

## 映画のなかのテレビ・メディア

### ——昭和三十年代の映像産業の攻防を通して——

北浦寛之

はじめに

近年の邦画において、興行的に成功し、数々の映画賞を受賞するなど評価を集め、シリーズ化されるに至った稀有な作品として、『ALWAYS 三丁目の夕日』（山崎貴監督、二〇〇五年）がある。現在まで、同一監督で『ALWAYS 続・三丁目の夕日』（二〇〇七年）、『ALWAYS 三丁目の夕日<sup>1</sup>』（二〇一二年）とあわせて全三作製作・公開されているが、そのどれもが、邦画年間興行収入のベスト・テンに入り、三十億円以上を稼ぐヒット作となっている。<sup>2</sup>最新の映像技術と精巧な美術セットによって昭和三十年代（一九五五～六四年）の東京の下町の様子が、ノスタルジックに再現されていることが一つの魅力として挙げられる（第一作目から順に、一九五八年、

五九年、六四年の東京が描かれている）。当時のことを知る映画評論家の佐藤忠男も「私はこの映画をおおいに楽しんだ」と賛辞を贈り、「力道山の大活躍は近所の人々が大人も子どももテレビのある家に集ってみんなで見たし、子どもが遅くなっても帰ってこないと近所の人々が一緒になって心配して捜したものだ」と、映画にある場面を実体験に重ね合わせて、懐かしんでいる様子が見て取れる。<sup>3</sup>また監督の山崎が映画の感想を周囲の人物に聞くと、「みんな自分の話をしだすんですよ。俺の家ではTVがいつ来た」とかね<sup>4</sup>と、佐藤と同様に個人の経験を引き合いに出し、映画を語ろうとする傾向があることを指摘している。なるほど、当時を知らない世代にとっても十分に楽しめる作品だろうが、その時代を生きた世代には自らの思い出と絡めて見ることで、充実した映画体験ができたようだ。そして、そうした個人と映画とを強固につないでおくのに欠か

せなかったのが、前出の二人も言及していた、テレビをめぐる描写である。例えば第一作目では、テレビを買った自動車修理工場の家に近所の人が大勢集まって、お祭り騒ぎで、プロレス中継に盛り上がっている場面があるし、第三作目では近隣住民の注目を集めながら、白黒テレビがようやく来た家と、待望のカラー・テレビを購入した家との衝突がギャグとして展開される場面がある。<sup>⑤</sup> このように、高度経済成長期の消費社会の象徴であったテレビと、それに群がり興奮する人々の様子を捉えた場面は、当時の印象的な情景として、懐かしさを覚える者が多かったに違いない。<sup>⑥</sup> ただここで、テレビをめぐるこうした場面を各個人の歴史から眺めるのではなく、映画の歴史から見てみたい。すると、甘美でノスタルジックな光景が、違ったものとして見えてくるのである。

すなわち、「ALWAYS」三部作が描いた昭和三十年代は、日本映画界にとって繁栄から衰退へと向かう転換期にあたる。そして、その転落の要因となったのが、「ALWAYS」で大勢の人の前に鎮座していたテレビであったわけだ。一九五〇年代は映画観客が年々急増し、日本映画の黄金期と呼ばれていた。だが、一九五八年に十一億人を超える動員数を記録するも、この年を境にして、翌五九年からは減少へと転じ、その後も大衆の映画離れが進んでいく。一九五八年からわずか五年後の六三年には観客数は半数以下の五億人にまで激減するのである。一方のテレビはというと、一九五九年、

皇太子のご成婚パレードの影響もあって、国民のテレビ購買意欲は増大し、五八年に二百万ほどだったテレビ受信契約数が倍以上の四百万超にまで急伸する。<sup>⑦</sup> 以後、着実にテレビは国民の間に浸透していき、それに対して映画の観客数は減少していくことから、テレビは映画の脅威と見なされたのである。

もともと、映画界はそんなテレビ産業への対抗措置として、一九五六年十月に日活を除いた東映・松竹・東宝・大映・新東宝の大手映画会社五社が、テレビ局への自社作品の提供を停止した。さらに一九五八年には日活も加わり、大手映画会社の作品はテレビでは放映されなくなったのである。このテレビを明らかに敵視した措置は、一九六四年九月まで続くのだが、この間に、映画の興行収入がテレビ放送事業者の収入に抜かれるなど、力関係が逆転してしまう。それゆえ、映画産業は一九六四年の十月から劇映画の提供を再開し、これまでの敵対的姿勢から協調路線へと転換したと考えられている。<sup>⑧</sup> いずれにしても、「ALWAYS」が提示したテレビをめぐるノスタルジックな光景は、当時の日本映画界にとっては目を覆いたくなる現実だったに違いない。

それでは、そうした現実を当時の日本映画の製作者たちはどう捉えていたのか。「ALWAYS」で描かれた昭和三十年代は、前述のように映画界がテレビ業界と衝突し対立していた冷戦期にあたる。そのような時期に、現代の「ALWAYS」が再生産したテレビをめ

ぐるイメージは、どのように生み出されていたのだろうか。そこで以下では、同時代の映画作品において、テレビないしはテレビ業界など、総体としてテレビ・メディアがどのように表象されていたのかを分析し、いまなお大衆娯楽の中核を担う映画とテレビの攻防の歴史を、本質的な映像の次元から整理していきたい。

