

# 「大河ドラマ」ジャンルの登場とその社会的意味の形成過程<sup>1</sup>

The Politics of *Taiga-drama* : Advent and Process of the Formation of Social Meaning as a Genre

李 受美\* Soomi LEE

## 1. はじめに

かつて新しいメディアとして登場したテレビは、急速な成長率と普及率をみせつつ、われわれの生活のなかで日常的に消費され経験される極めて日常的なメディアの一つとなってきた。そして、そのテレビ・メディアを研究するときは、そうした日常性のもつ意味、つまり、日常的であるだけに意識することすらなく視聴されがちなテレビ・メディアの消費過程、消費経験のなかで作動する政治性を常に念頭に置く必要がある。本論は、そうした視座から「歴史」を語る大河ドラマに注目した。つまり、大河ドラマを「日本の歴史を想起し記憶することで、視聴者個人を集会的な物語に編入させ、「国民」という一つの集合体に統合させる<sup>2</sup>ドラマ・ジャンル」であると想定できる場合の、そこで作動しているイデオロギーの作動プロセスの検証をドラマの消費の側面において試みるのである。

そして本論においてジャンルという用語は、中立的範疇というより、意味の自由な形成を制限する先入観を提供し強化するイデオロギー的

構成物<sup>3</sup>として論じられる。ジャンル性は解釈共同体とみなされる視聴者とともに、生産体系、テキストの構造分析、そして受容過程を活性化するのであり、例えば、R. Altmanは、ジャンルの概念を解釈共同体と関連づけつつ、解釈共同体の概念の登場によって意味やメッセージの伝達・形成プロセスのモデルが異なるようになることを次のように強調した。「意味とは、…言葉またはテキストの持つものではなく、常に四つの意味状況の中で作られるものである。作家（最も広範なセンスで理解される範囲での作家：個人、グループ、産業など）が、テキスト（単一言葉、イメージ、ジュスチャーから複数の本までの多様なテキスト）を、所属する解釈共同体に部分的に依存する知覚を持つオーディエンス（単数または複数、現存するまたは取り去れた）に流通させるのだ。…意味形成のプロセスでの積極的な関係者としての解釈共同体の追加は、ジャンルの活動と分析の新たな領域を開いた」<sup>4</sup>。つまり、ジャンルは意味

\*東京大学大学院学際情報学府博士課程

キーワード：大河ドラマ、ジャンル、ジャンル性の形成、ナショナル・ナラティブ、ナショナル・アイデンティティ

の自由な形成を制限し、記号現象を限定するためのものである。テキスト解釈のためのコンテキストを提供し、新しいテキストの解説の際にその根拠となる一連の特定のインターテキストに名付けることで、解釈共同体による解釈の多元性を条件付けるのである。

その一方で、あるジャンルの形成過程を考えると看過してはならないのがそのオーディエンスのことである。オーディエンスのテクス

ト受容にはまた、葛藤や矛盾を含むさまざまな意味の生産・再生産が行われるのだ。よって、本論は、大河ドラマを社会的・文化的コンテキストのなかに位置させ、「大河ドラマ」というジャンルのイデオロギー性に注目しながら、「大河ドラマ」がイデオロギー的構成物として作動するようになっていくジャンル形成過程をドラマ消費の側面から考察するジャンル研究を試みる。

## 2. 「大河ドラマ」、その登場とナショナル・ナラティブ

大河ドラマがナショナルな言説から説明されるとしたら、大河ドラマの登場にはそれを必要とした、そしてそれが受容された脈絡があるに違いない。しかし、大河ドラマが最初から現在のようなかたちのドラマとして企画されたわけではないということは、本論において極めて重要である<sup>5</sup>。なぜなら、単なる娯楽番組として出発した大型時代劇が歴史劇に変貌し、「大河ドラマ」という一つのジャンルに形成されていくまでのプロセス自体が、当時のナショナル・アイデンティティやナショナル・ナラティブ再構築への要求と欲望の表現であり、また、それらが一方的ではなく相互的關係であったことを証言するからである。

大河ドラマが登場した1960年代は、「もはや戦後ではない」と宣言された1956年から始まった経済高度成長の真っ最中だった。敗戦後、混乱と貧困の状況にあった日本は、そうした経済高度成長を通じて自らをアメリカのような豊かな先進国として想定することができるようになり、新しいナショナル・アイデンティティへの

社会的要求は、日本の国際的な位置の再定立という対外的なレベルのみならず、国内の対内的なレベルにおいても生じていた。1960年の安保闘争はその両レベルの社会的要求と国民的欲望が相まって爆発した事件であるともいえる。そして大河ドラマの登場背景には、その安保闘争がもたらせたともいえる、「脱政治化」のテレビ放送制作の方針もかかわっていた。テレビが政治的事件から距離をおきつつ脱政治化されていく<sup>6</sup>なかで、娯楽性の強調された「大型時代劇」は視聴者を掴まることに成功すると同時に、日本の国民的英雄像の創造、ナショナル・ナラティブの構築というプロセスと繋がっていくことになったのだ。

そうしたなかで登場した大河ドラマは戦国時代を中心に<sup>7</sup>、武将たちの成就と覇権を物語化していった。戦国時代は不確実な乱世でありながらも、「すべての人間に機会と可能性を与え」<sup>8</sup>る、実力や努力による成就の時代として描かれ、その戦国時代と経済高度成長期の日本を類似化させるような言説が生み出された。つま

り、武将たちを大衆的英雄として構築し、そのイメージを勤勉に働く高度成長期のなかの企業戦士像と重ね合わせたのである。また、大河ドラマのなかでは、武将たちの成就史が一国の天下平定という国のレベルに変換していく。個人的な成功から国家の成功・発展への変換という場面において、「私」から「公」への、「個人的レベル」から「ナショナルなレベル」へのシフトがなされているのだ。

すべての大河ドラマ・シリーズを一つのナラ

### 3. 消費の側面におけるジャンル形成過程

大河ドラマの消費の側面から大河ドラマのジャンル形成過程を考察する本論において、その「消費」とは、単にテレビ・ドラマの視聴行為だけを意味するのではなく、視聴者がその番組をどのように観ているかというドラマの内容に対するオーディエンスの解釈の側面、さらに、ドラマから生み出された派生的な産業のレベルで行われるドラマの付加的消費の側面までも意味する。大河ドラマに対する視聴者側の反応やドラマをめぐる言説の変遷を辿ることを通じて、大型時代劇が大河ドラマとしてのジャンル性を獲得していく過程におけるオーディエンス側の役割を考察しようとするのである<sup>9</sup>。

そしてその際には、以下の三点に焦点をあわせて、大河ドラマとともに消費され、また再生産されてきたイデオロギーの作動の循環のプロセスをも察していく。①そもそも、人々はなぜ大型時代劇を視聴し始めたのか。つまり、視聴者が大型時代劇から求め、得られた娯楽とは何か。②「大河ドラマ」という名称の意味の変遷、

ティヴ文法に還元することはできないとしても、大河ドラマは一貫して、常に「日本」を描き、「日本の歴史」を語り続けてきたことは確かである。つまり、大河ドラマは「過去」の日本を記憶、記念することを通して「現在」の日本を奨励、統合するようなジャンルとして形成されてきたと言える。そしてそのプロセスはナショナル・ナラティヴの再構築を必要とした時代と相互的に連動していたのだ。

そして「大河ドラマ」のジャンル性獲得の時点をおオーディエンスのレベルから探る。つまり、大型時代劇が「大河ドラマ」と呼ばれ始めたときから当分は、他の時代劇に対しても大河ドラマという名称を使った例がみられるが、いつかの時点から「大河ドラマ」という名称はNHKのあの「大河ドラマ」に対してのみ使われるようになっていた。とすると、オーディエンスのなかでその「いつかの時点」は、いつ、いかなる経緯をへてなされたか。③「国民ドラマ」として位置づけられた大河ドラマの消費は、テレビ番組視聴という直接的消費のほか、どのような側面でどのように行われてきたか。また、その消費の様相とともに、そうした消費に対する言説の変遷をも考察する。

その消費過程の観察のためには、①東京ニュース通信社発刊の週刊誌『週刊TVガイド』、②キネマ旬報社の月2回発行雑誌『キネマ旬報』、③日本放送協会発刊の月刊誌『放送文化』<sup>10</sup>の雑誌を参考にした。これら三つの雑誌はそれぞれ

