

テレビ・ドキュメンタリーにおける 表現の生成と変容についての一考察

「物語るドキュメンタリー」と「物語らないドキュメンタリー」

鈴木 常恭

A Study on the Creation and the Transformation of Executions in TV Documentaries 'A Narrative Documentary' and 'A Non-Narrative Documentary'

SUZUKI Tsuneyasu

Abstract

A story consists of the description of incidents or situations - whether they are real or fictional - in a chronological order or based on a causal relationship. A documentary may be considered a story in a sense that it gives a meaning to incidents by describing them in a chronological order, adding causal relationship, interpreting and explicating them. Anti-story, however, now confronts stories in documentaries.

This essay examines how a documentary has been created as a 'narrative documentary' and how it transformed into a 'non-narrative documentary'.

This essay focuses on the period between the mid-1950s, TV's early period, and the late-1960s, during which such transformation manifested. Similar to other TV programs, dramatization of TV documentaries has become an obvious problem among directors. Development and introduction of new recording equipment also contribute to the transformation (of documentaries) and the manifestation of dramatization. This essay refers to this issue also.

Key Word: TV installed in public places; Idiotization of 100 million citizens; documentary; synchronized recording; narration; montage; Naoya Yoshida; Jun-ichi Ushiyama; Haruhiko Hagimoto; Yoshihiko Muraki; "The Naked Japan"; "Non-Fiction Theater"; "Who are you...?"

[要約]

現実あるいは架空の出来事や事態を時系列および因果関係に従って、一定のまとまりをもって記していくものが「物語」である。ドキュメンタリーも出来事を時系列、因果関係を意味づけ、解釈し、説明するという点では「物語」である。しかし、ドキュメンタリーの「物

語」に対し「反物語」が突きつけられた。

本稿は、環境化したテレビにおいて「ドキュメンタリー」が、どのように「物語るドキュメンタリー」として生成され、どのように「物語らないドキュメンタリー」へ変容していくかを考察する。

考察の中心となるのは、テレビ草創期の1950年代半ばから変容が顕在化してくる1960年代後半までである。テレビド・ドキュメンタリーが、他の番組と同じように演出的変容は、当然演出家の問題として顕在化する。が、機器の開発・導入によっても演出に変容をうながし顕在化させる。本稿では、この点についても言及する。

キーワード：街頭テレビ、一億総白痴化、ドキュメンタリー、同時録音、物語、モニター、吉田直哉、牛山純一、萩元晴彦、村木良彦、「日本の素顔」「ノンフィクション劇場」「あなたは…」

1. はじめに

20世紀は「視覚スペクトルの世紀」と言われた。

これは、19世紀半ばに登場した「写真技術」「映画技術」が、世紀を跨ぐことによって「映像文化」として開花した結果である。そして、この「映像文化」は、オプティカルからエレクトロニクスへと技術移転することで表現領域・伝達領域を格段に広げてきた。

それは、20世紀半ばに登場する「テレビジョン」である。テレビジョンの登場は、その後、映像を通して世界に様々な影響をあたえる。

我が国にテレビジョンが登場して既に半世紀以上が過ぎた。この間、テレビジョンは、ドラマ、バラエティー、音楽番組、クイズ番組などエンターテインメントやニュースやスポーツ、教養番組、教育番組など様々なジャンルのコンテンツを送り続けている。

人々は、テレビジョンを通し社会を凝視し、また、映し出された映像情報を「合わせ鏡」にして自らを凝視してきた。では、テレビジョンは、どのようにして社会を映し出し、表出してきたのだろうか。本稿では、この観点からテレビ・ドキュメンタリーを通して見ていくことにする。

本稿では、多様な面をもつドキュメンタリーを、テレビメディアが、どのように生みだし、どのように変容させたかを、1957年に放送が開始された『日本の素顔』から、テレビ・ドキュメンタリーが最も活況を呈した1960年代後半までに焦点を合わせる。

そして、論を進めるためこの時期を牽引した四人のキーパーソン、吉田直哉、牛山純一、萩元晴彦、村木良彦を中心に据え考察する。

2. テレビ放送開始と視聴者

1953年（昭和28年）2月1日午後2時「JOAK-TVこちらはNHK東京テレビジョンであります…」とこの一声で、日本でテレビジョンの本放送が始まった。

テレビジョンは、この日以来、日本人の生活時間の中に特権的位置を与えられるようにな

る。そして、その位置は、1970年代以降に次々に出現する多様なメディアにも奪われることもなく、今日まで続いている。

では、人々はどのようにしてテレビを自らのメディアとして受容していったのか。

日本テレビは、53年8月の開局に先立ち、首都圏の駅前や繁華街の盛り場など55カ所に220台の大型テレビを設置した。これは、より多くの人々にテレビを体験してもらうことが、民間放送の経済基盤となる広告収入の増大につながるという意図で設置された。他にも茶の間に登場するまでテレビは、デパート、電気店の店頭など街頭や路上で視聴者を獲得していくことになる。

正に、我が国のテレビは、「街頭テレビ」と称されている公共的空間から視聴が始まった。「テレビが家にやって来た」という家庭という私的空間での視聴までには、まだ少し時間を待たなければならなかった。

「街頭テレビ」という「公共空間」で見られるものは、ドラマや劇場中継などはなじまず、スポーツ中継が中心であった。

3. テレビ草創期の番組

草創期の番組の形態は、「見て楽しむ」ということを基本コンセプトにした娯楽番組が、スタジオで「生」で演じられ送り出されていた。そして、「見ながら聴く」というニュース番組は、一日に数回と少なく、放送時間も短いというのが実態だった。

放送形態は、ニュース原稿をアナウンサーが読み、それに合わせスタジオのカメラで写真やテロップで地図・文字情報が挿入され、アナウンサーの顔が画面に登場することはなかった。これは、ニュースが局の編成方針や主張を伝えるものという位置付けであったため、アナウンサーが顔を出してしゃべると個人の主張と紛らわしくなると考えられていたためであった。そして、演出を見ても大変シンプルであった。

ニュース現場を撮影したフィルムによるニュースも、全体に占める割合は少ない。これは、カメラマンや編集者など技術スタッフの採用や養成が、追いついていないことや、フィルム現像所の関係で即放送という体制を構築することが困難であったためである。

この年(53年)、後に民間放送で本格的ドキュメンタリー番組をスタートさせ牽引する牛山純一は、日本テレビに第一期生として入社。放送記者となる。このころのニュース番組のあり方を牛山は、正確で記録性の必要なニュースは新聞で、速報性はラジオで、そして、テレビは、グラフ雑誌のように絵になるニュースを追っかけ画面に出せば、新聞、ラジオとテレビの三つのメディアが統合していいニュースが送れるという、新聞出身の上司たちの考えが大半を占めていたことに不満をもち、テレビにおけるニュースのあり方を自身探していたと吐露している。

4. テレビが家にやって来た日 私的空間での視聴へ

56年の『経済白書』は、「戦後の一時期に比べればその欲望の熾烈さは明らかに減少していた。もはや“戦後”ではない」と記した。その前年10月の新聞紙上で、「街頭から家庭へ」

とテレビの視聴の場所が移動していることを報じている。この時を期し「私的（家庭）空間」での視聴が本格化したのである。

私的空間における視聴が、番組編成に変化を促すことになる。即ち、プロレスに代表されるスポーツ中継を中心とした番組から、より家庭で楽しめる番組に変化していくのである。

この事象が、「テレビが家にやって来た日」ということになる。

テレビ視聴が、家庭（私的）空間に移転したことによりドラマやドキュメンタリーや生活情報番組の領域が開発されることになる。

5.1. テレビ・ドキュメンタリーの生成 『日本の素顔』の誕生

テレビは、50年代半ばになっても貧弱な番組ソフトと技術的な非力により放送中断、洗練されない画面構成などから「電気紙芝居」と揶揄される始末であった。

そして、57年に当代一の評論家であった大宅壮一は「一億総白痴化」とテレビ時代の到来を評した。

大宅壮一の発言を崔銀姫は、『「一億総白痴化」という批評は、テレビ・ジャーナリズムの萌芽と社会番組の制作とを促す原動力になったと考えられる』（崔銀姫「テレビ・ドキュメンタリーの放送空間」東京大学社会情報研究所紀要。No.62.130頁）と分析している。

