

松本清張「鬼畜」と松竹映画「鬼畜」(1978)の断層 ——清張作品を人情ものに——

鶴田 武志

はじめに

「鬼畜」(『別冊文藝春秋』1957・4)は、松本清張『随筆 黒い手帖』(中央公論社 1961・9)によれば、検事河井信太郎から聞いた沼津での実話が元だという。妻との関係を優先して、妾との間の子を崖から落としたもののその子どもが助かってしまったというものだ。残された子どもが3人だったこと、毒入りの食べ物で殺そうとしたなどは、「鬼畜」の大まかなプロットに活かされており、実録系犯罪小説といった作品である。ただし、子捨て、子殺しというナイーブな題材だけに人気のある作品とは言い難く、テレビドラマは2000年代になるまで作られていない。とはいえ、2002年のビートたけし主演のものは、火曜サスペンス劇場1000回突破記念作品であり、文化庁芸術祭の参加作品にもなっている。そうした記念に「鬼畜」が選ばれるのは、1978年の野村芳太郎監督による松竹映画「鬼畜」(1978)の強い印象があるからだ。品田雄吉は、映画「鬼畜」について、次のように述べる。

ぼくは、子捨て子殺しを描いた「鬼畜」という作品をとくに高く評価するもので、これは面白いことに、簡単に感情移入できる大人は一人も出てこないというすごい作品だった。(中略)この映画では松本清張の描く世界を見てきた野村監督が、人間を通してその人間の奥の闇を見るところに踏み込んでいる、と思わせられる。(品田雄吉「清張映画の魅力」『松本清張の世界』文藝春秋 1992・10)

確かに妾の子どもを激しくいじめ抜く正妻、我が子を愛人に押し付けて蒸発する妾、正妻に唆され子どもたちを排除する道をたどってしまう情けない男、「鬼畜」に登場する主要な大人3人はどれも褒められた人間ではない。そして彼らを見つめる長男の無言の視線もそら恐ろしい印象を残す。品田は、そんな登場人物たちの描写に人間の真実を感じるというのだ。実際、本作は同時代的にも評価されている。特に主演の緒形拳の芝居は好評で、日本アカデミー賞、ブルーリボン賞、毎日映画コンクール、報知映画賞で主演男優賞という国内の賞を総なめにしている。このように映画「鬼畜」は、原作以上のイメージを植え付けた映画の一例と言えよう。

また清張作品の映画化という面から見ても、本作はターニングポイントである。この映画の公開の翌年1979年、松本清張と野村芳太郎は清張作品の映像化を管理する「霧プロダクション」を設立する。設立に関して、清張は次のようなコメントを残している。

これまで野村監督によるわたしの原作映画化は「張込み」「砂の器」「影の車」「鬼畜」などで、これらは映画として原作以上の出来栄えとなっている。野村は、原作を解体して再構成する絶妙の才を持っている、とわたしは思っている。映画の「面白さ」にたいする考え方も

わたしのそれと完全に一致している。(松本清張「なぜ『霧プロ』をつくったか」『キネマ旬報』1980・7)

映画「鬼畜」を野村の大ヒット作「砂の器」(1974)と同列に並べ「原作以上の出来栄え」と評価しているこの文章には、清張の野村に対する全幅の信頼が窺える。「張り込み」以降、少しずつ築かれてきた清張と野村の蜜月が最高潮になった時期なのだ。したがって、霧プロ設立以前の野村監督の最後の清張作品の映画である映画「鬼畜」は、その信頼を強固にし、霧プロ設立のダメ押しをした作品だと言える。それでは、映画「鬼畜」とは何を描いた作品だったのだろうか。

本稿では、原作の表現構造と映画の生成過程を捉えることで、その共通点とその違いを明らかにし、野村が映画「鬼畜」で成し得たことの意味を考えたい。このことは、その後の霧プロによる清張映画の方向性、そして最終的に解散していくことになる清張と野村の方向性の違いを考える視座の一つにもなるだろう。

1. ある男の人生の転落の顛末—原作「鬼畜」が描く夫の所在なさ—

(1) 男の甲斐性の裏側—「鬼畜」冒頭の宗吉の成功譚—

原作「鬼畜」は子殺しというショッキングな話題を扱っているにもかかわらず、これまで詳細な検討がなされなかった作品である。そこで本章では、映画との比較のため、まず原作の描いたものが何かを検討しておこう。

原作の序盤の特徴は、宗吉が妾を持つまでの経緯が彼の半生を追うような形で描かれていることだ。それは簡単に言えば、「各地の印刷屋を転々として渡り歩く職人」だった竹中宗吉が「小さいながら印刷屋の主」になって仕事を軌道に乗せるまでの、ささやかな成功譚でもある。その事実が淡々と並べられていく。

宗吉は、石版の製版技術をひたすらに磨き、その腕一本で生きてきた叩き上げの職人氣質の男だ。その腕を買われていたし、彼自身にもその自負がある。しかし、学歴もなく30歳過ぎまで渡り職人だった彼の半生には潤いも余裕もない。お梅との結婚はあるが、情熱的な華やいものではない。同じ職場の中で「自然と夫婦ということになった」という表現どおり成り行きに過ぎない。以降、夫婦は定住することなく各地に住み込みで共働きすることで節約し、将来独り立ちのための資金を貯めていく。二人の夫婦関係を支えているのは、愛情めいたもの以上に底辺の生活から脱出という目標である。つまり、宗吉にとってお梅とは生きていくための相棒なのだ。「こうして夫婦は流転のような生活をしながら、だんだん故郷から東の方へ遠ざかる」のだが、故郷を離れていくことは、宗吉自身に戻る場所が無くなることを意味する。夫婦で支え合う以外に生きていく方法はない。そんな中でお梅の了解を得て、初めて彼は小さな印刷所を買い取り遂に一国一城の主となる。堅実な仕事と経営で賢明に働き徐々に上向いていくが、お梅と宗吉の対等な相棒関係はより顕著になっていく。お梅の人柄と仕事ぶりは、次のように描かれている。

お梅は気性の勝った女で、自分で機械の紙さしをしたり、ラベルの打抜きをしたり、裁断もした。子供が生まれぬから、邪魔になるものはなかった。宗吉がむっつりしているのに、彼女は口の立つ女だった。注文に来るよその印刷所の外交員たちは、たいていお梅と話して

帰った。彼女は薄い唇でよくしゃべり、調子の高い声を出した。笑うときでもつりあがった目尻はさがらなかった。雇い人たちは宗吉よりも彼女の機嫌をとった。「鬼畜」
どんな仕事もこなし、口が達者なため、外交員との交渉ごとにも彼女の担当だ。物怖じしないその鉄火肌と饒舌さに雇い人すら、宗吉ではなくお梅に気を遣う。目尻がさがらないという風貌への言及も彼女を女性である以上に宗吉の共同経営者といった役割を強調する。腕の立つ職人である宗吉とそのサポートと外交を引き受けるお梅、二人が揃っていないと、印刷所は立ち行かない。こうして宗吉は、お梅との二人三脚で印刷所を下請けではない一角の印刷屋へと押し上げた。

ここまでで分かるのは、宗吉がなりふり構わず賢明に堅実に働いたことによる成功の陰には、お梅という糟糠の妻の存在が欠かせないということだ。そして、その存在の大きさゆえに印刷所内外で「お梅>宗吉」というヒエラルキーが出来上がっている。このことは、その後、菊代(源氏名:お春)に入れあげた宗吉がお梅の目をひたすらに気にして慎重に「ちどり」に通うようにしていたことから窺える。一方で、お梅は仕事の相棒としては頼りになるが、根を詰めて朝晩と働き続ける宗吉の心を癒す存在ではないということでもある。更に二人の間には子どもがいない。前後してしまうが、金銭的に余裕が出来、仕事上の付き合いで外で飲むことを覚えた宗吉が、気鬱を晴らすため、「皮膚が白く、ぼつてりとした男好きのする顔」であり行き届いたサービスをする菊代のもとに通うようになるのは、ごく自然の流れだった。更にこれまで仕事一辺倒で遊び方を知らない宗吉は余計にのぼせ上っていく。無論、菊代の愛らしく見える振る舞いや愛嬌は、商売女としてのもので計算ずくのことである。宗吉が菊代に身体の関係を追った際の二人のやり取りは決定的にして、かつ象徴的だ。

女は倒されてからは強いて跳ねかえそうとはしなかった。「ターさん、浮気なの？ 真剣なの？」と、女は下から落ち着いた声で言った。(中略)「浮気じゃない。おまえのことは考えている」宗吉はあえて答えた。「そう、きつとね？ 捨てないでみてるのね？」女のこの質問の意味の重大さを彼は半分気づいていた。彼の熱い頭の中は、いまの商売の順調を勘定した。この女ひとりぐらいは、なんとかなりそうな気がした。「おれに任せてくれ」彼は女の耳に上からささやいた。「本当ね？」嘘ではないと彼は言った。女は納得した意思を身体の姿勢ではじめてみせた。彼は、こうして、激情のなかで動きのとれぬ言質を女に与えた。「鬼畜」

菊代は長く女中奉公を務めるうちに30歳前後になった女性だ。こうした行為を躲すことも知っている。その彼女が抵抗せず「落ち着いた声」で再三、確認するのは「捨てないでみてる」ことである。「捨てない」ではない。「捨てないで(面倒を)みてる」なのだ。彼女にとって宗吉との関係は恋愛ではない。当時としては行き遅れともいえる30歳前後の彼女にとって身を固める好機、謂わば、その後の生活、将来の暮らし全般の算段なのだ。納得した後のすんなり受け入れるさまからは、寧ろ、こうした機会を最初から窺っていたとも察せられる。だが、とうの宗吉は、「いまの商売の順調」という短期的な判断材料で「女ひとりぐらい」と彼女一人しか想定していない甘い見積もりしか出せていない。激情を前に冷静さを失った彼は、事の重大さを十分に認識しないままである。直近の心の空隙を埋め癒されたい宗吉と将来全体を預けたい菊代との認識のズレは、やがて訪れる決定的事態への予兆として描かれているのだ。

やがてお梅との間には出来なかった子どもが菊代との間に生まれ、宗吉は菊代にせがまれ家を持たせる。これを呪いと感じつつも、彼は満足を覚える。その満足は「渡り職人だった彼が、ともかくも好きな女を囲う身分になれたという充足は出世欲に近い」という。妾囲いは金持ちに許されたステイタスだ。宗吉は、それを実現できるだけの稼ぎがある甲斐性を持つ男になれたという成金的な喜びに浸っているのだ。

