

序章・『夢の島少女』の深層へ



1・佐々木昭一郎略歴

佐々木昭一郎は、一九三六年（昭和十一年）一月二五日、東京市渋谷区上原に生まれた。五歳の年、太平洋戦争が勃発する。父親は佐々木が生まれると間もなく、出稼ぎのために満州に渡ってしまい、毎年夏に短い休みを取って帰ってくるだけだったという。六歳のとき、その父親を汽車のなかで亡くす。父親の病気が何であつたかは語られていないが、吐血した父親の血を全身に浴びるといふ経験をする。

戦局の悪化とともに、佐々木は母親と妹と弟の四人で宮城県仙台市の父方の伯父の家に疎開する。やがて家族はいったん東京都世田谷区代沢に戻り、そこで何度か空襲に遭う。その後、今度は佐々木一人だけが母方の伯母の故郷、三重県熊野市に疎開する。この地での体験はのちに佐々木自身の手によって『七色村』（一九八九）としてドラマ化される。一九四五年八月、この地で終戦を迎える。

佐々木は東京に引き揚げるが、間もなく母親が肺を病んでしまい、再度伯父の

家に戦後疎開することになる。伯父の家で使用人として働きながら学校に通った。彼は中学二年までをここで過ごすことになるが、戦時中の疎開と同様、周囲とは溶け込めなかったようである。この頃からほとんど人と口を利かなくなり、空想に耽るようになった。彼は疎開先の苦しみから家出を試み、二度の失敗を経て、三度目に東京に帰ってくることに成功する。

中学卒業後、佐々木は高校には行かず英語を学び始める。母子家庭だったため、早く独立して家計を楽にしたいという思いがあり、当時流行していた通訳を目指したのだという。それと並行して、母親の知り合いの会社に入社するが、給仕の仕事に嫌気が差し、一ヶ月で辞めてしまう。学歴で差別されることを身に沁みて感じたという彼は、一年遅れで高校に入学する。

高校入学の頃から、佐々木の内向的な性格はますます酷くなり、ノイローゼのような状態が数年間続いたという。対人恐怖症から五回の転校を繰り返した。佐々木によれば、その間も彼は空想に浸って気を紛らわせていた。

中学から高校にかけての時期、佐々木は名画座に足しげく通っている。彼自身の著書『創るということ』によれば、「十代の半ばで千本を超える映画」を観て

いた。この頃に観た映画として忘れられないものとしてウイリアム・テイターレ監督の『ジェニーの肖像』を挙げ、「脳のスパークや痙攣を感じさせる」「たいへんテレビ的」なものと評している。他に好きな監督として、ヒッチコック、ブニエール、フェリーニ、アントニオーニなどの名前を列挙している。

高校卒業後、立教大学経済学部に入學する。ESS(English Speaking Society)に所属、四大学英語劇大会に役者として出演する。

一九六〇年、NHK入社。芸能局ラジオ文芸部に配属され、一九六一年、『手は手、足は足』(作・宮元研)でラジオドラマ初演出を手掛ける。一九六三年『都会の二つの顔』で翌年の芸術祭奨励賞を受賞。この作品で佐々木は即興的な演出方法による独自のスタイルを確立する。

続く一九六五年、寺山修司との共作による『おはよう、インディア』を発表。後の『マザー』への布石となる作品である。芸術祭ラジオ部門大賞受賞。翌一九六六年の『コメット・イケヤ』も寺山修司との共作による作品。本作で一九六六年イタリア賞国際コンクール・ラジオドラマ部門 PRIX/ITALIA 受賞。

一九六七年、テレビに転じ、長期海外取材による大型ドキュメンタリー『明治

百年』特別取材班に一年半のあいだ所属、吉田直哉に師事する。このときの撮影経験が後のテレビドラマ制作の際に生かされている。

一九六八年、テレビドラマ部門に配属され、一九六九年、テレビドラマ第一作『マザー』を発表。一九七一年モンテカルロ国際テレビ祭ゴールデン・ニンフ賞受賞。一九七一年、『さすらい』を発表。一九七一年度芸術選奨新人賞、一九七二年芸術祭テレビドラマ部門大賞受賞。

『さすらい』の後、二年間、彼は作品製作から引き離され、他のディレクターのADに付くことを余儀なくされる。そのような中でも彼は企画書を提出し続けていた。そのなかで陽の目を見たのが一九七四年の『夢の島少女』である。当時のテレビ界にとっても、佐々木自身にとっても異色作であるこの作品は、当初予定されていたイタリア賞への出品取り消し、九〇分から七五分への再編集の強制を経て放送された後、NHKの倉庫内に「要注意番組」として保存されていた。

一九七六年、自身が企画した「劇画シリーズ」三本のうちの一本として、つげ義春原作『紅い花』を発表。本作は同名の劇画だけではなく、『沼』、『古本と少女』など、数篇のつげ作品からストーリーを再構成してのドラマ化である。本作

で一九七六年度芸術祭テレビドラマ部門大賞、一九七六年テレビ大賞個人賞を受賞。また一九七七年国際エミー賞ベストスリーにノミネートされ、優秀作品賞を受賞した。

一九七八年から『四季・ユートピアノ』の制作開始。一九八〇年一月に放送。本作は後の一連の作品へと続く「音」と「川」というモチーフが主題として描かれた初めての作品であり、彼の代表作である。第三三回イタリア賞国際コンクールRPI賞、一九八〇年国際エミー賞優秀作品賞受賞。

一九八一年、『四季』につづき中尾幸世演じるピアノ調律師・A子が登場する、川シリーズの第一作、『川の流れはバイオリンの音』を発表。一九八一年度芸術祭テレビドラマ部門大賞。一九八二年モンテカルロ国際テレビ祭招待、一九八二年トロント世界テレビ会議招待。一九八三年、第二作『アンダルシアの虹』で、プラハ国際テレビ祭最優秀監督賞受賞。翌年の第三作『春・音の光』で、一九八四年度毎日芸術賞、一九八四年度芸術祭優秀賞受賞。

『春・音の光』をもって、佐々木の意向とは裏腹に川シリーズは打ち切りとなってしまう。以後は、海外との共同制作が主になる。

一九八六年『東京・オン・ザ・シティー』、『夏のアルバム』、一九八七年『ク
ーリバの木の下で』、一九八八年『鐘のひびき』を発表。翌一九八九年の『七色
村』は、自身の疎開体験を下敷きにした自伝的作品。本作でバンフ国際テレビ祭
審査員特別賞、ゴールデン・フリークス国際テレビ祭特別賞、ソビエト国際テレビ
映画祭特別賞、チェコスロバキアテレビ賞名誉芸術賞を受賞。

一九九一年、『ヤン・レツル物語』広島ドームを建てた男』、一九九三年『パ
ラダイス・オヴ・パラダイス』、一九九五年『八月の叫び』を発表。

一九九五年、NHKを退社し、フリーとなり、文教大学教授に就任し十年間教鞭
をとる。二〇〇六年、退職し、テレビマンユニオン入社。

二〇一〇年には、渋谷ユーロスペースで行われた特集上映「佐々木昭一郎とい
うジャンル」上映後のトークショーに飛び入りし、現在、自身の映画製作会社を
設立し、新作の準備中であることを明かした。

2・『夢の島少女』概要

『夢の島少女』は、一九七四年一〇月一五日、NHKで放送されたテレビドラマである。作・演出の佐々木昭一郎にとって、三作目のテレビドラマにあたる。

断片的なイメージの集積による作品であり、受け手によってストーリーの解釈も異なると思われるが、簡単に要約すると以下のようなになる。

東京のある運河で、一人の少年が一人の少女を救う。少年は少女をアパートへ連れて帰る。少女はさまざまな記憶を呼び起こす。故郷の海、集団就職による上京、東京での孤独な日々。やがて少女は少年のアパートを抜け出す。少年は少女を探して、自分の妄想と少女の記憶の世界へ足を踏み入れていく。二人は記憶の中で再会し、少女を背負った少年が夢の島を歩いていく。

上の要約は脚本を参考にしたものだが、少女がアパートを抜け出してから後の展開は、説明がほぼ不可能に近い。

九〇分のドラマとして完成した作品は、佐々木の意気込みに反して、局内からの反発が強く、最終的に七五分に編集される。この再編集も作品の難解さに拍車

を掛けたものとみていい。当初予定されていたイタリア賞への参加も、局の意向により直前で取り消されてしまう。作品は芸術祭に出品されるが、佐々木の作品中では唯一受賞歴がない作品となってしまう。以後、「放送要注意番組」のレッテルを貼られ、二〇年以上に渡ってNHKの倉庫で眠り続けることになる。
スタッフ、キャストを以下に記す。

制作・藤村恵 作・佐々木昭一郎、鈴木志郎康 撮影・葛城哲郎 録音・太田進
撥、長谷川忠昭 効果・岩崎進 演出助手・川口孝夫 音楽・池辺晋一郎 現像・
笠原政洋 フィルム送像・鈴木洋 ビデオ技術・藤田克好 編集・松本哲夫 エ
グゼクティヴ・プロデューサー・各務孝 演出・佐々木昭一郎
出演・中尾幸世、横倉健児、若林彰、東京の人々、八森の人々

(参考・佐々木昭一郎『新装増補版 創るということ』二〇〇六・宝島社)

3・先行研究について

『夢の島少女』に関する先行研究は、放送当時の番組評などを含め、数えるほどしかない。大手の流通ルートには乗らなかったミニコミがいくつあつたと思われるが、現在それらを入手することは困難である。

放送から十六日後、岡本博が『毎日新聞』夕刊の「映像時評」に本作を取り上げた。「記録の“一回性”ということ」という副題が付けられた本論は、作品の撮影手法について述べたもので、『夢の島少女』は方法論の枕に使われただけという印象である。彼は『夢の島少女』を、ロッセリーニの作品や、岩下恒夫、加藤滋紀、田原総一朗らのテレビ・ドキュメンタリーと関連して、ジャーナリズム、カメラの視線の持つ一種の拷問性について論じている。

鳥山拓は、リアルタイムで佐々木昭一郎を評価してきた評論家である。『夢の島少女』については放送後に三つの評論で取り上げている。そのどれもが、時代と作品との関わりを論じたものであるが、カメラの視線を問題にしたという意味では、岡本と通じる面もある。

まず、『夢の島少女』放送直後の『放送批評』一九七四年十二月号に、「愛の狩人」佐々木昭一郎——『夢の島少女』(NHK)によせて——と題する評論を発表した。

鳥山は「現代における愛の成立は、いまや大いなる夢にすぎない」として、この感覚を抜きに愛のドラマは成立しないと前置きし、『夢の島少女』を、一九六三年のラジオドラマ『都会の二つの顔』の「愛のおとぎ話」を「さらに徹底化した作品」と評している。そして、本作から佐々木の「詩人的率直さと独自の抒情的なイメージ」が影をひそめてしまったのは、佐々木もしくはカメラマンの葛城哲郎が、『さすらい』と本作とのあいだに「変質を起す何か得体の知れぬ出来事」を持ったのではないかと指摘する。鳥山はイメージ・カットの挿入が乱れていたことを「時代の要請なのだ、という気がする」と述べている。

同誌のコラム「テレビジョン同時代者群」の第一回「イメージの姦淫者・佐々木昭一郎」(一九七五年四月号)でも、鳥山は『夢の島少女』を取り上げている。「イメージの姦淫者」とは、本作における佐々木とそのカメラが持つ少女の性への視点を形容したものである。

鳥山は本作を、「感性で受けとめるべき」作品で、「このイメージの流れについて感じることを拒否する姿勢は、論理や筋道を拒否するのと同じ罪」であると論じている。彼は本作の時代を「いまの時点で」つかみとることは難しいとしながら、「いつの日か『夢の島少女』の別の姿が見えてくることは信じられると述べている。

それは、『シナリオ』一九七五年一月号掲載の「暗転の時代」でも変わらない。彼は「『夢の島少女』を、理解できない、芸術派の作品と批評することは、おそらく最も安易な姿勢」であると論じ、そのような批評は、作品自身によつて、「確実に裏切られていく」と断じた。

また、鳥山は同時代を記録する目として葛城哲郎に注目している。『和賀郡和賀町 ―一九六七年・夏』（企画構成・工藤敏樹）、『海鳴り』（演出・龍村仁）、『夢の島少女』（演出・佐々木昭一郎）といった彼が撮影した一連の作品群に、同時代の影がしっかりと刻み込まれていることを指摘している。『夢の島少女』を葛城哲郎という切り口から論じたのは鳥山のみで、その視点の鋭さには感嘆するしかない。

脇地炯は、一九八四年三月二十四日、NHK 放送博物館で『アンダルシアの虹』の試写会が行われた際に講演し、『夢の島少女』に触れた。

脇地は『夢の島少女』を、佐々木が最も激していた頃の作品であるといい、近年の作品（『四季・ユートピアノ』、川シリーズ）とは正反対の「激烈さ」を持っていると指摘する。

彼はこの作品に、佐々木の内面的モチーフが「最も直截的に、強烈なかたち」で表出しているとし、「この作品をまっとうに論じられなければ、佐々木さんという演出家を論じることができない」と断じている。だが、当時すでに『夢の島少女』の放送から十年近くが経過していたため、脇地の講演には『さすらい』と『夢の島少女』を混同してしまっている部分がある。

二〇〇四年三月、放送人の会主催「佐々木昭一郎の世界」が横浜の放送ライブラリーで行われた。その際会場で二百部が無料配布された「友人知人仲間エッセイ集」には、約七十人の関係者による佐々木評が掲載されていた。『新装増補版 創るということ』（二〇〇六年・宝島社）に再録された六本のうちの三編が本作について語っている。

かつて『夢の島少女』を扱ったミニコミを発行していた池田博明は本作を、批評することの不可能な作品であり、「『夢の島少女』ほど印象に残る作品とその後、出会っていない」と記している。

九州朝日放送のアナウンサーであり、自らも佐々木へのオマーージュとしてラジオドラマ等を制作している奥田智子は、『夢の島少女』のインパクトを散文詩のような形で述べている。

自由な映像などない。そこに自由を感じとれるかだ。(中略)

モチーフなどない。オートメーションからは百万光年離れたまるで通り魔のようなイマジネーションの発露が幻視の傷口から止め処なく流れ出すかだ。(中略)

ストーリーなどない。映像が物語を語り始めた瞬間その継ぎ目傍若に破り真実という実存を剥き出すとすかだ。(中略)

“夢の島少女”などない。それは私そのものだからだ。

テレビマンユニオン代表取締役・副社長の浦谷年良は、おそらくリアルタイムで『夢の島少女』を観た際に記したメモを寄せている。彼は本作に「死の匂い」や「汚い大人社会への殺意のようなもの」を感じ取り、佐々木が抱える「痛みとどうか不幸の重さ」が反映したものだとは考察している。

4・問題提起

以上に引用したように、『夢の島少女』に対する評論は、論理ではなく感性に身を委ねて書かれたものが殆どといえる。これは他の佐々木昭一郎作品にもいえることであるが、とりわけ本作にはその傾向が強い。その原因として、一九九六年にBS放送で佐々木昭一郎の特集が組まれるまで、本作が一度も再放送されず、またファン主催の上映会等にもフィルムを貸し出しが行われなかったため、視聴自体が永らく困難であったことが挙げられる。他の佐々木作品は初期のものも含め、八〇年代以降であれば数年に一度、上映会などで観ることができたが、『夢

の『島少女』はその限りではなかつたのである。またそのことが、作品への冷静な評価を妨げる一因となつてゐるとも考える。

もうひとつ、佐々木の作品について語られる際には、その撮影手法について言及されることがほとんどであつた。彼の作品は、厳密な台本を使用せず、俳優と信頼関係を築いた上で即興的な演技をさせるといふ、いわば非常に密度の濃い共同作業によつて撮影されている。確かにこの手法は独特なものであり、作品の魅力の一端もこの手法から生れてゐることは疑いない。しかし、その撮影手法だけに着目することは偏つた見方だと考える。

いうまでもなく、作品は作者の意識から出発するものである。佐々木昭一郎の内面については、あまりにも語られることが少なかつたといえるのではないか。

佐々木昭一郎という作者の内面と、『夢の島少女』の作品の背景にあるものを資料を踏まえて検証することが本論のテーマである。

『夢の島少女』は難解な作品である。難解さそのものといつてもいい。解釈されること、批評されることを拒んでゐるが、だからこそ古くならず、永遠に新しい。

しかしだからといって、一切の解釈を放り出し、「わからないから素晴らしい」と讚えることは許されない。

評論家の鳥山拓は、前述のエッセイ「暗転の時代」で、龍村仁『海鳴り』とともに『夢の島少女』を取り上げ、次のように述べている。

従来の平面軸の座標からは、この二作品の構成は理解不可能に近いにちがいない。『夢の島少女』を、理解できない、芸術派の作品と批評することは、おそらく最も安易な姿勢なのである。

おそらく『夢の島少女』を論理的なストーリーに当て嵌め、個々のシーンが意味するものを読み取るうとすることは無意味だ。多くの作品で佐々木と仕事を共にしたプロデューサーの遠藤利男は、佐々木作品の持つ魅力について、十二の箇条書きで記している。その中からいくつかを抜粋してみる。

佐々木君の映像作品は内容も表現も、オリジナルであり、他と比べることができない。テレビといわず映像作品というのは、それまでの映画にもテレビにもなかった内容・表現であり、その枠や領域を超えたものであるから。(特に日本の映像作品・映画もテレビも、ほとんどは物まねであり、手本がある。物まねのほうの方が、わかりやすく、評価しやすい。だから安心される。)

6. 人の心と同じように、表現は(テーマを追い求めるための)構造をもたない。したがって、ストーリーによって語らない。

8. ショット・シーンは自立的で多義的であり、そのつながりは限りなく緩やかで、ストーリーによる必然性を求めていない。

10.

従来の・既成の完成度の拒否。

11.

私は誰か。そしてあなたは：存在論的問いかけを論理ではなく感性で。

（「佐々木昭一郎の世界」へのいくつかの手がかり『佐々木昭一郎「友人知人仲間エッセイ集」一九九六年「佐々木昭一郎の世界」配布パンフレットより）

遠藤が的確に指摘してみせたように、佐々木のドラマは「人の心と同じように、表現は（テーマを追い求めるための）構造をもた」ず、「ストーリーによって語らない」。また、各々の「ショット・シーン」は「自立的で多義的」であり、「ストーリーによる必然性を求めている」。このような「従来の・既成の完成度」を拒否した作品を論じることが出来るのだろうか。

ここで、佐々木が自作を論評する者に対してたびたび引用して示す、マーク・トゥエイン『ハックルベリー・フィンの冒険』の冒頭部分も思い出しておく必要

があるだろう。

Notice;

Persons attempting to find a motive in this narrative will be prosecuted ; persons attempting to find a moral in it will be banished ; persons attempting to find a plot in it will be shot.

BY ORDER OF THE AUTHOR

Per G.G., CHIEF OF ORDNANCE.

