

## 論文

## 映画としての『点と線』

針 生 進

*Points and Lines, a Film*

HARIU Susumu

映画版『点と線』（東映東京、昭和33年）は、白足袋をはいた両足裏の  
大寫しから、はじまります<sup>1</sup>。原作小説をすでに読んでいる観客も意表を  
つかれ、事件の核心にかかわる事実にあらためて目を向けさせられます。  
これも足下からの視点が意表をつく、イタリア初期ルネサンスの画家マン  
テーニャ描く《死せるキリスト》<sup>2</sup>の、これも画面に大きく描かれたイエス  
の足裏には十字架に打たれた釘の傷跡が痛ましいけれど、こちらの足袋の  
裏はきれいすぎるのです。その宗教画の鑑賞者の目の動きを追うように、  
足元から前方へカメラが向かうと、両脚をそろえ、両手も胸の上で組み、

- 
- 1 予告編での同じ場面では、向かって左に並んだ男の革靴の底も両足まで見えるが、本編ではシネスコ・サイズの画面の3分の2ほどまで両足の足袋裏が映り、革靴の方は左足底しか見えない。ローアングルの画面づくりで名をはせた映画監督、加藤泰が「“作家”としての鉦脈を探りあて」川村三郎（編）『映画監督ベスト101：日本編』（新書館、2003, p. 60）たという『風と女と旅鴉』が映画版『点と線』と同じ33年の4月（後者は11月）同じ東映系で公開されている。本論でとりあげる映画の製作年はすべて昭和であり、以下、年号は省略する。
  - 2 1480年頃。ミラノ、ブレラ絵画館蔵。

目を閉じて仰向けに寝ている着物姿の若い女性が見えてきます。眠っているのではないとわかるのは、顔の上を小蟹が這うのに微動もしないからです。岩場を走る点景にすぎない原作での蟹を映画は死を伝える使者に変えるのです<sup>3</sup>。足元の接写が真上からの俯瞰撮影に切り替わると、彼女の方に顔を向け片腕も伸ばし、これも姿勢正しく、目を閉じ並んで横たわっているオーバーコート姿の男性も映し出されます。そして二人を写真に収めようと周りに立ち動く白衣の者たちも。博多湾を見渡す早朝の香椎潟で寄り添いあった男女の変死体が発見される——これが事件の発端であり、映画の冒頭にもなります。ある中堅会社の社長が馴染みの料亭の仲居二人を連れ出して、昼下がりの銀座で食事をするという小説の第一章からではなく、岩ばかりの海岸の遺体発見現場に舞台を移した第二章からはじまる映画の導入部は、原作のそれよりもはるかに緊張感にあふれています。ただし、原作でもそうであるように——「刑事たちの顔には弛緩した表情があった<sup>4</sup>」——発見現場に臨んだ捜査員たちに緊張感に欠けるところがあるのは否めません。

二人の遺体を検分した監察医（織田政雄）は、一般には青酸カリとして知られるシアン化カリウムによる中毒死と断定します。無理心中ではないかと訊く捜査刑事（本来その答を出すのは彼の方です）への応答にもためらいはありません。「いや、合意の上での心中たい。行儀がよかもんな。着物もちゃんとしとるし、掌は前に合わせて、足袋も真っ白、草履もそろっとる。いや立派なもんたい<sup>5</sup>」（字幕という安易な手段に代えて場所がどこかを知らせる博多弁だけれど、画面にどこか悠長な気分をただよわせもし

3 南博『点と線』『キネマ旬報』No. 224 (1959年1月下旬号)、p. 79を参照のこと。

4 松本清張『点と線』（文藝春秋：文春文庫、2009）、p. 34。以下、同書からの引用は引用文末のカッコ内に頁数を入れて示す。

5 井出雅人「シナリオ『点と線』」『キネマ旬報』No. 218 (1958年11月下旬号)、pp. 125-148。以下、シナリオと略記。台詞の採録には原典としてこのシナリオおよび次のDVD版を使用し、異同がある場合には後者を優先した。『点と線』（東映ビデオ：DUTD02275、2014）。小説の原文では博多なまりはこれほど強くはない。「無理心中じゃないね。着衣の乱れもないし、格闘した形跡もない。やはり覚悟の上で、青酸カリをのんで死んだのだな」（34）。

ます)。シナリオのト書きにも「その通り、まるで飾られたように並んでいる<sup>6</sup>」とあります。であるなら、ここで臨場した捜査員がまず問うべきは、この世の見納めになぜ殺風景すぎる海岸が選ばれたのか、ではなくなりません。東福岡署（小説では「福岡署」）の鳥飼刑事（加藤嘉）が指摘するその疑問は、後に事件の真相へ導く端緒になるとしても、もとより繁華なところが死に場所には選ばれるわけもなく、ここでは警察医の失笑をかうのも仕方のないところです（ほかのことで現場では笑い声があがります）。後日あらためて現場を訪れて鳥飼も気づくこと——そうするにおよそ適さない岩肌の海岸になぜ男女は横たわっていたのかを問うべきだったのです（男女以外にそこにいた人物が自分の足跡を残さないために——これが答です）。いや、それ以前にまず、情死事件であろうとなかろうと、情死だというのなら、合意の上であろうとなかろうと、二人で猛毒の青酸化合物をあおったとすれば、端然とした姿勢をとる遺体が並ぶ目の前の現場とは正反対の惨状になるのではと疑ってしかるべきです。

その俗称だけはよく知られている青酸化合物について正確な知識をもつ読者なり観客が多くいるとは思えません。それでも、ごく強い毒性のため一般には入手困難な薬品名をあえて原作者が監察医に言わせたのは、その名が犯罪の匂いのつきまとう毒物の代名詞として知られているからと思われる。知られているからこそ、読者＝観客に不審を抱かせもします。小説や映画からの受け売りだとしても、その薬物の名は、海岸の現場とは対極の凄惨な情景を連想させるからです。呼吸困難、めまい、頭痛、嘔吐、痙攣などに次々に襲われ、もがき苦しみぬいた果てに絶命する<sup>7</sup>……。なかでも、映画版『点と線』が公開される10年も前に起こりながら、その後も語り継がれてきた凶悪強盗事件にして大量毒殺事件の記憶があります。逮捕、起訴された人物が公判では自白を翻したことで事件の謎が深まるな

6 シナリオ、p. 126.

7 映画版『ゼロの焦点』（36年）のなかで、女性主人公の義兄（西村晃）が同種の毒物を飲まされて悶死するときのように。

ら、青酸カリとまでは特定されなかったけれど、同じ青酸化合物が使用されたことが犯罪の陰惨さを色濃くする「帝銀事件」です<sup>8</sup>。昭和の犯罪史に残るその凶行を知る読者＝観客なら、そうでなくても、その危険薬物について若干の知識があれば、帝国銀行椎名町支店の酸鼻をきわめたという犯行現場と、安らかな顔をした遺体が整然と並ぶ、香椎の海岸での情死の現場とのあまりの違いに気づくはずなのです。現場での東福岡署員たちはそうではなかったけれど。

「きれいなバラ色の顔色がその特徴」(32)という症状からも、死因は明らかに青酸化合物。というのに着衣に乱れも汚れもなく、服毒の苦悶など知らぬげに安らかに眠っているような遺体。このように相容れない現場の状況を前にすれば、二人の死後、いや死の前からも、第三者の何らかの介入があったと推測されて当然です。第三者の影。それは犯罪者の影ではないのか。それでもなぜか、遺体たちが無言で訴える状況の不自然さに捜査関係者の誰も不審の目を向けないまま、現場検証は終わります。きれいすぎる足袋の裏こそ事件性を示唆しているというのに、きれいだからこそ犯罪性のない心中事件として片付けられてしまうのです（相手の男の靴も「手入れがとどいていて、なめらかに光って」(31)いるというのに）。あとから捜査に加わった警視庁の三原警部補（南廣）も原作では当初、次のように断言する始末です。「検案書によっても、現場状況（私は写真しか見せてもらえなかったが）によっても、はっきり情死であることに間違いはありません」(253)（一方、映画での三原は当初から現場にいた第三者の影を想像しています）。殺人などを扱う捜査一課の所属ではないので無理もないとすれば弁護のしすぎです。三原を演じる南の硬い演技については「元々

