

安部公房作「虫は死ね」を読む／視る

はじめに

安部公房の脚本による「虫は死ね」は、一九六三年一月一〇日午後九時から一〇時にかけて放送されたテレビドラマである。制作は北海道放送（HBC）で、TBS系列の「東芝日曜劇場」の一篇として、また昭和三十八年度芸術祭参加作品として放送された。昭和三十八年度芸術祭のテレビ部門は、芸術祭賞が該当なし、奨励賞が「虫は死ね」を含めた九作品に授与されており、「虫は死ね」の受賞理由は、「北海道の農場という寂しい場所に僅かな特定の人物を登場させながら、現代における荒涼たる人生の風景をほうふつさせたのは、脚本家の手腕であろう。演出にある程度の難点があり、特に最後の場面が物足りないのは、演出に責任があるかと思われ惜しまれる」というものであった。

「虫は死ね」ではこのような課題を突き付けられたが、演出を担当したHBCの小南武朗は、昭和三十六年度芸術祭では、松山善三脚本のテレビドラマ「オロロン島」で芸術祭賞を受賞した実績の持ち主である。小南は「安部公房さんのこと」（『テレビドラマ』一九六五年四月）で、「虫は死ね」の制作経緯について以下のように語っている。

三十八年の夏、私は安部さんの応接室で始めて会った。その前

札幌から電話を入れ、芸術祭の依頼をした。私はその時、昆虫と老人と少女の素材を話した。安部さんはスケジュールが一杯でもと言ったが、とにかく上京するついでがあつたら寄つて欲しいと言ふことだった。（中略）私はその頃なんとか作家をきめてかゝらないともう間に合わない追いこまれた気持だったから期限の話置いて、主題と素材の話をした。彼はそれを丹念に聞いてから、面白いねえと言った。そして少女は危険だと思う。それよりも、主題の展開から話はずんだ。（中略）何かこれは、よく出来るかもしれない、ふと彼は宙を見てそう言い、僕はどうも何時もそうなんだが、書く前に何かそんな予感がする時は、案外に成功するんだよと笑った。

後年の小南にインタビューする機会を得た鳥羽耕史は、この制作経緯について次のように述べている。

風土と人間の関係に注目してラジオドラマやテレビドラマを制作し、天売島を舞台とした松山善三脚本の「オロロン島」（61年）で芸術祭大賞も受賞していた小南先生の最初の構想は、十勝のバッタ塚からドラマができないか、ということだった。バッタ塚とは、開拓使時代に大量発生したバッタの成虫や卵を埋めた塚

瀬崎 圭一

で、かつては各地にあったが、今では手稲山口や新得町に残っているものだ。そんな依頼ができるのは安部公房しかないと思いい、紹介もなしに安部を訪ねたが、バッタの話から安部の眼が輝きだし、一緒に新宿へ飲みに行ったことである。十勝に行くのは大変なので札幌から遠くない羊蹄山麓を舞台とし、シナリオハングでは安部と現地を歩き、その貧しい開拓農家に東京の若い女が訪ねてくる話という構想になった。最初の題は「静かなる日々」という安部らしくないものだったが、最終的には「虫は死ね」になった。まだ27歳だった主演の市原悦子を紹介してくれたのも安部だという。テレビカメラはまだ巨大でスタジオから持ち出すのが難しかった時代、有名なアリフレックスの16ミリフィルムカメラを使い、羊蹄山麓の廃屋を直してセットとして使ってロケ撮影を行った。⁽³⁾

HBCの小南の構想により、北海道を舞台とする「虫は死ね」の制作が進められたことがこれらの記述から分かるが、安部の祖父母も日清戦争期に四国から北海道に渡っており、安部の本籍は北海道にあった。安部は、「虫は死ね」制作前年に執筆されたエッセイ「根釧原野―生きている創世記」(『朝日ジャーナル』一九六二年八月一九日)の中でそのことに触れながら、根釧原野に「フロンティアの死」を見ている。開拓民であった祖父母の記憶や、茫漠とした根釧原野の風景、そして小南から示唆を得たバッタ塚のドラマイメージが重なり合う中で、テレビドラマ「虫は死ね」は紡ぎ出されていったようだ。

「虫は死ね」の物語は、東京で恋人をナイフで切りつけ、精神病院で治療を受けた市原悦子演じる愛子が、北海道で農業を営む叔父夫婦

を手伝いに訪れるところに端を発する。精神疾患のせいからか虫を殺すことができない愛子が、愛子をかばう叔父と親密になることから叔母に疎んじられ、愛子は叔母の嫌がらせを受けるようになる。その折に大量発生したイナゴを駆除するため、叔父夫婦の農地にも農薬散布機が導入されるが、そのタイヤが何者かによって安全カミソリの刃でパンクさせられてしまう。その犯人として疑われた愛子が叔父夫婦のもとを去るところで物語は閉じられている。

