

# 放送文芸論序説

佐々木久春

現在、我国においてテレビ・ドラマは、週に約400本制作されているという。テレビ受像機は、1,736万台（普及率84.1%,昭40.5現在）を有している。またそれを視聴する時間が、一日一人当平均、書籍・雑誌32分、新聞36分に対して、2時間18分（昭40,9調査）である。これが昭和28年2月1日にNHKテレビ局が本放送の電波を発してこの方僅々13年間の目覚ましい実績なのである。そのテレビ放送の番組の中で、ドラマの番組は報道番組と双壁を為している。

このようにして始まったテレビ放送が世を席卷して全国至る所に及んでいるにも関わらず、テレビ・ドラマに対して一部の人は芸術にあらざると断言している。生年月日の分る映画に同様の事情が見られた。確かに映画の発足当初も低俗な作品で満たされていたが故に、否定論が優勢を占めた。ハーヴァード大学のH.ミュンスターバーグ(Hugo Munsterberg)教授が、その芸術性を認めた最初の人であった。その後も映画の芸術性を否定する論は続いたのであったが、漸次その数は少なくなっていく。映画が本質的に非芸術的ではないことを作品が証明していったからである。

我々もテレビ・ドラマ、ラジオ・ドラマなど放送文芸について学的対象としてその本質を見分ける必要がでてきているのではあるまいか。ただしその場合、作品個々を研究対象とすることは避けるべきであろう。技術も今、漸進の状態にある。制作方法も定着してはいない。そこで不易流行をその中に探れば、第一に言語、映像、音を表現媒体とすることが、第二に大衆を享受者とするものが動かざる本質的要素として挙げられる。以下それらの点を考察して行く。

## 1

我々各個体は、空間及び時間の中に存在している。その空間及び時間と個体との触れ合いは、感覚器官を通じて行なわれる。感覚器官のうち、芸術に関与するのは主として視覚及び聴覚であるから、まずそれら二者の働きについてみることにする。

いま、この瞬間、我々は目で物を見、耳で音を聞く。経験の集積すなわち記憶から、我々はそれが「Aなるもの」であることを直ちに了解した。次に目を閉じ、耳を

塞いだとしても、我々は脳裡にAの像を再生することができる。しかし再生されたAの像は、Aそのものではない。仮にA'としておこう。Aは主体の外側に知覚され、A'は主体の内側に意識された。Aを知覚表象、A'を心象と名付けるなら、我々の視聴覚的活動は、知覚表象と心象の不断の交流によって行なわれているといえるであろう。知覚表象は感覚器官である目及び耳と外的対象物との直接交渉により、心象は記憶、想像など再生作用によって意識せられる。

知覚表象及び心象の相互作用を単純化して一つの過程と見る、すなわちAからA'への移行と見た時に、そのプロセスをもう少し詳細に検討してみよう。たとえば、いまここに箱形のオルゴールを対象として意識するとしよう。箱の形を見、音を聞いて意識主体は、オルゴールと判断した。だがその判断以前には、すなわち箱と認め、音楽と認める一瞬前に我々が視聴したのは、無名の色素であり音素である。記憶によって干渉されない、いわば無名の純粹感覚とでもいうべきものである。総合的にオルゴールと判断したのは、かなり高度な水準の意識作用である。オルゴールと認めた知覚表象作用から次に転じて、ある人はその箱の中に宝石の存在を想像するかも知れない。ある人は楽器を思い浮かべるかも知れない。その瞬間には知覚表象作用の目の対象物は意識の外に消えている。その過程で、明確な対象意識を失わせるに当って、知覚表象作用以前に表われた純粹感覚が仲立ちとなり、心象に移行しているのである。オルゴールと判断させた「意味」から解放されて心象へ転じたのである。

その心象へ移行する瞬間に、我々は一連の現実の時間空間から離れて非現実の世界に入っているのである。ある知覚表象から心象へ純粹感覚を仲立ちとして移行する際に、どれほど心象の巾が広く、また深いか、このことが芸術的価値を計る一つの尺度となる。

ところで前述の如く、知覚表象以前の、そして表象と心象の仲立ちとなった純粹感覚は、あくまで純粹なものであり、何かしら名称をつけ得るものではない。それ故感覚は感覚として意識以前の状態で記憶されるのである。具体的事例としては、夢を考えればよい。夢は醒めた瞬間に言語によって概念化され、筋立てて語り得る場合も

あるが、実は知識以前の純粹感覚のままに記憶されていたものなのである。日常のいわゆる我々の記憶は、知識として整序せられたものである故、意味から意味をたぐって引き出されてくるが、感覚の記憶（情緒的記憶といってもよい。）は、媒介物を経ないで直接記憶されるので、印象は強く深いのであるが手続きを経て順序よく引き出すというわけにはいかない。類似の感覚が現前した時に初めて、前面に押し出されてくるのである。この純粹感覚の記憶を共鳴させるのも、芸術、特に視聴覚芸術にとっては重要である。

純粹感覚は、一貫した論理も意味もない情動として融通無碍な形であらわれて心象を支えるのであるが、それと同時に情意作用も表われる。オルゴールの箱からその中に入っているかも知れない宝石を想像する。それは同時に所有の意欲あるいは逆の意欲を伴う。情意、情動は同一のものではないが交互に働き合う。芸術が単なる自慰的な Katharsis にとどまらず創造的な積極性を期待できるのも上のことによるのである。

