

「朝ドラ」草創期の風景

—小説への意識と映像的課題の間で—

椎名健人

A Study of beginning of the Morning Drama Series of NHK:
Between Literature-oriented and a visual issue

Kento SHIINA

1. 概要

2019年9月現在放映中の『なつぞら』で通算100作目を迎えるNHK朝の連続テレビ小説(以下、朝ドラ)は、1961年の第1作『娘と私』放映開始から現在まで50年以上途切れなく続き、そのほとんどが女性を主人公として、その内面や成長、人生を描き続けてきた。朝ドラに見られるこのような傾向については「近代社会において典型的な「成長物語」として流通したビルドゥングスロマン」(稲垣他, 2019)の一類型として捉える分析があるほか、(黄, 2014)は第1作『娘と私』から第87作『あまちゃん』までの極めて詳細な分析のもと、「戦争を生き抜く女性・母親」のドラマという要素を朝ドラの最も大きな特徴の一つと結論づけている。

しかし(黄, 2014)、(牧田, 1976)らも指摘するように、現在朝ドラの代表的な特徴と捉えられている「女性主人公の人生や成長の物語」という枠組みは、実際には朝ドラ史上初めて「女主人公の一代記」というフォーマットを試みた第6作『おはなはん』(1966年)の記録的なヒットを受けて確立した様式である。第5作目『たまゆら』以前には高齢の男性を主人公に据えるケースがしばしば見られるなど、今の朝ドラのイメージとは大きくかけ離れた作品も多く存在した。

本稿は朝ドラ第1作『娘と私』(1961年)から第6作『おはなはん』(1966年)までを分析の対象として、朝ドラの制作者側がどのような意図をもって「テレビ小説」企画を立ち上げ、また作品の方向性を定めていったのかについて、当時の民間放送局のドラマ制作体制との比較なども交え、主に小説への意識と映画への志向の二点を中心に考える。また当時の映画雑誌、テレビ雑誌における評論家の朝ドラ評を参照し、同時代の朝ドラがどのような受容のされ方をしていたのかを考察する。

さらに後半では1961年～1966年の民放のテレビドラマを取り巻く状況について確認しながら、映画界とテレビ局の関係性の中でNHKの朝ドラが占めていた特殊な位置についても考察する。

2. 小説・文学の派生形としてのスタート

(牧田, 1976)によれば、NHKの朝ドラの母体になったのは1959年に放映を開始した『バス通り裏』(月～土曜日の午後7時15分～午後7時30分まで放映)と1961年1月に連続三日間に渡って放映された『伊豆の踊子』であるという。つまり、月～土曜に毎日15分ずつという、(今の朝ドラの放映形態である)「帯ドラマ」の形式が『バス通り裏』で、小説作品をナレーションの語りを軸に連続テレビドラマとして構成する試みが『伊豆の踊子』で、それぞれ初めて試みられたというのである。

「連続テレビ小説」なるものの企画意図について、NHK放送総局企画主管であった岩崎修は『娘と私』放映終了直後の1962年7月の『放送文化』誌上で以下のように述べている。

「テレビ小説」という概念の中で、私達が当初描いていたのは、長編小説のテレビ化であり、文学とテレビの結合であった(中略)新聞小説のように毎日続くもの(岩崎, 1962:8)

新聞小説的な放送形態(『バス通り裏』で試みられた帯ドラマ形式)と小説のテレビ化(『伊豆の踊子』で試みられた、地の文をナレーションによって構成していくことによる小説の映像化という手法)両方の要素を持ち込んだ新企画がテレビ小説(朝ドラ)であり、1961年に始まった「連続テレビ小説」は、『バス通り裏』が放映された1959年前後から周到に時間をかけて構想されていたことがわかる。

上記の岩崎のインタビューと同じ号の『放送文化』誌上では映画評論家の江藤文夫や『娘と私』の演出を担当した丹羽一雄も以下のような見解を示しており、彼らはいずれもテレビ小説を新聞小説ないし文学作品の派生形であることを前提にしながらも同時にその独自性を主張している。

