

二〇一五年一月一四日（土）

朽木村針畑の生活記録 8 『ワキノタン』上映とシンポジウム

トーク・フォーラム「自然・人・生活用具（デザイン）」

司会 門間 貴志

登壇者 丸谷 彰

岡本 章

長谷川 一

門間 では、トーク・フォーラム「自然・人・生活用具（デザイン）」を始めたいと思います。今日は岡本先生、長谷川先生とともにいろいろな角度から丸谷監督にお伺いしていきたいと思えます。

今『ワキノタン』の全編をご覧いただいたわけですが、大変貴重な文化の記録だと思います。二時間に及ぶ長い作品ですが、長い感じがいたしません。というのも内容の充実とともに構成、編集がきちんとなされていること。それから撮影の技術も、非常に安定してすばらしいものだった。そのために長さを感じさせない、非常に優れたドキュメンタリーだと思います。

まず私の方から、この映画に関して少し技術的なこと、手法的なことをお伺いしていきたいと思えます。最近のドキュメンタリー映画はデジタル化が進んでいて、フィルムで撮るといのはほとんどなくなっってしまったんですが、この『ワキノタン』もデジタルで撮られているわけです。しかしフィルムモグラフィーを見ていると、初期の頃は

フィルムを使って撮影なさっていたわけですね。朽木村に調査に入られたのが一九七四年で、一九七七年に一度、調査の成果をまとめた本を出されています。それまではいわゆるムービーではなく、取材と写真が主だったわけでしょうか？

丸谷 はい、そうです。主として音声といいますか、録音です。これとスチールが中心で、当時は動きませんでした。先ほどお話しした中でもあったと思うんですが、さまざまな地元の人たちのお話、一人一人のお話は音声としては記録していきんですが、中にはさまざまな仕事の所作を説明してあるんです。暮らしのために作る用具、仕事のために作る用具、その全身を使っている所作の説明など、これはどうしても言葉と写真だけでは記録できないということに気づきました。ではみんな映画は素人だけでも、ムービーで残そうかとなったんです。

門間 最初の作品『草鞋づくり』が一九八一年で、ハミフィルムを使っておられた。全五巻で八六分の長編ということですが、当時、

八ミリフィルムというのはホームムービーとして使われていたわけですが、やはりそういう発想から、最初は八ミリを選んだわけでしょうか？ 普通は一六ミリなんが多いんですけど。

丸谷 経済的な側面から、単純にそんな理由です。当時、八ミリは四〇〇フィートのフィルムがあったんです。家庭用はだいたい五〇フィート、三分ですが、四〇〇フィートの太巻がありました。ですからノーカットで廻せたんです。

門間 この八ミリフィルムは音声を同時に録音できる、いわゆる同録のタイプですね？

丸谷 そうです。

門間 ハミリで、これだけ長いドキュメンタリーを撮るといふ例は、あまりないんですね。やはり一六ミリの方がどうしても主流だったわけですが、当時、上映活動は八ミリを使ってなさっていたわけですか？

丸谷 はい。もちろんそうですが、初期の頃はまだ外部での上映活動は少ないです。それでも、五種類の履き物の製作工程を記録した八ミリの『草鞋づくり』を上映をしました時、「映写機のスピードを速めているんですか」といわれたことが、何度かありました。それほど、藁を使っただけの手の動き、その早さに驚かれました。

門間 では一六ミリに移った頃の話をお願いしたいんですが、一九八四年に『テゴをつくる』を撮られています。一六ミリに移った頃はこういう経緯で、どんなふうになスタートなされたのか、お聞かせいただきたいんですが。

丸谷 これは先ほど一軒の農家の納屋のお話をしたと思うんですが、この中で、最も数の多い素材あるいは道具、用具というのはやはり稲藁で作ったものばかりなんです。もう本当に、何から何まで藁を仕事に使っている。藁といっても、もち米の藁ですよ。日本の農山村のものづくりの技術の巧みさ美しさは、これらの藁工品の手技と精神性から生まれているのではないかと思います。柳宗悦らの民藝運動の根底にある美ではないかと。

『テゴをつくる』では、種モミの芽を切るころからはじめ、山間にある一枚の小さな田で、一年間の稲の生長を追っかけて、収穫したその稲藁で、落ち穂拾いのかご『テゴ』を作るところまでを記録しようということになりました。ここでそれでは映画フィルムを使おうということになりました。一六ミリの映画フィルムは、もちろんネガでの撮影で、あとのオプショナル処理のことも考えました。ただ、ここはモノクロフィルムを使っただけですが、映画のこと、フィルムのことあまり詳しくなくて、モノクロの方が難しいですね。

撮影で追っつけた針畑川沿いの一枚の小さな田は、その後、老夫婦が亡くなられ、休耕田となりました。それに、長い稲藁の品種もこの年で最後となりました。ある意味、記録すべき時であったと思います。

門間 使った一六ミリのカメラはどんなカメラでしたか？

丸谷 大学ではボレックスとスクーピックの二種類のカメラを購入したんですが、誰も映像のプロはいませんので、学生たちと手さぐりでこれを動かしていました。ボレックスの単玉レンズは画像がシャープでした。モノクロフィルムで苗も畦の草も山も樹々もすべてが緑の世界。そこでフィルタを使うことを覚え、一步一步といったところでした。

門間 プロの方からの指導などはまったくなかったわけですか。

丸谷 ありませんでした。当時は映像の環境はまだ京都にも、I M A G I C Aさんの前身は何でしたか。

門間 東洋現像所ですね。

丸谷 そう、東洋現像所。京都でも東洋現像所がまだ健在だった時代です。ですからそういったさまざまな職人さんたち、あるいは映画人がまだまだたくさんおられましたので、それはもう本当に親切に教えていただきました。モノクロフィルムのカットごとの現像データを工夫していただいたり、また、日本映像民俗学の会の仲間から多くの助言が得られました。この当時、特に記録映画作家の野田真吉氏（一九一六〜一九三）の表現へのこだわりが惹かれていきました。

