

制作者研究〈“過ぎ去らない”巨匠たちの仕事場〉

【第1回】今野 勉 (テレビマンユニオン)

ラディカル
～根源的なテレビ表現をするレジスタンス～

東京藝術大学芸術情報センター助教 松井 茂
メディア研究部 七沢 潔

連載のはじめに

七沢 潔

90歳を過ぎても絵筆をもったピカソのような画家、98歳までメガホンを握った新藤兼人のような映画監督と違って、多くは組織に属し、時間に追われながら少人数で取材やロケを行い、膨大な映像を編集するテレビ制作者はストレスが多く「短命」と言われてきた。30代、40代で夭折する制作者や、命長らえても早くに制作現場を離れる人は多い。

人の情熱や精力、命までも呑み込んできたように見えるテレビだが、放送開始60年を超えたこの頃、気がつくとも齢70を超え、80になっても現場にこだわり、半世紀にもわたる豊富な経験を生かしながら、マラソンランナーのように「現役」を続行する制作者が散見されるようになった。60年代、70年代のテレビの青春期に“実験的な番組”を連打してテレビの表現を開拓、野球でいう“ストライクゾーン”の拡大、豊潤化をしてきた彼／彼女たちは、自ら確立したスタイルをもちながらも常に新しいモードを取り込んで自身をリニューアルして映像を企て、撮り、編んできた。

テレビ制作者個人に焦点をあて、番組が作られた内的なプロセスに迫る「制作者研究」、3シリーズ目の今回は、これまで見てきた1960年代の草創期、70年代の青春期を通して制作をしながら、いまでも第一線で番組を作り続ける“巨匠”たちの素顔に迫る。

第1回はTBSを出てテレビマンユニオンに参加、『欧州から愛をこめて』(1975)をはじめとするドキュメンタリードラマの開発など既成の枠を

こえてテレビ表現を追求してきた今野勉(78歳)に若きメディア研究者・松井茂が、第2回は『核戦争後の地球』(1984)、『電子立国・日本の自叙伝』(1991)などから認知症の実母の介護記録を番組化した最新作(2013)まで、常に新しい手法を開発しながら制作してきた相田洋(79歳)にテレビ研究者・伊藤守が迫る。第3回は河瀬直美、是枝裕和の映画から、堀川恵子の『死刑囚・永山則夫』(2009)まで話題作を撮り続けるカメラマン山崎裕(74歳)を元日本テレビの水島宏明が、第4回は映画から転じて50年、“3世代”にわたるディレクターたちが持ち込む映像をしなやかに編んできた編集者の鈴木良子を元NHKディレクターの桜井均が伝える。そして第5回はドラマ『夢の島少女』(1974)、『四季・ユートピア』(1980)など映像詩のような表現で内外のコンクールを席卷し、20年ぶりに新作を発表した佐々木昭一郎(79歳)を元NHKカメラマンの戸田桂太が、第6回は東京12チャンネルで人間に迫るドキュメントを手がけ、フリーになってからは討論番組を丁々発止で仕切り続ける田原総一郎(80歳)を七沢潔が訪ねる。

まるでテレビの魔力に魅入られたかのように現場にこだわり制作を続ける彼／彼女を駆り立て、支えるものは何か？ 走りながら見えるテレビの風景はどう変わったのか？ インタビューと番組分析を通じて、その“魂に刻まれたテレビ史”を記録する。

(ななさわ きよし)

今野 勉



テレビ演出家・脚本家。テレビマンユニオン取締役・最高顧問。

1936年秋田県生まれ。1959年北海道夕張市に転居。炭鉱に育つ。1959年東北大学卒業。卒業論文は「一小社会の集団の変遷 N炭鉱の場合」。同年ラジオ東京（現TBS）入社。テレビ演出部配属。TBS闘争に参加し、その後1968年休職。日本万国博覧会（大阪万博）の電電公社バヴィリオン「電気通信館」プロデューサーに就任したが、開幕前に辞任。1970年2月TBS退社、テレビマンユニオン創立に参加し、要職を歴任。1998年から2005年まで、武蔵野美術大学映像学科主任教授。現在、放送人の会会長、放送文化基金評議員、向田邦子賞委員、日本脚本アーカイブズ推進コンソーシアム副代表理事他。

今野勉の主な仕事

(Dはディレクター、Pはプロデューサー)

1960年代	
D	『ガラスのヨット』TBS, 1963年8月7日。脚本：大津皓一。
D	『太陽をさがせ』TBS, 1964年8月28日～9月25日。脚本：大津皓一。
映画監督	『裸虫』国映, 1964年11月。グループ創造の名義。
D	『土曜と月曜の間』TBS, 1964年11月29日。脚本：大津皓一、イタリア賞（大賞）。
D	『七人の刑事』TBS, 1965年1月25日の「葉子の証言」（脚本：内田栄一）から1968年4月15日の「残酷な午後」（脚本：佐々木守）まで37本を担当。現存するのは「ふたりだけの銀座」（脚本：佐々木守, 1967年1月16日放送）。放送作家協会演出者賞、放送批評懇談会ギャラクシー賞。
戯曲	『一宿一飯』『発見の会』, 1966年9月。他に『エンツェンスベルガー「政治と犯罪」よりの幻想』1967年4月、『千日島のハムレット』1967年12月、佐々木守との共同脚本。
書籍	『お前はただの現在にすぎない テレビになにが可能か』田畑書店, 1969年3月。萩元晴彦、村木良彦との共著。
1970年代	
D	『遠くへ行きたい』読売テレビ, 1970年10月4日～。ギャラクシー賞選奨。
D	『天皇の世紀』朝日放送, 1973年10月7日～1974年3月31日。ギャラクシー賞。
脚本, D	『欧州から愛をこめて 太平洋戦争秘話 緊急暗号電・祖国ヨ和平セヨ!』日本テレビ, 1975年12月18日。テレビ大賞優秀番組賞、ギャラクシー賞期間選奨。
書籍	『今野勉のテレビズム宣言』フィルムアート社, 1976年7月。
D	『燃えよ! ダルマ大臣―高橋是清伝』フジテレビ, 1976年9月4日。脚本：長尾広生。
D	『B円を阻止セヨ! もう一つの占領秘話』フジテレビ, 1977年2月5日。脚本：長尾広生。ギャラクシー賞選奨。
D	『火の国の女―高群逸枝伝』TBS, 1977年3月13日。脚本：大津皓一。
D	『海は甦える』TBS, 1977年8月29日。脚本：長尾広生。プロデューサー協会優秀番組賞、テレビ大賞優秀番組賞。
D	『望郷・日本初の第九交響曲―板東侍虜収容所物語』フジテレビ, 1977年12月17日。脚本：岩間芳樹。
D	『獅子のごとく』TBS, 1978年8月21日。脚本：佐々木守。
脚本, D	『あめゆきさん』TBS, 1979年4月6日。共同脚本：新藤兼人。
1980年代	
D	『歴史の涙』TBS, 1980年2月25日。脚本：大津皓一。
D	『曠野のアリア』TBS, 1980年9月1日。脚本：岩間芳樹。
D	『靈感少女』読売テレビ, 1980年9月25日。脚本：大津皓一。
D	『遙かなりマイ・ラブ』TBS, 1981年8月24日。脚本：小林竜雄。
D	『父殺しの報酬』TBS, 1982年4月24日。脚本：大津皓一。

D	『パールハーバー・最後の証人―真珠湾奇襲の謎を追う』日本テレビ, 1982年12月8日。ギャラクシー賞月刊賞。
脚本	『ママが……! 子どもは60回電話をかける』TBS, 1983年2月5日。
D	『スクープを追う女』TBS, 1983年4月2日。脚本: 山元清多。
書籍	『歴史の涙 炎のかげの女たち』現代史出版会, 1983年10月。
脚本, D	『マニラから来た女』TBS, 1984年7月7日。共同脚本: 矢島正雄。
D	『愛を売る娘たち』読売テレビ, 1984年11月22日。脚本: 田中晶子。
脚本	『原島弁護士のおと悲しみ』TBS, 1985年2月13日, 20日。演出: 大山勝美。
脚本	『中学生激論ドラマ いじめ』NHK, 1986年7月20日。ギャラクシー賞奨励賞, 放送文化基金賞奨励賞。
D	『ああ妻よ, 泣くのはあした』日本テレビ, 1987年6月8日。民放連盟賞優秀番組賞, ギャラクシー賞奨励賞。
脚本	『中学生日記 体験文ドラマ 奥飛騨・'87年夏・明子のボランティア』NHK, 1987年8月30日。
脚本	『外科東病棟 (1)』TBS, 1988年6月11日。
脚本	『意外とシングルガール』TBS, 1988年8月24日~9月28日。P: 遠藤環。
P	『桂華學女小夜曲』日本テレビ, 1988年11月11日。D: 渡辺えり子, 脚本: 筒井ともみ。
脚本	『オイシーのが好き!』TBS, 1989年5月17日~7月19日。分担脚本: 内館牧子, P: 遠藤環。
脚本, D	『凍れる瞳』日本テレビ, 1989年8月9日。ATP賞ベスト22番組, 放送文化基金賞個人賞。
脚本	『産婦人科病棟 (1)』日本テレビ, 1989年8月23日。
脚本	『外科東病棟 (2)』TBS, 1989年11月20日。
1990年代	
脚本	『光れ隻眼〇・〇六』日本テレビ, 1990年2月20日。放送文化基金賞ドラマ部門本賞。
D	『雨の脅迫者』フジテレビ, 1990年11月16日。脚本: 相良敦子。
脚本	『産婦人科病棟 (2)』日本テレビ, 1991年6月26日。
書籍	『真珠湾奇襲・ルーズベルトは知っていたか』読売新聞社, 1991年12月。
P, D	『真珠湾奇襲・ルーズベルトは知っていたか』日本テレビ, 1991年12月7日。ギャラクシー賞選奨。
脚本	『ジャックアンドベティ物語』TBS, 1992年8月10, 17日。演出: 堀川とんこう。
D	『紅い稲妻 人見絹枝』毎日放送, 1992年11月22日。
脚本	『愛と逃亡の果て 女優岡田嘉子』TBS, 1993年3月26日。
P, D	『NHKスペシャル 地の底への精霊歌』NHK, 1993年8月22日。ギャラクシー賞優秀賞。
脚本, D	『静かなる熱狂~彫刻家イサム・ノグチと女優~』札幌テレビ, 1994年3月18日。
脚本	『真昼の月 ~続・病院で死ぬということ』TBS, 1994年6月27日。ATP優秀番組賞, 放送文化基金賞優秀番組賞。
D	『ソビエト収容所大陸 岡田嘉子の失われた10年』NHK BS2, 1994年8月14, 21日。ATP賞ベスト20番組。
脚本	『新宿鮫 無間人形』NHK BS2, 1995年4月9~30日。
脚本	『女たちの戦争 忘れられた戦後史 進駐軍慰安命令』FNN, 1995年8月18日。演出: 大山勝美。
D	『NHKスペシャル ころろの王国 ~童謡詩人・金子みすゞの世界』NHK, 1995年8月27日。芸術選奨文部大臣賞。
D	『賢治先生 樺太へ行く』岩手放送・テレビ朝日他民教協, 1996年2月12日。
脚本	『生きのびて 戦いと死があった, そしてたくさんの愛があった, 中国大陸に取り残された少女は…』日本テレビ, 1996年2月13日。
脚本	『新宿鮫 屍蘭』NHK BS2, 1996年5月19日~6月9日。
脚本	『女優X 伊澤蘭春の生涯』TBS, 1996年12月27日。
構成脚本	『ささやかなる生涯 歌人 原阿佐緒の生涯』東日本放送, 1997年2月11日。
演出・映像監督	『長野オリンピック開会式』1998年2月7日。
脚本	『真相一わが子の殺人日記』CX, FNN, 1999年2月19日。
2000年代	
脚本, D	『聖の青春』TBS, 2001年1月6日。共同脚本: 高木瀧。
脚本	『時空警察捜査一課 PART3』日本テレビ, 2003年12月28日。
脚本	『永遠の恋物語 阿部定と吉蔵 好きになるのは一生に一人』朝日放送, 2004年2月6日。
脚本	『時空警察捜査一課 PART4』日本テレビ, 2004年9月29日。
書籍	『テレビの嘘を見破る』新潮新書, 2004年10月。
脚本	『時空警察捜査一課 PART5』日本テレビ, 2005年1月5日。
書籍	『金子みすゞ ふたたび』小学館, 2007年10月。
脚本, D	『日中戦争秘話 ふたつの祖国をもつ女諜報員~鄭蘋如の真実』日本テレビ, 読売テレビ, 2008年8月16, 24日。民放連賞優秀番組賞。
書籍	『テレビの青春』NTT出版, 2009年3月。
2010年代	
D	『鷗外の恋人~百二十年後の真実~』NHK BS-hi, 2010年11月19日。
書籍	『鷗外の恋人 百二十年後の真実』NHK出版, 2010年11月。
D	3Dドキュメンタリー『疾走! 相馬野馬追~東日本大震災を越えて~』NHKメディアテクノロジー, 2012年9月13日。JRA賞馬事文化賞。

