

# 見えないものを撮るために

## 柳澤壽男の世界

鈴木一誌（すずき・ひとし、ブックデザイナー）

於：やまがた市民映画学校×山形ドキュメンタリーフィルムライブラリー金曜上映会

2018年8月24日 山形ドキュメンタリーフィルムライブラリー

### ■ 1 ■可能性の束

福祉とはなにかを圧倒的な強度で問う『そっちやない、こっちや コミュニティケアへの道』（82年）を見たあとでしゃべるのは、やりにくいんですが、気をとりなおして……、話をいささか突飛なところから始めます。

この夏の8月なかば、山口県の周防大島という瀬戸内海では比較的大きな島で、二歳の男の子が行方不明になりました。捜索隊が数日がかかりで探して見つかりませんでした。78歳のボランティアの男性が30分で見つけた。この尾島春夫さんという男性は、東日本大震災や西日本豪雨などの被災地にも積極的に行っているボランティアのベテランなんですね。ボランティアにプロというのがあるのかわかりませんが……。2016年には大分県佐伯市で、当時2歳の女の子が行方不明になったときにも捜索に参加しています。そのときの経験から、「子どもは現場から下りることはまずない」と考え、捜索隊がまさかと思つた現場より上へ、男の子が最後に目撃された道路に沿って名前を呼びかけながら山中に入り、「ぼく、ここ」という声に出会う。

同じような発見を、柳澤壽男監督も映画のなかで語っています。『夜明け前の子どもたち』（68年）の場面です。1966年に開設された、重症心身障害児療育施設である「第2びわこ学園」が舞台で、みんなでプールをつくろう、そしてプールの礎石を近くの川原から自分たちで運ぼうとします。「障害児にそんな作業ができるはずがない」と言っていたのをはねのけて、石を運びます。石油缶を二つに切り、把手をつけて、二人一組で運べるような仕掛けをして、共同作業というかたちで療育のメンバーたちがしごとをします。柳澤さんがこの作業について書いています。これから引用する文章や発言は、すべて柳澤さんのものです。

【ある日近所に流れている川がありまして、その川から石を運んできて学園の裏庭にプールを作ることになった。土を盛って礎石にして、その上にコンクリートを張りプールを作る、そういう作業をですね、ボランティアが約七〇人と、重症心身障害児が八、九人ぐらい、保母さん、看護婦さんみんな協力して作ろうとなりました。重症心身障害児にとってはまったく新しい経験です。そういう経験のなかで、働き方が見事だというよりないほど良く働く、すこしずつ子供たちが変わってくる。療育ってこういうことだなと、すこしずつわかってきたということがあります。】（「福祉映画づくり、いってこいの関係」）

川原から石を運ぶ道がゆるい坂道になっています。のぼっては石を地面に置き、また坂を下っていく……、その繰り返しをカメラは長く捉えます。その場面のところで、柳澤さん自身の声で「坂道の上り坂だと表情が生き生きしていたのに、下り坂だと表情が暗くなる」といったナレーションが入ります。常識としては、坂道というのは上りがあったら下りがある、両方とも同じ坂道だと思っている。だが、そんな常識に捕われない彼ら彼女らにとっては、上り坂と下り坂では、坂道の意味がぜんぜんちがう、それを柳澤さんは見つける。まさに尾島春夫さんの発想につながる創見です。

捜索隊もおそらく、男の子が祖父と別れた地点に立ってみて、どう捜索しようかと考えたはずです。ところが、わざわざ体力をつかう上り坂を選ぶはずがないという予断にとらわれた。尾島さんは、かつて別府で鮮魚店を営んでいたらしく、魚の鮮度とかを見る観察力があったのですね。

ここで、「アフォーダンス (affordance)」という、比較的新しい学問分野である生態心理学の理論を参考にします。アフォーダンスとは、かいつまんで言えば「環境が動物に対して与える『意味』」です。「アフォード (afford)」には「与える、提供する」などの語釈があります。いままでの心理学は、人間という主人公がどう考えるかばかり研究してきたんですが、アフォーダンスは、環境が主体に対して意味を与える、つまり人間から環境のほうへと主役の場を転換させる理論で、最近では、リハビリテーションや治療行為、ロボット開発に応用されはじめてれています。

たとえば、スターバックスかセブンイレブンで熱いコーヒーを買ってそれを片手に持っています。道を歩いていたら100円玉が落ちていた。このときどうするか。かがむとコーヒーがこぼれそうだと、どこに置けばいいのか、刻々と状況が変わっていきます。人通りが多いのかどうか、車道なのか歩道なのか……。視線を1センチ変えるごとに周辺の見え方が変わっていきます。自分と環境の関係が変化していくなかで、自分はどう行動をするのか。行動も、目的に向けて一直線じゃない。コーヒーがこぼれそうになったら、100円玉のことより、まずは熱いコーヒーへの対処が優先されます。

わたしたちは、環境から「こうもできますよ、ああもできますよ」といくつもの可能性を受けとっています。〈可能性の束〉のなかからひとつを選んで、行動に移り、その過程で、刻々と変わる可能性の束に向きあいながら、微調整や方針転換をしながら、結果に辿りつく。われわれが世界に対して向きあうのは、刻々と変わる可能性の束に包まれつづけることにほかなりません。『夜明け前の子どもたち』の坂道がなにを語りかけてくるのか、まさにアフォーダンスですね。可能性の束をキーワードにして、柳澤壽男論に近づいていきます。柳澤さんは坂道の意味を発見をします。では、なぜ発見できたのか。引用します。

【目的意識なく撮り続けたフィルムの編集用ラッシュを、施設の先生・指導員・保母・看護婦が見たがった。それまでラッシュは、監督やカメラマンのミスも記録しているから、編集終了までスタッフ以外に見せるものではないとされていた。ボクは「映画監督は恥をかくのも仕事のうちだ。ええままよ。勝手にしやがれ！ 見たい人は誰でも見なさい」とラッシュを公開した。施設職員は日頃子供たちの食事・排泄・入浴の世話をし、子供たち

について十分承知しているはずだった。ラッシュは、施設職員が見落としていたものを写し出していた。肉眼では見えなかったものが、フィルムに映像として定着していたのだ。

写っていたのは子供たちだけではなかった。働く職員の姿もあった。個人、集団の長所も欠点も、次第に明らかになった。施設職員はそれを参考にして子供たちへの対応を工夫した。現場でそれを撮った。対応が不十分であれば、子供たちの反応は鈍かった。ラッシュを見て、再び対策を考え実践した。ボクは次第に被写体と一緒にラッシュを点検する方が、次の撮影のプランを立案するのに好都合と考えるようになった。撮っては見て考え、考えては撮る作業を繰り返した。】（「福祉ってなんだろう」）

