

TVドラマのartification —『あまちゃん』第152回を例に—

木村直弘

はじめに

本稿は、総論および問題提起としての前稿「いつ〈芸術家〉なのか——日本におけるArtificationをめぐる予備的考察——」¹⁾で予告したように、「アート」とも「芸術」とも捉えにくいTVドラマを例に、「作品化」という視角から、日本における「artification」について具体的に考察することを目的とした続編＝各論となっている。よって、本稿の前提たる前稿も併せてお読みいただきたい。ここで改めてartificationという基本概念に関するロベルタ・シャピロとナタリー・エニックの定義を確認しておけば、

芸術は、制度的な活動、日常的な相互作用、技術的な実装、意味の帰属などの総和として、時間の経過とともに出現する。芸術化artificationとは、新しい対象や行為が出現し、関係や制度が変容していく、社会的変化のダイナミックなプロセスである²⁾。

ということになる。その後、前稿(2021年)で紹介した日本芸術院改革の流れに沿って2022年以降、新しい会員候補推薦制度のもと日本芸術院会員選考が行われており、それはまさしく「新しい対象や行為が出現し、関係や制度が変容していく、社会的変化のダイナミックなプロセス」としてのartification＝芸術化の典型例として捉えることができる。よって、本題のTVドラマのartificationに関する考察に入る前に、前稿との接続も兼ねて、まずは日本芸術院会員選考というartificationの具体例を確認しておこう。

1. 黒柳徹子は芸術家である

黒柳徹子は芸術家かという問いに、皆さんはどう答えるだろうか。その答えは、黒柳徹子はアーティストかという問いへの答えと同じだろうか。あるいは黒柳徹子はクリエイターかという問いの場合は？

1) 木村直弘「いつ〈芸術家〉なのか——日本におけるArtificationをめぐる予備的考察——」(『アルテス リベラレス (岩手大学人文社会科学部紀要)』第109号, 2021年) 35-59頁。

2) Roberta Shapiro & Nathalie Heinich, "When is Artification?," in *Contemporary Aesthetics*, Special Vol. 4, 2012. ※オンライン・ジャーナルのため号全体の通し頁表記なし。https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss4/9/ ※以下、URLへの最終アクセス日は全て2023年9月30日。

当然これらの問いへの答えは、各人のもつ「芸術家」「アーティスト」「クリエイター」のイメージに左右されるが、たとえば表象文化論研究者・北野圭介も言うように、これらの表現を「それほど意識しないままに上手に使い分けているようでさえある」³⁾ のが日本の現状である。その上手な「使い分け」が根ざしているのは、「芸術家」「藝術家」「芸術家」「藝術家」「アーティスト」「あーていすと」「あ〜ていすと」「Artist」「artist」等々、日本語表記における多様な可能性、すなわち、使い方によってそれぞれにニュアンスを変えられるというその特質であることは言を俟たない。逆に言えば、こうした表記それぞれが違った対象をとりうるほど、現代の芸術／アートは多様化＝拡散化しているということにもなる。それには、従来芸術／アートと見なされなかったモノやコトが芸術／アートと見なされるようになる（する）こと、換言すれば「伝統的な意味でのartではないものが、art的なもの、あるいはart的な考え方や実践の影響を受けたものへと変化していく状況やプロセス」⁴⁾ であるartification(芸術化／アート化)も関与している。

1. 1. 「アートワールド Artworld」：ディッキーの制度理論

では何あるいは誰によって、従来芸術／アートと見なされなかったモノやコトが芸術／アートと見なされるようになるのか。それは当然、芸術とは何かという問いに関わる。たとえば、アメリカの分析哲学者ジョージ・ディッキー (George Dickie, 1926-2020) は、その論文「芸術とは何か——制度的分析」(*What is Art?: An Institutional Analysis* 1974年)で、「芸術作品」には少なくとも「一時的もしくは分類の意味」「二次的もしくは派生的意味」「評価の意味」の3つの意味が存在しているとし、「芸術作品」の必要十分条件について以下のように述べている。すなわち、

分類の意味における芸術作品は、(1)人工物であり、かつ、(2)それが持つ諸側面 (aspects) の集合が、ある特定の社会制度 (アートワールド) の代表として行動するある種の人ないし人々をして、当の人工物に対して鑑賞のための候補という身分を授与せしめた、そうしたものである。⁵⁾

また、この「アートワールドの中核をなす構成員」については、

その組織はゆるやかとはいえ、それでも相互に関わりあう人々からなる集合であり、それには芸術家 (画家、作家、作曲家を指示する言語として理解された)、プロデューサー、美術館のディレクター、美術館の来場者、観劇者、新聞記者、あらゆる種類の出版物に寄稿する批評家、芸術史家、芸術理論家、芸術哲学者などが含まれる。これらはアートワールドの機構が働くように維持し、これによって、それが存続するべく配慮する人々である。それ以外にも、自分をアートワールドのメンバーと考えるすべての人は、そのことによってメンバーといわれてよい。⁶⁾

3) 北野圭介『ポスト・アートセオリーズ——現代芸術の語り方』(人文書院, 2021年) 7頁。

4) Ossi Naukkarinen, "Variations on Artification," in *Contemporary Aesthetics*, Special Vol.4, 2012. https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss4/2/

5) ジョージ・ディッキー「芸術とはなにか——制度的分析」(今井晋訳、西村清和監訳・編『分析美学基本論文集』勁草書房, 2015年) 46-47頁。原文は、George Dickie, "What is Art?: An Institutional Analysis," in *do., Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Ithaca & London: Cornell University Press, 1974) p. 34.

6) 同前, 48頁。(=ibid., p. 35f.)

とする。

さらにディッキーは、こうしたアートワールドの必要最小限の中核メンバー＝「プレゼンテーション・グループ」として、「作品を創造する芸術家、その作品を人々に提示する「プレゼンター」、そしてその作品を鑑賞する「常連客」を挙げている⁷⁾。一般に「制度理論」(もちろん、アートワールドは確立された社会制度や団体組織である必要はない)と呼ばれるディッキーのアートワールド論も基本的に、芸術とは何かを論ずる際、(モノであれコトであれ)「作品」という存在に依拠していることは看過されてはならない。たとえば、ここでは、美術史家・北澤憲昭の言を引用しておこう。

芸術は、「作品」と呼ばれる存在を要として成り立つ社会的システムである。作品というのは鑑賞性を備える人工的存在であり、これを創出する行為は「制作」と呼ばれる。つまり、制作とは作品の生産であり、この生産品は、近代における貨幣経済のもとで商品として流通してきた。appreciationの訳語である「鑑賞」は、作品を味わうことで、その真価を捉える行為を指す。悦びを以て対象を味解する行為、つまりは作品の消費である。この制作と鑑賞のあいだを、作品を介して繋ぐシステムが「芸術」と呼ばれてきたのだ。～(中略)～

舞踏や演劇においては、事物ではなく出来事の全体が作品となる。そのさい、全体の有りようのみならず、それを成り立たせる技術も鑑賞の対象となる。～⁸⁾

よって、ディッキーの言うアートワールドがある作品を「芸術作品」とみなした(「鑑賞のための候補という身分を授与した)時に、その制作者も「芸術家」とみなされるようになるのは言うまでもない。

1. 2. アートワールドとしての日本芸術院会員推薦・選考

ここで冒頭の問いに戻れば、実は、黒柳徹子は芸術家である、という明確な答えがある。その理由は、もちろんディッキー的に「自分をアートワールドのメンバーと考えるすべての人」もその構成員として認めるという考え方があからずからではない。(ディッキー的に言えばアートワールドの「プレゼンテーション・グループ」構成員から成る)ある公的組織が彼女をそれと認定したからである。その公的組織とは何か。それは、文部科学省設置法で定められた文化庁の「特別の機関」、すなわち「芸術上の功績顕著な芸術家を優遇するための荣誉機関」としての「日本芸術院」の、会員候補を選考する「日本芸術院会員候補者推薦委員会」および「日本芸術院会員候補者選考委員会」である。制度的には、両委員会での選考後、会員による投票によって候補者を内定、会員総会の承認を経て候補者を決定し、文部科学大臣に上申するという流れになる。

たとえば、令和4年度日本芸術院会員候補者として選考された黒柳徹子(1933～)の選考の流れを見てみよう。令和5年2月22日付けの日本芸術院による報道発表資料⁹⁾によれば、会員候補者推薦委員会(令和4年9月中旬、10月下旬に開催)、各部の会員候補者選考委員会(11月下

7) 同前。(=ibid., p. 36.)

8) 北澤憲昭「スウィングとスピニング——「アート」としてのスポーツ、「スポーツ」としてのアート——」(中尾拓哉編『スポーツ／アート』森話社、2020年)12-13頁。

9) 日本芸術院公式ウェブサイト中の「お知らせ一覧(令和4年度)」より「令和4年度日本芸術院会員候補者の決定について」(<https://www.geijutuin.go.jp/info/202302000255.html>)を参照のこと。「報道発表資料」のURLは、以下の通り：<https://www.geijutuin.go.jp/items/56839926alc0dd450f5d7ef7c10d4c4f9812570f.pdf>

旬から12月中旬にかけて開催)、会員による投票を経て会員候補者を内定、会員総会の承認を経て令和5年2月8日に9名を日本芸術院会員候補者として決定、同日付けで日本芸術院長から文部科学大臣に上申、翌令和5年3月1日付けで文部科学大臣から発令予定となっている。

前稿ですでに紹介したように、従来の選考の仕方は現会員の推薦によっていたが、令和3年度に文化庁に提出された有識者会議(第5回「日本芸術院の会員選考に関する検討会議」令和3年5月12日)による提言(「日本芸術院改革の方向性(とりまとめ案)」¹⁰⁾)に従い、文化庁が選ぶ外部の有識者が現会員とともに推薦・選考に当たる形に変更された。たとえば、令和4年度の場合、推薦委員会の構成は、日本芸術院令で会員がいずれかに分属すると定められた三つの部(第一部[美術]、第二部[文芸]、第三部[音楽・演劇・舞踊])中の全18分科(以前の全16分科から改編・拡充)それぞれの外部有識者から成り(第5分科「建築・デザイン」、第17分科「演劇」、第18分科「映画」は各2名、それ以外は各1名)、推薦委員に現会員はいない。また選考委員会の構成も、第一部6分科中5分科(第6分科「写真・映像」が欠落)、第二部4分科中4分科、第三部8分科中6分科(第17分科「演劇」、第18分科「映画」が欠落)につき、各分科2名ずつ(推薦委員でもある外部1名+現会員1名)となっていた。

では、一般的認識ではマルチタレント=所謂「芸能人」的なイメージが主たる黒柳徹子は、どの分科にふさわしい「芸術家」として推薦されたのか。その公式ウェブサイト「トットちゃん」でのプロフィール¹¹⁾に「女優・ユニセフ親善大使」とあるように、第17分科「演劇」なのか。あるいはウェブサイト名にもなっているベストセラー『窓ぎわのトットちゃん』(講談社、1981年刊、第5回路傍の石文学賞受賞作品、海外でも翻訳多数)の作家として第7分科「小説・戯曲」なのか。正解は第18分科「映画」であると聞くと、意外に思われる方も多いだろうが、実は、改革による分科の見直し・拡充の提言に、「映画」分科に関連して以下のような項目がある。

○第三部[音楽・演劇・舞踊]については、これまで「演劇」分科に含まれていた映画を分離・独立させ、新たに「映画」分科を創設し、アニメーションや放送も含めた候補者を推薦できるようにする。

○また、劇作家や演出家については「演劇」分科において、映画やドラマの脚本家については「映画」分科において、候補者を推薦できるようにする。

つまり、映画女優としては目立った活躍がない黒柳徹子がなぜ「映画」分科で推薦されたのかといえば、「(アニメーションや放送、脚本を含む)」という但し書きの分野、就中「放送」での該当者とみなされたからである。以下、前掲・報道発表資料にあるその推薦理由を見てみよう。

氏は、日本のテレビ放送開始の昭和28年から今日まで、70年近く、放送界で活躍してきた。その仕事内容を振り返ると、俳優としての演技、司会、インタビュー等、それぞれ特有の技術が必要な放送の仕事幅広く行ってきた氏は、そのトータルで、放送界における卓越した「表現者」である。声、言葉、表情、身体の動き、放送空間の中で人はどう振る舞えばいいのか、それまでの日本にな

10) 文化庁公式ウェブサイトからPDF「第5回 日本芸術院の会員選考に関する検討会議 議事次第」がダウンロード可能。 https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkashingikai/kondankaito/nihongeiijutsuin/05/pdf/93056001_01.pdf

11) 「黒柳徹子公式ホームページ トットちゃん | PROFILE (プロフィール)」 (<https://totto-chan.jp/profile/>)

かった放送界における表現の道を切り拓いたパイオニアである。また、俳優としての氏は、文学座付属演劇研究所やニューヨークの演劇学校で本格的に演技を学び、平成元年からは毎年、海外の喜劇を紹介する舞台演劇で主演を続け、その演技が高く評価され、読売演劇大賞を始めとして数々の賞を受けている。こうした高度な表現力が放送上の表現を支えており、放送界で後に続く人々にとっての手本となる存在であり続けてきた。¹²⁾

もちろん、ここでの顕著な「芸術上の功績」はもはやモノ／コトとしての「作品」ではなく、長年の活動実績ということになる。

この推薦の根拠となっている令和4年9月20日付けで日本芸術院会員候補者推薦委員会によって決定された「令和4年度日本芸術院会員候補者の推薦基準」¹³⁾には、「(1)芸術上の功績顕著な表現者としての芸術家であること。」「(2)芸術の発達に寄与する活動を行うこと。」「(3)芸術に関する重要事項を審議すること。」という3つの柱が掲げられており、(1)にはさらに6項目にわたって説明が付されている。すなわち、

- ①日本国内または国外における芸術上の十分な活動実績と、それに対する高い評価を有する芸術家であること。
- ②評価指標は芸術上の業績を第三者が評価・選考する顕彰制度や賞とする。
 - 文化勲章, 文化功労者, 重要無形文化財保持者各個認定 (いわゆる人間国宝), 紫綬褒章, 芸術選奨文部科学大臣賞, その他各分野の国内の有力な賞, 世界的に権威のある賞など
- ③上記②の顕彰制度や賞がない分野については、客観的に顕著な国内または国外における芸術上の業績を評価指標とする。
 - 例えば、海外の歌劇場や管弦楽団等で芸術監督や首席を務めるなど。
- ④一団体の内部的評価 (公募団体展での受賞など) は評価指標としない。
- ⑤推薦にあたっては、ジェンダーバランスに配慮すること。
 - 芸術上の功績顕著な女性の芸術家の推薦に努める。
- ⑥現代美術, バレエ・現代舞踊, 現代演劇など, 現代的要素を持つ芸術が含まれることは当然である。

前掲・黒柳の推薦理由を見ればわかるように、そこで鉤括弧付きで強調されていたのが(1)に対応する「放送界における卓越した「表現者」&「パイオニア」である。さらに、①については「70年近く」にわたる多様な活動、②については「文化功労者」、③については「読売演劇大賞」他「数々の賞」、⑤については女性、⑥については「(テレビ)放送空間」というすぐれて現代的な活躍の場、といった業績が挙げられており、まさにこの「推薦の基準」に沿った理由づけとなっている。

ちなみに、(まさにアートワールドの「プレゼンテーション・グループ」構成員たる)前掲「推薦委員会」の構成メンバー (外部有識者) 21名 (令和4年10月17日現在) の肩書きは、「館長・副館長 (元も含む)」8、「教授 (名誉教授を含む)」6、「学長・理事長」3、「評論家」1、「企画室長」1、「プログラムディレクター」1、「ジャーナリスト」1 (二つの肩書きが並記されている場合

12) 前掲「報道発表資料」の10頁を参照。

13) 前掲「令和4年度日本芸術院会員候補者の決定について」を参照のこと。「推薦基準」のURLは、以下の通り：<https://www.geijutu.go.jp/items/1196b107109b9c76ad9e9e25744c9d1cad03522.pdf>

はどちらか一方でカウント)であり、そのうち黒柳を推薦したと考えられる第18分科「映画」担当の推薦委員は、「国立映画アーカイブ館長」(岡島尚志)と「ジャーナリスト」(元NHKアナウンサーの山根基世)であった¹⁴⁾。

1. 3. 「放送」は芸術分野か

ここでは、従来「芸術」分野とはみなされなかったはずの「放送」分野が、推薦の段階ですでにアートワールドによって「芸術上の功績」が挙げられうる分野として認定されているわけだが、「映画」は言うに及ばず、但し書きにあった「アニメーション」や「脚本」が「作品」と直結するのに対し、「放送」分野については、「作品」というよりは、前掲の推薦理由にもあるように「放送界」、すなわち「作品」が存在する「業界」そのものが「分野」としてイメージされていることに注目しよう。

たとえば、すでに前稿で紹介したように、文化芸術基本法(2001年制定時点では「文化芸術振興基本法」、2017年に法改正で現行の名称に)の「第三章 文化芸術に関する基本的施策」では、「芸術の振興」(第八条)、「メディア芸術の振興」(第九条)、「伝統芸能の継承及び発展」(第十条)、「芸能の振興」(第十一条)、「生活文化の振興並びに国民娯楽及び出版物等の普及」(第十二条)と項目立てて、各ジャンルへの言及がある¹⁵⁾。各条文で具体的に挙げられた振興・継承発展・普及されるべき諸分野について列記しておく。

