



3

テクノロジーと ドキュメンタリー表現



宮田 章

(NHK 放送文化研究所)

- 1 はじめに
- 2 可搬型録音機の出現とラジオドキュメンタリーの成立
- 3 同時録音技術とテレビドキュメンタリーの成熟
- 4 VTRロケへの転換とテレビドキュメンタリーの変質
- 5 おわりに



1 はじめに

従来、学術的なメディア研究の領域では、テクノロジーが社会や文化に大きな影響を及ぼしたという議論をすると「技術決定論」として批判されがちであった。カルチュラル・スタディーズの創始者の一人レイモンド・ウィリアムズが、その古典的著作『テレビジョン』において、テレビのようなテクノロジーはイデオロギー的に無垢ではないことを強調し、それが含んでいる支配的体制の「意図」に敏感であるべきだと論じたことが技術決定論批判としてよく知られている。「テクノロジーを社会から切り離し、抽象化」することをウィリアムズは強く戒めている(Williams 1974 = 2020 : 8)。

しかし、テクノロジーは多層的である。放送というテクノロジーが総体として支配的体制の「意図」を含むとしても、その「意図」はニュースやスポーツ中継やバラエティーやドキュメンタリーやドラマといった放送を構成する各ジャンルを支えるテクノロジーに常に貫徹しているのだろうか。放送テクノロジーを構成するすべての層のテクノロジーについて、アタマから支配的体制の「意図」の存在を前提にして行論するのは乱暴ではないか。放送テクノロジーが含む「意図」を問うにしても、その多層性を前提にして、各層を構成するテクノロジーと、それが関わる個々の放送ジャンルとの間の相互関係を実証的に調べる必要があるのではないか。

本稿は、日本のラジオ・テレビドキュメンタリーの歴史を語るうえで欠かせない3つの技術的契機、①可搬型録音機の出現(1930年代)、②同時録音技術の展開(60年代末～70年代末)、③フィルムロケからVTRロケへの転換(70年代後半～80年代前半)を取り上げる。①はラジオドキュメンタリーの成立、②はテレビドキュメンタリーの成熟、③は80年代以降のテレビドキュメンタリーの変質に大きな影響を与えている。筆者には①、②のテクノロジーは必ずしも支配的体制の「意図」に沿うもの

であったとは思えない。むしろ、そうした「意図」に対抗しうる表現を生み出したテクノロジーであった。ただし、③のテクノロジーは、少なくとも結果的には、支配的体制にとって好都合のものであったように見える。

2 可搬型録音機の出現と ラジオドキュメンタリーの成立

放送の基幹をなすテクノロジーは、生放送のテクノロジーである。Aの場所で捉えた視覚的、聴覚的な情報を、電波を用いて瞬時に（同時に）Bの場所、あるいはもっと多くの場所に伝達するこのテクノロジーは、異なる場所にいる多様な人々を、同時性という枠組みのなかに囲い込む。毎年の『紅白歌合戦』、オリンピックや、サッカーのワールドカップなどのスポーツ中継、首相の名が言及されない日はないように感じられる毎日のニュース……、「国民的」と呼ばれるような放送コンテンツであればあるほど、それが作り出す同時性の枠組みの中心には、想像の共同体としての「日本」がある。「今」を共有する生放送のテクノロジーが、国民国家の形成と維持に多大な寄与をなしてきたことは間違いない。

同時性という生放送のテクノロジーの特徴は、映画を支えるテクノロジーと比べると際立つ。映画に同時性はいないからである。映画を支えるテクノロジーは、Aの場所で生じた情報を、Aの場所で媒体（フィルム）に記録する。そしてそれを編集したあとで、Bの場所にいる人々に示す（上映する）テクノロジーである。当然ながらフィルムを現像して編集室に運ぶにも、編集するにも、編集したものをBの場所に運ぶにも時間を要する。したがって、映画の映像や音声が表示しているのは、必ず、その映画を視聴している時点より「過去」に起こった事象である。放送テクノロジーの基幹が「今」を共有するものであるのに対し、映画のテクノロジー

とは特定の「過去」を記録し、それを再生するテクノロジーである。

ドキュメンタリーは映画から放送に飛び火したジャンルである。この表現形式はまず映画のなかで誕生した。ある種の映画を「ドキュメンタリー」と呼ぶようになったのは1920年代からで、自らもドキュメンタリー映画の作り手であったイギリス人ジョン・グリアソンが名付け親である。

