

[学部シンポジウム記録]

演出・やらせ・真実をめぐる
—デジタル時代の映像社会学ガイド—

本稿は、本学以学館第1号ホールにて2008年7月10日に開催された学部シンポジウムの記録である。このシンポジウムは、津田正夫産業社会学部教授を中心として、産業社会学部メディア社会専攻によって企画され、当専攻において「映像を学ぶ」プログラムの中核を担って来られた3人の特別パネリスト、是枝裕和氏、神保哲生氏、神谷雅子氏を招聘して実施された。「デジタル時代の映像社会学ガイド」というサブタイトルの狙いどおり、日本における映像ジャーナリズムのあり方に対して貴重な問題提起と示唆を与える内容となっている。

(責任編集：神谷雅子・小澤亘)

開会にあたって

産業社会学部長(当時) 國廣敏文教授 皆さん、こんにちは。21世紀に入って、もう10年がすぎましたが、「映像の時代」、「情報化の時代」、「国際化の時代」と言われるように、多様なツールが発達してグローバル化が進み、ますます情報が世界各地から瞬時に、しかも大量に入るようになりました。「演出・やらせ・真実をめぐる」という表題にもありますように、その中で、「本当のこと」を選び出し、伝えていくことは難しくなっています。便利になって情報が豊かになってはいるのですが、われわれは、ある種の困難な状況に遭遇しているのです。日常的に人と話す時にも、「これは本当のことだよ」と言っても、いざ、それがいかに真実かを証明するとなると、なかなか難しいものです。学問の府である大学は、真理を追求し、真実を明らかにすることが使命のはずですが、そうした場においてすら、虚実をはっきりと認識し、その差を明確に伝えていくことは難しくなっているのです。今日は、メディアをめぐる、こうした問題状況をじっくりと考えてみようと思いません。

さて、是枝裕和先生は映画監督、テレビ制作者として、神保哲生先生はビデオジャーナリストとしてご活躍です。また、神谷雅子先生はシネマ経営者としてご活躍です。お三方とも、普段から仕事の中で、本当のこと、真実、本質を見極めようと格闘されているのではないかと思います。それぞれの立場から日常的に感じられていること、作品の制作、上映を通じてお考えになっていることを素材として提供していただきながら、演出や真実をめぐる問題にアプローチしたいと思います。それでは宜しく申し上げます。

パネル・ディスカッション

パネリスト 是枝裕和（映画監督，本学客員教授）
 神保哲生（ビデオニュース・ドットコム，本学特別教授（当時））
 神谷雅子（京都シネマ代表，本学特別教授）*本シンポジウムコーディネイター

神谷 では、はじめさせていただきます。まず、本日の進め方ですが、映画あるいはドキュメンタリー映画というものを今日はテーマにしません。テレビ・ドキュメンタリーを中心テーマとして据えさせていただきます。是枝さんは、映画監督として有名ですが、テレビマンユニオンでテレビ・ドキュメンタリーもたくさんつくっていらっしゃいます。今日はテレビ・ドキュメンタリーをつくられた演出家としての是枝さんに、演出、やらせ、真実をめぐって、テレビの現場に身をおく立場からお話させていただきます。神保さんは、日本初のビデオジャーナリストとして活動されている方ですが、インターネット放送局を立ち上げられ、活発に個人的な発信活動もされています。今日は、そういうご経験からお話をいただきます。

お二人の作品をごらんいただきながら、作品についての演出方法論という観点からお二人に語っていただき、参加者とともに一緒に考えていくというスタイルで進めていきます。それでは最初に、是枝さんから、宜しく願いいたします。

1. 是枝裕和氏からの問題提起

是枝 こんにちは、是枝です。僕のテレビのキャリアは、ディレクターになったのが1991年ですから、今年（2008年）で、ちょうど18年くらいとなります。今回は、テレビ・ドキュメンタリー番組の一部を取り上げ、「テレビ・ドキュメンタリーをつくる過程」でどのようなことを考えているか、「ドキュメンタリーとはいったい何か」をめぐってどのようなことを考えてきたかについて、映像を見ていただきながら、お話ししようと思っています。あまり、こうしたことを試みたことがないので、うまくいかどうかわかりません。映画のDVDに、よく作品についてのオーディオコメンタリーがついていると思いますが、それに近いようなことを、ダイジェストですが、やってみようと思います。まず、僕が最初に撮ったテレビ・ドキュメンタリーであり、デビュー作でもある作品を2分半ほど見ていただきます。

『しかし……福祉切捨ての時代に』を一部上映

ナレーション：「その日、北川環境庁長官は水俣病現地視察に訪れていた。水俣病問題の行政責任者として被害者からの訴えの窓口や国会対策にあっていた環境庁企画調整局長山内豊徳氏（53歳）は昨日、東京都内の自宅で自殺をし、亡くなりました。

『誠に残念だと思えます』

『これで水俣病問題に何か影響を及ぼすと思われますか』

『いや、それは別に考えなくちゃいかんと思えます』

『最近、企画調整局長として多忙な毎日を送っておられまして、ですね。夜遅くまで勤務が続く状態があったわけです』。

昨年9月28日、水俣病裁判で東京地裁は被告である国に対し、和解を勧告。水俣病患者救済に向けて大きく前進したかに見えた。しかし、国はこの和解勧告を拒否。その国側の責任者として和解拒否の答弁をするのが山内の役割だった。次期事務次官候補と言われていたエリート官僚がなぜ自ら命を絶ったのか。遺書があったのだろうか。

翌日の新聞には「家族に感謝する」と走り書きがあったと発表された。死因は水俣病裁判への対応に追われ、過労と心労が重なった末の自殺という見方が強かった。山内は昭和34年、厚生省に入省。一貫して福祉の現場を歩いてきた。山内の死後、彼が書いた詩や小説、福祉についての論文などはいくつかの箱に整理され、残されていた。山内にとって福祉とは何だったのか。残されていた文章をたどりながら彼の53年間を追ってみたい。

昭和64年、元旦の朝刊。荒川区に住む原島信子さんが火事で亡くなった。その頃、彼女は生活保護を受けていた。そして生前、彼女が生活保護について語った一本のテープがここにある。この中で彼女は何を語っているのか。彼女の46年間をたどりながら、受ける側にとって福祉とは何だったのか、考えてみたい。』

これは、僕が28歳のときにつくった1時間のテレビ・ドキュメンタリーの冒頭部分です。なぜ、これを最初に見ていただいたかについてお話しします。

この番組は、もともとは、生活保護をテーマとして企画がスタートしました。最初は、原島信子さんが生活保護について語った1本のテープをめぐって取材を開始しました。この1本のテープをめぐる番組をつくりたいと思って取材を進めていた途中で、直接的には、この事件とは関係ないのですが、番組の冒頭で見ていただいた、山内豊徳氏という環境庁高級官僚の自殺事件がありました。取材のプロセスなかで得られた2つの糸が、番組を構成していくなかで結びつけられました。すなわち、それぞれ、全く別の事件なのですが、福祉行政の貧困という文脈において、2つの事件を、僕が恣意的に結びつけて、この番組ができあがっているのです。そうやって番組ができあがっていくときに、皆さんは、ドキュメンタリー番組の「やらせ」とか「演出」とか「真実」とかという言葉、どうとらえられるのでしょうか。

僕はこのドキュメンタリーを撮る前までは、ドキュメンタリーは本当のことを描くものであり、それに対して、劇映画、フィクションというのは作り物なのだろうと漠然とした分け方をしていました。その程度の認識でドキュメンタリー番組をつくるのは、今、考えると、すごく怖いことだった。つくりはじめて、「あれ、ドキュメンタリーって何だろう」「僕らが簡単に、日頃、使っている真実という言葉はいったい何なのだろう」という問題に直面しました。それ以降、「いったい、ドキュメンタリーというのは何なのか」ということを考える、ひとつの思考のプロセスとして、番組を

つくっていくという作業が僕の中では始まったのです。次に、別の作品を見てもらいます

『もう一つの教育 伊那小学校春組の記録』を一部上映



（『もう一つの教育 伊那小学校春組の記録』のなかの1シーン）

この作品は、前に見ていただいた『しかし……福祉切捨ての時代に』という番組の後に放送したものです。取材はじつはこちらの方が先にスタートしていて、2つの作品は並行して撮っていきましました。『もう一つの教育 伊那小学校春組の記録』は、長野県の小学校の春組というクラスの子どもたちの生活を、自分でカメラを担いで取材に行き、学校の中で子どもたちと一緒に授業を受けたり、給食を食べたり、遊んだりするなかで撮ったものです。

春組の子どもたちは、一頭の牛を飼うための準備をしていました。すべての授業が牛を飼うための準備に向けられている。算数の授業も、「牛を飼うには、1か月いくらの餌代がかかる。では、1年では、いくらになるでしょう」といった問題によって、2桁の掛け算を学ぶという具合に、子どもの学ぶモチベーションを牛が中心とされることによって、意識的に高められていきます（上掲左の写真を参照）。

パンチパーマの担任先生が取材には協力的で、僕は東京でテレビの仕事をして忙しかったのですが、合間を見て通い撮っていったのです。いつ取材に行けるかは、前の日にならないと決まらない。突然、カメラを持って行っても、その先生は、「どうぞ」とクラスに受け入れてくれた。しかも、取材に行けなかったときには、写真を先生が撮ってくれたりすることもありました。そうした好意によって、この作品は成立できたのです。ありがたいことです。

当時、僕が仕事としてかかわっていたのは、アシスタントディレクターをしていた旅番組、クイズ番組、情報番組でした。ですから、撮りたいものを撮るとか、撮影対象者と時間をかけて人間関係をつくってからカメラを回すなどという行為とは、ちょっと距離のある仕事をしてきたものだから、長野県の小学校という場こそが、僕が取材ということを経験できた出発点のひとつなのです。

上掲右の写真の場面は、番組をつくっているというより、僕もクラスの1人として、うれしくてしょうがなくて、牛を子どもと一緒に覗き込んでいるだけなのです。とくにこの番組は、この学校、このクラス、この担任先生に対してラブレターを書くような気持ちが半分以上あって撮っており、記録を撮るとか、客観性とか重視するという発想を置き去りにしたところで、撮っているところがあるのです。