門間 では録音した音のシンクロなんかも、現像所の方で処理なさったわけでしょうか。

丸谷 専門的なお話ですが、一番難しいのはやはり音声とのシンクロでした。私たちはそれをまったくシンクロできずにといいいますか、別個に動かしておりましたので、あとで大変苦労しました。当初、録音はオーブンテープでおこなっていました。京都太秦にサウンドシネスタジオがあり、優れた方がいらっしゃったのです。その職人さんの手にかかると、音が見えているような操作に感動もしておりました。

門間 その後、一九八九年『べべ』、そして二〇〇〇年に『ハルトの』を撮られています。最後は今回の二〇一三年の『ワキノタン』の方に移りたいと思います。最後のクレジットの前に一瞬、小さな動画が映りますね。あれは一六ミリから引用なさったものではありませんか？

丸谷 実はそうなんです。一六ミリフィルムです。『ワキノタン』も一六ミリフィルムで計画していたのですが、フィルム現像の環境が関西では難しくなってきました。ご指摘のカットは、最後のところにもってきましたが、逆にあのフィルムが『ワキノタン』の撮影のスタートの日なんです。あれはかつて、小浜との交流が日常的であった鯖街道ともいわれ、峠を越えて、福井県側に入った時の峠から針畑の集落を撮っています。ちょっと映画では気づかれなかったかもしれないが、実はあそこに集落が中央に、樹々の間に見えるんです。

門間 この『ワキノタン』は、二〇〇〇年の前作『ハルトの』から十三年の間に撮られたものをまとめたということですか？

丸谷 はい、そうですね。

門間 ふっと映画を見ると、だいたい一年ぐらいのスパンの話に見えてしまうんですが、画面の中に年号を示す字幕などは入っていませんし、ナレーションによる説明もありません。これは十三年のいろいろな季節の、いろいろな時をピックアップしてまとめたものではないか？

丸谷 はい。フィールドにしている集落を途切れることなく継続して積み重ねていこうとしてきました。結果的には三世代にわたってかわっている家族もあります。したがって、私たちの四〇年の流れは、一つの調査・記録の編集がほぼ終わるだろうという編集の後半になると、次のタイトルとか、次の方向性がほぼ決まるんです。不思議なんです。やっているのと、だいたいそれが浮かんでくるんです。

ですから『ワキノタン』も、前作『ハルトの』も、それが終わる頃にだいたい、一番最初にタイトルが決まっているんです。『ワキノタン』というタイトルは、その時にもう既に浮かんだんです。「次はもう、これ」と。そして森と水と食。それから音楽は絶対にチェロを使おうというのが決まったんです。調査活動と撮影を重ねながら、映画の組み立てをしていきます。

門間 映画については素人だというお話をされましたが、作品を見ているととてもそんなふうには思えません。ただ不思議だったのが、カメラマンの名前がクレジットされていないんですね。これはいったいどういうことなのか。撮影は何人かで分担していらっしゃるのか、そのへんの事情を教えてください。

丸谷 そうなんです。そういう意味で、監督で私の名前を出すのも、本当はふさわしくないかなと思うんです。私たちのやり方はカメラマンあるいは録音だとか、それぞれ役割を決めてチームを組むということではないんです。その日に行けそうな人。「今度の土日」とか、そんな感じで、どうしても今行かなくてはいけない。季節的に、あるいは行事だとか、あるいはおばあさんのこういうお話をどうしてもこの日に聞かなければいけないとかという時に行ける人が、まず集まる。ですからカメラマンも録音も、それぞれの役割を決めてはいないのです。それとこれは八ミリの時からそうなんです。役割を決めていくと、学生さんたちは面白くないなと思うんです。ですからそんなに慣れない人でも、最初の時点で、一六ミリのカメラは回してもらいます。しかしあとで編集する時に、非常に苦労します。それは撮

影する人によって、まったくフレームの感覚が違うからです。今回の『ワキノタン』では、私ともうひとり、二名で撮影をしております。

門間 今日の映画でも、インタビュースされてる人の顔が切れていくぐらい、アップの時があったりしますが、やはりそれはカメラを担当した人の癖が出てしまっているわけですね。

丸谷 はい。私が撮影する時はだいたい迫っていくんです。本当に、今おっしゃったように顔がフレームから切れるところまで迫るのですが、どうしても慣れない学生さんは、たとえば祭りごとであろうが、風景であろうが、全体の空気を撮ろうとしてしまうんです。だからすごくフレームが大きいんです。撮影する対象となるコトが理解できないとほんとに撮れないですね。それにフィールドではやり直しができません。

門間 最初にムービーで取材をしようとした時に、対象となる皆さんの反応はどんなものだったでしょうか。自分たちの姿が映画になるということに対して、どのような受け止め方をしたのでしょうか？

丸谷 実は先ほど門間先生がおっしゃったように、会の初めころは、撮影せずに録音とスチールで、いろいろなお話を聞いた時間があるんですね。だいたいこの辺りでは、当時、映画の時はオープンテープを使いましたが、聞き書きの時は九〇分のカセットテープを使用していました。この頃にだいたい三百本ぐらい録音しています。もちろん今はICレコーダーも使いますよ。

最初は、これは学生さんによく言っていたんですが、フィールドワークは道端の草一本、あるいは石ころも、みんな先生だからと。ですから畑で草取りをしているおばあちゃんが先生だと。学生たちはよくこういう言葉を使っています。「そうしたら先生、聞き込みに行ってください」と言っています。ええ、聞き込み？（笑）だから「いや、違うよ。聞き書きにしようよ」「先生に教えてもらうんだから」と言っていて地域、村に入ります。そして時間もものすごくかかります。ですから仕事の話をしたり、いろいろな話をしたりする中で、あるいはその家族の

