

2	Research on TV Producers: Worksites of Long-Standing Maestros [Part V] Shoichiro Sasaki (NHK) Narratives Woven out of Inner Memories (Keita Toda)
30	Overviewing the Moves Revolving around "Televisions to Come" Vol.6 From January through April 2015 (Keiko Murakami)
50	Series: Ninety Years of Radio [Part II] Pre-War Radio Commercials in Taiwan and Manchuria Broadcasters' Efforts for Securing Financial Resources (Seiichi Murakami)
68	Further Diversification of Media Use in Classrooms and Expectations for New Media From the 2014 NHK Survey on Primary School Teachers' Media Usage and Attitudes (Yuji Ujihashi / Sachiko I. Kodaira)
95	KOTOBA
96	Report on Broadcasting
98	Report from the NHK Broadcasting Language Committee
100	Media Focus
106	News in Brief
110	Monthly Survey on Political Awareness

The summaries of research reports and some past reports of The NHK Monthly Report on Broadcast Research are available on the website below.
<http://www.nhk.or.jp/bunken/english/>



CONTENTS

2	制作者研究「過ぎ去らない」巨匠たちの仕事場 【第5回】佐々木昭一郎 (NHK) ～内なる記憶が物語を紡ぎ出す～ 戸田桂太 (武蔵大学名誉教授)
30	NHK文研フォーラム2015 「これからのテレビ」を巡る動向を整理する Vol.6 ～2015年1月～4月～ 村上圭子
50	シリーズ ラジオ90年【第2回】 戦前期 台湾・満州の広告放送 ～財源確保に向けた事業者の取り組み～ 村上聖一
68	進む多様化と新しいメディアへの期待 ～2014年度「NHK小学校教師のメディア利用と意識に関する調査」から～ 宇治橋祐之 / 小平さち子
95	ことば・言葉・コトバ ● 小さな心がけ 吉沢 信
96	放送研究レポート ● 意外に知らなかったラジオの“あれこれ” 植村充博
98	放送用語委員会 ● ことばを慎重に選ぶ 田中伊式
100	メディア・フォーカス 香港, 地上テレビ局 ATV の免許取り消しへ / 韓国, 産経前ソウル支局長の出 国禁止を解除 / 仏, 公共放送フランステレビジョン新社長 独立規制機関が 史上初めて女性を指名 / 伊, 衛星 Sky Italia と Telecom Italia が通信イン フラでの有料テレビ提供で合意 / 仏公共放送ラジオフランス, 合理化反対で労組 が史上最長 27 日間のストライキ / 英 BBC 人気番組の司会者, 暴力沙汰で 降板 / 米, 警官による銃撃への「殺人罪」適用, スマートフォンの映像が決め 手に / NOTTV, 巻き返しに向け新戦略展開 / 災害情報伝達の多言語化とそ の課題 / 大阪府議への「キモイ」発言 BPO が「問題なし」の判断 / クロ現 報道で NHK が報告書を公表, 陳謝
106	海外の動き・国内の動き
110	政治意識月例調査 5月

制作者研究〈“過ぎ去らない”巨匠たちの仕事場〉

【第5回】佐々木昭一郎 (NHK)

～内なる記憶が物語を紡ぎだす～

武蔵大学名誉教授 戸田桂太

はじめに

映像作家・佐々木昭一郎。NHKの現役ディレクター時代から、伝え聞くその仕事ぶりは謎めいていて、すでに伝説的な存在だった。ドラマを創るというのに俳優は使わず、直感でこの人と決めた「実生活者」を連れてきて出演してもらう。自分で書いた台本はあるが、ロケの現場には持っていかない。演技のテストはせず、ワンテイクしか撮らない。「ヨーイ、スタート」などと掛け声はかけず、撮影中はカメラから離れて、演じている出演者と眼を合わせないらしい(本人がそう語っている)。

とても、ドラマの撮影とは思えないけれど、断固としてフィクションを創っているのだと、これも本人が強調する。

佐々木作品に影響を受けたという話はよく聞かすが、その表現を継承した映像作家は見当たらない¹⁾。テレビの荒野があるとすれば、そこに屹立する独立峰であり、誰にもマネのできない境地なのだ。当然、本人は孤独である。

国内、海外の大きなコンクールを席卷したのはいうまでもなく、国際的な評価と名声は確固たるものだ。なまじっかの批評や分析などではとても歯が立たないと観念したが、この人が自作について多くの言葉を費やして雄弁に語っているのを知った。演出論、映像論はもとより、多くのドラマの内容につながる少年期の体験の記憶について、創作へ向かう自身の精神の運動について、書かれたものは沢山ある。これらの記述をもとに佐々木ドラマの深奥に迫ることができるのではないか。その多くは著書『創るということ(増補新版)』²⁾に載っている。ほかに新聞や雑誌への寄稿も多い。

しかし、演出家を書いた文章を“真に受ける”のも考えものかもしれない。演出家がまず最初に演出するのは演出家自身だと聞いたこともある。またひとり騙されたか、と笑いものになりかねない。油断はならないのだ。

だが幸いなことに、そこに書かれている佐々木の言葉にはそういう俗説を受け付けられない切実な響きを感じられるのだ。その語り口からは、才能の輝きとともに独特の誠実さが伝わってきて、これは佐々木と会って話をする時の印象と共通のものである。

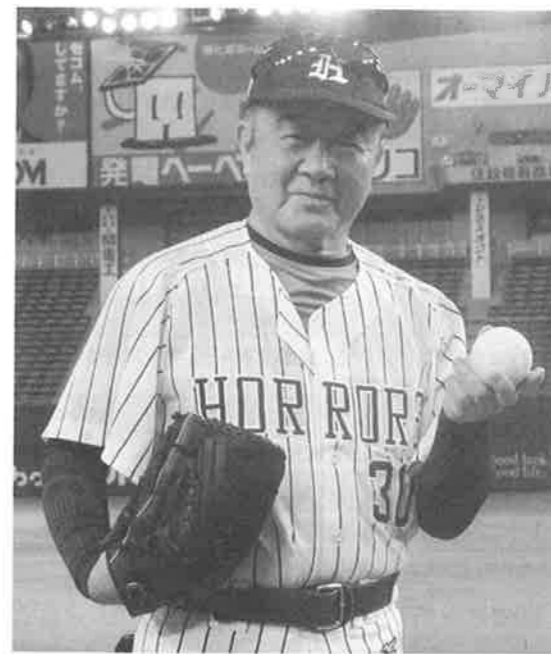
筆者はNHK撮影部のカメラマンだった現役時代から佐々木とは懇意の間柄で、佐々木作品の撮影を担った葛城哲郎や吉田秀夫らとも親しい同僚だった。佐々木の仕事をすぐ近くで見てきたし、多くの作品も放送時にリアルタイムで視聴してきた。

その佐々木が、NHKで最後に創った作品『八月の叫び』から、なんと19年ぶりとなる2014年に新作を公開して健在ぶりを示した。初めて創った劇場公開映画『ミンヨン 倍音の法則』である。19年前と同じスタッフが結集したのも、驚きだった。

それに呼応するように、NHK BSプレミアムで佐々木の初期作品5本と新作映画の制作ドキュメンタリー番組が放送された。異例のことだと思うが、30年、40年の間保存されていた初期作品の16ミリカラーネガフィルムは今回デジタル処理され、フィルム独特の柔らかな画調を完璧に取り戻し、現在のテレビ放送と遜色ない画質を再現させた。

伝説のように語られ続けている佐々木作品とは何だったのか。創造に突き進む映像作家を駆り立てているものに迫ってみたい。

ささき しょういちろう 佐々木昭一郎



編集者や作家の集う野球チーム「HORRORS」の左腕投手でもある
(写真：はらだたけひで)

1936(昭和11)年、東京・世田谷生まれ。少年期はひとり東京を離れて何度もの疎開暮らしを経験した。立教大学経済学部卒業後、1960年、NHKに入局。ラジオの録音構成などを担当後、ラジオドラマでその才能を開花させる。1967年、テレビに転じ、『明治百年』プロジェクトに参加。テレビドラマ第1作の『マザー』(1970)からは独自の感性でオリジナリティー溢れるドラマを次々に制作し、内外のコンクールで高く評価されるとともに、若い視聴者を中心に静かな、しかし熱狂的な支持を得た。1980年代以降は、長年に亘ってイタリア賞など海外の主要コンクールで審査員を務める傍ら、海外放送機関との共同制作を中心に精力的な制作を続けた後、1995年にNHKを退職。文教大学教授に転じ2005年まで教壇に立った。2014年秋、初めての映画『ミンヨン 倍音の法則』を発表、フリーの映像作家・演出家となって19年、その復活が世間を驚かせた。個人として、芸術選奨新人賞(1971)、テレビ大賞個人賞(1976)、芸術選奨文部大臣賞・毎日芸術賞個人賞・放送文化基金個人賞(1985)を受賞(作品賞は「おもな作品」欄参照)。著書に『創るということ(増補新版)』(2014年、青土社)、『ミンヨン 倍音の法則 シナリオ+ドキュメント』(2014年、映人社)がある。

