

『おくさまは18歳』における変容の論理

——テレビドラマの形態に関する一考察——

木原圭翔

1. はじめに

1970年に開始されたテレビ番組『おくさまは18歳』（TBS、1970-71）は、高校生の高木飛鳥（岡崎友紀）と同じ高校の教師である高木哲也（石立鉄男）という新婚夫婦の日常生活をコミカルに描いた一話完結の30分ドラマ（16ミリフィルムで撮影された「テレビ映画」）である。このドラマは主演の岡崎友紀を一躍国民の人気アイドルにし、70年代初頭のテレビにおいて広く浸透していくコメディ・ドラマ——特に日本テレビ系列の『パパと呼ばないで』（1972-73）や『雑居時代』（1973-74）といった「石立ドラマ」の流行——を導く重要な番組となった。本稿ではテレビドラマ史の文脈を踏まえつつも、『おくさまは18歳』を持つ、いわばより普遍的なテレビ的特質を具体的な映像分析を通して明らかにしていきたい。その際の問題意識をあらかじめ述べておくならば次のようになるだろう。なぜ『おくさまは18歳』は漸進的に過剰さを増していくことで、ドラマの形態それ自体を変容させていくのか。すなわち、なぜ理想的な結婚生活を一種のファンタジーとして提示してみせるよりも、スラップスティックコメディの要素が顕在化してくるのか。結論を先取りするかたちで述べるならば、それはメインの脚本家である佐々木守があらかじめそのような変化を明確に意図していたというよりも、番組の主導権を主役の二人（とりわけ岡崎友紀）にある程度委ねることで、彼らの能動性が過剰に発揮された結果として理解することができる。そこには能動的主体としてのアイドル・岡崎友紀が示す類い稀な身体運動が刻み込まれている⁽¹⁾。以下では、まず『おくさまは18歳』の基本情報を、脚本家・佐々木守、アイドル・岡崎友紀、1970年代のテレビドラマ史という三つの観点から整理した後（第2節）、番組の変容という事態を岡崎の身体的能動性を中心に考察する（第3節）。そして、最終的にそういった番組の変容がテレビにおいては日常的な事態であり、それがドラマを作るのではなくテレビ番組を作りたいという佐々木の思想（「脱「脱ドラマ」考」38）とも共鳴することを示していくことにする（第4節）⁽²⁾。

2. 『おくさまは18歳』というミッシングリンク

まず、物語の基本設定から確認しておこう。はじめに述べたように、『おくさまは18歳』は新婚夫婦である高校生と教師の日常生活を描いているが、生徒たちに対する教育上の配慮から二人が夫婦であるという事実は園長（森川信）以外には誰にも知らされておらず、そのことが直接、間接の原因となって毎回何らかの騒動が巻き起こることになる。高木飛鳥も高木哲也も異性から非常に人気があり（特に女子生徒にとって「高木先生」は憧れの的である）、両者の嫉妬と最終的な和解が物語の基盤を形成している⁽³⁾。佐々木守は『週刊マーガレット』に掲載されていた原作の少女マンガ（作・本村三四子）を偶然読み、その設定の面白さがすぐにテレビドラマとしても優れていることに気づき、舞台をアメリカから日本に置き換える脚色をした。当初、佐々木はベッドシーンなども組み込めるように、20時台か21時台の1時間枠を希望していたが、プロデューサーの春日千春がこの番組をヒットさせるには子どもに見てもらわなければならないとして、19時からの30分番組に変更させたという（山中 68-69）。主要な登場人物は他に、海沼（寺尾聰）、渋谷民子（富士真奈美）、小山美矢子（秋山ゆり）といった哲也の同僚の教師と、生徒の松木エミ（松坂慶子）、隣人の漫画家・花咲ユメ子（うつみみどり）[現・うつみ宮土理] などである。全53話で、その内の24話分の脚本を佐々木が担当し、他に才賀明、長野洋などが参加していた。演出は主に、枝川弘、湯浅憲明、帯盛迪彦が担当している。

1970年代のテレビドラマ界において最も活躍した脚本家の一人であった佐々木守は、あらゆるジャンル（刑事物、ホームドラマ、メロドラマ、コメディ、アニメ）の番組を手がけているため、その全体を貫く思想の一貫性を見出すのは難しいが、加藤義彦が明晰に整理してみせたように、『おくさまは18歳』を佐々木が60年代から精力的に取り組んでいた「子ども番組」の流れの一つとして捉えることは可能である⁽⁴⁾。怪獣ブームを巻き起こした円谷プロ制作の『ウルトラマン』（TBS、1966-67）にはじまり、『奥さまは魔女』（*Bewitched*, 1964-72）の日本版ともいえる『コメットさん』（TBS、1967-68）やSF特撮ドラマの『怪奇大作戦』（TBS、1968-69）といった番組は、単に親しみやすい題材によって子どもたちを夢中にさせただけでなく、東京オリンピックからいざなぎ景気に至る当時の日本社会に潜む歪み——文明化に対する妄信、「現代っ子」と呼ばれた子どものあり方——に対する佐々木の仮借ない批判が込められていた。加藤が指摘しているように、1970年に佐々木は『ほくたちの伝説』という学園マンガの原作を手がけている（『週刊少年サンデー』掲載、画・みやはら啓一）。進学校での一人の女生徒の悲劇を扱ったこのマンガは、当時の管理教育に対する痛烈な批判で