---

8 昭和36年3月28日、「名張毒ブドウ酒殺人事件」の発覚直後、駆けつけた記者たちの一人が、五人もの被害者を診た地元の医師に、毒物は青酸カリかと訊いている。「勢い込んで訊ねる記者たちの脳裏に、戦後まもなくの日本を震撼させた帝銀事件が浮かんでいた」江川紹子、『名張毒ブドウ酒殺人事件—六人目の犠牲者』（岩波書店・岩波現代文庫、2001）、p. 11. 初刊は文藝春秋社、1994年4月。実際にブドウ酒に入れられていたのは農薬だった。原作者自身も『小説帝銀事件』を昭和34年に執筆している。

はジャズドラマーで俳優としてはデビューしたばかりだったので仕方のない部分はある<sup>9</sup>』と大目に見るとしても（南の生硬な演技を目立たせまいとしたのか、それともその演技がそう見せてしまうのか、映画での三原は原作よりも直情径行にして武骨な性格になっています）。納得できかねる警察の対応にはあとで再びふれるとして、事件のその後の経過を見ておきます。

さすがに捜査当局はのちに見解を改めます。海岸に遺体で発見された男女は何者かによって毒殺され、合意の上での情死に装わせられていたのだと。初動捜査に遅れがあったとしても、その後の福岡署および警視庁の捜査員たちの地道な活動が実を結び、事件の背後関係が暴かれ、被疑者がつくりあげた「鉄壁のアリバイ」も崩されていきます。産工省（原作では「××省」）の出入り商人で、同省の上層部と不適切な関係にあった、機械工具を扱う安田商会の社長、安田辰郎（山形勲）に、次にはその妻、亮子（高峰三枝子）にも疑惑の目が向けられます。汚職問題で事情聴取をうけていた上司の石田部長（三島雅夫）の罪を負って、同省の佐山課長補佐（成瀬昌彦）が博多までの逃避行の果てに、赤坂の料亭の仲居（小宮光江）と覚悟の心中をしたと見せかけて二人を殺害した容疑がかけられるのです。とはいえ、重要証人であった佐山が責任をとるという形で自死したとの判断が当局から出た時点では、容疑者の思惑どおり、石田部長は証拠不十分で釈放され、汚職捜査は行きづまることになります。そこで、その捜査を担当していた警視庁捜査二課の三原警部補が、石田部長の部下の心中事件の詳細を確かめに、遠く管轄外の博多まで赴くのです。

心中と見せかけたその殺人事件には、はじめから安田、その後は彼の妻のほかに、読者＝観客を惑わすような容疑者は一人も現れません。「犯人捜し」という推理小説の本質たる興趣に原作は関心を寄せていないのです。

9 桂千穂＋編集部、『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）、p. 193. 以下、『映像作品』と略記。南の演技については南博の前掲記事も参照のこと。

というのに推理小説と名乗るのは読者に誤解を与えかねません<sup>10</sup>。他方、一人の捜査関係者の推理のみで犯罪の構図が解明されていくからには、まさに純然たる「推理」小説にはかならないのです。検挙される直前に本人たちが自死して果てたために、安田夫妻の犯罪の核心も細部も証拠立てて解明されないままで終わります。上に述べた事件の概略も、三原警部補の推理と仮説をまとめたにすぎません。それらが披露される最終章では、それまでの三人称から、鳥飼刑事に宛てた手紙の書き手として三原が語り手となる一人称の語りに変わります。この語り手は、しかし、十分に信用できるのか。小説の批評用語でいうところの「信頼できない語り手」とは、その語り手の言説が誤っている、偏っている、あるいは無知であると指摘できる拠りどころとしての確固たる事実があってこそその呼び名です。語り手としての三原が「信頼できない」のは、けれど、彼の立てる推理を裏付ける確かな事実そのものがほとんど何もないからです。「物的証拠がまったくといっていいほどない……状況証拠ばかり」(271)なのです。自ら命を絶ってしまうために、被疑者本人からの自白や弁明さえ聞けません。「すべて憶測にすぎない」といわれれば、それまでなのです。

語り手としての三原の信頼性をさらに疑わせることがあります。被疑者は遺書を残したというけれど、なぜかその内容の詳細を明らかにしていないのです。鳥飼への手紙のなかで事件全体の輪郭を示したあと、三原は「以上は、私の推理のしだいと、あとの部分は、安田夫妻の遺書によったもの」(270)であると認めています。しかし「三原が報告する『情死』に至るまでの経緯のなかのどれが安田夫妻に遺書にもとづき、どれが三原自身による推理なのかは、読者にはわからないようになって<sup>11</sup>」いるのです。それ以前に、上に述べたように、唯一の重要証拠となるその遺書なるものの内容が詳らかにされていません。「罪を意識して死んだ」(270)とあったと大

10 雑誌『旅』での連載第1回(1957年2月号)には「新連載小説」と記されているだけだが、初の単行本(1958)の表紙には「長編推理小説」とある。

11 藤井淑禎『清張ミステリーと昭和三十年代』(文藝春秋:文春新書、1999)、p.161.

まかに知らされるだけで、本文からの引用もされません。これでは遺書の真偽ばかりか、存在そのものが疑われても仕方なくなります。安田夫妻の死についての報告が素っ気ないのは、三原自身はその現場に立ち会ってはいないのではと思わせます。少なくとも小説の文脈では彼がその場にいたのかどうかは不明です。このような叙述の曖昧さ、不分明さこそ「最後まで読んでも事件が解決した気がしない<sup>12)</sup>」という読後感に反映してくるのです。実際のところ、事件は正式には解決を見ず、被疑者死亡で終息するにすぎないのです。

「信頼できない」としても、それに対する反証、異論はひとつも出てこないのであれば、三原の推理に映画版は全幅の信頼をおくしかありません。しかし、それは唯一にして最善の方法にもなります。彼の推理や仮説をすべて事実として映像化することで、原作にある語りの曖昧さの霧が晴れてくるからです。たとえ原作にある叙述の曖昧さが多義性とも不確定性ともいえる小説技法上の効果をねらった試み（同じ作者にも『ガラスの城』（昭和51年）という作例がある）だったとしても、いかに隅々まで明快に事件を再現していくかに専心して映画版に迷いはありません。被疑者の遺書といった不確定要素は排されています。一方、事件の輪郭を明確にするためなら、小説では三原の推測の域を出なかった容疑者たちの心理と行動を描きこみ、原作者には関心外だった犯罪の背景にも目を配るのです。

映画化によって事件全体の視界が良好になるとしても、納得のいかない細部がいくつか、小説から持ちこされるのは致し方ありません。特に巻頭の場面には、犯行の核心にかかわるからこそ、「細部」だからと見過ごせない疑問がひとつならず残されます。海岸に並んだ男女の死体が見せる見誤りような犯罪の影をなぜ捜査陣が見誤るのか。納得しがたいのはこれだけではありません。殺害犯は遺体になぜ偽装を施したのか、と問わずにもいられません。それが無意味な努力でしかないからです。別々の場所

12 齋藤美奈子『文庫解説を読む（9）』『図書』（岩波書店、2015年4月号）、pp.30-33.

で殺害した男女二人を、誰にも見とがめられないよう注意して発見現場まで運んでくる。次に、夜の闇と寒気のなか、足元も悪い岩場の海岸で、誰にも気づかれないように気を配りながら、悶死した被害者たちの姿勢と衣服を整える。汚れていたならコートなども着替えさせ、女には新しい足袋をはかせ、男の靴の汚れもぬぐう。仕上げには、二人の苦悶にゆがんだ表情もどうにかして消し去る。このようなことが実際に可能なのか、という以上に、偽装工作そのものがなぜ行われたのか、このことが理解に苦しむのです。偽装した当人は理解していないのです。死体相手の重労働に体力を費やし、神経もすりへらしたところで、犯罪を隠蔽するには無益、それどころか逆効果にしかならないことを。毒殺しておいて、その毒が肉体にもたらず恐ろしい、けれど自然で明白な反応の跡をひとつ残らず遺体から消していく——これでは隠蔽どころか、逆に犯罪の明白な証拠を苦勞して自らつくり出すのに異なりません。一目でそれとわかる偽装を見抜けない、信じられないほど不注意、でなければ職務怠慢といわざるをえない捜査関係者がいるのなら、偽装工作の無意味さに考えが及ばない被疑者もいるのです。

推理小説を読みなれた読者＝観客なら、犯罪者側、捜査側双方の愚かささえいえる失策も見逃してくれそうです。過ちは人の常と知る度量の広さからでも、彼らの「失策や不手際が読者の共感を呼ぶ<sup>13</sup>」からでもありません。そのように見逃すことが推理小説を楽しむための基本姿勢だと了解しているからです。推理小説であるなら、読みはじめてすぐにも発見される変死体に警察が下す判断など誤っていない**なければならない**のです。でなければ、そこで話が終わってしまうからです。一方（完全犯罪を成立させてはならないという絶対条件があるとすれば）犯人側もいつか、どこかで、思わぬ手抜きをするからこそ、犯罪はやがて露見し、事件は解決へと向かうのです。捜査側の不手際であれ、犯罪者側の不注意さであれ、それな

---

13 堀啓子『日本ミステリー小説史』（中央公論社：中公新書、2014）、p. 240.



