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～

メディア研究部　宮田　章

NHKのテレビドキュメンタリー（以下, TD）の制作技法は四つの技術的展開に大きな影響を受けている。①テレビ草創期に映像の収録媒体として16ミリフィルムを採用したこと，②1960年代末から70年代初頭にかけて同時録音技術が普及したこと，③70年代末から80年代前半にかけてフィルムロケからVTRロケへと転換したこと，④80年代半ば以降，制作プロセス全般でデジタル化が進展していったこと，がそれである。これらの技術的展開は，NHKにおけるすべてのTDの作り手が，10年を超えるスパンで依拠する技術環境を作り出し，それぞれの技術環境に適合的な制作技法を成立せしめたという意味で画期的であった。本稿は，1953年のテレビ本放送開始から2018年に至るNHKの主なTDの一覧図を示すとともに，主に技術環境の視点からその制作技法の中長期的な展開を記述する。得られた知見をもとに，60年を超えるNHKのTDの展開を4期に区分することができる。

1. はじめに

テレビドキュメンタリー（以下，TDと記す）の制作技法は時代の中で変化している。

本稿は，NHKテレビが本放送を開始した1953年から2018年に至るNHKの代表的なTDの一覧図を示すとともに，主に技術環境の視点からその制作技法の中長期的な展開を記述するものである。

TDの制作技法への言及は，これまで個々のTDの作り手や，個別のドキュメンタリー番組を対象にした研究の中で行われてきた。しかし，NHKのTD全体を視野に入れて，その制作技法の中長期的な展開に照準したものはなかった[1)]。TDというジャンルを具体的に特定できなかったために，ジャンル全体をとらえる視座を持ちにくかったからだと考える。

本稿の構成は下記のとおりである。

1. はじめに
2. TDを定義する
3. NHKのTDの一覧図を作成する
4. 技術環境と制作技法
5. おわりに

第2節では，これまでの議論に触れながらTDを定義するとともに，この定義をより緻密なものとするためにTDというジャンルを決定づける映像（ドキュメンタリー映像）を特定する。第3節では，ドキュメンタリー映像を含むテレビテクストの中で，NHK総合テレビのプライムタイムで1年以上放送された内容20分以上の主な定時番組を一覧図にして示す（10～11ページ）。

第4節ではNHKのTDの制作技法に大きな影響を与えたものとして，次の四つの技術的展開を指摘する。

1. 16ミリフィルムの採用（50年代のTD草創期）
2. 同時録音技術の普及(60年代後半～70年代初頭)
3. VTRロケへの転換（70年代末～ 80年代前半）
4. デジタル化の進展（80年代半ば以降）

もちろん技術環境は，TDの制作技法を規定する数ある要因の一つにすぎない。しかし，中長期的な展開を見るとき意外なほど有効な視点である。技術環境の視点から，1953年以来60年を超えるNHKのTDの制作技法の展開を下記のように時期区分することができる。今後のTD研究に役立つだろう。

①フィルム構成前期（1953～71）
②フィルム構成後期（1972～83）
③VTR構成前期（1984～2003）
④VTR構成後期（2004～）

なお，タイトルに掲げた「NHKドキュメンタリー」には当然ラジオドキュメンタリー（録音構成テクスト）も含まれるが，本稿ではTDに限定した。ラジオドキュメンタリーについては別稿で記述することにしたい。

※本稿では『日本の素顔』『NHKスペシャル』といったTDシリーズを「番組」，その中の1本1本，たとえば『日本の素顔　日本人と次郎長』を「テクスト」と呼ぶ。その所属する番組名が明らかな場合は，『日本人と次郎長』『奇病のかげに』など，番組名を省略する。所属するTDシリーズがなく，特集枠で放送された場合も『和賀郡和賀町』『乗船名簿AR-29』など，テクスト名のみを表記する。

2. TDを定義する

2-1　TDの定義

TDはドキュメンタリーの一種である。

ドキュメンタリーの定義は困難とされるが，しないわけにはいかない。これを定義しないかぎりTDを具体的に特定できず，TD研究はいつまでたっても，「これはTDだろう」という推測に基づいたものにしかならない。また，TD全体を俯瞰する議論，TDを主語にしてTDの外と関係させる議論がしにくい。

「ドキュメンタリーとは何か」という問いはこれまで多くの議論を発生させてきた。しかし，ドキュメンタリーは社会の木鐸（ぼくたく）であるべきだとか，署名性を持った個人の作品であるべきだとか，あるいはそうした作品性を排した客観的な事実の記録であるべきだといった議論は，ドキュメンタリーを定義するというよりも，その中で「あるべき」ドキュメンタリーを規定しようとするドキュメンタリー内の「べき論」である。「現実の創造的表現」（ジョン・グリアスン）[2]，「事実を積み重ねることの中で真実が見えてくるようにする」もの（亀井文夫）[3] というよく知られた議論も，ドキュメンタリーは「創造的」であるべき，「真実」に迫るべきという「べき論」を引きずっている。

こうした「べき論」は，作り手の制作指針，制作規範としては有用かもしれない。しかし，研究に用いる定義としては次の二つの理由から受け入れられない。第一に，たとえばグリアスンや亀井の定義を受け入れた場合，「創造的か否か」「真実が見えるか否か」といったことを誰がどうやって判断するのかという難問が発生するからである。第二に，社会の木鐸らしくないものや，作品性に乏しいものや，客観的な

記録とは言いにくいものや，創造的でないものや，真実を回避するものもドキュメンタリーとしたほうがより幅広い，より実りのあるドキュメンタリー研究ができると考えるからである。

1970年代から2000年代まで優れたTDの作り手であり続けた桜井均は「べき論」から離れてドキュメンタリーを定義している。桜井によれば，ドキュメンタリーとは「『自分たちがどのような世界に生きているか』を理解するための道具」である（桜井2005：vii）。私たちが生きているこの世界を「現実」と言い換えるなら，ドキュメンタリーとは現実を理解する道具ということになる。筆者はこの桜井の定義を，ドキュメンタリーを内容的に定義するものとして取り入れたい。

TDを研究対象として特定するには，ドキュメンタリーの内容的な定義から「べき論」を外したうえで，TDを外形的に識別できるものに依拠して限定するのが適当である。筆者は前稿でTDの外形的な要件を四つ示した（宮田2018：18）。

1. 映像と音声によって構成されたテレビテクストである
2. テレビドラマでない
3. 現場ロケによって特定の現実を切り取っている（スタジオ収録でない）
4. ロケ後に編集を行っている（生放送でない）

TDとは，内容的には現実を理解する道具であり，外形的にはロケと編集を行って制作される非ドラマのテレビテクストである。

筆者は，この定義がTDの唯一の定義だと主張するつもりはない。内容的には桜井の定義に従いたいが，外形的な定義は変わりうる。たとえば近年は，現場ロケで得られた映像ではなくCG等で構成されたテレビテクストが現実を理解する道具として用いられることも増えている。こうしたテクストをTDに含める定義もありうるだろう。しかし，日本でテレビ放送の開始とともに1950年代に誕生し，主に「ドキュメンタリー」と呼称されつつ現在（本稿執筆時：2018年）に至ったジャンルの展開を記述するには，前記の定義が有用である。

さらに本研究では，TDというジャンルを決定づける映像（ドキュメンタリー映像）を特定して，外形的な定義をより緻密なものとしたい。

2-2　ドキュメンタリー映像を特定する

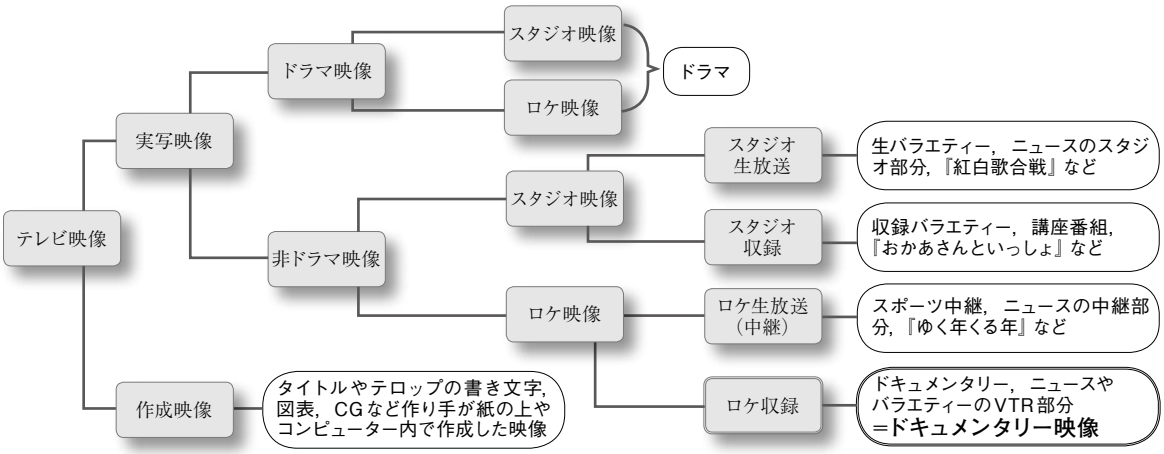
2-1に示したTDの定義を踏まえて，TDをTDたらしめるドキュメンタリー映像を，下記の①～④を満たす映像とする。

① テレビ放送される実写映像である
② 非ドラマ映像である
③ ロケ映像である
④ 編集を前提とした収録映像である（生放送でない）

図1は，種々のテレビ映像の中にドキュメンタリー映像を位置づけたものである。この図に即して他のテレビ映像からドキュメンタリー映像を切り出してみよう。

まずテレビ映像は，実写映像と作成映像に分かれる。実写映像の被写体は，作り手とは直接の関係なしに現実世界に存在する無数の事物・人物である。一方，作成映像の被写体は，作り手が紙の上やコンピューター内（サイバー空間）に作成（創造）したものである。タイトルやテロップなどの書き文字，統計的な図表，CGで作成したさまざまな映像等が作成

図１　テレビ映像の中のドキュメンタリー映像



映像である。

実写映像の被写体は，紙の上やサイバー空間には収まらない物理的実体を現実世界の中で有している。ドラマなどで用いられるセットは作り手が作成したものであるが，紙の上やサイバー空間には収まらない物理的実体を持つから，これを被写体とする映像は実写映像である。一方，作成映像の被写体は紙やサイバー空間など特定の媒体の中でしか存在できない。

作成映像のうち，タイトルやテロップの書き文字は，ほとんどすべてのテレビテクストに含まれている。統計的な図表もさまざまなテレビテクストの中に登場する。ほとんど作成映像だけで構成されるテレビテクストもある。古くはセル画，今はCGによって構成されるアニメーションテクストがそれである。かつてのアニメーションテクストは，『オバケのQ太郎』（TBS，1965～67など）や『ひみつのアッコちゃん』（NET，1969～70）のように子ども向けドラマが多かったが，80年代半ば以降は『NHKスペシャル　驚異の小宇宙人体』（1989），『NHKスペシャル　生命40億年はるかな旅』（1994～95）のように，現実に被写体をとらえることが困難な領域を，CGアニメーションによって可視化した情報性の高いテクストも作られるようになった。

作成映像を主体とするテレビテクストは年々増えつつあると思われるが，それでも，現状のテレビテクストの大半は実写映像が主体である。TDをTDたらしめるドキュメンタリー映像も，作成映像ではなく実写映像の一種である。

実写映像は大きくドラマ映像と非ドラマ映像とに分かれる。両者を分かつのは，その映像が映し出す具体的な事物・人物が，作り手によって別の具体的な事物・人物に見立てられているか否かである（宮田2018：18）。人物で言えば，その人物が配役（キャスティング）されているか否かで分けるのである。役柄（たとえば大河ドラマ『西郷どん』の西郷隆盛）と，それを演じる者（鈴木亮平）との多重性を，作り手がテロップ表示等で認めている映像がドラマ映像であり，そうした多重性を認めない映像（鈴木亮平は鈴木亮平）が非ドラマ映像である。TDをTDたらしめる映像はもちろん非ド

