

和田勉の演出技法

——芸術的テレビドラマの探求——

はじめに

瀬 崎 圭 二

一九五三年二月一日のNHKによる本放送開始から今日に至るまで、テレビがマスメディアにおいて大きな存在感を保っていることは言うまでもない。その表象は、もはやわたしたちの日常の中に溶解してしまっていると言えようが、このメディアがまだ新しさに包まれていたとき、当然のことながらその日常性は自明のものではなかった。一部の識者たちは、映像を通じたひとびとへの直截的な伝達に期待を寄せ、その中には実際に番組制作にかかわって様々な試みを実践した者もいた¹⁾。あるいは、このメディアの商品性を見越した資本投下は、テレビ業界という新たな場をつくり出し、その場に適合するような人材を招喚、馴化した。それ故に、一九五〇年代から六〇年代のテレビ業界には、番組制作者の期待や試行錯誤、欲望のみならず、その受け手の反応をふまえた表現への企てがうごめいており、それらが番組の表象として、ときに歪な形で立ち現れることになるのである。本稿で取り上げる一九五〇〜六〇

年代における和田勉のテレビドラマ演出は、まさしくその代表的事例に他ならない。

和田勉は、一九三〇年六月三日、三重県松阪市に生まれた。父親の仕事の事情で幼少期に各地を転々とし、旧制中学や新制高校に在学していた戦中、戦後に、尾崎紅葉、永井荷風、谷崎潤一郎、有島武郎、菊池寛らの小説を濫読し、純文学を愛好している。一九四八年三月、東京の大学を受験するために鹿児島鹿屋から新制梶鴨高校に編入、一九四九年四月に早稲田大学第一文学部に入学し、演劇を専攻した。和田は、当時演劇の主任教授を務めていた河竹繁俊や、映画を教えていた飯島正らに学び、NHK放送技術研究所でアルバイトをしていた経験からテレビに関心を持つようになった。大学の卒業論文でもテレビやテレビドラマを取り上げ、卒業後の一九五三年四月にNHK大阪放送局に入局、以後、テレビドラマの演出に携わるようになった。一九五〇年代から六〇年代にかけて、そのドラマの多くは芸術祭奨励賞を受賞している²⁾。

学生時代の和田に大きな影響を与えた飯島正は、一九〇二年三月五日に東京に生まれ、中学時代から文芸誌や映画誌に記事を投稿するような文学少年であり、映画マニアであった。第三高等学校に入学した飯島は、そこで中谷孝雄、梶井基次郎、北川冬彦らを知り、一九二二年四月に東京帝国大学文学部仏蘭西文学科に入学してからは『キネマ旬報』同人として映画評論を執筆、以後映画評論家として活躍するようになった。同時に、梶井らが刊行していた『青空』（一九二五年一月創刊）同人として小説や戯曲、詩も発表し、『文芸都市』（一九二八年二月創刊）、『詩と詩論』（一九二八年九月創刊）、『近代生活』（一九二九年四月創刊）といった雑誌に参加、多くの文学者と活動を共にした。その後、飯島は大学で映画を講じるようになり、戦後には早稲田大学で教鞭を執るようになるが、その授業を熱心に受講していたのが学生時代の和田勉だったのである。一九五〇年代後半から、飯島は映像の専門家としてテレビ

にも発言するようになり、芸術祭のテレビ部門審査委員も度々務めるようになった。一九五七年頃から本格的にテレビドラマの演出を担当するようになった和田は、飯島の提言を取り入れながら自らの演出技法を築き上げ、飯島に「帰って来た人」(NHK 一九五七年三月二八日放送 和田勉演出)などのテレビドラマ脚本の執筆を依頼してもいい⁽³⁾。

映画評論を経てテレビに関与するようになった飯島正と、生涯にわたってテレビとかかわった和田勉とが、共に文学への関心を出発点としているところに、一九五〇～六〇年代のテレビ文化黎明期における業界の一端が見て取れるが、後で詳述するように、この時期の和田は、飯島のみならず、映像表現に期待を寄せる多くの文学者や芸術家、知識人たちに接触し、積極的にテレビドラマ脚本の執筆依頼をしていた。例えば、本格的に演出に取り組むようになった一九五七年当初から、当時新進作家として注目を浴びていた有吉佐和子に脚本を依頼し⁽⁴⁾、「石の庭」(NHK 一九五七年一月二二日放送)を演出、初めての芸術祭奨励賞を受賞している。

ただし、現存する「石の庭」の映像は、後の和田が試みているような斬新な表現を刻み込んでいるわけではない。このドラマが芸術祭で奨励賞を受賞したのは、「石庭」を背景として、ドラマをつくりあげようとした企画、脚本、美術等⁽⁵⁾(堀江史朗「審査員のメモから」『キネマ旬報』一九五八年一月一日)に対する評価があったからだが、和田の「前半テンポを乱した演出」(大木豊「参加番組総評」同)は評価されず、当時の新聞評や⁽⁶⁾、一般視聴者にもそのような見方がある⁽⁶⁾。その中で飯島正は、「石の庭」における和田の演出を評価しており⁽⁷⁾、このドラマも和田が築き上げた演出技法の一部を担っていることは確かであろうが、和田の演出が独自性を増すのは一九五九年頃からのことであると考えられる。おそらく、この頃の安部公房との接触や、安部の脚本によるドラマ制作が大きな意味を持

っていたと推察される。

一、脚 本

表は、「石の庭」以降、およそ一〇年の間に和田が演出した主なテレビドラマであるが、当時活躍していた多くの文学者による脚本のもとで、和田がドラマを制作していたことが見て取れる。特に、一九五七年五月に、安部公房、佐々木基一、花田清輝、野間宏らが「記録芸術の会」を立ち上げ⁽⁸⁾、佐々木基一の編集で『季刊 現代芸術』（一九五八年一〇月〜一九五九年六月）を、安部公房の編集で『現代芸術』（一九六〇年一〇月〜一九六一年一二月）を刊行していた時期と、和田が本格的にテレビドラマの演出に取り組み始めた時期とが重なっていたことの意味は大きい。「文学、演劇、美術、音楽、映画、放送などあらゆる芸術分野の閉鎖した枠を破り、各分野の交流と総合によって、現代芸術の新しい可能性を発見し、新しいイメージを創造すること」、「一切の芸術至上主義と一切の大衆追随主義を排して、真の意味の大衆的芸術をうみ出すこと」（「あとがき」『季刊 現代芸術』創刊号 一九五八年一〇月）といった記録芸術の会の活動目標が、放送開始間もないテレビという大衆的メディアに対する関心を引き寄せるのは当然のことであつたからだ。『季刊 現代芸術』創刊号には、安部公房のテレビドラマ脚本「円盤来たる」が、同じく同誌第三号（一九五九年六月）には、椎名麟三の「その男」が掲載されてもいる。

既に一九五八年五月九日には、安部による初の書き下ろしテレビドラマ「魔法のチョコレート」が畑中庸生の演出でNHKから放送されており、安部のテレビに対する関心は和田の視野に入っていたものと推測される。ただし、この

表 1950～60年代に和田勉が演出した主なテレビドラマ

放送日	タイトル	脚本	保存状態	備考
1957年11月22日	石の庭	有吉佐和子	NHK 番組公開ライブラリーで一般公開	芸術祭奨励賞受賞
1959年2月6日	円盤来たる	安部公房	なし	
1959年5月8日	その男	椎名麟三	なし	
1959年10月9日	日本の日蝕	安部公房	NHK 番組公開ライブラリーで一般公開	芸術祭奨励賞受賞
1960年3月18日	石の顔	野間宏	なし	
1960年10月21日	自由への証言	椎名麟三	なし	芸術祭奨励賞受賞
1961年4月29日	あなたは誰でしょう	谷川俊太郎	非公開 (NHK 番組アーカイブスに保存)	
1961年7月26日	人命救助法	安部公房	非公開 (NHK 番組アーカイブスに一部保存)	
1961年9月9日	悪い奴	内田栄一	非公開 (NHK 番組アーカイブスに保存)	
1961年11月11日	百米道路	開高健・角谷定夫 (榎木恭介)・内田栄一	なし	芸術祭参加
1962年8月1日	我等は死者と共に	椎名麟三	なし	
1962年11月16日	モンスター	安部公房	なし	芸術祭参加
1963年1月16日	一匹	寺山修司	非公開 (NHK 番組アーカイブスに保存)	エミー賞参加
1963年10月27日	鋳型	須川栄三	NHK 番組公開ライブラリーで一般公開	芸術祭奨励賞受賞
1964年11月20日	約束	椎名麟三	NHK 番組公開ライブラリーで一般公開	芸術祭奨励賞受賞
1965年11月20日	はらから	山内久	なし	芸術祭奨励賞受賞
1966年11月24日	大市民	山田信夫	NHK 番組公開ライブラリーで一般公開	芸術祭奨励賞受賞
1967年11月16日	小さな世界	山田信夫	NHK 番組公開ライブラリーで一般公開	芸術祭奨励賞受賞

「魔法のチョコレート」は脚本、演出共に評判が悪く⁽⁹⁾、安部自身も失敗として位置づけ、テレビドラマについて認識が不足していたことを認めている⁽¹⁰⁾。その後、和田は、安部が脚本を担当した「円盤来たる」(NHK 一九五九年二月六日放送)を演出することになるが、和田が安部に初めて会ったのは一九五八年八月頃のこと⁽¹¹⁾、たまたま自宅の隣に住んでいた大阪勤労者音楽協議会の浅野翼を通じて安部に接触し、このドラマの脚本を依頼したという⁽¹²⁾。当時の浅野は、安部のミュージカル「可愛い女」(一九五九年八月二三日初演)の上演準備を進めており、そのため大阪を訪れた安部を和田に紹介したらしい。ここに端を発した安部とのテレビドラマ制作は、芸術祭奨励賞を受賞した「日本の日蝕」(NHK 一九五九年一〇月九日放送)に結実していくことになる⁽¹³⁾。一九五九年には和田も記録芸術の会に入会している⁽¹⁴⁾、会を通じて椎名麟三や野間宏らとも接点を得ることができたのであろう。椎名も野間も共にテレビに強い関心を持っており、椎名にとって初めてのテレビドラマであった「その男」(NHK 一九五九年五月八日放送)以降も椎名と和田は度々テレビドラマを制作している⁽¹⁵⁾、和田はかねてからテレビドラマの脚本を書く⁽¹⁶⁾と考えていた野間を動かして「石の顔」(NHK 一九六〇年三月一八日放送)を制作したという⁽¹⁶⁾。

