『日本の素顔』の制作技法

第1回 問いと分析枠組みの設定

メディア研究部　宮田　章

1957年11月から64年4月まで制作・放送された『日本の素顔』(『素顔』)は，テレビドキュメンタリー（TD）の制作技法の基礎を築いた番組である。現代のわれわれがTDの基本的な制作技法と見なすいくつかの技法が，この番組の制作の中で当時としては新しい技法として出現している。ナレーションによる解説・説明のようにはじめから大々的に用いられた技法もあれば，インタビューのように最初はおずおずと少しだけ用いられた技法もあった。どんな技法がどのようなタイミングで出現し，その後どう展開したのか，本研究はこのことを4回シリーズで問う。

第1回の本稿では，『素顔』の制作技法が経時的に変化していることを指摘し，その変化を捉えるための量的な分析枠組みを示す。分析の主な指標となるのは，ナレーション，自生音，インタビューといった特定の声の形式である。それぞれがTD内に占める時間的分量をカウントすることによって，アメリカのドキュメンタリー研究家，ビル・ニコルズが提唱するドキュメンタリー制作の3つのモード（説明的モード，観察的モード，参加的モード）が，そのTDにどれだけの時間出現しているかを知ることができる。

1. はじめに

ある1本のテレビドキュメンタリーと，他のテレビドキュメンタリー（以下TDと記す）が異なるというとき，その差異を作り出しているのは何だろうか。

すぐに思い浮かぶのは，そのTDが描いている対象（題材）である。「ネタ」によってTDは異なる。たとえば，多くの人が関心を持つに違いない社会問題や歴史的な出来事を描くTDと，個人を描くいわゆるヒューマンドキュメンタリーは異なっている。

差異が生まれるもう一つの原因は描き方（制作技法）である。同じ対象を描いても描き方によって対象は違って見える。この差異は不可避である。作り手がある特定の場所にカメラを据えた瞬間，そこに一つの視点が生まれる。ニュースはある種の社会的了解を仮定してその視点の正当性を主張するが，TDではどの視点も特権的でない。むしろ多くの人が気づかない独特の視点を見つけて，現実を新たな角度から提示するところにドキュメンタリーの本領がある。カメラポジションが決める視点だけではない。広くロケの仕方，編集の仕方，ナレーションの書き方……，TDにはおよそすべての制作プロセスにおいて特権的な技法はない。個々の作り手によって，また時代によってTDの制作技法は異なる。

筆者はTDの制作技法に関心を持っている。特に，長期的な時間経過の中で現れる制作技

法の変化に大きな関心を持っている[1)]。TDに特権的な技法はないが，歴史的に引き継がれた基本的な制作技法ならいくつか存在する。たとえば，被写体をナレーションで説明・解説する技法であり，黙って被写体の声に耳を澄ます技法であり，またインタビューを行って被写体から情報を得る技法である。これらの技法ははじめから完成品として存在していたのではなく，ある特定の時代に，その時代としては新しい技法として出現し，練り上げられていったものである。

本研究はNHKがテレビ放送を始めて5年目に制作・放送を開始したTD番組『日本の素顔』(1957～64。以下『素顔』と記す）の制作技法を明らかにしようとするものである。1957年11月から64年4月までの6年半の間に306本のテクストが制作・放送されたこの番組は，TDの制作技法の基礎を築いた番組である。現代のわれわれがTDの基本的な制作技法と見なす複数の技法が，この番組の制作の中で出現している。どんな技法がどのように出現し，その後どう展開したのか，本研究はこのことを問う。

上記の問いに答えるために，本研究は2段構えの方法をとる。まず行うことは，数百本というスケールのテクスト群が経時的に示す傾向を量的分析であぶり出すことである。得られたデータから知見を得るとともに，特徴的なテクストをいくつか特定する。次に個別のテクストについて，映像内容，ナレーション内容など数値化しにくいものにも言及しながら，その制作技法を明らかにしたい。多数のテクストを量的に分析するとともに，それによって浮かび上がった個々のテクストを質的にも分析する。この2段構えの方法によって『素顔』の制作技法の特徴をロングショットで，またアップショットで示すことができるだろう。

本研究は『素顔』の制作技法を4回に分けて論じる。『素顔』への問いと量的な分析枠組みを示す第1回（本稿）と，量的な分析結果を示すとともに，その中で浮かび上がった特徴的なテクストを質的にも分析する第2回，第3回，第4回である。

本稿の構成は下記のとおりである。

1. はじめに
2.『素顔』のプロフィール
3.『素顔』への問い
4. 量的分析の指標
5. 分析枠組みの設定

第2節では，テレビ番組としての『素顔』の基礎情報を述べるとともに，テレビに先行してラジオや映画の領域で成立していたドキュメンタリーに言及し，それらとのつながりの中に『素顔』を位置づける。また「テレビドキュメンタリー」というジャンル名が，『素顔』が放送されていた60年代初頭に生まれたことを指摘する。

第3節では『素顔』についての先行研究，先行知見を踏まえて，『素顔』の制作技法について問いを立てる。出発点は『素顔』の制作技法が多面性を持つことを認めることである。そのうえで，この番組が制作・放送された6年半という期間の中でどのような制作技法が生まれ，どのように変化したかということを問いたい。

第4節では多数のTDテクストを量的に分析する指標を示す。量的分析に用いる指標はテクストに含まれる特定の声の形式である。TDにはナレーション，自生音（4-2で詳述），インタビューといった特定の声の形式があり，その

声が聞こえている部分は映像を巻き込んでそれぞれ特定の制作技法が成立している。アメリカのドキュメンタリー研究家ビル・ニコルズはTDの制作技法を6つのモードに分けたが，そのうち説明的モード，観察的モード，参加的モードと呼ばれる3つのモードは，それぞれナレーション，自生音，インタビューの存在を特徴とする技法である。それぞれの声が個々のテクストに占める時間的分量をカウントすることで，1本のTDテクストの中にどのモードがどれだけの時間，出現しているかを知ることができる。今視聴できる『素顔』の全テクストについてこのデータを採取することで，6年半という期間における3つのモードの消長を数値で示すことができるだろう。

また同じく量的分析の指標として，TDテクストに含まれる証言性の高い声を「個の声」と名づけて特定する。各テクストに出現する個の声の量，とりわけ被取材者が発した個の声の量を知ることで，『素顔』がTDとして物事を証拠立てる能力（論証能力）を持ち始めた経過が浮かび上がってくるだろう。

第5節では，第4節で示した指標にしたがって，TDに含まれる声をいくつかのカテゴリーに分ける。量的分析の実務的な準備としたい。

なお本研究では，『素顔』のようなドキュメンタリー番組を「番組」，その中で放送された『日本人と次郎長』『奇病のかげに』など1本1本のTDを「テクスト」と記す。1本1本のTDは映像と音声の織物（テクスト）である。

2.『素顔』のプロフィール

『日本の素顔』は1957年11月から64年4月まで放送されたNHKのテレビ番組である。『NHK年鑑』によれば「日本の社会のありのままの素顔を，或る断面において捉え，これを掘り下げ，分析し，視聴者に正しい社会認識と批判の素材を提供」する番組であった（NHK編1958：153）。内容時間は30分で，放送されたのは毎週日曜の夜である。放送開始時刻は57年11月から60年度末までが午後9時30分，61年度は9時50分，62年度は10時5分，63年度は10時であった。

現在，NHKアーカイブスには6年半の間に放送された306本のうち，映像と音声がそろったテクストとして191本が保管されている。残り115本のうち84本については，その台本が残っている。筆者は，全306本の放送日とタイトル，また各テクストの簡単な内容の要約と担当ディレクターの名前，またアーカイブにおける保存状況・公開状況を記したリストを以前に作成しているので参照されたい（宮田2014a：46～57。以下のURLから閲覧できる：https://www.nhk.or.jp/bunken/summary/research/bangumi/082.html）。

『素顔』は「日本最初のテレビドキュメンタリー番組」とされることが多いが，実際にはそうではない。筆者はテレビ（ラジオ）ドキュメンタリーをロケと編集を行って制作する非ドラマのテレビ（ラジオ）テクストと定義するが（宮田2019：4），この定義があてはまるNHKの放送番組は『素顔』以前にも存在する。録音構成の形式で制作されたラジオ番組と，「テレビジョン映画」と称したNHKテレビ創業期のテレビ番組がそれである。

NHKドキュメンタリーの始まりと『素顔』を関係づけると，**図1**のようになる。

NHK[2]のドキュメンタリーの歴史は，1930年代に可搬型の録音機が開発されたのを受けて，

録音構成という表現形式が成立したことに始まる。マイクを持って放送局の外に赴き，ロケ現場で収録した音声を編集して再構成する形式である。大森淳郎が明らかにしたように最初期の重要なロケ地は日中戦争の戦地であり，番組は「前線録音」と呼ばれた（大森2017：2）。

戦後の録音構成番組は，占領軍のコントロール下でスタートする。占領期から50年代半ばまでの録音構成番組には，大まかに二つの流れがあった。民主主義，近代主義，合理主義の立場から社会問題を見いだし，解決していこうとする『社会の窓』（1948～54），『時の動き』（1954～59）の流れと，戦後の困窮の中，日々を懸命に生き抜こうとする人々の生々しい声を伝える『街頭録音』（1947）[3]，『社会探訪』（1947～51）の流れである（宮田2014b，2016，2017）。

ラジオとは別に，創業期のNHKテレビにもドキュメンタリーを見いだすことができる。

1953年，それまでラジオ放送のみだったNHKは新しくテレビ放送を始めた。このとき映画の領域で成立していたドキュメンタリーの流れがNHKに入ってきている。ただし，記録映画の監督たちがNHKで仕事を始めたのではない。このとき，映画からNHKに移ってきたのは，ニュース映画や文化映画と呼ばれていた，表現性，作家性の比較的薄いノンフィクションフィルムの製作に携わっていたカメラマンや編集マンたちであった（宮田2019：9-12）。NHKに入局した彼らと，創業期のテレビでスタジオ番組や中継番組を制作していたディレクターたちが一緒になって制作したのが，『NHK短編映画』（1954～59。58～59は『NHK映画』と改題。以下，まとめて『短編映画』と記す）というウイークリーの定時番組である[4]。この番組には，可搬型のカメラと録音機を持って