思い出話であったり昔話であったり、そういう中からデザインの話だとか、専門の話だとかということがずっと出てくる。これらの話から都市のことも見えてきます。

ですからやはり信頼関係がもらえないと、実際は録音も、カメラも難しいですね。ましてや三脚を用意するなんて、とんでもない。

門間 取材された村の方々が映画『ワキノタン』をご覧になって、どのような感想というか反応を示されましたか？

丸谷 実は地元の小学校で、映画ができた二〇一三年の試写会を最初にしたんです。京都文化博物館で一度やって、そこに村の人たちが何人かこられました。今残してもらえたことが非常にうれしいとおっしゃるんですが、一番こちらがびっくりするのは村の方、特におばあちゃんが神社だとか、そういう自分の祈りの対象のような場所になると、スクリーンに向かって手を合わせておられます。

今日の『ワキノタン』の撮影が終わるのは十年をちょっと超えたスパンになるんですが、ちょうどその十年間を大学に学生として、それから助手として大学にいたスタッフが一人、今日会場に来ているんです。ですからそちらにも聞いていただけたらいいかなと思うんですが。

門間 では、卒業生の西川綾子さん。撮影に参加して、感じたことなど、何でも結構です。お話しいただけますか？

西川 参加してみて、特に針畑生活資料研究会というんですが、略して針研とみんなと呼んでいたんですが、「なんか楽しそうだな」とか「友達が行くなら、私も行く」とか「みたい感じでみんな入ってきて、中にはフラッと出て行ってしまいう子もいれば、なんとなくレギュラーメンバーになる子もいる」という感じで、私もなんとなく定着していった感じですよ。

たださっき丸谷先生もおっしゃっていたとおり、行けない日は行けないし、行きたい日は行くみたいな感じで、そんなに厳しい環境ではなかったんで、逆にそういう先生のお気遣いもあったり、ほかの方の気遣いもあったりして続けられたのかなと思います。

門間 西川さんの出身はどちらですか？

西川 私は京都ですが、父の出身が朽木村です。針畑川沿いではないんですが、少し行ったところの近くの川沿い、別の谷筋なので、幼い頃から結構、父に連れられて行ったので、朽木村というと、小さい頃からの田舎ということに興味があって参加しました。

門間 自分の見慣れたものが映画になるということについては、どんな感想をお持ちですか？

西川 土地は見慣れているところですが、やはり川が一本違うと、幼い頃見ていたものとは全然違うものになりました。習慣みたいなものが全然違って、父親に「今日、こういうことを撮影してきたんだけど」「俺は知らんな」みたいなことをよく言われたので、かなり新鮮なものでした。隣の在所でも、服装や言葉使いが異なります。

門間 ありがとうございます。丸谷先生にもう一つお聞きします。こうしたプロジェクトは、大学の教育活動のあり方としても興味深いものがあります。学生たち自身が調査をするわけですよね。それはもう放任主義というか、好きなものを調査しなさいというやり方なののでしょうか。それを集めて、映画の方針をみんなでディスカッションするといったやり方をとっていらっしゃるのでしょうか？

丸谷 まず、研究会としての活動は、授業単位とは切り離しております。生活用具の基礎調査のフィールドワークの段階では、二、三班に分かれて動きますが、実際、記録映画の段階に入りますと、その日の調査内容、記録（撮影・録音）の目的を決めてからです。村の現場では、一度きりの出会いですから、分担はしっかりと決めます。

初期の頃は中学校の廃屋に寝泊まりしていました。寝袋を持って。ガラス窓がありませんので、外は大雪でも、寝袋一枚で、そんな状況でした。水道もないので、谷水で食事を作る。もちろんお風呂は五右衛門風呂があるんですが、まず現地に行ったら何をするかというと、みんな、その日のための薪を拾いに行くんです。食事もそれでやらな



地蔵峠

くてはいけないので。

実はフィールドへ出た時にはフィールドノートを持つんですが、夕食をとる前に、まず自分が話を聞いたことをメモにまとめる。それがどうしてもできない時は、お風呂に入るまでにする。それもできない時は、その日、寝るまでに絶対にメモしておこうと。

これが遅れば遅れるほど、メモの価値が半減するんです。だいたい翌日になると、もう感動は二分の一になりますので、そういうふうなことをやる。ですから、グループが報告をして、「こうだ、こうだ」というふうなワーキングをするのは夜十一時ぐらいなんです。そういうことが初期の頃はありましたが、ただ今回の『ワキノタン』はもちろん、具体的な記録映画の段階になると、もう目的が非常にはっきりしてきますので、スタッフも慣れてきています。

門間 お話を伺うと、ドキュメンタリーを作る手法としては、かなりユニークなアプローチという感じがいたしました。それでは引き続き岡本先生から、ご専門の立場からご質問などをお願いいたします。

岡本 以前から何度かこの映像は見せていただいていたので、今日は大きな画面であらためて見て、終わったあとに、呼吸が深くなっています。私は専門が演劇とか、身体表現を教えておりますので、普段から体の感覚や、呼吸なんかに注意していることが多いのですが、今日は見終わったあと、何か息がフッと深かったわけです。これは私だけではなく、若い学生諸君を含め、多くの方々にもあったかと思われませんが。この息が深いというのは大事なことで、いい舞台、芸術を見るとか、何かいい体験をした時には呼吸が深くなるんですね。それは単に酸素量が多くなるとか、そんな話ではなくて、自分の存在のあり方が深くなっている。呼吸のあり方に心や頭、身体の状態が現われていて、何か深い自分の存在の居場所を足着けて認識ができていて、そうした開かれた感じがしました。