「映像の詩人」ともいわれて、芸術家タイプの人物を想像しがちだが、実は若い時から鍛えた野球の好きなスポーツマンである。

佐々木昭一郎ディレクターのおもな作品

『マザー』1970年8月8日(60分 F)㊦㊧, モンテカルロ国際テレビ祭ゴールデンニフ賞(最高賞)他 港祭りに沸く神戸で、「母」のイメージを内にいだく一人ぼっちの9歳の少年ケンが言葉や国、環境の違う人びとと出会う。光る海に向かって走る少年の心の動きを見つめる作品は佐々木のテレビドラマ第1作。
ドラマ『さすらい』1971年11月13日(90分 F)㊦㊧, 芸術祭大賞 1970年代初頭の時代的雰囲気の中を15歳の少年ヒロシがさすらう。生きることの意味を探る“人びととの出会い”のドラマ。
ドラマ『夢の島少女』1974年10月15日(80分 F)㊦ 埋立地の海につながる川で少年が少女と出会い、ふたりの幻想的な生の物語が展開する。ヒロイン中尾幸世、登場。
土曜ドラマ—劇画シリーズ—(3)『紅い花』1976年4月3日(70分 V・一部F)㊦, 芸術祭大賞, 国際エミー賞優秀作品賞 つげ義春のマンガが原作。冒頭の川面の移動ショットに「意識」の途切れぬ連続性への演出者の強い意図が見える。
ドラマ『四季・ユートピア』1980年1月12日(90分 F)㊦㊧, イタリア賞RAI賞, 国際エミー賞優秀作品賞他 主人公栄子=A子の過去が詩情溢れる映像と音楽の効果によって「音の記憶」に高められ、普遍的な抒情に昇華している。中尾幸世はA子を演じながら、A子を生きた。
NHK特集『川の流ればバイオリンの音』1981年5月1日(80分 F)芸術祭大賞 川シリーズの第1作。バイオリンを修理するため、北イタリア各地を旅するA子。ポー川流域の人びとの暮らしに触れる中尾幸世の表情が瑞々しい。
ドラマ『アンダルシアの虹』1983年3月19日(80分 F)㊦㊧, プラハ国際テレビ祭最優秀監督賞 川シリーズの第2作。旅を続けるA子とスペイン・アンダルシア地方の人びととの交流には独特の情感が溢れる。
ドラマ『春・音の光』1984年3月25日(90分 F), チェコスロバキア国営テレビとの共同制作。芸術祭優秀賞 川シリーズの第3作は「ドナウ川」。「川」の三部作は川、音、人の出会い、の3つのテーマを縦横につなげて描く川の物語だ。
NHK特集『東京オン・ザ・シティー』1986年3月21日(60分 F)㊦ プラハの作家オルガ・ストルスコヴァが出演した。東京の市井の暮らしの中で描かれる「世界」とのつながり。
ドラマスペシャル『夏のアルバム』1986年9月23日(80分 F), フィンランド放送協会との共同制作 ひと夏、明るい空の下、フィンランドを駆けめぐるアキラ少年の旅はおとぎ話のように美しく爽やかだ。
ドラマスペシャル『クーリバの木の下で』1987年11月7日(90分 F)㊦ 行方知れずの恋人を探してオーストラリアを旅する日本人女性。そこに根を張って暮らす人びととの関わりが魅力的だ。
NHK特集『鐘のひびき〜プラハからヒロシマへ〜』1988年4月1日(75分 F)㊦, チェコ・プラハテレビとの共同制作 広島原爆ドームに祖母の作った小さなベルを吊るすチェコの女性と日本の少年の心の通い合いを描いた美しい物語。
ドラマスペシャル『七色村』1989年11月18日(90分 F+V)㊦, チェコスロバキア国営テレビとの共同制作。バンフ国際テレビ祭審査員特別賞他 佐々木ディレクター自身の戦時中の疎開体験が色濃く反映されている。チェコとの共同制作で国際的な物語として描かれている。
NHK・チェコ放送局共同制作ドラマ『ヤン・レツル物語〜広島ドームを建てた男〜』1991年5月4日(100分 F)㊦, チェコ・プラハテレビとの共同制作 広島原爆ドームを建てたチェコ人の建築家ヤン・レツルの黙示録。脚本はオルガ・ストルスコヴァが書いた。
ドラマ『パラダイス オブ パラダイス〜母の声〜』1993年5月8日(60分 HDTV)㊦ 自らの少年期の戦時体験を正面から描き、母への思いを軸にしながら、滝を巡る幻想的な物語が展開する。
土曜ドラマ『八月の叫び』1995年6月17日(90分 35mm F) チェコの現代史を中心に据えた、記憶喪失をめぐる男と女の物語。佐々木のNHKでの最後の作品。
『ミンヨン 倍音の法則』劇場公開2014年10月11日(140分 V/DCP上映) 初めての劇場映画。モーツァルトの曲を軸にさまざまな音楽が奏でられ、唄われるファンタジー。同時に佐々木の少年期の記憶を蘇らせた夢の中の物語。主役の韓国女性ミンヨンの歌声が爽やかな美しさで画面に溢れる。

・日付は総合テレビでの最初の放送日時、Fはフィルム制作、VはVTR制作。
 ・㊦はNHKアーカイブス (<http://www.nhk.or.jp/archives/>) 公開番組、㊧は放送ライブラリー (<http://www.bpcj.or.jp/>) 公開番組。
 ・佐々木昭一郎『創ること (増補新版)』(2014年、青土社刊)掲載の「フィルモグラフィ」およびNHKアーカイブス「クロニクル」を参照した。
 ・1960年代のラジオドラマとして「手は手、足は足」(63)、「都会の二つの顔」(63/ラジオテレビ記者会年間最優秀作品、芸術祭奨励賞)、「おはよう、インディア」(65/芸術祭大賞)、「二十歳」(65)、「コメット・イケヤ」(66/イタリア賞グランプリ)などがある。

1. 言葉が“滝のように”ほとばしる

テレビ番組の一場面の話から始めたい。

2001年5月13日に放送された『NHKアーカイブス 日本の自画像』である。1974年に放送された『夢の島少女』を取り上げ、スタジオのゲストに中尾幸世が出演した。

『夢の島少女』のヒロインを演じるようになった時、高校3年生だった中尾は27年の歳月を経て、清楚な雰囲気を含めてスタジオに座っていた。加賀美幸子アナウンサーの質問は中尾が佐々木昭一郎と初めて会った時のことについてだった。

『夢の島少女』のヒロインはロケがスタートしてもなかなか見つからなかったという。それまでに創った2本のテレビドラマ『マザー』と『さすらい』でも、職業的俳優ではない人物を主人公に起用して成功してきた。自分のイメージにふさわしい主人公役への佐々木のこだわりは強く、そのような人物に出会うまでの粘り強さや人物を見極める直感力は並ではない。芸能プロダクションやタレント事務所に頼るのではなく、個人的な人脈を使って探すのだから雲をつかむような話だ。そしてついにひとりの女子高校生に巡り会うのである。

演出家・佐々木昭一郎の足跡はさまざまな出会いによって成り立っていると思うが、中尾幸世との巡り会いこそ、その後の佐々木ドラマにとって決定的な契機だったはずである。

加賀美アナの質問に答えて、中尾はその時の佐々木の様子を次のように語った。

自宅の近くの喫茶店で初めてお会いして、初対面の自己紹介をして、それが終わるや否や、全イメージというのでしょうか、『夢の島少女』

の内容を、その場で“滝のように”お話しになりました。それが非常にすばらしくて、とても興味を持ちまして…。

中尾は落ち着いた様子で語り、その言葉には淀みがない。とりわけ「滝のように”お話しになりました」のところでは、30年近く前の佐々木の話しぶりを思い出すように、穏やかな笑みを浮かべながら語った。

「“滝のように”お話しになりました…」か。

滝の水が激しくとめどなく流れ落ちるような、途切れることのない言葉の連続的な連なりを想像させ、佐々木の内面の意識が言葉となってほとばしり出るといったイメージがある。そして、この時交わされた会話の様子を佐々木の側からいえば、次のようになる。

ぼくは大まかなコンテ全部言っちゃったの、その時。話しながら、言葉を吐き出すことによって物語が成り立ってことがある。その伝でね。彼女は原稿用紙の代わりになってくれた。というのは彼女の記憶の中に、ぼくの物語が入っちゃったんだ(佐々木2014a:126)。

語ることによって、混沌としていたものが明確な姿を現すということはしばしばある。

佐々木の滝のようにほとばしる言葉を聞いて、演技経験もなく、女優志望でもない中尾幸世は「それが非常にすばらしく」感じてヒロインを演じることになり、佐々木は自分が発した同じ言葉のほとばしりによって、これから創ろうとしている自らの作品の具体的なイメージをつかんだのである。

自らの創作についての佐々木の言葉に次のようなものがある。

ぼくの創作ばかりか存在の根本を支えているのは悪夢だとか妄想、幻想です。ぼくの作品は全部夢から生れています。…

…徹底的に妄想に耽り、その妄想をどう映像や音、あるいは文字に写すことができるかと考えてトライしていかないと、ものなんて創れないと思います(佐々木2014a:18-19)。

佐々木の内面に渦巻いているものは創作の源泉となる妄想だと(夢とも幻想とも)いうが、そのイメージーションこそがドラマを紡ぎ出す佐々木自身のオリジナリティーだろう。

また、彼は少年時代の記憶に強い執着を持ち、それをたびたび語り、記述もしている³⁾。昭和11年生まれの佐々木にとって、少年時代の記憶とは戦時下の体験であり、戦後の混乱の時代の体験に関わるものである。佐々木の心の奥底では、それらの記憶が夢や幻想と絡み合うように渦巻いているのだろうか。多くの作品で少年期の体験がイメージ化され、虚構として構築されてドラマの核を作っている。

さらに、ドラマ演出家としての佐々木には、常に(映像や音の)表現がもたらす意識を途切れさせずに持続させようとする方法的意図があるように思われる。以下に引用するのはフィルム編集室で編集の出来上がった自分の作品(この時は『川の流れるはバイオリンの音』)をチェックする作業について記した佐々木の記述である。

確認したかったことは、次のことであった。

——作品の意識が、時間を生きつづけているかどうか。意識が途切れてはいまいか。主人公の意識の流れは、どうか。音は、生きてるか。少しでも切れ目を感じとったら、改編し

なければならぬ(佐々木1982:206)。

ここには、表現そのものを意識の途切れないう流れとして捉えようとする独特の感覚がある。

この感覚は方法的なものでもあり、佐々木がラジオの仕事を通じて、「音」という抽象的な表現の世界で身につけた感覚からくるものだと考えられる。初対面のヒロイン候補者に向かって、ドラマのイメージを“滝のように”語ることもまた、意識を途切れさせないという演出家の意図が最初に現れた一瞬だったに違いない。

作者の内面に渦巻いているイメージ(意識の連鎖)が滝のようにほとぼしる言葉(僕の物語)として「彼女の記憶の中に、入っちゃった」とすれば、『夢の島少女』の演出はこの奇跡のような出会いの瞬間から始まっていたのだ。

“滝のように”は佐々木の作品全体を捉えるための手がかりとなる響きを持っている。

2. ラジオドラマから始まった

佐々木はディレクターとしてのキャリアをラジオから始めた。そして、入局して3年で制作した3作目のラジオドラマ『都会の二つの顔』(1963)が自分の全作品の原点だと、たびたび語っている。それは「方法即主題」という佐々木自身の言葉で説明される方法意識であり、演出手法である⁴⁾。

佐々木のラジオドラマでは、その数年後に寺山修司とのコンビ⁵⁾で制作した『おはよう、インディア』(芸術祭大賞)と『コメット・イケヤ』(イタリア賞)が著名で、高い評価も得ているが、『都会の二つの顔』は佐々木自身がいう通り、それ以降の「ドラマ」への向き合い方と演出方法を確立させたという意味で重要な作品である。ラジ

オテレビ記者会年間最優秀作品に選ばれ、芸術祭奨励賞も受賞するなど、その評価も高い。

『都会の二つの顔』についての佐々木の記述⁶⁾を要約すると、それまでに創った作品が〈落第点だった〉のは、作家に書いてもらった脚本のセリフを俳優が読んで演じ、スタジオで収録したからだという。本当は自分で構成して、外でロケをし、携帯用録音機(デンスケ)でとりたかったのだ。その反省のもとに佐々木が採用した方法は次のようなものだった。

- 職業俳優ではなく、一般の「実生活者」に出演してもらう。
- スタジオのマイクの前ではなく、すべて外に出て、ロケーションで収録する。
- デンスケを使い、佐々木自身が演出をしながら録音マンを兼ね、少人数で収録する。
- シナリオは書くが、臨機応変に現場の状況に合わせて変更する。結果的に元のシナリオは跡形もなくなる。

これが「方法即主題」である。主題が先に決まっていて、シナリオに沿って作られていくのではなく、その場のさまざまな現実を生かして内容を変えていく。その場での発見や偶然の要素を主題に取り入れる。『都会の二つの顔』はこの形で制作された。出演したのは佐々木の友人で北区滝野川の魚屋の若者と佐々木が見つけた17歳の女の子(女優志望だった、後の宮本信子)だった。ふたりはそれまで会ったことはなく、最初の録音現場だった夜のボウリング場で初めて会話を交わした。

このように佐々木がラジオ時代に身につけ、採用していた方法を知ると、出演者の人選も含めて、これが後のテレビドラマにおいて、彼が一貫して実行しているやり方と全く同じだということが分かる。

この方法意識を内に秘めて、佐々木はテレビドラマの世界に進んだのである。最初の作品が『マザー』だった。

『マザー』(1970)は港祭りに沸く神戸の街を舞台に、「母」のイメージを内にいづく一人ぼっちの9歳の少年ケンを主人公にしたドラマである。さまざまな人との出会いの中でも、言葉の通じない外国人と心を通わせる少年の姿は魅力的で、少年の内面の意識の流れが独特の抒情となって画面に溢れた。この少年を演じたのが数年前にラジオドラマ『おはよう、インディア』に出演していた横倉健児であった。

