

事実を再構成する表現者たちと自らを演じる人たちの相對・・

1995年『NONFIX ドキュメンタリーの定義 vol.4  
事実とドキュメンタリーの間』再現

関 口 久 雄

いわゆる「定義」とは、ある時代、ある地域、ある集団によって恣意的に選択された多数決の結果、さもなくば、極めて個人的なものかもしれない。<sup>(1)</sup>では、なぜ、定義を必要とするのか。それは、ある概念を成立させる条件の確認、ある行為等の指針、そして、その結果の成否の議論を成立させるための最低限の共有すべき前提、約束事だからかもしれない。しかし、長年にわたって、さまざまなかたちで存在・認識されてきたにもかかわらず、その明確な定義が存在・共有されていない営みがある、それがドキュメンタリーである。<sup>(2)</sup>

1995年9月20日、25時20分、当時のフジテレビの深夜を彩っていたスポットCM「ストレイシープの大冒険」の後に、その番組は、<sup>(3)</sup>はじまった。

画面…サラリーマンのような人たちがたくさん歩く雑踏の中で、後ろ向きで立っている人物が、小型のテレビを頭の上に持ち上げる。その小型のテレビのブラウン管には、はめ込まれたいくつかの映像が流れる。一瞬の「砂嵐」の後、効果音とともに、黒い背景の画面の真ん中に白抜きで震えた「NONFI  
X」の文字があらわれる。

画面…あるオフィスの小部屋、記者会見の風景

テロップ…9月1日『ドキュメンタリーの定義』制作記者会見

ナレーション…九月一日、フジテレビで、ある深夜番組の記者会見が行われた。その席で、日頃、ドキュメンタリー番組に携わる三十代の制作者が、ドキュメンタリーを定義すると発表した。

画面…東京渋谷の大型スクリーンに、4人の制作者がそれぞれ登場して、その意図を語る。それを見上げる街行く人たち

テロップ…オンザロード 中村裕

「ドキュメンタリーとはジャンルではない、という風に、と思いはじめたんすね、で、じゃあ、なにかと言うと、ぼくは手法だろう、と」



テロップ…テレビマンユニオン 是枝裕和

「今回は、自分の問題だな、と思って、つくってる側が、自分の言葉で、自分の演出について語らないと」

テロップ…テレコムスタッフ 村田慎一郎

「ある気概とか、心構えとか、つまり、ついてもいい嘘と、あの、いけない嘘がやっぱりあると思うんですよね」

テロップ…ドキュメンタリージャパン 伊豆田知子

「とらえているものは、やっぱり虚構性をも、こちらの意図する、しないにかかわらず、撮ってしまっている、と」

画面…新聞のラテ欄のさまざまな番組のカットバック

テロップ…ナレーター 西山喜久恵（フジテレビ）

ナレーション…テレビ放送が始まって四十年余り、ドキュメンタリーは、ドラマ、ニュース、バラエティと並んで幅広く視聴者に受け入れられてきた。しかし、ドキュメンタリーには、これまで明快な定義がなかったために、その表現方法について批判を浴びることもあった。

画面…テレビのモニターの中に各〈定義〉の10秒ほどの映像、そのタイトルと制作会社名

ドキュメンタリーアンソニイ・事実伝蔵(じじつでんぞう)氏の悪夢 制作 テレコムスタッフ

ドキュメンタリー 3日間 制作 ドキュメンタリージャパン

衝撃スクープ主義 制作 オンザロード

事実とドキュメンタリーの間 制作 テレビマンユニオン

ナレーション…ドキュメンタリーとは何か、それを四人の制作者が、それぞれの切り口で定義する。

画面…テレビのモニターの中の青みを強調した『砂嵐』の中に、「NONFIX 250回記念スペシャル ドキュメンタリーの定義」の文字が浮かび上がる

ナレーション…『NONFIX 二百五十回記念スペシャル ドキュメンタリーの定義』

CMを間に挟んで、まず、3つの〈定義〉<sup>(4)</sup>がそれぞれ放映された。

\*オーブニングに、青みを強調した<sup>7</sup>砂嵐<sup>7</sup>が映るテレビのモニターが置かれた暗い部屋に、テロップと  
いうのは共通

テロップ…ドキュメンタリーの定義 <sup>＜01＞</sup> デイレクター 望月一扶 演出 佐久間務 プロデュー  
サー 村田慎一郎 渡辺仁子 制作 テレコムスタッフ<sup>(5)</sup>

テロップ…ドキュメンタリーの定義 <sup>＜02＞</sup> 演出 毛利匡 プロデューサー 伊豆田知子 制作 ドキ  
ュメンタリージャパン<sup>(6)</sup>

テロップ…ドキュメンタリーの定義 <sup>＜03＞</sup> 取材・構成・プロデューサー 中村裕 制作 オンザロー  
ド<sup>(7)</sup>

なお、それらの各〈定義〉の間に、テレビ局各局の現場を訪れ撮影されたインタビュー映像「テレビ局プロ  
デューサーに聞く ドキュメンタリーとは何か？」<sup>(8)</sup>が流された。

そして、4番目の〈定義〉が放送された。

テロップ…ドキュメンタリーの定義    Vol.4    取材・構成    是枝裕和<sup>(9)</sup>    制作…テレビマンユニオン

画面…テレビ番組のやらせを報じる、いろいろな新聞、それらの見出し、赤線が引かれた記事の文章のカットバック

ナレーション…ドキュメンタリーのやらせが問題にされた時に一言言われた事は、ドキュメンタリーは事実をありのままに伝えよ、ということだったように思います。

テロップ…ナレーション    是枝裕和

ナレーション…しかし、では、事実のありのままとは、一体なんなのでしょう。もしそんなものがあつたとして、それを正確に伝えることが、活字や映像に、はたしてできるのでしょうか。<sup>(10)</sup>

画面…オウム真理教    村井秀夫刺殺の中継映像

ナレーション…もし事実のありのままの映像というものがあるとすれば、このような中継映像だと思います。ぼくはドキュメンタリーというのは、この中継映像の対極に位置するものだと考えています。

画面…黒い背景に「記録映画は事実じゃないんですよ。」の文字

ナレーション…ぼくがドキュメンタリーをつくる時、いつも頭に思い浮かべる一人の監督がいます。これは、その監督のことばです。

画面…小川紳介の顔写真

テロップ…小川紳介監督（1936—92）

ナレーション…小川紳介<sup>おがしすけ</sup>さん、三年前、五十五歳で亡くなるまで、ずっとドキュメンタリーを撮り続けた人です。かれのこのことばをきっかけに、事実とドキュメンタリーの関係について、少し掘り下げて考えてみたいと思います。

画面…黒い背景に「事実とドキュメンタリーの間」の文字

画面…小川紳介の写真（2枚）

ナレーション…一九六七年、昭和四十二年、小川さんは自ら独立プロダクションを設立、空港建設の反対

闘争が行われていた成田の三里塚<sup>さんりづか</sup>で闘争の記録を撮りはじめます。

画面…映画『日本解放戦線・三里塚』機動隊と揉み合う農民たち

テロップ…『日本解放戦線・三里塚』（1970年）

ナレーション…カメラをどこに置くか、つまり、どこから闘争という現実を撮っていくかということによって、見えてくる事実はかなり違ってきます。この映画は、ほくに、伝える主体性について考えさせてくれました。

ナレーション…当時、小川さんは、この成田闘争という事実を、はつきりと農民の側から伝えようとしたのです。

画面…黒い背景に「『カメラの位置を、はつきりと闘っている農民の側におく、権力が弾圧を加え、機動隊が暴力の一撃を闘う農民に加えるならば、カメラは、それを正面から受けよう。』（小川紳介）」の文字

画面…新聞のラテ欄、ズームインして、『ハノイ 田英夫の証言』『生放送でベトナム戦解説』『キヤスター・ドキュメント』の文字

ナレーション…一九六七年、テレビでも同じような試みがなされています。JNN系列で放送された『ハ  
ノイ田英夫の証言』<sup>（でんひでお）</sup>は、当時、ニュースコープのキャスターだった田英夫さんが自らの署名性を持って  
北側からベトナム戦争を伝えたものです。中立公正を建前にしながら、実はアメリカ側からの情報ばかり  
伝えていた当時のテレビ報道では、画期的な出来事でした。

画面…事務所のような場所、椅子に腰掛けた、田英夫の1ショット

テロップ…田 英夫 参議院議員（元TBSニュースコープ・キャスター）

「伝聞、人が、から聞きましたと、いうことだったり、あるいは、フィルムだけで映したものを、それを見  
て報道するっていうことは、やはり、ジャーナリストのあり方としては間違っている、と、こう思いま  
した。ですから自分で行って、自分の目で見て、こうでした、と、こうですよ、ということをお伝えしま  
いけなと思います。同じ分量だけ、二つの対立する意見を伝えたから真実だ、というのは間違いでね、  
真実つてのは、ある片っぱに偏ってるかもしれません。たとえば、ベトナム戦争で言えば、アメリカと北  
ベトナムの両方の主張を、あるいは両方の視点から、サイゴンからとハノイからと両方取材したから、そ  
れでいいんだ、というのが間違いですよ。やっぱりね」

画面…田英夫の1967年当時と思われる写真（2枚）

ナレーション…田さんが言うように、それを真実と呼ぶかどうかは別にして、少なくともドキュメンタリーが目指しているのは、客観とか、中立とは、違うもののような気がします。

画面…映画『三里塚・辺田部落』農民たちの日常

テロップ…『三里塚・辺田部落』（1973年）

ナレーション…小川さんは、三里塚で農民たちと一緒に生活しながら、ドキュメンタリーを撮り続けていきます。そこには農民たちの暮らしと同時に、撮っている取材者の姿も記録されているように思います。

ナレーション…田村正毅<sup>たむらまさき</sup>さんは、小川さんと一緒に三里塚に住み、記録を撮り続けてきたカメラマンです。

画面…事務所のような場所、椅子に腰掛けた、田村正毅の1ショット

テロップ…カメラマン 田村正毅さん

「その、現実そのままなんて言い方ありますけど、それだけでは、ぼくはドキュメンタリーと思ってないので。ぼくとかぼくたちがやってきたのは、うーん、結局、両方、対象の側とこちら側とで、なにかをつくっていいこう。それはあの、現実はあるわけですけど、その現実が、たとえば三里塚の場合は、闘争、反対闘争、空港に対する反対闘争、そういう現実があったんですけど、そこに飛び込んだら、おもしろい



だろう、なにかいろいろ出てくるだろう、ていう、ある勘で入るんだと思います。で、そのために、それで、ただ待ってればいいわけではありませんからね。そこで、あの、対象の側とこちら側のいろいろな働きがけとか、まゝ働きかけていますね。そういう作業が大部分なんですよね、うん。こういうことになっていくのではないかと、それから、こういうことが欲しい、となって、くる時に、向こうがそれを出してくるかもしれないし、で、出してきたのをすかさずちゃんととらえなきゃいけないわけですけど、ぼやっとしてるとわかんないですね、見逃したり。そういうこうちょっとした緊張関係がありますよね、うん。ただ結局、両方でつくっていくんだと思いますけどね」

ナレーション…田英夫さんが使った真実ということばを、田村さんはどうとらえているのでしょうか。

画面…事務所のような場所、椅子に腰掛けた、田村正毅の１ショット

「結果の表現の仕方が違うと思いますけど。さっき言われ、言ったみたいに、両方で働きかけて、えゝ、そこから出てくるものを、と言いましたね。ま、だから、それが、真実だと思えますけど、えゝ。だから、真実っていうとなんだか、あれですけど、わたし、それがあのフィクションだと思えますよ。【オフコメ…両方の働きかけによって】生まれてくるもの、それがフィクションですよ。【オフコメ…だけど】違いますか？ ことば間違ってたなら、ごめんなさい。【オフコメ…いえ、フィクションだけでも真実だということですか？】フィクションは嘘じゃありませんからね。そうでしょ？ふふ」

ナレーション…この点について、小川さんは、こう語っていました。

画面…黒い背景に「記録映画も一種の虚構なんだけれども 大事なのは関係である。カメラに写されている人と我々との関係のありようを撮ってるんですよ。」の文字

画面…『料理の鉄人』スタジオ収録風景 キャットウォークからの俯瞰

テロップ…『料理の鉄人』スタジオ収録

ナレーション…田村さんのことばを聞いて、フィクションということばに対する考え方が少し変わりました。つまり、フィクション、イコール、嘘ではないということです。綿密に計算され演出されたフィクションが、リアルな状況や表情を生み出すことがあるのです。<sup>(11)</sup>

画面…『料理の鉄人』スタジオ収録風景 指示をするディレクター

テロップ…ディレクター 田中経一

ナレーション…たとえば、この『料理の鉄人』という番組は、いくつものフィクションの設定を積み重ねることによって、料理人たちのリアルな表情を引き出そうとしています。

画面…『料理の鉄人』スタジオ収録風景 いろいろな仕事をするスタッフたち

ナレーション…つくり手の側と取材対象、つまり料理人側の共同作業によって、ひとつの番組ができていく。この点において、『料理の鉄人』も三里塚のドキュメンタリーも、同じものだと思います。これは、ありのままの事実ではありません、お互いの働きかけでつくっていくものです。相手の行動を予測しながら動き、変化を見逃さないようにとらえる、ある種の緊張関係の中で撮影は進んでいきます。本来ドキュメンタリーは、このくらい対象への働きかけということを自覚しないと撮れないものではないか、と思っています。

画面…『料理の鉄人』スタジオ収録風景 審査

テロップ…審査 JUDGE

ナレーション…これは対象のおもしろさに寄りかかっているだけの素材主義のドキュメンタリーの対極に位置する、あるドキュメンタリーのかたちだと思います。この番組のプロデューサー<sup>かねみつおさむ</sup>金光修さんは、『料理の鉄人』という番組をどうとらえているのでしょうか。

画面…慌ただしいスタジオを背景にした、金光修の1ショット

テロップ…プロデューサー金光修

「たぶん、ドキュメンタリーではないでしょうね。だがノンフィクションであることは間違いない。ノンフィクションの要素があることは間違いないけども、別に記録性を持った、ま、なんらかの見識を示すための番組ではありませんから、えー実際に料理人が闘ってんのは嘘でもなんでもないリアリティのある本当のことですから、その部分においてはノンフィクションの要素があるよ、と、いうことですよ、えー。【オフコメ…金光さんの中では、ドキュメンタリーとノンフィクションてのは違うものなんですか？】自分の中では、ちよつと違いますね。だから、テレビの番組っていうのは、たぶん基本的には、フィクションかノンフィクション、この二種類ふたしかないと思います。で、そのノンフィクションの番組の中の一つのジャンルとしてドキュメンタリーというものがあつていう風に、自分では考えてますけど。広義にとらえれば、クイズだってノンフィクションじゃないか、ていう言い方はできると思います。それからまつ、素人が参加して自分の嘘いづち偽りない、たとえば心情を吐露しながら、えーうまく展開していくバラエティみたいなものもありますけども、そういうのも、ある種ノンフィクションだと思います、えー」

画面…書籍『お前はただの現在にすぎない』の表紙

ナレーション…金光さんの話を聞いて思い出したことがあります。もう二十五年近く前に書かれたものなのですが、やはりドキュメンタリーのとらえ方として影響を受けたことばでした。

画面…『お前はただの現在にすぎない』の目次「V章 テレビジョンはジャズである」

テロップ…「テレビジョンは フィクションもノンフィクションも ひつくるめて すべて ドキュメンタリーである。」

ナレーション…このことばを書いた村木良彦<sup>むらきよひこ</sup>さんは、元TBS報道部に所属、『ハノイ 田英夫の証言』のディレクターでもあり、常に、テレビとは何か、と問い続けてきた人です。

画面…事務所のような場所、椅子に腰掛けた、村木良彦の1ショット

テロップ…東京メトロポリタンテレビジョン ゼネラル・プロデューサー 村木良彦さん

「フィクションとノンフィクションが、ごっちゃになっている。それが、あの、電子映像、エレクトロニクスの映像の非常に大きな特徴なんだろうと思うんですね。ですから、映像が、イコール、事実ではない、つまり、そこにある、事実と非事実の、これが反事実を行っちゃうと、事実と反するものですから、やらせとか捏造とか、いろんなことになってきてまじいと思うんですが、そういう事実と非事実の衝突って言いますかね、それをどれだけ、その衝突させられるつかっていくか、その力が、そのフレームを、映像がフレームをはみ出していくか、あるいは、フレームの中に閉じこもった映像になってしまいか、境目だと思いませんか、そのことがね」

画面…映画『ニッポン国古屋敷村』 稲の確認をする男

テロップ…『ニッポン国古屋敷村』（1982年）

ナレーション…小川さんや田村さんは、三里塚の後、山形に移り住み、自分たちの米をつくりながら、農民のドキュメンタリーを撮り続けていきます。そこには、取材者と取材対象者の関係が浮き彫りにされています、フィクションとノンフィクションのないまぜになった不思議な時間が流れています。<sup>(13)</sup>

画面…映画『ニッポン国古屋敷村』 おばあちゃんへのインタビュ 「よくおばあさん同士なんか集まるとね、今、そういう話、出ますか？」 「はいはい」 「みんなそういう風に言う、おばあさんたち？」 「はい…（テロップへ）」

テロップ…ううん おれバリ 余計だったなねえ ほでえ苦労した人いねま 地蔵の前のみえちゃんと おれぐらいのもんだ 地蔵の前のみえちゃんも 苦労したっただなんべ

画面…映画『ニッポン国古屋敷村』 スーツを着た男性へのインタビュ

テロップ…勇ましくてよお 「おれ大将だあ」 「鈴木徳夫 ラッパ手になれ」 あんまり上手でねえかった小やっこい時だから（その男性による擬音「タンタカタンタンタカタン」）ほだな調子だからホレ 見たれば32連隊のラッパよ これは満州まで行って牡丹江（ぼたんこう）まで行って 222連隊の弘前で終

戦になったの

画面…映画『ニッポン国古屋敷村』インタビューを受けていた男性が軍服を着て、軍用ラッパを吹く  
テロップ…国の鎮め

ナレーション…ドキュメンタリーが撮れるのは、対象のほんの一部分にしかすぎません。しかも、それが  
本当か嘘かは、撮られている本人にもわからないのだと思います。

画面…事務所のような場所、椅子に腰掛けた、田村正毅の1ショット

テロップ…キメラマン 田村正毅さん

「だから、さっきのラッパの人は、あの、あの人の、あの特別の、場を、あの意識して、ちゃんと演じたわけですね。あの、他の人たちは、あの、いわば、日常のある部分を演じてくれているわけですね、そのように。それはなにを、キメラがなくても日常そんな話をするかもしれませんけど、会ってそれからちゃんと、そういうお話をしたいということが前提にあって、カメラがあって、そこで、あの、語ってくれるわけですからね、もう演じてるんです、それは。そうでしょ？ ぼくが今、言っているようなことですよ、ははははは、ははははは。【オフコメ…ありのままの姿を撮れないという言い方をされる時もあるんですけれども、その、常に演じている人しか撮れないっていう、そのへんはそんなに田村さんは否定的

には考えてはいない…」撮れないっていうか、演じてる、人が、人の方が、美しんですよ、おもしろいですよ、撮っててね。なんにも意識してない人を撮るっていうのは、ほとんど隠しカメラ的な行為だと思います。【オフコメ…要するに、あのく対象、取材対象のその人々の作品の側へ、ある意味で、こう、演出をしてきているか、働きかけ…】うーん、表現してくれますよね、えー。ですから、一種、俳優だと思えますけど、その瞬間はね、その時間の中、間は<sup>あいだ</sup>【オフコメ…農民たちも】えー」

画面…書籍『映画を獲る』の表紙から、ページを開く

ナレーション…隠しカメラで撮ったありのままの映像ではないからこそ、表現なのであって、だからこそ、美しいのだ。

画面…『映画を獲る』の中の「記録映画は事実じゃないんですよ。明らかにそこには『劇』が働いているんだね。彼女が自分をこう見せたいって「劇」が働くんですよ。これは美しいことですよ」の文章  
テロップ…「記録映画は事実じゃないんですよ。明らかにそこには「劇」が働いているんだね。彼女が自分をこう見せたいって「劇」が働くんですよ。これは美しいことですよ。」

ナレーション…ぼくが否定的にとらえていたことを、小川さんたちは、まったく逆にとらえていました。



ばくにとつてドキュメンタリーがおもしろくなったのは、このことばに触れてからのことだ。<sup>(14)</sup>

画面…都会の雑踏風景

ナレーション…かれらがやろうとしていることは、ドキュメンタリーを取材者と取材対象のお互いの表現の場として開放しようということだったと思います。これは関係性をつくらずに、行為だけを強制するやらせとはまったく違うものです。<sup>(15)</sup>