「石の顔」の翌年には、詩人の谷川俊太郎に脚本を依頼し、「あなたは誰でしょう」(NHK教育 一九六一年四月二九日放送)を制作している。谷川と和田の接点については不明だが、谷川はこのドラマ以前にもラジオやテレビの脚本を担当しており、放送表現の可能性に期待していた文学者の一人であったところから⁽¹⁷⁾、和田との関係が生まれただけであろう。谷川は脚本を書く前に、音楽担当の武満徹も交えて和田と話し合い、「演出家と作家との連続した関係を重視し、戦線を築くようにテレビを創ってゆく」和田の姿勢に共感したという。また、谷川は、「あなたは誰でしょう」は、ドラマとして発想したのではなく、「実在の一人の人間をひっぱってきて、その人間のおかれている

ポジションに、いろいろな方向から照明を与えてゆく、一種の状況ヴァリエティのようなもの」をイメージしたという¹⁸⁾。実際、完成した映像作品は、セットを簡略化した演劇的なドラマとなっている。

一九六一年七月末、和田はNHK大阪から東京に転任しており¹⁹⁾、和田が転任後に初めて演出したドラマが「悪い奴」(NHK教育 一九六一年九月九日放送)であった。脚本を担当した内田栄一は、高校生の頃から安部公房らの「世紀の会」に関心を持ち、一九五五年に安部の勧めで上京してからは記録芸術の会に参加すると共に『季刊 現代芸術』等に作品を発表し、その編集にも携わっていた。よって、和田と内田との接触も記録芸術の会がもたらしたものと推測される。当初「悪い奴」は一九六〇年六月一六日頃に放送される予定であったが、米軍基地の警備員を務める男が米兵に銃を向けるドラマの一場面が、激化する安保闘争のさ中に予定されていた米大統領アイゼンハワーの来日という情勢の中で問題となり、リハーサルに入ったところで放送中止となったと言われる²⁰⁾。その後、内田は、NHK大阪のテレビドラマシリーズ「現代人間模様」で、和田が演出した「涙のワルツ」(NHK 一九六〇年一月二八日・一二月五日放送)の脚本を担当している²¹⁾。

放送は中止となったが、内田による「悪い奴」の脚本は『現代芸術』創刊号(一九六〇年一〇月)に掲載されており、その概要を知ることができる。脚本によれば、このドラマは、「ハトの会」という団体の指導者として日本に革命を起こそうと画策している「インテレ」が、それに協力しようと近づいてきた男にだまされながらも、最後には革命のためのテロを仕掛けようとする内容となっている。しかし、映像が現存する一九六一年九月九日放送分の「悪い奴」では、下層労働者を集めた「世直し団」という団体の指導者である「インテレ」と、それに協力するふりをして「インテレ」をだまそうとする男が同じように登場はするものの、実際にはその「インテレ」も「世直し団」の活動

を金もうけのために利用していただけであることが明らかにされていく展開となっている。ドラマの末尾は、その二人に利用されていた労働者たちが逆に暴動を起こしていく様子を、当時の釜ヶ崎を写した井上青龍の写真を通じて示唆するというものだ²²⁾。昭和三十六年度の芸術祭受賞作「釜ヶ崎」(ABC 一九六一年一月五日放送 茂木草介作 山田智也演出)に代表されるように、釜ヶ崎は当時のテレビドラマがしばしば取り上げた題材であり、和田もこの場に関心を持ち、「悪い奴」以前にも、「現代人間模様」シリーズの一作で釜ヶ崎を舞台とした「好況の町」(NHK 一九六〇年四月四日・一日放送 小田和生作)というドラマの演出に携わっていた²³⁾。おそらく、一九六一年八月に生じた釜ヶ崎の暴動が「悪い奴」に新たなイメージを与えた結果、現存する映像のような形につくり直されたのであろう。

内田は、「悪い奴」と同年に制作された芸術祭参加作「百米道路」(NHK教育 一九六一年一月一日放送)の脚本も担当しているが、「百米道路」の脚本は、開高健と角谷定夫(榎木恭介)、そして内田の三人による合作の体裁を採っている。この脚本は、開高が構成と台詞、人物設定の最終段階を、角谷がドラマの資料選択を、内田が台詞を担当し、一か月かけて完成させたものであったという²⁴⁾。開高も早くから記録芸術の会に入会しており²⁵⁾、「裸の王様」(『文學界』一九五七年一月)で芥川賞を受賞した後、「若い日本の会」などの活動や世界各国の訪問を行うなど、多方面で活躍していた。合作脚本に加わった角谷定夫は、榎木恭介の名でかねてから詩人として活動しており、記録芸術の会に加わって、映画評論やテレビドラマ評論、翻訳活動も行っていた。安部公房の企画・監修によるドラマ・シリーズ「お気に召すまま」(NET 一九六二年七月一日〜一月二四日)や、和田が演出した「真実の物語」(NHK教育 一九六三年五月一日放送)の脚本を担当したりするなど、一九六〇年代半ばまでドラマの脚本

執筆や評論を通じてテレビ業界に積極的にかかわっていった⁸⁶⁾。

結果的に「百米道路」は芸術祭受賞作となることはなく、その翌年に安部公房の脚本で制作されたミュージカル風のコメディ・ドラマ「モンスター」(NHK 一九六二年一月一六日放送)も同様の結果をもたらした。後年の和田は、「モンスター」での失敗から、安部公房と疎遠になったことを回顧している⁸⁷⁾。その後、和田は、かねてから脚本を依頼しようと考えていた寺山修司に接触し⁸⁸⁾、テレビドラマ「二匹」(NHK 一九六三年一月一六日放送)を制作した⁸⁹⁾。谷川からラジオやテレビの仕事を勧められた寺山は⁹⁰⁾、ラジオドラマやテレビドラマの脚本を執筆するようになり、和田と「二匹」を制作する以前にも、芸術祭参加作として制作されたミュージカル風のファルス「Q」(KR 一九六〇年一〇月三一日放送 石川甫演出)の脚本を担当していた。二人の意気投合によって企画が実現した「二匹」では、共通の問題意識を映像化することに成功したようだ⁹¹⁾。

一九六〇年前後にこうした文学者たちに脚本を依頼していた和田は、「かつて時代の子としてありえた小説、その客観描写としての信任状を確実に得ていたはずのフィクションを、もういちどテレビドラマのなかで復活・獲得しよう」とし、そのために「充分利用にあたいするひとつの獲物」である小説がテレビドラマに最大限に利用されたときに、「今世紀さいしょの芸術的課題に、こたえうるかもしれない」と考えていた。和田は、テレビドラマの中でフィクションと記録を止揚することを考えており、テレビドラマを、「フィクション」(＝脚本)を「ドキュメント」(＝演出)するもの」として規定しようとしていたのである⁹²⁾。記録への価値付与とその方法は、一九五〇年代から様々な領域で問題化され、実践されているが⁹³⁾、和田にとっては、フィクションと記録を演出によって止揚したテレビドラマこそが、「芸術の総合化」という「今世紀さいしょの芸術的課題」に応える表現手段であったのだ。このような

和田の発想は、記録芸術の会やその周辺の文学者たちとの交流から生まれたものであったと言える。

和田が演出した芸術祭参加作は、こうした作家たちによる脚本のもとで制作されてきたが、昭和三八年度の参加作である「鑄型」(NHK 一九六三年一月二七日放送)の脚本は、やや傾向が異なる。「鑄型」の脚本は、映画監督の須川栄三が担当しており、須川は、大藪春彦の同名小説を映画化した「野獣死すべし」(一九五九年六月九日公開)や、やはり大藪の小説を原作として寺山修司が脚本を執筆した映画「みな殺しの歌より 拳銃よさらば!」(一九六〇年一月二九日公開)等での監督実績に加え、テレビドラマ脚本での実績もある人物であった。「鑄型」の脚本について、大藪郁子は、「構成とか科白の様な技術的な点からいっても、この種のドラマにありがちな観念的な稚拙さ生硬さは全くみあたらず、リアリスティックな、味のあるものであった」と評価し、「平易な映画的語り口が少し身につきすぎているという感じがしなかった」⁸⁴⁾と言うほどであった。結果的に「鑄型」は芸術祭奨励賞を受賞したが、このドラマに和田の変化を読み取る評が見られ、和田の作品にしては理解が容易であることや⁸⁵⁾、俳優の個性に頼ったドラマ展開がなされていること⁸⁶⁾などの点にその兆候を認めている。

「鑄型」を制作した翌年、椎名麟三の脚本で「約束」(NHK 一九六四年一月二〇日放送)を演出し、その難解さが話題になりながらも芸術祭奨励賞を受賞した後⁸⁷⁾、和田は、山内久の脚本で「はらから」(NHK 一九六五年一月二〇日放送)を、山田信夫の脚本で「大市民」(一九六六年一月二四日放送)、「小さな世界」(一九六七年一月一六日放送)を制作した。山内久は、多くの映画脚本や、芸術祭奨励賞を受賞したテレビドラマ「夏」(CX 一九六三年一月一六日放送)の脚本を担当した実績の持ち主であるし、同様に山田信夫も、映画脚本家としての実績や、やはり芸術祭奨励賞を受賞した「若もの 努の場合」(TBS 一九六二年一月二三日放送)の脚本を担当

