

〈研究論文〉

過去の痕跡の現前化 ——第二次世界大戦を主題とした 1970 年代初頭 テレビドキュメンタリー番組の分析

滝 浪 佑 紀

【要旨】

1971 年 4 月に開始された NHK ドキュメンタリー番組枠『ドキュメンタリー』と『人間列島』は、放送開始直後から終戦記念日を迎える 8 月にかけて、第二次世界大戦の記憶を主題とした、複数の番組を放送した。本論は、「毛利小学校 32 期生卒業式」、「特攻慰霊祭」、「スガモプリズン解体」、「祖国」という 4 本の番組を分析しながら、フラッシュバック、風景ショット、視点ショット、ナレーションといった形式的側面を検証し、こうした番組では過去の出来事が主題となっているにもかかわらず、この過去は再現されず、現在に残る痕跡を捉えることにとどまるという表現モードの特徴に注目する。さらにはサミュエル・ウェーバーのテレビ論を参照しながら、こうした伝達モードのメディア的特性と社会的含意を、「表象」と「現前」、「映像」と「視覚」という対概念を援用して考える。

キーワード： テレビ、ドキュメンタリー、戦争の記憶、メディア論、形式分析、
想像の共同体

終戦から 70 年以上経過した現在においても、毎年 8 月になると第二次世界大戦の記憶を扱った特集番組が放送される。戦争経験は、1953 年に一般放送が開始された日本のテレビにとって、特権的テーマでありつづけてきたのである¹。ただし戦争を主題にした番組といっても、時代、ジャンル（ドキュメンタリーやドラマなど）、放送局、放送時間などに応じて、さまざまな取り扱い方がある。本論はなかでも、1971 年 4 月から 8 月にかけて NHK のドキュメンタリー番組枠『ドキュメンタリー』と『人間列島』において放送された、「毛利小学校 32 期生卒業式」、「特攻慰霊祭」、「スガモプリズン解体」、「祖国」という 4 本の番組を分析する。

以下、編集、カメラワーク、場面の構成など形式的側面に注目して番組を分析する。とはいえ具体的な検証のまえに、本論における問題意識を明らかにするために、メディア論者のサミュエル・ウェーバーのテレビ論を参照しよう。

内容分析を超えて形式的要素の議論が試みられるとき、こうした議論はしばしば、より伝統的な美学的ジャンル——たとえば物語フィクション——から概念を借りてくる。かくして、このテレビ的メディアの特性に関する問いは、不問のままとされる²。

テレビ番組も断片化された映像と音声の組み合わせから構成されており、こうした番組を分析するにあたって、1970年代以降の構造主義的・フォルマリズム的映画学を適用することは有益だろう。しかし、テレビには映画にない要素も含まれており、そのもっとも重要な論点はウェーバーも注目する〈同時性 [simultaneity]〉である。テレビというメディアを特徴づけるジャンルとは、ニュースを含めた中継番組であり、こうした番組にとって重要なのは、決定的瞬間に出来事の現場にいるという〈現前 [presentation]〉である。テレビにとって、映像テキストをどのように編みこむのかというテキスト論的〈表象 [representation]〉の問題は副次的なものにすぎず、従来のテキスト論的映画学の方法では、テレビの核心をなしている、現前をめぐる問いが取り逃がされてしまうのである。

以上のようなウェーバーの議論を受けて、本論が分析するドキュメンタリー番組は、表象というより現前に関わっていると主張する。たしかにこのようなドキュメンタリーは、中継番組ではなく、ウェーバーが注目する同時性という性質を欠いている(ただしウェーバーも、テレビはヴァリエティやドラマなどの多様なジャンルから成っていることに注意を向けている)。しかしこれらの番組は、戦争という過去の出来事を描いているにもかかわらず、多くの劇映画やテレビドラマがそうするように、過去の出来事を劇として再構成することで表象＝再現しない。かわりにあくまで現在にとどまりながら、過去を偲ばせる光景や遺品を提示＝現前化することで過去の出来事を示唆するのである。要約すればこうした番組の伝達モードは、表象というより、〈過去の痕跡の現前化〉に関わっているのである。

ただし本論で扱う番組がドキュメンタリーというジャンルに属しているかぎり、これらの番組が過去の出来事を劇として再構成しないことは当然であると言えるだろう。あるいはより一般的に、テレビというメディアは、フィクション以上に報道に重点を置いているのであり、表象とは距離をとっている。本論はこうした見解に同意しており、〈過去の痕跡の現前化〉という原理は、過去を主題としたテレビドキュメンタリー番組にかなりの程度、適用可能であると考えている。それと同時に、『ドキュメンタリー』と『人間列島』は、30分の放送時間を持つ、市井の人々の日常生活に寄り添った番組枠であるということ、本論で扱う番組は、徐々に戦争が過去の出来事になりつつあると同時に、多くの人々がいまだ戦争記憶を共有していた1971年という時期に放送されたということも、痕跡への焦点化に関わっていたと考えることができる。このような歴史的背景と社会的状況のなかで、テレビ番組は撮影(カメラワーク)や編集といった作為の水準で、〈想起の容易化〉に奉仕するように組み立てられているのであり、こうしたテレビ表現は、ウェーバーの言葉を使えば、〈映像 [image]〉以上に〈視覚 [vision]〉という観点から分析されなければならないのである。

以下、「毛利小学校 32 期生卒業式」における、過去へと戻らない特異なフラッシュバック構造から〈過去の痕跡の現前化〉という論点を引き出すことから始め、「特攻慰霊祭」、「スガモプリズン解体」、「祖国」を分析しながら、風景のショット、視点ショット、ナレーションといった個別的なテレビ表現がどのように過去を想起させることに奉仕しているかを明らかにする。つづいて、サミュエル・ウェーバーのテレビ論に戻り、以上のようなテレビ表現の含意を、観者との関係において考える。

