

テレビ分析の〈知恵の樹〉

The Tree of Knowledge for Analysis of Television

石田英敬*・西兼志**・高畑一路**・阿部卓也***・中路武士****

Hidetaka ISHIDA, Kenji NISHI, Kazumichi TAKAHATA, Takuya ABE, Takeshi NAKAJI

序章 はじめに テレビ記号論と「テレビ分析の〈知恵の樹〉」

石田英敬

「社会における記号の生活」(ソシユール)を研究する一般学として提唱された現代記号論にとって、テレビの記号活動の研究は今日最も中心的な課題のひとつである。

「テレビの記号論」とは、既成の「記号論」を「テレビ」に対して「適用」したものではありえず、「記号論」そのものを書き換える認識論的可能性を孕んだ新たな理論の展開を求めるものである。

20世紀の記号論は、文学作品や芸術作品、あるいは映画作品のような審美的対象を内在主義的に分析することを得意としてきた。「私はテレビから排除されていると感じる。」と1970年代末にR.バルトが述べていたように、第二次世界大戦後のテレビ文化の興隆期に当たる時期に最もソフィスティケートされた記号分析の理論と方法を確立していったフランス構造主義者たちにとって、テレビ番組は内在的な分析研究の

対象とはならず、テレビはむしろ「記号社会」の現象として、マス・メディア社会や大衆文化に関するマクロな文脈で扱われるようになっていった。

「メディアはメッセージ」というマクルーハンの定式との対比でいえば、記号論の関心はメディアにはなく、メッセージが中心となる。技術の問いは閑却され、メッセージの記号としての構造を記述することが焦点化されることになる。そして、メッセージ構造だけを抽出するとすれば、たとえばテレビと映画との区別はつきにくくなる。映像記号論において最も優れた成果を残し、今日のテレビ記号論にとっても重要な理論的ソースでありつづけているCh.メッツの議論においてさえ随所に述べられているように、映画とテレビは基本的に同一の理論フォーマットで扱えるものとされてしまうのである。

〈記号〉、〈社会〉、〈技術〉という、メディア

* 東京大学大学院情報学環

** 東京大学大学院研究拠点形成特任研究員

*** 東京大学大学院学際情報学府博士課程

**** 東京大学大学院学際情報学府修士課程

を成立させる三つの基本的な問題次元のうち、フランス構造主義の記号論は〈記号〉の次元のみに着目することによって、〈記号〉としての自律性が低く、〈技術〉および〈社会〉による制約変数が高い「テレビ記号」の実践態は、研究対象としての像をついにくっきりと結ぶことがなかったといえるのである。そこが、「テレビ」と共存することによって、ますます「類像記号」としての特性を強め、自立した文化実践として「象徴記号」としての文法性をも高めていった「映画」の記号言語の研究との差である。

フランス記号論の諸概念を、メディア論の文脈で受け止めて、ヘゲモニー論やイデオロギー論、エスノグラフィ研究と組み合わせて発展させ、テレビにおいて成立するポピュラー・カルチャーの分析を研究の中心に据えたのは、よく知られているように、イギリスの「文化研究」の流れである。この研究動向は、スチュアート・ホルの「エンコーディング／デコーディング」やジョン・フィスクの「テレビジョンのコード」に見られるような文化コード論とメディア・テキストの理論を特徴としていると考えられる。それらの研究がテレビ文化の成立について、画期的な成果を上げたことはまちがいない。しかし、より緻密な理論的検討を加えるなら、「文化研究」における「コード」や「メディア・テキスト」の概念には、フランス構造主義から受け継いだ記号論的内在主義の影響が読みとれるのであり、テレビの「文化研究」を支える概念装置については、記号論の側からの再度の問い直しを求められているといえるだろう。

現在注目される立場は、パースの「類像記号」、「指標記号」、「象徴記号」の三分類のうち、テ

レビ記号の「指標性」に着目することによって、「テレビ記号」の定義を立体的に組み直し、そこを突破口に、〈技術〉的制約性や、〈社会〉的構築性の問題へと至るといふ理論戦略である。そこでは、コミュニケーションの「同時性」という「時間」性や、スタジオの「ダイクシス」の「現在」性に照準した、理論的審級の組み直しが求められる。さらには、一般性を欠いた「個別」としてのイメージの論理、「偶然性と筋」(エーコ)の戯れにもとづいた「テレビの意味作用」の構築性(=文化的文法性)の問題が問い直されることになる。さらには、「声」や「顔」といった「言表行為」の「痕跡性=指標性」への理論的照準がめざされるのでなければならない。これらはすべて従来の記号論の公準のラディカルな組み替えなしに完全に理論化するものではない。テレビの記号論が、「新たな記号論」を求める所以はそこにある。

さて、以上のように粗くまとめることができる「テレビ記号論」の問題系だが、1980年代以降になるとその状況は少し変わってくる。ホームビデオを始めとした記録媒質が一般化し、テレビ番組がコンテンツ化される。アーカイヴが構成され研究体制が整えられる。高等教育機関のなかにテレビ研究が位置づけられる。こうした全般的な研究環境の変化のなかで、記号論に依拠したテレビのメディア・テキスト分析は、新たな研究方向を模索することになるのである。とくに、近年のコンピュータの発達によって、テレビ番組をパソコンに取り込んで分析ができるようになったことの意義は大きい。このデジタル技術の普及によって、テレビ番組を文字通り「メディア・テキスト」として分

析することが可能となったのである。

ときあたかも、テレビのデジタル化がいわれ、機器使用においてテレビとパソコンとの境界が希薄になり、テレビ文化は「ポスト・テレビ期」ともいえる大きな変容をむかえようとしている。「技術の問い」と「社会の問い」と相まって、テレビ記号論は、記号論の根本仮説である「記号の仮説」について本質的な問いを提起するものであることが次第に分かってきたのである。

*

本稿で紹介することにした「テレビ分析の〈知恵の樹〉」プロジェクトは、東京大学大学院情報学環石田英敬研究室が推進している、ハイパーメディア型理論ツール「テレビ分析の〈知恵の樹〉」の制作プロジェクトである(<http://www.nulptyx.com/chienoki>)。

「テレビ分析の〈知恵の樹〉」とは、テレビのコンテンツ分析の知をITベースで構造化し、具体的なテレビ番組の分析を蓄積し、理論概念の体系化を促進するために構想された、成長しつづけるハイパーメディア型のデジタル・エンサイクロペディアである。デジタル機器にストックされる番組データベースを「土壌」に、番組の具体的分析を認識の「根」として、テレビのコンテンツ分析の「知の樹木」を「生育」させるという、「知恵の樹 (arbor scientiae)」を根本メタファーとして構想されている。「テレビ分析の〈知恵の樹〉」の認識論的なベースは、記号論の新たな展開としての「テレビ記号論」であり、そこを原理論として、「メディア技術論」、「メディア社会論」とのインターフェ

イスがめざされている。

コンテンツ分析の知を可視化し、共有し、共に育てる、情報処理および意味解釈の協働システムとして、コンピュータ上での実装をめざしている。

以下では、このプロジェクトに集う研究室メンバーが、「知恵の樹」の構想とデザイン、「理論マトリクス」および「実践マトリクス」において、具体的にどのような研究作業を実行しつつあるのかを、文章を通して提示すると同時に、紙面のレイアウトデザインを工夫して可視化することを試みた。

第1章では、阿部卓也が、「テレビ分析の〈知恵の樹〉」の設計、デザイン、基本仕様を説明したうえで、そのコンセプトと狙いを解説する。

第2章では、「理論マトリクス」のコンテンツとして、石田が、「テレビ記号論の原理」を提示したのち、西兼志がU.エーコに始まる、「パレオ・テレビジョン」と「ネオ・テレビジョン」の区別を解説する。

第3章では、「実践マトリクス」のコンテンツとして、石田による「NHK News 7」の分析の一部を提示したのち、高畑一路による民放ニュースの分析事例の一部を提示し、アメリカのテレビドラマ『ER』を題材に中路武士が生成作担当している「映像文法モジュール」を使用した「シークエンス分析」、また西兼志によるスポーツ・イベントとしての「プロレス」

の事例研究の一部を提示する。

本稿で紹介される事例研究は、それぞれがモノグラフィとしてより大きな拡がりを持つものであって、それぞれが別途あらためて発表され

るべきものであるといえる。しかし、本稿の目的は、そのような個々の研究が集合として、どのような「研究システム」を構築しようとしているのかを提示することにある。

第1章「テレビ分析の〈知恵の樹〉」プロジェクトのデザイン

阿部卓也

「テレビ分析の〈知恵の樹〉」は「lexia（レクシア）」と呼ばれる無数の理論的テキストと、テレビ番組のデータベースとが、いくつものセクションに枝分かれしながら相互にハイパーリンクで結ばれた、デジタル・エンサイクロペディアである。デジタル機器にストックされる番組データベースを「土壌」に、番組の具体的な分析を認識の「根」として、テレビのコンテンツ分析の「知の樹木」を「生育」させるという、「知恵の樹（arbor scientiae）」を根本メタファーとして構想されている。

1.1 番組アーカイブの現状

現在「テレビ分析の〈知恵の樹〉」プロジェクトでは、研究対象として選択した番組をコンスタントにアーカイブ化しているほかに、ハードディスク・レコーディングを用いて東京地域の地上波（ローカル局を除く）7チャンネルを24時間体制で蓄積し、過去約2週間分を遡って検証できる体制を構築している。

また、1クール（約3ヶ月）毎に1度、地上波全チャンネルの番組を一週間分全て録画しアーカイブ化している。このアーカイブには2つの意図がある。ひとつはテレビの変遷を「年」以上のマクロな単位で通時的にフォローできるよ

うにするということである。もうひとつは、テレビを「編成」の状況も含めて記録しておくということである。テレビは番組ごと個別に存在しているわけではなく、前後する番組や「裏番組」との関係において自らを定位している存在だとわれわれは考えているからである。

また発生論や起源論などの通時的アプローチを可能にするために、DVD-Videoとしてパッケージ販売されている過去の歴史的な番組を適宜購入するなどし、段階的にアーカイブの充実をはかっている。

（これらのアーカイブは著作権保護の観点から、現在のところ研究者以外への一般公開は行っていない。）

1.2 「テレビ分析の〈知恵の樹〉」の認識論

「テレビ分析の〈知恵の樹〉」プロジェクトのベースとなるのは「記号・技術・社会という3つの次元のボロメオの輪の結節点にメディアの問題系が現れる」という考え方である。そしてその中でも「記号」を最も主要な次元として扱い、テレビ番組を分析するための認識論として、「テレビ記号論」^{(*)1}を採用する。「テレビ記号論」は記号論の新たな展開であり、「言語態理論」^{(*)2}や「情報記号論」^{(*)3}の仮説と密

接な関係を持っている。

1.2.1 〈知恵の樹〉というモデルについて

では〈知恵の樹〉プロジェクトの名のもとにおいて、記号論とITと百科事典とテレビ研究とはどのような関係を取り結んでいるのだろうか。

ここで議論が多少迂回するが、〈知恵の樹〉という概念の起源について触れておきたい。

〈知恵の樹〉という名称は13世紀の神学者ルルスが構想した「Arbor Scientiae（知恵の樹、あるいは知識の樹）」という哲学的な完全言語のための秩序体系に由来している^(*)4)。ルルスは「知恵の樹」の体系に基づいて「Ars Magna（大いなる術）」という結合術を行うことで、世界（ルルスの場合はキリスト教の世界）を分節化し、また形式的な記号分類に基づく結合規則によって（彼にとっての）「正しい概念」を生み出す装置を作り出そうとしていた。ルルスの「大いなる術」は、いくつかの決定的な弱点（たとえば、形式論理の操作と、現実における意味内容の正しさを同一平面で実現しようとしたことなど）を持つ点で、未だ夢想的な段階の計画と言わざるを得ないものであったが、こうした完全言語の構想は、西洋哲学の歴史を貫いて連綿と受け継がれ練り上げられてきたものであり、やがては記号論、コンピュータの発明、百科事典の計画などへと繋がっていったものでもある。ライプニッツは、この系譜のひとつの結実点と言うべき存在である。周知のように、ライプニッツはロックらとともに近世記号論を立ち上げた存在であり、この系譜は後にソーシャルやパースに代表される現代記号論へと繋がって行く。また彼が記号法の中でおこなった二進

法の研究は後のコンピュータ言語の先鞭と呼ぶべきものであった（ライプニッツは、ニュートンと並んで微積分を発明した数学者でもある）。また彼の普遍的百科事典の構想は、啓蒙主義の時代にディドロやダランベールらの百科全書にも大きな影響を与えることとなる。



ルルス（Raimundus Lullus）の「Arbor Scientiae」

このように、「知恵の樹」のモデルは、知識の形式化と体系化、人工言語の構想、人工知能の夢、万有百科の構築という、記号の知および情報の知のルーツに関わる〈知の根本メタファー〉なのである。

1.2.2 意味研究と計算処理が再び出会う地平

ドレイファスの一連の人工知能批判^(*)5)などでも知られているように、コンピュータが行っている計算処理と人間の行っている意味的な思考は本質的に異なった活動である。単純化して言えば、情報技術が意味を捨象した普遍記号によって成り立ち、脱意味化による二進法計算を志向する「微分的アプローチ」であるのに対して、人文的な意味研究が目指すのは「どこまで

多様で複雑な文脈を形成できるか」という、ことばを中心とした意味批判を志向する「積分的アプローチ」である。この二者を区別したことで現代の情報技術革命が可能になったということができ、両者は容易に融合や架橋が可能なものとはいえない。

しかし他方、私たちがいま直面している「情報化した世界」とは、「すべてがコンピュータによって一度は意味を持たない次元まで微分化されたのち再総合された意味環境の世界」である。では、そのような環界において成立している意味経験とは、いったいどのようなものなのか。その問いに答えることこそが、今人文知に求められているといえるだろう（そして、〈知恵の樹〉プロジェクトはまさにそれを目指している）。人文知を情報技術の問題系と接合し、両者を横断的に論じうる認識論的ポテンシャルは、この問いに答えるための必要条件である。

そして記号論は、この要請に応えうる特権的な位置を持っていると考えられる。すでに見たように、ライブニッツやロックの近世記号論まで遡れば、記号論とはコンピュータへと発展する計算言語の構想と同根であり、人文科学の研究においてことばや記号にもとづく知の形式化を追求してきた学問系譜であって、情報技術の問題系との親和性が非常に高いからである。コトやモノを記号という単位で形式的に記述ができれば、それを再現することができる、つまり analysis あるいは微分が可能であれば synthesis や積分も可能であるという主張が、記号論の核心を支える中心仮説であるといえるのである。

1.2.3 メタ言語の拡張と、分析対象としてのテレビ

「テレビ」という研究対象と、記号論とはどのような関係にあるのだろうか。

「記号」を「認識の対象」として構成するためには、その対象を「記号」として書き取り「再現」することをゆるす「書写技術 (graphie)」の成立が条件となる。古代ギリシャにおいて「ことば (logos)」を書き取る「文字 (gramma)」が発明されたときに「文法 (grammar)」が生まれ、さらに「論理学 (logic)」や「修辞学 (rhetoric)」が生まれた。またもちろん、文字の使用によって、書記文化とその論理が発達した。

同様な視点から、ほぼ20世紀と同時に生み出された「現代言語学」の誕生を捉え返せば、出発点となった「音声学 (phonetics)」や「音韻論 (phonology)」とは、エジソンの発明になる音声記録技術である「フォノグラフ (蓄音機)」がもたらした、「音声」を書き取る「書写 (graphie)」が可能にした知である。「フォノグラフ (音声-書写)」の技術によって、「音韻論」が研究対象とするような「音素 (phoneme)」が「言語記号」の構成要素として「発見」され、「音韻体系 (phonemic system)」のような「記号のシステム」としての「言語」(ソシュールの言う「la langue」)を研究対象としてソシュールの「言語学」は「生み出された」のである。またベルが発明した「電話」の技術回路をモデルに、ソシュールは、20世紀最初のコミュニケーション・モデルである「ことばの回路」を図式化してもいる。さらに、この同じ時代に、「運動」の「書写技術 (graphie)」として「映画

(cinématographe)」が発明されたことも思い起こそう。「文字」と「紙」によらない、こうした「書写技術」こそ、20世紀と同時に一般化した「アナログ・メディア」という「記号技術」なのである。そして、そのような「アナログ記号技術」が生み出す「記号」によって、レコードや映画などの「複製技術」による20世紀大衆文化は作り出されたのである。ソシュールが提唱した「一般記号学」は、この時代に発明された「アナログ記号技術」を認識論的基礎とした「記号の知」という側面があったと考えられるのである^(※6)。

換言すれば、現代記号論とは20世紀の映画やレコードといった「アナログ・メディア革命」（「第一次メディア革命」）を認識論的前提に成立した「メタ言語」だったと言うことができるだろう。

20世紀のアナログ・メディアが生み出した、「映画」や「テレビ」などの記号活動には、顕著な特徴がある。それは、メディアを通した「人間」の記号活動が「機械」に媒介されており、人間の知覚および意識と機械による記号処理とのギャップによって、意味経験が成立していることである。このことは、テレビというアナログ・メディア技術を例に考えてみれば確認できる。我が国のテレビ装置が行っているのは、静止画を約30フレーム/秒の高速で書き換えるという「処理」だが、その実際は人間には知覚不可能である。またそうであるからこそ、われわれは錯覚としての「動き」を一定の時間軸に沿って受動的に受け取り「見る」ことができる。テレビや映画とは、人間にとって、その1コマ1コマを見ることが出来ないがゆえに見えてい

る記号活動なのである。ここに、ダブルのメディアオロジーが言うような意味における「技術的無意識 (l'inconscient technique)」の問題が横たわっているのをみとめることができるのである。

他方、わたしたちが、「テレビ分析の〈知恵の樹〉」で行おうとしているように、「テレビ」というアナログ・メディアにおいて成立している記号活動を対象に、コンピュータという「デジタル・メディア」を使ってデータ化し分析研究するという研究方法はいったい何を意味しているだろうか。

それは、まさしく、20世紀の第二のメディア革命としての「デジタル・メディア革命」が可能とした「書写技術」を使って、「アナログ・メディア」の記号活動を書き取り、それを分析の俎上に載せることを意味しているのである。このことによって、見えないことによって見えていたアナログ・メディア上の記号過程（セミオーシス）が、別の記号書写技術によって認識の対象となるという条件が生み出されるはずなのである。テレビ番組をコンピュータの中に取り込み、動画を切り出し、自在に時間軸を移動しながら能動的な任意の速度でそれを「読み」、場合によってはフレーム単位で「解析」をするといった作業が意味している認識の射程とは、そのような「技術的無意識」に関わる認識であると考えられるのである。

このようにデジタル革命（第二次メディア革命）がもたらした認識を組み込むことで記号論をバージョンアップさせ、今日的なメディア状況を読み解くためのメタ理論を構築しようという企てが、石田が提唱している「情報記号論」である。

記号論の原理的な使命が「世界に対する Analysisを行うこと」であったとしたら、「もはや世界同然となったテレビ」は、当然記号論が分析の対象にすべきものであるし、そのために特化して構築されるべき理論が「テレビ記号論」である。しかし、以上の論理から、「テレビ記号論」は「情報記号論」を求めるものでもある。

以上が、「テレビ分析の〈知恵の樹〉」プロジェクトの深い認識論的モチベーションである。

1.2.4 隣接する諸理論の位置付け

では、記号論以外の分析論は「〈知恵の樹〉プロジェクト」においてどのように扱われるのだろうか。もちろんテレビを分析する理論パラダイムは記号論以外にも多数ありえる。「〈知恵の樹〉プロジェクト」における理論の中心は記号論だが、それ以外の理論であってもテレビ研究と関係の深いものは、「記号・技術・社会のボロメオの輪」の中の何らかの位置に置かれ、随時参照される。たとえば社会的コミュニケーション理論やカルチュラルスタディーズに基づくテレビ論は「社会の輪」の中に配置されるし、マクルーハンのメディア理解やメディアオロジー理論に基づくテレビ論は「技術の輪」の中に配置されることになる。しかし肝心なのは、どのような認識の立場であれ、それが「〈知恵の樹〉プロジェクト」に組み込まれる限りは、「樹」のネットワーク全体を俯瞰するマップの中の固有の位置に置かれ、つねに場全体からの定義づけと、書き換えを受け続けるということである（記号論の諸概念も例外ではない）。自

らの立ち位置の被規定性を透明化させることなく「わたしは、どこから、何の名の下に語っているのか」を自覚化していくことで、人間の意味実践を扱う研究の諸領域を相互に開かれたものにしていくことが、「〈知恵の樹〉プロジェクト」のもうひとつの目的である。

1.3 〈知恵の樹〉のメタファー体系

ここまではプロジェクト全体のマクロな認識論を述べてきたが、以下ではより具体的に、「テレビ分析の〈知恵の樹〉」の構造と、その理論メタファーの体系について述べていく。

1.3.1 「樹」のメタファーが意味するもの

本プロジェクトに冠された名称〈知恵の樹〉の由来についてはすでに見たが、本研究で「樹」というメタファーを採用することには他にもいくつかの狙いがある。

a. 「土壌」、「根」、「樹木」の関係

ストックされた番組データベース（現象）と、具体的な番組分析（記述）と、分析のためのメタ理論（原理）とが、ちょうど一本の樹木における「土壌」、「根」、「樹木」に対応している。データベースというグラウンドに根ざした個別の分析の蓄積が、その上位に位置する幹や枝葉としての原理論を育て、その理論が更に番組分析の根を発展させて行くという往還運動を目指している。

ただし、この「土壌」「根」「樹木」モデルが成立するためには、現象と記述の区別、あるいは個別の研究とそれを支える原理の区別が、ある程度可能であることが条件となる。本プロジェ

クトにおいては「テレビ番組」という分析対象の明示性（テレビ番組は具体的に存在している）と、「記号論」という原理の抽象性の高さがあるからこそ、この3区分が可能になっているとも言える。

b. 継続的な生長

すでに述べたように、テレビは閉じて完結したものではなく、絶え間なく変化を続けるダイナミックなテキストである。したがってその分析もまた、書物のように閉じて完結したものではなく、枝葉が繁茂し続ける植物のように継続的に更新され「生長」して行くものでなければならない。

c. 知の構造化と文脈形成、あるいはメタ・メディアとしての〈知恵の樹〉

本プロジェクトに対して呈される疑問として、「WWWに代表されるような、広大なハイパーメディアのネットワークが現実存在しているにも関わらず、なぜ更にハイパーメディア事典を作成する必要があるのか」というものがあるかも知れない。しかし1.2.2ですで見たとように、人文知の活動の価値は、単に知の断片がネットワーク化されていることだけでは保証されない。人文知が行っているのは、ネットワークの中でいかに意味のある多様な文脈を作り出すかという活動（文脈形成）であり、人文研究のプロジェクトである〈知恵の樹〉が目指すのも、そのような文脈を形成することである。それを実現するために、本プロジェクトで制作するデジタル・エンサイクロペディアは、あえて階層的な序列と構造化を保持したツリー状を採用す

る（その細部においてはリゾーム状のネットワークを多数含むが）。

このような文脈形成志向のハイパーメディア・ネットワークは、既存のハイパーメディア・ネットワークと対立／競合するものではなく、それらに対して「注解」を与えるような「メタ・メディア」としての位置を持つものとなるだろう。1.2.1で述べたように、〈知恵の樹〉という概念は、啓蒙主義による百科全書の計画とも歴史的に深く関係している。かつて、ディドロやドランベールといった18世紀の啓蒙主義者達が百科全書によって目指したものが、当時の世界（あるいは書物）への「注解」によって世界を「啓蒙」するための「メタ書物」であったとすれば、〈知恵の樹〉が志向するのは、ハイパーメディア化した世界への「新しい啓蒙」のあり方を模索することである。

無論そのような「新しい啓蒙」は、すでにアクトゥアリティを失った古い「啓蒙の理念」をそのままデジタル空間上にコンバートすれば成立するというような簡単なものではない。新しい現実に対応した根本的な「知の書き換え作業」を伴わなくてはならないだろう。たとえば〈知恵の樹〉のかたちは、近代までの何らかのパラダイムのように、ひとつの固定的した姿を持つのではなく、読み手の関心や立場、眼差しによって配置を変え（知の複数性）、知のネットワークを行き来できるようなものでなくてはならない。ハイパーテキストの構造を持つ「樹木」は、もはや一義的なツリーではない。〈知恵の樹〉は、〈知の主体〉のポジションに応じて、形を変える「多形構造体」である。

1.3.3 〈知恵の樹〉の基本単位「lexia（レクシア）」

「テレビ分析の〈知恵の樹〉」の基本単位は、「lexia（レクシア）」と呼ばれるテキスト群である。「lexia」は平均して数100字～1000字程度の短い文章から成る。「テレビ分析の〈知恵の樹〉」はハイパーリンクによって相互に結ばれた読みの単位「lexia」の集合として存在している。「知恵の樹」のメタファーにおいて、lexiaは「葉」であり、セクションの区分は「枝」や「幹」に対応すると考えられる。

「lexia」の語はバルトが『S/Z』において、バルザックのサラジーンを分析するために、同書を任意で切り分けた細かな読解の単位「lexie（レクシ）」に由来している（その後「lexie」はランドゥの、*HyperText: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*の中で援用され、ハイパーテキストにおけるテキストのブロック、すなわちページやノードと対応する語として使用された）。本プロジェクトにおける「lexia」は、「理論として読むことのできる最小限の読解単位」を意味する。〈知恵の樹〉の中に組み込まれた個々の「lexia」は、「著者の人称性」を持たず、無数に存在する「読みの経路」の可能性の中で、ある時は主軸、またある時は注釈というように、様々な役割を担いながら通過され参照される「知識の構成単位」として存在している。（本プロジェクトは、決して単一論文の価値や著作における作者の人称性の意義を否定しているわけではない。実際「lexia」の多くは、人称性を持った伝統的な論文として発表されたテキストを細かく切り分けて再構成することで作られており、元になった

論考も〈知恵の樹〉に収録された「個別研究アーカイブ」という付随的な部分の中で、人称性を保持したままの「著作」として読むことが可能である。そのいっぽうで理想的には、学术论文は本来非人称的なテキストであるし、その読みの活動はしばしば断片的な参照や引用として行われるハイパーテキスト的なものである。電子的なハイパーテキストが行っていることは、そのような読みを「技術的に保証する」という活動である。HTMLがもともと論文の共有と検索、相互参照のために開発されたことを想起されたい。）

