

Star Trek は如何にして Hiroshima を描くのか
—— “Jetrel” の制作過程における「幾分逆説じみたこと」 ——

How Can *Star Trek* Depict Hiroshima?:
“somewhat of a paradox” in “Jetrel” Production Process

川口 雅也

1

原作者 Gene Roddenberry (1921 - 91) が思い描いた理想的な未来像を描くテレビ・シリーズが *Star Trek* (1966 - , *ST*) であり、彼の没後に制作された第 5 のシリーズ *Star Trek: Voyager* (1995-2001, *VGR*) も例外ではない。その中の Hiroshima (広島, 長崎への原爆投下) の隠喩として制作されたエピソード “Jetrel” (1995) も、ロデンベリが理想とする世界における “infinite diversity in infinite combinations” という多様性を尊重する概念がなければ (Fern 124), 制作に至ることは決してなかった作品であろう¹。しかし同時にまた、その制作過程において、人間は未来において進化を遂げているという *ST* の理想主義的思想が Hiroshima を描く上での実在感の障害となったであろうことも想像に難くない。

そんな中であって、「ジェットレル」が Hiroshima を実在感をもって描くことができたのは、単独の著者により作品世界のすべてが創作される小説とは異なり, “the series must be seen as a collective achievement, the result of years of collaboration between many different writers, directors, actors, producers, and designers” であると Thomas Richards が言うように (6), 「共同作業」により制作されるのがテレビ・シリーズの特性であり, 原作者一人の意図が作品にそのままの形で反映されることはなかったからである。

“that dramatic portrayals of life are often much stronger than the reality around people.... This is what literature is all about, whether it is carried in the printed word or on stage or in a comic book or on an electric tube” とロデンベリ自らが言うように (Fern 189), *ST* が描く内容はまさに「文学」である。しかし、単独の著者によって創作される小説と、共同作業によって制作されるテレビ・ドラマでは、それぞれにふさわしい考察の方法が在って然るべきである。

リチャーズと同様、*ST* の制作が共同作業によるものであることを重視する Roberta Pearson たちは, “we can fully understand *Star Trek* television only by acknowledging the significant contributions of individuals, whether studio executive, writer, or costume designer” と言い (8), 共同作業における「個々」が果たす役割に注目して *ST* を考察することの重要性を主張する。“*Star Trek* as a television show” と繰り返し (3), 共

同作業によるテレビ・ドラマの制作という視点から *ST* の考察を進め、その視点は、プロデューサー、脚本家、俳優たちだけでなく、衣装係や特殊メイク担当者等、舞台裏の作り手たちにまで幅広くインタビューを実施するという方法を促し、そうしたインタビューが、“individuals’ creative autonomy”に着目する彼女たちの考察の(8)、主たる根拠となっている。それは、本論において、筆者が「ジェトレル」の主演俳優と直接交わした電子メールによるインタビューにおける回答を、俳優の「創造的裁量」が作品に果たす役割についての考察の主たる根拠としているのと同様の立場である。

共同作業における個々の作り手の中でも、showrunner と呼ばれる制作最高責任者と、主演俳優がそれぞれに果たした役割があってこそ、「ジェトレル」は実在感溢れる *Hiroshima* の隠喩として完成したのだということ、また、その制作において *ST* の意図との間に彼らが置いた距離感ゆえに、結果的に彼らは「ジェトレル」の意図を決定づける上で多大な貢献をしたのだという「幾分逆説じみたこと」、それらを考察するのが本論の目的である。

2

ロデンベリが 1991 年に亡くなる以前の 1988 年頃から既に、Rick Berman (1945-) は実質的に *ST* の制作最高責任者としての役割を担っていた。“we’ll be living in a future which will be very similar to the world we’re living in now”と考えるバーマンは (“Visionaries” 153), “I do not believe that human beings in 300 years are going to be free of want, disease, ignorance, and interpersonal struggle. I don’t believe that for a minute”と言い (“Trek Troika” 12), ロデンベリの理想的な未来像に共感することはなかった。しかし、彼は 6 作目のテレビ・シリーズ *Star Trek: Enterprise* (2001-05) の放送が終了するまで一貫して、“this show has nothing to do with my vision of the future”という姿勢で、彼自身の未来像を *ST* に反映させようと考えながらも、“an expert in Gene Roddenberry’s future”として (“Visionaries” 153), “*Star Trek* is not my vision of the future, it’s Gene’s—and it is my responsibility to keep it that way”という姿勢で (“Keeping the Flame” 20), *ST* の制作に関わり続けた。

バーマンは “We do bend his rules a little. If we didn’t we’d have some very dull shows”と考え (“Keeping the Flame” 20), 個人的な欲求からではなく、*ST* の存続という目的のために、ロデンベリが信じる未来において進化を遂げた人間の姿に加えて、状況によっては現代となんら変わらない人間の姿も作中人物に反映させようと試みた。

ロデンベリは *ST* の制作において確かに “Believability is Everything”と主張していたものの (*Writers’/Directors’ Guide* 9), 彼が「信憑性」の拠り所とする実在感は、視聴者が感じる実在感とはかけ離れたものであったため、視聴者にとっての物語の「信憑性」を維持するには、そうした実在感に関する認識のずれを視聴者の視点に立って

