

Title	ドキュメンタリーと知の快樂：番組制作実践の考察から
Author(s)	丹羽, 美之
Citation	年報人間科学. 2000, 21, p. 243-264
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/9041">https://doi.org/10.18910/9041</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

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

Osaka University

## ドキュメンタリーと知の快楽

——番組制作実践の考察から——

丹羽 美之

### 〈要旨〉

本稿の目的は、女性の社会進出をテーマにした、あるテレビ・ドキュメンタリー番組の制作実践についてのエスノグラフィックな記述から、ドキュメンタリーにおける文化的他者の表象をめぐる視線の政治学について考察を展開することにある。男性中心の職場に進出した女性のイメージはメディアを含めた周囲の人々によってどのように生産・消費されるのか。また、それらが私たちの思考の様式や眼差しの構造といったものの構成にどのように関わっているのかを明らかにする。ここでは、女性を可視化し、差異を強調し、そして類似性のもとに回収する眼差しの作用が論じられる。

分析の対象とするのは本稿の筆者がNHK勤務時代（一九九七年）に制作した二八分のドキュメンタリー番組である。まず2節ではドキュメンタリー番組の制作実践を考察することの意義が、人類学やメディア論の知見を参照しながら述べられる。3節では自作の番組を分析することについて観察者の視点の問題が反省的に語られる。そして4節以下で、ディレクターの仕事のおおまかな流れにしたがって実証的分析が展開される。

本稿で明らかにされる眼差しの問題は、女性の社会進出というテーマを越えて、個人が差異と類似性を通じて自分自身と文化的他者をどのように見分け、「知る」のかというドキュメンタリー一般の問題へと接続されていく。ドキュメンタリーはパブリックな文化（均質な広がりとして想像される「みんな」「私たち」）の構成と密接に関わっている。本論文によって、文化的他者の矛盾や葛藤を知り、それに共感したいと欲する「私たち」の知をめぐる欲望の様態が明らかにされる。

キーワード

ドキュメンタリー

視線

文化的他者

テレビ的ヒューマニズム

知の快楽

## 1. はじめに

一九九九年二月二十五日付けの朝日新聞朝刊記事「春風とともに変わる『均等法』」には、手を後ろに組み、眼光鋭くピルの前に仁王立ちする二八歳の女性警備員の姿が掲載されている。男の職場に飛び込んだ女性を紹介する記事である。

「女性だからという甘えは全然ない。将来は警備隊の隊長になりたい」と夢を抱く「記事より」。

同年四月、男女が等しく働ける環境作りを目指した三つの改正法（男女雇用機会均等法、労働基準法、育児・介護休業法）が施行された。特に改正「均等法」では、企業の求人・採用・人事・昇進における男女の差別が禁止された。警備員、看護師、タクシードライバー、トラックの運転手、建築・土木の現場作業員、航空機の乗務員：確かに男女の壁が低くなってきた職場は多い。そしてマスメディアはそのような職場の「境界」を越える男女をこぞって取り上げる。

しかし、それをかりに女性の社会進出の一面とするならば、そこには制度的な視点ではすくい切れない別の一面があることも指摘しておかなければならない。というのも、これまで男性が支配的であった領域に女性が新たに進出していくことの当然の帰結として、彼女たちは周囲の視線にさらされ、可視性の場に否応なく引っぱり出

されるからである。新聞に取り上げられた冒頭の女性は、裏返してみれば、可視性の場に引つ張り出されたまさに格好の例とみなすこともできるのである。ロザベス・モス・カンターはその著書「企業のなかの男と女」において、少数派（トークン）に作用する眼差しの特徴として「可視性」「対照性」「同化」を挙げている。

「可視性」はトークンの行動に影響を与える（パフォーミング・スプレッシャー）。「対照性」は多数派との境界線を際立たせ（境界線の明示）、トークンを孤立させる。「同化」はトークンをそのステレオタイプ的な役割の中に閉じ込める（カプセル化）【カンター、一九九五、二二〇頁】。

ここで指摘されているのは、法制度や行政的な統計の数値からは見えてこない、女性の社会進出の文化的側面、すなわち眼差しの問題である。さらに言えば、これは「女性社会」に進出していく男性にも当てはまることであるし、男女に限らずとも、数の不均衡が存在するあらゆる社会的領域において多かれ少なかれ見られる現象である。

本稿の目的は、女性の社会進出をテーマに制作された、あるドキュメンタリー番組をとりあげ、そこで展開される右のような視線の政治学を描き出すことにある。制作者がドキュメンタリー番組においてある人物をことさらにとりあげるのはどうしてなのか。視聴者はその番組をどんなものとして見ているのか。番組に出演した人

物は、周囲の人々や、取材にきた制作者、そしてカメラの向こうに  
いる視聴者の視線をどのように意識し、それを内面化したり、拒否  
したりするのか。こうした問いの数々は、女性の社会進出というテ  
ーマを越えて、個人が差異と類似性を通じて自分自身と文化的他者  
をどのように見分け、「知る」のか、というドキュメンタリー一般の  
問題へと接続されていく。本稿は、ドキュメンタリーにおいて文化  
的他者の矛盾や葛藤を知り、それに共感したいと欲する人々の知を  
めぐる欲望の様態を明らかにしようとする試みである。そうするこ  
とで、ドキュメンタリーの形式を制作し消費するという実践が、「私  
たち」「みんな」というパブリックな文化の構成にどのように貢献し  
ているかが明らかになるはずである。

このような考察を進めていくにあたって、まず注意しなければな  
らないのは、ドキュメンタリーの制作や消費をめぐる諸実践は、「私  
たち(多数派)」や「彼ら・彼女ら(少数派)」の外部としてただあ  
るのではないということである。日常的な諸実践が「私たち/彼  
ら・彼女ら」という思考の枠組よって制約されると同時に、逆にそ  
のような枠組を作り上げてもある。「われわれの身体がそこに根ざし  
ている社会的な現実とは、すでにこのようなイメージの次元をはらむ  
ことよって構成されている」[内田編、一九九八、一一頁]のであ  
る。

したがって、例えば根強く男女差別を残す「社会」や「世間」の  
眼差しを、メディアについての数多くの量的内容分析がそうするよ  
うに、単純に外部に措定して批判するという方法はもはや通用しな

い<sup>20</sup>。イメージがどのように生産・消費されるのか。それらが「私  
たち」の思考の様式や眼差しの構造といったものの構成にどのよう  
に関わっているのかが問われなければならない。本稿では、この点  
に配慮しつつ、女性の社会進出を扱ったドキュメンタリー番組の制  
作実践を、できるだけ自省的にエスノグラフィックに描き出してみ  
たい。それによって、女性を可視化し、差異を強調し、そして類似  
性のもとに回収する眼差しの作用が明らかになるであろう。