どうしてそうなるのか。『ワキノタン』では、朽木村針畑という里山で、丸谷先生が基層文化素材と呼んでおられたような素材を使いな

がら、自分の手で作り出す暮らしが確かに営まれています。そして豊かな森に囲まれ人間と自然の響き合う生活が成り立っているのが、映像から鮮やかに伝わってきます。

しかし一方で人口も減少し、そうした生活もいつまで続くかという状態もあり、またわれわれの普段の生活は、言うまでもなくまったく異なった形で営まれているわけです。しかしここで重要なのは、われわれの身体、存在というものを考えてみると、表面から深いところまで層になっている、ある重層性を持っていると思うんですね。表面は当然どんどん変化していくわけですが、基底部というか、根底の部分はまだ変化せずに持続されているのではないのでしょうか。『ワキノタン』の映像の力、また人間と自然の関係性、生活文化を見るその深い眼差しによって、普段生きていないようなそうした根底の身体の層に、スッと気がつかないうちに戻されていたのではないかと思えます。

映像の中でお祭りがいろいろと出てきます。年中行事ですよ。ずっと丁寧を追っておられ、お正月、お盆、秋や冬のお祭りと、年中行事というのは一年を単位として繰り返しながら行なわれていきます。

それは映画の中で、木の職人さんが「いつも同じことをずっとやっていたんだ」とおっしゃっていたけれど、まさに生活の中で一定の周期をもって繰り返される。しかし単なる繰り返しではなくて、循環しながらも毎回新鮮であるような円環の時間が生きられているわけですね。春、夏、秋、冬と大きな自然の循環があり、それと共鳴しながら人間の生活も成り立っていて、年中行事の中でもう一度味わい直されています。

一方でわれわれは、もちろん直線的な不可逆の近代の時間を生きている。日々追いまくられて生きているわけですが、それはそれでどんなに進んでいき、こういう社会や時間に戻るといことはなかなか難しいでしょう。

そうした現状も引き受け冷静に見つめながら、同時に循環の時間の



盂蘭盆のキリコ切りがはじまる地藏堂

意味に目が向けられていて、そこから現在のわれわれの生、生活のあり方が問われ、照らし返す視点も浮かび上がってくる。単に森や水が映像で撮られているから呼吸が深くなったのではなくて、こうした批判力を持った眼差し、認識に導かれながら、普段は生きていないような存在の、身体の根元にスッと戻してもらったんじゃないのかなと、そんなことを見ながら考えていました。

あと興味深かったのは、お盆に行なわれている六斎念仏踊で、それが良く伝承され残っていることですね。念仏踊は盆踊の基盤となったものですが、もちろん、日本の伝統演劇である能や歌舞伎も源流を辿っていけば、村落共同体の祭儀や芸能に行きつくんですね。それが次第に都市芸能になり洗練化され、展開してきたわけでして、今日映像記録で六斎念仏踊を見ながら、改めてそうした原点、ルーツの問題について考えていました。

そこでちょっとお伺いしたいのは、六斎念仏踊は京都の諸郡で行なわれていたと聞いていますが、少しそのあたりのことについてお話いただけますか。

丸谷 六斎念仏踊は空也上人が始めたと言われています。京都に数カ所、念仏踊や芸能系など保存継承されているところがあります。ここ朽木の場合は、この村の位置をおもいだしてほしいのですが、峠をひとつ越えると小浜との交流が深いところです。若狭の国では六斎が盛んで、むしろ、こちらの文化圏のようにおもいます。実はこの撮影をした時はお寺です。お寺の本堂で撮影しています。在所を一軒一軒回ったのは平成十三年までです。一晩かかって在所を廻るにはそれなりの人数が必要ですが、『ベベ』の撮影の頃、一九八〇年代は可能でした。しかし、今回の『ワキノタン』の時には、七名でぎりぎりの構成になってしまいお寺で行なうのが精一杯となりました。この古屋という集落は約二〇軒、当時ありまして、だいたい夜の十時にスタートして、上の家から下の家に一番ずつ、舞を回っていくんです。新しい仏さんがあるところは、またその舞をしていくわけです。ですから二



1980年代の六斎念仏踊

○軒終わると、ちょうど夜が明けていくんです。そして、朝、カワラボトケを作って先祖を送る準備をするわけです。

映画ではスチール、静止写真で女装した踊り手の姿が見えませんでしたか。女装した人が二人ほどいました。お面をかぶった人も。これらは狂言なんです。本来の舞ではなくて、のっていきますと、いわゆる狂言を即興でやるんです。村で起こった一年の出来事とか、世相を少し風刺しながら即興で舞っていくんですね。暗い座敷の庭先で、べべの油を灯し、村人の笑い声が谷間に響く、お盆の楽しいひとときだったのです。

それからもう一つ、地藏堂のところで、田んぼが手前であって、遠方に地藏堂が見えているシーンがありましたね。地藏堂の前が田んぼで広くなっているという、あの環境は非常に不思議なんです。これは最後まで調べることはできなかったんですが、あそこのお堂は農村歌舞伎などの芝居をした場所ではないかという方もおられます。それは岡本先生のご専門ですが、芝居の居という、芝に居るわけです。だから農村の、谷間のところであれだけお堂の前が広い。お堂の横の広場ではこの集落の盆踊りが続けられました。

岡本 それはなかなか面白いですね。各地に今も農村歌舞伎が残っています。行なわれていたかもしれないですね。六斎念仏踊で即興で狂言がやられるなんていうことを含めて、お祭りや芸能の関係というのはやはり興味深いものがあります。

丸谷 先ほど岡本先生がもともと村落の根元にあったんだというお話をなさったと思うんですが、これは私も専門外ですが、本当に芸能、それから芝居の世界あるいは音楽の世界、これらはやはりすべて、農村の感覚から出ているなという気がいつもしています。

