

孤児という神話

―佐々木昭一郎・初期テレビドラマ作品をめぐる覚え書・断章―

君野隆久

ある映像が長く記憶から去らないというとき、その映像はどのような特徴をもっているのだろうか。

個人的な経験によれば、佐々木昭一郎（一九三六～・元NHKディレクター）の映像作品は記録に強く訴える性格をもっている。いったん見るとその映像が記憶から去らず、長い年月にわたって奇妙な新鮮さを保ち続けるのだ。もちろん人は任意の映像作品を享受して、さまざまな条件によりそれを忘れたり忘れなかつたりするだろうが、佐々木昭一郎の作品の記憶は、単に映画やテレビドラマのある場面が忘れたいという事態とはやや性格を異にしている。

佐々木の制作したテレビドラマのさまざまな場面は、「作品の記憶」として残るといふより、実際に過去どこかで経験した視覚的記憶に近い場所で生き続けるように思われる。

＊

テレビで見たドラマであるのだから、それは自己の「外部」から侵入したものである。にもかかわらず佐々木の映像作品の視覚的記憶はあたかも視聴者自身の過去の断片的記憶のように残り続ける。しかし一方でその断片的記憶は視聴者の自己に完全に統合されることはなく、異物としての感触を保ち続けもする。そうした宙吊り状態の視覚的記憶が、ながい時間にわたって風化しないまま保持されるのである。

外部と内部の境界に位置する視覚イメージというとき、たとえばまっさきに「夢」を挙げることができるだろう。しかし「夢」と佐々木昭一郎の映像作品は対極に位置するのではないか。夢はふつう急激な時間の浸食をうけるものであり、それ自体では「忘れがたさ」どころか、もっともたやすく忘却の餌食となるものであるから。

＊

そもそも、忘れたい記憶とは、どういうものだろうか。

中井久夫は、「発達の記憶論——外傷性記憶の位置づけを考へつつ」という論文で、「一般記憶」と「エピソード記憶」を区別している。「エピソード記憶」とは端的に言えば「自己による自己の生活史の記憶」であり、「私的記憶」である。そしてエピソード記憶はさらに、成人型記憶と、3歳以前の「幼児型記憶」に分かたれるという。

幼児型記憶の特徴は、

- ①断片的であり、
- ②鮮明で静止あるいはそれに近く、主に視覚映像であり、
- ③それは年齢を経ても基本的にはかわらず、
- ④その映像の文脈、すなわちどういう機会にどういいうわれがあつて、この映像があるのか、その前後はどうなっているのが不明であり、
- ⑤複数の映像間の前後関係も不明であり、
- ⑥それらに関する画像以外の情報は、後から知ったものを総合して組み立てたものである。

中井によれば、「外傷性フラッシュバック」と幼児型記憶との類似性は明白であるという。語りとしての自己史に統合されない「異物」ということである。ただし強度において両者は異っている。幼児型記憶はほとんどすべてがさやかなことであるのに対して外傷性記憶のインパクトは強烈であり、発病促進的なのである（『兆候・記憶・外傷』みすず書房、二〇〇四年、53頁）。

＊

個人的な幼児型記憶に固有の内容がありえない以上、いいかえればどんな視覚映像でも幼児型記憶になりうる以上、「年齢を経ても風化しない」という性格だけから佐々木昭一郎のドラマの映像と幼児型記憶の親近性を指摘することはできない。ただし職業俳優を用いず、（佐々木作品の中だけでしか登場しない）一般人を登用し、ドキュメンタリーの手法を用いて制作された初期ドラマの手法は、幼児型記憶と共通する「非文脈性」を俳優のレベルで人為的に作り出すことにならざるに寄与しているだろう。日常的な、あるいは「劇」的な文脈の会話の頻度が少なく、独白と効果音が大きな部分を占める聴覚的特徴もま

た、幼児的記憶のもつ非文脈性とその映像を接近させる。しかしそうした手法を用いなければならず記憶に残る映像作品を制作できるわけではないことは言うまでもない。いかに断片的な幼児型記憶（と制作者が信じるもの）を堆積したとしても、それだけでは本質的に非文脈的であるから、視聴者に強い記録を与える作品の完成にはむすびつかない。