〈揭示〉

この物語から、動機を見出そうと企てるものは、告訴されましょう。

この物語から、道徳を見出そうとするものは、追放。

この物語から、筋を見出そうとするものは、銃殺。

著者の命令により

英国近衛第一兵大隊、兵器部長

銃殺を覚悟して、『夢の島少女』と佐々木昭一郎の内面を読み解いてみたい。

第一章・夢の島にて



1・夢の島

夢の島の名は、いつだれがつけたのか明らかでない。

夢の島は、東京都江東区の南部、荒川放水路の河口につくられた埋め立て地、第十四号埋立地の別称である。その名前の由来については、『江東の昭和史』（江東区・一九九一）のなかで右記のように記されており、詳細は不明のようである。もともとこの十四号地は、飛行場を建設するために東京市が昭和一四年七月に埋立免許を取得し、海面約百七十四ヘクタールを埋め立てようとした場所であった。しかし、戦時中の資材不足等もあって工事は中止となり、戦後の一時期は海水浴場として都民に親しまれていた。

その後、再び、この地を埋め立てる計画が持ち上がり、昭和三十一年策定の、「東京港湾計画」に依って、昭和三十二年十二月から十四号地の、昭和四十年十一月から一五号地の埋め立て造成がそれぞれ開始された。

江東区地先の一四号地(夢の島)では三二年十二月からごみの埋立てが始まった。その後、四〇年一月からは一五号地ごみ埋立処分場(新夢の島)での埋立てが開始された。(『江東の昭和史』)

夢の島の埋め立て造成は、高度経済成長時代の到来と並行して進められた。年々増え続けるゴミを、夢の島は飲み込んでいった。

昭和三〇年代後半からの高度経済成長は国民に物質的な豊かさをもたらした反面、大量生産、大量消費による「使い捨て」「消費は美德」の社会意識も助長させ、その結果、ごみの量は増大し、三五年から四四年までの一〇年間で倍増した。また、質的にもプラスチック類の増加など多様化が進んだ。(『江東の昭和史』)

この間、昭和四十年には夢の島にハエが大量発生する。生ゴミなどの非衛生的

な処理を行い続けてきたことが原因であった。強烈な悪臭と膨大なハエの群れは、江東区一帯に潜入し、区民を苦しめた。都は七月十六日、ヘリコプターによって空から二万五千リットルの重油を散布し、ゴミの山もろともハエを焼き尽くしてしまおうという「夢の島焦土作戦」を実行。一時的には効果を上げたが、埋め立てという処理方法の限界を示すような事件だったといえる。

昭和四十二年、夢の島(十四号地)の埋め立て造成が終了する。引き続き新夢の島(十五号地)のゴミの埋め立てが進められたが、四十六年にはこの十五号地をめぐって、東京都と江東区とのあいだに、いわゆる「ゴミ戦争」が勃発する。

もともとこの十五号地の造成に対して、江東区は三十九年に反対決議を表明していた。しかし都の処理能力などを考慮した結果、区が譲歩して埋め立てが開始された。

昭和三十九年九月、第三回区議会定例会で「江東区地先一五号地ゴミ埋立処分場の建設反対に関する決議」を可決した。しかし、本区は都のごみ処分能力とごみ処分の必要性を考慮して、清掃工場が完備するであろう四五年度まで、万

やむをえず埋め立てるものであるという都の誠意を信じ、一五号埋立処分場の建設を了承した。(中略)

ところが、工場建設が進展しないことを理由として、その後都は、一五号地の埋立期間を昭和四七年度まで繰り延べし、更に四六年八月五日には、五〇年度まで埋立てを延伸させて欲しいとの申入れがあった。この申入れは、焼却能力一八〇〇トンの江東清掃工場を認めてきた本区にとって、断じて受け入れられるものではなかった。区議会全員協議会は、九月六日ごみ投棄反対の声明文を採択した。また、九月一六日には「江東区議会ごみ投棄反対対策委員会」を発足させた。

都では、美濃部知事が、九月二八日、第三回都議会定例会において「ごみ戦争」を宣言した。(『江東の昭和史』)

この後、区はゴミ清掃車の夢の島への乗り入れを拒否する実力阻止に出る。区と都のあいだで度重なる意見交換が行われ、ゆっくりと事態は沈静化していった。佐々木昭一郎が夢の島を訪れたのは、ちょうどそんな「ゴミ戦争」の最中の昭

和四十七年（一九七二年）のことである。

2・片隅

佐々木が『夢の島少女』の構想を得たのは、一九七二年秋のことだった。彼は旧版と新装増補版『創るといふこと』のなかで、その日のことを振り返っている。なお、佐々木が訪れたのは厳密には「新夢の島」（十五号地）だが、佐々木の記述に従ってここでは「夢の島」とする。

でもある日、パッと夢の島を歩いた時に、片隅っと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。捨てられるゴミに意味を持たすんじゃない、ああいう砂漠みたいな所にいって、パッと立ってみると、ものすごく人間がちあらわれてくるようなイメージを喚起されたわけ。（「夢の島少女」『創る

ということ』JICC出版局・一九八二)

『夢の島少女』という題名は、一九七二年の秋に考えついた。

トラックがひっきりなしに往復して、夢の島に土砂を捨てていた頃だった。私の目的地は、彼方にドーム型に見えていた15号埋立地だった。私はヘリポートのグリーンの金網に沿って、歩いた。川にでた。川は私のすぐ左側を流れ、海につながっていた。私は川に沿って歩いた。川が海と出会う所に細長い仮橋があった。そこから先が15号地だった。水は、緑色。風も雲もない一日だった。

ドーム型の15号埋立地からは、 \times 字型の東京湾が見えた。遠くに羽田の管制塔が光っていた。ここは突端の島だった。島はほぼ埋立てを終わっていたが、東京の人たちがつい昨日まで使っていた靴、ドレス、オーバー、帽子、縄とび、机、椅子などが埋もれていた。それらは皆、意味を持って見えていた。見えている意味をそのままナマで表現するか、アイロニーを人物の遥か背後に据えるか、答えはその場ではっきりしていた。

私は島から、いま歩いてきた川を振り返って見た。緑色の水面の彼方に、東京の街が小さく見えていた。音は、トラックのかすかなエンジンと、羽田空港を往き来する飛行機の音以外、何も聞こえてこなかった。「ファイルモグラフィ」
『新装増補版 創るということ』宝島社・二〇〇六)

佐々木は夢の島のどこに想像力を刺激されたのだろうか。彼は夢の島を歩いていて、「片隅」という「感じ」を受けたという。その「感じ」は、印象というよりも感覚というような、静かな感動だったに違いない。

たしかに夢の島は東京の片隅である。江戸時代から発展、拡大を続けてきた都市が吐き出した、土砂や廃棄物などの不用なもので形づくられた、人工の島。

そして、夢の島そのものを形づくっているゴミは、東京に住み生活を営む人々から、不要の宣告を受け見捨てられたものである。巨大なゴミ捨て場は、人々の生活空間から遠ざけるように、人々の目に触れないように都市の辺境に置かれている。

3・位置そのもの

評論家の上野昂志は、コミック誌『ガロ』に連載していた「目安箱」というコラムで夢の島を取り上げている。(一九七六年五月号)

「オレは、状況劇場の芝居を見に行ったときに行ったね。行ってみて驚いた。去年の秋だったと思うけど、赤テントの横っ腹がパツとめくり上げられると、運河越しに東京が見えた。そのとき、ああコレだなと思ったね。あんな風に一望の下に東京を見たことはない」

「位置が決ったんだね」

「夢の島は位置そのものだもの」

「毎日毎日東京から吐き出される廃棄物が、一箇所集中して夢の島を作る。

(中略)」

「状況劇場の芝居」というのは、いうまでもなく唐十郎率いる状況劇場のテン

ト公演のことを指す。『夢の島少女』が放送された一九七四年、状況劇場は二つの作品で夢の島公演を行っている。『風の又三郎』と『夜叉綺想』がそれにあたり、「状況劇場の芝居」はこのどちらかを指しているのだろう。

このエッセイで注目したのは、「夢の島は位置そのもの」という指摘である。「位置そのもの」とはどのような意味なのだろうか。

「夢の島は位置そのもの」と語る話者は、その前に、「赤テントの横っ腹がパツとめくり上げられると、運河越しに東京が見えた」体験を語り、そのとき、「ああコレだな」と思ったという。「こんな風に一望の下に東京を見たことはない」。「一望の下に東京」が見える場所、それが夢の島の「位置」である。そして「位置そのもの」とは、東京と夢の島がもつ機能的・構造的関係が、そのまま二つの場所の位置関係として現れている、ということではないか。

言い換えるなら、人は夢の島に立つとき、東京を一望の下に眺めることが出来る。そしてその人は、その東京から出たゴミが、今自分の立っている地面を形作っていることを、理屈ではなく、五感を通して確認する。そのゴミが「あそこ」から「ここ」にはるばる運ばれて来て捨てられたということに、空間的想像力を

働かせる。そのようなことが可能な「場」が、夢の島であり、「夢の島は位置そのもの」ということである。

埋め立て地の空間的特性を、法政大学・東京のまち研究会の西川哲也は、『水辺空間 江戸東京のウォーターフロント探検』（陣内秀信編・朝日新聞社・一九八九）という本の中で、つぎのように分析している。

都市とは人間の営為によってつくられたものであるが、中でも埋め立て地は、その造成のすべてが人間の手によって行われた、ある意味では、もつとも都市的な空間である。したがって、それぞれの埋め立て地の空間の構造には、それぞれの時代の人々の思惑が如実に反映されているはずであろう。

この説に依るならば、夢の島の空間の構造にもまた、「それぞれの時代の人々の思惑」が反映されているはずである。

夢の島が埋め立て造成は、前にも記したように高度経済成長期と並行して進められた。そして夢の島には高度成長期の人々の思惑が、ものの見事に映し出され

てしまっている。「消費は美德」の、「使い捨て」文化。それは東京都民だけでなく、戦後の日本国民全体の思惑でもあったのだろう。そういった意味では、夢の島は「位置そのもの」であつたと同時に、「戦後そのもの」であつたともいえるかもしれない。

西川とおなじく東京のまち研究会に属していた植田暁と金原孝興は前述『水辺空間 江戸東京のウォーターフロント探検』で次のように述べる。

13号埋め立て地に立った我々の前に広がる風景は、一見、ニューヨークのマンハッタン島を望むそれと類似するかのようである。だが、そこに展開する眺望の対象は高層ビル群という単一エレメントの集積、統一感のある美しさではない。どちらかという雑然という言葉が合いそうなこの風景の中に、東京の全体像を読み取ることができるのである。そこには生活の場から業務空間、物流基地としての都市の姿から巨大なそれを支えるエネルギー源、あるいは交通網までを我々は見ることができる。一方、この風景の中には、江戸から現代に至るまでの東京の歴史的象徴がちりばめられている。まさにそれは現代に至

るまでの堆積した時間、東京の発展史そのものである。

この文章は一九八〇年代に書かれたものであるが、埋め立て地から東京湾越しに眺める東京の印象は、根本的には七〇年代のそれと大きな差異はないと考える。違いがあるとすればそこに十年分の時間の堆積があるかないかの違いだろう。

佐々木の回想と上野のエッセイにおいて共通している点は、空の広さを思わせる文章である。夢の島からの眺望を、佐々木は「緑色の水面の彼方に、東京の街が小さく見えていた。音は、(中略)羽田空港を往き来する飛行機の音以外、何も聞こえてこなかった」といい、上野は、「運河越しに東京が見えた。(中略)あんな風に一望の下に東京を見たことはない」という。

両者とも、海と運河の彼方に見える東京を眺めて、そこに堆積する時間の重さを感じ取ったに違いない。現在の自分が立っている場所と東京との関係、そしてその東京が背負っている歴史を、一瞬のうちに、感覚的に認識できる場所が、夢の島だった。

4・埋め立てられた川



「位置そのもの、戦後そのもの」である夢の島で、佐々木が感じ取った静かな感動は、彼の孤独な内面と反響を始める。

「戦後そのもの」という時間をもつ夢の島に立ったとき、佐々木の意識に立ち上がってきただろうイメージは、やはり川に関する記憶だったと思う。

佐々木は東京市渋谷区上原に生まれ、世田谷区代沢で育った。疎開地を転々とした後、戦争が終わると生地に戻ってきた。彼にとって代沢の家と、そのすぐ近

くを流れる目黒川は切っても切り離せないものであり、少年時代の記憶にまつわるエッセイにはしばしば目黒川が登場する。目黒川は彼の家のすぐ近くを流れていた。

川は、どこまでも続いていた。川の表面はいつの間にか凍りついていた。私は、川の凍ったスキ間から、母親の記憶の中に入って行った。目黒川がこだました、機関銃の断続音が、母の腹の中の私にきこえていた。二・二六の年、私は、母の腹の中で銃声を聞いた。（「無季 持続する川の移動ショットから」『放送批評第一〇三号』一九七七年二月号）

頭の中にずーっとあるんだ。有名な川から言うと、利根川でしょ。隅田川はだいぶあと。荒川。江戸川。うちの近くを流れてる、今はコンクリートの下だけど、目黒川。昔、ヤンマだとかトンボとった川なんだ。（「川の記憶」『創るということ』）

引きあげてきた東京の目黒川は、以前と同じだった。でも対岸は全部焼けるんだ。田舎の川を泳いでても思い出していた。目黒川を泳いでやるんだって。
(同)

で、一度ぼく妹といっしょに、目黒川沿いを空襲のさ中に逃げたことがある。川は真っ赤になってて。(同)

目黒川のコンクリートをめくるとそこから川の音がきこえた。(「無季」)

佐々木は目黒川を回想するときに、この川が現在では暗渠化されてしまっていることを付け加える。目黒川自体は大橋からまた地上に現れ、昔と変わらず豊洲から東京湾に注いでおり、暗渠化されたのは佐々木の地元である世田谷区周辺などの一部である。

だが彼にとつて、物心ついた頃からの思い出の場所である川が一部でも埋め立てられてしまったことは、時間の流れというものを意識させられずにはいられない

かったに違いない。

川の埋め立てもまた、戦後復興の為に東京都が行った政策のひとつである。

戦後の下町の復興は、東京大空襲による瓦礫の処理から始まる。当時、東京都には、この瓦礫の処理について二つの考えがあったようだ。一つは、東京湾の埋め立て地に運ぶ方法であり、もう一つは、江戸から続いた掘割を残土の棄て場として埋め立てるという方法であった。

結局、東京都側は、手近なところから第二の方法を主として選んだ。既に利便度の薄くなった河川を埋め立て、宅地をつくった。その土地を売って灰じん処理費を埋め合わせられるということから、外濠川、東堀留川などの埋め立てが進められた。(岡本哲志・西川哲也「戦後の水際空間」『水辺都市 江戸東京のウォーターフロント探検』)

埋め立てられた川の多くは宅地化された。終戦直後の慌ただしさが一段落し高度経済成長期に突入すると、埋め立ては進み、川の上には高速道路が通された。

日本は昭和三〇年代には高度経済成長期に突入する。東京では都市内交通の増大が予想されることから、戦前からの懸案であった都市内高速道路が計画され、昭和三四年（一九五九）から建設が始まった。

この高速道路の路線を下町のケースでみると、路線延長の九割以上で河川（水路）が利用されており、そのほとんどが高度経済成長期に完成をみている。（中略）首都高速道路Ⅹ・Ⅹ線は、外濠川、京橋川の埋め立て跡地にビルと一体化して建設された。日本橋川の場合、埋め立てこそされなかったものの、水面の上に高架式で首都高速道路が建設された。（「戦後の水際空間」）

都市機能整備のための土地要請と「不用河川」、さらに子供にとって危険というきわめて近代的思考の高まりの中で、昭和三〇年代から河川・運河の埋め立てが活発になり、あるいは河川・運河を利用して高速道路が建設されるようになり、ついに隅田川の上にまで高速道路が造られた。

隅田川への建設が活発になる一方で、安価な生活、生産条件のために汚水が

隅田川に注ぎこまれ、外観も内観も隅田川の面影が消失してしまった。（『東京・隅田川の歴史』）

このように、戦後の下町における埋め立て地の跡地利用の変遷をみてみると、それが戦後の日本のたどった軌跡と重なっていることに気がつく。（「戦後の水際空間」）

主に埋め立てられたのは下町の川だが、それは夢の島から東京を望むとき、眼前に広がる風景である。下町の川の埋め立ては、戦後の東京が辿った時間の象徴でもあった。佐々木はそれを眺め、埋め立てられた目黒川の記憶を想起させられたのではないだろうか。

5・少年は空を見上げる

目には見えない川が、彼の想像力を刺激する。夢の島、東京、川、海、生、死……。『夢の島少女』を構成するモチーフは、このとき佐々木の脳裏に立ち現れた。それは一瞬の出来事だったに違いない。出揃ったモチーフから、さらに彼はイメージを膨らませていく。

一九八〇年一二月に『広告批評』誌に掲載されたインタビュー「私の言いたいこと」(後に『創るということ』に再録)で、佐々木は次のように語っている。

これから考えようとしている“世界の川は音楽”、仮題だけど、その川の物語のシノプシスをやっていて、ようやく一〇年越しにやってきたなっていうことがわかった。川を描かなくても川は描けるし、やっぱり人間だなと思った。川っていうのは、川である前に人間の意識なんだ。(中略)今、流れてなくなつて地球の歴史の中で消えていった川ってたくさんあるんだ。それを全部人間の意識の流れがすくってきたっていうのかな。

佐々木自身がそう語る八年前から、彼は「川を描かなくても川は描ける」を実践していたといえるだろう。『夢の島少女』の底には、佐々木の川の記憶が深く沈んでいる。その発端が夢の島だった。彼の意識はこのときから川シリーズまで一貫している。

見上げる空。空を見上げるのは常に少年。(中略)大人はめったに空を見上げない。(「director, s note 第一五回 四季・ユートピアノ」『調査情報』一九八〇年一月号)

『四季・ユートピアノ』の創作ノートにそう記した佐々木は、『夢の島少女』のときにも空を見ていた。佐々木少年は夢の島から東京の空を見上げて、『夢の島少女』を描いた。

第二章・川の記憶



「川」は、佐々木昭一郎とは切り離せないモチーフである。佐々木が直接川を主題として描くのは、一九八一年以降の川シリーズ三部作においてだが、その川シリーズは、構想に十年を費やした企画だったと佐々木は言う。つまり、『マザー』や『さすらい』制作時から、佐々木の中で「川」の企画は始まっていたのである。いわゆる「初期三部作」期の佐々木は、「川」よりも「海」にこだわりをみせる作家であった。『夢の島少女』もタイトルにもなっている夢の島を始めとして、少女の故郷など、海のシーンが多い。しかし「川」がまったく描かれていないかという点、もちろんそうではない。佐々木の内面に沈んでいた川の意識の流れは、『夢の島少女』の端々に姿をみせている。しかしその「川」は、後の川シリーズのように、人と音楽を結びつけるモチーフとして消化されておらず、佐々木の過去の記憶や、当時の内面意識が、よりナマな形で作品中に表出していると考えたいと思われる。

『夢の島少女』でもっとも印象的なシーンのひとつが、少女が東京の小さな川べりに倒れている冒頭のシーンである。唐突で短いこのシーンに、『夢の島少女』

に対する佐々木のイメージの多くが沈殿しているように思う。このトップシーンを中心に、『夢の島少女』で描かれた「川」とその背後にあるものを見ていく。ここでは、佐々木の川の記憶を取り上げるが、これを二つに分類する。ひとつは、佐々木の「疎開先の川の記憶」、もうひとつは「東京の川の記憶」である。

I・疎開先の川

1・生命の川

『夢の島少女』のトップシーンは、川である。東京の場末の汚れたドブ川の川べりに、赤いワンピースの少女・小夜子が倒れている。その少女を少年・ケンが抱き起こし、アパートへ連れて帰る。葛城哲郎によるワンカット撮影が印象的な場面である。

ここで脚本を参照してみたいのだが、『夢の島少女』の脚本は後の佐々木作品

の脚本とは性格を異にする。

『四季・ユートピアノ』以降の佐々木の作品と違い、『夢の島少女』の脚本は雑誌などに発表されることはなかった。リアルタイムからのファンである藤田真男氏に佐々木本人から贈られた脚本が、二〇〇一年になって、同じく佐々木ファンであり藤田氏とミニコミ誌を作っていたことのある池田博明氏のホームページ上に公開され、一般にも読むことが可能になった。

永らく公開されてこなかったことの理由として、佐々木がこの脚本に満足していなかったことが考えられる。前述のホームページで、池田氏は次のように指摘している。

この放送台本は佐々木昭一郎の以後の作品の台本とは成立の事情がかなり異なっていました。『四季・ユートピアノ』や川シリーズなど、『シナリオ』誌上に発表された台本は、完成作品と違っているとところがほとんどありません。それらの作品の台本は、完成作品が出来てから、じゅうぶん時間をかけて作成されているからでしょう。

しかし、この『夢の島少女』の台本はかなり無理な状況のもので、仕上げられたもののように聞いております。

芸術祭審査員用に、「私を抑えて」、編集完成後、一夜づけで書かれたと。

つまり、分かりやすくなっている分だけ、本当に書きたいことは書かれていないと考えるべきでしょう。

ここで指摘されているように、『夢の島少女』の脚本は「かなり無理な状況のもとで」「芸術祭審査員用に」書かれたもので、佐々木にとっては不本意なものでしかないのかもしれない。芸術祭審査員用という配慮から、作品を理解しやすく執筆した結果、作家としての本意は殺してしまい、池田の指摘するように、「本当に書きたいことは書かれていない」と考えるべきなのかもしれない。とはいっても、やはり作・演出者自身の手による脚本であることに変わりはなく、作品を観ていくうえで充分参考になるといって差し支えないと思う。

さて、脚本ではこの冒頭場面は以下のようになっており、表面上、完成作品との大きな差異は見当たらない。

2・失われた少女

少女を川から救出する少年。

少女は気を失っている。

△生命の川▽

少女は、木の上に寝かされる。

少女は真赤なワンピースを着ている。

少女の頬をたたく少年。

声をはりあげる。

「……大丈夫？　ね！ー」

少女は気を失っている。

少女を抱き起こし、背負う少年。

少年は呟く。

「いま、うちにつれて行くから」。

画面に現れない語句に注目してみると、まず「失われた少女」というシーン・タイトルは、「シーン1. ねむりのなかで」の語句に関連する。次は「シーン1」からの抜粋だが、完成作品では黒い画面に白のスーパーで表示される。

ある日、あるとき

ある日曜日朝、

ひとびとは **「私は」又は「少年は」**

深い眠りの中にいます。

ひとびとは

思い出そうとしています。

ひとびとは
遺失物の行方を
探しています

―失くしてしまった
いちばん大切なものを―
へいちばん手に入れたい
人生の大切なものを・・・

ある、日曜日の朝、
ひとびとは
深い眠りに
落ちこんでいます。

ひとびとは
遺失物を
探しています——



(三点とも『夢の島少女』)

「失われた少女」、つまり川べりに横たわっている少女は、ここにある「遺失物」であると考えてよいだろう。△で括られているのは、脚本上に後から佐々木

が赤字で書き込みした部分である。ここから推測すると、少女は、^へ私^へまたは^へ少年^へが探している^へいちばん手に入れたい人生の大切なもの^へと解釈することができるかもしれない。

『夢の島少女』というドラマは、佐々木によれば、少女のセリフを軸に構成されたという。

私は、脚本の1シーンに、夢の中のピアノを弾くヒロインが、“私が見つけた”の、“この曲”という台詞を記した。この台詞が、この作品のすべての柱だ。すべての演技設計はこの一言から生まれている。(「フィルムモグラフィ」『新装増補版 創るということ』宝島社・二〇〇六)

「この曲」というのは、作品のテーマである「パッヘルベルのカノン」なのだ。少女とこの曲の関係にとどまらず、「見つけてきた」という言葉が作品の核を成していることは確かだと思える。「遺失物」という言葉もここから発想されたものだろう。少年が、^へ失くしてしまったいちばん大切なもの^へ、^へいちばん手

に入れたい人生の大切なものゝである少女を見つけ、救い出すところからドラマは始まる。

しかし本論で注目したいのは「川」である。このシーンに描かれる川は、後の川シリーズに描かれる川などとは様相を異にする。

ここでもやはり注目すべきなのは、欄外に赤い文字で記された佐々木の書き込みである。上記引用場面の二行目、「少女は気を失っている」の横に、赤字で「生命の川」という書き込みがある。

