

70年代にテレビドキュメンタリーの転換はあったか —番組の表現形式に着目して—

Was There A Conversion of Television Documentaries in 1970s Analysis of Forms and Representations of TV Content

章雯晶¹
Wenjing ZHANG

¹早稲田大学大学院教育学研究科 Waseda University, Graduate School of Education

Abstract 1970s is supposed to be a turning point in the history of Japanese television documentary by the former television studies, but Yet there have been no empirical studies systematically using commercial broadcasting's documentary programme to test this assumption until now. So this is a study focusing on the representation forms of documentary programme in 1970s through a textual analysis of the "NNN document" which has started in 1970. In conclusion, the fusion of documentary and drama techniques, friction or collision between audio and video, and self-reference can be found in 1970s' documentary programme.

キーワード テレビ, ドキュメンタリー, 表現形式, NNNドキュメント

1. 問題意識

1970年代に「冬の時代」を迎えたテレビ・ドキュメンタリー1970年代に技術的にも表現的にも飛躍的な変化を遂げた(桜井, 2013)と言われるテレビ・ドキュメンタリーは、他ジャンルの表現を取り入れ、特にドラマとの間にジャンルの越境が起きた。また、丹羽によれば、60年代における「物語らないテレビ」は70年代に入ると、大きな「転回」を迎えた。70年代は、「それまでのテレビのルールが根本的に否定される同時に、現在のテレビへとつながる新しいルールが作り出された時代」であり、「60年代的論理の徹底によってテレビ・ドキュメンタリーがテレビ・ドキュメンタリー自身を壊してしまう自己解体」(2007:83)の時代であるという指摘がある。

しかし、これまで詳しく検証されていない民間放送のドキュメンタリーに注目し、NNN系列制作の「NNNドキュメント」を用い、1970年代の日本テレビにおいて、ドキュメンタリー・ドラマはいかに制作・放送されたか、同時代の他局とはどう異なるのか、それらの問いを明らかにする。

2. 研究対象と分析手法

1979年1月4日から放送開始した「NNNドキュメント」シリーズは、1970年当初、毎週日曜午後23時45分からであったが、年々繰り下がる傾向が見られ、現在では通常放送時に月曜日1時5分(日曜日25時台)放送開始である。通常は30分番組であるが、近年では月一回のペースで45分枠や55分枠などに拡大して放送されている。そのため、毎年およそ50~52本の番組が放送されている。そのうち、30分番組が36~45本で、特に90年代以降では、年間40本前後一定して放送されている。

民放各局を見渡し、「NNNドキュメント」のよう

な長寿ドキュメンタリー番組はないだろう。1970年から今日まで放送され続けるこの番組は、2015年12月末まで合計2200本以上制作・放送されている。それ以外、ローカル密着、数多くの賞を受賞した本格的なドキュメンタリー番組として評価されている。

「時代を記録し続ける」この番組こそ、1970年代以降ドキュメンタリー番組に何が起きていたか、さらに1970年代以降テレビに何が起きていたかといった問いを解明するためにふさわしい番組ではないだろうか。先行研究概略で見てきた通り、ドキュメンタリーの「冬の時代」あるいは「転回点」と呼ばれる70年代からドキュメンタリー番組を通時的かつ実証的に分析するため、1970年に放送開始した「NNNドキュメント」がもっとも適切な対象であるといえるだろう。

テレビ・アーカイブの現状に鑑みると、「NNNドキュメント」を対象にする理由より、むしろそれを実証分析の対象として見なせる基本的前提が保証されていることが重要である。NNNドキュメント番組アーカイブという共同研究プロジェクトの発足がなければ、番組データベースという物質的基盤がなければ、そもそも過去の番組が閲覧可能な状態に整ってないし、外部からのアクセスが不可能である。現状では、番組を選択・研究する自由度は過去より大幅に向上しているとはいえ、研究動機や目的より研究対象が先行することは少なからずあるだろう。アーカイブ研究あるいは活用の成果が、番組のさらなる収集・保存・公開につながる。アーカイブを活用した研究がアーカイブ構築の一部となりうる。要するには、理由があつての対象選択や研究よりも、研究というプロセス自体が意義を生み出すのである。

3. 分析結果

(1)ドキュメンタリー・ドラマ

対象となる 1975 年から 1977 年までの「NNN ドキュメント」のなかで、ドラマの手法を取り入れた番組が 3 本発見されている。3 本のタイトル、制作局、放送日および番組アーカイブで保存された概要書は表 1 の通りである。

表 1

番号	放送日	制作局	タイトル
I	1977/6/19	NTV	その日、 少年は何も食べていなかった
II	1977/10/16	NTV	ひと殺し① ドライバーの熱すぎた夏
III	1977/10/23	NTV	ひと殺し② 私は誰を殺したのか？