くしては、推理小説そのものが成立しなくなる、いわば必要悪と認めるのが大人の対応というものです。

推理小説を読みなれている、いないにかかわらず、映画館のなかで画面を追う観客は小説の読者とは異なる条件下にあります。いうまでもないけれど、何か不審な点に気づいたとしても、小説を読むときのように、そこで止まる、あるいは確認のために前の場面まで戻るなどできません。いうまでもないことをあえていうのも、映画版『点と線』では、映画という表現形式ならではの立ち止まれない、後戻りもできない直進性が、意図されたことではなかったとしても、原作でのいくつか問題箇所を隠す目くらましになってくれるからです。それとほぼ表裏一体に「テンポのいい時間処理と無駄を排した理詰め語り口<sup>14</sup>」があります。例えば、心中遺体の発見から現場検証、そして鳥飼刑事が自らの見解や疑念を述べたあと、男女の身元が判明し、遺体の引取り人が現れるまで五分以上はかかりません。原作ではその間、3日が経過し、原典とした文庫版では20頁ほどが費やされます。軽快な展開の心地よさには、問題となる点に気づかせないようにする効果もあるのではないか。それ自体も展開が速い原作小説は、原作者の最初の長編推理小説であるばかりか、その最短のひとつにもなります。それでも、異なる座標軸上にある映画の上映時間と小説の読書時間とを比べる無意味さを承知でいえば、アリバイ工作に飛行機が使われたと三原が思い当たる例の瞬間まで、映画の観客は小説の読者ほど長くは待たされないうですむのです。

物語の展開が速い。これは物語の本筋——「犯人は誰か」ではなく「犯行はいかに行われたのか」——に直接かかわらない場面が容赦なく省かれた、もしくは予算や製作日数に余裕がないために、心残りながらも省かざるをえなかった結果ともいえます。なかでも、被疑者たちの足跡を確かめに、あるいは足跡がないことを確かめるため、捜査官たちが列車でさまざま

---

14 『映像作品』、p. 192.

まな路線を移動する描写には、表現上のそれだけでなく、経済上の省略法も使わざるをえなくなります。なかでも多用されるのは、同僚の土屋刑事（河野秋武）との三原の札幌までの出張捜査を追うときです。旅程を知らせて、行き先や出発時刻を示す掲示板、海岸沿いを走る蒸気機関車、青函連絡船、函館港、札幌駅などのショットが次々に挿入されていきます。目的地まで3分とかからないのであれば、長い旅路の各地を二人が背景にする場面は期待できないし、実際、見られません。札幌では、その街並みを映す画面にその地の字幕が出て、札幌市時計台も見えもします。けれど、画面の目立つところに掲げられている「札幌銀行」の看板が逆に、三原と土屋が歩くのは札幌の街路ではないのではと疑わせます。函館で捜査中の三原に土屋がかける電話の近くの窓ガラスに観客の目に入るように書かれた「千歳空港」の文字が、かえってそこが千歳空港ではないのではと疑わせるように。これでは、限られた予算や日程内でやり繰りを迫られる現場の製作スタッフたちのそれ以上には、映画のなかでの刑事たちの地道な捜査活動の労苦が伝わりにくくなります。原作小説の特色である、被疑者が、というのなら捜査官もまた「西のはてから北の果てまで飛びまわる」(142) 移動の感覚と距離感も希薄にならざるをえません。題名は『点と線』というのに「点」ばかりで「線」が見えにくい——タイトルバックは東京から西へ、西へと鉄道路線図をたどっていくのに、本編ではそのような動線が鮮明には見えてこないのです<sup>15</sup>。それぞれが遠く隔たっているからこそ不在証明の偽造に利用される東京、博多、札幌、あるいは鎌倉などの各地を隔てる遠近感に欠けることにもなります。

映画版『点と線』ではあまり実感をともなわない移動の感覚と距離感を同じ原作者による同じ33年公開の映画版『張込み』（松竹大船）は巻頭から、真夏という季節感とともに、力強くかつ丁寧に視覚化しています。東

15 「点」と「線」とで原作者自身は鉄道の駅と線路とは別のことを想定している。「人間というものはなにか一つの点のようなものではないか。この点と点を結びつけている線が、あるいは親友であり、恋人であり、先輩後輩の関係である」。権田萬治『松本清張 時代の闇を見つめた作家』（文藝春秋、2009）、p. 76に引用。

京発23時6分の鹿児島行き「さつま」に二人の刑事（宮口精二、大木実）が横浜駅から乗りこみます。すでに走り始めている満席の蒸気機関車に飛び乗る彼らは、観客もその旅に引き連れていくのです。長距離列車での移動の描写は、変化していく車内の様子を見せる短いショットを連ねて10分ほどつづきます。横浜から佐賀までの長旅を描写するのに10分ほどでは短すぎるとしても、2時間弱の上映時間のなかでの1割弱となれば、決して短くはありません。メイン・タイトルが出るまでの10分間であれば、なおさらです。その後の映画の内容とも無関係ではありません。遠い目的地に列車が到着するのをひたすら車内の座席で待つ刑事たちの姿は、強盗殺人を犯して東京から逃げてきた被疑者が動きだすのを田舎町の旅館に張り込み、待ちつづける姿と重なり、映画に重層感をもたらします。「待つ」とはさらに、『張込み』のなかで追いつめる側のだけでなく、追われる側のつくり出すドラマの主調音にもなるのです。

列車に乗り込む側から乗らずに残される側へ、動から静へと視点は変わるとはいえ、映画版『ゼロの焦点』（松竹大船、36年）も長距離列車が発するプラットホームからはじまります。東京への転勤が決まり、残務整理のために前任地の金沢へと夜行列車で旅立つ新婚の夫（南原宏治）を若妻（久我美子）が上野駅で見送る情景は、これからの展開を暗示してあまりあります。列車とともに夫が消えていく夜の闇は、これから彼が迷いこんでいく過去の闇、そして死の闇にも通じているのです。東京から北陸への距離は自分と夫とを隔てる距離にも等しく、闇にもつつまれていると新妻は知ることになります。駅に一人残された頼りなげな後姿からは予測できないけれど、その距離を縮め、闇にも光をあてるべく、夫が消息を絶った北国へと彼女は果敢にも向かっていくことになります。待つだけでは何の解決にもならないと知るからです。夫が乗ったのと同じ夜行列車の車中の人になり、たどり着いた金沢では市街電車に乗り、日本海沿岸を走る列車にも乗りこむ久我を描写して、冒頭の場面でも同様に、映画は時間と手間を惜しむことはありません。

そのような手間と時間を旅の描写に惜しんだと『点と線』のスタッフ（監督：小林恒夫、脚本：井手雅人、撮影：藤井静、音楽：木下忠司、美術：田辺達、編集：祖田富美夫）を論難するのは酷というものです（酷どころか、少なからず見当外れでもあることはのちほど）。劇場公開版では見ることはできないけれど、三原警部補が博多駅に降り立つ場面も、帰京して東京駅に降りる場面もシナリオには書きこまれているのですから。三原と土屋が夜の上野駅から急行「十和田」で青森まで、そこから青函連絡船で函館へ、次には急行「まりも」で、と一日がかりで夜の札幌駅に着くまでの旅の経過も、シナリオでは劇場公開版より細かく指示されてもいます。逆にシナリオでは指示されていないショットが劇場公開版に織り込まれてもいます。その地での捜査終了を告げて、出港する青函連絡船の映像が挿入されるのです。連絡船が残していく物悲しい汽笛と黒い煙は、期待していた成果を何ひとつあげられないまま帰京せざるをえない彼らの落胆を、ゆっくりと旋回する船体の動きは帰路の長さを暗示するようです。その船上には、けれど、三原と土屋の姿はやはり見えません。

予算や製作日数について厳しい条件が製作会社から製作現場に課せられるのはいつでも、どこでものこと。それ以外に、映画『点と線』に省略法を強いた理由もあげられます。映画版の公開は、映画館入場者数が歴史に残る高い数値を示した昭和33年<sup>16</sup>。入場料金は従来そのまま新作二本立て上映という興行形態もその数値に貢献していたはず<sup>17</sup>。二本立てにしても観客の入れ替え回数を、つまりは観客数を減らしたくないとの会社側

