

INTERVIEW

映画、猫、女、そして……

想田和弘 SODA Kazuhiro

柏木規与子 KASHIWAGI Kiyoko

聞き手：今村純子

2021年に上梓した拙著『映画の詩学』（世界思想社）では、想田和弘監督映画『Peace』（2010）に一章を充てている。『Peace』は、柏木規与子プロデューサーのご両親、柏木寿夫・廣子夫妻を主人公にしたドキュメンタリー作品である。

ドキュメンタリー映画がこの世に誕生するとはいかなることであろうか。ドキュメンタリーはわたしたちの生そのものをどう震わせ、どう動かしてゆくのであろうか。想田監督の『牡蠣工場』（2016）、『港町』（2018）のロケ地でもある岡山県・牛窓を訪ね、目の前に海が広がる想田・柏木ご夫妻の自宅で、お話をうかがった。

（今村記）

柏木 あ、また口開けてるわ。

（猫の鳴き声）

今村 チャタ君が。

（猫の鳴き声）

柏木 ほらほら、ほら。

（猫の鳴き声）

想田 うん。ちょっと暑いからな。

（猫の鳴き声）

柏木 口開けてハアハア言うんですね、最近。

想田 僕らが保護している地域の猫の一匹なんですよ。

（猫の鳴き声）

『Peace』

今村 『Peace』、何回も観直したい作品なんです。百回は多分観ている [図-1]。

柏木 えー。

想田 うわっ、すごい（笑）。

今村 何回も観直したいっていうのは、そこに、その時々の方が映し出されるん



図-1 『Peace』／柏木寿夫氏

です。お父様、お母様、俳優ではいらっしゃらないのに、台詞全部暗唱できるんですよ（笑）。（小津安二郎監督の『東京物語』（1953）の笠智衆とか私できるんです。「自分の育てた子どもより、いわば他人のあんたのほうがよくぼどわしらによくしてくれた。ありがとう」。おんなじように、「それだけ働いて、私に入るお金はゼロ。赤字だから入らんわけです。でも、お金には代え難いものがある」って（笑）。こんなふうに全部、暗唱できるんです。

柏木 すごいですね（笑）。

今村 で、これは何なんだろう、と。お父様、演劇をやってらっしゃったとかではないですよ（笑）。私のなかでは、介護の仕事に、笠智衆と原節子のような形で、柏木寿夫・廣子ご夫妻がいらっしゃるんですね（笑）。

規与子さんのクレジットが『選挙』（2007）のときにはなくて、『精神』（2008）のときには製作補佐、『牡蠣工場』（2015）で製作と、どんどん出るようになっていて、MoMA（ニューヨーク近代美術館）での上映後のトークの際も、『Peace』のころは、繊細な少女みたいな感じだったのが、だんだん表に出られるようになって、それがすごく面白くなって。

柏木 ああ、そうでしたか。

今村 それで、『牡蠣工場』（2015）、『港町』（2018）、『精神0』（2020）と、実際に映画のなかに登場されるようになりますよね。

愛について

今村 ダイレクトに行きます。愛についてお伺いしたいんですけども。

柏木 おおー（笑）。

今村 この本（山本昌知・想田和弘『人業——精神科医と映画監督の対話』藤原書店、2022年）のなかで「想田は自己中心的な人間ですから」っておっしゃっていると思いますけれども。

想田（笑）。

柏木 ああ、なんか言いました、そんなこと。

今村 でもその作家である以上、作品への愛というのは当然あって、で、作品のほかはどうでもいいみたいなどころって絶対出てくるじゃないですか。

柏木 はい。

今村 一方で、ご両親なわけですよね。

柏木 はい。

今村 で、その愛っていうのは、ずれるじゃないですか。作家である以上、非常に残酷なところってやっぱり出てきてしまうというか。『Peace』には規与子さんが登場しないという距離感がいいなと思って。義理の息子さんがカメラもたれるっていうのがいい距離感になっていると思うのですが、そうはいつでも、『選挙2』で山さん（『選挙』、『選挙2』[2013]の主人公・山内和彦氏）の号泣している子どもをずっと長回しで撮っているような残酷さって、やっぱりどうしても作家にはあると思うんですよ [図-2]。そこらへんのことをお伺いできたらと思うんですけども。