以上、対象と視聴覚を純粹に単純化して論じてきたがたとえば純粹な心象などは、ほとんど存在しないものである。直方体で金属片をはじく音から「オルゴール」と名付け、更にその物から誘発せられて「宝石」と名付けたものを思い浮かべたように、我々は多分に普遍的概念的な「意味」もしくは「記号」の力を借りて、感覚を働かせている。すなわち概念作用と表象、心象作用とが微妙に連合しているのである。次にその関係を考察して行きたい。

**表現媒体としての言語の機能**——詩人であり彫刻家でもあった高村光太郎は、「私は何を描いても彫刻家である。」（自分と詩との関係）と言いながら、「私には多分に彫刻の範囲を逸した表現上の欲望が内在してゐて、これを如何とも為がたい。」（同上）と述懐して、それを詩作の理由とする。何故なら「詩の世界は宏大であって、あらゆる分野を抱懐する。詩はどんな矛盾をも容れ、どんな相剋をも包む。」（同上）からである。この光太郎のことばは、言語の機能を端的に物語っている。すなわち、言語表現は何らの道具を必要とせず思想、感情などの意識の直接的な概念化においてすぐれている。絵画、彫刻の如き媒材の特殊性がなく、対象の固定化ということがなく、無限の変形と組み合わせが可能である。それ故人間の最も普遍的な意志伝達的手段として、我々は用いている。

たとえば「わたくし」なる語は、「わたくし」という特定の音声であって「きみ」でも「かれ」でもない自分を意識して発せられる。その特定の音声がかの人の

の間に記憶されることによって共通の場をもった時、「わたくし」なる語は、表現媒体の普遍性を得たことになる。普遍性を得たということは、「わたくし」が特定の人物について言うのではないということであり完全に抽象化され、シンボルとなったということである。快感を示す「たのしい」という語に明らかのように、何が、どうして、どのようにというようなことから離れても、普遍的、抽象的に我々はその意味内容を了解する。このように象徴的機能を有した言語は、種々組み合わせられて発せられる時間的経過において人間の意識の直接的現象となる。抽象的、普遍的なシンボルであるから視覚芸術である絵画や彫刻とちがって対象が固定化されないのである。

ここで言語芸術の媒体として一般的である文字について考察を加えよう。表音文字と表意文字との間には、視覚的機能において若干の相違はあるが、記号として見れば一応同一次元におくことができる。そこで文字はその形態のみから、そこに表わされる自然物をいかにしても想起させない。いかなる象形文字といえども、約束を知らない外国人がそこから現実物を想像することはできない。象徴的機能を記憶してはじめて現実物と心象とが結合するのである。

逆に見て行こう。我々がある現象を見たり聞いたりする。その時、見聞している対象を直接そのまま我々のそこから始まる意識の行動に移すことはできない。自律神経が胃に入った食物の消化を命ずるのは、意識作用は根本的に異なる。「川」を見た時に我々は心中で「カワ」と発音している。それを主語として用いる時に「ガ」がそのあとにきて「カワガ」と発音しているのである。言い換えれば、行為と心中の発音行為とは、我々にとって表裏一連の作用を形成している。

このことは、言語芸術の特質となる。文字、意味、発音の一体化が学習訓練を経て習慣化した時には、我々は現実物を目前におくことなしに心中にその像を描くことができ、音を聞くことができる。それが image、前述した心象である。文芸作品は、全く具象的現実物の助けを借りなくとも、象徴化された記号の組み合わせによって、人間の意識過程を客観化することができるのである。

それ故、もしAなる人物が、彼の記憶から抽きだした言語の記号でBに話しかけたとしても、Bの記憶中にAが指示した対象物がない場合には、そこに共通の場が持たれない。言語を素材として共通の場を持つのは、人間の瞬以前の過去につながる記憶によるのである。音楽の鑑賞が現実の物理的な振動がなければ成り立たず、絵画の鑑賞が現在目の前に色彩や面などがなければ知覚で

きないのとは、根本的に異なる所である。

しかし言語は、あくまで概念である故、「川」といってもそこに明確なある特定の川を表現することはできない。「いざよふ波の」川といってもそれは概念上の限定である。「千曲川」と固有名詞をもってきても千曲川を見た経験の無い人にとっては、美しい調子の音が響くだけである。結局「千曲川いざよふ波の岸近き宿にのぼりつ」（藤村「小語なる古城のほり」）について幾千万言を費しても我々は、現実の像や音を知覚することができない。このように言語は柔軟で自由なイメージを形作り得ながらも、現実の対象を得ることができない所にその特性を有するのである。

**表現媒体としての音の機能**——音とは一般に弾性体中を伝わる波動であると定義される。その弾性体である媒質は、我々の日常生活においては空気である。波動は時間的経過において扱えられるが、同時に波動の広がりや空間的にも知覚される。その音によって情報伝達を行ったり、音楽によって快感を味わったりするのであるが、言うまでもなくそれは人間の聴覚の機能による。それらの音の中でここでは、言語音声以外の表現媒体としての音について考察を進める。