## 2. ドキュメンタリー番組から見えてくるもの

テレビ・ドキュメンタリーの制作実践を題材として取り上げるの  
は、次の二点の理由による。第一に、テレビ・ドキュメンタリーは  
「一般大衆向けの人類学」(popular anthropology) [Dornfeld, 1998,  
p. 5] の一形式として捉えることができるからである<sup>21</sup>。テレビ・ド  
キュメンタリーは、同種の雑誌や映画とともに、「私たち」が自分た  
ちの社会的な生活に出会ったり、国内外の異文化の描写を自撃した  
りする主要な手段の一つである。そのような番組は、ある種の人類  
学的テキストとして、制作者や視聴者が差異と類似性を通して自己  
や他者の理解を構成する際の手助けとなる。

では、どうして制作実践を分析するのか。本稿ではドキュメンタ  
リー番組を単にテキストとして分析対象とするのではなく、その制  
作実践の記述に重点を置く。なぜなら、前節でも述べたように、イ  
メージによって媒介される眼差しは「私たち」の生活に内属してい

る。それは「私たち」の日常の実践の文脈に位置付けて考察されねばならないのである。これが強調すべき第一の点である。

これをメディア論の文脈においても少し敷衍しておこう。S・ホールのエンコーディング／デコーディング・モデル [Hall, 1980] に代表される記号論的なメディア分析は、吉見俊哉がイエン・アングを引用して批判しているように、「オーディエンスをめぐる権力の作動をテキストの意味作用をめぐるせめぎあいの問題に限定してしまっている」[吉見、一九九七、三八頁]点で、限界を有するものであった。テレビや制作者・視聴者とその実践の文脈から引き離してしまうと、「一方ではテレビの直接的な影響や効果を強調する立場に、他方では自律的な主体としてのオーディエンスの能動性を強調する立場に傾かざるを得ず、結局は送り手と受け手の二元論的な図式から抜け出すことができない」[同上、三五頁]。

これに対し、「作り手としての受け手」、「受け手としての作り手」という接合と循環を視野に入れ [Du Gay, et al, 1997]、テキストの「背後」あるいは「前面」にある経験の固有の厚みを描いていくことは、制作者・出演者・視聴者たちのそれぞれに枠づけられた眼差しの交錯を明るみに出す。ここでは制作や受容が行われる構造化された「場」そのものが問われているのである。そして、それはひいては、メディア権力対抵抗、イデオロギー対主体、作り手研究対受け手研究といった二分法を越えていくことを可能にするだろう。このような問題意識は近年のメディアの受容研究によって盛んに展開されつつある<sup>1)</sup>が、こうした方向性は今後作り手研究へも延長されて

行かなければならない。

### 3. 自作の番組を分析する

さて、分析の対象とするのは、筆者がNHKに勤務していた一九九七年当時に制作した二八分のテレビ・ドキュメンタリーである。この番組は、競馬の女性騎手を主人公とする人物ドキュメンタリーである。東京の渋谷でOLをしていた女性が、騎手になることを目指して九州のある地方競馬場にやってきた。彼女は二七歳にして、騎手としてのデビューを果たす。そのデビュー戦前後を追いかけたものである。この番組を、騎手という男の世界に進出した一人の女性の物語として捉えようというわけである。制作期間は三月から五月までのおよそ二ヶ月間であった。これは九州地方で放送され、後に一五分に再編集したものが全国で放送された<sup>2)</sup>。

制作過程の記述にあたっては、番組制作時に作成した書類、取材メモ、インタビューを書き起こしたもの、台本、視聴者からの反応、組織内で行われた批評会の記録等を資料として使用する。番組テキストとしては二八分版を主として対象とするが、視聴者から寄せられた反応などについては、随時一五分版の資料も参照する。

自らが制作した番組を分析することについては、とりわけ記述の客観性の問題や、作り手<sup>3)</sup>への視点の偏りが指摘され得るであろう。しかし、ここではそれを承知の上で、このような分析がもつ二つの意義を挙げておきたい。第一は、いくぶん消極的なものである。本

稿のように、テレビ番組の制作実践における眼差しの問題を扱う場合、作り手によって言語化されることなく瞬時に行われていく、膨大な数の評価（行動）に対する考察が不可欠である。しかし、報道機関としての性格から内部情報への接近が制度的に制限されていること、対象がある種の知的作業に従事する「情報労働者」であること、ドキュメンタリーの制作のように予測不可能性が高い現場ではスタッフが一体となって瞬発的に行動する必要があること、といったいくつかの制約を考慮すると、そのような評価（行動）の数々を当事者性を帯びずに観察し、記録していくことは事実上不可能に近い。筆者としてはそれが露骨に批判的なアプローチよりも経験的に深みがあり、理論的に根拠づけできている分析であるならば当事者性をあえて引き受けようと思う。

第二は、より積極的な意義であり、自分が制作した番組の分析を、戦略的な方法論のレベルで考えていこうとするものである。ここでドキュメンタリーを「一般大衆向けの人類学」として捉えていく前述の視点が参考になる。人類学の領域では、近年「人類学の危機」が叫ばれ、民族誌を「書く」という行為に対する自己反省的な試みがなされている「クリフォード、マークス編、一九九六」。だとすれば、本稿の全体を、ドキュメンタリーを「撮る」こと、すなわち、他者を表象する眼差しに対する自己反省としての人類学的試みと見なすことは可能であろう。それは、ドキュメンタリーの制作者を観察者と見立てて、その解釈や眼差しの政治性・部分性を自ら反省的に意識化していこうということである。ジェンダーやエスニシティ

研究にまたがる領域で批評を行いつつ、自らドキュメンタリー映画を制作しているトリン・T・ミンハは、観察者として物語を語ることを徹底的に批判して、次のように言う。

「何かについて話す」という行為は、二項対立的システム（主体／客体、へ私／へそれ、へわれわれ／へ彼ら・彼女ら）の維持を助けるのみで、そうした二項対立的システムこそが分断化された知の源泉となる。それは自己と作品、自己（作り手）と受け手、自己と他者のあいだに意味論的な距離を置く。話し手はそれによって支配者としての位置を確保する。…真実は支配の道具となり、それを用いて私は未知のものを統治する。既知のもので作り出された折り目のなかに、未知のものを畳み込む」[トリン、一九九六、一六頁]。

ここでは観察者の知覚の様式、眼差しの構造そのものが問題とされているのである。

前置きが少々長くなってしまった。いよいよ考察に入りたい。記述にあたっては、ある程度制作実践の時間の流れに沿って進めていく。ディレクターの仕事の手順のなかで、視線や眼差しの問題に特に関連するものとして「リサーチ・提案作成」「取材・構成案作成」「ロケ」「編集・台本作成」という四つのプロセスについて検討する。

