

『日本の素顔』の制作技法

第6回 ポスト『素顔』への胎動（後編）

～自生音の発現～

メディア研究部 宮田 章

日本のテレビドキュメンタリーの基礎を築いたとされる『日本の素顔』（NHK、1957～64）の制作技法の変遷を描く第6回の後編である。先月号に掲載した前編に続いて『素顔』最後の2年間となった1962～63年度の展開を分析し考察する。『素顔』末期に特筆すべき技法が生まれている。それは、情動的強度に秀でた映像と自生音を用いた、「その時その場」の「リアル」な描写である。「問題」について論じるテレビドキュメンタリーから、「問題」を超えて取材対象を活写するテレビドキュメンタリーへ、この技法変化を支える音声形式として、ナレーションやインタビューではなく、自生音が自己を主張し始めている。『素顔』末期のテキストに自生音を生み出す技法を見いだすとともに、この技法が『素顔』終了後の新たなドキュメンタリー番組『ある人生』に継承されたことを示す。

※この論文は本誌2024年1月号に掲載した同タイトルの論文の続編である。

4-7 『興行師』

（63年9月22日放送、PD 藤田俊彦）

1961年度以降の後期『素顔』では、形式的な革新がほぼ停止し、コンフォーミズム（現状追認主義）の中で現実と切り結ぶ緊張感も低下している。しかし、『素顔』末期にあたる63年秋、それまでになかった技法を用いるテキストが出現している。映像、および映像と同時録音した自生音・言語の声を核にして、カメラとマイクの前に展開する「その時その場」の現実を生き生きと描写する技法である。問題意識を持って現実をとらえるというより、むしろ問題意識抜きに取材対象を活写するという点では前編に言及した『恐山』と同じ方向性である。ただその技法として、吉野のような天才的なカメラマンの名人芸に頼るのではなく、その気になれば多くの人が模倣できる技法を意図的に用いたという点で『恐山』とは異なる。『素顔』末期に

おいてこの技法は、『恐山』のように1本だけではなく、数本のテキストで実践されている。63年9月22日に放送されたこの『興行師』はその最初の1本である。

自生音・言語の声は、被取材者同士の間でやり取りされる言語の声である、作り手の声であるナレーションとも、作り手と被取材者がやり取りする声であるインタビューとも異なる、いわば第三の言語の声である。『素顔』全体の平均値で見ると、自生音・言語の声がテキスト尺に占める比率は3%にすぎない。ナレーションの平均値44%、インタビューの平均値10%と比べるとその値の小ささは明らかである。その中で『興行師』は、表8に示したように17%の自生音・言語の声を含んでいる。これは突然変異的な上昇であった。しかもこの自生音・言語の声は、その大半が同時録音である。ディレクターは藤田俊彦、『素顔』を担当するのはこれ

が初めてであった。

テキストはいきなり同時録音の自生音・言語の声で始まる。押しの強そうな中年男が電話口でまくし立てている。「いやだ。いやいやいや、そりゃ、そりゃだめだ。そんなね、そんなはした金儲けて、僕はやらないんだからね」(0分台)。発話の主は、プロレスや歌謡ショーを手がける当時のトップ興行師、永田貞雄¹⁾である。映像ははじめ永田のバストショットであるが、ゆっくりとズームインして口元のアップになる。「僕の興行にはねえ、まず、まずねえ、損なんていうことは、絶対に僕は考えない。そんなことはないんだから」。永田の強気の言葉が、口元の動きとぴったり同期(リップシンクロ)していることがわかる。この口元へのズームインは、ストーリーテリング上の必要から行われたというより、この映像と音声と同時に収録(同時録音)されていることを強調するために行われている。

ドキュメンタリーの作り手は、しばしばナレーションやインタビューを用いて、カメラやマイクの前で起きている事象とオーディエンスとの間を媒介するが、自生音・言語の声を用いる場合には、自らの存在感を可能な限り消そうとする。60年代初頭、この技法をドキュメンタリー映画の領域で始めたアメリカの作り手たち²⁾は自分たちの技法を「ダイレクトシネマ」と呼んだ。作り手がその気配を消すことで、カメラやマイクの前で起きている事象とオーディエンスとを「直接」結びつけるという意味である。アメリカのドキュメンタリー研究家、ビル・ニコルズは、この技法を、「壁に止まったハエ」がひそかに周囲を観察し、傍聴する技法として観察的モードと呼んでいる(Nichols 2017:132-137)。ダイレクトシネマないし観察的モードは、同時録音

のテクノロジーに支えられて勃興したとされる。「その時その場」に自生する声の言語内容と、その声を発する人の身ぶりや表情、また発話の間合いや口調をタイミング的に同期させることができるテクノロジーがこの技法の基盤である。

テキストに戻ろう。15分ごろまでの前半部では、冒頭の興行師、永田貞雄を追っている。藤田は全編を観察的モードにするのではなく、ナレーションもふんだんに用いて(テキスト尺の48%)、永田の仕事ぶり、また永田を取り囲む興行界のさまざまな文脈について解説している。興行の世界を解説する藤田のナレーションには興味深いものが多い。

興行が日本の隅々にまで行き渡ったのは、浪曲全盛時代だと言われます。この時代に全国至るところに興行師が生まれました。浪曲の一行は、人数が少ないうえに長い時間、舞台がもちます。こんな扱いやすい商売はないと無職渡世の人々をはじめ大勢の人々が、電話一本を道具に興行師の看板をあげたのです。そして興行師から興行師へそれぞれタテ、ヨコのルートを作って荷物³⁾を回し、一種独特の商習慣を作り上げてきました。

(ナレーション、10分台)

テレビをはじめとするマスコミの発達で、このごろは、直接、金を払って見ようという客は、だんだん少なくなっていると言われます。しかし、写真やブラウン管で見ると、生の人気者を直接見たいという欲望は、地方へ行けば行くほど強く表れます。

(ナレーション、11分台)

9分台では、上野駅から寝台列車で東北各地での歌謡ショーに出発する三波春夫を、ホー

ムで永田が見送っている。57年に歌謡界にデビューした三波は、『チャンチキおけさ』（1957年）、『雪の渡り鳥』（1957年）、『大根無情』（1959年）などのヒット曲を連発、63年6月には『東京五輪音頭』を発売して絶頂期にあった。三波は駅のホームでも笑顔を絶やさず永田にあいさつし、ファンに接している。東北のある町で開かれた、三波の歌謡ショーは超満員、会場となった建物を取り巻くように大勢の立ち見客が窓から中を覗いている。楽屋裏では、永田からこのショーを「買った」地元の興行師が札束を数えている。映像で見る限り、永田に支払う分を差し引いても十分儲けが出ただろうと思わせる（14分台）。藤田のナレーションによると、「芸能人の前でお金の話はタブーとされています。また芸能人の方も、どういう金額で取り引きされているか、などは聞かないのが礼儀とされています」（ナレーション、14分台）。

後半は、「興行師の町と言われる浅草田島町で、古いのれんを誇る三代目の中島さん」が自分の跡目を継がせるために、今はミシン会社に勤める清野さんという人物に目をつけて、口説き落とそうとしているシーンから始まる（15～16分台）。このシーンは同時録音の自生音・言語の声が核になっている。「興行界ってのはねえ、サラリーマンと違って裏づけがないから」と渋る、いかにもまじめそうな清野さんに対して、チョビ髭をたくわえた中島さんが返す。「あたしをご覧なさいよ。上原謙で大当たりするしさ、佐野周二は、あんたねえ、松竹だからね。高峰三枝子だの、こういった一流のプレーヤーをやっただね。そらあねえ、自分の腕次第だよ」。中島さんが清野さんの顔色をうかがいながら繰り返す、発話の間合い、口調、またその際の表情が存分に楽しめる。同時録音のたま

