# 叙事詩としての映画

## 佐藤真監督『阿賀に生きる』をめぐって

今村純子

はじめに

佐藤真監督映画『阿賀に生きる』(1992年)のモチーフは何かと問われれば、そ れは紛れもなく新潟水俣病である。だが、本作において新潟水俣病がダイレクトに 表現されるのは、わずかなショットにおいてのみである、それに代わってスクリー ンいっぱいに登場するのは、八十歳前後の三組の老夫婦を主人公にして、阿賀野川 と共に生きる人々が日常を紡ぎ出すその姿である。 かれらはいずれも、水俣病に罹 患しているのに水俣病だと認定されない「未認定患者」であるが、かれらの「患者 像しは、かれらの日々の暮らしを映し出してゆくこの映画のごく一部でしかない。 というのも、「人は社会問題やテーマのために生きているのではない、いかに社会 的テーマをかかえていようと、人の日常は平凡でありきたりなものだ」(1)からであ る. そこにいるのは、「その人」だけである. だが「その人」の日常に肉薄し、そ れを「表現」に結実させるのは至難の業である。それゆえこの映画は、「阿賀野川 というどこにでもある一本の川を通して見え隠れする歴史と時間の叙事詩であ る |(2)というように、「叙事詩としての映画 | である必然性があった、というのも、 ある作品に社会的テーマが十全にあらわれていることと、その社会的テーマが、 「表現」を介して、人の心を揺り動かすか否かはまったく別の問題だからである. 新潟未水俣病をめぐる様々な問題は、映画を受け取る人の心において、自己自身の 問題として映し出されなければならない――その佐藤真監督の強い一念がある(3). さらに、阿賀野川中流・上流域で生活する「未認定患者」にスポットライトを当

2015年. 14頁.

てた本作品では、なぜかれらが「未認定」であるのか、端的には言語化し得ない何 (1) 佐藤真『日常という名の鏡――ドキュメンタリー映画の界隈』凱風社、1997年。

<sup>(2)</sup> 前掲. 43頁.

<sup>(3)「</sup>水俣病問題は自分の暮らしと無関係であるから観たくないと思っている多くの

層にも絡まり合った糸があり、それは、「詩的に」しか表現されえない。つまり、 日常生活にハッと覚醒させるような亀裂が入れられ、それが映画の観る人の心に映 し出されなければならない。なぜなら、それを説明する「言葉がない」からであり、 そしてまたその「言葉がない」ということに対しても、幾重にも重ねられた実に 様々な襞があるからである。本作品では、この「言葉がない」という「沈黙の言 葉」が、被写体になった人の鋭い眼差しや吐息、あるいは、心情とは正反対の言葉 において十全に映し出されている。

そして、映画で映し出される阿賀野川と共に生きる人々の日常に突如、挿入される、新潟水俣病を暗示させるショットこそが、「水銀を流した昭和電工は、はるか遠くの、全く異質な存在として映るであろう」(4)ものにほかならない、まさしく、「川仕事に人生を賭けてきた人々が、道路やダムによって生き方そのものまでも大きく変えられながらも、ここにいる、そこには、当たり前の生活者の、川の暮らしを通した戦後史がある。その当たり前の戦後史の、生活も最も大切な部分に昭和電工は水銀を流してきたのだ」(5)、そのことに映画は表現として切り込んでゆく、

#### 1. 詩が生まれる場所

本作品の主人公たる三組の夫婦は、夫婦ふたりで阿賀野川上流の川辺に散らばった三茂八畝の田んぽを耕す長谷川芳男さん・ミヤエさん夫婦、当代の舟大工であったが五年前にやめてしまった遠藤武さんとその妻キミさん、頼まれ餅をついている餅屋の加藤作二さんとその妻キソさんである。映画スタッフ七人は、阿賀野川中流域に民家を借り、三年間、撮影を続けてきている。撮影当時、従来の仕事が日常的にできているのは、長谷川芳男さん・ミヤエさん夫婦だけであり、映画は、長谷川さんの田んぽから始まり、四季がめぐるように、長谷川さんの田んぽで終わる。

人々の暮らしの中にこそ、映画は、表現として切り込んでいかなければならない. 社会問題に関心のある者どうしが集まって確認しあうだけの映画では、表現として意味がない。ドキュメンタリー映画は、運動の人集めのための大義名分に自足してはならないはずである」前掲、28頁.

