慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	英国テレビドラマ「イーストエンダーズ」の制作にみる「大衆性」と「公共サービス放送」の理念
Sub Title	Popularity and the idea of public service broadcasting on the production of the British soap opera 'EastEnders'
Author	飯塚, 浩一(Iizuka, Koichi)
Publisher	慶應義塾大学法学研究会
Publication year	2013
Jtitle	法學研究 : 法律・ 政治・ 社会 (Journal of law, politics, and sociology). Vol.86, No.7 (2013. 7) ,p.337- 363
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	生田正輝先生追悼論文集 論説
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00224504-20130728-0337

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

英国テレビドラマ「イーストエンダーズ」の制作にみる「大衆性」と「公共サービス放送」の理念

飯塚浩一

はじめに
一　「複占」の終焉と「競争と選択」の時代の始まり
二　サッチャリズムとテレビドラマ
三　「イーストエンダーズ」の「大衆性」と「公共サービス放送」の理念
　㈠　なぜソープオペラだったのか？
　㈡　「大衆性」と「公共サービス放送」の理念
おわりに

はじめに

一九五五年九月に民間放送が開始されるまで、英国のテレビ放送は英国放送協会（British Broadcasting Corporation：以下、BBC）が独占していた。その後、民間放送（Independent Television：以下、ITV）の経営

が安定して以降も、アナン委員会（The Annan Committee）[1]が「複占」（duopoly）と呼んだ放送界の秩序は、少なくとも番組制作者に対しては「競争と選択」（competition and choice）という状況をもたらすことはなかった。[2]「複占」状況の下では、受信許可料収入を財政基盤とするＢＢＣと、広告収入を財政基盤とするＩＴＶは、それぞれ別個の財源を有していることから、必ずしも最大多数の視聴者を追い求める必要はなく、また〈できる限り多くの視聴者を喜ばせるための公分母となる番組〉を制作する必要もなかった。つまり、両者とも収入源に対する直接的な挑戦を受ける恐れなしに独自の番組を制作することができた。よって、競争があったとしてもそれは番組内容をめぐるものであって、商業的な意味での競争ではなかった。

マーガレット・サッチャー（Margaret Thatcher）政権が登場する以前は、放送メディアに対する圧力といえば、番組制作コストの上昇であり、衛星放送やケーブルテレビという新しい技術の登場であった。しかしながら、一九七九年にサッチャー率いる保守党が選挙で勝利したことは、放送界が拠りどころとしてきたイデオロギー的基盤に対して挑戦が行われることを意味していた。新政府は自由市場主義のイデオロギーを拠り所としており、英国放送界が基盤としてきた「公共サービス放送」（Public Service Broadcasting）の理念と衝突することになった。ここでいう「公共サービス放送」の理念とは、ジョン・チャールズ・ウォルサム・リース（John Charles Walsham Reith）という、一九二二年のＢＢＣ設立時から一九三八年六月にＢＢＣ会長の職を辞すまでＢＢＣに君臨した人物の考え方が基礎となって形成され、今日までＢＢＣが自らの存在を正当化するための拠りどころとしている理念であり、①公共の義務を果たす、②すべての人々へ奉仕する、③娯楽だけでなく、情報を提供し教育を行う、という基本的な考え方は今日においても変わっていない。こうした役割を果たすために必要な措置として、受信許可料による財源の保障と放送の独占が正当化されてきたのである。[3]

一九七九年以降、合意を拒否し「競争と選択」を促進する首相に率いられた保守党政権の下で、規制緩和と民

営化が英国放送界の砦を崩し始め、結果的に放送界の様相を根本的に変化させた。[4] 自由至上主義のイデオロギーに基づく政策が政府によって促進され、公共サービスに自由競争原理が導入されただけでなく、ビデオカセット、ビデオレコーダー、ケーブルテレビ、衛星放送などのさまざまな技術革新がより多くの選択肢を視聴者へ与えた。「複占」状況の中で成功した競争者となっていたＢＢＣは、創設以来の「公共サービス放送」の理念を傷つけることなしに、「公共サービス放送」が新しい市場においても必要不可欠な役割を果たすことを示す必要に迫られた。すなわち、「競争と選択」の時代において、多くの視聴者を集めることができる番組を制作しつつ、「番組の質」を保障することが求められたのである。

サッチャー政権下におけるテレビ・ジャーナリズムの状況については、例えば、ＢＢＣやＩＴＶのニュースや時事問題番組に対するサッチャー政権からの圧力を分析するという形で、比較的多くの研究がなされている。[5] しかし、視聴者の欲望を刺激し、継続的に視聴させなければならないという点では、娯楽番組の方が「競争と選択」の影響をより強く受けることは間違いない。中でもテレビドラマは、制作コストが高い上に、視聴者からそのテレビ局の「看板」として認識されるという意味でも重要なジャンルである。そして、数十年間にわたり高視聴率が続く連続テレビドラマは、単なる娯楽にとどまらず、英国人の誰もが「知っていて当たり前」の存在として、英国民の日常生活に深く組み込まれている。このような視聴率が高いテレビドラマは、極めて多様な視聴者にアピールしているという点で「大衆性」（popularity）が高いと言えるが、そのことは同時に、そのテレビドラマは視聴者から見て文化的解釈の自由度が高いことを意味している。

一般に、ニュースや時事問題番組は、民主主義・自由主義・資本主義体制を維持する上で人々が知っておくべき情報は何か、そしてどれをどのような形で知っておくべきか、という観点から制作することが、番組の公共性を保つ上での一つの基準と考えられている。これに対して、テレビドラマは、多様な視聴者がドラマを通じて自

分たちの社会的経験を自由に解釈することができ、自分が暮らしている社会の意味を紡ぎ出すことに「快楽」を感じられなければ、そのドラマは高い視聴率を長期間維持することはできないはずである。よって、テレビドラマの制作者は、視聴者が生活する社会的文脈の変化に合わせて、視聴者の解釈の自由度が常に確保できるような構成、ロケーション、ストーリーラインを提示していく必要がある。

ＢＢＣは、一九七〇年代以降、ＩＴＶとの視聴者獲得競争において苦しい立場にあった。一九七〇年代から八〇年代初頭にかけて高い視聴率を獲得していたのはＩＴＶのテレビドラマであったが、ＢＢＣがＩＴＶと同じ「人気のある」（popular）テレビドラマを制作することは、リース流の伝統的な「公共サービス放送」の考え方と衝突し、かつ、ＩＴＶとの違い――なぜ受信許可料を独占できるのか――の正当性を説明できなくなるというジレンマを抱えていた。そこで本稿では、一九七九年のサッチャー政権登場によってＢＢＣを取り巻く状況がどのように変化していったのかを整理した上で、一九八五年から現在に至るまで放送され続けているＢＢＣの連続テレビドラマ「イーストエンダーズ」（*EastEnders*）[6]の制作者たちが、「大衆性」と、ＢＢＣが守ってきた「公共サービス放送」の考え方――「質」と「責任」――とをどう調和させようとしたのかを、同番組の最初期に企画・制作に携わった四人の制作者たち――ジュリア・スミス（Julia Smith）、トニー・ホランド（Tony Holland）、マイケル・グレイド（Michael Grade）、ジョナサン・パウエル（Jonathan Powell）――に対するインタビューを行ったデイビッド・バッキンガム（David Buckingham）の研究[7]を元に紹介し、「競争と選択」の時代における放送の公共性のあり方を考えるための一助としたい。

