

# 「報道写真」と社会 “Photojournalism” and Society

服部孝章  
HATTORI Takaaki

この小論は2003年12月20日に開催された立教大学アメリカ研究所主催の公開シンポジウム「アメリカの報道写真——キャバ・ヴェトナム・9.11——」で報告したことをもとに、その後、大幅に加筆・修正したものである。

## はじめに——写真の力——

「ドアの外には、ミルク瓶が二本と新聞が二日分置いてあった。その新聞の第一ページには、異常に太い活字で、—— **ヨーロッパ戦争終焉!!** もはや、朝になっても、起き上がる必要はまったくなさそうである。」とロバート・キャバは自著『ちょっとピンぼけ』(*Slightly Out of Focus*、川添浩史／井上清一訳 ダヴィット社もしくは文春文庫)の末尾に書いた。彼はまたこんなことも言っている。「戦争写真家の切なる願いは“失業”だ」。

また2003年岩波書店が創刊した「岩波フォト・ドキュメンタリー 世界の戦場から」の総編集を担当している広河隆一氏は、その一冊に自らの『反テロ戦争の犠牲者たち』(同年7月)をまとめた。同書には、犠牲者それも幼い子供たちの広河のカメラを凝視する姿が数多く掲載されている。そして広河は次のように記してもいる。「私たちは今、混乱のきわみにいる。かつて中東和平という形で解決を求めようとした動きは、戦争という形でこの地域の勢力地図を一新しようとしている。アメリカの直接支配がこの先どこまで拡大されるか、だれにもわからない。(中略)これはイスラエルだけでなく、地球全体に言えることではないだろうか。こうした時代に監

視し報告するジャーナリストの役割はいつそう重要になってきている」。

私は2003年11月に発行された隔月刊誌『放送レポート』（No. 185 メディア総合研究所）の「話題の本から」というページに一ノ瀬信子編『もうみんな家に帰ろー！ 26歳という写真家・一ノ瀬泰造』（2003年6月、窓社）と吉田直哉著『映像とは何だろうか——テレビ制作者の挑戦——』（2003年6月、岩波書店）の2冊を取り上げた。そこでは、次のようなことを記した。

「地雷を踏んだらサヨウナラ！」といった言葉を残しこの世を去った一ノ瀬泰造さんの母親が、亡き息子と、亡き夫の撮影した写真を中心に、家族の時空を越えた「心の絆」を率直な編者の暗室日記などを交えて伝えた『もうみんな家に帰ろー！ 26歳という写真家・一ノ瀬泰造』は、2003年に読んだ本のなかで、もっとも心に残るものであった。「泰造の意志と、夫の願望を重ねて、心と心が触れ合うような優しい写真集が出来ますように」と祈りを込めた母であり妻である編者の思いが溢れ、読者には十分にその思いがページをめくるごとに深く伝わってくる。26歳の生涯をまっしぐらに駆け抜けた若き写真家の足跡は、この本に掲載された学生時代の写真そして戦場をまた戦火におわれる子供たちを写したものに、そのまなざしが投影されてもいる。夫とともに抱いていた「絵本のような写真集を作りたいね」という夢の実現のために、膨大な枚数のネガのなかから掲載写真を選択し、暗室での作業を続けた信子さんは、健康がすぐれない日々のなかで本書をまとめたことを日記に記している。亡き家族との約束とその思いの実現のために、それに邁進する姿に心を打たれる。

もう一冊の『映像とは何だろうか——テレビ制作者の挑戦——』は、NHKで吉田直哉さんが実践し、苦悩してきた道程が記されている。映像とは何かを追い求め、その解答を明示している以上に、関心と呼ぶのは次のような、テレビ制作者として目の前に現れた課題を、次々と乗り越えて、新たな表現の場を求めてゆく様である。「何がおこるかわからないドキュメンタリーはもうできない、と思った。そして思いつめた末、ドラマ部門への移籍を願い出たのである」「原作を忠実に映像におきかえるのではなくて、活字作品にインスパイアされ、心に火がついたところで、新たな関心の向く方向を開拓する、これが映画といっしょに共倒れしない、テレビのなか