岡本 日本の村落の共同体は、自然と人間が交流し一体化する共同体として、また六斎念仏踊に見られるように、お盆には生の世界と死の世界、生者と死者が交わり一体化します。そうした二重性といえますか、交流のあり方は、たとえば能の中で、生と死、夢幻と現実、過

去と現在であったり、様々な重層性として自在に生きられているわけ
 でして、その基盤になっているはずだと思いますね。

丸谷 『ワキノタン』には出ていないんですが、その前の二〇〇〇
 年の『ハルとのの』の時に扱っている、いわゆる盆踊がございます。

「やっさ音頭」という非常に言葉の素晴らしい音頭があります。これ
 はやはり盆踊というののもちろん、死者と生者、先祖と村人との交わ
 りをともに喜びあう。それを迎えて送り出していく。そういう踊りとい
 うのはやはり生きとし生けるもの、それが共に喜びあった感動の踊
 り。それから小石を積むシーンがあります。これはやはり、もちろん
 六体のカワラボトケを作るんですが、ある意味で、小さきものへの共
 感というか。ですから作る人によって、地蔵のオブジェが違うんです。
 本当に面白いです、表情がそれぞれ。だからたぶんそういうことを思
 い描きながら、小石を積んでおられるのかなと思います。

岡本 『ワキノタン』という映画は四篇できていまして、一篇が
 「森と水」、二篇が「谷の恵み」、三篇が「トマばあとスカリ」と名付
 けられています。そして、最後の四篇のタイトルは「つながり」でし
 た。

そこで思い出しましたのは、「まつり」（祭）という言葉の語源をた
 どっていくと、あれは「まつ」（待）とか、「まとむ」（纏）など共通
 の語源なんです。ルーツはそうなんですよね。それはどういう意味
 があるかというところ、二つもしくは二つ以上のものが一つになるとい
 うことだと言われています。まさにつながっていく。それは自然と人間
 であったり、一緒に生活している人たちが、それから死んだ人たちとも、
 いろいろなものがつながってくる仕掛けが年中行事の祭りの中にあり
 ます。そしてそれが展開していく中で、様々な芸能も生まれてきたん
 だということを、改めてまた考えさせてもらいました。貴重で重要な
 生活記録映像、ありがとうございます。

門間 それでは長谷川先生、内容についてコメントをお願いいたし
 ます。



カワラボトケ

長谷川 先ほどキツネに騙された話を聞かなくなったのが一九六五年という話がありました。私はそれ以降の生まれです。あえて少しズレたお話をしてみたいと思います。こんな興味の持ち方もあるというふうには理解していただけるとさいいわい。

つい二週間ぐらい前のことです。京都の方に行く機会があったので、足を伸ばして朽木村へ行ってみました。まずはその時に見た風景の話をしてみたいと思います。

京都からまっすぐ北へ向かって国道三六七号が走っています。高島市朽木の道の駅の少し北から西へ入ると、滋賀県道七八三号線です。

この道は、ちょうど「く」の字をさらに屈曲させたような形で、丸谷先生の作品の舞台となった朽木村を縦貫しています。

川沿いの道を行くと、どこどこに集落があります。峠を越えて、大宮神社のあるところを曲がって、さらにずっと奥の方まで行くと、原生林が残っている。三國岳をめざしてどんどん登っていき、この峠を越えれば府県境というところまでくると通行止め。そこから先は京都大学の付属演習林だとのことでした。

引き返して中牧、古屋、桑原という辺りまで下がっていると、そんなに高くない山の間にも谷があって、かつては田や畑だっただろうと思われる開けたところが川沿いにあらわれます。これが見渡すかぎり一面スキの原になっています。それも大人の背丈よりも高いほど伸びている。先ほどの作品の最後のショットでもスキが映っていましたけれど、まさにそのままなのです。

ところが、ところどころスキの原ではなく、きちんと整地された区画もあることに気づきました。そこには人が住んでいるのですが、そういう場所は決まって周りが柵で囲われているのです。作品の中に出てきた、ダイコン畑の周囲に糸をめぐらせたようなかわいらしいものではなくて、鉄製の電気柵です。以前に伊豆で電気柵の感電事故がありました。イノシシなどの動物が大量に出没するため、電気柵をもって守らないととても畑を維持していけない状態ということ。

逆に言うと、丸谷さんが記録してこられたような自然とのあいだの調和したような生活がもっていた、あるバランスみたいなものが崩れかけており、むしろ自然に帰りつつあるのではないかという印象を強く受けました。

さらに下流まで来ると、針畑川沿いにコンクリート製の巨大なプールみたいなものがありました。釣り堀です。それも小さなものではなく、護岸かと思ふうばかりの立派な擁壁で囲われているのです。たさんの自動車が停まっており、大勢の人がとがルアーで溪流魚釣りをしていました。

こうした変化に関する良し悪しはともかくとして、丸谷先生の記録してこられた生活や風景は、「すでに失われてしまった」といった方が適切であるように思います。そう思いながら今日大画面でもう一回作品を拝見してみると、子供時代の話などを語っておられる場面が多いことに気づきました。そこで語られているのは、基本的には「すでに失われてしまった」生活の話です。「いまここ」にはもうない失われた生活のディテールについて、あとから振り返るという形式で語られているのです。

そこで私が興味深いと思うことを二点あげてみます。

第一は、やや抽象的な話で、時間の二重性ということです。

作品の中で「すでに失われた」生活を懐かしそうに語る「いま」の朽木の人びととともに画面に映っているものは何かという点に着目してみましよう。それはたとえば電子レンジであったり、電気ポットであったり、電気冷蔵庫であったり、テレビであったりします。とりわけ面白かったのは、麻の縄で袋みたいなのを編んでいらした場面です。作業しながら座っているウエノさんの座布団がミッフィーの絵柄だったからです（笑）。

