

60年代ドキュメンタリー表現の複雑化—『記録映画』と『日本の素顔』の比較分析—

Complicating Expression of 1960s' Documentaries: Comparative Analysis of *Kiroku Eiga* and *Nihon no Sugao*

洞ヶ瀬 真人¹
Masato Dogase

¹名古屋大学大学院人文学研究科 Nagoya University Graduate School of Humanities

要旨・・・1950年代末から注目を集めたテレビ・ドキュメンタリー『日本の素顔』と、映画制作者の先鋭的論壇となった雑誌『記録映画』の同時代性に注目し、二つを言説とドキュメンタリー表現の観点から比較分析する。そして両者が冷戦期イデオロギーで対照関係にあることと、その対照性が作品のドキュメンタリー表現にどう表われるかを、考察を通して明らかにする。

キーワード ドキュメンタリー、映像表現、イデオロギー、安保闘争、『日本の素顔』

1. はじめに

1950年代末から60年代にかけて制作されたNHKテレビドキュメンタリー『日本の素顔』が、日本のドキュメンタリー史に大きな足跡を残したことはよく知られる。NHKアーカイブスでの番組公開が進むにつれこの番組を論じる研究も増え、日本の映像史を考える上での重要度が高まっている。

『日本の素顔』については、制作者の発言などに基づき、NHK戦後ラジオドキュメンタリーの「録音構成」手法から生まれた新しいテレビ・ドキュメンタリーとされ、映画ドキュメンタリーとは対比的に言及されることが多い¹。一方で、この番組の重要性は日本のドキュメンタリー映画史にとっても見逃せない。『日本の素顔』を巡り初期の中心的制作者吉田直哉との議論を繰り広げた岩波映画の羽仁進経由と見られるが、その後継筋にあたる土本典昭、小川伸介など1960年代以降のドキュメンタリー映画を牽引した立役者の表現は、明らかに『日本の素顔』の影響下にある。また、60年代末の学生運動を描いた著名なドキュメンタリー『につぼん零年』という作品は、副題に「ドキュメンタリー構成」と銘打たれ、「録音構成」を意識した作品となっていた²。映画研究者マーク・ノーネスは1950年代から60年代のドキュメンタリー映画の移りゆきから、50年代末に「日本ドキュメンタリーのターニングポイント」があったとみるが、テレビ・ドキュメンタリー『日本の素顔』もその変革に多大な影響を与えていることは明らかだ³。本発表では、映画史的にも重要と言える『日本の素顔』のドキュメンタリー表現を、未だ光を十分に当てられていない映画との関係性から考察してみたい。

本発表では、『日本の素顔』後の影響ではなく、50年代末を賑わしたテレビ番組『日本の素顔』と、当時の映画ドキュメンタリーの同時代的な関係性に焦点を当てる。これについては、武田徹が「記録映画」と呼ばれる50年代以前の映画ドキュメンタリーのもつプロパガンダ的傾向から『日本の素顔』の表現への変化として言及する「ノンフィクション」の系譜に重なる部分もあるが、本論では50年代末の映画・テレビメディアの歴史文脈に即して、より具体的な議論を展開する⁴。まず第2節で、当時注目された吉田直哉の著名なテレビ・ドキュメンタリー論を、それが掲載された映画雑誌『記録映画』の言説傾向と比較

¹ 崔銀姫『日本のテレビドキュメンタリーの歴史社会学』（明石書店、2015年）、88頁。

² 洞ヶ瀬真人「対話を触発するドキュメンタリー—60年代学生運動映画の表現様式を巡って」『JunCture・超域的日本文化研究』第8号（名古屋大学「アジアの中の日本文化」研究センター、2017年）136-49頁。

³ Mark Nornes, *Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), p. 22.