- ・「芸術」：文学，音楽，美術，写真，演劇，舞踊その他の芸術（次条に規定するメディア芸術を除く。）
- ・「メディア芸術」：映画，漫画，アニメーション及びコンピュータその他の電子機器等を利用した芸術
- ・「伝統芸能」：雅楽，能楽，文楽，歌舞伎，組踊その他の我が国古来の伝統的な芸能
- ・「芸能」：講談，落語，浪曲，漫談，漫才，歌唱その他の芸能（伝統芸能を除く。）
- ・「生活文化」：茶道，華道，書道，食文化その他の生活に係る文化
- ・「国民娯楽」：囲碁，将棋その他囲碁，将棋その他の国民的娯楽
- ・「出版物等」：出版物及びレコード等

となる。この法律は「芸術」に特化したものではなく、あくまでも「文化芸術」についての法律であり、芸術のみならず、芸能、生活文化、国民娯楽にまで対象範囲が拡げられているわけだが、この法律にも「放送」という語は登場しない。このことはとりもなおさず、本来「放送」は所謂「芸術」分野ではないということの意味しているが、今や、「芸術作品」との結び付きではなく、少なくともそれを提示する世界での先達＝業界人を顕彰するにあたっては「芸術」分野として機能させられうるように制度が変化したことになる。

たとえば、(wikipediaにあるように)黒柳徹子は「日本のテレビ放送史を代表する芸能人の1人である」¹⁶⁾といわれればしっくりするが、「日本のテレビ放送史を代表する芸術家の1人で

14) 同前を参照のこと。「委員名簿」のURLは、以下の通り：<https://www.geijutuin.go.jp/items/0cd9d4f1712850929386467b411fee274ebe9eb7.pdf>

15) 「文化芸術基本法」については文化庁公式サイトを参照のこと。https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/shokan_horei/kihon/geijutsu_shinko/kihonho_kaisei.html

16) 「黒柳徹子」日本版wikipediaより<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E9%BB%92%E6%9F%B3%E5%BE%B9%E5%AD%90>

ある」といわれると違和感が残るその一因は、TVドラマの脚本や主演といった、より「演劇」分野に近い「作品」的なものと彼女との繋がりへのイメージの希薄さにあるとも考えられよう。たとえば、黒柳と同じく令和4年度に推薦された「演劇」分科の会員候補として、(黒柳の場合と同様、ジェンダー・バランスも考慮して)小劇場演劇で名を成した女優・白石加代子(1941～)と宝塚歌劇出身の女優・麻実れい(1950～)が選ばれてその後会員となっているが、黒柳が女優として関わった仕事量と質が彼女たちのそれらに比肩するかといえば、そうとは言えないだろう。しかし、彼女らと同じ「芸術家」として黒柳を顕彰するためには、演劇分野と同等の理由づけが必要になる。そこで前掲・推薦理由が強調したのは、それまで前例のなかった「放送上の表現」にかかわる高度な技術であった。前掲・北澤の引用にもあったように、「舞踏や演劇においては、～(中略)～全体の有りようのみならず、それを成り立たせる技術も鑑賞の対象となる」からである。しかし、それだけではない。

たとえば、ディッキーは、「アートワールドの内なる様々なシステムの中の一つ」である「演劇」について、次のように述べている。

その歴史を通して、演劇のアイデンティティに関して一貫してきたものは、～(中略)～私が演劇の主要な慣習と呼ぶもの、すなわち行いと振る舞いに関するある確立した作法としての演劇それ自身である。この制度化された振る舞いは、「フットライト」の両サイドでみられる——俳優と観客の双方がともにこの演劇の制度に関与し、それを成り立たせている。俳優と観客の役割は演劇の伝統によって定められている。作者、経営者、そして俳優がともに提示するものが芸術であり、それが芸術であるのは、それが演劇界(the theater-world)という枠組みの内部で提示されるからである。戯曲は演劇のシステムの内部に位置を占めるべく書かれるのであり、このシステムの内部で戯曲として、つまり芸術として存在する。もちろん私は、戯曲が文学作品としても存在すること、すなわち文学のシステムの内部における芸術として存在することを否定しようとは思わない。実際にも、演劇システムと文学システムは重なりあっている。～¹⁷⁾

ここではまず、「主要な慣習」＝「行いと振る舞いに関するある確立した作法としての演劇」という文言に注目しよう。それが前掲・黒柳の推薦理由中の「声、言葉、表情、身体の動き、放送空間の中で人はどう振る舞えばいいのか」と通底しているのは言を俟たない。「声、言葉、表情、身体の動き」に較べ、「放送空間の中で人はどう振る舞えばいいのか」とは、かなり曖昧な表現であるにもかかわらず、それは実は「声、言葉、表情、身体の動き」と同じく「演劇」を意識していることが明らかである。よって、上掲の引用文中の「演劇」を「放送」、「俳優」を「出演者」、「観客」を「視聴者」、「フットライト」を「送受信機」、「戯曲」を「脚本」に、それぞれ強調体で置き換えてみると次のようになる。

その歴史を通して、**放送**のアイデンティティに関して一貫してきたものは、～(中略)～私が**放送**の主要な慣習と呼ぶもの、すなわち行いと振る舞いに関するある確立した作法としての**放送**それ自身である。この制度化された振る舞いは、「**送受信機**」の両サイドでみられる——**出演者**と**視聴者**の双方がともにこの**放送**の制度に関与し、それを成り立たせている。**出演者**と**視聴者**の役割は**放送**の伝統によって定められている。作者、経営者、そして**出演者**がともに提示するものが**放送**であり、それが芸術であるのは、それが**放送界**(the broadcasting-world)という枠組みの内部で提示されるからで

17) ディッキー、前掲論文、44頁。(= ibid., p. 30f.)

ある。脚本は放送のシステムの内部に位置を占めるべく書かれるのであり、このシステムの内部で脚本として、つまり芸術として存在する。もちろん私は、脚本が文学作品としても存在すること、すなわち文学のシステムの内部における芸術として存在することを否定しようとは思わない。実際にも、放送システムと文学システムは重なりあっている。

いかがであろうか。この文章は、「放送」というカテゴリーがなぜ「芸術」分野なのかについて直接説明しているというわけではないにせよ、アートワールド的な理由づけとしては成立しているのではないか。前掲・推薦理由の場合、黒柳自身の女優としての実績ともリンクさせて、「放送」分野と「演劇」分野の親和性を強調するだけでなく、さらに「芸術家」としての認知に不可欠ともいえる「独創性」「新奇性」「革新性」のイメージをも纏わせる。すなわち、演劇と異なり「伝統」がない「放送界 (the broadcasting-world) という枠組み」内における開拓者（「それまでの日本になかった放送界における表現の道を切り拓いたパイオニア」）という位置づけにより、放送界における「芸術家」としての黒柳徹子像をより確固たるものにしようとするのである。

1. 4. 社会学からみた「アート・ワールド」

ここで改めて、前稿でも紹介したユネスコ「芸術家の地位に関する勧告」(1980年)における「芸術家」の定義を引くならば、

「芸術家」とは、芸術作品を創造し、表現し又は改造を行い、その芸術的創造を自己の生活の本質的部分とみなし、これを通じ芸術と文化の発展に貢献し、かつ、雇用関係や団体関係がある与否とを問わず、芸術家として認知され、又は認知されることを希望するすべての者を意味するものとする。¹⁸⁾

とある。これに即せば、黒柳が48年間司会を務めている長寿TVトーク番組「徹子の部屋」(1976年2月放送開始、放送回数11000回以上)が「芸術作品」であるかどうかはもはや重要ではない。推薦理由が強調していたように、放送番組中ならでの「卓越した「表現者」」として「芸術と文化の発展に貢献」していれば、それは「芸術家」として認められてもよいのであり、黒柳の場合は、まさにアートワールドでも最もコアな「プレゼンテーション・グループ」構成員が「芸術家」としてのお墨付きを与えたということになる。

ただ、この定義中の最後の文言にある「芸術家として認知され、又は認知されることを希望するすべての者を意味する」という箇所は要注意である。それが意味するところは、自称「芸術家」であれば誰でも「芸術家」として認められるということであり、もはやアートワールドによる「認知」は必ずしも必要ないようにも読める。実はこのことは、「アートワールド」に関する以下のディッキーの記述とも響き合っている。すなわち、

アートワールドという社会制度を形成するためには多くの人が必要だが、アートワールドの代表として行動し、鑑賞の候補という身分を授与するには、一人でも十分なのである。実際にも、多くの

18) 「芸術家の地位に関する勧告 (仮訳)」(文部科学省公式ウェブサイト「日本ユネスコ国内委員会」のページ:「ユネスコ総会で採択された勧告一覧」内) 3頁。https://www.mext.go.jp/unesco/009/1387385.htm/PDFのURLは、http://www.mext.go.jp/unesco/009/004/025.pdf

芸術作品はただ一人の人物——つまりそれを創造した人——によって見られるにとどまるが、それでもそれらは依然として芸術である。¹⁹⁾

実は作者自身一人でもアートワールドの代表者として自作に「鑑賞の候補という身分を授与」しうる、とするこの考えは、ある意味、現代における「～アート」の氾濫＝「言った者勝ち」の現状にもあてはまる。しかし、それはあまりに広範である。アメリカの社会学者ハワード・ベッカー（Howard S. Becker, 1928-2023）は、この引用文の内容について、制度理論をもってしても「現実的な見解では、ある対象がアートであろうとなかろうと、アート性が決定的な二分律ではなく、むしろ連続変数だと認めている」ことを指摘する²⁰⁾。もちろん、現実には、自称芸術家が自作を自薦しても、それだけで「芸術作品」として社会的に認められることは殆どない。ベッカーによれば、結局われわれはアートワールドの組織について、「常識的な理解」をする。すなわち、何がアートかという「区別を行い、それを維持しておけるのは、他の参加者が、彼らにはそれが許されると同意しているがゆえ」²¹⁾だからである。よって、

社会学的分析では、誰がものごとをアートとラベル付けする（あるいはディッキーの言葉を使うなら観賞の候補としての地位を与える）資格付けを受けているかを決定する必要はない。われわれはただ、アート・ワールドのメンバーが、誰を、それができると扱うかを観察すればいい。つまり、ある人があるものをひとたびアートだと決定したら、他の全員もまるでそのように振る舞いだすという意味で、メンバーが、誰にそのことを許しているのかを観察すればいいのである。²²⁾

この引用文が本稿冒頭に引いた社会学者シャピロ&エニックのartificationの定義と重なるのは言うまでもない。前稿でも紹介したように、分析哲学者ネルソン・グッドマンの「あるものが芸術作品であるのはいかなる場合なのか」＝「いつ芸術なのか When is art?」という問いへの答えは、ディッキーの制度理論的に言えば、アートワールドの代表者が鑑賞の候補としての身分を授与した時であり、シャピロ&エニックによるartification論的には、「新しい対象や行為が出現し、関係や制度が変容していく、社会的変化のダイナミックなプロセス」である芸術化artificationが起こった時、ということになる。そして、ベッカー的に言えば、それは、「ある人があるものをひとたびアートだと決定した」時点で成立するのではなく「他の全員もまるでそのように振る舞いだすという」変化に関して、「誰にそのことを許しているのかを観察」することによって捉えられる、まさに「連続変数」なのである。

1. 5. 「制度化された理由づけの言説」：ダントーの「アート・ワールド」

さて、では社会学者からではなく、ディッキーの制度論への美学者たちからの反応はどうかと言うと、当然批判が出た。たとえば、アメリカの分析哲学者アーサー・ダントー（Arthur Danto, 1924-2013）は、1989年の「アート・ワールド再考 Art World Revisited」という論文で、ディッキーの制度論的芸術理論が、「アートワールド」という概念初出のダントーの1964年の

19) ディッキー、前掲論文、49頁。(= ibid., p. 37f.)

20) ハワード・S. ベッカー『アート・ワールド』（後藤将之訳、慶應義塾大学出版会、2016年）167頁。

Howard S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1982/ 25th anniversary ed., updated and expanded, 2008) p. 152f.

21) 同前、165頁。(= ibid., p. 151.)

22) 同前、165-166頁。(= loc.cit.)

論文「アートワールド Artworld」²³⁾を「創造的に誤解したことをきっかけに、育てられたものである」とし、その社会学的解釈には一定の評価を与えはするものの、「真理はいつでもあるのかという点からみれば、どちらにせよ取り上げるほどのものではない」と切り捨てる²⁴⁾。あるいは、イギリスの美学者リチャード・ウォルハイム (Richard Wollheim, 1923-2003) は、「[制度的]と自称する理論は、それが公準とみなす社会的事実を説明力のみによって——たとえこの力が見かけ以上に強いにしても——立証することがほとんどできない」²⁵⁾と批判する。

この両者がともにディッキーの制度論的なアートワールドの定義に欠けているものとして指摘するのが、「理由」(あるいは「論拠」)である。たとえばウォルハイムは、「理由にしたがって身分が実際に授与されなければならない」²⁶⁾とし、次のように問う。

この定義に尋ねるべき決定的問いはこうである——或る人工物に身分を授与する人びとは、きちんとした理由があってそうすると前提すべきなのか、それともそういう前提はないのか。その人びとは理由をもっていないか、まずい理由しかもっていないが、それでも正しい身分をもっている——すなわちアートワールドを代表している——ならばその活動は有効なのだろうか²⁷⁾。

ダントーは、このウォルハイムの問いをふまえ、「アート・ワールド Art World」(芸術界)は「制度化された理由づけの言説 the discourse of reasons institutionalized」と言い切る。すなわち、

なにかが芸術作品であるためには一連の論拠が必要であり、芸術という資格を与える論拠のシステムの外では、なにものかの本当に芸術作品であるとはいえない。つまり芸術作品はうまれつき芸術なのではない。～(中略)～見逃されているのは、そうでなければたんなるものにすぎない作品に芸術の地位を与えるのは「理由づけの言説」であり、そして「理由づけの言説」こそ制度的に解釈された芸術界であるという点なのである。²⁸⁾

ダントーはこうした「論拠」について語る場合「分析による方法が必要」²⁹⁾としているが、ここで彼が依拠するのは「すべての論拠は互いに歴史的関連があり、ゆえに芸術は歴史的なのである」³⁰⁾というスタンスである。1964年の段階で「あるものを芸術と見ることは、眼が見分けることのできないあるものを要求する——それは、芸術理論のある雰囲気であり、芸術の歴史

23) Arthur C. Danto, "The Artworld," in *Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 2, 1964, pp. 571-584. アーサー・ダントー「アートワールド」(西村清和訳、西村清和監訳・編『分析美学基本論文集』勁草書房、2015年)9-35頁。

24) アーサー・C・ダント『『芸術界 [アート・ワールド] ふたたび』(高階絵里加訳、『すばる』第16巻第12号、1994年)301頁。原文は、Arthur C. Danto, "The Art World Revisited: Comedies of Similarity" in *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-historical Perspective* (New York: Farrar Straus Giroux, 1992) p. 38.

25) リチャード・ウォルハイム『芸術とその対象』(松尾大訳、慶應義塾大学出版会 2020年)169頁。Richard Wollheim, *Art and Its Objects, 2nd Edition: with Six Supplementary Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015) p. 108. 初出は、do. *Art and its Objects: An Introduction to Aesthetics*. (New York: Harper & Row, 1968).

26) 同前、167頁。(= ibid., p. 107f.)

27) 同前、166頁。(= ibid., p. 107.)

28) ダント、前掲論文、302-303頁。(= Danto, op.cit., 1992, p. 39f.)

29) 同前、302頁。(= ibid., p. 39.)

30) 同前、303頁。(= ibid., p. 40.)

についての知識であり、つまりは、あるアートワールド (an artworld) である」としたダントーは、1989年には、(ディッキーによるartworldと一線を画すためにか、表記を「art world」に変更し) 改めてそれが「それ自身も歴史的秩序をもつ理論によって公に認められた、歴史的に秩序づけられた芸術作品の世界」³¹⁾ であることを再確認する。つまり、ダントーの「アート・ワールド」の場合、芸術史や芸術理論に依拠した一連の根拠に基づく分析や解釈 = 「制度化された理由づけの言説」を欠いた人工物が芸術作品になることは決してない(基本的に、ダントー、ディッキー、ウォルハイムの論考における考察対象は、芸術家ではなく芸術作品であり、それも作家が明確に「人工物 artifact」として制作したものを対象としていた。artifactの基本的な意味は「技能artによって作り出されたもの」であり、ここでの「人工物」はモノだけではなくコトも含まれると考えてよい)。

1. 5. 《プリロ・ボックス》収集の「理由づけ」：鳥取県立美術館の場合

たとえば、「制度化された理由づけの言説」としてわかりやすい一例を挙げておこう。倉吉市に2025年春開館予定の「全国ほぼ最後の県立美術館」鳥取県立美術館が、その収蔵品の目玉として、ダントーやディッキーが「アートワールド」を論じる際に取り上げ今や分析美学と不可分の象徴的作品となった、ポップ・アートの旗手アンディ・ウォーホルの代表作《プリロボックス》5点(ちなみに、世界で105個存在)を約3億円で購入したことについて、2022年秋に全国的にも報道され賛否両論が沸き起こったことは記憶に新しい。収集責任者である鳥取県教育委員会事務局美術館整備局美術振興監 = 館長就任予定者の現代美術史家・尾崎信一郎は、NHKのインタビューの際、《プリロ・ボックス》を購入した理由について、以下のように語っている。

「近現代の美術の優れた作品」という収集方針の中に「前衛精神を示す作品」という項目があり「プリロの箱」を選んだ。／20世紀の美術は、19世紀までの美術のように「美の規範」というのがあって、その「美の規範」に近づくということではなくて、むしろ新しい表現を求めて、その新しさの中に美を見つけていくことになったと思う。／ウォーホルが非常にラディカルな例かもしれないが、美術に対する態度が変わってきたということがある。／その中でポップアートというのは比較的親しみやすいし、鳥取県には漫画関係のカルチャーもある。そういうところに近づけやすいということでも作品購入を考えた。³²⁾

31) 同前, 301頁。(=ibid, p. 38.)

