

1980年代の深夜テレビ番組における「同時性」とハプニング —制作者・視聴者へのビデオ普及に伴う変容を軸に—

今城 和香ⁱ

本稿は80年代を中心に、深夜番組における「同時性」（＝「視聴者との時間の共有」）のあり方の歴史的変容を、ハプニングとビデオの役割を通じて検討した。見逃し配信等で番組が放送時間帯から切り離される2020年代も、依然「同時性」とハプニングを掲げる深夜番組は存在する。この点に着目し、まず放送用VTR普及過渡期である60年代後半の、2つの生中継深夜番組を分析した。その結果、元来テレビ的特性とされ、VTR登場で揺らぐ「同時性」を、意図的なハプニングで担保する構造が判明した。この時期にテレビの中で芸術概念から換骨奪胎された「ハプニング」は、テレビ的特性として2020年代まで「延命」されている。次に、制作関係者自ら「BGV（バックグラウンドビデオ）」になぞらえる一方でハプニング性を持つ、80年代の『オールナイトフジ』と『トライアングル・ブルー』を分析した。ここでは当時の家庭用VTR普及による、深夜帯の映像視聴文化への複数の影響を背景に、BGVの視聴を前提としつつ突発的なハプニングで視聴者を惹き込む、二層構造の成立を明らかにした。BGVに例えながら「同時性」を付与してハプニングを誘発する姿勢には、テレビ側からのビデオへの差別化意識も窺えた。

キーワード：深夜番組，テレビ，1980年代，同時性，ハプニング，ビデオ

はじめに

2025年3月、深夜帯¹⁾に関東ローカルで放送されていた『オールナイトフジコ』（フジテレビ、2023～25年、以下『～フジコ』）が終了した。その名の通り、『オールナイトフジ』（フジテレビ、1983～91年、以下『～フジ』）の80年代的なフォーマットを積極的に再現しようとした、事実上の復刻番組だった。深夜の生放送という形式、メイン出演者が現役女子大生であること、さらにはスタジオセットやロゴの一部デザインなどに至るまで、複数の要素を明白に踏襲していた²⁾。

放送開始直前の2023年、深夜に生放送の『～フジコ』を配した狙いについて、フジテレビ側は次のように述べている。

生放送のリアルタイムで、今この瞬間目が離せないバラエティを打ち出していきたい。そして、視聴者と時間の共有をしていきたいというコンセプトでこの企画が成り立ちました〔中略〕金曜の夜は『オールナイトフジコ』を見るんだという夜ふかしの視聴習慣を作りたいと思っています³⁾

実際に、出演者（女子大生）の予定外の行動がネットニュースに取り上げられたり⁴⁾、女子大生自身が「女子大生たちのハプニングをどんどん見せてい

i 立命館大学大学院社会学研究科博士後期課程

きたい」とインタビューで発言したり⁵⁾するなど、「何が起きるかわからない」⁶⁾という特徴をアピールしていた。

しかし、『～フジコ』は「TVer」等のサービスで見逃し配信されており、なおかつリアルタイム配信は行われていなかったため、最新放送回の配信開始は翌朝10時からであった。これによって、本来想定していた以外の時間帯にも視聴される可能性が高まっており、コンセプトに矛盾が生じてしまっていたといえる。いわば『～フジコ』は、深夜の視聴者に向けてハプニングを押し出したリアルタイム性と、深夜以外の時間の視聴者に向けたタイムシフト性の、曖昧な狭間にあったのである。2020年代の放送を取り巻く環境の変化に対し、80年代のフォーマットの転用で迎え撃とうとした『～フジコ』には、こうした時間性の面で限界があったと考えられる。

そもそも『～フジコ』の誕生＝『～フジ』の復活の背景には、かつて『～フジ』でディレクターを務めた港浩一がフジテレビ社長就任（2022年6月）が大きく関わっていたとみられる。港は社長になって以降、一貫して「明るく楽しく元気なフジテレビ」を蘇らせることを掲げていた。「お祭り騒ぎ」にこだわり、「フジテレビルネサンス」＝「フジテレビの再生・復権」を目指したその姿勢⁷⁾には、自身が制作現場に出ていた80年代のフジテレビに対するノスタルジアが如実に見られる。同局は1981年よりキャッチコピーとして「楽しくなければテレビじゃない」を掲げ、翌1982年以降12年（さらに2004年から7年）にわたって、視聴率年間三冠王を継続した⁸⁾。『～フジコ』の誕生＝『～フジ』の復活がこの時代の懐古であることは、放送開始前に制作側が出した下記の宣言からも明らかである。

おニャン子クラブの原点、オールナイターズ、とんねるず、港浩一社長を輩出したあの伝説の番組『オールナイトフジ』が帰って来る。と言っても、本当に、『オールナイトフジ』の復活は待ち望まれていたのだろうか？／〔中略〕港浩一

社長と盟友秋元康は、とにかく、金曜日の深夜に2時間の生放送をやってみようと考えた。／広報資料として発表できるような企画は、まだ、何もない。そこにあるのは、金曜日の深夜に2時間の生放送の枠を作ったということと、地上波の可能性と、出演者や若手クリエイターたちの熱量だけである。〔中略〕要するに、全てが見切り発車なのである。／それこそがテレビの真骨頂だ。／やってみなければわからない。大コケしたら、全ては、大多亮専務のせいにして逃げ切ろうと、立松嗣章編成局長は語る。／タイトルだけでも少しは変えようと言うことで、『オールナイトフジコ』にしよう、飲み会で決まった。⁹⁾（下線引用者）

『～フジ』を「あの伝説の番組」と言っているだけ、フジテレビ社員の肩書付きの名前が執拗に登場し、さらには番組タイトルを決めた場が「飲み会」とされていることなどからは、80年代当時のフジテレビ調査部長が「手前味噌で恐れ入りますが、フジテレビは、いまノッてます」¹⁰⁾と記した頃から変わらない、内輪の空気が窺える。太田省一が述べるように、80年代頃の日本社会では、テレビが一翼を担って日本社会全体を内輪と見なす（＝「大きな内輪」）感覚が、視聴者にも共有されていた。しかし2020年代においては、格差社会による同質性の綻び、コンプライアンス意識や個々人の多様性という前提の共有¹¹⁾により、もはや内輪意識は肯定的に受け取られるものではなくなっている。それにもかかわらず、『～フジコ』の初回放送には港や大所も出演した。このことを踏まえれば、2024年に明るみになり、問題視されたフジテレビのコンプライアンス意識の背景に、少なからず80年代の体質が影響していたといえるだろう。こうした経緯から、2020年代以降の深夜番組を考える上でも、80年代の深夜番組について論じる必要性が浮かび上がってくるのである。

1 緒論

1-1 研究背景

はじめにで確認したように、2010年代後半以降のテレビ番組は、録画だけでなく見逃し配信サービスの定着により、放送時間とは別の時間帯に視聴される場合が増加している。見逃し配信の代表格であるTVerは、民放キー局5社が2015年10月より共同でサービスを開始したプラットフォームである。その利用が年々拡大し続けている状況¹²⁾に鑑みると、かつてのリアルタイム視聴中心の時代では番組編成が視聴者の生活時間に少なからず影響していたのに対し、2020年代はむしろ視聴者が生活時間に合わせて番組を配置することも増えたといえる。すなわち番組は、時間帯という文脈から切り離される可能性が高まっているのである。

TVer公式サイト内の「ミッション」には、「TVerはテレビをアップデートし、『場所』や『時間』から“開放”する」¹³⁾という文言がある。その言葉通り、見逃し配信の登場は、テレビ受像機の置かれる空間以外での番組視聴を可能にした。さらに、「ミッション」をTVerの特徴に即してより広い意味で捉えるならば、関東・関西ローカルや地方局の番組が日本全国で視聴出来るようになるといった、放送地域という空間の越境を指すことも出来るだろう。先述の『〜フジコ』はまさにその一例といえ、系列局の関西テレビでは放送されていなかったものの、TVer等で見逃し配信されることで、より多くの視聴者への伝播を可能にしていた。このように、見逃し配信の空間性の面での作用は、話題性や収益を高めるという意味では重要である。他方で、「視聴者との時間の共有」という時間性を掲げる番組にとっては、極めて矛盾した構造といえる。

1-2 研究目的

生放送などの方法で「視聴者との時間の共有」を目指す番組と、タイムシフト視聴との矛盾は、何も

本稿で論じる深夜帯だけに限った話ではないだろう。しかし、多くの視聴者にとって睡眠と拮抗しやすい深夜帯は、タイムシフト視聴によって特に時間帯の文脈から切り離される可能性が高いといえる。加えて、「深夜なら許される」という、コンプライアンス意識の緩みが度々問題視されることもある。それが生放送であれば、リスクはさらに高まる。そのような時間帯にあっても、「視聴者との時間の共有」を制作側が打ち出すのは、一体何故なのだろうか。ここで求めているのは、「民放地上波にとっての生命線である広告収入を維持するため」という、単純な産業構造による答えではない。それも当然正解ではあるが、本稿が問いたいのは、放送時間帯と生活文化を交差させたテレビ史である。