矯正する必要があったのである。

“When I say *Star Trek*, I’m often not talking about the shows. I’m talking about my dreamworld—my philosophy, the one I wanted to put on television”とロデンベリ自身が言っているように (Fern 115), そのテレビ・シリーズが描く虚構の世界よりも、もっと大きな「夢世界」としての *ST* が彼の心の中には存在する。しかし、彼が言うところの「夢世界」は、想像され、創造されるものという一般的な解釈を越えている。“Nothing is really real to me unless it also exists in my dreamworld”と語っているように (Fern 131), ロデンベリにとって、その「夢世界」に存在するものこそが「実在する」のであり、視聴者たちが生きる、この世界に存在するだけでは「実在する」と言うには不十分なのである。そのときにロデンベリを密着取材していた Yvonne Fern が, “He believes in the future. It is here, adjacent to—or perhaps intrinsic to—the present”と指摘しているように (163), 彼が「夢世界」と呼ぶ、彼が想うところの未来の世界は、現在のこの世界から連続して存在しているようである。つまり、彼は目の前に見える光景と、心に見える光景を区別しない。目を使おうが、心を使おうが、それに関わりなく、彼が見ている光景から、「信憑性」も、それを形成する実在感も生まれる。こうした *ST* という「哲学」の特異性を考えるとき、それを反映したテレビ・ドラマとしての *ST* が実在感を伴う物語として一般の視聴者に受け入れられにくいことは容易に推測できる。そんな中、バーマンは番組の継続のために、「夢世界」の「決まりごとを少しだけ曲げる」ことで、視聴者がそこに実在感を感じられるように尽力したのである。

とりわけ、Hiroshima の隠喩という、実際の歴史認識に基づく必要のある作品において、バーマンが果たした役割は大きい。ロデンベリの信じる “a Somewhat Better Kind of Human Than Today’s Average” という進化を遂げた人間の姿を (Guide 6), 原則通りに主人公 Neelix に反映させていたのでは、「ジェトレル」は Hiroshima の隠喩として機能しない。視聴者が実在感を見出せるように、ニーリクスを現代と変わらない人間として描く必要がある。バーマンにとって都合の良いことに、彼は地球人ではなく、Talaxian というエイリアンであり、そうした作品上の設定が、「決まりごとを少しだけ曲げる」ことを可能にした。*Star Trek: Deep Space Nine* (1993 - 99, *DS9*) で準主役としてエイリアンを演じた俳優の Marc Alaimo も, “And it [*DS9*] deals with conflicts we have as human beings that we can’t really deal with human-to-human. The show can deal with prejudice and greed and hate and all that stuff in more interesting ways than human-to-human”と云って (Gross 338), エイリアンの作中人物を通してなら、人間の負の感情も描かれるという、決まりごとの規制が及ばない、設定上の死角の存在を指摘している。“What if Oppenheimer was confronted by a survivor?”という脚本家 Kenneth Biller の着想自体は (Gross 146), 多様性を尊重する *ST* にふさわしい

主題であっても、ロデンベリの枠の中にきちんと留まっていたのでは、それをエピソードとして具現化することはできなかったはずである。“Our continuing characters are the kind of people that *Star Trek* audience would like to be themselves”という決まりごとにあるような (*Guide* 6), 視聴者が主人公に期待する模範的な人物像も、地球人でなければ適応されないという拡大解釈がなされたからこそ、哀しみ、怒り、憎しみといった、Hiroshima の被害者が持ったはずの負の感情を、タラクス人の主人公に持たせることができたのである。

そうしたバーマンによる「夢世界」の拡大解釈が最も活かされているのは、原爆を思わせる大量殺戮兵器 *Metreon Cascade* がもたらしたものを巡って、ニーリクスと Dr. *Jetrel* が感情も露わに激しく対立する場面である²。兵器の開発に携わったことで、妻から化け物のように見られるようになり、自身の体験の哀しみとそこから生じる怒りに震えるニーリクスには、家族を失ったと言うジェットレル博士に対して同情する気配もなく、“That’s a sad story, Jetrel”とあてこすりをするだけだ。そして最後には博士の傷口をさらに広げるように、“Did you ever think that maybe your wife was right? That you had become a monster?”と容赦ない怒りをぶつける。博士がそのとおりだと答えても、ニーリクスは“I hope you have to live with that a very long time”と冷たく言い放つだけである (Act 2)。カスケイドによって家族全員を、同胞たちを殺されたニーリクスの気持ちを考えれば、つまり、Hiroshima の隠喩としての文脈で捉えれば彼の反応は至極当然のもので、そこには実在感が溢れている。エイリアンであるニーリクスだからこそ可能となった、「人間」としての自然な言動がそこにある。