57年、日本のテレビにおいてフィルム制作による本格的なドキュメンタリー番組『日本の素顔』が、この大宅の「一億総白痴化」に呼応するかのようには登場したのである。既に、開局から4年の時間が経っていた。

このときまでフィルムを使いテレビ局が主体的に制作したものは、毎日のニュース映画、短編映画のようものを除いてほとんど存在しなかった。それは、人材の不足・ハードウェアの不足、そしてフィルムのコストの問題が重くのしかかったためである。

この頃までテレビは、収益性が低く。NHKではラジオの収益から制作費用を補っていた状況のもとで「フィルム構成」の実現は困難であった。

『日本の素顔』の放送は、57年11月10日から、毎週日曜日の夜9時30分から10時まで30分の定時番組で64年4月まで6年間続く。まさに、『日本の素顔』は、我が国はじめての、週一回のゴールデンタイムのテレビ・ドキュメンタリーであった。しかし、当初は、12本のシリーズで終わる予定であったが、第8集の『日本人と次郎長』が、ヒットしたことでシリーズは延びることになる。この番組がヒットしなければ日本のテレビ・ドキュメンタリーの展開は、もっと遅れたことだろうと、この番組のディレクターの吉田直哉はいう。放送回数は307回に上った（放送時間移動はあったが）。

5.2. 「録音構成」の嫡子『日本の素顔』

テレビが、放送開始からなぜ4年もドキュメンタリー番組を待たなければならなかったのか。人材の不足・経済的逼迫などが挙げられるが、他の要素として、当時のテレビの置かれ

た状況があった。

開局まもないテレビは、ラジオに劣り「テレビの番組などを作ったって賢くならんゾ」との風潮があったことに、一因を求めることができるであろう。

この風潮に抗し、その後「テレビはそのうちに大化けし、映画を凌駕する映像メディアになる」と看破してテレビを目指す人々が目立つようになってきた。吉田直哉の名前もこの中にあった。

吉田直哉は、「テレビ元年」の53年にNHKに入る。先行メディアのラジオ全盛の時点で、ラジオの教育局社会課に配属され2年余り在籍する。ここで「録音構成」を手がける。録音構成とは、インタビューやさまざまな音を手がかりに、社会のあらゆる事象を掘り下げていくことを主題にしていた。声と言葉が人のホンネを表現し、取り消しの効かない記録性をもつ録音機（テープレコーダー）による取材は、印刷メディア（新聞、週刊誌）にないリアリティーを武器に多くの聴取者の支持を得ていた。

録音構成を支えていた技術は、「デンスケ」とニックネームで呼ばれた「ゼンマイ式携帯用肩掛録音機」であった。それまで「録音」は、技術の専門職によって大掛かりな機器で行われていたが、「デンスケ」の登場により小型で簡便になり専門職の手を煩わせず、制作担当者だけで自由闊達に取材を行うことが可能になった。

吉田は、『何より、電源のないところでも現場録音ができる点が画期的で、いままで録音されたことがない、という音が簡単にとれた。だからどこへいくにも肌身離さず、何でも片端から採集したのである。』（吉田直哉『霧中で影をあつめ』NHK出版253頁）と「デンスケ」の出会いを著している。

この「録音構成」の手法を使いテレビで社会批評性のある「フィルム構成番組」が、できないだろうかという求めに応じたのが『日本の素顔』である。そして、吉田直哉は、企画段階から参画し番組タイトルは、彼の案が採用されたのである。

ラジオの録音構成の嫡子としてはじまった『日本の素顔』は、吉田をはじめラジオ時代の手法を受け継ぐ作り手たちによるものである。吉田たち制作者は、それまで視聴者がみることのできない日本社会の隠れた「素顔を暴く」ことを狙いに多様なテーマに切り込んでいった。

第1回は、『新興宗教をみる』で、戦後ブームになったさまざまな新興宗教の説法を客観的に伝えることを目指したものであった。その後、『日本人と次郎長』『南の孤島・与論島』(58)『迷信』『アンバランス』『テキ屋』『ある玉砕部隊の名簿』『季節労働者』『自衛隊』『隠れキリシタン』『泥の町～名古屋市南部の惨状～』『奇病のかげに』『競輪立国』(59)『土地飢饉』『9年間の記録 安保から安保まで』『政治テロ』(60)『ある底辺』(60)『埋もれた辺境～冬山の臨時労働者たち～』『恐山』(62)『水利権』(63)など話題作が次々に放送される。

5.3. 『日本の素顔』と吉田直哉 「記録映画との訣別」「作業仮説」

吉田は、テレビ・ドキュメンタリーの嚆矢として『日本の素顔』を、それまでの劇場用の

記録映画との訣別を宣言した。

『テレビ・ドキュメンタリーという分野は、さしあたり、スクリーンの記録映画という分野と全く無縁のものと考えて良い、とぼくは思っています。つまり、同じフィルムとムービーカメラを使っているにはちがいないのです。その使いかたは全然ちがうと考えたほうがよいと考えるのです。そのように考える理由は、何よりもまず、過去の記録映画作品が作りあげて来た、さまざまなイメージの束縛から逃れるためであり、更に、従来、スクリーンの記録映画が採用しなかった構成様式に、テレビ・ドキュメンタリーの歩むべき数々の大きな方向を見出しているからなのです。』(吉田直哉「テレビ、その余白の思想」文泉。53年。25頁)と番組が、はじまって一年も経過していない58年に一文を記し、テレビ・ドキュメンタリーの方向付けをしていた。

また、吉田は劇場用の記録映画を『記録映画といわれる作品は、どうも、思考過程の現在進行形という姿勢が少ない、という事実です。記録映画でもテレビのドキュメンタリーでも同じですが、一番重要なのは制作者の意図ということでしょう。意図のない記録映画などというものは、あり得ませんし、あったとしてもおよそとるに足らない愚作になります。』(吉田直哉「テレビ、その余白の思想」文泉。53年。25頁)と書き、ドキュメンタリーにおける意図とは、「何をみせたか」よりも「何を見せないか」と言明し、記録映画の内包する問題を『はじめから、何を見せ何を隠すかが決定されており、そのコンテにもとづいて制作される。ですから、もう出来上がっている結論を如何に上手に描くかということに精力の殆どが集中されています。これでは、作品が、現在進行形で思考過程を示して行くはずがありません。これではいけないと、ぼくは考えます』(吉田直哉「テレビ、その余白の思想」文泉。53年。29頁)

その後、『なぜ、その思考の過程を、フィルムを使って表現しないのでしょうか』と問い掛け、吉田は、思考プロセスに自然科学的手法「仮説」を「意図」に代わるものとして設定する。

番組では、「仮説」をすべてのシーケンスの成否を確かめるために立てられ、シーケンスを支えるすべてのショットは、この仮説を検証する実験として投げかけていく。吉田はこの「仮説による思考プロセス」をフィルムに定着させていくことが、「素顔」を炙り出していく原動力となり、劇場用の記録映画との差別化を顕在化させテレビ・ドキュメンタリーを確立していくことになる考える。当時の吉田の言動は、テレビ草創期にテレビ・ドキュメンタリーを無から有を作りあげ、記録映画やニュース映画、ニュースなどの波動に飲み込まれないための気負いを感じさせながらも、新しい表現への真摯な姿勢が読み取れる。

筆者が、横浜にある「財団法人 放送番組センター」で見直した第8回の『日本人と次郎長』において次のような「仮説」が読み取れた。それは、我が国において政界、学界、産業界などを問わず、この社会の多くを律しているのは、ヤクザの「掟」に凝縮されるということであろう。冒頭のナレーションは、日本人が、娯楽などを通してヤクザへの共感を示し、以後この仮説への検証するシーケンスのためにショットが積み上げられていく。そして、ヤクザごと(儀式)の一般化を立証する試みは続けられ、戦後の進歩と近代化の視点で社会

批評を実現していく吉田の「仮説」は、十分に機能していた。

5.4. 「日本の素顔」の構成法

番組は、重厚な富田勲作曲のテーマと共に始まり、手書きのタイトル『日本の素顔』がスーパーインポーズされ、次にサブタイトルがスーパーされ、本論に入っている基本フォーマットで展開していく。

表現手法は、映像編集とコメント、インタビュー、BGM、現場音、効果音などによって構成されている。番組冒頭で明確にナレーションが、テーマを明示する。これに基づき議論を深めていく所謂「解説的」スタイルをとる。これが、『日本の素顔』の基本となる構成法である。