音の分類については、通例純音と雑音とか楽音と非楽音などがある。だがここでは、世界の中に存する我々と音の機能をまず見ることとしよう。黄昏も過ぎ、いまた例えば、夜のとほりがおりたとする。視覚機能は失われた。屋根にあたる雨の音、時折風が吹き過ぎる。夜の鳥が啼く。ここで「雨」「風」「鳥の声」と判断したのは、我々の知覚が音としての表象を扱えたのである。我々の聴覚の受動的な働きである。このままそれらの音は、時間的経過と共に我々の意識外に去って行くこともあろう。所がある瞬間、音は単なる音の表象を伝達するとどまらず心象を誘発する。たとえば「風の音」は、物理的現象としての「風」の意味を超え、孤独や不安などの心理を生ぜしめる。表象は心象と、ある場合には交互にゆるやかに、交互に絶え間なく、ある場合には表象が全く意識外に去ったりする。

ここで最初「風」と判断したのは、経験の集積つまり記憶であるが、記憶にない種類の音を聞いた時には、言語媒体の場合とちがって、むしろ心象作用は活発に働く。恐怖、興奮、悦楽等の感覚、後で我々の概念作用は上のように命名するが、聴覚を媒体としている最中は概念化する以前に、より直接的に感覚される。

以上は、我々の音に対する受動的な場であるが、次に我々はそこで経験した感覚の再現を試みるのである。

有老人、含喙鼓腹、撃壤而歌曰（『十八史略』）B・

C・2350年、堯の時代のことで、素朴ではあるが聴覚機能の能動的な作用を示すものと見られる。『古事記』の「天の石屋戸に覆槽伏せて踏みとどろこし」という記事も同様である。その能動作用の中核となっているのは、強いて概念化すれば、悦楽、悲哀、恐怖などのあるまともりをもった気分・情緒であるが、それが客観化する時に「腹をうち、土をたたいて」というように秩序づけ（音楽的に形式を整えること）が行われる。

このような気分とか情緒の表現という点においては言語芸術である叙情詩も同様であるが、それでは詩と音楽の境界はどこに引き得るか。音楽美学者、A.W.アンブローズ(A.W.Ambros)によると、モーツァルトがまだ若いベートーヴェンの即興演奏を聞いた時に、「この若者はあなた達に何かを云おうとしているのです。」と語ったということである。作曲家がその曲想を抱く時には、純粋な音楽的な立場からいえばむしろその域外に属する想念が予め心中に在って、それが音楽的な技法（形式）を以て顕在化せられたということであろう。殊にベートーヴェンの場合には、いわゆる「Geistの音楽」といわれるが、彼においては詩的な気分が一定の内面的秩序と相互関係を保つものであろう。更にベルリオーズの音楽になると、たとえば「ロメオとジュリエット」においては単なる気分——恋人たちの心理、幸福、悩みを描くに止まらず、シェクスピアの仕組んだプロットに沿って表象的事実——家来たちの争闘、公爵の和解工作などまで描こうとする。「音の中にとけこんでしまったことばの芸術」とB.A.マルクス(B.A.Marx)は説いている。音楽についてB.A.マルクスやA.W.アンブローズらの説と対照的なのは、ハンスリック(Hanslick)の説である。ハンスリックは音楽を「なりひびきながら動いて行く形式」であり、その魅力は「音響の自然の力」つまり生理学的な神経の興奮作用によるという。

いずれにせよ音楽は詩と同様に「気分を起こさせる芸術」であるということが出来る。（このことは、詩は本来うたわれるものであったということと深い関係があろう。）この気分というものは、事柄、事件の知覚的表象の後に心に残るものをいう。その場合音楽でいう気分は、「音」それ自体の表象はあるにしても、具体的な可視的な対象の知覚表象はない。詩の場合は、概念的ではあるが必ず具体的な事象を伴う。前述したように我々は何かものを考える際には「ことば」で考える。「ことば」で「ことば」を考えるのであるからそこには対象が存する。しかし音楽の気分は「音」の連り(melody)やきざみ(rhythm)や調和(harmony)から直接、感覚に作用してくる。その結果を、「激しさ」「柔しさ」などの

抽象的表現、あるいは具体的物語を付与して表現なし得たとしても、それらは音楽そのものではない。現実の事物や事象との直接的な相関関係を有しないものなのである。ある場合には雷鳴や小鳥の鳴声をナチュラルスティックに模倣し自然音を思わせることもあるが、それはそれのみで自律的に芸術たり得るものではない。

ここで音一般の問題に帰って、放送文芸においては自然音から芸術的音まですべてを含んで「音」を用いる。そこに再現される音は機械的に複製されたものである。その点、目に映ずる媒材を要する映像と類似している。しかし映像は、三次元を二次元の世界に置き換えるという点に決定的かつ本質的な特性があるが、音の場合は再生音との間に前に述べたように空気の振動ということで本質的な相違は見られないのである。(もっとも現段階では技術的に隔差がかなりある。)

**表現媒体としての映像の機能——イメージについて**J. P.サルトル(J.B.Sartre)は、物的心象(image matérielle)と心的心象(image mentale)の二種に分類している。写真や絵画などは前者に属するが、現実物たるそれらを見ることにより心象が誘発されるものを言う。後者は、現実物の存在なしに心象が胸中に湧出する場合をいう。当面の問題として、前者の物的心象に属する絵画と写真は、どのように異なるであろうか。テレビの映像は、ごく単純化して考えた場合に(視覚的、空間的に固定すると)一枚の写真と考えられる故、まずこの点から考察を進めて行こう。