画面…新聞記事の見出し「田氏、キャスター辞任 TBS『疲れた』を理由に」

ナレーション…一九六八年、田英夫さんはニュースコープのキャスターを辞任します。『ハノイ田英夫の証言』が偏向していると、政府自民党から圧力がかかり、解任させられたというのが真相のようです。

画面…佐藤栄作の演説、福田赳夫の会見

ナレーション…テレビは小川さんたちの取り組みに背をむけるように、権力側に都合のいい、中立公平を建前にしながら、署名性というものを捨てていったんだと思います。<sup>(16)</sup>

画面…新聞のコラム記事「一方的打ち切りに疑問『ノンフィクション劇場』」

テロップ…1967年12月 TBS「現代の主役」番組終了 1968年3月 NTV「ノンフィクション劇場」番組終了

ナレーション…その後退の歴史を象徴するように、次々と意欲的なドキュメンタリー番組が姿を消していききました。

画面…冒頭の村井秀夫刺殺犯の逮捕の場面

ナレーション…ドキュメンタリー、そこはフィクションもノンフィクションも作為もお芝居も入り乱れ、混沌としたある状況です。だからこそ、おもしろいのだと思います。一番危険なのは、わたしは事実を伝えている、わたしたちは事実をありのまま伝えられている、と単純に思い込んでしまう、お互いの甘えと錯覚だと思えます。<sup>(17)</sup>

そして、「テレビ局プロデューサーに聞く ドキュメンタリーとは何か？」が流れ――

画面…ノイズ音とともに「NONFIX 250回記念スペシャル ドキュメンタリーの定義」の文字が  
浮かび上がる青みを強調した<sup>レ</sup>砂嵐<sup>レ</sup>が映るテレビのモニター、ズームアウトして、暗い部屋全体

ナレーション…NONFIX 二百五十回記念スペシャル ドキュメンタリーの定義 御高覧ありがとうございました。  
ございました。

テロップ…御高覧 ありがとうございます \*縦書き

音楽…『Ave Maria』（歌唱者不明）

スタッフロール

8本のCM。

画面…サラリーマンのような人たちがたくさん歩く雑踏に置かれた小型のテレビ。その小型のテレビのブ

ラウン管には「砂嵐」。画面の左肩に、白抜き「NONFIX」、右下に、白抜きの「END」の文字が、効果音とともに、震えている<sup>(18)</sup>。

その番組が放送されてから、24年が経過した。ドキュメンタリーを、テレビを、「つくる」「見る」、そして、「考える」は、なにか変わったのであろうか、なにが変わったのであろうか。<sup>(19)</sup>

## 注

- (1) 「定義」は、一般に、その「意味」として認識されるであろう。「定義」の意味を恣意的に選択した3冊の辞書で引いてみると、《ある事物について、それを表わす用語の意味や適用される範囲を、これだけの条件を満たすものと定めること》「新明解国語辞典 第七版」、《(1)ある概念の内容やある言葉の意味を他の概念や言葉と区別できるように明確に限定すること。また、その限定。「用語を―する」(2)ある概念の内部を構成する諸属性のうち、本質的な属性を挙げることによって、他の概念から区別しその内包を限定すること。普通、定義は当該概念(例えば「人間」)の最近類(この場合、人間の最近類は「動物」と種差(この場合は人間を他の動物から区別する「理性的」という種差)を挙げることによって成り立つ(この場合「人間は理性的動物である」が定義)。「西周」「百学連環」(1870～71)に、英語 definition の訳語として載る)》「スーバー大辞林 3.0」、《(英 definition の訳語)概念の内容や用語の意味を正確に限定すること。また、その命題や式。\*百学連環(1870～71頃)〈西周〉総論「而して其学に定義と云ふあり」\*吾輩は猫である(1905～06)〈夏目漱石〉六「あの定義に合った様な理想的な円や直線は現実世界にはないもんです」《精選版日本国語大辞典》。そして、その用い方/用いられ方について、時々、このような論争が見受けられる。

「『定義』は個人的なものである・辞書の定義を信じる、残念な人たち」[まだ東京で消耗してるの? (イケダハヤト): 20140110] <<http://www.ikedahayato.com/20140110/2218423.html>> 「『定義』は個人的なものではない 社会科学を駄目にするイケダハヤト氏」[はてラボはてな匿名ダイアリー: 20140113] <<https://anond.hatelabo.jp/20140113023903>>。

(2) 「ドキュメンタリー」はどのように辞書に記されているのか。《潤色を加えず、実際あった出来事をそのまま記録したもの》「新明解国語辞典 第七版」、《虚構によらず事実の記録に基づく作品。記録映画・記録文学など》「スーパー大辞林 3.0」、《(主に社会的な事件に関して)虚構(フィクション)を加えずに事件の実際の記録に基づいて構成した、記事・小説・映画・放送番組など》「精選版日本国語大辞典」。それらが、いわゆる世間の人たちが考える「ドキュメンタリー」なのであろう。しかし、一般的にはあまり知られていないが、いわゆるプロの世界においても、その定義づけは明確にされていない。なぜなら、それが非常に困難だからである。いわゆる現場の声として、元NHKのプロデューサー藤井潔は、「やらせ」の検証の文脈の中で、以下のように述べている。「新米ディレクターになって、私達に先ず降りかかって来るのは『ドキュメンタリーとは何か』を語る先人たちの呪文のような言葉である。『ドキュメンタリーとはアクチュアリティの創造的激化であるポール・ローサ』、『ドキュメンタリーとは現実の人間や自然を記録してその背景にあるものを解釈する表現である(ジョン・グリアソン)』。激化とか解釈する表現と云ったものが一体何なのか。新米たちの失敗と自問自答は始まる。ドキュメンタリーは幅があるのだな。ニュース或いは、記録ドキュメンタリー。解釈やメッセージ性を重視する所謂フィータードキュメンタリー。これだけの幅のあるドキュメンタリーを一つの手法や表現方法だけに制限して伝えられる筈はない。夫々のジャンルで、夫々の自律的規範、大袈裟に云えば哲学を持って臨まなければ、大きな過ちを犯すのだという恐れを、新米たちは次第に抱き始める。『記録派』か、『解釈派』か、それは、個々の制作者の個性であり、人生観、職業観で、自分で選んでゆくものである」[「藤井2000」。すなわち、そのつくり手たちにとって、それは、千人千色な、過剰なものなのである。たとえば、ドキュメンタリー映画と真摯に対峙した、佐藤真は、以下のように綴る。「ドキュメンタリーとは、現実についての何らかの

批判である。その現実批判は、映画作家の主義主張に込められるものと従来は考えられてきた。しかし、私はドキュメンタリーにまともなわりつく、こうした政治主義や啓蒙主義と訣別するところから出発したい。なぜなら、ドキュメンタリーとは、映像でとらえられた事実の断片を集積し、その事実がもともとついていた意味を再構成することによって別の意味が派生し、その結果生み出される一つの（虚構＝フィクション）であるからだ。いま、ここにしかない現実とは、映像で映し撮られ、記録映像になることによって、操作可能な虚構となる。その虚構を再構成して生まれた作品である限り、虚構の中のリアリティ＝現実感が、当の現実に対する何らかの批判となるはずである。ドキュメンタリーはまた、事実とは何か、真実というものはあるのか、客観的事実はありえるのかという問いを、いつも作品の中に孕んでいる。そのため現実を映像によってクリティカルに把握することは、時代に対する発言となったりメディアそのものへの批評にもなったりするのである。要するに、ドキュメンタリーとは映像と録音テープに記録された事実の断片を批評的に再構成することで虚構を生み出し、その虚構によって、何らかの現実を批判的に受けとめようとする映像表現の総体である。また、映像には常に、撮影者の意図を超えた、得体の知れぬ何かが映り込んでくる。撮影中には気づかなかった、ザラリとした何ものかである。その何ものかは、映されたものがカメラを通して放った一瞥がもたらした、思いもかけない鋭い刺（とげ）であったり、何げない平凡な風景がもたらす、いやに長い変な間（ま）だったりする。あるいは、感情的激高を伴って語られた言葉とは裏腹の、不可思議な違和感を与える冷たい表情だったり、光あふれる光景を狙って撮ったはずの映像の、不可解な暗い陰りだったりする。このように映像素材には、思いもつかなかった何ものかが充滿している。それは、撮影の意図を超えているとともに、言葉表現を越えた何かである。言葉ではどうしてもとらえきれない、名伏し（なふし）したい何ものかである。この、言葉では到底表しきれない、まさに映像でしかとらえきれない何ものかを何とかとらえようとする表現行為のことを、私はここでドキュメンタリーと呼ぶ。〔佐藤 2009, pp.14-15〕。

（3）現在も、関東ローカルの深夜に不定期で放送されている。公式サイトによれば――「番組紹介…1989年10月の放送開始以来、NONFIX（固定していない）の精神で、本質を追求するドキュメンタリーです。民放として

の枷を外し、制作サイドが伝えたいメッセージをダイレクトに番組に反映させることのできる数少ない番組。若く才能溢れるディレクターがここから数多く生まれており、エッチの効いた作品<sup>26</sup>が毎回視聴者の心をとらえます。

過去にNONFIXを作られた監督…是枝裕和（映画監督・作家）、野中真理子（映画監督）、李闘士男（リーライダーズ代表『世にも奇妙な物語』『サタスマ』（フジテレビ系）『明日があるさ』（日本テレビ系）・映画監督）／放送時間…不定期 深夜放送（\*最新情報は番組表をご覧ください。）」<sup>27</sup> <https://www.fujitv.co.jp/nonfix/>。

- (4) 放送されたCMは、〈オープニング〉と〈定義1〉の間に「AEON」「稲垣潤一(BMGビクター)」「プリジストン」「ぶよぶよ(セガサターン)」「サンクス」「SPA!」〈定義1〉と〈定義2〉の間に「GONIN(松竹)」「サザン(フマキラー)」「BANG! (Sony Records)」「JIM BEAM」「ぶよぶよ(セガサターン)」「ESSE」〈定義2〉と〈定義3〉の間に「ぶよぶよ(セガサターン)」「クリープ(森永乳業)」「中西圭三(PIONEER LDC)」「秋が香るビール(サントリー)」「NOVA」「MINI STOP」「アートネイチャー」〈定義3〉と〈定義4〉の間に「ウィザードリイV(ASCII)」「アートネイチャー」「A・L・A・POTATO(Calbee)」「ESSE」「セブンイレブン」「鈴木蘭々(Oo RECORDS)」「すき焼き・よせ鍋専科(ヤマサ)」「ぶよぶよ(セガサターン)」「〈定義4〉と〈エンドタイトル〉の間に「KDD」「スピッツ(Porridge)」「サンクス」「すき焼き・よせ鍋専科(ヤマサ)」「ぶよぶよ(セガサターン)」「SPA!」「光る眼(フジテレビ)」「ディアマンテス(フジテレビ)」。

- (5) 「事実をありのままに伝えるのがドキュメンタリーの使命だ」「ドキュメンタリーこそ社会を写す鏡であり、人間の本質に肉薄できる唯一のジャンルだ」という信念を持つ事実伝蔵(じじつでんぞう)という架空のキャラクターを通して、ありのままの事実だけでものごとの本質に迫れるのか？ ただカメラに撮るだけでなにがわかるのか？ 実際の夫婦のやりとりを放映する番組『ケンカの花道』で、台本のないスタジオという空間だからこそ偶発的に人間の素顔が現れることを、東北地方だけを巡業する「みちのくプロレス」で、観客とレスラーが一緒につくりあげる「リングという虚構」だからこそ生まれるさまざまなドキュメンタリー性を問う。最後に、「ドキュメンタリーとは 事実や

現実を素材に 人間的感動やドラマ性を 追求し、構成すること だし… ドキュメンタリーの真価は それぞれの受け手の価値観 世界観によって 問われるべきものである」とテロップでまとめられる(放送時間…15分20秒)。

- (6) ある車のセールスマンの3日間の日常を追う、という流れで「ドキュメンタリー番組がどのようにつくられているのか」を紹介する。で、進行していくが、実はディレクターとセールスマンは役者であるという「虚構」が隠されていた。最後に「三日間のロケは終わりました。最初は、演出家の苦悩というドラマになる予定でした。終わってみれば、二人の役者を描くドキュメンタリーになってしまいました。ドキュメンタリーとはなんでしょうか。時代を切り取ること、人間を描くこと、事実を撮ること、虚構の中にいた三日間ですが、なにかを見つめようとする行為は同じでした。ドキュメンタリーは自由です」というナレーションで終わる(放送時間…20分57秒)。

- (7) 「浅間山荘事件」「パレスチナゲリラ 砂漠でハイジャック機爆破」「広島シージャック事件」「雲仙普賢岳噴火」のニュース映像をバックに、「ドキュメンタリーでは、積み重ねられた膨大な映像を切り取り、効果的に繋ぎ合わせることによって、つくり手のメッセージが表現されます。その方が視聴者に、より強い印象を与えられるからだ。しかし、つくり手の意図が入り込む余地などない極限状況で撮影されたまわしっぱなしの映像は、わたしたちの心になんらかのメッセージを残す。衝撃スクープ合戦の末、警察・救急病院に視聴率の鉅脈を見出した番組づくりのプロたちがいた《…》視聴率競争のゲリラ的存在である衝撃スクープ番組を通して、テレビドキュメンタリーの現状を考えてみたい」というナレーションからはじまり、「衝撃スクープは紛れもなくドキュメンタリーである。それは、つくり手が過酷な現実や生死の境にあるような人間と向き合っている状況そのものが、ひとつのドキュメンタリーと言えるからだ。そう考えると、できあがったものをジャンル分けして、ドキュメンタリーかどうかを議論することより、事実と向き合う決意や手法の呼び名として、ドキュメンタリーを考えたい」というナレーションで終わる(放送時間…14分18秒)。

- (8) 青みを強調した「砂嵐」が映るテレビのモニターに「テレビ局プロデューサーに聞く ドキュメンタリーとは何か



？」という文字が映り、〈定義1〉の後に2人、【テロップ…NHK編成局スペシャル番組部 エグゼクティブプロデューサー 諏訪秀樹さん(51歳)】『NHKスペシャル』担当「時代を映す、と、時代を切り取る、時代に参画する、という、その一点に尽きるというに思いますけどね。テレビというものの役割から幾多あり、あの一方で、文化を担うっていう役割もありますね。文化って言うとおおごとなっちゃいますけども、あのーまあ平たく言えば、心を耕すという役割もあるわけですので、そういったものもやはりドキュメンタリーの担うべき大きな役割だっているにばくは考えるものだから、必ずしも、その報道、つまり、非常にジャーナルな、今日の的なテーマだけを取り上げるっていう風に、あまり狭く考えないようにしてしましたけど」、【テロップ…NHK衛星放送局 第一部長 上野克二さん(50歳)】BS-1のドキュメンタリー番組担当「ぼくはね、あのー、ドキュメンタリーっていうのは、時代状況の実相を鋭く照射するもの、あるいは、その時代の中で生きてる我々のね、生きる意味を問う映像表現だというふうに思いますしね。やっぱり作り手の肉声がね、えー、見ている人たちの非常に深いところに届く、大音声ではないけれど、声高ではないけれども、非常に確固たる響きを持った制作者の声っていうのがね、あるいは沈黙<sup>だんおんじょう</sup>っていうものが、見ている人たちにストレートに、響いてくること、いうものが、やっぱり優れたドキュメンタリーだと言う風に思うんですね」。(定義2)の後に2人、【テロップ…日本テレビ取締役 エグゼクティブディレクター 佐藤孝吉さん(59歳)】『追跡』シリーズ『大情報シリーズ』担当「じゃあ、ドキュメンタリーってのはなにか、事実に基づきながら、つくっている人が自分の思い、を、かなり思いつめて、それに込めて言っている、事実に即した、ドラマ風なもの、と、ぼくは考えます。ドキュメンタリーってのは、ぼくはね、神様がシナリオを書いていると思うんですよ。だから、それに振り回されながら、事実を追いかけて、こういう結論になりたりな、と思っているのに、神様が違うことをシナリオ書くから、追っかけていくと違う風になっていってしまう。それでも自分の思っていることを、その中に込めていく、これがドキュメンタリーの大事なことだと思いますね」、【テロップ…日本テレビ編成局情報番組センター チーフプロデューサー 柏木登さん(42歳)】『スーパードテレビ 情報最前線』担当「ドキュメンタリーを定義するってのは、非常に難しいと思うんですけども、その我々の番組に即して言う、と、やっぱりその、時

代の中のいろいろな現象、時代と言っても、ま、現代ですよ、現代のさまざまな現象やさまざまな人の営みに、目を凝らすことによって、えゝなんちゆかな、難しく言いや、時代の真実や、ある意味の普遍性みたいなところに届く瞬間があるんですよ。だから、それを見つける面白さ、それと、その面白さを多くの人に伝えたい、感じて欲しいっていう、そういうことだと思っんですよね。(定義3)の後に3人、【テロップ…TBS報道局 特別報道センター チーフプロデューサー 谷徳彦(49歳) 『スペースJ』担当】「ドキュメンタリーって、言いますとね、あのゝ非常に堅苦しい感じがして、言ってみれば、文芸作品のような感じがするわけですよ。で、たとえば、ドキュメンタリーをつくる人なんかはですね、非常に主張が激しくて、あのゝ俺はこういう風に考えている、と、みんなわかってくれるか、てな感じの非常に高圧的なところありますよね。だけど、ほくら、そういう高圧的なものをつくらうとは思わないし、なるべくありのまんま、なるべく、うゝ手を加えないもので、インパクトのあるものをだしたいなと思ってるんですね」、【テロップ…TBS報道局 特別報道センター プロデューサー 杉崎一雄(50歳) 『JNN報道特集』担当】「いわゆるドキュメンタリーはね、うゝん、簡単に言えばさゝこうなんだよ、と、ね、言うものつくり手のね。ま、だから、ドキュメンタリーはね、うゝん、簡単に言えばさゝこうなんだよ、と、ね、言うものなんだと思うのね。で、ほくらの方は、こうなんじゃなくて、どっちかというね、こうなんだ、の前の手前なんだろうなきつと。複数のディレクターが複数の見方で、いっぱい目玉をね、たくさん持って、ものをつくるっていうのは、よりだから、なんていうのかな、バランス感覚があるっていうか、そういうもんだと思うのね」、【テロップ…フジテレビジョン企画制作部 プロデューサー 横山隆晴さん(42歳) 『感動エクスプレス』シリーズ 『NONFIX』担当】「ドキュメンタリーっていうと、あの比較的、あのゝ狭いテーマ、突っ込んでいくテーマ、を描いていくという風に思われがちなんですけども、それを、その素材を通して、どれだけ数多の視聴者に対して、あのゝ、その限られたテーマからの普遍性をどう出していくかっていうこと、が、それ、できるだけ考えるようにしています。なんか、つくり手が、こう画面をと、ブラウン管を通して、視聴者に、こうなんか通したい、ていうか、それとんか思いの強さ、という、その思いの強さが一番大切なんじゃないかっていう気がしますけどね」。(定義4)の後に

3人、【テロップ…フジテレビジョン企画制作部 プロデューサー 高橋和男(46歳)】『ムツゴロウとゆかいな仲間たち』シリーズ 『グレートジャーニー』担当「『ぼくはテレビで基本的に、テレビって、え、うちん中にあるものですから、え、見て、あの、暗くなるよりは、あの、とりあえず生きて良かったとか、人間で捨てたもんじゃ、人生を肯定的にとらえるような番組をドキュメンタリーにしろ、テレビにしろ、テレビであつたほうがいいかな、と。見たらなんか死にたくなるとか、あの、人は生きるに値しない、と小説とか映画はやつてもいいと思うんだけど、テレビって媒体、そういうのあんまり向いてないかな、という気がするんだね。基本的になんかベクトルは上向きにしたほうがいいんじゃないかな、という気がしますね」、【テロップ…テレビ朝日情報局第二情報部 プロデューサー 二宮久友(46歳)】『ネイチヤリング スペシャル』担当「ひとつだけ言えるのはね、あの、ドキュメンタリーってなんだろう、っていう考えた時には、その、なんかいろんな意味でその、人間のね、人の生き様がね、あの、見える番組ってのがねドキュメンタリーなのかな、と。非常に抽象的ですけども、それは、あの、たとえば、個人の、人間を追ったかたね、人間ドキュメンタリーでも、それから、旅番組でもね、あの、それは変わらないと思うんで、やっぱり、その人間の生き様みたいなものは、どういう風に表現できるかな、と。そういうものを追求していくのが、ま、ドキュメンタリーだろうと、言う風に思ってますけども」、【テロップ…テレビ東京制作局第三制作部 プロデューサー 斎藤友護(54歳)】『ドキュメンタリー人間劇場』担当「『ぼくはあまりそのなんていうか、こうあるべきとか、言う風に思う、つもりは毛頭ない。むしろそのなんていうかな、その素材というか、根源的な人間みたいなことをさちつと見つめていくことによる、その、なんつつかうその先に見えてくるものですかね、それがやっぱり一番、あの、言われてる、そのドキュメンタリー性っていうことで言えば、見ている人間もそのことにやっぱり、こう関心があるであろう、と、ぼくはそう思うんですね。』(定義4)の後を除き、このインタビュ映像が終わってCMに入る。