⁴ 武田徹『日本ノンフィクション史—ルポルターージュからアカデミック・ジャーナリズムまで』（中央公論新社、2017年）147-55頁。

することによって、当時のテレビ論と映画論の文脈がどのような関係性にあるのかを明らかにする。これまでの議論では、『日本の素顔』の表現を巡ってたたかわれた有名な「素顔論争」に沿って、テレビの吉田ら論客と映画の羽仁という構図が注目されてきたが、この節の議論では、未だ論じられていない吉田と、当時のドキュメンタリー映画を評論と制作両面で牽引した松本俊夫の関係性に注目し、両者が冷戦期イデオロギーで明確な対照関係にあることを浮き彫りにする。これを踏まえ第3節では、その対照性が、松本が提唱した「前衛記録映画」の表現手法と『日本の素顔』の表現にどのようにあられるのかを、イデオロギーの問題が最も明確になりやすい日本の「軍事力」の主題に注目し分析する。そして『日本の素顔』が保守・右翼的イデオロギーに対して採った、否定や礼賛を宙づりにする複雑な表現手法こそが、後のドキュメンタリーに大きな影響を与えたことを結論で主張したい。

2. 『記録映画』と『日本の素顔』のイデオロギー

『日本の素顔』初期の制作中心者吉田直哉には、「記録映画との決別」と題された有名な随筆がある。彼の考えるテレビ独自の制作方針が著わされたこの論は、雑誌『記録映画』1960年9月号に掲載された初出時「テレビ・ドキュメンタリーとは何か」という題だった。それが『テレビ・その余白の思想』（文泉、1973年）採録時に上のように改題される⁵。この「記録映画」とは、鳥羽耕史が指摘する1950年代までに隆盛した「記録」という表現のありかたを広く指すとすれば、この論はそこから決別して50年代とは異なる新しい表現を目指す宣言と読める⁶。一方でより直裁な見方をした場合、論が掲載された『記録映画』誌を指すという捉え方も可能である。後者に即して、この論を吉田の『記録映画』誌の言説傾向やそこに集う論者のドキュメンタリー作品に対する批判とみると、『日本の素顔』と『記録映画』の間にある政治的な配置が見えてくる。

教育映画作家協会の機関誌として1958年6月に始まった『記録映画』は、60年代以降の日本映画史の重要人物・松本俊夫が中心的編集者となり、ドキュメンタリー映画界で著名な亀井文夫や野田真吉、羽仁進、後には大島渚や吉田喜重、花田清輝などの影響力の強い知識人が論客に集まって極めて重要な映画評論の場となった。筆を連ねる論者および掲載される文章の論調には多様性があり、その間で度々論争が巻き起こるのが本誌の興味深いところである。一方で、政治的には「発刊のこぼれ」に「官製の思想統制、教育統制、道徳教育問題との対決、作家の自主性の（主体性）確立の問題など、平和と自由と人間性の解放」を掲げた左翼側の論壇といえる⁷。特に巻頭論説の態度は一貫しており、当時の岸信介政権が進めた保守改革に激しく反対する立場を鮮明にしていた。公安権力の強化が目論まれた1958年の警察官職務執行法改正案に対しては、「警職法の改悪と記録・教育映画」を掲載し、これを報じた「朝日ニュース」で、戦前の治安維持法との類似をにおわせた部分が政治圧力で削除させられた事件を糾弾するとともに、これに反対する全国規模の統一行動を呼びかけた⁸。60年安保改定が迫る1959年から翌年の条約締結までは、幾度もこれを批難する論説を掲載し、反対運動の組織・継続を訴える⁹。また締結後は、岸内閣退陣を要求する声明を出し、世論だけでなく左翼セクト間でも賛否が分かれた学生の国会突入に対して擁護の姿勢を貫く。そして、事件以降に萎む運動機運のなかでも安保闘争の意義は大きかったと総括した¹⁰。