この時期のテレビドラマは保存されていないケースが多く、安部公房が関与したドラマも例外ではないが、このドラマは現在、横浜市の放送ライブラリーで視聴可能である。本稿の主眼は、現在ほとんど顧みられないことのないこのテレビドラマを、現存する映像や周辺資料をもとに、テレビ文化黎明期のひとつの試みとして捉え直すことにある。

一 バッタ塚と害虫

「虫は死ね」の着想の起点となったバッタ塚とは、鳥羽が触れているように、北海道開拓期に大量発生したトノサマバッタやその卵を埋めた塚のことで、現在でも北海道にその記念碑や掲示板が残されている。明治一〇年代、バッタの大量発生は十勝地方を中心にして頻繁に起こっており、開拓期の農業に甚大な被害を与えた。その一端を伝える『北海道蝗害報告書』(開拓使札幌勸業係 一八八二年一月)には、「本道ノ蝗害ハ実ニ明治十三年八月十勝国方面ニ起リ其巢窟ノ所在詳カナラス当時人民其何物タルヲ知ラス茫然手ヲ束ネ到处惨害ニ罹ル此凶報一タヒ本庁ニ達スルヤ忽チ雇外國教師及ヒ課員等ヲ派遣シ先ツ日

高国新冠郡牧馬場ヨリ駆除シ漸次各地ニ及ホサントス然レトモ飛蝗ノ発生ハ建使以来未曾有ニシテ駆除方法完全セサル所アリ且ツ其期節已ニ後レ著シキ効驗ヲ奏スル事ヲ得ス其発生ノ本原ヲ探ルニ十勝国ノ原野ニ起リシモノニ似タリ」とある。⁽⁴⁾

開拓期のこの〈蝗害〉は、北海道として近代化されていったこの地が克服すべき障壁の一つであり、現存するいくつかのバツタ塚とは、それを開拓側の労苦の歴史として意味づけ、その記憶を喚起、創出するモノユメントであるということになる。開拓期に農民たちを苦しめたこのイナゴの大量発生は、「虫は死ぬ」が制作、放送された一九六三年当時には管見の限りでは存在せず、このドラマがバツタ塚のモノユメントから発想されたことは確かかなようだが、前掲の鳥羽は、それ以前に安部の視野に入っていたネズミの大量発生事件とこのドラマとの関係を指摘している。鳥羽によれば、イナゴの大量発生を描いた「虫は死ぬ」には、宇田川竜男の新聞記事「木曾谷ネズミ騒動記」(『朝日新聞』夕刊 一九五七年二月八日)をもとにネズミの異常発生を描いた開高健「パニック」(『新日本文学』一九五七年八月)⁽⁵⁾の先行によって断念された安部の構想が表れている可能性もあるという。

「虫は死ぬ」が制作、放送された当時、既に農作物を壊滅させるほどのイナゴの大量発生が遠い過去の出来事となっていたにせよ、また、このドラマの構想に開高健「パニック」が描いたネズミの大量発生が関係しているにせよ、農作物を育てる上での障害の一つが害虫の発生であるという事実は揺るがない。それは、害虫対策の技術がある程度進歩した、このドラマの制作、放送当時の一九六三年においても同様だ。例えば、『北海道新聞』(朝刊 一九六三年八月二五日)は「いま

各農作物とも病害虫が発生しており、農家は薬剤散布作業に追われている」と、同年八月二〇日時点での石狩支庁農水産課による作況調査を伝え、以下のように情報を列挙している。

◇水稲―作柄、成育とも平年並み。イモチ病などが少し発生。
◇畑作 △えん麦―すでに収穫はすんでいるが、成育は「やや不良」。

▽大豆―平年並み。地区によっては「やや不良」で、シンクイ虫が少し発生。

▽小豆―平年並み。マメホソクチゾウ虫が少し、カキノメイガ虫が中ていど発生。

▽菜豆―「やや不良」。炭ソ病が発生。

▽トウキビ―平年作。アワヨトウ虫少しと媒紋病中ていど発生。

▽ジャガイモ―「やや不良」で、疫病まんえん。

▽玉ねぎ―「やや不良」。軟腐病が若干発生。

▽リンゴ―平年並みだが、地区によって「やや不良」。

▽ビート―平年作。カッパン病、ヨトウ虫も少し出ている。

▽デントコーン―平年並み。媒紋病中ていど発生。

各農作物の生育に害を与えるこうした病害虫は、農業にとつては障害としてしか表されず、作況と病害虫の発生状況とが極めて簡潔に記されているが故に、その結びつきの強さをかえって誇張する。列挙される「〇〇病」や「〇〇虫」の名は、その病害虫の意味内容や実態よりも、あたかも表記そのものが農家や新聞読者に警戒心と不安を与えていくようだ。「虫は死ぬ」の中で発せられる、「害虫つてものは、どうしたって、殺してやらなきゃならないものだからね」とは、愛子に

