

## 佐藤一彦教授を送る

### 佐藤一彦教授 | 退職記念インタビュー

インタビュアー・構成 | 田崎英明・橋本昌幸

#### 前田先生との出会い

—— まず、前田英樹先生との出会いからお願いします。どこでどういう具合にお知り合いになったのか。前田先生と一緒に仕事をされたことから、教員として映像身体学科のスタートに参加することになったと聞いてますが。

佐藤 新座に現代心理学部・映像身体学科がスタートするのは2006年4月でしたよね。

—— はい。

佐藤 だとすると、その2年ほど前の2004年の春くらいかな。その頃、前田さんの新刊で『倫理という力』（講談社現代新書）が刊行されて、間もない時期だったと思うんだけど。

その頃、私はフリーランスのテレビ演出家で放送作家・プランナーと言う職業で、主にCS（スカイパーフェクTV）で、現代詩と現代思想を扱うシリーズ番組を担当していました。その企画のプレーンに城戸朱理さんと

いう現代詩人がいたんですね。その人が最初に『倫理という力』を読んで「これは面白いんじゃないか、これを元にテレビができないだろうか」と言い出した。それはそれでいいのだけれど、実際にはそう簡単に映像化できるようなものではないと、関係者の多くは思ったんですね。

実は、僕は城戸さんがそう言い出す前にその本をざっと読んでたんですよ。前田英樹さんという作家がいることはそれ以前から知っていて、武術家の甲野（善紀）さんと一緒に『現代思想』に連載をしていた対談・『剣の思想』を読んでいました。それと、『批評空間』に前田さんが連載していた『小林秀雄』も読んでいた。それが、たしか2002年か2003年だったかなあ。

甲野さんとの連載が始まって、小林秀雄論はその前なんだけど、小林秀雄を論じる人がなぜ武術家と「剣術」の話をするのだと、その時は何か妙な感じにとらわれたのを覚えてます。『剣の思想』を素直に読む限り、著者は剣術の“ただならない遣い手”であることがわかる。けれど、そんな剣術の名手と小林秀雄論を書く人が、普通は一緒にならないので、初めのうち僕は同姓同名の別人だろうと、一年ほどはそう思ってたんですよ。

それで、『倫理という力』が出て、その中に、自分は子供のころから剣道をやっていて、その剣道の先生にいろいろ大事なことを教えられたのが現在の自分を形づくっているというようなことが書いてあったので、ひょっとしてこれは同一人物なのではないか、と思ひ出す。前田英樹という名前の著作家は、剣術のことを語る人であり、なおかつ小林秀雄を論じる人でもあるんだということに気がついて。その時に著者のプロフィールを見ると、立教大学文学部教授になっていたので、あ、そうだったのかと一気に腑に落ちた。で、先に話した番組に話は戻るんですが、その番組のシリーズタイトルは『Edge』だった。エッジっていうのはもちろんものごとの「先端」とか刀の「刃先」の意味と、他方、「周辺」とか「へり」の意味のエッジをかけてある。そこに「本物の剣術家に出てもらうのか」とニヤリと思ったわけ。だから、剣術と小林秀雄の前田英樹さんと一本やってみたいという企画の発想はマチガイはなかったわけです。けれどその番組は僕だけがディレクターだったわけではなく何人も同僚のディレクターがいて、プランナーの城戸氏は何人かに声を掛けたのだけど、皆そんな本は読んだことがないと困り果てていた。なぜかその時点で前田英樹を3冊読んでいたのは、僕だけだった。その時僕はすでにテレビ番組を作り始めて30年ぐらゐ経っていたのだけど、基本的には「テレビになりにくそうな題材を、努力してテレビにすること」こそが自分の仕事だと感じるところがあって、これは簡単ではないけど、ちょっと考えてみよう、ということになった。それが前田先生との出会いの最初のきっかけです。

ということで、改めて『倫理という力』をもう一度ゼロから熟読をして、画になりそうな部分を抜き出して、前田さんに直接会いに行ったというのがはじまりで、それはたしか2004年の冬だったと思う。で、そのとき前田さんは立教大学の教授なんだけど、いっばうで「新陰流武術研究会」という名称で、剣術の教室を個人で開いていたのね。毎週金曜

日の夜、西武線の中村橋で練馬区の体育館にお弟子さんたちを集めて稽古会をやっていた。あとで前田さんに聞くと、彼は中央大学の学生だった時に、いわゆる剣道から、武術としての剣術に転身するんですよ。

その時僕は、剣道と剣術の違いを初めて知るんだけど、剣道というのは剣術から見ると単なる競技スポーツで、いっばう剣術は武士が「生き死にを掛けた」日本の伝統武術であり日本人固有の伝統的な身体論なのだ、ということを知られる。剣道から剣術に転身して新陰流の遣い手になった前田さんの話は、その時私にはそう聞こえたんだなあ。それが、映像身体学科の原点のひとつであったことは、のちに知るわけですけどもね。

前田さんが修めていたのは新陰流しんかげりゅうという名称の伝統刀法で、これも後にわかったんだけど、新陰流っていうのは、剣豪小説などではよく柳生新陰流やぎぎやうとして登場することが多く、でもこれは俗称で、おおもとは源流としての陰流があり、それを発展させた新陰流というのがあって、前田さんがやっていたのはこの新陰流。これは上州出身かみいずみいせのかみの上泉伊勢守という人が作り上げた流派で、のちに柳生但馬守宗厳むねひろ（石舟斎）が継承したことで柳生新陰流と呼ばれ、徳川將軍家の剣術指南役として有名になったものです。前田さんが学生時代に入門したのが、その新陰流だったんですよ。

その後、前田さんは新陰流しんかげりゅうの宗家筋を離れて、個人で「新陰流研究会」を主宰したと聞きました。こんなサイドストーリーを持った大学の先生ってそんなにはいないですよ。そして、前田さん自身にその新陰流の型を撮影させてもらうと、これは真剣を使って行うものだったんだけど、とても殺気に満ちた、或いは「剣を持つ身体」そのものを実感できる、緊張感みなぎったものだったんです。これを見て僕は、前田さんが言う「映像身体学」につきあってみようという気になったのかなあ、今思い返してみると。

ところで、『倫理という力』だけど、ご存知のようにあれには、とんかつ屋の主人の話が出てくる。なぜとんかつ屋の主人はかくも寡黙に肉を切り分けトンカツを揚げる仕事に打ち込んでいるのか、という独特の命題ですね。前田さんによれば、とんかつ屋の主人は「どうすれば肉を柔らかく切り分け、掲げることができるのか」ということに日々集中苦心をしていて、他のことは考えていないから「これだけ美味しいとんかつを揚げるができるんだ」ということになる。つまりモノゴトを極めるということはそのように、肉を細心の工夫で切り分け、腑分けをすることである、と。そうやって正しく腑分けをすることによって、その先に「モノの実体」というのが見えてくるというんですね。

そのことを聞いたときに、なるほど、と僕は思っただけで、それでそれをベースに『倫理という力』を撮影したのだけど、あるとんかつ屋さんが仕事をする手元を撮らせてもらっているとき、前田さんの言葉を思い出し、これまた重ねて腑に落ちた。それはとても不思議な体験でした。画面では、とんかつ屋の主人の鮮やかな肉の切り分けを見せながら、前田さんの文章を朗読し、その中には小林秀雄からの文章もあったので、小林秀雄も引用して、「身体のほんとうのあり方」と、それを支える「よりよく生きようとする精神」というようなものを知ったのです。(妙な言い方ですが、それこそが『倫理という力』を通して僕が知った最も重要な点で、またその後僕が、映像身体学科で十年以上も教えることができた本当の理由かもしれない……)

