

制作者研究〈“過ぎ去らない” 巨匠たちの仕事場〉

【第4回】鈴木良子（映像編集者）

～編集室は「第二の現場」～

メディア研究部 桜井 均

はじめに

「編集の鈴木です」と自己紹介する鈴木良子は、映像編集のパイオニアである。女性が少なかったこの仕事で編集マン、編集ウーマン、編集パーソンなどと呼称を変えるいとまもなく、半世紀にわたって中断することなくNHKのテレビ・ドキュメンタリーを編集してきた。

鈴木良子は、独立の編集者である。独立とは、NHKの職員でないというより、自立自存を持続してきたという意味である。いずれにせよ、鈴木は編集を抜きにNHKのドキュメンタリーを語ることはできない。

30分のテレビ・ドキュメンタリー（『ある人生』『ドキュメンタリー』『ルポルタージュにつぼん』など）から、教育テレビの番組（『教養特集』『ETV特集』など）、そして、大型の『NHK特集』『NHKスペシャル』など、何でもこなす数々の問題作にかかわってきた。最近は『こころの時代～宗教・人生～』や福祉番組を多く手がけている。鈴木が編集した番組群は、映像アーカイブの一つのコーパスをなしている。

編集室は、不思議な空間である。カメラとマイクで集めてきた映像素材は、鈴木の手にかかると、取材者にも見えていなかった現場が別のリアリティをもって立ち現れてくることがある。しかし、取材が対象に届いていなかったりすると、編集機を操作する鈴木の手がびたりと止まり、振り向きざま、「なぜ、ここでロケをアップしたのかしら」と聞かれる。事前の取材、取材相手との関係、スタッフ・ワークなどが一つひとつ点検される。このしびれるような時間を経由してようやく編集に着手できる。そこで、編集室は「第二の現場」となるのである。

しかし、編集室には現実界とは別の時間も流れている。そこには、自らは現場に立たないが、他の番組や他のディレクターの視野をよく

知る編集者がいる。ディレクターたちは、その時間のなかを行きつ戻りつしながら自らの思考を複数に開いていくことができるのである。

それは単純な反復ではなく、一つのシークエンスをここに置き、他のシークエンスをその先に置くというように、ちょうど2枚のスキー板を交互にずらしながら漸進していく動作に似ている。

同様のことを、ジッドの文学論とも言うべき『贗金づくり』はこう表現している。「結果が新しい原因であるように、新しい出発点と考えられないようなものは何一つない。……《まだこれで終わったわけではない》¹⁾」と。

そのような時間を編集室で経験したディレクターたちは、新しい自分を見いだして、次の「現場」に向かっていく。編集室とは、そうした意識の変換装置なのである。

この半世紀の放送環境の変化、とりわけNHKの変化は大きく、テレビ・ドキュメンタリーの制作にとっても、さまざまな転換期があった。しかし、鈴木は編集に対する考え方は、ほとんど変わるところがなかったように思える。

そこで、映像編集に対する鈴木良子の中心的な態度を探ることを通して、テレビ・ドキュメンタリーのあり方、とりわけもっとも重要なジャーナリズム性について、その現場性、倫理性、独創性、持続性などの点から素描したい。ただし、鈴木が編集にかかわったすべての番組やディレクターにふれることは、事実上不可能なので、テーマごと、あるいは人と人のつながりを中心に、大きく3つくらいのパートに分けて記述したい。

テレビ草創期の先輩たちと鈴木が仕事をしていたころについては、私がヒアリングを行い、私との同時代については、番組の内容と社会的影響について話し合った。そして、後輩の時代については、ディレクターたちから、それぞれの経験を聞いた。

鈴木良子の編集アーカイブ (抜粋)

| | |
|---------|--|
| 1964.11 | ドキュメンタリー特集『歲月～あるろうあ夫婦の記録～』(芸術祭奨励賞) D: 香川 |
| 1965.2 | ある人生『北壁にいどむ』D: 工藤 |
| 1965.4 | ある人生『耳鳴り』(芸術祭奨励賞) D: 香川, 岩下 |
| 1967.2 | ある人生『ぼた山よ』D: 工藤 |
| 1967.6 | ある人生『古堅宗憲氏の日記』D: 工藤 |
| 1967.11 | ドキュメンタリー特集『和賀郡和賀町～1967年・夏～』(日本テレフィルム技術賞) D: 工藤 |
| 1968.3 | ドキュメンタリー特集『ある帰郷』D: 工藤 |
| 1969.11 | ドキュメンタリー特集『富谷国民学校』(芸術祭大賞) D: 工藤 |
| 1970.11 | ドキュメンタリー特集『新宿～都市と人間に関するレポート～』(芸術祭参加) D: 工藤 |
| 1974.8 | ドキュメンタリー特集『皿の碑』(放送文化基金賞) D: 桜井 |
| 1976.12 | ドキュメンタリー特集『埋もれた報告～熊本県公文書の語る水俣病～』(芸術祭大賞, 日本テレフィルム技術賞) D: 中村 (清) |
| 1977.8 | ドキュメンタリー特集『爆沈』D: 菅谷 |
| 1978.7 | ルポルタージュにっぽん『ドルと軍艦～ヨコスカ・ドブ板通り～』出演: 今村昌平, D: 瀧澤 |
| 1978.8 | ドキュメンタリー特集『元陸軍一等兵・柿沢健十』(芸術祭参加) D: 加藤 |
| 1979.2 | ルポルタージュにっぽん『ある右翼の誕生』出演: 中上健次, D: 桜井 |
| 1979.5 | ルポルタージュにっぽん『石垣島の陳さんたち～石垣島・西表島の台湾出身者たち』出演: 佐木隆三, D: 桜井 |
| 1979.9 | NHK 特集『玉砕の島々は今… ミクロネシアからの報告』D: 桜井 |
| 1979.10 | NHK 特集『わが沖縄 具志堅用高とその一族』D: 仲松 |
| 1981.3 | ドキュメンタリー特集『死との対話～あるガン末期医療の記録～』D: 吉岡 |
| 1981.8 | ドキュメンタリー特集『バックミラーの証言 20 人の宰相を運んだ男』D: 船越 |
| 1981.11 | ルポルタージュにっぽん『米ソ艦艇・謎の U ターン～日本海はえ縄切断事件～』(芸術祭優秀賞) D: 桜井, 西田, 瀧澤 |
| 1983.10 | NHK 特集『井伏鱒二の世界～荻窪風土記から～』(芸術祭参加) D: 冨澤 |
| 1984.4 | ドキュメント人間列島『家族・大いなる記録 富岡家 8 万枚の肖像』D: 三浦 |
| 1984.4 | NHK 特集『幻のイオマンテ～75 年目の森と湖のまつり～』D: 桜井 |
| 1984.12 | ドキュメント人間列島『16 人のシンフォニー 吉崎家帰国 2 年目の秋』D: 河邑 |
| 1985.8 | ドキュメント『東條内閣極秘記録』密室の太平洋戦争』D: 片島, 永田, 西世 |
| 1986.2 | ぐるっと海道 3 万キロ『小良ヶ浜はオラが浜』～福島県・浜通り～』D: 西田 |
| 1986.11 | NHK 特集『ミクロネシア さまよえる楽園』D: 桜井 |
| 1987.11 | 東北アワー特集『子どもたちよ教師たちよ・林竹二が残したもの』D: 戸崎 |
| 1988.10 | NHK 特集『どんなご縁で～ある老作家夫婦の愛と死』(日本テレビ技術賞 (撮影)) D: 永田 |
| 1989.3 | NHK 特集『東京百年物語』D: 中村 (義) |
| 1990.5 | ドキュメンタリー'90『原発立地はこうして進む 奥能登・土地攻防戦』(「地方の時代」映像祭優秀賞, 日本ジャーナリスト会議奨励賞) D: 七沢, 日置 |
| 1991.8 | NHK スペシャル『シリーズ アジアと太平洋戦争』「第 4 回 チョウムンサン(の)遺書～シンガポール BC 級戦犯裁判」(放送文化基金賞) D: 寺園, 鎌倉 |
| 1992.4 | NHK スペシャル『又七の海 死の灰を浴びた男の 38 年』D: 永田, 東野 |
| 1992.10 | NHK スペシャル『モニカとヨナス～旧東独・暴かれた密告社会～』(ベルリン未来賞大賞, 国際エミー賞) D: 佐藤 |
| 1993.8 | ETV 特集『モリチョウさんを探して～ある原爆小頭児の空白の生涯～』D: 大森 |
| 1994.1 | NHK スペシャル『チェルノブイリ・隠された事故報告』D: 七沢 |
| 1994.8 | ドキュメンタリー特集『日本のいちばん長い年～昭和 20 年・敗戦日記～』(厚生省児童福祉文化賞特別文化財受賞) D: 片島, 鎌倉 |
| 1995.1 | ETV 特集『壇谷雄高・独白「死霊」の世界』D: 片島 「第 1 回 独房の思想～社会革命から存在の革命へ」「第 2 回 死者への責任～精神のリレー」ということ～」 「第 3 回 究極の革命を求めて～文学と政治の戦後思想～」「第 4 回 夢魔の世界を解説する～自意識・革命・宇宙～」 「最終回 未来へのメッセージ～アンドロメダの兄弟へ～」 |
| 1995.6 | ETV 特集『シリーズ「レイテ戦記」を読む』D: 鎌倉 「第 1 回 大岡昇平からひき継ぐもの～澤地久枝～」「第 2 回 アメリカへの視線 アジアからの視線～リービ英雄・池端雪浦～」「第 3 回 「世界戦争」はどう書かれたか～大西巨人～」 |
| 1995.8 | NHK スペシャル『死者たちの声～大岡昇平・「レイテ戦記」～』D: 大森, 矢部 |
| 1996.5 | ETV 特集『51 年目の戦争責任』「(1) “従軍慰安婦”と国際法」D: 大森, 鈴木, 首藤 |
| 1996.12 | ドキュメンタリー特集『アジアの従軍慰安婦・51 年目の声』D: 池田, 鈴木, 大森, 宮田 |

