

## 新しい、メディア、テレビ..

### 1958年『マンモスタワー』再見

関 口 久 雄

新しい、は、絶対的ではない<sup>(1)</sup>、新しい、もの・こと・人は、常に現れる、そして、さらなる新しい、が登場すると、これまでの新しい、は、当然のように、新しい、ではなくなる、しかし、それらのかつての新しい、が、単に新しさの価値を失い消えていくのではない、その多くは日常のあたりまえの風景の中に同化していく<sup>(2)</sup>、それは同時に、既存の／日常の、を当然ではなくしてしまう、結果、常套句、かつては…だったのに、と、新しい、が批判されることは少なくない、ただし、これまでとは異なるものさしで、これまで処理してきた諸々と改めて向き合えばよい、これまでの勿論を異化するだけである、さらに、新しい、は、若さや活気に溢れ、時には、貪欲で無謀なふるまいがなされることもある、けれども、新しい、は、それまでに存在しなかった、さまざまな可能性の探求のための創意工夫／試行錯誤が許される刹那の時間<sup>(4)</sup>、たとえば、新しい、形式の創成によって、表現の幅が広がる、否、産業が転換、否、社会の構造が一変する場合もある<sup>(5)</sup>。

1958(昭和33)年11月16日、日本のKRTという放送局<sup>(6)</sup>で、一話完結のドラマが放送された、それ

が『マンモスタワー』である。<sup>(7)</sup>マンモスタワーとは、同年の12月23日に竣工した「日本電波塔」、通称「東京タワー」、戦後日本の経済成長のシンボル、そして、新しく登場したメディアテレビにとって不可欠な電波発信の拠点。<sup>(8)</sup>その建設中のタワーを見上げる観光客たちへのバスガイドのアナウンスの場面からドラマははじまった。<sup>(9)</sup>

この大鉄塔は、フランスはパリ、パリはエッフェル塔より三十米以上も高いのでございます。正称は日本電波塔、ニックネームは東京タワー。世界に誇る日本の名物が、又一つ増えたことになるのでございます。やがて塔の頂上から全国へ流れるマスコミの王者、テレビ、ラジオの電波、歌と踊り、音楽、そして言葉、言葉、言葉…始めに言葉ありき、言葉は神なりきとは聖書の中の文句でございますが、この電波塔こそは現代の神社であると同時に、これはある社会評論家の言葉でございます。

そのドラマは、あくまでもフィクション、しかし、当時、映像を用いた娯楽メディアの王様であった映画と新参者のテレビの対立、それによって生じた混乱がリアルに描かれている。<sup>(10)</sup>

冒頭、映画会社の社長が重役会議の場で、テレビを以下のように評する。

伝統の力というものを無視しちゃいかんよ、諸君。テレビ恐るるに足らず。我々映画人が築いた基盤とい

うものは、そう一朝一夕に崩れるもんじゃないよ。(…) テレビ番組の愚劣さ。本当に見るのはただ画面に映っていやいいていうやりかただからな。あーいうものをまじめに見るのはね、たった1週間だよ、飽きが来たらね、床の間に飾ってこれはもう装飾品にすぎんだ。(…) 所詮テレビなんてものは迫力のない家庭娯楽にすぎんだ、ところが映画は違う。色付き、ワイド、裸あり、ピストルありだ。なんでもやれる。なんでも出来る。

重役たちも同様に映画というメディアの力を信じきっていた。

確かに我々はテレビのハッターリに幻惑されているかもしれんな。パチンコが出来た時、映画の非常に大きな敵だっっていわれたが、今はパチンコなぞ、問題じゃないからね。

ジャーナリストも騒ぎすぎますよ。テレビの台数、既に100万、これは事実だ。けどね、1台につき、5人の平均の聴取者として、1日500万の、その映画人口を失うという、この計算納得できない。飛躍しすぎてますよ。現に我々の映画は、大いに儲かってるんやからね。

儲かっている。無用なテレビ・コンプレックスは捨てるべきですかな。

一方、物語の中盤で、映画を全国の映画館に売りに歩く営業マンが若い企画室の社員たちに、過酷な世情を愚痴る。

不景気、不景気、不景気、ただこの不景気の一語に尽きるよ。えーあんたがたこんな陽の当たる部屋で、でんと腰を下ろして、つまらない原作の争奪戦に参加しているだけだから、冷えて風が身にしみねえだろうけどよ。俺たちセールスマンはちがう。吹きっさらしの中で、凍え死にそうだよ。この集計表を見てもわかるとおり映画を来る客は日増しに減る一方だ、テレビに追われて、映画館はガラガラ、ネズミがゾーロゾロ、俺たちは売れねえフィルム抱えてウーロウロだ。へっ、笑いごとじゃねえよ、まったく。たとえば俺はよ、こないだなんも知れねえ温泉地行つたんだ、そこは山と山の間で挟まれてテレビが写らないから、温泉客の暇つぶしには映画を見るほかねえんだよ。えー俺たちはそういうところ行って、やっとの思いでフィルム売りつけて食いつないでいるんだぜ。ほんとに重役が一体そういう状態をどういう風に考えてんのか、俺は、ほんとに連中の頭を疑うよ。えーあんたたちまだ若いんだからね、今のうちこんなところ追ん出て、デパートのネクタイ売り場なんかで働いたらどう、いや、ほんとの話、映画はもうダメ。

果たしてどちらが正しいのであろうか。ドラマの中では、それは描かれていない。なぜなら、その時点での、今の物語だからである。しかし、私たちは、その行く末を知っている。放映された今から60年前の1958年とは、映画館の入場者数がピークとなった年であった。だが、その翌年から、急激に映画人口は減っていく。<sup>(1)</sup>

他方、放送開始当初から「電気紙芝居」と揶揄され、「一億総白痴化」等の批判も浴びはじめてきたテレビであるが、1958年を境に躍進を遂げていく。<sup>(12)</sup>

その対立がいろいろなカタチで鮮明化されていくとともに、芸術的と合理的<sup>(13)</sup>、徒弟制度と若き才能<sup>(14)</sup>、映画会社のスターとテレビ俳優<sup>(15)</sup>、そして、その労働環境<sup>(16)</sup>、といったさまざまな問題も登場してくる。

さらに、映画が上映される前に流されるスライド広告の営業をしている、無声映画時代の活動弁士に、メディアの世界の栄枯盛衰を語らせている。<sup>(17)</sup>

時の流れ、どうもこいつには勝てません。私は、そのトーキーの出現以来もう手もなく失職しました。昔はね、月給取りが三十円取つとる時、私は九十円取つとりました。その頃は、あんだ、本牧のチャブ屋が十円です。まあ、しかし、みんな昔の華やかな夢で、私の頑張りもですな、そのトーキーの出現には齒が立ちませんでした。

いずれにしても、『マンモスタワー』は、内容のみならず、演出的にも<sup>(19)</sup>、技術的にも<sup>(18)</sup>、そして、その意気込みとしても、非常に優れた「テレビドラマ」作品であった。<sup>(21)</sup>

マクルーハンは、テレビという、新しい、メディアについて、1966年の「テレビとは何か」という講演で、以下のような「予言」をしている。<sup>(22)</sup>

テレビが登場するとテレビは映画形式のまわりをとり囲んでしまったので、結果として、映画は一つの芸術形式となった。映画はそれまではきわめて卑俗なものであった。それが今では芸術である。およそ新しい環境が古い環境のまわりに登場すると、古い環境は芸術形式となる。馬車のランプ、馬車の車輪、丁型フォード、なんでもそうである。このことはきわめて高い知的水準で適用される。鉄道と工業の機械世界が新しいものであったとき、それは古い農業的世界のまわりをめぐるって、それを詩に変えた。農業世界がロマン主義の運動の世界となり、大いなる遺産の世界となったのである。一方で新しい機械の世界は極悪非道のものとして忌み嫌われていたのである。エレクトロニクス回路が登場すると、それは機械的世界をとりまいて、機械的世界を芸術形式に変えた。すなわち抽象的・非具象的芸術である。いつでも新しい環境が現れると、それは墮落であり、極悪非道のものであると非難され、それまで墮落であり極悪非道とされてきていた古い環境の方が芸術になるのである。テレビが芸術形式になるのはいつのことだろうか。テレビは今はまだ環境的である。もちろん、テレビのまわりにはまだなにもないのだから、テレビは芸術形式ではない。いずれはテレビが芸術形式になり、すべての人がそれを認め、テレビが大芸術メディアであることに気がつくときがくるのである。

そして、最後に、次のように締めくくった。<sup>(23)</sup>

テレビが古いテクノロジーになったとき、われわれはテレビのすばらしい本質を真に理解し、ありがたく思うことだろう。

注

(1) 電信、電話、ラジオが実用化されはじめた十九世紀後半、それらの新奇なメディアが巻き起こした騒動を日常のリアルから検証した『古いメディアが新しかった時…19世紀末社会と電気テクノロジー』は、「新しいテクノロジー」というのは歴史的にみて相対的な言葉である」という一文からはじまる「マーヴィン 1988 = 2003」。