一　「複占」の終焉と「競争と選択」の時代の始まり

労働党政権が長く続いた一九六〇年代は「揺れる六〇年代」（swinging sixties）と言われ、社会的規範や価値観が急激に変わりつつある時代であったが、ＢＢＣは財源の心配をする必要なく、自由な番組制作が可能であった。しかしながら、一九七〇年代に入ると番組制作コストの上昇によって、放送事業の財政が曇り始めた。番組制作コストのインフレ率は、英国経済全体のインフレ率を上回るようになった。このことは受信許可料を主な収入源としているＢＢＣにとっては大きな痛手であり、収入が支出を下回るようになった。一九七〇年代のはじめ、テレビ番組制作費の上昇は、カラーテレビ用に導入された高額な受信許可料によって埋め合わされた。しかし一九七〇年代の末からは、受信許可料の実質的減少に伴ってＢＢＣの財政は悪化した。

番組制作費の上昇に加えて、民間放送の登場がＢＢＣの地位を脅かすようになった。一九五一年の総選挙で保守党政権は、民間テレビ放送の導入に向けた組織的キャンペーンを展開し、その結果、一九五四年にテレビ法（The Television Act 1954）が成立した。同法に基づいて民間放送を監督する独立テレビ庁（Independent Television Authority: ITA）が設立され、一九五五年九月二二日、ロンドンで英国初の民間放送が開始された。その後各地で放送を開始したＩＴＶの各会社は一九五九年には財政状況が安定し、ＢＢＣとＩＴＶからなる「複占」時代が始まった。ＩＴＶのネットワークは様々な放送会社が集まって構成し、個々の放送会社は共同あるいは独自に番組の制作と放映を行い、収入は広告収入によって得るものとされた。既に述べたように、ＢＢＣとＩＴＶはそれぞれ財源が別であることから、最大多数の視聴者を追い求める必要も、できる限り多くの視聴者を喜ばせるための公分母となる番組を制作する必要もなかったのだが、間もなく民間放送が間接的にではあるがＢＢＣの地位を脅かすものであることが明らかになった。

ＩＴＶの番組の持つ「大衆性」や目新しさは、ＢＢＣから視聴者を奪い始め、一九五〇年代の末には視聴者シェアが一時二七パーセントにまで低下した[8]。そのことはＢＢＣに番組の見直しを余儀なくさせ、厳しさを増す

競争的環境の中で生き残る必要性を認識させたのである。ＢＢＣが放送を独占している時は視聴者には選択肢がなく、そのため受信許可料から得られた収入をどの機関が受け取るかについての議論は起こりようもなかったのであるが、民間放送の導入によってＢＢＣの地位は明らかに動揺し、受信許可料を全額受け取ることについてもその主張に説得力を欠くようになった。

そこでＢＢＣは、一九六〇年代になると放送戦略を見直し、視聴者のシェアを五〇パーセントにまで高めることを目標に置いて視聴者の要求に対してより積極的に対応し始めた。(9) その結果、ＩＴＶが放送するいくつかの人気番組と同じような番組をＢＢＣも流そうということになった。こうした方針は順調に推進されていったものの、ＢＢＣが受信許可料を独占する根拠を弱めるという犠牲を払うことにもなった。つまりＢＢＣは、もはや英国の一般民衆に、民間放送では視聴できないユニークな番組を放映しているとは言えなくなってしまったからである。公共放送と民間放送の番組が似たようなものになればなるほど、視聴者が一方のサービスを無料で受けられる時に、もう一方のサービスに対して料金を支払わねばならないと主張することが困難になった。

ＩＴＶとの視聴者競争に遅れをとり、かつ番組制作コストの上昇による財政悪化に直面したＢＢＣは、一九八〇年代のはじめに再び視聴者シェアが大きく落ち込んだことから、民間放送局のロンドン・ウイークエンド・テレビジョン（London Weekend Television）から番組制作者のマイケル・グレイド（Michael Grade）を引き抜いてＩＴＶに対抗しようとした。彼は特色あるドラマやトークショーを制作すると同時に、海外からもドラマやシリーズものを購入した。こうしたやり方は、結果として多くの視聴者を惹きつけたものの、なぜ受信許可料についてＢＢＣが特別な取扱いを受けられるのかについての主張はますます根拠の弱いものになった。しかしながら、もし視聴者が減れば、ＢＢＣにとって受信許可料の値上げを主張することは難しくなり、他方、ＩＴＶに対抗して視聴者を増やせる番組を多くすれば、受信許可料に関する特別な取扱いの根拠を弱めることになるのであって、

この問題はＢＢＣにとって極めて困難なものであった。[10]

一九七四年に設置された「放送の将来に関する委員会」（The Committee on the Future of Broadcasting）の委員長を務めたアナン卿は、一九八九年にＮＨＫ放送文化研究所が発行する『放送学研究』に掲載された論文の中で、サッチャー政権下において「公共サービス放送」の理念にマイナスに作用してきた二つの強い圧力を指摘している。

第一は「一部」の放送記者やプロデューサーで、彼等は国家に対して負うている義務を認めようとせず、そのことで結果的にみずからの独立を危うくしている。議会での支持も失われてしまった。政府や保守党は怒りをつのらせ、時事問題やシリアスな番組のあまりに多くが、また時としてニュース番組までもが、文明社会を存続させるためには認めなければならない価値や権威を歪めて提示していると断言するようになった。現在の批判は政府の支持者から出されているが、政権が交代しても、新政府の側から同様の批判が出るのは経験的に十分予想できる。ＢＢＣは国民全体から徴収した財源に立脚しているために、特に批判には弱い立場にある。

第二は、放送の持つ価値に対し、サッチャー政権の支持者の一部が抱いている懐疑である。この人々の見解では、ケーブルテレビ、衛星放送、地上波チャンネルの増加などは、米国と同じものをもたらす。番組の質の低下である。それはそれでいいではないかと彼らは言う。米国の知的な人々にしても、ニュースと興味のあるスポーツ以外にはテレビを見ない。大衆の教育というテレビの仮面はもうとりはずそう。チャンネルが増え、視聴者獲得競争が激化し、視聴率が番組の唯一の基準になることを認めようではないかと。[11]