日本のドキュメンタリー映画はかつて「記録映画」と呼ばれていた。documentaryという英語も、記録を意味するdocumentという言葉から派生しているから、記録性はドキュメンタリーの代名詞のように感じられる。しかし、記録性はドキュメンタリー固有の特徴ではなく、ドキュメンタリーが映画から受け継いだ特徴である。カメラやマイクの前に広がる世界を映像や音声としてフィルムに記録し、それを編集して作品化するという映画の基本的な形式（作り方、技法）を、映画の一ジャンルとしてドキュメンタリーも採用したのである。カメラやマイクが持つ記録機能を、フィクション世界・物語世界の構築ではなく、グリアソンの言う「現実の創造的表現」のために用いたのがドキュメンタリー映画の始まりである。ドキュメンタリーが、映画からラジオやテレビやインターネットに飛び火したあとも、映画製作に由来するこの記録性、あるいは過去を再生するという特徴がドキュメンタリーから失われることはなかった。

「今」の共有を基調とする放送の世界のなかで、「過去」の再生を行うドキュメンタリーの制作が可能になるためには、生放送を支えるテクノロジーとは別に、過去を記録し、再生するためのテクノロジーが必要であった。日本でラジオ放送がスタートしたのは1925年であるが、ラジオで「ドキュメンタリー」と呼びうるものが初めて放送されたのは1937年である。日本放送協会・長崎放送局の技術職員、齋藤基房が開発した可搬型録音機がラジオドキュメンタリー制作を可能にした。

レコード盤の表面に溝を掘って音声を記録する方式の録音機はすでに明治の末からあり、放送局の録音スタジオでも用いられていたが、屋外のさまざまな場所で安定的に録音が可能で、持ち運びが容易な可搬型録音機は

実用化されていなかった。齋藤が作った可搬型録音機は元来、齋藤の個人的趣味であった謡^{うたい}の声を録音するためのもので、「モーターの回転を三味線の糸で伝えるような代物」だったが、改良を重ねて放送に堪える音質を示すに至ったという¹⁾。同じ長崎放送局のアナウンサーだった石井登志夫がこれに注目し、齋藤を誘って録音番組を企画した。音源が残っていないのが残念だが、この作品は『長崎の印象』と題されて、九州ローカルの20分番組として1937(昭和12)年6月13日に放送された。日本のラジオドキュメンタリー史上記念すべき日であろう。石井は番組制作の動機を次のように述べている。

各種の音響（汽車、電車、船、下駄、鐘等々）をあらゆる態様、あらゆるニュアンスにおいて構成したならば、素材の選択、構成の方法次第では、頭に描いている主題を表現することが、或いは出来はしまいか。（石井 1937：51）

注目したいのは、番組の構想段階で石井の口から「素材の選択、構成の方法」という言葉が出ていることである。どんな音声を録音し（素材の選択）、それをどう組織化するかということ（構成）は、現在も変わらぬドキュメンタリーの基本的な制作技法である。もっと一般化して言うこともできる。素材の選択と構成は、歴史の叙述など、広く過去の事象を「今」に意味あるものとしてよみがえらそうとする人間の営みに共通する方法である。過去の事象を記録する可搬型録音機という基本的テクノロジーと、素材の選択と構成というドキュメンタリー制作の基本的技法論は、双生児のように同時に出現している。

可搬型録音機の出現とともに、放送（この時点ではラジオ）にドキュメンタリーというジャンルが生まれた。「今」を共有することを基調とする放送のなかで、特定の「過去」を再生するというドキュメンタリーの在り方はユニークである。生放送やそれに近い形式で「今」をサーフィ

ンし続ける放送番組は、オーディエンスが立ち止まって考えることを妨げがちである。どんなに深刻な事件を報じても、その直後に「では次のニュースです」と展開する生放送のニュースは、オーディエンスに直近の出来事を知らせるが、そのことをじっくり考える時間は与えない。しかしドキュメンタリーは起こったことに反省的なまなざしを向けるまとまった時間をオーディエンスにもたらす。「今」の限りない連続からオーディエンスを解放するという意味では、オーディエンスをひとときフィクションという別世界に引き込むドラマも同じであるが、ドキュメンタリーはオーディエンスにこの現実世界にいるまま、現実世界を捉え直させようとする。