## 現代心理学部開設まで

前田先生は、その時はまだ文学部長だったのかな。現代心理学部を立ち上げる直前、文学部長のまま現代心理学部準備室長になるわけですよ。それで2006年の4月を目途に、新しい学部を新座に作る予定なんだが、という

話を少しづつ聞かされていたの。撮影の合間とか打合せの合間にね。「今何をやっているんですか」みたいなことを尋ねると、「いや実はあたらしい学部を作ろうと思って文部科学省とあれこれ折衝の最中なんだよ」というあたりから聞き始めて、それが2004年ぐらいだったかな。

で、どういう学部名ですかって聞くと、「あれこれ揉めてはいるが、おそらく現代心理学部という名前になるだろう」というふうに聞かされた。その時はまだ表現思考学部というのも候補としてあって、今となってみれば、そっちの方が正しかったのかもしれないと感じなくもない。現代心理学部と名づけたことが、しかも映像身体学科とつけたことが、のちのち我々の足を引っ張ったのではないかという気持ちもありましてね。

というのは、映像が身体より先に来る、っていうことは本来はないわけで、身体があつての映像なわけだから、映像身体学科という名称自体が、学生にカンチガイをおこさせるものになってしまったよな、とね。まあそんなのは所詮呼称の問題でしかないから、どうでもいいけれど、「名は体をあらわす」とも言うからね。

そうやって『倫理という力』で30分の番組を2本作って、前田英樹という人の著作をあわせていろいろ読んだんですよ。それはもちろんソシュールから始まって、『小津安二郎の家』を読んで、『ソクーロフとの対話』も読んで、なるほどこの人は映画ということにも大変関心の強い人だということがわかり、ソシュールに関するあれこれを読んで、ベルクソンを読んで、その時はまだ宇野(邦一)先生によるドゥルーズの翻訳が刊行されていない時期だった。あれって2007年くらいでしょ確か宇野さんの翻訳が終わるのが。(日本語版刊行は財津他訳の『シネマ1』が2008年11月、宇野他訳の『シネマ2』が2006年11月。)

たしか部分的には訳が出てたんですよ。全訳が出るのは映像身体学科が始まってからだった。ドゥルーズという人の名前はもちろん知っていたけれども、僕はきちんと読んでいただけではなかった。前田さんの話の中にも、ドゥルーズはそんなにたくさん出ては来なかった。それに、そもそもフランスの思想について、僕はそんなに詳しいわけではなかった。

なぜかという、僕は大学では哲学科だったけれども、主には20世紀のドイツ系の哲学が専門だったので、ヘーゲルやフランクフルト学派をあれこれ読まされていたんですよ。だから、ホルクハイマーとかアドルノとかハバーマスやマルクーゼっていうのを通してしか、フランスの思想家たちのことは知らなかった。ラカンとかデリダとかそういう人たちについてもね。だけれども、世の中には流行りすたりがあって、いわゆるポストモダンと呼ばれたブームの前後から、それまで新左翼運動を背後から支えていたドイツ系の思想家たちへの世間の関心がいっきに下がって、フランス系の思想のステータスが上がった。だから、単に哲学の入口を学んだだけのテレビディレクターからすると、「なるほど、フランスの思想家たちにも気を配らなければいけないんだ」と思っていた程度かな。それでも、高校生の頃から最新の思想には常に触れていたという想いだけは強くあって、それで前述した『批評空間』や『現代思想』のような雑誌だけは、熱心に読んでいたんですよ。

というのも僕は、もともとと文学というものをもとによく読んでいた方でね、高校時代からいわゆる戦後文学はずっと読み進めていて、なかでも高橋和巳と埴谷雄高が人気だった時代ですよ。高橋和巳が亡くなったのは僕が高校2年のときなんだけれども、青山斎場であった葬儀にも行きましたしね。そうやって戦後文学をあれこれ読んでくうちに、ついぞ作家になりたいとは思ったことがないのだけれども、批評家にはなりたいたと、なぜか思っ

ていたんですよ。恥ずかしい話だけでもね。それで、そのころでいうと、例えば磯田光一とか桶谷秀昭とか北川透、もちろん吉本隆明、江藤淳など一連の批評家は、高校から大学にかけてほぼ順に読んでいた時期なので、そうとう頭でっかちだったと思います。

同時にそれは1968年から72年にかけて、いわゆる学生運動の一番盛んな時期で、それが連合赤軍事件で一気に終わりが来て。だから東大安田講堂闘争があるのが1969年ですが、僕はそのとき高校1年ですから、連合赤軍のあった72年冬もまだ高校生だった。つまり年齢的には安田講堂の時に大学生ではいられない年齢だったわけです。だけれども、僕は横浜の県立高校に通っていて、あのあたりは横浜・川崎地区の労働運動と東京の学生運動が交差する特殊な地帯で、座間や相模原に米軍基地があってとても騒然としていた。もちろん自分の周囲には、中核派系の反戦高協（新左翼党派の高校生組織）やトロツキー国際派の第四インターもいたけれども、おおむね川崎あたりの工場を拠点にしていたブント（新左翼党派、共産主義者同盟の通称）系の労働者や学生のような人たちが高校に入り込んでくる時期です。結果的に僕はブント系の小派閥に、出入りをするようになってしまって、そこはね……こんな話をしているのかな？

—— 先生がそういうのを経験してるのを知ることはいいことかな、と思います。

佐藤 そのブント系のところから出入りしてたことから、高校生のころから宇野弘蔵（東大教授のマルクス経済学者）の『経済原論』は読まされていたわけですよ。「ブントなら、当然きちんと勉強しなさい」なんて言われてね。初期マルクスの『経哲草稿』から始めて、レーニンの『帝国主義論』に至るまで、結構ちゃんと勉強させられて、読書会などにも割とまじめに出ていましたね。それによっ

て、余計に小説家よりも批評家の仕事のほうが大事なのではないか、ということが身に沁み始めたのが高校の終わり頃から大学のはじめぐらいかな。ちょうどその頃は、柄谷行人が出てくる時期で、マルクス主義系の古典と同時に、吉本隆明や柄谷行人というのを次々と読んでいました。それで大学卒業の時期になるんだけど、それが1976～7年ぐらいだったかな。

話は飛びますが、その時期（1970年代後半）は低迷していた日本映画が一番「底」にあった時期ですよ。年間の邦画製作本数が、おそらく200本弱ぐらい（2018年は約6～700本）。日活ロマンポルノだけが元気があって、神代辰巳とか田中登とか曾根中生とか毎月新作があってね、それと東映の『仁義なき戦い』。深作欣二と笠原和夫です。

極端に言えば、それ以外は日本映画というものがほとんど作られない、みたいな時期だったのですが、それだけに映画はとてもよく見てました。特に邦画は、東映も日活も、もちろん初期のコッポラなどの洋画も観てたけれども、恐らくあのころで年間100本以上は見てたかもしれない。まだビデオがない時代ですからすべて劇場でね。だから「映画というものおもしろいな」と思っていたけれど、その映画を仕事にするつもりもなかった。そもそも国内の大手映画会社はその頃もう助監督試験をやってなかったし、今と違って普通の大学生からは、映画監督になる道というのが、見えづらい時期だったんですね。

一方そのころ、テレビが急速に力をつけ始めていて、放送時間が一気に増えた。1973年の石油ショックでいったんはテレビは沈むんです。夜11時以降の放送は全部休止させられたりしてね。夜11時になると民放もNHKも放送は全部終わりっていう時代です。でもそれから数年すると日本の景気も持ち直し、逆に放送時間が延びて、結果的に24時間放送は実現するしチャンネルも増えていった。そうなると、「現代」というものに一番近