した実績の持ち主であった。

こうして一九六〇年代半ば頃から、和田が演出したテレビドラマの脚本は、映画やテレビドラマを専門とする脚本家に依頼されるようになり、一九六〇年前後に見られたような新進気鋭の文学者たちとのドラマ制作は影をひそめていく。和田自身も、この時期にテレビ業界に取り込まれたことを後に回想しているが⁸⁸⁾、テレビ放送開始から一〇年以上経過した一九六〇年代半ばは、テレビというメディアそのものが安定感を示し始めると同時に、新たな表現を試みる場としては限界をさらけ出し始めた時期でもあった。演出における和田の実験的試みだけでなく、安部公房ら記録芸術の会に集った者たちのテレビドラマ脚本も徐々に見られなくなり、テレビへの期待も薄れていった⁸⁹⁾。和田の演出も、そうしたテレビ業界そのものの状況と無関係ではないだろう。

二、クローズアップ

テレビという新たなメディアに期待する文学者たちの脚本によってテレビドラマ制作を展開していった和田勉であったが、和田によるドラマ演出の最大の特徴はクローズアップの多用にあると言って良く、当時「アップのペン」と言われていたほどだ⁴⁰⁾。この手法は、和田が本格的に演出に取り組むようになった頃から意識されていたものであると同時に、テレビスタジオの狭さやテレビ受像機の画面の小ささといった当時のテレビをめぐる環境的条件が生んだ手法でもあった⁴¹⁾。この点について、和田の恩師である飯島正「テレビ方法論ノート」(『放送文化』一九五六年一月)は、小さいテレビ画面では、ロングショットを頻繁に用いるような大スクリーン映画やスペクタクル映画の技法

ではなく、小スクリーン映画が用いているような2ショットやクローズアップの技法を用いるべきだと、早くから提言していた。そして飯島は、「いやでも応でも、人間がテレビ・ドラマの主体となり、それが人間関係（個人および社会）のドラマとなる」こと、つまり、そのような「文学的な題材」とテレビとの間には調和性があることを感じてもいた。テレビドラマ制作が参考にすべき小スクリーン映画の例としては、無声映画、特にその後期の純粹映画を挙げており、「たとえは、カアル・ドレイエルの『裁かるるジャンヌ』に見られるような・全篇クローズ・アップの連続みtainなモンタージュは、テレビの表現技術にいい暗示をあたえるにちがいない」と述べている。

この提言に共鳴した和田は⁴²⁾、前述した「帰って来た人」などのテレビドラマ脚本を飯島に依頼し、クローズアップや2ショット、3ショットを基本とするテレビドラマの技法を確認しながら制作を進めていった⁴³⁾。例えば、三分のドラマであった「帰って来た人」では、飯島と和田による綿密な手紙のやり取りを通じて、全一五カットの内八五カットがクローズアップによって占められ、その他は2ショットのバストショットかミディアムショットで占められた映像を実現しようだ⁴⁴⁾。ちなみに飯島がテレビドラマ表現のモデルとした「裁かるる、ジャンヌ」（カール・テオドア・ドライヤー監督 一九二八年制作 一九二九年一〇月二五日本公開）を和田が実際に観たのは一九六二年一月のことであるらしいが、このときの和田は、映画を支えているクローズアップの技法よりも、前述したようなフィクションと記録との相克をこの映画から抽出し、評価している⁴⁵⁾。

初めての芸術祭奨励賞を受賞した「石の庭」には、さほど印象的なクローズアップは見られないものの、放送当時はこのドラマのクローズアップ技術を評価する声も見られるし⁴⁶⁾、安部公房に脚本を依頼した「円盤来たる」は、クローズアップを演出上の基本概念として位置づけたドラマであったようだ⁴⁷⁾。ただし、後で述べるように、「円盤来

たる」は、クローズアップよりも、その特異な音響効果が話題を呼んでおり、音響における和田の演出上の転機を見出すことができるドラマとなった。こうした音響面とクローズアップを意識した演出が、やはり安部の脚本による「日本の日蝕」に結実していくことになるのである。このドラマには、脱走兵を恐れる村人たちの反応を描いた場面があり、特にそのような場面でクローズアップが多用されている⁴⁸⁾。特徴的なのは、後ろを振り返ってつくられる俳優たちの驚愕や戸惑いの表情を映し出すそれであり、俳優を違えて積み重ねられるこのカットが、連呼される声の音響効果を伴って、あるインパクトを視聴者に与えている。

大阪で生活していた和田は、人形浄瑠璃において人物の身体部位や事物といった断片の連続性が描かれていることを参考に、「何かごくつまらない断片にも等しいものが持っている物の意味の無限の拡大と、そこに結果として創り出される新たな現実というもの、それを丁度俳句の様に表現してみせるのがテレビドラマというものの中の「ミソ」であるとも考えており⁴⁹⁾、そのような発想が、「日本の日蝕」におけるクローズアップにも表れているようだ。このドラマのクローズアップは、俳優たちの指や腕といった身体の部位、あるいは、室内の日常的な事物にも向けられており、例えば、脱走兵を警戒して戸締りのために打ち付けられる釘がクローズアップで映し出されることで、釘という物そのものの意味とそれを打ち付ける行為自体の意味、そしてその背後にある脱走兵を拒絶する村の物語との関係が視聴者に投げかけられていく。クローズアップによって事物の日常性を浮き彫りにすることで視聴者を日常性から解放しようとするこうした手法は⁵⁰⁾、「日本の日蝕」においては、事物や事象の断片が、背後にある物語の展開と一定の関係性を保ちながら意味づけられている。

和田は、俳優の演技におけるクローズアップは、「物または人間」の・「内部を見る」ためにある⁵¹⁾と断言してお

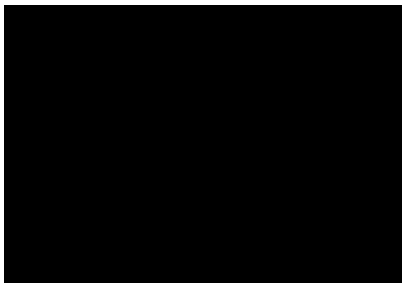


図1 写真提供：NHK

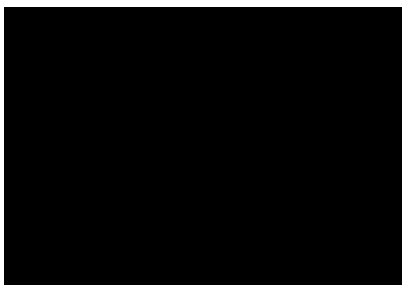


図2 写真提供：NHK

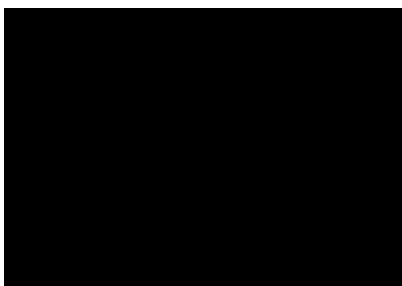


図3 写真提供：NHK

り、前述したように、これが多くのドラマの基本的な構図ともなっているのだが、その様式や対象は様々だ。例えば「悪い奴」では、「世直し団」を指導していた「インテレ」が、父親の死によって遺産が手に入ることが分かった途端、カメラ越しに視聴者に対して「世直し団」が単なる金もうけの手段に過ぎないことを告白するようなクローズアップが見られ（図1）、大きなインパクトを残している。あるいは「人命救助法」（NHK 一九六一年七月二六日放送）では、水難救助のピラを逆さに映すショット（図2）や、「水難救助表彰」のそれぞれの文字を画面一杯にクローズアップするショット（図3）も見られ、書かれている記述の内容や文字の意味を無効化し、ことばの概念を剥ぎ取ること、人命救助によって名誉を得ようとする作中人物の欲望を茶化すような表現も見られる。後で詳述する、同一の台詞を連呼することで台詞の音声のみを強調し、その意味内容をズラしていくような音響効果も同様の目的を

持っているが、「人命救助法」で試みられている文字の反転やクローズアップは、言わば自動化された事物としての文字表記を、そうではないものとして視聴者に意識させようとしているのであろう。こうした日常的な事物のクローズアップについては、「約束」の冒頭部分で立て続けに用意されている、ガマガエルや皿にこぼれた飯粒、水とコップなどに向けられたそれが特徴的で⁸²、これらの映像は、「日本の日蝕」と同様の目的を内包しながらも、物語の展開とクローズアップされる事物との関係性がやや希薄なまま放置されているため、微妙なモニタージュ効果が発揮されているように見える。

整理すると、「日本の日蝕」と「約束」では同じクローズアップを用いていても、その対象と物語との関係性はいささか異なっているということだ。当然のことながら、これらがテレビドラマという時間の流れの中で表象される限りにおいて、クローズアップの対象と物語とが完全に切断されることはないが、「日本の日蝕」よりも「約束」の方が、クローズアップの対象となっている事物と物語との関係が希薄になっているのである。和田は、このような点について、クローズアップを用いること、すなわち「〈全景の否定、フルショットの拒否〉」には、「〈位置関係〉の否定、〈ストオリイ〉の拒否、結論としての「概念」の破壊」があり、クローズアップの映像は、フルショットを用いることで把握されるようなドラマの構図の伝達を拒否し、物語の展開を視聴者に予期させる力学を抑制する効果があると考えていた。そして、物そのものを映し出すことで、ことばが構築しているような概念や日常性を破壊するともいうのである。そうであるが故に、クローズアップは、「何よりも〈わけがわからない〉」ものとなってしまし、「あらゆる〈関係〉というものが、そこではたち切られて」しまうことになるのであるが、そのような部分にこそ、和田はことばを超えた映像の役割を見たのであった⁸³。

