

映画とテレビを越境するドキュメンタリー NHK『日本の素顔』(1957-64)に見る「記録」の時代:1950年代 (2015)

Crossing borders of cinemas and television: The era of documentaries
by *the Naked Japan*(1957-64)(2015)

◎丸山 友美¹
Tomomi MARUYAMA

¹法政大学大学院社会学研究科社会学専攻 Graduate school of Sociology, HOSEI University

要旨…本研究は、1950年代に希求された「ドキュメンタリーの未来」がテレビ・ドキュメンタリーの源流である『日本の素顔』に接続されていく様相を、言説と映像分析から明らかにしようとするものである。テレビ・ドキュメンタリーという表現形式を放送史のなかに閉じ込めず、膨大な番組の「集まり」が何を實現した記録であり、何を喪失していった記録であるのかアーカイブを使って見直すことで、日本ドキュメンタリー論史の再考を目指す。

キーワード ドキュメンタリー, NHK『日本の素顔』, テレビジョン, 岩波映画製作所, 映画

1. はじめに

デジタル技術の進展が1つの契機となり、現在、映像アーカイブの重要性がメディア研究者のみならず歴史家や郷土史家、さらに映像の保管者や所有者自身に幅広く認識され、アーカイブ化に向けた取り組みが動き始めた。記録映画の収集と保存を並行した映画研究、テレビ番組のアーカイブを活用した通史的な映像分析、そして個人所蔵の映像や写真の収集と保存そして公開によるコミュニティ・アーカイブの活発化など、具体的な成果を伴いながら「アーカイブ研究」が進みつつある¹。

しかしながら一方で、「進みつつある」とはいえ、その歩みはきわめて遅い。多くの記録映画は、いまだフィルム元版の劣化・消失・廃棄・散逸の状況にあり、多くが劣悪な環境に置かれていると言われる(丹羽・吉見編 2012)。テレビ番組のアーカイブについても、2010年に始まったNHKアーカイブス・トライアル研究によって、NHKアーカイブスに保存された資料がはじめて組織的に研究者に公開され、具体的な番組をもちいた研究成果があがりつつある。だが、民放各社のアーカイブ化の現状は不明なままであり、コンテンツ産業に不向きなニュース番組やドキュメンタリー番組はインナー・アーカイブに眠り続けている。

国内の映像アーカイブ設立の遅れの背景には、大きく分けて3つの要因がある。第一に、あらゆる映像が、戦後の日本社会の現実の断面を実写した「記録」として、またメディアが自ら構成した「文化」として、時代の証言資料であり、文化的資産であると認識されてこなかったこと。第二に、収集、保存、そして公開に至るまで多額の費用を要すること。第三に、これらの映像が多くの人々の集合的な記憶の形成に寄与してきた「公共的な文化財」であるという認識が欠けていたこと。

テレビ番組は現代の公共空間において重要な位置を占める「文化的資産」であるからこそ、きちんと保存され、誰もがこれらの映像に自由にアクセスすることが保障されなければならない。映像アーカイブをめぐる厳しい現状は、その必要性を訴えていくことにとどまらず、映像アーカイブの意義と方法論を打ち立てていくプロセスに、映像研究の可能性を宿しているのである。アーカイブ研究が成熟していくとき、映画研究やテレビ研究は新たな地平を切り拓くことができる。

本研究は、こうした映像アーカイブの現状を視野に入れながら、それを活用して過去に立ち戻り、ドキュメンタリーというメディアの特性を明らかにしようとするものである。具体的には、日本最初期のテレビ・ドキュメンタリー『日本の素顔』(以下、『素顔』)に焦点を当て、そこで生み出された表現形式が「記録するという現実」をどのように考えていたのか、ドキュメ

¹たとえば、NPO 法人記録と表現とメディアのための組織「rem」は、フィルムを収集し、それを地域に還元していく、AHA!プロジェクトを進める。「映像と遊ぶ/戯れる」ための場を創造するアーカイブ提案は、アーカイブの歩みを進める可能性を含んでいる。「アーカイブ研究」と映像研究の可能性については、伊藤守(2015): テレビ番組アーカイブを活用した映像研究の可能性、『社会学評論』65(4), pp. 541-55. を参照。