＊

とすれば、佐々木昭一郎の初期ドラマの核心は、一般的なテレビドラマに期待される文脈を解体して断片化した映像を、あらたな文脈に統合する過程にその多くを依っていると考えることができる。

断片的な映像を統合する方法としては、まずは映像自身のモニタージュの技法が問題となる。これは映像作品自体の「文法」の問題であり、佐々木昭一郎作品のモニタージュの時間的なテンポには、きわめて洗練された独自のものが感じられるが、これについては小文ではとりあげる準備がない。ふたつに、主人公の無媒介的な一人称の語り（ナレーションとその声の質）、およびきわめて特徴的な「音」「音楽」の使用——音を使用しない「無音」を含めて——が挙げられる。そして第三に、初期ドラマが共通してはらんでいる物語の構造とその展開、そして反復してあらわれるモチーフやロケーションを上げることができる。

この最後の観点からみたとき、佐々木昭一郎の初期テレビドラマは、「幼児型記憶」と共通の性格をもつ映像の断片をたえず並べ替え、統合とその挫折を繰り返しながらめざされる自己についての文脈形成の試み＝ひとつの個人神話形成の試みであるといえよう。

＊

佐々木昭一郎の初期ドラマ作品は、すべてが「孤児」の物語である。

テレビドラマ第一作である『マザー』（一九七〇年放送）は、冒頭のタイトルバックで「ある日／あるとき…／ある街で／／ひとりの赤児が／捨てられていた」と告げられることから映像がはじまる。全体を要約するならば、孤児である九歳の少年が港祭りの開催されている繁華な港町をあちこちさまよい歩くのみという作品である。少年の出自は最後までまったくわからない。どこから

来たのか、なぜその港町にいるのか、整合的な情報は視聴者にはいつさい与えられない。

主人公のケンは一見、港の祭りの雑踏で肉親とはぐれた「迷子」にも見えるが、言うまでもなく「孤児」と「迷子」とはまったく異なったものである。「迷子」はどれだけ遠くをさまよっても、それが一時的なものであり、世界のどこかにいる肉親の存在を前提している。対して「孤児」は、どこにしようとも、決定的に自分の肉親が不在であることを確信している存在である。さらに孤児の「孤児性」とは、肉親の不在と、自分の存在および出自（オリジン）の不可知という現実とのあいだの断絶と不整合を、たえず反芻して考えざるを得ない宿命を負わされる点にあると言つてよいだろう。

ケンとは独白する。「生まれたとき何みたかよくおぼえているよ」「まっくらい海を通つてね、青い空が見えたんだ」。自分の出自を語ろうとする少年は、しかし、それを語ろうとすることができない。茫漠とした、しかし強烈な「母恋」の欲求に憑かれたケンは、港町のあちこちでいくたりかの人々と出会うが、ケンともっとも長い時間を過ごすことになるのは外国人女性（インド出身のミナと、スイス出身の画家のクリス）であり、彼女たちは受容的な態度をケンに対して見せるものの、言語上の障壁（彼女たちの日本語は不十分であり、ケンは外国語をほとんど理解できない）から、ケンと彼女たちのコミュニケーションは、きわめて単純な問答か、お互い相手に理解されることを期待しないモノローグという形に終始する。それにとどまらず、このドラマには全篇にわたってほとんど「対話」と呼べるような言葉のやりとりが存在しない。断片的な外国語の反復か、一人称の内的独白か、外国語と日本語の噛み合わないやりとりかのいずれかである。無音のシークエンスも多い。見慣れたテレビドラマに比すると、言語が極端に非コミュニケーションな状態で使用されていることにあらためて驚かされる。音楽も使用されず、流れるのは効果音に近い口笛だけである。