32) 柴田暢士, 立町千明, 金澤志江「ウォーホル作品3億円で購入「10年20年のスパンで見てほしい」」(NHK政治マガジン) 2022年11月14日, <https://www.nhk.or.jp/politics/articles/statement/91820.html>) ちなみに、2022年9月24日、鳥取県立博物館講堂で開催された美術作品収集方針等の県民説明会資料によれば、ある会場発言者(当日の会場発言者は13名)は「プリロの箱の購入は喜ばしい事と思っているが、ウォーホルの作品はオリジナリティを否定したもの。ウォーホル自身が作ったものでなく、他の他人がつくっても同じ価値があるとみなせるのか。」といった問いを發し、それに対して尾崎は「おっしゃるとおりオリジナリティを問題にした作家なので難しいが、今回の収集にあたっては、心証が正当なものか、幾つも証拠を調べ真作である事で間違いない。ちなみに世界で105個存在しており、市場にほとんど出ない作品で非常に良い買い物だったと思っている。」と答えている。ディッキー的だけでなくダントー的にもこの発言は、アートワールドにほかならない。「美術作品収集方針等の県民説明会の意見概要」(https://www.pref.tottori.lg.jp/secure/1302979/0924_tottori.pdf) 2頁参照。さらに、2022年10月29日、岩美町中央公民館で開催された同県民説明会での「だれがこの購入を決定したのか」という質問に対しての尾崎の答えは以下のとおり。「作品の購入の流れとしては、収集方針を立て、収集方針のうち欠けている部分を集めていく。次は何を買うぞという買い方ではない。アンディ・ウォーホルの作品購入の経緯としては、この見取り図の「前衛精神を示す作品」というものが欠けていて、ウォーホルという20世紀を代表する作家の代表作で日本にほとんど所蔵して

美術史や美学の教科書には必ず載っていると行ってよいほど有名なこの作品については、今更このような教科書的な「制度化された理由づけの言説」が繰り返される必要はないかのように思われるが、その購入が物議を醸している鳥取あるいは現代日本の社会ではそれが必要となる。そして、この「制度化された理由づけの言説」は、当然のことながら、前掲の「芸術家」としての黒柳徹子の推薦理由にも明白にみてとれる。ダントーの拘泥する「歴史」に依拠した「制度化された理由づけの言説」は、一見「放送」という新しいジャンルでの「芸術家」顕彰にあたっては困難にも思える。しかし前述のとおり、その推薦理由の記述は、古代ギリシア依頼の伝統=歴史をもつ「演劇」分野との親和性に依拠しつつ、黒柳自身の長年の活動自体にこれまでにない彼女のオリジナリティを認める。オリジナリティとは、それまでの歴史的な脈を踏まえなければ語れないものであることは言うまでもなく、まさに強調されるのは、黒柳自身が「歴史」を作ってきたということであった。

さて、以上の事例はすぐれてartificiation的なトピックであることは言うまでもない。アートワールド論に関連して、ここで押さえておきたいのは、美学的な文脈での「真理はいずこにあるのかという点」の考察よりも、「現実的な見解」である。社会学的な文脈で言えば、たとえば前出ベッカーは、

最後に、われわれがみてきたのは、美学者が（あるいは誰であれその仕事をする者が）規準を提供し、それによってアート作品がみずからの存在とそれが他からきわだっていることを正当化し、これによってサポートへの要求をも正当化していることである。アートとアーティストはこうした規準がなくても存在しうが、彼らがそうする権利を誰かが疑うときには、いっそう多くのトラブルが経験されることになる。したがって、アート・ワールドが発達していくと、このような規準を作り出すのが通例である。そのもっとも専門化した形式が美学であり、そのもっとも専門化した生産者が哲学者なのである。³³⁾

と喝破し、「既存の美学理論では論理的な弁護できる正当化が提供できないとき、専門的な美学者が必要になった新基準を提供する」³⁴⁾ ことを指摘する。実際、《ブリロ・ボックス》に鑑賞の候補の身分を授与する際は制度論的「アートワールド」概念が、黒柳徹子に「放送」分野で初の日本芸術院会員候補としての身分を授与する際には上掲の推薦理由が、それぞれ「制度化された理由づけの言説」として提供されたが、これらの大きな相違点は「価値づけ」の有無である。

たとえば、鳥取県教育委員会事務局美術館整備局のホームページにアップされた「美術館概

ない立体作品の情報がたまたま運よく入ったので、これを買おうとした。こういう情報に基づいて買いたいと学芸員で合意でき、それを教育委員会、知事部局に上げていく。それを美術資料収集評価委員会に諮ってもいいということになれば、委員会に諮る前に価格、真贋、状態について複数の専門家により判定してもらい、ウォーホル作品は幾らぐらいなるかその平均をとった表を作成する。あわせて、オークションではいくらで売れているのか他の美術館ではいくらで買っているのかなど細かく調べ、資料として委員会の評価にかける。この委員会は、大学教授、博物館長クラスの見識のある方々で構成されており、この作品をこの値段で買っていいかについて、場合によっては「これは買ってはいけない」とか「もっと安く買って」と判断ができる。我々はそれに基づいて相手方と交渉し、その交渉がまとまった場合に教育委員会が買う。こういった流れから、購入の決定は外部の委員会の判断に基づく。」「美術作品収集方針等の県民説明会の意見概要」(https://www.pref.tottori.lg.jp/secure/1302979/1029_iwami.pdf) 1頁参照

33) ベッカー、前掲書、179頁。(=ibid., p. 164.)

34) 同前、177頁。(=ibid., p. 162.)

要パンフレット」には、「未来を“つくる”美術館」たるべき同館のアピール・ポイントとして、

- ・郷土や世界の芸術文化にいつでも親しむことができる環境を整備
- ・時代とともに成長を続ける魅力的なコレクション形成
- ・まちとつながり、文化と出会う場所 →多様な人々、アート、文化との出会いと創造性を日常的に
- ・だれにでも開かれた“ともにつくる”しくみ

を謳っており、そこには、まさに「つながる」(=「連続性」)、「開いて拡大する」(実際、狭義でも「50年にわたる鳥取県立博物館美術部門のコレクションと活動を引き継ぎながら」、その他の施設および機能を新設・拡充)イメージが強調されている³⁵⁾。実は、このイメージは、実はあの《プリロ・ボックス》を収集する「意義」にも反映されていた。2023年2月8日、東京で開催された鳥取県立美術館第1回メディア懇談会で、前出・尾崎信一郎により示された《プリロ・ボックス》を収集する意義のまとめを紹介しておけば、

- ・美術における価値観の世界的な変化を、鳥取県民に肌で感じてもらう。
- ・これまでの美術の常識にはない発想によって、新しい表現と、その後のアートの未来を切り開いた本作が発信するメッセージは、厳しい現代社会を生き抜かねばならない鳥取県の子供たちが、従来の常識にとらわれずに発想を転換し、強くしなやかな思考を身につけるうえで大きく寄与する、高い教育的意義をもつ。
- ・産業デザインやものづくりの視点での展示展開や、高校等でのデザインや文化史の授業などでの教育的利用も可能。

ということになる³⁶⁾。ここでは《プリロ・ボックス》によって「美術における価値観の世界的な変化」を実感するという意義が最初に挙げられているように、たとえそれが《プリロ・ボックス》であったとしても、その収集意義が、アートワールドによる「鑑賞の候補」という身分の授与、あるいは「制度化された理由づけの言説」といった哲学的な理論的整合性の文脈ではなく、あくまでもその「芸術作品」化によって惹き起こされた現実の価値観(=価値づけ)の「変化」の方に重点がおかれていることは看過されるべきではない。

1. 6. シュスターマンのプラグマティズム美学

日本芸術院にしろ鳥取県立美術館にしろ、こうした芸術、芸術家、芸術作品をめぐる「理由づけ」の現場と学問上の美学理論あるいは芸術哲学には乖離があって当然、とわれわれは思いがちである。しかし、たとえば、芸術を制度論的に定義したディッキーが、後年(1984年)の定義³⁷⁾では、「芸術家とは、理解をもちつつ芸術作品の制作に参加する者」、「芸術作品とは、アートワールドの公衆に提示されるために作られた、ある種の人工物」としているように、芸術家や芸術作品と「公衆public」との関係がクローズアップされてくる。ディッキーのいう公

35) 「美術館概要パンフレット」(令和5年7月版、鳥取県教育委員会事務局美術館整備局、2023年7月23日、https://www.pref.tottori.lg.jp/secure/1241267/R230721_pamflet.pdf)

36) 福島夏子「鳥取県立美術館がウォール《プリロ・ボックス》を3億円で買う理由。2025年に誕生する全国でほぼ最後の県立美術館が示す構想とは」(「Tokyo Art Beat」2023年2月8日、<https://www.tokyoartbeat.com/articles/-/tottori-prefectural-museum-of-art-news-202302>)

37) George Dickie, *The Art Circle* (New York: Haven Publications, 1984) p. 80f.

衆とは「自分たちに提示される対象を理解する用意が、ある程度整っている人々」とされるが、日本芸術院や鳥取県立美術館による「理由づけ」が向けられているのは、とりまなおさずこうした意識が高い公衆（タックスペイヤー）であり、もはや「アートワールド」論もそれ抜きには語れない状況になっている。

こうした変化は、従来の芸術作品をめぐる言説における個人的・相対主義的傾向を回避するため「芸術や美についての事象に即しながら間主観的に追体験できるものとして語ることのできるための規則の研究」³⁸⁾、すなわち20世紀英語圏を席卷した分析美学への反動としても登場する。それは、ジョン・デューイ『芸術としての経験』(*Art as Experience* 1934年)に依拠し、すぐれて主観的である美的経験を奉ずるプラグマティズムの美学である。

その代表者であるアメリカの美学者リチャード・シュスターマン (Richard Shusterman, 1949～) は、その主著『プラグマティスト美学』(*Pragmatist Aesthetics* 初出は1992年)で、次のように述べる。「結局ディッキーは、芸術作品であることが必ず良い芸術作品であることや価値ある作品である必要はないと主張した点で正しかったが、「芸術作品」が或る意味で価値を排除したかたちで定義されるとみなした点で誤っている」³⁹⁾。すなわち、「芸術作品と呼ばれるすべての対象に当てはまり、なおかつそれにしか当てはまらないような、言語による公式」を見いだそうとするディッキーの定義や理論は「いなかの実質の見識をもたらさない」⁴⁰⁾のに対して、デューイのプラグマティズムでは、「最終的な基準は真実ではなく、経験」であり、その美学は「真実そのものではなく、より豊かで満足のいく経験を実現し、芸術が意味や目的を持たない場合、存在または理解されることができない価値を追求する」⁴¹⁾。当然のことながらそれはすぐれて「実用主義的」なものである。それは、「美的経験を日常の生活の通常のプロセスとの連続性を回復する」という試みの一環であり、美的なものthe aestheticに関する古くて制度的に固定された哲学的イデオロギーである「美術の区画的概念 the compartmental conception of fine art」の圧倒的な支配からの脱却を図る⁴²⁾。まさにこの区画的な概念は、芸術を、現実の生活と鮮明に区別し、美術館、劇場、コンサートホールといった「別天地」に追いやるものである。一方、「美的経験を日常の生活の通常のプロセスとの連続性を回復する」ことを目論むデューイの「連続性の美学aesthetics of continuity」は、芸術と生活だけでなく、芸術と実用・応用、高級芸術と大衆芸術、空間芸術と時間芸術、美的と認知的、美的と実践的、芸術家と「普通の」観客といった、芸術の経験を分離し断片化する基本的な二重性を崩壊させるよう

38) ヴォルフハルト・ヘンクマン「分析美学」(ヴォルフハルト・ヘンクマン&コンラート・ロッター編『美学のキーワード』、後藤狷士[ほか]監訳、勁草書房、2001年)259頁。Wolfhart Henckmann, "Analytische Ästhetik", in Wolfhart Henckmann & Konrad Lotter (hrsg.), *Lexikon der Ästhetik* (München: C. H. Beck, 1992) S. 15.

39) リチャード・シュスターマン『ポピュラー芸術の美学——プラグマティズムの立場から』(秋庭史典訳、勁草書房、1999年)10頁。ちなみに、この訳書は、以下のドイツ語版に依拠しており、英文原著から著者自身がピックアップした第2、6、7、8、9章が収められている。Richard Shusterman (übersetzt von Barbara Reiter), *Kunst Leben: die Ästhetik des Pragmatismus* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1994). 英文原著は以下の通り。Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (Cambridge, USA: Blackwell Publishers, 1992) また、本稿での引用は、以下の原著第二版による。Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art, 2nd ed.* (Lanham, Boulder, New York, Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2000) p. 39.

40) 同前, 11頁。(=loc.cit.)

41) *ibid.*, p. 18.

42) *ibid.*, p. 13.

努める⁴³⁾。しかし、美学におけるプラグマティスト的企ての目的は、「芸術制度を廃棄することではなく変形すること」、すなわち「デューイによる美術館の隠喩を使えば、美術館を閉めたり壊したりすることではなく、開いて拡大すること」にある⁴⁴⁾。

もちろん、美的経験の主観性といった曖昧さに根ざすデューイの美学について、「芸術を経験と定義したデューイは正しかったにもかかわらず、伝統的哲学の基準からみればこの定義が明らかに不十分で不正確でしかない、というパラドックス」⁴⁵⁾が存することを認めつつ、シュスターマンはその再定義を試みようとする。

要するに、芸術を経験として再定義することは、芸術を、制度に閉じこめられた純粹芸術の実践という息苦しい締め付けから解放するのだ。或る伝統的に特権化された形式や媒体（これは歴史的な過去の芸術実践により権威づけられ支配されている）に限定されることはもはやない。芸術は、美的経験を目的とする生産であり、生が経験するきわめて多岐に渡る素材を通じて、未来の実験へと開かれた、報い多きものとなるのである。さまざまな素材が、美的に形成され、変形されるのである。⁴⁶⁾

以上紹介してきたようなデューイやシュスターマンの考え方が、前掲の《ブリロ・ボックス》を有名にした分析美学的制度論よりはるかに、前掲・鳥取県立美術館の《ブリロ・ボックス》を収集する意義の「理由づけの言説」として有効な、実際的应用可能性（ベッカーの言う「常識的な理解」）を有していることは言うまでもない。それは、理論vs.実践という二項対立の「谷」への理論側からの架橋の身振りでもある。たとえば、シュスターマンは次のようにも述べている。

美学がこれまでより中心的で意味あるものになってきたのは、われわれが実践的なものと取り組み、生の実践を反省しそこから情報を得ることを通じて、美学が社会的なものや政治的なものにまで広がっていることを理解するようになってきたからである。美的なものを解放し拡大することは、芸術をより自由な観点から捉え直すことを意味する。⁴⁷⁾

実際、「美学がこれまでより中心的で意味あるものになってきた」かどうか実感されることは、少なくとも現代日本社会では多くはないだろうが、それを実感させる例として、一貫して「美学者」を名乗り続けている伊藤亜紗の一連の書物が評価を受けている点が挙げられよう⁴⁸⁾。その、アスリートや視覚障害や吃音といった障がいをもつ人たちをめぐる新たな身体論を開拓した実践的研究を、伊藤は「美学」=「「体でわかる」学問」と呼ぶ。それは、感性認識の学としての美学の文脈上にあると捉えられはするものの、そこで「美的～」といった概念が援用されることはもはやない。

しかし、関連して補足しておけば、引用文中にある「美的なものthe aesthetic」とは、現代の美学では、従来の美や崇高にかわる中心的な概念となっている。すなわち、「ある特殊な価値を帰属させる特別な判断があり、ある種の特別な経験が、もしくはある種の特殊性が、

43) *ibid.*, p. 13f.

44) 同前, 52頁。(=*ibid.*, p. 140.)

45) 同前, 2頁。(=*ibid.*, p. 35.)

46) 同前, 42頁。(=*ibid.*, p. 57f.)

47) 同前, xi頁。(=*ibid.*, p. xv.)

