

テレビ・今も 「お前はただの現在にすぎない」か

演出家 今野 勉 氏

インタビュー・構成 / 横江広幸 放送研究部



今野 勉 (このつとむ)

プロフィール

1936年秋田県生まれ。59年東北大学卒業後、現TBSに入社。テレビ演出部所属。ドラマ「土曜と月曜の間」(イタリア賞大賞)、「七人の刑事」(放送作家協会演出者賞)などを演出。70年にTBS退社後、テレビマンユニオン創立に参加。「遠くへ行きたい」「天皇の世紀」,「欧州から愛をこめて」(テレビ大賞優秀番組賞),3時間ドラマ「海は甦る」(同),「凍れる瞳」(放送文化基金賞個人賞),「こころの王国～金子みすゞの世界」(芸術選奨文部大臣賞)など。長野オリンピック開・閉会式プロデューサー。現在、テレビマンユニオン取締役相談役,武蔵野美術大学教授。

はじめに

テレビが、全くの新しいメディアとして、日本に誕生してからすでに50年が経つ。昨年12月には、地上デジタル放送も始まった。技術上の大転換期である。テレビ放送が全面的にデジタル化することで、メディアとしてのテレビは、何がどう変わるのか。実に多様な予測が語られているが、制作者の視点からはどうか。今回、演出家の今野勉氏にインタビューをお願いした主な理由は3つある。まず、テレビの成長期にメディアとしての可能性を追求し、その後のテレビ番組に影響を与えた「テレビの方法論」を、今読み返しても分かる言葉で書き残していること。そして、方法論だけに止まらず、実際の番組の中で方法論と結びついた新しいテレビ表現に挑戦し、そのことで様々な高い評価を得てきたこと。さらに、もっとも重要なことは、1959年(昭和34)に現在のTBSに入社以来、40年間余りにわたってテレビの第一線で制作に携わり、現場でテレビの変遷とともにありつづけてきたことである。

—最近のテレビのお仕事ではどのようなものがありますか。

今野 演出をするとするとスケジュールを完全に1か月以上あけておく必要があるため、最近はおっぱら脚本書きですね。

—自分が演出する場合と他人のための脚本は、書き方が違いますか。

今野 自分がやる場合は、条件や制約が分かっているので、ちらっと抑制がでるかな。他人に渡すときは、「やれるものならやってみろ」というところがありますね。この前やった「時空警察捜査一課 PART3」¹⁾の脚本は一気に書きました。僕はSF自体は嫌いだ、その仕掛けはすごく面白いと思った。現存する文献や建物などはそのまま使いながら、ものの見方や設定を変えれば、全然違った歴史が見えてくるというテレビ的遊びと言うか。視聴率もよかったし、これはSFなのか、歴史ものなのか、ドラマなのか、ドキュメンタリーなのか分からない、そういう新しさとか自由さとかをやると、また視聴者に見直されるのではないか。そして、この2月の「阿部定」²⁾では、架空の阿部定記念館を作ってしまった。もちろんそこに置いてある資料は本物ですが。テレビを見た人はそんな記念館があるんだろうかと半信半疑だったと思います。