＊

終結部に近く、ケンは女性の保護司に保護され、児童相談所に連れていかれる。

「お母ちゃんおらんのですよ?」「何ケンジ、つていうの?」「だまっとると、

警察にも連絡せんといかんのよ」

保護司の質問に対してケンは黙り込み、「なんできくんだよ、そんなこと」と不機嫌に言うのみである。ケンは蟹が砂に穴を掘るようにたえず自分の出自を深くイメージし続けているが、他者に対する言語行為としては、まったく社会的な有効性をもった言葉を発することができない。その場から逃れたケンは、午後の港を、不毛な輝きに満ちた海へと走り去ってドラマが閉じられる。

*

一九七一年に放送された『さすらい』では、孤児は十五歳の少年に成長している。冒頭で、北方の海岸をひとりさまよう主人公・ヒロシは廃船の中に横たわり、呟く。

「ひとつのときばくは、母親の子守唄が遠ざかるの聴いた」

「ふたつのときばくは、兄さんの背中におぶさって口笛を聴いた」

「みつつのときばくは、学園のファザーの讃美歌を聴いていた」

「兄さんの口笛はもう聞こえてこなかった」

『マザー』の孤児ケンとは異なり、主人公の少年ヒロシは自分が孤児になった経緯を、まさに幼児型記憶をたどることによってある程度直観的に把握している。音による母と兄の記憶があり、自分が身よりをなくして施設「学園」に身を寄せることになった個人史が映像によって断片的に示される。

このドラマは『マザー』の「母恋」のテーマを引き継いでいるとも言えるが、しかし主人公ヒロシが求めているのは失われた肉親そのものではなく、自分の出自と現在のアイデンティティの統合的な認識である。ヒロシは独白する。「ここじゃないほかのところ。この人じゃないほかの人。いまではない、ほかのとき。ぼくは十五歳になった」。このきわめてロマン主義的なセリフは、あつたはずの故郷、いたはずの肉親、そして断片化してしまった自己の個人史的時間を納得のいく形で再発見することが主人公に課せられたテーマであることを示す。もしそれらの変容物であるような他者、場所、時間に出会うことができれば、主人公は自分の出自（オリジン）について果てしなく考えをめぐらす固執から解放されるかもしれない。

「マリア像」をその象徴とする宗教的な組織が経営する「学園」から東京へ脱出したヒロシは、つかのま映画の看板作りの工房に住み込むが、やがて辞職

して、「さすらい」へと出立する。各地を放浪してさまざまな仕事に就くさまざまな人々——あるときはサーカスの一座、あるときはアングラ演劇の集団、あるときは米軍基地のある町の氷屋——にかかわり、その都度、失われた肉親のイメージを出会った人々に投影し、小共同体につかのま同一化を遂げるべく参加しようとするが、どれも成功しない。

前作と同じく、さまざまな人や集団に出会いながら、主人公ヒロシのただひとつの難問「自分はどこから来てどこへ行くのか」という問いには、これという解決の手掛かりが与えられないままドラマは終結を迎える。

*

一九七四年に放送された『夢の島少女』では、孤児という存在がふたりの登場人物に分割されて演じられる。そしてそれに対応して、この作品は初期作品のなかでもっとも夢幻的かつ混沌とした印象を与える作品である。テーマ曲であるパッヘルベルのカノンの幾何学的で円環的な旋律は、映像の夢幻性と調和するよりは拮抗・乖離し、むしろその矛盾がこの作品に固有の力動を与えているようにさえ思われる。

この作品は「睡眠」のドラマでもある。冒頭部のタイトルバックには次のような言葉が示される。「ある日、あるとき／ある日曜日の朝／ひとびとは／深い眠りの中にいます。／ひとびとは／探しています。／ひとびとは／思いつく／思いつく／ひとびとは／遺失物を探しています。／——失くしてしまいたい／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込んでいます」。ある日曜日の朝、都会の泥川に赤いワンピースを着て浮かんでいる少女サヨコを青年ケンが助け、運河沿いにあるアパートの自室に連れ帰り、介抱するシーンからドラマははじまる。さきに佐々木昭一郎の初期ドラマは「夢」の対極にあることを述べたが、夢との類比を退けることを前提の上で、「夢の島少女」はその全体が「眠り」の識閥の中で進行するドラマであると言つてよいだろう。実際、睡眠のシーンが多い。ケンに助けられたサヨコはドラマの前半、ケンの部屋で昏々と眠りこみ、その眠りの中で少女の回想による過去の断片的な映像と独白（「どこなの？どこへ行くの？」）が反復される。