ラマ映像である。

次に非ドラマ映像は，その映像が取得される場所によって，スタジオ映像とロケ映像に二分される。さらに，この2種の映像は放送形態によってそれぞれ細分される。取得と同時に生放送される映像と，フィルムやビデオテープなどの媒体に収録され，編集を経て完プロ再生[4]の形で放送される映像である。

まず非ドラマのスタジオ映像から見てみよう。スタジオ映像の生放送番組には，生のバラエティー番組や，ニュースのスタジオ部分などがある。『紅白歌合戦』は代表的なスタジオ生放送番組である。スタジオで収録され，編集を経た映像で構成される主な番組には，収録バラエティー，演芸番組，講座番組等がある。『おかあさんといっしょ』（1959 ～）は代表的なスタジオ収録番組である。

次に非ドラマのロケ映像を説明しよう。この映像も生放送されるものと，収録，編集を経て放送されるものとに分かれる。生放送されるロケ映像は中継映像と呼ばれる。ニュースの中継部分，野球やサッカー，オリンピックなどのスポーツ中継，国会中継や劇場中継などは中継映像によって構成されている。一方，非ドラマのロケ映像のうち，生放送ではない映像（収録映像）で構成されるのがTDである。バラエティーやニュースの中に含まれる，いわゆる「VTR部分」もこの映像で構成されている。TDというジャンルを決定づける映像，すなわちドキュメンタリー映像とは，非ドラマのロケ映像で，編集を前提として収録される実写映像のことである。

ドキュメンタリー映像がテクスト全体に占める時間的分量の比率を「ドキュメンタリー度」とすると，ドキュメンタリー度100％のTDは意外に少ない。50年代のTDはすでに，タイトルやテロップの書き文字，図表などの作成映像を含んでいる。また，80年代半ば以降は，スタジオベースVTRインサートの形式をとる番組が増加しており，『クローズアップ現代』（1993～，2016年より『クローズアップ現代+』）のような番組では，ドキュメンタリー映像の分量はスタジオ映像の分量によって大きく侵蝕される。近年では，CGを主体とする作成映像によってドキュメンタリー映像が侵蝕される状況が進行していると考えられる。

本研究では，これらドキュメンタリー度が低いテクストもパーシャルなTDとして研究対象に含める。ドキュメンタリー映像の比率が高いテクストに本来的な関心があるが，この映像の比率が50％や30％程度のテクストも視野に入れたい。80年代半ば以降，NHKのTDの中でドキュメンタリー度が低下しているとしたら，それは興味深い現象である。

2-3　ドキュメンタリー映像の特徴

他の非ドラマのテレビ映像に比べて，ドキュメンタリー映像には際立った特徴がある。多様な時間と場所を表象できるという特徴である。

スタジオ生放送と中継の映像は，いずれもスタジオや中継現場という限られた「ここ」の現在進行形のありさまを「今」伝えるものである。テレビの最大の特徴とされる同時性，即時性は，対象世界を「今ここ」に限定することと引き換えに成立している。

スタジオ収録番組の映像も，スタジオという「ここ」に限定される。生放送ではないから「今」には限定されないが，近い過去に流れた短い時間の中に限定される。その長さはスタジオ収録にかかった分量（放送尺の倍以上収

録することは少ない）を出ることはない。

これらに対してドキュメンタリー映像は，現実世界のさまざまな場所のさまざまな時間を切り取ってきたものである。それはこの世界に流れる時間をカット尺の分だけ，空間をカメラフレームの分だけ切り取った「その時その場」の表象である。視聴者はドキュメンタリー映像から，現在進行形の「今」ではない多様な時間，一つの「ここ」ではない多様な空間，そしてテレビを見ている「私」とは時空を異にする多様な人々を知ることができる。

テレビが，生放送の同時性，即時性を大きな特徴とするメディアであることは多くの論者が指摘してきたとおりである。しかし，テレビがそのはじめから，同時性，即時性によらない非ドラマのロケ映像（ドキュメンタリー映像）をその中に含んできたこともまた事実である。NHKがテレビの本放送を始めた1953年2月1日，ドキュメンタリー映像を編集したフィルムテクストが『映画』と題されて午後3時から30分間放送されている[5)]。放送と同期する「今」とは異なる多様な時間に，多様な場所に足を運んでロケを行い，世界の多様なありさまを映像にとらえて編集し，放送するテレビテクストがこのとき以来ずっと存続している。これがNHKのTDである。

3. NHKのTDの一覧図を作成する

この節では，1953年から2018年に至るNHKの主なTDの一覧図を示す。

同様の試みには本稿以前に丹羽美之のものがある（丹羽2011：16-19）。丹羽が作成した「系譜図」は「厳密な意味でのドキュメンタリー番組にとどまらず，スタジオ展開のニュースショー，ワイドショー，教養番組も含めて幅広く掲載した」ものである（丹羽2011：15）。網羅的で有用だが，TD研究に用いるものとしては広汎すぎる感がある。本稿では，前節のようにTDを定義し，そのうえで3-1に示すように放送波，放送時間等を限定して記載番組を絞った。さらに3-2に示すように，各番組が取材対象とした現実の領域（題材領域）別に経年的な展開が見えるようにした。

3-1　一覧図にどんなTDを記すか

1953年から2018年まで，NHKでは膨大な数のTDテクストが制作され，放送されている。そのすべてを捕捉することはできないし，その必要もないだろう。10～11ページにNHKのTDの展開を概観できる図を提示した（**図2**）。

筆者は一覧図に示すTDの要件を次のように定めた。

1. NHK総合テレビで全国放送されたTDシリーズ（ドキュメンタリー番組）である
2. 夜7時から11時までのいわゆるプライムタイムに放送されたものである（10時55分開始等のものを含む）
3. ウィークリー以上の定時番組として1年以上継続したものである
4. 放送時間が20分以上である
5. スタジオベースでない

要件1～4を定めたのは，これらの要件を満たすTDは，そうでないTDより多くの視聴者に恵まれた可能性が大きく，NHKのTDとして代表性が高いと考えたからである。もちろん，プライムタイム以外に放送されたTD，教育テレビやBSで放送されたTD，隔週やマンスリー，

特集枠で放送されたTD，また放送尺が20分未満のTDの中にも，重要なもの，優れたものが多々含まれていることは承知している。特集として単独で放送されたものには多くの視聴者に恵まれたものもあるが，誌面の煩雑を避けるため強いて割愛した。ただこの図にはないTDにも，必要に応じて言及したい。

最後の要件5（スタジオベースでないもの）は徹底されていない。本研究の本来的な関心はドキュメンタリー映像の比率が高いTDにあり，スタジオ映像が入ることによってその比率が下がるスタジオベースのTDへの関心は，そこから派生するものである。原則として，スタジオベースのパーシャルなTDは図示しなかった。

ただし例外として『おはようジャーナル』（1984～91），『クローズアップ現代』（1993～），『プロジェクトX　挑戦者たち』（2000～05），『鶴瓶の家族に乾杯』（定時番組として1997～）などを図に破線囲みで示した（オールロケ番組は実線囲み）。いずれも視聴者から大きな反響を得た番組であり，80年代以降のTDの展開を考えるうえで重要だと考えたからである。また，『ニュースセンター9時』（1974～88）について補記した。この画期的なニュースショーは多くのドキュメンタリー映像を含み，TDの制作技法にも大きな影響を与えたと考えるからである（4-1-2参照）。

なお『NHK特集』（1976～89）や『NHKスペシャル』（1989～）には，スタジオベースのテクストが多数混在するが，実線と破線を同一の場所に示すことはできないので，この図上では実線のTD，すなわちスタジオベースでないTDとして示した。便宜的な表示である。

3-2 時系列と題材領域

図2に示した各番組の放送期間等は『NHK年鑑』に依拠している。図の横軸は1953年から2018年に至る時系列であり，縦軸は各番組が取材対象とした現実の領域（題材領域）による。

TDはそれが扱う題材領域によって，政治や経済情報を扱うTD（政治・経済モノ），科学技術について紹介したり，「科学の眼」でさまざまな事象を分析したりするTD（科学モノ），社会問題や事件・事故を扱うTD（社会モノ），人間を描こうとするTD（人モノ），地域や特定の場所を描こうとするTD（紀行モノ，場所モノ），自然の驚異や魅力を描こうとするTD（自然モノ）などに分けられる。おおむね図の上部にあるほど抽象性の高い題材（政治・経済，科学，社会）であり，下部にあるほど具象性の高い題材（人間，場所，自然）である。抽象的な題材領域は言語と親和性が高く，具象的な題材領域は映像と親和性が高い。

なお『NHK特集』『NHKスペシャル』は，図に示したよりも広い題材領域を持つが，視認性を考慮して社会モノを中心とした題材領域とした。やはり便宜的な表示として理解されたい。

図の下部には，NHKのTDの展開に根底的な影響を与えたと考えられる放送技術，番組制作技術の展開を記した。さらに最下部では，これらの技術的展開が形成した技術環境の視点から，1953～2018年を4期に区分した。次節でこれらを詳説する。

4. 技術環境と制作技法

本研究で言う技術環境とは，TD制作を取り巻く包括的な技術状況のことである。その主

な構成要素は，アナログ，デジタルなど放送送出のありよう，カメラや録音機や編集機など映像・音声の取得や編集に用いる機材のありよう，フィルムやビデオテープなど収録媒体のありよう，そして，これらの要素に関わる人的スタッフのありようである。

この節では，NHKのTDの制作技法が，その草創期から現在までに起こった四つの技術的展開に大きな影響を受けていることを指摘し（4-1），それらの技術的展開が形成した技術環境の視点から1953年から2018年までのNHKのTDの展開を4期に区分する（4-2）。そのうえで，各期の概要を一覧図に即して示す（4-3）。

4-1　四つの技術的展開と制作技法

テレビの放送技術，番組制作技術について純技術的な視点からの先行研究は数多い。また，特定の技術と特定の制作技法の関連に注目した研究も散見される。しかし日本において，技術とTDの制作技法との関連を通時的，体系的に研究したものは見当たらない。TDの制作技法の中長期的な展開を解明するという問題意識が，これまでなかったためであろう。

筆者はNHKのTDの制作技法に，下記の四つの技術的展開が大きな影響を与えたと考える。

1. テレビ草創期に，ドキュメンタリー映像の収録媒体として16ミリフィルムが採用されたこと（16ミリフィルムの採用）
2. 1960年代末から70年代初頭にかけて，ロケ現場で生じる映像と音声を同時収録する技術が普及したこと（同時録音技術の普及）
3. 70年代末から80年代前半にかけて，収録媒体が16ミリフィルムからビデオテープに転換したこと（VTRロケへの転換）
4. 80年代半ば以降，ロケから放送送出に至る制作過程の包括的なデジタル化が進展していったこと（デジタル化の進展）

これら四つの技術的展開は，その技術の登場以降，NHKにおけるすべてのTDの作り手が，10年を超えるスパンで依拠する技術環境を作り出し，それぞれの技術環境に適合的な制作技法を成立せしめたという意味で画期的であった。これらの技術的展開に着目することによって，1953年以来60年を超えるNHKのTDの展開を巨視的な観点から分節することができる。