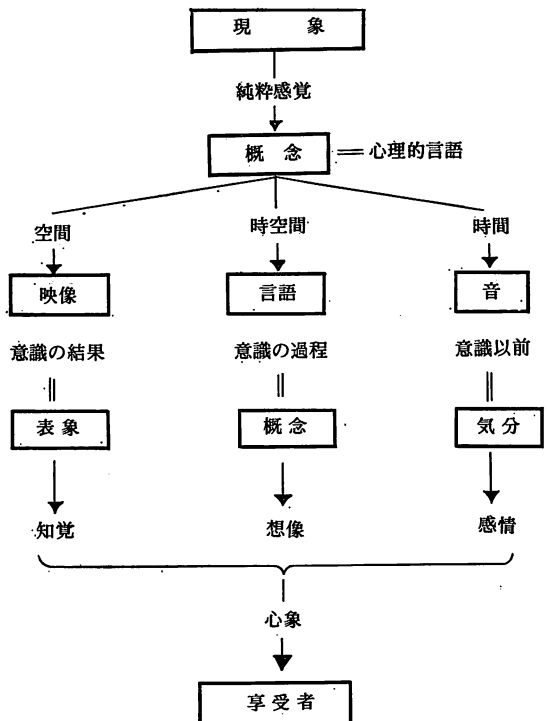
映像は、辞典類によれば、「光線の屈折または反射によって物体の像がうつし出されたもの」(『広辞苑』)ということである。写真が発明された時に人々は、これこそ絵画に代わる超時間的で永遠な真実の記録であると考えたようである。殊に日本人は、technicolorを天然色と訳す如く、photoのgraphについて真を写す「写真」と命名した。しかし印画紙に写し出されたAの顔が、果たしてAの顔であるか。勿論、二次元の平面にうつし出された顔が、三次元の存在物たるAの顔である筈はない。しかし、写真はAの顔と実によく似ている。我々は、印画紙の紙質あるいは面積に殆んど抵抗を感じることなくAの顔を知覚する。Aの写真の中の顔は、現実物ではないが実在する現象ではある。つまり写真は、現実感を知覚させる機能を有する。これがすなわち「映像」である。

絵画もまた、写実的であることを志向する限りにおいては、より映像的機能を有する。しかし一般的に言って、写真の出現以降絵画は、現実描写の機能の座を写真に譲ったと云って差支えなからう。一方、写真の場合も、た

例えば薬品、印画紙、フィルムの特長を利用して、シャッターを押した後にも被写体の客観性、もしくは対象の映像の客観性により多くの作者の主観的意識を盛り込もうとする場合もある。その場合写真は、より絵画に近付いているといえるだろう。しかしそれでもなお、とらえるべき被写体は、常に作者の主観的意識を超えて存在する客観物である。絵画の制作においては、完成の瞬間まで加えられる作者の一筆々々が、作者の意識を形作って行く。この点に絵画と写真の本質的な距りが見られる。

所で前述したように写真の中のAの顔は、Aの顔そのものではない。Aの顔のリタッチされ変形された像が、Aの写真の顔である。それ故、創造の主要な部分は、現実物と映像の間にあらわれる。純粹感覚から現実像が意識され、そこに得られた心象をシャッターの一瞬によって客観化する。その結果は、我々享受者にとっては、再び感覚素材たる表象である。制作者の意識の痕跡は、そこに認められても、それは制作者の意識そのものではない。その点は作品として、言語芸術が作者の意識そのものであり、音が意識以前の生の情動であった点と映像との根本的な相違点である。

以上、言語、音、映像について夫々の本質的機能を考察してきたのであるが、ここにそれらを大略まとめてみると次の如く図式化することができる。



これら相互の関係については、より具体的に後述すること

ととして、放送文芸の本質を探る上で焦点を絞り歩を進めて考察して行こう。

## 2

言語芸術におけるドラマの位置——テレビ・ドラマについて篠原史憲氏は、

テレビ・ドラマは、本質的に個有のテレビ・ドラマでなければならない。それはまず文学に対立し、かつ演劇に対立し、映画に対立する新しい映像の芸術としての主体性をもったものでなければならない。  
 (「可能性の芸術」『テレビ・ドラマ』Vol.4, No.3, 引用文中下線筆者)

と述べておられる。低俗な作品の多い現在のテレビ・ドラマに対する警告として傾聴すべき意見ではあるが、ただ上の発言は誤解を招くかも知れない。文芸、演劇、映画というようにそれらが各々別個の芸術様式と受けとられるおそれがあるからである。巨視的にやはりそれらは、広く文芸の中に包摂せられるとすべきであろう。文芸作品は、叙事、叙情、劇と三様式に分けられるのが穏当であろう。そしてその劇の中で、舞台劇、映画、テレビ・ドラマなどが並んで位置する。したがってテレビ・ドラマも、まず演劇のジャンルとして叙事詩、叙情詩(様式上)との違いを明確にする必要がある。

劇すなわち drama は、ギリシャ語の「実行する」「為す」「行動する」という意味の *δρᾶν* (dran) から出ている(O.E.D.では、dran を to perform, to do, to act と説明している)。日本語の「劇」は、中国に起源をもつが、「声」(=虎)と「豕」(=豕すなわち中国では猪)とが闘争する(=リすなわち刀)という文字の合成されたもので、強力な二者の葛藤を本来は意味する。これらの共通点は何といってもドラマの本質は「行動」にあるということである。