ここで語られているのは、撮ったフィルムを無心に見ることの重要性です。日ごろ、ひとは見たいものしか見ていない。ところがカメラのレンズの目はどうでしょうか。たしかにアングルやレンズの画角などは選択されていますが、映像は、あくまでも人間的な関心とは無縁に機械が冷徹に捉えたものです。柳澤さんたちも撮影時には、上り坂の意味に気づいていない。レンズの冷静な目を信じてひたすら子どもたちの動きを追う。そして、施設の関係者への上映や編集に際して、編集用のラッシュフィルムを無心に繰り返し見る。やがて上り坂と下り坂のちがいが意味として浮かびあがってきます。

米国のドキュメンタリー監督であるフレデリック・ワイズマンも同じ趣旨の発言をしています。撮影時には感覚を敏感にしてひたすら被写体を追う。どんな映画になるのかは編集時にならないとわからない、と。撮られたフィルムを可能性の束として見るわけですね。可能性の束のなかの細い一本が、一瞬ずつ選ばれて繕りあわされたのが映画だと言えます。では、可能性の束を無心に眺められるのか。それがいかにむずかしいか。

【職員は、目が見えない、耳が聞こえない寝たきりの子の手足を、リズムを変え揺する働きかけを飽きることなく続けた。ある日、その子が初めて笑ったように見えた。

撮影が始まってしばらくたった頃「この子は言葉は無いが意思表示をしていますよ！体の隅々までよく観察してごらんなさい」と看護婦さんに試された。注意して三カ月たったが見当もつかなかった。結局看護婦さんに教えてもらった。食事時「御飯おいしいかい？」看護婦さんが子供に聞いた。「右手の人差し指を見てごらん！」看護婦さんに言われて注目した。握り拳の人差し指がピンと立った。試しに指を押さえ付けてみた。唸り声を上げ子供は怒った。「あの看護婦さんきれいかい？ だっこしようか？ 画を描こうか？ 君の好きなものなあに？」ボクは指と対話した。どんな重い障害を持っている子でも、必ず体のどこかで意思表示している。それが見抜けないのは、ボクにそれだけの眼力が無いからだと思い知った。】（「福祉ってなんだろう」）

子どもたちがどういう意思表示をするのか、3カ月、柳澤さんは観察しつづけてわからなかった。職員から人差し指で意思が表示されているのを知らされますが、どうしたら人差し指といった細部に注目できるようになれるか。つぎは『ぼくのなかの夜と朝』制作時の体験で、柳澤さんの眼力を示しています。

【消灯時間がきた。看護婦と指導員が子供たちをストレッチャーに乗せたり抱きかかえたりして病棟へ連れもどした。

私は一番小さな体重の軽そうな子を選んだ。いやだとその子が拒んだ。

生意気いうなと抱きあげた。長い廊下を歩いていくとだんだん腕がしびれた。

一番遠い病棟の一番奥の病室の隅にその子のベッドがあった。

また明日、ゆっくりお休み。月並みな言葉をかけ病室を出ようとした私をその子が呼び止めた。振り返ってみるとさわやかなほほ笑みがあった。

ありがとう。

その声を聞き、その顔をじっと見つめ、やっとわかった。

長い廊下は軽いものを重くする距離だとその子は知っていたのだった。

いやだと抱きあげる私を拒んだのは私へのいたわりだったのだ。なぜか涙が溢れた。その時この子のやさしさに応えよう、そんな映画を作ろうと決めた。】（「心と行き来し」）

柳澤さんが抱きかかえようとする子どもが断る。無理やり抱えてベッドに戻ろうとすると手がしびれてきた。その子はその大変さを予想して「いやだ」と断ってくれた。それを知って柳澤さんは涙を流す。子どもにとっても、抱きかかえてもらってベッドまで行けたら楽なのに、でもこのおじさんに苦勞をかけるのは申し訳ない、可能性の束から子どもなりのこういう選択をしている。他者の可能性の束に気がつくか気がつかないか。

つぎは林田重男カメラマンの思い出です。『海に生きる 遠洋底曳漁船の記録』（49年）の撮影時の回想です。この記録映画は、二艘が一組になって底曳網漁を追います。二艘の漁船がいるということは、それぞれの船にひとりずつカメラマンが乗っており、片方の船には林田さんが乗っている。

【林田重男さんってのは、私の先生みたいな人でしてね。記録映画ですから、やっぱりロケハンをしなくちゃならない。すると僕が「このへんでいいでしょう？」と言うと、林田さんは「もう一本、向こうの電信柱まで行こう」と言うんですよ。しょうがないから、ついていくわけですね。向こうへ行って「帰るか」と言うと、林田さんは「お前、もう一本向こうまで行こう」と延々と連れて歩かされるんです。そうすると「ここか！」というところが見つかるんですよ。そういうことを口ではなくて、自分もいっしょに歩いて教えてくださって、「おい、記録映画とはこういうふうにして撮るんだよ」と教えてくれたんですね。

それからもうひとつ、いまでも思い出すのはですね、二艘の船で、こっちには私が乗って、向こうには樺島（清一）助監督。こっちには林田さんが乗って、向こうにはBカメラ担当の清水浩君。それで相互に撮り合うんですよ。黒板で「絞りはこれだけにしろ！」とか「そっちで撮ってくれ！」とか、いろいろな指令を出すんですよ。帰ってきてラッシュを見ましたら、両者の迫力が全然違うんですよ。僕はラッシュを重ねて比べてみたんです。林田さんのカメラの位置がちょっと低いんですよ。清水君のほうはちょっと高い。

目に見えないぐらいなんです、拡大鏡で見ると、その違いがわかるんです。「ああ、そうか」ということを教えられたりしました。】（「柳澤寿男インタビュー」）

ここでも撮られたフィルムが観察されています。林田さんのほうがポジションがほんの少し低い。そのことによって全然ちがってくる。漁船乗組員ひとりずつも現場で、それぞれの可能性の束と向きあっている。林田さんはカメラマンとして彼らを、アングルや露出などの可能性の束をにらみながら選択し撮影している。林田さんの選んだ可能性の束を、さらに柳澤監督が見抜こうとしている。可能性の束が何重にも重なっています。

【カメラと被写体との間に「行って来い」の関係がうまくできたとしても、いつもにここに、いいね、よかったねという仲良しクラブでいられるわけがない。お互いの間に緊張、論争、対立、喧嘩、強制、忍耐、妥協など、いろいろと起こる。その時私も被写体もハラハラドキドキ、心中穏やかでない。今まで私は相手方の現状と変化の過程を撮るのに熱中して、私が被写体との関係のなかでうろうろと移り変わりする有様をないがしろにして観客に伝えなかったのではないか。「あなたが変われば私も変わる、私が変わればあなたも変わる」のが「行って来い」の関係の目指すところだから、私は一番大事なところを落としてしまったまま処理してきたのは間違いではなかったか。これではお前の仕事はウィットとユーモアに欠けている、ベトベトしてカラッとしていない、絶望を語るのほうまいが希望を語るのほう下手くそ、と批判されても抗議もできない。絶えず自分を疑ってみることは記録映画監督の必須条件の一つだ。今ごろ気づくとはなんとも情けない。もしうまく工夫して私と被写体両方のドキドキ、ハラハラ、ウロウロを観客に伝える方法が見つければ私の仕事は変わるかもしれない、と自問自答する。】（「記録映画作家のつぶやき」）

