2022年3月11日発行

# 「ポスト牛山純一」時代における紀行ドキュメンタリーの考察

## ――〈テレビ制作者研究〉という視点から――

田　淵　俊　彦

相模女子大学紀要　　VOL.85（2021年度）

# 「ポスト牛山純一」時代における紀行ドキュメンタリーの考察

## ――〈テレビ制作者研究〉という視点から――

田　淵　俊　彦

# A Consideration of Travel Documentaries in the Post-Junichi Ushiyama Era:

## From the Perspective of Research on Television Program Creators

Toshihiko TABUCHI

**Abstract**

The dissertation by Toshihiko Tabuchi reexamines the historical origins and development of travel documentaries and reaffirms their value by taking two new approaches, namely, the post-Junichi Ushiyama era and television program creators. The author has worked on travel documentaries for more than 30 years, mainly on unexplored regions overseas. By comparing this expertise with previous research, the author highlights the role travel documentaries play in contemporary society and their guiding principles for the future.

**Key Words**：travel documentaries, post-Junichi Ushiyama era, television program creators

## 序

日本のテレビ・ドキュメンタリーはNHKの吉田直哉による『日本の素顔』に始まり、日本テレビの牛山純一による『ノンフィクション劇場』やTBSの萩元晴彦による『カメラ・ルポルタージュ』に引き継がれてゆく。この時代の草創者たちを研究したものは数多いが、『すばらしい世界旅行』が1990年に終了した以降のいわゆる「ポスト牛山純一」時代を取り上げた考察はほとんど見当たらない。またテレビ・ドキュメンタリーのいちジャンルである「紀行ドキュメンタリー」に関しての考察はそのほとんどが先行の民族誌映画と比較するかたちで（飯田, 2004）、「事実の塗り替え」や「解釈のズレや思い込み」から生じる「過剰演出」などの特徴を抽出するにとどまっている（丹羽, 2011）。更にテレビメディアがどのような番組を放送し視聴者がそれらを

どのように観てきたのかということについての研究は盛んだが、テレビ番組の制作者についての研究は多くない（七沢，松本，2017）。

本論文は、紀行ドキュメンタリーの歴史的な成り立ちと発展を考察し整理して見つめ直すことでその存在意義を再認識することを目的とする。紀行ドキュメンタリーは映像人類学などの学術知との協働作業によって、現在私たちが直面しているジェンダー不平等や環境・開発といった様々な問題の解決方法を導き出すことができる可能性が高いと考えるからである（田淵，2021）。

紀行ドキュメンタリーの考察においては、前述した「ポスト牛山純一」の時代を照射する。これはもともと社会派ドキュメンタリーを制作していた牛山が紀行ドキュメンタリーというジャンルを確立し、それによってその後の紀行ドキュメンタリーの歴史が積み上げられていったという点に注目するからである。また本論では紀行ドキュメンタリーを「制作者研究」という視点から観るという新しい試みをおこなう。紀行ドキュメンタリーの発展の歴史にはその時代の制作者たちの意図や意思が大きく影響しているからである。

著者は30年以上にわたって、主に海外の秘境をフィールドとした紀行ドキュメンタリーを手がけてきた。訪れた国の数は100を超える。そしてその成果として、中尾佐助氏の「照葉樹林文化論」に発想を得た映像誌「日本人の源流シリーズ」を発表している。それらの実務経験から得た経験知を踏まえて先行研究を紐解き、学術知を自らの専門知と照らし合わせることで、現代社会において紀行ドキュメンタリーが果たす役割を浮き彫りにする。そして最終的には紀行ドキュメンタリーの問題点と課題を洗い出し、未来への提言をおこなってゆきたい。

## 1．紀行ドキュメンタリーの成り立ち

当節ではまずテレビ・ドキュメンタリーのあけぼのとそこから派生する紀行ドキュメンタリーの歴史を再確認しておきたい。

後発メディアであるテレビは先行メディアである劇映画や記録映画の参照の上に築かれていると考えられてきた（守安，2014）。だが、丹羽（2020）は草創期のテレビ・ドキュメンタリーは映画とラジオの交差によって誕生したと言及している。つまり現場の声や音とナレーションを巧みに組み合わせるというラジオ的な録音構成を意識した番組作りが行われていったということである。テレビ・ドキュメンタリーの創始とされるNHKの『日本の素顔』は1957年から1964年まで吉田直哉によって続けられたが、この吉田はラジオからの転向組であった。TBSで活躍した萩元晴彦もラジオ出身者である。そしてNHKから遅れること５年、1962年に『ノンフィクション劇場』（－1968）が日本テレビの牛山純一によって始められた[(1)]。『日本の素顔』は客観的で巨視的、目線は俯瞰的であったが、『ノンフィクション劇場』はこれと対極の主観的、微視的、目線はアイレベルという方針によって個性を出していった（鈴木，2005）。これらの動きをきっかけとしてテレビ界では徐々にドキュメンタリー作りのムードが高まってゆく。更に1964年には「芸術祭」などで初めてドラマ部門から独立したドキュメンタリー部門が設けられたことが大きな刺激となり、各局の制作意欲と競争意識を促すこととなった（崔，2015）。そのようなバックボーンの中で、TBSでは萩元晴彦による『カメラ・ルポルタージュ』（1962-1969）、フジテレビでは『ドキュメンタリー劇場』（1964-1969）が誕生していった。

テレビ・ドキュメンタリーはその誕生からほどなく、社会派のテーマだけでなく多様な素材と手法を試みるようになってゆく。紀行、風土、歴史、自然などの国内外の素材を取り入れることでその内容と形式の幅を広げるようになったのである。そして1964年の東京オリンピックをピークとして各局の社会派ドキュメンタリーは減ってゆき、「紀行」と「海外」をテーマとするドキュメンタリーが増加していった。崔（2015）によれば、この現象は経済的な安定という社会状況とその中で未知なる世界への興味と憧れの傾向が高まってきたことが理由として挙げられる。これは経済成長による日本の国際的な地位向上、外国貿易の発展、海外渡航の自由化などで海外が一般市民にとって身近になったこと、そして何よりもテレビ・ドキュメンタリーが「情報源」としての役割を担っていたことを物語っている。

NHKにおける紀行ドキュメンタリーは、1976年に始まった『NHK特集』（1989年に『NHKスペシャル』とタイトル変更）が不定期枠として存在するだけで、レギュラーものは1985年～1988年に放送されていた『ぐるっと海道３万キロ』くらいであった。紀行ドキュメンタリーにおいて特筆すべきは、民放における日本テレビとTBSの挑戦である。

『ノンフィクション劇場』で社会派ドキュメンタ

リーを極めた牛山は、プロデューサーに転向して1966年から紀行ドキュメンタリー『すばらしい世界旅行』を始めた。その後、1972年に牛山は日本テレビから独立して日本映像記録センターを設立した。この牛山の社会派ドキュメンタリーからの転換については、佐藤忠男が「国内限りの需要しかない上にその時限りのニュース性を失うと商品価値のなくなる社会派ドキュメンタリーより、未開地域の人々の生態などを撮った民族学的ドキュメンタリーの方が国際貿易商品として長く売れるという計算もあったからに違いない」とその理由を推測している（高井，2017）。事実、『すばらしい世界旅行』は日立の一社提供を獲得していた。牛山のプロデュースではないが、同じく日本テレビ系列で放送されていた『驚異の世界・ノンフィクションアワー』(1972-1982）はKLMオランダ航空の協賛を得ることができていた。TBSにおいては、1959年に始まった『兼高かおる世界とび歩き』が1960年には『兼高かおる世界の旅』とタイトルを変え1990年まで30年以上続き、紀行ドキュメンタリーの歴史にその名を刻んだ。そしてこちらも番組開始から20年以上にわたってパンアメリカン航空が協賛していた。『驚異の世界・ノンフィクションアワー』のKLMオランダ航空と同様、航空会社がスポンサーであったということはいかにこれらの番組が海外旅行の促進につながる役目を果たしていたかを物語っている。

