

映画『八つ墓村』の鍾乳洞について

田畑 雅英

The Limestone Cave in the Film *The Village of Eight Gravestones*

Masahide TABATA

This article treats the meaning of the limestone cave in the film *The Village of Eight Gravestones* (1977) based on the novel with the same title by Seishi Yokomizo. The father and mother of Tatsuya, the hero of this film, had secret meetings at a place in a limestone cave called the Mouth of the Dragon, and Tatsuya and his lover make love there. Over 400 years ago, the nearby village came to be haunted by the vengeful spirits of eight samurai who were killed by the villagers. These spirits possess Tatsuya's lover. The cave in this film expresses the continuity of love and curse in eternal time.

Keywords: Seishi Yokomizo, Shinobu Hashimoto, Yoshitaro Nomura, cave, horror film

I.

横溝正史の推理小説に繰り返し登場する空間の中でも、洞窟、とりわけ鍾乳洞は際立って印象的である。横溝が強い影響を受けた推理小説の一つにウィップルの『鍾乳洞殺人事件』¹があるが、それに加えて、横溝が戦時中に疎開していた岡山県には多くの鍾乳洞が存在しており、それについての見聞もまた小説世界への鍾乳洞の取り込みに寄与したであろうことは容易に推測できる。

こうした横溝作品の中でも鍾乳洞が重要な役割を果たす作品としてまず念頭に浮かぶのが『八つ墓村』(1949-51)である。『八つ墓村』は横溝正史の作品の中でも映像化された回数が際立って多く、映画化は3回、テレビドラマ化は7回を数える。そのそれぞれにおいて鍾乳洞の持つ意味は異なっているが、本稿では主として1977年公開の映画『八つ墓村』(橋本忍脚本、野村芳太郎監督)を考察の対象とする。それはこの第2回の映画化作品が、鍾乳洞という空間の意味付けにおいて際立って特徴的と考えられるからである(以下、公開年の記載なしで「映画『八つ墓村』」と記述する場合は、この1977年公開作品をさす)。

後述する鍾乳洞の扱い以外にも、映画『八つ墓村』と原作との相違は容易に何点も発見できる。原作の時代設定が発表と同時期(昭和20年代半ば)であるのに対して、映画『八つ墓村』は映画公開と

同時期（昭和50年代前半）に設定され、30年近い時間差で「現代化」されている。主人公寺田辰弥の職業も羽田空港の航空機誘導員という、ことさらに現代的な変更がなされている。

この設定は原作の内容が映画公開当時ではもはや古めかしいと思われることを避けるためと、逆に過去からの連続性を顕在化させた八つ墓村の存在を強調するためという両面を兼ね備えている。大阪から八つ墓村に向かう鉄道と自動車を乗り継ぐ道程を長めにとって日本古来の山深い風景に徐々に導いて行く周到な描写や、辰弥を村に案内する途中、辰弥を追い返そうとする濃茶の尼に行く手を遮られた後で美也子が言う「辰弥さん、都会も田舎も変わらなくなったというけど、そうじゃないわ。しきたりとか習慣とか、いろいろね」という科白は、時代から切り離されたような（しかし過去から連続綿と続く時間の中にある）八つ墓村の孤絶性を感じさせるし、逆に長旅を経て到着した辰弥を気遣って姉の春代が「辰弥さん、テレビでも見なさる？」と声をかける点、また、「祟り」を叫ぶ濃茶の尼に、それを嗤う村の若者たちを配している点などは、この時代としての過度のアナクロニズムを避けようとする方途とも見える。このように、映画の観客の日常感覚と八つ墓村での事象の「古めかしさ」の落差を埋めつつ、八つ墓村において時空を越える何ものかが顕現する空間を確保しようとする努力は随所に認められる。