作品に映しだされる朽木の道はほとんど舗装されているし、路肩には電柱が立っていて電気が来ている。そもそも作品自体が、撮影隊が軽トラに乗って出かける場面から始まります。

ここには二重の時間がある。作品の中で語られているのは「すでに失われてしまった」時間です。それは経済とか効率とかといった尺度とは無縁の世界であり、ノスタルジアの色彩を帯びています。いっぽう作品が映し出している「いま」の時間は、すでに生活の至るところまでテクノロジーが浸透し、資本主義が徹底的に入ってきた世界です。後者の立場から「すでに失われてしまった」ものを遡及的に語る時、それはノスタルジアに彩られたユートピア的なものとして表象されるでしょう。

これと同じ時間の二重性は、作品を見る私たちと、作品の中に登場する「いま」の朽木のひとびとや風景とのあいだにも見出すことができるかもしれません。二重性の二重性ということですね。

都会に暮らす人間から見れば、朽木という場所は現在でもまだ自然と人間が調和した生活が存在するある種のユートピア的なイメージをとまなっているでしょう。だからこそ溪流魚の釣り堀センターみたいなビジネスも成立する余地があるわけです。けれど実際には朽木の「いま」の生活には、都会と同じようにさまざまなテクノロジーが入り込んで資本主義が浸透しており、両者のあいだにあるのは程度の差でしかありません。にもかかわらず、「資本主義化した現代社会」都会」対「自然と調和した人間らしい生活」朽木」という二項図式で了解されるわけです。

第二は、もう少し具体的な話です。先ほど「所作」についてお話がありました。すでに消えてしまった生活について、それを支えた生活道具などについては、もしかしたら博物館などに残ることもあるかもしれませんが、生活を成り立たせていたさまざまな所作は、生活様式が変容すれば完全に消えてしまう。そうすると、たとえば麻縄をどう編んでいたか、儀式の時にどんな振る舞いをしていたか、その時にモノと人間がどんな関係を作っていたかといった所作、すなわち「もののやり方」は消えてしまう。あとはもうかすかな手がかりから想像するほかないわけですが、すべてを復原することは不可能でしょう。



祖母の残した麻の苧でスカリを編む

作品中でおばあさんがどんなふうな縄を編んでいたかという所作を
 実演している場面がありますが、それはこうした所作の記録という意
 味できわめて重要だと思えます。しかしながら、同時にそれは、語る
 人自身の「いま」現在の日々の生活の中で使われている「生きた」所
 作というより、「すでに失われてしまった」おばあさんの所作の再現
 であるという点も見逃すことはできません。

そういう意味で、丸谷先生の一連の作品がもつ非常に貴重で重要な
 意味が、同時にとても微妙なバランスの上で成り立っているものであ
 ることをあらためて強く感じました。

丸谷 初めにススキで埋もれているというお話がありました。こ
 れは私が前に入った一九七四年の頃から比べると、たぶんその感覚は
 数倍です。七〇年代の初めというのは、そこに住んでおられる方たち
 の年齢も含めて、まだ六〇代の人がたくさんいらっしゃったんです。
 今、六〇代の人に出会うと、この地域で最も若い人と出会っている
 という感覚です。ですからこの四〇年というのはすごく変わってしまっ
 たなという感じがあります。

長谷川先生のご指摘の通り、風景も手仕事も、素材も刻々と過去へ
 押されていきます。

前作『ハルとのの』も、その前の『ベベ』も、消え去ったこと、失
 われたことを懐かしむのではなく、その現実を直視してきた。この映
 画は記憶の記録映画といえるかもしれません。四〇年の間には、三世
 代のつながりがあり、この時間をみてくるとさまざまな行事が簡略化
 されてきました。失われていくことと、ススキヶ原が広がることがつ
 ながりです。電気柵の風景はここ一五年ぐらいのことです。これはこ
 の村に限ったことではなく生態系が大きくずれていった現実です。ま
 た、戦後七〇年の節目の年ではありますが、都市への一極集中の七〇
 年であったように思う。博物館的に時間が止まった村は存在しないわ
 けで、地方都市のシャッター街と農山村のススキが原といままさに戦
 後七〇年の風景ではないでしょうか。

一九七四年の頃は、その当時七〇代から上の人たちがみなさんに会お
 うと思いました。話をしている季節の話等も出てくるんですが、これ
 はもうほとんど旧暦です。まずこれに戸惑いました。「あれ？」と。
 ほとんど旧暦を描きながら聞かないといけないんですが、四〇年たっ
 て今、それはもう完全に消えました。そういう方はもういらっしゃら
 ないですよ。

最初に村に入った一九七四年。ちょうど学生さんと一緒に、私の場
 合は今長谷川先生が言われた逆から入っています。下流からずっと上
 流に行っているんですね。最初、親しくなったおばあちゃんなんかは
 私を「旅の人」とおっしゃるんです。『ワキノタン』以降、今は何を
 しているかといいますが、つい一週間前も村に入っていたんです。そ
 れはこれまで少し映画としてまとめるところにエネルギーを
 だいぶもっていきましたので、少し細かな記録を正確にすること。そ
 れからそこで作られているものを町で売れるものに作り変えようと、
 試みを始めています。

せっかく、すばらしい技術があるのに、これを生かせないか。これ
 をなんとか、少し手を加えることによって、町に受け入れられるよう
 にしようと考えています。

長谷川 道の駅では地のものが安く売られていますよね（笑）。

門間 販売しようとしているのは麻の袋ですか？

丸谷 いや、まだまだそれは……。

長谷川 朽木の道の駅で、玄米を買いました。するとレジの方がす
 ごく喜んでくれて。こっちが申し訳ないくらいでした。

丸谷 水が非常に冷たいものですから、すごく美味いらしいんで
 す。映画の中で、夏の稲が成長していくところにきれいな花が咲いて
 いました。ミソハギです。盆花ともいいます。実はあそこは水口とい
 いまして、田んぼに谷川の水が入るんです。ですからあの辺りは実が
 十分実らない。株が太らないんです。

