

『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

Maruyama, Tomomi / 丸山, 友美

(出版者 / Publisher)

法政大学社会学部学会

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

社会志林 / 社会志林

(巻 / Volume)

60

(号 / Number)

3

(開始ページ / Start Page)

77

(終了ページ / End Page)

98

(発行年 / Year)

2013-12

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00021165>

『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——

丸山友美

1 はじめに

ドキュメンタリーという言葉は、その語源である「document」¹⁾から類推されるように、出来事のありのままの記録という意味合いを付与されている。これまで映像ドキュメンタリーをめぐる言説は、ドキュメンタリーは出来事をありのままに描くべきだとする「客観的」立場と、ドキュメンタリーは制作者のメッセージを主張し強く押し出すべきだとする「主観的」立場の間で揺れ動いてきた。しかしながら、この二元論で展開されてきた「ドキュメンタリーの主観／客観言説」は、2つの問題を抱えている。

1つ目は、主観／客観言説に固執することで、ドキュメンタリーがテレビで放送されたテレビ・ドキュメンタリーであるか、あるいは、ドキュメンタリー映画として制作されたものであるかといったメディアによる制作環境の違いを曖昧にしてきたこと。2つ目は、これまでの「ドキュメンタリーの主観／客観言説」をめぐる論争は、主観的か客観的かを判断する主体が、ドキュメンタリーを作る制作者かドキュメンタリーを見る受け手かといった立場の違いを混同したまま展開されてきたこと。

このようなドキュメンタリーの主観-客観論争は、より良いドキュメンタリーが制作されるため、必要な論争であったことに違いない。しかし、ドキュメンタリーの主観あるいは客観が主張される背景にあるメディアの制作環境の問題、さらには主観-客観を判断する主体の問題をそれぞれのドキュメンタリー番組や作品の歴史的背景に即して検証しなければ、不毛な水掛け論に終わる可能性もある。

日本におけるテレビ番組のアーカイブが始動し、過去に立ち戻って、放送番組の検証が可能になった。この潮流は、番組の中にどのような人や場所が映し出され、どのような目的でいつ制作され、誰によってどこで制作されたのかといったメディア史・放送史の研究を推し進める。また、「韓国・

¹⁾ 「documentary」は、ドキュメンタリー運動を興したジョン・グリアスンによってdocumentの造語として生み出された。同様に、documentは、ラテン語の造語として生まれたmunimentを語源にもつ造語である。documentは、契約という法的な権利に基づいた記録の意味をもつが、法的な起源を持つmunimentを含む様々な言葉を包括し、証拠となる記録としての意味をもつ。munimentからdocumentへの移行と、documentaryについて、詳しくは、Winston, B., 2008, *Claiming the Real 2: The Documentary Film revisited*, London and New York: Routledge.を参照されたい。

朝鮮という〈他者〉」(丁 2011), 「中国農村」(解 2011), 「記録された沖縄の“本土復帰”」(七沢 2011) というテーマから、テレビがこれらのイメージをどのように作り上げてきたのか、アーカイブによる歴史の洗い直しを可能にした。

しかし、ドキュメンタリーを用いたこれら「歴史研究」は、ドキュメンタリー映像が「何を映してきたのか」という内容面に注目するあまり、「そもそもドキュメンタリーとは何か」というその表現形式に対する問いに、十分な答えを与えることができずにきた。

これまでの映像ドキュメンタリーという「形式」にまつわる言説を振り返れば、それは、出来事をありのままに描くべきだとする「客観的」立場の強調と、ドキュメンタリーは制作者のメッセージと主張を強く押し出すべきだとする「主観的」立場の間で揺れ動いてきた。しかし、これまでの二元論に帰着しない枠組みを設計し、ドキュメンタリーを改めて問い直す必要がある。

本稿は、どのようにして「客観的」ドキュメンタリーが模索されたのかを、テレビ・アーカイブを用いて明らかにしようとするものである。その目的は単純に、どのような構造をもてば「客観的」ドキュメンタリーと見なしうるのかを示そうとするのではなく、どのような手続きによって「客観的」ドキュメンタリーたらしめられてきたのかを指摘することにある。くわえて、「客観的」ドキュメンタリーを志向する番組の中で、出来事をありのままに描くべきだとする概念では語りきれないものがどのように現れるのか。この問いを掲げ、過去に放送された番組を「再-視聴」し、その構成表を書き起こして構造を可視化することで明らかにしていく。その結果として、ナレーション内容と映像の編集構成には、出来事をありのままに描くべきだとする「客観的」立場で作られたドキュメンタリーとは見なせない要素が多分にあることを明らかにできるだろう。

このようにして、「客観的」ドキュメンタリーがどのように志向されたのか、アーカイブを紐解いて振り返ることは、「ドキュメンタリーの主観/客観言説」そのものを問い直すために、ぜひとも必要な作業といえよう。これにあたり、日本で初めてのテレビ・ドキュメンタリー番組である『日本の素顔』と制作者の吉田直哉を対象に絞り、分析と考察をおこなっていく。

戦後民主主義の体現を目指したテレビで、戦前のプロパガンダを担った記録映画とは異なる方法論の確立を目指した『日本の素顔』では、ドキュメンタリーを再構築する必要があった。本稿は、『日本の素顔』が戦後日本のなにを(内容)いかにして切り取ったのか(方法)「再-視聴」し、その方法論の模索によって生み出されたドキュメンタリーを検証していく試みである。

2 先行研究と研究方法

『日本の素顔』それ自体を取り上げた先行研究は、日本のテレビ・ドキュメンタリーの「はじまり」であるにもかかわらず非常に少ない。テレビ放送開始から60年という節目を迎えるなか、このようにテレビ・ドキュメンタリーのはじまりが論じられてこなかったのには、理由として3つあげられる。

まず1つ目に、マス・コミュニケーション研究のなかに位置づけられたこれまでのテレビ研究は、

放送された番組がどのような効果をもたらしたのかといった効果論に重きが置かれてきたこと。そのため、テレビ研究はラジオ研究との連続性のなかで論じられ、誰が、なぜ、その番組を制作したのかといった番組の内容へ目を向ける問題は素通りされてきてしまった。

2つ目に、カルチュラル・スタディーズの登場によって、放送された番組がどのように理解されたのかといった、視聴者の意味理解に目を向けたテレビ研究が始まったこと。その結果、放送された番組の効果が一律ではなく、むしろ多様な理解の現れとそれを生み出すテキストの多様性として論じられるようになった。しかしながら、そこでの関心は、どのような思考のもとに制作された番組であったのかということよりも、視聴者は番組のテキストをどのように理解したのかというオーディエンス論に向けられており、番組制作の背景や番組の変容は問うてこなかった。

3つ目に、放送された番組が収集・保存されてこなかったアーカイブの問題がある。多くの場合、テレビ局として番組を保存していても、それらは公に開かれてこなかった。そのため、放送された番組に接触可能な存在は、テレビ局あるいはプロダクションで働く「特権的な立場にある者」に限られ、過去の番組の検証可能性は閉ざされてきたと言っても過言ではない。くわえて、たとえば研究者が「偶然」番組を見ることができても、後続の研究者は、どこで見られるのか、誰が保存しているのかといった問題と常にゼロから向き合わなければならなかった。そのため、視聴分析を基にした研究が展開されてこなかった。しかし、NHKアーカイブスががいよいよ本格的に始動し、限定的ではあるが過去の映像をあらゆる研究者が視聴できるようになった。この動きは、映像を用いた新たな研究の門戸を、メディア研究だけでなく、様々な研究領域に大きく開いたといえる。以上の3つの理由から、ドキュメンタリーを論じるために『日本の素顔』を取り上げた先行研究は非常に少ない。

丹羽美之（2001）は、『日本の素顔』を立ち上げた構成者の1人である吉田直哉の言葉を引きながら、テレビ・ドキュメンタリーがどのように〈ノンフィクション〉として思考され、そこに客観性を付与しようとしていたのかを指摘した。丹羽は、『日本の素顔』を社会が目を背けていた「異常民」を媒介としながら、理想の日本人を提示した装置と見なす。この番組で映し出された異常さは、日本の深部を映すことに成功したジャーナリズムとしての評価だけではなかった。むしろ、描き出した「異常民」を鏡にすることで、「正常な私たち＝市民」を提示するテレビ的公共性の枠組みの下で「公平中立」「客観報道」を実現したドキュメンタリーであった。