1. 現在に緊縛された伝達モード——「毛利小学校 32 期生卒業式」

(1) 番組の構造——過去を表象しないフラッシュバック

終戦記念日に先立って、8月6日に放送された「毛利小学校 32 期生卒業式」（以下「卒業式」）は、学童疎開と東京大空襲という広く共有された戦争記憶を扱った番組である。1971年という現在において、東京大空襲のために中止された小学校の卒業式が26年という時間を隔てて開催されようとしており、番組は、かつての生徒の再会や校長の挨拶から卒業証書授与や卒業生代表の挨拶までを捉える。この卒業式を契機として、新潟での疎開経験、東京大空襲とその犠牲になった学友の思い出が回想されるのである。「卒業式」を、時間と空間のまとまりを単位としたセグメントへと分割すれば、表1のようになる（Sはセグメントの略記）。

S. 1	江東区の空撮	カメラは小学校に近づき、その上空を旋回。
S. 2	小学校入口	卒業式に参加するかつての生徒が再会。
S. 3	体育館	卒業式。校長が挨拶。
S. 4	記録写真	子供時代の集合写真や学童疎開の写真。ナレーションで「32 期生が入学したのは昭和 14 年」。
S. 5	新潟	疎開先の光景。旅館（かつての疎開先）で会食。過去の写真。
S. 6	新潟	田舎道を歩く小学生や中学生。さらに教室で勉強する。
S. 7	体育館	卒業式。当時の教員が挨拶。
S. 8	新潟	田舎の夕日。夜になる。過去の写真。紫陽花や仏壇のショット。
S. 9	新潟県津川駅	前進する電車の車内から捉えられた風景。過去の米軍機の動画になげられ、東京大空襲の記録写真。
S. 10	体育館	卒業式。卒業証書授与。黙祷。
S. 11	市川市の墓地	墓石や花のショット。
S. 12	体育館	卒業式。卒業生代表の挨拶。過去の写真。
S. 13	体育館	卒業式の後、誰もいない体育館。

表 1（グレーの部分は過去に属する。S.12 は過去の写真を映像に含んでいるが、卒業生の挨拶という音声トラックの連続性に依拠して、現在に属するセグメントと見なした。）

このように「卒業式」は、想起する現在に関するセグメント（S.1, 2, 3, 7, 10, 12, 13）と想起される過去に関するセグメント（S.4, 5, 6, 8, 9, 11）を交互に提示するフラッシュバックを基礎として構成される。とはいえここで注意したいのは、このフラッシュバックの特異性である。劇映画などにおける通常のフラッシュバックでは、想起される過去の出来事が劇として再構成されることで表象されるのに対し、「卒業式」のフラッシュバックでは、過去は再現されない。たしかに想起される過去が記録動画や写真によって提示される場合もある。しかし、このフラッシュバックにおけるもっとも注目すべき点は、過去に属しているはずの想起される対象を示すために、かつての疎開先であった新潟や空襲で犠牲になった生徒の墓がある千葉の現在を捉えた映像がしばしば挿入されるというところにある。

こうした「卒業式」の特徴を示すために、S.3 から S.6 にいたるセグメントを見てみよう。まず S.3 において、空白となっていた卒業式の開催を告げる、現在に属する卒業式での校長の挨拶を契機として、過去の出来事が導入される。つづく S.4 で、「32 期生が入学したのは昭和 14 年」というナレーションに導かれて、入学当時の 32 期生の集合写真や彼らの東京での学校生活を捉えた写真が示される。この S.3 と S.4 の場面転換は、現在から過去への移行であり、過去の記録写真の利用したオーソドックスなフラッシュバックである。しかし、疎開先での暮らしを主題とした S.5 も S.4 と同じく、過去の経験を提示するものであるにもかかわらず、このセグメントでは疎開先となった新潟の風景と宿舎の旅館の現在が示される（ただしいくつかの記録写真も挿入される）。すなわち通常の映画であれば、たとえば、子供たちが貧しい食事をとるといった再現映像が使われるところで、「卒業式」では、大人になったかつての生徒たちが、かつての疎開先である旅館でご馳走をかこむという現在の映像が挿入されるのである（図 1）。

ドキュメンタリー番組としてもっとも理想的なのは、過去の記録映像が豊富に利用することができるという状況だろう。しかし、すでに過ぎ去った出来事の記録映像が、番組を構成するに足りるほど残されているという保証はない。こうした困難にたいする解決法のひとつは、劇として再現された映像を挿入することである。ただし「卒業式」では、このような再現は放棄され、過去の出来事はかつてその出来事が起こった場所に再訪するという方法で示されるのである。

こうした現在に緊縛された「卒業式」の伝達モードは、S.6 でさらに特異な表現としてあらわれる。このセグメントでは、戦争経験とは直接的に関係のない現在の小学生や中学生が、かつて疎開してきた生徒たちが通学した道を歩き、かつての生徒たちと同じように教室で授業を受ける（図 2）。こうした映像は、過去の疎開という出来事についてなにも伝えておらず、言ってみれば、イメージ映像以上のなものでもない。音声トラックとして、疎開経験をめぐるインタビュー証言が重ねられるかぎり、こうしたショットは過去の出来事を想起させる光景として機能するのである。

フラッシュバックの並行構造を基礎としながら、その想起される場面は劇として表象され

ないという「卒業式」の形式は、S.7以降も継続される。S.7で、場面はいったん現在の卒業式へと戻り、当時の担任教員が登壇する。この担任の思い出話を介して、ふたたび回想の場面へ移行し、食糧不足のなかで亡くなった生徒のエピソード（S.8）と卒業式参加のための東京への一時帰京のエピソード（S.9）が語られる。これらのエピソードにおいても、過去の出来事は劇として表象されることなく、過去の記録写真を織り交ぜながら、栄養失調で亡くなった生徒が弔われた現在の火葬場や、現在の中学生在が電車に乗る駅のショットを通じて表現される。

