

作家が見たテレビ

—可能性としてのテレビドラマ—

瀬崎 圭 二

【キーワード】戦後、文学、テレビ、佐々木基一、椎名麟三、野間宏、安部公房、『テレビドラマ』

はじめに

二〇一一〔平成二三〕年、テレビは地上アナログ放送を終了し、新たな段階を迎えることになったが、このメディアが日本の戦後を象徴し、戦後を通じてわたしたちの日常の一部となっていたことはもはや言うまでもない。一九五三〔昭和二八〕年二月、日本放送協会（NHK）がテレビの本放送を開始し、同年八月には民間放送の日本テレビ放送網（NTV）も開局、朝鮮戦争を契機とした「神武景気」による経済復興を背景に、一九五九〔昭和三四〕年の皇太子結婚の儀の際にはテレビ受像機の普及が進み、テレビ、洗濯機、冷蔵庫が「三種の神器」と呼ばれた。一九六〇〔昭和三五〕年にはカラー本放送が開始され、オリンピック史上初の衛星中継が行われた一九六四〔昭和三九〕年の東京オリンピックは、テレビ受像機の普及をさらに進めるに至っ

た。一九七〇年代にはNHKのカラー契約数が白黒のそれを上回るようになり、カー、クーラー、カラーテレビ受像機の3Cが「三種の神器」と呼ばれるようになった。一九八〇年代以降はその普及率も一〇〇%近くに及んでいる^①。

こうした経緯はよく知られているにもかかわらず、わたしたちの日常と化したテレビ文化と日本近現代文学との関係について考えた研究はあまりない。テレビドラマ化された文学作品の整理に努めた江藤茂博『映画・テレビドラマ原作文芸データブック』（勉誠出版 二〇〇五〔平成一七〕年七月）はあるものの、それが活かされるケースはほとんどなく、寺山修司や松本清張、安部公房らとテレビ、テレビドラマとの関係が指摘されるに留ま^②っている。その全体像に迫ろうとしたものには、NHK放送文化研究所メディア研究部の米倉律「文学者達が論じたラジオ・テレビ」草創期の放送 その可能性はどう語られていたか」（『放送研究と

調査』二〇一一〔平成二三〕年一二月）がある程度だ。一九八〇年代以降、メディア論の視座を取り入れた日本近現代文学研究は、雑誌、新聞、ラジオ、映画などのメディアと日本近現代文学の関係を問い続けているが、専門的なレベルでのテレビと文学との関係をめぐる体系的な研究はまだ行われていないのである。

そのような研究状況を受けて、本稿では、テレビ文化が波及していった一九五〇年代後半から六〇年代前半における文学者たちのテレビ受容と、テレビ文化との接点について考察を試みる。むしろ、一九五七〔昭和三二〕年に大宅壮一が「一億総白痴化」を促すものとしてテレビを批判したことに象徴されるように^③、この時期の知識人、文化人のテレビに対する見方は概して厳しい。しかしながら、この新しいメディアに期待を寄せた文学者も少なくないのである。そして後述するように、それは文学者たちのテレビドラマ制作という形で世に現れることになるのだ。それを問い直すことは、わたしたちの日常に浸透している現在のテレビやテレビドラマとは異なる形が存在した可能性を考えることなのである。

一、作家たちのテレビ視聴とテレビ出演

文学者たちとテレビとの関係は様々なレベルに及ぶが、まずは、明治、大正期に活動を開始し、戦後まで存命であった文学者たちのテレビ受容について触れておきたい。いわゆる「文豪」たちはこの新しいメディアをどのように受け止め、その日常におい

てテレビとどのように接していたのだろうか。また、著名人として求められたであろうテレビ出演に、どのように対応したのだろうか。

既に北村充史が紹介しているように^④、一九五七〔昭和三二〕年三月三十一日付『朝日新聞』夕刊のラジオ、テレビ番組表に接した「休憩室」というコラムには、「文壇の両大家―テレビを語る」という見出しで、志賀直哉と谷崎潤一郎の談話が掲載されている。これは志賀の「小僧の神様」と谷崎の「細雪」がテレビドラマ化されたのをきっかけに掲載された記事で、「原作者の大家たちのよく見るテレビ番組」を紹介している。

志賀氏 相撲が好きだからね、相撲の実況はほとんど欠かさずに見ているよ。それと映画だね。「名犬リンチンチン」っていうのや「口笛を吹く男」なんか面白いね。それと「こんにゃく問答」はボクは好きだな。あれは無声、金語楼二人の即席の掛合い話でしょ。時々「うまいなあ」と感心することがあるね。テレビドラマ？ あまり見てない。

谷崎氏 スポーツの中継っていうのは大きらいだな。野球のナイターがはじまると見るものがなくてハラが立つ。ニュースは新聞の代りに見る。目が悪くなったからこの方が手取り早いや。あとは舞台中継とか映画かな。結構退屈しなきゃ見てるな。テレビドラマなんか見てないな。武智アワーか。あれは見たことがあるが面白くなかったな。

志賀が好んだ「名犬リンチンチン」(NTV)や「口笛を吹く男」(NHK)はアメリカのテレビ映画であり、「こんにやく問答」(NHK)は徳川無声と柳家金語楼がご隠居と八つつあんに扮して世相を切ったテレビ漫談である。谷崎が「面白くなかった」と述べる「武智鉄二アワー」(NTV)だが、武智鉄二は一九五一年(昭和二六)年八月に谷崎の戯曲「恐怖時代」を、一九五五年(昭和三〇)年七月には「法成寺物語」を上演していた関係で谷崎の信頼は厚く、このときテレビドラマ化された「細雪」も武智の演出によるものであった。ちなみに、当時、武智鉄二の他にも、NTVでは獅子文六アワー、久保田万太郎アワー、村上元三アワーなどのシリーズが放映されていた。

志賀直哉は、日常的にテレビを見ていたことが先の発言から分かるが、テレビへの出演には極めて消極的だった。一九五九(昭和三四)年に開局したNHK教育テレビの番組「日本の文学」に出演したのが最初であるというが、開局翌年の元旦に放送された志賀直哉の回に本人の出演を実現するには、大変な苦勞があったことを関係者が回想している。テレビ出演は好まなかった志賀だが、テレビ視聴は日課としていたようで、一九六五(昭和四〇)年二月二〇日付『朝日新聞』夕刊の文化欄「最近の志賀直哉氏」という記事には、「テレビが、楽しみの一つ。志賀氏は毎朝、新聞のテレビ欄に赤インクで①②③と番号をつけ、その順序で見たい番組のチャンネルをまわす。ドラマ「うず潮」のファン

だ」と晩年の生活が紹介されている。「うず潮」はNHKが放送していた林芙美子原作の連続テレビ小説である。

谷崎潤一郎もテレビをよく見ていたことが分かるが、谷崎はラジオやテレビについて触れたエッセイの中で、しばしばアナウンサーや俳優たちの言葉づかい、アクセントについて苦言を呈している。やはりテレビ出演も何度かこなしており、例えば、一九五九(昭和三四)年一月二日の午後七時三〇分から八時にかけてNHKで放送された「ここに鐘は鳴る」という番組では、谷崎の小学校時代の恩師稲葉清吉の夫人と対面している。