48) 伊藤亜紗『目の見えない人は世界をどう見ているのか』（光文社、2015年）26頁。

その判断の対象となる)という想定)における「判断, 経験, 性質, 価値すべて」がその概念でまとめられる⁴⁹⁾。そして、「美的なものを解放し拡大する」ために、「芸術を再考し形成し直す積極的行動者としての役割」を担う「プラグマティスト美学」⁵⁰⁾が採る戦略としてシュスターマンが設定するのが、「芸術の概念を開いてポピュラー芸術をそこに含め」⁵¹⁾、「一般的な議論と詳細な具体的分析を組み合わせ、ポピュラー芸術がわれわれの美学的伝統の重要な規準を満たしているばかりでなく、美的なものについてわれわれが伝統的に持っている考えを豊かにし作り替える力をもつものであることを証明すること」⁵²⁾であった。

ちなみに、ここで具体的にシュスターマンがポピュラー芸術の美学的正当性の擁護のため、取り上げられる分析対象はラップであるが、そこでは敢えて「美学的言説のより美的なスタイル」に依拠した記述が試みられる。それは結局、分析美学にも通底する「制度化された理由づけの言説」そのものにほかならない。たとえば、「美的に優れた、社会の目的に価値あるものになる」可能性を秘めているのだから「ポピュラー芸術は改良されるべきである」といったシュスターマンの「改良主義 (meliorism)」⁵³⁾は、それまで芸術とみなされていなかったものについて、高級芸術と同じ判断規準を当てはめること = 理由づけによって理論的美学的正当化を行う試みであり、それについては当然批判も出るようになった⁵⁴⁾。

1. 7. 「ポピュラー芸術」としてのTVドラマ

さて、本題に入る前に、ここで改めて、それまで芸術とみなされていなかったものを芸術化するというartificationの視点から、こうした美学的言説を位置付けておこう。前稿で紹介したシャピロ&エニックによるartificationのプロセスと具体例を再掲しておけば、artification = 芸術化のプロセスとして例示されたのは、以下の10項目、すなわち、①文脈置換 (ストリート系のブレイクダンサーの舞台進出等)、②名称変更 (「職人」から「芸術家」へ等)、③再分類、④制度的・組織的变化 (検閲制度の撤廃による表現の自由化等)、⑤支援、⑥法的整備、⑦時間の再定義、⑧労働の個人化 (工房からアトリエへ等)、⑨普及活動、⑩知性化 (批評家やマスメディアによる合理的説明の付与等)である。また、その具体例として挙げられていたのは、絵画、印刷、建築、工芸、マンガ、落書き (グラフィティ)、部族アートtribal art (アボリジニ・アート等)、アウトサイダー・アート、祭祀品 cult objects、国家遺産 national heritage、写真、映画、演劇、サー

49) ロバート・ステッカー『分析美学入門』(森功次訳、勁草書房、2013年)12頁。Robert Stecker, *Aesthetics and the Philosophy of Art: An Introduction*, 2nd ed. (Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2010) p. 3.

50) シュスターマン、前掲書、21頁。(=Shusterman, op.cit., p. 45.)

51) 同前、52頁。(=ibid., p. 140.)

52) 同前、111頁。(=ibid., p. 173.)

53) 同前、118頁。(=ibid., p. 177.) ちなみに、シュスターマンは、別の著書で、従来の芸術的ドグマへのグッドマンの反抗的な態度がデューイのプラグマティズムに比せられると捉え、そうした改良主義的「侵犯」と「ラップという美的侵犯」とを重ねあわせて、「ラップの社会文化的潜在性」や「哲学的な生き方としてのラップ」について論じている。詳しくは以下の文献を参照のこと。リチャード・シュスターマン『プラグマティズムと哲学の実践』(樋口聡・青木孝夫・丸山恭司共訳、世織書房、2012年)201-237頁。Richard Shusterman, *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life*. (London: Routledge, 1997) pp. 131-153.

54) 秋庭史典「訳者あとがき」、シュスターマン、前掲書(1999)、272頁参照。たとえば、ポピュラー音楽学者の増田聡は、同書の書評で、こうしたシュスターマンの改良主義に「君たちも『芸術』と認めてあげよう」といった高踏的態度を看取し、シュスターマンが「プラグマティズム美学のプログラムの為、「ポピュラー芸術」を流用=我有化 (appropriate)」している、と厳しく批判している。増田聡「書評1「芸術」って、そんなにいいもの?」(『ExMusica』創刊号、2000年)232-233頁参照。

カス、ブレイクダンス、モダンダンス、手品、高級ファッション、美食（ガストロノミー）、ジャズ、スポーツ、ガーデニング、カリグラフィ、タイポグラフィ、ワイン学、香水、テレビ・ゲーム、ビデオ・ゲームなどであった。これに照らせば、たとえばシュスターマンによるラップの分析は、まさに芸術化のプロセス中の⑩知性化（批評家やマスメディアによる合理的説明の付与等）にあてはまり、その対象であるラップもブレイクダンスやジャズなどと同等とみなせるだろう。

そこで、本稿では以下、前掲⑩「知性化」としてのartificationの例として、TVドラマを取り上げる。「知性化」による芸術化が生起する場合、それは基本的に「(芸術)作品化」を前提にしている。たとえば、シュスターマンは、社会のあらゆる階層に享受されている「映画、テレビドラマ、コメディ、ポップ音楽、ビデオ」といった「マスメディア文化のポピュラー芸術」を美学的に正当な文化的産物と認めることは、高級芸術と同等視されてきた「芸術」の概念を拡大し、その「生との再統合」に有効である、と主張する⁵⁵⁾。前述のように、シュスターマンが分析対象として取り上げた「ポピュラー芸術」は「ポップ音楽」の一種ラップであるが、ここでは紙幅の関係上、その分析内容を紹介することはしない。ただ、注目すべきは、「美学的言説のより美的なスタイル」に依拠したその記述が、分析対象であるラップグループ、ステツァソニックStetsasonicによる楽曲が高級芸術のそれと比肩しうる「作品」とみなせることの証明へと向けられていることである。ここで高級芸術専用と考えられてきた美学的価値がポピュラー芸術にも備わっていることを具体的に示す際の指標となるのが、「高級芸術を他と区別して美的とする形式的な質、すなわち統一や複雑性、間テキスト性や開かれた構造から成る多声性、実験や媒体への前景化した注意」⁵⁶⁾などである。シュスターマンによれば、従来（白人には理解されず）単純と思われてきたラップのテキストには、篡用 appropriation等現代アートに通底するスタイルがある。そこで、それが胚胎する「鋭いウィットに富んだ独特の表現」や「言語学的に微妙な形式や多重な意味のレヴェル」を知れば、「その曖昧ゆえの複雑さ、両義性、間テキスト性などは、開かれた作品と言われる高級芸術と競うとさえ言える」⁵⁷⁾のであり、分析に際しては、敢えてラップの楽曲に対して、高級芸術作品に対するのと同じ分析方法があてはめられる。

ではTVドラマの場合、こうした視角から語ることは可能だろうか。たとえば、シュスターマンが、アメリカのメディア学者ジョン・フィスケ（John Fiske, 1939-2021）のTV文化に関する研究をふまえて指摘するのは、TV番組の場合、その人気のバロメータが、その「物語が多面的で、多義的で、多声的であることに依」っていること、そして多様な社会的グループから成る視聴者が、実は「自分たちの社会的経験と結びつく意味を引き出すために積極的にテレビを読む」んでいることである。しかし、「知性主義的な批評家たち」は、こうしたポピュラー芸術の「作品」を最初から相手にしていないため、「この多層的で多義的で微妙な違いを

55) シュスターマン、前掲書（1999）、60-61頁。（=Shusterman, op.cit., 2000, p. 145.）たとえばシュスターマンは、フランスの社会学者ピエール・ブルデュー（Pierre Bourdieu 1930-2002）が、ポピュラーで美的なものは「現実の生の関心や快を受け入れて芸術の純粹な自律に挑戦する」ものであるがゆえに、本質的に芸術に対立するものとして捉え、そもそもそれは「本質的に自らの美学的妥当性や自律性を否認」していると、ポピュラー芸術の美学的正当性を否定していることに反論し、芸術作品はわれわれの生の世界と機能のなかにあることを主張している。同前、146-147, 150頁（=ibid., p. 193ff.）参照。

56) 同前、158頁。（=ibid., p. 200.）

57) 同前、162頁。（=ibid., p. 203.）

もつポピュラー芸術の意味」がわからない（認めない）という状況にあるという⁵⁸⁾。つまり、「知性化」による芸術化が生起する場合、それが基本的に「(芸術) 作品化」を前提にしていると考えられるが、多くのTV番組は「作品」として認められていないという現状があると考えてもよからう。

そこで本稿では、冒頭に述べたように、「知性化」としてのartificationにおける「作品化」の対象としてTVドラマを取り上げ、その分析を試みる。まずは分析に入る前に「作品」という概念について、改めて確認しておこう。

2. 『あまちゃん』第152回の分析

2. 1. 「作品」概念における指標

分析する際に注目すべき指標を確認するために、まずは美学者・佐々木健一による「作品」の定義を引いておこう。すなわち、

作品とは、先ず作られたものである。しかし狭義における作品は、作られたものの中でも、特に精神的努力の結晶として一つの内部世界を持ち、文化的な了解に支えられて人々の眼差をこの内部世界へと引き戻し、その世界を開示することを本質的機能とするものであって、この個性的世界を介して作者の人格との絆を保ちつつ、自律性と自立性への傾向を内含している存在である。⁵⁹⁾

この目配りの利いた内容をふまえつつ、次に「芸術作品」を指標的に考えてみよう。ドイツの哲学者ヴォルフハルト・ヘンクマンによれば、ただ一つの本質的特徴によって芸術作品を規定しようとした伝統的な芸術哲学や芸術作品に共通するような特徴はないとする分析美学とは異なり、20世紀初頭以降の多様な芸術作品のありかたをふまえ、現在では「複数の特徴の協同作用によって芸術作品を規定しようとする研究が増えている」⁶⁰⁾。それらの特徴とは、①「人間によって産出された作品」、②「感覚的に知覚しうる素材」、③「表現」（するものとされるもの）、④「自律性」、⑤「形式」、⑥「表出あるいは象徴の性格」、であるが、これらのうちのどれひとつとして、あるいはこれら全て集めても十分ではない。すなわち、

むしろ芸術作品は、みずから自身を組み立てる複合的な構造を表すのであり、そこにおいては、様々な特徴にしたがってパースペクティブ的に総括されうるすべての区別できる要素が、互いに媒介しあって、その結果それらの要素が相互に規定しあい、活性化し、そこから自らの有機的にする合法則性（アドルノの「調和」）を生じさせるのである。⁶¹⁾

さらに指標の例として、ここでは前稿でも言及した、1977年、ほんものの問いは「何が芸術作品なのか」ではなく「あるものが芸術作品であるのはいかなる場合なのか」、換言すれば「いつ芸術なのか When is art?」なのだとしたアメリカの哲学者ネルソン・グッドマン（Nelson

58) 同前, 137頁。(=ibid., p. 188.)

59) 佐々木健一『作品の哲学』（東京大学出版会, 1985年）28頁。

60) ヴォルフハルト・ヘンクマン「芸術作品」, 前掲『美学のキーワード』所収, 72頁。(=Henckmann & Lotter, op.cit., S. 144.)

61) 同前, 73頁。(=ibid., S. 145.)

Goodman, 1906-1998) が挙げた、美的なものに存する徴候symptomについても紹介しておこう。グッドマンによれば、前述の問いへの彼自身の答えは、「ある対象は、まさに記号の機能を一定の仕方ですたすことによって、そうした機能を果たし続けるかぎり、芸術作品になる」⁶²⁾、である。もちろん単に記号として機能すれば何でも芸術作品になるわけではない。(これまで主流だった、経験を美的なものとして非美的なものに分類して定式化するのではなく) 重要なのは、「経験に含まれるいくつかの記号過程の主要な特性のうちのどれが美的に関与的であるのかをまず吟味し、そのうえで、美的なものの中の一個のかっちりした基準ではなく、美的なものの中の諸側面または諸徴候を示すこと」⁶³⁾ である。そこで、グッドマンが提案するのが、そうした記号作用が示す特有のあり方にみられる5つの美的徴候、すなわち、①「構文論(統語論)的稠密」、②「意味論的稠密」、③「相対的充満」、④「例示」、⑤「多重で複合された指示」である⁶⁴⁾。これらも前掲・ヘンクマンの特徴例と同様、必要条件でも十分条件でもないが、分析の大まかな手がかりとしてはこれで十分である。

2. 2. TVドラマ『あまちゃん』

今回TVドラマの分析対象として取り上げるのは、2013年度前期に国民的話題となったいわゆる「朝ドラ」、NHK制作、2013年4月1日～2013年9月28日にNHK総合とBSプレミアムで放送された連続テレビ小説の『あまちゃん』である。「NHKアーカイブス」公式サイトから、その内容説明を引けば、

2008(平成20)年、高校2年生の天野アキは、母の故郷、岩手県・北三陸に移り住む。初めて会った祖母の影響で海女を目指すことに。挫折と奮闘ののち地元アイドルになったアキは、やがて東京に出て本格的にアイドルを目指す。しかし、東日本大震災が発生。アキは再び北三陸へ戻る。小さな町の愉快な人々とヒロインの笑顔が元気を届ける人情喜劇。⁶⁵⁾

ということになる。脚本は宮藤官九郎、演出は井上剛、吉田照幸他、音楽は大友良英他、舞台は架空の町「北三陸市」(岩手県久慈市⁶⁶⁾他)と東京、内容は、上掲のとおり「最北端の海で、海女さんを目指すヒロインは 挫折・奮闘ののちに、地元アイドルに!」、という人情喜劇で、平均視聴率は20.6%であった⁶⁷⁾。結果的に、それまで朝ドラなど興味がなかった人々さえ巻き

62) ネルソン・グッドマン『世界制作の方法』(菅野盾樹・中村雅之共訳、みすず書房、1987年)116頁。
Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*. (Indianapolis: Hackett Publishing, 1978), p. 67.

63) ネルソン・グッドマン『芸術の言語』(戸澤義夫・松永伸司共訳、慶應義塾大学出版会、2017年)288頁。
Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols, 2nd ed.* (Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing, 1976) p. 252.

64) グッドマン、前掲書(1987)、117-118頁。(=Goodman, op.cit., 1978, p. 67f.) ちなみに、上掲1976年刊(初版は1968年)の『芸術の言語』第二版(288-292頁=Goodman, op.cit., 1976, pp. 252-255)では、まだ⑤は挙げられていない。

65) 「連続テレビ小説 あまちゃん」(「NHKアーカイブス」公式サイトより / https://www.2.nhk.or.jp/archives/movies/?id=D0009050069_00000)

66) 『あまちゃん』とロケ地である岩手県久慈市におけるその影響関係については以下の文献を参照のこと。田島悠来「ドラマ『あまちゃん』の新聞報道にみるロケ地との関係性」(『メディア学:文化とコミュニケーション』第29号、2014年、25-41頁)および同「NHK朝の連続テレビ小説『あまちゃん』の久慈市における受容」(『評論・社会科学』第116号、2016年、15-40頁)。

67) 『あまちゃん』の平均視聴率は20%台であったが、たとえば同じく2013年に大きな話題となったTBS系のドラマ『半沢直樹』が40%を超えていたのに較べれば高くはない。こうした『あまちゃん』の話題性と視聴率

込み「2013年の春から夏にかけ、『あまちゃん』は最大最強の国民的関心事になった」⁶⁸⁾とまで言われるほどの人気を博す。経済効果も大きく、三陸鉄道北リアス線、北限の海女、琥珀、浜のミサンガ、まめぶ汁等々を目当てに多くの観光客がロケ地を訪れ、「アマノミクス」と呼ばれた⁶⁹⁾。放送終了後、多くの人が喪失感を抱いた「あまロス」(症候群)なる流行語まで出来た(「2013ユーキャン新語・流行語大賞」にも、主人公らがよく口にする方言「じぇじぇじぇ」と共にノミネートされた。ちなみに後者は年間大賞を受賞している)。

当然のことながら、すでに多くの関連書籍が出版され、多様な分野で研究論文も書かれている。それら多くは、『あまちゃん』全156回(2013年12月31日放送「第64回紅白歌合戦」での特別編「おら、紅白出ると」を含めれば全157回)を一つのドラマ全体として扱っている。たとえば、先行研究の一つ、メディア文化評論家・碓井広義による論考⁷⁰⁾は、このドラマを「日本初の本格的震災ドラマ」と位置づけ、その「構造分析」として4つの特徴、すなわち①「アイドル物語」(地元アイドル、アイドル・グループ)、②「ポピュラーカルチャーの宝庫・1980年代の取り込み」(音楽、パロディ)、③「異例の脚本」(物語展開、人物設定、ナレーション、葛藤、ユーモア)、④「秀逸なキャスティング」(トリプルヒロイン、舞台俳優の起用)を挙げ、「歴代の朝ドラには見られなかったいくつものチャレンジ」が行われていたと指摘する。ここでの「構造分析」は、この番組全体に対するものだが、それを一つの「作品」として捉えて分析するという意識は希薄である。これに対して、人間行動学者・細馬宏道の書籍は、毎朝視聴した『あまちゃん』についてその日ごとにブログに綴った内容をまとめたもので、その「半年間の放映を終え、分厚い地層をなしている「あまちゃん」から、今日の層を掘り、その場面の会話に影響を与えていることを採り出し、磨いて、テーブルの上に並べる」という、各回についていわば「作品分析的な作業を行っている」⁷¹⁾。

そこで本稿では、細馬が「今日の後半は魔法のようだった。演出も音楽も音響も小道具も、そして編集も、前後する時間と場所をひとつの夢のように自在につないでいる。朝、2回見たけれど、あまりによくできていて、ちょっと呆然としてしまった。」⁷²⁾と綴っている第152回(2013年9月24日放送)について、「知性化」としてのartificationを試みる。ドラマ全体のストーリー的には、次の第153回が一つのクライマックスを形成しているのだが、それへの導音とも言えるこの第152回は、細馬の言う通り「よくできてい」る回であり、前掲「芸術作品」に関する諸特徴・徴候が横溢しているからである。