今野 勉 (テレビマンユニオン)

～ラディカルなテレビ表現をする レジスタンス～

松井 茂

思想としてのテレビ

2014年。

電通が日本国有鉄道の広告キャンペーンとして、1970年から展開した「ディスカバー・ジャパン」をめぐる展覧会が開催された¹⁾。このキャンペーンの一環ではじまったテレビ番組が、現在も続く『遠くへ行きたい』である。この番組を制作するテレビマンユニオンも同年に設立された。そして、この初回のディレクターを担当したのが、テレビマンユニオン設立メンバーのひとり、今野勉だった。展覧会では、広告キャンペーンに使用されたポスターや写真、グッズの展示、写真家・中平卓馬と今野の間で繰り広げられた「ディスカバー・ジャパン論争」が取り上げられ、今野が演出した『遠くへ行きたい』の上映も行われた。私も同展に少なからず関わったこともあり、会場へ何度か足を運んだが、上映コーナーは観客で溢れ返り、どよめきが起こることもしばしばだった。批評家の浅田彰は、展評で以下のように言及している。

…今野勉が担当した「伊丹十三の天が近い村～伊那谷の冬」(第124;1973年2月25日放送)が紹介されている。これが実に面白い。レポーターの伊丹が長野県の山奥の下栗村を訪ね、たまたま出会った村の結婚式の模様を紹介するのだが、最後に伊丹はそれが実は本当の結婚式ではないこ

とをバラしてしまう。結婚式でも撮ればいいな、というTVクルーの話聞いていた村人たちが、架空の結婚式を演じてくれた、というわけだ。そして伊丹はTVの視聴者に問いかける。「こういうのはウソだから放送しない方がいいとあなたは思われますかね。でもウソを承知でも、下栗の人々が村中総出で誠意をこめて一芝居打って下さったという事は、あくまでも現実でしょう。[…]ともあれ事の賛否はテレビをご覧のみなさんにお任せしたいと思う」。カメラが入ることで現実が変わってしまう以上、純粋なドキュメンタリーなどというものはありませんということ、TVの視聴者に突きつける。そこには同時代のゴダールなどとも共通する異化を通じたメディアによるメディア批判という手法を見てとることができるだろう。保守化した現在のTVで、こうしたラディカルな実験は難しいのではないか—お笑い系の「ネタばらし」という無害化された形を除いては²⁾。

40年の時を経て、色褪せない今野勉の「メディア批判」的演出が、いま改めて脚光を浴びている。

この数年、私は、現代美術の観点からテレビに関心をもち、今野を主題とした上映会や研究会を実施してきた。特に、放送文化基金の助成をうけた、2013年度の「思想としてのテレビ——今野勉の映像表現とテレビマンユニオンに関する研究」、2014年度の「テレビマンユニオンの思想と映像表現——表現手法の変革、共有、継承に関する研究」では、今野が制作に関わった1960年代から現在にいたるまでの執筆原稿、関連記事、脚本、テレビ番組の情報を整理して、さまざまな分野の研究者と多くの資料を共有して、議論を深めてきた。これらの作業には、今野自身も積極的に参加し、資

料整理と共にインタビューを継続している。本稿もこの研究に基づいたもので、特に引用を記していない場合は、本人へのヒアリングによる。

私は、過去を過去として検証するだけでなく、現在からの批評として、テレビを根源的に掘り返す作業を心がけてきた。そういった観点から考えると、展覧会で上映した40年前の「伊那谷の冬」は、浅田が指摘するようにゴダールと比肩されるべき同時性をもった手法であった過去にとどまらず、ゴダールが2014年に3Dの新作『さらば、愛の言葉よ』を完成させたように³⁾、今野も相変わらずテレビマンユニオンに出勤し、クオリティの高い仕事を継続しているという現役性にも共通する意義を見出したい。『テレビマンユニオンニュース』にも、「今野勉は、今日も机の上に資料を山積みにし、ルーペと銃を武器に虎視眈々と次の企画を進めている⁴⁾」とその動静が記されているのではないか。聞くところによれば、現在、宮沢賢治をテーマとした書籍と番組の企画を準備しているそうだ。

私がいま今野に興味をもつ理由のひとつに、3、4頁の表にみられるようなそのコンスタントな仕事ぶりをあげておきたい。このことは、今野が1960年代から、テレビが「ケ」のメディアであると主張してきたことにも遡る⁵⁾。制作者にとっても視聴者にとってもテレビは、日常的なメディアであること、実に、現在にいたるまで今野はこのモットーを実践しているのだ。それは放送人⁶⁾という、表現者であることを職業とするサラリーマンの登場であり、「偶然性」「匿名性」「不条理」といった価値観をあつけらかんと提示し、従来の芸術表現を覆すような新たな作品概念を表象したことに私は興味をもったのだ。

特に、近年の現代美術の表現は、絵画やインスタレーションに加えて、映像に移行しつつ

ある。その理由は、美術思想の変化もさることながら、映像技術の進展によって、カメラの操作が簡易になったことと、フィルムやテープと多元だったメディアがデジタルに一元化されたことが大きい。他方、デジタル・メディアの進展は、コンピュータとネットワークを基盤とする社会のインフラストラクチャーであるマス・メディア、特にテレビの業態にも大きな変化を要請し、生活環境ではインターフェイスの映像化を促している。情報を伝達する表現という観点で比較すれば、映像化が進む現代美術と、日常生活のメディア環境における映像化の境界は曖昧になりつつある。思うに、両者の境界面を調停する映像表現としてテレビを考えること、それは記号論的な「放送システム」「番組」「モニター」という分析ではなく、一網打尽に現在のメディア環境を再編する方法になりうるのだ。そして、今野のような、テレビのあらゆる局面に関わる存在をあつかうことが、日常と表現とメディアの実践的批評となる。

デジタル・メディア草創期である現在を問い、未来をうかがうにあたって、アナログ・メディアの草創期から成熟期への展開を検証することが、見落とされてきたことは反省すべき懸案事項である。

翻ってみれば、現代美術において、テレビ草創期に見られた同時性を想像力としたような表現が、デジタル・メディアで再現されているように思われることがしばしばある。例えば、宇川直宏によるDOMMUNE⁷⁾、田中功起の映像作品⁸⁾だ。もちろんマス・メディアとして放送されるテレビと、SNSの配信が単純に比較できないことを踏まえたとしても、テレビの生放送とUstream、ドキュメンタリーとYouTubeといったアーカイブの有り様、こういったメディア

の技術的属性の相対化から、現在の日常性を問い直すこともできるだろう。

いずれにしても、テレビ・ディレクター今野勉のマニフェストであった「ケ」の思想には、メディア環境が日常化したことで、21世紀を統合的に考える手がかり、深い意義がある。私は、そのジェスチャーを「思想としてのテレビ」と呼ぼうとしている。こうした生硬な私の議論に、今野は、次のように答えている。

「思想としてのテレビ」とは何か。テレビは、現れたときは、全て生放送であった。巨大な装置を必要とするテレビは、巨大な組織を必要とした。組織の中のクリエイター（作家、制作者）という人種が、表現分野に初めて出現したのである。

このクリエイターたちの創り出す番組は、それゆえに無署名性を帯び、生放送であるがゆえにドラマでも編集がなく、演劇のような時間の流れをそのまま放送せざるを得ず、それゆえに非完全であり、それゆえの迫真性を持っていた。非完全であること、非完結的であることは、既存の映画や演劇などの「芸術」が持つ形式を、追い求めることを諦めさせ、逆に、テレビ特有の表現形式を追い求めることになった。

