



Title	<書評> Richard Kilborn and John Izod, "An Introduction to Television Documentary : Confronting Reality", Manchester University Press, 1997
Author(s)	丹羽, 美之
Citation	年報人間科学. 1999, 20-2, p. 530-535
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/10661
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

Richard Kilborn and John Izod

*An Introduction to Television Documentary
:Confronting Reality*

Manchester University Press, 1997

丹羽美之

「ドキュメンタリー」という言葉から人は何を思い浮かべるだろうか。事実の記録・虚構でないもの・感動・告発・紀行モノ・眞面目・退屈…。そこには百人百様の考え方がある。しかも、これは視聴者だけに限られたことではない。現場でドキュメンタリーを制作する人々の間でも、そのイメージはしばしば漠然としている。「ドキュメンタリーとは、作り手が対象との関係を築き上げていくプロセスそのものである」といった言い方がなされることがあるが、これなどは作り手のあるべき心構えを色濃く反映した定義である。

「定義する」という行為には、対象を何らかの固定的な本質を持つたものとして実体化してしまうという困難が常につきまとう。このような困難を避けつつ「ドキュメンタリーとは何か」と問うことは可能であろうか。すなわち、「これはドキュメンタリーである/ない」という排除と境界づけの象徴的実践として、ドキュメンタリーの定義を関係論的に捉え直すことはできないだろうか。それはドキュメンタリーが構成する「リアル」の境界がどのように確定され変容してきたかを問う試みである。

ドキュメンタリー、とりわけテレビ・ドキュメンタリーを多角的に論じる本書は、このような試みに対する、文字通り「序章」としての意義を持つ。そしてその先に見えてくるのは、フィクションとノンフィクションを二つの極とする中間地帯に、新たに開かれる可能性の地平である。それは言いかえれば、テレビというメディアの可能性でもある。

日本も含め多くの国にとって、二十世紀の後半はテレビの半世紀

であつた。しかし、我々はテレビについてどれだけのことを知つていいのであらうか。新しいメディアが登場するたびに、一つ前のメディアについてはまとまつた反省もなされないまま、次の対応に追われてしまう。ここで少し立ち止まって考えてみる必要があるのでないだろうか。著者も言つよう。

今世紀の最初の何十年かを通してドキュメンタリー映画の発展を追つことがマスメディアとしての映画の成長に新たな光を投げかけるのと同様に、テレビ・ドキュメンタリーの詳細な研究はテレビの作用に（制度的実践の観点とより広い社会におけるテレビの役割という観点の双方において）興味ある洞察を与える「本書、二〇〇頁」

ものと思われる。
さて、ここで本書の背景について少し触れておこう。欧米とりわけ本書が書かれたイギリスでは、一九九〇年代に入つて「ドキュメンタリー・ルネッサンス」とも言えるほどの、ドキュメンタリーに対する関心の復活が、映画やメディア研究者の間に起つている。本書もそのような流れの中に位置付けられる。この背景には世界的規模で進行する放送の自由化とデジタル革命の波がある。例えは、イギリスでは一九九〇年の放送法改正によつて初めて放送事業に競争原理が導入された。現在、BBCが「チャンネル、商業放送が一九九七年に新たに発足した第五チャンネルを加えて、三チャンネル

の放送を行つてゐる。これに加えて、衛星放送BSkyBがデジタル化し、数十チャンネルをもつようになつた。またデジタル技術の進歩は、多チャンネル化のみならず、番組制作のスタイルや映像効果の分野でも革新を引き起こしてゐる。以上のようなテレビを取り巻く環境の激変が、放送の公共性や映像のリアリティといった問題についての議論の高まりへとつながつてゐるのである。