さてそこで語源から離れて行動の真の意味を考えてみよう。行動とは、通例表面的に「動作」のことをいうが、演劇的行動とは、

芸術が再現しようとする行動はおもに内部の過程であり、外部へと向かう心的エネルギーである。と解する S.H.ブッチャー(S.H. Butcher)の説が妥当であろう。可視的に外的表面的な動作を意味するものではないことが述べられている。この考え方は、古くアリストテレスのかの有名な『詩学』(“De Arte Poetica”)にも見られる。すなわちアリストテレスは「知性の光のうちにある意志の動き」であるという。時代が下ってダンテは「心の動き」(moto spirital)という。ダンテの場合は、アリストテレスの「知性」という古代ギリシャ

人特有の限定から範囲を拡張して人間の精神活動すべてにおける「心の動き」と解釈した。この間の事情を山内登美雄氏は、F.ファーガソン(F. Fergusson)の説(“The Idea of a Theatre”)を引用しながら、

この行動、或は心の動きが、戯曲を構成する出来事や変化する状況を貫通して、或はそれらの根底に潜在して持続されることによって、戯曲全体に生命を与える。(『ドラマトゥルギー』)

と説明しておられる。

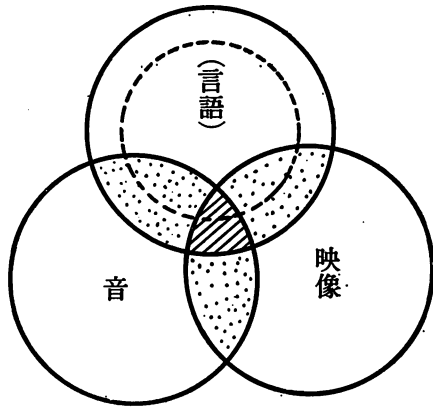
このようなドラマが、詩や小説とどのように異なるか。詩と小説の区別については、ヴァレリーの有名な比喩がある。ヴァレリーは小説を「歩行」に喩えたのに対し、詩を「舞踊」に喩えた。(P. Valéry “Littérature”)これを更に劇と比較しながら考察すれば、散文では言語の指示的機能が重視される。従って目的が達せられれば一々のことばは、その結果に吸収される。その点は劇におけるプロットに類似している。詩においては、ことばが指示的機能を目的とするというよりも、その一語々に充填された意識、そして意識の動き、移り行く過程が重視せられる。その点は劇の本質が心の動きであるといった点に類似している。こう見てくると、劇は詩(叙情)と散文(叙事)の混血児であるといえるであろう。この点についてはヴァレリーの、

思想は散文の中に住むが、ポエジーを手伝い、監督し導く。(『文学論』堀口大学訳)

ということば、また同じく、

声の陰に人体のすべては、表われ、また思想の平衡の条件であるところの支柱となるのである。(同前)という発言が示唆に富む。すなわち劇は、叙事的な物語的展開の力をかりて、叙情詩的な心の動きをその流れにのせて行くのである。

これをもう一度創作体験の原点にもどせば、行動はまず劇作家の創造的なアイディアとして内在し、十分に熟し切った所で顕在化する。F.ファーガソンは、それを見事に分析して示す。まず筋(plot)として、次に人物の性格(character)として、最後に言語(word)として行動は完成するのである。図式化してそれを示せば(山内登美雄氏、前掲同書)それらは、四箇の同心円として示される。「行動」が中心に位置し、順次外側に「筋」「性格」「言語」という風に拡がる。それに前述した音や映像を加えるなら、これを「映像劇」と仮りに名付け、次のように図式化して示し得るのではなからうか。



ともあれその映像劇について次に考察しなければならぬが、その前に言語と音声の関係について述べる。

劇にとって言語に付与せられる音声は不可欠の要素である。有史前の言語以前の段階でも、人間は喜怒哀楽等、内的欲求や感情（情緒的内容）を表現したのである。それはシンボルというよりは、人間以外の動物にも見られるサインであり、有史次後でも人間の最も素朴な表現は、嘆息や叫びと共に発せられる感情の露出である。音楽の先祖もおそらく同様であったろう。これらが一定の概念化の過程を経て象徴的な機能を持ち、更に永遠を願う人間の知性及び意志が長い時間と労苦を以て文字に固定化したものであろう。劇作家は心の動きを文字に定着させ、演技の段階で概念的、象徴的な文字に心の動きを与える。

文字から知覚表象を得ることの困難は前述した通りであるが、音声を伴って文字が表現された時に、それは個性化する。この過程は心中に用意された概念が色彩の面や線を伴って絵画となる過程に一面において類似しているが、他面全く異なる所でもある。絵画の場合、表現は知覚的に完全に固定化し、たとえば赤は赤であるし青は青である。しかし言語の場合は、発せられる音声によって二様にも三様にも異なった意味をもつ。極端な場合、白といって黒を表現することもできる。「お入り下さい」といって「入るな」という表現も可能である。これは言語が音声化する場合の多様性であるが、この観点からすれば、言語の音声化の過程は、むしろ外面的意味から内面化の道をたどる。

ドラマにおける演技の場において、結局音声化は、概念の表象化であろう。但しその表象性は、音それ自体のみで成立するものではないので、恰もすぐれた詩にすぐれた作曲の為されたが如きものとなる。これもまた、ドラマの行動性としてとらえられなければならない。