志賀が出演したNHK教育の番組「日本の文学」には多くの近代作家が取り上げられたが、志賀同様、本人が出演するケースもあり、他にも、正宗白鳥、武者小路実篤、里見弴、宇野浩二、吉井勇、佐藤春夫、久保田万太郎、広津和郎、山本有三、川端康成が出演を果たしている。正宗白鳥には「テレビジョン」(『毎日新聞』朝刊 一九五六(昭和三一)年九月二一日)というエッセイがあり、歌舞伎や自作脚本の上演のテレビ放映をきっかけにテレビに接する機会ができたことを記している。このエッセイからは、テレビとスポーツ中継の親和性をめぐる指摘や、テレビの映像を「まぼろし」や「幻影」と捉える感性、自身がテレビに映ることを回避しようとする感性がうかがえる。同じく「日本の文学」に出演した里見弴や吉井勇、久保田万太郎はテレビ出演しただけでなく、ラジオドラマの脚本を担当していた経緯からか、テ

レビドラマの脚本も執筆した。

川端康成もテレビ出演にあまり積極的ではなかったようだが、前記の「日本の文学」に出演した他、川端原作のNHK連続テレビ小説「たまゆら」に出演し、台詞も口にして¹⁷いる。川端が一九六八（昭和四三）年にノーベル文学賞を受賞した際には、本人と伊藤整、三島由紀夫が出演したNHKの特別番組「川端康成氏を囲んで」¹⁸や、TBSの番組「土曜パートナー」での芥川也寸志との対談も放送された他、ストックホルムでの授賞式の様子も宇宙中継で放映された¹⁹。志賀同様、テレビ出演には消極的だが、川端も家ではテレビをよく見ていた²⁰そう²¹だ。

左派陣営の中野重治もテレビに関心を持っており、「テレビの上で」（『炭炭新聞』一九六〇（昭和三五）年二月一四日）では、「テレビでは何が一ばん面白いか。やはりそれは角力だ」とテレビの「たのしみ」を語った上で、テレビが映し出す「炭鉱災害の場面」を通じて日本政府への批判を展開している。「テレビとテレビ」（『群像』一九六一（昭和三六）年三月）でも、安保反対闘争や三池闘争、コンゴのパトリス・ルムンバの姿を映し出すニュース映像を評価し、「スポーツ、とくに角力」をよく見ると記す一方で、一般人を侮辱するようなアナウンサーの姿に不快を感じている。同じく佐多稲子は、一九六一（昭和三六）年一〇月三〇日にNETテレビで午後九時から九時一五分まで放送された「おんなの座」にゲスト出演しており、その半生が紹介された後、スタジオで中

国文学者の奥野信太郎にインタビューを受けている²²。

文芸評論家 小林秀雄「オリンピックのテレビ」（『朝日新聞PR版』一九六四（昭和三九）年一月一日）²³は、「こんなに熱心に、テレビを見た事は、はじめてだ」と東京オリンピックのテレビ観戦に熱中する「意外な」自己を語っている。現代のオリンピックにもホイジンの言う「遊戯する人間」がやはり見られるとし、それを映し出すテレビを「たかが小さな硝子板に映し出されたカメラによる模写である」と軽視しつつも、「この抽象的な映像は生きてゐる」というのだ。

その自立した抽象性が、私を、静かな感銘に誘ひ込む。場内の昂奮から自由になつてゐる私の視力を、カメラの技術的視力が援助してくれる。私は、競技する人間の、肉体による表現力を満喫した。

おそらく「私の視力」は、競技場を客観視できるような位置にあるのだろうが、「カメラの技術的視力」は「私」を「援助」すること、²⁴「昂奮」ではなく「感銘に誘ひ込む」。「私」には、テレビの画面に映し出される選手の姿は、実物としての具体性をもって立ち現れるのではなく、「競技する人間の、肉体による表現力」という「自立した抽象性」として伝えられている。テレビは直接的、具体的に対象を映し出す装置として捉えられやすいが、ここに感じ取られるその「抽象性」は、それ故に「私」に「感銘」を生み出していくのだ。

そして「私」が目にする画面は「或る外国の女子選手」を映し出し、その「緊張した表情と切迫した動作」に対する解説者の「口の中はカラカラなんですよ」という声に、またも「私」は「異様な感動」を受ける。「私」の「全身が視覚となる」ほどに選手の手を映し出すテレビ画面には、「孤独だとか、自分との闘ひだとか、そんな文学的常套語」が追いつかず、逆に、あの「口の中はカラカラなんですよ」という解説者しか知り得ようのない説明が感動をもたらすのである。この解説者の素朴な説明が、「私」が慣れ親しんだ「文学的常套句」を脱臼し、異化された表現として「私」に届けられていることになろう。

「オリンピックのテレビ」という記述は、オリンピックを映し出すテレビ画面を見る「私」と、その印象を書く「私」の同時性によって支えられており、テレビの映像と文学表現との対照を交えながら、オリンピックをテレビで見るといふ行為を批評として成立させている。テレビの解説者の声は「ブラウン管上の映像が口を利いた」と「私」に感じさせ、ここでのテレビは「全身が視覚となる」ような感覚を与えるほど「私」を吸収し、批評的スタンスに立つ者にも圧倒的な視覚性をもたらしている。「たかが小さな硝子板に映し出されたカメラによる模写」とは、それ故に「簡明、正確、充実」という語で語られる選手の表情や肉体を写し取り、批評する「私」を半ば忘却させるのだ。むしろ、ここにはスポーツと肉体表現の現前性に対する美学が前提とされている

のであろうが、文学者の日常にテレビという視聴覚装置が配置されなければ、こうした感性に記述は決して生じなかつただろう。

このように、戦前から活躍する作家のテレビ出演やテレビ視聴の例については枚挙に暇がない。ここに取り上げたのはそのほんの一端に過ぎないが、戦後まで存命だった作家たちが出演を果たしたテレビ番組は重要な研究資料となり得るだろうし、作家の日常のなかにもテレビが浸透していたことがうかがえる。そのなかで、テレビを単に娯楽として視聴した作家もいれば、正宗白鳥のように「まぼろし」や「幻影」と捉えた作家、中野重治のようにテレビを通じた批評的エッセイを残している作家、小林秀雄のようにテレビを見るといふ行為を自己を批評的レベルで捉えた者もいる。興味深いのは、テレビの相撲中継を面白がる志賀直哉、中野重治の発言や、オリンピック中継に熱中する小林秀雄の記述が、正宗白鳥が指摘するテレビとスポーツ中継の親和性に呼応している点だ。白鳥のこの指摘は、後述する同時代のテレビを論じた言説と通底しており、志賀、中野、小林はそれを実践していることになろう。

二、テレビ論のなかの佐々木基一

テレビ放送が開始され、そのメディアの性質が論じられるようになった一九五〇年代後半、テレビに大きな期待を寄せていた文芸評論家の一人に佐々木基一がいる。佐々木は戦前から映画評論

を書いており、戦後は『近代文学』の同人として文芸評論に携わる傍ら、映像文化に対する問題意識を持ち続けていた。映画理論の古典とも言えるベラ・バラージュの『映画の理論』（講談社 一九五九〔昭和三四〕年一月）の翻訳や、『複製技術時代の芸術 ヴァルター・ベンヤミン著作集2』（晶文社 一九七〇〔昭和四五〕年八月）の編集・解説も佐々木が遺した大きな業績の一部であるし、自身も『映像論』（勁草書房 一九七一〔昭和四六〕年一月）にその関心を集約している。そのような佐々木の業績を顧みても、テレビの可能性を論じた『テレビ芸術』（パトリヤ書店 一九五九〔昭和三四〕年九月）の刊行は、明らかに斬新な試みであったと言える。

