

【研究ノート】

メロドラマとミステリ再考

——映画『砂の器』を手がかりに——

横濱雄二

はじめに

筆者は以前、映画『砂の器』を原作小説からのアダプテーションとしてとらえ、とくにその後半部でミステリから逸脱してメロドラマへと移行したと指摘した(横濱2019)。しかし、その際には、とくに脚本段階におけるアダプテーションのあり方に焦点を当てたため、メロドラマ性について踏み込むことができなかった。そこで、本稿では、映画『砂の器』におけるメロドラマ性を分析することを通じて、メロドラマとミステリの関係について考えたい。

1 メロドラマ

1-1 メロドラマについての整理

本節では、メロドラマについていくつかの知見を整理する。

河野真理江は『日本の〈メロドラマ〉映画』のなかで、メロドラマ研究の複雑さをふまえたうえで、その「とりあえずの標準解釈」を以下のように説明している(河野13)。

メロドラマとは、善悪の葛藤のような明確な二項対立を中心に物語が展開し、主人公は犠牲者となつてたくさんの災難と苦悩を経験するが、最終的には救われる。この単純な道徳性を盛り上げる、大げさな身振りや誇張されたセットなど、しばしば象徴性と隠喩に満ちたミザンセーンを表現上の特徴とする。観客はこの波乱に満ちた物語を見守る中で、主人公に同情したり共感したり、憐れみを感じたり祝福したりしながら、何度となく涙を誘われる。

このあと河野は日本とアメリカのメロドラマに関する文脈の違いを指摘して、日本映画における〈メロドラマ〉についての実に綿密な検討を行う。いま筆者が注目したいのは、映画『君の名は』三部作の分析における、以下の記述である(同127)。

ウィリアムズは、D・W・グリフィスの『東への道』(20)を主眼とした論文の中で、サーク的スタイルのアイロニーを評価する立場からも、それを批判するフェミニズムの立場のどちらからも一定の距離を置き、「ペーソスそれ自体の重要性」「ペーソスそれ自体における感情の過剰さ」を評価するという別の視点を打ち出した。フィルム・スタディーズにおけるペーソスという言葉、そして『君の名は』の批評をめぐる「感傷性」という言葉が指すものの厳密な違いには検討の余地があるものの、この二つの言葉は、どちらも観客の涙を掻き立てる表象上の効果を指し示している。

同書の分析はさらに複雑な要素を含んで続くのだが、本稿では観客の涙を誘うための

登場人物の涙に注目したい。しかしその前に、上記で引かれているリンダ・ウィリアムズのメロドラマ観について確認しておこう。これについて、イギリスの映画研究者、ジョン・マーサーとマーティン・シングラーは共著『メロドラマ映画を学ぶ』のなかで以下のように紹介している(マーサー／シングラー2013：196-197、注記は省いた)。

グリフィスの『東への道』のケース・スタディを行う過程で、ウィリアムズは、アメリカ映画の中心にある五つのメロドラマ的特質を同定した。

(1)メロドラマは、ある無垢な空間で始まり、そこで終わる。無垢なるものの喪失はノスタルジーを喚起し、そのノスタルジーが次にペーソスを喚起する。

(2)メロドラマは犠牲者＝ヒーローと、最終的に彼らの美德の存在が認められることに焦点を当てる。

(3)メロドラマは、驚きの美学を用いる。美德がついに認識されるところでは、感情的な効果の引き延ばしが行われ、それがしばしばアクションの必要性をお膳立てする。

(4)メロドラマはペーソスとアクションの弁証法を用いて、「遅すぎる」と「ギリギリ間に合う」との間の緊張を確立する。時間は喪失の究極的な対象であり、この喪失が涙を流させる。

(5)メロドラマの登場人物は、主として、マニ教的な善と悪の対立のなかで組織された精神的な役割を体現する。メロドラマ的な登場人物は単一の感情に支配されている。つまり、より複雑な感情の混合と心理的深さが欠落している。

これら五つの(モードとしての)メロドラマ的特質は、幅広いジャンル、サブジャンル、映画サイクルのなかに見いだされる。このようなモデルによって、西部劇、ファンタジー・アドヴェンチャー、歴史映画のような、一見多様な映画群を比較することができる。ジャンルの違いにかかわらず(テーマの点でもスタイルの点でも)、さまざまな映画をこのモデルに合致させることができるのは、どの映画も涙を喚起するという事実、そしてどの映画の物語も登場人物の道徳的美徳と無垢を隠蔽し、やがて暴き出していくことによって展開していくという事実である。