16 藤井、前掲書、p. 27 の図表によると、この年、映画館入場者数は約1,127,452,000人にも上っている（映画館数と映画製作本数の最高値はともに昭和60年に出ている）。『日本映画は生きている：第三巻、観る人、作る人、掛ける人』（岩波書店、2010）所収の吉見俊哉「映画館という戦後——変容する東京の盛り場のなかで」pp. 91-119 も参照のこと。

17 家庭用TVの普及への対抗策としても、他の映画会社に先駆けて昭和30年、東映は、年間を通じて二本立て一週間興行の体制をほぼ完全に整え（7月第3週、第4週のみ一本立て、8月第3週は三本立てとなる）同年には年間（1月3日から）108本の新作を公開している。これが功を奏したのか、東映時代劇ブームにも後押しされたのか、翌年には東映の配給興行収入は松竹を抜いて第一位になり、以後もその地位を保ちつづける。

の思惑は、同時上映されるどちらかの上映時間を多少なりとも脅かすことになります<sup>18</sup>。昭和33年11月7日夕刊（読売新聞東京版）に掲載された東映京都製作の新作『修羅八荒』を宣伝する新聞広告では、併映の『点と線』の扱いは題名を知らせるだけの小さなものです<sup>19</sup>。戦前のサイレント期から何度となく映画化されてきているのに飽きたらず、前年にも再映画化され<sup>20</sup>鮮度も落ちた時代劇と、内容の新鮮さが話題を呼んだ最新の推理小説の映画化作品とでは、後者のほうが「添えもの」扱いされていたことになります。

昭和33年に公開された五本もの松本清張作品の映画化のなかで、『点と線』は確かに上映時間が最短です。頁数ではその3倍ほどにもなる長編が原作の『眼の壁』（松竹大船、95分）より短いのはうなずけるとしても、いずれも短編を原作とする『張込み』（116分）、『共犯者』（大映東京、95分）、『影なき声』（日活、92分）よりも短いのは原作への敬意に欠けるのではないか——とするのは早計で、上はあくまで数字だけの比較。作品の優劣の差でないのはいうまでもありません。もとより85分というその上映時間は「劇場で一般公開される通常の商業映画は90分から2時間までの上映時間内に収まるが、それ以上に長くなるのもめずらしくはない<sup>21</sup>」という一般論からすれば短すぎるわけではありません。85分だからこそその「テンポのいい時間処理と無駄を排した理詰め語り口」ともいえます。原作者の同名の推理小説の映画化『砂の器』（松竹大船、49年）もそのひとつに選ばれている『フィルム・ノワール百選』<sup>22</sup>に精選された上映時間80分台の作

18 二本立て公開される二本の映画の上映時間の合計を120分以内に収める「二時間半制」を1955年4月より始めるようにとの要請が政府筋から出されてもいた。これについては座談会「上映時間制限と五社協定」『キネマ旬報』No. 115（1955年4月上旬号）、p.p. 48-54 および同号の飛鳥山人「三方損の二時間半制」pp. 98-99を参照のこと。

19 とはいえ、翌日の夕刊ではより大きく扱われ、9日版では「完全犯罪を巡る推理の火花」という惹句もつけられ、ほぼ同じ大きさになっている。

20 『修羅八荒 猛襲伏魔殿』（新東宝、監督：渡辺邦男）は32年8月20日公開。

21 Ira Koningsley, *The Complete Film Dictionary* (2<sup>nd</sup>.ed.), (Penguin Books, 1997), p. 339. 日本語訳は引用者による。

22 Jim Hillier & Alastair Phillips, *100 Film Noirs* (Palgrave Macmillan, 2009).

例には88分の『ローラ殺人事件』（オットー・プレミンジャー、1944）、83分の『都会の牙』（ルドルフ・マテ、1950）、『現金に体を張れ』（スタンリー・キューブリック、1956）は80分などがあります。これらの作品と共通する心地よい疾走感を味わえるとしても、映画版『点と線』には原作を速読させられるような、せわしなさはありません。小説のいわば装飾である旅の風景は省かれているとしても、小説の眼目である自殺に見せかけた殺人事件の手口の解明は、映像のもつ利点——多くの言葉を費やすよりも犯罪の手口を一目で鮮明に（多少無理ではないかと思えるトリックさえ）説得力をもって説明できる——を生かして、むしろ原作よりもわかりやすく語られています。例えば、前半、目撃証言をもとに映し出される、夜の国鉄香椎駅から足早に西鉄香椎駅へ向かう男女の後姿を観客は、原作を未読の観客ならなおさら、佐山とお時だと見なして疑いません（それは証言を聞いて鳥飼刑事が思い浮かべる情景として挿入されるので、画面には便宜上、成瀬と小宮が歩いています）。ところが後半、同じ場面で今度はカメラが正面に回ると真相が明らかになります。その男女は被害者の二人ではなかった。一組でもなく、どちらも男はオーバーを、女は和装の防寒コートを着た二組の男女、安田とお時、そして亮子と佐山というそれぞれ加害者と被害者の組み合わせだったと瞬時にわからせてくれます。

小説『点と線』といえはよく言及される（揶揄される、というべきか）容疑者の偽りの不在証明のために飛行機が利用されたのではと三原が気づく場面も、映画ならではの表現手段の特性を生かした場面になっていたはずです。もしシナリオどおりに撮影されていたならば。原作とは大きく異なり、シナリオでの舞台設定は札幌の公園。期待していた情報も得られず、北海道までの出張捜査も無駄足だったかと嘆息する土屋に三原は返す言葉もありません（小説では、捜査の常識からは考えられないけれど、この北海道への出張捜査でも三原は単独行動です）。その時、

時計台の鐘の音が鳴り始まる。

二人はその鐘の音にじっと耳を傾けている。

その澄んだ音色を、突然引きさくような轟音が起こる。

三原 「……」

二人の頭上の中空を、ジェット機が二機とびすぎる。

三原 「(ハッとなる)」

土屋 「？」

立ち上がった三原。

土屋 「どうしたんです？」

三原、いきなり列車時刻表をめくる。

土屋 「何を見るんです？」

三原 「飛行機だ！」<sup>23</sup>

公園のベンチに座っていた三原が、時鐘の音にふと顔を上げ、さらに飛行機の爆音につられて思わず立ち上がる。上空を見やる彼の視線に合わせて、その背後、かなり低い位置からカメラが上空へとパンして、こちらに向かってくる飛行機を仰角でとらえる（「引き裂くような轟音」で二機というのなら民間の旅客機ではなく、近隣の基地から飛び立って間もない軍用機なのか）。このような演出だったのなら、落胆してうつむいていた顔を上げて立ち上がる三原の動きに、捜査に行きづまった無力感が一瞬で、探しあぐねていた答えを見出した高揚感へと変わる心の動きを同調させられます。鐘の音から飛行機の轟音へと高まる音響、飛び行く飛行機の動き、三原が見上げる空の光、と映画の三大要素を混在させてもいるこの場面を完成された映画のなかでは見ることはできないのは、やはり予算の関係か、撮影日程が厳しかったのか、それとも技術上の理由だったのか。上空を飛行機が飛びすぎる時間に合わせて札幌の公園でロケ撮影をするのは無理と

---

23 シナリオ、pp. 137-138.

いうなら、札幌の公園で空を見上げる三原と、別の場所で上空に行く飛行機とを別々に撮影して編集でつなぐという手もあります。そのような妥協案でも、シナリオが目指した効果はそれほど失われなかったはずで、とはいえ公開された映画では、空港の待合室に貼られた航空会社のポスターを見て飛行機に思い当たるといふ、映像としては面白味に乏しい（けれど美女と煙草を使った演出は軽妙な）設定に入れ替えられています。それでも、博多から札幌までの距離を容疑者はいかに縮めたのかと頭を悩ますうちに、ふとうかんだ「翼<sup>はね</sup>」という言葉から飛行機を連想するという、絵になりようもない原作の設定をそのまま画面に移す選択肢だけは排除されたわけです。

駅の外観や構内、発着する列車、走行する車内の様子や車窓の風景。これらの映像が上映時間の制限から、あるいはそれ以外の何らかの事情で失われるか、短縮されていても、原作本来の味わいはそれほど損なわれていません。地理上のではない、情緒としての距離感、つまりは旅情なるものは原作では「旅情ミステリーの走りともなった<sup>24</sup>」といえるほど濃くはないからです。犯人にとって、各地に張り巡らされた交通網は犯罪計画やアリバイ偽造工作のために悪用すべきものです。捜査のために東奔西走する刑事たちにとっては、移手段以上のものではありません。予算にも日程にも余裕がない代わりに徒労だけは多い長旅ともなれば、疲労感が残るばかりです。旅人としての感傷にひたる暇などないのです。

それからの〔函館からの〕五時間半、初めて見る北海道の風景であったが、三原はさすがにうんざりした。夜の札幌の駅に着いたときは、くたくたになっていた。〔……〕

駅前では三原は、なるべく安い宿をきいて泊まった。〔……〕

その夜から雨が降り出した。三原は雨の音を聞きながら、疲労のはて、

24 『原武史オリジナルセレクション・松本清張傑作選・時刻表を殺意が走る』（新潮社、2009）所収、香山二三郎「解題」、p.339.