S.10で、シーンはふたたび卒業式に戻り、卒業証書授与につづいて、戦争で亡くなった同級生たちに黙とうが捧げられる。すると、市川の霊園と墓石のショットへ移行し、東京大空襲の犠牲となったひとりの友人の思い出がナレーションとインタビュー証言で語られる（S.11）。つづいて、卒業式で答辞を読む卒業生が捉えられ、この音声を背景として、家事をしたり、建築業やクリーニング業をいとなんだりする32期生の現在の様子がモンタージュされ、さらに卒業式で歌われる「蛍の光」に、東京大空襲や避難の様子をとらえた記録映像が重ねられる（S.12）。最終的に人類が犯した罪としての戦争の悲惨さがナレーションで説かれ、カメラは卒業式終了後に無人となった体育館に戻る（S.13）。



図 1



図 2

(2) 想起のための媒介——事物の使用とトラッキング・ショット

見てきたように「卒業式」はフラッシュバックを基礎として、想起する現在と想起される過去が交替されることによって構成されているが、この番組の特徴は、想起される過去をめぐるセグメントが過去ではなく、現在に緊縛されている点にある。ここで注記しておきたいことは、より細部に関わる映像表現がこうした伝達モードから帰結するという点である。言い換えれば、現在に緊縛されたフラッシュバックは、製作費（たしかに「卒業式」は特集番組に比べて低予算で作られている）やジャンルの制約に起因する再現ドラマの禁忌にたいする代替ではないのである。以下では、事物の使用とトラッキング・ショットに注目し、こうした表現は〈想起のための媒介〉のために機能していると主張しよう。

事物の使用に関して言えば、過去の悲劇を示すために、その出来事を象徴する事物が印象的に提示される。たとえば、S.8における栄養失調で死んだ生徒のエピソードは、彼を供養す

る観音像や仏壇、さらには火葬場のそばで雨に打たれる紫陽花といった静物によって示唆される(図3)。

あるいは、このような事物による換喩的表現は S.11

にも確認でき、そこでは、空襲の犠牲になった生徒の悲劇が墓石やそこに供えられた花によって示される。劇映画においても、事物が、そのものを表象することが難しい理念や概念を比喩的に意味するためにしばしば使用されるが³、過去の出来事を劇として再現せず、現在に緊縛されたテレビドキュメンタリーはこの象徴的表現を多用するのである。ただし、この表現の多用はたんにドキュメンタリーというジャンルの要請に起因するばかりではない。そうではなくこうした事物のショットは、特異なフラッシュバックと通底しながら、あくまで〈想起のための媒介〉の提示にとどまるという「卒業式」ないしテレビドキュメンタリーのメディアの特性を規定しているのである。

以上のような伝達モードをさらに敷衍して述べれば、次のように言うことができるだろう(表2)。すなわち通常のフラッシュバックでは、想起する主体と想起される対象の対立を基礎とし、両者のあいだの交替を描くのに対し、「卒業式」では、想起される過去を示す場面で、想起される対象のかわりに、その過去の出来事が起こった現在の場所やその出来事を象徴する事物が示されるのであり、さらに言えば、現在において過去を指し示す痕跡が提示されるのである。こうした痕跡は、想起という活動が向かう目的地としての対象に到達しておらず、あくまで想起という行為の過程ないし媒介にとどまっている。くわえて想起する主体も、体育館に集まった生徒たちという集合的主体であり、想起する現在に属する場面も、過去を想起するための儀式ないし場としての卒業式を捉えている。要するに、想起する主体の側も十分に個人化されていないのであり、かくして展開されるフラッシュバックは、ある主体が特定の対象を想起するという主客の交替を基礎としているというより、この主客という二項を媒介する中間領域に関わっているのである。こうしたフラッシュバックにおける交替は、主体と対象という極化された二項のあいだの移行というより、この二項の中間領域における、集合的主体と対象の痕跡のあいだのより小さな往復運動なのである⁴。

機能に関して言えば、「卒業式」のフラッシュバックは過去の出来事を対象として見せることではなく、過去を想起することを助ける媒介の役割を担っている。こうした観点から興味深いのは、S.9におけるトラッキング・ショットとショットつなぎである。東京大空襲の記憶を主題とした S.9 は、卒業式のために疎開先から帰京するかつての中学生たちを想起させる映像として、現在の中学生在が列車に乗って移動する場面から始まる。そこに、東京大空襲を語るかつての生徒のインタビュー音声を重ねられ、走る列車から捉えられた車窓のショットと、列車の先頭に据えられたカメラから線路を撮影した高速のトラッキング・ショットが続



表2 (FBはフラッシュバックの略)

く（図4）。するとこの高速移動というモーメントを保持しながら、空中を飛び交い、爆弾を投下する戦闘機の記録映像につなげられ（図5）、さらに防空壕に逃げ込む市民や瓦礫となった東京の映像にいたる。

このショットつなぎは、過去の出来事を想起させる現在の映像を痕跡として示したのち、その出来事の記録映像を提示するという編集であるが、このシーン構成において特筆すべきは、かつての東京大空襲を思い出させる速度と庄倒の感覚によってこそ、現在から過去へという時制の移行が果たされるという点である。すなわち、現在の車中や車窓のショットは空襲とは関係のないイメージ映像にすぎないが、この過去の出来事を想起させることを促すように撮影と編集がおこなわれているのである。

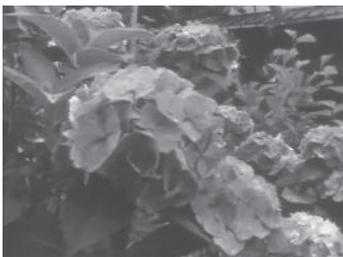


図3



図4



図5

2. 想起の容易化——「特攻慰霊祭」「スガモプリズン解体」「祖国」

前章では、「卒業式」の伝達モードの原理は、過去の出来事を劇として再現＝表象するのではなく、その痕跡を提示＝現前化させることにありと主張し、「卒業式」のフラッシュバックを、過去の出来事を対象として見せるというより、その過去を想起させる契機と媒介を差し出すものとして分析した。それでは、こうした〈過去の痕跡の現前化〉という原理は他の番組にも適用可能だろうか。さらには、この原理から引き出されるテレビ表現はどのような機能を担い、テレビによる表現上の作為はなにを目指しているのだろうか。以下では、こうした問いのもと、「特攻慰霊祭」、「スガモプリズン解体」、「祖国」という戦争ないし敗戦の記憶を主題とした3本の番組を分析しよう。