原作は連続殺人事件に絡めて、戦国時代の落武者殺しに端を発する過去からの因縁、旧弊な家族関係、恋愛や落武者が隠した財宝探しなどの多岐にわたる要素が詰め込まれており、とりわけ上映時間が限定される映画の場合、かなりの部分を省略して再構成されるのが普通である。本稿で考察の対象とする映画『八つ墓村』では、原作から捨象された最大の要素は財宝探しであり、落武者が再興の資金として鍾乳洞内に隠した三千両の大判や、それを探そうとしてそれぞれに鍾乳洞内を探索する人々、とりわけ多治見家先代の要蔵の甥にあたる里村慎太郎は登場しない。さらに原作においては村人たちに犯人と思われ込まれて窮地に陥り、鍾乳洞に逃げ込んだ主人公・寺田辰弥を助けて大きな働きをする慎太郎の妹典子も省略されている。原作では辰弥は最後に隠し財宝を手に入れ、典子と結婚するわけであるが、財宝探しと典子との恋愛という大団円に収束する要素が二つながら省略されたのは、作品のテーマ設定と当然に関係している。

以上の前提をふまえつつ、映画『八つ墓村』で鍾乳洞という空間が持つ意味について考察を進めたい。

Ⅱ.

原作において鍾乳洞が担っていた機能は、主として以下の諸点である。

①財宝の隠し場所

約400年前に尼子の落武者たちが再興のために持ち出した三千両の黄金は鍾乳洞のどこかに隠されたと考えられており、それを発見するために、里村慎太郎をはじめ何人かの者が鍾乳洞内を探索している。主人公辰弥も、八つ墓村にやって来た当初は隠し財宝の話は知らなかったが、その話を聞いて以来、財宝発見に強い関心を持つ。彼が村人たちからの排斥や殺人のあらぬ嫌疑をかけられながら村にとどまっている大きな理由はこの財宝探しのためであり、そのためには自分の数少ない味方である姉の春代を欺きさえる。最終的に辰弥はこの鍾乳洞で落武者の黄金を発見する。

②愛と関わる場所

多治見要蔵の一方的な欲望の対象となり、拉致監禁された上で要蔵の妾にされた井川鶴子には以前から情を交した相手がいた。それが小学校の訓導だった亀井陽一で、二人は鍾乳洞の中の「龍（りゅう）の顎（あぎと）」²という場所で密会を重ね、その結果鶴子は辰弥を懐胎した。³

辰弥に愛情を寄せる慎太郎の妹典子は、鍾乳洞に隠れた辰弥に食糧を運ぶなどの援助を行い、とも

に鍾乳洞内で落武者の財宝探しを行い、感情の高ぶりとともに二人は結ばれる。後に二人は結婚するが、鍾乳洞内での交情によって典子は妊娠している。

③身を隠す潜伏場所

村人32人を殺した後、多治見要蔵はしばらくの間鍾乳洞に身を隠していたと推定される。また、犯人と疑われた久野医師や村人たちに追われた辰弥は鍾乳洞に身を潜める。

④殺害場所

小竹と小梅は鍾乳洞に潜伏する要蔵に運ぶ食事に毒を混ぜて毒殺する。森美也子は久野医師、小梅、春代を鍾乳洞で殺害する。

⑤村を移動する「通路」

八つ墓村の地下に迷路のように広がる鍾乳洞は、村の数か所に出口があり、通り抜け方によっては通路や近道として機能する。これを利用して、麻呂尾寺の僧侶英泉⁴など何人かの者はほとんど日常的に通路として鍾乳洞を利用しており、そのために鍾乳洞内を探索するうちに辰弥はその何人かと意外な遭遇をする。

これらのうち、③と④はストーリーの展開において果たす機能であり、作品の基本的なテーマととくに関わると思われるのが①と②である。それと対照的に⑤は作品内での鍾乳洞の特権化を妨げ、村の道と同じようなただの日常的な空間に接近させように見える。映画『八つ墓村』で美也子が「この村の下、穴だらけなんだけれども」とことさらに軽い調子で言うのはこれと一脈通じるニュアンスを感じさせるが、辰弥の視点から一人称で語られる原作においては、こうした日常利用による鍾乳洞内での人物の出没が、サスペンスを生じさせる一つの手段となっていることは確かである。