神谷 どうして、この小学校を見つけることができたのかでしょうか。また、この映像を撮るのにどれくらいの期間、現場に通われたのでしょうか。

是枝 たまたま一緒に仕事をしたことがあるカメラマンが、『ニュースステーション』という番組（神保さんもかかわられた）で、この学校へ取材で通われたことがあったのです。その話を聞いた時に、それは僕の中でも印象に残っていた映像だった。自分が子どものときには、その学校の子もたちのようにクラスの中で笑ったり、怒ったり、泣いたりしなかった。今、あの子たち、どうしているのかなと思って連絡をとったというのがスタートだったのです。結果的には、3年半の間通って、テープを300時間くらい回しましたが、作品としては、47分間。99.7%は捨てるというような取材となりました。子どもたちの卒業式まで追いかけました。

神谷 そんなに通われたのなら、続編が一杯できそうですね。

是枝 でもね、卒業式の日はこのクラスのお母さんに「これで是枝さんも伊那小学校は卒業ね」と言われました。それは、象徴的な一言でした。担任の先生にも、「君が通ってくるのは子どもたちにも僕にも励みになるけれども、君は東京で向かうべきテーマが他にあるんじゃないか」と言われました。僕が、ここに逃げ込んでいたのがバレていて、ここで僕が癒されているのは、担任の先生の間からも明らかだったのです。

今では、先生は、「そんなことは言った覚えはない」と言うけど、僕はそれを言われたことが強く心に残ったのです。そう言われたことが、ジャンルは変わりますが、『誰も知らない』（注記：是枝監督の長編劇映画の第4作。2004年公開。1988年に起きた「巣鴨子ども置き去り事件」をモチーフに、現代社会の中で、置き去りにされてしまった子供たちが、どう生きたのか、を描く。同年のカンヌ国際映画祭で、最年少の主演男優賞を受賞し、話題となった）という映画を撮るよう僕の背中を押してくれたところがあるのです。『誰も知らない』で描いた子どもたちこそが、僕が東京で向き合うべき対象だと……。そんな仕事をしながら、僕はテレビの作品をつくっていくのですが、次の作品を見てください。

『心愛スケッチ—それぞれの宮澤賢治』を一部上映



（『心愛スケッチ—それぞれの宮澤賢治』の1シーン）

ドキュメンタリー『人間劇場』というテレビ東京系で放送された番組がありました。これは、そのなかの宮澤賢治をテーマにした作品です。宮澤賢治的に生きている人びとを追うというオムニバススタイルで、一般の人たちを撮っていきました。

伊那小学校の時もそうでしたが、子どもはカメラが入ると面白いし、外から来る大人に興味を持ちますから、カメラが自分の方を向くとVサインするとか、手を振ったりします。最初は、そうしたことがずっと続くのです。『もう一つの教育 伊那小学校春組の記録』をつくった時は、そういう瞬間は全部カットして、僕がそこに存在しないかのような瞬間だけを切り取って番組化していました。「客観」という言葉を使うと矛盾するかもしれません。『心愛スケッチ—それぞれの宮澤賢治』は僕の中で、そういうドキュメンタリーのとらえ方が、少し変化した作品となりました。

知的障害のある子どもたちの入所施設ルンビニー学園で、子どもたちが粘土細工をしています。中居君という子どもがこの番組では主人公です。お面づくりのうまい子で、知的障害はじつはないのです。いじめられて学校に通えなくなったという経歴を持っています。このとき、実際の人の顔に当てお面をつくるというのが流行っていました。この子の場合、お面をつくるのがどういうことかという、彼は、「自分の中の汚ったらしいものを表に出すんだ」という言い方をしています。だから、彼は自分の顔に粘土を当てて、お面をつくっていくのです。

外からお客さんが来ると、彼は、「顔をとらせてくれ」と言って、そのお客さんのお面をつくらうとします。取材の途中で僕もお面をつくられることになりました。取材対象者との関係づくりの一环としてとしてやっただけで、顔型を取られている時はまったく上掲左の写真のようなシーンを使うつもりはありませんでした。

上掲右の写真のシーンは、取材対象者である中居君が、カメラマンに「聞きますか？ 僕ビートルズ好きなんです」と声をかけて、彼が聞いていた音楽をカメラマンの耳にイヤホンを当てて、聞かそうとしているところです。編集室で、この画を見た時に、「あ、面白いな」と思いました。全ての番組において、こういうことが成立するかどうかかわからないですが、取材対象者と取材者とが、音楽というものを通じて、「両者で共有された時間」を持ちえたことが映像に確実に記録されてい

で、「こうした場面を作品の中に残すということによって、僕たちが、あの場で体験した雰囲気とか時間とか空間とかを見ている人にもっと共有してもらえるかな」と発想を変えていくことができたのです。

ドキュメンタリーというものを、それまでは平面的に考えていたのですが、この取材を通して、僕はそれを「(撮る側と撮られる側の)両者が共有する空間とか、両者が共有している時間としてとらえてみると、また別のとらえ方が、できるのではないか」ということに気づいたのです。この番組が、そうしたきっかけとなりました。

そんなふうに、当初、「ドキュメンタリーって何だろう」と考えながらスタートし、いろいろと試行錯誤してきたのですが、「カメラのこちら側と向こう側で何かを共有する、それを記録していくのだ」という発想が、自分の中には、この頃(つまり、『心愛スケッチーそれぞれの宮澤賢治』を撮ったころ)、「方法論化」というと固い言葉ですが意識化していきました。

『彼のいない八月が』を一部上映



(『彼のいない八月が』の1シーン)

『彼のいない八月が』は、日本で、初めて、性感染によるエイズをカミングアウトした平田豊さんという男性を、2年間取材した映像記録です。彼は、もう目が見えなくなってきていて、ラーメンをつくらうとするのですが、お湯が足りなくて焼きそばになってしまう(上掲左の写真を参照)。くだらないといわれそうなシーンですが、ラーメンが焼きそばになってしまうという具体的な苦勞の中に、エイズにかかってしまった人たちが生活していく際に直面するリアルな困難を見ることができます。今は、こうして整理して話していますが、じつは、そんなことを考えて撮っていたわけではありません。この時、僕は1人でカメラを持って、彼のアパートに行きました。取材に行くとき、僕はおしゃべりなので、カメラの脇で、撮影対象者とやりとりをしながら撮る。そこは、取材者と被取材者の2人だけの時空間でした。

上掲右の写真のシーンでは、平田さんが落とした薬を手でさぐっています。その後すぐ、僕は、カメラを撮りながらも、平田さんが落とした薬を拾って、彼に渡します。同業者の中には、この番

組を見て、「あれは拾うべきではない」と批判する方もいます。ここで、それを拾うか、拾わないかは、ドキュメンタリーというものを、どのように考えるかという点において、取材者として決定的な別れ道になるという気もしますが、この番組を撮っていた時の僕は、そこまで深く考えずに、彼が落とした薬を拾って渡していました。彼自身は、取材に来る人も、ボランティアとして来る人も区別つけずに考えているから、そこに居合わせた人を使おうとする。取材スタッフが車で来ると、彼は、どこかに出掛けたいと言って、車に乗せてもらい食事に行くという具合だったのです。そうした彼にどこまで応えつつ、どこから拒否するかというのは、取材者と被取材者の関係を、ある種「健全な」ものとして保ち維持していくうえで、すごく難しいことです。マニュアルがあるわけではない。どういう関係を、それぞれの取材者が取材対象者とつくっていくかというところが、難しくもあり、面白くもあるのです。

また、広いアパートに引っ越しをしたこともあった。引っ越しを手伝っているのはスタッフで、彼本人はベッドで横になっているという状況を、そのまま番組にしました。意識的に関係を作品の中に残していくという行為をすればじめると、最初に考えていた「ドキュメンタリーとは客観的なもので、真実を映し出すもの」というような考え方は、もしかすると僕のドキュメンタリーを撮るという行為には似つかわしいものではないと思えてくる。関係をつくったうえで、「演じている」とまで言うと誤解が生じると思いますが、カメラがいることを取材対象者も承知したうえで、友人たちと同じような関係をともにつくっていくわけです。そうした関係づくりを作品の縦軸にしていくことが、ドキュメンタリーの1つのあり方ではないかと考えながら僕はつくってきています。そうしたやり方と、いちばんぶつかるのがNHKでの番組づくりです。

たぶん、NHKという組織が考えているドキュメンタリー観というものと、僕が述べてきた取材者と被取材者の関係性ということを中心としたドキュメンタリーというのが、いまは少し変わってきたかもしれませんが、90年代終わり頃は、なかなか折り合いがつかなかったのです。たとえば、番組の最後に流れるエンドロールにドキュメンタリー番組だと、「演出」という形で名前を出すことが許されなかったのです。また、ナレーションをディレクター自身が読むという行為も許してもらえなかった。「ドキュメンタリーには演出は存在しないのだ。ナレーションは客観的に入れるべきだ」と、NHKから門前払いをされていた時期でした。自分がやりたい方法論を実現する場としては、NHKとうまく折り合いがつかなくなってしまい、僕は、主にフジテレビ系の深夜番組だけをこの十数年やり続けてきているのです。

次は、『忘却 憲法九条—戦争放棄—』というタイトルをつけていますけど、インディペンデント系プロダクションとフジテレビとの共同で「憲法を考える」というテーマで番組をシリーズ化したものの1つです。ナレーションは僕です。

『忘却 憲法九条—戦争放棄—』を一部上映

ナレーション：「僕は子どもの頃、剣道を習っていた。場所は自衛隊の道場だ。日曜日の朝、僕は川越街道の道を歩いて毎週、自衛隊に通った。東京都練馬区北町、小学校は自衛隊の駐屯地のすぐ隣にあって、学校

の友だちは皆、自衛隊の官舎に住んでいた。『家賃がタダみたいに安いんだ』、父親がそう呟いていたのを覚えている。

剣道の稽古が終わった後、友だちと一緒に自衛隊の敷地内に置かれていた本物の戦車や戦闘機に乗り込んで遊んだ。それが何よりも楽しみだった。一昨年12月、自衛隊のイラク派遣が決定して『大きくなったら父親と同じように自衛隊で働くん』、そう話していた同級生の顔がふっと頭に浮かんだ。」