以上の関心に基づき、本稿では深夜番組における「視聴者との時間の共有」のあり方の歴史の変容を、先述の通り2020年代にも影響を与え続ける80年代の番組を中心に分析する。この「時間の共有」にまつわるテレビの性質を、本稿では「同時性」と呼ぶ。「同時性」という言葉は60年代まで、制作側の間でもテレビの特性として積極的に語られ、生放送の形式で直接表現されていた。その後の80年代には、制作側の発言の中で「同時性」という語彙自体が背景化する。さらには、前出の太田が70年代に関西で勃興した視聴者参加型若者向け番組を念頭に、「同時性は、生放送であることを絶対条件とするわけではない。視聴者が番組と時間をリアルに共有している感覚になれば、生放送かどうかは関係ない」¹⁴⁾と述べるように、すでに単なる生放送だけが持ち得る特質ではなくなっていた。このように、80年代に至るまでの明確に異なる時代間のグラデーションを論じることで、80年代を「深夜番組史」ともいうべきもの、さらにはテレビ史の流れの中に位置付け直したい。

分析に際して、制作者側・視聴者側の双方にとっての「同時性」意識に、「ハプニング」ならびに「ビデオ」の技術や実践がいかなる影響を与えたかを焦点とする。この2つに注目するのは、はじめにで述べた通り、ビデオでの録画行為に始まるタイムシフ

ト視聴が定着した2020年代の番組においても、「同時性」とハプニングをコンセプトに掲げる場合があるためである。

また本稿では、ドキュメンタリー、バラエティ、ドラマと、多様なジャンルを扱う。従来のテレビ研究は、各ジャンルによる区別を重視していたため、研究対象の一貫性に欠けるように捉えられるかもしれない。石田佐恵子は、ジャンル研究の手法は映画研究において発達し、テレビ研究にも盛んに応用が試みられているとしている¹⁵⁾。さらに、「テレビ・ジャンル研究は、テレビ番組制作や消費を題材として、ある社会における〈常識的〉考えや信念、価値の維持について考えるために有効な方法である」と述べている¹⁶⁾。しかし、雑多なジャンルの集まりを「深夜」という時間帯が包み込み、社会の中で「深夜番組」という一種のカテゴリーないし文化と目されている¹⁷⁾ことは重要である。テレビは〈時間〉という軸を持つメディアであり、先述したタイムシフト視聴による放送と時間帯との関係の変化を捉えるには、ジャンル以外に時間帯で区切って分析する研究手法を切り拓く必要があると考えられる。この点で、内容や視聴者層、視聴方法等において、その他の放送時間帯とは異なる独自の文化を形成し、様々な面で時間帯と強く結び付いてきた深夜帯の番組を抽出する、本研究の意義を示すことが出来る。

1-3 先行研究

深夜番組に関する先行研究としては、その歴史を時代を絞らず概略して追った泉麻人の論考¹⁸⁾や、特定のジャンルや時代を扱った太田省一『平成テレビジョン・スタディーズ』（青土社、2019年）など、部分的な試みが挙げられる。太田は平成期の深夜ドラマにフォーカスした同書第Ⅲ部の中で、本稿でも取り上げる深夜ドラマの草分けの『トライアングル・ブルー』（テレビ朝日、1984～86年、以下『トライアングル〜』）に言及している。しかし、そこでの記述はドラマで繰り広げられたアドリブの要素（本稿第3節で詳述）と、出演者への注目に終始している¹⁹⁾。

また、深夜番組の視聴者・制作者の回顧録や、読み物的な性格を持つ文献が多いことも事実である²⁰⁾。他方、深夜という時間帯を扱った文化論では、西村大志編著『夜食の文化誌』（青弓社、2010年）や近森高明・右田裕規編『夜更かしの社会史 安眠と不眠の日本近現代』（吉川弘文館、2024年）などがある。しかし、放送やテレビ研究との接続は試みられていない。こうしたことから、専門的な対象として深夜番組を分析した研究は、テレビ研究や時間にまつわる文化論の双方においても、管見の限りないといえる。

特定の時代を描いたテレビ史としては、50～60年代では松山秀明『はじまりのテレビ 戦後マスメディアの創造と知』（人文書院、2024年）、60年代では今野勉『テレビの青春』（NTT出版、2009年）、70年代では長谷正人・太田省一編著『テレビだヨ！全員集合 自作自演の1970年代』（青弓社、2007年）などが挙げられる。70年代以前のテレビ史に一定の蓄積がある一方、本稿で論じるような80年代のテレビに焦点を当てた研究は、ほとんど見られない。

そうした中で、前出の太田は80年代にも強い関心を持ち、2025年には『とんねるず VS 村西とおる 80年代のメディア的欲望』（双葉社）を上梓している。太田は「これまで全くとっていいほど語られてこなかったメディアの攻防」²¹⁾として、80年代のテレビ対AV（アダルトビデオ）という構図を描き出し、2つのメディアを交差させながら論じた。80年代と現在（2020年代）は「欲望の個人化」によって根底でつながっているとして、80年代の例では家庭用ビデオデッキの登場で個人の映像の楽しみ方が広がったこと、現在の例ではSNSの中で膨張する承認欲求を挙げている²²⁾。太田は、そもそも「評価すべきところのない時代のように見られがちだった」80年代が、その先頭を走っていたフジテレビのコンプライアンス問題で、さらに評価を落としているとする²³⁾。そんな80年代を2020年代にあって論じる意義について、次のように述べている。

しかし、にもかかわらず80年代が持っていた

エネルギーにはやはり特別なものがあつた。もちろん80年代、当時のフジテレビを無条件に肯定するわけではない。だがそこから脱却しようとするならば、なおさら80年代という時代を冷静に歴史のなかに位置づけ直してみる必要があるのではないか。そうしないと逆に、私たちはいつまでも80年代にとらわれ続けてしまうだろう。²⁴⁾

こうした視座に基づいて80年代を捉え直そうという試みは、ここまで本稿で述べてきた事柄と相通じるものがある。しかし他方で、上記引用部や「私たちが80年代を折にふれてふと思い出すのは、テレビ、そしてそこに映し出された社会という『大きな内輪』が充満させていた強烈な熱気の実感が消えていないから」²⁵⁾といった表現からも窺えるように、太田の言葉には80年代を経験した世代の実感が反映されている。この点で本稿は異なる姿勢を取り、あくまで当事者性を排除して80年代のテレビ史にアプローチする。

1-4 研究の方法と構成

本研究は以上の先行研究を足掛かりにしつつ、文献資料の中の制作関係者（制作者・出演者）の発言や記述を用い、歴史的背景と併せて論じる。第2節では、80年代の分析に先立ち、それ以前の時代に放送された『マスコミQ』（TBS, 1967～69年）第1回「緑魔子・私は…」新宿編（1967年6月5日放送、以下「私は…」）と、『木島則夫ハプニングショー』（日本テレビ, 1968年、以下『～ハプニングショー』）第1回「何かおもしろいことないか」（1968年5月18日放送）という、2つの深夜の生中継番組に注目する。その上で第3節では、80年代の2つの深夜番組を通じ、そこでの「同時性」のあり方を分析する。具体的には、2020年代に『～フジコ』として復刻された『～フジ』と、前出の『トライアングル～』を取り上げる。最後に第4節で全体の議論を整理し、結びとする。

2 80年代以前の「同時性」

2-1 技術的・文化的論点としての60年代後半

日本における放送用VTR（Video Tape Recorder）の使用開始は50年代後半に遡るが、特に60年代以降の低価格化を転換点に、番組はそれまで主流だった生放送から次第に事前編集を経たものになっていった²⁶⁾。北浦寛之が次のように指摘する通り、とりわけドラマ・ジャンルにおいては、VTR登場の影響によって、「同時性」ではなく「アクチュアリティ」という特性の追求が目指されるようになっていた。

テレビ・ドラマ批評における「アクチュアリティ」の使用は、完全な生ドラマが次第に消え、フィルムやVTRがしばしば劇中に挿入されるようになる1950年代後半以降、顕著になっていき、生ドラマだからこそ説得力をもっていた「同時性」に代わって幅を利かせた。²⁷⁾

さらに60年代後半以降は、フィルムではなくビデオを用い、ロケで番組素材（映像・音声）を集めるENG（Electronic News Gathering）も行われるようになった。ENGは70年代末までにほとんどの放送局に導入され、制作者側がスタジオから解放される代わりに、テレビの「同時性」は多少後退することとなった。また、1970年にはビデオ撮影・編集を専門とする制作会社の先駆けとなるテレビマンユニオンが設立され、これ以降は放送局から独立して番組制作を行う体制が定着していく²⁸⁾。こうしたテレビ放送の草創期から70年代末に至る、80年代以前の放送用VTRの技術的展開を踏まえると、60年代後半はその普及の過渡期であり、1つの論点と見なせるだろう。この時期には様々なジャンルで、「同時性」だけがテレビの特性ではない、という意識が制作側に浸透していったと推察される。それはすなわち、80年代以降につながるような、「同時性」を取り巻く状況の変化が萌芽した時期だったといえる。これが80