こうした流れを受けて、本書はドキュメンタリーとくにテレビのそれを総合的に分析していく。第一部では、これまでのドキュメンタリーをめぐる議論が概観され、中でもドキュメンタリーとリアリズムとの関係が中心的に語られる。続く第二部では、ドキュメンタリーがいくつかの型に分類され、それぞれに対応する具体的なテストの分析が行われる。第三部では、物語論を経由して、フィクションやドラマとの境界が語られた後、それらとドキュメンタリーとの新たな融合が主題化される。最後に第四部では、一方で、政治経済学的な観点（マクロレベル）と制作過程の実践的観点（ミクロレベル）の双方から送り手・作り手の問題が議論され、他方、近年のアクティヴ・オーディエンス論を受けた形で受け手の問題が扱われる。

また、以上のような議論を貫く縦糸として、本書では二つの特徴的なアプローチが採用される。その第一点は、送り手と受け手が接觸する「場」に焦点をあわせるということ。第二点は、ドキュメンタリーの発展にテレビが与えた十分な衝撃に注意を向けていくといふことである。言うまでもなく、両者は相互に補完し合いながら本

書の展開を支えている。以下、本稿の残された部分では、この二つのアプローチに的をしぼり、本書では必ずしも自覺的に追求されいたとは言いがたいその議論の意義を再構成してみたい。

まず、第一のアプローチ、すなわち送り手と受け手の接触面に焦点をあてる、とはどういうことであろうか。これは本稿の冒頭で述べた、ドキュメンタリーを固有の実体としてではなく、関係論的に定義しなおすということと関連する。テクストと受け手が出会う場において、「これはドキュメンタリーである／ない」という了解がその都度達成されていくようなものとして、ドキュメンタリーの定義を読み替えるということである。

「ドキュメンタリー」という用語はそもそも、一九三〇年代にイギリスで政府をスポンサーとして活発に展開された社会民主主義的な映画運動の父、ジョン・グリアスンにその起源を持つ。一九二六年に彼がアメリカの映画作家ロバート・フラハティの『モアナ』に対する批評文の中で、この語を使用したのが最初と言られている。グリアスンがその後に定式化した「現実の創造的処理」という定義は今でもよく引用される。しかしこの定義は、現在まで延々と引き継がれることになる問題を当初から含みこんでいた。そこでは「現実」と「創造」という相容れそうがない要素が結び付けられたのである。「本書、一一頁」。ここにドキュメンタリーが抱える曖昧さの原因がある。「現実」と「創造」の結合がもたらすこの曖昧さを取り除くためには、我々はフィクションとノンフィクションの境界について、改めて考え直す必要がある。

但し、その前に、ドキュメンタリーとノンフィクションの関係について述べておこう。先ほど「ドキュメンタリー」という用語は、一九三〇年代のイギリスの映画運動に起源を持つと述べたように、グリアスンが「現実の創造的処理」と呼ぶとき、そこでドキュメンタリーに期待されているのは、社会民主主義的な観点から、現実の社会問題をより大きな政治的・経済的文脈の中で訴えていく教育的な啓蒙の手段としての役割である。したがって、ドキュメンタリーとは、狭義には、グリアスンに始まるイギリスのドキュメンタリー映画運動上に展開された特定の作品群を指すものと考えた方がよい。「ドキュメンタリー」という語に現在もつきまとっている啓蒙的な雰囲気はこの定義に由来している。しかしながらドキュメンタリーという用語は、本来の固有名詞（グリアスン流の狭義のそれ）から普通名詞（記録に基づく映画や番組一般を指す）へと転化してしまった。非啓蒙的なものも含みこんだ形で議論するためには、ドキュメンタリーをより広義に捉えて、ノンフィクションという概念と同義なものとして扱う必要がある。「現在ドキュメンタリー」という表現で指示されている概念は、結局ノンフィクションに包摂される」、「それによつて我々はグリアスン以前を問題にすることができる」「小松、一九九四」のである。

さてここで話を戻そう。では、フィクションとドキュメンタリー（ノンフィクション）の境界はどのように考えられるのだろうか。著者はドキュメンタリーの特徴として、それが現実世界との結びつきを感じさせる、という点を挙げる「本書、四頁、一九頁」。つまり、