図-2 『選挙2』

柏木 想田の愛ってというのは、やっぱり自己愛というか（笑）。まあ、誰でもそうですけれど、やっぱり自分が一番かわいってというのがあって、自分がかawaii、自分の映画がかawaii。だから、ほんとに残酷なんですよ。ものすごく愛情をもって映しているように見えますけれども（笑）。何を考えているかっていったら、やっぱり面白い作品を撮りたいというのが念頭にあるので、「そういうの撮るわけ？」って横から見ていて思うことはしょっちゅうあるんです。善いところも悪いところも、面白いところとして一律に撮りたいので、だから（被写体になった）本人としてはとても見られたくないような部分にも、わっとフォーカスしていくんですよ。

今村 『Peace』で、牛窓のお祖母様の御仏壇にお母様（柏木廣子氏）が手を合わせているときに、「こんなところは撮らないでくださいね」っておっしゃっていて、でも監督、「ハハッ」って笑ってずっとカメラ回しているじゃないですか。

想田 あれはね、一応規与子さんに訊いたんですよ。これはほんとに嫌がっているのか、それともむしろ喜んでいいのかって。「娘としてどう思う？」って訊いたら、「これは喜んでる」っていうふうに言ったんです。それで、「ああ、じゃあ使おう」って、使わせてもらったんですね。

柏木 絶対にやめてほしいって言って切ってもらった部分もあるよね。

想田 あったね、『Peace』は。

柏木 ほかの映画ではそういうことはまず言わないんですけど、『Peace』に関しては、これを入れたらもう両親がこのさき生きていけないだろうって思うぐらいの部分があって、それを、「これ、いいだろう」とうれしげに使っているんで、「想田、わかっているのか、この意味がー」と。「絶対に切って」と言って、切ってもらったんですね。

今村 『Peace』でお母様がお父様に、「こういうところ（猫の汚い飼い方をするのがどうでもいいことと思っているところ）、夫の大嫌いなところ！」っておっしゃっていて、だけど、この本（想田和弘『なぜ僕はドキュメンタリーを撮るのか』講談社現代新書、2011年）の最後のほうに、「やっぱり柏木寿夫はすごいわ」っておっしゃっていたって書かれてあって。『精神』のときに、規与子さんが精神を病んじゃうぐらいに自己中心的で。

柏木 そうそう、そう（笑）。

想田 （笑）。

今村 それにもかかわらず、「想田和弘はやっぱりすごいわ」って思うところがあったら教えてほしいのですが。

柏木 そうですね。数十分前の話ですけども、急に雨が降ったんですね。いまお話ししているここ、「海の家」って私たちは呼んでいるんですけど、この「海の家」のすぐ近くにもうひとつ私たちが住んでいる家、「山の家」ってというのがあって、

そこでご飯食べていたら、ぱーっとザーザー降りの雨が降ってきて。今日は「海の家」に純子さんをお招きするんで、海側の窓を開けて、風を通していたんですけど、雨がすごくて、「畳に吹きかかるんじゃないか」って私が言ったら、想田は、「はいじゃ閉めてくるわ」って言って、雨に濡れながら窓を閉めに行っただけです。で、「あ、想田すごいじゃん、雨に濡れてまでちゃんと閉めに行っただけ」っていうふうに思って。でもその後なんですけれども、ふっとう、「あ、でも想田はもうこっち（山の家）に戻ってこないだろうな」と思ったんです。もうザーザー雨が降っていて。自分が濡れながら海の家に行って窓を閉めたらもう、絶対想田は、それ以上濡れたくないからそのままいるだろうなと思ったんですよ。私だったらもう一回山の方に想田の傘持っていくんだけど（笑）。でも、想田は絶対そういうことしないんで、私もザーザー濡れながら海の家に行くだろうなって思ったんです。そう思い始めると、その思いみたいなのがもう、こう反芻されてくるんですね。「あのときもああだった」、 「あのときもああだった」っていう、自分がないがしろにされたみたいな、大切に扱われないみたいな。ま、とくにそういうの、やっぱり撮影のときが多いんですけど。撮影のときにだいたい私が重い荷物を持って、雨が降ってきてとか、でも想田はカメラがあるから私がこうやって濡れながらも想田に傘をさしてとか。もうそういうのとかがこういうふうに雪だるま式に出てきて、「あ、当然、当然私は濡れねズミよね」って。濡れねズミが海の家に来てきて、そのころ想田はシャワーでも浴びてさっぱりしているんだろうとか、もう何かもう、つらつらつらつら出てくるんですよ（笑）。そしたら想田がガラガラって玄関開けて、「はい、規与子さん、傘」って言って、傘を持ってきてくれたんですね、山の家まで。私、「うそっ？」とか思って、すごくびっくりした。