の文芸的映像の歩むべき道ではないか、と思った。いうなれば私は、『太閤記』と『義経』の二本を演出し終わった段階で、いわゆる歴史小説の映像化に疑問を感じはじめていたのである」。

著者である吉田さんは、「実質的現実」、「カメラと活字との距離」「現在と過去のモンタージュ」など興味深いテーマを自らが関わった番組をもとに解き明かしている。映画には出来ないあるいは出来なかった映像表現を求め、映像化とは何かの答えとして、「現実の重層化を引き出す」ことをあげている。映像は連鎖反応を始めるからこそ、ただ単にカメラを向けるだけでなく、カメラを向ける対象への愛情が必要不可欠だと記す。そしてこのことは、ワイドショーなどに出演するコメンテーターに向けられ、「自分の顔を映像化する人は、もっともっとその対象である自分の顔に、ほんとうの愛情と誇りを持つべきなのだ。そうすれば、テレビは品位と格調を内包することができるのではないか」と。

また、テレビ草創期の体験の中に、現在の状況との対比にとってよりふさわしい示唆に富む事実があるとも言う。それは、著者が記しているように、視聴者の「心に火をつける」作品を真摯に追求されていた時代であったからなのだろう。

空虚な指導者のことばや声をテレビはきょうも伝えている。いたるところに映像は氾濫している。情報の洪水の中で、私の目をとらえて離さない写真に出会うことがある。でも、つぎのような感慨に襲われることのほうが圧倒的に多い。

「フォトジャーナリズム」と自称し、「時代を撮る」などといったキャッチフレーズを掲げている。これはその言葉が発散する「正義の立場と客観性」といったようなイメージを借称、横取りしているという以外にない。これらの写真誌の共通点は、ターゲットを徹底してタレントを含む庶民においていることにある。暴露する意味もないものをセンセーショナルに曝しあげ、いっばうで政治的・社会的・歴史的大スキャンダルに対しては完全に目をつむっている。(中村梧郎の発言「鼎談：フォトジャーナリズムの現場から」英伸三・桑原史成・中村梧郎著『写真で何ができるか』大月書店、1986年)

この当時、写真週刊誌が大手出版社から5誌発行されていた。新潮社の『FOCUS』、講談社の『FRIDAY』、文芸春秋社の『Emma』、小学館の『Touch』そして光文社の『FLASH』が競うように発行され、5誌合計で数百万部も毎週売れていた。日本を代表する出版社がフォトジャーナリズムを社会的に変質させてしまったのである。

「報道写真」が発表される雑誌は、欧米諸国に比べ、極端に少ない。月刊誌で報道写真のグラビアページを常設しているのは岩波書店の『世界』しか私は知らない。写真一枚が、テレビのドキュメンタリー番組が社会を即、変えるとは、言いがたいが、変化の原動力になるといえるだろう。そして人々の心の目に焼き付けられた映像があるからこそ、フォトジャーナリズムの活動はやむことなく続いているのだ。

カメラはますます小型になり、秘められた一瞬の映像を定着する能力はますます向上している。こうした映像が与えるショックは、見る人の連想メカニズムを停止させる。この箇所においてこそ、写真の標題というものをを用いるべきである。それによって写真は、生活状況全体の文書化の一環となる。またそうした標題がなければ、写真における構成はいずれも曖昧なものにとどまってしまうにちがいない。(ヴァルター・ベンヤミン著 久保哲司編訳『図説 写真小史』ちくま学芸文庫、1998年、原著の出版は1931年)

