

第 21 回松本清張研究奨励事業 共同研究「松本清張文学のメディアミックスに関する基礎的研究」 報告書

第 21 回松本清張研究奨励事業「松本清張文学のメディアミックスに関する基礎的研究」に基づく研究成果の一つとして、2020 年 2 月 14、15 日にカリフォルニア大学ロサンゼルス校 (UCLA) で国際シンポジウム「松本清張：メディア・アダプテーション・ミドルブラウ文学」を開催した。

「松本清張と川端康成の点と線」

十重田裕一

このシンポジウムに関連して、以下の研究成果を発表した。

- (1) 十重田裕一『川端康成 孤独を駆ける』(岩波書店、2023 年 2 月、286 頁)
- (2) 十重田裕一「研究発表「松本清張：メディア・アダプテーション・ミドルブラウ文学」(『松本清張研究』第 24 号、北九州市立松本清張記念館、2023 年 3 月、102～109 頁)
- (3) 十重田裕一「美しい日本と美しくない日本 川端康成と松本清張の点と線」(『川端文学への視界』第 38 号、川端康成文学会、2023 年 7 月、22～31 頁)

以下の報告は(3)に基づく。UCLA 国際シンポジウムにおける発表と表裏の関係であり、川端康成と松本清張を比較・考察した内容である。

はじめに

川端康成と松本清張。生前、必ずしも親交があったわけではない 2 人の作家は共に、自作が映画化されるケースが多かったことに加え、テレビ・ドラマ化にも少なからぬ貢献をした点で共通点を持つ。ここでは、敗戦後、「美しい日本」を書こうとした作家と、高度経済成長からバブル経済崩壊に至るまで「美しくない日本」をも書き続けた作家を結ぶ点と線をたどることで、昭和時代後期の日本文学におけるアダプテーションの特色の一端を明らかにしたい。

川端と清張の文学は、マス・メディアの発達とともに映画・テレビにどのように活用されて、広く普及していったのだろうか。その考察をすることで、日本の高度経済成長期に、川端と清張の文学がいかに普及し、映画化とテレビ化との相乗効果によって、いかに民衆に人気を博したかをたどることになることになるだろう。

「純文学にして通俗小説」
芥川賞の選考委員と受賞者

川端康成は、松本清張の小説が芥川賞の候補作となった際に、選考委員として受賞を強く後押ししていた。最初は直木賞の候補作とされた清張の小説「或る『小倉日記』伝」(『三田文学』第 42 巻 7 号、1952 年 9 月) が、その内容から芥川賞候補作とされ受賞することになった。清張の小説を支持したのは、川端康成・坂口安吾・佐藤春夫の三人である。川端は、「始終これを推した」と「芥川龍之介賞選評」(『文藝春秋』第 31 巻 4 号、1953 年 3 月) で評している。この時の受賞作は、清張の「或る『小倉日記』伝」と五味康祐の「喪神」(『新潮』第 49 巻 12 号、1952 年 12 月) の 2 作であった。

このエピソードは、清張の文学が、通俗性を備えた純文学としての特色を持つことを端的に示す

だろう。一方、敗戦後の川端もまた、純文学の作家でありつつも、通俗性を織り込みながら多くの読者を対象に創作を続けていた。芥川賞の選考委員である川端と受賞者の清張との間に、創作に対する意識の相同性が認められる。

「純文学にして通俗小説」を強く訴えたのは、川端が「三島由紀夫」(『新潮』第 68 巻 1 号、1971 年 1 月)の中で、三島とともに「天才作家」と高く評価した横光利一「純粹小説論」(『改造』第 17 巻 4 号、1935 年 4 月)であった。横光は、不特定多数の読者を対象に創作することの重要性・必要性を説いており、川端と清張もまた、この問題意識を共有していたように見える。メディアが拡大し、文学の読者層が広がる 1920 年代を経て横光はこのように主張していたが、1950 年代の高度経済成長を背景に広がるメディアと読者とかかわる作家たちもまた直面する共通課題でもあったのである。

高度経済成長期からの小説の映画 美しい日本と美しくない日本

川端康成と松本清張の相同性は、作風には大きな相違が見られるものの、小説の映画化というアダプテーションという観点からもうかがえる。55 年体制が確立する 1955 (昭和 30) 年から、第一次オイルショックの 1973 (昭和 48) 年までの高度経済成長期に公開された、川端と清張の小説の映画化は以下に示すとおりである。映画については、「日本映画情報システム」(文化庁)を参照し、公開年、製作・配給会社、監督名の順番に配列した。

- 「川のある下町の話」(1955 年、大映、衣笠貞之助)
- 「虹いくたび」(1956 年、大映、島耕二)
- 「東京の人」(1956 年、日活、西河克己)
- 「雪国」(1957 年、東宝、豊田四郎)
- 「女であること」(1958 年、東京映画／東宝、川島雄三)
- 「風のある道」(1959 年、日活、西河克己)
- 「伊豆の踊子」(1960 年、松竹、川頭義郎)
- 「古都」(1963 年、松竹、中村登)
- 「伊豆の踊子」(1963 年、日活、西河克己)
- 「美しさと哀しみと」(1965 年、松竹、篠田正浩)
- 「雪国」(1965 年、松竹、大庭秀雄)
- 「女のみづうみ」(1966 年、現代映画／松竹、吉田喜重)
- 「伊豆の踊子」(1967 年、東宝、恩地日出夫)
- 「眠れる美女」(1969 年、近代映画協会／松竹、吉村公三郎)
- 「日も月も」(1969 年、松竹、中村登)
- 「千羽鶴」(1969 年、大映、増村保造)

以上のように、川端原作の映画は 16 作である。一方、清張原作の映画は、川端よりも多く、24 作となる。映画タイトル、公開年、製作・配給会社、監督名は以下のとおりである。

- 「顔」(1957 年、松竹、大曾根辰保)
- 「張込み」(1958 年、松竹、野村芳太郎)
- 「眼の壁」(1958 年、松竹、大庭秀雄)
- 「共犯者」(1958 年、大映、田中重雄)
- 「影なき声」(1958 年、日活、鈴木清順)
- 「点と線」(1958 年、東映、小林恒夫)
- 「かげろう絵図」(1959 年、大映、衣笠貞之助)
- 「危険な女」(1959 年、日活、若杉光夫)
- 「黒い画集 あるサラリーマンの証言」(1960 年、東宝、堀川弘通)
- 「波の塔」(1960 年、松竹、中村登)
- 「黒い樹海」(1960 年、大映、原田治夫)
- 「ゼロの焦点」(1961 年、松竹、野村芳太郎)

「黒い画集 ある遭難」(1961年、東京映画／東宝、杉江敏男)
「黄色い風土」(1961年、東映、石井輝男)
「黒い画集 寒流」(1961年、東宝、鈴木英夫)
「考える葉」(1962年、東映、佐藤肇)
「無宿人別帳」(1963年、松竹、井上和男)
「風の視線」(1963年、松竹、川頭義郎)
「花実のない森」(1965年、大映、富本壮吉)
「けものみち」(1965年、東宝、須川栄三)
「霧の旗」(1965年、松竹、山田洋次)
「影の車」(1970年、松竹、野村芳太郎)
「内輪の海」(1971年、松竹、斎藤耕一)
「黒の奔流」(1972年、松竹、渡辺祐介)

以上のデータからは、高度経済成長期において、川端と清張とも多くの原作を映画化に際して提供していることが明らかとなる。そして、数の上では、この時期は松本清張作品の方に優位性が認められる。このデータからは、1957年の「顔」から1965年の「霧の旗」までの9年間で21作、ほぼ毎年のように映画化されていることに気づくだろう。

しかし、1954(昭和29)年以前の1950年代に、川端の原作の映画化が続いていたことを想起すると、時期はずれるものの、1950年代から60年代の映画化の数はほぼ同数であり、拮抗していたと言える。

次に示すのは、1951(昭和26)年から54(昭和29)年に公開された川端の小説を原作とする映画タイトル、公開年、製作／配給、監督名である。

「舞姫」(1951年、東宝、成瀬巳喜男)
「めし」(1951年、東宝、成瀬巳喜男)
「浅草紅団」(1952年、大映、久松静児)
「千羽鶴」(1952年、大映、吉村公三郎)
「浅草物語」(1953年、大映、島耕二)
「山の音」(1954年、東宝、成瀬巳喜男)
「伊豆の踊子」(1954年、松竹、野村芳太郎)
「母の初恋」(1954年、東京映画／東宝、久松静児)

このデータと別表からは、川端の小説の映画化が1950年代に多く、毎年公開されていたことがわかる。それに対して、1953(昭和28)年に芥川賞を受賞した清張については、「顔」(1957年、松竹、大曾根辰保)が最初の映画化で、これ以降、1965(昭和40)年までの10年に満たない期間に21作が映画化されていたことが明らかとなる。川端と清張の原作の映画化はいずれも、巨匠を含む多彩な映画監督が担当し、複数の映画会社で競って製作、配給している点で共通していたのである。

数値の観点からは、川端は1950年代にやや優位性が認められるものの、50、60年代のいずれも安定して映画化されている。一方、清張については、「顔」以降、1950年代後半から60年代半ばにかけて急速に、多数の小説が映画化されていた。内容的な観点からは、川端の小説の映画化の多くが、日本の美しさを描くものに対して、清張の小説の映画化は、日本社会の負の部分に照明を当てるミステリーが中心であった。

川端が高度経済成長によって失われていく「美しい日本」を描いた小説が映画化されることが多いのに対し、清張は高度経済成長によって生み出される日本社会の矛盾や歪みを暴き出し、「美しくない日本」、日本の暗部をあえて描こうとした点で、両者の対照性は見事に際立つのである。

「伊豆の踊子」と「天城越え」
「日本の文学」の陽画(ポジ)と陰画(ネガ)

川端康成と松本清張の対照性は、両者の創作の随所にうかがえるが、「伊豆の踊子」(『文藝時代』第3巻1、2号、1926年1、2月)と「天城越え」(『サンデー毎日特別号』第34号、1959年