接しているのはテレビじゃないか、と思いたした。恐らく当時の同年配の多くもそう思ったんじゃないかな。映画を目指そうとする人たちと僕は付き合いがなかったせいもあるけれど、映画に対してのあこがれはほとんどなかったと言っていいかな。特に日本で映画を作るということに対してのリアリティはほとんど感じてなかったけれど、今という時代を直接扱えるテレビジョンには大変強い関心があった。

ちょうどその直前にテレビ番組制作会社の草分け的存在であるテレビマンユニオンという会社がスタートするんですね。あそこは社員募集ではなくて、メンバー募集という、非常に変わった形で新人採用試験をやっている、社員全員が株主だという制度をとっていたのでおもしろく思え、その試験だけを受けたんです。普通の就職活動は一切せずにね。そもそもサラリーマンになる気は全くなかったので、テレビマンユニオンのメンバー試験だけを受けた。そしたら、結局あの時は2千人ぐらいが応募して、3人とか4人しか採用しない時期だったのだけど。なぜか僕は5番目だった。会社は4人採用しますと言っていて、僕は5番目だった。すると電話がかかってきて、5番目だけど、アルバイトでよければ仕事はあるんだがと言われたんですよ。それで、ともかく卒業後の自分の行き先をどこか決めなければいけないと思って、アルバイトであることを承知でテレビマンユニオンに入った。

そのとき特に深い理由があったわけじゃないのだけれど、批評家になりたいという自分の想いと、テレビ制作というものが、なにかとても似たものにも思えたんですね。批評という行為には、フィクションを作り上げる作家にはない、世界を見てなにがしかを述べるっていう面白さがある。それはまさにテレビが今やっていることではないかと思ったんですね。ほとんど確信的に。70年代後半から80年代にかけて、テレビジョンに一番力があつた時期ですから、この選択にほとんど迷いは

なかった。労働形態はアルバイトでもね。

しかもそのテレビマンユニオンっていう会社が、今の制作会社のように固定したジャンルにとらわれずに、あらゆる領域の仕事をやっていた。ドラマも、ドキュメンタリーも、ニュースも、歌番組も、全部やっていた。やってないのはスポーツの生中継だけぐらいの時期だった。そこに入ったことによって、まして僕は正規社員ですらないから、すべての種類、すべてのジャンルの番組をサポートするところから自分のキャリアをスタートさせているわけですよ。今から考えてみると、これはたいへんよかった。5年ほど下積みの仕事をして、27歳のときには、一本立ちしたテレビディレクターになっていた。日本の景気が上向いてテレビに流れこむお金がしだいに増えて、番組も増え、それを作るディレクターが必要になった時期だったので、正規社員でなくても一本立ちのディレクターになれた、幸運な時期に居合わせたわけです。その後、アルバイトとフリーランスの境目をどこで越えたのかは自分ではわかりません。気がついたら、テレビディレクターの名刺を作って、いろいろな放送局を回って仕事をしていました。80年代に入った頃です。

そうすると、別にドラマの専門家ではないがドラマの撮り方もだんだんわかってくる。それとは正反対の歌謡番組もやっていて、山口百恵や桜田淳子などのアイドルの歌のカメラ割りなども覚えて、撮り方についてのノウハウもわかっていく。一方ドキュメンタリーというのも作っていた。1980年はモスクワ五輪があった年で、ソ連がアフガン侵攻を起こしたので、アメリカや日本は五輪への参加をボイコットした年ですが、その参加ボイコットが起こる前に五輪特番の企画が準備されていて、僕は、1936年のベルリン五輪の記録映画を撮った女性監督レニ・リーフェンシュタールに関するドキュメンタリーに参加した。その時レニは76歳だったかな？ そんな高齢にも関わらず、カリブ海でダイビングをやりながら水中写真を撮っていたのね。

で、そこへ行ってインタビューをした。

1985年頃、俳優の中村敦夫をキャスターとして起用した毎日放送の『地球発22時』というジャーナリズム的な情報番組では、まよめの総合ディレクターを2年間毎週やり、その頃経済特区で知られ始めた中国・深圳の取材も民放では初めてやった。米大統領選の取材はカーターの頃から何回もやらされていたし、始まってしばらくのちの『ニュースステーション』では、特集企画のプランナーのようなことを長くやっていた。何より「テレビ番組をつくるのがいちばん面白かった時代」でした。取材で海外にいた日数が年間200日を越えた年もあったくらいです。

ちょうど日本が「ジャパン・アズ・ナンバーワン」といわれて、海外での日本のプレゼンスが高くなってきて、海外の有名企業を日本企業が買収するようなことが相次ぎ、三菱地所がロックフェラー・センターを買ったり、ソニーがコロムビア映画を買ったり、とかっていう時代だったんだけど、それを背景に日本のテレビは世界中至る処へ出掛けて行って取材して、報告するような番組を得意として。そのうちに、なるほど自分が今できそうな仕事はこういうことなんだろうと納得していった。つまり、世の中というものをいろんな素材を相手にして多方面から見ていくことが自分の仕事なんだろうとね。

それは、自分がやりたいなと思っていた批評の仕事に大変近いものだと実感していました。小林秀雄がちょうど『本居宣長』を出す時期なんだけれども、小林秀雄の仕事を見れば、同時代の作家論を書き、本居宣長も書き、ゴッソもモーツァルトも書くわけです。自分のジャンルというものをどこかに押し込んではいない、自分の関心事は全て自分が述べるべきものだ、というようなのが批評だと、と思っていたら、たまたま自分がテレビでやらなければいけないことも、そういう「何でもあり」状態になっていったわけです。これもたいへん幸運だったし、自分の確信と

も合致した。

海外取材のジャーナリズム的な番組もそうだったし、その時期は世界の美術館を次々と巡って、美術番組をつくることもたくさんやってたんです。

オルセー美術館とかボストン美術館とかメトロポリタン美術館とかを、2、3ヶ月単位で取材をして、2時間ぐらいの番組を作るっていうのを何本もやって、それまで僕は美術というものに対してほとんど知識はなかったんだけど、結果として小林秀雄の『近代絵画』などを熟読することによって、また撮影のために世界中の美術館で本物の作品の前に何時間も居続けることによって、美術作品というものがだんだんわかっていったんですね。これはのちに、大学で授業を受け持つ際にたいへん役立ちました。

ま、そんなことを10年から15年くらい続けていって、その頃はドラマを撮ることは自分の仕事ではないだろうと思っていた時期ですが、ドラマの助監督的な仕事は何回かやっていました。けれども、その大半は先輩の手伝いで、自分本来の仕事ではないと思っていたのですが、ある時、資生堂から一社提供のドラマを撮って欲しいという話がきて。それはドキュメンタリーの要素を使ってドラマを作ってほしいというオーダーだったのですが、じゃあやってみましょうとなって、それは9月15日の老人の日に放送したいということで、つまり、美しく年を重ねることを、資生堂の企業イメージと重ね合わせたドラマにしてほしいというもので、結果的に好評で、題材を変えて3年続けてフジテレビでやることになるのですが、これは、自分でもたいへん満足のいくドラマが撮れたなあと思っています。

で、そうやって周囲を見渡すと、いつも多方面の勉強をしてネタを仕入れていないと撮れない、形にもならない、そんな題材ばかりが続いて、結果として世界情勢や政治・経

済の知識もついたし、美術や歴史の知識も仕事を通じて勉強をさせてもらったわけです。それは今思い返せば幸運なことだったのですが、その時は、ひたすら知識や情報を仕入れて、番組化していくことに必死になっていましたね。