## 一 映画人のテレビに対する態度

映画の中のテレビ・メディアを見ていく前に、まずは、映画産業の中で働く人たちのテレビに対する態度を確認しておこう。一九五七年、『ギネマ旬報』で「テレビと映画・一九五七年」と題した座談会が組まれた<sup>⑤</sup>。その席上で東宝製作担当重役・森岩雄は、NHK映画部副部長に対して、「もう我々が援助するという段階ではなく互いに協力するけれども、五分と五分とのビジネスで対して行く段階に來たと我々は考えているのです。その点から行くと、我々が今までテレビに供給していた映画の条件は余りに低すぎると、こういう判断からフィルムの提供を打切ったわけです」と映画界のこれまでの対応について述べている。フィルムの提供を「援助」という言葉で表現したり、その「援助」がテレビ界の不当な要求のせいで取り止めになったと主張したり、なるほど、そこから確執があることは読み取れる。会社の舵取りを担う経営者サイドの人間から

すれば、力をつけてきた競争相手にこうした発言をしてみたくなくなるだろう。もともと、映画の経営陣はテレビを向こうに回して対峙するばかりでなく、テレビ局に出資したり（東映はNET〔現テレビ朝日〕、松竹・東宝・大映はフジテレビ）、テレビ用映画の製作に着手したりと、提携することもあった。けれども、各社は協定を結び、専属スターのテレビ局への出演を拒否するなど、厳しい対応が目立っていたのである。それでは、そうして会社から制約を受けた役者、それに映画を実際に指揮して作り上げる監督など、肝心の製作現場の人間たちはどう見ていたのだろうか。

一般的に、映画人はテレビのことを「電気紙芝居」と揶揄し、見下す傾向にあった。映画もまたその最初期には、歌舞伎関係者から「泥芝居」と蔑まれていた<sup>⑥</sup>。歌舞伎は檜舞台で演じられるのに対して、映画は土の上で芝居がなされるからだ。だが、そんな土の上での芝居に人気が出だすと一転、東京の劇場組合は所属の歌舞伎役者に映画に出演することを禁止する<sup>⑦</sup>。およそ半世紀後に映画会社がテレビ産業に対してとった対応とまさに同じだ。それにより、映画出演は旅回りの役者などランクとしては落ちる者たちに限られていた。一方で、映画俳優たちのテレビ出演はどうだったかというと、確かに会社との契約上の問題が絡んで困難だった人物もいたが、それでも、主演級のスターが続々とテレビの世界へと足を踏み入れている。新聞紙面を見返すと、松竹の看板女優として活躍していた有馬

稲子が一九五七年七月に「私は告発します」(日本テレビ)で初出演し、正義感の強い女子学生を演じたことや、後に任侠映画の大スターになる鶴田浩二が一九五八年に「美しい灯」(日本テレビ)で連続ドラマ初出演を果たし、弟思いで純情なサラリーマン役を務めたことなどが、大きな話題として掲載されている。<sup>13</sup> また、三國連太郎が初出演した一九五六年のNHKドラマ「どたんば」は芸術祭文部大臣賞を受賞し、翌年に映画化されるなど、映画スターの力が作品の成功に貢献することもあった。ほかに、森雅之や山田五十鈴、杉村春子など、映画界でキャリアのあるベテラン俳優たちも、一九五〇年代半ば以降相次いでお茶の間に姿を見せていくのである。

また、監督たちについてであるが、一九五八年、『キネマ旬報』のテレビ特集において、十一人の映画監督／脚本家に対して実施されたテレビ・アンケート調査から確認してみたい。<sup>14</sup> 「テレビを関心をもって見ているか」という問いに対して、全員が「見ている」と答え、そのうち七人が「関心を持っている」とより好意的な反応を示した。さらに、「テレビ・ドラマの演出の意志があるか」という質問に対しては、実に十人が「ある」と答え、総じて挑戦する意志があったことが窺える。なかでも、市川崑は「映画会社が種々の事情で我々にやらしてくれないようなものを、小品にまとめてテレビ画面に演出し、それがテレビ・ドラマの一つの形式を創造することができたら、大変愉快なことだなあと思っています」と述べ、増村

保造も「今のテレビ劇はあまりに映画的呢が気になります。もっとテレビの制約を生かしたらと空想しています」というように、テレビにおける演出の構想を話す者もいて、関心の高さを印象づけていた。

実際、市川にはテレビ界進出への機会がすぐに訪れる。「テレビ・ドラマをよくするには、なにも映画や演劇界から既製のスターを連れてくるだけでなく、むしろドラマの作り方にもっと重点をおかねばならないと思う」という日本テレビの阿木芸能局長の思惑に対して、ドラマ作りのプロとして起用されたのが、市川であったのだ。<sup>15</sup> 彼はテレビ初演出に際して、従来のテレビ・ドラマ観も交えて改めて次のように演出に対する意気込みを語っている。

今までのテレビ・ドラマは余りにも映画の手法にかたよりすぎていたと思う。両方ともに、動く絵<sup>16</sup> なのだからそれもムリはないが、私はそういうテレビ・ドラマの技法を一応ご破産にして、テレビそのものの機能を生かした可能性を実験したいと思っている。<sup>16</sup>

映画の真似ではなく、テレビ独自の技法を確立する。そうした意識で彼が臨んだのが、一九五一年の自作『恋人』のテレビ・ドラマ化だった。演出で映画的手法との違いを表現するには、自らが手掛