あてつけた叔母の台詞だが、病虫害はまさに駆除すべき対象でしかないことが、このような新聞記事にも表れている。

『北海道新聞』はこうした地区別の作況を随時報道しており、同年九月一日付の同紙朝刊が伝える道内作況は、「春先の冷害予報にもかかわらず、七月中旬以降、とくに八月にはいつてから全道的に好天気に恵まれたため、本道の稲作はほぼ平年並みの作柄で、収穫期を迎えようとしている。(中略)一方、畑作は主産地の十勝、網走などで、いぜん春先の強風災害による成育の遅れが尾を引いて、雑穀類が『やや不良』など、全般的に作柄は遅れている」というものであった。稲作は「平年並み」、畑作は「やや不良」であるという状況に変化はないが、作況を大きく左右する天候に加えて、この新聞記事でも病虫害の発生状況が多く紹介されている。

例えば、同年における稲作の豊作は、道央では「心配されていたイモチ、ニカメイ虫など病虫害の被害も予想より少なかった」ことなどによるものと報じられており、同様に、道南、道東北でも、病虫害の被害は少なかったという。稲作に比べ、やや不作の畑作の作況を伝える記事では、十勝地方の麦類が「干ばつとアブラ虫の被害で反収は百二十八粒にとどまりそう」、道南の胆振地方の一部では「赤サビ病で全滅した地域もあり、作柄は不良」であるという。続けて、十勝地方の豆類の中でも小豆、菜豆が「春先の低温障害、干ばつ、強風の影響が最後まで尾を引き、また病虫害も多かったため」やや不良、ジャガイモは、後志地方が「七月初めから疫病発生」のためやや不良であるという。

その後、同年一〇月六日付の『北海道新聞』朝刊でも一〇月一日現

在の作況が伝えられてはいるが、概して状況に変化はない。ただ、ジャガイモに関しては、一〇月一六日付の朝刊で豊作が伝えられており、その原因は「盛夏期の好天、疫病が道南を除いて少なかったこと」によるものであったようだ。一〇月一日から一三日までの同紙朝刊には「あすの北海道農業」という連載記事が掲載され、その初回の記事には、一九六一年の農業基本法の成立を背景とした北海道農業の機械化が報じられており、イナゴを駆除するために農業散布機を導入する場面が描かれた「虫は死ね」との関係がうかがえる。

先に述べたように、当時の実際の病虫害としてイナゴが発生していたわけではないが、ドラマの中のイナゴは、当時の農家の懸念であった実際の病虫害の代替として描かれていることになる。北海道で農業を営む人々の不安は、このイナゴの大量発生というフィクションに集約されるわけだ。そして、言うまでもなくこのドラマの中の病虫害とはイナゴだけを示すのではない。東京から北海道の農村にやつて来た部外者であり、精神的な疾患を抱え、北海道で病虫害をそれとして扱うことができない愛子もまた「病虫害」なのである。ここには、昭和三〇年代の安部公房が描き続けた農村という共同体の閉鎖性と自己完結性の問題をすくい取ることもできよう。⁽⁷⁾

二 愛子と〈狂気〉

安部が昭和三〇年代に描き続けた、農村という共同体の閉鎖性と自己完結性の問題は、「虫は死ね」の演出を担当したHBCの小南武朗にも共有されている。以下は、『北海タイムス』(夕刊 一九六三年一一

月一〇日）に掲載されたドラマ制作当時の小南の発言である。

このドラマでは「愛の不在」ということがテーマとなっている。都会と農村同じ人間が住んではいますが、一見平和でだれもがこいを求められるように思う農村にも、ほんとうの意味の愛というのがあるがっていない。憎しみ、しつと、排他性、そうしたものがやはり人間の心の内部に醜く根をはっている。男と女、女と女、そして女と虫の交流。こうした心理の蔭をひきだしてみたい

「一見平和でだれもがこいを求められるように思う農村」とは、愛子のように都市部に生きる者の多くが抱く農村イメージである。墮胎を迫った恋人をナイフで切りつけた過去を持つ愛子も、農村を訪れた当初、「こじや、誰かの命を助けるために、誰かを傷つけなければならぬなんてことはないでしょう？ 誰もが土の中から、命をつくり出すことにせいっぱいなんだもの……」という台詞を発している。ここでの愛子には、「土の中から、命をつくり出す」ために行われる病害虫の駆除など念頭になく、その愛子が農作業の現実に触れていく姿を描くことで、「一見平和でだれもがこいを求められるように思う農村」など、都市生活者の恣意的なイメージでしかないと暴き出していると言えよう。農村で暮らす人々の間にも、〈病害虫〉に対しても生じることのない「愛」や、〈狂気〉を抱え持つ愛子と他の作中人物との間に横たわっている「愛の不在」の表象によって農村の実態へ近づこうとするこのドラマは、現在と変わらず、家族愛や異性愛ばかりが反復されていた当時のテレビドラマの物語群においても特異であることは間違いない。