1. テレビは時間である「お前はただの現在にすぎない」の問題提起

テレビ制作の方法論に取り組んだ著書として画期的なもののひとつが1969年(昭和44)に出版された「お前

はただの現在にすぎない」(田畑書店)である。この本は、TBSのテレビ部門にいた萩元晴彦、村木良彦、今野勉の3氏による共著である³⁾。本が出版された60年代末は、内外ともに社会が激しく揺れ動いた時代で、内容の多くも、成田、東大安田講堂、パリ、プラハなどで、激動する事態にテレビがどう対応しようとしてきたかの記録に割かれている。当時、テレビは放送開始後15年ほどが経過し、契約件数もすでに2,000万を超え、今野氏のテレビ制作歴は10年になろうとしていた。この本で「方法論」として論じられていることの本質は、「テレビの時間性」である。語られる「時間性」には様々な意味が込められている。同時刻性、即時性、持続性、日常性、中継性、連続性、共有性、非編集性、一斉同報性など。要約して「遠くを、今、持続してみることができる」のがテレビの技術的特性であるとすれば、その特性によって、他のメディアにはない「テレビ的表現」を可能にする方法とは何か。タイトルとなった「お前はただの現在にすぎない」の原義は、「テレビの同時性(即時性)に対する『権力』及び『芸術』からの否定的非難の言葉」であると言う。「『時間』をすべて自ら政治的に再編したあとで、それを『歴史』として呈示する」のが「権力」であり、また「『時間』をすべて自ら選択し内面化したあとで、それを『作品』として呈示する」のが「芸術」であるなら、「権力」でも「芸術」でもないテレビの本領は、「そのものの『現在』」を「as it is(あるがまま)に呈示し」、「時間を追うことによるのみ、独自の表現を持つ」とすることにある。そのことを認識し、方法化することで、「お前はただの現在にすぎない」という否定の言葉は、「イエス。テレビ=わたしはただの現在でありたい」と「一挙に、裏返しされ」、肯定へと替わる⁴⁾。そして、この本の最後では、「テレビは権力によっても芸術によっても再編成されることを欲せず、『現在』そのものを創り出していく限りにおいて、自らの未来を決定しうるのだ。そして、それをなしうるのは、もちろん、テレビそれ自体の機能ではなく、テレビの機能と己をかかわらせた表現者、テレビマンであろう⁵⁾」と展望している。

「時間」という方法論

今野 あの本のサブタイトルは「テレビになにが可能か」となっていて「テレビとは何か」ではない。それまでのメディア論は「映画とは何か」など、確固不動の本質を探すというのがメディア論だったんですが、これはそうではない。なぜ、そうなったかと言うと、ものごとの本質は無いんだ、自分たちが参加することによってそれはできてくるんだという、明らかに当時の実存主義の影響なんです。

— この論の核にあるのは、「テレビは時間だ」という考え方ですね。

今野 同じ映像メディアである映画とはそこが全く違うわけで、その技術的特性があることが、テレビを面白いもの、社会的に存在価値のあるものにしていくんです。では、お前はこれを使って何かをやれと言われてたとき、このテレビの技術的特性をもとにした特有の表現とは何なんだということを、いわば「テレビ第二世代」の作り手である我々は考え始めたんです。「第一世代」が総白痴化とか言われて苦労しているのを見ていたし、映画や演劇、文学など先行するメディアに比べて、テレビは本当にだめなのかという問いかけが常にありましたから。その可能性をとにかく強く打ち出すために、他メディアとの差別化をはかろうと少し声高になっていた点はあるんですが。

— この考え方は、今野さんたちの新発見だったんですか、

今野 いや、薄々みんなが感じていたことを言葉にしたことだと思います。言葉にできないことは存在しないと同じですから。テレビの時間性をもとにした「方法」を自覚し、それを「テレビに何ができるか」に結びつけ、具体的に番組づくりに使ったのは我々ぐらいからじゃないでしょうか。少し上の世代の和田勉さんや吉田直哉さんたちは「俺たちのほうが」と言うかもしれませんが。例えば、中継で長い間連続的に放送できることは誰でも知っていますが、萩元晴彦さんはフィルムカメラで「小澤征爾『第9』を揮る」⁶⁾という番組を撮ったときも、カメラを止めないんです。やむなくフィルム詰め替えのときだけ止める。それは電子的なテレビ中継の考え方なんです。それを見て、フィルム・ドキュメンタリーを作っていた人々は驚愕するわけです。それまでは、時間を丸ごととらえるという考え方はあまりなかったんです。

