

『檻の中』（1957）における単純さの追求

—和田勉と飯島正によるテレビの〈発明〉—

The Simplicity in the *Inside of a Cage* (1957) :
the “Invention” of Television by Ben Wada and Tadashi Iijima

木原 圭翔*

Keisho KIHARA

1. はじめに

NHK が本放送を開始した 1953 年から始まる日本のテレビ史において、1958-59 年というのは最初の重要な転換期とみなすことができるだろう¹。例えば、フランキー堺主演の『私は貝になりたい』（1958 年 10 月 31 日放送、KRT、岡本愛彦演出、橋本忍脚本）は、現存する 1950 年代のテレビドラマとしては最もよく言及されるものの一つである。テレビドラマ史を論じた文献の多くがこの作品の芸術性と歴史的意義を強調するように、生放送を基本としていたテレビに VTR を導入するという画期的な試みは、視聴者のみならず、テレビ業界内部の関係者たちにも大きなインパクトを与えた（志賀 2008：40-47）。テレビの受信契約数が 100 万台を突破し、電波塔である東京タワーが完成したのも、1958 年のことである。また翌 1959 年には、皇太子ご成婚パレードの中継という一大メディアイベントが、一般家庭へのテレビ受像機の普及を後押ししたこともよく知られている。さら

に同年には、すでに開局していた日本テレビと KRT（現・TBS）に続き、日本教育テレビ（現・テレビ朝日）とフジテレビが放送を開始し、現在まで続く日本のテレビ放送体制が確立されていく。すなわち、放送技術、芸術性、産業構造など、いずれの領域においてもテレビがメディアとしての成熟を明確に示したのがこの時期であった。1958 年に入館者数がピークを迎えた映画産業に取って代わり、テレビは日本の大衆娯楽文化の新たな担い手として急成長しつつあったのである。

本稿が対象とする NHK ディレクターの和田勉（1930-2011）にとっても、1959 年はとりわけ重要な年であった。当時から独創的なテレビ・ディレクターとしてすでに注目されていたが、作家の安部公房との出会いが和田に大きな転機をもたらす。「ラフトラック（笑い声）」の挿入などを施した実験作として知られる『円盤来たる』（1959 年 2 月 6 日放送、NHK、安部公

* 東京大学大学院情報学環特任研究員

キーワード：和田勉、飯島正、テレビドラマ、NHK、テレビ論

房脚本)の出来に満足した安部は、「今後、あなたの演出なら、優先的に書くことにしましょう」(『大テレビドラマ博覧会』129)と述べ、結果的に4本の和田作品に脚本を提供することになった。とりわけ、『日本の日蝕』(1959年10月9日放送、NHK、安部公房脚本)は、今なお初期テレビドラマの傑作として名高い。和田の代名詞とも言えるクロースアップを多用した同番組は芸術祭奨励賞を受賞しているが、和田と安部の共同制作はここで一つの頂点に達する。その後も和田は、1960年代半ばまでに椎名麟三、野間宏、開高健、谷川俊太郎、寺山修司といった錚々たる面々に脚本を依頼していく。作家との共同作業によって多くの実験作を発表していたこの時期が、和田にとっての最初の黄金期と言えるかもしれない。「一億総白痴化」とも言われたこの時代は、一方で多くの作家や知識人によってテレビの芸術的可能性が盛んに議論された時代でもあった。和田もまた、雑誌等で自ら積極的な発言をするとともに、作品を通してテレビ独自の可能性を追求し続けていた。

しかし、1953年にNHKに入社した和田は、『日本の日蝕』へと至るまでに、少なくとも35本のテレビドラマの演出を担当している。NHK在籍時(1953-1988年)におよそ140本の演出を手がけた和田の全作品リストと照らし合わせてみても、4分の1を占めるその初期の本数は決して無視できるものではない。もちろん、『日本の日蝕』以前の作品が注目されてこなかったことには、それなりの理由がある。それは芸術祭奨励賞を受賞した『石の庭』(1957年11月22日放送、NHK、有吉佐和子脚本)を

除き、番組の映像がどれも現存していないからである。和田作品に限らず、知りたくとも知る術がほとんどないという厳しい現実が、初期テレビ研究を行う者には常に突きつけられる。初期の和田作品に関する論考の中で瀬崎圭二も指摘するように、『石の庭』には後の和田を特徴づけるクロースアップがほとんど見られない(120)。したがって、同作を含めたこの時期までの作品が、われわれの知る和田勉以前の習作として軽視されてきたとしても、ある意味では致し方なかったと言えるかもしれない。

本稿の目的は、1957年9月13日に放送された『檻の中』(NHK、飯島正脚本)という単発作品を手がかりに、和田が自身の初期テレビドラマ作品で試みた実験的演出の実態をより厳密に精査することである。映像の現存がないことを主な理由に、初期の和田の実践は「アップのベン」といったキーワードによって安易に簡略化されてきてしまった。あるいは「テレビ的」であることを追求する彼の姿勢から、従来の和田勉理解は映画との断絶を強調する傾向にある。しかし、和田はテレビ的であることを追求するに際して、他の芸術の知見を排除するような態度を示すことは決してなかった。1950年代後半から、上述したような有名作家らの協力を仰ぎつつ「芸術的テレビドラマ」(瀬崎)を模索するように、映画もまた、先行する映像芸術として最初期の和田にとっては重要な着想源の一つであった。映画評論家の飯島正(1902-1996)によって脚本が執筆された『檻の中』という作品は、そうした問題を考察するうえで大きなヒントを与えてくれるだろう。

まず次節において、『日本の日蝕』に至るま

での和田の初期テレビドラマ作品と彼のテレビ論を概観し、続く第3節では、和田のテレビ思想に多大な影響を与えた飯島正のテレビ論を概観する。第4節では、飯島が脚本を執筆した『檻の中』（1957）という作品を例に、和田が初期においてどのような実験を試みていたのかを、