前記の第二の圧力は、アナン委員会の審議結果が、公共事業体による公共サービスとしての放送という伝統的な考え方は変えないものの、視聴者の意見を番組に反映するべきであるという視点から、視聴者への説明義務

（アカウンタビリティ）を強化するとともに、放送の制度的枠組みを変更し、ＢＢＣとＩＴＶに加えて新しい公共事業体を含めた「規制された多様性」に進むべきだという提言[12]を行ったことに対し、サッチャー政権が推進する自由至上主義は番組の質の低下を許してしまうのではないか、という懸念を示している。そして、こうした懸念はＢＢＣ内部でも、伝統的なリース流の公共サービスに対する考え方をさまざまな圧力の中でどうやって守るか（あるいは、両立させるか）という問題として認識されていた。

二　サッチャリズムとテレビドラマ

一九七〇年代は、英国社会にとって困難な時代であった。一九七〇年の労働党から保守党へ、一九七四年の保守党から労働党へ、そして一九七九年の労働党から保守党へと二大政党間での政権交代が続けて起きたが、その背景にあったのは、一九七三年の石油危機とその後の経済不況、衰退産業における補助金獲得競争、労働組合による賃金闘争、北アイルランド紛争の激化であった。英国人の不満は、頻発するストライキが英国社会を麻痺状態に陥れ、「不満の冬」と呼ばれることになった一九七八年から一九七九年にかけてピークに達した[13]。

こうした時代状況を背景に、ＢＢＣでは、番組制作コストが急激に上昇し、一九七四年一〇月には労働党政権から、ＢＢＣはスタッフに対し過度な報酬アップをしていると強く非難され、一九七六年には初の借金に追い込まれた。視聴者に対する一層の説明義務（アカウンタビリティ）の強化を求めたアナン委員会の勧告「放送の将来に関する報告書」（*Report of the Committee on the Future of Broadcasting*／一九七七年三月に発表）に対しては、ＢＢＣは、一九八一年にＩＢＡ（Independent Broadcasting Authority／民間放送の規制監督機関）と共同で放送調査機関（Broadcasting Research Unit）を、独自の苦情処理機関として放送苦情委員会（Broadcasting Complaints

Commission）を、そしてＩＴＶと共同で番組視聴率や各局の視聴者数の割合を測定するための機関である視聴者調査機関（The Broadcasters' Audience Research Board: BARB）を設立した。ただし、一九七〇年代のＢＢＣは、ＩＴＶに比べて収入が少ないにもかかわらず、全体的にはＩＴＶと対等の視聴者のシェアを獲得することができていた。(14)

一方、一九七九年の総選挙で政権を労働党から奪還したサッチャー政権が追求した政治哲学――その後、サッチャリズム（Thatcherism）と呼ばれるようになる――は、一九七〇年代のはじめに政権を担っていたエドワード・ヒース政権の保守主義とは根本的に異なっていた。サッチャー首相は、社会主義に対する全面攻撃を宣言し、英国社会から社会主義を一掃すると誓っていた。サッチャー首相は、寛大主義（permissivism）の時代と言われた一九六〇年代に培われた進歩的雰囲気を駆逐し、英国が世界中を文明化する力を有していた頃の帝国の地位、英国を偉大なものとするビクトリア時代の価値観に戻ることを欲していた。サッチャリズムのイデオロギーは、平等社会の価値観とは相容れえず、弱いものに対して強いものを好むシステム、集団主義に対して個人主義を奨励するシステムを信奉しており、その中核となる信条は、サッチャー首相の有名な言葉「社会というものは存在しない。個人の男女と家族だけが存在している。」（There is no such thing as society. There are individual men and women, and there are families.）に表れている。(15) サッチャリズムは、コミュニティー（community）及び社会（society）を敵視し、家族の価値（family values）への回帰を好んだのである。

サッチャリズムは英国社会を大きく変動させ、英国人の生活のあらゆる側面に影響を与えた。放送業界も例外ではなく、特にＢＢＣは、一九六〇年代以来守り続けてきたリベラリズムの伝統が保守党政権からの格好の攻撃目標にされ、報道内容からドラマの構成にまでさまざまな批判を浴びせられるとともに、広告放送の導入が検討されるなど、「公共サービス放送」の最後の砦としての地位を崩そうとする多くの試みがなされた。しかしなが

ら、テレビドラマに関して言えば、「イーストエンダーズ」は、家族の内側で起こる緊張や断絶を強調することで、サッチャリズムのイデオロギーに抵抗したと言える。ただし、家族を強調するということ自体が、社会的争点（social issues）を取り扱う際に、より広い社会的文脈よりもむしろ家族の文脈の中で扱わざるをえなかったことを意味しており、それはソープオペラというジャンルに固有の構造的な制限でもあった。すなわち、「イーストエンダーズ」は、現代的問題を扱うことで社会集団の姿をより広く示すことができた一方で、社会集団と社会的争点をどの程度結びつけられるかは、このジャンルの慣習（大衆の日常的世界を感傷的に描く）に縛られることになったのである。

では、サッチャリズムの嵐の中で、ＢＢＣはどのようなドラマを制作していたのだろうか。ジョン・ケイン（John Cain）が執筆した『ＢＢＣ放送70年史』（*The BBC: 70years of broadcasting*）では、まず、一九六〇年一二月から現在に至るまで放送され続けているＩＴＶのいわば「お化け番組」である「コロネーション・ストリート」（*Coronation Street*）[16]に匹敵する成功した連続ソープオペラとして、「ミス・マープル」（*Miss Marple*／一九八四年一二月二六日放送開始）、「イーストエンダーズ」（一九八五年二月一九日放送開始）、「ハワーズ・ウェイ」（*Haward's Way*／一九八五年九月一日放送開始）の三作品が挙げられている。この他、ソープオペラではないが話題を呼んだ作品としては「イングリッシュマン・アブロード」（*An Englishman Abroad*／一九八二年一一月二九日放送開始）、「シンギング・ディテクティブ」（*The Singing Detective*）、大衆的ペーパーバックに匹敵するいわゆるミニ・シリーズとして人気があったオーストラリアからの輸入番組「ソーン・バーズ」（*The Thorn Birds*／一九八四年一月八日放送開始）が紹介されている。また、一九八〇年代半ばに大衆紙からの激しい批判を引き起こした刺激的なドラマとして、失業問題に言及する「ボーイズ・フロム・ザ・ブラックスタッフ」（*The Boys from the Blackstuff*／一九八二年一〇月一〇日放送開始）、戦争の無益さに言及する「モノクルデゥ・ムティニーア」（*The*

