

# テレビ草創期におけるドラマ制作の展開

## ——映画との交渉を通して

北浦 寛之

### はじめに

日本のテレビ・ドラマは1953年のテレビ放送開始直後から、先行の映像メディアである映画との比較を強いられてきた。例えば、日本放送協会（NHK）編集の『放送文化』1953年4月号で、「テレビジョンの映像は、映画ではないけれども、カメラによって捉えられるポジションの組み合わせが第一なのだから、多量に映画的手法が行われなければならない」と言及され、テレビ・ドラマの制作に映画技法の導入が求められた。その一方で、テレビ・ドラマは映画との違いも意識された。草創期のテレビ・ドラマはスタジオでの生放送が主体であった。そのため、近年の研究において「先行するメディアであった映画との差異を求め、テレビ的な表現を模索した」という見解が示され<sup>1</sup>、テレビ・ドラマをめぐるイデオロギー的言説の推移が整理して伝えられている。

映画とテレビは、こうした映像表現における関係だけでなく、産業的な因縁も抱えている。映画の観客動員は1950年代に上昇の一途をたどっていたが、59年に減少へと転じると、60年代には今度はその減少に歯止めが利かなくなり、60年に10億人超だった観客数が、わずか3年で半数に、70年を迎えるときには4分の1になってしまう。それに対して、テレビの台数は、ちょうど映画観客が減少し始めた1959年に急伸する。その要因としてしばしば語られるのが、当時の皇太子明仁親王と美智子妃のご成婚パレードである。1958年11月に宮内庁から婚約が発表されるや、美智子妃の出身地には1日平均500人以上もの観光客が詰めかけるといった、いわゆる「ミッチー・ブーム」が巻き起こる<sup>2</sup>。当然その熱情は、パレードを見ようとする国民のテレビ購買意欲へとつながるのであり、1958年4月には100万だったテレビ登録世帯数も、パレード一週間前の59年4月3日に200万に倍増し、さらに同年10月になると300万に達する<sup>3</sup>。こうした統計上の関係から、映画の斜陽は、テレビの普及によるものと見なされてきたのである。

本稿では、テレビのドラマが、どのような成長を経て、以上のように映画に影響を及ぼす対象になったのかを探っていく。具体的には先行研究が指摘しているテレビ・ドラマをめぐる言説の推移と併せて、草創期のテレビ・ドラマ制作が映画との関わりでどのように実践されてきたのかを考察する。1953年のテレビ放送開始以後、生放送が主体であった50年代のテレビ・ドラマを対象に制作の推移を見ていきたい。

<sup>1</sup> 松山秀明「ドラマ論——“お茶の間”をめぐる葛藤」『放送研究と調査』2013年12月号、54頁。

<sup>2</sup> 志賀信夫『昭和テレビ放送史 上』（早川書房、1990年）、218–219頁。

<sup>3</sup> 同上、220頁。

## テレビの普及

テレビ・ドラマの展開を探る前に、テレビ・メディアの普及の推移をもう少し詳しく見ておきたい。日本でテレビの本放送は、1953年2月1日にNHKが開局して始まった。このとき、受信契約者数866、受信料月額200円であったが、テレビの普及という点で大きな問題になったのが、テレビ受像機の値段であった。14型テレビが17万5千円～18万円で販売され、一般のサラリーマンの月収が手取りで1万5千円～6千円、東京－大阪間の国鉄運賃が3等で680円の時代、テレビはあまりに高価な製品であった<sup>4</sup>。