これに対して、①は作品自体の基本的な推進力になる要素と結びついている。原作で扱われる連続殺人事件の動機は、慎太郎と美也子の恋愛に起因している。慎太郎は美也子を愛し、結婚を望んでいるが、敗戦によって尾羽打ち枯らしてしまい、資産のある美也子に対して、プライドの高さから求婚できなくなる。そのため彼は何とか落武者の財宝を発見しようとするのである。こうした慎太郎に対して、美也子は多治見家の財産を彼に継がせることによって結婚を実現しようとし、財産相続の優先権を持つ者をすべて殺害しようとする。

このように、原作のストーリーの推進軸は実は美也子と慎太郎の関係、とくに美也子の慎太郎に対する愛情にあり、主人公たる辰弥と典子の恋愛はそこに巻きこまれて起こる派生的な位置を占めるにすぎない。推理小説である以上、物語の真の原動力は最後によく明らかになるという形を取らざるを得ないから、この乖離は推理小説の結構から来る必然的な結果とも言えるが、それを彌縫して物語を破綻させない方法として、この作品は辰弥の一人称による語りを採用しており、彼の主観的な視点を読者と同化させる手法を採っているのである。

その意味からすれば、上記①と②もまた、原作の中では、テーマと近似関係は持っていても、実は作品の中心と切り結ぶことはない。慎太郎が鍾乳洞に隠された多数の大判を発見するわけでもないし、もし発見していたら、美也子の犯罪の意味は失われてしまうだろう。また、美也子と慎太郎が鍾乳洞で情を交すわけでもなく、そこで過去と現在をつなぐ因縁に関する感慨が生まれるわけでもない。このように、原作の鍾乳洞は、物語の印象的な舞台ではあっても、推理小説としての本旨とは結びつかないままなのである。

Ⅲ.

これに対して、映画『八つ墓村』は、最初から鍾乳洞を中心に据えるように構想されたと思われる。言うまでもなく、その大きな理由は、映画というメディアの視覚的特性と、多額の製作費をかけた商業映画という性格による。この映画が製作公開されたのは角川映画第一作『犬神家の一族』(1974)から始まり、東宝の自主製作で続けられた市川崑監督による金田一耕助シリーズなどによって横溝正史ブームが決定的になったさなかであり、そのブームに乗ってヒットを狙いうる半面、東宝のシリーズとの差別化も図る必要があった。⁵松竹で『八つ墓村』の映画化にあたったのは監督野村芳太郎、脚本橋本忍、音楽芥川也寸志、撮影川又昂というチームであり、これは大ヒット作となった『砂の器』(1974)と同一の顔ぶれである。⁶この映画の広報にしばしば用いられた「『砂の器』のスタッフが再結集」といった煽り文句は、言うまでもなく、『砂の器』の再来を観客に期待させようという計算に基づいている。すなわち、映画『八つ墓村』は、横溝ブームと、『砂の器』の記憶という、二つの流れを合流させることで興行的な成功を狙ったのであり、後者には東宝のシリーズとの差別化も期待されていたと考えることができる。

『砂の器』のヒットの要因はいくつも挙げられるだろうが、後半のクライマックスである捜査会議での今西刑事の語りと、コンサート会場の音楽演奏、過去の親子二人の放浪の旅の回想映像が同時進行する場面において、10分近くに及ぶ映画音楽としては破格の長さの音楽と回想映像のコラボレーションが強い感情的な励起効果を持っていた⁷ことがその最大の一つであることは明らかであり、この時の強い記憶と期待に応えることが『八つ墓村』の基本課題となったと思われる。『八つ墓村』においてこれと照応するのは鍾乳洞で辰弥と美也子が「龍の顎」を探すシーンであり、全国のいくつかの鍾乳洞で撮影編集された変化に富む鍾乳洞の中を二人が歩く映像に、約7分にも及ぶワルツ風のリズムによる甘美な音楽「道行のテーマ」を重ねたシーンは、まさに『砂の器』のクライマックスを想起させる。ちなみに、『砂の器』の上記場面が太夫の語り、太棹三味線の伴奏音楽、それに合わせて操られる人形の三者から成る人形浄瑠璃から発想されたことはよく知られているが、『八つ墓村』においても、「龍の顎」を探す途中のところどころで久野医師や小梅などの殺された人々の遺骸に出会い、「死の道行ね、私たち」と美也子が辰弥に言うところにも、両者の意図的な相似は明らかである。⁸

