

水俣ドキュメンタリー再読—水俣病事件の社会・メディア環境 とドキュメンタリー映像表現の深化

Ecology of Media in the Minamata incident and Development of Documentary Expression

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…メッセージや映像表現の複雑化した水俣病関連テレビドキュメンタリーを焦点に、作品上の表現の特質、および水俣病事件の社会背景やテレビ放送のもつ制約などのメディア環境と作品表現がどのような関係性を織りなしていたのかを検証する。

キーワード ドキュメンタリー、映像表現、テレビ文化、放送法、水俣病

1. はじめに

水俣病の報道で映像メディアが重要な問題を提起してきたことが、これまでの研究で様々に指摘されている。この出来事は、作家、写真家、ジャーナリストなどが社会問題への向き合い方を倫理面で考えなおす契機となっただけでなく、社会問題を捉えるための方法論を表象面で考える上でも、日本のドキュメンタリーが表現の方途を新たに模索する重要な契機となっていたように見える¹。この研究では、水俣病の映像作品、特に水俣病を世に知らしめたNHK『日本の素顔 第99集 奇病のかげに』（1959, 11, 29）、事件当地の放送局、熊本放送制作の『1 1 1—奇病15年目の今』（1969, 1, 22）、RKB毎日放送制作の『苦海浄土』（1970, 11, 14）といった、水俣病テレビドキュメンタリーの映像表現に焦点をあて、作品上の表現の特質と、そうした表現が、当時の社会背景やテレビの登場で揺れるメディア環境などのコンテキストとどう関わることで成立していたのかを検証する。

水俣病は、問題が社会化される過程で映像メディアが重要な働きを担った出来事だった。映画とテレビのドキュメンタリー映像に限れば、いずれの作品にも映像表現自体に注目すべき特質が備わっており、これらは、政治権力や近代化への批判を映像の内に秘めた『奇病のかげに』の「マルチモダルなテキスト」、政府発表だけに注目する報道姿勢を乗り越え、事件に対する告発態度が読み取れる『1 1 1』中の患者表象、水俣病を封殺する「世論」への抵抗として映画『水俣—患者さんとその世界』（1971）に表わされた患者の心の奥底にある「奈落」などと様々に語られてきた²。だが、いずれにも共通するのは、被害者側への後援を求めるメッセージを直裁に表現するのではなく、様々な読解の可能性に開かれた複雑曖昧な映像表象を経由した上で、患者たちの苦境に向き合うことを視聴者に課す高度な表現であるということだ。こうした手法は、民主主義を啓蒙するCIE映画など、1950年代まで主流をなした映画メディアのドキュメンタリーには見られないものだった。この表現の背景にあるコンテキストを探ると、政権・企業側と患者側の対立図式だけでは説明できない水俣問題の錯綜した政治関係が浮上する。そして、作品それぞれがこの網の目に向き合い、テレビなどの新しいメディア表現を用いて掻い潜るようにドキュメンタリーを作り上げていたことが顕わになる。社会問題の複雑性に映像メディアはどのように向き合うことができるのか、という現代でも重要な課題への示唆を、水俣病を描いたドキュメンタリーによって検討したい。

¹ 水俣病問題、被害者、関係する市民との関わり方など、ジャーナリストに投げかけられた倫理的問題の考察については、平野恵嗣『水俣を伝えたジャーナリストたち』（岩波書店、2017年）などの著述や、土本典昭の手記・発言（『映画は生きものの仕事である』（未來社、1974年））を参照。

² 小林直毅「テレビドキュメンタリーと「水俣」の経験」『「水俣」の言説と表象』（藤原書店、2007年）333-70頁；藤田真文「ニュース報道における「水俣」の表象」同書、259-96頁；中村秀之「水俣の声と顔—土本典昭『水俣—患者さんとその世界』について」黒沢清他編『日本映画は生きている・第7巻—踏み越えるドキュメンタリー』（岩波書店、2010年）13-35頁