それでも、後続の日本テレビ（NTV）は、民間放送という性質上、テレビを普及させて十分な広告収入を得なければならない。NHKに遅れること半年余り、8月に開局したこのテレビ局はテレビの魅力を浸透させるため、盛り場や駅頭などにテレビを設置する。「日本でのテレビ放送史の多くは、街頭テレビに関する記述とともに始まる」と言われるほど<sup>5</sup>、街頭テレビの果たした役割は大きい。なかでもプロレス中継が大衆を熱狂させる。街頭テレビの発想自体は、戦前からおこなわれてきたテレビの公開実験を日常に落とし込んだものだが、集客を臨めるプロレスなどスポーツ中継を活用し、NTV創業者の正力松太郎の興行的手腕で、街頭テレビを特別なものにした。テレビは街頭で成功し、次いで客寄せのため飲食店や商店の中に設置され、ついには家庭で受容されるものとなる。当然ながらこのプロセスにおいて、テレビが高値＝高嶺にとどまることは許されない。

テレビ放送が始まった1953年には、前述の通り14型テレビの価格が17万5千円～18万円だったが、56年5月の調査では10万円を切って8万円前後に低下する<sup>6</sup>。この年の1月末に、受信契約数が前年の4万4千から10万増えて、14万4千になっていた<sup>7</sup>。年間の受信契約増加数が、それまで8千、3万と微増で推移してきただけに一気に上昇である。前年の1955年10月9日の『朝日新聞』夕刊には、もうすでに街頭テレビの全盛期が過ぎ、飲食店などがテレビを設置するようになったことでテレビの台数が10万台を突破したと紹介されている。民放連が1956年11月に東京23区内でテレビを所有する飲食店を対象にした調査によれば、テレビの所有で「客が増えた」と46.4%の店が回答し、「変化なし」45.2%、「やや減少」1.5%と比較して、テレビの設置は効果的であったと結論づけられている<sup>8</sup>。テレビは客寄せに有効であったと見られるが、その投資を可能にするテレビ価格の値下げが進んでいたことも背景にあったのである。

ご成婚パレードがあり一般家庭にも急速に浸透したと言われる1959年には、テレビの値段がさらに低下して6万円程度になる<sup>9</sup>。もっとも、当時の賃金水準が月額2万2608円であったことから<sup>10</sup>、依然としてそれは高価な代物であった。そのため、多くの消費者はメーカーや小

<sup>4</sup> 日本放送出版協会編『放送の20世紀——ラジオからテレビ、そして多メディアへ』（日本放送出版協会、2002年）、116頁。

<sup>5</sup> 飯田豊『テレビが見世物だったころ——初期テレビジョンの考古学』（青弓社、2016年）、344頁。

<sup>6</sup> 日本放送協会放送文化研究所放送学研究室編『放送学研究9』（日本放送出版協会、1964年）、219頁。

<sup>7</sup> 日本放送協会放送文化研究所放送学研究室編『放送学研究8』（日本放送出版協会、1964年）、42頁。

<sup>8</sup> 日本放送協会放送文化研究所放送学研究室編『放送学研究10』（日本放送出版協会、1965年）、78頁。

<sup>9</sup> 日本放送協会放送文化研究所放送学研究室編『放送学研究9』（2019年）、219頁。

<sup>10</sup> 経済企画庁編『国民生活白書 昭和35年版』大蔵省印刷局、42頁。

売店が推進する割賦制度を利用して購入する。1961年2月に通産省と日本機械連合が実施した割賦販売に関する調査によれば、「家庭用電気機械器具の割賦販売をおこなっている商店で、テレビの割賦販売をおこなっている商店は約97%」に上り、「テレビの年間総販売額のうち69%と過半数は割賦販売による売上げ」とされている<sup>11</sup>。テレビ価格の値下げと、分割で購入するという支払い方法の定着で、テレビが高嶺の存在から、いくらか手の届く対象になってきたのである。

もちろん、テレビを購入しても、映らなければ意味がない。当初は街頭テレビの設置状況からもわかるように、電波の受信エリアは東京とその近郊を中心とし限定的であった。その後、1954年3月にNHK大阪と名古屋が開局し、以降、主要都市から順番にネットワークが整備されていくことで、テレビ電波の受信エリアが拡大していく。1958年2月には受信エリアのまったくない都道府県がなくなり、全国的に受信可能な地域が広がっていった<sup>12</sup>。その1958年にはテレビは100万台を突破するのである。