『砂の器』の直接の遺伝子は、単に鍾乳洞の「死の道行」だけにとどまらず、風景描写の多用という点にも見られる。『砂の器』では、親子の放浪に至る以前にも、今西刑事が事件の捜査のために東北や出雲地方に出かけていく場面で、途中で列車が走行する風景も含め、日本各地の風土的情景がたっぷりと映し出され、当時日本国有鉄道がキャンペーンとして展開していた「ディスカバー・ジャパン」的な旅情豊かな情調が意図的に盛り込まれていた。これもまた『八つ墓村』に引き継がれ、大阪の諏訪弁護士の事務所ですら急死した(実は毒殺された)井川丑松の遺骨を持って列車で八つ墓村に向かう途中の描写や、金田一耕助が事件の捜査のために八つ墓村を離れて和歌山や関西各地を回る場面は、とくにその傾向が強い。後者はストーリーの展開上は具体的に描写しなくても支障はないと考えられるだけに、それをあえて挿入したところに『砂の器』に通じる感触を示そうとする意図が感じられる。

しかしこれを単に観客動員を狙ったあざとい策であったとしてしまうのはおそらく二つの点から適切でない。第一には、こうした描写が監督・野村芳太郎の作家的な資質と深く結びついている点である。野村の初期の代表作である『張込み』(1958、脚本：橋本忍)からすでに、十分な時間をかけたロケーション撮影による風景描写と、その中で人物の行動を描いていく手法は顕著であり、『ゼロの焦点』(1961、脚本：橋本忍・山田洋次)のモノクロ撮影による寒々とした北陸の描写が人物の心理や行動に深く関わっていく様相など、とくに橋本忍との共同作業において、野村は人間を風土と深く関わる存在として把握し表現してきた。『砂の器』も『八つ墓村』も、こうした野村・橋本のこれまでの映画の延長線上に位置しており、単なる大衆迎合だけの表現とは考えられない。この両作品に顕著なズームアウトの多用も、人間の営みを風土的な環境と密接に関わるものとして見る視点のあらわ

れにほかならない。⁹

第二の、さらに重要な点は、こうした描写が映画のテーマと直接結びついていることである。

先に述べた鍾乳洞の5つの機能のうち、①と⑤はこの映画では完全に捨象されている。とりわけ重要なのは①が切り捨てられたことである。尼子の落武者の財宝の話はこの映画にはまったく登場せず、これによってこの映画での鍾乳洞の機能は愛情に関わる一点、とりわけ「龍の顎」に収斂することになる。

そもそも原作において、鍾乳洞の中の一地点の名称たる「龍の顎」は特権的な地位を持っていたわけではなく、母鶴子から託された紙片に描かれた「不規則な迷路のような形をした地図」に「狐の穴」などの名称とともに記されていたのであり、鶴子も辰弥に「辰っちゃん、この地図はね、大事に持っているんですよ。いつかこの地図が、あんたを仕上げにしてくれることもあるかも知れない。だから、決して破ったり、捨てたりしちゃいけませんよ。そしてね、このことは決して誰にもしゃべらないように…」¹⁰と云うのみである。「あんたを仕上げにする」という言葉からも、やがて辰弥が実際に「龍の顎」で落武者の遺した大量の大判を発見することからも、辰弥が将来財宝を探し当てることを鶴子が期待していたことは明らかであり、その意味でも原作の鍾乳洞の意味が①に比重を置いていることは確かであるが、その中でも「龍の顎」は最初から特別に指定されていたわけではなかった。¹¹