佐々木が『テレビ芸術』を刊行したのと同様に、テレビが日常のものとなりつつあった一九五〇年代後半、既にこのメディアは識者たちの分析の対象ともなっており、早くも岩波書店の『思想』四一三号（一九五八〔昭和三三〕年一月）が「マス・メディアとしてのテレビジョン」という特集を組んでいる。ここには、清水幾多郎、日高六郎、高橋徹、加藤秀俊、南博、稲葉三千男ら社会学者の論考や、テレビ業界の現状を伝えた業界内部からの報告に加え、佐々木基一の論考「テレビ文化とは何か?」、安部公房と中村光夫の対談「テレビジョン時代と芸術」といった文学者の発言も収められている。佐々木の『テレビ芸術』に触れる前に、まずはこの特集の論考を整理しておく必要がある。

ここに集められた論考は、テレビと書物、映画、ラジオなどの他のメディアとの比較、テレビという新しいメディアの特性の指摘、それが人々にもたらす欲求、感性、状況の変化、その情報を受け取った側の反応といった多くの論点を共有しており、概して、このメディアに対する冷やかさを滲ませている。例えば、この特集の巻頭論文である清水幾多郎「テレビジョン時代」は、書物とテレビとの比較から論を起し、「メディアとして進歩したものであればあるほど、その内容は保守的或いは反動的なものになり易い」こと、テレビは、「映像とは別のイメージの形成へ向うイメージの発生する余地」を与えず、「人間を全体的に呑み込む」こと、そして、その「証拠を奪われる時代」が到来することを予期している。また、家庭で視聴されるテレビは、そのために「人間が家族という集団へ帰って来る」ことを促し、「無残に亡びるかに見えた個人が家庭という親しみ深い場所ですく救済されることを意味する」が、それは「人間を家庭の中へ追い込んだとも見ることが出来る」し、そこで「人間同士が語り合う」ということは容易に期待出来ない」ともいう。論考は、テレビが、活字を追うという「無意味な努力」からわれわれを解放すると共に、「活字を使うメディアをその本来の領域において存分に活動させる」が故に、「メディアの間の立体的協力」が求められると結ばれている。

こうした冷静な分析が並ぶ中で、テレビに対して多少期待を寄

せている論考が、加藤秀俊の「テレビジョンと娯楽」である。加藤はこの中で、佐々木基一の「マス・コミの逆説―現代芸術はどうなるか（4）―」（『群像』一九五八（昭和三三）年四月）の一節を援用しながら、²³「テレビの見物人は見物行為のなかで批判精神をより多く発揮している面がないでもない」、「見物人が家族という集団であることによって、見物人どうしの批評的コミュニケーション・イション活動も刺戟される」と述べ、先の清水とは正反対の指摘をしている。また、加藤は、「テレビジョンをつらぬく日常性の原理が、社会的機能としてはじつに多様な可能性をはらんでいることを無視することもできない」とし、例えば、テレビのスポーツ中継では「偶然的なものが、いつ何をひきおこすか、ぜんぜん予定も予測もつかない」「実在感」、すなわち、「あらかじめ予定され用意されたコースをたどるのではなく、一瞬々々が多様な可能性をふくむ、という見物形式」、「虚構にたいする現実性」を生み出すと、テレビの可能性を示唆している。加藤にとつてのテレビとは、「人工的な作為のもつとも少ない「実写」のジャンル」への関心を育て、それに応えることのできた最初の見物形式であったのだ。ただし、「テレビジョンでのいわゆる「リアル」なるものが、疑似的なりアリティであることにこそ現在および将来のテレビジョンの最大の問題があるともいえよう」と、諸手を挙げてこのメディアを賞賛しているわけでもない。

そして、この特集に収められた佐々木基一「テレビ文化とは何

か？」も、芸術としてのテレビの可能性に期待した論考の一つだった。この論考は、他と同様に、テレビの特性やそれがもたらしたものに触れた後、以下のように稿を結んでいる。

今日の日本の大衆は、まだテレビジョンにたいして免疫性をもっていないので、いろいろな問題が起るだろうが、やがて免疫性が大衆の内部にできれば、大衆は自らの力でテレビジョンを消化し征服し、それを通して新しい人間となって再生するだろう。大衆にかかわる場として、テレビジョンをかえって積極的な創造に役立てる芸術も生まれてくるだろう。映画の歴史は、わたしたちにマス・コミの世界にかける大衆的文化の運命が、必ずしも灰色一色に塗りつぶされるものではないことを教えている。

佐々木は、前掲した「マス・コミの逆説―現代芸術はどうなるか（4）―」の中でも、テレビの「見物人はただ受身に視る立場に立つものではないこと」を指摘し、加藤秀俊の言う「見物人どうしの批評的コミュニケーション活動」と似たような作用をテレビに期待していた。この時期の二人のテレビへの期待が相互に響きあうところに生成していることが確認できるが、ここでの佐々木は、「自らの力でテレビジョンを消化し征服し、それを通して新しい人間となって再生する」大衆の姿を夢想しており、テレビ画像を受容する「見物人」をさらに発展的に考えようとしているのだ。

この特集に収められた、他のテレビと芸術との関係をめぐる論考も、概してテレビに対する期待は大きい。島田厚「テレビ芸術の基礎」は、「ヴィジョンの連結、イメージの連結という点に、その基礎をおくものが、一つの大きな文化動向としてある」ことを前提に、「テレビジョンは、これらの傾向の上に産み出された記号形式を持つメディアであると同時に、これが芸術として機能するとき、これらの傾向の下にあるすべてのジャンルを本質的に包含し、これらを自由に組み合わせることによって、新しい形式として発展する可能性のあること」を指摘している。安部公房と中村光夫の対談「テレビジョン時代と芸術」では、安部は「今のテレビはだめ」としながらも、「実物の模写の面白さではなく、「実物にない要素を、むしろその強味にしていかなければならない」と、映画やテレビにおける表現の可能性を模索している。後述するように、実際、安部は多くのテレビドラマ脚本を執筆し、その制作に積極的に関与した。

佐々木は、「テレビ文化とは何か？」や、「大衆文学の新しい形式―テレビについて―」（『文学』一九五七〔昭和三二〕年二月）、「映画の文法とテレビ・ドラマの文法」（『NHK放送文化』同年六月―一九五八〔昭和三三〕年三月）、「テレビ芸術の基礎」（『ギネマ旬報』一九五八〔昭和三三〕年二月一日）、「テレビは映画機か？」（同 一九五九〔昭和三四〕年二月一日）、「その分岐点」（同 五月―五日）などをまとめて、前述した『テレビ芸術』

を一九五九〔昭和三四〕年に刊行した。この中で、テレビ芸術として具体化されているものの中心はやはりテレビドラマであり、佐々木は、「平凡なものこのふしぎな世界」にメスを入れ、大衆の日常生活の底にながれるドラマをとらえること、また万人の関心をもつ時事的なトピックを題材にして、日常生活と政治や社会構造との生きた関係をとらえること、要するに人間関係の複雑に入りくんだ織り目の一つ一つときほぐしてみせること、「仮構の世界を日常生活と無縁なものとしてでなく、日常の中に異常なものが含まれているものとして描くこと」にテレビドラマの芸術性を位置づけようとしている。