テレビの普及については、前述のように1959年のご成婚パレードとの関係で指摘される傾向にある。たしかに、その国家的イベントが多くの人にテレビ購入を決意させるきっかけになったかもしれない。ただ、そうさせる下地が整っていたことも忘れてはならない。テレビ価格の値下がりや、月賦による支払い方法の定着、視聴可能エリアの拡大など、一般家庭のテレビ購入を可能にする諸要素が普及には不可欠だったのである。

## 最初のテレビ・ドラマ『山路の笛』

こうしてテレビの普及の要素を挙げてきたが、やはり前提条件として、コンテンツに魅力がなければ国民にテレビを購入しようと思わせることはできない。本稿はそのコンテンツとしてドラマに焦点を当て、テレビを魅力あるものにしていこうとする、制作者たちの奮闘を解き明かしていく。それでは、その奮闘の歴史を草創期からたどっていきたい。

本放送最初のテレビ・ドラマは、1953年2月4日午後8時～8時半にNHKで生放送された『山路の笛』であった。テレビ放送が2月1日にNHKでスタートしていたので、それは3日後のことである。生放送であるため、この歴史的ドラマの現物を確認できないが、私が美術を担当した橋本潔氏に取材したところ、当時の制作の状況を知ることができた。

『山路の笛』が具体的に始動したのが、前年の1952年末からで、それまで映像の技術的試験を繰り返してはいたが、実際の話の内容をどうするかは決まっていなかった。そこで慌てて橋本が妻に相談したところ、彼女がシナリオを書きそれが採用された。彼女は杉賀代子といい、その後何本もドラマの脚本を手掛けた。橋本は「テレビ・ドラマを書くということがどういうことか、そのシステムも何もかもできていなかった」と述懐している。

粗筋は次の通りである。山道の池にさしかかった若い男女が語り出すと、伝説の世界へと切替わる。山路という農夫が天女に恋をして妻にするが、美しさに惹かれて働きに出ない。そこで妻の天女は絵姿を紙に描いて彼に渡す。山路はようやく畑に出るが、そこで風のせい

<sup>11</sup> 日本放送協会放送文化研究所放送学研究室編『放送学研究9』、242頁。

<sup>12</sup> 日本放送協会放送文化研究所放送学研究室編『放送学研究8』、49頁。

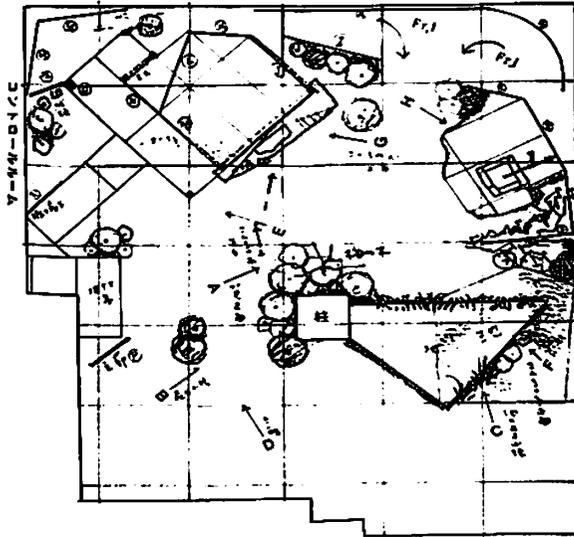


図1 『山路の笛』のセット平面図(橋本潔『テレビ美術』レオ企画、1996年)

絵姿が飛んで行ってしまふ。山路は絵姿を探して彷徨する。そうした中、絵姿を入手したその土地の王子が気に入り、天女を捜して王宮に連れて来る。王子は天女を妻にしようとするが、彼女は従わない。家に戻った山路は嘆き悲しんで篠笛を吹き、池に入水自殺する。帰って来た天女も、追いかけて入水する。