2. 研究の手法

先行研究の映像テキスト分析を踏まえながら、社会背景やメディア環境の変動などのコンテキストに注意を払いつつ再考することで、水俣病関連作品に映像表現としての新たな意義を求めたい。特に、これまでの研究では、水俣病に関わる作品制作側の取り組みによって、どのような表現テキストが生み出されたのかが焦点化されてきたのに対し、本研究では、社会コンテキストだけでなく、メディアの機能的、制度的枠組みをも含めてメディア環境と捉え、これが持つ制作者の行動や作品表現に及ぼす作用因、さらには映像表現が及ぼす視聴者への効果の方にも焦点を当てていく。

研究手法としては、現代テレビ番組一般にみられる華美な映像表現が、技法やメディア技術だけでなく、映像産業の構造や経済的な要因など、表現とコンテキストの交錯した関係のなかで成立していることを明らかにする J・T・コールドウェルの分析などに倣いたい³。特に日本の特殊コンテキストとして、放送法に規定された公平性という法的要素に着目し、客観報道の問題点として批判されることの多いこの法規を肯定的に受け止めながら、これがテレビなどの映像文化においては、新しいドキュメンタリー表現を模索する契機にもつながるとする観点で問題を論じる⁴。

3. 得られた知見

(1) メッセージの並列

水俣病のドキュメンタリーには、映像編集やインタビュー発言の構成に、メッセージの並列性とでも呼びたい傾向が共通して見られる。これは『奇病のかげに』と『111』に顕著だが、先行研究では概して、作品中の患者の苦境が撮られた部分に着目することで、そのような表現が被害者側の声の代弁になっていると主張されてきた。一方、こうした作品の全体に注目すると、被害者側だけでなく加害企業や行政側の主張も、明示的な批判なく並列的にうつつだされていることがわかる。たとえば『奇病のかげに』では、水銀の害毒を受けた患者や猫のショッキングな映像が問題の深刻さを訴える場面がある一方で、1959年時点で水銀の実害や企業の加害責任が係争中だった状況を反映してか、チッソ側の検証に基づく反論や、後に水銀除去効果の無いことが露呈する「サーキュレーター」の効果なども、企業の言い分どおり番組内でそのまま放映された⁵。また、ナレーションを入れない観察的な表現手法を採り、被害側だけでなく、政権、加害側など、様々な事件関係者のインタビューから番組を構成した『111』では、映像編集の組み立ての中に加害権力側への批判メッセージが読み取れる。一方、水俣病の原因が工場排水にあることを厚生省が認めた1968年9月の政府公害認定後の作品にも関わらず、この作品全体の構成のなかでは権力側の発言にもかなりの比重が置かれ、それらが軽視されるよりもむしろ被害側の発言と同程度に取り上げられる。またこれに対する批判も、ナレーションを排した構成のため、制作者側の言葉では明示されない。そのため、患者の姿を主題にした土本典昭作品『水俣の子は生きています』（1965）や、チッソ労働組合のなかで水俣病被害者支援に回った旧労組に所属する鬼塚巖の個人映画など、患者に寄り添う・企業の加害を批判するメッセージが明確なものと比べると、こうした作品には被害者側を後援する印象が全体的に弱い。対立を抱えた政治問題に対する公平性を規定した放送法4条への配慮にも見えるこの並列的な構成には、法規に則った客観姿勢で企業側の「非水銀説」をも取り上げ、被害者側の補償交渉の意気をくじき問題解決を遅らせる一因を作ってしまった水俣病初期報道に対する大石裕らの批判から免れられない部分が見られる。だが、テレビ映像の場合、こうした並列によって断片化したメッセージのなかでこそ、社会問題に向き合うドキュメンタリーの姿勢として新しい表現が生じていると評価することもできる。

(2) 水俣病の複雑な政治性

水俣病は、50年代の発病確認から60年代末の公害認定までに渡り、様々な事情が交錯しながら複雑な展開をみせた事件だった。表面的な加害企業と被害患者の対立関係に、安保、三池炭鉱問題など50年代末から60年代初頭の政治闘争、チッソ内の労働闘争（特に、経営者側が打ち出したスト権の放棄と引き換えに安定賃金を保障する懐柔策に端を発した1962～3年の「安賃闘争」：労組が申し出を受け入れる「第二組合」と闘争継続する「旧労組」に分裂し、市民世論まで二分する大事件となっ

³ Caldwell, J.T. *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*, Rutgers University Press, 1995.