| | |
|-----------|--|
| 1997.8 | NHK スペシャル『沖縄・戦場の記憶』D：大森 |
| 1997.10 | ETV 特集『弁護士・中坊公平』D：今井、首藤 「第1回 すべての現場に始まる～森永ヒ素ミルク事件～」「第2回 悪とは何か～豊田商事事件～」「第3回 悲惨な勝利でも良し～豊島産業廃棄物不法投棄事件～」「第4回 理念をもって闘え～史上最大の不良債権回収～」 |
| 1997.11 | ドキュメンタリー特集『小説“深い河” 遠藤周作最後の旅 インド神々の大地にて』D：山口 |
| 1998.5, 8 | NHK スペシャル『ブッダ 大いなる旅路』「第2回 黄金のパゴダ～ミャンマー・祭りと葬送の日々～」D：太田、 「第5回 東方の観音楽土～変容する仏たち～」D：鎌倉 |
| 1999.2 | 未来潮流『科学を人間の手に 高木仁三郎・闘病からのメッセージ』D：七沢、児島 |
| 1999.7 | NHK スペシャル『薬害エイズ 16年目の真実～川田龍平 郡司元課長に聞く～』D：山口、木村 |
| 1999.11 | NHK スペシャル『イスラム潮流』「第1回 すべてのメッカに始まる～世界に広がる13億人～」D：七沢、石井 |
| 2000.1 | NHK スペシャル『オウムが来た町』D：片岡 |
| 2000.1 | ETV 特集『アイヒマン裁判と現代』D：七沢 |
| 2000.3 | ETV 特集『加藤周一・歴史としての20世紀を語る』D：桜井、山本 「第1回 世紀末・この10年の危機」「第2回 戦前・戦後 その連続性」「第3回 社会主義・冷戦の彼方へ」 「第4回 言葉・ナショナリズムを超えて」 |
| 2000.9 | ETV2000『破滅の20世紀 スペトラーナ・アレクシェービッチと徐京植（前後編）』D：鎌倉 |
| 2000.11 | NHK スペシャル『ロシア 小さき人々の記録』D：鎌倉 |
| 2001.1 | こころの時代～宗教・人生～『いのちを語る』「(1) 死を想い 生を想う 藤原新也」D：浅井 |
| 2001.1～2 | ETV2001『シリーズ 戦争をどう裁くか』「第1回 人道に対する罪」「第4回 和解は可能か」D：石井 |
| 2001.2 | NHK スペシャル『激動 地中海世界』「第4回 ～砂塵の中のアルジェリア～」D：太田 |
| 2001.4 | こころの時代～宗教・人生～『回生の道を歩む 鶴見和子』D：浅井 |
| 2002.2 | NHK スペシャル『アフリカ21世紀』「第2回 越境するイスラム～セネガル・マリ～」D：島 |
| 2002.5 | NHK スペシャル『無差別テロは裁けるか～イタリア・“鉛の時代”の記憶～』D：石井 |
| 2002.12 | NHK スペシャル『イラク情勢2002』D：木村 |
| 2003.2 | ETV2003『アウシュビッツ証言者はなぜ自殺したか～プリーモ・レーヴィへの旅～（前後編）』（ギャラクシー賞大賞）D：鎌倉 |
| 2003.9 | ハイビジョンスペシャル『パレスチナ響きあう声～E.W. サイードの提言から～』D：鎌倉 |
| 2003.10 | NHK スペシャル『東海村臨界事故への道』D：七沢 |
| 2003.11 | ハイビジョンスペシャル『月ぬ美（かい）しゃ 八重山うた紀行』D：西世、高橋 |
| 2004.2 | ETV スペシャル『獺さんを知っていますか？ 沖縄に生まれ、大和で生きた詩人・山之口獺の軌跡』D：七沢 |
| 2004.9 | NHK スペシャル『アシュケナージ 自由へのコンサート 独裁者と芸術家たち』D：鎌倉 |
| 2004.10 | BS ドキュメンタリー『クリスティーナとポール～私は私になっていく～』D：川村 |
| 2005.7 | NHK スペシャル『21世紀の潮流「アフリカゼロ年」』「第3回 子ども兵を生んだのは誰か～モザンビーク・内戦の果てに～」D：大森 |
| 2005.8 | NHK スペシャル『終戦60年企画 ゾーン～核と人間』D：鎌倉 |
| 2006.7 | ETV 特集『難民をどう受け入れるのか』D：山口 |
| 2007.4 | NHK スペシャル『激流中国』「ある雑誌編集部 60日の攻防」D：片岡 |
| 2009（製作） | 映画『しかし それだけではない。 加藤周一 幽霊と語る』監督：鎌倉 |
| 2009.3 | NHK スペシャル『揺れる大国 プーチンのロシア』「第3回 離反が従属か～グルジアの苦悩～」D：片岡 |
| 2009.8 | ETV 特集『戦争とラジオ』「(1) 放送は国民に何を伝えたのか」D：大森 |
| 2010.7 | NHK スペシャル『プロジェクト JAPAN シリーズ日本と朝鮮半島』「第4回 解放と分断 在日コリアンの戦後」D：鎌倉、新井 |
| 2011.7 | ETV 特集『大江健三郎 大石又七 核をめぐる対話』D：大森、東野 |
| 2011.10 | ETV 特集『名物社長の採用面接～中国水ビジネスの風雲児』D：片岡 |
| 2012.3 | 教材ビデオ（DVD）『認知症ケア』（1）～（3）（厚生文化事業団）監督：川村 |
| 2012.5 | BS1 スペシャル『クロスロードオキナワ～世界は沖縄をどう見ているか～』D：鎌倉 |
| 2013.12 | こころの時代～宗教・人生～『イエスと歩む沖縄 牧師 平良修』D：鎌倉 |
| 2014.9 | ETV 特集『私たち抜きに私たちのことを決めないで～初期認知症と生きる～』D：川村 |
| 2014.12 | こころの時代～宗教・人生～『ガザに“根”を張る ラジ・スラーニ』D：鎌倉 |
| 2015.3 | こころの時代～宗教・人生～『この軒の下で 牧師 奥田知志』D：浅井 |

* 定時番組としての『ドキュメンタリー』（1971～78）と区別するため、単発の場合『ドキュメンタリー特集』とした。

* D はディレクターの略だが、担当はディレクティングに即して記載した。

I「編集室の良子さん」

言葉としての映像

映像の編集者・鈴木良子の口癖はこうである。「編集といってもフィルムの時代と何も変わっていない。フィルムをカットし、アセトンで接着して一つながりの意味に仕上げていく。私は現場に行っていないのだから、目の前に届いた撮影済みのフィルムやビデオテープ、最近はデジタルデータの映像をまずはよく見て、録音をよく聞いてメモを取る。それで、ディレクターが現場で何を考えてきたかを理解するために、私も一生懸命考えるのよ。それがわかったら、一旦バラバラにしたものを一つながりの「言葉」としてつないでいく。そして、今回はここまで認識できたというふうにやってきた。近道はないんです」と。

この企画を持ちかけたとき、鈴木は何と答えたか。「私はディレクター次第ですから、私を主語にしないでほしい」と、いきなり自らの匿名性を主張したのだ。したがって、生年月日、その他略歴などについては無関心であったことを付言する。

本論に入る前に、若干、私の位置にもふれておこう。私が編集者・鈴木良子に初めて会ったのは、入局4年目に松山局で手がけた地域のドキュメンタリー特集『皿の碑』を、1974年の終戦記念日番組として再編集するために東京に来たときである。いや、再編集という言葉は取り消そう。「別編集」であった。同じ番組とは思えないほどの変化を、私はこの目で見た。それは、私がこの番組で言いたくても言えなかったことを、本当に言わせてくれた、という驚きだった。その印象は今も変わらない。

そこで私は、「これからのテレビをどうするか

という観点からぜひ一緒に考えたい」と提案した。すると今度は、2014年秋に編集した「初期認知症」についての教育番組にふれながら、「思いだけではだめなのよ、理解者に技術がないと」と言ったのだ。私は、「技術」という言葉に、さまざまなニュアンスが込められていると直観して、ETV特集『私たち抜きに私たちのことを決めないで～初期認知症と生きる～』（2014.9）を、改めて認知症治療の「技術」と、番組編集の「技術」とを“二重思考”しながら熟視聴してみる。

ともあれ番組のなかに入ってみる。

認知症の語源dementiaは「精神の死」を意味する。初期認知症と診断された人の多くは自分の末期を想像して深い絶望に襲われるという。早期診断・早期絶望の悪循環をどう断ち切るのか、これが初期認知症にとって決定的に重要だという。

スコットランドに住むジェームズ・マキロップは、初期認知症と診断されたが、自らもかわって「スコットランド認知症ワーキンググループ」を立ち上げ、運営の主体になった。番組は、そのなかで生きる認知症の人びとが喜びを取り戻していく過程を追った。

グループには、さまざまな技能を持つ人びとが《参集》し、ネットワークで《接続》し、ノウハウをさらに《拡散》していく。その《仲介》を担う「リンクワーカー（link worker）」という技術者がいる。どうやら、編集者はこのリンクワーカーに当たるらしい。

初期認知症の人びとにとってコミュニケーションがもっとも重要だというこの番組は、この社会が「言葉」を扱う「技術」をもっとも必要としていることを示唆していた。そこで、番組のコアとも言える「スコットランド認知症ワーキン

グループ」全体会議の場面に注目した。メンバーが撮影したと思われるデジカメの映像は、まさに「言葉を撮る」実践になっている。



- ・左端の男性「われわれは認知症と生きているので、苦しんでいるのではない」
- ・右の男性「楽しければ今日が何曜日だっていいじゃないか(笑い)」
- ・手前の女性「わからないほうが面白いわ(笑い)」

上記のように、参加者のあいだを生きた言葉が移動している。鈴木は、編集をこうしたコミュニケーションの「手段」であるとしてきた。

このことを理解した上で、番組のラストシーンを見た。認知症のジェームズ・マキロップ夫妻が旅に出る。ジェームズは、妻が飛ばすタンポポの綿毛を飽かず写真に収め続ける。症状の進行によって、自分はこれから変わっていくかもしれないが、たとえ妻や子どもの顔を思い出せなくなっても、この瞬間の幸せは自分のなかに残るだろう。誰であるかではなく、こうした行為の連続を人間の記憶としてリレー(relay)していく、つまり「後ろに残していく」ことが大切だというのだ。

テレビで番組をつくることも、純粋な時間を、個人を超えてリレーしていくことも、すなわちこの社会が「文体」を持つことであると理解できた。

こうした人間観と技術が、編集室におけるディレクターと編集者のあいだに共有されたの

であろう。番組ディレクターの川村雄次は、「良子さんがつないだ映像の挑発に応えようと努めている」と話した。編集室が、認識を深めナレーションを練り上げていく「第二の現場」になっていたことがわかった。

そもそも「映像」は、これを書く今も得体のしれない、「实在」であり「媒体」として、人間である私たちの身体の一部を成している。しかも、それが拡張したり、縮小したりしながら、こちらの身体のあり方を教えてくれるので、無関心ではいられない。しかし、映像は人間の生とすべてシンクロするわけではないので、誰そのの身体を通して、あるいは誰そのの創作物を通して、後の誰かに記憶として残されていくはずである²⁾。

テレビのドキュメンタリーは、とどまることのない時間の流れにそって、ときにその時速をあてにし、ときにその氾濫に身をまかせ、枯渇に足を取られたりしながら、それでもそこから離脱できない「共存在」(coexistence) のようなものかもしれない。

そこで今回は、カメラでも肉眼でもない《カメラ・アイ》のようなものを意識しながら、「編集室の良子さん」という持続する視点から見てくるものをたどってみたい。

人はみな「多言語話者」である

鈴木良子の最初のテレビ番組の編集は、1964年に放送されたドキュメンタリー特集『歳月～あるろうあ夫婦の記録～』(1964.11)である。聾啞者の夫婦が、二人の子どもをもうけ、育て上げた歳月を描いたものである。カメラマンは、登場人物たちの表情、動作を描きながら、聞こえない言葉を手探りで記録していく。鈴木は最

初の編集において、50年後の今に連なる「言葉の移動」というテーマをすでに設定していたのである。

鈴木は、初めてのテレビ・ドキュメンタリーの編集で、映像の面白さを知ったという。面白さというのは、テレビ独特の自由な「映像言語」のようなものと直観したということである。おそらく、そのことはこの時期にテレビに導入されはじめたカメラの同時録音の技術と深い関係がある。今では当たり前のことだが、映像と音がシンクロする技術は、映画よりも同時性を重視するテレビのシステムに適合したのである。

この番組のカメラマンは、私が後に何度もつき合うことになる吉野兼司だった。吉野は、同録カメラを使い、現場を自由自在に動き回り、カメラをペンのように使い、映像に息を吹き込み、テレビに「文体」を与えた。