可能性の束の層をドキドキ、ハラハラ、ウロウロしながら行き来するのが、柳澤さんの言う「行って来い」の関係なのではないでしょうか。柳澤さんはキャリアを深めながら、可能性の束を重層させていきます。

## ■ 2 ■ 書籍『そっちやない、こっちや』について

2018年2月に『そっちやない、こっちや 映画監督・柳澤寿男の世界』（岡田秀則・浦辻宏昌編著、新宿書房）が刊行されました。柳澤さんについてのもっとも詳細な本だと思います。

柳澤監督は1916年の生まれです。2016年の生誕100年に合わせて本を出そうという話になりました。「生誕100年」を外したらもはや柳澤さんに関する本は出せない、との危機感もありました。山形国際ドキュメンタリー映画祭では、山之内悦子さんという通訳の方がおられ、その翻訳のあざやかさは印象に残ります。その山之内さんが、山形国際ドキュメンタリー映画祭での経験を『あきらめない映画 山形国際ドキュメンタリー映画祭の日々』（2013年）という本にしました。この版元が大月書店でした。山之内さんは、浦辻宏昌さんから「柳澤さんの本を出せないか」との相談を受けて、大月書店の担当編集者だった西弘

孝さんを紹介しました。結果的には、大月書店からではなく、フリーの立場で西さんが編集を担いながら、新宿書房から刊行できました。

浦辻さんは、1956年生まれで、いまは奈良在住で障害者の外出支援ヘルパーをやっています。学生時代から、森永ヒ素ミルク中毒や水俣病の告発運動にかかわり、のちに柳澤作品などの自主上映会や記録映画の資料保存運動に取り組んできたひとです。編著者でもある浦辻さんが、この本づくりの重要な起点です。柳澤監督の映画を見ているひとは、ほんとに少ない。新宿書房は、村山恒夫さんが社長で、彼のお父さんが桜映画社という文化映画のプロダクションを運営していた。その関係もあって、記録映画やドキュメンタリー映画への理解があった。

柳澤さんというのは謎が多い監督で、経歴でもわからない部分が多い。自分についてはまったく語ろうとしなかった。なぜ自分を語ろうとしなかったのか。『そっちやない、こっちや』でスチールカメラマンを担当し、『風とゆききし』では助監督をつとめ、いまでは監督である小林茂さんはこう言っています。「監督は、『自分の中のえらいさん願望と闘わないといけない』と、よく言っていました。日本には『えらいさん』がいて、それに従ってしまう大多数がいる。そういう上下関係のなかでは、他人を差別する感情しか生まれてこない。さらに、差別の構造はひとりずつのなかにもある。もちろん、監督自身のなかにもあると」（『週刊読書人』2018年4月27日+5月4日合併号）。柳澤さんの「えらいさん」についての発言を読んでみましょう。

【この国には大えらいさん、中えらいさん、小えらいさんがいっぱいいます。えらいさんたちはつねづね、ちえおくれ、重症児、筋ジストロフィー症、重度身体障害者、水俣病、原爆症、在日朝鮮人、被差別部落出身、老人、低学歴を理由に差別するものではない、とっています。しかし現実には、あきらかに弱い人間を疎外し差別しています。

私たちは、えらいさんたちとタタカワねばなりません。外へ向かってタタカウだけでなく、私たちの内側にひそむえらいさん願望を根絶やしにしなければなりません。

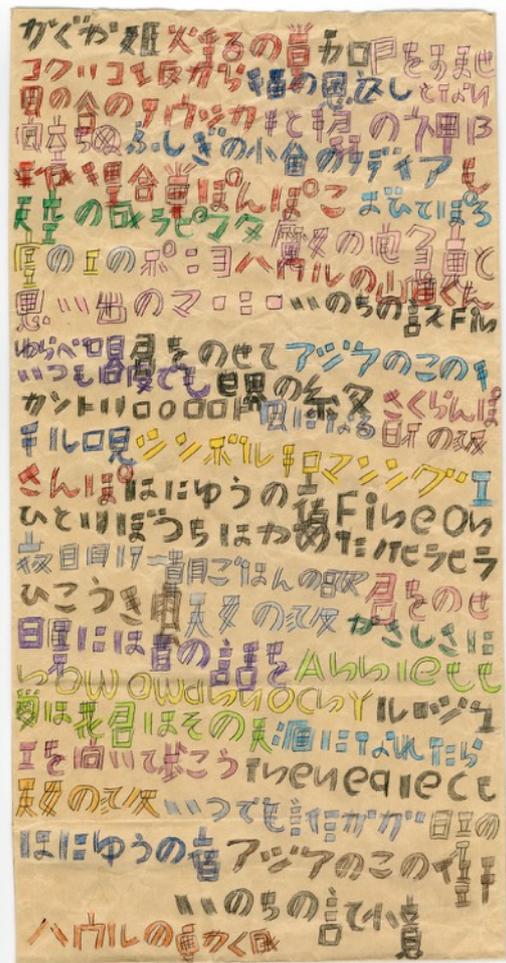
これもタタカイです。タタカイですから勝敗があります。記録映画をタタカイの紹介、現状分析に終わらせたくありません。タタカイの先に何が見えてくるか、見つかるか、そこまで踏みこんだ時、記録映画は成り立つと思います。とかくの批判があるかもしれませんが、私にとって記録映画づくりは一つの実験なのです。わからないもの・ことについて映画づくりを通して知りたい、見たいのです。そのためならフィルムを湯水のように使ってもおいしいとは思いません。】（「わたしの記録映画づくり」）

自分のキャリアをとくとくと語って一冊の本にすると、そこで自分が権威になってしまふ。自分のことを語るのを避けるというより、自分の過去を消そうとした気配があります。たとえば写真にしても、まったくキャプションがない。本を見ていただくとわかりますが、「ではないか」みたいな言いまわしのキャプションがかなり出てきます。わからないからしょうがない。こういう写真があります。「1959年、淡路島」としかメモがない。フィルムグラフィーを調べると、その年、三木映画社で『おばあさん学級』という作品を