れ比較的明確な特徴を持っており、例えば、『TVガイド』は主に大衆的で興味本位の記事が多く、大衆的な消費の形態を察するに効果的である。また、そもそも映画批評誌の『キネマ旬報』は1980年頃までにテレビ批評のコラムやエッセーなどを掲載し、テレビに対する制度的、産業的、作家主義的立場からの批評を試みていた。

### 3.1 娯楽性、大型時代劇の出発点

1963年、大河ドラマが大型時代劇として開始されたとき、それは「テレビ時代劇」の試みの一つであった<sup>11</sup>。テレビ本放送開始から、また、テレビ時代劇の開始から10年という時間が経過した当時、テレビ番組は時代劇の分野だけでなく、様々なジャンルにおいて新たな挑戦が要求され試みられていた時期であった。ということを考えれば、大河ドラマの娯楽性を問う前に、まず、大型時代劇としての大河ドラマの娯楽性を辿る必要が生じる。

1963年3月15日号の『TVガイド』では、「舟橋聖一原作に華麗なキャスト」という語句で『花の生涯』を、「江戸時代末期の動乱期に生きた、井伊直弼の生涯を描いた舟橋聖一の原作を、北条誠が脚色し、二十九回にわたり放送する連続時代劇。主役の井伊直弼には歌舞伎界から尾上松緑が登場、ほかに淡島千景、テレビ初出演の佐田啓二、香川京子、八千草薫、森光子、長門裕之、嵐寛寿郎、仲村芝鶴、西村晃、織田政雄、朝丘雪路など、豪華なメンバーが出そろふ。この作品は、かつて松本幸四郎主演で松竹で映画化されたが、テレビでは幸四郎の弟の松緑が同じ役柄にとりくむわけである」（以下、強調は筆者による）と紹介している。そこで強

そして『放送文化』は日本放送協会刊行の雑誌であるだけに、NHKの立場から番組を評価することが多く、学術的記述が比較的が多い。そしてこうしたそれぞれの特徴こそが大河ドラマの消費の様相をより多面的に考察するに有効であると考えられるのだ。

調されたのは、『花の生涯』が豪華なメンバーの出そろふ連続時代劇であることで、記事のフォーカスは出演俳優のことに合わせられている。そうした点は、4月12日号の新番組の紹介記事「新番組アラカルト・異色作競う各局新番組四月第二週」や5月3日号の「スタジオ訪問・スタジオは異色スターが勢揃い—豪華けんらん“花の生涯”」でも同様である。そして、作品のネライを尋ねるインタビューで、演出の井上博は、「これは、あくまでも娯楽作品です。家中のみんながみて楽しめるものにしたいですね」とコメントしており、『花の生涯』で意図されたのはやはり「娯楽性」だったのだ。

『花の生涯』に対する視聴者の大衆的期待がそうであったなら、『キネマ旬報』の場合はどうだったのか。当時の『キネマ旬報』は、「…テレビも「文芸テレビ」の制作に忙しい。まず、…『花の生涯』…が始まった。井伊直弼を尾上松緑、長野主馬を佐田啓二、村山たかを淡島千景、志津を香川京子といった顔ぶれの超大作なのだから、もはや、小説を読む必要も、映画を見る必要もないようだ。…俳優まで一流の歌舞伎・映画スターを総動員しての長篇連続ものなのだから、恐れ入る。しかも、…テレビと

しての独特の方法を発見しようと試みているわけでもないようだ。つまり、大衆小説・プラス・映画スター・イコール・テレビドラマというわけである。テレビドラマよ、何処へ行く、といった感慨だ<sup>12</sup>と、テレビ放送局の安易な制作方針を批判しており、そこで『花の生涯』は文芸ドラマとして解釈されている。

興味深いのはこれら二種類の雑誌で表れている対照的な反応である。有名小説のドラマ化・有名俳優の出演という同じことに対して、『TVガイド』のほうは有名俳優が茶の間でみられる期待と大作の娯楽性に注目した反面、『キネマ旬報』のほうは安易な制作方針ということから批判していたのだ<sup>13</sup>。しかし、どちらにしても、そこには「物量化されるまえの形」としてテレビ時代劇が前提されており、『花の生涯』に期待された娯楽を探るときには、テレビ時代劇の娯楽性を考える必要がある。

牧田は時代劇の最も大きな特徴が剣戟にあると指摘し、その剣戟の場を無制限に広げた時代劇映画では剣戟を少数の人間が斬りあう演技としてではなく、捕手のような多数の人間や群集の変化にとんだうごきと関連したものとしていっそうドラマティックなものにしたと論じた福田を引用しながら<sup>14</sup> 視聴覚化された剣戟は活字の中の剣戟より倍加された魅力を持つと述べる<sup>15</sup>。また、尾崎は日本人が時代劇を好む理由として「みせかけの解放ではあっても、とにかく何かの絆をたちきってくれるもの」「状況のモヤモヤしたものを、ズバリたちきってゆく魅力」<sup>16</sup> を取り上げている。

そしてそれらの指摘は、大型時代劇においても有効であり<sup>17</sup>、そうした娯楽性は大型時代劇

の第2作『赤穂浪士』において最大化していったに違いなく、そのため、『赤穂浪士』は、「札束番組」や「動くスター名鑑」などの批判を多く受けることにもなった。しかし、そうした批判が一般の大衆の中で高まっていったのはドラマが放送されてからであり、『赤穂浪士』の企画を紹介する段階の記事ではむしろ、「大作」に対する期待感がより強く表れており、それは『花の生涯』が幾分批判をあびたとしても、娯楽性という側面では成功したことを意味する。『TVガイド』に掲載された、「これまで映画界が年に一度はオールスター・キャストと銘打って映画化してきた「忠臣蔵」もの。金もかければ日数もかけ、スターもつぎ込んで会社をあげて宣伝もするという大作だったはず」の『赤穂浪士』への紹介記事をみてみよう。「ことしになってから大作主義を唱え“大局ムード”いっばいのNHKはそれを四十五分の連続で「来冬の十二月十四日“討ち入りの日”にはドラマでもぶつける」と同時性も加味した「その名に恥じない格調の高いドラマ」（長沢芸能局長）にするというのだ。… テレビ界はじまっていらい空前のスケールを誇る文字どおりの超大作。… どれもこれも主役級のスターぞろい。… まさにタレント恐慌にもなりかねない、といった勢いだ。… 『赤穂浪士』は四十五分で二百二十五万円を下まわることはまずないといえそう。一説には三百万くらいまで用意しているのではないかと推測する向きもある。となると一年で一億五千六百万円。NHKの二日分の視聴料にも満たないが製作費もまたケタはずれということになりそうだ」<sup>18</sup>。

しかし、そうした大型時代劇の娯楽性に対す

る期待は、『赤穂浪士』の放送から間もないときから「札束番組」「演出・演技の不在」「歴史を知らない脚本」などの批判の記事にかわっていく。例えば、「大ものスターの顔を平等にたててやろうというつもりなのか、ムダなシーンばかり作っている」「まずい演出のことを“交通整理のようだ”というのが、“赤穂浪士”の場合は“交通整理”でさえない。役者の演技はてんでんバラバラ。第一話で林与一が松の木にもたれかかったら、グラグラッと動いたよ。評判の林与一だが、あの演技は浪人じゃなくて、大名だ。盗賊のはずの宇野重吉は乞食のようだし、崇田今日子は芸者のようだ。脚本もダメ。演出もダメ」「せっかく名優の演技をみようとしてもパッと現われて、スウーッと消える。名優の演技をみせるドラマじゃなくて、名優の顔をみせるドラマだね。顔見世番組だし、忍術番組だ」

「“赤穂浪士”を脚色した人は“忠臣蔵”の時代と意味とを知っちゃいないのじゃないか」<sup>19</sup>などである。しかも、『キネマ旬報』には、「NHKならではの豪華俳優の総動員で、歌舞伎・新劇・映画・テレビの名優を一堂に会し、制作費も秘密主義を守り、いったい幾らかけているのか想像もつかぬというわけで、…天下泰平、いい気なデラックス番組というほかに、これを看板にするテレビの前途はくらいというべきだろう」<sup>20</sup>という厳しい批判までもあった。

しかしながら、『赤穂浪士』は、最高53.0%、平均31.9%の高視聴率を記録している。1964年のNHK調査による『赤穂浪士』に対する視聴者の満足度は【表1】のようであり、『赤穂浪士』がテレビ・ドラマとして大衆的に成功していたことは確かなことだといえる。

