

テレビ・ドキュメンタリー前史としての「録音構成」
『街頭録音』と『社会探訪』の分析を中心に
Radio Documentary as pre-dawn of Television Documentary
Focusing on analysis of *Gaito-rokuonn* and *Shakai-tanbo*

○丸山 友美¹
Tomomi MARUYAMA

¹法政大学 社会学部 HOSEI University of Social Science

要旨…本稿は、初期テレビ・ドキュメンタリーに見られる雑多性をドキュメンタリー史に布置し直すため、その源流（ラジオ・ドキュメンタリー）に遡り、それがいかに芽吹いてきたものか『街頭録音』と『社会探訪』という二つのラジオ番組に求め、探る試みである。

キーワード ドキュメンタリー、録音技術、編集点、Voice-Overナレーション

1. はじめに

(1)研究目的

本稿は、「思想と自由のキャンペーン」の一貫として放送が開始された『街頭録音』を、テレビ・ドキュメンタリー（フィルム構成）の前史といわれるラジオ・ドキュメンタリー（録音構成）へのプロセスと捉え、次の三点からその成立を明らかにするものである。第一に、戦後のラジオ・ドキュメンタリーが占領軍の指導によって「輸入」されたことに注目し、放送政策という動態のなかで検証すること。第二に、番組を実際に制作していた日本人スタッフが、占領軍に与えられたフォーマットと自分たちのアイディアを掛け合わせながら、いかに日本のラジオ・ドキュメンタリーとして具体化していったのか把握すること。第三に、占領軍が提示した民主的な番組のアイディアが、どのような経験を通じて「録音構成」として峻別されていったのか検証すること。とりわけ、『街頭録音』（1945-58）の展開プロセスを整理していくと、日本の民主化のためにマイクで民衆の声を集めていた日本人スタッフが、声の生々しさにこだわり、それを伝えるために「ドキュメンタリー」表現を積極的に模索する姿が浮かび上がってくる。このことを考えるために、テレビ・ドキュメンタリーの前史「録音構成」に注目する。

(2)先行研究

占領軍が日本に持ち込んだ番組フォーマットには、ドキュメンタリー『真相はかうだ』（1945-46）などさまざまある¹。占領期のメディア史研究は、これまで、外来の番組フォーマットに対する日本人の反応を検証したり、番組の中で非軍備化や民主化といったものがいかに巧妙に織り込まれていたのかということに焦点を当てたりしてきた（向後 1985；竹山 2002；Gaddis 1950；Mayo 1984）。ただ、それがどう表現として日本に根付き、「録音構成」と呼ばれるラジオ・ドキュメンタリーへ成熟し、いかにテレビ・ドキュメンタリーへ引き継がれたのかということにはほとんど関心を払ってこなかった。

このことは、テレビ・ドキュメンタリーの成立について論じるメディア研究にも同じことが指摘できる。桜井均は、「ラジオの『録音構成』は、現実音とそれを説明するナレーションを組み合わせることで、つまり『音声』だけで、ある出来事を目に浮かぶように造形し、ことがらの本質を解き明かす放送手法」だと説明するが（桜井 2005：vi）、その経緯はもっと複雑だ。本稿ではこの「録音構成」の技術的・歴史的背景や表現自体を詳細に考察して、もう少し重層的・多層的に録音構成というものを捉えたい。

というのは、桜井がいうように「録音構成」を定義するとき、テレビ・ドキュメンタリーがラジオから引き継いだものがあったか一枚岩的なものだったように思えるからだ。もちろん、桜井の説明は、ラジオの「録音構成」と呼ばれる形式がいつどのように発生したのか明らかたししようとするものではないことに注意が必要である。けれども、『素顔』を論じた研究の多くが桜井の説明を引いていること、現実音とナレーションを「巧み」に組み合わせるといふ録音構成の編集がどのようなもの