再生される映像からわかる少女サヨコの履歴は、前二作よりは分化・構造化

されている。サヨコは海辺の町で祖母に育てられたのだが、祖母の言葉から、両親の不在が示される（「お前さんはいかいそうな子だ。お父さんもお母さんもお前を捨てて行ったもんなあ」）。集団上京し、勤務先のレストランで中年男に眼を付けられて誘惑され、男の愛人になりかけたところを出奔した経緯が理解される。ただしそうした経緯は映像として断片的に暗示されるだけで、語りとしてサヨコの口から語られることはない（逆に繰り返されるのは、再生される映像と矛盾する「何も覚えていないの。思い出せないの」というセリフである）。サヨコは孤児であり、個人史としての記憶を統合できないでいる存在であるが、その個人史は『マザー』『さすらい』より構造化している分、過去の質量が前作群よりやや明瞭な輪郭をもって描かれている。恵まれてはいなかったがやすらぎのあった過去の暮らしと、多少は華やかな世界を知ったが、性的存在としての自己に直面せざるを得ない現在の都会での暮らし。サヨコは両者のはざまで絶望して（あるいは朦朧として）川へ身を投げたところを、アルバイト青年であるケンに助けられたのであろう。

*

ケンも孤児であり、肉親とアイデンティティを探し求める存在である。ケン は前二作のテーマをそのまま強く引き継ぎ、失われた母親、もしくは「女性的なるもの」を探し求めている。

別離のあと再会を果たしたサヨコとケンは夢の島埋立地の浜辺で仲良く縄跳びをし、おだやかにふたり並んで、黙って海の向こうを眺める。このドラマのテーマ曲であるパッヘルベルの「カノン」が高まって、夢の島の荒涼とした大地を、赤いワンピースのサヨコを背負って歩いてゆくケンの映像を上空から撮影するシークエンスでドラマは終わる。

このドラマは単純化すれば、青年男女の出会い↓いったんの別離↓再会、そして途中で少女を誘惑する金持ちの中年男が登場するという、ある意味では典型的な青春ドラマの構造をとっている。しかしこれは青年男女の単純な結びつきではなく、性という負荷を負わされた孤児たちがそれぞれに他者を鏡として自己の出自と現在のアイデンティティを統合しようと模索するドラマであるといふべきだろう。最後のシークエンスのケンとサヨコは、ケンが長髪で女性的な顔立ちをしていることと相まって、男女が相補的な異性関係を結んでいると

いうより、まるで同質的な姉妹がよりそっているような印象を与える。このドラマで、ふたりの孤児は仮の「姉妹」を見出している。「無垢なる少女」の傷つきと、それによりそう姉妹としての少年の物語によって、自己同一性をめぐる孤児の葛藤はいったんの小休止を得たかのようにみえる。

*

『紅い花』（一九七六年放送）は、他の初期作品とは異なっており、佐々木の初期ドラマの中では異質な一作である。ただしここでも「孤児」のテーマは強く息づいていて、枠となるドラマを語る語り手の漫画家は空襲時の混乱の中で妹の手を引いて逃げるうちに妹の手を放してしまったことによって肉親を喪うという設定になっている。失われた母と妹の幻影を追って夢想する芸術家が妹をめぐるひとつのドラマを夢想し、そこにつげ義春のマンガ作品の多くのエピソードが嵌め込まれることによって作品が成立している。

この『紅い花』は一見ノスタルジックな体裁を取りながら、死と性の暗喩が豊富である（もともと、原作となつたつげ義春の作品自体「死と性」のイメージに満ち満ちていることは言うまでもない）。