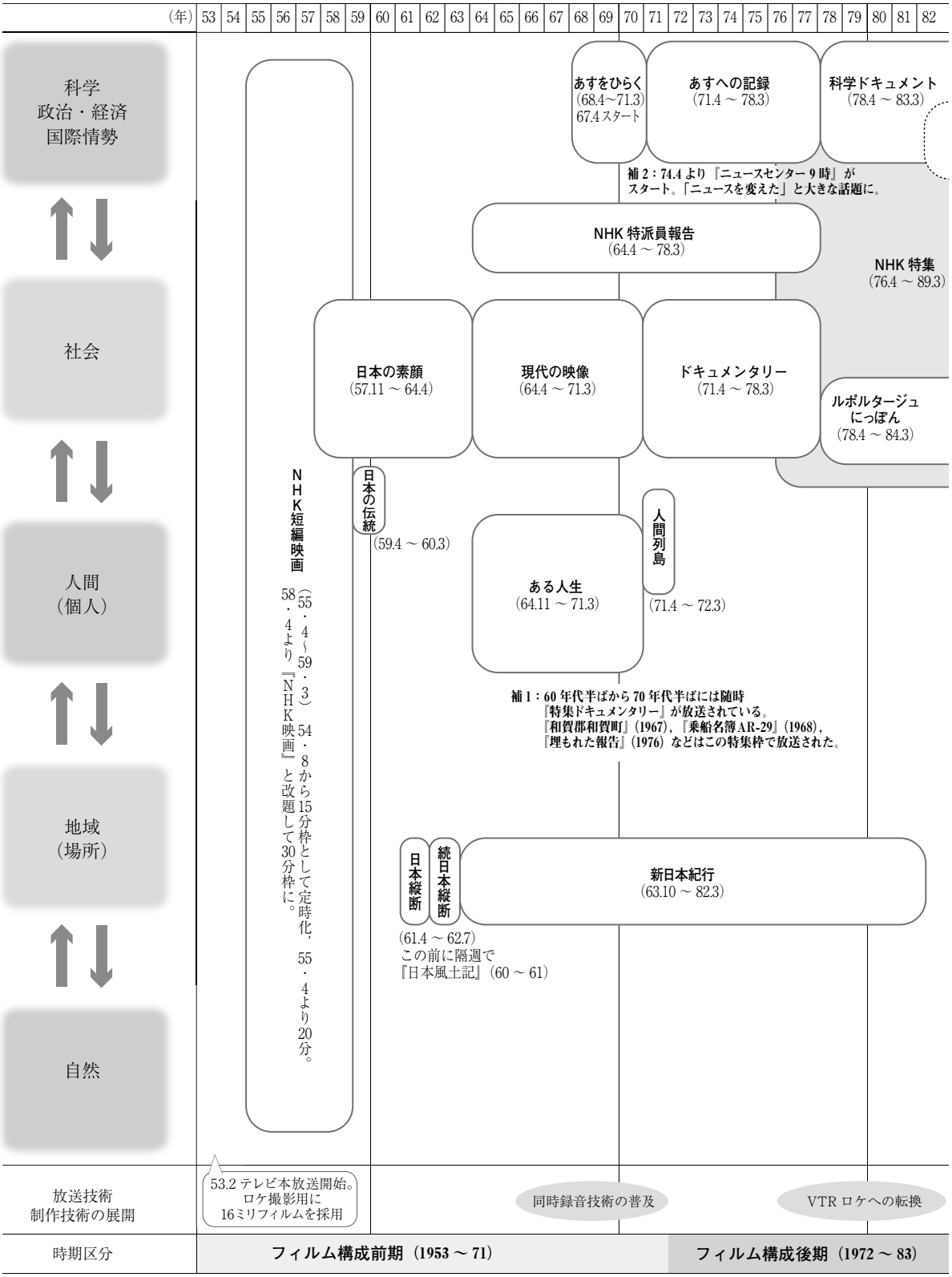
以下，順に説明しよう。

4-1-1　16ミリフィルムの採用

テレビ放送の草創期，NHKの最初のTDの作り手たちは，ドキュメンタリー映像の収録媒体として16ミリフィルムを選択し，16ミリフィルムカメラを用いてロケを始めた。TDの映像は，35ミリフィルムを用いる劇場用映画の映像とも，また，基本的にフィルムを用いないテレビの他のジャンルの映像とも異なるものとして出発している。

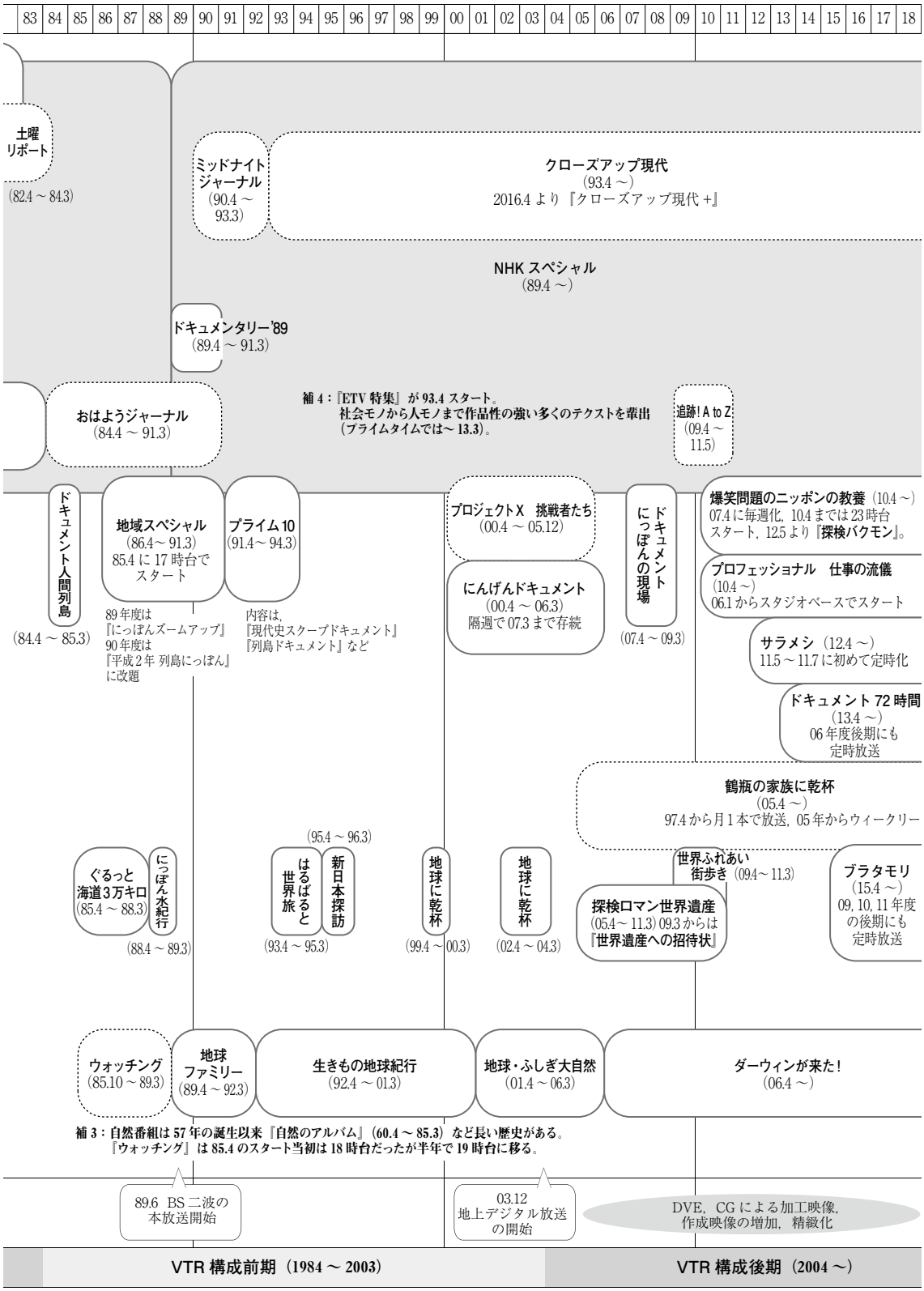
1952年当時，大手ニュース映画会社，日本映画新社の制作本部長を務めていた大峯昇の回想によると，この年の夏，NHKの幹部が来訪し，「ラジオ育ちでは見当がつかないから映像の方を教えてもらいたい」とテレビ放送への助力を求められたという（NHK総合放送文化研究所 番組研究班1978[6]）。大峯の推薦でまず二人のフィルムカメラマン（田畑雅，三木武）と一人のフィルム編集者（佐々木収造）が，53年の夏までにNHK入りした。いずれもニュース映画，文化映画の作り手としてキャリアを積

図２　NHKのテレビドキュメンタリーの展開



総合テレビで夜7時から11時までの間に放送（10時55分開始等のものを含む）され，1年以上継続した内容20分以上の定時ドキュメンタリー番組（ウィークリー以上）。実線囲みはオールロケ，破線囲みはスタジオベースの番組である。図の横軸は1953年から現在に至る時系列で，縦軸は各番組が取材対象とした現実の領域による。おおむね図の上部ほど抽象性の高い題材（政治，経済，社会）であり，下部ほど具象性の高い題材（個人，地域，自然）である。なお，視認性を考慮して『NHK特集』と『NHKスペシャル』には枠内に薄いアミをかけた。

（筆者作成）


83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 00 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12 13 14 15 16 17 18
土曜リポート
（82.4 ～ 84.3）
ミッドナイトジャーナル（90.4 ～ 93.3）
クローズアップ現代（93.4 ～）
2016.4 より『クローズアップ現代 +』
NHK スペシャル（89.4 ～）
ドキュメンタリー'89（89.4 ～ 91.3）
おはようジャーナル（84.4 ～ 91.3）
補 4：『ETV 特集』が 93.4 スタート。
社会モノから人モノまで作品性の強い多くのテクストを輩出
（プライムタイムでは～ 13.3）。
追跡！A to Z（09.4 ～ 11.5）
ドキュメント人間列島
（84.4 ～ 85.3）
地域スペシャル（86.4～ 91.3）
85.4 に 17 時台でスタート
89 年度は『にっぽんズームアップ』
90 年度は『平成 2 年 列島にっぽん』に改題
プライム 10（91.4～ 94.3）
内容は，『現代史スクープドキュメント』『列島ドキュメント』など
プロジェクト X　挑戦者たち（00.4 ～ 05.12）
にんげんドキュメント（00.4 ～ 06.3）
隔週で 07.3 まで存続
ドキュメント にっぽんの現場
（07.4 ～ 09.3）
爆笑問題のニッポンの教養（10.4 ～）
07.4 に毎週化，10.4 までは 23 時台スタート，12.5 より『探検バクモン』。
プロフェッショナル　仕事の流儀（10.4 ～）
06.1 からスタジオベースでスタート
サラメシ（12.4 ～）
11.5 ～ 11.7 に初めて定時化
ドキュメント 72 時間（13.4 ～）
06 年度後期にも定時放送
鶴瓶の家族に乾杯（05.4 ～）
97.4 から月 1 本で放送，05 年からウィークリー
ぐるっと海道 3 万キロ（85.4 ～ 88.3）
にっぽん水紀行
（88.4 ～ 89.3）
（95.4 ～ 96.3）
はるばると世界旅
新日本探訪
（93.4 ～ 95.3）
地球に乾杯
（99.4 ～ 00.3）
地球に乾杯
（02.4 ～ 04.3）
世界ふれあい街歩き（09.4～ 11.3）
探検ロマン世界遺産（05.4～ 11.3）09.3 からは『世界遺産への招待状』
ブラタモリ（15.4 ～）
09, 10, 11 年度の後期にも定時放送
ウォッチング（85.10 ～ 89.3）
地球ファミリー（89.4 ～ 92.3）
生きもの地球紀行（92.4 ～ 01.3）
地球・ふしぎ大自然（01.4 ～ 06.3）
ダーウィンが来た！（06.4 ～）
補 3：自然番組は 57 年の誕生以来『自然のアルバム』（60.4 ～ 85.3）など長い歴史がある。
『ウォッチング』は 85.4 のスタート当初は 18 時台だったが半年で 19 時台に移る。
89.6　BS 二波の本放送開始
03.12 地上デジタル放送の開始
DVE，CG による加工映像，作成映像の増加，精緻化
VTR 構成前期（1984 ～ 2003）
VTR 構成後期（2004 ～）