あったが（加藤 529）、それを正反対の方法で提示してみせたのが『おくさまは18歳』であった。佐々木は、「管理がひどくなっている学校を笑ってやろうという気分だったから、そういう現実にはありえない設定を考えたんじゃないですか」と述べているが、先生同士の色恋沙汰や、臆面もなく生徒に愛を告白する教師（寺尾聰）など、公序良俗に反する事態に溢れるこういった「管理なき学校」（加藤）という設定には、佐々木の鋭い批判的精神を読み取ることができる。しかし、『おくさまは18歳』を佐々木の一貫した作家性の傍証として論じるだけでは、この番組の魅力の半分を伝えたことにしかならないだろう。むしろ『おくさまは18歳』が持つ、より実験的な性質を覆い隠してしまうことにもなるかもしれない。というのも、周知の通り、このドラマは当時から現在に至るまで、脚本家・佐々木守の「作品」ではなく、何よりもまず岡崎友紀と石立鉄男主演のテレビ番組として記憶されているからである⁽⁵⁾。

岡崎友紀はすでに60年代からテレビの世界で活躍していたが、『おくさまは18歳』の成功でその人気は決定的なものとなり、1971年の正月には（昭和46年に因んで）46本もの番組に出演するなど（北 206）、当時誰よりも多忙にテレビで活躍していた。『おくさまは18歳』の放送は毎週火曜日であったが、放送開始の翌週（10月6日）には20時から岡崎も出演する第2期『巨泉×前武ゲバゲバ90分！』（日本テレビ、1970-71）が始まり、さらに21時からの木下恵介アワー『あしたからの恋』（TBS、1970）に出演することもあったため、この時期の毎週火曜日は岡崎がゴールデンタイムを占拠していた。『おくさまは18歳』の成功を受けて、その後もTBSでは『なんたって18歳！』（1971-72）、『ママはライバル』（1972-73）、『ラブラブライバル』（1973-74）、『ニセモノご両親』（1974）など、岡崎を主演にしたコメディ・シリーズが継続的に制作される。しかし、第2作目の『なんたって18歳！』を頂点にして、以後そのシリーズの人気は徐々に衰えていったように思われる。そして、それには『おくさまは18歳』が持つ番組の特性・構造が引き起こす論理的必然性があったのではないだろうか。この点に関しては次節でより詳細に検討していく。

日本のテレビドラマ史の文脈で捉えるならば、『おくさまは18歳』は1970年代初頭の典型的な連続ドラマ番組の一つだと言えるかもしれない。長谷正人が指摘するように、70年代初頭には脚本家の「作品性」よりも、俳優のアドリブや演出の自由を許容した現場が生み出す「中継性」が優位に立つようなドラマが主流であった。『肝っ玉かあさん』（TBS、1968-72）、『ありがとう』（TBS、1970-75）、『時間ですよ』（TBS、1970-73）といった数年に渡って放送された当時の人気番組は、あらかじめ脚本段階ですべての回を包括するような厳格な構成があるわけではなく、その都度現場の演出や役者の即興的なアドリブが重要な役割を果たして

いた（長谷 109-111）。おそらく佐々木は単にそういったテレビドラマの中継性を受け入れていただけでなく、そのテレビ的特質の事実に対して誰よりも意識的な作家であったように思われる。つまり、前衛的な「脱ドラマ」として名高く、優れて「作品的」だと思われてきた『お荷物小荷物』（朝日放送、1970-71）のような番組と、いわば平凡な『おくさまは18歳』という「中継的」番組を同時に制作してきた佐々木守という人物は、「中継性と作品性の相克」（長谷）という問題を内包した、まさに70年代的な脚本家であった。テレビドラマの脚本家としての佐々木が評価されにくいのは、時代の潮流と並行するように向田邦子らが自らの作家性を徐々に強く打ち出すというような変貌を遂げることもなく、佐々木が常に自らの作家性よりも中継性を——尊重というよりも——当然視していたからだろう。テレビドラマを「ドラマ」でも「作品」でもなく、単なる「テレビ番組」として理解すべきだという、佐々木が当時、『キネマ旬報』や『映画批評』の連載で繰り返していた主張は、「中継性」の重要性の認識を示すと同時に、テレビにおける作品性を否定するという佐々木のテレビ論の逆説的な「作家的」基盤をも形成していた⁽⁶⁾。しかし、『おくさまは18歳』が他の中継的ドラマと幾分異なるように思えるのは、二人の幸福な結婚生活という日常的な暮らしとそこから生じる些細な事件を変わらぬ風景として中継して見せることから、非日常的なドタバタ喜劇へと番組が漸進的に変容していくことで、飛鳥という役柄の暮らしではなく、岡崎友紀という人物そのものが蓄積させていく過剰さを中継することへと移行していくからである。