「いまテレビ小説ということの問題にするのは(中略)ラジオ小説がついに“朗読”ということ以上には出られなかったのに対して、その地点を越えて新しい“小説”としてのジャンルを確立するためにである」(江藤, 1962:14)

「現在の製作者と視聴者との関係を、小説作者と読者との関係におきかえて行くことも、決して不可能なことではないだろう。テレビ小説というものが厳密な意味で成立するのはそのときである」(江藤, 1962:15)

「テレビ小説とは一体何であるのかということをよく聞かれますが(中略)ただ言えることは、要するに小説、文学といったものとテレビドラマを結合させて、新しい、テレビ独自のジャンルのものができるのじゃないかということ……」(丹羽他, 1962:19-20)

上記のように「小説、文学といったものとテレビドラマを結合」させることを目的として企画された朝ドラについて、第1作から第5作までの初期作の詳細を確認すると、全ての作品に獅子文六、壺井栄、武者小路実篤、林芙美子、川端康成と高名な小説家が原作者として名を連

ねていることがわかる。これらの文学者たちは単に原作者としてクレジットに名を連ねるのみならず、しばしばテレビジョンを通して直接視聴者の前に姿を現わしている。NHKアーカイブスに残る初期作の映像を参照すると、第2作『あしたの風』の番組宣伝では、原作者の壺井栄自らが作品の概要とセールスポイントを語っている⁽¹⁾ほか、第3作『あかつき』の第235話では、元大学教授である主人公の師である「調布の先生」として武者小路実篤本人が出演、自らの作家生活や人生について語っている。第5作『たまゆら』は映像こそ現存していないものの、NHKのHP上には川端康成が作中にカメオ出演していたことが明記されており⁽²⁾、この時期の朝ドラ制作者たちはことあるごとに朝ドラと文学・小説との連続性を強調している。

3. 映画・映像批評的解釈、あるいは小津安二郎的ホームドラマへの接近

草創期(第1作～第5作)の朝ドラはNHKアーカイブス内に現存している映像が極めて少なく、前項で確認した制作者たちの制作意図すなわち文学とテレビドラマの結合という目論みが実際にいかなる映像の形へと結実したのかを具体的な映像分析から検証していく作業が困難ではあるものの、小説における「地の文」をドラマで処理するため、ストーリーの運びをナレーションに頼って進行させざるを得ないその構造については、同時代の映像批評の立場から時に批判的な見解も示されていたことがわかっている。

第5作『たまゆら』(1965年4月～1966年4月)放映終了直後の『キネマ旬報』1966年6月号誌上において、薄井昭夫は「テレビ小説の問題点」題したコラムにおいて、主に演出の方法論の観点から以下のようにテレビ小説の「映像づくり」の「平板」さを批判している。

「テレビ・ドラマの映像という面から考察したら、一昔も二昔も前の古くさい映画を見せられている感が深い」

「自然主義の文学のように物語の後を逐一追いかけているだけであって、そこには新聞の連載小説に対応する“テレビ小説”というドラマ形式にかなった映像づくりの努力が何一つなされていない」

「ペンをカメラに代えてドラマを描写するのがテレビ小説の本質である以上、平板な画面ばかりみせつけられていたのでは、いくら忍耐強いのが特徴である日本の視聴者といえどもたまったものではない」(薄井, 1966: 126)

ただし、川端康成による書き下ろし小説を原作とした第5作目『たまゆら』において、演出担当の畑中庸生はむしろ映画的な演出を志向していた。『たまゆら』放映開始前後の『キネマ旬報』1965年7月号におけるインタビュー記事上では、畑中について東宝文芸部出身であることと共にテレビマンでありながら映画志向の強い人物として紹介されており、「“小・小津”といわれるほど故小津安二郎を敬愛しており、作品も好んで“小市民的な生活”を取り上げ、その演出方法もロー・アングルによるオールカットの手法という徹底ぶり」(畑中, 1965: 135)と特に小

津安二郎への傾倒を指摘されている。戦前から小津映画の常連であった笠智衆が『たまゆら』の主演になったことと、畑中の小津への傾倒との因果関係を直接的に示す証言は確認されないが、同記事内においては畑中自身も「**テレビにしても、最後は小津、溝口調に戻るんじゃないですか?**」(畑中, 1965: 135)と発言しており、『たまゆら』が晩年の小津映画的ホームドラマの形態を強く意識しながら制作されたことは間違いないだろう。