欲も得もなく眠りこけた。(167～170)

それでも『点と線』が「旅情ミステリー」という印象を与えるのは何よりも、「数字のある風景」と題された安田亮子の随筆からのかなり長い引用文があるからです。ただし、そこにあふれる旅情とは現実の旅路で実感されるものではありません。病床にあって長旅もかなわない安田亮子が、時刻表に記された地方線の駅名や列車の愛称ばかりか、無機質な発着時間の数字の羅列からも、あれこれ思いめぐらす夢にすぎません。そして、その夢想と現実との接点が夫の犯罪とそのためのアリバイ工作になるのです。

旅情を誘い、旅愁をかもし出す情景の代わりに、あるいはそれを犠牲にしてまで画面に描きこまれているのは、小説では軽視されている被疑者とその妻の人物造形です（小説のなかで三原はあれこれ亮子の人となりを語るとはいえ、それらはすべて推測もしくは偏見でしかありません）。やはり純然たる「推理」小説に近づけたいという思いがあったのか、原作では犯罪の動機に意識して重きをおかなかったという作者自身の発言があります<sup>25</sup>。それをうけて脚本家は「ところが、シナリオライターとしての僕には、逆にその『動機』の部分の方が興味深かった<sup>26</sup>」と応じています。当然です。犯行動機、ひいてはそれを抱くようになった人物像に関心を向け、それを掘り下げて描かなければ、大画面での映像に耐えうるドラマは成り立たないからです（原作者には映画化は想定外だったのか）。原作どおりに、いや原作以上に犯行の詳細を明らかにするとどまらず、原作にはない濃密な男女の愛憎関係をも織りこみ、良くも悪くも原作には乏しい情感を画面に滲ませて、映画版はもうひとつの『点と線』をつくりあげているのです。

小説では、捜査側の主要登場人物たちの日常の一端が見られるのに、容疑者側のそれは垣間見ることもかありません。東福岡署の鳥飼刑事が結婚

25 単行本（1958年2月、光文社）の「あとがき」によれば「この小説はいわゆる謎ときにウェートを置いて動機の部分は薄くした」という。歴史と文学の会（編）『松本清張事典』（勉誠出版、1998）、p. 218に引用。

26 シナリオ、p. 127.

を控えた娘を持つ父親であること、警視庁の三原警部補がコーヒー好きで銀座のある喫茶店の常連であり、行き先を決めないままに乗ることもあるほど都電が好きなのも知らされます（多少なりとも事件解決への糸口になるからこそ、これらの個人情報に言及されるのだけれど）。一方、安田商会社長の私生活については、病弱の妻を鎌倉に住ませ、週に一度ほど見舞いに行くこと以外、何の情報もえられません。安田自身が教えてくれないばかりか、警察も把握していないようです（作者自身が犯行動機を重要視していないからといって、警察までもが容疑者の身辺捜査に熱心ではない、少なくともそのように見えていいわけはありません。随筆の作者名を見てはじめて、三原が安田の妻の名を知るとするのは捜査官として怠慢ではないか）。小説の冒頭から登場するというのに、そこでも、そしてその後も、自らの犯行について安田は何も語ることはありません。会社経営者、でなければ赤坂の料亭「小雪」の得意客としての顔しか見せてくれないのです。もとより、第一章をのぞけば、彼が物語の前景に現れる機会そのものが決して多くはありません。夫とともに事件にその影を濃く落としている妻の亮子も、表舞台に現れるのは原作ではただ一度きり、それも三原が鎌倉の彼女の療養先を訪れるほんの短い間だけです。しかも三原の目を通してしか彼女を見ることはできません。そのような彼女も同人誌に発表した随筆のなかでは大いに自分を語っています。自分の心中を吐露しています。旅に憧れながらも、旅することのかなわない病身の哀しみをつづっています。であるからこそ、その文章は「寝たきりの私には旅行などとても縁のない」(158)、ましてや犯行現場の九州まで行けるような体力などないと警察ばかりか、読者をも欺こうとする不在証明工作だったのでは、と疑いたくもなるのです。妻がつづった随筆は「万全を期して」(250)練り上げられた夫の犯罪計画の一部ではなかったのか。それを確かめようにも、その前に安田も亮子も命を絶ってしまいます。

これが映画では反転します。彼らの家庭生活や趣味まで描写できるほど上映時間に余裕がなかったのが実情だったとしても、三原も鳥飼も捜査官

としての顔しか見せません。博多の郷土料理屋で二人が酒を飲み交わすときも、話題は事件のことに終始します。他方、原作者の眼中にはなかった犯罪者としての安田の内面は、自社に訪ねてきた三原が辞したあと、彼の名刺を指ではじき棄てることから、観客には見てとれるようになっていきます。小説では「やさしい目」をして「誰にたいしても、同じように愛嬌がよかった」(11)という彼が、紳士然とした風貌に隠した別の顔を見せるのです。気に入らない相手には罵声を浴びせ、ためらいなく暴力をふるいもします。妻にも暴言を吐いてためらいません。原作でのように背景の闇にひそんでいるわけでもなく、前景に登場するたびに、非情にして傲慢、狡猾でもある性格を自ら明らかにしていきます。そして、妻は気づいているようだけれど、愛人がいることも。そのような男と亮子はなぜ結婚したのか。これだけは小説と同じく映画も答えてはくれません。高峰=亮子も、はじめて登場するときから死の直前まで、撮影、照明、メーキャップなどを変えて、さまざまな表情を見せていきます。映画の終局は不安、動揺、怒り、失望などの情動に身をまかせていく彼女の言動に焦点を合わせていきます。原作には出てこない安田の愛人のまゆみ(奈良あけみ)を登場させて亮子と対面させたのも、亮子の心の葛藤を目に見える行動に変換するためです。これも原作にはないけれど、警察の捜査が迫っているのを感じとった亮子が夫のもとへ、阿佐ヶ谷の本家に戻ろうとする場面では、急いでいたせいか、それとも心乱れていたためか、病室におかれていた熱帯魚の水槽を思わず倒してしまいます。畳の上で跳ねる小魚を冷たく見下ろすだけで、すぐにも部屋を出ていく亮子。水を失って苦しむ熱帯魚は彼女の心の内を映し出す鏡にも、まもなく自分自身を襲う畳の上での悶死の予告にもなります。温度と水質が管理された狭い水槽のなかで一生を送るべく定められた美しい生き物。それは亮子そのものです。観客は最初に彼女の姿をその水槽越しに見るのです。亮子本人を、と同時に昭和33年という当時を指し示す記号にもなる熱帯魚は、小説には登場しない映画独自の小道具としての機能を果たしているのです。

安田亮子役に大女優、高峰三枝子を迎えたからには、小説でのように、亮子を背景にとどめておくなどできません。年齢はシナリオでは31, 2（原作では32, 3）歳で「肩の細い」(154)病身という設定からすれば、撮影当時わずかながら四十を越えていて、蒲柳の質にも見えない高峰に亮子役は見た目での適役とはいえません（原作での彼女の容貌の描写からすれば、亮子役には料亭「小雪」でのお時の同僚を演じる月丘千秋の方が似合います。実年齢も原作の設定どおりではあるけれど、やはり彼女も病弱には見えません）。とはいえ、事件のなかでの亮子という存在の大きさに見合うだけの存在感は高峰ならでのものです。「そのクールな雰囲気とドライな台詞まわしの近寄りがたさ<sup>27</sup>」も亮子という美しい犯罪者にはふさわしい。事件においては共犯であり、（原作よりは多いとしても）出番も決して多くないとはいえ、高峰こそ、この映画での主役にほかなりません。事件のだけでない、映画そのものの核心にも位置しているのですから。

当時まだその本数は多くはなかったという以上に、内容からも原作者の映画化作品にはそぐわないカラーフィルムが『点と線』に使われたのは（いずれも『点と線』と同じ昭和33年に公開された、同じ原作者の推理小説の四編の映画化作品はすべてモノクロ撮影です）出演女優とその美しさに敬意を表すための選択でもあったのではないか<sup>28</sup>。新聞広告での扱いこそ主役格ではないとしても、クレジット・タイトルの最初を飾るのは彼女の名でなくてはなりません。志村喬や加藤嘉を含む、画面にあふれる地味な、地味すぎるともいえる中年男性俳優たちは、恐ろしくも華やかな高峰の引き立て役に甘んじるしかなくなります。俳優たちのなかで当時30歳と最も若い三原警部補役の南廣は、クレジット・タイトルの最初に高峰と二人だけで、それも優先順位である右側に名が並ぶという破格の扱いをうけてい

27 文藝春秋(編)『女優ベスト150：わが青春のアイドル』(文藝春秋・文春文庫、1990)、p. 230.