図1　NHKドキュメンタリーの始まり

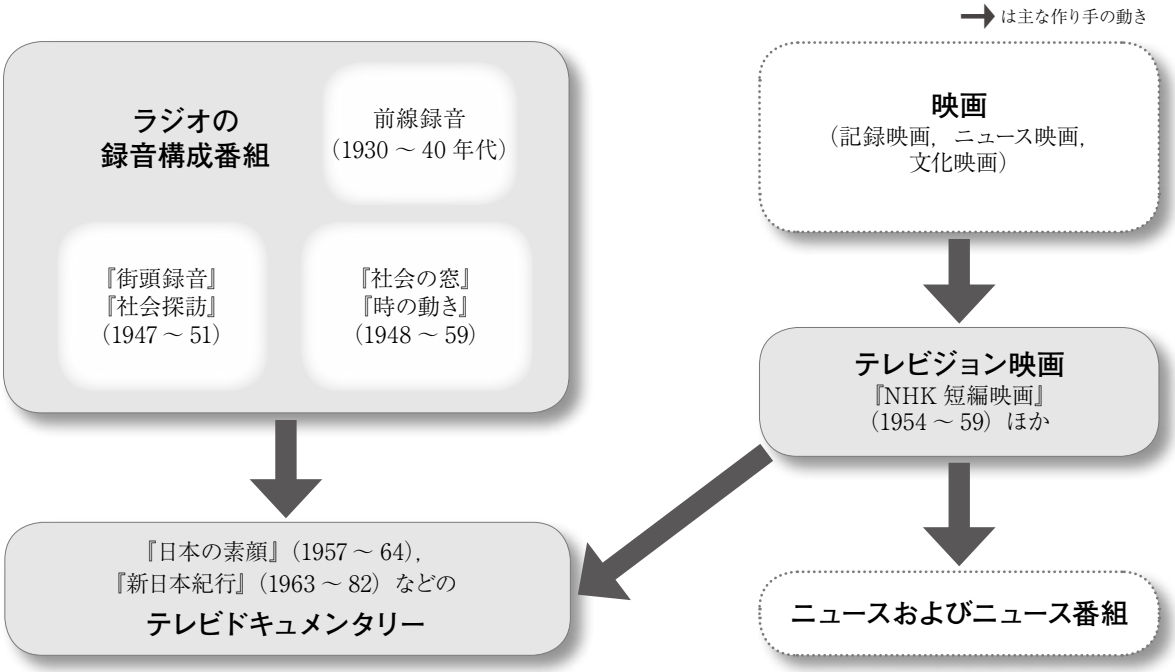


写真１

放送局の外に赴き，ロケ現場で収録した映像と音声を編集して再構成するという，TDの基本形式が明瞭に現れている。しかし『短編映画』の作り手たちは，自分たちの制作物を「ドキュメンタリー」ではなく「テレビジョン映画」と称した（**写真１**）。

ラジオの録音構成の作り手もテレビジョン映画の作り手も，自分たちの制作物を「ドキュメンタリー」と呼ぶことはなかった。「ドキュメンタリー」の語は，記録映画の世界ですでに1930年代から知られていたが，50年代末の日本において，それは多分にマルクス主義的なイデオロギーを連想させるものであった。記録映画の作り手たちによって58年8月に創刊された月刊誌『記録映画』（1958～64）には「ドキュメンタリー」を論じる記事が頻出するが，そこには体制変革を目指すイデオロギーの影響が色濃い[5)]。

『素顔』は，まだ『短編映画』が放送されていた57年11月，それまで，『社会の窓』『時の動き』といった録音構成番組を担当してきた部署（教育局社会部社会課）の主管で始まった。当時，テレビの世帯普及率は1割に満たず，NHKの本業はまだラジオであった。しかし将来のテレビの成長を見越して，ラジオの作り手たちがテレビに進出したのである。

『短編映画』と『素顔』のテレビ番組としてのその後の運命は対照的であった。

第8集『日本人と次郎長』（58年1月5日放送）が話題作になって以来，『素顔』は上昇気流に乗り，64年4月まで存続した。この間にテレビは爆発的に普及している。57年9月に7.8%だった世帯普及率は64年2月には87.8%に達した（経済企画庁「消費者需要予測調査」）。一方『短編映画』は59年3月に終了した。59年2月のテレビ普及率はまだ23.6%であるから，『短編映画』は『素顔』に比べて圧倒的に少ない視聴者にしか認知されなかったことになる。自分たちが制作する定時番組を失った映画出身の作り手たちは，その後一部はニュースに，一部は『素顔』や『新日本紀行』（1963～82）といった定時TD番組に仕事の場を移し，そこでカメラマンや編集マンとして活躍するようになった。なお，特集番組として制作された長編『山の分校の記録』（第1部1959，第2部および総集編1960）は，映画出身の作り手たちが存在感を示したテレビジョン映画の名作である。

一方，ディレクターとして『素顔』の制作に携わったラジオ出身の作り手たちは『素顔』終了後，70～80年代に至るまでNHKのTD制作をリードする存在となった。特に重要な人物として，吉田直哉[6)]，小倉一郎[7)]，瀬川昌昭[8)]，尾西清重[9)]，荻野吉和[10)]といった名前を挙げることができる。こうした『素顔』出身者が，長期間NHKのTD制作の要路にあったことも手伝って，『素顔』は後年，ある種神話的な番組になっていった。

現在，ジャンル名として一般に用いられている「テレビドキュメンタリー」の呼称は，『素顔』の制作・放送中に用いられ始め，60年代半ば

に一般化したものである。提唱者の一人として，初期『素顔』の制作を牽引した吉田直哉の名が挙げられる。

1960年9月に発表された「テレビ・ドキュメンタリーとは何か」という論考の中で，吉田は自らの制作物を「テレビ・ドキュメンタリー」と称し，そのうえで「記録映画との訣別」を宣言している。

「テレビ・ドキュメンタリーが（少なくとも過去の）劇場用記録映画と訣別すべきだと考える理由があります。記録映画と言われる作品には，どうも，思考過程の現在進行形という姿勢が少ない，という事実です」

「現在の記録映画がとっている方法は，すべてイデオロギー映画のそれに近い，独裁者的な方法でショットが選択され，カットされている」

「テレビ・ドキュメンタリーの場合，これではいけない」（吉田1960：7）

吉田は，記録映画をはじめから結論が決まっている「説得映画」だと批判し，「テレビ・ドキュメンタリー」は，作り手が設定した現実についての「仮説」が，実際の映像によって検証されていくプロセスを映し出すものだと主張した。結論は視聴者に委ねられているというわけである。実際に吉田が制作した『素顔』が「説得映画」とどれほど違うかは議論の余地があるが，1960年の時点で吉田が記録映画をイデオロギー先行と批判し，それとは異なるものとして「テレビ・ドキュメンタリー」を位置づけたことは確かである[11]。

「テレビ・ドキュメンタリー」の呼称は前記した「テレビジョン映画」また「テレメンタリー」などの呼称としばらく並存するが，61年度以降，文化庁芸術祭でテレビドラマと並ぶジャンル名として「テレビドキュメンタリー」が用いられたこともあって，60年代半ばには特定のイデオロギーから離れたジャンル名として一般化した[12]。

3.『素顔』への問い

3-1『素顔』の多面性

『素顔』の研究に先鞭をつけたのは丹羽美之である。丹羽によれば『素顔』は，「暴力や卑わいさや非合理を排して，視聴者に「教養」ある，「民主的」で「合理的」な「市民」になること」を教示する啓蒙番組であった（丹羽2001：174）。丹羽は『素顔』について「テーマの切り口にはひとつのほぼ共通な切り口が見られる」とし，それは「ある種の下層民や異常な世界に生きる人々を手掛かりに，日本の社会を論じていくというものだった」と主張する（丹羽2001：170）。そして「物語の行き着く先は主として，彼ら・彼女らを「下層民」や「異常民」としてステレオタイプ化して描き出し，近代的文化国家日本が内に抱える克服すべき課題として告発するというものだった」とまとめる（丹羽2003：26）。

丹羽の議論はおそらく『素顔』の重要な一面を言い当てている。しかしこの議論は，主に吉田直哉が制作した初期のヒット作『日本人と次郎長』（58.1.5）への理解を『素顔』全般に拡大したものである。吉田が『素顔』として制作した他のテクスト，また，吉田以外の作り手が制作した『素顔』が十分検討されているとは言えない。「下層民」や「異常民」が登場するテクストは初期にこそ目立つが，全体的には「常民」を扱ったテクスト，ジャーナリスティックな社会問題を扱ったテクストのほうが圧倒的に多い。306本のテクストタイトルを一覧すればわかることである。また「下層民」「異常民」を

扱っていても，それを「克服すべき課題」として描くというより，むしろそうした被取材者に寄り添うようなナレーションが聞こえてくるテクストもある。

『素顔』は丹羽が指摘するより題材的にも制作技法的にもずっと多面的である。制作技法について言えば，ラジオの録音構成，また記録映画・テレビジョン映画から複数の技法が流れ込んだと考えられる。

筆者（宮田）は，『素顔』の作り手のほとんどがその制作経験者であったラジオの録音構成に注目し，その中でも『社会の窓』（1948～54）に発する流れと，『街頭録音』（1947），『社会探訪』（1947～51）の流れとでは，その制作技法が対照的と言えるほどに異なっていることを明らかにした（宮田2014b，2016，2017）。

両者は，作り手（取材者）と被写体（被取材者）の関係性において対照的である。

『社会の窓』に登場する被取材者は，作り手が進める議論の素材である。この番組の作り手の目的は，社会問題を説明・解説して，その解決を目指すことであり，それに役立つ限りにおいて被取材者に関心を持つ。目の前に展開する個々別々の現実を一つの社会問題の現れとして捉え，それについての議論を進めていく番組を社会番組と定義するなら，『社会の窓』はまさに社会番組である。テクスト内で重要なのは作り手のナレーション（コメント）であり，被取材者の声はナレーションを下支えするものとして扱われることが多い。