1.3.4 コラボレーション・システムとしての〈知恵の樹〉

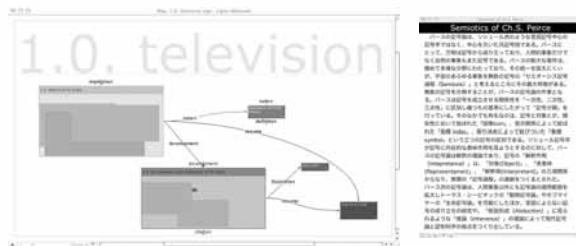
「テレビ分析の〈知恵の樹〉」は、「集団的知性」の創造を目指す共同研究のためのツールである。すでに述べたようにテレビは広大なコーパスであり、個人の研究者が単独で対峙できる対象ではない。そのことが、必然的に複数の研究者によるコラボレーティブな作業を要求する。そのためのワーキング・フレームを提供することが「テレビ分析の〈知恵の樹〉」の目的のひとつである。したがって本プロジェクトの成果は、かつて論文集や共著と呼ばれていたものがITベースになったものと言うことができるだろう。

1.4 〈知恵の樹〉のシステム

この節では、〈知恵の樹〉というデジタル・エンサイクロペディアを実現するためのシステムについて述べる。

1.4.1 システムの現状

「テレビ分析の〈知恵の樹〉」は、最終的に独自に開発されたシステム上で動作する予定であるが、当座のデータ作成や管理にはEastGate Systems (<http://www.eastgate.com/>) が開発したソフトウェアTinderbox 2.X (<http://www.eastgate.com/Tinderbox/>) を採用している。



Tinderbox 2.Xを利用して構築された 「テレビ分析の〈知恵の樹〉」

Tinderboxは、HTML以前の代表的ハイパーテキスト・ライティング・ツールのひとつであるStoryspaceの発展形としてマーク・バーンスタインによって開発されたコンテンツ・マネジメント・アシスタントである（Storyspaceの開発に関わった人物としてマイケル・ジョイスやボルターがおり、マイケル・ジョイスによる先駆的ハイパーテキスト小説*afternoon, a story* (1982) がStoryspaceを用いて書かれたことは有名である）。TinderboxはStoryspaceのインターフェイスをほぼ継承しつつ、ファイルのXMLフォーマット化、HTML書き出しのサポート、RSSとの連動など、今日的な技術状況への対応を行ったソフトウェアである。またTinderboxは思想自体もStoryspaceとは異なっている。Storyspaceがあくまでも「作者がハイパーテ

スト（小説なり解説書なり）を執筆し発表するためのもの」として作られていたのに対しTinderboxは「コンテンツの管理を補助するソフトウェア」であり、ユーザーが自身の思考を外在化し、貯蔵したり、整理したり、組織化したりすることに主眼が置かれている。その点でも「テレビ分析の〈知恵の樹〉」の基礎作業を行うのにより適したものであった。

Tinderbox（およびStoryspace）が、多数あるハイパーテキスト作成ソフトやアウトラインプロセッサの中で「テレビ分析の〈知恵の樹〉」にとって有効であった理由は幾つかあるが、特に本質的なものとして以下2点を挙げるができる。

a. メタレベルの視点を提示する機能

Tinderboxは、読み手の現在位置（今読んでいるページ）と、そこから他のページへのハイパーリンクを表示する（主観的なブラウジング）に加えて、個々のページ（つまり「lexia」）のことであり、Tinderbox上では「note」と呼ばれる）の位置やリンク関係、階層構造などを、ネットワーク全体の中から俯瞰しビジュアル化した図（メタな視点）を表現する機能（Map Viewをはじめとする、複数のview）が標準で搭載されており、そのようなメタなマップと複数のページウィンドウを同時に開きながら使用して行くことを標準的な使い方として想定している。あらゆるレクシアがつねに「自らが場全体において占める位置」を意識されながら読まなければならないという〈知恵の樹〉の基本理念のひとつが、このことによってインターフェイス・デザインのレベルで保証される。

b. プロセス志向^(※7)

Tinderboxはワードプロセッサなどのように「完成した時の姿（プロダクト）」があらかじめ想定されていて、そこへ至る「不完全な状態」として作業途中の段階が存在するのではなく、むしろ作業の途中において様々な配置の可能性を模索し試行錯誤する「プロセス」のための環境を提供することを目的としている。このことが「継続的な生成運動」としての「〈知恵の樹〉プロジェクト」に合致している。

1.4.2 システムの今後の課題

しかし前述のように、Tinderboxを使用するのはあくまで作業の初期段階であり、Tinderboxの仕様は「テレビ分析の〈知恵の樹〉」の要求を完全に満たすものではない。最終的に「テレビ分析の〈知恵の樹〉」プロジェクトには専用に最適化された独自の動作環境がデザインされる予定である。このデザインの開発は、プロジェクトメンバーの中の「デザインセッション」によって行われ、「理論や内容分析を充実させるセッション」と平行して作業が進められている。現状のTinderboxに加えて、付け加えられるべき機能のうち、特に重要なものは以下の2点である。

a. グループ作業の環境提供

本稿執筆時点でTinderboxのファイルを（そのダイナミズムを維持したままフルに）扱うことができるのは、同アプリケーションがインストールされたMac OSに限定されている。今後、プロジェクトメンバーの拡大や、研究成果の一般公開、あるいは派生的プロジェクトへの

分派といった事態が予想されるが、その際にはよりメジャーなプラットフォームで動作することが求められる。またTinderboxは基本的に個人での使用を想定して作られており、共同作業のためのフレームを十分には持っていない。現在のところ「テレビ分析の〈知恵の樹〉」は10人前後という限られたメンバーによって作業が行われているので、ファイル・サーバを用いたシンクロなどの方法で対応が可能である。だが、本プロジェクトの主題の一つは「共同研究による集団的知性の構築」を実践することであり、より本質的な問いとして「集団的知性を可能にするITベースでの人文研究にとって望ましい共同作業の環境とはいかなるものか」を考察し設計することが不可欠である。

b. マルチメディア・テキストの扱い

もう一つの重要な課題は、文字以外のマルチメディア・テキストをいかにして扱うかということである。Tinderboxはあくまで文字ベースのソフトウェアであり、画像、動画、音声といったマルチメディアファイルは単純に読み込んで表示させる（あるいは外部リンクの形で扱う）



現在製作中の「テレビ分析の〈知恵の樹〉」

ことしかできない。しかし当然ながらテレビは動画と音声からなるメディア・テキストであり、テレビを研究対象とする本プロジェクトは、ハイパー「テキスト」型理論ツールであると同時に、ハイパー「メディア」型理論ツールであることが求められる。そのためには、例えば単純なファイルの読み込み機能だけでなく、視聴覚データにダイレクトに概念タグやハイパーリンクをつけるような機能などが要請されるだろう。マルチメディア・テキストをどう扱うかは、純粋に技術的な課題であると同時に、人文科学にとっての根本的な問題提起でもある。すなわち、もはや文字だけではなく、各種の記号やイメージといったあらゆるメディアを含む「情報」という概念によって我々の世界が成立していると考えたとき、それに対して意味批判の研究を行うためのフォーマットとはどのようなものか、という問いである。

1.4.3 「テレビ分析の〈知恵の樹〉」のハイパーテキスト研究としての意義

「テレビ分析の〈知恵の樹〉」で作成されるデジタル・エンサイクロペディアは、言うまでも無く一種のハイパーテキストである。そしてハイパーテキストの研究はしばしば、技術的な課題としても、あるいは文学理論のような人文的思弁の対象としても、すでに十分に検討され尽くした過去の領域であるとみなされることがある。しかし、そこで「検討され尽くした」と考えられているのは、ハイパーテキストが持っている基本構造や、「原理上どのようなことが可能であるか」という技術的なポテンシャルとしてのハイパーテキストである。

いっぽう、実際のプロジェクトとしてある固有のハイパーテキストを制作することが要請されているとき、それに対して具体的にどのようなかたちを付与すれば意図した効果が得られ、目的に対して有意となるかというのは、原理上の可能性とはかなり性質の違う問題である。あらゆるハイパーテキストが、ハイパーテキスト一般に共通する基本原理によって成立していると説明できるとしても、ハイパーテキストがそのときの個別の要請のなかで有効なものであるかどうかを決定する要因は、その基本原理に内在しているわけではないし、技術的な観点から見ても高度ないし新規なものかどうかとも無関係である。あるハイパーテキストの現実的な価値は行為論的な問題である。仮にハイパーテキストが技術的に成熟し、基本原理のレベルでは十分な理論化を受けたのだとしても、そのような社会的、文化的効果を生み出す規則が十分に検証されているとは言えず、むしろ今後積極的に研究されるべき領域である。「テレビ分析の〈知恵の樹〉」プロジェクトは、そのような意味での「ハイパーテキスト・セオリーの研究」という面も持っている。

1.4.4 知恵の樹の応用可能性

本プロジェクトでデザインされた〈知恵の樹〉システムは、基本的にテレビ分析に特化したものである。しかしながら本システムの発想をベースに必要なアレンジを行うことで、テレビ以外のメディア・テキストを対象にした〈知恵の樹〉、たとえば「映画分析の〈知恵の樹〉」や、「アニメ分析の〈知恵の樹〉」などのプロジェクトを応用的に展開していくことも可能だ

と考えられる。

1.5 「テレビ分析の〈知恵の樹〉」のセクション紹介

最後に「テレビ分析の〈知恵の樹〉」全体が、どのようなセクションやモジュールに分けられているかを紹介する。「テレビ分析の〈知恵の樹〉」は、大きく分けて

- 理論マトリクスTHEORY（幹と枝葉）
- 実践マトリクス PRAXIS（根）
- 個別研究データベース（土壌）

という3つのセクションから成る。「個別研究データベース」は、テレビ番組の動画ファイルがストックされたデータベースなので、理論的なテキストとして読み進めることができるのは「理論マトリクス THEORY」と「実践マトリクスPRAXIS」の2つである。（「個別研究データベース」に収録された動画ファイルは、ハイ

第2章 理論マトリクス THEORY

本章以降では、「テレビ分析の〈知恵の樹〉」に収録されている実際の研究成果の一部を紹介していく。「〈知恵の樹〉の収録内容」に相当する文章は、この文章のように「〈知恵の樹〉というプロジェクトについて解説している文章」と区別して、本文もゴシック体で表記することにする。

この第2章では、「理論マトリクス THEORY」に収録されている理論研究の中から、「テレビ記号論の原理」と「テレビ・コミュニケーション理論としての〈パレオ／ネオテレビ〉」のパートを抜粋して紹介する。いずれも実際の「テレビ分析の〈知恵の樹〉」の中では、「Lexiaとハ

パーリンクによって「理論マトリクス」や「マトリクス」の中で適宜参照される）。

「理論マトリクスTHEORY」は理論分野の単位でセクション分けされ、「実践マトリクスPRAXIS」は番組ジャンル（ニュース、ドラマ等）を基本にしてセクション分けされている。

また、その他にも付随的なアーカイブ機能として、「基礎理論データベース」と「個別研究データベース」を格納している。「理論マトリクスTHEORY」に収録されるのは、既存の諸理論をテレビ分析のために拡張し再解釈したもののだが、それに対して「基礎理論データベース」には、そういったアレンジを受ける前のより基礎的な理論が収録される。「個別研究データベース」では、論文等の形式で発表された個別の研究著作を、「lexia」化される前の単著の状態で見ることが出来る。

パーリンク」の形で掲載されたノンリニアなテキストであるが、ここではリニアな文章に再編集して掲載する。

2.1 テレビ記号論の原理（抜粋）

石田英敬

「テレビ分析の〈知恵の木〉」の「理論マトリクス」の核理論を集めた理論モジュールが「テレビ記号論の原理」である。そこでは、「テレビ記号論」の基本仮説を構成するレクシア群が収められている。その理論モジュールのうち、「1. テレビ記号」、「2. テレビの記号言語」、「3. テレビのディスコース」、「4. テレビの言表行

為」の4セクションから抜粋を以下に提示する(ひとつの標題がつけられたユニットが、実際の〈知恵の木〉上でのレクシアにほぼ相当する)。

2.1.1 テレビ記号

テレビ記号論の中心概念は「テレビ記号 (television sign, signe télévisuel)」の仮説である。

私たちがテレビを視聴しているとき、テレビカメラで撮影され、放送局から電波や光ケーブルをとおして送られてきた「画像」と「音声」を私たちは視聴している。カメラに入力された経験は画像と音声として、機械信号に換えられて送信され、伝達回路をへたのち、電気信号がテレビ画面の走査線路上に出力され復号化されることによって私たちのもとに届けられる。この入力から出力までの機械的プロセスは「シャノン・モデル」によって示されるような技術的回路に相当するが、そこを通して送られてくる画像と音声からなる視聴覚イメージを「記号」であると考えることからテレビの記号論は出発する。

私たちはテレビ受像機のモニターをとおして毎秒約30フレームの画像を受けとっている。その画像と音声は、テレビカメラが写し出す対象(現実の風景やスタジオのセット、人物や事物、言葉や文字など、テレビカメラが映し出したりマイクが採音している全ての事象の経験)の代わりをしているものであるから、画像と音声は対象を表象代行 (represent) しているという意味で「記号」であると考え。これが「テレビ記号」の基本的な定義である。

2.1.1.1 テレビ記号の特性

テレビ記号の特性とは何か。ここでは、まず、「指標」・「類像」・「象徴」というパースの記号論による記号分類を使って略述しよう。

次に、テレビ記号における「類像性」、「指標性」、「象徴性」から、テレビ記号の映像としての「貧しさ」、「〈いま〉の記号」としての性格、そのイメージとしての「世俗性」を説明することにしよう。

テレビ記号の特性は、その「技術的基礎」、および「社会的象徴作用」にまたがって問題論的拡がりをつくりだしていることが明らかになる。

2.1.1.1.1 指標記号

テレビ記号の特性の第一はその「指標記号」としての性質にある。

テレビカメラをとおして被写体がテレビ画面に映し出されているという状況を考えてみよう。この場合、テレビカメラの向こう側に位置する「対象」と、テレビ画面に映し出された画像および音声からなる「記号」とは、被写体および音源という知覚の原因とそれが画面上にもたらず物理的な結果という因果関係にもとづいて経験的連続性において結びついている。被写体の形や色を視聴者がテレビ画面をとおして視ることができるのは、被写体を照らし出している光がテレビカメラに入力され、上述したような符号化と復号化をへて視聴者の眼の網膜へと届けられているからである。被写体の音や言葉を視聴者が聞くことができるのも、その音声の音波が画像の場合と同じような機械処理の回路を経たのちに視聴者の鼓膜に届いているからである。

パースの記号論では、このようなとき記号は

対象を指示する (indicate)、すなわち「指標記号 (index)」として成立しているという。テレビカメラは、人差し指が事物を指さすように被写体を映し出す。私たちはテレビ記号の指示作用にしたがって対象との経験的連続性においてテレビを視聴している。別言すれば、私たちはテレビ記号をとおして対象と——物理的(=光学的・音響学的)に——接触しているということも可能である。

指標記号の働きは「指示作用 (indication)」である。

2.1.1.1.1 同時性、接触、リアル、ライブ

指標性はテレビ記号に限ったものではない。

写真や映画、電話やラジオ、レコードといったアナログ・メディアにおいて成立する記号活動はすべて同じように指標性をそなえている。写真や映画やレコードなどの場合には、指標的記号は過去に現実であった経験、かつてじっさいに起こった現象が残した痕跡という性質をもって成立する。

「イメージは否定を知らない」(レジス・ドブレ)と言われるが、痕跡としての記号の特徴とは、記号の成立自体が対象の現実的経験と切り離せない結びつきをもっており、したがって、現実にある(あるいは、あった)コト・モノを不可避免的に指示せずにおかないということにある。

これは観念のみにもとづいて意味をつくりだすことができる言語のような象徴記号との大きな差異である。

しかし、他のアナログ・メディアにおいて成立する記号とは異なり、テレビ記号において際

だっているのは、対象の経験と記号の成立とが同時であることである。写真はかつて起こった接触の記号であり、映画もまたそうである。ところがテレビ記号は、今まさに起こりつつある接触の記号であるという特徴をもっている。これは、例え、録画したテレビの画像ということの問題とするときにも原理は同じである。写真や映画の記号は、かつて起こったことを指示する痕跡として成立するのに対して、テレビの場合は記号の成立と対象指示の〈現在〉とが完全に一致した指標記号という特性をもっている。指標としてのテレビ記号の特性とは、現在において対象を指さすということにあるのである。指標記号としてのテレビ記号がもたらす効果はしたがって同時性と現実性 (ライブ)であり、基本となるのは接触の意味経験である。しかし、同時にテレビ記号は痕跡としての保存可能性、反復可能性へと差し出されていることになる。

2.1.1.1.2 類像記号

テレビ記号は指標記号としての側面と同時にパースの記号分類のいう「類像記号 (icon)」としての特性をもっている。

テレビ画像を指してときに「絵」と呼ばれたりすることは、テレビ記号が被写体との物理的な接触にもとづいた指標記号であると同時に、被写体と類似した似せ像であることを示している。

じっさい、一人の人物がテレビ画面に映し出されているというシチュエーションを考えてみよう。そのときテレビのブラウン管の蛍光面上に光のビームが描き出す像と、じっさいの人物との間には、パースのいう「類像記号」として

の類似性に基づく関係が成り立っている。現実の人物の顔形、容姿、身体的特徴、髪や肌の色、服装の形と色彩等、あらゆる属性に似せて、画面上の像は構成されている。

対象との性質の共有によってつくり出される記号としての、パースのいう「類像記号 (アイコン)」としての特性をブラウン管画面上に画像として成立したテレビ記号はもっていることになる。

2.1.1.1.2.1 指標記号かつ類像記号

「指標」であると同時に「類像」でもあるという特性は、写真や映画にも共通している。指標性に力点をおいて写真記号が使用されれば報道写真のような記号実践を生み出すし、絵のように額縁に入れられて図像として鑑賞される場合には、類像性に力点がおかれた使用となる。

映画もまたドキュメンタリーとして社会的に使用されると同時に、映画作品においてはつねに図像としての構成がもっぱら審美的鑑賞の対象になる。

2.1.1.1.2.2 テレビ映像の類像的「貧しさ」

テレビ記号の類像記号としての特徴は、おもにその貧しさにあるといえる。それはテレビ画面の小ささと、指標機能に対する図像機能の従属という二つの要因からなる二重の貧しさである。映画と比較すると明かだが、テレビの画面は小さいという特徴をもっている（最近のテレビ受像機はたしかに大きな画面のものがあるが、それでも映画の画面に比べれば小さいし、テレビ映像は小さな画面で見られることを前提に視

野が作られている）。例えば、人物の映像を写すという場合、原寸大の人間に対してテレビ画面はその6分の1とか7分の1の大きさの画像を与えることができるにすぎない。人物像においてさえそのような制約があるくらいだから、ましてや風景や背景、複数の人物間の連動といった場面に関しては、さらに大きな限界をテレビ画像はもつことになる。マクルーハンがテレビを「クールなメディア」としたが、こうした技術的制約は、後に見るようにテレビ記号に独自の言語体系を与えることになる。

2.1.1.1.2.3 〈いま〉、世俗的なイメージ

テレビ画像の図像性のもう一つの特徴は、それが刻々と更新される〈いま〉の指標性に従属している点にある。映画の映像が、かつてあった被写体の経験の残像として指標性をむしろ消すことによって図像性を掬い取ろうとする傾向が強いのに対して、テレビ的コミュニケーションにおいては刻々と更新され続ける指標の働きは、画像の図像性を享受する時間を与えない。テレビにおいては指標性が図像性を圧倒しているといえることができる。私たちはカメラの〈いま・ここ〉において対象を視ることをつねに求め続けられる。それは、かつてあったものが残した残像を図像として眺めるという映画の時間経験が可能にする像に対する接し方とまったくことなつた態度を私たちに求めることになる。テレビの画像はつねにいつでも〈アド・ホックな〉(ad hoc, ココデノ、つまり「間に合わせの」)映像という性格を持つことになる。スポーツ中継などの未だ完結していない時間性に

においてあらわれる「つねに間に合わせ」の映像使用こそテレビ的図像の正当な使い方なのである。写真や映画がかつてあった現在の経験の喪によって図像となることができるのに対してテレビの画像は、つねに図像になる前の図像、未生の図像であるということが出来る。テレビの画像は、そういう意味では図像的な芸術として、写し出される現実から自立して芸術として聖別化されることがない。テレビの画像はその意味で徹底的に世俗的なイメージなのである。

2.1.1.1.2.4 「想像的シニフィアン」 vs. 「指標的シニフィアン」

メッツの「想像的シニフィアン」の議論にそっていえば、「映画」において、観客の「身体」は、暗室のなかで半ば「催眠」状態におかれ「外界」との「コンタクト」(＝指標性)の契機を「オフ」にされる。そのとき、観客の身体は、「かつてあったもの」の「残像」の「投影」に「図像的」に立ち会う「ポジション」におかれている。これが、「映画を視る身体の配置」である。

それに比して、「テレビ」を視聴する「身体」は、現実世界の活動のなかに位置づけられ、「ながら視聴」といわれるように日常的な所作の経験的連関との連続性のなかにおかれている。それ自体が家電として発光するテレビ画面は、生活空間の延長のなかで「指さされる」限定された場所であり、そこを通して「外界」との同時的コンタクトへと開かれた「窓」でもある。空間-身体の「配置 (ディスポジティブ)」こそが、「テレビ」を「指標的シニフィアン」にす

るのである。

2.1.1.1.3 象徴記号

指標性と類像性の観点からテレビ記号を特徴づけようとして、それだけでテレビ記号は読解可能になるだろうか。

現実界を任意に指示し続けたとしても現実についてまとまりのある表象をもつことはできない。いかに克明に対象に限りなく近似した対象の像を描き出したところで、それだけでは現実界の地図が出来あがるわけではないのである(ボルヘスの逆説的な地図の教訓を見よ)。

そこで必要となるのが「象徴記号 symbol」としてのテレビ記号の働きである。パース記号論にとって「象徴記号」とは、対象と記号との三次性の関係、すなわち約束事(＝約定性)、取り決め(＝法則性)にもとづいて成立する記号である。テレビ記号は指標性と類像性によって特徴づけられるだけでなく、その用法が文化的に約定化され法則化されることによって意味するようになる。

2.1.1.1.3.1 結束と記号言語

指標記号は、無数の光学的・音響的痕跡群からなる任意の指示作用の連続として意味することはありえず、カメラによる視点化や焦点化、音声のテーマ化といった意味あるまとまり (coherence)として体系化されることによって初めて現実を記号の体系として意味しうるようになる。

類像記号もまた像を映し出すフレーム自体がショットやシーンの約束事によって意味づけられることによって初めて十全な意味を帯びるの

である。

したがって指標記号や類像記号の意味論的分節化を行うのは、やはり〈言語のようなもの〉の次元であるといえる。

そしてここにこそポスト・ソーシャル派の記号学が「言語」を一般記号学の分析モデルの中心に据えた真の理由があるのだ。視覚記号や音響記号は、ポスト・ソーシャル派の記号学が考えていたように「言語記号」の記号モデルに従うわけではかならずしもないが、しかし、イメージや指標が人々にとって容易に了解可能なまとまった意味づけのシステムを構成するためには、やはり何らかの言語を構成する必要があるのである。記号論が「映像言語」や「テレビ記号の言語」を語る理論的動機がここにある。

「言語」概念の拡張はたんに言語記号のシステムから他の記号体系に向けて説明原理を写像するメタファーにはとどまらないのである。

2.1.1.1.3.2 テレビのステレオタイプ言語

たとえば現実界の光学的・音響的痕跡を捉えるテレビ記号の指標性は、カメラワークの分節化、照明や音効果の分節化などによってすでに意味論的構造化を受けている、カメラ言語がさらに視点化され語りの構造に組み込まれると、テレビ記号の指標性は象徴記号の機能のなかでのみ意味をもつことになる。

類像性についていうなら、技術的制約はテレビによる表現に独自のイメージ言語の体系（約束事）を与えることになる。

人物を表すときには、全体像よりは顔、表情、視線、上半身とその身ぶりといった、表出的な

部分の表現が重視され、カメラのショットとしてはミドルショットやクローズアップが多用されることになる。背景についてもトラヴェリングなどの全体を見通す手法は稀であり、パンなどの点から点へと移行する印象的なカメラ言語が多用される。部分を写し出して全体を理解することができるように、既知の経験知識に依拠した表現が好まれ、リアリティよりは印象を、細部よりは単純化を好むステレオタイプ言語が生み出されることになる。類像記号が、コンヴェンショナルな約束事という象徴記号によって補完されてテレビの映像言語が成立していることになるのである。

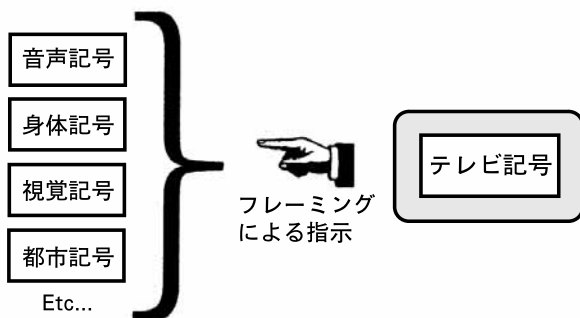
2.1.1.1.4 テレビ記号の恣意性と有契性

テレビ記号は、パースの記号分類のいう指標記号・類像記号・象徴記号にまたがって成立していることになる。テレビ記号の指標性および類像性が示しているのは、テレビ記号の有契性の側面であり、象徴性が示しているは逆に恣意性の側面ということになる。テレビ記号は指標記号として現実界の経験の断片であり、類像記号として現実界の克明な模写であるのだが、それらの記号の側面のいずれもそれだけでは現実世界を意味しえず、象徴記号としての配列を受けることによって初めてまとまった意味作用をもたらすことができる。たとえばショットの文法の成立に見られるように、技術的に制約のある画像・音声を使ってメタファーやメトニミーを作り出すことで、テレビ記号はひとつの言語となるのである。このように象徴記号の次元が指標記号および類像記号を統御することによって現実世界の表象のシステムをつくりだしてい