2. 和田勉の初期テレビドラマと批評活動

現在、1950年代に和田勉が演出した作品は、1954年11月25日放送の『うどん屋』から、1959年10月26日、11月2日放送の『出口あります——ある職業安定所にて』（全2回）までの36本と推定されている²。単発作品が24本、2話以上の連続ドラマが12本である。1955年7月24日放送の『さるのこしかけ』からは、概ね1～2ヶ月に一度のペースで演出を担当している³。脚本などから作品の詳細がわかるものもあるが、基本情報しか判明していないケースが大半である。また前述したように、1950年代で映像が現存しているのは、『石の庭』と『日本の日蝕』のわずか2本にすぎない。いずれも芸術祭奨励賞を受賞しており、その意味では当時から評価の高かった例外的な作品である。要するに、芸術祭用に制作された大作だけが残されているのであり、両作品だけでこの時期の和田作品全般の特徴を判断することは難しい。しかし残念ながら、生放送時代の映像が新たに発見される可能性は極めて低いと言わざるを得ない。世界初の家庭用録画ビデオである「1/2インチオープンリール」が発売された1965年以降、あるいはカセット型の「Uマチック」が発売された1971年以降については、今後も新

残された資料群の中から考察していく。最終的に明らかになるのは、和田と飯島が共にテレビの可能性を「単純さ」に見出していた一方で、その単純さに対する理解には両者の間で根本的なずれがあり、作品にはそのずれが創作上の葛藤として刻み込まれているという事実である。

しい和田作品の映像が見つかる可能性はあるが、50年代についてはそうした期待はあまり持てないだろう。したがって、最初期の和田作品に関しては、種々の関連資料に加えて、本人の証言がとりわけ大きな意味を担ってくる。

『テレビ自叙伝』（2004）をはじめとする和田本人の文章には記憶違いも多く、事実情報については慎重な判断を要するが、自作解説には作品の実態を知るうえでの重要な手がかりがいくつも含まれている。とりわけ、後に『演技と人間』（1970）として出版されることになる書籍には、和田が1950-60年代に発表した主要な論考が収録されており、本稿が対象とする時期の作品を理解するうえでは欠くことのできない証言である。

和田のテレビ論の基底にある思想は、一般的な意味での物語の否定であると言ってよいだろう。「さいしょの発見」（1958）と題された最初期の論考では、「スター（俳優）」と「物語」でドラマを見せることを批判し、人間の身体そのものに着目し、それを「断片のクローズ・アップ」によって細分化し、積み重ねていくという方法論を提起している。そこで見出されるのは「小さなものの魅力」であって、日常において

はごく些細な物や行為がもつ可能性を「ちょうど俳句のように表現してみせるのがテレビドラマというもののミソ」(22)であると述べている。この時期、テレビドラマはその独自性を生中継に見出そうとしていた。例えば、東京と大阪にまたがる4元生中継を実現したドラマ『追跡』(1955年11月26日放送、NHK、永山弘演出、内村直也脚本)は、初期テレビドラマの実験的作品としてよく知られている。同作は、カメラ11台を駆使した大作であり、和田勉もスタッフの一員として参加していた。しかし、同年から翌年にかけて、和田は全く逆の考え方をテレビに抱いていた。すなわち、中継によって物語を外部へと拡張していくのではなく、より少ない場へと限定していくこと、いわば内部への進入という発想である。和田は「テレビ演出論——攻撃の論理について」(1959)において、演出家としての自身の出発点を依田義賢脚本の「西鶴シリーズ」(1955-56)に見出しているが、そこでの一例として以下の場面設定を挙げている。

こうして依田義賢氏の最初の脚本に現われた世界は、西鶴「世間胸算用」のうちから〈質屋の朝から晩まで〉を集中的に描くことであった。そこにはあくまで(質屋という)同一シーンの中に、カメラが飛びまわることなく逆に外から(そこへ)さまざまな人物が入り出てくることによって、(最初の・異色の)変化をつけることができたのである。しかもドラマは、(質屋という設定から)それだけでもう十分な人間のドラマをたたき出すことができたのであつ

た。(33 強調は原文)

こうした設定は舞台上で行われる劇においてもよく見られるものであり、必ずしもテレビ的であるとは言えないし、「人間のドラマ」などという表現からは未だ物語の問題を重視している姿勢が窺える。しかし、こうした場の限定による「単純さ」への志向は、初期の和田作品の形式を徐々に規定していくことになる。

依田の脚本にヒントを得て生まれた内部へというベクトルは、和田にとって単に場の問題としてだけでなく、必然的に人間の内部、すなわち心理描写という問題に対する考察を導いていく。「テレビ演出論——攻撃の論理について」で次に和田が言及する『帰って来た人』(1957年3月28日、飯島正脚本)は、まさにそうした作品であったと言えるだろう。本作は飯島正が脚本を担当した初の和田作品であるが、和田はこの作品に対して、「ほとんどこの一作のなかに、〈テレビドラマとは〉という方法的なものの芽を大なり小なり全部含んでいた」と述べている。すなわち、「まずそれは原則としてアップ・ショットのモノなのであり、そういうことから、ドラマは俗に言う、絵^エズ^ラの〈動き〉を追って見せるという方向にではなく、逆に内側へ内側へと心理を(顕微鏡的に)拡大分解していくものであるということ」(37-8)を発見したのである。『帰って来た人』は主人公を二人へと限定することで、劇的な物語の要素を最小限にする一方で、登場人物の内面に生じる「心理的变化」(飯島「テレビレイについて」31)を重視したものであった。

そして、そうした物語の否定を最も突き詰め

た例として挙げられているのが、飯島との2作目の共同制作となった『檻の中』という作品である。和田は本作がいかに物語（ストーリー）とは別の観点からの実験作であったのかを、次のように説明している。

私はいまここで、このドラマのストーリーを述べることにほとんど興味が無い。というのは、(映画)「抵抗」がそうであるように、あのストーリーは一体しゃべってお話できるという種類のものであろうか、ということを考えてもらえばいいのである。あそこにはただ一つ、脱出という行為だけが存在したのであり、檻の中についてもこれと同じことがいえたのである。そこには四十五分間を通じてただ一つ、一人の主人公が閉じ込められた貨物車からいかにしてぬけ出すかということの〈行為〉がテーマとしてあっただけである。(「テレビ演出論——攻撃の論理について」42)