これに対して、映画『八つ墓村』では、「龍の顎」は初めから他の鍾乳洞内の地名とは異なる特別の意味を付与されている。鶴子は幼い辰弥に「お前がね、生まれたところは、『龍の顎』ってとこよ。『龍の顎』。よく覚えていてね」と語りかける。落武者の財宝が存在しないという設定において、この語りかけが意味するものはこの場面ではまだ定かではない。だが、これに強い印象を受けた辰弥は、この意味をいつか明らかにしたいという願望を潜在的に抱き続けていたに違いない。一方で、鶴子は辰弥がいくら尋ねても自分の出生地を明らかにしなかったのであり、¹² これも「龍の顎」と合わせて辰弥には疑問としてわだかまっていたと考えられる。

辰弥は多治見家に着いたその晩に美也子に対して「龍の顎ってどこなんですか」と尋ねるが、美也子も「鍾乳洞のどこかの名前かしら」としか答えられない。最終的には、村人に追われて鍾乳洞に逃げ込んだ辰弥に食料を運んできた美也子がいっしょに「龍の顎」を探してみようと提案し、鍾乳洞内を巡る「死の道行」の果てに、「龍の顎」を探し当てる。そこにはかつて亀井洋一と鶴子が密会の際に使ったと覚しい蝋燭と女物の櫛が残されている。

ここで過去と現在の恋愛が時間を隔てて同じ「龍の顎」という場所で交錯し、辰弥と美也子の抱擁に重ねて過去の鶴子と陽一の抱擁が想起される。この場面は映画『八つ墓村』での鍾乳洞の意味をもっとも端的に表現しているが、科白や現実音を切り捨てた甘美な音楽と、蝋燭の橙色に揺らぐ光に包まれた映像による過去の想起はことに美しく描かれており、とりわけ印象的なのは、それまで憂いや苦痛に満ちた表情がほとんどだった鶴子の歓喜と陶酔の表情である。それについて考える前提として、やや回り道になるようだが、この映画での回想シーンの基本的な性格と、そこに付された音楽についてまず考えてみたい。

IV.

映画『八つ墓村』において効果的に用いられた過去の回想は、脚本家橋本忍が好んで用いた手法であり、野村芳太郎監督と組んだ過去の作品でもそれぞれ回想場面が重要な役割を担っている。とりわけ『影の車』(1970)においては、撮影の川又昂が「多層分解」と呼んだ特殊な手法で加工された粒子の粗い映像が、主人公の現在の意識を浸食する過去の記憶を描いて強い印象を与える。また『砂の器』では、甘美な音楽に伴われた四季の自然を背景とした映像が、悲惨なはずの情景を甘美な情調に溶かし込んでおり、過去の辛い体験を時間が美化するのと似た効果を現出している。

映画『八つ墓村』においても、回想は重要な働きをしている。この作品での過去の映像化は、登場

人物が直接体験したり見聞したりした場面の回想と、落武者惨殺や多治見要蔵の三十二人殺しのような過去の事件の再現映像に分かれるが、前者の多くは辰弥の母鶴子に関わるものである。それは子としての辰弥が見た母の記憶と、井川家の家族が見た鶴子の姿、そして多治見要蔵に拉致された鶴子の様子を描いた映像から成るが、そのほぼすべてが科白や現実音を省き、音楽のみを伴わせている。とくに前二者において、メインタイトルの音楽のバリエーションが用いられている点は注目すべきであろう。

この音楽は、映画の冒頭からやや進んで、八人の落武者が峠から見下ろす村の映像に作品タイトルが被さるところから流れ始める文字通り「メインタイトル」の音楽であり、この作品のテーマを表現する音楽であると考えられる。落武者たちが見た村の情景に流れるため、八つ墓村という物語の場を表わす音楽ととられがちであるが、実はそれは適切ではない。辰弥が初めて村の名前を美也子から聞いて「八つ墓村…」と思わず繰り返す瞬間から車で村に入っていく場面に流れる音楽と、多治見家の屋敷が炎上する、村での最後の場面、つまり辰弥の八つ墓村での体験の始まりと終わりを区切る音楽は、このテーマではなく、村人たちに惨殺された落武者の呪いを表わす呻くような低音から始まって高潮していく音楽であり、これがストーリーの外側の骨格を示していることは明らかである。