ったのか、その表現アイデアはどのように現れたのかといったことにまで議論を広げてこなかったことを考えると（丹羽 2001；小林 2007；丁 2013）、録音構成成立のプロセスは改めて検証する必要がある。それはつまり、「ラジオからテレビへ」受け継がれた意図や形式がどのようなものだったのか示すには、テレビ放送が開始される1953年以前、すなわち占領直後の1945年頃まで放送史を遡り、録音構成の技術的・歴史的背景や表現自体に注目することの必要性である。

本稿のような関心から「録音構成」の発生を検討したものに、宮田章の論考がある（宮田 2014, 2016, 2017）。宮田はこの検討を通じて、「録音構成」には二つの源流があると主張する。一つは、「理念=事実主義」に基づいて作られているインフォメーション・アワーの『社会の窓』で、もう一つは、「事実主義」に基づいて作られている『街頭録音』から『社会探訪』へ続く系譜の流れである（宮田 2014: 59）。前者は、イデオロギー先行の作り方を指している、後者は、事実を手を加えず観察的に捉える作り方を指している。こう書くと、宮田の議論では、後者の系譜の番組が事実を捉えるだけの印象に見えるが、そうではない。そこには、アメリカの民主化政策の意向と対峙した日本人スタッフが番組制作の過程や対象とのやりとりを通じて、彼らがパフォーマンスに見出していった意図や表現が込められている。これを本稿は、以下で技術的・歴史的背景や表現自体の詳細な検証から明らかにする。

2. 戦後のラジオ表現は、アメリカ経由の日本製

(1) 大衆の肉声を放送する『街頭録音』-ありのままの声はどうすれば録音できるのか

1945年9月末に第一回が放送された『街頭にて』は、アナウンサーの藤倉修一を中心に、道ゆく人に声をかけ、録音自動車に引っ張ってきた人々に質問するというやり方で制作された。番組は、一般大衆の声が放送に乗ったということもあり、人々に感銘をもって受け止められた。こうして始まった『街頭にて』は、1946年5月1日、CIEラジオ課のラルフ・B・ハンターの熱心な指導と助言を受けて、アメリカで人気のあったラジオ番組 *Man-on-the-Street* の手法を取り入れた『街頭録音』として再出発する（藤倉 1948: 3）。それは、もっと自然にもっと普段遣いの言葉で話してもらうために、道で偶然に居合わせた人に声をかけその場で喋ってもらうという臨場感に溢れたフォーマットへの改良だった。

この改良はCIEからの指導と助言に基づいて行われたが、日本人スタッフも番組をより良くしようと試行錯誤を重ねていた。例えば、『街頭録音』を新たな段階へと推し進めることになる「世論調査」方式から「討論」方式への改良は彼らの気づきによるところが大きい（飯島 1946: 23）。通りがかりの人の意見は、皆それぞれバラバラで決して一つの結論にたどり着かない。人それぞれ違う意見なのは当たり前だが、これを逆手にとって互いに意見をぶつけ合う番組に変えたらもっと人々の生々しい声を録音することができるのではないかと。こうして、占領軍に与えられたフォーマットと自らのアイデアを掛け合わせて始まるのが、討論形式に改められた『街頭録音』である。

だが、放送が60回を越える頃には、マイクを独占する集団が出てマンネリに陥ってしまう。その打開を狙って企画されたのが、「青少年の不良化をどうして防ぐか」と題された『街頭録音』三部作である。藤倉たちは、1947年4月9日夜に隠しマイクで夜の女たち取材した「ガード下の娘たち」、4月10日に多摩少年院に取材した「多摩の少年たち」、4月11日に銀座資生堂前で録音した「司法大臣街に立つ」を連日放送した（藤倉 1948: 97）。当時「闇の女」「パンパン」と呼ばれた女性の実態に迫り、少年院の中へマイクを持ち込み、政治家と大衆の討論を試み、三部作は『街頭録音』の新境地を開拓しようとした。なかでも、社会悪とされたパンパンにマイクを向けた「ガード下の娘たち」は大反響だった。

