

カメラとテレビ表現

— フィルムカメラとテレビの送り手に関するメディア論的研究 —

Camera and Television Expression: Media Studies on Film Camera and Broadcaster

林田真心子 Mamiko Hayashida

序章

本研究は、テレビ創成期に報道の取材現場で活躍したフィルムカメラに着目し、その技術革新と生産現場における様相を追うことで、放送文化や番組の制作手法、送り手の意識的変容などテレビの特性をミクロな次元から明らかにする社会文化的研究である¹。

テレビの生産現場の特性を明らかにする研究はこれまでのマス・コミュニケーション研究の枠組みでは「送り手研究」に分類できる。しかし「受け手研究」が体系的に行われてきたのに対し、「送り手研究」はこれまで手薄であった。1990年代以降盛んになってきたカルチュラル・スタディーズにおいても、オーディエンス研究やテクスト分析が充実しているのに対し、送り手側についての実証的研究はほとんど見当たらない。

G・タックマンは“Qualitative methods in the study of news”の中で、ニュースや報道における重要な問題は、その生産プロセスに関わっていること。それらを徹底的な質的調査に

よってミクロな次元から明らかにする必要性を指摘している（Tuchman, 1991: 79）。生産現場の特性を取り扱うには、より精密にそのプロセスを追う社会文化的な研究が必要となってくるというのだ。これまでの日本の送り手研究としては、高木教典や桂敬一に代表されるメディア産業論研究がある。また水越伸は、テレビの生産現場や表現に関わる研究の重要性を指摘し、実践的に研究を展開している²。しかしいずれもテレビの生産プロセスをつまびらかに明らかにしていくような実証的研究としては十分でない。

一方、送り手研究への社会的要請もある。近年、やらせや資金不正流用などの不祥事から送り手が加害者となる事件まで、受け手の信頼を損ねる出来事が断続的に発生し社会問題となっている。その本質的課題を探るために、それらが発生する生産現場の構造やシステムの特性を明らかにしていく必要がある。しかし社会的関心が高まっているのに対し、テレビの内側、

東京大学大学院学際情報学府博士課程

キーワード：メディア論、人類学的研究、メディア表現、テレビ、テクノロジー、テレビカメラ、テレビの送り手

送り手の特性は外からは非常に見えにくい。テレビの内側、生産現場の特性を明らかにする緻密な研究は、急務となっている。

テレビの送り手研究が立ち後れた理由について、水越は資料が稀少であること、送り手が外部者に抱く警戒心が調査の妨げとなっていることなどを指摘している³。送り手研究を充実させていくためにはそれら調査の不可能性を乗り越えることも課題となる。そのために本稿では、新たな手法として、テレビにおける一定のメディア技術に着目し、その技術革新の過程や、生産現場での動態を追うことで、送り手の意識的次元や生産プロセスの特性を浮かび上がらせる人類学的手法を試みたい。それは水越の言う、モノやシステムとしてのメディア技術に着目し、社会に網こまれる過程でそこに残された痕跡を追うことでメディアの生産・表現の特性を明らかにする手法の延長上にある。物質文化についての人類学的研究の延長上でメディア技術を捉えていくメディア論的研究である⁴。また一定の物質のモノ性に注目する社会文化研究としてはアドリアン・フォーティ、柏木博らのデザイン史的なアプローチ、原克の技術史研究は参考となる。

1 テレビとテクノロジー

1.1 フィルムカメラへの着目

研究の基軸にテクノロジーを据えた理由はそれだけではない。テレビは高度な情報技術に支えられており、多層な技術革新を内包しながらその歴史を歩んできた。それは地上波デジタルへの移行、ワンセグ放送開始などに揺れる現在

具体的に本稿では、フィルムカメラを研究の基軸に据える。それは第一に、技術に関する資料は比較的残されていること、第二に技術という基軸があることで、送り手の意識に深く隠れている記憶や経験を顕在化し、散在する文化的特性をより見えやすくすることができるのではないかと考えた。なぜなら、今ある現象に、一定のモノを導入することによって、それまではみえにくかった特性が浮かびあがってくることがあるからである。例えばB・ゲイヴァーによる「カルチュラル・プローブ」という調査方法がそれである⁵。プローブとは大気圏外探測機や医学の短針と同様、対象の特性や状況を明らかにするための探り針となるもので、具体的なモノを指す。カルチュラル・プローブは、プローブを調査に導入することで対象の見えにくい特性や独自の文化を浮かび上がらせるアクション・リサーチ的な手法である。また、第三に、送り手の世界に限定されない、一般性を持ったカメラという技術を基軸に据えることで、それが調査の媒介となるのではないかと考えた。警戒心につながるようなインフォーマントとの間の意識的隔たりを乗り越えるための触媒的な役割である。

の状況からも見て取れる。テレビの特性を明らかにしていくためにはテクノロジーとの関係性を、技術論や工学的見地からだけではなく、社会文化的に取り扱っていくべきである。しかし、これまで、1970年代後半からの藤竹暁らによる

「放送技術文化史」研究⁶や、1990年代の高木教典らによる共同研究⁷に、重要な記述が見られる程度で、メディア産業論や技術論、あるいは業界論などマクロな視点からの研究に留まっているのが現状である。本稿がテクノロジーの中でも特に取材現場で使用されているカメラに着目したのには、生産現場の中枢に位置し、より生産プロセスに密着したカメラを基軸にすることと、よりミクロな視点からテレビの特性を明らかにしたいという狙いがある。