語り手である漫画家は、空想のなかの妹（サヨコ）と子供たちに対して「よし、お前たちを森へ返してやろう」と独白し、最後に「ぼくは妹を描く」と決意する。そして、空襲の翌朝の死体だらけの川のイメージを挟んだ後、「妹はきつと、川を下って、海へ行ったのだろう」とつぶやく。作品化することによって失われた肉親の再生を果たそうとする芸術家の決意と、失われた妹が海へ母へ合体するという認識にこのドラマはたどりつく。「孤児」を主体とするアイデンティティ探究のドラマは、『マザー』『さすらい』のように何の解決も持たない段階から次第に分化・成長し、なにがしかの解決——しかしそれは決して実際の肉親を見出すことでも、「家庭」によってあらたな肉親を作り出すことでもない——が示唆されるようになってくる。『夢の島少女』では性を消去した孤児どうしの姉妹的な結びつきがそれだった。この『紅い花』では、芸術作品の創造による対象化という手段によって、主人公は孤児という生と現実に現実のアイデンティティの統合を試みようとしている。妹は「海へ行ったのだろう」という結末のセリフには、鎮魂の意がこめられていると同時に、海／

母のイメージによって、不在の妹が「ここではないどこか」において成熟していることの含意がある。それは同時に語り手の中の不在の妹のイメージそのものが成熟分化を遂げていることの徴である。

＊

佐々木昭一郎の初期ドラマには、個々の作品を越えて、頻繁に登場するモチーフ、風景、場所を発見できる。それは単なる嗜好を越えたオブセッシヴな反復性と象徴性を感じさせるものである。

第一に「海」「川」という「水」にかかわる地理が挙げられる。どちらも無意識の領域と、「母」なるものを象徴する元型を表象していると言ってよいだろう。佐々木昭一郎の初期ドラマは「水」に溢れている。『マザー』は全編が海と港をロケーションとしたドラマであり、『さすらい』では主人公ヒロシがさまようのは海岸である。ヒロシは雨の日に看板を日比谷公園に運びに行き、雨に滲む赤いペンキの色をみつめて出立を決意する。『夢の島少女』は都会の汚れた川に昏睡した少女が倒れているシーンからはじまる。『紅い花』の冒頭は、海へと下ってゆく都会の大川を水面ぎりぎりに延々と撮影したシークエンスである。つげ義春の原作ともども、「紅い花」が流れる山間の溪流は性と死を写す鏡である。比較すると、初期ドラマの掉尾に位置する『四季・ユートピアノ』は比較的水のイメージが少ないが、これは「孤児」をテーマとした作品群の中ではもともと覚醒度の高い構成的な作品であり、比喩的に言えば「無意識」の海がしだいに乾いていく段階に呼応しているからではないだろうか。

＊

「水」のイメージから分化したひとつの限定されたロケーションとして、「運河に面したアパートの一室」という場所が指摘できる。ささやかな舞台だが、佐々木はこのロケーションに固執する。『夢の島少女』ではケンがサヨコを運びこみかくまう部屋として設定され、『四季・ユートピアノ』ではピアノ工場に勤めた主人公・榮子が独立して住む住居としてあらわれる。窓をあけるとすぐ下が淀んだ運河であり、貯蔵された木材が浮かんでいる。この部屋は「退避所」であり、大都会における刺激から遮断された最小の桃源郷として機能す

る。

そのほか、風呂、雨、水たまりなど、水に縁のある光景は枚挙に暇がない。『港』も佐々木が固執する場所である。すでに述べたように『マザー』は全編が港を舞台としている。『四季・ユートピアノ』では、老調律師の「宮さん」が汽笛と人々のざわめきに満ちた港湾で不意に姿を消してゆく。

＊

焼け落ちる廃屋、廃船のイメージも随所に現れる。これは「破壊」「終局」のイメージであり、佐々木が幼少期に経験した戦火を象徴したものとも思われる。水と炎という相反するイメージの対比はたとえばタルコフスキーの映画作品にも顕著であることを想起させる。