崔銀姫（2002）は、「放送空間論」的アプローチを用いて、『日本の素顔』が生み出したテレビ・ジャーナリズムを提示した。崔は、ドキュメンタリーという空間が、映像によって行われる送り手と受け手（市民）との相互コミュニケーションをもたらした広い意味での「教育・啓蒙」であり、「放送・ジャーナリズム」の確立であったと指摘する。すなわち、『日本の素顔』は、市民の眼を世の中の動きに向けさせ、歪んでゆく社会に意見を突きつけた「オピニオン-批評者」であった。

他にも、鈴木常恭（2005）は、ある事象を説明的に物語るドキュメンタリーとして『日本の素顔』を取り上げ、その後のドキュメンタリーが、どのようにして説明も筋立てもない「物語らないドキュメンタリー」として模索されたかを指摘している。

これら先行研究の『日本の素顔』に対する見方は、2つに分けることができる。制作者が「公平中立のために無私となり主体を見えなくする」ことで実現した「客観的」立場の現れだとするものと、「制作者という主体が見える」ことで実現した「主観的」立場の現れだとするものである。しかしながら、アーカイブを利用して実際に『日本の素顔』を「再-視聴」すると、そこにはどちらの主張も見出しうるような「ゆらぎ」があった。

たとえば、番組に付与されたナレーションの言葉1つ1つには制作者の色をはっきりと見出すことができた。したがって、丹羽が指摘した「無私」のドキュメンタリーだという見方には安易に同意できない。また、「市民の立場から政治家を批判したり、経済・社会の構造の矛盾を明らかにしたもの」などがあり、「幅広い観点から対象を分析しようとする『主体』が番組とともに生きている」（崔 2002: 137）ため、崔が指摘するような「主体が見える」という一面を、『日本の素顔』に見出すことも容易ではない。

先行研究における『日本の素顔』への問いは、出来事をありのままに描くべきだとする「客観的」立場の強調と、ドキュメンタリーは制作者のメッセージを主張したり強く押し出すべきだとする「主観的」立場の強調といったものではなく、「主体の有無」に争点が絞られている。くわえて、これまでの先行研究は、『日本の素顔』が実現したテレビ・ジャーナリズムに焦点化するあまり、ドキュメンタリーとは何かというその表現形式に対する問題を留保させてきた。

以上の問題を検討するため、本稿ではドキュメンタリーの〈偶然性〉というアプローチを用いた。これまで筆者は、「ドキュメンタリーの主観／客観言説」を乗り越え、第三の視座でドキュメンタリーを論じることで、この言説によって取りこぼされたドキュメンタリーの可能性を模索してきた。その結果、ドキュメンタリーには3つの偶然を作動させる映像メディア特有の要因があると指摘した。

「第一の偶然性」は、取材／撮影時に発生する。カメラは、事件や出来事と偶然に遭遇し、映像に記録することで現実を複製する。予期しない出来事と出会い、現実を複製する撮影は、ドキュメンタリーをノンフィクションたらしめる最大の要素である。このように現実を複製する撮影は、制作者が意図した現実の意味をしばしば乗り越えることがある。それは、映された現実の中に制作者が焦点化した以外のもの、たとえば不都合な事実やカメラを回していた時には気づかなかったものが映り込むからである。現実をありのままに映すカメラの再現性は、後で映像を見る者に対して、制作者の意図を離れて現実になづく手段として〈偶然性〉を提供する。

「第二の偶然性」は、編集時に発生する。映像は事物を客観的に複製しているようでありながら、制作者の主観的な選択によって成立した構成物である。制作者は自身が興味を引かれたものにカメラを向け、見る者を惹きつけ、理解されるように映像を編集する。このような主観的選択は、撮影時と編集時に行われる。こうした編集の主観的作業を、たとえば、桜井（2010）は「さまざまな場所、時間帯、状況に応じて遂行された取材・記録を、編集の過程で、意味の連続（シークエンス）に区分けし、それらの非連続性を排除せずに、あらたな意味合いに再構成（モンタージュ）して得られる暫定的な構成物である」と定義する。したがって、ドキュメンタリーはある時代の価値

体系や解釈を付与された「構成物＝主観の結晶」であるという。そして、「むしろ結論より、そこに至るプロセスに重心を置く表現媒体」であり、「あくまでもことからの本質を証明すること」を目指すため、「ドキュメンタリーはそのための道具であり、それを制作する側からすれば、物事を正確に認識するためのプロセスに他ならない」。しかしながら、ドキュメンタリーの豊かさは、物事を正確に認識する意味世界を表現するに留まらない。むしろ、あらゆる意味に回収され得ないものを映し込み、それを解放してしまうことにある。ドゥルーズの映像論は、この解放を適確に捉えている。

ここで肝要であるのは、内容の自立的なヴィジョンとして打ち立てられる或る純粋な〈形式〉に向かって、主観的なものと客観的なものとを止揚することである。わたしたちはもはや、主観的イメージあるいは客観的イメージのどちらかに直面しているのではない。わたしたちは、知覚イメージと、それを変換するカメラ—意識との連関関係のなかに取り込まれているのである（イメージは客観的であったのか、それとも主観的であったのかという問いは、もはや提起されていない）。（Deleuze 1983=2008: 133）

この指摘は逆説的に、映像が編集によってあらゆる意味になり得るものと理解できる。つまり、編集によって意味づけられていく複製された現実は、必然的な選択の結晶ではなく、ある時代の価値体系や解釈あるいは文化という制約の中で、制作者が許された範囲で構成した偶然の産物なのである。

そして「第三の偶然性」は、鑑賞／視聴時に発生する。後で映像を見る者は、映像の選択と意味を構成した制作者と同じ条件でこの現実の制約を受ける。制作者は現実の断片をカメラで選び出し新たな意味を構成するが、一方で映像が映した現実の他の断片を見落としてしまうという事実によって、制作者の意図は制約を受けている。後で映像を見る者は、現実の複製と制作者の意図という映像の二重の位置づけの中から、自らの解釈を新たに構成する。このように後に見る者も、自らがおかれている社会、文化的な文脈、慣習やコードの制約を受けるためである。すなわち、複製された現実に対する反応は、驚愕したり、感動したり、憤ったりといったさまざまな距離が生じ得るのであり、その要因は一律に規定できないのである。

この反応は、テキスト理解に生じる快楽や抵抗ともいえる。受け手の解釈の自由という捉え方は、カルチュラル・スタディーズで展開された議論にも見られるが、そこで問われたのはオーディエンスの主体性、能動性に対する評価であった。しかしながら、本稿の立場は、社会的・文化的な意味理解の影響を認めながらも、客観的には現実の複製であり、主観的には現実の選択と意味の構成であるというドキュメンタリーを、ある時代の想像力が生み出した偶然の産物と見るものである。それによって、制作者論や作品・番組論に留められないものとしてドキュメンタリーを位置づけ直すことができる。すなわち、ドキュメンタリーは、制作者と後に見る者によって積み重ねられる現実の理解の多義性を生み出し、一つのところにとどまらせない現実の有り様を、生成し続ける映像メディアなのである。

このようにして本稿は、テレビ・ドキュメンタリー『日本の素顔』を、〈偶然性〉によって「再視聴」していく。

3 録音構成とフィルム構成

3.1 ラジオ放送からテレビ放送へ

まず、放送史で『日本の素顔』がどのように位置づけられているのかを見ていくことにしたい。そのため、放送としてのラジオとテレビの間にあるつながりとその相違を明らかにしておく必要がある。

『日本の素顔』は1957（昭和32）年11月10日の日曜夜9時半から、30分番組としてNHKテレビで放送を開始した。『日本の素顔』は、日本で初めてテレビの定時番組として放送されたフィルム構成の番組であり、1964（昭和39）年4月5日の最終回までに306回放送された。『日本の素顔』は、それまでラジオの録音構成番組を作っていたスタッフによって、フィルム撮影機を携え社会現象や事件の過程を追う社会番組であった。番組開始当初のスタッフは、吉田直哉と白石克巳、斉藤栄作のわずか3人であった。番組制作は、2週間でロケーション、1週間で編集、そして生放送というとてもないスケジュールであった。『日本の素顔』が始まった当時、テレビ番組のなかには、同じように社会の問題を取り上げる社会番組がすでに放送されていた。しかし、その社会番組は、スタジオに有識者を呼び座談会形式をとるか、あるいはフリップを入れる程度に留まるものであった。吉田たちはこれを模倣するのではなく、ラジオの録音構成の制作経験を生かし、「画」で社会の現実の姿を見せることこそが社会番組であると考えた。なぜ、吉田たちは『日本の素顔』に、録音構成の意識をテレビに持ち込んだのであろうか。