— この方法論は、その後の今野さんのお仕事でも生かされていったんですか。

今野 いろんな方法は使っていますが、あの本を書いたことで学んだことが基本にありますね。

— 実際の番組の中で、どう演出し、どういう表現になったのですか。

今野 1970年秋の「遠くへ行きたい」が僕の初めてのドキュメンタリー番組ですが、ドキュメンタリーとは何かなどは考えなくて、第1回の旅人が永六輔さん。そこで、「永六輔の旅」をつかまえるには、どう表現すればよいかだけを考えて二つの方法をとった。一つは、永さんの旅からは「話す」を抜きにできないので同時録音で撮影したこと。もう一つは、旅人よりカメラが前に出ないということです。当時は「新日本紀行」など、音はデンスケで別にとって、後でナレーションや音楽と一緒にするというスタイルでしたが、とにかく無理やり機材を寄せ集めて、いきなり同時録音から始めたんです。方法論を考える前に同時中継ふうになった。もう一つの、旅人よりカメラが前に出ないという意味は、旅人の時間を先取りする存在があつてはいけない、勝手に時間をコントロールしないという考え方です。待ち受けのカットは撮らない。旅人の後ろからの肩越しか、少なくとも同時に旅を体験してゆく。視聴者はその時間を統一していることについての細部の意味は分からない。でも、ある種の緊張感とか新鮮さでつい引き込まれた、とよく言われましたね。この二つの方法で、番組はテレビ的な感覚になったと思います。それから、次の73年の13本シリーズ「天皇の世紀」では、「現場」主義です。歴史ドキュメンタリーで古文書以外に確固として在るものと言えば、場所だけです。その現場で、何を、どういうふうによれば、何が撮れるのか。まず、リポーターの伊丹十三さんが現場に立つというのは、テレビではごく当然の、現場、すなわち、ことが起きた本当の場所から中継しますという、あの感覚ですね。ところが映画では、現場というのは、監督の頭にある確固としたイメージを忠実に再現して撮影する場で、ワンカットは映画のためにきっちり考えられた完結した時間です。しかしテレビの撮影は、目の前を流れてゆく作り手自身ではどうしようもない本当の時間を相手に、悪戦苦闘するプロセスを中継する、あるいは記録するというのが基本です。その現場では対象との間に様々な齟齬とか緊張感とかが起こってくる、そこでそのプロセス自体も記録してゆく。あらかじめ僕の頭の中に描いたイメージを再現しようという映画的な考え方ではないんです。それが、テレビの特性を考えることで身につけることのできた方法の一つです。その一例として、第1回で竜馬が福井藩士を訪ねたシーンではこうなりました。藩士の屋敷はもう無くなっていて、二人が面会した現場は今、国道になっている。そこで、実際に会ったと同じ夜の時間に、その国道の端っこに座布団を2枚出して二人に座ってもらった。その横をヘッドライトを点けたトラックがびゅんびゅん通る。竜馬役は無名のエキストラですけど、置かれた環境がすごいものだから、顔つきがひどく緊張したもの変わってゆく。後で映像を見ると、侍姿の人間のむこうをトラックのヘッドライトが行き交うという不思議な画面になっている。それは遊びではあるが、まさに、百何十年前前にそういうことがあったのはこの現場だ、という説得力が出てくる。大仏次郎さんの原作では表されない、テレビだけが持っている力ですね。このとき、僕が感じたテレビのすごさは、時間の問題と同時に、そういうジャンルを超えて自由に発想でき、それを面白いと思うスタッフやプロデューサーがいて、それを許す放送局があり、それを本当に面白いと受け入れた観客がいたということでした。

— そのような体験が、いわゆる「ドキュメンタリー・ドラマ」の開拓につながったんですか。

今野 「欧州から愛をこめて」⁷⁾を作った頃には、ドキュメンタリー・ドラマという言葉すら知らなかったが、ここでも、海外に行っても現場主義を通した、と言うより何かを再現するにしても、予算などの制約からそうせざるを得なかった。ただ、現地で証言を取ろうとしたとき、証人がすべて存命というわけではないので、亡くなった証人の代わりは役者が演じる。そうすれば、本物の当事者と役者双方にとって、ことが起こった現場が同じだとしたら、当然のことながら本物と役者は混在しながらことを再現せざるを得ない。そのような撮り方は、それまでに学んできたテレビ的感覚では別におかしなことではなく、おのずとこの番組の方法論になっていったということです。後になって、この間お前がやったのは、ドキュメンタリー・ドラマだと教えられ、そんな言葉があつたのかと。

— ジャンルはあまり意識しない、つまりテレビ的表現をめざしただけだと。

今野 僕はドラマ出身とは言いながら、その前はクイズとかバラエティ番組とかいっぱいやらされたわけで⁸⁾、テレビではどうやってもいいんだという感覚が身についているから、ドキュメンタリーをやれと言われても、その枠内

で何をやらなければいけないのかなどと考えたりしないです。とにかく、例えば大仏次郎が書いた竜馬の世界をどうすればテレビとして描けるかに集中する。そのように自由に考えたとき、テレビで育てられた時間とか現場の感覚が、様々なアイデアの形で自然に出てきてしまうわけです。