そして、番組は、次々にカットが時間軸、因果関係に従ってモンタージュ (montage) され、これに基づき客観的・解説的なナレーションが配される。即ち、ナレーションは、映像と音 (現場音) を統一する目的でなされ、俯瞰的な位置を与えられ発せられる「神の声 (voice-of-God narration)」である。編集法は、映像とナレーションが、衝突するような手法をとらず、常に展開に一致するようになされる。ナレーションの語り口は、情緒的になることを避け映像を解釈し、視聴者に映像の何に訴求したらよいかを視覚的証拠と提示し、解説し、啓蒙的になされる。丹羽美之は、このようなナレーションの位置付けを『このときナレーションは、一方で素材を作り手の依拠する価値によって色づけしつつ、他方で自らを「客観的」で「普遍的」な物語として提示する。』(丹羽美之「テレビが描いた日本 ドキュメンタリー番組の五十年」『AURA』第157.25頁) と論じている。

『日本の素顔』がとらえ暴いた素顔は、第1回の『新興宗教をみる』をはじめ『日本人と次郎長』『隠れキリシタン』『ガード下の東京』など、大なり小なり「秘境」性を志向していたように思われる。この「秘境」性を求めるだけでは、安易な素材主義に陥り、テレビを衆愚製造のための装置化することを避けるため、カメラを「考える道具」として位置付けた。「考える道具」としてのカメラは、この「秘境」性を詳細にとらえられれば、日本人のメンタリティーが解明されると考えられていた。

ここで解明された日本人のメンタリティーとは、「特異な」「普通ではない」「旧態然とした」などの日本人の姿であった。このカメラがとらえた「物語」は、日本が克服しなければならない課題であった。この課題を大上段から告発する『これでいいのでしょうか』とナレーションで番組は締めくくる構成は、高度経済成長を上りつつある中での「憂い」を感じさせている。それは、近代的文化国家の日本が内包し、克服しなければならない課題を告発し、提示するものである。

この番組のスタート時、撮影機材は、毎日のニュースをカバーするだけで手一杯で番組にまわすゆとりがなかった。吉田は、このことを『使っているのは、ベル&ハウエル社の通称をフィルモというゼンマイ式三本レンズの16ミリカメラなのだが、これだって苦心惨憺、探しまわった末にやっと都内在住のウィリアム・ウィリアムソンという妙な名前のユダヤ人

から借りてきたものである。レンタル料を一日三千円と吹っかけられ、粘って二千円に値切った。大学卒の初任給が一万円のとこだから、まことに高い。』(吉田直哉『映像とは何だろうか』(岩波新書、2003、11頁)と書いている。

このフィルム70DRは、3本の広角、標準、望遠のレンズが装備され必要な画角に応じて選択するターレット形式である。撮影用レンズとファインダーが別々で、ファインダーの距離計が連動していない。ピント合わせは、「巻尺」などで直接測るか、カメラマンの経験に基づく「目測」で行われる。

吉田は、『日本の素顔』の第5回『日本人と次郎長』の「兄弟の盃」の儀式的撮影現場を活写している。

『兄弟の盃のシーンで、カメラ位置を変えるために何度も中断して待ってもらい、そのたびに顔のところまで巻尺の端を持っていったら、とうとう台場一家の若いもんが怒り出して、「いったい何だと思ってるんだ、おれたちを芸人扱いしやがって!」と怒鳴ったのである。相談して以後、巻尺は使わないことにしたが、考えてみると週一回で第八集だから、二か月は全ショット巻尺で距離を測って撮影したわけで、丹念といえどもことに丹念なものであった。』(吉田直哉「映像とは何だろうか」岩波新書、2003.6 20-21頁)

撮影は、ボディ横のクランクでゼンマイを巻き、これが駆動力となってなされる。吉田は、著書の中でこのゼンマイを一杯に巻いても15秒ぐらいしか撮ることができなかったと書いているが、実際は、最長で45秒位駆動できた。『日本人と次郎長』の1カットの長さを測ると、基本的には10秒位のカットが多いが、パンなどのあるものは、30秒近いカットもある。装填できるフィルムの長さは、100フィートで撮影時間は3分弱である。番組途中からバッテリー駆動のアリフレックス(Arriflex)が、導入され「ゼンマイを巻く」ことからカメラマンは開放されることになるが、台数の制限があり70年代近くまでフィルムは活躍する。

インタビューや現場音は、ラジオの録音構成時代から使われていた肩掛式録音機が使われていた。画と音声は別々にとり、両者がシンクロ(同期)する機能はない。このことを演出的に考えると、画と音が同期できない、即ち、発話者などの口の動きと画が一致するリップ・シンク(lip-synch)による証拠的でよりリアルなシーンを構成できない。

映像と音が同期できない制約と撮影時間が短いことは、当然、演出の方法を工夫せざるを得ない。結果、構成法で言及した、短いカットを積み上げ、ナレーションが全体を統一する演出手法を選択したのに首肯することができる。

5.5. 『日本の素顔』の遺産

『日本の素顔』は、戦後の復興が結実し高度経済成長への移行期に放送されたことで、我が国の放送史、ドキュメンタリー史(特に、テレビ・ドキュメンタリーとして)に大きな足跡を残した。この番組は、時計仕掛けのように、毎年同じような軌道を刻む社会を描きながら、変化し続けエネルギーを消耗しながら「熱い社会」を希求する社会に対し啓蒙主義的色彩の影を随所に落とした。

そして、『日本の素顔』は、62年から放送を始めていた『現代の記録』と共に統合され64年4月から『現代の映像』となる。同じ年の11月に『ある人生』が、ヒューマン・ドキュメンタリーとして始まる。『日本の素顔』の遺伝子は引き継がれた。

6.1. 『ノンフィクション劇場』の誕生

『日本の素顔』に因って萌芽したテレビ・ドキュメンタリーの胞子は、60年代になると民間放送でも結実し次々にはじまる。

60年代に始まった民間放送のドキュメンタリー番組は、『日本の素顔』のように啓蒙的な大上段に社会を告発する、解説するという姿勢から、被写体となる個人を等身大に描いていくとする姿勢をとっていた。

1962年1月。日本テレビは、民間放送として初の本格的ドキュメンタリー番組『ノンフィクション劇場』をスタートさせ注目をあつめる。

この番組は、日本テレビ開局の時の一期生で放送記者として経験を積んだ牛山純一が、プロデューサーとしてディレクターとして牽引していくことになる。

6.2. 『ノンフィクション劇場』と牛山純一

牛山純一は、放送記者経験からニュースが断片的過ぎる、客観的事実はないと感じていた。つまり、「私にとっての事実」が事実である。そういう意味で署名性が、大切であると感じていた。それは、“牛山純一”という署名がなければ客観化できないと、「署名性」の必然を説いた。更に、ニュースとニュースに関連した長時間枠のドキュメンタリー番組が、きちんとしていなければならいとも説いた。

このような経緯から60年安保が終わったころ。日本テレビ内の組織改革を機会に、牛山は、放送記者から転身し新しい分野の番組を開拓する。『ノンフィクション劇場』がそれであった。牛山は、この番組を制作するにあたり、『まとまった時間をかけて。まとまった内容を紹介だけでなく解説したり分析したり。ときには自分の多少のメッセージを加えたり。そういうところまで持っていけるような署名性のある番組を作りたいと考えました。』（牛山純一「これからのドキュメンタリーと技術」『映画テレビ技術』1987.1(413)53頁）といっている。

6.3. 『ノンフィクション劇場』の描いた世界

牛山は、ドキュメンタリーにおける「署名性」、即ち、だれがどのように描いていくかという主観性を第一義においた。そこで牛山は、「制作者の人間性が大切である」とし、局内の人材だけでなく、外部の優れた人材でもドキュメンタリーの発展に志のある人材を登用する。それは、ドキュメンタリー制作者というものは、千人いれば千の内容、千の表現方法があるとして、千の表現手段、千のテクノロジーが必要になってくるとし、これを実現するため局内外からの人材を登用した。

記録映画の西尾善介、土本典昭、羽仁進、劇映画の東陽一、新藤兼人、大島渚などベテラ

ンや新進気鋭の人材が集まった。

第一回の放送は、記録映画で活躍していた森園忠が演出した『南の島に米が降る』であった。東京の離島・青ヶ島に住む人たちが、厳しく美しい自然の中で、生活を営むさまを描いたものであった。しかし、民放初の本格的ドキュメンタリーは、視聴率不振を理由にスポンサーが降り、1クール(13本)で打ち切られる。この当時から民放でゴールデンタイムにドキュメンタリー番組を編成する難しさを端的に著していたのである。