『おくさまは18歳』に関してもう一つ押さえておきたい事実は、これが「大映テレビ」であるという点だ。大映テレビの代名詞とも言える山口百恵主演の「赤い」シリーズが1974年からの放映であるためか、それ以前に位置する『おくさまは18歳』が大映テレビの制作であるという事実はあまり問題とされてこなかったが、これはプロデューサーの春日にとっては最初の大ヒット番組であった（山中 73）。大映テレビは80年代以降、物語のパターンに対する醒めた意識の下、いわば「キャンプ」的に受容されることで、新たな人気を獲得していく。しかし『おくさまは18歳』の仰々しさは大映テレビ的なものの原型として捉えることも可能なはずであったにもかかわらず、それが最初からコメディの要素として利用されたことから、そういった文脈で評価されることもなかった。そしてより重要なのは、通常の大映テレビにおいては、台詞自体の大仰さとそれをあやつり人形のように棒読みする俳優との落差が、ひとつの演出術の結果生み出された独特の世界として捉えられていたのに対して（太田「バラエティなドラマたち」126）、岡崎友紀は大仰な台詞をあたかも地の自分のままであるかのように発声するため、そこに落差というものが存在せず、大映テレビ的特質がいわば骨抜きにされ

てしまっていたという点である⁽⁷⁾。したがって『おくさまは18歳』はその知名度にもかかわらず、現在いかなる文脈においても正当に評価されているとは言い難い。それは岡崎友紀という人物がテレビドラマ史からもアイドル史からも奇妙に抜け落ちているという事態とも符合している。映画監督の金子修介は岡崎友紀（と吉沢京子）をガールポップ歌謡時代とアイドル歌謡時代とを結ぶ「ミッシングリンク」（金子 121）だと述べているが、アイドルという名称で呼ばれた先駆的存在であるにもかかわらず、岡崎友紀がアイドル史において語りにくいのは、本稿でも述べるように、彼女の身体の能動性にあるのではないだろうか。金子が麻丘めぐみの機械的な振り付けにエロティックな魅力を感じとったように、アイドルの身体的特質が「あやつり人形」のような受動性にあるとするならば（金子 146; 太田『アイドル進化論』29-32）、『おくさまは18歳』における岡崎の身ぶりはそれとは明らかに異なる能動的性質を帯びていた。したがって、岡崎友紀の身体性の特質を考察することが『おくさまは18歳』という番組を理解するうえでも非常に重要な課題となるのである。

3. 変容の論理——能動的主体としての岡崎友紀

『おくさまは18歳』に求められていた要素の一つは、幸福な結婚生活という一種のファンタジーの提示だった。佐々木は自らの脚本の特徴を生活感の欠如として語ったこともあるように（平岡 54）、『おくさまは18歳』において、飛鳥と哲也は結婚一年目から小綺麗な軒家で暮らし、彼らの両親も全く登場しない。哲也に見合いを勧める隣人（横山道代）が唯一の現実的な（厄介な）存在であるが（彼女は飛鳥を哲也の妹だと思っている）、この隣人にしても途中から破天荒な漫画家役のうつみどりに変わること、物語世界の現実味は著しく薄れていくことになる。『おくさまは18歳』の常連監督の一人であった湯浅憲明は、この点に関して興味深い逸話を述べている。佐々木と湯浅は途中（第20回「子分にしてくれ」）から、近所に住む少年三人を物語に登場させることにした。彼らは飛鳥を姐御として慕うようになり、哲也も含めて彼女に近寄るあらゆる男性を退治しようと暴れ回る。この「子分」という設定を数回に渡って放送すると視聴率が徐々に下がり、視聴者の女性から次のような投書が届いたという。「私たち、夢を見ているんだから、急にリアルな弟が出て来たら、困る」。これを受けて、湯浅は少年たちを退け、代わりに「純潔とはなにかとか、視聴者の女の子たちが漠然と考えている、結婚というものの問題提起」を取り入れることで、再び視聴率を回復させたという（唐澤 188-89）。しかし、番組が人気を得るに従って、幸福な結婚生活というファンタジーの提示もまた、徐々に後景へと退いていったように思われる。そしてそれは岡崎友紀のコメディエヌとしての才能の開花とちょう