ハプニングに対応する即興性は、テレビ・ディレクターの演出にとって重要なキーワードになった。

同時性や共時性（多くの人がテレビで同時間を共有する）を含むそうした諸々のテレビの特性は、それ自体、「テレビの思想」として、他の芸術分野、美術や映画や演劇に、影響を与えたのではないか、というのが松井茂の着目点だった⁹⁾。

テレビ草創期には、テレビは映画との明確な区分けを見出そうとしていた。他方で、映画はテレビとの明確な区分けを見出そうとしてきた。

相互のカウンター意識は、現在においても、「テレビは番組であり作品ではない。放送であり上映ではない」¹⁰⁾というような言説に揺曳している。実際には、撮影技術、視聴方式、映像の送信方法全般を考えると、区分けよりも、差分がなくなった状況を受けとめたメディア・リテラシーの確立こそが望まれている。情報の伝達、公私にわたる表現の自由といった、映像をめぐる営み、これをいま「ケ」の思想として主題化することが求められているのだ。

ここまで、私がどういう立場で今野に関心をもち、アプローチしてきたのかを書き出したが、いささか話を広げすぎてしまった。こうした大風呂敷な問題圏をとりあつかうにしても、私は今野の著書『テレビの嘘を見破る』（新潮新書、2004年10月）の手法を参照したい。本書は、現在も重版されるロングセラーで、映像をめぐる表現論、メディア論として読み継がれているのだが、その理由は、映像表現を番組毎に、送り手の意図を解読する手法にあるだろう。問題圏を広げても、具体的な番組の解読こそが「思想としてのテレビ」という概念を有効に機能させるエレメントである。本論もそれに倣い、今野の映像表現の解読を通じて、「思想としてのテレビ」を起動したい。

今野論というと、1960年代の人気ドラマ『七人の刑事』の分析や、1970年代の『遠くへ行きたい』『天皇の世紀』に見られる即興性といったあたりから、その表現の質を考える向きもあるだろう。本論では、むしろそれ以降の、ドキュメンタリードラマを経て、3時間ドラマと呼ばれるエンターテインメントの番組における、オーソドックスな演出のなかに、今野の思考や、歴史認識、社会への眼差しを見出し、現在との接続を試みた。

独学者?!

あるいはテレビ・ディレクター、
言論人、脚本家、著述家……

まずは今野勉の仕事を概観しておこう。

履歴としていえば、1959年にラジオ東京（現TBS）に就職し、1970年にテレビマンユニオンを設立、現在にいたる。テレビ・ディレクターであることに補足があるとすれば、1964年、『裸虫』というピンク映画の監督を依頼されて製作をしているということが挙げられるだろう。当時はTBSの社員であったため、クレジットは「グループ創造」とされているが、同期入社の実相寺昭雄よりもはやく映画監督をこなしていたことになる。そして今野が制作した映像として、現存するもっとも古い作品がこの映画であることは、少々皮肉なことだ。

1960年、同期で入局した村木良彦、実相寺昭雄、高橋一郎、並木章らと同人誌『dA』を創刊する。創刊号（1960年8月）に、批評として「テレビ残酷物語」を執筆。これが今野にとってテレビ論の最初となる。この後、1960年代半ば以降、一般誌に、膨大な量の批評を発表していくことになる。その内容は多岐にわたり、自身のテレビ論はもちろんのこと、テレビ番組評、映画批評、劇評、書評、作家論、メディア論、組織（企業）論等々、それは現在にまで続き、いまやテレビ界を代表するご意見番的な言論人である。

『dA』2号（1961年2月）に掲載した脚本『入って来てから出て行くまで』を原作に、大山勝美の演出、山田正弘の脚色でドラマ『果てしなく』が放送される（1961年4月4日）。今野自身、この放送を見て、どこが自分の原作なのか？と思ったというのが、映像化された最初の脚

本（原作）となる。その後1970年までのTBS在籍時、自身のクレジットではテレビドラマの脚本は書いていない。しかし、1965年からディレクターとして参加した『七人の刑事』では、その大半が、内田栄一や佐々木守との共同脚本であった¹¹⁾。この後にも今野はさまざまな脚本を書いているが¹²⁾、正式な脚本家デビューは、『ママが……！子どもは60回電話をかける』（TBS、1983年2月5日）となる¹³⁾。他方で、1966年には前衛劇団「発見の会」に戯曲『一宿一飯』を発表。その後も同劇団に戯曲を提供し、演出も手がけている。

テレビ論として、萩元晴彦、村木良彦との共著『お前はただの現在にすぎない テレビになにが可能か』（田畑書店、1969年3月）はあまりにも有名だが、その後も、『今野勉のテレビズム宣言』（フィルムアート社、1976年7月）、『テレビの嘘を見破る』（新潮新書、2004年10月）、『テレビの青春』（NTT出版、2009年3月）と、こうした著述は続いている。そしてこれ以外に、テレビ・ディレクターとしては副産物というべき著述なのだが、番組制作を基にまとめられた学術書レベルの専門書がある。後述する3時間ドラマ制作に際しての調査をまとめた『歴史の涙 炎のかげの女たち』（現代史出版会、1983年10月）。これも番組のための調査をまとめた『真珠湾奇襲・ルーズベルトは知っていたか』（読売新聞社、1991年12月）。同じく『金子みすゞ ふたたび』（小学館、2007年10月）。3時間ドラマ『獅子のごとく』の制作をきっかけに、30年以上の調査をまとめた『鷗外の恋人 百二十年後の真実』（NHK出版、2010年11月）。

敢えてずらずらと書き出してみたが、この際限の無さから、今野の表現者としての幅と、仕

事観を感知していただきたい。

ちなみに、大学に籍を置く立場の人間からこうした仕事の幅を見ると、チャンス(依頼)があるからといって、これほどまでに手を抜けることができるとは並大抵の知性はもちろん、精神力が普通ではない。一般的に考えれば、それぞれの専門分野の権威や、先例を考え、つまり既成概念に捕らわれて自己規制してしまう。今野が特殊な万能人であることはもちろん疑いないのだが、私は、テレビをめぐる思想の可能性を、こうした幅の仕事を展開する人間像の形成にも感じている。それはすべての放送人に共通する資質ではないかもしれないが、今野の場合、テレビを基にした思想——思想というより、生き方と言ってもいいかもしれない——放送人という人種の生き方を考えさせられるのだ。

短いコラムだが、「テレビの思想」という今野のテキストがある。ここに全文を引用しておく。

テレビと芸術とは、ほとんど関係がない。テレビ芸術などという言い方は、ぼくには興味ない。テレビの思想は、日常性の思想であって、日常性は、高揚した精神の発露としての芸術とは、およそ縁遠いのだ。

しかし、テレビとて“創造の場”であることには変りない。

とすれば、その“創造”と“芸術”は、どこかで一点、交錯するはずなのである。

テレビの創造の過程では、作品(番組)を産みだすためにメカニックに仕組まれた集団作業が、そのメカニズムゆえに、権威主義やセクト主義が入りこむ余地が少ない、ということが特徴的にみられる。

従来、新劇や映画を含めて——それが、いかに革新的、民主的スローガンを標榜してしようと

も——徒弟制度的な身分制を集団作業のなかから一掃することに成功した集団は少ない。むしろ、そうした集団でさえ、いざ“芸術”という魔術めいた言葉をきくと、たちまち、権威主義、セクト主義、非日常的、非合理的、近代主義的…云々といったことに身をひたし、それら諸々の諸要因を芸術には必要なものと決めてかかって、ゴウも疑わない。

テレビのメカニズムは、それを許さない。そして、そのこと(徒弟制度や権威主義や非合理主義のなさ)が、いわば新しい創造の原理を産み出しているのである。

それは、日常性をバネとした創造であり、メカニックな集団を軸とした創造である。

問題は、このメカニックなテレビにおいては、権威主義や徒弟制度を“なくした”のではなく、はじめから“ない”ということによって、創造する主体自身が、自覚的に、そのテレビ特有の創造の原理を、自分の思想としていない点にある。

メカニズムが人間の思考様式を変えているということのみで、テレビが動いているとすれば、現代において、これほどの悲劇はない。

メカニズムの産みだした制作の原理を、制作者が、創造の原理として、思想として、方法論化すること、それが、われわれに課せられた課題であり、そのことを通じて、テレビは、“未来の芸術”につながるのである¹⁴⁾。

テレビという未だ専門家がない環境で、既成概念に捕らわれない独学者の精神を思想として選んだ高らかな宣言がここにある。これ以降も今野は、「自由な人々を撮るのは自由な人々でなければならぬ」¹⁵⁾という主旨のことをくり返し述べている¹⁶⁾。私は、テレビの「メカニズム」がこうした際限のない新しい人間、つまり権威化され、階層化された社会を解きほぐす、独学

者の系譜を生み出していることを念頭に、今野の映像表現を考えてみたいと思う。

場の記録

～ドラマとドキュメンタリーの解体

近年の今野は、ドキュメンタリー制作者の印象が強い。その実、TBS時代には、ドキュメンタリー番組を制作したことはなく、もっぱら演出部でドラマのディレクターを務めていた。特に人気ドラマ『七人の刑事』のディレクターとして知られていた。

この時期の今野の表現として若者たちの心をつかんだのは、佐々木守とのコンビによる歌謡曲シリーズであった。歌謡曲シリーズとは、ドラマが放送されているまさにそのときのヒット曲を、物語の説明ではなく、犯罪が起こるプロセスで、犯行におよぶ主人公の感情が、不条理に振り切れる瞬間に突発的に投入するという演出だった。言わば、犯罪と社会に通底する深層心理をBGMで演出しているのだ。現在残っている『七人の刑事』第265回「ふたりだけの銀座」(1967年1月16日)では、山内賢と和泉雅子が歌う『二人の銀座』(作詞：永六輔，作曲：ベンチャーズ，1966年発売)が使用されている。

今野が、ドキュメンタリーを制作するようになるのは、1970年にテレビマンユニオンを設立し、旅番組『遠くへ行きたい』(読売テレビ，1970年10月4日～)を担当したところからだろう。今野によれば、第124回「伊丹十三の天が近い村～伊那谷の冬」(1973年2月25日)の際に、ドキュメンタリーとは何か？ ということを意識的に考えはじめたという。