(2) 吉見俊哉は、マクルーハンのメディアの3段階(4段階)という枠組みを援用しつつ、以下のように論じている。「口承から筆記や活字へ、そして電子へというメディア変容のプロセスは、一方が破棄されて他方へ移るといった二者択一的な過程ではなく、一方に他方が重なっていくという積層的な過程である(…)社会の構成のなかで従属的な地位を強いられながらも、文字の文化のなかに口承の文化が、電子の文化のなかにも文字や口承の文化が保持されつづけるのだ」[吉見 1994, p.77]。新しいメディアが登場することによって、その世界が一変するわけではなく、古いメディアと新しいメディアが一定の期間、並立・共存するという複合的な状態になる。そして、徐々に、そのメディアとしての重要性(役割)の転換が起こり、古いメディアが淘汰されていくことになる。しかし、たとえば、電信や電話の登場によって郵便がなくならなかったように、古いメディアは決して消滅してしまうことはなかった。

(3) 異化(Doytsch Verwendung)：日常馴れ親しんでいる文脈から物事をずらして、不気味で見慣れぬものにする。プロレイトの異化効果が典型で、一種の目ざましの作用を意味する「大辞林 第三版」。

(4) 言いかえれば、歴史を知る、とは、いわゆる過去を、遺された未熟ととらえるだけでなく、その時代の、新しい、

と対峙する、日々変化し続ける、いわゆる今を、考えることなのかもしれない。

(5) しかし、さまざまなもの・こと・人の歴史を省察すればわかるように、新しい、が、目的通りに誕生し、想定通りに進化することは稀である。偶然に神様の悪戯が重なることによつて、既存を凌駕し、栄華を極め、そして、新たなデフォルトになつていく場合が多々ある。

(6) 1951年、朝日新聞社により計画された「朝日放送」、毎日新聞社により計画された「ラジオ日本」、読売新聞社により計画された「読売放送」、日本電報通信社（現在の電通）により計画された「東京放送」を一本化する形で、全国で6番目、東日本初の民間放送局として「株式会社ラジオ東京」は設立された（無線局を識別するためのコールサインはJOKR）。1953年「KRT」を略称とする（Kabushiki-gaisha Radio Tokyo から由来するが、テレビ放送開始をにらんだJOKR-TVにもちなんだとも言われる）。1955年に民間放送テレビ局として2番目に開局、アナログテレビジョン放送を開始（チャンネルは6）、在京民間放送唯一のラジオ放送とテレビ放送の双方を行う放送局となった。当時の新聞のラテ欄や雑誌の番組紹介では、ラジオは「KRラジオ」、テレビは「ラジオ東京テレビ」「KRテレビ」の名称が使われた。1960年「株式会社東京放送」と商号変更し、略称を「TBS」とする。同時に「東京テレビ」「東京ラジオ」という呼称を公式に採用した。1961年、社名呼称を「TBS」に統一。2000年以降、経営的な合理化等により、ラジオ放送制作部門とテレビ番組制作部門を子会社に分割等の組織の再編が繰り返され、2009年「株式会社東京放送ホールディングス」に商号を変更、日本で2番目の総務大臣から認定された認定放送持株会社として、TBSグループ「TBSテレビ」「TBSラジオ」「BS-TBS」を統括することになった【東京放送編 2002】[\[https://ja.wikipedia.org/wiki/TBSラジオ\]](https://ja.wikipedia.org/wiki/TBSラジオ) [\[https://ja.wikipedia.org/wiki/TBSテレビ\]](https://ja.wikipedia.org/wiki/TBSテレビ) [\[https://ja.wikipedia.org/wiki/東京放送ホールディングス\]](https://ja.wikipedia.org/wiki/東京放送ホールディングス)。

(7) それは日曜日の夜であった。後に「ドラマのKR（＝TBS）」と呼ばれるきっかけの一つでもある1956年から2002年まで数々の名作ドラマを生み出してきた東芝の一社提供の「東芝日曜劇場」の枠で、通常は21:00～21:54であるが、特別版として21:15～22:35（CM抜きで正味70分間）放送された。なお、『マンモ



ス・タワー』の表記は、後の文献等では「マンモス・タワー」と表記されることが多いが、実際に放送された番組タイトルは『マンモスタワー』となっている。本稿では『マンモスタワー』を使用する。

(8) 当時、世界一を誇った東京タワーの、その「高さ」にまつわるエピソードは、NHKの『プロジェクトX〜挑戦者たち〜』で描かれた建設現場の苦闘「東京タワー 恋人たちの戦い(2000年9月5日放送)」をはじめとして、いろいろと語られてきた。あまり知られていないものとしては、東京のテレビ局3局(NHK、日本テレビ、KRT)は、それぞれ独自の送信用テレビ塔を持っていた。そして、さらに3つのチャンネルが増えることが決まっていた、それらのテレビ局の放送塔を1つの「総合電波塔」にまとめてしまうという計画が進められ、実際の建設がはじまった。しかし、建築基準法の高さ制限に抵触すると東京都が待ったをかけ建築がストップしてしまった。その異議を「タワーは建物ではなく、構築物だ」として覆してしまったのが、1957年に戦後最年少39歳で郵政大臣になった田中角栄と言われている。その後の田中郵政大臣は、全国のテレビ局免許を大量に認可して日本のテレビ放送のネットワーク基盤をつくっていくことになる[北村 2007, pp.126-141]。竣工の2週間後、翌年の1959年1月10日、その地上333mから最初の電波が関東一円に発信、4月10日、皇太子ご成婚パレードのテレビ中継を1500万人の人たちがブ라운管を通して目にするようになった。

(9) 実際は、そのバスガイドの観光案内の場面の前に、東京タワーの工事現場とその作業音を背景に、「マスコミ、この巨大な つかまえ所のない 怪物」「マスコミ、ふみつぶされそうな 人間たち」という文章が現れ、そして、タイトル「マンモスタワー」が登場、「ヘーイノニノニ！ヘーイノニノニ！ 地球は重い：つぶされちゃったおしまいだ：」と中島そのみが金切声で唄う曲が流れ、出演者と主要スタッフの名前がスクロールされる。残りのスタッフ名はエンディングでスクロールされる。そのエンドロールの前に、テレビの躍進を冷静な目で見つめ映画業界を合理的に革新しようとしたが夢半ばに挫折して寒風吹きすさぶ東京を去る、森雅之演じる映画会社の制作本部長が見つめる建築中の東京タワーの全景をバックに、「つぶされちゃったおしまいだ：」の歌声とともに「マスコミ、この巨大な つかまえ所のない 怪物」が再度画面に現れ、「終」となる。なお、現在、手に入る脚本は「サイトアンドサウ

ンド 1982]「月刊ドラマ 2000」、どちらも最終稿ではなく(その2つは同一のもの)、実際に放映されたものといくつかの場面や台詞が異なる。本稿では、あくまでもテレビ番組を、動的な考察の対象(＝一つの映像作品)として捉え、基本的に引用する台詞は、放送版を筆者が聞き取り再録したもの、本文では、そのまま、注では《》で、必要な場合には、それらの脚本を原文ママ( )で使用する。

- (10) 『マンモスタワー』は、現在、神奈川県横浜市の放送ライブラリーで無料で視聴が可能であるが、そのサイトの概要では、以下のように記されている。「映画からテレビへ、マスコミの流れの非情さと、その中で浮き沈みする人間像を描くドラマ。テレビの発展に押されがちな映画会社の制作本部長黒木は、新人監督の抜擢など改革を断行するが、失敗に終わる。私生活の面でも、仕事のため家庭をかえりみない黒木に失望した妻が、家を出てしまう。一方、彼の義弟は時代の最先端をゆくテレビの新人ディレクターとして活躍していた」〔東芝日曜劇場 マンモスタワー/放送ライブラリー〕[[http://www.bpcj.or.jp/search/show\\_detail.php?program=121149](http://www.bpcj.or.jp/search/show_detail.php?program=121149)]

- (11) 1958年は、11億2700万人であったが、1963年には、1958年の半分の6億6600万人となった。1961年に新東宝が、1971年に大映が倒産した。『マンモスタワー』の中で描かれたように、テレビおよび他の映画会社に対抗すべく、映画各社が不本意ながら、新作二本立てへ踏み切っていくが、結果的には、下手な鉄砲数撃ちや当たる、とはならず、乱作による質の低下、現場スタッフたちの疲弊・不満を高めることで終わってしまった。脚本では、「マスコミの氾濫で大衆は日ましに目がこえ、利巧になっています。彼らをバカにしてはいけません。二本立ては新しい客をつかむどころか、逆に今までの客にソッポをむかせる結果をうむにきまっています。二本立ては映画の信用を社会から失い、ひいては、映画をテレビの好餌とする前代未聞の愚策です!この結果のこるは、荒涼たる不毛の地ばかりですよ!」[サイトアンドサウンド 1982, p.8]と制作本部長が会議の場で発言している。

- (12) テレビについての本格的な調査報告である1983年に出版されたNHK放送世論調査所(1965年に発足、1984年にNHK放送文化研究所と合併)による『テレビ視聴の30年』は、まえばがきで、テレビの30年間をサラリーマンの一生にたとえて、黎明期のテレビを以下のように説明している。「テレビが産声をあげて、三、四年間は、