「気を失っている」と脚本に書かれてはいるが、画面を見る限り、川べりに横たわっている少女は、無言のうちに観るものに死のイメージを与えるものだろう。なぜその背後にある川が「生命の川」なのだろうか。

ここで重要なのは、この川が、「生の川」ではなく「生命の川」であるということである。つまり、「生命の川」は、「生」だけではなく「死」の意味も含んだもので、生きものの根源を支える水のイメージとしての「生命の川」なのである。ここで、作者佐々木の少年時代の記憶を遡ってみる。

2・溺死の恐怖

佐々木の少年時代の記憶には、生まれ育った東京の川や、二つの疎開先のそれぞれの川など、川がたびたび登場する。ここではまず二つの疎開先の川の記憶を見てみる。

佐々木には三度の疎開体験があり、一度は戦後疎開である。疎開先は二つで、宮城県仙台平野にある南郷町と、和歌山県と三重県の県境にある七色村である。南郷町には鳴瀬川、七色村には熊野川が流れていた。

それらの川の記憶にはもちろん泳いだり釣りをしたりといった楽しい思い出も多いが、しかしそれと同時に死のイメージもまた強く結びついているのである。それは佐々木の後の作品中でもたびたび重要なイメージとして現われるが、初めて作品に表出したのがこの『夢の島少女』の冒頭シーンであるように思う。

川にまつわる死のイメージは如何にして形成されたのか。まず佐々木自身が、川で死に瀕した体験を持つ。彼は著書『創るということ』の、「川の記憶」とい

う章段のなかで、疎開先の宮城県にある鳴瀬川であやうく溺死しそうになった体験を語っている。

もうひとつ疎開していた宮城県の仙台平野に鳴瀬川っていうのが流れてる。(中略)そこで溺れかけたことがある。(中略)その鳴瀬川で得意になって泳いでた。(中略)ある時、向こう岸まで行こうと思ったんだ。で、泳ぎはじめて、平泳ぎでずーっとなって立ち泳ぎをやるうとしたら足が立たない。その瞬間ビックリして、水を飲んじゃった。で、何を思い出したかっていうと、おふくろのことだった。やっぱ「おかあさん」って言ったらしい。友達のこととは思いつき出さなかった。必死で、ああいうのを本当に必死っていうんだけど、岸に這い上がって気が付くまでの記憶がないんだよね。泳いで岸に這い上がってああ苦しかったって。で、やっぱ、おふくろのことを思い出すんだって、その時に思った。それが鳴瀬川。

また、『夢の島少女』制作開始とほぼ同時期に執筆されたと思われるエッセイ

「空想錯誤」（『放送批評第七十二号』一九七四年二、三月合併号）でも、べつの疎開先の川での体験が語られている。前述の鳴瀬川のある宮城県へは、母親と妹との三人で疎開した佐々木だったが、一家でいったん東京に引き揚げたのち、佐々木一人だけが母の姉に引き取られることになった。今度の疎開先は、和歌山県と三重県の県境を流れる熊野川の上流にある七色村である。その七色村での体験が、「空想錯誤」では語られる。自分ひとりだけが母親と弟妹から引き離されての生活であり、『創るということ』で語られている宮城での体験よりも悲愴感が強い。

私は毎日のようにかばんに蛇を入れられた。裸にされ川に投げ込まれ何回も死にそこなった。そのたびに犬かきをしてはいり、大量の水を吐き出した。

ここでも川は死の恐怖と結び付いているが、さらにここには屈辱感や孤独感も加わっているとみてよいだろう。

これらの体験は、死という漠然としたものへの恐怖であると同時に、「大量の水

を吐き出した」とあるように肉体的に苦痛な体験でもあった。肉体的な苦しみの記憶は、冒頭の川のシーンよりも、むしろ少年が自分のアパートで少女の蘇生をはかるシーンの源流となっているといったほうがよい。再び脚本を参照してみる。

少年は、少女のずぶ濡れの

ワンピースをぬがす、

髪の毛をふく、

体をたたく、裸の背中をたたく、

たたいて、回復させようとする。

「大丈夫?・・・」

少女の白い肌、白い胸、

少女は、一瞬、我に帰る。

「体をたたく、裸の背中をたたく、たたいて、回復させようとする」。執拗な生への執着が感じられる。この行為も佐々木の実体験であったのかもしれない。

濡れたものの服を脱がせ、「裸の背中をたたたく」イメージは、本作以降、『四季・ユートピアノ』にも登場する。

『四季・ユートピアノ』では、栄子を引き取った霧多布の祖父母の家で、栄子が意識を失った祖父を担ぎこんでくる場面がそれである。栄子の祖父がなぜ意識を失っているのか説明はされない。だが直前のシーンに「おじいちゃんのお酒の量が増えた」という栄子のモノローグがある。祖父は酔ったままの状態でなんらかの理由により海に入り、濡れたのだろう。

これらのシーンの演出は実にリアルで生々しく、観るものに強い印象を残すものである。同様のイメージが幾度も自作中に顔を出していることにはあらわれている通り、少年時代の佐々木にとって川で体験した死の恐怖は強烈な体験だったに違いない。



(上二点『夢の島少女』、最下段のみ『四季・ユートピアノ』)

3・入水する女

少年期に自分自身が溺死しかけたという体験とは別に、もうひとつ佐々木のなかで川と生死を結び付けているものとして、「入水女」の存在がある。

この「入水女」は、やはり佐々木が七色村に疎開していたときに目撃した。「無季」持続する川の移動の中から」（『放送批評第一〇三号』一九七七年二月号）のなかに、次のような記述がある。

四里離れた分校場へ行く途中に、小屋があり、アマという頭のおかしい若い女の人が一人で住んでいた。（中略）どこから来た人か、分らなかつたが、きれいな人だったのを記憶している。北山川から、着物のまんま、ずぶぬれになって出てくるのをよく見かけたが、何のために川へ入るのか、分らなかつた。

また佐々木は『ドラマ』誌に連載していた「脚本と真実の周辺」の第六回（一九八五年五月号）でも、この「入水女」について回想している。

最も鮮明な思い出は、毎日朝と夕方に、浴衣姿のまま、川に入る女の人のことだ。彫りの深い顔だち。色白の美しい女の人で、不幸があつて記憶を喪失してしまつていた。川に入った姿は少年の私の目には魅惑的だった。当時私は母と離れ離れだった。母がどこに居るのかわからなかった。

この入水女は、ひよつとすると夫に先立たれた戦争未亡人だったのかもしいないが、詳しいことはわからない。この入水女は『七色村』（一九八九）にも登場し、けい子という名前を与えられている。このけい子ははっきりと戦争未亡人として描かれている。どちらにしても、单身疎開して孤独の中に身を置いている佐々木少年にとっては、入水女はどこかシンパシーを感じる存在だったのでないだろうか。次の部分にもそれはうかがえるように思う。

三歳の妹の目。火。川つ淵の入水女。隣の女の人とそっくりの人がこの東京の中に、地方の村に居るのだと思つて居る。見ようと思えば、いる。（中略）み

んな途方もない運命にまき込まれ、言葉も吐けず、目立ちもせず生きてくる人が今でもいると考える。私は、また、川を歩いた。川は、人間の目に見えない何かを映し出して流れた。

彼にとつて入水女は、ほかの村人達がするように蔑む存在ではなく、自分と同じように運命に翻弄されて生きている孤独な人間として映ったのだろう。『七色村』でも、村の子供たちに石を投げつけられているけい子を、少年時代の佐々木を模した主人公の少年が、少し離れたところから寂しげな目で見つめているというシーンがある。

「入水」という「死」に直接結びつく行為を繰り返す彼女は、たとえ戦時中という死が氾濫する状況においても佐々木少年に強烈な印象を与えたに違いない。そして、彼の中で「死」と「川」を結びつけた。佐々木が「生命の川」のイメージを形成する際にも意識下で影響を与えているはずである。

『夢の島少女』のトップシーンは、構想の段階ではより、「入水女」を連想させるようなものであった。二〇〇六年に日本映画専門チャンネルが、佐々木昭一

郎演出による全作品を一挙放送した際、それに伴う特別番組『映像の詩人 佐々木昭一郎 映像の夢、音の記憶』を制作した。佐々木と中尾幸世、葛城哲郎、吉田秀夫らとの座談会の席上で、このトップシーンの当初の形が述べられている。

葛城 いやほんとはあの、二、三メートル離れたところに仰向けに浮いてて、もらうとか言ってたんだけど、そんなことしたら死んじゃいますよとかって、近所のおじさんかなんかがそんなとき(僕のところ)来て言ったんだけど。じゃまあね、濡らしとけば、まあ入ったということになってね。

佐々木 そう。ヘドロのすごい川だったんだよ、あそこ。やっぱ入れれば良かったな、今はな。

結局、少女は仰向けに川に浮んでいるのではなく、完成作品のように川べりに横たわっている形となった。

このトップシーン以外にも、入水女は死の匂いとして少女の身体に残存している。それは作品終盤、少女が夢の島に立ち、濡れた髪の毛を指先に絡ませながらカメラを見つめるシーンである。

作品終盤の一連のショットは、セリフも一切なく断片的なカットの積み重ねによって構成されており、バックに流れるパッヘルベルのカノンと相まって非常に印象的な、作品のクライマックスと呼べる場面である。そのいっぽう、一見しただけではわけがわからず、ストーリーや意味といったものを見出すことは難しい。まずはこの場面の脚本をみてみる。

43. 夢の島

死んでいる少女、

花が咲いている、

死んでいる少年、

死んでいる少女、

太陽が溶明する、

少女は、太陽の中に消えて行く。

シーン・43では、完成作品では散乱したゴミの上に横たわっていて生死のはっきりしない少女と少年が、脚本では「死んでいる少女」「死んでいる少年」と明記されていることに驚かされる。先述したような脚本の性質を鑑みると、ドラマ後半の混沌としたシークエンスの文章化にはおそらく「芸術祭審査員用」のフイルターがかなり強く働いているとしてもおかしくはなく、果たして本当に少女が死んでいると言い切ってしまったのか判断に困るところである。「死」という言葉にしても、肉体的な死や、社会的な死など様々な意味にとることができ、このシーンの横たわっている二人からは肉体的な死というよりも、現実社会との関わりを唾棄してしまったような、脱落感と表裏一体の清々しさを感じられる。

シーン・43をどのように解釈するにしろ、ここで何か「終わった」ことは確かだろう。彼らが社会を捨てたのか、社会から捨てられたのか、またその両方なのかはわからないが、少年と少女は「夢の島」に横たわっている。

そして続くシーン・44では二人の再生が描かれる。

44・死の国 ― 再生

少女は水に濡れている。

少女の頬に流れる水しづく。

少女は、遠くを見る、遠くを見続ける。

少女の再生、少女の永遠。

少女は、かすかに微笑む。

「かすかに微笑」み、濡れた髪に指を絡ませながら「遠くを見続ける」少女は、水と、或いは生死と戯れているかのようである。実際には、佐々木と葛城カメラマンに強い印象を与えた、少女を演じる中尾幸世の眼の力強さから発想されたカットだと思われる。しかし、水に濡れて遠くを見つめる少女というイメージを喚起するとき、佐々木の脳裏に入水女の記憶が一瞬でも蘇らなかつたとは言い切れないだろう。先に引用した「脚本と真実の周辺」第六回には、次のような一文が

ある。

大人になってからも苦勞して働いている女性を見るたびに、七色村と川の女を想い出す。

また、佐々木は初めて中尾幸世に出会った際、少女のイメージを中尾に次のように話した。

十五、六歳の少女で、故郷はあるんだよね。おじいさん、おばあさんはいる。だけど兄弟はない。いきなり東京で働いていて、東京の少年と知り合って、その時自分の記憶が蘇った時に、故郷が思い浮かんだりすると。で、全時間を真剣に生きている女の子の物語ですって言ったんだ、なげやりじゃあなくって。当然、自分を取りまく社会っていうのは、十五、六歳の少女が東京に出て来たら、だいたいすぐ嵌められていくっていうのが常識でしょ。そういう状態もあるし。

「苦勞して働いている女性」の延長線上に、本作の少女がいる。「全時間を真剣に生きている」少女を思い浮かべたとき、佐々木の脳裏には入水女のイメージが重なって見えたに違いない。

冒頭の川べりのシーンと同じように、少女は赤いワンピース姿で、「水に濡れている」。冒頭ではずぶ濡れで川から救い上げられ、「蘇生」した少女が、ここでも水に濡れた姿で、死から「再生」する。二つの再生。ドラマはここで循環構造を成す。「少女の再生、少女の永遠」とは、この少女の生死の循環のことを指す。

カノンが聞こえてくる。

終わりのない永遠のカノンがきこえている。

それは少女そのもの

永遠の少女を流しだす永遠のカノン。

そして入水女のイメージは六年後、『四季・ユートピア』の栄子の母の入水

自殺のシーンに引き継がれる。



(上段『夢の島少女』、下段『四季・ユートピア』)

II・東京の川

1・空襲

佐々木は昭和一一年、東京に生まれている。幼少期から少年期にいたる時期を、戦争の下に過ごした。彼は終戦までのほとんどをふたつの疎開地で過ごしたが、仙台からいったん東京に引き上げてきた際に、家のある世田谷区付近で空襲を体験している。

世田谷区は、三月十日の東京大空襲ではそれほどの被害は受けなかったが、五月二十四、二十五日の二度の空襲によって、壊滅に近い被害を受けた。

最初に本区が空襲を受けたのは、十一月二十八日であり、二十年になっては二月一六日、十九日、三月十日、四月十五日、五月二十四日、二十五日と八回の空襲を受けた。なかでも最後の五月の二回の空襲により東京は全滅に近い打撃を受けた。本区の場合も、この時の空襲がもっとも激しいものであった。(『新

修世田谷区史・下巻』世田谷区・一九六一年)

佐々木が被災したのがどの時期にあたるのか、はっきりとはわからない。彼は空襲時の体験を次のように語っている。

再び東京へ戻った頃、空襲がはげしくなり、ある夜、家の前の目黒川は火の海となった。家族は、川を逃げ場所と決め、一晚中川つ淵に立ったが、三歳の妹が、目を見開いたまま人形とそっくり身動きもせず、目には真赤な火が映っていた。(「無季」持続する川の移動ショットから)『放送批評第一〇三号』一九七七年二月号)

で、一度ぼく妹といっしょに、目黒川沿いを空襲のさ中に逃げたことがある。川は真赤になってて。(「川の記憶」『創るといふこと』)

八歳から九歳の佐々木少年が体験したこの空襲と川にまつわる記憶は、「妹」

のイメージを伴って、『夢の島少女』の奥深く沈殿している。

2・『さすらい』における妹



一九七二年に制作された『さすらい』には、赤いワンピースの少女（栗田裕美）が登場する。『夢の島少女』の小夜子との関連性を語られたことはないが、佐々

木はこの二人の少女に、「妹」のイメージを投影しているように思う。二人の少女が同じ筆致で描かれたと仮定すると、『さすらい』から、『夢の島少女』の原形といえるようなイメージを取り出すことができる。

『さすらい』の少女を、佐々木が「妹」として描こうとしたことは明白である。佐々木は『創るということ』のなかでその演出意図を語っている。

じゃあこの人間にこういう感性を注ぎ込むことはできない。したがって、栗田ひろみみたいな人を選ぶっていうふうなことになるんだ。それも自分の中の内面の妹。孤独な一人の少年のさすらいを描くわけだから、いるはずのない妹ってことにして。（「さすらい」『創るということ』）

彼は、『さすらい』の主人公・ヒロシを演じる渋谷忠男は、前作の主人公ケンのようにイマジネーションを共有し作品を創っていくことは難しい性格だと感じた。そこで、友川かずきや栗田裕美をヒロシの「イマージュとしての兄」「イマージュとしての妹」として登場させ、作品を膨らませるイマジネーションの共

有は彼らに託すという方法を選んだ。

上の引用からもわかるように、少女ははじめから「いるはずのない妹」として設定されている。

続いて、本編からヒロシのモノローグを引いてみる。

ぼくには、妹がいたはずだ。ぼくは妹をおぶって、長い坂道を下ったはずだ。夜になっても坂道を下った。蛍が飛んで来て目の中に入った。涙が出た。背中の妹が、手を伸ばして涙を拭いた。：妹がどんな顔だったのか、おぶっていたので思い出せない。

ヒロシは「いるはずのない妹」の記憶を思い出す。この回想は、空襲のなかを目黒川に沿って妹を連れて逃げた少年時代の佐々木を連想させはしないだろうか。確かに空襲そのものは描かれていないが、空襲を想起させるモチーフとして蛍がある。蛍は、夏の夜と、その闇を照らす光を否応にも連想させる。脚本ではなぜか「てんとう虫」だったこの虫が、完成作品では蛍に変更されたのも、より

これが夏の夜の記憶であること、闇と光の記憶であることを強調しようと佐々木が考えたからではないか。

そしてなによりも、この回想と『夢の島少女』のラストシーンとの相似に気が付かされる。この二作品において、「少年と少女」の関係は、「兄と妹」のイメージと表裏一体である。小夜子を背負って夢の島を歩く少年は、すでに『さすらい』にその歩みを始めていたのである。

3・『紅い花』における妹



『夢の島少女』の二年後の『紅い花』で佐々木は、正面切って「空襲と妹」の記憶そのものを描いている。彼は自身の空襲体験を、三月十日の東京大空襲に重ね合わせる。

『紅い花』は、主人公の劇画家である「僕」が、妹の記憶を辿る物語である。彼は空襲の折、妹と一緒に隅田川に注ぐある川に逃げた。しかしその川で彼は妹

の手を離してしまい、それっきり妹は見つからなかった。彼はその川を探している。

川に向かって三人の人影が、まっすぐにのびている。その人影は、小さい妹をおぶった僕と、金太郎飴とラムネの入った箱を抱いて立っている、行人だった僕の母親だ。母は、「泣くのじゃないよ」と、「涙の渡り鳥」を切なそうに歌っていた。

これが僕の、もっとも古い記憶だ。

三月十日、東京大空襲の日、僕と妹はその川へ逃げた。なのに、どこの川だったのか、さっぱり思い出せない。(中略)

あのとき、僕と妹は、都電の線路沿いに走って、それから、川へ逃げたはずだ。あの川で僕は握り締めていた妹の手を、離してしまった。(『紅い花』完成作品より)

タイトルバック前後の印象的な川の映像に彼の独白が聞こえてくる。〔注 i〕

ここでも幼い日の主人公「僕」は、妹を背負っている。母の言葉から想像するに、彼か妹、もしくは二人とも泣いていたのだろう。

そして『さすらい』同様、この記憶からは誰の顔も見えてこない。曖昧模糊とした、遠い昔に失った「妹」への追憶である。

佐々木は自身の妹について、空襲の際の記憶のほかは語ったことがない。しかし、多感な少年期の多くを妹と引き離されて育った彼にとって、「妹」に対する喪失感は何程大きなものだったのだろう。それは少年期から佐々木が抱えている「痛み」のもっともたるものである。

その重い喪失感が、『さすらい』と『紅い花』には通奏低音として横たわっている。では、『夢の島少女』ではどうだったか。

4・『夢の島少女』における妹



『夢の島少女』は、前述のように「失くしてしまっただいばん大切なもの」をめぐる物語である。オープニングで現れる字幕からもそれが窺える。

1・ねむりの中で

(中略)

ある日、あるとき

ある日曜日の朝、

ひとびとは **^私は∨又は^少年は∨**
深い眠りの中にいます。

ひとびとは
思い出そうとしています。

ひとびとは
遺失物の行方を
探しています

—失くしてしまった いちばん大切なものを—
^いちばん手に入れたい 人生の大切なものを・・・∨

(後略)

前述したように、◇内は、後から佐々木によって書き込まれたものである。この「失くしてしまった いちばん大切なもの」は、「いちばん手に入れたい 人生の大切なもの」と同格のものであるろう。そして、その「遺失物」をさがす主体が、「私」もしくは「少年」であることも書き加えられている。

この「私」が佐々木自身を指すのは間違いない。そうすると、「私」と「少年」という二つの人称が、現実空間とドラマという虚構の中で、パラレルな関係に立っていると考えることができる。ここで、「私」と「少年」それぞれの人称に対応して、その探し求めているものを、「妹」と「少女」と置くことが出来るのではないか。すでに述べたように、『夢の島少女』では「少年と少女」は、「兄と妹」の関係と表裏一体であり、この図式のなかの「兄」を「私」と言い換えると、「少年と少女」に対する「私と妹」の関係が出来上がる。画面上に形象化された少女のなかには、佐々木にとっての「妹」像が内包されているように思う。

『夢の島少女』の少女・小夜子の造形には、明らかにつげ義春の影響が認められるが、佐々木がこのオカッパ頭の少女にこだわったのも、彼の「妹」像が理由

のひとつではないだろうか。

私は「夢の島少女」の主人公の時間表現に於て、東京の運河のほとりのアパートで、花模様の着物を着せた。ただそれだけの形象にしかすぎぬのだが、タブロイドと異なる動く映像から、生き生きと現出した主人公が、少女であり、普段の無装飾の頭髪であり、無化粧であり、前髪が目近くまで伸びていた、ただそれだけの近似の形象にしかすぎなかったのだ。（「NOTES」『ユリイカ』一九八二年三月号）

あれ、市松人形っていうんでしょうか。つげさんがよく登場させるおかつば少女。江戸時代にああいう人形があったでしょう。あのイマーージュなんです。つげさんはそういう意識なかったと思いますけど、ぼくは映像化するにあたって、あの人形のイマーージュにこだわった。（「私の言いたいこと」『創るということ』）