11月)に顕著である。

川端の小説の中で、映画化された回数がもっとも多いのは、6回の映画化を数える「伊豆の踊子」である。清張はこの小説を強く意識し、「天城越え」を創作している。「天城越え」の冒頭では、以下のとおり、「伊豆の踊子」の冒頭を引用している。

私が、はじめて天城を越えたのは三十数年昔になる。

「私は二十歳、高等学校の制帽をかぶり、紺飛白の着物に袴をはき、学生カバンを方にかけていた。一人伊豆の旅に出かけて四日目のことだった。修善寺温泉に一夜泊まり、湯ヶ島温泉に二夜泊まり、そして朴歯の高下駄で天城を登ってきたのだった」というのは川端康成氏の名作「伊豆の踊子」の一節だが、これは大正十五年に書かれたそうで、ちょうど、このころに私も天城を越えた。

違うのは、私が高等学校の学生でなく、十六歳の鍛冶屋の倅であり、この小説とは逆に下田街道から天城峠を歩いて、湯ヶ島、修善寺に出たのであった。そして朴歯の高下駄ではなく、裸足であった。なぜ、裸足で歩いたか、というのはいあとで説明する。むろん、袴はつけていないが、私も紺飛白を着ていた。

「名作」とされる「伊豆の踊子」を引用しながら、主人公の「私」がまったく「逆」のキャラクターとして登場することを印象づけている。「伊豆の踊子」の主人公の「私」が、二〇歳の第一高等学校の学生で朴歯の高下駄を履き、湯ヶ島・修善寺から天城峠を越えるのとは逆に、「天城越え」の主人公の「私」は、一六歳の鍛冶屋の息子で、袴を履かず裸足で、下田から天城峠を越えるという逆ルートの設定をとっていたのである。

この冒頭以降も、「伊豆の踊子」を意識し創作した箇所が随所に見られることから、藤井淑禎『清張 闘う作家』（ミネルヴァ書房、2007年6月）は、清張が川端に対して、「戦闘的」「挑戦的」ですらあったと評していた。清張が川端をどのように意識していたかについては、様々な見解があるだろうが、少なくとも、「伊豆の踊子」を熟読し、読み替えることで、「伊豆の踊子」の裏バージョンとも言える小説を創作したことは間違いない。

清張は「天城越え」で、家出少年、娼婦、無口な土工という、貧しい三者の邂逅が織り成すエロティシズムと犯罪のミステリーとして描いている。そのようにして、一人旅をする知的エリートと踊子との仄かな恋心と一行との出会いと別れを美しく描いた、川端康成「伊豆の踊子」の物語を見事に反転して見せたのである。川端康成「伊豆の踊子」と松本清張「天城越え」はいずれも映画化されていると同時に、後年、テレビ・ドラマ化もされている。アダプテーションという観点からも、両者は密接なかかわりを持つことになるのである。

小説のテレビ・ドラマ化

朝の「テレビ小説」と夜のドラマ

川端康成と松本清張の小説のアダプテーションは、興味深いことに、映画に留まることなく、テレビ時代にも引き継がれ、テレビ・ドラマ化においても共通する特色であった。映画からテレビへとメディアの中心が推移する中で、両者の小説は多くの原作を提供することになる。

文学がテレビ・ドラマに活用される際に、川端康成は大きな役割を果たしていた。1961（昭和36）年には、日本放送協会（NHK）で「連続テレビ小説」として「伊豆の踊子」のテレビ・ドラマが製作・放映された。文学とテレビ・ドラマを結びつけたこの企画が成功し、1964（昭和39）年には「文芸劇場」として「古都」が、翌1965（昭和40）年にはテレビ・ドラマのために書き下ろした「たまゆら」が「連続テレビ小説」として1年間にわたって放映されることになるのである。

日本のテレビは、1953（昭和28）年にNHK総合テレビ本放送を開始して以降、高度経済成長を背景に普及していく。そうしたテレビ文化の進展に呼応し、川端と清張の小説はドラマ化されていた点で共通性を持つ。

川端康成の原作のテレビ・ドラマ化は、「伊豆の踊子」「古都」「たまゆら」などが放映された

1960年代がもっとも多く、その後、減少していく。一方、松本清張の場合は、1960年代、1980年代に多数のテレビ・ドラマ化が行われ、現在に至るまでに全体的に安定的に推移している。松本清張の小説のテレビ・ドラマ化が今なお盛んに行われている理由の一つには、物語内容を生かしつつも、製作する時代に即して改変することが可能であるからかもしれない。また、清張は、日本社会の矛盾や歪みを暴き出し、「美しくない日本」を描くことが多いことから、「朝の連続テレビ小説」というわけにはいかず、「夜のサスペンス劇場」など、夜のテレビ・ドラマが放映される印象が強い。

おわりに

これまでの論述からも明らかとなるように、映画でもテレビ・ドラマにおいても、川端康成と松本清張を原作とする世界は対照的であった。小説のアダプテーションという観点では、川端、清張のいずれの場合においても、原作の特色が損なわれることなく、視覚化されることでより明確に読者、視聴者に伝わっていったように見える。

清張は第1作の「顔」、第2作の「張込み」など、戦後日本社会、あるいは高度経済成長の歪みや、隠蔽された暗部を暴く物語がミステリーとして表現されることが多かった。それに対して、川端の場合、6度映画化された「伊豆の踊子」に象徴されるように、今の日本では失われた「美しい日本」への郷愁、ノスタルジーが表象されることが多く、川端の創作もそれを志向していた。そのことともかわるが、敗戦後、高度経済成長期日本で「伊豆の踊子」が多く、文庫本、文学全集に収録され、次に示すように、たびたび映画化されることになる。公開年、監督名、主演俳優、製作・配給会社の順番に配列した。

1933年 五所平之助監督 田中絹代・大日方伝主演 松竹

1954年 野村芳太郎監督 美空ひばり・石浜朗主演 松竹

1960年 川頭義郎監督 鰐淵晴子・津川雅彦主演 松竹

1963年 西河克己監督 吉永小百合・高橋英樹主演 日活

1967年 恩地日出夫監督 内藤洋子・黒沢年男主演 東宝

1974年 西河克己監督 山口百恵・三浦友和主演 東宝・ホリプロ

この6作の中で「美しい日本」への郷愁、ノスタルジーがもっとも印象的に表現されているのは、東京オリンピックを目前に控えた1963（昭和38）年に上映開始となった、西河克己監督による映画である。

これまでたどってきたように、川端と清張の作風は異なるものの、映画からテレビへと推移する時代にあって、異なるマス・メディアにおいても多数の原作を提供した点で共通性が見られた。高度経済成長を背景に進行した交通網の整備と出版・映画・テレビなどのメディアの拡大が相俟って人気を獲得した点でも、川端と清張には共通性が認められる。代表作が舞台となった土地の観光資源として奉仕するとともに、観光地を通じて作家名とその著作が広告されていった点でも類似性を持つ。川端と清張の創作とそのアダプテーションは、日本の光と影を形作るように私には見えてくるのである。

『ゼロの焦点』の“立川”“パンパン”が意味するもの

明治学院大学文学部
教授 齊藤 綾子

1

松本清張が戦後、昭和という同時代を視野に入れながら執筆活動を行ったということはよく言われるが、「同時代性」がいったいどのように関わっているか、清張の代表作のひとつ『ゼロの焦点』に焦点を当て、小説が書かれた時期、映画化されたアダプテーションの時期、そして物語が設定する時期という3つの時間軸の中で、占領と性という問題、特に物語の背景にある立川という記号表現が意味する米軍基地と女性イメージが提起する意味と文脈について考察してみたい。

『ゼロの焦点』の議論に入る前に文脈を二点確認しよう。第一に、清張原作ものと映画との親和性について、第二に『ゼロの焦点』の歴史的背景となる占領期映画の女性表象についてである。

なぜ清張の小説がテレビも含めて映像化されるのかという点についてだが、その理由はいくつか考えられる。当然、清張の小説が大ベストセラーだったという点は強調するまでもないだろう。安定した観客が見込まれるのは製作側にとって極めて重要である。「清張」ブランドは興行価値を約束するものであった。だが、そうした製作上の理由だけでなく、清張文学における表現やジャンルの要因も関わっていた。

清張の仕事は大きく推理小説／犯罪メロドラマ、歴史・時代小説、そしてノンフィクションという3つに分類できると思われるが、そのなかでも最も多く映画化されたのは推理小説／犯罪メロドラマであった。いわゆる犯罪ものや推理ものは、ヒッチコックのサスペンス映画やアガサ・クリスティーの原作ものを挙げるまでもなく、物語映画において特に好まれるジャンルであり、「フーダニット」と呼ばれる犯人捜しは、時間芸術である映画にとって、特に娯楽映画にとって観客の感情移入を促す物語進行を約束する物語装置となり、映画と非常に親和性が高いと言える。さらに、映画化される題材には内省的な思考経路に重点が置かれる本格推理小説より、よりアクション的要素が高く、通俗性をもったメロドラマの吸引力と実写ならでは、ロケーションが活かされるような風俗的な要素をもった題材が好まれる場合が多い。その点で、清張が重視した物語の設定に重要な

「場所性」や「土地柄」は、実写やロケーション撮影という映画的な要素を最大限に活かすために重要な役割を果たす。社会的背景や時代状況を巧みに物語に取り入れ、フィクションの中でノンフィクションの要素を交差させる清張の手腕は、もともと映画カメラが持つ写真的リアリズムとファンタジーが機能する物語を共存させた映画という表現形式に適している一方で、実写を活かす現場では、映画監督や俳優の演技による演出の裁量に委ねることが可能になることも、清張の小説が多く映画化された理由の一つであろう。犯人捜しとメロドラマ的なストーリー性が巧みに共存するだけでなく、犯人捜し以上に登場人物の社会的背景や犯罪に至る動機により重点を置く清張の推理ものは、より映画化されやすい利点を持っていたのである。