やはり暗中模索、手探りの時期であった。入社したての新人が先輩の指導を受けながら、がむしゃらに働き回るので、あとで振り返ってみるとずいぶん冒険もし、むちゃもやった。いろいろと失敗もくり返した。サラリーマンとの大きな違いは、テレビには新人を教える「先輩」がいなかったことで、何から何まで一人で考え、悩みながら新人自身がすべてを処理しなければならなかった。「NHK放送世論調査所 2003, p.3」。具体的な数字を見てみると、「本放送が始まった昭和二八年から総合テレビが全日放送になった三七年までの九年間で、NHK・民放とも、テレビを普及させるため、新局の開局と放送時間の拡張に力を注いだ。三一年度末にNHK八局、民放四局しかなかった放送局数は、三二年十月の大量一斉免許後、次々と増え、三七年度末には、総合テレビが八七局で、全国の八二%をカバーするようになり、民放も四三社八二局を数えるようになった。(…)受信者の点からみると二八年二月の開局当初、わずか八六六しかなかった受信契約数が、三七年三月に一、〇〇〇万の万台に達し、同年のうちに、対世帯普及率が五〇%を超えている。三六年を境に、テレビ契約者数が、テレビの普及に伴って減少してきたラジオ契約者数を上回り、また、国民の中で、ラジオを毎日聞く人の数よりも、テレビを毎日見る人の方が多くなる(三七年で三二%対五三%)など、テレビ時代の到来が明確になった。いろいろな意味で、昭和三七年は、テレビの量的拡大が一つのめどに達した年であり、ここまでの九年間を、テレビの成長期とみることができる」[「NHK放送世論調査所 2003, p.8」。20年後に行われた『テレビ50年』調査を基にした2003年に出版されたNHK放送文化研究所による『テレビ視聴の50年』では、次のように分析している。「テレビの放送が始まった1953年というのは、太平洋戦争が日本の敗戦を以って終わってから8年後のことである。『もはや戦後ではない』という言葉が流行したのがその3年後の56年であるから、人々の生活のなかにも意識のなかにも、まだ戦争の記憶があり戦後の混乱の名残があった(…)この時期にはまだテレビの普及率は1%にも満たなかった。具体的に言えば、放送が開始された53年度末で0・1%、54年度末で0・3%、55年度末で0・9%という水準であった。NHKは非商業的動機、民放は商業的動機という違いはあつたけれども、この時期のテレビ局にとっては、普及こそが最大の目標であった。そのために、NHKも民放も、できるだけ多くの視聴者を獲得できるような編成を心がけたのである。そこから、娯楽中心、それ

も既存の演劇やスポーツ・イベントなどをそのまま中継して伝え、それらの魅力によって普及を促進するという編成方針が生まれた(…)日本テレビはNHK開局から半年後の53年8月に放送を開始したが、2600台と推定された当時の受信機台数では、広告メディアとしての威力を発揮することはできない。そこで、テレビの台数を増やすのではなく、テレビを見る人の数を多くするための作戦を展開した。つまり、1台のテレビを大勢の人に見せるという方法を採用したのである。それが街頭テレビの設置であった[「NHK放送文化研究所編 p.13-15」。そして、「テレビ放送」を見るには「テレビ受信機」がなければならぬが、当時の状況としては、「最初の四年間は、テレビ局の数が少なく、放送時間が短かったという不利な条件もあったが、最も普及を阻んでいたのは、テレビ受信機の値段が高かったことである。日本の消費水準は、昭和二八年には戦前レベルに達していたものの、二〇万円前後という受信機の価格は、当時の中堅サラリーマンの年収の半分以上に当たり、庶民には、手の届かないものであった。事実、初期の受信契約者の内訳をみると、半数近くが飲食店や電気商などの「営業用」であり、残りの大半は、会社・団体の役員や管理職など、高所得の階層となっている。五〇万を超えるまでは時間がかかったが、その後の契約数は、三二一年を境に、急速な伸びを示す。一斉免許による大量開局や、放送内容の拡充と並んで、国産受信機の量産化が進み、価格が14形で七万円と、当初の半値以下に下がってきたことが大きな原因である。また、三四年になって、なべ底不況を脱し、岩戸景気と呼ばれる好況期に入ったことも、普及を大いに促進したといえよう」[「NHK放送世論調査所 2003, p.12」。また、テレビというメディアの世界の新人を世間はどのように認識したかと言えば、「人々のテレビに対する態度は、初期のころから、概して好意的であったようである。例えば、三三年に京浜と京阪神地区で、一五歳以上の男女に、テレビ設置後の生活への影響を尋ねた結果では、『悪くなった』が三〇%未満に対し、『良くなった』という人が六七%であった(三三年六月テレビ教育・教養番組調査)」「[「NHK放送世論調査所 2003, p.16」と、「一億総白痴化」が騒がれる以前のテレビは、概ね友好的に受け入れられていたということがわかる。『マンモスタワー』の中でも、『テレビ買うと、子どもが勉強しなくて困るわね』《あら、おたくも?うちもなの》《私も、おトイ我慢してまでつい見ちゃうのテレビ》《あなたも?》といったテレビについてのネガティブな母親たちの会話の場面があ

る一方で、《テレビって南京豆ね》《南京豆？》《やめようやめようと思いながら、ついボリボリ食べちゃうでしょ？それと同じで、テレビの前に座つたら最後なかなか離れられない》《麻薬みたいなのですか》《麻薬よりずっとためになるわ。私、テレビでいろいろなことを教わったもん。勤務評定、アルジェリア問題、警職法―》といった、テレビの依存性を指摘しつつも、そのポジティブな特性を示す若い男女の会話の場面も登場する。いずれにしても、一般家庭の世帯普及率が50%を超えたのは1962年頃である。つまり、1958年に放送された『マンモスタワー』は、そんなに多くの人たちに見られてはいなかったであろう(現行のような調査装置を設置した視聴率調査が行われはじめたのは、1960年代からである)。

なお、1958年にKRTの入社試験を受け1959年からテレビの世界で働き始めた今野勉は、1958年を「テレビ元年」であるとしている。というのは、テレビ放送が始まってまだ4年、大宅壮一をはじめとする文化人たちが「電気紙芝居」「一億(総)白痴化」等のテレビへの悪罵や揶揄を繰り返す一方で、「旧メディアへの決別と新メディアへの可能性を宣言した、いわゆる『テレビ・マニフェスト(宣言)』のようなテレビ史上画期的な2つの論文―『記録映画』の9月号にNHK東京の吉田直哉(当時27歳)による「記録映画との決別状」、『映画評論』の9月号にNHK大阪の和田勉(当時28歳)による「テレビ芸術論―テレビドラマは何を表現すべきか―」が発表されたからである。「東京と大阪で、ドキュメンタリーとドラマの若きディレクターが、示し合わせたように宣言した旧メディアへの決別と、テレビという新しいメディアの可能性―その秋、テレビ史上に残る岡本愛彦演出の『私は具になりたい』や映画との対立を描いた『マンモスタワー』が放送されたことと相まって、1958年は、まさしく、テレビ元年であった」(今野2007, pp.22-27)。今野のことはを裏付けるかのように、「テレビを見るために・テレビを知るために・凡ゆる人々に読んで頂きたい日本最初のテレビ全書!」として、映画専門誌「キネマ旬報」の増刊として1953年4月に発行された『日本 欧米 テレビ大観』は、NHKが放送開始直後、日本テレビの本放送開始前ゆえ、高柳健次郎の寄稿はじめてとしてテレビの技術的な内容が中心であったが、「テレビで見る楽しい世界!大鑑で知るテレビの全貌!一家に一冊テレビ百科全書」として1958年6月に同じく「キネマ旬報」の増刊として発行された

『テレビ大鑑 TELEVISION DIRECTORY 1958』は、当時の人気番組の紹介だけでなく、清水幾太郎の「テレビ

文明論」、波多野完治・寺内礼治郎による「テレビ 人間と社会を変えるもの」等の初期のテレビ研究、各メーカーの最新型のテレビ受像機のカタログ、女優・男優・解説者・司会者・ゲスト・アナウンサー・脚本家・演出家1000余名の「テレビ人名鑑(自宅の現住所も掲載)」、そして、田中郵政大臣からのテレビ大特集発刊への応援メッセージが収録されていた。これ以降、同種の増刊号は発行されていない。さらに、後述する、VTRが日本の放送業界に導入されたのも1958年である。

(13) 合理化を進めようとしている制作本部長は、往年の黒澤明を彷彿とさせるような、かんざしが気にいらないうから、と2時間撮影を休止した巨匠監督に対して、「くだらん！」と怒った。一方、別の監督に、コオロギの鳴き声で中断してしまう撮影所を合理化して冷暖房完備にするから早撮りの能率をアップしてくれと提案するが、「ちがうんだね、ポロだからこそ早撮りができるんだよ」と返される。それに対して「理屈に合わんねえ」と対応するが、「理屈に合わんのが、映画づくりの楽しささ。この最低の雰囲気こそ我々活動屋のエネルギーの源泉だ」と、いわゆる芸術家／表現者の矜持を誇示されることになる。

