

制作者研究〈テレビ・ドキュメンタリーを創った人々〉

【第1回】小倉一郎 (NHK)

～映像と音で証拠立てる～

メディア研究部 (番組研究) 桜井 均

メディア研究部 (番組研究) 東野 真

連載の開始にあたって

東野 真

今月号から、テレビ・ドキュメンタリーの草創期にあたる1950年代後半～70年代に活躍した制作者たちについての論考を連載する。

2013年3月、テレビは放送開始から60年を迎える。テレビがどのような番組を放送し、視聴者がどう受容してきたかについての研究はこれまで数多くなされてきた。しかし、番組制作者についての研究は少ない。同じ映像メディアでも、映画には「作家研究」というジャンルが存在するが、テレビの場合は、比較的良好に知られた制作者でもフィルムグラフィ (作品歴) すら整備されていないのが実情である。しかもテレビ草創期の制作者たちは次々と亡くなっていく現状にある。こうした状況に一石を投じ、初期の制作者の仕事を通して、テレビが60年の歴史の中で何を獲得し何を失ったのかを考えてみたいというのが本連載の意図である。

2月号と3月号ではまず、NHKの制作者を取り上げる。日本初のテレビ・ドキュメンタリーは、NHK総合テレビで放送された「日本の素顔」(1957～64)である。ラジオの「録音構成」で育った制作者たちが手探りで切り開いた番組で、当初は「ドキュメンタリー」ではなく「フィルム構成」と呼ばれていた。初回に登場するのは、この番組

組でディレクターとして活躍した小倉一郎。論じるのは、同じドキュメンタリー制作者として生前の小倉と親交のあった後輩の桜井均である。

今回の連載については、放送文化研究所の内部に限定せず、外部の研究者や制作者にも執筆をお願いした。NHKだけでなく民放の制作者も視野に入れたかったこと、そして、より多角的な視点を確保したかったことがその理由である。3月号では小倉の一世代下にあたる工藤敏樹を取り上げるが、執筆者は映画監督の是枝裕和氏である。現役の制作者としてテレビについての発言を続ける是枝氏ならではの論考に注目していただきたい。

時間と手間のかかる制作者研究は、研究者個人の切実な動機と関心なしには成立しないジャンルである。網羅的・横断的な公開アーカイブが存在しないテレビの場合、作品そのものを視聴すること自体が容易ではない。しかし、NHKが行っている「トライアル研究」のように、映像アーカイブを研究用に公開していく試みは今後も増えていくであろう。今回の連載で取り上げる制作者は、全体から見ればまだまだごく一部にすぎない。この試みが契機となって、同様の研究がさらに増えていくことを期待している。

小倉一郎 (1928 ~ 2008)



「日本の素顔」を担当していたころ

1928 (昭和3) 年、東京生まれ。陸軍予科士官学校在学中に終戦を迎える。和歌山経済専門学校で学んだ後に1949年、NHKに入局。大阪局、和歌山局、京都局などで主にラジオ番組の制作を担当した後、1958年に東京の教育局に異動。その前年にスタートした日本初のテレビ・ドキュメンタリー番組「日本の素顔」のチームに加わった。ディレクターとして2年間で10本あまりの番組を制作し、近代化の歪み、労働争議、炭鉱事故など広範な社会問題を精力的に取り上げた。とりわけシリーズ第99集『奇病のかげに』(1959)は、水俣病の深刻な実態を全国に知らせるきっかけとなった先駆的なテレビ・ドキュメンタリーとして知られる。「日本の素顔」チームを離れた後は、1961年に始まったスタジオ番組「あなたは陪審員」などを担当。1964年に再び新たなドキュメンタリー番組「ある人生」の開発に参加し、1965年からプロデューサーとなった。小倉の率いる「ある人生」班は、テレビ・ドキュメンタリーを志す若手の登竜門となり、優れた制作者を輩出した。『歲月—あるろうあ夫婦の記録—』(香川宏、1964)、『耳鳴り—ある被爆者の20年—』(岩下恒夫、1965)、『乗船名簿AR-29』(相田洋、1968)、『ある湖の物語』(同、1969)、『富谷国民学校』(工藤敏樹、1969)、『Uボートの遺書』(山崎俊一、1970)など、「ある人生」班からスピノフした特集ドキュメンタリーは文化庁芸術祭での受賞が相次いだ。当時の「小倉学校」の様子は、『ドキュメンタリー 私の現場』(相田洋、2003)、『僕のNHK物語』(富沢満、2011)等、「門下生」たちによって書かれた書籍の中に活写されている。「ある人生」は、1971年までに230本が放送され、後にヒューマン・ドキュメンタリーと呼ばれるようになる番組カテゴリーの基礎を築いた。プロデューサー職を離れてからは、大阪の教育部長、東京の撮影部長、番組制作局主幹などを歴任、1984年に考査室次長を最後にNHKを退職した。2008年7月13日に死去。享年79。

小倉がディレクターをつとめた主なテレビ・ドキュメンタリー番組 (すべて全国放送)

1958年(29歳)

日本の素顔『嵐の中の先生』 1958.09.14 放送 30分
勤務評定闘争の嵐が吹き荒れる中、教師たちが現場で実際に直面する問題を丹念に描く。(台本のみ現存)

1959年(30歳)

日本の素顔『コタンの人々—日本の少数民族—』 1959.08.30 放送 30分
明治以降にアイヌ民族がたどった歴史と現在置かれている状況を描き、日本の少数民族政策を問う。

日本の素顔『ボタ山は訴える』 1959.10.25 放送 30分
閉山により失職、放置された筑豊の炭鉱労働者の悲惨な暮らしをルポ。(完成版映像・台本とも現存せず)

日本の素顔『奇病のかけに』 1959.11.29 放送 30分
当時まだ知られていなかった水俣病の症状と患者の苦境、会社の対応と工場廃水の実態を追う。

1960年(31歳)

日本の素顔『幼き受験生たち—受験にっぽん—』 1960.02.07 放送 30分
一部有名校をめぐる激化する「中学受験」。ベビーブーム世代の小学生が直面する受験地獄をルポ。

日本の素顔『マンモス都市』 1960.02.28 放送 30分
人口が無秩序にふくれ上がる巨大都市・東京が抱える問題を描く。(完成版映像はなし。台本は現存)

日本の素顔『競り合い経済学』 1960.04.10 放送 30分
値引き、コスト削減、新製品の開発と営業。豊かさを求めて競争が激化していく日本経済の現場を追う。

日本の素顔『ルポルターージュ 三池』 1960.05.08 放送 30分
戦後最大の労働争議と言われた三池争議の現場を取材。大量解雇をめぐる紛糾する大牟田を描く。

日本の素顔『議長の椅子』 1960.06.05 放送 30分
国会に議長の要請で警官が導入された。議長の役割を問うインタビュー構成。(音声欠落、台本は現存)

日本の素顔『いのちの値段』 1960.08.14 放送 30分
戦死した兵士、占領軍の犯罪の犠牲者、炭鉱事故の死者。人命が軽んじられる日本の現状をえぐる。

日本の素顔『黒い地帯—その後の炭鉱離職者たち—』 1960.09.11 放送 30分
三池争議が終わり大量に発生した炭鉱離職者のその後を追う、日本の社会問題として描いた。