⁴ 放送法の問題については、村上聖一『戦後日本の放送規制』（日本評論社、2016年）；山田健太『放送法と権力』（田畑書店、2016年）

⁵ 患者の苦境の代弁となるべく制作者が番組に込めた思いについては、桜井均「小倉一郎：映像と音で証拠立てる」NK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』（NK出版、2016年）44-6頁

⁶ 藤田「ニュース報道における「水俣」の表象」294-5頁

⁷ 大石裕『メディアの中の政治』（勁草書房、2014年）135-7頁；別府美奈子「新聞写真が描く初期水俣病事件」『「水俣」の言説と表象』326頁

た)などが同時代の社会背景として関わる一方、当時の社会運動を主導した革新左派団体は水俣病に非協力的態度を見せるなど、複雑な様相を抱えて展開する⁸。また、石牟礼道子が『苦界浄土』の中で描いたように、チッソ(日窒)という企業が、戦前に始まるその成り立ちにおいて日本社会の近代化の歴史と関わり、被害にあった漁民を含む水俣の住民全般にとって、貧困からの救済を約束する社会発展や豊かさの象徴にも写る「近代性」をまとっていたという問題も事件に関わる⁹。そのため、水俣病問題のなかでは、加害企業と被害者の係争だけではない対立関係が錯綜する。当時の水俣市では人口の大半をチッソ労働者が占め、その生活を一企業が支える経済構造にあった。そのため、被害者側が企業に求める補償や責任追及は、多くの市民にとって生活を支える企業への批判と写り、被害者であるはずの患者側から自分たちが被害を受けているという倒錯した反感を生む¹⁰。さらに、市民の反感や差別を避けたい、または企業から何らかの恩恵を受けているという意識から、チッソに加害責任を求めることを嫌う人々が患者家族側にも広がり、患者側のなかでも訴訟を闘う者と闘わない者の間に溝が生じてしまう¹¹。こうした状況のなかで、被害患者、加害企業、企業に支えられた労働者・市民、そして補償を肩代わりする県・国政がからみ、水俣問題は複雑な対立関係を織りなしてゆくことになる。

(3) 『111』の複雑化された映像表現

水俣病事件の公害認定後の展開を時系列に関係者インタビューで構成した『111』は、『苦海浄土』第七章「昭和四十三年」と重なりあう内容となっている。藤田真文はこの作品を前後編合わせて10の場面に分け、登場する事件関係者の発言要旨をまとめることで、その概要を示している¹²。それでも、ほぼインタビューの羅列となった内容からは、作品の展開や全体像がわかりにくい。だがこれは、ナレーション無くほぼインタビューだけをつなぎ合わせてゆく作品自体の印象をよく捉えてもいる。本作自体が、多くの視聴者にとって初見のみで理解できないほど難しい表現構成になっているのだ。しかも、石牟礼の筆致にくらべると、被害者に寄り添う姿勢も明らかに不明瞭である。だが、この難解さはかなり意図的な映像表現としてあらわされており、そこに水俣病に対する安易な理解を超えて、視聴者の深い関心を触発する意図の込められていることが、作品を精査するとみえてくる。特にこの作品で評価できるのは、複雑化した政治関係の方を鮮明に捉え、映像に表現しているという点だ。