この宗吉の満足は特殊ではない。「1955年ごろになると、すでに電気洗濯機、電気冷蔵庫、白黒のテレビ受像機などを「三種の神器」と呼び、少なくともこの三つは是非そろえなければならぬ生活基礎材と考えられるようになる」という赤塚行雄の大雑把なまとめは、電化による物理的な便利さが豊かな生活として認識されていたことを意味する。裏を返せば、家族に豊かな生活を提供できる稼ぎがあることが男の甲斐性だったのだ。学歴もない渡り職人であり、成り行きでの結婚するしかなく、余裕のない生活者だった宗吉が、底辺から脱出し、仕事の独立によって稼ぎをあげ、妾にも豊かな生活を提供できるようになる。この流れは、1950年代半ばの一般的な男の願望とイコールとして良いだろう。菊代との間に出来た三人の子どもたちは願望の実現のオマケだが、家族を養っている実感は更に宗吉を幸福な気分にしていく。

ただし、宗吉の成功には陰がある。一つは、仕事の成功は彼一人ではなく、お梅という妻との共同作業によるものだ。そのことを自覚する彼は、菊代との件でも妻の目を常に恐れている（その慎重さゆえに発覚せずに8年も続いたのだが）。言うなれば、彼の自尊心は脆さがある。

もう一つは、彼の得た家族は、常に暮らし、苦楽を共にすることはなく、宗吉の都合の良い存在でしかないということだ。真に家族とは言えない。一方で菊代は彼の都合の良い父親としての気持ちを満足させながらも、あくまで生活の維持を重要としている。正式な夫婦ならば、このズレは共に生活することで埋められる可能性もあろうが、月2、3回程度では無理だろう。更に二重生活の維持は金銭的、心理的苦労と引き換えだ。宗吉の実現した男の甲斐性の裏には、物理的な不安定さ、男女が抱く思いのズレ、そして彼自身の心の脆さが見え隠れしている。

ここまで見てきたように原作「鬼畜」が描く宗吉の成功譚は、底辺に働く男たちの抱く標準的な願望だ。その実現を淡々と描きつつ、その裏にある危うさも描き出していく。そして、その危うさは、破滅への序章として機能していくことになる。

(2) 何故、子を殺すのか—戦後男性の家庭観—

さて、危うい均衡にあった宗吉の二重生活は、あるときあつという間に破綻を迎える。それは商売の傾きである。まず近所の失火により印刷所が類焼という不慮の事故から始まる。そして、次に彼を襲ったのは、「近代設備をした大きな印刷会社」が同じ地域にできたことだった。旧い型の職人の技術だけである宗吉の印刷所は太刀打ちできない。成田龍一は、松本清張の作品で転落していく人物について次のように述べている。

清張が見ていた社会は高度経済成長の時期と呼ばれますが、言うまでもなく急速な戦後社会の変容の時期に当たります。つまり戦後の社会のなかで底上げされ基本的には上昇しながら、だけれども階層が分化していくような状況です。清張は社会が全体として上昇していくというチャンスがありながら、しかし上昇の機運に乗りそびれた人たちの視点から社会のか

らくりや仕組み、そこに渦巻く人々の怨念を描くという作家であったと思います。(成田龍一「対談：小森陽一・成田龍一「松本清張と歴史への欲望」(『現代思想』2005・3))
つまり、歴史的には高度経済成長期と言われる人々が希望を抱き始めた時期の陰に生きる人々を描いたというのだ。宗吉を襲った近代化による職人の駆逐もまた高度経済成長期の暗部の延長線としてリアリティを持つ。そして、転落のきっかけとなった印刷所の類焼もまた時代の乗り遅れと無縁ではない。仕事や生活は、個人の意思や努力ではどうにもならない、運としか呼べないような不可抗力によって左右されてしまうからだ。ここに、菊代との間に約束を交わした際の宗吉の目論見の甘さが形となる。そして、金の切れ目が縁の切れ目、菊代が見せる「眉毛の間に皺を立てて」苦情を並べ立て怒り出す姿は、彼にとってはお梅とは違う可愛い女だっただけに余計に醜悪に映る。当初からあった二人の認識のズレが顕在化しただけなのだが、宗吉にとっては突然の変貌であり、「今まで見なれた愛想のいい顔からは想像もできない」としか思えず、苦痛に喘ぐ他ない。それは、夫婦として日々暮らさなかつたゆえに菊代と浅い関係であったことを思い知らされることでもある。

菊代の家には三面鏡や電気洗濯機、冷蔵庫、蓄音機などが相変わらず置かれてあった。(中略) ことごとく彼の買ってやったものだ。苦しい時はおたがいだ、なぜそんな品を買入れするか、売り払わないのか、という言葉は宗吉の咽喉までこみあげてくることがあるが、それが、どうしても吐けなかった。(「鬼畜」)

彼が家長のごとく「苦しい時はおたがいだ」の一言が言えないのは、それが自分には甲斐性がないと認める自己否定になるからだ。この期に及んで、彼は自分の自尊心を優先する。これは、都合のよいときだけ夫婦を演じ、「幸福な父親になりきっていた」宗吉が、家族としての関係を構築していないことの裏返しだ。宗吉の感じていた男の甲斐性は、危うい橋を渡ることでもかろうじて成立した自己満足に過ぎない。そして、この一件で顕在化する宗吉の菊代と子どもたちとの関係性の薄さは、子どもらへの愛情の欠如となり、後に子殺しへの動機へとつながっていく。

さて、菊代が印刷所に乗り込み、お梅に浮気が露見した後の宗吉は滑稽だ。お梅と菊代が啖呵を切る中、一言も口をきけず、青い顔をしておろおろするばかりだ。宗吉の成功はお梅あつてのものだ。その彼女を裏切って返す言葉などあろうはずもなく、黙って打撃を受け続ける他ない。宗吉は己の立場を思い知る。一騒動あつた後の夫婦の寝屋はそれを象徴する地獄だ。

さきほどから、彼の脇腹や腿は、痣ができるほど抓りあげられていた。首や頬も爪が筋を引いて血が滲んでいる。お梅は泣きもせず、喚きもせず、うすい布団の下で、その折檻をした。彼は声を殺してそれに耐えた。菊代に気かねて、動悸ばかりが激しく打つのだ。お梅はうす暗いなかで、眼を燐のように光らせていた。(「鬼畜」)

お梅の恨みつらみ、嫉妬の根の深さに身動きのできない宗吉は言うなりになる以外に道はない。そして、宗吉が気にかけて憐れんでいる菊代は、彼の思いとは裏腹に宗吉との関係を将来の面倒をみるという金銭的な契約としか考えていない。それゆえに金銭が得られぬと分かったことで三人の子どもを捨て、あっさりと、そして永遠に姿を消す。宗吉は愛した女に捨てられたのだ。

さて、残された子どもたちである。この子らについては菊代との関係が順調な頃より、菊代に似ているが宗吉に似ていないことに触れられている。宗吉は、ただ菊代の「似ている」という言

葉に満足していたに過ぎない。謂わば、自分が好きな女の言葉だから自分の子どもと信じていただけの家族ごっこであり、子どもたちを愛していたわけではない。そして菊代は、口汚く罵り、去ってしまった。彼女の愛を失えば、残された彼らはお荷物でしかない。その呼び水となるのが、お梅の「似てないよ」の一言である。また、「眼が青く澄み、皮膚が薄く、やせて頭ばかり大きい」利一の容貌が、宗吉には不気味に映る。逐一、点検し自分に似ていないことを確認し、今更ながらに菊代が商売女であったがゆえに、他の客とも縁があったかもしれないことに思い当たった。この疑いは、子どもへの愛情めいたものも菊代への愛情の延長線でしかないことによる。月に二、三度会うだけでは親子の情愛など育ちようもない。

菊代に子ども三人を押し付けられたことで、初めて宗吉は生活の中に子どもがいるということの圧迫に直面する。協力者のいない中、仕事をしながら子どもの面倒を見なければならない。加えて、お梅に内外に浮気を言いふらされ傷つき、逃げ場のない職場で疲弊していく宗吉。そして、子どもらに半狂乱になるお梅と下の子の泣き声が響きわたるとき、その現実の過酷さに頭が割れそうになる。雇い人の気遣いの言葉でその情けなさも際立つ。そこから逃げたいばかりで仕事も大変な宗吉はやがて一番下の子、庄二を栄養失調で衰弱させてしまう。それでも気にするのは世間体だ。だから、一番下の子が事故か、お梅の仕業か、亡くなったとき、宗吉は医者があるの死に方に疑問を持たなかったことに安心する。我が子の死に「はっきり言えば、助かった、という安堵が宗吉にした」と感じるのみで、悲しんではない。ひたすらに、子どもがいることで針の筵となっている苦境を脱したいという自己保身しかない。お梅はそんな彼を次の段階へ誘う。

子供の死んだ夜、お梅は、はじめて宗吉に挑んだ。菊代のことであって以来、絶えてないことである。それも、お梅は異常に昂っていた。おかしなことに、彼女は身体を執拗に宗吉に持ってきた。これも今では彼が覚えていないことだった。彼は知らぬことを知らされた思いがした。彼は興奮して溺れた。二人の心の奥には、共通に無意識の罪悪を感じていた。その暗さが、いっそうに陶酔を駆り立てた。そして、その最中に、お梅はあることの実行を迫った。宗吉は、うなずかないわけにはいかなかった。（「鬼畜」）

子殺しの快感に夫婦が溺れ、新たな絆が結び直されるこの光景は異様である。この展開について、清張と野村芳太郎は、対談で次のように述べている。

野村：あそこで、旦那と奥さんとよりが戻るといふか、あの瞬間に、奥さんとの冷え切ったものが取り返せたようなね。後は奥さんのペースに乗らざるを得ない。

松本：あの晩を契機に夫婦関係を重視するあまり、子供が見捨てられていく。（「子供が見捨てられる時代 対談 松本清張 野村芳太郎」『婦人公論』1978・12）

お梅が主導権を握った瞬間として清張と野村は捉えている。確かに新たに結ばれた夫婦の関係は、犯罪の計画と教唆（お梅）と実行犯（宗吉）である。その意味ではお梅が夫婦関係を逆転させたとも言えるが、そもそも二人は仕事では役割分担をする対等な関係だ。形は夫婦関係が転倒したように見えるが、これは彼の助かりたいという願いとお梅の望みが呼応した結果なのだ。自分では子どもをどうするかを決められない宗吉は、お梅と共犯になることで楽になろうとしている。倫理的な罪障感から逃れ、解放されたいがため肉体の快楽に溺れる。つまり、この後に起きることは、作品的にはお梅のせいとは言えない。彼の心の弱さが招き入れたことだからだ。それ

ゆえお梅の言動は描かれても、その心底は分からない。あくまで彼の心の問題なのである。

そして、宗吉は、お梅と印刷所という生活を守るため、二番目の子ども、良子を捨てにいく。この時、宗吉が、良子の顔、媚びるような仕草が菊代に似ており、一方でどの男の顔とも似ていないのを見て、「菊代がどこまでも狡く隠している」と感じるのには重要だ。彼は良子を通して、自分を口汚く罵り、子を押し付けていった菊代への憎しみを覚えている。そして、実の子ではない証拠を見出し、犯行に及ぶために倫理的な罪障感の払拭を図ろうとする。子どもはあくまで菊代との関係の一部でしかない。そこには親としての情から来る後ろめたさは窺えない。だから、犯行に及ぶ宗吉のうろたえや怯えは犯行の発覚や自分に疑いの目が向けられることにあるのであって、幼い良子への罪悪感から来るものにはならない。