<sup>(4)</sup> 前掲, 42頁.

<sup>(5)</sup> 前掲, 43頁.

キャメラがもっとも丁寧に、もっとも繊細に追ってゆくのは、それぞれの夫婦が、かれらの日常生活のなかで、何をもっとも大切にしているのかというその生活の息遣いである。遠藤武さんが来客に丁寧にお茶を入れる様子、農作業を終えた長谷川さん夫婦が飲食をとりながら歌に興じる様子、あるいはまた、囲炉裏を囲む団欒のさなか加藤さん夫婦が突発的に始める他愛もない夫婦喧嘩――これらのシーンが、昨日、今日では身につかない、これまでに何百回も繰り返されてきたであろう日常であることが感受される。このいわば日常を彩る「往復運動」があるからこそ、かれらの働く姿が、あたかも星辰の動きのような「円環運動」の様相を呈してくるのである。そこにかれらだけにしかもちえない生の輝きが、映画を観る者の美的感情を揺さぶるのである。

映画前半、農作業を終えた長谷川芳男さんが茶の間で飲食しつつ陽気に歌を歌っている。すると長女の敏子さんから電話がかかってくる。「もう歳なんだから、身体もきかないし、田んぽやめたら」という娘さんに対して、長谷川さんはこう応える [映像-1].

やめれて、俺ん田んぼだ! 誰も作る人なんかいねぇ、こんな山ん中の田んぼなの. […], またな、俺、それが楽しみなんだわ.

突然, 酔いが醒めたかのように眼光鋭く語気荒くなり, それから柔和な表情と語 気に戻るこのシーンには, この地に新潟水俣病が発生しようがしまいが, また, か れらが罹患しようがしまいが, 何百年も先祖代々受け継がれてきたかれらの職業が,

かれらの代で確実に最後になるということが映し出されている。その職業に従事しているかれらは、 老体に鞭打ちながら、あたかも消えゆく蠟燭の焰のように、身を削りつつ消えゆくその瞬間まで大地に根を下ろしていたいと望んでいるということである。まさしく、「幼い頃から川とともにあり、川



映像1

仕事に人生を賭けてきた人々が、道路やダムによって生き方そのものまでも大きく変えられながらも、ここにいる」(6)のである。その姿につねに『阿賀に生きる』のキャメラのピントは定められている。

続くシークエンスがこのことをいっそう際立たせる。昭和電工の企業城下町であった上流の鹿瀬町に夏祭りがやってくる。ここで神輿を担ぐのは、三十代、四十代の若者である。だが、長谷川さん夫婦よりもはるかに若いかれらの存在は、長谷川さん夫婦よりもはるかに見劣りしてしまうのである。祭りの神輿担ぎといういわば「儀式」に参与しているのであるから没個性になることは避けられないとしても、かれらの眼差し、吐息、表情が、長谷川さん夫婦に比べてはるかにリアリティが薄いのである。この対照は、若者たちがこの地に根ざした職業についていない、あるいは、ついていてもそれを誇りには思っていないことを暗示している。植物は地中に根を張り、確固として動かないことで、光を享受し、実りをつける。そして、その実りの収穫を生業とする百姓は、自ずから植物の生に倣っている。このとき、水平方向にしか動けないはずのわたしたちは、垂直方向へと向かっているのではないであろうか。

舟大工だった遠藤武さんは、五年前に仕事をやめてしまっている。遠藤さんが当代一の舟大工であったその「痕跡」を示すのは、室内の壁いっぱいに貼られた二百艘の舟に対する祝儀袋と、雨戸が閉められた仕事部屋のなかですっかり埃を被ってしまっている大工道具だけである。道具の撮影を見に来た遠藤さんが、手放したはずの道具を手にとると、途端に職人魂に火がついたように、遠藤さんの表情が、がらりと職人の表情に変わる。

働く人の姿が美しいのは、その働くということに先立って道具を手にしたとき、その人自身が道具に倣う透明人間のようになるからである。自らに代わって道具に生気が吹き込まれるその瞬間、それを見つめる者は息を飲む。ひとりの人間が突如、「舟大工」となる瞬間である「映像-21.