カメラは、世界を映像と音で切り取る。といっても、それは世界のごく一部にすぎず、当然だが、それを超えることはできない。しかし、映像は、生を蓄積した現在をしまいこんだ容れ物である³⁾。それが人間の想像によって膨らんでいくのである。映像の源泉に生命を感じなければ、そもそも取材も編集もない。

ドキュメンタリー『歳月』におけるカメラワークは、目の前で起こる人と人とのあいだの聞こえざるコミュニケーションを、すなわち聾啞者にとっての世界のあり方を自由につかみ取ってみせた。

夫は、子どものときに耳が聞こえなくなったので、不自由ながら言葉を発することができる。しかし、口の動きだけで意味を理解する「読話」は苦手だ。他方、妻は、生まれたときからの聾啞者なので、「読話」が得意で、ただちにそれ

を「手話」に変換することができる。この夫婦は、互いの口となり耳となり、助け合って生きてきた。その持続する時間がテーマである。

冒頭は、漁港での光景。夫婦が知り合いの男性と立ち話をしている。なにやら会話がはずんでいる。カメラが接近し、三者のあいだに入りこむ。そして、彼らの「言葉の移動」をカメラがなぞっていく。まず男性が何かを話す。妻がその口の動きを素早く読み取り、手話でそれを夫に伝える。夫が声に出して、また男性に話しかける。このくり返しをカメラが追っている。吉野の視線は、三人のあいだで何の会話が交わされているのかを必死に聞き取ろうと見上げる子どものそれに近い。

おそらくこれが純粋に持続する《カメラ・ア



夫は耳は聞こえないが不自由しないほどには話せる



妻は近所の人の口の動きを読む



夫は妻の手話を読む

イ》なのだろう。言葉の不自由が、映像の自由を教えてくれたことになる。

吉野カメラマンへの追悼文のなかで、鈴木はこう語っていた。「あの人のラッシュは全然違うのよね。何かこう、ものごとを決めつけないのよね。それで、ずっと撮っていくの。見方が違うのね。求めてるんだと思うのよ。こんなもんだらうっていうんじゃないくて、自分の求めているものが見えているのよ。だから、吉野さんが撮ったラッシュ見ていてね、ある瞬間にアッと気が付くのよ。あ、これはこういうことだったのかってね⁴⁾」。

おそらく編集を始めた鈴木良子のなかで次のことが起こった。人間が会話を交わすだけで、すでに「読話」「手話」などの「技術」があり、それを記録するカメラマンの「技術」があり、さらに《カメラ・アイ》に定着された映像と音が目の前にある。鈴木は、その現場にいなかったが、見知らぬ土地の見知らぬ人の至福の瞬間を感じ取ることができた。そこではじめてコミュニケーションの「技術」を発見したのではないか。イエスが聾啞者に奇跡をほどこしたガリラヤ湖畔の光景を連想させる⁵⁾。

ドキュメンタリー『歲月』の家族においては、それぞれの構成員が二つ以上の言語を使う。父親は手話によって相手の言葉を知り、とつとつと言葉を発する。母親は口の動きで聞き、手話で話す。二人の娘は健常者の言葉の他に、父親には手話、母親には口話で話す。

映像から気づくのは、彼らの会話が圧倒的に笑顔に支えられていることだ。不自由であればこそ、わかり合いたいという気持ちが人を笑顔にさせるのだろう。鈴木は、吉野カメラマンの映像を最大限に生かし、ドキュメンタリーを視聴者とのコミュニケーションの道具として使



居間ではいろいろな「言葉」が飛び交う

いこなしたのである。

この家族はいわばマルチリンガル（多言語話者）の集まりであり、それが社会の最小の共同体を形成している。鈴木は編集は、ラストシーンに向かってゆっくりと進んでいく。

夫妻が仲人をする結婚式の場面——、宴たけなわになって、夫は太鼓の音と手拍子に合わせて十八番の安来節を踊りはじめた。

こんなナレーションが入る。「身体に伝わる太鼓の響き、歌い手の表情、その一つひとつに気を配りながら、音のない世界に踊る彼」。視聴者は今耳にしている宴の音は、彼の耳には届いていないことに気づかされる。次の瞬間、鈴木は同時録音から音を消した。すると、視覚は彼の身体に釘づけになる。

やがて、控えめにギター音が聞こえてくる。吉野の《カメラ・アイ》は手拍子をする妻の顔に向けられた夫のまなざしを夢見るように見つめ続ける。だが、次の瞬間、夫の顔から道化の表情が消えた。無表情な顔のアップ。それがしばらく続き、画面は暗転。

この瞬間、直前まで持続してきた彼らの「歲月」が目の前に広がったような気がする。鈴木良子の最初のテレビ・ドキュメンタリーは、一



安来節を踊り終わって…

家族を超えた小さな共同体の「純粋な時間」を見事に切り取ったのである。

芸術祭参加ヴァージョンでは、このあとスタッフ・タイトルが入る。ナレーション、音楽、効果、撮影、企画・構成と続くが、「編集 鈴木良子」のクレジットはなかった。なぜだろう。編集という仕事が認知されていなかったとは思えない。NHKの内部に、外部の編集者を認めたくないという声があったようだ。このことから何を考えるか。人間の「マルチリンガル性」というテーマを、「多言語話者」としての編集者が自らの独立性と引き換えに見つけ出していたということだ。されば、この番組が鈴木良子のデビュー作であったことを50年目にして銘記したい。

II ある到達

ポリフォニーを編集する

時は東京オリンピックと大阪万博のあいだ、高度成長の真ただ中であつた。鈴木は、工藤敏樹という作り手を得て、多声的 (polyphonic) なドキュメンタリーの編集に取り組んだ。同じことだが、工藤ディレクターは鈴木というエディターを得てこうした挑戦が可能になった。

ドキュメンタリー特集『和賀郡和賀町～1967年・夏～』(1967.11)は、東北の過疎化と東京の人口集中という一つの現象の二つの顔を描いた大河ドキュメンタリーである。手法においても編集技法においても群を抜いている。

特徴は、「人間の混声」であり、複数の「発話」と「沈黙」を同時に織り上げる編集技術である。

ドキュメンタリー『和賀郡和賀町』の「制作意図」が残されていた。編集者は、これを読んでディレクターとの共同作業に入った。編集の過程をトレースするという本稿のねらいのために、少し長いが引用する。

場所——和賀郡和賀町。岩手県の奥羽山系に近く、人口一万七千、ただし年々減少している。…出稼ぎは恒常化し、海外移住者は県内で一番多いという多面性が見られる農村。時間——八月、田の草取りが終わって、稲刈りまでのお盆の前後、…町の諸々の行事は八月に集中している。…町の人口は一時ふくれ上がる。そして生ける者の他に死者がよみがえる。この時、過去と現実が生々しく交錯する。一九六七年夏という時間で切り取るという意図はここにある。…変革期の「共同体」とそのなかの「家」の分解過程を記録することがねらいである。

ドキュメンタリー特集『和賀郡和賀町』は、戦中と戦後の時間を通時的に結び、そこに農業の大規模化が進む「1967年」という現在を共時的に配置するという野心作であった。



和賀郡和賀町（空撮）

8月のお盆の時期、村の行事がいっぺんに行われる。「出稼ぎ者座談会」「成人式」「老人福祉大会」「戦没者追悼式」「部落対抗運動会」などが多声的な編集によって束ねられ、あたかも一日の出来事のように構成された。

現場に行かない鈴木は、編集に入る前に、上がってきた映像についてディレクターの工藤にこまごまと尋ねたという。

たとえば、自衛隊の軍楽隊が村の一本道をこちらに向かって行進してくるシーン。陽炎の揺らめきの向こうの隊列を、葛城哲郎カメラマンは望遠レンズで撮影した。鈴木は戦没者追悼式になぜ自衛隊がやってくるのか、村の人びとはともかく、取材者までが疑いもなく美しい映像を撮影したのはなぜかと質した。工藤は虚を突かれたような表情を浮かべたという。

結局、この映像は代替物がなかったので使用された。

私はもう一度その部分を見直してみても驚いた。軍楽隊の長いカットは、まったく無音のまま30秒も引っ張られていた。次に、カメラは戦没者

追悼式の会場に入っていくが、ここでも無音。そして、最後に黙禱する人びとの俯瞰ショットがつながれていた。1分間のワンシーンだったのだ。ということは、軍楽隊の行進開始の瞬間に、離れた式典会場で「黙禱!」の合図があったことになる。むろん、その声は入っていない。手の込んだ編集だ。

ディレクター工藤敏樹の真骨頂は、なにげないカットに卓抜なナレーションをつけることだと鈴木は言う。工藤への追悼集のなかで、鈴木



軍楽隊行進



戦没者追悼式会場



黙禱する人びと

は「工藤さんのナレーションは見る者のイメージをふくらませる。編集が終わって、仕上がりは編集室を超えている⁶⁾」と語っていた。

『和賀郡和賀町』の冒頭のシーンにすべてが仕掛けられていた。県道から和賀町に入っていく不自然に長い空撮。ここに工藤敏樹の軽快なナレーションが、中西龍という独特の節回しのアナウンサーの声で、まるで打楽器のようにたたみ込まれていく。このシーン全体が一つの音響効果 (sound effect) の役割を担っている。中西は、工藤への追悼文で「ナレーションというのは音楽的効果でしょうね。…ナレーションというのは説明ではないんです」と語っていた⁷⁾。

はじめは、歴史の遠近法に忠実に、町政要覧の統計数字が延々と読み上げられる。町の人口、農家の割合、去年の産米、人口の推移、町の盛衰などが一通り語り尽くされ、描写が食糧財政の細部にまで及んだとき、突然、話は本題に入る。

空撮は、かつて陸軍の飛行場だった後藤野^{ことうの}開拓地の上空に達している。「戦に敗れた兵士たちは操縦桿持つ手を鍬にかえ、滑走路を掘り返したが、石が多くて酸性が強く、次つぎ脱落。今もここに住む一人の男を除いて、皆去っていった」。果たして、この地に残留した「一人の男」とは誰か？

続いて、「この第十管区捕虜収容所の記録は、終戦と同時に町の歴史から消し去られ、一人の男を除いて人びとの記憶から遠くうすれてしまっている」。暗い過去を記憶する「もう一人の男」とは誰か？

答えは出されないまま、8月のお盆の風物が描写される。農民兵士を大量に送ったこの村のあちこちに死者たちがよみがえる。しかし、

生き残った者にも言い分はある。それはいつ、どこで語られるのか。

取材中、南洋諸島のパラオ島で人肉食をしたという男がいることがわかった。唐突な話だが、こんな話は順を追って出てくるものではない。その前に、取り残された「二人の男」をどう扱うのか。それも決まっていなかった。

もう、これほど錯綜する登場人物をキレイに束ねることは不可能であるし、仮にできてもつまらないものになってしまう。毎日変わる構成をディレクターと共有するために、鈴木は使わなくなった名刺の裏に、人物や事項を書き記し、壁に貼って入れ換えを行ったという。

「複雑なものは複雑に、しかし、明晰に」というのが今も編集室の流儀である。

「クレショフ効果」の実験

手持ちの札は、村はずれにうずくまるようにして生きている「二人の男」(第一の男と第二の男)と、あとで発見された「人肉食を告白した男」(第三の男)。その他は、毎年くり返される恒例の行事であり、バックグラウンドである。農業の近代化は、大量に戦死した農民兵士との関係である程度説明がつく。戦没者追悼式は、被害者の共同体を表現し続ける。