けた映画をドラマ化するのが最適といえる。一時間ドラマとして完成した作品は、一九五八年十二月に放映された。

市川崑と同様に巨匠クラスの監督である内田吐夢もまた、テレビに魅せられて参入してきた一人である。一九六〇年に新聞紙面で前出の日本テレビの阿木芸能局長と対談し、「すぐそばでできているような会話の明りようさは、テレビ・ドラマのもつ絶対の強みですね。一人一人の耳もとにささやきかけるような」と、テレビ・ドラマについて好意的な分析を展開していた。<sup>17</sup> 内田にテレビ演出の機会が訪れたのは、それから二年後。彼は直前に「テレビは一年生だが、テレビでなければ表現できないようなものを追求する」と、市川と同様にテレビの独自性を追求する意気込みを語っていた。<sup>18</sup> そうして手掛けた作品が「土」である。戦前に内田が監督した映画のテレビ・ドラマ化だった。そう、彼もまた、テレビ初演出の舞台で、自作のリメイクを通して、テレビ演出の新機軸を打ち出そうとしたのである。

他にも一九六〇年代に入ると、次々に映画製作者たちがテレビに活動の場を広げていく。なかには、映画産業の衰退もあって仕事の機会が減り、否応なしに「電気紙芝居」に移っていったケースもあっただろう。だが、市川や内田、その他多くの映画監督たちは、テレビ・メディアに強い関心を抱き、そして実際にそこで仕事することを選択したのである。

## 二 テレビの登場

映画産業とテレビ産業の間で摩擦が生じている時代であっても、多くの映画製作者たちは、テレビと積極的に関係を持つとうとしていたことがわかった。ではこれから実際に、同時代の映画においてテレビ・メディアがどのように扱われていたのかを見ていきたい。

日活を除く大手映画会社からのフィルム供給が途絶えたのは一九五六年のことだが、そもそもテレビ自体は、まだこの時点では、受信契約者数四十二万で普及率は二・三パーセントと、国民にあまり浸透してはいなかった。<sup>19</sup> 吉見俊哉が「少なくとも五十年代末に至るまで、家の中で家族でテレビを見るというスタイルは、テレビ視聴のけっして支配的な形態ではなかった」としている一方で、<sup>20</sup> 一九五五年十月九日の『朝日新聞』は「街頭テレビの大人気がピークを過ぎ、テレビの場所が「街頭から家庭へ」移動し始めていることを伝えている」と紹介している。<sup>21</sup> こうした状況だったので、その頃の映画においてもテレビが登場することはほとんどないが、それでもいくつかの作品で確認された部分を追っていく。

奔放な若者たちの姿を描きたいわゆる太陽族映画の代表作、『狂った果実』（中平康監督、一九五六年）を見てみよう。冒頭、主人公の石原裕次郎と津川雅彦の兄弟が訪れた海岸沿いにある友人の家で、



太陽族Ⅱ若者たちは酒を飲みながら女の話をしているのだが、そんな彼らの背景に、当時の日常空間には珍しいテレビが映し出される。もともと、彼らがそのテレビを見たり、何かそこに映し出されたりといった特別な演出はされておらず、あくまでテレビは美術セットの一部として据え置かれていたのだが、テレビが家の中にあることがまだ一般的でなかった時代に、そうした美術設計が施されることで、彼らの居る場所が一般家庭ではない特別な家の一室であることがわかる。

映画美術とは、「どのような状況のもとでそのドラマが行われるか。そのためには場所がどうなるのか、それを決めることから始まって、例えばどういう建物があるとかどういう空間があるとか、そこに登場する人物はどういうものを着てるのか、どういう道具類を使うのか、あらゆることが関連してくる」と、美術監督内藤昭は説明しているが、本作でテレビという高価な製品がそこに置いてあるということは無論、主人公の仲間の一人が、テレビが家にあるほどの金持ちの息子であることを意味する。そしてこの場面では、そんな金持ちの家で勝手気ままに遊ぶ若者たちの放蕩ぶりが表現されているわけである。

他の作品でも同様に、テレビは金持ちの指標として利用されている。例えば、吉村公三郎監督『四十八歳の抵抗』（一九五六年）では、保険金詐欺の疑いがある熱海の旅館経営者が、自宅で相撲中継を見

ている場面が印象的に描かれ、あたかも数々の悪事を働いて金儲けをしていることを想像させる。あるいは、川島雄三監督の『あした来る人』（一九五五年）、『続・飢える魂』（一九五六年）においても、それぞれ、ホテル経営者のオフィスと大学教授の自宅に、テレビが据え置かれているのだが、面白いことに、どちらも、テレビを持っていないそうした金持ちから別の人物がお金を借りる（借りようとする）という設定があることだ。『あした来る人』では、カジカ研究者が社長のオフィスに研究資金援助のお願いでやってくるし、『続・飢える魂』では、旅館の女将が大学教授の自宅に、借りていたお金を返しに訪れる。なるほど、資金援助という脚本上の設定に対して、依頼される方の人物は当然金持ちであり、金持ちならばテレビくらい持っているだろうという、美術的な配慮がなされたのかもしれない。くしくも両作品の美術監督は、中村公彦である。

ただ、ここで、われわれが本当に覚えておかなければならない名前は、監督の川島雄三である。というのも、彼は日本映画において、最も早く効果的にテレビ・メディアを活用した人物だからだ。