いろいろな作家たちが競作したわけですが、僕は自分で憲法の中から9条をとりあげたのです。一般に、放送局からは、「両論併記にしてください。護憲側、改憲側、それぞれ両者の意見を採り入れたバランスのとれた番組にしてください」と言われる。それをどうしたらやらずに済むかを考えました。そこで、自分史を縦軸にして、「自分史と憲法9条をどう結びつけて考えていくか」という発想で企画書を書いて、放送局担当者の了解をとりました。担当者がどこまで理解していたかわかりませんが、通してくれたのです。

僕の父親は台湾で育ちまして、台湾から戦争に行っているのですが、終戦後、シベリアで強制労働をして、3年後に本土に戻るという経歴を持っています。そういう自分の父の人生と交錯させながら、それを通じて僕が戦争というものを子ども時代に体験した、いくつかの映画を絡め、憲法9条とか反戦について僕自身が語っていくというスタイルの番組です。今、流行りの言葉で言えば、「偏向」した作品です。それを納品した際に、「今から両論併記になりませんか?」と言われました。「それは無理です」と突っぱねて、そのまま放送してもらったことは、とてもありがたいと思っています。

こういう、ある種、「私性（わたくしせい）」というべきものを前面に出して、番組の中に内包させたドキュメンタリーは（たぶん、神保さんも、テレビを見ていて思われていることだと思いますが）、地上波テレビでは、ほぼ成立しなくなっているのです。それをテレビを通してやろうとすることは、ゲリラ的にならざるをえない。また、ゲリラだからこそ、面白いというところもじつはありますので、やれる場所がある限り、こういう形のドキュメンタリーを追求したいと思っています。もちろん、僕自身もドキュメンタリーに何ができるものなのかということに対して、答が出ているわけではない。ドキュメンタリーの中の「私性」は、どういう形だったら成立するのだろうか、探り探りながら、つくってきましたし、これから模索していけたらと思っています。

神谷 ありがとうございます。ところで、是枝さんは、映画の仕事を目指されていたのですが、テレビマンユニオンというテレビ制作のプロダクションに入られた。今は、すでに映画監督としてのキャリアは世界的にも確立されていらっしゃる。映画だけを作る、という選択も出来る状況があるのではと思うのですが、なぜ、あえてテレビの現場にこだわっていらっしゃるのか、教えていただけますか? 「ゲリラ的」と言われましたが、ゲリラ的なことをされてまで、テレビという現場で、テレビ・ドキュメンタリーをつくり続けていこうとされるのか。その根底には何があるのでしょうか。

是枝 最初、テレビマンユニオンはすぐ辞めようと思っていました。30歳になる前に辞めて、映画監督になると思っていたのです。でも、最初につくった『しかし……福祉切捨てる時代に』と『もう一つの教育 伊那小学校春組の記録』を撮ったら、「わあ、面白いな」と思ってしまったのです。「テレビド・キュメンタリーってこんなに面白いのか」と、正直、思って今に至るという感じなのです。もちろん、映画は映画で面白いのですけど。テレビにこだわりを持っていてテレビだけをやっている或るテレビディレクターが、「民主主義にとっては、映画よりもテレビの方が重要だ」と言っていました。その人の気概は、すごくよくわかる。「テレビメディア（放送メディア）が、今みたいな体たらくだとヤバイだろう」というのは、志を持っているテレビ制作者には、共通認識としてあるのです。もちろん映画も、このままじゃマズイだろうということは多々あると思いますが……。

テレビの面白さ、テレビの難しさ、そして、重要さというのを、僕は20年近くかかわってきて、ある程度わかってきたものですから、「自分が映画だけでも食えるので、制約の少ない映画だけに向かうということはしたくない」という意地がありますが、そればかりではなく、家の中にいて偶然出会ったニュースやドラマも含めたテレビ番組に涙を流したり、怒りを共有したり、自分の考えを新たにしたりという経験が、多々あるからです。そういう経験を持つ場を、僕はテレビから与えられたからこそ、少しでもそういう場をテレビが与えられるように、関与していきたいという気持ちがあります。

2. 神保哲生氏からの問題提起

神谷 では次に、神保さんをお願いしたいと思います。神保さんご自身は、もちろんテレビには番組を提供されていますが、1人でもインターネット放送局をやっているらしいです。是枝さんとは全く違うアプローチだと思いますが、そのことも含めて作品をご紹介いただきながらお話をお願いいたします。

神保 わかりました。映像を見ていただくのが一番よいと思います。私がやっているビデオジャーナリストという仕事は、記者自身が取材から撮影、編集まで一人で全部やってしまうテレビの制作方法ですが、テレビ業界においては未だに圧倒的少数者で、最近「絶滅危惧種」とまで言われています。

この世界には最初は活字メディアの記者として入りました。最初の10年間ほど、AP通信などアメリカの活字メディアの記者をやりました。映像とは全く無縁のいわゆる「ブン屋」の世界です。社会部が長くて、事件とか事故とかの取材を主にやっていました。つまり、アメリカの大学院を出た後、基本的に普通のアメリカのジャーナリストが歩む道を歩んできただけです。

たまたま、90年代の初頭に仕事でビデオを使う機会があり、その時、ビデオが小型化して画質も良くなったので、これは今までのテレビとは違う、新聞記者がペンの代わりにカメラを持って取材にあたることで、記者として情報を伝えるために映像を有効に使う手だてがあるのではないかとい

うことを、おそらく日本で最初に考えた人間です。1993年くらいから、今のように「ビデオジャーナリスト」と呼ばれる活動を始めました。

最初は試行錯誤だったのですが、だんだん記者自身が映像を表現手段として使うビデオジャーナリストの手法が有効であることを確信するに至り、95、96年頃から、ビデオジャーナリスト活動に専念するようになりました。しかし、ちょうどその頃テレビでは、いわゆるジャーナリスティックなもの、分厚い取材を元に現場で起きていることを深く正確に伝える報道本来の仕事よりも、どちらかというと視聴率がとれる、面白く娯楽性の高い企画が求められるようになっていきました。これは、まさにビデオジャーナリズムがその真価を発揮できる方向とは正反対を向いていたので、ビデオジャーナリズムは誕生とほぼ同時に深刻な問題にぶつかりました。映像ジャーナリズムの圧倒的に大きな出口を握るテレビが、せっかくテレビに新たな分野を開こうとしていたビデオジャーナリストに、活動の舞台を提供できないという状況が生まれたのです。

ビデオジャーナリズムの言い出しっぺだった私は、このままビデオジャーナリズムの可能性を掴むのは勿体ないと思い、それ以来、テレビ以外のメディアを開拓する作業を続けてきました。まず、ケーブルテレビと組もうとしました。例えば、米子の中海テレビというケーブルテレビ局がビデオジャーナリズムを使ってローカルニュースを毎日つくって放送していたりしますが、あれは私が研修で育てたビデオジャーナリストたちが制作しています。また、2年間ほどCS放送を手がけたりもしました。他にもいろいろやってきましたが、報道メディアを新しくつくると言うのは口で言うのは簡単ですが、実際には既存のメディアが既得権益を独占していて、なかなか大変なのです。

やっと2000年頃になって、インターネットのインフラが整備されてきて、インターネットを使った放送が現実のものになってきました。今思えば、ちょっと早すぎたのかもしれませんが、2000年1月からビデオニュース・ドットコムというネット放送局を始めて、それが今(2008年で)、8年目になります。まだまだ小さなメディアですけど、可能性という意味では手応えを感じています。ただ、とにかく既得権益の塊のような産業なので、新しいメディア作りが、とても時間のかかる作業になることも覚悟しています。

私は、その意味では記者として普通にビデオを使っている数少ない人間です。記者としての立場からは、たとえば是枝さんが先程お話してくださった「演出」という観点からは、それは、極力抑制的であるべきものと位置づけ、できるだけ避けるようにしています。なぜそうする必要があるので、それが正しいかどうかは、いろいろ議論があるところです。あえて役割分担を意識して言うと、かりに取材対象者の薬が落ちてでも、私は、「我慢して拾わない」ようにします。別に、拾ってもいいのですが、是枝さんの場合は、「それを拾ってあげるシーンも映像の中に入れてみる」というのがポイントなのです。僕の場合は拾ったとしても、それを自分の映像作品の中には入れるべきではないという立場となります。

ジャーナリズムの伝統的な考え方の中に、「なるべく現場に影響を与えないようにする」というのがあります。これから映像を見ていただきますが、それがわかると思います。ジャーナリズムは

演出を避ける分、分厚い取材や集めてきた情報や映像の質で視聴者を引きつけようとしています。そして、できるだけ演出を避け、中立的な立場を取ることを重んじます。それによって何を失い、何を得ているのかを、ぜひ皆さんに、私の映像を見て判断していただければと思います。

私の場合は、取材して、人が知らないこと、エツと思うようなこと、これは重要で、「なんで僕は知らなかったんだ」と考え込むようなことを、どれだけ取材して持ってこられるか、そして、それをどれだけ解りやすく説得的に伝えられるかということが、何と言っても、私が考えるジャーナリズムの根底の部分です。私は、そこで勝負をしていると考えていただければと思います。

では、映像の方をお願いします。地雷の話と地球温暖化の話ですが、長いので、それぞれ途中を切って上映します。

『危険な大地—対人地雷の恐怖』を一部上映

ナレーション：「ソマリアに住む9歳のモハメト・マードちゃんは3日前に誤って地雷を拾い上げてしまいました。今、世界では毎年25,000人も一般市民がマードちゃんのような地雷の犠牲となっています。ソマリアの子どもたちが住む地面の下には今も100万個以上もの地雷が埋まったままになっています。

内戦が終わっても地雷だけは地面の下で罪もない市民の命を脅かし続けています。アンゴラのムエナ周辺には全住民の2倍、つまり住民の足の数だけ地雷が埋まったままになっています。内戦が終わり、軍隊が引き上げても地雷はそこに残ります。そして最後にそのツケを回されるのは常に市内を歩いたり、農作業を行う地域の住民なのです。なかでも最悪の地雷被害国アンゴラは国土の5分の3が、1500万個を越える地雷のために使用できない状態にあります。アンゴラの他にもソマリア、ニカラグア、カンボジア、ボスニアなど世界の約70の国で100万単位の地雷が放置されています。

人を無差別に殺傷するという点で、地雷は特別な武器だといえます。地雷を地面に埋めその場を去ってしまえば、その後誰がそれを踏むのかは全くわかりません。(以下中略)