ンタリー史に照らし合わせながら見ていく。

2. 研究目的と研究方法

(1) <系>の抽出から、<番組編成＝群>を探る視角の方向へ

『素顔』は、1957年11月10日放送の第1集「新興宗教をみる」から、1964年4月5日放送の「暴走」まで全306回が制作・放送された。放送は毎週日曜日の夜9時半から10時までの時間枠で始まった。『素顔』は、録音された生々しい証言とナレーションを交互に巧みに組み合わせることで、事件や一定のテーマを掘り下げていくラジオの「録音構成」の手法に、映像をつけた「フィルム構成」として誕生した。

これまで『素顔』を用いた研究は、どんな素材（取材対象）が選択され²、どんな視角（問題関心）が採用されてきたのかを中心に論じてきた³。あるテーマを切り口にして番組を抽出し、その時代の「現実」がいかにか表象されていたかを社会的歴史的文脈に位置づけ直したうえで、「記録された現実」を検証する研究である。さらに言えば、その検証を通じて、テレビがいかにか集合的記憶の編成に関与してきたかをも問い直している⁴。

しかしながら一方で、映像アーカイブの内在的な<系>に拘る姿勢は、番組枠を編成していた秩序がどんなもので、それに基づいてどんな表現技法（カメラワーク、編集）が採用されていたのか。そして、秩序の揺らぎや、表現技法の変容と喪失についてはほとんど論じてこなかった⁵。つまり、番組群の微分作業がほとんど取り組まれてこなかったのである。実際に『素顔』にあたってみれば、素材の選択や視角の所在を問うだけでは論じることのできない、映像に映し出され、否応なしに記録されてしまった人物の顔の表情、身体の動きや所作、声、言いよどみ、その空間に立ち現れた風景や街並みやサウンドスケープといった「記録された現実」が残されており、いま一度『素顔』を再考する余地がある。換言すれば、映像の断片が潜在的にもちえていた（あるいはこれまで見過ごされてきた）意味や価値を回復するためには、一時停止したり、巻き戻したり、書き起こしたり、制作関係者の証言と照らし合わせながら『素顔』を辿り直す、「再読」が必要なのである（藤田 2006:14）。

(2) 『日本の素顔』の体系的な把握と分析視座

映像アーカイブから<系>を見るアーカイブ研究に対し、新たな「見る」姿勢を示した研究として宮田章(2014)がある。宮田は、「『素顔』にはテレビ・ドキュメンタリーというメディアシステムに施された数多くの『初期設定』がひそんでいるはずである」（宮田 2014:26）という仮説に立って、2つの準拠点を設定して分析を試みている。第一に「資料をして語らしめる」ために「番組の選択をしない」。第二に「社会的・歴史的文脈を意識したもの」にするために「戦後社会という時代についての理解」を深めるという点である。番組を選択せずに資料と向き合う姿勢は、時間はかかるが、資料の全体性を把握できる。これによって誰が・いつ・何を放送したのかという「基礎資料」が整い、『素顔』を体系的に検証することができるようになった。さらに、コンテキストとのつながりに注意することで、資料の文脈の裏付けもとっている。

本研究も可能な限り『素顔』のすべてを閲覧し、映像の残っていない放送回については、台本、『NHK新聞』などの番組欄を参照して基礎資料を整えた。また、番組の制作意図を把握するため、制作者へのヒアリングと関連資料の収集に取り組んだ。ただし、宮田が戦後のラジオ表現に『素顔』の源流を求めて「事実を事実をして語らしめる」形式とその継承や変容に着目するのに対し、本研究は「記録された現実」による「記録する現実」への<裏切り>に着目する⁶。ジル・ドゥルーズは、こうした事態を「非中核的イメージ」と呼んだが（Deleuze 1983=2008; 1985=2006）、音声と映像の間の分離や、ショットとショットの接続の落差に気づくとき、「事実を事実をして語らしめ」ようとする形式に齟齬が生じる。この裏切りによって「語らしめようとする事実」が発見され、今まで気がつくことのなかった世界として、画面のなかの存在自体に目が釘付けになる。したがって、この視角で『素顔』という「記録された現実」を辿り直すことは、テレビが打ち立てたドキュメンタリーがどのように成立し、どのように変容したのかを明らかにするうえで必要である。

²丹羽美之 (2001): テレビ・ドキュメンタリーの成立—NHK『日本の素顔』, 『マス・コミュニケーション研究』No. 59, pp. 164-77.