る構図が見えてくるのである。

2.1.1.2 テレビ記号の二次性

話をしている人物がテレビ画面に写し出されている場面を考えてみよう。その人物がしゃべっている音声言語、身ぶりやしぐさ、顔の表情、一定のアングルから写し出された姿、人物をとりまく事物や図や文字、背景に使われる図や映像など、およそあらゆる要素を含んでこの視聴覚記号は成り立っていることになる。それらすべては、言葉にしても表情・しぐさにしても、服装や化粧や髪型にしても、さまざまなレベルですでに「自然記号」および「社会記号」として法則化を受けている記号要素である。テレビ記号は、そうした自然的・社会的記号をその内部に取り込んだ二次的なしたがって複雑な記号であるということが出来る。こうした二次性は前項2.1.1.1で見たテレビ記号の特性にもとづいた他の記号の取り込みの問題を引き起こすことになる。



テレビ記号による一次的記号の取り込みの関係

この場合問題とすべきなのは、この場合の「二次性」が意味している事態である。テレビ記号は、一次的な記号活動を、「フレーミング」によって切り取り「指示」することによって、

「二次的な記号」として成立している。つまり、「二次的」な「取り込み」は、「フレーミング」による「指示」を通して成立しているのである。これは、バルトの「イデオロギー的コンテクション」の「二次的意味作用 (signification)」とは異なっている。すなわち、そこにおいては、「言表」のような出来事と「指示」とがすでに成立しているのである。

そこにあるのは「指標性 (indexicality)」にもとづいた「指示作用 (indication)」にもとづく「二次的な記号」である。

2.1.2 テレビの記号言語

指標 (index) としてのテレビ記号はそれ自体としてまとまった表象をつくることはできない。類像 (icon) としてのテレビ記号もまたそれだけでまとまりのある表象を生み出すことはできない。指標とはそのつどの記号の生成の出来事の断片的痕跡であり、類像とは対象との無限定な類似の特徴の束である。それらをいくら積み重ねたとしても、テレビの〈語り〉が生み出されることはない。

テレビ記号が〈現実〉を「語り」、「示す」ことができるようになるためにはテレビ記号は〈言語のようなもの〉として組織されることが必要になる。すなわちテレビ記号は〈記号言語 (langage sémiotique)〉として編成されなければならないのである。そのときテレビ記号の編成は象徴記号 (symbol) としての約定性や法則性を帯びることになる。映像の指示作用 (indication) とことばの参照作用 (reference) を組み合わせることでテレビの表象作用を担う「記号言語」は作られるのである。

このセクションでは、2.1.1.1.「テレビ記号の特性」をうけて、「テレビ記号」が、「文字通りの (à la lettre, à la graphie)」と呼べるレヴェルで、どのように「記号言語」として組織されるものなのかを検討することにする。

2.1.2.0.0.1 テレビの記号言語と文字

「文字通りのテレビ」とは何だろう。

「テレビ記号」を「二次的な記号」と仮説し、「テレビの記号言語」を「二次的な言語活動」、「コノテーションの記号活動」と考える場合に、私たちは「音声言語中心主義」(le phonocentrisme, デリダ)、あるいは「自然言語」中心主義の問題に再び出会うことになる。

すくなくともポスト・ソシユールの記号学の基本仮説とは、「自然言語モデル」にあり、「テレビの記号言語」の仮説は、十分な批判的留保を伴わずに「音声言語」の延長上で理解されてしまう危険がある。

しかるに、2.1.1.1.および2.1.1.2.で見たように、「テレビ記号」とはつねにすでに「技術的痕跡」に支えられて成立する「技術的グラフィ(文字)」であり、テレビとは「文字」の「一般学」、すなわち「文字学(グラマトロジー)」の問題でもあるのだ。

この観点から、テレビにおける「コノテーション」の問題は考えられなければならない。前段で「技術的コノテーション」と呼んだ問題は、テレビの「技術的グラフィ」が、対象世界に先在している多様な記号を「共に記す」(connotate)することであるということが出来る。

この場合、「文字」とはそもそもつねに「文字通り」において「コノテーション」であると

もいえるのだ。

したがって、「技術的コノテーション」は、観念のレヴェルに措定される「イデオロギー的コノテーション」とは本質的にことなっている。

テレビの記号作用における「コノテーション」とは、以上の観点から、「技術的グラフィ」にもとづいた「文字通り」の記号作用のレヴェルに位置するということができる。

2.1.2.1 メディア・テキスト

一定の約定性をもって編まれることになるテレビ記号の編成態をテレビの〈メディア・テキスト〉と呼ぶことにしよう。

構造主義以後の文学理論が明らかにしたように〈テキスト〉とは記号の編成態のことであり、テレビの〈media-text〉とは、テレビ記号が編まれて作りだされる記号の編成態である。

別言すれば、テレビの〈media-text〉とはテレビの〈言語態〉(あるいは〈記号態〉)のことである。

〈テキスト〉とは、〈文字〉の編成態であって、〈言語〉の単純な延長上で研究できるものではない。〈文字〉はすでに〈技術〉にもとづいた人工記号である。〈テキスト〉は、この意味で、〈技術的一象徴的編成態〉である。

〈メディア・テキスト〉もまた〈技術的一象徴的編成態〉としての組成を持っている。〈メディア・テキスト〉研究の意義は、メディアに言語中心的な〈テキスト〉観を投影することにあるのではない。〈メディア・テキスト〉分析は、むしろ〈テキスト〉においてさえ働いている〈記号テクノロジー〉を明らかにし、技術的〈文字〉の〈文化テクノロジー〉を解明するこ

とにある。

2.1.2.1.0.1 メディア・テキストと時間性

テレビのメディア・テキストは機械的指標性にもとづいた記号単位から成り立っている。(記号分節単位(2.1.2.2.1)を参照。)

それゆえメディア・テキストは時間性の織物でもある。

2.1.2.2 パラディグムとサンタグム

テレビ記号を文字通りにとらえた場合、その〈記号言語〉は、ショットを最小単位とする〈パラディグム〉軸と、ショットが連続して結合する〈サンタグム〉軸とから成り立っている。

このソシュール記号学にしたがった区別は、しかし、テレビ記号の文字通り＝技術的レヴェルにおけるパラディグム系とサンタグム系の成立のことをいっているにすぎない。

しかし、個々のショットは、指標的な「記号配置」であるから、それがどのような意味論的使用を受けるかについては、言説(2.1.3)や言表行為(2.1.4)につづく問題系を喚起することになる。

2.1.2.2.1 記号分節単位

私たちはテレビ受像機のモニターをとおして毎秒30フレーム分の画像と音声からなる視聴覚イメージを受けとっている。テレビ記号を技術的視点から要素分解していくとフレームやフィールドといった物理的単位に辿りつく。他方テレビ記号の最小単位を構成する〈記号〉は、物理的単位として取り出すことはできない心的持続

の分節単位であると考えられる。映画にしても、テレビにしても、映像技術は信号化の物理的最小単位と心的知覚の最小単位とのずれを利用することによって成り立っている(Henri Bergson, "durée"; Gilles Deleuze: "image-mouvement", "image-temps"; Husserl, Stiegler 《grammatisation》)。テレビ記号の最小単位を構成する〈心的知覚〉の要素をここではテレビの〈記号分節単位(semiotic article)〉と呼ぶことにしよう。言語の二重分節における音素のような分節単位として、この〈記号分節単位〉を仮説的に想定することができるとしても、そのような分節単位を形式化して心的弁別的単位として抽出することはできない。この不可能性は、テレビ記号の〈技術的〉無意識を構成している。テレビの複製技術はあくまで技術的な〈指標性〉と〈離散性〉にもとづいているのであり、記号認知としての〈指標性〉および〈類似性〉そして〈分節化〉は遅れてやってくるのである。

2.1.2.2.1.1 文字化と技術的無意識

技術的には「フレーム」(いわゆる「コマ」)が離散的単位であるが、その技術的graphie(＝アナログ・メディア技術による文字化[grammatisation]のレヴェル)は人間の知覚－意識の閾以下に属している。技術的文字化は毎秒約30フレームという離散的要素からなる分節構造をもっているが、この離散的単位は心的には知覚されることがない。ここに、テレビ視聴における「意識と時間」の問題系、あるいは別言すれば、「テレビの技術的無意識」の問題系が発生する。フッサールの『内的時間意識の現

象学』に述べられたように、「時間対象」の経験を構成するのは、「生ける現在」において刻々と流れる意識と、「第一次把持」、「第二次把持」の志向性である。視聴する「意識」は、物理的に流れ続ける「信号」の束を「知覚の現在」として捉えるとともに、直前に過ぎ去った「現在」を「第一次把持」でとらえ、次にくる瞬間を「第一次予持」において待機している。この活動において意識は自己を時間意識として構成しているのである。ここに、「技術的文字化」にもとづく「第一次記憶」の生成の原理がある。こうした、第一次記憶の生成ののち、「第二次把持」が選別した「第二次記憶」の形成がある。これに対して、スティグレールがいうように、「技術的文字」がメディアとして外在化した「第三次記憶」の圏域を構成している、と考えることができる。第三次記憶の介在は、「同一の時間対象」を、世界の時間および場所を違えて反復経験することを可能にする。

2.1.2.2.1.2 機械的指標性

テレビ映像においては「機械的指標性」（機械的痕跡性）が、「心的」な「類像性」につねにすでに先だって成立している。

テレビ映像はまず「記録」（＝アーカイヴ）（スティグレールのいう「第三次記憶」）であって、その次に「映像（＝「第一次記憶」および「第二次記憶」）」になるのである。

このことは、映像の「類像性（iconicity）」が、映画やテレビにおいてつねにすでに「心的残像」（フッサールのいう「空想」）として成立していることを意味する。ただし、「同時的コミュニケーション状況」にもとづく映画におけ

る「心的残像」の社会的文化的用法とテレビにおけるそれとは異なると考えられる。この時間的な「ずれ」の活用が、テレビと映画では「文化的に」異なっていると考えられる。そこから、1.1.2.2.でみたテレビ画像の「貧しさ」が帰結すると考えられる。

2.1.2.2.2 フレーム

ドゥルーズが述べるように、カメラの「フレーム」が、現実界の切り取りとその「外（hors-champ、off）」との関係を作り出し、また記号要素間の「構成」を成立させるのに決定的な意味を持っている。

フレームによって、画面は、多様性と絶えざる出来事の運動の要素としての「外部（off）」からn-1として切り取られた「表出」の要素として現れるのだ。

この「外」との関係において、画面の「内」は、「外の力」との関係を秘めた「場」として成立するのである。

2.1.2.2.2.1 ショット／記号配置

テレビ記号の指標性・類像性の原理にもとづいて、〈ショット〉のないテレビ映像は存在しない。ショットがテレビ記号の意味作用の構成単位であることはまちがいない。「ショット」を技術的—意味論的結節を生み出す〈配置（dispositif）〉として理解することにしよう。

技術的分節化の括りと心的結節とがカメラの〈解釈フレーム〉において一致するのが技術的—意味論的結節としての〈ショット〉である。テレビ記号の指標性、類像性、そして象徴性（語りの最小単位）が、ショットという〈配置〉に

において初めて一致することになる。そして、この〈配置〉はつねに世界への参照の視角でもある。

「ショット」によって、テレビの記号言語 (langage cinématographique) は、時間的に実現することになる。番組が「時間対象」(フッサー)として成立するのである。テレビの「流れ (flow)」(ウィリアムズ)が生み出されるのは、この時である。

2.1.2.2.2 記号構成単位としての ショット

テレビ記号の指標性、類像性、そして象徴性 (テレビ的語りの最小単位) が、ショットという空間的-時間的〈配置-持続〉において初めて一致することになる。しかも、その〈配置-持続〉は、対象の指示であると同時に、世界への参照をとまなう間主観的視角でもある。また対象の時間との一致でもある。さらにショットの成立は、テレビの「言表行為」の出来事を前提としている。この「言表行為」はつねに「イマ・コレ」と言表することから起動されるものである。「指示行為」と「言表行為」とを一致させる出来事とその場所から開始されるのだ。

出来事としての「言表」は、「百科事典」的な分類をつねに求める。テレビのパラディグム系とは、ショットの言表の分類であり、映像・音像の「コレ」の指示が構成するパラディグムである。そこにジャンルの問題の起点がある。ショットの連続が生み出すテレビ記号はつねにすでにひとつの〈テキスト〉 (= ディスクール) である。〈ショット〉の連続は、〈ディスクール〉の「ジャンル」にもとづいて「分類」されなけ

ればならなくなるのである。次々と映し出される「イマ・コレ」の連続が、どのような〈意味の出来事〉の連鎖であるのかが、テレビ記号の〈ディスクール〉の〈ジャンル〉を決定するのである。

2.1.2.2.3 ショットと言表

「ショット」のないテレビ映像は存在しない。ショットはテレビ記号の意味作用の最小限の構成単位である。映画記号に関してメッツは、「ショットは、語よりは言表にちかい」ものだが、「言表のように、究極的には離散的要素に還元することができるものではない」としている。「ショット」は技術的-意味論的結節としての〈配置 (dispositif)〉と不可分な意味の出来事の「言表」として理解することができる。メッツが言うように、言語言表のように一次的レベルにおける離散的要素に還元できるものではないが、上に述べたように、技術的には分節化されており、ここではやはり「言表」とそれを呼ぶことにしよう。技術的分節化の括りと心的意味論的結節とがカメラの〈解釈フレーム〉において一致するのが技術的-意味論的結節としての〈ショット〉なのである。しかも、〈ショット〉をひとつの〈分節〉とする単位は、〈テイク〉という〈持続〉としての「時間性」である。

2.1.2.2.4 ショットとプロテシス

ショットの問題は、ルロウ=グーランおよびスティグレールのいう〈前一定立 (prothesis)〉との関連で理論化するのが適当であろうと思われる。

テレビ視聴者の感覚器官は、テレビの機械的指標性の〈前一定立〉のなかにつねにすでに立たされている。そこで受け取る視聴覚感覚要素のなかにも、意味論的な記号要素を〈認知〉することになるのである。

ショットとは、この意味で〈意識〉の前一定立的な〈配置〉であるといえる。

2.1.2.2.2.5 ショットと志向

〈意識〉の前一定立的な〈配置〉としてのショットにおける、意味論的要素の〈認知〉は、つねにすでに〈意図、志向〉の認知のかたちをとる。

ショットにおいて、すでに映像が百科事典的な分類を求めると同時に、行為論的な分類（「どのような「意図」の映像か？」という問い、「どのような言語行為のための映像か？」という問い）をつねにすでに求める所以である。

ショットは、この意味で、つねにすでに〈コミュニケーション行為〉（〈言語行為 [speech act]〉の意味で）を伴っている。

2.1.2.2.2.6 ショット/テイクと持続

ショットは〈持続〉の単位でもある。テレビ映像の特性のひとつは、対象の持続と記号の持続とが機械的に一致している点にある（実時間性）。スローモーションや早送りを除けば、被写体において流れる時間は、テレビ映像の持続と同値である。この特性は、テレビの記号言語を映像の持続の断片としてのシークエンスの連続体として構成する。ここでも分節は離散的要素からではなく、任意の持続の単位から成り立つ〈経験〉に基づいたものになる。

2.1.2.2.3 シーン（場面）

ショットを結合することによって生み出される、〈映像の語り〉の時間および場所の統一をもった、「意味論的なまとまり」が〈シーン〉である。

シーンは意味論的なまとまりとして、言語における「形態素」のような「意味論的単位」を構成すると考えるべきであろうか。しかし、すでに「ショット」に関しても述べたように、離散的形式単位を欠いたテレビ記号においては、「シーン」はあくまでも「意味論的まとまり (coherence) にもとづく言説的単位」であって、「記号論的単位」ではない。

したがって、多くの理論が指摘するように、「シーン」は本質的に曖昧な概念用語である。それは、「シーン」が「離散性」にもとづいたまとまりではなく、「意味論的な単位」にすぎないことによっている。

物語世界において、ひとつの場所、ひとつの時間という意味論的まとまりが映像として成立したときに、そのショットの連続体は「シーン（場面）」といわれるのであって、そこにあるのは「参照行為」を成立させる意味論的結節なのである。

このように、言表と言表行為との第一次の意味論的分節化が行われるのは、「シーン」においてであると考えることができる。

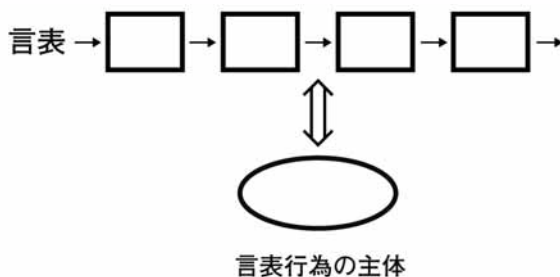
2.1.2.2.3.1 シーンと〈間主観性〉

ショットが〈記号配置〉を生み出す出来事であるとすれば、〈ショット〉と〈ショット〉の組み合わせである〈シーン〉においては、ウダールが映画に関して述べる「縫合」のような、

「間主観性」の場-時としての「意味場-時」が生み出される。

ラカンが「シニフィアンは他のシニフィアンに向けて〈主体〉を代表=代理する」と述べたように、観る者のポジションは、映像のシニフィアンの連鎖から排除された「不在」の位置をとおして分節化=構成される。〈言表の主体〉が〈言表行為の主体〉を代表する可能性が構造化されるのである。

「ショット」「カウンターショット」の例をみてみよう。



このとき生み出されるのは、「言表の主体」としての登場人物だけでなく、「言表行為の主体」としての〈観る〉・〈語る〉主体のポジションである。〈言表行為〉の〈審級〉のレベルが見えざる位置に生み出されるのである。

2.1.2.2.4.0 シークエンス（記号配列）とサンタグム

テレビのメッセージはすぐれて線条的に実現するという特性をもっている。ここにテレビのディスクールの〈範列（パラディグム）〉と〈連辞（サンタグム）〉の問題系が由来している。テレビ記号は言語ではないが、〈範列〉と〈連辞〉の関係は持っている。テレビのメディア・テキストにおいて範列系を構成する単位は〈シーン〉および〈ショット〉である。〈シー

ン〉はまた継的に結合することで〈シーケンス〉を形成する。〈ショット〉を結びつける法則は厳密な意味ではテレビ記号の〈文法〉ではないが、約定的な〈コード〉ではある。その〈コード〉は、文化的な取り決めにもとづいているか、個人的な創意にもとづくものである。したがって、テレビ記号の〈サンタグム系〉は修辭的レベルに位置しているといえる。

〈ショット〉を基本単位として、百科事典的な分類としてのパラディグム系と、修辭的なサンタグム系にもとづいて、テレビ記号のメディア・テキストは編成されているといえる。このように文化的・技術的・記号的結節の出来事である〈言表〉（すなわち配置=持続）の連続的編成として、テレビ記号の〈メディア・テキスト〉は成立するのである。

2.1.2.2.4.1 記号配列（シーケンス）と時間

テレビにおける映像の持続は対象の時間（=運動）の断片としてしか成立しない。テレビ映像における運動は対象の運動の断片である。したがってテレビ映像は〈省略法（ellipse）〉によってしか運動を表象することができない。また映像の運動の解釈は、経験の知識（世界の知識）を必要としていることになる。この基本条件は、〈編集〉をテレビ言語の基軸に据えることになる。

2.1.2.2.4.2 シークエンスと線条性

リクールがいうように時間軸にしたがった出来事の秩序づけをおこなうのは〈語り〉である。〈語り〉のないテレビ映像は存在しない。〈語

り〉はしかし、いつもことばによるとは限らない。映像の〈語り〉は、〈読まれる〉ことになる。テレビ映像の〈語り〉の分節単位は〈シーケンス〉である。〈シーケンス〉は視覚のユニットであると同時に、ことばによる参照の〈文脈〉単位である。

シーケンスが現実の時間の省略(ellipse)であるとする、シーケンスは出来事の連鎖のひとつの〈鎖の環〉である。それらの環の組み合わせによってテレビは〈物語内容〉を〈構成〉しなければならない。〈環〉はすでに指示作用と参照作用の絡み合ってきた構成要素であり、指示と参照とはそれぞれ固有な結節をつくりだしていく。

2.1.3 テレビのディスクール

テレビの記号言語がじっさいに実現したものがテレビの〈ディスクール〉である。

テレビの記号言語が、技術的—意味論的結節として、テレビの意味作用の技術的—意味論的な〈可能性の地平〉をかたちづくっているとすれば、テレビの〈ディスクール〉は、ひとつの時代の文化による「テレビの記号言語」の社会的—文化的使用の実現態である。

テレビが〈言語態〉として成立するのはこのレベルにおいてである。

テレビ記号が〈編集〉をうけることによって生み出されるテレビの〈ディスクール〉は、〈現実〉の表象を構成するさまざまな意味論的な技法としての〈喩〉を使用することによって、社会的—文化的な〈表象作用〉をになう。テレビによる〈社会的な語り〉が、テレビのディスクールの諸〈ジャンル〉とともに成立すること

になるのである。

2.1.3.1 編集

ショット、シーンおよびシーケンスの「編集」によって、テレビ的表象の「現実」は構成される。「編集」とは、ショットおよびシーンの空間的「配置(mise en scène)」および「持続」と、シーケンスの時間的「配列」との「組み合わせ」の活動であり、「編集」をとおして「現実」は文字通り「構成」される。

「編集」は、テレビの記号言語を連結化(agen- cement)することによって、「言説(ディスクール)」として「実現」するのである。この「編集」には、「言説」の「審級(agency)」としての、人(脚本家、ディレクター、編集者、プロデューサー、etc)、機関(制作部、放送局、etc)、装置(コントロール・ルーム、スタジオ、etc)などの、「機関(organons)」が、文化的・社会的制度として、ともなうことになる。

2.1.3.1.0.1 編集と第一次記憶、第二次記憶

「クレショフ効果」を、スティグレルが述べるように、「第一次把持」にもとづく「時間的対象」の成立として理解するとすれば、テレビにおける「記憶」の組織のされ方と、「編集」との関係、明らかにすることが必要とされる。

「ショット」のレベルでのテレビ映像の知覚経験が、「第一次把持」の理論的枠組みで説明されるとすれば、「シーン」、「シーケンス」のレベルでは、「第二次記憶」の「組織」と「登録」の過程ということになるだろう。

(→「言語」や「映像」における「記憶」の

テレビ記号はコノテーションナルなレベルでのみ成立している。「テレビ記号」には、言語活動におけるような「ラング」を想定することはできず、「技術的無意識」があるのみであり、その記号単位はすでに「言表」として、技術的次元および社会的次元をつねにすでに潜在的に巻き込んで成立している。テレビにおいては、知覚的および心的な記号がまず存在していて、つぎにそれが社会的に使用されたり、技術的に伝達されるというわけでない。テレビの記号活動とは、技術的基盤のうえに社会的に制度化されて実現する「パロール」の実践態なのである。

テレビの「言表」は秒単位で刻々と配置を変えて連続していく。この社会的パロールを担うのは、「話す主体」としての人間ではなく、「エンコーディング／ディコーディング」し続けている技術的連関であり、また社会的・集团的に組織された発話の体制である。テレビがもつ「象徴力」とは、ドゥブルの「メディアロジー」がいうように、技術に支えられ社会的に組織された「伝達」がもつ「媒介の力」であると言ってよいだろう。そのようにして、テレビは、人々の日常生活における、意味活動の結節と世界の出来事の統御を作りだしている。

テレビ記号論の基礎理論をもとに、テレビ・コミュニケーションの社会的使用の問題へと論点を拡大してみよう。テレビの記号言語の社会的使用とはどのようなものなのか、テレビのコミュニケーション行為とは何か。これが社会的な記号コミュニケーションとしてのテレビの記号活動の問いである。

2.1.4.1 テレビのダイクシス

言語活動において、言語記号のシステムを現働化してディスクールの場面を設定する役割を果たすのは、人称代名詞と指示詞からなるダイクシス（指示詞装置）の機能である。話者は〈いま・ここ・わたし〉と言うことによって、言語活動の〈主体〉となる。個人が言語的コミュニケーションによって〈人称（パーソン）〉となるのはダイクシスの働きを通してである。

言語的ダイクシスの使用が、コミュニケーションにおける「人称」と「主体性」の形成を担うのと同じく、テレビ・コミュニケーションにおいても、人称形成は行われる。カメラに向かって語り始める〈私〉とモニターを視聴する〈あなた〉という一・二人称の分節を通して、テレビ・コミュニケーションにおける〈いま・ここ・私たち〉は立ち上げられる。参照項としての第三項は、〈三人称〉として（非人称）として、参照される世界を構成する。これが「テレビ・コミュニケーションにおける主体性」の成立の場面である。

ただし、このコミュニケーションにおける主体性の成立は、見かけ以上の複雑な構制を持っている。テレビが映し出すのはすでに言表としての配置をもった〈ダイクシス〉である。テレビは、〈テレ（遠隔）コミュニケーション〉をとおして視聴者を、この言表の配置としての〈ダイクシス〉場面に指標的に記入することによって、コミュニケーション制度としての〈いま・ここ・私たち〉を作りだす。このとき〈テレビ記号〉は〈ダイクシス〉の働きをとおして、〈社会的パロール〉として実現するのである。

対話的なコミュニケーションとはちがって、

テレビ・コミュニケーションにおいては、視聴者との一人称と二人称の関係のシフトは成立しない。〈視聴者〉にできる文脈・話題シフトとは、チャンネルを切り替えることでしかない。これが、マスコミュニケーションの一方向性である。参照関係も固定されている。但し、スタジオや番組のなかでは、言表行為の様々な審級が複雑な階層をつくっている。視聴者の〈いま・ここ・私〉は、この仕組まれたダイクシスに〈組込まれる〉ことによって〈番組に参加する〉のである。

このようなテレビの記号活動の〈言表行為の審級〉をテレビ的ダイクシスと呼ぶことにしよう。言語活動におけるダイクシスが、言語活動における主体性の成立をになう形式装置であると同様に、テレビ的ダイクシスは社会的主体性の形成の役割を担っている。テレビ的ダイクシスは、テレビ・コミュニケーションにおいて〈いま・ここ・わたしたち〉を成立させている〈現在の審級〉であり、そこからコミュニケーションの時間・空間枠としての〈いま〉・〈ここ〉が設定され、〈世界の出来事〉が〈語り〉始められる、テレビ的言表行為のエージェンシー（審級）なのである。