想田 要は妄想だったわけですよ、全部（笑）。

柏木 いやもう、びっくりしたんです、私。「あ、傘」って、ぱっと玄関に置いて、またぱっと海のほうに戻っていったんですね。こっちに用事があったわけでもないんですよ。帰ってくるとしたら、ま、用事があったら来るかなぐらいに思ったんですけど、わざわざ私に傘を渡すためだけに雨のなかを戻ってきたっていうことにびっくりして、私。それで私、あっ、何か『走れメロス』のように、「ごめん、想田」みたいな感じで、「俺はおまえを疑っていた」みたいな感じで、ぱーっと今度は思い始めて、そしたら、そうだよなって。いざとなったら、最終的にはいつも想田はここにいて助けるような人だよなっていうふうに思ったんですよ。で、もう急に考えが、もう真逆になって、そうだよね、そう、「疑って悪かった、想田」って、ほんとに。

今村 想田さんを撮ったドキュメンタリー（櫻木まゆみ監督『映画作家 想田和弘の“観察”』）

日本電波ニュース社、2017年）も観たんですけども、規与子さん、さっと想田さんの上着を後ろから取って、ほんとに助監督みたいにやっていたらしゃって。

柏木 ああ、なんかそういうのありましたね。

今村 それにもかかわらず、やっぱりここまでやられても、この作品があるなら、何かこう、解消するっていうのがあったら教えていただきたいんですけども。

柏木ほんとに撮影中はひどい扱いですね。ほんとにひどい扱いです。だけど、まあ、そうですね、出来た作品を観たときには、まあよかったな、よかったなというか、想田じゃないと撮れない作品だなんて必ず思いますから。

今村 『Peace』はどうですか。

柏木 『Peace』、私一番好きなんです。地味なんですけど、わかりにくいとも言われるんですけど。自分の親が出ているから、それでえこひいきなの分かりませんですけど。どっちかという、最初は「うわっ、恥ずかしい。親の赤裸々な姿なんて」と思ったんですけど。赤裸々すぎると思いましたけど、作品としてやっぱりすごく好きなんです。よくこんなん作ってくれたと思いました。

今村 もう被写体、ご両親の素晴らしさが格別で、何回も観直したくなるのは、やっぱりご両親からそのたびに触発される、内側から触発されるというのがあって、ほんとにもう奇跡だなんて、恩寵みたいな映画だなんて思っています。

柏木 そう、だからそこが不思議なところなんです。想田のなんかこう、血も涙もないような、冷血な人間が、まあとくに撮影のときなんかいつもそう思っていたりするんですが、ほんとに。こんなところまで撮るのかとか、被写体の人が緊張するような圧迫感を出したりとか、それを一生懸命私が和やかにしたりとか目が離せない状態なんですけど、出来た作品を観ると愛が溢れていたりするんですよね。それがすごく不思議。そのミスマッチっていいですか。

今村 MoMAでの『精神0』上映後のトークのときに「患者さんとどういうふうに関わるんですか」と司会者が質問して、「Love（愛）があれば大丈夫」って規与子さんおっしゃるんですよね。ただ、その愛の強さがどうも司会者には伝わっていないように感じたんですよ。その愛っていうのは、柏木寿夫・廣子ご夫妻の、あの愛の強さであり、（『精神』、『精神0』で描かれる精神科医）山本昌知先生のあの愛の強さなんですけど、それは、愛という言葉では伝わっていないように感じたんですよ [図-3]。