さて、残されたのは6歳の長男、利一だ。彼の外見がやや異様に描かれていることは先に述べたが、その言動も特徴的だ。お梅に何か言われぬよう階下に降りてこないところに勘の鋭さ、利発さを感じなくもないが、無口なため本当のところは分からない。また絵を描くことが好きなようだが、その絵は何が描いてあるのか不明だ。つまり、利一が何を考えているのか宗吉たちにはさっぱり分からない(無論、読者も知りえない)。なにせ妹がいなくなったことさえ、その理由を宗吉に問うことはない。全てを見透かしているかのような不気味な6歳児に夫婦は怯える。余計にお梅は殺すしかないと思い極め、宗吉に実行を促すが、利一の勘の良さは尋常ではなく、また宗吉も流石に殺人には倫理的な恐れと躊躇があり、なかなかうまくいかない。お梅の怒りはヒートアップするばかりだ。

やがて、思い通りにならぬ利一とその利一を特別憎み、事を運べない無能な夫を責め続けるお梅の間に挟まれた宗吉は、更に疲弊し、やがて思考も麻痺していく。ただひたすらに目の前の地獄の現実から逃れたい、その一点のみに絞られていく。そして、ここに及んでも、犯行に及ぶ理屈として彼が重視するのは「俺の子ではない」とう弱々しい願いである。明確な殺意すら彼には抱けない、小心で臆病な男の姿だけがそこにはある。結局、彼は利一を崖の下に突き落としたのではなく、「ほうった」。その行為には、妾を作って子を得た結果、押し掛かった重責を捨てた解放感だけがある。逃れられたという思いだけだ。だから、利一の死を確かめることもなくその場を去り、その甘さが犯罪の露見への決定的な一打となる。

余談めくが、印刷関係の人間から利一の遊び道具の石が石版と判明することが、事件解決のきっかけとなるのは皮肉な結末だ。彼は、半生をかけて磨き上げた石版工としての仕事にも裏切られ追い詰められたのだ。最後の「警察の捜査が、それによって始められた。」という淡々とした一文が宗吉の愚かな半生を総括していると言えるだろう。

さて、原作「鬼畜」は何故、元は生真面目で堅実だった男をここまで転落させるのだろうか。また、ここに描かれる大人たちが利己的で子どもを犠牲にすることに対して躊躇ない人物たちばかりなのだろうか。二つの疑問に突き当たる。

そこで清張が捉える戦後の家族観に注目したい。清張は、日本の家族は欧米の民主主義、個人主義を上手く消化できていないと評して、次のように述べている。

旧家族制度の観念は破壊されたが、変らぬのは、家族の経済維持が夫や父の収入に頼ることである。しかし、妻や子は、それをもはや、恩恵としてでなく権利として受け取る。世の中

がどう新しく移ろうと、彼らは相変わらず収入のために働く。身を粉にし、激しい競争の中に全精力を費やして働く。家族を養うためのそれが責任である。しかし、彼が一家の権力者であった過去の席はもう喪われている。(中略) かくて家の長は家庭の《下宿人》になり下がったのである。(松本清張「かなしき家の長たち」『婦人公論』1958・12)

周知のように1950年代は男性の権威が強い社会であり、女性の権利も社会進出もままならない時代である。他方で源氏鶏太『三等重役』(『サンデー毎日』1951・8・12～1952・4・13)に代表されるように悲哀に満ちたサラリーマン・イメージが流布され一般化されていった。この二面性は、サラリーマンと専業主婦という夫婦の役割分担の中で男性の悲哀だけが 대중化されたことを意味する。1946～79年『婦人公論』の男性に関する特集記事を検討した中尾香は、同誌が1955年を契機として「男性の「仕事役割」を強調することをてことして、私的な空間におけるジェンダーを母子のメタファーで捉え、男は「甘え」女は「ケア」というパターン」⁽¹⁾を作り出したことを喝破している。つまり、男女同権の中で強くなった女性が外で日々、疲弊している働き手の男性を癒すことで豊かな生活・円満な家庭が実現できると情緒的に主張したというのである。したがって、先の清張の言葉は、その文脈で読み解かねばならない。たぶん男性に対して同情的であり、それを世の女性に分かってもらいたいという『婦人公論』が作り出す言説に加担しているのだ。無論、このことは清張自身のジェンダー観の問題と取ることは可能だが、本論においては生産的ではない。ここでは「仕事をする男性像」と「甘える男性像」のセットによって流布していった「つらくて惨めな男性を癒すべし」との認識がどう作品へ落とし込まれたかが重要だ。また、この言説の裏側には未だサラリーマンの給与が、豊かな生活の実現に程遠いという現状⁽²⁾があり、その検討も不可欠になる。

話を原作「鬼畜」に戻そう。先に挙げた清張の発言からは、彼がサラリーマンの生活のために仕事に懸命にならざるを得ない悲哀とそれゆえに求める甘い幻想を捉えていたことが分かる。清張はそれを利用して原作「鬼畜」の世界観を構築していく。

まず、宗吉は、不器用な苦労人という彼らを代表するような人物に設定されている。そして、宗吉の目線に寄り添う心理描写と事実を淡々と連ねることを繰り返して、サラリーマンたちの共感を誘いながら、甲斐性のある男として成功していく。だが、淡々とした事実には、宗吉の仕事の成功が彼一人の努力によるものではなく、お梅と二人三脚でやってきたこと、偶然、時流に乗って行けたことなどがあることや、菊代との関係では宗吉と彼女の考えの溝なども描き込まれている。これらは、彼の得たものが歯車が違った瞬間に崩れるという転落の予兆となっていく。成功とは移ろいやすいものなのだ。言い換えれば、男の甲斐性とは空虚な自己満足に過ぎないということでもある。しかし、自分の力で成功してきたと信じ、その調子の良い状態が永遠に続くと考えている彼が、この予兆に気づくことはない。豊かな生活と平凡な日常を慰める非日常の存在を享受するだけだ。この無自覚な驕りが、転落への隙となる。このことはどんな男性でも、その甘さによる失敗が訪れ得ることを示す。

更に浮気の発覚による修羅場であるが、興味深いのは追い出された愛人と寝取られた妻という女性の側の悲劇になるのではなく、妻に打擲された上にいじめ抜かれ、愛人に捨てられた宗吉という男の悲劇になっていることだ。彼はこれまで仕事の相棒として妻：菊代に甘え、そして仕事

の苦勞から癒されるために妾：菊代に甘えてきた。つまり、この修羅場で人生の梯子を外されたのは彼のほうなのだ。彼の成功と幸せが、女性の一存とお金で成立する空虚なものであったことが突き付けられた。自分の力は労働力だけだったのである。彼は狼狽える他なにもできない。男の甲斐性なる戦後の男性の願望が、転倒した瞬間である。

プライドがズタズタになり残されたのは今まで愛人に面倒を見てもらってきた子どもたちである。しかも自信を喪失した宗吉は自分の子どもなのかすら自信も持てない。理解しがたいおぞましいものとして、子どもを見ていくことになる。ここでは、宗吉の心情に寄り添う語り、他人の感情に無頓着で、自分を被害者としか思わない自己中心的な性格を露わにする効果も担っていく。自らの不倫が招いたこととはいえ、何故、ここまで辛い思いをするのか、そこにしか彼の関心は向かない。だから自分が子どもを過酷な運命に誘ったという自覚もなく、ひたすらに現状からの逃亡に終始する。彼が子捨て、子殺しといった犯行に手を染めていくのは必然であった。

このように、原作「鬼畜」は、男の甲斐性と呼ばれる愛人や仕事へのプライドのような男性中心的な発想や独り善がりな女性への一方的な甘えの構造を転倒させたところに物語の主軸がある。戦後の男性陣が潜在的に日常的に抱く甘い幻想の先にある陥穽が、男女に関係なく利己的で非情な大人の在り様と、その欲望の犠牲になる子どもたちという過酷な1950年代の社会をも炙り出していく。原作「鬼畜」には、日常に潜む恐怖が描かれているのだ。

2. 映画「鬼畜」(1978)が狙ったヒューマニズムと過激な表現との齟齬

(1) 父子の情の物語へ転化するまでのプロセス—製作側の狙い—

前章では、原作「鬼畜」が、1950年代の男性の感ずる抑圧と願望の裏にある浅ましさをその成功と転落をもって炙り出した作品であることが確認された。生活に余裕がない男も妻も愛人も自分自身だけが被害者だと思い、他人へ責任を転嫁する。哀れなのは生まれる先を選べない子どもたちだ。そんな酷薄の世界が原作「鬼畜」では描かれた。

では、なぜ、野村芳太郎はそんな1950年代の酷薄な世界を描いた原作「鬼畜」を映画化の題材とし選んだのだろうか。そのことについて、映画「鬼畜」が初プロデューサーだった息子の野村芳樹は次のように述べている。

「鬼畜」に限らないんですけど、原作として使うのは短編がいいって親父さんは言っていましたね。短編は余計なことが書いていないから、自由に間を埋められるって言うんですよ。(中略)『「鬼畜」っていうのはまさにそうだよ、短くっていいね』って。(野村芳樹「野村芳樹プロデューサーインタビュー」桂千穂『松本清張映像作品 サスペンスと感動の秘密』メディアックス 2014・6)

野村は、短編小説からそのエッセンスのみを抽出することで原作者を納得させ、自分の描きたいことを自由に表現していこうと考えていた。そして、野村は、原作「鬼畜」の終盤の助かった利一の警察での黙秘に注目する。

子殺しというショッキングなことが行われたあと、子供が父親のことを一言も喋らなかったということが、原作を読んですごく突き刺さった部分なんです。そこで映画のほうでは、子

供はそういう気持ちだけれど、父親のほうはどうなんだろう。(中略) あの子供が助かったと聞いて、一番ほっとしたのは、他ならぬ子供を突き落とした父親なのではないだろうか。(前掲「子供が見捨てられる時代 対談 松本清張 野村芳太郎」)

野村は、原作で描かれなかったその後の宗吉の想いについて思索を巡らす。つまり、原作の宗吉の父の側面を抽出しようというのだ。そして、子殺しという異常な行為の奥にある弱さと愛情、誰もが持つ普遍的な人間性を描こうと野村は考えたのである。そのためには、対比として突き落とされた利一の感情もある程度、明確にする必要がある。劇場向けの『宣伝材料』(資料1)に掲載された野村の企画意図「鬼畜について」⁽³⁾には次の文言がある。

「鬼畜」は(中略)人間の弱さと恐ろしさの凝結を感じずにはいられない。(中略)同時に此の悲劇にたえ、生きのびる利一と云う6歳の少年に、観客があたたかい涙と声援を送ってくれる映画に仕上げたいと考えている。(野村芳太郎「鬼畜について」1977・5・18)