2. 3. 演出が根ざす「読み」=解釈

前述のように、日本芸術院における芸術分野としての第18分科「映画」の但し書きとして「(アニメーションや放送、脚本を含む)」があり、特にこの「脚本」については、「劇作家や演

とのギャップについては、以下の文献を参照のこと。齋藤建作・二瓶互朝・関口聰・三矢恵子「朝ドラ『あまちゃん』はどう見られたか——4つの調査を通して探る視聴のひろがり」と視聴聴——」(『放送研究と調査』第64巻第3号、2014年、12-41頁)。

68) 亀和田武「2013年、『あまちゃん』は最大最強の国民的関心事となった」(『あまちゃんファンブック おら、あまちゃん』が大好きだ!)扶桑社、2013年) 11頁。

69) 『あまちゃん』による地域の観光活性化については、以下の文献を参照のこと。千田良仁「あまちゃん放映を契機とした観光地域づくりによる地方創生」(『人と国土21』第41巻第5号、2016年、22-25頁)。

70) 碓井広義「ドラマ『あまちゃん』研究序説——なぜ視聴者に支持されたのか——」(『コミュニケーション研究』第44号、上智大学コミュニケーション学会、2014年、1-20頁)。

71) 細馬宏通『今日の「あまちゃん」から』(河出書房新社、2013年) 6-7頁。

72) 同前、283頁。

出家については「演劇」分科において、映画やドラマの脚本家については「映画」分科において、候補者を推薦できるようにする」という改革による分科の見直し・拡充の提言があった。よって、宮藤官九郎による『あまちゃん』の脚本自体を「芸術作品」としてみなす=芸術化することも可能であるはずだ。しかし、現実の視聴者が脚本を読むことは通常はなく、映像を通してその内容を「読む」ことになる。たとえば、この番組のチーフ・ディレクター井上剛が、2013年11月11日に行われた細馬との対談で、「『あまちゃん』は始めからかっちり出来上がっていたというよりは、みんなが走りながら作っていったし、その力にみんなが巻き込まれていった。その結果、こういう物語になったんじゃないかと思います。」⁷³⁾と述べているように、番組成功の原因は脚本家一人に帰せられるものではないことは言を俟たない。

たとえば、同じ対談で、細馬が衝撃を受けたという最終回（第156回）のラスト、お座敷列車シーンについての会話を引用しておこう。

細馬 あと、何もない海を、正宗さんや他の人たちが車内から見てる場面がありましたよね。三陸に行ったことがある人はわかると思うんですけど、あれは、津波で流されたあとまだ何も復旧していない場所で、そこをあえて歌の最中に写すというのもぐっと来ました。でも、キャプションとかは出ないから……。

～（中略）～

井上 うん、あれもそうですね。宮藤さんの脚本の台詞上のラストって「来てよその火を飛び越えて／砂に書いたアイ・ミス・ユー」って歌詞なんですけど、それと、あの海の風景。その2つがああいう演出を僕にさせたんです。僕には「その火」が「その日」に思えてならなかったの。～（中略）～わざと「潮騒のメモリー」の歌詞をあの海のシーンの直前までダブらせたんです。この海が見える人には見えるような、わかる人にはわかるようなという編集です。～」⁷⁴⁾

では、当該シーンのシナリオはといえば、

お座敷列車（回想）

『潮騒のメモリー』を歌うアキとユイ。

北へ帰るの 誰にも会わずに

低気圧に乗って 北へ向かうわ

彼に伝えて 今でも好きだと

ジョニーに伝えて 千円返して

車内は大盛り上がり、その様子を後方から見守る正宗。

種市とヒロシ、磯野も見守っている。

一番後ろでビデオで撮影する水口。

水口「……」

と書かれているだけである。実際の映像では、細馬が指摘するように、正宗、種市、ヒロシ、水口らがそれぞれ複雑な表情を浮かべているシーンに続き、「何もない海」が「寄せては返す

73) 細馬宏通「スペシャル対談①×井上剛 ドキュメンタリーとフィクションの間で」、同前、316頁。

74) 同前、309頁。

波のように 激しく」の歌とテロップと共に写し出される。さらに、脚本⁷⁵⁾では、続くラストの部分は、以下のようにになっている。

スナック梨明日（回想）

『潮騒のメモリー』を歌う春子。

潮騒のメモリー 17才は
寄せては返す 波のように 激しく

お座敷列車（回想）

『潮騒のメモリー』を歌うアキとユイ。

来てよ その火を 飛び越えて
砂に書いた アイ ミス ユー

新海女カフェ（回想）

『潮騒のメモリー』を歌う鈴鹿。

来てよ その川 乗り越えて
三代前から マーメイド
親譲りの マーメイド

すなわち、台本的には、『潮騒のメモリー』が歌われる回想シーンは、アキとユイ（お座敷列車）→春子（スナック梨明日）→アキとユイ（お座敷列車）→鈴鹿ひろ美（新海女カフェ）と切り替えられており、「潮騒のメモリー 17才は／寄せては返す 波のように 激しく」の歌詞は春子が歌うことになっているが、実際の放送では、この部分をその前のシーンから引き続きアキとユイ（お座敷列車）に歌わせ、「来てよ その火を 飛び越えて／砂に書いた アイ ミス ユー」は春子（スナック梨明日）が歌う。実は、井上は語っていないが、この変更には重要な意味が隠されている。それは前掲の回想シーンの連続の前、現実の夕方の畑野駅でのシーンにある。久し振りに「潮騒のメモリーズ」が復活し、お座敷列車で歌って下車して余韻に浸る二人は、台本では、

アキ「しょうがねえが、いっぺえ間違えだもんな（笑）」

ユイ「私も、今までで一番ヤバかった（笑）」

アキ「まだまだ完成しなくていいべ」

ユイ「明日も明後日もあるもんね」

アキ「んだ、明日も明後日も来年もある……今はここまでだけど、来年になったら、こっから先にも行けるんだ」

二人、トンネルの奥を見つめる。

75) 宮藤官九郎『NHK連続テレビ小説「あまちゃん」完全シナリオ集 第2部』（KADOKAWA, 2013年）702-703頁。

ユイ「行ってみよっか」

～（中略）～

ホームから線路に下りて歩き出すユイ。追うアキ。

～（中略）～

やがて叫びながらトンネルの中を走るアキとユイ。

となっている場面だが、実際の映像では、畑野駅で折り返し運転をするお座敷列車をホームで見送る二人を背後から映し、「今はここまでだけど」という台詞でアキは振り返り、まだ開通していないトンネルの方を見て「来年は、こっから先にも行けるんだ」と続ける。カメラはトンネル方向を覗く二人を背後から映すが、その際に「この先へ！➡／平成25年全線復旧」という駅の掲示と一緒に映し、二人はまさに「➡」が示すトンネル方面へ歩き出し、前掲の一連の回想シーンの後、

トンネルの中

かすかに射す光に向かって全力で走るアキとユイ。

のシーンへ繋げられる。実は、この「寄せては返す 波のように」とはこのドラマ全体に通底するテーマであり、「その日」の津波だけでなく、（折り返し運転する）列車の往来、過去（回想シーン）と現在の往来、そして、現在から未来（未完成から完成）への思い（失敗してもやり直せる）といった様々なベクトルの転換が内包されている。それが最も解りやすく示されているのが実は第152回なのであるが、もちろんこうした視点は『あまちゃん』全体にも当てはまる。

2. 4. 「逆回転」の物語としての『あまちゃん』

ここで、「往復」や「逆回転」という視点から考察する先行研究を紹介しておけば、前出・碓井は、『あまちゃん』全体の物語展開上の「地元——都会——地元の「水平移動」と、現在——80年代の「垂直移動」の両方を組合せながら、厚みのある物語を構築していった⁷⁶⁾とまとめ、また、哲学者の幸津國生は、この〈変化〉のドラマにおける「逆回転」が、「あらゆるもの（「色」）は変わっていくものであって、そこには何ら確かな実体というものがない（「空」）」という「色即是空、空即是色」のプロセスとして捉えられるという⁷⁷⁾。そして演劇学者（で日本芸術院会員候補者推薦委員会委員でもある）岡室美奈子も、『あまちゃん』全体を、この「逆回転」の物語としてさらに詳細に読み解く。ここでは以下、岡室の考察内容を共有しておこう⁷⁸⁾。

ドラマ前半の舞台は、「架空の、しかし確実に東日本大震災の被災地を連想させる土地」である「北三陸市」である。そこは虚構に加え（過疎化という）現実を抱えた、「現在と過去がせめぎ合う両義的な場所」である。第1回で、1984年の北三陸リアス線開通式の日若き春子が乗った列車に乗って家出する場面が2008年に40代になった春子と娘のアキが同じ列車に乗って帰省する場面が続けられることによって（実はこれも逆回転と言える）、この24年間という「北

76) 碓井、前掲論文、8頁。

77) 幸津國生『『あまちゃん』の人間像——3・11／「逆回転」／〈自分〉探し』（花伝社、2015年）41-44、114-118頁参照。

78) 岡室美奈子「時間の国のアリス——逆回転の物語としての『あまちゃん』——」（みなさんのあまろそをなんとかすっぺ会・PLANETS編集部編『あまちゃんメモリーズ』（文藝春秋、2013年）178-181頁。

三陸の凍結された時間」が（春子とその母・夏の母娘関係の修復も含めて）一気に溶解していくことが暗示される。そうした分断された時空間の媒介者となるのが、東京育ちのアキである。初回冒頭で松田聖子の《時間の国のアリス》（1990年。脚本にも曲名が示されている。北三陸のリアス式海岸にちなむ純喫茶店名「黎明日」は「アリス」のアナグラム）が流される。アキが白ウサギならぬ狐に導かれてワンダーランドとしての北三陸に迷い込むアキはまだ異界への訪問者だが、それは北三陸で方言の習得、海女になること、地元アイドル（ユイと「潮騒のメモリーズ」というアイドルユニットを組む）になる経験を経て、いずれもが未完成で「偽物」であるが故に、アキは媒介者を象徴する「虚構力」を獲得する。（ここで付言しておけば、アキ一家の苗字「天野」は、「海女の」だけでなく「甘（えんぼう）の」「アマ（チュア）の」にもかけられている。）

「朝ドラ」は、「ご当地」である地方編から都会編（大抵は番組作成担当の放送局がある東京か大阪）へという流れになり、『あまちゃん』でも東京編が続く。地元で海女を継ぐことを拒否しアイドルになることを夢見て上京した春子には、結局夢は果たせないまま現実のアイドル（だが歌は上手くない）鈴鹿ひろ美の「ゴーストシンガー」として、1986年のひろ美の初主演作、青春映画『潮騒のメモリー』の主題歌の録音を行ったりした過去がある。いわば「声と身体が分断されたままに生きてきた」春子とひろ美は、同じくアイドルを目指して再び東京に戻ったアキが2010年に、前掲映画の続編となる映画『潮騒のメモリー～母娘の島～』のオーディションを勝ち抜き、役の上でひろ美と母娘を演じアイドルとなることによって、分断されていたひろ美と春子の関係を媒介することになる。

アイドルになったアキは、子ども向け教育番組「見つけてこわそう」に出演し、壊すことによって逆にものの大切さを知らしめんとする番組の目玉シーンである「逆回転」（粉々に壊れた状態のものがアキの能力によって元の状態にもどるという設定）に象徴される「逆回転力」、すなわち失われたものを取り戻す虚構の力を獲得する。もちろん春子が語るように「現実には逆回転できない」が、それはとりも直さず、虚構の世界では逆回転可能ということになる。結局、アキは東京でアイドルとして成功することがないまま、北三陸に戻るが、それは同じくアイドルになることを夢見つつ断念して先に帰省していたユイとの失われた関係を修復し地元アイドル「潮騒のメモリーズ」を再結成することになる。

前掲・確井も言及しているように、「朝ドラ」には珍しく、『あまちゃん』は「日本初の本格的震災ドラマ」として、再び東京から「ご当地」へと舞台を移す。それは「震災編」と位置づけられるが、岡室が目にするのは、アキの生存する祖父・忠兵衛の「遺影」である。「板子一枚下は地獄」と言われるように、漁業自体、死の危険と隣り合わせの職業だが、遠洋漁業の漁師である忠兵衛は年に10日ほどしか家に戻らず、妻の夏に毎年、「死んだと思え」と言い残し出港している。ある意味、生業をもたらす世界でもあり死の世界でもある海に面した北三陸は、津波によって多くの死を経験した両義的場所である点で、まさに「三途の川」である。岡室は、生者の遺影に関連して「死者であったはずの忠兵衛の帰還」を「甦り」ととらえ、それはまさに「逆回転」だとする。漁師をやめることなく、いつものように海に戻っていく忠兵衛もまた、陸と海、生と死、存在と不在を往還する媒介者なのだ。

前述のように、最終回最後のシーンで、アキとユイはトンネルに向かう。まだ列車が開通していないそこは凍結した＝時が止まった暗い死の世界でもあり、逆に震災の際、その中で車両が停止し（上京する途中だった）ユイと大吉の生命を救った場でもある。松本隆による《時間の国のアリス》の歌詞に「魔法の時計逆にまわせば」という一節があるように、「まさに虚構と現実、過去と現在、地元と都会、生と死など、相反する二つの力が拮抗する磁場の強さにあり、アリスとして迷い込んだアキが両者を結びつけ、止まった時計の針を回すところ」に岡室

はこのドラマの圧倒的な魅力を見いだしている。

ちなみに、前掲・細馬も、これから分析してゆく第152回のテーマを「逆回転」とし、「過去と未来を往復する不思議な時間軸を作り出していたのは、アキの「逆回転」の能力にちがひなく、それが証拠に、彼女の手にはペンキがついており、車体のメッセージは「見つけてこわそう」の衣装を彷彿とさせるカラフルな文字で色分けされている」⁷⁹⁾と指摘している。

以上をふまえ本稿では、前掲のように統一テーマである「寄せては返す 波のように」がいかに第152回で示されているかについて、具体的に分析してゆくことにしよう。そこで「逆回転」に加え重要な視点は、「反復」としての「揺れ」である。

2. 5. 「寄せては 返す 波のように / 来てよ その火を 飛び越えて」

最終週のテーマは「おらたち、熱いよね!」で、第152回はその週の2回目（火曜日放送回）にあたる。脚本でのその冒頭は、

スリーJプロ・オフィス

鈴鹿&太巻の結婚披露宴のFAX

春子N「突然、送りつけられた招待状。一方、北三陸では…」

とあるが、実際の放送では、このシーンの前に、BGMなしに波＝潮騒の音が聞こえる中、鈴鹿ひろ美が思案顔で「寄せては 返す 波のように / 来てよ その火を 飛び越えて」と呟きつつ双眼鏡で三陸の海を眺めているロケ・シーンから始まる。鈴鹿ひろ美役の薬師丸ひろ子は、撮影終盤、本来台本上では岩手に来ずにスタジオ撮影するはずだった。しかし、プロデューサーと前出のチーフ演出・井上剛から、最後にもし歌を歌うということであれば（岩手を）見てみたいと思いませんかと訊かれ、行けるものなら行ってみたいと答えたところ、宮藤官九郎が岩手での撮影の部分を考えてくれたという話を本人が披露している⁸⁰⁾、この冒頭のシーンは、まさにそれによって足された部分であると考えられる。しかし、それは付け焼き刃ではなく逆にエッセンス的なシーンとなった。

前述のように、後半のクライマックスと言える第153回中のさらなるクライマックスは、歌が下手な鈴鹿ひろ美が新海女カフェでのチャリティーリサイタルでなぜか圧倒的な《潮騒のメモリー》の生歌唱を披露するところであり、その際、元の歌詞の「三途の川のマーメイド／友だち少ないマーメイド」は、前述のように「三代前から マーメイド／親譲りの マーメイド」に変えて歌われる。前出・細馬が、『あまちゃん』は「歌の劇」＝「きくこと、きいた歌を歌い継ぐことを考えさせられる劇」だとしているように⁸¹⁾、このドラマの中心となるのが《潮騒のメモリー》であるのは言うまでもない。細馬によれば、それが聴き手に「開かれた歌」となっている理由は、宮藤官九郎自身が（5分間で!）作詞した歌詞に埋め込まれた言葉にあり、特に、そこにいない誰かに向けられた伝言としての「アイ・ミス・ユー」が注目されている。

ここで改めて《潮騒のメモリー》（作曲は、大友良英とそのパートナーのSachiko M）の歌詞を見

79) 細馬、前掲書、285頁。

80) インタビュー「薬師丸ひろ子さんに聞くあまちゃんの思い出」「あまちゃん 薬師丸ひろ子さん撮影秘話」（NHK総合1盛岡「おぼんですいわて」2023年9月25日放送。インタビュアー：菅谷鈴夏アナウンサー）