ストーリー概要を確認すると、第1作目から第5作目は多くが「家族もの」(牧田, 1976)、すなわちホームドラマ的色彩の強い作品である。こうした初期朝ドラの作品傾向について(黄, 2014)はアメリカのホームドラマからの影響を指摘するが、この時期の朝ドラは(林芙美子原作の第4作目『うず潮』を除きさえすれば)上記の『たまゆら』はじめ、むしろどれも小津映画のそれに似た色彩を明確に帯びている。第3作目の『あかつき』の主演俳優である佐分利信は『お茶漬の味』(1952年)の主演、『彼岸花』(1958年)の助演であり、第5作『たまゆら』の主演である笠智衆は言わずと知れた小津映画の常連である³⁾。

第1作目『娘と私』における父一人、娘一人の家庭(劇中で父は再婚するが)や、娘の結婚を見届ける最終回は、いずれも『晩春』(1949年)以降の晩年の小津が繰り返し題材としたモチーフである。第2作『あしたの風』の設定—戦争直後の苦しい生活の中で、戦災孤児を引き取り、愛情を注ぐ—を戦後最も早い段階でフィルムの形にした作品の一つは小津の戦後第一作でもある『長屋紳士録』(1947年)であろう。

文学、小説を映像表現の形におとしこむという朝ドラ企画当初からの目的を達成しつつ、一般的にテレビドラマに求められる、少なくとも視聴者を退屈させない程度には洗練された映像作品としてのクオリティにもたどり着こうと考える時、同時代の作り手で最も近い試みを行っていたものの一つが小津安二郎の作品群であったことは確かである。上で紹介した畑中の極端な小津崇拝は、単にそれが彼の趣味であるのみならず、草創期の朝ドラに求められていた二つの要素—「文学・小説の新しい形式としてのテレビドラマ」の文学性と「**ペンをカメラに代えてドラマを描写する**」映像作品としての洗練—を同時に達成するためのソリューションであったことをも示している。

だが、実際に朝ドラの社会的認知度及び評価を大きく高め、現在にまで至る国民的人気番組の地位に押し上げる役割を果たしたのは、小津映画への接近を図る畑中のな方法論に全く基づかない第6作目『おはなはん』であった。

(佐藤, 1978)が指摘するように、『おはなはん』は原作が林謙一による随筆『おはなはん一代記』であり、高名な小説家の作を原作に据えて「**文学・小説といったものとテレビドラマを結合**」させることを目指す『娘と私』以来の朝ドラ的テーゼを半ば放棄している点に大きな特徴がある。現存する映像を確認する限り、ドラマ内におけるナレーションやモノローグの使用回数もそれほど多くなく、「テレビ小説」の看板こそ掲げているながらも画面から「小説」の要素は大きく薄まっている。

またストーリーに目を転じて『おはなはん』のプロットは夫を失った若い女性の主人公が、自らの力で職を見つけ、金を稼ぎ、子を育て、人生を切り開いていくというもので、それまでの朝ドラの多くに共通していたホームドラマ的特徴が薄い点も特筆に値する。

『おはなはん』は平均視聴率 45.8%、最高視聴率 56.4%(ビデオリサーチ社調べ)を記録し放送時間になると主婦が家事の手を止めるため、全国の水道使用量がその 15 分間だけ激減した⁽⁴⁾という伝説的なエピソードさえ残る、社会現象的なヒットとなった。

『おはなはん』(1966 年 4 月～1967 年 4 月)放映終了直後の 1967 年 9 月号の『キネマ旬報』誌上では、前年に朝ドラ批判を展開した薄井がコラム「テレビ小説の牙城」で一転して朝ドラを絶賛している。

「『テレビ小説』がわが国のテレビドラマの一形式としての地歩を確立したと、いいきることは可能だろう」

「民放各局にいいたいのは、安直なテレビ映画(連続物)を出しているうちは到底 NHK の「テレビ小説」の牙城を脅かすことは不可能だという事実」(薄井, 1967:126)