唯一現存している番組であるという資料の限界もさることながら、「ガード下の娘たち」は、男女の卑猥で生々しい会話が溢れている。藤倉をはじめ、企画の石毛乾次や、プロデューサーの小田俊策と沢枝守（長澤 2008: 101）、なぜ社会悪とも呼べるような人々にマイクを向けたのか。彼らはこの実践を通じてどんな表現の可能性を見つけたのか。そのことを考えるために、まず藤倉たち制作者の実践がどのようなものだったのか「ガード下の娘」で確認するところから始めたい。

(2) ガード下の娘たち-「みなさまに“不”健全な番組をお届けする」ことへの挑戦

省線電車の轟音がけたたましく鳴り響くガード下で、藤倉が「今晚は姐さん、お忙しいですか」と声をかければ、パンパンたちは「なかなか忙しい」とのってくる。「ピーナッツを買って頂戴よ」とおねだりしてみたり、「タバコ持ってない誰か」と猫なで声を出してみたり、自由気ままな夜の蝶たちである。マイクはガード下の闇の中を行ったり来たりを繰り返し、一時間にわたって闇の女の生々しい声を録音した²。15分の番組の間中、こうした男女のやりとりする声が溢れている。

番組でとりわけ饒舌に喋る「おトキさん」と呼ばれるパンパンは、闇の女の事情について詳しいリーダー格の女性である。生活苦からパンパン娘に身を落としたわけではない中流家庭の娘がいること、母親とソリが合わず家を飛び出した娘がいることなど、彼女は闇の実情を藤倉に語り始める。「おトキさん」の口から語られる娘たちの姿は、その当時流行していた歌謡曲

『星の流れに』のフレーズ「こんな女に誰がした」と強烈に結びついて、人々に強いショックを与えた。

当時、このフレーズが一番普通の理解では、「誰がした」への正しい応答は、貧しさにつけ込んで彼女たちを闇に引きずり込んだ悪徳な売春業者やポン引きではなく、彼女たちを救済するための政策を打つこともできない、無能な政府と役人組織だった (Dower 1999=2004[2001]: 138)。けれど、おトキさんが鋭く批判したのは、そうした政府や役人などではなく、彼女たちから目を背けながら、耳を澄ましラジオを聞いていた「世間」だった (藤倉・芳賀 1979: 52-3)。番組が大きな反響を巻き起こしたのは、彼女の言葉がこうした「世間」に強く突き刺さったからかもしれない。そうして胸の内を彼女たち自身の言葉で、マイクを意識しない、あるいは意識せず世のいましめを語らせた録音は、「ラジオドラマや映画等では到底表現できない、リアルな効果を挙げ」、その言葉の生々しさのあまり、関係部課長が事前審査でこの番組をお蔵入りにしようとしたほどだった (藤倉 1948: 110)。彼女たちの声は、それほど迫真に満ちた生々しいものだった。

こうした点を踏まえて、『街頭録音』三部作は二つのラジオ表現の開拓に成功したと言って良い。一つは、社会悪を正面から取り上げて番組を制作したことである。健全な情報の放送を使命とする NHK では、社会悪をそのまま取り上げることなどそれまでには到底考えられないことだった。ラジオの表現を広げるために、藤倉たち制作者が取り上げる題材の新境地を切り拓いた意義は大きい。もう一つは、GHQ の民主化政策の指導に従った『街頭録音』を、藤倉たちは自らのアイデアでコートの下にマイクをしまい、肉声をありのままに伝える番組へ更新したということである。彼らは、このオリジナルなアイデアと占領軍に「輸入」されたフォーマットを掛け合わせて、「ドキュメンタリー」と呼ぶべき新しい表現を生み出した。『街頭録音』はたしかに CIE の指導に従って開始した番組だったが、アメリカの民主化政策の意向と対峙した日本人スタッフが番組制作の過程や対象とのやりとりを通じて、パフォーマンスに見出した意図や表現を開花させた番組でもあった。