【表1】『赤穂浪士』の満足度

NHK調査、1964年7月、関東・岡山県南部13～69歳、N=461（見ている人）、

		満足度スコア	反 応
番組 全体	ふだんこの番組をごらんになって満足されていますか。 それともあまり満足されていませんか。	79	かなり満足と やや満足の間
ストーリー	番組の中でおこるできごとに興味をひかれますか。	75	かなり満足と やや満足の間
興味の持続	おしまいまであきないでみられますか。	83	かなり満足
登場人物への共感	登場人物の生き方や人柄にひきつけられますか。	71	かなり満足と やや満足の間

<反応・評点・満足度スコア> 非常に満足・+3・100.0 / かなり満足・+2・83.3 / やや満足・+1・66.7 / ふつう・0・50.0 / やや不満足・-1・33.3 / かなり不満足・-2・16.7 / 非常に不満足・-3・0.0  
(牧田徹雄「NHK大型歴史ドラマの考察」より)



また、そうした人気を反映するように、「投書に見るファン気質の分析」という記事が『TVガイド』に載っている<sup>21</sup>。それによると、『赤穂浪士』の視聴形態は、①歴史的事実には無関心で、浪士たちの境涯に同情し危機に胸をときめかせるタイプのムードを楽しむ型のファン、②学究タイプの人が多い分析型ファン、③時代考証の誤まり、キャストの適不適をこまごまと書き綴るタイプのウルサ型のファン、④無条件でドラマを受け容れることに抵抗を感じるタイプの理論派ファン、⑤俳優に対する憧憬や批判のことを語るタイプのベタぼれファンと批判ファン、⑥ドラマを現代に持ち込み、経営学的に考えるタイプの現代解釈ファンの六つに分けられている。

そして、ここで注目したいのは、「分析型ファン」「理論派ファン」「現代解釈ファン」の登場である。それらの視聴者の視聴形態は、剣戟の娯楽性が中心だった既存の時代劇の消費とは異なる傾向であり、つまり、単にドラマをみて楽しむより、ドラマの内容を歴史として受け取って、その意味を現在の状況の中で再解釈するというプロセスへの移行をみせているのだ。そうした消費形態の登場は、大型時代劇が時代劇から歴史劇<sup>22</sup>に移っていく過程を意味し、「大型時代劇」から「大河ドラマ」へと移行し始めたことを意味する。

無論、といっても、歴史劇のすべてが大河ドラマということではない。だが、大河ドラマのジャンル性にはドラマを歴史劇として受容する視聴者の消費形態がひとつの重要な特徴として含まれており、またそれはオーディエンス側における大河ドラマのジャンル性の形成の問題と

直結することである。しかし、『赤穂浪士』において大河ドラマのジャンル性が既に形成されたというのではないことに注意したい。例えば、1964年の「…今回の「徳川家康」のような大河ドラマにももの申すのは、…。いまや、代表的な大河ドラマの一つとして、ようやく、その人気も安定してきたようです」<sup>23</sup>という記事では、NET『徳川家康』をも「大河ドラマ」と呼んでおり、また、「現代に生きる私たちにも痛烈にアピールする、画期的な番組」（東京都江東区・渡辺英治）、「…現代の課題を見る。…現代のなかにあって、いかに生きる可能性を発見し、これを押し広げ得るかという「生きる」課題がここにある。…ドラマが作り出した「家康の時代」が現代と通じるものを持ちながら、しかもこれらの人物によって「不可能」を打ち破られていくところよきに酔う…」（会田邦夫）という、その記事のなかの視聴者投書からも『徳川家康』が歴史劇として消費され始めていたことが読み取れる。

しかし、このNET『徳川家康』は、平均7～8%の低視聴率が原因で、予定より5ヶ月早く終わってしまう<sup>24</sup>。それは、言い換えれば、当時はまだ大河ドラマのジャンル性が形成されていない段階であり、その両方の番組とも歴史劇としての可能性は持っていたが、その展開過程においてNET『徳川家康』が大衆的支持を得られなかった反面、『赤穂浪士』は大衆的人気を得られ、大河ドラマのジャンル形成の基盤をなしたといえるのだ。「高校時代に親父にテレビをねだったが、「テレビがなくてもしにやせん」と一蹴され、社会人になってやっと買ったところ、ひどくしかられました。その親父が毎回、

『赤穂浪士』を見ていました。一緒になって見た覚えがあります。そのときのオープニングのテーマが、いまだに頭の隅に焼き付いています」(石川県buraitoさん)、「堀田隼人や蜘蛛の陣十郎などの設定に新鮮さを覚えた。当時、家にテレビがなく、よく親戚の家で見ていた。1回だけ見逃して、どうしても見たくて、食べたくもないのに食堂に入って注文し、再放送を見たことを思い出す」(鹿児島県Mさん)<sup>25</sup>のような回想から読み取れる人気だったのである。また、

### 3.2 生み出された歴史性、大型時代劇から「大河ドラマ」へ

『赤穂浪士』が大衆の人気を博したと同時に批判を浴びた反面、第3作『太閤記』は大衆的にも批評的にも支持を得られた成功作であった。そうした成功が企画・制作の段階から予測できていたかは別の問題にしても、『太閤記』にきてその演出をドキュメンタリー専門の吉田直哉に任せたことを考えれば、少なくとも、『太閤記』の企画段階で大型時代劇の一変がはかられていたとされる。

「オリジナリティにあふれた本質的なおもしろさ」<sup>26</sup>と評価された『太閤記』であるが、その「オリジナリティ」には、ドラマの中で歴史を十分にいかせつつ、それを現在の現実と結び付けるといふ吉田直哉の演出の役割が大きく働いており、そこから生み出されたのがまさに歴史劇の価値であったとも言える。『太閤記』の演出を担当することが決まる前のインタビューで吉田は、「ドラマをやることになるかもしれない。たとえドラマを演出しても、ドキュメンタリーを制作した態度は変えるつもりはありませんね。ドラマとかドキュメンタリーとか、はっ

そういった側面からもう一つ指摘したいのは、『赤穂浪士』が大河ドラマの視聴行為の習慣化に寄与したことである。こうした点は次の節でより詳しく論じることになるが、『花の生涯』に続いて同じく日曜夜の時間帯に放送された『赤穂浪士』が高視聴率を獲得することによって、大河ドラマ・シリーズの視聴習慣の定着は日曜夜の日本をナショナルな時間に編制することにも繋がっていったことをまず明記しておきたい。

きり区別する必要はない。確かに、そのそれぞれに特徴はあるが、その中間に行くものを生み出してもわるくはない」<sup>27</sup>と述べていたのだ。塩沢茂は、そのこのドラマとドキュメンタリーの結合が『太閤記』と『源義経』において試みられ、それらの作品を経て可能になったと評価し、そこには『日本の素顔』などでのドキュメンタリー制作経験が生かされていたと評価する<sup>28</sup>。

走る新幹線の場面を挿入によって歴史と現在の連結を強調し、ヘリコプターからの合戦シーン撮影など、変化のある作品へ挑戦した『太閤記』に対する、大衆の興味と期待は大きかった。『TVガイド』には、「ヘリコプターを駆使吹雪のなかで雷鳴のとどろく合戦シーン」という記事でその期待感を、「八日から十八日まで、のべ千二百人、馬百頭を使い、ヘリコプターを飛ばしてのロケに、地元の人もエキストラや炊き出しで協力、降りしきる雪をものともせず壮大な戦国絵巻を展開した。…金はかかっても、視聴者を満足させるすぐれたドラマになればいいわけだ。…その点、吉田ディレクターのへ



り演出、ヘリドラマはかなり期待できそうである」<sup>29</sup>と紹介している。

そうした『太閤記』を視聴者はどのようにみていたのか。『太閤記』の放送初期に行われたアンケートの結果<sup>30</sup>によると、『太閤記』を見たことがあると答えた応答者数は70%であり、それは『赤穂浪士』の場合の75%に比べ多くの差がない。それに、『太閤記』が「おもしろい」「赤穂浪士よりおもしろい」と答えた人がかなり多かったのである。

そしてここで注意したいのは、アンケートの行われた当時が『太閤記』の放送開始から間もない時期であったことである。つまり、『太閤記』が「おもしろい」と評価されていたとしても、最初、視聴者を『太閤記』の前に座らせた

には『赤穂浪士』で生み出された視聴習慣が多く働いていたに違いない。それは、【表2】において『太閤記』を「これからも見たい」と答えた人のなかの「他に好きな番組がないから」という項目からもいえることであろう。