81) 細馬宏通「開かれたドラマ～あとがきにかえて」、細馬、前掲書、327頁。

ておこう。

来てよ その火を 飛び越えて / 砂に書いた アイ ミス ユー

北へ帰るの 誰にも会わずに / 低気圧に乗って 北へ向かうわ
彼に伝えて 今でも好きだと / ジョニーに伝えて 千円返して

潮騒のメモリー 17才は / 寄せては返す 波のように 激しく

来てよ その火を 飛び越えて / 砂に書いた アイ ミス ユー

来てよ タクシー捕まえて / 波打ち際の マーメイド

早生まれの マーメイド

置いていくのね さよならも言わずに / 再び会うための 約束もしないで

北へ行くのね ここも北なのに / 寒さこらえて 波止場で待つわ

潮騒のメモリー 私はギター / Aマイナーの アルペジオ 優しく

来てよ その火を 飛び越えて / 夜空に書いた アイム ソーリー

来てよ その川 乗り越えて / 三途の川の マーメイド

友達少ない マーメイド / マーメイド 好きよ 嫌いよ

前掲・碓井は歌詞繋がり、南沙織《17歳》(1971年)、ペドロ&カプリシャス《ジョニーへの伝言》(1973年)、石川さゆり《津軽海峡冬景色》(1977年)、薬師丸ひろ子《セーラー服と機関銃》(1981年)、松田聖子《小麦色のマーメイド》(1982年)、小泉今日子《渚のはいから人魚》(1984年)、チェッカーズ《涙のリクエスト》(1984年)などが連想されるとする⁸²⁾。しかし重要なのは、たとえば前掲の《時間の国のアリス》の場合のように、歌詞が示唆するドラマ内容との連関である。

ここで改めて前述この冒頭の鈴鹿ひろ美の吹き「寄せては返す 波のように／来てよ その火を 飛び越えて」に注目しよう。本来別々の連の2行を取って1つにまとめたこの吹きは、この2行がこの回の重要な手掛かりになることを暗示する。すでに、チーフ演出の井上剛が「あの火」＝「あの日」(2011年3月11日)という解釈をベースに演出していることを紹介したが、この「来てよ その火を 飛び越えて」は、三島由紀夫の小説『潮騒』(1954年)の主人公である海女・初江がデート先の監的哨跡で衣服を乾かすため裸になった漁師・新治に「その火を飛び越して来い。その火を飛び越してきたら」と言う有名な場面を踏まえている(新治はその後誘われて歌鳥丸の船員になるが台風に遭い、命綱をブイにかけるため命を賭して海に飛び込むことになる)。第152回冒頭のシーンで、なぜひろ美が海を望める高台、すなわちロケ地・小袖漁港の崖の上にある密漁の「監視小屋」のさらに上から双眼鏡を覗くのかといえば、それは、弾着観測所(火と関連する)であるため高台にある「監的哨」と「監視小屋」を関連づけるためであり、当然のことながら両者とも双眼鏡は必須であった(そしてこのアイテムは後述するよう

82) 碓井, 前掲論文, 5-6頁。

に老眼鏡とともに遠近の往來を担保する)。それは「津波」＝「その日」がやってくることを観測することにもつながるし、単に未来だけを見つめているのではなく、「寄せてはかえす 波のように」来し方行く末を往き来する視角を提供する。ただ、実は三島原作で、監的哨跡があるのは「歌島」という設定をふまえると、被災者でない鈴鹿ひろ美にとっての「その日」とは、単に乗り越えられるべき過去というだけでなく、生で自ら《潮騒のメモリー》を歌うチャリティーコンサート当日をも見据えていることがわかる。

「その火を 飛び越えて」については、すでに第46回と第128回に伏線が張ってある。第46回では、アキが高校の先輩・種市と北鉄の整備用車庫にしのみこみ、お座敷列車用に「改装」中の車両前でたき火をするシーンがある。アキはいきなり「来てよ～～、その火を 飛び越えて～～」と歌い出し、お座敷列車で歌う《潮騒のメモリー》だと種市に紹介する。種市は「潮騒って、三島由紀夫だべ？」と反応し、「三島の恋愛小説で、映画化もされた名作だ。その火を飛び越えて来い！ ってのは、その中のセリフだ、そのあと、2人は抱き合うんだ」と説明すると、原作を知らないアキは自分から「その火を…飛び越えます」とすっかりその気になり、種市に「お前が飛ぶのか!？」と驚かれる。場面転換後のスナック梨明日では、北鉄職員の大吉が「1984年と言えば、これがあるべ」とカラオケを入れ、辛い状況を乗り越えろと歌うヴァン・ヘイレンの大ヒット曲《ジャンプ》が流れる。再び車庫のシーンに戻り、大吉の「じゃんぷ!」という声と重ねあわせてアキがその火を飛び越えようとするが、車庫で消灯と戸締まりをしていた職員・吉田が突然現れて一瞬早くその火を飛び越え、「火の用心っ!」と種市に言うというオチで終わる。ここで、「その火を飛び越え」ようとするのは、種市ではなく種市に片想いしているアキであり、本来のストーリーでのベクトルが逆転されている。

一方、第128回では、若き鈴鹿ひろ美の出世作である映画『潮騒のメモリー』のリメイクで今や大女優となったひろ美とアキのダブル主演映画『潮騒のメモリー～母娘の島～』のラブシーン撮影現場をめぐる話が展開する。まさに、以前から海女のアキに恋心を抱いていたイカ釣り船の漁師トシヤが網小屋の焚き火の前で、愛の告白をするシーンであるが、演出上、ただ焚き火を飛び越えて抱き合うだけでなく、キスもすることになる。それはアキにとって初キスであり、ひろ美からのさし入れを現場に配達しにきた、隠れてアキと付き合っている種市も、カメラテストでアキが「飛び越えてこい!」というシーンをモニター越しに見て気が気ではない。(そこで第46回の前掲の焚き火の場面の回想シーンが挿入される。) 結局種市は現場から帰らされ、アキは観念し、「あ～あ、こんな事なら、もったいつけるんじゃないかな。チャンスは、なんぼでもあったのに」と後悔する。(種市からキスを求められるがアキが受け入れられない回想シーンがフラッシュで挿入される。) 結局、トシヤ役俳優TOSHIYAから、本番ではキスシーンをやりたくないという申し出があり、最終的には、撮影後種市の職場・無頼鮎にアキは向かい、種市と初キスすることになる。ここで看過されてはならないのは、最終的なキスの達成ではなく、そこにいたる各人の心の「揺れ」である。

実は『あまちゃん』では、未完成性、不安定性、あるいは非決定性が重要なファクターになっている。二者択一ではなく、そのどちらの可能性も担保する曖昧性(岡室の言う両義性)がポイントであり、時空間であれば、過去→現在→未来と一方向に進むのではなく、それは頻繁に往來するものとして設定されているのだ。たとえば、前出・井上剛によれば、まだ「あまちゃん」というタイトルが決まる以前で「舞台は田舎で、地元を盛り上げる町おこしのアイドルの話」という程度しか決まっていなかった2011年11月に、宮藤官九郎、チーフプロデューサーの訓覇圭と助監督と4人で東北に取材旅行に行った際、すでに宮藤の中では骨子が出来上がっていて、「アキとユイの東京への逃走劇は何度も失敗するというにしたい」と言った

という⁸³⁾。何度も失敗するということが、未完成、不安定、非決定の謂いであることは言うまでもないが、それは最終的に完成、安定、決定に向かうわけではない。時空間も、人間関係も、この間を「揺れ」続ける。換言すれば「寄せては返す」を繰り返すのである。それが、松田聖子の《小麦色のマーメイド》の最後の歌詞「好きよ 嫌いよ」から採られた《潮騒のメモリー》の最後の歌詞「マーメイド 好きよ 嫌いよ」に端的に示されているのは言うまでもない。

そして、この「どっちつかず」さ、その曖昧性を担保する台詞として多用されるのが「なんとなく」「なんとも言えない」である。たとえば、前出第46回を例にとれば、冒頭、純喫茶梨明日のシーンで、「北鉄の存続をかけて企画されたお座敷列車」でのイベントに先駆け、アキとユイの歌唱力がテストされた際、彼女らの歌を聞いた夏ばっぱの反応は、ともに「…なんとも言えません」であるが、実は、これは第152回の重要なコンセプトになっている。以下、第152回についてさらに細かく分析してゆこう。

2. 6. 「何とな〜く」「何とも言えない」

前掲の通り、第152回冒頭、北三陸の海岸の崖の上でひろ美が呟くシーンの次に、タイトルが流された後、東京の春子の芸能プロダクション・オフィスに、ひろ美と太巻の結婚披露宴のファクスが入って春子が驚く場面が続く。若き日のアイドル鈴鹿ひろ美とその所属プロダクション社長・荒巻（通称「太巻」）は、アキと種市同様、隠れて付き合っていた仲だが、紆余曲折を経てやっと6月30日北三陸の海女カフェで結婚式を挙げることになる。ここではファクスのヴェクトルは東京へととなっているが、春子のナレーション「突然送りつけられた招待状、一方、北三陸では…」で、その時空間は一気に北へと逆転される。

「鈴鹿ひろ美のリサイタルを目前に控え、海女カフェが何とな〜く完成しました。」という春子のナレーションとともに新海女カフェに場面転換するが、そこではアキ、ヒロシ、勉さん、磯野、種市らが最終点検をしている。ヒロシの「…いいですか？ キリないから、これで完成って事で」とアキの「ファイナル勉さん？」という問いに対して、勉さんがディスプレイされた琥珀の向きを修正して蓋をし「ファイナル勉さん」と答え、ヒロシが「はい、お疲れさまでしたあ！」と力なく拍手するシーンが来る。つまりここでは、明確な決定はおこなわれず、実は不安定要素があることを暗示するために、敢えて特徴的な抑揚を加えた「何とな〜く完成」という表現が入れられている。そして、すぐその次の（夜はスナックになる）純喫茶梨明日での場面に転換して流れる春子のナレーション「その頃、場末のスナックでは…なんとな〜く悪い噂が」で「なんとな〜く」が再び同じ抑揚で繰り返されることによって、「噂」という曖昧なものが強調される（実は、脚本では、新海女カフェとスナック梨明日の場面の間にタイトルが挿入されていたが、「なんとな〜く」の連関を明示するために、タイトルは新海女カフェの前へと移されている）。

その噂話とは、「鈴鹿ひろ美は本当に歌唄えるのがあって」であり、真相を知っている水口は、それを聞き動揺して、磨いていた琥珀を床に落とす。つまり、前の場面で固定（ファイナライズ）された、でもその確かさは少し怪しいかんじでイメージづけされた琥珀は、ここではあっさり落とされるという不安定性を担保するアイテムとして置かれる。前掲・岡室美奈子は、勉

83) 井上剛「始まりは全て」（宮藤官九郎『NHK連続テレビ小説「あまちゃん」完全シナリオ集 第1部』KADOKAWA, 2013年）4頁。

さんが「琥珀を磨き続けているのは、北三陸の凍結された時間を印象づける」⁸⁴⁾としているが、ここではまだ、鈴鹿ひろ美によって凍結した時間が融解しそうな明るい予感はない。逆に、固定されたものが落下するのは、とりもなおさず地震の揺れを思い起こさせる。

続いて「新海女カフェも完成したのに、練習する気配もない」と怪しむ栗原は、続く5日ほど前の北三陸駅で、ひろ美が栗原の赤ちゃんに大げさに手拍子しながら《だんご三兄弟》を歌うのを聞いたことを回想し、それを聞いて戦慄する栗原の顔のアップが歌声を流さずに挿入され、スナックでの会話に戻る。栗原は、ひろ美の歌う《だんご三兄弟》のメロディが、「何とも言えない…不穏な、不快な旋律で、今にも魔界の門が開き、そこから聞こえる死霊のうめき声のよう」だったと報告し、再び5日前の回想シーンで(台本上)「赤ん坊が泣き喚く。怖くなり足早に立ち去る」栗原も映像で流される。ここでもまた「何とも言えない」という表現が繰り返されることによって、その怪しさ＝不安定さが強調されているのは言うまでもない。

そこでスナックでは鈴鹿ひろ美音痴疑惑について確かめるため、ユイがダウンロードした《潮騒のメロディー》オリジナルヴァージョン(すなわちゴーストシンガー・春子の歌声)を皆で聞き、皆「紛れもねぐ鈴鹿ひろ美だ」と納得して、その場での疑惑は解消される。しかし、ここでは真相を知っているアキと水口もその場にいることによって、全体としてはこの先どうなるのかといった視聴者側の疑惑は続くことになる。

2. 7. 「三途の川のマーメイド」

次は前半部のハイライト・シーンである。なぜならば、前述の「寄せては返す波のように」を含む《潮騒のメモリー》の歌詞が具体的に、登場人物によってクローズアップされるからである。

「その頃、当の鈴鹿ひろ美は…」というナレーションとともに、天野家の居間で、翌日に迫ったチャリティーコンサートのために、老眼鏡をかけたひろ美が「チャリティーリサイタルin 東北～思いをこめて 笑顔を届ける～」と題されたセットリストを改めてチェックしている場面が映される。アップで映されたセットリストには、「1, 潮騒のメモリー／2, My favorite things／3, だんご三兄弟／4, われは海の子／5, 縦笛の天使／6, What a wonderful world／7, SMILE／8, DON感ガール／9, 夏の思い出／10, ふるさと」が見え、ひろ美が「3」と「7」に赤鉛筆で丸をし、両者を線で繋ぐ(当然、前述のように《だんご三兄弟》を歌って赤ちゃんに大泣きされたことと関連づけられている)。そこに夏ばっばがお茶をもってきて「老眼ですか?」と語りかけ「春子ど1歳違いでしたっけ?」と問う。ひろ美は「早生まれだから学年だと2つ上です…」と答えつつ、逆にため息をつきながら「お母さん、これ、どうしたものかしら」と訊く。前述のように、ここでの老眼鏡は冒頭の双眼鏡と関連づけられる。なぜ冒頭、ひろ美は思案顔だったのか。双眼鏡によって象徴される、遠いもの＝(自分は歌が下手であることを隠してきた)過去を見つつ、老眼鏡によって象徴される、近いもの＝明日に迫った生歌唱について自分なりに思案しているからである。

その思案する、すなわち「これ、どうしたものかしら」とひろ美が気にする内容は、実は歌詞にあった。すなわち、ひろ美は《潮騒のメモリー》の歌詞が書かれている紙で赤線が引かれ星印もつけられた「寄せては返す波のように」の箇所を指差しながら「こちらの皆さんが聞いたら…津波を連想するんじゃないかしら」と夏に問う。「するね。…それが?何か問題でも?」という夏の答えに重ねて、ひろ美はさらに同じく赤線が引かれた歌詞を指さしつつ「ほらっ、

84) 岡室、前掲論文、179頁。

ここも。三途の川のマーメイド。ひどい歌詞」と続ける。対して夏は「そごを変えるなら、ここも変えねばなんねえな」「17歳ではなく、47歳にしねばなんねえな」と冗談めかして笑って答える。続けて「歌っても歌わなくても、津波の事は頭がら離れませんが、どうぞお構いねぐ」と頭を下げ、「それよりも、有名な大女優さんがわざわざこんな田舎に来て、目の前で歌ってくれる、ああそれだけで、みんな大喜びでがす」と再び頭を下げる。赤線が引かれた「三途の川のマーメイド」という歌詞が再度アップにされた後、続けて「春子は東京さ行ったが、あんだのようなアイドルには成れなかった。んでも、めんこい孫連れて帰って来た。いやあ、はは、オラの人生、大逆転だ。ははは。」という夏の言葉を聞いて、ひろ美は、「ねえ、お母さん、ちょっと聞いて」「春子さんが、あの…」と、実は春子が自分のせいで表舞台に出ることができなかったのだと告白しようとするが一瞬躊躇った時、アキ、忠兵衛と大吉、長内夫妻がどやどや戻ってきたことで果たせないままになる。すなわち、ここでもひろ美の心は揺れ動くが、状況は曖昧、不安定なままである。

「三途の川のマーメイド」がなぜここで強調されるのかは、次回になってやっとわかるわけだが、この回での伏線の張り方も周到である。すでに最終第156回最後の回想シーンで言及したように、鈴鹿ひろ美は、クライマックスとしての次回第153回で、再びゴーストシンガーを務めるべく急遽わざわざ東京から舞台袖まで駆けつけた春子の前で、見事な歌声を披露し、特に「ひどい歌詞」の部分を「来てよ その川 乗り越えて／三代前から マーメイド／親譲りの マーメイド」と変えて歌うことによって、「その川」＝「その日」を乗り越える。

夏がひろ美の歳を訊くことを呼び水にして引き出される「17歳ではなく、47歳にしねばなんねえな」という部分は、冗談めかされていることによって、逆にその意味が目立たされる。夏にとっての「大逆転」、すなわち17歳の春子（小泉今日子と同じ1966年生まれの設定）は東京へと家出し、47歳になってめんこい孫を連れて戻ってきた、その間はちょうど30年である。つまり、「三途の川」とは「三十（さんじゅう→さんじゅう→さんず）の川」、すなわち「その日（々）」＝30年の月日の流れを指している。この駄洒落的解釈は決して冗談ではない。それが仕組まれたものであることは、「47歳にしねばなんねえな」の後にひろ美が「語呂が悪い」と受けていることから明らかである。ひろ美がいわば見事な歌唱、すなわち大逆転を起こすことによって、「ゴーストシンガー」という過去（年月）は、曖昧なままとなるが、結果的に聴衆が（ゴーストすなわち「死霊」のうめき声にたとえられたはずの）生の鈴鹿ひろ美の歌声に感動してくれていることで、ひろ美自身の良心のわだかまりは乗り越えられることになる。それは、経済学者・田中秀臣の表現を借りれば、1980年代に「亡霊化」したゴーストシンガー春子の「成仏」である。すなわち、ひろ美は《潮騒のメモリー》の歌詞を改変しコラボすることで、天野家三代の「マーメイド」たちの歴史を、本来あったであろうものに再生した⁸⁵⁾のである。