(1) 風景のショット——「特攻慰霊祭」

6月18日に放映された「特攻慰霊祭」（『ドキュメンタリー』、以下「慰霊祭」）は、形式と内容において「卒業式」にもっとも近い番組である。「慰霊祭」は、生き残ったひとりの特攻隊員が鹿児島駅に到着するところからはじまる。この男性は、かつての知覧基地でおこなわれる特攻隊員犠牲者の慰霊祭に参加するために鹿児島を訪れたのだが、彼は「卒業式」に似て、かつての基地で調理係として働いていた女性が生きていて女将をつとめる旅館に向か

う。彼は、この女将と墓参りをはたし、旅館でかつての同僚たちと酒を飲み交わす。こうした男性の旅程のなかに、特攻隊での経験に関するエピソードが、べつの人物たちとの会話を通じて織り込まれ、過去の出来事を説明するナレーションと記録映像もくわえられる。つづいて、多くの参加者をあつめた慰霊祭の様子が捉えられ、特攻隊の出撃や訓練という歴史に重層性を与えるために、深い心傷のためにいまだに慰霊祭に参加できない生き残りの特攻隊員、かつての飛行操縦の教官、女子学生時に基地で食事など生活を助けていた女性といった、他の人物たちのインタビューも挿入される。

「卒業式」との差異は、フラッシュバック構造の有無にある。想起の場としての卒業式を捉えたセグメントと過去をめぐるセグメントを並行的に交替させた「卒業式」と同様に、「慰霊祭」もまた、旧知覧基地でおこなわれる慰霊祭を想起の場とし、現在と過去のセグメントと交替させるフラッシュバックに基づいて、番組を構成することもできただろう（なお「慰霊祭」のほうが「卒業式」よりも早く放送されており、「卒業式」は「慰霊祭」を踏まえて、より複雑に構成されたとも考えられる）。しかし慰霊祭の場面は、鹿児島島に到着した男性の訪問を主軸としたさまざまなエピソードのひとつとして挿入されるにすぎず、この意味で「慰霊祭」は、想起される過去の時制に属したセグメントを持っていない。とはいえ、「慰霊祭」の主題も特攻隊出撃や訓練といった過去の出来事であり、カメラは主として鹿児島島に訪れた男性を追いながら、かつての調理係の女性が働く旅館から、基地の跡地、雨に濡れる石碑、仏像とそこに供えられる花まで、過去の痕跡を捉えたショットを提示するのである。

このように「慰霊祭」においても、特攻隊をめぐる過去の出来事は劇として表象されず（過去の記録映像は挿入されるが）、あくまでその痕跡が現在において捉えられる。そして、この痕跡の現前化という観点から特徴的な表現として注目したいのが、番組を通じて数度にわたって挿入される開聞岳の風景ショットである。たしかに開聞岳のショットは、とりわけ番組冒頭近く、鹿児島県南部が舞台となっていることを知らせる象徴として機能している。しかし番組の後半で、かつての特攻隊員へのインタビューの一部としてコメントがくわえられるように、眼下にいただいた開聞岳は現在でも、特攻隊出撃時と変わらぬ雄姿を示しており、そのかぎりでは開聞岳の風景は、現在に残存する過去の痕跡なのである（図 6）。のみならず、まさに出撃時に特攻隊員が見たであろう風景として、開聞岳の空撮移動ショットが1分間にわたって挿入される（ここに特攻隊員へのインタビューが重ねられる）。このショットは「卒業式」の列車からの前進ショットと同様に、かつての特攻隊員の視覚を喚起しながら、悠久の自然の光景を介して、過去の出来事を想起するように促す媒介として機能するのである⁵。



図 6

(2) 視点ショット——「スガモプリズン解体」

6月25日に放映された「スガモプリズン解体」(『ドキュメンタリー』、以下「プリズン」)は、戦争そのものというより、敗戦の記憶をみつかった番組である。番組は、かつて戦犯が収監されていた巣鴨の刑務所が取り壊される場面から始まる。このシーンには、処された戦犯にたいする慰霊祭がつづき、東京裁判とA級戦犯のエピソードがナレーションと記録映像によって語られたのち、戦争責任をめぐる立場の違うふたりの戦犯のインタビュー(ひとりとは当時の世界情勢のなかにおける戦争の不可避性とみずからの無罪を主張し、もうひとりとは柔軟に対応することで政治家に復帰した)によって重層化される。さらに、このような大文字の歴史とそれをめぐる言説は、戦犯と家族の面会、戦犯の日常生活、遺骨の行方といった私的空間にかかわる複数の小文字の歴史ないしエピソードによって肉づけされる。番組の終盤は死刑になったB級戦犯の悲劇を、現在も生きている戦犯の未亡人への取材をまじえながら主題化し、取り壊される前のスガモプリズンの内部を捉えながら終える。

「プリズン」は東京裁判をはじめとして利用可能な記録映像が豊富にあるため、他のNHKドキュメンタリー番組に比べて、記録映像によって構成される部分が多い。しかし「プリズン」も他の番組と同じく、過去の出来事を劇として再現しようとせず、あくまで現在を提示するにとどまっている。そしてこの現在の提示においてこそ、刑務所の内部を捉えた無人のショットという「プリズン」のもっとも顕著な特徴があらわれるのである。先述したように、「プリズン」は取り壊しの過程にある刑務所を、粉碎されるコンクリート壁に焦点を当てながら捉えるところから始まるが、全編を通じて、個別の部屋や廊下の細部を捉えたショットといった刑務所内部の映像が繰り返し挿入される。もちろん、こうした刑務所の映像は取り壊し直前の歴史的建造物の記録し、提示するという意義を備えている。しかし独房や風呂場を捉えたいくつかのショットは、移動の手持ちカメラで、あたかもかつての囚人の目線から捉えた視点ショットのように撮影されているのであり、たんなる記録を超えた意図を持っている(図7)。