特にこの流れの中で、日本のドキュメンタリー映画史に名の残る『安保条約』（1959）が松本俊夫の手で制作されたことは、当時の映像文化の歴史背景を見る上で重要だ。松本は『記録映画』創刊号に掲載した論文で、人間の外部に広がる世界を捉えることに徹するそれまでの記録映画の手法を批判し、現代資本主義社会から受ける疎外感や抑圧、それに抵抗する運動の原動力となる怒りや悲しみなど、人間の「内部世界」をも映像に表わす新しい表現を、前衛実験映画とドキュメンタリーの手法を掛け合わせた「前衛記録映画」として提唱したことで注目を集めた¹¹。当時は、政治的に日本共産党の穏健化路線を批判し非妥

⁵ 本書では、論の初出が「『記録映画』1958年9月号」とされている。吉田と雑誌側で掲載を巡るやりとりがあった可能性もあるが、本論では吉田の誤記と捉え論を進める。

⁶ 鳥羽耕史『1950年代—「記録」の時代』（河出書房新社、2010年）。

⁷ 『記録映画』1958年6月第1巻第1号、1頁。

⁸ 1958年12月第1巻第5号、3頁。

⁹ 「安保条約改正と記録・教育映画」1959年8月第2巻第8号、3頁；「松川裁判から安保まで」1959年9月第2巻第8号、3頁；「内濠もうづめられるか」1960年4月第3巻第4号、3頁。

¹⁰ 「安保体制打破の闘いの新しい段階にあたって」1960年7月第3巻第7号、3頁；「膨大なエネルギーを空転させないために—その発展と前進のために」1960年8月、第3巻第8号、3頁；「政治参加と作家」についての論議をふめよう—安保反対闘争の総括とともに」1960年8月第3巻第9号、3頁。小熊英二『1968（上）—若者たちの叛乱とその背景』（新曜社、2009年）、207-9頁。

¹¹ 松本俊夫「前衛記録映画の方法について」『記録映画』1958年6月第1巻第1号、6-11頁。

協的に革命を目指す新左翼の立場にあり、制作者の抱える闘争的な情動を映像で作品に著わし、それを観客に伝えるという明確な作家の意図・主体性をドキュメンタリー表現に持ち込もうとしていた。『安保条約』はこの考えが最初に具現化された作品にあたる。作品のねらいとしては安保・現政権否定の明確な意図のもと、「日本とアメリカの同盟関係は嫌悪すべきものである」という感情を喚起するような「短いカットの「感覚的な映像を積み重ねる」ことで、人々の意識から隠れ、不可視のまま留まっている「安保」への恐れを弁証法的に映像化しようとしたと考えられる¹²。一方完成したこの作品は賞賛されるよりも物議を醸した。理論的な意図に反して、「観客にとっては、どこまで行ってもファースト・シーンの連続」、作者の意図を理解する以前に「嫌悪感をおぼえる」といった、作品に対する観客側の理解が進まない不満や、描かれた安保という主題に対して新たな認識を観客に促すどころか、結局は「社会主義（平和）対資本主義、ないし帝国主義（好戦）、戦争勢力対労働者勢力」といった一般化した図式のくり返し、「常識化におちいつている」といった批判まででた¹³。しかし、頻出する賛否両論でむしろ注目が進み、本作品は『記録映画』の誌面を代表する作品となる¹⁴。