また、同コラム内で薄井は「テレビ小説の牙城」でテレビ小説に不可欠な要素として「最大公約数的に庶民的な美男美女」かつ「演技力は適度に下手である」、「出来るだけ未知の新人」が主人公を演じること、「脚色も含めて構成がキッチリなされてい」ることなどを挙げている。

薄井によってほぼ『おはなはん』の放映期間の前後にまたがって書かれた二つのコラム「テレビ小説の問題点」(1966 年)と「テレビ小説の牙城」(1967 年)を比較すると、朝ドラに対する評価が僅か 1 年の間に否定から肯定へと 180 度の転回を見せていることがわかる。

その記述内容に目を移すと、「テレビ小説の問題点」の時点では朝ドラに不可欠な要素とみなされていたはずの映像、画面作りの巧拙という評価軸について「テレビ小説の牙城」ではほとんど言及がなく、代わりに持ち出されるのは「最大公約数的に庶民的な美男美女」で「演技力は適度に下手」である若手俳優の活躍やそれがもたらす主人公への親しみやすさ、感情移入といった切り口である。

「最大公約数的に庶民的な美男美女」で「演技力は適度に下手」— 薄井が朝ドラの特徴として挙げたこれらの要素は、しかし実際には朝ドラの要素というよりも『おはなはん』あるいは『おはなはん』以降の朝ドラの持つ特徴である。薄井が「テレビ小説の牙城」において示した「朝ドラ観」は、現在に至る朝ドラのフォーマット確立に『おはなはん』が果たした影響の大きさを物語っていると同時に、『おはなはん』より前の朝ドラが現在の朝ドラの方法論「ではない」手法に依って制作されていたことを逆説的に示しているといえる。演劇評論家の尾崎宏次は 1966 年 9 月号の『放送文化』誌上に発表した「テレビ小説小論」の中で、『おはなはん』が当時の朝ドラにもたらしたインパクトについて、第 1 作『娘と私』に始まる朝ドラの草創期まで遡った振り返りを行いながら以下のように述べる。

「もしも昭和三六年に放送された獅子文六の〈娘と私〉からはじまって、昨年のくたまゆら(川端康成作)までで「テレビ小説」という放送の形式が確立していたとすれば、それは何だろうか？ 私がききえたところでは、テレビの画像のなかへ小説の文体をながしこむというアイディア、つまりテレビのために書かれた文章でない文章をテレビの画像のなかに聞くというこ

とが本来の眼目だったということである。

(中略)だが、いま〈おはなはん〉の形式が「テレビ小説」を確立していく方向だとすれば、初期の目標はかなりずれたことになる。なぜならば〈おはなはん〉の地の文章(朗読)は必ずしも小説のそれではないし、画像との異質なたたかひというようなものは、ほとんどないからである。小野田勇⁶⁾はそういう意味で「テレビ小説」という形式をきわめて平易な大衆娯楽版の形式と考えたに違いなく、結局は、テレビを使った語り物という方向へ確信をもって変えたものと思われる。その確信は、じつをいえば、獅子文六、壺井栄、武者小路実篤、林芙美子、川端康成らのテレビ小説的な効用を否定することになっているのではないかと思われる。〈おはなはん〉の爆発的な人気の一因にそういうことが、もし考えられるとすれば、「テレビ小説」の概念規定は〈おはなはん〉から変わらなければならないはずである。

テレビ小説という用語を外国語に翻訳して、すぐ欧米に通じるだろうか? 「小説」でなく「ドラマ」ではなぜいけないのだろうか? (尾崎, 1966:43)

『おはなはん』放映中に書かれたこの評論は、その後朝ドラが辿った運命—『おはなはん』を画期として、現在にまで至る朝ドラのフォーマットが確立されていく流れ—を最も早い段階で予言した文章の一つである。「小説」ではなく「ドラマ」ではなぜいけないのだろうか? という尾崎の言葉が物語る通り、他のいかなるメディアの似姿でもない「テレビドラマ」そのものとしての自律性を認められた第6作『おはなはん』の登場によって、『娘と私』以降模索され続けてきた小説(あるいは映画)の一形態としての朝ドラという位置づけ(尾崎の言うところの「テレビ小説的な効用」)はその役割を終えたのである。