しかし、エイリアンと言っても、ニーリクスはやはり主人公である。その場面での彼の言動を *ST* という文脈で見るとき、主人公の言動としては適切でないということになる。「決まりごとを少しだけ曲げる」というように、それは「少しだけ」なのであって、“But we try not to bend them too far. And we never break them”というバーマンの発言からも確認できるように (“Keeping the Flame”²⁰), ロデンベリの「夢世界」を壊そうなどとバーマンが考えるはずもない。ニーリクスが現代の人間のように負の感情を露わに行動するのも、「夢世界」においては、あくまで一時的に許されることでしかない。ニーリクスとジェットレル博士の対立の場面を頂点に、被害者の視点からの Hiroshima の隠喩としての「ジェットレル」の主張は次第に弱まっていき、物語が進行するにつれて、かなり無理のある動機づけによるニーリクスの成長物語が隠喩にとって代わり、それまで鳴りを潜めていた *ST* の世界観が顔を覗かせるようになっていく。

それを後押ししたのは、バーマンとともに3人で *VGR* の executive producerを務めた Jeri Taylor(1938-) と Michael Piller(1948-2005) であるようだ。「ジェットレル」に関してテイラーは、“It’s pretty clear that it was a Hiroshima metaphor, but it also gave

us the opportunity to show a completely other side of Neelix”と言い(Gross 146), ピラーも, “Basically, we’re using the Oppenheimer character as an inspiration to tell something about one of our guys”と言い(147), 両者ともに, それまでのエピソードにおいては道化のような役回りであったニーリクスの「全く別の一面」を, Hiroshima を背景として, 描こうとしたことが窺い知れる。3 人の制作総指揮による綿密な打ち合わせが *VGR* の作品制作における意図を決定する場であったことから, 彼らの見解が作品に反映されていることは間違いない³。

主人公の心の内を掘り下げて描くこと自体は, Hiroshima の隠喩を描くことと対立するものではないが, その心の在り様が *ST* の主人公に相応しいものとして描かれようとする, Hiroshima の隠喩に不可欠な実在感をもたらす上での障害となってしまう。

ロデンベリの次の言葉は, *ST* の思想には, *ST* 流の成長物語が内包されていることを示すものである。“I know that humans, even today, capture and torture people and commit war and all of that. But that’s because they are still children and children are violent . . . But . . . they are beautiful children. They will, in the end, persevere”というように (Madsen 9), 現代の人間の蛮行も, 成長を遂げる前の「素晴らしい子どもたち」による一時的なものであって, 未来において彼らは必ず成長を遂げることになるという成長物語が *ST* だとも言えるのである。

「ジェトレル」の中に, この成長物語が顔をもたげてくると, 視聴者が実在感を見出せていたであろう, 現代と変わらない人間の姿を描き続けることは不可能になる。ジェトレル博士を “a mass murderer” と非難し (Act 1), 哀しみ, 怒り, 憎しみをぶつけていた「子ども」時代のニーリクスも徐々に影を潜め, 最後には, 崇高な人間に成長を遂げたニーリクスは, “I want to tell you . . . that I forgive you”と言って (Act 5), 自身の家族, 同胞たちを死に至らしめた大量殺戮兵器の開発者に対して最大限の寛大さを示す。彼が赦しに至った理由として作中で示されるのは, 戦時中に兵役を拒否した自分に対する心の傷と怒りを博士に転嫁していたことに気付いたということ, 博士が罪を償おうとして, カスケイドによる犠牲者を新たな科学技術で生き返らそうと試みたことに心を動かされたということである。しかし, 博士への怒りは, 家族や同胞を殺された者としては当然の反応であり, それ以外の理由付けは不可解である。また, 科学で被害者を生き返らすという発想は, Hiroshima という事実に基づく悲劇の中にあっては荒唐無稽であり, 共感できるものではない⁴。しかし, 別の見方をすれば, このことは, *ST* 流の成長物語に動機はいらないということを露わにしているとも言える。主人公が, 憎しみから赦しへと, 気持ちを負から正へと変容させたこと, それ自体が *ST* では重要なのである。

そのようなニーリクスの成長物語にともなって, Hiroshima の隠喩として最も問題視されるべき台詞が, 主人公の口から語られている。自分が放射能に侵されて死ぬの

は “a fitting punishment” だと思うだろ、と問いかける博士に対して、“Maybe the Cascade was a punishment for all of us, for our hatred, our brutality” なのだと (Act 5)、ニーリクスに語らせているのである。その発言を読む限りでは、大量殺戮兵器によって家族、同胞を亡くした遺族が、その兵器を正当化していることになる。行き過ぎた *ST* 流の成長物語が、その主人公に無理に言わせた台詞は、Hiroshima の隠喩から実在感を奪ってしまっているように思える⁵。

そしてまた、作り手の見解の代弁者として主人公を捉えるならば、ニーリクスの台詞は、米国が Hiroshima を自己弁護する発言とも受け止められるし、それにともなう赦しという行為も、米国が自らを赦そうとしているようにしか思えなくなってくる。そこには、長引く戦争から人々を救ったものであるかのように言って、Hiroshima を正当化しようとする米国の「伝説」が見え隠れする⁶。

「ジェットレル」に実在感をもたらすように制作を指揮したのはバーマンであると言えるが、それと同時に、「ロデンベリの未来に関する専門家」という彼の立場は、その物語を Hiroshima の隠喩とすることよりも、主人公の成長物語にすることを優先させてしまった。しかし、脚本は作品の完成形ではない。主演俳優の演技に目を向け、耳を傾けると、ニーリクスが *ST* 流の成長を遂げたのか疑わしく思えてくるし、それにともなって、Hiroshima はまだそこに在るように感じられるようにもなるのである。