以上のように紀行ドキュメンタリーが生まれ繁栄していった背景には当時の社会情勢や経済状態が大きく関係している。しかし、ここにもうひとつ、技術的な革新という影響もあったことを見逃してはならない。1981年の放送機器展に参考出品されたカメラ一体形VTRは機材の小型、軽量化とともに、テレビ・ドキュメンタリーの表現の領域を広げていくこととなった（羽物，1982)。それまで撮影機器と録画機器が別々であったものがひとつになることで、撮影の機動性が格段に高まったのである。

## 2．1980年代後半～1990年代における紀行ドキュメンタリーの変容

NHKにおける紀行ドキュメンタリーは、レギュラーとしては1985年から約４年にわたって放送された『ぐるっと海道３万キロ』のみであったが、不定期では『NHK特集』という枠で紀行ドキュメンタリーを放送していた。この枠で1980年代前半と1988年から1989年に毎月１回放送されたシリーズ・ドキュメンタリー『シルクロード』は紀行ドキュメンタリーの金字塔とも言える作品で、単に「記録映画」と思われていた紀行ドキュメンタリーの認知度と地位を向上させたその功績は大きい（崔，2015)。しかし、ここではあえて民放における紀行ドキュメンタリーの分析をおこなってゆくことにする。理由としては、CMを放送に流すことで利益を得、スポンサーという存在を常に意識しなければならない民放の番組は時代の流れや社会環境、また経済状況の変化をある意味で〝容赦なく〟ダイレクトに受けるからである。言い換えれば、民放の番組の変化や変遷を注意して観察すれば時代の流れや社会環境の変化がわかるということなのである。

1980年代後半から1990年代初頭はいわば紀行ドキュメンタリーにとって〝バブルに翻弄された〟時代であった。バブル景気の期間は1986～1989年の４年間とされ（藤岡，2011)、バブル崩壊が最も先鋭化したのは1992年である（桜井良治，1993)。1981年に小型の一体型カメラが発表されたことは前述した通りだが、ちょうどこの普及にあわせたようなタイミングの1987年にTBSの本格的紀行ドキュメンタリー『新世界紀行』が日本生命の一社提供で始まっている。『新世界紀行』は現地の伝統や自然を映像とナレーションだけで他の演出はおこなわずに描いた番組であったが、まさにバブルの恩恵を受けるかのように多額の費用と多くの日数、多数の人員を投入して制作された。しかし、バブル期が終焉を迎える1990年には日本テレビの『すばらしい世界旅行』が終了し、TBSの『兼高かおる世界の旅』も打ち切りとなった。更に1992年には『新世界紀行』も放送を終えてしまう。

バブル崩壊という社会環境によって紀行ドキュメンタリーは大きく変容してゆくが、その特徴としては以下の傾向が挙げられる。世界の素晴らしい風景や珍しい文化、習慣を俯瞰的かつ客観的な目線で見せてゆくある種の〝王道的な〟紀行ドキュメンタリーは勢いを失い、「演出」や「脚色」が施されたバラエティに近い「ドキュメントバラエティ」的な番組が増えていったということである。『新世界紀行』と入れ替わるようにTBSで1995年から始まった『世界ウルルン滞在記』はスタジオ部分にトークショーやクイズ番組の要素を加え、VTR部分にも「出演者がたったひとりで現地にホームステイする」といった要素や「出演者が何かにチャレンジする」というハードルを設けるなど、演出や脚色が盛んに

おこなわれるようになった（村橋，2017）。佐藤真（2006）がドキュメンタリー映画について「90年代の特徴として、政治や社会のことよりも個人の私生活にしかドキュメンタリーのテーマを見出しにくくなった」と述べているように、テレビの紀行ドキュメンタリーにおいても「出演者」という個人が自分探し的な旅をする様子を描くものが増えていった[(2)]。同局の『世界・ふしぎ発見！』は『新世界紀行』と同時期の1986年に始まっているが、もともとバラエティ要素が非常に強い番組であったためかバブル崩壊を乗り越えて現在も生き残っている。

1990年代に顕著に見られた「ドキュメンタリーがバラエティと結びついて娯楽化したドキュメンタリーが量産される」といった現象を、丹羽（2001）は「ノンフィクションからの訣別」が起こったと表現している。テレビ・ドキュメンタリーがノンフィクションとフィクションという二者選択的枠組みにおさまりきらなくなってきたことを指摘したものだが、この現象の特徴を丹羽（2003）は「ドキュメンタリーがゲームの空間を志向し始め、一方で娯楽番組が現実の空間を志向し始めた結果、両者の境界は曖昧になっていった」と更に詳しく説明している。

## 3.「ポスト牛山純一」時代の紀行ドキュメンタリー制作者たち

この節ではいよいよ『すばらしい世界旅行』が1990年に終了した以降の「ポスト牛山純一」時代に光を当ててゆく。その際に制作者研究という視点で考察をおこなってゆくわけだが、今回は著者自らの経歴を題材として進めてゆきたい。

著者は1986年にテレビ東京に入社し、最初に手がけたドキュメンタリー作品は1990年7月に放送された『謎と不思議の国・タイランド～山田長政は二人いた⁉』である。当初、著者の中でのドキュメンタリー番組に対する熱意はそんなに大きくはなかった。それはバブル期終焉といった社会環境が関係していることもあったが、どちらかと言えばドキュメンタリーを制作する者を取り巻く社内環境が厳しかったという理由からであった。テレビ東京と言えば、東京12チャンネル時代の1960～1970年代に田原総一朗が「過激な題材」を元にその結果として起きるスタッフ、出演者、関係者らの葛藤をすべて撮影する〝リスクの大きな〟〝危ない〟番組『ドキュメンタリー青春』を発表し、世間の注目を集めた（田原，2006）。だが、田原は1977年にテレビ東京を退社し独立してしまった。その後、同局におけるドキュメンタリーの系譜は途絶えてしまっているような状態にあった。

当時のテレビ業界は今以上に「徒弟制度」的な風潮が強く、番組制作者は自分の「師」となる人物を見つけて、そこからスキルやコネクションを受け継いでいた。しかし、当時のテレビ東京社内にはドキュメンタリージャンルにおける師と呼べるような人物はいなかった。そこで著者は「逆転の発想」をおこない、「これは局内に競合ライバルがいないということだ」とプラスに考えるようにした。そしてあえて当時のテレビ東京では〝王道ではない〟〝ニッチな分野であった〟紀行ドキュメンタリーを極めることを選択したのである。

次に著者がおこなったのが、社外に師を求めることだった。TBSの『新世界紀行』で名を馳せていた田中春郎、フジテレビの「ムツゴロウシリーズ」や芙蓉グループ提供による『感動エクスプレス』を手がけていた西崎東、TBSの『萬里の長城』を創り上げた映像集団「メディア・ワン」の藤原道夫、「ヴィジュアルフォークロア」を率い民俗映像や民族映像に定評があった北村皆雄、などである。彼らはいずれも著者より年長の大先輩で、会社という枠を超えて紀行ドキュメンタリーの「いろは」を惜しみなく教示してくれた。しかし、著者が彼らの実力を知れば知るほど「このままではこの人たちには勝てない」と実感し、それは焦りにつながることになった。彼らは皆、独自のテーマやフィールドという強みを持っていたからである。「テレビ制作者に作家性が必要か」という課題については後に詳しく考察してゆくが、彼らは間違いなく〝制作した者の顔が見える〟「作家性」志向の強い創り手であった。彼らに接してゆく中で著者は、制作スタイルにおいて「独自のテーマを見つけ出して設定する」ことがいかに大切であるかを再認識していったのである。