もうひとつ、堀潤之・木原珪翔編『映画論の冒険者たち』のなかで、木下千花がウィリアムズの所説を4つに整理している(木下2021：216-217)。

メロドラマの特徴として『東への道』から抽出されたのは、一、無垢の空間(典型的には家(ホーム))の喪失と回復、二、トラウマを乗り越えて「ヒーロー」としての道徳的正統性を獲得する暴力の被害者、三、テクノロジーの最先端を駆使する口実に使われるものの最終的には受苦とアクションの弁証法に奉仕するリアリズム、四、第1節で述べた「遅すぎる」という喪失を悼む時間性、の四要素である。

第四項について、木下はウィリアムズの別の論文「映画身体Film Bodies」を取り上げ、以下のように述べている(同212)。

メロドラマにおいては、約束の場所への「遅すぎる(too late)」到着、恋人との「遅

すぎる」遭遇、つまりすれ違いによって失われた愛の対象への哀惜の念こそが、圧倒的なパトスと涙を生むのである。このように、ウィリアムズの「過剰」はあくまでシナリオ化され、演じられる幻想である。

ここまでの内容をまとめ、河野の標準解釈を基準とすると、A、善悪の葛藤のような明確な二項対立、B、主人公は犠牲者として苦難する、C、象徴性と隠喩に満ちたミザンセーン、の3点を取り出すことができる。これとあわせ、上記のモードとしてのメロドラマの特徴がある。以下では、『砂の器』への着眼点として、これらのいくつかを用いてみよう。

1-2 『砂の器』の分析

まず、着眼点Aの善悪の対立はわかりやすいだろう。ミステリは犯人の犯罪のトリックを探偵が暴くことを基本的な構図とする。ただし、注意すべきは、次の犠牲者としての苦難もかかわるが、ここでは善悪の価値観の対立の中で鋭い葛藤に苛まれるのは、犯人の側である。正義の側に位置する探偵（警察）の価値観が大きく揺らぐことはない。

『砂の器』でもこれは変わらない。本浦秀夫が過去の来歴を隠蔽すべく、戦災死した住み込みの店主の架空の息子になりすまし、和賀英良として戸籍を再製した、というのが第一の犯罪である。第二の犯罪は、実父本浦千代吉に会わせるために連れ帰ろうとした元警官三木謙一を殺害したことである。このように和賀英良（本浦秀夫）は悪人であり、今西栄太郎と吉村正をはじめとする警察は、関係各地を調べて和賀英良の過去を暴き、逮捕に至る。

一方で、着眼点Bの犠牲者については簡単ではない。なぜならば、主人公は苦難を経たうえで最終的な救いを得るはずだが、ミステリの犯人は、自らの犯罪を露呈して終わる。典型的なミステリの場合、被害者は殺害されてしまうため、救いが訪れることはない。また、犯人と探偵のどちらが苦難の主体であるかは、一概には言えないだろう。

『砂の器』の場合、三木謙一は殺害されてしまうが、やはり和賀英良、今西栄太郎に比べると、主人公とはいえないだろう。今西栄太郎は原作小説の視点人物であり、映画でも捜査の中心人物として各地に捜査に赴く。しかし、本浦千代吉・秀夫父子の流浪の旅には及ばない。

映画後半、和賀英良の楽曲の流れる中に点描される遍路姿の父子の流浪は、まさに苦難の旅というにふさわしく、映画の重心のひとつがこの流浪にあることは疑いえない。

無垢なるものの喪失。『砂の器』では、無垢なるものとして描かれるべき故郷は、絶え間ない父子の流浪である。したがって、物理的な存在としての家はなく、父子の紐帯そのものが「家（ホーム）」とも呼ぶべきものと思われる。このことは、映画で流浪が延々と描かれることと、それが演奏中の和賀英良の回想とも受け取りうるカットとして示されることによる。

ただし、和賀英良はその無垢なる場へ回帰することを拒む。三木謙一の殺害は、三木が和賀を千代吉に逢わせようとし、和賀が拒んだところに起因する。したがって、和賀

は回帰を拒んだといえるだろう。一方で、本浦千代吉は和賀との父子関係を力強く否認するが、激しく慟哭する。

今西は捜査会議の席上で立って冷静な調子で発言しているのだが、「慰めております」といい終わると、ハンカチで目頭を押さえる（完成台本ショット206、以下ショット番号はすべて完成台本による）。涙声になるわけでも身を振るわせるわけでもないが、ここで今西は明らかに泣いている。言うまでもなく、ここには3人の涙がある。

知らないと言い張る千代吉は、事件のことにどこまで明るいかは定かでないが、認めることによって息子の身によからぬことが生じることを感じ取っているのだろう。千代吉は激しく慟哭しながらも、渴望する息子を頑として否認する。それは喪失した無垢の場すなわち父子関係の回復を諦めることである。これは息子の和賀英良へとショットの切り替わりとともに伝染し、和賀もまた、三木の諫言をオーバラップさせた画面に続いて、涙を流す。