#### 4. リサーチ・提案作成

番組の制作は、個々のディレクターが提案した企画が提案会議で了承され、番組放送枠が割り当てられるところから始まる。ただし、日程等の都合によっては、内容は未定のまま番組枠の担当者が先に決まってしまうこともある。今回対象とする番組もそのような事例の一つであった。いずれにせよ、担当者は企画を作成するにあたって自分が制作する番組がどのような枠で、どのような視聴者層を対象に放送されるのかをまず意識する。

私たちは視聴者からのお金で番組を作っています。ですから視聴者の関心事に應えるものを作るのが本来あるべき姿です。(中略)世の中の人々、とくにNHKを見ている層が何に関心があるのか、あなたなりの市場調査を行ってください。時間や番組によって違いはありますが、NHKのお得意さんは五〇代から上の高齢層です。「お得意さん」の支持なくして番組を作ることは自殺行為に等しいと心得てください「NHK放送研修センター編、一九九六、一五頁」<sup>7)</sup>。

担当の番組枠は、「地域に生きる人たちの様々な人生(感動やぬくもり、優しさ、厳しさ)を描く」「番組資料より」ヒューマン・ドキュメンタリーとして広く認知されていた。さらに、オーケストラの

演奏による情感にあふれたオープニング・テーマ曲が番組の方向性を枠づけてもいた。ここで視聴者の次のような意見が参考になる。

哀愁のあるセンス「作曲者名(筆者注)」の音楽で始まるこの番組を、いつも好感を持って視聴しているが、今回も淡々としたナレーションと映像の確かさに感服した。(中略)この番組の魅力は、人の姿を追いながらその心を映し出すような映像の妙にあると考えている「四〇歳、男性、公務員」<sup>8)</sup>。

こうした番組枠の制約を念頭に置きつつ、ディレクターは企画作成のための「ネタ」探しを始める。うまく「話がふくらみ」そうなる「ネタ」に出会うまで、「気になる」人物を見つけてはリサーチに出かける日々が続く。ではそのときのディレクターの眼差しとはどのようなものなのだろうか。通常、企画はA四サイズ一枚の「提案票」にまとめられる。「よい提案票」と呼ばれるための次のような条件から、逆にディレクターが「ネタ」を探す際に用いる視線を推し測ることが出来る。

- 一、タイトルと書き出しの三行が魅力的
- 二、文章がすっきりしていて、論旨が明快
- 三、これなら面白いシーンができるという具体的な場が書き込まれている

「NHK放送研修センター編、一九九六、一九二〇頁」

そして二に関しては次の順序で書くといふとされる。

- (一) 今ここにとても面白いことがある(書き出し)
- (二) それはどういうわけでおきたことなのか。経緯を書く。
- (三) この話にはこんなおもしろいことがありますよ、というサワリを書く。

(四) 番組はどんな方向をめざすのか。テーマとタッチを書く。

〔同上、二〇頁〕

これは単なる文章作法の問題ではない。ディレクターは意識的にしる無意識的にしるこのような作法を内面化している。そして作法・形式とは事柄にどのような切り口を与えるかということであるとすれば、それは内容の面白さと不可分なのである。

ここで問題になるのが、テレビ的な「面白さ」とは何かということであろう。この言葉は当然のことながら、「腹を抱えて笑う」ということだけにとどまらない広い射程を持っている。それはあるときは「社会的矛盾」や「現代性」と呼ばれるものを意味し、そして本稿の関心に即して言えば、ある種の「珍しさ」すなわち「可視性」をも意味するのである。実際、ヒューマン・ドキュメンタリーがしばしば障害者や難病者といった社会的弱者を取り上げるのも、部分的にはこの可視性に由来する。今回の番組でも、「面白さ」を構成する契機としてまず利用されたのはこの可視性であった。きっかけとなったのは、「ネタ」が見つからずに困っていたとき、先輩ディレク

ターが「これ面白いんじゃない」と見せてくれた次のような一枚の新聞の切抜きであった。

「〇しから転身、夢へムチ」

「東京出身のSさん」〔主人公(筆者注)〕

「女性騎手、来月デビュー」

「通算三人目」

〔地元新聞紙の記事より〕

しかも、二〇歳足らずでデビューするのが当たり前前の騎手の世界では、Sさんの二七歳という年齢はほとんど例がないということであった。「女性騎手」「東京の元〇し」「遅咲きのデビュー」…可視性はこれで十分であった。これは視聴者の次のような反応にもあらわれている。

競馬界にも女性の騎手がいることを知り、驚きました「五五歳、女性、主婦」

競馬の女性騎手というのは聞いた事がないので興味深く見た「四九歳、男性」

話題の競馬に女性騎手デビュー戦はこれまでも何度かテレビで放映されたが、二七歳で騎手デビューというのは別の意味



で興味深い〔四四歳、女性、主婦〕

ディレクターの当初の関心が番組化につながるかどうかは、現場に直接取材に行ってみなければわからない。そこには新聞記事や電話では見えてこない生の情報があるからである。この最初の取材がどのような観点から行われるかは、前述の「よい提案の条件」に見られたディレクターの眼差しによってある程度枠づけられている。そこでは出来事の経緯や、面白いシーンができる具体的な場が探られる。

Sさんへの最初の取材は、競馬場に隣接する厩舎団地で行われた。彼女はそこで調教師のAさんが経営する厩舎に住み込みで働いていた。彼女が馬と運命的に出会ったのは、東京でOLをしていた二〇歳のときに訪れた乗馬クラブであった。それ以来馬の魅力にとりつかれ、一二歳からは関東の競馬場で騎手を目指していたが、免許試験の競争率の低い九州へ二年前に移り住んだということであった。シーンの具体的な場としては、毎朝午前二時半に起きて早朝から馬を調教するという騎手独特のライフスタイル、厩舎団地に暮らす人々、そして間近に控えたデビュー戦などが考えられた。番組の要素としては十分であった。

直接取材に行くのは、取材対象がどのような人物かを知るためでもある。魅力的な主人公が求められるヒューマン・ドキュメンタリーの場合には、とりわけそのような視点が重要となる。「とにかく馬が大好き」というSさんは「明るくて話も説得力があり」「表情がよ

く、魅力的なキャラクター」〔NHK内で行われた批評会の記録より〕であった。視聴者をひきつけるに足る人物と思われた。このような評価は、言いかえれば、主人公としての適格性を判定することでもある。このとき取材対象は、目の前の人物を「品定め」しようとする取材者の視線にさらされることになる。

しかしその一方で、取材者もまた取材対象に見られていることを指摘しておかなければならない。ここでは両者の眼差しが交錯する。

一番頼りになるのは、生身の人間です。人間が一番の情報源です。人にあつて話を聞くこと、ここでPD「ディレクター（筆者注）」の力が問われます。人間は相手の顔を見ながら話の内容を変えるものです。（中略）聞き手としてのPDは常に値踏みされています〔NHK放送研修センター編、一九九六、八頁〕。