父という人間の弱さとその犠牲になる子どもの対比によって感動させる作品にしようという意図が明確に提示されている。原作「鬼畜」は、日常の陥穽に落ちた男が、女たちの非情と理解しがたい子どもの言動に翻弄される中、自己本位な性格を露わにして自身も鬼畜と化していく恐怖小説であったが、それを父子の絆の問題へと転化させようと考えているのだ。

さて、原作「鬼畜」を父子の物語として描くには、原作にはない形で、宗吉が利一を殺すに至るまでの葛藤が描かれなければならない。したがって、追い込まれていく宗吉の悲哀、そしてそんな宗吉を意のままにして圧迫していく女性二人、これらにリアリティを与えてくれる俳優を配する必要がある。野村は「はじめは地味なキャストを考えたが、それでは商売にならぬ気がして、岩下志麻、緒形拳のキャストにこだわって今日にいたった」⁽⁴⁾と述べているが、最初に地味なキャストを考えたのは、撮影監督の川又昂によれば、無名の役者に演技させることで観客と同じ目線の人物というリアリティが確保できると考えてのことだったそうである⁽⁵⁾が、結局は野村作品に馴染み深いスター俳優を起用することになった。この辺りの演出と商売とを秤にかけるバランス感覚は、当時の大船松竹においては野村の右に出る者はいないだろう。そして、野村の「こだわって」というのは、緒方、岩下、そして小川真由美の三人のキャスティングが出来るまでは、会社の催促があっても撮影へとは進まなかったというところに表れている。3人からOKを取り付けるまでは難航し、結局、本作より後に進めていた企画である「事件」(1978)を先に撮り終えてしまった。そこまで粘り遂に、望むキャストを揃えることができた⁽⁶⁾。

さて、宗吉の葛藤を描くために映画「鬼畜」でまず行われた改変は、宗吉が渡り職人として堅実、真面目に務めた結果、小さな印刷屋を経営するに至り、菊代を妾にするまでのくだりをばっさり切るということだ。舞台を現代(1970年代⁽⁷⁾)に置き換えた映画は、既に原作の持つ1950年代とは20年ほどの開きがあり、その感覚は共有できない。また本作を父子の問題に焦点化するのであれば、子どもたちが登場しないそれらの経緯はいかにも冗長だ。限られた時間でやることではない。

そこで本作は、夏の暑い中、めいめい勝手に遊び嬌声をあげる子どもらに囲まれ、荒れた生活をする菊代の家から始まる。干上がる生活にうんざりした怒りの菊代が3人の子どもを連れ、宗吉の家に入り込むまでがアバンタイトルだ。その様子は、ややコミカルな曲を背景に描かれる。

川越の人々に聞いて回り宗吉宅に乗り込む菊代の姿は、彼女の鬼気迫る切羽詰まった心情そのものであるが、いきなり家に乗り込まれてしまう宗吉の隠しきれない困惑と驚きへとつながっていくものだ。宗吉にしてみれば、自業自得とはいえ、いきなり正妻と愛人との修羅場が出現したに他ならない。そして、宗吉の当惑は、具体的な経緯を説明をされないうまま冒頭から緊迫したお梅と菊代の対決場面に放り込まれた観客の緊張感とも重なる。つまり、映画「鬼畜」は、丁寧な経緯で宗吉に感情移入させていくのではなく、インパクトのある出来事で観客をその場に引きずり込み、事態を傍観させ楽しませる。

3人の子どもを抱え居直って印刷所に居座る菊代とその凶々しさに驚き、夫の裏切りに怒りをぶちまけ打擲するお梅、その対決に対し、適当になだめすかそうとしては二人から反撃を食らい、おろおろするばかりの宗吉。感情を爆発させる女性二人に挟まれ身動きが取れない宗吉の滑稽さと無様な姿。それが、このシークエンスの主旨だ。宗吉は出来る限り情けない弱々しい男として描かれなければならない。そして観客と同じ普通の人間が我が子を殺す選択をしてしまう、その意外性に潜む心情を表現することこそが野村の狙いだからである。無論、菊代が当てにならないと宗吉を見限る展開へつなげるためでもある。

したがって、このシークエンスは何も出来ない宗吉を浮き彫りにするために、二人の対決を高めるよう入念に撮られていった。八森稔は、その撮影の様子を次のように語る。

大船撮影所のセット。(中略) それ(筆者注:冷房)を小川は止めさせた。「なまじ涼しいと感じがでない」というのだ。冷房のとまったスタジオのなか、ライトに照らされて汗がにじみ出て、したたり落ちる。衣裳はベタベタと皮膚にくっつく。(中略) 蒸し風呂のようななかで、丁々発止と渡り合う岩下一小川の報は、本人におまかせで、監督の目はもっぱら子どもにそそがれている。(八森稔「「鬼畜」撮影ルポ」『キネマ旬報』1978・10)

野村はキャスティングができた時点でどんな映像になるかが想像できるという⁽⁸⁾。それゆえに彼女らに任せておくだけで十二分な効果が期待できると考えている。岩下志麻は、小川について「人間というものを抉り出すような演技が本当に上手」⁽⁹⁾と評しているが、この撮影ルポからは野村の期待に十二分に答える小川の熱演も窺える。対する、岩下も撮影中は小川とは話さず、それどころか利一ら子どもを演じた子役たちに対してもにらみつけたり、怒鳴りつけたりして近寄らせずにいたという⁽¹⁰⁾。そして、二人の対決をスタッフも盛り立てていく。照明を担当した小林松太郎は、この対決の撮影について次のように証言する。

冒頭の菊代(小川真由美)が3人の子供を連れて乗り込み、お梅(岩下志麻)と対決し子供を置き去りにして出て行ってしまいう前半の山場の長いNシーンでは、特に硬い画調にすることに心掛け、ヒステリックに騒ぐお梅には暗部をほとんど使わずに硬い顔にし、開き直ってしまう菊代はやや柔らかいライティングにして2人に差をつけた。このセットは大体狙いどおりにコントラストの強い画作りができた。(小林松太郎「「鬼畜」の照明報告」『映画テレビ技術』1979・6)

小林は、川越での印刷所のロケ撮影と齟齬を起こさないように、印刷所のセット撮影を工夫しつつ、その上で対決姿勢の両者のコントラストが際立つようにライティングを施している。菊代に当たった柔らかい光は化粧のはげた菊代のなりふり構わぬ様子を映し出すことに効果的であるし、

岩下の強い目元と鼻筋を強調するようなライティングは、菊代に対して徹底的に態度を硬化させ受け付けられないお梅の頑なさを表現することになる。因みに小林は、この「鬼畜」の照明で日本映画技術賞を受賞しているが、これらの照明は撮影監督の川又昂との指示、打ち合わせと無関係ではない。

川又も、従来の松竹映画の特徴である、とにかく女優を綺麗に撮るというやり方を敢えて捨てている。川又はお梅を撮るにあたり「この映画に限っては、「美人ではなく、何かをやっている岩下志麻」を求めて意識的にライトをずらして、あえてコントラストを強めていきました。」⁽¹¹⁾と述べている。その映し方が効果的に使われているものの一つが、お梅との対決後の菊代が子どもを押し付けて去った直後だ。菊代を追って外へ出た宗吉が自宅へ戻ると暗闇でお梅がスタンドを付けて子どもらを覗き込んでいるところに遭遇する。宗吉と視点を共有しているここでのカメラは、いかにも子どもを害しているかのように見えるアングルでお梅を捉えており、宗吉のドキリとした気分を表す。原作どおりの場面ゆえお梅は当然、子どもらの顔を改めているだけだ。その後、お梅は例の「似てないよ」を言うのだが、その際、影を強調したコントラストでお梅はギョロリとした目を宗吉に向ける。切り返しの宗吉のライティングは影が薄く、ただそのお梅の形相に対してストレートに気圧される。

このシーンは、原作どおりに見えながら実は映画「鬼畜」にとって象徴的なものになっている。前章で確認したように、原作ではお梅の「似てないよ」という言葉が「自分の子どもか分からない」という潜在的な疑心暗鬼を呼び起こす。宗吉自身の疑念が彼を子殺しへと誘うという謂わば、自滅を予兆する側面を持っている。しかし、映画「鬼畜」のこの場面では「似てないよ」という言葉はそれほどの力を持つてはいかない。彼が怯えたのは、お梅の言葉ではなく、「似てないよ」との言葉を口にするお梅の嫉妬に狂った目つき、顔つきなのだ。事実、映画の利一殺害の場面において原作で繰り返された「おれの子供ではない」という言葉は出てこない。つまり、宗吉を子殺しへ誘うのは、お梅との関係性の強さなのだ。その関係性は事を起こすごとに強化され、心の弱い宗吉は流されるように犯罪へと手を染めていく。

したがって、お梅と菊代の対決が一段落つき、宗吉夫婦と子どもらの図式になっていく中で、宗吉を動かしていく共犯者として、原作よりもお梅の心情は明確に描かれている。一番下の庄二のいたずらを見て、怒り狂ったお梅が庄二に「食べ、食べ」とご飯を押し込むという強烈なシーンが印象的だが、その裏側にあるのは「宗吉を寝取られた」という後ろ暗い気持ちである。岩下は、「自分は子供を産めないのに、夫は外に3人も子供を作っておいて、7年間も隠していた。その哀れさというか、悲しさ。そこが、私がお梅を演じたいと思った部分です。」⁽¹²⁾と述べているが、例えば、庄二殺しの夜に性交渉に及ぶくだりでお梅は「あいつ達の顔を見ると……あの女思い出して……気が狂いそうなんだ……あと二人だよ二人」と言う。原作では殺害の興奮による異常心理のような描かれ方だが、映画では菊代に寝取られた宗吉を子殺しによって取り返し、妻の座を確保しようとしている言動である。ゆえに、事あるごとに宗吉とのやり取りで「あの女のことがまだ好きなのではないか」ということを確認する台詞が挿入されている。

一方の宗吉は、(原作にはないが)菊代の引越越し先を突き止めた際に菊代に別の男の影を感じ取るもののそこで足取りは途絶え、「あんな女！」と捨て鉢にお梅に返答している。ただし、

子どもらが自分の子どもではないのではないかと明確に疑うには至っていない。そのため、庄二の死後、良子を東京タワーに置き去りにするまでのくだりでは、その目的に反して甘える良子に相好を崩す表情をしてしまうなど娘へのうしろめたい気持ちを際立たせる描写になっている。東京タワー展望台に良子を置き去りにしエレベーターに乗るとき、ふり向いた良子と目があうと宗吉は逃げたり隠れたりするのではなく思わず前に乗り出そうとする。降りてくる間も汗まみれで狼狽する宗吉のアップが続く。そして降りてきた直後、点灯する東京タワー……見上げる宗吉はその明るさに良子を置いてきた自分の罪を照らし出されたかのよう怯え、自分のしでかしたことに耐えられず小走りに去っていく。にもかかわらず、高速で走る帰りの電車内で後ろ髪を引かれるように遠景の先にある夜の東京タワーを見つめる宗吉……撮影で苦労したとされる点灯する東京タワーの演出⁽¹³⁾と緒形拳の名演が冴える場面だ。その後、利一と新幹線に乗るシークエンスで、東京タワーに歓声をあげる利一に対して、東京タワーを直視することが出来ず目を逸らす宗吉のショットが挿入されるなど、宗吉はその罪の意識を長く引きずることになる。