二百艘は 楽に造ったかと思うんだドモね, ハッ それからはハァ 全然 舟 は造わねんだ これは アイバ鋸でね みんなコレ 錆びてしまって…ホイね

<sup>(6)</sup> 前掲, 42-43 頁

今でもナニ、体さえ手足さえ 良いば、なんとかできっとも ね 駄目だわね、手こんげに なってしもうて 力 入らね えんだ俺が手 とってもオ前 サン,満足に 歩がねもしね えしね 舟やめでしもうた 仕事なんか あっただって とっても出来ねスケ やめた ほうが良かったね.

このシーンには、 遠藤さんの言 葉にならない様々な思いが込めら れている。少し前のシークエンス では、刺されたら三人に一人は死 ぬという恐ろしい風土病ツツガム シ病のお祓いのお祈りをする町の 人々の様子が映し出されていた



映像2



映像3

「映像-3〕、もしもツツガムシに刺されたら、それは天災として受け入れるしかない。 だから刺されないように祈ることしかできない、それが自然を相手に、大地に根ざ して生きる人々の宿命であろう。それと同じように、遠藤さんは水俣病に罹患した ことを受け入れている。あたかも天災のように、この人災を受け入れているのであ る。あるいは、そうせざるをえない、昭和電工を悪く言うことができない地域のつ ながりがある、そして、「やめたほうがよかったね」という言葉と、その後二十秒 にわたる眼差しだけを追ったカメラの長回しのシーンには、「死ぬまで続けたかっ た」という遠藤さんの深い想いが映し出されている。

遠藤さんの自宅には、割れた窓ガラスからアサガオが室内に突き出し、 花を咲か せている。それゆえ、遠藤さんは割れた窓ガラスを修繕しようとはしない。その植 物の生き様に倣うように、変形させられ、角度を変えられても、うちに職人魂を燃 やしている。だが、職人仕事ができなくされてしまった人が、いま、ここにいる。



映像4

シークエンスが切り替わり、加藤作二さんの餅つきのシーンとなる。そして休憩時の囲炉裏を囲むシーンをキャメラは長回しで追っている。もっとも症状が重く、寝たり起きたりの生活のキソさんが囲炉裏の傍に座ると、自然発生的に加藤さん夫婦の他愛もない夫婦喧嘩が勃発し、その場にいる人々

は笑いを選えることができない.そして,この延々と続くように思われる温かい時間の流れのなかに,突如,キソさんの手の震えがクローズアップされる.映画を観る者の心にドキリと突き刺さるこの瞬間こそが,「その当たり前の戦後史の,生活の最も大切な部分に昭和電工は水銀を流してきたのだ」(7)ということの「叙事詩の映画」が中核に据えるものにほかならない.そして映画では触れられるに留まるが,かれらはすべて戦争経験者だということである.すなわち,戦争によってだけでも生き方を大きく変えられているということである「映像-4].

## 2. 権利と義務 --- 水平方向と垂直方向

本作品ふたつ目のシークエンスでは、かつて川船頭であった帆苅 周弥さんが川辺に立って「風の話」をしている。風の荒いこの地で風を読むことは物資の輸送に不可欠なことであった。続くシークエンスでは突如「安田未認定患者の会」の模様が映し出される。帆苅さんはこの会の会長を務めている。だがナレーションの助けがなければ、両者が同一人物であるとはまずわからないであろう。職人の相貌と、奪われた権利を回復するための場で見せる相貌とは全く別ものである。さらに、「団結頑張ろう、国をつりあげる〜」と唱和しつつ、記念写真に映り込むかれらの姿は、血眼になって奪われた権利を回復しようとする姿からは程遠い。それはあたかも学芸会の記念撮影のようである。先のツツガムシ病のお祓いのシークエンスは

<sup>(7)</sup> 前掲, 43頁

この後に続いている.