(9) 現在は、いわゆる劇映画の監督として著名な是枝であるが、この番組放映時は、デビュー作『幻の光』は、まだ日本では公開されていなかった(1995年12月9日公開)。なお、それから7年後に出版された『情報学事典』の

「ドキュメンタリー」の項目を担当しているのが、是枝である。「ドキュメンタリー」というものの定義が今ほど曖昧になった時代はかつてなかった。これまでは恐らく、役者が台本に沿って演じられた劇をフィクションと呼び、一般の人々の生活を虚構を混じえずに記録したものがドキュメンタリーと呼ばれてきたと思われる。しかし、世界的に見ても撮影所システムが崩壊し、プロフェッショナルの役者とアマチュアの境界はなくなり、劇映画もドキュメンタリーも同じ現実の空間の中で撮影される状況が現在生まれている。また、ニュース映像、記録映画と呼ばれるものにも伝える側(作者)の主観は当然反映されるものだという認識がビデオカメラの普及とともに一般の人々の間にも広まった結果、撮る者にとっても観る者にとっても2つのジャンルの明確な境界はなくなったと言つてよい。むしろドキュメンタリーとは固定化された1つのジャンルではなく、映像を通して世界や共同体といった取材対象と向き合うための態度、方法論として存在すると思えるのが今日の認識であるだろう(『北川、須藤、西垣、浜田、吉見、米本編』2002, pp.665-666)。

- (10) 「事実」ということばを、「精選版日本国語大辞典」で調べてみると、《(1)実際にあつた事柄。現実にある事柄。真実のこと。哲学では、特に、必然的にあることや、単に可能としてあることと区別される。(2)特に、法律で、一定の法律効果の変更や消滅を生ずる原因となる事物の関係をいう。また、民事・刑事の訴訟において、法律適用の前提ないし対象となる事件の内容の実体関係》。一般的に、「事実」はイメージしやすいものである。ただし、それは簡単に記録できるものなのであろうか。いわゆるテレビの「やらせ」を考察したテレビ番組批評専門誌の特集においてある作家が識者として声高に語る。「ドキュメンタリーは、意図的なものを排除して厳密であらねばならないんです。活字の場合、記録として残りますね。タテ・ヨコだけではなくナナメから突っ込まれても、自分の目と耳で取材し、複数の証言を得て確信をもってこれを主張できるというものしか書けません」(麻生2000)。このような意見を聞くと、やはり、「活字∨映像」と短絡的に思考停止してしまうかもしれないが、本当にそうなのであろうか。そもそも活字ならば、客観的な記録をすることは可能なのか。ある元放送記者が以下のように論じている。『「視座」とは、物事を『どこ』から見るか』ということであり、見る人の立場と考えることが出来る。『視点』とは、物事の『なにを見るか』

であり、見る人の価値観と考えられる。『視座』について形のあるもので例えるなら、ピラミッドを真上から見れば四角形であり、横から見れば三角形に見えるようなものである。見る場所、つまり『視座』によって見える形は変わる。『視点』について例えれば、ピラミッド築造の歴史を見るのか、ピラミッドを構成している材料を見るかの違いのようなものである。全体像を知る上で、形を見るのか、歴史を見るのか、材料を見るのか、見る人の立場と価値観に任せられる。形のあるものでも『視座・視点』によって伝えられる内容は変化するのであるから、形のない事象においては尚更である。『視座』と『視点』の組み合わせによって、物事はいかようにも解釈することが出来、どのような解釈であろうと間違いだとはいえない。ただ、解釈が間違いでないとはいえ、ジャーナリストは、自分の見聞きしたものを伝えることが務めであるから、伝えることが伝えられることに限りなく近いものである必要がある。同時に、伝える側のジャーナリストの『視座・視点』がどこにあるかを、情報の受け手が理解しなければ物事の全体像は推し測れない」として、三人のジャーナリスが取材車に乗って森に取材に出かけ書いた記事を比較する。その結果は、「三人が森に取材に出かければ、それぞれの視座と視点で記事を書くのだから、記事は三人三様になる。勿論、本当の森の姿は浮かんでこない。実は、このような書き方の記事が世の中に溢れている。しかも、読者は本当の森の姿に頓着しない。記者の言うことを素直に受け入れる。多くの日本人が、大新聞とNHKの報じることは信用できると思いついて入っている。また、多くの人は新聞を一紙だけ読み、記事の比較・検討などはほとんどしない。送られた情報をそのまま鵜呑みにする。そして、『森』から派生した事柄に納得し、『森』そのものを理解したつもりになる。《…》同じ森を取材しても、書き手の視座と視点によって、読み手の思考にどれほどの変化が生まれるかを、読み手自身も認識しなければならぬ。」[長沢2006 pp.159-162]。なお、本稿では、ある無謀な試みをしている。24年前に自らVHSテープに録画し、デジタルデータ化して、何度も見返してきたある番組を、改めて詳細に見直すことによって、文字で再現しようとしている。「ことばで客観的な事実」テレビ番組を記録できるのか」ということである。さらに、ここに、いわゆる「時間の経過」を持ち込む。つまり、この【注】の文章は、順番に書いている。【10】の段階での、その途中経過を報告すれば、この試みは失敗すると予想される。というのは、いわゆるその番組を、たとえば、イン

タビユーの文字起こしをいくら丁寧におこなったとしても、イントネーション含めどうしても、そのニュアンスは再現できない。さらに、テロップの文字の大きさ、フォント、登場するタイミング等まったく手付かずのことはかりだからである。そのようなことは些末な不必要なことだと考える人たちもいるであろうが、「そのようなディテールこそが、映像において重要」と考えるのが、本稿の筆者の「視座・視点」である。いずれにしても、筆者の能力不足によって、最悪な状況になることになるかもしれないが、文字で記録できると考え、そして、「一方テレビマンはめちやくちゃアバウトですね。もつと言えれば何も考えていない。映像に安易に寄りかかり、論理的構築をまったく無視しています。コンテの段階で、果たして意図するものが曲がつて伝わらないか、自分たちの頭で突き詰めて考え、厳しい議論を闘わせたうえで作ってほしいですね」[麻生2000]と断言する人とは与することはできない、と同時に、この人の「視座・視点」とは、単なる映像に対する無知と偏見と蔑視なのか、と考えてしまう。

ところで、結果はどうであれ、この論文で「番組をことばで記録しようとしている」のは事実である、ただし、「順番に書いている」というのは本当であろうか。実は、最後まで書き終え、この試みが失敗したことを確認した上で、この文章を書いているのかもしれない、でも、その書いた順番は検証可能なものであろうか。

(11) 「スーパー大辞林 3.0」によれば、『フィクション (1) 想像によって作り上げられた事柄。虚構。(2) 作者の想像力によって作り出された物語。創作。作り話。⇨ノンフィクション』《ノンフィクション 虚構によらず事実に基づく伝記・記録文学などの散文作品、または、記録映画など。⇨フィクション》。いわゆる映像に関心がない人が観賞すると、おそらく単なる日常風景をただらと撮影しただけ、と思ってしまうのが、フレデリック・ワイズマンのドキュメンタリー作品であろう。ただし、一見、手つかずのノンフィクションと思われるそれらの作品の制作過程について、ワイズマンは、このように答えている。「音声に関して、どれだけ編集時に決定し、どれだけ編集後のミックス時に決定するのでしょうか。」[音声ミックスには、通常六週間かけて準備する。トラックの音飛びを除去し、繋ぎ目をスムーズにし、オーバーラップする箇所は複数のトラックを敷く。カットの繋ぎ目ごとに異なるトラックにわけなければいけないため、通常八から一〇トラックを準備することになる。映像に合わせて、どのように音声のトラン

ジションを行うのか、キューシート(進行表)を用意する。音声ミックスには自分で立会い、ミキサーと一緒に各シーンで適当な音声レヴェルを決めていく。【映像はつねにストリート・カット(オーバーラップなどがまったくない素材どうしの繋ぎ)ですが、音声はオーバーラップを使われるのですね。】音声も、ときにはストリート・カットしている。その場面で何が起きているかによる。ある人物から別の人物にショットが移るとき、ラッシュ上で、二人目の人物が発言する映像がすぐ示されない場合、カットの切れ目に音声の切れ目を対応させる。たとえば、切れ目のあとにカット・アウェイ(挿入ショット)が示されているなら、発言している音声はそのまま持続させ、つぎのショットの継ぎ目、または音声の元素材の継ぎ目まで引っぱったりもする。【映画がフィクション化されてゆくプロセスとも言えますね。】その状況がまるで目の前に立ち起こっているかのように編集しなければならぬ。現実はかならずしもそうではなくとも。【土本、鈴木編2011, pp.167-168】。さらに、このように続ける。【現実社会の貧困を描くのは、ドキュメンタリーの特権でしょうか。】それは、ナンセンスだ! 主題に関する制限など存在しない。映画をつくるのは、あらゆる意味でリスクを背負うことだが、その一つは、できあがったものが駄作となる可能性だ。しかし、フィクションだろうと他の映画だろうと、取り上げてはならない主題など存在しない。何がドキュメンタリーにとっていい題材であるかということについて、一般化には反対だ。人によっては、マッチをどのようにとますかについての素晴らしきドキュメンタリーを撮ることもできよう。それをおもしろく見せるための想像力をもっていればできるはずだ。すべては作り手の能力次第だ。【映画はいずれにせよフィクションである、ということも関係あるでしょうか。あなたは以前、自分のドキュメンタリーもフィクションだとおっしゃいました。】フィクションとの類似性はたくさんある。できごとが起きる実際の場所で撮影されるという意味では、フィクションではない。観客が見る作品世界は、現実世界、もしくは編集前のラッシュとは異なる順序で示される。作品内で、できごととは凝縮され、実際の時間より短縮される。劇的(ドラマティック)な効果、感情的な盛り上がり等を最大限に引きだすよう、編集される。その意味で、純然たる現実とはまったく異なる。リズムや構成も編集によって意図的にコントロールされていて、現実で物事が起きた順序や撮影された時間とは無関係だ。そういった意味において、わたしの映画はフィクションに似ているのだ。】「同



土本、鈴木編 pp.184-185]。

(12) いわゆる「素材主義」についても、当然ではあるが、いろいろな考え方があつた。たとえば、「外側の世界を鋭く切りとらうとするドキュメンタリー的な映画」と、内側の世界を深く引きずりだそうとするアヴァンギャルド的な映画は、一見まったく異質の映画のように見えながら、実は陽面と陰面のように重なり合うものである。あるいはそれぞれの世界をつきつめてとらえようとすればするほど、どうしても一方の世界に目をそそがなければならなくなるという関係がそこにある[松本2005, p.24]。現実をとらえるというとき、その対象となるものは、かならずしも私たちの外部に実在する現実だけではかぎらない。心の内側の世界もまた現実だからである。そこには、生や死や血や欲望など、人間が存在することそのものに根ざした本能の世界があり、そこからふと頭をもたげてくる非合理的な心のうごめきがある[同松本, pp.19-20]と、1958-1963年に書かれた評論をまとめ「アヴァンギャルドとドキュメンタリー」という副題をつけ、いわゆる外部の客観的記録であるドキュメンタリー映画と内面の主観的表現であるアヴァンギャルド映画の止揚を世に問うた松本俊夫は、アラン・レネの作品『ゲルニカ』を通して、素材主義を批判する。レネの『ゲルニカ』とは、「レネが『ゲルニカ』の試写をピカソに見せたとき、ピカソの友人たちが、絵が短くバラバラにされて充分ゆつくり鑑賞できないという意味の批判をしたところ、ピカソがそれを制して、私の絵が見たければ美術館にゆくなり画集を見ればいいじゃないか、むしろこれはこれでいいし、これでなくちゃいけないのだといった」[同松本, p.74]。「い」ここではすでに素朴な意味での記録性が否定されている。外側の世界にレンズを向けながら、その焦点は、まざれもなくレネ自身の内側の世界に合わされているからである。彼はピカソを『見せよう』としたのではなく、『見よう』としたのであり、彼の記録しようとしたものは、彼自身の見たヴィジョンそのものにはかならない[同松本, p.55]、そのようなドキュメンタリー映画であつた。松本は「これまでの映画のリアリズムというやつは、ピカソの『ゲルニカ』に感動したとすると、ピカソの『ゲルニカ』の迫力によりかかって、それを『見せよう』とすることに終始するわけです。つまり何を素材として選んだかというところで、すべてを決定してしまうといつてもいい過ぎではありません。もっと始末におえないことには、それが労働者の闘いを描いているからいいとか、



進歩的な立場に立っているからいいとか、まるで芸術外の物差で芸術を測ろうとする、きわめて安直な態度がびまんしていることです。すべてはできあいの観念とできあいの感性に依存して、作家の主体的な格闘なんか完全に疎外されてしまっている。それにたいして私などが問題にするドキュメンタリーというのは、何よりもそういういっさいのできあいの物差を捨て去って、いわば裸の眼で現実を凝視すること、その凝視そのものの軌跡として記録の問題を追及すること、いいかえれば対象をあくまでも主体的に記録することを意図しています。ですから、素材主義の限界を抜けきれずにいる従来のドキュメンタリーと区別して、それをネオ・ドキュメンタリーと呼んだら、どうだろうと思うのです。結局いけばんだ切なことは、現実を『見よう』としたことの記録としてしか記録されないのだ、ということとを認識することではないでしょうか」〔同松本、p.74以下〕。さらに続けて、「テーマ主義・素材主義という形で、リアリズムの追求が、戦争宣伝映画と同じく素朴な自然主義をぬくぬくと温存しつづけてきたのも、まさにこの歴史を縦に貫く作家の没主体的な構造を自己否定してゆく闘いが放棄されていたからにほかなりません。およそ取材の対象とイデオロギーをすりかえただけで、きわめて安直に戦意昂揚映画から反戦民主主義映画に変貌し、さらさら戦争体験を主体の問題から創作方法の問題へと追跡してみることをしなかったのは、まったくそこにこそ根本の原因があったのです」〔同松本、p.76〕。

なお、42年後の再版のあとがきで、松本は、当時の日本の映像を巡る状況を述懐している。「私がこれを書いた当時、まず対決しなければならなかったのは、映画はカメラ前の客観的な現実の再現であると考え、観客はスクリーンの像を介してその向うの現実をみるとする映画観である。あるいは同時に映画の価値はその内容であり、そこに繰り広げられる事象や物語の主題こそ映画の本質だとする観念的なテーマ至上主義とも対決しなければならなかった。見逃してならないのは、ここではないけれども映画が映画以前の事実や観念に還元され、映画ではじめて見えてくる固有の世界が発見されていないことである《…》客観と主観、知覚と想像、実在と不在、自然と文化などが、アマルガムのように二重化されてゆくこの映画のメディア特性を私は『映像』と呼んだ。映像という概念はいままでこそごく一般化して日常用語となったが、一九五〇年代後半ではまだあまり使われておらず、岡田晋や羽仁進らとあと私を含む数名

くらいが意図的に多用していたにすぎない。そこで更に私は自分の処女評論集にあえて『映像の発見』というタイトルを採用したが、単行本に『映像』という言葉を使ったのはこの本が初めてだったろう。少なくとも肩書きを『映像作家』と名乗って、新聞、雑誌に公認させたのは私が第一号である」〔同松本、p.233-241〕。

(13) その関係性について、小川は語る。「つまり記録映画も一種の虚構なんだけれども大事なのは関係である。僕はいつも思うんだけど、関係だと思っんです。カメラに写されている人と我々との関係のありようを撮ってるんですよ《…》だから『庄殺の森』も僕たちと彼らとの関係を撮っているのであって、決して彼らのリアルな生活を撮っているわけではないし、第一彼らのリアルな生活を撮れるわけじゃないでしょう。まあ空気人間じゃないんだから何がリアルかわからないですけどね。とにかく僕らが入って行って、明らかにカメラが入ることによってあの人たちは変わったでしょう。逆に言えばあの人たちがカメラが入ることによって変わったその変わりようが撮れてるわけですよ。記録映画とはそういうものですよ」〔小川、蓮實1993, p.43〕。そして、その関係性のはじまり「コミュニケーションの入口をこう述べている。「僕と田村正毅カメラマンとは、最初に映画を撮りにいくとき、何々の映画を撮らせてくれと言って現場に入っていくより、自然にお互いが映画を撮ることを了解していく関係をまず作っていくんです。初めて人に会って挨拶するとき、日本人なら誰でも遠目ですよね。目の前に近づいてしげしげと眺め回してから挨拶する人はいなくて、そうなるのは相当近い関係になった後のはずです。ですから最初はかなり遠目から、もし危険なことがあったら逃げられるよう、危険な関係からは外してポジションを置いて、次第次第に近づいていくんだと思っんです。それと同じで、僕と田村君はどのようなものを撮る場合でも最初は距離が遠いです。大抵フルショット、全身ショットをもうちよつと引くぐらい、そしてだんだん寄って行って、最終的にアップ・ショットになるんです。そういうふうにカメラと撮らせてもらっている相手との距離をとっても大事に考えています。映画を見る場合でもカメラがどのような位置に置かれているかを非常に気にして見ます。いきなりクローズ・アップから始まるような、人の意表を突くようなものを見ると、記録映画でも劇映画でも、たいていキナ臭い感じがしてちよつと用心します。わりと僕は人を撮るサイズを気にして撮ってる方じゃないかと自分では思ってるんです。そういうことを教わ

つたのは、やっぱり、三里塚、それも辺田部落ででした。つまり言いたいことは映画の場合の距離は、映画を撮るスタッフと相手とのコミュニケーションのモラルの基準値だということです」[同小川、蓮實 p.135]。

より客観的な記録を求めているであろう「映像人類学」を論じる文脈でも以下のように分析されている。「私たちは、人類学者や映像作家たちが、ハイチやバリやセネガルやナイジェリアに出かけて撮影した、それぞれに感動的なところのある映像を見ることができ。遠隔地で、機材や技術スタッフに関してはどうしても悪条件の中で、これらの映像が記録されるには他にいくつかの条件が整わなければならないかった。被写体になった人々が、まずカメラの対象になることを受け入れなければならないとしたし、そのための接近や説得の過程が必要であったにちがいないし、しかもカメラを向けることによって、人類学的なデータとしての生活や儀式的の場面が歪められ、どこちないものになってはならなかった。こうした映画が制作されたときには、たぶん写真にも、人類学的調査や人類学の視線にも少し慣れてしまった人々が、映像の対象となり、自己を映像として残したいという欲望さえもつようになっていたのだろう。それでも、やはり映画を取ろうとするものと被写体の間には多くの軋轢や断絶があったにちがいない。《…》撮影する側と撮影される側には、いくつもの関係が成立しうる。撮影する視線が外部から侵入する暴力として働き、ただ映像を略奪するにすぎないような場合があるだろう《…》撮影される側には、ある種の照れやぎこちなさが発生する。これもカメラが侵入すること自体の《暴力》への反応だけれども、撮影される側が被写体になることを一種の贈与としてとらえ、消極的に撮影を受け入れることがあるだろう。それ以上に、撮影する側と撮影される側に、ある強い共感や連帯の関係が作られ、何かしら共同の祝祭が行われるようにして、映像が生まれることがありうるだろう《…》映像へのこのような問いは、すべて自己〔の集団〕と他者〔の集団〕との関係、力関係、情報の交換、表象の形成、境界の決定、といったことに対する問いに連鎖する。視線と視界そのものが、決して中性の空間にあるのではなく、歪みや傾きをもった力関係の配置の中にある。他者の映像は、単に他者を記録するのではなく、そのような関係と配置の中で形成され、この関係と配置を記録している。あるいは他者にカメラを向けたものの欲望を記録している」[宇野 1999, pp.35-37]。そして、実際の調査撮影の「現場」の声も、その関係性を無視していない。「すべての撮影