長く続く線路、そして線路が通り抜けるトンネルも作品にしばしば現われる。延々と続く線路は生の時間の象徴であり、トンネルはいうまでもなく意識と無意識——そして生（現世）と死（冥界）の交代の場所である。『さすらい』の主人公ヒロシが街（円山町）で出逢う少女は主人公とともにつかのま歩みを共にするが、京王井の頭線の神泉駅で別れ、二度と会わない。その場所には京王線のトンネルが黒々と口をあけている。『四季・ユートピアノ』では榮子の先輩であるアイコが、榮子に（結果からすれば形見となる）Cのチューニングハンマーを渡したあと、軽々と京王線に乗り込み、二度と姿を現さない（その後の展開から、アイコがこのあと自死したことがわかる）。アイコを載せた電車を吸いこんでいくのも神泉駅の黒々としたトンネルの入り口である。隧道は初期佐々木ドラマにおいて顕著に異界の入り口を示している。

色彩としては「赤」が特権的な位置を占めている。佐々木ドラマのヒロインたちはしばしば赤い服を着る。『さすらい』で主人公が妹を仮託しようとする少女は赤いワンピースを着てあらわれる。『紅い花』はいうまでもない。『夢の島少女』の主人公サヨコは真っ赤なワンピースを着て川辺に倒れている。サヨコを誘惑する中年男性の運転する車も赤色だ。象徴的に赤いバラが運河の上を流れるシーンがある。すべてではないが、何らかの意味で性的なもの、あるいは秘められた暴力性を象徴しているとは言えそうである。『四季・ユートピアノ』では、戦争神経症にかかっている父は「赤い丸いものにおびえた」。

*

一九八〇年に放送された『四季・ユートピアノ』は佐々木昭一郎の初期ドラマ群の掉尾を飾る完成度を誇っている。

それ以前の作品と見くらべるとき、『四季・ユートピアノ』は、とりわけ六年前の作品にあたる『夢の島少女』と陰画と陽画の関係になっているように思われる。両作品の設定だけを取れば、孤児となった少女が産まれ育った海辺の田舎町を離れて上京し、さまざまな現実と接触しながら過去を想起し、アイデンティティを探究するという物語構造においてまったく同一なのである。『夢の島少女』が半ば睡眠の中で進行する夢幻劇的なドラマであるとするならば、『四季・ユートピアノ』はそれを同じヒロインの物語構造のまま一八〇度反転させ、堅固な構成と音楽と言葉による「覚醒」のドラマに転化させたものであるということができよう。

『夢の島少女』と『四季・ユートピアノ』の親近性と反転性の証拠をひとつだけ挙げれば、両作品ともにひとけのない海岸で女子高生時の主人公が不審な男に追跡され、廃屋に逃げ込むシークエンスを共有している。『夢の島少女』ではその廃屋でサヨコが男になんらかの性的な暴力を受けたことが暗示される。ところが『四季・ユートピアノ』では、不審な男は主人公・榮子が落とした鈴を彼女に渡そうとして追って来ていたのだ。榮子は男から鈴を渡され、「ありがとございました」とほがらかに叫んでシークエンスが閉じられる。まったく同じ場面を使いながら前者にあった暴力と性の暗示は、後者からは消し去られている（『四季・ユートピアノ』の中で性愛がはっきりと扱われるのは、主人公が住み込む老ピアノ調律師「宮さん」が、榮子を訪ねてきた青年に対して抱く「しっと」の形においてのみであろう）。まったく同じ舞台装置を使ったこのシークエンスの対比的な対照性は、両作品が「ネガ」と「ポジ」の関係であることを端的に示唆しているのではないだろうか。

*

『さすらい』の冒頭と同じく、『四季・ユートピアノ』の冒頭は、主人公・榮子の「音の個人史」の語りから始まる。

「二歳、母のミシンの音を聴いた」

「二歳、父の靴音を聴いた」

「三歳、古いレコードを聴いた」

「四歳、兄とピアノを見た／大きなピアノだった／さわると、ダイヤのような音が／おなかの中に／響いた」

『さすらい』『夢の島少女』では断片的にしか提示されなかった主人公の自己史は、この『四季・ユートピアノ』に至って、現在時におけるヒロインの調律師としての活動の映像とリズムカルに交代しながら、ほぼ線的に把握できるように構成されている。ピアノを見に行った学校が炎上し、兄が消える（紅蓮の炎の中に兄を失うのは、『紅い花』において戦火の中で妹を自分の不注意から失う設定と共通する。それに対して主人公はのちのちまで罪責感を持ち続ける）。渦巻く冬の川で白い着物を着た母が失われる。狂気に陥った父が火の見やぐらに上り、その衰弱をあらわにする。肉身の「死」は決して具体的な映像としてあらわれないが、主人公が「孤児」となる過程が、佐々木の初期ドラマの中ではもっとも時系列的に描かれているのである。