生放送のテクノロジーは、多様な人々を同時性の枠組みに囲い込むことで国民統合に寄与してきた。一方で、このテクノロジーは、人々を「今」の無限の連続のなかに漬け込み、現実について反省的に思考することを妨げてきたとも言える。人間は「今」の連続に身を委ねている限り反省することはない。人が反省するのは、必ず過去の事象についてであると言ったのは、現象学的社会学の始祖として知られるアルフレッド・シュッツである（「過去把持」, Schütz [1932, 1960] 1974 = 2006 : 77-79）。ドキュメンタリーというジャンルは、特定の「過去」の再生を通じて、一時的にでも「今」の無限の連続を断ち切り、人々に現実について反省的に思考することを促す。ラジオ・テレビで仕事をする者にドキュメンタリー制作の道を開いた可搬型録音機というテクノロジーの意味は、こう考えると格別の重みを持つてくる。

3 同時録音技術とテレビドキュメンタリーの成熟

映画は映像から始まって（サイレント）、あとから音声を獲得したが（トーキー）、放送は音声から始まって（ラジオ）、あとから映像を獲得し

た（テレビ）。映画がトーキー技術導入後も、あくまで映像中心の表現であり続け、音声で表現する技法の開発には淡白であったのに対し²⁾、音声から始まった放送は映像の導入後も、音声で表現する技法の開発に多大の関心を注いできた。ここでは60年代から70年代にかけて発展した同時録音のテクノロジーとテレビドキュメンタリー表現との関係を見ていきたい。

まず同時録音というテクノロジーについて簡単に説明しておこう。

放送のドキュメンタリーが1930年代にラジオドキュメンタリーとして始まったことは前節で述べた。音声に加えて映像を取り扱うテレビドキュメンタリーの制作は、日本では1950年代にスタートしたが、このとき作り手たちを困惑させる技術的な問題が発生している。

当時のフィルムカメラは駆動時にかなり大きなノイズを出したために、カメラが回っているときには録音が難しかった。映像と音声の同時収録（同時録音）が困難だったのである。ラジオドキュメンタリーで種々のインタビュー術を磨いてきたNHKの作り手たちは、テレビドキュメンタリーを制作するに際して、この技術的制約に苦しんでいる。日本のテレビドキュメンタリーの基礎を築いたとされる『日本の素顔』（1957～64）には、当初インタビューがほとんど見られない³⁾。この番組の初期には、作り手が「神の声」としてのナレーションを繰り返す技法が主流となっていた。『日本の素顔』初期の話題作として言及されることが多い『日本人と次郎長』（1958.1.5）が、その代表例である。

この状況から出発して、テレビドキュメンタリーの表現をナレーション中心のものから変えようという息の長い制作実践が生まれている。この実践に携わったNHKの作り手たちは、自分たちがナレーションで何かを主張するなら、その根拠が必要だと考えた。彼らはその根拠の大きな部分を、被取材者の声に求めた。最初は、カメラが回っていないときに録音機で記録した被取材者の声を、それが映像と同期しないことに構わず、強引に挿入した。水俣病を全国に知らしめた最初のテレビ番組として知られる『日

本の素顔 奇病のかげに』(1959.11.29)に見られる被取材者の声が代表例である。しばしば震える声で、自らの窮状を訴える水俣病患者たちの声は、映像が示す口元の動きと同期しない。しかしそれでもなお、この録音は視聴者の胸に突き刺さる力を持っていた。

60年代に入ると作り手たちは、同時録音を可能にする機材を手にする。60年代半ばまでは、操作性の悪い機材を辛抱強く用いて、60年代後半以降は、飛躍的に操作性を増した最新機材に飛びつくように、同時録音を活用したテレビドキュメンタリーを制作している。同時録音を得た彼らが開発したテレビドキュメンタリーの制作技法は二つある。いずれも日本のテレビドキュメンタリー制作の技法的成熟を物語るものである。

第一の技法は、同時録音を、事実性を明確にするテクノロジーとして捉えたものである。同時録音による顔出しインタビューは、画面に登場する人物が、その時その場で確かにそう言っているということを映像的に示すことができる。同時録音で被取材者の声を証拠・証言として記録し、それを根拠にして自分が主張したいことを論証的に提示する技法が確立した。この技法は、その後のテレビドキュメンタリー、とりわけ社会問題を提示するタイプのテレビドキュメンタリーにおいて、現在に至るまでスタンダードな技法になっていると言ってよい。

NHKのなかでこの技法の普及を主導した人物として、小倉一郎(1928～2008)の名前を挙げるができる。前述した『奇病のかげに』のディレクターである。小倉は本人がしゃべっているのにその声を消したり、タイミングをずらしたり、ナレーションを挿入したりして、番組を作り手の都合よく「劇場」化することを嫌った(小倉 2002)。小倉にとってテレビドキュメンタリー制作は事実・現実を見誤らぬためのものであり(宮田 2022: 62-65)、同時録音は、被取材者の声の証拠性・証言性を担保してくれるテクノロジーであった。