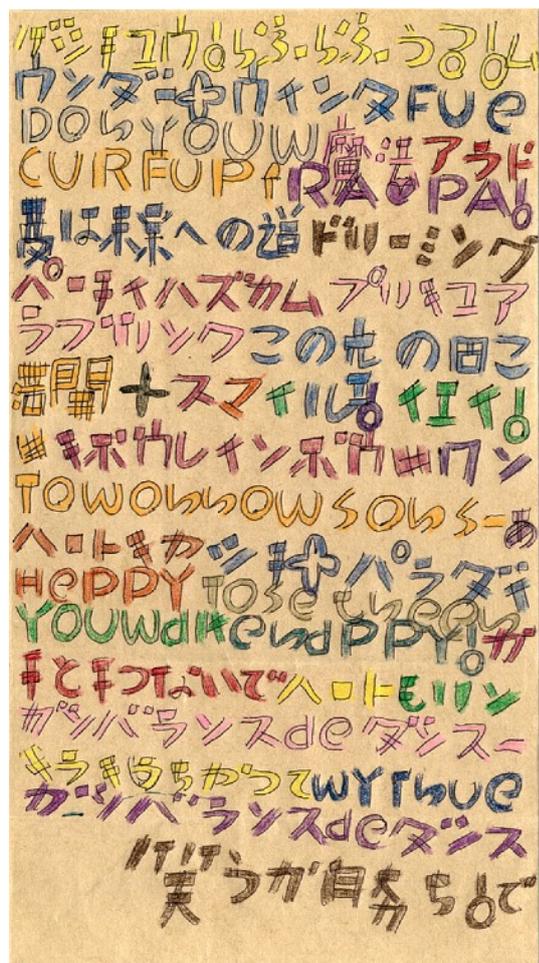
淡路島で撮っている。三木映画社は、三木茂さんが、亀井文夫とカメラルーペ論争を繰り返してひろげた名カメラマンですね、彼が興したプロダクションで、じゃあここに写っているのは三木茂そのひとじゃないか、と（本書277ページ）。映画史的に推理していきながらの本づくりで、国立映画アーカイブの岡田秀則さんに編著者を引き受けてもらったのは大きかった。そんなことで時間がかかり、けっきょく生誕102年の刊行になってしまいました。

この本にはもうひとつ、山形との縁があります。装丁を考えながら題字に迷ったんです。サブタイトルの「映画監督・柳澤壽男の世界」は堅い活字でいいけど、メインタイトルの「そっちやない、こっちや」は、話し言葉のやさしさを出したいので、書き文字がいいんじゃないかと思っていた。じゃあその書き文字どうしようかというときに、ふっと思っただいたのが数か月前に手に入れたパンの袋です。

2017年の山形国際ドキュメンタリー映画祭のことです。会場のひとつである山形美術館で、佐藤真監督とアフリカのドキュメンタリー特集があり、朝、前庭にテントが出ていて、パンを売っていた。昼食用にパンを買ったら、袋に入れてくれました。夜、その袋をホテルで捨てそうになったのですが、「待てよ」とよく見たら、文字がすべて手書きなんです。調べたら、福祉施設「わたしの会社」の「桜舎（さくらや）」の施設利用者である遠藤綾さんが描いた手書きだった。



[図版1]



[図版2]

軽食や飲み物の屋台を出店していて、そこで手づくりのパンも売っていたんですね。

「わたしの会社」についてホームページには、「重い障がいを持つ人も一人の社会人としてその人間性が尊重され、地域で役割を持って生活できるように生活や活動の援助を行い、豊かな地域福祉の資源および拠点となることを目的に運営しています」とあります。書名の「そっちやない、こっちや」が、全部がひらがなだったので、遠藤綾さんの手書き文字から1文字ずつを拾って装丁にしました。



[図版3]

私がたまたま手に入れた袋が、遠藤さんが文字をモチーフにして描いたなかで力作だった。一週間ぐらいかかって描いたんじゃないでしょうか。さきほど「わたしの会社」を訪ねて聞いたら、一日しか出店してなかったそうです。たまたまそれに出合った、これがふたつめの山形との縁です。

遠藤綾さんの文字は、全体もすごいが、ひとつずつ見ていってもおもしろい。たとえば「の」の字に注目して見ていくと、書きぶりが安定している。適当に描いているんじゃないかと、書風として確立しています。「魔女の宅急便」の「便」ではニンベンがないんだけど、宅配便のひとが走っているような感じが出ていたり、「笑うが勝ち！」の最後にある「！」が一貫して天地ひっくり返っていたりします。たしかに、天地逆のほうがびっくりした感じが出る。

こう書けばこの文字は伝わるのとの予断のもとで、われわれは書記していますが、遠藤さんは文字そのものを生きている。偏や旁を変えたりもしますが、その漢字のもつ意味が表現として伝わる。遠藤さんの立場に立ってみると、その漢字をどう描くか、ここで可能性の束に向きあっている。ボールペンなどでクラフト紙に二重の輪郭線を描き、そこに色鉛筆やクレヨンを塗っていく。決められた段取りはなくて、自分がどの文字を、どういう

描きぶりで、どういう色にしようか、無数の可能性の束の結果がこの袋に定着していません。

遠藤さんの文字の使用許可を得るために「わたしの会社」に電話して、またびっくりしました。「わたしの会社」では35年前の1983年に、開所1周年を記念して『そっちやない、こっちや』を自主上映し、その際に柳澤監督を招待していたそうです。

### ■ 3 ■ 柳澤さんの経験

柳澤さんのキャリアを年代順に話していくと時間がかかるので、思い切ってまとめます。1936年ころ、松竹下賀茂撮影所に入社し、チャンバラ映画の助監督をやるようになります。1942年に松竹を退社、記録映画を目ざします。きっかけは、亀井文夫『小林一茶』（41年）を見たことだ、と本人が語っています。

【記録映画監督亀井文夫氏は、『上海』、『北京』、『戦ふ兵隊』などの作品で戦争の不条理を訴えた。その結果反軍的だと投獄されたがたじろがなかった。ボクはこの監督の初期の作品『小林一茶』を見て記録映画を志したのだ。『小林一茶』にこんな場面があった。

長野善光寺の本殿前。杏の花が満開である。全国からの参拝の善男善女が道路わきに平伏している。朝の勤行に門跡様がお出ましになる。門跡様は御数珠で善男善女の頭を撫でておしていく。信者達はありがたく門跡様を伏し拝む。読経の声が境内に響く。この映像に切りこんで、黒地に白い文字のタイトルが入る。

「御仏や寝ておわしても花と銭」（一茶の句）

続いて御本尊に雨と降り注ぐ、お賽銭の映像。また寒々とした晩秋の桑畑で大勢の百姓が霜除けにを焼いている。真っ白い煙が低く棚引いている。ここにも一茶の句。

「やせ蛙負けるな一茶これにあり」

この映画でボクは「映画に文法はあるが文法はない、工夫次第で映画の表現の可能性は無限である」と教えられた。映画技術的に言えば一枚のタイトルで前半の映像が観客に与えた印象を後半の映像で引っ繰り返し、一茶の嘆きとそれに共感した監督の主張と貧しい農民たちの悲しみが見る者に伝わってきた。】（「福祉ってなんだろう」）