安保批判に賑わいだ『記録映画』の流れに平行して、同じ時期に人気を博すテレビ・ドキュメンタリーが『日本の素顔』である。しかし、その内容は『記録映画』と極めて対照的だ。放送法第44条にある「政治的に公平」に基づいてどちらの肩を持つ姿勢は取らない上、いずれの内容も社会批判を含むが、番組最初期の「新興宗教をみる」（1957年11月10日）、「生きている史蹟」（1957年12月8日）、「日本人と次郎長」（1958年1月5日）、「三軍の装備」（1958年2月16日）などでは、宗教・ヤクザ・軍勢力と左翼側が否定し向き合うことすら避ける主題が続く。顕著なのは、警職法案に対する番組の態度である。『日本の素顔』ではこれを「警察官」（1958年10月12日）で扱う。描き方は一見、砂川などでの住民・学生闘争に対して横暴をふるった警察権力を批判する左翼的視点を入れ込み、警職法の改案の問題点を指摘している。だが一方、希望と正義感をもって警官採用試験に集う若者の姿や、戦前に比して明らかに民主化し柔軟になった警察力、一晚中費やして街を犯罪から守る「民主警察」のパトロールカー、地方農村に密着し近隣住民から慕われる巡査官、災害時人命救助での警官の活躍と殉職など、警察官の賞賛されるべき部分を入念に取り上げる。また、デモ鎮圧の実力行使が問題視される機動隊に対しても、彼らが日常どのような訓練生活を送っているのかを撮し、左翼側が否定するだけで目を向けない警察権力の内実に向き合う制作姿勢を採っていた。1959年7月5日放送の回では左翼運動と対局にある「右翼」を取り上げ大きな反響を呼ぶように、いわば『記録映画』が目向けない日本社会を映像に記録していたのが『日本の素顔』である¹⁵。

『記録映画』の左翼的視点との対照性は、安保闘争後さらに際立つ。かつて「全学連」（1958年11月30日）などで叛乱する学生の行動にも、羽仁が絶賛する態度で目をむけていた『日本の素顔』は、学生の国会乱入事件以降、明確に学生運動・社会運動を否定する方向へ舵をとる¹⁶。事件時即座に放送された「行動の世代—高校生のある断面」（1960年5月22日）は、安保闘争の学生衝突とともに、受験競争、盛り場の不良少年、勤評問題に揺れる高校、創価学会、全学連に対抗する右翼青年団体などまで取り上げ、若者の活動を全て問題視する。翌月の「群衆」（1960年6月12日）では、群衆行動の無秩序を批判するという名目をたて、満員電車、ロカビリーファン、火事場の野次馬などを社会運動に集う人々と同列に扱い、安保闘争の衝突で血を流す人々や、世界的には民主主義の回復とたたえられる韓国の民主化デモ、トルコの反政府デモにまで、統率を失った暴れる群衆という批判的な目を向けた。しかもこの作品ではもはや、警察権力側の暴力や強行採決の横暴は触れられることもない。闘争の熱が鎮火した年末の「なにわの暮」（1960年12月25日）では、デモの年となった60年を振り返り労働ストや学生運動を取り上げるが、深刻さが感じられないビバップジャズをBGMに使い、左翼内部の組織対立を皮肉るような表現がされている。特に、元全学連闘士で卒業後ある店の呼び込みとして働いている若者にインタビューし、行動理念のなかったいかに加減さを語らせるとともに、本人の表情と話す身振りをリズムカルに編集して、その姿を滑稽に表現していた。さらに翌年の「傷ついた村—内灘、砂川、新島の基地闘争」（1961年4月30日）は、現場の人々の声を数多く収集し、映像音声の編集技法を駆使して作品にした力作だが、描かれる主題は抵抗運動の不毛である。基地建設で揺れた石川県内灘村、砂川村、伊豆・新島と三つの場所が焦点となるが、内灘では莫大な補償金に多くの村人が歓喜し、アメリカ軍引上げ時には訓練射撃継続の嘆願まで

¹² 佐藤忠男『日本記録映像史』（評論社、1977年）193頁；Yukiko Furuhashi, *Cinema of Actuality: Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics* (Durham: Duke University press, 2013), p. 28.