「伊那谷の冬」が放送されるすこし前、今野は当時の仕事への関心を、次のように整理して

いる。

ぼくの関心は「記録」にある。ドラマをやっているでもノンフィクションをやっているでも、ぼくの関心は何をどのように記録するか、という一点にしばられる。それは、いわば「場の記録」である。

分類的に書いてしまえば、ドラマであろうとドキュメンタリーであろうと、ぼくの「記録」の作業の種類はつぎのように分解される。

(A) 演技者(多く俳優)が演技をしている場の記録。

(B) 演技者(多く俳優)が演技をしていない(但し日常的職業的動作や表情はしている)場の記録。

(C) 俳優でない人間(演技・演奏を職業としていない人間)が演技をしている場の記録。

(D) 俳優でない人間が演技をしていない(但し日常的職業的動作や表情はしている)場の記録。

以上である。ぼくにとっては、ドラマもドキュメンタリーも、この分類のなかでの仕事であるにすぎない¹⁷⁾。

この分類作業が、今野の仕事を現在にいたるまでユニークなものとしてきた背景だと私は考える。

つまり、ドラマとドキュメンタリーの制作を経験したことで、両者を「場の記録」という同一の分母で捉える方法を発見した。番組に関わる人間の役割を並列に捉えることで、編集可能な分子に分解したからだ。なぜこの作業がユニークであると考えられるのかといえば、この時期のテレビ局では、ドラマの制作は演出部が担当し、ドキュメンタリーの制作は報道部が担当するという明確な職掌の分担があったのだ。ドラマとドキュメンタリー両者の経験をもつディレクターはほとんどいなかったのである¹⁸⁾。だから

「場の記録」という考え方は、誰にでもできる分類ではなく、今野ならではの、特権的な視点であったといえる。

テレビ局に対して、制作会社テレビマンユニオンという組織が、ジャンルで部門に分かれていなかったから、すべての番組に今野は対応することになったのだ。ちなみに、「場の記録」を書く1972年までにテレビマンユニオンで今野が担当した番組は、『ハット・ピンク』（ミュージカル・ショー）と『遠くへ行きたい』だ。TBSでの『七人の刑事』に加えてこの経験がドラマとドキュメンタリーを並列に捉える発想を引き寄せたのだろう。

今野の4つの分類は、「俳優」であるかないか、「演技」であるかないかを基準にしていることから、思考の基盤は、どちらかといえばドラマにあった。今野は、ドラマにドキュメンタリーを包含しようとしたのであって、ドキュメンタリーにドラマを見出そうとしたわけではなかった。「場の記録」には、ディレクションありきという醒めた視線が光っている。

「場の記録」の分類(A)から(D)は、単純化すると、(A)が一般的なドラマで(D)が一般的なドキュメンタリーといえるだろう。通常はこの二分法で終わりだ。今野は、ドラマとドキュメンタリーの間に演技しない俳優(B)と、演技する一般人(C)を挟み込むことで、両者を階段的に接続して見せる。

但し、誤解してはいけないのは、実際に、4つの分類に登場人物をぴったり当てはめて、なんらかのディレクションができるというわけではないということだ。分類という概念操作によって、ドラマとドキュメンタリーという二分法の既成概念を解体できることが重要なのだ。実践的には、(A)(B)(C)(D)の間にまたがるような、

曖昧な人間の虚実が、テレビ・メディアによって表現(演出)できることが発見された。私が「解体」と考えていることは、ドキュメンタリーの状況をドラマと見立てるのではなく、ドラマのようなディレクションをドキュメンタリーに持ち込むという、テレビ表現の可能性への注目である。ドラマとドキュメンタリーを超えて、テレビが放送することは、すべて「場の記録」という現象であり、そこに介入することが、テレビ・ディレクターの表現なのだ。

こうした思考実験は、今野勉の代名詞となる手法、ドキュメンタリードラマへと展開していく。この直後に相次いで制作された『欧州から愛をこめて 太平洋戦争秘話 緊急暗号電・祖国ヨ和平セヨ!』(日本テレビ、1975年12月18日)、『燃えよ! ダルマ大臣—高橋是清伝』(フジテレビ、1976年9月4日)、『B円を阻止セヨ! もう一つの占領秘話』(フジテレビ、1977年2月5日)などである。

『欧州から愛をこめて』

『欧州から愛をこめて』は、第二次世界大戦末期に、ドイツに駐在していた海軍軍人、藤村義朗による終戦の和平工作をテーマにしたドキュメンタリードラマだ。

今野の言に倣えば、当時の出来事を現場で再現し、実況中継風にレポートした番組である。藤村を仲代達矢が演じ、レポーターは伊丹十三が務めた。制作時健在だった関係者に伊丹がインタビューをしたり、藤村役の仲代が当事者に直接話しかけたりもする。つまり、役者が再現をしている同じ画面に、当事者が入り混じることもある。

「場の記録」の分類に従えば、藤村役の仲代

著作権の都合により
掲載できません

は(A)。伊丹はここではレポーターであり、俳優ではないけれど「日常的職業的動作や表情はしている」という意味では(B)に近い。当事者は、俳優と共に自身の過去を再現するシーンでは(C)、レポーターにインタビューされているシーンでは(D)ということになるだろうか。当事者がレポーターに促され説明をする際、当時交わした会話をドイツ語で再現するようなシーンは、この番組の白眉ともなっている。

『欧州から愛をこめて』において、今野が上映会などでしばしば紹介するシーンがある。

藤村がドイツからスイスへと逃避行する際に同道したドイツ人女性クリスタ・クラマーに関するシーンだ。クラマーは四分の一ユダヤ人であった。今野によれば、現地で雇った女優も、偶然にもユダヤ人の血を引いていることがわかり、レポーター役の伊丹が逃避行のシーンで、脚本に無い即興のインタビューを彼女に試みることになった。すると彼女は、自分の言葉で「ナチス・ドイツから逃れるためにならなんでもするだろう。なぜなら私はユダヤ人だから」と答えた。その場に立ちあったスタッフ全員の鳥肌が立ったという。その雰囲気は、いま見ても映像からうかがえる。

感動と同時に、私がこの場面を見ていてふと考えたのは、クラマー本人が果たして「自分はユダヤ人だから」と語ったことがあっただろうか？ということだった。

このシーンの演技は、10頁に引いた(A)～(D)のどこに分類されるべきか？(A)の俳優としての演技だったともいえるのだが、クラマーの発言があったかは不明で、再現とは言い切れない。では、俳優がクラマーとしてではなく、自分のこととして話した(B)なのか？いや、俳優がクラマーでない人間一般として、演技して話したと考えれば(C)であるかもしれない。さらには、人間一般として反射的に話したとすれば(D)かもしれない。実に曖昧だ。

いずれにしても、このシーンは、実在のクラマーであれば、むしろ口をつぐむべき「沈黙」を、テレビ・メディアが、俳優の口を借りて発話させた表現だった。事実ではあるが、誰も言語化しなかった内言を、今野のディレクションが根源的に引き出したと見るべきではないだろうか。私たち視聴者は、発話された事実に感動したのか、こうした発話が現れるプロセスに感動したのか。クラマーの内言と俳優の発言は、再現を超えた現実なのだ。

著作権の都合により
掲載できません

『欧州から愛をこめて』は、歴史そのものの「場の記録」であり、制作者と俳優と当事者たちが「いま」何を考えているのか、再現という演技を思考する過程の「場の記録」である。記録に基づく事実を再現する過程それ自体を実況したことで、ドキュメンタリーとドラマを解体することに成功した。

今野は、しばしば番組の表現と組織のあり方について言及するが、『欧州から愛をこめて』というドキュメンタリードラマは、テレビ局の組織では生まれない、まさにテレビマンユニオンという組織独自の演出手法であった。そして、こうした独自の手法を、今野が見出すことに成功した背景に「場の記録」という仮説があった。この仮説は、これまでにあった番組を分析的にとりあつかうことよりも、むしろ概念の操作によって4つの分類に当てはまらない、テレビによってしか捉えられない、人間のゆらぎを見出したのである。こうして相対化された演出手法は、3時間ドラマで追求される「沈黙」のメッセージ化に展開していく。

ファクトとフィクション

『欧州から愛をこめて』の反響は、テレビマンユニオンに新たな番組の展開を促す。

この番組を評価した大蔵省広報室長、長富裕一郎が、テレビマンユニオンに3本のスペシャル番組の企画・制作を依頼する。これによって、今野による『燃えよ! ダルマ大臣—高橋是清伝』(フジテレビ、1976年9月4日)、『B円を阻止セヨ! もう一つの占領秘話』(フジテレビ、1977年2月5日)のドキュメンタリードラマ2本と、白井博が演出したバラエティ『万延元年のテレビワイドショー』(東京12チャンネル、1976年9月19

日)が制作される。

続いて、『燃えよ! ダルマ大臣』と『B円を阻止セヨ!』を見た日立製作所宣伝部長、佐藤東里が、電通に企画を依頼。これが、TBSのスペシャル番組として、江藤淳原作の『海は甦える』のドラマ制作をテレビマンユニオンに依頼することにつながる。TBSが2時間の枠を提示したところ、原作者の江藤が、時間帯が悪く、時間が短すぎるとドラマ化を固辞。そこでTBSの編成局長、絹村和夫が3時間の枠を割り、今野が演出する日立1社提供による3時間ドラマが実現した。

今野によれば、3時間ドラマは当初から「近代日本とは何であったか、を、人物伝を通して、みつめ直す」という明確なコンセプトがあった。「したがって、幕末から明治へ、明治から大正へ、昭和へと、時代が展開していく壮大なプランをもって出発し(中略)、テレビマンユニオンが、第一作の制作依頼をうけたときから、この長時間ドラマのシリーズは、幕末から現代へという歴史を追うことを目論んでいた¹⁹⁾という。制作は、テレビマンユニオンとTBSでほぼ交互に行われ、テレビマンユニオンの制作に際しては、すべて今野が演出を担当。以下の作品が制作された。