「この地雷は中国製のタイプ72です。一個300円程度で手に入ります。これはイタリア製のプラスチック地雷、てっぺんの黒い部分を踏むと爆発します。これは鉄の塊が四方に飛び散り、肉をえぐる破砕型地雷と言います。この地雷は探知しにくいように木の箱と火薬だけでできています。これは旧ソ連製のブラックウィドウ、国際市場におけるベストセラーの一つです。このアメリカ製のクレイモア地雷からは爆発と同時に何千という鉄の弾が飛び出してきました。この他、ボスニアではこのような自家製の地雷が使われています。現在、国連の地雷除去隊が懸命の撤去作業を行っていますが、取っても、取っても、取りきれないという状況はボスニアも例外ではありません。

国連平和維持軍の兵士は安全ブーツこそ履いていますが、それでも地雷の撤去には大きな危険が伴います。ボスニアには一体、どれだけ地雷が埋まっているのかは誰にもわかりません。国連や各国のNGOの懸命な努力にもかかわらず、国土のほとんどが未だに手付かずという状態です。

14歳のパドラ・モースちゃんは両目と両手を失った上に全身に大火傷を負いました。弟のアブドゥルちゃんも左手を切断することになりそうです。地雷の犠牲者は確実に増えています。地雷被害国のほとんどには受け入れるための医療施設がありません。ルエナにあるこの病院もここ数カ月、医薬品の到着を待ち続

けています。

カンボジアでもアンゴラと同様、内戦のツケは市民に回されています。故意に、農民がよく通る田畑などに埋めたためです。しかしカンボジアの地雷の犠牲者たちは単なる肉体的な傷以上に苦しみに直面しています。

エド・マイルズさんはアメリカ軍兵士として、ベトナムで従軍中に地雷を踏み、片目と両足を失いました。彼は今、ワシントンに住んでいますが、今でもプノンベン郊外の義足工場を支援しています。この義足工場は地雷の被害者たちによって運営され、ポルポト派を含む、すべての地雷の被害者に無料で義足を提供しています。義足は欧米では何千ドルもしますが、このクリニックでは現地で調達可能な材料を使って非常に安い値段で義足を製造しています。

ソマリアのような貧しい国に住む若者にとって手足を失えば将来までも失うことになります。ヒンダ・イブラヒム・アブディライさんは地雷を踏むまでは翻訳家になることを夢みていました。しかし今となっては翻訳の学校に通うことができないため、その夢を諦めなければなりません。

地雷はどこにでも簡単に埋めることができますが、その撤去には大変な危険と苦勞を伴います。モザンビークの地雷処理班は地雷が再び使われたり、転売されたりしないようにその場でダイナマイトを仕掛けて爆破処理をしています。]



（『危険な大地—対人地雷の恐怖』の1シーン）

『温暖化に沈む島 ツバルの決断』を一部上映

ナレーション：「南太平洋の真ん中に浮かぶツバル。9つの小さな島で成り立つツバル。世界で4番目に小さな国です。面積は三宅島の半分しかありません。珊瑚礁でできた平らな島に1万人の人びとが暮らしています。観光客もほとんど来ないツバルでは限られた土地と目の前に広がる海を上手に使いながら生きてきました。グラウンド代わりに滑走路を子どもたちが使います。1週間に2度、フィジーから20人乗りの飛行機が飛んでくるとき以外、空港も子どもたちの憩いの場です。

釣り糸1本の漁は4匹か5匹釣れば大漁です。売買の発達していないツバルでは、その日の食事分がとれば十分なのです。乱獲による資源枯渇などということは起こりません。しかし、自然の豊かさの中で生きてきたツバルの人たちに解決できない問題が沸き上がってきました。人びとの生活を支えてきた恵みの

海が今、ツバルの人びとの未来を奪おうとしています。毎日、潮が満ちると地面から海水が湧きだしています。何らかの理由でツバルが海に沈み始めているのです。国が海に沈んでしまう。存亡の危機に瀕したツバルは1つの決断を下しました。

それはツバルの全国民を別の島に移住させようという決断でした。今年は75人が長く住み慣れた島を離れる予定です。国を捨てるという選択をしたのは、地球の温暖化によって今後100年で海面が最大88センチメートル上昇するという予測が出たからです。南の島ツバルの選択。今、私たちにどのような警告を発しているのでしょうか。

今、ツバルでは毎日、満潮になると不思議な現象が起きます。1日2回、地中から水が湧きだしてくるのです。一見、湧き水のようにも見えますが、じつはこの水は海の水なんです。ツバルでは2、3年ほど前から満潮になると島の至るところでこのような光景が繰り広げられています。ここは島の中央部にある滑走路の脇の道路です。海からは200メートル以上離れていますが、水が出始めて30分もするとあたり一面が洪水になってしまいます。(以下、中略)

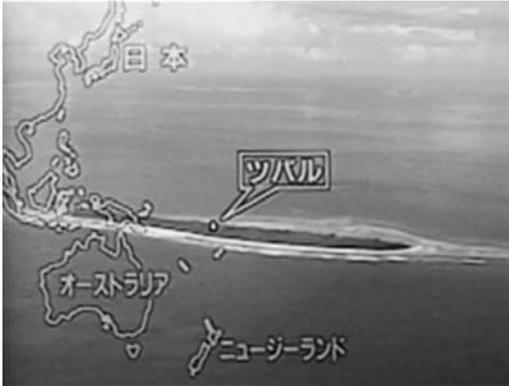
「フィジーをベースに南太平洋の海岸の状態を20年以上研究しているサウスパシフィック大学のパトリック・ナン教授は近い将来、ツバル一帯の海岸浸食が一気に加速する可能性が高いと警告します。ツバルのような島は珊瑚礁の上に堆積しているだけです。これまでは珊瑚礁よりも海面が低かったので海岸浸食はゆっくり起きていました。しかし、海面が上昇し、珊瑚礁よりも海面が高くなると砂は簡単に流されてしまいます。このままの状態を放置すると時間の問題でツバルをはじめとする太平洋の多くの島が消滅してしまうことが懸念されます。去年1月、1つの衝撃的な出来事が発表されました。地球温暖化問題への対応を話し合うために国連内に設置されたIPCCが、地球温暖化の影響で向こう100年の間に海面が最大88センチメートル上昇するという見通しを発表したのです。もし本当に海面が88センチメートルも上昇するとツバルは海の底に沈んでしまうかもしれません。(以下中略)」

「敬虔なクリスチャンが国民の大半を占めるツバルではノア方舟以降、神は二度と大洪水は起こさないという聖書の教えが広く浸透しています。そのためこれから先、ツバルが海に沈むことは絶対にないと多くの人が信じています。国を捨てる、ツバル政府の決断はそうした中での苦渋の選択でした。

ツバルの決断は多くの問題提起を含んでいるため、こうした議論に決着はつきそうにありません。はっきりしているのはツバルでは国土が少しずつ少なくなってきているということです。ツバルの子どもたちが遊ぶ海にももう砂浜はほとんど残っていません。

『先進諸国には道義的な視点をもってほしいと思います。私たちは50年先には生存していないかもしれないというところまで追い詰められています。私たちは世界で最も裕福な国々に自分たちの利益と貧しい国の生存のバランスをぜひ考えてほしいと思っています』(ツバル住民の訴え)」

神保 私の映像レポートの作り方は基本的に活字メディアの記者と同じで、取材に行って現場で必要だけ取材をして、その後、集めた情報と撮ってきた映像をどれだけ効果的に使い、現場で起きていることを正確に、伝えられるかだけを考えてレポートを作ります。大げさに言えば、取材で見えてきたものの本質をどのようにして伝えるかというのが、ペンの記者時代も課題でしたし、ビデオ



〔「温暖化に沈む島 ツバルの決断」の1シーン〕

という新しいツールを使うようになってからもう大方15年くらいになりますが、今もそれが課題です。

もし先ほどの私のレポートを見て、「今、ツバルで何が起きているのか」を実感していただくことができれば、私は記者としての仕事がある程度きちんできたということになります。対人地雷も同じです。対人地雷問題がどういう問題で、その最前線では何が起きているのかということ、口で言えば「ああ、そう」ということですが、それが本当に実感として伝わってくれば、私としては目的を達成したことになります。

現在のジャーナリズムの規範は、基本的にはほとんど全て活字メディアが体現してきたものです。活字メディアにはグーテンベルグ以来の長い歴史があります。一方、映画は19世紀くらいからありますが、テレビが登場してからまだせいぜい50年、ビデオが登場してからまだ2、30年です。

しかも、これまでビデオは機器が大きくて、大人数の取材体制でとなるために、ビデオを使って本当の意味での「取材」をすることは、ここ10年ほど前までは現実的ではなかった。だから、つい最近まではテレビは報道の世界においても、取材ではなくロケだった。それが今、ビデオの小型化、高度化で、活字と同じような「取材」が可能になりました。

同時に、ここに来てインターネットというデジタルなプラットフォームが登場しました。デジタルにはいろいろな意味がありますが、中でも重要なのは、「活字」と「音声」と「映像」の間に境界線が無いということです。新聞というのは写真があっても、それをクリックして映像が流れなくても誰も文句は言わない。ところが、たとえば朝日新聞のウェブサイト上の写真をクリックした時にそれが映像として流れなくてもいいという理由は、技術的にはもう無いのです。そういう境界線が無いメディアになったとき、ビデオという役割が、ようやく真価を発揮できるようになったのではないかと思います。

ただし、映像というのは力のあるメディアなので、映像を使って活字並のジャーナリズムをやることになった場合、まずどれだけしっかりした取材の裏付けを持っているかという点は重要です。活字メディアの培ってきた「倫理上の規律」、英語でディシプリンと言いますが、これを映像メデ

アは、もう一度、しっかりと一人ひとりが学ばないとだめだと思います。皆がビデオを持って、そこから中に飛び出して、ビデオを振り回すと大変なことになる。映像の持っている暴力性やプライバシーの侵害性などが前面に出てくるので、そのへんがビデオジャーナリズムとしては課題と考えています。

ビデオを使って取材をした情報を伝えるノウハウをしっかりと体得する必要があるのです。活字メディアが、100年くらい前にイエロージャーナリズムというセンセーショナルな報道に陥った時代がありました。そうしたいろいろな負の経験を経て培ってきた「倫理規律」「倫理基準」を、映像の世界でも、映像ジャーナリズムの倫理基準として確立することを目指してビデオジャーナリストとしてやっております。