(3) しっぽの生えたマイク、編集の苦手な円盤録音機、舌足らずな Voice-Over ナレーション

この頃、屋外での録音は、機材一式を積んだ録音自動車からマイクコードを伸ばし、録音する方法が一般的だった。「ガード下の娘たち」では、藤倉が、録音自動車とつながったマイクの「しっぽ」を、パンパンに見つかってしまうというハプニングに見舞われたのだが、このエピソードが示すように、マイクコードの長さが取材を制限するという技術的な限界があった。苦労して集めた音や声は、亜鉛盤を芯とした盤に特殊な塗料を施したアセテート盤に、カッティング・ヘッドに付けたピックアップで溝を刻む「円盤録音」方式で録音された (日本放送協会編 1977: 228)。録音時間は3分と短く、戦後は最大で9分まで録音できるように改良されたが、この円盤録音機は細かい編集には全く対応しない機材だった³。

こうした技術的な制限にもかかわらず、「ガード下の娘たち」は、聞かざるを強烈に引きつける臨場感に満ちている。これは、番組に音と音のつながりに生まれる「編集点」の少なさに起因するものだ。およそ15分の番組は、12個の編集点で繋ぎ合わされており、1つの素材は平均して1分以上の時間を有している。次々と映像を切り替える現在のテレビ番組と比べると、驚くべき「長さ」である。技術的な制限は、編集の精密さに欠いたが、彼女たちの息づかいとガード下で語られた言葉にほとんど欠を加えさせずそのまま残させた。こうした最小限の加工が、彼女たちの声の生々しさを省略させなかったのである。

このように「編集点」に注目して番組を聞き直していくと、もう一つの特徴に気づく。それは、彼女たちの語りや彼女たちという存在をどのように理解すべきか語る、アナウンサーの解説がほとんど加えられていないということである。そのことが、「ガード下の娘たち」の編集点を極端に減らしているように思われる。

「ガード下の娘たち」は、藤倉が有楽町のガード下で臨場感たっぷりに語った実況アナウンスと、藤倉がパンパンたちと交わった会話で組み立てられている。藤倉は、パンパンにマイクが存在を気づかれないよう、まるで耳の横で囁くような小声で、ガード下の情景を豊かに実況しながら、目の前のパンパンを紹介している。「通りがかりの酔客を伴った厚化粧のけばけばしい天使は、今夜もガード下を行ったり来たりしながら闇の中に溶け込んでいる」。「赤青黄色を身に纏った娘さんたちは、今夜も色々な人に声をかけてこの職業を続けている」。そこには彼女たちを墮落した女と見下すような批判も、聴取者に解決しなければいけない社会問題だと説く説教臭さもない。あるのは、彼女たちの姿を眼に浮かぶように臨場感たっぷり説明してみせる藤倉の実況アナウンスである。

有楽町付近の闇の女たちの存在は、皮肉にも、征服者を抱きしめて歓迎するというダワーの表現が直接的に当てはまる (Dower 1999=2004[2001]: 151)。男性を堂々と道端で抱きしめ、富を享受し、平気で浪費にふけるパンパンたち。その姿は、時代の苦難を抱きしめ、同時に苦難を楽しむかのような生き生きとした精神と、これまでの慣習に挑戦を挑むような気迫に満ちていた。そんな彼女たちが、自らの言葉で苦悩を打ち明け、その肉声がラジオから聞こえるという現実、人々は強く引きつけられた。それはまさに、「放送の新機軸」が打ち立てられた瞬間であり (日本放送協会編 1951: 1110)、誰もがマイクの前で自由に話すことの権利 (民主主義!) を見事に示した番組だった。