年代以前の事例として、60年代後半の2つの生中継番組を取り上げる、第一の理由である。

第二の理由として、60年代後半は「ハプニング」概念が日本社会へ広まった時期とも重なっていることが挙げられる。この文脈での「ハプニング」とは、1959年にアラン・カプローによって行われた個展での、「一回性、非再現性を特徴としたパフォーマンスによる芸術表現」を出発点とする意味を持つ²⁹⁾。新聞記事だけを見ても、60年代後半は日本社会の中の様々な分野で、当概念が認知され始めた時期であることが分かる³⁰⁾。

ここからは、以上のビデオの技術的展開や「ハプニング」概念の受容といった時代性を踏まえ、60年代後半の2つの番組での「同時性」のあり方と、そこにハプニングがいかに関わっていたかを確認する。

2-2 ハプニングとメッセージの狭間で

——「緑魔子・私は…」

『マスコミQ』は、各回のテーマに応じた最適な手法（フィルム、生中継、スタジオ等）で、現代の若者の考えや社会の様々な側面を探り出そうとした、決まった形式を持たないドキュメンタリー番組である³¹⁾。その第1回「私は…」は、深夜の新宿・歌舞伎町の通行人に「『1分の時間をあげるの、テレビカメラの前で何でも言うなり、やるなりして下さい』と言って、それを30分の生放送でやろうというもの」³²⁾であった。前年11月放送の『あなたは…』（TBS、1966年）と同様、のちにテレビマンユニオンを立ち上げる萩元晴彦と村木良彦が演出を、寺山修司が構成を手掛けており、タイトルや表現手法も踏襲されていた。松山は村木の演出意図に関する言葉を読み解いた上で、次のように指摘している。

それまで通例だったテレビが何かを伝えるために生中継で伝えようとする意図はない。むしろ、テレビクルーが新宿という「場」に行き、そこで中継を始めることでイベント化し、そこで起きるハプニングそのものを生放送で捉えるもの

だった。³³⁾

番組は深夜の歌舞伎町の予想を超える混乱に飲み込まれ、インタビュアーを務めた俳優・緑魔子が、群衆に囲まれたために終了時刻をあまりに早く間違えるというハプニングも起きた。この場面について、「いつ始まりいつ終わるかの時間的区切りがさだかでないこととすれば、まぎれもないハプニングそのものではないか」と述べ、「テレビは〈時間〉である」とする村木のテレビ論の本質をそこに読み取る評論もある³⁴⁾。

「私は…」は通行人の稚拙な言動もあって酷評を受けたが、実のところ演出の萩元と村木はそれを予測しており、事前に俳優を1人仕込んでいた。その人物は、他の（本物の）一般人が何かしらの行為を見せる中、「1分間でもいいからカメラを黙らせたい」と言って、カメラを見つめたまま沈黙で貫き通した³⁵⁾。制作者たちには、その1分間こそが「番組全体の核心をなして、他の下らない冗舌は、批判的に相対化されるはず」³⁶⁾という計算があった。

しかし結果としては、視聴者側が仕込まれた俳優の存在、言い換えれば制作者側のメッセージを正しく理解していたとは考えにくい。『読売新聞』の視聴者投書欄「放送塔」には、「期待できる新番組^{ママ}組みと思ったが、夜の町にいる若い男女の発言にはまったく失望した。[中略]マスコミから与えられた発言の機会を、積極的に利用しようという構えなど少しもなかった」³⁷⁾という意見が寄せられている。制作側の意図と齟齬が生じたのは、一般視聴者に限ったことではない。映画評論家・佐藤忠男も、終戦後間もなくラジオで放送された『街頭録音』（NHK、1946～58年）とこの番組とを重ね、テレビの1分間を自由に使わせることが、一般の人々に開かれた言論活動を促進する可能性に注目している³⁸⁾。つまり視聴者側は、あくまでこの番組を「発言の機会」と捉えており、テレビにおける「沈黙の1分間」は見過ごされていたとみられる。

2-3 仕込まれたハプニング≡「やらせ」？

——『木島則夫ハプニングショー』

『～ハプニングショー』第1回は、60年代後半の夜の新宿において、テレビを用いて意図的にハプニングを起こそうとしたTBSの手法が、他局にも波及していった例とされる³⁹⁾。メイン出演者の木島は元NHKアナウンサーで、日本初のワイドショーと言われた『木島則夫モーニングショー』（現テレビ朝日、1964～68年）の司会を務めるなど、特に主婦層に親しまれていた。『～ハプニングショー』はそんな木島が「朝の顔」から「夜の顔」へ転身するという話題性を強調しつつ、「テレビの特性である同時性をメインテーマにして、『いま何が起きているか』を視聴者に伝える番組として企画された」⁴⁰⁾。これは、前項で確認した松山の指摘にあったようなテレビの「通例」、すなわち「テレビが何かを伝えるために生中継で伝えようとする」ものであり、「私は…」の演出意図とは反対のものといえる。

番組が始まると、最大時5000人余の群衆が広場を埋め尽くし、中継の継続が困難なまでの混乱が起きた。警察が出動する騒ぎにも発展して、木島も放送開始後15分ほどで近隣の喫茶店に逃げ込むこととなる⁴¹⁾。その店でインタビューした客の若者たちとも話が噛み合わず、世代や生活リズムの異なる人々との差異を浮き彫りにする結果となったという⁴²⁾。一方で放送後の反響も大きく、前出の「放送塔」には称賛派・批判派のそれぞれから多数の投書が寄せられた⁴³⁾。

先述の通り、この番組はテレビの「通例」的な意図で企画されたはずだが、「私は…」と同様に事前の仕込みがあった。1つは、生中継の間（午後10時半～11時半）に新宿・歌舞伎町広場へ集まるよう、呼び掛ける新聞広告を放送前に掲出したことである⁴⁴⁾。元日本テレビプロデューサー・岸田功は、それがいわば実験を試みた上での判断だったと次のように述べている。

新宿コマ劇場前で若者たちに街頭インタビューを試みたが、木島則夫など誰も知らない風で全く無視された。そこで急遽、当日の夕刊3紙に、新番組紹介を兼ねて「今夜10時半 新宿歌舞伎町に集まれ！」という半五段広告を載せることにした。⁴⁵⁾

また、街の中の登場人物で、新宿コマ劇場前広場のポールによじ登り話題となった裸の男性や、ナンバを待つ女性なども、制作者側の仕込みであったことが明かされている。さらに岸田は、「この番組は企画当初から『司会者には知らせない仕掛け』『ディレクターの知らない仕掛け』『カメラマンに言わない仕掛け』などを議論していた。だから木島の慌てぶりも実は半ば演技だったろう」とも記している⁴⁶⁾。

こうした様々な仕込みの裏で、ハプニングに対する制作者たちの考え方の足並みは揃っていなかったとみられる。岸田は「翌朝の各紙社会面は〔中略〕大々的に報じ、マクルーハンの『ハプニング』概念は一夜にして常識語となった」と述べている⁴⁷⁾。英文学者のマーシャル・マクルーハンは、日本においては1966年にテレビ論の文脈で初めて紹介され、その思想はのちに美術など他分野にも広まっていった⁴⁸⁾。60年代後半は、いわゆる「マクルーハン旋風」の時期とも重なっている。松山は「マクルーハンのテレビ論はかなり楽観的なものであったため、テレビ業界でも心地よい必読書として受け入れられたのかもしれない」と、従来の思想家との違いを推察している⁴⁹⁾。2-1で述べたように、「ハプニング」はマクルーハンの概念ではない。彼は度々言及したに過ぎないが⁵⁰⁾、当時の「旋風」とテレビ業界への影響を鑑みれば、岸田が「ハプニング」をマクルーハンの思想として振り返っているのも理解出来る。他方で、広告代理店・万年社に所属して番組に携わっていた松山直英は、以下のようにハプニングを捉えていた。

何週か前の同時刻に、木島にマイクを持たせて、

果たして取材に値するだけのハプニングが起こ

るだろうかということが心配になってくる。何も起こらなければ60分間もの長い時間、つまり映像しか流せない。当然“ハプニング”というタイトルから視聴者を裏切ることになるだろうし、〔中略〕制作会議のポイントは毎回どんな“やらせ”を持ち込みどういう風に構成するかであった。〔中略〕よくよく考えると企画意図にも無理があったこともある。取材編集ならドキュメンタリーに耐える映像を集めることができたかもしれないが生番組としては難しいものだと思う。こういった場合“やらせ”は断然必要悪として存在することになってしまう。⁵¹⁾

この回想からは、ある種マクラーハンの「思想」としてハプニングを志向した岸田とは、異なる姿勢が読み取れる。また、番組の企画意図にあった「同時性」も、明らかに理解していなかったことが窺える。

2-4 ハプニングによる「同時性」の担保

テレビが都市空間へ出ることで起きるハプニングを生中継しようとした「私は…」では、インタビュアーの緑が終了時刻を間違えるハプニングに、テレビ特有の「同時性」が垣間見える。その一方で、制作側が仕込みの俳優を用いて発した「1分間カメラを黙らせる」という真のメッセージは、視聴者に汲み取られることはなかった。また『～ハプニングショー』は、企画段階からテレビの特性を「同時性」と捉え、「いま何が起きているか」を伝える番組として始まったとされるものの、第1回で複数の仕込みを行っていた。制作に関わった者の中には、それをハプニングのための「やらせ」と捉え、「同時性」という意図自体も否定する言葉も見られた。