テレビの強みは同時性という常識

— これまで今野さんがお話になったテレビの時間性を意識した方法論は、今野さんの周りの制作者にも広まりましたか。

今野 そうとは言えない。方法論は一人一人が発見していくべきもので、番組の作り方には色々あっていい。例えば、「遠くへ行きたい」で、カメラが前に回りこんで撮ってはいけなかないかと言えば、そうとも限らない。僕は時間を意識して旅を撮ったが、空間をイメージして撮る人もいるはずだ。何をやりたいかですね。それに、機材が発達してくれば、その自由さを存分に生かして、時間ということをして別にして新しいものを作りたくなってくる。しかし、そうは言っても、テレビは同時進行が一番の強みということは、いつの間にかテレビを作る人間の常識になりましたね。自覚した方法論かどうかは別にして。よくバラエティ番組などで、ドキュメント部分を見てどうでもいいことをしゃべっている人がスタジオにかならず何人かいる。そんな時間の無駄だ、もっと中身を見せろと言われてたりするが、そこを取ってしまうとすごく寂しくなるんです。つまり、自分と一緒に見ている人がいるんだと視聴者が感じられる同時進行の形がなくなることで、突然、映画館で映画を見ているような感じになり、ドキュメント部分が遠くに行ってしまうんです。これなどは常識になったテレビの特性でしょう。ただ最近の生番組の流行は、ポストプロダクションが不要になって経済的だといったような、別の要素が大きいと思いますが。

もう一つのテレビの同時性

今野 同じ頃、もう一つ分かってきたことは、あの本を書いたときには全く予想しなかったテレビの同時性があるということです。深夜、放送終了の「砂あらし」を避けようと、まだやっている局を次々に探したり、また、どんなにつまらない番組でも、ビデオを見るのではなく今やっている番組を優先して見たりする。それは、「今放送を出している人間がいて、それを見ている人がいる。そして、その中に自分もいる」という感覚をもたらしてくれるからです。そのようなことは、放送でなければ不可能なある種のネットワークであり、安堵感をもたらす装置ですね。これだけの大衆社会になって、なおかつ人々が孤独なとき、ビデオではなく放送でなければだめなんです。このことは、今起こっていることを今伝えるという伝達機能でもなく、表現方法とも関係ありません。だからこそ、僕らは考えつかなかったのかも知れませんが。

2. 技術革新とテレビドラマの中の「時間」

制作現場において技術が占める要素は大きい。技術が変われば、制作の方法も大きく変わる。テレビの技術革新は急速である。かつてテレビの技術的特性だと判断していたものが、後になって振り返ればその時代の技術的制約に過ぎなかったように見えてしまうこともある。今野氏の「テレビの時間性」を論拠とする方法論は、技術の進展によってどう変わったのか、それとも変わらないのか。「テレビの時間性」は特定のジャンルについてのことではないが、テレビドラマの場合、その方法論の変遷は映画と関連づけることで次のようにおおまかに整理できると言う。

「私は貝になりたい」が提起した「時間」

今野 初期の良い例が「私は貝になりたい」です。これは僕がTBSに入社する前の年、1958年（昭和33）に放送されたんですが、前半はVTRで、後半は生。と言っても、VTRの編集ができなかった頃なので全くの生と同じですね。従って、場面転換や衣装替えなど、ものすごく制約があるわけです。その後、このテレビドラマは映画化され、テレビの脚本を書いた橋本忍さんご本人が監督して映画を撮りました。自分がイメージした通りワンカット、ワンカット丁寧に撮っていると思うんです。しかし、どっちが力があり感動を与えたかと言えば、圧倒的に

テレビでした。このことが提起した問題というのは、生放送の必要にせまられて、どうしても存在してしまう削除できない「時間」をどうとらえるかということです。映画から見れば、余分な時間や不必要なアクションやドラマ展開から見て未整理なシーンがいっぱいあり、映画では当然取り去ってしまうんですが、僕らはそこにテレビの可能性を見た。しかし、その可能性は同時に、テレビドラマの作り手にとっても不自由なものと感じられるところがあるわけで、ハンディカメラやVTR編集など便利な機材が次々に出てくるとともに、「私は貝になりたい」が提起した問題そのものが忘れ去られてしまった。いわば、ドラマのジャンルでは、テレビは時代とともに映画に近づいていったんだと思います。