もう一つの重要な点は、女性の果たす役割である。本格推理小説では、特に古典推理小説で活躍するのはほぼ男性である。一方で、清張の推理ものは、全体として見れば男性主人公の方が主流ではあるものの、古典的探偵ジャンルと比較すると、メロドラマ的要素が入り込んでいる分、さまざまな形の男女の複雑な人間関係を描く物語展開のため、女性主人公がアクションを牽引する場合にはなくとも、重要な女性キャラクターが登場するのが特徴である。そのために、多くの俳優を抱え、またスターとして女優の存在が大きかった撮影所時代のジャンル映画の題材により適していたと考えられる。また、清張が得意とした「アリバイ崩し」は犯人捜し以上に、観客と映画の登場人物との間の情報の差が生み出すサスペンスの要素が物語の主要な軸となり、観客の感情移入を高める要素となる。また、清張の小説では、魅力的な悪女が出てくるとよく指摘される。例外はあるが、初期作品群では女性犯罪者は社会や歴史の犠牲者として描かれ、外的な状況や過去から現在を守るために結果として犯罪の動機になっており、観客の同情や共感の対象となり得る。もう一方で、70年代以降は、より権力や成功、野心を持ち合わせた高度成長期の日本社会を反映する悪女が出てくるようになり、犯罪の動機も野望、復讐、反旗のイメージを持ち合わせたキャラクターも多い。ハリウッド映画で悪女が特徴的となるのは、戦後に流行っていた犯罪メロドラマで、のちにフィルム・ノワールと称される映画群である¹。もともと清張は翻訳探偵小説や江戸川乱歩に傾倒し

ていたが、新聞記者を経て清張が小説家として活躍し始めた 1950 年代半ばに心理ドラマとしての推理ものや犯罪ものに取り組んでいた時に、若い頃に影響を受けた本格推理小説だけではなく、当時流行していたヒッチコックのサスペンス映画や、アメリカ社会の同時代の風俗を取り入れたより内省的で善悪の対立とは異なるフィルム・ノワール的な映画を参照していた可能性もあったのかもしれない。もちろん、このことは推測に過ぎないが、興味深いことに、清張は映画化作品が増えてくると自身は本格推理小説への回帰やノンフィクション志向を高めていったようにも思える。

さて、『ゼロの焦点』は『点と線』と並んで清張原作の映画化の代表作の一つであるが、『点と線』が本格推理小説としても成立し、特に「アリバイ崩し」という新たな物語叙述を展開したとするならば、『ゼロの焦点』は「女性主人公」が謎を追い、女性犯罪者の悲しい過去を暴くというもので、社会派犯罪メロドラマとしての第一作となった（清張自身はこの「社会派推理小説」という呼称を好まなかったようであるが）。小説で取り上げられ、その後能登半島の自殺の名所となる

「痩せの断崖」で知られる能登金剛というロケーション効果も相まって、小説で焦点を当てられた女性たちの「パンパン」としての過去は、高度成長期の日本における敗戦の負の記憶、日本の隠したい過去、昭和の怨念といった、その後の清張文学文学において重要なテーマを形成する重要な作品であったと言える。

『ゼロの焦点』は最初『虚線』のタイトルで『太陽』に連載され（1958 年 1 月号 - 2 月号、連載時の挿絵は御正伸）、同誌休刊後、『零の焦点』のタイトルで『宝石』に連載（1958 年 3 月号 - 1960 年 1 月号、全 19 回、連載時の挿絵は土井栄）、1959 年 12 月に光文社（カッパ・ノベルス）から刊行された。清張が小説の発想を得たのは、1957 年頃に立ち寄った上石神井の食堂で出会った「立川の売春婦らしい女たち」は「その後どうしただろうか」と「構想を立てる際に思い出した」ⁱⁱという。つまり、この小説は、創作に 1957 年から 1960 年という 3 年間の時間軸を持ち、さらに映画が公開された 1961 年 3 月まで考えると、まさに小説の舞台となる立川において、戦後日本において今でも続く基地問題が全国の関心を寄せ、その後の学生運動の原点になった砂川事件の勃発（1957 年 7 月）から最高裁判決（1959 年 12 月）に重なる。

『ゼロの焦点』は日本の占領、「一口に言って、オキュパイド・ジャパンという未曾有の社会的混乱のなかから派生した一つの社会的悲劇を、一見平凡な一会社員の失踪という事件に具体化した作者の着眼がすぐれて」おり、「この『ゼロの焦点』は犯罪の動機付けの背後に一種の戦争犠牲者を設定し、その戦争犠牲者はまた占領下のアメリカ軍政反対にまで発展する体制批判的な要素もそなえている。（略）こういう体制批判的な要素がそのまま『日本の黒い霧』全 3 巻に発展する芽生えにはかならない」ⁱⁱⁱと平野謙が鋭く指摘したように、フィクションでありながら、ノンフィクションの要素を巧みに取り入れた小説であるのだ。

2

では、議論を進めていく前に、簡単に占領期の映画における女性表象について振り返ってみよう。占領期における特徴的な女性イメージは大きく 3 つに分けられる。第一に封建的な男性を糾弾する新しい民主主義の巫女としての若い女性、第二に敗北の文化と軍国主義化で抑圧された性と生の解放を象徴する視覚的アイコンとしてセクシュアライズされた女性たち、すなわちダンサー、ストリッパー、あるいはパンパンと呼ばれた女性たち、そして第三に夫を戦争で亡くした「戦争未亡人」と言われる女性たちであり、日本の戦後映画ではこれらの女性イメージが特権的な位置を占めた。中でも、「敗戦」という歴史的なトラウマを象徴するような占領軍の兵士たちを相手に対価を目的とした性交渉に従事した女性たちはジョン・ダワーが言うところの「敗北の文化」を象徴したが、彼女たちの存在は、敗北と占領の屈辱、終戦がもたらした混乱と自由、そして田村泰次郎の『肉体の門』に代表される「肉体の時代」と呼ばれた文化を明示するものでもあった。

占領当初は日本女性を守るために米兵相手に俄に整えた米兵専用の慰安施設（RAA）が「性の防波堤」としていわば「必要悪」的に許容・支持されたにもかかわらず、対占領軍の性病対策の失敗の結果街に溢れることになったこうした女性たちは、戦後一〇年の間に「パンパン」という蔑称で知られるようになり、敗戦の象徴的存在として小説の題材にもなり、映画、写真でも注目を浴びた^{iv}。彼女たちを取り巻くさまざまな社会的・政治的問題のうちで、占領軍と戦後日本政府の国家権力にとって最も厄介だったのは占領軍にとっての性病という問題だった。占領中の占領軍の検閲政

策は、占領の現実がメディアや映画などで直接的に言及されることが避けられるなかで、現実には一般市民（特に婦女子）に対する米兵の暴力を未然に防ぐ対策としてその存在を許容しながら、「キャッチ」や「刈り込み」という体制側からの女性たちに対する統制と暴力による取締りの強化というダブル・スタンダードがまかり通り、占領期の女性のセクシュアリティを管理するイデオロギーを露呈させた。つまり、一般女性の恋愛と結婚は、民主主義の象徴として奨励され、戦争によって生じた人口減を是正し、戦後復興と再生産を確保するための手段として政策的に推進されたが、こうした政策を「健全」に遂行するためには、いわば陰画的な存在となる売春、性病、寡婦の管理と統制は必須であった。このように、女性のセクシュアリティをめぐる国家統制は、戦後復興という経済生産性とドメスティック・イデオロギー、つまり国内と国外、あるいは領土内、家庭内・家庭外という女性たちの分断を引き起こすジェンダー・イデオロギーに直結した問題でもあった^v。松本清張の『ゼロの焦点』は推理小説の枠組みを持ちながら、清張の他の作品と同じく、作家はその犯罪が起きた歴史的社会的の文脈に、敗戦後の日本社会の構造化した現実的な問題をしっかりと見据えていたのである。

「パンパン」と呼ばれた女性たちは時間経過によってその枠組みも変化している。1945 から 46 年にかけて RAA に、お国のために「性の防波堤」と言われて多くのダンサーなどの女性たちが召集された後、46 年 3 月に RAA の閉鎖によって職を失った彼女たちが繁華街に出て「夜の女」「闇の女」と言われたが、特に「パンパン」と蔑称された米兵を相手にした女性たちが敗戦を象徴する一つの社会現象として注目されるようになったのが、46～48 年のあたりである。その後、朝鮮戦争が始まると在日米軍基地からも多くの兵士が移送されるようになるのと並行し、繁華街から基地周辺に女性たちが集まり始め、さらに 52 年に占領が終了すると、今度は基地周辺に集まった旅館業や飲食店を中心に女性たちが集まるようになった。こうした「基地の女」たちは、「バタフライ」と呼ばれた基地から基地へ、相手を変えて商売をする女性たちから、特定の相手に限定した関係を続ける「オンリー」と呼ばれる女性たちへとその形態が変化するようになり、基地周辺に「パンパン」がある程度定住的に存在するようになると、いわば基地の地政学とも呼べるような、基地周辺に住む一般家庭の人々との接触が増えるなどその関係性が加わることによって、社会問題として問題が可視化していったのである。清張の故郷である小倉で朝鮮戦争開戦時に起きたアメリカ軍の脱走兵が起こした集団暴行事件を題材にした短編小説『黒地の絵』（1958/3～5 月）で清張は基地問題を知らしめたが、この作品が『ゼロの焦点』執筆中に書かれたことは、清張にとっては、立川、小倉という「占領」「基地問題」に対する強い思いがあったのだろう。

「パンパン」のイメージの変遷について言えば、すでに指摘したように、最初は「夜の女」と呼ばれ、敗戦の負の遺産と同時に性の解放の象徴、日本女性の性の防波堤と同時に性病を拡散させるという脅威となり、そこから「基地の女」へと変ると、米軍の庇護下において国家としての日本が立ち直ろうとするなかでの「必要悪」として受け入れざるを得ない現実を目前に、今度は、米国統治の寄生虫、敵国に寝返った日本女性の恥というイメージ、まさに軍事占領下の性の政治がもたらした敗戦国の女性イメージに重なり、地域や子どもの安全と不良化を阻止する「純潔運動」などを進める婦人運動の推進者たちにとって、排除すべき存在、不都合な真実となっていくのである。さらに、占領後期から増える「オンリーさん」という女性たちが喚起する曖昧な領域は「占領の過去」と「基地の現実」という矛盾を顕在化させ、日本社会における廃娼運動、売春防止法の動きを加速して連動していくようになる。