んできた映画人である。大峯自身も53年10月，部長待遇でNHK入りした。着任したのは，この年の7月に新設されたばかりのテレビジョン局映画部[7]であった。

ロケ映像の収録媒体として16ミリフィルムを用いることは大峯の進言で決まったとされる。当時，ニュース映画，文化映画を含む劇場用映画は35ミリフィルムを用いており，映画人の間では16ミリフィルムはアマチュア用という意識が強かった。しかし，大峯は取材の機動性や35ミリフィルムと比べれば安価であることなどを挙げて，NHKの幹部や技術陣を説得し16ミリフィルムの採用に踏み切らせた（NHK総合放送文化研究所 番組研究班1978および「NHK報道の記録」刊行委員会1988：188）。

大峯や田畑や三木，佐々木などテレビジョン局映画部の職員が主な担い手となって制作されたのが，『NHK短編映画』（1954～59）である。この番組こそ，16ミリフィルムの映像で構成されたNHK最初の定時テレビドキュメンタリー番組である。

NHKアーカイブスに残っているこの番組のテクストの多くは，**図3**のように「NHKテレビジョン映画」と記されたタイトルから始まっている。このタイトルは『NHK短編映画』のみならず，特集番組『山の分校の記録』（1959，1960）などでも表示されており，少なくとも60年ごろまで，「テレビジョン映画」は個々の番組名を超えたジャンルの名称であったと考えられる。つまりNHKでは「テレビドキュメンタリー」に先行あるいは並行するジャンル名として，「テレビジョン映画」という呼称が用いられていたのである。

図3 「NHKテレビジョン映画」のタイトル

初期のテレビは基本的に生放送であった。テレビ技術の核心は，被写体の情報（映像と音声）を取得と同時に電気信号に変換し，即時的に電波に乗せて，広範囲に伝達（放送）することである。一方，フィルム映像は光学信号であり，これを直接電波に乗せることは不可能である。フィルム映像を放送するには，撮影済みフィルムを現像のうえ，光学信号を電気信号に変換する技術的操作（テレシネ）を経なければならない。テレビの世界では即時的に電波に乗せられる電気信号こそが標準語であって，フィルム映像の光学信号はいわば方言である。

もちろん，被写体を即時的に電気信号に変換できるカメラ（テレビカメラ）を多様なロケ現場に持っていき，自在に撮影・収録することができれば，フィルムカメラを用いる必要はなかった。しかし，当時のテレビカメラは機動性に欠けるうえ，撮影した映像を電気信号として収録できるビデオテープとその収録機（VTR）は1958年まで日本に存在しなかった（ソニー編1996：108）[8]。58年以降はスタジオの映像をビデオテープに収録できるようになったが，当時2インチ幅だったビデオテープは1本が当時のサラリーマンの年収に匹敵するほど高価であった（NHK編2008：13）。収録機であるVTRはその100倍以上も高価で，大きさも「タ

ンス二棹」分あったから，これをロケに持っていくことはありえなかった。

ソニーが映像と音声を2分の1インチ幅のビデオテープに収録する比較的安価なVTR一体型のテレビカメラを開発したのは1981年であり，このカメラで撮影したビデオテープを簡便に編集できる編集機が登場したのは1983年である（ソニー編1996：196）。フィルム映像という「方言」の世界は53年からおよそ30年にわたってNHKテレビの中で存続し，TDという表現形式の技術的な基盤となった。

4-1-2　同時録音技術の普及

16ミリフィルムカメラは35ミリフィルムカメラよりはるかに身軽なロケ撮影を可能にした。しかしその映像は，通常のテレビ映像ではありえない大きな問題を抱えていた。カメラが回っている間は録音が難しく，ロケ現場で得られる映像と音声が時間的に同期しないという問題である。

テレビの生放送では，ニュースを読むアナウンサーの口の動きと音声は必ず同期する（リップシンクロ）。これはスタジオのテレビカメラとマイクが，映像と音声をそれぞれ同時に電気信号に変換して電波に乗せているからである。これに対して『日本の素顔』（1957～64）など1960年代半ばまでのTDでは，インタビューの音声と，話している人物の口の動きは一致しないことが普通である。

リップシンクロしない原因は，フィルムカメラから発生するカメラノイズにあった。この時期の主流機種であったフィルモ（**写真1**），アリフレックス16ST（**写真2**）では，駆動部から発生するカメラノイズが大きく，カメラが回っている間の録音は困難だった。

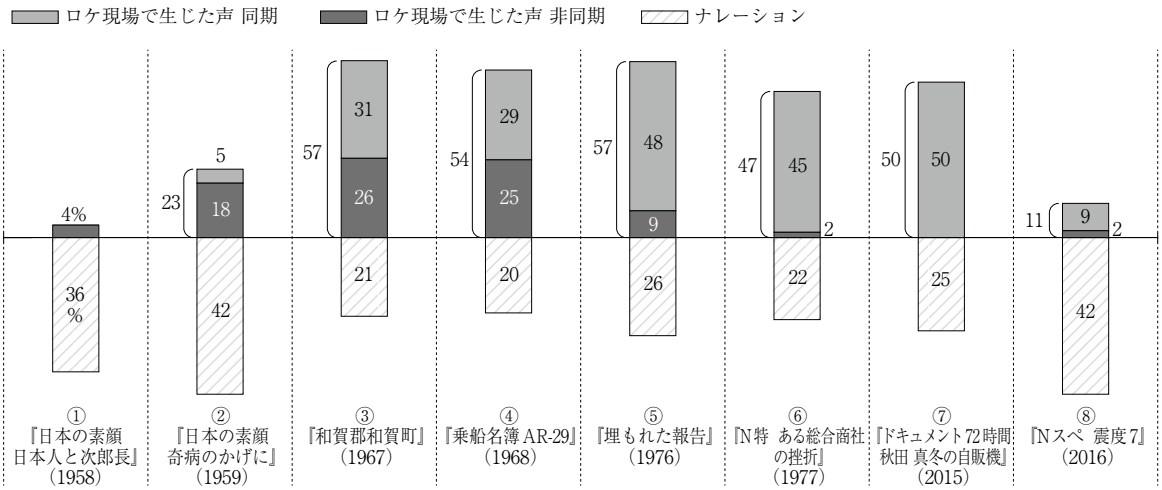
写真1　フィルモ

写真2　アリフレックス16ST

図4はNHKのTDから聞こえる人の声（言語音声）に着目して，歴代のテクストを分析したものである。上に伸びる棒グラフがロケ現場で得られた人の声の時間的分量を示し，下に伸びる棒グラフは編集時に作り手によって付加されたナレーションの時間的分量を示している。

図4－①を見ると，『日本の素顔　日本人と次郎長』（1958）を構成している声はほとんど作り手（アナウンサー）のナレーションであることがわかる。ロケ現場で取得した被取材者の声はわずか（テクスト尺の4%）である。同じ『日本の素顔』でも『奇病のかげに』（1959）は，ロケ現場で得た声がテクスト尺の23%を占める

図4　NHKドキュメンタリーの言語音声の構成



が，ナレーションは42%を占め，その優位は動かない（図4－②）。程度の差はあれ『日本の素顔』など60年代半ばまでのTDテクストの多くは，ナレーションがロケ現場で取得した声を量的に上回るのである。その大きな原因は，前記のカメラを用いた場合，映像と音声の同時収録（同時録音）が不可能だったことにある。

同時録音を可能にするための技術的なアプローチは二つの方向からなされている。両者とも，カメラノイズが極力小さなカメラを開発するという点は同じであるが，そこから二つの方式に分かれた。一つは映像と音声を，同一のフィルムに収録しようとする方式（シングル方式）であり，もう一つは，映像をカメラによってフィルムに，音声を録音機によって磁気テープに同時収録しようとする方式（ダブル方式）である[9]。

まずシングル方式から説明しよう。

すでに50年代半ばからシングル方式の同時録音カメラは存在した。「オリコン」と呼ばれた機種である。このカメラは金属製の箱（ブリンプ）でカメラの駆動部を覆ってカメラノイズを抑え，フィルムの端に磁性体を塗布して音声を磁気収録するものであった[10]。しかしこのオリコンは，機動性，操作性に難があったため，その用途は主に国会取材やニュースの記者会見など屋内でのインタビュー取材に限られた。TDの領域では必ずしも普及しなかったのである。ただし，被取材者の声を重視した『ある人生』（1964～71）では，機動性，操作性の難を押して，67年ごろまでオリコンを用いた現場音声の収録が行われた（〈ある人生〉制作スタッフ1965：37-39，相田2003：80）。

その後，シングル方式のフィルムカメラは軽量かつカメラノイズが小さい「キヤノン・サウンドスクーピック」という機種が開発され，70年ごろからニュース取材で活躍した。しかしこのカメラでは，完全なノイズレスと，完全な映像と音声の同期とが達成されなかったこともあり[11]，長尺のTD制作では普及しなかった。TDの領域では67年ごろからノイズレスカメラと録音機を併用することで，完全な同期を達成するダブル方式が主流になっていたのである。

写真３　エクレール NPR

写真４　ナグラⅢ型録音機

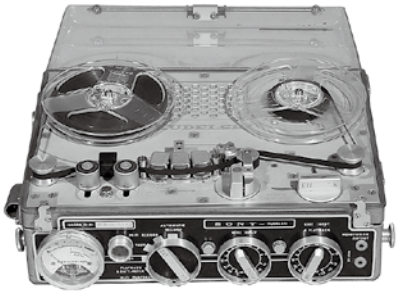
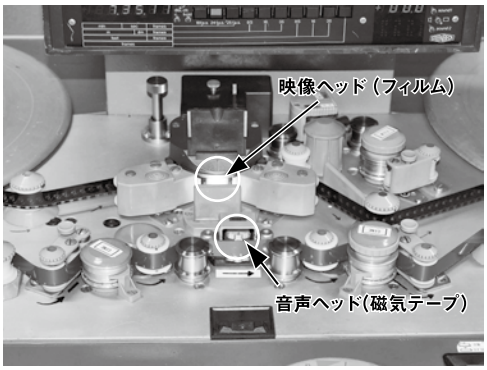


写真５　スティーンベック編集機：全体

写真６　スティーンベック編集機：部分



ダブル方式について説明しよう。

60年代半ばから軽量ノイズレスのフィルムカメラであるエクレールNPR（**写真3**），アリフレックスBLが出現し，さらに66年には，映像と音声の収録のタイミングを正確に一致させることのできる録音機（商品名から「ナグラ」と呼ばれた：**写真4**）が登場した。両者を併用することによって完全な同時録音が可能となり[12]，70年代初頭までにNHKのTD制作現場に普及した。

このダブル方式では，ロケ現場においてカメラマンと音声マンが，結線することなく別々に動いて，映像をフィルムに，音声を磁気テープ[13]に収録する。ロケ後の編集作業も，フィルム（映像）と，磁気テープ（音声）とを並行して走らせることのできるダブル方式の編集機（製造社名から「スティーンベック」または「スタインベック」と呼ばれた：**写真5・6**）によって行われた。

映画がサイレントからトーキーになったときに匹敵すると言うとやや大げさかもしれないが，同時録音技術の普及はTDおよびニュース番組の制作技法に大きなインパクトを与えた。第一に，ロケ現場で生じる音声（現場音声，実音とも呼ぶ）を自在に用いられるようになったことによって「その時その場」の再現性が著しく増し，臨場感が高まった。第二に，これまで映像になりにくいとされていた言語的・抽象的な題材領域が大きくひらけた。ロケ現場の人物が映像と同期する明瞭な声を持ったからである。リップシンクロによって，ほかならぬその人がそのことを話していることを明示できるようになり，ロケ現場で生じる声は格段に証拠