(14) 制作本部長は、「映画に不足しているのは若さなんだからね、革命を僕らは惜しまない。名ばかりの巨匠やギャラばかりたくさん取るスターたちは、もう用もないからな(…)今、映画が求めているものはだね、君たち若い人間のエネルギーなんだからな」と新人監督を鼓舞し、金子信雄演じる撮影所の所長との会話でも、「本部長…その四人を今度監督に昇格させようと思うんだがね」「所長…えーんでしようね、二本立て強行で監督不足で困ってる折ですからね、しかしね…本部長、この…」「《本部長…わざと入社して五年くらい若い連中ばかりを選んだんだよ、というのはね演出技術なんていうものはね、三年もすりゃあ覚えられるんだからね。ようするに問題は彼らの中身だからな》《所長…こんな若い連中昇格させたらね、十年以上もつとめている助監督がだまっちゃいませんよ》とあくまでも合理的に対応しようとした。しかし、「監督…昨日や今日入ってきたばかりの若造に、どんな映画がつくれるってんだ》《助監督A…僕はですね、監督になりたい一心で、苦節星霜十四年、ただ懸命に働いてきましたよ》《助監督

B・その俺たちを出し抜いてだな、カチンコの打ち方もロクにしろない助監督が、いきなり監督にするなんて、言語道断だよ、まったく」と、《若い監督はまず現場の連中のご機嫌を取ることからはじめませんか》が日常の現場の反応は、所長が予想したようなものであった。放送はされなかったが、脚本においては、制作本部長は、さらにこのように言っていた。「十年以上も映画界にいる助監督は、すり切れちゃってて、使いものにならないよ」[サイトアンドサウンド 1982, p.89]。

若き才能といえ、音楽は、後に、童謡『一年生になったら(1966)』、映画『男はつらいよ(松竹：1969)』の主題歌、当時のテレビ視聴者たちなら誰もが口ずさめるCM曲『ミユキのテーマ(1957)』『森永エールチョコ大食いことはいいいことだ(1968)』、そして、『3時のあなた(フジテレビ：1968～1988)』『シオノギ・ミュージックフェア(フジテレビ：1964～)』『日立ドキュメンタリー すばらしい世界旅行(日本テレビ：1966～1980)』『トヨタ日曜ドキュメンタリー 知られざる世界(日本テレビ：1975～1986)』『マグマ大使(フジテレビ：1966～1967)』『ハレンチ学園(東京12チャンネル/現・テレビ東京：1970～1971)』といった印象的な数々のテレビ番組の名曲をつくった山本直純が、東京藝術大学を卒業した年に担当している。

(15) 若い才能ある女優が、因習だらけの映画から活気あふれるテレビの世界へ移ったストーリーも大事な要素として、わかりやすく描かれている(ただし、あくまでもテレビ俳優として有名になって、映画スターになることを望んでいるという設定)。その背景にあるのは日本の芸能史において、黒歴史とされている「五社協定」である。1953年9月、日本映画の製作会社、5社―東宝、新東宝、松竹、大映、東映、1958年に日活が加わり、1961年に新東宝が経営破綻するまでの3年間は「六社協定」を結んでいた。その主な内容は、会社同士の専属監督・俳優の引き拔きの禁止であった。そして、1956年、急速に勃興するテレビに対抗し、映画会社の既得権を守ることが主目的となるテレビへの劇映画提供を打ち切り、専属俳優のテレビドラマ出演も制限することになった。この協定で、映画業界を干された者、飼い殺しにされて自殺した者がいる一方で、演劇やテレビの世界に転身して成功を取めた者もいた。この協定が映画業界の没落を早めるとともに、結果的には、新たな土壌を生み出すことになった。もともとこの

協定自体が、戦後、映画製作を復活させた日活による俳優引き抜きを封じることであったが、その日活は、石原裕次郎はじめとする独自のスターを生み出した。映画を放映できない代わりに、米国のドラマを輸入し、『名犬ラッシー (KRT: 1957~1964)』『アイ・ラブ・ルーシー (NHK: 1957~1960)』『ピッチコック劇場 (日本テレビ: 1957~1962)』等が大ヒットすることになった。そして、映画俳優の代わりに、新劇俳優の起用や新たな人材を発掘しはじめた。協定自体も、日活が一般劇映画から撤退(ロマンポルノに進出)、東宝が専属俳優の一斉解雇、東映は子ども番組等でテレビへ比重を移し、大映が倒産した1971年に自然消滅した [https://ja.wikipedia.org/wiki/五社騒動]。脚本には、制作本部長と義弟の若いテレビディレクターの会話が残されている。〔本部長: テレビの方では、映画界の動きをどう見ているね〕〔義弟: 興味なしじゃありませんか? 映画スタアが出てくれなくても、テレビにはテレビのスタアが既に生まれてきていますし、古物の映画が写せなくても、最新バリバリのアメリカ製テレビ映画をどんどん輸入すればいいんです。映画六社のうったテレビ対策は、実際の所、あまり効果をあげていないと思います〕〔本部長: わかりきったことだよ、それは〕〔サイトアンドサウンド 1982, p.81〕。

(16) 前半の場面で、脚本のみであるが、義弟の若いテレビディレクターは自嘲気味に語っている。〔ヴィデオテープ、ウォーカー・ルッキイ、カラー・テレビ、テレビ放送のメカニズムは、日に日に進歩していきます。テレビの発展はもう誰も阻害することは出来ません。問題があるとすれば僕たち働く人間が、機械の一部のように扱われているという点だけでしょね。スポンサーの出す金には限度があります。新しい局は増える一方だ。人間が足りない。そのシワ寄せは、結局、僕たちの所へ来ます。メカニズムの発展は、僕たちの犠牲を計算した上で成立しているんですからね〕〔サイトアンドサウンド 1982, p.81〕。しかし、実際に放送された、後半の場面では、テレビの世界にどっぷりと浸かってしまい、家庭を顧みない夫(=制作本部長)に愛想を尽かして家を出て行った姉に対してほとんど無反応で、連日徹夜で働いていた敏腕ディレクターが咯血して再起不能になったことにも動揺せず、『血を吐くか、気が狂うか、ま、いずれ定年までうまくたどりついてたとして同じだ、貯えもないのに、お疲れさんで、おっぱり出されて、野たれ死にです。でもね、僕は他に行く場所がない以上、ここに踏みとどまっていなきゃいけないんです



よ。明日のことを考えたり思い悩んだりしたらもうおしまいだ。機械になって毎日動きまわっている以外、手はないんです。同情・信頼・尊敬・恋愛・喜怒哀楽、そういった人間らしい感情のすべてを切り捨てた機械になってね』。今日の社会問題にも連なる、いわゆる昭和のマスコミの世界のブラック体質が描写されていた。

(17) 1927年、長編映画として世界初のトーキー『ジャズ・シンガー(監督：アラン・クロスランド)』が公開された。日本においても、1931年、『マダムと女房(監督：五所平之助)』が公開され、サイレント映画時代の花形職業であった活動弁士は必要ではなくなっていました。脚本には、このような会話も残っている。「元弁士：昔、トーキーが現れた時、私たち弁士の七割は館主になり金儲けの道を選びました。しかし、奴らは無声映画を裏切ったのです。私に云わせれば敗北者です」〔本部長：世の中では、敗北者がしばしば勝利をおさめます〕「サイトアンドサウンド 1982, p.96」。

なお、『本牧のチャブ屋が十円です』の後に、脚本には以下の台詞が残っている(私、月に十五回、行けたわけです)「サイトアンドサウンド 1982, p.81」。チャブ屋とは、1860年代から1930年代、日本在住の外国人や、外国船の船乗りを相手にした「あいまい宿」の俗称。「横浜独自の売春宿」といわれることもあるが、食事やダンス、社交など買春以外の目的で遊びに来る客もおり、必ずしも「売春宿」とは言い切れない。一般的な日本人が入りうる場所とは言えなかったものの、洋楽やダンスの愛好家の間ではチャブ屋の存在は口コミで広まっていた、とされている [https://ja.wikipedia.org/wiki/チャブ屋]。ともかくその一言で、活動弁士時代の華やかな生活を垣間見ることができると同時に、文脈から類推すると、『本牧のチャブ屋が十円です』とある以上、「私、月に十五回、行けたわけです」は必要な台詞である(ただし、計算すればわかるように、九十円では月に十五回は行けないのである)。後述するように、生放送のドラマゆえ、元活動弁士を演じた森繁久彌が言い忘れてしまったのかもしれない。

(18) 演出を担当した石川甫は、後に次のように記している。「第一稿の題名は『ある失脚』であった。マスコミと格闘しながら、それに押しつぶされていく一人の人間の苦悩と悲哀を中心に、現代のもっともメカニカルな一つの世界を描こうとしたものであった。しかし、建設中の東京タワーを撮影に出かけ、巨大な鉄骨の枠組みのボリュウムに圧