一方で、テレビカメラの技術革新は、近年、プロフェッショナルカメラの枠におさまらず、民生用カメラや携帯電話など多様な技術を巻き込んでいる。それは、テレビの速報性指向への

加速、あるいはビデオジャーナリストや市民ディレクターの活躍など放送文化の構造的転換をおこしている。今まさに技術変容の中核にあるカメラというテクノロジーを、歴史的に遡りその特性を照射することで、技術革新が孕む現代的課題を読み直したいという意向もある。

さらには、対象とするテクノロジーを、マイクでも、照明でもなく、カメラとしたのは、カメラが送り手と受け手の接点にあるメディアであるという点が大きい。その特性は、カメラを、社会的、文化的、産業的状況が相關する場として捉える本稿のパースペクティブに接合する重要な点である。以下に詳細を述べる。

1.2 “観察者／observer”としての送り手

J・クレーリーは視覚性の変容を明らかにする上で「観察者」という概念を据えている⁸。クレーリーによると、観察者はとりまく社会、芸術、技術、制度などとの相関関係が織りなすシステムに組み込まれた存在として理解できる。その主体性は先だって存在するものではなく、社会的経済的諸力の編成のもとにあり、観察者は予め定められた「可能性の集合」の枠内で見る者である。一方、「視覚器具」とは、「哲学的、科学的、美学的言説が、機械工学的技術、制度上の必要、社会－経済的な諸力といったものと重なり合う交錯地点」だという。「視覚器具」は、物質性を備えたモノであるとともに、出来事や権力のアセンブレージ（配置＝配列）に組み込まれている様相として理解できる。単体でその機能を発揮する光学的器機では決してなく、とりまく諸力や関係性によって布置されるもの

であり、「個人の身体に直接的に働きかける知と権力の場」なのである。クレーリーの概念を、本稿ではテレビという産業に置き換えて考えてみたい。

これまでのテレビ技術をめぐる研究は、技術革新に伴うテレビ産業や制作手法の変容を追うものが一般的であった。しかしそれだけでは十分でなく、技術は産業的社会的諸力のもとに布置されており、その様相そのものが、テレビの実態を反映する現象と考えることができるはずである。クレーリーが示唆するのは、技術を起点とするダイナミズムではなく、技術と送り手をより大きなダイナミズム中でとらえるパースペクティブである。その立場に立ち、「観察者」を送り手、「視覚器具」をカメラとして捉えることで、カメラはどのように布置されているのだろうか、描き出してみたい。

1.3 表現者としての送り手

一方、クレーリーにとっての観察者は視覚性の変容を理解するための概念であるが、テレビの送り手は観察者であるとともに表現者であることを見逃してはならない。送り手はカメラの前で観察する主体であるとともに、表現する主体である。テレビの送り手にとって、視覚器具としてのカメラは表現活動に内包されているのである⁹。

これまでのテレビ研究は、H・ラスウェルに代表される図式に基づき、送り手はあくまで情報発信する「sender」側、受け手はそれを受

けとる「receiver」側にあった。「送り手」という呼称がそれを象徴する。しかし、上記のように放送人の活動を、テクノロジーを含めた社会文化的ダイナミズムの中で捉えようとする場合、二項対立的なその図式では十分説明しきれない。だとすれば、送り手の表現活動と受け手の関係性をどのように整理することができるだろうか。クレーリーは、視覚器具の様相から観察者と外部世界との関係性を明らかにした。本稿では、カメラの様相から送り手と受け手、あるいは社会との関係性そのものを再考してみたい。

1.4 調査対象

本稿はカメラの中でも、テレビの創成期にニュース取材現場で活躍したフィルムカメラに焦点をしぼる。テレビのハンディ・カメラの記述をみると、1970年代以降のENG (Electronic News gathering, 写真1参照) カメラを取り扱ったものは多いのに対し、フィルムカメラについては非常に少ない。またそれらも、カメラ技術史上、大きなインパクトをもたらしたENGの導入の陰に隠れてしまい、あくまでその比較対象、



写真1. SONY BVW300A

「前ENG」カメラとして捉えるに留まっている。その背景には、当時テレビカメラといえばスタジオや中継現場で使われる電気カメラのことを指し¹⁰、フィルムカメラはあくまで映画からきたよそ者にすぎなかったことも大きい。しかしフィルムカメラは、テレビ創成期の生産現場で活躍した重要なテクノロジーであり、ENGや今日の技術革新が導入されてきた過程の延長上には、フィルムカメラにはじまるカメラと送り手の歴史的関係性があったはずである。その重要な起点として、フィルムカメラを「前ENG」ではなく1つの独立したテクノロジーとして捉え直していく。とりわけ、報道取材現場で一貫して主力をなした「フィルモ70DR」に注目する。

次に本稿の構成について、2章では、各放送局の社史や『放送技術』『映画テレビ技術』などテレビ技術を扱う代表的な雑誌などをもとに、フィルムカメラの生産現場における歴史的特性を記述する。3・4章は、インタビューに基づ

く実証的な記録である。本研究では、2003年から2005年にかけて、当時の放送現場を知るローカル放送局および在京放送局員を中心に13人の放送人にインタビューを行った。それらを総合

的に検証したものであるが、特に重要なコメントについては、インフォーマントの属性を註に記す。またインタビューで得たコメントは斜体で記している¹¹。

2. フィルムカメラ

2.1 テレビ創成期のニュース

1953年にNHKとNTVでテレビ本放送が開始された。その当初からニュース番組は編成されていた。ニュース制作に使用されていたのは、経済的で機動性のある16ミリのフィルムカメラである。