警察の捜査会議での今西の涙は、やや倒錯的である。先ほど述べたように、善の側に属する警察は、悪の側の犯人と鋭く対立するはずである。にもかかわらず今西が落涙するのは、証言を拒んだ千代吉の心情に触れて涙を流す観客の位置にいるためである。「遅すぎる」がために邂逅の機会を逸した父子の姿を目にし、取り返しのつかない喪失感に身を委ねる観客は、落涙することになる。

このクロスカットでは、遍路の帰結が千代吉の、殺人の帰結が和賀英良の、捜査の帰結が今西の、それぞれの涙であり、「過剰さ」は言うまでもない。加えて、ここには着眼点Cの複雑なミザンセーンを認めることができる。脚本の橋本忍は以下のように、このクロスカットを同時進行であると語る（西村2014：235）。

つまり、右手に義太夫語りが出て、これを警視庁の捜査会議でしゃべっている刑事と見なすんだ。普通はその横に三味線弾きがいるけど、三味線弾きは数を多くして、全部左に置くことにする。これが音楽を演奏するコンサート会場なんだ。舞台の真ん中は、書き割りを背景にした親子の旅。お客は親子の旅を見たければ真ん中を見ればいい。音楽を聴きたければコンサートを見ればいい。解説を聞きたければ、刑事を見ればいい。そういう映画をいつか作りたいという気持ちが早くからあったわけ。すべてが同時進行。

ショット	内容	場所	人物	橋本忍の比喩
206	捜査会議	警視庁	今西栄太郎 (丹波哲郎)	右手、義太夫語り
205	コンサート	RCB大ホール	和賀英良 (加藤剛)	左、三味線弾き
204	旅	光風園	本浦千代吉 (加藤嘉)	真ん中、書き割りを背景にした親子の旅

表1 ショット204～206と橋本忍の比喩とを対照したもの（筆者作成）

映画公開時、波多野哲朗はこのクロスカットを以下のように評している（波多野1975：149）。この評価もまた、クロスカットの複雑さとそれによって醸成されるメロドラマを指摘したものと捉えられるだろう。

刑事は捜査会議の席上で作曲家の罪状を一たん証拠づけたあと、「この二人（作曲家とそのレプラの父）が、どのような旅を続けたか、それはこの二人にしかわかりません」と涙ぐんで絶句するのだが、そのセリフも消えやらぬうちに二人の悲しげな旅が描かれはじめるのである。そのあとをつないだのは、観客のまなざしに宿る一体性への志向だけなのか？ いや、会場の音楽はやがて刑事の追体験する犯人の過去のシーンへと流れはじめ、演奏会場のシーンに刑事の台詞が重ねられる。そしてついに演奏する作曲家と同じ画面に育ての父＝被害者の顔が写しだされるのである。そんなことが許されるだろうか、（ここにはレネが『二十四時間の情事』で描いたような愛という体験の交錯はない）だが、一体性は見事にドラマティックに演じられるのだった。

ショット204～206をクライマックスとするこのクロスカットの複雑な構成は、3面の構造それ自体の過剰さに加え、ショット205のオーバーラップの過剰さ、三人の登場人物の涙の過剰さと、あらゆるものが過剰になりつつ、みごとにメロドラマ的な一体性、犠牲者への観客の感情の同化がなされている。殺害された三木謙一は涙を流さず、善の価値観をもって和賀英良を圧迫するのみである。したがって、ここでいう犠牲者は、本浦千代吉・秀夫親子である。

これまで見てきたように、映画『砂の器』は、A善悪の葛藤、B犠牲者としての苦難、複雑なミザンセーヌの3点において、メロドラマであるといえる。

2 イデオロギー装置

2-1 イデオロギー装置としてのメロドラマの整理

ところで、先に挙げた『メロドラマ映画を学ぶ』では、新たなメロドラマ論の枠組たるモードを打ち立てた人物としてクリスティン・グレッドヒルを紹介している（マーサー／シングラー2013：167-168）。

グレッドヒルは、リアリズム、メロドラマ、モダニズムという三つのモードの概念を研究対象として、メロドラマを「(たとえ関連があるとしても) リアリズムとは異なる目的を持ち、異なる戦略、観客への語りかけ方、感情移入と同一化の諸形式を組織的に利用する、美学的・認識論的モード」としてとらえるために、ブルックスのメロドラマのテーゼを利用した。リアリズムがブルジョワ・イデオロギーの亀裂を無視し、モダニズムがそれを暴き立てるのに対して、メロドラマは、ブルジョワ的民主主義における生活の現実を強調すると同時に、慣習的な表象の限界（不十分さ）を暗黙のうちに見てとっている（たとえば、言語の限界や、ある矛盾を表現したり明言したりすることの不可能性を露呈させる）。こうして、「下に埋もれたも