NHKは、テレビ放送を開始するまえ、ラジオを主体にした放送局であった。日本における放送のありかたについて、竹山昭子（2004）は、NHKラジオに放送記者が誕生したのは戦後1946（昭和21）年であり、放送記者が全国に配置されて本格的にニュースの自主取材が始まるのはさらに遅れて1950（昭和25）年であったと、次のように述べる。

新聞・通信社が、先行ジャーナリズムとして独占的なニュース供給者の地位を守るために、また速報性というラジオメディアの優位性を牽制するために、放送局の自主取材を認めず、その代わりニュース原稿を無償で提供することにして、放送が新聞の脅威になることを防いでいた。（竹山 2008: 292）

そのため、ラジオ放送はジャーナリズムとしては極めて貧弱なものとして歩み始めるほかなく、自主取材による放送こそ目指すべき放送の形であった。「1930（昭和5）年、ニュースの原稿を通

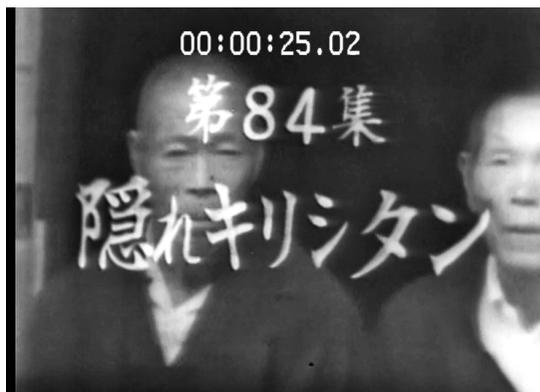


図1 「第84集 隠れキリシタン」タイトル

信社（新聞聯合社〔聯合〕と日本電報通信社〔電通〕）から購入し、これを独自に編集して『放送局編集ニュース』を全国ニュースとして全国に放送していたが、「1936（昭和11）年に国家代表通信社を聯合と電通の両通信社を合併させて、社団法人同盟社を発足」させ、「日本放送協会は設立のため融資を行い同盟に参加」（竹山 2008: 293）した。NHKもこの同盟へ参加したが、自主取材のないニュースを放送しつづける体制には、なんら変化がなかった。

終戦後日本へやってきた連合国軍総司令部（GHQ）は、日本人の意識改革と占領政策遂行のため民間情報教育局（CIE）を設置し、メディアをその統制と指導のもとにおいた。そうした中で、NHKは戦時中の日本政府による検閲と戦後の占領軍による検閲とレッドパージを乗り越え、自主取材による放送ジャーナリズムを確立していった。NHKの報道部副部長であり、レッドパージで追放された柳澤恭雄（1995）は、放送記者の誕生までを次のように振り返る。

（昭和20年）²⁾9月になって私は、書いて話せるジャーナリストによる自主取材について部員達と話し合った上で、何人かの人に個別に相談した。会長大橋八郎氏、国内局長矢部謙次郎氏、報道部長高橋武治氏、会長直蔵の橋本庶務部長、それに秘書課長池田幸雄氏の5人である...おもな人たちの同意を得た私は、20年9月からまず、戦中からの報道部員を『記者』にした。先発の記者たちであった。ついでに個別に『記者』を採用した...こうして、NHKの『記者』たちは、自分の目で確かめ、足でひろって積み重ねた事実を、ニュースとして放送する第一歩を踏み出したのである。（柳澤 1995: 143-7）

ラジオ放送局における記者は、1950（昭和25）年4月に一般公募を行い、4000人の志願者のなかから40名を採用することによって生まれる。その後採用された「3期生たちは、1週間の研修の後各地の放送局に配属され放送記者としての活動を開始する。全国ローカル放送局への放送記者配置はこの期が最初」（『無名会』史編集委員会編 2001）であった。これが、ラジオ放送を制作する記者の誕生であった。その後、GHQの指導によって同年7月15日に大阪中央局からNHKでのレッドパージが始まった。この指導は、「米ソの冷戦が深まるにつれて、アメリカではマッカーシズムが猛威を振るい、共産主義者を対象とした大規模な赤狩り」（中 2006: 61）だったが、そうした傾向は、GHQ占領下にあった日本にも同様に現れた。しかしながら、放送が戦争に加担した反省と自主取材という独立を目指した放送記者の精神は、その当事者が排除されながらも後継に脈々と受け継がれた³⁾。

この放送記者の精神は、録音構成にも強く現れた。録音構成は、「現実音とそれを説明するナレ

²⁾ 筆者加筆

³⁾ 米国による占領は、確かに、戦前・戦中の日本政府による検閲と同様に、制作者たちを締め付けた。しかしながら、その占領期に得た知識は、日本に放送革命を起こしたのだと制作者たちは後に回顧している。詳しくは、日本放送協会編、1970、『統放送夜話一座談会による放送史』日本放送出版協会。を参照されたい。

ーションを組み合わせることで、つまり『音声』だけで、ある出来事を目に浮かぶように造形し、ことがらの本質を解き明かす」（桜井 2005: vi）ラジオの表現手法であった。録音構成の面白みは、1つの事柄についてじっくりと聞かせるインタビューの中で、リアリティを聴取者に聞き取らせることにあった⁴⁾。田原茂行（2000）は、音声の取材と編集の過程で、タテマエ・用意された言葉ははねのけられ対話の過程を通して事実の核心をつかんでいくことに録音構成の描き出す社会のリアリティがあり、制作者の思考能力の展開の仕方を聞かせることに社会番組たるゆえんがあったと指摘する。この音へのこだわりこそ、戦後いろいろな立場からの意見を自由に発言できるようになったことで実現した、放送記者のジャーナリズム精神であった。ありのままの音で勝負した、録音構成の制作を経験した吉田たちが生み出した『日本の素顔』は、「画」をつけた録音構成であった。

当時は、ラジオの成長が安定しており、登場したばかりのテレビは劣勢であった。そのような時代に、なぜNHKはテレビで社会番組を放送しなければならなかったのか。崔（2002）によれば、娯楽番組一色に傾倒していたテレビは、大宅壮一の唱えた「一億総白痴化」をはじめ、「一億総評論家時代」「低俗論争」といった批判を向けられていた。また、政府がこれらの論争を青少年に悪影響を与える「青少年問題」として矮小化したことで、テレビの「自主規制」と「国家の言いなり化」への良い口実を与えることになった。NHKは公共放送のプライドからこの状況を打破するため、テレビ番組を拡充し、市民に教養を提供することで、うるさいテレビ批判を沈めようとした。そこで、NHKはラジオで人気も高くシリアスなテーマを取り上げて成功していた社会番組で、テレビの可能性を提示しようとした。

録音構成の申し子であるフィルム構成が、ドキュメンタリーと呼ばれるようになったのはずいぶん後であったが、いま『日本の素顔』を見ると、確かにドキュメンタリーそのものである。しかし、その誕生にはこのような社会背景を抱えていたことを見ておく必要がある。

3.2 吉田直哉

テレビ・ドキュメンタリーを語る際、吉田直哉は極めて大きい存在である。吉田は常に、『日本の素顔』を立ち上げたメンバーの1人であり、テレビ史の中でテレビ・ドキュメンタリーを確立した貢献者として語られる。まず、吉田がどのようにしてテレビにドキュメンタリーを埋め込んだのかを見ていきたい。

吉田直哉は、1953（昭和28）年にラジオ全盛期のNHKに入り、編成局社会部社会課に配属され、『都民の時間』を皮切りに、『関東県民の時間』『婦人の時間』『社会展望』などの録音構成を制作した。吉田は、この社会課で録音編成制作を約2年間行った後、NHK教育局社会部へ異動した。し

⁴⁾ 録音構成の全盛期を支えたのは、「デンスケ」と呼ばれる簡易録音機であった。デンスケと呼ばれたゼンマイ式携帯用肩掛録音機は、ハンドルを頻繁に回せば6ミリテープで連続15分録音が可能であった。電源のないところでも現場録音ができる点が、これまでの円盤録音機と比較すると画期的であり、あらゆる音の録音が簡単にできるようになった。