¹³ 谷川義雄『ドキュメンタリー映画の原点—その思想と方法』（風濤社、1971年）264-5頁。

¹⁴ 「特集・映画『安保条約』を批判する」『記録映画』1959年11月第2巻第11号、23-32頁。

¹⁵ 反響については『NHK新聞』1959年7月19日刊に詳しい。

¹⁶ その裏にあった政治圧力については次を参照。米倉律・松山秀明「ドキュメンタリー論—『日本の素顔』論争を中心に—」『放送研究と調査』（第63巻第9号、2013年）13頁；崔『日本のテレビドキュメンタリーの歴史社会学』160-7頁。

出された顛末が描かれる。砂川では、50年代の歴史に残る闘争の一方、今では闘争継続に疲弊した脱落者が続出し、学生・左翼運動団体と地元住民との軋轢も生じている模様、新島では、東京から来た運動団体の支援とは裏腹に、建設を後押しする右翼団体が島民の意外な支持を集めたことが語られる。そして、無責任に現場を去る支援団体と残される村人の困窮を見据え「反対闘争の自己満足」を強烈に非難するのである。

このように、50年代末から60年の政治運動に対し全く異なる姿勢を取っているのが『記録映画』と『日本の素顔』である。だが興味深いのは、吉田の論が掲載された『記録映画』1960年9月号が、二つのドキュメンタリーの出会いの場になっていたことだ。それまでの『記録映画』誌では、一部の論者によるテレビ番組評を除いて世間の関心を集めているはずのテレビ・ドキュメンタリーが取り上げられることはなかった。松本の筆では、『日本の素顔』は批判対象になりそうなものの、テレビなど見ていないかのように一切触れられることもなく、「素顔論争」が『中央公論』で盛り上がる60年前後にも『記録映画』では誰も無反応だった。それが、安保闘争の敗北で白旗を揚げたように、突然この号でテレビ・ドキュメンタリー特集が組まれる。巻頭では先に挙げたように闘争の総括が行われる一方、特集では政治の右側に目を向けてきたドキュメンタリー作品が取り上げられていると考えると、この号は両者の関係の変化を象徴するようにみえる。

この号では、吉田以外にも民放テレビ、ラジオの制作者や評論家が放送メディアのドキュメンタリーについて語っているが、ほとんどが『記録映画』の論調に合わせるようにマスメディアの報道や『日本の素顔』の制作姿勢を批判していた。その中で唯一「記録映画」の手法を真っ向から否定する姿勢を取ったのが特集の筆頭に置かれた吉田の論だ。彼がこの論で、予め念頭に置かれた制作者の意図を訴えるだけのドキュメンタリーを「記録映画」の方法であり「説得映画」に過ぎないと批判したことは有名だ。一方彼は、この主張を説明するために学生と警官隊の衝突をドキュメンタリーにすることを具体例に挙げるが、『記録映画』誌と『日本の素顔』の政治姿勢を念頭に置くと、あからさまに前者の姿勢に対抗的な主張になっていることがわかる。松本を筆頭とする『記録映画』派は、当然学生側を擁護し警官隊を批難する論説や作品をこれまで作ってきたが、いわば吉田は、その左翼姿勢自体を「善玉、悪玉、とはっきり割り切って決める」決めつけであり、警官側を悪玉とみる理由も議論されない手法だと批判していることが、誌面では顕著なのだ¹⁷。鬼頭春樹が語るように、吉田は戦前の軍国主義にはもちろん賛同しないものの、明治日本の近代政治や戦時中の少年特攻兵の心情など、戦前日本へのノスタルジアや共感を抱いていた人物であり、明らかにその政治姿勢は左翼から遠い¹⁸。そうした人物からみて、『記録映画』周辺の制作者によるプロパガンダ色の強いドキュメンタリーには同意できず、古い「記録映画」を刷新しようとした松本俊夫の『安保条約』ですら認められないことは想像に難くない。

3. 『記録映画』と『日本の素顔』の表現

以下では、『記録映画』と『日本の素顔』の実作品を対象に、ドキュメンタリー表現の比較分析を行いたい。前者で取り上げる松本の『安保条約』に対し、後者には、主題的に共通部分となる軍勢力を主題にした作品を取り上げる。ひとつは最初期の「忘れられた史蹟」、さらに、これまでの研究でもあまり注目されていない後期の作品から「15歳の自衛官」（1963年11月17日）に触れる。