倒されて、「マスコミに踊らされる人間を描くのでなくて、むしろマスコミにふりまわされる人間達のはかなさ、馬鹿らしさから、マスコミつかまえないところのない怪物性そのものを描き、劇中のエピソードはすべてその素材として処理し、主役はマスコミユニケーションそのものとして描くこと」に変更して、台本も改めて検討が加えられ、題名も『マンモスタワー』に決定したという【石川 1960, pp.177-178】。演出方法としても、「性能のいい機械の歯車になって回転する人間の哀れを私達の生きているこの現在のテンポで描くために、様式化された演技を要求した。個々のきわだった演技は極力抑えて、映画のグループ、テレビのグループに、それぞれのテンポを表現してもらい、それによって両者の異質感を浮かび上がらせた。テレビのグループには様式化したものを、映画の場合はむしろリアルな表現を望んだようだ。いずれにせよ私は、セリフのテンポとカリカチュアライズされた演技のスタイルを要求し、一切、捨台詞や無駄な動きを禁じたのである。この理由から、俳優もすべて、その人の雰囲気と柄だけでえらんでいったのである。はじめは、この、問題を投げかけるだけで、まったく起承転結のないドラマにスタッフも役者も戸惑ったようであった。私の演出意図の説明にも半信半疑だった。しかし、三分の一ほどをビデオテープにとった時に初めて、私の意図するものを理解してくれたようであった」【石川 1960, pp.178-179】。

後述するリアルな台詞（＝脚本家による演出）も相まって独特の作品世界を構築することに成功している。だが、その意図は視聴者にきちんと届いたのであるうか。今日の視点で改めて『マンモスタワー』を見てみると、2016年に公開された『シン・ゴジラ（総監督／脚本・庵野秀明）』と同様の印象を持つかもしれない。『シン・ゴジラ』も、早口の台詞と様式化された演技が、賛否両論を呼んだ。言うまでもなく、いわゆる映像作品との対峙の方法は十人十色である。どれもが正解であり、すべてが間違っているわけではない。たとえば、ある映画についてのある批評を引用する。映像を語る際には、このような見方（①見る方法、②ある立場からの考え方。また、その考えや見解。「スーパードラマ」も存在するという）も忘れてはならないはずである。「よく日本の映画界に多い『人間ドラマ』を描きたがる人間は、人間が世界の一部なのだ、ということをおぼえています。この映画では、ドラマをことさら描こうとせず、あくまで『状況』に対応する人間の行動のみを追うことで、逆にその人間の想いを浮かび上がらせることに

成功しています。本当のドラマとはこうあるべきです。しかし、実はこの映画最大の見どころは、ドラマでも臨場感でもありません。それは、コトバのチカラ。この映画のクライマックスの株主総会シーンに至るまで、この映画のセリフ運びは実に『凄まじい』。椎名桔平をはじめとするベテランの役者が、専門用語をドライに上手く発音しているのが大きいのですが、とにかく喋りが気持ちいい。この映画、大きな声で、早口で、しかも金融関係の専門用語（専門用語の本質とは、要するに「情報量を圧縮した単語」です）で、しばしば複数の人物が同時に喋るので、台詞の内容が把握しきれなくなるほど情報量が飽和し臨界に達する場面があります。情報量がパンクして、要するに何が話されているのが雰囲気しかわからなくなるのです。ここで凄いと思ったのは、そうして台詞が高速で複雑になり、情報量がヒートしてなになんだか判らなくなればなるほど、観客の（少なくとも私の）テンションが高まるという仕掛けです。この『耳にした情報の全てを理解しきれない』という飽和状態が実は『臨場感』を生み出しているのです。私はこの映画の台詞のやり取りに、ほとんど麻薬的な快感を覚えました。活劇のテンションの演出としては、かなり凄いいことやっています。へ… 要するに、物語が面白いとか、登場人物の考え方に共感するとか、そういう類の映画では全くないことですね。むしろ、ハラハラドキドキの物語が無くても、カメラワークと演技だけでハラハラドキドキ感を『捏造』する方が映画の醍醐味なのだ、ということをお知らせしてくれた映画なのでした」〔伊藤計劃 2013, pp.177-179〕。

(19) 『マンモスタワー』は、今から60年前に制作されたため、まだカラーでもなく、画面を詳細に見ていくと、やはりレンズのケラレ等の技術的なミスが散見される。けれども、技術的にいくつもの先見性があったことがうかがえる。というのは、まず、石川自身が、技術を尊重していたからである。「一人の人物の葛藤を中心に描いたドラマならば、それを中心として起承転結も考え易く、劇としての盛り上りを十分に計算出来るのであるが、このドラマはそうではなくて、各シーンそれぞれが並列的に描かれ、ドラマが終った時に、それらが一種の結晶を示すというような描かれ方をしている（へ…）このドラマのようにほとんど、無謀といっていほどの大胆なリズムカルなテンポを必要とするものは、何といっても、技術の打合わせが一番の肝要である。ディレクターと技術者の呼吸がびつたりあっていな

いと、必ずそこに故障が生じてくる。秒を争うスピーディーなテンポの積み重ねであればあるほど、故障が故障を生んで、全員お手上げということにもなりかねない。それにまた、呼吸がちぐはぐだと、カットの一つ一つに克明にキユーをださねばならず、ディレクターは疲労して、口もきけなくなってしまう。そういう状態で意欲的なドラマなどつくれる筈がない。さいわいにして、このマンモスタワーの制作の際は、全員が私の意を汲んで、スムーズに動いてくれたため、めまぐるしい忙しいこのドラマがどうやらつつがなく出来上がったわけである。そして、「シーンの構成から考えて、全部を一度にナマで行なうことは絶対不可能なので当然一部ロケ、または録画の必要があった。そこでフィルムあるいはVTRの利用ということになったが、フィルムは画質の点からあまり良くないので、やむを得ないシーン以外は出来るだけ少なくしてVTRを大いに活用することにした」といったT・D(技術ディレクター)岩西浩の現場での実際の取り組みを紹介しながら、その技術的な創意工夫を語っている[石川 1960, pp.180-183]。

『マンモスタワー』は、生放送ドラマであった(最後の生放送ドラマだったとも言われている)、それゆえに、台詞を間違える場面がいくつも見受けられる。そして、前述のように、ストーリー全体の複雑な構成を映像化するために、スタジオでの生放送と事前に収録されたVTRとフィルム撮影部分を混用してつくられた。当時のVTRは、2インチ(50・8mm)、1980年代に半分の幅の1インチが登場するまでは、それが放送現場での主力機だった。日本では1958年4月28日に、当時の大阪テレビ放送(OTV、後に朝日放送へ吸収合併される)が大阪本社、東京支社各1台ずつの計2台を導入したのが最初である。続いて、KRTが同年5月29日に2台、在京局で初めて導入した。両局ともに米アンペックス社製の白黒専用で、1台2500万円、しかも、その当時は、録画・再生用のテープは輸入品しかなく、1時間用のテープが1本約100万円(現在の貨幣価値に換算すると数倍から10倍程度)、放送済みのテープは原則として映像を上書き消去した後、他の番組の収録に再使用されていた。それが1970年代以前の放送記録の多くが保存されていない理由の一つであると言われている[<https://ja.wikipedia.org/wiki/2インチVTR>]。ところが、偶然、『マンモスタワー』は録画されていた。「いまなら、自分の作品はプレビューでじっくり検討、あるいは、鑑賞の余裕もあるのだろうか、ナマ放送の現場にいる人間はモロに当事者だし、客観的立場ではあ

りえない。出来栄を確認することができないから、おのれの経験と現場の感触で完成度を納得するしかない。私は『マンモス・タワー』という作品はオンエア即、雲散したと信じていたのに、そのころ、KR(TBS)とネット関係にあった大阪のABC局がVTRに収めていた。この新鋭機材を日本で最初に導入したのがABCで、記録という前提があったのかどうか、それは知らない。とにかく、機材スタッフの方々がVTRの機能テストでテープを回してくださった。そんなことで、私はTBS開局二十周年にこのドラマが再放送されたとき、自分の作品を改めてながめることができた」[石川 1984, p.146]。『マンモスタワー』は「東芝日曜劇場」の作品でTBSに現存する最古の映像である。なお、1958年の芸術祭参加作品についての座談会がKR T発行「調査情報」の1959年1月号に掲載されている。その場では、テレビ的な表現とは何か？が問われるとともに、芸術祭に参加することがテレビ・ディレクターたちの地位向上になるということ、KR Tがつくった日本一のマンモス・スタジオの素晴らしさ等が議論されたが、参加者たちが一番興味を持っていたのが、新しい、テクノロジー＝VTRの話題であった。

(20) 「既成の作家は技術的には安心だが、こういう社会問題に取り組んで冒険をこころみてみようとする人はきわめて少ない」[石川 1960, p.177]として選ばれたのが、1958年6月22日公開の広告業界の内幕を赤裸々に描いた映画『巨人と玩具(監督：増村保造)』において、過剰な情報量とスピード感溢れるリアルな台詞で業界の老輩たちから響きを買いまくった傍若無人な若き俊英、白坂依志夫、当時26歳であった。そして、この『マンモスタワー』で、第13回芸術祭奨励賞を受賞した。「シナリオ」1958年10月号に載った「1958年の七日間」の八月十九日(火)の日記として、自らの立ち位置を綴っている。「夜、オリジナルシナリオを、漸く、完成。僕は、何故、シナリオを書くのか。映画が『百万人』の芸術だからである。大勢の人々の支持をなくしては、絶対に、成立し得ない芸術だからである。もとより、鑑賞者のいない技術というものは存在しないだろう。しかし僕は鑑賞者の数の少ない芸術例えば、おしつけがましい翻訳劇や、意味の分らぬ現代詩や、色彩の氾濫としか解し得ない前衛絵画などには、あまり興味が持てない。僕は、僕以外の一人でも多くの人たちと、語りあり、手をとりたいために映画を選んだ。実際、映画作家ほど、見知らぬ大勢の人々と一緒に、いろいろな問題を考えることの出来る者はいない。戦争中、大砲

