

安部公房作「日本の日蝕」を読む／視る

瀬 崎 圭 二

はじめに

安部公房が脚本を担当したテレビドラマ「日本の日蝕」は、NHKで一九五九年一〇月九日午後八時三〇分から九時四〇分にかけて放送された^①。制作はNHK大阪で、演出を担当した和田勉に対し、昭和三十四年度芸術祭奨励賞が授与されている^②。既に『安部公房全集 11 [1959.5-1960.5]』（新潮社 一九九八年七月）等が整理しているように、「日本の日蝕」のモチーフは、安部の短編小説「夢の兵士」〔『文学界』一九五七年六月）や、一九五七年七月二六日午後三時三〇分から四時にかけてCBCで放送されたラジオドラマ「兵士脱走」と重複しており、「日本の日蝕」放送後に「焼き直しの芸術祭参加作品」〔『朝日新聞』東京版朝刊 一九五九年一〇月一三日）として問題にもなった^③。その後、このモチーフは戯曲「巨人伝説」

〔『文学界』一九六〇年三月）へと展開し、俳優座によって一九六〇年三月から四月にかけて上演された。

安部は、このことについて、「『日本の日蝕』におけるドラマ否定」〔『キネマ旬報』一九五九年一月一日）の中で「あれは、もともと、とっときの話なのだ。（中略）ばくは同じテーマを、ラジオ、テレビ、舞台、映画にしようと考えていたのだ」と述べ、「日本の日蝕」のテーマを、「戦争の中にその被害者と加害者がいて、これはさまざまなかたちでもつれあっている。そのもつれあいが、戦争の被害者までも、受動的なそれにしろ、戦争協力というものをさせてしまうということをも、僕は描きたかった」と述べている。また、このドラマでは、「全的なテレビ的表現というものを意識的に考え」、「アップで攻めたて」、「音の効果に神経を使った」とし、「舞台にもなく、映画にもないはずのテレビ的表現とは何か」ということを問

いかけたという。そして安部は、「対象をじかにつかむということを観客になしとげさせ」、B・ブレヒトの演劇のような「観客をして感情移入させない」「ドラマの否定」という意識を共有できた和田勉の演出を高く評価している。

安部は、「作者の言葉」（『俳優座』一九六〇年三月）の中でも、「巨人伝説」のテーマを「無責任の倫理」と説明した上で、小説、ラジオドラマ、テレビドラマと様々な形式で取上げてきたこのテーマを「癒しがたい内部の痛み」と説明しているが、この、小説「夢の兵士」、ラジオドラマ「兵士脱走」、テレビドラマ「日本の日蝕」、戯曲「巨人伝説」に通ずるテーマに触れた先行研究は、個々のテクストを分析したものを含めても、それほど多くはない。また、それらは、日本の共同体に対する安部の批判性や父親というモチーフ^④を抽出したり、戦時下という状況を参照しながらテクストを読解したりするような考察^⑥であり、いずれもテレビドラマ「日本の日蝕」を真正面から取り上げてはいない。

本稿の関心の中心は、安部が様々な媒体を通じて追求していたそのテーマよりも、この時期の安部が関心を寄せていたテレビというメディアと、それを通じて表現されたテレビドラマ「日本の日蝕」にある。拙稿「作家が見たテレビ——可能性としてのテレビドラマ——」（『広島大学大学院文学研究科論集』二〇一三年十二月）に整

理したように、一九六〇年前後、テレビという新しいメディアに期待を寄せ、テレビドラマの脚本執筆という形でそれに関与した文学者は少なくない。安部はその代表的な作家の一人であり、多くのテレビドラマの脚本を手掛け、テレビに対して肯定的な発言を残した。安部が関与したテレビドラマで現存が確認できているものは少ないが、「日本の日蝕」はNHKアーカイブスに保存されており、日本各地のNHK放送局など五六か所の番組公開ライブラリーで視聴することができる。本稿は、実際にその「日本の日蝕」を視聴した上で、放映当時のテレビ及びテレビドラマに対する認識や状況の中この番組を据え置き、その実態や意義を捉え直す試みである。