日本の素顔『地底—ある炭鉱事故の記録—』 1960.10.09 放送 30分
筑豊の炭鉱で相次いで発生した事故の現場に密着し、遺族の慟哭を通して会社の安全対策を問う。

1964年(35歳)

ある人生『240キロメートルの孤独』 未放送 30分
天才ライダーと言われた25歳の伊藤史朗の日常を描く。伊藤が銃刀法違反で逮捕されたため放送中止に。

* NHK 放送番組表データベースや、NHK アーカイブスのデータベースを参考に作成。その他、DVD「小倉一郎さんのプロフィールと作品」「小倉一郎さんを偲ぶ会の記録」(いずれも相田洋制作・私家版)を参照した。また小倉俊子、各務孝、山崎俊一、相田洋、松山秀明の各氏の協力をいただいた。

* 上記の作品のうち、現在一般公開されているのは「奇病のかけに」のみである。全国各地の「NHK 番組公開ライブラリー」および横浜市にある「放送ライブラリー」で視聴できる。いずれも無料。

(ひがしの まこと)

小倉一郎 (NHK) ～映像と音で証拠立てる～

桜井 均

はじめに

小倉一郎 (1928～2008) は、戦後日本の復興期から高度成長期にかけて放送されたテレビ・ドキュメンタリー「日本の素顔」をけん引したディレクターの一人だった。

その第99集『奇病のかげに』(1959・11)は、水俣病をはじめ全国に知らしめ、社会に大きなインパクトを与えると同時に、ジャーナリズムの世界にも大きな影響を与えた。水俣病治療と患者支援の中心を担ってきた医師原田正純氏は、『奇病のかげに』を生放送で見て水俣病のことを知ったといい、作家水上勉氏は、この放送からインスピレーションを受けて、水俣病を題材とする推理小説『海の牙』を書いたという。

その小倉についての伝説は数知れず、伝承の流儀もさまざまである。いわく磊落にして含羞、快活にして孤高etc。相矛盾するかにみえる小倉ヴィジョンから何を採る(摂る)かは、後世に委ねられている。ただし、夾雑物をとりのぞいた小倉の素顔は、あくまでも“高い精神性”であった。

小倉は、リヴァース・エンジニアリング(技術の逆展開探索)という言葉を好んで使った。子どもが機械を分解し、組み立て直しながらそのメカニズムを体得するように、放送の基底部にさかのぼってモノを考えることを自らも実践し、

後輩にも奨めた。

たとえばやらせ事件が起きるたびに、小倉は後輩たちにしきりに「真水を飲め」と言った。稚魚のときに真水をたっぷり吸ったサケは、大海で危険に遭遇しても、慌てず帰巢本能を行動させて原点回帰ができるというのだ。

小倉はこのとき、放送者としての「文化的遺伝子」を取り出して、再組織しろと言いたかったらしい。「文化的遺伝子」とは、リチャード・ドーキンス(英)の造語ミーム(meme)の翻訳である。「模倣」を意味するミメシスと類語であり、〈技術・技能・習慣・話法など人から人に複製される情報〉を意味する。

小倉の中には、先人の作品や方法から文化的遺伝子(以下《ミーム》)を取り出し、それらを分解・再編した新たなテレビ・ジャーナリストの像が構想されていたのかもしれない。

しかし、小倉のこの構想は、まず当の小倉自身の《ミーム》を取り出すことを私に促す。それはまた、3・11後の世界に対して、小倉がもし存命だったらどんな発信をするだろうかという切実な課題を伴うものである。



『放送人の証言』収録時の小倉一郎(73歳)

以上の目的のために、私はいったん数多の伝説・伝承から離れ、小倉が制作した番組をベースに、本人の肉声による口伝と第三者の質問に答えたオーラル・ヒストリーをまじえて、小倉の《ミーム》を取り出したいと思う。

小倉の口伝は、NHKを定年退職するときの記念講演『<円盤(録音盤)>からニューメディアまで—私のドキュメンタリー論』(1984・6)であり、第三者のインタビューは、「放送人の会」がオン・カメラで記録する『放送人の証言』の一つとして採録されたものである(2002・1)。これらによって、一人の放送人の「意識化された記録」に接することが可能になった¹⁾。

「ぶっきらぼう」主義

小倉は、自分の番組作法を「ぶっきらぼう」と表現し、ドキュメンタリーが過剰に何かを「物語る」ことを戒めた。そのために、かのエイゼンシュタインのモニタージュに対して「脱モニタージュ」²⁾という言葉まで使った。

また、ドキュメンタリーは「現実の創造的劇化である」というポール・ローサの古典的な定義³⁾を避け、「証拠立てる」(to prove, to evidence)ことを要求した。

そして、小倉は日本のドキュメンタリーの草分け的な存在の亀井文夫監督(1908～1987)⁴⁾が虐げられた者の代書人と自称したことに深く共感し、自らも、映像記録を現場の「証拠保全」の道具として使用し、テレビを社会的弱者に供するメディアとしてはっきり位置づけた。

小倉一郎に対する証言記録は、元NHK教養部の同僚各務孝氏を聴き手に3時間にわたって行われた。亡くなる6年前であった。オーラル・ヒストリーは、ことに晩年のものには、「強

い印象の増幅」「記憶の混乱」「細部をそぎ落とす単純化」「拘りの反復」などの傾向があるが、しかし、それは不正確というのとは違う。むしろそうした語りのあれこれの中からその人の通奏低音を取り出すことができる。

今回、『放送人の証言—小倉一郎—』をあらためて視聴したところ、各務氏の冷静で周到な質問のために、これまで私が直接間接に聞いてきたことと照合させることができた。

小倉は話の冒頭を代表作『奇病のかげに』の取材の裏話からいきなり始めた。核心を素早く手づかみにする小倉の即興(これも狭義の《ミーム》かもしれない)が飛びだした。

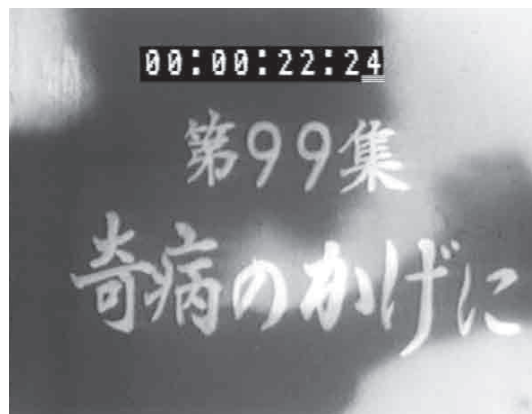
小倉:もう、あれは、40年以上前ですな。だから、明治の末(1911)から戊辰戦争(1868～69)を語るみたいなもんで、もう半分茫漠として忘れてはいるんですけども、一番強調したいのはね、わずか1日半で撮っちゃったんです。