この虫地蔵がある四つ角は、「義務を果たすこと」と「権利を要求すること」との転回点の四つ角でもある。それは、恐ろしい風土病に対して自らのなしうるすべてである祈る場所であるのと同時に、第二次訴訟を起した原告側の未認定患者が月一回、新潟地裁へと向かう、奪われた権利回復を要求する行為へと向かうその待ち合わせ場所でもある。映画に映し出される樹々、稲、焰といった空へと向かうものには何かしら「聖なるもの」が孕まれている。他方、雪は深々と下方に向かって降り積もる。昭和電工と微妙な位置関係にある中流域の安田町では、誰が原告に加わっているのか周知であっても、表立って話されることはない。それゆえ、ちらほらと小雪が舞うように、どこからともなく人が集まってくる。バスや車に分乗してたどり着いた新潟地方裁判所前では、権利要求をダイレクトに表明するアジテーションが鳴り響いている。それは確かに正義の言葉であるかもしれない。だがこの語調は人の心に宿り得ない響きを孕んでいる。

つづくシークエンスでは、昭和電工元社員であり、定年後、昭和電工の裏山で地すべり調査をしている江花豊桑さんの姿が映し出される。江花さんは、新潟水俣病裁判史上はじめて労働者側から昭和電工の阿賀野川に有機水銀の垂れ流しを証言した人である。雪化粧した壮大な山々を背景に、雪をかき分けかき分けたったひとりで作業する江花さんの姿は、幾重にも重ねられた江花さんの孤独を思わせる。それをよりいっそう際立たせるのは、雪山からズームインする、それに続く江花さんが主催するカラオケ大会のシークエンスである[映像-5]。狭い場所に寄り合い、人々はよもやま話に華を咲かせている。雪深い地方の人と人とのつながりは、また。

「世話になった昭電を売るのか」という、病を背負った人をさらに苦しみの深みへと落とし込む、人々の「正義の相貌」をもった、あるいは、「善意の相貌」をもった、個人を抑圧する集団の悪意である。このことを雪山とカラオケ大会の対照は暗示している。

しかしなぜ、事実関係を明らか



映像5

にし、正当な権利を要求することが、「世話になった昭電を売るのか」という陰口につながるのであろうか、ここには実に根深い問題が横たわっている。過疎率がもっとも高かったこの地域に昭和電工が誘致されてから、政治・経済のみならず文化が飛躍的に興隆したという事情がある。すなわち、昭和電工が地域にもたらした権威・名誉・金銭といった「力」が、人々の暮らしを物質的にのみならず精神的に豊かにしたという事実がある。その企業が公害企業であることが判明してからも、すなわち、廃瀬町の人々が享受した豊かさは虚構であったことが明らかになってからも、昭和電工と共に歩んできた自らの過去を否定することはできない。なぜならわたしたちは、過去の記憶を思い出し、物語り、過去のイメージを豊かに育んでゆくことでしか、自らの生を創造してゆけないからである。

次のシークエンスでは、小雨が降るなか、弁護団長の説明による、裁判長や昭和電工顧問や原告側の人々による現地検証が行われている。サングラスをかけて変装したつもりの長谷川さんや江花さんも参加している。そして等間隔に、無表情に現地検証する人々がコンクリートを道路の上を歩くシーンは、コンクリートを打つ雨の音の不確かさと相まって、「野辺の送り」を思わせる。ここでは映画前半で、「昭和電工撤退後、鹿瀬町は新潟県で一番過疎率が高くなった」というナレーションのかかった、夏祭りの若者たちが同様に一列になり、単線の線路に平行して歩いていたシーンが想起される[映像-6]、水平方向の移動は、わたしたちよりけっして高くも低くもない。それに対照されるのが、夏祭りのシーンに続く幻想的なシークエンスである。ここでは、長谷川さんが、真夜中に藁を燃やし、焰が暗闇を煌々と照らしている。ここでわたしたちは、夜の原初の光が焰であったことに立ち返らざる