想田 そうですね。柏木の父と母に関して言うと、あの二人の、僕が尊敬する部分っていうのは、言葉ではすごく伝わりにくいんですよ。派手にわかりやすいことをやっているわけじゃなくて。しかもすごく照れがあるし、あの二人には。だから自分たちのやっていることを、小さく見せよう、小さく見せようとする人たちなんですよ。それは前から感じているんですよ。だから撮影しているときに、どうしたらこ

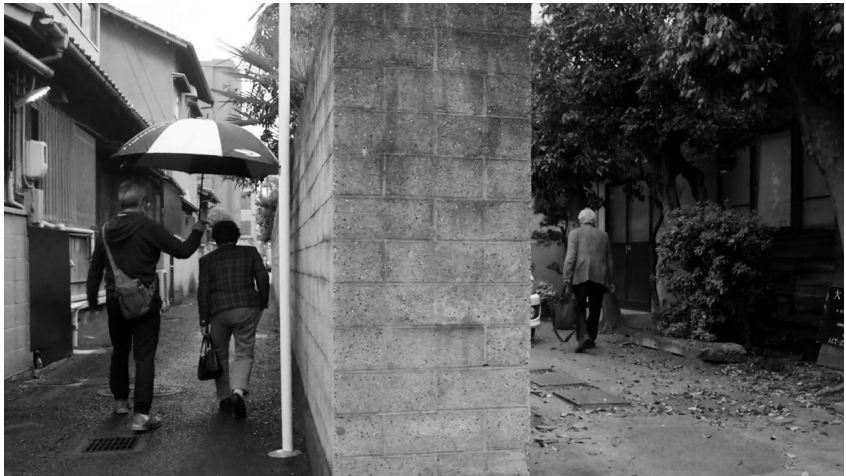


図-3 『精神0』

の感覚というか、僕が見ているこの二人の像みたいなものを映像に翻訳できるかっていうことは、やっぱり無意識に考えながら撮っているんでしょうね。僕は基本的には「どう描きたい」ということは考えずに、とにかく見たまま、自分が感じたままをどうやって映像に翻訳するかっていうことをいつも考えながら作るんですよ。だから編集しているときにも、自分がこう感じたようなことがどれだけ映像に正確に翻訳できているかどうかっていうことだけを吟味するんです。これで、だいたい伝わっている、自分の感じていることがだいたい翻訳できているって思えたら、そこで映画は完成するっていう感じがあるんですよ。

今村 『Peace』ってワイズマン（フレデリック・ワイズマン [Frederick Wiseman, 1930-]）的なのところもありますよね。何というのかな、これはフィクションなんだよっていうのをわざと見せている部分があるじゃないですか。たとえば、（訪問介護事業所）^{きつちやこ}喫茶去でお母様が電話かけているシーンで、『精神』のときのフッターも使ってらっしゃいますよね [図-4]。

想田 そうです。よくわかりましたね。

今村 よく見ると廣子さん若いなって。

想田 (笑)。さすが百回観ている人は違う。それを指摘されたの、はじめてです(笑)。

柏木 すっごい。はじめて。はじめてだね(笑)。

想田 編集集中、お母さんの仕事を描く上で、もう少し映像が欲しいなっていうのがあったんですよ。そのとき「そういや喫茶去は『精神』のときにも撮ったから、あのときの映像でちょっと何かないかな」と思って見たらあるわけですよ。



図-4 『Peace』 / 柏木廣子氏

今村 現場というのは、それこそ選挙運動するみたいに行政に交渉することなんだというふうに、あのシーンはすごく重要ですよ。現場でマザー・テレサたるとはこういうことなんだという。

想田 そうなんです。ヘルパーの仕事は、家事を肩代わりするとかそういうことだけじゃなくて、その人が生活しやすいように、あるいはその人の生活のニーズですよ。いろんなニーズがあるので、それはもうメディカルなニーズもあるし、生活上のニーズもあるし、人間関係上のニーズもあるし、いろんなニーズがあって、そのニーズが何かっていうことを正確に把握して、手当てをするっていうことまでがすごく求められる仕事なので。ということがちゃんと伝わらないと、お母さんにも、ヘルパーさんにもフェアではないという。