3

ニーリクスを演じた俳優 Ethan Phillips は、「ジェットレル」に言及する中で、“There is a strong possibility the bomb was part of a general racism towards Japanese on the part of Americans” と Hiroshima に関する個人的見解を述べるだけでなく、“the connection between Talax and Japan is way too strong” と言って、「ジェットレル」を Hiroshima の隠喩として認識していることを明らかにしている。その上で彼は、“And personally, I disagree with Neelix. The Cascade cannot be seen as a punishment. . . . So the Japanese, the Talaxians—it wasn’t a punishment—it was a cruel vengeful act—undeserved and murderous—and Neelix is wrong to say it was ‘punishment for us all.’” と言い、自身が演じたニーリクスの考え、発言は彼自身のそれとは対極にあると明言している (18 Apr.)。

しかし、“It’s not my job to judge the character’s ethics or motivation, only to make them active and believable” というように (30 May)、フィリップスは作中人物を「命をもった、信憑性のある」存在として演じることに専念すると言う。彼は演技を通じて、作中人物に実在感を与えることを自身の役割として制作に携わっているのである。作品世界におけるニーリクスの行動を促す「倫理や動機」については、とやかく言わず、ロデンベリの作品としての *ST* の制作に一定の距離を置いて関わろうとする姿勢はバー

マンと変わらない。そんな彼の演技が、Hiroshima の隠喩としての作品の本質を支え続けることになる。

フィリップスが作品にもたらしたのは、主役のニーリクスの言動の不確実性である。たしかに、物語の最後で、ニーリクスはカスケイドは罰だったという発言をし、それを発明・開発したジェットレル博士を赦している。しかし、彼の表情、所作を見ると、その発言と行動は彼の真意を表したもののなかかどうかという疑問が生じる。

言語に拠らない演技は、決まりごとの多い *ST* にあっても、俳優という作り手が、その枠を気にせずに作品の制作に携わることができる領域となっている。“But the speed of television production, with no time for retakes, ensures that no one exercises much control over the nonverbal aspects of actors’ performances—meanings they can convey through looks and glances, facial expressions, and gestures not present in the scripts” というように (Pearson 123), 演技の撮影には、映画ともまた違う、テレビ・ドラマの制作に関わる経済的な特質ゆえの死角と呼べるものが存在するからである。

ジェットレル博士以外の者に対しても、カスケイドのことを戦争に関わったすべての者への罰のように、ニーリクスは言うのだろうか。死にゆく者に対する同情が言わせただけで、本心ではなかったのかもしれない。あるいは、ニーリクスの発言は、ジェットレル博士には時間が残されていないこともあり、ゆっくり考える暇も与えられない中、博士を赦すことで戦争の忌まわしい記憶を忘れ、自ら負った心の傷を癒したいという焦りから、口をついて出てきてしまっただけの、本心とかけ離れた言葉だったのかもしれない。実在の世界と同様、作品世界においても、言葉の奥底にある、その人物の心の中までは見通せない。あるいは、見通せないからこそ、視聴者はそこに実在感を感じると言うべきなのかもしれない。最後の場面における台詞の少なさは、それだけ視聴者の想像を入り込ませる余地が大きいということであり、その大きさに比例して作中人物の言動の曖昧さも増大している。

脚本が終わった後もフィリップスは演じ続ける。彼の動きが伝えるニーリクスの心の曖昧さは、台詞が全く無くなるとき、最大限に達する。

ジェットレル博士を赦した後、ニーリクスはいったん立ち去ろうとするが、病室を出る直前に振り返り、彼をじっと見つめ、溜息をつく。博士を赦したことに後悔があるのか、それが良かったのかどうか、いまだ確信できずにいるのだろうか。

そうした視聴者の疑問に答は出ない。しかし、博士を赦した後もニーリクスの心が晴れていないのは確かである。それゆえ、ここに至って改めて、それ以前のカスケイド発言と、博士に対する赦しといった、彼の言動の信憑性も定かではなくなる。

そんなニーリクスは、*ST* 流の成長を遂げた模範的な人物などではない。そこに在るのは、ジェットレル博士に対して露わにしていた哀しみ、怒り、憎しみといった負の感情を未だ昇華できていないと思われる、「命をもった、信憑性のある」人間の姿で

ある。

演じたフィリップス自身がニーリクスの曖昧さについて指摘している。カスケイド発言に関して、“Neelix says ‘maybe’—he says ‘maybe’—in other words, he’s not saying this is a fact, rather that it is one of many ways to view the event. Neelix himself is not saying it is or isn’t—he says it is a possible way of looking at it”とフィリップスは解釈して、その曖昧さを演じている（18 Apr.）。また、自分が共感できない人物にどのようにしたら実在感をもたすことができるのかという質問に対しては、“There is always a part of the character that an actor must love; you find that part”と答えてもいる（30 May）。フィリップスはニーリクスのカスケイド発言には賛成できないものの、「たぶん」という一言に表れたその人物の態度の曖昧さを、自身が共感できる場所として、ニーリクスを演じたということではないか。そうであれば、演者によるそのような解釈が、カスケイド発言に限らず、それ以外の演技においても反映されていると考えてもおかしくはないであろう⁷。