各務:何をですか？

小倉:あの30分の「日本の素顔」。

各務:ああ、「日本の素顔」ね。いきなり「日本の素顔」から行きますか？

小倉:いやいや、あのう、『奇病のかげに』。



『日本の素顔・奇病のかげに』

『奇病のかげに』はコアになる番組⁵⁾である。本題に入る前に、概要にふれておく。表題の「奇病」は水俣病のことである。水俣湾の漁民とその家族から、全身を激しく痙攣させる患者が続出していた。新日本窒素肥料水俣工場（のちにチッソ水俣工場）の廃水に起因することは周知の事実になっていたが、企業城下町水俣では長いあいだ沈黙が支配していた。熊本大学は有機水銀説を唱えたが、工場側は、廃水はあくまでも無機水銀だと反論。これに東京の大学などの異説が加わり、しばらくのあいだ科学論争に時間が費やされた。しかし、被害が水俣湾から不知火海全域に拡大するにおよんで、漁業組合員たちの怒りが爆発し、工場付属の研究棟に乱入、内部の器具などを破壊する事件に発展した。小倉は、このタイミングで「日本の素顔」の取材に着手した。熊本大学から震える患者の臨床映像やネコの実験映像を借りうけたあと、水俣入りして、町の様子や工場の排水口を撮影し、通産省の指示で建設したという巨大な浄化槽を映像におさめた。それから、各家をまわって何人かの小児の悲惨な被害実態を撮った。

1日半で撮っちゃったんですよ。『奇病のかげに』、基幹部分というかね、1日半で撮っちゃったんですよ。だからもう非常にスピードが速いですな。やはり、こういう稼業はスピードが身上だと思うんです。それからね、やってる間はね、ラジオの録音構成みたいな調子でやったんですわ。

ここまでのキーワードは「ぶっきらぼう」、「スピード」、「ラジオの録音構成」である。前二者は、情報に携わる者の基本要件を言ったものである。次の「ラジオの録音構成のように取材した」というのは、小倉がテレビの前にやって

いたラジオの録音構成の手法を使ったという意味だ。敗戦後のNHKは、GHQの管理下にあったものの、戦中よりは自由な環境で新しいチャレンジを試みていた。なかでも録音構成は、ドラマと並んでラジオの花形だった。新しくテレビが始まったとき、ラジオからテレビに移された職員の中には左遷と受けとった者もいたという。こうした移行期にラジオで培った《ミーム》は、テレビにどう受け渡されていったのか。

小倉一郎がNHKに入局した1949年当時、ニュース以外の社会問題はラジオの録音構成で伝えていた。録音構成は、映像がない分だけ、現実音とインタビューだけで現場をあたかも「目に見えるように」構成しなければならない。ラジオの編集は個人作業が多く、それだけに実験的で個性的な放送が出ていた。

録音構成について小倉には特別の思い出があった。NHKに入る前後に聴いていたラジオ放送で『女囚』というのがあった。よほど鮮烈だったとみえて、小倉は『退職講演』でも『放送人の証言』でもそれに言及している。以下、『退職講演』から。

これは、和歌山刑務所に入った一人の女囚人の話でした。たしか彼女は女子専門学校の卒業だったと思います。当時、男子の大学・高専進学率がまだ20%、女子の場合は5%と言われていた時代ですから、女子専門学校の卒業といえれば相当のインテリです。この彼女はいろいろな運命に翻弄されて、曲折の果てに親を殺してしまう。放送ではそういう内容を彼女が独白し続けるのです。この女囚は非常に雄弁なんですね。時々、時間を飛ばしたり、経過を説明するために若干のコメントはありましたが丸々30分間、音楽もなく、彼女のトークのみ。ただそれだけでした。

女性の声だけ、独白、音楽なし。淡々と声だけで事実を語るノンフィクションである。小倉は、戦前戦中の押しつけがましいプロパガンダ文化にも戦後のなれ合い文化にもないダイレクトで「ぶっさらぼう」な表現に、新しいスタイルの萌芽を見て、こういう仕事についてみたいと思ったと述懐している。

『女囚』は、表現として見れば一方通行のモノログ(身の上話)にすぎないが、それを延々と聞いていると、聞き手は発話者にどんどん接近・同化し、ついに彼女の視点から社会を見るようになる。こうした効果をもたらす放送の技術装置(この段階ではブラックボックス)に小倉は惹かれたに違いない。

放送者が伝送技術(手段としての技術・機材)を用いて、音を構成し、編集するというプロセス(行為としての技術・技能)を経て、大本営発表ではない何ものかを送ってくる。戦前にはなかったことで、小倉はそこに「戦後的(アプレゲール)な」新しさを見出したはずである。

録音構成とは、録音という技術(道具)を使って音を(収録・構成・編集)する技術(技能)で成り立っている。何のためにこのようなプロセスを踏むのか。取材者は、ある出来事の現場に立ってその状況を記録・編集し、リアルに再現前(representation)する。彼は未知の聞き手に対して、それが事実であることを証拠立てなければならぬのである。

しかし、この技術は嘘をつくり上げることもできるので、それ(技術)が躰きの石ともなる。しかし、いったん録音機が実在の音声を記録できれば、ただそれだけで、真実を語りうる道が開ける、と人間は考える。(嘘を言う/言わない)は技術を使う人間に委ねられている一、これはリアリティに関するじつに原初的な感覚だ。

小倉は、人と人のあいだに技術を介在させることで、事実の地平が大きく前進していくことを驚きとともに発見したのである。小倉が『女囚』に感じた「戦後的なもの」は、内容と技術がダイレクトに結合し、送信と受信が同時的に行われる、まさにその可能性にあり、それが新たな職業倫理の立脚点となったのであろう。



大阪ラジオ時代の小倉一郎(右最後部)

そのように誕生した放送人が、録音の証拠能力を問われれば、彼はできるかぎり音源に接近しようとするだろう。目は見て納得する器官だが、耳はあくまでも疑う器官である。その耳を騙そうとするならば、放送する側に倫理上の退廃が生じる。録音は臨場する技術であり、取材(facts finding)のすべての過程に関与する。ラジオの出身者たちがテレビに持ち込んだのは、人間世界が醸し出す微細な物音、人の眩きを正確に届けなければならないという使命感だ。

テレビの画面にアップが多いことも、録音構成の取材過程によって説明できよう。かくて放送は、ラジオからテレビへの移行の過程でクローズアップとリップシンクロ(同時録音)を《ミーム》として継承したのである。放送者たちは、技術をあつかいながら、技術の本質に目覚

め、それを正確に使うことで職業倫理を学んでいった。

小倉は、ラジオの録音構成で「技術への問い」を發し、それをテレビに持ち込むことで、初期のテレビ・ドキュメンタリーの建設者の一人になったのである。

他方で小倉は、社会問題を毎週テレビであつかうのに、岩波映画のように時間をかけていたのではとうてい間にあわないことに気づいた。そこで、録音構成に単純に映像をつけるフィルム構成を思いついたという。これは誇張した言い方を含んでいる。日本のテレビ・ドキュメンタリーの初期の作り手たちは、テレビ的表現とは何かを思い悩むまもなく、ラジオ/テレビのメディア的ギャップを飛び越えなければならなかった。要するに、「ぶっきらぼう」に、「スピーディ」に、伝えたいことは何かを考えるテーマ主義、これが小倉の言う「ラジオ屋上りのテレビ屋」の流儀となったのである。

ラジオで弁当を包めるか

小倉は入社試験の「ラジオニュースと新聞ニュースの長短を述べよ」という出題に対して、次のような上方漫才のさわりを枕にふって答えたという。以下、『放送人の証言』から。