佐々木が言う市松人形は、江戸時代から親しまれ続けてきた女の子のおもちゃを指す。市松人形という名前は、主に奈良・京都地方で使われていた愛称で、昭和初期に「やまと人形」と命名された。

「花模様の着物」と「市松人形」、「ただそれだけの形象」に過ぎなかったとはいいつつも、佐々木はその「形象」にこだわった。

「…少女は、ぼくらの少年時代いたんですよね。みんな床屋さん行ってオカッパにしてもらって…」

「へいしましたよね、みんな床屋さんで切ってもらって…」

（「脈らくなく流れる川を見ながら つげ義春と私 — 劇画シリーズ『紅い花』への出発—」『放送批評第九三号』一九七六年三月号）

右に引用したのは、テレビドラマ『紅い花』制作時に『放送批評』に掲載されたもので、つげとの会話をもとに佐々木が構成したエッセイの形を取っている。ここで述べられているように、オカッパ頭の少女には、彼らの少年時代、つま

り戦時中の少女たちの姿が投影されている。佐々木は、つげの描くこの少女像に、自身の「妹」像を重ね合わせたのだろう。

作品本編に、窓際に座った少女が、市松人形を抱えて微笑んでいるカットがある。なんの脈絡もなく突然挿入されるこのカットは、作品中初めて少女が笑っている姿であるにも関わらず、どこか暗く、物悲しい。少女からは、この世ならざるものの気配が漂っている。

彼女は死んでいて、生きています。

5・いちばん大切なもの

一九七三年末、佐々木が作品の構想をまとめたもつとも初期のものと思われる「思いつき企画書」というものが存在する。すべてに目を通すことは出来ないが、その冒頭の一部分が、ミニコミ『FOLK ART Vol.3』（一九七四年八月）誌上に発表された佐々木のエッセイ、「カノンが永遠の幸世を流し出す」に引用されている。

それによると、一番最初に佐々木の頭に浮んだイメージは、少女は夢の島方向からリヤカーを押してやってくるというものだった。

夢の島に捨てられている物体を見つめていると、それを使用したであろう人々が、次々に立ち現れるイリュージョンにとらわれる。夢の島は死の島だ。人々は、そこでは、死んでいて、生きている――。

花もつぼみの春のある日。かげろう揺らぐ正午どき。江戸川べりの花影荘アパートに、夢の島方向から、美少女がたった一人、今どき珍しいリヤカーを引っ張り、押しながら、移動してくる。

「死の島」である夢の島方向から、「今どき珍しいリヤカー」を引きながらやってくる少女。白昼夢のように鮮烈なイメージである。リヤカーは、佐々木が夢の島で見たゴミから連想したものか、もしくは夢の島に捨てられていたのを見たのかもしれない。

しかし、「死」と「リヤカー」の二つから、空襲を連想することは難しくくない

だろう。前章で述べたように、夢の島という「場」は、佐々木に過去の記憶を思い出させる場所だった。

この出発点から、少女の登場が、東京の汚れた運河に浮かんでいるという完成作品の姿に変わっていった。その変遷の理由のひとつとして、少女が身にまといている「死」のイメージから、佐々木が自身の体験のなかから最も鮮烈に死を体験した際の記憶として、空襲の際、妹を連れて川を逃げ回った記憶を呼び覚まし、脚本を起こしていった、ということがいえるのではないだろうか。

空襲に遭い、妹と一緒に目黒川沿いを逃げた。その記憶が『夢の島少女』の発想の一つの起点となっているとすると、『夢の島少女』と『紅い花』は、おなじ記憶から出発した姉妹編のような関係を持っていると考えることができる。二つの作品はともに冒頭に川のシーンを置いているが、二つのシーンは同じ川で撮影されている。『夢の島少女』を創作した際に佐々木のなかに蓄積された、東京の川と東京の海をめぐるイメージが『紅い花』の底には沈んでいる。

その川は隅田川に注ぐ小さな運河なんだ。(中略)運河は『夢の女』と同じ運

河。（「紅い花」『創るということ』）

『夢の島少女』の冒頭は、川だった。ラストシーンは、15号地であった。このときのイメージの沈積が、二年後の撮影に生きた。（「フィルムモグラフィ」『新装増補版 創るということ』）

ここで前節に続き、『紅い花』から、空襲後の死屍累々と化した隅田川の光景に被さる「僕」のモノローグを引いてみる。

気がついてみると、そこは言問橋のすぐ下だった。僕は、火のついた丸太にしがみついて、川から這い上がった。川は、死体の山だった。眼鏡屋のお婆さんは、吾妻橋の下で死んでいた。畳屋のお婆さんは、泪橋で見つかった。みんな、この川で死んだんだ。

僕の顔は火傷だらけになっていた。僕は、ボロ切れを見つけて顔に巻き付けた。川に写った僕の顔は、狐のお面にそっくりだった。（中略）

それから、妹を探すが続いた。妹とどの川に飛び込んだのか、今でも思い出せない。いろんな川が隅田川に流れ込んでいたから、妹はきつと、川を下って、海に行ったのだろう。

「川を下って、海に行った」妹が、リヤカーを押して夢の島方向からやって来た少女の正体なのではないか。そんな想像をすることもできる。

僕は、妹を描く。川で死んだ妹を描く。（『紅い花』完成作品より）

「川で死んだ妹」という言葉とともに、『夢の島少女』のトップシーンの、川べりに横たわっている少女の姿を思い浮かべてみると、少女を抱き起こす少年の姿のなかに、妹の手を取り空襲のなかを逃げる幼い佐々木の姿が重なって見える。少女は少年にとっての「いちばん手に入りたい、人生の大切なもの」であり、妹は佐々木にとっての「失くしてしまった、いちばん大切なもの」なのである。

第三章・海の記憶



『マザー』から『夢の島少女』までの三作品を、佐々木自身は「初期三部作」と呼んでいる。この時期の佐々木について、鳥山拡は、「彼はなぜかくも海にこだわるのか」（「愛の狩人 佐々木昭一郎」『放送批評第八十号』一九七四年一月）と評した。鳥山のいうとおり、初期三部作では佐々木の海に対するこだわりが見える。

『マザー』で描かれた海は、美しく優しい。冒頭、主人公の少年ケンのモノローグをバックに、画面全体に海が映し出される。陽光にきらめく海を、ゆっくりと船が横切っていく。字幕タイトルが「マザー」から「母」へと変わり、つづいて港でひとり海を眺めるケンの後ろ姿が現れ、物語がスタートする。この作品における「海」は、タイトルからも連想されるように「母なる海」そのものである。孤独な少年が唯一心を開ける相手が海であり、カメラもそんな少年と海を優しい視線で捉えている。

次の『さすらい』では、オープニングとエンディングに海が現れる。『さすらい』は『マザー』の姉妹編のような作品として企画されており、孤独な少年が人々

との出会いと別れを通して成長していく姿を描いている。そのため、『さすらい』も『マザー』同様、「海」は優しさを感じさせるものとして描かれる。

そして『夢の島少女』では、「海」は前二作のような母性的で優しいイメージとは対照的な、死のイメージに塗りとくられている。

少女の記憶のなかの故郷の海は、重く暗い。浜辺に打ち揚げられた水死体や、逆光に浮かび上がる黒い岬。朽ち果てた漁船。葬送の列。

佐々木の内面から湧き出たイメージであることに相違ないが、では佐々木は何に触発されたのだろうか。いかなる変化が起きて、その変化をもたらしたのは誰だったのか。佐々木が他者からいかに影響されたかという観点で考えてみたいと思う。



(上から、『マザー』、『さすらい』、『夢の島少女』)

I・つげ義春

1・父の死

佐々木の海の記憶は、同時に父の死の記憶である。

彼が生まれて間もなく、父親は出稼ぎの為に満州に渡ってしまった。「注ii」その後は、毎年夏休みをとって帰国したとき以外、ほとんど会うことはなかったようである。

その父親が亡くなったのは、佐々木が六歳のときである。

その年も父親は例年と変わりなく満州から休暇をとって帰国し、佐々木を江の島に連れて行った。江の島行きは毎年の習慣だった。

私の父は、私が生れると間もなく出稼ぎのため満州に渡った。毎年、わずかな夏休みをとってはロシアチヨコレートをみやげに帰って来たのだが、きまつて私を江の島に連れて行くのが習慣になっていた。が、私は父が泳ぐのを見た

事がないのだ。父は自分の小指に私をつかまらせ、ほとんど口もきかずに歩いた。私が口をきくとあわてて顔を外けるので、私は時計の針のように顔を追いかけたものだった。どこへ行っても並んで坐り、口をきく時は必ず顔を外け、手で口元を隠して喋るのが不思議でならなかった。海岸のそばやで必ず天どんを食べた。6才の夏、いつものように江の島を見に行った。（「空想錯誤　なぜ、あのようなものを創ってしまったのか、『放送批評第七十二号』一九七四年二月、三月合併号）

父親が頻繁に佐々木から顔を背け、「手で口元を隠し」喋っていたというのは、おそらく彼が病気を患っていたためであろう。肺結核のような空気感染が恐れられる病気だったのではないかと推測される。

翌朝、父は突然、宮城県の田舎につれて行ってやると言い、白いポストンを持って私を連れ出した。玄関を出ようとした時、母が必死に引止めようとしたので父は顔を真っ赤にして母を叱り付けているのを憶えている。

生れて初めて乗る汽車に私は興奮した。

汽車はガラガラに空いていたが、父は私と並んで坐った。宇都宮で真つ赤な桃を買った。しばらくして父は何故か私の正面に席を変え、「桃を食べよう」と言った。その時の父の顔を今でも忘れる事は出来ない。おびえたような、助けを求めような目で私を見つめたまま、父は大量の血を吐き出したのだ。血は鼻からも吹き上げた。窓も坐席も血だらけになり、血だらけの私はただ震えるばかりで佇立した。水兵が二人、須賀川と言う駅で私の父を車外に搬び出した。物体のような父の体は列車の扉や角にぶつかってごつんごつんと音をたてて駅のベンチに寝かされた。駅長が私の腕を取り押え、住所氏名年令旅行目的を根掘り葉掘り聞いた。ベンチの上の私の父は、真夏の太陽に焦がされほったらかしにされて死んでしまった。（「空想錯誤」）

父親がなぜ佐々木を連れ出したのかは定かではない。佐々木を宮城県の伯父の家に里子として送り届けるつもりだったのだろうか。

ともかく父子は、汽車に乗った。途中、宇都宮で買った桃を食べようとする。

このとき父が佐々木の正面に座ったのも、ひよつとしたら里子に出してしまうことへの後ろめたさからのことだったかもしれない。

そして父親は嗜血した。「鼻からも」吹き上げた血で、「窓も坐席も」血だらけになったというから、その凄絶さが伝わってくる。「初めて乗る汽車」に興奮していた佐々木にとって、どれだけ衝撃的な出来事だったろうか。

父親は、二人の水兵によって「物体のよう」に扱われ、ベンチの上に「ほったらかし」にされて死んでしまう。驚きと悲しみを整理できずに、「佇立」していた佐々木少年に、追い打ちをかけるかのようなのである。佐々木は様々な感情を抱いたに違いない。突然の事態への驚き、父親を失った悲しみ、それを信じられない気持ち、水兵や駅長に対する怒り、屈辱感、そして孤独。

この体験を佐々木は次のようにも書いている。

6歳の夏、父は私の目の前で大量の血を吐き出した。血は窓ガラスにも吹き上げ、血だらけの私は立ちつくしてふるえていた。水兵が二人父の体を窓外に運び出し、真夏の駅のベンチで父は放ったらかされて死んだのだ。海を見に行

った次の日だった。（「夢の島の少女」『シナリオ』一九七五年一月号）

重要なのはここにあるように、この体験が「海を見に行った次の日」だったことである。常にはなればなれで、毎年夏にだけ帰って来て自分を海に連れて行ってくれる父親。その父親が「海を見に行った次の日」に自分の目の前で、自分に血を浴びせながら死んでいった。数少ない父との思い出が、すべてこの体験と関係付けられて佐々木の内面に刻み込まれてしまったとしても不思議ではない。

2・最初に記憶した風景

先に引用したエッセイ「空想錯誤」には、佐々木が「最初に記憶した風景」と称する海の風景が描かれている。

黒く曇った空がそのまま海につながっていて風が吹いている。波のうねりの

間に間に私の父親の体が見えたり隠れたりして浮いている。黒いボコボコの岩が無数、陸地から海に向って蛇行していて、突端の蛇の頭のような岩の上に坐って下駄をはいた私が見ている。これが意識が芽生えてから私が最初に記憶した風景だ。この風景が日本のどこなのか分らない。写真のように明確な構図もなく、ぼく然としたものなのに私の記憶の底にこびりついて離れない。

やはり「父の死」が顔を覗かせているこの風景は、そのまま『夢の島少女』の少女の故郷の海の風景に通じるものだが、この文章には、劇画家・つげ義春からの影響が隠れている。

一九六八年六月の『ガロ増刊号・つげ義春特集』（青林堂）に端を発するつげ義春ブームの渦中に発売された、『つげ義春作品集 現代漫画の発見1』（青林堂・一九六九）から、つげによるエッセイ「断片的回想記」の冒頭部分を引用する。

海に向かって左のほうから、真黒な岬が突き出ている。その岬の裏側はすっぽりと何もなく、板のように薄っぺらで立体感がない。岬の根もとから、ゆる

やかなカーブでつづいている岸边に三人の親子づれの人影が、太陽の沈んでしまった灰色の海を眺めている。これも岬と同じように真黒で、影だけが薄っぺらく立っている。その三人の人影は、四歳くらいのぼくと、生れて間もない弟を抱いた父親である。

これがぼくの最も古い記憶である。けれどこの情景が現実のものであるとは思えない。とすると、一体どこから出てくる記憶なのかさっぱりわからない。なのに最初の記憶として、いつも離れずに思い出されてならない。

この二つを比較すると、「空想錯誤」が、「断片的回想記」にその着想を得ていることは明らかである。つげのエッセイを読んだ佐々木は、その文章にイマジネーションを喚起させられたのだろう。想像力を刺激された彼は、つげの海の記憶と、自身の海の記憶を重ね合わせた。つげが佐々木に与えた影響を、この二つの文章は物語っている。

佐々木がつげ義春を知ったのは、一九七一年、『さすらい』が完成した直後だと思われる。彼はカメラマンの妹尾新から、つげ義春を読むように勧められた。

ドラマ『紅い花』放送直前に『ガロ』（一九七六年五月号）誌上で行なわれた鈴木志郎康、つげ義春との対談では、その経緯について語っている。

それもそんなに古いことじゃなくて、46年に『さすらい』っていうドラマつくった後で、『ネジ式』に似ているっていわれて、なんのことか分からなかったんですが、つげ義春特集っての見せられて、びっくり仰天して感動しちゃったんです。マンガに対して固定観念もってたから、こんな物を書く人がいるんだなあって。さっそく作品集買ってきたんですが、：（中略）

佐々木はつげの劇画を読み、同世代のこの作家の感性が自分のそれと似通っていることを発見した。彼がつげに対して強いシンパシーを覚えたことは間違いない、『夢の島少女』の創作過程においても、少なからず影響を受けていると思われる。

3・海辺の叙景

先に述べたように、「空想錯誤」に描かれた、佐々木の「最初に記憶した風景」は、そのまま『夢の島少女』の少女の故郷の海に繋がっている。

もっとも象徴的なのは、少女が最初に思い出す記憶の場面である。ピンクの洋服を着た少女が、浜辺に打ち揚げられた水死体を眺める。まわりには、老婆が集まり座っている。

4・遠い記憶

太陽。海。地平。

異様な光景、

海辺に人々が集まっている。

人々は、泣いている。

人々は、祈っている。



少女は、人の死を見る。
海で死んだ誰かの死体。
死体は、運ばれて行く。
少女は、泣いている。
故郷の海の、異様な記憶。

(前ページ・三点とも、『夢の島少女』)

逆光の夕陽を浴びて浮かび上がる黒い岩肌と、短く挿入される水死体の曖昧なイメージは、「空想錯誤」での、父の死体を見つめる佐々木少年を思わせる。作中で言及されることはないが、「空想錯誤」と照らし合わせて考えてみるならば、水死体は、少女を残して死んでいった親なのかもしれない。

ドラマの後半、少女がアパートを去ってから、少年は彼女を探し浜を放浪する。脚本では「記憶の世界」と題されたこの場面も、やはり佐々木が「最初に記憶した」海に通じている。

33・ 記憶の世界

少女を探す少年、

少女の記憶の中へ、

少女の故郷の海へ。

(中略)

海の地平線、空。

少年は、黒い松葉杖の老人に
少女を聞く。

カラスが舞上がる。

人々が走ってくる。黒い松葉杖の

老人と少年は、人の死を見る。

死体は運ばれて行く。

少女を求める少年、

少女を見る、

少女は岩影に消える。

少年は海に立つ、

少女は海の波を浴びている。

少年は少女を探しつづける。

(中略)

異様な世界の中で、

少女の記憶の中へ、
少年の空想の中へ、
「愛」と「妄想」の少年の世界。



(三点とも、『夢の島少女』)

少年は少女を探して、「少女の記憶の中」へ入っていく。少年が人の死を見るのは、彼が少女の記憶の中に入ったことを表しているのかもしれない。浜辺での人の死が描かれるこの二つの場面のシーンタイトルに、「記憶」という言葉が用いられているのも、「空想錯誤」との関連を思わせる点である。

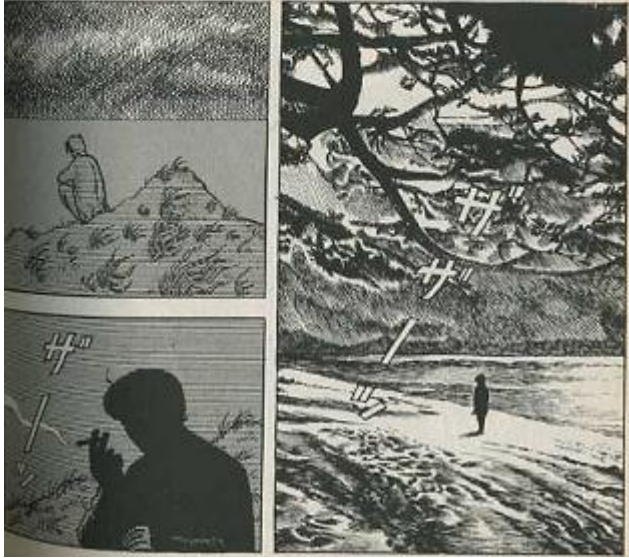
この後、終盤近くまで続く一連の浜辺のシーンにも、つげ作品からの影響が認められる。言うまでもなく、つげも海にこだわりを見せる点で有名な作家である。個々の劇画のタイトルを挙げれば、『海辺の叙景』、『やなぎ屋主人』、『ねじ式』等から類似のイメージを取り出すことができよう。

しかし、このシークエンスは、前作『さすらい』の延長線上にあるものともいえる。『さすらい』の冒頭と終盤、主人公ヒロシは三沢基地周辺の路地と浜辺を放浪する。これらのシーンの撮影が、妹尾新に佐々木とつげの類似性を想起させ、佐々木につげを教えるに至ったのではないだろうか。画面から漂う奇妙な浮遊感、は、『ねじ式』のデモーニッシュな感覚に近い。

『さすらい』の一連のシーンは、むしろ佐々木とつげの作家としての資質が近

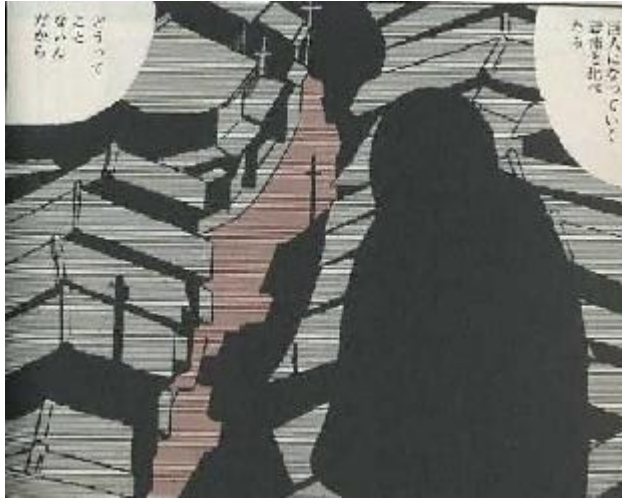


いことを端的に示しているように思われるのである。



(上段・つげ義春『やなぎ屋主人』、下段・つげ義春『ねじ式』より)

(前ページ・つげ義春『海辺の叙景』より)



(上段・つげ義春『ねじ式』、下段・『夢の島少女』より)



(三) 『なすぶら』、も、新三

4・断片的回想記

佐々木昭一郎とつげ義春の関係を語る際には、つげから佐々木への影響に注目されることが多いのだが、両者は表現者として似た資質を持つ。

つげの略歴を振り返ってみると、彼が佐々木と同じような少年時代を過ごしたことがわかる。

つげ義春は一九三七年（昭和十二年）十月三十一日、東京市葛飾区に生まれた。四歳まで、伊豆大島で暮らしていたが、五歳のとき、母親の実家のある千葉県の大原町に引っ越す。父親は東京の旅館に出稼ぎに行っており、大原に住んでいた一年弱の間、一度も帰ってこなかったそうである。この大原で、つげは幼稚園に入園するが、集団生活に馴染めずに三日で退園してしまった。