映像6

をえない、焰は、藁が燃え尽きるまで、延々と闇夜へと向かっている。そこにキソさんの歌う「土方坑夫の歌」が重ねられる。この歌は、キソさんがかつてダム建設場で土方をしていたときによく歌っていた歌である。このダムの発電よって昭和電工の前身となる工場が創業している。まさしくこの地

域における近代化の象徴のひとつが、この「光の変化」にある。現代、わたしたち の夜の室内をくまなく一様に照らす電気の光と藁が燃え尽きるまで燃える焰との対 比は、強さと弱さとの対比でもあり、それはまた、死と生との対比でもある。とい うのも、詩が宿るのは高みへと向かう焰においてのみだからである。

### 3. 人と自然

映画後半で遠藤さんは、家大工の関塚喜平さんに当初、頑なに拒んでいた舟作り を教え始め、長谷川さんは、長年やめていた鮭の鉤流しに挑戦する、だがこれらの シークエンスが、舟造りや鮭の鉤流しの再開や再生を意味するものではないことは 誰の目にも明らかなものであろう、多少冗長に流れる感の否めないこの映画後半に おいて、否その冗長さ故にこそ、映画を観る者は、里山特有の、人と自然が奏でる 音や、自然の一部になっているかのごとくの人の姿に惹きつけらずにはいられない。 忘れられてはならないのは、自然を相手にする仕事を生業とするということは、 日々、生き物の殺生に関わるということでもある、物資の輸送は道路にとって代わ った撮影当時、川舟は川漁だけのものである。 さらに、長谷川さんがかつて名人で あった鮭の鉤流しとは、棹の先に吊るした鉤で鮭の腹を掻き切るきわめて残酷な漁 法でもある。村の寄り合い場所である加藤さん字の囲炉裏では、川漁師であった加 藤さんの弟さんの三次さんが獲ってきた川魚でいつも賑わっていた。川と生活が密 接していればいるほど、それだけ水俣病に罹患する確率は高まる、そしてまた温か い談笑の場には、残酷に串刺しされた囲炉裏を囲む場であることもまた事実である。 その明暗をキャメラは正確に捉えている.

このひとつ前のシークエンスでは、大雨の後、阿賀野川の様子を見に土手まで歩 いてくる加藤さんの姿が映し出されている。もう何十年も阿賀野川の堤防が切れた ことはない、だがもし堤防が切れて洪水となれば、土地の人はそれを受け入れるし かない。川辺に住む人はそっと川を見守ることしかできない。その川辺の人々の眼 差しに見守られて、画面いっぱいに広がる大河・阿賀野川は悠然と流れてゆく、そ して川辺に住む人々の生もまたこの川の流れに倣い、日常を紡いでゆくのである 「映像-7].

遠藤武さんが舟造りを教える先の、シークエンスでは、トンカチで木材に杭を打



映像7



映像8

ってゆく音. あるいは. カンナや ノコギリで木材を削ってゆく音が 鳴り響いている. そのどちらも. 自らが道具に倣うことに徹する. 没個性的な等間隔の「往復運動 | の奏でる音である. それはまた. 遠くから聞こえる電車が走りゆく 音とも共振している。長谷川さん の耕運機が鳴らす音もまた同様で ある. 道具や機械が出す音は、人 為によるものでありながら、その 人の個人性が透明に消えゆくとき、 あたかも自然界の鳥のさえずりと 協調するような響きをもつ、それ はまた. 自己無化の過程において. 自然破壊を償ってゆくかのごとく でもある. そして遠藤さん指導の もとに完成した舟が川の水と触れ