(エンタツとアチャコの漫才) 戦前の話だけれど、「ラジオはええな、ラジオのニュースはええな」とか、「ラジオの早慶戦の実況なんかええな。いや、ラジオですな」と片一方が言った。「いや、そんなことを、君、いくら言ったってね、弁当を新聞紙で包むやろ？ 弁当をラジオで包めるか」といったような話を聞きましてね。片一方は一過性であり、片一方は記録性であるとか…。

放送には速報性があり、新聞にはそれがない。しかし、放送は一過性だが、新聞には記録性がある。新旧のメディアには一長一短がある、それを競っても意味がない、というのが小倉の答案趣旨だった。『退職講演』ではもう少しはっきり語っている。

古いメディアは非常に整然としており、いろいろノウハウを持っている。それに対し新しいメディアは未整理雑然、ノウハウという点でも古いメディアに劣る。けれども「新しい技術」がある。…新旧の相互交流と言うか、相互批判と言うか、古いメディアは夜郎自大にならないで、また新しいメディアは謙虚にノウハウを学ぶ。これが日本のジャーナリズムの発展の道ではないのか。

このとき若き小倉は、いまでもよくある一知半解なメディア論から自由だった。新聞かラジオか、ラジオかテレビかという技術の優劣論争よりも、その技術がどんな《ミーム》を継承していくかにひたすら関心を寄せた。とはいえ、小倉は技術革新をけっして否定しない。それが道具の利便性の発達だけとはとらえていなかったからだ。メディアの移行期には、技術について積極的に議論を開き、その本質を見極めて議論を閉じる、小倉はまさに「円盤(録音盤)からニューメディアまで」を一つの行為として体現してきた放送人である。『放送人の証言』の中で言っている。

ラジオ、テレビ、まあメディアはいろいろ違いますけれどもね、僕はあんまりメディアの違いというのは違和感がなかったんです。取材というか、インタビュー、これについてはみな同じですからね。…僕らの場合のインタビューは、人の話の中から次の企画をかぎつけようということであり、聞きな

がら構成をつくってしまう。僕はね、録音構成のもじりでフィルム構成という名前を使ったんですよ。

小倉は、こともなげに言うが、録音機にカメラが加わることは、どうでもいい話ではない。この時期、放送が表現できる範囲についてもっとも熱心に模索していたのは小倉である。たとえば、「日本の素顔」を手がけるにあたって、彼はNHKのテレビニュース部門の編集現場を訪ねている。そこには「日映ニュース」⁶⁾のベテラン編集者が多く来ていたので、編集の極意を盗もうと考えたのだ。当時「日映」出身の人たちは非常に感覚的でシャープな編集をしていたので、きっと編集の技術を習得できるだろうと期待して行ってみると、感覚的、美的なことにはほとんど頓着せずに、「狙いは何だ」、「テーマは何だ」と非常に理屈っぽい議論ばかりしていた。小倉は、自分たちが社会問題をテーマにして録音構成をつくってきたこととの連続と非連続について考えるようになった。『退職講演』で小倉はこう語っている。

(録音の編集と違って) フィルムの編集では「言語の論理」ばかりでなく「絵の論理」を考えないといけません。編集作業は単なる素材の短縮作業ではなく「構成の検証」であり、もっと言えば「構成作業そのもの」なのです。…「テーマ」を先行させる「日映ニュース」。「プロット」を先行させるラジオの録音構成。こう考えていくとテレビはこれら二つのカルチャーの異種交配ではないかと思います。…ラジオをやると、テレビがよく理解でき、テレビをやると、ラジオがよく理解できるものだと分かりました。私も、フィルムをやってはじめて「ああ、なるほど」と納得がいった気がしたものです。

センターのない構図

メディアの変化にあまり拘泥しないと言いなから、小倉は新しいメディアの研究に貪欲だった。たとえば、イタリア映画のネオリアリズムに注目している。敗戦直後のイタリアで、ロベルト・ロッセリーニ、ヴィットリオ・デ・シーカなどが、戦争のリアルな瓦礫の中で、戦争直後の世相や心の荒廃などをテーマに問題作を連発していた。ロッセリーニ監督の『無防備都市』(1945)、『戦火のかなた』(1946)、『ドイツ零年』(1948)、デ・シーカ監督の『靴みがき』(1946)、『自転車泥棒』(1948) などから、小倉は多くを吸収している。

各務: イタリア映画、戦後のロッセリーニなどの影響はどのような点に一番受けられたのですか？

小倉: 編集はこうあるべきだというんじゃなくて、現実を「ぶっきらぼう」に提示するという。『戦火のかなた』のフィレンツェ以降には物語性はあんまりなかった。

『退職講演』がこの先を説明している。『戦火のかなた』について語っている箇所を引用する。

この映画はオムニバス映画です。はじめの方は占領軍の男女のメロドラマなのです。ところが、話はだんだん凄くなっていくんですね。第4話の「フィレンツェ」では戦闘の実況中継そのものです。…この『戦火のかなた』は、それ迄の映画とは違って、私は異様な衝撃を受けました。普通でしたら、感情を強調するところでは、クローズアップが必要だといわれていたわけですが、そんなものは一切なし。中ロングと大ロングのみ、

音楽もありません。とにかく情緒は皆無なのです。…私は「これが戦後の方法なんだ」とも思いました。

小倉が切実に探していたのは「戦後的な方法」だったのだ。ロッセリーニは、『戦火のかなた』に先立つ『無防備都市』で、市街を進駐するドイツ軍を隠し撮りし、その映像を挿入したことで知られていた。劇映画において戦争の現実を描くために、本当の戦争で破壊された瓦礫を背景に使ったこと、そして、ラストシーンの神父の銃殺(大人たちの所業)を子どもたちに目撃させたことは、小倉に大きな衝撃を与えたようだ。

どこまでも破壊されて、物語化できなくなった街、そして大人の失敗を目の当たりにした子どもたち。戦争の非道を証拠立てねばならないという小倉自身の強い意志。こうしたことすべてを「戦後的なもの」として描きたかったはずである。

小倉は1944年、16歳で陸軍予科士官学校に入学した。1年後、日本の敗戦。戦争に近いところにながら、実際の戦場を知らず、戦後に命をつないだ小倉に、戦争に対する特別な感覚がなかったとは思えない。

『戦火のかなた』のフィレンツェの戦闘場面から、小倉は「センターのない構図」(non center composition)という概念を取り出している。たしかに、市街戦のシーンでは、カメラはどちらの側にも立っていない。ただ機械的に撮影しているだけだ。小倉は、同じような距離感を、長野重一^{しげいち}の写真の中に見ている。長野は、「カメラのフレームは大体4:3だから、どうやっても構図になってしまう」と言っている。不条理を条理でとらえることはできないということだ。

実際、小倉の『日本の素顔・ルポルタージュ 三池』(1960・5)では、カメラマン(益子広司)がファインダーを覗かず、手持ちで撮ったセンターのないカットが多用されている。三池争議は、総資本対総労働の激突という抜き差しならない構図を大牟田の街に出現させた。労働組合が第一と第二に分断され、同じヤマの仲間同士の乱闘シーンに、センターのある構図は使えないという認識、そして使わないという小倉の判断があった。