ものである。

少ないとはいえ、従来の『素顔』でも同時録音を行うテキストは存在した。しかし、当時同時録音ができるほぼ唯一のカメラであったオリコン⁴⁾の稀少さと操作上の難点から、それはおおむね室内でのインタビューに限られていた。記者会見や社会的に高い地位を持つ人物に対して行う屋内インタビューが多かった。ただ、60年代に入ってオリコンの用途は徐々に広がっている。前編で言及した『誘拐』では、「街の声」を収録するため、屋外にいる市井の人々に対して、オリコンによる同時録音インタビューを行っている。

自生音の同時録音はインタビューの同時録音より遅れた。作り手（取材者）の質問から始まるインタビューは、その発生タイミングを作り手がコントロールできる。作り手は、これからインタビューを行うと自分が決めたタイミングでオリコンを回せばよい。これに対して、被取材者の側で自発する声である自生音は、作り手にとっていつ発生するか予測しにくい。『奇病のかげに』における「漢方薬」売りのシーンのように（宮田2020：45参照）、魅力的な自生音・言語の声が発生している場面にオリコンを持ったクルーが偶然行き当たれば話は別であるが、この当時、ハプニング的に生じた自生音の同時録音は不可能であった。フィルム1巻の収録時間は通常3分弱、フィルムマガジンを増設したカメラでもせいぜい10分である。いつ飛び出すかわからない自生音の収録を目的にしてオリコンを回すのは何とも非効率な行為であろう。注記しておく、同じ「その時その場」に自生する声でも、感触の声を同時録音する必要はあまりない。感触の声は「その時その場」の環境音、背景音として聞こえてくることが多いからで

ある。恐山宿坊のシーンのように、複数人で歌われている民謡のうた声や、複数の声が同時多発して言語としては聞き取れない「ガヤ」などの非言語の声は、発声している人物の映像を必ずしも必要としないし、映像を用いる場合でも、声の内容と口元の映像がシンクロしないことがもたらす違和感は小さい。同時録音したくなるのは、感触の声の場合ではなく、個々人が言語の声を発話している場合である。言語の声の場合、発話する口元の映像と、発話される言語内容が同期しないと違和感は大きい。同時録音によって両者を同期させることができれば、非同期の違和感が消えるだけでなく、映像と音声は今まさに発生している「その時その場」のリアリティーが著しく高まる。

被取材者の側で自発する自生音・言語の声を、映像と同時収録する一つの方法は、自生音が発生するタイミングを、作り手（取材者）がコントロールすることである。オリコンを回す前に、被取材者と示し合わせて、自生音が発生するタイミングをあらかじめ決めておけば、作り手は意図して自生音・言語の声を収録することができる。状況と開始のタイミングを決めていったん収録が始まれば、話の展開自体は被取材者に任せる。藤田が『興行師』で行ったことはこれであった。この技法を、状況設定型の観察的モードと呼ぶことができるだろう。

このテキスト冒頭で示された永田の電話のシーンは、永田と協議して電話のタイミングを、オリコンを回す前に指定していたものである。中島さんが清野さんに後継を依頼するシーンでも、藤田は、中島さん、清野さんと合意のうえで、あのような話題で二人が会話をするという状況設定を事前に行ったはずである。自生音・言語の声の発生状況を事前にコントロールする

ことで、藤田たちは「壁に止まったハエ」となって、「ありのままの現実」の観察・傍聴に徹することができたのである。

テキスト後半では、同時録音の印象は薄い。中島さんの説得を受けてサラリーマンから興行師に転じた清野さんのお披露目の会が、同時収録された映像と自生音・言語の声で描かれているくらいである（19分台）。『興行師』の中では、オリコンで収録した同時録音の自生音・言語の声を生かす技法は部分的である。

24分台からは、主にストリップ公演を出し物にしている千葉県銚子市の劇場が紹介される。昔は「漁師町は興行の関所と言われた」。「漁師たちが各地の港に上陸するたびに舞台を見るので、目が肥えているから、下手な品物を舞台に出すとすぐ幕をかけられた」という。この小屋主は「房総一帯の興行主の元締め的存在」で、かつては「大勢の浪曲家が、この劇場の舞台を踏み、彼の手を通じて房総の各地で興行をしていった」。「しかし客の好みは浪曲から映画へ、そしてテレビへと移り変わり、客足は減る一方」である（ナレーション、24～25分台）。今は「いい荷物が回ってきたときだけ、小屋を開ける」のであるが、それがストリップである。このシーンは同時録音ではない。逆に藤田のナレーションがよく聞こえてくる。単なるストリップ談義を超えた、興行という視点から見た社会の分析、時代の診断として説得力がある。

人気絶頂の一級品のショーでなければ、客は木戸を払ってくれないのが現代です。資本金の少ない多くの興行師にとって、テレビや映画で見られるショーは、興行価値があまりないと言います。だからテレビや映画では見られないもの、これがソロバンにも合えば客も

表8 『興行師』(63.9.22)の音声構成

数字は映像尺に対する比率(%)

	無声部分	有声部分	言語の声	作り手の 言語の声 (NA)	被取材者の言語の声		自生音・ 感触の声
					自生音・ 言語の声	インタビュー	
『興行師』	26	74	62	48	17	0	17(5)
62～63年度平均	33	67	64	50	3	12	6(3)

※感触の声の()内の数字は、言語の声によってボイスオーバーされている部分。以下表9・10も同じ

集まるという結論です。こうした背景の中で、今ではストリップ興行が、地方興行師の手から手へ、引き合う荷物として動かされていくのです。(ナレーション、27分台)

ラスト近く、映像は、小屋主が果物と清酒を掲げて楽屋に現れ、久しぶりにお客を集めてくれた踊り子とコメディアンに礼を言う姿を映し出している。ラストカットは、小屋主が、あがった木戸銭を数え上げる手元のアップである。さまざまなことを考えさせ、感じさせる、言語情報的にも情動的にも豊かなテキストである。

事前に状況設定を行って、そこで展開する現実を「ありのまま」に観察する。音声的には、ナレーションもインタビューも用いず、その場で自発する声を映像と同時録音して、「その時その場」をライブ感豊かに描く。『興行師』では従来の『素顔』には見られなかった斬新な技法が登場している。この技法によって『興行師』の一部シーンは、社会問題についての議論や特定の社会事象の解説を離れて、「その時その場」の個別的リアリティーをダイレクトに伝えるものになっている。オーディエンスにとってこれらのシーンは「面白い」と思えるものである。

4-8『貸家人対借家人—ある居住権をめぐる争い—』 (64年3月1日放送, PD 藤田俊彦)

『興行師』以降『素顔』では、映像と同時録音した自生音・言語の声を活用したテキストが相次いでいる。自生音・言語の声の比率が10%を超えるテキストとして『教祖誕生』(63.9.29, 自生音・言語の声10%, PD 青木賢児), 『情緒障害児の記録』(63.10.6, 自生音・言語の声14%, PD 鈴木正紀), 『15歳の自衛官』(63.11.17, 自生音・言語の声16%, PD 藤田俊彦)を挙げることができる。ここで取り上げる『貸家人対借家人』は一連の自生音ブームの中で最後に現れたテキストである。表9(P.68)に示すように、自生音・言語の声の比率は32%に達している。ディレクターはブームの火つけ役であった藤田である。