さて、残されたのは利一である。繰り返すが、映画「鬼畜」の主旨は、父子の物語である。それを成立させるには、子どものキャラクターのリアリティも保証されなければならない。キャスティングから随分と難航し、また子役も3人いたため相応の苦労を強いられながら、子どもの自然な芝居を引き出す工夫がなされた。例えば、野村は、脚本家の井手雅人に第3稿まで書き直しをさせた上で撮影用台本を仕立てているが、その『撮影用台本』の前書き⁽¹⁴⁾には、「子どもの出る映画なので、シナリオの第1稿から第3稿までいろいろのシーンの要素を書き加えました。」「同じ質の芝居もいろいろのシーンでダブって書かれています。これは子どもが演じて上手く行くか、駄目か、見当がつかず、やって駄目なら整理出来るという考えからです。」といった注意書きが並んでいる。監督の野村が、子役らの予測不能の動きに備えつつ、その予測不能ゆえの自然さをどう生かすかに苦慮したことが窺える。その意向を汲む撮影監督の川又昂も、カメラを近づけて子どもを緊張させないように少し離れたところから望遠レンズでアップを狙う、庄二役の子どもが食卓を荒らすシーンでは二人きりになり1000フィート、11分ものカメラを回す、など様々な工夫をした⁽¹⁵⁾。

そうして作られた子どもらのシーンは、愛すべき子どもらしさとその一方で哀愁が描き込まれる。愛すべき部分は、原作にはなかった兄妹の仲の良さである。遊園地のマジックミラーや公園の遊具で遊ぶ場面、庄二の墓参りなどがそれにあたる。そうしたオリジナルの挿入ゆえ、利一はいなくなった良子を探し、父親である宗吉やお梅、従業員の阿久津（蟹江敬三）にまでどこに行っただのかをしつこく尋ねて付け回す。果てはいなくなった良子を探すため、元居た菊代の家まで電車に乗り戻ってみるという6歳の子どものには大胆なこともする。この良子を探し回る一連のシークエンスで重要なのは、利一の頭の良さと彼の願望が描かれている点だ。電車賃を持たない彼は、駅やホームで妙齢の女性を見つけると、さもその子どもであるかのように後ろについていき、さらりとキセルをする⁽¹⁶⁾。また遠出して帰れなくなったときは、住所と父親の名前を憶えていたためパトカーで送ってもらう。年かさがいかないため排除が容易であった下の子たちとは明らかに違う。また、かつて自分たちが住んでいた家に行くと別の家族が既に入居していることを利一は知る。そして、その家族たちが庭先でビニールプールを使い仲良く楽しく遊んで

いるさまをじっと見降ろして見つめ続けている。実母に置き去りにされ、弟は亡くなり、今また妹が見つからない……そんな利一にとって楽しく平和な家族像は羨むべきものだ⁽¹⁷⁾。家族愛に飢え、家族生活の楽しさと平穏を望む子どもらしさもまた利一の側面である。それだけに、当てにならない父に、良子のことをしつこく尋ねるのだ。しかし、利発ではあるが、子どもらしきもある利一のそんな姿は、宗吉・お梅夫婦にとっては自分たちの罪をいつよそ様にばらすか分からない危険な存在でしかない。宗吉はまともに顔を見ることも出来ず、逃げ回るばかりだ。お梅は、利一を恐れ、宗吉に排除を強く推し進める、それが取り戻した夫婦関係の維持に不可欠だからだ。生理的に利一を嫌い、消えたことへの快感に浸りたがる原作のお梅よりは明確な動機をもって、宗吉に利一を殺すよう唆す。

紆余曲折あり、最終的に宗吉は突き落としても見つかりにくいという能登金剛まで利一を連れて旅に出る。殺人旅行なのだが、穏やかな気候の中、船に乗り楽しむ、美味しいものを食べて舌鼓を打つなど、仲の良い親子にしか見えない旅が続く。その中で、断崖にいる我が子を見て、決断するか葛藤する様も挿入されるが決心がつかぬまま無為に時間が過ぎていく。その夜、泊まった旅館で宗吉は、自身が親と生き別れたこと、親戚で厄介者扱いされながら生きてきたこと、伯父に自分の給料を前借りされ夜逃げされたこと……など家族との縁に薄く、愛情を知らずに生きてきたことを酒の勢いで涙ながらに告白する。この映画オリジナルの展開は彼の心の弱さ、良心の呵責に苛まれる理由、そして利一を殺すことに踏ん切りがつかない理由をその半生に求めるものだ。家族や愛を知らずに生きてきた宗吉は、利一と相似形にあるのだ。同族相哀れむように彼はむせび泣く。

次の日、崖の上で遊ぶ利一を心配する場面では最早、殺すのを諦めたかにすら見える。そして、能登金剛に美しい夕焼けが広がる。宗吉は、それを見つめながら、帰ろうとゆるするも息子は遊び疲れ眠りこけている。そして宗吉は虚ろの顔で遂には利一を崖に放り落とす。捨てるという意思ではなく落としたかのような形だ。この風景は、野村の「美しい日没の太陽の向こうに子どもを捨てたい」という意向を叶えるよう、川又は夕陽に向かって子ども落とす間と情景の入れ方に気を配った屈指のシーンである。宗吉がその瞬間、何を考えていたのか、その背中は何も語らない。旅をとおして無償に悲しくなったのか、疲れ果てたのか、利一を憐れんだのか、邪魔という感情が急激にもたげたのか、その判断は観客に委ねられる。原作との大きな違いである。子殺しという凄惨な場面を取って美しく撮ろうとした意図について、撮影現場にて野村を取材した八森稔は、野村の言葉を引用しながら、次のように述べる。

だが、これこそが野村監督の狙いでもあるのだ。「殺すといっても、後で“なぜ、あんなことを”と思うようにしたいんです。疲れて眠ってしまった子どもをベッドへ運ぶようにして、海に捨ててしまうんです」。なにげなく、日常のひとつのことをするように……。 (中略) それゆえに、誰にでもその可能性はあると言える。恐ろしい気がする。(前掲・八森)

清張の描く犯罪とはごく当たり前の日常にぽっかりと空いた陥穽である。誰にでも起こりうる、その怖さが特徴である。したがって、野村は犯罪を日常の感情の一部と位置付けるような演出を施した。同時に野村は、美しい情景と子殺しという凄惨な場面とのコントラストによって、企画意図「鬼畜について」で述べていた「人間の弱さと恐ろしさの凝結」を描いたのである。ここに

原作のエッセンスは野村流に昇華されていった。

さて、犯行後の映画は原作どおりの展開を見せた後、映画オリジナルとなる宗吉の逮捕と宗吉と利一の対面というイベントによって幕を閉じていく。犯行後の宗吉はその喪失と後ろめたさから日常に戻ったものの虚ろな表情のまま日常を過ごす。それだけに利一生存の報に安堵している。そして、そんな父の想いを知ってか知らずか、利一は「父ちゃんじゃない」「知らない人」と拒絶の言葉を発し、宗吉は愕然とする。助監督だった松原信吾は、次のように述べる。

ラスト。長男が親をかばって「父ちゃんなんかじゃない」というシーン（中略）僕の記憶だと確か台本では違いました。現場で付け加えたんじゃないかな。そういう意味では、撮りながらテーマがはっきりしてきた、という感じの映画でした。（『監督・松原信吾インタビュー』桂千穂『松本清張映像作品 サスペンスと感動の秘密』メディアックス 2014・6）

この松原の発言は不正確だ。何故なら「父ちゃんなんかじゃない」というシーンは台本に存在している。井手雅人は、この台詞に格別の思い入れがある。利一との旅の中で、宗吉が語る身の上話は創作ではない。父に生き別れ、伯父に給料を前借りされて夜逃げされた話……これらは全て井手の体験を土台に書かれたものだった。それゆえに最後の利一の台詞について、西村雄一郎は次のように述べる。

即ち、捨てられる子ども、井手自身の姿だったのだ。それ故に、ラスト・シーンで、「こんな人知らない！」と突っぱねた子どもの言葉は、自分を捨てた父親に叩きつけた三くだり半として書いたものだった。（中略）野村監督の演出に対し、脚本を書いた井手は「違うんだなあ」と不満をもらしていた。（西村雄一郎『清張映画にかけた男たち』新潮社 2014・11）

このように思い入れの深い台詞ゆえ、『撮影用台本』にも書かれており、更には台詞には「激しいその拒否！」とのト書きが書き込まれ、利一の心情をはっきりさせている。対する謝る宗吉には「魂のさげび声をあげて泣く」「利一、何も言わず、その父を見る」とのト書きがなされ、父と子の断絶は確定的だ。子は父を捨てるのだ。更に次のシーンが、白波が立つ断崖となっている。絶望と非情の結末であるのは、西村の指摘どおりである。しかし、完成した映画「鬼畜」では拒否とも庇っているとも取れる両義的なものだ。その点において、松原の「撮りながらテーマがはっきりしてきた」という点は正しい。父親の拒絶では救いがなく、客に受けないと判断した野村の商才は、利一の台詞がどちらとも取れるようにセンチメンタルな演出を施すことにした。この野村の判断に対して、清張自身は父親の拒絶、それでも庇う愛情の両面があるのではないかと肯定している⁽¹⁸⁾。ただ、どう処理するかについては、『撮影用台本』が井手の意向のままになっていることから相当悩んだことが察せられる。

そして、その打開策が、終盤の所轄署・捜査課のセット撮影時⁽¹⁹⁾あたりまでに決定したことが、その撮影に参加した刑事E役の渡辺紀行が使った『撮影用台本』（資料2）で確認できる。彼の台本には、宗吉と利一の対面後の展開の脚本が書かれた2枚のガリ版刷りの別紙（資料3、資料4）が張り付けられている。それが、実際の映画でも使われた最終シーンである。この場面では、唐突に利一を引き取りに来た県の福祉事務所の保護士（浜村純）と刑事との会話が挿入され、その後、婦警（大竹しのぶ）の励ましにならない励ましを受けた利一が車に乗り込み、涙しながら去っていくという展開になっている。この保護士は「捨て子が日常茶飯事であること」