一、台本の痕跡

「日本の日蝕」は、戦時中に村の駐在を務めていた大貫忠が、軍から脱走して自宅を訪れた息子をかくまうことを拒み、その息子を鉄道自殺で失う物語を中心としている。ドラマの冒頭と末尾は戦後（現在）の時点を描いており、息子を死に追いやった傷を抱えて戦後を生きていた大貫が飲み屋で息絶える場面を、冒頭と末尾の枠で囲む構成を採っている^⑦。フラッシュバックで描かれる戦時中の大貫は、村の駐在という立場を利用して、戦争で家族を失うであろう土地持ちの女性との結婚を目論んでいた、村長や助役らと闇の物

資を享受したりしており、戦時下という状況の中で甘い汁を吸うような生活をしていた。しかし、息子が脱走兵となったことで大貫の立場は一変し、村を逃れ、戦後という状況にもうまく順応できないまま、うらぶれた生活を送っている。冒頭のショットやカットの回復によって構成されたドラマの末尾は、飲み屋で倒れたその大貫を見つめる周囲の人々の顔がクローズアップされた後、大貫の遺体を取り囲む人々のフルショットで閉じられている。

このドラマの脚本を読むこと自体は比較的容易だ。脚本は、当時のテレビドラマ専門誌である『テレビドラマ』（一九五九年二月）に掲載後、一九六五年二・三月合併号の同誌にも再録され、『現代文学の実験室① 安部公房集』（大光社 一九七〇年六月）、『安部公房全作品12』（新潮社 一九七三年四月）、前掲した『安部公房全集11』にも収録されている。ただし、初出である『テレビドラマ』掲載のシナリオと、『現代文学の実験室①』や『安部公房全作品12』、『安部公房全集11』に収録されている脚本との間には、演出や台詞などの点において多くの異同がある。さらに、現在NHK放送博物館に保存されている、テレビドラマ制作の現場で実際に使用されていたと推測される台本との間にも、同じ点において違いが見られる。安部が、テレビドラマ放送後から『現代文学の実験室①』に脚本が収録されるまでの間に手を入れている可能性もあるが、おそらく安

部の脚本という意味では、安部公房の名を付した選集や全集収録の脚本が最もそれに近いと推測され、NHK放送博物館蔵の台本や『テレビドラマ』誌上に掲載されたシナリオは、安部の脚本に修正が加えられたものであろう。放送博物館蔵の台本と、初出である『テレビドラマ』掲載のシナリオにも異同があるが、現存する映像作品に最も近い記述を示しているのは『テレビドラマ』掲載のシナリオである。以上のことからシナリオの生成過程を推測すれば、安部の脚本をもとに現在放送博物館に保存されている台本が作られ、それに手を加える形で『テレビドラマ』掲載のシナリオや映像作品が生まれたという順序になろう。

放送博物館に所蔵されている台本には、テレビドラマが制作されていくプロセスが痕跡として刻まれており、そこからは、公刊された雑誌や書物に掲載されてきた脚本とは異なった情報を得ることができる。例えば、本読みから放送に至るまでの制作スケジュール案や、「たとえそれらが／どんなにはるかであろうとも／やはりあなたは見なければならぬのだ／その消えて行く／灰色を……」という文言が「製作意図」として意味づけられていたこと、ドラマの時間や場所の設定が「とき 昭和二〇年二月の冬と昭和三十四年の秋であるがこのことには強くとらわれる必要はない」、「ところ 雪国―東北地方の五〇戸ばかりのある村と北関東のある町の一軒飲

「屋」とされていたことなども分かる。

安部の脚本に手が加えられたと推測される箇所として、例えば、駐在の大貫が脱走兵のことを村長の家に伝えに行った後に映し出される村の家々のシークエンスが挙げられる。『現代文学の実験室①』所収の脚本を底本とした『安部公房全集11』の脚本では、出征した兵士の写真が見下ろす中で米を選り分けている老婆と俵を編む娘を映す「村の家(一)」、瓶の中の米をついでいる姉と教科書を読む妹を映す「村の家(二)」、特攻隊の戦果を伝えるラジオの音声の流れの中、やはり出征兵士の写真のもとで石臼をまわし、小魚を干す村人たちを映す「村の家(三)」という順に場面が展開しているが、放送博物館蔵の台本や初出誌掲載のシナリオ、映像作品では、「村の家(三)」、「村の家(二)」、「村の家(一)」といった順に展開しており、逆の並びになっている。物語において村の家が映し出されるのはこの場面が最初であるにもかかわらず、「村の家(三)」からのカットで始まるのは不自然であるので、この「村の家」のシークエンスは、やはり当初安部の脚本が設定していたカットの順番を入れ替えたものと推測され、放送博物館蔵の台本では、切り貼りでのこの箇所のカットの順番が操作されている。安部の脚本に対してこのような修正がなされたのは、出征兵士の写真と特攻隊の戦果を伝えるラジオの音声の呼応を強調する演出上の効果を狙ったからであろうか。