以上の物語を映像化するため、若い男女が語り合う池、山路の家、王宮の一室と庭の三杯のセットが図1のようにスタジオ内に組み込まれた。ただしスタジオと言っても、NHKの普通の事務室を撮影用に充てられたにすぎず、図に記され

た「柱」はセットとして造られたものではなく、元々の建物の柱であった。いかにNHKが本放送開始を急ぎ、その結果ドラマの制作スタッフは、劣悪な環境で、制約の多い状況で仕事しなければならなかったかがわかる。

また、生放送での撮影にも大きな問題があった。セットの内側にカメラが2台用意され、スイッチ操作によってそれぞれの映像が切替えられる仕組みになっていた。長短のカットを織り交ぜて、全51カットで撮られたようだが<sup>13</sup>、単純に30分の放送時間をこのショット数で割ると、ワン・ショットあたりの平均時間(ASL [Average Shot Length])がおよそ35秒となる。同時代の映画においては、ASL10～15秒がスタンダードであり、単純にワン・ショットあたりの持続時間が2倍以上長かったことになる。もちろん、それは美学的な観点で試みられたわけではなく、物理的制約からそうならざるを得なかった。

と言うのも、カメラが重くて扱いにくいため、編集を交えた自然な映像の流れを生み出すことが難しかった。生放送という特性上、2台のカメラのうち1台が場面転換やアングルの変化で移動を強いられたとき、もう1台のカメラは時間稼ぎとして映像を提示し続けなければならない。カメラは機動力に欠けるため移動に時間がかかり、映像を映し出している方のカメラは、必然的に長廻しになるという状況だった。映画は1台のカメラで入念な照明設計でワン・ショットずつ丁寧に撮られることが多かったが、生放送のテレビ・ドラマではそういうわけにはいかず、複数台のカメラで映像を途切れないように映し出すことが先決であった。

<sup>13</sup> 和田矩衛「テレビドラマ発達史(2)——NHK放送時代(2)」『月刊民放』1976年6月号、33頁。

## 「同時性」という独自性

NHKによる本放送開始から半年ほど遅れた1953年8月に初の民間テレビ局である日本テレビ（NTV）が開局し、1955年4月には現在のTBSであるラジオ東京テレビ（KRT）が放送をスタートさせる。テレビは着実に大衆化していくが、それでも、生放送が主体であったこの時代、制作上の問題がいくつも付きまとっていた。そのため、事前にコンティニューティが用意され、リハーサルが重ねられた。図2は1959年4月にNTVで放送されたドラマ『脚』の冒頭部のコンテである。「カメラ」、「画面」、「音響」と3段に分かれていて、右から左にドラマが進行する中、それぞれにどのタイミングでどのようなアクションを起こす必要があるのか、整理して伝えられている。ここで「カメラ」に注目してみると、最初に数字、すなわち映像を映し出す「カメラ」の番号が記され、続けてそのカメラの動きが指示されている。本番当日、演出家はこのコンテに従って編集などの指揮を振るっただろうし、カメラマン他、撮影に関わるスタッフたちは、「カメラ」の内容からやるべき仕事を順番にこなしていったに違いない。

④ (前同)	① 草壁、BS DIして 同、CU	② (吹替) スエ、FF	① 窓、UP PAN 草壁、WS	W FOLLO する	③ 草壁、KS	カメラ
	○草壁、恐怖に見開く 眼で見つめる。	○ドアがギイと開いて 中年の女、 内田スエが 入って来る (幻)	すさまじい 暴風雨。	椅子に腰か ける。	○ずぶ濡れ の草壁が帰 って来る。 ガツクリと	38 研究室 夜
内田、スエ			S.E. ドアの音		S.E. 暴風雨	音響