このテキストは、庶民の生活世界に深く立ち入って、都会の住宅問題という社会問題を提示しているという意味で、従来の『素顔』らしいテキストであるが、同時に、当の社会問題を忘れさせるような情動的強度を帯びているという意味で、従来の『素顔』らしくないテキストである。問題が深刻で、当事者が真剣であればあるほど、状況設定型の観察のモードという形式がもたらす「面白さ」がより前景化するという事態が生じている。

テキストの内容を紹介していこう。

冒頭は、十代目金原亭馬生が寄席で演じる落語「長屋の花見」である(0～2分台)。藤田たちが自前で撮ったのか、劇場中継番組の素材を借用したのか判然としないが、同時録音で収録されている。江戸時代の牧歌的な大家と店子たなこの関係を語るこの落語は、このあと展開する現代の世知辛い「ある居住権をめぐる争い」とは無関係である。しかし、馬生の名調子に乗って、貸家人と借家人との関係というこのテキストのテーマが、笑いの中に浮かび上がってくる。つまり、このテキストはテーマ設定の段階からすでに「面白い」。

取材は、戦時中に建てられたという東京の古いアパートから始まっている。間取りは4畳半一間。ある部屋では4畳半に8人家族が暮らしている。家賃は月600円。別の部屋では4畳半に近所の子どもを集めて学習塾が開かれている。時間を分けて来るのだろうが、生徒は100人いるという。アパートの紹介が一とおり終わると、このアパートに3年間毎月欠かさず通っているという人物が映し出される。全国借地借家人同盟中央執行委員、鈴木スミト氏である。借家人を守る運動は「関東大震災後、バラック住まいの人たちを守るために生まれ、そこから大衆組織が出来上がった」という(ナレーション、11分台)。鈴木氏は会員たちが支払う月100円の会費とカンパで成り立っている全国借地借家人同盟専従の委員である。実は、この4畳半アパートの住人は、家主に立ち退きを求められて裁判になっている。1963年当時は、借家人保護のために家賃の値上げを抑制する地代家賃統制令という戦時中に制定された法令がまだ生きており(86年いっばいで撤廃された)、一度決められたアパートの家賃は容易に値上げできなかった。一方で東京の土地価格は年々高騰して

おり、家主としては借家人を追い出して土地を売りたい状況があった。

テキスト7～8分台では、家主の大木貞二さんが、藤田ディレクターのインタビューに応じている。葛飾一带に200戸もの貸家を持つという元大工の大木さんは、家賃では「儲からない」ことを力説している(インタビュー、7～8分台)。大木さんは、部屋の明け渡しを求める訴訟を次々に起こしている。ナレーションによれば、大木さんは「現在、簡易裁判所で25件、地方裁判所で10件、高等裁判所で10件と、それぞれ訴訟を起こしています。それも弁護士を頼まず、自らやると言います」(ナレーション、9分台)。

13分台からは、8人の借家人が暮らす別のアパートの話である。借家人の小池さんは終戦の年に移ってきた。4畳半に6畳2間で、家賃は1,460円。同じ地域の部屋代の相場は「畳1畳、1,000円」と言われているので、相場の10分の1の値段である。地代家賃統制令のおかげであろう。家主の石川さんは建物が老朽化しているという理由で、建て直しのために小池さんたち住人に明け渡しを求めている。しかし、新築アパートの部屋代には統制令は適用されないから、いったん明け渡してしまうと小池さんたちには著しい不利益となる。借家人と貸家人はこの2年間口もきかないと言う(ナレーション、15分台)。月々の家賃を8軒分とりまとめて石川さん宅に運ぶのは借家人の味方、鈴木さんの役目である。

16～19分台では、オリコンによって同時録音された自生音・言語の声を核にして魅力的なシーンが展開されている。状況は事前に設定されていて、鈴木さんと家主の石川さんがはじめてから差し向かいで話をしている。鈴木さんは、

借家人の総意として、立ち退きするのであれば、1坪(畳2枚分)あたり3万円の立退料を求めると石川さんに告げている。「これはあのう、私たちの最低の条件なんですよ」(自生音・言語の声、16分台)。石川さんは「はあ、はあ、はあ」と穏やかに受け取る。「3万はそらあ、ちっとも高くはないよね」とも言う。しかし、これまでもらった家賃があまりに安かったのでそんな条件は受け入れられないと言う。石川さんは表を用意している。石川さんのアパートで18年10か月住んだ人が、これまでに支払った家賃の総額は「20万8,393円」である。それなのに、この人に坪3万の立退料を払うと25万円以上になると石川さんは言う(17分台)。ここからは二人のやり取りをそのまま記そう。

鈴木：しかし、石川さんのおっしゃることもわかるんですがね、えーこれはですね、あのう、なんか理由があって出なくちゃならないというのと違ってね、あのう現在、住む権利がある、いわばまああのう賃借権ですね

石川：うん

鈴木：借りてるほうに出なくちゃならない理由が何もないわけですよ。それをね、出ていってくれと言うのは、石川さんの都合であって、あのう、みんなにとっては非常に不都合なわけですね

石川：うん

鈴木：ですから、そこのもとも言うから、私のほうは坪3万というものを出したんでもって、私のほうは居さしてもらえれば、それだけで本当はけっこうなんです

石川：ところがさ

鈴木：はい

石川：今、家がだね

鈴木：ええ

石川：もう、木製はだね、25年以上になればだね

鈴木：ええ

石川：どっちにしてもね、修理するなり、何かしなくちゃあ、こら到底維持していけないわけですよ

鈴木：ええ、ええ

石川：だけどだね、これを修理したくともだね、現在の家賃ではだね、修理できる?

鈴木：うーん

石川：場合じゃないよね

鈴木：うーん、うん、うん

石川：同時にだね、修理しないでおけばですよ、これはもう自然消滅になるんです。ですからもうなんだね、こうなってみればどっちにしても、入ってる人もだね、まあ速やかにだね、話をつけてだね、まあ出てもらうようのが一番いいと思うんですけどね。同時にあんた、こんなの持ってたんじゃ、とてもじゃないがこっちは、あんた、なんだい。じゃいっそ焼けちゃって、はははははは

鈴木：ははは

(自生音・言語の声、18～19分台)

一見穏やかな中で、利害が対立する者同士の真剣勝負が繰り広げられている。鈴木さんの言うことにも、石川さんの言うことにも一理ある。とりわけ鈴木さんの主張を「はあ、はあ」と受け取るように見えて、やんわりと、しかし、しっかり根拠を挙げて反駁する石川さんの発話には、つい聞き入ってしまう。当事者に

としては現実の大問題であるが、オーディエンスにとってはこれが「面白い」。石川さんが最後に言い出す「いっそ焼けちゃって、はははははは」という言葉には凄みさえ漂っている。発話内容が「面白い」だけではない。鈴木さんの主張を受けて「ところがさ」と穏やかに切り返し、「今、家がだね」とおもむろに自分の主張を展開し始める、石川さん独特の老獪^{ろうかい}な間合いの取り方も印象深い。それもこれも同時録音であるからこそ提示できることである。