3. 民主主義という「スーツ」へ着替えた新生日本

(1)人々のホンネを放送する『社会探訪』—どうすれば「お座敷」放送から脱却できるのか

『社会探訪』は、小田俊策という日本人スタッフが企画して、1947年5月5日から2ヶ月の間試験的に実施された『世相録音』と、『街頭録音』三部作とを掛け合わせる形で1947年10月に誕生した番組である。その頃ラジオは、GHQの占領政策の重要な対象であり、CIEの助言指導とCDDの検閲を受けなければ、いかなる番組も放送されなかった。先に見た『街頭録音』も例外なくそうだったように、企画から放送に至る番組のすべてが「占領」されていた。そのため、番組のそこかしこに完璧に準備された「お座敷」臭さが感じられた。これに違和感を唱えた小田は、『世相録音』という番組を企画する。この番組の特徴は、ディレクターが下調べを十分しているにも関わらず、実際にマイクをもち取材するアナウンサーと企画を共有しないどころか打ち合わせもせず、自由に歩かせ、それを録音する作り方にある。取材相手には、事前に了承を取り付けることすらなかった。ただ黙ってアナウンサーを現場へ連れていき、自由に動き回らせて、その瞬間に交わされる会話の応酬を録音する⁴。それは、人々にタタマエの言葉を準備させる暇すら与えず、人々のホンネに迫ろうと小田が生み出したアイデアだった。

小田の企画した『世相録音』は、『街頭録音』三部作と対象にするものが近かったこと、上司からの提案があったこともあって、不動の人気を確立した藤倉の話し術を取り込んで1947年10月に『社会探訪』と名前を改め再出発した。では、彼らはその実践を通じてどんな表現の可能性を見つけたのか。1949年11月25日に放送された「ジャングル横丁」にそれを確認したい。

(2)ジャングル横丁—「みなさま“の”声をお届けする」ことへの挑戦

「ジャングル横丁」は、物音ひとつしないなかで、静かに語る藤倉の声で始まる。現場で収録したアナウンスならば、藤倉以外の喧噪や足音など入っていてもおかしくないが、その冒頭の場面には、彼の声以外なにも聞こえない。雨音がフェード・インすると、雨音と藤倉の声が少しずつ重なり合っていく。藤倉は、台風の余波を受けた後の夜、路地の先にある悪臭に包まれた集団住宅へ歩み進んだ「経験」を、淡々と静かに語り始める。

その後続く、民生委員の福田さんと「ジャングル横丁」に住まう人々の会話、福田さんと藤倉の会話、「ジャングル横丁」の人々と藤倉の会話は、いくつも部屋を訪ね歩いているはずなのに、どこの部屋で誰の話を聞いているのかよく分かるように整理されている。それにくわえ、場面が別のシーンへ切り替わる時には、必ず、藤倉のVoice-Overナレーションが挿入されている。今まで「ジャングル横丁」でざっくばらんに会話していた藤倉が、まるで全体を観察するような位置から、解説し始めるのだ。そんな藤倉の解説が始まると、彼の声以外に、横丁の喧噪も、すすり泣く未亡人の声も何も聞こえなくなる。

面白いのは、この藤倉の解説である。まだ家に入る前にもかかわらず、この藤倉の解説は、その家に暮らす、貧しい未亡人家族の事情を鮮明に説明する。病弱な女性が四人の子供を育てていること、未亡人であること、日給が70円であることを、マイクが現場に入るよりも先に明らかにしてしまうのだ。そうして冷静な藤倉の解説が終わると、番組は、ジャングル横丁の未亡人と民生員の福田さん、そして藤倉たちとの会話に戻っていく。「ジャングル横丁」は、四家族のエピソードがそれぞれ紹介されるが、間に藤倉の解説が差し込まれるためまとまりがある。

この藤倉のコメントは、あたかもD.ボードウェルらが解説する、非同時的なVoice-Overナレーションにも聞こえる (Bordwell and Thompson 2004:2007: 358-60)。エピソードの間に挿入される藤倉のコメントは、どのエピソードよりも後の時点の語りとして聞こえてくる。ただし、この声は、彼の心情を吐露するものでも、現場を実況するものでもどちらでもありうるものとして、聴取者の耳に届く。だからこそ、この藤倉の解説は、取材での出来事を単に思い出しているのか、それとも聴取者の「自分」に話しているのか分かりづらい。そのため藤倉の語りは常に、番組の時制を提示するものとして聞こえてくる。声は時間にかんする手がかりを示して、番組が一昨日の夜にジャングル横丁を歩いた藤倉の経験であることを示す。それゆえ、藤倉の解説は、全知の「神」としてというよりむしろ、実在の「人間」であるという事実を最後まで放棄しないものとして聞こえる。