『マザー』の撮影では、それより少し前からドキュメンタリー番組の取材では定着していた映像と音声をシンクロさせて撮る同時録音撮影が行われ、ノイズレスで手持ち撮影に適したエクレーというカメラと、フィルムの走行と同期して廻るナグラ録音機、さらにワイヤレスマイクの使用で自由に臨場感のある映像・音声が記録された。ドキュメンタリーの撮影手法がドラマの感情にふさわしい効果をあげ、明るい光の中に固有の「時間」が生まれていたと思う。意識の流れを途切れさせないという佐々木の方法的意図にとって、これらの手法は必須のものであった。

そして、この新しい技術を使いこなすスタッフが必要だった。佐々木も次のように回想している⁷⁾。

…その1年間(吉田直哉の「明治百年プロジェクト」に参加した1967年の1年間)でドキュメンタリーの優秀なカメラマンと出会いました。撮影監督・妹尾新を知り、葛城哲郎の力を知ったのです。…そして音響効果の織田晃之祐を知りました。…葛城や織田は主にドキュメンタ

リーの仕事で評判の超売れっ子でした。3年後に、これ等精鋭と一緒に『マザー』を創れることになり、夢心地でした。…(プロデューサーの遠藤利男が、これ等偶然の出会いを組織してくれました⁸⁾(()内は筆者)。



『マザー』

3. 『マザー』へのさまざまな視線

『マザー』は1970年8月に放送されたが、実は、その前に『おはようぼくの海』というタイトルで一度放送されている。しかし、不思議なことに筆者は『おはようぼくの海』のオンエアを見た記憶がない。調べると、1969年12月28日午後10時から放送されている。暮れの押し詰まった時期であり、当時としては遅い時間で注目されなかった。そして、『おはようぼくの海』の評判は芳しくなかったという。

放送後、それを再編集して、長さも50分から60分に増やし、佐々木の企画書に書かれていた元々のタイトル『マザー』として、モンテカルロのコンクールに出品したという。

佐々木自身も『おはようぼくの海』は中途半端にドキュメンタリー的な要素が入っていて、よくなかった⁹⁾という。再編集が認められたのは、ラジオドラマでの実績に対する期待があったからだろう。佐々木の話の聞くとプロデュー

サーの遠藤利男の力も大きかったことが想像できる。

そこで編集を予定どおり普遍的なものにして、同時に母親が子供を捨てちゃう状況とか捨て子が多い状況とかは全部省いて、神戸の港町にいる一人の少年の意識の流れのほうに組み直していった。自分の領域に引き寄せたわけだね(佐々木2014a:112)。

ドキュメンタリーには欠かせない社会状況への問題意識や現状報告というようなものがドラマの抒情を削いでしまうということはある。ストレートなメッセージ性は佐々木の描く世界とは相容れない要素であろう。

…自分はこんなふうを考えているというようなことをドラマの中に出していくのは、未消化というか、表現としてナマだと思っているからです。そういうことを自分の中でもっと噛みくだく、作品の奥にずっと沈める、というのが、強いて言えばぼくのやり方です(佐々木2014a:19-20)。

再編集された『マザー』は、少年ケンの心の動きを瑞々しい感覚で捉えた独特の雰囲気を持った作品となった。それと同時に、この時代の映像表現の尖鋭的な手法を駆使したドラマとして話題にもなった。

『マザー』のロケが行われたのは1969年の秋だが、その年の2月にNHKでひとつの番組が放送された。海外秀作シリーズ『さすらいのキャシー』(『CATHY COME HOME』)と題されたそのドラマはBBCが制作したイタリア賞受賞作で、演出はケネス・ローチ。現在も社会派映画

監督として活躍しているケン・ローチのBBC時代の作品であった。

『さすらいのキャシー』は筆者も含めて、当時、テレビ・ドキュメンタリーやフィルム制作のドラマに関わっていたディレクターやカメラマンにとっては注目すべき作品だった。

地方からロンドンに出てきた若い夫婦が、劣悪な住宅事情の都会に放り出され、貧困の中で苦闘する姿が描かれている。俳優が演じる主人公たちを取り巻く社会状況がリアルな風景の中に展開し、多くのシーンはエクレールカメラとナグラ録音機による同時録音で撮られていた。「カット割り」を基本とした従来のドラマの語り口ではなく、長廻しのカメラワークが生み出すリアリティーが新鮮だった。つまり、ドラマにおけるドキュメンタリータッチの映像表現は世界的な傾向でもあったのだ。佐々木も後に、このドラマについて次のように語っている。

劇映画は意識しませんでした。BBCの『さすらいのキャシー』を意識しました。『さすらいのキャシー』は勿論フィルムですけど、そのリアリズムは役者なのに本物を思わせる臨場感です。最後に字幕でロンドンの住宅事情と民衆の貧困を告発する。(この作品が1968年の)イタリア賞のグランプリを受賞してからというもの、同じクルーで同じ告発ものを同じタッチのリアリズムで何本も創って行きます(幾つかの作品名と内容紹介省略)。いずれも社会的に弱い立場にある主人公を設定しメロドラマの設定で苛め抜く物語です。この系列には勝ちたい、と決心しました。その始まりは『マザー』です(佐々木2000:35, ()内は筆者)。

佐々木昭一郎という映像作家の独自性を際

立たせているのが、〈この系列には勝ちたい、と決心しました〉という部分である。『さすらいのキャシー』の新しさを十分意識しながら、それに「勝ちたい」と言い放つところに佐々木の真骨頂がある。

『マザー』では、人と人との出会いを通じて、主人公の意識の流れが印象的に記録されており、そこに独特の抒情が生まれるのである。そして、その「抒情の力」はドラマの最後にテロップの文字で現実を告発するような叙事的リアリズムよりもはるかに強いのだ、というのが佐々木のドラマ作家としての立場である。

ケネス・ローチと佐々木昭一郎はドキュメンタリー的な撮影方法でフィクションの世界を描くという点では共通のものがあるとしても、それは優れて技術的な捉え方にすぎず、ローチはドキュメンタリーに必須の現実把握のための「証拠物件」を提示してドラマにリアリティーを呼び込んだのであり、佐々木は現実の風景の中でフィクションを展開させているのだ。佐々木が一貫してめざしたのはローチのような告発的社会派ドラマとは全く違うものだったのはいままでもない。

ただ、1960年代末、テレビ・ドキュメンタリー取材の新しい方法がテレビドラマや一部の映画に活力をもたらしたのも事実である。そのことにいち早く気づいて、『さすらいのキャシー』に言及し、『マザー』を評価したのが毎日新聞の学芸部長で、夕刊に毎月「映像時評」を書いていた岡本博だった。

岡本博は戦後ジャーナリズム全体を見通す巨視的な視点から60年代末の映像メディアを捉え、テレビ・ドキュメンタリーの方法が最もラディカルな形で戦後ジャーナリズムに「喝」を入れたと主張した。さらに、テレビ・ドキュメ

ンタリーの手法はテレビドラマや劇映画に変化をもたらし、そこにテレビと映画の相互的な影響が生まれていることを指摘した。そして『さすらいのキャシー』とケネス・ローチの劇場公開映画『夜空に星のあるように』（『さすらいのキャシー』と同じ時期に日本で公開された）を取り上げ、次のように述べた。

今日、自信ある映像作家と作品は、TVと映画の区別なく、それぞれにTVは映画の、映画はTVの影響を安んじて受け入れようとしているかに見える。作家たちのいわば意識されたこの無節操くらいジャーナリズムの法則にかなう態度はないと私は考えるものだ（岡本1977:12）。

こうした観点に立って岡本はいう。〈ローチがそうであったように、佐々木昭一郎の『マザー』もそうである〉（岡本1977:19）。

直接的には『さすらいのキャシー』と『マザー』に共通する方法的な新しさが評価されている。しかし、方法の議論だけではドラマ作者や演出家が内に秘めている独自の創造性にたどり着くことは難しいだろう。岡本の〈作家たちのいわば意識されたこの無節操くらいジャーナリズムの法則にかなう態度はない〉という主張は、いかにもジャーナリストらしい発言だが、作家たちは、“意識された無節操”などと名づけられたメディア的な「自由度」や「身軽さ」に便乗することはない。身軽さとは逆の「作家的な想い」を隠し持って、現実の社会に向き合っているのだから。

佐々木昭一郎の仕事全体として捉える上で重要なことは、テレビドラマ第1作の主人公が「少年」であり、そこで少年のいだけ「母」のイ

メージが語られたことであろう。なぜなら、それは作家自身の内なる意識でもあり、その後の作品が何らかの意味で、すべてここに回帰すると考えられるからである。

4. 『さすらい』— 時代の抒情

『さすらい』（1971）は『マザー』の世界を踏襲している。というより『マザー』の、ある意味での牧歌的な現場主義を乗り越えて、主人公のヒロシをさすらいに駆り立てる内的な動機や背景が必然的なものとして構築されている。ヒロシの抱えている過去への意識（記憶）が目の前の現実と交錯し、そこに新しい抒情が生まれた。それは「時代の抒情」と呼ぶほかはないものである。

『さすらい』では作中で「ギター」と呼ばれていた友川かずきが即興的なフォークソングを唄うが、そのひとつに次のような歌詞の曲がある。

池上の駅からね
歩いて3分
僕のアパートがあるのさ
3畳一間で窓もないけれど
ラムネで買ったコタツと
ラムネで買ったフトンと
ラムネで買ったプレーヤーがあるのさ¹⁰⁾
あーあ…、あーあ…
戸越銀座もいいけれど
池上もまんざら捨てたもんじゃないよ

（ドラマの前半で）「ギター」は働いていた看板屋でこの歌を披露した後、キャバレーのドアボーイになって看板屋をやめ、ヒロシの前から姿を消す。その後ヒロシの「さすらい」が始まる

のだから、この歌はドラマが大きく転換するところに挿入されている。歌詞には友川の日常的な生活感が溢れている。

『さすらい』より1年ほど後のことだが、筆者は東北から東京に出てきた18歳前後の青年たちを主人公にしたドキュメンタリー番組の取材をしたことがある¹¹⁾。この取材で付き合った主人公のひとりが住んでいたのが、この歌と同じ、東急池上線の池上駅のすぐ近くの3畳一間のアパートだった。

彼らは青森県津軽の出身で、中学卒業後、集団就職や出稼ぎで東京に出てきた者がほとんどだったから、秋田の能代工業高校出身で、すでに東京で仕事を転々としながらも、独特のフォークソングを唄っていた友川かずきとは、少し境遇は違う。しかし、友川の歌詞はこの取材で筆者が味わった特別な気分を思い出させるのだ。それは〈池上駅から歩いて3分の3畳一間のアパート〉という奇妙な符合を超えて、1970年代初頭の時代の気分につながっている。「既視感」に近い感慨だが、その気分は『さすらい』全編に漂っているように思われる。

たまたま筆者が同じ時代に取材で知った同じような若者を記憶していたからというだけではなく、そこには70年代初頭の東京に暮らす地方出身の若者の典型的な境遇が唄われている。3畳一間のアパートも池上の駅も戸越銀座も月賦で手に入れたコタツもフトンもプレーヤーも、そもそもアコースティックギターのフォークソングというヤツも、どれもその時代の「リアル」を隠しきれずにさらけ出している。

描きあがった成人映画の大きな看板を「ギター」とヒロシのふたりが担いで、渋谷の街頭を歩くシーンがある。大通りは歩行者天国、看板のエロチックな絵に向けられる群衆の好奇の



『さすらい』

視線を浴びて、ふたりは看板を運ぶ。1970年代初頭の都市の現実風景があらわになり、筆者の「既視感」はこのシーンで極まった。

佐々木の方法は現実の風景や人びとの中に、主人公に仮託された虚構（イメージ化された佐々木自身の記憶）を紛れ込ませ、それを展開させていくのだが、『さすらい』では現実そのもののインパクトが際立っている。