一方，『街頭録音』『社会探訪』に登場する被取材者は，議論の素材というより，尊重すべき深みを持った固有の人格である。作り手の目的は，その人を材料にして社会に議論を提起するというより，もっとシンプルに「世の中にはこんな人もいる」ということを伝えることである。ここには，後年の制作現場で「人モノ」，あるいは「ヒューマン・ドキュメンタリー」と呼ばれるようになるドキュメンタリーの萌芽がある。被取材者である彼ら，彼女らは特定の社会問題の現れと捉えられないこともない。しかしそのことは多くの場合，暗黙裡に示唆されるにとどまり直接的には語られない。目の前に展開する現実，目の前にいる人物の個別性を重視し，「問題」として抽象化するのは控えられるのである。この目的にリンクして『街頭録音』から『社会探訪』に連なる流れでは，作り手のナレーションより，ロケ現場における被取材者の声のほうが重要である。

『素顔』の作り手の大半は『社会の窓』や，その後継番組であった『時の動き』（1954～59）を制作してきた「社会課」[13]の課員たちであったから，『社会の窓』『時の動き』の制作技法が『素顔』に継承された可能性は大きい。一方，後者の影響，すなわち『街頭録音』から『社会探訪』へと続いた流れの影響も無視できない[14]。『素顔』スタート時の番組班長として『日本の素顔』というタイトルを決定した小田俊策は，『社会探訪』の中心的な作り手の一人であった[15]。また，『素顔』において吉田直哉と並ぶ代表的な作り手であった小倉一郎は，NHK入局直後に『社会探訪　女囚』（49.10.7）という録音構成テクストを聴いて感銘を受けたことを繰り返し語っている（小倉1984，2002）。

『素顔』の制作技法には，ラジオの録音構成のほかに映画の影響も大きかったはずである。ラジオで育った『素顔』の作り手たちは映像については素人であった。映像を扱う以上，彼らは記録映画やテレビジョン映画から多くを学ぶ必要があっただろう。60年9月に吉田直哉が

TDの成立を宣言するにあたって「記録映画との訣別」を掲げたのも，記録映画の技法をそれだけ意識していたことの表れと見ることができる。ただ『素顔』が記録映画やテレビジョン映画から学んだ（あるいは拒んだ）具体的な技法についての情報は現時点では乏しい[16]。これについては量的分析の結果を待って考察することにしたい。

3-2　制作期間内での変化

『素顔』の制作技法の多面性は，吉田直哉と小倉一郎のような個々の作り手の技法の差異として共時的に表れることがあるだろう。しかし通時的に見ると，個々の作り手の技法も時間の流れの中で変わりうる。1年，2年といったスパンで俯瞰すると，その期間の技法上の特徴がある程度のまとまりをもって浮かび上がってくる可能性がある。

先行知見は，『素顔』の制作技法がはじめから終わりまで一様だったのではなく，6年半の制作・放送期間の中で2度大きく変化したことを示唆している。

最初に大きく変化した可能性があるのは59年5～8月ごろの時期である。『素顔』の制作技法をめぐって雑誌『中央公論』等の誌上で，映画監督の羽仁進と吉田直哉ら『素顔』の作り手たちとの間で議論が戦わされたいわゆる「素顔論争」（59年11月～60年4月）がこのことを示唆している[17]。

「素顔論争」の発端は，59年5～8月ごろ以降の『素顔』が，それより以前に持っていた表現としての魅力を失いつつあると羽仁が感じたことにある。具体的に羽仁の念頭にあるのは『ある玉砕部隊の名簿』（59.5.31），『どん底人生』（59.7.19），『隠れキリシタン』（59.8.9）といったテクストである（羽仁1959：203-204）。羽仁によれば，これらのテクストは「4～5年前の文化映画」とよく似た手法をとるようになり「温和」になったという。59年5～8月ごろ以前と以後とで『素顔』の制作技法に変化はあったのか，あったとすれば，それはどんな変化だったのか，実際にテクストを分析して論じたい。

次に，大きな変化が起こった可能性があるのは，60年の秋から翌61年の春ごろにかけての時期である。『素顔』では59年4月から毎回，番組ディレクター（Program Director。以下，NHK内での呼称に従って「PD」と記す）の名前が構成者としてテクストの末尾に表示されていたが，60年11月以降は消えた。これに着目した崔銀姫は，60年の秋以降，NHKの組織論理によって作り手の主体性が「抹殺」されたとし，この時期以降，自由な表現が困難になったとする（崔2015：171）。

この時期に『素顔』が変質したという指摘は同時代にもなされている。のちに『ノンフィクション劇場』（1962～68），『すばらしい世界旅行』（1966～90）のプロデューサーとして知られることになる日本テレビの牛山純一は『記録映画』61年2月号に寄せた文章の中で，「『日本の素顔』の破産」を宣告している（牛山1961：13）。牛山によれば，この「破産」の主因は「作家主体の疎外」であった。その結果『素顔』は「個性的な主張のないニュース解説的なものへの解消」に向かったと言う。この牛山の「破産宣告」を，『素顔』の代表的な作り手の一人であった瀬川昌昭は「まさに指摘された通り」とあっさり受け入れている（瀬川1961：142）。ただし瀬川は，作家主体の疎外という論点には深入りせず，もっぱら『素顔』の制作がマンネリ化したことを強調している。

日本中が安保闘争に揺れた60年の夏以降，61年の3月までに，それまで『素顔』の制作を牽引してきた吉田直哉，小倉一郎，尾西清重，荻野吉和が『素顔』の制作から次々に外れていった。61年4月には『素顔』の主管部署は，それまでの教育局社会教育部から報道局社会番組部に移った。新たな制作体制となった『素顔』の1本目を制作したのは瀬川昌昭である（『歌は世につれ』61.4.9）。『素顔』を離れた作り手たちは教育局内で『あなたは陪審員』（1961～62），『現代の記録』（教育テレビ1962～64）といった番組に携わっていたが，結局のところ，芸能局に移った吉田直哉と教育局に残った小倉一郎を除くほぼ全員が，63年夏までに教育局から報道局に異動した[18]。一連の措置には，社会問題を扱う番組の制作を報道局に移すという経営上層部の一貫した意志がうかがえる。もともとニュース記者主体で構成されていたNHKの報道局が分厚いディレクター，プロデューサー集団を抱えるようになるのはこのときからである[19]。

60年の秋から61年の春にかけて『素顔』の制作主体は組織ごと大きく変化した。この時期，あるいはこの時期の前後で『素顔』の制作技法は変化したのか，変化したとすればどのようなものであったか，実際にテクストを分析して論じたい。

4. 量的分析の指標

本研究は『素顔』の制作技法の通時的な変化をまず量的分析によって捉える。

6年半にわたって制作・放送された『素顔』の制作技法の変化を量的につかむには，何を指標とすればよいだろうか。何に目をつければ，『素顔』の306本にのぼるテクスト（実際に分析対象とするのはアーカイブに映像と音声がそろって保管されている191本）の差異を的確に示すことができるだろうか。本研究は，各テクストに含まれる特定の形式の声がテクスト内に占める時間的分量に注目したい。

具体的には，下記の3つを分析の指標とする。

○無声部分と有声部分

○ナレーション部分，自生音部分，インタビュー部分

○ロケ現場で得た個の声が聞こえる部分，感触の声が聞こえる部分

以下，順に説明しよう。

4-1　指標1：無声部分と有声部分

TDテクストには人の声が聞こえない部分（無声部分）と聞こえる部分（有声部分）とがある。無声部分の構成要素は，映像，および音楽などの非言語音声である。

『素顔』の映像のほとんどは，ロケ現場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（現場映像）である。そこには言語はない。そこにあるのは，特定の時空間における世界の非言語的な感触（質感，手触り，肌理（きめ），雰囲気，空気感……）である。たとえば『日本人と次郎長』において，視聴者はヤクザの親分の背中一面に彫られた入れ墨を見る。その映像は，言語では追いつきそうもない大量の感触を瞬時に伝える（**写真2**）。文字メディアにはない映像メディアの顕著な特性である。

無声部分は，映像単体で見る者を引きつける力を持たせるべく撮影・編集されていることが多い。さまざまな撮影技法や映像編集の技法（モンタージュ）がこのために用いられる。映

写真２

像が伝える感触はこうした技法によって形成され調整されるのである。映像に伴う自然音や音楽などの非言語音声が感触の形成に大きな役割を果たすこともある。音響効果という高度に専門的な職種がこのために存在している。しかしながら，撮影や映像編集や音響効果の技法の詳細を数値化することは難しい。本研究ではこれらの技法については必要に応じて質的に言及することとし，量的分析は行わない。

それでも，無声部分総体の時間的分量は有用な指標であると考える。無声部分はいわば「感触の大陸」で，これを客観的な言語で質的に記述するのは容易なことではない。しかし，それがテクストに占める比率は知ることができる。「感触の大陸」の輪郭を縁取ることはできるのである。筆者が視聴した限り，『素顔』の無声部分は現代のTDよりかなり多いと感じられる。映像だけで，あるいは映像と非言語音声だけで意味を形成する部分の分量の差は，『素顔』と現代のTDのわかりやすい差異として現れるかもしれない。

一方，有声部分はさまざまな人の声が聞こえてくる部分である。そこでは，いくつかの特定の声の形式に即した制作技法が用いられており，それぞれの声の形式を指標とした量的分析が可能である。以下に述べよう。

4-2　指標２：ナレーション部分，自生音部分，インタビュー部分

この項では，アメリカのドキュメンタリー研究家，ビル・ニコルズ（Bill Nichols）[20] が唱えるドキュメンタリーの6つの制作技法（モード）を紹介する。そのうちNHKのTDに頻出するのは，説明的モード（expository mode），観察的モード（observational mode），参加的モード（participatory mode）という3つのモードである。1本のTDテクストの中でこの3つのモードが，それぞれどれだけの時間出現しているかを示す指標として，そのテクストに含まれるナレーション部分，自生音部分，インタビュー部分の時間的分量を用いることができる。

4-2-1　ドキュメンタリーの６つのモード

ニコルズは，1920年代から現代に至るドキュメンタリーの歴史的展開を踏まえ，映画，テレビ，インターネットといった媒体には関係なく，ドキュメンタリー全般についてその制作技法（ニコルズは「モード」と言う）を6つに分類した[21]。

6つのモードが記された著書 *Introduction to Documentary* は，初版が発行された2001年以来，アメリカはもとより世界各国の大学や大学院でドキュメンタリーを学ぶ学生の教科書として，またドキュメンタリーの作り手が参照する理論書として広く読まれている。2010年に第2版，2017年には第3版が発行された。ただ日本ではニコルズの著書は一冊も翻訳されておらず，『素顔』の研究はもちろん，ニコルズの議論を本格的に用いたTD研究はない。