また、それとは異なる場合であるが、記事では「NHKの『歌のグラウンド・ショー』が好きである。この番組が終わるのは、八時十五分。チャンネルを他に切りかえても、他はすべて八時から始まっているので途中になる。そこで、やむなく『太閤記』を見ることになる」(29歳・美容院経営)というコメントがあげられている。こうした視聴のケースは、当初NHKが8時15分からの放送時間帯を守った理由でもある。

そして、『太閤記』を「これからも見たい」

【表2】『太閤記』の視聴に関するアンケート

	これからも見たい								とくに見たいと思わぬ								なんともいえない
	藤吉郎が好きだから	ストーリーがおもしろい	好きなタレントが出てくるから	勉強になるから	家族・同居人が見るから	他に好きな番組がないから	その他	計※	藤吉郎がきらいだから	ストーリーに興味がないから	配役が好きでないから	内容がむずかしいから	時間的に見られないから	他に好きな番組があるから	その他	計※	
A	4	6	2	6	3	1	0	11	1	2	2	1	3	5	0	8	1
B	4	3	2	5	2	2	2	13	0	0	0	0	0	0	0	0	2
C	1	3	0	2	2	0	0	4	3	3	0	0	4	4	0	9	0
計	9	12	4	13	7	3	2	28	4	5	2	1	7	9	0	17	3

※理由項目は1つに限らず挙げてもらったため合計数より多くなっている。  
(『TVガイド』1965年2月26日号より)

と答えた応答者のなか、最も多く取り上げられた理由が「勉強になるから」であることも興味深い。例えば「あの解説はいいですね。娘（高校三年生と大学一年）に見せてもよいと思って、わざわざ太閤記を見なさいとすすめているのですよ」（46歳・団体役員の妻）、「勉強時間中なので、ときどきしか見られませんが、歴史的説明が出てくると、母がトクトクとして、自分の知識を披露してくれます。“太閤記”は、小学生時代マンガで知っている程度なので、良い勉強になります」（19歳・東京女子美大一年）、「子ども（小学二年生）のためになるので、一緒に見えています。…ストーリーも時代考証も、子どもの社会科の勉強になりますね」（46歳・商店主婦）などの応答があった。そうした反応は演出の吉田のドキュメンタリー的演出の意図から生み出されたものであり、大型時代劇を歴史劇に導いていく大きな要因として作用したとされる。

ここでもう一つの記事に注目したい。同年の『放送文化』5月号には『太閤記』をめぐる評論家、放送関係者、視聴者による様々な批判、評価が掲載されているが<sup>31</sup>、重要なのはそれら評論のなかで、『太閤記』が単なる時代劇から歴史劇の段階に移動していることが認められて

### 3.3 消費の側面における「大河ドラマ」形成の時点

大型時代劇の『花の生涯』『赤穂浪士』『太閤記』を通じて作り出された歴史劇としての内容的な特徴は、その後も受け継がれながら、既存の時代劇とその性格をより異なるものにしていった。そして、と同時に大河ドラマは、その視聴形態と視聴者層においても他の時代劇と異なる

いることである。「過去の時代を背景として借りるだけでなく、その時代をもっと正確に見据えることによって、人間の生き方をさぐるとする、…歴史劇への深化といったかたちで試みられたものだし、現にテレビでもこの試みは始まったといってよい。…『太閤記』をみなから、…これが同じ歴史劇の方向をうけつぐものとして制作されていることを感じた。…私はいまテレビの時代劇が、歴史劇に取り組むという新しい段階に到達したことを認める…」<sup>32</sup>。

しかし、歴史劇としての特徴は、大河ドラマのジャンル性の必要条件であるだけで、必要十分条件ではない。ということから、『太閤記』は、形式的側面より、内容的側面において大河ドラマの形成に多く寄与していたと考えられる。一方、『花の生涯』『赤穂浪士』『太閤記』の三つのドラマ・シリーズの流れのなかでドラマの視聴習慣はより確実に言ったと言える。「…当時『太閤記』放送当時10歳の私は、両親と一緒に毎週欠かさず見たテレビ番組の中の一つです。食事をしながら見ることを許さなかった父も、大河ドラマだけは別でした。家族みんなで1台のテレビを食い入るように見ていました」（神奈川県 ネーネーさん）<sup>33</sup>。

傾向をみせるようになる。例えば、1965年5月7日号の『TVガイド』には「NHK『太閤記』に学ぶ経営者たち一人使いはまずテレビから？」のタイトルで、「現代のビジネスマンから経営者にいたるまで、『太閤記』のファンが多く、木下藤吉郎の礼賛者が意外な数を占めているか

らだという」<sup>34</sup>という記事が載っている。こうしたことは娯楽性を中心とする従来の時代劇の消費形態とは異なっており、『太閤記』のときからそうした傾向が出現し、大河ドラマ的なものとして定着していったと解釈できる。またそうした特徴は、「治者の論理にそって上から下を見下ろすようなエライ人のお説教調のドラマ」<sup>35</sup>、「分別くさい調子で語る『太閤記』の人々」<sup>36</sup>というときの大河ドラマ批判とも結び付けて考えられるが、そこで批判された側面こそが上述のような大河ドラマの視聴形態を導いたとも言える。しかし、本論において重要なのは、そうした批判をあびながらも、なぜ大河ドラマがみられていたかということであり、それは本章の第1節と第2節で既に論じたようである。確かに、1960年代から1970年代に至るまでは、大河ドラマのみならずテレビ時代劇が全般的に人気を博した時期であったが、1963年から1972年までの時代劇視聴率20位<sup>37</sup>の中には『竜馬がゆく』のみを除いた、大河ドラマ・シリーズのすべてが入っている。つまり、大河ドラマ的な特徴は、批判される一方、「大型」という規模と差別化された娯楽性を持って視聴者に受け入れられたのである。『放送文化』に掲載された座談会<sup>38</sup>でも語られているように、新しい挑戦意識と莫大な制作費をかけられるNHKならではの大規模のドラマだからとも考えられるのだ。つまり、大河ドラマが他の時代劇と区別される内容的特徴や視聴形態をもったことは確かであり、むしろ、そのゆえに、大衆的な人気の獲得に成功したともいえる。そして、大河ドラマのジャンル性は、そうしたオーディエンスの消費形態と相互呼応しながら形成されていったので

ある。

その大河ドラマの消費の側面において、大河ドラマのジャンル形成プロセスが完成されたのはどの時点であるのか。結論からいえば、それは「1970年前後」であるとされ、その根拠としては以下の三つの点が取上げられる。第一に、放送時間帯のことである。当初大河ドラマの放送時間帯は「8時15分～9時」であった。これが現在のような「8時～8時45分」になったのは、『天と地と』（7：1969年）のときである。「15分」というわずかな差でありながらも、その変更にかかわる放送局側の意図や視聴者側の視聴習慣を考えれば、その放送時間帯の変更は大型時代劇が大河ドラマとして形成されていくプロセスと何らかの関係があることが想定できる。つまり、大河ドラマのジャンル性を獲得していくプロセスのなかでは重要だった放送時間帯が、そのジャンル形成がほぼ完成された時点ではもう必要なくなったということであり、その判断は制作側の大河ドラマのジャンルに対する意識的、または無意識的認知であったと考えられるのだ。としたら、大河ドラマのジャンル形成のプロセスは、第7作『天と地と』が放送された1969年前後において完成されたということが想定できる。

二つ目は、「大河ドラマ」という名称のことである。番組の消費形態を代弁するとされる大衆的なテレビ雑誌『TVガイド』の中で、「大河ドラマ」という名称が完全に定着したのは、『縦ノ木は残った』（8：1970年）のときからであった。ここで、『TVガイド』の中での大河ドラマに対する名称の変遷の流れをみてみよう<sup>39</sup>。