各地の祭りから祭りへと渡り歩く露天商や見世物の興行師たち、サーカスの人びとの日々の暮らし、東北の寂れた町並み、突然登場するお婆さんの一群、街道筋の路上で即興芝居を演じる東京のアンゲラ劇団、茫然と眺める地元の人びと、米軍基地のある町、廃墟のような淋しい歓楽街、基地周辺に暮らす男や女。どれもこの時代の日本のどこかで練り広げられていた人びとの営みであり、それらが現実の姿として記録されている。この作品では、これらのリアルな現実のインパクトが排除されていない。時代の空気がそうさせたのだろうか。

佐々木自身も最初から、その「リアルな現実のインパクト」に注意を払っていたように思われる。後に、次のように語っている。

ぼくは最初に、友川を主人公で『さすらい』を

描こうとしたんだけど、やっぱり彼は自我っていうのが非常に強いからフィクションの中に引っ張りこめないと思った。友川に寄りそってやるんだったら、ドキュメンタリーになるんで、それではフィクションの意味がない(佐々木2014a:116)。

この言葉には、時代に対する佐々木の直感のようなものが感じられる。確かに後半の現実の場面に友川を立たせたら、もっとストレートな時代の記録になったのかもしれないが、ここではヒロシに仮託された虚構が崩れているわけではない。ヒロシを演じた若者¹²⁾の、現実と同化しない、浮遊した存在感が時代と絡み合っただけで不思議な情感を滲ませている。〈ここではない ほかのところ/今ではない ほかのとき/自分ではない ほかの自分〉を探し求めていたのはヒロシ自身であるよりも、時代そのものだったのではないか。その空気を「時代の抒情」と呼ぶほかはないと思うのである。

佐々木はこの作品を次のように総括した¹³⁾。

一回性でしかとらえられない出会いの一瞬のきらめき、そこでかわされる、さり気ない言葉、人が確実に生きているという息づかい、それらをすくいあげることが、われわれの最大の目的であった。

それはカメラとの出会いであり、われわれスタッフとの出会いでもあった。

たぶん、これは『マザー』と『さすらい』をひとつのつながりとして捉える作者ならではの総括であろう。この2本に『夢の島少女』を加えた3作品が佐々木昭一郎の初期作品として括られることが多いが、しかし、ここから『夢の島少女』までは遙かなる道だったと思われる。

5. 『夢の島少女』 —埋立地に生まれた幻想

『夢の島少女』という題名は、一九七二年の秋に考えついたと、佐々木自身がいう(佐々木2014a:299)。放送されたのが1974年10月だから、それより2年も前のことだ。そして、『夢の島少女』の場合、この題名そのものが決定的である。そこで描かれたのは「夢の島少女」と名づける以外にない世界だった。

『さすらい』のあと、2年以上の間、佐々木は演出から外されて連続ドラマのアシスタントの仕事をしていたという¹⁴⁾。彼が夢の島に視線を向けたのは偶然だろうか。

…ある日、パッと夢の島を歩いた時に、片隅っていう感じを受けたんだ。ああ、ゴミと同じように、星屑と同じように、人間も生命を持って、この世に生きてるっていう感じを受けた(佐々木2014a:123)。

埋立地の砂漠のような風景の中に人間の姿が立ち現れてくるようなイメージを喚起されたと、佐々木はいう。

高度成長末期の夢の島はトラックが走り廻って土砂やゴミを捨てていた時期だろう。杉並区のゴミの搬送を江東区が阻止して対立した「ゴミ戦争」も膠着していた。埋立地の片隅に放置されていた第五福竜丸の船体の陸上固定が進められ、埋立地を横断して「東京湾環状道路」建設も始まろうとしていた¹⁵⁾。社会のさまざまな視線が夢の島に注がれていたのだ。状況劇場が夢の島に紅 TENT を張り、『唐版・風の又三郎』を上演したのも、この頃だった。

佐々木は都会生活の残滓が打ち捨てられた

埋立地・夢の島に立ち、そこに幻想の物語を展開させた。この作品の主人公の少女¹⁶⁾もまた都会に出てきて都会で傷つき、打ち捨てられているのである。

冒頭、赤いワンピースを着た少女が運河の淵の水ぎわに流れ着いたように倒れている。少女は死んでいるように見えるが、生きているのかもしれない。少年が現れ、少女を助けあげて背負って運んでいく。『夢の島少女』においては、主人公たちは常に生と死の狭間に置かれている。生と死はギリギリまで接近し、イメージの中で交錯している。少女を背負った少年はよろけながら必死で歩き、カメラもよろけながらその後ろ姿をいつまでもフォローする。

そして、少年は少女を背負った同じ格好のままラストシーンに再び登場するのである。東京湾に突き出すように延びた埋立地の荒野を、赤いワンピースの少女を背負った少年が歩み、海がふたりの前方に広がっている。3分に近い延々たるヘリショットによってカメラがふたりに近づき、その姿を捉えたのである。

そうなのだ。これは連続したひとつのシーンである。少年は冒頭のシーンからずっと少女を背負って歩き続けていたのだった。トップとエンドのふたつの長いショットにはさまれて、途中に繰り返されているすべてのイメージは、少女を背負って歩き続けながら少年が密かにいだいた、愛と死にまつわる幻想だったのだ。

テーマ曲であるパッヘルベル『カノン』の旋律に導かれ、生の復活をイメージさせるようなふたりの表情に続いて、ラストショットの長いストロークのヘリショットがゆっくりとした前進移動で海に突き出した埋立地をのろのろと歩く豆粒のような少年少女の姿を捉えた瞬間に、そのことに気づかされた。

佐々木の作品に初めて出演した中尾幸世も、先に紹介した番組『NHKアーカイブス 日本の自画像』の中で〈ストーリーのようなものではなくて、ほとんどが少年のイメージで、(私は)佐々木さんが創った少女の中に私を入れて(演じた)…〉と語っている。佐々木が埋立地に出現させた少年の幻想のスリリングな組み立てに感嘆させられるが、それによって虚構を構築するという作家的な営為がそれまでのふたつの作品とは全く違う世界を創り出している。

カメラマンの葛城哲郎はラストのヘリショットについて次のように書いている¹⁷⁾。

KH-4にエアロビジョンを搭載しての撮影は、25分間で終わったが、あのローターが風を切る音には、抗い難く浮き足立って、ラッシュを見ては後悔するのが常なのだが、畝元パイロットにリードされて、ここでは十分所期の目的を果すことができたと思う。

さらに葛城は同じ文章の中で、ヘリを操縦した畝元パイロットの次のような手記を紹介して彼の仕事を讃えた。

先ず少年を紹介され、ついで少女を紹介され、私はいっぺんに二人と仲良しになりました。長いパイロット生活で、出演者を紹介されたのは、初めてのことでした。「少年が少女を背負って夢の島を歩くのを出来るだけ低空で撮りたい」というカメラマンの要求を聞いて、私は、この制作者たちが何をしようとしているのか、その意図をいっぺんに理解することが出来ました。私は操縦桿に念力をこめて、地上50センチから30センチの低空に耐えました。



『夢の島少女』

『夢の島少女』は佐々木昭一郎がドラマ作家・演出家としての大きな飛躍を示した作品だが、一般的には不評だったらしい。

『マザー』以来、佐々木の仕事に注目していた岡本博でさえ、〈おおそのプロットは作者の頭の中にあるが方法はほとんど完全にドキュメンタリーの作り方によっている〉¹⁸⁾とし、記録の一回性という観点から方法的な興味を示しただけであった。

当時の批評の的外れな見解はほかにもあり、佐々木の著書にもいくつか紹介されているが(佐々木2014a:129)、このドラマは少年が死んでしまった少女を背負って、少女との愛の幻想をいだきながら荒野のような埋立地を歩き続けるというイメージが隠されていると見ることもできるのだ。それはたぶんテレビの日常性の中では異端のイメージである。多くの批評がテレビから「異端」を排除する傾向にあったことも間違いなだろう。しかし(それ故にというべきだろう)、少数の批評家や若い視聴者の間で、この作品の「非日常性」を目の当たりにし、佐々木ドラマを“発見”するという経験を経て、熱狂的な支持者になったという人びとがいたことも確かなことである。

6. 『四季・ユートピアノ』 —今を生きるA子

「(『四季・ユートピアノ』の)ロケ地はどうやって決めたのですか」という筆者の質問に、佐々木は「地図を見て。地名で決めた」と、こともなげに答えた。主人公栄子(=A子)が祖父母と暮らす故郷のシーンのロケ地のひとつは、北海道の東の端に近い「霧多布」という、海岸沿いの小さな村である。東京からだ、その日のうちにはたどり着けないと思われるほど遠い。

スタッフのひとりの初任地が釧路放送局で、そのあたりにも土地勘があったというのも都合だったようだが、キラタツという聞きなれぬ土地の名の響きに想像力を刺激された演出家が何かを直感して決めたのではないと思われる。

人であれ、モノや場所であれ、佐々木自身が「これだ!」とひらめくものに出会い、それを見つける勘というのか、直感力は極めて鋭い。

『四季・ユートピアノ』(1980)の主人公のイメージを作るとき、〈あ、ピアノ調律師にしようっていうのは、ある時靈感のように訪れた〉(佐々木2014a:138)と佐々木はいう。〈私は中尾さんに、私の頭にひらめいたアイデアを伝えた。「ピアノの調律師を勉強してくれますか?」。『四季・ユートピアノ』の制作スタートはまさしくこの時である。一九七六年の冬であった〉(佐々木2014a:261)。しかしこの時、佐々木にいわれるより前にそれをどう察知したのか、中尾はすでにピアノ調律師の勉強を始めていたというのだ。佐々木はそれを後で知って、音響効果の織田晃之祐とともに驚いたという。

中尾幸世の勘の鋭さに驚嘆すべきなのか、佐々木の「靈感」がお互いの間の感受性やひらめきを突き動かすのか。

霧多布では栄子の祖父母役として出演している老夫婦に出会った。老夫婦は栄子と絡んで、重い役割を担っていた。この出会いも大きかったと思われる。

『四季・ユートピアノ』はそのような直感が冴えわたった時、奇跡のように創られた傑作であり、佐々木ドラマのひとつの到達点だといえることができる。

この作品では、カメラマンがこれまでの葛城哲郎から吉田秀夫に替わった¹⁹⁾。その葛城哲郎は1985年に、あるインタビューに答えて次のように語っている²⁰⁾。

『四季』は、それまで撮ってきた作品が、エチュードだったんじゃないかとおもわせる完成度の高いものだと思います。…

…『夢の島少女』では、…佐々木さんはふんぎりがついて、はっきり虚構を背負った少女として中尾さんを演出して、『四季』へ雪崩れ込んだんだ。だから、『四季』の完成度の高さはそういうところにあると思いますね。

葛城が語るには、『夢の島少女』での中尾幸世は東北のロケ地でも都会の場面でも、高校3年生の顔を持ちながら、ドラマの虚構を演じていた。しかし、葛城のレンズの前には東京都世田谷区に住む高校生・中尾幸世自身だった。現場の風景の中で、中尾自身とヒロインとの間にある種のズレ、または「あやうさ」が生じているのだが、その「あやうさ」を拒否せずに受け入れ、新たなイメージとして生かすところに、佐々木の映像作家としての才能の輝きがあり、葛城はそれを目の当たりにしたという。