かし、当時テレビに対する冷ややかな意見がNHKの中でささやかれていたため、吉田は「ラジオ担当のほうがなんとなく”高級感”がありましたね。テレビを担当させられると左遷させられた感じもありました」（日本放送協会編 2001: 378）と、後に語っている。すでに述べたとおり、ニューメディアであったテレビは、批判的な言説に覆われることで、放送を受け取る側だけではなく、送る側にもネガティブな印象を抱かせていた。

吉田のテレビにおける経歴は、大きく3つのフェーズに分けられる。1957年～1962年ドキュメンタリー前期、1962年～1977年ドラマ期、1978年～1990年ドキュメンタリー後期である。本稿では、『日本の素顔』を考察することから、1957年～1962年のドキュメンタリー前期に注目した。この期間に、吉田は『日本の素顔』『現代の記録』『テレビ指定席』といったドキュメンタリー番組の立ち上げに関わった。

吉田は、戦時中プロパガンダに加担した記録映画を、範型化した現実理解を説得的に受け入れさせるドキュメンタリーであると位置づけ、その結論ありきの構造を批判した。吉田は『日本の素顔』で、既知と思われている現実の理解を1つの仮説とし、その検証のため、制作者が思考するプロセスを視聴者と共有する「作業仮説」という手法をとった。このような吉田の思考を、「仮説と実験の意味を体現した世界的な科学者である父親の生涯があった」（田原 2000: 49）ために生み出されたという論者もあるが、むしろラジオでは不可能であったあらゆる現実を「見せる」ことで、吉田がテレビの可能性を模索した痕跡といえる。そこで論じられるべきは、吉田がいかに「公平中立が虚点」であることを認識しながらも、『日本の素顔』を「客観的」ドキュメンタリーたらしめていたのかということである。しかし、作業仮説を打ち立てた『日本の素顔』の制作者として論じられるあまり、フィルム構成（＝テレビ・ドキュメンタリー）の父という視座に、吉田は留められてきてしまった。

4 ジャーナリズムの「客観性」と社会番組

吉田は、『日本の素顔』で「作業仮説」という言葉を用いて、なぜ「客観的」ドキュメンタリーを生み出そうとしたのか。この問いに入る前に、日本のジャーナリズムへの「客観性」の導入とその位相を見ておく必要がある。それは吉田が、出来事をありのままに描くべきだとする「客観的」ドキュメンタリーという概念よりも、むしろ、制作者の関わり方を問うことで「客観的」ドキュメンタリーを実現しようとしていたように見えるためだ。

日本におけるジャーナリズムを考える際、大きな転換として上げられるのが、米国による占領期とそれに続くレッドパージである。しかしながら、この期間は転換期としてよりも、むしろGHQによって「抑圧された」あるいは放送の民主化の動きに「傷をつけた」といった評価をされがちである。ここでは、「米国による日本のジャーナリズムの積極的かつ包括的な再教育」（有山 1996）が、日本の放送に何をもたらしたのかという視座をもって見ていくことにしたい。

ハリンとマンシーニ（2004）は、18の西ヨーロッパ国と北米におけるメディアシステムの比較

研究から、3つのメディアシステムを定義した。そのうちの1つである米国型自由主義モデルは、商業メディアが支配的で国家の関与度が低く、「自由」「自律」「客観性」の特徴をもつ。米国による占領とGHQによる指導は、「自由」「自律」を強調することで、軍国主義に加担した日本のマスメディア企業を徹底的に民主化させる再教育であった⁵⁾。

たとえば、1945（昭和20）年11月21日、NHKラジオは『天皇制について』という座談会を放送した。「日本人の意識改革」を目指し、自由な討論という民主主義の原則を日本に根付かせようとしたCIEによって進められた番組だったが、その指導のもとに行われた放送を「自由」とは安易に位置づけることはできない。戦中の軍と官公庁による検閲と統制がCIEに移行し、その方針のために天皇制を批判「させられた」番組とも見なせるからだ。この番組は、GHQが日本の放送における「放送の自由」と「不偏不党」を芽ばえさせようとした指導の現れであった。しかし、NHKはCIEの手を離れていく1950（昭和25）年の特殊法人化の時期を越えてもなお、官公庁や公共企業体の広報官から資料を収集し、諸官庁の公表業務と放送番組を組織的に結びつけていた。これを新しい試みとしていたが、NHKの政府基幹的体質が再び現れたに過ぎなかった。

さらに、同年に起きた朝鮮戦争を発端として、NHK内でのレッドパージが起きたことを考えると、米国による占領によって「自由」「自律」「客観性」という概念はもたらされたが、実現されたとはいえない。そこで筆者は、米国型自由主義モデルと占領期の検閲と統制の間にある矛盾の克服こそ、『日本の素顔』の制作者が「客観的」ドキュメンタリーを追求する動機づけを与えたと考える。松田浩（1980）は、次のように占領下の放送について述べる。

現実の矛盾対立を、避けえない緊張関係として、編成過程に取り入れながら多面的な価値の自由な交換市場として、放送のもつ公共的な性格を真に活性化する道はないものだろうか。右も切り、左も切り捨てて、当たりさわりのない常識的な意見だけを、中立公正として放送にのせるような、矮小化された「中立公正」観を克服して、多様な意見を公平に提示しながら、そのなかから国民大衆の批判的な選択眼を養っていくような、放送の新しいあり方というものは追求できないだろうか。レッド・パージの重苦しく、にがい教訓は、放送機関の内部に真の民主主義を確立することの重要性（企業内民主主義の確立）とならんで、このことを大きな課題として、私たちの前に投げかけているように思われる。（松田 1980: 150-1）

NHKのテレビ放送は、1953年2月に開始された。初期のNHKの編成は、正午から午後1時半、

⁵⁾ 林（2012）は、有山（1996）が指摘した米国による日本のジャーナリズムの積極的かつ包括的な再教育を、さらに世界的に見れば、第二次大戦後、米国政府と米国メディア産業が連携し、国を挙げて米国流民主主義思想、とりわけ「言論の自由と自由なプレス」というイデオロギーを広めた一大世界キャンペーンとしての「自由なプレスの布教活動” free-press crusade”」の一環だったことを指摘した。つまり敗戦後の日本は、その布教活動の対象国の1つであったといえよう。

午後6時半から9時の2回計4時間の定時放送であり、「子供の時間」、学校放送、婦人番組、ニュース、ニュース解説などのほか、夜は一般教養番組、時事解説、座談会などを随時放送した。戦後復興のなか、テレビ受像機普及台数は受像機の高すぎる価格の問題から伸び悩んだが、テレビの圧倒的な映像のインパクトは大衆を魅了するのと平行して、批判的なテレビ論を展開させた。すでに述べたテレビに対する批判的な意見の排除は、NHKにとって大きな課題であった。崔（2002）は、そのような社会背景のなかで、NHKが社会番組で批判的な放送のかたちを実現した理由について、1957（昭和32）年6月におこなわれたNHKの構造改革にあると指摘する。

1957年度の組織をみると、「ラジオ局」「テレビ局」と別々にラジオとテレビを担った担当部署の境界がなくなり、「番組の性格」によってラジオとテレビの境を問わず組織が一つに統合されている。この改革によって、既存のテレビ・ニュースを担当していた映画部が、ラジオ・ニュースを担当していた報道局の「内信部」に編入されることで、「報道の一体化」が実現された。また、初めてテレビで開始された「社会番組」で『日本の素顔』を念頭に置いた構想と思われる「教育局」の「社会部」と「社会課」との編成は注目に値する。つまり、ドキュメンタリーに関わる「社会番組」を担当した部署は「社会課」であって、ラジオでも初期のテレビでも、その厳然たる領域が確保されていたのである。すなわち、「放送」における「社会番組」の“精神”は、ニュース番組に代表される報道番組とは区別され、独立した姿勢として捉えられていたのである。（崔 2002: 135）

社会課が教育局社会部のなかで編制され、その社会課で社会番組が制作されたことが、『日本の素顔』の「自由」「自律」「客観性」を可能にしたことになる。ただし、ハリンとマンシーニが示した米国型自由主義モデルの定義は、商業メディアによって実現されることを前提にしたものであり、公共放送であるNHKにそのまま当てはめることはできない。しかし、GHQによる積極的な教育下でジャーナリズムを形成してきたNHKが、自主取材の確立、音による現実社会の構成と理解を目指した録音構成、そして『日本の素顔』を放送した流れを考えると、国家と権力の関与を最小限にとどめながら「自由」「自律」「客観性」⁶⁾を実現しなければならなかったということが、制約として制作者に働いていたことがわかる。つまり、吉田による「作業仮説」とは、制作者に対する社会