和田が言及している『抵抗』(ロベール・ブレッソン監督、1956年)は、戦時中にドイツ軍に捕らえられたフランス人中尉が監獄からの脱出を試みる作品だが、和田は別の論考の中で、当時この作品に強い感銘を受けたことを表明している(「テレビ演出論——解放の論理について」50)。本作からの影響については次節以降であらためて触れるが、上記引用において重要なのは、『檻の中』のテーマが物語はおろか、もはや主人公の内面に生じた心理的变化ですらなく、脱出するための人間の行為そのものの追求であったと述べている点である。

同論考において、和田は『檻の中』に続いて『石の庭』に触れ、後者の試みが映像よりもむしろ「コトバ」の扱いに関するものであったことを回想している(44-45)。この「コトバ(台詞)」の重視への移行は、これまで頑なに否定してきた物語要素に対する再考を意味している。事実、『石の庭』は龍安寺の石庭の制作をめぐる兄弟の愛憎という明快な物語が展開されており、視聴者を混乱させる難解な映像表現はほとんど見られない。有吉佐和子が脚本を執筆した『石の庭』の成功により、ここから和田は作家との共同作業という新たな創作段階へと移行していくことになる。したがって、『石の庭』直前の『檻の中』は、物語の否定という実験のいわば集大成だったと言えるだろう。本作を読み解くことこそが、最初期の和田勉作品の思想を理解する鍵となるはずである。

しかし、実のところ、残された資料が示すのは必ずしも和田の実験精神そのものではない。たしかに、台本を読む限り、和田が強調するような脱出という行為が『檻の中』では仔細に描かれている。しかし、それだけが作品全体にわたって展開されているわけではなく、むしろドラマ自体は典型的なミステリーと言ってもよいものである。そこには脚本を執筆した飯島の意向が明確に反映されている。さらに、脱出場面においても、飯島は必ずしも行為それ自体の意義を重視してはいない。では、飯島は『檻の中』においてどのようなテレビドラマを作ろうとしていたのか。それを知るためには、まずはじめに飯島のテレビ論から確認していく必要がある。

3. 飯島正とテレビドラマ

映画評論家として著名な飯島正は、早くからテレビに対する強い関心を抱いていたことが知られている。和田が決定的な影響を受けたとする飯島の「テレビ方法論ノオト」は『放送文化』の1956年11月号に発表されたものだが、50年代半ばの時点で飯島はすでに独自のテレビ論を構築しつつあった。そして、1958年に発刊された先駆的なテレビ批評誌『季刊テレビ研究』では、「テレビのイメエジの特質について」と題した論考を3回に渡って連載し、テレビ論をめぐる理論的考察をさらに徹底して推し進めていく。先述したように、この時期になるとテレビの芸術的可能性をめぐる言説は急増するが、飯島のテレビ論を特異なものにしているのは、日本でテレビが放送される前からその問題に着目していたという事実である。すなわち、飯島は文献を通して欧米のテレビ論に精通しており、雑誌等で積極的に最新動向の紹介を行っていた。志賀信夫の証言によれば、飯島はすでに1951年の段階で『TVガイド』や『ヴァラエティ』といったアメリカの専門誌を取り寄せ、大学院の講義に利用していたようである(志賀 2007: 171)。

「テレビ方法論ノオト」を筆頭に、飯島の主要なテレビ論は『映画 テレビ 文学』(1957)としてまもなく書籍にまとめられたが、その後も多くのテレビ論を精力的に執筆していた。とりわけ、作品受容の証言として貴重であるにもかかわらず、見過ごされてきたのが飯島のテレビ時評である。『映画評論』で1958-59年にかけて連載していた「TV談義」(1~11)は、

最近視聴したテレビドラマに加え、芸術祭作品の講評なども行なっている。しかし、この連載は必ずしも時評ではなく、上述したような諸外国のテレビ論の紹介がなされる場合もあった。比較的知られていたアメリカの状況だけでなく、フランスのテレビ論の紹介などは、当時としてはかなり貴重な情報源となっていたことだろう。また飯島は、1977-78年にかけても『放送文化』に「テレ吉の弁」(1~18)と題したテレビ時評の連載を行なっている。連載冒頭で飯島は「われながらテレビ・ドラマをよく見るものとおもう。毎晩平均二時間以上は見る」と述べているように、70年代に入ってもテレビ作品に対する興味を飽くことなく継続させていた。飯島のテレビ論は、単なる最先端の議論の紹介でも抽象的な理想を掲げた規範的理論でもなく、こうした時評を通して培われた極めて実践的なテレビ思想であった。

飯島のテレビ論の具体的な特徴は、映画とテレビを区別せず、いずれも「イメエジ(映像)」であるという端的な事実を議論の出発点としている点である。この主張は一見すると乱暴かつ素朴なものに見える。また、飯島自身がこうした両メディア間の差異の無効化に対しては常に慎重であったのも事実である。しかし、この差異の無効化が、テレビの特質として「生放送」を重視しないという、当時としては異例の立場を前提としている点は重要である。飯島にとって、「生放送」という放送形態はドラマにおいては単なる限界であって、テレビの本質ではなかった。飯島は後にテレビドラマにおいて主流

となった「連続ドラマ」という形態を批判するようにもなるが、現在、「テレビ的」なものとして一般に理解される特質に反対する姿勢が示すのは、テレビの本質を見誤った映画評論家の偏見ではない⁴。むしろ、そこには萌芽しつつも消え去っていったテレビの潜在的可能性が透けていると捉えるべきである。

和田は飯島が執筆した「テレビ方法論ノオト」に強い感銘を受け、飯島の研究室を訪ねることになる（飯島「ぼくの明治・大正・昭和」235）。脚本家としては素人である飯島に対して、和田が脚本執筆の依頼を最初から想定していたかどうかは不明だが、この訪問をきっかけに以後6本の共同作業が行われることになる。映画評論家にテレビ脚本を執筆させることになった「テレビ方法論ノオト」に、和田はいかなる可能性を見出していたのだろうか。