このドラマがもたらす農村イメージの亀裂において重要な機能を果

たしているのは、愛子とその〈狂気〉をめぐる表象であろう。東京で恋人をナイフで切りつけ、精神疾患の治療を受けた愛子は、農村での生活では逆に、虫を駆除したり、鶏をしめたりすることもできない。ドラマの末尾近くで、叔母に皮肉られた愛子が「虫なんかいくらだつて殺してみせるわ！」と虫を探して殺そうとするが、我に返った愛子は「私、変だったわ……たしかに、いま、変だったわ……」とこの行動を省みている。この言動をふまえると、愛子の〈狂気〉による発作とは、生き物の生命を脅かす行動として表れるようで、恋人をナイフで切りつけたのもその症状の一つなのであろう。そして、その恋人に墮胎を迫られたからか、このような発作が生じていないときには、生き物の生命を奪うことに対して過剰に慎重になるのであろう。つまり愛子の〈狂気〉の総体とは、生き物の生命に対する攻撃性と慎重さの度合いの激しさにあるのだ。「東京つてところは……年中、人が死んだり、殺されたりでしょう……じつさい、神経にこたえちゃうわ……」という愛子の台詞は、その原因が都市生活にあることもほのめかしている。

このような愛子の姿は、ドラマの細部にも表出しており、例えば、物語の中の愛子は、耕耘機や農薬を散布するスピード・スプレア機に強い関心を示しており、その運転をしたがっている。ここに安部公房のメカニズムに対する執着を読み取ることは容易だが、「乗物が大好きなのよ……言うとおりに動いてくれるものなんて、乗物ぐらいいいかないでしょう？」という台詞に、他者との関係をうまく築けない愛子の病の一端を読み取ることも可能であろう。また、叔父と親密な関係にあった愛子は、そのために叔母の嫉妬を買ったせいも、スピード・ス

ブレア機の技師に接近していき、「叔父さんは、あつちに行つて下さい！」「私のそばには来ないで！」ということばを叔父に浴びせる。このシーンは、男性技師に対する愛子の興味というよりも、技師によって運転されているスピード・スプレア機に対する愛子の強い関心によって支えられており、叔父に対する件の強い口調の原因が不明なまま物語の中で浮遊しているという意味で、やはり愛子の病の一端を表象していると言えよう。

このように、ドラマの中の愛子の〈狂気〉は様々なレベルで表出していくが、物語の展開においては、やはり虫の生命を脅かすことに対する過剰なまでの慎重さとしてそれが表れていることは言うまでもない。このドラマが開拓期の〈蝗害〉を伝えるバツタ塚から着想されていることをふまれば、虫に対する愛子のこの態度は、〈蝗害〉を克服することで開拓をなしたげた北海道の近代や、病害虫を駆除し続けることで農作物の生産を維持している農村そのものへの問いかけともなり得るだろう。そしてこの愛子の〈狂気〉は、結果的に農村における愛子の他者性を際立たせることになり、それ故に愛子が村を去っていくところで閉じられるこのドラマの結末へと結びつくことにはなる。とは言え、それは、ただ単に愛子という存在が農村という場において徹底的に排除されたことだけを表しているのではない。愛子を〈狂気〉を抱えた存在として描いてきたこのドラマは、ラストシーンへと展開していくにつれて〈狂気〉が誰のものであるかを曖昧にしていくのである。

前述したように、愛子が村を去っていく直接的な理由は、スピード・スプレア機のタイヤをパンクさせた犯人として疑われたためであるが、

これは、愛子を〈害虫〉として排除しようとした叔母の計略として解釈するのが妥当だ。このラストシーンに至るまで、叔母は愛子に対して過度な嫌がらせをしており、叔母の発する台詞から判断すると、それは、愛子が自分の夫と親密な関係になつていくことに對する嫉妬や、畑で「歌つたり笑つたりする」愛子が、畑や静かな田舎をかき乱している叔母に考えられていることが原因であるようだ。ただ、叔母が愛子にぶつける台詞はもはや嫌がらせのレベルを超えており、恋人にナイフを向けた愛子の攻撃的な〈狂気〉が叔母に転移したかのようだ。

虫も殺せません、トリも殺せません……そんな、馬鹿なこと……そんな、お姫さんみたいなきれいごとで男をたぶらかそうだなんて、淫売と同じことじゃないか！

……まともな女は仕方なしに、いろんなものを殺さなければならぬんだよ……虫も殺すし、トリも殺すし、親兄弟だって、殺さなければならぬことがあるんだからね……。そうだと、誰だって、身内の一人や二人、戦争にとられなかつた者なんかいないんだよ……それでも、黙って、しんぼうしているんじゃないか……嘘さ！嘘にきまつているよ！平気で殺せる人間のほうが、よけいにそんなふうにして、猫をかぶってみせるものなんだ！あんただって肉や魚を食べたことがないってわけじゃないんだろ？じゃア、同じじゃないか……。手も、口も、血まみれになつていんだよ……。そのくせに、殺せないだなんて……。あ、そうか、自分じゃ手をよごさないで、他人が殺したものを、横どりしようつていうんだね？……恐ろしい性悪だよ……ほら、その眼……その気になれば、この私だって殺せるくせに……！