そして著者がテーマとして着目したのが、植物学者の中尾佐助が提唱した「照葉樹林文化論」であった。これはヒマラヤ山脈を発する中国西南部から日本に至るまでの照葉樹が広がる地域一帯には共通した文化が存在するという考え方である（田畑，1991）。そこには稲作だけでなくさまざまな食文化、習慣や風習において日本に似た事象がある。この照葉樹林文化論をベースとして、著者は「日本人の源流シリーズ」という切り口を思いつくこととなった。『雲上の秘境・チベット』(1991）を皮切りに、1992

年にテレビ東京の制作会社であるテレビ東京制作に籍を移し自由に制作できる環境を確保することによって、『ヒマラヤの秘境・ブータン王国』(1992)、『ヒマラヤ天空の秘境・ラダック』(1993)、『ヒマラヤ最東端・秘境に生きる女たち～遥かなるムーリ高地』(1993)、『秘境ヒマラヤ・精霊と生きる家族たち～心の故郷・幻のナガランド』(1994）といった「日本人の源流シリーズ」５部作を発表した。

この「日本人の源流シリーズ」を創り出す際に著者が特に留意した点を２つ挙げておきたい。一つ目は、いくら作品として優れたものでも観る人が興味を持ったり共感を持ってくれたりするものに仕上げることができないと「放送番組」としては価値がないということだった。それゆえ「日本人の源流シリーズ」においては「モンゴロイド」というキーワードにこだわった。そして発酵食品など日本食との共通点を見出すことに力点を置き、日本や日本人との「親和性」を重要視していった。また同時に日本と異郷の全く違う２か所を比較照射することも意識していった。梅棹忠夫の「遠近遥かに隔たった二様の視点を持つこと。虚実を見極めるにはこの２つが欠かせない」という教えは著者の座右の銘となった。

著者が留意した点の二つ目は、「日常の中の非日常」をすくい上げ映像として描き出すことであった。秘境の生活や暮らしに特殊性などはない。その〝普通の〟日常の中からどんな非日常性をすくいあげるかが勝負だと肝に銘じた。そしてあえて「幸せとは何か」「生きるとは何か」「人間らしさとは何か」といった普遍的なテーマを設定し、それらを秘境の人々に問うことで日常的な「時間」の流れそのままを描き出すことに注力した。「現在」「あるがまま」を描くことは、ジャン・ルーシュが映画『私は黒人』(1959）で開発し、萩元晴彦が『あなたは…』などで実現しようとしたシネマ・ヴェリテの試み（桜井均，2013）に他ならない。

バブル崩壊後という社会環境の中で紀行ドキュメンタリー制作の状況は非常に厳しいものがあった。海外の辺境地で長期間にわたって取材をするという番組企画はなかなか社内でも通すことが困難であった。同時にバブル崩壊後の経済状態も芳しくなく、スポンサーもなかなかつかなかった。しかし、そんな中でも紀行ドキュメンタリーの灯を絶やさないようにと可能性を模索していた制作者たちが著者以外にもいた。

著者が特筆したいのはテレビ朝日の大谷映芳と日本テレビの千野克彦である。著者を含め３者はよく新聞などの他メディアでも並び称せられることが多かった。それは共通してテレビ局員であったからである。テレビ局はメディアであると同時に会社組織でもある。必ずしも番組制作の現場で働けるとは限らず、むしろ制作現場に携われるのは一握りの者しかいない。仮にそのチャンスに恵まれてもさまざまな要因によって制作実務を続けてゆけなくなることも多い。例えば視聴率実績を出してゆかないと制作者は業務を続けさせてもらえないばかりか、その現場から外されてしまうこともある。しかし、テレビ・ドキュメンタリーが爆発的な視聴率をたたき出すことはほぼない。ましてや費用も時間もかかる紀行ドキュメンタリーは視聴率や効率を考えれば非常にリスクの高いジャンルである。また僻地での取材は体力的、精神的な負荷も大きい。そんなハードルの多い紀行ドキュメンタリーを選び、好き好んで現地に赴く制作者は、同業者や同じメディア人から見ても「物好き」と思われ珍しがられたのである。

テレビ朝日の大谷は著者よりかなり年齢が上だが、著者と同じ「秘境」をテリトリーとしていた。大谷は『ニュースステーション』の特集や1985年から2003年まで年に３本ほどのペースで作られていた『ネイチャリングスペシャル』の中でネパールのドルポ地方などの秘境の作品を不定期に発表していた。千野は著者と同年齢でアドベンチャー系の紀行ドキュメンタリーを得意とし、1988年にチョモランマから生中継をおこなったことで有名になった。大谷は早稲田大学の山岳部出身であるし、千野もチョモランマの番組制作から推測されるように体力には自信があったと思われる。それに対して体育会系でも体力に自信があるわけでもなかった著者は、文化人類学的なアプローチを意識して「文化」「習慣」などの事象を通じて秘境の個人に照準を合わせるヒューマンドキュメンタリーを確立することを目指した。そのために長期間にわたって現地の村に住みこむというフィールドワークを行い、村の家族に密着するといった「参与観察」によって映像を記録した。そしてその映像素材を編集し、番組化して放送が終わるとまた旅に出てゆくということを繰り返していた。

「秘境」というテリトリーにおいて競合する大谷と著者は常にしのぎを削る状態にあったが、『ニュースステーション』という基盤があり制作費も豊潤な大谷と違って著者は在京最小最弱局の局員であったためかなりの苦労と工夫を強いられた。不利な状況を挽回するために著者が自らに課したのは、「初公

開」や「初潜入」の場所を独自に探し出し他の取材班よりも先に現地に入ることだった。自分よりも強者に勝つためにはより大きな付加価値がないとならないとわかっていたからである。だが､「初取材だ」と思い現地に入ってみると「数か月前に大谷さんの撮影隊が来たよ」と現地の人から言われ悔しい思いをするようなことを幾度となく繰り返した。そして著者は徐々に中国の未開放地区（外国人立ち入り禁止区域）であったムーリ高地やインドのナガランドといった、テレビメディアで初めて紹介する場所に入ることに成功してゆくのである。

以上の「初公開や初潜入にこだわる」といった紀行ドキュメンタリーの制作者の特性に対しては、西原（2017）が警鐘を鳴らしている。西原は、自らがかかわってきた日本のテレビ番組は題名からしてもいかにも「初もの」｢珍しいもの」を強調するものが多かったと述べ、同行した撮影隊は「そこは一度行ったことがあるから」とお決まりの回答をして二度と同じ場所に来ることがないと非難している。私たち制作者はこの指摘を真摯に受け止める必要があるだろう。

## ４．テレビ制作者研究の意義～「作家性」の検証

前節では著者を題材にしてテレビ制作者研究をおこなったが、当節ではこういった考察がこれまであまり進められてこなかった理由について検証してみたい。なお、制作者とは必ずしもディレクターやプロデューサーだけを指すものではない。カメラマンや編集者、音効、そしてドラマの場合は美術やメイクなどの役割の番組制作に関わるすべての創り手たちを意味する。こういった創り手たちが何を考え、どのような思いで作品創りに携わってきたのかといった研究が進まなかった理由として著者は以下の２点を挙げたい。