しかし、『四季・ユートピアノ』では、現実と虚構の狭間のズレや「あやうさ」のようなもの

はすでになく、画面の中の少女は幼少時の家族との死別や挫折のつらい経験を「音の記憶」として内に秘めて、その記憶の中に完璧に生きている。それは栄子の現実なのだ。そこには中尾の演技力が驚異的に上達した、ということだけでは説明のつかない不思議な現実感があり、しかもそれは実在の中尾幸世自身の存在感でもある。

『夢の島少女』では〈(私は)佐々木さんが創った少女の中に私を入れて(演じた)…〉(前出)と語った中尾だったが、ここでは、中尾自身と栄子の存在は区別のしようがない。

栄子が東京でピアノ調律師の仕事をするために、祖父母の村を離れる場面がある。駅で栄子は祖父母と別れて列車に乗る。この場面に漂う絶妙な雰囲気は言葉にできないのはもどかしいが、孫娘を遠くに送り出す祖父母の悲しみと不安の気持ちは、ふたりのぎこちない仕草と表情から、かえって痛いほど伝わってくる。懐の手ぬぐいを出して目にあてがう祖母、よそ行きの上着を着た祖父の無言。「手紙書くから」「からだ気つけてな…」という短いやり取り。実人生の仕草であり、言葉である。演出者の指示では、こうはなるまい。栄子と祖父母の別れの場面なのだが、それ以上に中尾幸世が老夫婦のもとから東京へと帰る別れなのだ。

ロケの間、中尾はスタッフの泊まる宿ではなく、ずっと老夫婦の家で寝泊まりしていたという。ロケのない時も老夫婦の家で過ごしていた。それは佐々木の指示だろう。そのことを佐々木に聞くと「中尾さんは老人に可愛がられるんだよね」とだけ答えたが、一緒に暮らした時間が別れの真実をもたらしたのも確かだろう。演技からは決して出てこない切実なものが作品の「完璧な虚構」に組み込まれているのだ。

しかし、中尾幸世の「すごさ」を目の当たりにするのは、駅の別れのシーンに続く、走る列車の中でのクローズアップの表情である。

列車がスピードを上げ、レールの響きの中から、「記憶の音節」と名づけられたマーラーの交響曲第4番・第1楽章の旋律が立ち上がってくる。脚本²¹⁾には、このシーンは以下のように書かれている。

栄子が、列車の座席に座っている。
栄子は、頭を窓に傾ける。
栄子の目に、あふれる涙。
涙は、栄子の頬に伝わる。
栄子は、前を見すえている。
窓に頬を寄せる栄子。
窓外に視線を移す。
栄子は、まばたきをしない。

このシーンは約1分続く。はじめ、栄子の閉じた瞳から涙があふれ出て頬を伝う。途中から目を見開いた栄子の表情が微妙に変化し、かすかに微笑を浮かべているように見え始める。長いワンカットの中で、劇的に表情を変化させた中尾の意識の軌跡が捉えられている。「演技」は超えている。「記憶の音節」の旋律が高まり、リンゴの木の幹にかつて栄子が彫ったAの文字を見せて、このシーンは終わる。

列車の揺れに身を委ねたままの栄子のクローズアップ。映像的にも音楽的にも、このショットが作品全体の核となっている。そこには、栄子の現実とともに、虚構の中に身を置く中尾幸世のイメージも分かち難く潜んでいるのである。吉田秀夫のカメラが見事にそれを捉えている。

吉田の仕事では、手持ちカメラによる流れるような移動撮影が称賛されることが多く、確か



【四季・ユートピアノ】

にその軽やかな視点の移動はドラマの情感に強く作用しているが、このクローズアップの凝視はドラマの次元を高めている。主人公の内面に流れる真実の「時間」が提示されているのだ。

『四季・ユートピアノ』の脚本は最初から佐々木自身が書いた²²⁾。自分で語っている通り(佐々木2014a:137)、上司のアドバイスもあつたことだったという。

次々と湧きあがってくるイメージを書き続け、音の記憶を呼び戻してさらに進めて、書き連ねた脚本は原稿用紙何千枚にもなったという。これもまた“滝のようにほとぼしる言葉”である。この執筆について触れた佐々木の記述²³⁾から、作家の意識の流れを想像することができる。

少年時代の思い出は私の創作の宝庫だ。父のこと母のこと、幼かった弟と妹、田舎の祖父母、世話をした馬のこと、みんな私の思い出だ。人は皆家族の中に自分を見つける。

私の家族の思い出は、いつも音をともなって蘇ってくる。

父と聴いた高圧線の風に唸る音
妹と別れた日に聴いたサイレンの音
馬が売られた日に聴いた鈴の音
妹と聴いたSP盤の針の音——これらの音

はいまでも私の中で鳴りひびいている。私の家にあった古いアップライトピアノの音も、私の中でははっきりと聴こえている。

.....

ある日、これらの音の記憶が、急に私をつきうごかして、いやおうなしに机に向わせた。私はペンをとると、一気に書きあげた…。

佐々木自身の少年期の記憶が虚構化され、栄子の過去の体験となってドラマが組み立てられている。すべての記憶が「音」をともなって蘇るという極めて私的な体験が語られ、その「私性」を手がかりにして、脚本は書かれた。

『マザー』以来、常に作品内に秘められていた少年期の記憶は、ここで栄子=A子という今を生きる人間の物語に結実した。

栄子の過去の記憶の描写について、佐々木は〈記憶が擦過する〉(佐々木2014a:40)という言い方で説明している。人の身体に擦り傷のできる時のような、異物との素早い接触の感覚があり、一瞬のスパークを感じさせる。重々しい描写によらずに栄子の過去が描かれているのだ。その「擦過」の感覚が音楽と光に満ちた季節の中に「今を生きるA子」を存在させている。

7. 演出の現場 —日常性の中の“狂気”とは

ここまで、初期の4作品について、作品ごとの考察をしてきた。『紅い花』について触れていないが、『川シリーズ』の諸作品とともに後で論じたいと思う。80年代後半以降の多くの作品についても、後に述べるつもりである。

ここでは、これらの作品がどのように創られたのか、演出者とスタッフはどう関わったのか、

現場はどんな雰囲気なのか、など制作の実際を通じて、その創造の秘密に迫ろうと思う。

佐々木のドラマ創りの現場は普通のドラマ制作の雰囲気とは大きく違う。それは本稿冒頭の「はじめに」で触れた通りである。

劇映画やテレビドラマの撮影はカメラ、照明、録音などの機材を大勢のスタッフが取り囲み、そこに日常空間とは違うバリアを築いて行われるのが普通である。特殊な専門用語の飛び交う中でテストを繰り返し、「本番!」とか「ヨーイ、スタート!」の掛け声が、緊張感を充満させる。ロケの場合でも同様で、時に人払いもして、限定された空間の確保に努める。そこから日常性を排除することが必要とされているのだ。

ところが佐々木の場合は全く逆で、その場の日常性そのまま生かされる。むしろ、現実の中に入り込んでいくような撮り方である。2014年秋に放送された番組『“伝説”の映像作家 佐々木昭一郎 創る現場』(映画『ミンヨン 倍音の法則』の制作ドキュメント)に見る佐々木の撮影現場は出演者のそばに演出、カメラマン、録音マンがいるだけである。少人数のスタッフの動きは渋谷の雑踏の日常性の中に溶け込んでいて目立たない。短いセリフをその場で出演者に伝え、すぐに撮影が始まった。演技指導も佐々木流の独特のものだ。

この番組を制作したNHKの右田千代に聞くと、現場では、佐々木自身も含めてカメラマン以外のスタッフが撮影中に出演者の視界に入るのを厳しく戒めていたという。出演者と制作陣の視線が交叉することで、その場の「自然さ」が失われるというのが佐々木の感覚で、それを恐れているのだと思われる。

佐々木は、その著書で俳優の演技について、あるいはなぜ職業的な俳優ではなく、「実生活



ロケ風景

者」に出演してもらうのか等々、自身の演出論、演技論をかなり詳しく述べている。

そこでは、職業的俳優の型にはまった演技への違和感が語られ、ある人物の持っている表現力を見極める彼自身の直感力が強調されている。

…俳優さんというのはほとんどの人が形式から入る。あるいは、その脚本をどう読み下し、役柄をどう解釈して動くか、という“理解”を、音声化し、映像化するところからはじまります。そして、多くの場合、その段階で終わってしまっているような気がするんです。…

できるだけ自然に、というのがぼくの場合、演技の基本です。撮影は一回しかしない。そこで本当の人間のように生きるんです。形、形で、何回も練習させ、注文をくり返したら、人物をダメにしてしまう。形の中に人間を押し込めてしまう。それは、すごく低い表現だとぼくは思うんです。…

…(歩く芝居、立っているだけの芝居が難しいというの)ぼくは、クロウトでも素人でも、できない人は一生かかってもできないと思っています。それは、演技の鍛錬とか、そんなス

ポーツみたいな修業なんかの問題ではない。その人の、「天性」の問題です。その天才を一瞬のうちに見るのが、ぼくの場合。

ぼくが選ぶ主人公たちは、歩くことも、立つことも、訓練なんかやらなくとも、できる。これはぼくの直感の力で選びます。この人にぼくの作品に出てもらいたい、というのは直感の力しかない(佐々木2014a:26-28、()内は筆者要約)。

『マザー』のケン少年も、『さすらい』のヒロシも10年に亘って佐々木作品のヒロインを演じた中尾幸世も、佐々木の直感力で選ばれた。彼らが脚本のイメージに合致したのではない、現場で撮る映像の中に「立ち現れた」のだ、と佐々木はいう。(…ぼくが脚本は書くが、現場に持ってゆかない、というのもこれと不可分です。ただ単に、ドキュメントタッチとか現場主義からではない)(佐々木2014a:28)。

佐々木の演出で特徴的なもののひとつに、主人公の表情は正面から撮る、というのがある。彼は(…カメラは主人公に正対するっていうのが、ぼくの鉄則です)(佐々木2014a:56)という。『四季・ユートピアノ』のラストの栄子の顔のアップはその代表的な例だろう。

風の強い冬のリンゴ園に立っているらしい、無言の栄子。正面からのビッグアップが約1分間続く。頬は冷たい風に晒されて赤みを帯び、レンズを見つめる目から涙が落ちる。これも風のせいだ。カメラは頭の見切れるようなクローズアップをじっと撮り続け、そのまま終わる。

このショットについて、佐々木は、風の中に立たせてレンズを見てまばたきしないで、ということ自体が演出者の領域で、カメラマンの判断では撮れない、頬の赤みも涙も演出の予想通り

だ、と語っている(佐々木2014a:56から要約)。このショットを撮った吉田秀夫は、この部分を読んで「この通りだよ」というのだった。

中尾幸世は「佐々木さんはその場でひらめいたことを大切にされる」と回想しながら、佐々木の現場での演出について次のように語っている。『夢の島少女』の時のことである²⁴⁾。

ひとりで歌を唄うシーンがあるのですが、その時、佐々木さんは「ここに座ってマイボニー(歌の名)を唄う少女です」とおっしゃるだけなのです。「悲しそうに」とか「あこがれるように」とか、少女の感情や気持ちの説明は一切なくて、ただ、状況だけを簡潔に指示される。私は少しの間、自分にインプットしたものが膨らむまで考えて、じゃあお願いします、といって始めます。すぐに(自分の動きが)浮かぶこともあるし、少し時間のかかることもあるのですが、葛城さんはすぐにでもカメラを廻してくれるし、いつまでも待ってくれました。リハーサルもないし、NGもないのです。

吉田秀夫は、『四季・ユートピアノ』のロケでのことだろう、次のように話して笑った²⁵⁾。

…もう1回撮ることも、時にはあった。カメラの失敗もあるし…。そうしたら、2度目は中尾さんの動きが違って、さっきは歩いていたのが今度は走っているんだよ。

ここに、先の中尾の言葉を重ねれば、出演者が演出者の指示通りに動いているのではないことが分かる。この場合の「2度目」はリテイクではなく、さっきのはNGで今度のはOKということでもない。ただし、自由さや自然さの中で