川島は、これまで言及した作品より前の作品『愛のお荷物』（一九五五年）ですでに、テレビを意識的にスクリーンに登場させ独特な演出を行っている。本作は、人口増加が社会問題となり、厚生大臣がその対策として国会で産児制限の必要性を説いている場面から始まるのだが、あろうことかその最中に、四十八歳の彼の妻が病

院で妊娠を告げられる。帰宅した彼女は、決まりが悪そうに娘たちにそのことを報告するが、次には妊娠の影響からか吐き気をもよおし、その様子が娘たちは大慌てで介抱に右往左往する。さらに今度は、統制が効かなくなった状況をさらに混乱に陥れるかのように、突如として甲高い耳障りな音まで鳴り出す。それはどこからともなく聞こえてきた不協和音であり、産児制限を政策に掲げる大臣一家に降って湧いた現実の問題をアイロニカルに表現しているといえなくもない。だが、それにしても不自然な音である。そして、次の瞬間、その正体不明の音の出どころが判明する。騒動をよそに一人自室にいる長男が、夢中でテレビの修理を行っており、その音は、その壊れたテレビが発していたものだった。異常音は鳴り止まず、テレビの故障は直る気配がない。そうして暴走するテレビは、まさに一家の予想だにしない出来事の衝撃の大きさを物語っているのである。

### 三 テレビが家にやってくる

このように、当初、映画の中でテレビは登場人物の経済的指標として機能していたのであり、それを所有しているのは限られた人物だけであった。そうした状況が次第に変化し、一九五九年四月の「成婚パレード」の一カ月後に公開された小津安二郎監督の『お早よう』では「ALWAYS」を通して多くの人が回想したという、「テ

レビが家にやってくる」過程が描かれる。

東京郊外の新興住宅地では、もっぱら、子どもたちはテレビのある近所の家で、勉強そっちのけで相撲観戦をするのが日常となっている。その中の一組の兄弟が親にテレビをねだるのだが、「うるさい」と拒否されてしまう。そこで、その兄弟は一転、何も喋らず、ご飯も食べないという子どもらしい反抗に出る。ついには家出騒動まで巻き起こし、周囲を心配させる。最終的には、二人は駅前でテレビを見ているところを近所の人に見つかり帰宅することになるのだが、帰ったら家にはテレビの箱が置いてあり、大喜びするという話の流れである。一九五八年には、相撲放送があった日はテレビを所有する家庭の子どもの勉強時間が少ないという調査結果が報告され<sup>③</sup>、そうした同時代の子どもとテレビをめぐる状況が、風刺的に描かれた作品といえる。

一九五六年の杉江敏男監督作品『浮気旅行』でも、子どもたちは近所の家にテレビを見にいつている。仕事を終えて帰宅した主人公が妻に子どもたちはどこかと尋ねるが、それに対する妻の返答からそのことが示されるだけで、実際に子どもたちがテレビを見ている場面もなければ、その主人公一家にテレビがやってくる気配もないもちろん、テレビが物語の大筋に関わる映画ではないので、それは当然の演出であるが、ただやはり、家庭を映し出した映画の中のテレビの存在感が、『お早よう』の前後で変化しているように思わ

れる。

実際、一九六〇年の『黒い画集 あるサラリーマンの証言』（堀川弘通監督）では、帰宅した直後主人公が目にするのが、テレビでボクシング中継を見ている子どもたちの姿である。『浮気旅行』の子どもは他所の家にテレビを見にいつておりテレビも含めて「不在」であったが、ここでは親から寝るように促されても布団に入らず（つまり「不在」とはならず）、眼前のテレビとともに「存在」している。おまけに姉弟でチャネル争いをする始末で、テレビと子どもが関係する描写だけを見比べても、家庭内でのテレビの存在感が増していることが窺える。

ほかに、一九六〇年以降、多くの作品でテレビは現実社会と同様に、登場人物の生活に入り込んで、随所でその「存在」を印象づけている。そこではしばしば、ボクシングや相撲・プロレスといった同時代の人気番組が映し出され、普段そうした番組を見ている日本人の生活を反映した演出が行われているのである。

そのような中、テレビ番組が単なる生活感を生み出す小道具にとどまらず、物語の内容と積極的に関わるケースも出てきた。以前からテレビを重宝してきた川島雄三監督は『しとやかな獣』（一九六二年）において、テレビで若者たちが踊っている様子を提示するのだが、その際、悪事を重ねる人の皮を被った獣たちが同調して踊り狂う姿も収め、彼らの狂人ぶりを強調する。あるいは、岡本喜八監督

の『江分利満氏の優雅な生活』（一九六三年）では、一階でテレビを見ていた祖父に、大型トラックの走行ではじかれたと思われる（トラックの映像は映らない）砂利があたり怪我をしてしまう。くしくもテレビでは、砂利道を疾走する馬をとらえたアメリカ西部劇が放映されており、トラックの勢いを馬の映像が代弁してみせる。直後に、祖父を心配して駆けつけた小説執筆中の彼の息子が、その様子を見て家の前は砂利道という設定で物語を構築することを決める。アメリカ西部劇のテレビ映画は、後発局のNETとフジテレビがそれを売りに放送を推し進めたこともあり、一九五〇年代後半から六十年代半ばまで日本で盛んに放映されていた。<sup>24</sup>ここでは、そうした時代背景を上手に取り込み、物語とも有機的に結合させている。