しかし、西山善介演出で第二回目に放送した『老人と鷹』が、日本のテレビ番組として初めてカンヌ国際映画祭テレビ部門のグランプリを受賞する。牛山は、これを起爆剤にして自から営業と一緒にスポンサーを探し、一年後に放送を再開させ1968年3月まで続けることになる。

6.4. 『ノンフィクション劇場』の構成法 『老人と鷹』『忘れられた皇軍』を中心に

『ノンフィクション劇場』が描いた世界は、一人の人間に密着し、作り手の視点を明確にしたヒューマン・ドキュメンタリーである。牛山が密着する被写体は、「その人しかわからないその人の人生の、大きな重さがあるし、その重さが生きていく中でどこかやはり歴史の進歩とクロスしていく瞬間があります。その瞬間の劇性みたいなものにたいへん魅力を持ってきた」と自ら語っている。このことは、先にふれた『日本の素顔』と大きな違いであることは明白である。

『ノンフィクション劇場』の描く対象は、「人間」それも「個人」である。制作者の眼差しは、当然『日本の素顔』の対極にある。フレームワークは、主観的で微視的で、目線は、アイレベルである。『日本の素顔』のフレームワークは、客観的で巨視的で、目線は、俯瞰的であった。

『ノンフィクション劇場』も『日本の素顔』と同じように構成の基本要素は、ナレーション、BGMそしてインタビューと現場音に効果音である。しかし、『日本の素顔』が拒否した。映画技法も避けることなく、撮影手法は、映画の映像文法を踏まえた演出の基に行われ、また、編集技法においても映画の技法を駆使することを許容している。

『老人と鷹』は、山形県真室川町の鷹匠をして暮らす沓沢朝治さんが、獰猛なクマタカを狩りに使えるように馴らしていく、人間と鷹の息詰まる関係を緊張感に満ちた演出は、記録映画で活躍していた西尾善介であった。

プロローグは、クマタカの鋭い目と鷹匠沓沢老の目がカットバックされる。これから始まる人間と鷹の緊張関係を予兆させる。老人が、雪深い山の小屋でクマタカを馴らしていくシーンが続く。ここでもカットバックの技法が用いられ、次第に人間の狡猾さにタカは屈従していく。馴らされたタカが雪の中に放たれ、タヌキやウサギを急降下を繰り返して追う屋外のシーンは、黒と白の映像が墨絵のような陰影が映像美を作る。

ナレーションは、説明的・解説的に陥ることを極力避け、老人の心情を淡々と語る。また、

タカの泣き声、羽ばたきの音など現場音と効果音、そして鼓の音を仕上げのダビング時に処理し、全体の緊張感を維持する構成をしている。

大島渚が演出した『忘れられた皇軍』は、1963年8月に放送された。

一旦休止した後、新たな『ノンフィクション劇場』のシリーズとして始まって4ヵ月後である。牛山は大島に声を掛けた。大島は、『日本映画を変えていという気持ちが強く、そのためにドキュメンタリーの手法を勉強したいと思っていたので、二つ返事で引き受けた。時代や社会に潜む問題を切り取っていくのが、私の映画のスタンスだった。テレビ番組もその延長線上で作った』（志賀信夫「テレビ放送50年の真実 人と番組の記録103」『映像新聞』平成17年5月30日）と語っている。

『忘れられた皇軍』で大島は、日本兵として戦った韓国籍の傷痍軍人が、戦後日本政府の補償を受けられず苦しむ姿を取り上げた。大島はこの作品で、加害者でありながら、それを自覚せず弱者の訴えになにもしようとしめない日本人、政府を鋭く指弾している。

皇軍であった傷痍軍人が一日、電車の中で、東京の街に立って、日本人たちに訴えかけるという姿を撮る。人々は、冷やかに見詰め、足早に彼らとカメラの前を去っていく。そして、彼らは、国会議事堂へ向け白衣姿でデモ行進をしている横を吉田茂元首相が、怪訝な顔をしながら通りすぎていく、またここでも無関心を装った人々の表情にカメラが、冷徹に向けられる。大島は、4台のカメラで克明に追う。そして『カメラは初めから複数、あるところは僕自身、カメラを一台持って、忘れられた皇軍の人たちと一緒に訴えかけて歩くんだと。極端に言えば、アジテーションをする。彼らは日本人たちに向かってアジテーターなんだけど、それと同時にぼく自身もアジテーターなんだ、というような姿勢で彼らに対する。忘れられた皇軍の人たちに向かいあうということは、ドラマというかドキュメンタリーというか、ぼくの行為としてある。その行為を丸ごと作品にできないかと、実際にあれを撮ったのは一日と、そのあとちょっとにすぎないけど、ひじょうに凝縮された、すべてがそこにとりこまれた一日であった。』（大島渚『大島渚1968』 青土社、2004.8. 35頁）と、この時の取材の様子を書いている。これは大島が、被写体との関係距離、そして視聴者に対し制作者の関係距離を開示しているのである。このような関係距離の開示は、牛山が求めていた「署名性」を明確に体現したものと評価できる。

『忘れられた皇軍』の圧巻は、デモが終わったあと彼らが、飲み屋で飲みや始める口論のシーンである。当初、カメラは戸惑っているようであるが、次第に被写体を真正面から撮る。この物語の主人公になった徐絡源の眼のない眼から涙がこぼれると言うカットを撮った。

『忘れられた皇軍』でもナレーション、BGM、現場音が構成要素であるが、ナレーションは、「神の声」の説明的になることはなく、『徐絡源、眼のない眼から涙はこぼれる』『しかし、何もあたえられない。私は何も与えていない。これでいいのだろうか』というような乾いた、短く、投げつつけるような文体で語られた。

6.5. 『ノンフィクション劇場』の遺産

『ノンフィクション劇場』は、63年4月から再スタートして68年3月まで放送された。牛山自身が演出した。台風と闘う沖縄・八重山諸島の人々の生活を描いた『水と台風』(63)、市岡康子が、四畳半一間に11人が生活する大家族に密着した『多知さんの一家』(65)、池松俊雄は『愛の手術実況中継』(63)以来、一人のサリドマイド児の成長を連続して追い、『ノンフィクション劇場』が終わった後も、後続番組の『二十世紀アワー』、『NNNドキュメント'70』シリーズの中で放送を続けた。集大成『君は明日を掴めるか 貴くんの4745日』(76)でアメリカの国際エミー賞を日本の番組として初めて受賞する。

『ノンフィクション劇場』によって描き出された世界は、高度経済成長の真っ直中で、いわれもなくこの社会の辺境に押しやられてしまった個人の人生を、『現実の(本物の)物語』として描いた。演出の方法は、被写体となる彼ら・彼女らに真摯に対峙し、高度成長から取り残された無垢な存在を凝視していった。

牛山の辺境の人々を凝視する姿勢は、66年からの『素晴らしき世界旅行』に、68年からの『二十世紀アワー』に引き継がれ、70年には『NNNドキュメント'70シリーズ』となり、この番組は現在も続いている。

7. 凝視するカメラの登場とドキュメンタリー

60年代でもドキュメンタリー撮影は、ゼンマイ駆動のフィルモ(Filmo)であった。ゼンマイを一杯に巻いても最長約45秒までの撮影しかできない、目測でのピント合わせなど撮影上の隘路が続いていたが、ドイツのアーノルド・リヒター社(Arnold & Richter)のアリフレックス(Arriflex)16STが、58年秋に第一号機が輸入されこれらの隘路を解決し、ドキュメンタリー番組に撮影革新、映像表現革新を促し、躍動を惹起することになった。

アリフレックス16STは、ミラーフレックスの採用により目測のピント合わせから解放させ、解像力の良い画像を得ることができた。また、モータードライブにより長回しが可能になった。アリフレックス16STは、100フィートのフィルムの装填が基本で、約3分弱の連続撮影ができ、これにより手持ちで長回しの移動撮影を可能にした。

また、600mmの望遠レンズで10倍に拡大しファインダーで凝視した映像を撮ることができ、多様な映像を表現を可能にした。『日本の素顔』のテキ屋や麻薬取引の生々しい状況をリアルに伝えたのもこの望遠レンズであった。