テレビの前の視聴者は、しばしば画面の背後にあるこのような取材者と出演者との間の固有の厚みを忘れてしまいがちである。しかし少なくとも、取材・ロケ段階における両者の関係は番組の成否に決定的な影響力をもつ。真剣な親子の話し合いのシーンが撮れるのも、困難に突き当たって悩みぬく主人公の姿が撮れるのも、両者に信頼関係が成立していればこそである。「ドキュメンタリーは相手との関係を構築するプロセスそのものである」とか「PDは相手に惚れなければならぬ」とか「同上、二頁」といった言い方がなされるのもそよ

うな意味においてである。しかし、その一方でやはりディレクターにはある種の冷徹さも必要となる。真剣に相手と関係を作り上げようとすると自分と、どこかで番組のことを冷静に考えている自分。ディレクターは虚実ない交ぜになった二重人格的な眼差しを要求されるのである。

ともあれ、Sさんにたいする可視性は、提案票の書き出しに見られる次のような表現となつて結実した。

スーツとハイヒール姿で東京渋谷の華やかな街を歩いていた彼女が、夢を追い求める舞台として選んだのは：寂れた地方競馬場。今そのゲートが開く：「提案票より」。

## 5. 取材・構成案作成

可視性はあくまで番組の入り口に過ぎない。物珍しさだけでは、三〇分のドキュメンタリーを作り上げることはできないのである。具体的な要素をどのように結びつけて、一つの話に構成していくか。取材対象の世界により内在していくことが要求される。取材で何度も足を運ぶうちに、そこでも様々な視線の政治学が展開されているということが見えてくる。

SさんのいるY競馬場は、全国に三〇箇所ある地方競馬場の一つであった。売上げは全国で下から二番目。広報担当者話によると、その前年、近くに競輪のサテライトができたこと、バブル経済の崩

壊の影響が中央よりも遅れてやってきたことで、売上げは一気に落ち込んでいた。事業主体である競馬組合の関係者は、Sさんのデビューを人気回復の切り札にしたいと期待をかけていた。地方競馬における女性騎手の割合はやつと三パーセントに達したばかりで、まだまだ珍しい存在であった。Y競馬場ではこれまでに二人の女性騎手がデビューしていたが、一人目は早々に引退した。現役を続けている二人目はY競馬場に所属する調教師の娘であった。

Sさんを大写真にしたポスターが、駅やスーパーに張り出された。Y競馬場を紹介するマスコミ配布用の資料には、通算二千勝、三千勝をあげた二人の名物騎手とともに、Sさんの紹介文が掲載されていた。

今までが「騎手免許試験に絶対合格するんだ」というのが最大の目標だっただけに、今は新しい勝負服でお客さんの前に出れることに、心をときめかせています「Y競馬場の広報資料より」。

ここには観客からの視線を意識した事業主の視線が垣間見える。

このようにスポットライトを浴びることは、自分の存在を認知させるという意味では有利にはたらく反面、Sさんに「可視性の恐怖」[「カンター、一九九五、一三三三頁」と呼ばれるものをもたらす。そのとき彼女は自分の可視性を抑え、目につかないようにしようとする。次にあげるのは、Sさんが自分の勝負服（黒とピンクの縦じま模様）

について、デビュー戦前夜に応援にきた母や妹と語る場面である。

S (勝負服を広げて見せながら) 大丈夫？最初結構みんなに興味悪いとか不評をかつちやった。平気だよな？黒がよかつたの。好きだから。

妹 でも女の子だつてわかんなくない？

S 別にわかんなくたつていいんだよ。だつて女の子だからつてなんか変わるわけじゃないもん。わかんない方がいいんだよ。

〔取材ノートより〕

彼女はここで自分を女性として可視化する視線に対し、ある種の抵抗を示している。

人の注目を集めることなく行動することは、公的な場だけでなく、私的な場でも難しい。Y競馬場の厩舎団地には一九の厩舎があつた。ほとんどが調教師による家族経営で、そこに馬の世話をする厩務員や騎手が所属していた。そこは一般人が立ち入ることができないという意味で、閉鎖された空間であつた。そこに暮らす人々からはしばしば男／女、田舎／都会というコントラストによつて自分たちの共通性を強調し、同時にSさんとの相違点を強調する発言が見られた。

Sの場合、お嬢様で、都会っ子つて感じがするね。何でもあ

つげらかんと言つてしまふでしょ。向こう「Sさんが以前にいた関東の競馬場(筆者注)」とこことは違うからね。ここは意外とそういうことでトラブルになる率が高いんですよ。この世界つてのは絶対に頭を低くしてないと「調教師Aさんへのインタビューより」。

毎日の仕事は、早朝の調教に始まり、馬の餌やりや掃除など、かなりの重労働である。Sさんといつしよに働く厩務員Bさんは次のように言う。そこでは男と女が区別された上で、男並みの「プロ」になることが求められる。

B しよせん女かな、つていう…。もう今度はプロでしょ。もうプロになつた以上はね。もう男と…、男以上にやつてもらわんと。

筆者 「しよせん女かな」つていうのはどういうところ？

B やつぱり力も弱いし、調教やつてもやつぱりもつてかれるしね。やつぱり力があるでしょ、この仕事は。特にジョッキーなんかは。その点相本人はきついでしょうけどね。それでもプロやからやつてもらうしかない。

〔Bさんへのインタビューより〕

Sさん自身も、このような視線は十分に意識していた。

O.Lの仕事やめるときもいろいろ言われたけど、この世界に入ってからもやっぱり女の子だしとか、いろんなことでなれるわけないとかみんなに言われたし：「Sさんへのインタビューより」。

それでも彼女が騎手を目指しつづけたのは、「馬は友達・先生・恋人」と言わせるほど、馬に魅力を感じているからだという。

大変でもやめようと思えない魅力がある。いろんな意味で乗ることに關しても、馬自体に關してもだけど、両方に大変でもやめれないなんかひきつけるものがある「Sさんへのインタビューより」。

こうして、「自分の気持ちに正直に生きる現代女性」と、それを阻む「プロフェシヨナリズムが支配する男の世界」という構図が次第に出来上がっていった。ここにおいて、当初注目を引くために援用された可視性は、一定のステレオタイプに頼りつつも、「男社会」に向けられたある種の社会批評性へと結び付けられることになる。もちろん事柄にどのような断面を見出すかは最初から決まっているわけではない。このような対立軸はディレクターの特定の眼差しによって抽出されたものである。その眼差しは、例えば提案票に盛り込まれていた次のような記述から読み取ることができる。