映画の女性表象について話を戻すと、占領が始まった直後から、GHQ による検閲制度があり、例えばメディアで扱ってはいけない用語などは「プレスコード」として制限され、また映画に関しても細かい規制があり、例えばあからさまに占領の現実を画面に出すことや、米兵相手の「女性」たちを描くことはできなかった^{vi}。しかし、売春、妊娠、性病というテーマはしばしば物語の背景として現れ、またこのようなテーマを扱っていても、それが旧弊であり、古い日本の封建主義と結びつけられ是正していくべき制度であることを示す民主主義啓蒙映画、いわゆる「アイデア・ピクチャー」の一ジャンルとして、検閲が緩和された 47 年くらいから「パンパン映画」と呼ばれる映画群が多く登場することになった。戦後の代表的なパンパン映画は、肉体文学を代表する田村泰次郎の小説「肉体の門」の映画化である 1948 年のマキノ正博監督（吉本興業の映画第一作）に大スタ

一の轟由起子が主演し、大変話題になった。同じ時期に溝口健二監督、田中絹代主演の『夜の女たち』も公開され、こちらも批評的に高い評価を得た。興味深いのは、マキノの『肉体の門』では、扇情的な性の描き方、前近代的な「芸妓」とは対照的な女性自身の自己管理という点が強調され、田村泰次郎の原作も同様だが、敗戦という体験によっていわば暴力的に近代的な強烈な個に変らざるを得なかった女性の身体性というものが強調されている。一方で『夜の女たち』は、溝口や脚本の久板栄二郎が得意としていた、1930年代の「傾向映画」から続く左翼的な視線から捉えた「制度の告発」や「犠牲者の抵抗」を描く、ある種の社会批判の具現としての犠牲者としての「芸者」のイメージに直結する新派的なイメージを思わせる。つまり、『夜の女たち』の「パンパン」は社会や搾取の犠牲者としての「芸妓」と呼ばれた女性たちの延長線上にあり、あくまでも被害者的なメロドラマという構図が明白に表れ、ここに社会的に搾取された女性や弱者といったステレオタイプ化されたパンパンのイメージというのが、スクリーン上に現れるようになった。

そして、占領が終わり、事実上日本の戦後映画が始まった1952年から製作が始まった映画が次々と公開された、ポスト占領期と呼べる53年以降、それまで検閲によって扱えなかった戦争の被害や米兵の存在の可視化が可能になり、占領の現実や敗戦の社会混乱などを扱う映画が多く作られたが、「パンパン」やその相手としての米軍の兵士という存在も言及できるようになったのである。具体的には、『ひめゆりの塔』（東映、監督:今井正）、『十代の性典』（大映、監督:島耕二）、『女ひとり大地を行く』（北海道炭労＝キヌタプロ、監督:亀井文夫）、『混血児』（蟻プロ、監督:関川秀雄）、『欲望』（近代映画協会、監督:吉村公三郎）、『日本の悲劇』（松竹、監督:木下恵介）、『君の名は』（松竹、監督:大場秀雄）、『蟹工船』（現代ぷろ、監督:山村聡）、『ひろしま』（日教組プロ、監督:関川秀雄）、『赤線基地』（東宝、監督:谷口千吉）、『恋文』（新東宝、監督:田中絹代）などの映画が挙げられるが、それまで検閲されていた日本社会の敗戦の問題が、さまざまな映画で一気に扱われるようになったのである。『ゼロの焦点』はこの時期の映画の記憶に立ち戻るポスト占領期の映画でもあった。

3

以上のような文脈を考慮しながら、ポスト“パンパン”映画として『ゼロの焦点』を、特に立川という場所性ととも考えてみたい。

すでに指摘したように、『ゼロの焦点』は清張が原作を執筆していた当時にまさに立川の基地問題が現在進行中にあった。その意味でも、『ゼロの焦点』は犯罪小説の映画化でもあるが、同時にポスト占領期のパンパン映画でもあった。小説と映画版をめぐっては、3つの時間軸が存在している。一つが物語設定の時間軸（小説では執筆と同時進行、映画では数年過去となるが、さらにこの物語のなかで犯罪の動機の原因となる佐知子と久子の「パンパン」の過去の時間軸が内包されている）。二つ目は清張が執筆していた時間軸（執筆を始めたのが57～58年で砂川事件の時期に当たり、前述したように、原作は「廃線」というタイトルで『太陽』に1958年1月から2月に連載、その後雑誌休刊のため『宝石』に同年3月から60年1月まで連載された）。そして三つ目が映画公開の時間軸である（脚本の橋本忍と山田洋次が執筆していたのは、清張が連載を終えたすぐ後くらいの時期、60年5月の岸内閣の強行採決から6月の樺美智子死亡、そして岸内閣退陣へと続く安保闘争の時期であり、映画公開は安保条約成立後という微妙な時期に重なっている）。このように、物語の時間、原作の時間と映画の時間とを併せて見ると、原作と映画の間に生じた時間のずれがまさに「ポスト占領」という文脈で立ち上がってくる。

原作も映画も冒頭では明確な年月設定は示されない。しかし、小説では(映画でも同様に)、鶴原が今の会社に入って「六年で地方出張所の主任になる」^{vii}と紹介され、その後で失踪後に経歴が禎子の母によって明かされるが、鶴原は1950年に「警視庁巡查になって立川に配属」された言及される^{viii}。よって、鶴原と禎子が結婚した物語の現在は1957、8年、つまり清張執筆時と同時代という設定が判る。しかし、物語が進行すると、さらに時間は遡り、物語の発端となるのは立川時代の鶴原の過去から、佐知子と久子という二人が「夜の女」だった過去へと繋がっていく。小説では、それ以上に具体的な時代設定を思わせる言及はない。その代わりに禎子がそれまで佐知子の夫の犯

行だと思っていたのが間違いだと気づき、佐知子の犯行だと推理するきっかけとなるテレビの座談会『終戦直後の夫人の思い出』が重要な時間軸を提供する。この番組で評論家と小説家という二人の女性が具体的に「女性たちの転落」について語る時、物語の出発点が「終戦直後」という時間軸が指定される。この座談会では、「終戦から十三年も経った現在、当時二十歳くらいの彼女たちもう三十二、三です。今、どうしているのでしょうか？」という司会者の発言に、原作者としての清張自身の発話を見ることができる。同時に、ここでの会話が禎子に、そして小説を読む読者にも、犯罪の背景を呈示することになる¹⁸。

この後、小説は結末部に進み、能登を訪ね、佐知子に深層を確かめようとする禎子に、かなりの頁を費やして自らの推理を語らせる。だが、結局は時遅しで、佐知子はすでに舟で海に出てしまい、夫の室田が鵜原と本多を殺したのは佐知子だと告げる。結局清張は、推理小説としては珍しく禎子の推理を呈示したのみで、事の真相は曖昧なまま、「とどろく海辺の妻の墓！」という詩を禎子の心に思い浮かばせて、小説を終える。このような推理小説としては異例の終わり方をする『ゼロの焦点』で、禎子に「いわば、これは、敗戦によって日本の女性が受けた被害が、十三年経った今日、少しもその傷跡が消えず、ふと、ある衝撃を受けて、ふたたび、その古い疵から、いまわしい血が新しく噴きだしたとは言えないだろうか」と独白させた清張は、推理小説としての弱点を十分理解したうえで、なおも禎子の推理という内的独白を使用しながら、敗戦後を生き抜いた女性の悲劇に対する清張自身の心情を吐露したとも考えられる。小説『ゼロの焦点』は、能登を舞台にして夫の失踪の謎を追究するヒロインをめぐる推理小説の体を成しながら、実はポスト占領期から見る占領期立川の「基地の女たち」に向けた挽歌であると言えよう。

そして三つ目の時間軸となるのは、映画版の1960年から61年である。映画でも最初は時代設定が曖昧にされているが、小説と同様に、観客は物語の途中で提供される情報をつなぎ合わせて、物語の設定は1958年あたりということが判るようになる。また、映画化に際しては、小説のオープンエンディングのような終わり方、つまりストーリーとして一応の真相を告げないという解決をそのまま踏襲するのは困難であったと考えられる。というのは、小説とは異なるエンディングが展開されるからである。映画は禎子の頭の中の推理を橋本が黒澤明と脚本を書いた『羅生門』を思わせる手法で、二つのフラッシュバックによる異なるバージョンを見せた。第一のフラッシュバックでは、佐知子がひたすら自分の過去を守るために鵜原、本多、久子を殺したという禎子の推理による小説が提供するバージョンをまず見せてから、映画版はより偶発的な動機で殺人を犯すまで追い詰められた佐知子自身の告白として第二のフラッシュバックを見せ、犯罪の全容を観客に示すことを選んでいく。

物語の時間軸という点では、小説では完全に清張の執筆と重なっていたが、すでに映画製作の時点では、砂川事件から、大規模な学生運動へと繋がり、60年安保を経験していた。一年の違いだが、その一年は日本の歴史にとって大きな転換期であった。小説では「立川」という象徴的な場所性として記号表現されている一方で、映画版では、ヒロインの禎子(久我美子)が失踪した夫の行方を調べているうちに、昔ハウスをやっていた女性(桜むつ子)を「砂川」に訪ねるという設定として、立川という基地名だけではなく、反米・反核運動と砂川がより明確な形で言及されている。映画では、「立川」は占領期のシニフィアンとしての基地名ではなく、ポスト占領期における現実の事件が起きている「砂川事件の立川」となるのである。だからこそ、初めて禎子が立川を訪ねるシーンは、映画では、明らかに米軍の戦闘機とそのジェット音を写して始まるのだ。