第1作、江藤の原作による山本権兵衛を主人公とした『海は甦える』(1977年8月29日)。第2作、TBS制作の伊藤博文を主人公とした『風が燃えた』(1978年3月6日)。第3作、森鷗外を主人公とした『獅子のごとく』(1978年8月21日)。第4作、TBS制作の高橋是清を主人公とした『熱い嵐』(1979年2月26日)。第5作、TBS制作の山田耕筰と山本五十六を主人公とした『大いなる朝』(1979年8月27日)。近代日本をテーマとしたシリーズの掉尾にあたる第6

著作権の都合により
掲載できません

作、大宅壮一編『日本のいちばん長い日』²⁰⁾に想を得た『歴史の涙』(1980年2月25日)。

これ以後は「昭和史のなかの家族」をコンセプトとして、第7作、東海林太郎とその家族を主人公とした『曠野のアリア』(1980年9月1日)。第8作、TBS制作の太平洋戦争末期の青年たちとその家族を主人公とした『空よ海よ息子たちよ』(1981年2月23日)。第9作、ワシントンハイツ(軍用地)で働く女性とその家族を主人公とした『遙かなりマイラブ』(1981年8月24日)が続く。

繰り返しになるが、今野の仕事として、1970年代後半に確立されたドキュメンタリードラマは、テレビ表現史上特筆すべきものであった。つまり、『欧州から愛をこめて』によって打ち出された「現地主義」「現実主義」「生き証人主義」といった「ほんもの主義」とドラマによる、時間上、空間上の交錯は、単に記録性や再現性を超えて、これまでにない現前性をもった映像表現を確立したのだが、同時期の『火の国の女—高群逸枝伝』(TBS, 1977年3月13日)、『海は甦える』、『望郷・日本初の第九交響曲～板東俘虜収容所物語』(フジテレビ, 1977年12月17日)の3作は、史実を原作としつつも、一般的

なドラマの体裁で演出されている。この時期、今野が対話形式で発表したテキストを見ると、ドキュメンタリードラマでの成功の一方で自身のドラマのあり方について迷い、悩んでいることもうかがわれることは興味深い。

B ドラマで、ある歴史的な事件なり、歴史的な人間なりを描いて、その具体的事実や、主人公たる人間の言説、行動のなかに、制作者(作者)が意図するドラマ上のメッセージが見当たらない場合、どうしてもフィクションの形で、当事者や登場人物にそれをいわせる、伝えるべきメッセージが自ずと生まれてくるような劇的状況を虚構として作りあげる、という操作をやってしまう。ほとんどの部分が事実に沿っているだけに、その部分がフィクションであることは、一般の視聴者にはわからない。つまり、歴史上のある事実や人物は、作者が伝えようとするメッセージのために、そこだけ変形されて伝えられているわけだ。

(中略)

A ひとことで、きみの現在の迷い、悩みがどこにあるかというならば、いわゆるファクション(引用者注、ファクトとフィクションの混合)の方法というのは許されるのか、ファクトとメッセージのギャップはどうなるのか、それはメッセージが正しければ許されるということなのか、メッセージが正しいかどうかということは、何を基準に判断されるのか、というところにあるのだね²¹⁾。

今野にしては、こんなに歯切れの悪いテキストは珍しい。1960年代から現在にいたるまで、今野のテキストの特徴は、概念規定を断定的に定義し、類型の発見に論理の冴えを見せるのだが、このテキストは明らかに躊躇している。ドキュメンタリードラマの経験を踏まえて臨んだ

『海は甦える』を経た逡巡だったのだろうか。「迷い、悩み」は、ドラマにおけるメッセージ伝達のためのフィクション化についてであり、ここから4年間にわたり制作された3時間ドラマの演出にもそれは投げかけられていたと私は思う。

3 時間ドラマの破れ目

5編の3時間ドラマ制作に関わる今野の著書『歴史の涙 炎のかげの女たち』（現代史出版会、1983年10月）の内容は、必ずしも映像化されたドラマと一致していない。「あとがき」によれば、直接的には映像に反映できなかったが、ドラマ制作を目的とした調査によって収集された貴重な資料や証言を散逸しないようにまとめたものだという。無論、ドキュメンタリードラマにおいては、資料の調査や収集過程も番組の一部に組み込み得るだろうが、ドラマの場合はそうはいかない。換言すれば、本書にはドラマで伝えきれなかったファクトが掲載されている。ドキュメンタリー番組であればいざ知らず、ドラマのノベライズでもなく、こうした書籍がまとめられることは珍しくもあり、ドラマの調査の書籍化は、独学者としての面目躍如で、今野的だ。

さて5本の3時間ドラマを見て、本書を読み、先に引いた「ファクションの方法というのは許されるのか、ファクトとメッセージのギャップはどうなるのか」を考えると、この時期の今野の思考が改めて見えてくる。

『海は甦える』の制作にあたって、江藤淳の原作に記述されていない、山本権兵衛の妻に関して、脚本家と今野はその出生を調べ上げ、この夫婦への関心を深めたという。今野は、原作者よりも調査力を発揮し、史実に基づく類推

として、妻トキが宮中に参内しない理由を語り合う夫婦の会話をドラマのクライマックスにしている。トキは、貧農出身の娼婦であったことを恥じていることを告白するが、権兵衛は妻を尊重し、受けとめる。このシーンは再現ではなく、以心伝心の沈黙を会話にしているのだ。

『獅子のごとく』では、制作に際して鷗外のドイツ留学時代の恋人、つまり小説『舞姫』の実像の調査に心血が注がれ、はからずもこの追求は今野のライフワークとなった²²⁾。ドラマ放送時は、鷗外の恋人の素性に関して、卑賤な女＝「路頭の花」説、良家の子女＝「永遠の恋人」説があり、今野は後者の手がかりを得てキャスティングしたという。この恋人の存在は、「獅子の心」をもつきっかけを鷗外に与え、森茉莉が指摘する「心」を、今野は「自由への思い」と解釈し、ファクションを織り込んでいく。「自由への思い」という意味でもっともファクションなのは、非公開の公判であった大逆事件の特別傍聴席に座ることができた鷗外が、これに度々出席したという類推に基づくシーンだろう。

『歴史の涙』は、『日本のいちばん長い日』をベースにしているが、今野ら制作者たちの調査により、同書に1、2箇所しか記述のない女性3名、阿南惟幾あなみこれちか陸相官邸にいた女中、皇居御文庫にいた女官、日本放送協会にいた女子技術員への取材をもとにドラマ化されている。強いといえば、脚本の設定自体が、『日本のいちばん長い日』の換骨奪胎をはかっているため、新しい事実こそあれ、ここにファクションはほとんど無い。ほとんど無いのだが、このドラマの大きなファクションについて後述したい。

『曠野のアリア』は、歌手、東海林太郎と二人の妻、久子と静の物語である。実際には、この三人はそれぞれの関係について公には語

らなかったのだが、太郎が他人に、二人の妻は自分のことを譲り、譲られそれぞれ手を取り合って泣いたのだと語ったことがあったという。ある意味で、このドラマのための調査は、その真偽をめぐって行われている。書籍『歴史の涙』では、今野自身、このエピソードを次のように解釈した。「太郎がうわ言のように語った少女小説のようなお話には、祈りと真実が、あやおりになっているのかもしれない。私はそう考えることにした。テレビドラマ『曠野のアリア』で、このシーンは、藤真利子(久子)と、池上季実子(静)によって演ぜられた。少女小説のような甘さは、ふしぎにもなかった」。言ってみれば、太郎のファクションを、真実としてドラマに再現したという印象だ。私見では正直なところ、このドラマは全体の輪郭がどこかでぼやけている。しかし、それ自体がある意味でメッセージであり、ことの真偽よりも太郎による「祈りと真実」が際立っているのだ。個人的には、いささか太郎に都合が良すぎるドラマだと思う。

『遙かなりマイ・ラブ』は、第二次世界大戦後、占領軍に対する日本人女性3人のリアクションをテーマにしている。当時、占領軍と日本人の間でどのような人間関係や葛藤があったのか、ワシントンハイツ(軍用地)での交流などの調査をもとに制作された。モデルはいるが基本的には架空の物語である。ある意味で、ここまでの3時間ドラマが歴史や事実に拘束されていたことを考えれば、『遙かなりマイ・ラブ』は、完全なファクションだ。その分、戦争の加害者と被害者とは何か? 復讐心とは何か? 癒しはあるのか? メッセージ性というよりもテーマ性の強いドラマに仕上がっている。私見では、やや寓話的に仕上がっていると思う。

この5本のドラマを通じて、段階的に今野が

変化したというわけではないかもしれないが、推測するに、ドラマ制作のための調査が、当初主役と思われた男性よりも女性をクローズアップしていることに注目したい。もちろん書籍のサブタイトル「炎のかげの女たち」からも明らかなのだが、『歴史の涙』の目次は次のようになっている。

「娼婦から伯爵夫人へ 山本権兵衛の妻」

「父母より夫より兄をこそ思へ 森鷗外の妹」²³⁾

「宮城占領を見た女たち 八月十五日の目撃者」

「妻たちの子守歌 東海林太郎とふたりの妻」

「遙かなり、マイ・ラブ 占領下の乙女たち」

そして「あとがき」にはこう書いてある。

いずれの場合も、男たちについての資料は整っており、男たちの証言は饒舌なほどでした。

しかし、女たちに関する資料は乏しく、また、当事者であれ、目撃者であれ、女たちの証言は、遠慮がちで、ほとんど沈黙したまま生きてきたことを、私は知らされました。

日本近代をつくるために男たちが演じてきた炎と血のドラマの陰で、女たちは、つらい涙を流し、それぞれの想いで沈黙してきたのでした。

しばしば今野から聞くことでもあるが、テレビというマス・メディアの調査力は、いわゆる研究者や専門家以上の力があるという。それはこうしたドラマの制作の経験によると思うのだが、反面、その調査力を駆使してもたどり着けない「沈黙」へと今野の関心が向かっていったことに、私は興味をもつ。日立がコンセプトとした日本近代の物語は、実のところ、はじめから女たちの「沈黙」を表象するドラマとして