表１は6つのモードについてニコルズ自身が

表１　ドキュメンタリー制作の６つの技法（モード）（Nichols 2017:22-23，筆者訳）

①詩的モード （poetic mode）	視覚的な連関や，音声のトーン，リズムを重視する。描写の区切りや形式の組織化にこだわる。実験的，個人的，またアバンギャルドな映画の製作技法に近い。
②説明的モード （expository mode）	ボイスオーバーのコメントによる説明を重視する。問題を提示しそれを解決しようとする構造，筋を通そうとする論理，そして論証的（エビデンシャリー）な編集が特徴である。ほとんどの人が一般的なドキュメンタリーとして連想するのはこのモードである。
③観察的モード （observational mode）	出しゃばらないカメラによって被写体の日常生活が観察され，視聴者は被写体とダイレクトに結びつく。作り手は被写体とやり取りすることなく観察に徹する。
④参加的モード （participatory mode）	作り手と被写体とのやり取りが特徴である。ロケにおいてはインタビュー，あるいは会話への参加や挑発といった被写体を巻き込んでいくさまざまな方法がとられる。歴史的な問題を検証する場合にはしばしばアーカイブの映像と結びつく。
⑤再帰的モード （reflexive mode）	ドキュメンタリー制作では当たり前とされてきた前提や慣習に注意を喚起する。視聴者は映像作品が現実を構築的に表象していることに気づかされる。
⑥パフォーマティブモード （performative mode）	作り手自身の被写体への没入を主観的，表現的に描くのが特徴である。この没入に視聴者をも巻き込もうとする。客観性という概念を拒み，情動を盛り上げていく。このモードの作品は実験映画や個人映画と質的に共通するところが多い。この世界の中で，ある特定のやり方で，またある特定のサブカルチャーの担い手として生きるということがどういう感じがするものなのかということに力点がある。

書いた要約を一覧的に示したものである。

この６つのモード分類は，作り手と被写体の関係性という視点から説明することができる。

①の詩的モードと②の説明的モードは，作り手が被写体（人物の場合は被取材者）を，尊重すべき深みを持った固有の人格というより，自分のテクスト制作のための一素材として扱うモードである。詩的モードの目的が作り手独自の詩的世界，美学的世界の構築であるのに対して，説明的モードの目的は社会問題や歴史的な出来事の説明・解説にあるという違いはあるが，作り手がそのテクストの創造者として被取材者に対してロケ段階から超越的なポジションをとることは共通する。

二つのモードの作り手は，自分の目的に役立つ限りにおいてあなた（被写体）に関心を持つ。多くの場合，彼らは自分の手の内をあまり明かさないままあなたを撮影して去っていく。そして彼らの見方であなたをテクスト内のしかるべき場所に位置づけ，しばしばナレーションという彼らの言葉であなたを言語的に意味づける。

NHKドキュメンタリーにおいて詩的モードは，工藤敏樹や佐々木昭一郎といった作家性の強い作り手のテクストに現れるが，全体的な存在感は大きくない。第一に社会問題を扱う番組であった『素顔』の分析では考慮に入れなくてよいだろう。

NHKドキュメンタリーの制作技法として最も目立つのは説明的モードである。多くの人が関心を持つような社会問題や歴史的な出来事を説明・解説する作り手の議論が，ボイスオーバーのコメント（ナレーション）として展開していく。映像はナレーションの理解を助ける挿絵としての役割にとどまることが多い。現在放送されている『NHKスペシャル』（1989 ～）や『クローズアップ現代』（1993 ～）[22]など言語的な情報性を重視する数多くのNHKのTDが，このモードを中心的な制作技法としている。

③の観察的モードはニコルズの表現を借りると，「壁にとまったハエ」（Nichols 2017：137）のようにその存在を意識させないカメラとマイクが，ロケ現場で起こっていることを「ありのままに」観察するモードである。このモードの著名な使い手であるドキュメンタリー映画監督，フレデリック・ワイズマンは，ナレーションはもちろんインタビューも一切用いないことで知られる。

自らの声による説明を放棄し，被写体の自発的な行為や発話に語らしめようとする観察的モードの作り手は，しばしばロケ現場での偶発的な事態の進展を柔軟に取り込むことができる。説明的モードの作り手は自分の言語的説明を超える事態を基本的には好まないが，観察的モードはハプニングと親和的である。あるTDテクストが「名場面」と呼べる部分を持つとすれば，少なからぬ数の名場面が観察的モードの産物である。ナレーションもインタビューもなく，ただロケ現場でカメラとマイクが捉えた映像と音声だけで押すシーン，時には何分にもわたる濃密な時間経過を1カットで捉えたようなシーンに接することは，ドキュメンタリー視聴の醍醐味の一つである。

作り手と被写体との関係性で言えば，観察的モードは説明的モードとはまた違うやり方で超越的である。このモードの使い手は説明的モードの使い手とは違って，社会問題や歴史的な出来事を説明する一素材としてのあなたというよりも，固有の表情や声を持つあなたそのもの，あるいは，あなたがいる時空間そのものの感触を捉えようとすることが多い。ただし，そうした被写体への関心は必ずしも被写体への親しさにはつながらない。観察という行為の底には，人間が昆虫の生態を観察するときのようなある種の冷たさが宿っている。ナレーションを使って被写体を言語的に意味づける説明的モードが明示的に超越的であるとすれば，観察的モードは暗黙のうちに超越的である。

④の参加的モードは，作り手が目の前の現実にインタビュー等によって参加する（関与する）モードである。『ロジャー&ミー』（1989）や『ボウリング・フォー・コロンバイン』（2002）などで知られるマイケル・ムーアは，このモードを用いる代表的な作り手の一人である。NHKのTDでは70～80年代に，『埋もれた報告―熊本県公文書が語る水俣病―』（1976）のように顔出しのリポーターが被取材者にインタビューを重ねながら，問題の核心に迫っていく調査報道の傑作が多く見られた。近年のNHKのTDでは，参加的モードは『鶴瓶の家族に乾杯』（1997～）などタレントを起用した旅モノのTDで活用されているのが目立つ。参加的モードの主要な技法であるインタビューは，社会問題や歴史的な出来事を説明するのに役立つ情報を得る場合だけでなく，インタビュー対象者の非言語的な感触を表現する場合にも大いに有効である。

参加的モードの作り手は被写体に対して，詩的モード，説明的モード，観察的モードほど超越的でない。ロケ現場で作り手はあなたにインタビューの形で自分の問いをぶつけ，あなたの答えを受け止める。あなたの答えに対する作り手のリアクションも時に記録の対象である。このモードは作り手があなたと直接関係し，時に作り手自身をも素材化するという意味で，詩的モード，説明的モード，また観察的モードと異なる。少なくともロケ現場において，参加的モードの作り手と被写体は対等な隣人としての性格が強い。

⑤の再帰的モードは，現実表象とは何かと

いうことをラディカルに問うモードである。作り手と被取材者の関係性は，しばしば再帰的モードが掲げる問いの標的である。『人間列島　海鳴り』（1972.3.23，ディレクター：龍村仁）では，作り手自身がつぶやくナレーションが被写体の声の背景音になってしばしば聞き取れないという技法が用いられている。これは作り手のナレーションが，被写体の声と重なった場合，常にナレーションが音量的に優位に立つというTD制作の暗黙のルールを破棄したものであり，視聴者に衝撃を与える。ただ多くの場合，再帰的モードは現実表象についてのラディカルな問いを共有する用意のある視聴者以外には「わけのわからない」技法として捉えられがちで，NHKのTDには稀にしか現れない。少なくとも『素顔』の分析において考慮に入れる必要はないだろう。

⑥のパフォーマティブモードは，ニコルズによれば，「自分たちについて他人があれこれ言うのを聞くことにうんざりした」人々が「自分たちのことは自分でしゃべることにした」モードである（Nichols 2017：115）。作り手と被写体の別を乗り越えようとする技法，あるいは作り手＝被写体であるドキュメンタリーの制作技法であり，このモードが日本のTDにおいて重要になるとすればこれからであろう[23]。TDの将来を考えるうえで興味深いが，『素顔』の分析ではやはり考慮に入れなくてよいと考える。

『素顔』の分析において，考慮すべきなのは説明，観察，参加の3つのモードである。

ニコルズによれば観察的モードと参加的モードは，ロケ現場で発生する音声を映像と同時収録する技術（同時録音技術）が普及することで本格化した制作技法であり，この技術の普及以前は，音声，とりわけ言語音声を，編集時に付加されるナレーションに頼る説明的モード，あるいは詩的モードが支配的であった（Nichols 2017：21）。同時録音技術の普及は欧米で1960年代初頭，日本では60年代末から70年代初頭であるから，『素顔』が制作された57～64年の時期にはドキュメンタリーの言語音声はナレーション主体であることを技術的に余儀なくされていたと言ってよい（宮田2019：13-14）。技術環境の視点から，『素顔』の中心的な制作技法が，社会問題や歴史的な出来事を作り手がナレーションで説明していく説明的モードであったことが予想できる。

しかし，筆者はここでNHKドキュメンタリーの独自性を指摘したい。NHKドキュメンタリーはラジオの録音構成テクストの制作を通じて，同時録音の普及以前に観察的モード，参加的モードの伝統を有していた。音声のみの表現であり，映像と「同時録音」する必要がそもそも存在しないラジオの録音構成では，はじめからロケ現場で発生する言語音声を自在に使えた。特に『街頭録音』『社会探訪』といった番組では，インタビューを用いる参加的モードや，被写体同士の声のやり取りを「壁にとまったハエ」になって聞き取る観察的モードがはじめから中心的な制作技法であった。前記したように『素顔』の作り手の履歴を考えると，『街頭録音』『社会探訪』の影響は無視できない。

ニコルズは，一つのドキュメンタリーテクストには複数のモードが併存しているのが普通であることを強調している（Nichols 2017：23）。実際，現代のTDには，参加的モードと説明的モードが結合したテクストが多く見られる。インタビューで得た被写体の声で作り手のナレーションを根拠づけていく技法である。『素