表象とテクストの外にある現実世界との間に歴史的な次元で「指示的ななきずな」が存在していると、見る者に思わせるといふことである。それは結局、送り手（作り手）と受け手との間に「これは歴史的な現実だ（に違いない）」というある種の「暗黙の契約」が成立しているということである。そのような契約的な同意を「ドキュメンタリーのリアリズム」と呼ぶならば、リアリズムは送り手と受け手が出会う「場」において構築されるものといつてができる。そして著者は、そのようなドキュメンタリー反応を受け手に生じさせるものとして次の三つを挙げる〔本書、三三一四〇頁〕。

第一が、フレーム装置とコンテクスト。作り手が供給するフレームが手がかりを与える一方、受け手が個人の記憶・経験の積み重ねに応じた参照フレームを適用する。その際、番組表を見る」と他の類似する番組を参照する」と（相互テクスト性）といったコンテクストが重要な役割を果たす。第一が、テクストそのものに刻印されたしきたり。映像の平面的な質感、自然光が作り出す見苦しい影、手持ちカメラのブレなどが現場感を高める。第三が、受け手の主観の動員。これは視聴者がもつ、世界について知りたいという欲求を逆手に取ることで達成される。画面上に表象された世界を視聴者にとって馴染み深いものとするために、擬人化・ステレオタイプ化・繰り返しといった「適応」の戦略が取られる。こうして準備される空間によって、視聴者が世界について知りたいと思えば思つほどの番組が客観的だという彼らの感覚は逆説的に強化されるのである。

「」のようにドキュメンタリーを作り手と受け手が暗黙のうちに行う契約的な同意として捉える」とは、著者も引用しているように、ドキュメンタリー概念の次のような再定義につながる。

「ドキュメンタリー」という用語は、映画制作のあるスタイルや方法やジャンルを表すものではなく、映画の素材に対する反応の一様式を表す。…ドキュメンタリーの反応とは、映像がそこに記録されているように見えるものを意味している、と知覚されることである。ドキュメンタリー映画とは、手段はどうであれ、このような反応を引き出そうとするものの」とを言う。そしてドキュメンタリー運動とはこの目的に向けて採用された戦略の歴史を指す。〔Crawford and Turton, 1992, p101〕

そして、このようなドキュメンタリーの再定義は、その対応物と考えられてきたフィクションの概念にも地殻変動をもたらす。テクストから現実世界の物や人を直接に照合するのがドキュメンタリー反応だとすれば、フィクションとはそのようなチエックを延期し、フィルムの内部世界でショットの連続において生み出される情報の網の目、すなわちディスクースを考慮するものと言える〔本書、一二四頁〕。例えはある人物の表象を見たとき、前者の反応（契約）が強ければ、役者としてのハリソン・フォードが認識され、後者が強ければ登場人物としてのインディ・ジョーンズが認識されるといった具合である。但し、両者の区別は実際にはそれほど単純なものでは

ない。我々は通常この両者の間で往復運動を繰り返している。つまり、ドキュメンタリーとフィクションの境界は決してアприオリに与えられるのではなく、我々自身によって暗黙のうちに築き上げられていく。そしてそのような想像上の境界は、常に侵犯されると同時にその存在が再確認されてもいくような両義的なものなのである。

以上、送り手と受け手の相互作用という観点からドキュメンタリーやを考えることを通して、ドキュメンタリーのイメージや言説が立ち現れてくる一連の文法・規則が明らかになる。しかしこのような文法・規則は様々な文化的コードがせめぎあう中で、常に再生産あるいは再編成を迫られている。このズレを伴つた再編成の過程を明らかにする試みの一つが、本書の第二のアプローチ、すなわちテレビがドキュメンタリーに与えたインパクトの考察である。ここにおいて、ドキュメンタリーとフィクションを区別するあらゆるしきたりは（視聴者の期待を支配するしきたりも含めて）、圧迫を被ることになる。