今村 あそこのシーンが入って、お母様の「働くということ」がどういうことなのかが見えてくる。想田監督のフィルムグラフィック全体がそもそも、働くということが結局どういうことかって、根源的なところまで映し出していますよね。

自立と共存

今村 『精神0』に、(山本先生の奥様の)芳子さんのお友達の^{すえき}居樹さんというかたのお家でのシークエンスがあるじゃないですか。山本先生が患者さんを家に泊めたりするから、小さいお子さんもいらっしゃるし、奥様としては、芳子さんとしては大変なことも多かったと居樹さんがおっしゃるときに、規与子さんが「わかりま

すー」ってしみじみとおっしゃる声が入るんですよね。私、すごい気になって。あのような素晴らしいご両親がいらっしゃるって、ずっと小さいときから尊敬されていたんですか？ というより、グレたりしなかったんですか？ 何というか、大人になってからご両親の素晴らしさっていうのはわかるけれど、それこそ小学生のころとかわからない。あのお父様でいらっしゃるわけじゃないですか。その本当の美德というのは、子どもは全部わかるわけじゃないですよね。

柏木 ああ、なるほど、なるほど。多分、私は子ども心に全然親から優先されてこなかったと感じていたってのがあるんですよ。で、それが私、いやじゃなかったんですけど、それが子どものときはそういうものだとずっと思っていたんです。子どもってというのは親のやることを見ながら協力していくもんだというふうに思っていたから、私はいつも親の協力しないって思っていたんですよ。たとえば私が何か、ワーツと楽しそうに持って遊んでいた好きな遊び道具がふっとある日消えるんです。「あれはどうした？」って言ったら、父が自分の学校の子どもたちにもっていったんですよ。父は、私が生まれたころ、それまで中学校の体育教員だったのが、養護学校の教員に変わったんです。だから私ぐらいの歳の、肢体不自由の子どもたちの学校だったので、その子たちに私のおもちゃとかをもっていくんですよ。それで私、「ああ、また私のあれがない」とか言っていて、「ああ、あれはちょっともろうたぞ」とか、「借りたぞ」とかってもっていくんですよ。しょっちゅうそういうのがあったし、あと、うちの母親が七宝焼きとか凝ってやっていたら、「おっ、面白そうじゃから、七宝焼きクラブを学校でつくるか」って、道具一式をもっていくんです。いったらもう返ってこないんですけども、でもそういうこととかいうか、父親の仕事、要するに障害のある人と私たちもみんな一緒に考えて、何か共存しているみたいな意識はずっと小さいころからあって。それで、うちの母も、やっぱりそういう、何かあるときに、いつも私を最後にするっていう。

今村 ええー。

柏木 何か困った人がいたら、「規与子ちゃん、こうして」って。私が、「私もいま大変ー」って主張しても、「あなたは手伝いなさい」みたいな感じで、手伝う側に回されるっていう。ずっとそういう立場だったから、そういうものだと思っていて。で、あるとき、誰かに火事だったか地震だったかがあったときに、(その子の)お母さんにちょっと置き去りにされて、ひどい母親だみたいなことを(その子が)言っていて、「えっ、そんなの当たり前じゃん」と私は思って言ったんですよ。「そんなの一番弱い人を親は助けて、自分は後からこうやって一生懸命ついていくものだろう」って。そうしたら、「違うよ」って。「親っていうのは自分の子どもを一番に助けるよ」って言われたんです。それ多分ね、中学が高校ぐらいのときで、思春期と