は、研究撮影者の人格によって決定される要素が多い。はじめに述べたように、映画を見る人は、民族学情報と同時に記録者と記録される人々との関係をも見ているのであり、映画映像には調査地での本人の人格と行動様式がつねに反映されている『…』じつは今もって方法論をつかめない未知の状態にあるということもできる。つまり決められた撮影の方法などはないに等しいといっても過言ではない。要するに、民族誌映画は、各研究者がテーマを設定してもそれを主張せず、撮られる人々の考えや、彼らの行動に合わせて具体的な表現をすばやく撮影していくことが、その要諦である」[大森1999, p.149]。すでに、いわゆる「記録映像」というよりも、天才的な直観によって詩的に描かれた「ドキュフィクション」として認識されているロバート・フラハティの『極北のナヌーク』も以下のように評される。『…』ただそれは、あくまでも彼とナヌークたちの間に信頼関係が築かれて初めて可能となる作業であり、この関係性は映像の質に明らかに影響を及ぼしている。ここには、当時の探検・紀行ものの映画の特徴である、どこか遠くから眺めているような異質性はない。それは長年の交流から両者の間に生成しつつあった関係性が画面に現れているからである」[吉岡、村尾1999, pp.205-206]。

あるいは、いわゆる真面目なドキュメンタリーの歴史が語られる文脈では完全に無視されるであろう、いろいろな試みもなされている。たとえば、2009年9月29日、『ロンドンハーツ3時間スペシャル! 石田純一のポーズSP』(テレビ朝日)で放送された、2005年『Hi-8』の撮影からはじまった1586日間の石田純一の恋愛模様の独占密着取材は、田村淳と石田純一の信頼関係の上に成り立った貴重な映像記録の作品として楽しむことができるはずである。そして、そのポーズの中継は、テレビのバラエティ番組という虚構世界を支える映像のプロたちの執念と遊び心を垣間見せてくれるものであった。さらに、あくまでも売るためのコンテンツとして、より多く撮影された映像素材が、結果的に稀有な状況を生み出すこともある。AKB48のドキュメンタリー映画第2弾『DOCUMENTARY of AKB48 Show must go on 少女たちは傷つきながら、夢を見る』の監督である、長年、ミュージックビデオのディレクターを担当してきた、高橋栄樹は、その僥倖を語っている。『では、今作ならではの試みというものは?』試みではないんですけど、おもしろいのは、ドキュメンタリーの部分は僕が撮っていないということ

です。お話をいただいたのが10月なので、それ以前の夏のイベントとかは当然、僕はとっていないんですよ。【じゃあ、AKB48のオフィシャルの映像が中心に…】そうなんです。そして、その映像が素晴らしかった。というのは、AKB48のオフィシャルカメラマンなので、メンバーと面識のある方が1年中、とにかく張り付いて撮ってるわけです。そうすると、メンバーもカメラのことを全然意識しないんですよ。で、ドキュメンタリー作品って被写体に、どのようにカメラを意識させないかっていうプロセスがあったりするじゃないですか。そこが最初からない。意識しない、精神的に裸のみんながいる。ここが素晴らしかったですね。しかも、そのカメラが複数台回っているんです。へたすると4台ぐらいが同時に回っていたりするんですよ。あれが夢のようでしたね。だから、結局、何ができるかというと、切り返しができるんです。普通、ドキュメンタリーって1カメラ、2カメラで撮って、本当は同じ時間軸じゃないんだけど上手いこと編集していくことが多いじゃないですか。同時に撮るっていうのはいいですね。まるで劇映画を観ているかのように。【カット割りができる、と】そうです。これはカメラの勝利ですよ。素晴らしいカメラだと思いました。正直、これまでミュージックビデオを撮るとき、うるさいと思っていました（笑）。演出とかしてるときに（真後ろを指して）このへんにカメラがいると、やめてよみたいな感じだったんですけど、ゴメンと思いました（笑）。ここにいないからいいんだなって、世界に類がないと言っと大げさですけど、記録映像というより映画のラッシュを観ているような感覚で、撮りためた映像を観ることが出来た。自分がフィクションを観ているのかノンフィクションを観ているのかわからなく瞬間がありました。例えば、フェイクドキュメンタリーってジャンルが流行りで、『第9地区』とかいろいろあるじゃないですか。『クローバーフィールド』もそうだけど、あれは基本1カメラなんです。1カメラをつないでいく中で、フェイクフィクションなんだけど、どうリアリティを持たせるかみたいなことをやっている。一方で、複数台あるカメラのドキュメンタリーって、僕の印象で言うところのリアリティVみたいな、監視とか覗きみたいな、どちらかというとネガティブな雰囲気がある。なんだけど、オフィシャルが撮影したものは、複数台あるのにナチュラルな画で、本物の出来事が記録されてる。僕はこういう映像素材をあんまり観たことがなかったんですよ」[スクリーン+プラス2012, p.22]。

対象に対して客観的、観察的であると同時に、暴力的であるカメラとの対峙は、さまざまな状況を生み出すのかもしれない。NHKでさまざまなドキュメンタリー番組をつくってきた相田洋は、「ありのままの事実を記録した映像なのに、画面に映し出してみると少しも本当らしく見えないことがしばしばある」と、実際自分が体験した番組制作のエピソードを語ることによって、「映像で伝えるという仕事は、事実を積み重ねることだけが必ずしも、真実を伝える唯一の手段ではないのである」とした上で、「テレビカメラを前にしたとたんに、普段は考えてもいないことをしゃべったり、思いもかけない行動をとったりする人も決して少なくない。テレビカメラの存在自体が真実とかけはなれた言辞や行動を誘発する。こうした局面で記録された映像は、作為がなにもない真正正銘の事実であっても、真実からはかけ離れたものになる。こうして見てくると、事実と真実の関係は一筋縄ではいかないような気がしてくる。記録された映像が事実でありさえすれば真実を描くことになるという単純なものではないのである」と述べている

〔相田2003, pp.414-415〕。

そして、その状況とどのように対峙するかは、あくまでも、つくり手次第である。たとえば、ワイズマンは、このように考える。『何度か取り上げた『法と秩序』での警官が売春婦の首を絞めるシーンですが、あなたは、警官はみずから『警官』という役を演じ、『正しい』と思われる行動をとると言われました。言い換えれば、警官は、自分で『適切でない』と思うことはカメラの前ではやらない、ということですね。』警官はその状況において自分の行動を妥当だと考えている。【人間の一面のみを抽出していることにならないでしょう。】一人の人間がすべての側面を観察することなどできない。観客は、ある特定の瞬間に、特定のことをしている人物を見つめ、音声と映像によって暗示された意味を解釈してゆく。しかしどの作品にも、親切さ、残忍さ、喜劇、凡庸さ、優しさ、愛、コンパッション、憎しみを見出すことができる。それらすべてを、一人の人物のなかに見出すのではない。それもちろん可能ではないことはないが。【撮影時、人間はふだんどおり同じ行動をする。逆に言えば、自分が『妥当でない』と思うことは決してやらない。ということとは、人は、ズルをしたり、セコい真似をするような側面をカメラの前では見せないということになりませんか。】それは、あなたは個人の想定であって、同意しかねるな。わたしは、すべてを捉えたと称

して作品を提示したことは、一度もない。人間の習性をすべて映画で描ききることなど、不可能だ。その一部を豊かに、幅広く描くことができればよいと思っている。」[同土本、鈴木編 pp.173-174]。

独自の手法による「観察映画」によって新たなドキュメンタリー制作を試みている想田和弘は、是枝との対談で、その意識の変化を語っている。「是枝…ドキュメンタリーでも、たぶん、あの、やってくれてるなっていう瞬間あるじゃないですか。想田…ありますね。是枝…で、たぶん、その、そのこととどういう風に想田さんは向き合ってた、あの、それをこう一方では排除しつつ、どう取り込みながら作品をつくっていくのかっていうのは、非常に興味深い、興味深いところなんですけど。想田…ぼくは最近、あの、やってくれてるな、とかっていうのも、もうその人らしさだっていう風に考えるようにしていて、あの、たとえば、『港町』っていう作品だと、その、クミさんというおばあちゃんが、あれ撮られ、これ撮られ、っていう感じで、そのカメラに、ぼくに、どんどんいろいろ指示というか、あの出してくるじゃないですか。伝統的なドキュメンタリーだと、その作り手の存在を、ま、消すっていうのが、是枝…そだね。想田…あの、良いとされてる感じだから、その、普通だったらカットするところかもしれないですけど、ぼくは、そうやってなんか、撮られ、撮られ、っていう風に迫ってくるクミさんのこれが自然だっていう風に感じたんですよ。で、そうでない人もいますよね、全然カメラを意識しないで、こう、意識しないかのように振舞っている人もいるし。是枝…はい、はい。想田…それがその人の自然なので、ぼくはもうどっちでもいいのになっていう風に今考えているんですよ。是枝…そのカメラ目線もドキュメンタリーだって、残さうって、最初に気づいたのは、どの作品？ 想田…『精神』です。是枝…『精神』ですか。あの、カット！っていう、ははは。想田…ハイ、カット！っていう風にする人が、スガノさんっていう詩人の方が、良いこと言っては、ハイ、カット！っていう風に、こう（ハイ、カット！のジェスチャー）。是枝…あれ、素晴らしいよ。想田…はい。あそこも実は最初は、撮っている時は、あの、これ使えないよなっていう風に思ってたんですよ。是枝…うんうん。想田…でも、編集の時に、これが使えないんだったら、なんなんだろうっていうか、その、是枝…はいはい。想田…一番おもしろいところを使えない、自分のルールのせいで、使えないんだったら、おもしろく、ルールが間違ってたんじゃないかなっていう風



に、そこで思い直して、それからもう積極的に、観察は観察でも自分も含めた世界の観察なんだっていう風に定義し直して。是枝…なに観察ってんだっけ？ 想田…参与観察。是枝…参与観察。想田…はい。是枝…文化人類学的な用語ですか？ 想田…そうですね。参加する、与えるっていう。それ以来は、あの～自分たちの存在も入れちゃおうって思ってきたんですけど、ただ、まだ、そのなんか、あの、それがほんとに自由にできるまでには、ちょっと時間がかかって、やっぱりなんか、どっか自分たちを、こゝ消そう消そうと 是枝…そうだね。想田…思っちゃうところがあって、で、それがどんどん抜けてきたのが『港町』で。是枝…なるほど、なるほどね。想田…で、今回、『彼のいない八月』を 是枝…へへへ。想田…改めて拝見して 是枝…はい。想田…その、是枝さんのこの、自分も映り込むっていう部分についての戸惑いと、だけど、そっちの方がいいんだって、いう、その感覚とが、ないまぜになった感覚が、非常におもしろかったですね」「[是枝×想田2018]。

(15) それらの関係性とは、相対(さうたい)《(1)向かい合うこと。あい対すること。また、対立すること。(2)「形動」他に対して在ること。他との関係において在ること。他のものがなければ、存在もしないし、考えられもしないこと。条件によって変化すること。また、そのさま。絶対に対していう語》「精選版日本国語大辞典」というよりも、むしろ、相対(さうたい)《(1)向かい合っていること。また、当事者同士が、直接向かい合って、事を行なうこと。(2)合意すること。相談のうえ、互いに納得して事を行なうこと。あいたいづく》「精選版日本国語大辞典」と考えるべきなのかもしれない。ただし、その相対(さうたい)を説明する例文、風姿花伝(400～82頃)「これは筆に見え難し。あいたいの口伝なり」が示すように、いわゆる虚実皮膜な、いわゆるプロの技芸を、ことばで綴ることは可能なものであろうか。なぜなら、ドキュメンタリーとは、映像による「記録」であるとともに、あくまでも「作品」だからである。

どの作家も葛藤を抱えている。小川も、その強いいられた状況を納得しているわけではなかった。「非常に映写条件の悪いところで映画を映しますからね。映写条件が悪いってのは夢なんです。映写条件の悪いところで満足しているわけじゃないです。三里塚の映画だから、社会的に意義がある映画だから、社会的にアツピールする映画だから、あいつはそのことに甘えてるんだ。だから画面なんか暗くたっていいんだ、と。あんなものは映画を見に来るん



じゃないんだ、始めっからシンパをもった連中が集まって、お互いに同窓会をやって、それで同期の桜歌って帰るだけなんだ、と。それに役立つスクリーンであればいいんだというふうだね。いつも言われてきたんですから。だから余計そうじゃない、絶対違うんだ、僕らはそんな映画じゃない。これは本当に映画なんだということを余計思うわけなんです、僕はそうだったです。いつか見てろ。いつか見てるって、いつも思ってたんですね」「小川、蓮實 1983, p.69」。そして、蓮實重彦は、1つの映像作品として、観客たちを誘う。<sup>いざな</sup>『…』この映画に欠点があるとしたらそれはいつか終りの時間が来てしまうということを除いてはほかにありえないと思わせてしまうのであり、事実、その三時間半という上映時間はあまりに短く、ここでまたあの老婆が登場して語りはじめてくれれば、あの老人の顔がいま一度見られればどんなにか嬉しいのになどと、監督やスタッフがそれなりのやり方で終りを準備しはじめたとき、あなた方は間違ったことをしていると思わず叫びなくなるほどののだが、われわれはそんなささしい気持ちへと追いやるほどのこの映画の無類の面白さは、決してこの農民たち、この農村光景といった被写体の魅力のみからくるのではなく、そこで聞こえる音響も、そこで目にするのできる映像も、どれ一つとって誤ってはいないという驚くべき繊細な映画技法と作家的資質の卓抜さからもきていたのであって、実際、いささかも審美主義には陥ってはいないにもかかわらず、また、撮影条件の厳しさにもかかわらず、この映画の照明一つをとってみても、スタジオで撮影されたはずの現在見るのできる日本映画のどれよりも美しく、農民たちの着ている衣装をその見た目の美しさをこえて、衣装が衣装としてある基本的な条件、つまりそれが肌を蔽うものであるということの触覚性そのものを、まるでわれわれがじかに触れてその材質を手の平に感じとれるように示すことに成功したスタッフのフィルムの感性に驚嘆するほかにないのだが<sup>が</sup>『…』この映画は、人間を楯に変態させるというきわめてエロチックな体験へと誘う不思議な作品なのであって、事実、カメラも被写体によって変質するし、その変質したカメラが捉えた画面を見ながら、また観客も変質をしいられ、そこに実在する幾重もの変質が、『ニッポン国・古屋敷村』をフィクションとかドキュメンタリーとかいったジャンルを越えて、映画という表現ジャンルのもっとも核心的な部分に位置づけることになるのだから、驚くべき細部にみちみちたこの肉感的なフィルムを見に、人は、いますぐ下北沢へとかけつけ上映設

備に関しては現代日本の最良の映画館といつてよからう鈴なり壺番館ホールの暗闇にまぎれこむべきである」〔蓮實1984〕。

ワイズマンも、つくっているのは、あくまでも自らが選択した手法による、映画という作品である。【では、あなたは映画で何を発見しようとするのでしょうか。】前にも言ったが『よい映画』だ。そして、そこから何かを学ぼうとしているのだ。【それは、真実を探求するということに繋がりませんか。】何度も繰り返したが、わたしの作品はわたしが学んだことを示すものだ。（真実とは何か？というテーゼは）もう言い尽くされた議論だが、わたしの作品はいかなる絶対的な意味においても真実ではない。それ以上のこととは言えない。【映画そのものが、そんな不毛な議論よりよっぽど豊かな現実を提示していると。】何が真実であるのか、議論することに興味はない。完成した映画では、すべてのショットが根拠をもつて存在し、わたしの考える主題を表象するために、順序づけられている。それは明らかだ。【ナレーション、音楽、説明テロップ、インタビュースタッフを使わないという原則をみずから課して以後、その原則が、あなたの表現の幅を規定し、不自由を感じるということはありませんでしたか。登場人物が誰であるか説明したり、字幕を付けないという欲求を感じられたことは。】それに代わる方法を常に考えてきた。そんな必要を感じたことはない。【同土本、鈴木編 pp.171-172】。さらに、【あいかわらず、ドキュメンタリーは何かしら社会問題を扱うべきだと考える人が少なくないようです。アンチ・ブッシュ、反体制を前面に出した最近のドキュメンタリーの扇動的な傾向についてどう思われますか。】他人の意図は、わたしにはわからない。そのような反体制の映画をつくりたいければ、つくればいい。わたしはやるつもりはない。イデオロギー主導の映画製作には興味がないからだ。そうした作品の製作者、最低限その一部の人間には敬意を払うし、グッドラックと言う。わたしはドキュメンタリーの撮り方が一つしかないと思っていない。自分がつくりたいようにつくっているだけで、他人が彼らなりの方法で作品をつくるのは、まったく異存がない。作家が興味をもった題材が、『適した』題材なのだ。【きわめて実践的な問題である。】イデオロギーの問題だとは思えない。【同土本、鈴木編 pp.185-186】。そして、【あなたのキャリアを通して、ドキュメンタリー映画製作にかぎらず、人間の行動や習性を観察しつづけてきたなかで、学ばれてきたことは、いっ

たい何でしょうか。】それは映画のなかにある！【それ以上、お言葉はいただけないですね。】そうだ。しかし、五〇語や一〇〇語に要約できるのならば、映画なんてつくるまでのことはない。『わたくしが学んだこと』とは、すなわち、映画の中で『見る人が発見していくこと』なのだ。】「同土本、鈴木編 p.187-188」。なお、2006年ニューヨークでなされた、この1日3、4時間、3日間に渡ったロングインタビューを担当したのは、自らもドキュメンタリー作品の監督である船橋淳である。その後記として、現場の過酷な状況を語っている。「初っ端から問題にぶつかった。それはインタビュー前から想定していたことであった。フレッドに個々の作品の意図を尋ねることは、その作品を見れば明らかなことがほとんどであり、それを取って訊くことは愚問以外の何ものでもない。そもそもインタビューにおいて、作家にすけずけと作品の意図を尋ねるのは話者の節度と知性が疑われるし、避けるのが無難である。しかも相手はあのフレデリック・ワイズマンである。字幕も、ナレーションも、インタビューも使わず緻密に構築された彼の作品群を体験した人間なら、『あの作品のメッセージは〇〇なんです』という断定が、違う惑星の概念であることは想像できよう《…》では、どうしたのか？——私は画面に映っていたものをひたすら言葉で描写し、そこから見えてくるものについて自分なりの思考の軌跡を反芻し、それに対しフレッドがどう出てくるかという、質疑でない対話に挑んでみた《…》「同土本、鈴木編 p.192」。つまり、このインタビューは、あるインタビューアーの苦悩のドキュメンタリーとしても読むことができるであろう。

(16) いわゆる「中立公正」をきちんと論じるには、別稿が必要であろう。というのは、立場によって、千差万別のさまざまな考え方が存在し、それらはすべて不正解ではないからである。

たとえば、著書の冒頭に「映画を作るくらい面白い仕事はない、いつも手前勝手なことを思う。この仕事をはじめてから、少し誇張すると二十年に近いのだが、ますます、映像を作ることが、面白くてたまらない。いったい、この魅力は、どこからくるのだろうか。ロケの合い間などにフト考えることが、たびたびあった」と、つくる楽しさを、同時に、「そのあいだに、ずいぶん、いろんな映像をみた。映画祭や試写室、立派な映画館でみる映画よりは、ずっと面白い発見が、小学生の造った作品や、実験的なテレビ番組のなかにあった。映像のひろさ、奥の深さを、あらた

めて考えさせられた。いままでの枠で考えたのではつまらない。芸術映画、娯楽映画、アメリカ映画、フランス映画、教育映画、記録映画、テレビ映画、報道番組、教養番組、そうやって枠の中に映像をいれて、問題を解決したと思っても、なんにもならない。むかしから、そう思っていた」、そして、「人間にとって、映像とはいったい何なのか。人間にとって、映像を見るとは、映像を作るとは、いったい何なのか。どうしてもそこから考えざるをえないのだ」と見る、そして、考える、ことの重要さを説く、羽仁進は、小学二年生の教室の片隅にカメラを据え、子どもたちがカメラを意識しなくなるのを待つて撮影といった有名な撮影方法ははじめとして、それまでの常識や因習に囚われず、映像という世界で、さまざまな「メディア遊び」を常に繰り広げてきた「羽仁352、まえがき」。そんな羽仁が、以下のように述べる。「事実とはいったい何であろうか。事実(アクチュアリテイ)とは、現実(レアリテイ)の小さな断片にすぎず、レアリテイを見いださずして、アクチュアリテイは、永遠に真の現実たりえない。これが創造劇化論者を支える哲学であった。事実とは、われわれがふれうるかたちにおいては、ひとつの現象にすぎない。カメラがとらえるのも、あくまで現象のみである。人間がそれを意味づけようとする努力はつねに不十分であるか、その努力なしに、現実(人間)に何も語りかけない。これが知的ドキュメンタリストの基本的意見であった。あらゆる主観的な判断による解釈や図式が、決して真の世界をとらえ得ない以上、人間にとって、自己のふれうる現象の記述から出発する以外の、何がありうるであろうか。そこから出発しなすさずして、人間は永遠に現実に近づくことはできないのではないか。シネマ・ヴェリテの哲学は、ここに共通の基盤をみいだす。断つておろぐ、これはテレビ・ドキュメンタリーについて、しばしばいわれる『公平無私な事実』の尊重ということとは、まったく関係がない。公平無私、ということばがすでにあらわしているのは、さまざまな意見のバランスをとるということである。事実には、もともと、そんなバランスをとる作用も能力もあるはずはない。事実は事実であつて、ときには一方の意見とおそろしいほどに一致し、他方の意見とはまったく正反対という結果もありうるのである。無私にはいくかもしれないが、公平というのは、まったくもって、無理な話なのだ。現象を選ばない、という点から、シネマ・ヴェリテは出発する。カメラと対象の無作為の出会いから、すべてはじまるのである」[同羽仁, pp.51-52]。