⁶⁾ 中正樹（2006）は、1940年代後半から1950年代にかけての、新聞に対する「客観報道」言説をとりあげて、戦後の客観性を次のように整理した。「客観報道」の「客観性」という観点からは、「報道する主体」と「報道する内容」という2つの軸から分析できる。「報道する主体」という軸は、「客観性」を〈一般性〉と認識する。読者にとって最も価値あるニュースを選ぶ価値基準としての〈一般性〉は、1940年代後半には「主観性」を示す価値として解釈されたが、1950年代には逆に「客観性」を示す価値として解釈されている。「報道する内容」という軸は、「客観性」を、多様な意見提示よりも事件の経過を報じるものとする〈真実性〉として認識する。1940年代後半には〈真実性〉は「当然」のものとしてされたが、1950年代には必要であるとされた。「報道する内容」にも「主観性」が必然的に介在するという認識が一般化しつつあったことを意味している（正 2006: 106-07）。

的・文化的な制約への応答であったといえよう。

戦後日本が復興していくなか、国民が思い描く高度経済へ突き進む日本の表層とは反対に、『日本の素顔』で取り上げられたテーマは、世界にさらしたくない、光を当てたくない日本の深層であった。そのような現実を焦点化することは、政府に規制されることなく「自由」に取材をし、「自律」した制作者の体現そのものであったといえる。また、現実を複製した映像に、たとえば1958（昭和33）年2月2日に放送された「第12集・下水なき文化国家」⁷⁾では、近代的な住宅から流れ出る下水を放置する日本の姿に「似非文化国家」と皮肉ったナレーションをつけた。それは、制作者が国家や権力から距離をとり、制作者の主観を反映させたものであり、そこには現実を批判することで実現される「客観性」があった。すなわち、『日本の素顔』に見られる客観性とは、社会から見放され、隠蔽された対象にカメラを向け、その現実を複製した映像に、制作者の主張として批判的なコメントを付し、番組を構成することで実現された「よきジャーナリズム」であった。

5 『日本の素顔』に現れる〈偶然性〉

5.1 編集構成の変化

ここまで、歴史的・社会的背景から『日本の素顔』の模索した客観性が、日本の深層に焦点を当て、批判的に意味づけることで実現されていたことを見てきた。

次に、吉田が構成者として制作した番組を詳細に見ていきたい。取り上げる番組は、1958（昭和33）年9月21日に放送された「第44集・アンバランス」である。「アンバランス」は、これまでに吉田が担当した『日本の素顔』の映像をふんだんに再利用しており、その編集構成は「アンバランス」以前に放送された担当番組とは大きく異なる。以降、この構成方法が採用されていたことが確認されるので、この回は吉田のドキュメンタリー手法が固まった放送回であったといえるだろう。

「アンバランス」は、日本の道路、住宅、鉄道、給食、ファッション、下水、繁華街、駅、労働、保険、娯楽、ヤクザ、失業といった14の事象の問題点を30分の番組に盛り込み、そのアンバランスさを批判した。このうち、給食は「第19集・南の孤島・与論島」、繁華街は「第30集・ガード下の東京」、ヤクザは「第8集・日本人と次郎長」の映像が再利用されていた。完パケ⁸⁾が保存され



図2 「アンバランス」タイトル

⁷⁾「第12集下水無き文化国家」のアーカイブ状況は、台本のみ閲覧可能であった。そのため実際の映像の検証は不可能であったが、シーンタイトルに「下水なき似非文化生活」と名付け、汚れた川、流れる汚水、汚水口、浮かぶゴミといったカットがつながれた記述を見つけた。このことから、いかに批判的なコメントが用いられていたのかがわかる。

ておらず映像を視聴して内容を確認できなかったが、台本で確認した内容から推察するに、住宅と下水は「第12集・下水無き文化国家」を再利用したと思われる。事象を列挙し、映像にナレーションで批判的なコメントをつけるだけではなく、現実の明暗を映した映像の比較という編集構成は、戦後を乗り越え経済成長の中で豊かさを実現していく明部とは対照的に、より強く暗部として現れる日本の深層へ批判の目を向けさせようとした。



図3 「ガード下の東京」ラウンドガール

まず、「アンバランス」以前の編集構成を確認しておく。当初の『日本の素顔』の編集構成は、たとえば「第1集・新興宗教をみる」や「第2集・生きている史蹟」、 「第3集・三つの年の瀬」では、長回しのカットをつなぎ合わせながら、次々と現実の事象を見せる編集構成になっていた。そのような長いカットに対して、ナレーションが確認できた「生きている史蹟」と「三つの年の瀬」では、撮影した場所、人、出来事がどのような意味をもっていたのか。過去を語り、現在を映像で見せながら、くすぶり続ける過去と現実の「連続性」、過去を断ち切り現在を見ようとしなない「断絶性」を、ナレーションは批判した。

「生きている史蹟」は、放送日が真珠湾攻撃の12月8日であったため、太平洋戦争の思い出の跡地を取り上げたと考えられる。番組では、旧海軍兵学校跡が海上自衛隊の幹部候補生学校として利用される空間の記憶の「連続性」と、戦地に飛び立った「かつて」の若者達を知らない現在の若者達との記憶の「断絶性」を、長いカットを用いてじっくり示す構成になっていた。羽仁進（1959）は、このような『日本の素顔』の編集構成をテレメンタリィとして次のように評した。

『日本の素顔』はラジオの録音構成から多くを学んでいると思われる。このプロの特徴の1つは、ショット（カメラの回転をとめずに写した断片的な画。カットともいうが、これは編集作業を経たショットに使った方がよいだろう）の長いことである。…『日本の素顔』では、農村の人の緩慢な動作とか、長い作業とかが、しばしば1ショットで描かれるが、これは映画的に言えば素人くさいかもしれないが、テレビ的にみればむしろ当然である。…つまりこの長い凝視によって、その情景の背後にある。⁸⁾法則や観念に迫ろうとするわけである。このように長いショットを多用すれば、編集者の意図は、それらのシ

⁸⁾ 放送した番組の状態、映像が保管されている状態のものを指す。NHKアーカイブズには、放送時の映像に編集済みでかつ音声が残っているもの、放送時の映像が編集済みだが音声とテロップが残っていないもの、未編集の素材テープの3つの状態で保存されている。前者2つはアーカイブズで閲覧することができるが、未編集の素材テープは閲覧することができない。

⁹⁾ 原文ママ

表1 吉田直哉が制作した『日本の素顔』一覧¹⁰⁾

	放送年月日	副題	視聴	台本	音	構成	制作者	撮影	編集
1	1957/11/10	新興宗教をみる	●	×	×	なし	吉田直哉, 白石克巳, 斉藤栄作	吉田淳	
2	1957/12/08	生きている史蹟	●	●	×	なし	吉田直哉, 白石克巳, 斉藤栄作	野村都喜男, 吉村淳	北村
3	1957/12/15	三つの年の瀬	×	●	×	なし	吉田直哉, 白石克巳, 斉藤栄作	吉村淳	
4	1958/01/05	日本人と次郎長	●	●	●	なし	吉田直哉	吉田淳	
5	1958/02/02	下水なき文化国家	×	●	×	なし	吉田直哉, 斉藤栄作	足立(?)	
6	1958/03/23	南の孤島・与論島	●	●	●	なし	吉田直哉, 斉藤栄作	松居	
7	1958/05/11	迷信	●	●	●	なし	吉田直哉, 白石克巳, 立川天山		
8	1958/06/01	ガード下の東京	●	×	●	なし	吉田直哉, 白石克巳		
9	1958/07/13	神風登山—谷川岳の記録—	●	×	●	なし	吉田直哉		
10	1958/08/10	さいはての地「知床」	●	×	●	なし	吉田直哉		
11	1958/09/21	アンバランス	●	×	●	なし	吉田直哉	志村	
12	1958/11/30	全学連	×	×	×	—	吉田直哉	渋谷	
13	1959/01/04	職人一昔を守る人々	●	●	●	なし	吉田直哉, 瀬川昌昭	渡海	
14	1959/02/22	特許権—現代産業を支配するもの	×	●	×	なし	吉田直哉, 斉藤栄作	志村	
15	1959/03/20	四角い鏡	×	×	×	—	吉田直哉	志村	
16	1959/04/26	テキ屋	●	●	●	あり	吉田直哉	岩井禧周	
17	1959/05/31	ある玉碎部隊の名簿	●	●	●	あり	吉田直哉	志村	
18	1959/06/28	古城落成—昭和築城時代	●	●	×	あり	吉田直哉	岩井禧周	
19	1959/08/09	隠れキリシタン	●	●	●	あり	吉田直哉	志村	
20	1959/09/27	競輪立国	●	●	×	あり	吉田直哉	益子広司	
21	1959/10/04	泥海の町—名古屋市南部の惨状	●	×	●	あり	吉田直哉		
22	1959/11/15	板ばさみ	●	×	●	あり	吉田直哉		
23	1960/01/10	土地飢饉	●	●	●	あり	吉田直哉	岩井禧周	
24	1960/06/26	9年間の記録—安保から安保まで	●	●	●	あり	吉田直哉	益子広司	