## 1. 報道写真・映像の変遷と社会の反応

世界的にテレビ放送の草創期であった1956年に起きたハンガリー事件(革命)は、映像として世界に伝播されるには、時間を要した。世界の人々は新聞や雑誌で事件の写真を見たが、動く映像を見たのはテレビニュースよりも映画館で本編にあわせて上映されるニュース映画であったという人が多い時代であった。現在のようにテレビの衛星中継手段はなく、フィルムを運ぶにも、世界の航空路はいまほど緊密なものではなかった。そのため、はやくて数週間遅れ、一般には数ヶ月遅れの映像を映画館でようやく見ることができたのである。新聞に掲載された写真は、縮刷版で見ると

あまり鮮明ではなく、さらに掲載される写真も少なかった。

また70年代半ばまで続いたヴェトナム戦争を、石川文洋や澤田教一、先にあげた一ノ瀬泰造や中村梧郎をはじめ多くの日本人カメラマン、そして世界中の報道写真家が取材した。その写真を発表する場も、『朝日グラフ』『毎日グラフ』など新聞社が発行する写真週刊誌（その当時には「写真週刊誌」といったネーミングはなかった）があった時代だったために、数多くの記憶に残る写真が伝えられた。

1968年のチェコ事件は、プラハで撮影された映像が、衛星を介してイギリスなどから数時間のタイムラグで全世界に伝えられた。「録画リレー中継」と呼ばれた。この事件はハンガリー事件と違い、国際社会の反応は早かった。世界中のソビエト大使館等にその国の市民が抗議に押し寄せた。同様に、1979年のソ連によるアフガニスタンへの軍事介入も衛星中継された。翌年のモスクワオリンピックをこの軍事介入を批判してアメリカや日本など西側諸国の多くが参加をボイコットした。

この間、ヴェトナム戦争は「茶の間の戦争」といわれるくらい、連日テレビのニュースがその模様を伝えた。「反戦・平和」が大学のキャンパスはもちろん人が集まる駅頭などでひんばんに集会が開かれた。

1990年の湾岸危機そして91年の湾岸戦争においては、日常的に戦地から生中継された。米軍によるバグダッド攻撃開始も生中継された。アメリカ国防総省は報道機関に対し、以下のような規制策をとった。

それは「プール取材」といわれるものであった。報道陣をひとかたまりにして自由勝手な取材を規制した。

1991年1月にアメリカ国防総省（ペンタゴン）は、「戦闘取材基本原則」を発表した。それは①常時、軍当局者付き添いプール取材、②報道内容は担当官による安全確認検査を受けなければならない、③報道禁止事項、④プール取材参加適格条件、などを明示したものであり、報道機関からは批判の声があったものの、実施された。『新聞協会報』（日本新聞協会、1991年6月25日号）によれば、91年6月、米国の民間シンクタンクであるガネット財団は「戦うメディア 報道機関とペルシャ湾紛争」と題する報告書を発表し、湾岸戦争における情報・報道規制の最大の問題点は、プールシ

システム（代表取材制）にあり、それについて戦場取材が徹底的に制限された」と指摘し、その規制によって、米国の報道機関は報道規制を行なった国防総省との戦いに敗れたのだ、と報告書は結論付けた。そして、今後の戦争報道に際して、報道機関側が評議会等を設置してペンタゴンの軍人および文官とのあいだで報道規制の原則作成について協議をはじめることが、これからの課題であるとした。また同年6月末に、ニューヨーク・タイムズ、ワシントン・ポストやUSA TODAYなどの新聞社、CNN、ABC、CBS、NBCなどの放送機関など報道機関17社は、プール取材制度の原則的拒否を含む10項目の提案と国防長官に対して報道規制のあり方の再検討を促す要望書を提出した。湾岸戦争終結後の4月に、報道機関と協議して「戦時における報道体制指針」を作成するとの意向を表明した国防総省が、こうした報道機関側の提言や要望にどのような態度を示すのか興味深いところだったが、その結果は2001年アフガニスタン侵攻においてペンタゴンの「新広報ガイドライン」そしてイラク侵攻におけるエンベッド取材となる。