そうしているうちに、バブル崩壊で世の中の景気が傾いて、自分も年を取ってくると、仕事を発注してくれる放送局側のプロデューサーが自分よりも年下になってくる。自分のほうが年上になると、先方も遠慮をするし、こっちはなかなか勝手なことが言えなくなるっていう妙な力関係になって、もうあとは自分で資金を探して自分ができる題材しかやらないっていう時期に差し掛かっていったんですよ。

その頃にはもう有料テレビのWOWOWも開局していたし、スカパー！（SKY PerfecTV!）もできてたんだけど。他の民放テレビとは違って、自分が好きなように番組を作れる自由な環境は整っていたので、ギャラは安かったけれどそれをやり続けようと思っていたところに、運良く前田英樹さんに出会ったわけですね。だから、私にとっては初めての就職が立教大学で教員になることでした。（ここでやっと最初にお話ししたところに戻るわけです）

それで前田英樹さんが扱っている領域を知ろうと、あれこれご著書を読んだ。それは、ソシュールの言語学であったり、フランス思想であったり、映画であったりで、お、これはとても面白いことを言う人なんじゃないかな、と思い、それで、さらに片っ端から読んでいくと、なるほどわかることもあるし、ちんぷんかんぷんなどこもあるなと感じながら、だいたい前田さんがめざそうとする方向がおぼろげながら分かってきた。

それがだいたい2004年から2005年にかけてのことだったんですよ。さっきの『倫理と力』を番組にした後に、次になにができ

るかなあと、前田さんの著作を探ってるうちに、『小津安二郎の家』というのがあったから、小津安二郎をやってみようかと思ってるね。

実は先にお話した『倫理という力』では、小林秀雄の存在が大きかったので、前田さんを鎌倉に残る旧小林秀雄邸というところに、今は銀座のある画廊の持ちものなんだけどそこに誘って撮影をした、個性ある人物が住んだ家っていうのは、とても重要だと感じていたので、そこへお誘いした。

次に小津安二郎をとったときは、茅ヶ崎に小津が定宿にしていた旅館がありますよね、小津が脚本家の野田高梧とこもって多くの脚本を書いていたという旅館。その部屋が当時のまま残されているというので、そこへ前田さんをお誘いして。小津映画の真髄とは何かを語ってもらいました。『東京物語』の中に老夫婦が熱海旅行に行って、周りは観光客でうるさい夜に、二人がやすむ部屋の外の廊下で映って、二人分のスリッパがきれいに並べてある印象的なシーンがある。つまり夫婦は、非常に几帳面で慎ましかで、回りの喧噪の中に静かに「在る」っていうのが前田さんの解釈なんだけど、それがあの『東京物語』の老夫婦なんだという話を読んで、これは番組になるな、と思いながらそのスリッパを小津の定宿だった茅ヶ崎の旅館で撮った。

そんなことで結果として前田さんは僕のことをある程度信頼してくれたんだろうと思う。その時にはまだね、大学で教員をやるという話にはなっておらず、2005年になって、そろそろ来年から大学を始めなければいけないので6号館の建設工事も始まるんだけど、という話になって、そこで最初に言われたのは、そこにぜひ学科専用のシアター教室を作りたい、と。その設計をやってくれないかと前田さんに言われて。設計って言われたってそんなこと私の能力の範囲ではないですよ、と言っているうちに、6号館でもともと二階建ての図書館しかなくてね。その上に

高い上屋を乗っけて8階建てにしたんだけど、その工事の全体の建築は、ゼネコンの清水建設による工事が始まった。

専用シアター教室も作るって話はその建設工事の前からあって、前田さんは、おそらくそれが現代心理学部、映像身体学科の肝になるはずだから、悔いのないようなものを作りたい、と言っていたわけですよ。それで、なるほどと思って、その時ちょうど僕は自主制作で『タオー老子』という、詩人で翻訳家の加島祥造という人が書いた、老子を英訳文から日本語化した不思議な本があったのですが、それをもとに自主制作で上映用のコンテンツを作っていて、それを持って日本中を上映して回っていた時期なんですよ。その前には白洲正子さんの『かくれ里』という作品をもとにテレビ番組ではない自主制作ビデオを作っている時期で、少しづつテレビに距離を置き始めていたんですね。

そのころはまだ4Kというものが世の中になくて、仕方ないから、従来型のハイビジョン規格のプロジェクターで写すと大画面ではなんとも画質が良くない。これじゃ映画館で見る映画以下だなと思っているうちに、ソニーが「4Kプロジェクター」というのを、世界で初めて完成させた、という知らせが来た。それが2004年の冬前ぐらいだったかな。それで慌ててソニーの厚木工場への4Kプロジェクターを見に行っただけです。その時はまだ、4Kカメラもほとんどなくて、それで撮った素材もないから、自分で撮ったハイビジョンで一番高画質だと思う自前の映像を持って、ソニーの工場へ行って、それをかけてみたら、それまで見たものよりもはるかにきれいに写ったので、ひょっとしたらこれは前田さんが言っている専用シアターで使えるんじゃないか、と思った。それが2005年の春から夏にかけてのことです。

そのころにはすでに、日本のテレビシステムは2011年をメドにデジタル化をするんだ、ということが発表されていたんです。デジタ



ル化されるってことはそれまで4:3のスタンダードであったものが横長のハイビジョンに切り替わるという意味なんだけど、つまり技術規格の階段を一段あがることになる。だから、2006年にスタートするのなら、それがハイビジョンであっていいはずはない、と僕は思い、やるんだったら「次の次」当時は「ビヨンド・ハイビジョン」と言っていたけど、ハイビジョンの更に次にある4K規格のプロジェクターを専用シアター教室に導入すれば、おそらく向こう十年は、他のいかなるホールや映画館よりも高画質なものを写せる、高画質の大画面がある教室として自慢ができるんじゃないかな、と考えて。それで今のロフト2の設計に入るんです。実際、それから十年以上たったのがまさに今なんだけど、全然古びていないでしょ。目論見は当たったと言える。

その時は、6号館の建物全体の建設はゼネコンの清水建設がやってたんだけど、ホールの設計はロフト1もロフト2も、日建設計という設計専門の会社がやってたんですよ。日建設計には上野にある東京文化会館の音響内装をやったり、サントリーホールを設計した専門家がいる、というのでその人を紹介されたわけ。それで、中の電設工事は、これも放送局の設備を専門に手がけていた共信コミュニケーションズがやるという、そこで、僕と清水の設計チーフの方と日建設計のホール設計の専門家と、それと導入する機材を手配する共信と4者そろって会議をやった。まずどんなシアター教室がほしいのかという相互のヒアリングからはじまった。その時建物の大筋の基礎工事はもう始まっているんです。それで内装が未設計のロフトの空間だけが未着手で残っていた状況です。

まずヒアリングから始まって、僕は見てきてすぐのソニーの4Kプロジェクターを入れると、先進性の非常に高い設備になるだろうと発言して。同じことを、大学内の新学部設置準備委員会という前田さんをチーフにして、大学の施設課長とか財務課長とかそうい

う人たちを前に、この新機材を導入したいんだけどってプレゼンをした。もちろんその時には全体の予算も決まっていた、それがたしか1億何千万という額だったろうと思うけれど。あれはもちろんRARC(立教大学アミューズメント・リサーチセンターRikkyo Amusement Research Center=文科省の「私立大学学術研究高度化推進事業」の一つとして2005年から2009年に活動した)の予算が入っていたので、国からの補助金が半分、残りの半分が大学のお金で。