【表3】

【表3】『TVガイド』の中での「大河ドラマ」に対する名称の変遷

作品名	年度	名称	該当記事掲載号
第1作 『花の生涯』	1963	連続時代劇	1963年3月15日号
第2作 『赤穂浪士』	1964	一年連続ドラマ	1963年8月30日号
		NHK『赤穂浪士』	1964年2月21日号、1964年3月20日号、1964年8月28日号
		大型時代劇	1964年3月27日号
		ワイド時代劇	1964年9月11日号
第3作 『太閤記』	1965	大型歴史ドラマ	1964年12月25日号
		大型連続ドラマ	1965年1月29日号
		NHK『太閤記』	1965年5月7日号、1965年9月10日号
第4作 『源義経』	1966	NHK『源義経』	1965年9月3日号、1965年9月10日号、1966年4月22日号 1966年5月20日号、1966年11月4日号
		連続ドラマ	1966年3月11日号
第5作 『三姉妹』	1967	名称無しに『三姉妹』	1967年3月24日号、1967年12月1日号
第6作 『竜馬がゆく』	1968	資料記事なし。	
第7作 『天と地と』	1969	NHK『天と地と』	1969年6月13日号
		名称無しに『天と地と』	1969年7月4日号、1969年8月1日号、1969年10月31日号
第8作 『縦ノ木は残った』	1970	新・「大河ドラマ」第七作 『縦ノ木は残った』	1970年1月2日・9日合併号
		NHKの看板番組 『縦ノ木は残った』	1970年10月30日号
		「大河ドラマ」	1970年10月30日号
第9作 『春の坂道』	1971	NHKの新・「大河ドラマ」 『春の坂道』	1970年12月4日号
		「大河ドラマ」	1971年1月1日・8日合併号
		NHK『春の坂道』	1971年1月29日号、1971年3月12日号
第10作 『新・平家物語』	1972	「大河ドラマ」	1971年6月25日号、1971年11月19日号 1971年12月31日・1月7日合併号、1972年8月25日号
		「大河時代劇」	1972年2月11日号
第11作 『国取り物語』	1973	「大河ドラマ」	1972年10月27日号、1973年1月12日号、1973年2月2日号 1973年5月25日号、1973年6月15日号

記事のなかで、「大河ドラマ」という名称がそのジャンル性を含めながら使われ始めたのは、1970年の「新・大河ドラマ第七作『縦ノ木は残った』とはこんなドラマ」という記事においてであった。この時期において大河ドラマは、その形式的・内容的ジャンル性を既に確立した段階であり、そのオーディエンス側からもそうしたジャンル性をほぼ確実に認められていたとされるのだ。さらに、1971年1月1日・8日合併号には、『春の坂道』と『大忠臣蔵』(NET)の二つのドラマを紹介する、「年頭を飾る『大忠臣蔵』と『春の坂道』の対決—メンツをかけて激

突する“大作ドラマ”対“大河ドラマ”」という記事があり、ここにおいて、「大河ドラマ」という名称はもはや他のドラマに対しては使わなくなっていることがわかる。よって、名称の使い方から考えると、大河ドラマのジャンル形成は1970年頃にほぼ完成されていたともいえる。

また、三つ目には、『TVガイド』のなかに掲載されていた大河ドラマに関する記事が、一定の流れをもつようになっていることが指摘できる。【表4】

そうした流れが『TVガイド』に定着したの

【表4】『TVガイド』の中での「大河ドラマ」関連記事の流れ

該当年度	該当月	記事の内容
放送前年度	5月～6月	次期の「大河ドラマ」の概略的介绍
	10月～11月	次期の「大河ドラマ」のより具体的介绍 (ドラマの内容・登場人物・俳優など)
放送当年度	1月	1～3回程度放送された「大河ドラマ」に対する早期分析
	2月～12月	「大河ドラマ」の話題となった部分を取り上げる散発的記事 (ドラマの人気俳優の取材・話題となった内容など)
	8月～10・11月	「大河ドラマ」の結末の紹介

【表5】『TVガイド』の中での『新・平家物語』(1972年) 関連記事の流れ

該当年度	該当号	記事のタイトル
1971年	6月25日号	「新・平家物語」が早くもブームに (p.144-148)
	11月19日号	『新・平家物語』ブームに便乗組が続々名乗り (p.136-143)
	12月31日号	新大河ドラマ『新・平家物語』はこんな内容 (p.24-26)
1972年	2月11日号	『新・平家物語』豪華けんらの舞台裏をのぞく (p.142-148)
	8月25日号	人気ドラマの結末を教えます『天下御免』『新・平家物語』 (p.36-39)

【表6】『TVガイド』の中での『国盗り物語』（1973年）関連記事の流れ

該当年度	該当月	記事のタイトル
1972年	10月27日号	「国盗り物語」はこんなドラマ (p.168-171)
1973年	1月12日号	大河ドラマ「国盗り物語」の内容はこうです (p.60-62)
	2月2日号	茶の間の亭主族が参考にする女性操縦術・処世術・先取り精神—ドラマ「国盗り物語」における“現代”との接点 (p.162-167)
	5月25日号	信長・光秀中心に戦国武将がぞくぞく—いよいよ“人盗り物語”の真価を發揮する「国盗り物語」のストーリーと出演者 (p.41-46)
	10月19日号	ダイナミックにエネルギーに描く信長と光秀の死—いよいよ大詰め「国盗り物語」の結末を紹介 (p.160-162)

は1971年から1972年の時期であり、その事例として、『新・平家物語』（10：1972）と『国盗り物語』（11：1973）の二つのドラマ・シリーズに関する『TVガイド』の記事を取り上げてみたい。

まず、『新・平家物語』の場合、1971年には『『新・平家物語』が早くもブームに』（6月25日号）、「『新・平家物語』ブームに便乗組が続々名乗り」（11月19日号）、「新大河ドラマ『新・平家物語』はこんな内容」（12月31日号）という紹介記事が、また、1972年には『『新・平家物語』豪華けんらんの舞台裏をのぞく』（2月11日号）、「人気ドラマの結末を教えます『天下御免』『新・平家物語』」（8月25日号）という記事が載っている。【表5】

そして『国盗り物語』の場合も、1972年に『『国盗り物語』はこんなドラマ』（10月27日号）という紹介記事が、1973年には「大河ドラマ『国盗り物語』の内容はこうです」（1月12日号）、「茶の間の亭主族が参考にする女性操縦術・処

世術・先取り精神—ドラマ『国盗り物語』における“現代”との接点」（2月2日号）、「信長・光秀中心に戦国武将がぞくぞく—いよいよ“人盗り物語”の真価を發揮する『国盗り物語』のストーリーと出演者」（5月25日号）、「ダイナミックにエネルギーに描く信長と光秀の死—いよいよ大詰め『国盗り物語』の結末を紹介」（10月19日号）の記事が載っている。【表6】

その事例からみればより明確になるように、正月から年末までの一年間の放送期間という大河ドラマのジャンルの形式的特徴に合わせるような形で、大河ドラマに関する記事も一定の流れをもって掲載されるようになった。1970年代に入ってから定着したそうした様相からも、大河ドラマが他のいかなる時代劇とも区別される独特なジャンルとしてオーディエンスに受け容れられていることがわかる。よって、消費の側面における大河ドラマのジャンル形成プロセスの完成時点は1970年前後であることが明らかになった<sup>40</sup>。



### 3.4 付加的形態の「大河ドラマ」消費、そして「国民ドラマ」

大河ドラマの消費の側面におけるジャンル形成のプロセスは上述のようであるが、その消費形態をより明確に探るには、異なる形でなされてきた大河ドラマの消費のレベルまでを察する必要がある。大河ドラマの消費は、ドラマ視聴という一面的消費のみならず、多様な側面において行われてきており、例えば、大河ドラマに関わる音楽が消費され、原作の小説が再びベストセラーになり、演劇や歌舞伎界では同じ題材のものが公演されてきた。無論、そのような大河ドラマの付加的消費の背景に、営利を目的とする商業主義が存在するのはいうまでもないことだが、それを単に、大河ドラマの人気に便乗した商業主義に還元してしまうと、その消費行為を通じて生み出される何らかのものを見落とすことになるに違いない。よって、ここでは、そういった大河ドラマの付加的消費形態を取り上げながら、その消費行為から生み出される社会的意味や言説を考察する。

まず、大河ドラマと出版業界との関係からみてみよう。『新・平家物語』（10：1972）の大河ドラマ化が決められた当時の雑誌に、「名作が大河ドラマ化されると、放送開始の半年も一年も前から、その本の売れ行がピンとはねあがる。それが放送中も、あがりこそすれ下がることのない状態で、ずっと続くから、書店や出版社にとっては、NHKサマサマである。…朝日新聞が一月から出す別冊『新・平家物語』は…、ドラマの振興に合わせて、毎月一冊ずつ刊行、全十二冊で完結というもの。この出版のヒントになったのは、いま放送中の『春の坂道』。…NHKの日本放送出版協会が出した小説『春の坂