遠回りの選択、慣れない土地、そして彼女が暮らす厩舎団地は上下関係の厳しいムラ社会：。彼女は三日に一回は涙するという。

「馬に乗っていると、馬が『頑張れ、頑張れ』って言うのがおしりから伝わってくるんです」

すべてが「馬が好き」という自分の気持ちに正直に答え続けてきた結果だから、彼女はそこに踏みとどまる「提案票より」。

しかし、ディレクターの眼差しと言えど、自由に設定されたものではない。ここでも制作者は視聴者を意識している。こうしてディレクターの視線の問題は、制作者が視聴者についてどのような前提をもっているか、そして視聴者の反応についてどのような見込みをもっているかといった問題に一巡して戻ってくる。制作者は自分の中に想定された視聴者を参照しつつ、番組はどんなテーマを含むべきか、どのくらいこれらのトピックに時間を費やすべきかについて検討する。制作者はここでも必要に応じて視聴者の立場と往復運動する二重人格者であることを要求される。作り手も日常においては一人の消費者として、自分たちの視聴者とそう違わない生活を送っていることを考えれば、これはそれほど驚くべきことではない。作り手は社会から遊離しているわけではなく、特定の政治・経済・文化によって制約された文脈の中で仕事をしているのである。ただし、これは制作者と視聴者の解釈手続きが一致しているという意味ではない。制作者は視聴者のフレームに入出入りするということである。

制作者は番組の決定を下すときには、視聴者が用いる解釈枠組のメタ理論を適用するものと考えられる。

ともかくも、想定された基本構図にしたがって、予想される映像と音声とがB四用紙一枚の構成表として練り上げられていく。そこでは、取材から引き出された一連の出来事が一定の意味を担う項目へとまとめられ、ある対立軸、ここでは「男対女」という対立軸のもとに配置されていく。できあがった構成案を項目順に並べると次のようになる。

- 一、オープニング
- 二、黄昏の競馬場に期待の星
- 三、遅咲きまでの道
- 四、職人気質の男の世界
- 五、めげない女
- 六、葛藤
- 七、次の舞台へ

〔構成表より〕

しかし、このような構成案はロケを経て編集へと制作が進んでいくにつれて、修正・再考を迫られていく。むしろ構成案はひっくり返すべきものとして捉えられている。

番組の訴求力や感動は、作為の中からは生まれません。あなた

の持っているイメージやメッセージなどは、現実の豊かさに比べれば取るに足りないと思った方がいいでしょう〔NHK放送研修センター編、一九九六、一〇七頁〕。

## 6. ロケ

ロケ段階において考慮すべき問題はいくつもある。まずは撮影戦略の問題である。一概にロケと言っても、そこで撮影する映像は様々な種類に分けられる。これは構成表との関係で見えていくとわかりやすい。構成表には大別すると次のような四つの要素が含まれている。

- 一、基本的なデータ  
(地図、人口の推移、事故件数、生産高、面積など)
- 二、証拠となる文書、写真、資料、証言など  
(行政発行の文書、内部資料、写真、インタビューによる証言など)
- 三、コメントバックの映像  
(村のロング、建物の外打、事件の再現、主人公の日常生活、風景の拾いなど)
- 四、現場で撮ってみなければ分からないシーン  
(主人公の意志による行為、ハプニングなど)

〔同上、二三頁〕

これらのそれぞれに対して適当な撮影戦略がとられていく。これらのなかで、最初の三つはおおよその計画を立てて撮影することが可能である。しかし、四の部分は、それが番組を左右する重要なシーンであればあるほど、現場に行ってみないことには何が撮れるかわからない。例えば、Sさんはデビュー初日の三レース目の騎乗で見事に初勝利を挙げた。結果的にはこのシーンが番組のクライマックスに使われることになったが、もしこのシーンがなければ、番組は全く異なる構成になり得たであろう。

次に作り手集団内部の問題が挙げられる。それまでの事前取材の段階では、取材者はたいていの場合一人である。これは活字ジャーナリズムの世界と大差がない。しかし、ロケの段階になると、ドキュメンタリー制作現場は集団作業にその様相を一変する。標準的なチームでも、そこにはディレクター、カメラマン、音声さん、照明さん、車両さんといった様々な年齢・経験をもった人が関わることになる。そしてロケの現場では、とりわけカメラマンにかなりの責任が移行する。もちろんディレクターは「一番、現場に足を運び、取材対象の情報を最も良く知っていて、顔もつながっていて、番組全体のイメージを把握している」「同上、八頁」から、リーダーシップを発揮しやすい立場にはある。しかし、共同作業である以上、何らかの緊張は避けられない。そこでは、良くも悪くもイニシアティブをめぐって駆け引きが繰り返される。作り手は決して一枚岩ではないのである。

そして最後に、このような作り手集団と取材対象との関係の問題がある。大きなカメラ、突き出されたマイク、まぶしい照明、そしてそれらを操る大勢のスタッフ。これらが一団となって一斉に取材対象を追いかけることになる。このとき対象が平静を保つことはほとんど不可能である。実際、今回の番組では、スタッフはデビュー戦の三日前からロケに入り、Sさんやその周囲が最もピリピリした時期に取材を行わなければならなかった。こうしたカメラの眼差しのもとで、Sさんは一番大事な時間を過ごすことになる。そこではどこまでSさんに迫るべきかが常に問われつづける。視聴者の次のような両極端の眼差しが、取材者の眼差しに重なる。

レースもハラハラどきどきで見た。つまり、取材が充分であったためだと思ふ。画面いっぱいに写るSさんの顔そのままの近さまで入りこんで取材できたのだと感じた「三九歳、女性主婦」。

NHKが取材に来ている。そして日々の生活も撮られ、また、顔もアップに迫られ、いろいろ聞かれる。女性だし、良く撮りたいという思いもある。大きな大会を、デビュー戦を前にして、心を落着け、無の状態でのぞまなければならぬのに、撮影されているという事が障害になったのではないだろうか「五四歳、女性、主婦」。

ここでもやはり重要になるのは、取材者と取材対象とのぎりぎりの信頼と緊張関係である。

さて、以上のような緊張や矛盾をはらみながらもロケは進行する。今回の場合も、体力ぎりぎりの重労働、周囲の男性の厳しい言葉、東京から応援に来てくれた母親など、あらかじめ想定していた映像が次々に撮られていった。しかしそれだけでは予定調和の世界になつてしまう。前述したとおり、番組には現場で撮ってみなければわからないシーンや主人公の言葉が必要である。そういったシーンや言葉こそ番組の決定的な核となるのである。これらを求めて作り手は苦闘する。

もちろん何が決定的かは最終的に番組構成が決まるまではわからない。しかし、だからこそ、これらのシーンや言葉は様々な構成の可能性に開かれていなければならない。このとき、取材者は構成表の眼差しをいったん捨てて、事実寄り添うことを要求される。人々は不定形な生を生きながら、そのつどそのつど様々な解釈枠組を適用することによってそこに形を与えている。取材者が一つの解釈枠組に固執することで見えなくなるものは多い。例えば男/女という対立軸はSさんにとって重要な枠組の一つかもしれないが、それは決してすべてではない。取材者は取材相手の関心の在り所を探り続けなければならない。両者の関心が幸運にも一致した瞬間が多ければ多いほど、ロケは成功する。