かで、そのときにはじめて、「そうなのかー」って思ったんですよ。

今村 えーっ、すごい。

柏木 うん。えーって。私はもう絶対自分は助けられないと思っていて、でもその分、「強く生きなさいよ」みたいに教えられはするんですよ。だけど、自分の子どもを一番優先するなんてありえない。ありえないっていうふうに思っていたんです。で、想田と結婚したら、想田のご両親は、「まず想田」っていうふうに。「まず和^{かず}」っていうふうに。私、それ見て、ちょっと最初はうらやましさを感じたんです。いやあ、そういう育てられかたなんだなあと思って、何があっても「和」って、「一番に」って。うちはもう逆だったから。最後、いちばん最後。「あなたは自分でできるでしょ」って言われて、親は仕事。仕事っていうのも、やっぱり人と関わる仕事だし、うちの家はしょっちゅう、もう相談所みたいになっていて、人が来られて、「こうなんだけど、ああなんだけど」って、「もううちに泊まっていけば」って人が泊まっていたりとか、それこそ居^{すえき}樹さんがあのお話しされたような、そういう感じだったんですよ。

今村 それでね、だから。「わかりますー」ってというのが。

柏木 ああ、そうなんです。もう何か自然に出ちゃってたんですね。

存在の強さ

今村 想田さんが被写体を選択する人って、やっぱり存在が強いというか、それこそ、何というか、他人のためにように思えるのだけど、自分のためにそれをやっている。だからお父様が（『Peace』のなかで）、「土日もフルに働きました。「そんなに働いたら死んでしまうぞ」と言われても、「これは実験的にやっとなんじゃからいいんじゃ」って。しかしこれはお金に代え難いものがある」っておっしゃっていて。山本先生も、（『人業』で）「過労死したときのことを考えて妻と子供のためにマンション買った」っておっしゃっていて。「死んでもいい」とか、「過労死したときのことを考えて」って、ちょっともう普通の感覚からするとびっくり仰天することをおっしゃっていて。

柏木 ああ、ああ、そうなんだ（笑）。

今村 自分の子どもをかわいがるとか無理っていうものが出てくるというか、照らし出す役割というのを果たしていると思うんですね。想田さんがカメラを向けてきた相手の人たちが、いっぽうで生活者としてどうなの？ という部分があるとすると、それというのは、じゃあ、当たり前とされていることが、たとえば家族制度そのものが、実はおかしいんじゃないかっていうことを映し出しているような気が

するんですが。

想田 ええとね、何だろう、やっぱり僕が撮影中にひどいってということとも関係すると思うんですけど。

柏木 そうですね。

想田 何かこう、自分のキャパを超えて精いっぱいのことをやらないと、獲得できない境地っていうのが映画作りにはあるんですよ。それはもう瞬間的に、自分の100%を超えたところの力を出さないと到達できない。これは普通にやっただけでは無理っていうような部分っていうのが、いつもじゃないんですけど、ときどきあるわけですね。で、そういうときにはなりふり構わず全てを犠牲にして、それを優先させないことには無理だっていうようなことがあって、で、そういうことが多分、僕が撮影しているときに起こるんだと思うんですね。だけどそれは、規与子さんも同じなんですよ。規与子さんも、自分の仕事が一番大事で、たとえばダンスをやっていたときには、公演があるとかっていうと、もうそれだけです、考えていることなんか。でも、それはしょうがないと僕は思う。だって、何かすごい大きいことをやろうと思ったら、ある程度の犠牲っていうのは、瞬間的には生じるんですよ。それもなしだったら、大事な仕事っていうのはなかなかできにくいと思うんですよ。ただ、そこで大事なものは、根底にお互いへの信頼というのが必要だということだと思います。いまはこう振る舞っているけど、それはいまこういう状況だからなんであって、いつもじゃないんだっていうね。

で、規与子さんと彼女の両親との関係も、僕はそうなんじゃないかなと思っている。お父さんとお母さんと規与子さんの関係というのも、やっぱり根底には、すごくこう、親子の間にラポール（関係）っていうか、絆みたいなのが強くあるんです。強くあるから、表面的に、そうやってないがしろにされても、別にどうってことないんです。

柏木 それはそのとおりですね。

今村 お二人を撮ったドキュメンタリー（『映画作家 想田和弘の“観察”』）のなかで、「猫の映画が出来たから見る？」って言って、規与子さんは想田さんの映画に真剣にコメントしているのに、規与子さんが太極拳の道場から帰ってきて、「どうもここがうまくいかない、こうなんだよね、どう思う？」って訊いたら、「観察すればいいんじゃない？」とか適当な返事をしていて、そのあと、カメラに向かって、「俺に訊かれてもわかんないよね」って、なんか強弱あるなって。