2.1.4.1.0.1 ダイクシス装置

〈ダイクシス装置〉の重要性は、例えば言語活動における「言表行為の形式的装置」（バンヴェニスト）である〈指示詞〉の重要性を考えれば理解されるだろう。〈ダイクシス〉が言表行為をシフトすることを可能にする「シフター」（ヤコブソン）としての機能を果たしており、世界についての発話を可能にすると同時に「言

語活動における主体性」（バンヴェニスト）を生み出すのと同じ様に、テレビの〈ダイクシス装置〉はテレビ的コミュニケーションにおける〈主体性〉を生み出す装置である。

ただし、言語のダイクシス装置が記号的には中性的でどの個人もが占めることができる指示詞（いま・ここ・わたし）という「形式的装置」であるのとは異なり、テレビにおけるダイクシスの装置は文字どおりの機械的装置であると同時に「集団的ダイクシス」（マングノー）であることを特徴としている。言語的ダイクシスによる発話の審級が「内言」（ヴィゴツキー）という「対話原理」（バフチン）から成り立っているのに対して、テレビ的ダイクシスにおいては発話の審級を占めるのはスタジオにおけるじっさいの「パーソナリティ」の間の会話のやり取りであり、言語活動において「パーソン」を構成する「一・二人称」に対して「非・人称」を構成するのは「三人称」による「参照行為」であるのに比して、テレビ的コミュニケーションにおいては「レポート」映像や語りである。

テレビ的コミュニケーションにおいて言表行為のダイクシス装置を具現しているのは「スタジオ」のダイクシス空間である。

2.1.4.2.0.0 スタジオ

スタジオはテレビ記号の〈パラディグム系〉と〈サンタグム系〉の双方を統御するダイクシス空間として成立している。（ニュース・ルームやスタジオのコントロール・ルームに並べられたモニターの映像を見よ）。

メタ記号論的な場としてのダイクシス空間において、テレビ的コミュニケーションは視聴者

と発話者とのあいだに〈わたし(たち)/あなた(たち)〉の一・二人称的コミュニケーション関係を打ち立てる。この関係こそ、「人称的關係」(バンヴェニスト)であり、〈交話項〉として「パーソナリティ」を作りだす記号論的仕掛けである。

テレビ・コミュニケーションの〈ダイクシス〉が、技術的・社会的機関として具体的に現れるのが〈スタジオ〉である。スタジオにおいて成立するダイクシスは、テレビ・コミュニケーションの言表行為の中核的な審級であり、例えばニュース番組におけるダイクシスの組織のように、テレビ・コミュニケーションは、〈視聴者〉・〈スタジオ(媒介空間)〉・〈世界〉という分節化をとおして世界を語るのである。

テレビはスタジオを起点として、様々な言表行為の審級との間に中継・伝達(transmission)のフォーメーションをつくり、多種多様なテレビの話法を組織している。そして、スタジオの媒介空間の内部においては、多様なコミュニケーションのロール・プレイを組織して、トピックを繰り返すのである。

テレビは、同時的コミュニケーションであるので、つねに〈ダイクシス〉が開かれたままに成立している。しかし、それぞれのダイクシスの審級は、スタジオのダイクシスを中心として、階層的に組織される。

ニュース・ルームやスタジオのコントロール・ルームに並べられたモニターの映像が示すように、スタジオは、テレビ記号の〈パラディグム系〉と〈サンタグム系〉の双方を統御するメタ空間として成立している。フローなメディアとしてのテレビ映像を、分節化し、分類し、カテ

ゴリ化する「メタ言語性」を発揮することができる位置を占めているのである。

メタ記号論的な場としてのダイクシス空間において、テレビ・コミュニケーションは視聴者と発話の交話項(アナウンサーやキャスター)とのあいだに〈わたし(たち)/あなた(たち)〉の一・二人称的コミュニケーション関係を打ち立てると同時に、視聴者との間に生みだされた「人称的關係」(バンヴェニスト)をとおして番組のトピックへと媒介する。スタジオとは、同時性において遠隔的に語りかける指標的コミュニケーションを通して、〈交話項〉をとおして視聴者を「人称(Personne)」として取り込み、テレビ・コミュニケーションのトピックへと媒介する、指標的な主体化=従属化を生みだす記号装置なのである。

2.1.4 番組

スタジオというダイクシスの審級から送られてくるのは「番組」である。番組はしかしたんなるメッセージではない。番組はそれ自身が、固有のダイクシスから起動された発話状況であり、記号の編成態でもあるという特徴をもっている。たしかに、テレビ・ドラマのような場合には、〈発話状況〉と〈メディア・テキスト〉が分離してとらえられるが、むしろそれはドラマのジャンルとしての固有性である。ニュースやバラエティの場合には、発話状況とメディア・テキストとは、区別することができない。番組は、メッセージであると同時に、コミュニケーションであり、コミュニケーションのフレーム指定をつねにともなっている。

この事態は、1. 番組はメッセージになりきる

ことはない、2. 番組とはメディア・テキストであると同時に、コミュニケーション状況である、3. 番組はコミュニケーション行為でもある、と要約される。

番組視聴においてはしたがって、コミュニケーションのフレームがあくまで先在している。このコミュニケーションにおいては「時間枠」や「チャンネル」といった、指標的なコンタクトの枠組みが先行し、「コンテンツ」が、コミュニケーションの枠組みから自立することがないのである。

2.1.4.4 ジャンル

テレビ番組のコミュニケーション構造は、テレビ番組における「ジャンル」問題の重要性を提起する。言表としての記号単位の成立から、パラダイグム／サンタグムにもとづくメディア・テキストとしての編成、ダイクシスを起点とした話法の組織、言表行為の審級の構成、トピックの編成、ステレオタイプの約定にいたるまで、あらゆる種類の「分類原理」が、テレビ番組の成立には関与している。

したがって、テレビ番組の「ジャンル」指定もまた、その記号組織のあらゆるレベルに及んでいる。

例えば、「ニュース」や「報道番組」というジャンルを規則づけるのは、スタジオのダイクシス、直接話法や間接話法、レポーターや特派員などの言表行為の審級の組織と階層構成、記録映像などの「言表」資料である。「スポーツ中継」をジャンルとして規則づけるのは、トピック（＝テーマ）であると同時に、ダイクシスの組織と言表行為の審級の階層化、語りの組織、

映像の「ショット」文法などである。「ドラマ」であれば、現在時のダイクシスはオフにされるが、プロットのパターンなどのステレオタイプ約定は厳密に選択され、ショットや語りの文法にしたがって話法が指定される。

トピック編成、メディア・テキストの編成原理、ダイクシスの組織形式を厳密に指定しつつ、それぞれのテレビ番組は、当該の時間帯・チャンネル枠をコミュニケーション・フレームとする、「ジャンル契約」にもとづくコミュニケーション行為として生みだされる。このようにしてテレビ・コミュニケーションは、「報道」、「娯楽」、「フィクション」、「知識」などの「コミュニケーション契約」にもとづく、社会的パロールの言語行為であると要約されるのである。

2.2 テレビ・コミュニケーション理論としての〈パレオ／ネオテレビ〉

西 兼志

続いて、テレビ文化論へのメタ理論的展望についてまとめたモジュールを紹介する。イタリアの記号論者ウンベルト・エーコの「パレオ／ネオ・テレビ」の区別に端を発する議論の展開を辿りながら、それがテレビ・コミュニケーションの理論としてより広い理論的地平に開かれたものであることを検証する。

このモジュールは、前節で見た「テレビの言表行為」、「テレビの行為論」等と密接な関係を持つ。

2.2.1 Level.1テレビ記号論

『テレビ知恵の樹プロジェクト』は、テレビというメディアを記号・社会・技術の交差点と

して捉えることで、理論化を試みているわけであるが、メディアと社会、メディアと技術をめぐる諸理論に比べて、メディアと記号の関係は、失われた (missing) とは言わないまでも、最も弱い (weakest) 環だと言わねばならない。

そのため、一方では、既存の記号内在的アプローチによる分析が大きな成果をもたらす。書かれたものを対象にしてきた文学理論、またテレビと同じく動画と音声を用いる映画理論は精緻に理論化されているため、今後なすべきところの多いテレビ論にとって学ぶところは多いものである。

しかし、このような記号内在的アプローチにとってテレビは呪われた対象であるだけでなく、そのメディアとしての特質を捉えることができない。例えば、映画の記号論の基礎を築いたメッツにとって、テレビは映画と何ら変わるところのないものであり、固有の研究対象とはならない。

パレオ／ネオ・テレビ

このような記号学者によるメディアの忘却のなかで例外的といえるのが、イタリアの記号学者、ウンベルト・エーコである。「偶然と筋」のなかで、テレビによる中継を古典的美学との関係で捉え、偶然に満ちた世界を前にしたディレクターによる即興的演出の役割を強調している。そして、その延長線上で、ヨーロッパでいち早く民営化の進んだイタリアのテレビの観察から、パレオ・テレビ／ネオ・テレビという区分を提出した。それは、テレビがもはや偶然性、すなわち外部世界にもはや開かれておらず、自己言及的に閉じていくことを指摘するものであ

る。

契約論的アプローチ

このエーコの議論は、イタリアに遅れてテレビが民営化されたフランスにおいて大きな示唆を与えた。まず、オダンとカセッチはボードリヤールによる「契約 (contrat)」と「接触 (contact)」をエーコによるパレオ／ネオ・テレビの議論に応用し、テレビが送り手と受け手の間に成立した契約に基づくコミュニケーションであるとし、テレビのジャンル論の基礎をつくった。このアプローチは記号行為論 (sémiopragmatique) と呼ばれ、ロシャールらによって「テレビ・コミュニケーション論」として体系化された。

契約論的アプローチの問題点

しかし、テレビ契約論的アプローチでは、接触によって特徴づけられるネオ・テレビは積極的な定義を与えられず、契約に基づいたパレオ・テレビではないものという形で否定的に定義されるという限界を持っている。

窓と鏡

それに対して、ネオ・テレビの特徴をより積極的に捉えようという試みも存在するが、特にテレビの民営化以後、テレビという公の場で、名もなき人々の離婚・病気・性の問題といった極々私的な話題を取り上げる番組の隆盛に示唆を受けたものである。例えば、ドミニック・メールはこの変化を二つの軸に沿って定式化し、まず伝える情報の内容に重きを置くメッセージのテレビから、伝達行為自体に重きを置く関係的

テレビへと移行し、それを実現すべくテレビが分析的ではなくなり、ますます扇情的であることを指摘している。また、人々に会話の話題を提供する媒介的テレビに対して、より具体的に人々に働きかける（その典型がフランスの国営放送で毎年放送される『テレトン』という番組であり、これは日本の『24時間テレビ』に対応するものである）エイジェント・テレビを対置させている。

不確定な個人

アラン・エランベルクも同種の番組の分析から、ネオ・テレビを現実的なフィクションから誠実な証言への重心の移行と特徴付け、その要素として、専門家の一般的分析ではなく一般人の証言、ずば抜けた能力を持つのではなく平均的・常識的な個人、そして既存の制度の不備を補うサービスという三つをあげている。

2.2.2 Level. 2 文学理論

このような、テレビ記号論の一つとしての、パレオ／ネオ・テレビの議論は、より一般的に文学理論の変化に基づいたものであり、それは文学作品を世界に向けられた鏡から、読み手への志向性をもったものとする文学における態度変更である。先に見たエーコの「偶然と筋」では、テレビの中継が従来のミメシスに特徴づけられる文学理論では処理できないという認識から始まっていたが、後に提起されるパレオ・テレビの議論では、受け手への志向性の特徴としてあげられているのである。エーコ自身、『物語の中の読者』では、文学作品の理解を、ウォルフガング・イーターの提起する「内包さ

れた読者」の概念に近い形で、作品と読者の協同関係として捉えている。このような考えが、契約論的アプローチの基礎となるものだが、読者との関係を捉えるにあたって別のモデルも提起している。自らの小説がベストセラーになり、それまでとは全く違った規模の読者を獲得したために、彼自身が予期もしなかった反応に出くわした経験から、大衆的な作品においては作品と読者との協同関係は決して、安定したものたりえず、予測不可能性に晒されていると認めるに至る。つまり、エーコは一方では、読者との約定 (pacte) に基づく契約的・協同的アプローチを、他方では、そのような関係性が失効し、多様な解釈に開かれたものとして作品を捉えるアプローチを提起しているわけである。そして、この読み手・受け手の解釈の自由というべきものをメディアの問題として発展させたのが、ジョン・フィスクらのアプローチである。

2.2.3 Level. 3 言語理論

以上のような文学理論変化を準備したのは、20世紀のパイロット科学としての言語理論が60年代から70年代にかけて経験した大きな地殻変動である。それは、世紀初頭の言語論的あるいは記号論的転回に対して、ディスクールあるいは行為論的 (pragmatique) 転回と名指されるものである。この後者の転回は、それに大きな役割を果たした言語行為論の提唱者である、オースティンの表現に従えば、真実が掛け金の「事実確認的言表」から、受け手に対する効果によって定義される「行為遂行的言表」の主題化によって特徴づけられる。さらに詳しく見れば、この行為遂行性は、受け手との対称的・透

明な相互関係性に基礎を置く慣習化された「発語内行為」と、非慣習的であり、話し手の意図を超えた結果に関わる「発語媒介行為」とに区別される。この区別は、事実確認性に対して行為遂行性と一括りにされ、忘れられるのがしばしばであるが、重要なものである。というのも、この区別は、先に見た契約論的アプローチは前者の行為概念から、フィスクらが依拠するのは後者から発展したものとして考えられるからである。また、この差異はコミュニケーション一般を考える態度にも、大きな違いを生むことになる。

2.2.3 Level. 4 コミュニケーション

以上のように、テレビの記号論から始めて、それが依拠する文学理論、言語論と辿ってきたが、これらを一般化するのがコミュニケーション理論である。先に言語理論における大きな地殻変動を指摘したが、それはより広い社会的・文化的文脈に位置づけられるものである。

コミュニケーション行為論

そして、このような変化に、良かれ悪しかれ最も聡明に反応したのが、ハーバーマスといえるだろう。彼は、オースティンの言語行為論を体系化したサールの言語行為論に、チョムスキーの普遍主義を接続することでコミュニケーションを理論化する。しかし、この理論は、広くメディアを含めたコミュニケーションを考えるにあたって、コミュニケーションの成功をモデルにし、送り手-受け手の関係性の成立を前提にしているという限界がある。これは、サールによって定式化された言語行為論、つまり発語内

行為の前景化、発語媒介行為の排除を受け継ぎ、話す主体の意図の滞りない実現こそがコミュニケーションだと考えているためである。さらにこのコミュニケーション理論の限界は、市民が自由な討論をする空間として提起される「公共性」概念の限界でもある。

指標的コミュニケーション

コミュニケーション行為論の限界は理論的なものであると同時に、現実のコミュニケーションを捉えるにあたって、特に問題となる。関係を打ち立てること自体（視聴率という数字を稼ぐこと）を課題とする、つまり公共性（la publicite）ではなく広告（la pub）に基づく商業メディアで行われるコミュニケーションを捉えることが出来ない。このようなコミュニケーションを捉えることを可能にするのが、ダニエル・ブーニューが提起する「指標的コミュニケーション」の概念である。このコミュニケーション概念は記号と指示対象との接触だけでなく、ヤコブソンの六機能図式でいう交話的機能をも焦点化するものであり、伝えられる内容（情報）に対して、まずその伝達のための関係・経路の確立自体が論理的・発生論的に優先することに基づいている。また、パースの記号論の地平から記号の質を問題化することによって、言語という象徴記号だけでなく、イメージの役割を捉えることも可能になり、全身的感觉に訴える現代メディアの理論化の基礎となるものである。

本節での議論を図化すると、次頁のようになる。

Level.1 テレビ記号論	パレオ ←————→ ネオ		
	constat	contrat	contact
Level.2 文学理論	ミメーシス	内包された読者	解釈の自由
Level.3 言語理論	事実確認的	行為遂行的1 (発語内的行為)	行為遂行的2 (発語媒介的行為)
Level.4 コミュニケーション	情報	コミュニケーション行為 公共性	指標的コミュニケーション 公告性

第3章 実践マトリクス PRAXIS

「実践マトリクス」は、テレビ番組の「ジャンル」により部門化された「個別研究」の集成から成り立っている。例えば、「ニュース」部門においては、公共放送NHKのニュースや報道番組、民放のニュース、報道番組の個別研究が推進されている。「分析」に活用される「理論概念」は、「理論マトリクス」から援用され、個別研究の成果が、理論にフィードバックされる構造が作られている。

この章では、それらの中から「ニュース」の分析事例、「テレビ・ドラマ」の分析事例、「スポーツ番組」とテレビ・コミュニケーションについての考察事例を紹介する。

レイアウトに工夫をすることで、ハイパーテキストとしての〈知恵の樹〉の雰囲気伝えられるよう試みた（ただし紙面で再現する都合上、実際の電子版〈知恵の樹〉におけるレクシア構造とはかなり異なっている）。

3.1 ニュース

「ニュース」の機能は、日常世界の出来事のマッピングである。そのニュースをどのように分析することが可能か？ 以下では、「NHK ニュース7」の分析事例、および、民放テレビの「ニュース情報番組」の分析事例のそれぞれ一部を紹介する。

3.1.1 ニュースな世界：NHK News7 の分析

石田英敬

NHK ニュース「NHK ニュース 7」のオープニング画像の展開

東京タワーを正面にした東京の夜景をバックにしてコンピュータ・グラフィックで描かれた時計が画面の中央にあらわれ、秒針が午後7時5秒前からの時刻を刻み始める。小気味よいテンポの効果音楽の開始とともに時報音のポ、ポ、ポ、ピーというカウントダウン。



銀透明の枠がゆっくりと回転していたCG 時計はその7時の時報と同時にリングのように皮剥かれはじめ、時計の内側から色とりどりの何枚もの地球地図へと姿を変えて逆回転し渦巻き状に拡がり始める。



この間、地図の渦巻きを反時計回りの回転を通して見とおされていた東京の夜景を写し出していた望遠カメラはゆるくパンしながら手前へ引き始める。このカメラの運動によって、外景から、スタジオの内景の方へとカメラの運動が収斂していく効果が生まれる。この間音楽は全開となり躍動的な世界の動きのテンポを刻



やがてカメラの動きは徐々に静止し、CG イメージは消え去り東京の夜景だけを写す画像へともどっていき、最後にその日のヘッドラインニュースの「アフガニスタン情勢」の頭出し画面へと接続しアナウンサーによるナレーションが開始される。この間番組の開始から20秒が経過。

オープニング

2001年11月の午後7時のNHKニュース「NHK ニュース 7」のオープニング画像の展開を見てみよう。ここでは〈いま〉を作り出すテレビ記号の仕事が幾つも行われていることが分かる。

指標とメタファー

(1) 冒頭に映し出される東京の夜景はテレビ記号の指標性において東京の〈いま・ここ〉を指さしている。これにより視聴者は、画像の〈いま・ここ〉において首都の光景との**同時的接触**の状態におかれる。照明ライトに赤く浮かび上がる東京タワーを画面の正面にカメラが捉えているのは、むしろそれが日本の首都東京の主要なランドマークだからに他ならない。画像はこのように日本の首都の〈いま・ここ〉を指さしてみせることで、視聴者の〈いま・ここ〉を、首都のコミュニケーション空間（＝ナショナルなニュース空間）のなかに呼び込むのである。

(2) そのように指示された首都空間を映し出す画面には、コンピュータグラフィックによって、時計の文字盤の図像が記入される。この時計の針の進行と時報の音のリズムは、画面により指された首都の〈いま・ここ〉を、〈世界の時間〉のなかに記入し始める。経験的な知覚の〈いま・ここ〉が、抽象的で客観的な〈時間〉の目盛りのなかに媒介される。

(3) ところが、そのようにして時報を打った時計盤は、こんどは地球の回転運動へと姿を変え、時計の文字盤でありかつカメラのレンズの形であったCGの円形の縁の回転の渦からは、地球の写真や世界地図のイメージが次々と繰り出されていく。時計によって〈いま〉が〈世界の時間〉のなかに記入されたかと思えば、こんどは冒頭に指さされていた〈ここ〉の情景は、地球の自転と世界地図によって表象される〈世界の動き〉、〈世界の出来事〉へと媒介されるようになる。このオープニング画面でCGが可能にするのはこのようなメタファーの運動なのである。

このようにして、視聴者の〈いま〉は、首都の空間〈いま〉へ、さらに世界の時間のなかの〈いま〉へ、さらに世界の出来事の動きのなかの〈いま〉へと、テレビ記号の働きによって次々に媒介されていくことになる。

最後に東京の街に画面がもどりカメラが引かれて外景からスタジオの内景へと向かうのは、こうしてカメラ映像の〈いま・ここ〉が十分に世界の動き運動との関係のなかに分節化されたことを示している。〈世界の文脈〉がこのように十分に分節化されたときに、ニュースの〈語り〉が起動されることになる。東京の〈ここ〉へと戻ってきた画面はつぎにこの日のニュースの頭出し映像へと連結される。それと同時にアナウンサーの語りが始まる。

ニュースの〈ダイクシス〉

「ニュース News」とは文字通り「新しい話」のことだが、この新しい「物語」が語られるためには「語り」が不可欠である。その語りを担当するのがアナウンサーという語り手にほかならない。ニュースの〈語り〉は、〈こちら／あちら〉、〈わたしたち／かれら〉、〈いま／過去・未来〉といった語りの配置をスタジオの〈ダイクシス〉(Deixis = 〈いま・ここ・わたし(たち)〉)の場所から起動させる。

「NHK ニュース 7」のヘッドライン

アフガンの空爆、爆撃の音、バックでは音楽。

テロップ「特殊部隊」

アナウンサー語り「タリバンへの集中した空爆がつづくなかアメリカ軍は地上に展開している特殊部隊をさらに3倍から4倍に増強することを決めました。」



米軍の展開する光景。

テロップ「増強へ」

アナウンサー語り「アメリカ政府は作戦の長期化も示唆しています。」



アフガンの現地の地上車道光景。

テロップ「アフガニスタン北部」「アフガニスタン北部/北部同盟前線」

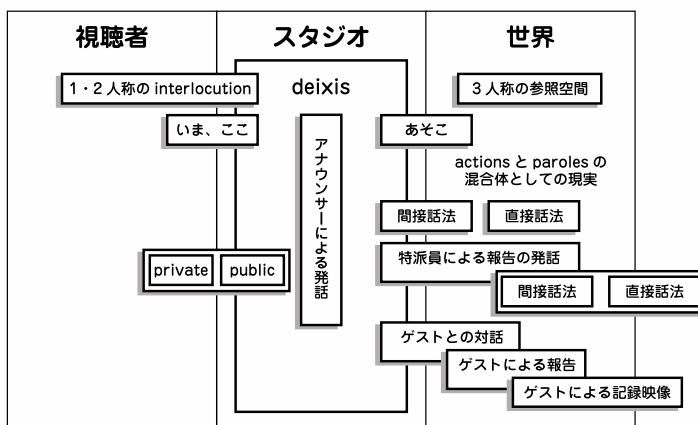
アナウンサー語り「険しい山岳地帯、アフガニスタン北部に静岡県立大学の宮田助教授が入りました。」「緊張が続く北部同盟の軍事拠点の様子や兵士の素顔について今日帰国したばかりの宮田助教授に話をうかがいます。」

(この間ヘッドライン 40 秒経過)



媒介

テレビ記号の指標的な特性によって、映像はいつでも〈いま・ここ〉の光景を指示するだけであるから、〈語り〉は、その〈いま・ここ〉の映像群を言葉によって世界の文脈のなかに位置づけてやる必要がある。潜在的な〈あなた(たち)〉としてモニターのこちら側に位置する視聴者の〈いま・ここ〉に向かって、外部世界の〈いま・あちら・かれら〉の出来事を語るという〈ニュースの語り〉の配置がスタジオのダイクシスを通して成立する。スタジオのアナウンサーとテレビを視ている視聴者とを結ぶ〈わたし/あなた(たち)〉の一・二人称の対話的關係 (Interlocution) が画面の前景に配置され、語られるべき世界の出来事が属している三人称の場面は、多くのニュース番組では冒頭で語り手の背後に画面の窓によって示される。アナウンサーが属するスタジオのダイクシス空間は、ニュース内容の属する三人称の世界と、テレビ画面のこちら側の視聴者が属する私的なコミュニケーション空間とを媒介する中間的としての位置を占めることになる。



テレビニュースの語り

ヤコブソンの「六機能図式」にしたがって言えば、ニュースの語りはことばの参照作用 (referential function) を活性化させる。つまり、報道の言語では、ことばはつたえべき世界の事態や出来事を参照する活動を強めるのだが、テレビ・ニュースでは、ことばの参照作用の働きと画像による指示作用が連結され、〈ことば〉と〈映像〉を組み合わせると〈語り〉は行われる。

参照作用と指示作用

私たちは、テレビにおける〈ことば〉と〈映像〉による〈語り〉がどのような組み合わせをつくっているのかということについては十分に注意深くなければならない。〈ことば〉が参照するのは、いつも具体的な目に見える事実によって構成される〈事実の文脈〉ばかりではない。それは、過去への参照や将来の予測、仮定や推測、懸念や願望といった、〈観念の文脈〉を含んでいる。したがって、ことばによる語りはいつもすでに世界についてのひとつの〈解釈〉である。それに対して、〈映像〉の方はいつも具体的な事実を〈いま・ここ〉において指示している。カメラに映し出されるのは、いつもバラバラな“経験”の断片であって、それ自体では自分が属する一般的な文脈を表すことはない。したがって、ニュースの〈語り〉はつねにことばによって映像に〈文脈〉を与えながら進められることになる。ニュースにおいて、映像は、ことばによる語りを“証立(あかしだて)”役割を果たすことになる。(現実)は決して映像によって完全に映し出されうるものではなく、〈ことば〉と〈画像〉とを組み合わせると〈ニュースの語り〉によって構成されるのである。