ど反比例のかたちをとることになる。すなわち、能動的主体としての岡崎友紀の過剰な身体が——本人の自覚をも超えて——番組自体の変容を大きく促していくのである。

岡崎友紀の能動性はいくつかの側面から言及することができるが、第一に、制作過程での積極的関与が挙げられる。岡崎はスタッフがあらかじめ用意していた「ふつうの」主婦の衣裳が気に入らず、自前のショートパンツや厚底サンダルなどを持っていき、それらを番組の中で実際に使用していたと証言している（花崎210）。こういった試みは岡崎が自分らしい演技を自然とこなすのに役立ったと思われる。岡崎友紀は『おくさまは18歳』の放映時にちょうど現実でも18歳になるが、そのこともまた、役柄と自らを重ね合わせながら地の自分を出すのに寄与しただろう。岡崎が『おくさまは18歳』に続く『なんたって18歳!』がシリーズ中一番好きだといい、次の『ママはライバル』では気持ちが沈んだと率直に述べるのも（花崎210-211）、高校生がバスガイドとして会社に就職したはずが、再び高校生役を演じさせられることで、現実の自分と役柄の成長との間に齟齬が生じてしまったことへの違和感の表明だと思われる。また、岡崎は『おくさまは18歳』の主題歌の作詞を担当しているが、続く『なんたって18歳!』の主題歌も「高木飛鳥」名義で岡崎が担当し、さらに四作目となる『ラブラブライバル』に至っては、ドラマ自体が岡崎の短編小説「明日のスケッチ」を原作としている。このように、岡崎友紀は自らのシリーズ番組において単に受動的な態度で臨むのではなく、アイドルの一般的イメージを超えて積極的に番組制作に関わっていた⁽⁸⁾。

画面上の演技という側面から考えるならば、岡崎友紀の特徴の一つは何よりもその表情豊かな顔である。笑うにしろ、怒るにしろ、岡崎は顔の表情を通じて視聴者へ明確にその率直な感情を伝えている。そして、この表情の豊かさは『おくさまは18歳』の中盤（第15回「お夢は白い船の中」）以降にしばしばフリーズ・フレーム（画面静止）のエンディングを導入させることにもなる。ある種の余韻とともに物語を終結させる、当時からすでにクリシェ化した手段であったが、ここでは彼女の変幻自在な表情を画面に定着させるための優れた技法として機能している（次回作の『なんたって18歳!』になると、ほぼ全話にわたってこの技法が採用されている）。

湯浅監督は岡崎友紀のことを「最初から演技ができる娘」だと思い、泣いたり、笑ったり、走ったりという複数のアクションを矢継ぎ早にこなせる彼女の特性を活かすため、長回しを使用したと述べている（花崎212）。その特性がよく示されている最終回（第53回「始めよければ終わりよし」）の1シーンを見てみよう。ユメ子にマンガの物語のアイデアを考えるようにと言われた飛鳥と哲也は、思い浮かんだアイデアを次々と披露していく。佐々木による脚本は以下のようになっている。