まず一つ目は、公共の電波を扱い番組を放送するテレビメディアにおいて放送局という組織の一員である制作者の〝個としての〟｢作家性」を認めることへの抵抗や反発が伝統的にあったためと考えられる。「作家性」に関しては、吉田直哉の『日本の素顔』における1959年に映画監督・羽仁進が『中央公論』で「テレビ・プロデューサーへの挑戦」という論考を発表したことから始まった「素顔論争」を思い起こさせる。その顛末は米倉，松山（2013）に詳しいが､「〝テレビ的〟とはどういうことか」｢ドキュメンタリーは社会にどう向き合うべきか」などの論点と同時に､「ドキュメンタリーに〝作家性〟は必要か」ということが大きな議論を呼んだ。羽仁は､『日本の素顔』はもともと制作者の主義主張を打ち出した作品であったはずなのに、安保闘争報道直後の1960年くらいから制作者たちの名前が「クレジット」から削除されるようになったのはなぜかと疑問を呈した。クレジットとは番組の最後に流れるスタッフを紹介する文字情報のことである｡「信用」という意味からわかるように、クレジットには番組の信用を担保すると同時に制作者の責任の所在を明らかにする役目がある。クレジットから制作者の名前が消されるということはその作品が制作者〝個人として〟発せられたものではないことを意味している。そしてそれは制作者のアイデンティティの喪失にもつながる愚行であると羽仁は激しく非難したのである。これに対して制作担当・瀬川昌昭は「そこには当時のNHK首脳部の方針や思惑があった」と証言している。この点について佐藤真（2001b）は､「テレビ・ドキュメンタリーの一分野を築いた吉田直哉も、現時点では残念ながらNHKの〈常識〉を守る側の多数派の一人でしかない。名物プロデューサーとして功成り名を遂げてゆく過程で、吉田がいかに作家性や主体性を消失させてきたかは、野心的試みであった『日本の素顔』の総括の仕方を見れば、おのずからと読みとれるのだ」と手厳しい批評を述べている。

この論争をきっかけに、その後の日本のテレビ・ドキュメンタリーは「作家性志向」と「客観性志向」という２つの路線を辿ることになる（米倉，松山，2013)。その後にあらわれた牛山純一は、ドキュメンタリーの制作に必要なのは「署名性」すなわち「作家性」だと述べた。例えば牛山純一という署名がなければ事象を客観化できないし作品も発表できないと主張したのである｡「記録とは要するに自問自答の産物なのだ。だから〝私〟をなくしては記録は成立しない」というのが牛山の持論だった（濱崎，2012)。そして〝誰が〟〝どのように〟描くかが大事であるとし、局内外にかかわらず志のある人材を積極的に制作者として登用した。その中には「素顔論争」の当事者であった羽仁進や新藤兼人、牛山がプロデューサーを務めた「ノンフィクション劇場」の『忘れられた皇軍』を演出した大島渚などもいた。桜井均（2016）は「テレビは日常性の浸食を絶えず受けるので、そこに〝作家〟が生まれる余地はほとんど残されていなかった」と述べているが、

これはテレビ番組が「消えてしまうもの」「放送したら終わり」と考えられてきたことと「作家性」の問題が関連していることを示唆している。また佐藤真（2001a）は「ドキュメンタリーとは、映像表現による現実批判である。それは、世界のあり方を批判的に受け止めるための映像表現である。そのためには、映像作家の主体性が確立されなければならない」と主張し、「ドキュメンタリーは不可解なこの世界についての、一人の映画作家の私的な見取り図であり、映像に映った事実の断片を再構成して生み出される、〝私〟のフィクションなのである」と述べている。以上の佐藤の分析はドキュメンタリー映画についてのものであるが、紀行ドキュメンタリーにおいても同様のことが言えるのではないだろうか。

テレビ番組はひとりで創るものではないし、それは番組の偏りを招くためよしとされてない。複数の人員で行う共同制作は、小説を書いたり芸術作品を創ったりすることとは違って「作家」というものを生み出す機会が少なかった。しかし、テレビ・ドキュメンタリーは創り手が自らと向き合いながら自分の主義主張を作品に込めてゆくものであるから、ディレクター、カメラマン、編集者などのそれぞれの立場なりの考えが作品に反映されていって当然である。その効果や作用を「作家性」ととらえないことの方が無理があると著者は考える。放送人は「個」としてというよりもどちらかと言うと「公」としてのメディア人たれと言われてきた。そこには放送法による公共性が重んじられ制作者個人の意思表明が制限されてきたということもある。戸田（2016）は、それは「私性」を排除する「見えない力」であり、メディアの公共性というものを極端に矮小化した偏見や勘違いであると批判している。だが、現実的にはとりわけ政治的なテーマを扱うニュース番組やドキュメンタリー番組のおりには、私性より中立性が問われるようなケースも多々ある。著者は、テレビ制作者を作家として認めることをはばかる風潮には日本人特有の「遠慮」や「謙遜」などの心情が関係していると考える。わかりやすい例としては以下のようなことがある。番組クレジットに制作者の名前を表示する際にも、「いえ、私の名前より○○さんの名前を上の方に」や「私は何もしていませんので名前はいいです」などという会話が交わされることが少なくない。また若いスタッフが年配のプロデューサーから「きみはまだ（クレジットに）名前が載るのは早いよな」などと言われる局面も多く見られる。これらの事例は「自発的にクレジットに自分の名前を出す」ことへのある種の卑下や蔑視の気持ちが存在するという証拠ではないだろうか。責任の所在を明らかにすることに遠慮や謙遜は無用であるだろうし、ましてや卑下や蔑みの対象であるはずがない。しかし、そこにはテレビ番組は皆の共同作業なのだから、ひとりだけの「作家性」を主張するのはナンセンスという考え方が根底にある。そういった風潮が長年にわたって放送業界にあったことは間違いない。

テレビ・ドキュメンタリーの中において、紀行ドキュメンタリーというジャンルは現地の習慣や文化を紹介するという点でこれまで民俗誌映像と同一視されることが多かった（田淵，2021）。そのためドキュメンタリーというより記録に近いと考えられてきた。記録は創作物ほど「作家性」を認められない傾向にある。また紀行ドキュメンタリーは「旅モノ」とも揶揄され、少し〝格下の〟ジャンルだとみなされてきた。したがって紀行ドキュメンタリーは他のテレビ・ドキュメンタリー以上に制作者を「作家」として扱うことに抵抗があったのである。そんな中で、牛山純一は「アフリカの奥地を訪ねても、白いヒマラヤに登っても、共産圏の諸地域を訪ねても、作家の目が感じられる映像を創造してみたい」と志を語っている（濱崎，2012）。社会派や注目を浴びやすい国内のトピック、時事ネタを扱った作品と違ってたとえ異国の習慣や人々の生活という〝地味な〟題材であったとしても、それを独自の視点や目のつけどころで切り取り、そこに自分が視聴者に訴えたいことを加えて大衆に送り出すという作業は、文学や芸術と何ら変わりのない〝作家的な〟おこないであると著者は改めて指摘したい。

テレビ制作者研究が進められてこなかった二つ目の理由として、放送は放送してしまえば終わり、「消えてしまうもの」と扱われてきたため、一般人が放送後に時間がたって番組を鑑賞したり批評したりする機会を得ることが困難であったことが挙げられる。例えば文学であれば作家の作品は後世に残り広く読まれ続け、図書館などにも収められる。映画はテレビ番組のように「放送したら終わり」というイメージがなく、「監督論」などの学問も盛んである。しかし、テレビ番組はそうではなかった。番組のアーカイブス化が困難であり、またアーカイブス化の試みが行われてこなかったのである。この点については次節で詳しく検証してゆくことにする。