「ニュース7」の語りと観念の映像

テロップ「アフガニスタン先月／米軍の特殊部隊」

アナウンサー「こうした特殊部隊の増強はこの数日以内に行われる方針です…」



「タリバンの中核部隊に対する情報の収集にくわえて…」



「…北部同盟などに武器や弾薬を補給する任務も帯びていると見られていて…」



「…アメリカ軍は準備が整い次第タリバン勢力と連携して新たな地上作戦に入ることを検討しています。」



観念の映像

アナウンサーの言説では、「～は、～について、～と述べて、～という見通しを示しました。」というように事実経緯の論理的文脈の設定が述べられたうえで間接話法の導入がおこなわれている。そして「そのうえで」というさらなる論理的な文脈展開のあとで、こんどは「次のように述べました」と直接話法が導き入れられる。これだけの文脈設定が行われてのち、記者会見するアメリカの国防長官の映像が、**直接話法**の形式で英語の生音声のまま流される（談話の日本語での内容は字幕テロップによって要約的に示されている）。

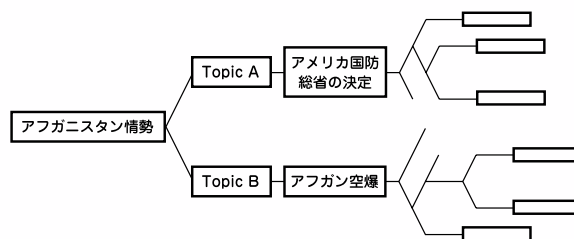
国防長官の会見という映像によって“証拠立てられた”（ニュースにおいて直接話法があらわれるのは一般に扱いが相対的に“大きな”トピックにおいてである）文脈の提示のあと、「特殊部隊の増強が数日以内に行われる」という米国防省の決定（この決定が、長官の会見のなかで発表されたのか、別のソースからとられた情報なのかは不明）は、アナウンサーの語りの地の文のなかに事実確認的発話としてとりこまれ（「…行われる方針です。」）、その結果おこるべき将来の事態が、推測（「…と見られていて」）と伝聞（「…を検討しています」）に基づいて文脈化されている。ところが、ここでは注意が必要で、映像の方は（「アフガニスタン先月／米軍の特殊部隊」と字幕によって明確に断ってはいるが）、画像アーカイブから取り出された米軍の特殊部隊の過去の映像資料が使用されている。これらの映像は、番組制作者の意図としては、アフガニスタンに先月入った米軍の特殊部隊の**過去の映像**を流すことでどのような軍隊がこれから作戦を行うことになるかの説明（＝映像によるイラストレーション）のための映像であるということになるが、アナウンサーの語りに分節されてそれらの映像が提示されたときに生まれる効果は、これから起こる未来の事態を先取りしているかのような**観念の映像**の感覚である。これは、ことばによる文脈参照作用と、映像の指示作用とが干渉をおこしているケースである。

テレビの語り

〈テレビの語り〉においては、ことばの語りによる文脈参照と、映像による現実指示とのあいだに短時間のうちに刻々と変化する多様な修辭的モダリティが働いているのである。テレビの語りは秒単位で進行しビデオやパソコンに画像を取り込んで検証しないうえ、文字で書かれた文章のように立ち戻ってどのような修辭モードが使われそれがいかなる効果を生んでいるのかを確かめることができないものであって、以上のようなコトバとイメージを多様なモードで組み合わせる〈テレビの語り〉はいわば**テレビの無意識**を構成しているともいえるのである。テレビの記号論が行うべきテレビの記号言語の分析にはこうした語りのモダリティの研究がある。

文脈の階層構造と発話の構制

2001年11月2日の「NHKニュース7」のアナウンサーによる語りの文脈設定の骨組みだけをとりだすと以下のようになる。



トピックの階層化

〈大きなニュース〉はトピックが階層状に構成され文脈のなかにさらに幾つもの文脈に分かれて語りが進められる。その複雑な構成にしたがって、語りも、事実確認的発話だけでなく、間接話法、直接話法、推測や伝聞（「～と見られている」「～ということです」など）、さまざまな話法を駆使して展開される。それらの階層化した文脈参照に対応して、画像が組み合わされていく。

〈大きなニュース〉は、複層的な文脈の展開をともなったものであり、〈小さなニュース〉は文脈が数少ない階層化しかもたないもののように区別される。

ニュース原稿

前ページで参照した、ニュース冒頭から2分の箇所のアナウンス原稿の全文を挙げると以下ようになる。

「アフガニスタンへの空爆を続けているアメリカのラムズフェルド国防長官は、軍事作戦が長期化するという見通しを示したうえで、数日以内にアメリカ軍の特殊部隊の兵士を3倍から4倍に増強する方針を明らかにしました。」

「ラムズフェルド国防長官は当面の戦局について、現在の軍事作戦がわずか3週間あまりで終結するとは考えられないと述べて、作戦が長期化するという見通しを示しました。そのうえで、アフガニスタン領内に潜入させている陸軍のグリーンベレーなど少数の特殊部隊の兵士について次のように述べました。」

「こうした特殊部隊の増強はこの数日以内に行われる方針です。タリバンの中核部隊に対する情報の収集に代わって、北部同盟などに武器や弾薬を補給する任務も帯びていると見られていて、アメリカ軍は準備が整い次第タリバン勢力と連携して新たな地上作戦に入ることを検討しています。」

「一方、アフガニスタンではアメリカ軍の複数の戦略爆撃機が今日午前首都カブールの北およそ50キロで北部同盟と対峙しているタリバンの前線部隊に対して激しい空爆を行いました。北部同盟の前線の指揮官によりますと、空爆は戦略的に重要なバグラム空軍基地に近い丘陵に対して少なくとも2回にわたっておこなわれ、それぞれ10回余りの爆発が確認できたということです。またこの日の空爆では北部同盟側の前線の陣地でアメリカ軍の複数の軍事顧問が攻撃の指揮を取ったということです。」

「では、空爆の最新の情報です。アフガニスタンの首都カブールの最前線に近いジャボルサラジからは二村記者です。」

論理的な見取り図

「一方～」、「ところで」、「他方」といった語の頻用が示しているように、ニュースの語りは、論理的な文脈整理により成り立っていることがわかる。ニュースの文脈構成は、それ自体が世界にいま起こりつつある出来事の〈論理的な見取り図〉とでもいえるべきものに対応していると考えられる。ニュースにおいて文脈を構成しようということは、世界の出来事の見取り図のなかに場所を占めその構図に働きかけることができるということを意味している。他方、大きな文脈を占めることができないものは、世界の論理的見取り図のなかに従属的な場所をしかもつことができない。したがって、世界についての異なった見取り図をもつ場合には、ニュースの語りは文脈のツリーのことになった配置を持つことになる。

アフガニスタン戦争の報道についても、CNNに代表されるようなグローバル化したアメリカの立場からのニュースの語りの配置に対して、アルジャジーラTV局のようなアラブ系メディアの立場からの報道は自ずからことになった見取り図を提起することになる。ここでとりあげたNHKのニュースでも、アメリカ国防省や北部同盟に対しては、直接話法を含む固有の文脈が与えられているが、もう一方のタリバンに対しては固有の文脈は与えられていない。

発話の構制

アナウンサーによるたった2分間の語りを取り出しただけでもこのような文脈の階層構造を抽出することができるが、さらにこの11月7日のニュース番組ではアフガン戦争のトピックはさらに特派員による現地からの報告、現地で調査をおこなった学者をスタジオに招いての報告というように別のタイプの発話行為にもとづいたパートへと続いている(30分の番組の半分以上をこの項目に割いて大きなトピックを当てている)。現地特派員とのやり取りおよび現地からのレポート、スタジオ内でのゲストとの対話や取材映像を流しながらのゲストとのやり取りは、番組に新しい発話行為タイプを導入する。大きなトピックは、たんにニュースの〈語り〉のトピックの複雑な階層化にとどまらず、発話行為タイプの多様化という発話の構制の複雑化によって、さらにより大きなトピック集合を作りだしていることが分かる。

語りの編成とイデオロギー

どこに特派員やフリージャーナリストを配置するか、どの報道局から映像提供を受けてどのように映像資料を使用するか、従軍記者からレポートを受けるかなどの報道の体制の問題は、ニュースのメッセージそのものにおいては、以上に一例を示した語りのフォーメーションとトピックの階層的配置、語りの組織の問題として現れてくることになる。ニュースは、いま世界で起こりつつある重要であるとされる出来事の見取り図であるわけだから、それぞれ出来事の重要性の評価、その重要性が作り出す事実連関の理解については自ずから異なった価値観が存在する。そしてまた、それら“重要な”トピックの語られ方には以上に見たように論理的な文脈化が関与している。世界についてどのような価値観にもとづいてどのような論理の見取り図を展開するのか、〈イデオロギー〉が関与するのはこうしたニュース・トピックの組み立てと発話行為の配置に関してであって、メッセージに込められた政治的内容によるとは限らないのである。このような語りの編成の実証的な分析研究によって、私たちはより正確に報道メッセージの編成を捉えることができるようになるはずである。

3.1.2 民放テレビ「ニュース情報番組」の分析

高畑一路

研究の動機・目的

テレビにおけるニュース番組の変遷がどのようなものであるかを観察し、分析・考察を行う。

《対象選定》

分析対象について

- 日本テレビ『ニュースプラス1』
- TBS『イブニング・ファイブ』
- フジテレビ『FNNスーパーニュース』
- テレビ朝日『スーパーJチャンネル』

8月1日～8月5日のテレビ東京の除く民放各局の17時（16時55分）から19時（18時55分）にかけて放送された報道番組（ニュース情報番組）。

《根拠》

NHK（公共放送）／民放

「視聴料」という名目で国民から集められた資金を国会の承認を通して予算を確保するNHK（※1）と、企業をスポンサーとして「広告の裏に印刷されたもの」（※2）であるニュースを送る民放では番組の放送や成立、存在意義も大きく異なる。もちろん、民放の報道番組に携わる人々は、このような表現を好まないであろうし、スポンサーから独立して報道の中立性を保っていると主張するであろうし、確かにそれを目指しているであろうが（しかし、果たして本当にそうであると言えるのか、という疑問は残念ながら常につきまとう）、われわれが今ここで考えたいのは、そのような報道内容の公正性といった問題ではなく、あくまでも、ニュース番組の構造、あるいは「スタイル」の問題である。したがって、公共放送／民放という対立を無視するわけにはいかない。

（※1）NHKの運営形態についてはhttp://www.nhk.or.jp/pr/keiei/annualreport/05_25unei.htmlを参照。

（※2）Fiske, John, *Television Culture*, Routledge, 1987, p281.

《前提》

選定理由について

他の時間帯の報道番組に比して、より進化、つまり変貌の度合いが早くかつ大きな番組であるとわれわれが考えるからである。この時間は、この言い方が適切かどうかは保留するが、所謂「主婦向き」の時間と考えられており、テレビ局は、視聴者ターゲットの違いを考慮して番組スタイルを決めているのであるが、その違いに、ニュースのバラエティ化の問題を解く大きな鍵が隠されていると考えるからである。

《前提》

《対立》

古典的ニュース番組としてのNHKニュース

「現場の取材 VTR を背景にアナウンサーが淡々と原稿を読むというスタイル」を「古典的な」ニュースのスタンダードであると仮に定義するならば、それは「公共放送」であるNHKのニュースの典型的スタイルとして、ニュースを「正しく客観的に」伝えることを目的として使われているスタイルであり、時としてそれは逸脱をすることもあるが、NHKの19時から19時半のニュース番組「ニュース7」をそのプロトタイプとして挙げる事が出来る。

新しいタイプのニュース番組の萌芽

政治における、「日本型ポピュリズム」の問題を研究している政治学者の大嶽秀夫は、政治のポピュリズム化を助けた要因としてテレビの報道番組の分析を行っている。1980年代後期から90年代前期はニュース番組の転換期であり、所謂「ワイドショー」が政治ニュースを大きく扱うことで、世論に強い影響を与えるようになった、と大嶽は述べている（※1）。また、ニュース番組自体の変貌の歴史は1980年代前半からすでに始まっており、「それまでは、現場の取材 VTR を背景にアナウンサーが淡々と原稿を読むというスタイルであったが、この時期から、一つ一つのニュースのあとにキャスターのコメントが入ったり、音楽をかぶせるようになった」（※2）。そして、それらの発展型として完成を見るのが、久米宏をキャスターに据えた「ニュースステーション」やキャスターの名前を冠した「筑紫哲也 NEWS23」といったワイドショー的要素を含むニュース報道番組である（※3）。

（※1）大嶽秀夫、「日本型ポピュリズム」、中公新書、2003年、201頁。

（※2）同書201頁。なおここは大嶽による、渡辺宜嗣、「報道「ネットワーク」主義」、実業之日本社、88頁の引用である。

（※3）同書201頁。

「ニュース」とは

「ニュース以外」を定義するためには、何が「ニュース」であるか、ということも考えなければならないだろう。とりあえず、ここでは次の3つを同時に満たすものがそれにあたると思えることにする。(1) 人々が新しいと認識する情報。(2) 公的な情報。(3) 人々の関心を集める情報、あるいは人々がみずからの利害とかかわると考える情報(※1)。

(※1) 大石裕、岩田温、藤田真文、『現代ニュース論』、有斐閣アルマ、2000年、5頁。



スーパーJチャンネル2005年8月2日

ニュースの3分類

萩原滋は、ニュースを内容から、「ハード」と「ソフト」という一般に了解されている2つの区分ではなく、「ハードニュース」(政治、経済、外交・国際関係)、「バイオレントニュース」(軍事・防衛・戦争・革命、犯罪、事件・事故、裁判、災害)、「ソフトニュース」(行事・風物、気象・天気、スポーツ、文化・芸術・教育、芸能、科学・技術、生活・課程・料理、話題)の3つに分けている(※1)。そして、「ハードニュース」と「バイオレントニュース」に対して「ソフトニュース」が圧倒的に「ニュース性」の評価が低かったことを報告している(※2)。

(※1) 萩原滋編著、『変貌するメディアとニュース報道 テレビニュースの社会心理学』、丸善株式会社、2001年、83頁。

(※2) 同書、85頁。



FNNスーパーニュース2005年8月2日

【理論マトリクス THEORY】 《いま》について

本論文2.1章の「《いま》、世俗的なイメージ」を参照。

「特集コーナー」について

民放17時から19時までのニュース番組を見ると、特に詳細な分析を行わなくても分かることは、ニュース番組ではあるが、純粋にニュースだけを扱っているわけではないということである。各番組は大きく分けて、「ニュース」、「特集」、「お天気」、「スポーツ」、「芸能」の5つのコーナーから構成されている。付け加えておけば、これら全てのコーナーを含む番組(『スーパーJチャンネル』以外)とそうでないものもある(『スーパーJチャンネル』には芸能とスポーツが大きなコーナーとしてはない)。そして、これらの番組が「ニュース番組らしくない」要因を作っているのは、「ニュース」以外のコーナーの多さ、特に「特集」の時間的比率の高さである。「特集」と一言で言っても、その内容は多種多様である。失踪事件や被害者が多発している詐欺事件、刑務所の生活、自衛隊の訓練、宗教団体の問題のような「ハード」なものから、晩ご飯のガイドやレストランの紹介、珍品グルメ、卓球少年、暑い夏の過ごし方などの「ソフト」なものまであらゆるものが「特集」として扱われていた。

なぜ「特集」はニュースでないか

ニュース番組の中で、グルメ特集を扱うことは、確かに(3)の「人々の関心を集める情報」に該当するかもしれないが、それは、厳密な意味での「公的な情報」とは言えないだろうし、ましてや、「新しい情報」ではないので「ニュース」と呼ぶことは出来ない。また仮に、グルメや芸能がニュースであるとしても、それは「ソフトニュース」であり、「ソフトニュース」とは「ニュース性」が低いという評価を与えられていると調査結果が出ており、そのようなニュースの割合が高い番組は、「ニュース番組らしくない」、「ニュース番組ではない」と視聴者による判断が下されることになるだろう。実は、芸能やグルメでも「ニュース」になり得る。たとえば、アメリカのアカデミー賞授賞式が行われた当日に、「今年の監督賞は〇〇でした」という語りは、いまのことを伝えているのであり、れっきとした「ニュース」である。ただ、それが「ハードニュース」ではなく、「ソフトニュース」であるというだけである。しかし、それが「いま」と関係なく伝えられてしまうと、「ニュース」以外の何かになってしまう。そういった意味では、「特集」の内容が「いま性」を伴わないことも多いので(「今日紹介したお店は、明日紹介しても、来週紹介しても違いがない」)「ニュース」と呼ぶことは不適切なのである。

「ニュース」とは「いま」

テレビというメディアの特質は「いま」という現在性にあるが、まさにニュースはテレビを体現する番組である。今と切り離しても語ることが出来るものは「ニュース」と呼ぶことは出来ないといわれれば考える。もちろん、すべてのニュースはそれが伝える瞬間と実際に起きた時刻とはある一定の差があり、決して現在進行形な「いま」ではないのであるが、ニュースは「語り」によって「いま・ここ」を視聴者の目の前に作り出す。これを作り出すことが出来なかつたらそれはニュースではない。

キャスター／アナウンサー における語り的问题

民放で夕方放送されている報道番組を純粹な「ニュース番組」、「報道」と呼ぶことへ感じる違和感は、途中でグルメ情報が挿入されていたり、「まじめ」以外の「軽いニュース」が多いといったことだけが理由ではなさそうである。扇動的なBGMの多用（現実の世界では事件の背景で音楽は流れない）もそうであるし、世界の現実を映している映像に重ねられるテロップの多用（現実の世界で事件の前景に文字は浮かび上がらない）もあるだろうが、われわれがここで問題としたいのは、スタジオにいるキャスターやアナウンサーがニュース原稿を「読まない」で、VTR中のナレーションがニュースを語っているということである。つまり、キャスター、アナウンサーはニュースの「指示」、「提示」はするが、それを「伝えること」はしていないのではないかとこの疑問がある。三人称の客観世界のニュースを伝えるために視聴者の前に映し出されているキャスター、アナウンサーがニュースの詳細を自分の声で読まないことが問題なのだ。

《考察①》

ニュースを声で伝える 4つの方法

- (1) リードニュース：キャスターやアナウンサーの音声を中心とする。
- (2) 記者レポート：現場取材した記者の報告を中心とする。
- (3) ビデオ構成：あらかじめ準備されたビデオ音声（ナレーション）を活かす。
- (4) 複合：上記を組み合わせたもの。

萩原滋編著、『変貌するメディアとニュース報道 テレビニュースの社会心理学』、丸善株式会社、2001年、90頁。

《定義》

ビデオ構成による伝達

今回観察した4つの番組の中で、日本テレビの「ニュースプラス1」を除いた、他の3番組は、(1) リードニュースを使ってニュースの詳細を伝えるのではなく、(3) ビデオ構成を使っている。バラエティ化、情報番組化という点で、すべて同様に考えられがちな民放の夕方のニュース情報番組であるが、このリードニュースを使うか使わないかで、大きな違いがある。ニュースプラス1では原則として、キャスター、アナウンサーがニュースコーナーにおいて、見出しの提示を読み上げるだけでなく、詳細の原稿を読み上げている。（「特集」は他局と同様にナレーションを使用している。そこには他局との大きな差異は感じられない。）日本テレビ以外の番組では、新聞で言うところの「見出し」をキャスター、アナウンサーは軽く読み上げるが、詳細は、VTRに重ねられたナレーション、あるいはVTRに登場する記者の語りによって説明されている。しかも、この記者の存在は前景化せず、ナレーションと同じように使われている。つまり、記者が語りを担当する場合は通常(2) 記者レポートに当たるわけであるが、その記者の声もナレーション化しているために、(2) 記者レポートが(3) ビデオ構成に取り込まれているのだ。そして、そこに前述の通り、煽動的・情緒的なBGMが加えられている。このようにビデオ構成を主としてニュースが語られるので、キャスターやアナウンサーが世界の出来事、断片化した事実をまとめて視聴者に説明する役割を果たしているようには感じられない。（時折、速報でキャスター、アナウンサーがすべてのニュースを読み上げなければならぬ時に、番組の流れが大きく変化することからも、それは窺える。）土日の同じ局のほぼ同じ時間帯のニュースや午前中のニュース（例：「FNNスピーク」）（それは語りの構造としてはNHK的＝古典的ニュースに近い）と比べても明らかに異なる語り構成である。

《考察②》

「いま・ここ」→「まえに・あそこで」

そのためか「いま・ここ」の出来事というよりは「まえに・あそこで」の印象を与えられる。それは一つには、スタジオ内のキャスターの語り、ナレーションや、ナレーションとして扱われている記者の語り分裂している印象を与えるからである。ナレーションによるニュースの説明が終わるとキャスターが他の「みんな」と一緒に「軽いコメント」、「私的なおしゃべり」を加えるが、それはまるで、自分たちとは遠くにある関係ない出来事を、知らない人たちが説明してくれた後に口にする感想のようである。そして、もう一つの理由は、キャスターがニュースの見出しを提示するときは伝聞の「～ということです」という、通常のニュースの語りを使用しているにも拘わらず、VTR中ではナレーターが、「～だ」という口調で、出来事を説明するのではなく、事件を事後的に検証・解説を行っているような説明の語りになっているからである。



スーパーJチャンネル2005年8月2日



FNNスーパーニュース2005年8月2日



イブニングファイブ2005年8月2日



イブニングファイブ2005年8月2日

「いま」を作り出せないニュース

先にわれわれはニュースというジャンルを定義しようと試みたが、そこでわれわれはニュースの最大の特徴とは「いま」であると考えた。したがって、「いま・ここ」を作り出せない語りによって説明される出来事とは、過去の出来事であり、「かつて・あそこで」に位置してしまうのだ。これは「特集」コーナーなど、各番組の「ニュース性」を下げるのに貢献していた各コーナーと同じ語りなのだ。それがやや「上品に」なっている以外は。夕方台のニュースは「今を伝えるニュース番組」ではなく、「検証番組」としての「情報番組」に近いのだ。それがかろうじてニュースの体裁を残しているのは、そこで扱われているのが、「羽田空港の停電」であるとか「郵政法案」といった視聴者自身が「いま・ここ」の出来事として確認することが可能な「新しい過去」の出来事を説明しているからである。そういう意味では、皮肉にも、「ソフトニュース」であるはずの「チョウザメが釣れた」ニュースも、「ニュース性」を高めてくれるのだ。(なぜなら、それは視聴者に「いま」を感じさせてくれるから。)

《理論》

【理論マトリクス THEORY】 《いま》について

本論文 2.1 章の「いま」、世俗的なイメージ」を参照。

キャスターが原稿を読まない =誠実さ？

付け加えておけば、キャスターが原稿を読むのではなく、「今日はこんなことがあったらしいから、一緒に見てみよう」とニュースの見出しだけを紹介・提示するのは、ある意味、ニュースの報道内容に対する「誠実さ」であると言っても良いのかもしれない。なぜなら人称化したキャスターやアナウンサーには客観的にニュースを伝えることは不可能だからである。番組の制作者がそれを意図しようが意図していまいが、あるいは、気づいていようが気づいていまいが、結果としてこのような効果が生まれているのだ。

Constative→Performative

たとえば、特集で「このお店がいま流行っている」という内容を放送したら、特集で放送されたということによって、その店がさらに流行るようになることもあるだろう。あるいは、実際は流行っていないのに、「流行っている」と断言して放送することにより、流行るようになることもあるだろう。かつては、テレビ、そしてその最も特徴的なジャンルとしてのニュース番組は、世界に関する真実をそのまま伝えるという、言語行為論でいうところの「事実確認的 constative」役割を果たしていたはずであるのだが、いまや、テレビやニュース番組は「行為遂行的 performative」に働き、それが伝えようとしている客観世界に影響を与え、それを変えたり、作り出してしまうのである。これは、伝えるべき外の世界に影響を与えるというネオテレビの特徴である。

《理由》

《理論》

《別の視点》

《例》

《理論》

キャスター・アナウンサーの人称化

なぜニュース原稿をキャスターが読み上げないのであろう。一つには、夕方番組の視聴者の問題があるのかもしれない。この時間帯の番組は、政治や経済をそのまま伝えるよりは、分かりやすく教えることを目指していると考えられる。したがって必然的に「～ということです」という伝言ではなく、「それは～ということである」という説明の語りになる。そして、もう一つの理由は、おそらくキャスターの「人称化」(通俗的な言い方をすれば「キャラ立ち」)がニュース情報番組を成立させるのに不可欠であると考えられているからである。(このことから導き出されることは、『ニュースプラス1』においては、キャスターの人称化が不可欠であると考えられていないということである。)本来、キャスターやアナウンサーは三人称の世界の出来事を客観的に視聴者に語る二人称の相手であり、キャスターやアナウンサーの個性・人格はニュースを伝えている間は消されなければならない。しかし、キャスターおよびアナウンサーはその働きをせずに、世界の出来事に関して、視聴者とともにコメントを加え、あたかも視聴者と同じ場で「おしゃべりをする」ことで個性が確立していく(=人称化する)。スタジオ内空間はテレビの前にある視聴者宅のリビング(お茶の間)と「擬似的に」(=ヴァーチャルに)拡張された繋がった空間と考えられるが、同一空間上で人称化した存在として視聴者と繋がってしまうので、キャスターとアナウンサーに客観報道は出来ない。キャスターやアナウンサーの存在が、テレビの画面の向こう側にいて、三人称の客観世界に関する出来事を語ってくれる存在ではなくて、テレビの前の視聴者に「私」と「あなた」の関係を作り出すために語りかけてくる存在になってしまっているとも言えるだろう。

《結論》

パレオ・テレビから ネオ・テレビへの移行

世界に関する客観的で正確な情報を与えてくれるというパレオテレビの特徴である教育的機能(※1)が失われており、テレビの外側のことを語るのではなく、テレビが視聴者との接触(コンタクト)を行うこと目指している。これはパレオテレビからネオテレビへの移行を体現している。

(※1) Casetti, Francesco et Odin, Roger, « De la paléo- à la néo-télévision: Approche sémio-pragmatique » in Communication n°51. |« Télévision/Mutations », 1990, p10-11.