叔母は、愛子が自分の夫を誘惑しようと考えていると考えており、右のように愛子を激しく恫喝するが、叔母の愛子に対する批判は徐々に愛子という対象を超えていく。農村における「まともな女」は、虫やトリを「殺さなければならぬ」ということばは愛子に向けられてはいるが、戦争によつて「身内の一人や二人」を殺さなければならなかったという経験は、明らかに愛子を超えた対象に対して向けられたものだ。また、虫もトリも殺せない愛子も動物の生命を口にしていているという欺瞞の指摘も同様であるし、自分への愛子の殺意を指摘する発言も過剰性を帯びている。

その後叔母は、「なぜ虫も殺せないのか、やつと分つたよ……あんだ、自分が、虫だからなのさ！ ……あんだ害虫なんだよ！」と指摘し、「害虫でないって言うんなら、さあ、早く、トリを殺して見せてごらん！ そう、早くしないと、逃げてしまふじゃないの！」とけしかけ、エコーのかかった「そらー！」という声が愛子の耳を襲う。このシークエンスは、農村で暮らす叔母の〈狂気〉、ひいては農村そのものが抱えている〈狂気〉を露呈しつつ、その台詞が愛子との会話のレベルを超え、農村の閉鎖性や自己完結性に対する批判へと及んでいるという意味において、もはや〈狂気〉が〈狂気〉でなくなっているような表象であるとも言えよう。愛子が村にやつて来る前からその〈狂気〉を警戒していた叔母が、いつしか〈狂気〉の表象に取り込まれると同時に、その発言と〈狂気〉のレベルが曖昧になり、〈狂気〉そのものが何か不明になっていくのだ。

誰が〈狂気〉を抱えているのか不明な表象は、ラストシーンにおいてより一層顕在化する。スピード・スプレア機のタイヤがカミソリの

刃でパンクさせられていたことが発覚するシークエンスにおいて、愛子は「気違いよ、そんなことする人は！」と強い口調で言い、その調子に押された技師も「まったく、気違いだな……」とつぶやく。続いて叔母が愛子にあてつけるように、「いるんだねえ、やつぱり、そんな気違いが……」、「たとえば、人間よりも、虫の命のほうが大事だつていうような気違いがね……」と言つたのに対し、叔父は「そんな気違いは、どこにもいないと言つてるだろう！」と激しい口調で言い返す。その後、愛子と叔父、叔母の三人の間でパンクの罪をなすりつけあい、互いに自分が犯人ではないことを主張する中で、突然虫を殺そうとする愛子の発作が起こるのである。

このシークエンスでは、スピード・スプレア機のタイヤをパンクさせるようなことをするのは「気違い」であると、技師を含めた四人が認めていることを前提とした上で、三人は互いにその罪をなすりつけあっている。とするならば、ここでは、愛子だけでなく、叔父、叔母も「気違い」であることの可能性を表していることになる。したがって、このドラマのラストシーンは、誰もが〈狂気〉の可能性を表しているために、誰が〈狂気〉であるのか不明であることを表しているのだ。繰り返される「気違い」という語は、その反復によつて意味内容が無化されていき、「気違い」そのものが何なのか不明瞭にしてもいる。

ただし、そのようなシークエンスの中で発せられる愛子の台詞には注意が必要だ。自分をパンクの犯人として疑う叔母にたまりかねた愛子は、件の攻撃性を發揮し、虫を探して殺そうとするような発作を起こすが、その直後、我に返つて「私、変だったわ……たしかに、いま、

変だったわ……でも、本物の気違いは、自分で自分のことを変だとは自覚できないんですってね……でも、私はまだ自覚できたわ……私はまだ正気なんです」と言う。前述したように、ここでの愛子と叔父、叔母の三人は、パンクの犯人を「気違い」と認識する前提の上に立って、互いを疑い、その罪をなすりつけあっている。つまり、「本物の気違いは、自分で自分のことを変だとは自覚できない」ことに触れ、「私はまだ自覚できた」という愛子は、自身を他の二人から差異化するような発言をしていることになるのである。

その上でこのドラマが、「私、まだ、自分が変だつてことを自覚できるわ。でも、すぐにまた、自覚できなくなりそうよ……」と愛子がつぶやいて農村を去っていく場面で閉じられていることにも留意すべきだろう。これらの愛子の台詞は、農村という場で共有されている〈狂気〉に自身が自覚的であることを表していると同時に、自身もその場の〈狂気〉に取り込まれていく可能性を否定していないことを表している。ひいては、愛子のこの台詞の向けられた対象は、農村という場に共有されている〈狂気〉だけではなく、あらゆる共同体に共有されている認識そのものかもしれない。北海道を去った愛子が向かう次の場でも再び遭遇するものかもしれない。ある場の共通認識とは、その場の〈狂気〉であるとも言えるからだ。とするならば、都市生活において精神疾患の診断を受け、農村でもそのために排除される愛子、及びその〈狂気〉とは、ある共同体の〈狂気〉をそれとして浮き彫りにしていくような機能を果たしていることになる。