翌年、出稼ぎ先の旅館で父親が亡くなる。死因はアジソン病だった。

死の直前の父は錯乱状態だった。出稼ぎ先の旅館では、営業にさしさわりが

あるとみて、父を人目につかない薄暗い蒲団部屋の中に隔離していた。

天井までとどきそうに積みあげられた蒲団の谷間のような隙間に、父はどす黒い顔をして挟まっていた。目はおびえたように大きく見開き、のび過ぎた爪で空を搔くような真似をし、誰も近づけさせなかった。その場の事情を呑み込めなかったぼくと兄は、部屋の入口でぼんやり立っていた。母は、「お前たちのお父ちゃんだよ、よく見ておくんだよ」と絶叫しながら、二人をひきずるように父の目の前に立たせた。ぼくは、ただ事ではない恐怖を覚えた。おそらく生れて初めての恐怖であったと思う。翌朝、父は昨日と同じように蒲団の間に挟まり、しゃがんだまま死んでいた。（「断片的回想記」）

死の間際にいる父と絶叫する母。佐々木のように死そのものを目撃したわけではないが、幼少の頃に肉親と凄絶な別れ方をしたという点で、つげと佐々木は共通している。それは戦時中に少年時代をおくった彼らの世代にとっては、珍しいことではなかったのかもしれない。

母子家庭となった点も佐々木と共通している。一家は翌年、葛飾区立石に転居

した。翌年、つげは小学校に入学するが、空襲は激しさを増しており、休校になることが多くなってきた。学校嫌いだっただけは休校になるのが嬉しく、毎日空襲があればよいと思っていたという。

彼はこの頃、近くの高射砲連隊がB29を撃墜する様子を目撃している。

その高射砲隊が、空が真青にぬけるような日に、B29をまのあたりに撃墜してみせてくれた。ちょうどぼくらの真上で展開された光景で、B29は煙も出さず、胴体の中央をノコギリで切り離されたように、ものの見事に真っ二つにされてしまった。その切口から拇指大の人間が四、五人こぼれ落ち、それらが一体となってキラキラ輝きながらスローモーションの映画を見ているように、ゆっくりゆっくりと落ちてきた。当然そのままでは、ぼくらの頭上に落ちてくるはずなのに、大人たちは、機体が自動車ほどの大きさになっても、意外なものんびりと、どの辺りに落下するかを推量していた。果して、B29は風に押流されて頭と尻尾を別々にして、ふた駅も離れた遠くの田圃の中に墜落した。（「断片的回想記」）

つげと佐々木の戦争体験の違いは、空襲に対する意識にある。つげは空襲を体験してはいるが、この事件があつてから、高射砲連隊が頼もしい見方のように思えて、「空襲の恐さを知らないで」過ごすことができたという。

やがてつげも新潟県の赤倉へ集団疎開することになったが、やはり集団生活には馴染めなかつたようである。

こうしたなれない集団生活が直接の原因であつたとは思えないが、ちょうどその頃から、ぼくは夕チの悪い赤面恐怖症になつてしまった。この奇癖のおよぼす影響は、すべての将来をろくでもないものに決定してしまつた。とにかく、人に名前を呼ばれるだけで、不意に背中をこづかれたようにギクリとなり、赤くなるぞ赤くなるぞと思つると、顔中が火事のようになり、口をきくことも笑うこともできなくなつてしまうほどで、できるだけ人前では目立たないように常に気を配つていた。学校でも国語の朗読や唱歌の時間になると、だんだん自分の番が近づいてくるのが耐えられず、急に仮病をつかつたり用足しに立つたり

して難をのがれるようにしていた。

この傾向は、のちに六年生頃にはもっと著しくなり、秋の運動会するとき、大勢の人の前で走るのが恐しくて自分の足の裏をカミソリで切ってしまった。怪我をしたと偽れば、運動会に出なくてすむと思ったのでそうしたのだが、傷は計算以上の大きさになり、数日も治らなかつた。（「断片的回想記」）

つげはこの赤面恐怖症に苦しめられ、その後長きに渡ってノイローゼに苦しめられることになる。このような屈折した思春期を過ごしたこともまた佐々木との共通点であり、二人の創作に強い影響を及ぼしていると思われる。

5・記憶

似た経歴を持つ二人は、表現者としても似た資質を持っていた。それをよく窺うことができるのが、『放送批評第九十三号』（一九七六年三月号）に掲載された

佐々木のエッセイ「脈らしくなく流れる川を見つめながら つげ義春と私 ― 劇画シリーズ『紅い花』への出発―」である。

△読むというより感じ読む：つげさんにぼく自身を重ね合わせてぼくの少年時代の記憶をたぐりよせて(中略)△

△ネジ式もマッサージも、ほんとうにいた少年のように、読む人の記憶の中に残ってしまおう、これがつげ作品の核ですよ。よくあるでしょう、本当はあったこともない人なのにどこかで会ったはずだ、という記憶。(中略)昔の記憶が今日のように再生される、ゆさぶられますよねぼくなんか。ぼくは記憶をただのノスタルジーという風にはどうしても考えられない。(後略)△

「佐々木さんの『夢の島少女』、あれこそ記憶といえど記憶ですね。ぼくは忘れられないんですあのフィルム、ぼくも確かにあの少女に会ったはずだ、と考え込んでしまおう。(後略)」

この人も、記憶が芽生えてから、自分の目でモノを「見」「感じ」とってきたことだけを書き続けているのだ。私も、私自身の記憶から出発した。私の記憶にある最も古い風景は、黒い海に、人影が見えかくれして浮いている図だ。それは私の父だ。(中略)記憶はノスタルジーだけではないのだ。つげ義春もその頃、同じような海に立ち戦後をかけぬけたはずなのだ。

以上の引用を読むと、創作における「記憶」の役割について、佐々木とつげは同じような考えを持っていることが窺える。

「記憶」は、決して単なるノスタルジーではなく、創造の源であり、現在に対して働きかける力を持つ。そして、個人の記憶であっても、他者がそれを追体験することもできる。一人称の記憶は同時に全人称の記憶でもある。根源的な部分を共有しているもの、それが佐々木とつげにとっての「記憶」である。

佐々木の記憶の海は黒い岬を挟んで、つげの記憶の海に繋がっている。その海のイメージを、佐々木は『夢の島少女』のなかに描いた。「注iii」

II・葛城哲郎

1・全人称

少女の故郷の海が背負っている暗さは、「死の匂い」によるものだけではない。それは少女の故郷である地方の漁村という風土そのものが持つ暗さである。

両親のいない少女は、他の同級生たちと共に集団就職という形で上京する。

集団就職も、戦後日本の高度成長を考えるとときには欠かせない政策のひとつだが、佐々木が、集団就職を描くことによつて殊更に同時代性を強調しようとしたとは思えない。彼はそのような大局的な視点からの創作というものを嫌う体質がある。

一九六五年のラジオドラマ『おはよう、インディア』制作時のエピソードとして、佐々木は次のように述懐している。

国家っていうのがもうひとつの主題になってるから、それをあらわすために、韓国の女の人ももう一人、登場させて、国の問題で悩んで、自殺するっていう設定があったんだ。これをぼくはカットした。韓国問題がいやだっただけではなくて、「国家で区切ることのできない友情」っていう、全人称のドラマをつくる気がなくなっていた。というのは、そういうことすればドキュメンタリーに負けるし、もっとパーソナルなものの発露なんでね、企画の原点が。（「おはよう、インディア」『創るということ』）

これは佐々木の作家としての姿勢であり、後の作品にも一貫して当て嵌まる。『コメット・イケヤ』の人間蒸発、『マザー』の嬰兒遺棄、『さすらい』の在日米軍基地、『紅い花』、『四季・ユートピア』の太平洋戦争など、全人称的なテーマは描かれていないわけではないが、作品の奥深くに通奏低音として沈められているのだ。聴き取れる人には聴き取れるが、主旋律は佐々木の言うように「パーソナルなもの」であり、人間そのものである。

『おはよう、インディア』に、「国家で区切ることのできない友情」というテ

ーマを持ち込もうとしたのは共作者の寺山修司だった。

イラさんという人がいる、ケンちゃんがいる、ぼくの中にやりたい主題というのが明確にある。だけど作家にはそれを全部、受け渡すことができなかった。作家の領域の中で書いてくるわけだから。（「おはよう、インディア」『創るということ』）

佐々木と寺山の方法論の違いが現れたのだろう。脚本は佐々木が現場でアレンジして録音することが多かったようである。

では、『夢の島少女』の場合はどうだったのだろうか。佐々木が『夢の島少女』を述懐する際にも、少女の故郷のシーンがどこから発想されたかを語ることはない。前項に述べた、「空想錯誤」とつげ義春の作品にイメージの源泉を求めるところとはできるが、果たしてそれだけなのだろうか。

2・睦合出稼ぎ年表

『夢の島少女』の撮影を担当した葛城哲郎は、『映画テレビ技術』（一九七五年八月号）に、「フィクション・テレビ・フィルム——ドラマ『夢の島少女』制作メモから——」と題するエッセイを發表している。この文章は、『夢の島少女』の撮影がどのように進められていったかを窺うことの出来る興味深いものだが、葛城は本作の準備のために佐々木と呼ばれた日のことを次のように記している。

演出の佐々木（昭）ディレクターと台本担当の鈴木志郎康氏〔注iv〕が、ちよつと話があるからと顔を出したのは、NHK放送センター10階にある、狭苦しいフィルム編集室の一室だった。昭和49年2月、そのとき私は、明るい農村、村の記憶、睦合出稼ぎ年表—という番組の編集に没頭していた。（中略）

しかし私は、担当ディレクターの真しで粘り強い態度に牽引され、番組のイメージにあまり強く結びつけられていたので、ドラマの打合せに現われた二人の話の聞いていても、このドキュメンタリー番組の続編をつくるような気分を

変えることができなかつた。ディレクターが少女について語り、台本担当者が東北の風土について語った、ということもあるかもしれないが、それは、ごく自然な成行きなのだった。

『明るい農村“村の記憶”―睦合出稼ぎ年表―』の編集作業中だった葛城は、佐々木と、台本担当の鈴木志郎康に物語の概要を聞かされても、『睦合出稼ぎ年表』の「続編をつくるような気分を変えることができなかつた」という。

この時点では、『夢の島少女』というタイトルも決定していない。そのせいもあって、葛城にとってこのドラマは、まず「農村から出稼ぎに出てきた孤独な少女」というイメージが先行していたのではないだろうか。東京での少女の孤独に意識を向けていた佐々木との、微妙なズレが垣間見られる。

では、『睦合出稼ぎ年表』とはどのような番組だったのか。同じ葛城のエッセイから引用する。

少女の身売り、出征、出稼ぎという形で、村を連れ出され、引き立てられ、

大都会に吸い込まれた挙句、二度と再び、生きて故郷の土を踏むことのなかった農民の歴史を、年表、という形式で記録し、かれらをこのような運命に追い込みつづけているものへの告発と抵抗の文集としてまとめ上げた、一中学校教師と、その文集が番組のモチーフとなっていた。

番組は睦合村在住の女子高校2年生をかたりべとして登場させるとともに、年表追跡の中に彼女自身のイメージをダブラせていくという構成方法を取り、さらにトークのほか、詩、わらべうた、音楽などの音声テープも同時にダブル編集をしていったために、その作業は、かなり腕力のいるものであった。

葛城は、この番組に参加した気持ちそのまま、『夢の島少女』の撮影まで意識的に持ち越した。それは彼の、従来の撮影手法によるドラマへの反発心でもあったし、『マザー』、『さすらい』と組んできた佐々木とのコンビネーションがマンネリに陥らないようにとの考えもあったと思われる。

佐々木の『夢の島少女』に、もうひとつの意識の流れを、葛城哲郎はもたらし
た。〔注Ⅴ〕

佐々木と鈴木が東京で主人公となるべき少女を探している間、葛城はロケハン

3・黒い風景



(三点とも、『夢の島少女』)

に出発する。行き先は睦合村のさらに北、北秋地方だった。

ともかくロケハンをはじめてくれ、という指令が出たのは、三月初旬だった。(中略)夢の島は、他の番組でも何度も行ったことがあり、掌を指す様に承知している。ためらうことなく、私は東北へ向うことにした。また、村の記録、の上田ディレクターから、「睦合村から更に北へ行ってみてはどうか、いわゆる北秋へ」と提言され、大館、能代、五能線経由で弘前までを予定して、3月14日、上野駅をひとりで出発した。(「フィクション・テレビ・フィルム」『映画テレビ技術』一九七五年八月号)

葛城はこのロケハンで、秋田県の北西部に位置する、八森町の風景に魅了される。

大館周辺の小坂鉾山、花岡鉾山を手はじめに、能代から八森町まで行ったところで、五能線を下ってきた演出補と合流した。私たちは、いろんな人と会い、

数多くの場所へ出かけたが、いつの間にか八森町、そして五能線沿いの海岸の風景に、すっかり心を奪われており、夢の島に对置されるべき現実の土地として、いつの間にか自明となっていた。山は大きく海岸線にせり出す。細長くどこまでも続き、途切れては現われる集落。トンネルや鉄橋で、かろうじて縫うように走っている線路。海岸の黒い砂と漁具小屋。斜面にしがみつくようにして、いたるところに立つ墓石。漁期を過ぎて、静まりかえっている小漁港、その突堤に立ってふり仰ぐと、古電池分解工場の煙突から、ゆっくりと黒い煙が立ち上がっている。（「フィクション・テレビ・フィルム」）

完成作品にみられる、少女の故郷の海の暗い気配が、この文章からも伝わってくる。海岸の「黒い砂」、煙突から立ち上る「黒い煙」。色彩を感じさせない、重苦しい風景。八森と五能線沿いの海岸風景は、過疎化の進んでいた当時の漁村そのものだった。

葛城が魅了された風景の暗さは、佐々木の海の記憶のなかの風景と重なる。もう一度、「空想錯誤」から佐々木の記憶を引用する。

黒く曇った空がそのまま海につながっていて風が吹いている。波のうねりの間に間に私の父親の体が見えたり隠れたりして浮いている。黒いボコボコの岩が無数、陸地から海に向かって蛇行していて、突端の蛇の頭のような岩の上に坐って下駄をはいた私が海を見ている。

「黒く曇った空」、「黒いボコボコの岩」と、やはり色彩感に乏しく暗い。この二つの風景の類似は、佐々木の構想に対する葛城の理解の深さを示してもいるだろう。結果的にこの八森で、『夢の島少女』の撮影が行われることになり、葛城を魅了した風景は完成作品にも映し出されている。

4・海鳴り

もうひとつ、葛城哲郎と『夢の島少女』の関わりを考える上で重要と思われる

番組がある。龍村仁演出のドキュメンタリー『人間列島・海鳴り』（一九七二年）がそれである。

47年、ドキュメンタリー『海鳴り』では、一つの土地に腰を据えたこともあつて、風景と人間と伝説に身をひたしながら、はじめて、撮影におけるデッサンとでも云うべきものを試みてみた。これは、結果的に、49年、ドラマ『夢の島少女』のための習作ともなった。（「フィクション・テレビ・フィルム」）

この『海鳴り』は、放送にいたるまでに様々な紆余曲折があり、フィルムは現存していないと思われる。

当初一時間の番組として編集されたこの番組は、局内からの反発により、十分に再編集されて放送された。構成上から見ても通常のドキュメンタリーとは異なり非常に興味深い。『海鳴り』の一時オ리지ナル版を観た斉藤正治は、『シナリオ』一九七五年一月号に、「海鳴り ―セピア色の世界」と題した評論を発表している。この文章から、『海鳴り』の姿を漠然と想像することができる。

私の見た『海鳴り』は、放送された三十分のテレビ番組ではなく、龍村仁がはじめに完成した一時間のそれである。(中略)

『海鳴り』の構造はまことに興味深いものを提示している。外房の漁村を表現するために、彼は大胆なイメージの重層をはかった。まず構造から見てみよう。

基調になっているものは、当然のことながら、漁村の風景や、住民たちの姿だ。(中略)

進水する船、荒れる海、未完成のまま放置されているイケス、花嫁行列と、赤子の宮参りなどの村の風景の点描、安息を願っての浜辺での食物供養もあった。人と風景による村の日常的・可視的な現況部分である。

『海鳴り』は千葉県銚子市のある漁村を舞台にしている。この外房の漁村風景にみられる「花嫁行列」や「食物供養」といったモチーフも、葛城の内部に蓄積されていていったのだろう。『夢の島少女』でも類似のモチーフが散見される。また、

『海鳴り』の舞台が『やなぎ屋主人』、『ねじ式』等でつげ義春が好んで描いた房総であることも、制作者間でのイメージの伝達を考える上で興味深い。「注vi」

『海鳴り』に見た三番目の構造は、実際には存在しなかったことを、実際あったかのように仕掛けて、漁民の日常性を衝撃する方法である。

「きょう見かけない人、来ませんでしたか」と家々を訪ねていくマイクとカメラ。漁民の無気味がる反応や不思議そうな表情が、暗いセピア色の画面のなかにとらえられる。その部分には「変死体発見報告書」などと聞きとれはするが、ほとんど意味もあいまいなつぶやきもかぶさってくる。

漁村の日常性と、それと同時に起っている事件を地誌的に連結しさらには実在しない不可視なものまで稼動して、龍村仁は『海鳴り』の構造の方法とした。そうすることでいま外房にあるひとつの漁村の総体を浮彫りにするのである。

『海鳴り』の特異性のひとつが、この非ドキュメンタリー的な手法である。斉藤はこれを「呪術演劇的」とも評している。このような手法を用いて龍村が描こ

うとした「ひとつの漁村の総体」とは、「日常的・可視的」な部分に潜んでいる、閉塞的な共同体意識という「不可視」なものだろう。

龍村はそのような日常性に、「きょう見かけない人来ませんでしたか」とごく原初的な方法で、ウワサとして伝播することで、彼らの眠りをさまし、深層をつついて、漁村の、あるいは漁民の本来的なイメージを喚起したかったのだろう。そこから、彼の見た漁村をドキュメントした。

龍村とともにこの「訪問」を繰り返したであろう葛城にとって、この「漁民の本来的なイメージ」は、八森での『夢の島少女』の撮影にも無意識の内に作用したのではないかと思う。ケンが小夜子を探してさ迷い歩くシーンなどに、『海鳴り』の残像が見て取れる。

稼ぎ手を集団就職で都会へ出さざるを得ない疲弊した農村の風景と、歴史的な重みを背負った「本来的」な漁民のイメージ。葛城が持ち込んだこれらの要素が、佐々木の想像力との相乗効果により、作品に更なる奥行を持たせたことは間違い

ない。

第四章・『四季・ユートピアノ』へ



作品終盤近く、夢の島で小夜子とケンが縄跳びの縄をまわし、その中にカメラが入っていき一緒に縄跳びをするシーンがある。それまで全編を覆っていた陰鬱な空気は後退し、少女と少年も作品中唯一とっていい笑顔を見せる。

4 4・死の国・再生

(略)

カノンが聞こえてくる。

終わりのない永遠のカノンがきこえている。

それは少女そのもの

永遠の少女を流しだす永遠のカノン。

ナワトビをして遊ぶ二人、

二人は、はじめて遊ぶ、

ナワトビを廻す二人、

が、誰も飛んでいない。

ナワトビを廻す二人、廻しつづける。

二人はナワトビを廻しつづける

カノンが高まる。

カメラがナワトビの中に入る。

カメラが飛ぶ。アクション。

アクション、そのリフレイン、

カノンのリフレイン。

少女は体ごと、

少年は体ごと、ナワトビを廻す。

二人は微笑む。

二人は白の溶明。

カノンが続く。

二人はナワトビを続ける。
白の溶明、太陽の中。

(略)



(三点とも『夢の島少女』)

撮影直後のインタビュアーやエッセイで佐々木は、この縄跳びの場면을撮影した際に感じた高揚感を語っている。

カメラは永年のコンビである葛城哲郎氏ですが、夢の島で二人がナワとびをするシーンを撮るとき、葛城氏までが二人に合わせてとびはね、見ていて、仕事を離れた無償の浄福を感じました。（「夢の島の少女・佐々木ディレクターに聞く」『毎日新聞』一九七四年七月九日夕刊）

私は「夢の島少女」の中尾幸世に傾斜して落込んでゆく私自身の感情を押し切る事が出来ないでいる。彼女は私の永遠、魂の女性だ。

私は、毎日彼女に会っている。ただし編集台の上で。毎日会えないから、電話で話をする。

「もしもし、永遠ですか？」

「ハイ」

（中略）

永遠と少年ケンには、一本のナワトビを廻す。葛城カメラマンが中に入ってナワトビをはじめめる。カメラを廻しながら、いい感じだ。これなんだ、やりたいのは。スタッフ全員、これまで出会った人間全部が、夢の島の稜線から手をつないで走って来ればいいのだ。（「カノンが永遠の幸世を流し出す」『FOLK ART vol.3』一九七四年八月）

「これまで出会った人間全部が、夢の島の稜線から手をつないで走って」来るという一文に、佐々木の高揚感が映し出されている。このような「今までに出会った人々との連環」というモチーフは、以後『四季・ユートピアノ』までの佐々木のエッセイに一貫して現れる。

この縄跳びの撮影こそ、『四季・ユートピアノ』の出発点だったに違いない。一九八二年版の『創るということ』に収められた、「フィルム編集室にて — あとがきにかえて」から、『四季・ユートピアノ』の成り立ちを引いてみる。

『四季・ユートピアノ』という題名がひらめいたのは、一九七四年の暮だっ

た。それから四年後に企画が決まるまで、私は、歩き、書き、ひらめき、修練した。(中略)