顔』の分析においてなすべきことは，『素顔』を十把一からげに説明的モードに回収することではなく，ニコルズの議論を踏まえて『素顔』を構成する1本1本のテクストに光を当て，そこに観察的モード，参加的モードを含めた複数のモードが併存・結合している様相を明らかにすることである。

4-2-2　説明，観察，参加の各モードの指標

ニコルズは6つのモードをいくつかの特質（specific qualities）で区別しようとしている。それぞれのモードが提出する知識の特徴，音声のあり方，またテクスト内での時間と空間のあり方，そして映画技法全般を駆使して表現される作り手独特のものの見方[24]などである（Nichols 2017：108-109）。しかしそれらの特質はニコルズ自身が言うように「厳密に区別されているというより重点の置き方を示している」ものであり（Nichols 2017：158），実際にはそれぞれのモードの境界はあいまいである。

本研究ではニコルズが唱える6つのモードのうち，説明，観察，参加の3モードを特定する指標として，各モードに特有の声の形式に注目する。説明，観察，参加の3モードでは，声をめぐる作り手と被写体との関係性がそれぞれ異なっており，その違いに基づいて，各モードに特有の声の形式が用いられている。

説明的モードは，声を持つ作り手が声を持たない被写体を言語的に意味づけていく制作技法であり，そこではナレーション（コメント）という声の形式が用いられている。この部分の映像はコメントバックとしてナレーションの理解を助ける挿絵になっていることが多い。時に映像がナレーションの説明と食い違う，あるいはナレーションの言語的説明を超えるところがあるとしても，その部分が，声を持つ作り手が声を持たない被写体を言語的に意味づけようとしている部分であることに変わりはない。

観察的モードは，説明的モードとは逆に，声を持たない（声を放棄した）作り手が被写体の声に耳を澄ます制作技法である。そこでは作り手の関与なしに発生する被写体の声（これを自生音と呼ぶ）が用いられている。この部分の映像は，テロップ以外に作り手の言語による意味づけを受けない。被写体の映像と被写体が発する声が主要な役割を果たす部分である。

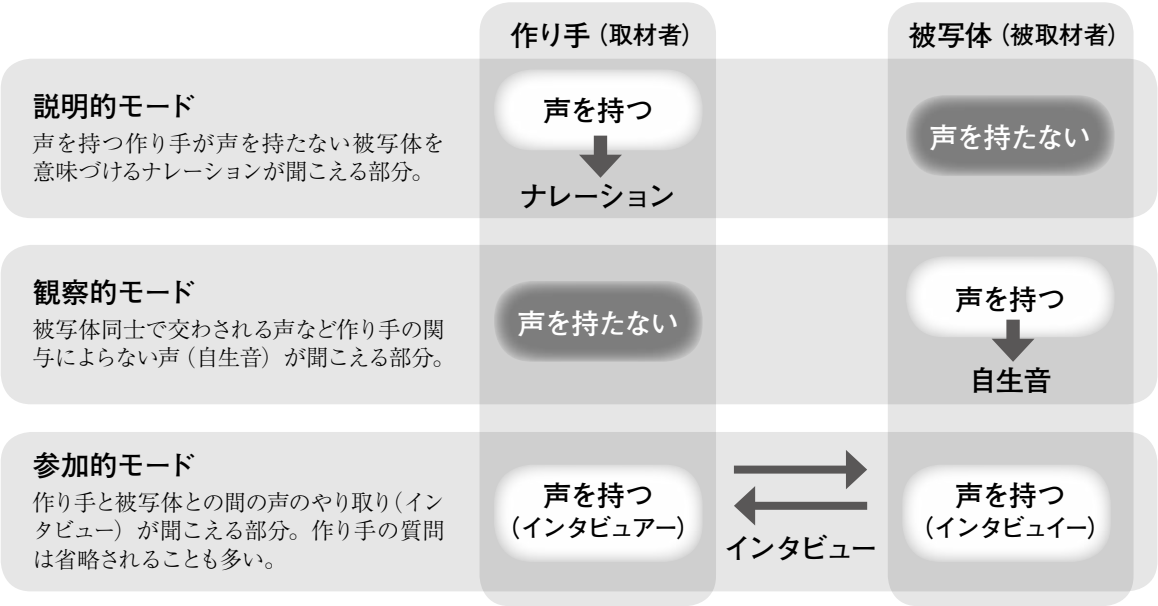
参加的モードは，作り手と被写体がともに声を持っていて，それをロケ現場で出し合う制作技法である。そこではインタビューという声の形式が用いられており，その部分の映像は基本的にインタビュー映像となっている。『素顔』では，被写体のみが画面に登場し，被写体のみが発話している場面が多いが，同時録音の普及以降は，作り手がインタビュアーとして画面に登場して，被写体（インタビュイー）とやり取りすることが増える。

ナレーション，自生音およびインタビューを3つのモードに特有の声の形式として，各モードを識別する指標とすることができる。**図2**は3つのモードとその指標となる声の形式を一覧的に示したものである。

TDテクストの中で説明的モードが用いられているのは，ナレーションが他の音声に優越して聞こえる部分である[25]。

ナレーションは，TDの制作プロセスの最終盤に，それまでの経緯をすべて踏まえた声として生まれ，ロケ現場で得た映像や音声の上に付加される（ボイスオーバー）。テクストを超越する立場からテクスト内容を言語的に意味づけていく声である。テクストの中にいる被取材者か

図２　ドキュメンタリーの３つのモードとその指標となる声の形式



らすれば，ナレーションは，作り手が自分たちの頭上から自分たちを意味づけてくる声である。

ナレーションは時空を超越して神出鬼没である。TDを構成する現場映像の1カット，1カットは「その時その場」の表象であり，大半の現場音声もそれが収録された特定の時空間に縛られるが，ナレーションは各カットが表象する個々の「その時その場」を超越して，テクスト内の任意の場所にボイスオーバーされる。ナレーションと他の音声とが重なった場合，前記した『海鳴り』のような例外を除いて，他の音声は必ず音量を下げてナレーションの背景音に回るが，ナレーションは大きな音量を保って明瞭に聞こえ続ける。この声がしばしば「神の声」と呼ばれるゆえんである。ニコルズはボイスオーバーという技法そのものが「謙虚さに欠ける」とし，作り手によるボイスオーバーをその制作技法の中心とする説明的モードがほとんど不可避的に持つ限界として，「教師然とした態度」（didacticism）を指摘している（Nichols 2017：108，115）。

TDテクストの中で観察的モードが用いられているのは，自生音が優越的に聞こえる部分である。

自生音はナレーションとは違って，その声が発せられたロケ現場の「その時その場」と深く結びついた被写体（被取材者）の声である。またインタビューとも違って，作り手の関与なしに生成している声である。ロケ現場における被取材者同士の会話，被取材者の講演，独り言など，「壁にとまったハエ」が傍聴しうるすべての人間の声が自生音となりうる。

この自生音は，他の声にボイスオーバーされて背景音に回ることがある。たとえば街角で聞こえる「ガヤ」と呼ばれる雑多な声は自生音であるが，ナレーションやインタビューによってしばしばボイスオーバーされ，優越的には聞こえないことも多い。こうした部分では観察的

表２　声の主と宛先から見た声の分類

声の宛先 / 声の主	被写体（被取材者）	作り手（取材者）	視聴者
被写体（被取材者）	自生音	インタビュー	インタビュー
作り手（取材者）	インタビュー	（取材者内のやり取り）	ナレーション（現場リポート）

モードではなく，説明的モードや参加的モードが用いられているとする。

TDテクストの中で参加的モードが用いられているのは，インタビューが優越的に聞こえる部分である。

インタビューは，ロケ現場において作り手（取材者：インタビュアー）と被写体（被取材者：インタビュイー）との間でやり取りされる声である。取材者の質問は編集で省略されることも多いが，被取材者の声が省略されることは稀である。自生音と同じく，ロケ現場の「その時その場」と深く結びついた声である。

インタビューは作り手が画面に顔出しする場合としない場合，また作り手の質問等の声が入る場合と入らない場合とに細分することができる。これらを区別することによって作り手の「参加度」の多少を知ることができるだろう。ただ，『素顔』の分析ではこの視点からは細分せず，インタビューとして一括する。取材者が顔出し，声出しで被取材者とやり取りする形式のインタビューは同時録音技術なしには成立しにくく，日本で本格化するのは70年代以降である。『素顔』ではほとんど現れない。『素顔』で最も多いインタビューは取材者の姿も声も示されない形式で，被取材者の顔と声のみが示されるタイプである。

なお，自生音ほど頻繁ではないが，インタビューの声もナレーションにボイスオーバーされて背景音に回ることがある。この部分は参加的モードではなく説明的モードが用いられているとする。

表２は，自生音，インタビュー，ナレーションの３つの声を，その声の主（発話者）とその声の宛先（聞き手）という視点から一覧的に示したものである。自生音とは被写体（被取材者）が別の被取材者あるいは自分自身を宛先にして発した声であり，インタビューとは作り手（取材者）が被取材者を宛先にして発した声，また，被取材者が取材者を宛先にして発した声である。被取材者が取材者を通じて視聴者に宛てた声もインタビューとする。ナレーションは作り手が視聴者を宛先にして発した声である。作り手が視聴者を宛先に発した声にはほかに現場リポートがあるが，この声の形式も同時録音技術なしには成立しがたく，『素顔』では見られない。取材者同士でやり取りする声[26]も『素顔』では聞こえない。

上記から，説明的モードの指標たるナレーション，観察的モードの指標たる自生音，そして参加的モードの指標たるインタビューをテクストの中に特定できるはずである。３種類の声がそれぞれ優越的に聞こえる部分の時間的分量（秒数）をカウントすることによって，１本のTDテクストの中にどのモードがどれだけの時間，出現しているかを知ることができる。

4-3 指標 3：ロケ現場で得た個の声が聞こえる部分，感触の声が聞こえる部分

声の形式を指標としてわかることがもう一つある。それは『素顔』の各テクストがどれだけ物事を証拠立てる能力（論証能力）を持っているかということである。現代のTDには，ロケ現場で得られた被取材者の声を根拠としながら，作り手がナレーション等を用いて議論を論証的に展開していく技法が広く見られるが，この技法が成立するには，ナレーションと被取材者の声がともに信頼に値する言語情報を含む声（証言）でなければならない。個々の発話内容の真偽や妥当性はともかく，少なくともその声は証言たりうる形式をそなえていなければならない。