上映時間が約一時間あるこの作品には、加害側・被害側に分けきれない多様な立場の関係人物が30人ちかく登場する。まず、作品の複雑さは、この見る者を圧倒するほどの人物の数と声、及びその立場の多様性によって生み出される。冒頭に登場する園田直・厚生大臣を始め、次のような人物たちが次々に現れる。元熊本大学水俣病医学研究班長・鰐淵健之、水俣病患者家族互助会長・山本亦吉、チッソ水俣支社長・徳江毅、チッソ水俣新労組組合委員長・沢田葆、水俣市長 元チッソ工場長・橋本彦七、チッソ社長・江頭豊、熊本県知事・寺本広作、合化労連新日窒 労働組合委員長・横田重信、水俣市発展市民協議会 世話人代表・山口義人、互助会交渉委員・上野栄子、水俣市立病院院長 患者審査委員・大橋登、水俣病対策市民会議代表・日吉フミ子、チッソ水俣支社総務部長・河島康也、県総評議長・馬場昇、熊本商大助教授・岡本民夫。画面上と音声では、彼/彼女らの様々な肉声が矢継ぎ早に繰り返されてゆく。これに対する制作者側の価値判断は、ナレーションでも字幕でも示されない一方、発言が発せられる立場への注意を喚起し、その解釈を視聴者自身に促すように、人物の肩書きが字幕で明示される。ただし、示されるのは最初に登場する際だけなので、初見の視聴者にとっては、それぞれの肩書きを把握するだけでも容易なことではない。その上ここに、川上タマノ、半永一光、山田松子などの患者自身とその家族たち、周囲の人物から一般市民の映像・肉声までがサンドイッチ状に組み込まれ、水俣問題を先導する上の人々の発言と、患者・家族の苦境が一本の奔流となって見る者に押し寄せる。ビデオ機器が普及する以前の何度も見直すことのできない時代だったことを考えると、作品表現の求めるものが、視聴者の水俣病問題に対する理性的な理解を超えてしまっているのは明らかだろう。

⁸ 大石、144-69頁

⁹ 石牟礼道子『苦界浄土・全三部』(藤原書店、2016年)171-6頁。ここには、チッソという企業や、日本の経済発展が国民全体に課した(生産力ナショナリズム)とも呼ばれる生政治的支配が見えることに加えて、かつてマーシャル・バーマンが「現代の人間全般が近代化の主体かつ客体になろうとするあらゆる試み」と定義した「モダニズム」への欲望を、チッソという企業が水俣住民に対して満たしてしまう象徴となっていたことも垣間見える。

¹⁰ 伊藤守「水俣病をめぐる「市民」の思想と心情」『「水俣」の言説と表象』250-1頁;村上雅通「私と水俣病報道」『水俣学講義[第4集]』(日本評論社、2008年)301-30頁;高峰武「20世紀の水俣病」花田昌宣・久保田好生編『いま何が問われているか—水俣病の歴史と現在』(くろぶん、2017年)53-5頁

¹¹ 訴訟派と一任派の対立については、土本典昭「記録映画作家の“原罪”について」原田正純編『水俣学講義[第2集]』(日本評論社、2005年)81-112頁;高峰「20世紀の水俣病」38頁

¹² 藤田「ニュース報道における「水俣」の表象」287-93頁

しかもこれらは、風景映像などに人物の声だけがヴォイスオーバーされるカットと組み合わさることで、一層複雑な表現を織りなす。この手法は、次のように二通りに分類できる¹³。ひとつは、画面には登場しない、もしくはロングショットで目立たない、患者家族や市民の肉声だけが、声の主が不明なまま水俣の風景や出来事、患者の映像、字幕の説明に重なり合うもの。もうひとつは、上述のように名前と肩書きが明示された人物の声が、その顔の映像を離れ、中空を漂うように水俣の風景映像と組み合わさる表現である。前者には、水銀を触媒に使う酢酸アルデヒド装置の発明者が橋下市長であることを糾弾するものや、被害地域を謝罪行脚するチッソ重役の映像にぶつけられるような、自分たちと同じ苦しみを味わえという呪詛の声など、加害者に対する告発や批難の声が多い。これらに顔などの身体映像が欠けている点には、企業擁護側から向けられる批判告発への責任追求から、声の主を守る意図があるのは明白だ。