『ルポルタージュ 三池』 センターのない構図

小倉は、この大争議を、戦後に持ち越された“戦争”ととらえた。この争いを炭鉱の子どもたちが見ている。しかし、第一組合の親たちも、第二組合の親たちも異口同音に、この闘いは将来の子どもたちの幸せのためだと言う。「出るも地獄、残るも地獄」の横断幕を、労働者とその家族は毎日見て暮らしている。この幾重にもねじれた構図は、とうていシンメトリカルな構図に収まらない。

この歪んだ構図は、同時に子どもたちが目撃している光景そのものである。小倉は、そこに気づいている。

大人たちが^{まなじり}眦を決している姿を、子どもたちはどのように見ていたのか。

小倉の番組には必ずと言っていいほど子どもが登場する。「子どもへの視点」がやがて「子どもからの視点」に転換する瞬間をいくつも発見することができる。

おそらくドキュメンタリーとしては、こうした描き方が限度だろう。イタリア・リアリズムのほうは、あくまでもフィクションであるから、こうした「センターのない構図」の中に、意識的に子どもたちを立たせたり、歩かせたりしている。観客は、じょじょにその子どもたちにピントを合わせるようになる。子どもたちは、ついに「センターのある構図」の中で自己主張し始める。イタリアの戦後的な風景は子どもたちの目の中にフリーズ(冷凍保存)されるのである。

ロッセリーニは、『ロッセリーニ私の方法』の中で行われたインタビューに答えている。「我々は子供が分析しないと考えていますが、子供はいつでも分析しています。なぜなら、子供は我々よりもとても早く学んでいるからです」。

ジル・ドゥルーズはネオリアリズム映画に登場する「子ども」について分析している。未知のものに出会ったとき「子供は、ある種の運動不能状態に襲われ、それが子供をよけいに見ることと聞くことに駆り立てる」。あるいは、ロッセリーニの『ドイツ零年』について、「子供は、自分が見たものに衝撃を受けて死んでしまう」とも書いている。有名なラストシーンのことを指している。戦争中は、弱者や病者は不要な命であると教えられてきた子どもが、家の負担になっていた父親を薬で殺してしまう。戦後になって価値観が180度変わり、子どもは動揺し、昔の教師に尋ねるが相手にされない。そして戦争で破壊されたビルのところまでやってくる。主人公の少年は、そこにいた子どもたちとしばらく遊んだ後、一人でビルの上階に上る。

やや時間があって、突然少年は道路わきに飛び降りて死んでしまう。この映画の後半は、彷徨する子どもの心の空洞がテーマであることに気づかされる。

ロッセリーニ的リアリズムに、小倉は「旧来の美学の否定」(『退職講演』)を読みとった。

小倉はネオリアリズムの中に、少し前まで無邪気に遊んでいたような子どもが、やがてその目と耳を、光学(レンズ)と声(マイク)にとつぜん置き換えられ、分裂が頂点に達し、世界がフリーズする瞬間が描かれていることを見逃していない。

小倉は自分の番組の中で、子どもの自然の感覚的な運動を追いながら、じつは心の中の裂け目を覗いているようなシーンをいくつも編集している。『奇病のかげに』の中にその実例を見ることができる。「センターのない構図」にかかわる部分と、「世界に見開かれた子どもの目」がこの番組の中に同居しているのである。

まず、「センターのない構図」から記そう。

消えた迫真のカット

先に断っておくが、『奇病』の中では「センターのない構図」は見ることができない。そのカットは消失してしまったので今は見ることができない。

小倉は自分の代表作から1分あまり大事なシーンが抜けていることを何度も語っている。その映像は誰かに流用されたまま、もとの場所に戻されず、どこかに失われてしまったのである。それは、新日本窒素肥料の研究棟に漁民が乱入したときの決定的な証拠映像である。これが「センターのない構図」の極めつきだったのである。

新日本空素の人が一種の犯罪の証拠写真のように自分の8ミリを回したものです。1分ぐらいのあいだこわごわ撮ったんですね。だから、異常なる変な迫力がありました。その素材をいただきます。これはなかなかいい写真だと思っただけでも、その部分が抜けてるのが若干遺憾なんです。ただ、瓜生忠夫(映画評論家)が、戦争中、真珠湾攻撃の素人のパイロットが撮った下手だけでも非常に迫真的な写真を思い出したと書いていた。

こわごわ撮った映像は、『戦火のかなた』の市街戦の構図と同類である。「下手だが妙に迫力のある映像」は、当時の漁民の怒りの行動を証拠立てるものになっている。たしかに、その消えたカットの直後には、破壊された研究棟の中の惨状が編集されている。しかし、破壊活動を進行形で記録した映像ではない。消えた映像は、工場側が漁民の「犯行現場」をこっそり盗み撮りしたもので、構造的に、壊した側の心情と合致しないものである。しかし、小倉はあえてこの「センターのない構図」を、自分の番組に挿入した。置き換え不能な現実、漁民の怒りを表現するためには、不可欠な映像だと判断したのである。

今は失われた映像を見ることはできないが、偶然にも小説家の筆で活写されていた。作家水上勉は、1975年3月の放送記念日番組『放送とあなた』のなかで、小倉の『奇病のかげに』を見たときの衝撃を語っている。『『奇病のかげに』は日本の現実を先取りして告発した。今日の醜態を予告するものだったが、まだわれわれは高度成長の端緒についたばかりで、それには触れずにビニール傘をさして成長をしてきた』。

水上はこのドキュメンタリーを参照しながら、自ら現場にも足を踏み入れ、翌1960年に推理小説『海の牙』を書きあげた。水上はこの放送で漁民が乱入した映像をテレビのオンエアで見たはずである。小説の中に、それと思しき描写がたしかにあった。

「五、六人の鉢巻き男が門に飛び込んだ。…中略…ギャーッと悲鳴がきこえた。そのとき門が開いた。若者たちがカンヌキをはずしたのだ。歓声をあげてなだれこむ人々の顔、顔、顔。既に警官の姿はなかった。…中略…特殊研究室、守衛室、事務室を問わず、電子計算機やテレタイプライター、電話機、書類ロッカーなど、それらが、棍棒やハンマー木ぎれをもった漁民たちで破壊された。彼らはさらに血ばした目で走り狂った。そして、『やっつけろ』『やっつけろ』と口ぐちに叫びあっていた」。

おそらく、この描写が空素の社員がこわごわ撮っていた今はなき映像の転写であろう。次に、「世界に見開かれた子どもたちの目」について述べよう。

「虐げられた者」の代書人になる

小倉の「戦後的な」テーマには、必ずと言っていいほど子どもたちが登場している。小さき者の視点という《ミーム》は、たしかにイタリア映画から一筋小倉の中に流れ込んでいる。そして、もう一筋は日本のドキュメンタリーの草分け亀井文夫監督から流れてきている。小倉は『退職講演』で回想している。

亀井文夫さんの次のことばを思い出します。「ドキュメンタリーのプランとは、貧しき者、虐げられた者のお便り、アピールである。…その投

書を代わって書く、あるいはそういう人たちの想いを代わりに書く、そしてその言わんとするところを実際の例をもって筋立てる。それが原点であり、テーマではないか]

小倉の『奇病のかげに』のラストシーンへの導入部分に、「代書人」的な姿勢がはっきりと見てとれる。

漁民たちへの街頭録音のような場面である。彼らは、向けられたカメラにはではなくマイクに向かって訴えている。カメラは、彼らが訴えるその姿を同時収録して、その言葉をNHKが預かる瞬間(代書人の仕事の現場)を記録している。