展開していたと見ることもできるだろう。

オーバーかもしれないが、私は『海は甦える』を初めて見た際に実は拍子抜けした。前述した山本権兵衛夫婦の会話、これは明らかに「ファクション」である。こうしたシーンの挿入によって、ドラマを父権的な歴史物語ではなく、近代の自我という私性を保証するような、国家に抗するマイナーな歴史を、免疫としてもつことが許されているように感じたのだ（この印象は『獅子のごとく』にも顕著だった）。それは「3時間ドラマ」という妙に重厚な歴史物語の額縁や、原作者江藤淳がこのドラマを「叙事詩」と評したというテキストに、私が少々踊らされていたからかもしれない。もちろん戦争映画さながらのシーンも随所にあり、エンターテインメントとしての要素も強いドラマだが、良い意味で破れ目を感じさせるところに好感をもてたことを告白しておきたい²⁴⁾。

先に引いた「ファクションの方法というのは許されるのか、ファクトとメッセージのギャップはどうなるのか」は、『海は甦える』『獅子のごとく』を経て、全面的に女性たちの沈黙を押し出した『歴史の涙』の演出でより顕在化する。

沈黙をシーンにすること

『歴史の涙』は、『日本のいちばん長い日』に想を得ている。原作は1965年に出版。1967年には、岡本喜八監督によって映画化されている。この三者を比較すると、『歴史の涙』に比較して二つの『日本のいちばん長い日』には、まったく女性が登場しない。今野はこのドラマを調査の段階から3人の女性の視点で描くことに決めて、『日本のいちばん長い日』とは根本的に異なる脚本を大津皓一とつくり上げた。こ

の調査の際には、『海は甦える』『獅子のごとく』と異なって、当時健在だった人たちに多く証言を得ている。今野たちは、3人の女性が、この日のエピソードを家族はもちろんのこと、他人に話すのははじめてだったことに衝撃をうけたという。そしてこれまでの「沈黙」の意味を、今野は、「ファクション」として演出することになる。

二つの『日本のいちばん長い日』は、客観的な描写を試みているが、玉音放送を阻止するために反乱を起こした畑中少佐と椎崎中佐を中心とする青年将校たちの物語として構成されている。『歴史の涙』では、阿南惟幾陸相官邸にいた女中(檀ふみ)、皇居御文庫にいた女官(中野良子)、日本放送協会にいた女子技術員、船山淳子(大竹しのぶ)の3人と、畑中少佐(田村亮)、椎崎中佐(柴俊夫)の物語が交錯する。そして、この交錯のなかで実際に出くわすのは、畑中少佐と日本放送協会にいた女子技術員である。そしてこのシーンが、ドラマのクライマックスとなる。以下に該当シーンの『日本のいちばん長い日』を引く。大竹しのぶが演じる船山淳子は、以下に登場する女子技術員、保木玲子の同僚である。

女子技術員保木玲子が異変に気づいたのは厳密に言えば四時ごろである。(中略)

…午前五時からの放送開始のラインテスト(放送中継線のテストと確認)のため階下の第十三スタジオの副調整室に入った保木技術員は、一人の将校と二人の兵隊を発見して愕然とした。そこは外部の人間の容易に入れるところではなかったからである。将校はいった。

「これから自分たちが放送するのだから、すぐに放送の準備をせよ」

ちょうどこのとき、空襲警報解除されたあとと警戒警報の東部軍情報が、スピーカーから流れていた。保木技術員は「防空情報がでているときは、放送できないことになっているのです」と突っぱねた。将校は割れるような大声をはりあげた。

「なにをいうかッ!」

保木技術員は震え上った²⁵⁾。

著作権の都合により
掲載できません

(中略)

…放送会館での畑中少佐たちの最後のあがきもようやく終りに近づきつつあった。少佐たちは拳銃をおさめ、脅迫というよりも哀願によって、自分たちの気持を全国民に訴えさせてほしいとなんどもくり返した。柳沢副部長、放送員和田信賢らは、同じ理由をこれもくり返すことによってはねつけていた。

「空襲警報がでている間は、どんな放送でもできないのです。東部軍の了解がいるのです」

(中略) …そのときに畑中少佐に東部軍参謀より電話がかかってきた。

少佐は受話器をとった。君臣一如の国体護持のためには徹底抗戦のほかには道がないことを、少佐はくどくどかきくどくようにいった。拳銃を手に、目を血走らせたはじめのころの少佐ではなかった。いらいらと、しかもなにかに怯えている男であっ

た。痩せこけた頬と土色に変わった唇の、ひとりの敗残者でしかなかった。

(中略)

やがて「では、やむをえません」と少佐は受話器をおいた。しばらくその姿勢で虚空を眺めていたが、ふらふらとうしろへ倒れかかった。(中略)

「やるべきことはすべてやった。これまでだ」²⁶⁾

同書に対して、『歴史の涙』では、畑中少佐が受話器を置いたあと、女子技術員、船山淳子に銃を突きつけ、次のシーンが続く。このシーンが、ファクションということになる。

畑中「(淳子に)あなたが次の報道の技術員ですね」

淳子「(うなずく)」

畑中「では、私の声を放送することが出来ますね」

淳子「……いいえ」

畑中「どうしてですか」

淳子「……東部軍のお許しが……」

畑中「(さえぎつて) 技術的には、あなたは出来ますね」

淳子「……」

畑中「私の声を電波にのせて下さい、おねがいします」

淳子「そんなことをしたら、あたし……」

畑中「責任は私がとります。あなたはおどされてやっただけです。どうすればマイクが生きるんですか、どうすれば電波が流れるんですか、教えて下さい。お願いします」

淳子「(必死に) だめです、できません」

畑中「なぜ、できないんですか?!」

淳子「なぜでも、できないんです」

畑中「それでも、あんたは日本人か」

淳子「わたしは、わたしは、女子挺身隊です、お国のため、志願してやつているのです、毎日歩いて、

下北沢から焼跡のなかを通っているんです。兄は特攻隊です」

畑中「……」

淳子「……兄は特攻隊を……志願しているんです」

畑中「それなら、なおさらおれのいつてることをわかつてくれるはずではないか」

淳子「わかります、わたしたちだつて、毎日、どうやつて敵にまきかえせるか話しあつてきました」

畑中「だつたら、だつたら、なぜ出来ないんだ。なぜですか。おねがいです。私の声を電波にのせて下さい。五分、いや三分でいいんです」

淳子「……できません」

畑中「なぜ、できないんだ」

淳子「わかりません、あなたのいつてることはわかるけど、放送させてはいけないと、なぜだか、そう思つ……（混乱してくる）」

畑中「……」

淳子「なぜだか、そう思うんです、わかつて下さい。私の気持ちをわかつて下さい、もう焼けた赤ちやんの死体を見るのは、いやなんです。……ごめんなさい……」

田村亮と大竹しのぶの熱演による緊迫のシーンだ。このドラマを見た後に私が他の研究者と議論した際も、口を揃えてこの場面の話題になった。ドラマのクライマックスであり、名演なのだが、若干違和感があったことも事実である。直感的にとしかいえないのだが、ネガティブな感想ではなく、『海は甦える』の破れ目に似た感覚である。具体的には、ドラマ全体の流れとして、脚本としての違和感でもあった。

それで今野に、このシーンをどのように撮影したのかを質した。ひょっとしたら、名優二人による即興シーンだったりするのではないかと、などということを素人的に考えたのだが、「それ

著作権の都合により
掲載できません

著作権の都合により
掲載できません

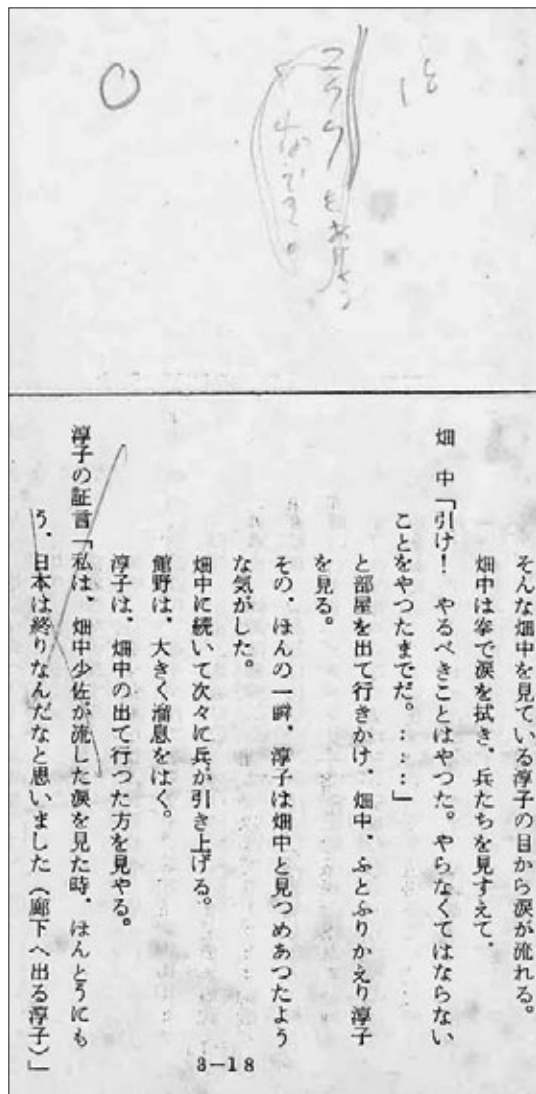
はない」と即座に答えられた。ほどなくして書籍『歴史の涙』の中に、今野がこのシーンを次のように振り返っていたことに気づいた。これもまた本音であるだろう。

名演技に支えられた印象的なシーンであればあるほど、しかし、このシーンは、問題をはらんでいたともいえる。あの時代、あの将校にむかって、十八歳の愛国少女が、あそこまで“厭戦的”な言葉を吐けるものであろうか、という疑問を呈した人も少なくない。が、一方で、フィクションでもいいから、あのような“厭戦的”言葉を欲し、それで安心したいと思う人もいたのである。

私は、基本的には、ありえなかったものは、ありえなかった、としたいのだが、登場人物のせり

ふのなかにだけ、ドラマの主題を見出そうとする人がいる限り、やはり、弱気になって、登場人物に、いいカッコしのせりふをいわせてしまうのである。

「弱気」になったのかはさておき、私はその後もしつこくこのシーンのことをたずねたが、今野はそれ以上議論に応じなかった。つい最近、現場で使用した脚本を今野から借り出したとこ