や機関銃をつくっていた資本が、戦後は自動車カメラをつくり、宣伝を介して、ドライブをすすめて、カメラ熱をおおり、大衆の財布から金をまきあげた。プロ野球の繁栄も、夏の海のおびただしい人出も、すべては、利潤が目的の資本主義の欲求がまきおこした現象である。そして勿論、マス・コミュニケーションの異常な発達も。一部の文化人は、『豊葦原芸能の国』とか、『一億総白痴化』とかいって、この現象に顔をしかめ、慨嘆するが、僕はこの現象に喝采したい。原爆を製造するより、テレビイ塔を建てる方が進歩的だと考えるからである。マス・コミの発達は、日本人においては決して同調型の人間ばかりを造らず、むしろこれまで古い家の因襲の中にとじこめられていた人々を、活字や音や写真に接触させ、更に自分の意見を積極的に述べたてさせる場を与えたという意味あいだ、実に喜ばしい現象だと思ふからである。利潤を目的とする資本家たちは、『大衆の趣味は低い！』と断定し、僕たち映画作家に彼ら流の『原価計算』からヒネリだした愚にもつかない涙や笑いの物語をこしらえさせようとシャカリキになる。しかし僕たちは、資本家の前で、絶対に、低姿勢をとってはいけない。映画の内容をきめるのは、資本家ではなくて、大勢の観客大衆なのだから。低姿勢をとる映画作家は、質的にも、量的にも日まじに高まっていく観客大衆に、やがて、ソップをむかれることだろう。映画作家は、大勢の人々と親しくなれる特権がある故にこそ、その資質に、大勢の人々の共感が得られるものがない。そして、僕は、シナリオを書く。僕自身の資質に、自信があるからである。困難にぶつかっても深刻に悩んだりしない、逆境にあっても、ベソベソ泣いたりしない、云いたいことは云い、正しいと思うことは行動に移す、健康な智恵と生活力にあふれた僕のシナリオの主人公たちは、貧しく醜い日本の現実と対決するために、次々と、スクリーンに、おどり出ていくことであろう。『白坂 2013, pp.146-150』。そして、反自然主義、ホームドラマは大キライと公言して「私の書くシナリオは常に人工的な、虚構の世界に針をむけている」『白坂 2013, pp.43-46』と告げる白坂は、「映画的であつても映画でもなく、演劇的であつても演劇でもないものが、テレビ・ドラマであると考えられます」からはじまる「シナリオとテレビ・ドラマ または映画とテレビに関する一考察」において、その鋭い観察眼から、映像表現とはなにか、を問うている『白坂 1960』。たとえば、自身が脚本を担当した『巨人と玩具』と『マンモスタワー』を比較して、「同じ主題であり、ドラマの構成も、ほぼ同様でし

た。違うのは、たとえば、映画の場合、モブ・シーンは、迫力をもちますが、テレビでは、あまり効果が期待できませんので、一切、それを削除したことです。又、あまり複雑な人間関係は、テレビの場合、聴視者がトイレへ立ったりして戻ってきた時、混乱をまねくおそれがありますので、これも避けました」〔白坂 1960, p.92〕といった具体的な方法を説明するだけでなく、映画に劣るテレビの画面の鮮明度や正確さを改善するのがテレビに課せられた大きな問題だとしながら、テレビの可能性を音声や電波等、多方面から検討している。そして、最後は「テレビが映画言語をとりいれ、それをテレビ言語として敷衍したというものの、それを完全に消化し、決定的な論理をつくりあげたわけではありません。すべては、今後にあるのです。そのためには、数多くの実験と、試行錯誤のくりかえしが必要でしょう。映画の亡霊から解放された、真のテレビ的なテレビドラマは、おそらく、その後、誕生することでしょう」〔白坂 1960, p.98〕とまとめている。その論考は60年たっても古びてはいない。映像表現が多様化した今の時代だからこそ再考すべき問いが提示されている。

(21) 放映後の映画業界からの反響について、石川は述懐している。「『マンモス・タワー』には後日談がある。この年の暮、私は映画プロデューサー協会のパーティーに呼びつけられた。会場に入ると、東宝の故藤本真澄さんが大声で私の到来を告げた。『映画の敵が来たぞ!!』そのあとに辛辣な声が続いた。『テレビが映画を超えるなんて、冗談も休み云えよ!!』なみいるプロデューサー連は、さげすみの拍手と笑い声をたて、私は無言で耐えるしかなかった。後日、藤本さんとは和解し、ともに、テレビ、映画の将来を語り合うのだが、附記する滝村一男さんはそれ以前、すでに映画界の存在をあやぶみ、テレビとの協調を考えておられた。映画界がおしなべてテレビを軽視していなかったことを付け加えておこう」〔石川 1984, p.147〕。当時、東京新聞の文化部記者として、映画・演劇・テレビ・ラジオを担当し、後に、放送評論家になった佐怒賀三夫は、放送の20年後に、「映画界のテレビ軽視の具体例は、私自身が映画記者であった経験からも枚挙にいとまがない。映画人たちは、さきに言ったようにテレビに無関心で、映画映像本位の価値基準を変えようとしなかった。なかでも、とりわけ映画芸術といわれる一流映画人の感覚は、ひと口でいえば、テレビドラマが芸術になるとかならないとかの論議以前に、自分自身テレビにかかわること自体がすでに屈辱

なのであった。テレビドラマを創造の対象として考える精神的な基盤が、どこにもないということであろう。一つには、1960年代後半から70年代にかけて映画界が、そうした根本的なテレビ対策を怠けたまま、たんなる採算主義のうえに立ったテレビ映画の下請け制作にのり出し、いわゆる『安かろう、わるかろう』の粗製作品を乱発しはじめることもあって、その傾向に一層の拍車をかける。なんのことはない、映画界は自ら自分を卑しめる結果を招いていたのであった。(…)映画企業は、芸術家を遇する基本的姿勢を、テレビ映画の制作に関するかぎり放棄したのであった。それは、もはやだれがつくっても利潤優先の商品、つまり、作家の良心などとは一切無関係に、ひたすらテレビの時間を埋めるだけの画一の商品にしかないのである。そこには、おのれだけが芸術であるという高みに立ち、新しい映像としてのテレビとの連帯を、そういう形でしか具現できなかった映画界の全体の質の問題がある。その寒風の吹き抜けるバラックのスタジオに象徴されるテレビ対策から、映画界はいま、なにを得、なにを導き出したかをよく見るがよい」と分析した上で、「映画界のテレビに対する偏見がようやく目立ちはじめたテレビの初期に、『マンモスタワー』が映画産業の衰退を主題にしたというのは、人が想像する以上に思いきったことであつた」と指摘してゐる〔佐怒賀 1978, pp.142-146〕。

一方、『マンモスタワー』は後のテレビマンたちに多大な影響を与えた。たとえば、朝日放送時代に、当時の大人気番組『スチャラカ社員(1961～1967)』『てなもんや三度笠(1962～1968)』を演出、退社後、番組制作会社東阪企画を設立して『花王名人劇場(関西テレビ：1979～1990)』を企画して漫才ブームの火付け役となった沢田隆治は語っている。「この『マンモスタワー』が僕の頭に、映画界はテレビをあんな風に見てるんだ」という情報がインプットされ、中学生のころからあつた映画への憧れを捨て去ることが出来たのです。それからの私はテレビに全身全霊を捧げることになります」〔澤田名誉会長放談〕[http://www.jvignev/healing/4965]。また、今野は、入社前年に放映された『マンモスタワー』をリアルタイムに見ていなかったが(仙台で卒業論文を書いていた)、KRTに同期入社し、後にいつしよにテレビマンユニオンを設立することになる村木良彦は、『マンモスタワー』に衝撃を受けて、NHKにも合格していたが、KRTを選んだという。ただし、「村木良彦は、映画ではなく、テレビを選んだのは、『私は貝に