柏木 すごい鋭いですね、純子さん。めっちゃ強弱あるんですよ。だって、「僕は、ダンスをあなたがやるときに」って言うけれども、そのなんか協力の比重がね、すごく違うんですよ。

想田 そんなことない。そんなことない。

柏木 いや、ものすごく私のなかでは違う。

女性について

今村 『精神0』（2020）で円環が閉じたような気がしていて、そうすると、これは、想田和弘監督映画のなかの女性というのがかなり浮き彫りになってくるなと思うんですよ。

『Peace』のなかで、寿夫さんと廣子さんは確かに車の両輪なんだけれども、でも美しさという意味では、お父様のほうが断然美しい。お母様はまだ花を全輪に咲かせてはいないような気がしてしまう。（廣子さんがケアをしている）橋本（至郎）さんの会話ってずれているじゃないですか。廣子さん、家事をしながら応答しているから、「私じゃったら行っているじゃろか」っておっしゃったりとか、召集令状なんだから行くに決まってるだろうって（笑）、橋本さん、ちょっとムツとしたりとか。でも、映画の魔法がかかって美しい時間が流れていくんだけれども、でももし映画の詐術がないとすると、やっぱりお父様のほうが花が咲いている気がしてしまうんですね。

山本先生もそうじゃないですか。「山本先生、格好よかったですか？」って監督が問いかけると、「こんなに勉強できんでどうするんじゃろかと思った」って芳子さんおっしゃっていて [図-5]。芳子さんのほうが勉強ができたのに、でもお医者さんになるのは山本先生で。それこそ（『選挙』、『選挙2』の）山さんとさゆりさんと



図-5 『精神0』 / 山本昌知・芳子夫妻

の関係もそうだし、それらをずっとつなげていくと、すごく面白いというか、歴史的・社会的なことが個の関係から見えてくると思うんですね。

想田 なるほど。個別的な事情とかいろいろあるから一般論は難しいんですけど。僕はその都度その都度観察をして、自分が見たように描かしてもらっていることをしているわけなんですけど、全体的に通底しているのはやっぱり男尊女卑の構図っていうのが社会にもものすごく根深くあって、そのなかでしか人間は生きられないというか、そういう、その型から完全に自由な人間はいないというような感じはしますね。

たとえば山さんとさゆりさんで言えば、さゆりさんのほうがよっぽど稼ぎはあるし、いまも山さんが主夫をしてさゆりさんが大黒柱をやっているわけなんですけど、でも普通はその逆をみんながイメージする。で、そのイメージに選対（選挙対策委員会）の人たちは当てはめようとする。そこで摩擦が起きるわけですね。

同じように、たとえば芳子さんの場合は、芳子さんもやっぱりお医者さんになりたかったみたいなんです。ただ、おうちがちょうど経済的に傾いてしまって、お父さんがたしか破産か何かをされたんです。それで諦めて、編み物教室を開かれるんですね。それは大成功したらしいんですが、医師の道は諦めたっていうそういう経緯があるんですが、そのときにもし芳子さんが男性だったら、もしかしたら違う選択を取られたんじゃないかなっていう気が僕はするんですね。まわりも「おまえは優秀なんだから何としてでも医者を目指せ」とか、あるいは「金ぐらい出す」とか親戚が言ってきたりとかです。男だったらそういう扱われ方をしたんじゃないかなっていう気がするんです。もちろんそれは仮定の話ですけれども、でもその結果、成績がそれほどよくなかった（山本）昌知さんのほうがお医者さんになって、芳子さんはサポート的な役に回るみたいな構図ができているんだと思うんですね。

ただ、寿夫さんと廣子さんの場合はちょっと違って、寿夫さんの場合はキャリアがめちゃくちゃ長いんですよ。補足すると、寿夫さんが新任教師として赴任したのが牛窓中学校なんです。体育教員として新任で来て、廣子さんはその生徒だったんですよ。