是枝も、想田との対談で、制作現場の現実と、「今まではドキュメンタリーを面であっていただけ、やつぱり空間なんだな」と自分のそれまで制作してきた作品を通して、「わたくしドキュメンタリー」へ移行する経緯を語っている。「是枝…そこにいる、わたしというものをどういう風に番組の中にきちんと出すことが、逆に、想田さんも言ってるけど、ドキュメンタリーが客観的な事実、ではないのだということを、どういう風に、つくり手が誠実に提示できるかっていうこと、こう試みたのが、たぶん『彼のいない八月』ってやつなんだけど。同じようなやり方で、想田さんも苦しめられたNHKで番組をつくらうと思ったたら、全否定されて。想田…そうですか。是枝…方法的にいうと、当時、ディレクターが画面に映るな、と言われたの。背中も映っちゃダメだって。それでナレーションをディレクターが読むなんて考えられないって言われて。それをこう排除することで客観性が担保されるんだって、明快に言われたんだよね。だけど、明らかにそれは間違っていて。想田…間違ってますよね。是枝…そんなもので客観性が担保されるわけはなく。想田…幻想ですよ。是枝…幻想でしかない、でも、その幻想にすぎらないと、たぶん、それが公共性みたいなものにさ、わたくし性を殺すことで、公共性を確保できるという間違った認識を、たぶん、培ってききましたところがあるから。想田…なるほどな、そうですね。是枝…あの組織がものをつくるっていうのは、こういうことなんだな、と思ったわけ。で、そこで九五年かな、あの、闘って闘って、でもやつぱり自分の声でナレーション入れられずっていう状況があつて…。結局は、渋々、「方法的に」画面に映ることが許容されたが、いい顔はされなかったという。そして、「自らが関わる」を問う。「是枝…現場的方法論的に言うと、フィクションとドキュメンタリーって、そんなに違うつもりは全く立ち会ってるけど、たぶん作品世界に、わたくしはどう立ち会ったかっていうこと考えたら、たぶん三人称と、相手の気持ちに入っていく一人称が許されるのはフィクションで、神の目線で、たぶん、すごく傲慢なつくり手がフィクションをやるんだと、ぼくは思うけど、神の目線を手に入れるのがフィクションだとすると、ドキュメンタリーのつくり手って、そこからいかに離れているか、あなたとわたしの関係にとどまる、二の関係にとどまる、二人称にとどまるっていう倫理観をどのくらい保てるかっていう人が、たぶん、ぼくは、ドキュメンタリーをやるんだ、と思うんですけど。そこがたぶん誤解されているんだよね、

三人称がドキュメンタリーだったという風にどつかで……。なお、この対談は、その後も、NHKの「生放送」に是枝が出演した際の、「初めて見たような顔をして」演じることが要求される等の、いわゆるテレビというメディアの「生」という特性を殺してしまっている入念なりハースルについて語られ、そして、その「第二夜」では、制作とは切り離せない「お金」、著作権はじめとする「つくり手の権利」といった切実な問題が論じられていく「同是枝、想田」。

- (17) 放送時間は、16分47秒。はたして、いわゆる、その16分47秒で描かれたもの・ことを、ことばで克明に記録する。この示唆に富む貴重な番組を、ドキュメンタリーを考える際の出発点として、アーカイブする、という試みは、うまくいったのであろうか。

- (18) 番組トータルの放送時間は、86分45秒。そのスタッフロールの冒頭の「企画」に、「斎藤秋水(フジテレビ)河合徹(フジテレビ)」を筆頭に、この4名が、この肩書き、この順番で、名を連ね、「中村裕(オンザロード) 是枝裕和(テレビマンユニオン) 村田慎一郎(テレコムスタッフ) 伊豆田知子(ドキュメンタリージャパン)」、その後に、各〈定義〉毎に、演出・技術スタッフ等の名前が並び(Vol.4 事実とドキュメンタリーの間)は――、撮影 鈴木克彦 三好保彦 VE 大場雅一 音声 林昭一 音響効果 片野正美 資料提供 小川プロ作品管理協議会 田英夫事務所 日本テレワーク 制作補 佐藤志保 取材補 花野剛一 取材・構成 是枝裕和 制作 テレビマンユニオン、最後に、「制作」として――on the road テレビマンユニオン テレコムスタッフ ドキュメンタリージャパン フジテレビ」の順番に、それぞれの会社のお決まりのフォントやロゴ等で表示されるが、いわゆる番組全体の「ディレクター／総合演出／プロデューサー」等の人物名は表記されていない。なお、この番組は、1995年度の「ギャラクシー奨励賞」を受賞している。

- (19) いわゆるドキュメンタリー、そして、いわゆるテレビというメディアを考えるには、いわゆるやらせという問題を避けることはできない。その厄介な問題と真摯に対峙するには、やはり別稿が必要であらう。ここでは、その問題を考察するための前提となる、いくつかの論点を整理してみる。その前に、本稿の筆者の立ち位置を確認しておくべき

であろう。かつてテレビをはじめとするメディア業界の（理不尽で苛酷な）現場で働き、現在も細々といろいろな「つくる」活動をしながら、メディアという得体の知れない存在について、考え、そして、学生たちと学び合っている。そして、まずなによりも、テレビ番組と呼ばれるさまざまな映像作品を見る、という行為が大好きだということである。その方向性としては——いわゆるテレビドキュメンタリーについての研究も、近年、新たな視座や視点が登場してきている。たとえば、「やらせ」という言葉の誕生の経緯を、ドキュメンタリー番組のリアリズムに関する言説を歴史的に追尾するという方法によって考察したい。本研究の学術的な意義は、「やらせ」に対する考察に歴史的な視点を取り入れることで、これまでの規範論的な枠組みでは考察しきれなかった、社会規範の変容のメカニズムの考察にまで射程が広がるという点である。これにより、なぜ同じ手法がある時期から「やらせ」と呼ばれるようになったのか、また、今後どのように変化していく可能性があるのかという『変化』を考察することが可能になる」〔村瀬2017, p.70〕。あるいは、「テレビドキュメンタリーとは何だろうか。この問いは日本において、テレビドキュメンタリーの発祥以来議論されてきた。テレビテキストの分析に多くの成果をあげたカルチュラルスタディーズは、テレビテキストをその作り手による意味づけ（エンコーディング）の産物とした。この議論にしたがえば、テレビドキュメンタリー（以下「TD」と記す）とは、現実を作り手が意味づけたものである。本稿は、TDを上記のようにとらえたうえで、あるTDテキストがどの程度（現実寄り）であるか、また、どの程度（作り手寄り）であるかという問いを立てて、テキストの各領域をデータ化し、それに基づいてテキスト内容を読み解こうとする研究を提示するものである」。「具体的には、テキストを構成する映像と音声、現場／非現場、言語／非言語の指標を用いてデータ化し、それに基づいてテキスト内容をマルチモーダルに読み解く方法を示す。あわせて、日本のテレビドキュメンタリー史上最初のヒット作である『日本の素顔 日本人と次郎長』（1958）がなぜヒットしたかを上記の方法を用いて考察する」〔宮田2018, p.16〕。いわゆる研究の多様性という意味においても、それらの新しい潮流に強く同意しつつも、筆者自身は、テレビとの関係は、あくまでも一考察者であるとともに、一視聴者という立ち位置で、さまざまな問題に對峙したいと考えている。その姿勢についても、たとえば、このようなベクトルの方向性には違和感を覚える。「この



『知る』ことによって『他者を囲い込む占領地』こそ、『私たち』や『みんな』という言葉に代表される、均質な広がりとして想像されたパブリックな空間の別名に他ならない。そして、ドキュメンタリーはこのパブリックな空間の育成・維持と密接に相互作用している。『知る』ことは快楽である。そして、この快楽とどのように付き合っていくべきなのだろうか。『私たち』は思い込みをどこまで排して人を『知る』ことができるのだろうか。いかにしてこの快楽の別の場所へ行きつくことができるのだろうか。私たちは今や、『私たち』というパブリックな知のあり方そのものの来歴を、ドキュメンタリーを歴史社会的に検討するなかから明らかにする必要に迫られている」[丹羽2000, p. 26]。いわゆる単なる主観のみの愛好家⇨オタクとしてではなく、いわゆる客観的な研究者として『知る』を探索することは当然であるが、いわゆる解釈だけを目的に、対象に接するつもりはない、誤読をしてしまうかもしれない)を前提に、素朴に自らがワクワクすることを求め、対象と戯れたい。言いかえれば、テレビ番組も、いわゆる映画と同様の「映像作品」とみなす、よって、このような意見にも賛同する。「映画は鏡ではありません。むしろ世界や社会のほうで鏡なのであり、映画の後を追っているのです。さもないければ映画に限らず芸術などといった何の意味があるのでしょうか。わがわがカネを払ってまで映画館に行くことに何の意味があるのか。映画は文字どおり世界を創造するのでしよう。わがわがカネを払ってまで映画館に行くことに何の意味があるのか。映画は文字どおり世界を創造するのであり、映画の真理は直ちに世界の真理なんです。映画館から出てきて街の光景を再び目にするたびに私たちは身をもって体験しているのはまさにこれでしょう。映画やその他の芸術を『素材』としてしか扱えないタイプの社会学がまったく理解していないのはこのことです。そういうくだらない社会学者たちには、映画作品のなかに社会の繁栄を見るだけなら、最初から社会を見ればいいんじゃないですかといってやりたいですね。仮に映画が社会の後ろにいるとしたら、それは社会のオカマを掘るためだと思えますよ」[廣瀬2011, p.136]。つまり、あらゆる研究活動と同様に、対象との関係は、「相対」であるとともに「相対」であるべき、その前提としては、少なくともテレビ番組という「映像作品」を論じるのであれば、同じ映像を扱うということで類似の領域とみなされるであろう、いわゆる映画を対象とする(真摯な)研究者たちが、その第一義として、まず、それらの対象を、ひたすら「(画面を)見る」からはじめなければいけない、と考えている。それゆえに、映像作品を「見る」をできない者たちが、「見る」



の修練の過程を経ず、生前リアルタイムにはきちんと対峙せずに、死後放送後の他人の評価から尊大な戒名を付け、その遺体を、高尚な安置所に押し込めて、自分たちの恣意的な目的のために、敬意も払わずに、凡庸で冷酷なメスで解体するといった行為には、無邪気な／無知な、暴力しか感じられない。10年前に、当時のテレビを巡る心情を吐露したが、状況は変わらない、さらに悪くなっているような気がするのである。《：》たしかに世の中は変わった、娯楽の選択肢はめっちゃ増えた、テレビで時間潰しをする必要もなくなった。いわゆる制作者も変わった、いわゆる視聴者も変わった、どちらも進化／劣化したのかもしれない（されど、制作者も視聴者のはずである、制作者が視聴者としてテレビときちんと対峙していさえすれば）。あるいは、テレビは単なるビジネスの手段になってしまったのか、日陰者たちの矜持などというのは、もう世迷い言なのであろうか。ただし、《録画／共有》が一般化したとはいえ、あくまでもテレビは、動的で雑多な今を、否応なく表象してしまう生物「なまもの」なメディア。テレビはテレビ、猥雑ではあるが、決して新聞／映画の粗雑なコピーではない。各々の時代に各々の場所で喜怒哀楽する者たちだけが／だからつくることができる、テレビというメディアがつくらなければならない、番組＝作品がつくられている（はずである）。重ねて声高に付記するならば、そもそも真剣にテレビを見ている人などいないのかもしれない。テレビのコンテンツは…と視聴率しか考えていない商売人の方々は言うまでもなく、テレビの質は／文化は／社会性は…を論じ、いわゆる表現に高尚／低俗のレッテルを貼ろうとする、識者と称する方々も実は番組をまともに見ずに、ひとりよがりのリテラシーを語っているのが実状（小市民の日常の欺瞞を描き視聴者を挑発した、その2作物も、本放送時の視聴率は芳しくなかった。当時リアルタイムに見ていなかった人に限って、後の評価から、それらを絶賛し、今日を嘆く）。そして、視聴者が要求する真つ当な／理不尽な規制も増えるばかりである。視聴者はテレビになにをさせたいのか。昔日、《世の中、バカが多くて疲れませんか？》にクレームをつけたのは、やはり、その該当者たちだったのであろうか〔関口2009, pp.128-129〕。以下は、本稿のこれまでの論と同様に、そのような「視座・視点・姿勢」を持った輩の眩きの類でしかないのかもしれない。

まず、やらせについての議論は、その論者によって、その見解はかなり異なる。とりわけ、注(10)でも指摘したよ

うに、いわゆる活字メディアの人たちからのテレビへの攻撃は激しい。では、それはなぜなのか。その理由の1つは、活字メディアの住人たちとは、映像制作における、そもその前提が共有されていないからであろう。「目の前で崖崩れが発生した。活字の仕事に携わる人であれば、『見た。記憶した。それから原稿にまとめる』でいいんです。ところが、我々の場合、テレビカメラが周り、映像に収録されていないと商売にならないんですよ。活字サイドから『やらせ』を指摘される度に、新聞記者や雑誌の編集者はその意味がわかっていない、理解していないのではと感じます。ここぞという場面で、カメラが回っていることなんてほとんどあり得ません。よほど運が良ければ別ですけどね。つまらないことのように見えるけど、本質的な問題なんです。フィルムやビデオに記録する。これは記録映画Ⅱドキュメンタリーが生まれた時からの宿命であり課題なのです『…』全体を大きく歪めるねつ造や真実が損なわれるのでは困りますが、事実と大差ないのであれば再現をしても構わないと私は思っています。活字の皆さんは、『オレたちと同じようにやれよ』『見たままありのまま伝えろよ』とおっしゃいますが、道具の性質上、そう簡単なことじゃないんです『…』ムスタンを批判した人たちの論調は、『事実を撮れ!』というものでした。しかし、事実を積み重ねていけば真実が浮かび上がるのか、事実でないものを撮ることは真実に結びつかないのか。両者の問題は一刀両断にできないと思うんです『…』事実と真実はとてもやっかいなもので、『おまえらテレビ屋は』と言われても一刀両断にできないんですよ「相田2007」。ただし、活字のプロの中にも、その前提とともに、テレビというメディアの特性を理解し、さらに、活字メディアも同様の原罪を抱えていることを指摘する者もいる。「やらせ。テレビが一般化し、常に新規なテーマを追いかけるようになって、語感が極めて悪いこの言葉が頻発するようになっていく。この言葉が乱発し、テレビを批判しているのは、同じメディアでも『活字メディア』である。手法がまったく違う業界が攻撃するわけだから、テレビ界の人間は内心ビクビクして作っていることだろうし、またこのいやらしい言葉に対し一言文句をつけたことだろう。わたしは活字メディアで仕事をしている人間だが、この点について、日頃考えていることを述べたい『…』わたしはそのとき、あれくらのことで、やらせだと言われ、あれほど批判されるのなら、テレビドキュメンタリーを作る人はいない。活字メディアなら想像で書くことが許されても、映像は写真が必要な

のであり、活字メディアが一方的にテレビを断罪するのはおかしい、と書いた覚えがある。見せるために、演出家は工夫する。その工夫の技術者がプロデューサーであるからだ。テレビである限り、わたしは『やらせ』を肯定する。もとより、そこには『やらせ』（過剰演出）をしているのだという、自己認識したプロデューサーが作った作品のみを肯定する、という保留を付けての話なのだが：ただし、ありもしない事実を、テレビ画面が必要としているから、という制作上の必要性だけで、それがなされるのなら、これは大いに指弾しなければならぬ『：』テレビは活字と異なって、その一瞬一瞬が勝負のメディアである。画面の前で視聴者をくぎづけにして、なんぼの業界である。ゆえに、『過剰』でなければ、視聴者はチャンネルを回す。これがテレビである。したがって、テレビは過剰であるからしてのみ生き延びるメディアである。それはテレビの性格であり、性格であることは宿命でもある。とすれば、過剰（やらせ）的なものと共存して行くしかない。だからこそ、テレビの制作現場も局の経営者も、危険な職業なのである。危険な職業であるその自覚の薄さが、安易な『やらせ』を構造的に生み出しているのではないか。しかし、それはまた活字メディアにもあてはまる。活字メディアが表現しているものも遅効性の毒を社会に垂れ流しているからである。『石川2000』。一方、映像否定派からは、「活字では、その現場にいない読者にわかってもらおうと、言葉を選び想像力と創造力を発揮しながら表現していきます。作家・ジャーナリストはどのような表現や手法がいいのか、あらゆる角度から考えます。陳腐な表現ではない、新しい表現を七転八倒しながら考え、探そうとするんですね。それでも読者に伝わらないことがあります」〔麻生2000〕と、活字の世界の苦労が述べられたりもするが、映像の仕事人たちも、活字同様の苦労は重ねている。たとえば、土屋豊はじめとする実際のドキュメンタリーの監督たちが、撮影現場で実際に起きるさまざまなトラブル「音声などが悪く、撮り直したい場合、どうすればいいですか？」「被写体になった人からの編集の変更を求められた場合、どうしますか？」「〈やーさん〉など危ない人を被写体にする時の交渉は？」に関して真摯に答えている〔村山編2006、「ドキュメンタリーへの11の質問」〕、それらを読めば、その考えも変化するかもしれない。

そのような議論の流れになると、「映画とテレビは違う。映画は芸術だ、テレビは視聴率アップのためカネ儲けの

ビジネスだ」という声も聞こえてくるかもしれない。あくまでも、「映画／テレビ」である、と。ただし、それは活字の人たちに限らず、一般の人たちだけでなく、いわゆる映像のプロの人たちも、そのように認識している人たちは少なくない。是枝は、学生たちからのインタビュで、「映画監督」と「テレビディレクター」の相違等を答えている。「是枝さんは、テレビのディレクター、映画監督、プロデューサーなど、たくさんのお仕事をされていますが、是枝さんの肩書きをひとこと言うのと何になりますか？」うーん、いまは、テレビディレクターと映画監督、両方表記するようにしています。自分のなかにルールがあつて、テレビディレクターは、いまテレビ番組をつくっていないと名乗ってはいけないと思っています。一年以上、テレビ番組にかかわることができなかったときには、映画監督だけにしようと思いますが、最近またテレビ番組をつくったので、いま両方書いています。映画監督は、生涯に一本映画を撮ったら、映画監督といえる仕事だと思うのだけど、テレビディレクターは、そのときにつくっていないとだめだと思っているので。【それはなぜですか】テレビは、いま、とか、いまを生活している人、と、向き合うメディアだから。テレビをつくることで、世界とかわつていく、というようなもの。そして、やり続けなければいけない、と、自分のなかでは思っている。自分が番組をつくれなくなったら、『テレビディレクター』という肩書きは、はずそうと思っています《…》テレビの人間の多くは、昔もいまも、映画にコンプレックスをもっているのです。映画のほうが、上だと思っているんだよね、だから、連ドラが映画になるとうれしい。なんか自分のステージがあがったような気がするんだと思うんだけど、ぼくは、それは間違いだと思っている《…》つくるという姿勢にかんしては、テレビと映画は変わりません。ただ、みる側からすると、テレビはみようと思っていない人をふりむかせることが可能だから、みる人は、思いがけずに番組に出会うことができる。映画にない魅力のひとつをあげるとすると、それだと思う。なにかしながらテレビをみていたのに、えっと、手がとまつて、思わず見てしまう。『いまのは、なんだったんだろう』と。お金をはらつて、映画館でかまえてみるというのは違います「今野・是枝・境・音2010, pp. 16-23」。改めて確認するまでもなく、いわゆる映画館で見る映画は、まず、大前提として、お金を払ってもらわなければならない。ゆえに、そのための工夫が必要である。しかし、お金を払った以上は、観客は、その分を取り戻そう

と真剣にスクリーンと向き合ってくれる。それに対して、地上波に代表される無料のテレビは、お金を払う必要はない。よって、視聴者は画面を真剣には見る人は少ない。よってブラウン管／ディスプレイと真摯に対峙してもらうために、そのつくり手たちは、さまざまな工夫をしなければならないのである。