「若い親で子どもを育てる能力や意思がない者が増え、養護施設も溢れていること」を述べる。これは、本作で描かれた親が子を捨てることを身近な普遍的な問題として一般化する台詞だ。つまり、映画を観た観客の誰もが宗吉と同じ要素を持った弱い人間なのだと提示する狙いがある。その上で、親の身勝手の犠牲になった子どもの哀れな様子を最後に持ってくる。ここでは大竹しのぶが演ずる婦警が優しく「男でしょ、元気出さなきゃダメ」「ママはきっと見つかる」などと言うが、彼が菊代に会えないことは彼自身が分かっており、何の慰めにもならない。その先の孤独と過酷な運命だけが引き立つ。こうすることで、子が親を捨てるという強い拒絶は弱められ、観客は安心して利一を憐れむ心情を呼び起こすことが出来る。映画「鬼畜」はこうして父子の縁は切れないというヒューマニズムに落ち着いて静かに幕を閉じていく。今回、発見した渡辺紀行の『撮影用台本』にある2枚の追加台本により、悲劇的な父子の物語というドラマに落とし込みたい野村芳太郎の意図がより明確に示されたと言えるだろう。また撮影現場での野村たちスタッフの臨機応変さも見えてくる⁽²⁰⁾。

ここまでの議論をまとめるなら、男性の愚かな欲望の顛末から酷薄な人間関係と非情な社会を描いた原作から、ままたらぬ運命に翻弄される心の弱さが招く恐ろしさをとおしてそれでも切ることのできない親子の絆へと転化、昇華させたのが映画「鬼畜」であると言えるだろう。したがって、宗吉の繊細な心情を丹念に描くため緒形拳を据え、彼に対して強力なイニシアチブを取り、強い感情を表現できるお梅に岩下志麻を配し、子役の自然な演技が出てくるのを待ち続けた。そして、野村は、自分の意図とはズレた井手脚本をも撮影中のギリギリまで直していくことで初志貫徹したのである。

(2) ヒューマニズムとセンセーショナルの狭間で一分裂した前半と後半

前節で見たように野村芳太郎はキャスティング、ラストなど父子の物語に必要なポイントを可能な限り押さえて、映画「鬼畜」を自分の意図した父子の物語として完成させた。その一方で、子殺しを扱った作品であることから、そこまでしても不安は拭いきれなかったようだ。そのため、プロデューサー的な側面も持つ野村は、公開までに様々な手を打っている。野村が特に力を入れたのが宣伝である。彼は宣伝部任せにはしない。野村は、次のように述べている。

今度の宣伝は、私の考えではむしろ口コミが勝負の作品なので、試写会を中心とした。いくら宣伝しても、試写その他の口コミの地下だと考えている。いわば作品次第の企画である。しかし、ラッシュ、ダビングの段階ではメリハリが弱くて心配の作品である。試写会は全国的に20日間で25ヶ所をまわるというプランを立てている。(前掲・野村「映画の匠 野村芳太郎」)

この発言には、映画「鬼畜」の出来に対する自信と不安が見える。そこで、まずは大規模試写会を企画した。人々の目に触れる機会を多く作り、ムーブメントを仕掛けようとしたのである。

次に予告編だ。松竹映画は助監督が予告編を作るのが慣例で監督は一切関わらない。本作の助監督松原信吾は「父と子の愛と哀しみの旅は……」「切っても切れぬ親子の絆を描いて」「胸に迫るこの感動！」っているスーパーを入れたら会社に褒められました。これで売り文句が決まったって(笑)。」と述べている。松原のスーパーで重要な点は、父子の旅と絆による感動作である

ことを推していることだ。これは、明らかに野村の直近のヒット作「砂の器」（1974）をイメージさせる言葉だ。実際、映画「鬼畜」は、その構造において映画「砂の器」（1974）と似通ったものを持っている。特に象徴的なのは、終盤の北陸旅行である。その点について、上妻祥浩は、次のように述べている。

後半の父子放浪のシークエンスは、ビジュアルとしてはまさに「砂の器」の本浦父子とイメージが重なる。前述のように千代吉を熱望しながら果たせなかった緒方は、本作のこの部分で「鬼と化した千代吉」を演じたことになるわけである。本作では「宿命」のような音楽こそ流れないが、きょうだいを持ってきたオルゴールが奏でるメロディが、アレンジされて劇中で流れる。背景音楽と劇中音楽を兼ねた楽曲という意味では「宿命」に近いと言えるだろう。まさに本作は、「もう一つの『砂の器』」、「裏返し『砂の器』」と言うことができる。（上妻祥浩『旅と女と殺人と 清張映画への招待』幻戯書房 2018・1）

諸家が指摘することだが、映画「砂の器」の白眉は（原作には存在しない）父子の放浪のシーンだ。川又昂らがシナリオに合わせた四季を撮るため日本全国を踏破したほどの熱の入った画面は、芥川也寸志作曲「宿命」との相性も良かった。「鬼畜」もクライマックスは父子の旅だ。ただし、「鬼畜」の旅は子を殺すための地獄旅。「砂の器」からの反転も、効果的に映る可能性があるだろう。つまり、結果的に「砂の器」との関係性を裏書きする予告編が仕上がったのだ。

そして、宣伝部が、この売り文句を基に戦略を立てていることは先述した『宣伝材料』でも確認できる。この宣材には、「宣伝文案例」が5つ示されている。その一つは「「砂の器」に続く清張・野村シリーズの最新作」というものだ。映画「鬼畜」を大ヒットした「砂の器」の系譜と位置付けることで、単なる子殺しの嫌な作品と受け取られないようにしようとしているのだ。他にも「抱きしめてやりたい！ この感動——」というものがあり、ここには観客に自発的にそうしなければならぬ気分になってもらおうという意図が見える。また、この「宣材」には劇場で流す紹介用の放送原稿も記されている。それが劇場で実際に使われたどうかは分からないが、ここにも松竹側が「清張・野村コンビの大作」を売りにしようとしていたことが分かる。そして、映画「鬼畜」はリバイバル上映の「砂の器」との同時上映で公開された。当初、ロードショーが決まっていたにもかかわらず、「砂の器」の力を借りたところに、念には念を入れた野村、あるいは松竹の慎重さが窺える⁽²¹⁾。

さて、こうした宣伝の努力も実り、映画「鬼畜」は4.8億円の配収を上げるに至り、映画としても評価された。先述した緒形拳の主演男優賞の総なめだけではなく、野村芳太郎も日本アカデミー賞とブルーリボン賞で監督賞を、川又昂と森田郷平は報知映画賞でそれぞれ撮影賞と美術賞を受賞しており、スタッフの頑張りが認められた形だ。また、野村は最後の利一の「父ちゃんじゃない」を父の拒絶と父への愛情という相克したものが内在していると解釈し、それを観客に考えさせることを狙っていた。公開当時、その点が議論になったことは、映画に興味を引かせる効果にもなり野村の狙いどおりだったと言えるだろう。ただし、野村が力を注いだ両義的なラストや人間の弱さを見せようとする演出が作品自体の評価を微妙なものにしたのも否めない。同時代評をいくつか確認してみよう。まず、本作を肯定的に捉えているのは、白井佳夫だ。

「鬼畜」のアンチ・ヒーローが登場する、アンチ・ヒューマニズム風のドラマ構造は、実は

人間の弱さというものを、一種センセーショナルな日本的悲劇のパターンをカセにして露わにし、そのもう一つ向こう側に、幼い子どもの無心の演技のあどけなさによって、涙ながらの純な人間主義を謳いあげるための道具立てといってもいいものなのである。(白井佳夫「アンチ・ヒューマニズム風ヒューマニズム映画「鬼畜」『創』1978・12)

白井は、題材の強烈さはあくまで日本人の琴線に触れるような人間賛歌を引き立てるものであると野村の演出意図を喝破している。その上で、彼は映画「鬼畜」を日本人の価値観を逆照射する作品になっていると評し、時代を見る角度として野村の世情を汲む敏感さに価値を見出す。そんな映画「鬼畜」で描かれるヒューマニズムの側面を認めつつ、疑義を呈するのが押川義行だ。

つまり、野村芳太郎の演出の焦点は、鬼畜のような人間像をスリリングも描くことではなく、虚を突かれた人間の本性を見つめることだった。だからこそ、お梅のヒステリックな残酷さ、宗吉の歯がゆいばかりの弱さも十分納得できるのだし、そして、だからこそ、鬼畜の印象は薄れてしまうのだ。(注略)“愛の残骸”ともいう地獄絵図なのであって、親子の物語ではないのだ。(押川義行「日本映画批評「鬼畜」その1」『キネマ旬報』1978・12)

押川はタイトルとそこから読み取れる悪のイメージとのズレに拍子抜けしたと言いつつ、人間の弱さを描こうとする野村の演出意図を汲み、緒形拳や岩下志麻に対して「内容が内容だから、出演者たちの演技の効果も大いに認めなくてはなるまい」と評価する。その一方で、親子の物語ではないと断じる部分からは、大人たち3人の名演ゆえに父子の物語という狙いは薄れていることも指摘することになっている。この点について、更に深く言及しているのが、福岡翼だ。

少年の存在拒否の叫びは、そのまますべての人の叫びにならなくてはならない。そのためにも、後半、父親が少年を連れて、殺人旅行に発つにあたり、つまり日常を離れてからのシークエンスは、虚構を織り交ぜながらでもいいから、もっとスリルに満ちていなければならぬ。親は、どんな手口で子どもを殺害するのか、というサスペンスがなくてはならない。それが希薄だ。したがって、結果的に子どもを殺さなくて済んだ親の安堵と贖罪意識に対する共鳴は弱いものになったし、生きのびた子どもの、人間不信に陥った者の悲しみも、もう一つ盛り上がってこなかった。(福岡翼「日本映画批評「鬼畜」その2」『キネマ旬報』1978・12)

福岡は前半の宗吉、お梅、菊代の修羅場の持つスリリングさに対し、後半部分が決定的に弱いと感じている⁽²²⁾。そして、その原因を二つだという。一つは、終盤の父子の旅行の穏やかさだ。野村としては、殺しと日常の対比が狙いだったが、豊かな美しい情景の前に宗吉の殺害動機、意思、殺害の方法という緊迫感が埋没してしまった。また、仲良さそうな親子の映像によって、宗吉と利一の対比が効かなかった。その押さえがないことで、その反動となるラストの父子の心情に迫れていないと指摘している。つまり、野村の腐心した場面がかえって殺人旅行とラストの対比を阻害しているのである。この福岡の言うラストの弱さについて、興味深い話をしているのが、船戸満之だ。彼は映画館で観た際の観客の反応に言及しながら、論を進めている。彼は、冒頭の菊代が印刷所に現れ宗吉が慌てるという緊迫した場面で観客から笑いが起きたと驚いている。更に船戸は、次のように付け加える。