図2 ドラマ『脚』の冒頭のコンテ（『シナリオ』1959年12月号）

こうしてハードワークを強いられる草創期のテレビ・ドラマ制作において、制作者たちも相応の対策を講じていた。すべてを生放送でおこなうのではなく、一部にフィルムを使用すればいいという考えである。「フィルムが出ている間に、次のカットの準備ができる。カメラは移動できるし、俳優も誰も助かる」<sup>14</sup>、その上フィルムを使うことで、スタジオの限定的空間から解放されロケ撮影がおこなえる<sup>15</sup>、などの利点があった。そのため、コストの問題ですべてをフィルム制作にすることは難しくても、部分的にフィルムを使用することは実践されていった。けれども、これにも問題があった。フィルム映像とテレビ映像では画質が異なるため、組み合わせたときに違和感が生じるのである。事実、1956年度の文部省芸術祭賞を受賞したドラマ『どたんば』では、演出の永山弘が当初はフィルム使用を考えつつも美的な観点からそれを断念し

<sup>14</sup> 並河亮「動的画面とフィルム」『テレビドラマ』1960年9月号、47頁。

<sup>15</sup> 映画監督でテレビ・ドラマも手掛けた若杉光夫は、ドラマでフィルムを使う際、「フィルムにするからには、ロケーションを多くして」と言われたことを明かしている（若杉光夫「テレビ劇映画の演出をめぐる」『放送文化』1962年2月号、18頁）。

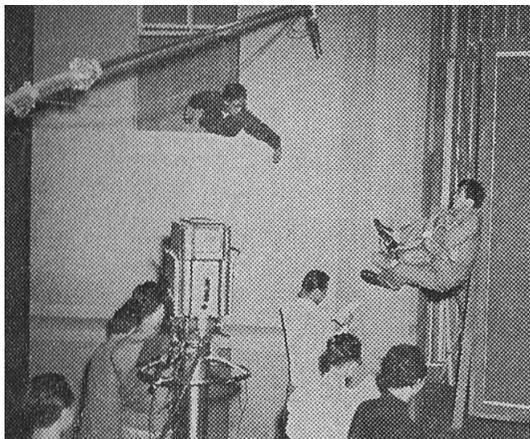


図3 『生と死の十五分間』の演出風景（『月刊民放』1976年7月号）

ている<sup>16</sup>。さらに、フィルムを使用して周囲から批判を浴びたと語るのは、KRTの演出家、高橋太一郎である。彼は「テレビはフィルムを使っちゃいかん、テレビはスタジオの生放送が本道で、フィルムは邪道だ、という意向が世間がありました」と明かしている<sup>17</sup>。そうした批判の背景には、映画との違いを打ち出す意味で、「同時性」によるドラマ作りの要求があった。映画と違う生放送という物理的環境の問題を逆手に取って、「今、ここ」でおこなわれているドラマを見せることこそが、映画ではできないテレビの独自性だという考えであった。

ドラマの「同時性」へのこだわりは、テレビ放送元年にすでに確認できる。1953年8月28日の午後8時～8時15分にNTVが放送した『生と死の十五分間』は（図3）、デパートの屋上から投身自殺を図ろうとする男の救出を描いたドラマであるが、その救出に要した時間がタイトルの通り15分であった。劇中で男が助けられるまでの時間と視聴者がそれを見ている現実の時間がちょうど重なるように演出されているのである。