この書の中ではしばしば映画と比較される形でテレビドラマの表現技法が模索されており、映画とは異なるテレビドラマ独自の芸術性が求められている。例えば、当時多くの論者によって頻繁に言及されていたテレビの「即時的記録」や「同時性の機能」を活かすことで、映画とは異なるドラマのアクチュアリティを生じさせることや、「中継芸術としてのテレビの領域」を重視し、「ドキュメンタリーの方法によって状況そのものをドラマ化するやり方」、あるいは、テレビで大きな役割を果たすナレーションを用いて「語り言葉のもつ効果を考えた、きわめて抽象化され、総合された映像の展開」などを考えている。実際に佐々木はテレビドラマの脚本を執筆しており、佐々木の脚本によるNHKのテレビドラマ「窓」（一九五八〔昭和三三〕年六月二〇日午後八

時四五分（九時三〇分放送）や「雲の裂け目」（一九五九〔昭和三四〕年四月二四日午後九時～一〇時放送）が制作されている。「窓」では、「額縁におさめられた絵のように、見物人から一定の距離を保って鑑賞される見世物」のようなテレビドラマではなく、「額縁をこわし実人生との障壁をとりのぞいて、見物人と直結する⁽²⁵⁾」ことを企図したという。

『テレビ芸術』の「あとがき」には、「資本と技術が先に立って既成事実を作ってしまう前に、テレビの機能を芸術的手段としていかに生かすかという問題について、多くの人々が論議をつくす必要がある」と記されており、このメディアの今後に向けて、佐々木の期待と危機感が入り混じっていることが見て取れる。ただ、既にこの書の中で佐々木は、一九五七〔昭和三二〕年度の芸術祭参加作品に関して、テレビドラマが「映画のあとを追っているように思われ」、「それ自身の限界をはっきり示してしまった」とも語っていた。

やはり岩波書店から一九六〇〔昭和三五〕年二月に刊行された『文学』第二八巻第二号の特集「テレビ芸術」には、佐々木の「テレビ芸術の今日の問題―楽観的悲観と悲観的楽観―」が巻頭論文として掲載されているが、「わたしは一九六〇年のテレビについて、全体としてさほど楽観的見透しをもつことはできない」、「早くもテレビは大きな厚い壁にぶつかって、身動きができなくなりそうである」と、独占的企業の手握られたこの大衆的

メディアにやや失望している。この特集に寄せられた各務宏・川島章の論考「テレビの送り手と受け手―フィードバックはどこまで可能か」も、視聴者の「評判」が「ほとんど、番組編成の上に役立てられていない」ことを取り上げ、榎木恭介「芸術祭参加作品のひとつの傾向」も「なんでもかんでも日常的空間のなかでドラマ化してしまう問題意識、強いて言えばドラマ主義とでもいってよべきものが、全部とは言わぬが、大部分の作品に共通してみられた」と、一九五九〔昭和三四〕年度芸術祭参加のテレビドラマを批判しており、テレビやテレビドラマに対して冷やかだ。既にこの時期には佐々木が期待したテレビというメディアや、テレビドラマという表現の可能性は縮小傾向にあったのかもしれない。例えば、NTVの「愛の劇場」の一編として、一九六〇〔昭和三五〕年二月一八日午後一〇時三〇分から放送された佐々木基一作の「愛人」は、テレビ局側によって佐々木の意にそぐわないものに変更され、佐々木は苦言を呈している⁽²⁶⁾、雑誌『テレビドラマ』（一九六五〔昭和四〇〕年一月）の特集「テレビドラマ大批判」の一編として掲載された佐々木の「近代主義はもうたくさんだ」では、「近頃、テレビ・ドラマをあまり見ない」と言い、「どんなにもがいても、メロドラマにしかならぬ」昨今のテレビドラマにおける「近代主義」を批判している。

三、戦後作家たちとテレビドラマ

佐々木基一と同じ世代の作家たちの中にも、テレビに期待し、そこに表現上の可能性を感じていた者は多い。例えば椎名麟三は、NHKのテレビドラマ「その男」（一九五九〔昭和三四〕年五月八日午後九時～一〇時放送）の脚本を手がけたのを皮切りに、テレビドラマ制作に積極的にかかわり、テレビドラマについて多くの発言を残した作家の一人である。椎名の「その男」は評価の高いテレビドラマであったが、その放送後に発表された「テレビ喜劇の発想、不埒な闖入者」の責任において（『放送と宣伝CBCレポート』一九五九〔昭和三四〕年八月）の中で、椎名は「その男」のテーマが「人間の復権」にあったことを述べた上で、テレビドラマの方法論について以下のように記している。

テレビにおける観客の精神的な位置は、徹頭徹尾責任のない批評家とでもいべき位置なのである。（中略）その人人は、テレビ・ドラマの人物にたいしては、傍の置時計や柱や壁などの、いわゆる「モノ」にたいする関係以上に出ないのである。いいかえれば、テレビ・ドラマの観客はそのドラマにたいして神のような決定的な自由の位置にあり、その自由を侵されることを好まないのである。ここからテレビ・ドラマにおいては喜劇的な性質をおびて来るのが本筋なのだという推論も出て来るのである。／＼だが、とにかく私の最初のテレビ・ド

ラマの方法は、この神のような位置にある観客たちと話をす
るのだ、という事実から出発して考えて行かねばならなかつたのである。

おそらく「その男」を制作したときの椎名には、戦後大衆社会の象徴とも言えるテレビというメディアと文学者がどのように向き合えばよいのか、という問題意識があったのだろう。佐々木基一や加藤秀俊が期待したような批評的なテレビの見物人は、ここでは、「徹頭徹尾責任のない批評家」という語でややアイロニカルに受け止められているが、その「決定的な自由」を持った「神」のような位置にある観客」に、テレビドラマを通じて接触していることとする椎名の試みは、大衆の存在の重要性から決して目をそらしてはいない。両義的な意味を持つこの「神」と「話をする」方法こそがテレビドラマにおける喜劇的手法であったのだ。

「その男」で評価を得た椎名は、雑誌『テレビドラマ』（一九五九〔昭和三四〕年九月創刊）の誌上で募集されたテレビドラマ脚本の新人コンクールの選者を第二回から五回まで務めた。「その男」の脚本を書き、その目的や方法論も語ってはいいたものの、『テレビドラマ』誌上では、自分は「テレビ・ドラマの方法論というものを、テレビ・ドラマというもののいわば芸術的な本質の究明からはずきり確立するという努力を怠っている」（『方法論の確立』『テレビドラマ』一九五九〔昭和三四〕年九月）と、方法論の芸術的な具体化は避けている。『テレビドラマ』の

新人コンクールの審査員を椎名が引き受けた際に掲載された「方法の発見を」（同 一九六〇〔昭和三五〕年三月）という記事に「テレビ・ドラマは、若い芸術だ。そこにはいろんな方法の可能性があり、どんな方法を試みてみることも許されているのである」とあるように、その方法の具体化はこれからの新人たちに委ねていたとも言える。その後の発言においても、「テレビ喜劇の発想、不埒な闖入者」の責任においてで述べたことから大きく展開することはなく、「テレビの呪文―観客席（六）―」（『兄弟一九六一〔昭和三六〕年六月）というエッセイの中で、テレビドラマにおける恐怖を喚起する死という絶対性と、人間を超えたものとして表現される「モノ」の絶対性に触れている程度だ。