の」や「背後に隠されたもの」（思考不能なものや抑圧されたもの）は、身振り、音楽、ミザンセーヌを通じてメタファーとして喚起される。

たとえば、ウィリアムズが用いたグリフィスの『東への道』（1920）では、アンナは、婚外子を出産したという過去を雇用主のバートレットに知られ、追放される。その後、アンナはバートレットの息子デイヴィッドによって救われ、二人はバートレットの許しを得て結ばれるという幸福な結末を迎える。これは、婚外子の出産が社会規範からの逸脱であるという観念と、それよりも愛は重いという観念、ふたつの観念を観客に提示するイデオロギー装置である、と捉えることができる。

このメロドラマをブルジョワ的民主主義の伝達装置と見る観点と関連づけるべきは、羽鳥隆英の所説であろう。羽鳥は「メロドラマとは、近代社会を生き抜くための心得を説くイデオロギー装置と理解し得る」（羽鳥2016：24）とその要諦を示した。さらに近代社会の欠陥をメロドラマが封殺することを指摘し、「メロドラマというイデオロギー装置は観客に対し、近代的人生は前向きに生きるに値するとの信念を発信し続ける。大衆は明日を夢見るように義務づけられる。」（同25）と述べる。

映画テキストの分析に進むとき、羽鳥はメロドラマの基本的特性としての「妥協の余地のない対立項としての善悪の闘争」を「善悪のメロドラマ性」と呼ぶ（同26）。一方で、トマス・エルセサーを引き「悲哀のメロドラマ」を以下のように定式化する（同32）。

映画学の先達は「全ての登場人物を犠牲者として説得的に提示しおおす」作劇術を、成功したメロドラマの要諦に挙げる。この場合、「美德は苦難を通じてのみ評価され得る」との前掲の指摘を勘案すれば、必然的に全ての登場人物が善玉に編入されるはずである。それゆえ、善悪のメロドラマ性のみで立脚したテキストが一方の極に編まれれば、他方の極には同情すべき犠牲者のみが登場し、悪玉には立錫の余地も許されない——本書は悲哀のメロドラマ性と呼ぶ——テキストも編まれよう。

ここで注目すべきは、善悪のメロドラマと、悲哀のメロドラマとを、異なる性質ととらえて、ふたつのメロドラマ性の葛藤としてひとつの映画テキストを見る視座である。

以上の論者の所説から、ふたつの示唆を得ることができる。第一に、メロドラマはブルジョワ的民主主義、いかえれば近代の市民社会のイデオロギーを伝達する装置である。第二に、ひとつの映画のなかに「善悪のメロドラマ性」と「悲哀のメロドラマ性」が存在し、両者を分析概念として用いることで、映画のメロドラマの内実を明らかにできるという見通しである。この議論の背後には、ルイ・アルチュセールの提起した「国家のイデオロギー諸装置」論があるだろうが、その理論的な整理は別稿を期すことにして、『砂の器』の分析に進もう。

2-2 『砂の器』の分析

まず、『砂の器』における善悪のメロドラマ性、すなわち、探偵と犯人のどちらが主人公であるのかという疑問を、ここで再度とりあげたい。その補助線として、江戸川乱歩が横溝正史『本陣殺人事件』の連載完結直後に掲げた批評を挙げよう（江戸川

1947=2015)。乱歩はミステリ（乱歩の語では「探偵小説」）が「単なるパズルの文学」ではないとしたうえで、ミステリに殺人がつきものの理由を以下のように述べる。

その理由は、探偵小説の魅力の半ば或は半ば以上が、殺人のスリルと、犯罪者の悪念から生れた絶望的な智力と、そして、世人が経験することを極度に怖れながら、しかも下意識に於ては却ってその経験を願望しているところの、犯罪者の戦慄すべき孤独感等に在るからである。

加えて、ミステリの魅力の「半ばは犯人と探偵との暗黙の智的闘争にある」と指摘したうえで、以下のように述べる。

犯人が何者かは分らないけれども、絶えず文章の背後に存在し、探偵の行動を眺め、探偵の推理が真相に近づくに従って、紙背に於てこれを焦慮し、恐怖し、出来るならばこれを妨げんとして、暗黙の智的闘争をなすのでなくては、長篇探偵小説の真の面白さは生じてこないのではないか。

この批評のなかで乱歩は、探偵小説の要件として「パズルの文学」すなわち謎解きがあることを前提としつつ、「殺人のスリル」と犯罪者の「智力」や「孤独感」を挙げており、とくに後者は、「犯人と探偵との暗黙の智的闘争」と言い換えられている。いま乱歩の説をメロドラマに引きつけるならば、孤独感の中で闘争する主体であり、市民社会の価値観と鋭く対立し苦難を受け続ける主体でもある犯人こそが、主人公すなわちメロドラマ的な犠牲者の位置にあると捉えることができるだろう。