こうした視点ショットは、ドキュメンタリー番組の作為的側面について重要な示唆を与えてくれる。ドキュメンタリーとは一般的に、現実を記録した作品ないし番組として考えられているが、まったくありのままの現実を捉えるということはありえない。先行研究が指摘してきたように、ドキュメンタリー作品には、映像として切り取られた事実が語りや編集によって一定の仕方で編み込まれている⁶。たとえば、「プリズン」においてもっとも直接に政治的内容に言及した箇所として、戦争責任を当時の世界情勢に転化する戦犯と戦後にリベラルへと転向した政治家にたいしてインタビューをおこなった場面を挙げることができるが、どのような映像と音声の素材を使用し、いかなる文脈に置くかによって、その番組の政治的含意は変わる(「プリズン」を含めたこの時期のNHKドキュメンタリー番組は、反動的國家主義と戦後リベラルの双方に距離を取り、大文字の政治に翻弄される市井の人々に寄り添う立場をとっている)。いずれにせよ、テレビ番組はテキスト的操作を通じて、特定のイデオロ

ギーに加担し、それを再生産する装置として機能しているのである。

視点ショットはこうしたイデオロギーの再生産にとって、重要な役割を演じる装置として見なされてきた。すなわち視点ショットは、観客を特定の登場人物と同一化させる、あるいは少なくとも、その登場人物の位置から物語世界を見せることによって、特定のイデオロギー的視点をテキストに編み込む修辞法として機能するというのである⁷。従来の映画学に従って「プリズン」の視点ショットの機能を考えれば、それはショットの視線の主体である A 級戦犯への同一化を促しているものと考えられることができるだろう。しかし番組を通じて、A 級戦犯への同一化は促されておらず（先述したように「プリズン」は A 級戦犯たちにたいし批判的距離を保っている）、この視点ショットは特定の視点への同一化を促す修辞的技法とは異なる機能を持っているように思われる。むしろ、こうしたショットは戦犯の視点を通じて、現在においては空虚な空間にすぎない、廃墟となった刑務所に過去の痕跡を見出すという企図をもって撮影されているのである。あるいは「慰霊祭」における開聞岳の空撮ショットも、かつての特攻隊員の視線への同一化を促すというより、現在の風景を過去の痕跡として示すために挿入されているのであり、こうしたテキスト的作為は、このように痕跡へのアクセスを可能とし、想起を容易化することを目的としているのである。



図 7

(3) ナレーション——「祖国」

〈過去の痕跡の現前化〉という伝達モードの原理と〈想起の容易化〉に奉仕する表現という論点を念頭に置きながら、4月22日に放映された「祖国」（『人間列島』）を見てみよう。親娘三代（祖母、母、子ども）を主人公としたこの番組の主題は、日本に帰国した中国残留婦人であり、狭義の戦争経験ではない（そもそも小学生の少女は戦争を経験していない）。しかし、そこで描かれる戦後史の底流には敗戦があるという意味で、「祖国」は戦争記憶をあつかった番組に属しており、戦争時のエピソードとして、満州に渡った当時の家族写真も挿入される。そして「祖国」も他の番組と同じく、過去の出来事を劇として表象しておらず、たとえば、敗戦直後の引き揚げに関するエピソードは、母となる女性の位牌を提示することで伝えられるのであり（当時19歳のこの女性は政府によって死んだものと認定されたが、中国で伴侶を得て、子供を産んだ）、過去の出来事は痕跡の現前化によって示されるのである。

過去の出来事の提示という観点からもっとも興味深いのが、三度挿入される、小学生6年生になった娘が描いた数枚の絵をモニタージュしたシーンである。この絵は、日本に移住してから4年が経過したのち、少女が中国に残してきた家族と食事や農作業をともにする生活や日本に出発する際の様子を思い出して描いたものである。まずこの絵は、子どもが無邪気にカラーペンで描いた絵であり、絵画という表象メディアの体制を規定する遠近法的本当ら

しき〔verisimilitude〕という価値尺度が無効化されている。ここでの関心は、少女の心に残る心象の表出に向けられているのである。そして番組のテキスト的作為として、カメラはフレーミングによってこの絵画の一部を切り取り、たとえば、カメラ移動を含みながら、数名の人物の顔のクローズアップが切り替えられるなど、編集がくわえられるのである。

ただし、テキスト的作為という観点からさらに興味深いのは音声トラックである。この絵のモンタージュには、この少女が中国での記憶を綴った文章を読み上げるナレーションが重ねられるが、特筆すべきことに、この文章はプロの男性ナレーターによって読まれる。別の箇所では彼女はインタビューに答えており、小学生にもかかわらず、理路整然とした説明をすることができる。そして、もし彼女によって読まれたとしたら、この声は証言としての価値を獲得しただろう。しかし番組は、現実の記録というドキュメンタリーの原義により忠実である証言の記録を放棄し、プロのナレーターによる聞き取りやすさという価値を優先させたのである。

このプロのナレーターによる語りの代理は、テレビ番組による偽造であると言えるだろう。先述したように、ドキュメンタリーは現実の記録を目指しているが、それは編集やカメラ位置を通じてのテキスト的作為から自由になることができない。そして従来の映画批評やテレビ研究は、事実がテキスト的作為によってどのように配列され、いかなるイデオロギーが編み込まれているかを問題にしてきた。もちろん、こうした問いは重要であるし、「祖国」や他のドキュメンタリー番組も特定のイデオロギーに加担しているものであり（「祖国」も家族という共同体を基盤として、国境や戦争によってこうした家族を引き裂く、大文字の政治と政府を批判している）、「祖国」の絵のシーンにかぎっても、数枚の絵の周到なフレーミングと編集を通じて周到に物語化されている。しかし、本論がこのシーンのテキスト的作為として注目したいのは、物語化に内包されるイデオロギー的詐術ではなく、いかにして現在に痕跡を見出し、表象されない過去への想起を促すかという点である。「祖国」の絵はそれ自体で、過去をめぐる心象の表出であるが、現在の風景や廃墟に過去の痕跡を見出すように演出された「慰霊祭」の空撮ショットや「プリズン」の視点ショットと同様、カメラワークと編集によって、この絵のなかに過去の痕跡を引き出すことが試みられている。そして、「祖国」の代理されたナレーションは、少女の証言をより聞き取りやすくすることで、過去の出来事と遠く離れた祖国を想起することを容易化しているのである。