28 映画『点と線』のカラー撮影と色彩処理については、映画の撮影監督自身による次の記事を参照のこと。藤井静「フェラニヤ・カラー・フィルムを使用して—「点と線」覚書」『映画技術』85号(1959年1月30日)、p. 39.

ます。当時、新人俳優だった南には自分の名が、戦前からの大女優のそれと画面に並ぶのは身にあまる光栄でもあり、おそれ多くて身も細る思い——鎌倉の家で亮子と対面する三原のそれにも似た、意気込みと気後れが混交した気持ちではなかったか。出演女優として別格扱いで迎えられた高峰も、亮子としては原作が要求する悲惨な死を免れません。

映画の冒頭で発見される変死体についての警察の初期判断の誤りを映画そのものが、その幕切れで、あらためて指摘しています。同じ毒物を飲んだ、けれど今度は偽装などされていない、そのために博多湾岸でのそれとはちがいがい、およそ行儀がいいとはいえない別の男女の心中死体を映し出すのです。真上からの視点で撮られるだけに、同じ角度から写される海岸でのもう一組の遺体との対比が際立ちます。小説では三原警部補が鳥飼刑事に宛てた手紙のなかで一言、自殺したという事実が報告されるだけのその二人、安田夫妻の死を観客は実際に目にするのです。目にするとしても、実際の画面には、シナリオのト書きにはそうあるように「室内を這いずり、暴れまわり、断末魔の苦しみと闘った後が歴然と残っている<sup>29</sup>」わけではありません。一般公開される商業映画となれば表現にかかわる倫理規定があります。シナリオでの文章なら許されても、あまりに残酷、醜悪な映像表現は自主規制も含めた何らかの制約をうけることになります。安田夫人を演じる高峰への配慮もあります。真に迫る画面づくりを目指すのは当然としても、あまりに見苦しい末期の姿を美人女優にして大女優に要求するのに遠慮があって当然です。香椎潟での仰向けの遺体とは逆に、夫の安田とともに自宅の和室で亮子はうつ伏せになって息絶えています。それは苦悶の果ての者がとる自然な体勢であるという以上に、本来なら恐ろしくも醜くもなる服毒者の死に顔を隠すための演出ともいえます。それでも半分だけは見えてしまう亮子の死相も穏やかです。ビール瓶が転がり、中身が吹きこぼれているけれど、室内にも衣服にも吐しゃ物などの汚れは見当たりま

---

29 シナリオ、p. 148.

せん。着衣の乱れも最低限度に抑えられています。室内の乱れも、倒れた安田が苦しまぎれにそうしたのか、足元のところがかき破られた襖、それに位置の変わった座卓が目立つだけです（二人が飲んだはずの毒物が投入されたグラスはどこにいったのか）。死体から見てとれる服毒反応のあとといえば、同じように何かをつかもうとするかのように伸ばされた二人の両腕と、這い回ったためか曲げられた両足があるばかり。とはいえ、それだけでも、香椎の海岸での行儀よすぎる情死体との違いを観客に気づかせるには十分なのです。

それぞれ別の男女の心中死体を幕開けと幕切れに配して照応させるといふ映画独自の構成の妙が、かえって原作での最初にして最大の瑕疵——香椎潟の海岸に横たわる男女の遺体に施された偽装工作の無意味さ、その偽装にさえ気づかない捜査関係者——を目立たせてしまいます。だとしても、原作の瑕疵に映画化作品までが責めを負うものではないと開き直るかのように、映像としての衝撃性を第一に優先させて映画版はためらいません。それこそ映画全編を通じての基本方針であると表明するのが、不自然にも海岸の岩場に、不自然にも仰向けに、不自然にも乱れのない姿勢で並んで横たわる男女を不自然な接写だけでなく「わざとらしくなる<sup>30</sup>」危険を冒して俯瞰でも撮らえた冒頭の場面なのです。

小説での主要な場面はかなり忠実に画面に移されています。大きな反響を呼び、多くの読者を得た推理小説<sup>31</sup>の、しかも事件の鍵となる場面之余計な、あるいは勝手な改変は許されないというのは二の次の理由です。上にあげた香椎海岸での変死体発見現場。そして、東京駅での奇跡のような4分間。さらには、三原警部補と安田亮子との一度限りの対面もしくは対決。これら小説での場面がほとんどそのまま映像化されているのは、どれもそのまま「絵になる」見せ場であるからにほかなりません。「背は高くはないが、がっしりとした体格で、なんとなく箱を連想させた。だが顔

30 木下恵介「自作を語る」『キネマ旬報』前掲号、pp. 35-47.

31 昭和33年2月初版の単行本（光文社）は翌月にはすでに9版を重ねている。

は血色のいい童顔で、濃い眉毛とまるっこい目をもっていた」(82)という小説での三原警部補が画面では、「濃い眉毛」だけはこのぞいて、同一人物とは思えないほど変貌しているのは、小説のなかの彼そのままでは逆に「絵にならない」との判断からと思われる。推理小説としての原作の読みどころであるからには省くわけにはいかないにしても、「アリバイ崩し」の作業も映画の見どころにするには絵としては地味すぎます。もうひとつ原作が重きをおく「死体偽装工作」となれば、こちらは実際の映像にするにはおぞましすぎます<sup>32</sup>。これらと違い、上にあげた三つの場面は確かに絵にはなります。だとしても、絵になることを優先させているからこそ、それぞれ設定に少し、あるいは大いに不自然なところ、「小説では読み通してしまうのに、画として考えると俄然、矛盾を感じさせる個所<sup>33</sup>」があるのは否めないところです。

その一方、現実では考えられないような状況も、文章から映像に移し変えられると、にわかには迫真性や説得性をおびてくるという映画ならではの魔術、とって大仰なら「見ることは信じること」、「見せることは信じさせること」の原理があるのも忘れてはいけません。上に引用した脚本家の苦言も「小説で読むと矛盾を感じる個所も、映像化されると不自然には見えなくなる」と反転させてしまうほどの力が本来、映像にはあることを。上にあげた場面はそれぞれ、その力を信じた結果の実例にもなるのです。

なぜ犯人は自ら手をかけた死体に、さらに手を加えたのか。自分の犯罪が映画化されるのを見越してのことではなかったか。猛毒の青酸化合物を飲んで絶命したままの状態では正視に堪えられず、画面に映せなくなるの

32 『点と線』と同じく昭和33年に単行本化された『眼の壁』での死体偽装工作はさらに手の込んだ、いいかえれば、さらにおぞましいものになっている。偽装というより損壊というのがふさわしい、死体をもてあそぶこと自体が目的であるような異常さも感じられる。

33 シナリオ、p. 127。まさに「絵になる」殺害現場を特徴とする横溝正史の推理小説をいくつか映画化した市川崑には次のような発言がある。「横溝さんの描写は小説では成り立っても、映画では無理なことが多いんですよ」市川崑、森遊机『市川崑の映画たち』（ワイズ出版、1994）、p. 382。

を恐れたからではないか。茶化しているわけではありません。犯罪の隠蔽工作としては徒勞でしかないけれど、犯人が遺体化粧師顔負けの処理をしてくれたからこそ、香椎海岸での心中死体は観客の目を引きつけこそすれ、目をそむけたくなるものではなくなるのです。カメラもなめるような接写ばかりか、俯瞰して二人の全身を画面に収められもしたのです。そのカメラの動きも犯罪を告発するためではなかった——死因を判定する監察医の声はまだ聞こえてこないからです。死因は何であれ、横たわりにくい海岸の岩場に乱れなく横たわり、表情にも苦悶にゆがんだ痕跡ひとつ見せず並ぶ男女の遺体そのもの、その映像そのものが十分に謎めいていて、冒頭から観客を引きつけるのです。足元から、次には真上からという（どちらも現場の誰の視点でもない）異様な視点が現場の状況の異様さを強調するのです。