## ５．テレビ制作者研究における３つの課題

書籍『テレビ・ドキュメンタリーを創った人々』（2016）は、NHK放送文化研究所が放送開始60周年というタイミングに更なるテレビの「文化」としての成熟をはかる目的で「テレビ制作者の研究」をまとめた調査研究成果である。この中では、テレビ・ドキュメンタリーの開拓者たちとも言える吉田直哉や牛山純一、萩元晴彦、木村栄文などの業績が紹介されている。また今野敏や田原総一朗などのドキュメンタリーの境界を越えて今なお現役として活躍している制作者たちも取り上げられている。

しかし、残念なことにこの調査対象には偏りがある。その理由は３つ挙げられる。一つ目は調査研究機関がNHKを母体としているためどうしてもNHK関係の制作者の割合が多くなっているという点である。しかし、これは当然のことだろう。古くからNHKはテレビ番組をアーカイブス化し、ライブラリーとしてストックをしてきた。そのため研究対象にできる作品はどうしてもNHKのものに限られるという事実があるからである。二つ目は制作者研究の対象が当時話題となったもの、有名なものに偏りがちであるという点である。制作者研究はその制作者がどういう思いでどういった作品を創ってきたかということを考察してゆくものであるからどうしても深堀りをすることになる。そのため話題作品や有名な作品を創った制作者が優先されてゆく。三つ目は研究が単眼的であるという点である。個々の研究が単独の制作者のみに焦点をあてたものになってしまっているのである。例えば吉田直哉を研究しようとすれば吉田を深掘りし、吉田の特殊性や独特な考え方、手法を取り上げることになるため、同時期の他の制作者との比較考察は二の次になってしまうということが起こっているのである。

著者は今後のテレビ制作者研究においては『テレビ・ドキュメンタリーを創った人々』などの先行研究にみられる「アーカイブスがNHKに偏っている」「著名性や話題性のある作家に偏っている」「研究が単眼的である」という３つの欠点を補ってゆけるかどうかが課題となると考えている。以下に順に考察を加え、それらの課題の解決策を模索してゆきたい。まず一つ目の「アーカイブスがNHKに偏っている」という点であるが、これに関しては近年、放送の配信化が進みTVerなどの見逃し配信サービスが確立され更に2021年中には同時配信開始が予定されているという流れがあるため、徐々に民放などにおいてもテレビ番組のライブラリー活用が活発化すると期待している。横浜にある放送ライブラリーは日本で唯一の放送番組専門のアーカイブス施設であり、NHKだけでなく民放局のテレビ・ラジオ番組やCMを文化資産として収集、保存し、一般公開する事業を実施している。この事業は1991年度に開始され、著者の作品も何本か収容されている。放送ライブラリーは2012年の公益財団法人の認定を機に、施設内での視聴に限ってきた番組の公開範囲を全国に広げた。図書館、博物館などの公共施設における利用などであるが、中でも評価されるべきは大学の授業の教材として貸出を促進し門戸を開いていることである。著者も「ドキュメンタリー論」などの大学の授業で何度か利用させてもらっている。

海外のアーカイブス施設は、日本よりも先行しており、イギリスには映画研究所（BFI）、フランスには国立視聴覚研究所（INA）がある。フランスのINAは世界最大規模のデジタル映像データバンクで、国内のテレビ・ラジオ番組を収集・保護・デジタル化・復元してアーカイブス化し、配給もおこなっている。2007年の時点でINAのアーカイブの総数は約400万時間に至り、2008 年にはテレビ87局、ラジオ17局の放送番組がアーカイブス化されている（長井，2008）。中でも特筆すべきは、それらの映像を文化・教育機関や研究者に資料として公開していることである。マイヤール（2006）によれば、フランスではすべての放送番組を国民の財産としてとらえCMをも含めてその保存を実施している。それに比べて日本ではNHKの番組においては「NHKアーカイブス」、そして前述した放送ライブラリーがようやく徐々に認知され始めているとはいえ放送番組を組織的に収集している国家規模の機関は存在しない。また石田（2014）が述べるように、NHKの番組のみを対象とした研究であっても資料を記述する際に「1960年代のテレビでは…」といった表現が使われるのが現状である。言うまでもなく1960年代にはNHKのみならず民放番組も存在していたはずだが、現状ではそれらの映像資料へアクセスすることができないために、NHK番組のみのアーカイブス資料を「全体」として仮定せざるを得ないのである。

現在、NHKには全番組の記録をデータ化して誰でも検索できる「NHKクロニクル」という優れたシステムがある。しかし、民放の番組のアーカイブス化は遅々として進んでいないと言わざるを得ない。間違いなくそのことが、NHKのテレビ・ドキュメ

ンタリーにおける制作者研究や番組の量的調査が可能であるにもかかわらず民放ではそれが適わない大きな要因となっている。過去に多くの素晴らしい紀行ドキュメンタリーが民放から生まれていながら、惜しむらくはそれらのアーカイブス化がほとんどおこなわれてこなかったのである。過去の作品が残っていないのであるからその作品の内容、そして制作者の意図、ましてやその時代背景との関連性などを紐解くことなどできるはずがない。なぜこのように民放の番組ライブラリー化は立ち遅れてしまったのだろうか。

各局はそれぞれ内部セクションとして映像ライブラリー部門を持っている。しかし、そこで自局の番組の分類や整理、ましてや保存作業がおこなわれてきた例は皆無に等しい。著者がテレビ局に入社した1986年当時、放送用ビデオはちょうど２インチから１インチのオープンリールテープに移行している時期であった。１インチは1995年ほどまで使われそのあとはデジタルビデオ化され、主にD2（コンポジットデジタル）テープが使われるようになっていった。D2のあとはHDCAMとなり、現在はXDCAMというディスク型のビデオを業務用に使用している。２インチ時代に制作された番組はほとんど残っていない。それは２インチテープが高価だったからである。30分の尺の２インチテープは1964年の段階で75400円という報告がある（木村、1964）。これを消費者物価指数に当てはめて換算すると32万円ほどになる。従って放送用のテープは何十回と上書きして繰り返し使われることになる。NHKアーカイブスにも２インチテープの作品が数えるほどしか残っていないのは、上書きして消してしまっているからである。１インチテープは２インチより安価ではあったが、とにかくかさばる。日々増えてゆく収録と放送用のテープを保存しておくスペースで各局の素材管理担当者は頭を悩ませた。最初のうちは倉庫を借りて収蔵していたが、その費用も馬鹿にならない。また旧規格のテープ媒体から保存媒体に変換するにしても費用がかかり、その人件費や作業量も膨大なものになる。以上のような理由や幾度となく訪れる社内の経費節減という波にあらがえず、結局は目先の利益を優先して、局の財産どころか私たち国民の文化遺産とも言える貴重な番組映像を破棄、消去してきたのである。つい先日も著者が自分の過去作品をフッテージとして使用したいと考え社内のアーカイブシステムで検索したところ、放送されたものであるのにもかかわらず存在しないことが判明した。どこかの段階で消去もしくは破棄されてしまっているのであった。まずは番組という貴重な財産に対する社内の意識を変えるところから始めなければどうにもならない。だが、民放は会社機能の中で運営が成り立っているため経済効率を考えざるを得ないという事情も理解できる。それを解消するためには国や権利者団体、民放放送局などの当事者が一堂に会して放送文化の保全のために放送全体のアーカイブス化を真剣に考え、法制度の改正を含めて広い観点から論議する必要がある。理想を言えば、イギリスのBFIやフランスのINAのような国家的な映像ライブラリー機関の設立が望ましい。その結果として初めて、真の意味でのテレビ制作者研究の実現が成されるのではないだろうか。