「テレビ方法論ノオト」では、テレビがもつ画面の小ささと放送時間の短さという二つの「制約」が重視されている。この制約を欠点ではなく、メディアを規定している本質として捉え、その可能性を追求すべきだというのが飯島の基本的な主張である。そこからロングショットよりもクローズアップが効果的であること、場面転換の多い複雑な展開よりも単純な物語の方が良いこと、人間ドラマが中心となるゆえに台詞も重要であることなどの方法論が次々と導かれていく。現代の視点からすると、飯島の主張はテレビの特性に関して正鵠を得ているが、必ずしも独創的なものではない。むしろ、理論としては凡庸とさえ言えるかもしれない。しかし、和田は飯島の方法論をいわば飯島以上に徹底して突き詰めることで、その可能性の萌芽を

育成していくことになる。

「テレビ方法論ノオト」をきっかけとして、飯島はまず『帰って来た人』の脚本を執筆する。飯島は自らの方法論の実践編として本作を捉えていたが、和田は飯島の方法論をさらに徹底させようとしていた。特に重要なのは、登場人物の削減である。この点については両者とも別の論考でそれぞれ触れているが（飯島「テレビプレイについて」30-31、和田「テレビ演出論——攻撃の論理について」33）、削減の過程は残された飯島正旧蔵台本からも事実として確認することができる。すなわち、第一稿には「美加子」という名の妹が登場人物の一人として登場し、主人公二人の状況を説明する台詞が数多くあるのに対して、第二稿では「美加子」自体が削除され、主人公二人だけの物語となっている⁵。

飯島脚本のキーワードは「心理的变化」である。しかし、『帰って来た人』は飯島にとって初めての脚本ということもあり、その点に関して「欲ばりすぎた」と後に反省をしている（「テレビプレイについて」31）。和田による登場人物の削減指示は、物語全体を引き締めることに成功したが、それでも二人の心情を30分の中で上手く変化させていくことは容易なことではなく、視聴者からは分かりにくいという反応が散見されたようだ。そして、飯島は続く『檻の中』が、前作での失敗を踏まえた発展的な創作であったことを、次のように述べている。

これでもまた、ぼくは心理的变化にこだわった。だが四十五分でも、やはりこれは無理であった。どうも、わかいときからフランスの小説や戯曲にしたしみすぎたせい

か、「心理」がすきでこまるとおもう。以前にこりず、これでもモノロウグで解決しようとした。これがやはり和田さんには説明的にみえたにちがいない。演出上これは相当カットされたが、そのかわり、貨物車内の『抵抗』流の、「手のうごき」は印象的になった。（「テレプレイについて」31）

この引用には、飯島と和田の作品に対する考え方の違いが明確に示されている。飯島の「心理的变化」に対するこだわりは必然的に物語を要請する。しかし、究極的には物語を拒否する和田は、心理という内面よりも「手のうごき」という行為それ自体を描こうとした。そして、ここでふたたびブレッソンの『抵抗』が言及されている。1960年、和田はブレッソンの『抵抗』とそれに対する言説を出発点にした論考「テレ

4. 『檻の中』の単純さ

前述のように、1950年代の和田作品で映像が残されているのは『石の庭』と『日本の日蝕』だけであり、『檻の中』についても現存は確認されていない。したがって、本作を分析するにあたり、本稿が参照したのは主に以下の資料である。

- (1) 台本2冊（早稲田大学演劇博物館所蔵）
 - ・『檻の中』決定稿（飯島正旧蔵、資料番号：タ063603）（以下、決定稿①）
 - ・『檻の中』決定稿（高橋和彦旧蔵⁶、資料番号：タ05237）
- (2) 飯島正旧蔵スクラップブック（早稲田大学

演劇論——解放の論理」を執筆している。後に収録された『演劇と人間』からは削除されているが、本論考の初出である『現代テレビ講座』には、受像機を撮影した一枚の写真が掲載されている（101）。不鮮明な写真ながら、鉄格子の間から外部を見つめる男性の顔が確認できるが、この画像こそ、『檻の中』の主題として和田が論じていた脱出場面の一部である。この画像の構図が『抵抗』を参考に行っていることはまちがいない。しかし、『抵抗』と『檻の中』の関連はすでに飯島正の脚本に認められるものである。ここでも和田は飯島脚本が持っていた可能性を飯島以上に徹底して追求していたと考えられる。その実態を明らかにするためには、台本に残された脚本家と演出家の葛藤の痕跡を精査しなければならない。

演劇博物館所蔵、資料番号：飯島正24-1)

飯島は、自身が脚本を手がけたテレビやラジオに関するスクラップブックを作成していた。新聞評、関連雑誌記事、和田勉からの手紙などの文字資料に加えて、放送中の受像機を撮影した「画面写真」が貼り付けられている（『大テレビドラマ博覧会』130）。

- (3) 『檻の中』創作ノート（個人蔵）

初期の和田は、自身の番組に関する情報を極めて詳細に記録しており、『檻の中』に関しても創作ノートが残されている。制作スケジュールや新聞評に加えて、知人や視聴者からの感想の手紙も貼り付けられている。また、飯島のス

クラブブックと同様の画面写真もあり、具体的な演出の工夫を垣間見ることができる。

『檻の中』は「テレビ・プレイハウス」という45分の番組枠において、1957年9月13日(金)20:45～21:30に生放送された。決定稿①からは、美術の岩野音吉、効果の辻好雄、音楽の小倉博など、初期和田作品の常連スタッフの名前を確認することができる。主人公の上田昇を高桐真、昇の元恋人である伊達明子を小沢咲子が演じている。和田作品での両者の共演は『岐路』(1956年9月18日放送、NHK、依田義賢脚本)以来2度目であるが、高桐真は初期和田作品の常連俳優であった。まずは決定稿①を元に、本作のあらすじを確認しておきたい。