単純明快な *ST* 流の成長物語では表現しきれなかったニーリクスの心情を、フィリップスの演技は、視聴者に実感させようとする。その演技がもたらすニーリクスの曖昧さは、その心情をあれこれ想像するよう視聴者に促すが、いくら想像しようとしても、ニーリクスの心の内は計り知れない。しかし、その計り知れない気持ちこそが、Hiroshimaの生存者の心情と重なるのである。

視聴者の想像は作品世界に奥行きを与える。その奥行きは、その世界に実在感をもたらす。結果として、フィリップスの演技は、主人公だけでなく、「ジェトレル」全体に実在感を与えるものとなっている⁸。

4

バーマンもフィリップスも、個人としての見解を作品の意図として投影しようなどとは全く思っていない。しかし、それにもかかわらず、結果的に、Hiroshimaの隠喩という意図を決定づける上での、「ジェトレル」の制作における彼らの貢献度は高い。

*ST*を継続する役割を担ってから11年近く経過したとき、作り手たちの*ST*への携わり方に関して、バーマンは述べている、“I’m often asked how we can continue to follow Gene’s rules and still keep the shows fresh. The answer is somewhat of a paradox. *We must change it while keeping it the same*”なのだと（*Continuing Mission xi*）。しかし、彼らの*ST*作品への取り組み方は「幾分逆説じみたこと」なのだろうか。

旧来の活字媒体による狭義の文学作品においては、作家が物語を空想するところから創作が始まり、完成しない限りは、何を、どのように伝えるかという作品の意図が明確に決まっているとは言えない。言い換えれば、作家という作り手は、作品が完成に至るまでの間、その作品の意図の形成に自己の見解を反映させることができるとい

うことである。単独の作り手による創作という形態は、作品の創作に関して、作家が自由自在に自らの見解を反映できることを保障してもいる。

一方、テレビ・ドラマにおいては、共同作業による制作が始まる以前に、つまり、脚本が完成した段階で、そのエピソードの意図は既に決定されており、共同作業に入ると、その意図を形にするという共通の目的で、作り手たちはエピソードの制作にそれぞれの役割で関わっていくことになる。文学作品における作家とは異なり、個々の作り手たちが自由に自らの見解を作品世界に反映していくことは難しいことであるし、そのようなことは望まれてもいない。

*ST*においては、個人の見解を作品に反映させることは他のテレビ・ドラマ以上に困難である。最初の *Star Trek* (1966 - 69) の制作現場に密着取材した Stephen E. Whitfield が、“in writing for *Star Trek* they had to accept Roddenberry’s concepts and ignore their own” と言うように (303)、「ロデンベリの概念」を物語にすることこそが *ST* を書くという行為であり、脚本を執筆する段階から既に作り手の作品への関わり方は制限されているのである¹⁰。

それならば、*ST* の制作において、「個々の創造的裁量」とは何なのか。バーマンは、ロデンベリの *ST* に忠実でありつつ、同時にそれを「変えなければならない」と考え、実際にロデンベリによる作品世界の決まりごとを「少しだけ曲げる」ことで、脚本制作の段階で、「ジェットレル」の物語に、全体には及ばなかったものの、Hiroshima の実在感をもたらした。また、フィリップスも、撮影の段階で、「命をもった、信憑性のある」存在として役を演じることで、Hiroshima の生存者としてのニーリクスに実在感をもたらした。つまり、ロデンベリにより固定された *ST* としての作品の意図にも、それをどのように表現するかという余地は残されていたということである。彼らは、「ジェットレル」の Hiroshima に実在感がもたらされるように、「個々の創造的裁量」で作品に変化をもたらし、それぞれの役割を果たしたのである。

ST が *ST* であるためには、それが何を目指すのかという意図は「保持」されなければならない。しかし、そこにどのように至るのかという方法に関しては「変化」が期待されるのである。“With *Star Trek* at the beginning, there was only one source—Roddenberry” という *ST* の特異性を考えれば (Whitfield 303)、変化が求められない *ST* の意図からは距離を置き、それを如何に描くのかという側面で役割を果たそうとした二人の作り手が、Hiroshima の隠喩としての「ジェットレル」の制作に多大な貢献をしたのも、「幾分逆説じみたこと」などではなく、当然のこのように思えてくる。

注

1. 「ジェトレル」製作当時 producer を務めていた Brannon Braga(1965 -)は、米国のテレビ業界の慣例どおり、脚本の書き直しや監修をする役割を担っていたが、筆者に宛てた彼の電子メールに書かれている内容からは、日本文化に対する彼の敬意が、Hiroshima の隠喩が *ST* の一エピソードとして製作される要因の一つであったことが窺い知れる。彼は「ジェトレル」の製作に至るまでの過程を、“Hiroshima has always had deep meaning for me. What happened on August 6th, 1945 was incomprehensible. And it has held my fascination since I was a young boy. I read as many books as I could find about the tragedy. Watched any movie or documentary relating to Hiroshima. Two projects had significant impact on me: the book “Hiroshima” by John Hersey, and the film “Black Rain” by Shohei Imamura. I had the honor of visiting your great country, and the beautiful city of Hiroshima, in 1994. I will not attempt to describe my experience there because my emotions cannot be put into words. Ever since I started working on Star Trek, I knew I wanted to write a story exploring Hiroshima’s aftermath and its complicated moral themes. It would be five years before I figured out a way to do that”と説明している。少年期からの Hiroshima への関心と、書籍、記録映画、虚構作品を通じての学習、さらには製作直前の、彼にとって「感情を言葉にできない」ほどの体験となった Hiroshima への訪問、これらはすべて日本文化への敬意なしには、つまり、文化の多様性を尊重する姿勢がなければ生まれなかった行動であり、それがあったからこそ「ジェトレル」は、問題点を有しながらも、日本の視聴者の胸をうつ作品に仕上がったのであろう。