二つ目の「研究対象が著名性や話題性のある作家に偏っている」という課題であるが、これに関しては〝知る人ぞ知る〟という制作者にも照射の幅を広げてゆく試みが解決策になると考える。しかし、数多くの制作者の中からやみくもに対象を抽出しても効果的な研究成果は得られない。そこで著者は、〝長くひとつのジャンルやテーマにこだわっている〟ような制作者を厳選してゆくことを提案したい。例としては前述した紀行ドキュメンタリーを長年創り続けている大谷や千野、「NNNドキュメント」で長年にわたり原発問題に向き合ってきた加藤就一などが挙げられるであろう。

社団法人「放送人の会」はNHK、民放、プロダクションなどの枠を超えて番組制作に携わっている人や携わっていた人、放送メディアおよび放送文化に強い関心をもつ人々が個人として参加している団体である。20世紀の放送番組の革新に関わった様々なジャンルの〝知る人ぞ知る〟制作者に当時の放送現場の動きや経緯を語ってもらい、その証言を映像として収録する「放送人の証言」というプロジェクトに長年取り組んでいる。そのラインナップは1999年の元NHK大阪の効果マンであった辻好雄とBKラジオドラマ創成期の音響効果班の作本秀信を皮切りに、2021年には日本テレビを中心に活躍した制作会社フルハウスの菅原正豊に至るまで多岐にわたっている。そしてそのうち193の映像が放送ライブラリーに収められている。この試みは「アーカイブスがNHKに偏っている」「著名性や話題性のある作家に偏っている」という２つの問題点を同時に解消してゆくものとして注目に値するのではないだろうか。

三つ目の「研究が単眼的である」という課題に関しては、その時代背景や社会風潮と関連づけながら

制作者の演出意図を紐解いてゆくことを心がけることで解消してゆくことができると考える。制作者を分析する際に同様な志向性を持った制作者や違った主義主張を唱える制作者と比較考察してゆくといったことも適当な手法であろう。吉田直哉と牛山純一の演出手法を比べるなど草創期の制作者についての比較考察は先行研究でも積極的におこなわれている（鈴木，2005）。同様の研究を「ポスト牛山純一」の時代においても活発におこなってゆくことが肝要である。複数のテレビ制作者の比較研究においては、東北大学大学院情報科学研究科の村井明日香らが丹念なデータ収集によっていくつかの研究成果を上げている。そのひとつは、2020年時点でテレビ・ドキュメンタリーの制作者である101名にインターネット調査をおこない、「制作者がどのように制作経験を積んでいるか」「また現実をいかに再構成（リプレゼンテーション）するか」に関して意識や態度を探る試みをおこなったものである（村井，宇治，浅井，齋藤，堀田，2020）。この調査によると「番組制作者の多くが公平中立は難しいと考えている」ことが明らかになっているが、この分析結果なども「作家性」問題を考えるひとつの貴重な材料となるものである。村井，堀田（2021）は同じような方法で番組制作者による書籍の記述についての研究をおこなっており、こういった地道な量的調査によっていわゆる一般の番組制作者の意識比較がなされることの意義は大きい。ただ、村井らの研究は番組制作者のリテラシー意識を探ることを主たる目的とすることにとどまっているため、今後のテーマの拡大に期待をしたい。

## 6．バブル崩壊後における紀行ドキュメンタリーを取り巻く環境の変化

この節では、2000年を境に大きく紀行ドキュメンタリーを取り巻く環境が変化したことに着目し、そのことによって紀行ドキュメンタリー自体にどのような影響を及ぼしたのかを考えることで紀行ドキュメンタリーの未来像を予見してみたい。

前述したように1986年から1989年まで続いたバブル期が1992年に崩壊すると、紀行ドキュメンタリーはバラエティと結びつき、より「演出色」の強い番組へと変化していった。そしてバブル崩壊後の「失われた10年」の社会意識は「環境」や「開発」といった問題に目が向き始めることになる（藤田，2006）。ちょうど1992年にリオデジャネイロで「環境と開発に関する国連会議（地球サミット）」が開催されるというタイミングもあって、紀行ドキュメンタリーも環境を意識した地球賛歌的なものに変わっていった。こういったイメージ先行型の番組は企業イメージを意識する大手スポンサーが一社提供やメインスポンサーとしてつくことが多い。テレビ朝日の『素敵な宇宙船地球号』（1997-2009）はトヨタグループの一社提供、TBSの『神々の詩』（1997-2000）は日本生命の一社提供、『世界遺産』（1996-）はソニーの一社提供で始まり現在はキヤノンが一社提供している。そして次に起こるインターネットの普及によって世界中の情報が瞬時に人々にゆき渡るようになったことが紀行ドキュメンタリーに更に大きな影響を与えてゆくのである。

総務省は平成元年版『情報通信白書』で1995年から2000年頃までを「インターネット普及開始期」と位置づけている。2000年を境にビジネスや行政でのIT活用が加速化し、SNSが登場して急速に広まった。そういった流れに沿うように、紀行ドキュメンタリーの番組は激減している。NHKにおいてすらもこの時期における同ジャンルの番組は『地球に乾杯』（1999-2004）『探検ロマン世界遺産』（のちに『世界遺産への招待状』に変更（2005-2011）『世界ふれあい街歩き』（2005-）の3本くらいしか目ぼしい番組は見当たらない（宮田，2019）。小杉（2020）の調査はNHKのテレビ・ドキュメンタリーに限ったものであるが、テレビ・ドキュメンタリーのジャンルによる割合が年代によってどのように推移しているかを量的な統計をもとに分析している点で評価できる。これによれば、2000年頃から「人間」をテーマに扱ったドキュメンタリーが急激に増加し始め、2019年には60％近くを占めるようになっている。それに反して、「社会」をテーマにする番組は2019年には20％という低い割合になっている。これらに対して、紀行ドキュメンタリーのカテゴリーである「自然」をテーマにしたものは2000年に急激に落ち込み、その後に一時は立て直すものの2009年から再び急激に下降線をたどり、2012年以降は15％から25％の間を推移している。この「自然」テーマのテレビ・ドキュメンタリーの激減の理由はインターネットやSNSで世界中の情報が瞬時に簡単に手に入るようになったこと、また動画配信サイトの登場によって紀行ドキュメンタリーの必要性が損なわれたことが考えられるだろう。それに反して「人間」をテーマにしたものが増えているのは、人の心の中

や感情はインターネットなどでは容易に得にくい情報であるからだと推測される。

「自然」テーマの紀行ドキュメンタリーが勢いを失っていった2009年から2012年に起こった出来事として見逃してはならないのが、日本におけるアメリカ資本の動画配信会社の進出である（進藤，鈴木，2017)。これによって海外から多くの紀行ドキュメンタリージャンルのコンテンツが流入したことは国産の紀行ドキュメンタリーが減少した要因のひとつであろう。各放送局が放送から配信へと大きく舵切りをする中で、需要が少なく制作リスクも高い紀行ドキュメンタリーの制作を自ら減少させたことも大きな要因であることは疑う余地がない。