椎名は「その男」以後も、「自由への証言」（NHK 一九六〇〔昭和三五〕年一〇月二一日午後八時三〇分〜一〇時放送）、「我等は死者と共に」（NHK 一九六二〔昭和三七〕年八月一日午後一〇時一五分〜一一時五分放送）、「約束」（NHK 一九六四〔昭和三九〕年一月二〇日午後九時四〇分〜一〇時二九分放送）などのテレビドラマを手掛けているが、演出家による脚本の歪曲を問題視しており、実際にそのような事態に陥った作品を放送中止にしている。⁽²⁸⁾ 「自由への証言」や「約束」では芸術祭奨励賞を受賞しており、同時代の評価も高かったが、テレビドラマ制作をめぐるこうした困難、ひいては商業主義的な力学が徐々に椎名からその可能性を奪い取っていったのであろう。

野間宏は、椎名のテレビドラマ「その男」を高く評価しており、それを見終えた後、「一時間という時間はたちまち去り、ただあとに感動によってしめつけられ、また解放されて生々としている自分が置かれているのを私は知った。（中略）椎名麟三の新しい思想がテレビジョンのなかにはっきりと結晶したことを認めた⁽²⁹⁾」と述べている。野間は以前からテレビに関心を持っており、自身もNHKのテレビドラマ「石の顔」（一九六〇〔昭和三五〕年三月一八日午後九時〜一〇時放送）を手掛けている。その経験から得たテレビドラマ制作に対する問題意識を語ったのが「行詰ったテレビ・ドラマ」（初出不明 一九六〇〔昭和三五〕年五月⁽³⁰⁾）であり、テレビドラマに孕まれている空間的、時間的な制約や、テレビのイメージそのものが持っている問題を解決しなければならぬと述べている。前者への対応については、「石の顔」制作時に、「写真パターンによって画面の流れ、画面に動く時間の進行を停止させ、再び流れを動かすということによって時間のスピーディな流れを確実にとらえまた停止する画面の中に時間の永続性をのぞかせる方法」を演出家の和田勉と試みたと言っている。⁽³¹⁾ 野間の「強烈なイメージの追求者・和田勉」（『現代挿花』一九六一〔昭和三六〕年八月⁽³²⁾）にはっきりと見て取れるように、野間は演出家としての和田を高く評価しており、野間が椎名のテレビドラマ「その男」や、安部公房の「円盤来たる」（NHK 一九五九〔昭和三四〕年二月六日午後八時四五分〜九時三〇

分放送)、「日本の日蝕」(NHK 同年一〇月九日午後八時三〇分〜九時四〇分放送)を評価するのも、和田の効果的な演出と無関係ではない。

野間が「円盤来たる」や「日本の日蝕」を高く評価していたように、安部公房はテレビにおける芸術表現に極めて意識的であった作家の一人である。周知のように、安部の表現領域は小説のみならず、演劇、映画、ラジオドラマなど多岐にわたっているため、安部の視野にテレビが入り込んでくることは必然であったと言えよう。「アスピリン・ドラマ論」(『群像』一九五七〔昭和三二〕年一二月)はテレビに触れた安部の発言の中でも早いものだが、「テレビの出現は、現状がどうであれ、やがてかならず文化の新しい段階をきざすことになるにちがいないと思うのだ。／＼もしかすると(おそらく)映画以上の、はるかに根本的な革命になるのではないかという気がする」と述べ、「テレビの壁 ドラマ番組について」(『放送朝日』一九五八〔昭和三三〕年七月)でも、「日本文化は、伝統的に、肉體表現の点でたちおくられている」が、「案外テレビあたりが、その日本的な壁をうち破る突破口になりそうな気がする」と、テレビの新鮮さに期待を寄せている。「即興性と一回性」(『キネマ旬報』一九五八〔昭和三三〕年九月一日)では、同時代の他の言説と同様に、テレビの特徴を「一回性(即興性)と同時性」にあるとし、テレビドラマというものがあるとすれば、「それはあくまでも一回性のうえにたった、これま

でのドラマの常識とはまったく相反するものだろう」とその表現を模索している。「テレ・ミュージカルスへの誘い 芸術の分化から総合へのみち」(『放送と宣伝 CBCレポート』一九五九〔昭和三四〕年三月)では、大衆性のある総合芸術であるミュージカルとテレビを結びつけた、「テレ・ミュージカルス」に魅力を感じているが、この芸術の総合化は、当時の論者に共有されていた論点でもあった。⁽³⁾

内村直也・吉川義雄編『現代演劇講座 別巻 ラジオ・テレビのドラマ』(三笠書房 一九五九〔昭和三四〕年二月)で「ドラマのジャンル」の一つとして「アヴァンギャルド(ラジオ・テレビ)の執筆を担当した安部は、テレビドラマという様式について以下のように記している。

前衛的様式の工夫が、その主力部隊である大衆の現実認識を展開するためのものである以上、必然的に、もともと大衆的な伝達の方法であるラジオやテレビに、その積極的な関心を向けざるをえないことも事実である。ラジオ・テレビにおける前衛劇は論じにくいにしても、前衛的精神にとつてのラジオ・テレビは、重大な問題なのである。(中略)私はラジオドラマという言葉にさえ、ある種の抵抗を感じてしまう。あまりドラマという言葉に、しばられすぎているような気がするのだ。現に、映画ドラマという言葉などありはしない。思いきって、ラジオ芸術という言葉にでも変えてしまつたら

どうだろう。テレビ映画、テレビドラマという言葉も同様である。

この発言によれば、安部は、テレビという新しいメディアと〈文学〉との接点としてテレビドラマに期待を寄せていたわけではなく、大衆の現実認識を展開するための前衛的様式にとつて、ラジオやテレビという大衆的な伝達方法が重要であるが故に、それらに関心を寄せていたということになる。そこに生じる（ラジオ芸術）や（テレビ芸術）が、結果的に「ラジオドラマ」や「テレビドラマ」という形を採っているだけであり、安部の意識の中では「ラジオドラマ」や「テレビドラマ」などという表現領域など問題ではなかったとも言える。このことは、安部を「小説家」や「劇作家」などという語で捕捉することが聊かの誤謬を含んでいることと同義である。

「日本の日蝕」で芸術祭に参加した際に行われた、内村直也・阿木翁助・久住悌三・石川甫との座談会「芸術祭の条件―つくるものからの発言―」（『テレビドラマ』一九五九〔昭和三四〕年一二月）でも、相変わらず芸術表現としてのテレビに期待を寄せる発言を繰り返すと同時に、当時の多くの論者が求めていたテレビ批評の確立にも言及している。前掲した中村光夫との対談「テレビジョン時代と芸術」での安部の発言や、これまで紹介した発言を総合すると、テレビを取り巻く現状を批判しながらも、テレビという新しいメディアに期待を寄せ、その表現の可能性を模索

していた安部の姿がはつきりと見えてくるだろう。

そのようなスタンスの安部が手掛けた主な（テレビ芸術）、テレビドラマを列挙すれば、前掲の「円盤来たる」、「日本の日蝕」に加え、小説をテレビドラマ化した「魔法のチョーク」（NHK一九五八〔昭和三三〕年五月九日午後八時四十分～九時三十分放送）、「人間そっくり」（CBC一九五九〔昭和三四〕年七月二五日午後三時～四時放送）、芸術祭受賞作品である「煉獄」（KB一九六〇〔昭和三五〕年一〇月二〇日午後八時～九時三十分放送）、「虫は死ぬ」（HBC一九六三〔昭和三八〕年一月一日午後九時～一〇時放送）、「目撃者」（RKB一九六四〔昭和三九〕年一月二七日午後八時～八時五十分放送）などがある。安部の企画、構成、監修、原案で、一九六二〔昭和三七〕年七月一日から一月二四日にかけて毎週土曜日午後九時三十分から一〇時まで全二〇回放送されたNETの「お気に召すまま」という「前衛ドラマ・シリーズ」も存在し、それを報じた新聞記事「画面にもっと空想を ドラマ制作に乗り出す安部公房氏」（『報知新聞』一九六二年六月二七日）では、「いまのテレビ・ドラマは、動脈硬化状態です。オリジナルにしても文芸ものにしても、一つの型にはまった感じでおもしろくありません。前衛的でわかりやすく、おもしろいというドラマを作るのがねらいです」と、先に引用した『現代演劇講座 別巻 ラジオ・テレビのドラマ』収録の安部の記述を實踐するべく、前衛的でもあり大衆的でもあるよう