これに関連して第152回で注目すべきは、心が揺れているひろ美と全く揺れ（ぶれ）ない夏が対比されていることである。すなわち、すでにひろ美自身が「お母さん」と呼びかけているように、夏にとっては、滞在中のひろ美も、春子とほぼ同い年ということで、娘に近い。ひろ美もすっかり母に対するように夏に甘えている。しかし、ひろ美は敢えて、早生まれなので2歳違いと春子との違いを主張する。歳が近い程、ひろ美の心の中では、春子という「ゴーストシンガー」が自分と重なってしまう。そうした心の「揺れ」は最後に告白しようかどうか躊躇っているところで中断され、曖昧のまま終わる。一方、夏の方は、ぶれない。家で娘が

85) 田中秀臣「春子の亡霊と1980年代のあやまち——『あまちゃんの経済学』——」、前掲『あまちゃんメモリーズ』、200頁。

結局可愛い孫を連れて戻ってきたということを自らの人生の「大逆転」とプラスに捉える。あるいは、「寄せては返す 波のように」という歌詞が津波を連想させるということを当然の如く認めつつ、「歌っても歌わなくても、津波の事は頭が離れませんが、どうぞお構いねぐ」と達観している。

そうした夏の達観は、前出の生きている夫の遺影を飾っておく心構えとも通底する。「三途の川」とは仏教用語であることを思い出そう。たとえば、鴨長明『方丈記』の有名な冒頭「ゆく河の流れは絶えずして、しかももとの水にあらず。よどみに浮かぶうたかたは、かつ消えかつ結びて、久しくとどまりたるためしなし。世の中にある人とすみかと、またかくのごとし。～(中略)～知らず、生まれ死ぬる人、いづかたより来たりて、いづかたへか去る。」のように、古来、川の流れで時の流れが譬えられてきた。この30年間で、夏→春子→アキと海女(=マーメイド)親譲り三代の時の流れも重ねられ、一方向に流れる「その日」の連なりが「その川」としての時を形成するのである。

「大逆転」について補足しておけば、夏の言う「大逆転」が前掲「見つけてこわそう」(第112回)の「逆回転」と関連づけられていることは言うまでもない。ここで「寄せては返す」のが津波であり、「その火」とは「その日」、すなわち2011年3月11日のことを暗示していることが視聴者に伝えられたわけだが、津波によって「こわ」されたものを逆回転=復興するため、「地元へ戻ろう」(アキも一時期メンバーとなっていたが結局脱退する、全国ご当地アイドルから選抜されたアイドルグループ「GMT5」のデビュー曲)となるが、そのベクトルは単純に「戻る」だけではないことに注意しておこう。

2. 8. 言うのか言わないのか：「揺れ」の強調

しかし物語の方は、ここから後半に入り、さらに振幅の幅を拡げる。帰宅あるいは乱入しひろ美の告白の機会を邪魔した連中の話題は、もっぱら大吉のプロポーズ話である。そこで、これでもかというくらい各種の「揺れ」が登場する。

このシーンの冒頭、「ただいまあ〜」と戻ってきた連中のうち、かつ枝は、「いやいやいや、そりゃ無理だってえ！」とプロポーズ=告白に難色を示す大吉に対して、「往生際悪いぞ大吉、男ならビシッとケジメつけろ」と叱咤する。これは、その前で「ケジメ」がつけられていないひろ美の場面との関連させられているのは言うまでもない。次に、忠兵衛が「お〜い、夏さん、一本つけてけろちゃ！」と「つける」つながりでの語呂遊びが入れられるが、この「つける」は実は「くっつける」という意味の「つける」に通底する重要なキーワードになっている。この場合、一方を他方に「つける」ことになるので、両極としての「二」が強調される。もちろんそれは両者の心理的「揺れ」の表現に不可欠だ。ちなみに、この前のシーンで強調されていた「三」には、三代だけではなく、「夏、春子、ひろ美」というトライアングルや、よりを戻す(再婚する)三組のカップル(冒頭のファクスにあったひろ美&太巻、春子&正宗、そして大吉&安部)も含意されていることを付言しておこう。

「二」は次のように強調される。すなわち、その後の会話で、大吉と安部が結婚したのは「22年前」で別れたのも「22年前」と大吉がひろ美に説明し、「(一本つける)ために」「両手」に(つまり2本の)お燗用の竹筒を持ちながらアキが「半(つまり1/2)年で別れたんだと鈴鹿さん、2クールだな！」と、敢えて2に拘ってTV業界用語を用いてちゃちゃを入れる(2クールはtoo coolにもかけてある)。夏に真面目に「本当に言えんのか？」と問われた大吉は、それを肯定も否定もせず、「んん…」と少し間を置いた後、(翌日の北鉄の)「試運転の後、話があるから、梨明日さ来てけろって…伝えた」と答えるが、そのシーンは冒頭口火を切ったかつ枝の「ほれ

見ろ！ プロポーズしたも同然だべえ！」というフォローでまとめられる。「同然」ということは当然のことながら決定されたことではない。そのため、翌日以降、周囲はこの期に及んでもまだ煮え切らない大吉を安部に「(くっ)つける」ように、場面もカットもカメラアングルも台詞も全てが「動揺」する(=「寄せては返す」)。しかし、そうしたくっつけは予定調和的に達成されはせず、ここでも「揺れ」が徹底的に強調され、敢えて曖昧さを残すことになる。ここではカット・バック、カメラ・アングルも重要なファクターになるので、以下詳しく辿ってゆこう。

まず、「翌日」とテロップが出て試運転当日の北鉄・倉庫内に場面が移る。なぜかそこでしゃがんで(隠れるように)片付けをしているアキが映された後、「車両点検、終了しました！試運転お願いします！」とごちなく吉田が大吉に告げる(前半部冒頭の新海女カフェでの最終点検場面とリンクしている)。大吉は自らも車両正面の「試運転」の表示を確認し、さらに車両の反対側へまわろうとするが、吉田に制止され、早く車両の中に入るように誘導される。

続いて、試運転の車内からまず進行方向を運転手とともに大吉が見ているシーンに移るが、その時大吉が最初に発する言葉は、あざといまでに「揺れはどう？」である(脚本のこの車中の場面には台詞は書かれていないが、この発言によって、試運転すなわちまだ本番前を含意する車内と大吉の心の内がシンクロさせられる)。「大丈夫です」という運転手の答えを聞いて、大吉は運転手席側から進行方向向かって右手へと移動する。さらに車内から車外を見ると、試運転を見届けようと各所で待ち構えている住民たちが手を振っているのに気づき、車内から住民達に向かって手を振る。そこで、車外から試運転車両前面を映すカメラアングルに切り替わり、手を振る大吉も映し出されるが、次のカットは、手を振っている住民達が前を通り過ぎていく車両を追って指さして笑っている場面がクローズアップされる。次には、運転手席から窓を開けて住民に挨拶する大吉が車外からのアングルで写し出されるが、そこで一瞬、車両の横(進行方向向かって右側)に青字で大書された「大吉」という文字が映される。

次の場面は、純喫茶梨明日の店内に切り替わる。店番中のアキがそわそわして外を見ていると、安部が入ってくる。ここまでは店内からのアングルだが、次に店の窓の外からのカメラアングルに切り替わり、「なんだべ、今日に限ってずいぶん暇だねえ」とアキに語りかけつつカウンター席につく安部を映す。再び店内のアングルに切り替わり、安部がカウンター席から振り返って窓の外を眺めるカットが続く。

そこから前日の晩、天野家居間での大吉のプロポーズ話の回想シーンへと時間が巻き戻される。夏は改めて「いいのが大吉、焦ってねえが？ 春子が正宗さんと再婚して…」と確認すると、大吉は「いや、それはまあ…関係ねえとは言いきれねえが、若え頃、若気の至りでくっついて離れだが…お互い知らねえ仲じゃねえし、今さら歳も世代も違う、ゴーストバスターズも知らねえ若い娘ッ子ど所帯持つなんて…めんどくせえ」と正直に答えるので、ひろ美に「それは…さすがに安部ちゃんに失礼じゃないかしら」とたしなめられるが、「んだよねえ…」とそれを認めつつもそれが「偽らざる気持ちなんだよねえ」としみじみ語る。改めて夏から「どうなんだ大吉、安部ちゃんが好きが？」と問われた大吉は、一同が見つめる中「……んん〜」と答えに窮るので、ひろ美に「悩んじゃダメよ、スツと言わなきゃ！」と突っ込まれる。

ここで再び試運転車の運転手席内からのアングルに場面が入れ替わり、大漁旗などを持ちつつ車両と並走して手を振る住民たちに向かい車内から窓を開けて手を振る大吉が映し出される。さらに、カメラは車外に出て、手を振る沿道の住民たちを次々と映し出しつつ、再びに回想シーンの音声から映像へと接続される。「好きでねがったら、こったら悩まねえべ」「好きだから、幸せになってもらいてえから悩むんです。元夫婦間の友情を壊したぐねえんです。春

ちゃんも好きだ、鈴鹿さんも…、いや、でもやっぱり俺あ、安部ちゃんなんです。」と大吉が言い切ってウーロン茶をぐっと飲んだ瞬間、再び喫茶梨明日へカットが切り替わり、「飲む」つながりでカウンター席でコーヒーを飲みつつ、後ろ（つまり窓の方）を振り返る安部がアップで映される。回想シーンの大吉の語りは続き、画面は「まめぶ汁」を映し出し、「まめぶど一緒です。甘いのか辛いのがも分がんねえのに、だんだん好きになってしまった。理由なんて、忘れづまったあ。」と語られる。

続いて、再び試運転車中から沿道で手を振る住民たちを映すシーンに切り替わるが、ここで注目すべきは、進行方向が逆になっていることである。すなわち試運転車両が折り返してきて、いよいよプロポーズへと向かうわけだが、並走する住民たちの中には手を振るだけでなく、カメラで撮っている人たちも、さらには爆笑している人さえ見える。大吉は「吉田くん、見ろよ、みんなの笑顔、試運転だつつうのに、こんなに暖かく迎えられれるどはなあ」と喜ぶが、吉田は半笑いで相づちを打つ。

折り返し運転によって、これまで画面右→左（北→南）だった車両の進行方向は、左→右（南→北）になっているのだが、進行方向に背を向けて座る大吉の目線は相変わらず逆方向の右→左をキープし、2つのベクトルが交差する状態になっている。それは、この後明らかになる、今まさに進行中の一連の「くっつけ」プロジェクトについて、大吉が何も知らないことを明示するだけでなく、この後のプロポーズについてもまだ決心がついていない大吉の気持ちをも暗示している。

爆笑する住民を指さして「やっ、鈴木のはっば、笑いすぎでねえが？」と不思議がる大吉を、今度は車外からのカメラアングルがとらえる。そこでは大吉も進行方向に背を向けつつ、身体をねじって進行方向へも手を振っている姿が映し出されるが、その車窓の下にある文字はまだ判別できない状態のまま、再び前夜の回想シーンの続きに接続される。「…決めだ！ 試運転終わったら、再婚してけろって言うべ！」と大吉が決断したのにもかかわらず、夏から「ほんとに言えんのが？」と念押しされると、大吉は結局「い、い、言えんのがあ？」と「何とも言えない」顔で自問する。そこでは、ひろ美の、本当に言えるのこの人？と訝しがる表情のカットが挟まれるが、それはひろ美自身も「言えていない人」であることを暗示している。

では、最終的にプロポーズはどうなるのか。純喫茶梨明日に場面が変わり、店の窓から外をうかがうアキが試運転列車の駅到着を知らせる警笛音を聞いて、カウンター席にいて窓には背を向けている安部の方を振り返り、わざとらしい声で「じえじえじえ！、安部ちゃん、あれ見で！」と窓の外を指さす。振り返った安部が窓に寄って列車をみると、入ってきた車両の側面に「安部ちゃん」と大書されているカットが映し出され、さらに店外からのアングルで、店内で驚く安部と店外に貼られた「祝2012年7月1日 北三陸鉄道リアス線運転再開！」のポスターがクローズアップされる。

おもわず店内から駅舎へ移動し「大吉つつあん」と目を丸くする安部のシーンの次には、まだ何も知らず試運転終了後の車内点検をしている大吉がまず車内のアングルから映し出される。その後カメラは車外から引きで、側面に「安部ちゃん オラど結婚してけろ！ 大吉」と大書された車両全体を映すが、まだ車窓から外を眺めている大吉はそれに気づかない。

何も知らずにホームに出てからネクタイを正し、駈け足で階段を昇る大吉のカットの次には、ふたたび駅舎で待つアキと安部の場面に戻る。「いがったな、安部ちゃん」というアキに安部も振り返って「ありがと！」とアキの手を取って礼を言うが、その手にはペンキ汚れが付いたままだったので、アキはすぐ手を引っ込め、安部とともに、大吉を待つべく喫茶梨明日へと移動する。

何も知らない大吉が純喫茶梨明日に入ってきた場面は、カウンター内から窓方面へのカメラアングルであり、画面右手の入り口から店内に入ってくる（右→左）大吉に対して、車窓側の席に移動した安部もカウンター内のアキもともに同じ左方向（列車が戻ってきた方向）、すなわち恥ずかしくて大吉に背を向けた方向を向いている。大吉が「…安部ちゃん」と声をかけると、安部も「はい…」と振り返る（逆転）。大吉は安部の席の前に移動して彼女と対面し、「落ち着いでよ〜く聞いて。オラど…オラどもう一度」とプロポーズしかけるが、安部があまりに窓の外をチラチラ眺めるので（視線の揺れ）、自らも同じくその視線の先をたどりつつ首を振りながら、最後は「どご見でんだ！」としっかり窓から外を見る。そこで大吉は、やっとプロポーズの言葉が車両の側面にペンキで大書されていることに気づき、「だ〜っ、じえじえじえ！」と驚く。

画面は、試運転中の車両全体、すなわち、何も知らずに車窓から手を振る大吉のその下に大書されたプロポーズの言葉を住民側からの映し出す回想画面に入れ替わり、「プロポーズ頑張りや〜」という住民の声も聞こえる。この車外からのアングルを引き継ぎ、純喫茶梨明日の窓の外からのアングルで、外を見て驚きが収まらない大吉に対してその後ろから安部が「こちらこそ、よろしくお願いします、大吉つあん！」と抱きつこうとするが、大吉はそれを妨げ、「ちょっと誰!? あれ描いだの、誰!？」と激しく動揺し、すっかり自分がプロポーズ中であることは忘れられる。

その後、再び当日、吉田の「試運転お願いします！」という声を聞いて振り返るペンキまみれのアキの回想シーンが挿入されたあと、画面は純喫茶梨明日に戻る。アキのクラッカーの合図とともに、すでにタイトル時に流されたテーマ音楽がBGMとして（戻ってきて）流される。「おめでとう！」という声大吉の背後から聞こえ、店内の仕切りが開いて、くす玉が割れ、「おめでとう！大吉 安部ちゃん」という幟をもった常連客一同が乱入する（安部が感じた「今日に限ってずいぶん暇」だった理由がここで回収される）。忠兵衛に「よく言った大吉！」と言われた大吉が「まだ言ってねえよお！ 言わせでよお！」と言うので、なら「言え」と周囲は、大吉と花束をもった安部を店のまん中で対面させる。しかし、大吉は「オ、オ、オラどもう一度…」とどもりながらプロポーズしようとするが、結局「言えねえよ」となって、カウンターに座り込む。しかし、なぜか周囲は、プロポーズしたのも同然という雰囲気喜びあっており、安部も大吉の隣に座って、ハンカチを手に涙をこらえるふうで感動している。

そして最後のカットは、再び店の外からのアングルで前述のポスターを含めて店内の喜びようを映し出しつつ、春子の取替えて訛ったナレーション「とりあえず…おめでとうしか、言えねえ」で締めくくられる。なぜ「とりあえず」なのかと言えば、それは、この回冒頭のファクスに春子が驚くシーンと呼応し、春子自身まだ事情がよくわかっていないひろ美と太巻の結婚及び、なんとなくプロポーズが成立したような大吉&安部への曖昧な祝意であり、それが（この回冒頭でのナレーションとは異なり）訛って語られることによって、次回に春子が東京から北三陸へ戻ってくることを暗示する。

2. 9. 嘘か本当か：虚構による「揺れ」の止揚

以上細かくみてきたように、第152回の前半はひろ美の、後半は大吉の、いわば告白が結果たせないままになる状況を描き出している。しかし、実は両者はこのどっちつかずの宙吊りの中間状態を受容する。

たとえば、前述、第128回で、初キスを、恋人ではなくチャライ相手役としなければならなくなり洗面所で動揺するアキに対して、母親役のひろ美は、自分も出世作となったデビュー映