また、『ノンフィクション劇場』では、『忘れられた皇軍』『水と風』(63)『多知さん一家』(65)『南ベトナム海兵大隊戦記』(65)などにアリフレックス16STが使われ映像表現の拡大をみることができる。

8.1. テレビ・ドキュメンタリー「変容」の兆し

60年代になると堰を切ったように、NHK、日本テレビ、TBSと同じように後発の民放も次々にドキュメンタリー番組を登場させた。特に、60年代半ばになると「社会番組」「社会教養番組」と呼ばれ、一挙にドキュメンタリー番組数は増え、空前の活況を呈した。64年、

当時の文部省（現、文化庁）が主催する「芸術祭」は、前年までの「テレビ部門」をドラマ、ドキュメンタリーの二つに分離し審査されることになる。これはテレビ・ドキュメンタリー番組が、市民権を得たことを象徴するものであろう。

テレビ・ドキュメンタリー番組（'57～'60年代）

| | NHK | 日本テレビ | TBS | フジテレビ | テレビ朝日 | テレビ東京 |
|----|--------------------------|------------------------------|---------------------------------|---------------------------|----------------------------|----------------------------|
| | 日本の素顔 (57.11～64.4) | 話題を追って (50.10～65.11) | 北から南から (57.11～63.12) | くらしの歌 (62.4～63.1) | 明日を開く窓 (59.2～61.3) | テレビドキュメント日本 (64.4～67.3) |
| | 海外特派員だより (59.12～62.6) | 日本の年輪・風雪二十年 (59.10～61.11) | 日本の百人 (58.1～58.6) | 新ニッポン発見 (63.6～63.10) | 日本の鉄道 (60.10～64.1) | 未知への挑戦 (64.7～67.3) |
| | 自然のアルバム (60.4～90.3) | カメラ日曜版 (60.5～61.4) | 現代の顔 (58.10～65.4) | 世界の子供たち (63.10～64.3) | その手にのるな (61.5～61.10) | カメラは見た (67.4～68.3) |
| | 日本風土記 (60.4～61.3) | ノンフィクション劇場 (62.1～3) | 兼高かおるの世界とび歩き (59.12～60.8) | これが現代だ！ (64.1～64.12) | 日本の発見 (61.6～62.5) | ドキュメンタリー青春 (68.5～71.3) |
| | 日本縦断 (61.4～62.6) | ノンフィクション劇場 (63.3～63.3) | 兼高かおるの世界の旅 (60.9～90.8) | ドキュメンタリー劇場 (64.4～69.9) | レポートにっぽん (62.7～62.9) | |
| | 現代の記録 (62.4～64.4) | 話題への切符 (65.10) | これが世界だ (61.8～88.9) | 新ニッポン列島 (64.6～65.10) | 世界の中の日本人 (62.10～63.6) | |
| | NHK特派員だより (62.7～64.3) | 未来をつくる (66.6～68.3) | カメラ・ルポルタージュ (62.3～69.3) | 拝啓一億さま (66.4～66.10) | TVなんでも見てやろう (64.2～64.9) | |
| 50 | 新日本紀行 (63.10～82.3) | すばらしい世界旅行 (66.10～90.9) | にっぽん風土記 (63.11～64.10) | これが世界の本物だ (69.10～70.3) | | |
| 60 | 現代の映像 (64.4～71.3) | 二十世紀アワー (68.10～69.9) | 話題をつく (64.11～67.5) | 国境 (60.10～70.3) | カメラ・ルポ青春 (64.10～64.3) | |
| 年代 | NHK特派員報告 (64.4～78.3) | われら地球家族 (69.10～71.10) | ヒューマンドキュメント「人間」 (65.10～66.1) | | 秘境ナパール (65.4～65.6) | |
| | ある人生 (64.11～71.3) | | 現代の主演 (66.2～67.12) | | 日本の謎 (65.7～66.9) | |
| | 報道特集 (66.4～70.3) | | マスコミQ (67.6～69.3) | | 世界の王族 (67.10～66.9) | |
| | あすをひらく (67.4～71.6) | | 日本列島の旅 (68.1～68.12) | | 日本の名匠 (69.10～70.9) | |
| | | | 日本発見 (69.1～68.12) | | | |
| | | | われら一族 (69.4～69.9) | | | |
| | | | 特捜・ズームイン (69.4～69.9) | | | |
| | | | 新われら一族 (69.10～72.3) | | | |
| | | | 今、この時に (69.10～72.3) | | | |

『TBS調査情報』1992.9.No.402をもとに作成

上記の表に見ることができるようテレビにおいてドキュメンタリー番組が、50年代末から60年代半ばにかけ「社会的物語」を提供する装置としての力をもっていることが受容され、また、社会から期待された結果である。

テレビ・ドキュメンタリーは、どのようにして「社会的物語」となっていったのか。社会学者の井上俊は、「物語」を現実のあるいは架空の出来事を時間的順序および因果関係に従って、一定のまとまりをもって叙述したものであるという、そして、『メディアによる動機付与のなかには、政治からスポーツまで、さまざまな分野からメディアが動員する専門家＝解説者による動機付与も含まれる。こうして、一見理解しがたいような事件や出来事にも「説明」が与えられ、生活世界の認知の秩序が守られる。メディアは、一方ではみずからが報道する事件や出来事の「異常性」や「異例性」を強調するが、同時に他方ではそれらが理解不能なほど異常でも異例でもないことを示そうとする。その意味で、メディアは、事件や出来事を単に報道するというよりは、それらをさらに一定の筋道を与えながら「物語」るのである』（井上俊「動機と物語」『岩波講座 現代社会学1』岩波書店、1997.39-40頁）と言っている。

『日本の素顔』『ノンフィクション劇場』は、この意味で「物語」であり、「物語るドキュメンタリー」と言えよう。これらは、現実（本当）に基づく出来事を意味づけ、解釈して説明するというプロセスを踏まえて表現されている。この「物語」の基調は、テレビ・ドキュメンタリーとして方向性を形成し、確実に定着していた。

しかし、60年代半ばになるとこのような「物語」支配を問い直す番組が登場し、変容の兆しが現れる。66年4月にはじまった、フジテレビの『拝啓一億さま』において、シネマ・ヴェリテ（cinéma vérité）手法の作品が、いくつか生まれた。なかでもフジテレビの森川時久の演出した『幸福』は、ナレーションを排しインタビューで展開する実験的試みがなされ、日常性の底にある思想と状況を捉えてみせたが、この実験は、10月の番組が終了することで終わる。変容の兆しの舞台は、TBSに移つる。

8.2 『物語らないドキュメンタリー』の出現

TBSで変容のキーパーソンとなるのが、萩元晴彦と村木良彦である。

萩元は、『日本の素顔』の吉田直哉と同じ53年、当時のラジオ東京（後の東京放送、TBS）に入社し、ラジオ番組の演出を経て10年後にテレビ報道部に転じ『現代の顔』『カメラ・ルポルタージュ』『現代の主役』『マスコミQ』など次々とドキュメンタリーの演出に関わる。

村木は、59年入社。はじめテレビドラマのディレクターとして頭角を現すが、66年に報道局に移り、『現代の主役』『マスコミQ』でドキュメンタリーの演出に関わる。

以来、萩元と村木は、時に2人で、時に単独で60年代半ば以降、精力的にドキュメンタリー番組を作っていく。村木は、ドラマ制作から「ドキュメンタリーを作れ」と言われ、その時、命じられたドキュメンタリーとは、劇場映画の手法でなく、日本テレビの『ドキュメンタリー劇場』やNHKの『日本の素顔』の系譜でないものが求められ、別の方法を探しいろいろ実験的な試みに挑戦したと、後に回想している。

萩元と村木は、定着しつつあった「物語るドキュメンタリー」に対し、挑戦したのが、「物語るないドキュメンタリー」であった。

「物語るドキュメンタリー」は、先に触れたように「時間的順序」「因果関係」のもと「一貫性」「統一性」「完結性」を維持するために「劇映画的手法」でつくられていた。

萩元と村木は、この手法を凌駕すること考えた。それまでの主流をなすドキュメンタリーは、『日本の素顔』『ノンフィクション劇場』でみたように、ナレーション、映像編集、BGMが基本構造をなし「物語」を成立させていた。これに対し、2人が求めたのは作り手が、現場で起こっている出来事をあまるがまま等身大の観察者として凝視することであった。