いじめられる連れ子を、夫の前では庇うことができず、寧ろ叱らなくてはならない後妻とで

もいった母物の逆を緒形が熱演する。(中略)かつての母物映画では観客は、感涙にむせんだという。しかし、この父親では、泣いている観客はいないようだ。寧ろ、笑うことが多い。夫緒形の演技に意図した滑稽さがある。しかし妻岩下のほうはどうか。鬼畜のような女が演ぜられている。それでも観客は笑うのである。(船戸満之「日本映画と教育劇」『映画芸術』1979・2)

「弱い父親がおもしろくてたまらぬらしい」と推測する船戸は、この件について、夫を寝取られた妻、裏切られたと愛人という悲劇的な設定の二人が寧ろ強者となって原因である男を責め立てる構図にあると推論し、「従来なら女の悲劇になるところが、男の悲劇となり、したがって喜劇となる」と観客の笑いの原因を分析する。生の感情をぶつけ合うような演技の凄まじさは誇大に映り、責められる側の男をより矮小に見せる。過剰なまでのセンセーショナルな演出はリアリティを超えてしまうのだ。この強烈なインパクトを目にしてしまうと、後半の殺人旅行は生ぬるいものにしか見えない。つまり、前半と後半は宗吉の心理という面ではつながっているものの、映画の演出としては徹底を欠いてしまっているのだ。人間の悪の面をさらけ出した前半に対し、お涙頂戴に落としていくその手法を安易として、船戸はなおも述べる。

父が子に泣いて謝る。それを子が寛大に許し、尚もかばおうとする。これを良しとすることは、継子いじめ、子殺しを娯楽として享楽させ、しかもラスト・シーンで救済の免罪符を与えて観客を解放するということである。このような安易な解放は、原作にはなかったものである。これは作品の完成度を低めていると思う。(前掲・船戸)

子捨て子殺し、父親の権威失墜などある種、現代的なテーマに切り込みながら、そこを掘り下げるのではなく、個人的な感傷や松竹大船的な感動作へと話を落としてしまったことをテーマ性の弱さと結論づける。船戸が引用した観客の反応からしても、観客が面白がり印象に残るのは前半の修羅場の壮絶さであり、以降の展開は緒形拳の芝居が光るものの物語としては期待外れとして失速していかざるを得ない。この船戸の評は、押川のタイトルに期待したものと違うという思いとも重なる。

何故、このような分裂気味の作品として評されるに至ったのか。意外にも、本作に肯定的だった白井が、それに通ずることを指摘している。

一見「鬼畜」のドラマ構造は、現代的なリアリズムによって、人間の悪の側面を、ぎりぎりに掘り下げて描いているようにも、見える。しかしそれは、嫉妬とか憎悪とかいう感情を、センセーショナルに雑巾して、生理的な切迫感をもって画面に映像化した迫力なのであって、その根本にあるドラマの骨組みそのものは、意外に単純なパターンなのである。(白井佳夫「アンチ・ヒューマニズム風ヒューマニズム映画「鬼畜」」『創』1978・12)

この白井の指摘は奇しくも、「鬼畜」はその演出と物語構造が合致していないということを意味する。言い換えるなら、ありがちな感動物語に引き付けるためにセンセーショナルな演出が施されているだけで、両者をつなげる必然がそこにはないということだ。何故、人間の弱さと不可思議さを見せるのに過剰なまでの修羅場を演出する必要があったのか、それはリアリズムだ。しかし、後半の希望的なオチはロマンティシズムであって齟齬をきたしているという他ない。

それでは、映画「鬼畜」には何が足りなかったのか。前半のセンセーショナルさと後半の人間

主義をつなげる方法はなかったのか。その答えは、皮肉にも野村芳太郎の過去作、松竹映画「ゼロの焦点」(1961)と映画「砂の器」にある。

既に拙稿⁽²³⁾で明らかにしたことだが、1961年版「ゼロの焦点」は禎子の独白で物語が進められながら、映画オリジナルとなる断崖での真犯人・佐知子の真相告白から一気にその中心は佐知子へ転ずる。そのことは、この作品において禎子は主役ではなく、犯行に至った佐知子の哀しみを受け止める受け皿の役割であったことを示している。佐知子の連続殺人という所業は、探偵役かつ被害者家族である禎子とその動機に同情的に思いを馳せることで人間の奥深さへと昇華されていく。

また、映画「砂の器」で観客の涙を誘った父子の放浪シーンは、実は事件を追い続けた今西警部補(丹波哲郎)の想像だ。今西が真犯人・和賀英良の過去に想いを馳せ、犯行の裏側にある親子の愛情を汲み涙するとき、和賀英良の犯罪もまた断ちがたき親子の絆の物語として昇華する。

二つの野村芳太郎監督作に共通するのは、作品内部に存在する犯罪を追う目線と、その犯行動機を受け止め、許すキャラクターの存在である。殊に1961年版「ゼロの焦点」の、探偵役による犯罪者への憐憫という演出は2時間テレビドラマの定番にもなっていたほどのものだ。観客は、禎子や今西警部補の目線に共感しながら、物語世界に入り込み、彼らと共に想いを馳せる。だからこそ感動するのだ。映画「鬼畜」には、この観客と一体になり犯行とその悲哀を受け止めるキャラクターが存在しない。いや、野村が『撮影用台本』に付けた最終場面には、婦警がその役割を担うものとして書かれている。彼女を印象づけるために大竹しのぶを配役するという形跡もある。しかし、終盤にだけ登場する彼女では犯行全体を俯瞰できないし、また取って付けたような利一への励ましも警官という仕事以上のものではない。結果、宗吉の安堵と贖罪も、過酷な運命と孤独を抱える利一の哀しみも拡散してしまわざるを得ない。急ごしらえの結末は、野村の意図を完全には果たせなかった。

ここまでの議論をまとめておこう。商業的な成功をおさめ、個々の仕事は評価された映画「鬼畜」は、その構造と演出の乖離から作品としては一貫性を欠くことになり、野村の意図とは違った形で消費されていくことになった。そして、前半の修羅場や岩下志麻の子どもいじめなどのセンセーショナルな場面だけが強烈な印象として観客に焼き付いていくのだ。

おわりに

野村芳太郎は、1950年代の男性観の陥穽を描いた恐怖小説ともいべきものだった原作「鬼畜」を、人間の弱さと恐ろしさ、そして父子の絆を描くヒューマニズム映画へと仕立てた。そのことは、彼のヒット作「砂の器」とひも付きにした宣伝からも分かるが、野村芳太郎作品に対する観客の期待として当然の帰結であったし、また野村芳太郎の商才にも、清張作品を通して人間ドラマを作ってきた野村の大船撮影所出身者としての意識にも合致するものだった。だからこそ、野村の元にそれを実現し得るキャスト、スタッフが集結し、野村の思いを実現すべく全員が力を出した。それは、ヒットメーカーとしての地位を確立した野村だからできる奇跡だ。それが功を奏し、ヒット作へとなっていった。しかし、その一方で作品は、その過激な演出と予定調和

の物語の乖離が見える映画でもあった。

これは何を意味するのか。大衆の欲求を汲み「砂の器」(1974)というヒット作を生み出した野村は時代や観客の空気に敏感であり、また柔軟だ。それゆえに大衆受けするヒューマニズム映画だけでなく、別の方向性の作品を成功に導いている。例えば、同年に公開された映画「事件」はリアリズムに満ち、決して安易なヒューマニズムには陥っていない。

だが、それ以上の大ヒット作が存在する。それが「八つ墓村」(1977)だ。この1977年版「八つ墓村」は、野村自身は不満の残る作品だそうだが、ディスカバー・ジャパンによる国内旅行ブーム、オカルトブームといった大衆の心理を巧みに吸い上げ探偵小説である原作をオカルトホラーに仕立てた本作の配収は19億8600万円と桁が違う。また本作は、懐中電灯を頭に差し、猟銃と刀を振り回す多治見要蔵(山崎努)の出で立ち、落ち武者の亡霊、「祟りじゃ〜」と叫ぶ濃茶の尼のエキセントリックさ、血の涙を流し主人公を追い回す真犯人など刺激的な映像の連続で、今も様々な作品に影響を与えている。野村芳太郎の新たな代表作として記憶されたのだ。

つまり、1970年代は、「砂の器」に代表される人間主義と「八つ墓村」に代表されるセンセーショナルさ、相克するその二つが野村に期待されるものとなったのだ。そして、その二つの期待が、交錯したのが映画「鬼畜」である。だが、物語の構造上の問題から観客により受けたのは、センセーショナルさのほうだった。無論、野村は自分の信じる映画を撮るだけだが、一方で商才に長けた彼は意識しなくとも大衆の要求を引き受けていくことになる。それは、医療映画をオカルトにしてしまったカルト映画「震える舌」(1980)などからも察せられる。当然、霧プロダクション製作の清張映画でもその影響は免れまい。

となると、清張が霧プロ設立時に全幅の信頼をするに至った野村作品群とは方向性が変わらざるを得ない。先走って言えば、後の霧プロの解散の萌芽は設立前の映画「鬼畜」にあったのだ。その意味で映画「鬼畜」は、清張映画の分岐点の一つと言って良さそうである。その後の野村が作る清張作品(監督作、プロデュース作ともに)がどうなっていくのか。それは別稿に譲る。

注

- (1) 中尾香「甘える男性像—戦後『婦人公論』にあらわれた男性像—」(『社会学評論』2003)
- (2) 例えば、普及率が10%を超えた1957年の電気洗濯機の価格は21800円だが、当時、サラリーマンの月収は平均15000円程度であり、簡単に買えるものではなかった。まして「三種の神器」を揃えた豊かな生活はほど遠い。薄給を妻子になじられる亭主もいたことは想像に難しくなく、『婦人公論』の特集はその裏返しの側面もあるだろう。
- (3) この「鬼畜について」は、映画パンフレットにも掲載されている。
- (4) 野村芳太郎『映画の匠 野村芳太郎』(ワイズ出版 2020・6)
- (5) 川又昂「撮影監督・川又昂インタビュー」(桂千穂『松本清張映像作品 サスペンスと感動の秘密』メディアックス 2014・6)
- (6) 緒形拳、岩下志麻がそれぞれの役を引き受ける経緯については、春日太一『美しく、狂おしく 岩下志麻の女優道』文藝春秋 2018・2)、前掲・川又インタビューが詳しい。参照されたい。
- (7) 利一がよく口ずさむ「ガッチャマンのうた」は『科学忍者隊ガッチャマン』(1972・10・1~1974・9・29)の主題歌である。そして冒頭で利一が遊んでいる玩具は『ゲッターロボG』(1975・5・15~1976・3・25)のゲッターポセイドンのジャンボマシンダー。どちらも1970年代を代表するアニ