三 解釈の振幅

映像とシナリオをつきあわせて精読、考察すれば、以上のような読解も可能かもしれないが、一時間のテレビドラマという時間の枠の中で、しかも視聴者が録画機器など持っていないなかった放送当時、このドラマに対してどれほどの読解が可能であったのだろうか。少なくとも当時の新聞紙上のテレビ欄は、これまでに述べてきたような論点を取り上げてはいない。例えば、放送当日の『朝日新聞』（東京版朝刊）のテレビ欄は、「虫は死ね」のあらすじを紹介する中で、例のスピード・スプレア機のタイヤをパンクさせたのは「愛子の仕業」とし、「虫やニワトリを異常に愛する愛子に自然人を象徴したファンタジックなドラマ」とまとめている。同じく『毎日新聞』（東京版朝刊）も、「美しい北海道の原野を舞台にくりひろげる幻想的な物語の中に、人間の根源的なものを探ろうとしたドラマ」として紹介し、やはりパンクの「犯人は愛子だ」とする。

ここで問題なのは、スピード・スプレア機のタイヤをパンクさせた犯人が愛子と断定されていることであり、主要新聞二紙のテレビ欄に掲載されたこのような表現を文字通り受け止めれば、パンクの犯人をめぐる登場人物たちの心理的な葛藤を描いたドラマ末尾のシークエンスの意味は無効化されていくことになってしまうだろう。このドラマの展開をふまえれば、愛子を村から追いだすために嫌がらせをしている叔母をパンクの犯人と解釈していくのが妥当であろうが、テレビ欄の番組紹介は、そのような解釈を許さないような力を発揮していくことになる。

ただ、放送当日のテレビ欄におけるこれらの番組紹介は、各テレビ

局が新聞社用に出す発表文がもととなっていることが多いので、パンクの犯人を愛子とする読解もそのような情報に基づいたものなのである。実際、一九六三年一月七日発行の『週刊TVガイド』11月15日号に掲載されている「虫は死ね」の紹介にも、「美しい北海道の原野を舞台にくりひろげるファンタジックなドラマ」、「昆虫やニワトリを異常に愛する愛子という女性に、社会のキズナに縛られない自然な人間を象徴しようとするもの」、「人間の根源的なものを追求する」といったような表現が見られ、新聞二紙の番組紹介と重複している。とするならば、「虫は死ね」に関するテレビ局の発表文が、パンクの犯人の解釈においては、粗略な書き方をしていたということになる。

その点をめぐる解釈とは別に、この二紙は、「虫は死ね」の放送数日後にテレビ評という形でこのドラマをとりあげてもいる。『朝日新聞』（東京版朝刊 一九六三年一月一日）の「波」は、このドラマを「まとまりの悪いもの」と評し、「それというものも、安部という作家のものは、どだいテレビ向きではないからだと思われる。抽象性の強い、高度に観念的な作品は、小説として読んでこそ興味はあっても、画面のワクと限られた放送時間に制約されているテレビにはどうも無理ではないか」と、安部の試みとテレビというメディアとの齟齬を理由に批判している。一方、『毎日新聞』（東京版朝刊 一九六三年一月一日）の「テレビ週言」は、「現実からテーマをひき出し、そのテーマを現実化するという点で、これまでの作品のうちでは最もすぐれていた。閉ざされた心と、開かれた心がみたところ対立しているようだが、それは対立ではなくて、交流のない断絶であり、そして両者に理解を示し断絶をうすめようとする第三者の努力も無意味であるというきわ

めて今日的な現実の不気味さが、あたかも自然のようにひろがっていた」と、「虫は死ね」と同じ頃に放映された芸術祭参加ドラマの中で最高の評価を与えている。

『朝日』の「波」における批判は、一九六〇年前後のテレビ文化黎明期における、テレビという大衆的なメディアと、芸術性を志向していたテレビドラマとの意識のズレの問題に還元できる論点であろうし、『毎日』の「テレビ週言」は、「愛の不在」という制作側が設定した主題を漠然とつかみ取った上で、その今日性を評価していることになる。『読売新聞』（東京版朝刊 一九六三年一月一日）の大木豊「テレビ週評」も「虫は死ね」に触れているが、「作者（安部公房）の才気を別に、話の暗さがひっかかった」という簡単な評で片づけている。主要新聞各紙に掲載されたテレビ欄での番組紹介やテレビ評を総合すると、ドラマに対する賛否両論はあるものの、「狂気」という方法によって農村という場の自明性を疑っていくあの問題意識はくみ取れてはいないようだ。「ファンタジックなドラマ」、「幻想的な物語」という語で整理されているのはまだしも、「話の暗さ」というイメージや、抽象的、観念的でテレビ向きではないという印象に留まっている記述もある。この中で最も「虫は死ね」に好意的なのは『毎日』の「テレビ週言」であろうか。

こうした「虫は死ね」の新聞評については、玉井五一「TVジャーナリズム評」(『キネマ旬報』一九六四年一月一日)が、『朝日』の「波」や『読売』の「テレビ週評」を批判し、高橋光子が『テレビドラマ』（一九六四年一月）誌上で、やはり「波」に対して「まともに反論する気も起らない」と嫌悪感を示している。新聞各紙の評に比して、玉