インタビューチャンスというものは、主人公に対して、一週

間ロケをしたとして、二度か三度しかないとはいいます。

(中略) 質問のベクトルとインタビューされる側が、その時、言っておきたいことが合致すれば、インタビューは成功します。インタビューする側が、相手の抱えている問題をどこまで受け止めているか、相手の心をどこまで思い遣ることが出来たかが、成否の分かれ目です [NHK放送研修センター編、一九九六、二五―二六頁]。

男/女という対立図式でうまくSさんの感情を汲み取れないことが明らかになるにつれて、代わりに前面に出てきたのが

なぜそこまで馬にこだわるのか

「インタビュー前のノートより」

という問いであった。そしてこの問いの周辺で辛抱強く質問を繰り返すうち、あるときSさんは次のように答えた。

筆者 僕がSさんを見て魅力的だと思つるのは、喜怒哀楽が：

S (ささぎつて) すごく激しいんですよ。それがOLの頃になくなつちゃったんですよ。社会に出て働くつてのは自分を身売りするじゃないけども、自分の身も心も売り渡さなくっちゃいけない部分つてすごくあつて、それはどの社会においても社会人ならみんなそういう風にしなくちゃいけな

いんでしょうけども。

でもうちの母が私が競馬場で働いてから競馬場に遊びにきたときに、「競馬場で働かせるのはすごく怪我しそうで心配でいやだったんだけど、でもあなたの目がね、馬の前でさらさらしちゃってんのよね」って言ってたのをずっと忘れないんですよ。そういう風に言ってもらったのを。「この子はここにおいて良かったのかなって思った」って言うんですよ。自分では気がついてなかったけども、中学生とか小学生とか高校生のころにみんなで笑ったりとか泣いたりとか怒ったりとかそういう風にしてた自分が戻ってきたみたいで……「Sさんへのインタビューより」。

ここでは、「型にはまった管理社会／私らしさ」という男女を問わず直面し得る問題が語られている。「男／女」という対立軸をいったん括弧に入れることによって、あるいは可視性を根拠に女性としての発言を彼女に求めることをやめることによって、事柄の別の側面が鮮明に浮かび上がってきたのである。このインタビューは結果的に番組の方向性を大きく決定付ける役割を果たした。しかしこのとき同時に、社会批評性と結び付けられていた可視性はある種の普遍性のもとに解体してしまう。次節でそれを検討する。

結局、ロケは九日間にわたって行われた。使用したテープ数は、二〇分撮りで換算しておよそ三〇本であった。

## 7. 編集・台本作成

ロケから戻ると、早速、編集室でテープにざっと目を通す（「ラッシュを見る」）。ここで、「使える素材」と「使えない素材」とが振り分けられて行く。このとき、ディレクターあるいは編集マンには次のような冷淡な眼差しが要求される。

ロケの最中は、とかく客観性を失いがちです。主人公に惚れこんでしまい、その人の溜め息ひとつに深い意味を見出したり、苦勞して出演交渉した人のインタビューの一言一言を有難がりたりしてしまいます。ロケをしているときにこうした思い入れを持つことは、一概に否定できませんが、それを編集室にまで持ち込むことは危険です。番組を見る人にとっては、溜め息は溜め息ですし出演交渉の苦勞など興味ありません「NHK放送研修センター編、一九九六、三二頁」。

編集段階では、作り手は今まで以上に視聴者の視線を意識するようになる。

ラッシュを見終わったら、使える素材をもとに構成を練り直し、第一稿を編集する。プロデューサーたちを交えた試写を行った後、必要であれば第二稿、第三稿……をまとめ、完成稿を仕上げる。このとき作り手はどのような意図のもとに映像や音声を編集して一つの



番組に作り上げていくのだろうか。これを知るためには、この番組がそもそも何を目指していたのかを改めて考えてみなければならぬ。

前述したように、この番組は「地域に生きる人たちの様々な人生（感動やぬくもり、優しさ、厳しさ）を描く」ヒューマン・ドキュメンタリーであった。とすれば視聴者がこの番組の何に感動し、どこにぬくもりや厳しさを感じたか、ということから逆照射して、作りの意図を再現できるはずである。視聴者からとりわけ多かった反応のひとつが、Sさんの母親に対して示された次のような共感であった。

母の気持ち、一着になって涙がでた所は同じ母としてわかる。心配でしょーがなかったのだ。一着になったのを目前で見て、一人前、やっつけていけるだろうということ、手の届かないところにいるという淋しさだ「三六歳、女性、主婦」。

この世界に入ることに対していた母親が（中略）子供を心配しつづける気持、レースを見守るときの不安な表情、そして最終レースに優勝したときに嬉し泣きをする親の表情に強く心を打たれるものがあった「六二歳、男性、会社員」。

母親のへ毎日が心配。でも幸せなら〜とくり返されたのに胸を打たれた。本音の中の本音とも云える部分がひき出され、そ

れが感動につながると思う。（中略）ゴールと同時に母親が泣いた時、私も泣いた「六〇歳、女性、講師」。

ここには視聴者が母親に感情移入し、共感を覚えている様子がよくあらわれている。ここから逆に作り手の眼差しを推測することができる。作り手は番組を最終的に構成するにあたって、視聴者が気持ちを共有できるような人間の普遍性を具体的な事例の中から引き出すとするのである。それは「人間っていいな」という感情と言ってもよい。これは「テレビ的ヒューマニズム」(televsual humanism) [Dornfeld, 1998, p.32] と呼ばれるものである。

実際、この番組も「テレビ的ヒューマニズム」に支えられることになった。前節で紹介したSさんの「馬と出会って自分らしさを取り戻した」という言葉を受けて、最終的なテーマは「私らしく生きること」へと移行した。番組構成としては、デビュー戦での勝利をクライマックスに、そこに至るまでの時間経過の中に様々な要素を織り込んでいく形をとった。項目は次のようになった。

- 一、オープニング
- 二、馬が好き
- 三、私らしく
- 四、厳しい仕事・人々
- 五、母との再会
- 六、レース

〔編集ノートより〕

番組では、「私らしく生きること」を求めて飛び込んだ騎手の世界で、大変な苦勞を経てデビューを果たしたSさんの物語が展開する。エンディングでは朝焼けの中、馬場を駆け抜ける彼女の映像をバックに、テーマ曲とともに次のようなラストコメントがかぶさる。

Y競馬場にデビューした女性騎手、Sさん。彼女はレースに勝つことを宿命づけられたプロとして第一歩を踏み出しました。引き返すことのできない真剣勝負の世界で、彼女は今日も走りつづけます「台本より」。