1943年に日本映画社に入り、戦時中はもっぱらニュース映画を撮りました。戦後は、文化映画、記録映画、企業PR映画といたさまざまジャンルでキャリアを積んでいき、ついに「福祉5部作」と呼ばれるドキュメンタリーに辿りつく。劇映画も経験しているわけで、これほど多彩な経歴をもつドキュメンタリーの監督はいません。小川プロ『1000年刻みの日時計』（87年）で百姓一揆が劇映画として描かれますが、アクション映画の観点から見るとら、あまり上手いとは思えない。場面の意味は伝わるが、カッティングの凄みまではっていない。劇映画には別のノウハウがあるんですね。

では柳澤さんは、劇映画のノウハウをその後のドキュメンタリーにいたる一連の作品にどう活かしたのか。柳澤さんの判明しているかぎりの監督作品を表にしてみました。

[図4]

判明している柳澤壽男監督作品 ( )内は製作年

		——1936ころ、松竹下賀茂撮影所へ ——1943、日本映画社へ ——終戦
	『安来ばやし』(40)	
前期	『東京裁判 第三輯 真珠湾奇襲』(46)	
	『炭坑』(47)	
	『水害記録』(47)	
	『若い村』(48)	
	『富士山頂観測所』(48) 朝日文化賞	
	『海に生きる 遠洋底曳漁船の記録』(49) 文部大臣賞	
	『飛騨のかな山』(49)	
	『私たちの新聞』(50) 新聞協会賞	
	『牛のいる村』(50)	——1950、日本映画社解雇
	『カメラ探訪 都会の裏側 第二話』(50)	
	『島と海底線』(51)	
	『ある職場の話』(51)	
	『わがふるさと町』(52)	
	『モートルはこのように』(52)	
	『我等の船』(52)	
	『三一時間一六分』(53)	——1953、岩波映画製作所と契約
	『産業と電力』(53)	
	『歯』(53)	
	『新風土記 北陸』(53) 農林大臣賞	
『のびゆく化繊』(54)		
『レーヨンの科学』(54)		
『ビール誕生』(54)		
『室町美術』(54)		
『野を越え山を越え』(55)		
『Toyobo』(56)		
『新東京火力発電所』(57)		
『潜函』(57)		
中期	『どこかで春が』(58)	
	『花と生活(FLOWERS IN DAILY LIFE)』(58)	
	『おかあさんの意見ばくの意見』(58)	
	『漁網』(58)	
	『東海の民芸を訪ねて 第一部』(58)	
	『おばあさん学級』(59)	
	『私の手帖から テトロンの取扱い方』(59)	
	『神戸っ子』(60)	
	『小さな町の小さな物語』(60)	
	『書くべえ読むべえ考えべえ』(60)	
	『セキスイ 1961年』(60)	
	『ぶらすちっく』(61)	——1961、岩波映画最後の仕事
	『ただいまお話し中』(62)	
	『ロダン』(62)	
『ズーマー娘』(62)		
『東レパイレン』(63)	——60年代なかば、PR映画に嫌気がさし、 情緒不安定に	
『あなたも招待される』(64)		
『しんぶん』(64)		
『経営と企業年金』(64)		
『ガス・マン』(66)		
後期	『夜明け前の子どもたち』(68)	——福祉ドキュメンタリー 5 部作のスタート
	『ばくのなかの夜と朝』(70) 全国福祉協議会推薦	
	『甘えることは許されない』(75)	
	『車大工』(76)	
	『古典雅楽器 雲の上の音がたちのぼる』(77)	
	『そっちやない、こっちや コミュニティ・ケアへの道』(82)	
『風とゆききし』(89)		

前期、中期、後期と分けて、作品数には差がありますが、前期が11年、中期が8年、後期の

福祉5部作に約21年かかっている。10年ずつぐらいの刻みで眺めてみるとわかりやすい。

多彩なキャリアを積んできた柳澤さんですが、では、全体を串刺しにして、どういうことが言えるのか。柳澤さんが多くつくってきた映画ほとんどが、広い意味で「できるまで映画」だと思います。「できるまで映画」というのは、たとえばヴァイオリンやビールができるまでを描く映画ですね。記録映画や文化映画、ドキュメンタリーの基本は「できるまで映画」です。

「できるまで映画」という観点から柳澤さんの作品を見てみると、『ビール誕生』（54年）というカラーの記録映画が典型ですね。ホップ、大麦を収穫し発酵させて、複雑な工程をたどってビールになっていく。わたしが観た範囲でも、石炭を掘り出す『炭坑』（47年）、村を電化する『若い村』（48年）、学校新聞を取りあげた『私たちの新聞』（50年）、プラスチックと生活の関係を描いた『ぷらすちっく』（61年）など、かなりが「できるまで映画」と見なせます。

評価の高い『富士山頂観測所』（48年）も気象予報ができるまでです。『海に生きる』は魚を獲るまでの映画ですね。観点をかえると、『ロダン』（62年）や『室町美術』（54年）のように、できてしまったものをどう見るかという映画もあります。どう解釈できるかも、「できるまで映画」のヴァリエーションと思えます。柳澤さんは多彩な分野を歩んできたが、基本は「できるまで映画」だった。

ここで「できるまで映画」と可能性の束の関係を考えます。劇映画も、シナリオがあり、そのシナリオに沿ってスタッフが集められて配役が決まっていく。可能性の束でいうと、脚本、スタッフ、俳優という素材を前にして、可能性の束を探るのが演出ですね。「できるまで映画」を予定調和としてつくってしまうのか、そうではなく、可能性の束を緊張感をもって一瞬一瞬選りながらつくっていくのか。土本監督の「水俣」や小川監督の「三里塚」シリーズにしても、運動や告発についての「できるまで映画」ではありますが、人びとが可能性の束と壮絶に格闘しているのが伝わります。

『ビール誕生』という企業PR映画を考えてみると、大企業がつくっているビール製造工程で失敗はめったにないでしょうが、失敗する可能性がないわけではない。失敗する可能性を見ないふりして撮っていくのがPR映画なんじゃないか、そのことに柳澤さんは疑問を感じていった気がします。柳澤さんは、『飛驒のかな山』（49年）を撮ります。神岡鉱山での鉛や亜鉛、銀の採掘に取材した映画です。この鉱山がイタイイタイ病という公害が発生させてしまいましたが、当時は公害の発生源だと知らずに撮り、あとで気がついて、結果的にPR映画に嫌気がさすという、そういうわかりやすい文脈で語られていますが、柳澤さんの後悔はもっと複雑だと思います。こんな柳澤さんの文章があります。

【どこでも、ボクへの質問の一つに「どうしてこんな映画を作るようになったか？ その動機は？」があった。「なんとなく……」と答えた。しかし質問者は納得しなかった。追及は厳しかった。ボクは次第に自分を飾るようになった。