後藤野にたった一人残った男(第一の男)というのは、沖縄出身の元陸軍飛行兵・柏葉清である。特攻隊員だった彼は敗戦後、米軍の施政権下の沖縄に復員することをせず、この地にとどまった。結婚して後藤野の荒れ地に鍬をふるったが失敗に終わった。妻の実家はみな南米へ移住してしまい、すべてから取り残された。やむなく異郷にとどまり、農業構造改善事業に応募したが受け入れられず、農家でさえもなくなった。

第一の男、柏葉清は盆踊りの喧騒をよそに、沖縄の民謡をぼそぼそと歌う。そして「姉さん、母さん」にあたる沖縄言葉を口にした。

何ごとも水に流していく村の片隅に取り残された「沖縄」を、編集によって位置づけた。

もう一人の陰の男、第二の男は、第十管区捕虜収容所の警備兵だった田鎖助男である。捕虜にキンピラごぼうを与えたところ、木の根を食べさせたと誤解されて死刑を求刑されたが、禁固22年の刑で生き延びた。サンフランシスコ講和条約の恩赦で和賀町に帰郷したが、捕虜収容所のことは町の歴史から消されていた。しかし、彼の記憶は消えない。酒を飲みながら死と隣り合わせだった日々を語ると止まらなくなる。服役中に彼は、空腹をしのぐために、米兵にクレージーボーイと言われるほどに、チョコレートをせがんだという。

そして、今も金曜日のキリストの誕生日に処刑が行われる悪夢を思い出す。

第二の男、田鎖助男は「飢餓」と「戦争犯罪」の二つを担う。

第三の男は、海軍の技術工としてニューギニアに徴用された田鎖市見である。パラオに転戦するとき、乗っていた輸送船が撃沈され、海に放り出された。漂着したパラオ本島に食べ物はなかった。餓死者も出た。ある日、田鎖市見は爆撃で死んだ戦友をジャングルに埋葬するという命令を受けた。彼は遺体を人目につかないところまで運んだ。そこで、彼は戦友の肉を食べたという。

この話を、テレビでストレートに出すことで、どんな意味が出るだろうか。同時録音は証言の信憑性を増す。リップシンクロで「戦友を食べてしまった」と言えば、その衝撃は計り知れない。視聴者から抗議が殺到することも考えら

れ、村の一夏を多面的に描く試みは挫折するかもしれない。この言葉を出せるかどうかをめぐって、長い議論が続いたという。スタッフは同時録音という技術の進歩ゆえの難問にぶつかったのだ。しかし、人肉食の現実をなかったことにすることはできない。

スタッフは「人肉を食べた」という音つきの編集ヴァージョンを何度も聞き返したはずである。その上で、「…食い物がねえのだす。もうやりきれなくて…」と言った顔のアップでストップモーション——。そのまま7秒間の無音。第三の男は、「食べた」とは発話しなかったが、内容は伝えることができた。

著作権の都合により
掲載できません

だが、鈴木は、問題はもう少し複雑だったと言う。この告白の信憑性を何によって担保するのか。じっさい、工藤のロケ映像には、第三の男の日常生活などはいっさいなかった。証言する顔と言葉しかないのだ。

たとえば、苦い経験の記憶を証言する人に、証人がいない場合、果たしてどうやってその真偽を聞き分けることができるか。すぐれた複数の耳、ともに証人になることが可能な耳が必要になる。鈴木は、単独の声を多声 (poliphony) のなかに置いてみることで、「聞こえない声」が聞こえてくるかもしれないと考えた。ここは、

「多言語話者」である編集者の出番だ。

和賀郡の村はずれに石のようにうずくまっていた二人の男が、頃合いを見はからって立ち上がる。そして、話しはじめる。その編集点を必死で探した。それが決まれば、不動に見えた町政要覧の遠近法はたちまち揺らぎを生じ、歴史の闇を見せるはずだ。

これは絵画の手法で「歪曲図法」(anamorphose)という。ルネサンス的な遠近法に慣れた目に、あえて別の軸を挿入することで、見る者の立ち位置によって隠れたものが見えてくるという手法である⁸⁾。

そこで、鈴木は編集は、単体でロケされた田鎖市見の「人肉食」の話を、第二の男、田鎖助男の話で挟んだ。

直前には、戦犯で獄中にあったときの飢餓体験をつなぎ、そのあとに第三の男の証言があり、沈黙がある。

そこに、再び田鎖助男が出てきて、「キリストが十字架に架けられた日は金曜日なのだな。必ず執行するんだから、金曜日以外なんか全然ないんだから全部絞首刑」と言う。

これで、人肉食と戦犯の処刑とキリストの磔刑が横一列に並んだ。

ここに、前のカットによって、後のカットの意味が変わってしまう「クレショフ効果」も応用されていた。鈴木はこのとき、編集作業のなかで、いろいろな実験ができることに気づいたという。

当初、人肉食告白の挿入に反対していたプロデューサーの小倉一郎は、ここまでやったスタッフに何も言わなかったという。

しかし、鈴木は言う。「今の人が、これで人肉食の話のタブーが解けたと考えるのはおかしい。あのときは、戦後20年たって、ようやくそういう話をする人が出てきた。だからこういう

形でなんとか出そうとした。それぞれの編集現場でできることを考えるしかないと思う」。

かくて、庶民が戦争中にさまざまな罪を負って生き延びたことをテレビで放送することができた。被害者の話だけではない、加害者の話への過渡的な編集であった。

鈴木は工藤の追悼集のなかで、戦争指導者の責任について語っている。「夏はどうしても「例の人」が話し合われる。そして工藤さんもそうとうこだわっていたと思う。「息子さん」と同じ世代でしょ、工藤さん。この人は、責任を一回も持ったことのない顔をしているって言ってたわ。庶民は原罪みたいなものをいつまでも感じながら生きているというのにね⁹⁾」。

Ⅲ 通奏低音を求めて

内的自由の追求

実践を通してわかることがある。テレビ・ドキュメンタリーは、「認識のためのツールである」という言葉は、編集室での対話のなかから生まれた。ある事柄の背景をつきつめていくと、まったく逆の因果律に支配されていることに気づくことがある。社会に生じる出来事に一つの回答を与えようとすれば、誰かに犠牲を負わせなければならなくなることがしばしばある。そんなとき、そもそも解決しようとしていた原因に矛盾が含まれているのではないかと疑ってみる。とはいえ、原因の除去はそう簡単ではない。因果関係の追求と解決の両方が行き詰まったとき、ようやく自分たちが同義反復の問いに縛られていたことに気づく。そのように問題が問題として意識されたとき、もう一度、認識のプロセスを遡り、後退ではなく前進の方向で思考を再開することができる。

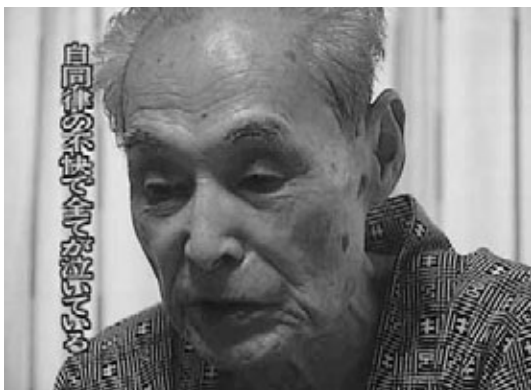
外部から遮断された編集室で、一定期間、一つのテーマに向き合っていると、上記のような思考プロセスが自然に身につき、誰もが想像力と認識力によって、この密室の壁を抜け出したいくなる。このとき、目の前に編集機があれば、映像をタイムラインにそって一定の持続と断絶をまじえた「時間」を対象化することができる。

このように構成された仮象が、壁の外に持ち出されれば、それだけで猛烈な風圧や重力に直面するはずだ。しかし、それが思考のプロセスを表現しているものであれば、送り手と受け手のあいだで、純粋な交流が可能になるはずである。こうした純粋な持続のなかではじめて「自由」が目的として見えてくる。即ち、簡単には解体されない「表現の自由」である。テレビ・ドキュメンタリーはそのための手段にすぎない、と言うことができるのである。

それは、鈴木が後に片島紀男ディレクターとともに編集したETV特集『埴谷雄高・独白「死霊」の世界』(1995.1)で、埴谷自身の言葉によって追認される。埴谷は「なぜ書くか」と問われて、「内的自由の追求」と即答した。「私は小説を一つ的手段としか考えない。もし、混沌たるなかでよめく私の思考を十全に入れ得る容器があれば、私はその他の方法へ潔く飛びつくだろう」とも断言した。『死霊』の作者が求めたのは、生と宇宙の謎を解くことであり、A=Aという「独房の思想」が持つ「自同律の不快」を去って、完全な自由で到達することであった。

ただし、埴谷はこの自由をどう表現するかと自問し「未出現の現実」すなわち「虚体」について語る。これを映像化することはほとんど不可能である。

こんな場合、鈴木良子は編集室という「独房」でスタッフととことん考える。それは修練



埴谷雄高「自同律の不快で全てが泣いている」

(discipline) とも言うべきものである。だから、ここで使われる認識ツールとしてのドキュメンタリーは、時間イメージ、運動イメージという分割不可能な思考媒体なのである。

以下、鈴木の前編の痕跡(通奏低音)をたどることで、目的とされる「内的自由の追求」の意味を考えていきたい。

戦場の記憶

鈴木良子は、沖縄に関する番組を多く編集している。放送日は、復帰以前と以後に分かれるが、今それらを通して見ると、共通して描かれているのは、沖縄と本土のあいだの未だに越えられない溝の深さである。鈴木は、その境界を少しずつ可視化しようとしてきたように見える。ここにも持続する時間がある。

工藤敏樹が取材したある人生『古堅宗憲氏の日記』(1967.6)。春、3泊4日の船旅で沖縄から日本の首都東京に集団就職の生徒たちが着く。まずパスポートを持って税関を通らなければならない。日本人であって日本人でない扱い。カメラは、出迎えに来た沖縄県人会東京事務局長・古堅宗憲ふるげんそうけんの日々を追う。彼は、本土に来た労働者たちを訪ねては、条件の酷さを痛感するが、どうすることもできない。彼の

口ぐせは「沖縄出身であることを隠すな、堂々と方言を使え」というものだが、どこか口ごもるところがある。沖縄靖国参拝団がやってきた。しかし、古堅は拝殿に足を踏み入れない。彼の兄は、沖縄戦終結の日に集団自決したからだ。カメラは、所在なく境内の鳩にエサを与える古堅の姿を延々と映し、鈴木はそれをそのままつないだ。



沖縄県人会東京事務局長 古堅宗憲

古堅は、県人会理事会に出席した。米軍基地の核疑惑をめぐって大声の議論が続く。彼は目をつぶりじっと腕組みをしている。どこにも居場所がない。休日、彼は録音機を片手に東京の電車内の音を録って歩く。沖縄の子どもらに東京の音を聞かせ、写真ではわからない空気を伝えようとしているのだ。この不思議な行動が丹念に編集されている。取材者は、東京の音を記録する古堅宗憲を記録している。鈴木良子は、こういうシーンが好きなのだ。古堅の悲しげな風貌は、静かだが内に怒りを秘めている。それが感じられる地点を目指して編集が行われていくのがわかる。