これまでは、映像のモンタージュ（montage、編集）を行うことで「意味」を構成した。この映像編集の文法は、テレビ・ドキュメンタリーとして独自のものではなく、劇映画からの輸入手法であった。モンタージュ（編集）は、シーンを構成するために異なるサイズやアングルに分解されて撮影された複数以上のショットを、なめらかに繋ぎ、かつまた連続性を保たせることである。そして、空間や時間の連続性を保ち物語をつくる技術である。即ち、モンタージュの段階で、時間の再構成が行われることになる。この「時間の再構成」は、言い換えれば「時間を都合よくコントロール」できるということになる。結果、「これが歴史だ」と提示する能力を持つことになる。萩元たちは、このような作り手の傲慢さを排除した。丹羽美之は『むしろテレビは、モンタージュ（編集）を否定して日常的な『時間』の流れそのままを描き出すことによって、歴史（社会についての物語）を都合よく生産する権力に対峙しなければならないというわけである』（丹羽美之「テレビが描いた日本」（『AURA』157.2003.2. 28.27頁）と萩原、村木、今野勉の共著『テレビはただの現在にすぎない』（田端書房。1969）を引用しながら記している。

萩元たちの考えたテレビにおける「時間性」とは、同時刻性、即時性、持続性、日常性、中継性、連続性、共有性、非編集性、一斉同報性など様々な意味が込められている。

このような時間の考え方は、また、従来のドキュメンタリーが多用していた、あらゆる素材を統一的視点のもと俯瞰的になされる「神の声」としてのナレーションの排除でもあった。巧みにモンタージュ（編集）された映像は、ナレーションで統一性がはかられ、視聴者に映像を解釈し、何を視覚的証拠とするかを教える「物語」の役割を担うことになる。萩元と村木は、この手法に抗した番組作りを実践することになる。

8.3. 「テレビは画だからね」への疑問

萩元晴彦は、ラジオからテレビへ転じた時に、テレビ制作上の暗黙の価値観に対する違和感を覚えたという。それは、「テレビは画だからね」ということであった。この違和感は、取材途中でカメラマンが、しばしば口にする「つなぎの画はどうする」と萩元に聞く時であった。「つなぎ」とは、編集時点で「なめらか」に画をつないでいくためのことであり、「客観的」なナレーションにあわせて、映像を論理的に組み立て、破綻なくつなぎ説明的な映像が必要と考えていることによる求めであった。

萩元の違和感は、『カメラ・ルポルタージュ』や『現代の主演』シリーズの制作を通して、この言葉への疑問が顕在化し、テレビ・ドキュメンタリーへの「変容」を進めていくことになる。

この疑問への解答を『モンタージュ（編集）を否定して日常的な「時間」の流れそのままを描き出すこと』に、萩元はみつけた。

この解答は、それまでの既存のドキュメンタリーに対するアンチテーゼである、物語装置化していたテレビを、予定調和でない「現在」as it is（あるがまま）へとテレビを開くことであった。それが「物語らないドキュメンタリー」への変容であった。

8.4. 「物語らないドキュメンタリー」と撮影機器

既存のドキュメンタリー手法を乗り越え、「現在」「あるがまま」を表象していくため萩元は、「素材にはさみを入れない」、また、ほとんど「ライブ映像のような中継」に徹したドキュメンタリーを65年から66年に制作する。

萩元の考え方を実現するには、「素材にはさみを入れない」モンタージュを拒否することができるレンズが必要であった。それが、ズームレンズ（zoom lens）である。これは、カットを割ることなく被写体を拡大・縮小（zoom in, zoom out）を可能にし、カット内で映像の継続（時間的継続）ができるようになり、モンタージュを避けることができる。64年、解像度の高いズーム比10倍のフランスのアンジェニュー社(Angenieux)のズームレンズが入ってくる。それまでもズームレンズは使われていたが、ドキュメンタリーの求める操作性に問題があり多用されなかった。アンジェニューのズームレンズが登場したことは、それまでのモンタージュの考え方を払拭した。

次に、「ライブ映像のような中継」を実現する映像と音が同期（synchronize）し、長回しができるカメラ機材が必要となった。

それまでも画と音声を同時録音（シングル方式）が可能な、アメリカ、オーリコン社（Bach Auricon）のオーリコン（Auricon）16mmが導入されていた。カメラ本体の重量は、10キロ超もあり手持ちでの撮影は困難で、三脚に据え、スタジオドラマのインサート用や国会本会議場のカメラ席に据え置いての撮影で使われるカメラでしかなかった。ドキュメンタリーのように様々な条件の下で撮影をするための機動性、操作性の面からあまり使われることがなかった。ドキュメンタリーではインタビューなどでの口動きと音声の同期を求めるリップ・シンク（lip Synch）が、必要な場合などに限って使われる程度であった。しかし、萩元たちは、「物語らないドキュメンタリー」の実現のために、この機動性、操作性に難のあるオーリコンを選択した。

8.5. 「物語らないドキュメンタリー」の実践1：『現代の主演』小澤征爾「第九」を揮る

萩元が、まず手がけたのが、TBS初の全編同時録音によるドキュメンタリー『勝敗 坂田対林・第四期囲碁名人戦』（65）であった。当時の記録をみると対局室に2台の同時録音フィルムカメラを持ち込で撮影されていた。構成は、ナレーションが最初と最後にしか入らな

ったと記されている。そして、番組は終始、対局の展開より対局室に流れていた張りつめたただならぬ「時間」や「空気」をとらえていた。正に、萩元が求めた予定調和でない「現在」を描いた。

翌年、萩元は『現代の主演』シリーズで『小澤征爾「第九」を揮る』(66)を作る。

この番組は、『勝負』より「中継性」が徹底された番組となっている。当時、トロント交響楽団の常任指揮者をしていた小澤征爾が、日本武道館での前年末に開かれた凱旋コンサートとリハーサル、そして小澤へのインタビューと3つのシチュエーションだけで構成されている。番組は、1台の固定したカメラによる映像と音だけで作り上げた。

カメラは、ズームレンズを装着し、同時録音、長回し可能なフィルムマガジンを搭載して行われ、音声は、ワイヤレスマイクによって小澤のコンサート中の息づかい、リハーサルで楽団員への徹底した指示を生々しくとらえている。

撮影技法は、コンサート会場の位置関係を示すエスタブリッシュメント・ショット (establishment shot) となるロングショットは、最初に小澤が指揮台に向かうまでと、楽章の間の2カットだけである。これ以外のショットは、リハーサルと指揮台の小澤のバストショットとクローズアップで延々と撮り続けられる。小澤のショットが、楽団員の動きで遮られてもアングルやカットを変えるなどはなされていない。また、楽団員、合唱団員、観客のショットも全く挿入されない。

筆者は、この番組も横浜にある「財団法人 放送番組センター」で視聴をし、カット数をカウントしてみた。オープニングからエンドまで29カットしかない。映像は、ただただ、小澤の表情の映像を画面全体で凝視し続けていた。

30分(正味時間 26分)の番組で29カットというのは、驚異的なカット数の少なさである。ちなみに、先に取り上げた吉田直哉が演出した『日本の素顔』の『日本人と次郎長』をあらためてカット数をカウントしてみると200カットである。30分の番組の場合、実作の経験から考えると、150カットから200カット位が妥当であると考ええる。(実際は、テーマやシチュエーションによるが)

『小澤征爾「第九」を揮る』において萩元は、物語としてのドキュメンタリーを完全に拒否し、ナレーションは入れられていない。あるがまま、現在進行形の出来事を同時録音の長回しで撮影し、フィルムにはさみを入れないことが徹底されている。

萩元が「テレビは画だから」というテーゼに対抗する「テレビは時間である」「テレビは現在である」というテーゼの具体化を「中継性」で懸命に追求し「物語らないドキュメンタリー」の実現にむけた、萩元の真摯な凝視の姿勢が具現化された番組である。

このような考え方で番組作りを進めたのは、萩元や村木だけではなかった。

67年、同じ『現代の主演』シリーズで彼らの同僚であった宝宮正章の構成・演出の『わたしは...新人歌手』(67)である。新人歌手、藤ユキをスタジオという現実の状況とは断ち切られた、特殊な環境に被写体を置き、全編を一台のカメラでズームもパンも使わずクローズアップのショットのみで押し切るという大胆な手法を貫いた番組である。