この項では，証言たりうる形式をそなえる声を「個の声」と名づけて特定する。ナレーションなど編集時に付加される作り手の声はそのほとんどが個の声であるが，ロケ現場で得られる被取材者の声は，自生音を中心にガヤや歌声など個の声とは呼べない声も多い。各テクストの論証能力を測るうえで有用な指標となるのは，被取材者の個の声が聞こえる部分の時間的分量である。また，ロケ現場で得た個の声以外の声を「感触の声」と名づけて同じく指標としたい。証言性は持たないが，テクストに非言語的な感触を供給する声である。

4-3-1　個の声の重要性

人の声は多層的な意味を持つ。

すべての声は映像と同様，その声に固有の非言語的な感触（質感，手触り，肌理（きめ），味わい，雰囲気，空気感……）を持つ。文字に起こせば同じ「石焼き芋」でも，これを棒読みするわれわれの声と，路上に焼き芋を売り歩く人の声とは感触がまるで違う。声そのものの感触だけではない。声は，その声を発した人物，およびその声が発せられた「その時その場」の非言語的な感触まで伝える。サヨナラホームランを打った野球選手のヒーローインタビューの声は，その選手の「人となり」についての非言語的な感触，そしてサヨナラホームランの余韻冷めやらぬスタジアムの非言語的な感触を豊かに伝えるだろう。その感触は，声が発せられた「その時その場」の映像と結びつくとき一層強まる。

そのうえで，声はそれが含む言語情報の力によって，発話者や発話がなされた「その時その場」を離陸していく。中でも「打ったのはスライダーでした」といった個人の責任ある言明は高い証言性を帯びる。

本研究では，TDテクストから聞こえる声の中で，非言語的な感触と証言性の高い言語情報を兼ねそなえる声を，特に「個の声」と名づけて注目する。なぜなら，この声はドキュメンタリー全般を支えてきたと言っても過言ではないほど重要な声だからである。ニコルズは「ドキュメンタリーの力の大部分は証拠と感情を結びつけるその能力にある」と言う（Nichols 2017：66）。証言性の高い言語情報と非言語的な感触を兼ねそなえる個の声は「証拠と感情を結びつける」うえで大きな役割を担ってきたと考える。

4-3-2　個の声を特定する

個の声とは下記の4つの要件を満たす声である。裁判所で証言として受け付けてもらえる声の要件に近い。

①発話者は集団から切り離された個人である
②言語として聞き取れる

③発話者は発話内容について責任を負う
④発話者の身体または名前が示されている

第一に，個の声の発話者は集団から切り離された個人である。証言とは常に個人の発言である。「バンザイ」や「ワッショイ」など複数人が唱和する声は個の声としない。また，盆踊りの歌声，シュプレヒコールの最初の一声など集団的パフォーマンスの「音頭」をとる声は，個人の声であっても集団と結びついたいわば共同身体の声であり，やはり個の声とはしない。

第二に，個の声は言語として聞き取れる。言語として聞き取れない声が証言たりえないのは当然であろう。ここで「言語」とは，辞書等に語彙化されている語によって構成されている声や文字を指す。笑い声，泣き声，叫び声，うめき声，乳幼児の喃語（なんご）などは言語に含めない。また，言語で構成されていても，聞くほうがそれを言語として捉えられない声も個の声ではない。具体的には，音量が小さいために言語として聞き取れない声（小声），また複数の声が同時多発しているために，聞く者がその中に言語を捉えられない声（ガヤ，ナレーションの下敷きになっている声など）は個の声ではない。

第三に，個の声はその発話内容について発話者が責任を負う声である。証言には責任が伴う。死者に成り代わって語るイタコの声や，他者に成り代わって語る俳優の声，落語や講談などの話芸の声は，言語として聞き取れるとしても，その発話内容について発話者が責任を負うことはないから個の声ではない。また本研究では，リズムやメロディーを伴って言語と非言語，フィクションとノンフィクションの間を揺れ動く歌声にもその内容について責任を問うことはできないと考え，歌声も個の声としない。

第四に，個の声は発話者の身体または名前が示されている声である。証言者の身元は明らかでなければならない。ここで「身体」とはロケ現場で生きて動く発話者の「生身」の肉体に加えて，顔写真や，テレビ画面の中の顔など媒体の中に表象された身体を含む。一方，駅の構内放送の声，発話者の名前が示されないボイスオーバーの声などは，テクスト内に発話者の身体も名前も認められないから個の声ではない。

なお第四の要件に関連して，個の声は3つに分けることができる。①顔のある個の声，②顔のない個の声，③身体のない個の声である。

顔のある個の声は，個の声として前記した4要件を満たす声のうち，発話者の顔がテクスト内のどこかに映像として示されている声である。個の声の中で最も普通に出現するタイプである。顔出しの被取材者が発話する自生音やインタビューの声のほかに，インタビュアーやリポーターとして画面に顔出ししている取材者の声もこれに含まれる。テクストによってはインタビュアーやリポーターがナレーターを兼ねている場合もあるが，このナレーションも顔のある個の声である。このタイプのナレーションは通常「私」を主語とすることが多いので，「私の声ナレーション」と呼ぶことができるだろう。

顔のない個の声は，発話者の身体が映像として示されているものの，プライバシーに配慮するなどの理由で発話者の顔と名前が示されない声である。具体的には後ろ姿だけが示されていたり，顔にボカシやモザイクが付加されていたりする。名前がテロップ表示されること

表３　TDから聞こえる声

α３音～α５音が個の声，ほかは感触の声

	身体のある声				身体のない声	
	複数人の声	一人の声				
言語の声（α音）	α１音： 複数人が唱和する声。「バンザイ」「ワッショイ」などの声，また，シュプレヒコールの最初の一声など，集団的パフォーマンスのその音頭をとる声を含む	α２音： 他者の声。ドラマのセリフなど他者に成り代わって語る個人の声。落語，講談などの話芸を含む	**α３音： 顔のある個の声。ロケ現場で得られる通常の対話，会話，講演・発表など独話の声。また画面に顔出しで登場する人物による「私の声ナレーション」**	**α４音： 顔のない個の声。身体は示されるが顔が示されず，かつ名前も示されない。発話者の身元を作り手が保証する個の声**	**α５音： 身体のない個の声。電話やラジオなどから聞こえる名前が示されている声，発話者の名前が示された声のインサート，また「神の声ナレーション」**	α６音： 身体のない声で個の声以外。駅の構内放送，ラジオ放送，カーナビの声，名前が示されないボイスオーバーなど
歌声（β音）	β１音： 合唱（生歌）	β２音： 独唱（生歌），詩吟，浪曲，ハミングなどを含む			β３音： レコードやテープ，CDなどのメディアから再生された歌声	
非言語の声（γ音）	γ１音： ガヤ，集団的な笑い声など	γ２音： 音量が小さかったり，ナレーションの下敷きになったりして言語として聞き取れない個人の声，また個人の笑い声，泣き声，叫び声，うめき声など			γ３音： メディアから聞こえる非言語の声，また言語としては聞き取れないボイスオーバー	

もない。この声は前記した個の声の要件を満たすが，証言性は顔や名前が示された個の声より落ちる。発話者を証言者として扱う作り手を信用することによって，間接的に証言性を持つ声である。NHKのTDに頻繁に現れるようになるのは70年代末ごろからである[27]が，近年特に増加していると感じられる。なお，画面に後ろ姿などは映っているが，顔が見えないインタビュアーなどの声もこれに含める。

身体のない個の声は，発話者の身体は示されていないが名前は示されている声である。名前が示されている人物の電話の声，名前が示されている故人が残した証言テープの声，また被取材者の声のボイスオーバーでその発話者の名前が示されているものなどがこれにあたる。画面には登場しない作り手が発するインタビューの声もこれに含める。作り手が発するいわゆる「神の声ナレーション」は，「神の声」を装った作り手の個の声（身体のない個の声）である。

表３は，TDから聞こえる声全般を12種類に分類したものである。このうちα３音，α４音，α５音と記した３種類の声が個の声（ゴシック部分）であり，残り９種類は個の声以外の声，すなわち感触の声である。『素顔』の制作技法の中長期的な展開を見るとき，まず重要なのは個の声の総量と感触の声の総量であるが，必要に応じてそれぞれの声の内訳にも言及したい。

感触の声は，個の声のような証言性を持たない。言語情報を含まない非言語の声や，言語と非言語がまじりあう歌声はもちろん，言語の声でも，それを裁判所で通用するような証言として用いることは難しい声である。しかし，個の声と同様，あるいはそれ以上に，声自体，また，発話者や発話がなされた「その時その場」の感触を伝えることができる。たとえば，歌声（β音）や複数人が唱和する声（α１音），他者に成り代わって語る声（α２音）などがまとまった量出現するテクストは，個の声を主体

としたTDにはないユニークな特徴を持っていると言えるだろう。

5. 分析枠組みの設定

この節では量的分析の実務的な準備として，TDに含まれる音声をいくつかのカテゴリーに分ける。

まず，TDに含まれるすべての音声を下記の4種に分ける。

A音（現場音・音）：ロケ現場で得た自然音，物音，鳥や獣や虫の声

B音（現場音・声）：ロケ現場で得た人の声

C音（非現場音・音）：編集時に発生し映像に付加された音楽，効果音

D音（非現場音・声）：編集時に発生し映像に付加された人の声（ナレーション）

『素顔』の各テクストにおける説明的，観察的，参加的の3つのモードのありようを，また各テクストにおける声の証言性について分析する本研究は，とりわけ声（B音とD音）に注目する。

ここで本研究における「声」および「言語」を改めて定義しておく。

まず声である。『日本語大事典』は音声（人の声）を「人間が考え，意志及び感情などを表現するため，調音器官を働かせコミュニケーションの手段として使用するもの」と定義する（佐藤・前田編2014：上巻275）。具体的には辞書等に語彙化されている語（word）の音声表現に加えて，笑い声，泣き声，叫び声，うめき声，乳幼児の喃語などを声とするものである[28]。本研究はこの定義を声の定義とする。