困難を顧みず好きなことに打ち込む彼女の姿は、「私らしさ」を求め続ける現代人の感性に共感を呼び起こすものと考えられた。しかし、ここにひとつの陥穽があることも見逃してはならない。なぜならテレビ的ヒューマニズムによって普遍性が探られた結果、男／女という当初の対立軸は物語の背景のひとつに退いてしまうからである。人間の普遍性（「人間っていいな」の前では、男女の差異（「いろいろな苦勞」）も大した問題ではなくなってしまう。というよりもむしろ、それはより大きな普遍性に至るための必要条件へと変化する。そのとき、例えば厩務員の「しよせん女かな」という言葉はあるべき「当然の壁」と解釈され、むしろ「励まし」にさえなる。

「しよせん女かな」という言葉には一瞬ムツとしたけれど、現実には女性が弱いというのは事実であり、どうしようもない。でもその中でプロになったのはすごいと思うし、その後の「手加減はしない」という言葉を聞いて、男も女もない平等な「勝負」の世界なのだと思った「二〇歳、女性、学生」。

コーチの言は厳しい。「所詮は女だなと思う（中略）」冷たい言葉である。しかしそれじゃないとやっていけない世界である。でもSさんはもう振り返らない「二三歳、女性、主婦」。

男性のきゆう務員の厳しい視点と、裏にある応援の思いも良く伝わって来た「四〇歳、男性、公務員」。

そしてSさんはそのような困難に立ち向かい「私らしさ」を実現している「頑張り屋」あるいは「幸せな人」として視聴者に共感や感動を与える。

女性ジョッキーカーとして力的にも男性に劣るにもかかわらず自分の目標へ向けて一途にがんばる姿がとても感動しました。同年代の女性として彼女はこれからどんな人生を歩みたいのかな「二六歳、女性、主婦」。

男性でも厳しいと思うであろう騎手という道を選んだSさんの色々な思いが画面を通してすーっとストレートに伝わってくる感じだった。情熱を傾けられる仕事に出会えるということには幸せなんだ、と思った「三二歳、女性、主婦」。

Sさんの生き方は若い人達はもとより、特に多くの女性に自身と勇気を与えたのではないか「六六歳、男性、無職」。

こうして、テレビ的ヒューマニズムは差異の中に普遍性を見出すことによって、平等や感情移入という感覚に訴える。もちろん作り手たちは真剣に人間の共通点をさぐり、文化的差異の距離を埋めようとしている。しかし、それは一方で、一定の社会批評性を与えられていた差異を無害化し、自分たちの有利なように取り込むことにもなるのである。

番組の主題が自分たちとの相違ではなく、私たちが彼ら／彼女らと共通の人間性を共有しているということであると視聴者に示すことはすばらしい。(中略)しかし、「取り込み」というこの技術の問題は、それが「視聴者」の文化的経験の中に人間性の焦点と主要な基準を見出すということである。すなわち「私たち」の行動が「彼ら／彼女ら」の行動を正当化するのである。私たちが人類学をするときに直面する問題、それゆえ、テレビでそれを行うときに直面する問題は、私たちが研究対象の

人々と共有する人間性を、私たち自身のそれを特権化することなくいかにして示すかである [Turton, 1992, p.291]。

ただし、このようなヒューマニズムを単に作り手の編集戦略の問題として捉えるべきではない。なぜなら、これはSさん自身の中にも当然存在しているものだからである。とりわけレース経験後のSさんからは、周囲の厳しさに配慮を示す次のような発言がしばしば聞かれた。

馬は命かけて走ってて、騎手も命かけて走ってて、ファンはお金かけて、既務員は本当に手塩にかけて馬をその日まで仕上げてきて。いっぱい、いっぱいそういうの背負ってゲートから出てみんな勝とうって頑張るわけですよ。(中略)今までは馬が好きだから、好きだから、好きだからってだけでやってきた部分があったけど、考え直さなくちゃなつてのがレース乗ってからそういう風に思った「Sさんへのインタビュより」。

このとき彼女は、労働環境の厳しい条件の中に何らかの肯定的な意味を見出す存在へと、自己を自発的に形成している。

そして最後に、言うまでもなく、視聴者も感動や共感を求める限りにおいてこのヒューマニズムの円環の中にあるのである。

## 8. おわりに

以上、女性騎手を主人公としたドキュメンタリー番組の考察を通じて、女性の社会進出をめぐる視線の政治学を見てきた。そこでは、制作者・視聴者・出演者とそれを囲む人々の様々な視線が複雑にせめぎあっていた。女性を可視化する視線、それはステレオタイプによる図式的な差異を強調する一方で、「男社会」と呼ばれるものに対して一定の社会批評性を胚胎してもいた。しかし、このような可視性が類似性のもとに取り込まれるとき、社会批評の契機も消失してしまふ。彼女たちはそのとき、企業や職場の論理の中に回収される。しかし、その作用はそこに生きる人々の生きられた経験に根ざしている限りにおいて、単純に批判しきれない両義性をもつ。

これは女性の社会進出に対する眼差しという問題を越えて、個人が差異と類似性を通じて自分自身と文化的他者をどのように見分け、「知る」のかというドキュメンタリー一般の問題へと接続されていく。「私たち」は、文化的他者の矛盾や葛藤を知り、そしてそれに共感したいと欲する。そのような人々の欲望の様態は、B・ニコルズがドキュメンタリーを論じる際に「知の快楽」(pleasure in knowing) [Nichols, 1991, p.178]と呼んだものである。観察者として「知る」、視聴者として「知る」ということは、一見「客観的」で「透明」なことのように見えるが、その実は非常に政治的なことである。トリン・T・ミンハは「知る」ことがその底において支配とつながって

いることを痛烈に皮肉って次のように言う。

私は、知り、獲得し、事物の配置を決める世界のまんなかにいる——統治者としての私は、他人のものを流用 (appropriate) し、所有し、占領地の境界の位置を決めながら、前進する——うしながら「他者」を占領地内に囲い込む「トリン、一九九六、一六頁」。

この「知る」ことによつて「他者を囲い込む占領地」こそ、「私たち」や「みんな」という言葉に代表される、均質な広がりとして想像されたパブリックな空間の別名に他ならない。そしてドキュメンタリーはこのパブリックな空間の生成・維持と密接に相互作用している。「知る」ことは快楽である。そして、この快楽は人々の眼差しにひっそりと忍びよる。とすれば、「私たち」はこの快楽とどのように付き合っていくべきなのだろうか。「私たち」は思いこみをどこまで排して人を「知る」ことができるのだろうか。いかにしてこの快楽の別の場所へ行きつくことができるのだろうか。私たちは今や、「私たち」というパブリックな知のあり方そのものの来歴を、ドキュメンタリーを歴史社会的に検討するなかから明らかにする必要に迫られている。

(1) 「視線の政治学」という表現については、ベンヤミンの映画論を扱った中村秀之の論文「中村、一九九六」から示唆を得た。ドキュメンタリー番組とここで文脈で言えば、視線の政治学とは、ドキュメンタリー番組が媒介する意味をめぐってかわされる視線とアイデンティティの問題に関連する。