男性が「生活が非常に窮迫している。それをなんとか貴方がたの方からも、NHKの方でとにかく漁民の現在の立場をひとつ、どうかよろしく願います(傍点筆者)」と訴える。別の男性の声が、「これが東京辺りで起こった問題だったら、もうその年には解決するんだろうと思っとったとですね」とさらに代書を依頼する。このとき、代書人小倉一郎は、政治の中心から遠く離れた水俣の地で、漁民の切実な声を預り、それらをマスメディアとして日本中に知らせる仕事を託されたことを自覚する。

『奇病のかげに』のラストシーンは、発病した少年と胎児性水俣病の少女の姿を映し、

これは南九州の一つの町で起きた悲惨な出来事です。そして、それはまた住民の幸福を守るべき地方政治のあり方、大企業の生産のあり方など、われわれに多くのことを教えているようです。

このように、遠隔地で埋もれている非道を知

らせた上で、小倉はラストコメントを代書した。

罪のない、そして力のない人たちの上に降りかかった大きな災難。早く本当の原因が究明され、1日も早く医学の力がこの病気の治療方法を見つけだしてくれるように、そして、さらに強い政治の手を、これがすべての患者や家族たちの心の中の願いなのです。

『奇病のかげに』が「日本の素顔」の代表作であり、小倉の代表作である。その理由は、水俣病を全国に知らせたことは言うまでもないが、じつは、子どもたちの姿をもっとも記憶に残るかたちで描いたからである。現に、この「罪のない、そして力のない」子どもたちのカメラを見つめる目こそ、水俣病の動かぬ証拠であったことは、多くの後継番組がこの映像を引用し続けたことで明らかになった。しかも、この胎児性水俣病の女の子は、水俣病裁判と闘争の先頭に立ち続けたのである。

「力のない人たちの思いを映像で代わりに訴えることが使命だ」といった亀井の言葉を引き継いだ小倉は、続けてこう述べている。



『奇病のかげに』のラスト、胎児性患者の少女

この亀井さんの考え方は「証拠立てる」ということと一脈通じるところがあると思います。

「証拠立てる」は小倉が、ずっと続けてきた《ミーム》である。『奇病のかげに』のラストシーンで、小倉は亀井から引き継いだことをもとに、「代書する行為」と「証拠立てる行為」という二つの《ミーム》を見事に結びつけていたのである。

嵐の中の「日本の素顔」

小倉が、反復して語ったのは、「メディアの違いはジャーナリズムにとって本質的な問題ではない」、「残るのは結局、証拠立てられた事実であり、物語られたストーリーではない」、そして「放送番組は社会的弱者の代書人だ」というドキュメンタリーの機能についてであった。このことは代表作『奇病のかげに』においてももっとも集約的に実現されていたが、小倉の諸作品にもこの《ミーム》は明確に埋めこまれている。

そうした視点で、他の小倉番組を見ていく(小倉が制作した「日本の素顔」一覧はフィルモグラフィ参照)。

小倉のテレビ・ドキュメンタリーのデビュー作『日本の素顔・嵐の中の先生』(58・9)は、残念ながら台本だけしか保存されておらず、映像を見ることはできない。しかし、その後の小倉番組を知る上で欠かせない一本であるので、台本に書きこまれた映像とナレーション、録音、インタビューなどを読みこんでみた。

この時期、リアルな政治の世界では、保革対立のキャスティングヴォートを取組む教職員組合(日教組)が握っていた。自民党政権は、その力

を削ぐために教員の勤務評定をし、組織の分断をはかろうとした。これに対抗して、教員たちは全国規模でいわゆる「勤評闘争」を繰り広げた。当時のニュースの多くは、対立する両者の言い分を俯瞰して報じるだけで、見かけ上の中立を保とうとするものが多かった。対立する意見がある場合は、両者の言い分を十分に伝えたと定めた「公平中立の原則」はいまも現場を縛っているが、小倉はこうした隘路を『嵐の中の先生』でやすやすと通り抜けてみせた。

小倉は、単純に勤務評定される先生たちの側に立つのではなく(それでは偏向を疑われてしまう)、学校の教室に三脚を立て、先生たちの日常生活に密着するという方法を使った。視点をほんの少しずらすだけで見えるものがまるで違ってくる。

そこには、学級運営以前の雑務(給食費やPTA会費の徴収、その集計、役所に提出する山のような書類の整理など)に追われ、自分のクラスを自習にする先生たちが描かれている。

60人を超すすし詰め教室で大声を上げる先生、本屋で立ち読みしながら、「もっと勉強する時間がほしい」と嘆く先生。それでも国やPTAは、教師をサラリーマン並みに管理しようとして、大きな反発を買った。

『嵐の中の先生』のラストコメントは、あくまでも現場を教室に限定して、「教育は子どもたちのためのものである筈です。子どもも先生も明るい表情で勉強ができるように、そして先生たちが本当に教育に打ち込める日が来るように」となっている。小倉は忙しい先生に密着することで、彼らになり代わり(代書人として)、勤務評定が民主教育の破壊、管理教育の強化につながることに警告を発した。

この少し前、羽仁進監督の岩波記録映画『教室の子供たち～学習指導への道～』(1954)が話題になった。学習指導のモデルを映像でつくるという文部省の企画に、羽仁監督は、ある小学校2年生のクラスに長期間カメラを据え、教室の子どもたちの生き生きした観察記録で答えを出そうとした。

担任の先生が、積極的な子と消極的な子、リーダーシップのある子とない子などを見わけ、ソシオグラム(人間関係図)を利用してクラス運営をうまく導いていくさまをダイナミックに描いた手法は、当時評判になり、教育映画祭最高賞やブルーリボン賞を受賞した。文部省の企画に対して、平凡な学習指導映画をつくらなかった点で、羽仁進の映像は注文以上の品質で応えた。しかし、この時期、勤評問題がなかったわけではない。政府は、54年に「教育二法」⁸⁾、56年に「地方教育行政法」⁹⁾などを成立させ、日教組つぶしを本格化した。『教室の子供たち』が勤評問題を取りこんでいないのは、文部省に遠慮したというより、従来の記録映画とテレビ・ドキュメンタリーの現実認識と方法意識の違いによると考えられる。

小倉には、テレビのつくり手に政治的対立からの自由はないという認識があり、もはや映像の躍動や物語性に流しこめない何かがテレビの周辺に迫っているという実感があつた。

そして、多用されるインタビューは、たんなる演出でもなく、コミュニケーション(これを小倉は社会的と表現した)の手段でもなく、それ自体が取材行為であると考えた。だから、制作されたものがドキュメンタリーであるか記録映画であるかは問題ではなく、テレビ・ジャーナリストとして、毎週なにを伝えるかに最大の関心があつた。

一方、羽仁進には、新参のテレビがあまり時間をかけず、自由闊達にテーマに立ち向かっていく姿を好奇の目で見ていたふしがある。羽仁は、「日本の素顔」のシリーズに、ドキュメンタリーではなく、テレビのドキュメンタリー、テレメンタリーという呼称を与えた。しかし、小倉は、メディアの問題に限定した議論に関心を示さなかつた。