東京駅の13番線から15番線を見通せる4分間は確かに存在します。たととしても、それほどの短時間のなかで東海道線ホームに特定の男女を歩かせ、帰宅時間の雑踏のなか、その姿を二つ離れた横須賀線ホームにいる複数の証人に偶然をよそおって目撃させる。このような離れ業などできるのか<sup>34</sup>。その疑問は、けれど、その4分間が実は安田辰夫の犯罪計画に組み入れられていたのちに知らされるからこそ思いたること。そうとは知らずに読む限り、駅でのささいな出来事になぜ少なからぬ頁数が費やされるのかという疑問のほかには、特に気になるところもなく場面は進行していきます（だからこそ不自然なのだ、との反論は議論を堂々めぐりさせてしまいます）。文章でそうなら、実際に東京駅で撮影された映画の画面には、なおさら不審なところは見当たりません。帰宅時間の人ごみのなか、隣のまた隣のプラットホームを歩く人物の顔がすぐにも見分けられるのか疑わしいけれど、画面で見る限り、これも問題になりません。安田に指し示されるまま二つ向こうの番線ホームに目を向けた料亭「小雪」の二人の仲居

---

34 平野謙『点と線』（新潮社：新潮文庫、1971）への「解説」を参照のこと。



は、そこに同僚の一人が見知らぬ男と親しげに歩いているのをすぐにも確認しているのですから。営業終了後の深夜の駅で撮影されたために十分なエキストラの数が確保できなかったのか、午後6時前後という時間帯にしては利用客の数が少ないのが幸いしたわけではありません。二人の目撃者そろって視力が特に優れているわけでもありません。彼女たちの目の代わりとなる撮影カメラが彼女たちのいる位置よりもずっと被写体に近づくと、この映画ならではの詐術が使われているからです。詐術というのも、その接近したカメラが映し出す、一見したところでは仲睦まじい佐山とお時の姿を、そのまま目撃者の目に映った光景、いわゆる「主観ショット」だと観客に錯覚させもするからです。安田が仲居の二人をそうするのなら、撮影カメラは観客もその場の目撃証人に仕立てているのです。

安田の妻が療養生活を送る鎌倉まで三原が足を運ぶ理由の説明も、そこまでの移動の描写も映画にはありません。原作では「安田がそれ[東京駅での例の4分間]を知ったというのは、鎌倉にいるという妻の見舞いの往復だったのではないか……もしや女房ではなく別の人間ではないか」(144)という疑問にかられて、安田亮子の病気の真偽を確かめるべく三原は横須賀線に乗り込む、となっています。鎌倉から江ノ島電鉄に乗り換え、極楽寺駅で降りるという順路まで説明されます。近くの交番で訊くと、確かに病気療養中の奥さんがいると知らされ、わざわざ本人に会って確かめるまでもなくなるけれど「ここまで来たのなら仕方がない」(147)と、巡査から教えられた安田の別邸までの道を彼はたどっていくのです。このあたりの経緯は、シナリオには書かれている極楽寺の駐在所での巡査とのやりとりも含めて、映画ではすべて省かれています。省略法は簡略化ではないので、何かを省いたのなら、代わりに何を加えるかも肝要になります。ここで加えられているのは原作にはない、三原が帰るとすぐに、安田が妻のもとに警視庁の刑事が訪ねて来るだろうと電話をする場面です（原作での二度にわたる三原の安田商会訪問を映画は一度にまとめています。小説のなかで安田の不在証明を確かめに再び三原が彼のもとを訪れるのは無駄な二度手

間だと映画は教えてくれます)。時間は10数秒と短いとしても、その場面をおくことで映画の素早い流れにも無理がなくなり、三原の亮子宅訪問に透いて見える、無理をしてまで彼と亮子を一対一で会わせようとする原作者の意図が原作以上には目立たなくもなるのです。

上司の承認も得ないまま単独で、本名だけは名乗るとしても身分を偽り、捜査対象者の家族を自宅にまで訪ねていく三原の行動は、警察官としての職務規定を逸脱しています。それが目立たなくなるのは、対する亮子も常識の許す範囲をこえた対応をするからです。たとえ病人とはいえ、あるいは自分が病人であることを相手にことさら印象づけるかのように、寝着の上に羽織をはおっただけの姿で、寝具を敷いたままの寝室に、初対面の、それも若い男性を招き入れて二人だけになるのです。文章を読むより画面上で見るといっそう違和感が増します。と同時に、映像で見せられるからこそ、そのように振舞う亮子の真意が見てとれもするのです。

三原が亮子と会う一連の場面を映画は、優位な立場にある亮子の側から始めています。優位というのも、上述のように、警察からの来訪者について亮子はすでに夫から知らされているからです。身分を隠したつもり三原は相手が自分の正体を知っているのを知らないのです（それさえ知らない彼に亮子という人物を、後にふれるように、あしざまに決めつける資格があるのか）。安田が亮子に電話連絡をする場面を事前にはさんでおいたことで、原作にはない「演劇的アイロニー」——劇中人物が気づいていないことを観客は知っていることで生まれる効果を画面に与え、緊張感をただよわせもします。とはいえ、亮子自身に緊張した様子は見えません。むしろ三原の来訪を待ちかねていたようにも見えます。彼が通されるのは（どちらも小説では言及されていない）香炉から上る香煙と長火鉢からの暖気でむせ返るような和室の寝所です。匂いと温度という、どちらも映画では伝えられるはずもない二つの感覚を明度の高いカラー撮影と照度の高い照明、そしてほんのりと赤味のさした女主人の顔色がかもし出しています。自分の縄張りのその部屋に亮子は侵入者を引き入れているのです。

三原の行動がおよそ刑事らしからぬ非常識なものにしか見えないのならば、亮子の非常識とも思える応対には彼女なりの大胆な計算がうかがえます。薄化粧をして、警察の者と承知している相手を泰然と迎え入れ、その問いかけにも丁重かつ淡々と、かすかな微笑を絶やさず、しかし、自分が相手の正体を知っていることも含めて、心の内だけは少しも見せることなく応じる亮子。「綺麗だ。目が美しいことをよく知っている女だ<sup>35</sup>」と三原がボイスオーバーで評するその美しさを警部補の追求をかわす盾に使うようです。そう、このとき亮子はすでに夫の犯行にかかわっていたのです。三原を迎えた彼女をつき動かしていたのは、自宅療養者である彼女のなかで眠っていた、しかし夫から犯罪計画を知らされて目覚め、その共犯者になるまで彼女を駆り立てたのと同じ大胆さだったのです。三原が辞してから検温では7度8分まで上がったといいますが（これについても映画でのみ言及されます）。彼とのやりとりが体に障ったというよりも、警視庁の刑事と互角に渡り合い、一種の騙し合いのゲームに勝利して相手を退散させた高揚感をもたらした発熱ではなかったか。一生つづくだろうと担当医も見立てる療養生活のなかで抑えざるをえなかった情熱の一瞬の発露ではなかったか。もとより、九州行きという命を賭けた行動に走らせたのも、三原の表現を借りれば、「その燐のような青白い炎が機会をみつけて燃え」(270)上がったからではないのか。そして自らの命の危険も顧みず、他人の命を奪うために旅立ったのではないか。

推理小説としての原作の不自然さを再びあげつらうのは小論の本意ではありません。それでも、原作で三原がそうするように、ここでも問わずにはいられません。自宅療養中の肺結核患者である亮子に、はるか九州の地まで赴き、殺害計画に加わり、潮風の冷たい深夜の海岸で死体の偽装工作を手伝い、休む間もなく戻ってくるに耐えられる体力があったのかと。佐山が東京駅から乗車したのと同じ18時30分発の特急「あさかぜ」で大阪へ、

---

35 シナリオ、p. 134.