ホームドラマの中継性

今野 テレビの時間性ということで、もう一つテレビらしいと注目したのは、その後一時大流行したホームドラマ、「お茶の間ドラマ」です。ある時期、この種のドラマがうけた理由は中継性にあるんだと思う。生という同時刻性はないが、お茶の間で起こっていることをそのまま時間を省略することなく伝えているという意味での中継性です。大勢の人間がごちゃごちゃしているのをワンカットずつ撮って編集するのは大変だし、逆に編集せずにスイッチングで一時に撮ったほうが視聴者には現実感があったんです。しかし、しだいにプライムタイムではお茶の間ドラマはほとんどなくなっていった。社会状況として、本当の家族、あるいは理想の家族というものが希薄になって、お茶の間を中継してみても家族の本当らしさが感じられなくなったということが大きい。それなら現実にはありえないドラマのほうをもっと見たいという要求にどんどん変わっていった。それがトレンドドラマのはしりですね。

テレビの二極化

今野 さらに生に関しては、15年ぐらい前、オール生の「たった独りのあなたのために」（日本テレビ系）という2時間ドラマの脚本を書いたことがあるんです。ディレクターは石橋冠さん。舞台はテレビ局のスタジオとサブ、それに横浜、札幌、名古屋を生で結ぶ。札幌のお天気カメラの前にいる犯人が、スタジオに放送とは別の回線で話しかけてくる。そのスタジオの中ではもう一つ違った番組が同時に進行しているといったものすごく複雑なもので、大変に苦労しました。放送はとりあえず時間におさまり、番組としてはそれなりに成功したんです。しかし、視聴者からの反応がほとんどなかった。胃の痛くなるような緊張感はスタッフだけの緊張感だったりしたわけで、見る側にとっては生であることがドラマのプラスになっていなかったんです。生放送だということが分かったところで、ドラマとして何の意味があるのかと問い返された。

— それは視聴者が変わったということですか。

今野 もう視聴者は、生だからとスリルを感じたり、同時並行で他のドラマや現実のイベントが進行しているからといって感動したりするものではなくなっている。ニュースやバラエティ番組などでも、ちょっと呼びかければ世界のどこからでも顔を出す時代です。ドラマの周りの同時刻性があまりにも普通になってしまった。逆にドラマの同時刻性というのが、その頃からテレビドラマの中核ではなくなってきたんです。そこで今起こっていることは二極化ですね。ニュースや報道番組ではごく当たり前のごとく、世界のどこからでも同時中継して、まさにテレビの本領を発揮している。逆にドラマでは、それと違ったもの、もっとフィクション性の高いものをという要求にこたえようとしている。技術や機材の飛躍的な進歩がその両方をも可能にしてきた。テレビドラマはいくらでも時間や空間の省略ができるようになったし、今や映画と同じだと考えざるを得ないでしょうね。最近、テレビディレクターが映画監督をしても成功するケースが多いのは、そのことを裏付けているのかもしれないね。

内在化する方法論

— 今野さん自身は、機材の進歩という制作現場の変化をどう受け止めてこられましたか。

今野 僕など、ハンディカメラは池上の試作品からだから、日本で最初に使ったほうだと思う。それで、映画的なワンショットずつの撮り方が簡単にできることに感動したこともあるんです。しかしそれでも、そのワンショットの中にどのような時間を組み込んでゆくべきかという意識は常にありましたね。前にも言った、現場で起こり変化した

てゆく時間を丸ごと撮ろうとする演出法です。例えば、ドラマの撮影では僕がなかなか「カット！」を言わないといったような。役者は戸惑ったり驚いたりするんですけど。ドラマの中の人物は、そのせりふを言い終わったからといって人生を終わるわけではないんだから、役者は「カット！」の聲がかからなければ、とっさにそれに続く時間を考えなければならない。僕はそこに流れる現実の、本当の時間をとらえたいんですね。一例ですが。とにかく、初めの頃は時間性を突出させた作り方でやってきましたが、いろいろな番組をやっているうちに、いつしか方法論が内在化して次の段階にはいったということです。それはドラマでもドキュメンタリーでも同じだし、基本はずっと変わりません。