事前に状況設定を行ったうえで、映像と同時録音した自生音・言語の声で構成されたこのシーンには、優れたフィクション映画から感じられるものと同質の「面白さ」がある。実際、状況設定型の観察的ドキュメンタリーの技法は、フィクション映画製作の技法に似ている。撮影前に、作り手が登場人物と協議して状況設定を行い、設定された状況の中で起こることを、映像と音声に収録するという技法は、フィクション映画製作の根幹に位置するものである。またこの技法は、現代の「リアリティーショー」と呼ばれる番組ジャンルにも流れ込んでいる。『はじめてのおつかい』（日本テレビ、1991～）のような番組を思い起こせば容易に理解できるだろう。フィクション映画と、リアリティーショーと状況設定型の観察的ドキュメンタリーとの間にある技法的差異は、状況設定をどれだけ緻密に行うかという、程度の差にすぎないようにも見える。

『貸家人対借家人』に戻ろう。19分台以降は、どうしても立ち退かない借家人を、貸家人側がさまざまに嫌がらせをして立ち退かそうとする事例が示されている。舞台は大通りに面した古いビルである。ここに間借りしている印鑑の店と、電器店はまだ営業しているというのに

家主はビル全体を板で囲ってしまった。さらには電器店の部屋の天井にレンガを打ちつけて、騒音を出す。豆炭を燃やして煙を送ってくる。2軒の借家人はたまたま鈴木さんに貸家人との交渉を頼んだ。こちらは石川さんとの交渉のように穏やかではない。相手は家主と、家主が頼んだその「代理人」である。板囲いされたビルの中ではなく、外の路上で押し問答が繰り返されている。カメラは大通りをはさんだ向かい側に据えられている。たくさんの自動車が行きかう通り越しにこの様子を撮影している。その中で押し問答の声が聞こえてくる。映像がロングすぎて人物の顔のアップの映像はないから、リップシンクロしているかどうかは確認できない。ただ遠目には同時録音に見える。

自生音だけで構成されたこのシーンは23分台から27分台まで4分以上続く。筆者はこのシーンを文字起こししたが、何が争点になっていて双方にどういう言い分があるかということとは、よくわからない。藤田ディレクターはナレーションを用いて、事情を説明しようとはしない。自生音が展開するのに任せている。ただ、どんな言語内容であるかということとは別に、鈴木さんが熱のこもった口調で、借家人の権利を主張していることと、高圧的な口調に終始する貸家人側がそもそも話し合いの必要を感じていないことはよく伝わってくる。人と人とが真剣に言い争っている。そのことが強い情動的うねりを生じさせている。このシーンのもっぱらそのことを描写している。当事者にとってはヒリヒリするような現実であるが、これを覗き見、盗み聞きする形でテレビを^{みもの}見ているオーディエンスには、ある種「面白い」見物、聞き物になっていると言わなければならない。

上記のシーンがもたらす強い情動的余韻の

表9 『貸家人対借家人』(64.3.11)の音声構成

数字は映像尺に対する比率(%)

	無声部分	有声部分	言語の声	作り手の 言語の声 (NA)	被取材者の言語の声		自生音・ 感触の声
					自生音・ 言語の声	インタビュー	
『貸家人対借家人』	21	79	79	38	32	12	5 (5)
62～63年度平均	33	67	64	50	3	12	5 (3)

中、藤田はテキストにラストナレーションを付している。「過大都市への人口集中は、これからますます借家を増やしていくことでしょう。それに伴って、こうした争いは、さらに根深く広がっていくのです」(28分台)。このラストナレーションはややとってつけたように聞こえる。藤田は『素顔』らしく、これまで描いてきたことを東京の住宅問題の一端として位置づけようとしているのだが、オーディエンスには、前のシーンがいわば「面白すぎて」、これが東京の住宅問題を示す一つの事例であるという意識がどこかに飛んでいってしまっているからである。個別事例の描写がリアルすぎるために、それを抽象化したものである「問題」が後景化してしまうのである。

5. 結論：ポスト『素顔』への胎動

～自生音の発現～

1961年度以降の後期『素顔』は、「60年安保」後の泰平ムードの中で、社会問題の提示能力を衰退させていった。62～63年度の『素顔』を広く覆っているのは、61年度よりさらに徹底したコンフォリズムである。このコンフォリズムの中で『秘境返上』(前編参照、4-5)に見たような、「入り口」と「出口」が変わらないテキスト、特定の社会事象に対して常識的な視点からの常識的な語りが粛々と展開する平板な解

説的テキストが、この時期の『素顔』の多数派である。技法的にはナレーションの多用が目立つ。『日本の中の沖縄』(前編、4-2)のように、民衆の生活世界に入り込んで、インタビューで切実な声を収録し、そこから社会に異議申し立てを行うテキストはめっきり少なくなった。

社会事象の平板な解説番組という枠組みの中でいくつかのバリエーションを見いだすことができる。『防衛産業』(前編、4-1)のように、作り手に「1と2分の1」の問題意識があっても、映像取材が「1と2分の1」の「1」に偏っていて「1/2」はナレーションで語られるだけなので、「1/2」の印象が薄いテキストが見える。『釜ヶ崎からの報告』(前編、4-3)では、『奇病のかげに』(59.11.29)のころの『素顔』とは逆の方向から社会問題が提示されている。そこにあるのは、既存の社会秩序を保守・防衛しようとする視点から、弱い立場の人々を問題視して、そうした人々への管理強化を迫る非情なまなざしである。『誘拐』(前編、4-6)を見ると、当時の『素顔』が、社会の底流に渦巻く矛盾に対する視力を著しく低下させていたことがわかる。

ただ、少数のテキストにおいてはであるが、『素顔』後につながる技法的模索も行われていた。『恐山』(前編、4-4)の後半部では、「〇〇問題」という語りのフレームを吹き飛ばす吉野カメラマンの舞うような映像がきらめいていた。本稿で見た『興行師』や『貸家人対借家人』な

ど数本のテキストでは、同時録音した自生音・言語の声を核にして「その時その場」を生き生きと描き出す状況設定型の観察的モードが出現している。これらのテキストの作り手たちは、ナレーションやインタビューを軸にした社会問題の提示や、社会事象の解説というより、映像および「その時その場」に自生する音声を用いて、現実の生き生きとした描写を試みている。

本シリーズがこれまで縷々述べてきたように、『素顔』は、『日本人と次郎長』(58.1.5)が制作された初期からほぼ一貫して、映像の意味を、ナレーションやインタビューなど、作り手の社会的な問題意識に端を発する言語音声によって意味づける方向で展開してきた。「60年安保」の直後ごろまでは、このナレーションやインタビューに生彩があるテキストが多かった。しかし後期『素顔』になると、政治的・社会的にコンフォームイズムが^{びまん}瀰漫する中で、凡庸な言語(主にナレーション)が凡庸な映像を粛々と解説するテキストが多数派になった。社会問題についての主体的な議論から、社会事象の「客観的」解説へとシフトしたのである。前期『素顔』では発見的なインタビューがテキストの「入り口」と「出口」をしばしば大きく異なるものにしていたが、後期になるとインタビューも発見力を低下させ、「入り口」と「出口」が変わらない、平板で退屈な解説的テキストが増長した。