実際にはあのときは、6号館だけでなく、今の事務棟やクラブ棟も建てていたので、全部で確か6億いくらかの総予算だったんですよ。そこから現代心理学部に使える予算があらかじめ算出されていて、それをもとに計算をしていくと、プロジェクターが仮に3000万ぐらいしたとしても、おそらく大丈夫であろうと、ざっと概算をして、もちろん細かい計算はそんなすぐにはできてないんだけど、4Kプロジェクターというのを買いませんか、と提案をした。その時は押見総長、森先生が総長室長だった時期かな。その人たちに話をし、もちろんみんな4Kと聞いてぼかんとしてるんだけど、いろいろあって結局4Kを入れることになって、共信がロフトの細部の図面を引き出したのね。

僕もヘルメットをかぶらされてロフトの予定階に入って、基礎工事のための床はこのぐらいでいいとか、基礎工事ででき上がっていたホントの床とその上につくる、シアター用の床との間は何のぐらいあければ重量的に、音響的に適当とか、そんな問題があったので、それへの意見を言ったりしていたんですよ。

実はその5、6年前に電通から依頼された企画の仕事で、それはちょうどジョージ・ルーカスがパナソニックのコマーシャルにキャラクターとして出ている時期なんだけど、パナソニックの特番を作る企画を考えてほしい、と言われ、その準備に当時サンフランシス

コの外郊にあったルーカスフィルムの本拠地を觀に行ってくれないか、という話があったんです。そんなもの誰でも見られるものじゃないから、出かけて行って。それはいわゆるルーカスフィルムの「スカイウォーカー・サウンド」がある「ランチ」と呼ばれる、外見は大きな牧場のようなところにあるんですね。それは、ルーカスが『スター・ウォーズ』の大ヒットで稼いだお金を湯水のように注ぎ込んで建てたもので、ヨーロッパの古城を移築して映画の編集室とダビングスタジオなどハリウッド映画をつくるすべての機能がそこに入っていて、スピルバーグや Coppola たちはそのランチという牧場にこもって仕上げをしているというところだったんだけど、その試写室を見せてもらうと(=その時は、『ゴッドファーザー』のPART3と『ダイ・ハード』のPART2の最終仕上げが行われていた)、もちろん豪華な個人用の映画館と言っているものなんだけど、最新の機器が導入されていて驚くほど素晴らしいものだった。

それが頭にあったので、そこで見たことのなん分の一でもいいから、真似ることができないかなと思って。実は今もそれは仕込んであるんだけど、誰もそのあと使っていないから知らないと思うんだけど、ロフト2の通路の床の中央のところが開くようになっていて、そこに、編集機とプロジェクターにつながる多芯のコネクターが据えつけてあるんですよ。今も。その後なんにも変更はしてないからそうなっていて、それはルーカスフィルムで見た、恐らくスピルバーグらは、客席の中に直接編集機を置いて、そこからプロジェクターにつないで編集したものを大画面でチェックをして、つないで写しつないで写してということをやったんだと思うけれど、それを真似て、同じようなことができるようなものを作ってもらった。ここで、基礎工事の床と本当の床との間に用意していた謎の空間が大いに役だったわけね。

今となっては編集機のバージョンもコネクターも変わってしまい、なんでそんなムダな

ことやったんだとは思いますが、まあそれはしょうがない。あれだけの予算をかけて、何の失敗もないってことはないそうで(あとから専門家である清水建設の方に言われました)、そんななかでひとつだけ失敗したのは、これは僕の失敗じゃなくて、おそらくは清水建設のミスなんだけども、ロフト2の後部にある映写室へ入る扉が、今はロフト2側にしかないんですけど、はじめはロフト1のキャットウォークの一番映写室寄りのところにも扉があった、ところがそれが、消防法違反だってことがわかって。それは、そこにそんな扉をつくっちゃいけない、作るんだったら何かの基準を満たす設計変更をしなればいけなかったらしいのだけど、そこを間違えたために、ロフト1側の扉が封鎖されてしまった。もともとは扉のための穴は開いているし、扉をつければロフト1側からも映写室に行き来ができるようになったんだけど、結果的にそこが封鎖されたために、今はロフト2を通してしか入れない不便なものになってしまった。それは幾つかある失敗した例のひとつです。

また今になって、もっとうまく使ってくれればいいのと思うのは、ロフト1の5号館側の壁を床から天井まで全部ガラス扉にしたことです。スクリーンを降ろした裏側のね。あの頃、蛭川幸雄の芝居などでは、最後の大団円で、背後の道具具搬入用の壁を全部開けて外が見えるっていうオチがあったのですが。当時の蛭川芝居にはそういう仕掛けが幾つもあった。それで、もしそんなことをやるのなら、と思って、天井に近いかなり高いところまで開口を切って、壁全部を開け放すことができるようにした。その扉を開け放つと、客席を5号館と6号館の間にあるパティオのような外側に置いて、部屋の内側全体を舞台にするっていうことだってできるようにしたんです。だから、そういう作りを生かした使い方があってもいいのかと思うことはありますね。もちろん蛭川さんのように、通常の使い方のまま舞台背後のガラス扉を全開させる演出とかね。

—— 外に座席っていうのはまだ見たことないですね。学生とか松田さんとかガラス扉開けてあちの奥で舞台が進行するみたいなのはやってます。

佐藤 あ頃は、初期に映像身体学科に教授で在席してした勅使川原（三郎）さんとも何回かロフト1の設計については話をしましたね。

ロフト2は4Kプロジェクターを入れて、映写室はロフト1と両方使い分けができるように、机や機材配置のラックをどこに置いて、外からの回線をどう引っ張ってくるかっというように非常に細かいことも、共信の設計の技術者と、日建設計の設計家と僕との3人で何度か詰めて会議をした記憶があります。

それでロフトの次には5階に編集MA室を作らなければいけないという段階になって、ここには放送で使っているような規格のものは全て取り扱いができるよという前提で設計を始めたわけですよ。また、学生が実習で使うカメラはハイビジョンで始めよう、ということになって。実はあとから知りますが、立教よりも後からスタートした映像系の学部を備えた大学では、あの頃、ハイビジョンじゃないものから始めたところが結構たくさんあるんですね。世の中まだ全部がハイビジョンに切り替わっていなかった為ですが、しかし、ビデオカメラと言えばすべてハイビジョンという時代が予想よりもずっと早くやってきて、そういう他大学では、後から買い換えのための思わぬお金が必要になった、みたいな話はずいぶん聞いたから、ウチは学生用のカメラは最初からすべてハイビジョンでスタートしているの、2011年の切り替わりの時にはなんの影響も受けなかったでしょ。編集室なども基本の配線は最初からデジタルラインで配線・架線をしているわけですよ。それはよかったです。で、そこまでやって僕は前田さんに言われただけのことはやりま

したよ、というので終わるつもりでいたんですが。すると、「そう言わずに学科で教えることもやりなさい」と突然言われて、「いえいえそんなつもりはございません」、と。

—— じゃあ、設計云々に関わったのは、教員になるっていうことよりも前に、設計の仕事があったっていう……

佐藤 そうです。僕の気持ちの上ではそうだったの。前田さんはそうじゃなかったかもしれないけれど。前田さんから教員もやりなさいって言われたのは少なくともこの設計と施工がある程度軌道に乗ってからだったから。僕にはまだテレビでやるのが残っているように思っていたし、大学の教員になるという現実味も僕の側にはほとんどなかったしね。もちろん映像身体学科への関心は高まっていたが、そこで教員をやらなければいけないほどではなかったのが2004年の暮れ頃。