なりたい』や『マンモスタワー』を見たから、とのちに述べたり書いたりしているが、それは彼の思いがいかか、そう説明することで相手が納得するので、つい、それを押し通してしまったのだろう」と指摘している〔今野 2009, pp.15-16〕。というのは、それらが放映される前に、入社試験が行われていたからである。当時の映像制作志望の若者たちの心境は以下のようなものであった。「映像のドラマの演出家になりたい、と考えていた学生にとっては、（入社試験日の）1958年10月17日は、微妙で悩ましい時期だったようだ。映像ドラマの演出家とは、その頃の学生にとって、映画監督と同義であった。テレビドラマのディレクターなるものは、学生たちの頭に存在しなかった。〈…〉テレビは、『一億総白痴化』『電気紙芝居』という揶揄と嘲りにさらされていた。私たちが（試験会場である）東大・本郷キャンパスに集まっていたとき、テレビドラマの市民権を獲得したといわれる『私は貝になりたい』（岡本愛彦演出）も映画とテレビの戦いを題材とした『マンモスタワー』（石川甫演出）も、まだ放映されていなかった。〈…〉映画各社の入社試験はすでに終わっていた。つまり、10月17日にテレビ局の試験を受けに来た若者たちのなかには、栄光の映画監督の試験に落ちてやむをえずテレビ局を受けに来た者がかなりいて、彼らはまだ『私は貝になりたい』も『マンモスタワー』も見ることができず、おそらく白痴のテレビの試験を受けることに屈辱感を覚えていたのであろう」〔今野 2009, pp.14-15〕。この時代のテレビ関係者たちの、テレビへの感情は複雑である。KRTに今野と村木と同期入社した実相寺昭雄は、もともと熱い映画青年であったが、いろいろな事情により、「やむをえずテレビに目を向けることになった。不本意な選択だったが、実相寺は、長い間、その思いを私たち仲間へ告げなかった。〈…〉実相寺のへらへら笑いの奥には、映画への熱くたぎる志が隠されていた。一〇数年後、彼がTBSをやめて、映画監督になったとき、私はそれを知らされることになる」と今野は述べている〔今野 2009, pp.15-38〕。そんな実相寺が、テレビ放送開始から25年目、自身がテレビマンになって20年目（ただし、1969年に自主映画で映画監督デビューして、翌年にTBSを退社して、当時はテレビや映画の枠を超えて多方面で活躍していた）、倉本聰が脚本を担当したテレビ業界を生き生きと描いたドラマ『6羽のかもめ（フジテレビ：1974～1975）』のシナリオ集に、自ら演出した『ウルトラマン（TBS：1966～1967）』の名作として知られる第23話（1966年12月1

8日放送／脚本・佐々木守のサブタイトル「故郷は地球」をもじって、「故郷『6羽のかもめ』」という文章を寄せている。「思えば、テレビジョンも随分虚仮にされてきたものだ。兎に角テレビジョンときたらお人好しだから、今でもかなり虚仮にされている。『いいや、俺はテレビを馬鹿にした覚えはない。』と偉張れる人は、そんなに多くないだろう。外野席の野次ならば兎に角、一見親戚顔の映画や芝居からも、何か呉れなきや遊んでやらない」と、言われたものだ。血肉をわけたラジオからも愚弟よばわりされた位だ。ふと気がついてみると、造語能力に富むとされる日本語で、テレビジョンに相当する言葉がないのに驚いてしまう。せめて『映画』とか『新劇』とか『歌舞伎』とかいった具合の単語が欲しい。略して「テレビ」と言ってるうちは、虚仮にされる歴史が続くような気がする。『放送』『電波』『中継』『番組』と来ても、周囲をぐるぐると歩き回っているみたいだ。今じゃ廃れちまったけれど、ひと頃は『電気紙芝居』と言われたものだ。『婦人子供専用車』と呼ばれたような記憶もある。シルバースーツと言われなかったことで、辛うじて我慢すべきなのか。いずれにせよ、虚仮にされた形容しか残っていない。尤も、民放はじまつてこの方、テレビジョンも相当に居直つて来たけれど、それが精一杯の歩みだった。倉本さんあたりに頑張つて貰つて、新語を作つて貰いたいものだ。いつ迄もテレビジョン・ドラマでは、さっぱり親しめないもの。そこで、テレビジョン・ドラマの蒙つた迫害の歴史だけれど、(少々、大袈裟かな)映画史のフィルム・ダールとは比較にならない。一つ一つ数え上げていけば、キリがない。ごく個人的に忘れられないもので、嘗て映画会社宛の公文書という奴があった。五社の映画俳優の方々に御出演頂く為、撮影所長様宛、二通の出演依頼書を作る訳だ。カーボン紙を挟んで、ADは(そう言えば、この職種に相当する単語もないな)いつもやるせない気持になっていたものだ。それでも、そんなりと映画俳優の方々がテレビ局にお見えになることは稀だった。出演の御承諾を頂いても、映画のスケジュール優先だったから、テレビの方はふりまわされて泣かされつ放し。カーボンで指を汚して、せつせと公文書を書いていたADの気持、お解り頂けるかな。近頃、したり顔で映画評論家迄が、テレビジョン文化論とか何とか言つて、矢鱈な口出しをされるけれど、虚仮にされた心情をヌキにして貰いたくない。『た、りじゃあ』等と走りまわつて、スポットをぶちまくつて、汗だくの映画の姿を見ていると、ちよつぱり溜飲が下がるけれど……。ごく最近、かねて尊敬

の念を傾いていた、さる詩人兼小説家の先生に野球情報番組への御協力をお願いしたら『テレビジョンは嫌いです。』と見事に断られちゃった。好き嫌い、は個人の自由だから、別に仕方がないけれど、言葉の専門家には、もうちょっとと真剣にテレビジョンとか、わかって貰いたい気がする。尤も、この時は、何となく世間の権威をテレビジョンに連れてくれば、といった浅間しさが我方になかったとは言えない。あんまり虚仮にされ続けた歴史と共に育っちゃったもので、私の品性も卑しくなっていたのだろう。倉本さんの劇にあるセリフ——真剣にテレビを愛したか——を自分で確かめる羽目になっちゃった。『映画って素晴らしいですね。世界の共通言語です』といった文句が、テレビから流れてくると、この先の見通しも暗くなっちゃう。扱、こんな折、倉本さんのドラマだけは、虚仮にされつづけたテレビジョンの生んだ肉声だと嬉しくなる。それは『返せ！西鉄ライオンズ』に共通した、われらが世代の掛値なしの肉声でもある。『6羽のかもめ』を、今読み返してみると、私はテレビジョンのことを「故郷」と呼ぶのがふさわしいような気がして来た。今や、日本人にとって、「故郷」はテレビジョン、と言っても良いんじゃないか。このこと、倉本さんに聞いてみよう。故郷『6羽のかもめ』、故郷『前略おふくろ様』で良いんじゃないかな。テレビジョン＝故郷。これが良し。[倉本 1978, まえがき]。

ところで、同じ1958年に放映され、同様に芸術祭賞を受賞した『私は貝になりたい』は、『マンモスタワー』は脚本に対しての奨励賞、『私は貝になりたい』は現在の大賞、人間ドラマを描いた普及の名作として、現在もさまざまな場面で語り継がれているのに対して、『マンモスタワー』は、テレビドラマの黎明期が紹介される際に、とってつけたように「映画とテレビの対立を描いた」等の説明で済まされてしまうことがほとんどである。また、その斬新な演出方法等が、古臭いと批判されることもある。2017年に日本のテレビドラマの通史を本格的に紹介するといふ趣旨で開催された『テレビの見る夢—大テレビドラマ博覧会』においては、展示・パンフレット、どちらにも『マンモスタワー』は存在すらしていなかった。そのような文脈で為されているテレビ論、ドラマ研究等とは、一体なんなのであろうか。それらの専門家を自称する人たちは、テレビというメディアで「虚を構築する」を、どのように考えているのであろうか。ある点の不在を問題視しているのではない。そもそも、すべての点を網羅することは不可能

である。ただし、その対象に敬意を持ち、さまざまな点と真摯に対峙して、それらの点を連ねて線と成し、線を束ねて面と成すことによって、新しい、なにかと巡り会えるはずである。蛇足的に付け加えるとするれば、先人たちの因習を引き継ぐのみに終始し、その対象を単なる事象の記録として処理するだけであることに疑問を持たないのか。さらに筆をすべらせれば、かつては一期一会、その後は再会も可能となり、今では恣意的に切り刻まれネット上で彷徨っている、十把一絡げに「番組」と呼ばれ、安易に消費される運命の映像作品を、実際に見ているのか、なにが見えているのか、そして、その行為にテレビへの愛を見いだせているのか。

(22) [ヤクルーハン 2003, pp.116-117]。

いわゆる映画というメディアを、どのような対象として、いかに論じるかは、詳細に検討した別稿を要するであろう。「キネトスコープ(Kinetoscope)」の特許が米国で認められてから70年、「シネマトグラフ(Cinematographe)」の巴里での最初の有料上映から66年経過した1961年発行の竹内敏雄編修による『美学事典』において、若き美学者、浅沼圭司が、映画の学を概説している。「映画学【独 Filmwissenschaft 英 Filmology 仏 Filmologie】映画に関する学問的研究の歴史は、映画自体の歴史が著しく短かいという点を考え合わせても、なお極端に浅いといわざるをえない。『映画学』という言葉自体、それが一般に使用されるようになったのは第二次世界対戦以後のことに属し、その意味内容もいたっては現在なお曖昧かつ無規定のままにとどまっている。他の諸個別芸術学が学問として独立した性格を示すにいたるのは、19世紀末から今世紀にかけてのことであり、この意味ではそれらの歴史もなお浅いというべきであろう。しかし、諸芸術に関する理論的研究は長い歴史と豊富な成果を有しており、それらが個別芸術学として独立するための基盤は十分に存在していたといえる。19世紀末にはじめて具体的な形で成立した映画に関しては、こうした事情はまったくあてはまらない。そこには、マルセルもいうように、人々の反省を方向づけ統一づけるものとしての古典的傑作の系列すらが欠けているのである。さらに映画が他芸術とは比較にならないほど多様かつ複雑な側面を有しているという事実も考えられねばならない。モランなどが主張しているように、映画が単に美学的あるいは社会学的問題にのみ還元しえない複雑な全体的現象として成立しているのであれば、同様に映画を学問