ところが、その状況が極まったかのように見えた『素顔』末期に、凡庸なナレーションによって解説されることを拒むような映像と音声が現れている。今まさに出来事が起こっているところをとらえた映像と、「その時その場」で自発する言語の声(自生音・言語の声)である。この映像・音声は、いわゆる「コメントバック」の映像とナレーションとは異なっているし、インタ

ビューの映像・音声とも異なっている。それは、少なくとも見かけ上、作り手の関与を離れた「ありのままの現実」を表象しているように見える。作り手は「壁に止まったハエ」になってその気配を消している。

60年代初頭にアメリカのドキュメンタリー映画に現れたダイレクトシネマが、藤田など、自生音を多用した『素顔』末期の作り手に直接の影響を与えた形跡は見つけられない。TBSの萩元晴彦は、65年に『カメラルポルターージュ』(TBS, 1962～69)の1本として、囲碁の名人戦に取材した『勝敗 第一部』(1965.10.5)を制作した。このテキストはほとんど全編が同時録音を用いた観察的モードであるが、萩元もダイレクトシネマには言及していない。萩元たちによるとテレビは「ただの現在」であり、その基幹となるのは「中継の思想」である(萩元、村木、今野[1969] 2008: 363-365)。日本のテレビドキュメンタリーにおける観察的モードの起源について論じた先行研究は乏しいが、筆者は、NHKの藤田たちも、TBSの萩元たちも、ダイレクトシネマという海外の新傾向のドキュメンタリー映画に触発されたのではなく、放送の基本である生放送の延長線上に、同時録音による観察的ドキュメンタリーを発想したと考える。生放送・生中継は初めから同時録音である。スポーツ中継を思い起こせばわかるように、あらかじめ状況設定されたある種のゲームとしての現実があり、これを観察した映像とこれを傍聴した音声を、同時にオーディエンスに届けるという技法は放送の基本中の基本と言ってよい。

その起源がどこにあるにせよ、観察的ドキュメンタリーの技法的核心は、映像と自生音・言語の声を同時収録することである。ドキュメン

タリー映画における観察的モードの巨匠として知られるフレデリック・ワイズマンは撮影時には録音に従事することが知られている。観察的モードは、ナレーション、インタビューを用いないが、音声あるいは言語の声そのものを放棄することはない。むしろ映像とともに「その時その場」に自生する音声を積極的に用いて、「その時その場」の臨場感、リアリティーを高めようとする。これらの映像・音声がありきたりのナレーションには収まりきれない情動的強度を持つのは、映像と自生音が「その時その場」のリアリティーを高める方向で一体的に協働するからである。この一体性の形成に同時録音は欠かせない。

『素顔』末期に自生音が発現している。ナレーションやインタビューではなく、自生音が新しい時代のテレビドキュメンタリーを支える音声形式として自己を主張し始めている。『素顔』は、社会問題についての主体的な議論から、社会事象の「客観的」解説へとシフトしたのち、さらに転回する兆しを見せている。それは、情動的強度に秀でた映像と自生音を用いた、「その時その場」の「リアル」な、オーディエンスに「面白い」と感じさせるような脱問題的な描写である。

6. 補論：自生音のその後

状況設定を行って、その枠組みの中で登場人物がどうふるまうかを観察・傍聴する技法は、『素顔』後のテレビドキュメンタリー制作、さらにはテレビ番組制作全般に、大きな影響を与えている。ここではこの技法が、『素顔』終了後にスタートした新番組『ある人生』（1964.11～71）の1本目に継承されていることを示す。さら

にはこの技法が、1964年以降の民放のテレビドキュメンタリーや「リアリティーショー」と呼ばれるジャンルにつながっていることを述べる。

自生音を軸にして「その時その場」を情動的な強度高く示す技法は、娯楽としてのテレビドキュメンタリー、あるいはリアリティーショーにほとんど不可欠である。しかしこの技法に頼りすぎると、現実には社会問題以前の個別的リアリティーの次元に封じ込められがちである。自生音を用いる技法がもたらす「リアルさ」「面白さ」が、社会問題を覆い隠してしまう場合もあることを指摘して本稿を閉じることにしたい。

6-1 『ある人生 良寛先生』による継承

1964年4月5日、『日本の素顔』は全306回の放送を終えて終了した。これに前後して、NHKは3つの新たなテレビドキュメンタリー番組をスタートさせている。63年10月、『新日本紀行』（1963～82）が報道局主管でスタートした。その第1作は加賀百万石の城下町金沢を情趣豊かに描いた『金沢』（63.10.7）である。64年4月にはやはり報道局主管で社会問題を扱うドキュメンタリー番組『現代の映像』（1964.4～71）がスタートした。日曜夜10時15分から45分という『素顔』の放送枠を受け継いだ『素顔』の後継番組であった。その第1作は、千島沖で遭難した漁船救助の顛末（乗組員全員救助、漁船は沈没）を、海上保安庁の巡視船に同乗して伝えた『還らぬ海』（64.4.12）である。64年11月には教育局主管の新番組として『ある人生』がスタートした。その第1作は大阪・釜ヶ崎で労働者たちの医療のために奔走する町医者、本田良寛さんを明るいタッチで描いた『良寛先生』（64.11.1）であった。

図5は、テキスト尺に占める自生音の量を『新

日本紀行 金沢』『現代の映像 還らぬ海』『ある人生 良寛先生』, および『素顔』全期の平均値と比較したものである。ここで自生音の量とは, 自生音・言語の声と自生音・感触の声(うた声・非言語の声)を合計したものである。言語の声, 感触の声それぞれの量を棒グラフ内で分けて示した。なお, 感触の声はナレーションなどによってしばしばボイスオーバー

されるが, ここに示した数値はボイスオーバーされている部分を差し引いたものである。

『素顔』の平均値と比べると, 3つの新番組の第1作がすべて自生音の量を増やしていることがわかる。その増え方は『ある人生 良寛先生』が最も著しい。このテキストでは自生音・言語の声がテキスト尺の32%にも達していることがとりわけ目を引く。

図5 自生音の量 数字はテキスト尺に対する比率

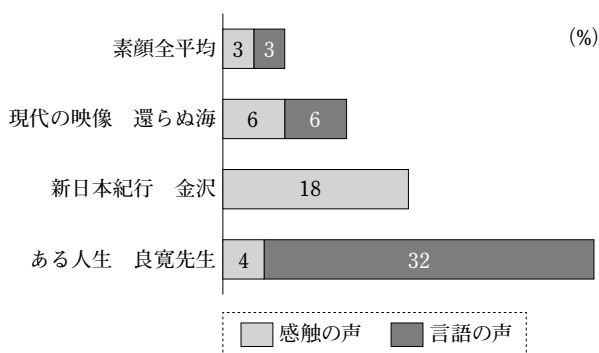
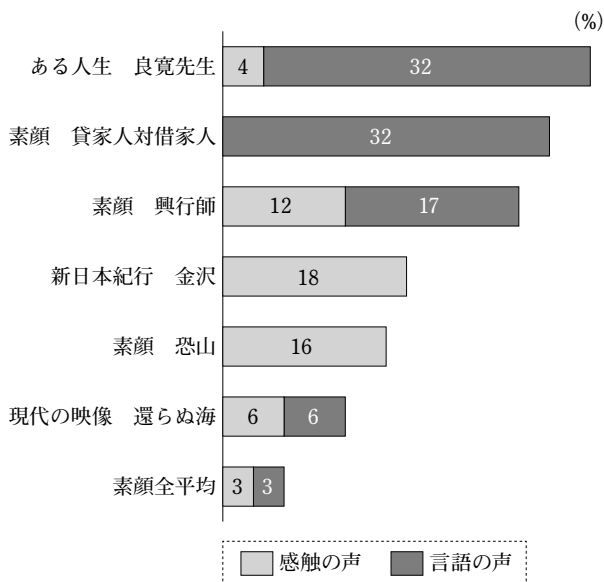