他方、事が起きた時に、それらを報じる活字の仕事人たちの指摘には、同意せざるをえないものもある。「週刊文春」の編集部の1人は、このように語る。「ヤラセと演出の一線はどこなのでしょうか？ キー局プロデューサーに尋ねたことがある。彼はこう答えた。『東スポが記事にするくらいだったら、シャレで済む。朝刊スポーツ紙だったら、ややマズい。朝日を書いたら、完全にアウトでしょう』そう言えば、朝日を書いたのがまさに『ムスタン』問題だった。また、こんな言い方をした制作会社所属のディレクターもいた。『ドキュメンタリーの場合、テレビマンユニオンがやっているレベルの『作り込み』だったらOKでしょう。全部ガチンコでやったら、時間が幾らあっても足りません。要するにテレビは多かれ少なかれ、ヤラセの要素を含んでいるんですよ』 実感としては分かるが、業界内でしか通じない、内向きの論理に思える」[「武藤2001」]。すでに「閉じられた村の論理」だけでは許されなくなっている、時代とともに、情報＝事実との対峙の仕方が変わってきたからである。そのような状況において、1959年から60年間、テレビというメディアと対峙してきた今野勉は、私たち（＝作り手と見る側の双方）がさまざまな事実を発見して、その結果、私たち自身が変化を遂げてきた、そして、今、「関係性の開示」へと向かわなければならない、と説く。『カメラの前で自然現象のように起こる事実』『意味を担って撮られ、選ばれた事実』『撮影のプロセスの記録としての事実』『典型としての事実』『カメラが発見する未知なるものとしての事実』『撮影という行為が引き起こしたもうひとつの事実』 私たちは、これらの事実を発見してきました。これらは、そのつど、バラバラに起こったのではない、と私は思っています。この順番には大きな流れがあります。最初、作り手は秘法のように映像を作り、見る側はそれを神様がくれたプレゼントのように無邪気に見ていました。しかし、見る側が作り手の秘法の手の内を知ることになってくるにつれ、『この映像はどのように撮影されたのか』『この映像を撮影することで、何が起こったのか』について知りたいと思うようになりました。なぜなら、見る側はドキュメンタリーに取り上げら

れている事実から、情報を読みとって、世界や社会や文化や歴史や、あるいは自分の生き方やお金もうけなどのための判断材料にするようになったのです。資料として正確でなければ、間違った判断をしてしまいます。資料としての価値が重んじられてきているわけです。一方で、この正確な資料は、見る側の読み取り自由なものとしても重用されてきました。見る側から作り手への欲求が、次第にきびしくなってきたことが、いくつもの事実の発見につながっているのです。他方、作り手の側でも、情報が流通市場で売買されるようになり商品としての価値が出てくるにつれて、情報(事実)の素性がきびしく問われるようになりました。偽物や不当に入手された情報は、価値がないからです。この大きな流れは、『その事実はどうのように撮影されたのか』『撮る側と撮られる側の関係はどうなるのか』『撮影によって何が起きたのか』などの経緯を、作品の中で開示するという方向をさし示しています。ひと言でいえば、操作された情報は、資料価値もないし、読み取り自由の楽しみももたらさないという意味で、排除されていく、という流れです。『関係性の開示』へと、大きな流れが生まれているのです。しかし、やらせを含む情報の操作を排除して、情報の透明性を確保しようという作業は、そう簡単に実現するものではありません『：』ドキュメンタリーの方法それ自体の脱構築とは、まぎれもなく関係性への開示への大きな流れにあるのだ、と私には思えるのです。この歴史的な流れは、もうとめることはできません」[今野2004 pp.187-188]。さらに、言うまでもなく、活字の世界との適度な緊張関係＝相互批判も必要であろう。「きつと私はこれからもやらせ批判記事を書くだろう。活字ジャーナリズムの論理で。だって映像メディアのことを知らないんだから。的外れかも知れない。だが、無視するのではなく、反論して欲しい。テレビ独自の言葉で、しかも説得力を持って。それがこの論議を不毛に終わらせない、唯一の道だと思う。誤解のないように付け加えておけば、『やらせ防止共通ルール』を作れ、といった話ではない。倫理は、きまりから、けつして生まれない。ジャーナリズム。気恥ずかしい言葉だ。私もできることなら使いたくない。でも、メディアにとって避けては通れない命題だと思う。『社会の公器』といったご大層な意味ではない。われわれは、他人のプライバシーを覗き見し、あぐく説教まで垂れている。ジャーナリズムとは、本来そうした身身の程知らずへの葛藤のことだと思う。やましさを常に感じつつ、なおかつ、したたかに理論武装していかない限り、われわれの仕事

はどこまでも墮落してしまう。そこに反省を促す、最も有効な手段は、メディアの相互批判だろう。本音を言えば、私はテレビのジャーナリズムとしての価値に、敬意を払っている。強力なライバルだと見なすからこそ、テレビがガラセについて、もう少し『打たれ強く』なって欲しいのである。敵はふてぶてしいほど強くないと、ツマラないから」〔同武藤〕。

反面、そのような机上で語られる、ある種の理想（＝建前）に違和感を覚える者もいるであろう。長年、魑魅魍魎たちが跋扈するテレビ業界を生き抜いてきたテリー伊藤の、この過激な物言いこそが、テレビというメディアのリテラシー（＝本意）ではないか、と耳を傾ける者たちもいるかもしれない。『やらせ』という言葉聞いて、『お約束』を思い浮かべたんですよ《…》こんな質問をすればこう答えが返ってくる。バラエティ番組には、それに近い『お約束』的なことがあると思うんです。もう一つ、世の中『やらせ』以上に大変なことがいっぱいあると思いましたね。テレビを観ている人は、『やらせ』くらいでオロオロしていたら世間に騙されますよ。驕った言い方かもしれないけど、テレビの『やらせ』くらいでビクビクしたり怒り狂っていると、世の中に通用しないと思うんで《…》叱り飛ばされるかもしれないけど、民放の場合、視聴者は無料で見ているわけでしょ。そんなにテレビに完璧を求めんなよ、少しくらいがった見方をしろよ、と思うんです。新聞にたとえれば、右寄りの産経新聞ばかり読んでいないで、朝日新聞も読むことによって一つのニュースを判断する力が必要でしょう。朝刊をスラリと並べてコメントーターが偉そうにしゃべっている番組がありますが、病人じゃないんだから、新聞くらい自分で読んでモノの見方を養え、と思いますね。テレビは完全看護じゃありません《…》ディレクターが意図的に作ったVTRだって、厳密に言えば『やらせ』ですよ。ワイドショーのあるコーナーであるおばさんタレントをいかにも意地悪そうな映像に仕上げて、『〇〇さんはどう思いますか』とコメントーターが聞かれたら、『とんでもない人ですね』と答えるしかないでしょ。意識しないままディレクターの意図に乗ってしまうわけです。それって情報操作じゃないですか。拡大解釈すれば『やらせ』ですよ。ただ、ドキュメンタリーは、ダメと言ったらダメだと言う勇氣を持たなきゃいけないと思います。ドキュメンタリーの『やらせ』パターンはほぼ決まっているんです。ドラマの監督のように、最初に絵コンテを考え



ぎているんですね。それに合うものが撮れていないと許せないのです。コンテに沿ってないと何かやってやろうとなってしまう。私はこう想定していたんだけどじつは撮れなかったと伝えるべきなのに、ドキュメンタリーの連中は格好つけているから、それが言えないのです。ドキュメンタリーの作り手はお笑いを知らないから、自分の弱さを表現できないんですよ。お笑い番組のディレクターはドキュメンタリーを作れますけど、ドキュメンタリー制作者にはお笑い番組を作れません。こんなに努力したけどダメでした、と真面目に作っていればいいのです。『やらせ』なんかなくても、視聴者は『ここまで努力したんだ』と気づいてくれますよ。バラエティ番組に素人が出演するようになって、ディレクターは、キャラクターが面白い素人に何かやってもらおうとします。指示通り演じた素人が『じつは私は『やらせ』をやらされた』と告発すると活字は喜んで取材するでしょ。オレが言っているのはテレビマンの身勝手かもしれないけど、『テレビ局を信じないで、もっと骨太に生きろよ!』に尽きますね。テレビマンだって毎日毎日仕事で、自転車操業の中でやってんだから、少しはテレビの見方やあり方もわかってくれよ!と言いたい。オレがひとりの視聴者だとしても、そんな見方をしますよ。テレビマンとして『やらせ』はしないけど、視聴者としてはそれくらい度胸のすわった見方をしろよ、と思います。そうしないと、テレビがどんどん嫌いになっていくんじゃないですか『テリー伊藤2000』。だが、この『居直り』は、活字の世界からも、テレビの世界からも、認められ難いであろう、「たかがテレビ」と言うことは許されないからである。というのは、「実は活字メディアがやらせ問題を批判できる唯一の根拠は、テレビ局が報道機関であるはずだからだ。ゆえに活字ジャーナリズムの倫理から、虚偽を指弾する」[同武藤]という前提があるから。「週刊ポスト」の編集長も、「テレビの根幹はあくまでも報道機関、ジャーナリズムです。番組の楽しさだけを追求し、真実と作り事を巧妙に重ね合わせていった結果、ブラウン管から流れる情報すべてに対して視聴者が信をおかなくなってしまうたら、それこそがテレビの破滅を意味するのではないでしょうか」[海老原2000]、さらに、今野も言う。「テレビはジャーナリズムの世界です。日々起こることを追いかけていくのが仕事です」[同今野 p.19]。だからこそ、真摯に、『事実』と向き合えるのであろう。「許してもらえないから、その方法をとる、というのは、作り手としての誇りを捨てた惨めなやり方です。伝えたいことがあれば、そのために考



えられるありとあらゆる最善の方法を考えるというのが作り手の原点です。ただそれだけが、作り手の原点だと思いい定めること。それしかないのではないか、というのが私の現在です《…》作り手はありとあらゆる方法をとってきたし、将来もとるでしょう。その目的も千差万別です。お金儲けのため、好奇心のため、社会正義のため、個人的趣味のため、名誉のためなど、どんな目的であろうと、それをとがめることはできません《…》私も、事実そのものを見つめ、事実そのものから学ぶというのは、ドキュメンタリーの作り手の原点であると思っています。『事実の前に謙虚であること』と『伝えるためにありとあらゆる方法を考える』ということとは、難しいことではありますが、両立しないわけではありません『同今野 pp.196-197』。しかし、いわゆるやらせ問題等の不祥事が起きた際に、どこからともなく登場する、活字メディアを主戦場としているテレビというメディアの専門家・研究者と称する人たちによって、金科玉条のように掲げられる「テレビ＝ジャーナリズム」という単純な図式のなかで、すべてが思考される、は、たして正しいのであろうか。そのような疑問を持つ理由の1つは、「ところが、テレビの側には(報道局を除けば)『報道機関だ』という認識を持っている人は、ほとんどいないように思える。ドキュメンタリーを作れば、パラエティも作る。あくまで『テレビマン』としての認識であらう」〔同武藤〕とされているからである。だが、それらの状況において、活字メディア特有のいわゆる「概念操作(＝はぐらかし)」を目論んでみると、「ジャーナリズム」は、実は複雑なことばであることに気がつく。「新聞・雑誌・テレビ・ラジオなど時事的な問題の報道・解説を行う組織や人の総体。また、それを通じて行われる活動」〔スーパード辞林 30〕というのであれば、良くも悪くも紋切り型に処理は容易いかもしれないが、「(1)新聞・雑誌・ラジオ・テレビなどの、報道や娯楽機関(の事業)。(2)報道や娯楽機関によって作られる、大衆的な文化」〔新明解国語辞典 第七版〕となると、対応は困難になるかもしれないが、その射程は広くなる、その可能性は大きく広がるのかもしれない(ただし、この「定義」を認めない者たちの方が多いであらう)。そのような現実の混沌さゆえに、さまざまな、つくる＝考える、の表裏を経験してきた今野のことばは、軽やかに、そして、深く鋭く突き刺さる。「ところで視聴者の皆さんは、善悪という倫理を踏まえるのではなく、視聴者の許容を乞うでもないという、ドキュメンタリーの作り手としての私の主張をどう思われますか。倫

理なき作り手に怒りを感じる人もおられるでしょうし、許容を求めない作り手におごりを感じる人もおられると思います。間違えないでいただきたいのは、私は倫理は要らないとか許容は要らないとか言いたいのではなくて、作り手が未知なるものへ挑戦していくとき、何をやっていいか、何をやってはいけないかの判断をするのに必要なものは、いかに自由な精神の持ち主でいられるかということである、そう肝に銘じたい、ということなのです。作り手は、自由な精神の持ち主でありたいものです」[同今野, pp.197-198]。

ところで、本稿の素となった『事実とドキュメンタリーの間』には、補充し合う、もう1つの番組が存在する。2008年5月18日にTBSの『報道の魂』の枠で放送された『あの時だったかもしれないテレビ』にとって「私」とは何か』である。なお、当時、筆者が居住する関西では『報道の魂』は、放送されなかったため、BS-i(現BS-TBS)を視聴し録画した。なお、その公式サイト番組紹介文は、両者で微妙に異なる。「2008年1月21日。メディアプロデューサーの村木良彦が亡くなった。村木は1959年にラジオ東京(現TBS)に入社。1966年に萩元晴彦とドキュメンタリー番組『あなたは…』を共同演出する。街頭録音形式で17の同じ質問を次々と一般の人におつけて行くという斬新な方法が当時大きな反響を呼び、その後のテレビドキュメンタリーに大きな影響を与える作品となる。二人の演出する番組の根底には、『テレビとは何か?』という本質的な問いが常にあった。その後、萩元は『日の丸』を制作。政府から『偏向番組』と批判を受け、放送界全体を巻き込む大きな事件となる。村木が演出した『ハノイ・田英夫の証言』も反米的過ぎると政府から批判され、田英夫がキャスターを辞任、村木本人も制作現場を追われることになった。番組では、1968年前後のテレビの青春時代に、自らの青春を重ね合わせながらテレビと真摯に向き合おうとした二人の制作者に、スポットを当てる。生前の彼らへのインタビューを中心に、テレビの分岐点となった40年前の『事件』を問い直すことによって、テレビが『今』と向き合おうとするあまり疎かにしてきた自己検証を、テレビを通して行う。ディレクター…是枝裕和(テレビマンユニオン) 村木良彦さんの影響を受けテレビ・映画で活躍する是枝裕和さんが、村木さん、萩元さんの60年代の作品に触れながら展開するテレ

びの自叙伝とも呼ぶべきドキュメンタリー番組です。TBS映像ライブラリーに眠る貴重な作品も多数登場して『テレビとは何か?』見る者に迫ります。プロデューサー・秋山浩之(TBS報道局)「報道の魂…08年5月18日放送「追悼 村木良彦『あの時だったかもしれない』」テレビにとって「私」とはなにか」〈<https://www.tbs.co.jp/houtama/last/080518.htm>〉。2008年1月21日。メディアプロデューサーの村木良彦が亡くなった。村木は59年にラジオ東京(現TBS)に入社。66年に萩元晴彦とドキュメンタリー番組『あなたは…』を共同演出する。街頭録音形式で21の同じ質問を次々と一般の人につけて行くという斬新な方法が当時大きな反響を呼び、その後のテレビドキュメンタリーに大きな影を与える作品となる。ふたりの演出する番組には常に『テレビとは何か?』という本質的な問いがその根底にあった。その後萩元は『日の丸』を制作。政府から『偏向番組』と批判を受け、放送界全体を巻き込む大きな事件となる。村木も演出した『ハノイ・田英夫の証言』が反米的過ぎると、政府から批判され、田英夫がキャスターを辞任、村木本人も制作現場を追われることになった。ディレクターには、映画監督でもある枝裕和氏。是枝氏は、生前の村木良彦氏と萩元晴彦氏にロングインタビューをおこない貴重な証言を記録している。こうした証言記録に当時のドキュメンタリー作品を織り交ぜてゆくことで、テレビ激動期の姿が浮かび上がってくる。テレビマンたちの挑戦的試み、テレビと社会との関係、そこに登場する数々のドラマ……。この番組は68年というテレビの青春時代に自らの青春を重ね合わせながら、テレビと真摯に向き合おうとしたふたりの制作者にスポットを当てる。生前の彼らへのインタビューを中心に、テレビの分岐点となった40年前の「事件」を問い直すことで、『今』と向き合おうとするあまり、テレビが疎かにしてきた自己検証をテレビを通して行おうとする試みである」[BS-TBS:『あの時だったかもしれない』「テレビにとって「私」とはなにか」]〈<https://www.bs-tbs.co.jp/genre/detail/?mid=KD70802500>>。

その番組の主役は、今野とともにテレビマンユニオンを創立した、萩元晴彦と村木である。そして、村木は、2つのインタビューで登場する、その1つが、1997年、テレビマンユニオンが、新人採用試験の課題として、応募学生に課した萩元と村木へのインタビューを録画したもの(是枝がその採用試験の責任者、村木のものには、『1997

年6月26日収録』というテロップあり）、もう1つが、その背景や服装から考えて、おそらく『事実とドキュメンタリーの間』の制作の際に取材撮影した（『1995年8月14日収録』というテロップあり）、順番的に『事実とドキュメンタリーの間』のアウトテイクと考えられるものである。

その番組は、村木の葬儀での今野の弔辞の場面と、このナレーションからはじまった。【是枝ナレーション…ぼくは一九八六年、大学を卒業する年に村木さんと出会った。二十三歳だった。映画の世界に憧れていたぼくは、もしこの時、村木さんに出会い、かれのテレビ論に触れていなければ、テレビを選ばなかっただろう】。そして、【是枝ナレーション…そして、ぼくがテレビに関わりはじめてちょうど十年が過ぎた一九九七年、村木さんと萩元さんにインタビュを企画し、立ち会っている。それはテレビマンユニオンの新人採用試験という名目で学生たちがおこなったものだ。そこで語られた、かれらの青春は八十年代の肥大化したテレビしか知らないべくにとっては眩しいものだった。インタビュから十年が過ぎ、テレビはさらに混迷を深めているように見える。その中でぼくは自分の表現の場をテレビから映画へと移そうとしている。二人が亡くなり後にテープが残された。これからテレビを目指そうとする若者へ向かって語られたかれらのことばに、今もう一度耳を傾けてみよう。そうすることで、かれらにとってテレビとはなんだったのか、改めて考えてみたい】と、萩元のラジオ時代の制作活動から語られていく。その頃のテレビは、スタートしたばかりで、萩元はじめとして多くの人たちから軽蔑される存在であった。1958年11月16日に放映された、映画からテレビへ、とメディア（産業）の移行期の混乱を描いたドラマ『マンモスタワー』が紹介される。村木は、そんな時代にテレビ業界に入ったのである。その後、テレビは、映画に取って代わって、急成長していく。番組制作も、テレビの特性を生かした「生放送」から、パッケージ化された「編集番組」へと移行していった。【是枝ナレーション…パッケージ化されたテレビドラマは急速に映画的になっていく。それは一部では進歩ととらえられたが、同時にテレビドラマが独自性を放棄していくきっかけでもあった。村木や今野らテレビ演出部に配属された同期たちはグループをつくり、制作現場の改革運動をはじめた。かれらのテーマはテレビ的であることだった】。【テロップ…テレビ的というのは あるがままの未整理の状態で かつ現在進行の形で 現実を見聞できるということで