主人公の上田昇(高桐真)は、会社の社長命令で列車の二等車にいる土井専務(内田朝雄)が持つ重要書類を奪おうとしている。その任務を遂行しようとする最中、会社の同僚でかつての恋人である伊達明子(小沢咲子)に遭遇する。しばらく二人で会話をした後、明子が席を外した隙に昇は専務の下へと向かい、首を絞めて殺害し、書類を奪い取る。すぐに列車を降り、向かいの貨物列車の中に逃げ込んだ昇はそこで一休みをするが、突然扉が閉まり、列車内から抜け出せなくなってしまう。上方の鉄格子から外を眺めながら、自らの境遇を「檻の中」だと嘆きつつも、近くにある針金や縄を巧みに使い、かろうじて脱出に成功する。だが気がつくところでは先ほどいた二等車であり、昇は自分が単に夢を見ていただけなのかわからなくなってしまう。そこへ刑事がやってきて、重要書類の入った鞆について昇に質問をする。明子にも嫌疑が

かかることを懸念した昇は、観念して事の顛末をすべて刑事に打ち明ける。しかし、実は専務の死因は昇が首を絞める直前に起きた心臓麻痺のショック死であった。さらに警察は以前から専務の不正を調査しており、鞆を奪い取った昇の行動はむしろ大きな手柄となった。形式的な事情聴取のため警察署に向かう車の中で、昇と明子は安堵の表情を浮かべている——(終)。

『檻の中』という題名が示すように、本作の核心は主人公が閉じ込められた貨物列車内の場面にある。脱出という状況設定の類似や本人の発言等に鑑みて、和田自身が明確に意識する以前から、飯島が『抵抗』を一つの参照項として本作を執筆したことは疑いない。しかし、その志の高さとは裏腹に、新聞等に掲載された時評の多くは本作を評価しなかった。とりわけ『日刊スポーツ』(9月19日付)に掲載された記事は「アップで無理な迫力(参考になる場面もあったが)を持たせるこの方法のドラマを二度と見たいとは思わない。ましてラストの解決は落語のオチだ」と手厳しい。「オチ」に対する批判は他にも見られ、朝日新聞夕刊(9月15日付)にも「最後の被害者は心臓マヒで死んだなどと警察官にいわせるあたりは特に苦しい」という投書が寄せられている。

実際、飯島自身も同時代に自作を振り返った論考の中で、『檻の中』については物語の「オチ」——実は主人公が殺す直前に、専務は心臓麻痺でショック死していた——をどのようにするのか、最後まで悩んだと述べている⁷。興味深いことに、その肝要な「オチ」の部分は決定稿にも印字はされておらず、専務がショック死であったことを主人公に伝える刑事の説明台詞

が手書きで書き込まれている（決定稿① 95）。しかし、この付け足しは単なる「オチ」の追加にとどまらず、物語全体に極めて大きな変化をもたらす。当初の脚本は、元恋人に対する主人公の内面の変化を辿る心理劇の側面が強い。つまり、昇が殺人を犯したかどうか最終的には問題とならず、愛し合う二人の気持ちが結びついていく過程が重視されている。しかし、専務は心臓麻痺のショック死であったという「オチ」の追加は、主人公を殺人者だと思っていた視聴者には軽い驚きを与えることになるだろう。つまり、物語全体がこの最後の「オチ」を目指した構成へと変貌するのである。飯島はこうした物語の「オチ」が、映画以上にテレビにおいて有効であることを認識していたが、この可能性を特に『ヒッチコック劇場』（*Alfred Hitchcock Presents*, 1955-62）の手法から学んでいる。

すでにアメリカでは人気番組となっていた『ヒッチコック劇場』は、1957年6月25日から日本でも放送が開始された。ヒッチコックのテレビ番組とあって当初から話題であったが、とりわけ第4回に放送された「生と死の間」(*Breakdown*)は飯島が高く評価した作品である。自動車事故によって、全身不随状態に陥った男を描いた本作は、正味25分の物語の大半を主人公演じるジョセフ・コットンが微動だにしない映像で占められている。体が動かせない反面、頭ははっきりとしており、様々な心の声がヴォイス・オーバーのかたちで視聴者には聞こえてくる。飯島は「^マ肝腎なもののクロウス・アップを中心にして、余計な話や描写は一切ぬきにした緊張の三十分であった」（『世界の映画

1958年版』20）と述べ、この実験的作品をテレビドラマの可能性を示す極めて重要な事例として評価した。「生と死の間」は、死亡したと勘違いされた主人公が死体安置所に輸送される間一髪のところ助かるが——無慈悲な実業家が涙を流すことで生存が確認されるという「オチ」——、『ヒッチコック劇場』のトレードマークがまさにこうした意外な「オチ」、すなわち、結末部分に準備された「どんでん返し（twist ending）」であった（木原『『サイコ』における予期せぬ秘密』29-32）。

和田の創作ノートによると、飯島から『檻の中』の第一稿が届いたのは8月20日であるが、「生と死の間」のテレビ放送が7月16日、『抵抗』の日本劇場公開が7月20日である。飯島は劇場公開前に試写で『抵抗』を見たと思われるが、いずれにしろ、『檻の中』が『抵抗』流の脱出劇を基底としつつ、飯島版『ヒッチコック劇場』を目論んでいたことは大いに考えられるだろう。

『檻の中』はこうした「オチ」の面白さ——残念ながらそれは失敗に終わったようだが——を強調した一方で、飯島自身は心理劇としての側面も最後まで捨て去ることはなかった。「オチ」とともに、台本に手書きで加えられた数少ない追加文言の一つは、最後に事件の顛末を振り返る主人公の以下の独白である。

（上田の声）こうなったのもみんな自分のせいだった。それはわかっている。しかしそれが、明子と再会し、話しあい、たとえどんなおもしろい事件があったにもせよ、こうして二人がむすびあわされ、おな

じ運命におちいったことを、私は永久にわすれまい。(決定稿① 99)

この台詞の追加は、ドラマ全体を物語上の単なる「オチ」では終わらせたくない、主人公の心の変化を重視した飯島の意図を明瞭に示している。『檻の中』の台本冒頭には「危機が私を成長させた。——私が殺人を犯し、逃れ、つかまる迄の四十五分間」という「製作意図」が記されているが、危機的状況が生み出した主人公の心理的变化の描写こそ、飯島の主眼だったと言えるだろう。