2つの番組で行われた仕込みには、制作側がメッセージを伝えるためか、ハプニング性を確実にするためかという目的の違いはある。しかし、どちらの番組もハプニングを「待つ」のではなく、むしろ意図的に「作り出す」方向へ傾いていたことは、共通

した特徴といえよう。2-1で既述した通り、この時期のビデオによる技術的展開の中で、様々なジャンルにおいて「同時性」だけがテレビの特性ではない、という意識が制作側に浸透していったとみられる。それはすなわち、従来言われてきたテレビの特性の揺らぎを意味する。だからこそ本節で取り上げた2つの番組は、ハプニングを作り出して視聴者の関心を惹き付け、あえて「同時性」そのものを担保していたのではないだろうか。

また、当初芸術概念や思想としての側面を持っていた「ハプニング」は、日本では『～ハプニングショー』が1つの契機となり、いわばテレビの中で換骨奪胎され、和製英語的・大衆的な現象になっていった⁵²⁾。70年代以降、美術などの他分野では鳴りを潜めてしまったとされる⁵³⁾ハプニングは、テレビの中では2020年代に至るまで1つの表現手法として存在し続けている。言い換えれば、元来テレビだけの特性ではなかったものが、テレビの中で「延命」され、以降はテレビの特性になったとみられる。

3 80年代の「同時性」

ENGの70年代末までの拡大(2-1で既述)を筆頭に、先行して番組制作側側に及んだビデオからの技術的な影響は、1969年のカセット型VTRの登場、70年代後半以降の家庭用VTR市場開拓と⁵⁴⁾、やがて視聴者側＝一般家庭にも波及した。それを証左するように、内閣府消費動向調査の「主要耐久消費財の普及率(全世帯)」では、1978年3月分調査から項目にVTRが加えられている⁵⁵⁾。こうして視聴者は、テレビ番組を録画するという選択肢とともに、高額ではあったものの、パッケージされたビデオソフトを再生して楽しむという選択肢も得ていくのである。80年代に至るまでの、放送業界の内側(制作側)と外側(視聴者側)におけるビデオとの関わりを踏まえると、80年代とはテレビの「同時性」が必要条件ではなく、番組表現の一手段となった時期といえる。

ここからは、はじめにで取り上げた『〜フジコ』の元となった80年代の『〜フジ』と、この番組のレギュラーで、ハプニング性によって人気を集めたお笑いコンビ・とんねるず（石橋貴明と木梨憲武）出演のドラマ『トライアングル〜』を、ともに時間性との関わりから論じる。その際、後述する「BGV（バックグラウンドビデオ）」や「BGTV（バックグラウンドテレビ）」という概念を、キーワードに据えて考察する。

3-1 時間性と出演者が招くハプニング

——『オールナイトフジ』

「元祖深夜番組」とされる帯番組『11PM』（日本テレビ・読売テレビ、1965～90年）が「大人の男性向け」という明確なターゲット層を打ち出して以降、テレビにおける深夜は「大人」のための時間とされていた。70年代には対抗する深夜番組も数々作られたが、『11PM』が浸透させたイメージを更新するには至らなかった⁵⁶⁾。しかし、1983年にスタートした『〜フジ』が、深夜を「若者」のための時間に変えていく。放送開始時は2%台だった視聴率が、約1年後には5%台に上昇し、深夜帯では異例の高視聴率を記録する番組に成長した⁵⁷⁾。既述のキャッチコピー「楽しくなければテレビじゃない」と、「軽チャー」（軽い・カルチャーを合わせた造語）路線を、まさに地で行く番組として人気を博したのである⁵⁸⁾。こうした経緯から1984年10月、フジテレビ以外の各民放キー局も新たな若者向け情報番組を土曜の深夜枠に送り出し、その様相は新聞等で「戦争」とも表現された⁵⁹⁾。

『〜フジ』が時間性の面で持つ特徴として、単なる深夜の生放送というだけでなく、「終了時刻未定」とした画期的な番組であったことが挙げられる。大抵は午前3時30分頃に終了していたとされるが、この「柔軟編成方式」⁶⁰⁾は、終わりのないお祭り騒ぎのような雰囲気を生み出したと考えられる。ちなみに、前節で取り上げた「私は…」を手掛けた萩元は、「これは何分、これは何分、ときめないで、かりに我々が

持っている時間が1時間あるとしたら、この発想がだめなんだけどね」⁶¹⁾と述べている。萩元らがテレビに求めた「終りのなさ」⁶²⁾という思想と、『〜フジ』のお祭り騒ぎを支えた「終了時刻未定」という形式には、思いがけない共通点が見られるといえるだろう。

さておき『〜フジ』では、ハプニングを招きやすい以上のような時間性に、レギュラー出演者が持つハプニング性も加わっていた。この番組でメインを務めたのが、一般からの応募で集まった「オールナイターズ」と呼ばれる現役女子大生、すなわちまだ何者でもない本物の「素人」だった。彼女たちは失敗やハプニングを度々起こし、その言動の幼さに眉をひそめる人々も少なくなかった⁶³⁾。他方で、オールナイターズの面々は学生の間のみの出演で、固定されず入れ替わる存在でもあった。

そんな彼女たちとは異なり、番組を通じて自分たちのカラーを定着させていったのが、1980年に本格的な活動を開始したとんねるずである。同時期に人気を集めていた漫オブーム⁶⁴⁾の芸人たちは、語りの妙やそこに絡めるギャグ要素など、斬新ではあるものの一貫して「芸」を重視していた。対するとんねるずは「ノリ」とハプニングで場を支配し、アドリブを交えたコントや、対象の有名無名を問わないモノマネを行ったり、その時々を自らを取り巻く環境などを語ったりした。「芸よりも『ノリ』を重視し、『ハプニング』と『スタジオの舞台化』による祭り気分の演出」⁶⁵⁾によって、一挙にスターダムにのし上がったのである。そうしたスタイルが確立されたのが、以下の発言（引用①）からも窺えるように『〜フジ』であり、深夜という時間でもあった。

【引用①】

——『オールナイトフジ』で見るとかぎりでは、その場その場のやっつけコントという感じがするんだけど。

石橋「あの時間帯に、あの番組で、自分たちで煮詰めたコントをやっても笑ってくれないです

よ。軽いからこそウケてるみたいなのところがある。〔後略〕⁶⁶⁾

3-2 「同時性」をまとったドラマ

——『トライアングル・ブルー』

他方、『～フジ』放送開始の翌1984年4月、タモリの所属事務所・田辺エージェンシーが、すでに金曜深夜に放送していた『タモリ倶楽部』（テレビ朝日、1982～2023年）と同時間枠に、日替わりで深夜番組の制作・提供を始めた。その火曜枠「深夜劇場」内で同年11月にスタートしたのが、とんねるずのプレーン存在でもあった秋元康作のドラマ『トライアングル～』である。これは先述した通り、『～フジ』を契機とする若者向け番組が土曜深夜に乱立し、深夜帯が「若者」のための時間へと劇的に変化した時期のことである⁶⁷⁾。約2年間でPART1から3まで放送され、セットではなくオールロケで六本木の街中や実在の店舗を舞台とし、若者たちの人間関係（主に恋愛）や風俗を描いた。

このドラマには、ストーリーといえるようなストーリーは何もない。誰と誰が付き合い始めたとか、関係を持ったとか、そういった内容の会話が、延々と繰り返される。まさにただそれだけである。登場人物たちは、終始一貫成長せず、変わらない。そこにあるのは、若者の日常にありがちな倦怠と熱気が入り混ざったような空気感のみである。⁶⁸⁾

以上のように説明される内容とともに話題を呼んだのが、アドリブやハプニングの要素である。その多くは、全シリーズを通して出演したとんねるずが担っていた。当初彼らは男性主人公の友人役に過ぎなかったが、アドリブの連発で他の出演者たちを巻き込んでいった。むしろその振る舞いが人気を集め、PART2以降は主役を務めることになる。「ノリ」とハプニングで場を支配し、アドリブを交えながら周囲やオーディエンスを惹き付けるという、『～フジ』

で培われたスタイルがこのドラマにも表れているのである。少々長くなるが、『トライアングル～』放送当時の状況がよく分かる、とんねるずのインタビュー（引用②）を以下に引く。

【引用②】

——「トライアングル・ブルー」って、不思議なドラマだけど、台本はあるんでしょ。

石橋 あれも最初はちゃんとしたの。

木梨 そ。オレたちもキチッとしたドラマは初めてだし、役者の人とかからんでセリフ言って、こんなのできるのかなと思ってたら…

石橋 それができなかったんだよ、案の定で、その中でふざけちゃったの。そしたらどういっわけだか、それが面白いってことになっちゃって、ドカーンといっちゃった。

木梨 夜中にとんでもない視聴率とってるのね。

〔中略〕

木梨 「トライアングル・ブルー」なんて台本の流れだけ一応覚えてて、セリフ忘れようが忘れまいが関係ない。シナリオをパラパラ見せて「お前だよ、セリフ」なんて言うのがありありだし、忘れたやつをセリフを他の誰かが言ったり、平気でつないでく番組だからね。女の子たち〔恐らく共演者の川上麻衣子と可愛かずみのこと〕は、基本的にしっかりやってるの。だけどオレたちとからむと台本通りに来ないから、それなりに対応してくれてるわけ。