小倉は、『日本の素顔』終了後にスタートした『ある人生』(NHK, 1964～71)というドキュメンタリー番組で指導的な役割を果たした。この番

組では毎回のように重要なシーンが同時録音で描かれている。60年代半ばに同時録音を行うには、大きくて重い「オリコン」という機種のカメラを用いるしかなかった。しかし小倉は「オリコン」の不便を押して、同時録音を用いたドキュメンタリー制作を推進した。軽量・コンパクトな機材が普及してNHKのテレビドキュメンタリー制作において同時録音が一般化したのは、1972年以降であるから、『ある人生』でなされた小倉の仕事は明確に先駆的であった。テレビドキュメンタリーを、侮りがたい批判的言表を生み出すジャーナリスティックなジャンルとして社会に認めさせたのは小倉が先導した論証的な技法によるところが大きい。同時録音はこの技法の技術的基盤であった。

同時録音が生み出した第二の技法は、映像と同期する証拠性・証言性の強い声（同期音声）と、映像と同期しない非同期音声、とりわけ、発話する顔のない声を併用する技法である。画面のなかには見当たらない人の声、あるいは画面のなかでは黙っている人の声は、オーディエンスの感覚を目に見えない世界へと拡張し、目に見えない気配に敏感にさせる。これだけではとりとめのない表現になりがちだが、こうした顔のない声を、証言性の強い同期音声や、冷厳な事実を述べるナレーションと併用することによって、「記録芸術」と呼べるような深みのある現実表象を達成した作品群が生まれている。これらの作品は、音声を重視する放送の技法的伝統を踏まえたテレビドキュメンタリーらしい、映画にはあまり見られないタイプの、傑作群として知られるべきである。

この第二の技法、すなわち、同期音声（発話する顔のある声）と非同期音声（発話する顔のない声）を併用する技法を理解するには、当時の同時録音テクノロジーについてももう少し知っておかねばならない。60年代から70年代にかけての同時録音には、シングル方式とダブル方式という二つのやり方があった。シングル方式はフィルムカメラが回す16ミリフィルムに映像と音声を一緒に記録する方式である。一方ダブル方式では、カメラは映像だけを16ミリフィルムに記録し、音声は録音機が回す

幅6ミリの磁気テープに記録した。映像と音声のタイミングの同期はいわゆる「カチンコ」で行った。「オリコン」よりは使い勝手がよくなったもののシングル方式のカメラは、70年代になっても完全なタイミングの同期や、音質などの点で難があり、長尺のドキュメンタリー制作では主にダブル方式が用いられた。カメラとしては「エクレール」が、録音機としては「ナグラ」がダブル方式を支えた代表的な機種である。

ダブル方式の同時録音を駆使して、記録芸術と呼べるような高い美学的価値をそなえたドキュメンタリー表現を生み出したNHKの作り手として工藤敏樹（1933～92）の名を挙げることができる。工藤がディレクターとしてテレビドキュメンタリーを制作した期間はわずか8年（1965～72）であるが、70年代にはすでに伝説的名手であった。50代で亡くなったあと、NHKの同僚や後輩たちによって、その人柄と作品を回顧する二冊本が編まれている（『工藤敏樹の本』を刊行する会編1995）。本の内容は、工藤の人柄への尽きせぬ敬意と、工藤が自分では語らなかつたその作風に対して同僚や後輩たちが抱いた一種の畏怖のようなものに満ちている。工藤の作風に魅了されたのはNHKの作り手たちだけではない。番組制作者から映画監督に転じた是枝裕和は工藤を論じてこう言っている。「彼が八年で実質的には番組演出から離れた理由。もしかするとそれは、自らの視線が彼岸に届いてしまったことを彼自身が恐怖したからではないか」（是枝 [2012] 2016：71）。巨匠とされる映画監督ならともかく、テレビ番組の作り手がこのような神秘の光彩とともに語られることはまれであろう。

工藤作品の大きな技法の特徴は、映像と音声を意図的に非同期にすることである。工藤は当時の最新テクノロジーであったダブル方式の同時録音を用いて、あるときは映像と音声を同期させたが、あるときは意図的に映像と音声を結ぶ同時性の紐帯^{ちゆうたい}を断ち切った。この技法は、映像と音声の一つのフィルムのなかに記録されるために、映像と音声の同期が初期設定になっているシングル方式では試みにくい。しかしダブル方式では、映像は