そこから山陽本線、鹿児島本線と乗り継げば、博多着は翌日の11時55分、往路だけでも17時間も長旅になります。実際には鎌倉から、佐山と同乗した「あさかぜ」から一人で途中下車したお時が待つ熱海までハイヤーで向かい、彼女を連れて熱海発10時の急行「つくし」に乗るという、犯罪をより遺漏なきものにするための遠回りをしたために、亮子の博多到着までにはさらに長い時間がかかることになります。どうにか目的地に着き、目的を果たし、どうにか無事に戻れたとしても、心身ともにその反動に襲われなかったのか。夫の安田がアリバイづくりに利用した飛行機でなら、東京―福岡は片道4時間ほどですむけれど、気圧の変化など、長距離列車とはまた別の負担が病身に軽くはないはずです。それでも、湯河原に彼女の親戚がいて「ときにはそこに一泊か二泊で遊びに行くことも」(156)あるとの主治医の証言、犯行当日と思われる前後に彼女が自宅には不在だったとの情報などから、そして彼女への三原個人の独断と偏見（にすぎないと映画が教えてくれます）——「恐るべき女です。頭脳も冷たく冴えています、血も冷たい女です」(267)——もあいまって、亮子の九州行きを、つまりは彼女の事件へ関与を三原は確信するのです。

鎌倉から近い湯河原の親類の家に遊びに行くのと、はるか遠く九州まで人を殺しに行くのでは話が違いすぎる、と三原に反論したくなります。けれど、そうすれば亮子の術中に落ちてしまう恐れがあります。前述のように、時刻表をめぐる彼女の随筆は、そこでつづられる心情そのものに偽りはないとしても、掲載された同人誌の読者に、というよりも警察関係者にこそ、ひいては小説『点と線』の読者にも、自分はそのような長旅に耐えられる身ではないと信じさせるために書かれたのではないか、と思わせる側面もあるからです。自分の私生活については固く口を閉ざす安田が、妻が病身であることだけは明かしたのには理由があったのではないか。訪ねてきた三原を応接室などではなく、あえて自分の病室に通し、寝具の上に取り上がったままで亮子が迎えたのと同じ理由が。三原が妻の病気についてあれこれと調べるのを見越して、安田は主治医に鼻薬をきかせ、妻の

症状を実際以上に重篤に三原に説明させたのではないか。彼女の随筆を紹介させ、その一部を三原に読んで聞かせるように仕向けさせた、とまでしては推測のしすぎだろうか。先ほど、小説のなかで安田は亮子に電話をかけることはないとしたけれど、二度目に安田商会に足を運んだ三原に、妻と電話をしていて待たせたと安田が詫びてはいます。彼女の病状が思わしくなく、というのが安田の言い分だけれど、自分でそういうだけで真偽のほどは定かではありません。病状が思わしくないのなら長電話などしないはず——安田の話は、亮子の病気の重さを三原に吹き込むため、とっさに思いついた嘘だったのではと疑えなくもありません。と、このあたり小説の方に話がそれすぎました。映画版へと戻ります。

小説とは違い映画では、安田と亮子それぞれの、そして二人だけの最後の時間も描かれます。それこそ、小説にはない、映画でしか見られないなかでも最長の一続きの場面になります。そこには、病身に大胆さを秘めながらも、その病ゆえの傷つきやすさを隠せないでいる亮子がいます。その両面がからみ合い、終局へ、破局へと彼女を急がせるのです。安田夫婦の自殺現場を前にして、捜査員たちは主犯の夫が共犯の妻を道連れにしたと判断したかもしれません。真相は逆で、小説で三原が推測するとおり、映画では観客のすでに知るとおり、けれど夫だけは思いもよらなかった、妻の亮子が仕掛けた無理心中だったのです。その動機も、迫る捜査の手から逃れられなくなったからでも、これも原作で三原が推量するように、自分の死期が近づいているからでもありません。自分が被害者に飲ませたのと同じ毒物を安田自身が飲まされるのは皮肉な巡り合わせでもあり、卑劣かつ非情な犯罪者が受けて当然の「目には目を」の報いにもなります。亮子にとっては、けれど、いかに自分を傷つけたかに気づいていない、気づこうともしない夫への最初にして最後の報復であったのです。夫への激しい愛憎から、彼が飲むビールのグラスに、お時と佐山を死に至らしめた劇薬物の残りをひそかに落としましたのです。

映画版では、原作以上に捜査側の失態が強調されます。小説では直接に

は書かれていない事件の終幕を映像化すれば、そうならざるをえません。逮捕状を手に容疑者の私邸に踏み込んでみても、安田とその妻の死を見届けるしか刑事たちにはできません。冒頭でと同じように心中死体を取り囲む彼らだけれど、今度ばかりは「捜査当局にとっては、犯人に自殺されるほどくちおしいことはない<sup>36</sup>」と背中であげて立ちつくすばかりです。その無念は「心中なんだろうな<sup>37</sup>」との電話での笠井警部（志村喬）の気落ちした、でなければ関心も失せたような口調にもこめられています。つづく場面は、小説にもシナリオにもないけれど、今度は台詞には一言も頼らず、犯人検挙にはいたらなかった三原警部補の無念を映像化しています。三原は呆然と邸の庭へ出ていきます。そこには小さなゴルフ練習場がしつらえられています（これが意外ではないのは、その場面も原作にはないけれど、接待ゴルフをする安田を観客はすでに見ているからです）。落ちていたゴルフボールをひとつ彼が悔し紛れに蹴り上げると、ボールは遠くの布の標的の的を大きくはずれて落ちていきます。安田という標的を見つけなくても、射止めるまではできなかった悔しさを警部補にもう一度味あわせるようです。犯人たちをとり逃がしてしまった、法の下で彼らの犯罪を裁くことがかなわなくなった三原たちの後悔のただなかで映画は終わります。ここが原作とは大きく異なるところです。

序章がそうであるなら、小説の終章も、どこかのどかな雰囲気ではじまります。その章全体が先輩刑事の鳥飼にあてた、時候の挨拶からはじまる三原の私信という形をとるため、叙述の語尾が一人称の「です、ます調」に変わっていることがあります。安田たちの犯罪を糾弾するに先立ち、事件が片付いた安堵感を「落ち着いた気持」とか「この憩いの気持」とか「充実した気持」(244～245)と手紙の書き手がくり返すこともあります。それでいて、つづく文面には、そのような気分と溶け合わないところが見うけられるのです。多少の時間が経過しているとはいえ、被疑者を逮捕する

36 松本清張『眼の壁』（新潮社：新潮文庫、2009）、p. 395.

37 シナリオ、p. 148.

こともできなかつた、犯罪の真相を証拠立てて明らかにすることもかなわず終わった事件を振り返って「憩いの気持」とか「充実した気持」を味わえるのはよほど鈍感な神経ではないか。事件の周囲であれこれ画策してただけの部下たちは仕方ないとしても、事件の核心にいた石田部長も訴追されなかつた、それどころか、役所では栄転さえしたという後日談を伝えるときの他人事のような口調も、彼らの汚職捜査を担当していた本人のそれとも思われません。事件の解明に熱心なあまりか、被害者たちへの配慮や思いやりに欠けるのも印象を悪くしています。被害者の無念を晴らせなかつた心境を語るなど一切ないのです。三原に自分の推理を披露する場を与えるために、加えて、彼自身「なんとも後味の悪い」(271)と形容する今回の事件の口直しのためにも設けられたと思われる最終章だけれど、かえって小説そのものの後味も悪くしてはいないか<sup>38</sup>。映画が事件の後日談を放棄したのは、そのような印象を与えたままで終わらせまいとしたためともいえます（最終章を切り捨てたため、小説ではそこでなされる事件の謎解きは、映画では捜査の進行の節目ごとに差し挟まれることとなります）。映画の終わりには「家で冷たい井戸冷やしのビールを飲みながら、ほっとした気持でくつろいでいる」(271) 非番の三原とはほど遠い、被疑者たちの逮捕を逸した自分への怒りを抑えきれない三原がいます。真夏の炎暑のなかで真冬の玄界灘の北風さえ懐かしむどころか、その寒風にも似た厳しい状況におかれた三原がいます。彼らによって理不尽にも命を奪われた佐山とお時へのせめてもの弔意としても、安田夫妻の惨めな死に様は映し出されます。最後に時刻表が大写しにされるのも、旅することへの亮子の哀しい憧れを振り返りながらも（死の直前に彼女の口からもれるのも辰野、飯田、天竜峡などの駅名です）そこに記された数字を悪用した凶悪犯罪をあらためて告発するためなのです。

38 これとは別の理由ではあるけれど、原作者自身も『点と線』については「少々後味が悪い」としている。『松本清張事典』、p. 218を参照のこと。『点と線』に限らず、短編であれ長編であれ、原作者の推理小説の多くがそうであることから「後味の悪さ」こそ、清張作品独自の持ち味であり一種の商標ともいえる。

針 生 進

(本学法学部教授)