4. 1960年代前半の民放テレビドラマの状況にみるNHK朝ドラの特異性 —映画産業との距離に着目して—

前項まで、小説への意識と映像的課題の間で逡巡していた草創期の朝ドラが、『おはなはん』の成功以降、他ジャンルへの接近ではなく、「テレビドラマ」ないし「朝ドラ」そのものとしての独自の表現の価値を見出されていくまでを確認した。

上記の現象からは—1960年には44.7%でしかなかったテレビの普及率が1965年の時点で90%に達していた⁶⁾ 事実などと併せて—主にテレビ業界の関係者が自らの携わるテレビメディアそのものの社会的価値に対する自信を強めていたという同時代的背景を類推することが一見可能に見える。しかし民放の状況まで含めて観察した時、テレビドラマというジャンルが特に映画との力関係の中で自らの価値に対しての自覚を芽生えさせたのは『おはなはん』の放映年である1966年よりもやや早い時期であると考えられる。

我が国においてテレビ普及率が一気に上昇していった1960年代における日本映画を、テレビ局との関係にも重点を置きながら考察している(北浦, 2018)によると、当時の邦画大手六社(東宝、松竹、大映、東映、日活、新東宝)の内、まず1961年に経営破綻した新東宝はNAC(1964

年国際放映に商号変更)としてテレビ映画の制作会社に路線変更し、テレビにおける単発ドラマ制作の担い手になったのに加え、1960年の段階で新東宝を除く大手の邦画五社(東宝、松竹、大映、東映、日活)で配給収入が最下位に転落していた松竹は1960年代に入った頃からテレビドラマの制作(フジテレビから受注)や、人気テレビドラマの映画化路線を積極的に取り始めていたという。

この時期の松竹のテレビドラマの映画化路線として(北浦, 2018)が具体的に挙げているのは、『愛染かつら』のテレビドラマ化(1961年放映)企画を松竹側がフジテレビに強引に売り込む形で実現させたことや1961年に『あの波の果てまで』(ドラマ版は1959年)を『君の名は』を超える大作と銘打って大々的に全国公開したこと、1962年～1963年にTBSドラマ『あの橋の畔で』を四部作として映画化し全国公開したことや翌1963年1月にテレビドラマの映画化作品である『咲子さんちょっと』、『七人の刑事』を立て続けに公開したことなどである。

ちなみに松竹所属の小津安二郎は1963年に死去しているが、彼が最後に手掛けた仕事は『秋刀魚の味』(1962)ではなく里見淳と共同で担当したテレビドラマ『青春放課後』(1963)の脚本である。他にも日活による『愛と死をみつめて』(1964年)、大映の『氷点』(1966年)、など松竹以外にも人気テレビドラマの映画化によって下落傾向にある動員をなんとか挽回しようとする動きは存在した。

このような状況から浮かび上がってくるのはテレビドラマの持つ商業的価値の「おこぼれ」になんとか与かろうとする映画人たちの姿である。大島渚、吉田喜重、篠田正浩をはじめ、この前後に松竹を退社し、大手資本の興行支配に背を向けた限定的な生産流通体制の中で新たな映画表現の追求に立ち向かっていった独立系の監督たちの存在が1960年代邦画界ひいては我が国の映画史において極めて重要であることは今さら確認するまでもないが、一方でこれらの若い天才たちが「独立系」の限定的な商業規模の枠内に押し込められていった事実こそが当時の映画界を覆う閉塞感—制作、興行、評論のいずれにおいても限定生産と大量生産の場に著しい分断が見られ、両者を繋ぐ表現や言説空間が極めて希少であることは、1960年代以降今日に至るまで日本映画が抱え続ける最も大きな構造的問題の一つである—を逆説的に示唆しているとも言われよう。

1960年代前半に広がった「人気テレビドラマの映画化」という現象を日本映画の商業史的側面から意味づけるならば、それは今日に至るまで続く大手配給とテレビ局資本の癒着及びそれが生み出す「テレビ局映画」の邦画興行支配の始まりに違いないので、朝ドラが映画に近づこうとしていた草創期(1961年～1966年頃)、反対に映画産業の少なくとも量的な意味でのメインストリームを担う大手配給会社は既に商業的要因からテレビ的磁場に吸い寄せられていたことがわかる。