フィルム、音声は磁気テープという物質的に異なる二つの媒体に記録される。編集も映像は映像で、音声は音声で完成版を作る。この過程では、映像と音声を同期させることも、非同期にすることも自在であった。

工藤作品では発話する顔のない声が頻出する。画面のなかでは押し黙っている人の声、群衆のなかの一人一人が内面に抱える渦巻くような声、もう死んでしまった人の声、遠い過去から聞こえてくる自分自身の声……。東北の山村のひと夏を描いた作品『和賀郡和賀町』（1967.11.1）は、工藤の代表作の一つである。その一場面、女性たちが泥にまみれて田植えをしている映像を、誰のものとも知れない女性の声がほんの数秒間かすめる。「泥をこねてコメのなる木を三反畝^{さんたんぶ}」。言い終わったあとにケラケラと笑っている。筆者は初めてこの声に接したとき身の毛がよだった。あえて言えば、田に宿る地霊の声であろうか。

誰が、いつ、どこで、発したとも知れないこうした顔のない声は、裁判で用いるような証拠・証言にはもちろんなりにくい。しかしこれらの声は、やはりみずみずしい情動的な喚起力に富む映像とあいまって、私たちが普段気に留めない、土や石の気配や、草や木の気配や、虫や鳥や獣の気配や、先に死んだ者の気配や、今ここにいない者の気配や、今ここにも黙っている者たちの気配を感じさせてくれる。この意味で『和賀郡和賀町』は、一つの地域のひと夏の記録でありながら、とてつもない空間的・時間的・情動的厚みを持っている。フランスの哲学者ジル・ドゥルーズが『シネマ2』（Deleuze 1985 = 2006）で展開した「大地」や「無底」の概念と響き合うと言うと唐突だろうか。

繰り返すが、工藤は上記のような顔のない声と、証拠性・証言性を持つ顔出しの声とを併用している。発話する顔が見える同期音声に加えて、乾いたタッチのナレーションが統計的な数字を多用して客観的な事実を語っており、作品は全体として、高度成長期の東北の山村をレントゲンで映し出したような極めて客観的な表現にもなっている。顔のない声を感じさせる、目に見えない、しかし渦巻くような「生」の気配と、同期音声

やナレーションが示す石のように冷たい事実性が、ほとんど完璧なハーモニーを形成するところに工藤作品の底知れぬ凄^{すご}みがある。

60年代から70年代にかけて発展した同時録音のテクノロジーは、テレビドキュメンタリーの表現を成熟させていった。それは一方で、証拠・証言としての被取材者の声を用いて、社会問題を論証的に提示する表現を生み出すとともに、他方で記録芸術と呼べるような事実性と美的価値を兼ねそなえた表現を生み出している。双方とも音声^{てんこ}を梃子にした表現であるところが、放送ドキュメンタリーらしい。これらのドキュメンタリー作品は、当時のテレビ放送のなかにあって「今」の無限の連続にのみこまれない、堅固な思考と情動のよりどころを形成していた。

4 VTRロケへの転換とテレビドキュメンタリーの変質

1970年代後半から80年代前半にかけて、映像を記録する媒体が、それまでの16ミリフィルムからビデオテープに切り替わり、ロケカメラはフィルムカメラからVTRカメラに変わった。VTRロケへの転換である。記録される映像は光学信号から電気信号に変わった。ドキュメンタリーを構成する記録映像も、生放送の映像同様に電気信号で記録され、編集されることになった。テレビドキュメンタリー制作を支える技術的基盤が映画仕様からテレビ仕様に変更されたのである。これは巨大な転換であった⁴⁾。

この技術的転換の影響は大別して二つある。第一の影響は、記録映像を用いた表現の重心が、より日常に密着したカジュアルなものに移行したことである。第二の影響は、技術的基盤が共有されることでドキュメンタリーとテレビ内の他ジャンルとの相互乗り入れが容易になり、テレビドキュメンタリーの輪郭があいまいになったことである。具体的にはニュースやバラエティーと、ドキュメンタリーとのハイブリッド化が進展している。

まず、第一の影響、すなわち、記録映像を用いた表現がよりカジュアルな方向に移行したことについて述べよう。どうしてそうなったのか。ここではその理由を2点に絞って述べる。