ときあたかも、国論を分ける日米安保改定の時期であつた。小倉たちの社会番組は政治の季節を迎えて緊張していた。

1960年という年は特別な年であつた。1月19日、ホワイトハウスで日米新安保条約が調印されると、国内の政治情勢は一気に緊迫した。時代は鳴動して、東京への人口集中という形をとって表われた(『マンモス都市』60・2)。そのミクロな現象として、子どもたちは、受験競争に巻き込まれ(『幼き受験生たち』60・2)、巷では小売商やサービス業が破天荒な値引きで客の奪い合いに明け暮れていた(『競り合い経済学』60・4)。

小倉の目は同時に、九州大牟田の街を舞台に繰り広げられていた三池の大争議に向いていた。総資本対総労働の激突は、安保闘争と並



『日本の素顔・幼き受験生たち』

んで日本の進路を決定する一大事だった。その現場を描いた『ルポルタージュ 三池』(60・5)については前にふれた。つけ加えるなら、争議の大状況を「センターのない構図」で記録したあと、小倉は、衝突の中で死亡した労働者の妻と娘が、炭住街のはずれにある墓前に花をたむけるシーンを置いた。墓に手を合わせたあと二人が炭住街に帰っていくショットは、しっかりと「センターのある構図」で押さえられていた。ディレクターとカメラマンは、このように見たのである。

この間、国会は安保改定論議で与野党が平行線をたどり、ついに5月19日深夜、政府自民党は衆議院に警官隊を導入して会期を延長し、20日午前0時6分、自民党単独で条約を強行採決した。

三池の乱闘現場を見てきた小倉は、国会への警官導入に疑問を抱いたはずである。急遽、6月5日に『議長の椅子』を放送している。

冒頭のコメント、「日本の民主主義は、今最悪の状態の中に立たされています。今ほど議会政治の危機が叫ばれている時はありません。あの乱闘国会以来、議長の正しいあり方を探るため、多くの人たちの意見を集めました」とし



『ルポルタージュ 三池』 炭住に帰る母娘

て、民主主義の蹂躪を機会に衆議院議長の資質を問う番組をつくらうとしている。

小倉の目は冷やかである。「議長は長老格議員の隠居仕事だ」という揶揄、「党籍離脱しないのはおかしい」という意見などを挿入し、日本の民主主義の未熟を批判している。

清瀬一郎議長は、議長席につくときに足を捻挫して臥せていた。老議長はカメラの前で、そのときの模様を武勇伝のように語る。そして、与野党の議員が議長のあるべき姿をこもごも語るという構成をとりながら、小倉は「どんな議長が望ましいのでしょうか」と、国家の大事をきめる人間たちの質の悪さを指摘して番組を終えている。

台本の最後に取材のスケジュール表が添付されている。放送時間の4分の3(21分以上)を政治家のインタビューに当てているが、驚いたことに取材開始が6月1日となっている。放送日の5日前から撮影を開始し、2日前の段階でまだ3人を撮り残しているという綱渡りだ。この番組の発案者が小倉自身であるのかチームの企画なのかはわからない。しかし、あの日の強行採決がその後の日本の進路を決定的にしたことを思えば、たった数日間でこの取材をし、放送にこぎつけたディレクター(あるいはそれを支えたグループ)がNHKの中にいたことに驚くほかはない。

「ぶっきらぼう」,「センターなき構図」を前面に出した番組だが、小倉がどのような人たちの「代書人」として取材にあたっていたかは想像するに難くない。

その後、条約改定に反対する国会請願者署名は1,350万を越し、安保反対のデモは延べ560万人に膨れ上がり、6月15日の全学連による国会突入で頂点に達した。

しかし、この政治の季節が終わると、一転して「黄金の60年代」と称する経済の季節がやってきた。日本人は4年後の東京オリンピックを目指して邁進し、東京の街からは、戦後の風景（川辺で暮らす水上生活者、河川敷にあった汽車住宅、赤線地帯、バラック建てのスラムなど）が次々に消されていった。その代わりに、高速道路が空中に建設され、奇抜なデザインの競技場などが次々に新造された。

いのちの値段

日米安保改定阻止を求める国民的な運動のうねりが去って、戦後復興期に生じはじめた格差は、高度経済成長という新たな遠心分離機にかけられて拡大の一途をたどっていた。

小倉のまなごしは、戦争の被害者、米軍の暴行を受けた人々、交通事故の被害者、そして炭鉱事故の死者たちの上に再び戻っていった。これらを小倉は総じて「戦争」と呼んだ。

『日本の素顔・いのちの値段』（60・8）は、人間の命に格差があることを、実例をもって示した。



『日本の素顔・いのちの値段』

赤紙一枚で厳しい前線に送られた兵士たち——、「この人たちは今どうしているでしょう。そのほとんどが死にました」とナレーションが入る。そっけない表現は、兵士たちの「命の軽さ」を端的に言い表している。続いて、敗戦に続く占領期に米軍基地周辺で起きた事件・事故に話がおよぶ。米兵の暴行を受けて死亡した女性、有刺鉄線の中から発砲され傷つき、命を落とした人々。彼らには僅かな補償金しか出ない。小倉はこの不平等を占領という名の“戦争”が継続しているからだと見る。

次に、『いのちの値段』は、高度成長の象徴としての交通戦争に目を向ける。工業団地の建設現場をわがもの顔に疾走するダンプカーの列。多くの住民が車にはねられ死傷する。

しかし、行政は一向に交通規制に乗り出さない。小倉は書く、「工場が誘致されれば、市に入る税金が増えるので、見て見ぬ振りをする」と。ある日、子どもがはねられ死亡した。しかし、子どもへの補償金は働き盛りの男のそれよりずっと安い。小倉は、それはむしろ逆で、子どものほうが大人より大きな未来があるのではないかと反論する。

ディレクター最後の番組になった『地底—ある炭鉱事故の記録—』（60・10）。三池闘争が労働組合の敗北で終わり、日米安保改定が暴力的に採決された1960年の秋、小倉は筑豊の小さな炭鉱の事故現場にいた。

67人という犠牲者を出した豊州炭鉱は、事故現場の下にあった坑道の図面がなかったので不可抗力だと説明したが、取材者は地元の人々に執拗に聞き込みを繰り返す。多くの人は口をつぐむが、ようやく、これは人災だという人が出てきた。会社の中には地図があるけれども、外部には秘密になっている。お上の安全



『日本の素顔・地底—ある炭鉱事故の記録—』

検査は前もって現場に知らされており、危険なところは見せないし、調べるほうも何も見ずに帰っていくというのだ。

これらの録音を取った上で、鉱長にインタビューする。これは証拠を持った代表取材である。だが、鉱長は、「これについてはいろいろな見方かもしれませんが、凶面があってはつきり確認ができるのであれば、それは事前に措置を取る方法があります。自衛上またやらなければならない場合もあるわけです」と開き直る。これは、証拠を隠しておきながら、“証拠がない”、“記憶にない”と言う日本の伝統の初期の記録である。

この事故の数日後、同じ筑豊の^{もみい}初井炭鉱で13人が死亡する事故が起きた。取材班は現場に直行、赤ん坊を背負って茫然とした妻の顔など、嘆き悲しむ人々の姿を記録した。そして、豊州炭鉱と同じように、録音機を持って周囲の聞き込みをしていると、会社側が労災保険を滞納していることがわかった。この情報をもとに、会社責任者に対し犠牲者を代表してインタビューする。