Monocled Mutineer／一九八六年八月三一日放送開始）、フォークランド紛争に言及する「タンブルダウン」（*Tumbledown*／一九八八年五月三一日放送開始）が挙げられている。[17]

三　「イーストエンダーズ」の「大衆性」と「公共サービス放送」の理念

㈠　なぜソープオペラだったのか？

ＢＢＣが、週二回放送の連続テレビドラマを新たに制作することを決定したのは一九八一年である。それは、ＩＴＶに対する視聴者数の減少に対する懸念が喫緊の問題となるよりもかなり前のことであった。最初の決定は当時ＢＢＣ１のコントローラーだったビル・コットン（Bill Cotton）によってなされた。そして最初の企画立案は彼の後任であるアラン・ハート（Alan Hart）に託された。「イーストエンダーズ」の最初の制作者はジュリア・スミスとトニー・ホランドであったが、[18]その後、マイケル・グレイドが制作を引き継ぐことになる。バッキンガムによるインタビューに対して、グレイドは、夕方の視聴者のシェアがＩＴＶの半分ほどに落ち込んでいたＢＢＣにとって、「イーストエンダーズ」が視聴率競争において大きく貢献することを認識していたと語っている。

ＢＢＣにとって、ＩＴＶの視聴者とＢＢＣの視聴者のシェアに差がある理由の一つは、「コロネーション・ストリート」、「エマーデイル・ファーム」（*Emmerdale Farm*）、「クロスローズ」（*Crossroads*）に視聴率で負けているからであることは明白だと思っていました。ＢＢＣは、そうした番組の手持ちがなかった。確かにソープオペラはＩＴＶが考案したものではありません。何年も前に、ＢＢＣが「グローブズ」（*The Groves*）、「ミセス・デイルズ・ダイアリー」

（*Mrs Dale's Diary*）、「アーチャーズ」（*The Archers*）で用いた形式です。ですから、ＢＢＣにとってソープオペラを制作することはなんら目新しいことではないのです。しかし、ともかくもソープオペラの制作をしなくなって数年経っており、ちょうど再開すべき時だと思われたし、それによっていつの間にか衰えていた夕方の番組編成を活性化させるべきだと考えたのです。[19]

グレイドの指摘にも明らかなように、当時のＢＢＣが視聴率を獲得する手段として連続テレビドラマを選択したのは当然であった。しかしながら、重大なリスクがあったのも確かである。新たに連続番組を制作するには、ゲーム番組のような他のジャンルと異なり大きな財政支出を伴うが、連続番組は、運営コストは比較的小さいものの、初期投資を回収するには何年もかかる上に、もし早期に撤退した場合は視聴者からの批判と財政破綻に見舞われることになるからである。[20] さらに、当時はＩＴＶを含めてすでに数多くのテレビドラマが放送されており、果たして視聴者が新たな番組を受け入れるかどうかは疑問であった。一九八四年の早い時期に実施されたＢＢＣの最初の視聴者調査結果は、新しい週二回放送の連続ドラマに対する切望の度合いは「せいぜい中ぐらい」だと結論づけていた。[21]

ＢＢＣが過去に連続テレビドラマを制作した経験も、確信にはつながらなかった。一九七〇年代に制作された「ブラザーズ」（*The Brothers*）と「エンジェルズ」（*Angels*）は、視聴率はかなり良く、しかも数年間続いたのであるが、それらは五二週間フルに継続して放送されたわけではなかった。ＢＢＣが完全な連続テレビドラマを制作したのは一九六二―六五年の「コンパクト」（*Compact*）、一九六五―六七年の「ユナイテッド」（*United*）、一九六五―六九年の「ニューカマーズ」（*The Newcomers*）であり、このうち「コンパクト」だけが視聴率において実質的な成功を収めていた。[22]

しかしながら、視聴者の獲得だけが連続ドラマを選択した理由ではなかった。ソープオペラは、テレビ局にとって象徴的な重要性を持っている。まして、そのドラマが数十年をかけて熱狂的視聴者を構築すれば、そのドラマは、視聴者が自らの生活を構築している諸制度の本質を客観的に把握する際の重要な手段となる。例えば「コロネーション・ストリート」は、イングランド北西部の視聴者に対して平日の番組視聴の主導権を握っているグラナダ・テレビジョン（Granada Television）が、労働者階級の一つの姿をイングランド南部諸都市の人々へ提示している。「フロリゼル・ストリート」（*Florizel Street*）というタイトルでの一二週間の試験的放送の後、一九六〇年一二月から放送を開始した「コロネーション・ストリート」は、イングランド北西部の工場労働者階級の人々が住む地区を舞台にして、労働者階級が居住するテラスハウスの町並みだけでなく、労働者階級の特徴であるランカシャー（Lancashire）アクセントによって、特殊な地域アイデンティティを提供してきた[23]。もし、BBCに対する視聴者の認識が、落ち着いた中産階級の「おばさん」（Auntie）のイメージと結びついているのであれば、新たに制作するソープオペラが成功するには、このイメージを変える必要があった[24]。

㈡ 「大衆性」と「公共サービス放送」の理念

バッキンガムによるインタビューに対して、グレイドと、一九八三年一一月に連続ドラマ部門の責任者になったパウエルは、「イーストエンダーズ」は視聴者を喜ばせるための単なる手段であり、それゆえ、BBCは本来の仕事である「まじめな」（serious）番組の制作をどんどん進めることができるようになる、という考え方を否定した。彼らは、同番組が論争的な問題を扱っている点で「公共サービス放送」としての「質」と「責任」を守っていることを熱心に強調した。「イーストエンダーズ」は、「大衆性」が「最も低いレベルの共通分母に合わせた娯楽を提供する」（catering to the lowest common denominator）ことを必ずしも意味しないことを示す証拠だ

と主張したのである。[25]

しかしながら、視聴率の獲得だけが「イーストエンダーズ」制作の決定の背後にある唯一の動機ではないとしても、一九八五年二月一九日の放送開始前後は、それが中心的な意味を有していたのは確かである。当時、放送の将来のあり方を検討していた政府委員会であるピーコック委員会（The Peacock Committee）はＢＢＣの民営化を勧告すると予想されており、また、タブロイド紙はＢＢＣとＩＴＶの間の「ソープ戦争」（Soap Wars）を熱狂的に報じていた。もし「コロネーション・ストリート」の優位がＩＴＶの視聴率の支配の象徴だとすれば、「イーストエンダーズ」の失敗はＢＢＣの敵対者によって利用されることは明らかだった。[26]

スミスとホランドが提案した新しいテレビドラマの内容は、多くの点で伝統的なものであった。労働者階級が多く居住する都市のコミュニティーを舞台とする点は、「コロネーション・ストリート」と似ていた。しかし、ＢＢＣが一九八〇年代にソープオペラの制作を目指すことは、既に述べたように大きなリスクを伴っていた。そこで次に、バッキンガムの研究から、「イーストエンダーズ」の内容はどのような過程を経て決定され、その結果、視聴者からどのような評価を受けたのかを、ロケーション、視聴者調査、ドラマの構成、視聴者の評価に分けて紹介することにしたい。