これに対して、メインタイトルの音楽は、上記の鶴子に関わる場面のほか、鶴子が辰弥を連れてどこかへ逃げ出したことから多治見要蔵が狂気を発し、村人を手当たり次第に殺害していく場面に付されたきわめてインパクトの強いリズムカルな音楽の中間部、要蔵が走る姿を側面から捉えたカットに再現されるが、これはもちろん、この凶行が鶴子への執着から起こっていることを示している。

こうした鶴子に関わる場面のほか、この音楽は、辰弥の姉とされる春代が屋敷前で辰弥の到着を待つ場面と、美也子に刺された春代が辰弥に抱かれて絶命する場面にも用いられている。春代が辰弥に秘かに思いを寄せていることは、原作から捨象されずに残った要素であり、辰弥に絡む愛情の一つとなっている。映画『八つ墓村』では、辰弥はおそらくは多治見家との血縁を無意識に拒否しようとして、自分に好意的な春代までも単に「春代さん」と呼んでいたが、春代の絶命に際しての言葉から、血のつながりがない自分を弟としてではなく異性として意識し愛していたことを知ったあと、逆に「姉さん、姉さん」と呼んで、亡くなった春代を抱きしめることは注目してよい。辰弥が春代の真情を知って彼女を受け入れたのは「姉」としてであって、恋愛の対象としてではなかった。その意味で春代は辰弥にとって鶴子に対するのに近い感情の対象となったのであって、このテーマは母親、ないしそれに近い存在に対する辰弥の思慕と絡んでいるのである。

そのように考えれば、辰弥が「五つか六つの時」の鶴子の回想の場面はもとより、鶴子が辰弥の生誕百日のお宮参りで長い石段を上っていく印象的な場面にこのメインタイトルの音楽が付されるのも、それを遠くから見守っていた丑松の回想やそれを辰弥に伝える丑松の子勘治の想像というより、その話を聞いた辰弥の感情が反映したものと見ることができる。

タイトルバックのメインテーマが作品の主題と密接に関係することと併せて考えれば、映画『八つ墓村』のいわば内部の骨格を成すテーマは辰弥が亡き母鶴子に寄せる愛情であり、鶴子の回想場面がいずれも印象的な情感にあふれていることはそのあらわれにほかならない。従って、実は受胎された場所である「龍の顎」を探しての鍾乳洞巡りは、美也子が「死の道行」と呼ぶにもかかわらず、辰弥にとっては一種の胎内回帰の旅であり、鍾乳洞はここにおいていわば胎内空間のような性格を示している。

こうしてたどり着いた「龍の顎」において、辰弥と美也子、そしてそれに二重写しで鶴子と陽一の始原的な営みが描かれるが、この時に陽一の顔はおろか身体もほとんど明瞭に映し出されず、まるで辰弥の主観のように鶴子の表情と姿のみ、それもその行為の中で初めて自己を解放するかのような歓喜の表情が描かれるのはやはり示唆的である。それは母親への感情の延長線上に、時間を越えた愛情の連鎖という、より大きなテーマが明確になる瞬間であり、この映画の内的なテーマの収斂する点となる場面であるが、それが同時に、辰弥個人の意識の成長においても重要な意味を持っていることを複合的に示している。

原作において、こうした要素が皆無だったわけではない。原作で最後に辰弥は典子と結婚するが、典子から懐妊を知らされ、それが鍾乳洞の中でのただ一度の抱擁によるものであったことを理解した辰弥は、次のように記す。