安部公房作「日本の日蝕」を読む／視る

放送博物館所蔵の台本には、台詞や演出が廃案となった痕跡も見える。それは、安部の脚本にも初出誌掲載のそれにも書かれておらず、実際のドラマにも採用されなかった演出の痕跡であり、表記が実線で消去されている箇所だ。例えば、ドラマの冒頭、飲み屋で酒を飲んで以下のようなラジオの戦後を映し出す場面では、酒をすすめる大貫の背後で以下のようなラジオの音声を流すことが検討されていたようである。

(背後でラジオの音) アナウンサーの声 只今より、録音構成「新し^{ニヤ}世代」をお送りいたします

アナウンサーの声 終戦十五年の才月は、ついに戦争を知らない、新しい世代をうみだしました(ノイズINして)君、どうですか？

大貫忠太が飲み屋で倒れ、死去した後、「こうして、また一人、証人が死んだ……忘れ去られ、一度も証言台に呼ばれたことのない、時代の証人が」というナレーションの後にも、そのインタビュイーに答える少年たちの声が次に記され、実線で消去されている。

少年Aの声 戦争？ 関心ねえよなア……

少年Bの声 アッタマ、いつてえよなア

こうした痕跡は、ドラマ導入部の目的が、戦争の記憶の忘却を視聴者に意識させることにあつたことを物語っている。この目的は、

ナレーターによる状況説明や、大貫と同じ飲み屋に居合わせた二人の自衛隊員の台詞、飲み屋の女性店員が読み上げ、大貫の顔を覆う戦後の新聞記事、フラッシュバックで大貫の耳を襲う「のオ、お父……おらア、なすて死んだんだべなア……」という死んだ息子の声、「大貫忠太か……ごたいそうな名前だな……」という大貫の遺体を検死する検死官の台詞などによってある程度達成されていると言え、件の演出はその冗長を緩和させるために廃案となったように推測される。

他にもいくつか見られるこのような改変が、ドラマの演出を担当した和田勉によるものなのかどうかも断言できないが、確かなのは、安部による脚本はあくまでもテレビドラマ制作の出発点であり、その脚本に手が加えられて撮影現場で用いる台本が作られ、その台本も実際の制作の中で微調整されているということだ。つまり、テレビドラマ「日本の日蝕」には、その土台となった安部公房の脚本から逸脱している要素が多分に見られるのである。冒頭に掲げた安部の「日本の日蝕」やその演出についての発言を考慮すると、その制作過程の中で安部自身の考えが反映されているところもあるようだが、そこに実現したテレビドラマ「日本の日蝕」とは、もはや安部個人の創造物であるとは言い難い。多くの人物が制作に関与するテレビドラマとは、そのようなテキストとして捉えられるべきである。

う。

二、日常の裂け目

「日本の日蝕」は、脱走兵が近親者であることを恐れる村人たちの心情や、脱走兵の息子を死に追いやった大貫の痛み、そして脱走兵の死そのものが、戦後という状況の中で意味を失い、忘却されていくことを問題化している。このドラマに限らず、戦後には戦時中の脱走兵の物語が巷間で語られるようになっており、他にも、長谷川四郎の小説「脱走兵」（『近代文学』一九五二年一月）や、岡本英雄の『逃亡兵』（東京ライフ社 一九五七年九月）などが見られる。長谷川四郎の「脱走兵」は、長谷川自身の戦争体験と捕虜体験を土台にして書かれた小説で、中国東北部で敵軍の攻撃を受けて所属部隊を離脱した一人の兵士を描いている。岡本英雄の『逃亡兵』も、やはり中国中部で軍を脱走した一兵士を描いたものであり、元憲兵の著者が、処刑されたその兵士の手記をもとに執筆したと推測される小説風の記録である。実際、中国大陸や内地を問わず、所属部隊からの逃亡は多く見られたようであり、戦後俳優として活躍する三国連太郎も徴兵を逃れるため国内外を約一年間逃亡したという。^⑧ 「日本の日蝕」は、そうした逃亡兵の自殺を通じて、戦争による死や兵士の死における意味付けの差異も問いかけようとしている。^⑨