撮影が行われているように見えて、実は全く違う厳しさが潜んでいる。出演者もスタッフも演出者の(指示ではなく)イメージのひらめきに、どう応えるかが問われるのだ。

ロケ現場の状況は通常のものとは全く違うと前置きして、葛城哲郎も語る²⁶⁾。

…現場では佐々木さんの頭脳の中に、スタッフが吸い込まれる。(言うとおりになるというのではないんです)佐々木さんの発想、中尾さんへの語りかけ、回りの人間への即興的演出に対して、スタッフが自分の技術をどういう風に、(強い言葉で言えば)いかに対抗して、表していくかということ、サイズ・アングルとかの既成の作法に従った技術ではなくて、自分自身をそこに投影しなくてはならない。だから気が狂いそうになる程しんどいですね。つまり、一種、独特の狂気の集団として、スタッフが渦巻いてゆく。

現場でひらめく力だけが、生きている人間を映像に写し取ることができるという演出者の信念は、各パートを受け持つスタッフにとっては過酷である。佐々木の独創的な発想やひらめきを具体的な表現に変えていくためには各分野の技術が発揮されてこそだが、それぞれがある表現に向かって自分自身を投影していくことは容易ではない。その上、佐々木は次のようにもいう。

カメラマンの演出もむずかしいんだよね。コンテを渡してそのままっていうわけにいかない、向こうも生きものだから。ある時はねじ伏せるわけ。スタッフはいくらねじ伏せてもいいんだ(佐々木2014a:136)。

つまり、佐々木の撮影現場は、ねじ伏せよう

とする演出者とそれに対抗して自分をそこに投影させようとするスタッフの間の拮抗なのである。感性の凝縮されたような描写は、その拮抗の中で生まれるのだということである。確かにそれは「狂気の集団」と呼ぶべきかもしれない。

優れた演出家はみんなどこかに狂気を秘めている、というのは筆者長年の私見だが、佐々木の場合にも、間違いなくそれは当てはまる。

葛城は次のように続ける²⁷⁾。

通常のテレビドラマの場合、スタッフが監督から逃げようと思えば、心理的に外を取り巻いていれば可能なんだけれども、佐々木さんの場合にはそれが許されない。ここが付き合うスタッフのしんどいところでもあり、彼のすごいところでもありますね。

狂気の集団としてスタッフが渦巻いているとしても、その中心に立っているのが演出者であるのはいうまでもない。あくまでも自分のイメージに固執し、エゴイスティックな要求でスタッフをねじ伏せる特権的な立場というべきだろうか。その上、佐々木には尋常ならざる持続力、集中力があり、悪戦苦闘にも決してメゲない強さは並ではない(と思う)。

才能豊かな表現者であれば、芸術的なエゴイズムが露呈することは当然ある。そればかりか、佐々木は納得のいかない事態や言動に対しては驚くほど厳しい態度で臨むこともある。時に攻撃的な言辞での追及も厭わない。ただ、これは自らの信頼するものへの誠実さの裏返しだろう、というのが筆者の見るところであるが。

「信頼するものへの誠実な態度」は佐々木の仕事の本質に関わっている。彼のひらめきによる独自のイメージを映像や音声の表現として現

実化するスタッフの仕事への信頼と敬意は非常に強いし、徹底している。長年コンビを組んで仕事をしてきた表現者・技術者へのリスペクトは「ものを創る」ことに向けられた佐々木の本質的な態度である。

彼の尊敬の視線は現場のスタッフばかりではなく、巡り会った多くの人に注がれるのだが、ひとつだけ例を挙げておきたい。著書にある佐々木のフィルモグラフィには必ず「現像・笠原征洋」の記述がある。ハイビジョン制作などの一部を除いて、佐々木作品は初期から90年代まで16ミリカラーネガフィルムで撮影されている。そのすべてのフィルムの処理・品質管理の技術的な責任者が笠原征洋(元ヨコシネD.I.A.)だった。普通、テレビドラマでは現像の担当者はスタッフ表示に入れないが、笠原の専門家としての見識と技術に敬意を払う佐々木の姿勢が、ここによく表れている。

2014年秋に公開された佐々木の映画の製作では、撮影が98%まで進んだところで、ロケが中断した。残りの2%をどうするのか、新しいアイデアがない…。撮影の中断は3.11の大震災をはさんで、1年4か月にも及んだ。

そして、撮影再開の日、再びスタッフが結集した。ドキュメンタリー番組『“伝説”の映像作家佐々木昭一郎 創る現場』がその時の様子を伝えている。

「こんなに長期間のブランクがあっても、なぜ皆さん降りないんでしょうね」という取材者の質問に、カメラマンの吉田秀夫が笑いながら答えている。

「まあ、佐々木さんの才能を信じているんでしょうね、みんな」。たぶん、それが佐々木昭一郎の制作現場とともに仕事を続けてきたスタッフの共通感覚だろう。

8. 川—途切れない連続性

佐々木昭一郎が川についての思索をめぐらせ始めたのはいつ頃からだろうか。

今、川の物語を創っています。川と人間と楽器と……。一〇年くらい前から考えていたテーマです。川に沿った人間の生活を、その地域の人々に登場してもらいながら描いていきたい。いろいろな川を考えています(佐々木2014a:34)。

この発言は著書にも掲載されているが、「川シリーズ」三部作の始まる直前、1980年に『広告批評』での島森路子のインタビューに答えたものだ。これによれば、川シリーズの1本目『川の流れはバイオリンの音』よりも、ずっと前から川への「こだわり」があったということだが、作品の企画としてはともかく、実は、川への意識はもっと古く、幼年期、少年期の体験を繰り返し確認する内面の(精神の)運動のようなものから始まっているのではないだろうか。

前にも触れたように、映像作家としての佐々木には表現そのものを意識の途切れない流れとして捉える独特の感覚がある。ラジオの仕事で身につけたものとしたが、佐々木は川の水の流れをそのように見ているのではないか。

“滝のように”もそこにつながっている。川の源流としての滝は佐々木の作品にたびたび登場する。『四季・ユートピア』では母が滝に身を投げる。『紅い花』でも滝が描かれ、『七色村』にも滝がある。『パラダイス オブ パラダイス』は戦火を逃れて滝を探して山をさまよう物語だ。滝は川の水の最初の途切れないほとばしりだ。

そして、川の水こそが「意識の途切れない流

れ」そのものである。そこから川への思索が展開し、音楽の旋律の途切れない連続性へとつながっている。これが佐々木の内にある川へのイメージではないだろうか。それらは記憶の中の川、戦争中の空襲を逃れた家の近所の目黒川や疎開先での暮らしとともにあった川であり、世界のさまざまな川へのイメージを喚起させ、川とともに暮らす人びとへの関心呼び覚ました。

このイメージ、または意識の連続性を最初に映像化した作品が『紅い花』(1976)である。この作品はつげ義春のマンガをドラマ化したもので、佐々木作品では唯一原作がある。人物はすべて俳優が演じており、大部分のシーンがフィルムではなくVTRで撮られている。初期の佐々木作品としては異例づくめである。

つげ義春の提示する独特のイメージに佐々木自身の戦争中の体験、疎開先での森や川の記憶が絡み合い、山奥の森の静寂や谷川の流れに漂う戦争の気配が佐々木作品らしい独特の雰囲気を作っている。後になって『七色村』(1989)という作品を見て合点がいくのだが、それは佐々木自身の戦争中の疎開先である和歌山県東牟婁郡北山村字七色の風景でもある。

しかし、この作品では川面を進む冒頭の長い移動撮影が重要である。佐々木の言葉を借りれば、〈水面すれすれに意識を走らせた。意識の切れ目は作品の死、と考えていたからだ〉(佐々木2014a:300)というものだ。

冒頭のタイトルバックとなるこの部分はフィルムで撮られている。長い前進移動の途切れない連続した動きは、いつの間にか都電の線路の前進移動につながり、その移動感を見る者の意識をつげ義春の作品世界に誘い込む。さらに、それは音楽の連続性を伴って、作家の意識が表現の奥底に向かっていくプロセスでもあ



『紅い花』

る。その意味で、『紅い花』は1981年に始まる「川シリーズ」を予感させるものだった。

「川シリーズ」のコンセプトは次のような短い言葉²⁸⁾で示されている。

[川は、永遠に流れる。
音楽は、うたいつがれる。
人は生き、死に、絶えることはない。]

「川シリーズ」が描こうとしているのは川と音楽と人間である。

佐々木の表現の内部にある意識の途切れない流れという感覚については、これまでにたびたび触れたが、この短い詩のような言葉には、そこにもうひとつ、「循環」というイメージが潜んでいるように感じられる。川から海への悠久の流れであり、海水が雲を生み、雨粒となって、また川の源流に戻るという意味での循環。そこに人間の生命への想いが重ね合わされている。途切れることのない生命の循環である。

川へのこだわりを語った佐々木の記述の中に、アメリカの黒人作家ラングストン・ヒューズの詩について触れた数行がある。そこで佐々木が〈すごいナイーブな詩だけど、世界一優しい詩だと思う〉(佐々木2014a:67)と称賛した詩

がある。ラングストン・ヒューズのハイスクール卒業の頃の詩であるという²⁹⁾。

ぼくは、多くの河を知っている。
ぼくは、多くの河を知っている、世界のはじまりのときからの、人間の血液がひとびとの血管に脈うちながれはじめた以前からの。
ぼくの魂は、それらの多くの河のように、底のふかい泉からわきでてきたのだ。
(木島始訳)

説明は不要だろう。佐々木にはピンとくるものがあつたに違いない。“血液がひとびとの血管に脈うち流れる”とは生命の循環そのものであり、川こそ地球をめぐる血管である。人はその底のふかい泉からわきでてきたというのだ。それは連綿と続く人間の歴史への想いにつながる。「川シリーズ」では、人間の暮らしや歴史が途切れることのない川の流れとともに語られ、唄いつがれる音楽とともに描かれている。

佐々木は「川シリーズ」をライフワークのように続けていきたいと考えていたと思われ³⁰⁾、実際、「川一九八〇年の企画書」には世界中の多くの川と楽器(音楽、歌)を結びつけたいくつもの企画の例が並んでいる。しかし、現実には「川シリーズ」は1980年代に創られた三部作だけで終わった。ここでは、続けられなかった事情や理由の詮索などよりも、川への思索、川への視線が佐々木の精神の運動にとって重要なテーマに関わっていることを指摘しておきたい。

川の三部作は佐々木にとって初めての海外取材ドラマだった。それまでとは違う困難があつたと思われるが、最初の『川の流ればバイオリンの音』(1981)では、イタリアのクレモナでバイオリン作りをしている石井高と巡り会い、石

井を通じてすべての物事が進んだという。佐々木自身も〈石井さんにコーディネーター兼ドライバー兼通訳の仕事を引き受けてもらったのが成功の最大の要因です…石井高さんとの巡り合いが全てです〉(佐々木2014a:207-208)と語る。

「川」シリーズでは、画面に登場するその土地の人びとの生き生きした印象が魅力的だ。旅を続ける栄子(=A子=EIKO)は『四季・ユートピアノ』の世界から抜け出してきたのかと見まがうリアリティーを発揮しながら、中尾幸世そのものであり、どの作品にも心地よいリズムが溢れている。その土地の人びとと主人公の関係が爽やかに描かれているのだ。