理由の一つは、記録映像を取得するための人的コスト、金銭的成本が大きく低減したことである。フィルムカメラに比べるとVTRカメラは操作が容易で、しかも記録できる映像の時間尺が格段に長い。高価でリユースがきかず、一巻で3分弱しか収録できないフィルム時代には、カメラマンにはいわば「一撃必殺」の技量が求められた。しかし、ビデオテープは一巻で20分収録できた。しかもフィルムほど高価ではなく、リユースもできた。「一撃必殺」の必要性は減少している。今日では、スマートフォンでの動画撮影が、素人でも収録時間の制約を気にせず簡単に行えるが、そのような記録映像の取得コストの大幅な低減が最初に起こったのは、フィルムロケからVTRロケへの転換時であった。

記録映像の取得コストの大幅な低減は、テレビドキュメンタリー制作のハードルを下げた。従来、記録映像は、それを用いて、気鋭のスタッフが重大な社会問題を提起したり、芸術的な表現を試みたりする場合に用いられてきた。VTRロケへの転換後もそれらがなくなったわけではないが、タレントの「ぶらり旅」を延々フォローするような作品にも用いられるようになった。こうした肩の凝らないカジュアルな表現のための使用が年を追うごとに勢いを増していったと言ってよい。総じて、記録映像は以前ほど大層なものではなくなった。

もう一つ、テレビドキュメンタリー表現のカジュアル化を促したのは映像と音声収録の一元化である。前節で70年代までの同時録音にはシングル方式とダブル方式の2種類があったことを述べたが、VTRロケへの転換とともにダブル方式は忘れられた。録音の方法は、映像と音声を一つのビデオテープに同時に収録するシングル方式だけになった。カメラとマイクは常時結線され、音声はカメラが回っている間にしか収録されなくなった。同時録音は極めて容易になったが、非同時録音が困難になった。

シングル方式で収録された音声は、カメラが捉えた映像という「今ここ」に見えているものに従属するようになった。音声は「今ここ」の外に広がる世界を示唆する力は大幅に落ちた。工藤作品に見られた、発話する顔のない声を活用する技法は、ダブル方式を担った機材の退場とともに忘れられていった。先に触れたドゥルーズは、映像と音声の関係性を論じるなかで、テレビが果たした先駆的役割に言及しているが、「テレビは自分の様々な創造的可能性の大半を放棄してしまったうえに、そうした可能性を理解してさえいなかった」と記している（Deleuze 1985 = 2006 : 346）。ダブル方式の同時録音とそれに基づいた技法の閑却は典型的な事例であろう。

次に、フィルムからVTRへの転換がもたらした第二の影響について述べよう。それはテレビドキュメンタリーというジャンルの独自性を侵蝕し、ニュースやバラエティーなどテレビ内の他ジャンルとのハイブリッド化を促したことである。

VTRロケの普及がテレビニュースを大きく変えたことはよく知られている。NHKが編纂した『20世紀放送史』は、VTRロケの普及をもつばら、ENG（Electronic News Gathering）が可能になったことによるテレビニュースの革新と関連付けて記している（NHK編2001：下巻46-48）。ENGの核心は、VTRカメラで撮った映像を、ロケ現場から簡便なマイクロ波無線中継装置（FPU：Field Pick-up Unit）を用いて放送局に伝送するテクノロジーであった。このテクノロジーによってテレビニュースは、ロケ現場で取得された記録映像をそれまでより格段に速く、また大量に取得できるようになった。時々刻々の「今」を伝えることを本旨とするニュースのなかで、記録映像は固有の価値を持つ「過去」の表象というより、「少し古い今」の表象になった。記録映像が示す「少し古い今」は、ニュースのなかで、生放送の映像が示す「今」ほどには重要でない。しかしそれに準じるものとしての意味を与えられた。

『ニュースセンター9時』（NHK、1974～88）を先駆として、『ニュー

ステーション』（テレビ朝日、1985～2004）、『筑紫哲也 NEWS23』（TBS、1989～2008）など、ニュースキャスターが仕切る生放送のスタジオをベースにして、多様な現場からあがってくる中継映像や記録映像を次々に繰り出す長尺のニュースショーが続々誕生した。こうしたニュースショーは「ミニドキュメンタリー」と呼べるような数分からときに10分を超える記録映像で構成された「特集」や「企画もの」を含むようになった。これらのニュースショーが隆盛した80～00年代がテレビの最盛期だったと今になって感じる人は少なくないだろう。