さらに、物語の起点となる時間軸は、前述のように小説では、テレビの対談から「終戦」という時間軸が提起されるが、映画では、より具体的で正確な時期、さらに映画史的な記憶と交差して呈示されている。映画の最後、佐知子が真相を語るフラッシュバックの中で、車の中で死ぬ前に久子が流行歌を口ずさむが、それは有名な「こんな女に誰がした」という歌で、この曲が流行したのは1948年頃である。それは『夜の女たち』が公開された時期でもあり、占領期に「夜の女」として現れた歴史的時間に重なり、禎子の夫となる鵜原が1950年に立川に配属され、風紀係巡査として1年半の間パンパンを取り締まっていた過去にも重なる。小説では曖昧に「終戦後」と1958年の「現在」という設定だったのが、映画では「夜の女たち」が街に溢れた48年、そして朝鮮戦争期に鵜原が配属された50年から52年という占領期が終わろうとする時期からの「基地の女」たち

という具体的な歴史的事実としての時間軸が示されているのだ。

禎子が立川の警察署を訪ねるシーンで、鶴原の同僚だった葉山が鶴原が風紀係として女性たちを取締り、つまり「キャッチ」と言われる一斉検挙をしていたことを禎子に告げるが、その時に鶴原が言っていたことを回想するシーンがある。小説と映画では微妙にそのニュアンスが異なるのだが、その違いは小説と映画化の時間のずれを示す重要なカギとなる。

小説では、次のように語られる。

風紀係の鶴原君も、体操苦勞したものです（略）。そうそう、鶴原君はこんなことを言っていましたよ。パンパンといのは無知なものだが、なかには、なかなか、しっかりした奴もある。かなりな教育をうけた、^{あたま}頭脳のいい女もいる。それから、教養はないが、無邪気なくらいの心のいい女もいる。だんだん接触していると顔なじみになったりして、よく彼女たちの正体が分かるというんですね。それで、こんな女たちを、職務の家とはいいいながら、いじめるのが、なんだか辛くなった、とっていました。^{xi}

この台詞は明らかに、後半に明らかにされる二人の過去の伏線となっており、「頭脳のいい女」は佐知子を、「心のいい女」が久子を言及している。一方、映画では以下のような台詞になる。

はあ、当時立川というところはパンパンの名所だったんですよ。風紀っていうのはその取締り専門なんですな。あ、そうそう彼はよくこういうことを言っていましたよ。パンパンなんて実に厄介なもんだが、捕まえて取り調べてみると、それぞれ身につまされる事情を持っている。いわば、敗戦が生んだ一番悲しいみなしごだ。職務上とはいいいながら、取り締まったり、狩り込こんだりするのがなんだか、可哀想になってくる。なんてね。あるいはそういうことが警察官を辞める理由の一つだったかもしれませんな。

このように、映画では二人の女の過去が明らかになる伏線として機能するよりは、佐知子と久子を示唆するというより、一般的な「パンパン」と呼ばれた女性たちに向けたコメントであり、明らかに敗戦の「犠牲者」としての「パンパン」は同情に値する存在として語られている。さらに「当時立川というところはパンパンの名所だった」と過去形で言及することで、より明確に1950年から52年という占領期を物語の起点とする時間軸、物語上の現在である1958年、そして映画が撮影された1960年という3つの時間軸が凝縮されて、このシーンで呈示されるのだ。

ここで、清張が佐知子と久子という女性の人物造形にあたって、かなり調査をしたのではないかと思わせる資料を確認するために、立川を中心にして1947年から1952年にかけておよそ2000人に及ぶ当事者にインタビューやアンケートを実施した西田稔の研究『基地の女』を参照してみよう^{xii}。西田は、立川の女性たちは、敗戦後から48年くらいまではもともと性産業で働いていたり、生活困窮の結果か、家計援助のために自己犠牲が多かったものの、47-8年くらいに徐々に家庭に不満を持ったり、戦後にダンサーや女給からの転身、失恋や男に騙されやけになった新しいタイプが現れ、また若い娘の性的好奇心から、そして基地勤務がきっかけとなったケースも見え始め、49年にはほぼこのタイプが多くなったとも指摘する(128-9頁)。実際、『ゼロの焦点』のヒロイン佐知子のように、一応教育もある女性もなるケースもあったのだ。

前述したように、清張がこの小説を書くきっかけになったのは、1957年頃に出会った「立川の売春婦らしい女たち」の「その後」を思ったことだと言っている。それはまさに同年4月から施行された売春防止法の成立した時期にも重なっていた。清張は物語の設定を占領終了後のあたりに設定することで、立川や福生では朝鮮戦争の影響による日本の基地利用の促進により、有楽町や都内の歓楽街より移動した女性たちの存在の可視化と、反基地運動のジェンダー化、つまり「米軍基地」の脅威から「日本の婦女子を守る・地元の子どもたちを守る」といった「反基地運動」や「廃娼運動」、それから「健全化」と「純血運動」などが密接に結びつき、日本社会で大きな運動となっていた時代を、基地問題と安保闘争が先鋭化していく時期にポスト占領という問題に直接言及するような小説を書くことが可能になったのである。要するに、ポスト占領期に、立川基地に隣接する自分たちの地域に「入ってきてしまった」招かれざる基地の女たち、そしてどうやって彼女たち

を排除していくのかということが問題になったわけだが、『ゼロの焦点』で問題になるのもまさにそこだったのである。そこには超えて入れない一線があったのである。清張は、女性たちを分断する日本の占領前から続くこの矛盾が、「パンパン」という過去を背負いながら、それを隠蔽して生きていく女性たちの姿に重ね合わせることで、戦後日本社会の問題を示唆することができる考えたのではないかと思われる。

映画では、佐知子の真相を語るフラッシュバックで、鶴原の殺害も計画されたというよりは、鶴原が知らなかった自分の過去を話してしまい、発作的に彼を崖から突き落とし、また鶴原の兄の殺害も、久子になりすました佐知子が、鶴原の自殺を信じない兄に警察に訴えると言われ、避けたかった殺人を強行せざるを得なかったことが強調される。さらに、久子の殺害でも佐知子が崖から突き落として殺したと示唆される小説とは異なり、偶然に佐和子が夫の兄を殺すために用意した毒入りの飲み物を間違えて飲んでしまったという設定になっている。つまり、どの殺人においても、より一層、佐知子の悲劇性が強調されている。そして、最終的に映画では、原作では佐知子が二人の男を殺したという事実だけを室田が告げる（つまり、佐知子は最後まで自らの発話を持ちことができなかつた）のに対して、佐知子自身の口から殺人に至った経緯を説明し、犯罪者でありながらも、佐知子に対する観客の感情移入を促す作りになっている。つまり小説ではすべて禎子に代弁され、自らの声を奪われた佐知子と久子とは異なり、映画では、冒頭に指摘したように、高千穂ひずると有馬稲子という女性スターに重点を充てるという製作上の要求にこたえるためだったかもしれないが、結果的に、映画は「彼女たち」に自分たちの声を与えることになったのだ。

このような違いはあるが、重要なのは、清張が原作の座談会で示唆したように、佐知子が犯罪を犯したのは、彼女がただ単に「パンパン」であったという過去をもっていたというだけではなくて、彼女が室田の妻となったこと、つまり「地元の名士」の妻になったことであり、それは彼女が今では一線を越えてしまい、以前の自分とはまったく「反対側」の女性になった、つまり「パンパン」を排除しようとする「良家の妻や子女」側の「女性になっている」という点が重要だったことは指摘する必要がある。つまり、『ゼロの焦点』では、ただ敗戦の負の遺産としての「女性たち」の存在というだけでなく、その女性が過去を隠して社会的、市民的なリーダー的な女性側に「なりすまし」、境界線を越えてしまったという点が犯罪の原点となったのであり、いかにいえば、ポスト占領期における女性の分断というものを一つのきっかけとして犯罪が起きたと考えられるのである。それは、「立川」という基地が抱えていた構造的な問題でもあり、歴史的・社会的現実と深く反響し合っていた。

『ゼロの焦点』が問いかけているのは、占領と性の問題を巡る社会の、特に女性の分断であり、それ以上に、敗戦の「疵」として女性たちが加害者にもなり、被害者にもなるのに対して、その根源となる体制側、つまり日本政府と米軍の男性たちは無傷に終わっているという現実であったとも言えよう。それは、日本のポスト占領期に突きつけられた大きな矛盾でもあった。社会学者の鶴見良行は、占領が終わったにもかかわらず米軍が駐屯して残ったことにより、占領期には抑圧されていた「日本の政治と経済を圧迫し、ひいては日本の独立の尊厳を傷つけているか」という政治的意味合いだけでなく、「基地周辺の混乱ぶりがいかに日本の風俗と秩序」を傷つけるかという道徳的意味合いを含んだ複雑な基地問題が露見したと鋭い観察をする^{xiii}。鶴見が50年代に前半に「基地の村」に関する調査で発見したように、こうした村には人々が自分たちの生活を守るために根強い現実主義から、パンパンと呼ばれた女性たちを必要悪として受け入れる一方で、自分たちの領域に入り込んだ「異物」である彼女たちを基地問題の原因として蔑視し、排除しようとするねじれた構図が見られる。すでにポスト占領期に入った『ゼロの焦点』では、日本が冷戦構造下の世界的安保体制と秩序の中に組み込まれて、高度成長を遂げていくなかで、すでに都市部の基地は一般市民社会にとって何らの経済的貢献もないばかりか、いわば新たな「国体」を獲得しつつあった日本のアメリカ依存という負い目を、「基地の女たち」に無意識に投影していたと思われる。よって、彼女たちを地域共同体から排除することで、敗戦によって失われた「美しい日本の姿」を取り戻そうとするかのようにも見えるが、清張はそのような欺瞞を鋭く突き、ポスト占領期批判としての『ゼロの焦点』と『黒地の絵』を同時期に執筆したと考えられないだろうか。