石橋 でも、あの時間帯だからあの軽さでちょうどいいんだろうね。夜中の12時半にマジにテレビ見てるやつ、いないじゃない。BGV だもん、あれ。昼間だったら耐えられないよ。⁶⁹⁾

（〔〕内引用者注、下線引用者）

こうしたハプニングやアドリブをそのまま映して見せることにより、『トライアングル～』はドラマにもかかわらず、視聴者に撮影時の時間を追体験させ

る効果が生まれている。その結果として、生放送とも完成された作品とも異なる、「同時性」をまとう番組になったといえる。

3-3 BGV とハプニング

「終了時刻未定」の『〜フジ』について、プロデューサーの石田弘は「見たい時間に見て、眠くなったら切って下さい、というBGTV（バックグラウンド・テレビ）の発想で作っています」⁷⁰⁾（引用③）と語っており、気軽な「ながら視聴」を肯定しているようにもとれる。また、石橋は前掲の引用①と引用②の双方で、一貫して深夜帯のコンテンツに合う特徴は「軽さ」だと述べている。こうした気楽さに関連して、石田（引用③）は『〜フジ』をBGTVに、石橋（引用②）は『トライアングル〜』をBGVに、それぞれなぞらえている。

「環境ビデオ」や「環境映像」とも呼ばれるBGVは、80年代初頭にアメリカから流入した文化とされる⁷¹⁾。音楽とともに海外や国内の風景、動物・熱帯魚、暖炉などを映し出すもので、ドラマ性は一切ないことが特徴である。雰囲気作りや癒しに効果があるとして、空間に絵画や観葉植物を飾る感覚で用いられたことから、「インテリアビデオ」とも呼ばれた⁷²⁾。日本では1983年の半ば頃から複数のメーカーで制作され、特に翌1984年以降の数年間は、ブームとして新聞等でも取り沙汰された。六本木にかつて存在した複合商業施設「WAVE」では、1984年当時、月間約650本売れるビデオテープのうち、160本（約4分の1）が環境ビデオだったという⁷³⁾。そして、この時期はまさに、『〜フジ』や『トライアングル〜』が放送されていた頃と重なっている。

『トライアングル〜』に関しては、石橋のみならず泉麻人も、「六本木の街並とワンルームマンションと海とカフェバーが繰り返し出てくるだけ」の「ドラマ的なストーリー構成をはずれて、プロモーションビデオの感覚で『現実』を流す」ドラマとして紹介している⁷⁴⁾。この泉の文章を踏まえ、元NHKディレクターの浦達也は「“環ビデ”と共通するものがあ

る」⁷⁵⁾と指摘する。泉や浦の分析は、『トライアングル〜』の物語性のなさを、同じくドラマ性のないBGVに例えている点で、理に適ったものといえる。一方で、『トライアングル〜』の中で繰り返し広げられたアドリブや、とんねるずを象徴するエピソードとして今なお繰り返し語られる「テレビカメラ破壊事件」⁷⁶⁾が『〜フジ』で発生したことなど、それぞれの番組が持つハプニング性は、「見ても見なくても良い」というBGVの発想とは矛盾しているように見受けられる。それならば、2つの番組とBGVの間には、いかなる結び付きがあるのだろうか。

1つの接続点として考えられるのが、BGVが活用された場所である。銀行などの待合室や家庭内とともに注目されたのが、六本木通りなどに点在したカフェバーだった。カフェバーの草分けであり、ブームの火付け役となったのは、西麻布のビルの地下にあったレッドシューズ（1981年オープン）とされる⁷⁷⁾。1984年9月の『読売新聞』では、「地下に構えた店の“窓”がわりに」と、店名は定かではないが、六本木の「環境ビデオを店内に流すカフェバー」を写真入りで取材している⁷⁸⁾。こうしたカフェバーには特に著名人が集まったとされ⁷⁹⁾、いわゆる「ギョーカイ」の象徴となった。それを裏付けるように、『〜フジ』のスタジオにも以下のようなバーカウンターのセットが存在した。ここで提供されたアルコールが、番組内でさらなるハプニングを招いていた点も興味深い。

スタジオの奥にカフェバーのようなカウンターがある。そこは出演者が出番待ちしながらアルコールを飲めるようになっている。〔中略〕／なにしろ長丁場、出番待ちの間に飲んだアルコールのせいで口が軽くなり、思わず過激発言も飛び出したハプニングは数知れない。それだけにもしろいのだ。⁸⁰⁾

とんねるずの特徴として、六本木周辺に頻繁に言及したり、具体的な地名や店名を挙げ、そこに何が

あるか、どのような人物がいるかをネタ化して表現したりすることも挙げられる⁸¹⁾。それを踏まえると、引用②や引用③の発言の背景には、とんねるずをはじめとする「ギョーカイ人」に馴染み深く、六本木周辺が連想されるカフェバーという空間で BGV が親しまれていたことや、プームの影響があるとも見られることも出来る。

しかし、深夜という時間性と、生放送 (『〜フジ』) あるいはアドリブやハプニングをそのまま映す (『トライアングル〜』) という時間性、ビデオという存在 (BGV も含む) の 3 つに注目すると、別の接続点も見えてくる。本節冒頭で確認した通り、70年代後半以降の家庭用 VTR の普及は、視聴者に番組録画やソフト再生という選択肢を与えた。既出の「主要耐久消費財の普及率 (全世帯)」調査では、『〜フジ』が始まる1983年に、VTR の普及率が初めて10%を超えた (3月分調査: 11.8%)。その後、1990年3月分調査では66.8%にまで伸びており⁸²⁾、80年代を通じた普及率の上昇は顕著といえる。こうした中で、『〜フジ』を録画して視聴する若者も放送当時からいたとされる⁸³⁾。裏を返せば80年代初頭は、第1節で述べたような2020年代まで連なる、「視聴者との時間の共有」を掲げる番組とタイムシフト視聴との矛盾や、番組が時間帯という文脈から切り離される可能性が芽生えた時期なのである。

さらに、アメリカでミュージックビデオ (以下 MV) 専門局・MTV が開局した1981年、日本でも洋楽 MV を紹介する『ベストヒット USA』 (テレビ朝日) が、毎週土曜午後11時15分から放送を開始した。溝尻真也によれば、この番組の成功を受け、1984年7月時点で民放キー局・準キー局 (全7局) では19番組、地方局 (地方系列局・独立 UHF 局) 制作では全35局44番組において、深夜の時間帯を中心に MV が放送されていたという⁸⁴⁾。すなわちこの頃は、夜の街のカフェバーにおける BGV とともに、深夜番組において MV が隆盛したことにより、パッケージングされた映像、言い換えればハプニングの起きない映像が、深夜帯へ一挙に流入した時期といえる

だろう。

以上を踏まえると、『〜フジ』や『トライアングル〜』が放送されたのは、制作者側・視聴者側の双方でビデオの存在感が増したことが、「同時性」の意味の転換に影響した時代だったといえる。特筆すべきは、制作関係者自身が画面に集中しない視聴形式を前提に語り、番組自体が BGV 的に消費され得ることを自覚していた点である。「軽い」笑いのバラエティや、実在する街の映像と併せて物語性のない会話が展開されるドラマは、視聴者の部屋で BGV として機能した。しかし同時に、予期せぬハプニングが突発的に起こることで、BGV 的に視聴している人々を一瞬にして惹き込む場面もあったといえ、BGV とハプニングの二層的な共存が成立していた。

そして、石田や石橋の発言から一歩踏み込んで推察すると、この時期に台頭したビデオに対する、テレビ側からの差別化の姿勢を読み取ることも可能である。テレビならば、何もハプニングが起これないはずの BGV に、かつてテレビの特性として重視された「同時性」を持たせることで、ハプニングを起こせるのである。完成されたビデオパッケージの登場は、「同時性」が必要条件ではなく、もはや選択肢の1つとなった80年代において、「同時性」ひいてはテレビというメディアそのものの再評価を促したと考えられる。だからこそ、突発的に起きた「テレビカメラ破壊事件」が、かえって今なお象徴的に語られ続けているともいえるだろう。

4 結論

本稿は80年代を中心に、深夜番組における「同時性」のあり方の歴史的変容を、ハプニングとビデオが担った役割を通じて検討した。

80年代の分析に先立つ論点として、放送用 VTR 普及の過渡期であり、2020年代になおも求められるハプニングがテレビに導入された時期である、60年代後半の2つの番組に注目した。これらの生中継では、深夜の新宿の街で意図的に仕掛けたハプニング