松本の『安保条約』に関しては『記録映画』1969年10月号にシナリオ掲載がある。そこには「コメンタリー」（ナレーション）の内容とともに、「画面構成」（映像）、音楽・効果音の欄が配置され、作品の内容が細かく示されている。一方でドキュメンタリーを思わせる「記録映画」を名乗りながら、実物の内容は、ほぼそれを見て想像できる通りに作られている。特に電子オルガンを使った音楽が観客の心象をコントロールするように使用されており、冒頭から響く耳障りな電子音は、朗読される米軍の駐留を願う条約内容と、その末路に待つ戦争の廃墟、吉田茂の映像に対して危機感をあおる。また、自衛隊は軍隊ではないと言う歴代首相の映像にミサイルなどの軍事兵器を挟み込んだり、貧しい労働者とゴルフに興じる首相の映像を組み合わせるなどして、政権の行いが欺瞞に過ぎないことを示すモンタージュもある。さらに、こうした批判表現に対して世界中の平和運動・社会運動への賛歌を示す場面が続くが、日本社会で敵視されたソビエト連邦の様子まで、働く労働者の姿だけでなく、ダム、発電所、機械化の進んだ工場、大学、人工衛星などの映像も見せながら、合理化された平和な理想社会として描かれる。この場面ではBGMも明るい長調の曲調にがらりと変わる。映画と音声の媒体性を利用する電子音とファストカットイ

¹⁷ 吉田「テレビ・ドキュメンタリーとは何か」『記録映画』1960年9月第3巻第9号、7頁。

¹⁸ 鬼頭春樹「永遠のTV少年が手にした玉手箱」、NHK放送文化研究所編『テレビ・ドキュメンタリーを創った人々』（NHK出版、2016年）180-203頁。

ングのモニタージュで視る者の情動を触発する表現が漸新な一方、ナレーション、映像、音声を駆使して制作側の意図通りに表現される資本主義批判と共産主義礼賛があからさまである。映画史家佐藤忠男は「すでに存在していた反米感情を安手になぞってみせるだけのもの」、「概念を絵に移し変えてゆくにすぎないドキュメンタリー」とこの作品に厳しい評価を下す¹⁹。これは一般的な左翼通念を作品にして訴えているだけだという意味では、善悪の決めつけを前提にした「説得映画」に対する吉田の批判とほぼ同意だろう。松本の試みも過去の「記録映画」からの脱却を図った新しい表現だが、実作品は吉田が批判する「記録映画」の範疇にとどまっている。

「記録映画」が軍事力を悪とみる明確な態度を表現するならば、『日本の素顔』の姿勢はそれに比して複雑だ。軍事力は、現在も憲法九条で揺れるように、左右のイデオロギーに関わらず賛否が分かれやすい。『日本の素顔』全編を通して一概に言うことはできないが、これを反映してか軍事関連の作品には礼賛もなければ否定もない印象を受けるものが多い。こうした印象を生み出すのに効果的に使われているのが、『日本の素顔』の非説得的な表現として崔が第一に挙げる「映像とコメントが別々の人格にわかれ、論争をたたかわせる方法」である²⁰。崔はこれを吉田直也の表現として論じているが、実作品と制作の過程が残る放送台本をみてゆくと、そこには吉田の作家性だけでなくテレビ番組の制作体制や協働性が関わっていることも見えてくる。