ョット(つまり文章)同士のつなぎ方の中に表現される他ないわけである。(羽仁 1959: 14-16)

吉田が制作した「知床」までの9番組は、日本の最南端や最北端、都市部の貧困層の営み、やくざ社会など、見放され、隠蔽された現実に焦点を当てた。じっくりと映し出された現実は、吉田によって解釈を与えられ、意味づけされ、社会が目を背けた暗部をありのままに映像で見せる。『日本の素顔』は、社会の深層に焦点を当てることを最大の意義としていた。もちろん、番組は複数の

¹⁰⁾ NHKアーカイブスのデータベースと、その元資料となるNHKアーカイブ스에保存されていた『日本の素顔』一覧表、および閲覧した映像、台本を元に作成。各番組のアーカイブ保存状況を、視聴の可否、台本の有無、音声の有無、構成表記の有無ごとに記録した。音声の残っていない番組は、テロップ表記も共に失われていた。(?)表記は資料に記述されていた通り。『日本の素顔』の副題、構成・演出者名、カメラマン、音声、編集などを網羅した資料は存在しないため、制作者情報も網羅した番組目次録をまとめる作業が早急に必要である。「全学連」と「四角い鏡」は、編集前の素材映像しか残っておらず、どのような番組が放送されたのかは検証不可能であった。

プロデューサーと課、部、局の責任者の合議に基づいて作られていることから、吉田の解釈だけで番組が構成されていたとは言い難い。

しかし、番組で用いられた長いカットは、その中に含まれた時間と空間を、後から見る者に感じさせやすくする。短いカットをつなぎあわせると、映像に動きが出る反面、その切れ目が曖昧になる。ところが、長いカットによる編集構成をもつと、映像のつなぎははっきり現れ、映像同士の間がちがいが、あるいは編集の意図と映像とのくいちがいが露わになる。

長いカットの多用は、社会的・文化的な制約の中で制作者が構成を重ねた結果として生じた「第二の偶然性」に気づかせ、制作者の意図を乗り越える「第一の偶然性」を浮上させる。さらに、そのような編集構成は、カット同士の衝突の中から真理を発見させる契機になる。制作者と後から見る者は、同じ複製された現実を見ながら、視線のずれと様々な制約の下で、異なる現実の理解を生みだしていくのである。

「知床」以前の編集構成は、ナレーションによって現実を批判的に意味づけていた一方、映像そのものの編集文法はとても単純であった。知的に、全く興奮していない声で説明するナレーションは、映像を説得材料にして、「日本の深層＝素顔」を意味づけた。しかし、長いカットの多用が「第一の偶然性」を生み、制作者の価値体系や解釈の枠組みを乗り越える余白を生み出した。「知床」までの『日本の素顔』は、多様な現実を理解する「第三の偶然性」を生じさせながら、1950年後半の日本を記録していた。

当時の『日本の素顔』に対する評価は、テレビによる国民総白痴化と極言した一部の人々に対する抵抗の最前線であった。テレビの「博知化」を論じるために「NHKの《日本の素顔》を12万人もの主婦層が熱心に見ている事実には感銘した」（佐藤 2008: 136）と言及されるなど、『日本の素顔』は批判的な意見と真っ向から向き合う社会教養番組として取り上げられた。しかし、筆者においては、アーカイブを利用して後から見たために、かえって番組を見る批判的な視線が過剰に作動し、制作された時代の価値体系や解釈を共有していないために、カメラアングルの不自然さ、ナレーションの批判的なコメントやカットの長さの違和感が生まれ、素顔というよりも暗部という化粧を施された日本のように見えた。

このような余白を持つ『日本の素顔』の編集構成は、「アンバランス」を境に大きく変化していった。まず、1つの事象を論じるために対照的な2つの事例を比較するような構成になり、「アンバランス」以前のような批判的なコメントにくわえて、映像も批判的なテキストを生成する構成になった。特に、「アンバランス」で再利用された「第19集・南の孤島・与論島」の映像は、放送時とは異なる批判的なテキストを生成していた。

「アンバランス」では、東京の近代的な小学校の校舎と給食制度を与論島の藁葺き屋根の学校や弁当と比較するような形で、「与論島」の映像が再利用されていた。編集構成は、東京の近代的なコンクリート校舎で学ぶ笑顔の子供たちの姿と、図4のように給食制度によって体躯の発達が著しい教育環境を提示した。ナレーションは、批判的なコメントではなく映像に説明的なコメントを付与していた。

東京の近代的校舎で学ぶ子供達は、衛生の行き届いた機械化された調理室で作られるカロリーの高い完全給食を昼食に食べることができます。エレベーターで上げられた料理は各教室に配膳され、育ち盛りの子供達の旺盛な食欲を満たします。戦後日本の子供達の体位が向上したのも、この給食のおかげだとさえ言われています。



図4 給食を受け取る東京の子

一方「与論島」の映像に切り替わると、東京の映像とは対照的に、「しかし都会の子供達と僻地の、たとえば離れ島の子供たちとは雲泥の差別があるのです」というナレーションによる批判が始まる。映像の中に現れるのは、図5に見られるように、満足な校舎も設備もないなかで学び、昼食は家から持ってきた弁当の芋を食べる栄養不足の子供であった。第19集放送時の「与論島」は、10日に一度の定期船が島民の生活を支えていること、過酷な環境のため作物を安定して収穫できないこと、湧き水に頼る水環境、藁ぶき屋根の教室で授業を受ける子供たちの姿を映像で列挙し、1953年に本土復帰したにもかかわらず南の孤島が忘れ去られている現実を提示した。しかし、「アンバランス」における「与論島」は、忘れ去られた最南端の島ではなく、



図5 芋の弁当を食べる与論島の子ども

満足な環境で学ぶことも、栄養をとることもできない、未だに戦後の貧しさを引きずり続ける日本の暗部として提示された。

「アンバランス」以前に見られた編集構成は、単純な文法で映像を列挙し、批判的なコメントによって、見放され、隠蔽されてしまう対象を焦点化し、意味づけるものであった。しかし、「アンバランス」以降の編集構成は、単純にコメントをつけるだけではなく、2つの対照的な事例の映像を比較し配置することで、より明確に暗部として素顔を提示した。明暗の線引きを行うこの編集構成は、化粧を施していない日本の素顔〈そのもの〉として現れ、かえって現実を理解するための多義性を失わせていた。

アーカイブ状況の問題から、音声が残されていない映像が散見された。そのため「アンバランス」以前の台本の補助も音声もない番組は、一体何を批判しようとしたのかを理解することが困難であった。しかし、「アンバランス」以降の編集構成は、明暗の線引きがあるためか、音声のない無音映像にもかかわらず、筆者にはその編集構成によって批判的な視点が「自明のうちに」理解できたのである。

5.2 現れる制作者——構成者表記の登場

現在のテレビ番組は、必ず番組のエンディングに制作者名をテロップで流す。しかし、『日本の素顔』における「吉田直哉」やその他の構成者は、1959（昭和34）年4月26日「第70集・テキ屋」まで全く表に出てこない。『日本の素顔』は、素顔を見せる社会番組でありながら、その制作者の「素顔」はNHKという化粧に覆われていた。構成者の表記に関して、1年間のNHKの動向をまとめた『NHK年鑑』や、『日本の素顔』をテレビ初のドキュメンタリーと記した『20世紀放送史』には、構成者名を表記するようになった理由は記述されていない。さらに他の映像を確認したところ、1960（昭和35）年10月16日「第139集・政治テロ」で構成者の表記は一度消え、同年10月23日「第140集・万年豊作」で再び構成者の表記が行われたが、同年11月13日「第141集・上野一裏窓の世相」以降、『日本の素顔』は再び構成者の表記を消し、制作者は見えない存在に戻った。崔（2002）は、構成者名の表記が1960年に消えた理由を次のように指摘している。