図6 自生音の総量 数字はテキスト尺に対する比率



『素顔』末期に出現した自生音を多用したテキストである『恐山』『興行師』『貸家人対借家人』を交えて比較すると図6のようになる。

自生音の量という指標で見ると, 『ある人生 良寛先生』が, 『素顔』末期に出現した『貸家人対借家人』『興行師』のように, 状況設定を行って自生音のうちの言語の声を意図的に収録したテキストとよく似た数値を示すことがわかる。『新日本紀行 金沢』は『恐山』を少し上回るほどの, 感触の声を含んでいるが, 両者とも言語の声はゼロである。言語の声が0%で, 感触の声が10%を超えて存在するテキストは初期『素顔』の『南の孤島・与論島』(58.3.23) などのような前例がないわけではない(宮田2020:34)。『現代の映像 還らぬ海』は, 『素顔』の平均値の2倍の自生音を用いているが, 『ある人生 良寛先生』や『新日本紀行 金沢』と比べれば自生音の採用には慎重であると言えよう。『素顔』末期に萌芽した言語の声を含む自生音の重用という技法に最も影響を受けたのは, 『ある人生 良寛先生』(以下『良寛先生』)であったように見える。

表10に示すのは, 『良寛先生』について自生音以外の項目を含めて音声分析し

表 10 『ある人生 良寛先生』(64.11.1)の音声構成

数字は映像尺に対する比率(%)

	無声部分	有声部分	言語の声	作り手の 言語の声 (NA)	被取材者の言語の声		自生音・ 感触の声
					自生音・ 言語の声	インタビュー	
『ある人生 良寛先生』	22	78	74	28	32	14	17 (13)
『素顔』全期平均	39	61	58	44	3	10	6 (3)

たデータを、『素顔』全期の平均値と対照させたものである。両者にははっきりとした相違点が2つある。

相違点の第一は、『良寛先生』のナレーション量(28%)が、『素顔』の平均値(44%)よりはっきり少ないことである。『良寛先生』がナレーションを軸にした社会事象の解説番組ではないことが推察できる。第二の相違点はすでに述べたように、『良寛先生』が含む自生音の量(感触の声4%, 言語の声32%)が、『素顔』の平均値(感触の声3%, 言語の声3%)を大きく上回っていることである。『良寛先生』は、音声構成的に平均的な『素顔』とは大きく異なる形式のドキュメンタリーになっている。

『ある人生』は61年の春に『素顔』が報道局に移管したあと、めばしいテレビドキュメンタリー番組をなくしていた教育局が主管する新番組としてスタートした。パイロット番組として制作されたこの『良寛先生』がNHK内のオーディションをパスした結果、『ある人生』を新しいシリーズ番組として制作していくことが可能になった。デスクとして制作の中心にいたのは小倉一郎である。『素顔』が報道局に移管したあと、教育局に残って新たなテレビドキュメンタリー番組の開発にたずさわっていた小倉は、ディレクターに香川宏、カメラマンに、あの『恐山』の吉野兼司を起用して『良寛先生』の制作を指揮した。

『ある人生』が『素顔』と異なる最も大きな特徴は、市井に生きる個人を主人公にすることである。社会問題を扱うドキュメンタリーは報道局で担当するから、教育局のドキュメンタリーではこれを行わないというNHK上層部の方針は61年春以降堅固であった。『奇病のかげに』(59.11.29)や『地底』(60.10.9)で、社会に「ぶっきらぼうに」問題を突きつけていた小倉には不本意であったろうが、NHKでテレビドキュメンタリーを制作しようとする限り、組織の方針に従うほかなかった。『新日本紀行』の作り手たちは、『日本縦断』(1961～62)などそれまでの蓄積の上にテレビドキュメンタリーの「紀行もの」というジャンルの確立に進んでいったが、「人もの」ドキュメンタリーは、社会問題を取り扱うことを禁じられた小倉たちが、いわば次善の策として始めたものである⁵⁾。

『良寛先生』の冒頭は、診療所で良寛先生と患者が交わす次のようなやり取りから始まる。

良寛: 別に金払わんかて、あんたが出世したらええんやから、そんとき、払うてもろたらええのや、なあ。うちの大事なお客さんや。そやから、そんな、あんた、やけくそみたいに酒飲んで、体に悪いわけやで。やとつたら死ぬ。こないだも、脅かしたんちゃうで、今年の冬、死ぬちゅうの

患者: 先生、脅かしてばっかおる

良寛：脅かさん、ほんまに死ぬぞ

(自生音, 0分台)

いきなり自生音の同時録音である。この場面は明らかに、事前に自生音の発生タイミングを予測する『興行師』や『貸家人対借家人』の技法を取り入れている。治療費が払えないから来にくかったという、日雇い労働者らしい患者に、良寛先生は大阪弁でズバズバと説教している。治療費は出世払いでよいから酒を控えろ、さもなければ「今年の冬、死ぬちゅうの」。発話内容だけでなく、ざっくばらんな口調、間合い、表情が、良寛先生がどういう人物かということをよく示している。香川が付したナレーションによれば、良寛先生は大阪の下町に代々診療所を構える町医者の4代目で、学生時代は、柔道、剣道、短距離、水泳となんでもこなしたスポーツマン。「ごつくて、鉄火肌で、ぶっきらぼうだが、なんとなく親しみの湧く」人柄である(ナレーション, 9分台)。そのことは、冒頭の同時録音を聞き、映像を見ても感じ取ることができる。

『良寛先生』で同時録音が行われているのは、主として診察シーンであるが、ほかにもある。良寛先生が電話で話すシーンである。釜ヶ崎のバラックに往診した良寛先生は一人の結核患者を見つけ、その患者を大きな病院に入院させた。しかしその大病院は、肺に空洞が発見されないと入院は認められないと「規則」をたてに苦情を言ってきた。次に引くのは良寛先生の電話口での抗弁である。繰り返すが同時録音である。

お宅のおっしゃるようにねえ、入院させんとし
まっしゃろが。ほな、あんた、どない？ 体弱

るの当たり前でんがな。道端でひっくり返って
まっせ。それから入院させまんのか？ な、あ
んた、悪うして入院させるやなんて、わし医者
やからそんなことようしませんわ、はあ

(自生音, 18分台)

電話口でまくし立てる良寛先生の口吻こうふんは、『興行師』冒頭の永田貞雄の口吻とよく似ている。『興行師』や『貸家人対借家人』を制作した藤田ディレクターは、2020年に筆者がインタビューしたとき⁶⁾、高齢のためか、『素顔』の2つのテキストについてはほとんど思い出せないようであった。しかし、小倉一郎の名を出したときには、しっかり反応してくれた。NHKの社宅が一緒に親交があったと言う。新たなテレビドキュメンタリー番組の立ち上げを宿題としていた小倉が、親交のあった藤田の『興行師』や『貸家人対借家人』を興味深く視聴したことは想像に難くない⁷⁾。『興行師』(63.9.22)が放送されたのは、63年夏の異動で、小倉の盟友だった荻野らが報道局に移っていったすぐあとのタイミングである。