ある ところがドラマが始まるや、視聴者の前にあるのは「ブラウン管に映っているお話」なのである。テレビドラマに、野球中継の場合に見られるような「現実性」を与えるためには 何がなされなければならないのだろう 今野勉 実相寺昭雄 高橋一郎 並木章 中村寿雄 村木良彦 「テレビドラマ」1961年1月号【是枝ナレーション…かれらの問題意識と裏腹に、人々はブラウン管に映っているお話に夢中になっていった。テレビはこの前年に登場メロが登場、翌年、契約世帯は十萬を超えることになる】。【是枝ナレーション…テレビドキュメンタリーの草分けだったNHKの『日本の素顔』に加えて、一九六二年には、日本テレビで、牛山純一による『ノンフィクション劇場』が、TBSでは『カメラルポルタージュ』がスタート。テレビのドキュメンタリーは一気に活況を呈する。その中にはいくつかの傑作も存在するが、文化映画を模倣したものや説明的なナレーションと音楽によって構成される番組が大半だった】。【是枝ナレーション…六三年に、萩元はテレビ報道部に移動する。萩元の思いとは別に、ラジオからテレビへ、メディアはその中心は移していく】。萩元は囲碁の対局を記録した『勝敗（カメラレポルタージュ 1965年10月5日放送）』を制作。【是枝ナレーション…ナレーションは冒頭とエンディングのみ。もともと長いカットは、二分四十秒におよんだ。三十分の番組で、総カット数が五十二。村木たちが抱いていた中継に対する問題意識を萩元もここで共有している】。そして、『小澤征爾 第九を揮る（現代の主役 1966年2月10日放送）』で、同時録音のカメラで初めてドキュメンタリーを制作した。【是枝ナレーション…同時録音のカメラとワイヤレスマイクが、小澤征爾の声をその動きとともにとらえることで、見る者は、オーケストラの一員として、そこに立ち会ったかのような錯覚を覚えた。萩元はラジオに続き、この番組でも民放祭賞を受賞。一作ごとに注目を集める存在になっていく】。一方、村木は、1962年に、テレビ論を語っている。【是枝ナレーション…かれはドラマ部に在籍していた六二年に次のような文章を残している。中継番組の充実が技術的進歩だけならば、主体性を持った演出部員がディレクターをやることの意味はいつたどこにあるのか？ 中継番組は単なる「伝達」の機能に満足することなく、独自の表現、テレビの眼を持つべきである。ドラマは「表現」を、中継・ニュースは「伝達」を…といった二元的な位置づけがどれだけ両分野の発展を阻害してきたかわからない。六六年、村木はドラマの演出部から報道局に移動する。

自ら望んだ配置転換ではなかった。しかし、その配転先で村木は、萩元と出会う」。1950年代の終わりに、テーマ主義、ストーリー主義が支配する映画の世界に疑いの眼を向け、映画に社会性を導入することを目指したフランスで起こった映画の改革運動「シネマ・ヴェリテ」に影響を受けた萩元は、村木と、当時まだ無名の寺山修司と組んで、年齢も性別も職業も異なるさまざまな人たちに、「この番組は 東京の街で出あった老若男女829人に 同じことを質問し その答によって構成した テレビドキュメンタリーです」を番組冒頭に掲げ、「いま一番ほしいものは何ですか? あなたは月にどのくらいお金があつたら足りますか? もしあなたが総理大臣になったらまず何をしますか? あなたの友人の名前をおっしゃって下さい。天皇陛下はお好きですか? 戦争の日を思い出すことはありますか? ベトナム戦争にあなたも責任があると思いますか? 「はい、ならば、では、あなたはその解決のために何かしていますか?」 昨日の今頃、あなたは何をしていましたか? それはとても充実した時間でしたか? 人に愛されていると感じることがありますか? 「はい、ならば、それは誰にですか?」 もしあなたに一万円あげたら何に使いますか? 祖国のために戦うことができますか? 「はい、ならば、命をかけてもですか?」 あなたにとって幸福(こうふく)とは何ですか? では、あなたはいま幸福(こうふく)ですか? 何歳まで生きていたいですか? 東京はあなたにとって住みよい街ですか? 「はい、ならば、空がこんなに汚れていてもですか?」 最後に聞きますが、あなたはいったい誰ですか?」といった17(+4)の同じ質問をしていくだけの『あなたは…』を制作し、1966年11月20日に放送。【村木1997…最初に考えていた十六人の構成と、最後にできあがつた構成と、全然ちがうんですよ。あの、最初は、こんなのだめだ、と思つてたのが、だんだん、あとで、やっぱり、これがいいかなと思つたりね。で、そういう、その、毎日変わる、っていうか、一種のプロセスとして、あの、つくるプロセスとして、この、テレビの番組を見てくつていうか、そういう見方つてのは、それを、『あなたは…』をやりながら、あの、寺山も発見したと思うし、あの、萩元さんもちろん、あの、ラジオが、かれは長かつたからね、テレビはまだそんなに何本もやつてるちゃ、いけないから、あの、で、私もそういう発見をしたし、あの、そういう意味では、おもしろかつたんですね、まずね、ドキュメンタリーに興味を持った一番最初の、あれですよ、変わるつてこと

が】。【是枝ナレーション…萩元と村木は、映画の文法を疑うという点において、シネマヴェュエリテが歴史に登場する以前から、その視点をお互いに共有していたのだと思う。この二人の取り組みは、テレビドキュメンタリーの演出に新しい方法を開拓した、として、芸術祭奨励賞およびギャラクシー賞を受賞する。この時、萩元は三十六歳、三十歳になったばかりの村木は、後にこの出会いを、テレビジョンの方法について、衝撃的な転回点をつかんだ、と語ることになる】。【是枝ナレーション…萩元は亡くなる前、今野に古いスクラップブックを託していた。この中には、偶然出会った萩元と村木が、テレビとは何か、という問いを共有し、共に歩んでゆくその軌跡が綴られている。それは二人の闘いの歴史でもある。日付は一九六七年から六八年、テレビが激動の時代を迎えるのとちょうど同じ時期に重なっている】。一九六七年、さまざまな議論の中で制定された初めての建国記念の日の2日前に、『あなたは…』と同様のインタビュ形式で、萩元が制作した(構成…寺山修司)、『日の丸』は、『現代の主役』で放送された。【是枝ナレーション…このような形式を取ることで、視聴者はブラウン管内の時間と自己の内的な時間との同時進行というテレビの機能だけが持つ特性に否応なく引き込まれていくはずだ、萩元はそう書いている】。【是枝ナレーション…萩元が言った通り、視聴者は否応なく番組のある種挑発的な問いに引き込まれた。その結果、放送直後から数多くの批判、非難が寄せられることになった《…》政治的な敵と戦うのではなく、日本人に巣くっている情念の反動化と戦うことがぼくらの仕事であり、生きがい、そう萩元は言う。しかし反動化と挑発された視聴者は、その問いかけについて考えるよりは、拒絶した。そして、拒絶感を抱いたのは一般の視聴者だけではなく。二月十四日、閣議で『日の丸』が問題視される。二月十五日、郵政省の電波管理局長がTBSに赴き番組を視聴、翌十六日、TBS社長が郵政大臣を訪問、制作の上で反省すべき点があったと謝罪した、と報じられたことから、『日の丸』を巡る問題は波紋を大きく広げる。国民の大多数、少なくとも過半数が考えているところが適正な線、まあ常識という事になれば、これからはずれたものは偏向といえるんじゃないか、当時の郵政大臣はそう言っている。しかし、常識とはそこに照らし合わせて番組をつくる指針ではなく、あくまでもつくり手が疑いを持って突き崩していく壁なのではないのか、少なくとも萩元は、人々の日の丸に対する常識の変化に、かれ自身のことを借りれば、情念の反動化を感じ取ったのであろう。



それは萩元がテレビの常識を疑う姿勢と同じものであった。村木はこう書いている。政治とヒューマニズムが現在のテレビの二つの壁だともいわれる。テレビジョンが文学やある種の演劇のように人間の内面をとらえようとし、或いは社会悪というかたちで正義に目覚めようとするとき、必然的にこの二つの壁は立ちはだかる。六七年三月のインタビューで、萩元はこう不吉な予言をしている。番組をつくることはたいへんおもしろい仕事だけれど、あと二、三年でおしまいになるだろうという恐怖みtainいものがあります。予言は不幸にも的中する。1967年6月5日、再び、萩元、村木、寺山の3人で、インタビューの手法が問題視されていたので、「あなたに1分間あげるの好きなことをしゃべってくれ」という生中継で、番組を放送。時間と場所(新宿歌舞伎町)を事前に告知したところ、野次馬たちで放送は大混乱。『マスコミQ』で放送された、その「私は…」で、若者たちは、生中継で、自分を語った。【是枝ナレーション…放送後の番組の評判はあまり芳しくなかった。しかし、はたして村木は、若者たちが豊かなメッセージを語る姿をこの番組で伝えたかったのだろうか】。村木は答える。【村木1995…テレビとはなにか、つていうことをずーっと考えてたものですから、えードキュメンタリーをつくりながらいつも、えーなにがテレビであるかということを考えながらつくってたつもり。だから、ある意味で言えば、その考えるプロセスとして、そういう作品をつくってたつていうことになると思います。作品というよりも、むしろ、えープロセスの積み重ねっていいですかね。【是枝オフコメ…その時はテレビっていうのはどういうものだったっていう風に、お考えになってましたか?】あのーもつとも重要なのは時間だつていう風に思ってたんですね。で、時間と想像力が同時進行していくそういうものがテレビじゃないか、という仮説を持ってました。ですから時間ということに非常にこだわってた、つくってたということはあると思います】。そして、映画監督である黒木和雄のことは「スポーツの実況放送の即時性と偶発性の魅力に大衆がテレビ機能のメデアとしての本質的な新しさを見抜いていることを忘れることはできないのです。実況放送の迫真力に対抗し得るとしたらドキュメンタリーは映像の非即時性をむしろ武器にするべきでしょう」を引用して、是枝は語る。【是枝ナレーション…しかし、村木はあくまで即時性にこだわった。そして、その考えを、かれは自ら「中継の思想」と名付けた。ほかがテレビの世界に入ったのは、萩元と村木、今野の三人が、六九年に発表した



テレビ論『お前はただの現在にすぎない』に出会ったことが大きい。ぼくはディレクターになってテレビの番組をつくるようになった後もテレビは映画と何が違うのか、テレビでしかできないことはなにか、と悩む度に、この本を読み返してきた。その第Ⅴ章、おまえに捧げる十八のことは、の中に、『テレビはジャズである』という印象的な一節がある。『テレビジョンはジャズです。《…》送り手と受け手があるのではなく、全員が送り手と受け手なのです。既に書かれている脚本を再現することではなく、たえまなくやって来る現在(いま)に、みんなが、それぞれの存在で参加するジャム・セッションです。テレビジョンに、既に、はありません。いつも、現在(いま)です。いつも、いつも現在(いま)のテレビジョン。だからテレビジョンはジャズなのです』[萩元、村木、今野1969, p.269]。村木は言う。【村木1995…そうですね。テレビはやはり非常に多くの目を持った多面体である、という風に思ってたんですね。ですから、あの本に、最後にいくつかまとめた、えー一言ずつのテレビのイメージというのは、たぶん二十近くあるんじゃないかと思うんですけども、「テレビはジャズである」という言い方も、そのいっぱいある中の一つ、ある一つの面、から見れば、そういうかたち、そういう風に言えるんじゃないか。ある種の即興性というか、それは、あの…現在の時間ということですよ、そういう性格が非常に強い、面もあるんじゃないか、と考えていたことはたしかですね】。【是枝ナレーション…『私は…』は、村木の言うところの現在の時間だけでできあがった番組だ。つまり、村木にとって、この番組の主役は、集まってきた人々ではなく、一分間という時間そのものだったわけである。三十分間切れ目のないワンカットの中で、コマシヤルはテロップで流され、臨時ニュースは、その場で読み上げられた。あつという間に消えてしまふ、というテレビの否定的な性質を逆手にとって、村木は方法論化を試みる。これは牛山純一が言っていた、切斷不可能な時間が持つ迫力という生中継の性質そのものを具体化した番組だった。村木は牛山に感じた敗北をこのようなかたちで昇華させたのだ】。『私は…』で、ある男は語るのを途中でやめてカメラを凝視した。【是枝ナレーション…流れていく時間というものに目を向けると、番組への批判とは逆に、かれらの思想が貧弱であればあるほど無駄に空費されればされるほど、その時間というものが際立つて感じられることに気づく。その最たる存在が、この沈黙する男だった。この男の登場によって、番組のテーマである時間というもののが鮮明に浮

き彫りにされる。実はこの男は、村木の演出によって、あらかじめ用意されていた役者である。村木は即時性にはこだわったが、偶発性に演出を委ねるような安易な選択はしなかった。【村木1997…ただその場にカメラを置いてなにかが起きるのを待つというか、起これば起こるとするのは、あのスーパールの監視カメラみたいなものですか、あれをもつて良しとすれば、という風には考えてるわけではなくてね、それも一つの方法としてあるかもしれないけども、それも一つの方法であって、あーいうイメージではないんですね。だから、もつとカメラを持った人の道具としてカメラが動いているっていうね、そういう風なイメージですよ。】是枝ナレーション…ありのままの現実にはカメラを向けられ、そこに真実が写しとられ、それに手を加えずに放送することがドキュメンタリーの方法であり誠実さだ、そんな認識から村木はもつとも遠くにいた人間である。方法として選択されたこの演出は、昨今物議を醸している目の前の状況を先入観によってねじまげ自らの矮小化されたイメージの中にとどまることを目的としたやらせとは一線を画したものであるとぼくは考えている。一九六〇年に開かれた映像制作者の座談会で、市川崑が、テレビドキュメンタリーはカメラのまわりに集まってきている野次馬含めて描くべきだ、と発言。NHKで『日本の素顔』を担当していた瀬川が反論する。しかしそれは日常的な真実感じゃないでしょう。テレビ・カメラが持ち込まれたためにつくり出された真実感です。ぼくは、たとえば新宿の盛り場を見せる場合、だれでもテレビを見た人が、フラッシュとゲタばきで新宿へいって目撃した、その感じを出したいんです。市川は言う。しかし、それなら、実際に新宿へ行った方がいいと言いうことになるでしょう。テレビ・カメラを持ち込んだということ自体の真実がある。それによって日常では見られぬ新宿が見られる。この方が本当でしょう。市川がそう考えたのは、かれがフィクションをやっていたからではないか。フィクションはあたかもそこにカメラなど存在しないかのようにふるまうことが前提になっている。だからこそ逆に、カメラがそこにある真実、というドキュメンタリーの独自性に鋭く気づいていたのだと思う。村木もまたドラマを迂回したからこそ、そこにドキュメンタリーの本質があることに気づいていたのではないかし、なぜ生放送の番組が今残っているのか、画面の四隅の黒い影は当時のテレビのブラウン管の丸みである。つまり、生放送された画面をフィルムで撮影されているのだ。これは村木が局のスタジオ課に嘘の伝票をまわし地方局

での再放送を口実に、局内で撮ったものだという。テレビは生だ、といていた村木本人が、そうまでしてこの番組を残しておこうとした矛盾、そこにこそ、かれの制作者としての自負があふれているように、ぼくは思った。村木は、その後、萩元・寺山との共同作業を離れ、「テレビとはなにか」という問いかけは先鋭化し加速度を増していく。そして、『現代の主役』というドキュメンタリーの枠で『わたしのトウィギー! 67年夏・東京』を放送する(1967年8月3日)。1997年のインタビューで『事実とドキュメンタリーの間』で語ったことを補足している。

【村木1997…あれなんか、ある意味で言えば、ドラマですね。ほとんどフィクションなんです。映像つてのは、フレームがあるわけですから、フレームの中に、このへん入ってくるのは、事実だけじゃないんですね。つまり、あの、カメラを向けた事実も写しとるけども、事実でないものも写しとるんですね。それで、つまり、事実と事実にあらざるもの、非事実というものがフレームの中にあつて、そこにある種の、人間でなくてか、撮る側とか演出の側が仕組んだ虚構が、のあるなしは別としてね、そもそも映像そのものに、そういうことがあると。だから、あのへん事実と非事実のなんていうか、ストラッグル、戦争とかね、その衝突をね、どれだけ活性化させるかっていうか、フレームの中でね。それが、この、あのへん映像が、そのフレームを飛び出す、つまり開かれた映像になる、一つの要素になる、なるんじゃないか、と】。【是枝ナレーション…寺山は言う。『ドキュメンタリー・銀座四丁目交差点』という作品にあつて、四丁目のまん中に一匹の鰐を放つか、一個のダイナマイトを置くか、あるいは一人の無名のサラリーマンを置くか、ということが問題だ。現在のドキュメンタリストたちは、まだまだ『いまあるがままの現実』に期待しすぎていて、そのために自らは、平坦な日常の事象と観客との媒介的一機能にとどまっている。村木は六七年の東京という事実の中に、少女という虚構、非事実を投げ込むことによって、映像というものが本来持っている両義性を顕在化させようとしたのだらう】。『クール・トウキョウ・67年秋—現代の主役 1967年9月14日放送』。【是枝ナレーション…トウィギーもクール・トウキョウも、タイトルに場所と日付が入られていることが、ここでは重要になってくる】。【テロップ…ぼくらのテレビジョンは、放送日時に規制される。しかしこれは制約とはならない。繰り返しのきかない一回性、つまり出会いの最も尖鋭的なたち。(いま)、未来へ繋がる無数の(いま)

まへ、過去をのりこえ未来の中へ内在できる現在の「いま」、ブラウン管に表現されなければならないものは、イメージでもイヴェントでもない。この「いま」である。【是枝ナレーション…村木は番組を、つくり手の作家性で語られる芸術から解き放ち、今、ここに、開いていこうとする。それが映画とも演劇とも違う、テレビの独自性を問いつけた村木のたどり着いた一つのテレビのかたちである。テレビの敵は芸術とジャーナリズムだ、と繰り返し発言していた村木は、次の敵はジャーナリズムだ、と見定めていた】。【村木1997…近代ジャーナリズムってのはなにか、っていうと、あのく世界をちゃんと認識できるっていう、それが一つなんです。それから、認識したものをちゃんとあのく伝えられるっていうね、これが、この二つが近代ジャーナリズムの基本で、そして、間違っている所以でもあるんです。二つとも、そんなことないんです。今、世界を正確に捉えられるなんてことはないわけです。それから、あのく、世界を捉えたものを正確に伝えられるなんていうこともできないわけです。二つともできないことなんです。前提がすでに崩壊している。それから近代ジャーナリズムってのは、ようするに客観、中立、公正っていう、あのく一種の、規準といえますかね、えく規範をつくったわけですけれども、あの客観っていうのは、つまり、主観を排するわけです。だから、今のご質問につなげていえば、わたくし、を排除するわけです。つまり、わたくしはダメだ、と。ニュースに私はほらない、と】。【是枝ナレーション…ニュースに私はほらない、その常識に村木は挑む】。そして、1967年10月10日放送の『ギヤスター・ドキュメント ハノイ 田英夫の証言』の問題が論じられていく。番組の冒頭、スタジオに立ちマイクを持った田英夫が語る。「あなたはベトナム戦争をどう思いますか？ わたくしはこの夏、一ヶ月に渡って北ベトナムに入り、自由主義国として初めてテレビ取材をしてまいりました。わたくしが北ベトナム取材を思い立ちましたのは、実は、わたくしもが日本にいて知りうるベトナム戦争のニュースというのは、南ベトナム側、つまり、アメリカ側のニュースが大部分だからです。北から見た場合に、ベトナム戦争はといったい、どういう風に映えるのか、これをわたくしは知りたかったわけです」。【是枝ナレーション…田英夫は自分のことばで明確にアメリカの北爆を否定した。番組はタイトル通り、田英夫本人がハノイで見たもの、感じたことをスタジオから視聴者に語りかけるといって、わたくし性の強いものとなった】。【村木1997…コミュニ

ケーションっていう風に、この軸を、あの、ものを考える軸、軸を、ちよつと置きかえるとですね、あの一人になんかを伝えるときには、表現しなきゃ伝わらないですよ、ね。あのーつまり、ことばであっても、文字であっても、もちろん映像であっても、そうですけど、表現してはじめて相手に伝達できるわけですね。で、表現のない伝達って、ないわけですね。ないんですよ。それを、その、近代ジャーナリズムは、表現をどんどん切って、表現はいらない、と、表現はどけ、と、伝達だけしてればいいんだ、という風に、ね、つまり、人間に機械になれば、とことですよ。あのーつまり、そこに基本的な間違いあるわけですね。【是枝ナレーション…村木はかつてこう言っていた。ドラマは表現、ニュースは伝達を、といった二元的な位置づけが、両分野の発展を阻害してきた、と。この壁を越えて、報道番組の中で、わたしを表現しようと、村木はしたのだ。しかし、そのことをテレビの中で実現しようとする時、常に、わたしの前に、公共が、壁として立ちちはだかる。それは、ぼくがテレビで番組をつくりながら身をもって感じてきた壁でもあった。その問題について直接、村木さんに聞きたくて、ぼくは学生たちのインタビューを遮って質問をした】。【村木1997…「是枝オフコメ…先ほど村木さんのお話の中にあつた、わたくしというのが表現してはじめて伝達ができる、という、いわゆるわたくし性というものと、このパブリックの概念というのが、表面的なことばとしては対立してしまいかねない、そうとらえられがちで、あるような気が逆にするんですね」でも、あのーそれは逆で、わたくし性がじゅうぶんに保証される社会っていうのは、非常にパブリックなシステムとして機能するわけですね。パブリックなシステム、ありうるって、ありうるわけですよ。つまり、わたくしを消してパブリックがあたりだすわけじゃなくて、ほとんどのパブリックってのは、パブリックなシステム、システムってのは、わたくし性がじゅうぶん、それぞれのわたくし性が、あの、保証されるっていうか、そういう多様性を保証されてはじめてパブリックなもんだ、パブリックなコミュニケーションツールになるわけ。【是枝オフコメ…だとすると、今の放送局ってのは、あのー、パブリックって考え方をまったく逆にとらえてるとしか思えないんですけど…】そりゃそうですね。わたくしを切り捨てるっていう方向に】。【是枝ナレーション…牛山純一はこう言う。記録に、客観的表現などはない。受け手が一つの主観的判断に達するための材料であり、だから署名のない記録にはすべてごまかしがある