神谷 ありがとうございます。私自身は、ビデオジャーナリストという言葉が、フォトジャーナリストと同じようにもっと定着すれば、こういうタイプのジャーナリストが増えてくるのかなと勝手に想像していました。それは大きな勘違いで、全く新しい、ビデオを使ったジャーナリズムの仕事を確立されようとしているのだということが、映像からも、お話からも、わかりました。神保さんは、「映像の暴力性」とおっしゃっていましたが、映像は、活字や写真よりも非常に具体的にものごとを伝えることができるので、その分、より慎重でなければいけないのだろうということも理解できました。では、引き続き、提起された問題に関して、鼎談（ていだん）を試みていきます。

3. ディスカッション—それぞれの問題提起を受けて

神谷 それでは、まず、それぞれの仕事の方向性など、今日のテーマ、そして、それぞれの問題提起とからめながらお話いただければと思います。では、是枝さんからお願いします。

是枝 神保さんの映像や問題提起は、面白かったです。ありがとうございます。こういう形で、何かを知るとというのは自分たちの暮らし、自分たちの社会、平和というものを相対化して見るために絶対に必要なことだと改めて思いました。今、休憩時間の間に、神保さんに「地雷除去の資金がどこから来ているんですか？」と伺いましたら、先進国やNGOからだということでした。

神保 あと国連からですね。基本的に地雷を作っている国が、地雷の除去もやっている場合が多いのです。地雷を作っている国には地雷解体のノウハウもありますから。

是枝 地雷をいちばんつくっているのはアメリカですか。アメリカがたくさんつくって、アメリカが除去しているというわけですか。

神保 アメリカが最もたくさん作っています。そして、アメリカのNGOが除去をしています。

是枝 『危険な大地—対人地雷の恐怖』の中で、アメリカ人が出てきてしゃべっているのは、非常に問題の奥深さを表しているなどと思います。こうした神保さんの映像作品を見たうえで、ビデオジャーナリストとしての「倫理」について、お考えをお聞きしたいです。神保さんのおっしゃる「倫理基準」というものが、どういう形で浸透し、また、継承されていくものなのかという点は、僕も、自分の現場で若い人間たちと仕事をする時に一番難しいところだからです。現場の若い人たちからは、下手をすると「マニュアル化してくれ」と言われてしまいます。「ドキュメンタリーは何はしてよくて、何はしてはいけないのか」ということをはっきり示してくれ、マニュアルとして与えてくれという要求です。僕は、それはマニュアル化できないものであり、個々の関係の中で、それが許されたり、許されなかったりするものだと認識しているのです。非常に難しいものだと思っているのです。僕は、専門的にジャーナリズムを学んだり、ジャーナリストを目指したりしたことが、じつはない人間なので、その点が、どういうものとして神保さんの中にあり、どのような疑問を持たれているかについて、お伺いできないでしょうか。

神保 まさにそこが、今日の問題の本質的ポイントの1つだと思います。是枝さんは、テレビマンユニオンに所属はされていますが、私も、もし、フリーのビデオジャーナリストとしてだけ活動をやっていたら、たぶん、基準づくりなどという面倒くさいことはやらなかったと思います。フリーであれば、「自分のつくった物がすべてです」と言い切ることができますから、「自分が基準だ。自分の判断でやっているんだ」と言っていればいいわけです。

しかし、自分が若い人たちを育てる立場、これは立命館での教員という意味でもそうですし、自分の会社で若い記者を育てなければならないという意味でもそうですが、自分が人を育てる立場に立つと、自分の判断でやっているだけでは、次が育ってきません。他の人でもわかるような理論や体系にしていかないと、持続的にならないんですね。

テレビが本当にだめになってしまったと思ったので、ビデオジャーナリズムを実践する舞台を新しく作らないとならないという強い思いを持つようになり、こんなことを始めてしまいましたが、正直なところ「余計なことをしなければよかったな」との思いは常にあります。ただ、これだけやっていると、今はもうある種の使命感みたいなものが出てきていて、自分が行っている活動をベースに、ある程度しっかりとしたルールや規範を普遍化しなければならないとも感じています。

誰もがビデオカメラを振り回し、誰もがインターネットで発信できる時代に、若い連中がそれぞれ、「自分の独自ルールでやっています」ということになる大変なことになる。これはもう何でもありとなってしまいます。それこそ、「やらせ」のようなことを平気でやってみたりとか、じつは自分がその団体に関与しているのに、「関与している」ことを隠したまま映像を撮影して、実際はその団体なり運動なりのプロモーションビデオなのに、いかにも中立的なドキュメンタリーのようなものを作ったり。そんな事が続けば、私たちの先人たちが築いてきたジャーナリズムの原則や信頼というものが、あっという間に吹き飛んでしまいます。だから、若い人たちにジャーナリズムを教えるのであれば、記事の書き方とか映像の撮り方といった技術論も大切ですが、まずはジャーナリ

ムの使命や責任、基本的なルールなどを叩き込んでおかないと、大変なことになると思います。

テレビは新聞や雑誌に比べて歴史が浅いため、活字メディアにあるようなしっかりとしたジャーナリズムのルール体系が確立していません。活字の世界では、長い歴史を通じてできあがった一定の基本ルールがある。その基本的な規律を、ビデオというもので、ビデオでやるジャーナリズムの世界で、確立しないといけないと思い、その作業を進めています。活字の世界で先人たちが100年、200年かけてつくってきたジャーナリズムのルールを映像に適用するという作業です。映像の場合は、活字よりもさらに倫理基準を厳しくしないと、映像には「暴走性」があるので、使い方次第では活字よりも危ないと思うのです。

神谷 映像の方が、活字より、加工がわからないということでしょうか？

神保 じつは、活字の方が加工はもっとわからないですね。活字の記事というものはもう、無限の情報の中から本当に1つか2つの情報をピンセットで引き抜いたような形で抜き出して成り立っています。映像の方が、情報量が多いので、実際は活字よりは騙しが利かないのですが、もう一方で映像というのは、見る方々がそのものズバリを見たように信じ込んでしまう効果を持っています。活字の場合は、どう見たって記事を読む人は原稿に書かれている事がすべてだとは思わない。ある状況が記者によって抜き出され描かれており、例えば交通事故現場の空には星もたくさん出ていたかもしれないし、運転手の靴が赤かったかもしれないが、重要でないことは記事には一切書かれていません。しかし、これが映像には映る。活字の場合は、記者の恣意が入っているということが自明であるのに対して、映像の場合はそれを理解するにはある程度の「リテラシー」が必要になります。

ビデオの歴史が浅いことは、制作者側だけではなく、視聴者側の問題ともなります。一般の視聴者の映像に対するリテラシーは、活字のそれと比べるとかなり低いと言わざるを得ません。ビデオも、本当は事実のほんの一部だけを選んでつくられているのですが、しかし、見る側はいかにそこ居合わせていて、全てを見ていたかのような錯覚に陥ってしまうことが多いのです。しかし、実際はそうではありませんから、映像は活字よりも演出や操作を抑制しないといけないと考えるのが、私の提唱するビデオジャーナリズムの基本的な考え方です。

神谷 映像を撮る側の意識について、あらためて是枝さんにうかがいます。どうお考えですか？

是枝 僕も、認識は同じで、共有しています。『彼のいない八月が』の中では、僕は撮影者である僕が拾ったのだということを作品の中に恣意的に残していくことで、映像の背後につくり手である僕がそこにいるのだということ、つまり、取材者が、ある種、関与して映像が成り立っているということも含めて、「映像というのは恣意的なものだ」ということ、映像は「そのままではないよ」ということを示そうとしたと思います。それは、「映像の恣意性」を見ている側に意識させるために、違

う角度から試みたということになると思います。

神谷 そうですね。是枝さんの場合は映画を志しつつ、テレビマンユニオンに入られて、そこでテレビの面白さやテレビ・ドキュメンタリーの面白さを見てしまった。その中で作品をつくり続けていらっしゃる。神保さんの場合は、新聞記者としてスタートした点が、すごく大きな意味を持つのではないかと思います。神保さんは、ある意味、テレビに絶望したので、自分らしいメディアを立ち上げないと、とんでもないことになってしまうと考えられている。自分自身が伝えたいこと、ジャーナリストとして伝えたいことをきちっと伝えられるメディアは、自分がつくらなくては行けないと思われているところからスタートされている。出発点は違うけれど、「映像の持つ力」「映像の恣意性」を前提として、受け手に自分たちが伝えたい事をきちんと伝えられるものを作りたい、という思いを共有されているということわかります。

是枝 ビデオドットコムの手帳を、読ませていただいて、「既存のマスメディアと、ここが違う」ということはわかります。僕自身、今のテレビの報道にはかかわってないし、報道は放送局の外部の人間にはかかわりにくい一番の聖域です。外部の制作プロダクションの人間にはタッチできない場所なのですが、そこが一番保守化している。すでに、ニュース番組にスポンサーがついている時点で、僕は問題だと思います。その形は、変わらないままに、どういうふうに放送局というものが、「緩やかに死んでいくのにつきあうか」ということになるのかもしれない。軟着陸できるのか。いずれにせよ、今のような形で、いつまでも続かない。変えなければいけないことがたくさんあるからこそ、いかに、今のようなものではない形にしていくかということに「関与」したいと思っているのです。できることは、まだあるということですね。それを「期待」と呼んでいいかどうかは別ですけど……。

神谷 今でもテレビは一家に何台もあり、日常的なメディアとしての影響力はきわめて大きいです。是枝さんが最初の方で紹介されたテレビ制作者の方の言葉、テレビという存在が、「民主主義にとって重要」ということは、大切な指摘だと思ったのですが、そこも大きいのではないのでしょうか。

是枝 まだ大きいと思いますね、大きい間に、何ができるか、そして、大きくなくなった時に、テレビのどのような在り方がありうるかということ、テレビに関わっている人間は考えていかないといけない。今、地上波テレビにおいても制作費がなくなっており、ドキュメンタリー制作にお金が出ない。地上波テレビの番組はやせ細っていきますよ。どの放送局も、東京に「これでもか」というお金をかけて新社屋をつくっているから、お金のかからない番組で広告費を上げないといけない。そのため、くだらないスタジオクイズやバラエティばかりになっていかざるを得ないのでしょう。