この放送の1年半後、古堅宗憲は沖縄返還運動の拠点、神宮外苑の日本青年館の火災に遭って死亡した。大江健三郎は、『沖縄ノート』の冒頭で、彼の死を悼んだ自分を恥じ、彼の

憤怒を重く受けとめると書き記した¹⁰⁾。

鈴木は、本土で居場所を見いだせない沖縄を描いてきた。『和賀郡和賀町』では沖縄出身の柏葉清にも居場所がなかった。古堅宗憲にも居場所がない。

ドキュメンタリー特集『ある帰郷』(1968.3)。本土からやってきた兵士・大石喜三は沖縄戦を戦ったが、戦後、そのまま沖縄に住み着き所帯を持った。故郷広島には妻子があったが、沖縄が本土から切り離されていくにつれ、元日本兵は沖縄で家庭を持った。しかし、本土復帰への動きが加速すると、結論を出さなければならぬ日が見えてきた。大石喜三は帰郷を決意した。これも工藤が取材した。

この番組の動線は、沖縄から故郷までの船旅の船室でのインタビューである。結果、パジャマ姿が大半となり、深刻な話のはずが奇妙に間延びしている。息子と会うまでの猶予の時間が淡々と過ぎていく。その息子は成人し、父親からの認知だけを願って故郷で待つ。

息子は生きていた父親の墓標を引き抜き、燃やすために担ぐ。そういえば、父親も沖縄で荷物を担いでいた。顔がよく似ている。

そして、ついに船が着き通関手続きが始まる。訪問目的を問われて「訪問です」と答えた。鈴木は、こうしたちぐはぐさを表現する。再会の場面だが、二人は目を合わすことがない。ナレーションはいっさいなく、割り切れない時間がそのまま視聴者に委ねられる。

今の試写室では、こういう文法に対してどんな感想が述べられるだろう。もっとも予想できるのは「二人はずっと黙っていたのか?」だろう。むしろ何かは話しただろうし、認知の手続きもしただろう。しかし、それは情報にすぎない。情報がドキュメンタリーだと思っている制作者



生きていた父の墓標を抜いて担ぐ息子



沖縄の町で八百屋を営む父



目を合わせない父と父を見上げる息子

は思いのほか多い。

こうした間合いがあったという事実を重視するかどうかは、編集に委ねられるべきだ。この意味がわからなければ、そもそも『ある帰郷』という番組は成立しないのである。

ルポルタージュにつぼん『石垣島の陳さんたち～石垣島・西表島の台湾出身者たち』(1979.5)

は、私が取材した。日本の敗戦で台湾は日本から離れた。戦争中、台湾から西表炭鉱に動員されてきた男たちは、そのまま残留し、無国籍者になってしまった。沖縄は本土復帰したが、彼らの地位は変わらず、多くが石垣島で貧しい生活をしている。陳蒼明は西表炭鉱の事故で失明した。一人暮らしである。彼は、石炭の増産のために働いたので、日本の国籍がもらえないかと世話人に相談するが、相手にされない。故国台湾に帰ることなく石垣島に朽ちるほかはない。その沖縄はいまだに基地の島、「半植民地」の島である。そこに元台湾人が無国籍者として滞留する。彼らはいったい誰なのか。次つぎに登場する「陳さん」たちはみな所在なげだ。

石垣島や西表島は、沖縄本島から遠く、むしろ台湾に近い。彼らのなかの一人は、終戦直後、与那国島に日米台が入り乱れる闇市が出現し、麻薬も拳銃も手に入れることができたと懐かしむ。どこからも隔絶した場所、そこは国の力が及ばないところでもあった。このアナキー



陳蒼明(石垣市在住)

な断絶の意味を深く考えてみる必要がある。しかし、今再び自衛隊基地ができて、その余地すらなくなろうとしている。鈴木は、私が持ち込んだ「雨夜花」^{ウーヤーホエ}が全編に流れるように編集した。この歌は植民地台湾の歌だとも日本の歌だとも言われている。前者なら「雨の降る夜に咲いてる花は、風に吹かれてほろほろ落ちる」、後者なら「赤いたすきに誉れの軍夫、うれし僕らは日本の子ども」、どちらもさびしい内容だが、鈴木はの編集で、どこまでも交わらない空気が漂う番組になった。

NHKスペシャル『沖縄・戦場の記憶』(1997.8)。アメリカ軍の牧港補給基地のなかにかつての小湾集落跡^{こわん}がすっぽり収まっている。なぜこのようなことになったのか、戦中戦後に小湾集落がどんな運命をたどったのか、一戸一戸の住民の足取りを追い、沖縄戦の戦場の記憶を再構成しようとする番組であった。

小湾住民519人の一人ひとりがいつ、どこで、どのように死んだのか、あるいは生き延びたのかを、沖縄戦の推移とともに克明にたどる。その結果、日本が沖縄を本土決戦の捨て石にした、その酷薄なやり方に突き当たった。ディテールを知れば知るほど、捨て石作戦が徹頭徹尾、組織的に行われたことがはっきりした。ディレク

ター大森淳郎は、再現された小湾集落の模型の一軒一軒に名前を入れ、執拗に一人ひとりの消息を記録していく。歴史修正主義に一步も譲らないという強い意志を感じさせる。

大森は、その2年前の95年のNHKスペシャル『死者たちの声～大岡昇平・「レイテ戦記」～』(1995.8)で鈴木とコンビを組んだ。そのときに、スタッフは大岡の次の言葉に触発されたという。「戦場の事実は兵士には偶然のように作用するが、その一部は敵味方の参謀の立てる作戦と司令部の決断によって、支配されているのである」。大岡昇平は『レイテ戦記』を書くにあたって、死んだ兵士一人ひとりの足跡をたどり、いかに愚劣な作戦のために命を落としたかを正確に記述したと語っていた。

気の遠くなるような調査の末に、大岡はレイテの戦場で無為に死んだ夥しい数のフィリピン人がいたことに気づき、長大なエピソードを書き続けた。スタッフはこの大岡の強靱な「認識力」に学び、取材過程で入手した米軍による捕虜尋問調書をもとに、次のドキュメンタリー特集『アジアの従軍慰安婦・51年目の声』(1996.12)に取り組んだ。しかし、この時点ですでに「慰安婦」問題を扱うことに有形無形の圧力があつた。私もプロデューサーとして8月の放送を目指していたが、法務省の取材過程で無断撮影が露見したのをきっかけに、番組延期の決定がなされた。ひとえに私の非力によるところだが、チームは半ば解体され、大森らが残し、私はそのスタッフから外された。残された道は、放送日を年内に確保することくらいであった。あとは残ったスタッフの編集を遠くから見守るだけだった。年末に放送された番組を見ると、「場所」と「証言」を揺るぎなく配置し、一言ひとことに全神経を注いだ編集になっていた。私は、



小湾集落・一軒一軒の死者の名前

これを見て、当初の編集方針が貫かれたことを確信した。

戦後50年の「村山首相談話」は、発表当初からそれを否定する意見が出され、教科書記述の修正を求める動きも加わり、以来、歴史認識をめぐる論争がくり返されてきた。

97年の『沖縄・戦場の記憶』は、まさにこのような状況下で放送されたのであった。だから、制作者は小湾集落の一軒一軒の事情を細部にわたって調査、「場所」と「証言」を一つひとつ積み上げていった。

米軍の艦砲射撃の嵐のなかで、ある夫婦が別れ別れに逃亡生活をしていた。沖縄戦が終わろうとするころ、二人は南部地域でようやく再会できた。しかし、その喜びもつかの間、4日後に、夫は敵弾に当たって死んだ。大森ディレクターは、妻に「どんな気持ちか」とあえて聞いた。すると彼女は「忘れた」と吐き捨てるように言った。そして、「戦争の話はやりたくない」と口をつぐんだのだ。

大森は、なぜ「どんな気持ちか」と質問したのか。私には思い当たるふしがある。以前にも同じような質問と答えがあったのだ。

前作『アジアの従軍慰安婦』のなかで、彼は元「慰安婦」だった女性に、慰安所で使ってい

た「布団の色」を尋ねた。記憶の具体性は証言の信憑性を高めるからだ。それに対して彼女は「布団は軍人用の物でした」と答えた。慰安所が、軍の管理下にあったことを証言したのだ。さらに質問が細部に及んだとき、彼女は「もう聞かないでそんなこと」と言って話を打ち切った。



もう聞かないでそんなこと

しかし、鈴木良子はロケテープを見て、これは拒絶の態度ではないとわかったと言う。元「慰安婦」の女性は、話し終わるとスタッフに何か食べ物を出そうと台所に立った。その背中で、「ここは景色がいいわよ。写真を撮るんだったら窓を開けようか」と言ったのである。そのときの澤中淳カメラマンは、最初の言葉で反応してカメラをふり、ソウルの夜景を静かに撮っていた。

このロケを確認した鈴木は、編集者としてここはあえて厳しい質問とそれへの拒絶を残したと言う。

沖縄の質問も同じ大森ディレクターである。沖縄戦の悲惨な記憶を伝えようとするスタッフにとって、「忘れた」（記憶したくない）という言葉は重いが、それをわが身に引き受け、番組で伝えることを決断したはずである。

番組冒頭の部分に、そのおばあさんの店先の日常が描かれていた。鈴木は、大森ディレクターがおばあさんのところに10回以上通いつめ



「戦争の話はやりたくない」

て、ようやく得られた証言だったと教えてくれた。一方の大森は、少しずつ撮りためたカットを、鈴木が全部使って意味のあるシーンにしてくれたと述懐した。たしかに、前掛けこそ同じだが、着ているものは何度か変わっている。

視聴者は小湾集落とその住民の運命などをたどりながら、沖縄戦についての認識を深めたところで、このインタビューにたどり着いたのである。「忘れた」という逆説的なおばあさんの言葉をあえて最後に編集し、小湾の人びとの記憶がそのまま米軍基地のなかに封じ込められてしまった無念を表現したのである。

『沖縄・戦場の記憶』は、戦場を逃げまどった末に夫を亡くし、村も基地に変えられた小湾の人びとになり代わって、もっとも忘れてはならない日米両政府による沖縄の基地化の問題に切り込んだ。編集が認識の道具だと言えるのは、こういう地点に到達できたときである。

6月23日、沖縄における組織的な抵抗は終わったが、前日、22日の御前会議をうけて、元首相・近衛文麿が和平交渉の要綱をまとめはじめた。それには、沖縄は日本固有の本土からは区別され、和平交渉の条件として連合国側に割譲することもやむをえないと記載された。沖縄は、本土防衛のために血を流しただけでなく、本土延命のために土地を差し出すことを強いられたのである。アメリカは、こうした日本の姿勢に乗じて、沖縄基地の恒常化をはかろうと目論んだ。

この番組では、沖縄戦の死者は日本軍将兵9万人、米軍将兵1万人、沖縄県民12万人としている。これはレイテ戦とほぼ同じ状況だ。小湾の人たちがふるさとの代替地を探し求めている1947年、マッカーサーは「アメリカが沖縄を占領しても抵抗はないだろう。沖縄人は日本人

ではないからだ」と述べていた。その2か月後、昭和天皇の「沖縄メッセージ」がマッカーサーに伝えられた。「沖縄は米軍による軍事占領が続くのが望ましい。それはアメリカの利益ともなり、日本の防衛にも役立つ」というものだった。以後、沖縄は米軍基地という名の「戦場」を経験し続けることになった。