³松山秀明 (2012): テレビ・ドキュメンタリーのなかの東京—1950・60年代の番組を中心に, 『マス・コミュニケーション研究』No. 80, pp. 153-70.

小林直毅・西田善行 (2012): テレビアーカイブとしての「水俣」, 『社会志林』No. 58(4), pp. 85-119. 丁智恵 (2013): 1950～60年代のテレビ・ド

キュメンタリーが描いた朝鮮のイメージ, 『マス・コミュニケーション研究』No. 82, pp. 111-31. 武田尚子 (2013): 映像史料と社会調査方法—初期

テレビ・ドキュメンタリー『日本の素顔』の取材対象と方法, 『武蔵大学総合研究所紀要』No. 22, pp. 1-22.

⁴桜井均(2005): 『テレビは戦争をどう描いてきたか—映像と記憶のアーカイブス』, 岩波書店.

⁵崔銀姫(2002): 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・ジャーナリズムの軌跡と変容, 『東京大学社会情報研究所紀要』No. 62, pp. 125-59.

⁶HR ヤウス・響田収訳(2001): 『挑発としての文学史』, 岩波書店.

3. 1950年代の「記録」の動態とドキュメンタリー論争の系譜

(1) 「記録」ブームのなかのドキュメンタリー

日本では1930年代からルポルタージュの翻訳語としての報告文学が盛んになり、日中戦争の記録や、女性による様々な「現場」の記録が出版された。映画の世界でも、1920年代からの日本プロレタリア映画同盟の活動によって映像記録の効果が認識され、1930年代には軍や政府機関をスポンサーとした記録映画撮影が盛んになった。日本における「記録」の最初の黄金時代である。「記録」は1940年代の統制と抑圧の時代を経て、1950年代に多種多様な形となって現れた。

鳥羽耕史(2010)によれば、この時代のブームはおよそ5種類に分けられる。第一に、生活実感や社会分析を重視した子供の生活綴方と大人の生活記録。第二に、様々な「闘争」の現場を探訪し、あるいは現地に住みながら報告したルポルタージュ。第三に、ドキュメンタリーと1953年から始まるテレビ放送における新しいドキュメンタリー。第四に、美術におけるルポルタージュ絵画やリアリズム写真。第五に、国民的歴史学運動と連動し、地域の歴史を掘り起こして作られた紙芝居や幻灯である⁷。

このように、多ジャンルにわたって「記録」がキーワードになった要因には、次の3つが挙げられる。まず、CDの検閲によって制限を設けながら、今まで軍部に「真相」を知らされなかった被害者として国民を演出したCIEの戦争有罪キャンペーン⁸。次に、国内の戦後民主主義から再軍備へという「逆コース」が展開していくなかで、混乱する現実の「記録」を試みた動き⁹。そして、私小説や自然主義に対する嫌悪から生まれた新しいリアリズムの追求である¹⁰。

こうした潮流のなか、記録映画をめぐる争いはいくつも勃発した。それらは労働争議に端を発する「生活と芸術」の闘争¹¹と、記録映画をいかに理論的に批評できるのか問うた論争に大別できる。特に、記録映画をめぐる論争を概観すると、今村太平・佐々木基一の「イタリアン・リアリズム論争」、桑野茂・京極高英・岩佐氏寿の「ひとりの母の記録論争」、今村太平・岩崎稔の「記録映画論争」、さらに松本俊夫の「記録映画作家の主体性の問題」など、論壇は賑わっていた。記録映画の論争は、「報道と芸術」「記録と創造」「事実と虚構」といった要素を記録映画としてどのように統一するか、そして、作家の立場はどのようにあるべきかを問うものであった¹²。