舞台劇と映像劇——両者が広義の劇に属することは、前述した通りである。言語と視覚・聴覚の機能によってそれらは成り立つ。このように両者は同じ分類に入りながら、次のような相違点から異なるジャンルと見なし得るだろう。第一に表現媒体の相違、第二に空間処理の方法の相違、第三に時間性の相違などが挙げられる。

第一の表現媒体の相違は、前述した絵画と写真の相違に等しい。舞台劇は、直接表現の芸術であるのに対して、映像劇は、間接的な表現をとる。すなわち舞台劇においては、四つの壁面の一をとり外した非現実的空間でありながら、我々の存在する三次元空間と同一の空間を以て我々と接する。我々が三次元空間に存し、演戯者の彼らも仮定的には実は四面を囲まれた三次元空間に在るのであるから、たとえば他人の家のでき事を見るかの如く、我々はその中にどうしても溶解しおうせぬ環境の客観性を感じる。我と彼との間にどうしても踏み越えることのできない一線が画かれているのである。それに対して映像劇は、より主観的である。我々が三次元空間に存し、彼が二次元空間にありながら主観的であるというのは、どうしたことか。舞台劇に登場する人物が生身の人間であり、映像劇中の人物が光の明暗あるいは反射におきかえられた像であるのに、後者の方が我々の感情により密着しているのは何故か。映像は近代科学技術の冷厳な計算の所産であるのに、結果がむしろ逆であるのはどうしてか。これは前述したように映像が決して「写真」と称するように自然のありのままを写しているのではないことと同義である。

There is nothing more subjective than the objective.

とレンズの機能を説いたハンガリーのベラ・バラージュ (B. Balázs) の言 (『映画論』) が、その原因を最も良く衝いている。

それは必然的に第二の原因として挙げた空間処理の方法の相違と関連してくる。舞台劇は言うまでもなく、その幕開きから終結まで一定空間で演じられる。これは換言すれば、我々観者の視点が一定しているということである。これに反して映像劇においては、焦点距離の異なるレンズを駆使して、ある時はクローズ・アップにロング・ショットに、ある時はペノラミックに対象をとらえる。同一範囲の対象をとらえるにしても、広角レンズと望遠レンズでは全く異なる画面ができあがる。観者は、作者の主観的なファインダーの視野に引き入れられるのである。

第三に時間性の相違であるが、舞台劇は時間の転換、殊に回想の場面のように過去に遡る場合には映像劇ほど

自由ではない。時間の頻繁な転換は、技術的にまた観者の心理の動きの上から不可能といってよからう。映像劇には、カット・バック、フェイド・イン、フェイド・アウト、オーヴァラップなど自由な表現の手段がある。それらの手法よりも更に決定的な映像劇の時間的特質はモンタージュの技法である。映画の場合モンタージュとはM.マルタン(M. Martin)の『映画言語』によれば、

一つの映画のそれぞれの画面を、一定条件の順序、一定条件の時間の流れに応じて組み合わせることである。(金子敏男訳)

と説明している。前述したように視覚表象の完成した瞬間から作者の主観は途切れて客観性が与えられるというのが映像の基本的特質であったが、表象と表象の複雑な組み合わせにより制作者の主観が画面の完成後も与え得るということを上の説明は示している。これは他面、享受者である我々観者を映像制作者の主観のうちに強引に引きずりこんで行くということである。この主観の強制ということについては、なお後に触れる。

本論考は、ここで映像劇としての映画とテレビ・ドラマの異同を比較する段階に至ったが詳細に述べる紙幅の余裕がないので結論のみを記せば、筆者はその二者については本質的に同一と見る。スクリーンとブラウン管の面積の違い。上演時間の長短、それに伴う劇構成の相違は、両者の本質を左右することではない。但し、享受意識の違いが問題とされねばならないが、これについても後述することとする。

映像劇における映像としての特質——映画やテレビ・ドラマに代表される映像劇は、一枚写真が本質的に空間芸術である所へ時間性を付加した。この原理については、R.アルンハイム(R. Arnheim)の『美術と視覚—美と創造の心理学』に詳しい。要するに映像の時間性は、光のトリックである。単純化すれば、網膜上の二点が継続的に刺激されることによって我々は、運動を感じるのである。二点が空間的に離れ過ぎていたり、時間の間隔が長すぎれば、最初の一点が網膜上から消えてしまい、次いで後の一点が光るために運動の連続性がなくなる。逆に二点が近すぎたり、時間の間隔が短い場合は、二点は同時に輝いたように見えてしまう。適宜な条件を与えることによって我々は二点が運動したかの如き錯感を感じるのである。この原理から映画は1秒間に24枚の一枚写真を連続させることにより運動を感じさせる。テレビジョンは、アイコンoscopeにより光の強弱を電流の強弱に変換し、絵素を525本の走査線として(日米の場合。私は819本、イギリスは405本、その他ヨーロッパ諸国は625本)、1秒間に30コマ(日米の場合。上記その他