このように、飯島の台本はブレッソン、ヒッチコック、彼が好んだ心理劇など、様々な要素を組み合わせたテレビドラマとなっている。先述したように、初期作品に対して飯島は「欲ばり」すぎたという反省の弁を漏らしていたが、同時代のテレビや映画が提起した方法論を貪欲に吸収した本作には、テレビの制約を意識した「単純さ」の美学を読み取ることができる。

しかし、一方で和田は、第1節での引用が示すように、そもそも本作の物語自体は重視せず、ブレッソンの『抵抗』を独自に参照しながら、脱出という行為そのものの描写に全力を注いでいる。決定稿には多くの書き込みがあるが、その大半が追加ではなく台詞の削除である点は重要である。主人公の独白を中心とする説明的台詞の大胆な削減は、物語の「単純さ」に対する理解が、飯島と和田の双方では異なっていることを示唆する。そのことをより明確にするために、本作の要となる脱出場面を見ていきたい。

脚本の該当部分（決定稿① 36-65）には、「鉄

格子のはまった小窓（外部から）／そこへ、上田の顔があらわれる。／小窓の鉄格子（内部）をガタガタやる上田」(45)というト書きがあり、貨物列車の内部に閉じ込められた主人公を外部から捉えるショットは、すでに飯島によって想定されていたことがわかる。和田は飯島の指示をそのまま採用したと考えられるが、この時、すでに両者間で『抵抗』における鉄格子のイメージが共有されていたことはまちがいないだろう。しかし、ブレッソンという共通項はあったものの、飯島と和田とでは脱出の意義に関して異なる認識を抱いていた。飯島は脱出場面のト書きに、興味深い注意書きを括弧の中に加えている。

針金をのばしたり、まげたり、たばねたり、それに縄をつけてみたりする上田の手。(以下、この細工は、かならずしも、見るひとにわかるようにする必要はない。せりふの時間に合わせるだけでよろしい。)おなじように針金と縄の細工をしている手。おなじように、針金と縄をひねくっている手。針金をたばねて、しばり、さきをカギ型とし、その柄のほうの部分に縄をむすびつける。細工の手がうごかなくなる。上田、針金と縄をもって立ち上り、カギ型にまるめた針金のさきを、掛金のかかっている上の部分の隙間から外部にとおし、ぐるりとその先が、掛金の下から手前にもどってくるようにした。針金の柄の部分につけた縄を戸の上のなにかひっかかるものにひっかけて、縄を引く。それで掛金が上に引かれて、はずれる。(ただしこれは、それほど見る

ひとに正確に見せなくてもいい。苦心のほどがわかればいいのである。) (決定稿① 55-59 強調は引用者)

このト書きからは、飯島が脚本の段階で明確に主人公の「手」を意識していたことがわかる。これもまた、『抵抗』が念頭にあったと考えてよいだろう。しかし一方で、針金や縄をいじる主人公の行為それ自体に大きな意味を持たせる必要がないということが明記され、そうした行為はむしろ台詞のための単なるつなぎとして理解されている。実際、このト書きの部分には主人公の長い独白がヴォイス・オーバーのかたちで挿入されている。閉じ込められた恐怖から、昇は明子が扉の向こう側にいる幻想を見たりするが、そうした中、明子に対するかつての愛情をあらためて想起し、そのすれ違いを嘆く(決定稿① 54-57)。飯島の脚本では、主人公はここで自らの内面を見つめ直し、明子に対する愛情をふたたび強くしていく。すなわち、貨物列車という「檻の中」は、飯島が重視した「心理的变化」を生み出す、物語上きわめて重要な場面として設定されている。

これに対して和田は、そうした「心理的变化」ではなく、俳優の身体の動きそのものを描くことに注力した。和田は『檻の中』の脱出場面について、次のように述べている。

テレビドラマでの表現というものが人間の〈躰〉でしかないことは、例の「抵抗」の各ショットがどんなデテールにはいっていても、必ずあの若い主人公の手足の(一部分の) フレイム・インによって〈つなが

れていた〉ように、これは徹底的にそういうことを意識して集大成してみた。(「テレビ演出論——攻撃の論理について」43)

飯島が昇と明子の恋愛劇という側面を強調しようとしていた一方で、和田はそうした物語は重視せず、それを意図的に分解したうえで、檻の中にいる主人公の脱出という行為そのものの意味を追求した。実のところ、決定稿①に記された先述の「製作意図」には、ページ全体に大きなばつ印が付けられている。この書き込みが飯島と和田のどちらの手によってなされたかは判別できないが、主人公の成長を心理的变化によって描くという飯島の意図が、和田によって拒否された一つの証左とみなすことはできるだろう。

残された複数の画面写真を見る限り、実際に放送された作品は飯島の脚本を最大限尊重したものになっていたと思われる。それはわかりにくいなりに、物語の外見をしっかりと保持していたであろう。しかし、後に和田は鉄格子の間から顔を覗かせる男を写した一枚の写真にこの作品の意義を集約させることで、本作が持っていた物語性を否定する⁸。ここで主張したいのは、こうした和田の回想に含まれている「歪曲」を歴史的に修正することではない。むしろ、和田の言説は、テレビに対する飯島との差異を明確に示しているという点で貴重な証言である。つまり、『檻の中』はテレビにおける「単純さ」の追求という志においては繋がっているものの、より根本的な次元においては脚本家と演出家の思惑のずれが亀裂として刻み込まれている。そうした意味で、本作は必ずしも成功作と

は言えないだろう。少なくとも、「悪評嘖嘖」であったという本作に対する飯島の証言を信じるならば、大半の視聴者の拒絶反応には一抹の真理があったのではないだろうか（「テレプレ