性，証言性を増した。

ダブル方式の同時録音技術が普及を始めた60年代末，ロケ現場で得られる声を駆使して豊か，かつ，巧みな音声表現を行った傑作群が生まれている。

1967年に制作・放送された『和賀郡和賀町』（日本テレビ技術賞の撮影賞・録音賞受賞）は，同時録音によって得られた同期音声と非同期音声が巧みに織り交ぜられたテクストである。ディレクターを務めた工藤敏樹は，戦時中の体験などを語る証言性の強い声はしっかりリップシンクロさせる一方，地域やそこに生きる人々の質感を描くシーンでは，非同期音声（声の主の顔が見えない声）を多用している。テクスト全体では，ロケ現場で生じた被取材者の声（57%）が，作り手のナレーション（21%）を大きく上回り，ロケ現場で生じた声の中では，同期音（31%）と非同期音（26%）の分量がほぼ拮抗する（図4－③）。一見平穏そうに見える東北の田舎町の現在と過去，そして人々が抱くさまざまな思いがポリフォニック（多声的）に伝わってくるダブル方式ならではの傑作である。

1968年に制作・放送された『乗船名簿AR-29』（日本テレビ技術賞の撮影賞・録音賞，および芸術祭奨励賞受賞）は，ブラジルへ向かう移民船に夢を持って乗り込んだ人々，夢破れて日本への帰りの船に乗り込んでくる人々のリアルな姿と声を通して，さまざまなことを感じさせてくれる。ディレクターを務めた相田洋はほぼ同時録音に徹して「その時その場」の臨場感を追求しているように見えるが，ロケ現場で得られたひとつながりの声に複数カットの映像をかぶせる「画（え）かぶせ」，一つの映像にその現場とは別の現場で録（と）った声を挿入する「音インサート」の編集技法を随所で駆使している。『和賀郡和賀町』と同様，ロケ現場で生じた声（54%）がナレーション（20%）を大きく上回り，同期音（29%）と非同期音（25%）の分量は拮抗する（図4－④）。

ダブル方式は，作り手が1カット1カット，映像と音声の相性をきめ細かく吟味しながら，両者を同期させることも，させないこともできる。一方，同一のフィルムに映像と音声を記録するシングル方式は，初期設定として映像と音声が同期していて，非同期で現場音声を用いることは困難である[14]。この意味ではダブル方式のほうがシングル方式より多彩な現実表現に開かれた技術であった[15]。

1970年代半ばになると，同時録音技術はニュース番組や報道的なTDを変えていく。ニュースは政治・経済や複雑な社会問題など，言語的・抽象的な題材を広く取り扱うが，同時録音技術は，言語的・抽象的な領域の当事者が自分の声で語ることを可能にしてニュースを革新した。本格的なニュースショーの先駆けとなった『ニュースセンター9時』（1974～88，以下『NC9』）の技術的基盤は同時録音技術である。

スタジオでアナウンサーが粛々とニュース原稿を読み上げる印象が強かったそれまでのニュースに対して，『NC9』は「現場主義」「当事者主義」を掲げた（NC9制作者グループ1977a：42）。その具体的な表れは，ロケ現場で生じる被取材者の声，さらには，取材する記者やディレクターの声（現場リポート）の大胆な採用である。この技法が同時録音技術なしにはありえないことは説明するまでもないだろう。初期の『NC9』がシングル方式ではなく「手間はかかるが画と音を分けて自由に編集できる」ダブル方式を採用していたことは，『放送

文化』77年8月号の記事に見える（NC9制作者グループ1977b：42）。

『NC9』が先鞭をつけた現場リポートが長尺のTDにおいて発展したのが，取材者を画面に登場させ，ロケ現場で語らせながら真相に迫っていく調査報道の技法である。70年代後半には『埋もれた報告～熊本県公文書の語る水俣病～』（1976年，芸術祭大賞受賞）や，政治・経済領域を開拓した画期的なTDとされる（NHK編2001：101）『NHK特集　ある総合商社の挫折』（1977年，新聞協会賞受賞）など，調査報道の話題作が現れた。いずれも取材者が顔出しで語りながら，問題の鍵を握る人物を追い，その証言を求めていくテクストである。

『埋もれた報告』は，水俣病が社会問題として最初に顕在化した1959年に，企業や行政が責任を回避し，被害を放置した経緯を大治浩之輔記者が明らかにしていく。口の重い当時の関係者から情報を得ていく粘り強いインタビューの様子が活写されており，声の分量を見るとロケ現場での大治記者と被取材者のやりとり（57％）が，ナレーション（26％）を大きく上回る。ナレーションもその約7割が大治記者の現場感を帯びた語りである（図4－⑤）。

『ある総合商社の挫折』は，業界9位の総合商社が，海外で行った巨額融資をきっかけに破綻していった経緯を突き止めていくテクストである。『埋もれた報告』と同様，インタビューを中心としたロケ現場の声（47％）がナレーション（22％）を上回る（図4－⑥）。

なお，60年代末の工藤や相田のテクストとは違って，この二つのテクストのロケ現場で生じる声は，ほとんど映像と同期しており，非同期音の割合は1割に満たない。取材者，被取材者ともほぼすべて顔出しでしゃべっている。調査報道の作り手にとって重要なのは，ロケ現場で生じた声の証拠性であることがよくわかる。

4-1-3　VTRロケへの転換

1970年代後半から80年代前半にかけて，収録媒体が16ミリフィルムからビデオテープに変わり，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。収録される映像は光学信号から電気信号に変わり，映像と音声の収録はそれまでのダブル方式から，映像，音声ともにビデオテープに一元的に収録するシングル方式に転換した。この技術的展開がTDの制作技法に及ぼした影響は巨大であった。

以下，VTRロケの普及がTDの制作技法に及ぼした影響を五つ挙げる。

ア：ロケ撮影の容易化・客観化
イ：カメラマンの役割の変化
ウ：映像と音声の一元的収録（シングル方式）の一般化
エ：他ジャンルとの接近とパーシャルなTDの増加
オ：デジタル技術による映像加工・映像作成の容易化

ア：ロケ撮影の容易化・客観化

VTRカメラの導入によって撮影作業が容易になった。

まずVTRカメラでは，ピントや光量の調節などフィルムカメラでは習熟を要したカメラ操作が相当程度オート化された。数値的にわかりやすい変化は，収録時間が伸びたことである。フィルム時代は1巻（100フィート）で収録でき

る時間は3分弱であった。マガジンを増設して400フィートまで収録できる機種もあったが，それでも収録時間は10分前後である。これに対してビデオテープは1本で20分収録できるようになった。大幅な長回しが可能になって，特にインタビュー収録に効果を発揮した。

また，VTRカメラは撮影作業を客観化した。フィルム時代には，撮影中にどんな映像が撮れているかを現場で知ることができるのはカメラマンだけであったが，VTRカメラではこれにモニターをつないで，ディレクターなどカメラマン以外のスタッフも見ることができるようになった。さらに，フィルム時代には撮った映像は現像するまで，ねらいどおりに撮れているかを確かめることができなかったが，VTRカメラなら，テープを巻き戻して簡単に確認することができるようになった。ロケ現場や出張先の宿舎での試写が可能になったのである。

イ：カメラマンの役割の変化

前記した撮影作業の容易化や客観化と表裏をなすように，フィルムからVTRへの転換によってカメラマンがTD制作に果たす役割は相対的に縮小した。

フィルム時代には，フィルムの短い収録時間に収めるために，カメラマンはシャッターチャンスを厳選した。いわばロケ現場でカメラマンによる編集が行われていたのである。

フィルムは高価でリユースがきかないものでもあったから，カメラマンがシャッターチャンスを厳選するのは経済的にも望ましいことであった。代表的なフィルムドキュメンタリー番組であった『新日本紀行』（1963～82）では，29分の放送尺に対してロケで使用できるフィルムは40巻（4,000フィート）までという制限があったという（NHK編2007：5）。1巻の収録時間を2分40秒（160秒）とすれば，40巻で収録できるのは6,400秒であり，放送尺（29分＝1,740秒）のおよそ3.7倍である[16]。

VTRロケになると，ビデオテープの収録時間が長くなった分だけ，またそれがフィルムに比べれば安価でリユースがきくものになった分だけ，コスト面での制約は減少した。さらに80年代後半以降のVTRロケには，それまで主にスタジオや中継のカメラを担当していて，フィルムロケの経験がない（したがってシャッターチャンスを厳選した経験がない）カメラマンも多数参加するようになり，放送尺の20倍，カメラを回す（20分のビデオテープを1本回して放送の1分を撮る）ことは珍しくなくなった。

VTR化はカメラマンを編集室から遠ざけてもいる。フィルム時代にはロケ現場で試写ができないからこそ，多くのカメラマンが編集室にやってきて自分の撮った映像を確認した。そして，しばしば編集に参加した。

当時，制作プロセスのすべてに関わるという意味で「オール」という言葉があった。「俺たちはパーツじゃない，オールだ」という発言がしばしばカメラマンや音声マンからなされたという[17]。しかしVTRロケになると，カメラマンや音声マンがテクストに「オール」の関わりを持つことは減っていく。カメラマンが編集室にやってくるのは珍しくなった。フィルム時代のカメラマンは撮影者であるだけでなく編集者としても少なからぬ役割を果たしていたが，VTRロケの普及によって編集者としての関与は大幅に減じたのである。

付言すると，VTR化による自らの役割の変化に，NHKのフィルムカメラマンたちは自覚的であった。報道局が担当するニュースやTD制

作にたずさわる報道局カメラ取材部のカメラマンも，教育局[18]が担当するTD制作にたずさわる制作業務局撮影部に所属するカメラマンも，VTR化は自分たちの仕事の独立性，また表現者としての役割を縮小するとして抵抗した[19]。NHKのニュース，TDのVTR化は民放に比べて数年遅れたことが知られているが，その一因はフィルムカメラマンたちが抵抗したことである[20]。

ウ：映像と音声の一元的収録（シングル方式）の一般化

VTRロケはロケ現場の音声収録のあり方も変えている。VTR化によって，映像と音声を別々の媒体に収録するダブル方式は消え，映像と音声の双方を同じビデオテープに収録するシングル方式が一般化した。

それまでのダブル方式では，カメラとマイクは結線せず，カメラマンと音声マンはそれぞれ別々に「いい画」「いい音」を求めてロケ現場を動き回った。フィルムは1巻で3分弱しか収録できなかったが，6ミリの録音テープは1巻で15分収録できたから，音声マンはしばしばカメラが回っていなくともナグラを回して現場音声を録った。インタビュー等では，先にナグラが回って，いよいよいけると感じたころおもむろにカメラが回り始めるということも多かったという[21]。

ところがシングル方式では，基本的にカメラが回っているときにしか音声を収録できない。カメラとマイクは結線され，音声マンはカメラマンの動きに追従せざるをえなくなった。現場映像に対する現場音声の独立性，独自性は大きく縮小したのである。「いい画」と「いい音」が収録できる場所は必ずしも一致しないから，この技術的展開は，現場音声の収録に意欲的な音声マンにとっては不本意なことであったろう。

ロケに追随して，編集もシングル方式となった。

前述のとおりダブル方式では，映像と音声はそもそも別の媒体（フィルムと磁気テープ）として編集機上に並行して存在しており，作り手は自らのねらいに応じて，両者を同期させることも，同期させないこともできた。

しかしシングル方式では，映像と音声はビデオテープという一つの媒体に一括されており，初期設定として同期している。ビデオ編集機に付属するビデオインサート（画かぶせ）やオーディオインサート（音インサート）の機能を用いて，映像と音声を非同期にすることは可能であるが，音声を非同期で使おうにも，映像に拮抗して自立しうるような現場音声が，ロケ現場での音声収録体制の変化によって減少していた。一部の音声マンは「別線」で6ミリテープやDAT[22]などの媒体に現場音声を独自に収録し，編集中のディレクターに手渡してくれることもあった[23]が，そうした媒体はビデオ編集機にかからなかった。ダブル時代の編集機はもう撤去されていて，音声マンが独自に録った現場音声を生かす技術環境はほぼ失われていたのである。