なおこれとは別のレベルの話として、そのような意味を下支えする規範レベルの問題、すなわちドキュメンタリー番組そのものの存立を支える「ノンフィクション装置」の成立と変容に関する研究も考えられる。これは別途考察されなければならない重要な問題であり、別の機会に譲りたい。

ただし、この二つのレベルを区別することに関しては注意が必要である。両者の区別は理念的なものであって、現実には二つの次元は同じ実践の中に共存している。このような内容と形式の接合を戦略的に行い、「政治的に見る」ことを自らの映像制作において実践しているのがトリン・T・ミンハである。「何がより現実的かを決める尺度のなかでも、もっとも重要な位置に置かれているのが主題の問題である」「トリン、一九九六、五一頁」と彼女が述べるとき、内容は形式に接合され、両者の二分法は無効化する。

(2) リスベット・ファン・ゾーネンは、メディアとフェミニズムの関係を論じる中で、フェミニスト(自由主義的、ラディカル、社会主義的のいずれも)は直線的伝達型のコミュニケーションモデルに陥っていると批判している「ファン・ゾーネン、一九九五」。リスベットによれば、これらのフェミニストは、「メディアは女性に関する歪んだ支配的価値観を伝達することによって、それぞれ、民主主義社会、父権制社会、資本主義社会の構造的な欲求を充たしている」(同上、五〇頁)と考えがちなため、「悪い」メディア

を食欲に消費する女性たちを、「虚偽意識に目が曇っている」として泣き言まじりに非難するしかない」(同上、五一頁)のだという。

ファン・ゾーネンはこの直線的伝達モデルがもっているリアリズム志向と受身な受け手という発想にメスを入れるべきだと主張する。リアリズム志向については注(1)で述べた「ノンフィクション装置」の問題と関連する。受身な受け手についてはS・ホルのエンコーディング/デコーディングモデルが参考になるとファン・ゾーネンは述べているが、近年、単純なアクティヴ・オーディエンス論に対する反省もなされている。それについては本文で後述する。

(3) ドキュメンタリーをエスノグラフィとみなし、人類学と関連付けて論じたものとして、Crawford and Turton eds. [1992]がある。

(4) メディア受容研究の新たな潮流の代表例としては、Silverstone [1994]やAug [1996]などが挙げられる。一九九八年春に中京大学で開催された日本マスコミュニケーション学会のシンポジウム「オーディエンス理論の現在」で行われた伊藤守の報告がその経緯をよくまとめている。

(5) 放送時間帯は、九州地方向け二八分版が土曜日の午後六時一〇分(再放送が日曜日の午前八時)から、全国向け一五分版が平日の午前一一時一五分からであった。

(6) 「作り手」と言っても一枚岩ではない。ディレクター(NHKではPDと呼ぶ)のほかにデスク、上司であるプロデューサー、さらにこのような演出系以外にもカメラマンや音声担当者といった技術系スタッフがいる。本稿では番組制作の全工程に唯一携わるディレクターの視点を中心に取り上げる。また組織編成や番組制

作の工程そのものもNHKと民放では若干異なる。本稿ではNHKを前提にしてゐる。

- (7) これ以降の記述にあたっては、NHKの新人ディレクター用に作成されたこのハンドブックから随時引用していく。番組制作の手法は徒弟的に継承される傾向が大変強いが、大量退職時代（組織内の人口構成の問題）に入り急速な世代後退が進んだ結果、一定のマニュアル化も試みられてきた。このハンドブックは理論的・体系的なものというよりは、「NHKの第一線で最も輝いてゐる先輩たち」からの『助言』『名言』『秘伝』などを満載したものである。「NHK放送研修センター編、一九九六、一〇〇頁」となっている。それはディレクターたちが「その伝統や仲間集団との対話のなかで」[Nichols, 1991, p.15] のような眼差しを形成してゐるかを理解するために役立つだろう。

(8) 本文で引用される視聴者モニター・リポートは、視聴者の一眼差しであるとともに、作り手がこのような視聴者を想定している限りにおいて、ディレクターの眼差しでもある。

#### 文献

- Ang, I., 1996, *Living Room Wars: Rethinking Media Audiences for a Postmodern World*, Routledge
- クリフォード・J・マーカス・G、一九九六―一九八六、春日他訳『文化を書く』紀伊国屋書店
- Crawford, P. I., and Turton, D., eds., 1992, *Film as Ethnography*, Manchester University Press
- Dornfeld, B., 1998, *Producing Public Television, Producing Public Culture*, Princeton University Press

Du Gay, P., et al., eds., 1997, *Doing Cultural Studies*, SAGE

Hall, S., 1980, "Encoding \ decoding", in Hall, S., Hobson, D., et al., eds., *Culture, Media, Language*, Hutchinson, pp.128-138

カンター・R・M、一九九五―一九七七、高井葉子訳『企業のなかの男と女』生産性出版

中村秀之、一九九六『ヴァルター・ベンヤミンの知覚の政治学―アレゴリ

ーの装置としての映画』『現代思想』二四巻二号、一六八―一八七頁

Nichols, B., 1991, *Representing Reality*, Indiana U. P.

Silverstone, R., 1994, *Television and Everyday Life*, Routledge

トリン・T・M、一九九六―一九九一、小林富久子訳『月が赤く満ちる時』みすず書房

Turton, D., 1992, "Anthropology on Television: what next?", in Crawford,

P. I., and Turton, D., eds., 1992, *Film as Ethnography*, Manchester University Press, pp.283-299

内田隆三編、一九九八『情報社会の文化／イメージのなかの社会』東京

京大学出版会

ファン・ゾーネン・R、一九九五―一九九一、平林紀子訳『メディアに対するフェミニズムの視点』カラン・J、グレヴィッチ・M編、児島・

相田監訳『マスメディアと社会』勁草書房

吉見俊哉、一九九七『ロジャー・シルバーストーン『テレビと日常生活』へのコメント』『東京大学社会情報研究所紀要』第五四号、三三―三九

頁

財団法人NHK放送研修センター編集発行、一九九六『Navigation21ら

しんばん／番組制作編』

## **Documentary and Pleasure in Knowing**

Yoshiyuki NIWA

Documentary texts are one primary source of encounters with cultural others. Both producers and viewers construct understandings of themselves and others through these encounters. Then they take part in 'politics of look'.

In this article, I examine, by an ethnographic study of the production of a NHK television documentary, how practices of producing and consuming documentary form contribute to the constitution of 'public' culture.

Firstly I point out the value of an ethnographic approach to the study of documentary production. Secondly I argue reflexively the limits and possibilities of my examining the documentary which I myself once produced. Finally I provide a detailed description of the documentary production process itself: researching, drafting, shooting and postproduction.

Through these examinations, I suggest documentary has a strong effect on our social imagination and sense of cultural identity by providing a 'pleasure in knowing'

### **Key words**

documentary , look , cultural others , televisual humanism , pleasure in knowing