第二次大戦後、政府や企業スポンサーの後退、配給環境の変化などによって、それまでドキュメンタリー映画を支えていた条件が失われた。これに代わってドキュメンタリーの運命を復活させたのはテレビであった。しかしメディアとしての映画とテレビには根本的な相違（例えば、画面の大きさ、受け手の集中度、制作技術など）が存在する。次第にテレビは独自の様式をもつドキュメンタリーを生み出していった。

著者はビル・ニコルズによる有名なドキュメンタリーの分類（説

明的／観察的／相互作用的／再帰的 [Nichols, 1991]）を引用しつつ、テレビがその発展に重要な役割を果したものとして、新たに「ドラマ・ドキュメンタリー」や「一人称ドキュメンタリー」を付け加える。そしてその中でも、ここ十数年ほどの傾向として著者がとりわけ注目するのは、「リアリティ・プログラミング」と呼ばれる番組様式である。これはドキュメンタリー的なものからドラマ仕立ての表現までを幅広く娛樂要素として活用する雑種形式の番組である。警察や救急サービスなどを題材とするもの（例えばアメリカの『Rescue 911』）のほか、教養番組やバラエティ番組などにも数多く見られる。そして重要なことは、この種の番組では、事実と虚構の混合によって受け手に生じる疑わしい混乱は、もはや問題にはならないということである。[本書、一六一頁]。ここではドキュメンタリーとフィクションの境界は破られているのである。

比較的少ない数の地上波チャンネルしか存在しなかつた「放送の公共性」の時代に対し、新たに規制緩和された多チャンネル化の時代には、ドキュメンタリーも含めてあらゆる番組は、顧客を獲得するための商品として機能する。そのような時代にあって、リアリティ・プログラミングは、多くの視聴者にアピールすると同時に、啓蒙的な雰囲気も供給する一石二鳥の番組様式としてテレビ局に歓迎される。[本書、一二三六頁]。

ドキュメンタリーとフィクションの境界を破る試みは、テレビのみならず、映画においてもこれまで行われてきた。しかし映画の場合は、どうしても作家の芸術的な個性の問題として扱われてしまい

がちであった。これに対してテレビの場合は、社会経済的な基盤に即した、否応のない全体的な流れとして問題が浮上していく。即ち意味がある。このような状況は、悲観的に見れば、公共奉仕を装いつつ、タブロイド・テレビの方向に向かうものだとみなされるだろう。確かに、この種の番組は、視聴者の関心を何らかのより広い社会的政治的文脈に接続してほしいとは少ない。一方で、これらの新しいリアリティの系統を、古くからメンタリーの足枷を破り、作り手と視聴者が新たな公共性の理解の上に対等な関係を築き上げるものとして積極的に評価する「もじもじ」があるのである。[本書、一六一頁、二三九頁]。

以上、ドキュメンタリーの関係論的な再定義に始まり、テレビにおけるドキュメンタリーとフィクションの境界を破る新しいタイプの番組の創出を見た。かつてリュミエールがシネマトグラフを発明したとき、映画表象はフィクションともノンフィクションとも見えない絶対表象であった。それから一世紀、我々はテレビにおいて、フィクションとノンフィクションの受け目で真偽判断から解放される場所を再び発見しつつあることを、本書は示唆してくれる。しかし一方で、依然としてフィクションとノンフィクションの想像上の境界は根強く存在しつづける。そしてノンフィクションには相変わらず公共性や真面目さが付与されていく。このような境界をめぐる文法はどうのように操作され、再生産あるいは再編成されていくのか。多様な文化的コードの調整過程をドキュメンタリーの制作と受容の現場から明らかにしていくことが必要になるだろう。

Crawford, P. and Turton, D. (eds), 1992, *Film as Ethnography*, Manchester University Press

小松 弘、一九九四「ノンフィクション映画の発生」に関する幾つかの聞こ」、山形国際ドキュメンタリー映画祭東京事務局編、『Documentary Box』

第五号

Nichols, B., 1991, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press