①ロケーション

スミスとホランドは、イースト・エンドを舞台にすることに強くこだわった。両者ともロンドナーであり、首都は自らを舞台とするソープオペラを持つ資格があると考えた。彼らはまた、イースト・エンドのコミュニティーには、長期にわたる連続番組の舞台になるだけのドラマ的要素があると考えた。歴史的に様々な移民集団によって人口が過密になっている地区であり、しかも近年になって洗練された街になりつつあるイースト・エン

ドを舞台にすれば、様々な登場人物を配置することができる。加えて、登場人物を次々に交代させることができ、連続ドラマを時代と連動させることが可能になる。この点は、相対的に変化のないコミュニティーを舞台としている「コロネーション・ストリート」に対する明確な利点であった。「コロネーション・ストリート」は、放送が始まった一九六〇年代の初期に時代背景が固定されていたからである。[27]

同様にパウエルも、イースト・エンドはこのジャンルに不可欠な「ルーツ」、「アイデンティティ」、「魅力的な伝説と歴史感覚」を提供すると考えた。彼はまた、たとえBBCが全体としては全国放送としての役割を担っているとしても、連続ドラマのような「旗艦」番組は、BBCに地域アイデンティティを提供すべきであると主張した。もしITV各社が地元を舞台とするソープオペラを持っているのであれば、BBCはロンドンを舞台とするべきなのである。[28]

②視聴者調査

一九八四年一月、BBC放送調査局（BBC's Broadcasting Research Department）は、マーケットリサーチ会社のマープラン（Marplan）に対して、新しい連続ドラマに対する需要と、それに関連するロケーションの提案についての全国電話調査を委託した。その結果、サンプルとなった四五〇名のうち一三パーセントの人だけが「非常に関心がある」と答えたのに対し、三六パーセントは「まあまあ関心がある」、五〇パーセント強の人が「それほど関心がない」あるいは「まったく関心がない」と答えた。ロケーションについては、マンチェスターが全体としてもっとも人気があり、続いてロンドン、かなり離れてバーミンガムの順であった。しかしながら、マンチェスターはイングランド南部の人々には人気がなく、バーミンガムはミッドランド地方の人々に人気がなかった。一方でロンドンはどの地区の人々からも特に不人気ということはなく、結果として最も広範囲の地域の人々

にアピールするロケーションということになった。労働者階級の居住地区を舞台とすることについては、中産階級の居住地に舞台を置くよりも人気があり、両階級が混在する地域を舞台にすることにはほとんど人気がなかった。[29]

調査結果は、パウエルの「北部と南部の分裂は、実際の地理的要因よりもお金と階級に基づくものだ」という考えに確信を与えることになった。視聴者調査は、既にプロデューサーたちが抱いていた信念を裏づける手段として用いられ、また、上級管理職を説得するための重要な武器として使われた。他方で、新しい連続番組へのニーズがほとんどないといった番組制作者の信念と矛盾する結果は無視された。[30]

③ドラマの構成

コストの点からだけでも、アメリカからの輸入番組である「ダラス」（*Dallas*）や「ダイナスティ」（*Dynasty*）の英国版を制作することは論外であった。また、「コロネーション・ストリート」は成功した国産ソープオペラのモデルではあるが、スミスとホランドは、それが労働者階級についての時代遅れでノスタルジックな見方を提供していると考えた。例えば、「コロネーション・ストリート」はめったに失業者や黒人を登場人物にしないし、レン・フェアクロー（Len Fairclough）やエルシー・タナー（Elsie Tanner）のような大物を交代させることが困難になっているし、若い視聴者がアイデンティティを感じるような登場人物もいない。ある意味で、「コロネーション・ストリート」は視聴者とともに年老いてきたのであり、もし「イーストエンダーズ」が同様の成功を収めることができるとすれば、若くて、社会的により幅広い層の視聴者を惹きつける必要があると考えたのである。[31]

「イーストエンダーズ」の放送が始まる前、チャンネル 4（Channel 4）の「ブルックサイド」（*Brookside*）は約六〇〇万人の視聴者を集め、演技の質の高さと現代の社会的争点の取り上げ方が高く評価されていた。しかし、

スミスとホランドは、舞台設定やカメラアプローチの問題があることに加えて、社会的争点の扱い方がしばしば自意識過剰で教訓的になっていると感じていた。「イーストエンダーズ」が長期間にわたって生き残るためには、一九六〇年に「コロネーション・ストリート」が行ったように、現代の都市の過密地域の現実を反映する必要があった。バッキンガムによるインタビューの中で彼らは、連続ドラマは「人生の一側面」であり、それゆえ、必然的に論争的な社会的争点――同性愛、レイプ、失業、人種差別など――に直面することになる。そして、あるエスニック・マイノリティを登場人物にすれば、必然的に人種差別が番組のテーマになる。同様に、多くのティーンエイジャーを登場させれば、ティーンエイジ特有の問題――妊娠、失業、家族不和など――が扱われることになる、と主張した。(32)

さらに、登場人物の構成は「イーストエンダーズ」が「創造」しようとしている視聴者についての明確な意味を有していた。「イーストエンダーズ」の放送が開始される前、夕方の時間帯の視聴者は圧倒的に中年の中産階級であった。この視聴者の幅を広げるためには、若者と高齢者の両方にアピールするとともに、伝統的にＩＴＶを視聴してきた労働者階級の視聴者にもアピールする番組にしなければならなかった。加えてスミスとホランドは、女性や年配者に偏っていたソープオペラの伝統的な視聴者の幅を拡大しようとした。若くて目立つ登場人物を配することで、他のソープオペラよりも若者の視聴者へ強くアピールすることができると考えたのである。スミスは次のように語っている。

私はステレオタイプ的な中産階級としてのＢＢＣの視聴者を対象に番組を作るのではない。専門職の階級は、番組を見られる早い時間帯には自宅へ戻らない。私は、ビンゴやパブへ行く前のティー・タイムにテレビを見る労働者階級の人々で構成される視聴者を予想している。ソープオペラは伝統的に女性を対象としてきた。しかし、我々は男性も見て

いるのだ――たとえ彼らがそれを認めないとしても――ということを思い出さねばならない。[33]