初井炭鉱会長「(今度の事故は貴方の責任ではないのですか?) それは私の責任、それ

は重々痛感します」。副社長「(過去に労災保険を払っていなかったと言われていたのですが?) 一度ですね。嘉穂^{かほ}鉱山が創立当時、資金的にもまだまだ出炭もできないときにありました。現在はそういうことはありません。(今度はどうだったんですか?) 払っています。(いつ払ったんですか?) 当日の朝、午前中に払いました。(それでしたら、それ以前にも払っていてもよかったんじゃないでしょうか、災害当日と言わないで) そうですね。まあなかなか資金的にも行かない部分もあったものですからね。(そうですか。今回は事故が非常に大きかった。人命もかなり失われたことで、世間に騒がれては何だから払ったんじゃないのかという勘ぐりをする人もあると思うんですけどね) いや、そんなことは毛頭ございません。(そうですか?)」

これはアナウンサーによるインタビューであるが、小倉はこれを全部採用している。同時録音で相手の表情を見逃さず、証拠保全しようというねらいが見てとれる。

事故から三日目、会社主催の合同葬儀が行われたが、挨拶に立った経営者は会社の苦境ばかりを並べ立てた。野辺の送りの映像のバックに女性の声流れる、「人の命よりも、保安がちゃんとできてなくて見つかったも、罰金の3,000円から4,000円でも取られた方が安いです。そうしたら人間の命っていくらだろうかって」。

戦争、戦後の占領、日米安保、経済戦争、受験戦争、交通戦争、炭鉱事故、公害など、小倉が追ってきたのは、一貫して日本社会に埋め込まれた「暴力」であり、政治指導者や企業家の中に潜む「目に見えない暴力」であった。こうした有形無形の「暴力」をあるがままに社

会の隅々に見聞きするなかで、小倉はアジアにおける日本人の蛮行について想像力を養っていったのであろうか。前述した『いのちの値段』にこんなシーンがある。

娘を米兵のジープに轢かれ、わずか6万円の補償金を受け取った父親が米軍基地に隣接する畑で鋤をふるっている。その背後から、米軍機が離陸する。いかにも暴力的な構図だが、小倉は意表をついて、こんなナレーションをつけた。

「かつて占領者である日本人はさらに残酷な傷跡を数多くアジア各地に残してきました」と。アジアに対する“加害の意識”を日本人が共有するようになるのは1970年代だから、このナレーションは10年以上早い。

小倉は取材者として、さまざまな現場に立ち、人々の目に見えているものは、物事の表面にすぎず、その下にもっと大事な何かが埋もれているという感覚を持つようになった。

それらを掘り起こすための技術(道具)を手にし、真実を明るみに出す技術(技能)を使って、小さな者、虐げられた者の代書人になる。「ぶっきらぼう」に「証拠立てる」, 「代書人」に徹する。これらは小倉を探索する中で見えてきた《ミーム》である。小倉一郎のテレビ・ドキュメンタリー制作者としての《ミーム》は、ラジオの録音構成で培われたものである。対象への接近、証拠の記録、社会的弱者の代弁。これらは、今のジャーナリストたちにもっとも要求される職業倫理である。小倉は全仕事を通して、それを伝えている。

(さくらいひとし)

参考文献：

- ・『映画作家が自身を語る ロッセリーニ私の方法』(アドリアーノ・アブラ編 西村安弘訳 フィルムアート社 1997)
- ・『シネマ2*時間イメージ』(ジル・ドゥルーズ 宇野邦一他訳 法政大学出版局 2006)
- ・『像とミメシス ―プラトンからの美学―』(関村誠 勁草書房 1997)
- ・『技術への問い』(M.ハイデッガー 関口浩訳 平凡社 2009)
- ・『工藤敏樹の本 I メモワール』(「工藤敏樹の本」を刊行する会 1995)
- ・『デジタル映像アーカイブの現況』(桜井均 立正大学大学院紀要 第27号 2011)

注：

- 1) 放送人の会(ラジオ・テレビの職能を越えた親睦団体、代表幹事 今野勉)は、1970年前後に仕事のピークを持つ放送人のオーラル・ヒストリーの記録保存(アーカイブ化)を進めている。現在、200人を目指して、放送人の会・NHK放送文化研究所・東京大学情報学環メディア・コンテンツ総合研究機構のあいだで録画物の活字化を行っている。放送人の職能は、記者、ディレクター、アナウンサー、カメラマン、送信技術、音響、照明、美術、広報など多岐にわたり、放送がそうした放送人の技術の協同作業に支えられていることが総覧できる。
- 2) 脱モンタージュは、フランス語でDémontage。最近では、YouTubeなどにさまざまな機械や装置を解体する映像がアップされている。まさにリヴァース・エンジニアリングを地で行くような映像シーンが氾濫している。いまでは小倉が疑問をはさんでいたMontageはパロディの対象となっている。テレビ・ドキュメンタリーが脱モンタージュされ、解体され、批評される日も遠くないかもしれない。
- 3) 『ドキュメンタリー映画』(ポール・ローサ、リチャード・グリフィス、シンクレア・ロード著 厚木たか訳 未来社 1976)

- 4) 当時のレニングラード映画技術専門学校に学び、戦前の東宝映画に所属した。1939年に日本軍の武漢作戦を記録した『戦ふ兵隊』を製作。しかし、この映画の中で、不屈の中国農民を描き、疲れた日本兵を映したため、軍の検閲が通らず、東宝が自主的にお蔵入りさせた。1950年代、米ソの冷戦・核実験競争の時代には、放射能の影響をあつかった『生きていてよかった』(56)、『世界は恐怖する 死の灰の正体』(57)、米軍基地問題をあつかった『流血の記録一砂川』(57)などを撮り、「虐げられた者」の立場でドキュメンタリーを撮り続けた。晩年は環境問題に関心を持ち『生物みなトモダチートリ・ムシ・サカナの子守歌』(87)が遺作。
- 5) この番組は、小倉番組の中心に位置していると同時に、放送時からさまざまな人に影響を与えた。また、後継番組としては、『現代の映像・チツソ株主総会』(70)、『ドキュメンタリー・わが内なる水俣～告白的医師論～』(73)、『ドキュメンタリー・埋もれた報告～熊本県公文書の語る水俣病』(77)、『ドキュメンタリー・ブラウン管の1万日 第1部テレビは何を映してきたか』(83)、『九州沖縄スペシャル 水俣 それぞれの祈り 胎児性患者の50年』(06)など。
- 6) 日映は、日本映画社の略称。昭和初期からあった映画会社で、戦争中は国策宣伝映画を大量につくり、戦後は、日本映画新社に改組し、テレビニュースなどを制作していた。
- 7) 長野重一(1925～)カメラマン。戦後、「岩波写真文庫」の写真部員として世に知られ、ルポルタージュ写真家として活躍。代表作『遠い視線』他。市川崑監督『東京オリンピック』のカメラを担当。
- 8) 「義務教育諸学校における教育の政治的中立の確保に関する臨時措置法」、「教育公務員特例法の一部を改正する法律」
- 9) 「教育委員会法の改正」…教育委員の公選制から知事による任命制に変える。