合う音, さらに遠藤さんの舟に乗り続けてきた井上兵一さんが乗る舟のモーターが 出す音すらも、それが人工物であるにもかかわらず、あたかもこれらの音は自然界 に溶け込み、川は舟を静かに受け入れているように思われる。

舟と棹を巧みに操る川漁師たちは、日が暮れるまで漁をする。太陽に焼かれた空を背景にして川の上に佇む散らばった舟々は、あたかも水面に留まるカモたちのようである。このように、かれらの行為とは正確には阿賀野川に生息する魚の殺生であるにもかかわらず、それがその人の個人性を脱して川漁師そのものになりきるとき。自然はその残虐性をも受け入れているかのように思われるのだ「映像-8].

他方で、「オラ、田んぽなんだ」と述べた先のシークエンスと同一のアングル、同一のシチュエーションにおける後半のシークエンスにおいて、長谷川さんの鮭漁の話が出てくる。これが鮭の鉤流し再挑戦の契機となる。ここで長谷川さんは、疲れと酔いで夢現 状態であり、「人間も罪つくりだぜアレは――なんぽ 魚(サケ)

とはいえどもああやって 気分良く子供を 産卵するに それを目当てにしてみな 獲っちまうんだからなカギで「…」女というものは母性愛というものは――人間で あろうとも魚であろうともみんな 同じんだわ」といつの間にか人間と鮭を同一視 しつつ、人間の営みの残酷さについて語っている、それはまた、殺生にかかわるこ とを生業にしている人にしか経験できない桃源郷でもあろう.

作品が終わりに近づいていることを暗示させつつ、老人たちの余生が短いであろ うこととも相まって、映画はにわかに死の様相を呈してくる。生死の境界は死の側 にあるため、生者にはけっして経験しえない死の片鱗について語られるようになる のである. 遠藤さんの親友でもあった加藤さんの弟さんの三次さんは三年前に急逝 しており、死者を偲ぶことから、互いの手足を見せ合い、水俣病の症状について話 しつつ. 死までの距離を漠然と慮っている. 他方で、線香を挙げたあと、三次さ んの写真を手にする遠藤ミキさんは思わず「そっくりだねぇ」と述べる。その言葉 には、いまもここに三次さんがいるような気がするという想いが重ねられているで あろう、そしてこの写真をめぐるミキさんの言葉は、「写真ばっか 撮ってっと影 薄うなって 早よ死ぬと という次に続くシークエンスにおける加藤キソさんの言 葉と照応してゆく、この言葉は、天井いっぱいにつられた干し柿のシーンに重ねら れている。キャメラが天井から眼下にパンして囲炉裏を囲む加藤さん夫婦を映し出 すと、「早よ 死ぬ? 明日でも いいがね」と加藤さんは応答する、ここには、 友人・知人の多くが鬼籍に入っている老人特有の哀愁が漂っている。 キャメラはか つてない静寂を摑んではなさない、老いと病気は、当然ながら、若さと健康よりも はるかにいっそう死を思い起こさせる。さらにわたしたちはあるとき突然。死者と 生者という無限の距離に隔たれてしまう、そしてこの死をめぐる他愛もない対話の 過程で、「明日 死ねばみんなが来てくれるよ、山ん衆(撮影スタッフ)みんな 来 てくれるよ たいしたもんだねぇ 佐藤さん 先なって皆で来てくれるよ.明日 死ぬように申し込むか―― | というように、本作ではじめて被写体である人から撮 影スタッフの存在を指示される。至近距離にいながら、透明な空気感となっていた 映画スタッフの存在感があらわになる瞬間でもある。もっとも近くにいながらもっ とも遠い存在、それは、生者と死者との関係性でもありえよう「映像-9]、

ところで、流れゆく時間のなかで、唯一、止まった時間を映し出しているのが、 長谷川さん宅の居間の壁の存在である. ふたたび春が巡ってきて農作業が始まる.