④視聴者の評価

「イーストエンダーズ」は一九八五年二月一九日の午後七時から放送を開始した。視聴率はＢＢＣ放送調査局によって注意深く監視され、より詳細な反応を知るための質的調査が行われた。放送開始当初の高視聴率はしばらくして落ち始め、三週間後には、夕方のＢＢＣ１の視聴者シェアは「イーストエンダーズ」放送開始前の七〇〇万人へ戻り、他方でＩＴＶのシェアは一三〇〇万人であった。ただし、同番組に対する評価指数（appreciation indice）――視聴者が番組に対してどれだけ関心を持ち、また楽しんだかを測定する――は着実に増加し、二月の五八から四月の七〇を経て五月には七五、八月の末には八〇に達した。これは英国製ソープオペラの平均的な数値よりも約一〇ポイント高くなっている。「イーストエンダーズ」は視聴率競争ではＩＴＶに敗れたものの、評価指数の劇的な上昇は、その後の同番組の持続に強固な基盤を与える「忠実な視聴者」を創造したことを示唆している。[34]

「イーストエンダーズ」の視聴率は、一九八五年九月から番組の開始時間が午後七時三〇分に移動した後、急激に上昇し、一九八六年二月と三月には、視聴者数はピークとなる二三〇〇万人を記録した。評価指数もまた上がり続け、一九八六年の最初の数か月はほぼ八五を記録した。視聴者層は各年齢層にわたっており、特に、伝統的にテレビの視聴者としては獲得するのが難しかったテーンエイジャーに人気があった。[35]

おわりに

「イーストエンダーズ」の予想外の成功は、それまでリース流の「公共サービス放送」の理念を守り続けてきたＢＢＣにとって、「大衆性」はどの程度「質」と両立できるのか、また、公共サービスにとって中心的な「責任」の概念とどうやって調和させられるのか、という問題を提起することにもなった。

「イーストエンダーズ」が持つ「大衆性」は、同番組がリース流の「公共サービス放送」の定義とは極めて曖昧な関係にあることを意味している。「最も低いレベルの共通分母」に合わせた番組を制作することに対する批判は、ＢＢＣに敵対する勢力のみならず、放送は大衆の趣味のレベルを上げるための手段であると信じるＢＢＣ内部の人々からも寄せられた。ホランドは、ＢＢＣが彼とスミスに対して大きな裁量を許していたことを認めているが、一方で、「我々は、その意味では、典型的なＢＢＣの人間ではない。……［ＢＢＣの］幹部たちは、それ［イーストエンダーズ］を非常に下品だと思っている。[36]」と述べて、彼らの仕事が極めて商業的であり、いくつかの点ではＢＢＣというよりもＩＴＶの理念と共通性が多いことを認めていた。

しかしながら、公共サービスについてのリース流の見解は、当時、影響力は依然として強いものの、徐々に変わりつつあった。グレイドとパウエルは、「大衆性」は公共サービスの理念とは両立しないという見解――こうした見解は、彼らにしてみれば時代遅れで、目下の者に対してことさら腰を低くしたような態度であった――に異論を唱えていた。同時に彼らは、「イーストエンダーズ」は基本的に視聴率稼ぎのためのものだ、という見方も否定した。同番組が「最も低いレベルの共通分母のための番組」だという見解は、人口の幅広い層にアピールしていることと、その「質」の高さからすれば、そうした見方はあてはまらないのである。パウエルは次のように主張する。

もし我々が本気で視聴率を稼ごうとしたのならば、我々が実際に制作したような「イーストエンダーズ」にはならなかっただろう。「イーストエンダーズ」が数多くの視聴者を獲得したのは、それが質が良く、成熟した大人向きの番組であり、視聴者の言葉で語りかけたからだと思う。それは成熟したレベルで彼らに語りかけたんだ。それは娯楽番組だ。それはそれでいい。ただ、娯楽は軽蔑すべき言葉ではない。娯楽の形式を極めて広く解釈すれば、それは重要かつ人間的な諸問題を提起しているんだ。良いエピソードも悪いエピソードも確かにある。でも、年間一〇四もあればそうなるだろう。しかし、率直に、一回限りの演劇として挙げるとすれば、「イーストエンダーズ」のエピソードだ。[37]

ここで重要なことは、「大衆性」は明らかに高く評価されているのではあるが、「質」は依然として演劇が持つ「文化的水準の高さ」に由来する基準に基づいて定義されているということである。また、グレイドとパウエルはこのように、「イーストエンダーズ」を質の高いテレビ番組であると熱心に主張する一方で、ＢＢＣの番組全体と、ＢＢＣに対する大衆からの批判という文脈の中での同番組の戦略的役割も認識していた。グレイドは「私の信念は、我々はポピュラーになる必要がある、しかし、それはいつも、毎日、毎週そうでなければならないということではない。」[38]と述べて、ＢＢＣの他の番組との「バランス」をとることで、結果としてＢＢＣの番組全体、特に「専門的な」番組――それほど人気のない番組――が存在し続けることを可能にするという重要な役割を果たしてきたと主張している。

前記に示したグレイドとパウエルの主張は、商業テレビ放送の開始以来、「公共サービス放送」が直面してきたジレンマを反映している。ＢＢＣは受信許可料の独占を正当化するために、芸術的な意味での「質」と「責任」を有する番組を制作しなければならなかった。その独占は、ＢＢＣがある特定の少数者ではなく、国民全体にアピールしていると受け取られることによってのみ支持されるのであるが、それゆえ、ＩＴＶと合理的な視聴者の数をめぐって競わざるを得なくなる。グレイドが主張するように、ＢＢＣは、教育を受けた中産階級にだけ

奉仕しているという考え方には抵抗してきた。しかし、徐々に縮小する視聴者の数、政府が推進する自由市場経済という文脈の中で、「大衆性」と少数派の趣味の間でバランスを維持するというデリケートな試みは、必然的に不確実性を伴うことになる。

この意味で、「イーストエンダーズ」の「大衆性」と「公共サービス放送」の理念を調和させる試みは、リース流の伝統からさらに一歩遠ざかることを示している。確かに「質」の定義や、人気番組は視聴者をあまり人気のない専門的な番組へ誘導するための「撒き餌」として機能するという考え方など、基本的なリース流の見解は多く残ってはいるものの、ドラマの主題がＢＢＣの外側の視点から設定され、それが今日まで続くＢＢＣの一つの象徴になったことには大きな意味がある。

テレビ番組制作は、番組を制作するだけではなく、視聴者もまた創造している。ＢＢＣが「イーストエンダーズ」を制作した当初の目的の一つは、ＩＴＶとの視聴者獲得競争で遅れをとっていた夕方の時間帯に多くの視聴者を創造することであった。ただし、その番組が常に視聴者率を稼ぐことだけが目的だったというのは誤りである。確かに視聴率は重要な意味を持つものの、それ以外にも多くの要因――ロンドンという地域アイデンティティ、労働者階級と移民の居住地区というロケーション、視聴者調査の結果に対する番組制作者の直感的判断の尊重、幅広い人種と年齢層からなる多様な登場人物と、その登場人物の多様性から生み出されるさまざまな社会的争点との関わり――が「イーストエンダーズ」制作の方程式に組み込まれていたのである。