また、テレビ業界にいち早く進出した市川崑監督も、テレビを活用して登場人物に特徴を持たせている。『私は二歳』（一九六二年）で市川は、二歳の息子よりテレビに夢中になってしまう愚かな会社員を描く。その男は嫁からの頼みで同居することになった母のためにしぶしぶテレビを買ってやるのだが、それに夢中になるのは当の本人で、彼はビニール袋を被って遊んでいる息子を放っておいて、相撲中継に見入ってしまう。結果、息子は袋を被ったまま危うく窒息死しそうになり、その事態に激怒した母は、「相撲や野球ばかりにうつつをぬかしてないで勉強なさい」と、二歳児とまではいかないが、まるで小学生に叱るような口調で迫る。ここでは、大人を



幼稚にする装置としてテレビは働くのである。

こうして、テレビは映画の中で表象され始めた当初よりも、一九六〇年以降特に、画面に当時の人気番組を映し出しては、登場人物を引き付ける装置となった。それは以前のように、単なる美術セットの一部として機能するだけではなく、物語の内容にも密接に絡む演出上のアイテムとしても利用されるようになっていったのである。

#### 四 同時性

日活が一九五八年の正月映画として公開した『嵐を呼ぶ男』（井上梅次監督）では、新たなテレビの機能が開花している。

この映画は、「爆発的な大当りを記録し、裕次郎のスターとしての位置を確立するとともに、彼を中心としたスター・システムによる日活の製作方針の決定に大きな影響を与えた」と見なされる<sup>(25)</sup>、石原裕次郎ならびに日活にとって記念碑的作品である。流しをやっていたドラマ・志望の青年・国分正一（石原）が、ジャズバンドの女性マネージャ（北原三枝）に見出され、一躍スターに上りつめる話であり、現実にも普通の大学生からあつという間に映画スターとなった裕次郎自身の物語ともいえよう。ただ、本作では、国分／裕次郎の存在を大衆に知らしめたのは、映画ではなくテレビである。

上昇志向の国分は売れるために、ジャズ評論家・左京徹（金子信雄）と取引して、彼に自らの宣伝をしてもらう。そこで、左京が宣伝媒体として利用したのがテレビであった。まず、日本テレビのスタジオで（ちょうどこの時期、日活だけがテレビ局に劇映画を提供していたが、その提供元が日活だったことが関係しているだろう<sup>(26)</sup>）、左京が最近のジャズ界全般について視聴者に語りかける。その際、少し離れたところからカメラが彼の顔に寄っていくのだが、傍に数台のテレビ・カメラがあり、この映画自体のカメラが、あたかも画面内と同様のテレビ・カメラで撮られているような印象を見る者に与える（図1）。次に、カメラが寄り切ったところで（図2）、スタジオの画面からテレビの画面へとつながり、左京が、「最近のジャズ界の話は、……国分正一君の台頭」という肝心な話をしているのを、テレビ画面が映し出す（図3）。

テレビはなにも誰かに見られるためだけでなく、誰か／何かを見せるためにも機能する。前述のアンケートでテレビに高い関心を寄せていた増村保造もそうした機能を利用し、一九五八年の二本の作品『氷壁』と『巨人と玩具』で、テレビ・メディアを含めたマスコミに翻弄される人物を描いている。加えて本作では、映画には欠けるテレビの本質的な機能も取り込んだ演出がなされているので注目したい。図2から図3へのショットの移行がそれに該当する。当時から、テレビの魅力として「同時性」が挙げられていた。一九五八



図 1

出典：『嵐を呼ぶ男』日活、1957 年



図 2

出典：同映画



図 3

出典：同映画



図 4

出典：『銀座旋風児 嵐が俺を呼んでいる』日活、1961 年



図 5

出典：同映画

年の『キネマ旬報』のテレビ特集「テレビと芸術」の欄でも、まずこのことが第一に述べられている<sup>(27)</sup>。この場面では、そのテレビの特長を生かした演出が行われているのである。左京がテレビで国分を宣伝するという演出だけ考えた場合、スタジオかもしれないがテレビ画面で彼を収めた映像があれば十分であろう。実際この後、国分をスターにすべく、再度テレビに出演する左京はテレビ画面のみの登場で、また、有名になった国分がバンドとともにテレビ出演を果たす際は、スタジオ・シーンのみであった。

だがここでは、スタジオで左京が話している姿がテレビ画面でも映し出され、なおかつ、彼の発言と仕草が途切れることなく連続的に、またカメラが左京に寄ったサイズとほぼ同じサイズで移行するなど、スタジオとテレビ画面は同期し連動しているように演出されている。それゆえ、スタジオで左京が話す言葉が、そのまま文字通り

「生の声」として直接視聴者に届けられているような印象を与えるのである。

別の作品でも、こうしたテレビの同時性を意識したかのような演出がなされている。『銀座旋風児 嵐が俺を呼んでいる』（野口博志監督、一九六一年）では、ある殺人事件について、報道陣が警察署内で刑事を取り囲んで取材を行っているが（図4）、その流れの中で取材の状況が今度は白黒のテレビ画面に映し出される（図5）。『嵐を呼ぶ男』では、図1のようにスタジオでカメラが数台あることからテレビの撮影であることは見当がつくが、本作ではカメラは不在で、またテレビ撮影だとは予想できない場所でもあるので、突然のテレビ画面への移行は、観客に大きな戸惑いを与える。そしてその戸惑いは、次のショットで、一層深まる。