こうした「同時性」をめぐる表現の探究が最初に結実するのが、文部省芸術祭賞をテレビ・ドラマで初受賞した1955年11月26日放送のNHKドラマ『追跡』である。芸術祭と言えば、初期テレビ・ドラマ史を語る上で看過できない事項であり、「各局が芸術祭で競い合うことによって、テレビ的な表現の可能性が飛躍的に引き上げられた」ともみなされている意義深いものであった<sup>18</sup>。ドラマの内容は東京、大阪で暗躍する密輸団を刑事たちが追跡する刑事ドラマであったが、注目すべきは東京、大阪のスタジオ撮影と、東京・月島、大阪・道頓堀のロケ撮影を融合して展開された「四元放送」という試みであった。使用カメラ11台、スタッフ295名による大規模なテレビ・ドラマで、「ことに、隠しカメラで撮影している太左衛門橋の上の捕り物を、本物の捕り物かけんかかと繁華街の通行人が多数なだれこんできた、なまの迫力は、テレビの即時性の強みを画面上に証明」と言われている<sup>19</sup>。生放送のドラマに、一般人が知らないで入り込むとは、今ではとても考えられない出来事だが、そうしたアクシデントもテレビの「同時性」「即時性」の魅力として理解されていたのである。

### 『私は貝になりたい』におけるアクチュアリティ

現実問題として、テレビ・ドラマが発展し量産される中で、いつまでも生放送だけで押し通

<sup>16</sup> 高松二郎「テレビ芸術を創る人々」『キネマ旬報テレビ大鑑』、79頁。

<sup>17</sup> 「テレビのリズム・映画のリズム」『キネマ旬報』1958年4月上旬号、164頁。

<sup>18</sup> 松山「ドラマ論」前掲注1、61頁。

<sup>19</sup> 日本放送協会編『日本放送史下巻』（日本放送出版協会、1965年）、534頁。

すわけにはいかなかった。前述したようにテレビの「同時性」と引き換えに、制作を少しでも容易にするフィルムの部分的導入が進められた。それに加え、やがて主流になっていくVTRでのドラマ制作も1958年より部分的に実践される。そしてこの年VTRを使用し、テレビ・ドラマ史に残る重要な作品が生み出された。1958年10月31日放送のKRTドラマ『私は貝になりたい』である。本作は、主人公の理髪師（フランキー堺）が戦時中、上官からアメリカ兵の捕虜殺害を命令され、殺しはしなかったものの、戦後、軍事裁判に掛けられ殺害に加担したとして処刑されてしまう話で、遺書として最後に語られた「私は貝になりたい」という台詞と共に、当時多くの感動を呼んだ。放送終了後には新聞各紙に多くの投書が寄せられ、なかでも男子中学生からの「私は貝になりたくない」という表現で反戦を訴えた投稿が注目を集めた<sup>20</sup>。予想通りこの年の芸術祭賞には本作が選ばれ、審査員からは「一瞬にして消え去るテレビ芸術が放送後世上に大きな反響を与えた」と賛辞を送られている<sup>21</sup>。まさに『私は貝になりたい』によって、テレビ・ドラマが市民権を得たと言っても過言ではない。事実、こうした反響に呼応するように、この頃より「テレビ的特性」をめぐる議論が過熱しだしたと考えられている<sup>22</sup>。

もっとも、こうした過熱ぶりはテレビ業界内だけにとどまらなかった。ライバルである映画産業にも波及していった。『私は貝になりたい』が放送された1958年と言えば、テレビが百万台を突破した年で、この勢いに脅威を抱いた大手の映画会社6社がすべて、自社映画をテレビ局に提供するのを止めた。こうして映画会社がテレビに敵対姿勢を見せる一方で、テレビを利用することもしたたかにおこなっていた。本作の人気に目をつけた大手映画会社の東宝が翌年、脚本を担当した橋本忍を監督にして映画化したのである。それでは初期テレビ・ドラマにおいて圧倒的な影響力を示した『私は貝になりたい』を、映画化作品と比較して、そこにどのような表現上の差異が存在するのかを見てみたい。