番組第5集『生きている史蹟』は、江古田や土浦など戦時中の軍事施設で、当時には自衛隊などに利用される場所を取材した作品である。NHKアーカイブスにも音声トラックが欠けた映像しか残らないため、実作品の全体像は不明だ。映像は、施設の現状や自衛隊の様子を淡々と撮り出し、見る限りでは軍事力批判のような内容は感じられない。だが残された放送台本には、ナレーションの内容だけでなく、制作過程の複雑な事情が書き残されていて興味深い²¹。アーカイブスに残る台本は、吉田とともに制作に名を連ねた白石克己のもので、自筆の書き込み修正が数多く加えられている。活字原文は、結語に「一度歩んだあの間違っただけは再び歩むことのないよう」（53頁）とある一方、全体的には捉えた映像を脚色少なくそのまま語る印象で、映像から感じられるものに近い。そのため、戦前と変わらない自衛隊の内情もそのままに言及し、今の自衛官の若者を過去に重ね合わせ、戦時中の猛訓練にも耐えうるだろうと想像する部分までである（12頁）。だが、このような戦前との連続性を想起させる部分には、全て白石の修正が書き込まれる。「十六年前の」記憶を留めていると単に言及する部分には「悲惨な戦争の」と書き込まれる（7頁）。原文では単に言及されるだけの現代科学を取り入れた自衛隊設備に、戦前の「帝国海軍」とは異なることを強調する一文が加筆される（10-11頁）。また上の「猛特訓」の部分は、斜線で全て削除になっている。戦前への反省と、今の自衛隊が昔とは違うことを修正は強調しているのだ。特に東郷平八郎に言及する部分では、「東郷元帥その人が何物であるかを知らぬ隊員の方が数多い、というのも偽らぬ今日の姿なのでしょう」（原文ママ）と、戦前の英雄が忘れられたことを嘆くような原文が、東郷を「拝み、日本海の大海戦を思い、此処にたたく若者達は古い歴史を遡って、心の安らぎを求めようとするのでしょうか」と反語的な文に書き換えられている（20頁）。原文が吉田の筆だとすれば、日本の軍事力を直視しようとする吉田の視点と、戦前回帰を恐れる白石の考えを反映したナレーションが折り重なり、複層的な作品表現が実現していた可能性が垣間見える。こうした例を見ると、「記録映画」的ではない表現は、複数の担当者が協働するというテレビ制作の環境によって、映像とコメントに、軍事力で意見を異にした別々の人格の意図が込められる事態から生じていたという見方もできるだろう。

吉田が制作から外れた後こうした表現が弱まったとする見方が多いものの、軍事力関連の主題では、番組終盤まで複層的な表現が作品内で持続しているように見える。例えば番組終盤の一作「15歳の自衛官」では、映像とナレーションの乖離を利用した典型的な表現が見られる。内容は、1950年から始まった少年自衛官の隊員および家族を取材したもので、戦前の少年兵を思わせる面もあり、かなり批判的に作られている。特に問題視されるのが、国防貢献ではなく、自己鍛錬や技術習得、名誉などの志望動機で隊員が集まっており、戦争参加する危機意識を誰も持っていないことだ。ただし、その批判をメッセージとして表現するだけでなく、特に子供を送り出した父親数人のインタビューなどを映像と組み合わせることで、当事者各々の声にじっくりと視聴者を向き合わせる工夫がされている。貧しさ、人間形成、戦時中の士官学校への憧れなど様々な動機が語られる。特に、人間形成を訴える父親の場面は興味深い。自衛隊協力を組織した人物で、インタビューには「金銭財産そんなこともんだいじゃない」と答えるのだが、これに組み合わせる映像には豪華な日本家屋や腕時計、隣で茶を点てる若い娘の菓

¹⁹ 佐藤『日本記録映像史』194-5頁。

²⁰ 崔『テレビ・ドキュメンタリーの歴史社会学』146頁。

²¹ NHKIV放送台本『日本の素顔・第五集 生きている史蹟』アーカイブス番号C012321208186417。

指についた大きな指輪などが入り込み、発言とは裏腹の思惑があることが巧みに表現されている。また、長崎の対馬から少年自衛官に任官した青年が地元の学校生徒の朝礼で演説する場面は、自身の入隊経験を語り新たな隊員を募る青年とともに、全員真剣な面持ちで聞き入る生徒たちの表情がディープフォーカスで捉えられ、羽仁進が「凝視」と呼んだ手法を思い起こさせるほど少年一人一人の表情まで丹念に映し出される。青年の何気ない声に対比する印象深い生徒の真剣な映像が、少年自衛官制度を肯否定しないまま、問題の根深さを視る者に喚起し、これについて深く考えさせる表現になっている。こうした手法は「記録映画」には見られなかったものだ。