が視聴者を画面に惹き付け、元来テレビの特性とされていた「同時性」を担保する方策として用いられていた。さらに、当初芸術概念や思想としての側面もあった「ハプニング」は、『～ハプニングショー』を1つの契機に大衆化された。他分野では70年代以降下火になっていった「ハプニング」は、テレビの中で表現手法としていわば「延命」され、やがてテレビの特性となって80年代以降2020年代に至るまで、当然のものとして存在し続けている。

80年代になると、単なる生放送という形式だけでなく、ハプニングやアドリブをそのまま映し出すという手法で、「同時性」をまとうドラマも登場した。取り上げた2つの番組では、放送当時視聴者側に普及しつつあったビデオによる深夜の映像視聴文化への3つの影響、すなわち①夜の街のカフェバーへのBGVの流入、②録画（タイムシフト）視聴の始まり、③深夜帯でのMV番組の乱立があった。特に①と③は家庭内外の双方で、パッケージングされた映像を深夜帯に流れ込ませた。これらを背景に、BGVのような「軽さ」で画面に集中しない視聴を前提としつつ、突発的なハプニングによって視聴者を不意に惹き込む二層構造が成立していたといえる。そして、制作関係者側が番組をあえてBGVになぞらえたことから、何もハプニングが起こらないはずのBGVに、テレビならば「同時性」を持たせることでハプニングを起こすことも出来るという、ビデオ＝ニューメディアへの差別化の姿勢も垣間見られた。

おわりに

このように80年代を深夜番組史の中に位置付けると、家庭用VTR普及の過渡期である80年代に誕生した『～フジ』が、見逃し配信の定着した2020年代に『～フジコ』として復活したことは、深夜の「同時性」とハプニングとの連綿と続く関係にとって、非常に示唆的である。『～フジコ』の誕生＝『～フジ』の復活を、単なる制作側の懐古に過ぎないと見るだけでなく、ビデオ／見逃し配信による視聴者側への

「同時性」の相対化という面で接続させることで、2020年代以降の深夜番組、あるいはテレビ全体がどのように変容していくかを考える手掛かりにすることも、不可能ではないはずである。そして、テレビ的特性として「延命」されたハプニングが、2020年代において「オールドメディア」と揶揄されるテレビを「延命」させる可能性も、決してゼロではないだろう。

本稿に残された第一の課題として、紙幅の都合上、深夜番組の空間性に充分に触れることが出来なかった点が挙げられる。1-1で述べたように、見逃し配信はテレビの時間性だけでなく、空間性にも作用している。それは放送地域の越境や、番組内で表象される都市イメージ（例えば、関東ローカルの番組で押し出される〈東京〉のイメージなど）の越境にもつながる。そこで、過去の番組の分析にも〈空間〉への視角を取り入れることで、見逃し配信によって2010年代後半以降により顕著になった空間性の変化を、つぶさに捉えられるのではないだろうか。本稿で言えば、60年代の新宿（第2節）や80年代の六本木周辺（第3節）について、生中継の画面上に直接映し出されたり、発言や記号によって表象されたりする都市イメージを分析するという方法が考えられる。

第二に、深夜番組におけるジェンダー、特に女性の扱われ方をめぐる問題への検討が、不十分な点が挙げられる。これは特に、はじめにで触れたフジテレビのコンプライアンス問題を経て、一層議論が不可欠となった重要な論点といえる。本稿では各番組の時間性にまつわる面に焦点を当てたため、例えば『～フジ』や『～フジコ』での「女子大生」という存在など、より詳細な内容の分析は出来ていない。今後の展望として、深夜番組の時間性のみならず、そこに付与される空間性やジェンダー構造など、様々なレイヤーにわたる考察を行っていく必要がある。

注

- 1) 本稿では、山下洋子による「夜中」・「深夜」・

- 「未明」のそれぞれの意味や捉えられ方に関する研究を参考に、午後11時～午前4時までを「深夜(帯)」とする。また、この時間帯に放送されたテレビ番組のことを「深夜番組」として定義し、ラジオ番組には言及しない。一方で、山下の調査から20年以上が経過していることから、今後の研究を通して現在の「深夜」の捉えられ方を明らかにする必要もあると考えられる。参照：山下洋子(2004)「平成15年度(後半)「ことばのゆれ」全国調査から①「夜中」「深夜」「未明」は何時ぐらいか?」NHK放送文化研究所編『放送研究と調査』54(3):82-107, NHK出版
- 2) 『〜フジコ』以前にも、『〜フジ』終了から18年後にスタートした実質的な後継(復刻)番組、『キャンパスナイトフジ』(フジテレビ, 2009〜10年)が放送されている。メイン出演者は現役女子大生「キャンパスナイトワーズ」で、『〜フジコ』と同様に金曜深夜に放送されたが、1年足らずで終了した。番組のキャッチコピーは「この不況の中、金曜の夜くらいはお祭り騒ぎ!! 女子大生とともに『明るい日本の兆し』を見つけよう!」で、放送開始の前年に起きたリーマン・ショックによる不景気が暗示されている。好景気だった80年代への懐古として『〜フジ』を復活させることで、不況の空気を打破する目的があったと考えられる(参照:『毎日新聞』2009年4月10日夕刊8頁「キャンパスナイトフジ: 女子大生! 不況吹っ飛ばせ オールナイトフジ復活」)。他方で、『キャンパスナイトフジ』のWebサイトには、80年代やバブル期を想起させるような表象や記号は一切見られない。むしろラインストーンのような装飾が多用されており、当時流行していた「デコ電」を彷彿とさせていた。なお、当時のWebサイトは2026年3月時点で既に閉鎖されているため、ここではWayback Machineの2009年5月2日のアーカイブ(2026年3月18日最終閲覧, <https://web.archive.org/web/20090502122602/http://www.fujitv.co.jp:80/campus-night/index.html>)を参照した。
 - 3) マイナビ(2023)『『オールナイトフジコ』『ほかほか』『27時間テレビ』フジ, 生バラエティでリアタイ視聴促進強化 | マイナビニュース』, (2026年3月18日最終閲覧, <https://news.mynavi.jp/article/20230307-2609829/>)
 - 4) 日刊スポーツ(2023)「『フジコ』初回でハプニング!? サウナトークで現役女子大生が服脱ぎ始め MC さらば森田慌てる - 芸能: 日刊スポーツ」, (2026年3月10日最終閲覧, <https://www.nikkan-sports.com/entertainment/news/202304150000388.html>)
 - 5) GetNavi web 編集部(2024)「話題の『フジコーズ』から友恵温香&小杉伶子&入山七菜&藤本理子が登場! 「女子大生たちのハプニングをどんどん見せていきたい」 | GetNavi web ゲットナビ」, (2026年3月10日最終閲覧, <https://getnavi.jp/entertainment/934854/#anchor-point-header>)
 - 6) フジテレビ(2023)「オールナイトフジコ - フジテレビ」, (2026年3月18日最終閲覧, <https://www.fujitv.co.jp/allnight-fujiko/>)
 - 7) フジテレビ(2026)「ニュースリリース - フジテレビ」, (2026年3月18日最終閲覧, <https://www.fujitv.co.jp/company/news/index.html>)。「2022年6月度社長会見要旨(2022.7.8)」, 「2023年2月度社長会見要旨(2023.2.24)」での回答を参照。
 - 8) フジテレビ(2026)「沿革 | 企業情報 - フジテレビ」, (2026年3月18日最終閲覧, <https://www.fujitv.co.jp/company/info/history.html>)
 - 9) フジテレビ(2023)「『オールナイトフジ』誕生から40年の時を経て、毎週金曜深夜、タイトル新たに『オールナイトフジコ』として復活! - フジテレビ」, (2023年5月29日最終閲覧, <https://www.fujitv.co.jp/fujitv/news/20230205.html>)。なお、当該ページは2026年3月時点で削除されている。
 - 10) 能村庸一(1986)「まえがき」フジテレビ調査部(能村庸一)編『楽しくなければテレビじゃない』扶桑社, p.1。キャッチコピーをそのまま題名に冠し、稲増龍夫ら研究者や評論家など16名が寄稿した、「フジテレビ論」ともいえる書籍。
 - 11) 太田省一(2025)『とんねるず VS 村西とおる 80年代のメディア的欲望』双葉社, pp.235-237
 - 12) 博報堂メディア環境研究所によれば、2025年の利用率は59.7%で、2020年(19.8%)から約3倍となるなど、コロナ禍を機にさらに増加したとされる。また、2025年10月には累計アプリダウンロード