(2) ドキュメンタリー論史のなかの「素顔論争」

これらの論争は、これまで映画理論史あるいは映画の作家研究として、主に映画学が向き合ってきた。しかし、同時代に起きた『日本の素顔』をめぐる論争、いわゆる「素顔論争」はテレビについての論争であったためか、ドキュメンタリー論史には組み込まれてこなかった。また「素顔論争」を取り上げたテレビ研究は、そもそもテレビの可能性を問うた出来事と見なし、論者の主張からテレビの役割と機能がいかん期待されていたのかに焦点を当てている¹³。したがって、「素顔論争」を1950年代のドキュメンタリー論争史に組み込むことは、テレビの打ち立てたドキュメンタリーがどのように評価され、また自作者の認識との間でどのようなズレを生じさせていたのかを見ていくうえで必要である。

「素顔論争」は、『素顔』の放送が始まってから2年ほど経過した1959年末から1960年前半にかけて『中央公論』誌上で展開された論争である。羽仁進(岩波映画)が「テレビ・プロデューサーへの挑戦状」(59年11月号)と題する論考を発表し、『素顔』を批判した。それに対し、吉田直哉(番組制作者)が「羽仁進氏の挑戦に答える」(59年12月号)、高瀬広居(放送評論家)が「TV論争に私も参加する」(60年2月号)、瀬川昌昭(番組制作者)が「TV論争に疑問あり」(60年4月号)を発表した。これが「素顔論争」である。以下、4人の主張を、記録映画論争の争点とテレビゆえのドキュメンタリー特性の現れをメディア特性として振り分けた¹⁴。

表1 「素顔論争」における4人の主張の分布

	羽仁進	吉田直哉	高瀬広居	瀬川昌昭
記録性	・中継という「同時性」をもつテレビは、カメラが記録した制作者	・仮説(目的意識)をもって現場に入るとき、それを実証するために発見し	・人間の恥部を社会的に投げ出し、現実をそのままにえぐりと	・映像主義をとり、カメラアングル、ライティング、レンズサイズ

⁷ 鳥羽耕史(2010): 『1950年代—「記録」の時代』, 河出書房, pp.9.

⁸ 有山輝雄(1996): 『占領期メディア史研究』, 柏書房. 平野共余子(1998): 『天皇と接吻』, 草思社. 竹山昭子(2002): 『ラジオの時代』, 世界思想社.

⁹ 白鳥邦夫(1961): 『無名の日本人—山脈の会—の記録』, 未来社. 中村不二夫(2014): 『戦後サークル詩論』, 土曜美術社出版販売.

¹⁰ 今村太平(1953): 『イタリア映画—そのネオ・リアリズム』, 早川書房.

¹¹ たとえば、1946年から始まる「東宝争議」や、1949年から始まる占領軍のレッド・ページと記録映画作家協議会の発足をあげられる。

¹² 森本哲郎(1957): 記録映画論の問題点『キネマ旬報』No.174, pp.44-5. 川村健一郎(2009): 戦争責任論と1950年代の記録映画, 『映画と戦争』森話社, pp169-94.

¹³ 米倉律・松山秀明(2013): 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』No.63(9), pp.2-15.