《理論》

【理論マトリクス THEORY】 パレオ・テレビジョン VS ネオ・テレビジョン

本論文 2.2 章の「パレオ/ネオ・テレビ」を参照。

ニュース番組→ニュース情報番組

2 時間（1 時間半）という枠組みの中で、特集、天気、スポーツニュース、芸能ニュースを除いた報道されているニュース時間の「少なさ」は、視聴者に「ニュース性」の低さを感じさせるに十分であり、全体としてのニュース番組を、ニュースらしくないものとして感じさせる要因になっている。放送枠内の時間的な量の問題で、また、ニュースコーナーの間にニュース以外のものが挿入されて、異質なもの（無理矢理）同居していることで、民放で夕方放送されているニュース番組はやはり、すでに荻原の研究が示していたように、純粋にニュース番組と呼ぶことが難しいと言える。それは、「ニュース番組」と言うよりは、「ニュース情報番組」、「ニュースショー」、「ワイドショーニュース」といった名称で名指すのがより適切だろう。各局がそれらを情報番組ではなく、報道に分類しているのは、確かに、純粋な情報番組やワイドショーと違い、その日の「新しい出来事」であるニュースを扱っており、さらには「ソフトニュース」以外にも、しっかりと「ハードニュース」を扱っている（と制作者が思っている）からであろうが、それでも、やはり「ニュース番組」と呼ぶことは難しいだろう。「ニュース情報番組」は決して「ニュース・情報番組」(=「ニュース番組+情報番組」)ではない。単に、ニュース番組中に、グルメなどの他の話題が挿入されていて、時間軸に沿って番組を眺めると、一部が「レストラン紹介番組」になったり、「映画紹介番組」になったり、「ドラマ紹介」番組になっているだけではない。そうではなくて、今回われわれが分析したニュース番組は日本テレビの「ニュースプラス 1」を除くと、ニュースそのものの部分も、他のジャンルに引きずられて、「語り」が変貌しており、単なる足し算で考えることは出来ないものである。これは、パレオからネオへの移行という図式を体現していると言える。

付録:本研究において対象にした各ニュース情報番組のタイムテーブル記述(部分)

№	A	B	C	D
1	2008.8.27	スーパーニュース	見出し	内容概要
2	18:00	ニュース速報	見出し	内容概要
3	18:05	ニュース速報	見出し	内容概要
4	18:10	ニュース速報	見出し	内容概要
5	18:15	ニュース速報	見出し	内容概要
6	18:20	ニュース速報	見出し	内容概要
7	18:25	ニュース速報	見出し	内容概要
8	18:30	ニュース速報	見出し	内容概要
9	18:35	ニュース速報	見出し	内容概要
10	18:40	ニュース速報	見出し	内容概要
11	18:45	ニュース速報	見出し	内容概要
12	18:50	ニュース速報	見出し	内容概要
13	18:55	ニュース速報	見出し	内容概要
14	19:00	ニュース速報	見出し	内容概要
15	19:05	ニュース速報	見出し	内容概要
16	19:10	ニュース速報	見出し	内容概要
17	19:15	ニュース速報	見出し	内容概要
18	19:20	ニュース速報	見出し	内容概要
19	19:25	ニュース速報	見出し	内容概要
20	19:30	ニュース速報	見出し	内容概要
21	19:35	ニュース速報	見出し	内容概要
22	19:40	ニュース速報	見出し	内容概要
23	19:45	ニュース速報	見出し	内容概要
24	19:50	ニュース速報	見出し	内容概要
25	19:55	ニュース速報	見出し	内容概要
26	20:00	ニュース速報	見出し	内容概要
27	20:05	ニュース速報	見出し	内容概要
28	20:10	ニュース速報	見出し	内容概要
29	20:15	ニュース速報	見出し	内容概要
30	20:20	ニュース速報	見出し	内容概要
31	20:25	ニュース速報	見出し	内容概要
32	20:30	ニュース速報	見出し	内容概要
33	20:35	ニュース速報	見出し	内容概要
34	20:40	ニュース速報	見出し	内容概要
35	20:45	ニュース速報	見出し	内容概要
36	20:50	ニュース速報	見出し	内容概要
37	20:55	ニュース速報	見出し	内容概要
38	21:00	ニュース速報	見出し	内容概要
39	21:05	ニュース速報	見出し	内容概要
40	21:10	ニュース速報	見出し	内容概要
41	21:15	ニュース速報	見出し	内容概要
42	21:20	ニュース速報	見出し	内容概要
43	21:25	ニュース速報	見出し	内容概要
44	21:30	ニュース速報	見出し	内容概要
45	21:35	ニュース速報	見出し	内容概要
46	21:40	ニュース速報	見出し	内容概要
47	21:45	ニュース速報	見出し	内容概要
48	21:50	ニュース速報	見出し	内容概要
49	21:55	ニュース速報	見出し	内容概要
50	22:00	ニュース速報	見出し	内容概要

№	A	B	C	D
1	2008.8.27	スーパーニュース	見出し	内容概要
2	18:00	ニュース速報	見出し	内容概要
3	18:05	ニュース速報	見出し	内容概要
4	18:10	ニュース速報	見出し	内容概要
5	18:15	ニュース速報	見出し	内容概要
6	18:20	ニュース速報	見出し	内容概要
7	18:25	ニュース速報	見出し	内容概要
8	18:30	ニュース速報	見出し	内容概要
9	18:35	ニュース速報	見出し	内容概要
10	18:40	ニュース速報	見出し	内容概要
11	18:45	ニュース速報	見出し	内容概要
12	18:50	ニュース速報	見出し	内容概要
13	18:55	ニュース速報	見出し	内容概要
14	19:00	ニュース速報	見出し	内容概要
15	19:05	ニュース速報	見出し	内容概要
16	19:10	ニュース速報	見出し	内容概要
17	19:15	ニュース速報	見出し	内容概要
18	19:20	ニュース速報	見出し	内容概要
19	19:25	ニュース速報	見出し	内容概要
20	19:30	ニュース速報	見出し	内容概要
21	19:35	ニュース速報	見出し	内容概要
22	19:40	ニュース速報	見出し	内容概要
23	19:45	ニュース速報	見出し	内容概要
24	19:50	ニュース速報	見出し	内容概要
25	19:55	ニュース速報	見出し	内容概要
26	20:00	ニュース速報	見出し	内容概要
27	20:05	ニュース速報	見出し	内容概要
28	20:10	ニュース速報	見出し	内容概要
29	20:15	ニュース速報	見出し	内容概要
30	20:20	ニュース速報	見出し	内容概要
31	20:25	ニュース速報	見出し	内容概要
32	20:30	ニュース速報	見出し	内容概要
33	20:35	ニュース速報	見出し	内容概要
34	20:40	ニュース速報	見出し	内容概要
35	20:45	ニュース速報	見出し	内容概要
36	20:50	ニュース速報	見出し	内容概要
37	20:55	ニュース速報	見出し	内容概要
38	21:00	ニュース速報	見出し	内容概要
39	21:05	ニュース速報	見出し	内容概要
40	21:10	ニュース速報	見出し	内容概要
41	21:15	ニュース速報	見出し	内容概要
42	21:20	ニュース速報	見出し	内容概要
43	21:25	ニュース速報	見出し	内容概要
44	21:30	ニュース速報	見出し	内容概要
45	21:35	ニュース速報	見出し	内容概要
46	21:40	ニュース速報	見出し	内容概要
47	21:45	ニュース速報	見出し	内容概要
48	21:50	ニュース速報	見出し	内容概要
49	21:55	ニュース速報	見出し	内容概要
50	22:00	ニュース速報	見出し	内容概要

№	A	B	C	D
1	2008.8.27	スーパーニュース	見出し	内容概要
2	18:00	ニュース速報	見出し	内容概要
3	18:05	ニュース速報	見出し	内容概要
4	18:10	ニュース速報	見出し	内容概要
5	18:15	ニュース速報	見出し	内容概要
6	18:20	ニュース速報	見出し	内容概要
7	18:25	ニュース速報	見出し	内容概要
8	18:30	ニュース速報	見出し	内容概要
9	18:35	ニュース速報	見出し	内容概要
10	18:40	ニュース速報	見出し	内容概要
11	18:45	ニュース速報	見出し	内容概要
12	18:50	ニュース速報	見出し	内容概要
13	18:55	ニュース速報	見出し	内容概要
14	19:00	ニュース速報	見出し	内容概要
15	19:05	ニュース速報	見出し	内容概要
16	19:10	ニュース速報	見出し	内容概要
17	19:15	ニュース速報	見出し	内容概要
18	19:20	ニュース速報	見出し	内容概要
19	19:25	ニュース速報	見出し	内容概要
20	19:30	ニュース速報	見出し	内容概要
21	19:35	ニュース速報	見出し	内容概要
22	19:40	ニュース速報	見出し	内容概要
23	19:45	ニュース速報	見出し	内容概要
24	19:50	ニュース速報	見出し	内容概要
25	19:55	ニュース速報	見出し	内容概要
26	20:00	ニュース速報	見出し	内容概要
27	20:05	ニュース速報	見出し	内容概要
28	20:10	ニュース速報	見出し	内容概要
29	20:15	ニュース速報	見出し	内容概要
30	20:20	ニュース速報	見出し	内容概要
31	20:25	ニュース速報	見出し	内容概要
32	20:30	ニュース速報	見出し	内容概要
33	20:35	ニュース速報	見出し	内容概要
34	20:40	ニュース速報	見出し	内容概要
35	20:45	ニュース速報	見出し	内容概要
36	20:50	ニュース速報	見出し	内容概要
37	20:55	ニュース速報	見出し	内容概要
38	21:00	ニュース速報	見出し	内容概要
39	21:05	ニュース速報	見出し	内容概要
40	21:10	ニュース速報	見出し	内容概要
41	21:15	ニュース速報	見出し	内容概要
42	21:20	ニュース速報	見出し	内容概要
43	21:25	ニュース速報	見出し	内容概要
44	21:30	ニュース速報	見出し	内容概要
45	21:35	ニュース速報	見出し	内容概要
46	21:40	ニュース速報	見出し	内容概要
47	21:45	ニュース速報	見出し	内容概要
48	21:50	ニュース速報	見出し	内容概要
49	21:55	ニュース速報	見出し	内容概要
50	22:00	ニュース速報	見出し	内容概要

№	A	B	C	D
1	2008.8.27	スーパーニュース	見出し	内容概要
2	18:00	ニュース速報	見出し	内容概要
3	18:05	ニュース速報	見出し	内容概要
4	18:10	ニュース速報	見出し	内容概要
5	18:15	ニュース速報	見出し	内容概要
6	18:20	ニュース速報	見出し	内容概要
7	18:25	ニュース速報	見出し	内容概要
8	18:30	ニュース速報	見出し	内容概要
9	18:35	ニュース速報	見出し	内容概要
10	18:40	ニュース速報	見出し	内容概要
11	18:45	ニュース速報	見出し	内容概要
12	18:50	ニュース速報	見出し	内容概要
13	18:55	ニュース速報	見出し	内容概要
14	19:00	ニュース速報	見出し	内容概要
15	19:05	ニュース速報	見出し	内容概要
16	19:10	ニュース速報	見出し	内容概要
17	19:15	ニュース速報	見出し	内容概要
18	19:20	ニュース速報	見出し	内容概要
19	19:25	ニュース速報	見出し	内容概要
20	19:30	ニュース速報	見出し	内容概要
21	19:35	ニュース速報	見出し	内容概要
22	19:40	ニュース速報	見出し	内容概要
23	19:45	ニュース速報	見出し	内容概要
24	19:50	ニュース速報	見出し	内容概要
25	19:55	ニュース速報	見出し	内容概要
26	20:00	ニュース速報	見出し	内容概要
27	20:05	ニュース速報	見出し	内容概要
28	20:10	ニュース速報	見出し	内容概要
29	20:15	ニュース速報	見出し	内容概要
30	20:20	ニュース速報	見出し	内容概要
31	20:25	ニュース速報	見出し	内容概要
32	20:30	ニュース速報	見出し	内容概要
33	20:35	ニュース速報	見出し	内容概要
34	20:40	ニュース速報	見出し	内容概要
35	20:45	ニュース速報	見出し	内容概要
36	20:50	ニュース速報	見出し	内容概要
37	20:55	ニュース速報	見出し	内容概要
38	21:00	ニュース速報	見出し	内容概要
39	21:05	ニュース速報	見出し	内容概要
40	21:10	ニュース速報	見出し	内容概要
41	21:15	ニュース速報	見出し	内容概要
42	21:20	ニュース速報	見出し	内容概要
43	21:25	ニュース速報	見出し	内容概要
44	21:30	ニュース速報	見出し	内容概要
45	21:35	ニュース速報	見出し	内容概要
46	21:40	ニュース速報	見出し	内容概要
47	21:45	ニュース速報	見出し	内容概要
48	21:50	ニュース速報	見出し	内容概要
49	21:55	ニュース速報	見出し	内容概要
50	22:00	ニュース速報	見出し	内容概要

3.2 ドラマ

「テレビ分析の知恵の木」には、滝浪および中路の制作になる「映像文法モジュール」が内蔵されている。これを使用することによって、理論的には、あらゆる番組におけるショット、シーン、シークエンスの具体的な分析が可能となっている。

以下では、「映像文法モジュール」を使用しておこなわれたドラマ「ER」のシークエンス分析、および、それを踏まえておこなわれた同じドラマのテーマ分析の事例を提示する。

3.2.1 映像の文法：テレビドラマのシークエンス分析

中路武士

テレビによって絶え間なく送られてくる音や映像は私たちにどのように働きかけ、それらの情報はどのような影響を与えるのか。ここでは、そのテレビ映像の複雑なネットワークを理解するために、テレビドラマを映像文法、特にショットと編集の次元から分析し、そのテキストのシステムを明らかにすることを試みる。これらは、映像テキストの文体を考えるためのシステムティックな試みとして提示されており、それゆえ、限られたひとつのシークエンスに関してドラマのテキストの構成諸要素の中心的概念をまとめているつもりである。

『ER』のシークエンス分析

以下は、『ER II 緊急救命室II』の第7エピソード「Hell and High Water (地獄からの救出)」から切り出されたシークエンスを分析したテキストである。この分析が目指すのは、**ドラマ的テキストにおける時間と空間の論理的進展によって、映像における物語の継起を通し、どのようにひとつのシークエンスの意味が形成されているかを、具体的事例に則して示す**ことである。そのために、まずここでは、切り取られたシークエンスのショット群を表にして提示する。

切り出されたシークエンス全体は、17分28秒、総数219ショットで構成されている。このシークエンスはシーンや空間ごとにもっとも強い関与事項の系を構成しており、それは、水路付近の野外 (A)、ヘリコプター内 (B)、病院内の医局および廊下、屋上など (C)、ER (D)、の4つの断片に分割することができる。いくつかのショットは複数の系に跨って形成されている。それぞれ、ショットは以下の表のように、系に分割できる。

ショット分析表

No.	映像	アングル	サイズ	カメラ移動	長さ(テイク)	トランジション	系	備考
1	屋外のGS			ステディカムで徐々に変化する	長い	カット	C(屋外)	なし
2	屋外から室内へ			ステディカムで徐々に変化する	長い	カット	C(廊下)	なし
3	ロスが少年を心臓マッサージし、ヘリの窓	縦横一直線	LS→MS	ステディカムで、TD	長い	カット	A(野射)	なし
4	ロスが少年を心臓マッサージ、少年がロスの腕に手をのける	縦横一直線	CU	ステディカムで、TU	標準	カット	A(野射)	なし
5	ロス、警衛官、車のGS	縦横一直線	MS→LS→MS	ステディカムで、TU	長い	カット	A(野射)	あり
6	少年一歩ずつくるくる警衛官と車のGS	縦横	MLS	ステディカムで、FDX	短い	カット	A(野射)	あり
7	少年の腕をつかした顔	縦横	CU	ステディカム	短い	カット	A(野射)	あり
8	見守る顔	縦横	MS	ステディカム	短い	カット	A(野射)	あり
9	ロス	縦横	CU	ステディカム	短い	カット	A(野射)	あり
10	ロス、警衛官、車のGS	縦横	MS	ステディカム	短い	カット	A(野射)	あり
11	少年の顔	縦横	MCU	ステディカム	短い	カット	A(野射)	あり
12	少年	縦横	MCU	ステディカムで、FDX	短い	カット	A(野射)	あり
13	車	縦横	CU	ステディカム	短い	カット	A(野射)	あり
14	少年の腕をつかしたロスの手にナイフ	縦横	MCU	手持ちカメラ	短い	カット	A(野射)	あり
15	ロス少年の腕下とロスの手にナイフ、切開しようとする	縦横一直線	MCU→CU	手持ちカメラ	短い	カット	A(野射)	あり
16	車	縦横	MCU	ステディカムで、FDX	短い	カット	A(野射)	あり
17	車	縦横	MCU	ステディカムで、FDX	短い	カット	A(野射)	あり
18	ロスが少年の上に寝る	縦横	MCU	ステディカムで、FDX	短い	カット	A(野射)	あり
19	ロスの顔、少年の腕下、手にナイフ	縦横	CU	ステディカムで、FDX	短い	カット	A(野射)	あり
20	警衛官	縦横	MS	ステディカム	短い	カット	A(野射)	あり
21	ロス	縦横	CU	ステディカム	短い	カット	A(野射)	あり
22	警衛官、ペンを取り、ロスに渡す	縦横	MS→CU	手持ちカメラ	短い	カット	A(野射)	あり
23	ロスが少年の腕にナイフを刺す。ペンをロスが握る	縦横	CU	手持ちカメラ	長い	カット	A(野射)	あり
24	ロス、警衛官、車、寝たわむ少年のGS	縦横	MLS	手持ちカメラ	標準	カット	A(野射)	あり
25	急速降下するロスと少年	縦横	CU	手持ちカメラ	短い	カット	A(野射)	あり
26	車	縦横	MS	ステディカムで、FDX	短い	カット	A(野射)	あり
27	急速降下するロスと少年、少年が赤い横帯を出す	縦横一直線	CU→MCU	手持ちカメラ	短い	カット	A(野射)	あり
28	少年	縦横	CU	手持ちカメラ	短い	カット	A(野射)	あり
29	ロス	縦横	CU	手持ちカメラ	短い	カット	A(野射)	あり
30	ロス、警衛官、車、寝たわむ少年のGS	縦横	MS→CU	ステディカム	標準	プッシュイン	A(野射)	あり
31	少年を抱きかかっているロス、警衛官、車のGS	縦横	MS	ステディカム	長い	カット	A(野射)	なし
32	少年を抱きかかっているロス、警衛官、車のGS	縦横	LS	FDX	長い	カット	A(野射)	なし
33	救急車のフラッシュライトに少年を乗せるロス、警衛官、少年、警衛官、報道カメラマン、キャスターのGS	縦横一直線	MS	手持ちカメラ	長い	カット	A(野射)	なし
34	ロスと救命士	縦横	MCU	手持ちカメラ	短い	カット	A(野射)	なし
35	ロス、救命士、寝たわむ少年、車、警衛官、報道カメラマン、キャスターのGS			手持ちカメラで徐々に変化する	長い	カット	A(野射)	なし
36	ロス	縦横	CU	手持ちカメラ	短い	カット	A(野射)	なし
37	救命士	縦横	MCU	手持ちカメラ	短い	カット	A(野射)	なし
38	ロス	縦横	CU	手持ちカメラ	短い	カット	A(野射)	なし
39	救命士	縦横	CU	手持ちカメラ	短い	カット	A(野射)	なし

しかしながら、この手法には限界がある。動く映像と音響から構成される視聴覚の対象についての分析を基本的には文字言語と、断片的な静止画像を使って行うには多大な時間と労力、そして不合理性が伴う。現在においては、ビデオの普及により、かつてのフィルム分析の労苦(プリント入手、編集操作)のような作業は軽減したが、すべての番組がソフト化されているわけではなく、その入手に関する制約は残存している。

秒数を表記するのは無用と判断した。平均的なショットの長さは約5秒と概算されるが、ここでは、それより意図的に短いテイクを「短いテイク」、それ前後のテイクを「標準テイク」、それより意図的に長いテイクを「長いテイク」と規定する。表の項目はそれに加え、映像内容、アングル、ショットサイズ、カメラの動き、トランジション、音楽の有無に敢えて限定した(簡潔にするため)。表中で使用した略語は以下のとおり。

- ELS**: 超ロング・ショット extreme long shot
- LS**: ロング・ショット long shot
- MLS**: ミディアム・ロング・ショット medium long shot
- MS**: ミディアム・ショット medium shot
- MCU**: ミディアム・クローズアップ medium close-up
- CU**: クローズアップ close-up
- ECU**: 超クローズアップ extreme close-up
- GS**: 複数の人物が映ったショット group shot
- FIX**: 固定
- PAN**: パン
- TU**: ティルト・アップ
- TD**: ティルト・ダウン
- ZOOM-IN**: ズームイン

No.	映像	アングル	サイズ	カメラ移動	長さ(秒)	トランジション	系	音楽
40	ロス、救命士、横たわる少年、救急隊員、報道カメラマン、キャスターのGDS			手持ちカメラで様々に変化する	長い	カット	A(野村)	G/L
41	救命士	直線	CU	手持ちカメラ	短い	カット	A(野村)	G/L
42	ロス、救命士、横たわる少年、救急隊員、報道カメラマン、キャスターのGDS			手持ちカメラで様々に変化する	短い	カット	A(野村)	G/L
43	救命士	直線	MCU	手持ちカメラ	短い	カット	A(野村)	G/L
44	ロス	直線	CU	手持ちカメラ	短い	カット	A(野村)	G/L
45	救命士	直線	MCU	手持ちカメラ	短い	カット	A(野村)	G/L
46	ロス、横たわる少年、救急隊員、報道カメラマンのGDSの近くへ、ヘリのパイロットが来る	直線	MS	手持ちカメラ	標準	カット	A(野村)	G/L
47	救命士	直線	CU	手持ちカメラ	短い	カット	A(野村)	G/L
48	ロス、救急隊員、報道カメラマン、パイロットのGDS	直線	MS	手持ちカメラ	短い	カット	A(野村)	G/L
49	救命士	直線	MCU	手持ちカメラ	短い	カット	A(野村)	G/L
50	横たわる少年を中心としたGDS	仰角	MLS	手持ちカメラ	短い	カット	A(野村)	G/L
51	救命士、ロス	直線	MCU	手持ちカメラ	標準	カット	A(野村)	G/L
52	ロス	直線	MS	手持ちカメラ	標準	カット	A(野村)	G/L
53	ロス	直線	MCU	手持ちカメラ	短い	カット	A(野村)	G/L
54	ロス、キャスターと報道カメラマンのGDS	直線	MS	手持ちカメラ	標準	カット	A(野村)	G/L
55	救急車へ器材を搬入しているロス			手持ちカメラで様々に変化する	標準	カット	A(野村)	G/L
56	救急車から器材を搬入するロスと救命士	直線	MS	FIX	標準	カット	A(野村)	G/L
57	救急車から器材を搬入する救命士とストレッチャーで少女を運ぶ現場のGDS			手持ちカメラで様々に変化する	標準	カット	A(野村)	G/L
58	少女が少女を運ぶ現場のGDS	直線	MLS	手持ちカメラ	短い	カット	A(野村)	G/L
59	ヘリコプターでストレッチャーより少女を運ぶカメラマンのGDS	直線	LS	手持ちカメラ	短い	カット	B(内村)	あり
60	少女と運ぶ少女を運ぶGDS	仰角	MCU	手持ちカメラ	短い	カット	A(野村)	あり
61	ヘリコプターを乗せるGDS	直線	MS	手持ちカメラ	短い	カット	B(内村)	あり
62	パイロット	直線	MCU	手持ちカメラ	短い	カット	B(内村)	あり
63	ヘリコプターで少女を運ぶGDS	直線	MS	手持ちカメラ	短い	カット	B(内村)	あり
64	飛び立つヘリコプター	仰角	MCU→LS	FIX	標準	カット	B(内村)	G/L
65	報道カメラマンとマリ	直線	MCU	FIX	短い	カット	B(内村)	G/L
66	横たわる少年、ロス、報道カメラマン	直線	MS	スチディオムで、FIX	短い	カット	B(内村)	G/L
67	報道カメラマン	仰角	MCU	手持ちカメラ	短い	カット	B(内村)	G/L
68	ロス(報道カメラマンによる映像)	仰角	CU	手持ちカメラ	短い	カット	B(内村)	G/L
69	報道カメラマンとマリ	直線	CU	手持ちカメラ	短い	カット	B(内村)	G/L
70	ロス(報道カメラマンによる映像)	直線	CU	手持ちカメラ	短い	カット	B(内村)	G/L
71	ロスとその後ろに報道カメラマン	直線	MCU	手持ちカメラ	標準	カット	B(内村)	G/L
72	横たわる少年とマリ	仰角	MS→MCU	手持ちカメラ	標準	カット	B(内村)	G/L
73	ロスと少女を運ぶ現場のGDS	直線	MCU	手持ちカメラ	標準	カット	B(内村)	G/L
74	ロスと少女を運ぶ現場のGDS	直線	MCU	手持ちカメラ	標準	カット	B(内村)	G/L
75	テレビの音響と現場のGDS、電話を取るカメラマンのGDS			スチディオムで様々に変化する	長い	カット	C(原田)	G/L
76	電話で話すカメラマンの音響	直線	MS	FIX	短い	カット	C(原田)	G/L
77	パノラマに映るヘリコプターとカメラマン	直線	MS	FIX	標準	カット	C(原田)	G/L
78	電話で話すカメラマンの音響	直線	CU	FIX	短い	カット	C(原田)	G/L
79	テレビの音響と現場のGDS、マークとキャロルたち	直線	MS→MLS	右PAN	標準	カット	C(原田)	G/L
80	現場の音響とテレビ	直線	LS	FIX	短い	カット	C(原田)	G/L
81	現場の音響、テレビに映る現場の音響、マークとキャロルたち	直線	MLS	左PAN	短い	カット	C(原田)	G/L
82	テレビ	仰角	MLS	FIX	短い	カット	C(原田)	G/L
83	マーク	直線	CU	FIX	短い	カット	C(原田)	G/L
84	テレビ	仰角	MLS	FIX	標準	カット	C(原田)	G/L
85	マークとキャロルとマーク	直線	CU	左PAN→右PAN	標準	カット	C(原田)	G/L
86	マークとキャロルを中心とした現場のGDS	直線	MLS	FIX	短い	カット	C(原田)	G/L
87	テレビ	仰角	MS→MCU	スチディオム	短い	カット	C(原田)	G/L
88	マークとキャロルを中心とした現場のGDS	直線	MS	FIX	短い	カット	C(原田)	G/L
89	テレビ	仰角	MCU	FIX	短い	カット	C(原田)	G/L
90	マークとキャロルを中心とした現場のGDS	直線	MS	FIX	短い	カット	C(原田)	G/L
91	キャロル	直線	CU	FIX	短い	カット	C(原田)	G/L
92	マークとキャロルを中心とした現場のGDS	直線	MS→MCU	右PAN	標準	カット	C(原田)	G/L
93	テレビ	仰角	MCU	FIX	短い	カット	C(原田)	G/L
94	報道カメラマンとマリ	直線	CU	手持ちカメラ	短い	カット	B(内村)	G/L
95	報道カメラマン(報道カメラマンの音響)	仰角	MS→MCU	手持ちカメラで、ZOOM-IN	短い	カット	B(内村)	G/L
96	報道カメラマン	直線	CU	手持ちカメラ	短い	カット	B(内村)	G/L
97	横たわる少年、ロス、報道カメラマンのGDS	直線	MS	手持ちカメラ	短い	カット	B(内村)	G/L
98	横たわる少年	仰角	CU	手持ちカメラ	短い	カット	B(内村)	G/L
99	横たわる少年、ロス、報道カメラマンのGDS	直線	MS	手持ちカメラ	短い	カット	B(内村)	G/L
100	マークとテレビ	直線	MCU→CU	左PAN	短い	カット	C(原田)	G/L
101	マークを中心とした現場のGDS	直線	MS→MCU	ZOOM-IN	短い	カット	C(原田)	G/L
102	テレビ	仰角	CU→MCU	ZOOM-IN	標準	カット	C(原田)	G/L
103	マークを中心とした現場のGDS	直線	MS→MCU	ZOOM-IN	短い	カット	C(原田)	G/L
104	テレビ	仰角	MCU	FIX	短い	カット	C(原田)	G/L
105	マークを中心とした現場のGDS	直線	MCU→MCU	ZOOM-IN	短い	カット	C(原田)	G/L
106	テレビ、音響映像切れる	仰角	MCU	FIX	標準	カット	C(原田)	G/L
107	マーク	直線	CU	FIX	短い	カット	C(原田)	G/L
108	ロス	直線	CU	手持ちカメラ	短い	カット	B(内村)	G/L
109	報道カメラマン	直線	CU	手持ちカメラ	短い	カット	B(内村)	G/L
110	パノラマを映る報道カメラマンの音響	仰角	CU	手持ちカメラ	短い	カット	B(内村)	G/L
111	報道カメラマン	直線	CU	手持ちカメラ	短い	カット	B(内村)	G/L
112	パノラマを映る報道カメラマンの手とロス	仰角	MCU→CU	手持ちカメラで、TU	標準	カット	B(内村)	G/L
113	報道カメラマン	直線	CU	手持ちカメラ	短い	カット	B(内村)	G/L
114	ロス	直線	CU	手持ちカメラ	標準	カット	B(内村)	G/L
115	報道カメラマン	直線	CU	手持ちカメラ	短い	カット	B(内村)	G/L
116	ロス	直線	CU	手持ちカメラ	短い	カット	B(内村)	G/L
117	横たわる少年	仰角	CU	手持ちカメラ	短い	カット	B(内村)	G/L
118	ロス	直線	CU	手持ちカメラ	短い	カット	B(内村)	G/L
119	報道カメラマン	直線	CU	手持ちカメラ	短い	カット	B(内村)	G/L
120	ロスと報道カメラマン	直線	CU	手持ちカメラで、左PAN	短い	カット	B(内村)	G/L
121	電話で話すマークを中心とした現場の音響			スチディオムで様々に変化するが、マークを中心に行儀を置く	長い	カット	C(原田)	G/L
122	テレビ(音響)ではない、ロスと現場の音響	直線	CU	FIX	長い	カット	C(原田)	G/L
123	マークを中心とした現場のGDS			スチディオムで様々に変化する	長い	カット	C(原田)	G/L
124	少女を中心としたGDS			スチディオムで様々に変化する	長い	カット	C(原田)	G/L
125	マーク	直線	MS	スチディオム	標準	カット	C(原田)	G/L
126	マークと報道カメラマン	直線	MS	スチディオム	短い	カット	C(原田)	G/L
127	キャロルと報道カメラマン	直線	MCU	手持ちカメラ	短い	カット	C(原田)	G/L
128	エレベーターへ乗り込むマークとキャロル	直線	MS	手持ちカメラ	短い	カット	C(原田)	G/L
129	エレベーターへ乗り込むマーク	直線	MCU	手持ちカメラ	短い	カット	C(原田)	G/L