一方、後者の表現は厄介な問題を抱えている。インタビューイヤーの発言は、多くの場合クローズアップで表情を捉えながら提示される。その場合に、内容を補足する映像へと画面が切り替わってゆく場合は、声の主は先ほど画面に現れた人物であることが自ずと分かる。しかし本作には、そうした人物たちの肉声が、声だけとなって聞こえてくる場面もかなり多い。注意深く聞けば、先ほどの人物の声だと理解しやすい場合もあるが、チッソ幹部の声などが、誰のものか不明な声のなかに紛れ込むようなモンタージュも多く、そうした場合、既出の人物であっても声の主が不明瞭になる。その上この手法は、事件が騒がれた当初から水俣病が工場排水に起因することに気づいていたと告白する、チッソ幹部や権力者の重要な発言でこそ使われるのだ。こうした表現は、確かに藤田が指摘するとおりチッソ・行政に対する告発と読める可能性に開かれたものであり、当時の一般報道にくらべ評価すべき点がある¹⁴。しかし、そこには、万人にそう理解されるにはメッセージが不明瞭にすぎる部分もあり、むしろ声の主が誰なのかをぼかし、責任追及が直接本人に及ぶことを避けるような加害側に対する配慮にも見えてしまう。

(4) 一般市民・国民を触発するドキュメンタリー

被害者側の救済という観点から見ると、こうした加害側の罪を擁護してしまうような表現は望ましいものに写らないだろう。その一方、被害側以外の視聴者に対しては、こうした表現の方が、より多くの人々に何かを訴えかける可能性が高いことにここでは注目したい。『苦海浄土』中の人物のモデルにもなった半永一光とその家族が苦境を訴える肉声にじゅくりと眼と耳を傾ける映像から、『111』制作者の患者に寄り添う態度がありありと伝わる部分に着目すれば、決して本作が被害側を蔑ろにしていることは明白だ。他方、作品中で企業・行政との補償交渉に奔走する互助会・山本会長の姿に焦点を当てながら、時にその怒りが会員に向けて暴発する場面まで捉える本作の描き方は、補償と責任を訴える活動者側にとって、自分たちを後援しているように写るものでもない。だが別の点に着目すると、本作では、被害側の運動を支えるメッセージを犠牲にしつつも、水俣病事件に対する一般視聴者の関心を喚起することの方に力点が置かれているのがわかる。

大勢の人物の発言に圧倒されるこの作品で実際に焦点化されているのは、個々人の発言自体よりも、そうした当事者の間に横たわる意見の違いや意識のずれなどの溝である。上に挙げた人物がそれぞれの立場で語る発言と、映像無き患者家族や水俣市民の声、そして患者自身の映像がモンタージュされ、一つの流れとして番組のなかで提示される。そのなかで様々な事象が隣り合わせに対照化され、その結果、加害企業・補償する行政側と被害患者側の対立だけでなく、水俣市民と被害患者側の意識の違い、患者家族側の中にある意見の相違、語ることのできない患者の姿と不知火海の風景の孤立感など、水俣病事件の背景にある複雑な溝を孕んだ関係性が浮き彫りになるのだ。こうした手法は、かつて羽仁進がテレビドキュメンタリーの分析から導き出した、新しいドキュメンタリーの方法論を想起させる。羽仁は、情報を理解しやすく伝えるよりも、複雑にモンタージュされた映像表現によって社会問題の孕む矛盾や複雑さを知覚的に伝える方が、視聴者を触発し、制作者と同じように問題に関心を持つよう促すことができると考えていた¹⁵。

『111』の表現は、羽仁の方法論に近いやり方で、並列された登場人物間の矛盾を強調することによって広い視聴者層に水俣問題への関心を訴えようとしている。『111』では、加害側への告発メッセージを有しつつ被害側の後援にも回らないように、いずれの当事者にも中心化しない視点が採られている。これによって本作が、企業擁護の気持ちを抱える視聴者層の鑑賞にも耐え得るものになっている点は見逃せない。水俣市の大勢を占め、企業利益を享受する市民、また経済成長の恩恵を受ける全国の一般視聴者に対し、患者側の苦境を訴えるだけでは、自分たちが浴する経済的豊かさへの欲望を振り払って水俣病へ関心を持つように促すことはできないだろう。これに対して『111』が焦点化する水俣問題のなかで生じた矛盾や溝は、