は25コマ)の一枚写真に当る断続的な絵で運動を錯覚させるのである。

したがって制作者も当然のことながら一枚写真の場合は、表現対象の時間的な現象を一瞬切断して空間的に固定化して意識するのに対して、映画やテレビ劇の場合は対象を空間的であると同時に時間的な現象と見る。その時間性にこそ映像劇は問題がある。言語芸術では、その制作の過程において終始、分析と総合、破壊と創造が行われる。享受の場においても同様、展開の段階を行きつ戻りつ、作者の意図を破壊しつつまたそこから新たな創造を行いつつ進行する。この場合の作品構成の過程で、意識を媒体に持ち込む点において映像劇は言語芸術と類似している。所が映像の本質を理解せず、行き過ぎた結果は誤れるモンタージュ論——たとえば映画言語やシネ・ポエム——を生んでいる。

主観的な創造意識の果てに生まれた映像の表象性は、コマの連続によって時間の要素をたえもち込んだとしても、前章で考究した如く本質的には作者の主観を離れた客観的存在として我々の眼前に提示せられる。あとに残された享受の段階における享受者の主観を自由に飛翔させる余地、逆に言えば映像制作者の諦めがなければ、映像は芸術として低迷の段階を脱し得ない。行き過ぎた誤れる映像劇の時間性は、我々享受者の心中の個室にまで土足で踏み込んで来る。映像劇の特性は、空間処理の方法において時間性を付与した点にあるが、そこには限界が生じてくるのである。

映像劇における言語、音、映像の相互関係——言語は主として人間の概念的な意識作用の面を受け持つ。映像は知覚表象作用において視覚的に対象を現実化する。音は写実音においては知覚的に環境を再現し、非写実音では人間存在の根本的な生命感覚にまで遡って情動作用をもたらす。この三要素は前に図式化して示したように殆ど同格であるが、ある場合は二重に、またある場合には三重に重なる。ただし、テレビ・ドラマが劇であり、文芸である限りにおいては、更に具体的に言うなら作家→演出・演戯→享受者という関係が成り立つなら言語を中心としなければならぬ。その言語は、あくまで前述した行動の個性化したことばであらねばならない。

言語は人間の意識における変化の過程を表現する点では最高の機能を発揮するのであるが、我々が存在を認識する外界の、いわゆる「筆舌に尽くし難い」変化の微妙さ、多彩さを表現する力は弱い。言語でそれらを表現しようと筆数を多くすればするほど、逆にリアリティーが稀薄になって行く。それにも関らず現実には微妙で多彩である。その不足を一カットの映像が雄弁に物語ってくれ

る。言語による説明はもはや不必要である。空間的にまた行き過ぎないように適度の時間性を伴って映像が本来の機能を発揮する時に、芸術としてのテレビ・ドラマはリアリティーを獲得する。しかし人間の存在感は理性的認識や空間的に位置を確めるだけでは不十分である。それらと同時に極めて原始的な情動を伴う。その分野の表現を担当するのが音である。概念的な言語の背景、視覚の仮象の背後にあるリアリティーを、音は顕現する。何かしら言い表わし得ないもの、意識的に対して無意識的なものを表現するのである。以上の三要素が夫々、初めに述べた職分を超えず十全な機能を発揮して調和した時に、テレビ・ドラマはその独特の詩情を表わし得ることとなる。

その点ラジオ・ドラマは、劇としては変則的なものと言わなければならない。劇にとって身体的行動である「もの真似」はその始源から不可欠の要素であった。逆に、そのような視覚的要素を除外した側から考えると、聴覚のみで完成している芸術は音楽である。音楽には、明確な対象意識あるいは概念的要素が欠如している。こういったことを考え合わせると、ラジオ・ドラマは、「意味の機能を有した音楽」であるべきだろう。それは詩に近い。それにプロットが加われば、詩劇ということになる。その場合、久保田万太郎、岸田國士、郡虎彦などが目指した象徴劇の手法が参考とするに足りる。彼らは、いわゆる伝統的な西洋流のドラマツルギーを意識して排除し、語られることばの美、その象徴的機能を重視して情調の世界（主観・客観の融合した境地、対象感情と個性的感情の融合した世界）を形成した。激しく切れて落とされる劇的な落差を避けて、静かな幻想的な美を創造した。それは我々を理想的な世界に導く。この激しく極まりない変動の世界に生きながら我々がこの種の詩美に価値を発見することができ得る限り、ラジオ・ドラマは存在の価値を有するのである。

以上、放送文芸の本質を探る手がかりとして創造主体の側から考察してきた。所で放送文芸は、マス・コミュニケーションとして極めて特徴のある性格を有している。芸術作品は、創造者と享受者の、現実を仲立ちとする意識の交流現象であるとするれば、放送文芸についても享受者の特性に対して照明を与える必要がでてくる。前にも触れたが、放送文芸における享受者の在り方をそれを強力に規定している面がある。依って次に享受者について考察して行こう。

## 3

冒頭に述べたように、我が国においてテレビ・ドラマは週に400本制作され、テレビ受像機は90%近い世帯が持つほどに普及している。またラジオはテレビの勢力に押されているとはいえ、その聴取率は、午前27.1%、午後15.1%、夜17.8%であるという（昭39.6調査）。ラジオ受信機の普及台数は100%を遙かに越している。これほど大きなコミュニケーション・ルートを持った文化は他に類を見ないものである。すなわち我々はこれをいゆる大衆文化といい得るであろう。その中にあるテレビ・ドラマ、ラジオ・ドラマも勿論大衆文化現象の一といえる。