すでに述べたように、『良寛先生』のカメラマンは吉野兼司である。『日本の素顔 恐山』(前編, 4-4)にその片鱗が見えていた吉野のカメラワークの行方についても簡単に触れておこう。

『良寛先生』における吉野のカメラワークは、『恐山』後半部で見られたような、対象と共振しながら舞うようなものではない。むしろ客観的で端正なフィックスショットが多い。『恐山』とは異なるこのカメラワークの理由を語る著述や談話は見つけられないが、あえて理由の一つを推測すると、『良寛先生』がシリーズ番組『ある人生』のパイロット版であった以上、ほかのカメラマンも真似できるカメラワークであることが

望ましかったからではないか。小倉や香川の意見に従ったのか、吉野が自主的にそう判断したのはわからないが、この理由から吉野は「舞う」ことを控えたように思える。

吉野の主観的かつ華麗なカメラワークが披露されているのは、『良寛先生』放送の2日後に放送された『歲月～あるろうあ夫婦の記録～』（1964.11.3）においてである。『良寛先生』と同じくディレクターは香川、カメラは吉野である。このテキストは、この年の文化庁芸術祭・テレビドキュメンタリー部門に出品された特集番組であった。小倉たちは『良寛先生』で『ある人生』のシリーズ化を目指すとともに、芸術祭受賞作品を出して、NHK上層部にアピールしようとしていた。『歲月』の主人公は、鳥根県でろう学校の教諭を務める藤田威^{ふじた たけし}さんである。10歳のときに聴覚を失った藤田さんは、生まれつき耳が聞こえない妻の孝子さんとともに障害にひるまず生きている。周囲のろうあ者たちにもそのように働きかけている。このテキストの中で、香川たちは『良寛先生』と同じく状況設定型の観察的モードを用いて多くの自生音を発生させている（言語の声は16%、感触の声は15%）⁸⁾。ナレーションが少ない（30%）⁹⁾のも『良寛先生』と似ている。

吉野のカメラワークの真骨頂が示されているのは、この『歲月』のラスト近く、ろうあ者同士の結婚を仲人としてまとめた藤田さんが、披露宴の座敷で安来節を踊るシーンである。耳の聞こえない藤田さんには囃しのうた声は聞こえない。しかし太鼓の振動と歌い手の表情で安来節を感じ取ることができる。吉野は撮影しながら、藤田さんと一緒に舞っている。吉野の同僚であったNHKのカメラマン、鈴木志郎康と戸田桂太の評を引こう。

鈴木：だからすぐく近づいたり、後ずさりして遠ざかったりしてね。相手に密着して撮っている。藤田さんがしゃがんだりすると、カメラもものすごいローアングルになる。藤田さんの動きにつけてね。肩越しすれすれのところにレンズがある。

戸田：藤田さんの汗のアップを撮ってるんだけど、吉野さんの撮り方はね、汗のアップをねらうっていうんじゃないで、一致した身体の動きにつれて、レンズの前に汗びっしょりの首筋が現れたっていう感じだよ。

鈴木：だから、座の真ん中で藤田さんが踊っているんだけど、それにぴったり密着して、カメラを持った吉野さんも一緒に踊ってる。（鈴木、戸田1987：106-107）

後年、NHKであまたの傑作ドキュメンタリーを編集した鈴木良子は、吉野が撮った『歲月』のラッシュを見たときの衝撃をこう述べている。

何か求めていくのよね、絵が。今まで私に関わってきた映像と全然違うものなの。何かさ、うつしてるものの裏側にあるものがある、何かそれを切り取ろうという感じがね。

（鈴木1987：86）

『素顔』末期にそれまでになかった映像・音声萌芽した。それは、対象と共振するようなカメラワークで得られた映像であり、被取材者から自発する自生音であった。いずれも、カメラとマイクの前に展開する「その時その場」の現実を情動的強度高く描写しようとする技法が生み出したものである。『素顔』の終了後、小倉たちが制作した『良寛先生』が新番組のオー

ディクションをパスし、『歲月』が芸術祭奨励賞を受賞したことで、こうした映像・音声を用いる技法は認知され、次代に継承されていった。

6-2 自生音のその後

事前に状況設定を行って、情動的強度の高い映像と自生音を得る技法は、『素顔』後のテレビドキュメンタリー制作、さらにはテレビ番組制作全般に、巨大と言っていい影響を与えている。

1960年代から70年代、テレビ東京で挑発的なドキュメンタリーを作り続けた田原総一郎は「ドキュメンタリーは本音を言わざるを得ない土俵をつくることなんです」と述べている(七沢[2015] 2016:426)。登場人物を抜き差ししない「本音を言わざるを得ない」状況に追い込んで、その中でどうふるまうかを観察し傍聴しようとする田原の技法と、『貸家人対借家人』で藤田が用いた技法は、魅力的な自生音・言語の声(本音)を追求する観察的モードという意味で共通している。田原の技法を「介入型」「挑発型」と呼ぶ丹羽美之は、その技法が『進め!電波少年』(日本テレビ、1992～98)に代表される「ドキュメント・バラエティー」や「リアリティー・ショー」に受け継がれたと述べる(丹羽2020:129)。この指摘は的を射ているだろう。リアリティーショー形式のヒット番組『はじめてのおつかい』(日本テレビ、1991～)を想起しよう。あの番組では、おつかいをする子どもに試練が降りかかり、それを乗り越えようと子どもが一生懸命になればなるほど「面白い」。この「面白さ」を技法的に支えているのは、状況設定された中での子どものふるまいを観察する映像および、これと同時に録音された自生音である。インタビューでもナレーションでもない。

もちろん、60年代半ば以降のテレビドキュメンタリーの音声形式が自生音一色になったわけではない。自生音には自生音固有の難点があることも指摘しておくべきだろう。情動的強度に秀でた映像と自生音を用いた、「その時その場」の「リアル」な描写は、『恐山』後半部がそうであったように、硬直的な「○○問題」の枠組みから現実を解き放ちうる。しかし他方で、こうした映像・音声は、現実を社会問題以前の個別的リアリティーの次元に封じ込めてしまいがちである。『貸家人対借家人』の同時録音シーンが「面白すぎて」、都市の住宅問題という視点をかえって後景化させたように、「その時その場」の「リアルさ」「面白さ」がかえって問題を覆い隠してしまうことも起こる。恐山宿坊の女性たちは、祭りの間、存分に泣き、存分に笑ったとしても、祭りのあと、社会的な問題からすべて解放されるわけではないだろう。

およそドキュメンタリーなら、みな「リアル」な映像・音声で構成されていることが望ましい。しかし、社会事象を取り扱うドキュメンタリーはそれだけではすまない。このタイプのドキュメンタリーはオーディエンスに何らかの社会的メッセージを届けたいわけにはいかない。社会について論じるドキュメンタリーの制作を禁じられるという状況の中で、『良寛先生』や『歲月』を制作していたころの思いを、小倉が後年、述懐した文章が残っている。

人間を主題にする。それをシリーズ化してノンフィクション作りチーム再建の手がかりにする。表面TV人生読本のような形をとりつつ、単なる美談作りではなく、背景の状況を重視し、状況とのぶつかり合いの中から人間を描こうというのが我々チーム内の密教的な合意