で、その後も工事の続きをやっているうちに、前田さんの説得がどんどん本気になってきて。その時僕は50歳を超えていたから、「この先、テレビもそろそろ限界に来てるな」と自分でも実感していた。テレビはもう駄目じゃないかという想いもあったのは事実で、あとはどうやって自分がテレビから抜けて大学の教員になるかを、自分で自分を説得できる理屈を考えだすだけだと思っていた時期なんですよ。

その答えは割と単純で、自分の活動の拠点とするとところが、それまでは幾つかの制作会社や放送局、広告代理店などだったんだけど、大学の教員になればそれまでなくなるな、と。そこで、それじゃ大学が製作するテレビ番組というのがあったっていいよな、と思い始めることによって、なんとか自分で自分を説得することができて、じゃあ前田さんの言うとおりに大学の教員をやることも受けようかな、と思いだした。ま、そういうの

がだいたいの経緯ですね。

それで2006年の春になって新学部新学科がスタートするんだけど、一期生が入ってきてという初期の時期っていうのは、例えば機材管理室だって今とは体制も人数もまったく違うわけですよ。違うというか、そもそも誰がどう管理をすればいいかが全く決まっていなかった。人事上は僕は何も指示をされてはいないんですよ。

だけど実際に学生が入ってきて、大量に買い込んだ機材が次々と届きました。すると、「その検品をして欲しい」というところから始まって、持ち込んできた業者は僕が責任者だと勝手に思い込んでるので、僕を呼び出して検品しろっていうのね。まあ検品ぐらいいいか、と思っているうちに、その量が膨大なものになって、結局、カメラが何台あって、ケーブルがどのぐらいのものがあってとか、いろんなことをやっているうちに、機材管理室というものをどのように管理してどのように動かせばいいかを本気で考えなければいけなくなった。そのときはもちろんロフト1は勅使川原さんの範疇だ、と僕は思っていたんだけど、肝心な時に勅使川原さんが公演でいない、みたいなことが何度もあったので、結果的にそのカバーを僕はしてたんですね。

それでロフト1を使うときはこういう取り決めをして、ロフト2をつかうときはこういう取り決めをしてっていうことを暫定的に決めて、それと撮影機材をナンバリングして使いやすいようにラックの整備をしてとかが続いた。だから最初の半年は、ほとんど機材会社の貸出責任者のような仕事をしました。そんなことをほとんど毎日のようにやってきましたね。そのうち、まるで僕が機材管理室を管理するようにみんなが思ってきたので、仕方なくそれを受け入れて。改めて言っていますが、人事上の指示はまったくなかったんですよ。今となっては腹の立つこともたくさんありましたね。少なくともそれが、今の

管理室会ができるまでは、そうだったわけですよ。

それから、4Kプロジェクターがあっても4Kカメラがなければ4Kでの運用などできないですよ。4Kを撮るには4Kカメラがなければいけない。で実は立教大学と同じ4Kプロジェクターをお台場にある科学未来館も持っていたんです。当時、元宇宙飛行士の毛利衛さんが館長をやっていた国立の展示施設です。その科学未来館が、4Kを生かした上映用のコンテンツを欲していることがわかった。そこで、そのための4Kコンテンツの製作を映像身体学科で請け負った。2008年の夏だったかな。その頃はまだ、ソニーの4Kカメラも出ておらず、RED社のカメラも出ておらず、国内には先行していたオリンパス社製の4Kカメラしかなかった時代ですが、それを使ってオール4Kで撮影をしました。その時期に月周回軌道を飛んでいた「かぐや」という国産衛星があって、そこにビデオカメラが搭載され、月の表面を無人で隈無く撮影していた。その映像を4K化して、更に、ちょうど立教大学図書館が購入したばかりの「竹取物語絵巻」を4Kで撮影をし、加えて映像身体学科でダンスをやっている学生の中からオーディションをして2名の女子学生を選び、「かぐや姫」をイメージしたダンスを踊ってもらい、その科学と古典を掛け合わせた摩訶不思議な内容のコンテンツを作ったわけです。月探査とかぐや姫物語の間には日本ならではの深い関係があるから。それは4Kとしては国内では最初に、観客から入場料をもらって上映したコンテンツになりましたね。その時は1期生が、夏休みを使わずにぶん熱心に手伝ってくれたからね。外からカメラマンなど本職のスタッフは呼んだけれども、助手の多くは学生でまかさないました。今から思えばよくできましたね。学外からの評価も高かったし。よくあんな無謀なことができたなあ。

—— あ、かぐやの前に、『Rの風景』も

やったじゃないですか

佐藤 あれはその後「かぐや」をやるのが前提にあったので、とりあえず一度4Kでちゃんとしたものを作っておかなければいけないと思ったので、4Kでの製作フローをひと通り体験するために『Rの風景』(Rというのは立教のRのつもり)というテストバージョンを4Kで作った。撮影の大部分は新座キャンパス内で撮って、それに近くにある禅宗で有名な平林寺の境内や、野球部の練習風景やグリーククラブの合唱風景を撮ったりね、大学が保有するいろいろな資産を有効に使うと思って。

—— 6号館の外のあのウッドデッキでも……

佐藤 そうそう、勅使川原さんのキレイレのダンスを撮ったりしたなあ。今から言えばあんなことも(僕が大学へ)移らなければできなかったからなあ、と思いながらやってた。あのテスト版があったからこそ、本番の『かぐやの夢』は、まあなんとか失敗せずに出来上がったんだ。

そうするうちに米国のRED社が全く新たに4Kカメラを開発をして、日本でもそのお披露目をしたい、という話が起きた。で、RED社はそのお披露目をする場所を探してたんですね。これは普通、秋に幕張メッセで開かれるInterBEE(国際放送機器展 International Broadcast Equipment Exhibition)のような種類のイベントですが、その幕張メッセには4Kプロジェクターが無かった。4Kプロジェクターがあって、カメラを見せられるところはどこかにないか。という話になって立教に話がやってきた。それで一日だけREDの新しいカメラのためにロフト2をお貸ししましょう、ということになって、お披露目のイベントを開いたのが、2008年の秋かな。『かぐや』

が終わってからすぐだったんだけど。

すると国内の名だたる撮影監督が大勢新座にやってきて、それを見てくれた。今から思えば当時4Kと言ったってみんなぼかんとしている時代だったから、私としては立教大学にこんな立派な施設があるんだということを広く知ってもらえて、たいへん面目を施すことができた。

確かここが始まってほどなく押見先生が総長を辞められるんですよ。で、経済学部の大橋先生になるんだ。それで、それ以降、新たに予算の交渉は、大橋総長と、同じ経済学部の田村総長室長になった。僕は頻繁に池袋へ出かけて行ってその交渉をやった。4Kをちゃんとやるためにはこのくらいのお金が必要ですよと言って。大橋総長は、なぜか二つ返事でお金を出してくれたので、それで最初に買い損ねていたようなもの、学生用の機材というよりは、4Kコンテンツを作るためのプロ用の機材のお金を、ほとんど僕は大橋さんをお願いをして出してもらった。この頃は自分が大学でやりたいと思ってたことが順調に進んでいたという印象ですね。

## 大学教員になって

佐藤 ただ実は、大学で「教えること」については、正直を言うとそんなに共感してなかったんだけど、というのはやっぱり、学生の関心の度合いがあまりに自分と違い過ぎて、今になって、橋本さんなどを前にこう言うのも気が引けるけれども。僕は学生に対して、テレビ制作のノウハウはほとんど教えてないんです。