道』はベストセラーとなり、すでに百五十万部は売り尽したといわれている」<sup>41</sup>という記事が載っているが、ここで注意したいのは、「半年も一年も前から」という小説の消費が始まる時点である。つまり、大河ドラマの消費はその本放送以前から既に始まっており、その読者たちは本放送の「大河ドラマ」を自分の経験した大河ドラマと比較しながら視聴するのである。また、その小説はドラマの放送と同時に、或は、後からも読まれ、そうした消費経験によって大河ドラマは一回にかぎらず何回も消費されることになる。「去る六日の書籍販売代理店の調べによると、ベスト・セラーのトップに三島由起夫の作品や『続・冠婚葬祭入門』などを抜いて『春の坂道』（山岡荘八作）が立っているのである。版元はいうまでもなくドラマを放送中のNHK外郭団体の一つ、日本放送出版協会である。「いやもう大変な評判ですよ。売れる本といたら、“春の坂道”ですからね。…さすが、NHKさんですよ。」売れ始めたのは三日の第一回のテレビ放送が終わってから」<sup>42</sup>という記事からもそういったことが確認できるのだ。

そうした大河ドラマの付加的消費は、他の産業においても行われており、例えば、「…レコード界でも、各社が一流歌手で、“義経の歌”を制作しています。特にこの作品に出演していた舟木一夫（敦盛役）、山田太郎（一条良成役）の二人の、レコードでの義経競演が話題になっています。そして名古屋のMデパート、東京のIデパートでは、華やかに“義経展”を、といったぐあいです」<sup>43</sup>、「銀行やデパートでは、“新・平家物語”展の準備が進められている。なにし

るNHKが四年前から、カラー制作のための絵巻物、として暖めてきた作品である。スケールといいはなやかさといい、顧客の目を引くディスプレイとしては絶対の素材なのだ<sup>44</sup>、「先日新潟県の観光協会が主催で、東京・神田の共立公堂で物産展が開かれた。ずらり並べられた名産の中に、なんと『天と地と』にちなんだ名産物がザッと数えて二十数種もあった。…「天と地と」ブームは、登場人物にゆかりの三県だけではないのである。北は北海道から南は九州まで、全国いたるところのデパートから、NHKの営業局に“天と地と展”開催の申し込みが殺到。十月までスケジュールがギッシリ<sup>45</sup>、「…東京・銀座のMデパートで開催中の“春の坂道”展も日増しに盛況さを加えている<sup>46</sup>、「…映像界の動きをジッと見守っているのがレコード界だ。『新平家物語』にはレコード化するには事欠かない素材がタップリつまっている<sup>47</sup>」というようなレコード界や展示会、物産展なども代表的である。また、「NHKが『新平家物語』の放送を決めた直後に、東宝が帝劇での上演を決め、原作者の遺族の了承を得るとともにNHKにも了解を求めてきた。…また、前進座も…公演を予定している。ここでは原作者が亡くなる直前、同劇団のために書き改めた『新平家物語』を上演しようというもの。さらに、松竹も歌舞伎座での公演をもくろんでいる。…そのほかに二、三の前衛劇団でも『新平家物語』を素材にした作品の公演をプランにあげているもよう<sup>48</sup>」などからみられるように、大河ドラマは、演劇や歌舞伎などの形でも消費される。

このように、大河ドラマは様々な場面とジャンルにおいて多様な形で消費されてきたが、そ

の中でも、最も留意すべきことのひとつが「ご当地ブーム」と呼ばれる消費形態である。「ご当地ブーム」と名付けられた観光ブームは、『源義経』（4：1966）のときから巻き起こされたと言われる。大原誠によると、『源義経』制作発表の数日後から「吉次の墓らしいので調べてくれ」「本物の静の墓がある」「弁慶の文書と足跡がある」などの電話や投書が放送局に舞い込み、藤原秀衡で知られる平泉では毎年12月に行われる「藤原まつり」を5月に繰り上げてやることにもなり、平泉を通る国鉄東北線の急行列車に「義経号」という名を付けてもらおうと陳情した町会議員も現れたという。また、京都の鞍馬寺は、『源義経』放送以来、見学者が増えており、また、石川県の能登半島では義経の移動したコース順に船などを利用した「義経めぐり」が、山形県では「義経史跡ライン」がつけられた<sup>49</sup>。

そうした観光ブームは『源義経』以後も続いていくが、その傾向がさらに強まっていったのは、『天と地と』（7：1969）からである。『天と地と』のご当地ブームをめぐる雑誌の記事を取り上げてみよう。「山梨県の観光協会の招待で旅の取材に行ったのだが、イヤおどろいたネ」というのはある芸能記者某氏。「まず、コースが、“天と地とコース”。出された弁当が“信玄弁当”。そしてその中にはいっていた油揚げが、謙信公も食べたという品、出された酒が“清酒景虎”。そして帰りに持たされたみやげものが“あられ天と地”。とにかく、山梨、長野、新潟の三県は夏冬でもふだんの三倍くらいの観光客があるというんで、県民はエビス顔だったよ」といささかうんざりした表情<sup>50</sup>、「山梨

県甲府市は昭和四十五年四月から「信玄公祭り」を始めた。もともと信玄を祭る武田神社の祭りとして戦前からあったのを、テレビと劇場での「風林火山」のヒットに注目して、五日間にわたる大規模なショーに仕上げた。武田二十四将以下、二十四軍団千二百人がヨロイ、カブトに旗差物を押したてて、出陣絵巻を再現してみせる。ほかに出陣パレード、剣道試合、演舞大会、歌会、やぶさめなど、祭り一色にぬりつぶすさわぎだ<sup>51</sup>などの記事から当時のブームの勢いが読み取れる。また、大原誠は当時の観光ブームを、「…『天と地と』以降] 観光課は、番組に便乗して観光客を誘致しようとし、観光業者は、〇〇饅頭、××煎餅、△△人形を売り出し、ひともうけをたくらみます。さらに国鉄の“天と地とめぐり”という旅行ツアーが拍車をかけ、観光バスが関係地を駆け巡ります。先日私は、…川中島決戦場跡という所を通りましたが、“大河ドラマ『天と地と』の舞台”という大看板とともに、謙信・信玄の銅像が並び、茶店からは“鞭声聒々夜河を渡る”のレコードが流れていました。いまだに観光バスが訪れるそうです<sup>52</sup>と回顧している。

そうしたご当地ブームは、『樅ノ木は残った』(8:1970)、『春の坂道』(9:1971)、『新・平家物語』(10:1972)に至るまで引き続いていき、『新・平家物語』の際には修学旅行で源平の古戦場めぐりをする中学校まであるくらい<sup>53</sup>ご当地ブームはその熱気を高めていった。そして、ここで一つ指摘したいのは、そうしたご当地ブームの傾向が高まっていった時期と、第3節で論じた消費の側面における大河ドラマのジャンル形成の完成時期とがほぼ重なること

である。つまり、テレビ番組そのものへの消費ではないものの、ご当地ブームも大河ドラマ消費の一つの形態であると言えるのだ。

ここにおいて、ご当地ブームは国民のなかで国土を空間的に編制していくというナショナルリズム的なツアーリズムとしても作動していたことに留意する必要がある。「歴史的記憶をもつ特殊的ランドスケープ」としての「場所」はナショナル・アイデンティティの構築に寄与するものであり<sup>54</sup>、ご当地ブームという付加的消費形態は大河ドラマのイデオロギー作動に多く関わっていたのだ。さらに、歴史の消費の身体性を考えるとき、ご当地ブームは他の付加的消費形態とまた異なることも重要である。音楽や書籍、演劇、歌舞伎などの場合、それらを聞き、読み、観るという行為は歴史への間接的な触れ合いにとどまるに対して、歴史の本拠地を訪ねてその歴史にかかわる遺跡や遺物を確認するご当地ブームの観光行為はその空間の内側に自分の身体をおいて行われるということから区別されるのだ。

すると、「国民ドラマ」との別名もあるNHKの大河ドラマ<sup>55</sup>、「全国民…が、そこに最大公約化された日本人のモラルと理念をみる国民劇」<sup>56</sup>というときのように、大河ドラマが「国民ドラマ」と想定されるときの意味が明らかになり、それはとくに、大河ドラマの消費における大河ドラマのイデオロギーの作動を意味すると考えられる。大河ドラマは日本を時間的・空間的に編制しながら、過去の日本を記憶・記念することから現在の日本を奨励・統合するイデオロギーをもっており、「国民ドラマ」という名称にはそうしたイデオロギーの消費が大河