- ド数（スマートフォン・タブレット、コネクテッドTVの合計）が9000万を突破した。参照：株式会社博報堂メディア環境研究所（2025）「～博報堂メディア環境研究所「メディア定点調査2025」時系列分析より～」, p.1. 株式会社博報堂メディア環境研究所（2025）「メディア定点調査2025 | メディア環境研究所 | 博報堂」, (2026年3月18日最終閲覧, <https://mekanken.com/data/8132/>) 内「ニュースリリース」にてPDF形式で取得。／TVer（2025）「累計アプリダウンロード数 9,000万ダウンロードを突破 | TVer INC.」, (2026年3月18日最終閲覧, <https://tver.co.jp/news/20251112.html>)
- 13) TVer（2026）「会社情報 | ABOUT | TVer INC.」, TVer ホームページ, (2026年3月18日最終閲覧, <https://tver.co.jp/about/#vision>)
 - 14) 太田省一（2019a）『テレビ社会ニッポン 自作自演と視聴者』 せりか書房, p.69
 - 15) 石田佐恵子（2003）「テレビ文化のグローバル化をめぐる二つの位相 クイズ番組ジャンル分析」『思想』（956）: 114-132, p.122, 岩波書店
 - 16) 同上
 - 17) 例えば、『放送批評』1990年9月号においてコラムのコーナーが設けられた際、「ドラマ」などのジャンルと並び、別枠の項目として「深夜番組」が立てられていたことが挙げられる。参照：放送批評懇談会編『放送批評』No.254, 放送批評懇談会
 - 18) 泉麻人（2017）「深夜テレビの背徳」NHK「ニッポン戦後サブカルチャー史」制作班編著『NHKニッポン戦後サブカルチャー史 深掘り進化論』NHK 出版
 - 19) 太田省一（2019b）『平成テレビジョン・スタディーズ』 青土社, pp.154-155
 - 20) 例えば、佐野亨編（2014）『【昭和・平成】お色気番組グラフィティ』 河出書房新社 / 菅原正豊（2025）『「深夜」の美学『タモリ倶楽部』『アド街』演出家のモノづくりの流儀』 大和書房 など。
 - 21) 太田（2025） p.5
 - 22) 同 p.14
 - 23) 同 p.253
 - 24) 同上
 - 25) 同 p.240
 - 26) 飯田豊（2022）「第1章 放送技術からニューメディアへ——一九五〇—六〇年代における『ビデオ』概念の拡張」 永田大輔・近藤和都・溝尻真也・飯田豊『ビデオのメディア論』 青弓社（青弓社ライブラリー）, p.48, pp.50-51
 - 27) 北浦寛之（2018）『テレビ成長期の日本映画 メディア間交渉のなかのドラマ』 名古屋大学出版会, p.57. なお、松山秀明は「一口に『同時性』と言っても、みな同じ放送を聴くということ（同時聴取）と、出来事を瞬時に知るということ（同時体験）、そして、その場限りで消えるということ（同時消失）など、さまざまな見方が存在し、これらが混在しながら『同時性』の議論があった」と、50年代の論者の間でも定義に幅があったことを指摘している。参照：松山秀明（2024）『はじまりのテレビ 戦後マスメディアの創造と知』 人文書院, p.412
 - 28) 飯田（2022） p.56 / 永田大輔・近藤和都・溝尻真也・飯田豊（2022）「序章 ビデオのメディア論に向けて」 永田大輔・近藤和都・溝尻真也・飯田豊『ビデオのメディア論』 青弓社（青弓社ライブラリー）, p.18
 - 29) 宮澤淳一（2008）『マクルーハンの光景 メディア論がみえる』 みすず書房, p.137
 - 30) 『朝日新聞』、『読売新聞』、『毎日新聞』の3紙において初めて「ハプニング」の語が用いられた記事を調べると、『朝日新聞』と『読売新聞』では『～ハプニングショー』の放送開始に関するものだった（『朝日新聞』1968年5月16日夕刊12頁「18日からハプニングショー 木島則夫の新番組__番組」／『読売新聞』1968年5月13日朝刊7頁「[ニュース・コーナー]「ハプニング・ショー」 初回は新宿から中継」）。一方、『毎日新聞』ではファッションに関するものが最も早く（1968年6月16日朝刊20頁「婦人・子供：レディース百科＝ハプニング・サンダル」）、その後に美術や演劇の記事（1968年6月27日夕刊3頁「世界に生きる－日本人の記録＝ニューヨーク・ハプニングの“女王”」／1968年8月20日夕刊9頁「芸術 演劇：ハプニング芝居－寺山修二の“ドキュラマ”」）が続く。なお、『読売新聞』データベース「ヨミダス」では、

- 記事内で「ハプニング」の語が用いられていない戦前の記事などもヒットするが、今回は除外した。
- 31) 放送番組センター (2026) 「マスコミQ テレビは政界の魔女? | 放送ライブラリー公式ページ」, (2026年3月18日最終閲覧, <https://www.bpcj.or.jp/program/detail/007829/>)
 - 32) 今野勉 (2009) 『テレビの青春』 NTT 出版, p.346
 - 33) 松山秀明 (2019) 『テレビ越しの東京史 戦後首都の遠視法』 青土社, p.130
 - 34) 飯島哲夫 (1968) 「村木良彦研究」『映画評論』 25 (1) : 68-80, p.76, 映画出版社
 - 35) 今野 (2009) p.348 / TBS『マスコミQ』 1967年6月5日放送 「緑魔子・私は…」新宿編 より書き起こし。また、インタビュアーの緑に取材した記事では、「この番組に出て、魔子がちょっぴりガッカリしたのは、〔中略〕マイクの前で1分間じっとだまって立っていた新宿の学生のほかは、彼女の心をしびれさせるような男性の発言者が現われなかったことだ」とされている。参照：平凡出版 (1967) 「ブラウン管の向こうがわ あなたなら1分間になにをしゃべりますか?」『週刊平凡』 9 (28) : 109-112, p.112
 - 36) 今野 (2009) p.348
 - 37) 『読売新聞』1967年6月9日朝刊10頁「[放送塔] マスコミQ 若者の発言に失望」
 - 38) 佐藤忠男 (1967) 「街頭録音の芽をつむな」『新評』 14 (8) : 77, 新評社。ラジオドキュメンタリーの先駆けといわれる『街頭録音』は、「CIE (民間情報教育局) の指導と監督の下、国民の声を積極的に取り入れた第1放送の番組」(参照：NHK (2026) 「街頭録音 | 番組 | NHK アーカイブス」, (2026年3月18日最終閲覧, https://www2.nhk.or.jp/archives/movies/?id=D0009060073_00000))。
 - 39) 松山 (2019) p.132
 - 40) 日本テレビ放送網株式会社社史編集室編 (1978) 『大衆とともに25年 沿革史』 日本テレビ放送網, p.160
 - 41) 『朝日新聞』1968年5月19日朝刊15頁「夜の新宿、一騒動 とんだ新テレビショー__番組」
 - 42) 前掲『朝日新聞』1968年5月19日朝刊15頁 / 『朝日新聞』1968年5月21日朝刊9頁「視聴者ノックアウト「木島則夫ハプニングショー」__波」
 - 43) 『読売新聞』1968年5月24日朝刊10頁「[放送塔] ハプニングショー 近來まれな面白さ」は他に同様12通, 「[放送塔] 不快きわまる企画」は他に同様10通の投書があったとされる。
 - 44) 『読売新聞』1968年5月18日夕刊3頁「[広告] 木島則夫ハプニングショー／日本テレビ 提供 ビックス 渡辺製菓」他
 - 45) 岸田功 (2003) 「テレビ50年 わたしの証言『木島則夫ハプニングショー』」『放送人の会』 15: 5, 一般社団法人放送人の会
 - 46) 同上
 - 47) 同上
 - 48) 松山 (2024) pp.483-484
 - 49) 同 p.485
 - 50) 宮澤 (2008) pp.137-138
 - 51) 松山直英 (1994) 『マスコミ広告界の真実』 近代文芸社, pp.69-70
 - 52) 沖啓介は、「日本ではテレビ番組やマスコミで海外での奇妙な流行や風俗として紹介され、思いがけない出来事や奇抜な事件を「ハプニング」と呼んだことから、本来の芸術的な意味が知られないまま大衆的に広まった。先鋭なアート表現の文脈からかけ離れて日本語に定着した珍しい現象」としている。1968年当時の新聞記事でも、『ハプニングショー』が「ハプニング」という言葉を流行させるきっかけになったとも言われており、当概念に対するテレビの影響力が窺える。参照：沖啓介 (2026) 「ハプニング | 美術手帖」, (2026年3月6日最終閲覧, <https://bijutsutecho.com/artwiki/124>) / 『朝日新聞』1968年9月28日夕刊12頁「実現しなかった企画 消えるTV番組から__番組」
 - 53) 庄野進 (2018) 「ハプニング」, 日本大百科全書 (ニッポニカ), JapanKnowledge, (2026年3月6日最終閲覧, <https://japanknowledge.com/lib/display/?lid=1001000190232>)
 - 54) 飯田 (2022) pp.71-72 / 溝尻真也 (2022) 「補論 ビデオとは何か? —その基本的な特徴と歴史」 永田大輔・近藤和都・溝尻真也・飯田豊『ビデオのメディア論』 青弓社 (青弓社ライブラリ