であった。 (小倉1987:30)

文中の「人間」を「個人」,「状況」を「社会」と読み替えれば,小倉の言わんとすることはより明瞭であろう。個人を描くドキュメンタリーを制作する小倉たちの視野には常に社会があった。

音声分析のデータを見直すと、『良寛先生』と『素顔』の平均値には意外な共通点があることに気づく。それはインタビューの存在感である。『良寛先生』はテキスト尺の14%,平均的な『素顔』はテキスト尺の10%,インタビューを含んでいる。インタビューの声として得た良寛先生の次の言葉は,釜ヶ崎問題についての社会へのメッセージとなっている。

そりゃ、「アンコ」言うて、みんなが土方・人足のように思てる人たちのひと月の働き、僕らよう知ってますわ。この人たちの働く金額は、普通のサラリーマンよりはいいですよ。この人たちがここに来てですな、その儲けた金が浪費できるようになってあんなねん。(中略)釜ヶ崎はスラムじゃない。なるほどスラムみたいなどこもある。あるけども違うねん。釜ヶ崎は立派なエネルギーの、労働力の提供場所やねん。ここをもっとようするためには、そのエネルギーがどういうふうに向いてるかをよう見て、そいつの向きを変えるだけでええねん。十分、みな、社会復帰できるのやから。わしらの役目は、それを一生懸命やらしてもらふことや。(インタビュー、13～14分台)

ここにあるのは、『釜ヶ崎からの報告』(前編,4-3)で玉井が釜ヶ崎の人々に向けた社会防衛的なまなざしより,はるかに現実に即した,ま

た,はるかに温かいまなざしである。小倉や香川が『良寛先生』で第一に伝えたかったのは,良寛先生の人物的な「面白さ」もさることながら,釜ヶ崎の問題について良寛先生が持つこの実際的で,かつ,温かいまなざしだったのでないだろうか。「その時その場」を生き生きととらえた映像や,それと同時に録音した自生音もたらす「リアルさ」「面白さ」は,小倉たちの新たな武器であった。しかし,小倉たちにとってこの「リアルさ」「面白さ」は目的ではなく手段であった。それこそが小倉と香川と吉野の「密教的合意」であったと思われる。

『良寛先生』は情動的強度に秀でた映像と自生音を用いて,「その時その場」の「リアル」な描写に努めている。しかし完全に脱問題的ではない。小倉たちは社会に物申すことをあきらめていない。ナレーションでそれをあからさまに表現することを禁じられた小倉たちは,これを「面白い」人物が語るインタビューの声に託している。

映像と自生音を同時収録して「その時その場」を生き生きと描き出す技法を,小倉たちは『素顔』末期に現れた吉野のカメラワークや藤田の状況設定に学んだと推測される。しかし,インタビューで得た声を社会に向けて発信していくことは,小倉たちがそれより以前の『素顔』で磨き上げた技法であり,もっとさかのほればラジオドキュメンタリー制作の先達が開拓した技法であった。少なくとも『良寛先生』を見る限り,小倉たちは,自分たちが作る番組を単に「面白かった」だけに終わらせないために,ドキュメンタリストの矜持を賭けてインタビューを用いているように見える。(みやた あきら)

注：

- 1) 昭和が生んだ伝説の興行師、永田貞雄については、猪野（[1986～87] 2004）を参照されたい。
- 2) プロデューサーのロバート・デュー、カメラマンのリチャード・リーコックが中心になって制作された『予備選挙』（1960年）がダイレクトシネマ誕生を告げる記念碑的作品とされる。「ダイレクトシネマ」という呼称は、カメラマンのアルバート・メイズルスによるもので1960年よりは少し遅れる。メイズルス兄弟の『セールスマン』（1968年）もダイレクトシネマの代表作として著名である。エリック・バーナウの著述を参照されたい（Barnouw 1974, 1983, 1993=2015: 257-265）。
- 3) 「荷物」とは興行の世界のスラングである。コンテンツ（出し物）、およびこれを演じる芸人一行のことを言う。
- 4) 「オリコン」とは、正確にはアメリカのAuricon社が1940年代に開発した16ミリフィルム用のカメラのことである。「オーリコン」とも呼ばれた（岩井1973: 31）。カメラの駆動部を厚い金属板のプリントで覆ってカメラノイズが出ないようにしたこと、また同一のフィルムに映像と音声と一緒に収録するいわゆるシングルシステムの同録カメラであることが特徴である（<https://academic-accelerator.com/encyclopedia/jp/auricon>を参照されたい。2023年12月9日閲覧）。NHKに最初の1台が導入されたのは1953年8月とされる（NHK編、1954: 244）。国会の討議の収録や記者会見などで用いられたが、機動性や操作性に難があるうえ、台数も限られていたので、『日本の素顔』ではごく限定的にしかり用いられてこなかった。
- 5) 『ある人生』立ち上げのころの小倉については、小倉自身の回想のほか相田洋の文章が参考になる。相田（2003: 79-80）。
- 6) 2020年8月6日に行った。
- 7) 『素顔』末期に先駆的な技法を開拓した藤田は、当時、報道局社会番組部に所属しており、1964年度以降は『現代の映像』班に配属されている。しかし『現代の映像』では、状況設定を行って自生音・言語の声を映像と同時録音する技法は60年代末まで顕在化しなかった。『現代の映像』では、藤田の技法は埋もれてしまった感がある。
- 8) 感触の声（ボイスオーバーされている分はカウントしない）も15%あるから、自生音全体では32%に達する。
- 9) 『良寛先生』（28%）とほぼ同じような量である。

なお『歲月』の30%のうち4%は登場人物同士の間で交わされた手話をアナウンサーが音声言語で読み上げたもので、発話内容としては自生音である。これを差し引くと26%になる。

引用・参考文献

- ・相田洋（2003）『ドキュメンタリー 私の現場 記録と伝達の40年』NHK出版
- ・Barnouw, Erik（1974, 1983, 1993）, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film Second Edition*, Oxford University Press（=安原和見訳（2015）『ドキュメンタリー映画史』筑摩書房）
- ・萩元晴彦、村木良彦、今野勉（[1969] 2008）『お前はただの現在にすぎない テレビになにが可能か』朝日新聞出版
- ・猪野健治（[1986～87] 2004）『興行界の顔役一やぐざ・プロレス・呼び屋・浪曲』筑摩書房
- ・岩井禧周（1973）「テレフィルムカメラの20年」『映画テレビ技術』251, 30-35
- ・宮田章（2020）『『日本の素顔』の制作技法 第2回 複数の技法の孵卵器として』『放送研究と調査』5月号, 22-55
- ・七沢潔（[2015] 2016）「田原総一朗 死ぬまで生テレビ」, 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, 422-468
- ・NHK編（1954）『NHK年鑑1955』
- ・Nichols, Bill（2017）*Introduction to Documentary Third Edition*, Indiana University Press
- ・丹羽美之（2020）『日本のテレビ・ドキュメンタリー』東京大学出版会
- ・小倉一郎（1987）「吉野君との歲月」『吉野兼司は疾走する』非売品, 28-34
- ・鈴木志郎康、戸田桂太（1987）「対談 吉野兼司映像の深奥へ」『吉野兼司は疾走する』非売品, 103-118
- ・鈴木良子（1987）「ラッシュから眼が離せなかった」『吉野兼司は疾走する』非売品, 84-87