一九七四年 『四季・ユートピアノ』、創案。

一九七七年冬 四〇〇〇枚、書く。

一九七八年春 企画採択、スタッフを決める。

佐々木のなかで、『夢の島少女』の完成直後から『四季』は始動していた。しかし当時の彼は、思うように作品が創れる状況ではなかった。

『夢の島少女』から『四季・ユートピアノ』までの佐々木の意識の流れを、エッセイを中心に追ってみたい。

I・退行移動 一九七四～一九七五

1・黙殺

縄跳びのシーンを撮影した六月下旬のクランクアップ以降、佐々木は苦境に立たされることになる。まず、当初予定されていたイタリア賞の出品を取り消される。

クランクアップ直後の一九七四年七月九日の「毎日新聞夕刊」には、「『夢の島の少女』・佐々木ディレクターに聞く」と題した記事が掲載されている。そこには次のようにある。

「夢の島の少女」は、下旬までに編集を終わり、イタリア賞参加が決まれば、九月に選考が行われるフィレンツェへ送られる。国内放映は八月三十日午後七時半から八時四十五分までNHK総合。

七月の段階ではイタリア賞参加の予定があったことから、出品取り消しが直前に決定されたことが窺える。また八月三十日とされた放送は一ヵ月半後に遅れ、時間帯も深夜に変更されてしまう。

この記事では作品の尺は完成作品と同じ七五分だが、一ヵ月後に発行されたミニコミ『FOLK ART vol.3』に掲載された佐々木のエッセイ「カノンが永遠の幸世を流し出す」には、「私の演出、葛城哲郎撮影によるテレビフィルム「夢の島少女」(NHK TVフィルム作品九十分)」という記述があり、放送日時や放送枠が直前まで未確定であったことが想像される。

佐々木は当時を次のように述懐する。

できあがった時に、部内的には非常によくって、イタリア賞参加の予定だったんだけど、不運なことに、参加できなかつたんですよ。局レベルの事情なんだけど。それで、芸術祭に出そうってことになった。ぼくは外国で勝負するために創ったんですけどね。『夢の島少女』は四九年の長嶋引退の日に放送された。オイルショックの直前で、それまでやれフォークソングだとか、世の中が浮か

れていて、『夢の島少女』のような少年少女の姿を、中尾さんとケンちゃんにね、誰も目に止めないような時代状況だった。上昇志向の誤った方向に、日本全体がいつてる最中だった。放送してまもなく、その年の一月が一二月にオイルショックがあったんだ。そのあとに放送したら、間違いなく芸術祭大賞だったと思うけど。それを見る目はなかったね、審査員に。（「夢の島少女」『創るということ』）

“夢の島少女”は私の意に反して、さんざんの不評だった。明らかに時期が悪すぎたのだ、と気付いたのは、放送直後だったがどうする訳にもゆかず、私は沈黙を守っていた。（「NOTES」『ユリイカ』一九八二年三月号）

実際には第一次オイルショックが日本を襲ったのは前年の一九七三年秋のことであり、佐々木の解釈には無理があると言わざるを得ない。しかし、彼の無念さはその原因を「時代状況」に求めるほか無かったのだろう。

高名な某評論家がある雑誌に批評を出したんだ。意外や意外、素人がウヨウヨするドラマ。よくこういうのは高校生の八ミリ映画にある。こともあろうにNHKの、どこの誰だかわからないような演出家が、夢の島に飛行機まで飛ばして、少年少女がウヨウヨするところをなめるようにして地上すれすれにはってる、とね。こんなのが大金かけて芸術祭に登場するとは、世の中間違ってる。大変シヨッキングだった。(中略)

出ている人物が汚く見えても、汚くなくても、なんでそんなこと言われなきゃいけないのかと思う。ぼくは美しいと思って撮しているのに。何人かの人も美しいって言ってくれた。『夢の島少女』については、地方のミニコミ誌なんかで出まわって、ぼくの作品を見る会だとかをやりたいっていう申し込みがすいぶんあったんだけど、そういうことは、評論するような人には全然伝わらないみたいだね。(中略)

だから、素人がウヨウヨしてると言われた時、ぼくに忸怩たるものがあつた。素人で何が悪い、というふうにも思わなかったけど。自分はその創りとして玄人である、というふう思った。どういうマチエール使おうが、画家がどうい

う筆使おうが、作風なんだからね。スタイルってもんだから。（「夢の島少女」
『創るということ』）

今でも忘れられないのは、マイナーな話なのだが、「汚らしい少年と少女が、
ただうようよするだけの汚らしい作品だ」と、ある高名な映画評論家が、わざ
わざ日本経済新聞のコラムで感情的に作品をこき下ろしたことだ。その他の新
聞も一斉に、まるで仕組まれたごとく、ずた切りに書きたてた。（「夢の島少女」
『佐々木昭一郎というジャンル』パンフレット・二〇一〇）

残念ながら、この「某評論家」の『夢の島少女』評を確認することは出来な
かった。当時の新聞や雑誌を見ると、作品が「ずた切りに書き立て」られたとい
うよりも、むしろ黙殺されたような印象を受ける。作品評自体が少ないのである。
佐々木がこれほどまでに怒ったのは、作品を否定されたということよりも、出
演者を「汚い」と罵られたことに因るだろう。佐々木は出演者との信頼関係を築
いた上で、「共作」作業をする。出演者は演出者の道具ではなく、佐々木のいわ

ば友人である。

折りしもクランクアップ時の撮影で、人々との連環に思いを馳せた直後のことである。「これなんだ、やりたいのは。スタッフ全員、これまで出会った人間全部が、夢の島の稜線から手をつないで走って来ればいいのだ」「カノンが永遠の幸代を流し出す」これほどまでに純粋な感情を抱いていた佐々木は、いたく傷付けられたに違いない。

私は戦えるのだが、中尾さんとケン（横倉健児）は誰とも戦えないのだ。その怒りを私は『四季・ユートピア』に叩きつけた。（「夢の島少女」『佐々木昭一郎というジャンル』パンフレット）

そして佐々木の怒りは、人々との連環への思いから出発した『四季』の企画に込められてしまうのである。

ここまで引用した佐々木の発言は、すべて『四季』、川シリーズが陽の目を見た後のもので、いわば佐々木が正当な評価を下されるようになってからのもので

ある。それだけに、言いたいことが言えるようになった、との感もあったのだらう、佐々木は自己に批判的な者への怒りや不満をストレートに表出しており、若干感情的に過ぎるきらいもある。

しかし、『夢の島少女』放送直後の彼は違っていた。『夢の島少女』放送直後から、『紅い花』の時期に書かれた佐々木のエッセイには、怒りと暴力衝動が抑うつ的な形で現れている。

2・極私的

佐々木はまず、『シナリオ』（一九七五年一月号）に、「夢の島の少女」と題したエッセイを発表する。本文は主に孤独な少年期を回想したものだ、冒頭部に、「無署名の男」が登場する。

私は今日も同じ夢を見た。私の意識は今、一人の少女を「活字」によってな

ぶりものにし陥し入れようとしているある背景をカサに着た一人の男に向かって流れている。その男は「無署名」だった。「無署名」はふちなしメガネだった。「無署名」は黒っぽいコートを着ていた。「無署名」のメガネの奥の陰気な目は何かを隠してネラッていた。全てが「無署名」だった。「無署名」は無垢の少女の心臓を一突きにしたのだ。私は昨日も同じ夢を見てしまった。少女の胸から伝わる血液が背負っている少年の私の背中にニカワのようにこびり付き、私は無人の夢の島のゴミを踏みつけて果てしなく歩いていくのだった。そこは海だった。

先に引用した「カノンが永遠の幸世を流し出す」と比較すると、佐々木が自分の大切な少女を、「無署名」によって「なぶりもの」にされているという構図が想像できる。

この「無署名」は、制作当初、佐々木の共作者として『夢の島少女』に参加していた、詩人でありNHKのカメラマンでもあった鈴木志郎康を指すのではないかと思う。

鈴木は台本を執筆したが、どの段階まで制作に関わっていたかははっきりしない。しかし撮影にはほとんど参加していないように思われる。

彼に対する佐々木の姿勢はゆっくりと変化していく。一九七六年には『ガロ』誌上にて、つげ義春を交えた三人で対談を行っている。次に佐々木が鈴木に関して言及するのは一九八二年の自著『創るということ』においてである。

それでいっしょに旅をして、夢の島も歩いて、都内も歩いて、同時に主人公探しをしながら歩いて、全部二人でいっしょにやっついこうかって話し合ってた。(中略)で、ある時パツと気がついたんだ。この人とは共同制作できないなって。直感的にはじめからそういう感じがなかったわけではないんだけど。(中略)

台本ができあがってきた。そしたら題名がちよっと違っていたんですよ。題名が異なるっていうの、ぼくは認めないんだ。(中略)題名から帰納的にイマジユを追っていくっていうフーガのような描き方をするわけ。彼が書いてきたのは、「息、裂けよ、少女」っていうんだ。(中略)小さい子供、少年、少女が心

申しようって話。(中略)これは、映像に絶対ならぬと思った。(中略)「こんな世の中、生きていたくないよ」なんて台詞もあるんだ。これはちよつと使えないと思つたね。で、ぼくは彼に、この台本はダメです、と言つたけれど書き換えてくれなかつたな。そのあたりから、彼自身の特有なものを知りたくなつて、彼の詩をちよつと読んでみることにした。彼は極私的つてことで売り出したんだけど、そのキャッチフレーズ、ぼくはすぐレンズだつてことがわかつた。レンズの屈折。カメラマンはレンズの後ろにいて傷つかないわけだ。(中略)

彼の詩の中に「月」つていう詩がある。これは、「私は手淫した」つてだけの詩なんだけど、そういう修辞法を身につけた人で、その作風つていうの、いっぺんにわかつたわけだ。もうひとつは、なんていうか、自分の体臭が非常に強い人で、たとえば誰かが脚本を書いて、彼がカメラマンをやり、あるいは演出をやるつてことは、終局的にできない人だつてことを、ぼくはその詩と長くつきあつてわかつたわけ。〔注vii〕

佐々木は鈴木と自分との創作に対する姿勢の違いを語っている。佐々木が挙げ

ている「極私的」とは、一九六〇年代半ばに鈴木が作った造語で、鈴木は後に『極私的現代詩入門』（一九七五・思潮社）という著書も発表している。

ここで佐々木は「極私的」を、「レンズの屈折」だと解釈しているが、これは「夢の島の少女」に登場する「無署名」の「メガネの奥の陰気な目」を連想させる。とすれば、「無署名」は「極私的」へのアイロニーだと捉えることができる。少女を「活字」によってなぶりものにする「無署名」は、「夢の島少女」を「息、裂けよ、少女」に改作した鈴木志郎康を指すのだろう。

二〇〇六年新装増補版として刊行された『創るということ』からは、鈴木志郎康に関する記述は一切削除されている。〔注Ⅷ〕

3・退行移動



続いて、一九七五年四月二十九日発行のミニコミ『FOLK ART vol.4』に、「退行移動」を発表する。前半部はやはり孤独な少年期から青年期にかけての記憶が、社会への嫌悪感を込めて書かれている。後半部は「私」と「少女」による、もうひとつの『夢の島少女』と呼ばれるような物語が展開する。しかしそれは『夢の島少女』以上に、暴力と性にまみれた世界である。

私の生涯の目的は、一人の少女を映画（フィルム）に撮り、彼女と永久に暮らすことであつた。途方もない夢であつた。しかし、これ以外に人生の目的は何もなかつた……。

その少女は、私のアパートの近くにある駄菓子屋の二階に住んでいた。（中略）店の外には万年薔薇が咲いていた。その脇には水道の蛇口がひとつ、突出していた。蛇口の下には、少女がいつも足を洗うために使うポリバケツがひとつ、置いてあつた。（中略）私は少女の水で体を洗い、それからコップにすくつて飲む。そんな日が一ヶ月も続いた。「きみに、ほれたから、映画を撮りたい」、そんな一流作家なみのセリフを一度だけ吐いてみたいと私は想い続けていた。（中略）

毎週金曜日の夕方、少女は白いワンピースを着て外出する。少女は私のアパートのすぐ近くを流れている、近々埋められる事になっている運河の橋の上に立つ。そこへ、白い車が迎えに来る。白い車には三十過ぎの男が乗っていて、少女を連れ去る。車は夜中の一時過ぎに、同じ橋の上で一分ほど止まる。車を下りた少女は、赤い靴をぬいで裸足、裏口から二階へ駆け上る。これが金曜日

の少女の行動だった。(中略)次の金曜日を待った。(中略)私の目的は、少女を橋から川に突落し、気絶させてアパートに運んでくる事であった。そして、その通りになった。(中略)

夢の様な日が続いた。少女は私が盗んだ牛乳を飲み、私が盗んだ浴衣を着せられ、この世のものとは思えない女に成長していった。

少女が足を洗った水を飲み、体を洗う被虐的な描写が目を引き。「私」が少女を橋から突き落としアパートに連れ込む描写は、佐々木の少女(中尾)への執着の強さを窺わせるが、ひよっとすると『夢の島少女』の初期構想にあった場面なのかもれない。

その後、映像作品と同じように少女はアパートから逃げ出す。彼女はカメラマンによって犯され、映画監督によってラブシーンを撮影され、舞台演出家の前で裸体を披露する。そして「私」は、彼らを次々に殺していく。

深夜になった。男は少女を抱きかかえるようにしてガレージに向った。(中略)

男が運転席側のドアに向きを変えたその瞬間、私は松葉杖で思いつきり男を殴り殺した。殺している自分の顔が、ドアガラスに映って、私は一層興奮した。自分の顔をみながら、私は男をメッタ打ちにした。その男の死体は、ドブの中に埋められている。

撮影が行なわれていた。私のか細い体の倍もある様なレスラーと少女のラブシーンが撮影されていた。監督がレスラーを大声で怒鳴っていた。「俺の分身がお前なんだ。俺はこの女にほれているから、映画を撮るんだ。」私はとっさに何をしようか考えた。私は火をつけようと考えた。(中略)その監督の死体は、地下鉄工事のコンクリートのはるか下方に眠っている。

その劇場は阿佐ヶ谷にあった。このセリフをきっかけに、少女は舞台中央の巨木の前で立止まり、動きを止め、裸になった上半身を客席に向ける。幕。スポットを当てているのは舞台演出家だった。(中略)演出家は、五十才位の男だった。(中略)私は握りしめた果物ナイフを男の下腹に突きさした。舞台は暗転

した。男の死体はゴミの島に埋められている。

「私のか細い体の倍もある様なレスラー」や、「五十才位の男」によって「私」の少女が犯されてしまう。ただ傍観するしかない「私」の姿には、佐々木が抱えている劣等感や、社会への憎悪が滲み出ている。彼らが埋葬される「ドブ」、「地下鉄工事のコンクリートのはるか下方」、「ゴミの島」といった場所は、『夢の島少女』以降の佐々木の意識が、依然として東京の地下に埋められた川や夢の島に注がれていることを示している。この「イメージの蓄積」が、次項に取り上げる「深い川」を経て、『紅い花』の川のシヨットに結実する。

その後、少女は一旦、「私」のもとに戻ってくるが、やはり他の男たちの許へ去ってしまう。激しい憎悪に駆られた「私」は、公演中の少女を舞台上で刺し殺す。そして「生れて初めて記憶した風景」そっくりの海岸に向かい、自殺する。

4・深い川



『放送批評第九十一号』（一九七五年一月月号）に発表された「深い河 ―川底の少年の死体はバラバラとなりカオスをまきちらした―」は、副題にあるとおり、川の底に沈んだ少年の死体が、年月をかけて五体を失っていく様子を文字通り支離滅裂な筆致で描いている。極端な残酷描写は同時に突き抜けておりコミカルである。斬り落とされた少年の部位は東京の隅々に散っていく。

えぐりとられた脳味噌が、不味なはずはなく、今でも町の茶の間で思い出したように食べられているという噂である。

夢の島で、その首は微塵に斬られ、一つ一つの大きさは8ミリフィルムのコマとほぼ同一だったといわれている。二つ合わすと、丁度16になるサイズで、今では近くの川底に霧散して悪臭を放ち、ハエの発生源となっているということだった。

足首は、多分、現像液の猛毒が流れるドブ川に落下したらしく、それを食べたネズミが、東京湾に三万匹も浮上したのだった。

足の、小指の付根には、大きな魚の目が渦巻いていて、そこを噛んだ雑魚は、以後、有名な放送評論家になったということだった。

斬り落とされた腕は、女学生の背中に落下して、以来その女学生は、ものす

ごい近眼に悩まされ、デフォルメされた字や絵を得意とするようになったのだ
った。

斬り落とされた男根には、顔があった。顔には目があった。目は、200度
以上の視力があり町の眼鏡屋は、何処ぞ、と東京中を探し廻った末、これも東
京湾で発見された。

佐々木の想像力が暴発したような内容だが、東京湾とそこに注ぐ川のモチーフ
は一貫している。「注ix」そして重要なのは、透明感や空間の広がりを感じさせ
る描写が顔を出していることである。

脳味噌には、数億光年彼方の星の数よりも多いシワがあつて、そこにその分
だけの川が流れていた。その分だけの川は、この東京のどの川よりも深かった。

その記憶の川をたどってゆくと、大きな海につき当り、海をたどってゆくと、

再び元来た川に出会う事になっていた。

少年の眼球は、水面に向って浮いて空を見ている。水面からはすぐ首がだせるはづなのだが、水面はガラス張りのように見え、眼球感触によればそれは数億マイルに及ぶ透明な氷なのであった。

私は川から街へ歩き出した。

そこはまた川だった。

ドーッと、いくつもの川が、私の眼の穴から、入って来た。

私はまた、深い川底を見ようとした。眼球がないというのに、泥色の深い川の底は、よく見えるのであった。

空や星などに関連する描写は、『紅い花』以降、『四季』までに発表されるエッセイや、『四季』のシノプシス、制作ノートに頻繁に見られるモチーフだが、その萌芽がこの「深い川」にも見て取れる。佐々木が抱えていた怒りが、ゆっくり

と治まってきたかのような気配がある。

翌一九七六年、『紅い花』が制作される。佐々木にとって『紅い花』は、『四季』を制作するための局内での足場固めのような作品だったのだらう。『創るということ』の記述からもそれを窺うことができる。

続いて『紅い花』の時は、いろいろあったから、ますます自分が磨かれていった。今度は＜TR＞使ってセット使わなきゃ演出家じゃないの、なんて言う非常に女性的な人たちもいたわけ。あのシリーズ、劇画シリーズね、ぼくが企画した。(中略)三本考えたわけだ。(中略)ぼくが三本ともやればよかったけど、情勢がそうじゃなかったからね。本当は、あのドラマにも全部実生活者に出てもらいたかった。(中略)

で、『紅い花』は、あまり売れない役者使って、嵐寛さんは出てたけど、マチエールとしてね、それだから芸術祭の大賞とった時は、ビックリ仰天した。エミー賞も入賞したし。これで、言われたことに対して、やることはやって証明した。次は『四季』にかかると。再度、『夢の島少女』の雪辱戦というわけ

じゃないけど、挑戦だね。で、『四季』にとりかかったんだ。（「紅い花」『創るということ』）

「いろいろあった」、「情勢がそうじゃなかった」という言葉から、当時の佐々木の苦闘ぶりを想像することは容易い。創作意欲を抑えなければならぬ理不尽さは、どれほどの苦痛であっただろう。

そして彼は『四季』に取り掛かる。

II・ひとの望みのよろこびを 一九七六～一九七七

1・無季



最初、ぼくはどういう戦略を持ったかというと、今の怒りを持ってやってると、「私は怒ってます」っていう生のドラマしかない、これに乗れようと思っただ、大変だったけど。『四季』を採択する時、川口さんっていう名部長が、どうも、「私は怒っています」っていうの、ぼくの目のうちに感じたらいいんだ。

で、それがあるうちは、ものは創れないだろうってことをあとになって言った。
（「四季・ユートピアノ」『創るということ』）

「今の怒り」の「今」は、『四季』が採択される一九七八年のことを指す。佐々木は企画採択に至っても、『夢の島少女』の雪辱戦という意識が強かったのだろう。しかし、『夢の島少女』以降の佐々木のエッセイを見てみると、それが怒りを静める過程だったかのように思える。『四季』の企画に込められた「怒り」という負のエネルギーを、創作に向けて正のエネルギーに転化する過程と言い換えることも出来る。

『紅い花』から『四季』のあいだに書かれた三つのエッセイには、人々との連環のモチーフが戻ってくる。それぞれ殆ど同一の内容を持つことから、佐々木が当時このモチーフに強い自信を持ち、創作に取りつかれていたことが想像される。三つのエッセイに共通しているのは、冬の夜、「私」あるいは「少年」が歩いていると、川の流れに乗って佐々木が今までに出会った人々が現れてくるというモチーフである。これは佐々木の実体験に基づいている。

1977年の冬、私は何か強い力によって動かされ、冬の東京の街を歩いて東京湾まで行った。朝になっていた。深夜の道路のひびく私の足音を聴いているうちに、「夢の島少女」(1974年)を創った時、それを見たあるレコード店の店員さんが、私にバツハの「主よ、人の望みの歎びよ」のレコードを送ってくれたことを想い出していた。それから、藤田真男さんという豊橋市の学生さんと、札幌の池田博明さんという北大学生が作ったミニコミ誌を思い出し、大川義行さんが発刊した「フォーク・アート」というミニコミ新聞を思い出していた。藤田さんと池田さんは「夢の島少女」を見て感動し、そしてミニコミ誌を作った人たちだった。私は、作品でこたえなければならぬ。

東京湾へ行ったのは1月の真冬だった。音がよくひびいていたのを覚えている。(『佐々木昭一郎の世界』パンフレット・一九八四)

佐々木はまず「無季——持続する川の移動ショットから——」(『放送批評第一〇三号』一九七七年二月号)を発表する。

—∞。私は夢を見ながら歩いた。夢を見る時間が歩く時間を上まわっていた。
(中略)