このような状況下で文学や小津映画のホームドラマへの接近を地道に試みていた初期朝ドラのスタイルは、当時のテレビドラマ全体の状況から見ても特異なものといえる。当時の民放各社と映画制作会社を結び付けていた種々の商業的状況がNHKについては大きく異なっていた可能性があり、そのことが朝ドラの特異性をもたらしたという見方は可能であろう。

ちなみに『おはなはん』も、当時テレビドラマ版の放映と並行して映画『おはなはん 第一部・

第二部』(1966年7月、10月)が映画化されている。映画化にあたっては、テレビドラマとの連動で人気狙う東宝、大映、東映、松竹が権利をめぐる争ったともいわれており⁽⁷⁾ 民放においては既に実現していたテレビと映画の力関係の逆転の構造がNHKの朝ドラにも持ち込まれたように見えなくはない。しかし、朝ドラは『おはなはん』以降、継続的に高視聴率を記録する国民的番組としての地位を確立しながらも、映画化された作品は『おしん』、『すずらん』などごく一部の作品のみに留まっており、『おはなはん』はむしろ例外的なケースである。

5. 結論

第1作『娘と私』の放映開始前後の1961年の時点では小説や文学の新しい一形態となることを意図して制作された朝ドラは、やがて映像媒体の宿命として、画面に現れる構成や演出等の技術的洗練度をも求められていくようになる。第5作『たまゆら』の演出担当である畑中庸生は「テレビにしても、最後は小津、溝口調に戻る」という意識のもと、演出の手法に小津安二郎のそれを取り入れることを明言しており、第3作『あかつき』をはじめとする1960年代前半の他の朝ドラ作品にも、文学性と映像クオリティの両立という表現の課題を達成するために小津安二郎的なホームドラマの要素が導入された形跡が随所に見られる。だが、1966年『おはなはん』の登場とその社会現象的大ヒット、そして『おはなはん』の形式に準拠した「朝ドラ」フォーマット(=「最大公約数的な美男美女」であり「演技力は適度に下手」な「未知の新人」が演じる、女の一代記)の確立によって、以後のテレビ小説は小説や映画という他ジャンルに寄っていくのではなく「テレビドラマ」、ないしは「朝ドラ」そのものとしての価値を自覚するようになる。『おはなはん』の登場によって、小説(あるいは映画)の一形態としての朝ドラという位置づけは実質的にその役割を終えた。

他方、映画界との関係性という観点から1960年代前半の民間放送局の状況に目を向けると、邦画の大手五社(東宝、松竹、大映、東映、日活)は、特に業績悪化の著しかった松竹を筆頭としてこの時期、人気テレビドラマの映画化という商業戦略に大きく舵を切っていることが観察された。商業的価値の大きさを背景に映画産業を呑みこんでいるようにも見える1960年代前半の民放テレビドラマのあり方は、文学作品や小津映画的ホームドラマへの接近を地道に試みていた同時期の朝ドラのそれとは大きく異なっており、同時代的なメディア状況において朝ドラの占める位置が特異なものであることが明らかになった。

この朝ドラの特異性はNHKと民放の間に横たわる商業的条件の差異に由来するものなのか、あるいは同時期のNHKの番組内においても朝ドラは何らかの独自性を有するプログラムであったのかは本来検証されるべきであったが、本稿では十分な検討が出来ていない。今後の課題としたい。