テレビ版『私は貝になりたい』は、主人公の理髪師が米軍に連行されるまでの前半約30分がVTR放送で131ショットから成り、軍事裁判からの後半1時間ほどが生ドラマで331ショットを含んでいる<sup>23</sup>。ここからワン・ショットあたりの平均時間を算出すると約10秒となり、前述の初のテレビ・ドラマ『山路の笛』がASL35秒であったことを思い返せば、明らかな技術的進歩があったことが読み取れる。前半部は主人公清水豊松の地元高知での家族との生活、応召後の軍隊での生活などで構成されているが、映画では同一の構成のもとこれらの部分が、大胆なロケーションによって、空間的な広がりを見せている。例えば映画版の冒頭では海辺の綺麗な風景が描出され、「私は貝になりたい」というラストの台詞の価値が一層高められている。テレビよりも遥かに大きい映画のスクリーンを生かしたロケ撮影が冒頭より展開されている。それはまさに、テレビでは果たせない圧巻の風景描写であり、テレビとの「違い」を印象付けるような始まりであった。

一方のテレビ版の始まりはというと、東京裁判にて東條英機に死刑判決が下される実際の記録映像がはめ込まれている。このドラマの演出家岡本愛彦の明らかな意図が感じられる始まりだ。ここで岡本が本作の演出の狙いについて語っている言葉を引用してみたい。

<sup>20</sup> 「“私は貝になりたい”その批評集」『調査情報』1958年11月号、34-35頁。

<sup>21</sup> 大木豊「審査会始末記」『キネマ旬報』1959年1月下旬号、123頁。

<sup>22</sup> 松山「ドラマ論」前掲注1、58頁。

<sup>23</sup> 佐怒賀三夫『テレビドラマ史——人と映像』（日本放送出版協会、1978年）、14頁。

橋本（忍）さんと私の計算は、つまり戦争というものが、まだ拭いがたく我々国民の中にあつた。それから戦犯の裁判というものも、我々の生活と並行してあつた。処刑といったことも一緒にあつた。したがってあのドラマの進行の中で、視聴者の国民の気持ちというものが、いろいろなウェーブを描いて、直接、共に生活していたわけですね。<sup>24</sup>

言葉を慎重に選びながらも、まだ現実の問題として国民が拭えない戦争の記憶に、ドラマをなんとか絡ませていこうという岡本の思いが見て取れる。それでは、岡本が「戦争というものが、まだ拭いがたく我々国民の中にあつた」と語る1958年とはどういう年だったのか。放送評論家の佐怒賀三夫は以下のように指摘する。

前年57年に起きた「ジラード事件」に引きつづいて、米兵の日本人射殺事件「ロングブリー事件」が発生し、私たちはまだ米軍支配下であることの実感を強く味わわされた。それから、この58年にはまだ巣鴨拘置所に戦犯が収容されていて、その一人が首を吊って自殺するというニュースも伝えられ、巣鴨とか戦犯とかは、当時は非常にアクチュアルな問題だった。<sup>25</sup>

ここで、佐怒賀が使ったアクチュアルという表現が、当時の資料を振り返ると、『私は貝になりたい』の頃より、テレビ・ドラマをめぐる言説において盛んに用いられるようになっていた。事実、演出家の岡本も「テレビはニュースと云う強烈なアクチュアリティーを視聴者夫々の家庭に流し込む窓口です」とテレビを定義し<sup>26</sup>、さらにテレビ・ドラマについては「〈アクチュアリティーを持つマスメディアであるところのテレビ〉の中で呼吸するドラマである」と断言している<sup>27</sup>。なるほど、彼のこうした考えが、冒頭で「ニュースと云う強烈なアクチュアリティー」のごとく実際の東京裁判の記録映像を引用するに至ったのかもしれない。本作の構成を再確認すれば、VTRから生放送に切替わった後半部分の最初の場面が、主人公が連行され捕虜殺害に関係した人物たちと共に軍事裁判に掛けられるところであり、フィクションと事実の違いはあるにせよ、それは冒頭の東條に対する裁判の記録映像と対応している。ドラマの冒頭では、東條に対する裁判の部分で映像が終わるが、ドラマ後半部では冒頭の映像をあたかも引き継ぐように、主人公の理髪師が、裁判の後、巣鴨拘置所に送られて、不安な生活を送る様子が描かれていくのである。映画評論家岡田晋によれば、この後半部に当時の評価が集中している。