な創作的跳躍を試みた。当時の新聞報道によれば、この企画には星新一や倉橋由美子も協力したという⁽³⁵⁾。安部はこのシリーズのドラマに出演も果たし、シリーズ終了時にも改めてテレビの力に言及した上で、「近い将来、本場のテレビ・ドラマツルギーが映画、舞台からの借り物としてでなく確立されるように思う⁽³⁷⁾」と語った。

雑誌『テレビドラマ』（一九六五〔昭和四〇〕年四月）には、早くも「安部公房作品集」という特集が組まれており、テレビドラマ「目撃者」、「煉獄」、「人命救助法」、「ラジオドラマ「チャンピオン」のシナリオと、和田勉、福田善之、玉井五一、久野浩平による安部公房論が掲載された。既にこの時期に、安部のテレビドラマは一つの芸術的功績として対象化されつつあったことが分かる。他の作家同様、一九六〇年代後半に入ると安部もテレビからは手を引くようになるが、それでもテレビを全否定することではなく、大宅壮一との対談「テレビ時代の思想」（『潮』一九六六〔昭和四一〕年六月）ではテレビで「いいものを作るといふこと」や、テレビの影響力の強さに「免疫を作る以外ない」ことを訴えている⁽³⁶⁾。

さて、最後に本稿でこれまでに何度も触れてきた雑誌『テレビドラマ』についてまとめておこう。本稿で紹介してきたように、この雑誌には佐々木基一や椎名麟三、安部公房ら、一九五〇年代後半から六〇年代前半にかけてテレビドラマ制作に携わった多く

の作家、文学者たちのシナリオや、テレビをめぐる発言が掲載されている。『テレビドラマ』は、一九五九〔昭和三四〕年九月に「全国の新しくそして有能な作家群、あるいは演出家たちの野心的な実験の場」（創刊号編集後記）であることを目指して現代芸術協会から創刊されたテレビ芸術専門誌であった。誌上でテレビドラマ脚本の新人コンクールを計一五回行うなど新人発掘にも努め、一九六五〔昭和四〇〕年一二月号を最後に休刊するまで、六年余り計七四冊を刊行した。休刊の一年ほど前からその表紙には「わが国唯一のTV芸術専門誌」と銘打たれてもいた。

表は、この雑誌に掲載されたテレビドラマの主なシナリオであるが、安部公房、石原慎太郎、寺山修司など、幅広い表現領域で活躍していた作家たちや、谷川俊太郎、長谷川龍生といった詩人たち、その他脚本家、映画監督、放送作家たちが名を連ね、若き日の渡辺淳一や井上厦（ひさし）の名も見える。特に渡辺淳一の「人工心臓」は、誌上で募集された第四回テレビ新人コンクルールの当選作として掲載されたものであり、選にあたった椎名麟三はこれを「見事な作品」、「現代に対する一個の文明批判となっている」と絶賛した⁽³⁸⁾。

『テレビドラマ』が休刊した一九六〇年代後半、テレビドラマは商業主義的な傾向を強めてその個性を失い、メロドラマやホームドラマが独占するところとなると同時に、専門的な放送作家の成熟をもたらすことになった。本稿で取り上げてきた作家、文学

表 『テレビドラマ』に掲載された主なシナリオ

巻号	刊行年月	作 品
1-1	1959年9月	田中澄江「愛する（一）」、谷川俊太郎「顔又はドンファン之死」
1-2	1959年10月	野上彰「夕立」、田中澄江「愛する（二）」、真船豊「目覚時計」
1-3	1959年11月	北条秀司「朱雀門の鬼」、内村直也「今昔隅田川」、大林清「あの波の果てまで」
1-4	1959年12月	安部公房「日本の日蝕」、城山三郎「壁」、石原慎太郎「この情報を買ってくれ（I・II）」
2-1	1960年1月	石原慎太郎「この情報を買ってくれ（III・IV）」
2-2	1960年2月	内村直也「追跡」、橋本忍「私は貝になりたい」「いろはにほへと」
2-3	1960年3月	水木洋子「もず」、高木彬光「朱の奇跡」
2-4	1960年4月	佐々木基一「愛人」、水木洋子「もず（第二回）」
2-5	1960年5月	新藤兼人「おばあちゃん」
2-6	1960年6月	内村直也「迷暗」
2-7	1960年7月	羽仁進「家出する時」
2-9	1960年10月	村山知義「多ぜいの妻」
2-10	1960年11月	新藤兼人「穴」
2-11	1960年12月	石原慎太郎「降霊」、城山三郎「サンド・ストーム」
3-2	1961年2月	大島渚「青春の深き淵より」、谷川俊太郎「電話」
3-4	1961年4月	長谷川龍生・井田一衛「10円玉」
3-5	1961年5月	木下順二「口笛が冬の空に」、村上元三「散らで残れる」、河野典生「きみの出会った男」
3-6	1961年6月	谷川俊太郎「あなたは誰でしょう」
3-7	1961年7月	渡辺淳一「人工心肺」、八木柙一郎「曲り角でこんにちわ」、寺山修司「家族あわせ」、藤本義一「室内楽」
3-9	1961年9月	井上厦「テロロジカ」、谷川俊太郎「死ぬ」、矢代静一「うらおもて」
3-10	1961年10月	小林勝「市民の皆さん お宅はすきだらけです」
3-11	1961年11月	木下恵介「流し雛」、水尾比呂志「いつも」
3-12	1961年12月	開高健・角谷定夫・内田栄一「百米道路」、坂上弘「ある休暇」
4-1	1962年1月	長谷川龍生「かつおのえぼし」、藤本義一「背と腹」
4-2	1962年2月	宇野信夫「恋と袈裟」
4-3	1962年3月	谷川俊太郎「りんご」
4-4	1962年4月	飯沢匡「私の秘密」以後、内村直也「星を眺める最後の夜」
4-9	1962年9月	伊馬鶴平「夕餉前」、清水邦夫「天才の秘密」、藤本義一「街から来て村を通過して街へ」
4-11	1962年11月	新藤兼人「断層」、谷川俊太郎「祭」
4-12	1962年12月	藤本義一「可愛い恋人」
5-1	1963年1月	田中澄江「あの鳥はもうない」、水木洋子「日々の平安」
5-2	1963年2月	城山三郎「汽車は夜9時に着く」
5-3	1963年4月	高橋光子「世間」
5-4	1963年5月	早坂暁「おかあさん（誕生）」、
5-5	1963年6月	寺山修司「母がひとりで挽くコーヒー挽き機械」
5-7	1963年8月	八木柙一郎「男嫌い」
5-8	1963年9月	村上元三「江戸の鳥」
5-9	1963年10月	高橋光子「夜」
5-11	1963年12月	田中澄江「一番から三番まで」、山崎正和「作戦'64」
6-1	1964年1月	新藤兼人「わたしはもう歌わない」、藤本義一「四角い空」、安部公房「虫は死ぬ」
6-3	1964年3月	早坂暁「雪の下」
6-4	1964年4月	谷川俊太郎「終電まで」
6-10	1964年10月	福田善之「思いだしちゃいけない」
6-12	1964年12月	大島渚「家庭の幸福」
7-1	1965年1月	椎名麟三「約束」、羽仁進「ふたたび五月が……」
7-2	1965年2月	福田善之「異聞はがくれ」、水木洋子「あぶら照り」、大島渚「青春の深き淵より」、橋本忍「いろはにほへと」、安部公房「日本の日蝕」
7-4	1965年3月	宮本研「ふりむくなマリー」、早坂暁「聖火」
7-5	1965年4月	安部公房「目撃者」「煉獄」「人命救助法」
7-8	1965年7月	新藤兼人「おんな」
7-11	1965年10月	早坂暁「太陽がまぶしい」