私は唯、夢を反すうし、噛み、そして脚を見ながら歩いた。私は確かに自分の脚で歩いてきた。私は歩く即興脚本の道路の上を歩いていた。(中略)森への路地を垂直に歩いてゆくと、道は川へつながっていた。

「無季」の前半部は、例によって疎開体験の記述が主だが、そこにドノヴァンが登場し、「The River Song」を歌う。狐のお面を被った少年たちが「タンタヌタヌキ」を合唱するなど、『紅い花』からのモチーフが「無季」に特徴的な記述である。やがて「私」が母親のお腹の中にいた頃の記憶が語られる。これが『四季』の栄子のモノローグの原形になる。

このエッセイに登場するのは、ドノヴァン、葛城哲郎、友川かずき、川本三郎の四人のみである。

2・七色村字七色



次に発表された「七色村字七色」(『放送批評第一〇四号』一九七七年三、四月合併号)は、佐々木が疎開した村をタイトルに冠している。その名からの発想なのか、虹を連想させる七本のカラーメーカーが登場する。またピアノもモチーフとして初めて描かれる。

三つのエッセイのなかで、名前が挙げられる人の数では本作が最多の三十八人である。ここに描かれる人々は、佐々木が共に作品を創ったスタッフ、彼の作品

を批評したファンや評論家、さらに彼が影響を受けた作家など、多岐に渡る。登場順に列記すると、織田晁之祐、ルネ・マグリット、植草甚一、井上ひさし、伊丹十三、妹尾新、武満徹、黛敏郎、ゲイリー・バートン、友川かずき、斉藤実、遠藤利男、竹内日出男、大川義行、山田宏一、ピエール・レオ、フランソワ・トリュフォー、川本三郎、上原康雄、伊東孝久、つげ義春、湯浅譲二、池谷薫、青木貞伸、稲葉寿一、藤田真男、山本透、鈴木崧、岡本博、山本喜久男、佐藤忠男、アーメッド・アラブ、ピンク・フロイド、スタンリー・キューブリック、鈴木清順、高橋美紀、高田智之。

「少年」が川を歩いていくと、彼らもまた少年の姿をして現れ、かつて佐々木に送った言葉を再び語りかける。佐々木「少年」は出会いの回想をそのまま書き留めている。最後に現れるのは、ハックルベリー・フィンとマーク・トゥエインの二人である。

3・ひとの望みのよろこびを



「ユートピア」ひとの望みのよろこびを」は、『シナリオ』（一九七七年三月号）に、リレー連載「作家の眼」の第三十二回として発表された。バッハの曲名をタイトルに冠した本作も、「七色村字七色」とほぼ構成を取っているが、疎開体験は語られず、『夢の島少女』放送後にドノヴァンのレコードを佐々木に送ってきたレコード店の少女と、当時美大を目指す受験生だった中尾幸世について語られる。『夢の島少女』以降に知り合った人々の、それぞれの時間の流れに、佐々

木は思いを馳せている。

「記憶」の箱が、ひっくり返る。私は、創ることを考え続けて歩いた。一日24時。ひよっとすると240時の深度。幾尋、両手伸ばして、川哩測る。有限の川、下って、無限の川、遡って、考える時間が今で、今の時間が夢の尋。少年の掌。掌の線に汽車。掌の川に河蒸気船、掌の原に人。水先案内少年は、夜空を見張った。ひっくり返って映る水面の星群。抜けた空気の乾燥、彼は川面が確かに唄うのを聴いた、川面を回転するレコード盤が川蒸気の水車とそっくりのスピンドで唄うのを見た。川は、無限の蛇行を持続していた。私は作る事を考えつづけて歩いた、歩いて考えて、考えて歩いて、二本の脚。交互に、ピアノペダル、考えて歩いて、歩いて考えて、川灌木にしがみついた。羅列、羅列。

溢れ出るイメージの連鎖を抑え切れないうちである。ほとんど散文詩といつていいような筆致で、かつて出会った人々との記憶が語られる。レコードの溝を「有

限の川」に例えたのは音響効果の織田晃之祐だったが、そのイメージを借りて、レコード盤の上に佐々木なりの『ハックルベリー・フィンの冒険』を展開させたのが、本作ではないだろうか。佐々木の高揚感が読み手にも伝わってくる。一部だけを引用するには忍びない。名文である。

有限の川を下り、無限の川遡り、大きな川へ出た。川はミシシッピ川とそっくりだった、見た事もないはずが。いくつもの路地の、曲り角を廻って、大通り。正月。川の水面はふくらんでいた。私は、大通りの向うから、車輪の音をきいた。音はみるみる接近した。真正面にピアノが走って来るのを私は見た。何人かの人影がピアノの上に乗っていた。確認する間もなくピアノは私の頭上をこえた。ふり返ると、一台の大型トラックだった。私は、大通りの歩道橋の階段を上った。左右の脚で、階段の数は、八音階だった。八音階の単純なリフレインはバッハのピアノだった。シンプルだ、しかし、その深度。見果てぬ大通りの向うに、またピアノが見えていた。私は憶え帳の中の辞書を繰った：ユートピアノ：見果てぬ国、見果てぬ夢、しかし、あり得る国、あり得る夢：「ユ

「トピアノ」と、声を発した時、後から声をかけられた。一人の「少年」が立っていた。少年は、後を付けて来たのだ。私はケンジントン公園か、ミシシッピ―河畔に本当に立っている錯覚にとらわれた。「少年」は言葉を発した「今まで、川に沿って、いろんな人が出てきたけど、ぜんぶ本当？」「本当だよ、ぜんぶ、これからなんだ、物語は。冒険は」「少年」はにっこり笑った。その眼は、ハックルベリ、フィンソっくりだった。否、レコード販売店の、モリエール描く、受験少女と、ケンジントン公園の、川の流域の出合って来た人の全てだった。

「川の流域の出合って来た人の全て」によって「これから」描かれる「物語」は、夢の島で佐々木が頭に思い描いた、「スタッフ全員、これまで出会った人間全部が、夢の島の稜線から手をつないで走って来」る光景が、四年の歳月によって純化されたものである。ここに怒りの感情を見出すことはできない。『夢の島少女』の雪辱戦という意識も、佐々木の内面奥深くに沈められたのだろう。彼の激しさが失われていないことは、溢れ出るイメージを書き留める彼の筆致に明ら

かである。「これから」描かれる「物語」が、『四季・ユートピア』を指すことはいままでもない。

終章・佐々木昭一郎という迷宮



『夢の島少女』は、佐々木昭一郎が抱える「傷」が創らせた作品だったと言えるのではないだろうか。父親の死、空襲体験、疎開地での孤独、大人社会への不信。彼がテレビドラマを創る傍ら発表してきたエッセイには、必ずその痕跡が刻み込まれていた。

その傷は、あるときは美しい音を聴き、見知らぬ人々と出会うことを望む。そしてあるときは、自分に傷を負わせた他者に対する暴力衝動を剥き出しにする。佐々木のほとんどの作品が、前者を創作の根幹に置いているが、『夢の島少女』は違った。それがこの作品に特異な性格をもたらし異色作たらしめた。もちろんそこに時代の空気の影響も認められることは、第三章で見た通りである。

彼の心の傷は、『夢の島少女』と、『四季・ユートピア』という双極的な二つの作品を創りあげた。両者はまったく違う表情を見せるが、同じ傷から生れたものであり、いわば分身のようなものである。『夢の島少女』にも『四季』は隠れており、『四季』にも『夢の島少女』は隠れている。『四季・ユートピア』の魅力の一片が、実は底に沈められた暗さにあるのも、佐々木の傷の深さを象徴して

いるといえよう。二つの作品が同じ意識の流れにあることは、第四章でおぼろげながら確認できたと思う。しかし、彼の意識の川は、おそろしく深い。

最後まで読むことができなかった「日光写真少年」という佐々木のエッセイがある。彼が文科大学教授を退職後、テレビマンユニオンの社内報『TV MAN UNION NEWS vol.526』（一九九六年一月）に執筆した。佐々木に原稿を依頼した浦谷年良曰く、「佐々木昭一郎論書こうとする者あらば、これは必読」というこのエッセイを入手できなかったのは残念でならないが、一部が、『佐々木昭一郎というジャンル』のパンフレットに引用されている。

記憶がものを創らせる。記憶は切れ目のない川のような一環性だ。僕の記憶は、現実に対する夢と空想とイリュージョンと、もの創りとしての理念や想像力の間断ない介入を許し、編集され、コンデンスされ、保存されている。

記憶は、感光した日光写真の上に残る花ビラのシミのような連続性だ：などと呟きながら記憶世界の一端に悠々侵入した……

彼の記憶には、至るところに編集の痕跡がある。第三者が、彼の創作の源泉である内面世界に「悠々侵入」するのは不可能に違いない。しかしだからこそ、佐々木昭一郎という迷宮は魅力的なのだ。

補注



〔i〕

この場面ではドノヴァンの「The River Song」が効果的に使用されている。ドノヴァンは六十年代から活躍しているイギリスのシンガーソングライターであり、多数のヒット曲を持つ。フラワーポップの創始者でもある。

「The River Song」は、一九六八年に発表されたアルバム『HURDY GURDY MAN』に収められており、どちらかといえば、アルバム収録曲のなかでも地味な部類に入る。ブルース進行を基調にしたスリーコードの曲で、 D をキーにした少ないコードをスリーフィンガーで爪弾きながらドノヴァンは気怠そうに歌う。当時流行していたインド音楽的なドローン要素もギターとパーカッションから漂っている。

ここで興味深いのは、『さすらい』で使用されたThe Byrdsの「The Ballad Of Easy Rider」との歌詞の相似である。二曲の歌詞を並べる。

「The River Song」(Donovan)

Oh, the waters flow over rock and stone

O, er the waters blow windy wind so cold
Oh, the rivers flow so old
Oh, the rivers flow so old

O, er the rivers fly stately kingfishers
Through the waters swim stickleback fishes
Oh, the rivers flow so old
Oh, the rivers flow so old

Oh, the waters flow over rock and stone
Through the waters swim stickleback fishes
Oh, the rivers flow so old
Through the rivers swim so old
Oh, the rivers flow so old
Ooh.

[The Ballad Of Easy Rider] (Roger McGuinn with input from Bob Dylan)

The river flows

It flows to the sea

Wherever that river goes

That, s where I want to be

Flow, river, flow

Let your waters wash down

Take me from this road

To some other town

All he wanted

Was to be free

And that, s the way

It turned out to be

Go, river, go

Past a shady tree

Flow, river, flow

Flow to the sea

Flow, river, flow

Flow to the sea

しかし『さすらい』の脚本では、「The Ballad Of Easy Rider」が流れる場面に別の曲を使用する旨書かれている。

4 4 ・ ヒッチハイク

(略)

ギターのひびきがいくつも重なり、音楽(作曲・大野雄二)のビートがリズム

を刻み、口笛奏者・織田が吹くのびやかなテーマが、風景を流し出す。

ここに大野雄二の名が挙がっているのは、劇中に登場する笠井紀美子のバックを大野雄二トリオが務めていた関係からかもしれない。どの段階で楽曲が変更されたのか不明だが、「The Ballad Of Easy Rider」は『さすらい』のロードムービー色を強める役割を果たすと共に、「The River Song」への布石となったともいえる。

〔 ii 〕

一九七八年から『調査情報』（毎日放送）に連載された「director's note」は、『四季・ユートピアノ』の創作ノートとしての側面を持ち、完成作品からは消えてしまった初期構想が窺える。

主人公は、「少年の如き少女」と呼ばれ、ほぼ完成作品の栄子のイメージが出来上がっている。連載と撮影が同時進行であったためか、連載後半に近づくほど

少年の如き少女は栄子の姿を成していく。

連載第三回の「川のほとりの物語」(一九七八年十二月号)には、「ピラ張りのおじさん」が登場し、シベリアに捕虜として収容されていた体験を語る。途中表記が乱れ、少女に「父」と呼ばれる個所があり、佐々木が少女の父親をイメージして創造したキャラクターであることは間違いない。完成作品の父親は戦場体験が心の傷となり音に怯えている。しかしピラ張りのおじさんはシベリア・ブルグエチェンスクのラーゲリ(収容所)での生活を、辛くも懐かしいものとして思い出している。

苦しいことばかりのラーゲリだったが、もういちど行ってみたい、と毎日アムール河とブルグエチェンスクの町のことを思い出している。氷柱のようにかちかちになって死んでいった少年兵も沢山いるし、いまでもお墓があるはずだ。しかし、墓参りなどより、とにかく行ってみたい。チェンスクの製粉工場が今どうなっているか、川つ淵の造船所がどうなっているか見たい。今でも蒸気船、ほら二輪の水車の船が走っているはずだ。自分たちはロシア人の造船工と働ら

いたがお互いに名前を紹介し合うことは禁じられていた。同年輩だったあの猿みために、そうだ、あんたみたいに真っ赤なりんごほっぺの造船工は今でも同じ造船工のはずだ。なつかしい。忘れられない。が、生涯、行けることはないだろう。おじさんは、目の前の川を見つめていた。川は、行けるはずのないアムールを映し出し重なっていた。(中略)

「生きているうちは行けないの?」——まず、むりだろう。ビラ帖りしたって行けないだろう。自分の場合、何の政党にも関係ないただの日本人だけど、少年時代を送った場所だ、故郷なんだよ:ピンポン玉のような小さいりんごをかじるたびにさ、りんごの木の下からおてんとうさんにこう云ったもんだよ、太陽よ、もっとまじめにやれ、と—。

彼の回想には、過去の傷に対しても肯定的に受け入れていく佐々木の姿勢が見て取れる。

ぼくは記憶を描く時に、こういう考え方を持ってるんだ。戦争中苦勞したと

いっても、ぼくはいいもの見てきたんだ。焼け跡の闇市でも、あんなもの頼んでも見られない。蒸気機関車、満員列車でしょ、闇米列車。馬小屋列車って知ってる？ 山手線がトピラ全部なくて、馬小屋みたいに棒が二本あっただけ。その下をくぐって乗ったんだ。まきバスって知ってる？ 木炭バスとかね、煙だらけだよ。それから荷馬車。そういう記憶の中にあるものって自分が見たものでしょ、全部。今はないんだから。よく大人は、若い人を説教する時に、今の若者はダメで昔はよかったっていうけど、あれは嘘なんだ。今の若い人もやがて年をとったら、自分たちの記憶を、大事に持つと思うんだね。それと同じことで、自分の見た貴重なものを、少し人に分けたいじゃない。そういう気持で記憶のことを考えてるんだ。(佐々木昭一郎「川の記憶」『創るということ』一九八二・JICC出版局)

「ピラ張りのおじさん」の戦争体験談は、『四季』に続く『川の流れはバイオリンの音』(一九八一)の、老人ルイジのそれに受け継がれていく。

〔iii〕

「落ちこぼれ志向」も、佐々木とつげの同質性を考えるうえで興味深い。つげは、社会からはずれたところで生きている人々に強い愛着を示す。一九六八年には実際に一度蒸発を執行している。

なんていうか、いまふうに言えば、落ちこぼれというか、世の中外れちゃった方が生きやすいんじゃないかっていうような気分はこの頃もありましたね。落ちこぼれ志向は一貫して変わらなないです(笑)。(つげ義春・権藤晋『つげ義春 漫画術(下)』ワイズ出版・一九九三)

鳥山拓は佐々木について、『マザー』(一九七〇)から社会のはみだしもの、はずれものを対象に、愛の成立に賭けてきた。「愛の狩人 佐々木昭一郎」『放送批評第八十号』一九七四年十二月号)と評したことがある。

『夢の島少女』の根底にある社会からの脱着感、佐々木が中学高校と名画座

通いをしている頃に芽生えたものらしい。落ちこぼれ意識の裏返しだが、社会への憎悪となって『夢の島少女』に溢れている。

そのうち、帝都日活の上に三〇円の映画館があるのを発見し毎日通うようになった。が上映されている映画はフランス映画ばかりだった。どのアメリカ映画よりも胸に響いてくるものが多かった。それ等は皆、不幸な主人公の異状で犯罪的なものばかりだった。私はそれ等の主人公と同じように最後はポロポロになってしまふ人生に自分を置きかえることを想像して異状な興奮を覚えたのだった。悲痛な恋の物語が多かった。が、それ等は遠い国の遠い物語なのに身近な現実の出来事として私をとらえて離さなかったのだ。(中略)

ダメな方向に全てが押し流されていく人物に光を当てて描こうとする作家はまた何とやさしく、残酷な人だろう、と考え込んだりした。(中略)

ダメな人間がダメなりに生きて行ける見本のようなものを示された私は、それからというもの、一層空想にばかり耽るようになり、あらぬ事を考えては新宿と家の間を歩いていったのだった。空想する、と云う事は私を増々ダメにして

行った。(佐々木昭一郎「夢の島の少女」『シナリオ』一九七五年十二月号)

〔iv〕

鈴木志郎康は一九三五年(昭和十年)、東京亀戸の生まれ。佐々木と同世代、一つ上である。一九四四年八月、山形県赤湯に集団疎開、翌年三月に戦災を体験し、戦争が終わった翌年、故郷の亀戸に戻る。一九六一年から七七年まで、NHKに六ミリフィルムカメラマンとして勤務していた。

NHKでサラリーマン生活をおくるいっぽうで、彼は詩を書いていた。広島に転勤となった翌年の六三年に第一詩集『新生都市』を発表。翌六四年から七〇年までの七年間、同人誌『凶区』に参加する。その間、一九六七年発表の『罐製同棲又は陥穽への逃走』でH氏賞を受賞している。その後も現在に至るまで詩、小説、評論などの執筆の他、七〇年代後半から数本の一六ミリ映画を自主制作した。

『夢の島少女』が制作された一九七四年には、詩集『やわらかい闇の夢』を発表している。それまでの難解かつ独特な通称「プアプア詩」から一転して、日常

の断片を表面上は平易な言葉で綴るようになった、転機となる作品集である。

〔v〕

実際には『夢の島少女』が制作された一九七四年は、集団就職が政策として行われていた時期の最末期に当たる。

一九七五(昭和五〇)年三月二五日午前五時二二分、岩手県からの中卒者三五八人を乗せた青森発の臨時急行「八甲田」は上野駅のホームに到着した。これをもって集団就職列車の約二〇年の運行の歴史が終わる。そうして翌一九七六(昭和五一)年三月二九日、沖縄県からの最後の集団就職飛行機便が羽田空港に着陸した。しんがりのグループとも言うべき五人が降り立って、集団就職そのものに終止符が打たれることになる。これ以後、このくには国策としての集団就職は行われていない。(廉内敬司「難民の戦後史 集団就職・出稼ぎと列島の縁」『歴史を問う5 歴史が書きかえられる時』岩波書店・二〇〇一)

集団就職した少女が味わう都会での孤独は、佐々木の疎開体験を逆の位相に反転させたものと捉えることもできる。

〔vi〕

『海鳴り』を創った龍村仁の意図と、『夢の島少女』を創った佐々木の意図には共通して、「都市生活者が生活の為に放棄しているものを描く」というモチーフがある。

山手線に乗ると海に着くのです。

東京の街の中のあらゆる場所に海はあるのです。

唯、その海は、コンクリートのぶ厚い壁や、プラスチックの無機的な表面の奥に、幾重にもぬり込められてしまっているのです、普段の生活の中では、見る

事ができないだけなのです。(中略)

私は昭和四十六年から四十七年の春にかけて、銚子市の犬若、外川港をしばしば訪れ、「海鳴り」という題の、一時間の長さのドキュメンタリーをつくりました。

このドキュメンタリーは、一時間のものとしては結局放映されず、三十分の長さにした、別の影像が、NHKの「人間列島」という枠で放映されただけでした。

妄想性風景ドキュメンタリー、これは、私が勝手につけた名前ですが、実は、現代人のいわゆる「正常」な生活感覚からすれば、「異常」というレッテルをはられてしまう様な視点：すなわち精神病の分類でいえば、被害妄想病患者の視点を根底にすえようとしたドキュメンタリーなのです。

なぜ、こんな事を考えたかといいますと、私達、都市生活者が、都市空間の中で『正常』に生き続ける為に、放棄せざるを得なくなっている視点：それは、例えば、台風の日に海辺に立った時、私達の肉体がほとんど一瞬にして改復してしまいう様な視点すなわち、肉体の内側の宇宙にある視点こそ現代の生を描こ

うとするドキュメンタリーにとつて、不可欠なものである事を痛感していたからです。(龍村仁「妄想性風景ドキュメンタリー 海鳴り(上)」『放送批評第八十一号』一九七五年一月号)

私は少年の頃から次のような考えに熱中していた。この東京で、一人の純粹培養体が、人並みに、人並みの家に住み、人並みの生活を営むためには、身を汚して、ある種の売春行為、身を売る行為にコミットせざるを得ない。好きでもない仕事のために自分自身の時間のほとんどを労働のために売り渡す。現代産業社会のしくみの中では、この異常な状態が正常として通っているのだ。私自身もその一部なのだが。私は健気に生きる少女のメルヘンとこのリアリティーを同時に進行させたいと考えていた。(佐々木昭一郎「カノンが永遠の幸世を流し出す」『FOLK ART Vol.3』一九七四年八月)

また、佐々木は同じエッセイのなかで、テレビにおける表現者として自分と同じような資質の持主として龍村に触れている。

テレビフィルム作家は、大別すると二つのカテゴリーに分類することができ
る。一つは、完璧に自分自身の人生と切り離れたところで、量産できるタイプ。
もう一つは「キャロル」の龍村仁や私のように、自分自身の人生と密着した何
かを探し続け、そこから逃れようとしても逃れられないタイプだ。