テレビが消え、また図4のような署内のシーンに戻ったと思いきや、映画の色彩がテレビ画面の白黒から本来のカラー映像に戻らない。事件に関する取材が進む中で、われわれはこの白黒の映像を見続けることになる。この不可解さに明確な回答が出されるのが、再び図5のようにテレビ本体が映った時だ。そう、不可解な白黒映像は、取材現場である署内を映し出したものではなく、あくまでテレビ画面上の映像として提示されていたのである。警察署内からの生中継が展開され、さながら、取材現場とテレビ画面は同一の空間として扱われている。テレビを見ている者たち（登場人物／観客）は、

刑事が話す事件の情報を、記者たちと同時に聞くことになるのだ。

映画製作者は、こうしたテレビの同時性や即時性といった映画には欠ける情報伝達の特長を劇中に取り込み、物語を盛り上げる手法としてしばしば利用した。なかでも加山雄三主演の「若大将」シリーズ（一九六一年～七一年）はこの意味において特筆すべき作品群である。本シリーズは、若大将こと田沼雄一が、毎度、スポーツや音楽で周囲を魅了する物語だが、彼が注目を集める特別な存在であることを強調するように、彼の活動は逐一テレビで生放送される。田沼家の家族、ことに祖母（飯田蝶子）は、テレビにかじりついて、現在進行形で展開する若大将の一举一動に声援を送る。若大将がバンドのメンバーと勝ち抜きエレキ合戦に出場した時、彼女は興奮して自らもギターを演奏しているような動きを見せるし（『エレキの若大将』（岩内克己監督、一九六五年））、サッカーで終了間際に劇的ゴールを決めた時は、喜びのあまり踊りだす（『レッツゴー若大将』（岩内克己監督、一九六七年））。また、駅伝でようやくアンカーの若大将にたすきが渡りこれから追い上げるといふ絶好のタイミングでCMが入ると、彼女はそのCMの商品を「絶対買わないよ」と言って激怒する（『ゴー！ ゴー！ 若大将』（岩内克己監督、一九六七年））。こうした祖母の反応は、われわれがスポーツ番組や音楽番組を見ている際、入り込んでしまっと思って思わずやってしまう行動でもあるだろう。映画館という静粛さが求められる公共空間では難しいリアク



シオンを、お茶の間では気にせずできる。映画「若大将」シリーズは、同時性や即時性といったテレビそのものの本質的な機能だけでなく、テレビ視聴における典型的な反応まで盛り込んで、若大将をお茶の間のヒーローに祭り上げたのである。

## 五 テレビ業界

現存するTBSの最古のテレビ・ドラマである一九五八年十一月十六日放送の「マンモスタワー」は、字義通り巨大な東京タワーを見上げるショットから始まる。それはまさに、急成長を遂げていくテレビ産業を換喩的に表現しているオープニングといえる。場面が変わって次は、その東京タワーが窓の向こうに見える一室で、映画会社の重役たちが会議をしており、そこで「テレビ恐れるに足りず」、「テレビ番組は愚劣」、「装飾品に過ぎない」といった発言が交わされる。現実のテレビの力と、その現実を直視しない映画会社の重役たちが冒頭から克明に対比され描かれているのである。ドラマは、その構図を継承するかたちで、エネルギッシュで多忙を極めるテレビ業界人と、組織に蔓延する時代錯誤の感覚に苦しめられる映画人の姿を描いていく。そして皮肉にも、このドラマが予期していたかのように、翌年から映画観客数は減少へと転ずるのである。

こうして、映画産業に対して挑発的なテレビ・ドラマが放映され

ていたわけだが、一方で映画ではどうだったか。これまで、テレビをめぐる表象の系譜を辿ってきたが、テレビ業界あるいはそこに従事する人物が映画の中でどう描かれていたかを最後に見ておきたい。

映画には、「マンモスタワー」ほど真正面からテレビ業界を扱ったものはなかったが、部分的に取り上げている作品はいくつかある。川島雄三監督の一九五六年の作品『飢える魂』、『続・飢える魂』では有名建築家（小杉勇）の妻であるヒロイン（南田洋子）が、自らを家政婦のように扱う冷淡な夫とは対照的な、女として優しく接してくれる青年実業家（三橋達也）に好意を寄せていくのだが、その彼の手がける事業が日本テレビの新スタジオの建設で、また彼と密会する場所がテレビ塔の上だったりする。すなわち、はからずも旦那が彼女に「テレビというのはこれからの産業だな」と言った台詞が物語るように、悪しき封建制の象徴のような夫に対して、これらの産業に従事する恋人は、彼女にとって未来の人、自らの将来を委ねられる人として措定される。さらに、ラストでヒロインが恋人を思いながら北海道に旅立つが、その機内からテレビ塔を見続ける姿は、未来のある「恋」と「テレビ産業」を同一視したイメージとして提示されるのである。

では、そのテレビ産業の未来は映画においてはどうだったか。一九五八年の増村保造監督『巨人と玩具』では、「一種の非人間的なものを出そう」とする増村の思惑通り、マスコミという「巨人」