¹³ 両者とも、いわゆる「音は聞こえるがその音源が画面では見えない」「オフの音」に関わる問題である。詳しくは、ミシェル・シオン『映画にとって音とはなにか』川竹英克、J・ピノン訳（勁草書房、1993年）31-54頁。

¹⁴ 藤田「ニュース報道における「水俣」の表象」294頁

対立する社会関係の間にあるため、どの立場からも関心を抱きやすい対象となっている。社会問題の幅広い共有を目的にした、こうした本作の取り組みは、地方局制作でありながら、不特定多数の視聴者に向け放映されるテレビ放送の性質を踏まえたものにも見える。

⑤ 「放送」から見た「水俣病」の困難

こうした作品の複雑化した映像表現から見えてくるのは、「水俣病」という主題の政治的複雑さゆえに立場を明確にできないテレビドキュメンタリーの困難さである。レイモンド・ウィリアムズに従えば、「放送 (Broadcasting)」とは、コミュニケーション技術の第二段階として、権力側の呼びかけによる大衆操作のような近代的発想を離れ、幅広い人々への情報配信そのものを担うことへと役割を変化させたものである。また、そのことを、対立する立場のいずれかに加担し、一方の権力だけを助長することがないように両論併記を促すなどの法規で定められたのが、戦後日本の放送メディアだろう。こうした枠組みの中にあるテレビドキュメンタリーにとって、この現代的な「放送」の役割を意識するほど、政治的な対立や齟齬が加害側と被害側間だけでなく、市民と患者側、さらには患者家族間にも錯綜する水俣病を安易に描くことができなくなる。加害企業の糾弾と患者の救済を端的に訴えれば、問題解決への機運を早めるような可能性もあったかもしれない。だが、そのような描き方をしてしまえば、対立する一方の権利主張を支援することとなり「放送」に適さなくなるだけでなく、それによってチッソがなければ水俣市民の生活が成り立たないという当時の現実から眼を背けた描写になってしまう。水俣関連のテレビドキュメンタリーはいずれも、「放送」の役割や放送法の規定に促される形で複雑な公害問題に向き合い、その複雑さをできる限りそのまま、多くの市民や国民にも伝わるように作品に表現しようと努力していたように見える。

こうした描き方の論理は、テレビと関わる形で石牟礼の『苦海浄土』にも重なる点は興味深い。これは石牟礼が脚本執筆したテレビドキュメンタリー『苦海浄土』と、小説『苦海浄土』の内容を比較するとみえてくる。テレビ版は、ナレーション部分の多くが小説の第三章「ゆき女きき書き」や第四章「天の魚」といった、公害認定前の1966年時点で執筆された部分に基づく。しかしテレビ版では、「天の魚」の著述に対応した場面に、第一部の結末となる「昭和四十三年」の章の最終場面のような、加害企業と水俣市民への批難が告発調で差し込まれる。ナレーションを担当する今福正雄の声で、保証金要求で会社を破綻させることは水俣市を潰すことであり、「水俣市民四万五千の命と水俣病患者の100人あまり、どっちが大切か？」と迫る。これに対し、北村谷栄の声が石牟礼の想念の化身となり「会社が潰れようが、水俣市が潰れようが、悪事働いて我が身が安泰ちゅうことが通るか」「文句のあれば水銀は飲んでみる」と激しい怒りで応答する。