## 結　紀行ドキュメンタリーの今後の課題と展望

私たちが住む文明社会とは違った文化・習慣を持つ「未開人」は観光という名のもとにイメージを収奪されているという解釈がされることがある（佐藤真，2001b)。拡大再生産される「未開人」のステレオタイプは、北（半球）と南（半球）の権力構造を固定化し、差別と偏見を助長しているというのである。観光客の眼差し、つまり「見る＝眺める」ことそのものに「新植民地主義」と言うべき「無意識の差別」を内在しているからである。地球上における少数民族などのマイノリティーを取材対象とする際には、紀行ドキュメンタリーの制作者は自身がこういった潜在的な意識を持ってしまっていないかということを常に自問自答する必要があるだろう。地球の神秘、大自然の驚異といった「ガイア思想」だけが先行すると、その地で起こっている貧困や紛争をはじめとした現実やその矛盾から目を背けてしまう危険性もあるからである。そのことを肝に銘じて現地での取材、撮影、そして番組制作をおこなうべきなのである。西原（2017）の「マスメディアが目指すのは〝事実〟よりも〝新奇・好奇〟なものなのか」という批判を真摯に受け止めながら、私たちはフィールドに臨まなければならない。

制作者の一員として著者が紀行ドキュメンタリー制作において心がけていることを最後に述べておきたい。作品は「映像」「ナレーション」「音楽」の３要素のバランスで成り立っている。作品の良し悪しはこのバランスの良し悪しに大きく左右される。この場合の「映像」とは、現場音も含めた現地で収録された映像である。映像で見てわかることをナレーションで述べることは禁じ手である。それよりも心象を語った方が良いであろう。そこには創り手の想像力が必要になる。ナレーションで盛り上げている時には音楽は少し引くとか、ナレーションが弱いと思ったら音楽で補強するとか、「三位一体の演出」というものが紀行ドキュメンタリーの醍醐味とも言える。またテレビメディアは視聴者の受動的な意識が伴う「受け身視聴」で成り立っていることを考慮しなければならない。「神の声」と揶揄されることの多いナレーションをあえて用いないスタイルもあるだろう。しかし、それはあくまでも特別な場合であり、基本は「映像」「ナレーション」「音楽」のバランスを考えながら取材や撮影をおこない、編集構成を充分に練った上で作品を創り上げてゆく必要があることを述べておきたい。

佐藤真（2001b）は「ドキュメンタリーの原則」として「対象への愛」「長期間の記録」「対象への責任」の３つを挙げているが、著者はここに紀行ドキュメンタリーの今後の課題が潜在していると考える。ドキュメンタリー作家の主体性とは、記録する対象から距離をとってその対象をいかに批評的に見るかにかかっている。長期間にわたって現地に滞在して密着することの多い紀行ドキュメンタリーの場合、対象者に〝ほれ込んで〟批評を忘れて誉め讃えることになりがちである。そうなってしまうと前述の「ガイア思想」と同じように本当に伝えなければならない現実を見えなくしてしまう恐れがある。対象者への愛はもちろん必要だが、同時に取材者は対象者の真実の姿を伝える責任を担っていることを忘れてはならない。

本論文で検証してきたような時代の流れを充分に考慮しながら、紀行ドキュメンタリーの制作は進められるべきであろう。自然賛美から人間へと社会や人々の興味が変わりつつあるといったトレンドを敏感にキャッチし、メディア情報を受け取る人々の欲求に応えてゆく努力を制作者は怠ってはならない。海外資本の配信メディアによる席巻にもひるむことなく、逆にその状況を利用してゆくしたたかさも制作者は持ち合わせているべきである。時代の流れとともにテレビメディアにもコンプライアンスが求められるようになってきている。そうするとどうしても「個人」よりも「組織」が表に出てくるようになってくる。しかし、そんな時代だからこそ私たち制作者は自らの「作家性」をしっかりと確立させ、主体性と信念を持って番組作りに臨むべきであろう。アーカイブスの問題においては、テレビ番組を文学

と同じように貴重な歴史的、文化的な資源として国民が共有、利用してゆくシステムを構築することの重要性を制作者自身が常に意識し、同時にアピールし続けてゆくことが望まれる。

近年、著者は「紀行ドキュメンタリー」と「民族誌映像などの学術映像」、また「テレビ制作者」と「人類学者などのフィールドワーカー」、それら両者間の協働を模索する研究を行っている。所属する日本映像学会において「映像人類学研究会」を発足させ、テレビメディアの実務と学問の融合の可能性を探っている。今日では人類学や民族学のフィールドワークにおける映像の活用は普及しており（分藤，川瀬，村尾，2015）、その手法や効果、作用を研究するのが映像人類学という学問である。欧米では社会や組織、人々が抱える問題に映像を活用した「干渉」「介入」をしてゆく試みが成果を挙げており、映像を活用する応用性の高い人類学を「応用映像人類学」と呼ぶようになってきている（分藤，2011）。日本においても、岩波科学映画を創始した物理学者の中谷宇吉郎は科学教育のために映画というメディアを積極的に利用しようとした（丹羽，2011）。牛山純一は紀行ドキュメンタリーのアーカイブス化を推進し、日本に映像人類学を導入しようと試行錯誤を繰り返した（濱崎，2012）。

今の社会には環境問題やコロナなどのウィルス対策など予測不可能な課題が山積みである。そういった時代だからこそ、メディアと学問が結びつくことで新しい発想が生まれ、様々な問題解決の糸口を見出すきっかけにできるのではないだろうか。マスメディアの制作者と映像人類学のフィールドワーカーとはいずれも「現場主義」を志向する職業でありながら相互の交流は多くなかった（村橋，2017）。しかし、小林（2017）は「フィールドワーカーが問題の複雑さを明らかにすることに長けているとするならば、マスメディアは問題をわかりやすく伝えることに長けている。だが、単純化してしまうと弊害が大きくなる。だからこそ、現地社会の複雑な現実を知っているフィールドワーカーと協働できるスペースがある」と両者の協働の可能性について述べている。そのためには両者間において映像を巡る領域横断的な対話をこれまで以上に活性化させる必要がある。それは例えば松村（2021）が述べるように、「人類学の表現手段としての〝映像〟にどんな意味や可能性があるのか」であるとか「人類学者が撮るから民族誌的なのか、ある表現手法自体が民族誌的なのか」「ドキュメンタリーやノンフィクションと学術映像は何がどう違うのか」といったことをドキュメンタリーの制作者と人類学のフィールドワーカーが活発に議論してゆくことである。そしてその結果として、紀行ドキュメンタリーが映像人類学という学問との協働によって課題解決などの社会貢献を少しでも果たしてゆくことができるのだとすれば、それこそが紀行ドキュメンタリーの未来への可能性や存在意義を示唆するものになるのではないだろうか。

## 注

⑴ テレビ・ドキュメンタリー番組の放送期間については、NHKは参考文献に挙げる崔（2015）の224-225. にある表９「NHK大型番組制作の歩み」、民放は丹羽（2020）の12-15. にある図３「民放ドキュメンタリー番組の系譜」を参考とした。

⑵ 同時期に著者は次に挙げるような出演者を旅人とした紀行ドキュメンタリーを発表している。『世界最南端の秘境 南米・冬のパタゴニア』（1992）、『最後のアフリカ 神秘の島・マダガスカル～民族の心の歌を聴け』（1993）、『南米ボリビア・ペルー インカの大地に幻の民を追う～アマゾンの密林からアンデスの高地まで』（1994）の３作品は俳優・田村亮が旅人。『秘境カラコルム街道へ～1200キロに挑む親子の絆』（1995）は俳優・若林豪が旅人。『灼熱のベトナム国境地帯～野村宏伸・幻の民族と生きる』（1995）、『赤道直下！インドネシアの密林シベルト島～狩人の大家族と生きた30日間』（1996）の２作品は俳優・野村宏伸が旅人。『命の北極圏～白鯨たちの大いなる四季』（1997）は俳優・藤竜也が旅人。『ネシアの旅人～もうひとつの海のシルクロード』（1999）は俳優・仲代達矢が旅人である。

## 参考文献

分藤大翼，川瀬慈，村尾静二（2015）：イントロダクション フィールド映像術，分藤大翼・川瀬慈・村尾静（編），フィールド映像術，古今書院，4-9.