映像と音声を基本的に同期させるシングル方式は，複雑な現実を証拠性の高い言葉に依拠して説明しようとする報道的なTDと相性がいい。すでにフィルム時代の『埋もれた報告』や『ある総合商社の挫折』がそうであったように，調査報道では顔出しでの証言が重要であるが，これを得るにはシングル方式で十分である。取材対象にマルチモーダルにアプローチするダブル方式は，単なる同時録音にとど

まらず，映像と音声をあえて非同期にして現実をいわば「豊かな謎」として提示することもできる。しかし，証拠性の高い言葉に依拠して現実の「謎」を縮減しようとする報道的な作り手にとって，この機能は無用もしくはオーバースペックである。

一見平穏そうに見える現実を多層的，多義的に描こうとする作り手にとっては，VTR化に伴うダブル方式の同時録音技術の消滅は惜しむべきことであった。『和賀郡和賀町』や『乗船名簿AR-29』を生んだ技術的基盤は縮小した。

エ：他ジャンルとの接近とパーシャルなTDの増加

フィルムからVTRへの転換は，映像と音声の両面でTDというジャンルの独自性を侵蝕し，これをニュースやバラエティーなどテレビ内の他ジャンルに接近させたと言える。

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。『20世紀放送史』はVTRロケの普及を，もっぱら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づけて記している（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 Pickup Unit）を用いて放送局に伝送する技術である。この技術によってテレビニュースは，中継映像やドキュメンタリー映像をそれまでより格段に速く，また大量に入手できるようになった[24)]。

ENGの普及によってニュースはTDに接近したと言えよう。キャスターが仕切る生放送のスタジオをベースにして，多様なロケ現場から上がってくる中継映像やドキュメンタリー映像を次々に繰り出す長尺のニュースショーが定着した。『NC9』（1974～88）は1974年にスタートしたとはいえ，70年代末以降進行したENG化がその定着に決定的な役割を果たしたと言えるだろう。

こうしたニュースショーは「特集」や「企画もの」と呼ばれる，数分から時に10分を超える分量のTDを含むようになった。必ずしも「今」に依拠せず放送されるものであったドキュメンタリー映像が，ニュースという「今」を生命線とするジャンルで大量に用いられるようになった。

TDのほうもニュースに接近した。ア～ウに前記した変化はいずれも，TDがニュースに接近する地ならしになったと言える。フィルムカメラマンという誇り高い「方言」の使い手がTD制作に占める役割は縮小していたし，長尺のTDも一般的なニュース取材と同様，映像と音声の一元的収録方式（シングル方式）をとるようになっていた。TD，ニュースともビデオテープという収録媒体を採用した結果，両者を隔てる垣根が一気に低くなったのである。

80年代以降，TDの領域でもニュースショーと同様，キャスターが仕切る生放送のスタジオをベースにして，いくつかのパートVTRを挿入する，スタジオベースVTRインサート形式の番組が増加した。『土曜リポート』（1982～84），『おはようジャーナル』（1984～91），『クローズアップ現代』（1993～）などの番組がそれである。フィルム時代のNHKのTDは『新日本紀行』（1963～82）がそうであったように，オールロケ番組が主流で，ほとんどドキュメンタリー映像だけで構成されていた。VTR化以降もオールロケのTDは残るが，スタジオベースのパーシャルなTD番組が増え，こうした番組

におけるドキュメンタリー映像（VTR部分）はジャーナリスティックなスタジオの出演者によってスーパーバイズされる形になった。

ロケのVTR化によってTDが接近したのはニュースだけではない。ドキュメンタリー映像はバラエティーでも多く用いられるようになった。日本テレビは1978年から『24時間テレビ愛は地球を救う』の放送を開始したが，こうした超長尺のバラエティー番組が可能になったのは，VTR化によって生放送のスタジオから次々に中継映像やドキュメンタリー映像が繰り出せるようになったからである。

70年代末から80年代前半にかけて進展したVTR化によって，ドラマ，ドキュメンタリー，ニュースなどテレビ内の伝統的なジャンルを隔てる垣根が低くなり，生放送のスタジオが，VTRや中継の形で参加する複数のジャンルを従える形式の大型番組が増加した。いわばデパート形式のテレビ番組が長尺のニュースショー，あるいはバラエティーとして盛んになったのである。この形式の番組を「帝国としてのテレビ」と言い換えてもよいだろう。「帝国」の頂点を仕切るのは，ニュースショーではニュースキャスターであり，バラエティー番組ではお笑い芸人などのタレントである。

オ：デジタル技術による映像加工・映像作成の容易化

VTR化によって映像が電気信号になったことで，ロケ後に，撮った映像を加工したり，ロケでは取得が困難な映像を作成（創造）したりすることがフィルム時代とは比較にならないほど容易になった。

NHKでは，1984年に初めて三次元処理が可能なDVE（Digital Video Effect）のシステムが導入された（NHK編1985：284）。撮った映像（電気信号）をコンピューターにデジタルデータとして取り込んだあと，このデータを操作することでさまざまな映像加工を行うのである。スローやスチルや早送りはもちろん，カット替わりのスライドインやワイプ，画像の縮小・拡大，複数画面の合成，ボカシやモザイクなどがフィルム時代よりはるかに容易にできるようになった。

デジタル技術は，ロケでは取得困難な映像をCGとして作成することも容易にした。『NHK特集　21世紀は警告する』（1984）で，CGキャラクターのホロン博士が番組案内役として登場したことが，この分野が本格化するきっかけになったと言われる[25]。

フィルムからVTRロケへの転換を契機にしてTDの領域では，ドキュメンタリー映像を加工したり，統計的な図表をCGを用いて印象的に示したりすることが増えた。DVEとCG作成技術の進展は並行的に進み，単にCGが使われるだけでなく，実写とCGとの合成がDVEによって巧みに行われ，どこまでが実写でどこからがCGかを見分けにくい映像が多く見られるようになった。

4-1-4　デジタル化の進展

VTR化以降，TDをめぐる技術環境は，ロケ，編集，さらに放送送出に至るまでデジタル化していく。この変化は1980年代半ばに始まり現在まで継続している。デジタル化は基本的には，前記したVTR化によって起こった変化を徹底するものであった。

以下，ア：ロケ，イ：編集，ウ：放送送出の各段階に分けて述べよう。

ア：ロケのデジタル化

デジタル化によって，ロケ撮影の容易化，それに伴うカメラマンの非専門家化は一層進展した。

1990年代後半から，放送に耐える画質の映像が撮れる小型のデジタルビデオカメラ（以下，デジカメ）が現れ，2000年代以降，制作会社を中心に普及していった[26]。民生用の高級機種として発売されたこれらのデジカメは1台30～40万円で，1台数百万円かかるプロ用のビデオカメラより圧倒的に安価であった。操作もオート化がさらに進んだから，デジカメの普及以降，制作会社ではプロカメラマンを雇わず，ディレクターがカメラを回すことも増えた。

収録媒体は，00年代半ばまでミニDVテープで，00年代後半以降はSDカードが主流である。画質の設定にもよるが，SDカードの収録時間は数時間に及ぶ。一方，プロカメラマンが使うカメラの収録媒体は00年代半ばまでビデオテープが主流で，今も一部で使われているが，00年代後半以降徐々に光ディスク等に移行している。ビデオテープが制作現場から消える日は近いであろう。ハイビジョン画質での収録時間はテープなら1巻で40分，光ディスクなら圧縮方式の設定にもよるが，1枚で5～6時間収録できる。こうした媒体の価格は収録時間が伸びるほどには上がらなかったから，単位時間あたりのドキュメンタリー映像を取得するための経済的コストはますます下がり，作り手が望めば，放送尺の100倍でもカメラを回すことができるようになった。

イ：編集のデジタル化

編集では，デジタル技術の進展によって，映像加工の一般化とCG映像の精緻化が進んだ。1980年代半ばに導入されたDVEシステムは，当初はデータの処理速度が遅いうえに価格が高かったが，90年代半ば以降，性能が向上する一方で価格が下がりNHK内外のオンライン編集スタジオの標準装備になった[27]。さらに00年代後半以降は一般のパソコンにインストールできる編集ソフトで，基本的なDVEはほとんどできるようになった。

一方CG制作は，『NHKスペシャル　驚異の小宇宙　人体』（1989）が大きな話題になったあと，『NHKスペシャル　アインシュタイン・ロマン』（1991），『NHKスペシャル　生命40億年はるかな旅』（1994～95）などで表現領域を広げていった。『NHKスペシャル　宇宙 未知への大紀行』（2001）は，処理すべきデータが急増したハイビジョン画質で作成した初期のCG番組である。

00年代後半以降は，『NHKスペシャル』や『クローズアップ現代』といった番組で，複雑な社会問題や，過去の大事件の検証など，言語的・抽象的な題材を扱う場合，CGが量的にドキュメンタリー映像に伍してTDを構成することが珍しくなくなっている。

たとえば2016年1月17日に放送された『NHKスペシャル　震度7 何が生死を分けたのか』（2015年度放送文化基金奨励賞受賞）は，CGを中心とした作成映像の時間的分量がテクスト尺の36%を占める（宮田2018：32）。音声はナレーションが多く（42%），ロケ現場での声（11%）を量的に大きく上回る（図4－⑧）。これは『日本の素顔』など，同時録音以前のTDに戻ったような比率である。CGは作り手がコンピューターで作成するものであるから，CGに伴うロケ現場の声はありえない。ロケ現場の声が減り，非現場の語り（ナレーション）が増えるの

は必然である。

ウ：放送送出のデジタル化

2003年12月に東京，大阪，名古屋の三大都市圏で地上デジタル放送がスタートし，12年3月までに全国に普及した。放送送出のデジタル化によって電波帯域の余裕を生かした多チャンネル化と高画質化（ハイビジョン放送）が実現したが，このことによって，放送番組は数あるデジタルコンテンツの一つとなった。

アナログ放送の時代には，テレビ放送の枠組みは強固であり，TDの作り手は競合相手としてテレビの外のコンテンツを考えなくてもよかった。テレビはいわば「オール」だったのである。しかし，テレビがデジタルメディアの中の一つの「パーツ」になりつつある今日，TDの作り手は他のテレビ番組だけでなく，テレビの外に広がる多様なデジタルコンテンツとも競合を強いられている。

4-2 時期区分

ここまで見てきた四つの技術的展開を踏まえて，1953年から2018年までの66年間を，技術環境の観点から4期に区分しよう。

まず，ドキュメンタリー映像の収録媒体に注目して，1953年から83年までを**フィルム構成期**，1984年以降を**VTR構成期**とする。フィルム構成期は16ミリフィルムによってドキュメンタリー映像が収録され，編集された時期である。これに対し，1984年から現在に至るVTR構成期は，ビデオテープによってドキュメンタリー映像が収録され，編集された時期である。

なお，フィルムからビデオテープへの転換は，NHKにおける「ENG元年」とされる1975年から徐々に進行しており[28]，75～83年はフィルムとビデオテープが併存する過渡期であるが，本研究ではTD制作の領域でフィルムがビデオテープにほぼ完全に切り替わった1984年をVTR構成期の始まりとする。この年の6月に，50年代以来，長尺のTD制作にたずさわるフィルムカメラマンの組織であった制作業務局撮影部が廃止され，電気信号としてのテレビ映像を扱ってきた制作技術局に編入されている。

同様に2000年代後半以降，ビデオテープはSDカード，光ディスクなどテープ以外の収録媒体に切り替わってきているが，このテープレス化は完了していないので，2018年現在，まだVTR構成期が続いていると考える。

次にフィルム構成期と，VTR構成期をそれぞれ前後期に分ける。

まずフィルム構成期を，1971年末を境に，**フィルム構成前期**（1953～71）と**フィルム構成後期**（1972～83）とに分ける。

1972年を後期の始まりとするのはカメラ機材の配備状況による。この年以降，撮影部に同時録音が可能なフィルムカメラの定番として長く用いられたエクレールACL（通称「ミニエク」）が多数配備されており（江口1984），67年から71年までを同時録音（ダブル方式）の普及期，72年以降をその完成期と見ることができる[29]。