ドラマの消費とともになされたということが表されているのだ。そして、そのプロセスには、上述のような大河ドラマの多様な消費形態が作

#### 4. おわりに

本論が目指したのは、テレビというメディアを社会との相互関係の中から把握することであり、そのなかで作動する政治性とオーディエンスの作動プロセスへの考察であった。無論、テレビと権力の関係を証明することは非常に難解であり、オーディエンス研究の有効な方法論は未だに見つからないと言われている状況のなか、そのどちらの検証も容易ではないことも周知のことである。しかし、メディアは「原因-結果」という単純な図式で証明できる「もの」ではなく、絶えず進行している「プロセス」とその「経験」である。という視座から、本論は「大河ドラマ」というテレビ・ドラマの描く「歴史」に注目した。高度経済成長期の真っ最中であった1963年から現在に至るまで常に日本を描き日本の歴史を語り続けてきた大河ドラマが「過去」の日本を記憶、記念させることで「現在」の日本を奨励、統合させるというようなジャンルとして形成されてきたとすると、そのドラマは視聴者にどのように観られてきたか、そのジャンルはオーディエンスによってどのように経験されてきたかというプロセスを辿ろうとしたのである。

そして興味深いことに、上述のような大河ドラマのジャンル性は例えばドラマ制作側の一方的な意図による結果物ではないこと、そのジャンル形成過程にはむしろオーディエンス側の受

動しており、そうした消費形態があったからこそ、大河ドラマはそのイデオロギー性をより確固たるものとすることができたと言える。

容形態が大きく作用していたことが明らかになった。つまり、オーディエンスから生み出される「歴史性」の問題である。そのオーディエンスによって生み出された歴史性は最初の大河ドラマにはみえないものであった。大型時代劇はその名称通り物量化された時代劇であるだけで、内容的な側面にしても視聴形態の側面にしても、その中心にあったのは時代劇としての娯楽性だった。そうした大型時代劇が時代劇から歴史劇に移行し始めるのは第2作『赤穂浪士』のときからであり、歴史劇として深化をなしたのは第3作『太閤記』のときである。そしてそのジャンルが完成されたのは1970年前後の時期であった。つまり、大型時代劇が「大河ドラマ」に移行するプロセスにおいて核心的だったのは歴史観の登場と形成であり、そのプロセスのなかには、オーディエンスによる大河ドラマへの多様な消費行為と解釈が作動していたのである。

ここでわれわれは、本論の最初で提示したテレビ・メディアと日常性の問題にもどる必要がある。私たちの最も私的空間のなかに置かれたテレビというメディアを通じて、ミクロな日常生活のなかで消費されていく巨大な成就史としての大文字の歴史という逆説的な状況を考えなければならないのだ。また、そういった状況にかかわって、より本質的な疑問に直面することになる。視聴者はなぜ、テレビ・ドラマのなか

で歴史を観ようとするのか、それが幾分フィクションであることを知りつつも、なぜドラマが描く物語を歴史として受け入れようとするのかという疑問である。ドラマを歴史として観ようとするところのオーディエンスの期待と快楽に対して、また、そこに存在するオーディエンス

の願望の構造を探っていかなければならないのである。といった意味で、本論はマクロな社会とミクロな日常を交差するテレビ・メディアの文化政治学とテレビ・オーディエンス研究に進んでいく踏み台としての試論である。

## 註

- 1 本論は、筆者の『「大河ドラマ」におけるナショナル・ナラティブ分析とその社会的意味の作動力学』（2004、東京大学大学院修士論文）の主に第5章を素材として構成したものである。
- 2 「国民」は想像においてのみ実在できる共同体であり、血統神話や歴史的記憶、共通文化などの想像のイデオロギーによって、人々は「国民」としてのアイデンティティの感覚を与えられる。つまり、ナショナル・アイデンティティという感覚の構築には、記憶と忘却の政治性が働く「歴史」としての物語が最も強力なイデオロギーとして作動している。（Anderson, Benedict (1983 = 1997) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso. Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence (1983 = 1992) *The Invention of Tradition*, The Press of the University of Cambridge)
- 3 Altman, Rick (1987) *The American Film Musical*, Indiana University Press, pp.2-5.
- 4 前掲書、pp.2。（強調は原文による）。
- 5 大河ドラマの第1作『花の生涯』が始まった1963年の当時にその名称は「大河ドラマ」ではなく「大型時代劇」であったことはあまり知られていない。ドラマ担当のチーフ・プロデューサーだった合川明は、当時のことを次のように回想している。「それは〔そのドラマを考え出したのは〕当時の長沢芸能局長じゃないでしょうかね。…長沢局長が、日曜日の夜に日本中のお客さんを全部こっちへ向けさせようじゃないか、何でもいいから派手なものをやれということだったわけで、何も大河ドラマとか、歴史ドラマをやろうということではまったわけじゃないんです」（日本放送協会編（1970）『続・放送夜話―座談会による放送史』日本放送出版協会、218-219頁）。
- 6 松田浩・メディア総合研究所『戦後史にみるテレビ放送中止事件』岩波ブックレット357号。ここであげられているリストをみると、放送中止事件は1960年代から1970年代にかけて集中していることが読み取れる。
- 7 李受美、前掲論文、91-93頁。大河ドラマの背景時代別分類によると、「戦国時代」ものは最も大きい割合（30.9%）を占めるだけでなく、高視聴率を得ている。
- 8 『国盗り物語』（11）総集編・前編。ドラマ最初の語りより。
- 9 筆者は修士論文において大河ドラマのテクストレベルでのジャンル形成過程を分析した。ドラマのテキストがなければそのジャンルの社会的意味形成もありえないことであり、そういった意味では本論での論議と分析はテクストレベルでの先行分析を必要とする副次的な研究ともいえよう。だが、その社会的意味の生産・再生産のプロセスにおいてオーディエンス（の消費）がまた一つのエージェントとして作動していた場合、その分析も欠かせないのである。
- 10 月刊誌『放送文化』は1986年から季刊誌『新放送文化』と改定される。
- 11 本論では大河ドラマを「時代劇映画」→「テレビ時代劇」→「大河ドラマ」という流れで位置付けている。
- 12 羽山英作「文芸ドラマを粉砕せよー「花の生涯」「西陣の蝶」など」『キネマ旬報』1963年5月上旬号、133頁。
- 13 そしてそのテレビの独自性への要求や『花の生涯』に対する批判に対して『放送文化』には、「…無論、テレビ機構を生かしたのではないという観かたに立って頷けるのである。しかし、かくあるべしという卓説は何処にもまだない。ある筈がない。理論は常にあとから割り出されるものである」という反駁性論評と、「凡百の作品に刺激を失ってきた視聴者に、物量化に応じることは、やはり当然の動向で…。テレビの物量化が、良い悪いといっ



てみても、観る者の娯楽的な満足からは、やはり一つの発展段階だ…。私たちの娯楽への欲求として、一面に芸を見たいという気持、…もうひとつには、魅力のある人、…色々な意味で興味をもてる人が、そこに出演するという楽しみが、娯楽の要素でもある。…娯楽番組のジャンルを自由にひろげて、映画よりも、デラックス化はかなわないうなどという印象を克服したほうがいい<sup>19</sup>という反論が述べられている。だが、本論では『花の生涯』をめぐるそうした論争のなかでどちらを擁護するということは避けていく。それらの意見のいずれも考察すべき反応であるからだ。