映画版の『ゼロの焦点』は推理小説のジャンル映画だが、同時に「基地の女」に関する性の言説

としても読むべきであろう。清張の小説では背景にとどまっていた基地の問題だが、映画ではメロドラマとサスペンスという構図を利用しながら、ポスト占領が抱える問題をより前景化した。特に女性をめぐる問題——民主主義とドメスティック・イデオロギーに直結する女性運動が内在していた戦中からの連続性と、敗戦の負の遺産である“パンパン”に象徴される排除される女たちの分断——は、戦後日本社会が抱えた矛盾を象徴していたが、禎子という女性によって、二人の女性の過去が引き起こした悲劇を明らかにさせるが、最後に禎子は二人の悲劇を理解させることで、清張は、女性の分断から共感の物語への移行を可能にしている。禎子、佐知子、久子という三人の女性の関係性の中で描き出される構図と映画に関わる複数の時間軸は、原作から映画化というアダプテーションの過程で、新たな歴史テキストが作り出されており、言い換えれば、原作とはまた別に、映画化された時点でより明確な形で、戦後日本の姿というものを表しているようにも思えるのである。

註

ⁱ E・アン・カプラン編『フィルムノワールの女たち』（田畑書店、1988年）を参照されたい。

ⁱⁱ 山村正夫『続・推理文壇戦後史』（1978年、双葉社）、58頁。

ⁱⁱⁱ 平野謙「松本清張探求」守信勝編（同時代社、2003年）、79、87-8頁。

^{iv} 敗戦後の文化社会背景、女性や性の表象については多くの資料があるが、ジョン・ダワー『敗北を抱きしめて 第二次世界大戦後の日本人 上巻』（三浦陽一・高村忠明訳、岩波書店、2001年）、平井和子『日本占領とジェンダー—米軍・売買春と日本女性たち』（有志舎、2004年）、茶園敏美『パンパンとは誰なのか キャッチという占領期の性暴力とGIとの親密性』（インパクト出版、2014年）、斉藤綾子「カルメンはどこに行く—戦後日本映画における〈肉体〉の言説と表象」『ヴィジュアル・クリティシズム 表象と映画=機械の臨界点』中山明彦編（玉川大学出版部、2008年、83-126頁）、斉藤綾子「占領期からポスト占領期における「ハンパン」表象が問いかけるもの」『敗戦と占領』坪井秀人編（臨川書店、2018年、33-88頁）などを参照されたい。

^v 「ドメスティック・イデオロギー」に関しては竹村和子『フェミニズム』（岩波書店、2000年）、特に10-27頁を参照のこと。

^{vi} 映画の検閲制度については多くの文献があるが、例えば平野共余子『天皇と接吻 アメリカ占領下の日本映画検閲』（草思社、2021年）を参照のこと。

^{vii} 松本清張『ゼロの焦点』新潮文庫、2011年、4頁（Kindle版）。

^{viii} 同上、19頁、。

^{ix} 同上、338-343頁。

^x 同上、367頁。

^{xi} 同上、161頁。その後原作では「MPが絶対権力」で、「手先」のように使われ、「自分職務に疑義をもち、なやんでいた」と葉山が語る。

^{xii} 西田稔『基地の女』（河出書房、1953年）、135~142頁。西田によると立川に来た女性たちが「パンパン」になった理由を次のようにまとめる。

①性産業で働いていたり、妾から転業したりした者（19%） ②基地勤務で米兵と恋愛、失恋（16%） ③虚栄心を満たすものと思われる者（14%） ④金銭的に余裕のある生活に慣れてなんとなく（11%） ⑤友人の誘いや好奇心（9%） ⑥家庭貧困（8%） ⑦不良との交際（7%） ⑧両親や弟妹の経済的援助（6%） ⑨家庭不和から家出（5%）（144-5頁）

^{xiii} 鶴見良行「基地周辺の人々 彼等はアメリカ人をどうみるか」（『出発 鶴見良行著作集1』、みすず書房、1999年）、53頁（初出は『中央公論』、中央公論社、7号、195

はじめに

『声』は、新聞社に勤める電話交換手の女性が、深夜に間違っかけてかけた電話が原因で強盗殺人の犯人の声を聞いてしまったことをきっかけに事件に巻き込まれ、その事件を二人の刑事が解決する物語である。『影なき声』（一九五八年一〇月二二日公開、日活、鈴木清順監督）は、『声』のアダプテーションであるが、前半の事件の経過と後半の組織捜査という『声』の二部構成が解体され、電話交換手のヒロインが夫の無罪を信じて元同僚である新聞記者とともに事件の解決を探るというプロットが新たに加えられた。本稿では、このような『声』と『影なき声』の異同点の中でも、『影なき声』におけるサスペンス、アクション、メロドラマという三つの要素に注目することで、『張込み』（一九五八年一月一五日公開、松竹、野村芳太郎監督）に次ぐ「警察小説」の映画化作品であったはずの本作のオリジナリティについて考えてみたい。

一 松本清張の『声』ⁱ

『声』は、『小説公園』（一九五六年一〇月号・十一月号）に連載され、一九五七年二月に『森鷗外・松本清張集』（文芸評論社・文芸推理小説選集 1）収録の一編として刊行された。『声』は、第一部の「聞いた女」と第二部の「肺の石炭」の二部構成になっており、一部では、新聞社の電話交換手である朝子^{ともこ}が夜勤の際に電話口で偶然聞いてしまった声が、実は強盗殺人犯であったことが判明し、マスコミや警察が色めき立っていくさまが語られる。三百人の声を聞き分けられるという耳の良い朝子が、犯人と思しき声について「高くないが、じゃけんな」（一五頁）、「太い声だが、どこかキンキンとした響きを持つ調子」（同頁）といった感想を抱いたことで、その声に対する様々な検証実験が警察によってなされていく。ところが、当の朝子は、「太い声」という「感覚を言葉で正確に伝えるのが無理なのではないか」（二二頁）という感想を漏らし当惑してしまう。しかし、朝子が聞いた犯人と思しき声は、犯人逮捕の決め手とはならず、事件は迷宮入りとなる。その後、朝子は結婚し、やがてプライドばかり高くうだつの上がない夫・茂雄との生活に困窮するが、茂雄が「“労力出資”というかたちで参加した」（二五頁）仕事によって余裕のある暮らしをするようになる。ところが、懶惰な夫（二六頁）が関わった仕事仲間との出会いが、朝子の不幸の始まりとなる。彼らは連日、朝子夫婦の自宅で徹夜麻雀をすることになるのだが、ここでも聴覚に優れた朝子は、牌をがらがら掻きまぜる音に悩まされ、一睡も出来ない日々が続く。しかも、朝子の第一印象が、「品がよくなく」、「ちょっとブローカーのような感じであった」（二七頁）彼らの正体が、三年前の強盗殺人犯であったのである。その事実を朝子が知る契機となるのが、電話口での「声」である。本作では、これまでその声の持ち主である浜崎の生の声を幾度となく聞いていた朝子がなぜ強盗犯の一味であると気づけなかったのかについて、朝子自身の説明が加えられている。それはこれまで聞いていた声は「送受器を通過しないジカの声だったから」（三四頁）であり、「ナマの声と電話の声とは、耳に来る音感がずいぶん違う」（三四頁）からである。だが朝子は夫にもその事実を打ち明けられず一人悶々とす

るが、夫が急病であるという電話によって、まんまと犯人たちに誘き寄せられ、無惨にも扼殺されてしまうのだ。ここまでが『声』の第一部「聞いた女」である。

第一部において、犯人の声を聞きそれを特定した朝子があっさり殺害されてしまうことにより、第二部では、この完全犯罪と目された殺害事件をめぐり、石丸課長と畠中係長という二人の刑事が新たに登場し、彼らがこの事件を丹念に捜査することで、容疑者たちのアリバイが見事に暴かれていくさまが活写されていくのである。警察小説は、アメリカで一九四五年に刊行された『被害者のV』（ローレンス・トリート）を嚆矢として世界各国で書き継がれ発展していくが、日本では高度経済成長に向かう一九五〇年代半ばに勃興し、松本清張作品でいうと、五五年の『張込み』が最初であるという。『声』も同様に、警察小説の黎明期にあたる小説として知られているが、それは、第一部と第二部の登場人物がガラリと変わり、特に第二部では、刑事二人の活躍に焦点があてられるからであり、タイトルの「声」は主題にすらのぼらず、殺人事件のきっかけにすぎなくなる。村上貴史が、『声』について「彼らが「刑事」という役職名で呼ばれる部下たちに指示を出し、チームとして情報を集め、そして真相に迫っていく様がしっかりと、なおかつ実にテンポよく描かれている」と述べているようにⁱⁱ、『声』の真骨頂は、刑事たちが捜査を進める過程でチームワークを発揮し、証拠物質の特定のためにR大鉦山科の試験室に石炭の粉末の分析を依頼するといった警察という組織の活躍を描いた第二部にあることは明らかである。

二 鈴木清順の『影なき声』

では、『声』の映画化作品である『影なき声』について見てみよう。ミステリー映画ⁱⁱⁱとして公開された『影なき声』は、日活初の清張作品であり、清張映画としては初めて原作のタイトルとは異なっている。本作が公開された一九五八年は、清張映画のエポックメイキング的な年にあたる^{iv}。上妻祥浩は、「一九五八年秋。清張の小説が立て続けにベストセラーになったことに加えて、『張込み』の興行的・批評的成功もあり、ついに大手映画会社がこぞって清張作品の映画化に乗り出すブームが訪れた。何と、約一ヶ月の間に四本の清張映画が公開（うち二本は同日公開）されるという事態が発生したのだ」（上妻『旅と女と殺人と 清張映画への招待』、二二頁）と述べている。一九五八年は、日本映画の観客動員数が一億人超を記録した年であり、日本映画黄金時代の頂点を誇った年に清張映画のブームが始まったのである。

当時の『影なき声』の興行価値について「一応推理ものとしてのまとまりを見せているので、ブームに乗れる作品」と報じられているが、批評となると一転し、「職業的に耳のよい交換手ははからずも聞いた声を事件の発端にする着想には鋭い面白さがある。ところが、それは映画のほんのはじめの部分だけのことで、そのあとの話が声とはまったく無関係な、ありふれたものになっているのがブチこわしである。しかも、なお悪いことには、鈴木清順の演出設計は、推理物よりもアクションものになっていることだ」と断じられてしまっている。要するに、原作である『声』の面白さと清張もののブームに乗った作品として及第点はあげられるものの、原作のような推理物ではなく、アクションものになっていることが批判されているのである。しかしこれまで見てきたように、この批評は、『声』に目を通していない評者の意見だろう。『影なき声』は、『声』のプロットを基本的には踏襲しつつ、アクションものへと発展させているのだが、何よりも『声』では第一部「聞いた女」の主