記録映像はバラエティー番組を支えるようにもなった。

90年代後半から00年代前半ごろは「番組の総バラエティー化」（友宗・原2001）と評されるほどにバラエティー番組が全盛となったが、この時期のテレビバラエティーの魅力の大きな部分を、番組中にパートVTRとして挿入されていた記録映像が担っていたことは、例えば『進め！電波少年』（日本テレビ、1992～98）における猿岩石の「ユーラシア大陸横断ヒッチハイク」（1996）が巻き起こしたブームを思い起こせば容易に感得できるだろう。当時のテレビバラエティーの勢いはかなりの程度、記録映像に潜在する力を伝統的なドキュメンタリーとは異なる技法で引き出したことによってもたらされている。それは、作り手が設計した多分にフィクショナルな枠組みのなかに登場人物を置いて、彼や彼女がそのなかでどう振る舞うかを観察する技法である。この技法が生み出した表現は、一般的にはドキュメンタリーではなくリアリティーショーと呼ばれている。

レイモンド・ウィリアムズが、『テレビジョン』のなかで、テレビを「フロー（=flow, 流れ）」と喝破したのは1974年のことである（Williams [1974] 2020: 121）。

ウィリアムズは、生放送番組もそうでない番組もおしなべて「フロー」を構成すると主張した（同書：136-142）。この主張は、テレビを十把一からげに論じるもので、テレビを構成する各ジャンルの独自性や、その通

時的な変化や、個々の番組が持つ、尊重されるべき固有性を見えにくくしている。ウィリアムズはどんな番組を見ても「テレビを見ていた」というひと言に還元されると言うが（同書：132）、筆者はそうは思わない。1961年生まれ日本人である筆者にとって、宇宙人にも心中の葛藤があることを教えてくれた『ウルトラセブン』（TBS、1967～68、再放送多数）や、今は滅びた文明の跡を訪ねるドキュメンタリー『未来への遺産』（NHK、1974～75）や、向田邦子が脚本を書いて和田勉が演出したドラマ『阿修羅のごとく』（NHK、1979、1980）などは、決して一過性の「フロー」には還元できない固有性を持った作品として、濃密な情動と思考を喚起してくれるものであった。

しかし、テレビが総体として「フロー」を形成しているというウィリアムズの主張が一定の説得力を持つことも確かである。「では次の話題です」と言われ続けるままに、実質的な思考停止に陥り、事後には「テレビを見ていた」としか言えない。そうした経験をすることは少なからずある。この状況を引き起こすテレビの力をウィリアムズは「フロー」と呼んだのである。彼によれば、それは「消費することのできる情報と商品のフローであり、その内部でスピードと多様性、それに寄せ集めの要素が全体を組織化している」ものである（同書：152）。

テレビの時間は日がな一日、川の流れのように流れている。すでに70年代前半の段階で、それはなめらかで強力な「フロー」を形成するようにウィリアムズには感じられた。しかし、日本の70年代前半のテレビはまだ「フロー」一色ではなかったと筆者は考える。過去把持の道具としてのフィルムドキュメンタリーと別世界を構築するドラマがまだ堅固だったからである。ニュースやスポーツ中継のように、生放送で「今」を重ねていく「フロー」のテレビ番組が滔々^{とうとう}と流れる川の水だとすれば、ドラマやドキュメンタリーのような「ストック」のテレビ番組はそれに抗する岩であった。この岩は「今」の激流をはばんでよどみを作り、人々に思考の機会を与えていた。70年代前半の段階では、まだこの岩に存在

感があった。

しかし70年代後半に始まったVTRロケへの転換によって、岩の存在感は小さくなった。記録映像を用いた表現はありふれたものとなり、ニュースショーでは固有の価値を持つ「過去」というより、「少し古い今」を表象するものになっていった。またバラエティーでは、「ぶらり旅」の記録映像のように過去をも「フロー」として体験させるものが多くなった。過去把持によって思考を促すという記録映像の機能は縮小した。岩は水流に対してより抵抗の少ない石や砂になったのである。VTRロケへの転換とそれに伴う記録映像の使い方の変化によって、テレビの「フロー」化は大きく進展したと言える。ジョージ・オーウェルが『一九八四年』で描いたように、支配的体制が、人々が深く思考することを嫌うとすれば、VTRロケへの転換をもたらしたテクノロジーは支配的体制に資するものであった。