ですからあそこの水口の藁はどうするかというと、新年の飾り用に

青い藁を切るんです。もう一つはその実はお米ではなくて、子供のおやつになるんです。

岡本 ここでもう一つお聞きしたかったことなんですが、トーク・フォーラムのタイトルにも入れました「生活用具」、丸谷先生はこれまで、「生活用具」に「デザイン」とルビをつけてお書きになっていくんですが、たとえばそれは民具だったり、あるいは柳宗悦（一八八九～一九六〇）の民藝という言い方もありますが、そうではなくてこういう呼び方をされているのは、何かお考えがあるのかなと思います。お話しいただけますか。

丸谷 生活用具ですか？

岡本 そうですね。生活用具（デザイン）、そういう呼び方ですね。**丸谷** 生活用具でも、あるいは道具でも、それほど内容的には違わないんですが、実は学生さんたちを含めて、民藝という言葉を使うと、今の方たち、学生さんたちは地方のお土産屋さん売っているようなものをイメージなさるんです。これは柳が考えていた民藝、ものの在り方、生活の用と美の問題と、少しずれている。

それからもう一つ、今度は逆なんですけど、工芸の世界なんです。技術がものすごく高度で、工芸家の作家先生と言われている世界がもう一方にあって、これも少し感覚的には違う。やはり生活者が、最初に言いました、家族のために、あるいは地域のために作り出していくために工夫している。あるいは家族を守っていくために作るもの。あるいは食料を採集するために使う道具。そういったところの技術の美しさ、あるいは技術の問題には美しい所作がみられます。ここに焦点を当てたい。それが生活用具であり、デザインの問題であると思うんです。そして私がわずかなんですが記録しようと思ったのは、そういった暮らしの中で使うひとつの用具を通して、そこを見れば、だいたいその時代性、それから家族、地域社会あるいは日本が見えてくるだろうと思ったわけです。

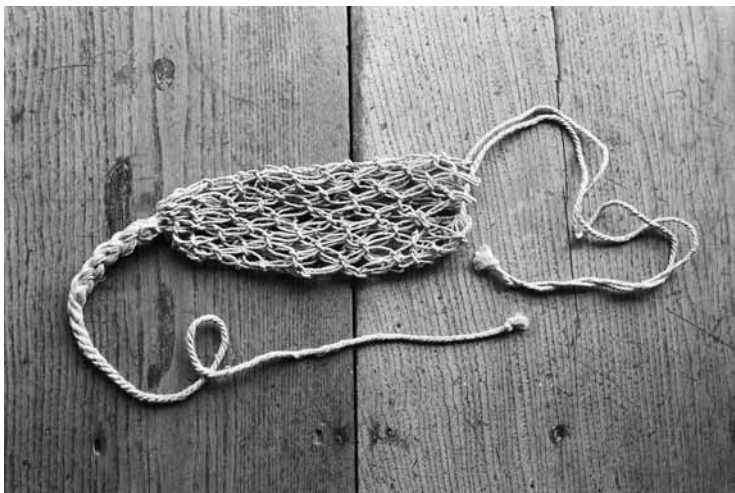
岡本 やはりそこはいろいろとお考えになって、生活用具（デザイン）とお使いになっていくんだなと、お聞きしてよく分かりました。私たちの大学も芸術学科ですが、もちろん芸術にもいろんなあり方があるわけでして、家族の暮らしのため、生活に根ざした形での表現とか、そうした芸術のあり方を大事に考えられている。芸術という概念を広げてとらえ直されているんだなと思います。

丸谷 柳宗悦はいろいろな言葉を上手に残しているんですが、それを模して、私は一年生に入学した時に最初に言うんですが、柳の言葉をもじって、「まず、手で考えなさい」と。私たちのところは、制作、実技系のところで

するので、まず手で考える。「それから足で考える」。

これをまず実践しよう。それがカリキュラムだと伝えていきます。

柳宗悦の言葉にこんなのがありません。皆さん、ご存じですよ。見テ知リソ 知リテナ見ソ」という言葉が聞かれたことありますか？これは旅行へ行くのでもそうなんですけど、今は情報を非常に早くキャッチできますので、



トマばあさんのスカリ

知ってから行く。いろいろな知識を得てから旅へ出て、このものを食べて、ここを見てというふうにする方が効率はいいですよね。でも、それは逆だ。「見テ知リソ 知リテナ見ソ」なぜかというところ、これは先ほども言いましたが、自分でまず見ることを信じるというか、見る力を高めようと。柳自身はそういうことを言っています。

岡本 「見テ知リソ 知リテナ見ソ」、これはいろんな場面で大事なことですよね。

丸谷 同じように「見る」という感覚でも、柳田国男（一八七五～一九六〇）の場合は同じ「見る」でも、少し違うと思います。一年生は柳の言葉から入ったんですが、柳田のことは三年生でまずスタートするんです。『明治大正史 世相篇』（一九三二）という非常に面白い本がございます。彼は目で見て、社会の変動、あるいは音、耳で聞いて、社会の変動、変化したことをキャッチする。こういった視点で、自分の体で知ること、『明治大正史 世相篇』で言っているわけです。これもやはりある意味ですごく大事なところですね。自身自身がそれをキャッチする力です。

長谷川 それは大事なお話ですね。そうするとあらためて質問してみたいのですが、丸谷先生にとってカメラとはどんな道具なのでしょう？ 針畑村では、記録映像を撮るという形で調査をしてこられたわけですね。それはカメラというテクノロジーを通して「見る」という行為をしてきたとも言えると思います。ひと口に「見る」といっても、そのありようは多様です。身体的な「見る」もあれば、カメラのようなテクノロジーを通して「見る」もあるわけです。だとすれば、カメラを通して「見る」ことは丸谷先生にとってどんな意味があるのでしょうか？