¹⁴ 4人の論者は、『中央公論』以外の誌面でも議論を展開していた。個々の主張を精緻に検証するため、全ての論考を反映させた。

	<p>の意図を越えた記録をそのまま放送する。</p> <p>・制作者が現実こぶつかりながら前進し、その結果をカメラで記録したものは中継と同じ効果をもつ</p> <p>・機械を使って声と姿を記録することは、言葉に置き換えられない情緒の発見を促す (1990a)</p>	<p>た現実の断面を記録する (1990a)</p> <p>・見物人が真実だと思いつけているものとは違うものを提供する方法</p> <p>・ある特定のものでしか生きられない要素をただ一度きり放送すること</p>	<p>る行為そのもの (1990)</p> <p>・カメラのもつ眼が色濃い鋼鉄の現実こぶつかつて、多様な現実を発見させる (1990)</p> <p>・直面している現実こ、いかに放送従事者として対処してゆくか答える方策のひとつ (1990)</p>	<p>などの映像表現で見せること</p> <p>・ナレーションで映像表現の弱点を補わないよう「画でわからせる」映像力をもつこと</p> <p>・自己主張を裏付けるため映像の説得力を向上させることと同義 (1990)</p>
事実性	<p>・進行する現実の矛盾をそのままリポートする表現スタイルが生む</p> <p>・「絵と音の対峙作用」が視聴者の通念や常識を揺いており、エイゼンシュテインの「第三の新しい意味」が創造されている (1990a)</p>	<p>・この日この時間だけ出く出るという時間的特性が生み出すもの</p> <p>・視聴者のおおの生活・社会空間のなかで番組を視聴し、距離をもって提出された現実を批評するなかで生まれる</p>	<p>・生々しい現実音や声の記録を、整理し再構成した形で打ち出す</p> <p>・現実を未整理コナマでうけとめる制作者の実感を、実像として証明する映像に存在 (1990)</p>	<p>・企画意図を映像に転換するため、映像の選択とカメラ位置を設定していくこと (1990)</p> <p>・現実の理解を一定の方向に配列するが、それが個人の探求によって崩されるなかに宿る</p>
主体性	<p>番組の組み立てには関わらず、視聴者にインパクトを提供する存在</p>	<p>(制作者の) 自己は極度に殺し、群衆の心をさまざまな意匠で露出して見せていくプロセスに宿る (1990a)</p> <p>・「疑似リアリティ」を本物と説得しても見る人に小首をかしげさせる性能</p> <p>・独自の批評活動 (解釈) の生まれる余地がある</p>	<p>放送従事者をとりまく現実の組織機構や、自身の意識構造に宿る (1990)</p> <p>・映像は現実の素材をいかにようにも料理できる可能性をもつ</p> <p>・カメラと現実の衝突の勝負が「インチキ」を許さない</p>	<p>常にある意図の下で番組を企画・構成し、番組の性格を決定する存在</p> <p>・ジャーナリズムの真実だと考える数々の主張が、現実社会で淘汰され、消化されていくように促す役割を負う</p>
メディア特性	<p>・番組と視聴者の思考が併走するため、結論がわからない (作品としてまとめない)</p> <p>・解釈を一定方向にしむけない</p>			

「素顔論争」において、記録映画の制作経験者は羽仁のただ一人で、他の3人はラジオとテレビの制作経験者である。興味深いのは、論争の主役であった羽仁と吉田が、『素顔』のドキュメンタリーとしての新しさを、解釈を一定方向にしむけない点に見出していたところにある。

吉田は、映像文化の先達である記録映画の恣意性・作為性を痛烈に批判し、そのような「主観的」な要素を排したところで、テレビ・ドキュメンタリーの存立を目指していた。吉田は、自然科学の「仮説」「検証」「実験」という手続きを採用することによって、結論を先取りする記録映画から逃れられると考えた。記録映画が「意図」に準じて映像を見せるのに対して、『素顔』は「仮説」を持ち込むことで、記録映画のセオリーならばカットされてしまう映像も、「検証」するための「素材」として見せていく。吉田は、視聴者に「仮説」を「検証」する思考過程を示すことが『素顔』の新しさであり、結論を与えないことで、視聴者にその解釈を委ねる点にテレビ・ドキュメンタリーの可能性を見ていた。