3. デジタル時代のテレビの時間性

放送のデジタル化は、すでに制作段階ではかなり伸展しつつあるが、今後は制作のみならず、送信から受信端末まで全面的にデジタル化されることとなる。そのことにより、「テレビ」は大きく変わるだろうと予想されている。その変化はこれまでの延長線上にあるのか、それとも全く違ったものになるのか。今、見え始めているデジタル化のいくつかの問題点についても聞いてみた。

— デジタル放送になったとき、これまでお話を伺ってきた「テレビの時間性」はどう変わると思いますか。放送を出す側は時間のコントロールがはるかに容易になってきます。例えば、今野さんも関係した長野オリンピックでは、小澤征爾さんの指揮で5大陸を結ぶ「第9」の合唱が実現しました⁹⁾。

今野 あれは全くの擬似現実なんですね。世の中に存在しないものをテレビの技術で、歓喜のうたと一緒に歌うという感動の時間を作ったんです。ただ、あれを現実と違うからウソだと視聴者が言うかどうかですね。逆に「世界は一つ」という理念を、テレビの上に過ぎないにしても可能にしたことは良いことだ、と考えることもできると思います。僕のカンでは、「ノウ」とは言わないのでは。このことはこれからも、その度ごとに善しあしが問われていく問題だと思います。

— また、この前は、「グラミー賞授賞式」をアメリカでは5分間遅れで放送したということがありました¹⁰⁾。

今野 時間のずれをどうとらえるかですね。これも僕には難問です。「5分遅れで放送しています」と聞かされた視聴者はしらけるでしょうね。しかし、見ざるを得ない。それなら、5分ずらしていいのなら、30分ずれていてもかまわないのか。本来の中継の意義は、今起こっていることを「そのまま」伝えることにあったのだから、これでは中継録画と同じにならないか。「中継」というものが持つ危うさですね。

— 現実にはないものを映像化することでは、CGや合成の問題もある。

今野 そのことは、「時間」とは直接関係ありませんし、それに、デジタルだから新たに起きたことでもない。再現や捏造などの問題は写真や映画が生まれたときからすぐ起きていて、長い歴史があるんです。ただ、デジタルでは、新しいやり方によって誰でも簡単にできるようになるし、ますます見分け方が難しくなるという問題なんです。今たまたま視聴者向けに本を書いていて、同じような問題を考えていますが、テレビが「事実」を伝えようとするとき、どういう工夫や演出がなければ伝わらないのか、視聴者はありのままを伝えろと言うけれど、そうはいかないということがなかなか分かってもらえないように思います。テレビが伝えるものは、現実そのままではないが、テレビ的事実であれば、現実として認められるのか。そのとき、作り手、送り手は、これらの映像にどのような操作がなされているかを、常に開示してゆかねばならないが、逆に視聴者はそのことをどこまで要求するかはかなり難しい問題を含んでいます。「どうせテレビはやらせなんだから」という言い方が一時流行しましたが、そうやってメディアを距離をもって見る大切さがあると同時に、逆に非常に不幸な時代だなという気がします。僕らが映画の観客であった頃は、疑うということを知らずその世界に没入して、人生観を変えられるということがありました。しかし、距離感が生じるということはメディアとしての力が薄らぐということ、それは映画だけでなく文学でも起こっていることです。そこで、小説の世界では読者を納得させるために、多層構造を持つようになってきています。映像の世界もそういうふうになりつつあるんです。多重、多層構造です。ある一つの世界を提示するのではなく、

その世界がどうやって作られたかということも語りつつ虚構の世界を作るわけです。ドキュメンタリーでもそうで、この対象がどうやって撮影されたのか、その方法やいきさつや、作り手との人間関係までも開示するという考え方が強くなっています。今後、デジタル時代の時間コントロールや映像の合成などの問題で、視聴者が感じるしらせや疑問を作り手がどう取り込めるかです。的確な多層構造によって、作り手と対象と視聴者との関係を明らかにすることで視聴者の信頼を取り戻すとか、いろんなことが必要になってくるんだと思います。