者たちの脚本によるテレビドラマがしばしば「難解」「観念的」という語で評されてもいたように、戦後大衆社会をつくり上げたテレビというメディアと、前衛的芸術性との調和はやはり困難だったのだろう。このような状況の中で、テレビドラマは、戦後活躍していた前衛的な作家、文学者たちとの接点を徐々に失っていったのである。

だが、少なくとも一九五〇年代後半から六〇年代前半において、テレビという新しいメディアは、少なくとも一部の作家、文学者にとっては、「一億総白痴化」を促す装置とは別の可能性を帯びた何かであった。古田尚輝が指摘するように⁽⁴⁾、この時期と重なる一九五八（昭和三三）年一〇月から一九六四（昭和三九）年一〇月までは、松竹、東宝、大映、新東宝、東映、日活の大手映画会社六社が劇映画のテレビ放送への提供を拒否した期間でもあり、自ずと各テレビ局のテレビドラマ制作能力や、テレビドラマの価値が高まっていった。作家、文学者のかかわりはそうした状況とも関連するのであるが、それ以上に、その発言や実践にはテレビの可能性に対する期待が充満しているのである。

おわりに

これまでに述べてきたように、一九五〇年代後半から六〇年代前半のテレビ文化黎明期と〈文学〉との接点には多くの論点を見出すことが可能である。いくつかの論点を整理すると、まず、作

家や文学者のテレビ視聴のあり様や、テレビ受容を分析するような研究が考えられるであろう。作家や文学者たちがこの新しいメディアをどのように受け止め、それをどのように評価／批判したのか、あるいは、テレビを見ることと、そのことについて書くことが連動した場合、その表現がどれほどの密度を持っているのか吟味することも求められることになるだろう。作家、文学者がテレビ出演した場合には、このメディアに自己を映し出すことに対する感覚も検討されるべきであろう。その際の作家、文学者たちの発言や自作解説については、現存する映像資料を確認してその整理に努める必要がある。

そうした作家とテレビとの関係をめぐる論点に加えて、黎明期のテレビ文化と〈文学〉との接点は、作家や文学者たちのテレビドラマ制作という形として現れるところにもう一つ別の大きな論点が見出せる。この時期のテレビドラマにも様々な表現の水準が見られるが、ここでは、日本文学の名作がテレビドラマ化を通じて消費されていく方向性と、テレビという新しいメディアの可能性に期待を寄せ、テレビドラマを通じて表現を模索する方向性が見られる。ただ、いずれの方向性を分析する場合でも、まずはその映像資料の確認が前提となることは言うまでもない。

ともあれ、当時の映像資料の確認を急ぎ、一九五〇年代後半から六〇年代前半のテレビ文化黎明期に、テレビという新しいメディアを通じて〈文学〉がわたしたちの日常に浸透し、ときにそ

の中で消費され、ときに日常を揺るがす、そのプロセスや痕跡を追っていくことが今後の課題となることは間違いない。具体的に言えば、本稿で紹介した佐々木基一、椎名麟三、安部公房らのテレビドラマを一つ一つ検討していくことが次の作業となる。追って報告したい。

註

- (1) 概してこのパラグラフは、萩原滋「日本のテレビ放送小史」(萩原滋編『テレビという記憶 テレビ視聴の社会史』新曜社 二〇一三年二月)によった。テレビの普及率については、「主要耐久消費財の普及率(全世界)」(総務省統計局監修『新版 日本長期統計総覧 第4巻』日本統計協会 二〇〇六年二月)、テレビの放送受信契約数については、「ラジオ・テレビジョン放送局数及びテレビジョン放送受信契約数」(『同 第5巻』同)も参照した。
- (2) 堀江秀史「寺山修司のテレビメディア認識—NHKアーカイブス発掘資料『一匹』(1993)を中心に」(『映像学』二〇一一年五月)、永野宏志「電子メディア時代における異化—一九六〇年前後の安部公房のテレビ脚本・SFから『砂の女』へ—」(『日本近代文学』二〇一〇年十一月)、樋口尚文「矩形の荒野に描かれた天才画—清張原作テレビドラマ史論」(『松本清張研究』二〇一二年三月)など。
- (3) このことは、北村充史『テレビは日本人を「バカ」にしたか? 大宅壮一と「一億総白痴化」の時代』(平凡社新書 二〇〇七年二月)に詳しい。
- (4) 北村充史『テレビは日本人を「バカ」にしたか? 大宅壮一と「一億総白痴化」の時代』(前掲) 参照。
- (5) 「小僧の神様」はNTVで一九五七年四月二日午後八時から八時三〇分まで放映、「細雪」もNTVで同年同月三日から六月二六日にかけて毎週午後一〇時一五分から四五分まで全一三回放映された。
- (6) 「名犬リンチンチン」は、NTVで一九五六年一月二日から一九六〇年二月二七日まで毎週放映されていた児童向け冒険西部劇で、子どもたちの人気番組であった。「口笛を吹く男」はNHKで一九五六年七月一日から翌年四月六日まで毎週放映されていた。
- (7) 『NHKは何を伝えてきたか NHKアーカイブスカタログ—テレビ番組放送記録+番組小史 1953~2008』(NHK放送総局ライツ・アーカイブスセンター 二〇〇八年二月) 参照。「こんやく問答」は一九五四年二月一五日から一九五七年四月六日まで毎週放映されていた。
- (8) 武智鉄二『恐怖時代』について(『武智鉄二全集第一巻 定本・武智歌舞伎①歌舞伎I』(三二書房 一九七八年十一月)、「谷崎潤一郎の戯曲について」(『同 第四巻 同④能と前衛』(同