番組概要が示した通り、三つとも事件事故を扱い、犯罪者の「挫折の軌跡」を描き、事件の「病理」あるいは「動機」を探究しようとした番組である。そうしたテーマの重なり以外、上述のようにドキュメンタリー・ドラマと呼べる表現上の共通点もあった。それは役者の登場である。犯人を扮した役者が登場するシーンと関係者への取材映像の間が交互に組み合わせられた。特に番組 I と II では、芝居の映像が冒頭から終盤までインサートされ、全編の約 1/4 以上を占めた。

さらに注目すべきなのは、他局のドキュメンタリー・ドラマと異なり、上記の三番組では役者が顔を一切出していないことである。I では、少年役の俳優はカメラレンズに背を向けているか手や布団で顔を隠した。II では、薄暗いスタジオで人物と車の輪郭だけが映し出された。そして III では犯人役の「黒衣」が黒い頭巾を被ったので、顔が見えなかった。

・〈顔面〉を消去させることの意味

なぜ「NNN ドキュメント」のドキュメンタリー・ドラマでは顔が表象されていないのか。加害者取材が不可能であったため、そして匿名報道のため、映像化されなかったのではないかと。それに答えるために、まずテレビ映像における顔の働きを解き明かす必要がある。

まず、大前提として、テレビに映っている顔は他者との共有の時間現象でもなければ、見られない〈顔〉でもない。視線の主体である視聴者は、テレビ画面上の顔を一方的に自らの意識の対象として位置付けられた瞬間から、そこにあるのは、他者の〈顔〉ではなく、記号へと縮減した〈顔面〉である。つまり、「その背後にあるものを代理もしくは象徴する可視的な表面」（鷲田，1998:157）として捉えうる〈顔面〉である。

その前提を踏まえ、認知論的アプローチを考察しよう。〈顔面〉の認知のベースとなるのは、対象物の〈顔面〉を〈顔面〉そのものとしてのカテゴリー化である。それに続いて二つの認知過程——①「表情」や「表現」の把握、②人物の「認識」がそれぞれ独立した段階としてある。テレビ映像においてはとりわく②人物の「認識」が重要な役割を果たしていると言えよう。

しかし、例に挙げた三番組では、〈顔面〉を消去させ、人物認識の外部に配置する作りが見られる。鷲田（1998）が指摘しているように、「覆面や仮面で顔を覆うことは、…一方的な拒絶を意味し」、「したがって、（マスクは）身を隠すための匿名的な装置というよりもむしろ、無名のもの、人称の外部として、行為の可能な枠をかたどっていた諸々の社会的な制約を停止させる」。特定な犯人あるいは特定の「だれ」として現前した顔よりも、むしろ無限に反復しうる「だれか」、「日常の陰の隣人」と呼べる犯人であろう。「既存の意味体系の内部では分類不可能なもの」（鷲田，1998:35）がゆえに、不気味な雰囲気醸し出せるのである。

ドキュメンタリー番組で〈顔面〉のない役者を映し出したのはなぜなのか。それはもちろん犯罪現場撮影や加害者取材の不能によるものである。しかし、単に「『現在』に拘束されるテレビというメディア表象の困難さ」に答えを求めめるのではなく、むしろ〈顔面〉の不在において見て取れるのはそういった困難さが「一方で理解や解釈への欲望を喚起する」（水島，2008:215）ことであろう。〈顔面〉をなくした後、〈顔面〉を補充し、〈顔面〉に有意味性を刻印する。さらに、そのプロセスに加担するのは、テロップで見られた特徴的な人称表現である。鉤括弧付きの「彼」などのテロップは〈顔面〉の不在とともに、制作者が思い描いた犯罪者とその背後の世界を一気に膨らませたのである。

(2) 映像と音声の衝突

『憤激レポート② 誰のための国鉄か! ?』（1976年2月8日）は、国鉄の官僚的無責任な体制を暴露する番組である。エンディング部分では、「ますますその疑惑を深めるばかりで、こういう状態で運賃 50% 値上げっていう、大幅値上げをですね、われわれは納得するわけにはいかないし、こういう状態が続いていくのならば、日本国有鉄道というあの看板がですね、泣いています」というレポーターの竹内直人の国鉄批判が流れる。その直後、カットが急に切り替わり、黒背景に「インタビューを申し込み 断られた方々とその理由」とのテロップが現れる。と同時に、なぜか「汽車ポップ」が流れはじめ、最後のエンドクレジット画面まで放送されている。1945 年発売のこの曲は宮原薫作詞、草川信作曲の童謡で、躍動感溢れるリズムに川田正子（当時 11 歳）の歯切れよく、透き通った歌声が特徴である。番組エンディングで流れるのは最後の三段落目である。メジャーキーメロディ、そして「明るい希望が待っている」の歌詞に、「国鉄については一切話したくない」のテロップに乗せ、官僚体制を皮肉ったブラックユーモアであるといえよう。