また、「ジェトレル」の脚本の執筆を進めた脚本家の Kenneth Biller(197?-)も、彼を取材した Gross によれば、“writing the script was extremely depressing for him”ということだが、それにも関わらず、“I did all of this research about Hiroshima”と語っている(Gross 146)。そのようにして「ジェトレル」という作品の脚本執筆に真摯に取り組んだ彼の姿勢もまた、ブラガと同様、多様性を尊重する概念が可能にしたものと考えて間違いないと思われる。

「ジェトレル」は様々な問題点を抱えてはいるものの、基本的には娯楽作品として製作されるテレビ・ドラマの中にあって、自国の負の歴史に真摯に向き合い、それを扱った作品を一般大衆に向けて放送したという事実は、もっと評価されて然るべきである。日本の娯楽番組の中で、そのような作品が今までに在っただろうか。

2. かつて *ST* シリーズの製作に関わっていたことから、数々の著作や、雑誌への寄稿、インターネットを通じての活動で、内部事情に精通した情報を提供し続けている Larry Nemecek(1959-)は、(米国のコンベンションで彼に直接会った際に、「ジェトレル」の論文を書いているのだが、何か参考にできることがあれば知りたいと筆者が尋ねたところ、その場で資料を探していただき、すぐに電子メールで送っていただいたものであるが) 製作当時にかかれたであろう “my Jetrel notes” という覚書の中で、“Biller’s dialogue, however, is far more fleshed out”と言い、「ジェトレル」は物語としては、最初の段階から、さほど変更はないとしながらも、ビラーが著したニールクスとジェトレル博士との対話は深みが増していると指摘している。「決まりごとを少しだけ曲げる」というバーマンの指揮のもと、物語の実在感という点で、脚本家がこの作品にもたらした最大の功績である。

3. プロデューサーとして、脚本の責任を担っていたブラガの発想は、テイラーやビラーとは正反対であった。筆者宛の電子メールの中で彼は、“Neelix was an alien character on “Star Trek: Voyager” whose backstory was wide open. I saw this as an opportunity to finally tell the Hiroshima story using

Star Trek as a narrative metaphor. Neelix would be a survivor of a terrible Hiroshima-like attack on his people”と述べており、注1で触れたように、STとしてHiroshimaを描く術を5年間も模索していたブラガは、背景が確立されていなかったニーリクスという作中人物の中に、Hiroshimaを投影する余地があると考えた。共同作業としてのテレビ・ドラマの製作において、それに携わる個々の見解は必ずしも一致しない。完全な制作意図の一致を見ないまま製作は進む、あるいは、進めざるを得ないというテレビ・ドラマの製作現場の在り方を示す一例である。

4. “It doesn’t make sense for a group of 24th Century interstellar travelers (whose lives depend on the successful workings of their technology) to be Luddites”という科学技術への絶対的なロデンベリの信頼は(*Guide* 13), STの根幹を成すものであり、それゆえに、死者を生き返らせるという荒唐無稽に思える物語の展開も、科学技術を用いてのものである以上、その在り方に変更を加えることは、「決まりごとを少しだけ曲げる」範疇を越えてしまうと考えられ、最初期の物語設定(2nd Draft Story Outline)が、そのまま用いられ続けたのかもしれない(Piller)。そうであるならば、それこそが、実在感を伴って人間を描くという文学作品としてのSTの、障壁になっていると言わざるをえない。

5. ニーリクスのカスケイド発言に納得がいかないという筆者の見解に対して、電子メールでブラガは、“I remember taking great care and caution to tell a story that would touch upon themes of genocide, survival guilt, and forgiveness. Perhaps I was too ambitious. I sincerely hope that I did not offend you, or any other Japanese person, with this episode of Star Trek. It was never my intention to provoke the audience in a negative way. I apologize for any hurt I caused you. I’m sorry you were embarrassed by the concept that what happened on Neelix’s homeworld was “punishment” for all of humanity’s crimes against humanity. I take full responsibility for that misguided idea. In retrospect, I think it would have been enough for Neelix to forgive Jetrel. The moral platitude was unnecessary and I can see why it made you uncomfortable”と回答し、カスケイド発言は「陳腐な倫理観」であり、赦しの行為において「不必要」であったと反省し、筆者に、そして日本人に対して謝罪までしている。こうしたブラガの発言は、STの共同製作に携わった一人の者が、製作時だけでなく20年も過去の作品であっても、それに問題点があれば、自身に「全責任がある」と言い、社会、いや世界と、真摯に向き合っていることを伝えている。テレビという媒体で放送される作品を、単に利益を得ようとするためだけのビジネス、娯楽作品にすぎないなどと、色眼鏡で見るのはやめた方がいい。ブラガの創作姿勢は、正当な評価を受けている活字媒体の文学の作者のそれと何ら変わらない。