具体的に、ニュースの内容はどのようなものであったのだろうか。大森幸男ら「テレビ報道研究会」によってまとめられた『テレビニュース研究』を参考にする。NHKは開局当初、①スタジオカメラ（アイコノスコープ）によるパターンニュース（文字・写真・地図）、②日映新社提供の「映画ニュース（フィルムニュース）」の2本立てでスタートし、1953年8月頃から独自のフィルム取材を中心とした「NHK映画ニュース」を放送し始めた（大森ほか、1980：18）。さらに翌年下りのマイクロ回線の運用が開始されたため、「NHKテレビニュース」としてフィルムによるニュースに一本化された。一方NTVは開局当初から①自社カメラマンによるフィルムとパターン・スライドとを組み合わせ構成した「NTVニュース」、②朝日・毎日・読売の3新聞社提供によるフィルムの「三社ニュース」の2本立て番組を編成していた。

テレビ本放送開始直後は「動くニュース」＝フィルムニュースがあくまで中心であり、テロッ

プやパターンを多用するよりも、動く映像が重視されていた。しかし、動く画にこだわることは、フィルムカメラの制約、例えば現像所への運搬と処理などにかかる時間から、圧倒的に速報性にかける要因にもなった。NHKの昭和28年当時の取材項目をみても、即日オンエアーという項目は少なく、とくに地方素材は4～5日遅れでオンエアーされている（表1参照）。

1960年頃には、テロップ技術の発達などにより、各局ともフィルム以外のテロップやスライドを用いても報道しようという姿勢に転向する（同上）。その背景には民放テレビ局の大量開局によるニュースネットワークの強化やNHKの全国ニュースの整備などがある¹²。同じ頃NHKでは組織改革が行われた。当初、報道局は、ラジオ局に所属してラジオニュースだけを担当し、テレビニュースはテレビ局映像部の所管であり報道局と疎遠であったのに対し、1959年にはテレビニュース部が誕生する（日本放送協会、2001：上巻465）。それまで、速報性と、同時性の点ではラジオに及ばないとされていたテレビが見直され、“情報提供メディア”としてその機能を認識されるようになった（大森ほか、1980：22）。

さらにNHKでは1960年に“ニュースヴァリュー

中心のニュース編成”をスローガンに「きょうのニュース」(午後10時から30分間)をスタート。民放初のワイドニュースとしては1962年にTBS「ニュースコープ」(午後6時30分~50分)がスタート。ニュースコープスタートの目的は第一にニュース映画の手法からの脱却、第二に新鮮でかつ親近感をもたせるため、従来のフィルムだけの形式から生スタジオに切り替える、第三は中継、VTR電送写真等の活用で速報性、同時性を強め、フィルムオンリーのニュースか

らテレビの持つ機能を十分に生かしたスタジオニュースに転換することであった(富田, 1977: 53)。その後ニュースワイド化の流れは1970年代に入って本格化する。各局のワイドニュースの背景にはラジオでもニュース映画でもない“テレビらしいニュース”“テレビ独自の表現方法”的模索があった。その急速な発展の影で、報道の取材現場では20年以上にわたって変わらずフィルムカメラが屋台骨となっていた。

表1 NHKにおけるフィルム取材 昭和28年4月

内 容	撮 影 日	放送日時
1 植樹祭	4日	5日 20:55
2 上野のサクラ	5日	9日 20:55
3 花祭り大行列	8日	12日 20:55
4 皇太子サンフランシスコ着	(アメリカ)	14日 21:00
5 新宿御苑桜会	18日	21日 20:55
6 河馬の赤ちゃん	”	21日 20:55
7 総選挙風景	20日	20日 20:55
8 皇太子ヴァンクーバーへ	(アメリカ)	21日 20:55
9 金魚のせり市	24日	5月15日 20:35
10 金魚養殖池	25日	”
11 皇太子ニューヨーク着	(アメリカ)	25日 21:15
12 郵政記念日	27日	27日 20:30
13 マリアンアンダーソン来日	”	”

出典：『テレビニュース研究』(大森ほか, 1980)

2.2 ニュース生産現場のフィルムカメラ

新井正保は昭和30年前後、テレビニュースに使用された主なカメラとして、ミッチャエル16、オリコン・プロ、アリフレックス・16SR、スペシャル・シネコダック、ベルハウエル・フィルモ70DRなど15のカメラをあげている(新井,

1969: 12)。フィルムカメラはそれぞれに、得意技と制限があった¹³。カメラマンは、取材内容に応じてどのカメラを選択するかでその手腕を問われた。「今日はオリコンで行こう」といえば、「今日は同時録音をしよう」ということ

を意味していたように、カメラの特性はそのまま撮影形態を規定していた。カメラを選択する時点で、取材の内容と放送の構成がある程度限定されることになる。カメラを持って局を出発するその時から、送り手は的確な機材を選ぶために、放送までの一連の表現活動をより厳密にイメージする必要があった。当時のフィルムカメラの特性は強い個性として、カメラマンの手を煩わせた。

報道取材の16ミリカメラの中でも、一貫して主力をなしたのが、ベルハウエル社製のフィルモ70DRである（以下DR、写真2参照）。DRは従軍撮影用に開発されたカメラと言われており、重さは3～4kgと軽量で頑丈であった。「軽便、堅牢なハンドカメラとしてニュース取材などに最も適ったカメラ」（田畠、1960：531）として、約20年間にわたって、テレビニュース取材の中核をなした。