人公である朝子が殺されない代わりに、映画ならではの工夫が凝らされたために、『声』とは異なる様相を呈していくことになるのである。結論を先取りするのなら、『声』の翻案である『影なき声』は、朝子を生かすことで、サスペンス、アクション、メロドラマという様々な類型とジャンルを横断した推理映画となり、結果的に『声』の主要ジャンルである「警察小説」を換骨奪胎することに成功しているのである。

三 サスペンス

『声』と『影なき声』の相違点について具体的に見ていこう。『影なき声』の物語も新聞社の電話交換手である朝子（南田洋子）が深夜に間違い電話をかけてしまったところから始まる。朝子に電話の取り次ぎを依頼した新聞記者の平川（二谷英明）のカットに変わり、朝子の親しげなやり取りが交わされた後、彼女が間違い電話をかけてしまう。朝子が再度名前を確認しようとする、電話口の声は「違うったら違うよ、こっちは火葬場だよ、火葬場ですよ、ハハハハ！」と言い放つ。その馬鹿にしたような態度に憤慨した朝子が応酬すると、「失礼なのはそっちだぜ」と言う傍らで「馬鹿！よせ」という小声が聞こえ、突然電話が切られてしまう。怪訝な顔をした朝子が電話帳を確認し相手先の番号が間違いであることに気づくが、「こっちは火葬場だよ。火葬場ですよ、ハハハハ！」という電話口の声がかどまし、その声が彼女の耳から離れられなくなってしまう。

次に「赤星専三（質屋業）」と書かれた電話帳がクローズアップで映された後、冒頭で流れた劇伴の音楽とともに、画面は靴が乱雑に履き捨てられた玄関、散らかった部屋に倒れている人物を検分している警察と思しき男たちを移動撮影で見せていくが、次第に黒電話が捉えられる。そこに「世田谷、北沢の質屋殺し、新聞社の電話交換手、高橋朝子は、深夜間違っかけて電話で偶然犯人の声を聞いた。電話交換手は一般に聴覚が鋭い。そのなかでも高橋朝子は特に耳が良いといわれていた」というヴォイスオーバーが聞こえてくる。次に「こっちは火葬場だよ、ハハハハ！」と電話口で話す男たちが次々に映され、「捜査陣は色めき立ち、彼女は新聞の社会面を賑わした」というヴォイスオーバーが再び聞こえ、別室でレシーバーをつけた朝子のかぶりを振る姿が見える。重要なのは、「ハハハハ！」という電話口の笑い声が本作のオリジナルであり、『声』での朝子はこのような声を聞くことも、かどまに惑わされることもない。『影なき声』では、この笑い声が、朝子が後に犯人を知る重要な音声となる。

「だが影なき声は捕まらなかった」とボイスオーバーが聞こえると、ここで『影なき声』の作品タイトルがあらわれる。その後「二か月たち、三か月たち、人々は彼女の名を忘れ、事件は迷宮入りした。それから三年経つ」というヴォイスオーバーが再び聞こえはじめると、「昨夜北沢に殺人強盗」という新聞の大字し、事件の経過を知らせる新聞の報道が次々と映され、電話ボックスから出てくる平川の姿を捉える。ここで、四度にわたって反復されたヴォイスオーバーの主が、事件の発端となった電話の取り次ぎを頼んだ平川であることがわかる。事件から三年も経ってしまったため、事件そのものが人々の記憶から忘れ去られ、新しいニュースを求める大衆の欲望を刺激するかのよう、メディアが狂奔するさまが描かれているのである。

雑踏のなか、煙草をくわえた平川は、「どん底値」と書かれた客でござった返す安売り店の暖簾から出てきた朝子に気づく。「たしかにあの人だ。新聞記者として私が担当したのはじめてのあの事件。そ

して私の会ったはじめての女性。婚約者がいると聞いてから私は彼女と会うことを避けた。その後結婚したとは聞いていたが、生活はこうまで人の姿を変えるものか」という平川のモノローグの後、朝子は躓いた際にサンダルが脱げ、その姿でぬかるみのなか小銭を拾う。その後平川は朝子の後を追ひ、彼女が住む貧相な集合住宅にまで赴くことになるが、貧しいながらも朝子が笑顔で夫と思しき男に食べ物を渡す姿を捉えた後に嘆息する。朝子に同情していることは、集合住宅近くの欄干の側に立った際に見せる彼の表情からも明らかだ。

『声』においても、朝子は夫である茂雄（高原駿雄）と結婚したおかげで経済的な苦勞を強いられる。まもなく茂雄は、浜崎（宍戸錠）と出会い彼の仕事を手伝うことで生活は潤うことになるのだが、知らず知らずのうちに浜崎の恐喝行為の片棒を担ってしまう。浜崎と彼の仲間である村岡（芦田伸介）と明（野呂圭介）こそ、三年前に質屋を殺害した犯人であり、浜崎は、「こちらは火葬場だよ」と言った声の持ち主なのである。やがて彼らは、『声』と同じく、麻雀をする場所として茂雄と朝子の夫婦の自宅を頻繁に利用することになるのだが、注目すべきは『影なき声』では、浜崎は村岡や明よりもはるかに得体の知れない存在として登場することである。浜崎を演じた当時の宍戸錠は、このような癖の強い悪役を演じ続けることで、日活アクションの個性派スターとして開花したが、本作においても、ヒロイン朝子を演じた南田洋子と実質的な主人公である平川に扮した二谷英明に加えて、宍戸錠の圧倒的な存在感が物語を牽引していく。朝子と浜崎との出会いは最初から印象的だ。麻雀をしている際もお茶を運んできた朝子をじろじろと眺め、不審に思った朝子が鏡台の前で自分の姿を確認するなど、他の二人とは明らかに異なる行動をとる。浜崎は、茂雄に朝子とどこで出会ったのかを聞き、手洗いから出てきた際も、朝子が差し出したタオルではなく彼女の手を握ったりするのだ。

朝子を悩ますのは、浜崎の得体の知れなさだけではない。朝子の聴覚の鋭さがここでも仇となり、連日繰り返される麻雀からの雑音が彼女の神経を逆撫でするのである。原作においても朝子の聴覚の鋭敏さが言及される箇所（「どうにも耳についてやりきれないのは、牌をがらがら掻きまぜる音であった。これが神経にさわって、苛立つのである」二八頁）があるが、朝子の敏感な聴覚は、彼女の耳のクローズアップで表現されるなど『声』よりも強調されており、さらに隣室で寝間着も着ることなく寝ている朝子の姿と、麻雀牌のじゃらじゃらという音とともに、川井、浜崎、村岡、茂雄が麻雀に興じるそれぞれの様子を二重写しで描き出す。布団の中に入ってもその音が気になって全く寝付けないのは原作通りだが、『影なき声』での朝子は内職をしていますが、隣人からも文句を言われてしまうのだ。ストレスがピークに達した朝子は、茂雄からお茶を要求されるが、遂に玄関の前に出てしまい、かつて朝子を目撃した平川が凭れたアパート前の柵に、彼女もふらふらと佇んでしまう。そうしているあいだもずっと牌をじゃらじゃらと鳴らす音は背景から聞こえており、朝子の耳にはこだまのように鳴り響いているのだ。

『影なき声』でも、朝子が浜崎を強盗殺人の犯人だと気づくのは、彼女が雑貨屋の電話口で浜崎の声を聞いてしまう時である。驚いた朝子が自宅に駆け戻る際にも「こっちは火葬場だよ。ハハハハ！」というかつて聞いた声が繰り返され、恐怖に怯える朝子の姿を映し出す。その後も朝子は頭を抱えたまま、「私は浜崎さんの生の声を聞いている。それはレシーバーを通らない、生の声だったからではないかしら」のモノローグに続いて、彼女が襖からそっと隣室を覗くと、すでに隣の部屋で麻雀が始まっており、朝子が恐る恐る隣の部屋から覗き込むと、浜崎が上目遣いで朝子を睨みつ

ける。前述した通り、宍戸の浜崎は、彼の個性的な風貌と相まって圧倒的な存在感を放っていたが、クローズアップで捉えられた浜崎の不気味な顔のショットを契機に、『影なき声』は、『声』とは異なる独自の展開を遂げていくのだ。

雑貨屋から戻った朝子は、隣室で麻雀をする浜崎の存在を意識しながら編み物をするふりをして気を紛らわせるが、ふと茶箆筒から三年前の新聞記事を確認すると、そこには自分の顔写真が大きく掲載されている。再び浜崎の顔のアップが反復され、彼の視線は、隣室を繋ぐ襖に向けられ、左から右に移動するその視線は先ほど朝子が浜崎を確認するために少しでも空いた襖で止まる。朝子が怯えて身体をすくめていると、いきなり襖が開き、鏡台の鏡に浜崎が写ることで、彼の不気味さが強調されることになる。朝子がかつて三百人の声を聞き分けられる電話交換手であったことが、浜崎の口から語られることで、朝子は、彼が三年前の強盗殺人犯であることを確信する。ところが、唯一の味方である夫の茂雄は、聞く耳を持たず、彼女は孤立を深めていくのである。