系A 前頁からの続き。

系B1 ヘリコプターでの救命活動。報道カメラマンはそれを中継している。

系C2 医局が電話でヘリと繋がり、テレビ映像へ音が注目する。

系B2 ヘリでの救命活動が続いている。

系C3 医局では音がテレビ映像に注目している中、中継が途切れてしまう。

系B3 ヘリでは、報道カメラマンも救命活動を手助けしている。

系C4 マークやキャロルたちは医局からエレベーターを使い、病院の屋上へ向かう。

ドラマはすでに 24 分 40 秒ほど前に始まっている。私たちは、アメリカにあるシカゴ・カウンティ総合病院の医局と同時に雨で増水した水路付近の野外にいる。カウンティ総合病院のER (Emergency Room 緊急救命室) に勤務するロス (ジョージ・クルーニー) は、小児科部長バーンスタインの怒りを買って解雇されることになり、早速再就職の面接にかけ、某小児病院で働くことになるというところから物語は開始される。その夜、公園を通りかかったロスは、水路でおぼれかけていた少年を見つけ、救出に当たる。しかし少年は足を骨折して鉄柵に引っかかっており、体温の低下とともに危険な状態に陥っていた。また、その頃、カウンティ病院内では交通事故で傷を負っていた少女の様態が悪化し始めているが、今のところ病状は安定している。

分析の対象となるシーケンスはロスが少年を水路から救い出したところから始まる。水路付近で引き上げられた少年は呼吸停止状態であり、ロスは必死に蘇生を試みる。ロスは少年の喉下を直接ナイフで切開し、ペンによって気道確保する。そして医療設備の整った ER のあるカウンティ病院に向かうため、救急車ではなく、事件を知って駆けつけた報道ヘリコプターに少年を乗せて強引に運ぶ。報道ヘリコプター内での蘇生作業は、テレビによって全国放送されており、カウンティ病院のマーク (アンソニー・エドワーズ) は映像を見ながらロスと交信する。ヘリコプターが病院に到着し、少年は屋上から ER へと運ばれる。ちょうどそのとき、交通事故で負傷した少女の様態が急変し、隣り合う ER での緊急手術が少年と少女の同時並行で行われる。少女は絶命し、少年は一命を取り留めることになる。ロスが少年に話しかけるシーンで、私たちが切り出したシーケンスは終わる。

ショット

上記したように、このシーケンスにはふたつの時系列的断片がパラレルに展開されている。ここでは「病院外」(系 A、系 B)と「病院内」(系 C)のふたつの集合を比較しながら、主に映像文法の側面から考察していく。

表1を見ればわかるように、系Aと系Bに属するショット群には共通した特徴がある。それはひとつひとつのショットの持続(デュレーション)が比較的「短い」ということである。また、これらのショットのほとんどは手持ちカメラカスティカムで撮影されており、物語上の緊張感を増幅させている。**手持ちカメラショット／ハンディ・ショット handheld shot**は「揺れ」のイメージを喚起させ、激動、混乱、不安、動揺などの心理状態を効果的に表現することができる。**ステディカム steadycam**の場合も、手振れは減少するが、同様の効果をもたらす。ショットサイズはほとんどがミディアム・ショット以上の近景で構成され、登場人物たちの表情の変移がテンポよく形成されている。このように、カットが起こる間隔を短く、次々にショットが変わるように編集することを**ファスト・カッティング fast cutting**という。

しかしながら、シーケンス冒頭の系C1においては、このようなファスト・カッティングは行われておらず、ショットの持続はかなり「長い」。これを**スロー・カッティング slow cutting**というが、ステディカムで撮影されたショット1およびショット2は緩やかなカメラ移動によって展開されており、平静さ、安定感などを効果的に表現している。これは、病院外と病院内において、ショットや編集がまったく異なっていることを示している。

すべてのショットに共通しているのは**トランジション**の技法である。ショット30の**ブラックイン black in**(人物などがカメラに向かってきて、画面を覆い、黒色になること)を除くすべてのショットが「**カット cut**」によって移行している。カットによるトランジションが多いということは、オーディエンスにカメラや編集の技術的側面を感じさせなくし、物語内容や登場人物への感情移入を促す効果につながる。

連続性のシステム continuity system

ところで、系Aおよび系Bには「**連続性のシステム continuity system**」を見取ることができる。連続性のシステムとは時間と空間を連続的に見せる編集法であり、そこでは、空間を連続的に見せるために**イマジナリー・ライン imaginary line (180度の軸)**を超えないところに複数のカメラが配置され、同時に撮影が行われている。ここではその典型的なショットを挙げる。



ショット40

ショット43

ショット44

このショット断片は、ロスと救命士の口論のシーンから切り出された。ここでは固定カメラではないが、3つの異なる位置にそれぞれカメラが配置され、それぞれの位置から撮影されている。被写体はカメラレンズよりも奥に位置し、カメラ位置の180度軸から逸脱していない。向かい合うふたりロスと救命士を撮影するために、ロスを撮るカメラ、救命士を撮るカメラ、そして、両者の状況を撮るカメラによって説話が構成される。これを**三角配置法 three-camera technique**という。そして、このシーンでは、**ショット／リバースショット shot/reverse shot**という技法(会話シーンによく使われる技法で、ふたり以上の人物を撮る場合、それぞれのショットを交互に示す)が使われている。また、**アイ・ライン・マッチ eye-line-match**(視線の一致。ショットをつなぐとき、登場人物が見ている方向と見ている対象／空間を一致させる)や**マッチ・オン・アクション match-on-action**(被写体がフレームアウトする方向とフレームインする方向の一致。ふたつのショットをつなぐとき、アクションを一致させること)といった古典的編集技法が効果的に使用されている。

ショット shot

ショットとは単一のフレーミングから成る持続した映像であり、いくつかの保留が必要なものの、テレビ番組を構成する基本的単位として考えてよい。ショットは、1. カメラの操作、2. フレーミング、3. デュレーションという三つのファクターによって分類できる。

デュレーション

単一のショットを撮る時に(または次のカメラに切換えられるまでに)、カメラをどのくらいの時間まわし、その間、カメラはどのように移動するか。

手持ちカメラショット

／ハンディ・ショット handheld shot
撮影者の手や肩、体で持ち歩き可能なハンディカメラを支えながら、移動する。手振れ。

ステディカム steadycam

手振れの減少。カメラを撮影者の体に取り付けてなめらかな動きを提示。

スロー・カッティング slow cutting

カットが起こる間隔を長くし、各々のショットの持続が長いこと。

トランジション transition

ショットとショットをつなぎ合わせることは、前のショットから後のショットへ移り変わっていくことであり、「トランジション」と呼ばれる。

ブラックイン black in／ブラックアウト black out

人物などがカメラに向かってきて、画面を覆い、黒色になることをブラックイン、その反対をブラックアウトと言う。

カット cut

カットはもつとも典型的なトランジションの形態であり、前のショットと後のショットが何の技法も加えられることなく、パッと瞬時に切り替わるつなぎ方である。古典的ハリウッド映画に代表されるように一般的にもっとも使用される。連続性のシステムにおいては、カットを目立たせず、カメラや技術を観客に感じさせないことが重要である。そこで、カットを目立たなくさせる編集の工夫がいろいろと発明された。カットの前と後のショット間で視線やアクション、グラフィックを一致させるのだ。そのようなカットをマッチカット match cutと言う。

連続性のシステム continuity system

空間と時間の連続性に依拠する編集でシーンを構築する。そのためのガイドラインとして、ハリウッド映画は多くのコンベンションを慣習化されたが、それはテレビドラマにも応用されている。古典的編集 classical cutting がその基調となっている。

180度のシステム、アクション軸 180° system / axis of action

空間の連続性を示す。イマジナリー・ライン imaginary line を超えないところにカメラが配置される。

三角配置法 three-camera technique

三つの異なる位置のそれぞれにカメラを配置し、合計三台のカメラで被写体を撮影する方法。連続性のシステム、180度の規則に則って、三つのカメラを同時に動かす。

ふたつの運動、ふたつの空間

物語が進行するにつれて、病院内（系 C）のショットは緩やかなステディカムで撮影され続けているが、そのテイクは短くなる。なぜならば、この系 C の空間に系 B の空間が、テレビという小窓を介して進入してくるからである。ヘリコプター内における緊張した雰囲気形成していたファスト・カットニングがシーケンス全体へと拡張され、ここでは系 B と系 C によるクロス・カットニング cross cutting / 並列編集 parallel editing が展開される。つまり、ヘリコプターと医局というふたつの異なる場所で進行するアクションのショットが交互に編集され、同時性が強調されている。医局内のテレビは徐々に大写しにされ、それを見る人物の顔もクロース・アップされていく。空間的な差異を表現するのは、系 B の手振りイメージと系 C のステディカムによる緩やかなイメージの差異であるが、その非対称性は次第に繋げられるふたつのアクションの類似性に回収されていき、編集のリズムはカットスピードが速くなるアクセル・モンタージュ accelerated montage へと移行していく。



ショット100

ショット104

ショット103

ショット107

ここで重要なことは、テレビというメディアがメタ的に異なる空間と運動を繋ぐ扉として機能しており、空間の「内」と「外」を接続しているということである。そして、その接続方法は物語内容というよりはむしろ、ショットの撮り方や編集のあり方によって規定されている。ドラマ的テキストはこのようにして編みこまれているのであり、映像はその空間を構成主義的に形成している。

重合

ヘリコプターが病院の屋上に到着し（系 B4 / C5）、そこから ER（系 D）へと空間は移行する。ここにおいて、ショットは系 A および系 B に多用されていたテイクの短いものが、系 C のステディカムの長めのものと重合することになる。系 D の ER においては、カメラはストレッチャーを中心に回転し、ステディカムによる撮影は手持ちカメラのように揺れを強調した緊張感のある効果を目指す。そして、そのステディカムによる映像に様々な短いテイクがインサート（挿入）されて空間を形成する。マスターショットとしてのステディカムの映像は主にメディアム・ショットによって、そしてインサート映像はクロース・アップによって描写される。したがって、系 D のショットのテイクには長短のリズムが生成し、それまでのドラマ的テキスト（系 C の長いテイクと系 A・系 B の短いテイク）をひとつに集約する機能を持っている。それによって、物語の高潮が形成され、ドラマの集結を準備することになる。病院内（系 A、系 B）と病院内（系 C）の空間の対称性とショット構成、運動、編集技法という非対称性は系 D において重合されることにより、このような形に一元化されるのだ。

そして、系 D3 を見ればわかるように、手術が終わると、それが失敗であっても成功であっても、カメラは移動することを停止し、ほとんどのショットが固定カメラによって撮られている。これはそれまでの物語の運動が停止し、エピソードの終わりを形成するためのショットと編集の説話論的機能である。

結び

ここでは、テレビドラマのひとつのシーケンスを映像文法の側面から分析した。このような手法は仮現運動とよばれる人間の知覚システムを意識的に分解することにつながる。テレビメディアの映像は約 30 コマ／秒の静止画の連続を見せて、運動しているように思わせる技術によって支えられているが、ショットとテキストの分析はその「技術的無意識」に意識的に向き合うということである。テレビドラマ『ER』の分析で明確になったことは、ドラマ的テキストにおける時間と空間の論理的進展は、ショットや編集という技術的な映像の文法概念の序列化によって可能となり、そこからシーケンスの意味が形成されるということである。そこにおいては、編集という作業こそが物語を規定している（その逆ではない）。また、テレビドラマにおいては古典的な映像文法がそのテキスト的システムを形成しており、私たちの身体や感情の運動に適った形で映像の文体が決定されている。

テイク

被写体とカメラの距離における等級がショットだとしたら、カメラがまわっている時間を表す等級にはテイクが使われる。ただし、この等級はまた極めて主観的なものである。

系 B のヘリコプター内の報道カメラマンの視点ショット point-of-view shot（ショット 68、71、95）は、そのままテレビ映像（ショット 87、89、91、93、100、102、104、105）として客観的カメラ objective camera として機能することになる。

クロス・カットニング cross cutting / 並列編集 parallel editing

ふたつ以上の異なる場所で進行するアクションのショットを、交互に編集し、同時性を強調すること。つなげられるふたつ以上のアクションの類似性や対照性を際立たせることができる。

クロースアップ close-up

顔。身体の一部。CU。

アクセル・モンタージュ accelerated montage

ファスト・カットニングの場合で、カットするスピードがだいに速まっていくこと

編集 editing, montage

ショット shot、シーン scene、シーケンス sequence。

テレビは、ショットを組み合わせ、まとまりのある意味をつくる。そのまとまりのある意味が連続した時空間のなかで構築されたものをシーン、時空間を再構築したものをシーケンスという。編集とは、撮影されたショットを選別して、選出したショットをつなぎ合わせることであり、この作業によって、番組は観客が見る最終的な形になる。ドラマなどのイメージのシステムには大きく分けて「連続性のシステム continuity system」と「非連続性のシステム discontinuity system」がある。「連続性のシステム」とは、番組が進行するなかで、時間と空間が連続しているように見せる撮影・編集のシステムであり、「非連続性のシステム」は、逆に、時間と空間を意図的に混乱させたり、分断、切断させたりするシステムである。現在のドラマ番組は、「連続性のシステム」をとっている。

固定 fix

固定カメラ locked-off camera、固定ショット fix shot

3.2.2 『ER』における「扉」：病むテレビ

西兼志

『ER』vs『シカゴ・ホープ』

『ER』は他に類なきシリーズということになるのだが、その開始時点においては、競合すべき番組があった。CBSが『シカゴ・ホープ』という同じくシカゴの病院を舞台にしたシリーズを同日・同時間に開始した。とはいえ、ERの成功のため放送日時の変更を強いられ、日本でも1996年以来、第2シーズンの途中までがテレビ朝日系列で午後20時からの枠で放送された後、TBSの深夜枠に移動し第五シーズンまで放送された。主役は優秀な心臓外科医のジェフリー・ガイガーであり、彼が行う外科手術が中心となる。しかも、その手術は大がかりなものであり（シャム双生児の分離手術、猿の心臓の移植等々）、そのため必然的に1話では一人の患者、一つの病が取り上げられることになり、ガイガー自身の並はずれた外科医としての技能に焦点が当てられる。

《対立》

ドラマ『ER』とは

シカゴ大学付属の救命病棟を舞台にした物語である『ER 緊急救命室』は、リアルと評されるのが常でドラマであるが、その大きな要因は原案者、マイケル・クライトン自身の経験によるものといえるだろう。映画界においては、最も高給取りの脚本家のひとりであるが、1969年にハーバードの医学校を卒業というキャリアの持ち主であり、68年には『緊急の場合は』、70年には『五人のカルテ』を出版している。そして放送の20年も以前に既に『Emergency Ward (緊急救命病棟)』というタイトルで脚本を完成させていた。旧知の間柄であり、その脚本に関心を持ったスピルバーグと共にこのシナリオがやっとテレビ化されることになった（この過程で『ジュラシック・パーク』も誕生した）。そして、1994年の秋、アメリカのNBCで放映が開始され、2005年現在第12シーズンが放映されているところである（日本でもNHKで2005年までに10シーズンが放映されている）。この間、95年、96年に2年連続でエミー賞、97年 Viewers for quality show のよるQ賞などを受賞したが、その成功は何よりも12シーズンという長さが証明している。

《解説》

物語と主要登場人物

『ER』はあくまでも緊急医療の現場を中心にしたものであり、緊急病院の一階が中心となっている。そこにおける主要人物を中心としたスタッフ間のチームワークが物語の中心をなしている。また、医療現場では極めて有能な医師たちであるが、家庭生活は必ずしも幸福とは言えず、それぞれに問題を抱えている。ここで、主要人物を確認しながら、それぞれに抱える問題を見ていこう。

マーク・グリーン(アンソニー・エドワーズ)
緊急医療のチーフ・レジデント。離婚問題を抱えている。

ダグ・ロス (ジョージ・クルーニー)
小児科の特別研修医。女性問題を抱えている。

スーザン・ルイス(ジュリー・ストリングフィールド)
一般内科外科レジデント。自由奔放に生きる姉と確執があり、姉の子供の親権を巡って争うことになる。

キャサリン・ハサウェイ(ジュリアナ・マルグリース)
パイロット版で自殺を図る。以前ダグ・ロスとつきあっており、彼と婚約するものの結婚式場でキャンセルすることになる。

『ER』における登場人物の特徴

このようにして、それぞれに問題を抱えているということは、超人的な働きを見せる医師たちも人間だということを示しているが、説話論上はそれが各シーズン、あるいはいくつかのシーズンにまたがる縦糸を構成している。

ジンメル「橋と扉」

「橋の場合には、分離と結合という二つの契機が、どちらかといえば自然が分離し、人間が結合するという形で出会っている。それにたいして扉では、分離と結合が同じように、人間の作業のなかに人間の作業として侵入してくる。そこに、橋と比べて、より豊かでより生命力に満ちた扉の意義がある。」

(「橋と扉」 G. ジンメル)

《参考》

『ER』における「扉」

『ER』は異例の長期シリーズということもあり、その登場人物の出入りが激しい。その中でシリーズ全体の統一感を与えているのがテーマであり、様式である。本論では、そのテーマ、様式にまたがる中心にあるものとして「扉」に注目する。



シリーズの登場人物(セルビデオのパッケージより)

行き交う場としてのER

先に指摘したシリーズを通しての登場人物の出入りだけではなく、ER は人の出入りが激しい場である。実際画面の奥だけでなく、その前方、主要人物とカメラの間を横切る人々の姿が数多くいる。このように、その時点で話に関わらない人物が画面の奥で別の作業にいそしんでいたり、あるいは名前を与えられていない人物がカメラの目の間を横切ることで、救命病院の多忙さ、そこで繰り広げられている事件の多様さが表されており、それが物語全体に活気、リアリティを与えている。行き交う場としてのERの様子を第1シーズンから見てみることにしよう。

開かれる扉

開かれ=受動・受難

このようにして、第1シーズン第1話の冒頭から、このシリーズが医師の災難を中心に展開されることが宣言されている。つまり、突然開かれる扉は医師たちが受け身の存在、問題に見舞われる側でもあることを表している。さらに、このように ER 内の物置で仮眠を取るという行為自体が、職場という公領域と休息の場としての私領域との区別が極めて曖昧になっていることを表している。それにより、ERのスタッフチームの間に疑似家族、あるいは疑似兄弟関係が構築されることになる。



スーザンの災難

《考察》

《対立》

《考察》

《例》

第1話: マークの災難

ベッドで仰向けの姿勢で仮眠を取っているマーク・グリーンをその足から見せる。この第1シーン自身、これから続く「マークの災難」(離婚、失恋、暴行事件、そして第8シーズンでは脳腫瘍で亡くなることになる)を暗示するものであるが、彼のまず第一の災難は仮眠を破られることである。そして、それは仮眠している部屋の扉が開かれることによって行われる。



マークの災難

《例》

第2話: スーザンの災難

第2話では、同じく ER で仮眠をとるスーザン、第3話目はパイロット版で自殺を図った後自宅で静養しているキャロルを母親が呼びにやってくる。そして、物語の途中では、仮眠をとっているベントンが患者に起こされる。また、第四話の冒頭では、仮眠中のカーターがベントンに起こされる(カーターは第3シーズンにおいて医学生からインターンになるが、その冒頭では第一シーズン第1話のマークの姿を反復する)。

《対立》

閉ざされた扉

《考察》

開かれつつ閉じる扉

いったん閉じられると、壁以上に強い遮断感を与える扉であるが、それを開けるという行為は、こうして確定された境界を再び廃棄する自由、力を確保していることを表現する。特に、ERに備えられている扉は、その構造的性（内側、外側両方に向かって開きうる）によって、開かれると同時に開く対象であるという二方向性をより強調している。



閉め出された肉親

《例》

閉ざすものとしての扉が最も強く感じられるのは、患者の家族に対してである。処置台に横たわる近親者を前にして（扉には窓が着いているため、その姿は彼らの視界のなかにあり、同時に我々はその表情を見ることができる）。

《例》



ためらうカーター



ためらうスーザン

《対立》

開く扉

《考察》

扉を開く=能動性

こうして彼らは、扉というもの持つ閉鎖性を我々に印象づけるが、それはまた扉を開くものの能動性、力を表す。医師にとっては扉を開くことというのは、患者と対面することであり、医者としての技能を發揮するということである。看護師が医師を起すのもその職務を遂行していることに他ならないだろう。

《例》

『ER』の初回が、初日でもあるカーターは（そして視聴者も）ベントんに ER 内と幾人かの人物を紹介してもらっている。その時、幸運・好都合なことにも、扉は開け放たれている。そして、彼らの歩みを滞らせる初めての扉を開くと、そこには患者がおり、カーターは初めての処置を行うことになる。それに続いて、始めて一人で患者の処置に臨む彼にとって、扉の遮断感はこのほか感じられることだろう。扉は彼にとって、ベントンのように軽々と開くことの出来るものではなく、処置室に滑り込むこむためにやっと半開きに出来るだけのものである。

扉に対して、カーターのこの態度と類似性を見せるのは、自殺未遂による休養から復帰するキャロルである。自殺を試みた後、自らの職場に運び込まれた彼女にとって、扉は躊躇わせるものである。

《例》

この医師の能動性を、扉を開けることによって、最も体現するのは外科医のベントンと言えらう。主要人物の中で唯一の外科医、それも極めて有能で野心もある外科医である彼はまたアフリカ系アメリカ人であることもあり、教え子に対してと同様に自らにも厳しい。その彼は、度々一階の緊急処置室にも呼び出されるが、外科医としての技能を存分に發揮できるのが二階の手術室（Operating Room）である。そこは、確かに緊急手術も行われはするが、まずその静かさによって一階との差異を印象づける。

《結論》



執刀に臨むベントン

『ER』 = 扉

このように、開かれ開く対象としての扉は、自ら様々な問題を抱えながらも、患者に対処していく医師という一つのテーマをそれ一つで表現している。さらに、『ER』の扉使いで興味深いのは、このテーマ上の意味づけだけでなく、それを様式化することである。そして、その様式が模倣の対象となる（成功しているとは言えないが）。なかでも、『ER』が特に様式化し、逆にそれによってこのドラマシリーズ自体が様式されるのは、入り口の扉である。しかし、この様式化は最初から見られるわけではない。

《例》



次々と扉を開くマーク

開くものとしての扉について、最も印象深いのは第19話のマークである。困難なものだったとはいえ、自らの判断ミスにより出産に臨んだ妻を死なせてしまったことを、待合室の夫に報告に行く。その時、彼はいくつもの扉を躊躇うことなく次々と開いて行かなければならない。扉は彼の決然とした意志を挫かんとするために閉じられて、そこにあるかのようである。

扉の様式化

冒頭の場面で、受付に備えられているテレビでは、ビルの崩壊のニュースが流され、急患が搬送されることが予告されている。また、電話を通じて被害状況と被害者の状態がさらに詳しく伝えられ、その緊張感を高めるべく背景音楽も患者の搬送を用意している。そして、患者が ER に到着すると、二人の看護師が扉を外側に向けて開き、迎え入れる。担架に仰向けになり搬送される患者の頭頂部の角度から、様態を確認する医師達の姿が捉えられ、その遠近感によって緊張感が表されている。処置室まで通じるいくつかの扉はすでに開け放たれたままである。処置が始まってからも、任務を行う医師、看護師達が行き来する扉もまた明け放たれたままである。このように不自然ほど開かれたままの扉は、登場人物達の効率的な仕事を妨げないだけでなく、縦横無尽、かつ連続的に移動するカメラの仕事に影響づけてもいる。



《発展》

連続=非連続

このようにパイロット版の『ER』において高い緊張感をもった急患が搬入される場面では、空間的・時間的連続性が目指されている。しかし、第一シーズンも回を重ねるごとに変化を見せ、様式化を強めていく。まず、入り口の扉は内から外へと開かれるのではなく、外から、ストレッチャーを使って開かれる。その開かれる扉の音声が合図になり、緊張感を高める音楽が前景化する。さらに、ストレッチャーから処置室に移される音もまた、背景音楽と同期する。これらの音がアクセントを刻み、非連続性が連続性にリズムを与える。



insérage

「テレビ自身がパズルである。テレビにおけるイメージの秩序はモンタージュやカットではなく、新しい何か、insérage とでも呼ぶべきものに属している。テレビは常にいつでも、繋ぎを気にかけることなく、映像の流れを切る可能性、他のものを挿入する可能性を持っている。」

「全ての古いカップルのように、映画とテレビは互いに相似ることになった」 Serge DANEY 『Ciné journal I』 Cahiers du cinéma, 1998, pp.104-112.