こうした藤倉の語りには、現在の時点の出来事や語りを改めて聞かせる代わりに、その生々しい音のすべてを過去に位置付ける機能がある。藤倉は当事者の肉声の証言でも耳にできることを過去時制で語ることによって、現場で録音された生々しい音のすべてがすでに起きたこととして語る。藤倉の語りは、現在の時点の出来事や語りを改めて聞かせる代わりに、その生々しい音のすべてを過去に位置づけるのだ。また、番組冒頭の藤倉の語りと、生々しい証言と解説の間の時間的なズレによって、番組は、藤倉が最終的には貧乏と病氣と犯罪がつきまとうジャングル横丁を通り抜けて、無事に戻ってきていることを示唆する。番組冒頭の藤倉の語りもまたそれを示している。物語の因果的連鎖、つまり最終的に物語の行き着く結果も、はじめから知らされているのだ。それにより、聴取者が感じるものは、藤倉が危険なジャングル横丁を本当に「歩いたかどうか」ではなく、「どう歩いたのか」という細部をめぐって展開することになる。

(3)機動力に優れた録音機、編集力を飛躍させた磁気テープ、Voice-Over ナレーションの効力発揮

こうした『社会探訪』に見られる表現の進展を考えるために、この頃の技術的背景を押えておきたい。

『社会探訪』の頃になると、「円盤録音」方式に代わるテープ式磁気録音機と携帯式録音機の導入が始まる（日本放送協会編1977:274）。テープ式磁気録音機は、円盤録音式と比較して、卓越した「編集力」を備える。この録音方式は、長時間にわたって現場の音を記録することができるだけでなく、後から必要な部分を切り取って、音と音を組み合わせた。円盤録音式はこのような編集が難しく、一度音を刻み込んでしまうと、ディスクを再利用することもできなかった。音の「長回し」は臨場感を生む一方、当事者の生々しい語りを冗長にすることもある。磁気テープの登場は、何度も音を消して使えるという経済効率を改善しただけでなく、音を切り貼りして、聞きやすくするという表現の成熟に役立った。もう一つの効用は、電池式携帯用の録音機が登場したことで、一人で簡単にどこでも録音できるようになり、録音ケーブルに妨害されることなく、どんな場所でも取材ができるようになったことである（藤倉1982:138）。『社会探訪』が人々のホンネに迫っていくことができたのは、こうした技術の発展と密接に結びついていたことを忘れてはならない。

「ガード下の娘たち」と同様に、「ジャングル横丁」の音と音をつなぎ合わせることで生まれる「編集点」を数えると、やはりその数は多くなかった。15分の番組全体で「編集点」は21個だった。およそ編集点が10個増えたのは、現場で収録された以外の、藤倉のVoice-Overナレーションが挿入されるようになったからだろう。そのような編集が可能になったことで、ただ大衆の肉声を放送する『街頭録音』から、人々がどんな風に生きているのか聞き入らせる『社会探訪』へ成長した。

4. まとめ

(1) 「弱者の民主主義」というドキュメンタリーの可能性

『街頭録音』から『社会探訪』への系譜は、二つのラジオ表現の開拓に成功した。一つは、社会悪や社会問題を正面から取り上げて番組を制作する「社会番組」を確立したことである。健全な情報の放送を使命とするNHKにおいて、これ以前は、番組のすべての制作を実況課が担ってきた。そのようなNHKで、1947年5月に組織改革が実施され、編成局企画部社会課が設置されたことから踏まえると、「社会的」な題材は戦後のラジオ表現に重要なものと組織的に認識されたと考えられる。それゆえ『街頭録音』三部作が、社会悪という題材の新境地を切り拓いた意義は大きい。