「自民党に屈しない」といいながら、組織内の独裁的な方針と「自主規制」を強行したNHKという組織の中において演出者は、いつでも吹き飛ばされる微弱な存在であった。「番組を作るのはNHKであって、個人ではない」というNHK協会の方針によって、第125集『9年間の記録—安保から安保まで』の放送以降は『日本の素顔』の番組の中で構成者（演出者＝プロデューサー）以下あらゆる番組制作に関わった放送人の名前を完全に”消去”するという事項で象徴される。番組が終わってから画面に流していた「構成 吉田直哉, カメラ 益子広司...」¹¹⁾のシーンが視聴者の目の前からなくなったのだ。すなわち、全ての責任はNHKが取るという建前の裏には番組における“徹底的な主体性の抹消”があった。実際に吉田はその前後もNHKから『日本の素顔』らしい番組ではなく、報道性のドキュメンタリーを作れ」と言われ続けていたという。制作者“不明”の『日本の素顔』は、その指針によって番組の性格も変わっていくようになる。（崔 2002: 140）

主体としての制作者は、コメントによる現実の批判ができなくなり、『日本の素顔』は報道へ傾倒していった。その結果、日本初のドキュメンタリー番組は離脱者を出し、幕を閉じたというのだ。ただし、ここで注意しなければならないことがある。崔によれば、構成表記は「9年間の記録」まで「表記されていた」とされているが、確認した限りでは「第70集・テキ屋」から「第138集・地底—ある炭鉱事故の記録」と「第140集・万年豊作」の期間であった。アーカイブを用いた番組検証により、『日本の素顔』の制作者は見る者の前に「後から」現れたことが明らかになった。くわえて、図6のように、構成者と共に撮影者の名前が表記されることは非常に稀であり、多くは構成

¹¹⁾ NHKアーカイブスに保存されている「9年間の記録—安保から安保へ」は、32:49で映像が途切れており、エンディングで構成者とカメラマンが表記されたのかを映像で確認できなかった。構成者表記の有無については、決定稿の台本で確認した。通常番組は30分番組であるため、30分を越えることはないが放送番組検索で確認したところ「9年間の記録」のみ35分枠で放送されていたことがわかった。

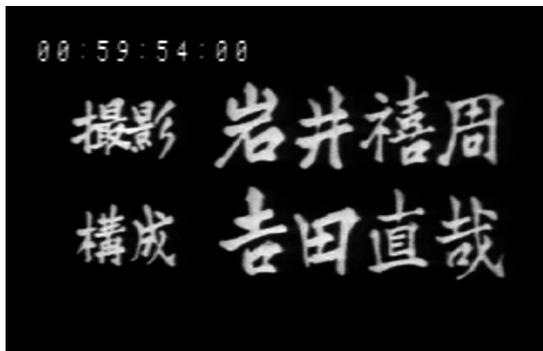


図6 「第70集 テキ屋」の構成表記



図7 登山者へインタビューをする吉田

者の名前だけであった。さらに興味深いことは、構成表記が行われる前の「第34集神風登山—谷川岳の記録」では、吉田がインタビューアーとして画面に映り込んでいた。無色透明の制作者ではなく、名前はないが、実体となって画面に現れていたのだ。

「アンバランス」で編集構成が転換したことはすでに述べたが、この転換の後に制作者が「現れ」たこと¹²⁾は、『日本の素顔』に大きな意義を与えたように思われる。不偏不党、中立な立場から制作させようとする社会的・文化的な制約の中で、『日本の素顔』のこの時期の制作者は、無色透明な思想の持ち主としてではなく、素顔をさらしてメッセージを届けようとしていた。すなわち、構成表記とは、構成者（演出＝プロデューサー）によって掘り起こされた現実を、制作者の目を通して見た現実の断片であることを明示した「よきジャーナリズム」であった。

ラジオの時代から、社会番組は社会現象と向き合ってきた。社会番組の制作者たちは、その現象に対する担当者としての判断と、そこから生まれる理論が不可避なものであることを意識してきた¹³⁾。しかし、制作者の意識と『日本の素顔』をテレビの教養として受容した視聴者との間には乖離があった。つまり、制作者の主観を反映させた批判的なコメントも、NHKという化粧を施した顔では、誰が、どのような立場で、何を、どのように撮ったものであるのかといった問いは浮上させられてこなかったのである。そのため、「後から」現れてきた制作者が素顔をさらし、明暗を線引きし現実〈そのもの〉を目の当たりにさせようとした編集構成への変化は、『日本の素顔』が当初持っていた現実の理解の多義性を失わせたとい

¹²⁾ これを単純に、「新たな取り組み」と見ることもできる。しかしながら、『日本の素顔』ゆえに構成者を表に出した転換点として捉えるとき、語られてこなかった「制作者の素顔の現れ」として見出すことが「再一視聴」による発見といえよう。

¹³⁾ 渡辺九郎（1958）は、『NHK放送文化』「特集社会番組の研究」に寄せた「社会番組——特質と問題点」で、企画と演出について述べた。企画は主張することと同義であり、ある社会現象に取り組むことは担当者の判断とそこに理論が生じる。しかし、その判断と理論が主観的であれば、社会の木鐸であらねばならないという社会番組への期待を失うことになる。ゆえに、判断の裏打ちとしての良識や冷静にかつ客観的に捉える能力が要求される。それが、社会番組の制作者であるという。（渡辺 1958: 7）

える。しかしながら、『日本の素顔』における多義性の喪失は、安易に否定すべきものではない。むしろ、無色透明の制作者にとどまらず、解釈という主観を包括した「客観的」ドキュメンタリーの変容とその模索と捉えるべきである。

隠蔽された暗部を写し出し、中心から追いやられた周縁をすくいあげようとするドキュメンタリーには、日々の社会の動きを敏感に捉え、そこで起こった社会現象を分析批判しすくいあげようとする動的な時代の定点観測という性格のものもあれば、絶えず動く社会の中で生活を営む人間に焦点を合わせた、静的なものもある。吉田が制作した24回分の副題を見てわかる通り、『日本の素顔』は様々な社会事象の分析とその批判を試みた。番組は、社会事象を分析するために、人間の営みとその営みの貧しさを映し出した。『日本の素顔』は、動を分析批判するために静を写し、それは同時に、静を周縁化させる動を写すという意味で、静動が一体化したものであった。

6 おわりに—新たなる問いへ

以上、吉田が携わった24本の番組の考察から明らかになったのは、『日本の素顔』の目指したドキュメンタリーが、制作者を無色透明な存在に押し込め、出来事をありのままに映した内容に客観性を求めたものではなかったことであった。それは、制作者の「素顔」をナレーションと編集構成、構成表記でさらし、制作する主体を明らかにすることで、視聴者と仮説検証の過程を共有可能にするような「客観的」ドキュメンタリーの追求であった。そのため、アーカイブを用いて『日本の素顔』を検証するとき、ナレーションの批判的な内容や、吉田（1973）が「異常民」と表現した取材対象へのカメラアングルは、出来事をありのままに描くべきだとする客観性と同質でないことに違和感を覚える。これを以て、『日本の素顔』を「客観的」ドキュメンタリーではないと否定するのは容易だが、むしろ、本稿の試みは、過去の番組を「再-視聴」することで、これまで論じられてきた評価を問い直し、新たなドキュメンタリーの価値と意義を見出すことにある。

いま、ドキュメンタリーが「客観的」と呼ばれる際には常に、出来事をありのままに写した、意図も作為もないものであることが期待される。そのような視座から、「客観的」ドキュメンタリーの誕生と言われる『日本の素顔』を見つめると、批判的なナレーションやその構成が明らかな作為と捉えられ批判されるかもしれない。あるいは、「昔はこれでも客観的と言っても許された」と、どこか皮肉を込めて受け入れられるのかもしれない。しかしながら、番組を「再-視聴」し、番組構造を構成表に書き起こし、複数の番組と比較し、歴史的背景を洗い直すことで、草創期のテレビ・ドキュメンタリーが目指した「客観性」が、ありのままに描くことではなく、制作者が現実を批判的に意味付けた痕跡こそ、模索された「客観的」ドキュメンタリーであったことを明らかにすることができる。