したがって、『砂の器』の主人公は和賀英良である。原作小説では殺人の隠蔽工作として利用した恋人の高木理恵子を、特殊な音響機器を使って殺すなど、より冷酷な、乱歩のいう知的闘争の主体たる犯人にふさわしい人物として描かれているのであるが、こと映画においては、むしろ捨てた過去の回帰から必死に逃げようとする姿が際立っている。先に述べたが、和賀英良は戸籍を再製することで本浦秀夫としての過去を捨て、本浦秀夫として千代吉に逢うことを求める三木謙一を排除隠蔽し、その工作を行った恋人の理恵子をも捨てる（そして理恵子は路上で流産、失血死する）。和賀英良の犯罪の本質は過去の隠滅そのものであり、殺人はその現象のひとつでしかない。

これと関連して、ミステリ評論家の飯城勇三は、松本清張と本格ミステリとの関係について以下のように主張する（飯城2013：101）。

評論家の中には、「清張作品は他の社会派推理小説とは違って、トリックがあるので本格ミステリになっている」という意見を述べる者も多い。だが、むしろ「清張作品は、本格ミステリ的トリックを用いると、犯人がそのトリックを用いる動機付けが巧みならず、本格ミステリとしては出来が悪くなってしまう」と言うべきではないだろうか。

野村芳太郎監督の映画版『砂の器』は、原作から海野十三ばりの殺人トリックを削り、犯人の動機の部分をふくらませている。これだけ変更した映画を「清張映画の最高傑作」と評する人が多いのは、おそらく、同じ理由によるものに違いない。

これは特殊なトリックに対する批判であり、『砂の器』における殺人とそのトリックが本格ミステリとしての魅力と位置づけうるものではないことを示唆する。これに続いて、飯城は以下のようにも指摘する（同103）。

清張以前の日本の本格ミステリとは、「新案トリックを生み出すために知恵を絞る作者を主体とした本格ミステリ」だった。清張はこれを「“お化け屋敷”の掛小屋」に過ぎないと切り捨て、「罪を逃れるために知恵を絞る犯人を主体とした本格ミステリ」、すなわち〈社会派推理小説〉を生み出した。そしてそれは成功し、過去のミステリを読んでいない一般読者に受け入れられ、ベストセラー作家になったのである。

ここで飯城は「犯人を主体にした」点を「社会派推理小説」の主眼としているのだが、これは筆者の見るところ、乱歩のいう犯人と探偵との「智的闘争」とかわらない。

改めて映画『砂の器』に目を向けると、善悪のメロドラマ者が今西であり、悲哀のメロドラマ者が本浦父子（千代吉・和賀英良）であることは明らかである。映画はその前半が今西の捜査を中心とする善悪のメロドラマ、後半が先に分析したクロスカットのなかで渾然一体ではあるが、父子の旅という受難と情という悲哀のメロドラマが強く描かれている。

しかしながら、最終的には善悪のメロドラマの「語り」すなわち捜査会議での今西の言説が勝利する。ショット210において、今西は和賀英良が「音楽の中でしか父親には逢えない」と断言する。これは一方的に和賀英良の状況を「語る」権力を発揮している。そしてこのとき、今西は和賀英良の演奏会場にその肉体を現前させることによって、逮捕すなわち善悪のメロドラマ性の勝利を示すのである。

このことは、悲哀のメロドラマにおける受難によって表出される美德を、善悪のメロドラマが取り込んだ、と捉えることができる。今西の涙は、善悪のメロドラマのイデオロギーが映画すなわち社会全体を透徹し、そのなかにあつて悲哀のメロドラマの価値観が部分的ながら位置を占めるという、ふたつのメロドラマ間のヘゲモニーのあり方を象徴しているのである。

ここで考察しておきたいのは、悲哀のメロドラマの美德としての父子の愛情が表出される際に、そのために描かれるものたちである。そのひとつは父子に与えられる苦難であり、もうひとつはその苦難の過程としての旅路である。

まず、苦難について考える。先に挙げたショット204における千代吉の否認は、和賀英良の犯罪を隠蔽する一助だが、ここで強調されるのはすぐれて子への愛惜であり、その背景には病に対する社会による差別がある。つまり、ショット204までの一連の遍路では、差別という暴力の被害者の側面が強調されており、本浦千代吉の否認は、その差別から息子秀夫を守るため、眼前の警察官（今西）ひいては社会の側へ放った苦渋の一撃なのである。

このようにとらえると、『砂の器』は、犯人が市民社会の価値観と対立し、犯罪とい

うかたちでの闘争を試みるものの、あえなく敗北する姿を描くメロドラマとして捉えることができる。和賀英良が陥った葛藤と、グリフィスの『東への道』で主人公アンナが陥った葛藤とは、市民社会の支配的イデオロギーとの葛藤という意味で通底している。しかし、アンナが救われて幸せになるのに対し、和賀は逮捕される。