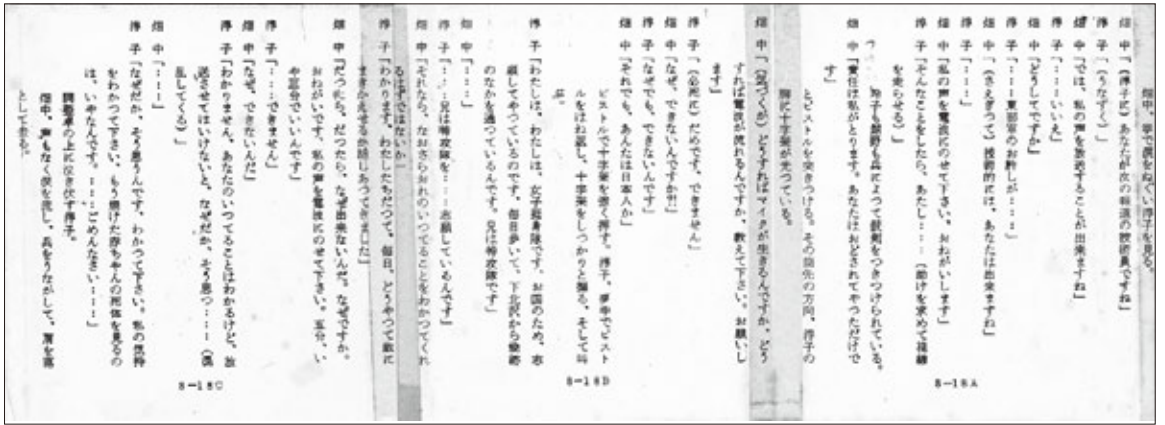
大津皓一が書いたシーン。決定稿『歴史の涙』より

ろ、意外な発見があった。このシーンは、たしかに脚本が存在した。しかしそれは、3頁分の挟み込みで、当初の脚本では、『日本のいちばん長い日』にほぼ準じた異なるシーンが描かれていたのだ。

受話器を置いた畑中少佐を見て、淳子の目から涙が流れる。畑中少佐は「引け！やるべきことはやった。やらなくてはならないことをやったまでだ。……」と言って部屋を出ようとして、振り返ったところで淳子と畑中は見つめ合う。そして淳子の証言として「私は、畑中少佐が流した涙を見た時、ほんとうにもう、日本は終わりなんだなと思いました」とある。

このシーンのままでは、淳子はただの愛国少女で終わっていただろう。時代考証としてはそれが自然だ。しかし、このシーンには、3人の女性と死んだ2人の青年将校の沈黙と向きあってドラマをここまでつくってきた今野の「ファクトとメッセージのギャップ」が現れているのではないだろうか。大津の脚本は、おそらく史実として正しいが、大竹しのぶがこのまま演じていいのだろうか？敗戦の嘆息だけがこのドラマのメッセージなのか？

この点を、今野にいまいちど質したところ、現場で脚本を変えたのは自分で、台詞も自身が書いたと思い出した。今野の説明によれば、この脚本を変えさせたのは、事実上大竹しのぶだったという。ただし、大竹しのぶが何かを自分に主張してきたということではなく、撮影中、役になりきっている彼女が、「ここで私に何かを言わせないとおかしい」というサインを送ってきたというのだ。できすぎた話だが、モデルになっている女性たちの調査を経てつくられた脚本を読み込み、役作りをしてくればそれもありえる話だろう。大竹しのぶと数多くのドラマをつくって



今野勉が現場で追加した対話シーン。決定稿『歴史の涙』より

きた今野との、阿咩の呼吸だったのかもしれない。それは同時に、「沈黙」する史実を、メッセージにした言葉だった。女たちの「沈黙」は、嘆息ではなく、言いたくも言えなかった、戦争を拒絶する言葉だった。それがファクションとして、いわば即興的に演出され、脚本として言語化された。この破れ目こそを、私は評価したい。

再び、ドキュメンタリードラマへ

3時間ドラマの影響とするのは言い過ぎだが、1980年以降、今野の主題は、ドラマ、ドキュメンタリーを問わず、女性がテーマとして浮上してくる。ざっと羅列しても、『靈感少女』（読売テレビ、1980年9月25日）、『スクープを追う女』（TBS、1983年4月2日）、『マニラから来た女』（TBS、1984年7月7日）、『愛を売る娘たち』（読売テレビ、1984年11月22日）、『意外とシングルガール』（TBS、1988年8月24日～9月28日）、『凍れる瞳』（日本テレビ、1989年8月9日）、『紅い稲妻 人見絹枝』（毎日放送、1992年11月22日）、『ソビエト収容所大陸 岡田嘉子の失われた10年』（NHK、1994年8月14、21日）、

『こころの王国 ～童謡詩人・金子みすゞの世界』（NHK、1995年8月27日）、『ささやかなる生涯 歌人 原阿佐緒の生涯』（東日本放送、1997年2月11日）、『阿部定と吉蔵 好きになるのは一生に一人』（朝日放送、2004年2月6日）、『日中戦争秘話 ふたつの祖国をもつ女諜報員～鄭蘋如^{てんびんろう}の真実』（日本テレビ、読売テレビ、2008年8月16、24日）、『鷗外の恋人～百二十年後の真実～』（NHK、2010年11月19日）。

今野に言わせれば、来た仕事を断らないだけであり、これらの仕事は必ずしも自発的なものではないという。しかし、3時間ドラマの調査を通じて見出した女の「沈黙」は、今野の映像表現の大きな主題と特徴となっていると思う。別に、今野がフェミニストであると言いたいわけではない。単に圧倒的な歴史と対峙する、マイナーな心性と私性を根源的に問うているように思われるのだ。それは、ドキュメンタリードラマ『欧州から愛をこめて』のクラマーの台詞に遡る、と指摘することもできる。

2008年。

今野は、久しぶりに本格的なドキュメンタリードラマを制作した。『日中戦争秘話 ふたつの祖国をもつ女諜報員～鄭蘋如^{てんびんろう}の真実』であ

る。蘋如は、映画『ラスト、コーション』のモデルにもなったスパイで、1930年代の混迷する中国情勢のなかでその人生を翻弄された人物である。この番組は、蘋如の妹の証言に基づいて、中国出身の女優、耿忠がレポーターとして、ときに蘋如の再現ドラマを演じて進行する。今野はこのドラマの制作にあたって「鄭蘋如に出会ったとき、ドラマの原体験・レジスタンスが私のなかに甦った」という。

1955年、東北大学へ進学した際に、今野は「思想」に初めて触れたと回想している。それはサトル『墓場なき死者』との出会いであった。この戯曲は、ナチス・ドイツに捕らわれたバルチザンたちが尋問と拷問によって、極限的な精神状況に追い込まれ、人は何のために生き、決断を下しているのかを問う、実存主義を主題とした物語だ。同書を通じて、「歴史的な状況のなかで意志的に自らの生き方を選択しなければならなくなったとき、人はどのようにして生き方を決めてきたのか」が、今野にとって、ドラマの原体験になったという。これは今野が3時間ドラマで着目してきた「沈黙」への関心と重なるだろう²⁷⁾。

『鄭蘋如の真実』に、こんなシーンがある。1938年、大上海放送局のアナウンサーをしていた蘋如が、南京陥落のニュースを読むシーンである。

(北京語)「日本軍は上海入城後、杭州から南京に迫り、南京を完全に占領しました。日本軍は上海入城後、杭州から南京に迫り、南京を完全に占領しました。日本軍は上海入城後、杭州から南京に迫り、南京を完全に占領しました」

耿忠 このアナウンスを録音するときに、私はとても抵抗感がありました。私は南京で生まれ育ちま

した。このとき、南京では多くの市民が殺されていました。いわゆる、南京虐殺事件です。

私は素直に読めなかったのです。ディレクターの今野さんに私の気持ちを伝えました。今野さんは、「わかった。その気持ちを番組の中で言ってください」と仰いました。そして、「では、鄭蘋如はなぜアナウンスできたと思いますか?」と私に聞きました。私は、こう考えました。鄭蘋如は、このとき南京でなにが起きたかまだ知らなかったのではないか? どうしてそう思うかと言えば、鄭蘋如はこのあとすぐ上海放送局を辞めています。きっと、南京でなにが起きたか、知ったからだとは思いますが。

著作権の都合により
掲載できません

このシーンは番組のクライマックスになっている。私は鳥肌が立った。今野は、蘋如の再現シーンとしてアナウンスを収録したときに、耿忠が言った感想と対話をそのまま脚本として取り込んだ。放送局の辞職という事実と、耿忠の抵抗感を通じて蘋如が抱いたであろう気持ちを、接続している。『欧州から愛をこめて』で、クラマー自身であれば発話しなかったことを根源的に引き出したように、蘋如自身が発話しなかった「沈黙」を、耿忠の身体を媒介に召還した。史実に基づく類推、メッセージとしてのファクションが『歴史の涙』同様、破れ目として言語化されたのだ。

私はこのシーンを「クライマックス」と書いたが、実際のところ、この番組全体の流れで考えれば、蕨如のエピソードとしてはさほど重要なシーンではなかった。にもかかわらず、当初台本になかったレポーターの告白によって、放送局辞職の意味が、蕨如をレジスタンスに駆り立てた一因として浮上したのだ。

テレビの自由さを楽しむ

今野はこの番組のプロデュースを担当した大泉淳子のインタビューをうけている。そこでドキュメンタリードラマの方法について答えているのだが、以下はその要約である。

今野 ドキュメンタリードラマっていうと、撮り方がニュースっぽく撮っているようなドキュメンタリータッチのドラマや、事実を俳優が演じているドラマも含まれていると考えられているようですが、僕にとってはそれは飽くまでドラマです。ドキュメンタリードラマは、当事者や実際の証言といったドキュメンタリーの要素と、俳優が演じたりする、フィクションの要素の両方がうまく混在しているものだと僕は考えています。(中略)

こういう手法は、テレビが開拓した分野で、それをやることによって、本当にあったことはすごく大事にするけれども、資料とか証言が無くて、なかなか伝えられないところを思い切ってドラマでやって伝える。だからどういうことが本当に起こったか、なにを知ってもらいたいのかってことをやるうえでは、ドキュメンタリードラマっていう方法は非常に役立つんですよ。テレビの一大得意分野。