一方、羽仁はこうした『素顔』に対して、異なった評価を下していた。これまでの記録映画であれ、録音構成であれ、制作者はテープを切ったりつなげたりすることで、時間や空間を転換し、事実を解釈したり説明したり、それぞれの断片を「意味づける」ことができた。「事実をして事実を語らしめる」形式は、操作の行われたことを印象に残らないようにする仕事であったといえる¹⁵。羽仁は、観客も聴取者も現実世界の複雑で突飛な姿を、明確に理解して、その解決の筋道に納得がいくように、夾雑物を排除する技術であると考えた。対照的に、『素顔』は都合のよい部分だけを取りだすのではなく、人間の語り口の文脈をできるだけ生かし、その内に潜む矛盾や混迷、手前勝手とみえる弁解 (タテマエ) から、そのうらにある社会的な必然性、奇異に見える行動を貫いている論理 (ホンネ) をできるだけ豊かに含ませようと現実を凝視する。これらの断片は、そう簡単には切ったり貼ったりできず、つなぎ目を見せないことを得意とする従来の編集方法では対応できない。しかも、『素顔』のナレーションは、オチをつけたり、容易な結論を与えない。『素顔』は語り口の流れを重視して長さを保ったことで、ショットとショットの間の落差を隠しきれない、映像と音が分離しやすい構成をもっていた。羽仁は、『素顔』以前のさまざまな記録映画論争では決着のつかなかった、ドキュメンタリーの来るべき未来を、『素顔』の技法に見出しそうとしていたのである¹⁶。

羽仁が口火を切った「素顔論争」は、『素顔』が「フィルム構成」として切り拓いたテレビ・ドキュメンタリーの可能性を矮小化し始めていることへの警告であったのだ。

4. 分析

(1) 分析対象

「素顔論争」のあとに放送された、第86集「子どもの見た夏休み」(1959年8月23日)を取り上げ、争点であった『素顔』

¹⁵ 宮田章(2014): 事実と理念の二重らせん源流としての録音構成『放送研究と調査』64(12), pp. 22-69.

¹⁶他に『素顔』を評したものとして、佐々木基一(1959): テレビ映画について、『放送文化』No. 14(8), pp. 6-10. 佐藤忠男(1977): 『日本記録映像史』, 評論社 などがある。羽仁の見出した『素顔』の思考は、その後、前衛と即興が結びつくようにしてさらに開花した (勅使河原ら 1989)。

の変容について検証する。この番組は、全部で9つのシークエンスを持つ。①日本舞踊を必死に練習する男児、②有名小学校で夏期補習を受ける子どもたち、③深夜に繁華街で歩き回る兄妹、④両親に代って祭の露店を切り盛りする兄弟、⑤淀川で泳ぐ子どもたち、⑥酔っ払うと突然叱り、子供の言い分を聞かない大人のご都合主義にうんざりしていると語る子ども、⑦涼を求めてデパートで遊ぶ子どもたち、⑧共働き家庭を対象に、開放された学校で遊ぶ子ども、⑨林間学校での子どもたちである。ここでは、シークエンス②を取り上げて「記録された現実」による「記録する現実」への〈裏切り〉を析出していく。

(2)分析方法

番組全体の構成を確認するため、第86集「子供の見た夏休み」のすべてを書き起こした。内容は、①ショット番号、②登場人物、③発話内容、④フレームサイズ、⑤アングルの5項目である。書き起こした構成表のもと、羽仁のいう映像と言葉の「拮抗」がどのように現れているのかを見るため、映像と音声の関係に着目して検討した。

(3)分析結果①—番組の「仮説」

「子供の見た夏休み」は、番組の冒頭で「仮説」と「検証」を、男性アナウンサーで次のように宣誓する。「子供達の楽しい夏休みもあと残り少なくなってきました（中略）子供達は両親と共に過ごしたこの夏休みを、どのように見てきたのでしょうか。お互いに育った環境の異なる、考え方の異なる親と子が過ごした夏休み。その中で子供たちは多くのことを見たり聞いたりしてきました。そして、子供は子供なりに夏休みに対する考え方を持っているのです。こうした例の中でそのいくつかを覗いて子供達のありのままの声を聞いてみることにしました」。「子供の見た夏休み」は、子どもなりの考え方を、その「声」を集めることで語らせようというのである。