『砂の器』がその代表例とされる社会派推理小説は、やはり「社会」派であることがわかる。その根底には市民社会の価値規範があり、それに対する異議申し立ては、すべて申立人である犯人の咎として配置され、捜査側によってえぐり出され、白日の下にさらされ、犯人の敗北が確立する。一方で、犯人は犯罪者とされることで、逆説的だが、市民社会の中で安定的な位置を占める。追いかけられる犯人は、市民社会のイデオロギーの中で占めるべき位置を持たず、不安定な立場にある。これに対し、敗北した後の犯人は、逮捕され市民社会の支配的イデオロギーによって馴致される人物として、安定的な位置を占めるに至るだろう。

そもそも、法規範からの逸脱を犯罪という。その意味では、犯人と犯行の様態という謎に対し探偵が論理的な解決はかることを主眼とするミステリは、市民社会の規範を基盤にする限りにおいて、市民社会の支配的イデオロギーとしての法規範を社会全体に透徹する側面を不可避に抱え込んでいる。

映画『砂の器』では、ショット210に病についてのテロップが示される。これは橋本プロや松竹と全国ハンセン病患者協議会との交渉で入れることになったという（村井2005：170-173）。このテロップによって、病への差別という問題が顕在化され、和賀英良の犯罪の動機が過去のものであること、すなわち偏見を追認するのではなく打破すべきことが示される。これは悲哀のメロドラマの苦難の背後にある問題を善悪のメロドラマが縫合して受け入れたことを示しているのである。

このようにとらえると、市民社会を基盤とするミステリの類型、すなわち社会派は、あたかも傷を剔出したのちに縫合するような手つきで、敵対する者を正義の側へと縫い込んでいく、イデオロギー装置としての役割を持っていると思われる。このとき敵対者はたんに悪として描かれるのではなく、悲哀のメロドラマの犠牲者として、美德を備えつつも社会規範を犯さざるを得ない人物として描かれるのである。

2-3 「日本」のイデオロギー装置

最後に、『砂の器』の悲哀のメロドラマの苦難の過程として描かれている旅路の持つ同年代的な意味づけを考えておきたい。

波多野は先に参照した批評の別の箇所、「前半において、丹波哲郎と森田健作の二人の刑事が「かめだ」というあやふやなことばから犯人の実体を追うテンポのいい描写は、その追跡がそのまま旅の映画になっている点で、まさに情報にひたされながら風景を探し求める今日の旅行ブームの支配的な意識のありようにも似て」（波多野1975:149）と述べる。

小説に対しては、鈴木貞美が以下のように指摘している（鈴木1998：83）。

恋愛と観光の組み合わせはベストセラーズの常套手段の一つだが、作中の幸薄い女性たちの恋愛については置くとして、観光地でもない農村、山村のたたずまいと人情が、すでに人びとの郷愁を誘いはじめているのを、作家は敏感に感じ取っていたのだろう。この時代は「観光旅行」が流行りことばだった。それなのに、早くも、「ディスカヴァー・ジャパン」の趣が漂っているのに、驚く。いや、旧国鉄の「ディスカヴァー・ジャパン」のキャンペーンは、もしかしたら松本清張作品がヒントの一つになったのでは、とも思えてきた。

さらに、21世紀に入り、樋口尚文が以下のように総括している（樋口2004：37）。

それにしても、この作品で今西が列島のあちこちに出張する際の、海山を背景に走る急行・鈍行列車の風情の懐かしさよ。今西の出張には、飛行機も新幹線も登場せず、JRではない「国鉄」というひびきがよく似あう列車の数々が、旅の映画にふさわしくゆったり走って行く。五七年の『張込み』の冒頭と結末で東京から九州まで駅名がえんえんとアナウンスされて、都会と地方のすさまじい距離感が描き出されていたが、それからずいぶんたったこの七四年（映画内での設定では七一年だが）にあっても、東京から奥出雲へ赴くというはかなり難儀なことのようなのである。

思えば、この頃は国鉄が「ディスカババー・ジャパン」とうたって、高度成長から70年万博を経て、一気呵成にかけあがってきた日本人に、国内のなんでもない地味な田舎を発見してのんびりしようというコンセプトの旅を宣伝していたわけだが、『砂の器』は画にかいたような「ディスカババー・ジャパン」映画であって、それもヒットの一因ではなかったかと思う。

これらの論者に共通するのは、映画前半部にあたる、列車を利用した今西の捜査の過程を旅行としてとらえ、ディスカババー・ジャパン・キャンペーンと類比する視座である。今西は、東北地方の亀田、出雲地方の亀嵩、三重県伊勢（被害者三木の立ち回り先）、石川県山中温泉近郊（本浦親子の故郷）、大阪（本浦秀夫＝和賀英良の立ち回り先）と移動を繰り返しながら和賀英良の過去へ迫る。後半の捜査会議のなかでは、千代吉の住む岡山県を訪ねている。