4. マスコミとしてのテレビ

— デジタル化すれば、放送体制はどう変わると思いますか。

今野 多チャンネル自体は良いことだと思う。あの本を出した頃の悩みの一つは、テレビ局は5局か6局しかできないものだという前提に立って、そのことにある種の重圧を感じていましたから。今から見れば、技術がその程度に過ぎなかったのですが。出版だって何百社もある訳で、ありすぎると言う人はいない。基本的に契約が成立するかです。僕も今、将棋チャンネルを利用して、非常に重宝している。ただ、そういう中で、これまでの地上波がどういう役割を果たすのかというのは相当難問です。僕はマスコミュニケーションの役割は絶対必要だし、マスコミ的なメディアは残るべきだと思います。単純に言えば、事件や事故が起こったときに、一斉に全国民に知らせる機能をテレビは持っているし、それは当然のごとく残ると思います。では、マスコミュニケーション機能は報道だけで良いかということ、そうではない。ドラマなどパッケージ番組は専門チャンネルで見ればよいという考えもあるが、生放送の事件と事件の間にドラマなどがあることの意味は非常に大きいと思う。そこには、ちょっとおこがましい言い方だが、作り手から見た視聴者の発見があり、逆に視聴者の番組発見があるんです。それはマスコミでないとダメなんです。時々、自分の放送局を持てたらうれしいですか、と聞かれますが、よく考えたらうれしくないんだと思う。あらかじめこういうことを作ることを期待されて、それに合わせれば確かに自分の世界だけでも、発見がないです。あるいは出会いがないです。マスコミがなぜ面白いかと言えば、不特定多数がどういふに流動するか分からないからです。突拍子もないもの、未開拓で未知のものを作り出す可能性は、マスコミというダイナミズムの中にこそあるんです。

— デジタル化すれば受信端末も高機能化、多様化して、視聴者層がさらに個別化、細分化するのはとも言われていますが。

今野 僕はあまり意識しません。個別化された視聴者ごとに、マーケティングによって見てくれそうな素材やテーマを探してから番組を作るという発想はありません。また、新しい受信端末で視聴者も簡単にタイムシフトができるようになりますが、前にも言ったように大多数の視聴者は今放送しているものをどうしても見るという気持ちは当分変わらないと思います。そこに向けて自分が面白いと思うものを出す、視聴者の方も、何か面白い不思議なことをやっているよ、と言ってくれる。その新しい出会いがなければ、マスコミである必要はなくなりますね。デジタル機能の一つ、双方向も一種の参加だが、そこからただちに未知の新しい番組ができてくるというわけにはいかない。決められた選択肢の中から一つ選ぶのであればゲームみたいなもので、番組とゲームはちょっと違う。番組は両方未知のまま、そういうお互いの探りあいのうちに会おうわけで、デジタル化になっていろんな装置や機能がついたりしても、マスコミがなぜ存在するかということころはあまり変わらないんだと思います。

— 今野さんのおっしゃるマスコミとしてのテレビを前提にすれば、デジタル時代も作り手としては、あまり変わらないということですか。

今野 便利にはなってくると思いますが、そんなに変わらない。我々は、これまでテレビの技術的な進歩に全部付き合ってきたんです。白黒・生放送の時代からカラー、ハンディカメラロケ、VTR編集、ハイビジョンなどすごい進化で、そのたびにいろんなことを言われたが、番組を作る、演出をするということでは基本的に何ら変わらない。いつのまにか乗り越えてしまったんです。

マスコミとしてのテレビの公共性

— マスコミとしてのテレビの公共性については、どうお考えですか。

今野 多チャンネル化によって、総合編成の地上波の役割が変わってきましたね。簡単に言うと、これまでのようにテレビとして全ての分野をカバーする必要がなくなった。例えば、民放ではポルノ的世界は、それに特化した専門チャンネルにはかなわないので、追放されました。そこで、誰もが見る地上波の公共性が改めて問い直されてきたのだと思います。僕がアメリカに行って不思議に思うのは、視聴率競争では日本よりはるかに激しいけれど、表現ではすごく大人だということです。この前、アメリカンフットボールの中継でジャネット・ジャクソンの胸がほんの少し映っただけで大騒ぎになりましたが¹¹⁾、いかに自由な競争の中でも、ある歯止めがある。そこにはある種の宗教的倫理観が根底にあって、テレビという公共の場ではその基準を守るということです。その種のものを見たければそっちに行けばいいんで、全体的には表現の幅はものすごく広い。ただ、テレビならテレビでの公共性についての暗黙の了解が成立している。それが文化ということで、アメリカ文化が公共性を支えているんですね。ところが日本にはそれがどうもないようで、みんなが見たければいいんじゃないかというところがある。何が歯止めになり、どこまでが許されるのかというのがない。テレビが危険なのではなく、日本の社会の中で公共の場ではここが線だよと暗黙の了解を作れない。問題は、雪崩をうつように表現の次元がどんどん下がっていても歯止めがきかないということなんです。それは日本の文化そのものなので、すぐ簡単にどうこうできる話ではないんですが。