〔vii〕

一九六七年刊行の『罐製同棲又は陥穽への逃走』に収められている。鈴木は本
書でH氏賞を受賞した。

『月』

始め光のない所で

私に向って来た

女の尻は片側から光を受けて

二重の月行ってしまうのか

私は女の腰の中で死にたかった

何度か

私は自分を見分けることもできない闇の中の

恐怖の中に

というのは実は嘘で

明るい天井の下で

私は裸体の少女が鏡の前で手淫した

血が顔に昇って私は美しかった

他人に見られない法税の中の

恐怖の中に

私は死ぬのか

私の乳房は立派に立っていた

立っている二つの男根

手がのびた

私は何を探しているのか

私は求めているのか

裸体の少女は地平線まで拡がる明室の中で

天井に昇った鏡に映る逆転した自身に見入って手淫している
朱色の瞳の中に

滑り込む指が実は私は

自分も見分けのつかない闇の中に

私は死ぬのか

少女がまるで受胎したように叫ぶのだった

叫び声があった

私は人妻が手淫していた

私は老婆が手淫していた

私は女性重労働者が手淫していた

私は人妻が手淫していた

私は牛乳びんが手淫していた

私は時計が手淫していた

〔Ⅷ〕

『ユリイカ』一九八二年三月号に発表された「NOTES」では、佐々木は名前こそ挙げていないが鈴木を強く批判している。『創るということ』では本音をオブラートに包んでいたというべきだろうか。

“夢の島少女”にとりかかる直前だったと思うが、私の頭の中は、ある人に書かせたシナリオが使いものにならず、私が注文した題名、人物設定ともまるきり違うものになって届けられてきたことに、癌の宣告を受けた時のような衝撃を受けて混乱しきって、自分の頭の中で一気にシナリオを構築していた真只中にあり、正確な日時は思い出せない。

こんな目に会うのも、あのシナリオが原因だと、私は下らない“シナリオ書

き”にハラを立てていた。

デスクに戻って、少し気を取り直してみると、目の前に、例の台本が机のド真中に置いてあるのに気付いた。(中略)全てはこの信じられぬ私のシナリオ書き選びのミスから始まった茶番だという気がして、私はすでに頭の中に構築していた自作台本に集中する決意をして、意識の切れ目がないように、とノートに記していた。

〔ix〕

このエッセイは、つげ義春の『山椒魚』から影響を受けているように思う。下水道に生きる山椒魚を描いた本作は、佐々木の地下水道のイメージの形成に少なからず貢献しているように思えるのだが、佐々木自身は「NOTES」(『ユリイカ』一九八二年三月号)で本作に否定的な見解を記している。



つげ義春の作品に、なぜ井伏鱒二の原作に即した、他作よりも数段劣るこの作品が出現してしまったのか、かねてから疑問を抱いていたからだ。

(つげ義春『山椒魚』より)

参考文献



△ラジオドラマ▽

「都会の二つの顔」(作・福田善之、佐々木昭一郎 演出・佐々木昭一郎)

視聴媒体：NHKラジオ第一放送『ラジオドラマ・アーカイブス』二〇〇八

「おはよう、インディア」(作・寺山修司 演出・佐々木昭一郎 NHK・一九六五)

視聴媒体：NHKラジオ第一放送『ラジオドラマ・アーカイブス』二〇〇九

「コメット・イケヤ」(作・寺山修司 演出・佐々木昭一郎 NHK・一九六五)

視聴媒体：『寺山修司のラジオドラマCD選集2 コメット・イケヤ』日刊スポー

ツ出版社・一九九三)

△テレビドラマ▽

『マザー』(作／演出・佐々木昭一郎 NHK・一九六九)

視聴媒体：日本映画専門チャンネル『RESPECT』佐々木昭一郎』二〇〇六

『さすらい』(作／演出・佐々木昭一郎 NHK・一九七一)

視聴媒体：日本映画専門チャンネル『RESPECT』佐々木昭一郎』二〇〇六

『夢の島少女』(作・佐々木昭一郎、鈴木志郎康 演出・佐々木昭一郎 NHK・一

九七四)

- 視聴媒体.. 日本映画専門チャンネル『RESPECT 佐々木昭一郎』二〇〇六
『紅い花』(作・佐々木昭一郎、大野靖子 演出・佐々木昭一郎 NHK・一九七六)
視聴媒体.. 日本映画専門チャンネル『RESPECT 佐々木昭一郎』二〇〇六
『四季・ユートピア』(作／演出・佐々木昭一郎 NHK・一九八〇)
視聴媒体.. 日本映画専門チャンネル『RESPECT 佐々木昭一郎』二〇〇六
『川の流ればバイオリンの音』(作／演出・佐々木昭一郎 NHK・一九八一)
視聴媒体.. 日本映画専門チャンネル『RESPECT 佐々木昭一郎』二〇〇六
『アンダルシアの虹』(作／演出・佐々木昭一郎 NHK・一九八三)
視聴媒体.. NHK オンデマンド配信
『春・音の光』(作／演出・佐々木昭一郎 NHK・一九八四)
視聴媒体.. NHK オンデマンド配信
『七色村』(作／演出・佐々木昭一郎 NHK' CST・一九八九)
視聴媒体.. 日本映画専門チャンネル『RESPECT 佐々木昭一郎』二〇〇六

へテレビドキュメンタリーへ

『現代の映像 都市と水路』(NHK・一九六三)

視聴媒体：『NHKアーカイブス』二〇〇〇

『現代の映像 塵芥都市』(NHK・一九六五)

視聴媒体：NHK番組公開ライブラリー

『特集・和賀郡和賀町 一九六七年・夏』(NHK・一九六七)

視聴媒体：NHK番組公開ライブラリー

『あすへの記録 夢の島く現代の貝塚く』(NHK・一九七二)

視聴媒体：『NHKアーカイブス』二〇〇六

『明るい農村 睦合村出稼ぎ年表』(NHK・一九七四)

視聴媒体：NHK番組公開ライブラリー

『映像の詩人 佐々木昭一郎 映像の夢、音の記憶』(演出・浅野直広 日本映画

専門チャンネル・二〇〇六)

〈映画〉

『幻の光』（監督・是枝裕和 シネカノン・一九九五）

『誰も知らない』（監督・是枝裕和 シネカノン・二〇〇一）

『歩いても 歩いても』（監督・是枝裕和 シネカノン・二〇〇八）

『空気人形』（監督・是枝裕和 シネカノン・二〇〇九）

△シナリオ・企画書▽

寺山修司「おはよう、インディア」（一九六六 『寺山修司の戯曲3』思潮社・一九七〇）

寺山修司「コメット・イケヤ」（一九六九 『寺山修司の戯曲1』思潮社・一九六九）

佐々木昭一郎「さすらい」（一九七一 『テレビドラマ代表作選集・芸術祭版』日本放送作家組合・一九七九）

佐々木昭一郎「夢の島少女」（一九七四）※

佐々木昭一郎「四季（企画書）」（一九七八 『ドラマ』一九八四年十二月号・映人社）

佐々木昭一郎「四季・ユートピアノ」(一九八〇) 『ドラマ』一九八四年十二月号・映人社)

佐々木昭一郎「川(企画書)」(一九八〇) 『ドラマ』一九八四年十二月号・映人社)

佐々木昭一郎「川の流れはバイオリンの音」(一九八一) 『ドラマ』一九八四年十二月号・映人社)

佐々木昭一郎「アンダルシアの虹」(一九八三) 『ドラマ』一九八三年五月号・映人社)

佐々木昭一郎「春・音の光」(一九八四) 『ドラマ』一九八四年十二月号・映人社)

〈漫画〉

つげ義春「沼」(一九六六) 『つげ義春作品集 ゲンセンカン主人』双葉社・一九八四)

つげ義春「チーコ」(一九六六) 『つげ義春作品集 ゲンセンカン主人』双葉社・一九八四)

つげ義春「古本と少女」(一九六六) 『つげ義春作品集 ゲンセンカン主人』双葉

社・一九八四)

つげ義春「山椒魚」(一九六七 『つげ義春作品集 ゲンセンカン主人』双葉社・一九八四)

つげ義春「李さん一家」(一九六七 『ねじ式・紅い花』小学館・一九八八)

つげ義春「峠の犬」(一九六七 『つげ義春作品集 ゲンセンカン主人』双葉社・一九八四)

つげ義春「海辺の叙景」(一九六七 『つげ義春作品集 ゲンセンカン主人』双葉社・一九八四)

つげ義春「紅い花」(一九六七 『ねじ式・紅い花』小学館・一九八八)

つげ義春「西部田村事件」(一九六七 『ねじ式・紅い花』小学館・一九八八)

つげ義春「長八の宿」(一九六八 『ねじ式・紅い花』小学館・一九八八)

つげ義春「オンドル小屋」(一九六八 『ねじ式・紅い花』小学館・一九八八)

つげ義春「ほんやら洞のべんさん」(一九六八 『ねじ式・紅い花』小学館・一九八八)

つげ義春「ねじ式」(一九六八 『つげ義春作品集 ゲンセンカン主人』双葉社・

一九八四)

つげ義春「ゲンセンカン主人」(一九六八) 『つげ義春作品集 ゲンセンカン主人』
双葉社・一九八四)

つげ義春「もつきり屋の少女」(一九六八) 『ねじ式・紅い花』小学館・一九八八)
つげ義春「やなぎ屋主人」(一九七〇) 『つげ義春作品集 ゲンセンカン主人』双
葉社・一九八四)

↑上映会パンフレット↓

『佐々木昭一郎の世界』(放送人の会・一九八四)※

『RESPECT 佐々木昭一郎』(TAMA映画フォーラム実行委員・二〇〇一)※

『佐々木昭一郎というジャンル』(映画上映専門家養成講座へ佐々木昭一郎映画祭
実行委員会↓・二〇一〇)

↑単行本↓

マーク・トゥエイン・西田実訳 『ハックルベリー・フィンの冒険(上・下)』(岩波

書店・一九七七)

佐々木昭一郎『創るということ』(JICC出版局・一九八二)

佐々木昭一郎『新装増補版 創るということ』(宝島社・二〇〇六)

佐々木昭一郎『八月の叫び』(日本放送出版協会・一九九五)

鈴木志郎康『現代詩文庫22 鈴木志郎康詩集』(思潮社・一九六九)

鈴木志郎康『現代詩文庫121 続・鈴木志郎康詩集』(思潮社・一九九四)

鈴木志郎康『メディアとへ私への弁証』(三省堂・一九八五)

龍村仁『キャロル闘争宣言 ―ロツクンロールテレビジョン論』(田畑書店・一九七五)

つげ義春『つげ義春作品集 現代漫画の発見1』(青林堂・一九六九)

つげ義春、権藤晋『つげ義春漫画術(上・下)』(ワイズ出版・一九九三)

世田谷区編『新修世田谷区史(上・下)』(世田谷区・一九六一)

岡本博『映像ジャーナリズムI 偽善への自由』(現代書館・一九七七)

岡本博『映像ジャーナリズムII 退廃への自由』(現代書館・一九七七)

- 新評社編『唐十郎の世界』（新評社・一九七九）
- 宇都宮信一『宮さんのピアノ調律史——ピアノ調律一筋に歩んだ30年間の記』（東京音楽社・一九八二）
- ジェームス三木『テレビドラマ紳士録 ジェームス三木対談集』（映人社・一九八二）
- 鳥山抃『日本テレビドラマ史』（映人社・一九八四）
- 地域交流センター編『東京の川 川から都市をつくる』（地域交流出版・一九八六）
- 鈴木理生『江戸の都市計画』（三省堂・一九八八）
- 陣内秀信編『水辺都市 江戸東京のウォーターフロント探検』（朝日新聞社・一九八九）
- 鈴木理生『江戸の川・東京の川』（井上書院・一九八九）
- 江東区編『江東の昭和史』（江東区・一九九一）
- 泉麻人『泉麻人の僕の日記』（文化創作出版・一九九一）
- 川本三郎『東京残影』（日本文芸社・一九九二）
- 陣内秀信編『ビジュアルブック 江戸東京5 水の東京』（岩波書店・一九九三）

脇地炯『違和という自然』（思潮社・一九九五）

なぎら健彦『日本フォーク私的大全』（筑摩書房・一九九五）

町山智浩編『映画秘宝 Vol.5 夕焼けTV番長』（洋泉社・一九九六）

加瀬和俊『集団就職の時代 高度成長のいない手たち』（青木書店・一九九七）

脇地炯『文学という内服薬』（砂子屋書房・一九九八）

上村忠男ほか編『歴史を問う5 歴史が書きかえられる時』（岩波書店・二〇〇一）

東京の川研究会編『「川」が語る東京 人と川の環境史』（山川出版社・二〇〇一）

NHK放送文化研究所編『テレビ視聴の50年』（日本放送出版協会・二〇〇三）

〈雑誌〉

佐々木昭一郎「空想錯誤 ―なぜあのようなものを作ってしまったのか―（『放送批評』一九七四年二、三月合併号）

佐々木昭一郎「カノンが永遠の幸世を流し出す」（『FOLK ART Vol.3』一九七四年八月）※

佐々木昭一郎「夢の島の少女」（『シナリオ』一九七五年一月号）

- 佐々木昭一郎「退行移動」(「FOLK ART Vol.4」一九七五年三月)※
- 佐々木昭一郎「深い川——川底の少年の死体はバラバラとなりカオスをまきちらした——」(『放送批評』一九七五年十二月号)
- 佐々木昭一郎「脈らくななく流れる川を見ながら——つげ義春と私——」(『映画シリーズ』「紅い花」への出発——)(『放送批評』一九七六年三月号)
- 佐々木昭一郎・つげ義春・鈴木志郎康「対談①『テレビと劇画』」(『ガロ』一九七六年五月号)
- 佐々木昭一郎「無季——持続する川の移動ショットから——」(『放送批評』一九七七年二月号)
- 佐々木昭一郎「七色村字七色」(『放送批評』一九七七年二、三月合併号)
- 佐々木昭一郎「作家の眼——ユートピア——ひとの望みのよろこびよ」(『シナリオ』一九七七年三月号)
- 「佐々木昭一郎「書評『萬歳岬の虹』——ディテールのモザイク——」(『放送批評』一九七七年十二月号)
- 佐々木昭一郎「時の持続と循環の中で——創作ノート——」(『調査情報』一九七八

年六号)

佐々木昭一郎「連載■director's Note」(『調査情報』一九七八年十月号〜八十年三月号)

佐々木昭一郎「四季のてがみ」(『放送批評』一九八〇年六月号)

佐々木昭一郎「受賞のあとで」(『ドラマ』一九八〇年一二月号)

佐々木昭一郎「演技の日常性」(『悲劇喜劇』一九八一年九月号)

佐々木昭一郎「NOTES」(『ユリイカ』一九八二年三月号)

佐々木昭一郎「連載■脚本と真実の周辺」(『ドラマ』一九八三年十月号〜一九八五年十月号)

佐々木昭一郎「エヴリデイ・ピープル ―『春・音の光』」(『悲劇喜劇』一九八四年四月号)

佐々木昭一郎「映像表現・私の方法論」(『ドラマ』一九八四年十二月号)

佐々木昭一郎「『春・音の光』で毎日芸術賞受賞 佐々木昭一郎インタビュー」(『ドラマ』一九八五年三月号)

佐々木昭一郎「昭和59年度芸術選奨文部大臣賞インタビュー」(『ドラマ』一九

八五年五月号)

佐々木昭一郎「ギヴィング・ハート 中尾幸世」(『悲劇喜劇』一九八八年三月号)

佐々木昭一郎「音について気付いていることの断章 — 『SWANS』(二羽の白鳥)

—」(『悲劇喜劇』一九八九年一月号)

佐々木昭一郎「世界の是枝裕和！」(『シナリオ』一九九六年一月号)

佐々木昭一郎「カンヌ国際映画祭カメラドール賞『萌の朱雀』・河瀬直美式リア

リズム」(『シナリオ』一九九七年十一月号)

佐々木昭一郎『マザー』『さすらい』を語る — 類のない映像ドラマの世界—」

(『ドラマ』二〇〇〇年十月号)

鳥山拓「ドラマ『さすらい』における方法としての即興性の問題」(『放送批評』

一九七二年一月号)

白井佳夫「番組評『さすらい』」(『放送批評』一九七二年一月号)

鈴木志郎康「テレビの表現 個人の表現」(『放送批評』一九七二年十一月号)

森川時久「テレビドラマと嘘」(『放送批評』一九七四年六月号)

石橋多聞「廃棄物にうづもれる都市」(『土木学会誌』一九七四年八月号)

鈴木志郎康「初めてNHKのことを書いてみた」(『放送批評』一九七四年十、十一月合併号)

青木貞伸、井口泰子、斉藤正治、松雄羊一「座談会■現場報告を読んで 番組表現の構造と『私的なもの』 サラリーマンを武器とせよ」(『放送批評』一九七四年十、十一月合併号)

鳥山拓「愛の狩人」佐々木昭一郎 | 『夢の島少女』(NHK)に寄せて | (『放送批評』一九七四年十二月号)

斉藤正治「海鳴り | セピア色の世界」(『シナリオ』一九七五年一月号)

鳥山拓「暗転の時代」(『シナリオ』一九七五年一月号)

大山勝美、森川時久、和田勉、松雄羊一、斉藤正治「座談会■テレビドラマ演出家が語る 日本近代最終の具現者、テレビマン」(『放送批評』一九七五年一月号)

龍村仁「ノーカット・オフセット版妄想性風景ドキュメンタリー 海鳴り(上)」(『放送批評』一九七五年一月号)

- 龍村仁「ノーカット・オフセット版妄想性風景ドキュメンタリー 海鳴り(下)」
 (『放送批評』一九七五年二月号)
- 鳥山拓「テレビジョン同時代者群1 イメージの姦淫者・佐々木昭一郎」(『放送批評』一九七五年四月号)
- 葛城哲郎「瞬間の私有 —私はカメラを回す」(『放送批評』一九七五年四月号)
- 鳥山拓「テレビジョン同時代者群3 ペーパーテレビジョン・日曜日には」を消せ」(『放送批評』一九七五年六月号)
- 葛城哲郎「フィクション・テレビ・フィルム ドラマ『夢の島少女』制作メモから」(『映画テレビ技術』一九七五年八月号)※
- 和田勉「私のNHK —ぼくがNHKであること理由—」(『放送批評』一九七五年十二月号)
- 「匿名座談会 ■放送評論家・マスコミ研究者四氏は放談する NHKへの批判・呪詛・オマージュ・改造論」(『放送批評』一九七五年十二月号)
- 鈴木志郎康「番組評『紅い花』」(『放送批評』一九七六年五月号)
- 林静一・和田勉「対談②『テレビと劇画』」(『ガロ』・一九七六年五月号)

上野昂志「目安箱」27 廃棄物の廃棄物」(『ガロ』・一九七六年五月号)

織田晃之祐「佐々木昭一郎 小論」(『日本大学芸術学部・佐々木作品上映会』パンフレット・一九七七年頃)※

中津涼「佐々木昭一郎の世界」(『放送批評』一九八〇年三、四月合併号)

村川英「佐々木昭一郎と神代辰巳」(『放送批評』一九八〇年三、四月合併号)
新藤兼人「私は何ものか」(『ドラマ』一九八四年三月号)

『都市開発』一九七二年二月号

『都市問題研究』一九七二年四月号

『朝日ジャーナル』一九七三年六月八日号

『港湾』一九七四年八月号

『レコード・コレクターズ』二〇〇三年四月号

〈新聞記事〉

「へさすらいの世界」(『読売新聞夕刊』一九七二年三月二九日)

「『夢の島の少女』佐々木ディレクターに聞く」（『毎日新聞夕刊』一九七四年七月九日）

「映像時評 記録の“一回性”ということ — 『夢の島少女』の試み—」（『毎日新聞夕刊』一九七四年十月三十一日）

〈事典・その他〉

日外アソシエーツ編『映像メディア作家人名事典』日外アソシエーツ・一九九一
キネマ旬報社編『日本映画人名事典・監督篇』キネマ旬報社・一九九七

『東京港埋立地の開発及び埋立事業の経営について — 都民のための新しい臨海部形成をめざして—』（東京都港湾審議会「埋立地開発経営部会」最終報告・一九七三年一二月）

〈CD〉

Donovan 『THE HURDY GURDY MAN』（米 EPIC・1968／EMI 7243 8 73568 2 5）

The Byrds 『BALLAD OF EASY RIDER』 (米 COLUMBIA・1969／SONY 486754 2)

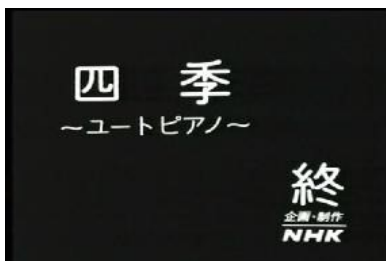
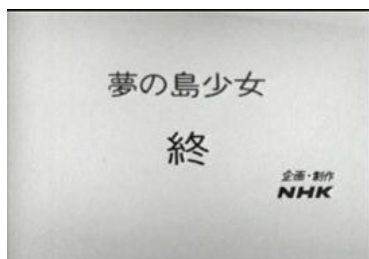
遠藤賢司 『niyago』 (URC・1970／エイベックス・イオ IOCD-40014)

遠藤賢司 『満足できるかな』 (ポリドール・1971／ポリドール POCH-1361)

※が付いているものは、次のHPにて公開されているものを参照した。

「日曜日にはTVを消せ」

<http://www.asahi-net.or.jp/~hi2h-ikd/film/sundaytvpro.htm>



一ページ 四〇字×十五行 〓 六〇〇字
本文 四〇〇字詰原稿用紙百三十九枚
補注 十五枚