まずここでは、湾岸戦争時にペンタゴンが行なった取材報道規制・情報操作をみていこう。1990年8月、米軍のサウジアラビア派兵以降、国防総省は、「湾岸危機」取材に代表取材制を敷き、世界各国から集まる報道陣に対して直接取材に当たることのできる記者を選抜し、その人数を制限した。そして91年1月3日、国防総省は戦闘取材にかかわる基本原則を報道機関に文書で通達した。この原則はヴェトナム戦争時の報道規制と類似しているものの、軍当局者付き添いのプール取材がとられた点そして報道内容は担当官による安全確認検査を受けなければならない、といった二点が大きく異なっていた。「検閲」という言葉が当局の文書には用いられていないが、事前に報道内容をチェックする「安全確認検査」とは、検閲以外のなにもでもない。

また、①軍隊の規模・位置、軍用機その他の兵器の種類・位置、作戦内容およびその延期・中止、②もがき苦しむ、あるいはひどいショック状態にある兵士の映像・記録、③誰であるのか判別可能な死傷兵の写真、④あらゆる宗教儀式の取材といったことを報道禁止としている。報道機関側は、この措置に対して、1月4日、国防総省での記者会見で、安全確認検査は戦

場において課せられる事前検閲にあたる、と抗議した。7日、基本原則は修正され、原則と指針に分けられた。実際の報道において「速い」「クウェート国境付近」などあいまいな用語の使用を強制されたのである。9日、ABC、CBS、NBC、CNNの放送会社4社の社長が、チェーニー国防長官に、①当局はヴェトナム戦争においては、報道内容を検査しなかった、②ジャーナリストは、これまでも自主的に当局の発表した基本原則に書かれていることを守ってきた、とする内容の抗議文を送った。同様の抗議が多数の報道関係者によってなされた。その抗議は、国防総省の規制は、軍の安全確保といった目的のほかに、報道機関を軍のために利用しようとしている、あるいは、安全確認検査は事前規制につながる重大問題であり、現実問題として、この検査で、議論的となっているニュースを報道するかどうかを最終的に決定する権利を報道機関から奪うことはできない、とした主張であった。

こうした抗議のなかで、10日に再び、国防総省はこの原則と指針を改訂し、取材者の武器携帯禁止措置等を追加した。10日に、国防総省の報道規制措置は言論の自由を定めた憲法修正第一条違反であるといった訴訟が連邦地裁に提起された。報道機関とジャーナリストのグループ（雑誌『ネイション』その他の出版社10社と5人のジャーナリスト）が報道規制の執行停止を求めたのである。報道規制において、守るべき安全の内容が明示されず、ニュース取材・報道が制限、妨害、遅延させられ、こうした措置は違憲であるというのが報道機関側の主張であった（なお、湾岸戦争終結後、この訴訟は戦争終結によって、訴えの利益がないとして却下された）。

こうした反対、抗議、訴訟提起がなされるなかで、イラク軍のクウェート撤退期限直前の1月14日、一連の報道規制の最終版にあたる「砂漠の盾作戦基本原則」と指針が発表された。それまでのものと大きく異なっているのは、指針のなかで、報道についての最終的決定は記者の所属する報道機関によって行なわれる、としたところである。しかし、この指針にあるように、異議がある場合には、統合情報本部や国防総省との協議をしなければならず、その協議に要する時間だけ報道遅延になることは確実であった。さらに、戦地のジャーナリストはすべて、「私は、砂漠の盾作戦基本原

則と指針のあらゆる条項および付添いの担当官の提示する指針と特別の指示を理解し、従うことに同意する」と印刷された当局の書面に、署名することを義務付けられていたのである。