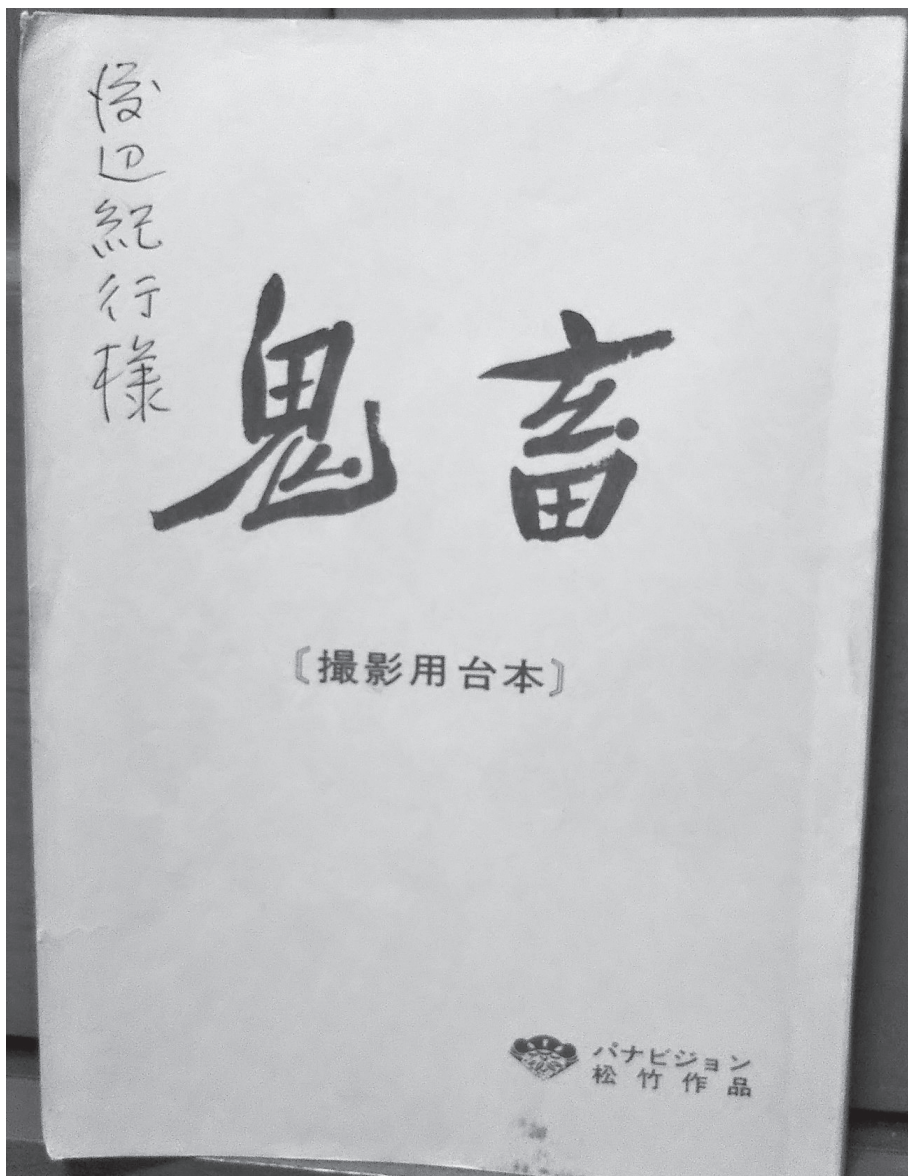
メ。「ガッチャマンのうた」は台本段階から指定されている。余談だが、利一の玩具がポセイドンなのは、主人公メカのドラゴンが売り切れていた結果と想像され、妙にリアリティがある。そこまで考えてはいないだろうが。

- (8) 「大嶺俊順監督インタビュー」(桂千穂『松本清張映像作品 サスペンスと感動の秘密』メディアックス 2014・6)
なお、拙稿「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)執筆に際して、大嶺と美術監督の森田順平の二人にインタビューを試みたが、その時も二人が口を揃えて同様のことを述べている。野村のある種の天才性を窺わせるエピソードである。
- (9) 「岩下志麻インタビュー」(桂千穂『松本清張映像作品 サスペンスと感動の秘密』メディアックス 2014・6)
- (10) 前掲・春日『美しく、狂おしく』、岩下志麻「清張映画で“大人の女”になった」(『週刊文春』2017・11・2)などを参照。
- (11) 注(4)に同じ。
- (12) 注(7)に同じ。
- (13) 点灯する東京タワーを見上げ狼狽える宗吉という場面は、松原信吾によれば、野村の強い意向だったそうである。10秒ほどのシーンだが、携帯電話もない時代、地下の電気室までトランシーバーも通じないという状況の中、松原は地上と地下を行ったり来たり走り込みながら撮った。タイミングが巧みならず、5度も撮る羽目になる苦労したショットである。
- (14) 前書きの日付は1978年7月5日であるため、『撮影用台本』の出来上がりはこの日前後と考えて良いだろう。『撮影用台本』には、シーン割も全て掲載されており、これに従い各スタッフが準備をし7月30日のクランクイン(前掲「撮影ルポ」による)を迎えることになる。
- (15) 注(4)に同じ。
- (16) 利一は、終盤の宗吉との旅行で新幹線に乗ったときには、改札に来た車掌に年齢を聞かれ「5歳」と答え、その年齢を言い張る。未就学児の6歳は運賃を払わねばならないが、5歳なら無料だからだ。宗吉の入れ知恵もあるだろうが、堂々としらをきってみせる利一の利発さは宗吉夫婦にとっては驚異だったろう。因みに『撮影用台本』では普通に6歳と実年齢を答えており、このシーンは撮影現場による変更、演出である。
- (17) 宗吉との旅においても、街を歩く最中、家族で楽しそうに花火に興じる家族を見て立ち止まり、動かないという場面が挿入される。そんな利一を歩くよう強く促し、取り合わない宗吉。利一の家族愛に飢えた哀れさは繰り返し強調されている。
- (18) 前掲「子供が見捨てられる時代 対談 松本清張 野村芳太郎」
- (19) 渡辺紀行の台本の書き込みによれば、所轄署関係の撮影は1978年8月14日～16日にかけてである。7月30日のクランクインから28日で撮り終えているので、後半戦の撮影であったと察せられる。
- (20) 例えば、刑事たちの台詞のなかには、どの刑事の台詞なのか指定されていないものがあり、それらの割り振りは現場で行われたと分かる書き込みがある(おそらく助監督の役割)。また、台詞の追加も書き込まれている。
- (21) 映画「砂の器」の信用度は高く、後年、「砂の器」のリバイバル上映と同時公開されたものに三村晴彦監督「天城越え」(1983)がある。元々、「天城越え」は公開自体が危ぶまれていたのだと三村は述べている。拙稿「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・3)を参照されたい。
- (22) おそらく、野村がラッシュ時に感じた「メリハリがない」という不安要素と重なるだろう。
- (23) 「松本清張「ゼロの焦点」、断崖に秘められた想い」(『紀事』日本風土学会 2010・3)

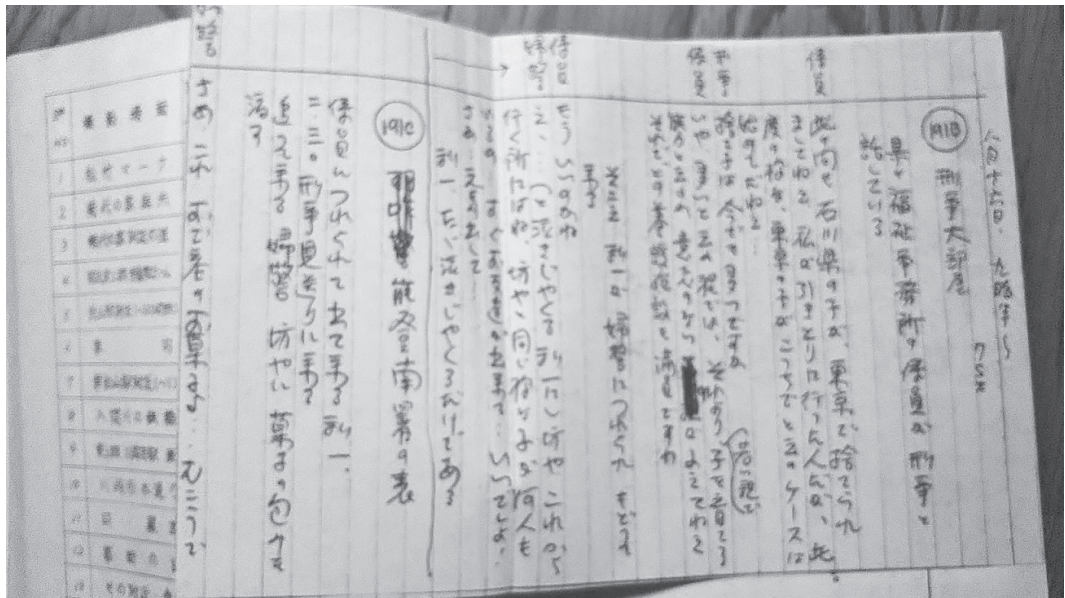
(受理日 2021年1月7日)



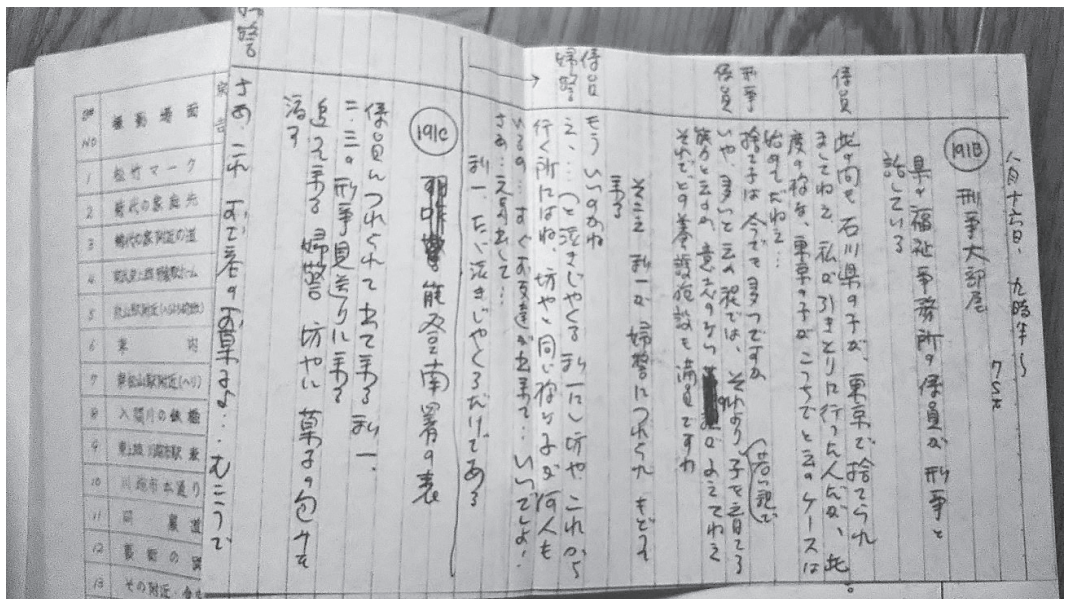
資料 1



資料2



資料 3



資料 4