シークエンス②の内容に移る。「夏休みを返上して、補習授業を受けにくる子どもたち。大阪市のある有名小学校。中学、高校、大学までのコースがすでに決められています」という解説と共に、学校に通ってくる子どもの姿が映される。続いて、場面は夏の暑い教室の風景に切り替わる。白い半袖の制服を着た子供たちは、真面目な姿勢で机に向かい、黒板の前で授業を進める先生の声に耳を向け、真剣に勉強に取り組んでいる。授業風景の後、シークエンスは制作者と子どもたちの会話へと移る。会話は、制作者が子どもに問いかけ、それを受けて子どもが答えるというやりとりで進んでいく。ここで交わされた言葉に注目してみると、子どもたちが勉強に取り組むのは己の意思だが、その「語り」から透けてくるのは、大人の期待に応えるため必死に勉強する現実と、それに応えられる自分に喜びを感じているということである。勉強は、学校の補習授業で終わらない。帰宅後も、子どもたちは自宅で家庭教師の指導を受け、自己学習に精を出す。成績を上げるためなら、深夜まで必死に勉強することもある。子どもたちの言葉は、記録され、つなぎ合わせられることで、親の期待に応えようと熱心に語る声（タテマエ）として「事実をして事実を語らしめ」ていくのである。

(4)分析結果②—映像と音声の衝突

制作者と子どものやりとりに着目して「語り」を見ていくと、有名小学校に通う子供なりの考え方が浮かび上がってきた。さらに、言葉と映像のつながり方に着目して、構成を詳細に検討していきたい。

有名小学校で勉強に真面目に取り組む教室の子どもたちは、カメラの前でどのような「姿」をさらしていたのか。画面の中には、教室のなかで勉強に集中できず上の空の表情をしている子、三角定規と鉛筆をくるくる回して遊ぶ子、口を尖らせ眉間に皺を寄せ、両手で頭を抱え込んでしまっている子の姿があった。カメラの記録した子どものありのままの姿は、口を真一文字に結び授業に参加する真面目な表情だけではなく、それとは対照的に、眉間に皺を寄せて頭を抱え込んで苦しんでいたり、手遊びに夢中で授業に集中していなかったりする姿であった。マイクの前では饒舌に自らの勉学について語っていた子供たちが、カメラの前では勉強に苦しみ、あるいは勉強から抜け出して遊ぶ「姿」（ホンネ）をさらしていたのである。頭を抱え込む姿や眉間に皺を寄せる表情は、マイクの前で語った言葉を裏切る現実として画面に現れる。子供たちが言葉で覆い隠したであろうホンネを、言葉では拾い上げることのできなかつたもうひとつの現実を、映像は突きつけてくる。

「子供の見た夏休み」には、解説がオープニングとエンディングで仮説と番組のまとめを語る以外、シーンの切り替わりで登場する子どもの名前と、その子がどのような状況にあるのかというような簡単な説明しかしない。つまり番組のなかの大人の声は、番組の仮説を提示し、それがいかに実証されたのかだけを語るなのである。「子供達は現代の社会に生きています。異なった時代に育った大人たちは、今の子供はとつい小言の1つも出そうになるのは無理ありませんが、子供たちは子供なりにそれぞれの夏休みを過ごしてきました。そして、良いにつけ悪いにつけ、学校では教わらない社会の知恵を学んだからです」。

声にこだわったこの番組は、子どもの語る「声」を聞かせつつ、勉強に集中できない、勉強していない「姿」を見せた。「音」と「映像」の間でズレを生じさせる構成は、言葉の事実と映像の事実から、別様の現実を発見させる「仕掛け」となっ

て作動した。深夜まで勉強に励むという声に重ねられた、溜息をつきながら鉛筆で頭をかく男児のショット。京都大学を目指して一生懸命に学ぶという女兒の声に重ねられた、三角定規をくるくる回す手遊びのショットと頭を抱えて机につつぶしてしまう男児のショット。こうした音と映像の衝突する構成は、制作者が質問を投げかけるたび、子どもたちが素直に返す答えに違和感を覚えさせる。換言すれば、音と映像の関係に不調和が生まれるとき、隠されるべき夾雑物が露わとなり、「今まで気づくことのなかった世界の可能性やリアリティ」を画面のなかで新たに発見し始めることになるのである。