《定義》

『ER』=ER

以上のようにして、「扉」の役割に注目してきた。まず物語世界において、ER は様々な人が行き交う場として各回様々な患者が登場するが、必ずしもその行方は最後までは提示されず、大部分は放り出されたままである。この物語世界の非連続性は極めてテレビ的と言えるが、中でも突然の患者の搬入はその非連続性を強める。物語世界だけでなく、物語言説上の非連続性、あるシークエンスと次のシークエンスの非連続性によって特徴づけられる。このようなテレビ的な構築、一貫性のある全体へと向かうのではなく異種結合的構築、非連続性による構築を「insérage」と呼ぶことが出来るだろう。さらにいえば、この異種結合によって特徴づけられるテレビが ER という場を必要としているのである。必ずしも幸福な家庭生活を送っているとはいえない彼らにとって、ER が疑似的な家庭と化している（たとえ、それが過酷な労働によって課せられたものとしても）。ソープ・オペラの側面の必然であるにしても、ER での恋愛関係（とその失敗）がシリーズ全体の縦糸になっている。ER は公/私、内/外の境界の侵犯によって作られる中間領域である。そして、その侵犯こそが、病であり、事故ではないか？ ER 自体が一つの身体、受け身であると同時に能動的に機能するという両義性を持った身体なのである。この意味で、登場人物の出入りにも関わらずシリーズとして存立している『ER』の主役は、文字通り ER という場なのである。

《まとめ》

3.3 スポーツ・イベント

「スポーツ・イベント」は、テレビにおいてもっとも中心的な番組ジャンルのひとつである。ここでは、テレビのコミュニケーション構造と、テレビの文化史=社会史とが、不可避的に交錯する。テレビ・コミュニケーションのパフォーマティヴなイベント性にフォーカスすることによって、テレビとプロレスの「構造的相同性」が浮かび上がる。

3.3.1 テレビ=プロレス論：闘うテレビ

西兼志

テレビ・メディアの透明性

テレビはその語源が示す通り遠くの出来事を見せること、それもその出来事が起きるのと同時に見せることを使命としていた。テレビの創成期の理論家達が注目するのも、このメディアの持つ透明性である。既に、戦前においてルドルフ・アルンハイムはこの視覚メディアの情報を伝達する力を賞賛しながらも、その視覚の優位性に注意を促している。

《参考》

中継番組の歴史

日本における初期のテレビは、技術的・経済的制約もあり、既存のイベントを中継することによって、その放送が埋められることになった。それは、例えば、舞台劇や寄席などの劇場中継であったり、ボクシング、野球といったスポーツ中継であった。実際、1953年8月の日本テレビの放送開始にあたって、挨拶の後に放映されたのは舞台中継であったし、ボクシング（白井義男の世界戦）、巨人―阪神戦のプロ野球の中継を行った。また、同年2月に本放送を始めていたNHKも、相撲、高校野球、プロ野球といったものを中継していた。

ボクシング中継

ボクシングに関して言えば、1952年5月に白井義男がフライ級で日本人初の世界チャンピオンになっており、プロレス以前に多くの人々を街頭テレビに引きつけていた。そして、この戴冠以来、初のテレビ放送となったのが53年10月に行われた三度目の防衛戦であった。しかし、戴冠以来17ヶ月で三度目の試合であることから分かる通り、ボクシングは狭義の性質上、定期的に放送することが出来なかった。また、相撲も毎週放送というわけにはいかなかった。こうして、プロレスはテレビの論理によって要請されるものであるが、このテレビ・プロレスは以下のような経緯で定着していく。

《対立》

プロレス中継

中でも最も人気が高かったのは、言うまでもなく、力道山によるプロレスである。本論では、このプロレス中継を主題にするが、それは、プロレスが最も好評を博した番組であったという歴史的・経験的理由だけではなく、それがテレビというメディアの本性と強い親和性を持っていることによる。

《特殊》

《展開》

テレビとプロレスの誕生

テレビの中継番組としてプロレスが興味深いのは、それがテレビとほぼ誕生を一にしていることである。この意味で、プロレス中継は、テレビ以前に行われていたものを放送するものではなかったものであり、その他の中継ものと一戦を画すことになる。

《根拠》

歴史的経過(I)

1950年9月に相撲界を引退していた力道山は、1952年2月に渡米し、53年6月に帰国し、7月には日本プロレス協会を発足させる。このプロレスラー、力道山の誕生と絡み合う形でテレビの放送もまた始まったのである。そして、力道山は11月に再渡米し、ルー・テーズからベルトの奪取を試みるものの、失敗に終わった。しかし、この渡米中にシャープ兄弟との選手権を日本で行う契約にこぎつけるという収穫を得た。こうして、54年2月19日から三連戦で行い、その初日（と三日目）はNHKと日テレによって二元中継されることになり、テレビ・プロレスが日の目を見ることになる。

《展開》

歴史的経過(II)

力道山によるプロレスの成功に伴い、各地にプロレス団体が旗揚げされた。木村政彦は54年5月に「国際プロレス団」を熊本で設立し、また力道山より前に大阪でプロレス興業を行っていた山口利夫は、54年3月に「全日本プロレス協会」を設立した（木村、山口共に柔道出身者である）。こうして設立された地方のプロレス団体の長との試合は黎明期の力道山プロレスの重要なテーマであった。木村政彦とは54年12月に、続いて山口利夫とは55年1月に一戦が行われ、いずれも力道山の勝利に終わった。この勝利は、柔道に対する相撲、あるいはプロレスの勝利といえるだろうが、それは同時にテレビというメディアの勝利でもあった。つまり、プロレスといえは力道山という等式の成立でもあった。

《結果》

歴史的経過(III)

こうして、プロレスは57年以来「ファイトメン・アワー」として日曜午後5時から6時の枠で放送され、58年には「三菱ダイヤモンド・アワー」として金曜八時に定着した。以後、72年に「太陽に吠える」にとってかわられるまで放送が続く（同年10月以降は、ジャイアント馬場率いる全日本プロレスの中継が土曜日の同時時間帯で放送される）。



力道山対ブラッシーの一戦

スキャンダル

以上がテレビの成功、同時にプロレスの成功の歩みであるが、それは常に批判を伴う成功であった。例えば、子供によるプロレスごっこによる死亡事件・傷害事件が続発し、また試合内容自体もジュス・オルテガとの反則試合などのように激しいものとなっていった。そのため、55年8月、NHKはプロレス放送から撤退した。そして、このようなスキャンダルの最たるものは、時代は少し降るものの、62年のフレッド・ブラッシーとの一戦によるショック死事件(10人以上の死者が出た)である。また、力道山自身も度々の暴力事件を起こすなど様々な「スキャンダル」がつきまとった。そして、63年12月15日には暴漢にナイフで刺された結果、急死を遂げることになる。

《背景》

一億総白痴化論

このような中、1957年に大宅壮一による「一億総白痴化論」が出る。そのなかでは、プロレスもまた、批判のやり玉にあがる：「新しいマス・コミとして登場したばかりのテレビは、目でみるという特性からも、当然まず“興味”で人をつつことを考えた。興味に訴えることがかならずしも悪いとはいえないが、はげしいダイヤル争奪、視聴率競争は、そのまま、放っておけば、興味の質を考える暇がなく、もっぱら度の強さをきそうことになる。興味の度の強さ - - 刺激の強さをつき進めていくとゲーム、勝負のスリルとなり、プロレスが八百長であることをだれもが知っていながら、テレビの前が黒山になるといったことになる」等式の成立でもあった。

《まとめ》

力道山の死とテレビの普及

こうして、光と闇を併せ持った力道山の活躍は、実のところ、テレビの誕生、そしてプロレスの誕生以来の10年のことである。そして、またこの力道山の死がテレビが街頭から家庭へと入っていく過程のとば口に起きていることにも注目しておこう。受像器の普及が61年に1000万台の大台に乗り、それ以後10年で2000万台にまで伸びるという風に急速にテレビは家庭化していく。そのなかで、あたかも、リングの内外でスキャンダルに満ちた力道山が足かせであるかのように、彼は突然姿を消すのである。



街頭テレビの様子

プロレスの神話作用

テレビの効果をもたらすもの一つとして「過剰さ」を挙げることができるだろう。テレビプロレスの誕生と同じ1954年に書かれた「レスルする世界」において、R. パルトは、身振りの過剰さこそがプロレスの特質であり、レスラーはその過剰さによって苦悩、敗北、正義という概念を体現する記号となると言う。戦後日本という特定の場においては、対アメリカ、対世界との戦い、そして勝利という物語によってその神話世界は支えられていた。

《展開》

メディア・イベント論

この物語はプロレス中継を優れて「メディア・イベント」とするものである。ダニエル・ダーヤンとエリユ・カットスはメディアイベントの脚本の要素としての3つのC、「競争(competition)」「制覇(conquest)」「戴冠(coronation)」を挙げる。外国人と戦い、勝利を収めるという力道山プロレスはこれらのイベント素を兼ね備えていたのである。

《批判》

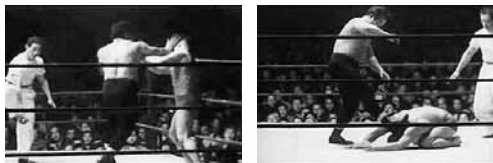
透明と障害

ダーヤンとカットスはウンベルト・エーコの「偶然と筋」に言及しながら、メディア・イベントがディレクターによって筋立てに組織されていることに力点を置く。しかし、忘れてはならないのが、それが偶然に開かれていることである。この偶然と筋立ての差異は、端的に言えば、グレース・ケリーのロイヤル・ウェディングとダイアナのそれとの違いだということである。エーコは先の論文でグレース・ケリーとレニエ三世の結婚式の中継において、偶然撮られたという1シーンがその後の中継を方向付けたことを指摘している。それに対して、同じ著者は「失われた透明性」においても一つのロイヤル・ウェディングに言及し、そこでイベント自体がいかに偶然を廃棄すべく計画されていたかを指摘している。つまり、筋立てを強調する『メディア・イベント』の著者らが引くべきなのは後者の論文だったということである。

《発展》

パレオ／ネオ

ここで、イタリアの記号論者の区分に従い、メディアでの放送を前提とし、偶然を廃棄すべく構築されたイベントを「ネオ・イベント」、それに対して、いまだ偶然性に開かれたそれを「パレオ・イベント」と呼ぶことにしよう。



力道山対木村政彦

街頭テレビ装置

力道山のプロレスは、街頭テレビに集まる群衆とイメージと共に思い出されるだろう。この街頭テレビという装置、民放と公共放送が併存し、相争う形で発展していくという日本のテレビ事情の特殊条件をまず明らかにする。つまり、NHKは受信料に依存しているため、受信器自体の普及を必要とするのに対して、広告収入に依存する民間放送は、見る人が多くいればよいという論理に従う。

《考察》

《考察》

《発展》



戴冠せる力道山



街頭テレビに群がる人々

偶然と筋立て

このような物語はまた、放送の周期性を支えるものであった。先に見たように、ボクシングは競技の性質上定期放送には向かないが、逆に定期放送というテレビの要請に答える上で必要なものであった。こうしてプロレス中継は、そのみで優れてメディア・イベントとそれはそのイベントがメディア化されることのみを目指した「疑似」のものであると言い切れるものではない。つまり、世界に、偶然性に開かれ、それが現実であるということが担保として確保されているのである。

《批判》

八百長論の両義性

プロレスは偶然性への開かれと排除との狭間に存在している。そして、この両義性は、先の大宅の論文にでも触れられていた「八百長」論議によく表れている。本質的に言って、八百長とは賭の対象となる競技において勝敗が操作されることである。つまり、八百長を指摘することは、その競技の参加者が勝利を目指すものであることが前提にされている。逆に言えば、誰も演劇に対して、八百長とは言わないだろう。

《例》

力道山自身による 両義性への自覚

興味深いことに力道山自身この両義性を明瞭に意識し、それを指摘している。力道山と木村政彦との一戦はいわゆる「セメント」と呼ばれるものであり、どちらが強いのかという真実をもとめる真剣勝負と観客に対する効果を求めるという見せ物としての間での曖昧な位置にあるものである。木村との試合後、力道山は「百田光浩」名義で次のように言っている：「プロレスはショーとして荒技をみせてファンを喜ばせながら実力で勝負をきめるものだ。ショーと真剣は紙一重というが、それがプロレスの信念だ。」この意味で、木村との一戦は、プロレスらしくないという意味でスクランダラスなものであるが、実はプロレスが見せ物でありながら、強さという真実(の幻想)を担保として必要としているということを明らかにしているのだ。

パレオ／ネオの共犯関係

パレオ／ネオという一見すると明確な区分であるが、重要なのは、両者の区別、あるいは時代確定ではなく、それが分かちがたく絡み合っていること、相互依存の共犯関係にあることである。それは、事実確認的発話が行為遂行的発話の一つのモードでありながら、なおかつ後者を担保しているのと同様である。これは、見られることによってしか存在しない、言い換えれば行為遂行的でしかあり得ないテレビの必然でもある。そして、それはそのまま、プロレスの必然であるといえる。つまり、見られずとも成立しうる他の競技とは異なり、プロレスは他者の視線なしには成立し得ない。ここでも、プロレスとテレビの親和性が明らかになるだろう。



猪木の異種格闘技戦
(1977.10.25)



21世紀のプロレス対格闘技
(2003.12.3)

《展開》

《展開》

80年代のプロレス

大塚英志はその80年代論の中で前田日明、佐山サトルらのプロレスから格闘技への接近、離脱を「虚実の境界の仕切り直し」として、極めて80年代的な現象として捉えている。このプロレスのリングへ格闘家を登場させるというアントニオ猪木以来(さらには力道山以来)の異種格闘技路線の延長線上にあるが、それに対して、90年代に起きるのは逆の動き、つまり格闘技のリングにプロレスラーが上がることである。確かに、ここでもまた虚実の仕切り直しが行われているのであるが、重要なのはこの反転である。つまり、異種格闘技路線はプロレスの真理性を保証するものであったのに対して、90年代以降のレスラーを格闘技のリングに上げることは格闘技の持つ真理を演出するためのもの、プロレス、プロレスラーの知名度を利用したのであった(そして、今やその演出の役割も終えたと言える)。

格闘技—プロレス

テレビ=プロレスの誕生期を中心に両者の関係、親和性を見てきたのであるが、近年プロレスは大きく低迷している。そして、それに変わる形で、K1やPRIDEなどの格闘技イベントが隆盛を誇っている。プロレスがゴールデンタイムを落ちて久しいが、80年代はタイガー・マスクの活躍などによりプロレス人気が発火した。

《考察》

《まとめ》

《まとめ》

テレビ=プロレス

異種格闘技と格闘技イベントの間には、上演の真実から真実の上演への反転が連続的ながら、明確に行われている。そして、その真実と上演の曖昧さ、両義性こそが、プロレスとテレビの親和性が明らかにするものである。世界に開かれた透明な窓ならざるテレビの持つ曖昧さであり、プロレスはそれを内在的に抱えている。つまり、テレビの真実がプロレスという場で上演されているのである。この真実の上演を捉えることは、上演の真実を捉えることである。

終章 総括と展望

「テレビ分析の知恵の樹」システムの理論的および技術的射程はひろく、その応用可能性は、従来型の理論百科事典にとどまらない。

電子メディア・フォーマット上で、マルチメディア素材と理論との出会いを組織し、視聴覚データに概念タグを付すことによって、「書物」ベースではなく、「電子メディア」を知の基本的環境として活用することがめざされている。その意味で、「知恵の樹」システムは、ディドロ・ダランベールの「百科全書」の時代（「書物の知」による「啓蒙」の時代）の次を意識した、新しい「ハイパーメディア百科事典」の追求である。「百科事典」が、書物の知を総合する「メタ書物」であるとすれば、「知恵の樹」は、メディアの知を総合する「メタ・メディア」としての「ハイパー百科事典」をめざしている。

「テレビ分析の知恵の樹」の特徴の第一は、

創造的な共同研究作業（＝集団的知性）を可能にする拡張可能性にある。「知恵の樹」への参加者は、自由にlexiaを自ら付け加え、リンク定義を与えることによって、知の樹木をカスタマイズすることができる。「知」のツリー構造の変容と再配置に自ら影響を与えることができる。

「個別番組」研究を、理論概念ネットワークとの絶えざるリンクによって支援することを可能にする。具体的な研究対象から出発して、概念を習得し、一般理論にもとづくテレビ理解のマッピングを得ることが可能になる。これが「知恵の樹」の教育ツールとしての特徴である。

「テレビ分析の知恵の樹」システムに、大規模な番組データベースを与え、個別分析研究を大量に蓄積し、大規模な概念ネットワークを構築することが可能になれば、将来的には、一定程度の精度をもった「テレビ番組の内容分析」の自動生成を射程に入れることが考えられる。

註

第1章

(※1) テレビ記号論についての詳細は以下を参照。

石田英敬「テレビと日常生活：テレビの記号論再考」『放送メディア研究』1、特集「メディア変容の時代と放送」、日本放送協会放送文化研究所、pp.231-266、2003

石田英敬「テレビの記号論とは何か」『思想』No.956、特集「テレビジョン再考」、岩波書店 pp.49-64、2003

(※2) 言語態理論についての詳細は以下を参照。

石田英敬 小森陽一編『シリーズ言語態1 言語態の問い』東京大学出版会

(※3) 情報記号論についての詳細は石田英敬研究室HPの以下のページを参照。

<http://www.nulptyx.com/semiotics.html>

(※4) ルルスおよび完全言語の歴史についての詳細は以下を参照。

U.エーコ『完全言語の探求』村上忠男 広石正和訳、平凡社、1995

(Eco, Umberto. 1993 *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea* Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari)

(※5) ドレイファス『コンピュータには何ができないか 哲学的 인공지능批判』黒崎政男 村若修訳、産業図書、1992

(Dreyfus, Hubert L. *What computers can't do: The limits of Artificial Intelligence* Harper and Row)

(※6) この点、詳細は以下を参照。

石田英敬『現代思想の地平』、2章「言語の世紀」の問い ソシユールをめぐる、放送大学教育振興会、2005

(※7) プロセス志向と完成形志向（プロダクト志向）の違いや、プロセス志向のソフトウェア・デザインと情報創出行為の関係については以下を参照。

中小路久美代『インタラクシオンデザイン』、情報処理学会ヒューマンインタフェース研究会、IPSJ-SIG-HI、Vol. 2004、No.115、pp.1-3、2004

引用文献

2.1章

AUROUX, Sylvain : *La révolution technologique de la grammatisation*, Mordaga, 1995 (オールー、シルヴェン:『文字化のテクノロジー革命』、未邦訳)

BAKHTINE, Mikail, *Le Marxisme et la philosophie du langage*; traduit du russe et présenté par Marina Yaguello, Minuit 1977 (バフチン、ミハイル:『言語と文化の記号論:マルクス主義と言語の哲学』北岡誠司訳 新時代社 ミハイル・バフチン著作集 4、1980)

BENVENISTE, Emile : *Problèmes de linguistique générale tome I*, Gallimard 1966 (バンヴェニスト、エミール 『一般言語学の諸問題』 岸本通夫 監訳 みすず書房1983)

----- : *Problèmes de linguistique générale tome II*, Gallimard 1974 (バンヴェニスト、エミール 『一般言語学の諸問題 第2巻』 未邦訳)

BERGSON, Henri : *Matière et mémoire*, PUF, première éd. 1896(ベルクソン、アンリ:『物質と記憶』、田島節夫訳、白水社、1993)

DEBRAY, Régis : *Vie et mort de l'image*, Gallimard, 1992 (ドブレ、レジス:『イメージの生と死』、西垣通監修、嶋崎正樹訳、NTT出版 2002)

DELEUZE, Gilles : *Cinéma 1 : l' image-mouvement*, Minuit, 1983 (ドゥルーズ、ジル:『シネマ1:運動-イメージ』 未邦訳)

----- : *Cinéma 2 : l' image-temps*, Minuit, 1985 (ドゥルーズ、ジル:『シネマ2:時間-イメージ』 未邦訳)

DERRIDA, Jacques : *De la grammatologie*, Minuit, 1967 (デリダ、ジャック:『グラマトロジーについて』、足立和浩訳、現代思潮社1972)

HUSSERL , Edmund : *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, 1928 (フッサール、エドムント:『内的時間意識の現象学』、立松弘孝訳、みすず書房、1967)

----- : *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung : zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*, Husserliana, Bd. 23 The Hague, 1980 (フッサール、エドムント 『空想、像意識、想起』、未邦訳)

JAKOBSON, Roman : *Essais de linguistique générale*, Minuit 1963 (ヤコブソン、ロマン:『一般言語学』 川本茂雄監修、田村すゞ子[ほか]共訳 みすず書房、1973)

LACAN, Jacques : *Ecrits*, éd. du Seuil 1966 (ラカン、ジャック『エクリ』全3巻、佐々木孝次、宮本忠雄他訳、弘文堂1972/1981)

LEROI-GOURHAN, André: *Le geste et la parole, 1 Technique et langage*, Albin Michel, 1964 (ルロウ＝グラン、アンドレ:『身ぶりと言葉』、荒木亨訳、新潮社、1973)

MAINGUENEAU, Dominique, *L'analyse du discours : introduction aux lectures de l'archive*, Hachette, 1991 (マングノー、

- ドミニク：『ディスクール分析』、未邦訳)
- McLUHAN, Marshall: *Understanding Media*, Routledge and Kegan Paul, 1964 (マクルーハン、マーシャル、『メディア論』栗原裕、河本仲聖訳、みすず書房、1987)
- METZ, Christian: *Le signifiant imaginaire*, Christian Bourgois, 2002(メッツ、クリスチャン：『映画と精神分析：想像的シニフィアン』鹿島茂訳、白水社、1981)
- : *Essais sur la signification au cinema*, tome 1, Klincksieck, 1971 (メッツ、クリスチャン：『映画記号学の諸問題』、浅沼圭司監訳、水声社、1987)
- : *Essais sur la signification au cinema*, tome 2, Klincksieck, 1972 (メッツ、クリスチャン：『映画における意味作用に関する試論－映画記号学の基本問題』、浅沼圭司監訳、水声社、2005)
- OUART, Jean-Pierre: "Cinema and Suture," *Screen* 18(4) (1977-78, Winter) : 35-47 (ウダール、ジャン・ピエール：「縫合」、岩本憲児編『新・映画理論集成』フィルム・アート社、所収、)
- STIEGLER, Bernard: *La technique et le temps 3 : le temps du cinéma*, Galilée, 2001 (スティグレール、ベルナル：『技術と時間3 映画の時間』、未邦訳)
- VYGOTSKY, Lev: *Thought and language*, MIT Press 1986 (ヴィゴツキー、レフ：『言語と思考』、明治図書、柴田義松訳、1962)
- WILLIAMS, Raymond, *Television: technology and cultural form*, Routledge, 1975 (ウィリアムズ、レイモンド『テレビジョン、テクノロジーと文化形態』、未邦訳)



石田英敬 (いしだ ひでたか)

1953年生まれ パリ第10大学大学院博士課程修了 (人文科学博士)

[専攻領域] 記号論、言語態分析、情報記号論

[著書・論文]

『現代思想の地平』(放送大学教育振興会、2005)

『記号の知/メディアの知』(東京大学出版会、2003)

『社会の言語態』(共編著、東京大学出版会、2002)

『言語態の問い』(共編著、東京大学出版会、2001) など、

[所属] 東京大学大学院情報学環 (総合文化研究科 兼任)

研究室ホームページ：<http://www.nulptyx.com>



西 兼志 (にし けんじ)

[所属] 東京大学情報学環研究拠点形成特任研究員



高畑一路 (たかはた かずみち)

[所属] 東京大学情報学環研究拠点形成特任研究員



阿部卓也 (あべ たくや)

〔所属〕 東京大学大学院学際情報学府博士課程 2 年
東京大学情報学環研究拠点形成リサーチアシスタント



中路武士 (なかじ たけし)

〔所属〕 東京大学大学院学際情報学府修士課程 2 年