6. 『原爆投下のシナリオ』には、「広島と長崎への原爆投下で、米国人五十万、百万、いや数百万人も生命が救われたという説はたいそう広く普及しており、両市への原爆投下にまつわる伝説のようになっている」と書かれている(21)。また、脚本の最終版まで残されていたジェットレル博士の台詞には、“The war would have cost over a million additional lives—from both sides—had it continued with conventional weapons. The Cascade ended the war. And it saved many more lives than it took”と書かれており(Act 1, 15)、その内容は「伝説」に酷似している。

7. ジェットレル博士を赦すという行為についても、フィリップスは疑問視している。米国で製作されたHiroshimaの隠喩としてのテレビ・ドラマの中で、日本人の隠喩としてのニーリクスを主人公にし、原爆開発に携わった米国人科学者の隠喩としてのジェットレル博士を赦させるという物語の展開は、日本は米国を赦すべきだと米国が主張しているように思えてならないという筆者の疑問に対して、フィリップスは、“... saying I, a Japanese person, forgive you, an American, for dropping

the bomb-that may just have been wishful thinking on the part of the writers, a way of seeking balm, making themselves feel better. But I agree with you: to open a TV show to the idea of forgiving yourself for dropping a nuclear bomb, and doing so in the guise of one of the victims, is pure hubris”と述べ、筆者の見解に同意を示す回答をしている (18 Apr.)。しかし、これはあくまで、フィリップス個人の見解である。俳優としては、ジェットレル博士を赦す直前に “But looking at the dying man, Neelix is overcome by a wave of empathy. And instead of easing his own guilty conscience, Neelix grasps Jetrel’s withered hand”と書かれた脚本のト書きに従い (Act 5, 60), 赦しの演技をしていることは、インタビューで, “He’s lying in bed, and he’s dying of the same disease that destroyed my family, and my heart leaps, and I forgive him in a moment of immediate spiritual generosity. It knocked me out. The writing was quite lovely”と語っていることから明らかである。ところが、同じインタビューにおいて, “I don’t come to forgive him. I come to tell him something. I come to tell him, you know, I was a coward at one point in my life—I come in to, um, to share my own shame with him, but not to forgive him. I don’t think I was . . .”というように、最初から博士を赦そうという意図をもって死の床にある博士を訪ねたのではないと、いろいろと考えを巡らせながら語っている (“Voyager Time Capsule”)。そう考えると、最後の場面でのニーリクスの言動は博士に対する赦しを外的に表現してはいるものの、その場面、および、その前後での、彼の内面、真意までは視聴者にはわからない。ジェットレル博士に面と向かって、赦す、とニーリクスは確かに言葉にしているものの、ニーリクスの内的心情には曖昧さが残るのである。これが演技による、脚本を越える表現であり、テレビ・ドラマという共同作業による文学作品においては、俳優が果たす役割が非常に大きく、それを考慮することなしには、作品の意図を掴むことはできないということを示すものでもある。

8. ネメチェクの覚書によれば、ビラーは, “I wrote some of these very long speeches for Neelix in ‘Jetrel,’ but when it’s really going well in my writing, I’m not making stuff up: I’m hearing Ethan saying these lines in my head, and I’m just writing down what Ethan’s saying”と述べている。また, 「ジェットレル」という一エピソードに限定した発言ではないが、ブラガも, “Once we all started to watch these actors . . . perform, you have a voice to put with the character. You have mannerisms, you have . . . even the way they walk across the room can help you add something in the scene or just have the idea of who the people are. . . . The actors definitely contribute to the creation of the character”と説明している (Poe 171)。両者の発言に共通するのは、俳優の在り様が、その作中人物を形作る要素に成り得るということである。一方的に脚本家が俳優を操るように思われがちだが、実際には、それとは逆に、俳優が脚本執筆に影響を与えるというのもまた事実なのである。その意味で、演技をするという点においてだけでなく、俳優の存在そのものが作品に影響を与えるという意味で、作品に対する俳優の貢献度は想像以上に大きい。作品論、演技論などと細分化していたのでは、共同作業の結晶であるテレビ・ドラマという現在進行形の文学作品を実感し、考察することなど不可能だということでもある。

9. 「各部分同士がきれいに融合していて、誰がどの作業をしたのかがまったく分からないような作品」こそが「優れた映画作品」だと主張する映画監督のマケンドリックも言っている (79), 「映画監督はいかなる場合でも、自分自身を“表現”しようなどとするべきではない」(311), 「作品の中に溶け込み、消えていなくなる」べきなのだと (312)。映画とテレビ・ドラマという違いはあるもの

の、この言葉は、共同作業による作品制作に共通する特性を言い表している。

10. 脚本執筆において「自身の概念を無視する」ことができず、*ST*の現場を立ち去った脚本家は大勢いる。独立した作家としての評価が高い Harlan Ellison (1934-2018)も、その一人である。詳細は *The City on the Edge of Forever* の 80 頁以上にも及ぶ彼自身による “Introductory Essay” を参照のこと。