DRを実際にみてみると「鉄の塊」というような印象をうける。機能は光をあつめるレンズ部分と記録する部分、稼働部分と単純化されており、カメラ本体はそれらを覆う鉄の箱のようである。実際にDRの中身をのぞいてみると、その装置はむき出しの状態で、機械的な知識に乏しくとも撮影の仕組みが手に取るようにわかる。

る。

DRはニュース取材と深く関わるいくつかの特性をもっていたが、特に注目すべき点として次の3つがあげられる。第一がフィルムまわりの特性である。DRが一度に装填できるフィルムは100フィート、時間にして約3分。巻き込み分などを考慮すると実質撮影できるのは2分30秒しかなかった。つまり当時のストレートニュース取材は、一本の取材をフィルム一本分=2分30秒におさめねばならなかった。屋外の光にあふれ、雑踏の中でもみくちゃにされることが多い取材現場で新しいフィルムに交換することは難しいことと、当時フィルムは非常に高価だったことなどから、ストレートニュース取材では通常一本におさめた¹⁴。また、DRはサイレント撮影であったため、音が必要な場合は同時に「デンスケ」と呼ばれる録音機をまわして別途録音する必要があった。

第二はカメラの性能の特性である。DRの駆動装置はハンドクランク、手巻きによった。ねじを目一杯まわして約40秒撮影できる。しかし撮影しながら毎回ねじを目一杯巻けるわけでもなく、1カット撮っては巻き、撮っては巻きを繰り返す必要があり、単純なようで重労働なその作業に腱鞘炎になる人も少なくなかった。ま



写真2. ベルハウエル・フィルモ 70DR

たレンズによる制約も大きい。DRにはズームレンズではなく、被写体との距離の選定は重要な撮影技能であった。

第三は編集過程の特性である。フィルムの編集はいわば「アナログ版ノンリニア」といえる。フィルムをつなぎたい場所にのりしろをつけて切断し、シーンの順番に貼付けていく。当時の送り手は「今思えば、作業は図画工作、概念はノンリニア編集」と振り返る。ときには上下裏表を間違って貼付け、オンエラーしてみると登場人物が後ろ歩きをはじめたりするようなハプニングもあったという。

当時のカメラマンに求められていた技能は第

一に技術的な処理。機械装置としてのカメラを操作する技能である。第二は撮影技能。内容把握と芸術的な感性を含めた撮影のテクニックである。第三はフィルムがもつ科学的な特性の把握と利用についてである。当時は、フィルムカメラの未熟さが強い個性となり、それを補い育む能力がカメラマンには求められていた。その後の技術の革新により、とくに第一と三については、自動化され簡略化されていく。その革新は、かつてカメラマンの能力として存在した機能を、カメラが代行していく過程だったといえる。

2.3 放送局のコンテクスト

DRを使用する取材体制は、それぞれの放送局の産業的経済的事情によった。例えば、1951年に日本に最初の民間放送として愛知県名古屋市に開局した中部日本放送では、報道には報道局所属の専属カメラマンが存在していた。取材体制は記者、カメラマン、ライトマンの3人。この3人体制は一般的である。特に、中部日本放送の場合は、ライトマンは学生のアルバイトでなく、主に関連会社に所属するプロフェッショナルだった。その布陣の背景には、中部日本放送の経済的基盤の強さがある。

一方、1969年に福岡県内では4番目の民間放送局として誕生した福岡放送の場合、取材体制

は基本的に記者一人体制であった。福岡放送ではそれを「記者カメ」と呼んだ。記者がカメラをはじめ機材を持って一人で取材を遂行した。後発局として誕生した福岡放送では、当時、「少数精鋭」をモットーに人員削減が経営理念として叫ばれており、記者カメ体制はそれを実現する一つの手段であった。そのため、福岡放送では、1980年代に入りENGカメラが広く普及した後も、記者カメ体制を維持するために、軽量で機動性のあるフィルムカメラの使用を継続した。新しい技術よりも、局の体制に即した技術を選択していた¹⁵。

3 フィルムカメラと送り手

3.1 撮影の一回性がもたらす緊張感

以上のような特性をもったカメラは、送り手

とどのような関係性をもっていたのだろうか。

次に、当時のテレビの送り手へのインタビューをもとに明らかになった点をまとめ¹⁶る。

DR時代のデイリーニュースは「リード」と映像部分を含めて約1分のほどのストレートニュースが中心であった。映像の尺は45~50秒くらいになる。フィルム時代の1カットは約3秒であり、1本のニュースの長さは15~16カットが目安となる。フィルム装填の困難から、限られたカット内で、出来事をすべておさめる必要がある。しかも、露出やレンズの選択など、現場での状況判断をもとに準備することが多かった。取材クルーは現場に赴く時間は必然的に早くなつた。

—A 「フィルムはすることがいろいろあったよ。露出は手のひらの明かりでだいたい検討をつけて。距離をだいたい勘ではかって、レンズを“まずこれ、次はこれ”というふうに決めて。」
B 「やるべきこと、自分でやることが多かったので緊張感もあったよ。」—

尺の長さや音の要素の有無によってあらかじめ準備するカメラやフィルムなど機材が限定されるため、取材現場で臨機応変に尺や構成を変えるというようなことは難しかった。限られた尺で、限られた機材で、取材現場の出来事に対応しなければならなかつた。その上、一本につきたつ3分弱しか撮影できないというDR撮影の一回性は、取材クルーに多大な緊張感を負荷していた。