こうした状況から、報道機関およびジャーナリストのもつ報道の自由は軍当局の認める範囲のなかでの自由に限定されたものでしかなかったといえるだろう。

しかしながら、こうした軍による報道規制についての米国内の世論調査では、報道規制を肯定する意見が圧倒的であった。その点では、この湾岸戦争時における規制措置は、米国内の世論形成、世論操作、つまり国内の政治状況の安定をはかることに大成功したといえる。

アメリカによるアフガン侵攻の契機となった2001年9月11日の同時テロは、ニューヨークの高層ビルの屋上等に置かれた「天気カメラ」が捉えた旅客機の世界貿易センタービルへの激突場面が世界に同時中継され、そのシーンはその後おびただしい回数リポートされた。気象状況や交通状況を映す常設カメラがとらえたものであった。それは、カメラマンが被写体を追い撮影場所アングル等を判断した結果の映像ではないことを思い起こさねばならない。それはまさに「開いた瞳孔」が捉えた映像であったのだ。

その後の、2002年アフガン侵攻、2003年イラク戦争は「エンベッド取材」に象徴されるように攻撃する側、侵略する側の砲撃などが世界中に伝えられた。そこになかったのは、爆撃にさらされ逃げ惑う市民の姿であった。あまりに整然とした砲撃の模様ばかりがテレビ放送でリポートされた。

爆弾の着弾地で起こっていることを想起させない、次々と展開する「事実」の連続、つまり米映画『トップガン』のように空母から発信する爆撃機の様子や砲撃シーンの連続は、その向こう側を想起させない。でも人の判断する能力は低下したわけでない。「開いた瞳孔」で、そうした映像を眺めているわけではないはずだ。考える、思いをはせる力を失わないために、じっくりと情報を、そして映像を凝視することが、デジタル時代の今、私たちに求められている。

## 2. 写真を「読む」

報道写真を「読む」といった行動あるいは経験が少なくなっている。そしてそれは前述したように、報道写真の発表の場の減少そしてテレビの衛星中継の普遍化とそのリピート映像が、われわれに早い反応を強い、同時に想像力を限定してしまったといえる。この3月20日に創刊した『DAYS JAPAN』（2004年4月号）の表紙に使われた写真は巻頭のページにも印刷されている。2003年3月22日に撮影されたもので、「米英軍は大量のクラスター爆弾をイラク南部の都市バスラに投下した。市内での負傷者、犠牲者の圧倒的多数は、この少女のような一般市民だった」とキャプションが付けられている。そして「目をそらしてはいけない。戦争はきれいごとではない。それに私たちには、この少女を見つめる義務がある。この少女は米軍のクラスター爆弾で体を引き裂かれた。そしてその米軍を支援したのは日本だった。私たちに、目をそむける権利はない。」と記している。

この月刊写真誌の編集長である広河隆一氏は98年5月に出版した『人間の戦場 フォトジャーナリスト広河隆一の全軌跡』（新潮社）のあとがきに、「フォトジャーナリズムの場合、主役は撮影者ではない。撮影されている相手だ。そこが写真家の写真と違う点かも知れない」と記している。

読者・視聴者として、こうした撮影者の心意気に報道写真を読むあるいは解読することで応えなければならない。それは、まさに「目をそらしてはいけない」ということだ。自らに都合の悪い映像や情報を遮断しようとする側（かつて本多勝一氏は「殺す側の論理」という言葉で指摘した）の展開する既成事実の積み重ねを批判的に監視するためにも、目をそむけてはならない。

テレビ報道はそのまま茶の間に伝えられ幼児などに与える影響から残酷な映像を自主的に報道することを控えていることが一般的である。無防備な視聴者に届けられる情報について、戦争などでの残酷な映像を法で規制すべきだと考えている国会議員は与野党に少なくない。湾岸戦争でアメリカの報道機関が中心となって世界に伝達した情報が、米軍やイラク軍の検閲を受けてから情報発信されたために、「消毒された戦争」を伝えたとその