分藤大翼（2011）：先住民組織における参加型映像制作の実践－共生の技法としての映像制作－，アジア太平洋研究，第36号，21-38.

崔銀姫（2015）：日本のテレビドキュメンタリーの歴史社会学，明石書店，東京

藤岡明房（2011）：国際的視点から見た日本の資金バブル，経済学季報，60巻２号，23-63.
藤田慶彦（2006）：環境経営による企業価値向上～CSRと金融機関～，MACRO REVIEW，18巻1-2号，45-54.
羽物俊秀（1982）：2-3録 画，テレビジョン学会，36巻７号，574-578.
濱崎好治（2012）：牛山純一（日本テレビ）～映像のドラマトゥルギー～，放送研究と調査，62巻５号，87-102.
飯田卓（2004）：異文化のパッケージ化―テレビ番組と民族誌の比較をとおして―，文化人理学，第69巻第１号，138-158.
石田佐恵子（2014）：映像アーカイブズと質的研究の展開，フォーラム現代社会学，第13号，133-143.
木村悦郎（1964）：テレビ放送におけるフィルムと磁気テープの比較，テレビジョン，18巻１号，2-5.
小林誠（2017）：「沈む国」ツバルをめぐるフィールドワーカーとマスメディア　批判から協働に向けて，椎名若菜・福井幸太郎（編），マスメディアとフィールドワーカー，古今書院，92-107.
小杉拓郎（2020）：テレビドキュメンタリーの変遷と経済発展，金沢大学人間社会学域経済学類社会言語学演習『論文集』，第15巻，99-112.
ロドリグ・マイヤール（2006）：世界最大規模の放送番組デジタル・アーカイブ～フランスINAとINAthèqueの実績～，放送研究と調査，56巻10号，64-76.
松村圭一郎（2021）：欠如としての映像、過剰としての言葉―人類学における映像表現を考える―，人文学報，517-2号，1-9.
宮田章（2019）：NHKドキュメンタリーの制作技法の中長期的な展開～主に技術環境の視点から～，放送研究と調査，69巻４号，2-29.
守安敏久（2014）：寺山修司のテレビ・ドキュメンタリー『あなたは……』―出会いの「数学的幸福論」―，宇都宮大学教育学部紀要，第１部第64号，1-17.
村井明日香，堀田龍也（2021）：番組制作者による書籍の質的分析を通した テレビ・ドキュメンタリーのリテラシーの構成要素の抽出，教育メディア研究，Vol.27 No2, 81-99.
村井明日香，宇治橋祐之，浅井亜紀子，齋藤玲，堀田龍也（2020）：テレビドキュメンタリーに対する番組制作者の制作経験および意識・態度の調査結果，日本教育メディア学会研究会論集No.49，72-81.
村橋勲（2017）：テレビが作り出すリアリティとフィールドワークの可能性，椎名若菜・福井幸太郎（編），マスメディアとフィールドワーカー，古今書院，41-61.
長井暁（2008）：デジタル映像アーカイブは何をもたらすのか～フランス「INA」の挑戦～，放送研究と調査，58巻７号，48-59.
七沢潔（2016）：「テレビ制作者研究」の必要性，NHK放送文化研究所（編），テレビ・ドキュメンタリーを創った人々，NHK出版，10-11.
七沢潔，松本裕美（2017）：シンポジウム テレビ・ドキュメンタリーにおける“作家性”とは?：制作者研究からの問い（NHK文研フォーラム2017）放送研究と調査，67巻７号通巻794号，68-85.
西原智昭（2017）：マスメディアが目指すのは「事実」よりも「新奇・好奇」なものなのか アフリカ熱帯林におけるマスメディアとの体験より，椎名若菜・福井幸太郎（編），マスメディアとフィールドワーカー，古今書院，75-91.
丹羽美之（2020）：日本のテレビ・ドキュメンタリー，東京大学出版会，東京
丹羽美之（2011）：交差する映像と学術―映画・テレビ・デジタルメディア―，日本都市社会学会年報，2011巻29号，39-45.
丹羽美之（2003）：ポスト・ドキュメンタリー文化とテレビ・リアリティ，思想，956巻，84-97.
丹羽美之（2001）：Study 変容するテレビ・ドキュメンタリーと社会，総合ジャーナリズム研究，38巻１号通号175号，52-58.
桜井均（2016）：吉野兼司〝歳月〟を撮ったカメラマン，NHK放送文化研究所（編），テレビ・ドキュメンタリーを創った人々，NHK出版，160.
桜井均（2013）：テレビ60年の考古学～1970年代のドキュメンタリーに何が起きていたか～，放送研究と調査，63巻６号，68-85.
桜井良治（1993）：バブル経済の崩壊と日本経済の本質，法經論集，第71巻，17-45.
佐藤真（2001a）：ドキュメンタリー映画の地平（上）世界を批判的に受けとめるために，凱風社，東京
佐藤真（2001b）：ドキュメンタリー映画の地平（下）世界を批判的に受けとめるために，凱風

社，東京
佐藤真（2006）：ドキュメンタリーの修辞学，みすず書房，東京
進藤美希，鈴木重徳（2017）：インターネット上の映像配信サービスのビジネス発展上の課題―SVODを中心に―，日本マーケティング学会カンファレンス・プロシーディングス，vol.6，289-299.
鈴木常恭（2005）：テレビ・ドキュメンタリーにおける表現の生成と変容についての一考察―「物語るドキュメンタリー」と「物語らないドキュメンタリー」―，尚美学園大学芸術情報学部紀要，8巻，11-33.
田畑久夫（1991）：照葉樹林文化論の背景とその展開（1），兵庫地理，第36号，22-35.
田淵俊彦（2021）：映像人類学からのアプローチによる「ジェンダーと開発」論の再考，ARTES: 宝塚大学紀要，No.34，27-50.
田原総一朗（2006）：テレビと権力，講談社，東京
高井昌吏（2017）旅や冒険を表象するテレビ番組と「真正性」「教養」：『川口浩探検シリーズ』と『すばらしい世界旅行』の比較研究，桃山学院大学社会学論集，51巻1号，31-71.
戸田桂太（2016）：佐々木昭一郎 内なる記憶が物語を紡ぎだす，NHK放送文化研究所（編），テレビ・ドキュメンタリーを創った人々，NHK出版，502.
米倉律，松山秀明（2013）：シリーズ「初期"テレビ論"を再読する」【第2回】ドキュメンタリー論～"『日本の素顔』論争"を中心に～，放送研究と調査，63巻9号，2-15.
一般社団法人放送人の会：「放送人の証言」一覧，http://hosojin.jp/testimony.html（2021年10月9日アクセス）
総務省：第1部 特集 進化するデジタル経済とその先にあるSociety5.0，情報通信白書，平成元年版，https://www.soumu.go.jp/johotsusintokei/whitepaper/ja/r01/html/nd111120.html（2021年10月9日アクセス）