次にVTR構成期を，2003年末を境に**VTR構成前期**（1984～2003）と，**VTR構成後期**（2004～）に分ける。地上デジタル放送がスタートした2003年末を区切りとしたい。

4-3 各期の概要

前項で示した各期の概要を図2（P10～11）に示したドキュメンタリー番組の消長に即して述べる。技術環境の視点から得た知見に加え

て，制作技法に大きな影響を与えたと考えられる作り手の動向等を補足した。

○フィルム構成前期（1953～71）

この時期はテレビの中の「方言」として出発したTDが，同時録音技術（ダブル方式）を得て現場音声を自在に用いることができるようになるまでの期間である。

NHKのTDは，ニュース映画や文化映画の出身者たちが担う「テレビジョン映画」として出発した。これまで筆者も含めて多くの研究者は，NHKドキュメンタリーの源流をもっぱらラジオの録音構成テクストに求めてきたが（宮田2014など），NHKドキュメンタリーの源流はラジオだけではない。もう一つの源流として映画を位置づけるべきである。

TDとしてNHK最初の定時番組となったのは，『NHK短編映画』（1954～59）である[30]。この番組の題材領域は，ニュース映画や文化映画がそうであったように，政治・経済から科学，社会，人間，地域，自然のほぼオールジャンルに及んだ。その後，ラジオの社会番組の領域で録音構成の技法を練り上げてきた作り手たちがテレビに挑んだ『日本の素顔』（1957～64）がヒットし，社会モノのTDを確立した。吉田直哉，小倉一郎，瀬川昌昭，尾西清重，荻野吉和といったラジオ出身の『日本の素顔』の作り手たちは，以後のNHKのTD制作をリードする存在となっていった。

1960年代には『日本の素顔』の終了と前後して，30分サイズの定時ドキュメンタリー番組が次々に成立した。『現代の映像』（1964～71），『ある人生』（1964～71），『新日本紀行』（1963～82），『NHK特派員報告』（1964～78），『あすをひらく』（1967～71）は，それぞれ社会，人間，地域，海外事情，科学を題材領域とする定番的なTDとなった。

番組によって程度の差はあるものの，上記の定番的TDは，67年ごろからダブル方式の同時録音技術を取り入れていく。『和賀郡和賀町』（1967）や，『乗船名簿AR-29』（1968）など特集枠で放送された傑作群はその普及を促進したと言えよう。この時期，NHKのTDから聞こえる声は，それまでのナレーション中心からロケ現場の被取材者の声中心に変わっていった（図4参照）。ダブル方式の同時録音技術は，映像と音声を非同期で用いることにも開かれていたから，60年代末から70年代初頭にかけてのNHKのTDの一部は，映像と音声をマルチモーダルに用いて現実を多層的，多義的に描く独特の魅力を持っている。

○フィルム構成後期（1972～83）

60年代に開発された各領域の定番的なドキュメンタリー番組は，『NHK特派員報告』と『新日本紀行』を除いて71年3月に終了する。72年2月には，あさま山荘事件の中継が驚異的な視聴率を記録し，ドラマ，ドキュメンタリー，フィルムニュースを問わず中継以外の番組制作者に大きな衝撃を与えた[31]。73年には，NHKで大規模な組織改正が行われ，1957年から続いてきた教育，芸能，報道の3局が消滅，放送総局に一括された。77年まで継続したこの体制下で開発された番組が『NC9』（1974～88）と『NHK特集』（1976～89）である[32]。

『NC9』は同時録音技術を基盤に，現場の被取材者の声や取材者のリポートを大胆に用いてニュースを革新した。また「サムシング・ニュー」を掲げてスタートした『NHK特集』は，TDと

して社会モノ，人モノ，紀行モノ，科学モノ，自然モノを網羅し，さらに大型の海外紀行，政治・経済，近現代史の検証，未来予測などに題材領域を拡張していった。政治・経済，近現代史の検証，未来予測などの領域は，従来，「画」になりにくく，テレビには不向きとされていた言語的・抽象的な題材領域であったが，同時録音技術はこれを克服したのである。

同時録音技術は，はじめ，『和賀郡和賀町』や『乗船名簿AR-29』のように同期音と非同期音を併用して，現実を多層的，多義的に描くダブル方式ならではの技法を育んだが，70年代半ば以降のTDは，もっぱら顔出しリップシンクロの同期音を用いることが多くなった。複雑な現実を証拠性の強い声を用いて読み解いていこうとする，調査報道的な技法が主流になっていったのである。『和賀郡和賀町』をディレクターとして制作した工藤敏樹がプロデューサーとして立ち上げた『ルポルタージュにっぽん』（1978～84）は，毎回リポーターを立てて，複雑な社会問題を，顔出しインタビューを駆使して解き明かそうとする調査報道番組であった。

なお70年代を中心とするこの時期は，『新日本紀行』や，海外に取材した『NHK特集』の大型紀行など，言葉より映像に比重を置くTDの存在感も大きかった。『NHK特集』の「シルクロード」シリーズ（1980～81）はフィルム時代の末期を飾る大ヒットとなった。

○ VTR構成前期（1984～2003）

フィルムから，ビデオテープへと収録媒体が変化したことはTDを大きく変えた。

まず，ドキュメンタリー映像の取得がフィルム時代より格段に容易になったために新たな領域が活気づいた。『ウォッチング』（1985～89）に始まり『ダーウィンが来た！』（2006～）に連なる本格的な自然モノのTDが，80年代半ば以降プライムタイムに定着している。撮影の容易化，とりわけ収録時間が伸びて，動物の生態の決定的な瞬間をとらえやすくなったことが要因であろう。

ローカル局の若い作り手が全国放送のTDを発信する『地域スペシャル』（1985～89）などの番組枠も設けられた。89年からBS二波の本放送が始まると，NHK外の制作会社の作り手たちも参入して，NHKのTD制作にたずさわる作り手の全体的な数は大きく増加している。

フィルムからビデオテープに転換したことによって，ドキュメンタリー映像がテレビの他ジャンルの映像と同様に電気信号となったことも重要である。ドキュメンタリー映像は広くテレビ番組全般に拡散し，長尺のニュースショーやバラエティーの中で「VTR部分」を形成するようになった。

ニュースショーやバラエティーから見れば，VTR化はドキュメンタリー映像を迅速かつ大量に取得できるようになったことを意味した。この技術環境の中で生放送のスタジオをベースにして，多彩な中継映像やドキュメンタリー映像を繰り出すデパート形式のニュースショーやバラエティーが隆盛する。『NC9』（1974～88）に続いた平日夜のニュースショー，民放で言えば『ニュースステーション』（テレビ朝日，1985～2004）が代表的であろう。アナログ放送の時代，それまで「方言」だったドキュメンタリー映像の「標準語化」に成功し，自在に用いることができるようになったこの時期こそ，テレビの最盛期と言えるかもしれない。

TDの側でも『おはようジャーナル』（1984～

91）や『クローズアップ現代』（1993 ～）のように，生放送のスタジオをベースにしたミニデパート形式の番組が成功した。

しかし，ドキュメンタリー映像こそがTDをTDたらしめているとすれば，この時期，TDの独立性，独自性は薄まったと言わねばならない。スタジオベースのTDでは，ドキュメンタリー映像の比率はスタジオ部分に侵蝕されて低くなった。内容的にもスタジオの登場人物がVTR部分を見てコメントするから，ドキュメンタリー映像は「素材」となり，視聴者に直接訴えることはできなくなった。スタジオ映像だけでなく，DVE技術による加工映像やCG等の作成映像も，この時期からドキュメンタリー映像を徐々に侵蝕していく。

ロケのVTR化に伴って，音声もフィルム時代にあった特徴が薄まっていった。音声収録がシングル方式に一元化したことで，調査報道的なTDが主戦場とする言語的・抽象的な題材領域はもとより，人や地域（場所）を題材とする具象的・映像的な領域でも，映像と音声をマルチモーダルに用いる表現はその技術的基盤を失った。

○ VTR 構成後期（2004 ～）

この時期は，テレビ自体が，数あるデジタルメディアの中の一つの「パーツ」となっていく中で，TD制作が続けられている時期である。ミニデパート形式で広く社会問題全般に取り組むTDと，主にドキュメンタリー映像を用いて小さく絞り込んだ題材領域を描く，いわば専門店的なTDが併存している。前者は『NHKスペシャル』や『クローズアップ現代』など，VTR構成前期から続くTDであり，後者は『探検バクモン』（2012 ～），『プロフェッショナル　仕事の流儀』（2006 ～），『サラメシ』（2011，12 ～），『ドキュメント72時間』（2006 ～ 07，13 ～），『鶴瓶の家族に乾杯』（1997 ～），『ブラタモリ』（2009，10，11 ～ 12，15 ～）といったTD群である。

VTR構成後期に特徴的なのは後者であろう。図2が示すように，ソフトな社会モノから，人モノ，場所モノの領域で，6本もの定時番組が集中するのは空前の事態である。題材の内容が大きく異なるために気づきにくいが，『探検バクモン』『鶴瓶の家族に乾杯』『ブラタモリ』はいずれも，『埋もれた報告』など70年代後半に確立した調査報道の技法を踏襲している。顔出しの取材者が現場を歩き回ってインタビューを重ねていく技法である。

デジタル技術の進展によって加工映像やCG等の作成映像は，より精緻なものがより容易に取得できるようになった。『NHKスペシャル』や『クローズアップ現代』などミニデパート形式のTDでは，CGや加工映像の比率が，ドキュメンタリー映像の比率に匹敵するようなテクストが見られる。音声的にはロケ現場で生じる声が減り，ナレーションが多くなっている（宮田2018：32）。一方，専門店的なTDは，ドキュメンタリー映像を中心にして構成されており，CG等の使用は限定的である。『ドキュメント72時間』のように，加工映像やCGはゼロに近い番組も見える（宮田2018：32）。音声的には図4－⑦のようにナレーションよりロケ現場で生じる声が多い。

5. おわりに

本稿は，TDを定義してNHKの主なTDの一覧図を示すとともに，主に技術環境の視点

からその制作技法の中長期的な展開を記述した。限られた視点からの素描と言うべきものであるが，それなりに今後のTD研究の足がかりとすることができるだろう。

本稿で示した知見を踏まえて，4-2で示した各期における制作技法の展開をより解像度を上げて示す研究が可能である。また，本稿が示した知見からニュースやバラエティーなどテレビ内の他ジャンル，あるいはテレビ全体をとらえ直す研究も展望できる。筆者としては当面，前者の研究に取り組みたい。

最後にNHKのTDの制作技法を研究する意義について述べよう。

ドキュメンタリーとは人々が現実を理解するための道具である。電波に乗って放送されるTDは，全国何百万，時には何千万の視聴者に届けられる道具であるから，人々の現実理解のあり方に与える影響は大きいと言わねばならない。TDの制作技法を研究することは，現実を理解するためにこの社会で広く用いられてきた道具の特徴を探ることである。この道具が現実をとらえ，再構成するときのクセのようなものを探ることである。

「公共放送」の名のもとに，60余年にわたって継続的かつ大量に制作・放送されてきたNHKのTDの制作技法を研究対象とすることによって，20世紀半ば以降の日本人の現実理解のあり方の重要な一端を，その経年的な変容を含めて解明できる可能性がある。

（みやた あきら）

注：

1）1920年代のラジオ放送の発祥から，60年代半ばまでのテレビ放送の展開を放送技術の視点から概括したものに，藤竹暁らの「放送技術社会文化史序説」という先駆的な研究がある（藤竹，岡本，石川1975）。ただしフィルム番組にはほとんど言及しないまま，60年代半ばで記述を終えているためにTD研究にはあまり役立たない。