1970 年代の NNN ドキュメントから今では珍しい BGM 挿入手法が確認できた。すなわち、歌詞のある歌謡曲を挿入する手法と映像と BGM を衝突させ、両者の間にねじれを生じさせる手法という二つの表現方

法が明らかにされた。前者は歌詞という言語的情報のメッセージ性を番組に活かすことである。言い換えれば、BGMが主役に躍り出る。BGMはもはやバック・グラウンド・ミュージックではない。後者は映像と音楽（歌詞がなくとも）の接合で反語法が用いられることである。「汽車ポップ」のほか、この番組では唄により演出がシーケンスとシーケンスの切れ目に不意に挿入されている。一例を挙げる。運賃値上げ公聴会ショットに続き、新聞記事が映し出される。「儀式」や「反対の声を聴く耳は」との見出しが目に飛びついたら、満員電車に乗り込む人々のシーンは短い3ショットで構成される。15分44秒からたった3秒間に、バックに添田知道作曲・作詞の「パイノパイノパイ」というコミックソングから「東京の名物 満員電車」の一言が差し込まれる。世相を風刺することはいうまでもないだろう。また、公聴会のショットに入る前、10分11秒から国鉄のチラシが映りながらBGMが流れるシーンもある。

ただし、ここで強調したいのは、この番組はあくまでも苦心した取材過程を長回しのショットにより構成されたもので、ナレーションが排除された上に、テロップも登場人物や撮影場所の紹介など最小限の情報提供にとどまる。インタビュー映像には現場で録れた音声のみが流れる。そうした演出を省くストイックな構成があつてこそ、緊張感に満ちたインタビューの隙間に声を聞かせる歌謡曲が風刺の効果を生み出すのである。官僚や議員の話に対して庶民的な意見を呈するのはもちろんそういった曲の歌詞である。だが、言語的情報以上に、メロディやリズムあるいは歌手の明瞭な声がインタビュー映像とのギャップを作っているだろう。

特徴的なBGMの挿入として、①歌詞のある歌謡曲が挿入されたこと、そして②映像とBGMの接合に反語法が利用されたことの二点が考えられる。①に関して、BGMは背景に流れる音楽というよりも、歌詞を聞かせるサウンドのほうが正確な表現であろう。つまり、歌詞の言語的メッセージ性が前景化した。作り手が歌謡曲の歌詞を借りてストレートに訴えかける番組作りであった。②の場合、BGMと映像のねじれが意図的に組み合わせられ、相反する感情表現により滑稽さが演出された。それでBGMが映像を風刺するような効果が生まれた。

また、CMを活用した番組演出にも類似表現が観察された。『あゝ べんきょう行進曲』（1975年2月23日）は以下のシーケンスに分ける事ができる。①早朝に起こされた塾生たち、②中学入試（入試解説、通塾、受講、一緒に勉強・聴講する親たち、合格祈願、試験本番、放課後の生活、将来の展望）、③テレフォン教室、④「渡辺の門」塾の厳しい生活（早朝の訓示、体力強化、真冬でも裸足、水をかぶり）、⑤合格発表、

⑥幼児教育（古典音楽授業、英語授業、母親たちが受講、生物授業）、⑦放課後、⑧エンディングでは母親のインタビューと子どもの泣き声で締めくくる。この番組ではナレーションはもとより、テロップも排除されている。番組タイトル表示さえない。そのなか、演歌やポップソング計7曲以外、9本のCMも点在する。すべてのCMがその前後のショットと共鳴しあい、連辞的に意味を生成している。

CMの場合、取材映像を茶化するという意味でBGMの②点目と類似していると言えよう。CMのような断片的な映像は、まさに「いま、あなたと」というテレビ視聴の時空間において意味作用が生じる。にもかかわらず、番組の中ではCMがさらに断片的に利用され、なおかつ呼びかけの相手は視聴者から取材映像の中の人物に変わった。CMの指向性の転換により、番組の中に取材映像とCMという二つの空間が生まれ、取材映像が相対化された。[CM=制作者]↔取材対象という関係が暗に示唆された。

(3) 制作主体の自己言及

70年代のテレビ・ドキュメンタリーが伝えたのは「記録された」物事だけではなかった。「記録する」という行為も記録対象に含まれるようになった。NNNドキュメントの中にも、「外部世界」とそれを取材したり対応したり意見を主張したりする制作者の姿が記録されている。それぞれ理由が違うし、すべてがテレビ制作過程を積極的にさらけ出すわけではない。濃淡はあるものの、カメラの後ろにいた制作者が前に出て取材や撮影の風景が映されるようになったのは紛れもない事実であろう。