次に，本研究で言語と言うときには，辞書等に語彙化されている語によって構成されている声や文字を指す。笑い声や泣き声，叫び声，うめき声，乳幼児の喃語などは言語に含めない。筆者たちはこれまで声＝言語と考えてB音を「現場音・言語」，D音を「非現場音・言語」としてきた（宮田・原・陳2017：77）が，今回，前述のように本研究における言語の定義を改め，B音を「現場音・声」，D音を「非現場音・声」と修正する。声の中に非言語の声と言語の声とが含まれることになる。

TDテクストはまず無声部分と有声部分に分けられる。

○無声部分

○有声部分

次に有声部分を詳しく見る。このときニコルズのモード分類を受けて，B音を2つに分ける。

○B1音：自生音

○B2音：インタビュー

○D音：ナレーション

○重複部分

まずB1音，B2音，D音の3種類の声がテクスト内に占めるのべの時間的分量をカウントする。これらの声は重複することがあるので，その部分は「重複部分」としてカウントする。そのうえで重複部分を音量的に優越する声のカテゴリーに振り分ける。『素顔』の場合，重複部分の大半は自生音がナレーションによってボイスオーバーされている部分であるが，この部分は観察的モードではなく説明的モードとする[29]。この重複部分の調整作業によって，1本のテクストに下記の3つのモードがどれだけの時間出現しているかを確定できる。

○説明的モード部分（ナレーション優越部分）

○観察的モード部分（自生音優越部分）
○参加的モード部分（インタビュー優越部分）

また，個の声と感触の声の分類にしたがって，B音を個の声（a音）と感触の声（b音）とに細分する。

Ba音（ロケ現場で得た個の声）
Bb音（ロケ現場で得た感触の声）

個の声（a音）と感触の声（b音）の分類は，自生音について特に有効である。インタビューでは，実際に出現する声の大半は個の声であろう。インタビューとは，基本的に被取材者を自分の言葉を持つ責任ある個人として扱おうとする声の形式である。またD音（ナレーション）は前記した『海鳴り』など少数の例外を除いて，ほとんどすべてが個の声の要件を満たす声である（Da音）。

実際にテクストを視聴して，データを採取するときには下記の6つのカテゴリーに数値を入れていくことになる。このデータを基礎データとして前述した分析を行う。

○無声部分
○B1a音：自生音・個の声
○B1b音：自生音・感触の声
○B2a音：インタビュー・個の声
○B2b音：インタビュー・感触の声
○D音：ナレーション

表4はここまでの議論をまとめてTDに含まれる音声の分析カテゴリーを一覧的に示したものである。分類1→分類2→分類3→分類4→分類5へと音声は細分されていく。理解の助けとされたい。

最後に**表5**を付す。この表は，調査者が実際にテクストにあたって声の秒数をカウントするときの基本的な原則や，複数種類の声が重複する場合など判断に迷いやすい場合の対処法を示したものである。実際に調査を行わない人はあまり関心を持てないだろうが，分析の再現性を担保するという意味では重要なマニュアルである[30]。

（みやた あきら）

表4　TDの音声の分析カテゴリー

分類1	分類2	分類3	ニコルズの分類をもとにした区分	分類4	分類5
無声部分	無声かつ無音	音声なし	—	—	—
	無声かつ有音	A音：自然音，物音 C音：音楽（声なし），効果音			
有声部分	B音 （ロケ現場で得た声）	B1音：自生音 （被取材者同士の会話，被取材者の独話）	観察的モード （自生音優越部分）	B1a音： 自生音・個の声	α3・4・5音
				B1b音： 自生音・感触の声	α1・2・6音，β音，γ音
		B2音：インタビュー （取材者と被取材者のやり取り）	参加的モード （インタビュー優越部分）	B2a音： インタビュー・個の声	α3・4・5音
				B2b音： インタビュー・感触の声	α1・2・6音，β音，γ音
	D音 （編集で付加した声）	D音：ナレーション （作り手によるボイスオーバーのコメント）	説明的モード （ナレーション優越部分）	Da音 （まれにDb音）	α3・4・5音

表５　データ採取のマニュアル

項目	マニュアル	例
①カウントする最少時間	1秒。1秒以上継続しない声はカウントしない。	
②言語として聞き取れる／聞き取れない	通常の集中力を持つ視聴者が1回聞いて言語として聞き取れる範囲を「聞き取れる」とする。	○調査者が繰り返し聞くことで，言語として聞き取れる場合があるが，これを「聞き取れる」としない。放送は繰り返し聞けないからである。
③途中から言語として聞き取れなくなったとき	個の声は，言語として聞き取れなくなったら個の声以外の声（非言語の声）としてカウントする。	○言語内容をはっきり聞き取れる個の声（B1a音，B2a音）が，途中からナレーションの背景音となるなどして，声があることはわかるものの言語内容を聞き取れなくなった場合，その部分は非言語の声（γ音）となり，感触の声（B1b音，B2b音）となる。 ○歌声（β音）と非言語の声（γ音）は音量の大小にかかわらず，感触の声としてカウントする。
④声と声の間隔	ほかの声と2秒以上離れたら別の声とする。	○ナレーションとナレーションとの間が2秒以内の場合は同一ナレーションとして，またインタビュイーが途中で言葉に詰まってもポーズが2秒以内なら声が継続しているものとしてカウントする。ポーズが2秒を超えたら別の声としてカウントを始める。
⑤声と声が重複する場合	B1a～D音の5つのカテゴリーを基準にして，カテゴリーを異にする声と声とが重複する場合は，両方をカウントする。同じカテゴリーに属する複数の声が重複する場合は1つの声としてカウントする。	○たとえば街場のガヤ（B1b音）がある中で，街頭インタビュー（B2a音）を行っている場合，双方をそれぞれカウントする。宴会などで背景音として聞き取れない雑多な声（B1b音）が聞こえる中，特定の2人の会話（B1a音）が前景音として聞こえる場合もそれぞれの時間的分量をカウントする。 ○同一カテゴリーの中で複数の声が重複している場合は1つの声としてカウントする。たとえば街場のガヤ（B1b音の中のγ1音）に薄く誰の声ともわからない歌声（B1b音の中のβ3音）が重複しているような場合，両者は同じB1b音なので，それぞれをカウントするとB1b音を二重にカウントすることになる。γ1音とβ3音が重なったB1b音としてカウントする。
⑥途中から入ってくる声	1つの声の途中から別の声が入ってくる場合は，それが5秒以上継続する場合のみカウントする。	○たとえば街場のガヤの中で2～3秒「いらっしゃい，いらっしゃい」「安いよ，安いよ」などといった個の声（B1a音）が入ってきてもガヤ（B1b音）が継続しているとする。途中からの声が5秒以上継続した場合のみ，ガヤ（B1b音）に加えて個の声（B1a・B2a音）をカウントする。 ○同様に個の声（B1a・B2a音）の途中で笑い声や泣き声といった非言語の声が入ってきても，5秒以内なら個の声が継続しているとしてカウントする。

注：

1）TDの制作技法に長期的な変化を起こす一つの大きな要因は技術環境である。たとえば1巻で3分弱しか映像を収録できないフィルム時代のTDの作り方と，1巻で20分映像を収録でき，収録後の加工も容易なVTR時代のTDの作り方は違う。筆者は，技術環境の視点から見たNHKのTDの制作技法の中長期的な変化をまとめているので参照されたい（宮田2019）。

2）NHKの呼称は戦後になってから用いられたが，本稿では，戦前の社団法人日本放送協会時代を含めてNHKと表記する。

3）『街頭録音』という番組は1946年に始まり58年まで存続しているが，基本的に野外に演壇を設営して，登壇した人々の声を聞く野外スタジオ番組の形式をとっており，作り手がマイクを持って，スタジオ外に取材に出かける形式（つまりドキュメンタリーの形式）は『ガード下の娘たち』など1947年に放送された一部のテクストだけである。宮田2016を参照されたい。

4）『NHK短編映画』については宮田2019：9-13，また古田2006を参照されたい。

5）小倉一郎は，1959年に起こった「素顔論争」で羽仁進が，『素顔』を「ドキュメンタリー」ではなく「テレメンタリー」と呼んだ理由を次のように推測している。「ドキュメンタリー運動というのは，党派的な運動なので，ドキュメンタリーという言葉を使って担当者に迷惑をかけてはいけないという配慮が，羽仁さんにあったのかもしれません」（小倉1984）。

6）吉田直哉は『素顔』後，一時ドラマ制作に転じたものの，TD制作に戻って『明治百年』（1968），『未来への遺産』（1974～75），『NHK特集　21世紀は警告する』（1984～85）など，多くの話題を集めた大型企画の中心的な作り手として活躍した。NHKのTDの作り手としておそらく最も著名な人物であろう。

7）小倉一郎は『素顔』後，教育局にあって，NHK初のヒューマンドキュメンタリー番組『ある人生』（1964～71）の立ち上げに中心的な役割を果たした。またプロデューサーとして，工藤敏樹，相田洋など優れたTDの作り手を数多く育てている。吉田と違って著書はなく，NHK以外での知名度は乏しいが，その番組論，ドキュメンタリー論は今も色あせない。相田洋や桜井均などの小倉論（相田2003，桜井2016）があるほか，小倉自身の発言録として，NHK退職時に小倉が後進に向けて行った退職講演の書き起こしがある（小倉1984）。

8）瀬川昌昭は『素顔』後，報道番組部長などを歴任，報道局が担当した多くのTD制作に関係した。

9）尾西清重は『素顔』後，報道局のプロデューサーとして実績を積み，1979～83年には，最盛期の『NHK特集』の制作を統括するスペシャル番組部長として活躍した。

10）荻野吉和は『素顔』後，『台風地帯』（1964）で芸術祭テレビドキュメンタリー部門初の大賞を勝ち取り，さらに報道局のプロデューサーとして実績を積んだ。『ニュースセンター9時』（1974～89）の立ち上げ時には，ディレクター集団を束ねて大きな役割を果たしている。

11）それまでに書かれた吉田の論考をまとめて1973年に出版された『テレビ，その余白の思想』では，『テレビ・ドキュメンタリーとは何か』は雑誌『記録映画』の1958年9月号に発表されたことになっている（吉田1973：317）。一部の研究にはこれを鵜呑みにする記述も見えるが，これは間違いであって，吉田のこの論考が『記録映画』誌上に見えるのは1960年9月号においてである。『素顔』初期の58年9月に吉田による「テレビ・ドキュメンタリー宣言」が行われたと聞くと，吉田という作り手が早くからTDについて明確なビジョンを持って『素顔』を制作していたかのような印象が生じやすいが，実際はそうではない。後年の吉田自身が，この誤認に基づいてTDの発祥を語っている（吉田1987）ので特に注意が必要である。