『私は貝になりたい』がテレビに放送された時、多くの人々が前半と後半の分裂について指摘した。事実、テレビでほくたちに強い感動を与えたのは、動きのもつアクチュアリティーを、人物から強く感じさせる法廷シーン、巣鴨プリズンのシーン、刑場のシーンであり、このアクチュアルな迫力から、見る者は作者の設定したテーマを思考することができた。これ

<sup>24</sup> 佐怒賀『テレビドラマ史』、14-15頁。

<sup>25</sup> 同上、16頁。

<sup>26</sup> 岡本愛彦『テレビドラマのすべて——テレビ・テレビ局・テレビドラマ』（宝文館出版、1964年）、49頁。

<sup>27</sup> 同上、52頁。

に比べて、前半の出征から戦場へかけてのシーンは、今までの映画を下手に真似たようなところがあり、むしろこの部分を切りすてて、巣鴨プリズンだけにシーンを制限し、動きをギリギリにつきつめた方がよかったのではないかと、これも多くの人々が批評したところである。<sup>28</sup>

前半が映画の真似と映り低評価であるのに対して、後半はここでもアクチュアリティという表現が使われて、視聴者に強烈な印象を残していたことがわかる。アクチュアリティを感じさせるテレビ版後半部の演出を分析すると、映画版よりも、主人公の身体とその身体を拘束する拘置所との緊密な関係が強調されていると判断できる。後半部はスタジオでの生放送の特性でもあるだろうが、拘置所の外の景色が徹底的に排除され、主人公が閉塞的な空間に閉じ込められている印象を強く抱かせる。ときに金網や鉄格子など抑圧の象徴となっているものがクロスアップで前面を覆い、主人公が置かれている困難な状況が強調されるのである。まさに映画版が画面の大きさを活かして空間の拡大を図るならば、テレビ版は、空間を制限して主人公を徹底的に追い込むのである。テレビ版『私は貝になりたい』が特に法廷シーン以後、アクチュアリティを感じさせるとして評価されたのは、演出家岡本のこうした限定的な空間での主人公の身体の意味どおりの拘束に同時代の現実の戦争問題が結びついたのかもしれない。

## おわりに

本稿は、テレビ・メディアが産声を上げ普及していく 1950 年代の草創期に、その魅力を支えるドラマの制作がどのように推移したのかを言説と実践の関係の中から考察するものであった。この時代を代表するドラマ『私は貝になりたい』において、「アクチュアリティ」という評言が用いられたが、以後、多様な文脈でテレビの独自性を伝える言葉として使われるようになっていった。それは、本作のように完全な生ドラマではなく、VTR やフィルムが劇中に挿入されるようになったことで有効となり、生ドラマだからこそ説得力を持っていた「同時性」に代わって幅を利かせた。

こうして草創期のテレビ・ドラマ制作は、映画の制作技術を継承しながらも、テレビ的表現とは何かという観点から、独自性を求めて突き進んでいった。文部省芸術祭での受賞によってテレビ・ドラマの芸術的価値を高める動きも盛んであった。映画に比べて環境や設備の面では遙かに劣る状況で制作されたテレビ・ドラマが、それでも映画には負けない芸術であることを制作者や評論家は、「同時性」や「アクチュアリティ」という言説を用いて語り、さらに作り手はドラマ制作の現場でそれを実践しておこなった。こうして草創期のテレビ・ドラマに携わる者たちは、映画を意識しながら、言説と実践の共同作業によって、ドラマの発展に尽くしていったのである。

<sup>28</sup> 岡田晋「映画とテレビの分岐点・交流点」『キネマ旬報』1959年5月下旬号、52頁。