テレビの「現在」

— 今、今野さんにとってテレビはやはり「ただの現在にすぎない」ですか。

今野 あの本を書いたから 30 年余りが経っていますが、テレビの面白さは今でもジャンルを超えた自由さですね。僕のテレビの方法論は時間性を発端にしていますが、これまで話してきたように広がりのあるものではないかと思っています。最初に言った「時空警察」や「阿部定」の発想にも通じることですが。かつてサブタイトルに掲げたように「テレビになにができるか」と問うことは、常に新しいですから。今は、テレビがなにか袋小路に陥って、みんな同じようだとされていますね。例えば、生のワイドショーも、取り上げる事件が変わるからいろいろに違って見えるけど、しかし、考え方とか手法はみな同じです。そうならないためには、他のメディアではできない、テレビだからこそできることを問うこと。それは、単に方法論として時間の観念を守るということではなく、それをも利用する、「時間性・同時性・中継性」がテレビの本質だから、それに従うということではなくて、それをも利用しつつ、「現在」何ができるかを常に問うてゆくという精神が大事だ、ということじゃないでしょうか。

(よこえ ひろゆき)

注:

1) 03.12.28 に日本テレビ系で放送。警視庁に在る極秘の特務班の捜査官が歴史上の事件の現場にタイムスリップして、その謎を再検証するという設定。対象になった事件は、「忠臣蔵」「ヒンデンブルク号爆発炎上」「聖徳太子暗殺」「真珠湾奇襲攻撃」の4つ。

2) 04.2.6 に朝日放送で放送された「永遠の恋物語 #4 阿部定と吉蔵 好きになるのは一生に一人〜純愛」。

3) この本が書かれた前後の経緯については、3氏それぞれ別にいくつかの著書がある。村木著「ぼくのテレビジョン」(1971, 田畑書店), 「今野勉のテレビズム宣言」(1976, フィルムアート社), 萩元著「赤坂短信」(1976, 創世記) など。

なお、萩元晴彦氏は 01 年 9 月に死去。

4) 「お前はただの現在にすぎない」365,366 頁参照。

5) この本が提起したもう一つの問いかけは、テレビ制作者は表現者であると同時に企業の労働者であるという「両義性」についてである。そのことは「テレビマンユニオン」の創立へと結びつくが、その経緯に関する村木良彦氏へのインタビューは「放送研究と調査」03 年 12 号参照。

6) 1966 年(昭和 41)2 月放送。民放祭賞受賞。

7) 1975.12.18 に日本テレビ系で「緊急暗号電 祖国ヨ和平セヨ! 欧州から愛をこめて」のタイトルで放送。

8) 今野氏の初期の仕事については、現在、隔月刊「新・調査情報」で連載中の『dA』の時代 テレビも私も青春だったで自身により詳述されている。

9) 長野オリンピックの開・閉会式シニアプロデューサーであった萩元晴彦氏が書いた「赤坂短信」によれば、「世界各地で演奏し歌う『第九』を宇宙中継する」というアイディアは、すでに 30 年ぐらい前からあったようである。また長野オリンピックの際、世界各地から送られてくる映像と音声のずれを調整するため NHK が開発した機械が「タイムラグアジャスター」。原理的には、地震の瞬間の映像を記録できる「スキップバックレコーダー」と同じ。

10) 04.2.8 の放送では、次の注 11) のような「不測の事態」を恐れた CBS は、5 分間遅れで放送するという措置をとった。11) 04.2.1 の「スーパーボール」のハーフタイムショーを CBS が生中継している最中に起きた。FCC(連邦通信委員会) が非難のコメントを発表する事態にまで発展。