3. 視覚の社会的機能——サミュエル・ウェーバーのテレビ論

見てきたように、過去の出来事を劇として表象するのではなく、その痕跡を現前化させるという伝達モードは、1970年代初頭NHKドキュメンタリー番組に広くあてはまるものである。またこうした原理に関係するテレビ表現は、テキストをある視点から緻密に編み込むというより、ある空間に過去の痕跡を見出し、想起を容易化することに奉仕している。それで

は、こうした 1970 年代初頭ドキュメンタリー番組の伝達モードはどのように分析できるだろうか。そして、そのメディアとしての特性と社会的機能はどこにあるのだろうか。こうした問いを考えるために参照したいのは、本論の冒頭でも引用したサミュエル・ウェーバーのテレビ論である。ウェーバーは次のように書いている。

テレビが伝達するのは、もろもろの表象 [representations] ではなく、現前のようなものの仮象 [the semblance of presentation as such]、すなわち、見たり聞いたりするばかりでなく、私たちのまえに置く [to place before us] 能力として理解されるものである。テレビはこのように、ある感覚知覚が生起することを可能にするという点で、代行者としての役割を演じる⁸。

たしかにテレビにおいて、視聴者はなにかしらの映像を見ている。しかし、その映像はかならずしも、理想的位置から捉えられたものであるとはかぎらない（事件を伝えるニュースではしばしば、カメラは決定的瞬間にその出来事から目を逸らしているし、時として、たとえば容疑者を搬送する車両の映像のように、写されるべき対象は隠されたままの場合もある）。その意味で、視聴者がテレビにおいて見る映像は、ある特定の安定した主体から確固として捉えられた対象としての表象ではない。言い換えれば、テレビにとって決定的に重要なのは、カメラが出来事の生起する現場にいる [being present] ということであり、そこで適切な映像を撮ることができたか、あるいはドラマの場合には、効果的に劇として表象できたかという問いは副次的問題にすぎないのである。そして、テレビはこの現場にいるという事実を、その多くが家庭に置かれている、それぞれの受容機器に伝達する、すなわち前へと送る [pre-send] ことで、「現前の仮象」を提示するのである。ウェーバーはつづいて、この〈表象〉と〈現前の仮象〉という対を、〈映像〉と〈視覚〉という言葉で言い換えている。「ひとがテレビを見ているときに見るものとは、まづもつてもろもろの映像 [images] ではない。[テレビジョンという] そのメディアの名称がまさに正確に言っているように、ひとはある特定の視覚 [a certain kind of vision] を見るのである」⁹。

すなわち、テレビが一義的に伝達するものとは、なにかの内容を視覚的に表した〈映像〉ではなく、見ること（および聞くこと）を可能にするものとしての〈視覚〉なのである。こうしたウェーバーの議論は、本論が考察してきた NHK ドキュメンタリーの分析に重要な示唆を与えてくれる。見てきたように、これらの番組は戦争経験（ないし戦後経験）という主題をめぐって、〈映像〉でなにかしらのことを伝えているわけではない。そこで示されているのは、あくまで痕跡であり、その痕跡が想起の契機となっているかぎり、それは主題となっている対象としての戦争経験に通じ、戦争経験を視聴覚—感覚的に受容することを可能にする〈視覚〉として機能するのである。

「卒業式」のフラッシュバックに関連づけて言えば、番組が伝達するものとは、フラッシュ

バックの対象としての過去の経験の〈映像〉ではなく、その過去の経験へと通じる現在における痕跡としての〈視覚〉である。走行する列車から、記録映像の爆撃機へと移行するモニターを思い出そう。走行する列車から捉えられた線路のショットは、毛利小学校 32 期生の空襲経験についてなにも伝えていないが、過去の経験を想起させる媒介となる感覚を有した〈視覚〉となっている。あるいは、紫陽花をはじめとする事物のショットや卒業式という儀式の場面は、その映像や音声そのものは戦争経験を捉えたものではないが（すなわち〈映像〉ではないが）、過去の出来事を想起させるかぎりにおいて、ある〈視覚〉を提示している。また「慰霊祭」の空撮ショットや「プリズン」の視点ショットで示されているのは、ある主体から見られた対象としての〈映像〉ではなく、特攻隊員や戦犯の経験を想起させる〈視覚〉である。さらに言えば、「祖国」のナレーションも聴覚の領域において、過去のある経験を表象するというより、その経験の想起を助けることを目指している。

それでは、このような〈視覚〉は観者との関係において、いかなる社会的機能をはたしているのだろうか。先述したように〈視覚〉をめぐる作為の分析にあたっては、〈映像〉の連鎖のなかに観者を編みこむことによって、ある特定の視点への同一化を促すという従来の映画装置論による批判では十分ではない。こうした観点から注記したいのは、ウェーバーは〈現前〉という語で、〈表象＝再現〉に含意される複製性にたいする、一度かぎりのかけがえのない完全な充溢性を意味しているわけではないということである（上記引用でウェーバーは注意深く、「現前のようなものの仮象」と書いていた）。むしろウェーバーは、この〈現前〉にとりつく複数性、混濁性、分散性を強調しているのであり、上記引用につづいて、次のように書いている。

定義上、テレビジョンは少なくとも三つの場所で一度に起きる。すなわち、(1) 映像と音声は「記録される」場所（複数の場所）、(2) こうした映像や音声を受容される場所（複数の場所）、(3) それを通じてこうした映像や音声伝達される中間の場所（複数の場所）においてである¹⁰。

すなわち、テレビはなにかの現前に立ち会う、あるいはなにかを現前させるのだが、その現前をはじめから分散しているのである。その現前の分散性を統一する理念が、「同時性 [simultaneity]」という記録、受容、伝達に同一性を与える時間性である。しかしウェーバーは、この三つの場所でのテレビジョンという視覚にはつねにずれがあることを強調する。「その視覚とはスクリーン上のみならず、同時的に——あるいはむしろ、つねにタイムラグがあるため、類似同時的に——べつどこかにおいても生起する」¹¹。