- ー), pp.249-250
- 55) 内閣府 (2026) 「統計表一覧:消費動向調査:経済社会総合研究所 - 内閣府」, (2026年 3月18日最終閲覧, <https://www.esri.cao.go.jp/jp/stat/shouhi/shouhi.html>) 内の「主要耐久消費財等の普及率 (平成16 (2004) 年 3月で調査終了した品目)」(Excel 形式)を参照。
- 56) 例えば、『11PM』に明確に対抗していた帯番組に、『テレビナイトショー』(フジテレビ, 1969~71年。71年10月, それまでのお色気路線から硬派な情報番組『ザ・トゥモロー』にリニューアルしたが, 同年12月で打ち切り)や、『23時ショー』(現テレビ朝日, 1971~73年)がある。『23時ショー』は視聴者層を『11PM』とずらすため, 若者をターゲットとしていた。しかし, お色気を強く押し出した結果, 金曜日の制作を担っていた毎日放送が大阪での放送を拒否 (71年)。さらに, 第1次オイルショック (73年)を受けた深夜帯の節電・自粛傾向により, 番組は打ち切られた。数年後に復活放送されたが, 人気は上がらなかった。参照:角田亮 (2014) 「昭和お色気番組プレイバック① 23時ショー」 佐野亨編『【昭和・平成】お色気番組グラフィティ』 河出書房新社, pp.102-105
- 57) 『読売新聞』1984年 3月29日夕刊11頁「深夜テレビ にぎやかに競作 人気の『オールナイトフジ』に負けるな」
- 58) 原宏之 (2006) 『バブル文化論 <ポスト戦後>としての一九八〇年代』 慶応義塾大学出版会, p.197
- 59) 『読売新聞』1984年 9月19日夕刊13頁「土曜の深夜は“テレビ戦争” 若者狙い5局が激突 10月から」／『朝日新聞』1984年10月18日夕刊15頁「異様な“深夜戦争”(民放各局テレビ) 放送」他。対抗番組は、『TV 海賊チャンネル』(日本テレビ), 『ハロー! ミッドナイト』(TBS), 『ミッドナイト in 六本木』(テレビ朝日), 『夜はエキサイティング』(テレビ東京)。
- 60) 日枝久 (1984) 「情報メディアとしてのテレビ」『新聞研究』(395): 24-27, p.25, 日本新聞協会
- 61) 萩元晴彦・村木良彦・今野勉 (2008) 『お前はただの現在にすぎない テレビになにが可能か』朝日新聞出版 (朝日文庫), p.110。“現代芸術のフロンティア”「展望」68・2 秋山邦晴氏とのインタビューより。
- 62) 萩元・村木・今野 (2008) p.493
- 63) 『朝日新聞』1984年 8月 8日朝刊24頁「少しは知性も見せてほしい__波」
- 64) 『THE MANZAI』(フジテレビ)をきっかけに, 1980年に起こったブームのこと。やすし・きよし, B&B, ツービートなどの漫才師がテレビを席巻し, 吉本興業を柱とする上方系が中核を担った。参照:原 (2006) p.197
- 65) 原 (2006) pp.199-200
- 66) マガジンハウス (1985) 「爆発! 高卒パワーのコメディアイドルコンビ (27) 三浦弘子の野次馬インタビュー / とんねるず」(インタビュー:三浦弘子)『週刊平凡』27(13): 140-143, p.141
- 67) 太田省一 (2020) 「『孤独のグルメ』と『トライアングル・ブルー』 ~ふたつの深夜ドラマが映し出した東京の「昼と夜」の顔とは | アーバン ライフ メトロ」, (2026年 3月18日最終閲覧, <https://urbanlife.tokyo/post/31504/>)
- 68) 太田 (2019b) p.154
- 69) マドラ出版 (1986) 「おれらはニッポンのブルース・ブラザースなわけだ! 文句あっか。 / とんねるず」『広告批評』(81): 11-20, pp.18-19
- 70) 前掲『読売新聞』1984年 3月29日夕刊11頁
- 71) 『読売新聞』1983年 7月25日夕刊13頁「[耳] ビデオをインテリアに 普及するか BGV」／丸の内企画人クラブ編著 (1984) 『最新ヒット企画カタログ2 おもしろく読めて企画力が身につく本!』 産業能率大学出版部, p.89
- 72) 丸の内企画人クラブ編著 (1984) p.89 / 『朝日新聞』1984年 6月 7日朝刊12頁「環境映像ビデオはやってます__家庭面」
- 73) 『読売新聞』1984年 9月23日朝刊 7頁「[消費最前線] 人気集める環境ビデオ “自然さ” じっくり味わえる」
- 74) 泉麻人 (1985) 「ナウのしくみ⑮」『週刊文春』27 (2) (1320): 53, 文芸春秋
- 75) 浦達也 (1985) 『新人類を読み解くキーワード』 駸々堂出版, p.159
- 76) 1985年 1月19日深夜放送分にて, 「一気!」(1984年発売)を披露した際に発生。原 (2006) p.199

- ／ 戸部田誠 (てれびのスキマ) (2016) 『1989年のテレビっ子』 双葉社, pp.196-198 / 戸部田誠 (てれびのスキマ) (2023) 「「貴明, 弁償。800万払ってもらおう」と…一部始終をカメラに収め, 始末書も書いたフジテレビ社長・港浩一が語る, とんねるず石橋貴明の「カメラ破壊事件」| 文春オンライン」, (2026年3月18日最終閲覧, <https://bunshun.jp/articles/-/65388>) / 太田 (2025) pp.114-116 など, 複数の書籍・記事でシンボリックに取り上げられている。
- 77) 丸の内企画人クラブ編著 (1984) p.94 / 泉麻人 (2026) 「泉麻人が綴る, 西麻布「カフェバー街の霞と筈 (こうがい)」| 人生を豊かにする東京ウェブマガジン Curiosity」, (2026年3月18日最終閲覧, <https://r100tokyo.com/curiosity/in-this-place/240502/>)
- 78) 前掲『読売新聞』1984年9月23日朝刊7頁
- 79) 小学館 MEN'S Precious 編集部 (2019) 「どんなどころが遊び場でしたか? | 今こそ, 1980年代ファッションを語ろう! | MEN'S Precious (メンズプレシャス)」, (2026年3月18日最終閲覧, <https://precious.jp/articles/-/12735>)
- 80) マガジンハウス (1987) 「TV ジャック 深夜番組をおもしろくしたスターたち!」『週刊平凡』29 (25): 51-57, p.57
- 81) 例えば, 泉麻人が1983年の東京を振り返ったコラムでは, 「とんねるずが売り出し中の頃に『ラ・ボエム [ここでは西麻布のレッドシューズと同ビルにあった店舗を指している] でिकासミのスパゲッティを食べるワンレンの女』という形態模写ネタを, よく木梨憲武がやっていた」(〔〕内引用者注) と述べられている。他にも, 本人たちによる「タクシーで六本木へ乗りつけ, [中略] 飯倉のプレステージへ。[中略] ズンズンゆく先はVIPルーム」等の発言も見られる。参照: 泉麻人 (2023) 『昭和50年代東京日記 city boys の時代』平凡社, p.280 / 集英社 (1985) 「酷寒のナンバ失敗少年 = 盛り場ドキュメント」『週刊明星』28 (7) (1357): 126-129, p.128
- 82) 前掲内閣府 (2026)
- 83) 前掲『読売新聞』1984年3月29日夕刊11頁
- 84) 溝尻真也 (2022) 「第3章 放送番組の保存と所有をめぐる系譜学——一九七〇—八〇年代の音楽ファンとエアチェック文化」永田大輔・近藤和都・溝尻真也・飯田豊『ビデオのメディア論』青弓社 (青弓社ライブラリー), pp.140-143

“Simultaneity” and “Happenings” in 1980s Japanese Late-Night TV Programs: Transformations in the Context of the Spread of Video Technology

IMANARI Nodokaⁱ

Abstract : This paper examines the historical transformation of “simultaneity” (*doujisei*), defined as the sharing of time with audiences, in Japanese late-night television programs, focusing on the roles played by “happenings” and video technologies, with particular attention to the 1980s. Even in the 2020s, when catch-up streaming services increasingly detach television programs from their original broadcast time slots, some late-night programs continue to emphasize “simultaneity” and unpredictable happenings. To explore the history of this tendency, the study first analyzes two live late-night television programs in the late 1960s, a transitional period for the adoption of the professional video tape recorder (VTR). This analysis reveals a structure in which “simultaneity”, a characteristic inherent to television, but destabilized by the advent of VTR, was secured through the intentional creation of happenings. During this period, the “happening”, originally an artistic concept, was appropriated and reconfigured into a televisual trait, allowing it to “survive” as a defining characteristic through to the 2020s. Subsequently, the paper examines 1980s programs such as *All Night Fuji* and *Triangle Blue*, which producers and performers themselves likened to “background video” (BGV) while imbuing them with a happening quality. Set against the backdrop of the influence of home VTR on late-night viewing culture, namely, the influx of BGV into nighttime café bars, emergence of time-shifted viewing, and proliferation of music video programs in late-night slots, these programs established a dual-layered structure: they premised a BGV-like passive viewing experience while simultaneously arresting audience attention through sudden, spontaneous occurrences. The effort to grant “simultaneity” to BGV-style content to induce happenings illustrates a strategic attempt to differentiate television from the “completed” nature of video software by television producers and performers.

Keywords : Late-night television programs, Television, 1980s, Simultaneity, Happenings, Video technology

i Doctoral Program, Graduate School of Sociology, Ritsumeikan University