—B 「フィルム時代は緊迫感があったよ。物理的なものがないんだから仕方がないよね。会議なんかいっても、誰がどうしゃべって、何がクライマックスなのか、“今日のねらい”を記者に執拗にきいたよ。」 C 「フィルムはいかに

“まわさないか”というのが重要だった。つまり頭の中でいつも編集をしていた。」 B 「カメラマンはつねに“起承転結”を頭においていた。組み立てながらとっていたよ。」 D 「緊張感の意味が昔は違つた。」—

フィルム時代のカメラマンは、頭の中であらかじめ画の構成を詳細にたてて取材に望んでいたことがわかる。時間がない急ぎに取材の場合は、編集なしで撮ったままオンエアすることもあった。カメラマンが編集の役目も担う。「ノーエンカット」とよばれるその撮影ができるカメラマンは、「できるカメラマン」として一目おかれていた。

一方、ここで特に注目すべきは、撮影クルーの関係性である。一回性がもたらす緊張感は、撮影クルー全員が連携、集中して取材を行わなければならぬ強い結びつきを自然と生んでいた。

—B 「連携プレーだった。密度が高かった。」
D 「緊張して集中してやらないといけなかったよね。“共同作業”だった。」 E 「記者とカメラマンはよく車の中で話したよ。帰りは“どんな画があるか”と聞かれてこんな感じだというと、それで記者が原稿を書く。記者とカメラマンは1+1=2だった。取材に行ってテープを渡してそれっきりではない。」—

また、送り手の言う「撮影クルー」とは、放送人に限定されない。

—D 「タクシーの運転手さんが言っていたよ。かつてはタクシーの中でのクルーの会話を聞いておけば、だいたい取材はどのくらいで終わるかとか、どの出口で待つべきかとかわかる。」—

M.マクルーハンは「熱いメディアと冷たいメディア」の議論の中で、冷たいメディアより熱いメディアのほうが参与性や補完性が低いことを指摘した (McLuhan, 1964)。テレビの生産現場においてカメラは、そこに参与するカメラマンや記者、ライトマンなど送り手を媒介する

3.2 カメラと表現者の身体

先のインタビューに、手のひらで露出計を測ったという発言があったが、極度の緊張感の中で、送り手たちは、よく自分たちの身体を使った。
—A 「“足でかせぐ”ということをした。相手を動かすのではなく、自分が動く。」 F 「フィルムはわかりやすかった。手で（フィルムを）もって、だいたい肘までが1フィート (=3秒)。編集のときは手をゲージの代わりに使ったよ。」
A 「DRはズームがないわけだから、被写体に近寄ってとらないといけないわけだよ。怒鳴られても。」 —

DRのシャッターをおすと“ジーッ”というフィルムがまわる獨得の音がする。さらに、DRはシャッターを押せば駆動するわけではなく、押し続けなければ、駆動しない。カメラを構えながらシャッターを押し続けることは、簡単なようで親指や足腰にかかる負荷は相当なものである。

—B 「ENGになったときに、ある人が“根性の

メディアとなっていた。そのとき、DRは、低精細度な「鉄の箱」として送り手の表現活動を媒介し、参与度を高めていた。それにより「クルー」の結びつきは文字通り、重圧だらけの現場で力を合わせて乗り切る仲間として、その結束力は高まっていた。

入らないカメラだなあ”っていっていたよ。フィルムのときはシャッターを押すと音がするだろ。ENGは何もしない」 G 「フィルムというのは、画像の荒さや振動に、人の心が入る余地があったのだと思う。」 C 「DRは振動がそのまま伝わるから、カメラマンは足腰が大切だった。」 A 「近づいての取材は、ときには火事の火の粉をあびるようなこともあった。」 —

シャッターを押したときに指から伝わる振動の感覚は送り手にカメラの調子や状態を知らせただけでなく、撮影しているという実感を伝えている。また、DRの個性といえる簡素な機能や、それが負荷する作業を短縮化させるために、手足など自らの身体を利用し補った。例えば火事の現場では、より近くで見たいという欲望が、送り手を被写体に近づかせる。ふりかかる火の粉や、飛びかう怒号などから現実に起こっている出来事の意味を、送り手は身体を通して感じていた。

4 フィルムカメラと社会

4.1 フィルムを運搬する列車の乗客

次に、フィルムカメラと送り手を取り巻く社会に眼をむけてみる。

電送することが難しいフィルムは、取材先から局へ素材を届けるには、フィルムそのものを

運ぶしか方法はない。マイクロ回線が発達していない当時は、支局や取材先から本社への運搬は公共交通機関である国鉄や私鉄列車が利用されていた。交通機関側が用意している運搬用の袋に詰めて貨物室で受け渡しをするというような公式な方法があったものの、オンエラー間に合わせるための急ぎの運搬の場合、運んでもらうのは列車の乗客であった。

記者は入場券を買ってホームに入り快速列車の乗客に頼んでフィルムを運んでもらう。具体的に説明すると、取材先もしくは支局近くのa駅から本社近くのb駅まで運搬する場合、a駅で列車の乗客に「b駅で○○放送局の記者が待っているので渡してほしい。」と、フィルムとお礼の局特性グッズを渡す。a駅の記者はb駅で待つ記者に電話で乗客の服装や座席などの特徴を伝える。b駅ではその情報をもとに別の記者が待ち受け、フィルムを受け取るという具合である。列車が駅に停車しているわずか1~2分の間。その間に記者は列車をかけぬけ、フィルムを運んでくれそうな人を探す。「当時は（テレビ局は）信用されていたから、自分から、持っていくよ、なんていってくれる人もいたなあ。