飛鳥「分かりました、やります。そうだ。ね、かわいそうなみなしごの蝶々の話なんかどうかしら（と両手をヒラヒラさせて歌います）。蝶々、蝶々、葉の葉にとまれ。」

ユメ子「バカ！ みなしご蝶々なんて子どもが喜ぶとも思ってるの。」

哲也「では、怪獣だァ。（ぐいと髪のををかきみだし）ウォー、ウォーツ。」

尻から火をふき、猿まわしの猿のようなスタイルで。

ユメ子「怪獣ブームに乗るのは私の良心が許さないわ。」

飛鳥「ではスポ根はどうかしら、ボーリングなんか（投げて）ストライク。」
（中略）

ユメ子「いい加減になさい。もっといいアイデアを出さなかったら、あした学校へ行って何もかもバラ……」

二人「やります！ がんばります。」

さあ、モンタージュだ

コマ落としても結構。要するに、二人は、ありとあらゆるかっこうで飛んだり跳ねたりしながらユメ子のまわりを走り廻ります。（佐々木『故郷は地球』255-256）

飛鳥と哲也は、提案したアイデアに合わせて大げさなアクションを次々と繰り返すが、特に岡崎は途中、スポ根ものを提案する際に——おそらく勢い余ったのだろう——「よだれが出ちゃったけども……」と言って口元を拭いながらも、脚本通りにボーリングをする仕草をやり通してみせる。こういった様子が画面では1分半に及ぶ長回しによって撮影されている。しかし、それは「長回し」という言葉から一般に連想されるような技巧的なものではなく、より素朴に目の前の出来事を忠実に記録しようとする意志から生まれたものだろう。したがって『おくさまは18歳』を通して頻繁に確認される台詞の間違いや言い直しも、単にそれを劣悪な制作条件に基づくテレビの未熟さの結果として捉えるよりも、一種のドキュメンタリーとしての生々しさの提示として享受することもできるのである。第27回「すてきに悲しい日曜日」のラストの寝室場面では、嘘をついていた哲也に対して怒りをあらわにする飛鳥が彼を激しく枕で叩きつけるが、その演技を楽しんでいるようにしか見えない岡崎友紀の生の笑顔が思わずこぼれてしまうのをわれわれはそこで確認することができる。もちろん、それは視聴者を欺くほど巧みな単なる演技であるかもしれないし、夫婦喧嘩ができることの幸せとしての笑顔というように、物語内の論理においてこれを理解することも可能かもしれないが、おそらく視聴者はそうは見ないだろう。つまり、われわれはこのドラマにおいて飛鳥という物語世界内の人物と、岡崎友紀という女優の現前の間を——あた

かも「うさぎ—あひる図 (rabbit-duck illusion)」のように——幾度も往復し、その反転に驚きながら、魅了されているのである。そして、役柄の「飛鳥」ではなく「岡崎友紀」の現前が顕著になればなるほど、架空の世界は統一性を崩し、物語が逸脱してくるようになる。つまり、幸福な結婚生活というテーマが後退し、コメディエンスとしての岡崎が繰り広げるスラップスティックの要素が顕在化してくるのである。

岡崎の過剰な演技が引き起こす物語の変容は、メディアに複数内在している種々の基盤に対する自己言及的な方向へと向かう。第17回「ラブレーターが来ちゃった」では原作マンガが連載されていた『週刊マーガレット』を読んで大笑いする飛鳥が示され、それを見た哲也が雑誌を取り上げ、「18歳にもなってまだマンガなんか読んでるのか？」などと言うが、原作マンガに対するメタ的視点は漫画家の花咲ユメ子（うつみみどり）の登場（第34回「イヨオ！マンガねえちゃん」）によってさらに徹底される。

飛鳥と哲也の家の隣に引っ越して来た売れっ子の漫画家であるユメ子の特徴は、その徹底した表層性にある。多数の風船に囲まれた非現実的な住居に暮らすユメ子は、飛鳥と哲也が夫婦であるという事実を暴露するという脅しを武器に、彼らを執拗に酷使し、弄ぶのだが、彼女が繰り出すスクリーンボール・コメディ—さながらの早口——「悔しいわ、悔しいわ、なんだかとっても悔しいわ」というのが彼女の口癖だ——は物語内容を複雑にするよりも、それ自体が一つの表層的な面白さを提供している。過剰で大仰な身ぶりと言詞が示すうつみの「マンガ」的性質は徐々に蓄積され、最終的にうつみはゴキブリを飲み込んで病院に担ぎ込まれるという事態まで演じさせられることになる（第52回「ゴキブリ・尼さん・PTA」）。そして、このうつみみどりとの応酬が岡崎友紀の能動的身体の可能性を見事に引き出すことになったのである。

自己言及性という意味でもう一つ重要なのは、登場人物が画面（視聴者）に向かって直接話しかけるスタイルの登場であろう。『おくさまは18歳』では第33回「てんでブルーな誕生日」に岡崎友紀が初めて口上のような真似を披露するが（「そして次の朝！哲也はまだ眠っているのだ！」）、より明確には翌週の第34回においてである。番組が始まるとすぐに岡崎の顔がクローズアップで示され、画面に向かって次のように言う。「あたし飛鳥、18歳のおくさまなの。だからこうやって学校の帰りにお買い物してるのよ」。カメラ目線というのは不可視であった視聴者の存在を暴露するという点において、物語世界の統一性を崩す一種の「ルール違反」でもあるわけだが、ドラマ以外のジャンルの番組を考えるならばテレビにとってそれはごく自然なふるまいであるという点を忘れるべきではないだろう。したがってそれは前衛的な試みであるというよりも、「ドラマ」から「テレ

ビ番組」により近づいたと考えるべきである。

このように番組を全体的に眺めていくと、『おくさまは18歳』においては、うつみどりが初登場する第34回前後が番組変容の兆しを刻印する重要な回であったことがわかる。特に第32回「一日だけの夫婦」（北村篤子脚本）では、ある女性（松岡きっこ）の哲也に対する熱烈なアプローチから逃れるために、本当の夫婦であるはずの飛鳥と哲也が夫婦のふりをするという入り組んだ物語が展開される。これは『おくさまは18歳』の自己言及性が増したうえでの一つの結果であり、プロットとしての完成度においてこのドラマの一つの到達点であるともいえる。その後、前述のように第33回で初めてカメラに向かって話しかける演出があり、翌週にはうつみどりの登場となる（第33～35回は佐々木が脚本を担当している）。つまり、ここでドラマの基盤は脚本（物語）としての完成度から画面の表層性の追求へと大きく変わり、以後その表層性がスラップスティックというかたちをとってドラマ全体を覆い尽くすことになるのだ。