こうしてみると、当初恩師の飯島から示唆されたクローズアップの用法は、和田がテレビドラマを演出していくプロセスの中でその目的がいささか変化していったことが見て取れる。例えば、前述したように、飯島は俳優の顔やその表情のクローズアップによって構成されている映画「裁かるゝジャンヌ」をテレビドラマ表現のモデルとして捉えていたが、この映画のクローズアップがもたらす緊迫感や情動の喚起よりも⁶⁴、この映画から和田が読み取ったのはフィクションと記録との相克であった。つまり、和田にとつてのクローズアップとは、情動の素材を仕立てあげ、そこに視聴者を誘うためのものではなく、むしろその逆なのである。非合理的なクローズアップによるイメージの断続をドラマの中に取り込むことで、視聴者の感情移入を回避するところに、その目的があるのだ。前掲したように、和田は、クローズアップを「物または人間」の「内部を見る」ためにある「手法と考えているが、和田の言う「内

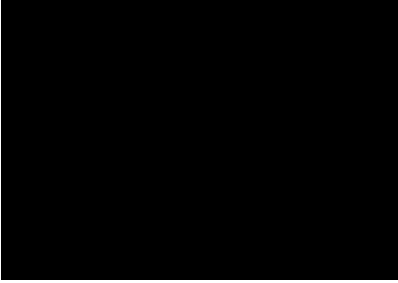


図4 写真提供：NHK



図5 写真提供：NHK

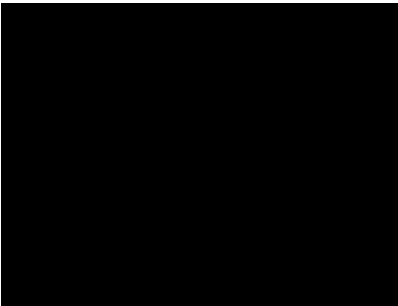


図6 写真提供：NHK

部」とはそのような文脈で捉えられなければならないのである。

それは、クローズアップを多用する一方で、「あなたは誰でしょう」や「鑄型」などにおいて作中人物たちの真上にカメラを設置し、その頭頂部を垂直に映すようなハイアングルショットが時折用いられていることにも表れている。例えば、「あなたは誰でしょう」の冒頭では、テレビドラマを撮影するスタジオそのものが映し出され、テレビドラマの撮影自体を撮影するような映像が用意されているし(図4)、「鑄型」にも、自由を求めて田舎から上京してきた青年を真上から映したり(図5)、三角関係にある男女三人を真上から捉えたりするショットがある(図6)。映像が現存しない「モンスター」の写真資料からも、作中人物の頭頂部を映した俯瞰的なショットが存在したことが確認できる⁵⁵⁾。

過剰なクローズアップとその多用によって、作中人物たちの表情との距離を極端に縮めること、あるいは、ハイアングルショットによって、作中人物たちに対する鳥瞰的な視点を視聴者に与えることは、いずれも作中人物たちへの視聴者の感情移入を回避しようとする表現であると考えられよう。和田は、既存のテレビドラマに内在化された平凡なりアリティと、それが生み出す日常性を批判していたのであり、撮影風景そのものの撮影や、作中人物同士に想定されないような視線の遠近法も、これらが映像であること、虚構であることへの自己言及を示した結果であろう。「あなたは誰でしょう」の俯瞰ショットについては谷川俊太郎のアイデアである可能性もあるが、そうすることによって、視聴者とドラマとの距離を確保し、視聴者をテレビドラマの日常性から解放しようとするのである。

三、停止画像

芸術祭奨励賞を受賞した「日本の日蝕」を契機に、クローズアップは和田の代名詞ともなっていくが、日常性を揺り動かそうとする和田の演出はこの技法にのみ表れているわけではない。和田はしばしばドラマの中で人物の写真パターンや、それによる映像の切り返しを用いており、野間宏脚本の「石の顔」では特にこの手法を多用していたようだ。残念ながら「石の顔」の映像が現存しないために、その技法を確認する方法がないが、「人間のパターン化・ステレオ化を、写真という固着したイメージ」⁵⁶の中に位置づける目的のもとに試みられたこの演出を、野間宏は「時間の永続性をのぞかせる方法」として理解し、高く評価した⁵⁷。また、前掲した「好況の町」というドラマでは、「動かない生活の鋳型・パターン化・ステレオ化の一つの形」をねらった、「生活部分の写真パターンによるモンタージュの積み重ね」という技法も用いていたようだが⁵⁸、これは、「日本の日蝕」の中で村人たちの生活風景を農具などの事物で換喩的に映し出そうとした方法とほぼ同じ目的を持っていると考えられ、写真パターンの使用によって、そのステレオタイプ化の度合いをより一層強調したもののように思われる。

「日本の日蝕」には、VTRRの中にフィルムを一カットずつ挿入するような演出も見られ、例えば、戦死した死体などを映した実写フィルムの断片が、村人たちを映すシーンの中に混入している。和田は、フィルムの断片が「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で、それを変革してゆく」⁵⁹ことを考えており、「石の顔」にもこの手法は用いられていたよう

だ⁶⁰。ドラマの映像と質的にレベルの異なる実写フィルムを混入させることは、映像と物語の双方のレベルにおけるモニタージュ効果を生み出すであろうし、フィクションと記録ドキュメンタリーとの対立構図を無効化するような効果を生み出すことにもなる。 「悪い奴」の末尾は、井上青龍が写した釜ヶ崎の写真や、その喧騒を表す音声によって、一九六一年八月に生じた釜ヶ崎の暴動を示唆するように構成されているが（図7）、このシークエンスも同様の効果をもたらしていると考えられる。

映像が現存するテレビドラマでは、「人命救助法」が、写真パターンの印象を最も強く刻み込んでいる。前述したように、このドラマは、人命救助の名譽を得ようとする者たちの欲望と、それを利用して一儲けをたくらんだ末に死を迎える男をアイロニカルに描いたブラック・コメディで、作中人物たちの欲望が前景化される際に、その顔のクロームアップと写真パターンが用いられ、しかもその顔写真は、故意に歪められたような表現が試みられているのである（図8・9）。当時のテレビの特殊効果では、喜劇的な表現をねらった画像の変形が可能であったようだが⁶¹、写真パターンでこうした表現を行ったことや、その歪め方は特異なものであったようだ。「人命救助法」の写真パターンについて、和田は、「何といっても一見動いているようで実は全く動いたことにならない私たちの日常的現実を、全く（どころろんだって）動かない写真パターンで見せることぐらい安直！適確！な象徴的效果はない」と考えて頻用し、「当然写真パターンはグロテスクであるべきなのだ。鏡をたたき割って顔をうつし、ねじった印画紙に現象したやつも試作してみたが、これは凝りすぎてストリートな効果がなかった」⁶²と語っているように、写真パターンを「グロテスク」に見せる方法も様々に試みたらしい。ドラマの中で何度も反復されるこの写真パターンの演出によって、「グロテスク」な「日常的現実」である作中人物たちの欲望や困惑が、皮肉られ、茶化されると同時に、ユーモ

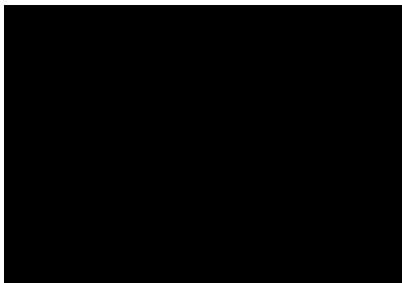


図7 写真提供：NHK

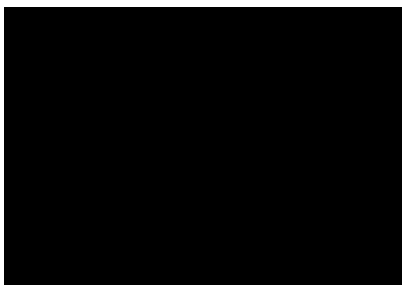


図8 写真提供：NHK

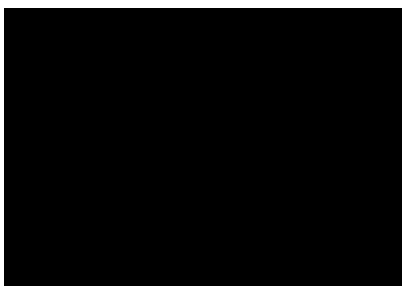


図9 写真提供：NHK

アにも転化していくのである。

前述したように、和田の演出がやや変化を示し始める「鑄型」において印象的なのは、ストップ・モーションの多用だ。既に「一匹」でも、衝突音の音響効果と呼応させる形でストップ・モーションが用いられているが、「鑄型」ではこの手法が演出の中心ともなっている。様々な職業の人物が登場するこのドラマは、それぞれの職業意識や階級意識から解放された自由が可能か否かを問いかけていく物語で、放送当時のドラマ評も、このドラマの物語内容と演出技法との関係について触れたものが多い。例えば、大藪郁子「鑄型（第一八回芸術祭参加作品評）」（『テレビドラマ』一九六四年一月）は、「適切なクローズアップ、テーマにシンクロナイズしたストップシーンの使い方、即物的なイメージの積重ね。——つまりふんだんに使われた和田勉イズムがこのドラマの空間をひろげ、同時に、並列的な

エピソードを、まとまりのある一つのドラマに集中化させることに成功させる鍵になった」と評価し、一般視聴者である東京都新宿区の鈴木英夫も、「鑄型」は、さまざまな階層の人たちが、大都会というメカニズムの鑄型のなかでみせる人間喜劇だったが、見ごたえは十分。ことに急停止するカメラ型式、鑄型を打ち出す表現の効果音などたくさんだった」（『マイクへ一言』『毎日新聞』夕刊 一九六三年一〇月三〇日）と感想を寄せている。新聞評であるK「テレビ週言」（『毎日新聞』朝刊 一九六三年一月二日）は、「演出上のストップ・モーションはこの職業人と階級人との間の断絶と連続を暗示してテレビ的画面の美しさやテンポを意識的に破壊していたが、それが自由の追求として十分結晶していなかった」と演出技法とドラマの主題との齟齬を指摘しているが、いずれにしても、ストップ・モーションというこのドラマの技法そのものは印象的に映ったようだ。