僕が感じるのは、ドキュメンタリードラマの方法でやれる、やった方がいいと決意すると、ものすごく自由になるんです。ドラマの法則やドキュメン

タリーの法則にしばられない。伝えることにあわせて方法を選べる。ものすごく自由なんです。

テレビっていままでのメディアにない自由さを身につけたって言いますかね、それがテレビのいいところだと思うので、なるべく制作者もそういう自由さを持って作ってもらいたいし、視聴者にもそういうテレビの自由さを楽しんでももらいたいと思うんですけど²⁸⁾。

今野は、ドキュメンタリーとドラマの区分けを解体し、「場の記録」を分母にテレビの既成概念を捉え直してきた。そのひとつの展開がドキュメンタリードラマという手法であった。

これまで今野が制作してきたドキュメンタリードラマは、『欧州から愛をこめて』には「太平洋戦争秘話」、『B円を阻止セヨ!』には「もう一つの占領秘話」、『鄭蕨如の真実』には「日中戦争秘話」と副題がつけられてきた。「秘話」とは、テレビ番組のエンターテインメントな側面而言えば、国家機密に類する、公的な謀議に関わることをイメージさせる。それを踏まえつつも、今野の「秘話」は、史実から私的な「沈黙」を、ラディカル根源的に引き出す。つまり「歴史的な状況の中で意志的に自らの生き方を選択しなければならなくなったとき、人はどのようにして生き方を決めてきたのか」が、映像として、台詞として、身体をともなって、現前させられていることに驚かされるのだ。徹底的な事実と、そこに類推を潜ませて、マイナーな心性と私性を見出す態度に、今野のレジスタンスがある。ドキュメンタリーとドラマの解体を経た3時間ドラマにも、自由な演出が見られる。それが既成概念に捕らわれない独学者なのだ。

『テレビの嘘を見破る』(新潮新書、2004年10月)のなかで、「やらせ」も含めたあらゆるド

キュメンタリーの表現手法をめぐって、制作者がいかに選択するか、その基準について、今野は、次のように述べている。

「伝えたいことがあれば、そのために考えられるありとあらゆる最善の方法を考えるというのが作り手の原点です」。これはドキュメンタリーに限らない。つまりは、この原点に立つことが「テレビの自由さを楽しむ」ことに他ならないのだ。

私は何度見ても、『鄭蕓如の真実』のシーンを奇跡的だと思ってしまうのだが、今野にこれを話しても、「あんなもんですよ」と軽くなされることもわかっている。21世紀においても、こうしたテレビ表現が見られることに、メディアとしての盛衰よりも、^{ラディカル}根源的な自由を感じるし、それを重視したい。

本稿執筆にあたって、今野にインタビューを重ねたわけだが、よせばいいのに、私はテレビ・メディアについて、これからの可能性や希望といったことを質問してしまった。今野らしい応答だったので、以下に引かせていただく。

いま宮沢賢治の本を書いている、この本ができあがると、本のどの部分を番組にするのか、これからいろいろ考えるわけです。そういうふうに僕自身が、自分のやりたいことをやれるという意味において、テレビは自由であると思っています。いまの僕の立場だと、しばしばテレビ・メディアの現在とか希望ということを聞かれるわけですが、僕は僕の希望を持っています。でもそれは僕の希望ですから。みなさんは、みなさんで自分の希望をもってください。

(まつい しげる)

注：

- 1) 「ディスカバー、ディスカバー・ジャパン「遠く」へ行きたい」展（東京ステーションギャラリー、2014年9月13日～11月9日）
- 2) 浅田彰「ふたたび「モーレッツからビューティフルへ」？——東京ステーションギャラリーの冒険」(web『REALKYOTO』) http://realkyoto.jp/blog/discover_discover_japan/
- 3) ちなみに、今野は3Dによるドキュメンタリー『疾走！相馬野馬追～東日本大震災を越えて～』を2012年に制作（NHKメディアテクノロジー）。JRA賞馬事文化賞を受賞した。
- 4) 杉本友昭『「ディスカバー、ディスカバー・ジャパン「遠く」へ行きたい」展映像制作』『テレビマニオンニュース』No.628, 2014年9月15日
- 5) 今野勉「テレビ的思想とは何か」『映画評論』1967年3月号
- 6) 梅棹忠夫「放送人、偉大なるアマチュア——この新しい職業集団の人間学的考察」(『放送朝日』1961年10月号)が初出の言葉。
- 7) 2010年から日本初のUstreamライブストリーミングスタジオ兼チャンネル「DOMMUNE」として開局。2010年度「Final Media DOMMUNE」として文化庁メディア芸術祭推薦作品に選出された。
- 8) 2013年、第55回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展日本館で開催された蔵屋美香キュレーションによる「abstract speaking - sharing uncertainty and collective acts (抽象的に話すこと—不確かなものの共有とコレクティブ・アクト)」展は、映像作品で構成され、特別表彰された。
- 9) 今野勉「ゲーテンベルク以来のメディア革命のなかで」『調査情報』2012年1・2月号
- 10) 恵比寿映像祭ラウンドテーブル「映画／映像／風景論—1960年をめぐって」(東京都写真美術館, 2011年)での、映画監督・足立正生の発言。
- 11) 内田栄一「テレビドラマの作りかた」(『新日本文学』1965年11月号)、佐々木守、今野勉「『七人の刑事』における視点」(『シナリオ』1968年2月号)からも、そのことがうかがえる。
- 12) 『あめゆきさん』(TBS, 1979年4月6日)は、新藤兼人との共同脚本になっている。
- 13) 「特別インタビュー今野勉 ディレクターがシナリオを書くとき」『ドラマ』1983年2月号
- 14) 今野勉「テレビの思想」『芸術生活』1967年8月号
- 15) 『今野勉のテレビズム宣言』フィルムアート社, 1976年7月
- 16) 「私たちは、表現の自由とか言論の自由とかを口にします。それが抑圧されている、と不平を言いがちです。しかし、日常の生活の中で既成概念にとらわれず、自在に発想し、可塑的に行

動することが、まずは基本なのではないか、と私は思っています。それが「自由」の始まりです。テレビマンユニオンという組織もそうありたいと願ってきました。その日常の積み重ねが、個々の番組づくりに投影されるのだ、と私は信じているのです」今野勉「番組制作会社テレビマンユニオンが毎日芸術賞を受賞したことで考えたこと。」『テレビマンユニオンニュース』No.622, 2013年2月28日

- 17) 今野勉「現前性の記録にむかって」『JAZZ』1972年5月
- 18) TBSでは、この両方にまたがる人事的な交流もあまり無かったようで、1959年に今野がラジオ東京に入社したことは先に触れたが、共にテレビマンユニオンを設立することになる萩元晴彦は、1953年に入社し、1963年から報道部に在籍したものの、この二人が知り合うのは、1968年1月1日の三元宇宙中継を通じてだった。今野がこの中継のフロア・ディレクターのひとりとして演出部から参加したのも異例。当時、今野が関わっていたアングラ劇団「発見の会」が同番組に出演していたことがきっかけで、担当に含まれたのではないかと推測される。
- 19) 佐々木守『獅子のごとく』(集英社、1978年8月)所収の今野による「あとがき」より
- 20) 1965年に大宅壮一を编者として文藝春秋社から発表。1995年に半藤一利を著者として決定版が刊行された。
- 21) 今野勉「ドキュメンタリー・ドラマについての自己対話」『テレビ映像研究』1977年11月号
- 22) 『獅子のごとく』から約30年の時を経て、『ハイビジョン特集「舞姫」誕生120周年企画 鷗外の恋人～百二十年後の真実～』(NHK BS-hi 2010年11月19日)が放送され、書籍が刊行された。
- 23) 鷗外の妹、喜美子は、ドイツ時代の恋人に関して、兄を尊敬するがために、このエピソードを抹殺しようとした。
- 24) 今野がインタビューで次のように発言したことを想起した。「神の目で作ると、結果的に人間を見たとき、あるいは大衆を見たときに、すごい権威主義的になっていく。我々は、神の目で作っているんじゃないってことをあからさまにすることで、見る側に、番組は具体的な人間が作っているのであって、神様のように作っているんじゃないと、僕はそういうことがわかったほうがいいと思っています。結果的に不思議な作品が出てくるんですけど、大傑作になったり、大感動するとか、あんまりそういうのは作らないんです。そういう作品にはむしろ「やばい」という感じをもっている。大感動をする作品について、僕はケチをつけたりは一

切しません。すごく尊敬しますが、ただ僕自身は、あんまりそういうふうには作らない。それを是枝裕和が見破ってですね、「今野さんはフィクションの世界が完成しそうになると、つまり完成っていうか、感動を与えたりしそうになると、必ずそこを崩して現実とつなげる」、そう言っていました」(今野勉×松井茂「思想としてのテレビ」『東京藝術大学大学院映像研究科紀要』Vol.4, 2013年6月)

- 25) 「午前四時—五時」半藤一利『日本のいちばん長い日 決定版』文藝春秋、1995年6月
- 26) 「午前六時—七時」半藤一利『日本のいちばん長い日 決定版』文藝春秋、1995年6月
- 27) 今野は『テレビの青春』のなかで次のようにも書いている。
「私の醒めた歴史観はどこから来たか、といえ、一九五六年のハンガリー動乱である。／学生時代私は乏しい生活費を工面して英字新聞「ASAHI EVENING NEWS」を取っていた。いわゆる良心的知識人の間でも学生の間でも、ハンガリー動乱は、反ソ、反社会主義の反動分子の反乱と受けとられていた。／ある日、英字紙に、ハンガリーの学生の手記が載った。首都ブタペストに侵攻してきたソ連の戦車に立ち向かった学生の手記だった。手記は、学生の死後、発見された。私は、ハンガリーの学生や労働者が、スターリンの独裁的社会主義体制に反抗した民族主義的愛国者たちであることを知った。一般紙にはその手記は載らなかった。立ち上がったハンガリーの学生や労働者たちは、反ソ、反社会主義の反動分子として扱われていた。／その時から私は、当時の日本のマスコミや学生や知識人が当然のように持っていた社会主義という理想が、ただの幻想かもしれないと思い始めた」
- 28) 『鄭蕓如の真実』制作後2010年に収録され、現在のところ発表されていないインタビュー。今回の研究にあたって、視聴した。