しかしながら、『おくさまは18歳』における表層的な過剰さの蓄積は、結局のところ番組の形式及び物語世界を決定的に解体するには至らなかった。それは「学校」という外部から「家」という内部へと向かう運動が物語を常に収斂させていたからである（多くの回が寢床に入った飛鳥と哲也の寝室場面をエンディングとしている）。次回作の『なんたって18歳!』は『おくさまは18歳』とは正反対のベクトルを持っている。岡崎が演じる青木まどかは、18歳になれば家訓に従い結婚しなければならないという時代錯誤な規則に嫌気がさして家出をし、父（田崎潤）が経営するバス会社に新米バスガイドとして——「青山はるか」という偽名を使って——働きながら雲隠れするという物語は、明らかに前作の『おくさまは18歳』を意識した上での設定の反転だろう。つまり、主人公には誰にも知られてはいけない秘密があるという点では前作同様なのだが、物語が家庭という内側へと収斂していくのではなく、「飛び出そう、自由を求めて」という主題歌そのままに、外へと向かう運動が『なんたって18歳!』の物語を常に支配しているのである（シリーズ初の海外ロケ（シンガポール）まで行われている）。もはやそこで結婚とは最終的なゴールではなく、常に忌避されるものであるという点においてロマンティック・コメディですらない。しかし、それは『おくさまは18歳』で培われた岡崎友紀の能動的身体を活かすには格好の設定であった。そして、彼女の能動的身体と自由を促す物語の設定が相乗効果となり、前作同様、うつみどりの登場（第37回～）によって決定的に加速され、最終的には撮影スタッフの登場という事態にまで陥る「脱ドラマ」となっていくのである（第42回「あこがれのサロンバス」）。ここで興味深いのは、『なんたって18歳!』に佐々木は脚本家として関わっていないという事実だ⁽⁹⁾。佐々木が最初に設計した物語

構造は、佐々木不在の状態において最も充実したかたちで発展し、『おくさまは18歳』においてすでに潜在していたスラップスティックな要素を全面的に開花させた。佐々木は岡崎友紀の成長と自らの手を離れて変容していく番組の様子の方を、自らの作家としての「作品」ではなく、ただ一つの「テレビ番組」として提示してみせているのである。

4. おわりに——テレビ番組の変容を見ることの日常性

本稿は『おくさまは18歳』を岡崎友紀の演技を通して生じる番組の変容という観点から論じてきた。最後に、そのような変容を観察する視聴者の立場について簡単に述べておこう。

テレビ番組の変容というのは、僅かな「過剰」さえあれば、その蓄積によって常に起こり得る現象である。むしろバラエティ番組においてそれは、近年でも視聴者が日常的に目撃する一般的な特質だろう。例えば、新しい素人恋愛バラエティとして社会現象にもなった「未来日記」は、本来『ウンナンのホントコ!』（TBS、1998-2002）という番組内の1コーナーに過ぎなかったが、その絶大な人気によって元のテレビ番組名を忘れさせるほど番組内で肥大化していった。あるいは『行列のできる法律相談所』（NTV、2002-）という番組は、法律にまつわる再現VTRの後に島田紳助がスタジオのゲストと繰り広げる軽快なトークが人気を博し、その部分が徐々に番組全体の時間を大きく占めるようになり、本来の「法律相談」という中心的内容は完全に添え物となってしまった。われわれはそういった番組の内容を楽しみつつも、そこで生じている変容それ自体を当の番組の視聴という日常的な経験を通して日々目撃している。おそらくそれは番組の主導権を制作者よりも画面に映っている人々が握っているために生じる現象だ。そして、ある種のテレビドラマにおいてはこれと同様の事態が常に起こり得る。しかしながら、現在の主流である1クール（三ヶ月）の連続ドラマではそういった変容を目撃するにはやや期間が短すぎるかもしれない。あるいは、反対に何十年も続いたドラマであれば変容の全体を把握することが極めて困難であろう。そのような意味で、一年間という期間において——「妻」として成長する高木飛鳥ではなく——岡崎友紀という人物（とそれに伴う番組）の成長（変容）を捉えた『おくさまは18歳』は、佐々木の言う「素朴な意味でのドキュメンタリー」（『脱「脱ドラマ」考』39）を見事に体現した優れたテレビドラマ作品だったと思われる。変容それ自体を楽しむということは、テレビ番組の内容に没入するのに対して、その構造を理解するような冷めた態度などでは決してない。それは日々の継続的な視聴を前提にするという点において——ある番組の任意の一話だけを見てもその変容は理解できない——テレビ視聴の日常性に基づく受容の態度なのである。