宝宮のクローズアップのみ手法を用いたことについて、当時の『調査情報』は『そうした

方法の基底には、今までの映画がつくりあげたいいろいろなモンタージュの方法から訣別することで、テレビ独自の表現の方法を探り出そうとする動きが秘められているように思えるからである。』（「番組研究 最近のドキュメンタリー」『調査情報』TBS.1968..3. 53頁）と分析している。

萩元の『勝負』『小澤征爾「第九」を揮る』は、テレビ・ドキュメンタリーが明らかに「変容」していることを感じさせた。そして、萩元は、村木と共により徹底した「変容」を進めた。

7.6 「物語らないドキュメンタリー」の実践2：『あなたは...』から『日の丸』

66年秋、萩元は、村木と挑発的なドキュメンタリーを制作した。

それが、芸術祭テレビ・ドキュメンタリー部門奨励賞を受賞した『あなたは...』(66)である。萩元と村木の共同で演出をした。構成は、60年代から70年代の文化状況をリードしていた歌人であり、詩人であり、かつまた劇作家であった寺山修司である。番組の概要は、60分の全編同時録音で全編インタビュー構成されていた。

東京都内の24カ所で、年齢も職業も環境も異なる829人に17の同じ質問をしたもので、80,000フィートのフィルムが回ったと、萩元は語っている。ちなみに、撮影したフィルムは、約40時間分である。

質問の内容は、寺山修司の原案をもとに萩元、村木が議論を重ね、最終的に17に絞り込みに定式化された。（「はい」と答えた場合用に追加質問が、4つ準備されていた。）

質問の順は、「いま一番ほしいものは何ですか？」「あなたは月にどれ位お金があったら足りると思いますか？」など日常的で具体的な質問が、10問ほど矢継ぎ早に行われ後に、「あなたにとって幸福とはなんですか？」「ではあなたは今幸福ですか？」と形而上学的な質問が続き、「最後に聞きますが、あなたはいったい誰ですか？」で17の質問で終わる。撮影機材は、望遠レンズを装着した3台以上の同時録音のカメラを三脚に乗せ、被質問者の顔が正面にきたカメラだけが撮影した。

女子大生三人のインタビュアーは、定式化された質問をどの人に対しても、歪めることなく等質性を保ち、無機質に投げかけ、質問のはじめから終わりまで、被質問者の言葉、表情、動作に引きずられずに等質のトーンを崩すまいと努力をしていた。インタビュアーの自由な思考は、次の質問に移る間の判断にのみ許されていると感じる。正に、インタビューにおけるコミュニケーションを拒否し、情緒的なコミュニケーションを忌避していた。

ぶつつけ本番、ワンカットの同時録音でカメラに収められたインタビューを、質問を削ることなくノーカットで編集されている。

これらの質問とぶつつけ本番のインタビューの方法は、高度経済成長真っ盛りの60年代半ば「平和」で「民主的」で「平等」で、そして「幸福（しあわせ）」など泰平ムードを謳歌している市民の価値観に挑発しようとする行為であった。ブラウン管には、この暴力的とも思える質問方法に、戸惑ったり、慚然としたり、無視したり、ありきたりの答えに終始する人々の表情が、克明に映し出されるだけでなく、答えに関係なく「場」も克明に映し出さ

れる。しかし、「場」に対する説明は全くされていない。これは、「場」の特定できるような固有名詞をテロップで出すことで、既成のイメージに登場人物像を合わせてしまうことを拒否している。そして、登場人物をワンショットで撮るという方法は、見る側に「人」と「場」を同時に読み取ることを喚起している。

『日本の素顔』や『ノンフィクション劇場』に集約されるそれまでのテレビ・ドキュメンタリーは、はじめにテーマを客観化や普遍化し、これを物語として「教える」「伝える」ということを前提とする啓蒙的なドキュメンタリー形式であった。

『あなたは...』は、送り手が受け手（視聴者）に「伝える」ことを目的にしたドキュメンタリーではなく、「問いかける」ドキュメンタリーである。萩元も『ぼくは、八万呎のフィルムを使用し、八二九人の人々に十七の同じ質問をくり返すことによって、テレビの視聴者に問いかけたかったのだ。』（萩元晴彦「あなたは...」の制作意図『調査情報』TBS.1967.2. No.95.59頁）と制作意図を吐露している。

萩元がいう「問いかけ」は、それまでの「見せられる映像」に視聴側が「何か」を発見することではない。「問いかけ」は、画面の中からのひっきりなしの「問い」に視聴者である「あなた」に、観察者でなく問いかけられた当事者として「テレビ・ドキュメンタリー」の中の一人となることを求めているのである。即ち、「ブラウン管の中」と「視聴者」が、合体して「テレビ・ドキュメンタリー」が完結することが意図されているのである。また、それまでの「送り手」と「受け手」に画然と分断されていたテレビ状況の越境を可能にして流動化させた。『あなたは...』は、「挑発する」ドキュメンタリーとなった。

その後、萩元と村木は、『あなたは...』と全く同じ手法で次々作っていった。

67年2月9日の『現代の主演』シリーズでは、直截なタイトルで『日の丸』が放送される。これは、制定されて初めての「建国記念の日」を前に、「日の丸」について明治40年生れまで各世代の日本人、在日韓国人に、雑踏の中、劇場の楽屋、職場、村、街頭演説をしている佐藤栄作総理大臣（当時）の横と多様な「場」で、『あなたは...』と同じ簡潔なインタビューで構成されたものである。質問は、『あなた...』に比べるとより「日の丸」に焦点が合わされ、観念的な質問は排除されて直截なものであった。構成は、『あなたは...』と同じ寺山修司であった。

『現代の主演 日の丸』における質問項目

1. 日の丸といたら、まず何を思い浮かべますか
2. あなたの家には日の丸がありますか。
3. いつだれが買ったものですか
4. その日の丸はどこに掲げれば美しいと思いますか。
5. あなたは、祖国と家族とどちらを愛しますか
6. では、日の丸はデパートのなに売り場で売っているのか知っていますか。
7. 日の丸を振ったことがありますか。
8. 日の丸の赤は、何を意味していると思いますか。
9. あなたがこれから日の丸を振る時があればいつ、何のためだと思いますか

10. では、喜んで戦争に行くことができますか。
11. あなたに外国人の友達はいますか。
12. もし、戦争になったらその人と戦うことができますか
13. では、祖国に叛きますか。
14. あなたの知っている軍歌を上げてください
15. どんな歌ですか、歌っていただけますか。
16. 建国記念日には日の丸を掲げますか。
17. (最後に)あなたが日の丸について言いたいことを一言でいってください。
18. あなたはお子さんを喜んで戦争に送り出すことができますか。
19. だれかに日の丸を振ってもらったことがありますか。
20. あなたの戦友の名前を一人教えてください。(明治40年生まれ男性に)
21. あなたのお父さんの国はどこですか。(混血児に)
22. 日の丸を振った思い出がありますか。(在日韓国人に)
23. あなたは祖国を愛していますか。家庭よりもですか。
24. 日の丸が日本の国旗であることに誇りをもっていますか。
25. 君が代が国家であることにも持っていますか。
(TBS『現代の主役 日の丸』より)

『日の丸』は、放送後、当時の郵政大臣が閣議で「偏向」と発言したことで、電波監理局からの調査が行われ、「日の丸事件」として耳目を集めることになる。この渦の影響で村木が、5月の憲法記念日特集として予定していた『憲法第九条』は、放送中止された。

8.6. コラージュ的ドキュメンタリー

萩元と村木は、『あなたは...』の後、67年の一年間で単独で、あるいは、共同演出で精力的に番組づくりをする。主な番組を上げてみる。『アメリカ人 あなたは...』(萩元)『私は... 新宿編』『続私は... 赤坂編』(共同演出)『われらの時代』『続われらの時代』(村木)『ハノイ、田英夫の証言』(村木・宝官・太田)これらの番組は、事実を予見なしにみつめるシネマ・ヴェリテ的であり、ワンカットを押し通し、説明的モンタージュを拒否したものであった。

村木は、新たな番組づくりの方法を模索し実践した。

その一つが、映画的方法論であるカットの意味論的なモンタージュを拒否し、カットを意味論的つながりがなくなるまで「断片化」してしまう「コラージュ(collage)」であった。そして、「アクション・フィルムिंग(action filming)」と呼ばれる手法も取り入れたのである。「アクション・フィルムिंग」とは、まずテーマがあって、それをフィルムに固定するという方法を拒否することからはじまり、カメラが対象に挑戦し、挑発し、これらの行為から生まれてくる対象との関係を同時進行的に発展させていくというものである。ここで村木