4.2 民家の電話が電送機

ところで、フィルムカメラ時代のニュース素材は、フィルムによる映像素材だけではなかった。時間がない急ぎの取材などは、ポラロイドカメラによる写真にアナウンサーが原稿をあてるという場合もあった。ポラロイドもフィルムと同様、近距離であればバイクや車、列車で搬送したが、さらに遠方の場合は、電話回線で電送した。その場合は大きな電送機を抱えて取材

一般の人の見る目が違ったね。」と、当時の送り手は振り返る。人によっては顔なじみの車掌がおり、直接その車掌に頼むという人もいた。その車掌が後にそのテレビ局のスタッフに転職した例もある。しかし、フィルムを届けてもらえないければ、オンエラーに穴をあけることになる。この列車運搬作業は当時の隠れた大仕事であり、「いつも胃が痛かった。一番いやな仕事だったよ」という人もいた。

どうしても目的の駅でおりる乗客がいない場合は、「b駅でホームにとにかく投げ落してください」と頼む荒っぽい方法をとるときもあった。しかしときには、乗客が居眠りをしてしまい、はるかかなたの駅までフィルムが運ばれてしまったりもした。また、フィルムは専用の缶に入っている。乗客はいきなり見ず知らずの人には得体のしれない缶を渡されても戸惑うのが当然であり、怪しまれることもあった。実際にある局では、爆発物か何かと怪しんだ乗客が乗務員に通報し、b駅でフィルムをうけとるはずの記者が警察に事情を聞かれるというハプニングもあった。

に出る。しかし当時はまだ公衆電話も多くは設置されていない。ここでも一般の人たちに放送人は助けを求めていた。民家の電話を借りていたのである。民家の中で電話線をひいているところに目星をつけ、事情を説明して電話をかけてもらう。しかし“電話をかりる”といっても単にかりるのではなく、電話機を分解して電送機と接続しなければならない。突然テレビ局の

人がやってきたかと思えば、急に当時は貴重な電話機を分解しはじめる。壊されているのではないかと、心配そうにながめられたり、ときには怒られました。またいったい電送にどのくらいの料金がかかるかも確かではない。「だいたい、当時のどんぶり勘定で100円～200円をおいて帰った」という。

終章

時には一度に6時間を超えることもあった送り手のインタビューは、これまで語られてこなかったテレビの内側を明らかにする重要な証言にあふれていた。では本研究で浮かび上がったものは一体何なのだろうか。それは、テレビの生産活動における「日常的次元」と位置付けられるだろう。

これまでのテレビとテクノロジーの関係を取り扱った記述は、主に次の4つに分類できる。第一にジャーナリズムとの関係性を取り扱ったもの。たとえば、ENGによる速報性の高まりやジャーナリズムの質的変容との関連などである。第二に技術的なテクニックに関するもの。VTRの登場でカメラワークや照明技術にどのような変容がもたらされたのかなどである。第三は制作手法の変容。生とVTRの構成手法や、報道現場における顔出しリポート登場などである。第四に労働形態や組織に関わるもの。局内の組織的变化や、取材クルーの人数や所属、局員と外部協力スタッフの関係性などの変容である。

それに対し、本稿で明らかになったのは、これまで見落とされがちであった、テレビの生産活動における日常的な次元での特性である。そ

以上は、当時、一般の人たちの直接的な協力があつてはじめて放送という営みがなりたっていたことを示す貴重なエピソードである。その接点は、今で言うオープンスタジオとか視聴参加番組のような、視聴者のために特別に用意された場ではなく、テレビの生産活動の中に自然と組み込まれた日常的な機会であった。

これは、送り手の生産活動が、普通の人々の日常生活、社会とどのような関係性をもっていたのかということ。また、送り手の日常的な生産活動の詳細である。注目すべきは、本稿で示した送り手の世界は、必ずしも閉じられたものではなく、社会への日常的な回路をもった場であったということである。その回路は、新幹線の乗客であり、民家の人々、タクシーの運転手である。また、火事の火の粉であり、夜の祭りである。それらはカメラやフィルムの低精細度性、物質性など特性が織りなす関係性であった。あるいは、局の規模やネットワークなどテレビ産業の特性や地理的背景も含めた複合的な構造から生まれる経験であった。その回路は、テレビ表現に欠くことができない社会的リアリティーを送り手にもたらしていた。そのときカメラは送り手と受け手、社会を媒介するメディアとなっていた。

ここで、クレーリーの視点に返ってみる。彼は観察者の布置の変動から視覚性の変容を明らかにした。それに対し本稿が取り扱ったものは「表現性=expressivity」のダイナミズムといえる。その中で、カメラは、送り手にとって単に