われわれはここであらためて『おくさまは18歳』と同時期に制作・放映された佐々木脚本の『お荷物小荷物』の主演を、中山千夏が演じていることの意義を想像してみることができるかもしれない。それは既存のホームドラマを解体しようとする前衛的な試みであったというよりも、当時ワイドショーの司会や歌手としてなど多方面で活躍し、「才女」と呼ばれた中山千夏の能動性をやはり「素朴な意味でのドキュメンタリー」として提示しようとしていたのではないだろうか⁽¹⁰⁾。したがって佐々木が「一度も、脱「ドラマ」を作ろうと思ったことはなく、ただ一つの「テレビ番組」を作りたいと考えていただけなのです」（「脱「脱ドラマ」考」38）と言うのも、単に「脱ドラマ」というジャーナリスティックなレッテルから距離を置こうとしているのではなく、テレビ番組が「うつつている人間」（39）をドキュメント（記録）するという点において、ドラマと他ジャンルの区別など存在しないという信念の明確な表明なのである。『おくさまは18歳』と『お荷物小荷物』に共通するラディカルな側面とは、カメラ目線での語りかけといった表層的類似性よりも、むしろドラマが本来的にもつこのドキュメント性の意識的活用にある（佐々木「ドラマにおけるドキュメント性」⁽¹¹⁾）。『おくさまは18歳』においては際立って表面化することはなかったが、そこでは静かにも意欲的な試みが続けられていた。佐々木の態度が生み出す番組の漸進的変容が、岡崎友紀という類い稀な身体感覚をもつアイドルとともに視覚化され、ごく平均的な「子ども番組」でありながらも、同時に優れて独創的な「テレビ番組」となったのである。

注

- (1) 岡崎に負けないスピーディーな台詞回しなど、『おくさまは18歳』における石立鉄男の重要性は決して看過すべきものではないが、本稿の主眼が岡崎の過剰な身体性に基づく番組の漸進的な変容にあるため、同番組及び70年代の石立については稿を改めて論じたい。一つの仮説を述べるならば、『おくさまは18歳』において石立は、物語を変容させるよりもそれを抑制する（均衡を取り戻す）役割を担っているように思われる。両者の性質の差異が、漸進的に過剰さを蓄積させていく岡崎の番組と、過剰さよりも安定した物語構造を保持する石立の番組とをそれぞれ特徴づけているのではないだろうか。
- (2) かつて筆者は『なんとたって18歳！』における番組形式の漸進的変容を「自己生成」としてごく簡単に論じたが（木原）、本稿はその考察を踏まえたうえで、『おくさまは18歳』について、佐々木守の作家性の問題やテレビドラマ史的観点等を加えながら、より詳細に検討していく。
- (3) 本稿において役名（高木飛鳥）と俳優名（岡崎友紀）のどちらの表記を採用するかに関しては、その都度文脈に応じて使い分けている。第3節でも触れるように、このこと自体が、『おくさまは18歳』における俳優の問題、さらに映像メディアにお

- ける俳優の存在論一般に関わる問題と密接に関連している。この問題に関してはパノフスキーの映画俳優論（「映画における様式と素材」）を独自に発展させたスタンリー・カヴェルの『眼に映る世界』から大きな触発を受けているが（Cavell 25-29; 175）、その書物自体が俳優名と役名の意図的な混在を自ら実践している。
- (4) 2003年に出版された佐々木の自伝『戦後ヒーローの肖像』もまた、ヒーローを主題とした「子ども番組史」の体裁で書かれている。
 - (5) 連続ドラマの場合、佐々木がすべての回の脚本を担当しているわけではないという事実も忘れるべきではないだろう。当時のドラマにおいてこれはむしろ一般的な事態であるが、このことがある番組を「作品」とみなすこの困難さ、あるいは一つの番組を基本的に一人で担当する山田太一のような「作家」的脚本家と佐々木を同列で語ることの困難さを示している。
 - (6) 1972年の『映画批評』に連載された「テレビジョン」と題した佐々木の論考は、アフォーリズムのようなスタイルで自身のテレビ論を——時に驚くほど戦闘的な姿勢で——披露している。ここでは作家性の否定に関連する主張をいくつか引用しておこう。「番組の全責任は放送局にある」「たとえどんな偉い「創造者」であろうと、テレビジョンを「私」することにほくは絶対反対だ」「テレビジョンで放送される一切のものはすべて「番組」である」「同様に、ドラマもまた「作品」でも「表現」でもなく、「ドラマという形をとった番組」に過ぎない」。
 - (7) 『お嫁さんに決めた!』（フジテレビ、1973）で岡崎と共演した前田武彦は、岡崎が撮影中だけでなく普段から変わらず明るく元気な女性とあることを受けて、「感心を通りこしていささか不気味でさえある」と述べている（岡崎 14）。
 - (8) もちろん、本人も証言しているように、『おくさまは18歳』の撮影スケジュールは人気タレントの岡崎にとってハードなものだったはずであり、それはある意味では非常に受動的な仕事であった。湯浅監督によれば、正味24分の番組を作るために、1日に8分ずつ撮り、3日で完成させていたが、1時間1分として8時間労働であった（花崎 212）。
 - (9) その後、『ママはライバル』でふたたび佐々木はメインの脚本家となり、続く『ラブライバル』、『ニセモノご両親』でも複数のエピソードを担当している。
 - (10) しかし、佐々木の言う「素朴な意味でのドキュメンタリー」が、現実そのものを捉えているというような文字通りの「素朴さ」は意味していないということには注意する必要がある。彼は繰り返し、テレビがフィクションでしかあり得ないことを力説している。「テレビジョンは日常であるという神話はもはやくずれている。テレビジョンは、もう一つの「日常」、もう一つの「時間」のフィクションである。いいかえれば、テレビ受像機に流れているのは、別の現実なのである」（「テレビジョン④」81）。
 - (11) ドラマにおけるドキュメント性の強調は、当時の佐々木が繰り返し主張していたことであるが、この問題に関しては演出に焦点を当てた考察が避けられない。演技に対する演出の役割については今後の課題としたいが、湯浅監督の証言は、脚本家と演出家の協合（競合）関係を示していて大変興味深い（唐澤 191-96）。湯浅によれば、佐々木は通常30分番組でペラ60枚のところを80枚で脚本を書いたため、必然的に物語のテンポをあげる工夫をしなければならなかった（193-94）。このような佐々