本稿では、英国のサッチャー政権下で促進された「競争と選択」という状況の中で、ＢＢＣが、「大衆性」を単なる視聴率稼ぎではなく、公共サービスの一つの要素として連続ドラマに組み込むことで視聴者を創造した過程を考察した。今後は、この「大衆性」が、その後のＢＢＣの番組制作の方針にどのように反映され、そのことがサッチャー政権時代の危機を乗り越え、今日に至るまで公共サービスとしての放送を継続する上でどのような

意味を持っていたのかを分析することが課題となろう。

（1） 一九七四年に設置された「放送の将来に関する委員会」（The Committee on the Future of Broadcasting）のこと。通常、委員長のアナン卿（Load Annan）の氏名をつけてアナン委員会（The Annan Committee）と呼ばれる。ＢＢＣは国王から与えられる特許状（Royal Charter）がその存立根拠となっているが、特許状の有効期間の終わりが近づくと、政府が放送調査委員会を設置して、ＢＢＣのあり方や放送界の将来像について審議をし、その報告書に基づいて放送政策の策定や放送法の改定などを行ってきた。

（2） マーガレット・サッチャー首相が率いる保守党政府は、一九八八年一一月に『90年代における放送：競争、選択、そして質』と題する放送規制のための計画書を発表した。これはサッチャー政権が一貫して求めてきた放送業界における自由競争の促進の姿勢を具体的に示していることから、本稿では、サッチャー政権が放送界の秩序にもたらした変化を「競争と選択」という言葉で表すことにする。Home Office, *Broadcasting in the '90: Competition, Choice and Quality The Government's Plans for Broadcasting Legislation*, Presented to Parliament by the Secretary of State for the Home Department by Command of Her Majesty, November 1988, HMSO.

（3） 英国における「公共サービス放送」の理念については、例えば、次の文献を参照―門奈直樹「放送の「公平」「公正」を考える5 メディアの公共性とテレビジャーナリズムの質」（『放送レポート』第一三二号、一九九五年一月）、ＢＲＵ編「イギリスの放送における公共サービスの理念―基本原理―」前田満寿美訳（『放送学研究』第三九号、一九八九年）、黒田勇「英国における公共放送システムの理念」（『神戸女子大学紀要』二四Ｌ巻（文学部篇）、一九九〇年一一月）。

（4） 具体的には、サッチャー政権はＢＢＣに広告放送導入による民間放送との競争を、ＩＴＶに放送免許の競争入札制度を持ち込もうとし、結果として、ＢＢＣへの広告放送導入は実現しなかったが、「一九九〇年放送法」（The Broadcasting Act 1990）の成立によって一九九一年にＩＴＶの免許の競争入札が実施された。サッチャー政権下で進められた「放送改革」の概要については、飯塚浩一「英国における放送メディアの役割についての一考察―サッチャー政権の「放送改革」と「公共サービス放送」の変容を中心に―」（『メディア史研究』第八号、一九九九年三月、

メディア史研究会）および、蓑葉信弘『ＢＢＣイギリス放送協会　パブリック・サービス放送の伝統』（東信堂、二〇〇二年）の第五章「公共放送の危機―サッチャーの登場」を参照。

（5）例えば、次の文献を参照―飯塚浩一「英国における政治と放送ジャーナリズムの関係についての一考察―サッチャー政権下におけるテレビ・ジャーナリズムと「公平性」―」（『東海大学紀要文学部』第六七輯、一九九七年九月）、飯塚「英国における放送メディアに対する統制手段とその影響―ＢＢＣに対するサッチャー政権の攻撃を中心に―」（『東海大学紀要文学部』第七一輯、一九九九年九月）。

（6）「イーストエンダーズ」は、ＢＢＣの第1チャンネル（ＢＢＣ1）で一九八五年から放送され続けているソープオペラ（soap opera、大衆の日常生活に起こる様々な出来事を描く連続テレビドラマ）であり、ロンドンのイースト・エンド（East End）と呼ばれる下町に設定された架空の地区アルバート・スクエア（Albert Square）に集う人々の生活を描き、その時々の社会的争点をテーマに取り上げている。週二回の放送に加えて、日曜日に二回分の再放送を行っている。渡辺時夫『英国を知る辞典』研究社出版、一九九三年、一一八頁参照。

（7）David Buckingham, 'Creating the Audience', in Edward Buscombe (ed), *British Television: A Reader*, Clarendon Press, 2001.

（8）Ralph Negrine, *Politics and the Mass Media in Britain*, Second edition, Routledge, 1994, p.86. 参照。なお、ＩＴＶの成功の理由を、蓑葉は次のように指摘している。「ＩＴＶの番組の成功の秘密は、その庶民性―大衆の欲するものを与えようという姿勢にあった。それはＢＢＣが長い間に視聴者の意向を入れる姿勢も見せ始めるようになったとはいえ、いまだに「我々が国民に与えるのは、我々が彼らにとって必要であると考えるものだ」というリースのエリート思想から抜けきれないのと比べて決定的な違いだった。」蓑葉、前掲書、七〇頁。

（9）視聴率調査機関ＢＡＲＢによれば、約三〇年後の一九九六年の英国テレビ視聴者シェアは、ＢＢＣが四四・〇パーセント、ＩＴＶが三五・一パーセント、チャンネル4が一〇・八パーセント、衛星・ケーブル放送が一〇・一パーセントとなっており、民間地上波放送の合計は四五・九パーセントでＢＢＣをわずかに上回った。『放送研究と調査』一九九七年三月号、七八頁に記載された *Broadcasting*, 1997.1.17 の記事紹介を参照。

（10）この問題に関する政府からの圧力について、ケビン・ウイリアムズは次のように指摘している。「このことは、

当時の内務大臣レオン・ブリタン（Leon Brittan）が、ＢＢＣがオーストラリアから「ソーン・バーズ」（*The Thorn Birds*）を購入して、それをＩＴＶの人気ドラマである「ブライドシェッド・リヴィステッド」（*Brideshead Revisted*）と同じ時間帯にぶつけるという決定をしたことに関連して指摘した。ブリタンはこの決定についてＢＢＣに書簡を出し、「なぜ、一般民衆に対する税金で賄われている放送事業が……商業放送によって提供される番組と区別がつかないような番組を提供するためにその資源を浪費しなければならないのか?」と尋ねた。彼は、「ダラス」（*Dallas*）、「イーストエンダーズ」、「ウォーガン」（*Wogan*）といった番組を放送することにどんな公共的利益があるのか、を問うことで批判を展開した。」Kevin Williams, *Get me a Murder a Day!: A History of Mass Communication in Britain*, Arnold, 1998, p.173.