被写体を撮影するだけの道具でなく、送り手と受け手、受け手が住む世界、場所、時間を媒介するメディアであった。送り手が社会における確かなリアリティーを獲得するための機会となっていた。つまり、カメラは「送り手と受け手が交渉する場」だったと考えられる。例えば、フィルムカメラは表現における過程の多くを、表現者の身体を以て可能とした。メジャー代わりの「手の長さ」であり、ズームレンズがない代わりに、中腰で被写体にじり寄る身体。電送の代わりに新幹線のホームをかけずり回ること。もちろん当時は、何かの代行としてそれら身体を使ったという認識はなく、表現のプロセスとして違和感なく吸収されていたのだろうが、それらカメラの様相がそのまま表現者と社会をつなぐ回路となっていた。それにより、送り手の表現は、取材－編集－放送という単なる情報を発信する生産活動の連続ではなく、送り手自身が社会に自然と生息するその延長上で出来事を経験するという行為を内包するものとなっていたのである。

ところで、それらテクノロジーと身体性の関係は、表現性を考察するうえで見逃せない。表現者の手や耳を通して伝わるカメラの振動や状態、カメラの未熟さを補うために援用される表現者の身体。それらは、送り手が今おこっている出来事の社会的意味を理解するためにかかせない要素となっていた。身体を通して伝わる取材対象の痛みや臨場感は、送り手に確かな共感と批判をもたらしていたに違いない。その「交渉」の過程は送り手の表現においてなくてはならないものである。なぜなら、テレビは、社会に根ざす表現活動であるべきであり、送り手は、

社会に生きる実感や、受け手の感覚、立場を共有する存在であることが重要となるからである。そのためには、送り手と受け手の循環性が欠かせない。

E.S.ファーガソンはエンジニア、ここでいうテクノロジーと関わる技術者にとって重要な思考を「心眼 (the mind's eye)」という言葉で表している (Ferguson, 1992)。「心眼」は本当の眼を通して入ってくるよりもずっと多くの情報を集めて解釈し、生涯にわたる感覚的情報－視覚、触覚、筋力、内蔵、聴覚、臭覚、味覚の情報－を集積して、相互につないで関係づけるものである。そして肉体的感覚による相互作用を通して物を知る、その大元締めが「心眼」である。「心眼」はその創造性を支え、発揮させるためにはテクノロジーをめぐる直接体験に基づく知識と洞察を蓄積することが求められる。ファーガソンが指摘する「心眼」を開くためには、身体的感覚は重要な意味をもっている。身体を通した肉体的な感覚は、テクノロジーに向かう表現者にとってなくてはならないものである。本稿で明らかとなった、送り手の身体を通して伝わる撮影、取材という行為や出来事の意味、臨場感は、送り手の心眼を搖さぶったに違いない。ここでは、十分に検討できなかったが、テクノロジーと身体性の問題については、今後より深く研究していきたい課題である。

今日、テレビで使用されているプロフェッショナルカメラは、より高精度化している。当時送り手が身体を用いて補った行為を機能として飲み込み、ブラックボックス化している。かつて、送り手の表現性を支えた身体的行為がテクノロジーに吸収されたことを、私たちはどのように

受け止めるべきであろうか。一方で、現在のテレビの生産現場には、最新のENGカメラはもちろん、民生用のデジタルカメラや携帯電話のカメラまで、多様なカメラが存在している。これらのカメラはメディアの送り手と社会をどのようにメディエートしているだろうか。少し目を外に向けてみると、フリーのビデオジャーナリストや市民のメディア実践家たちは、それらのカメラに媒介されながら生き生きと社会に活動の場を広げている。いわゆる普通の人たちもカメラを使って表現を楽しめる時代になった。かつてマス・メディアに従事する限られた人々に

だけ許されていたメディア表現も、新たな技術とともに変容しつつある。その意味でも、今や送り手対受け手という構図は、見直されるべきである。その中で、私たちはどのような表現性の未来を描くことができているだろうか。テクノロジーは、一方的に私たちに限定的な未来を提供するものではなく、社会、経済、制度、技術、あらゆる要素のダイナミズムの中でうごめいている。送り手はもちろん、私たちは今後、テレビとテクノロジーとの新たな関係性を、主体的に描いていく必要がある¹⁷。

註

- 1 本稿は、2003年度東京大学大学院人文社会系研究科社会情報学専門分野修士学位論文『テレビとメディア表現・生産－テクノロジーとローカル放送局に関する歴史文化的研究』の第二章～四章を大幅に加筆修正したものである。
- 2 水越伸・吉見俊哉（2003）：『メディア・プラクティス』せりか書房、参照。
- 3 同上
- 4 同上、31頁参照
- 5 Gaver, B. Dunne, T. and Pecenti, E (1999): Cultural Probes, *Interactions: New Vision of Human- Computer Interaction*, Vol. 6, No 1. 参照
- 6 藤田暁、岡本幸子、石川旺（1975）：「放送技術社会文化史序説」『放送学研究』第27号、NHK総合放送文化研究所、参照。
- 7 高木教典他による。文部科学省研究費重点領域研究『高度情報化に伴う社会構造と人間行動の変容に関する総合的研究』『情報化とメディア』研究班、放送研究グループによる研究。同報告書参照。
- 8 Crary, Jonathan (1990): *Techniques of the Observer: On vision and modernity in the 19th Century*= 遠藤知巳訳（2005）『観察者の系譜 視覚空間の変容とモダニティ』以文社、参照
- 9 「メディア表現者」については、水越伸（2002）：『新版デジタル・メディア社会』岩波新書、参照
- 10 竹下彌一によると、テレビカメラとそれ以前のカメラについて、技術的な差異を説明しているものの“テレビカメラ”はあくまでテレビジョン技術を前提とした電気的なカメラのことを指していた。竹下彌一（1982）：「VTR一体型カラーカメラに対する二、三の意見」『放送技術』第35巻10月号、参照。
- 11 インフォーマントの詳しい経験等は、2003年度東京大学大学院人文社会系研究科社会情報学専門分野修士学位論文『テレビとメディア表現・生産－テクノロジーとローカル放送局に関する歴史文化的研究』を参照されたい。
- 12 1957年、郵政省は「テレビチャンネル割当基本計画の一部修正」を行い、全国的に6チャンネルしかなかった周波数が11チャンネルに増加する。いわゆる「第一次チャンネルプラン」である。
- 13 たとえば機動性が求められる取材にはDRが用いられたが、音の要素を重視する取材ではオリコンや、後にキャノンサウンドスクープックなどが多用された。
- 14 16ミリフィルムで5分間のインタビューを撮った場合、フィルム代は現像料込みで約5万円（当時）。ENGの場合