一四回に及んだ和田勉の連載「実践的演出論」（『テレビドラマ』一九六三年五月〜一九六四年九月）には、この「鑄型」のストップ・モーションについて触れた記述があり、「散文」でいえば句読点の知的リズムが大切なのであり、ピリオドの打ち方・決め方といったものが「テレビジョンドラマ」においても重要な要素となってくる。／それは、ひとつの世界を区切ると同時に、またその世界の初めと終りを物語っているのである。／ストップモーションは、そのような意味を持っている」と説明している。多くの作中人物が登場するこのドラマでは、その人物の物語ごとにシークエンスが設けられ、そのシークエンスがストップ・モーションで閉じられている。そのような意味で、確かにストップ・モーションは、シークエンスを区切る「句読点の知的リズム」「ピリオド」の役割を果たしているのだが、この技法も、映像を度々停止させることで、そのシークエンスが虚構であることを自己言及的に示す機能を果たしており、そのことによって既存のテレビドラマが内在化している平凡なリアリズムを異化しようとしているので

あろう。「鑄型」は、こうした撮影技術と、後に述べるような効果音によって、芸術祭奨励賞のみならず第三回日本テレフィルム技術賞を受賞した⁶³。

また、谷川俊太郎に脚本を依頼した「あなたは誰でしょう」や、寺山修司に脚本を依頼した「一匹」で印象的なのは、文字表現による停止画像だ。「あなたは誰でしょう」では、「1=∞」（1イコール無限大）という数式の後（図10）、「あなたは誰でしょう」というタイトルが映し出され、クレンジットロールへと移行していくのだが、和田は、谷川の脚本におけるこの数式を、「彼はくりかえし一人の彼なのであり、それが1イコール無限大の数式を成立させている」と理解したという⁶⁴。しかし、ここには、映像として表象できない谷川の詩的表現の余剰があり、物語の展開の末に、「1=∞」を解釈する余地を視聴者に委ねた結果があったとも言える。つまり、「1」は作中人物の男として

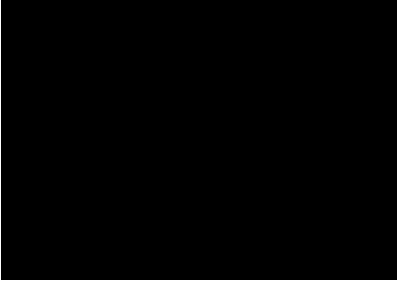


図 10 写真提供：NHK



図 11 写真提供：NHK



図 12 写真提供：NHK

も、視聴者を指す「あなた」としても捉えられるし、その「あなた」がかけがえのない凡庸な一人であるとも、「あなた」の日常は世界に無数に存在するとも捉えられるような様々な解釈を生み出し、それが読者に預けられる形でドラマの幕が閉じられるのだ。

同様に、自宅で飼育していた牛の太郎を、東京の牛肉処理場まで探しに行く少年を描いた「一匹」の冒頭では、「答はいっぱいあるのに 質問はたった一つしか出来なかった 少年にとってそれは自ら大人になることを意味していた」という文字表現が映し出され(図11)、「答」や「質問」の内実が伏せられたまま、このドラマが少年の成長譚であることが示唆されていく。物語の展開の中で、少年の「質問」とは、いなくなった牛の太郎の行方を問うものであることが明らかに、やはりドラマの末尾に用意された「少年は太郎がみんなのものになったことを知った」という文字表現によって(図12)、「みんなのものになった」という認識がその「答」であることが示されていく。このドラマにおいても、傍点を付された「みんなのもの」を解釈する幅は視聴者に委ねられており、ここには、太郎が東京の食肉処理場で食肉となったことを読み取る文字通りの解釈や、そうした過程に社会のあり様を読み取る解釈、物語の力学通りアイロニカルにそれを捉える解釈が生じていく。さらにそのアイロニーは、飼っていた牛が食肉と化したことを認識するに至った少年の変化そのものへと向けられるものなのかもしれない⁶⁹。いずれにしても、こうした文字表現の停止画像は、言語表現の持つ余剰をそのまま視聴者に伝達しようとするものとも、あるいは、映像化困難なそれとして捉えられた表象の痕跡であるとも言える。このような表現が、詩人の谷川俊太郎や歌人の寺山修司に脚本を依頼したドラマに認められるのは決して偶然ではないだろう。

四、音 響

和田が演出において重視していたのは、クローズアップや停止画像などの視覚的效果だけではない。ある時期から、「テレビドラマにおける音の重要さは、「見えないものを見せる」というこのひとことにつきる」⁶⁶、「極論すれば「テレビ」とは、「見るもの」ではなくて「聞くもの」ですらある」⁶⁷とも言うようになった和田は、早い段階から斬新な音響効果を試みていた。前述したように、「円盤来たる」における試みにその一端がうかがえるが、このドラマにおける音響効果は、脚本を依頼した安部公房に触発されたところが大きい。安部は、当時日本でも放送されていたアメリカのコメディ・ドラマ「アイ・ラブ・ルーシー」の中で人為的に作られている観客の拍手や笑い声を、テレビの機能を生かした効果として評価していた⁶⁸。「円盤来たる」の脚本にはこの笑い声を取り入れられており、「しび笑い」や「爆笑」といった笑いの度合いも細かく指示されている上に、ドラマの末尾は拍手で結ばれてもいる。安部の脚本におけるこのような問題意識を和田は共有し、四五分のドラマに三二か所の人為的な笑い声を挿入することでテレビ独自の表現を模索した。台詞と同じボリュームに設定されていたというこの笑い声は、既存のテレビドラマが保っていた“自然さ”をそれとして浮き彫りにし、その“自然さ”への視聴者の馴化を対象化するような工夫として捉えられたのである。そうであるが故に、「円盤来たる」は、和田が培ってきたテレビドラマ制作の遺産をぶちこわすような感覚をもたらしたのである⁶⁹。

ただし、この人為的な笑い声の演出に対する視聴者の反応は思わしいものとはならなかった。例えば、こうした形

式に慣れていない一般視聴者は、「出演者（菅井一郎、長田正隆ほか）の好演で楽しく見られたが、時々笑い声が入ったのはうなずけない。公開放送だったら、そのように初めに断ってほしかった」（福島県大橋秀行）と新聞に寄稿しており、それに対して和田が、「あの笑声は公開のスタジオでのものです。舞台的要素を盛りこんだテレビ番組「アイ・ラブ・ルーシー」と同じ演出方法をドラマに試みたもので、テレビ的表現の一つです」と新聞紙上でその趣旨を説明している⁷⁰。音響効果の背景を知っている識者の評価も厳しく、内村直也「テレビ週言」（『毎日新聞』朝刊 一九五九年二月一四日）は、「演出は野心的だが、画面からきこえてくる観客の笑い声は、扱いがはなはだ不自然。「アイ・ラブ・ルーシー」のような効果はあげていない。せっかく語り手が聴視者に話しかける部分があるのだから、これと笑い声とを結びつけるとよかった」と不満を漏らし、安部の脚本から「新しいテレビの表現を発見する手がかりを探ろうとする試み」を感じ取っていた榎木恭介「安部公房の異色作「円盤来る」（『キネマ旬報』一九五九年三月一五日）も、この脚本の笑い声が「アイ・ラブ・ルーシー」の笑い声とは異なる意味を持ち、その表現上「笑声」と「語り手」はきりはなすことができない」にもかかわらず、その二つが分裂していることを批判している⁷¹。

榎木は、「円盤来たる」の脚本から、演技すると同時に演技しない演技の実現可能性をこのドラマに期待しており、この人為的な笑いや拍手の効果に虚構と記録とをめぐる問題を見出していたようだが、和田は、テレビ独自の様式という観点からこの音響効果を捉えていたため、実際に放送された映像作品は、榎木の期待とはズレるものとなったようだ。笑い声の演出については、実際の制作現場で多くの議論があったらしく、和田の演出助手を務めた成島庸夫は、笑い声と拍手の処理について「もっと徹底的に形式を考えねばならなかった」と振り返っている⁷²。「円盤来た

る」の映像は現存していないため、このような様々な記述からその音響効果を推察するしかないが、一部映像が現存する「人命救助法」では、この笑い声や拍手の音響効果を確認することができる。このドラマでは、作中人物のクロージングアップや写真ボタンと呼応させる形で、笑い声や拍手、アイロニカルな歌が設定されている箇所もあり、そのことによって欲に溺れる作中人物の内面がユーモラスかつアイロニカルに風刺されている。和田は、「人命救助法」について、「カメラに向かって行動する、ということがテレビ演技の一つの秘密である」と考えた結果、カメラからテレビ受像機を通じて、視聴者がドラマに参加する様をイメージして笑い声や拍手を設定しようだ⁷²。この演出については、「日本の日蝕」以降和田勉の評価が高まってきたためか好意的なものが多かったが⁷³、和田自身は、「スタッフの教養と抑制がわざわざいして失敗した」と不満を漏らしているため⁷⁴、「円盤来たる」同様に、制作現場での様々な条件が影響したことも推察される。

人為的な笑い声や拍手の音響効果も、「アイ・ラブ・ルーシー」の単なる模倣ではなく、テレビ表現の可能性に対する期待から生じたものであることが分かるが、こうした技法を用いる一九五九年頃から和田が独自の音響効果を模索するようになることは確かだ。和田は、この頃から、同一の台詞を同一の単純な発声で連続的に反復させるような音響効果も用い始め、やはり映像が現存しない「漁港で」（NHK 一九五九年五月二五日・六月一日放送 茂木草介作）というドラマでそれを試みていたらしい。和田によれば、こうした音響効果は、ことばの「日常性・日常化を現実の一回性において再び日常の中に還元することなく、くり返しの連続によって逆にそれらが持つ日常性からの脱却・変革を意図した」ものであるという。和田は、同一の台詞を単純な音声に還元することで、「コトバ自体というもの」を提出することを考えていたようだが、和田にとって既存のテレビドラマの台詞とは、「くり返しのない一回

性による日常的なものの日常への還元それ自体」によって成立するリアリティに他ならず、それを和田は、「自然主義」や「日常主義」として批判的に捉えていたのである⁹⁰。事物や事象のクローズアップや、VTRの中に挿入される停止画像が、映像や画像によって、ことばに孕まれている概念や記号内容の自明性を破壊しようとするものであるならば、この音響効果は、ことばを同一の音声として反復することで、その自明性を破壊しようとするものであったと言ふこともできる。