それは、ドラマにおける「あのころ、死はありふれたものだった……」。しかし、それらのありふれた死よりも……もつとはげしく、村を恐怖におとしいれた。／小さな灰色の影」というナレーターの声と、それと共に映し出される戦災の写真を通じて伝えられている。同様の文言はナレーターによって反復されており、やはり戦場の死体の写真と共に発せられる、「死んだ兵士は、こんなに静かだ。／死んだ兵士は、決して害を加えない。／兵士は死ななければならぬ。／おそろしいのは、／死を拒んだ兵士、／死からのがれようとしたり臆病な兵士……」。／小さく、あわれな、灰色の影……。

／なぜだ？／なぜだろう？」というナレーションによって、戦時下の死のあり方とどのような死を拒否した脱走兵との間に生じる差異が問いかげられると共に、その死の根元が同一であることを訴えるような認識の隙間を用意していくのである。繰り返される「灰色の影」とは逃亡兵そのものであり、その死や、その死を生んだ共同体に潜む心理状態でもあろうが、戦後の大貫に聞こえる「のオ、お父……おらア、なすて死んだんだべなア……」という息子の声とは、その「灰色の影」を生んだものそれ自体に対する問いかげであろう。そして重要なのは、この問いかげを表現しようとした映像効果である。和田勉は、「日本の日蝕」放送当日の『朝日新聞』大阪版朝刊に掲載された「みものダイジェスト」の中で自身の演出について

語っており、冒頭に挙げたような安部の問題意識を共有しながら、「ファシズムがいかに大衆を骨なしにしたか」というテーマを描くために、「テレビ構成詩」という「ストーリーをぶち切ったカットの積み重ねによる方法」を用いたと語っている。そのような方法意識から生まれた映像作品に特徴的なのは、その「カットの積み重ね」の中でなされる人物や物のクローズアップと、村人を演じる俳優たちによる「脱走兵」という語の連呼である。とりわけ物語の中間において脱走兵の存在が村に伝わった場面では、安部の脚本通り、後ろを振り返って表情をつくる村人たちの顔のクローズアップ【図1】が反復され、それと共に「脱走兵」という声の連呼が次第に大きくなっていくような演出がなされている。村の家々の様子も、農作業をする村人たちの指や腕、農具、家々に飾られた出征兵士の写真、農作物などの物体のクローズアップで表現され、脱走兵を恐れる場面では、戸締りのため家の板戸に打ち付けられた釘【図2】や金槌、それらを見つめる村人の顔のクローズアップとそれに伴った音響効果でその心理が表されていく。

一方で、逃亡兵である大貫の息子の顔は一度も画面に現れることなく、逃亡兵の来訪は、雪の中によるめき、ためらうその足と、それを見つめる窓越しの大貫の表情、やはり「脱走兵」という語の連呼の中でクローズアップされる村人の顔、身構える村人の猟銃な



【図3】「日本の日蝕」写真提供：NHK



【図1】「日本の日蝕」写真提供：NHK



【図2】「日本の日蝕」写真提供：NHK

どによって代替されている。その後映し出される村の家々に置かれた生活用品のクローズアップや、雪の中に残された脱走兵の足跡などの多くのカットの積み重ねは、映し出されるその対象の意味を剥奪し、脱走兵を拒絶する村の姿や、村の沈黙を奇異なものとして表すのに充分だ。脱走兵の死もそれが映像として示されるわけではなく、鳴り響く鉄道の汽笛と、それに反応する村人たちの台詞や驚愕と戸惑いの表情のクローズアップ、身ぶりで表されている。ドラマのラストシーン、戦後を生きた大貫が飲み屋で倒れる場面では、大貫の顔を覗き込む飲み屋の客たちの顔がクローズアップされた後、その死を呆然と見つめる集団としてフルショット【図3】で映し出されることで、戦争を忘却した日本人が抽象的に表象されていることとなる。

和田勉自身は、「テレビ演出論 解放の論理」(『現代テレビ講座 第3巻 デイレクター／プロデューサー篇』ダヴィッド社 一九六〇年七月)の中で、このような演出の目的を「日常性の変革」にあったと述べている。例えば、「日本の日蝕」における「脱走兵」という「同一のセリフによる同一単純な発声のくり返し連続」は、「セリフが持っている日常性というものを逆用することによって、一つの形、実はその時それはセリフそのものではなくコトバ自体というものの、即ち一個の観念として提出した」とする。そして、