参考資料

- Berman, Rick. Foreword. *Star Trek: The Next Generation: The Continuing Mission*. By Reeves-Stevens, Judith & Garfield. New York: Pocket Books, 1997. ix-xi. Print.
- Billar, Kenneth. Jack & Karen Klein. “Jetrel.” *Star Trek: Voyager*. Script. Final Draft. 8 Mar. 1995. TS Los Angeles: Paramount Pictures.
- Braga, Brannon. “Re: Masaya, a Japanese Star Trek fan, who met you at Vegas Convention.” Message to the author, 22 Apr. 2015. E-mail.
- “The Creator: Gene Roddenberry.” *Star Trek: 35th-Anniversary Tribute*. Spec. issue of *TV Guide* (2002): 50. Print.
- Douglas, Pamela. *Writing the TV Drama Series: How to Succeed as a Professional Writer in TV*. 3rd ed. U.S.A: Michael Wiese Productions, 2011. Print.
- Ellison, Harlan. “Introductory Essay.” *The City on the Edge of Forever*. New York: Edgeworks Abbey, 2009. 1-83. Print.
- Fern, Yvonne. *Gene Roddenberry: The Last Conversation*. New York: Pocket Books, 1994. Print.
- Gross, Edward and Mark A. Altman. *Captains’ Logs: The Unauthorized Complete Trek Voyages*. Boston: Little, Brown and Company, 1995. Print.
- “Jetrel.” 15 May, 1995. *Star Trek: Voyager*. Season 1. Paramount Pictures, 2004. DVD.
- Logan, Michael. “Keeping the Flame.” *Star Trek 30 Years*. Ontario, Canada: Paramount Pictures, 1996. 20-23. Print.
- . “Trek Troika: The Execs Who Keep the Enterprise Energized.” “*Star Trek*”: *Four Generations*. Spec. issue of *TV Guide* (1995): 12-17. Print.
- . “The Visionaries.” *Star Trek: 35th-Anniversary Tribute*. Spec. issue of *TV Guide* (2002): 46-49. Print.
- Madsen, Dan. “Gene Roddenberry: New Frontiers for the Next Generation.” *Star Trek: The Official Fan Club Magazine*. Oct. Nov., 1989. 3+. Print.
- Nemecek, Larry. “my Jetrel notes.” Message to the author, 5 Aug. 2016. E-mail.
- Pearson, Roberta and Maire Messenger Davies. “*Star Trek*” and *American Television*. Berkeley: U. of California Press, 2014. Print.
- Phillips, Ethan. “RE: Masaya from Japan asking questions about Jetrel.” Message to the author, 18 Apr. 2011. E-mail.
- . “RE: Masaya from Japan asking questions about Jetrel.” Message to the author, 30 May. 2011. E-mail.
- . “*Voyager* Time Capsule: Neelix” Special Features. 20 Mar. 2001. *Star Trek: Voyager*. Season

3. Paramount Pictures, 2004. DVD.

Piller, Michael, Jeri Taylor, Brannon Braga and Lolita Fatjo. *ST: Voyager Files*. “Jetrel”(fka “Untitled Neelix Story”). 2nd Draft Story Outline. 3 Oct. 1994. TS Wilson Lib., U. of North Carolina, Chapel Hill, NC.

Poe, Stephen Edward. *A Vision of the Future: “Star Trek: Voyager.”* New York: Pocket Books, 1998. Print.

Richards, Thomas. *The Meaning of “Star Trek.”* New York: Doubleday, 1997. Print.

Roddenberry, Gene. “*Star Trek: The Next Generation*” *Writers’/Directors’ Guide*. Special Edition 1992-93. Bunkasha, 2003. Print.

Whitfield, Stephen E. *The Making of Star Trek*. New York: Ballantine, 1968. Print.

マキジャニ, アージュン. ジョン・ケリー. 関元訳. 『原爆投下のシナリオ——Why Japan?』. 教育社, 1985 年.

マッケンドリック, アレクサンダー. 吉田俊太郎訳. 『マッケンドリックが教える映画の本当の作り方』. フィルムアート社, 2009.

本論は、2013 年 11 月 16 日に日本アメリカ文学会中部支部 11 月例会（於：中京大学）、および、2014 年 10 月 4 日に日本アメリカ文学会第 53 回全国大会（於：北海学園大学）にて口頭発表を行った内容に、加筆・修正を大幅に施したものである。

謝辞

筆者の質問に快く答えてくださり、また、その回答を本論で引用することを快諾して下さった俳優の Ethan Phillips 氏、プロデューサーの Brannon Braga 氏、ST 専門家の Larry Nemecek 氏、さらに、*Star Trek: Voyager* の製作総指揮の一人であった故 Michael Piller 氏の資料を提供して下さった彼の妻 Sandra Piller 氏に感謝したい。そしてまた、彼らと直接会う機会を提供してくれた “The Official *Star Trek* Convention” を米国で主催する Creation Entertainment 社にも最大限の感謝を捧げる。

2018 年 11 月 26 日