この技法は、やはり「日本の日蝕」に結実していくのだが、例えば、脱走兵に怯える村を描いたこのドラマでは、物語の中で取り交わされている台詞の「脱走兵」という語と差異化される形で、音響効果としての「ダツソウヘイ」という語が映像の背後で連呼されている場面があり、台詞のことばを、意味内容を伝えるための媒介としてしか扱わない既存のドラマへの批評性がそこから抽出できる。そして、ことばの質感を露呈させるこの演出は、戦中の日常の中で規定されていた「脱走兵」という語の意味と、その意味が必然的にもたらず価値観に視聴者を立ち止まらせ、その意味や価値観を音声によってズラしていくような力も持っていたと言えよう。それ以後のドラマでも、微妙に効果を違えた形でこの技法は反復されており、例えば、「人命救助法」では、ドラマの背後で、「メイヨ」や「オボレルモノハワララモツカム」といった同一の台詞を合唱形式で反復することで、それらの語に表れた登場人物たちの内面をアイロニカルに表象し、その欲望を茶化すような効果を持たせている。この場合も、同一の語の反復や合唱によって生じるその語の意味内容からのズレを、ユーモアやアイロニーに転化していると言えよう。ただし、「人命救助法」は、こうした台詞の反復や合唱を行う主体と、前述した笑い声や拍手の主体とが、視聴者のドラマに参加する視聴者のイメージとして構造化されているようにも判断されるため、単なる音響効果とは言えないところもある。

「一匹」でも、同一の語を反復する音響効果は多用されており、例えば、牛の太郎が東京に遣られたことを少年が知る場面や少年が東京に到着した場面では「トウキョウ」という語が、少年が牛を探しに東京や食肉処理場へ向かう場面では「タロウ」という語が、食肉処理場で太郎が肉片になったことを少年が知る場面では「ニク」という語が、ドラマの末尾近くでは食肉処理場の労働者たちが横並びに行進しながら（図13）少年を呼ぶ「ボウズ」といった語が、それぞれ連呼されている。しかし、「東京」や「太郎」、「肉」、「坊主」といった反復の対象となっている語そのものや、それらの語が反復されている場面を見ると、ここでは、ことばの音声面の強調によって意味内容をズラし、日常性からの脱却やその変革が意図されているというよりも、少年の内面に響き渡っていることばを音声と意味内容を結合させた形で反復し、音響効果として利用している側面が強いように思える。

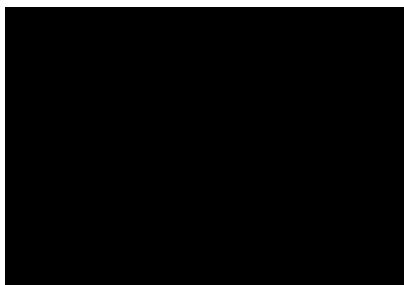


図13 写真提供：NHK

つまり、「日本の日蝕」や「人命救助法」では、反復されることばと作中人物の内面との間に一定の距離が与えられることで、視聴者に対して日常性からの距離を生み出してもいたのだが、「一匹」では、この技法が既に和田の演出の中で馴化されてしまったのか、視聴者が捉えることばと作中人物の内面との距離が相対的に縮小してしまっているように見えるのである。その一方で、食肉処理場の労働者たちによる「坊や みんな太郎なんだよ」「みんな太郎だ」「太郎だ」という朗らかな合唱や、労働者たちが「坊主」という語の連呼と拍手によって少年にエールを送るような音響効果は、飼育していた牛が食肉になるという悲劇性をズラし、少年の成長と自立をアイロニカルに描くという意味において、「人命救助法」のそれとはまた

異なった効果を生み出している。いずれにせよ、「日本の日蝕」「人命救助法」「一匹」では、確かに同様の音響効果が用いられているものの、脚本全体にわたる表現の力学や、それが用いられている場面の違いによって、それぞれ想定される効果は異なるようだ。

これまで述べてきた音響効果については、和田による自己言及が残っているため、和田による判断が強く働いていることが推測されるのであるが、むしろ、和田演出のテレビドラマの音響効果はこれらだけではない。例えば、「日本の日蝕」の物語全体で反復されている叫び声ともうめき声ともとれるような効果音や、脱走兵の鉄道自殺を予感させる汽笛の音⁷⁶⁾、芸術祭の審査員たちに強い印象を与えたという「自由への証言」のピンポン玉の音響効果⁷⁷⁾、「あなたは誰でしょう」での心臓音を始めた様な効果音など⁷⁸⁾、枚挙に暇がない。「一匹」のエンドロールが終わるまで途切れることなく流れているのは、少年が駆けていく足音であり、牛の太郎が食肉となる状況を受け入れる少年の自立と成長をアイロニカルに描いたこのテレビドラマの物語内容と呼応して、この音響は極めて印象的なものとなっている。あるいは、「一匹」や「鑄型」、「約束」において頻用されている衝突音や爆撃音のような効果音、「約束」全編にわたって繰り返されているしずくが垂れるような音や、警察による取り調べの場面で用いられているボンボン時計の音なども同様だ。こうした音響効果が当時の視聴者にあるインパクトを与えていることは確かなのだが⁷⁹⁾、これらが全て和田の発想によるものなのかどうかは定かでない。

おわりに

クローズアップの多用や衝突音などを用いた音響効果は、その後制作された「大市民」、「小さな世界」にも見られ、一九六三年頃からの和田の演出技法として定着していたことが分かるが、同時に、この頃から和田の演出によるドラマの難解さは影を潜めていったようだ。例えば、「はらから」について、志賀信夫は、「クローズ・アップを多用したり、ストップ・モーションを随所に盛り込んだりコマのばしを使用したり、前衛的な技法でショックングを現わしていた」と、例の演出技法に触れた上で、「難解な和田氏のドラマがわかりやすくなってきた」ことを指摘している⁸⁰。同様に、志賀は「大市民」についても、「テレビドラマが映像・音声による芸術的表現の可能性を追究した時代は、もう過ぎてしまったのかもしれない」といった感想をこのドラマに抱き、「大市民」が「面白くわかりやすい」秀作であることを評価している⁸¹。この頃の一般視聴者の感想を見ても、和田演出のドラマに以前のような難解さは感じておらず、『東京新聞』（朝刊 一九六五年一月二十八日）には、「はらから」に胸をつかれた「三人の視聴者の感想が紹介され、同様に、「小さな世界」についても、ドラマに共感を覚えた視聴者の投書が掲載されている⁸²。

こうして、和田が演出したテレビドラマは変化を迎えるのだが、いずれにせよ、和田が一九五〇～六〇年代のテレビドラマで試みていた演出技法が、当時においても、あるいは現在から見ても、特異なものであったことは確かだ。しかし、こうした特異性は、当然のことながら、決して和田の個性からのみ生まれたものではない。例えば、和田と同時期に前衛的な映像制作に取り組んでいた松本俊夫のドキュメンタリー映像「西陣」（一九六一年制作 第13回ヴ

エネチア国際記録映画祭サン・マルコ銀獅子賞受賞)には、西陣織の織機の単調な動きや、作業する職人たちの指や手のクローズアップ、様々な事物のクローズアップが見られ、西陣織の関係者たちの会議を頭頂部から撮影した俯瞰的なショットが存在する⁸³⁾。また、西陣織について語る関係者たちの声を、時折語句の反復を交えながら無機質に構成した音響効果も印象的だ。同じく松本が制作した「石の詩」(TBS 一九六三年二月二十八日放送)は、アーネスト・サトウが撮影したおびただしい数の石切り場の写真を、時折一八〇度回転させたり、ネガポジを反転させたりしながら構成したドキュメンタリー番組で、連続する写真の背後には、石を叩き、擦るような音響が漂っている⁸⁴⁾。「西陣」や「石の詩」に見られる、身体の部位や事物のクローズアップ、頭頂部を映す俯瞰的なショット、写真の使用、音響効果などは、和田の演出したテレビドラマの表現と重複するものだ。

松本は、「芸術が発見し創造しようとしている固有な「もの」とは、「意識の対象にされた裸形の現実、つまり、はじめて意識された現実としての「もの」であり、それを映像として捉えるところに「映像表現の純粹化の方向」があると述べており⁸⁵⁾、意識と安定した対応関係を持っていない「もの」を映像によって捉えるところに、対象に対する新たな意味の発見と創造があると考えていた。こうした松本の意図が、前述したようなクローズアップに対する和田の目的と重なり合うことは言うまでもないし、高度消費社会を「のっぺりした「日常性」」の蔓延として捉える松本の認識や、そこに潜む矛盾を描く方法としての従来のリアリズムに対する批判、あるいは、「音」と映像の対話の可能性」の中に「視聴覚的表現」の可能性」を見る音響効果の重要性、さらには、観る者を感情移入に誘うようなドラマの否定など、和田の問題意識と共通するところは多い⁸⁶⁾。これは、松本の動向が和田の視野に入っていたという事実よりも⁸⁷⁾、当時の前衛的な映像の中に潜在的に共有されていたものによるところが大きく、和田や松本の目