「クローズ・アップ」だけの、長い、くり返しと連続」は、物質を「がんじがらめの日常性から解きはなして、もう一度本来の物自体の手もとにかえす作業、それ自身をします語らしめる、という点に意識を立たせることによって動機をつくっている」という。さらに、「日本の日蝕」で、村人たちの顔にはさまされて戦場の焼死体や、転がった足、つかんでいる手などの実写フィルムからとった一カットが積み重ねられているのも、「それらが日常のリアリティの中へ突然割り込んでくることによって、もう一つの、それまでであった（もう一つの日常の）リアリティと衝突すること、それを変革してゆくという動機の上に利用された」からだという。ラストシーンで飲み屋の客たちの顔がクローズアップされるのも、飲み屋から外へ逃げないカメラによって、「その時このテレビを見ていた日本人の顔を、つまり自らとむかいあわせるためにそうした」そうだ。

日常性に対する安部公房の認識も参照されている和田のこの演出には、「出来事ないしは性格から当然なもの、既知のもの、明白なものを取り去って、それに対する驚きや好奇心をつくりだす」^⑩ B・プレヒトの「異化」に通ずるものがあり、ここではテレビドラマをめぐる日常性が少なくとも二つのレベルで捉えられている。一つは、ドラマの中のことばや事物に孕まれた日常性であり、その意味が無化、誇張されることで視聴者にそれが相対化されていくことが企図

されている。もう一つは、視聴者を取り巻く日常性であり、ドラマの演出によって動揺を与えられる対象としてそれは措定されている。むろん、二つのレベルは重なり合っているとも言えるが、映像の中で表象される日常性と、視聴者のものとして想定されている日常性の比重の度合いが若干異なるだろう。いずれにせよ、脚本を担当した安部公房、そして演出を担当した和田勉の問題意識には、大衆の日常の中に浸透していくテレビというメディアの性質が多分に考慮されていたのであり、そうであるが故に、それを通じて様々なレベルで日常に裂け目を入れる可能性が模索されていたと言える。

「日本の日蝕」の場合は、その物語内容とも相俟って、戦争や戦時中の出来事を忘却しつつある日常としての戦後に対する裂け目が用意されていたとも言える。このドラマが放映された当時、日米安保条約が協議されていたことも、そのような日常への問いかけと決して無関係ではない。

三、評価と反応

それでは、そのような裂け目は、識者、視聴者にどのように捉えられていたのであろうか。

例えば、『朝日新聞』（東京版朝刊 一九五九年一〇月二三日）の「週間モニター」は、演出を評価しながらも「あまりにも、ドライ

な心理描写が、筋運びを難解にしまったのは、茶の間の芸術」という限界から、疑問を残す」とし、同じく大阪版朝刊（一九五九年一月一日）の「週間合評」も、「大変な力作である」が「構成詩という形式も感心しないし脚本そのものがひとりよがりである。このドラマで最もいけない点は見る人へのサービスピ精神がないことである」とする。『読売新聞』（東京版朝刊 一九五九年一月四日）の「テレビ週報」も、大貫を演じた伊藤雄之助の演技は評価するものの「作者の好みを盛りこみすぎた感深く一時間十分は長すぎで少々退屈した。いかに芸術祭参加でも、劇場でのドラマでないだけに大衆性は絶対条件。脱走兵に対する当時の恐怖感がそのままびったり今日の大衆にわかるかどうか、これがこのドラマの分岐点」としている。新聞評がドラマに対して一定の評価を与えながらも、大衆性の欠如を批判する一方、一般視聴者による新聞の投書には、「芸術祭参加作品にふさわしいドラマであった。農夫たちの荒れたハダ、油気のない髪のアップが、これでもか、これでもかという風に、戦時中の不安を再現していた。こうしたアップの連続は現実的なものを、みる人に与えるのでテレビ・ドラマの手法ではないかと思った。ことに脱走兵のゲートルをつけた足だけの演技は圧巻だった」（「放送塔」『読売新聞』東京版朝刊 一九五九年一月三日 埼玉県名村すみえ（三五）主婦）と、ドラマを絶賛するような