私は愕然とした。

私はある確信を持っていたのだ。私の生命の最初のいぶきが、母の胎内に芽生えたのは、あの洞窟のなかに違いないと。同じことが典子の胎内に起こったのである。たった一度の経験で。一練りかえす細胞の歴史は執拗である。¹³

映画『八つ墓村』は、落武者の隠し財宝という要素を削ぎ落とし、時間を越えた抱擁の場所を単に同じ洞窟内というのではなく、「龍の顎」という一地点に絞り、さらに最初から鶴子はその地点への誘導を示唆する言葉を述べるという周到な整理統合によって、原作に内在した一つの主題を純粹化して中心主題にしたと見ることができる。

V.

その際に、さらに注目すべき点は、抱擁の後の展開である。原作においては、辰弥の生命を奪おうとする吉蔵と周さんが辰弥を追い詰めたところで落盤が起こり、その結果、辰弥と典子は生き埋めになるが、その落盤によって落武者が隠した大量の大判の所在が明らかになる。「宝探し」が作品の主要な骨格になっていることをあらためて示す展開である。これに対して、映画『八つ墓村』においては、襲われた際に春代が噛んだ傷跡がその指にあったことから、犯人であることを辰弥に知られた美也子が、落武者の怨霊が憑依した夜叉のような姿に変貌して、鍾乳洞内で逃げる辰弥を追い詰めたところで落盤が起こる。ここにおいて内的な主題は、落武者の怨念という数百年の時間を貫く外的な骨格と結びつく。それを可能にしたのが、この映画の鍾乳洞という空間なのである。

この映画がオカルト・ホラー的な色彩が強い、横溝正史原作の映画としては異色の作品であることはしばしば指摘されている。事件解決までの過程でどれほど超常的と思われるできごとが起ころうとも、最終的にはそれらすべてが合理的に説明されるのが推理小説の基本であることは今さら言うまでもなく、横溝正史の諸作品も例外ではないが、映画『八つ墓村』は、合理的にすべてを収束させることを拒否しているように見える。この映画の金田一耕助は、解明した事件の真相を語る際に、物証を問う警官に対して、そんなことよりも大事なことがあると言って、四百年前の落武者惨殺と関係者たちの血統的な因縁を語る。合理的な解決の放棄とも見える、すべてを合理的に説明すべき探偵役からあまりにも逸脱した態度に思えるが、この映画の統合的な主題が、そのあらわれが愛情であれ怨念であれ、時間を越えて連なり続ける日常的な営為を超えた何ものかと結びついていることからすれば、ここでの金田一は、事件の解説者というよりも作品の統合的な主題の開示者というべき役割を担っていると見ることができる。その「何ものか」は『砂の器』で「宿命」と呼ばれたものと明らかに通底しており、橋本・野村の協働によるこの二作の連続性を示している。¹⁴ こうした時間を越える「宿命」的なものに直面した人間の、背中合わせの恐怖と陶酔を描いた点で、映画『八つ墓村』は（ホラーと呼ぶなら）むしろゴズミック・ホラー的な様相を示しており、それが鍾乳洞という閉鎖的な空間で可能にされたという逆説が、この映画を特徴的なものに行っているのである。