は、新たな「時間」を発見していた。この「コラージュ」と「アクション・フィルミング」の手法は、『現代の主演』シリーズの『わたしのトウィギー 67年夏・東京』(村木)『クール・トウキョウ』(村木)『マスコミQ』シリーズの『フーテン・ピロ』(村木)『日本列島の旅』シリーズの『わたしの火山』(村木、68年1月放送)で実践された。67年から68年にかけての実作を村木自身が語っている。

『「わたしのトウィギー」から「わたしの火山」に至るフィルム・ドキュメンタリーの中でぼくはいわば アクション・フィルミング と コラージュ の方法とに固執してテレビ的力動性を考えてきた。伝達されるべき内容(いわゆるテーマや現実) フィルムによる表現という製作プロセスを常に逆転し、或いは同時にする アクション・フィルミング の方法と、モンタージュを徹底的に拒否する法のなかに コラージュ の方法、この方法の中に六七年から六八年にかけてのぼくの状況感覚がある。(中略)

テレビジョンをつくり、或いは見るということはひとつの現実的行為であり、いわば時代精神のドキュメントそのものである。複雑にゆれ動くこの時代にあっては既成概念は無力であり、フィクションがドラマでノンフィクションがドキュメンタリーなどという分類すらナンセンスなものとなってくる。』(「演出家のことば」「番組研究:最近のドキュメンタリー」に所収 『調査情報』TBS.1968.3.No.108、52頁)

1960年代半ばの萩元晴彦と村木良彦、そして彼らの周辺の実作者たちは、テレビにおける「時間」と「場」を求め、それまでの既成概念化していた表現法を超越することでテレビ・ドキュメンタリーの可能性を真摯に追求した。この時に、本稿で求めたテレビ・ドキュメンタリーの「変容」を明確に見ることができる。

9. 「物語るドキュメンタリー」の変容

一方、「物語るドキュメンタリー」も60年代半ばになると変容が現れた。

『日本の素顔』『現代の記録』『現代の映像』の系譜で、64年から始まっていたNHKの『ある人生』シリーズは、66年5月の『めだか課長』を同録で制作し放送した。

この番組では、水質汚染を取り締まる東京都の水質保全課長と工場からの廃水を垂れ流す工場主の厳しいやり取り、廃水口での取り締まり、所轄官庁とのやりとりなど全てを同時録音で縦横に撮影し公害追放へ奔走する実態を描いている。ナレーションや音楽を極力排した構成で展開されている。画と音が同期することでよりリアリティーが増し証言性の高いものになっている。

この撮影では、萩元たちが使っていた重量・機動性・操作性に問題を抱えていたオーリコン(Auricon)でなく、フランスのエクレール社(Éclair International Diffusion)のエクレール(Éclair)NPRが使われた。エクレールは、撮影時にカメラから出る走行ノイズが極端に小さく、撮っている状態を意識させることない撮影が可能になった。また、操作性や機動性が良く手持ち撮影も容易にできるようになった。音は、スイスのクデルスキー社(KUDELSKI)のナグラ(NAGRA)で別々に録られた。画と音の同期をとるためのケーブルを排し、ワイ

ヤレス化されたことで映像は、自由に多角的なカメラアングルを求めながら音と同期させることが可能になった。

この結果、リアリティーある画と音が撮れることで不必要な説明的、啓蒙的なナレーションから解放した。また、リアルな同期したインタビューや現場音が、見る側にテーマへの訴求効果を高めいくことができた。

この後も『現代の映像』(NHK)、日本テレビの『ノンフィクション劇場』『すばらしい世界旅行』などのシリーズで順次同録で撮影が行われ、放送されていった。

「物語るドキュメンタリー」も同時録音のカメラを活用していくことで、表現領域をひろげ、70年代のテレビ・ドキュメンタリーへの地平を拓いていくことになっていった。

10. おわりに

本稿は、テレビ・ドキュメンタリーの草創期の50年代半ばから変容の兆しが明確化した60年代後半まで約10年を論じてきた。この時代は、テレビ・ドキュメンタリーは、最もラディカルに自己存在を主張していた。草創期の吉田直哉は、既存の映画に対し訣別を宣言し、独自性を明白にし、復興期から高度経済成長への過渡期の社会構造を映像を通して暴いた。牛山純一は、辺境の個人に照準を合わせるヒューマン・ドキュメンタリーを確立した。共に2人は、「物語るドキュメンタリー」で視聴者の媒介者となって現実を「映像化」してみせた。

60年代半ばに登場する萩元晴彦、村木良彦は自らの存在を厳しく問い、体制化するかのようなテレビ・ドキュメンタリーと対峙し、「変容」をもとめ「物語らないドキュメンタリー」を提案し実践した。まさに、60年代、テレビ・ドキュメンタリーは、新しい表現方法を求め制作者が葛藤し勝ち取っていった時代であったといえよう。

筆者がドキュメンタリーの実作を始めるのは、70年代半ばからである。この頃は、まだ60年代のドキュメンタリストたちの息衝きが残っていた。その息衝きを感じながら、毎回「何を描くか」を問いながら番組作りをした。70年代に入ると小型、軽量化された同時録音のできるカメラ機材も潤沢になり、テレビ・ドキュメンタリーは「同録時代」に入り表現の領域を広げていった。筆者も「同録」をベースに「神の声」的ナレーションを極力避けた番組を作ってきた。

最後に、近年、ドキュメンタリーの危機が、喧しく言われている。この危機は、作り手側の問題であり、かつまた受け手側の問題でもある。それは、「何のためのドキュメンタリーか」「誰のためのドキュメンタリーなのか」「何を描いていくか」を問うているのである。

この問いにドキュメンタリーの作り手だけが、回答を求められるものではない。テレビに関わる者だけでなく、視聴者と共に回答を求めていくものであろう。そのためには、ドキュメンタリー番組の「番組研究」が、積極的に進められる必要があると考える。

引用文献

吉見俊哉「テレビが家にやって来た テレビの空間 テレビの時間」2003.12「思想」

岩波書店

牛山純一「これからのドキュメンタリーと技術」1987.1(413)

「映画テレビ技術」映画テレビ技術協会

崔銀姫「テレビ・ドキュメンタリーの放送空間～ドキュメンタリー『日本の素顔』が生み出したテレビ・ジャーナリズム～」No.62 東京大学社会情報研究所紀要

吉田直哉「テレビ、その余白の思想」1968.文泉

吉田直哉「霧中で影をあつめ」1995.3.NHK 出版

吉田直哉「映像とは何だろうか テレビ制作者の挑戦」岩波新書2003.6 岩波新書

丹羽美之「テレビが描いた日本 ドキュメンタリー番組五十年」2003.2 第157「AURA」フジテレビ編成局調査部

丹羽美之「一九六〇年代の実験ドキュメンタリー 物語らないテレビの衝撃」2002.6「メディア文化の権力作用」せりか書房

志賀信夫「テレビ放送50年の真実人と番組の記録103」2005.5.30「映像新聞」

大島渚「大島渚1968.」2004.8 青土社

「特集・いま、ドキュメンタリストは」1662.9「TBS調査情報」TBS

井上俊「動機と物語」1997.「岩波講座現代社会学1」岩波書店

萩元晴彦、村木良彦、今野勉「テレビはただの現在にすぎない」1969.田端書店

萩元晴彦「「あなたは…」の制作意図」1967.2「調査情報」TBS

「番組研究最近のドキュメンタリー」1968.3「調査情報」TBS

宝官正章「演出家のことば」1968.3「調査情報」TBS

村木良彦「演出家のことば」1968.3「調査情報」TBS

参考文献

日本放送協会「20世紀放送史」(上)2001.日本放送出版協会

今野勉「特集ドキュメンタリーの精神一九六〇年代のドキュメンタリー～映画からテレビへ～」133.「AURA」フジテレビ編成局調査部

田原茂行「「録音構成の魂」が生んだ映像吉田直哉と『日本の素顔』」2000.3-4「新・調査情報」TBS

岩井禧周「レフィルムカメラ20年」No.251「映画テレビ技術」映画テレビ技術協会

都築政昭「テレビドキュメンタリー10年」No.300「映画テレビ技術」

映画テレビ技術協会「テレビ放送開始か50年収蔵機器555」2003.2.1 NHK 放送博物館