を相手に、人間性が崩壊していく人物たちが描かれる。冒頭のタイトル画面で、ヒロインである少女（野添ひとみ）のあどけない姿が提示されるや、ある瞬間で静止し、そのイメージが細くなつて増殖し、無数の静止画が画面を覆う。これはいったい何を意味するのか。本作は製菓会社の間で繰り広げられる熾烈な宣伝合戦についての話だが、彼女は一般人であるにもかかわらず、そのうちの一社の「トレード・キャラクター」に抜擢される。彼女は大人たちに言われるがままにポーズをとって、写真に撮られ、それが雑誌で大量に発信されていく。ある時は人形のように宇宙服を着せられテレビCMで商品の宣伝をする。そして、その映像が各所で流れているところが映し出されるという具合に、冒頭の無数の静止画はそうしてとめどなく流出し続ける彼女の表層のイメージを表している。だが、彼女のイメージが増殖されるに従い、彼女を「玩具」としてしか見ない、周囲の連中の非人間的な対応によって、彼女もまた一般人だった頃の天真爛漫さを失い、自分らしさを欠いていく。彼女のCM撮影に同席したテレビの女プロデューサーは「あの人は女じゃない。機械なのよ」と周囲に言われるが、その言葉は本作のマスコミ社会で生きる多くの人間たちに当てはまる象徴的な台詞である。

増村は翌年の恋愛喜劇映画『最高殊勲夫人』にもどこかバランスを欠いたテレビ業界人を登場させている。若尾文子演じるヒロイン野々宮杏子に好意を寄せるプロデューサー大島武久（柳沢真一）が

そうだ。大島は杏子のために、失業中の五十五歳の彼女の父親に、16ミリ映画製作会社への就職を世話してやる。当時の放送界は、これまでの生放送主体のドラマ製作の中で、16ミリ・フィルムによる国産テレビ映画の製作を推し進めようとする最中にあった。映画会社もその気運に乗り、東映は一九五九年二月よりNETで「風小僧」の放送を開始し、大映・松竹も同年にフジテレビでそれぞれ「少年ジェット」「花の家族」といったテレビ映画の放送をスタートさせている。<sup>20</sup>当時、映画会社が将来性を見込んで飛びついたテレビ映画の製作を、本作の「最新型のキャデラック」が好みのテレビ・プロデューサーは、愛する人の、いかにも古風を重んじる父親に紹介したのである。だが周囲は、それがどういった仕事か具体的にわからない。仕事内容を力説する大島を、杏子の弟は「いかれてるね、あのおっさん」と陰口をたたき始末。なにせ、平然と「僕は庶民的な男ではありません」、「あなたの将棋や碁や盆栽のお相手など、とてもじゃないができません」と言ってしまうあたり、確かに「いかれてる」としか思えない。さらに大島は父親に、就職の斡旋の代わりに、杏子との結婚を認めてほしいと言うのだが、当の杏子には交際も申し込んでいない状況で、それを父親にたしなめられるなど、周囲との温度差は歴然としている。

彼は職場ではリハ・サルの手定が入ったと思えば、今度は突如中止になるという、不規則で目まぐるしい環境変化の中で仕事をして

いる。一九五八年十二月七日の『朝日新聞』は「テレビ病」に悩む放送マンと題して、調査対象の四十四パーセントのテレビ関係者が睡眠・食事の不規則から「仕事でいらいることが多い」と答えているという結果を報告しているが、そうした慌ただしいテレビ業界の日常の光景が本作では適宜挿入されている。

一九六一年の市川崑監督の『黒い十人の女』には、これまで見てきたことを集約したような会話がなされている。女性テレビ演出家（岸田今日子）が芸能局長（永井智雄）に仕事のことで相談を持ち掛け、「メカニズムのなかで時間に追いかけられながら自分をフルに使って勝負するのが、現代の生き方だと思います」という持論とともに、「局長さんも仕事の捕虜ですか？」と尋ねる。対して、男は「テレビは特だね。仕事に切れ目がないから、クライマックスの連続だろ。『中略』とにかく、難しいことだよ。この仕事をしながら、人間であるということ」と半ば自嘲気味に返答する。二人の中で、演出家が言う、「時間に追われる忙しい現代人の生き方」を最も体現しているのは、「テレビ業界人」なのであろう。けれども、それは、局長に言わせれば、「人間であることの難しさ」を感じる地点でもある。テレビ「マンモスター」は混乱する映画業界に対して、猪突猛進に突き進むテレビ業界を取り上げたが、その勢いは、映画においては、「忙しい現代人の象徴」であり、人間らしくいることの難しさを告白したものであったのだ。

## おわりに

『ALWAYS』三部作によって再生産された昭和三十年代（一九五五年～六四年）のテレビをめぐるイメージが、テレビ産業との確執を抱えていた当時の日本映画ではどうだったかについて探ってきたわけだが、そこには、いくつかの特徴的な表象パターンがあったと言っていいたいだろう。

まだ、テレビが国民の間に浸透していなかった一九五五年から二、三年の間は、それはもっぱら、金持ちの指標として据え置かれた美術セットの一部であった。だが、「テレビが家にやってくる」過程を撮った映画、『お早よう』が公開された一九五九年の頃には、テレビはしばしば、画面に当時の人気番組を映し出して登場人物を魅了するなど、より同時代の大衆の生活を反映するようなかたちで存在し、さらに物語と有機的に絡むケースも目立った。またテレビは、登場人物に見られる対象として存在するだけでなく、彼らを見せる装置としても一九五八年の正月映画『嵐を呼ぶ男』の頃より機能し始める。スクリーンのスターが映画の中とはいえ、テレビ出演を果たしていく。確かに現実世界でも、映画俳優が続々とテレビ・ドラマに出て、お茶の間を賑わせる時代であったが、映画におけるスターたちのテレビ出演も、盛んに行われるようになっていったので