声もある。

専門誌『テレビドラマ』（一九五九年二月）では芸術祭参加特集が組まれ、参加作品の批評を掲載しているが、新聞紙面での評価と比べれば「日本の日蝕」にはやや好意的だ。特集号に評を寄せたのは、堀江史朗、大木豊、加賀充、牧原美穂子で、演劇評論家の大木が「茶の間で見るテレビ・ドラマとしては、ややとつきにくい一面もあり、（中略）全体に難解な印象を払拭できないのを疑問としたい」と新聞評と似たような捉え方をしていたり、他の論者もストーリーやテーマの陳腐さ、演出の過剰性に注文をつけていたりするものの、「出色の出来ばえ」（加賀）、「意欲的」（牧原）といった評価も見られる。「日本の日蝕」に対するこうした評価の様式は、表現としてのテレビドラマに意識的であった論者にある程度共通している^⑩。

この「日本の日蝕」の評価を考える際に重要となるのは、新聞評が指摘したような「茶の間の芸術」としてのテレビドラマ、つまりテレビドラマに「大衆性」を求める評価基準である。既に松山秀明が整理しているように^⑪、この論点は「日本の日蝕」だけのものではなく、当時のテレビドラマそのものあり方をめぐるものでもあり、演出を担当した和田勉はこの点についていくつか記述を残している。例えば、和田の「私は貝になりたくない」（『ギネマ旬報』一九五九

年二月一日)は、前掲したようなドラマの難解さを批判した新聞評に激しく反論しており、先の埼玉県の主婦名村すみえの新聞投書を引用しながら、「私の手許にはこの番組に関して「分った」という一般視聴者からの報告が二十四種類集まっている。(中略)一般大衆の方がもっとよく分っている——このことは目下の新聞批評というものにとって悲劇ではなかるうか……」と新聞評を皮肉っている。加えて、「テレビ・ドラマは、目下のところ茶の間で「見る」ものであっても、茶の間の「芸術」としてその全部を規定することは甚だ危険であると私は考える。「茶の間」……そこにあるものは実に雑然とした「気分」だ、そうしてそこからみちびき出されてくる典型的なものは一つの「日常性」というものであって、私は実はこの日常性をこそ茶の間の片隅からテレビ・ドラマによって徹底的に破壊したいのである」と、大衆を一括りにすることの危険性や、日常に裂け目をもたらすテレビドラマの可能性を強く訴えている。『放送ドラマ』誌上では、「日本の日蝕」を「失敗」と評した森本哲郎「作品研究 日本の日蝕」(一九五九年一月)に対して、和田の「批評家を批評しなければならぬ」(一九六〇年一月)が先の引用と同様の論理で反論、それを木村民六「何故正座して視なくてはいけないのですか」(一九六〇年二月)が批判するという論争が生じ、森本哲郎「茶の間芸術」の意味、和田勉「あなたもまた、

テレビドラマを作っているのです」を同時掲載した「論争「日本の日蝕」をめぐる」(一九六〇年三月)という特集が組まれた。芸術性と大衆性をめぐる二項対立的な議論ではなく、和田の演出の過剰性や、テレビドラマそのもののあり方について、別のレベルの分析をしていたのが佐々木基一「クロス・アップの運命」(『キネマ旬報』一九六〇年三月一五日)で、「和田勉が主観的には新しいイメージと考え、さらに日常性を破壊するイメージとして考えたものが、それ自体、陳腐なイメージとなる場合もある」し、「結局は、なにものをも変革しえないたんなる異様なイメージにとどまる」とし、「日常性を超えるということと現実変革を、和田勉は今の後どのように統一していくか」と問いかけている。佐々木は、そうした和田の課題をテレビドラマ全般の問題に敷衍し、新鮮で独創的なイメージがすぐに陳腐な類型と化してしまうことや、テレビドラマそのものの発展の限界を指摘している。この背後には、『テレビ芸術』(パトリア書店 一九五九年九月)の刊行に表れていたテレビやテレビドラマに対する佐々木の期待が、既に縮小傾向にあったことも関係しているが、佐々木は、テレビドラマを通じて、日常に裂け目を入れることを模索する和田の意図を理解しながら、テレビというメディアに孕まれる大衆性や表現の限界を深く問いかけていたと言えよう。