そして、ウェーバーはこの時間的「ずれ [displacement]」、あるいは「べつどこか」という空間的「ずれ」によってこそ、テレビというメディアは駆動されていると考える。すなわち、テレビはそのつど、ある視覚を提示することで、ひとつの統一性としての「現前」を差

し出すが、それは「現前のようなものの仮象」にすぎない以上、「ずれ」としての不安定性を生み出す。「テレビは不安定になる〔unsettle〕ことによるのみ据えられる〔set〕」¹²。しかし、テレビはこの「ずれ」としての不安定性を「現前」によって安定化すべく、つぎつぎと新しい〈視覚〉を提示し、またナレーションやテキスト的操作を通じて、「不安定化へと向かう傾向は、絶えず回収され、再我有化される」¹³。（ただし、この安定化と不安定化の弁証法は解消に向かうことなく、むしろこの「現前」に含意されるアンビヴァレンスを高め、テレビの媒介としての力を強める。「その媒介が不安定化されればされるほど、この媒介はますます強力に、それが寄与している無秩序にたいする解毒剤として出現する」¹⁴。）

先述したようにウェーバーは、テレビというメディアに決定的な性質を「現前」や「同時性」といった論点に求めているが（こうした見解は多くの論者によって共有されている¹⁵）、彼のテレビ論の特異性は、「現前」や「同時性」にとりつく「ずれ」に注目する点にある。そして、ウェーバーはこうした「ずれ」によって駆動されるテレビという媒介の機能の例を、スポーツ中継にもとめている。テレビはそれ自体、「現前」や「同時性」を伝達する装置として、各家庭に据えられ、スポーツ中継はこの「現前」と「同時性」を伝えることを目的とするが、まさに「現前」の伝達を通じて、「ずれ」を各所に増殖させているのである。この「ずれ」は中継に含まれるタイムラグのうちに内在しているが、試合の行方という不確定性（あるいはウェーバーの議論では、タイムラグに起因する、現在起こっていることの不確定性や、テレビが現前させるものの仮象性に内在する不確定性）として顕在化している。そして、この不確定性としての無秩序を回収すべく、テレビは勝敗という二分法や選手の序列化によって、明確な分節化を与えるのである¹⁶。

ウェーバー自身、テレビはかならずしも同時中継ではないことを認め、「現前」や「同時性」にとりつく「ずれ」に注目することで、テレビ一般に関する議論へと進んでいる。とはいえ、ウェーバーのテレビ論で具体的番組として言及されるのは、スポーツ中継のみであり、それにたいして本論が主張したいのは、1970年代初頭において戦争経験を主題としたドキュメンタリー番組にも、ウェーバーの分析は当てはまるということである。こうしたドキュメンタリーは同時中継ではないが、テレビはある「現前」を伝達するものとして、各家庭に据えられ、「現前のようなものの仮象」ないし〈視覚〉として過去の痕跡を提示する。この〈視覚〉は中継番組と異なり、充溢した唯一性としての「現前」や「同時性」の装いをまもっていないが、もはや到達することのできない過去の痕跡として、取り返しのつかない「ずれ」を導入する。そして、こうしたドキュメンタリー番組はこの「ずれ」を中心として構成され、それを安定化させようと試みるのである。

『ドキュメンタリー』と『人間列島』の番組で、こうした「現前のようなものの仮象」ないし〈視覚〉が過去の痕跡として顕著に提示された理由は、これらの番組は、終戦から四半世紀が経過し、1960年代の経済的成長と政治的狂騒のあと、戦争の痕跡が消失しつつも、戦争の記憶がトラウマとして多くの人々に共有された時代に放送されたことにもとめることがで

きるだろう。こうした番組はテレビジョンとして、「ずれ」としての不安定性を各家庭に持ちこむが、1970年初頭の歴史的コンテキストにおいて、戦争記憶というトラウマは広く共有されていたのであり、こうしたトラウマに〈視覚〉を与えることを通じて、不安定性を含意したトラウマを安定化させる方向で機能したのである。さらに言えば『ドキュメンタリー』と『人間列島』は、毎週同じ時間に放送された、特集番組ではない30分のレギュラー番組である（それぞれ金曜日 19:30-19:59 と木曜日 22:10-22:40）。こうした日常生活のなかで、テレビは〈視覚〉をめぐる不安定性を撒き散らし、共有されたトラウマとともにこの不安定性を回収しようと試みるのである。ウェーバーが「同時性」の「ずれ」を指摘したとき、それは撮影録音の現場と受容の場のあいだの「ずれ」ばかりでなく、複数の受容の場のあいだの「ずれ」も含んでいたことを思い出そう。テレビは日常のなかで、日本に暮らす人々に共有されたトラウマを喚起する〈視覚〉を提示し、卒業式や慰霊祭といった儀式を舞台に選びながら、〈映像〉という表象とその配列としての物語化によってというよりも、〈視覚〉をさらに提示することで、ますます散布され、エスカレートさせられる〈視覚〉に含意された不安定性を安定化させる。テレビはかくして、複数の受容の場としての各家庭のあいだの「ずれ」を同時化しようと試みるのであり、こうした操作を通じて「想像の共同体」のための強力な装置として機能するのである¹⁷。

結論——テレビの〈視覚〉分析の可能性

以上、1970年代初頭のNHKドキュメンタリー番組の分析から、〈過去の痕跡の現前化〉という表現モードの原理を明らかにしてきた。「毛利小学校32期生卒業式」は、現在において開催される卒業式と過去の疎開経験を交替するフラッシュバック構造をとっているが、このフラッシュバックの特異性は、過去の出来事を〈映像〉として表象せず、痕跡を通じて〈視覚〉を現前化させる点にある。また「特攻慰霊祭」、「スガモプリズン解体」、「祖国」を分析しながら論じてきたように、こうしたテレビ番組の作為は、〈映像〉をテキストとして編み込むというよりも、想起を容易化させるような〈視覚〉を提示するところにある。さらに本論は、ウェーバーのテレビ論への言及を通じて、こうしたテレビという装置は、〈映像〉の連鎖のなかに観者を位置づけるテキスト論的操作というよりも、〈視覚〉の不安定化と安定化の弁証法を通じて作用すると主張した。