井や、専門誌『テレビドラマ』誌上に掲載された評はこのドラマに対して理解を見せており、例えば志賀信夫「芸術祭参加作品を中心として」(『テレビドラマ』一九六三年一月)は以下のように評している。

このドラマは現代人の交流の断絶や気狂いでない人間が逆に気狂いではないかという精神的倒錯を描いた意欲作である。安部公房一流のアイディアの奇抜さ、キャラクターの特異さで、このドラマは異常な観念ドラマとなっていた。ところが、演出は北海道のリアリティをふんだんにもりこもうとしたため、観念とリアリティが合致せず、美しい風景と観念的なせりふのやりとりが独立し、ドラマそれ自体もアンバランスになっていた。

志賀は、演出を担当した小南の「愛の不在」というテーマや、前述したような〈狂気〉の反転を正確に読み解いた上で、『朝日』の「波」同様に、ドラマの「アンバランス」を指摘している。観念的であるという印象も『朝日』と同じだが、その観念性と「北海道のリアリティ」の齟齬を指摘しているので、ドラマの観念性自体が問題であると言っているわけではない。前掲した高橋光子も「虫は死ね」への評価や作者の安部への信用を前提にした上で、「見終わってこの作品で作者は何を云ったのだらうと考えてみると、正直なところよくわからない」とし、「生きていく人間の——この場合は妻に代替される——非情さというものを書いたのだろうか」と推測し、いくつかの課題を取り出している。高橋は、例のスピード・スプレア機のタイヤをパンクさせた犯人についても触れており、「ラスト近く、スピード・スプレアのタイヤのパンク事件にしても、妻の作だけが浮き上ってしまったようである」と述べ、犯人が叔母であることを読み取った上で、その表現技法

を批判している。

一九六三年一月二一日発行の『週刊TVガイド』11月29日号に掲載された「芸術祭ドラマ評」でも評価は二つに割れている。内村直也は、「作者が言おうとしたことが台本の上でも十分描ききれていない感がある」とし、愛子の精神病的要素を抑えたことで「最後の重要な部分が生きなかった」と、「ラジオ、テレビの作者として非常に優秀だと信じる安部公房にしては、いささかものたらない」とする。それに反して関根弘は、「『生きもの』を殺すことの出来ない精神の薄弱な娘を中心に据えて、ヒューマニズムのおとし穴を眺めている」と読解し、「現在の世界情勢にも通ずる寓話性」や会話のあり様を評価している。内村は「虫は死ね」についてはいささか否定的だが、原作者の安部公房への評価を前提としている点は前掲の志賀や高橋とも共通しているし、ラストシーンを「重要な部分」と捉える認識は確かであると言える。関根が言う「現在の世界情勢にも通ずる寓話性」とは、例の〈狂気〉をめぐる表象を指摘していると考えられなくもない。

こうしてみると、新聞各紙に掲載されたこのドラマに対する解釈や評と、映像やテレビの専門家のそれとはやはりレベルが異なっていることが分かるが、専門的な評者にもこのドラマの難解さはある程度共有されているようだ。そのような難解さがネックにはなっているものの、『テレビドラマ』誌上で行われた芸術祭受賞作の事前予想では、ドラマの企画、脚本、演出、演技などの点を総合した得点で八七点を獲得しており、昭和三八年年度の芸術祭に参加したテレビドラマの中では三位の位置にある。ちなみにこの事前予想の一位は、九〇点を獲得したNHKの「鑄型」(須川栄三作、和田勉演出)であった。

おわりに

ところで、安部公房の脚本と放送ライブラリーで視聴できる映像作品とを比較すると、安部が用意していたいくつかの台詞が演出によって削除されていることが分かる。最も重要な削除箇所はラストシーンにおける叔母の台詞だ。安部の脚本では、当初以下のようなラストシーンが用意されていた。

庭（数分後）

やって来たときと同じ服装で愛子が現われる。

技師 いますぐ、タイヤが外れるから、ついでに町まで送ってあげよう。

主人 いかん！ 行くんなら、一人で行きなさい！

愛子（静かに） ええ……。

うなづいて、歩き出す。

技師（舌打ちして）馬鹿げている！

愛子（ふと、振向き）私、まだ、自分が変だってことを自覚できぬわ。でも、すぐにまた、自覚できなくなりそうよ……。

そのまま、消えるように立去って行く

妻（ややあって、低く呟く）これでやっと静かになった……

昔どおり……。

急に、十年も老けたような主人の虚ろな表情。

妻の声（ささやくように）静かになった……。

やがて、何時ものように、働き出す二人。カメラ上へ上っ

て、山麓の農家が小さく見える――。

現存する映像作品では、ゴシックで記した箇所が削除されている。「私、まだ、自分が変だってことを自覚できるわ。でも、すぐにまた、自覚できなくなりそうよ……。」という愛子の台詞でこのドラマが閉じられるということは、前述したように、ある場の共通認識そのものが「狂気」であることを示唆しているため、主題が明確になる結末であるとは言える。そのような意味で、演出を担当したHBCの小南武朗の判断は妥当なものであったと言えよう。この点について安部からのクレームもなかったという。このドラマのタイトルが、当初の「静かなる日々」から「虫は死ぬ」へと変更されたことも、叔母の「これでやっと静かになった……昔どおり……」「静かになった……」という台詞のカットをふまえれば妥当である。