木の「監督に挑戦させる本」(193)は、「いっさい情況説明を三秒でかたづけ」る、『おくさまは18歳』において非常に特徴的な場面転換の合図、「スカット入りのブリッジ音楽」を生み出すことにもなった(194)。

引用文献

- 太田省一「バラエティなドラマたち——放送作家のテレビ的冒険」『ユリイカ』(特集 テレビドラマの脚本家たち)2012年5月号、青土社、124-131頁。
- 『アイドル進化論——南沙織から初音ミク、AKB48まで』筑摩書房、2011年。
- 岡崎友紀『明日のスケッチ』集英社文庫、1977年。
- 加藤義彦「自分だけのルールに生きて——佐々木守の子ども番組」『故郷は地球 佐々木守 子ども番組シナリオ集』三一書房、1995年、521-538頁。
- 金子修介『失われた歌謡曲』小学館、1999年。
- 唐澤俊一編『ガメラを創った男——評伝 映画監督・湯浅憲明』株式会社アスペクト、1995年。
- 北杜夫『美女とマンボウ 北杜夫対談集』講談社、1977年。
- 木原圭翔「テレビ映画の自己生成——『なんたって18歳!』テレビ映画を観る②」総合文学ウェブ情報誌「文学金魚」<http://gold-fish-press.com/archives/17879> (最終アクセス2014年1月5日)
- 佐々木守「ドラマにおけるドキュメント性——いわゆる「脱ドラマ」について」『テレビドラマ『お荷物小荷物』音楽編』(CD)解説書、2012年、32-35頁(1971年6月13日付『民間放送』の再録)。
- 『戦後ヒーローの肖像——『鐘の鳴る丘』から『ウルトラマン』へ』岩波書店、2003年。
- 『故郷は地球 佐々木守子ども番組シナリオ集』三一書房、1995年。
- 「脱「脱ドラマ」考——タイム・ジャックは可能だろうか?」『調査情報』第154号、1972年、38-43頁。
- 「テレビをおもしろく視るために」『キネマ旬報』1972年6月上旬号～1973年春の特別号(隔号連載)、キネマ旬報社。
- 「テレビジョン④」『映画批評』1972年10月号、新泉社、78-81頁。(「テレビジョン①～⑥」『映画批評』1972年5月号～12月号、新泉社。)
- 長谷正人「日常性と非日常性の相克——七〇年代テレビドラマ論」長谷正人・太田省一編『テレビだよ! 全員集合——自作自演の1970年代』青弓社、2007年、104-134頁。
- 花崎真也「テレビの世紀⑩ 女優岡崎友紀」『潮』第526号、潮出版社、2002年、205-212頁。
- 平岡正明「佐々木守——七年目の恋文」『スラップスティック快人伝』白川書院、1976年、45-60頁。
- 山中伊知郎『『スクール★ウォーズ』を作った男』洋泉社、2004年。
- Cavell, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Enlarged ed. Cambridge: Harvard UP, 1979. (カヴェル、スタンリー『眼に映る世界——映画の存在論についての考察』石原陽一郎訳、法政大学出版局、2012年。)