優れたテレビ番組を作るためにはどんな手口があるんだ、みたいなことは一切教えていない。学生が、テレビには関心の無さそうな顔をしてたっていうのが最大の理由だけど、実はそのころから若者のテレビ離れが顕

著になってきていて、僕自身も現在進行形のテレビにはほとんど関心はなかったけれども、次世代のテレビには強く関心があった。それで、次世代のテレビを考えるためには過去と現在のテレビのことが分かってなければならぬから4Kだの3Dだのいろいろやっていて、今でこそ僕は文化庁の芸術祭賞やATP賞などいろいろなテレビの賞の審査員をやっているんだけど、これはもちろんテレビ制作のノウハウを100パーセント生かして審査をやっているわけですが、同じことを学生相手にはほとんど話していない。今になって思えばもったいない話かなあ、イヤもったいなくはないか。そんな二十年前のテレビ番組の作り方を今更教えたってしょうがないしね。

—— 例えば、一期生の卒業製作とか、クラスに十何人といたじゃないですか。で、佐藤先生もかなり夜遅くまで付き合っていて、いろいろ編集の指導とか見てくれたなあ、という記憶があるんですけど、そういうとき例えば僕とかがいただいてたアドバイスっていうのは……

佐藤 そう一期生の頃は、卒業製作が必修で僕のクラスにも二十何人いましたね。

—— いました。

佐藤 それが、今から考えると信じられないくらいみんなちゃんと作ってた。今年も最初の登録者は10人以上いるんですよ。でも必修でなくなっているの、最終的に出した者はたいへん少ない。今年はわずか3人。いつからあんなに出さなくなったんだっけ？

—— 必修だったのは最初の4年間だけでしたからね。

佐藤 そう、1期生から5期生ぐらいまでは、一定程度ちゃんと提出する人数はいたし、完成した作品も、あるレベルには達していました。

映像だけじゃなくて、僕のクラスだけでやっていたDTPマガジンもかなり高いレベルが確保されていた。

—— 例えば大学へ来て、教える仕事は初めてだったわけじゃないですか。で、僕らの卒制指導など通して、指導される時ってどういことが念頭にあったんですか？ それまでのテレビの仕事と比較して……

佐藤 教える仕事っていうのは、大学ではなかったけれども、意外なかたちでやってたんですよ。NHKの番組が外から制作ができるようになるのって、確か1990年ぐらいなんだけど、それまではNHKの職員しかNHKの番組を作っちゃいけなかったんだけど、そのころからNHK外の間人が、フリーでも作れるようになったのね。それで僕も、その最初の何人かに数えられて、NHKの番組を何本も作ってたんだけど、途中から、NHKの新入生(新入社員)たちに番組の作り方を教える役割をやってくれと言われてね。それはNHK本体だったり、NHKエンタープライズだったり、いろんなところから頼まれて、番組編集の直しをしたり、あるいはそのプレビューで、あれはこうだからおかしいんじゃないか、とか、ここはこうしたほうがいいのか、指導的助言をしたりっていうようなことを何度もやってたのね。

NHKっていうのは変なところで、視聴率の良し悪しはほとんど関係がないんですよ。自分の上司が納得するようなものを作れば、評価が良くなるんです。で、その上司っていうのは、大組織のNHKの中に、だいたいジャンルごとに、多い時は十人ぐらいかな、少ない時は五人ぐらい、例えば歴史の、第二次大

戦を扱うものであればその領域が専門の人はこの人だとか、京都を扱うのであればこの人だとかって特別な領域に手慣れた作り手がいて、その下に選ばれたディレクターがほしい十人がたいるんですよ。その人たちはみんな、この上司が納得するものを作ることを目指していて、特に最高の舞台であるNHKスペシャルなんかはみんなそうやって切磋琢磨しながら作ってる。

更に、そこへ至る前の予備軍が、その倍ぐらいの人数いる。ここが、玉石混交なので、この人たちに新しく始まる三十分シリーズなどを担当させるんだけど、その出来がひどいとNHKは必ずおクラにするから、これはひどいと思われたものがあると、「お前行ってちょっと直してきてほしい」って言われる仕事をやってた。それでプロの初心者を教えることについては、そんなに違和感はなくやれていた。

でもNHKの3年生くらいまでと、本当の大学の新生入生とはやっぱりレベルの差が大きくて、今になって一番感じるのは年齢差だよ。自分の年と、大学生の二十歳前後の人の関心の持ち具合があまりに違いすぎて、さっき言った例えば学生運動や左翼運動のことみたいなのは、学生にはほとんどしゃべる余地すらないわけですよ。でも、それがなければ今の自分はなかったと僕自身は思ってるんだけど、一個一個のネタを扱うときは、なんとかそういうことも含んで説明をしているはずなんだ。それと、新しい技術をどのように工夫して取り込んでいれるのかってということにも力を注いできた。だから4Kにも割と早く馴染むことができた。

だから、特に最初の卒業制作で僕のクラスは、もちろん僕は映像を面倒見る役だと周囲は思っていたのだけど、いざ卒業制作クラスのふたを開けてみると、映像を一人で撮れない学生が結構たくさんいたんですよ。その頃僕は、卒業制作は「一人一作」でなければダメだと思っていた。つまり、何人もでやる

ことによって、仕事をたくさんやった者と何もやらなかった者を同列には扱えないし、少なくとも初習者にとっては、一人で全部の仕事がこなせることが前提で、僕自身もそういうやり方で仕事を覚えたから、撮影をして編集をして、交渉ごと全部自分ひとりで作ることが、ジャーナリストの入門的な作法であろう、と思い「一人一作」を掲げたら、こと映像の撮影について一人でやるということが難しい学生が大勢いることがだんだんわかってきた。そこで、映像制作にこだわるのをやめようと思ったわけ。その頃、パソコンでマガジン製作するためのソフトが次々と開発されて、いわゆるDTP＝デスクトップパブリッシングの道具がそろい始めた時期で、Adobe社が新しいPhotoshopと、InDesignという複合的なアプリケーションを出したことによって、雑誌のような印刷物を卒業制作として作れるのではないかと、思い、自分でひととおり試してみたらこれがとても使いやすい。もちろん多少の学習は必要ですよ。実は僕も出版社で働いたことはなかったし、出版という実業に直接関わったことも一度もないんだけど、デジタルならば、それを可能にしてくれるのではないかと、これは勝手にそう思い、そういうことをやっている知り合いのデザイナーなどにも話を聞いて、これは学生でもできるな、と思って始めたのが、1期生以降のDTPマガジン制作なんです。

これがうまくできるかできないかは半々なあと僕も思っていたんだけど、学生たちも、あの頃はみんなよく研究してくれて、マガジンを完成させるためにはこういう手順が必要だとか、こういう写真をこう修正しなければいけないとか、いろんなことをみんなで持ち寄って、ノウハウを固めていくわけですよ。それでいざ印刷会社に持ち込んで印刷が上がってきてみると、とてもいい出来具合だった。まあ今出来上がっているものと比べると、10年前のものとはずいぶん質的な差があるけれども、それでもまあ一応人に読んでもらえる形になった。また取材も交渉もすべてひとりでやるわけだから、取材力が高

まるメリットも見えてきた。40ページ近いものを作るので、全体構成力も養われるし。これはとてもいい体験ではないかと僕自身が確信を持った。しかも映像身体学科ならぬ身体映像的な「身体を正面に出して、日本の伝統や歴史などを取材をすれば、ネタはかなり無限にあるのではないか」と思って学生に話をしたら、みんな好き好きに伝統工芸や伝統芸能とかいろんなものに飛びついてくれたので、それで最初の4、5年で国内で取材できるほとんどの領域をカバーすることになった。それは僕も予想外であって。