(11) アナン卿（石川旺訳）「公共サービス放送―英国における論争」（『放送学研究』第39号、一九八九年、ＮＨＫ放送文化研究所）、八四頁。

(12) 「規制された多様性」について、アナン委員会の報告書は、次のように提言している。「もしすべての新しい［放送］事業が複占状況の中で行われるとすれば、新しい形式の放送は妨害され制限されることになるだろう。かなりの数の人々が、複占は［ロミオとジュリエットの物語に出てくる］モンタギュー家とキャピュレット家の間の不和に似て、そこでは大衆にとっての利益とニーズは、ＢＢＣとＩＢＡにとっての利益とニーズよりも重要性が低いとみなされている、と不満を述べている。我々は、複占が我々がその後の評価を行っている期間中に終焉を迎えるべきだと信じている。」Home Office, *Report of the Committee on the Future of Broadcasting*, Cmnd. 6753, Her Majesty's Stationery Office, March 1977, p.29. なお、アナン委員会の提言内容については、次の文献を参照――中村美子「放送が提供する公共サービスとは～イギリスのＢＢＣ財源論議からの一考察～」（『ＮＨＫ放送文化調査研究年報』第四五集、二〇〇〇年一二月）、および、蓑葉、前掲書、九四―九八頁。

(13) 豊永郁子『サッチャリズムの世紀―作用の政治学へ―』創文社、一九九八年、三三―三五頁参照。

(14) John Cain, *The BBC: 70 years of broadcasting*, BBC, 1992, pp.110-115. 参照。

(15) 『ウーマンズ・オウン』（Woman's Own）誌一九八七年一〇月三一日号（八―一〇頁）に掲載された、サッチャー首相に対して一九八七年九月二三日に行われたインタビューの一部。なお、サッチャー首相の唱える「社会」

の意味については、アナン卿の次の言葉を参照――「社会という概念も馴染み深いものである。社会は、家族から労働組合まで、数多くのアソシエーションや任意組織で構成されている。社会は個々の市民間の関係が織りなすきわめて複雑なネットワークである。それぞれの社会は固有の文化を持っており、われわれはしばしば文化の次元から社会を分析する。」アナン卿（石川旺訳）、前掲論文、七二頁。

(16) 「コロネーション・ストリート」については、次の蓑葉の解説を参照――「イギリスで最も長続きしかつ最も人気のあるテレビ番組は、一九六〇年一二月からＩＴＶのネットで放送されているグラナダ・テレビ制作の『コロネーション・ストリート』という、イングランド北部の町の同じ町内に住む人々の日常生活を描いたいわゆるソープ・オペラで（初めは週に二回、現在は三回の放送）、四〇年後の現在も常に視聴率トップの座を争っている怪物番組である。」蓑葉信弘『ＢＢＣイギリス放送協会　パブリック・サービス放送の伝統』東信堂、二〇〇二年、六九―七〇頁。

(17) John Cain, op. cit., pp.126-127. 参照。なお、レズ・クック（Lez Cooke）によれば、英国映画の研究が盛んなのに比べて、一九七〇・八〇年代に発表された数冊の文献や論文を除き、英国テレビドラマの歴史は最近までほとんど記録・研究されてこなかった。学術的な研究は一九七〇年代末頃から行われ始め、一九八一年にジョージ・バント（George Bandt）が編集した *British Television Drama* がテレビドラマを本格的に研究した最初の文献である。さらに、一九五五年以前のテレビドラマはほぼ研究対象からはずれており、第二次世界大戦前も含むテレビ放送の初期の二〇年間に放送されたテレビドラマについての最初の研究成果は、ジェイソン・ヤコブ（Jason Jacob）の *The Intimate Screen: Early Television Drama* である。Ibid., pp.1-6. 参照。

(18) ジュリア・スミスは多くの実績を持つテレビ番組制作の専門家。アシスタント・フロア・マネージャーとしてＢＢＣでのキャリアを開始し、その後、「ドクター・フィンレイズ・ケースブック」（*Dr Finlay's Casebook*）、「ニューカマーズ」（*The Newcomers*）、「ゼット・カーズ」（*Z Cars*）、「レイルウェイ・チルドレン」（*The Railway Children*）のような人気番組のディレクターを務めた。彼女がディレクターと後にプロデューサーを務めた「エンジェルズ」（*Angels*）は、病院内を舞台にした週二回放送の連続ドラマであったが、現代的な社会問題を現実的に、時には論争を引き起こすような扱いで描いたことで視聴者から多くの共感を得た。トニー・ホランドは台本作家。スミスとホランドが組んで制作した番組は、一九六〇年代の「ゼット・カーズ」から始まり、「エンジェルズ」を経て

「ディストリクト・ナース」（*District Nurse*）に至る。David Buckingham, op. cit., p.149. 参照。

(19) David Buckingham, op. cit., p.146.

(20) Ibid., pp.146-147. 参照。

(21) BBC, *Bi-weekly Serial: The Appeal of Different Regional and Social Class Concepts*, BBC Broadcasting Research Social Report, February 1984.

(22) David Buckingham, op. cit., p.147. 参照。

(23) Lez Cooks, op. cit., p.33. 参照。

(24) Laurie Taylor & Bob Mullan, *Uninvited Guests: the Intimate Secrets of Television and Radio*, Chatto & Windus, 1986.

(25) David Buckingham, op.cit., p.148. 参照。

(26) Ibid., 148-149. 参照。

(27) Ibid., p.150. 参照。

(28) Ibid., pp.150-151. 参照。

(29) Ibid., p.151. 参照。

(30) Ibid., p.152. 参照。

(31) Ibid., p.153. 参照。

(32) Ibid., p.154. 参照。

(33) *Broadcast*, 26 October 1984.

(34) David Buckingham, op. cit., p.159. 参照。

(35) Ibid., pp.161-162. 参照。

(36) Ibid., p.167. また、スミスとホランドは、自分たちは反エリート主義者であり、大衆的なドラマを制作していると主張した。この意味では、「イーストエンダーズ」は彼らの以前の作品である「ゼット・カーズ」や「エンジェルズ」の延長線上にある。彼らはまじめで難解なドラマを少数の視聴者のために制作することには興味がなかった。例

えばホランドは、バッキンガムによるインタビューに答えて「彼ら［非主流派の劇作家たち］は我々が潜り抜けてきたような闘争を経験していない。……我々は通りで何が起きているかを実際に知っている。それこそが我々がそれ［イーストエンダーズ］のひらめきを得た理由だ……。（中略）私は私のために番組を作りたくない。ジュリアは彼女のために作りたいとは考えていない。我々は彼らのために作っているのだ。」と語っている。Ibid., p.165.

（37）　Ibid., pp.167-168.

（38）　Ibid., p.168.