結論

『記録映画』派と『日本の素顔』のドキュメンタリーに対する姿勢には、冷戦期イデオロギーを反映した対照性があり、どちらも過去の「記録映画」からの脱却を目指していた。『記録映画』派は60年安保闘争を背景に、制作者側の思惑だけを示しがちなプロパガンダ的表現から脱却できなかつた一方、『日本の素顔』は、その『記録映画』の手法をも批判するように、イデオロギー的な主張を宙づりにする複雑な表現手法で、日本社会の左右両面、もしくは右側に向き合い、視聴者をも問題の複雑さに向き合わせそれについて考えさせるドキュメンタリーを生み出した。

日本のドキュメンタリー映画制作者は、イデオロギー的な相違を乗り越え『記録映画』よりも『日本の素顔』的な手法を積極的に継承していったようにみえる²⁾。『日本の素顔』で度々扱われた自衛隊関連の主題は、冒頭に挙げた『にっぽん零年』でも同様に描かれており、撮された映像が類似している点にも『日本の素顔』への意識が強く感じられる。また、素顔論争で議論されたことと類似する方法論を自著の中で述べてもいる土本典昭は、『日本の素顔』が掘り起こした水俣の問題を作品で大きく発展させただけでなく、心情的には左翼に立ちながら、左翼社会運動に対して批判的な人々にも向き合う作品を数多く残した³⁾。たとえ描かれた内容に批判すべき点が多いとしても、表現手法自体がそうしたドキュメンタリー制作者に与えた影響を考えた場合、『日本の素顔』が日本のドキュメンタリー映画史に残した功績が大きいことは疑い得ない。

補注

本研究は、2016年度第4回NHK番組アーカイブス学術利用トライアル、及びJSPS科研費(16K13182)の成果の一部である。

参考文献

- 1) 崔銀姫『日本のテレビドキュメンタリーの歴史社会学』(明石書店、2015年)
- 2) 武田徹『日本ノンフィクション史—ルポルタージュからアカデミック・ジャーナリズムまで』(中央公論新社、2017年)
- 3) 米倉律・松山秀明「ドキュメンタリー論—“『日本の素顔』論争”を中心に—」『放送研究と調査』(第63巻第9号、2013年)
- 4) NHK放送文化研究所編『テレビ・ドキュメンタリーを創った人々』(NHK出版、2016年)
- 5) 佐藤忠男『日本記録映像史』(評論社、1977年)
- 6) 谷川義雄『ドキュメンタリー映画の原点—その思想と方法』(風濤社、1971年)
- 7) 吉田直哉『テレビ・その余白の思想』(文泉、1973年)
- 8) 羽仁進『カメラとマイク—現代芸術の方法』(中央公論社、1960年)
- 9) 復刻版『記録映画』(不二出版、2015-16年)
- 10) 洞ヶ瀬真人「対話を触発するドキュメンタリー—60年代学生運動映画の表現様式を巡って」『Juncture・超域的日本文化研究』第8号(名古屋大学「アジアの中の日本文化」研究センター、2017年)
- 11) 丸山友美「『日本の素顔』における「よきジャーナリズム」—「客観的」ドキュメンタリーの模索」『社会志林』(第60巻第3号、2013年)
- 12) Yukiko Furuhata, *Cinema of Actuality: Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics* (Durham: Duke University press, 2013).
- 13) Mark Nomes, *Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007).

²⁾ 佐藤『日本記録映像史』196頁。

³⁾ 土本典昭『映画は生きもの仕事である』(未来社、1974年)174頁。