佐々木の独特の感覚は、例えばバイオリンの先端に彫られた渦巻きの模様をポー川の流れる渦のイメージにつなげて物語を展開するというあたりにあるのだが、それぞれの土地で、暮らしの中の音とともに人びとの歩んできた日々が垣間見えるような設定にも、佐々木らしい感性が発揮されている。それは大げさにいえば、ヨーロッパの20世紀の歩み、戦争の歴史に深く関わっていて、時どき、人びとの会話の合間にチラリと現れるのだ。

ポー川の農民ルイジ老人の語る、ロシアのドン川での兵隊時代の記憶。会話の中で栄子の祖父がシベリア抑留者だったことも語られる。スロバキアの山村の祭りや100年前の汽車が走り、その汽笛の音とともに語られる村人の「戦争に行く時も、帰る時もこの汽車に乗った…」という呟き。それらは、どれも短いセリフのやり取りで伝えられる村人たちの記憶である。

どの作品も楽器、奏でられる音楽、生活の中の音が契機となって物語が展開し、人びとの営みが描かれている。人びとの過ぎた日々の記憶もまた、音とともにある。



『川の流ればバイオリンの音』

9. 海外でドラマを創るということ

1980年代に入ると、『四季・ユートピアノ』のイタリア賞、エミー賞の受賞など、佐々木昭一郎の名前は国際的な評価の中で語られるようになり、国際コンクールに審査員として招聘される機会が増えた。「川」の三部作も含めて、海外取材による制作が続き、外国の放送機関からの共同制作の要請で創る作品も多くなった。

NHK内部でも、海外からのさまざまな評価を受けて、佐々木の仕事への見方が変わった、ということがあつたのかもしれない³¹⁾。そこに至るまで、佐々木はオリジナリティーだけをバネにして、私的なイメージや少年期の記憶をテレビの中に持ち込んで、大胆なドラマ創りを続けてきた。一部の熱狂的な支持を得ながらも、孤独に創ってきたのである。しかし、海外からの評価の視線が佐々木ドラマを取り巻く環境を少しばかり変化させたのではないか。『川の流ればバイオリンの音』を皮切りに、『東京オン・ザ・シティー』(1986)、『鐘のひびき』(1988)などの佐々木作品がNHK特集として制作されるようになっていた。

海外でのロケ、外国人との共同作業、日本

人以外の出演者の言葉の問題など、これまでとは違う状況の中でのドラマ創りだったが、海外での撮影を担ってきた葛城や吉田の証言を聞くと、佐々木の現場での手法は基本的には即興的演出で、それまでと変わらなかったという。

とはいえ、外国の片田舎で人びとの生活や労働の現場に入り、そこの人びとに(自分を)演じてもらうのである。簡単な仕事ではない。「川」シリーズの2本を担当した葛城はいう³²⁾。

…勿論、基本的には彼の演出の根幹である即興は変わらないですが、台本とそれに基づく発想に、現場の状況を合わせていくようになりましたね。

佐々木の言葉も、その状況に符合しているように見える。

外国でやるときは、三回練習をする。はじめはドラマみたいに大きさにやる。「なし、なし」と、だんだんなし崩しにしていくと向こうもわかってくる。…佐々木スタイルのせりふだというのがわかるまで時間がかかるが、一たんわかると、もうパーッと進んでいく…(佐々木2014a:213)。

海外での制作でも、その地で生活している人びとが出演して、そのまま自分を演じるのだ。これはどの作品にも一貫している。言葉や習慣の違いを乗り越える過程が必要だったということだが、結局はそれまで佐々木がやってきたスタイルで演出されていくのである。

吉田秀夫もフィンランドでの『夏のアルバム』(1986)の経験を次のように書いている³³⁾。

佐々木さんの演出は、自在である。(台本に

ある) ガラス工場の人々がガラスの鳩を空高く放りあげると本物の鳩に変わるシーンでは、一度飛ばしてもすぐに手元に戻ってくる鳩を用意してほしいと頼んでいたが、手品師が手品で使う鳩が用意されていた。それでは、手品師のシーンをつくらうということになった。手品師が鼻歌を歌いながら「俺が夏をつれてきたのさ」と言うシーンは、手品師の連れる女の子も可愛らしく楽しいものが出来た。

こうして佐々木は「川」の三部作の後、1986年から1995年までの10年間で、8本の作品を創った。フィンランド放送協会、チェコスロバキア国営テレビ、チェコ・プラハテレビとの共同制作作品も多い。それらの作品は現実の世界を見据えた内容を持ちながら、主人公が少年であるもの、佐々木自身の少年期の体験が強く反映しているもの、佐々木の母のイメージをドラマのモチーフにした作品など、これまでの作品の世界が繰り返し描かれ、佐々木ドラマ特有の雰囲気を持続されている。直接的に現代の世界を描くのではなく、ドラマの裏側のイメージとして、過去と現在がつながっている。そこに、映像作家としてのゆるぎない矜持を見ることができ、同時に海外の共同制作の相手側の人びとの、佐々木の作り出す世界に対する大きな信頼と共感を思い知らされるのである。

国際コンクールの審査員、海外取材でのドラマ制作、自作の外国での放送、放送のための作品の翻訳、海外放送機関との共同制作などの仕事を通じて、佐々木が得た最大のものは多くの信頼に足る人びととの親密な関係であろう。

最後の2本の作品『パラダイス オブ パラダイス』(1993)、『八月の叫び』(1995)はハイビジョンでの放送だった。佐々木昭一郎はハイビジョ

ン放送が始まるのと入れ替わるようにNHKを去ったということになる。

10. 「創りたい!」と思い続けた20年

昨年の秋に公開された『ミンヨン 倍音の法則』(2014)の撮影台本は毎朝、その日の分が携帯メールで送られてきたという。朝5時に書かれた(=打たれた)A4用紙1枚分の内容が現場でスタッフに配られる。それについての佐々木の説明は次のようなものだ。

…朝五時にパッと目を覚まし、携帯を手にとると、右手の親指は自然に素早く動き出す。私は右脳が強い。イメージが左脳(言語脳らしい)に直ちにまわり、右手親指に直結し、親指は理屈を考える前に動くのだ。これで打つからシナリオが勢いづく(佐々木2014b:120)。

その日の撮影内容がその朝決まるというのは、たぶんこれまでと変わらない。違うのは、朝5時にケータイで「打つ」というところだが、ここに佐々木独特の思考スタイルが見える。中尾幸世との出会いのところで述べた「滝のように”言葉がほとぼしる”を思い出してほしい。この場合、ケータイを打つ右手親指の動きが「意識の途切れない連続性」を保証しているのだ。佐々木の方法意識はケータイの使用によって尖鋭化し、さらなる磨きがかかったようだ。

映画の公開にあわせて再版された著書に「創りたい! 空白の二〇年」という日録風の文章があり、退職から映画の完成までの日々が記録されている。その記述を読むと、佐々木はひたすら作品制作の声がかかるのを待つのだが、〈誰一人、声をかけてくるプロデューサーも企業

もなかった〉(佐々木2014a:238)という。

作品制作の要請はなかったが、その間、旧作の再放送は何度もあり、公開の上映会も数多く開催された。中でも、日本映画衛星放送(CS放送の映画専門チャンネル)が2006年に企画した「RESPECT佐々木昭一郎」は特筆すべきだろう。NHKでの佐々木作品全16本をすべて放送した。好評で再放送もあったという。佐々木作品は依然として注視されていたのだ。

公開上映会も、多摩映画祭の「RESPECT佐々木昭一郎」や放送人の会による「佐々木昭一郎特集」などを始め、数多く開催されている。NHK、民放を問わず、過去の作品の上映機会がこれほど多いテレビドラマ・ディレクターは佐々木昭一郎以外にはいないだろう。

そして2004年、ある上映会が佐々木にひとつのきっかけをもたらした。早稲田大学のあるゼミナールが実施した『夢の島少女』の上映会に呼ばれた佐々木は、観客の中にいた声のきれいな女子学生と巡り会う。韓国から早稲田に留学していたソン・ミンヨンだった。

…ぼくは退職から九年経っていた。現役当時の人探し=主人公探しの直感的な力強いカンがよみがえり、アンテナが出てきた。「この人だ、ミンヨンで行こう、主人公は!」と、ぼくはイメージを心にしまった(佐々木2014b:95)。

〈…ぼくの新作は、英語、韓国語、日本語。三カ国語のナレーションで行こうと決めた。一瞬のスパーク。火花が散った〉(佐々木2014b:95)という数行から佐々木の興奮が伝わってくる。

実際に映画が動き出したのは2010年のことである。その間、さまざまな出来事があり、多くの人びととの奇跡のような出会いがあり、信

頼し合う関係の中での助言や教示もあったという。それらについて、ここでは詳しく触れられないが、岩波ホール原田健秀（はらだたけひで）と佐々木の会だけは記しておこう。

2009年夏、岩波ホールで上映していた『ポー川のひかり』（2006年、エルマンノ・オルミ監督作品）について、イタリアに住む石井高（前出）から佐々木に連絡があった。この映画が『川の流れはバイオリンの音』に通じるすばらしい作品だという。遠藤利男からも見ることを勧められた佐々木が岩波ホールに『ポー川のひかり』を見に行き、初対面のはらだに会った。はらだは『ミンヨン 倍音の法則』では企画・プロデュースを担って佐々木の協力者となるのだが、高校生時代に見た『さすらい』に強い影響を受けて以来の佐々木作品のファンだった。会ったことのない佐々木昭一郎はすでに亡くなったと思っていたという。沈黙の20年はかくも長い。

このように『ミンヨン 倍音の法則』は佐々木の過去の作品とのさまざまなつながりの延長線上に生まれたのだといえる。

『ミンヨン 倍音の法則』がどんな映画かを語るのには難しい。「倍音」とは何か、それはさらに難しい。しかし、難解な理論を考えるより前に、画面からは何か気持ちのよいものを感じる。夢と現実のはざまにハーモニーが溢れているのだ。それこそが見る人を惹きつける力だ。

主人公のミンヨン自身の魅力。歯切れのよいセリフや歌声。時空を越えて飛躍する展開の意外性。スピーディーで明るい、渦巻くような描写。画面に湧き上がるモーツァルトの交響曲41番「ジュピター」の旋律。

2010年の暮れ、内容の98%を撮り終わり、残りの僅かな部分をどうするか、という時、佐々木はくこのままではこれまでのほくの作品と変わ



『ミンヨン 倍音の法則』
©2014 SIGLO/SASAKI FILMS

らない（佐々木2014b:127）と思ひ悩み、行き詰まったという。

1年4か月後、撮影を再開するや、佐々木は物語の構造などには目もくれず、ひたすらミンヨンがいくつもの歌³⁴⁾を唄うシーンを撮り、偶然テレビで知った市立船橋高校吹奏楽部の演奏を撮った。ワイシャツ腕まくり姿の武藤英明が指揮するその演奏には「アリラン」や「箱根八里」という意外な曲目もあった。完成した映画に組み込まれたこれらの音楽がこの作品をほかのどんな映画とも比べようのないものに、「これまでのほくの作品」とは違うものにした。作品的な完成度を拒否したようなこの飛躍した発想に、映像作家・佐々木昭一郎の非凡な才能が輝いている。

「夢の中でこそ現実に触ることができる。…
…夢の中でこそ過去と歴史に触れることもできる」というミンヨンのセリフがある。

佐々木自身の幼年期、少年期の体験の記憶がドラマの構造に深く関わっているのは、これまでの作品に共通するものだが、今回はより具体的な状況設定で描かれている。それは主人公ミンヨンの夢の中のもうひとつの夢として、いわば、メタ・フィクションとして設定され、意味づけられているのだが、この構造は過去の佐々木ドラマにはなかったものではないか。