無論そのように、公共的な場所にわざわざ出てきて自己主張する人ではなく、自分から進んで「明るい場所」には決して出てこないようなガード下で生きている人々の惨めな話を公共空間に向かって放送しようとしたということは、別の視点から見れば暴力的にも見える。実際、おトキさんは、放送後、すぐに稼業を畳んで姿をくらましていたし、無理にカタギの生活に戻ったことで貧困に苦しんでいた。けれどこうした番組は、彼女たちのような存在を政治的社会的課題と見なしその解決を求める番組であった一方、人間の恥ずかしい姿を晒すことによって競争とか優位性といったものから離脱している存在を互いに認め合う番組としても評価できる。長谷正人は、このような両面性を占領期のラジオ番組に確認できるのは、戦後民主主義の達成に必要とされたのが、声高に自分の意見を誰もが主張する「強者」の論理だけでなく、犯罪や病気などによってその競争から外れてしまったような「弱者」の論理も必要としていたからだとして、「弱者の民主主義」を唱える（長谷2016:21）。だから、立派な意見を声高に叫ぶ人にだけマイクを向けるのをやめ、人々が目を背ける社会の裏道にマイクを持ち込んだ『街頭録音』三部作は、人々の「ホンネ」を録音することができた。

このように長谷の主張に従って番組の両面性を了解するとき、想起したいのは、心情を吐露するものでも、現場を実況するものでもどちらでもありうるものとして聞こえてきた藤倉のVoice-Overナレーションである。藤倉の声は、聴取者の解釈を導く「神の声」のようにも聞こえるが、実在の人間であるという事実を最後まで放棄しない「人間性」を備えた声であったことを考えると（Kozloff 1988: 83）、三人称のVoice-Overナレーションとしても、一人称のVoice-Overナレーションとしても機能するものである。とすれば、指摘されるように初期テレビ・ドキュメンタリーは「神の声」だけでなく、もっと「弱者」に寄りそう制作者の経験と直接結びついた「人間の声」をラジオから引き継いだ可能性がある。これは今後の課題としたい。

(2) 消えた『街頭録音』から『社会探訪』への系譜

もう一つは、GHQの民主化政策の指導に従った『街頭録音』が、マイクの記録する声を活用し、録音された言葉の力を引き出す『社会探訪』へ展開した表現の進化である。ここまでの検討から確認した「抑制の美学」と呼ぶべき手法は、鉄を入れて声をきれいに整えたり、分かりやすい解説を後からくわえたりする演出の回避と理解することができる。こうした編集の荒さが、「真実の強さ」とも呼ぶべき声の生々しさを前面化するスタイルを確立することができた。

『街頭録音』から『社会探訪』への系譜は、1951年12月20日に放送された「二十五畳に百三人」をもってその幕を閉じる。これは、1948年1月以降、毎晩8時から一時間放送された「インフォメーション・アワー」という編成枠の登場と関係している

ように思われる。『素顔』の第10集「瀬戸内海の子供たち」などでPDを務めた田沼修二によれば、インフォメーション・アワーの『社会の窓』と『社会探訪』の形式に大きな違いはなかったが、番組が電波に乗せた雰囲気は前者が「楽観的」と後者が「悲観的」というモノの見方に違いがあった⁵。これを踏まえると、楽観的な雰囲気をのせた番組が、人びとを民主的で合理的で洋風イメージで飾り立てた戦後社会へ誘おうとするとき、人間の惨めな姿を晒す『社会探訪』は、陰湿で後ろ向きな「悲観的」な番組と見なされ、録音構成の周縁部へと追いやりられ消えていったのだろう。このことは宮田が推察する、「生活世界のシステム化」が進行し、番組の取り上げてきた「闇の世界」という題材が社会の周縁に追いやられたことや、番組の屋台骨だった主カスタッフが欠けたことによる番組の行き詰まりにも関係するかもしれない（宮田 2014: 40, 2017: 154）。