この番組の編集は、まさに普天間基地の辺野古移設を日米当局者が決めた97年に行われたのであった。

こころの時代～宗教・人生～『イエスと歩む 沖縄 牧師 平良修』(2013.12)。戦後も戦場を経験し続けた沖縄は今、辺野古移設問題で大きなヤマ場を迎えている。



普天間基地ゲート前に立つ平良修牧師

鈴木良子と長年コンビを組んできたディレクター鎌倉英也は、普天間基地前ゲートと辺野古海岸で抗議活動をする牧師・平良修を『こころの時代』というほぼインタビュー中心の番組で紹介した。

鈴木は言う。構成ものならコメントで補うこともできるが、話だけで論理を組み立てていくのは、じつはいちばん難しい。しかも、目の前の社会問題から目をそらさないとすればなおさらである。

牧師・平良修は、目に見えない神を信じるよ

り、今日の前で苦しむ人の「隣人」になることを選んだキリスト者である。

50年前、平良は米軍の高等弁務官の就任式で、「これが最後の弁務官になるように」と祈りをささげて物議をかもしたことがある。

そういう人物をテーマにするときにも、鈴木はユーモアを忘れない。たとえば、冒頭に平良牧師が車を運転して小さな伝道所に向かう途中、道路わきの食堂を指さして、「ここをいつも通るでしょ。あの天ぷら屋にいつか入ってみたいと思ってるの。看板が大きいでしょ。何だか楽しそうで」と笑って話すカットをつないだりする。



本土復帰を前に、「異常な米軍支配から離れて平和憲法に戻る、それが正常だ」と信じた平良の目には、その後の沖縄の現実にはあまりに過酷なものが見えた。平良はすべての人間が加害者にならないために、自分は基地反対運動において“過激派”になると宣言した。それは、キング牧師が黒人の人権のために過激であったのと同じだとも言う。

こうしたラディカリズムを「隣人たれ」という言葉に収斂させていくことは、鈴木言葉に対する感性なくしてはとうていできないことだ。

沖縄について鈴木良子が編集にかかわった番組は他にもたくさんあった。それぞれ編集の

仕方が異なるのはディレクターが違うからだ、こともなげに言う。

大森と鎌倉はタイプも取材方法も異なるが、沖縄の現実に向ける視線は変わっていない。「支配なき公平さ」¹¹⁾で小さき者の傍らに立つこと、「よき隣人たること」、それである。

IV 取材の根拠

調査報道の目的

ドキュメンタリー特集『埋もれた報告～熊本県公文書の語る水俣病～』（1976.12）は、調査報道の嚆矢と言われる番組である。テレビの調査報道とは、調査しながら事実を検証し、事態を認識していく、まさに「テレビ・ドキュメンタリーは認識のための道具」という本稿のテーマを語るにふさわしい番組である。

内容に即して言えば、チッソ水俣工場からの排水がもたらした水俣病被害の実態は深刻だった。制作者は、この悲劇は避けられたのではないかという仮説を立て、調査を開始した。

熊本県としての対策は「排水ストップ・漁獲禁止・海の浄化・補償」であったが、1959年末、化学工業保護政策を掲げる通産省は、厚生省などをまき込み、有機水銀説を葬り去り、水俣病対策を頓挫させた。社会部記者・大治浩之輔は、県庁に残された記録を手掛かりに、なぜ行政がチッソ水俣工場を温存し、有機水銀説を葬ったか、その経緯を執拗に追った。

くり返すが、ジャーナリズムにおける「認識」は、人間の「内的自由」を実現するための「手段」である。調査報道という命名は、むしろ客観的な報道という意味だが、その客観性は、単純な事実の羅列を意味しない。そこには、取材という意志的な行為が介在する。取材相

手との言葉の交換、「対話的交流」がなければならぬ。被害者の話をよく聞き、その背景をとときにはその人になり代わって調査する強固な意志が求められる。



取材中の大治浩之輔記者（左）

『埋もれた報告』について、編集の鈴木良子は言った。「大治記者は、水俣病に関することについて、編集室で何を尋ねてもたちどころに答えた。それから、取材相手の言葉を全部理解していたのには驚いた」と。後半はこういことである。胎児性水俣病患者などが始めた「若い患者の集まり 若衆宿」のシーンで、大治記者は患者たちの言葉をすべて聞き分け、それをほとんど同時にカメラに向かってくり返したのである。「自分たちでできる仕事があれば、いいなと思う」「みんなで集まって、力を合わせていこうと」「自分が、どんなになっていくだろうかとか…それは？ …いちばん恐ろしい」など。

これが「対話的交流」であり、大治はこの原点をはずしていない。この交流を根拠にして取材に臨んでいるので、行政に対しては非常に厳しいが、それでも視聴者はその先を聞きたくなる。この質問と答えの同時録音のすべてが「内的自由の追求」になっている。ときには責任者に対して執拗に食い下がり、肝心なことを聞き出すためにおべんちゃらも平気で言う。相手の



胎児性水俣病患者・坂本しのぶさん



約束違反に対しては容赦なく怒鳴りつける。そして、ごまかしの答えはその場で論破する。決して上品とは言えないが、言論の自由を追求する取材スタイルとしては、十分に説得力を持つ。以下に調査報道『埋もれた報告』における「対話的交流」の事例をいくつかあげてみる。

この番組に関する限りは、言葉の編集者、鈴木編集点はじつにシャープである。時間をショート・カットするフィルム的な編集が生きている。それは、ひとえに取材した記者の「内的持続」が信頼できるからだという。

労組の代表でもあった水俣病特別委員会副委員長に対する大治記者によるインタビュー。

大治記者「聞きにくいこと聞くんですけどね、事前でも事後でも、ごろうさんでもいいんですけども、お金を積まれたことありますか？」 / 副委員長「漁業補償や患者との補償問題があったあ

と(チッソの)重役が東京の事務所で金包みを出したよ。…こんなもの受け取る理由はないと言ってやった。…50万から100万円、幅はこのくらいかな」/記者「逆に言えば、あそこチッソっていうのは、それだけのもの包むだけの意味はあったってことかしら?」/副委員長「そりゃあそうさ。こんなもので買われれば安いことよ」。

59年暮れ、厚生省食品衛生調査会が東京日比谷の松本楼で開かれ、答申に有機水銀と書きながら、工場排水との関係にはまったくふれずに食中毒部会を解散してしまった。出席していた当時の厚生省環境部長に対する大治のインタビュー。

記者「実際には何も手は打たれなかったわけでしょ?」/環境部長「いやその前から垂れ流しをやめて、ちゃんと排水処理をして出しなさいと通産省を通じて工場に指導して…」/記者「ただ現実には垂れ流しは43年(1968年)まで続いていたわけですよ」/環境部長「いやいや、作りましたよ」/記者「サーキュレーターですか?」/環境部長「現場は見に行かなかったけど」/記者「しかし、あれは全然廃液とは関係ないやつですよ。そこは通ってないんですから」/環境部長「あ、そう」。

圧巻は、59年当時の通産省軽工業局長へのインタビューである。元局長は水俣問題については語らないという約束で会った。そこで、大治は、チッソ水俣工場と漁民の調停を行った熊本県知事の自叙伝『ある官僚の生涯』を読みあげ、相手の反応を記録するという方法を採用した。

「強硬な会社を抑えるために、彼(熊本県知事)は、あらゆる努力をした。通産省へも出かけた。

主管の軽工業局長は知事が調停に乗り出すことについては、しぶしぶ同意したが、その席で会社が使っているのは無機水銀で有機水銀ではないと…。ここで軽工業局長は慌てはじめる。「…無機が有機に変わることは科学の常識上絶対にありえないと力説した…」。軽工業局長は怒鳴りだした。「なんだ! けしからん!」。



怒る元軽工業局長

ここで、録音はプツンと切れた。しかし、吉田貞夫カメラマンは冷静にカメラを回し続けた。マイクを取り上げて怒鳴り続ける元軽工業局長の姿が無音のまま延々と続く。同時録音の音が消され、映像だけを見せられると、見る者の注意は否応なく映像に引きつけられる。

ここで気がつくのは、ドキュメンタリー『歲月』の最後の安来節を舞うシーン、『和賀郡和賀町』の人肉食を告白する顔のストップモーション、そして『ある帰郷』の親子再会のシーンなど、同じ音消し処理が行われていたことだ。無音処理の向こうには、押しつぶされた人びとの声にならない声、低い声が響いている。

『埋もれた報告』のラストは、胎児性水俣病患者の一人が黙って障子貼りをしているシーンである。長い沈黙のあと、遠くから工場のサイレンが聞こえてくる。ここに、テレビがジャーナリズムとしてドキュメンタリーの形式を選ぶ根拠

がある。

今、この放送を企画したら、そのまま通るか
どうかはなはだ疑わしい。しかし、『埋もれた報
告』は、この年の文化庁芸術祭大賞を受賞し
たのだ。大賞授与の理由は、「テレビ的なしな
やかさで真相究明を行った」というものだった。
これを単に、時代の違いと言って済ますことは
できまい。ついでに言えば、なぜ昨今のドキュ
メンタリーやNHKスペシャルからこうした番組
が消えてしまったのか、現場はよく考えてみる必
要がある。

この先、テレビの延命を望むなら、取材法、
編集法、すなわちドキュメンタリーの使用法を、
ジャーナリズムの手段として徹底的に研究して
みなければならない。テレビ・ドキュメンタリー
に期待されるのは、多声のなかにたった一人の
他者の声を聞き分ける能力である。鈴木の本
集が教えるのは、現実認識と倫理性があれば、
ジャーナリズムは生き続けることができるという
ことだ。即ち、調査報道の目的は「ものを言う
自由」なのである。

核の存在

鈴木は、核に関する番組も多く編集してい
る。広島、長崎、ビキニ、チェルノブイリ、そ
して福島を経験したことによって、テレビ・ドキュ
メンタリーにとってもっとも差し迫ったテーマは、
共存できない核や放射能の存在にどんな言葉
を与えるか、になったと言えよう。

鈴木は、ある人生『耳鳴り』(1965.4)の編集で
被爆者に出会っている。それから半世紀がた
つが、人間は未だに見えない放射能の恐怖か
ら自由になっていない。チェルノブイリの原発
事故があった1986年の夏、私は太平洋のビキ
ニ環礁を取材し、NHK特集『ミクロネシア さ

まよえる楽園』(1986.11)を放送した。このとき
の編集も鈴木良子だった。

ビキニ環礁の水爆実験場跡に秘密のプラン
テーションがあった。二人の若者が、そこでさ
まざまな条件で栽培した果樹をアメリカのロー
レンス・リバモア国立研究所に発送する仕事を
していた。残留放射能の検査のためである。
彼らは果樹の傍らに住んで、缶詰だけを食べて
いた。上空を飛ぶと、水爆実験で穿たれた
巨大なクレーターが見えた。音も臭いもない死
んだ光景だ。



1954年のビキニ水爆実験で開いた巨大な穴

ビキニの被爆者たちには、太平洋のスラムと
言われるイバイ島でようやく会えた。そのなか
に、30代になってはじめて甲状腺がんを発症
した人が何人もいた。半減期の短いヨウ素の
影響がなぜ実験から30年もたって出るのか、
そのときはよくわからなかった。

この年に事故が起きた旧ソ連のチェルノブイ
リ原発の周辺でもその後、甲状腺がんの患者
が出てきた。事故から30年がたとうとするいま、
低線量被曝による晩発性障害が指摘されている。
ミクロネシアの30年間、チェルノブイリの
30年を思い、福島の後を予感しながら、
今テレビに何ができるのか。鈴木は、この間、
ずっと核について、放射能についての番組の編
集を続けてきた。