ただ、「これでやっと静かになった……昔どおり……」という叔母の台詞は、愛子を村から追いだそうとした叔母の意図を映し出しているため、スピード・スプレア機のパンクの犯人が、愛子に見せかけた叔母の仕業であることを暗に示した表現であるとは言える。この台詞をカットした結果、パンクの犯人が誰なのか確かに分かりにくくなり、パンクを仕掛けた罪を愛子が負って村を去って行くという物語の展開がその表面に浮き上がることになる。もしかしたら、芸術祭の評などのいくつかの同時代評がラストシーンに疑問を呈する背景には、この台詞のカットがかかわっているのかもしれない。

いずれにせよ、「虫は死ぬ」が、こうした物語の基本的な理解すらおぼつかないほどのドラマであったことは事実であろう。一部の専門家からは高い評価を得ていたにもかかわらず、受け入れることを根本

から拒んでしまうような声も一部に存在したこのドラマは、やはり多くの視聴者が娯楽として受容できるような消費物ではなかったようだ。それでも、そのようなドラマが、一九六三年当時、日曜日のゴールデンタイムに放送されていたことの意義は改めて確認されるべきであろう。それは、当時はまだ新しくなったテレビという大衆的メディアにおける文学表現の不格好な可能性をはつきりと示しているのである。

注

- (1) この選考結果について、志賀信夫「放送界パトロール」(『キネマ旬報』一九六四年二月一日)は、「もし、芸術祭賞というものが、それほど權威のあるものならば、なぜ、奨励賞を九つもだしたのだろう」と懐疑的に受け止めている。
- (2) 文化庁文化庁芸術課編『芸術祭30年史資料編(上)』(文化庁 一九七六年三月)参照。なお、北海道放送株式会社社史編纂室編『北海道放送二十年』(北海道放送 一九七二年九月)には、「人物の性格のおもしろさはないが、そのペースベクチブにおける魅力があった」という飯島正の評が紹介されている。
- (3) 鳥羽耕史「安部公房とバツタ塚 開高健「パニック」から「虫は死ね」へ」(渡辺三子・田中スエコ編『安部公房を語る 郷土誌「あさひかわ」の誌面から』あさひかわ社 二〇一三年一月)
- (4) このパラグラフについては、桑山覚「北海道の蝗害」(『新昆虫』一九五五年五月)、井上寿『北海道十勝国飛蝗発生史 明治12年から同18年までの発生顛末』(私家版 一九八三年二月)、江崎悌三『北海道蝗害報告書』について(『江崎悌三著作集 第一巻』思索社 一九八四年八月)、村元直人「バツタ塚と応用昆虫学の誕生」(『函館短期大学紀要』二〇〇三年四月)等を参照した。
- (5) 鳥羽耕史「安部公房とバツタ塚 開高健「パニック」から「虫は死ね」へ」(前掲)参照。
- (6) 高橋聰「開高健論への覚え書き(一)―「パニック」資料紹介を中心として―」(『立教高等学校研究紀要』一九八二年二月)参照。
- (7) 小林治「昭和三十年代の安部公房短編作品について(一)(二)―日本的共同体への帰属と脱出―」(『駒沢短大国文』二〇〇三年三月、二〇〇四年三月)参照。
- (8) 山田一郎「ラジオ・テレビ欄の現状と批判 読者と聴視者への二重奉仕」(『新聞研究』一九五九年六月)、日本新聞協会製作技術課「ラジオ・テレビ欄製作の現状と問題点」、塩沢茂「ラジオ・テレビ欄の編集」(同一 一九六五年五月)、服部孝章・服部研究室「ラジオ・テレビ欄の研究―新聞の機能と役割―」(『立教大学社会学部研究紀要 応用社会学研究』一九九二年三月)参照。
- (9) この点については、拙稿「安部公房作「日本の日蝕」を読む／視る」(『同志社国文学』二〇一四年一月)を参照のこと。
- (10) 私設審査委員会「芸術祭大・中・小各賞!」(『テレビドラマ』一九六四年一月)参照。
- (11) 鳥羽耕史「安部公房とバツタ塚 開高健「パニック」から「虫は死ね」へ」(前掲)参照。

(12) 鳥羽耕史「安部公房とバツタ塚 開高健「パニック」から「虫は死ね」

へ」(前掲) 参照。

付記 台詞等の引用は、初出(『テレビドラマ』一九六四年一月)掲載のシナリオによった。なお、本稿はJSPS科研費(課題番号25770084)の成果の一部で、執筆にあたっては、放送ライブラリーのご協力を得た。記してお礼申し上げます。

(せざき けいじ、広島大学大学院文学研究科准教授)