映像9



映像 10

だが昨春とは異なる変化がある. それは、ミヤエさんはもう田んぼ には出れないということである. キャメラは、長谷川さんの結婚式 の写真や先祖の写真や孫のお習字 の半紙や、壁時計など、でこぼこ の時間が凝縮している居間の壁か ら、手伝いに来てくれた近所の 人々に振る舞っている現実へと. 上から下へとパンをする。このパ ンは二回繰り返され、居間の時間 の変化に対して壁は動かないこと をあらわしている。 キャメラは、 時間を超越した「神の視点」に置 かれている. 永遠とは. 変化を受 け入れるその姿勢でもある [映 像-10].

映画のラストシーンには. 動画

において記念写真を撮るというシーンが使われている.「ご苦労さまでした」とい うスタッフの掛け声は農作業に対してであり、ミヤエさんと手伝いの女性が述べる 「どうもありがとうございました」はあきらかに撮影に対してである。そして、そ のどちらをも断ち切るようにして、「餅でもついて アレだから 都合のいい時電 話やって 都合聞いてそん時に 来て下さい […] 今頃の餅はでかさねえどもあん まりけっこうでねぇども寒い時だば餅 いいドモね」と誘いつつ、長谷川さんは餅 の話を続けている、続いていながら終わる、それは、生きとし生けるものすべての 生き様でもある. 背後から鶏の鳴き声が聞こえる. 鶏もまた殺生の対象でもある.

#### 結びに代えて

佐藤真監督は、優れた映画監督であるのみならず、優れた書き手でもある、その 最初の著書『日常という名の鏡』(1997年)では、この映画誕生の契機となった監 督と旗野秀人との出会いについて語られている(8)。本作品において旗野がスクリ ーンに表立って登場するのは二回だけであるが、映画をよく見ていると、完全に佇 まいを消した、老人たちと同じように成熟してしまっている。すなわち、透明な被 写体になりえている旋野秀人の存在に気づく、旋野は家業の大工を継ぎながら、地 元の問題である新潟水俣病の問題に地元の人間としてたったひとりで関わってきた 人物である. 着目すべきは、「しかし、旗野にとっては、ただでさえ保守的な新潟 県の中でもことさら保守的な安田町ゆえ、逆に運動の僻地だったことが幸いしてい る、思えば、運動にとって力のある表現は、いつも運動の中枢でなく辺境から生ま れてきた |(9) と 佐野の新潟水俣病の支援活動を佐藤が「表現」として捉えている ということである。さらに、「旗野秀人は、新潟水俣病の病像よりも、阿賀野川の 川とともにある暮らしをそっくり残そうとしてきた。暮らしの思想とそれを体現す る人々をそのまま撮れれば、立派な映画になる、旗野は何度となく私をそう挑発し た、私はその時、はじめて本格的に映画をやってみたいと思った [(10)と続けている。 本作品は、この瞬間に生まれている。「はじめて本格的に映画をやってみたいと思 った」と佐藤の心を旗野が触発した瞬間である。芸術も、行為も、あたかも水のよ うな透明性をもったときに、わたしたちを超えたものがわたしたち自身において胎 動し始める。そのとき、生者と死者ほどに隔たれた距離においても、いな無限に隔 たれているからこそ、つながれるつながりがある.

「水俣病の問題も 川の暮らしもどうでもいい この囲炉裏や茶の間の出来事 をそっくりそのまま撮ってもらえれば、立派な映画になるんだ」

旗野はこの時、くり返しこう語って、私の浮ついた心を挑発し続けた(11)

<sup>(8)</sup> 前掲, 28-29頁.

<sup>(9)</sup> 前掲, 29頁.

<sup>(10)</sup> 前掲. 29頁.

<sup>(11)</sup> 前掲, 29頁.

映像-1-00:25:45

映像-2-00:36:28

映像-3-00:17:02

映像-4-00:41:43

映像-5-00:55:10

映像-6-00:23:57

映像-7-01:38:10

映像-8-01:36:52

映像-9-01:43:34

映像-10-01:51:41