ある。一九六一年からの加山雄三主演の「若大将」シリーズに至っては、毎度のように、テレビで若大将の活躍が、「同時性」や「即時性」といったテレビの特長を利用するかたちで大衆に伝えられ、若大将はまさにお茶の間のヒーローとして描かれていた。

「ALWAYS」は、古き良き昭和三十年代の風景として、近所の人が集まって、お祭り騒ぎでテレビを見ているシーンを描いた。だが、こうして振り返って見た映画の中の原風景には、そうした祝祭的なものは感じられない。それよりも映画製作者は、テレビという新しいメディアの個性、それはすなわち、社会における価値であったり、そこに提示される番組であったり、本質的な機能性の部分であったり、または、忙しく慌ただしい業界そのものも含めて、そうした諸々の特徴に敏感に反応して、映画に生かすべく摂取していたように感じる。そこには、同時代のテレビ産業との摩擦は関係なく、映画をより良くしていくこうとする強い意志が確認できるのである。

#### 注

(1) 監督の山崎は「三部作としてキレイに納まるのではなく『男はつらいよ』のようなシリーズになっていく感じもしているんです」と答え、続編の可能性をおわせている。「インタビュール 山崎貴監督」「キネマ旬報」二〇一二年二月上旬特別号、四六頁。

(2) 「日本映画産業統計」(<http://www.eien.org/joukei/index.html>) 二〇一四年

三月十日アクセス)の各年代の興行収入を参照。

(3) 「特集 ALWAYS 三丁目の夕日」『キネマ旬報』二〇〇五年十一月下旬号、五八頁。

(4) 「対談 宮崎吾朗 山崎貴」『キネマ旬報』二〇一一年八月上旬号、三三頁。

(5) 「ALWAYS 続・三丁目の夕日」においても、他二作よりかは目立たないが、それでもテレビをめぐる描写はある。自動車修理工場の家に親類の娘がやってくるが、その娘が「うちの家のテレビは、これよりも三倍大きい」と不満を述べる場面がある。

(6) 二〇一二年のNHK連続テレビ小説「梅ちゃん先生」も、「ALWAYS」と同じ時代を描いた作品であるが、そこでも、テレビを買った食堂に近所の人が集まって騒いで見ているといった光景がノスタルジックに描かれている。

(7) 村田昭治「マーケティングの発展とテレビ」川上宏編『大衆文化としてのテレビ——軌跡と展望』(ダイヤモンド社、一九七九年)、一一四頁。

(8) 古田尚輝『鉄腕アトム』の時代——映像産業の攻防』(世界思想社、二〇〇九年)、一一二―一二二頁。また同書一二三頁では、①一九六四年七月から外国映画の輸入自由化によって大量のテレビ映画と劇場映画の輸入が予想され、映画会社に危機感が芽生えたこと、②東映・松竹・東宝・大映の四社が民間テレビ局に出資し、かつテレビ映画の製作も始めるようになったことが、敵対的姿勢を撤回する要因になったと述べられている。

(9) 「テレビと映画・一九五七年」『キネマ旬報』一九五七年三月上旬号、三六―四一頁。

(10) 四方田大彦『日本映画史一〇〇年』(集英社、二〇〇〇年)、四四頁。

(11) 永田哲朗『殺陣——チャンバラ映画史』(社会思想社、一九九三年)、二九頁。

(12) 『読売新聞』一九五七年七月二十四日付朝刊。

(13) 『読売新聞』一九五八年三月十日付朝刊。

- (14) 「テレビと映画監督・脚本家（アンケート）」『キネマ旬報』一九五八年臨時増刊テレビ大鑑、七四～七五頁。
- (15) 『読売新聞』一九五八年十一月十八日付夕刊。
- (16) 同前。
- (17) 『読売新聞』一九六〇年一月十六日付夕刊。
- (18) 『読売新聞』一九六二年五月二十九日付夕刊。
- (19) 村田昭治、前掲書、一一四頁。
- (20) 吉見俊哉「映画館という戦後」黒沢清ほか編『観る人、作る人、掛ける人』（日本映画は生きている 第三巻）（岩波書店、二〇一〇年）、一一三頁。
- (21) 同前、一一四頁。
- (22) 内藤昭『映画美術の情念』（リトル・モア、一九九二年）、七二頁。
- (23) 「テレビと生活」『キネマ旬報』一九五八年臨時増刊テレビ大鑑、三五頁。
- (24) 古田尚輝、前掲書、六四～六五頁。
- (25) 渡辺武信『日活アクションの華麗な世界（上）』（未来社、一九八一年）、四七頁。
- (26) 日活と日本テレビの契約ならびに放送作品については、古田尚輝、前掲書、一一八頁を参照されたい。
- (27) 「テレビと芸術」『キネマ旬報』一九五八年臨時増刊テレビ大鑑、七三頁に、「テレビジョンの魅力の一つにはその同時性にあるといわれている。今、現に起っていることを見たり聴いたりしている魅力である」と述べられている。
- (28) 「映画になったマスコミ」『キネマ旬報』一九五八年七月上旬号、九二頁。
- (29) 古田尚輝、前掲書、八二頁。