もともと「日本の日蝕」は、芸術祭というある象徴的な価値を持つイベントに参加したテレビドラマであり、お茶の間の視聴者の娯楽という目的が中心にあるとは言いがたい。それでも、それに大衆性を求める声が続わりついでくるのは、この当時、「大衆のための『芸術祭』」（社説）『朝日新聞』東京版朝刊 一九五九年一〇月一日）を求める論調が一部にあったからであろう。また、「日本の日蝕」が放映された一九五九年は、皇太子結婚の儀がテレビ受像機

そのような陳腐な物語内容をテレビという大衆的なメディアで伝えなくてはならないところに、戦後に対するこのドラマの危機感と批評性があるのだ。そして、仮に視聴者がそれと向き合うことなく、テレビのチャンネルを変え、お茶の間から立ち去ったとしても、あの「異様なイメージ」の断片が、この大衆性に満ちたメディアにこびりついていたことが重要なのである。

おわりに

テレビドラマ「日本の日蝕」の映像には、その土台となった安部の脚本や、それを修正した台本の記述からはすくい取る、ことができない要素が多分に孕まれている。例えばそれは、演技する俳優たちの表情やしぐさもたらず表象であり、そのような身体的な表象は、脚本や台本を文字通り読み、その行間を埋めていったとしても容易に受け取ることはできない。同様に、このドラマで頻繁に用いられる物体のクローズアップも、その物の質感や陰影と共に、物語の展開や状況の中である意味を帯びるのであり、それは、脚本や台本の記述のそれとは別のレベルのものとなる。ドラマ全体を支えている音響効果についても、脚本や台本の記述から想像することは到底不可能で、このドラマが、その音響効果から脱走兵に対する村人たちの恐怖を視聴者に伝えるサスペンスの要素も持っていることは、そ

「日蝕」に対する厳しい批判は、テレビや新聞というメディアがそうした戦後の大衆社会を反映すると共に、その社会のあり方に呼応することをメディアも余儀なくされていたことの表れであるが、そのように構築されていく日常に亀裂を生じさせようとした和田の試みは、現在のテレビの状況を考えてみても、再評価されるべきであろう。¹⁴ 当時の評が指摘するように、戦中の記憶の忘却を扱ったその物語内容は、演出の斬新さに比べれば確かに陳腐であるかもしれないが、戦後に蔓延する大衆的日常の中で、忘却されようとしていた記憶の問題を取り上げた安部や和田の認識は、評に反して戦後の大衆なるものをより正確に捉えていたとも言える。つまり、物語内容の陳腐さこそが、このドラマの〈大衆性〉の裏返しであるとも言え、

これらの記述からは分らない。安部が執筆した脚本を出発点に、俳優やナレーターの身体性、映像技術、音響効果を加え、さらに〈お茶の間〉の芸術という大衆性をも含んだ表現の総体としてこのドラマはあるのだ。

その総体的な表現に対する意欲が垣間見える一方で、このドラマの冒頭と末尾で繰り返される大貫の「お、おらの息子は、名譽の戦死すたけどよ、す死んだときも、銃はよござねえように、そはの木枝さ立てかけていたつうこんだ……。／昔の若えもんは、規律があつたでなア」という台詞には注意が必要だ。脱走兵となった息子の自殺を「名譽の戦死」と捉え、飲み屋に集っていた自衛隊員や若者に「規律」を話すこの台詞はむしろイロニーであるが、戦後の状況に対するイロニーがこのドラマを支える要素の一つであるならば、そのイロニーが発動される際に「昔」の「規律」が利用され、その価値が借り出されていることは、戦争の記憶の忘却を問題化したこのテレビドラマそのものが、忘却された過去に対するノスタルジーとして捉えられる隙を生むのではないだろうか。とするならば、記憶の忘却を問題化しながら、その記憶を美化してしまうような表象が、ドラマの冒頭と末尾で反復されていることにもなる。このドラマの新聞評は大衆性が欠如していることを批判していたが、それらが見過ごしていた〈大衆性〉とは実はこうした部分に表れている

るとも言える。やはり当時、テレビドラマの可能性に期待していた花田清輝「テレビドラマのおもしろさ」(『テレビドラマ』一九六〇年一月)が、蔓延するメロドラマ的要素をこのドラマに嗅ぎ取り、その要素を厳しく批判していたこともそのことと全く無関係ではないだろう。安部公房や和田勉が企図していた「ドラマの否定」は、そのような点においては達成できていないという見方もできるのである。いずれにせよ、当時まだ新しかったこのメディアには、そのような〈芸術性〉と〈大衆性〉との微妙な関係が大きく横たわっていると見えよう。