『影なき声』では、朝子の優れた聴覚が、『声』よりもさらに強調されている。連日の麻雀による雑音に対する疲弊はもとより、浜崎の「ハハハハ！」という笑い声は、反復（こだま）されることで、犯人の特定のみならず、朝子に対する攻撃へと転化する。つまり、朝子が三年前の犯人が浜崎であることを偶然に知ってしまったこと、また浜崎に事件時の電話交換手であったことを知られてしまったという二重の恐怖が、『声』とは別の表現で視覚化されるのである。それが、朝子が見る悪夢である。たとえば、朝子が買い物から戻ってくると、笑みを浮かべながらスーツ姿の浜崎が座っている。驚いた朝子がそこを飛び出し、別の部屋を開けるとそこにも浜崎がおり、再び集合住宅の廊下を駆け抜ける。朝子はドアに鍵をかけるが、ドアノブが勝手に回りだし、笑みを浮かべた浜崎が入ってくるのだ。「殺される！殺される！」とうなされている朝子を茂雄が揺り起こし、それらが彼女の夢であることがわかる。現実と妄想の境界が曖昧であるかのような鈴木清順による演出¹¹⁾は、一九六〇年以降に本格的に開花することになる清順美学の予兆ともいえるが、とりわけこの場面では、浜崎の存在に怯える朝子が、集合住宅の長い廊下を走ることにより、縦の構図がより強調されており、それらは買い物帰りという日常に、浜崎という怪物的存在に突然脅かされるというシチュエーションも相まって、観客にも朝子の妄想が現実のように見えてしまう。鏡台の鏡や共同アパートの長い廊下を上手く利用し、浜崎の不気味さとそれに慄く朝子の姿が対比されることによって、原作にはないユニークなサスペンスを生み出しているのである。

四 警察小説からサスペンス・メロドラマへ

『声』では、朝子が新聞社の電話交換手であったことを先に知ったのは、強盗犯の一味であった川井であり、浜崎を含む麻雀仲間は、それを機に茂雄の自宅で麻雀をすることをやめてしまい、朝子は茂雄の不興を買う。朝子はもう一度浜崎の声を確認しようと決意し、そこにタイミングよくかかってきた茂雄が急病であるという川井の電話に騙され、浜崎たちにあっさりと扼殺されてしまう。ところが『影なき声』での朝子はそうはならない。『声』の読者は、肩透かしを喰らかもしれないが、『影なき声』の制作会社である日活では、「スターを殺さないというのが絶対的な不文律」であった事情を考えると、日活スターの南田洋子が演じた朝子が殺されないのは致し方ないといえる。では、朝子の代わりに殺害されるのは誰なのだろうか。それは、圧倒的な存在感で朝子をノイローゼ

へと陥れた、宍戸錠演じる浜崎本人なのである。

『影なき声』では、朝子が生かされ、その代わりに浜崎が殺害されるのだが、再び召喚されるのが、事件記者の平川である^{vii}。前述したように、平川は、朝子が殺人事件に巻き込まれてしまう、いわばきっかけをつくってしまった「声」の主であり、かつ事件の経過を伝えるヴォイスオーバーの主でもあった。平川は、三年後に偶然、朝子を見かけることで彼女に対するかつての関心を示すが、茂雄^{viii}が容疑者として逮捕されると、夫の無実を信じる彼女に対する同情が、仄かな恋心へと変化し、それが事件を追うための強い動機となっていく。したがって、『影なき声』では前半の主人公が朝子だとすると、後半は、二谷英明演じる石川が主人公的立場となることで、反復されたヴォイスオーバーとモノログという伏線が回収されることになるのである。石川は、事件の謎解きから犯人逮捕に至るまで、『声』での刑事たちがやるべきほとんどの役割を担っており、『声』では犯人特定まで尽力した二人の刑事は、登場こそするものの、警察の捜査の情報を石川に与える連絡係にすぎない。さらに『影なき声』では、石川が事件の解決を探るにしたがって、アクション的な側面が高まり、「ダンプガイ」の愛称で後の日活アクションで活躍する一九六一年以前の二谷英明の勇姿を見ることができる^{ix}。さらに本作では、マリ（石塚みどり）という鶏の毛をむしり川井（金子信雄）たちの殺人にも積極的に加担する狂気じみた女性が新たに登場し、彼女をめぐる明と村岡の三角関係のもつれによって、終盤に内輪揉めがおこるといふ筋立が加えられている。それに続いて事件の核心に迫る平川と朝子を殺そうと、夜の田端の貯炭場において、巨大なクレーンが主人公たちの頭上めがけて落下してくるといふサスペンスを盛り上げる場面に加え、その後、平川が単独で犯人たちを追い詰めることになるのである。

このように『影なき声』では、二谷演じる平川が後半部の主人公的立場となることで、『声』にはないアクションシーンが加えられたが、さらに注目すべきは、本作にメロドラマの要素が加わったことである。平川は、事件記者であるにもかかわらず、朝子の夫の無実を証明しようと奔走したために命の危険にもさらされることになる。これはひとえに朝子に対する愛情であり、それは平川の同僚が、平川に対して放った「ブン屋の鼻だけでこの事件を嗅ぎつけたんじゃない。小谷朝子の枕の匂いがするんだよ」という台詞によって説明されている。この言葉は、常軌を逸した平川への態度に対する警告に他ならず、実際その後、平川は向こう自ら犯人宅に踏み込み、彼らと死闘を繰り広げることになるのである。『影なき声』での朝子は、生かされることで、夫・茂雄の無実を信じる健気な妻の役割を負い、さらに平川という元同僚が主要人物として召喚され、さらに平川が朝子に恋心を抱くゆえに事件解決に挑むメロドラマ的演出が施されているのである。興味深いことに、原作者の松本清張自身が、朝子が殺害されない点、新聞記者の平川にリアリティがあることを積極的に評価しつつ^x、平川の朝子に対する愛情を「メロドラマ」と捉えていることである。清張は、本作のプレスシートに掲載されたインタビューのなかで次のように答えている。

従来のメロドラマの支持層であった女性ファンが、同じくこのブームを支えているものと思う。つまりメロドラマ自体の不服やマンネリズムが、いきおいこれらのファンを、適度の推理性、意外性などストーリーに変化に富む推理映画に関心を向けさせることになったということ。これが第一の原因だ^{xi}。

清張は、昨今の推理映画のブームの主たる観客が、メロドラマの支持層である女性ファンであることを指摘している。これは、同年に公開された『張り込み』が、『影なき声』と同じく短編の警察小説であるにもかかわらず、大木実演じる刑事が、容疑者の恋人である高峰秀子の張り込みを行っているうちに密かに恋心を抱く場面が評価され、清張映画のブームの契機となったことを意識した発言であるかもしれない。本作の作品の後半は朝子の存在自体が物語の後景に退けられており、あくまで二谷英明扮する平川の活躍が中心のアクション的側面を強めることになるのだが、『影なき声』では、人妻・朝子へのほのかな恋心が、二谷の新聞記者が事件に積極的にかかわっていく強い動機となり、警察小説の『張り込み』と相似形をなしている。

『張り込み』における大木実の刑事が明らかに高峰秀子の主婦に恋していることが分かる場面を加えることで、『張り込み』が傑作となりえたように、『影なき声』は、『声』の一部にあたる主人公で電話交換手の朝子を生かし、売り出し中のアクションスターの一人である二谷英明演じる新聞記者の石川を中心に据えて、二人の交流にメロドラマ的要素を加えることで、警察小説としての『声』を見事に換骨奪胎したのである。

i 松本清張は、本作の執筆動機について次のように語っている。「僕がある新聞社に勤めていた頃、ひどく関心したことは、社の電話交換手の大半が、外部からかかってくる電話、内部のものの電話の声を間違えないで記憶しているということだったが、それがこのフィクションを思いつかせた。」

(『影なき声』プレスシート)

ii 村上貴史編「解説 警察小説、その遠くて近い世界」『葛藤する刑事たち』二〇一九年、朝日新聞出版、四〇四頁。

iii 『影なき声』のプレスシートに書かれた宣伝ポイントでは次のように書かれている。「踏み外した春」「青い乳房」と非凡な力量を示しはじめた鈴木清順が、はじめて取り組む本格ミステリー映画である」

iv 一九五八年に公開された『影なき声』以外の清張作品の映像化作品は次の通り。『張り込み』、『眼の壁』(一〇月五日公開、松竹、大庭秀雄監督)『共犯者』(一〇月二二日公開、大映、田中重雄監督)、『点と線』(十一月一日公開、東映、小林恒夫監督)

v 『声』の朝子が茂雄に対して「夫には影があった。為体の知れないものがあった」(三七頁)と告白することを半ば断念しているのに対し、『影なき声』の朝子は、茂雄に訴えるが、彼は相手にしない。だが茂雄のこのような態度が、後に浜崎殺人の容疑者として誤認逮捕されることになるのである。

vi 独特な映像表現で知られる「清順美学」はこの時期に確立したものではないが、その片鱗を見ることができる。たとえば、醤油屋の主人が犯人たちのアリバイを証明する場面で証言が始まった途端に画面が傾き、割れた鏡を背景に浜崎が殺害される場面などである。

vii 『声』の平川は社会部の次長であったが、浜崎の声を聞いた朝子が誰にも相談できないなか、平川に助けを求めて電話をするが、九州の支社に転勤してしまっており、その後は一切登場することはない。(村上貴史編「影なき声」『葛藤する刑事たち』三八頁)。

viii 茂雄は浜崎が殺害された翌日に泥だらけで帰宅した夫の茂雄が浜崎殺害の容疑者として逮捕されてしまう。

ix 本作におけるクレジットの筆頭は南田洋子だが、プレスシートの「宣伝ポイント」には「堅実な演技力と、個性溢れるマスクで定評ある二谷英明が、主人公の新聞記者に扮して出演する他」と最初に二谷のアピールポイントが書かれている。

x 「『声』では女主人公である南田洋子嬢の役が死んだことになっているが、映画では生かしている。これは非常に良いことだ。全体的にみても、従来の新聞記者ものと違い主人公の二谷英明君の役割が、きわめて正確かつリアルに描かれているので満足している。あくまでこの狙いを生かして、演出のできるだけ抑えてドライにやってほしい旨、鈴木監督とも話し合った。二谷君、南田君とも会ったが、イメージはピッタリだから期待している」(『影なき声』プレスシート「『声』原作者松本清張氏との一問一答 近頃の推理映画ブームについて」)

xi さらに清張は、今後の推理映画の在り方として、「何が主流となるかは言えないが、従来のメロドラマとは別に推理映画という分野が、どんどん大幅に拡がり数多のファンを獲得していくだろうことは想像に難くない」と述べており、内容が洗練された推理映画が製作してされることを期待し、「作者も負けてはいられないだろう」と締めくくっている。同上。