戦中戦後の責任を感じていること、大企業の宣伝映画に飽きたりなかったこと、知的障害者の施設で居候したこと……。自分を合理化しようと思えば、次から次へと弁明の口実を思いついた。質問者はなるほどと満足してくれた。」（「福祉ってなんだろう」）

採掘し製錬していく。それじたいが可能性の束の塊で、失敗の可能性もある。失敗の可能性に目をつぶって撮ってしまったことへの後悔が、弁明や口実のさらなる背後にあるのではないのでしょうか。なめらかに進んでいく鉱物の精製過程、その風景に透けて見えていたはずの失敗の可能性、失敗の可能性のひとつに公害があり、それがなぜ見えなかったのか。

【一九六〇年代後半、水俣病、四日市ぜんそく、新潟阿賀野川流域水俣病と、富山県流域のイタイタイ病の患者さんや遺族たちが、国と企業を相手どって損害賠償の裁判を闘っていた。イタイタイ病の発生源は、三井金属鉱業神岡鉱業所の垂れ流す廃液だった。ボクは過去にそのPR映画（『飛騨のかな山』（49年））を撮って「三井金属は日本の代表的な優良企業だ」と宣伝していた。イタイタイ病を撮影の事前に知らなかった。誰も教えてくれなかった。どんな理由があるにしても、企業の利益に奉仕したのは間違いなかった。知らないことも犯罪行為だと思い知らされた。もう二度と企業の宣伝映画は作らないと決め、どんな仕事を頼まれてもすべて断った。戦争を阻止できなかった庶民にもそれなりの責任がある過ちである。私もその一人だった。また再び大きな過ちを犯したとの思いから逃げられなかった。】（「福祉ってなんだろう」）

『飛騨のかな山』を見ると、ラストシーンが異様です。残土をザバツと露天に捨てるシーンで終わる。映画としてはきれいに「できるまで」の描写で終わっているのに、なんで最後に残土を捨てる場面を入れたのか。柳澤さんは気がついていたので、映画そのものの失敗の可能性をラストショットにひっそりと置いたと思います。『我等の船』（52年）についての回顧です。

【鶴見に日本鋼管というところがございまして銑鉄から造船までやっています。ここの記録映画をやはり一年ほどかかって作りました。門を入りまして左側に消防車が二〇台くらいあって、右側に大きな小屋がありました。小屋のなかに何があるのかと考えましたがそこは見せてくれない。撮ってもしょうがないよ、といわれれば、そうですかというよりない。ある日高々とサイレンが鳴り、消防車がすっとなでいき、次の瞬間に小屋があきました。やじ馬ですから見にいったんです。何があったかという、お棺が積み上げてあった。大工場ですから、安全対策は一生懸命やってますけど事故がどうしてもある。それにしてもお棺を常備しておくとは、企業というのはずいぶん残酷だと思いました。】（「福祉映画づくり、いってこいの関係」）

玄関の右側に小屋があって、そこに棺桶が用意してあった、それをたまたま見てしまう。大きい工場ではいつ事故があるかわからない。そのために小屋のなかに棺桶を用意してあった。この残酷さを問うとともに、船をつくる製造過程の背後に貼りついている失敗の可能性を撮るにはどうしたらよいか。「できるまで映画」は、可能性の束を踏みしだきながら、選りわけていき、結果的になにかができていく過程を描く映画であるべきではないのか。こう柳澤さんは考えた、そう想像します。

【自主上映の中で、映画が出来上がったといえるのは、映画が準備、撮影、編集、録音、現像され、初号試写が行なわれた時だと長い間思いつづけていたのは大きな誤りだったと気づきました。出来上がったフィルムを映写機にかけてスクリーンに映し出し、それを見る観客とスクリーンの上の映像との対話があって、初めて映画が完成したといえるのであって、初号試写を終えて<sup>かん</sup>鐘に入ったフィルムそのままでは作品の出来上がりとはいえないのではないかと。こんなごく当たり前のことが、まるでわかっていなかったのです。それまで大企業の宣伝映画をせっせとつくって現像所で試写を終えると、鐘に入ったフィルムを製作を依頼した相手に渡し、ハイ出来上がりとしてきたのです。しかも主題も製作費も依頼主からもらい、脚本の構成も演出の方法も依頼主に気に入るようにつくってきました。これで私の記録映画といえるのか、ひどくおそすぎますが、やっと気づいたのでした。】（「わたしの記録映画づくり」）

ニュース映画や記録映画、企業PR映画では、撮るべき目標が決まっており、それが撮れなければ単なる失敗作でしかない。優秀で練達した監督であったからこそ柳澤さんは、目標の枠内で可能性の束を描く困難さを悟り、自主上映・制作の福祉5部作のドキュメンタリーに向かった。

ラッシュをなんども見て可能性の束を探っていく。『夜明け前の子どもたち』では、川原の石を運ぶ坂道の上りと下りで、子どもたちの表情が変わるのを発見します。わざわざ石を捨てて空で運ぶ子があり、柳澤さんは、それも石運びに参加しているのだと見る。ひとがその環境でどういう行動をとるか、それじたいが可能性の束で、それを撮ったフィルムにも、どう見るとの可能性の束がある。可能性の束に可能性の束が重なっている、その事態を表現として具体化していくのが福祉5部作と思います。

ここで映像を三本見てもらいます。それぞれ七分半ずつです。柳澤さんがどういうチャンバラ映画の助監督をしていたのかを『元祿快撃余譚 土屋主税 落下篇』（犬塚稔監督、37年）で確認します。忠臣蔵の外伝といったおもむきの作品で、土屋主税は、吉良上野介の隣家の旗本で、討ち入りを助けます。この土屋と、義士の杉野十平次の二役を林長二郎（長谷川一夫）が演じています。

柳澤さんのキャリアで重要なのは、映画界に入った1936年ころが、ちょうどサイレントがトーキーに切り替わる時期です。柳澤さんは、サイレントとトーキーの両方を知った世代なのです。昭和12年当時の観客にとっては、忠臣蔵は見飽きているわけですね。そこ

で、犬塚監督が観客の興味をかきたてながら、どういう導入をしていくのか。この作品はトーカーですが、導入はかなりサイレント的です。

2本目が、劇映画仕立ての『どこかで春が』（58年）の冒頭です。山根貞男さんは、柳澤フィルモグラフィで、前期から中期への転機になったのが『どこかで春が』だと語られています。大阪郊外の布施という街の荒れた中学の話です。演劇部が、災害支援と不良学生めぐる学校で起きた実話を芝居にしようとしている。そこに、当の不良中学生が殴りこんでくる、重層的な構造をもっています。本物の中学生が演じていますので、劇映画でありつつドキュメンタリーのようなものもある。柳澤さんは、劇映画のよさを記録性にどう取り入れるかを探りつづけた。『土屋主税』の導入もみごとですけれども、この『どこかで春が』の導入もすごいです。