- 一九七九年一月）、森彰英『武智鉄二という藝術 あまりにコテンポラリーな』（水曜社 二〇一一年一月）参照。
- (9) 『テレビドラマ全史 1953～1994』（東京ニュース通信社 一九九四年五月）参照。
- (10) 『テレビドラマ全史 1953～1994』（前掲）参照。
- (11) 佐々木欽三「志賀直哉のテレビ出演」（『図書』一九八八年六月）参照。
- (12) 「うず潮」は一九六四年四月六日から翌年四月三日にかけて毎朝八時一五分から三〇分まで放送された。
- (13) 谷崎潤一郎「ラヂオ漫談」（『毎日新聞』朝刊 一九五三年一月一八日）、「四季」（『朝日新聞』PR版 一九六二年五月～六月、一九六三年二月～三月、九月）など。なお、「四季」については『谷崎潤一郎全集 第十九卷』（中央公論社 一九八二年一月）収録の本文を参照した。
- (14) 『新潮日本文学アルバム7 谷崎潤一郎』（新潮社 一九八五年一月）にこのときの写真が掲載されている。
- (15) NHKアーカイブスHP (<http://www.nhk.or.jp/archives/>)上の放送番組表参照。
- (16) 一九六六年一〇月一六日付『読売新聞』朝刊のテレビ欄には、「テレビざらいで知られる作家の川端康成氏が、はじめて本格的にテレビの画面に登場する」とあり、翌週二二日にNTVの番組「すてきな夫婦」にフィルム撮影という形で川端が登場することが伝えられている。この番組で取り上げられた女優の望月優子夫妻の仲人を川端が務めたことから撮影に応じたというが、当時のテレビ欄を確認すると、実際にそれが放送されたのは二二日ではなく、二九日であったようだ。
- (17) 長谷川尚「川端康成のテレビ出演」（長谷川泉編『現代のエスプリ 川端康成』至文堂 一九六九年四月）参照。「たまゆら」は川端康成がNHKの連続テレビ小説のために書き下ろした作品で、一九六五年四月五日から翌年四月二日にかけて毎朝八時一五分から三〇分まで放送された。
- (18) この番組は一九六八年一〇月一八日午後九時四〇分から一〇時一〇分まで放送された。
- (19) この番組は一九六八年一〇月一九日の午前八時三〇分から九時三〇分まで放送され、川端と芥川也寸志との対談は中継録画放送であったようだ。当日の『読売新聞』朝刊掲載のテレビ欄や、長谷川尚「川端康成のテレビ出演」（前掲）を参照した。
- (20) 「式の模様を宇宙中継」（『朝日新聞』夕刊 一九六八年二月九日）参照。
- (21) 「テレビ・スタジオの川端康成氏」（『週刊新潮』一九六一年四月一〇日）参照。
- (22) 一九六一年一〇月三〇日付『朝日新聞』朝刊掲載のテレビ欄参照。
- (23) 本文は『小林秀雄全集 第十三巻 人間の建設』（新潮社

二〇〇一年一月）を参照した。

(24) 佐々木はこの論考の中で、加藤秀俊「テレビ文明の展望」〔『中央公論』一九五八年二月〕を参照しながら、やはり「見物人」の反応に触れている。ちなみに佐々木は、これに続く論考「映画とテレビー現代芸術はどうなるか(8)ー」〔『群像』一九五八年八月〕で、「見物人との直接的な積極的関係をうちたて、画面から映像が飛び出て、見物人の心に不安や感動や認識をよびますところに、テレビ独自の面白さがあるのではないか」と述べているが、テレビドラマ「窓」ではそれを実践したことになろう。

(25) 佐々木基一「額ぶちの破壊」〔『キネマ旬報』一九五八年九月一日〕。

(26) 佐々木基一「テレビ禍」〔『テレビドラマ』一九六〇年四月〕参照。放送された台本に不満を持った佐々木は、『テレビドラマ』のこの号に自身で改稿した「愛人」の台本を掲載している。

(27) 一九五九年五月一日付『東京新聞』テレビ欄の「反響」には、当時のある視聴者が「近ごろ考えさせられるドラマで、見ごたえのあった佳作」と感想を寄せており、和田勉の演出も評価している。

(28) 椎名麟三「表現の自由を守ろう」〔『テレビドラマ』一九六二年九月〕参照。

(29) 野間宏「思想の結晶化 椎名麟三・作「その男」をめぐる問

題」〔『キネマ旬報』一九五九年六月一日〕。他にも、野間は「視覚、聴覚の世界」(初出不明『野間安全集 第十七卷』筑摩書房 一九七〇年二月)の中で、佐々木基一の「窓」を高く評価している。

(30) 「野間宏、初のテレビ・ドラマ」〔『朝日新聞』朝刊 一九六〇年三月一六日〕参照。

(31) 本文は『野間安全集 第十七卷』(前掲)を参照した。

(32) 「石の顔」で野間宏と和田勉が試みようとしたことは、野間宏「衝突する二つの世界「石の顔」は何を生んだか」、「和田勉「石の顔」の私の方法」〔『キネマ旬報』一九六〇年五月一日〕でさらに詳細に述べられている。

(33) 本文は『野間安全集 第十七卷』(前掲)を参照した。

(34) 花田清輝・安部公房・羽仁進・佐々木基一・中原佑介・佐藤忠男・榎木恭介「ジャンルの総合化と純粋化」〔『季刊現代芸術』一九五九年六月〕参照。安部公房は、本文で取り上げた中村光夫との対談「テレビジョン時代と芸術」〔『思想』一九五八年一月〕でも同様の発言をしている。ちなみに花田清輝も「テレビと小説ーテレビにおける総合芸術への期待についてー」〔『キネマ旬報』一九五九年三月一日〕で、テレビを通じて「総合芸術」の姿を模索しており、実際にテレビドラマ「就職試験」(NHK 一九五九年七月二四日午後九時〜一〇時放送)の脚本を書いて、制作に携わった。

- (35) 「画面にもっと空想を ドラマ制作に乗り出す安部公房氏」
 『報知新聞』一九六二年六月二七日)、「NETに異色ドラマ」
 (『読売新聞』夕刊 同年七月二日)、「安部公房、夢と取組む」
 (『朝日新聞』朝刊 同年同月一四日) 参照。
- (36) 「(ドラマ制作に乗り出す安部公房氏)『報知新聞』の談話記事」の解題 (『安部公房全集16 [1962・4・1962・11]』新潮社一九九八年二月) 参照。
- (37) 「安部公房氏がテレビ初演出」(『東京新聞』一九六二年一月二三日)。
- (38) 「審査員選後評(椎名麟三)」(第四回テレビドラマ新人コンクール入選作発表)『テレビドラマ』一九六一年七月) 参照。
- (39) 例えば、『中央公論』(一九六六年九月)の特集「テレビ時代の実態」に寄せられた山本明「ホームドラマの思想」や、民放ディレクター匿名座談会「番組・代理店・スポンサー」は、こうした状況を物語っている。
- (40) 一九六〇年一月二六日付『読売新聞』朝刊の「テレビ週評」における椎名麟三作「自由への証言」への評や、同じく一九六二年一月二二日付同紙同記事における安部公房作「モンスター」への評など。
- (41) 古田尚輝『鉄腕アトム』の時代―映像産業の攻防(世界思想社 二〇〇九年二月) 参照。

〔付記〕

テレビドラマの放送年月日や放送時間は、『テレビドラマ全史 1953～1994』(東京ニュース通信社 一九九四年五月)やNHKアーカイブスHP (<http://www.nhk.or.jp/archives/>)上の放送番組表、当時の新聞のテレビ欄等を参照した。なお、本稿は、JSPS科研費(課題番号25770084)の成果の一部である。

Television Which Writers Watched — TV Drama as the Possibility —

Keiji SEZAKI

The TV culture began to spread among the daily life of men of letters from the 1950s to the 60s. A literary critic such as Kiichi Sasaki, writers like Rinzo Shiina Hiroshi Noma, and Kobo Abe would attach great hopes for the future to this new medium, and they would take the form of TV Drama work. The scenarios of writers who played active parts after the war and many descriptions about TV are found in the published magazine “TV drama” in those days.