画『潮騒のメモリー』の当該シーンが初キスだったと語る。もちろん嫌だったが、当時のマネージャー（太巻）に、自分に嘘をつき続ける人生が耐えられないなら今辞めてしまった方がいい、と言われたひろ美は、逆に腹が据わり、「正直に生きるのを辞め」、「嘘の世界で誰かを好きになったり、誰かの母親になったり、この（台）本に書いてある通りに生きること」にしたという。「私にとって嘘か本当かなんて、どっちでもいい。観てくれるお客さんが本当だと思ってくれたら。…その代わり、嘘は上手につなかいとバレちゃうからね。」というひろ美の言葉に背中を押され、アキもキスシーンに臨むことになる（結局、本番でもカメラの角度を誤魔化して、実際にキスは行われない）。まさに、ひろ美が観念したように、映画はフィクションであり、またアイドルも偶像、すなわち本物ではない（ちなみに、それらの虚構性は、たとえば第63回で、映画『潮騒のメモリー』のストーリーが紹介される際、敢えて鉄拳のバラバラ漫画⁸⁶⁾が用いられていることでも補強される）。

鈴鹿ひろ美の場合は、女優として「自分に嘘をつき続ける人生」の覚悟が一瞬揺らいだのがこの第152回前半であるわけだが、結局、第153回での歌唱の成功によって、「嘘か本当かなんて、どっちでもいい。観てくれるお客さんが本当だと思ってくれたら。」という状況はそのまま継続することになる。普通なら手のとどかない存在である大女優が、地元のカフェに来てあの名曲《潮騒のメモリー》を生で歌ってくれた、という事実のみが観客の心に残り、ひろ美にとってももはやかつて春子というゴーストシンガーがいたという真実など、明かされる必要もない。それはそもそも女優業自体がゴースト的、すなわち虚像であるからだ。

そしてこの虚像は「アマ（チュア）」とも重ねられる。前出・田中秀臣が指摘するように⁸⁷⁾、ちょうど春子が上京し、アイドル・デビューする鈴鹿ひろ美の「ゴーストシンガー」になった年である1986年は、おニャン子クラブ、すなわち（GMT5に繋がる）「素人」っぽい女性アイドルグループの全盛期であり、1980年代はまさに「素人」が「プロ」を駆逐した時代であった。しかし、それはもはや手のとどかない偶像としてのアイドルではなく、直接触れたり話したりできるアイドルの誕生でもある。偶像には「戻るべき地元」は存在しないが、偶像になりきれていない存在である「素人」だからこそ、GMT5のように「地元に戻ろう」と歌えるのである⁸⁸⁾。

ただし、アキの本当の地元は北三陸ではないので、そこには嘘がある。そのメルクマールがアキの似非方言だ。日本語学者の田中ゆかりは、ヴァーチャル方言の一種であるドラマ方言の例として『あまちゃん』を取り上げ、その新しさを次の4つにまとめる。すなわち、①「朝ドラのフレームの「二都物語」の一都が架空である」こと（架空の町としての北三陸市）、②「方言指導を導入しながらも、ヒロインが単なる「方言ヒロイン」ではなくて、朝ドラ初の「ニセ

86) バラバラ漫画の挿入は、宮藤官九郎が脚本で「アニメーション（紙芝居）」と指定しており、「朝ドラ」的には極めて独創的である。ちなみに、以下の鉄拳作品は、まさに「寄せては返す波のように」「その日」を飛び越える内容となっており、『あまちゃん』との親和性が高い。鉄拳『約束』（DVD『鉄拳バラバラ漫画作品集 第二集』よしもとアール・アンド・シー、2014年所収）「鉄拳バラバラ漫画チャンネル」2018年7月10日／<https://www.youtube.com/watch?v=XAa1CeX4dac> また、時計の振り子の「揺れ」によって人生という時の流れを表現する以下の作品も併せて参照のこと。鉄拳『振り子』（DVD『鉄拳バラバラ漫画作品集 第一集』よしもとアール・アンド・シー、2012年所収）「鉄拳バラバラ漫画チャンネル」2018年12月31日／<https://www.youtube.com/watch?v=dllmCdabZws>

87) 田中秀臣、前掲論文、201頁。

88) 評論家・宇野常寛によれば、「GMT」は、「各都道府県を代表するヒロインが地元を全国区にアピールする「朝ドラ」そのものの比喩」である。宇野常寛「過ぎ去りし「テレビの時代」への想い——『あまちゃん』放映終了に寄せて——」、前掲『あまちゃんメモリーズ』、213頁。

方言ヒロイン」で勝負をしかけてきた」こと（「ニセ方言」をアキ本人や周囲が何回も確認）、③「登場人物のセリフにヴァーチャル方言を用いた「方言コスプレ」が目立つ」こと（ヴァーチャル方言のネタ的使用）、そして④「本来の方言のわかりやすさを補助するという目的とは別に、ヒロインのポカンぶりを示すような装置として、共通語の字幕が使われている」こと、である⁸⁹⁾。

前述のように、第152回でも頻発される、流行語大賞本賞を受賞した「じぇじぇじぇ」は、そもそも番組のために作られた『あまちゃん』方言であった。田中は、こうした虚構に満ちた『あまちゃん』が人気を博したことが、「ヴァーチャル方言を虚構の中の虚構として用いる方言コスプレドラマが受容される時代」「作り手だけでなく視聴者も虚構の重層性を楽しむメタ視聴の時代」の到来を意味するとしている⁹⁰⁾。もちろん、未曾有の震災を経験した後では、震災当日の被災状況などをリアルに想像させない工夫としての虚構性の強調という面も当然考えられるだろう。しかしここでは、嘘か本当か「どちらでもよい」＝「どうでもよい」未決定状態、そうした中間状態を前提した状態として担保されるのがまさに「揺れ」の象徴する虚構性ということになる。そして、この第152回で徹底して重層的に表現された「揺れ」の由来とは、「（東北地方太平洋沖）地震」にほかならない⁹¹⁾。つまり、虚構だからこそ、「どちらでもよい」「どうでもよい」状況が許される。それはあらゆる二項対立を包含し、最終的に止揚するのである。

大吉の方はといえば、心の「揺れ」が往復を繰り返す鉄道と絡められて、「どっちつかず」という曖昧性がさらに強調されていたのは前述のとおりである。「若え頃、若気のいたりでくっついで離れた」安部に再びプロポーズするのかしらないのか。プロポーズを決心してもまだ春子やひろ美も気になる大吉にとって、結局「ゴーストバスターズも知らねえ若い娘ッ子ど所帯持つなんて」めんどくせえというのが「偽らざる気持ち」である。離婚後、海女だった安部が上京し、素人商売で売っていた「甘いのか辛いのがも分がんねえ」まめぶ汁と同様、「だんだん好きになってしまっ」て、好きになった理由も忘れてと大吉は言うが、アキに「めんどくせえ婚」も立派な理由だと思おうとフォローされる（本来「めんどくせえ」なら結婚しないだろう）。

ではなぜ、『ゴーストバスターズ』を知らないといけないのか。ドラマ中、大吉は、1984年のこの映画の主題歌《ゴーストバスターズ》をよく歌う。前出・田中秀臣⁹²⁾は、それが暗示することとして、物語と現実双方に起こった1980年代の2つの失敗を挙げる。すなわち、ゴーストシンガー春子がアイドルとして挫折し「亡霊化」した理由であるアイドル「素人」化による、「正統派」アイドル市場の失敗、そして、「地方の時代」の旗手としてもはやされた北三陸鉄道（北鉄）の失敗、北三陸のシャッター街（ゴーストタウン）化や観光不振」という経済の失敗である。地元に残って北三陸駅長を務める大吉が「見つけてこわそう」（＝バスターしよう）とする対象は、そうした失敗がもたらした「ゴースト」であった。そして、第1回で描かれるように、大吉は実際、24年前に家出して以降帰省したことがなかった春子に「北の海女」

89) 田中ゆかり『『あまちゃん』が開いた新しい扉——「方言コスプレドラマ」ができるまで——』（金水敏・田中ゆかり・岡室美奈子共編『ドラマと方言の新しい関係——『カーネーション』から『八重の桜』、そして『あまちゃん』へ』笠間書院、2014年）33頁。

90) 同前、36-37頁。

91) 宮藤官九郎が震災をフィクションの中に入れることについてどう考えていたかについては、以下のインタビュー記事を参照のこと。兵庫慎司「宮藤官九郎、決意の作品『あまちゃん』を語る」（『Cut』第24巻第12号、2013年）24-29頁。

92) 田中秀臣、前掲論文、200頁。

を継いでほしい一心から、母危篤という「嘘」を彼女にメールした。それがきっかけとなって主人公アキは初めて北三陸を訪れ、さらにそのことが最終的に春子の「呪縛」も解き、「復興」へ向かう一連のプロセスのきっかけとなる。しかし、それらはいまだに不安定な「揺れ」る状態、中途半端な状態であることを、この第152回は強調してやまない。

そうした「揺れ」は「場」の表現にも表れている。マーメイド＝人魚とはその名の通りの両義的存在である。それと同様、海上（生の世界）と海中（死の世界）を自由に往還する「海女」が、（前述・岡室の指摘する「演技者」であるという面も含めて）漁師以上にすぐれて媒介者＝シャーマン的な存在であることは言うまでもない。海女を本業とする夏ばっぱが副業で経営する梨明日は、昼は軽食&喫茶、夜はスナックという両義性を孕む。それは北三陸駅とほぼ一体化しているがゆえに、その地域内外の者が出入りする空間である。そうした「揺れ」＝「往還」を可能にする場所はまさに「境界」そのものであり、それは、岡室の言うように、媒介者のメルクマールである「虚構性」を胚胎する。よって、そうした境界はまさに、分断された時空間の媒介の場としてふさわしいが、そこでのプロポーズの結果は当然「曖昧」なままとされる。このことは、梨明日に止まらず、かつてアイドルで歌が上手な鈴鹿ひろ美という虚像が媒介する時空間としてのチャリティーコンサート@新海女カフェ、引いては「潮騒のメモリーズ」というご当地アイドル（「好きよ 嫌よ」という歌詞が端的に示されたどっちつかずの虚像）が都会と媒介する北三陸というゴーストタウンとしての地域全体に、まで敷衍されうるが、それらは曖昧にされたまま次回へと先送りされる。

2. 10. 繰り返されるものとしての「揺れ」と「やり直し」

では結局「寄せては返す 波のように／来てよ その火（＝日）を飛び越えて」というテーマが伝えたかったことは何だったのか。重要なのは、まさに波の運動のように、「寄せては返す」こと、換言すれば「逆回転」はずっと続くという視点である。海女の素潜りの「寄せては返す」は下・上向だが、それは1回で終わることはない。最終回の最後のシーンでは、アキが防波堤に書かれた「海死ね」という落書きを踏みつけジャンプする。ここで飛び越えられるべき「その日」とは、津波の害をもたらした海だが、それは海女など地元民にとっては、恵みを与えてくれる源でもある。まさに、前掲・夏ばっぱが達観していたように、海女や漁師など沿岸の人々は、そうした両義性を承知で海と生きてきた。よって、彼らは再び津波が来ることを知っている。禍福は糾える縄の如し。それは海と生きる限り繰り返される。

たとえば、前述のように、遠洋漁業の航海からめったに戻らない忠兵衛は「寄せては返す」存在だが、それはめったに来ない大津波とも関連づけられている。彼が生きているのに遺影を飾られているのは、彼が再びやってくるかもしれないし（すぐには）来ないかもしれないという「揺れ」、すなわち曖昧性、不安定性、未決定性を胚胎した存在だからでもある。

しかし、前述の最終回でアキが「明日も明後日も来年もある」と語る場面の前には、ふたたび航海に出てベリング海上の漁船内にいる忠兵衛の回想シーンも挿入される。夏ばっぱが達観しているように、次忠兵衛が帰るのはいつか＝次大地震・大津波が来るのはいつかについて、悶々として日々を過ごすのは全くの無意味である。ならそこで人は何をすべきか。それが、「寄せては返す 波のように」と並置された「来てよ その火を飛び越えて」の含意であり、人がその火＝その日＝被災を乗り越えて復興してきたこと、これからも復興しようとする事、すなわち「やり直すこと」へのベクトルが要請される。第152回冒頭のファクスで示された、かつて隠れて付き合っていたひろ美と太巻の復縁報告が、後半、（春子と正宗の復縁にも影響された）大吉と安部の復縁への導線となっていたわけだが、往復「試運転」もまた「や

り直す」ためのものである。復縁、お座敷列車の復活、「潮騒のメモリーズ」の再結成等々、全てをそうした「おめでたい」「やり直し」=復興話に収斂させるのではなく、敢えて「揺れ」が象徴する「どっちつかず」の双方向性（可逆性を含む）というメタ構造の中に収めることによって、（実は国民が皆感じている）必ずしもバラ色の未来ではないであろうという復興のリアルな現実も担保されることになる。

震災は繰り返されるし、復縁してもまた別れる可能性もある。それは極めてリアルな現実であることは言うまでもない。それはドラマという虚構内では、現実から離れた形で示されることになる。このドラマでは、たとえば一見支離滅裂に見える《潮騒のメモリー》（や《地元へ帰ろう》）の歌詞のように、現実への多様なリンクを張りめぐらせることによって、虚構と現実の「揺れ」の振幅が縮小される。脚本では指定されていないが、前のシーンのセリフや音楽が続いている状態で新しいシーンに切り替わったりといった場面が多いのは、そうした「揺れ」という装置の作為性を敢えて視聴者に意識させない工夫であろう。

最後にドラマの流れに関連した音楽の使用について付言しておくならば、たとえば、第152回の最後、前掲春子の訛ったナレーションのバックに流れるテーマ曲は、原曲最後のメジャーセブンスの和音（長七の和音）が鳴る直前で敢えて切られ、解決する和音がない形で唐突に終わる。この回冒頭のタイトルでは、いつもと同様メジャーセブンスで終わっており、それは、これから何が起こるんでしょうねえ？といった、脱力感を伴う謎かけ的な「曖昧化」の雰囲気醸し出しているのだが、なぜ最後は解決されないまま終わるのか。それはそれが、この回で示されたもろもろの「揺れ」、就中ひろ美の「揺れ」の回収、すなわち「解決」がまさに次回第153回でなされるという予告のメルクマールだからである。

結びにかえて

以上考察してきたように、朝ドラ『あまちゃん』第152回は、後半のクライマックスとしての第153回、特に鈴鹿ひろ美が歌詞を変更して圧倒的な歌唱を披露することへのプレリユード的位置づけになっていた。特にひろ美が冒頭に呟く「寄せては返す 波のように／来てよ その火を飛び越えて」というセリフをテーマとして、これまでの回で示されてきたエピソードとのリンクを張りつつ、部分と全体全てを「揺れ」というメタ構造の中に位置づけることによって、この回だけでもひとつの「作品」としてみなせる自律性（すなわち前掲のヘンクマンの引用を引けば、「みずから自身を組み立てる複合的な構造」、「様々な特徴にしたがってパースペクティブ的に総括されうるすべての区別できる要素が、互いに媒介しあって、その結果それらの要素が相互に規定しあい、活性化し、そこから自らの有機的にする合法則性）を有していると言えるだろう。

またグッドマンが記号作用的な視点から示していた美的徴候についてはどうか。本分析では「美的」や「記号」という術語は使用しなかったが、映像という情報量の多さを活かして、そこにストーリーと連関した多様な記号作用が散りばめられているのは、自明である。その意味で、この第152回を「芸術作品」として捉えることが可能であり、それは取りも直さず、この回についての「知性化」によるartificationが成立するということでもある。

では、これはアート・ワールドからも認められうるだろうか。鳥取県立美術館の例でも言及したように、ある事象を「作品」とみなすかどうかは、今や一般人レベルでその理由づけを共有できるかどうかの問題になってきている。そもそも、アート・ワールドに対しても、選ばれているのに自分の意思で選んでいると思込んでしまうというブルデュー的な視角からの考

察が必要であろうし、最終的にそれは、アート・ワールドとは無縁の一般人が、ある事象を「作品」とみなす際の基準はいったいどこにあるのかという問題に行き着く。

ここで、ふたたび日本芸術院会員の話に戻れば、黒柳徹子の例でみたように、「放送」というジャンルは、作品と作者という関係が他の分野に比べて希薄であるが、少なくとも脚本についてはその関係が明確であり、前掲のように「映画やドラマの脚本家については「映画」分科において、候補者を推薦できるようにする」とされていた。しかし、本稿では細かく言及しなかったが、『あまちゃん』に関する限り、実際放映されたものを見れば、脚本での指示が大幅に改編・カット・追加されていることがわかる。その意味で脚本は、いわば楽譜であり手掛かりにすぎない。

実際、本稿で考察した第152回のテーマとして「揺れ」を映像的に前面に押し出したのは、脚本家ではなく演出家であり、まさに、前掲・井上剛の言にあったように、「始めからかかり出来上がっていたというよりは、みんなが走りながら作っていった」ものであった。映画分野でも「作品化」にあたって圧倒的な決定権をもつのは脚本家ではなく映画監督だが、TVドラマという分野では、演出家の存在は対外的には過小評価され、脚本家に注目が集まるのが常である。誰を芸術家とみなすのか、いつ芸術になるのか、まさに「新しい対象や行為が出現し、関係や制度が変容していく、社会的変化のダイナミックなプロセス」であるartificationは、現実社会を捉える視角の一つとして機能しうるだろう。

ちなみに、次稿では、本稿に続く日本におけるartificationについての各論として、芸術ジャンルとしての「映画」を取り上げ、特に、TVアニメの「映画化」について、具体的作品を分析しつつ、そのartificationの現状について考察する予定である。

[付記]

この小論は、2020～2023年度科研費補助金・基盤研究(B)「社会とアートの共進化的動態とartificationの諸相に関する領域横断的研究」(JSPS 20H01576)による研究成果の一部です。