神谷 確かに、今はどのテレビ局の番組も似たり寄ったりで、ほとんどクイズやバラエティばかりですよ。

是枝 そうなった時、志のある人間が、そうした状況から抜け出して、ジャーナリズムに関与し続けるという選択をとることが可能か。今の放送局の中で働いている人たちには、それがあまり望めないのが、情けないところなのです。神保さんは、「テレビ局の中には志がない」とはっきりおっしゃいました。たとえ、何人か頑張ろうと思っている人がいても、なかなかそこが核となって突破口を作るという状況にはありません。放送局が組織として巨大化しすぎているので難しいのです。

こう言うと、なんか、テレビに絶望しているみたいですね。でも、その中で着手しなければいけないことは、皆わかっていると思う。それを一つずつ手がけていくように問いかけていく作業をしないではいけないと思います。それは、NHKがどのようにあるべきかということや放送法の問題も含めてです。さらに、制作会社と放送局の関係をどう変えていくかということも、僕からすれば切実な問題です。

神谷 神保さんは、テレビのお仕事も続けておられますが、「志がない」なかでも、こうあって欲しいという希望、期待も含めていかがお考えですか。

神保 是枝さんもそうかもしれないけれど、今はテレビでは硬派で中身の濃い企画がほとんど通らなくなっています。苦勞してそんなものを作っても、硬派な番組は高い視聴率は取れない場合が多いのに対して、軽いノリの面白ネタを扱っていた方が、作るのも簡単だし、視聴率も取れるからです。実際視聴率が取れるような、そしてスポンサーが乗っかりやすい比較的軽くて楽しい番組を作っていないと、広告収入を維持することが難しくなっているのも事実です。テレビの現状は、業界の外から見える以上になりにかなり厳しいものになっています。経営的にも、テレビ局にとって今や最大の課題は、放送以外の分野の売り上げをいかに増やすかであったりします。

放送は、もともと24時間しか枠がないし、日本語でやっている限り日本国内向けにしか売れない。その日本は今後人口は減るし経済もそんなに伸びそうもない。ということは、放送収入はもうこの先それほど成長は期待できないわけです。実際、テレビ局の収入は、新聞や雑誌、ラジオに比べるとまだそんなには減っていないと言われますが、減っていない理由は、実は今までテレビが広告を受け入れていなかったタイプの企業の広告まで流すようになったことも一因です。それはパチンコ会社とか、サラ金とか、最近では、風俗まがいのような会社の広告まで出すようになっていきます。また、最近では夜中になるとずっとテレビショッピングを流しっぱなしのチャンネルもよく見かけます。つまり、何でもアリでやって辛うじて広告収入が維持できているという程度なので、実情は年々厳しくなっていることはまちがいません。

ただ、自分たちの将来が暗いことは、テレビ局自身が一番わかっていると思います。だから、今や日本のテレビ局は、テレビ以外の事業で収入を上げることに血眼となっています。たとえば、

TBSは不動産を筆頭に、映画やイベントなどで事業外収入を得ようとしています。かつてテレビがまだ弱小産業だった時代に、国がそれを育てるという名目で固定資産税を優遇していた時代などがあって、テレビ局は多くの不動産を持っていたりします。その土地を再開発して不動産事業で儲けるとするのはちょっと本末転倒な気はしますが、テレビ局だけをやっていても将来性がないのもわかっている。例えば映画なら、アジア市場や海外市場も見込める。

だから、とりあえず今、給料がいいからという理由でテレビ局への就職を希望する人は、そのところは覚悟しておいた方がいい。もう何年かすると、テレビ局のメインの仕事が放送ではなくなっている可能性は十二分にある。もしそうでなければ、逆に斜陽産業として廃れているでしょう。

それから、テレビ局に就職したい人は、面接で「ジャーナリズムをやりたい」というようなことを言うと、採用してもらえない可能性が高くなる。もし、大学で進路指導するのなら、放送局の面接ではまかり間違ってもジャーナリズムをやりたいということは言うなと、ちゃんと指導しておいた方がいいでしょう。

しかし、テレビがジャーナリズムの機能を事実上放棄した今、代わりにその機能を果たすメディアが出てこなくていいのか、という強い危機感を持っています。テレビの視聴率は1%でも100万人以上が見ているのです。それがテレビの数字です。テレビ番組は、地上波では視聴率が1%や2%では、普通、成り立たないですから、今のテレビはやはり視聴者一千万人単位のメディアなのです。週刊誌や月刊誌は、せいぜい、数万から数十万部が売れるにすぎません。テレビというメディアが果たすべき役割は、まだまだ大きいと思います。ただ、そのテレビがジャーナリズムを担保してくれないのなら、それに代わるメディアを作らなくてはなりません、それがそんなに簡単にはいかないのです。

神谷 それが、いろいろな意味で、日本のテレビ局全体が抱えているシビアな現実であると思います。さて、「演出」という話題に戻させていただきたいと思います。お二人とも、テレビ・ドキュメンタリー作品をつくれる側です。「恣意性」あるいは「私性」という問題提起もありましたが、「演出・やらせ・真実」というキーワードで言いますと「演出」というのはすべての映像作品において行われているわけですが、それに対しては、見る側のリテラシーがかかわってくるという点では、お二人とも同じご意見だと思います。こうした点について、お二人で議論を深めていただけないでしょうか。

是枝 「演出」の話ですが、「演出」は常に存在していると思っています。演出、すなわちディレクションをする作業は、ドキュメンタリーでも行います。「すべては、やらせなのだ」と極端な言い方をする人もいますが、僕の中では、ドキュメンタリーをつくるときに、「自分なりのルール」、たとえば、「こういうことはすまい」とか、「こういうナレーションを入れるのはやめよう」とかという自分のルールは持っているつもりです。それが、僕の中でのドキュメンタリーの演出における「倫理」です。それを普遍化していくことが、もしかすると、ある時期、必要になってくるかもしれない

いなと思っている。

神保 会社を始めたら、たぶん、そうなると思う。

是枝 僕は、今まだ、会社の中ではあるけど、自分で作品をつくっている状態です。会社には所属はしてるけれども、会社とぶつかることがあるかと言うと、そんなこともない。だから、「自分なりのルール」というものを自分の中で、きちんと言語化し、伝えられるようにすることが必要なのかもしれない。大学でも授業を受け持ちながら、たぶん、そこが一番大事なのだろうなと思っているところです。

神保 是枝さんは、日本で「是枝演出」と名前がつくほど、評価を受けておられる。とくに、是枝さんの子どもの使い方のうまさには定評がある。先程、『もう一つの教育 伊那小学校春組の記録』を見せていただいたのは、その点で意味がある。あそこから、是枝演出は始まった。牛を飼う授業で。子どもとの接し方を、実際に、映画に活かしていく。是枝さんの映画における演出は、ドキュメンタリーをつくってこなかった映画監督は持てなかった演出だったかもしれない。私には参考になりました。

「演出で食う」ことの是非は、とりあえず置きますが、「演出で人に見てもらえるようなものをつくる」というのは、おそらく誰でもできることではないと私は思うのです。演出力で売れるようなレベルにもっていく能力は、ある種、芸術家と言えるようなクリエイティビティがあることを前提としている。それは、努力すればつくものかどうか。私は、そう簡単ではないと思っているところがあります。

一方で、ジャーナリズムでは、先ほど、「民主主義」の話が出ましたけれど、「権力チェック」という機能は、絶対、必要であり、それだからこそ、ジャーナリズムの役割は無くならないと思うのです。そのジャーナリズムが、特殊な能力がある一部の天才にしか実践できない活動であっては困ると私は思っているのです。映画で通用する人は、一部の天才でも仕方がないのかもしれないが、ジャーナリズムには、もう少し包摂性というか、誰でもとは言いませんが、ある程度能力があれば、また、取材経験を積んでいけば、人に読んでもらえるものが書けるようになり、ジャーナリズムの一翼を担えるようになるということは、民主主義の社会では重要なことなのです。映画を娯楽と言いつくろうとは思いますが、ジャーナリズムが娯楽としてしか存在しないようでは、民主主義としてはまずいと思うのです。だから、誰でもとは言わないけれど、あるルールや規範に則って、努力と研鑽を積みばある程度誰でもジャーナリズムが実践できるようになる理論体系とかノウハウのようなものは、私は絶対に必要だと思います。

それから、「すべては、やらせである」というのは、その通りかもしれないけど、それについて一言。カメラがいるのに、また、記者がいるのに、「皆さん、誰もいないのと同じに、やってください」というのはありえない。隠しカメラで撮っていれば別ですけど。自分が記者であることを隠し

て取材ということもありえない。取材は必ず、状況に影響を及ぼしているのだということは、結局、「関与する度合い」が問題になる。それをどこまで抑制できるかということが、少なくとも、欧米のジャーナリズムでは重視されているのだと思います。

すでにやや死語になっている感がありますが、ジャーナリズムの世界に「壁のハエ」という喩えがあります。壁に止まったハエみたいに、「そこにいるのはわかっているけど、当事者にできるだけそれを意識させない」で、じっと観察しているのがジャーナリズムとして好ましいやり方だという意味です。ハエではカッコが悪いので、私は若い人に教えてる時は、「自分はノーバディだと思いなさい」という教え方をします。つまり、視聴者はそのテーマの専門家でもない記者が、その問題をどう思っているかが、それ自体には興味は持たない。ですから、何らかの意見を表明するのであれば、記者の意見を出すのではなく、十分に権威を持った専門家の意見として出していく必要がある。

ところが、素人はすぐに自分の意見を書いてしまう。少し現場を見てきたくらいで、そのテーマに通じているような気になってしまう。だから若い記者がよく、「何をわかったようなことを言ってんだ」「お前はノーバディなんだよ」とデスクに怒られるのです。若い記者は、記事の中にコメントを書こうとする。しかし、そうなれば、それは記事ではなく論説です。論説を書けるようになるには、15年、20年と1つのテーマを取材することによってであり、ようやくそうしてきた記者が権威を持って論説を書けるようになる。「抑制」という意味においては、あくまで「自分はノーバディなのである」と自分に言い続けることに重きを置くジャーナリズムの考え方は知っておいてほしいと思います。