注

1. 横溝はこの『鍾乳洞殺人事件』を自ら翻訳して『探偵小説』誌（1932年5月号）に掲載している。
2. 本稿では基本的に原作の参照・引用は『横溝正史自選集3 八つ墓村』（出版芸術社、2007年）に拠った。映画『八つ墓村』には角川文庫版（1971初版）による旨がクレジットされているが、出版芸術社版は角川文庫版よりも、単行本化などに際して削除された部分や伏字となった部分の復元などの校訂を丁寧に行なっているため、こちらを採ることとした。なお、「龍の顎」の表記は角川文庫版では「竜の顎」である。
3. 原作には明記されていないが、「辰弥」の命名は「龍の顎」で授かったことに由来するとも考えられる。ちなみに2004年放送のテレビドラマ『八つ墓村』（フジテレビ系）にはその言及がなされている（佐藤嗣麻子脚本）。
4. 八つ墓村から離れていた亀井陽一は戦後僧侶英泉として村に戻って来るが、苦行のために風貌が変り果て、正体はごく一部の者にしか気づかれていない。英泉は鶴子との密会体験から鍾乳洞を熟知していたと思われるので、通路として鍾乳洞を用いることも容易だったと思われる。
5. 本来は松竹での『八つ墓村』の方が東宝のシリーズよりも企画においては先行していたが、紆余曲折があり、東宝の諸作に遅れを取る結果となった（この間の経緯は吉田伊知郎『そのとき映画は誕生した Vol.3『八つ墓村』（77年版）』（https://cinemore.jp/jp/news-feature/3325/article_p1.html）に詳しい）。後発となった映画『八つ墓村』をいかに東宝のシリーズと差別化してヒットさせるかについて、脚本の橋本忍が行った分析と提案については春日太一『鬼の筆 戦後最大の脚本家・橋本忍の栄光と挫折』（株式会社文藝春秋、2023年）376-379ページ参照。
6. 『砂の器』では橋本忍とともに、山田洋次も脚本に加わっている。
7. 樋口尚文は『「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）で「怒濤の催涙効果」と呼んでいる。
8. プロモーション用に「道行のテーマ」がまず先行録音・発売され、予告編などにも使用された後、あらためて本編の尺に合わせて、他の音楽と同時にサウンドトラック用の録音がなされた。
9. 樋口尚文は、このズームの多用を、作曲家和賀英亮の殺人の強引な正当化のための戦略ととらえている（樋口尚文、前掲書）。これは『砂の器』と『八つ墓村』に共通する回想シーンの一種の甘やかさを考える糸口になる見解でもある。
10. 『横溝正史自選集3 八つ墓村』（出版芸術社、2007年）25ページ。
11. もう一つここで注目しておきたいのは、ここでの愛情のベクトルが、母の鶴子から子の辰弥に向けられていることである。これとは逆に、映画『八つ墓村』においては、辰弥から鶴子に向けられた感情が軸になっている。
12. 第一版の台本では、「お母さん（鶴子）は心まで綺麗で素直な人だったのよ」という美也子の言葉に対して、辰弥は「それはどうかな」と返し、「素直だったら、自分の生まれた所ぐらひは…どんなに叩いてもぶっても、死ぬまで、ただ岡山県の山の奥とだけしかね」と独白している。
13. 横溝正史、前掲書、345ページ。なお、ここで「繰り返えす細胞の歴史は執拗である」とされているところに、薬学を学んだ横溝正史の自然科学的な世界観の一端が伺える。これに対して、映画『八つ墓村』の世界観は、より始原的な色彩が強い。
14. もちろん、こうしたものを素直に信じられる人は本来は多くはないだろう。橋本と野村は、おそらくそれを承知のうえで、映画的な手法を総動員してそれをいわば力技で現出しようとした。それが成功したか否か、そしてそもそもそうした力技自体を容認できるか否かは、これらの映画を観る人それぞれの映画観への一つの根本的な問いになるだろう。

参考文献

- 『横溝正史自選集3 八つ墓村』出版芸術社、2007年。
横溝正史『八つ墓村』角川文庫、1971年初版、1996年改版。
小林淳『日本映画音楽の巨星たちⅢ 伊福部昭・芥川也寸志・黛敏郎』ワイズ出版、2001年。
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。
村井淳志『脚本家・橋本忍の世界』集英社新書、2005年。
橋本忍『複眼の映像—私と黒澤明』株式会社文藝春秋、2006年。
『映画秘宝EX 金田一耕助映像読本』洋泉社、2013年。
野村芳樹監修、小林淳編集『映画の匠 野村芳太郎』ワイズ出版、2020年。
春日太一『鬼の筆 戦後最大の脚本家・橋本忍の栄光と挫折』株式会社文藝春秋、2023年。
西松優『映画監督 野村芳太郎私論』ブイツーソリューション、2024年。