一期生から五期生ぐらいまでの学生たちが、とてもよく頑張ってくれたおかげだと今でも思っていますし、プロの仕事と見比べてもそう遜色のないものができあがっていた。

で、5期を過ぎたころからは指導すること側にも教えるノウハウがたまってきたから、省力戦をやるにはどうやればいいか、とか、写真をちょっとでも見栄えよく見せるにはどういう手口をとればいいか、とかっていうようなことも教えた。デジタル技術が進んでいるのでノウハウから言うと、そんなに難しいことはないのね。それにはもちろん、学生側の基本的な勉強は必要だけれども。

でも結果としてそれは、「映像を作る人」と「DTPマガジンを作る人」というふうに分かれてしまい、それが果たしてよかったのかどうか疑問は残るけどね。だから、マガジンを作った人たちが映像作品をつくれるかという、必ずしもそうではないし、その逆もまたそうではないので、どっちの方が役立ったか、と決めることはたいへん難しいが、マガジンを作った学生たちの多くが、出版系だったりデジタル系の進路に進んだという事実があるので、結果としてはよかったんじゃないかなあ。卒業制作での体験が自分の仕事に今も十分に役立ってます、という卒業生たちが大勢いてくれるから、それは良かったかな、と思いますね。映像身体学科というものが今

後向かうべき先というのが、徐々に見えてきた感じもするしね。

## 映像身体学科の今後に望むこと

佐藤 僕は、何度も言っているように、やっぱり「映像より先に身体ありき」なんだと思うんですよ。でもその身体っていうのは必ずしも舞台芸術だけではないですよ。身体っていうのはやっぱり生活に根ざしたものでなければいけないという強い思いが僕にはあって、だから、現在の映像身体学科で日本人の生活や伝統文化に根差した「身体」が正当に扱われていない、というのが今一番気になることです。

例えば、日本人の身体っていうのは、もちろん近代以降に形作られるものを別にすれば、はるか以前から、やはり古代の農耕文化から始まっているわけで、農耕で培われたものが、日本人の身体のベースになってることはだけは事実なんです。土方異の舞踏などはそうですよ。田中泯もそうだ。そこをちゃんとした身体論として論理的に扱う授業が必要だなあと思うわけ。そこから転じて、例えば、畳とか椅子とか寝具とか、そういういろいろな日本の家屋の中にある一個一個の家具を取り上げて、椅子に宿る身体論や寝具に伴う身体論というようなものが、こんにちの日本人の身体どう関係しているのか。もっと言えば、履物や靴とか下駄とかっていうものが日本人の身体にどういう影響を与えてきて、日本人の歩き方や走り方に何かの蓄積をおこなってきたのか。僕らはそれに気づかないまま近代の身体を生き過ごしているわけで、なぜそういうところにもうちょっと力を入れないのかなあと思ったりね。

明治以降であっても、日清戦争、日露戦争に勝てるのは、西洋式軍隊に立ち向かって勝利を得るだけの身体を、兵隊たちに身につけさせたということが、最大の勝因ですよ。



二百三高地であれだけの激戦をやって「勝てる身体」を、日本軍は持っていた、ということなわけでしょ。そのほとんどは農民出身の軍隊で、武士ですらなかった。それが幕末の鳥羽・伏見の戦いを経て、日露戦争に至るまでのわずか何十年かの間に、日本人の身体は一気に近代化されるわけですね。そのあたりを、もうちょっと研究をしたいよなあと思ったりしますね。

例えばそれは、野口体操のようなものの中にも含まれているのだけど、西洋性だの近代性だのっていうものが、われわれの心の中でどのように宿ってきたのかってことを、もうちょっと考えることは、映像身体学科でこそ必要ではないか、と。

なにもCGや、そういうデジタルに関わる身体だけが重要なのではなくて、人間が動き回ること全部に連なってくる身体、というものにもうちょっと関心を深めたほうが、映像身体学科の将来性は増すのではないかと密かには思っておりますが……。

映像身体学科の今後については、なんとかなるでしょうって無責任にいうこともできるし、大変心配だと言うこともできる。特に身体への扱い方が、西洋哲学の側からだけでは、もう済まないんじゃないか、とは切実に思っています。何年前かにNHKで正月用に幸田露伴を扱ったドラマを作ったことがあるんだけど、露伴が家長として営んだ幸田家というのは、露伴の妻が早くに病気で亡くなっているんで、父親の露伴が、のちに随筆家になる娘の幸田文<sup>あや</sup>さんを育てたんですよ。

露伴の妻のお母さんっていうのは江戸城の奥女中だったらしい。だから位の高い侍の所作とか、体の動かし方とかってものを身につけた。その奥女中出身の母親が、厳しく露伴を育てたらしい。明治人である露伴は、日常着である着物で、例えば家中の大掃除をするのだけど、そのときの身のこなしとか、あるいは薪の割り方のようなことを自分で娘に

教えたらしいのね。それが幸田文の『父・こんなこと』っていう随筆の中にかなり細かく出てて、なるほど、幸田文さんという人は、露伴から日本人の身体論を学んだんだなあ、ということが改めてよくわかる特別の読み物なんだけど、そういうことを、つまり明治の初期までは、江戸の教養として伝わった身体論が、今じゃどこかで切断されてしまっているわけです。

それももったいない話だなあと思って。露伴の文章は、われわれの日本語力ではなかなか読みにくい文語体の日本語で書かれているものが多いのだけど、身のこなしのこととか、そういう類のことがたくさん出てきて、これは面白いなあ、と思ったことがあります。だからそういうことを専門にする学生が出てきてもいいよなあ、とは思っていますね。現代日本人の身体のすべてが西洋化されきっているわけでもないだろう、とも思っていますしね。

近ごろ、オリンピックの男子の陸上短距離競技が、好成績を上げている背景には、そうした日本人の伝統的な身体からの発見がおそらくあって、それは西洋的な身体とは違う何かがかぎっけになったのではないかな、とも想像しています。欧米にはスポーツの領域にもともとコーチングの伝統があるから、そこらあたりをよく考えられているんだろうけど。日本ではそういうことを専門的にやっている人が少なく、だから本当は生理学や解剖学などと映像身体学はもっと積極的に接点を見出していくべきではないかなあ、と考えたりはしますね。

—— 接点ということであれば、映像身体って他のいわゆる実作をやる大学の学科と違うのは、研究の先生と実践の先生と両方いらっしゃる。で、学生も授業程度であるかもしれませんが両方学ぶ、みたいところが特色なのかな、と思うんですけど、十何年そういう環境でやってきて、こういう刺激があった、

とか、映像身体で特殊なあり方ってということへの感想というか、ありますか。

佐藤 そうですね、「映像身体学科」をいつまで人文系の学科として維持し続けられるのか、或いは維持し続けるべきなのかという問題でもあるかもしれないですね。例えば身体CGのようなものを描ける能力を持った教員が、本当はいるべきではないとか、日本人の農耕生活や婚姻制度などの周辺文化に根ざした、よりネイティブで学際的な身体論が今

こそ必要ではないか、とは思いますよ。人文系という範疇にこだわりすぎると、そういう境界領域が知らず知らずこぼれ落ちてしまいますからね。柳田民俗学のアプローチも身体をととした個人と国家との関係では重要だと思えます。そうでないと「身体」が持つ本当の意味や重要性への理解はなかなか深まらないんじゃないかなあと感じてはいますが、それはこれから映像身体学科を担う方々にぜひとも期待したいと思っています。

(2018年10月29日 アーカイブ室にて)