ビキニ水爆実験の被爆者

ETV特集『モリチョウさんを探して—ある原爆小頭兎の空白の生涯—』(1993.8)は、放射能を浴びた個人の苦悩に取材者が並んで歩くことができるのかを考えさせるドキュメンタリーだった。母の胎内で被爆し、原爆小頭兎として生まれた人の死に至るまでの孤独にどうしたら近づくことができるのか。しかも、「誰も証人のために証言する者はいない¹²⁾」、そうした個人に対して、テレビ・ドキュメンタリーに何ができるのか。

その人は、原爆小頭症で最後はがんで亡くなったモリチョウこと下村盛長さん。下町のストリップ小屋を転々とし、照明係や切符のもぎり、掃除などをして暮らしていたという。

ディレクター大森は、その屈託のない笑い顔の一枚の写真(森下一徹撮影)をたよりに、彼の足取りを追いはじめた。「私は彼の生涯を捜し出し、記録したいと思いました」とナレーションが入るが、なぜ記録したいと思ったのかは語られない。しかし、彼が何かに惹かれていることだけは伝わってくる。モリチョウさんに、ディレクターはなぜか出会ってしまったのだ。

そして、編集を担当した鈴木良子も、モリチョウさんに惹かれたのであろう。空白の人生を知り、言葉を与えたいという使命感のようなもの

が伝わってくる。編集室には、目に見えない“治外法権”がある。ここでなら、たった一人の人生につき合い、最初の証人になることが許されるのである。これはジャーナリズムの自由ということにつながる。



モリチョウさん(写真家・森下一徹撮影)

点と点を結ぶ取材が続くが、それぞれの点が東京の街の変化のなかに消えていた。そこに大森ディレクターの言葉が挿入される。「街の姿が変わり、モリチョウさんの暮らしていた場所がたとえ消えていても、彼の人生がなかったことにはならない。私はそんな当たり前すぎる言葉を何度も自分に言い聞かせていました」。モリチョウさんは、右肩にできる瘤が悪化するのをぎりぎりまで耐えて、足立区の病院にやってきて切除してもらった。そしてまたあてどなく街に出て行ったという。手術は8回行われたが、ついに瘤が悪性化した。死の数日前、モリチョウさんは看護師の手を握りながら、「どうしてなんだ」と泣いたという。

8月6日、広島灯笼流しの夜、大森ディレクターはモリチョウさんの母親サトミさんに会った。大森は視聴者にこう語りかけた。「私はサトミさんに、モリチョウさんが東京で一生懸命に生きていたことを話しました。サトミさんは、何度も頷くばかりでした」と。生前、モリチョウ

さんは広島に行ってみたいと話したことがある。その42年間は、広島から遠く離れた人生だった。



モリチョウさんが一度も見ることがない広島の映像が挿入された。原爆ドームの内部から空を見上げるカットだ。大森は、この映像を見た鈴木が「これ胎内ね」と言ったのを鮮明に覚えていた。

このドキュメンタリーは、一人の他者の証人の役割を引き受け、爆心地に視聴者を導き、見えない放射能の存在を伝えた。そのディレクター大森は、2011年3月の福島第一原発事故に際し、いち早く30キロ圏内に入り「爆心地」に入った。

そのとき一緒に福島に入ったもう一人のディレクター七沢潔は、『モリチョウさん』の放送の翌年、チェルノブイリの「爆心地」に立っていた。

NHKスペシャル『チェルノブイリ・隠された事故報告』(1994.1)。チェルノブイリ原発第4号炉爆発事故は1986年4月26日に起こった。当時のクレムリンのリーダーは、ペレストロイカ(改革)とグラスノスチ(情報公開)を掲げるミハイル・ゴルバチョフ書記長であった。ソビエト連邦は、この年の8月にIAEA(国際原子力機関)の「国際検討会議」に事故原因を報告しなければならなかった。

政治局会議では、原子炉の構造上の欠陥が原因なのか運転員の操作ミスなのか、そして、どのように発表するかをめぐる緊迫した議論が交わされた。しかし、最終的には原子炉の構造上の問題にふれず、運転員の規則違反に重点を置いて報告することで落ち着いた。



IAEA チェルノブイリ原発事故・国際検討会議

その後、91年に出された「チェルノブイリ事故再評価委員会報告書」(通称シュテインベルク報告書)は、その説をとらず、「停止ボタンを回したときに、黒鉛棒が一斉に降りて水をはねのけ、核暴走が始まり爆発に至った」とし、チェルノブイリ型原子炉の構造上の欠陥を指摘した。七沢ディレクターは、実際のインタビュー取材を開始する前に、こうした文献を読み込んでいた。鈴木はそれを信頼し、安心して編集ができたと言っている。

七沢は、責任を一身に背負われた運転員たちの声をたんねんに記録している。生きていない者については、肉親から話を聞き出した。原子炉運転主任トプトゥーノフは死のまぎわに「ママ、僕はマニュアル通りにやったんだよ。よけいなことは何もやっていないよ」と訴えたという。

七沢は、母親が発した「マーリンキン、マーリンキン」というロシア語に、鈴木が強く反応



原子炉運転主任トプトゥーノフの母親

したのを覚えている。朦朧とした意識のなかで制御盤のボタンを押すしぐさをしながら、トプトゥーノフがつぶやいた声を、母親が「小さな、小さな」と言ったのだ。鈴木は、ロシア語を解さないが、このかすかな声を聞きもらさなかった。この編集によって、末端の労働者たちがシステム全体の責任を背負わされていく構図を浮き彫りにした。

鈴木は、こういう声を取り込んでレベルを上げていく。七沢は、科学論争に陥らないように注意深く公式記録を読み込み、クレムリン内部に暗闘があったことを暴き、軍産複合体の隠然たる力の影を明るみに出そうとする。大惨事のあとにしばしば行われる歴史の修正（改竄）の「力学」それ自体を調査対象にしようとする。巨大事故の場合には、事実の調査だけではなく、それをめぐる対立も同時にドキュメンタリーのなかに構造化する能力が不可欠である。鈴木は、歴史の闇に葬り去られたかもしれない「小さな声」を拾いあげ、それらを^{アーカイブ}検証物として今日に残したのである。

ゴルバチョフ書記長とルイシコフ首相には、始まったばかりのペレストロイカ理念が国際社会で傷つかないようにしたいという思いがある。ただし両者には微妙な違いがある。ゴルバチョフは、この際、政治局会議で出された

結論をできるだけ正確に公表し、同時に、ソビエト社会の宿痾とも言える軍産複合体の弱体化をはかりたいという意思がある。それに対して、首相のルイシコフには、事故対策特別チームを窓口国際社会への情報開示をコントロールすることで、チェルノブイリと同型の他の13基の原子炉が停止に追い込まれないように画策し、ソ連のエネルギー供給体制を守るという意思がある。ゴルバチョフの前に立ちはだかるのは、チェルノブイリ型原子炉の生みの親、ソ連科学アカデミー総裁アレクサンドロフ。原爆や核弾頭など軍事技術を統括する中規模機械製作省を学術的に指導し、その権威に執着する巨魁である。同じ科学アカデミー会員だがゴルバチョフの側近であるレガソフ博士は、科学者としてまともな意見を述べた。「われわれの開発した原子炉に弱点があることはすでに15年前から知られていた。それは、暴走しやすい原子炉の欠陥を運転規則で補わなければならなかったことである。人間に頼りすぎていた。国際的安全基準では、原子炉自体が暴走を抑制する機能を持たなければならない」と。

最終的には、事故原因は運転員の規則違反を前面に出し、原子炉の欠陥については、ゴルバチョフが最後までこだわった「設計上の実質的な手落ち」という一文が添えられただけであった。

調査報道としては、これで十分だが、IAEAをも相対化しようと七沢は考えた。国際検討会に出席したレガソフ博士を待っていたのは、ウィーンを舞台にした国際的な駆け引きであった。IAEAのブリックス事務局長やアメリカ代表団は、原発推進の立場から、チェルノブイリ事故の危険を低く見積もりたいと考えていた。番組はその舞台裏を最後に暴いて、核をめぐ

る問題の難しさを、調査報道として提示した。鈴木は、重層構造を明解に編集する技術を持つ。

4号炉の制御室の運転員たちは、原子炉に欠陥があることも、運転規則がその欠陥を補うためにあることも教えられていなかった。これは、99年9月に茨城県東海村で起こった臨界事故とよく似ている。臨界管理などの専門知識を持たない作業員が、裏マニュアルをさらに逸脱して使用したために起こった事故である（こうした蓄積をもとに、ディレクター七沢潔と編集の鈴木良子はコンビを組んで、NHKスペシャル『東海村臨界事故への道』（2003.10）を制作した）。

『チェルノブイリ・隠された事故報告』は、一見すると前述の『モリチョウさんを探して』とかけ離れた番組に思えるが、全体を通して見ると、根底に鈴木編集に特有の弱者へのまなざしがある。核のもたらす悲劇を背負わされた「小さな人びと」の叫びを聴き取ろうとする耳がある。

2011年3月、福島第一原発事故が起こったとき、『チェルノブイリ』と『モリチョウさん』のディレクターが二人で現場に向かい、すぐれた番組を制作したことは決して偶然ではなからう¹³⁾。



4号炉のなかで線量を測る七沢ディレクター

この「小さな人びと」への視線を、前出の鎌倉ディレクターも引き継ぎ、鈴木良子とともに番組をつくった。

ソ連邦崩壊という巨大な歴史の軋みのなかでもがき苦しんだ無力な人びとの記録、NHKスペシャル『ロシア 小さな人々の記録』（2000.11）である。この番組は、ベラルーシのジャーナリストで作家のスペトラーナ・アレクシェービッチのノンフィクション『チェルノブイリの祈り——未来の物語』（松本妙子訳、岩波書店、1998年）などをもとにしたものである。

鎌倉ディレクターは、チェルノブイリ事故の消防士の一家に注目した。消防士は大量の放射能を浴びてモスクワ第6病院で死んだ。妻リュドミラ・イグナチenkoは、妊娠していることを隠して、被曝によって自らの身体が放射線を発するようになった夫の看病にあたった。生まれてきた娘はすぐに死んだ。その後、リュドミラは別の男性と結ばれ男の子を出産したが、生まれつき心臓と肝臓に障害を持っていた。原作者アレクシェービッチは、14歳になったトーリャ少年を訪ねた。

川辺で、作家に向かって語るトーリャの言葉、しぐさ、表情を、鈴木は余すところなく編集して番組のなかに置いた。鈴木は、「体験したことのないことを体験しすぎる時代（核の時代）。この少年は、これまでに会ったことのない子だと直観した。この子の言葉を聞かなければ何もわからないと思った」と語った。この場面を言葉で描写することはほとんど不可能だ。映像と字幕で示そう（次ページ参照）。

それから5年後、鎌倉と鈴木はNHKスペシャル『終戦60年企画 ゾーン～核と人間』（2005.8）を一緒に制作した。トーリャ少年は、19歳に成長してこんな言葉を持つようになった。

核の時代に生まれた少年は「未来の物語」を語る



「原子力是一部の人の利益のために必要なものではないかと思うのです。しかし、安全はすべての人にとって必要なものです。僕は、すべての人に必要な安全こそが大切だと思います。だから原子力はないほうがいいと思います」。