5 おわりに

本稿はテクノロジーの視点からラジオ・テレビのドキュメンタリー表現の変化を素描した。変化は次の3点である。①1930年代に誕生した可搬型録音機が、「今」の共有を基調とする生放送優位の放送のなかで、過去を反省的にまなざすラジオドキュメンタリーの制作を可能にしたこと。②60～70年代には、同時録音テクノロジーがテレビドキュメンタリーの制作技法を成熟させ、ジャーナリスティックで論証的な技法と、記録芸術と呼べるような高い美学的価値をそなえた技法が成立したこと。③70年代後半から80年代前半にかけて起こったフィルムロケからVTRロケへの転換が、テレビのなかの「ストック」としてのドキュメンタリーの性格を弱め、これを「フロー」のなかに埋没させていく方向に寄与したこと。3点ともこれまであまり指摘されなかったことである。

注

- 1) この経緯については大森（2017）に詳しい。
- 2) 映画が「映像芸術」を標榜することは音声の軽視と表裏になっている。映画研究における音声研究も奇妙なほど稀薄であり続けてきた。『「新」映画理論集成②』に収められている斉藤綾子の文章を参照されたい（岩本・武田・斉藤編1999：325-327）。
- 3) 『日本の素顔』のインタビューやナレーション量の経時的な変化については宮田が数量的に示している（宮田2021）。
- 4) テレビドキュメンタリー制作の領域で、2000年代以降顕著になったデジタル化の意味は、VTR化によって映像と音声が電気信号に変わったことの延長線上に捉えることができる。それはVTR化によって生じた技術的变化を徹底させるものであった。詳しくは宮田（2019）を参照されたい。

引用・参考文献

- Deleuze Gilles (1985) *CINEMA 2 L'IMAGE TEMPS*, Les Edition de Minuit, Paris (= 2006 宇野邦一, 石原陽一郎, 江澤健一郎, 大原理志, 岡村民夫訳『シネマ2＊時間イメージ』法政大学出版局)
- 石井登志夫 (1937) 「長崎局の録音放送」『放送』7月号, 51-52
- 岩本憲治・武田潔・斉藤綾子編 (1999) 『「新」映画理論集成②』フィルムアート社
- 是枝裕和 ([2012] 2016) 「工藤敏樹 語らない作家の語りを読み解く」NHK放送文化研究所編『テレビドキュメンタリーを創った人々』54-71
- 『工藤敏樹の本』を刊行する会編 (1995) 『工藤敏樹の本Ⅰ メモワール』『工藤敏樹の本Ⅱ フィルモグラフィ』非売品
- 宮田章 (2019) 「NHKドキュメンタリーの制作技法の中長期的な展開 ～主に技術環境の視点から～」『放送研究と調査』4月号, 2-29
- 宮田章 (2021) 「『日本の素顔』の制作技法 第3回 映画的技法からの離脱～全体の量的分析から～」『放送研究と調査』5月号, 2-25
- 宮田章 (2022) 「『日本の素顔』の制作技法 第5回 情報番組への傾斜～泰平ムードの中で～」『放送研究と調査』10月号, 38-67
- NHK編 (2001) 『20世紀放送史』
- 小倉一郎 (2002) 「放送人の証言No.19」放送人の会によるインタビュー集, 非売品
- 大森淳郎 (2017) 「シリーズ戦争とラジオ第2回 前線と銃後を結べ～戦時録音放送を聴く(後編)」『放送研究と調査』12月号, 2-23
- Orwell George (1949) *Nineteen Eighty-Four* (= 2009 高橋和久訳『一九八四年 [新訳版]』早川書房)
- Schütz Alfred ([1932, 1960] 1974) *DER SINNHAFTE AUFBAU DER SOZIALEN WELT : Eine Einleitung in der Verstehende Soziologie* (= 2006 佐藤嘉一訳『社会的世界の意味構成－理解社会学入門－』木鐸社)
- 友宗由美子, 原由美子 (2001) 「『時間最適化装置』としてのテレビ ～視聴態度と番組総バラエティー化の関係～」『放送研究と調査』11月号, 2-17
- Williams Raymond ([1974] 2001) *Television : Technology and Cultural Form*, Routledge (= 2020 木村茂雄, 山田雄三訳『テレビジョン－テクノロジーと文化の形成－』ミネルヴァ書房)



宮田 章 (みやた・あきら)

NHK放送文化研究所メディア研究部 チーフリード。1986年NHK入局，ディレクター，プロデューサーとしてドキュメンタリーや各種の教養番組を制作。2012年に放送文化研究所に異動，ラジオ・テレビドキュメンタリーの制作技法の移り変わりを，それを取り囲んでいたさまざまな社会的文脈と関連づけながら捉える研究を行っている。著書に『NHKドキュメンタリーの源流 それはラジオから始まった』地人館，2022年。