しかし、筆者の見るところ、映画後半で描かれる本浦父子の旅もまた、「ディスカババー・ジャパン」映画の一翼を担っている。いや、むしろ人家の絶えた海浜を彷徨する姿こそ、ディスカババー・ジャパン・キャンペーンと類比すべきであろう。

ディスカババー・ジャパン・キャンペーンを企画した電通の藤岡和賀夫は、日本国有鉄道に提出した企画書において、次のように記したという（藤岡1991：27-28）。

旅の喜びは自ら創る喜びでなければなりません。そこに自分自身が日本を発見し、又その中で自分自身を再発見するといった旅でなければなりません。「DISCOVER JAPAN」と名付けたのはその意味であります。名もない田舎の埃にまみれた一本の道、そこにも永い歴史の道があったかも知れません。或いは幾多のドラマやロマンがその道に往来したかも知れません。汗の臭いや、収穫の歌が聞こえてくるかも知

れません。そういったところに自分自身の足で立って見る、それが旅であり、DISCOVER JAPANなのです。

キャンペーンのパンフレットやポスターに採用されているような、どことも特定しがたいが、確実に日本であり、しかしながら近代化の波が押し寄せてこない「名もない田舎の埃にまみれた一本の道」。それこそが、ディスカバー・ジャパンで目指された場所である。そして、映画後半の父子の旅路こそ、どこかは特定しがたい「日本」を映し出すという意味で、「ディスカバー・ジャパン」と類比すべきものなのである（この匿名性については佐藤守弘（2013）に着想を得た）。

映画のラスト（ショット211）は、もみじの旅、十三湖の橋、津軽の海辺と親子の旅が点描され、「旅の形はどのように変わっても、親と子の“宿命”だけは永遠のものである。」とテロップが表示されて終わる。このショットはディスカバー・ジャパンのポスターと類比できるだろう。これのみならず、映画の後半の親子の旅路で映し出される風景は、作中年代では第二次世界大戦以前ということもあり、ディスカバー・ジャパンで発見されるべき「過去」の風景と類比できる。つまり、映画は旅路を描くことによって、喪失した（はずの）無垢なる故郷としての日本の風景を現前させていることになる。作中で具体的に指示される亀嵩や山中温泉でなくても、日本中の至る所が映画の指し示す故郷として位置づけられ、それが「日本全体」をも示すのである。

また、ショット211については、前節の議論を参照する必要がある。父子の旅の様子とテロップが提示され、悲哀のメロドラマの帰結、すなわち喪失と犠牲、それにより美德として浮上する父子愛が顕在化するのだが、同時に、病をめぐる差別は潜在化し、父子の「宿命」つまり個人に矮小化されてもいる。

この顕在化と潜在化こそが、メロドラマのイデオロギー装置の運動である。ラスト直前、映画のショット210では、演奏する和賀の姿と演奏会場へ駆けつける今西たちがクロスカットされているのだが、それに以下のテロップが重ねられる。

ハンセン氏病は、医学の進歩で特效薬もあつて、現在では完全に回復し、社会復帰が続いている。それを、こばむものはまだ根強く残っている、非科学的な偏見と差別のみで本浦千代吉のような患者は、もう日本中のどこにもいない。

このテロップにより、差別が社会全体の（かつてあった）問題として顕在化される。このときは善悪のメロドラマとして問題が位置づけられたように見えるのだが、次のショット211では親子の旅の情景に引き戻される。このとき、社会全体に関わるものとしてひとたび顕在化した問題は、ふたたび悲哀のメロドラマの一部として個人の領域に引き戻されてしまうのである。

このように見ると、映画『砂の器』は、犯人を逮捕することによって、犯人の抱える社会的問題を個人的問題へと矮小化する側面を持つ。ミステリとメロドラマの結合したイデオロギー装置としての社会派ミステリは、犯人を逮捕することで市民社会の善悪のメロドラマ性を透徹するが、それは同時に動機として犯人が担う犠牲すなわち社会から

の圧力を善悪のメロドラマ性とつながる問題として縫い合わせ顕在化しつつ、犯人の側の悲哀のメロドラマの問題として社会の外側に位置づけ潜在化もする。その意味で、単純な弁証法とはならない動態を示しているのである。

おわりに

本稿では、映画『砂の器』を手がかりにメロドラマとミステリとの関係を考えてきた。まず、先行研究からメロドラマのモードとしての観点をとりだし、社会派ミステリの実作品として『砂の器』を分析し、メロドラマであることを確認した。次に、イデオロギー装置としてのメロドラマの視座を踏まえ、市民社会のイデオロギー装置としてのメロドラマの動態を『砂の器』を事例としつつ確認した。さらに同時代状況としてのディスカバー・ジャパンを参照し、日本全体を指し示す側面と、メロドラマの動態について説明を加えた。