制作者が登場するシーンについて、①一見受動的に存在を見せた制作者と②自ら積極的に身を乗り出した制作者という二種類が見られる。しかし、①の場合、カメラの介入なしにハプニングは発生しなかったはずである。したがって①と②は同じくネオ・テレビ化しつつある社会という基盤を共有した。ただし、①はさらにメタ的な視点からそのテレビ＝メディアと対象世界の相互作用を見つめた。それに対して、②から①のような相対化する傾向を見出すことができず、相互作用の関係へ自ら飛び込もうとした制作者の姿は確認された。丹羽（2003, 2007）が指摘した田原総一郎のような「挑発として積極的に世界に『介入』し、新たな現実を『創造』してしまう」取材者に通ずることはある。ただし、②の場合、それにすべて回収されない要素も存在する。仮説にすぎないが、田原総一郎の場合は「世界」へ介入するとしたら、「NNNドキュメント」の小田昭一郎の場合はすでに「世界」の中にあるのである。

3. 結論と課題

総じて、本研究は1970年代後半のドキュメンタリー番組「NNNドキュメント」を分析した結果、この時代の表現レベルに関わる事象として、ドキュメンタ

リーとドラマの間に起きたジャンルの越境、BGM における言語的情報の前景化、映像とサウンドの反語法的接合、カメラの前に登場する制作者たちが挙げられる。1970 年代のドキュメンタリー番組から多種多様な表現形式を見出すことができた。それらをパレオ・テレビからネオ・テレビへの移行という文脈中に位置づけることができる。

当然のことながら本研究においても多くの課題がある。まずは対象設定に関して、先行する学説の成果をそのまま無批判に継承し、1970 年代を研究対象とした。さらに 1975 年から 1977 年までの 43 本を対象として設定した。その前、「ノンフィクション劇場」および「二十世紀アワー」がどのように取材対象を映しだしたか、「NNN ドキュメント」との関係を文献資料だけではなく、実際の映像に基づいて検証することができなかった。そのうえ、本研究で存在が明らかになったドキュドラマあるいは歌詞のある歌謡曲の挿入がいつ、どのように姿を消えていったか、また、80 年代や 90 年代はそれぞれどのような変化を遂げたか、すなわち 1977 年以降の「NNN ドキュメント」に分析を行うことはできなかった。そのため、本研究で得た結果を表現形式の通時的研究につなぎ、今後の課題としたい。その場合、安易に 10 年ごとに時期区分を採用しないよう心掛けたい。さらに、共時的研究とはいえ、「NNN ドキュメント」以外のドキュメンタリー番組、特に同時代他局の番組と丹念に比較分析を行うことができなかった。番組収集に制限があるにせよ、放送ライブラリー所蔵の番組を確認する必要がある。1970 年代の特徴を論じるにあたって、研究対象番組の参照系として「NNN ドキュメント」1990 年代後半の番組を約 25 本視聴したが、本論文の分析には反映しなかった。

研究対象の設定に関する課題のほか、内容と手法に関する課題を指摘しよう。第一、表現形式は常に内容と表裏一体であり、番組作りという形式の変化も新しいテーマの番組群や被写体の出現を伴う。本研究では番組の表現形式に注力するあまり、番組テーマとの関連を解明することができなかった。両者は具体的にどのような対応関係のなかで相互作用したのか、より緻密な考察が求められる。

参考文献

- 水島久光・西兼志(2008)『窓あるいは鏡——ネオ TV 的日常
生活批判』慶応大学出版会, 368p.
- 桜井均(2013)「テレビ 60 年の考古学——1970 年代 ドキュメン
タリーに何が起きていたか」『放送研究と調査』
63(6): 68-85.
- 鷺田清一(1998)『顔の現象学——見られることの権利』講談
社, 235p
- 丹羽美之, 2002, 「1960 年代の実験的ドキュメンタリー—
—物語らないテレビの衝撃」伊藤守編, 『メディア文化
の権力作用』せりか書房: 75-97.
- 丹羽美之, 2003a, 「テレビが描いた日本——ドキュメンタ
リー番組の 50 年」『AURA』(157) 24-9.
- 丹羽美之, 2003b, 「ポスト・ドキュメンタリー文化とテレ

ビ・リアリティ (テレビジョン再考)』『思想』(956): 84-
97.

丹羽美之, 2007, 「ドキュメンタリー青春時代の終焉——
七〇年代テレビ論」長谷正人・太田省一編, 『テレビだ
よ! 全員集合——自作自演の 1970 年代』青弓社: 80-103.