指した映像だけでなく、彼らを取り巻いていた多くの映像表現のものであった。

例えば、和田が言及しているロベール・ブレソン監督の映画「抵抗」(一九五六年制作 一九五七年七月二〇日日本公開)は⁸⁸⁾、松本が「ひとつひとつの音に最高度の表現性を与える」映画として評価しており⁸⁹⁾、和田が「情事」ということのドキュメンタリーを描いた映画として評価した「情事」(一九六〇年制作 一九六二年一月三〇日日本公開)の監督ミケランジェロ・アントニオーニの方法に⁹⁰⁾、松本はドキュメンタリーの手法を見ている⁹¹⁾。フランスのヌーヴェル・ヴァーグ映画に対する評価は和田と松本では異なるが⁹²⁾、和田が演出したテレビドラマに見られる、作中人物が映像を観る者へカメラ越しに語りかけるようなショットや、俳優たちの頭頂部を映すような俯瞰的なショット、ストップ・モーションによる効果、手持ちカメラによる移動撮影といった様々な技法は、「大人は判ってくれない」(フランソワ・トリュフォー監督 一九五九年制作 一九六〇年三月一七日日本公開)、「勝手にしやがれ」(ジャン・リュック・ゴダール監督 一九五九年制作 一九六〇年三月二六日日本公開)、「地下鉄のザジ」(ルイ・マル監督 一九六〇年制作 一九六一年二月一六日日本公開)といったいわゆるヌーヴェル・ヴァーグの代表作にも見られるものであるし⁹³⁾、前述した、テレビドラマの中でフィクションと記録を止揚しようとした和田の映像論は、フィクションとドキュメンタリーの境界を消去しようしたヌーヴェル・ヴァーグ映画にも通ずるところがある⁹⁴⁾。ヌーヴェル・ヴァーグに限らず、例えばジル・ドゥルーズが第二次大戦後の映画から抽出したような時間そのものの露出、例えば、純粹な光学的、音声的状況や、イメージの非合理的切断による再連結などの表象を⁹⁵⁾、和田の演出したテレビドラマも何らかの形で吸収していたと言えるよう。

むしろこれは、当時の映画に限った問題ではない。そこにしばしば見られるメロドラマの否定や、ドラマへの感情

移入の否定、フィクション、または映像に対する自己言及性は、記録芸術の会のメンバーたちに大きな影響を与えたベルトルト・ブレヒトの演劇を土台とするものであり、ブレヒトの演劇をテレビドラマで実践することを明言する和田の演出技法も⁹⁶、ブレヒトの言う「異化」を実践することで自然主義や日常主義に陥った既存のテレビドラマを批判しようとするものであったと考えられる⁹⁷。同時に、読書家であった和田の多くの記述には⁹⁸、当時の文学、哲学を大量に摂取していたことがはっきりと見て取れ、それを演出に取り入れようとした可能性もある。例えば、当時の知識人層に広く受容されていたジャン・ポール・サルトルの小説「嘔吐」において、主人公の青年ロカントンが、周囲の事物の名前や意味を失ってその存在に嘔気を催す場面と、和田が「約束」などで日常的な事物をクローズアップで映し出したことや、松本が名前や意味が剥ぎ取られた裸形の「もの」を捉える映像表現を志向しようとしたことは⁹⁹、通底しているように思われる。

こうした同時代の映像表現や思想状況が形づくっていたパラダイムの問題に加え、そもそもテレビドラマの演出は個人のそれとして措定することが難しく、本稿で述べた様々な演出技法を和田固有のものとして捉える発想にも慎重になるべきであろう。そのような点に留意しながらも、本稿で取り上げた和田勉の演出技法が、日々産出され消失していくテレビドラマにおいて、消費され得ない何かを、それを視た者に残したことを重視したい。

注

- (1) 拙論「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）参照。
- (2) 和田勉の経歴については、和田勉「テレビ自叙伝」（岩波書店 二〇〇四年六月）を参照した。
- (3) このパラグラフについては、文化庁文化庁文化部芸術課編『芸術祭30年史資料編（下）』（文化庁 一九七六年三月）、飯島正『ぼ

和田勉の演出技法

- くの明治・大正・昭和』(青蛙房 一九九一年三月)、牧野守「評伝飯島正」(『キネマ旬報』一九九六年三月一五日)、和田勉「テレビ自叙伝」(前掲)を参照した。なお、飯島正と和田勉のドラマ制作については、飯島正「テレビレイについて―創作体験の中から―」(『映画評論』一九五八年九月)、和田勉「テレビ演出論―攻撃の論理について―」(『季刊 テレビ研究』一九五九年七月)に詳しい。
- (4) 和田勉「テレビ自叙伝」(前掲) 参照。
- (5) 「テレビ週評」(『読売新聞』朝刊 一九五七年一月二七日)、「テレビ評」(『朝日新聞』大阪版夕刊 一九五七年一月三日) 参照。
- (6) 「読者のテレビ評」(『朝日新聞』夕刊 一九五七年一月二四日 東京都佐藤敬三) 参照。
- (7) 飯島正「TV談義(5)」(『映画評論』一九五八年一月) 参照。
- (8) 佐々木基一「昭和文学交友記」(新潮社 一九八三年二月) 参照。
- (9) 例えば、山「放送短評」(『東京新聞』朝刊 一九五八年五月一日)、N「テレビ週言」(『毎日新聞』朝刊 一九五八年五月一七日)など。『朝日新聞』(東京版夕刊 一九五八年五月一八日)の「読者のテレビ評」には、「魔法のチョーク」とマールセル・エイメの作品との類似を指摘する投書が掲載されている。
- (10) 安部公房「即興性と一回性」(『キネマ旬報』一九五八年九月一日) 参照。
- (11) 和田勉「安部公房さんの「こと」」(『テレビドラマ』一九六五年四月) 参照。
- (12) 和田勉「テレビ自叙伝」(前掲) 参照。
- (13) 拙論「安部公房作「日本の日蝕」を読む／視る」(『同志社国文学』二〇一四年一月) 参照。
- (14) 佐々木基一「昭和文学交友記」(前掲)、玉井五一・坂堅太・橋本あゆみ・山口直孝「玉井五一氏に聞く―戦後の文学芸術運動をめくって―付『記録芸術の会月報』総目次」(『三松學舎大学人文論叢』二〇一三年一〇月) 参照。
- (15) 椎名麟三と和田勉との関係については、拙論「椎名麟三作「約束」を読む／視る」(『同志社国文学』二〇一六年二月)を参照のこと。
- (16) 野間宏「衝突する二つの世界「石の顔」は何を生んだか」(『キネマ旬報』一九六〇年五月一日) 参照。
- (17) 米倉律「文学者達が論じたラジオ・テレビ―草創期の放送―その可能性はどう語られていたか」(『放送研究と調査』二〇

- 一一年(二月) 参照。
- (18) 谷川俊太郎「メニューにない料理」(『作品研究 あなたは誰でしょう』『テレビドラマ』一九六一年六月) 参照。
- (19) 嶋地孝麿「東京にきた和田勉」(『ギネマ旬報』一九六一年八月二十五日) 参照。
- (20) 松田浩・メディア総合研究所『戦後史にみる テレビ放送中止事件』(岩波ブックレット 一九九四年九月)、安田常雄「テレビのなかのポリテクス―一九六〇年代を中心に」(『社会を消費する人びと―大衆消費社会の編成と受容』(岩波書店 二〇一三年一月) 参照。
- (21) 内田栄一については、児島美奈子監修『内田栄一 全表現活動ビデオグラフィ 1930-1995』(薔薇の詩刊行会・アンカーズ出版局 一九九五年四月) を参照した。
- (22) 「悪い奴」の番組情報については、「スラム街を喜劇的にえぐる 和田勉演出の『悪い奴』」(『朝日新聞』東京版朝刊 一九六一年九月九日) を参照した。
- (23) 和田勉『テレビ自叙伝』(前掲) 参照。
- (24) 「道路建設めぐる人間悪」(『読売新聞』朝刊 一九六一年一月一日)、「今夜 芸術祭参加ドラマ二つ」(『朝日新聞』東京版朝刊 一九六一年一月一日) 参照。
- (25) 玉井五一・坂堅太・橋本あゆみ・山口直孝「玉井五一氏に聞く―戦後の文学芸術運動をめぐる―付『記録芸術の会月報』総目次」(前掲) 参照。
- (26) 榎木恭介「猫ばやしが聞こえる」(『續文堂出版』二〇〇五年四月) 参照。
- (27) 和田勉『テレビ自叙伝』(前掲) 参照。
- (28) 田澤拓也「虚人 寺山修司伝」(文春文庫 二〇〇五年一〇月) 参照。
- (29) 「一匹」については、堀江秀史「寺山修司のテレビメディア認識―NHKアーカイブス発掘資料『一匹』(1963)を中心に」(『映像学』二〇一一年五月) に詳細な分析がある。
- (30) 高取英「寺山修司 過激なる疾走」(平凡社新書 二〇〇六年七月) 参照。
- (31) 和田勉『テレビ自叙伝』(前掲) 参照。
- (32) 和田勉「フィクション馬鹿」(『文芸』一九六二年七月) 参照。

和田勉の演出技法

- (33) 鳥羽耕史「1950年代―記録―の時代」(河出書房新社 二〇一〇年二月) 参照。
- (34) 大藪郁子「 Casting (第一八回芸術祭参加作品評)」(『テレビドラマ』一九六四年一月) 参照。
- (35) 志賀信夫「月間 テレビドラマ評 芸術祭参加作品を中心として」(『テレビドラマ』一九六三年十二月) 参照。
- (36) 遠藤慎吾「創造への周到さを演出技術の進歩は部分的(38年度芸術祭 選考総評と問題点)」(放送と宣伝 C B レポート)一九六四年二月) 参照。
- (37) 拙論「権名麟三作「約束」を読む／視る」(前掲)を参照のこと。
- (38) 和田勉「テレビ自叙伝」(前掲) 参照。
- (39) 拙論「作家が見たテレビー可能性としてのテレビドラマー」(前掲)を参照のこと。
- (40) 高橋孝輝「和田勉 日本の日蝕(NHK) 59」(『放送文化』二〇〇〇年一月)、和田勉「テレビ自叙伝」(前掲) 参照。
- (41) 和田勉「テレビ自叙伝」(前掲) 参照。
- (42) 飯島正「ぼくの明治・大正・昭和」(前掲) 参照。
- (43) 和田勉「テレビ自叙伝」(前掲) 参照。
- (44) 和田勉「テレビ演出論―攻撃の論理について―」(前掲) 参照。なお、「帰って来た人」の映像は現存しないが、脚本は『年刊テレビ・ドラマ代表作選集 1958年版』(清和書院 一九五八年三月)に収録されており、クローズアップや2ショットを中心としたこのドラマの特徴がうかがえる。
- (45) 和田勉「戦斗的フィクション」(『テレビドラマ』一九六三年四月) 参照。和田は、佐々木基一、武田泰淳、田村孟との座談会「映像芸術と大衆―映画・テレビと大衆の関係をめぐって―」(『現代の眼』一九六三年二月)の中でも映画「裁かる、ジャンヌ」について触れている。
- (46) 池田弥三郎「芸術祭の放送劇評 NHKテレビ「石の庭」」(『東京新聞』朝刊 一九五七年一月二十四日) 参照。
- (47) 「円盤来たる」の演出助手を務めた成島庸夫「気がついたら闘いは終つていた」(『季刊 テレビ研究』一九五九年七月)は、このドラマに「演技者の肉体、それもクローズ・アップ・ショットによる肉体を通じて、ドラマを立てて行く一種の様式主義」を見ている。
- (48) 「日本の日蝕」の演出については、拙論「安部公房作「日本の日蝕」を読む／視る」(前掲)も参照のこと。