しかしどのような影響や理由があったにせよ、競争とか優位性といったものから離脱している人間と対話する「録音構成」の系譜は、確かに存在した。そこには、声の生々しさを前面に押し出すためにほとんど手を加えず、音に聞き入らせるスタイルがあった。これは「ラジオからテレビへ」どう受け継がれたのか。これも今後の課題としたい。

補注

- 1) *The Marc of Time*の表現は、現在「ドキュドラマ」などと呼んで区別するが、この項は全てドキュメンタリーと呼んだ（Ehrlich 2017[2011]: 5）。
- 2) 番組のはじまりに「時間はすでに8時過ぎ」と語り、番組の終わりに「なお時間は、9時前ではありますが」と藤倉が語っていることから推測。
- 3) BKの元音響マン、西村やすし氏へのインタビュー（2018年1月6日実施）。この時代の機材の理解は、西村氏の発言に示唆を受けた。
- 4) 小田俊策氏へのインタビュー（1976年12月18日実施）。NHK総合放送文化研究所番組研究班『テレビ創業期の人たちの証言集』に収録。
- 5) 田沼修二氏へのインタビュー（2015年7月1日実施）

参考文献

- 1) 向後英紀（1985）：検閲から番組指導へ—占領下『真相はかうだ』誕生の経緯、『放送研究と調査』No. 45(12), pp. 15-23.
- 2) 竹山昭子（2002）：『ラジオの時代』世界思想社。
- 3) Gaddis, J. (1962): *Public Information in Japan Under American Occupation*, Imprimeries Populaires.
- 4) Mayo, J.M. (1984): "The war of Words Continues: American Radio Guidance in Occupied Japan" in Burkaman, W.T., ed., *The Occupation of Japan: Arts and Culture: The Proceedings of a Symposium at Norfolk Virginia 18-19 October 1984*, The General Douglas MacArthur Foundation, pp. 45-83.
- 5) 桜井均（2006）：『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。
- 6) 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』No. 59, pp. 164-77.
- 7) 小林直毅（2007）：テレビドキュメンタリーと「水俣の経験」、小林直毅編『「水俣」の言説と表象』藤原書店, pp. 333-70.
- 8) 丁智恵（2013）：1950～60年代のテレビ・ドキュメンタリーが描いた朝鮮のイメージ、『マス・コミュニケーション研究』No. 82, pp. 111-31.
- 9) 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』No. 64(12), pp. 22-69.
- 10) 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』No. 60, pp. 101-71.
- 11) 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』No. 61, pp. 113-201.
- 12) 飯島陽三（1946）：街頭録音、『放送文化』No. 3(8・9), pp. 23.
- 13) 日本放送協会編（1951）：『日本放送史』日本放送出版協会。
- 14) 藤倉修一（1948）：『マイク余談』隆文堂。
- 15) 長澤泰治（2008）：『NHKと共に70年』、藤原書店。
- 16) Dower, J.W. (1999): *Embracing Defeat*, W.W.Norton & Company/The New Press（『敗北を抱きしめて 上』、三浦陽一訳、岩波書店, 2004[2001].）
- 17) 藤倉修一・芳賀綏（1979）：余談・街頭録音事始（上）、『月間言葉』No. 3(10), pp. 51-61.
- 18) 日本放送協会編（1977）：『放送五十年史』日本放送出版協会。
- 19) Bordwell, D and Thompson, K. (2004): *Film Art*, 7th edition, McGraw-Hill（『フィルム・アート』、藤木秀朗監訳、名古屋大学出版会, 2007.）
- 20) 藤倉修一（1982）：『マイク人生うらおもて』エイジ出版。
- 21) 長谷正人（2016）：テレビジョン、低俗番組、弱者の民主主義、『表象・メディア研究』No. 6, pp. 11-30.
- 22) Kozloff, S. (1988): *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film* University of California Press.
- 23) Ehrlich, M.C. (2017[2011]): *Radio Utopia: Postwar Audio Documentary in the Public Interest*, University of Illinois Press.