本作制作者・木村栄文の経歴を叙述する丹羽美之によれば、このような告発調の表現は、政治立場をマルクス主義側に置いていた北村自身に負うところが多く、木村としては不満だったという¹⁵。また、石牟礼自身は北村の態度に反対し、むしろ告発を避けるべく意見していた。このエピソードで木村は北村と石牟礼の政治態度の間で揺れているが、木村自身は告発的な政治主張からは始終距離を置いた人物だった。丹羽は、そうした態度でドキュメンタリーを作り続けた点に、木村が映像作家の名匠として名を残している所以を見ている。一方で、こうした木村の一方的政治告発から距離を取る態度は、個人的な気質や経験によるだけでなく、木村が従事したテレビの「放送」という枠組みのなかでこそ培われたものにも見える。またそうした木村の琴線に触れ、テレビドキュメンタリー化を望ませた石牟礼の「ゆき女きき書き」や「天の魚」の筆致にも、一方的な主張や糾弾を求めない「放送」の論理に通じるものがあつたと言えるのかもしれない。石牟礼の最高傑作とも評される二つの章の筆致は、企業や市民の欺瞞を告発することによってではなく、貧困と、チッソがもたらす経済的豊かさ、そして不知火の海の豊穡さの狭間でゆれる漁民の感情を繊細に描くことで、近代化の犠牲者となった患者と漁民の苦悩と受難を万人に伝えることに成功していた。

4. おわりに

以上、『奇病のかげに』、『111』、『苦海浄土』といった、水俣病テレビドキュメンタリーの映像表現に焦点をあて、表現の特質と、それが、当時の社会背景やテレビの登場で揺れるメディア環境などのコンテクストとどう関わることで成立していたのかを見た。そこから見えてきたのは、公平性に規定され、より多くの視聴者を対象とするよう促されるテレビ放送での映像制作者たちの取り組みと、水俣病事件の複雑性が、そうしたテレビ放送のなかでこそ映像表現に結実してゆく有り様である。「放送」という役割と、その具現化にも見える放送法には、表現の自由を拘束し、安易な客観報道への逃げ道に報道一

¹⁵ 羽仁進『カメラとマイク—現代芸術の方法』（中央公論社、1960年）39-40頁

¹⁶ 丹羽美之、七沢潔「木村栄文：ドキュメンタリーは創作である」『テレビ・ドキュメンタリーを創った人々』144頁

般を迫りやるといふ問題も確かにある。一方、ここまで示した作品群を踏まえると、それは広範な人々との問題共有という課題をドキュメンタリー制作者に課し、患者を救済したいという思いだけでなく、これを妨げる現実的な関係性にも眼をむけさせるような契機をもたらしていたようにも見える。そこから、当時の市民・国民の間だけでなく、時代を経た現代の人々とも、当時の水俣病の問題意識を共有できるほどの力強さをもった表現が創出されているとすれば、資本主義のシステムのなかにある「放送」という枠組みにも、評価すべき点があるのではないかと思うのである。

参考文献

- 1) 大石裕(2014):『メディアの中の政治』勁草書房
- 2) 栗原彬(2005):『「存在の現れ」の政治—水俣病という思想』以文社
- 3) 小林直毅ほか(2007):『「水俣」の言説と表象』藤原書店
- 4) 花田昌宣・久保田好生編(2017):『いま何が問われているか—水俣病の歴史と現在』くんぷる
- 5) 土本典昭(1974):『映画は生きものの仕事である』未来社
- 6) 中村秀之(2010):「水俣の声と顔—土本典昭『水俣—患者さんとその世界』について」黒沢清他編『日本映画は生きている・第7巻—踏み越えるドキュメンタリー』岩波書店,pp.13-35.
- 7) 羽仁進(1960):『カメラとマイク—現代芸術の方法』中央公論社
- 8) 原田正純編(2005-8):『水俣学講義』日本評論社
- 9) 平野恵嗣(2017):『水俣を伝えたジャーナリストたち』岩波書店
- 10) 村上聖一(2016):『戦後日本の放送規制』日本評論社
- 12) 山田健太(2016):『放送法と権力』田畑書店
- 13) NHK放送文化研究所編(2016)『テレビ・ドキュメンタリーを創った人々』NHK出版
- 14) Berman, M. (1988): *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, Penguin Books
- 15) Caldwell, J.T. (1995): *Televsuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*, Rutgers University Press
- 16) Chion, M. (1985): *Le Son au Cinema*, Editions de l'Etoile (『映画にとって音とはなにか』川竹英克、J・ピノン訳, 勁草書房, 1993.)
- 17) Williams, R. (1974=2003): *Television: Technology and Cultural Form*, Routledge