12）この呼称を文字化するときには「テレビドキュメンタリー」と「テレビ・ドキュメンタリー」という書き方が並存している。筆者は「テレビドラマ」や「テレビニュース」を通常「テレビ・ドラマ」や「テレビ・ニュース」とは書かないように「・」を入れない。これまでNHKが編纂してきた『放送50年

史』や『20世紀放送史』も「・」を入れない表記である。「テレビ・ドキュメンタリー」は吉田直哉が名づけた日本のTDのいわば幼名である。吉田は当時「ドキュメンタリー」という語が帯びていた党派的なニュアンスと一線を画すために，特に「・」を必要としたのかもしれない。また，まだ「ドキュメンタリー」という語が一般化していなかった1960年代初頭においては，「テレビドキュメンタリー」とカタカナを続けると読者は意味がとりにくかったかもしれない。しかし60年代半ば以降，ドキュメンタリーという語は，ドラマやニュースと同じように一般化している。テレビドラマやテレビニュースと同じ扱いでよいのではないか。「・」に他の含意があるのなら話は別であるが。

13) NHK「職制」によると，「社会課」を称する組織は1947年3月に編成局企画部社会課として初めて現れる。49年10月に編成局教養部社会課，52年7月に編成局社会部社会課，53年7月にラジオ局社会部社会課，57年6月に教育局社会部社会課と，組織改正によって所属部局の名称は頻繁に変わっているが，「社会課」の名称は変わっていない。占領期以来，一貫して社会問題を扱う啓蒙色の強い番組を制作するNHK内のエリート部署であった。59年6月に教育局社会部社会課が教育局社会教育部と改称して「社会課」の名称は消える。

14) 丸山友美は筆者の録音構成研究を踏まえて，『街頭録音』『社会探訪』の流れに見える「事実に手を加えず観察的に捉える手法」が「『素顔』を見直す際の新たな分析軸として設定できるのではないか」と述べている（丸山2019：160）。

15) 藤倉修一，中道定雄，そして小田俊策の3人を中心的な作り手として，『社会探訪』というNHKの放送番組としては破天荒な特徴を持つ録音構成番組が，1947年7月から51年12月まで制作・放送されている。詳しくは宮田2017を参照されたい。

16) TDと記録映画を関連づけて論じた研究自体が稀少であるが，変化の兆しはある。ごく最近，洞ヶ瀬真人は記録映画と『素顔』の違いをプロテスト運動の扱い方という視点から明解に論じている（洞ヶ瀬2020）。

17) 「素顔論争」については，当時全盛だった映画と新進のテレビの「対決」として論争当時から広く注目された。近年の研究でも雑誌上で誰が何を言ったのか，改めて整理したものがある（米倉・松山2013）。しかし，論争のテーマだった『素顔』の制作技法について実際のテレビテクストにあたって分析したものは見られない。

18) 『素顔』で『火山灰地に生きて』（60.3.13）などを制作した後，報道局に異動して，『現代の映像』『新日本紀行』のデスクなどを務めた渡辺泰雄は後年，当時を振り返って次のように述べている。「心情的に相当つらい異動でしたね…中略…報道の仕事のシステムの中で今までやってきたようなものがどのように変形していくのだろうかと本当に悩んだことがあります」（「放送人の証言」No.136，2009年3月17日収録）。

19) NHKの報道局は，1957年6月の組織改正でフィルムカメラマンや編集マンを含むようになっていたが，この60～63年の異動で長尺の番組を制作するディレクター，プロデューサー集団も抱える組織になった。50年代末から60年代初頭にかけてNHKの報道局は，記者主体で構成する新聞社に近い職種構成から，テレビ局らしい多様な職種を擁する報道組織に変化していったと言うこともできる。

20) エイトキン編の『ドキュメンタリー百科事典』は，ニコルズを“the most significant documentary scholar in the world”とする（Aitken（ed.）2005：1968）。

21) 制作技法（モード）からドキュメンタリーを分類するニコルズの体系的な議論は，まず90年代初頭に発表された（Nichols 1991）。このときは説明，観察，相互作用（参加），再帰の4つのモードであったが，その後，説明的モードから詩的モードを分立させるとともに，パフォーマティブモードを加えて6つのモードとなった。なお2017年に発行された*Introduction to Documentary*の第3版で，ニコルズは7つ目のモードを挙げている。近年インターネット上に出現している，双方向的モード（interactive mode）がそれである（Nichols

2017：23)。「完成した作品という数世紀の伝統から離脱」したこのモードは，ネット上に半作品をアップして，視聴者がそれを引き継ぐ作り手として参加することを誘う。ただし，ニコルズはこのモードがまだ「比較的未成熟」だとして本格的には論じていない。本稿も6つのモードの中で行論する。

22) 2016年からは『クローズアップ現代+』と改題されている。

23) すでに兆候は出ている。2018年4月14日に放送された『ETV特集　ラーマのつぶやき』は，日本に住むシリア難民の少女，ラーマの自撮りで始まり自撮りで終わる。部分的にパフォーマティブモードが取り入れられた秀作である。

24) ニコルズはこれを「声」(voice) と言う。ニコルズ独特の術語である。テクストから音声として聞こえてくる speaking voiceだけでなく，さまざまな撮影技法，映像編集技法によって表現される黙示的な声を含む (Nichols 2017：55)。これに対して本研究で「声」と呼ぶのはもっぱらspeaking voice であり，日常的な用語としての「声」である。

25) 対象世界を広い意味で「説明する」機能は映像も持っているし，インタビューなどの現場音声も持っている。ただナレーションは，映像や現場音声より一段メタなレベルにあって，映像や現場音声による「説明」を踏まえたうえで，そのテクストとしては最終的な言語的説明を対象世界について行う。言い換えると，映像や現場音声は対象世界とインデクシカルに結びつくやり方で対象世界を説明するが，ナレーションは対象世界を作り手の言語によってシンボル化するやり方で対象世界を説明するのである。

26)『ブラタモリ』におけるタモリと女性アナウンサーとのやり取りなどがこれにあたる。

27)『ルポルタージュにっぽん』(1978～84) はインタビューで収録された顔のない個の声が頻出する番組である。

28) 咳，くしゃみ，あくび，いびき，しゃっくり，息遣い (ハアハア……) など，意図的にコントロールできない生理的音声は含まない。

29) インタビューがナレーションによって，また自生音がインタビューによってボイスオーバーされることもある。前者は説明的モード部分に，後者は参加的モード部分に振り分ける。

30) 2016年に筆者がTDの音声分析というアイデアを持って以来，ともにデータ採取を行い，「この声をどう分類するか」と繰り返し議論した，原由美子，陳京華，福岡正彦，田島聡子，荒井俊の各氏に感謝する。

【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

・牛山純一1961,「テレビドキュメンタリー 一九六一」『記録映画』2月号，12-13

・NHK編1958,『NHK年鑑 1959』

・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

・小倉一郎1984,「〈円盤〉からニューメディアまで ―私のドキュメンタリー論」。1984年5月31日に小倉が行ったNHK退職講演の書き起こしである。非売品。

・小倉一郎2002,「放送人の証言」No.19，2002年1月13日収録

・崔銀姫2015,『日本のテレビドキュメンタリーの歴史社会学』，明石書店

・桜井均2016,「小倉一郎　映像と音で証拠立てる」『テレビ･ドキュメンタリーを創った人々』，NHK出版，32-52

・佐藤武義，前田富祺編2014,『日本語大事典』，朝倉書店

・瀬川昌昭1961,「「日本の素顔」破産と再建　失われた作家性の回復をめぐって」『キネマ旬報』4月下旬号(283)，142-144

・洞ヶ瀬真人2020,「プロテスト運動とテレビドキュメンタリー――闘争映像の政治性と60年代テレビドキュメンタリーの表現」『マス・コミュニケーション研究』(96)，121-138

・丹羽美之2001,「テレビ・ドキュメンタリーの成立――NHK『日本の素顔』」『マス・コミュニケーション研究』(59)，164-177

・丹羽美之2003,「テレビが描いた日本―ドキュメンタリー番組の五十年」『AURA』(157)，24-29

・羽仁進1959,「テレビ・プロデューサーへの挑戦状 鏡になってしまった窓」『中央公論』11月号，198-207
・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
・丸山友美2019,「ラジオ・ドキュメンタリー「録音構成」の成立――NHK『街頭録音』と『社会探訪』」『マス・コミュニケーション研究』(95)，143-162
・宮田章2014a,「現実が「コンテンツ」になった時」『放送研究と調査』8月号，24-57
・宮田章2014b,「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2016,「「録音構成」の発生―NHKドキュメンタリーの源流として―」『NHK放送文化研究所年報2016　第60集』101-171
・宮田章2017,「現場が先行するドキュメンタリー　～『社会探訪』(1947～51) の特徴と展開～」『NHK放送文化研究所年報2017　第61集』113-201
・宮田章，原由美子，陳京華2017,「テレビドキュメンタリーの音声分析～音声の種別分量を指標として～」『放送研究と調査』4月号，74-89
・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
・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
・吉田直哉1960,「テレビ・ドキュメンタリーとは何か」『記録映画』9月号，6-8
・吉田直哉1973,『テレビ，その余白の思想』，文泉
・吉田直哉1987,「映画とテレビ・ドキュメンタリー」，今村昌平ほか編『講座日本映画 (6) 日本映画の模索』385-393，岩波書店
・米倉律，松山秀明2013,「シリーズ 初期“テレビ論”を再読する【第2回】ドキュメンタリー論 ～“『日本の素顔』論争”を中心に～」『放送研究と調査』9月号，2-15
・渡辺泰雄2009,「放送人の証言」No.136，2009年3月17日収録
・Aitken，Ian (ed.) 2005, *Encyclopedia of the Documentary Film*, Routledge.
・Nichols，Bill，1991, *Representing Reality：Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press.
・Nichols，Bill，2017, *Introduction to Documentary, Third Edition*, Indiana University Press.