ミンヨンの演じる「母」が自宅の長い廊下の雨戸を閉め切る場面が繰り返し何度も出てくる。そこには、戦時下の東京・山の手住宅で、官憲の目を避けながら息をひそめて暮らす少年と母の切実な思いが霧のように立ち込めている。

1枚の古びた家族写真を契機として、内なる記憶が「編集」され、虚構化されて、ある時代の緊迫した空気を伝えるメタ・フィクションを成り立たせている。そして、ある種、唐突とも見える飛躍を伴って、それは現実の長崎の空の記憶につながっているのだ。「夢」を触媒としたこの作品において発揮された初々しいともいえるべき感受性の彼方に、現実世界に対峙する佐々木自身の視野が広がっている。

11. テレビの中の「私性」

2014年秋、『ミンヨン 倍音の法則』とほぼ同じ時期に、『三里塚に生きる』（大津幸四郎・代島治彦共同監督）という映画が公開された。

成田空港建設に反対した三里塚の青年たちの45年後の「今」を見つめたドキュメンタリー映画である。ふたつの映画に関連があるわけではなく、偶然同じ時期に公開されたものだが、その『三里塚に生きる』の上映パンフレット³⁵⁾に詩人の谷川俊太郎が文章を寄せている。

物語になってしまった過去ではなく、
現在に生きている過去、
歴史の本当の姿は、ひとりひとりの
個人のうちにしかないという
事実を教えられました。

わずか5行の短い言葉は、『三里塚に生きる』の内実を語るだけに留まらず、歴史と人間を捉

える大きな普遍性を感じさせる。

佐々木昭一郎の仕事もまた、この普遍性において語られるべきであろう。彼が繰り返し語り、虚構化して描いてきた少年期の戦争体験の記憶は、「現在に生きている過去」であり、決して忘れないという強い想いの込められた「個人のうちにしかない歴史の本当の姿」なのである。

『マザー』以来、佐々木昭一郎は自分で書く脚本を通じて「個人のうちにしかない」ものにこだわり続けた。それが映像作家としての芸術的欲求でもあっただろう。

多くの分野の作家や芸術家が自身の「少年時代」を描いているが、その中で、佐々木の仕事が際立って特異なのは、それをテレビの世界に持ち込んで、継続してきたことにある。テレビにおける「私的なもの」の追求であった。

筆者の経験からいえば、テレビには創り手の個人的な志向や個性、つまり「私性」を排除する「見えない力」が働いてきた。この傾向はメディアの公共性というものを極端に矮小化した勘違いとも考えられるが、初期の佐々木作品への熱い視線が存在し続けるという事実を前にして、テレビにおける「私性」をあらためて問い直したいという思いに駆られる。それはテレビの自由度に関わることではないだろうか。

佐々木がドラマを創り始めた1970年代のテレビが現在よりも自由だったかどうか、その判断は難しい。しかし、初期の佐々木作品のような「番組」が放送されていたことを考えれば、その時代のテレビが多様な価値に向けて開かれていたのは確かだ。はたして、今こういうドラマを制作し、放送することができるだろうか。

現在のテレビからはそうした開かれた多様性が失われているように思われるのである。

（とどけいた）

注：

- 1) 塚本晋也、是枝裕和、岩井俊二、河瀬直美など、錚々たる映画監督が、若い頃に見た佐々木作品から受けた衝撃を語っているが、当然、それを超えて独自の表現を確立した監督たちである。
- 2) 佐々木昭一郎の著書『創るということ』は1982年に初版(JICC出版局)、2006年に新装増補版(宝島社)が出され、2014年秋、公開された『ミンヨン 倍音の法則』の記事を加えた増補新版(青土社)が発行された。
- 3) 著書『創るということ(増補新版)』のI章「いままた創るということ〜〇年単位の自分史」に少年時代の体験の記憶が書かれている。また、「川の記憶」の項では戦争中の疎開先での体験の記述がある。ほかにまとまった少年期の体験記憶の記述として「日光写真少年」(『テレビマンユニオンニュース』526号 1996年2月1日)がある。また『シナリオ』1975年1月号に掲載された「夢の島の少女」には、なぜか戦後の混乱期の10代の頃の回想が連綿と書き連ねられている。
- 4) 前掲『創るということ(増補新版)』V章「我が作品の原点」参照。
- 5) 寺山修司と佐々木昭一郎のコンビの仕事はラジオドラマのみだが、ふたりは年も近く同学年で親しい間柄だったという。映像作品での相互の影響があったのかどうか、これまでに語られたことがないと思うが、興味深いテーマであろう。
- 6) 注4と同じ。
- 7) 『月刊ドラマ』通巻256号(2000年10月)の「佐々木昭一郎『マザー』『さすらい』を語る」より。この記事は2000年秋、NHKアーカイブスでふたつの作品が再放送された機会に掲載された。末尾に「本文は佐々木氏の談話と原稿を元に、編集部・辻万里が作成しました」とある。
- 8) 『マザー』のカメラマンにと、佐々木が最初に希望したのは入局2年目の新人に近いカメラマンだった。彼が撮影した若者番組での自由奔放なカメラワークに、これだ!と感じたという。しかし、その若者番組のディレクターからは「下手クソでダメだよ…」と笑われ、撮影部のデスクからもオールフィルムの単発ドラマをそんな若手に担当させるわけにはいかないといわれた。それで、すでにドキュメンタリーで同録撮影に実績のある葛城哲郎(入局6年目)が起用された。葛城と音響効果の織田晃之祐は、その後長く佐々木作品を担った。
- 9) 2014年12月16日、筆者による佐々木昭一郎へのインタビュー。
- 10) 「ラムネで買った」はラムネ→ゲップ→月賦という連想から、「月賦で買った」の意味。
- 11) 1973年1月15日放送、成人の日特集『ののこたち』の取材である。本誌2014年2月号の制作者研

究第4回で、七沢潔はこの番組のディレクターだった萩野靖乃を取り上げ、『ののこたち』についても論じている。

- 12) 佐々木が横浜の山手で遊んでいた若者に偶然出会ってひらめき、直感でヒロシ役に決めたという。
- 13) 読売新聞1972年3月29日夕刊7面「くさすらい」の世界 佐々木昭一郎。
- 14) その間、夜の連続ドラマ『銀河テレビ小説』のFD(フロアディレクター)の激務をこなしながら、採用にならない企画提案と脚本を書き続けた。
- 15) ドラマの後半、少年と少女の歩く背後に工事中の高速道路の赤い鉄骨が見えるシーンがある。現在の首都高速湾岸線である。
- 16) 中尾幸世はこれを含めて5本の佐々木作品に出演、『夢の島少女』以降のドラマのイメージを作った。また、『マザー』で9歳の主人公を演じた横倉健児は年月を経て、若者になって登場した。
- 17) 日本映画テレビ技術協会機関誌『映画テレビ技術』1975年8月号、葛城哲郎「フィクション・テレビ・フィルムードラマ『夢の島少女』制作メモから」より。葛城のこの文章はテレビドラマ制作報告記として質の高いレポートである。演出者とカメラマンの緊張関係が語られ、制作現場の張り詰めた雰囲気を伝えている。ヘリのパイロットの証言にも類例のない説得力がある。文中、KH-4は撮影用のヘリコプターの機種、エアロビジョンは防振撮影装置。
- 18) 毎日新聞1974年10月31日夕刊「映像時評」。
- 19) 葛城が人事異動で大阪に転勤し、代わりに吉田秀夫を推薦した。
- 20) 1974年に発刊されたミニコミ誌『日曜日にはTVを消せ』(池田博明・藤田真男主宰)に掲載された「水平線の彼方—葛城哲郎氏インタビュー」(1985年3月12日) <http://www.asahi-net.or.jp/~hi2h-ikd/film/kazuragi.htm> より。このミニコミ誌の内容は現在、Webサイト「日曜日にはTVを消せ」 <http://www.asahi-net.or.jp/~hi2h-ikd/film/sundaytvpro.htm> となっている。
- 21) 前掲『創るということ(初版)』所載の「『四季・ユートピアノ』脚本」より。
- 22) それまでの作品では、脚本家に依頼した場合でも、制作の途中佐々木自身の手で変更され、結局元の脚本は跡形もなくなるというのが常だったという。これ以降の作品は一部を別として、佐々木自身が脚本を書いている。
- 23) 前掲『創るということ(初版)』所載の「『四季・ユートピアノ』イタリア賞出品用パンフレット」より。
- 24) 『NHKアーカイブス 日本の自画像』(2001年5月13日放送)での中尾の発言。
- 25) 2014年10月13日、筆者による吉田秀夫へのインタビュー。
- 26) 注20と同じ。

27) 注20と同じ。

28) 前掲『創るということ(増補新版)』III章「川一九八〇年の企画書」の《はじめに》参照。『川の流れるはバイオリンの音』のエンドタイトルでは、ノルマルテロップの白文字で以下のように書かれている。

川は 永遠に流れ
音は うたいつがれ
人は 生まれ 生き 変わり
生きつづける——

29) 『ラングストーン・ヒューズ自伝1 ぼくは多くの河を知っている』(木島始訳)1976年、河出書房新社による。

30) 前掲『創るということ(増補新版)』I章「いままた創るということ〜打ち切りになった川シリーズ」参照。この記事の原典は『月刊ドラマ』2006年6月号(聞き手:辻万里)。

31) NHK内部での見方が変わった、というのは筆者の私見である。佐々木自身がどう感じていたかは別である。

32) 注20と同じ。


33) 日本映画撮影監督協会機関誌『映画撮影』1987年1月第95号、吉田秀夫「撮影報告 夏のアルバム」より。

34) ミンヨンの唄う曲は佐々木自身が子どもの頃から唄っていたものばかりだという。

35) 「読む『三里塚に生きる』」(映画『三里塚に生きる』パンフレット)2014年11月14日、スコブル工房発行。

参考引用文献：

- ・岡本博(1977)『映像ジャーナリズムI 偽善への自由』現代書館
- ・佐々木昭一郎(1982)「テレビドラマの世界」NHK総合放送文化研究所編『テレビジャーナリズムの世界 現場からの発想』NHK出版
- ・佐々木昭一郎(2000)「佐々木昭一郎『マザー』『さすらい』を語る」『月刊ドラマ』2000年10月号
- ・佐々木昭一郎(2014a)『創るということ(増補新版)』青土社
- ・佐々木昭一郎(2014b)『ミンヨン 倍音の法則 シナリオ+ドキュメント』映人社
- ・ラングストーン・ヒューズ、木島始訳(1972)『ラングストーン・ヒューズ自伝1 ぼくは多くの河を知っている』河出書房新社

	特集 表現の自由	
	<ul style="list-style-type: none"> ●文明間衝突と日本のメディア ●自由で開かれた社会へ ●表現の「劣化」と「転倒」 ●漸進的改良主義と民主主義 	<ul style="list-style-type: none"> 山内昌之(東京大学) 西土彰一郎(成城大学) 竹内 洋(関西大学) 武田 徹(ジャーナリスト・評論家)
6月1日発売 編集・発行 日本民間放送連盟	◇第3回国連防災世界会議 KHBの取り組み 長谷部 牧(東日本放送)	
B5判・50ページ 定価 535円(送料別)	◇「3・11大震災・福島原発事故を忘れない!」を連続テーマに 寛 昌一(放送番組センター)	
発売 コーケン出版	【ローカルラジオ最前線】 エフエム石川/長崎放送	
〒102-0072 東京都千代田区千代田4-5-13 TEL 03-3261-4789	【わたし流番組論】 林 祐輔(テレビ東京) / 【海外メディア事情】 金山 勉(立命館大学)	