すなわち、ドキュメンタリーは出来事をありのままに描くべきだとする「客観的」立場や、ドキュメンタリーは制作者のメッセージを主張したり強く押し出すべきだとする「主観的」立場を強調するだけの「ドキュメンタリーの主観／客観言説」では、先行研究による「ゆらぎ」の指摘や「制

作者の現れ」などについて、新しい視座から検証がなされないままになる。本稿がここまで試みてきたように、アーカイブを活用してドキュメンタリーを「再-視聴」することは、構成表の作成から構造を細かく分解したり、ナレーションのコメントの変遷を通時的に見直したり、テロップの表記の変遷といった検証によって、ドキュメンタリーに新しい注釈をつけ、その再評価を試みることである。

日本のドキュメンタリーの意味や価値を大きく転換させたダイナミズムの興りが、テレビの登場であったことに間違いない。そして、テレビで産声をあげたテレビ・ドキュメンタリーが、ラジオの録音構成を苗床に生まれたことを考えると、放送史において『日本の素顔』が重要な番組であることを再認識させられる。『日本の素顔』は、吉田がたびたび語ったように、イデオロギーを押しつけ、戦中にはプロパガンダを担った記録映画と決別した新しいドキュメンタリーの形であった。

吉田をはじめとする『日本の素顔』の制作者たちの言葉は、「作業仮説」「客観性」「企画」「演出」といった言葉が散見された。そこには、NHKという公共放送を背負った制作者の制約としてではなく、ドキュメンタリーを社会番組に位置づけたために乗り越えなければならなかった「ドキュメンタリー」という概念の壁があったように思われる。しかしながら、テレビ・ドキュメンタリー草創期に、ニュース映画を制作していた映画部のカメラマンが集まって来ていたことなどを考慮すると、テレビ・ドキュメンタリーと記録映画との間に決定的な断絶があるとは言い難い。むしろ、ドキュメンタリーが映画とテレビを越境していくことを、日本のドキュメンタリーの特性として、問うていく必要がある。このような俯瞰的な視座をもって『日本の素顔』306回分の映像と向き合うとき、ドキュメンタリーへの問いはさらに深まるはずである。

本稿では、「ドキュメンタリーの主観／客観言説」からドキュメンタリーとは何かを問い直すため『日本の素顔』に注目したが、たとえば、制作局によって取り上げる企画に傾向が見られることから、そこにはたとえば、ドキュメンタリーの土着性や、撮影体制や編集手法といった方法論の発見、放送時間が深夜化していった編成問題、「素顔」によって浮上する他者へのまなざしと事象の記録のゆがみ、といった問いが次々と浮上してくる。アーカイブを活用して番組を「再-視聴」し、台本を「再-読」し「ドキュメンタリー」とは何かを問うことは、番組を忘却から救出することであり、低視聴率のために深夜化し「放送されながら見られていない」または興行収入が期待できないために「自主制作映画にならざるを得ない」ドキュメンタリーを社会的に救出するための一助となるであろう。

異なる文脈で番組を再利用可能にするだけでなく、放送され上映されたあらゆる映像の検証と再評価とという作業は、まだ始まったばかりである。

[文献]

- 有山輝雄, 1996, 『占領期メディア史研究——自由と統制・1945年』 柏書房.
- 丁智恵, 2011, 「韓国・朝鮮という〈他者〉イメージ——1970～80年代の「転換期」」 日本放送協会放送研究所編『放送メディア研究8』丸善プラネット, 183-221.
- Deleuze, G., 1983, *Cinéma 1 - L'image - mouvement*, Paris: Éditions de Minuit. (=2008, 財津理・斉藤範訳『シネマ1——運動イメージ』法政大学出版.)
- , 1985, *Cinéma 2 - L'image - temps*, Paris: Éditions de Minuit. (=2006, 宇野邦一・石原陽一郎・江澤健一郎・大原理志・岡村民夫訳『シネマ2——時間イメージ』法政大学出版.)
- Hallin, Daniel D. and Mancini, P., 2004, *Comparing Media Systems: Three Models of Media and Politics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- 林香里, 2012, 『〈オンナ・コドモ〉のジャーナリズム——ケアの倫理とともに』 岩波書店.
- 解明明, 2011, 「中国農村のテレビ的表象——前進・秘境・改革・矛盾」 日本放送協会放送研究所編『放送メディア研究8』丸善プラネット, 155-82.
- 桑野茂, 1973, 『ドキュメンタリーの世界——創造力と方法論』サイマル出版会.
- 松田浩, 1980, 『ドキュメント放送戦後史I——知られざるその軌跡』双柿舎.
- 中正樹, 2006, 『「客観報道」とは何か——戦後ジャーナリズム研究と客観報道論争』新泉社.
- 七沢潔, 2011, 「記録された沖縄の“本土復帰”——「同化」と「異化」のはざままで」 日本放送協会放送研究所編『放送メディア研究8』丸善プラネット, 33-84.
- 日本放送協会編, 2001, 『20世紀放送史—上』日本放送出版協会.
- 『無名会』史編集委員会編, 2001, 『放送記者草創期ものがたり』学文社.
- 大井眞二, 1999, 「メディアの自由の歴史——英米の理論の系譜」 田村紀雄・林利隆編『新版ジャーナリズムを学ぶ人のために』世界思想社, 20-39.
- 桜井均, 2001, 『テレビの自画像——ドキュメンタリーの現場から』筑摩書房.
- , 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.
- 佐藤卓己, 2008, 『テレビ的教養——一億総博知化への系譜』NTT出版.
- Swallow, N., 1966, *Factual Television*, London and New York: Focal Press. (=1969, 大谷堅志郎訳『現場からのテレビ番組論』岩崎放送出版社.)
- 竹山昭子, 2004, 「戦後放送体制」 有山輝雄・竹山昭子編『メディア史を学ぶ人のために』世界思想社, 284-308.
- 柳澤泰雄, 1995, 『検閲放送——戦時ジャーナリズム私史』けやき出版.
- 吉田直哉, 1973, 『テレビ, その余白の思想』文泉.
- , 1977, 『私のなかのテレビ』朝日新聞社.
- , 1998, 『脳内イメージと映像』文藝春秋.
- , 2003, 『映像とは何だろうか——テレビ制作者の挑戦』岩波書店.

[資料]

- 安藤鶴夫・蘆原英了・伊藤昇・島浦精二, 1960, 「「放送時評」担当者懇談会——明日の放送のために
1960年の放送年評」『NHK放送文化』15 (12) : 6-13.
- 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』62: 125-59.
- 羽仁進, 1959, 「新しいカメラの眼」『NHK放送文化』14 (8) : 14-6.
- , 1959, 「カメラとマイクの論理」『中央公論』74 (4) : 84-93.
- 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』59 (7) : 164-77.
- , 2009, 「アーカイヴが変えるテレビ研究の未来」『マス・コミュニケーション研究』75 (7) :
51-66.
- 鈴木常恭, 2005, 「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」」『尚美学園大学芸術情報学部紀要』8:
11-33.
- 田原茂行, 2000, 「「録音構成」の魂が生んだ映像——吉田直哉と『日本の素顔』」『新・調査情報
passingtime』2 (22) : 46-9.
- 吉田直哉, 1958, 「ブラウン管に賭けた熱情——現代は厚化粧の時代 その素顔をフィルムのおさめよう
とするテレビの閔兵たち」『文藝春秋』36 (7) : 144-9.
- 吉田行範・渡辺九郎・反町正喜・大山勇・白石克巳・長谷耕作, 1958, 「特集・社会番組の研究」『NHK
放送文化』13 (9) : 6-16.
- 著者不詳, 出版年不詳, 『吉田直哉全仕事——Yoshida Naoya's Works in NHK』.

※付記

本論文は大学院社会学研究科により設置された査読委員会の審査を経て掲載されたものである。

本論文は、NHKアーカイブス学術利用トライアル研究Ⅱ第1期および第3期で採択された研究成果の一部である。また、本論文は法政大学大学院金洛洙奨学金（2013年度）による支援を受けた研究成果の一部である。