- (49) 和田勉「テレビ芸術論—テレビ・ドラマは何を表現するか—」(『映画評論』一九五八年九月) 参照。
- (50) 和田勉「テレビ演出論 解放の論理」(志賀信夫編『現代テレビ講座 第3巻 ディレクター／プロデューサー篇』グヴァイッド社 一九六〇年七月)、「テレビドラマ・「物」と「関係」」(『現代芸術』一九六一年八月) 参照。
- (51) 和田勉「たった一つの力点を重視せよ」(『放送文化』一九六二年六月) 参照。
- (52) 拙論「椎名麟三作「約束」を読む／視る」(前掲) 参照。
- (53) 和田勉「映像—欲望と論理の血肉化」(『映像とは何か』写真同人社 一九六六年九月) 参照。
- (54) ベラ・バラージュ「映画の理論」(佐々木基一訳 講談社 一九五九年一月)、ジル・ドゥルーズ『シネマ1 運動イメージ』(財津理・齋藤範訳 法政大学出版社 二〇〇八年一〇月) 参照。
- (55) 『安部公房作品集』(『テレビドラマ』一九六五年四月) 参照。
- (56) 和田勉「テレビ演出論 解放の論理」(前掲) 参照。
- (57) 野間宏「行詰ったテレビ・ドラマ」(初出不明 一九六〇年五月『野間宏全集 第十七巻』筑摩書房 一九七〇年十二月)、「衝突する二つの世界「石の顔」は何を生んだか」(前掲) 参照。
- (58) 和田勉「テレビ演出論 解放の論理」(前掲) 参照。
- (59) 和田勉「テレビ演出論 解放の論理」(前掲) 参照。
- (60) 和田勉「「石の顔」の私の方法」(『キネマ旬報』一九六〇年五月一日) 参照。
- (61) テレビワーク編集部編『テレビジョン特殊効果』(NHK編成局庶務部庶務課 一九六二年二月) 参照。
- (62) 和田勉「溺死者は絶えず」(『現代芸術』一九六一年九月) 参照。
- (63) 『ANTENNA』(『テレビドラマ』一九六四年四月) 参照。
- (64) 和田勉「フレエムのなかのあなた」(『作品研究／あなたは誰でしょう』『テレビドラマ』一九六一年六月) 参照。
- (65) 堀江秀史「寺山修司のテレビメディア認識—NHKアーカイブス発掘資料「匹」(1963)を中心に」(前掲) 参照。
- (66) 和田勉「実践的演出論(第一回)」(『テレビドラマ』一九六三年五月) 参照。
- (67) 和田勉「一九六四年十月—フィクション・ルポルタージュ—」(『放送文化』一九六四年十二月) 参照。
- (68) 安部公房『裁かれる記録—映画芸術論—』(講談社 一九五八年十二月) 参照。

和田勉の演出技法

- (69) 和田勉「自然主義への挑戦「円盤来る」の演出を通して見たテレビ・ドラマがもつ可能性」〔『キネマ旬報』一九五九年四月十五日〕参照。
- (70) 「放送塔」〔『読売新聞』朝刊 一九五九年二月二一日〕参照。
- (71) 成島庸夫「気がついたら闘いは終つていた」〔前掲〕参照。
- (72) 和田勉「溺死者は絶えず」〔前掲〕参照。
- (73) 「人命救助法」の演出については、例えば、大谷「ドラマ時評」〔『朝日新聞』大阪版朝刊 一九六一年七月二十九日〕、K「テレビ週言」〔『毎日新聞』朝刊 一九六一年八月一日〕、羽山英作「旬間テレビ評 番組を食いつぶす怪物」〔『キネマ旬報』一九六一年八月一日〕が評価し、FM「週間モニター」〔『朝日新聞』東京版朝刊 一九六一年八月一日〕が批判している。
- (74) 和田勉「溺死者は絶えず」〔前掲〕参照。
- (75) 和田勉「テレビ演出論 解放の論理」〔前掲〕参照。
- (76) 安部公房へのインタビュー記事である「日本の日蝕」におけるドラマ否定」〔『キネマ旬報』一九五九年十一月一日〕によれば、「日本の日蝕」の音響効果には、安部の意向も働いているようだ。
- (77) 拙論「椎名麟三作「約束」を読む／視る」〔前掲〕参照。
- (78) 和田勉「フレエムのなかのあなた」〔前掲〕は、「あなたは誰でしょう」における武部喜明の音響効果について、「物音としての語りを語っていた」と述べている。
- (79) 例えば、「二匹」放送当日の新聞テレビ欄は、このドラマが音響に力を入れていることを紹介しているし、塩沢茂「期待はずれの国内番組「停年」「二匹」「外国資本」など」〔『キネマ旬報』一九六三年二月一五〕や、「マイクへ一言」〔『毎日新聞』夕刊 一九六三年一月二〇日〕に寄せられた一般視聴者の感想も音響面に触れている。「鑄型」についても、「マイクへ一言」〔東京都新宿区・鈴木英夫〕〔『毎日新聞』夕刊 一九六三年一月三〇日〕や、志賀信夫「月間 テレビドラマ評 芸術祭参加作品を中心として」〔前掲〕がその音響を評価している。
- (80) 志賀信夫「見て 聞いて」〔『毎日新聞』朝刊 一九六五年一月二二日〕参照。
- (81) 志賀信夫「見て 聞いて」〔『毎日新聞』朝刊 一九六六年一月二六日〕参照。

- (82) 「反響」(『東京新聞』朝刊 一九六七年一月二二、二三日) 参照。
- (83) テレビの芸術祭参加作品を視聴した江藤淳が「テレビ芸術祭所感」(『YTV report』一九五九年一月)に「演出家諸氏はしばしばカメラを宙吊りにして俳優の頭の上を撮りたがる」と記しているように、俯瞰的なショットは、和田や松本の映像にのみ見られる特徴ではないようだ。
- (84) 松本俊夫の映像作品については、『松本俊夫実験映像集』(アップリンク 二〇〇五年六月) 所収のDVDを参照した。
- (85) 松本俊夫「映像表現の固有性について」(『映像とは何か』前掲)
- (86) 松本俊夫「映像の発見 アヴァンギャルドとドキュメンタリー」(三一書房 一九六三年一月) 参照。
- (87) 和田勉「わたし大好き 透明な人 わたし大好き……」(『記録映画』一九六一年四月) 参照。
- (88) 和田勉「テレビ演出論 解放の論理」(前掲) 参照。
- (89) 松本俊夫「映像の発見 アヴァンギャルドとドキュメンタリー」(前掲) 参照。
- (90) 和田勉「処世術を改めない者は破滅するー君主論・第二十五からー」(『記録映画』一九六二年一月) 参照。
- (91) 松本俊夫「映像の発見 アヴァンギャルドとドキュメンタリー」(前掲) 参照。
- (92) 佐々木基一・武田泰淳・田村孟・和田勉による座談会「映像芸術と大衆ー映画・テレビと大衆の関係をめぐってー」(前掲) 参照。
- (93) 和田勉「わたし大好き 透明な人 わたし大好き……」(前掲)、「骨ぬきにするための術」(『記録映画』一九六三年三月)によれば、少なくとも「勝手にしやがれ」と「地下鉄のザジ」は和田の視野に入っていたことが確認できる。
- (94) 松本俊夫「映像の発見 アヴァンギャルドとドキュメンタリー」(前掲)、「ミシェル・マリ」(『ヌーヴェル・ヴァーグの全体像』(矢橋透訳 水声社 二〇一四年一月) 参照。
- (95) ジル・ドゥルーズ『シネマ2 時間イメージ』(宇野邦一・石原陽一郎・江澤健一郎・大原理志・岡村民夫訳 法政大学出版局 二〇〇六年一月) 参照。
- (96) 例えば、和田勉「演出後記(人命救助法 おぼれる者は……)」(『放送文化』一九六一年九月)では、「私はこれからはプレヒトの娯乐的・教育的・時事的(演技の)様式というものを、テレビドラマでおし進めてゆきたい」と明言している。
- (97) この点については、拙論「安部公房作『日本の日蝕』を読む／視る」(前掲)で既に述べた。

和田勉の演出技法

- (98) 和田勉「一九六四年十月―フィクション・ルポルターージュ―」(前掲) 等参照。
(99) 実際、松本俊夫『映像の発見 アヴァンギャルドとドキュメンタリー』(前掲) や近藤耕人『映像と言語』(紀伊國屋書店一九六五年九月) は、サルトルの「嘔吐」を参照しながら映像表現について論じている。

付記

本稿は、二〇一六年度第二回NHKアーカイブス学術利用トライアルに採択された課題「1960年代のテレビドラマと〈文学〉をめぐる基礎的研究―谷川俊太郎作「あなたは誰でしょう」・小田実作「しょうちゅうとゴム」・寺山修司脚本「一匹」を読む―」の調査研究成果の一部である。同研究にご協力いただいた関係者の皆様に記して御礼申し上げます。