※本稿は、放送文化基金助成「NHK 朝の連続テレビ小説における女性の表象と生き方のモデル

一調査研究に基づく映像教材の作成一（平成30年4月1日～平成31年3月31日 稲垣恭子代表）の研究の一環として行われた。

〈注〉

- 1 NHKアーカイブスHP NHK朝ドラ100 作品紹介 昭和37年第2作「あしたの風」（2020年3月3日取得, https://www3.nhk.or.jp/archives/asadora/drama/d_002.html）で公開されている当時の番組宣伝ムービーで原作者の壺井栄の姿と彼女の肉声を確認することが出来る。
- 2 NHK朝ドラ100 作品紹介 昭和40年第5作「たまゆら」（2020年3月3日取得, https://www3.nhk.or.jp/archives/asadora/drama/d_005.html）の番組説明では原作者の川端康成が劇中に特別出演していた旨が明記されている。
- 3 朝ドラ第3作『あかつき』の原作者である武者小路実篤は、晩年の鎌倉時代の小津が親しく交際していた白樺派グループに属する作家である（同じく白樺派作家である見里弴原作による『彼岸花』、『秋日和』を小津は映画化している）。佐分利信、笠智衆らこの時期の朝ドラ作品の主演男優の中に小津映画に関わりの深い顔ぶれが並んでいることは本文でも触れたが、彼らの演じる役どころ—大学教授を辞して画家を志す第3作『あかつき』の主人公や、古事記を手に旅に出る第5作『たまゆら』の主人公—からは、芸術や趣味の世界への没入を介して人格陶冶を目指す大正教養主義的知識人像が連想され、作品世界全体を纏う白樺派的な雰囲気を読み取ることが容易である。
- 4 NHK朝ドラ100 作品紹介 昭和41年度 「おはなはん」（2020年3月3日取得, https://www.nhk.or.jp/asadora/drama/d_006.html）における番組説明文に、本放送時の人気を象徴するものとして当該のエピソードが紹介されている。
- 5 小野田勇は脚本家兼劇作家。『おはなはん』の脚本を担当した。
- 6 内閣府HP「消費動向調査」<https://www.esri.cao.go.jp/jp/stat/shouhi/shouhi.html>（2020年3月3日取得）には主要耐久消費財の普及率の変遷が示されている。
- 7 「松竹が先陣「おはなはん」映画化 岩下志麻の主演 野村監督 近く撮影始める」（読売新聞1966年5月31日付夕刊）では、『おはなはん』の映画化権利を巡って東宝、大映、東映、松竹が争い、中でも松竹が特段の力を入れている様子が報じられている。記事の冒頭には、人気テレビドラマの映画化が映画界における大きな潮流となっていることにも言及されている。

〈文献〉

稲垣恭子、竹内里欧、濱貴子、井上慧真、佐々木基裕、花田史彦、権名健人「ポスト近代社会における「成長物語」——「連続テレビ小説」を手掛かりに——」第71回日本教育社会学会、於大正大学、2019年9月12日。

- 岩崎修「テレビ小説の誕生」『放送文化』1962年7月号, 8-11.
- 畑中庸生「インタビュー テレビ小説を演出する 畑中庸生」『キネマ旬報』1965年4月号, 135.
- 薄井昭夫「旬間テレビ評 テレビ小説の問題点」『キネマ旬報』1966年6月号, 126.
- 薄井昭夫「旬間テレビ評「テレビ小説」の牙城」『キネマ旬報』1967年9月号, 126.
- 江藤文夫「テレビにおける「小説」の可能性」『放送文化』1962年7月号, 11-15.
- NHKアーカイブスHP NHK朝ドラ 100 作品紹介(2020年2月29日取得,
https://www.nhk.or.jp/asadora/drama/d_005.html).
- 尾崎宏次「テレビ小説小論」『放送文化』1966年9月号, 43-45.
- 北浦寛之『テレビ成長期の日本映画』名古屋大学出版2018年.
- 黄馨儀『テレビドラマにおける女性表象とその社会的意義 : NHK朝の連続テレビ小説を例に』
2014年、同志社大学大学院社会学研究科博士学位論文.
- 佐藤忠男『家庭の甦りのために』筑摩書房、1978年.
- 東映十年史編纂委員会編『東映十年史——1951年-1961年』東映株式会社、1962年.
- 丹羽一雄, 北沢彪, 川田貞子, 中道定雄「座談会 テレビ小説の演出とその周囲」『放送文化』1962
年7月号, 19-24.
- 牧田徹雄「NHK連続テレビ小説の省察」『NHK放送文化研究年報』No21, 9-94, 1976年.
「松竹が先陣「おはなはん」映画化 岩下志麻の主演 野村監督 近く撮影始める」読売新聞 1966
年5月31日付夕刊.