映画『砂の器』は、過去の犯罪を暴くミステリとして始まり、正義が悪を追い詰めるという善悪のメロドラマと、社会の犠牲となる者を描く悲哀のメロドラマとの複雑な相克として終わる。また、後半の親子の旅路を叙情的に描き出すことを通じて、日本の風景をもまた叙情的に印象づける働きを担った。いずれにしても、『砂の器』は、社会派という語から受ける印象とは異なり、メロドラマとして日本社会をさまざまに指し示す作品であった。

本稿はひとつの作品のなかに、メロドラマとミステリの両者に通底するある種の性質を見出したにすぎない。とはいえ、検討を進めるなかで、メロドラマやミステリというジャンルのコードが強固な作品の内部にも、市民社会や国民国家の枠組みに言及しつつその枠組みを利用するという相関性あるいは共犯関係を見出すことができた。これがどれほどの一般性を持つかは、今後、さらなる理論的探究と作品の分析を行う必要があるだろう。

参考文献

1. 『砂の器』デジタルリマスター版、2005年（DVD）。
2. 『砂の器』パンフレット。
3. 『砂の器』（完成台本）、松竹、1974年10月11日完成映倫試写（早稲田大学坪内博士記念演劇博物館蔵）。
4. 『ディスカバー、ディスカバー・ジャパン 「遠く」へ行きたい』（図録）東京ステーションギャラリー、2014年。
5. ルイ・アルチュセール『再生産について イデオロギーと国家のイデオロギー諸装置』下、平凡社（ライブラリー）、西川長夫／伊吹浩一／大中一彌／今野晃／山家步訳、2010年。
6. 飯城勇三『エラーリー・クイーンの騎士たち 横溝正史から新本格作家まで』論創社、2013年。
7. 江戸川乱歩「本陣殺人事件」、同『鬼の言葉』光文社文庫、2015年（電子書籍版）。初出『宝石』2（2）、1947年。

8. 木下千花「リンド・ウィリアムズ」、堀潤之・木下圭翔編『映画論の冒険者たち』東京大学出版会、2021年。
9. 河野真理江『日本の〈メロドラマ〉映画 撮影所時代のジャンルと作品』森話社、2021年。
10. 佐藤守弘「白昼夢としての京都 「そうだ 京都、行こう。」が約束する未来」(『美術フォーラム21』27、2013年)。
11. 鈴木貞美「酷薄と錯誤 『砂の器』をめぐる」(『松本清張研究』4、1998年4月)。
12. 西村雄一郎『清張映画にかけた男たち 『張込み』から『砂の器』へ』新潮社、2014年。
13. 橋本忍・山田洋次「砂の器」(『シナリオ』31 (1)、1975年1月)。
14. 波多野哲朗「砂の器」(『映画評論』32 (1)、1975年1月)。
15. 羽鳥隆英『日本映画の大衆的想像力 《幕末》と《股旅》の相関史』雄山閣、2016年。
16. 樋口尚文『『砂の器』と『日本沈没』 70年代日本の超大作映画』筑摩書房、2004年。
17. 藤岡和賀夫『プロデューサー藤岡和賀夫1 ディスカバー・ジャパン』電通、1991年。
18. ジョン・マーサー／マーティン・シングラー『メロドラマ映画を学ぶ ジャンル・スタイル・感性』フィルムアート社、中村秀之／河野真理江訳、2013年(原著2004年)。
19. 松本清張『砂の器』(松本清張全集5) 文藝春秋、1971年。
20. 村井淳志『脚本家・橋本忍の世界』集英社、2005年。
21. 横濱雄二「映画『砂の器』における異界」(『昭和文学研究』79、2019年9月)。
22. Linda Williams, "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess," *Film Quarterly* 44, no.4, 1991.
23. Linda Williams, "Melodrama Revised," in *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, ed. Nick Browne (Berkeley and Los Angeles: University of California Press., 1998).
24. Linda Williams, *Playing the Race Card; Melodramas of Black and White from Uncle Tom's Cabin to O. J. Simpson*, Princeton; Princeton University Press, 2001.

付記

- ※ 本稿は、JSPS科研費(19K00350、21K00301)の助成による成果である。
- ※ 本稿は、2022年3月20日に開催されたオンライン研究集会「〈国民〉(ネーション)を縫い直す 貫戦期におけるメロドラマ的想像力の歴史的位相」(JSPS「貫戦期における日中映画の越境と協働をめぐる総合的研究」(20H01222)・JSPS「日本近現代文学研究におけるメロドラマ的想像力の展開に関する多角的研究」(19K00350)の共催)における研究発表に基づいている。発表に際してコメントをくださった方々に感謝申し上げます。