3本目は、これも劇映画仕立ての『小さな町の小さな物語』（60年）です。『小さな町の小さな物語』は、貯蓄増強中央委員会がスポンサーで、貯蓄を呼びかける文化映画ですが、39分の上映時間のどこにも、露骨には貯金の勧めが出てきません。病院の薬局に勤めているお父さんが、独立して薬局を開こうとしている。その家族には3人の子どもがおり、すでに妹とその娘が居候している。さらに弟の子ども二人を引きとるかどうか、子ども5人も育てられるのか。そこにサスペンスが生まれます。複雑な人間関係と宿場町のような冒頭で流麗に紹介します。

この3本を観ていただいて、柳澤さんの劇映画の素養、映画づくりのうまさを確認します。[→上映1] [→上映2] [→上映3]

#### ■ 4 ■ 単純さと複雑さ

『小さな町の小さな物語』でミシンをまわしていたのが、柳澤さんの後半生の伴侶である磯田充子さんです。どうも柳澤さんはジャイアンツのファンだったらしく、主人公のお父さんの名前が長島、子どもの名前が川上哲治の哲とか。

『そっちやない、こっちや』に戻ります。小林茂さんの話では、ポパイの家（ポパイノイエ）をつくるときに、杉浦良さんという指導員が、療育のメンバーに「きみたちどう考えるんだ」と聞きます。あの瞬間、現場の空気が劇的に変わったそうです。いままでだれも自分たちに意見を聞いてくれなかったのに、はじめて聞いてくれた、その瞬間ですね。『そっちやない、こっちや』には明るさがあり、柳澤さんの福祉5部作のなかでも、つくっていていちばん幸せな時期だったんじゃないか、とも小林さんはおっしゃっています。ポパイの家の「できるまで映画」ぶりがすばらしい。

【新任の指導員・杉浦（良）君はメンバーをそこへ集めて告げました。

「ここが君たちの働く場だ。場合によっては将来暮らすところとなるかもしれない。君たちはここをどう改造するつもりか。考えろ！ 費用をどうやってつくるかも研究しろ。俺は君たちを手伝うだけだ】（「わたしの記録映画づくり」）

この指導員・杉浦良さんを送りこんだのが柳澤さんなんですね。ドキュメンタリーだからといって傍観しているんじゃなく、事態に介入していく。柳澤さんは、ラッシュをなんども見て、ここに優秀な指導員を送り込んだら、状況は変わるんじゃないかと考える。可能性の束を読み、杉浦さんを送りこむ。配役を読んでいる気配があります。杉浦良さんはすでに就職が決まっており、「無給でもいいから、来るか」と言ったら、杉浦さんが来た。柳澤さんは福祉五部柵のなかでとりわけ印象に残る「四つの自主的な作業」を挙げています。

【「プールづくり」「合同工作」「葎張りの日除け棚づくり」「ポパイの家づくり」、この四つの作業はすべて誰かに命じられて始めたものではなかったのです。】（「わたしの記録映画づくり」）

「この四つの作業はすべて誰かに命じられて始めたものではなかったのです」とお書きになっていますが、まちがいなく柳澤さんの介入でしょう。メンバーの「やりたがっている気持ち」を読みとり、具体的な共同作業を彼らの眼前にそっと置く。それをやるかどうかは彼らの自由だ。彼らはよろこんでその作業をした。誰かに命じられて始めたものではない。ポパイの家の作業についての文章をつづけて引用します。

【杉浦君はメンバーに作業を指示したり、強制しませんでした。メンバーは、それぞれ自由に六十をこえる作業種目の中から選んだ部署で働きました。電動工具にも挑戦しました。トキ君が自然に、メンバーのリーダーとなりました。ちえおくれのみっちゃんが重症児の洋典君を手伝ってガラスをふき、ひろ子さんはスコップを持って土砂運搬トラックの上で大奮闘しました。私は工事が始まって最初のうち、メンバーに何ができるか、できないかだけを追って撮影しました。ある日、重症児の直幸君が暑い日射しの中に座りつづけ、仲間の屋外作業を見ていました。日射病になっては困るから屋内へ連れて入りましたが、彼はすぐまた仲間が見える日射しの中に戻りました。そして仲間が疲れると直幸君はふっとため息をつき、疲れた表情を見せました。直幸君は彼なりに作業に参加していたのです。この時私は、何ができるかできないかが問題なのではないと知りました。】（「わたしの記録映画づくり」）

直幸君自身は働けないんだけど、仲間が疲れると、直幸君もホッと息をつく。彼のまなざしは仲間といっしょに働いていた、そう柳澤さんは見抜く。残念ながらそのシーンは撮れなかった、とも柳澤さんは映画のなかで告げます。

これも小林茂さんから聞いた話で、ラストシーンでひろ子さんとトキ君がデートする直前のシーンで、トキ君がひろ子さん家の窓をコンコンと叩きます。カメラマンがそこでカメラを止めようとしたら、柳澤さんが「止めるな」と。で、カメラを回したまま玄関に近づいていくと、ひろ子さんがちゃんと出てきて、ワンシーンで撮れた。

91年の山形国際ドキュメンタリー映画祭以降、機会をとらえて柳澤作品を見ていくのですが、福祉5部作の最初の印象は「すごく下手だな」というものでした。『そっちやない、こっちや』にしても、音楽がくどかったり、ナレーションが重かったり、けっしてスマートではない。『どこかで春が』『小さな町の小さな物語』の上手さはどこにいったのか。「下手さ」が福祉5部作の特徴なんだと思います。

柳澤さんは、ラッシュそのものから可能性の束を拾いあげる。「ここでは現場での音声をオフにして音楽をかぶせてみたら、このシーンは生きるのではないか」と考える。たとえばサイレントのやり方を使おうと。これまでの映画史がもっていたあらゆる手法を、すでに終わった手法とするのではなく、手の内に並べて、この場面にはどの手法を重ねたらフィルムの可能性が伸びていくか。こういう意識で福祉5部作をつくったのではないのでしょうか。単一のスタイルを求めず、一本の映画のなかに映画史が累積している、とでも言いましょうか。つぎの文章があります。

【映画というのは形式がありますから一〇年もやっていると引き出しがいっぱいできます。その中から組合せを自由にすれば、あるときはお客さんを泣かせ、あるときは笑わせるということが比較的容易にできます。映画は専門家でなければできないなんてことはない。誰にでもできる。しかし、形式があるということは形式がないということなのです。】（「福祉映画づくり、いってこいの関係」）

『夜明け前の子どもたち』では、ダブルナレーションだったりします。ナレーターがふたりいる、これも異例です。柳澤さんが我慢できなくて自分の語りを入れてしまった。映画がもっている手法を総動員せざるをえなかったのが福祉5部作で、そのくらい福祉や療育というテーマは大きく重く手ごわかった。