2）1920年代に「ドキュメンタリー」という呼称を初めて用いたジョン・グリアスンによる定義。グリアスンの評論をまとめたハーディの編著書に見える（Hardy, ed, 1979：11）。『フィルム・スタディーズ事典』は，「ドキュメンタリーに包括的定義を与えようとするすべての試みは，困難に満ち満ちたものである」としたうえで，「最もシンプルかつ有用な定義は，依然としてグリアスンの現実の創造的表現（the creative treatment of actuality）である」とする（Blandfordほか2001＝2004：252）。

3）1930年代から記録映画の監督として活躍した亀井文夫が，後継者と目した娘婿に語った言葉とされる（大森2017：6）。

4）放送番組として完成させたフィルムやビデオテープを再生すること。なお完成したテクストを，NHKでは「完プロ」と呼び，民放では「完パケ」と呼ぶ。

5）確定番組表によると，『映画』の中身は「NHKテレビジョンニュース映画」と「アイゼンハワー大統領就任式実況」である。NHKの自主制作ではなく，前者は日映新社から，後者はVOA（Voice of America）から購入したものであった。

6）この文書資料は「テレビ創業期の人たちの証言集」と題して行われた7巻に及ぶインタビュー集である。第2巻に1976年1月25日に行われた大峯昇氏へのインタビューが収録されている。

7）NHKは1953年7月の組織改正でテレビジョン局を新設，ラジオ局と並立させた。この体制は4年続くが，57年6月，テレビ，ラジオの媒体別ではなく，教育，芸能，報道の番組ジャンル別の組織体制に変わった。このとき，テレビジョン局映画部に所属していたフィルムカメラマンを中心とする職員は，報道局内信部と編成局業務部映画課に分かれた（「NHK職制」より）。

8）アメリカのアンペックス社が幅2インチのビデオテープを用いる世界最初のVTRの実用機を開発したのは1956年，NHKに最初の1台が入ったのは58年5月である。ソニーの社史によるとこのVTRは「タンス二棹」ほどもあり，価格は3,000万円であった（ソニー編1996：109, 153）。サラリーマンの平均月収が1万6,608円（厚生省統計，1958年）だった時代である。

9）ダブル方式とシングル方式をわかりやすく解説したものとして相田洋の著書（相田2003：112-

117)，また『NHK 撮影読本』（NHK 編，1980）がある。『NHK 撮影読本』はフィルムドキュメンタリーに長年たずさわってきた NHK のカメラマンたちによって書かれたもので，フィルム時代後期のさまざまな撮影テクニックやロケ現場での体験談が掲載されている。

10）初期はフィルムの端に光学信号として録音したが音質が悪く，磁気録音に変わった。

11）カメラ内で，フィルムが感光する場所と，音声を記録する磁気ヘッドの場所は離れていたから，映像と音声の収録タイミングはわずかではあるが必ずずれた。この事情については，伊藤 1976：636 を参照されたい。

12）水晶発振器から送出される一定間隔のパルスを，フィルムと録音用磁気テープの双方に刻み込んで同期させる技術が，完全な同時録音を可能にした（伊藤 1976：636）。

13）ロケ現場での音声収録は 6 ミリ幅の磁気テープによって行われたが，編集は 6 ミリで収録した音声を，シネテープと呼ばれる 16 ミリフィルムとまったく同じ形状の磁気テープにダビングして行われた。

14）映像が記録されている同じフィルムの端に音声が記録されているため，これをずらす（非同期にする）のは困難である。フィルムを縦に裂いて，映像と音声を切り離すことはできない。

15）RKB毎日放送の名物ディレクターであった木村栄文はダブル方式の愛好者であった。木村によれば，スティーンベックは「平凡な言葉に息吹を与える」ことができる編集機である。「証言の論旨よりも，証言者の人間臭や陰影を出すことが好き」な木村は，「この（編集）作業の中で，やっと私なりに番組の意図を固めていく」のであった（木村 1978：26）。

16）1967年ごろ出回り始めたカラーフィルムはひときわ高価で（1巻1万円），巻数は30巻に制限されたという（NHK 編 2007：21）。

17）TDを中心とした領域で1963年から活躍されている元NHKカメラマン松原武司氏へのインタビュー（2018年6月26日）による。

18）1957年に芸能局，報道局とともに発足，73年，3局の名は消え，放送総局に一括されるが，77年，旧芸能局と合流し番組制作局として復活する。2006年に制作局と改称した（「NHK職制」より）。

19）1977年『はれえしょん』（部内資料）誌上で報道局カメラ取材部に所属するカメラマンたちが行った匿名座談会「E・N・Gを考える～ VDとカメラマンの将来～」には，VTRカメラの導入によって自分たちが積み重ねてきた技量が不要になり，「単なるかつぎ屋」になってしまうのではないかという率直な危惧が表明されている（NHK 編 2010：2522-2529）。制作業務局撮影部でもVTRカメラへの懸念は強く，75年10月に「撮影部第一次ビデオプロジェクト」が発足したものの，長く「試行」が続いた。江口正によれば，撮影部が担当する番組のビデオ化率が50%に達したのは83年4月である（江口1984）。

20）もう一つは機材の要因である。1981年ごろまでのVTRロケは，フィルムロケに比べて機動性に難があった。VTRロケへの転換が叫ばれ始めた75～76年ごろはまだ2インチ幅のビデオテープを用いる巨大なVTRを自動車などに積み，そこからケーブルを引いてカメラにつないでいた。79年ごろから4分3インチ幅のカセットビデオテープをポータブルなVTRの中で回せるようになったが，カメラマンのほかにVTRを担ぐスタッフが必要であった。2分の1インチ幅のカセットビデオテープを用いるVTR一体型のカメラがNHKに入ってきた82年以降，VTR化は一気に進展した。

21）松原武司氏へのインタビュー（2018年10月26日）による。フィルムロケで音声先行の収録がしばしば行われたことには，フィルムが高価なうえにリユースがきかない貴重品であるのに対し，録音に使う磁気テープはフィルムに比べれば安価でリユースもできるという経済的な理由もあった。

22）Digital Audio Tape の略。80 年代末ごろから 6 ミリテープに代わる音声の収録媒体として使われた。

23）1990 年代前半の筆者の経験である。

24）FPU では，映像の伝送は見通しのきく場所に限られたが，1990 年代に入ると通信衛星に中継させる SNG（Satellite News Gathering）が普及し，「どこからでも，瞬時に」伝送が可能となった（NHK 編 2001：下巻 48）。

25）NHKアーカイブスのサイト「舞台裏インタビュー」藤野和也・松永孝治両氏へのインタビューより，www.nhk.or.jp/archives//search/special（2018年11月15日閲覧）。

26）初期の機種にソニーのDCR-VX1000（1995年発売），DCR-VX2100（2003年発売）などがある。2000年代後半からはハイビジョン撮影ができるデジカメが続々登場した。

27）前掲，藤野・松永両氏への「舞台裏インタビュー」より。

28）NHKにおけるVTRロケ（ENG取材）の始まりは1975年9～10月の天皇訪米時のニュース取材であるとされる（NHK 編 2001：下巻 47）。翌76年の4月15日に放送された『NHK特集』の1本目『氷雪の春～オホーツク海沿岸飛行～』はVTRロケであった。この年の『N特』は40本中9本がVTRロケ，31本がフィルムロケである（藤井，鈴木1979：12）。

29）NHK のベテランカメラマンの立場から同時録音機材の普及を通観したものとして，岩井禧周の論

文がある（岩井1973）。

30）『NHK短編映画』については古田尚輝の先行研究がある。古田によれば「『短編映画』の製作によって蓄積された経験や技法が『日本の素顔』を生む基盤を形成していたことは否めない事実である」（古田2006：249）。

31）警察が人質救出作戦を実行した2月28日，NHKは10時間20分に及ぶ連続中継を行った。この間の平均視聴率は50.8%，犯人逮捕直後の午後6時26分，NHKと民放を合わせたテレビ視聴率は89.7%に達したという（NHK編2008：32）。吉田直哉は「あるドラマ担当者」の述懐として次のように記している。「あぁ，ほんものはうらやましいなぁ。セット一パイで，誰ひとり登場しないで，もう五時間もモタしているんだもんなぁ…」（吉田1973：11）。フィルムカメラマンも，「この放送には1フィートもフィルムが出てこないのだ」として，「“同時性”というフィルムカメラでは太刀打ち出来ない強み」をあらためて中継映像に認めている（NHK編2010：2151）。

32）『NHK特集』が組織横断的なプロジェクトの産物であったことは，藤井潔らが『放送文化』に寄稿した記事に詳しい（藤井，鈴木1979）。また『ニュースセンター9時』が従来の組織や職種でくくれない“雑種集団”によって開発されたことは，『NC9』の作り手たちによって『放送文化』に3回連続で連載された記事（NC9制作者グループ1977）に詳しい。

【参考文献】

・相田洋，2003，『ドキュメンタリー　私の現場　記録と伝達の40年』，日本放送出版協会
・〈ある人生〉制作スタッフ，1965，「《ある人生》がめざすもの」『放送文化』9月号，37-39
・伊藤二良，1976，「フィルム同時録音の現状」『テレビジョン』30（8），632-640，テレビジョン学会
・岩井禧周，1973，「テレフィルムカメラの20年」『映画テレビ技術』（251）30-35，日本映画テレビ技術協会
・江口正，1984，『撮影部30年』（非売品）
・NHK編，1980，『NHK撮影読本』，日本放送出版協会
・NHK編，1985，『NHK年鑑’85』
・NHK編，2001，『20世紀放送史』
・NHK編，2007，『NHKは何を伝えてきたか　新日本紀行　―放送番組全記録一覧＋番組公開ライブラリーリスト』
・NHK編，2008，『NHKは何を伝えてきたか　NHKアーカイブスカタログ　―テレビ番組放送記録＋番組小史1953～2008』
・NHK編2010，『NHK報道カメラマンの50年』（非売品）
・NHK総合放送文化研究所 番組研究班，1978，『テレビ創業期の人たちの証言集2』，NHK放送文化研究所所蔵
・「NHK報道の記録」刊行委員会，1988，『NHK報道の50年』，近藤書店
・NC9制作者グループ，1977a，「『ニュースセンター9時』の現場から―第一回―　NC9は何を変えようとしたのか」『放送文化』7月号，38-43
・NC9制作者グループ，1977b，「『ニュースセンター9時』の現場から―第二回―　ドキュメント“NC9”」『放送文化』8月号，38-43
・大森淳郎，2017，「前線と銃後を結べ　～戦時録音放送を聴く（前編）～」『放送研究と調査』12月号，2-23
・木村栄文，1978，「なぜヒューマン・ドキュメントなのか」『放送文化』6月号，24-29
・桜井均，2005，『テレビは戦争をどう描いてきたか―映像と記憶のアーカイブス』，岩波書店
・ソニー株式会社広報センター編，1996，『GENRYU源流』
・丹羽美之，2011，「テレビ・アーカイブ研究の始動にあたって」『放送メディア研究　8』，7-31，丸善出版
・藤井潔，鈴木幹夫，1979，「『NHK特集』プロジェクト論「非安定」へのトライアル」『放送文化』3月号，8-21
・藤竹暁，岡本幸子，石川旺，1975，「放送技術社会文化史序説」『放送学研究』（27），5-57
・古田尚輝，2006，「テレビジョン放送における「映画」の変遷」『成城文藝』（196）266-213
・宮田章，2014，「事実と理念の二重らせん～源流としての録音構成～」『放送研究と調査』12月号，22-69
・宮田章，2018，「データから読み解くテレビドキュメンタリー研究」『放送研究と調査』4月号，16-43
・吉田直哉，1973，「ドラマでもドキュメンタリーでもないX－Sさんへの手紙－」『放送文化』3月号，10-15
・Blandford Steve，Barry Keith Grant，and Jim Hillier，2001，The Film Studies Dictionary，London.（=2004，杉野健太郎，中村裕英，監修・訳『フィルム・スタディーズ事典』，フィルムアート社）
・Hardy，Forsyth ed，1979，Grierson on Documentary，New York，Praeger Publishers