それでは、このような〈視覚〉に重点をおいたテレビ表現は、『ドキュメンタリー』や『人間列島』を超えて適用可能だろうか。ウェーバーも指摘するように、〈視覚〉こそがテレビというメディアを規定する重要な論点だとしても、先述したように、1970年代初頭の『ドキュメンタリー』と『人間列島』は、これらの番組が放送された歴史的時期と日常的に視聴されるレギュラー番組という性質のために、とりわけ〈過去の痕跡の現前化〉という表現が前景化したのだと考えられる。戦争を主題としたドキュメンタリー番組は、1970年代以降も作ら

れつづける。しかし時間が経過するにつれ、戦争記憶の共有は前提されなくなり、その記憶の証言は記録と収集の対象となっていく。たとえば、2010年以降になっても「女たちの太平洋戦争～従軍看護婦 激戦地の記録～」といった評価の高いドキュメンタリー番組が制作されたが、この番組は、過去の出来事を表象するとは言わないまでも、その記憶をインタビューで証言する〈映像〉にこそ価値をおいて構成されている。

あるいは1976年に放送が開始された『NHK 特集』では、いまだ戦争の記憶が共有された時代に放送されたが、特集番組という性質から〈視覚〉というよりは、南国の探訪や著名人へのインタビューなど、その記録に価値がある〈映像〉の側面を強めていると言える。また、より近年の番組ではCGの使用、図示化したイラストレーションの使用も可能になったし、戦争という出来事との関係の仕方も時代や文脈によって異なる（1970年代以降の番組ばかりか、1950年代や1960年代の『日本の素顔』や『現代の映像』との比較）。しかし、こうした番組でも〈視覚〉を中心においた表現を見ることができるのであり、戦争を主題とした番組ばかりでなく、さまざまなドキュメンタリーや他のジャンルの番組を含めて、テレビのメディアとしての特性と社会的含意を検証するためには、従来の映画学の〈映像〉分析にはとどまらない考察が必要とされているのである。

※本論文は、NHK 番組アーカイブス「学術利用トライアル」を活用した研究の成果である。

【注】

- ¹ たとえば、桜井均『テレビは戦争をどう描いてきたか 映像と記憶のアーカイブス』岩波書店、2005年を参照。桜井は、日本国民を被害者として描く「被害者意識」に基づく1960年代の番組から、中国や韓国を含めたアジアのなかにおいて戦争を捉える1970・80年代の番組、より直接的に戦争犯罪を問い直す1990年代の番組まで、戦争を主題としたNHKドキュメンタリー番組の系譜を辿っている。
- ² Samuel Weber, “Television: Set and Screen,” in Samuel Weber, “Television: Set and Screen,” in *Mass Mediauras: Form, Technics, Media* (Stanford: Stanford UP, 1996), 108.
- ³ 映画における事物の使用については、Lesley Stern, “Paths That Wind through the Thicket of Things,” in *Things*, ed. Bill Brown (Chicago: University of Chicago Press, 2004), 393-430 を参照。
- ⁴ 近年、主体と客体（対象）の対立構造に先立つ水準で、映画経験を考察する試みがなされている。たとえば、Steven Shaviro, *Post-Cinematic Affect* (Zero Books, 2010) を参照。
- ⁵ 乗り物とメディアの関係については、ジョン・アーリ『モビリティーズ——移動の社会学』吉原直樹、伊藤嘉高訳、作品社、2015年、ヴォルフガング・シヴェルブシュ『鉄道旅行の歴史—19世紀における空間と時間の工業化』加藤二郎訳、法政大学出版局、1982年も参照。
- ⁶ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, 2nd edition, (Bloomington: Indiana University Press, 2010), Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts of Documentary* (Bloomington and Indianapolis: Indiana

University Press, 1993) を参照。また物語映画のテキスト分析として、1970年代から1980年代前半までの代表的論文をあつめた Phillip Rosen, ed., *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader* (New York: Columbia University Press, 1986) を参照。

⁷ 視点ショットについては、Edward Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1979)を参照。

⁸ Weber, “Television: Set and Screen,” 117.

⁹ Ibid. 118.

¹⁰ Ibid. 117.

¹¹ Ibid. 118.

¹² Ibid. 126.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ 「同時性」に注目した重要なテレビ論として、Stanley Cavell, “The Fact of Television,” in William Rothman, ed. *Cavell on Film* (Albany: State University of New York Press), 59-85.

¹⁶ Weber, “Television: Set and Screen,” 126-127.

¹⁷ ベネディクト・アンダーソン『定本 想像の共同体—ナショナリズムの起源と流行』白石隆・白石さや訳、書籍工房早山、2007年。

Presentation of the Traces of the Past: Analysis of the Early 1970's Television Documentaries on World War II

Yuki Takinami

Abstract

The two programs *Documentary (Dokumentari)* and *Human Islands (Ningen Rettou)* started in April 1971 broadcasted several programs treating the memory of World War II from April to August (the date of the end of the war) of the same year. Among them, this paper analyzes four programs “The Graduation Ceremony of the 32nd Students of Mouri Junior School,” “The Memorial Service for the Kamikaze Attack Pilots,” “Pulling-down of the Sugamo Prison,” and “The Home Country,” particularly focusing on the formal aspects, such as flash-back structure, shots of landscape, points of view, and narration. From these analyses, the paper makes clear the mode of expression of these programs in which, although the theme of them is a past event, these events are not represented but only suggested through the captured traces of them remaining in the present. The paper further considers the medium specificity and social implication of this mode of transmission, referring to Samuel Weber’s treatise on television, in which pairs of concepts, “representation” and “presentation” as well as “image” and “vision,” are proposed.