5. 結論

『素顔』の仮説を実証していくプロセスにおいて、取材対象の発した言葉は、視聴者の思考を促す力をもつ。「子どもの見た夏休み」の制作者の問いかけは、大人の過剰な期待に苦しむ子どもを想定していたような問いである。深夜まで勉強する子どもに「頭に入っているか」と問いかけ、「勉強しなければならぬのは父親と母親のどちらかが強要しているのか」と語りかける。それをきっかけに、ある子どもは父親が京都大学へ進学させたがっていると語り始めるのである。このように見れば、マイクに向かって語られた言葉は、「仮説」を「検証」するために、引き出され準備された「証拠」と見なすべきものである。

しかし、「子どもの見た夏休み」がこだわったありのままの記録は、『素顔』が新たな段階に進んだことを示唆するものもある。それは、「音」と「映像」の新たな関係性を生み出す「構成」の現れである。音と映像を衝突させることで、「解釈の余白」を作り出すこと、語られた言葉の裏側を発見させること、すなわち、言葉で語らずに現実の断面を発見させようとする「フィルム構成」の現れである。番組のプログラム・ディレクターであった荻野吉和は、「フィルム構成は、ラジオと映画のシンフォニーでもあった」と語る¹⁷。

言葉の意味に回収されない映像は、「語らしめようとした事実」を突き崩し、別の「事実」の発見を促してくる。本研究は、この現れを『素顔』の模索から生まれた革新と見なすが、「記録された現実」による「記録する現実」への裏切りは、世界を発見するドキュメンタリーの「核心」とも通じる。アーカイブされた番組を微分する作業は、<系>の抽出では見落としてしまう微細な揺らぎや変容を見出す1つの糸口であり、その発見をつぶさに記述していくことが、アーカイブ時代におけるドキュメンタリー研究の課題なのである。

補注

この研究は、NHKアーカイブズ学術利用トライアル研究Ⅱ（1・3期）の成果の一部をまとめたものである。この研究は、法政大学大学院博士後期課程研究助成A・B（2012-14年度）、2012年度金浴米奨学金、2014年度法政大学100周年記念大学院特別奨学金、一般社団法人大学女性協会2014年度奨学金の支援を受けた成果の一部である。

主要参考文献

- 1) Deleuze, G. (1983): *Cinéma 1 - L' image - mouvement*, Éditions de Minuit (『シネマ1—運動イメージ』, 財津津理, 斎藤範訳, 法政大学出版, 2008.)
- 2) Deleuze, G. (1985): *Cinéma 2 - L' image - temps*, Éditions de Minuit (『シネマ2—時間イメージ』, 宇野邦一, 石原陽一郎, 江澤健一郎, 大原理志, 岡村民夫訳, 法政大学出版, 2006.)
- 3) 藤田真文(2006): 『ギフト、再配達—テレビテキスト分析入門』, せりか書房.
- 4) 羽仁進(1959a): 技術の発達, 『三田文学』No. 49(9), pp. 45-50.
- 5) 羽仁進(1959b): 崩れた現実への架け橋, 『CBCレポート』3(7), pp. 7-9.
- 6) 宮田章 (2014): 『日本の素顔』と戦後近代—ドキュメンタリーの初期設定, 『放送研究と調査』No. 759, pp. 24-57.
- 7) 丹羽美之・吉見俊哉(2012): 『岩波映画の1億フレーム』, 東京大学出版会.
- 8) 瀬川昌昭(1960): TV論争を整理する—映像第一主義の主張, 『YIV Report』No. 9, pp. 19-27.
- 9) 高瀬広居(1959): テレビ映画雑感, 『プロデューサーの仕事』, 光書房, pp. 223-38.
- 10) 高瀬広居(1960): TV論争を整理する—現実から形式を生め, 『YIV Report』No. 9, pp. 19-27.
- 11) 勅使河原宏・大河内昭爾・四方田大彦(1989): 『前衛調書』, 学藝書林.
- 12) 鳥羽耕史(2010): 『1950年代—「記録」の時代』, 河出書房新社.
- 13) 吉田直哉(1959a): 不完全燃焼を忌む, 『三田文学』No. 49(9), pp. 57-63.

¹⁷ 荻野吉和氏へのインタビュー（2015年2月17日）