戦後、批判されたが、こうしたことと同様の施策を法律で規制しようとする流れがあることを知っておかねばならない（たとえば、自民党がまとめている「青少年有害環境対策基本法案」など）。

米英軍によるイラク攻撃一周年にあたるこの3月20日に創刊された前述の『DAYS JAPAN』の宣伝パンフレットに「一枚の写真が国家を動かすこともある」そして、「人々の意志が戦争を止める日が必ず来る 時代は危険な方向に進んでいます。メディアの流した情報が、戦争への道を促す場合もあります。私たちが、どの方向に向かっているか——、世界で何が起きているか——、この雑誌は、世界の現場から報道し、私たちが何を選択すべきかの指針となることを目指します。」と記している。

写真は新聞記事や雑誌論稿を補完する場合もあるが、一枚の写真が独立した情報である場合も少なくない。私たちは写真の独自性を改めて知覚する「写真」に不断に対峙したいものだ。

最後に昨（2003）年6月17日、毎日新聞朝刊のコラム「メディアを読む（放送）」に「『キャパ』に学ぶべきこと」と題して、次のことを書いた。それをここに再録したい。

『CAPA in Love & War』（監督／製作／脚本：アン・メークピース）は、1954年5月25日にインドシナ戦争の最前線で地雷により命を落とした報道写真家ロバート・キャパの生涯を追ったドキュメンタリー映画である。現在、東京・恵比寿の東京都写真美術館ホールで（2003年）7月18日までの予定で公開されている。

そこには90年代の湾岸戦争や米国によるアフガニスタン侵攻などで、マスメディアが報じることが極めて少なくなった人間のぬくもりあふれる視点を通してとらえられた人間の息吹や悲しい現実が描写されている。スペイン市民戦争をはじめ第二次世界大戦のノルマンディー上陸作戦などの戦争を記録し世界に伝えたキャパ。その被写体のほとんどは一般の兵士や戦争に日常生活を翻弄される市民の姿である。

キャパが撮影の対象とした戦場に居合わせた元兵士のキャパをめぐる思い出などのインタビューや写真家の仲間たちの多くの証言が登場する。

映画『プライベート・ライアン』をとったS・スピルバーグ監督がフラン

ス・ノルマンディーのオマハ海岸での戦闘シーンは「キャパの写真の忠実な再現をめざした」と答える。そしてイングリット・バーグマンの娘である女優のイサベラ・ロッセリーニが母親とキャパの恋を「母は離婚しキャパと結婚する気だった。でもキャパはことわったの」と語るシーンなど、このドキュメンタリー映画全体がキャパのまなざし同様に希望と夢を追求し、見るものの心を包み込む作品に仕上がっている。

湾岸戦争以降、戦争行為を指導する軍などの組織によって、戦場での撮影や取材が巧妙に規制された結果としての報道を当たり前のように見せられてきた経験しかない若い世代の人たちに、特に見てほしいと思う作品である。そして、従軍取材で得られた多くの映像を報道してきた放送界、新聞界の関係者もまたこのドキュメンタリーから学ぶことが少なくないはずだ。

この映画には、キャパが伝えようとして切り取った情景と伝えた一瞬があふれている。

一方、私たちはキャパの撮影した写真が読者に届けられるまでの時間を想像したい。戦場から生中継が可能になった現在、そしてこの通信関連技術の立ち止まることのない発展の中で、50年前にこの世を去った彼の生涯をたどる意味は少なくない。

「戦争は誰でも反対だ」「表現の自由などの基本的人権は最大限に尊重する」などと“耐えられないほどに軽い言葉”で語り「有事法制」や表現規制策を立法化し続ける政治家が跋扈する現在を凝視したい。そして当然ながら、報道機関には、昨今の結果的に現状を追認してしまうような報道姿勢を厳しく検証し、「いま」という一瞬一瞬をより緻密に切り取る作業にとりかかるよう期待したい。