過去の幼児型記憶を統合するものは「音」「音楽」である。また言葉でもある。『四季・ユートピアノ』は主人公・榮子の一人称ナレーションが各シーンをつなぐ接続詞となり、ピアノの調律の音にあふれ、『夢の島少女』のパッヘルベルのカノンの幾何学的円環ではなく、マーラーの交響曲第四番の生命的な緩急が映像を統合してゆく役目を果たす。バッハの「主よ、人の望みの喜びよ」の旋律がドラマの転回点となり、そこから榮子は「私の望み」として、ピアノを月賦で購入し、かつて兄とピアノを見に行き、災禍で兄が失われた故郷の学校へ送ることを決意する。「孤児」という問題は、『夢の島少女』に至って姉妹的な同朋というひとつの解決の方向を得た。また『紅い花』では芸術作品化されることによって昇華する可能性を示唆された。そしてこの『四季・ユートピアノ』では、肉親が失われた過去へ向けて、現在の自分からピアノを贈与するという行為、あるいはピアノの音をはじめて聞かせてくれた兄にピアノの音を返すこと——鎮魂の行為でもあり、自分だけが生き残ったという罪責感を贖罪する行為でもある——によって、ピアノを打とうとする。

佐々木の初期ドラマを支配してきた「孤児」という神話は、ここに至って、幼児型記憶のほぼ完全な統合とともに完成し解消を迎える。終局で映像は某高校の講堂でピアノを調律する現在の榮子を描き、調律しおえて高校の校舎を後にする榮子の背中を、高校生たちが合唱する晴朗感に溢れたベートーヴェン交

響曲第九番「喜びの歌」が追いかける。

*

『夢の島少女』『四季・ユートピアノ』で主人公を演じた中尾幸世は佐々木ドラマの中のみの特権的なヒロインとなり、調律師の「A子」という設定でヨーロッパ「川」三部作（『川の流ればバイオリンの音』（一九八一年放送）『アンダルシアの虹』（一九八三年放送）『春・音の光』（一九八四年放送）が制作される。調律師という設定は受け継がれるが、主人公のA子はもはや「孤児」ではなく、どこかにいる「妹」に語りかける構造になっている。それらの作品はどれもリズムミカルなテンポの映像と数々の音楽と中尾幸世の静謐で美しい声とでわたしたちを楽しませてくれるけれども、一方で、『四季・ユートピアノ』までの作品群に通底する強い葛藤をはらんだ緊張はもはやそこには存在しない。

*

佐々木昭一郎は著書やインタビューの形で自身の閱歴や制作方法について繰り返し語っている（インターネット上でのみ読めるものも多い）。六〇年代にラジオドラマ制作で関わりをもった寺山修司と佐々木は「孤児」というテーマを共有した可能性がある。二人とも父を早く亡くし、いわゆる母子家庭で生育したという共通点をもっている（が、もちろん「孤児」ではない）。小文における「孤児」とは個人神話生成の際に要請される要素のひとつであり、生育歴のような私的な領域とは何の関係もないことは言うまでもない。

参考文献

- 佐々木昭一郎『創るということ』（JICC出版局、一九八二年）
 佐々木昭一郎『新装増補版 創るということ』（宝島社、二〇〇六年）
 月刊『ドラマ』第二八巻第六号（映人社、二〇〇六年六月号）
 中井久夫『兆候・記憶・外傷』（みすず書房、二〇〇四年）
 野島直子『孤児への意志―寺山修司論―』（法藏館、一九九五年）