かつて「隠れるところなし」(=Nowhere to Hide) とつぶやき、その徹底したに無力から

出発したトーリャは、「原発はいらない」(=No Nukes)と明言するようになった。トーリャ・イグナチェンコの成長が番組のなかに記録されたのである。

こうした継続性によって、テレビ・ドキュメンタリーも成長していく。鎌倉ディレクターは、「今回はここまできた。さて、次は?」という編集者・鈴木良子の問いかけを「認識過程の連続性」と言い表した。

じつは、鎌倉が制作した二つの番組『小さな人々の記録』と『ゾーン』のあいだに、鈴木は七沢と『東海村臨界事故への道』を制作していた。編集者を介して、何人かのディレクターのそれぞれのテーマがリレーされていた。

『ゾーン〜核と人間』は、戦後60年を考えるにあたって、原爆と原発を同列に置いて考えてみるという試みであった。原発が暴走したときには、原爆と同様、放射能に汚染された立ち入り禁止区域(ゾーン)を出現させる。鈴木は、こうした多声的なものを、それぞれの声をつぶすことなく集めて編みあげることができる数少ない編集者である。



廃炉になったドイツの原発

2005年当時は、広島、長崎の原爆、ビキニの水爆実験、各国の核実験、チェルノブイリ原発事故、東海村臨界事故などを経験していたが、まだ福島を知らなかった。原爆と原発の境界はないといくら言っても、後者の安全神話が制作現場に支配的だった。

鈴木は、「戦争とは違う何かが始まっていると感じた。しかし、それが何であるかはわからなかった。チェルノブイリは、アウシュビッツと同じように例外かもしれない、という意識がどこかにあったのかもしれない」と言う。

言えるのは、原爆と原発を結びつけて編集することは特に奇抜なアイデアではないが、それはやらない、という不文律のようなものがあったということだ。だから、この番組は非常に冷ややかに受け止められた。しかし、編集室はそれを可能にする例外的な場所でもある。つながらないはずのものがつながったり、ぶっきらぼうにつないだものがかえってよかったりする。

福島以後、「核の存在」を意識しない者はいなくなった。だが、どう意識するかだ。鈴木が編集によって置いてきた言葉の累積が、人間だけでなく、植物や動物、すべての生き物の声をようやく一つながりのものとして、聞こえるようにしたのである。

編集室の経験が教えるのは、他者の言葉に耳を傾ける習慣を持つ、という単純なことである。鈴木良子の言葉を借りれば、「NGカットというものはない。もしも、現場でスタッフが自分に設問しながら撮影してきた映像と音なら、簡単に捨てることはできない」。

とはいえ、いちばんいいと思っていたカットやシーンを最後に落とすことは大いにありうることなのだ。それを「ヨブの悲劇の瞬間」と言うのだそうだ¹⁴⁾。何の罪もない、善良なヨブの

ようなカットを、「全体の良い結果」のために切り捨ててしまっているかもしれない、という逆説だ。「全体の良い結果」とは何か、改めて考えてみる必要があるようだ。

まとめ——人間の声を聞く

最後に、鈴木良子が聞き、それと対話した言葉を、彼女が編集した何人かのインタビューや語りのなかから選び出し、以下に並べてみる。そこで、どんな思想的な対話、「対話的交流」があったかを想像してみたい。

『死者たちの声～大岡昇平・「レイテ戦記」～』(95)

レイテ島の戦いの歴史は、健忘症の日米国民に、他人の土地で儲けようとするとき、どういう目に遭うかを示している。それだけではなく、どんな害をその土地に及ぼすものであるかも示している。……死者の証言は多面的である。レイテ島の土は、その声を聞こうとする者には聞こえる声で語り続けているのである。

他者の小さな声を聞きわける。まさに、テレビでドキュメンタリーを制作すること、編集することの意味を確信させる言葉として、共有できる言葉だ。

『埴谷雄高・独白「死霊」の世界』(95)

何億年もたって人類が死滅したあと、別の遊星から高等生物がやってきて、人間が残した文学を発見する。ああ、ここにこんな生物が存在したかと、彼らはそれを見て感嘆する。そういうような意識の最高形態を残さなければいけません。すべての人間が詩人になるのでなければ、人間の真の幸福はありません。これからは人類を救

えるのは文学だけです。

これは、片島紀男ディレクターが埴谷雄高から聞き出した言葉である。鈴木は、この言葉に映像をつけるという難問に挑戦した。埴谷の「あなたねえ」という口癖をよく捉え、その饒舌に拮抗するオブジェのような映像を徹底的に加工した。これは、生命と宇宙というまさに今日のテーマを大胆に先取りした片島と鈴木の一騎打ちのような番組である。まさに編集室のなかに「死霊」が飛び交う編集であった。

『アウシュビッツ証言者はなぜ自殺したか〜ブリーモ・レーヴィへの旅〜』(03)

真の証人とは、私たち生き残りではない。私たちは背信や能力や幸運によって、そこまで落ちなかった者たちである。そこまで落ちた者は語ろうにも戻ってこれなかった。彼らが完全な証人であった。…最良の者たちはみな死んでしまった。…私は他人の代わりに生きているのかもしれない。つまり、殺したのかもしれない。

最良の人間はみな死んでしまうという言葉の意味は、にもかかわらず、誰かが生きてこのことを語らなければならない、というヨブの逆説を含んでいる。鈴木は、編集という行為と非常に謙虚につき合ってきた。編集は、苦難を生き延びた人の証言行為をサポートする技術である。

映画『しかし それだけではない。 加藤周一 幽霊と語る』(09 製作)

われわれと幽霊とが違う一番大きな点は、幽霊は歳をとらないということです。別の言葉で言えば、戦前、戦争中と戦争直後と、それからまた最近の日本というふうに、生きている人は歳をとると同時に意見が変わるわけ。ところがすべての幽霊は歳をとらないわけですから、だから意見

も変わらないわけ。意見の変わらない立場から、変わっていく世界や世情を眺めて、分析して理解するということが重要だと思うんですね。そうでないと、本当の批判にならないわけ。

このドキュメンタリーは、鈴木を含むテレビの作り手たちが、自分の時間を使って、放送から半身を乗り出してつくったものである。ここで言う幽霊とは、精神(esprit)と訳すようなもので、過去からの声、死者からの声、外からの声、もしかしたら未来からの声という意味がこめられている。

その向かう先は「人間の自由」ということにつきる。鈴木に言わせると、言論の自由もそのための手段にすぎない。まして、テレビ・ドキュメンタリーは明白に手段でなければならない。それは決して目的化されてはならないとも言う。

編集の鈴木良子が、テレビ・ドキュメンタリーの自由さをテレビのなかで見いだしたのは、はじめは同時録音の技術的な革新であった。《カメラ・アイ》という純粋な持続が意識化されたことによる。しかし、このことはつくる側の自由の拡大だけにとどまる危険をはらんでいた。自由で無垢な《カメラ・アイ》が、強者の視線にならない保証はなかった。実際に、技術の革新に足を取られ、ドキュメンタリーを目的化し、自滅した例は数限りなくあった。

鈴木良子の編集の仕事を、共同作業者として、または観察者として見てきて、私におぼろげながらわかってきたのは、映像と音でドキュメンタリーを構築していく行為は、言葉の壊れやすさと、奥深さを知って、それらを大切に本来の場所と時間に置き直していくということだ。埴谷雄高の言葉を借りれば、「未出現の虚体」を探すともいうことになるうか。

鈴木は、「近ごろ編集室に幽霊がよく出る」と言う。私は、過去の偉人が出てきて説教をする図を、その顔まで思い浮かべて考えてみたが、見当違いであった。編集室のなかに、言葉があたかも自由自在な「幽霊」のように飛び交うことを言っていたのだとわかった。

そのように解放された言葉は、必ずや誰かのところに届く。鈴木良子をはじめ自分の編集について“自慢話”をした。2011年7月3日に放送したETV特集『大江健三郎 大石又七 核をめぐると対話』について、大江健三郎の息子の光さんが、この番組を視聴してリズムがあつてとてもよかったと言っていたと、当の大江健三郎から伝えられたのだという。広島、長崎、ビキニ、チェルノブイリ、そして福島へと最悪のコースをたどった年に、大江はあのビキニ事件の衝撃をまざまざと思い出し、その体験者・大石又七の言葉に心底耳を傾ける様子だった。大石の言葉に、大江が「はい、はい」と何度も相槌を打つ姿は、対話の舞台となった第五福竜丸展示館の実物の船の甲板上に不思議な空気を漂わせた。

私は、今回の執筆にあたって、鈴木良子とこの番組について意見を交わした。その結果、次のことがわかった。鈴木は、二人の対談者とその関心の背景を、それぞれ個別の番組を通して知っていたので、対話の内容を思い描き、映像で補強しながら聞くことができた。そうした映像を、二人の対話の間に、そっと置いたのだという。私は、鈴木はこのとき二人の演奏の指揮者の役割を果たしていたのではないかと考えた。そのリズムを聞きわけた光さんの存在が、再びこの番組に息を吹き込んだのである。

「核をめぐると対話」の最後に、大江健三郎は自分の意見を述べた。「私は、もう一度原発の事故が起こる。そして、また数多くの人が苦し

み、数多くの人が死んでしまう。そのときに自分は数多くの人を殺してしまうと考えるのが根本だと思うんです。危険がわかっているときに、人間はその道を選択してはいけないということ、子どもにもわかるように、われわれ専門家でない小説家でもわかるようにはっきり言う声が欲しい、大石さんがなさっているのはそういうことだと思います」。

このひどい状態のなかで、子どもにもわかる声が欲しいという小説家と、自分の目で見てきた放射能の恐ろしさを語り続ける元漁師。最近、テレビの音がうるさいからと、テレビを見なくなった光さんが、この対話のリズムを聞き届けたという話に「編集室の良子さん」は静かに喜んだのであろう。

(さくらい ひとし)

参考文献

- 1) 「エドゥアールの日記」『贋金づくり』(下) アンドレ・ジイド著、川口篤訳 岩波文庫
- 2) 『言語態分析 コミュニケーション的思考の転換』原宏之 慶應義塾大学出版会 (2007)
- 3) 『映像から音を削る』武満徹 清流出版 (2011)
- 4) 『吉野兼司は疾走する』『吉野兼司は疾走する』を発行する会 (NHK 番組技術センター一班) 編集・発行 (1987)
- 5) 『イエス伝 マルコ伝による』矢内原忠雄 角川ソフィア文庫 (1999)
- 6) 『工藤敏樹の本Ⅰ メモワール』『工藤俊樹の本』を刊行する会編 (1995)
- 7) 6) と同じ
- 8) 『パニユルジュの剣 ラブレールとルネサンス文学の秘法』折井穂積 岩波書店 (2009)
- 9) 6) と同じ
- 10) 『沖縄ノート』大江健三郎 岩波新書 (1970)
- 11) 『支配なき公共性—デリダ・灰・複数性』梅木達郎 洛北出版 (2005)
- 12) 「最後に語る人」『他処からやって来た声 デ・フォレ、シャルル、ツェラン、フーコー』モリス・ブランショ著、守中高明訳 以文社 (2013)
- 13) ETV 特集『ネットワークでつくる放射能汚染図 福島原発事故から2か月』(2011.5)
- 14) 『映画もまた編集である ウォルター・マーチとの対話』マイケル・オンダーチェ著、吉田俊太郎訳 みすず書房 (2011)