的研究の対象とするといい、また同一の『映画学』という名称を用いるにしても、映画の現象をいかに捉えるか、あるいはそのいかなる側面に重点をおくかによって、それらの研究は決して同一には考えることのできない、複雑な様相を呈するものとなる。〈…〉「竹内 1961, p.411」。一方、日本ではまだ8歳になったばかりの幼いテレビは、「映画学の部」のあくまでも【附】でしかなかった。執筆時は東大新聞研の助手、後にNHK放送文化研究所主任研究員となる山本透が、その項目を担当している。「テレビジョン」【独 Fernsehen 英 Television 仏 Télévision】Ⅰ歴史わが国ではテレビジョンは1953年(昭和28年)にいたってようやく本放送が開始されたのであって、その歴史はきわめて浅い。カラー放送にいたっては1960年(昭和35年)以来のことになる。〈…〉現代はテレビ時代ともいわれる。複雑高度な機械技術から生れた電波媒体としてのテレビは、その創造的エネルギーを伸長させ、家庭という指摘領域に美的現実を滲透させつつある事実も否定できない。それはまだ摸索と試作の域をでないにしろ、現代社会に力めるテレビの存在と機能の大きさを考えると、この新しい媒体の秘める創造力は予測できないほどのものをもっている。Ⅱ原理 〈…〉テレビの映像は絵素という細かく分解された点からなる走査線の連続運動によって現出するとはいえ、これを映画の映像ときわめて類似した光と影による映像として考えることができよう。そして、テレビを現代社会の新しい精神現象として把握するときも、その映像がそなえる諸特性は、まずその技術的原理を基盤にして考えられるべきであろう。Ⅲ本質 テレビジョンがはたして芸術としての任にたえうる創造力を完全にもっているか否かに的確な判断を下すことは、その歴史がきわめて浅いことと相まってにわかには答えられない問題である。まして日進月歩をとげる機械技術を手段にするものにあつては、その現在像から明日を予見すること自体、性急のそしりを免れない。これらの諸点を考慮に入れた上で、なおかつテレビに関する美学的ないし芸術学的研究には種々の困難が伴う。たとえばテレビの映像は、スタジオ内でのカメラ撮影であろうと、野外の中継であろうと、またフィルムや録画テープであろうと、映像送信機に送られるものならずべて伝達することができる。すなわちテレビの映像には種々の生成過程を経るものがふくまれるわけである。また放送番組には芸術的表現を第一義とするものばかりでなく、ひろく報道・娯楽・教育・教養など種々のジャンルがふくまれ、その表現と伝達の形式・内容も多様にわ

かれる。さらに現在みとめられるテレビの諸特性のうちには、諸芸術が共有すると考えられている諸性質をみいだすことがむずかしいというよりも、むしろそれらとは相反し相矛盾すると思われるものも数多く指摘できるのである。このように考えるならば、テレビに関する学問的研究がようやく緒につきはじめた今日、テレビが芸術として新しい表現領域を開発して、他の諸芸術から独立するに足る自律性をもちうるかどうかは、すべて今後の課題として残るであらう。(….)」〔竹内 1961, pp.466-467〕。

(23) 〔マクルーハン、2003, p.148〕。

近年、テレビは、新しい、メディア＝インターネットに駆逐された、時代遅れの存在とみなされることが多い、が、しかし、一方で、テレビというメディアについての研究は、従来とは異なる多元的なものへと進化してきている。たとえば、飯田豊は、テレビを見る、を語る際に用いられてきた、いくつもの前提が崩壊していることを指摘する。「テレビ受像機の前に座って——あるいは寝つ転がつて——番組を一齐視聴するという日常風景は失われつつあり、放送事業者が苦境に陥っている反面、インターネットなどに媒介された『テレビ的なもの』は増殖が進んでいる。テレビというメディアは従来、『番組(Program)』『放送(broadcast)』、そして『受像機(sei)』といった概念が浑然一体となって結び付いたものとして捉えられてきたが、『テレビ離れ』という事態は、こうした結び付きの必然性を突き崩している。日常生活のさまざまな局面で無数の映像に接するようになった結果、人びとの生活リズムと連動した番組を提供する『テレビ』の存在を、われわれが意識する機会はたしかに少なくなった。このような状況のなかで、『テレビ』とは何かということを正しく説明したり、ましてそのメディア特性を分析したりすることは、容易なことではなくなってしまった。デジタル化とネットワーク化が進行し、映像を視聴できる装置が多様化するにつれ、『視聴者(audience)』という概念もいまでは自明性を失いつつある」〔飯田 2016, pp.9-10〕。そして、「テレビを取り巻く近年の地殻変動は、かつてテレビジョン技術に開かれていた可能性の系譜を、まずは丹念に見通すことではじめて、より広い歴史的構図のなかに位置づけることができるのではないだろうか」〔飯田 2016, pp.12-13〕と、その視点を、テレビが普及しはじめた頃に移してみる。「日本のテレビ視聴に関する歴史記述は、一九五三年に登場した街頭テレ

じから始まるのが一般的である。(…)たしかに街頭テレビ事業の成功は、正力とその側近たちの興行師的な手腕によるところが大きいのだが、その着想の起源については諸説ある。(…)広い意味での『街頭テレビ』が登場するのは、戦後になってからのことではない。ラジオの全国放送網が成立する一九二八年頃から、太平洋戦争が勃発する四年まで、実用化を目指して研究が進められていたテレビジョン技術が、博覧会や展覧会での公開実験、あるいは戦時下の実験放送を通じて繰り返し一般に公開されていたのである。(…)こうした公開実験実験では、テレビジョンという技術の未来像が、実に多様なやり方で提示されていた。それにもかかわらず、その経緯が今日ほとんど伝えられることなく、戦後の街頭テレビだけに焦点を当てられてきたのは、放送局による定時放送とともにテレビが社会化したとする、狭義の『放送(史)』の視座にはかならない。『街頭テレビ』がテレビジョンの起源であるという神話は、こうした歴史観に説得力を与え、反復的に強化してきたといえるのではないだろうか。『飯田 2016, pp.19-17』。これまで当然とされてきた歴史を読み直す、そこから、新しい、学徒の道筋が見えてくる、と説く。「テレビの歴史は、現在まで、『放送』というコミュニケーション形式の作動原理を前提とする、いわゆる『放送史』の認識枠組みのなかで跡づけられるか、あるいは、大量の情報を大衆に伝達するコミュニケーションの歴史、すなわち『マス・コミュニケーション史』の構図のなかにとどまっていた。本書が掘り起こそうとするのは、初期映画と同じように、いくつかの「初期テレビジョン(early television)」に開かれていた可能性の系譜である」〔飯田 2016, p.19〕。テレビというメディアの可能性を問う、新しい、方法論が、これからも発見／発明されていくはずである(それを強く望む)。

#### 引用・参考

飯田豊 2016 『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

石川甫 1960 「社会問題劇」〔現代テレビ講座 第3巻 テレビ・プロデューサー篇／志賀信夫編〕ダヴィッド社、pp.173-184)

石川甫 1984 「我等の生涯の最良の映画12 映画界への挑戦状『マンモス・タワー』」(キネマ旬報1984年9月

下月号、pp145-147)

- 伊藤計劃 2013 『Running Pictures—伊藤計劃映画時評集(1)』ハヤカワ文庫
- NHK放送文化研究所 2003 『テレビ視聴の50年』日本放送出版協会
- NHK放送世論調査所 1983 『テレビ視聴の30年』日本放送出版協会
- 北村充史 2007 『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
- 倉本聰 1978 『倉本聰 テレビドラマ集3 6羽のかもめ』ペップ出版
- 今野勉 2009 『テレビの青春』N T T出版
- 佐怒賀三夫 1978 『テレビドラマ史—人と映像』日本放送出版協会
- 白坂依志夫 1960 『シナリオとテレビ・ドラマ または映画とテレビに関する一考察』(『現代テレビ講座 第1巻 テレビ台本篇/飯島正編』ダヴィッド社、pp.86-98)
- 白坂依志夫 2013 『不眠の森を駆け抜けて』ふゅーじょんぷろだくと
- 竹内敏雄 編修 1961 『美学事典』弘文堂
- マーヴィン、キャロリン 1988 2003 (吉見俊哉・伊藤昌亮・水越伸 訳) 『古いメディアが新しくなった時…19世紀末社会と電気テクノロジー』新曜社
- マクルーハン、マーシャル+カーペンター、エドマンド 2003 (大前正臣・後藤和彦 訳) 『マクルーハン理論—電子メディアの可能性』平凡社
- 東京放送編 2002 『TBS50年史』東京放送
- 吉見俊哉 1994 『文化の社会学』新曜社
- 『日本 欧米 テレビ大観』キネマ旬報・増刊 1953/4/10
- 『テレビ大鑑 TELEVISION DIRECTORY 1958』キネマ旬報 臨時増刊 1958/6/20



新しい、メディア、テレビ：1958年『マンモスタワー』再見

「調査情報」1959年1月号

「サイトアンドサウンド」1982年創刊号

「月刊ドラマ」2000年4月号

WGC サイトの情報は、2018年1月24日現在ものである。