5. おわりに

和田は飯島のことを「先生」と呼べる数少ない人物として、生涯尊敬の念を抱き続けていた（「テレビをあける」120）。初期作品を理解するうえで、飯島が和田に与えた影響は計り知れない。しかし、残された飯島の脚本を読むと、和田が望んでいたようなものとして出来上がってきたとは必ずしも思えない。むしろ、脚本に反映された飯島のテレビ思想との格闘を通して、和田はテレビに対する自らの信念をより明確にしていったのではないだろうか。そうした意味で、飯島と和田のテレビ論は漠然と同一視すれば済むものではなく、その微細なずれこそを精査しなければならないのである。

初期の和田は『檻の中』で追求したような「単純さ」の思想を徐々に捨てていく。志賀信夫は椎名麟三が脚本を執筆した『その男』（1959年5月8日放送、NHK）に対する批評の中で、和田作品の変化を次のように述べている。

和田君の演出は、一九五七年文部省芸術祭の奨励賞を得た有吉佐和子作『石の庭』あたりから成長し、石川達三原作の『巷塵シリーズ』や最近の安部公房作『円盤来たる』などと、演出テクニックの上ではきわめて斬新さをしめしてきたが、かつて依田義賢とくんだ『西鶴シリーズ』（55）や飯島正

イについて」32）。しかし、そうした失敗こそ、テレビの可能性を根源的に問う際に必然的に生じる意義ある事態だとも言えるだろう。

とくんだ『帰って来た人』（56）『檻の中』（57）の時代の素朴なイメージの追究がたりないのが惜まれる。（1959：105）

飯島脚本の作品に対しても難解であるという批判は散見されるが、映像が現存しているものを見る限り、『日本の日蝕』以降、その難解さは60年代半ばまで続く。しかし、瀬崎圭二も指摘するように、『小市民』（1966年11月24日放送、NHK、山田信夫脚本）や『小さな世界』（1967年11月16日放送、NHK、山田信夫脚本）といった作品は、過剰で風変わりではあっても核家族の日常を描いた「ホームドラマ」には変わりなく、物語の難解さは影を潜めていく（138）。飯島が和田に脚本を提供するのは、『城の風景』（1963年1月30日放送、NHK）が最後となるが、この時期に二人の共同作業が終わりを迎えるのはおそらく偶然ではないだろう。『城の風景』は音声が残存しているが、『一匹』（1963年1月16日放送、NHK、寺山修司脚本）や『鋳型』（1963年10月27日放送、NHK、須川栄三脚本）など、映像が残存する同時期の和田作品と比較すると、同作の物語のわかりやすさ（素朴さ）は明白である。ドラマ制作において、和田はすでに別の局面に突入していた。このように、60年代までの初期の和田作品は、

単純さと複雑さのあいだを時代ごとに逡巡しながら、「アップのベン」の一語には収まりきらない独自の世界観を模索していたのである。

飯島が脚本を執筆した和田作品は、いずれも現存が確認されていない。またその後のテレビ史における「連続ドラマ」の隆盛や、「日常性」という美学の発達は、和田の単発ドラマが示す多くの実験的な試みを覆い隠してしまう。テレビがまだ何ものでもない時代の中で、新たなテ

レビドラマを〈発明〉しようとした彼らの試みは、いわばテレビそれ自体によって歴史から抹消されたままである。残されたわずかな資料群から初期和田作品を考察すること、すなわち、テレビに対する「抵抗」からテレビ史を再考することで、埋もれたままにあるテレビの未知なる可能性を今後も掘り起こしていかなければならない。

謝辞

本稿執筆にあたり、ワダエミ氏と和田翼氏からは、『檻の中』の創作ノートをはじめとする多くの未刊行資料の閲覧を許可していただいた。深く感謝申し上げます。

研究助成に関する記述

本稿は、2016年度第4回NHK番組アーカイブス学術利用トライアルに採択された課題「『アップのベン』再考——和田勉の初期テレビドラマ作品における演出技法の特性」の研究成果である。

註

- ¹ 本稿は参照する資料（飯島正旧蔵資料）の記述に関して、拙論「和田勉＝テレビという存在論的不安——飯島正旧蔵資料をめぐる」（2017）と一部重なる部分があるが、『檻の中』の分析に主眼を置いた別論文である。
- ² 演出家デビュー作とされる『うどん屋』（NHK、秋田実脚本、ミヤコ蝶々、南都雄二主演）については、本人の回想から番組の存在自体は確実視されていたものの、1953年と1955年の二説があり、正確な番組情報はこれまで不明のままであった。しかし今回、各紙の新聞テレビ欄とNHK放送博物館が所蔵する「番組確定表」（放送終了後、実際に放送した番組情報を記録する資料）を調査した結果、1954年11月25日（木）19：30-20：00に放送されたことが判明した。和田勉演出作品リスト作成のための調査にあたっては、太田美奈子氏に多大なご協力をいただいた。ここに記して感謝する。
- ³ 『さるのこしかけ』については、その制作過程が詳細に記された和田の創作ノートが現存している。今後、和田の初期活動を理解するうえで、綿密な検証が必要とされる資料である。本資料の概要に関しては拙論「和田勉と起源のテレビドラマ」を参照。
- ⁴ 飯島は「連続ドラマ」をドラマの「特殊な形態」であるとして、「いっそこれをドラマではないと考えてもいい」とまで述べている（『テレ吉の弁1』1977.7：28）。飯島が連続ドラマという言葉で根本的に想定しているのは、おそらく「ホームドラマ」である。飯島によれば、それはドラマというよりも、「俳優をドキュメンタリー的に見せる口実のセミ・ドラマ形式」（『テレ吉の弁4』1977.10：28）である。これは中継をテレビの本質として理解しないという飯島が当初から主張していたテレビ論が、この時点でもなお存続している証しとも言えるだろう。飯島にとっては、完結したフィクションを作品として提起する単発ものこそがドラマの根幹であった。こうした飯島の姿勢は、一般的に理解されるテレビの特性への反論を辞さないという意味で、テレビの「日常性」を厳しく批判した和田とも共通する（和田「テレビ演出論——解放の論理」）。
- ⁵ 早稲田大学演劇博物館所蔵の台本を参照した。同博物館には飯島旧蔵資料が多数保管されているが、飯島が担当した和田作品の台本に関してはそのすべてが所蔵されている。
- ⁶ 中表紙に「飯島先生」という言葉が書かれているため、最初は和田が飯島に送った台本だと推測される。寄贈印に記されている「高橋和彦」は『私は貝になりたい』のテクニカル・ディレクターとして知られる人物で、和田や飯島とは近い関係にあったと思われる。演劇博物館所蔵の飯島台本が飯島以外の人物から寄贈されている例が散見されるため、飯島の手から主要な関係者に配布されたという経路が考えられる。なお、決定稿①とは書込みの有無において若干の差異が見られるものの、ほぼ同一内容である。