- 20分撮影してもテープ代は1000円程度である。またビデオの場合は消去して再利用が可能であることを考慮すると当時のフィルム取材はかなりのコストがかかっていたことがわかる。(日本民間放送連盟編(1994) :『放送ハンドブック』東洋経済新報社, 160頁参照)
- 15 インタビューによる。詳細は、2003年度東京大学大学院人文社会系研究科社会情報学専門分野修士学位論文『テレビとメディア表現・生産－テクノロジーとローカル放送局に関する歴史文化的研究』参照。
- 16 コメントを参照したインフォーマントの肩書きは次の通りである。いずれも、フィルムカメラ時代の報道現場に携わった方ばかりである。A氏：岩永孝士氏、東映を経て、元福岡放送カメラマン。B氏：海田浩氏、元中部日本放送報道部カメラマン、C氏：元ローカル放送局カメラマン、D氏：大西五郎氏、元中部日本放送報道部記者、E氏：美野田肇氏、TNCテレビ西日本カメラマン、F氏：大田憲男氏、元福岡放送報道部記者、編成局長。G氏：元ローカル放送局技術部。いずれも2003年にインタビューを行った。協力してくださった方々に心から感謝を申し上げる。
- 17 本研究は、公益信託高橋信三記念放送文化振興基金に助成をいただいた。また写真撮影の協力は株式会社福岡放送、および同カメラマン神崎慎治氏である。感謝を心から申し上げる。

参考文献

- 新井正保(1969) :「映画・テレビ技術の変遷と将来 撮影機材」『映画テレビ技術』第200号, 兼六館出版
- Ferguson, E.S. (1992): *Engineering and the Mind's Eye*, The MIT Press, Cambridge, MA., USA, = 藤原良樹・砂田久吉訳(1995)『技術屋の心眼』平凡社
- McLuhan, Marshall (1964) : *Understanding Media: The Extension of Man*, New York: McGraw-Hill= 栗本裕・河本仲聖訳(1987)『メディア論－人間の拡張の諸相』みすず書房
- 原田隆司・寺岡信悟(2003) :『ものと人の社会学』世界思想社
- 水越伸(1994) :「情報テクノロジーの確信とマス・メディアの相貌 ENG、SNGシステム導入と放送メディア」『マス・コミュニケーション研究 No.45』
- 港千尋(1998) :『映像論』日本放送出版協会
- 日本放送協会編(2001) :『20世紀放送史』日本放送出版協会
- Tuchman, G. (1991) : *Qualitative Methods in the Study of News: A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research*, London; New York: Routledge
- 田畑雅(1960) :「テレビフィルムの撮影」『放送技術 第13巻9月号』兼六館出版
- 高木教典(1973) :「マス・メディアの構造と生産過程」『現代日本のマス・コミュニケーション』第4巻, 青木書店
- 富田幸村(1977) :「テレビニュースこの10年」『映画テレビ技術第300号』
- 大森幸男・内川芳美・川竹和夫・高橋照明・野崎茂・金子弘(1980) :『テレビニュース研究』日本放送出版会『ビデオα』写真工業出版社
- 『映画テレビ技術』日本映画テレビ技術協会
- 『放送技術』兼六館出版



林田真心子(はやしだ まみこ)
東京大学大学院人文社会系研究科社会情報学専門分野修士課程修了
[専攻領域] メディア論
[所属] 東京大学大学院学際情報学府博士課程
[所属学会] 日本マス・コミュニケーション学会、日本社会情報学会 (JSLS)

Camera and Television Expression: Media Studies on Film Camera and Broadcaster

Mamiko Hayashida

Driven by advances in information technology, television has evolved in step with innovations in technology. Progress in the technologies associated with television cameras has led to major changes in program production techniques and in tasks such as filming, editing, planning, and direction. The new technologies have also dramatically expanded broadcasting possibilities. At the same time, developments such as subcontracting and the streamlining of production processes have transformed television program and broadcasting culture.

In Japan, while systematic television research that focuses on the receiver's /audience's side has been performed research considering the broadcaster's side has been quite rare. In particular, the actual conditions of television program production and broadcast expressions have gone virtually unexamined. Against this background, this study focuses specially on innovations in the technology of television cameras, and traces the historico-cultural changes in the expressions used by broadcasters, while correlating these with changes in television program production and broadcast culture. This study focuses on program production activities in the early years of television, when film cameras were used. This examination is based on the results of fieldwork conducted at broadcast sites using ethnographic methods.

Graduate School of Interdisciplinary Information Studies, The University of Tokyo

Key Words : Media Studies, Ethnographic Research, Media Expression, Television, Technology, Television Camera, Television Sender/Broadcaster.