注

- ① NHKアーカイブスHP (<http://www.nhk.or.jp/archives/>) 上の放送番組表参照。
- ② 文化庁文化部芸術課編『芸術祭30年史資料編(上)』(文化庁 一九七六年三月)参照。
- ③ 同記事には、ラジオドラマ「兵士脱走」が既に民放祭参加作品として地区予選で三位を獲得していたことや、「芸術祭参加作品はオリジナルでなくてはいけない」とするNHK大阪の関係者の談話、「中日放送で放送ずみのテーマという点はNHKの和田君もよく知っていて、その台本も読んだはずだ」とする安部の談話が掲載されている。なお、この問題は、他にも『週刊朝日』(一九五九年一〇月二五日)の「ダイアル」欄や、内村直也「テレビ週言」(『毎日新聞』東京版朝刊 一九五九年一〇月一七日)が取り上げており、賛否両論ある。

- ④ 大島勉「土俗との対決 安部公房『巨人伝説』『未必の故意』」(『国文学』一九七二年六月)、小林治「昭和三十年代の安部公房短編作品について(一)——日本の共同体への帰属と脱出——」(『駒沢短大国文』二〇〇三年三月) 参照。
- ⑤ 抜山雄一「安部公房の『父親』たち——『S・カルマ氏の犯罪』から『夢の兵士』へ——」(『近代文学 研究と資料 第二次』二〇〇八年三月) 参照。
- ⑥ 加田謙一郎「安部公房『夢の兵士』論」(『鶴岡工業高等専門学校研究紀要』二〇〇九年三月) 参照。
- ⑦ 高橋信良「安部公房の演劇」(水声社 二〇〇四年四月) は、この構造と、安部の演劇における劇中劇との関係を指摘している。
- ⑧ 弓削欣也「大東亜戦争期の日本陸軍における犯罪及び非行に関する一考察」(『戦史研究年報』二〇〇七年三月) 参照。
- ⑨ 渡部彬子「日本軍兵士たちの軍隊観——1937年以降の大動員期から戦後へ——」(『早稲田大学大学院教育学研究科紀要 別冊』二〇一二年三月) 参照。
- ⑩ B・ブレヒト「実験的演劇について」(『今日の世界は演劇によって再現できるか』(千田是也訳 白水社 一九九六年六月)
- ⑪ 他にも、四条貫哉「茶の間」の芸術と実験性 芸術祭参加テレビ・ドラマを斬る」(『映画評論』一九五九年二月)、羽仁進「テレビ的表現について」、畑中庸生・山本隆則・津田昭・小松達郎・森川時久 座談会「ディレクターから作家への注文」(『テレビドラマ』一九六〇年一月)、柁木恭介「芸術祭参加作品のひとつの傾向」(『文学』一九六〇年二月) が「日本の日蝕」を評している。
- ⑫ 松山秀明「シリーズ 初期『テレビ論』を再読する【第4回】ドラマ論『お茶の間』をめぐる葛藤」(『放送研究と調査』二〇一三年一二月) 参照。
- ⑬ この点については、拙稿「作家が見たテレビ——可能性としてのテレビドラマ——」(『広島大学大学院文学研究科論集』二〇一三年二月) を参照のこと。
- ⑭ 高橋孝輝「テレビ的表現を拓いた『アップのペン』」(『放送文化』二〇〇〇年一月) は、「日本の日蝕」について、「飲み屋場面から老人が駐在をしていた雪深い地方の村へのフラッシュバックや、カットの切り替えなどは、今からすると稚拙で、ときに意味不明である。しかしこのドラマはその稚拙で意味不明な部分を含め、異様なまでの迫力を持つものに仕上がっていた」とする。
- 〔付記〕 本文で述べたように、公にされているテレビドラマ「日本の日蝕」の脚本と実際の映像作品との間には若干の異同があるが、便宜上、台詞等の引用は、映像作品に最も近い初出(『テレビドラマ』一九五九年二月) 掲載のシナリオによった。なお、本稿はJSPS科研費(課題番号25770084) の成果の一部で、執筆にあたっては、NHK放送博物館、NHK広島放送局、NHKエンタープライズのご協力を得た。記してお礼申し上げます。