- ⁷ 「一つにはそう悪人でもない主人公が気の毒だという気もあったし、一つにはオチずきなほくが、主人公がジタバタした結果がこんなになったと、つまり「檻の中」に意味をつけようとしたためでもあったが、たしかにこれは見るひとのまじめな気もちをハグラかした点で、おこられてもしかたがない」（「テレビレイについて」32）。
- ⁸ 和田自身が提供したと思われるが、江原順の論考にも『現代テレビ講座』と同一の画面写真が掲載されている（45）。

参考文献

- 飯島正『はくのみつ・大正・昭和』青蛙房、1991年。
- 「テレ吉の弁」（1～18）『放送文化』1977年7月～1978年12月号。
- 『世界の映画 1958年版』白水社、1958年。
- 「テレビレイについて」『映画評論』1958年9月号、30-33頁。
- 「TV談義」（1～11）『映画評論』1957年9月号～1958年10月号。
- 「テレビ方法論ノオト」『映画 テレビ文学』清和書院、1957年。
- 江原順「和田勉 TV 演出家——あるいはわたしのテレビ礼賛」『美術手帖』1961年12月号、34-35、45頁。
- 木原圭翔「和田勉 = テレビという存在論的不安——飯島正旧蔵資料をめぐって」『大テレビドラマ博覧会 テレビの見る夢』早稲田大学演劇博物館、2017年、108-113頁。
- 「和田勉と起源のテレビドラマ」WASEDA ONLINE、2017年。
 (<https://www.yomiuri.co.jp/adv/wol/culture/170712.html>) 最終アクセス 2019年2月18日。
- 「『サイコ』における予期せぬ秘密——『ヒッチコック劇場』と映画観客」『映像学』第97号、2017年、24-43頁。
- 志賀信夫『テレビ番組事始——創生期のテレビ番組 25年史』NHK出版、2008年。
- 『テレビ文化を育てた人たち——作家・文化人・アナなどのバイオニア』源流社、2007年。
- 「『その男』と和田勉演出」『映画評論』1959年6月号、104-105頁。
- 瀬崎圭二「和田勉の演出技法——芸術的テレビドラマの探求」『人文学』第199号、同志社大学人文学会、2017年、109-148頁。
- 和田勉『テレビ自叙伝 さらばわが愛』岩波書店、2004年。
- 「テレビをあける 飯島正先生」『ドラマ人間テレビ語り』講談社、1980年、120-123頁。
- 「さいしょの発見」『演技と人間——テレビジョンの思想』毎日新聞社、1970年、15-23頁。
- 「テレビ演出論——攻撃の論理」『演技と人間——テレビジョンの思想』毎日新聞社、1970年、25-48頁。
- 「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・プロデューサー編）ダヴィッド社、1960年、99-119頁。
- 『大テレビドラマ博覧会——テレビの見る夢』早稲田大学演劇博物館、2017年。
- 『和田勉演出作品リスト』放送文化基金助成金事業「和田勉関連資料を中心とした初期テレビドラマに関する実証的研究」（代表・木原圭翔）、2018年。
- 飯島正旧蔵スクラップブック（早稲田大学演劇博物館所蔵、資料番号：飯島正 24-1）
- 『檻の中』決定稿（早稲田大学演劇博物館所蔵、資料番号：タ 06 3603）
- 『檻の中』決定稿（早稲田大学演劇博物館所蔵、資料番号：タ 05 237）
- 『檻の中』創作ノート（個人蔵）
- 『帰ってきた人』第一稿（早稲田大学演劇博物館所蔵、資料番号：タ 05 214）
- 『帰ってきた人』第二稿（早稲田大学演劇博物館所蔵、資料番号：タ 05 215）



木原 圭翔 (きはら・けいしょう)

[生年月] 1984年10月

[出身大学または最終学歴] 慶應義塾大学大学院文学研究科修士課程修了、早稲田大学大学院文学研究科博士課程修了 博士(文学)

[専攻領域] 映画理論、テレビ論

[主たる著書・論文]

『「サイコ」における予期せぬ秘密——『ヒッチコック劇場』と映画観客』『映像学』第97号(2017)

[所属] 東京大学大学院情報学環 特任研究員

[所属学会] 日本映像学会、美学会

The Simplicity in the *Inside of a Cage* (1957) : the “Invention” of Television by Ben Wada and Tadashi Iijima

Keisho KIHARA*

Just after NHK (Japan Broadcasting Corporation) started to television broadcasting in February 1953, Ben Wada, one of the most acclaimed Japanese television directors, also began to make a number of unique television works. Although his early works have often been criticized for being esoteric, its uses of ingenious close-ups have brought him great fame.

This article analyzes one of the Wada’s earliest television works, *The Inside of a Cage* (*Ori no Naka*, 1957, considered a lost work) to investigate his vision of Japanese television. According to Wada, the whole story was not essential for this work because the main theme was a man’s escape from the “cage” in the middle of the story just like Robert Bresson’s masterpiece *A Man Escaped* (1956), which made deep impression on him. However, the scriptwriter Tadashi Iijima, who was a famous film critic, put a high priority on the story which includes Hitchcockian twist ending and main character’s change of feeling toward ex-girlfriend. Although they both pursued the simplicity in this work which only television could accomplish, there was a subtle difference between their viewpoints on storytelling of television. In investigating the existing scripts and other materials of the work, we can find some traces of their conflict.

* Project Researcher, Interfaculty Initiative in Information Studies, The University of Tokyo

Key Words : Ben Wada, Tadashi Iijima, Television Works, NHK, Television Theory.