一般的に大衆文化と我々が言う場合、その内容は平俗な文化という風に考える。大衆文化に高級文化が対置せられる。当然、高級に対して低級という語が冠せられる。これを芸術に限って言えばどのように図式化されるか。すぐれた芸術的創造は、選り抜かれた限られた少数人の美的感能力によって成されるものとまず考えられる。その偉大なる精神過程を大衆が吸収し得るかどうかに疑問を持つ。その関係が逆に大衆芸術といわれるものの内容を規定してしまっている。

上述の図式を更に立ち入って我々は究明しなければならない。上述のように低級視せられながらも何故このようにテレビ、ラジオは高い普及率を示すのであろうか。基本的にこれは産業革命に淵源を有する工業技術の革新とそれに伴って社会的、歴史的に変化した我々大衆の個人における位置の変化によるものであろう。個人の存在の自覚によって、大衆の発言の場をマス・コミュニケーション・メディアに期待する。その場合大衆が要求したものは、言うまでもなく、平等な人間の個性の尊重である。この個性の豊かな発言は、理性を以て初めて実現する筈である。理性は、他から離れた個人的な思考によって生まれることは言うまでもない。

大衆と個人の関係をこのようにたどってくると、大衆の発言の場を手中に入れ、真に高度な大衆を実現するには、発言の場と個人の思考との間に相互流通の役割を果たすべきものがマス・コミュニケーション・メディアの本来の姿であるといわなければならないだろう。放送文芸に限って言えば、送り手と受け手とが同時に共同のより高い美的理念を持たなければならない筈である。

ところが新しき大衆への脱皮を推進する陰の力となったテクノロジーの発達の結果は、個人々を中に含みながらも、直接個人の手のとどこかない巨大な怪物ができてしまった。マス・コミュニケーションの場で見れば、



その巨大化は、個々人を実感も伴わずにイメージで判断させるようになる。前述したように映像はあくまで物の実体ではなく実体の反映した像である。極言すれば虚像である。虚像を実体として扱えばそこにリアティーが欠如してくる。創造の場においても、いたづらに安易な虚像から虚像を産み出して行く。心象の質的な選択は、現象の厳しい選択があってより高次の現実を甦らせるものである。ところが安価な虚像を視覚化し、その既視感(déjà vue)を土台として更に安価な虚像を産み出して行く。個人対個人のコミュニケーションにおいては、伝達の意図は鋭くしかも持続的に行われ得る。仮に誤って伝達されても修整の手続きが比較的容易である。ところがマス・コミュニケーションが発達してきた結果、送り手の集団中の独力では如何ともし難い虚像が、独り歩きを始める。その上、受け手の個人にとっても反響の具体的な場を失い一方通行になってしまう。

上の結果として、マス・メディアが提供するものは、理性よりも非合理の要素が多い。この基本的図式の上に立つ映像劇を正しい方向に持って行くには、芸術的リアリティーとは何かを改めて考える必要があるのである。詩精神の本源まで遡るべきことが要求せられる。詩精神はいつの時代にあっても「個人の意識」である。この個人の意識を創造者側、受容者側を含めた大衆の場で常に確認して行くことが要請せられる。享受者の側について言えば、映像劇の個々人が陥りがちな自己疎外は、本来芸術がもつべき個性化を画一的な刺激に仕立てあげる、この画一性を破壊すべきである。

メディアを介しない直接的な芸術ではあるが、我が国の近世社会においてマスの単位で芸術性が確保された例として歌舞伎や浄瑠璃がある。それらに対して正宗白鳥は、

何だって数百年来、こんな下らない癡呆の芸術が繁栄して、民衆がそれを喜んでゐたのかを怪しみながら「歌舞伎年代記」のたぐひを愛読した。(『選集』第8巻)

といい、また夏目漱石も

極めて低級に属する頭脳を有った人類で、同時に比較的芸術心に富んだ人類が、同程度の人類の要求に  
応ずるために作ったもの。(『全集』第14巻)

といっている。いわゆる雅の芸術に対してそれは俗の芸能であった。享受した人々も広範囲の大衆であった。それでなおかつ、芸術として祖先の遺産として、我々は歌舞伎や浄瑠璃を受けついでいる。それらが芸術と言い得る要因はどこにあるか。思うにそれは、総合芸術、集団芸術にたざさわる人々個々の想像を絶する努力であっ

たろう。たとえば、古くは近松門左衛門の数多い戯曲、演技者の努力のあとをとどめる『役者論語』、音曲の面で苦心した人々の多くの芸論(『音曲叢書』所収)などに労苦のあとが偲ばれる。そういったことが、大衆を惹きつけると同時に、劇を芸術の域まで高め得たのであろう。以上の如き問題に対する反省は、序々に高まってきているようである。「視聴率整風」(毎日新聞、昭41.7.7)とか「テレビドラマの異色と常識」(同上、昭41.12.26、山崎正和)とかに説かれている。

以上三章に亘って放送文芸について、創造の側と享受の側から基本的特質を考察してきた。紙幅の都合上、特に第三章は意を尽くし得なかったが、これを基として強大な一ジャンルを形成した放送文芸を学的対象として、更に具体的に各論に入って究明して行くことが、今後の課題として残されている。

付記 本稿は秋田大学において「放送文芸論」(昭和41年度国文学特殊講義)と題して行なった集中講義のノートをまとめたものである。考究の機会をお与え下さった秋田大学 北条忠雄教授、国語関係の諸先生方に深甚の謝意を表す。