丸谷 柳田の『明治大正史 世相篇』は、新聞の地方版活字メディアから「見る」という世界でした。生活用具をつくる手であっても、日常の暮らしであっても、祖父母の記憶の風景であっても、村の一人一人が生きてきた歴史をカメラを通して切りとっていく、トリミング

していく。そこから読み取っていく力、いいかえれば見る姿勢とコミュニケーションの手段として。ですから私が見る内容をどう定着させていくのか。それをどう伝えていくのかという手段と思います。

門間 丸谷先生の映画というのは、たとえばいろいろな評価、批評があると思うんですが、スローライフを賛美しているとか、そういう方から関心をもたれたりしますね。先生としては、ただスローライフであるとか、エコロジーといった問題をここで声高に言っているわけではないと思うんですが、エコロジーとかスローライフに関しては具体的にどんなお考えでいらっしゃいますか？

丸谷 道具が身体の直接的な延長のレベルだとまだアナログの世界なんですが、現代の道具は身体を越えていますよね。やはり拡大する生活環境を思うと、エネルギーの問題ですね。そういうことが非常に私は気になるんですが、生物学の本川達雄（一九四八～）さんをご存じでしょうか。『ゾウの時間ネズミの時間』（一九九二）という面白い本を書かれた方です。実際、今私たち日本人の、われわれの暮らしのありようは本当に生物としてのサイズを考えると、やはりあまりにも大きなエネルギーを使っていますよね。高度経済成長前までを考えると、この朽木村だけではなくもっと循環型の社会であったわけで。

これはそういう意味では考えなくてはいけないという気はいつもしています。最初に申しました、実は別な話ですが、私は携帯電話を持っているんです。それが普及する頃、何年でしたかね、ちょうどその時に三年生の授業を終えると、学生たちが私のところに来まして「今から街へ出よう」と言うんです。飲みに行くのかなと思っていたら、違うんです。「今から携帯を買ってあげる」と（笑）。「え、どういうこと？」と言ったら、「先生は迷惑をかけている」と言われたんです。「ええ、迷惑？」と。

それはすぐに質問することができない。いや、だけど現実うちに電話もあるし。その当時ですので、パソコンのメールはもっとも早かったと思います。それももうやっていたんです。だから「メールもあ

るし、それでいいんじゃないの？」と言ったら、「質問したい、聞きたい時に聞けない」と言うわけです。「迷惑をかけている」と言われたんですが、「それだけは許してください。私は便利さというのはここまでにします」と言っただけです。

門間 われわれは今都市に暮らしているわけで、もちろん携帯電話などいろいろな便利なものに助けられているわけですが、今日の映画を観ていると、ではわれわれは今後どういふふうに生きてらいいんだろうかと思ってしまうんです。だからといって、「では、こう生きなさい」という答えが出るとは思いませんが、ちなみにどんな答えが考えられるでしょうか？

丸谷 そんな難しいことはないです。ある意味では、ほんのささやかなことに気を使うだけでいいのではないのでしょうか。自分の手で作れるもの。自分の手で修理できるものとか。自分の足で移動できるとか。

門間 個人的な話になりますが、私の母の郷里が秋田の山奥で、やはり限界集落と言われているようなところなんです。ちょっと環境が似ているんですね。景色も似ているし、スキの森の感じも似ている。それから冬はすごく雪が積もります。おそらく人口も似たりよったりで、かつてあった路線バスも廃止され、今は人間よりもイタチやタヌキの方が多くなりつつあるところなんです。

ところがこの村と自分の母の郷里を比べてみると、何か文化のあり方が少し違うような気がします。もちろんいろいろな道具を作っていたりしたかもしれないけれども、映画に出てきたような、たとえば紐編みとか、そんな特徴のあるものは見た覚えがないです。それから祠も残っているけれども、あのような伝統的な念仏踊を見ることもないです。

おそらく現在そういうところが日本中、ほとんどではないか。ここで念仏踊を踊っていた人たちも、かなり高齢者ですよ。一〇年後に、あの行事が続いているかどうかはちょっと分からない。そうやって見

ると、この映画がある一つの典型的な集落を撮っているのかなと初めは思っただけですが、一方でこの集落は特殊な集落のようにも感じ始めました。ほかでは消えてしまったのかもしれないが、あまり例のない場所ではないかとも思っただけです。一つはたぶん京都という古い都に近いところというのは何か関係があるのでは思ったのですが。

丸谷 私はほかの地域を数たくさん知らないんですが、門間先生がおっしゃったのは逆に、これはまったくどの集落も、ほぼ共通しているのではないかと、過疎の問題も同じ悩みを持っていると、そういう理解をしていたんですが、そうでなければちょっといろいろと見方を変えてみなくてはと思います。

それから京都との関係ですが、この地域は実は京都のつながりよりも、日本海の福井県小浜の文化圏に近いのかなという気がすごくしているんですね。それは会話の言葉、方言も含めて近いんです。それから先ほど出ました地藏信仰あるいは盂蘭盆会は確かに京都市も非常に盛んなんですが、小浜の町も非常に熱心ですね。小浜との関係をもう少し調べてみたいという気はしています。

門間 長らくおつきあいいただきましたけれども、そろそろ時間が迫ってまいりましたので、ここでお開きしたいと思います。今日は素晴らしい映像と、またいろいろと興味深いお話をお伺いでき、充実した時間になりました。貴重な映像をご提供いただきました丸谷彰先生に、皆さん盛大な拍手をお願いいたします。ありがとうございます。（拍手）

長い時間、ありがとうございました。これにてシンポジウムを終了いたします。