- 14 福田定良 (1963)『娯楽映画』紀伊国屋書店、123頁 (牧田徹雄「NHK大型歴史ドラマの考察」から再引用)。
- 15 牧田徹雄 (1973)「NHK大型歴史ドラマの考察」『NHK放送文化研究年報』第18集、日本放送出版協会、36頁。
- 16 尾崎秀樹「時代劇と日本人」『放送文化』1969年11月号、6-11頁。
- 17 引用した内容は、主に時代劇映画のことであるが、テレビ時代劇が時代劇映画の要素を積極的に受け入れたこと、そして1960年代に入ってからテレビ時代劇が時代劇映画に入れ替わっていったことを考えれば、テレビ時代劇に対しても適することであろう。
- 18 「競作“忠臣蔵”前哨戦始まる」『TVガイド』1963年8月30日号、8-13頁。この記事は、次の年の放送予定で企画されていた、NHKの『赤穂浪士』とTBSの『忠臣蔵』を紹介しているが、TBSの『忠臣蔵』のほうは、主役タレントの不足によるキャスティングの問題などで企画段階で取り消された。主役だけで70名以上のタレントを必要とする忠臣蔵ものがNHKでも同時に製作されることになったのがタレント不足の原因だった。
- 19 「「赤穂浪士」をバツサリ!! 街の声」『TVガイド』1964年3月20日号、8-9頁。この記事の中で紹介されている、「NHKの『赤穂浪士』について、ご意見を」との質問に対するコメントの再引用である。
- 20 羽山英作「天下泰平の「赤穂浪士」」『キネマ旬報』1964年3月下旬号、95頁。
- 21 「『赤穂浪士』視聴者との間…投書に見るファン気質の分析」『TVガイド』1964年8月28日号。
- 22 ここでの「時代劇」と「歴史劇」との違いは、単にそのドラマの内容が幾分史実に依存しているかという問題ではなく、むしろ、そのドラマを消費する視聴者側の問題であり、視聴者の消費形態に多く依存する。
- 23 「あなたがつくるテレビ記事-「徳川家康」にも申す」『TVガイド』1964年11月6日号、118-122頁。
- 24 ここで、「名よりも実をとった配役」、「スターシステムをさけた結果、特定の人物が不当に浮き上がって、ドラマの調和を乱すような点見られない」、「原作の真の魅力ブラウン管に移すべく、地道な努力を制作者が払ったことによって成功した」、「この数少ない良心番組」などの好評を博したそのドラマがなぜ早期終結されたかという疑問が生じる。しかし、『赤穂浪士』の場合にもみられるように、番組の批評的評価と視聴率とは必ずしも一定の関係を持つことなく、評価の良い番組が必ずしも高視聴率を博するとはかぎらない。NETの『徳川家康』に対して好評と同時に「戦闘場面のスケールを、もう少し大きくして、迫真力を増してもらいたい」という希望も多かったことを考えれば、おそらくNETの『徳川家康』は時代劇の大衆的娯楽性という側面からは失敗していたと言えよう (引用は「あなたがつくるテレビ記事-「徳川家康」にも申す」前掲書より)。
- 25 両方とも、「あの番組をもう一度。一視聴者のリクエストから- (大河ドラマ編)」NHKサービスセンター編 (2003)『テレビ50年-あの日あの時、そして未来へ-』NHKサービスセンター、85頁。
- 26 「安易なスター追従をやめよ」『キネマ旬報』1966年正月下旬号、139-140頁。
- 27 塩沢茂「連載・番組を担う人たち-⑥功労者、吉田直哉」『キネマ旬報』1969年4月春の特別号、147頁。
- 28 前掲書、146-148頁。
- 29 「ヘリコプターを駆使吹雪のなかで雷鳴のとどろく合戦シーン」『TVガイド』1965年1月29日号、40-44頁。
- 30 「特別調査レポート『太閤記』を診断する」『TVガイド』1965年2月26日号。
- 31 「〈番組セミナー〉太閤記」『放送文化』1965年5月号、41-51頁。
- 32 登川直樹「テレビ時代劇の現代的意味」、前掲書、49-50頁。
- 33 「あの番組をもう一度。一視聴者のリクエストから- (大河ドラマ編)」前掲書、85頁。
- 34 「NHK「太閤記」に学ぶ経営者たち一人使いはまずテレビから?」『TVガイド』1965年5月7日号、23頁。
- 35 佐藤忠雄 (1975)『庶民心情のありか』時事通信社、118-121頁。
- 36 登川直樹「テレビ時代劇の現代的意味-わが時代劇を語る」『放送文化』1965年5月号、49頁。



- 37 牧田徹雄、前掲書、54頁。
- 38 「時代劇と現代劇のあいだ」『放送文化』1969年11月号。
- 39 記事の本文で「」無し、または“”付きで使われている場合でも、記事の内容においてジャンル性を含んでいると判断できる場合は、「」付きとして表記した。
- 40 無論、『TVガイド』という一つの雑誌だけを根拠資料とするのは不十分であろうが、それに対して二つの言い訳をつけておきたい。一つに、大河ドラマの開始当時から現在に至るまでの変遷を探るには『TVガイド』という雑誌が最も適切であること、そして二つに、『TVドラマ』という雑誌のもつ大衆性である。最も大衆的に読まれてきた雑誌の一つであるだけに、大河ドラマの大衆的消費形態を察するには適切だと考えられるのだ。
- 41 『『新・平家物語』ブームに便乗組が続々名のり』『TVガイド』1971年11月19日号、140-141頁。
- 42 「好評「春の坂道」と「大忠臣蔵」』『TVガイド』1971年1月29日号、148-149頁。
- 43 大原誠（1985）『NHK大河ドラマの歳月』日本放送出版協会、105頁。
- 44 『『新・平家物語』ブームに便乗組が続々名のり』前掲書、142頁。
- 45 「「天と地と」ブームの落とし子がいっぱい』『TVガイド』1969年7月4日号、101-112頁。
- 46 「好評「春の坂道」と「大忠臣蔵」』『TVガイド』1971年1月29日号、148頁。
- 47 「『新・平家物語』が早くもブームに』『TVガイド』1971年6月25日号。146頁
- 48 前掲書、145-146頁。
- 49 大原誠、前掲書、104-105頁。
- 50 「「天と地と」ブームの落とし子がいっぱい』『TVガイド』1969年7月4日号、110-111頁。
- 51 「テレビが作った観光ブームの夢の跡—“樅ノ木”が終わって“借金が残った”宮城県船岡の場合』『TVガイド』1972年5月12日号、45頁。
- 52 大原誠、前掲書、106頁。
- 53 『『新・平家物語』ブームに便乗組が続々名のり』前掲書、138頁。
- 54 Said, Edward (2000) Invention, Memory, and Place, *Critical Inquiry*, Vol.26, No.2, The University of Chicago Press, pp.175-192.
- 55 「NHK「国民ドラマ」は「勝海舟」で終わりを告げる!？」『TVガイド』1973年6月15日号、52-55頁。
- 56 「「三姉妹」の一年を回顧する』『TVガイド』、1967年12月1日号、32頁。

## 参考文献

- NHKサービスセンター編（2003）『テレビ50年—あの日あの時、そして未来へ—』NHKサービスセンター。
- 大原誠（1985）『NHK大河ドラマの歳月』日本放送出版協会。
- 佐藤忠男（1975）『庶民心情のありか』時事通信社。
- 日本放送協会編（1970）『続・放送夜話—座談会による放送史』日本放送出版協会。
- 牧田徹雄（1973）「NHK大型歴史ドラマの考察」『NHK放送文化研究年報』第18集、日本放送出版協会。
- 松田浩、メディア総合研究所『戦後史にみるテレビ放送中止事件』岩波ブックレットNo.357。
- 南博、社会心理研究所（1990）『続・昭和文化 1945-1989』勁草書房。
- Altman, Rick (1987) *The American Film Musical*, Indiana University Press.
- Anderson, Benedict (1983=1997) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso. 白石さや、白石隆訳『増補 想像の共同体—ナショナリズムの起源と流行』NTT出版。
- Gordon, Andrew Ed. (1993=2001) *Postwar Japan as History*, University of California Press. 中村政則監訳『歴史としての戦後日本上・下』平文社。
- Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence (1983=1992) *The Invention of Tradition*, The Press of the University of Cambridge.
- Said, Edward (2000) Invention, Memory, and Place, *Critical Inquiry*, Volume 26, Number 2, The University of Chicago Press.

## 雑誌

周二回発行『キネマ旬報』キネマ旬報社、1963年～1980年発行号。

週刊『TVガイド』東京ニュース通信社、1963年～1974年発行号。

月刊『放送文化』日本放送協会、1963年4・5月号～1985年3月発行号。



李 受美（イ スミ）

1972年生まれ。東京大学大学院人文社会系研究科修士課程修了

[専攻領域] メディア史、メディア論

[所属] 東京大学大学院学際情報学府博士課程

[所属学会] 日本マス・コミュニケーション学会

# The Politics of *Taiga-drama* : Advent and Process of the Formation of Social Meaning as a Genre

Soomi LEE\*

In nationalism discourse *Taiga-drama* genre has been characterized and accepted by its historical narrative. Considering genres are not neutral categories, but ideological constructs masquerading as neutral categories (R. Altman), I feel it is necessary to examine the role of generic formations in meaning production of *Taiga-drama*. In this aspect, I examine the nationalism discourse concerning *Taiga-drama* with the following approaches in this paper. I analyze the multi-layered social contexts in which *Taiga-drama* appeared, and clarify the ideology of *Taiga-drama* with an analysis of narrative types. And I analyze the process of the formation of *Taiga-drama* genre, focusing on the field of consumption of *Taiga-drama*. This paper therefore in general, considers the moment and process that historical imagination of television drama in which politics of oblivion and memory and further aims to consider the cultural politics of television media surrounding the representation of national history

---

The Doctoral Course of Graduate School of Interdisciplinary Information Studies, The University of Tokyo.

**Key Words** : Taiga-drama, Genre, Generic Formations, National Narrative, National Identity.