アフォーダンスをリハビリテーションに生かすために、靴下のはき方の観察があります。



Kさんは、第4頸椎を損傷して肩から下の感覚がない。このひとが靴下をどうはくか。最初、16分かかっていたのが、半年後には3分ではけるようになった。Kさんは感覚がマヒしているんだけど、自分で靴下をどうはくかという可能性を探っていき、一連の動作に収斂していきます。

人間は刻一刻、可能性の無数の束をもっていますが、可能性のすべてを試しているわけにはいかず、なにをやるためにはどうしたらいいというルーティンになりがちです。いま「人間は」と言いましたが、植物をふくめて生き物は可能性の束をもっているでしょう。植物の芽にしても、この環境のなかでどちらに伸びようか、犬ならばどう走ろうか。人間が生き物とちがうのは、社会的な役割を背負わされている点です。社会人らしく、女らしく……と、無数の「らしさ」に包囲され、かつ、その「らしさ」を場面ごとに切り替えていかなければならない。落ちていた100円玉を拾ってよいシチュエーションなのか、いかなる仕草で拾ったらその場面にふさわしいのか……。ひとは、人前ではなんらかの演技をしているとも言えます。可能性の束は、反面では不可能性の束でもある。しかし、ルーティンや社会的な演技に縛られていては発展がなく、関係が変っていかない。

『甘えることは許されない』（75年）で、蚊取り線香みたいにふたつ一組になった直径5ミリくらいの微小なゼンマイをピンセットで引きはがしていく、単純作業の場面があります。それを「単純、あまりに単純な作業の反復」と柳澤さんは批判しますが、いっぽうで同時に、その手付きのみごとに感動もしています。単純さのなかに生まれた複雑さを見る感動がスクリーンから伝わってくる。この両義性が、柳澤さんの特徴です。ひとを単純作業に落としこむ利潤を追う論理を批判しつつも、反復は技量を育てていきます。みごとに単純化していくときに、人間にリズムが生まれ、無駄がなくなり、ミスも減っていく。

柳澤さんのさらなる特徴は、福祉5部作すべてで共同作業を取りあげている点です。その共同作業にも柳澤さんたちが介入しているでしょうが、リズムにリズムを重ねようとしている。柳澤作品はナレーションで、「そのひとにはそのひと特有のリズムがある」と繰り返し語ります。ひとにはそれぞれのリズムがあり、そのひとのリズムと別のひとのリズムが重なったとき、「特有のリズムをもつ者どうしが協働することで全体のリズムが生まれる」とも言います。つまり単純さは単純さのままに終わらないんだと。ポパイの家についての文章です。

【作業は誰が早いとか遅いとか競いあうのでなく、それぞれの人たちのリズムに合わせて、ゆっくりと着々とすすみました。六十日かかって改造を終え、全員で話しあって、ここを「ポパイの家」と名づけ、これからの仕事を記録・木工・金属加工・畑づくりと決め、四班に分かれて働きつづけました。やがてわずかですが収入がありました。その分配をどうするかについても、討議を重ねて決めました。

メンバーは自分のことは自分で決め、自分たちのことは自分たちで決めたのです。「市民」という言葉の本当の意味を体いっぱい表現してくれたのです。こうしてポパイの家は、彼ら市民で形づくられたコミュニティとなったのです。記録映画『そっちやない、こっちや』での私の経験です。】（「わたしの記録映画づくり」）

「特有のリズムをもつ者どうしが協働することで生まれた全体のリズム」こそが「市民の社会」だとする柳澤さんの考えが伝わります。失敗する可能性をふくめて迷うことのすばらしさ、かたや熟練によってリズムカルに動いていくことの美しさ、その両方を柳澤さんは最後まで手放さなかった。柳澤作品はこうだと断定しにくい。進歩史観的な映画史で、映画というのはこう発展してきて、このへんに柳澤さんがいますよ、とは言いきれない。

最後、『甘えることは許されない』で、小林さんという筋ジストロフィーの青年が作業着を自分で着るシーンを見ます。柳澤作品の中でも屈指の名場面と思います。小林さんは「福祉工場研究委員会」の代表だったらしく、下半身が麻痺していますが、みんなといっしょに7時半からの朝食を摂るために、2時間早く起きて身支度をする。彼の人間的な尊厳がかかった2時間です。この場面が『甘えることは許されない』のラスト、20分えんえんとつづきます。撮影スタッフが見かねてつい身支度を手伝い、撮影に1週間かかってしまったらしい。

小林さんは、日々進行していく病状を引き受けながら可能性の束を絞り、こういう靴下のはき方しかない動作に辿りついている。一連の動作は、上着を着る、ズボンを履く、ベルトを締める、靴下をはくなどの細かな動作の集合からなっています。たとえば靴下では、指先を靴下に入れ、引っ張り上げるなど、さらに細分化され、それら微細なひとつずつの動作の背後に複雑な可能性の束が見えています。

人間を、反復作業と可能性の束のあいだを往還する存在として描こうとした。柳澤作品では、単純さと複雑さが背中合わせに触れあった、見えない層が映されています。柳澤さんの言葉を引きます。

【他人様はそれは私の夢物語にすぎないという。たしかにそうかもしれない。しかし夢を追うのは記録映画監督の特権であり至福の道である。】（「福祉ってなんだろう」）

『甘えることは許されない』のラストを見て終わります。[→上映4]

[引用出典]

※「柳沢寿男インタビュー」以外は、書籍『そっちやない、こっちや』に収録

- 「わたしの記録映画づくり」——『記録』1988年4月号
- 「柳沢寿男インタビュー」——安井喜雄編『日本ドキュメンタリー映画の興隆』山形国際ドキュメンタリー映画祭東京事務局・プラネット映画資料図書館、1991年
- 「記録映画作家のつぶやき」——『記録』1992年10月号
- 「福祉映画づくり、いってこいの関係」——山形国際ドキュメンタリー映画祭ネットワーク『ネットワーク通信』No.28（1993年3月）、『山形国際ドキュメンタリー映画祭 Documentary Box #13』1999年8月に所収
- 「福祉ってなんだろう」——『ライフサイエンス』1994年8月号～10月号
- 「心と行き来し」——『太陽と緑の会りサイクルかわら版』第60号、1994年12月

[図版キャプション]

図版1、2＝遠藤綾さんによって手書きされた文字に満ちたパンの袋

図版3＝『そっちやない、こっちや 映画監督・柳澤壽男の世界』（新宿書房、2018年）

図版4＝判明している柳澤壽男監督作品リスト、（ ）は製作年

図版5＝Kさんの靴下履きの観察の一例。（宮本英美「運動の回復 リハビリテーションと行為の同時性」、『アフォーダンスと行為』佐々木正人・三島博之編著、金子書房、2001年より）