是枝 今の説明は、すごくよくわかりますが、たとえば、今の日本の報道界のように、ほぼ官報を垂れ流していくような体質の記者クラブの中で、権力側から出てきた情報をそのままテレビで流していくことになってしまったとき、「ノーバディなのである」ことは、ある種の「批評性の欠如」に結びついていく危険性があるのでは？

神保 その通りです。欧米と日本の大きな違いは何か。「中立性の定義」の問題がよく言われます。欧米のメディアでは、「立ち位置はそれぞれが自分でどこに決めてもいい。ある論点について、右や左の立場に立っても構わない。ただ、掘り方（取材の仕方、情報の伝え方）については中立性とかのルールはある」という教え方をします。その前提には、大小無数のメディアがいろいろな立ち位置を取っている必要があります。それぞれの立ち位置をもつ多様なメディアがあっても、掘り方は穴をわざと曲がって掘って行って、世論のあるところに誘導していくというようなことはあってはならない。

しかし、日本の場合は、集中排除の原則があるはずなのに、基本的に主要な5全国紙とテレビの全国ネットワークにあまりにも権益が集中していますので、無数のメディアがいろいろな立場に立って報道できる、という前提は成り立たなくなっています。その一方で、大きくなりすぎたガリバ

一のようなメディアは、「中立性」よりも「中道性」が求められています。そのくせ、掘り方については、ルールがものすごく緩いのです。立ち位置については、世論も問題視しますが、掘り方の公正さについてはあまり問題意識が無いようです。これもまた、メディアリテラシーの問題領域だと思いますが……。

日本のメディア報道は、記者クラブに流れてきた情報のうち80%くらいが、ただ右から左に流されていく状況であり、そのなかで「ノーバディでいいのか？」という問題はたぶんにある。

しかし、私の対人地雷の報道を例にとって説明してみましよう。対人地雷問題は、今でこそ知られていますが、1997年前半に、このテーマを中立的に報道するのは大変なことでした。防衛庁、外務省は、アメリカが対人地雷条約に参加していないから日本も一切参加しないという方針を貫いていて、どこにも対人地雷問題は報じられていなかったのです。ほとんど、箝口令が敷かれているような状態だった。その中で、僕は中立的につくったつもりですけど、一つだけ立ち位置がはっきりしていた。「対人地雷は人道的に問題を抱えた酷い兵器だ」という立ち位置です。なので、そのような論点で番組は作った。ただ、一旦立ち位置を決めたら、そこからの掘り方、つまり取材のやり方や報じ方については、できるだけ中立的である努力をすべきです。地雷被害の惨さももちろん出しますが、一方でそれを使用する側の論理もきちんと出すべきです。

その論理を出せば、それに同調したり、理解を示したりする人も出るかもしれない。しかし、中立的であるためにはそれを出すべきだと解っていて、あえてそれを出さなければ、もはやそのリポートはただのプロパガンダになってしまう。

結局、日本では、あの『危険な大地』は、あのままでは放送できませんでした。日本では、残酷なシーンは全部だめなのです。地雷はそうした残酷性が現実ですから、そうしたシーンが使えないとなると、いったい、地雷のひどさをどう伝えたらよいのかとなります。

そうしたシーンを削除し、ずいぶん緩めて『ニュースステーション』で短く編集したものを放送し、NHKのETVでは、さらに緩めて放送されました。そうした意味では（拘束はあるにしても）、日本でも、官報の垂れ流しだけではない放送もありうるのではないかとも思えます。

神谷 欧米のジャーナリズムと日本のジャーナリズムの違い、日本が特殊だということをお話しいただきました。ところで、日本には、「記者クラブ」という組織があって、全国主要メディアの会員制になっており、その会員以外の記者はそこに参加できないようになっていますが、そうした制度があるのは、日本だけだと思います。神保さんも参加できないですね。

神保 まだ、全然だめですね。記者クラブにも入れないですしね。私たちは別に記者クラブには入りたくありませんが、記者会見に出られないのは大きなハンデとなっています。記者クラブに入れないと、記者会見に出られない仕組みになっているのです。

神谷 「記者クラブ」という閉鎖的なシステムは、中央政府も地方自治体も含めて全部、そこで発表

される際には機能します。京都では、京都府に府庁記者クラブ、市政記者クラブがあります。京都で他に特殊なのが、宗教記者クラブという仕組みがあります。全国でも京都だけですが、それだけ宗教の本山が多いんですね。大学記者クラブが京都大学の中にあり、大学関係の重要な報道をお願いしようとすると大学記者クラブに資料を投げこみ、取材をお願いしなければならない。そういうのは特殊ですね。

是枝 最初に見ていただいた『しかし……福祉切捨ての時代に』という番組をつくる過程で、環境庁の方の自殺の事件について、環境庁に取材の申し込みをしているのですが、僕が環境庁に取材の申し込みをすると、返事が返ってきたのは、フジテレビの環境庁記者クラブの担当者からで、「ここを通せ。勝手なコンタクトをとるな」ということでした。環境庁としては「こういう取材が来たのだけど、どうなっているの？」という話を記者クラブへ回していくわけです。僕のような外部のプロダクションのディレクターは、直接取材は不可能なのです。皆さんが目にしていて環境をめぐる情報というのは、そういう形で、ある種、批判的なものは事前に抑えられたうえで放送されていくということを知っておいてください。とくに地上波のテレビはそうです。それを前提に見ていただくことが一番大事な作業だろうと思います。

4. 質疑応答—フロアーからの質問にこたえて

質問：「面白さを追求するテレビ」に対峙するジャーナリズムという立場に立っているのか

神保 「面白ければよいというのがだめだ」と思っているわけではありません。面白くなければいけない。これは大前提です。「面白い」ということの意味も、「おもしろおかしい」という娯楽性という意味での面白さもあるし、「へえー、そうなんだー」というのも面白い、つまり、インタレスティングとかファシネイティングも「面白い」の一種です。娯楽性の面白さは、英語では、ファニーとか笑えるという意味のラファブルになり、どちらかというと純粋な娯楽性だったり、ばかばかしさを意味する言葉だったりします。それが日本語は、全部、「面白い」の一言なのです。

ただ、面白くなければ人は見ません。これは当たり前の話。皆さんだって、つまらないものを見る、あるいは読んだりほしくないでしょう。面白さの意味は日本語では幅が広い。だから、私のこの仕事をしている人は、「つまなくても、いいものだから見ろ」「面白かったから最後まで見られた」ということは決して言うてはいけないと思います。対人地雷とツバルに関する私の報道作品に対して、「面白いですよ」と言ってくれたら、その意味の翻訳がどうなるかは別にして、私にとってそれは最大の賛辞だと思います。「面白い」の意味は実はとても深いのだと思います。

是枝 僕も、「面白くなければだめだ」と思っているのです。自分が面白いと思うものをつくっているのです。テレビの真面目な報道系のドキュメンタリーをやっている人たちは、面白さに対して

鈍感すぎる。「このテーマは重要だから見るべきだ」という「べき」論で語るケースが結構あるのだけれども、伝え方のスキルを上げていかないと見てもらえないという認識が薄すぎるように思う。「どうしたら面白く見てもらえるか」ということは、ドキュメンタリーのようなものであればあるほど、考えるべきだと思って、僕はつくっています。

質問：事実が多様に切り取ることができる場合、真実とはいったい何か

神保 「事実」と「真実」についてですが、私の認識では、「事実の無限の集積が真実」なので、事実が1つではないというのは、その意味においてはでの通りだと思います。だから、僕はジャーナリズムを大事にしているのです。ここでA記者とB記者がいて、公共性の高い問題を取材して、「本来、書かれるべきものは何か」というのは、同じイベントを取材しても、記事の論点が違う可能性があります。A記者が「最も公共性が高い」と思った論点と、B記者がそう思う論点とは、同じテーマを取材しても違ってくる可能性は十分にあります。でも2人とも事実を書いている。個別の情報の実事関係が間違っているとは話になりませんが、その真実を構成する事実関係は複数、というより無限の事実があるのは当然です。また、誰にとっての事実かという見方や視点の問題もあります。加害者側から見た事実と、被害者側から見た事実がまったく正反対になることもある。しかし、いずれも事実であることはあり得ます。だから、記者それぞれはできるだけ多面的な事実の捉え方をする努力をする必要がありますが、それだって全体像を見せることはできない。なので、望ましいのは、いろいろなメディアがたくさんの情報を伝えてくれて、いろいろな情報が出回ることによって、多面的な事実が集積されて社会に真実に近い立体的な情報が提供されることではないかと思えます。

是枝 もし真実というものがあつたとして、「映像が唯一絶対的に真実を伝えるものではないのだ」ということを示す意味でもあるのです。取材者という、限られた視点から、ある状況、ある人間を見つめ、解釈をし、限定的な形で番組化・作品化する、そういう作業が番組づくりなのであって、僕は、自分がものをつくる時には「真実」という言葉も使いません。そういう意味で言うと、「事実」という言葉もあまり使わない。これに対して、「解釈」という言葉はよく使います。たとえば、この会場の皆さんと、ともにした3時間をどういうふうに解釈するかというのは、僕らの側にも解釈があるでしょうし、皆さんの側にも、さまざまな解釈があると思います。たぶんそこには、いい解釈と、悪い解釈というのがあるし、また、面白い解釈と、面白くない解釈というのがある。この3時間の時間を的確に伝える解釈というのは、きっとあるだろうと思います。もし、それを文章にまとめれば、そこにはスキルが要求される。

僕は、「どう解釈するか」という視点で、ドキュメンタリーの現場に立っています。どう解釈するか、「どう関与するか、どう関与しないか」という行為の中で。「真実」という言葉は使わないようにしている。使うと危険だなと思っている。伝え手が、「僕は今、真実を伝えた」と思い、受け手が

「僕は今、真実を伝えられたのだ」ということは、たぶん、信仰に近い。本当は、情報を受け取った段階から、皆さんは、「思考」を始めないといけない。その情報に触れたことが、ものを考えるためのきっかけになるべきなのだけでも、そこで、「真実」の受け渡しが終わってしまえば、「見たものから考える」という作業に発展していかない。受け手の正しい判断のために、僕なら僕が見つけた1つの解釈がその判断に寄与できればよい、何らかの助けになればよいと思って作品をつくっています。