のだ。一九六五年、牛山が自ら南ベトナムを取材し、『ノンフィクション劇場』で放送したドキュメンタリーは、残酷性を理由に放送が中止されている。後に牛山は日本テレビを離れることになる。そして、田英夫のキャスター辞任の顛末が語られていく。【是枝ナレーション…放送が国営でなく公共であるならば、そこで問われるのは、単一の価値観を規準にした偏向ではなく、数多くのわたしを反映した多様性であるべきではないのか】。【是枝ナレーション…一九六七年一月二月、『小澤征爾第九を振る』や『日の丸』を放送してた『現代の主役』が終了する。ドキュメンタリーは受難の年に差しかかる。その後番組は、『日本列島の旅』。七〇年代におとずれるディスカバー・ジャパンブームを先取りするような旅番組だ。村木は引き続きこの番組を担当する】。『わたしの火山（日本列島の旅 1968年1月4日放送）』。【テロップ…お前の火山は 活火山か死火山か？ お前の火山は どこにあるか？ そして お前にとってテレビジョンとは何か？ ばくにとつてのテレビジョンは、ばくの内側にある もうひとつの〈火山〉であつたし、今でもある】。【是枝ナレーション…村木にとつて旅番組とは、内なる風景と向き合い、挑発され模索する、その行為自体を旅と位置づけたものだった。村木は言う。テレビジョンとは〈青春〉である。季節としての青春ではなく、〈方法としての青春〉。繰り返しのきかぬ一回かぎりのもの。ここに村木個人の青春と、テレビの青春と、方法としての青春の三つが重なり合うことになった。そして、青春はあつてなく終わりを告げる。『私の火山』は、スポンサーや局の求めていた旅番組とは大きく異なるものだった。放送終了後、村木は上司から休養を命じられる。それから二ヶ月後の一九六八年三月、TBSを揺さぶる大きな事件が起きる。成田空港建設反対闘争を取材していたTBSのスタッフがデモに向かう反対派農民を自分たちの車に乗せた。これが検問に引っかかり、その情報が政府自民党に伝わると、TBSの報道姿勢を問う声が自民党側から一気に湧き上がった。いわゆる成田事件である。この事件をきっかけに自民党は日頃から偏向を指摘していた、TBSへの圧力を強め、局はその圧力に屈するかたちで『成田二十四時』の放送を中止、田英夫は『ニュースコープ』のキャスターを辞任する。その流れの中で、萩元、村木に、非制作現場への配置転換の辞令が出された。この決定に労働組合が反発、処分の撤回を求めるストを決行、いわゆるTBS闘争の始まりである。労働組合は村木や萩元を担ぎ上げて、この問題を労使間の対立というわかりやすい構図

でとらえようとした。しかし、二人は、その矮小化に抵抗する。かれらが問題にしていたのは、常に「テレビとはなにか」というメディア論であった。労働組合主催のティーチンで、萩元はこう発言している。外部の敵を認めた上で、むしろ「内部の敵」に闘いを向けるべきだ。それはつまり、我々の内部の人生に対する、仕事に対する後衛的部分である。例えば、ニュースコープのマンネリ化を疑いもしない、ホームドラマのあり方を疑いもしない制作者の群。そして、パターン化した無責任な制作態度をとった私。テレビとは何か？という問いかけを厳密にやらなければ、敵は打破できないだろう。この声に今野が呼応する。田さんが「ハノイの微笑に爆弾は落とせない」と表現したが、事実をどう表現するかということは、単なる「事実を伝える自由」からは生まれない。村木、萩元問題の盲点は、村木が『ハノイ』萩元が『日の丸』と、反政府的番組を作ったから——というような認識だ。村木・萩元の配転は、二人が事実を報道しようとしたためではない。「表現」の自由とは何かをこそつきとめなければならぬ。今野のこの正しい認識は、必ずしも参加者に共有され、理解されたわけではなかった。組合闘争とメディア論は、こうしてお互いのズレを次第にはつきりと認識し始める。二人は三ヶ月後、『あなたに』という宣言文を残して、表面上は闘いを終え、配転という敗北を受け入れる。【テロップ…あなたに(一部抜粋)あなたにとって、この闘争はいつたい何であったのか あなたにとってテレビジョンとは いったい何なのか 今日、私たちは新しい職場に就く それは あなたとの断絶を確認し あなたとの訣別を宣言し 新しいあなたと出会うためである 一九六八年六月 萩元晴彦 村木良彦】村木1997…「是枝のオフコメ…そのこの数年問題になったテレビを巡るいくつかの出来事、たとえばオウムの時の、犯罪報道をどうするのかとこととか、やらせの問題とか、あのテレビ朝の椿さんの発言の、そのテレビと公共性とか中立とまったく同じような事件がここに全部集約されていて、『日の丸』の時の偏向という問題であるとか、『ハノイ』もちろんそうですけども、で、TBS闘争と、立て続けにやはり同じようなものが起こっていて、結局それが未解決のまま三十年経っているような気がするんですね」あの、TBS闘争の中に、の議論の中に、あの「今日起こっているようないろんな問題はすべてあったと思うんですね、まさにおっしゃる通り。あの、あれをきちんとTBSという組織が総括できなかった、してこなかった」。【是枝ナレーション…一九六〇年代の末、テ



レビ自体のあり方を問うような意欲的なドキュメンタリー番組が次々と姿を消していく。今から四十年前、テレビはこのようなかたちで自らを総括し、その青春時代を終えたのかもしれない。そして、それは村木の青春時代の終わりでもあった。【村木1995…あのくよくです、あのく『ハノイ田英夫の証言』をやったことが、わたくしが配転された理由だという風に言われますけども、書かれたり言われたりしてましたけれども、わたしは全然違うと思ってるんですね。つまり、そういう風に言うことが、あのくわたしの配置転換に反対する、あのくうちの労働運動にとつては、非常に好都合であった。つまり政治的圧力によって配転されたということが、あのく闘いやすいという、そういう意味が非常に大きかったですから、政治的偏向ということではなくて、あのくテレビとはなにかというのを問い続けることが、やはり、えくテレビ放送産業のね、一つの企業としての、あのく安定、と、あのくえく相反するものだという風な考え方が当時ね、えくやはり経営サイドにあったんじゃないかという気がします。それが、あのく配転された理由だと、いう風に、当時も思っていましたし、今でもそう思ってますね。で、それからたぶん十年もたたないうちですね、それから数年にして、テレビとはなにか、ということを考えることが、えく放送企業の経営にとつても必要なことになってきたわけですね。つまり、その後、その、制作会社をつくって、そのくいろんな企画をしたり、番組をつくったりするようになって、それが必要になってきた。そういう、テレビとはなにか、という問いかけがね、経営的にも必要になってきたという時代がすぐ先に来たわけですね、そのこととは歴史が証明してるんで。そして、『マンモスタワー』のラストシーンが流される。【是枝ナレーション…映画産業が斜陽化する中、『マンモスタワー』の主人公は失脚し、表舞台から姿を消す。しかし、ラストシーンのかれの姿は敗北としては描かれない。テレビで活躍する義理の弟と昔を懐かしむ映画の弁士に別れを告げ、かれは再び闘いの場に向かっていくのだ。しかし、かれが会社を放逐されたことで、逆に純粹に映画への愛を貫くことが可能になったのだとしたら、その屈折はお互いにとつて不幸なことなのではないか。その主人公に、ぼくは村木さん本人の姿をこっそり重ねてみる。一九七〇年にTBSを退社し、萩元、今野たちとテレビマンユニオンを創立したかれが、その後のテレビと自分との関係をどうとらえて



いるのか、そこに後悔はみじんもないのか。【村木1995…「是枝オフコメ…この三十年変わってない？」えゝ自分では変わってないつもり、です。つまり、自分のいるところとか、自分がその時やってる仕事、えゝ自分にとってのテレビジョンだという風に、いつも思ってきたから。だから、具体的なそのテレビの番組をつくってない時期も、長くありましたけども、その時でもやはり、自分のいるところがテレビの現場だという風に、ずっと思ってきました】。【是枝ナレーション…かれが語ったこのテレビへの愛と自負を前にして、ぼくはたじろいだ。そこに屈折はみじんも感じられなかったからだ。このような自負をぼく自身は当時、テレビにも映画にも持つことはできていなかった。このインタビュは一九九五年、ぼく自身がおこなったものだ。当時ぼくは映画監督としてデビューし、テレビと自分との関係をどうするか悩んでいた。悩む度に、ぼくは取材という口実をつくって、村木さんのもとに通い、その声に耳を傾けてきたような気がする。その大きな指針をぼくは今失った。そして、テレビは、こよなくテレビを愛した人間を一人失ったのだ。そして、あとには問いだけが残された。テレビとはなにか、テレビになにが可能か。村木さんが生涯問い続けたこの問いと向き合う人間がもし一人もいなくなったら、はたしてその時、テレビはどのようなものとして、ぼくたちの前に存在するだろう。そして、テレビとはなにか、と問うことを、今、ぼくたちが、もし不毛だと感じているのだとしたら、それは一体なぜなのか。ぼくたちは、そのことをこそ考えなければならぬ】。

それから10年の時間が経過した。時代は否応なく変化している。たとえば、ほんのひと昔前は、いわゆるドキュメンタリー映画を見る、は容易なことではなかった。しかし、今、ネットを検索してみれば、YouTubeに『西陣』『チカットフォーリーズ（スペイン語字幕付き）』を、UPLINK Cloudで『FAKEダイレクターズ・カット版』『神よ、お助けを！』を…、無料有料合法非法法問わないかたちであれば、いつでもどこでもさまざまなものを見ることが可能になった、映像を取り巻く環境が激変したのである。他方、無料の地上波（＝誰でも見ることができる）は、日増しに規制が厳しくなり、もはや、『水曜日のダウンタウン』の『暴走』を笑うことが許されない社会になってしまった。

そのような状況に抗するかのように、有料の動画配信サービス（＝見たい人だけが見る）で新たな道を切り開こうとしているテレビマンたちもいる。たとえば、Amazon Primeで配信されている、つくられた極限の時間内でのプロの芸人たちの芸と矜持と狂気を映し出す『ドキュメンタル（＝ドキュメンタリー＋メンタル）』、人間の生理反応と忍耐力の限界にまで挑戦する『フリーズ』、どちらも、かつてはともかく、今の時代では決して地上波では見ることができない「自由な精神」のもとにつくられた映像記録の番組である。忘れてならないのは、今野が指摘するように、いわゆるドキュメンタリーにドキュメンタリーというレッテルは必要ないのである。「ドキュメンタリーとは何か、という定義のもとに選びだされ、記録される日本の現実もたしかに現実ではありますが、ドキュメンタリーと名乗っていない番組の中に立ち現れる日本の社会と人間の現実とは、時にドキュメンタリーという形式では決してとらえることのできない様相を見せてくれることがあります。これらの番組の作り手たちは、ドキュメンタリーを作っているという意識はないでしょう。しかし、彼らは現代の『日本の素顔』をたしかに見せてくれているのです」〔同今野 p.212〕。たとえば、いわゆるテレビ＝報道と考える聡明な方々が、金儲け目当ての墮落した日本の芸能界を象徴する存在として批判する、秋元康の企画で、2018年4月にスタートした、テレビ東京の『青春高校3年C組』は、理想のクラスとは？というコンセプトのもと、〃高校〃という設定の中で、アイドル志望、ヤンキー、元ひきこもり……さまざまな経歴や将来の夢を持つ若者たちが、公開オーディションで選抜され、世知辛い大人たちのさまざまな思惑に振り回されながらも、現場のスタッフや演者たちと信頼関係をしっかりと結び、悲喜こもごも取り混ぜながら、自分たちの青春を謳歌している。その日々の成長＝試行錯誤が、月曜日から金曜日、毎日夕方5時30分からの30分間、関東ローカルの地上波で生放送され、放送されていない地域ではさまざまなネットサービス＝プラットフォームを通じて無料同時配信され、そして、そのアーカイブの〃放送版〃を、2015年10月に違法動画配信の防止を目的として、在京民放キー局5局がはじめた広告付きの見逃し＝1週間無料配信サービスを基本とするTVerで、番組前後のテレビでは放送されない「プレトーク」「放課後トーク」を含む、その〃完全版〃をLINE LIVEで、いつでもどこでも無料で見ることができるのである（2018年のアーカイブは、『あなたは…』『日の丸』『わたしのトウィギー』

『クール・トウキョウ』『わたしの火山』と同様に、TBSホールディングス・テレビ東京ホールディングス・WOWOW・日本経済新聞・電通・博報堂DYメディアパートナーズ連携による2018年4月にスタートした有料の配信サービスParaviで見ることができると。プラス、生徒たちは、いわゆるテレビ番組という大掛かりな共同作業による映像作品のパーツの1つとして機能しているだけでなく、YouTubeで集団でつくりこんだものを、SHOWROOMやLINE LIVE等のストーリーミングサービスで個々人のライブを、(おそらく大人たちにそのかされながら?)主体的にネット配信もおこなっている。それらの多様なメディアが複合的に相互作用して成立している番組なのである。この1月に、在学する全生徒の「留年」が決定、新たに「3期生」も募集、スタジオアルタで「放課後部活ライブ」をはじめめる…その(あざとい)ビジネスは、さらに手広く展開されていくのであろう。ただし、そのやり方を一概に否定はできない、というのは、そのようなお金の流れが成立しているからこそ、この知る人ぞ知る(「知らない人はまったく知らない」視聴率が期待できない)番組「既存の枠組みを超えた新たなチャレンジが継続できるのだから、それこそが、シビアナメディア業界の現実、しかし、それらの功利的な企てが、さまざまな想定外の可能性を生み出している、それこそが、いわゆるアメリカに代表される合理的に計算され尽くしたプロたちによるシヨビビジネス、だけでは完結しない多様な顔を持つ日本のテレビ産業の1つの特徴でもある。本稿の筆者も、今の時代だからこそそのドキュメンタリー番組として、研究の為に視聴している、否、古き良き時代を思い出させてくれる新しい時代の面白いテレビ番組として、夕方の時間が空いていれば生放送を(ただし、関東に在住していないので生配信で)、時間がなければ好きな時間に(結局は「完全版」を見るために)アーカイブを、毎日楽しんでいる。

いずれにしても、これからも、いわゆるテレビの成長は続くであろう。ただし、それは、単なるわかりやすい技術的な進化だけではなく、一見わかりにくい多様性を持ったパブリックな進歩でもある、ということはきちんと理解していなければならないはずである。しかしながら、それは、『私のおじさんWATAOJI』でノスタルジックに描かれる、理不尽で苛酷な現場であってもプライドを持って、テレビ番組を、つくり続けている、そのような愛

にあふれた番組を、各時代のデバイス等を活用して、どんな状況でも、見続けている、そして、そのような「相対」の関係を成立させている「テレビとはなにか、テレビになにが可能か」を、人知れず、ずーっと、考え続けている、——そのような人たちにしか、気がつくことができない、そして、テレビなんて、くだらない、もう終わったメディア、と喧伝する人たちにとっては、まったく関心のないことなのかもしれない。

#### 引用した論文・書籍・雑誌・辞書・事典・映像

- 相田洋 2000 「私はこう考える 撮影のプロセスが事実でなくても作品は真実を映し出すばあいもある」(フジテレビ編成局調査部編「AURA」143号 特集「やらせ」の検証)
- 相田洋 2003 『ドキュメンタリー 私の現場 記録と伝達の40年』NHK出版
- 麻生千晶 2000 「私はこう考える 視聴率アップカネ儲けというテレビ局。安直な発想がやらせを生んでいる」(フジテレビ編成局調査部編「AURA」143号 特集「やらせ」の検証)
- 石川好 2000 「私はこう考える よい『やらせ』とわるい『やらせ』。制作現場はこのガイドラインを常に意識せよ」(フジテレビ編成局調査部編「AURA」143号 特集「やらせ」の検証)
- 宇野邦一 1999 「映像の災厄」(伊藤俊治・港千尋編『映像人類学の冒険』せりか書房)
- 海老原高明 2000 「私はこう考える エンタテイメントでのやらせはさほど大騒ぎする問題ではないのでは」(フジテレビ編成局調査部編「AURA」143号 特集「やらせ」の検証)
- 大森康宏 1999 「映像人類学 人はじめ」(伊藤俊治・港千尋編『映像人類学の冒険』せりか書房)
- 小川紳介、蓮實重彦 1993 『シネアストは語る―5 小川紳介』風琳堂
- 今野勉 2004 『テレビの嘘を見破る』新潮新書
- 今野勉、是枝裕和、境真理子、音好宏 2010 『それでもテレビは終わらない』岩波ブックレット
- 佐藤真 2009 『愛蔵版』ドキュメンタリー映画の地平』凱風社

- 関口久雄 2010 「なにがデザイン(では)ない(い)のか 第1章 録画／編集／中継そして／あるいは音／映像の新たな鬱／然」(『人間文化研究』第二十六号)
- テリイ伊藤 2000 「私はこう考える 視聴者よ、テレビ局を信じないでもっと骨太に生きろ!」(『フジテレビ編成局調査部編「AURA」143号 特集「やらせ」の検証」)
- 土本典昭、鈴木一誌 編 2011 『全貌フレデリック・ワイズマン アメリカ合衆国を記録する』岩波書店
- 長沢彰彦 2006 『ジャーナリズムの基礎知識』シャッフル・クリエイション
- 丹羽美之 2000 「ドキュメンタリーと知の快楽…番組制作実践の考察から」(『年報人間科学』21)
- 萩元晴彦、村木良彦、今野勉 1989 『お前はただの現在にすぎないーテレビになにが可能かー』田端書店
- 蓮實重彦 1984 「小川プロの『ニッポン国古屋敷村』はドキュメンタリーである以前に映画そのものの肉感性で人を陶醉へと導く」(『ニッポン国古屋敷村』パンフレット 小川プロダクション)
- 羽仁進 1972 『人間的映像論』中公新書
- 廣瀬純 2011 「映画から革命へー『同じこと』の潜勢力を見出す」(本橋哲也編『格闘する思想』平凡社新書)
- 藤井潔 2000 「やらせWHA T 映像メディアにおける事実と真実」(『フジテレビ編成局調査部編「AURA」143号 特集「やらせ」の検証」)
- 松本俊夫 2005 『映像の発見 アヴァンギャルドとドキュメンタリー』清流出版
- 宮田章 2018 「データから読み解く テレビドキュメンタリー研究」『放送研究と調査』2018年4月号
- 武藤旬 2000 「私はこう考える 活字メディアのやらせ批判記事に対してテレビも説得力のある反論を」(『フジテレビ編成局調査部編「AURA」143号 特集「やらせ」の検証」)
- 村井明日香 2017 『初期ドキュメンタリー番組のリアリテイの変容と(やらせ)の誕生』『言語文化研究』第8号
- 村山匡一郎 編著 2006 『ドキュメンタリー…リアルワールドへ踏み込む方法』フィルムアート社
- 吉岡健司、村尾静二編 1999 『映像人類学作品解説』(伊藤俊治、港千尋編『映像人類学の冒険』せりか書房)

『新明解国語辞典 第七版』三省堂 2011(物書堂iOSアプリ Version 1.3.1, 2014)

「スーパード辞林 3.0」三省堂 2006-2008(物書堂iOSアプリ Version 4.2.2, 2008) \*書籍版は刊行されておりません。

「スーパード辞林 3.0」は書籍版「大辞林 第三版」に新語などを増補したり、社会情勢などの変化を反映させて編集したものです。

『精選版日本国語大辞典』小学館 2006(物書堂iOSアプリ Version 1.1.1, 2016)

北川高嗣、須藤修、西垣通、浜田純一、吉見俊哉、米本昌平編 2002『情報学事典』弘文堂

『ドキュメンタリーの定義』フジテレビ『NONFIX』1995.9.20

『あの時だったかもしれないーテレビにとって「私」とは何かー』TBSテレビ『報道の魂』2008.5.18(BS-i『i.s EYE』2009.12.27)

『是枝裕和×想田和弘 ドキュメンタリーを考える(第一夜+第二夜)』日本映画専門チャンネル 2018.6.2+2018.6.9(複数回放送)

webサイトのURLははじめとする本稿で提示している情報は、2019年2月4日現在のものである。