質問：取材現場で、たとえば、洪水で人が流されている場合、流されている人をカメラで撮り続けるべきか

神保 洪水で人が流れているのを、そのまま撮るかどうかは永遠のテーマです。コンドルに少女が襲われるシーンを撮って、ピューリッツァ賞を獲得した写真家がありました。「そんな時に写真を撮っている場合なのか。少女を助けることを優先すべきではないか」と批判されました。常に、このような問題にジャーナリストは遭遇します。

虐殺のシーンを撮るより虐殺を止めるべきではなかったか。現実的に虐殺を止めることができたかどうか、現実的に救うことができたかどうか。手を差し出せば助けられる人がいるのに、全く手を出さずに黙々と撮り続けるのは非人間的だと思いますが、それを止めようとするれば、自分だって身が危ないかもしれない。この現実を撮ることが何より大事だと思って取材するとき、洪水に飛び込んでまで私は、たぶん、人は救わないと思います。それより僕が先に溺れてしまうからです。

コンドルと少女のケースについて、何が正論かはそれぞれ皆さんが判断してください。戦争を取材している記者は、目の前で傷ついた兵士を助けるべきか、そのまま取材を続けるべきかという議論もあります。「1本の記事によって戦争が1日早く終われば、何千、何万もの命が助かるかもしれない。記者がすべきことは、半端な衛生兵の役目ではなく、記事を書くことだ」という議論もあります。

戦場でもどこでも、それぞれに役割がある。軍の衛生班は衛生班で、やらないといけないことがある。記者は記者として、伝えるために、地雷源をかいぐり、弾の下をかいぐり、そこまでして前線にたどり着く。そこで、戦争の現実や悲惨さを伝えることを優先すべきか、目の前の1人の兵士の命を助けることを優先すべきかの議論はジャーナリズムにとっては永遠のテーマです。

もしそこで助ける方が正しいと主張する人が、助けないと非人間的だと言うのなら、ならば敵兵だって助けないとおかしいということになります。従軍して、自国の兵士が撃った弾で大勢の敵兵が、そこらへんにいっぱい倒れている。それを記者が助けないと人道的でないということになると、そもそも戦争取材なんてものは成り立たないことになります。実際はどっちが正しいというような単純な問題ではなく、ケースバイケースであり、その場に居合わせないと判断はできないことです。手を差し伸べれば簡単に助けられるような状況ならば、助けるかもしれない。でも、そのために溢れる川に飛び込んでカメラも全部濡らしてしまって、取材ができなくなるのは、僕は考えら

れないと思います。実際、助ける能力も僕にはないと思います。少なくとも、自分の命を危険にさらしてまで戦地や被災地に赴いているジャーナリストが、人道的だというだけの理由で取材を放棄はして欲しくないとは思いますが。

質問：神保作品『危険な大地—対人地雷の恐怖』は、どこで放映されたのか

神保 私の映像が、どこで流れたかですね。対人地雷の番組は、あのままでは日本では放送ができませんでした。先ほども言いましたが、日本の放送局では、今のドキュメンタリーを少し柔らかくしたものを、テレビ朝日の「ニュースステーション」とNHKで放送しました。ただし、アメリカのPBS（パブリック・ブロードキャスティング・システム）という公共放送の「フロントライン」というドキュメンタリー番組では、そのまま放送されました。ここがアメリカと日本との大きな違いです。しかし、アメリカは対人地雷禁止条約の署名をいまだにしています。日本は署名をしました。アメリカでは、それにもかかわらず、あの映像が流せました。それに対して、日本では流せなかったということです。メディアの政治からの独立とは、こういうことだと思います。その違いが重要だと思います。

質問：番組企画づくりのプロセスはいかなるものか

神保 私の場合は、事前に企画書を提出はせずに、自分の判断で取材をして「これなら、行ける」ということがわかってから放送局に話を持って行きます。そうでないと、放送局から、「こういうことはやらないでくれ」などと、事前にいろいろと介入される恐れがあるからです。

私のビデオニュース・ドットコムサイトを見ていただければわかりますが、放送局では放送できなかった、いわゆる「お蔵入りドキュメンタリー」がいっぱい放送されています。ドキュメンタリーのクオリティが低かったから放送局から蹴られたのか、別の理由で放送局が逃げたのか、ぜひ、ビデオニュース・ドットコムのインターネットサイトにアクセスの機会があれば見ていただきたいと思います。

質問：「是枝演出」をめぐる、演出の恣意性についてどのように考えられているか

是枝 「取材者と取材対象者とが共有した時間」を、なぜ僕が番組の中に残しているかと言うと、取材という行為は恣意的なものだということを、ある種のリテラシーを含んだ形で示すためです。こうした「恣意性」というものは全部の番組にとって有効だとは思っていませんが、1対1で取材者と被取材者が向き合う場合、カメラの脇に彼がいて話しかけたり、僕が彼に関与していくということを番組の中に残していくことも、1つの方法だと考えています。

肉眼で見ることは、すごく重要だと僕も思っていますし、それは失いたくないなと思っています

が、映像を見るという体験が、それに劣る疑似的な体験だとは僕は思っていません。映像体験というのは実際に体験するものと別種の体験だと思います。肉眼を通じた、実際に触れるという肉体的性を伴う体験だけでは非常に限られた経験しかできない。それを、映像的なものに触れることでより広げていくことが可能だと思っているので、僕は映像をつくっているのです。映像をつくる行為は表現である側面もあるのですが、僕は、それ以上に、コミュニケーションツールだと思っている。映像をつくることを通して伝えるということで、豊かなコミュニケーションを受け手と送り手、もしくは、受け手と、その作品の中に描かれていた状況だったり、人物だったりの間に成立させていくことが重要だと思っているのです。そうした作り手としては、コミュニケーションツールである映像制作というものの技術を上げていくということが大事だと考えています。

質問：『ムスタン』という番組で起こった「やらせ」事件についてどのように考えるか

是枝 『ムスタン』という番組に「やらせ」があったと非難された問題ですが、「演出を控えろ」という発想はムスタン以前からずっとありました。しかし、ムスタン事件があってから、非常に強くなりました。僕は、『ムスタン』という番組は、「やらせ」を語るうえで適当であると思ってないので、これを題材に語ることは今回は控えさせていただきたい。ただこの時に既成の新聞ジャーナリズムとか新聞記者の方たちから批判されたことで非常に印象に残っているのは、「ドキュメンタリーというのは撮ったものをそのまま流せばいいのだ」、つまり、「撮った順につなげろ」という記事が出ていたことです。撮った順につなげたら、表現にならない。もし撮った順につなげたとして100時間撮ったものを1時間に縮めたら、そこには必ず「演出」と呼ばれるものは入ってくるわけです。『ムスタン』という番組には、「演出」と呼べないような、今で言えば牛肉偽装のような誤った情報が含まれていたの、なかなか演出論としては語りにくい番組なのです。

たとえば、記事をまとめるときも、文章をどこから書き始めるか、文章のまとめ方はそれぞれの書き手に任されている。だとすれば、ドキュメンタリーもそうだとということになります。活字メディアの人たちが考えている「ドキュメンタリー観」というものが非常に古いということ、僕は、ムスタン事件で、いちばん印象強く感じました。

質問：「演出」と「やらせ」の境界線について、そして、是枝映画『誰も知らない』について

是枝 「演出」と「やらせ」の分岐点はないと思いますよ、緩やかに、そこは重なりあっていることだと思いますけどね。だから、難しいのですよね。それも話すとは何時間もかかるのだけれど、たとえば、やってもらうことは、結構あるのです。「もう一度やってください」ということも、僕がやるかどうかは別にして、ドキュメンタリーではあると思います。僕も、ある時期、恣意的なものであるということを明らかにすることが大事だと考えてつくっていたときには、もし「もう一度やってください」と言うのであれば、「もう一回やってください」という取材者の声も、作品の中に残すと

いうようにすべきだという倫理観を持っていました。もちろん、それはすべての作品で有効かどうかは問題なので、どのようにするかは、取材者、演出家に任されている部分だと思います。時間をかけて人間関係をつくってから、やってもらう行為はドキュメンタリーの演出としては、ありうると思っています。暴力的にカメラを向けて、嫌がっているものをむりやり撮っていくことと、関係をつくってからやってもらうことは、全く違う行為ではあるとも言い切れない。やってもらうという関係の中で、そうした行為が暴力になったり、ならなかったりするのです。これは非常に難しいところなので、今のところ「演出」と「やらせ」に関しては、地続きだけれども、違うものだという言い方をさせてください。

最後に、『誰も知らない』に関して言うと男優賞をいただいたことで、配給会社の話では、かりに監督賞だった場合よりも興行成績は3倍に上がったのではないかと、ということです。そういう意味では、男優賞受賞は、映画にとってはよかったです。僕としても、子どもが評価されたことは、すごくうれしいことでした。

できれば子ども5人全員がもらえれば、僕はうれしかった。1人に背負わせるにはちょっと重すぎる賞でもあったので……。この後、子どもたちの間がギクシャクしたわけではないけど、フォローは大変でした。賞をもらえなかった子どもたちを、「別に君たちが評価されなかったわけじゃないのだ」「皆が、もらった賞なのだ」ということを、どういうふうに皆で共有していくかということが、むしろ、僕の仕事としては重要になりました。

もう1つ「演出」ということで言うと、この映画はドキュメンタリーと同じような関係のつくり方をして、時間をかけてつくった作品です。先程、撮る側は「壁のハエ」であるべきだという言い方を神保さんがされて面白いなと思ったのですが、この映画もそれに近いような状況、つまり、子どもたちと一緒に遊んだりしているうちに、いつのまにか僕の方がいなくなり、残った子どもたちを撮っていくというようなことをしている。そのへんが、劇映画的ではない「演出」の仕方だと言われるのだと思います。独特と言えば、独特なのか。ただ子どもが好きなのか。いろいろな要素が絡み合わさって、ああいうことになっているのです。

神谷 有難うございました。今日は、ドキュメンタリー映像を中心に、「演出・やらせ・真実」というキーワードを通じて、映像社会学ガイドという狙いで、シンポジウムを進めてまいりました。皆さんが、「映像とは何か」ということを深く考えていただくためのきっかけにいただければ幸いです。今日は本当に長時間ありがとうございました。