今村 えー。

柏木 ああ、ああ、そうそうそう。父が最初牛窓に体育教員で来たときは、母がその生徒で、女生徒の間で「キャー」みたいに言われているのがうちの父で、『Peace』のころはかなりのもう、ステテコのじじいですけども。

今村 だから俳優だったのかな、と。

柏木 当時は和製アラン・ドロンとか言われていたらしい。

想田 当時は筋肉隆々で。実はいまもここに元教え子っていう人がいっぱいいるんですよ。

柏木 器械体操を大学でやったりしていたので、すごい筋肉隆々で。で、もうほんとに格好いい先生が来たってうわさになっていたらしいですよ。

今村 和製アラン・ドロンはすごい(笑)。

柏木 そう。それでなぜうちの母がゲット？ っていう話なんですけど、いっぱい生徒がいるなかで、母が卒業後に、家庭教師をしてもらったみたいで、うちの父に。それで付き合いが始まって、そんなことで結婚したみたいなんですけれども。

想田 当時の牛窓中学校はすごく荒れた学校らしくて、暴力団と関係するような子どもとかも結構いたらしいんです。それで、前任者とかはもう、「こうやってやるんじゃっ」って、相当、そういう子をしかるときに、海に放り投げたりとか(笑)、そういうようなことをしていたらしいですよ。で、お父さんが着任したときにも、いわゆる「悪いやつら」っていうのがいて、その子どもたちよりもお父さんは喧嘩が強かったから、すごい尊敬されて、「先生、酒飲もうよ」って、お父さんの下宿のところにお酒を持ってきて。中学生がですよ。

今村 えー。

柏木 悪い子どもたちが、不良たちが集まって。

今村 だんだん見えてきた。

想田 不良たちが集まって、酒を飲んで、みたいなことをやっていたらしいんです。ただお父さんは、要するにそうやって子どもたちを力で抑えるっていうことに疑問を感じたらしくて、教員を辞めようかと思われた。そのときに校長先生か誰かが、「辞めるとか言わないで、養護学校に行ってみるか」って言われたんです。「そのほうが合っているかもしれん」というふうに言われたらしくって、それで行って見たら、すごく合っていたみたいなんです。

今村 ああ、それで。なるほど。

想田 だからかなりキャリアが長くて。お母さんのほうは、一般の企業にずっと務めておられたんですよ。福祉の関係に入ったのが結構最近なんです。最近っていうのも三十年ぐらい前に入られていて、だからキャリアの長さでいうと、やっぱり寿夫さんのほうが長いんです、ずっと。だからお母さんが、「柏木寿夫はさすがじゃ」っていうのは、先輩としてやっぱり熟練度が違うっていう意味で言っているんですね。

今村 でも、でも、資質も違うという思いも。

柏木 ああ、なるほど。

今村 何か寿夫さんだけじゃ回らないというか。だって転任したら学校でたくさん飼っていた猫放しちゃうわけでしょ(笑)。放す。放すって、えっ？ そんな無責任な、

それでいいんですか？ という、いや、廣子さんにはできないと思うんですよ。性格の問題というか、キャリアだけではない。放す？ みたいな。

柏木 そうですね。

今村 責任なんて取れない。『人葉』のなかでも語られていたように、最初はものすごく苦しんで、葛藤する経験があって、でもたとえば『精神』の撮影から公開まで、登場する患者さん三人お亡くなりになられ、そのうちお二人自死されているわけじゃないですか。

想田 はい。

今村 ということを一々考えていたら医者なんかできないわけじゃないですか。

想田 はい。

今村 だから考えなくなってくる。「えっ!？」って思うようなことってどうしてもあって、で、転任したら猫は放さなきゃいけないわけじゃないですか。で、「こらーる岡山」（山本医師が創設した患者と医者が共に創造する診療所）をつくったけれど、やっぱり放さなきゃいけない（山本先生が医師を辞めれば閉じなければいけない）わけじゃないですか。責任なんかもてないんだけど、だけれども彼らの美しさは揺るぎない。もう長年のキャリアのなかでそういうふうになってきたというのがあって。でもおそらく廣子さんからすると、寿夫さんが無責任に、猫の飼い方もそうだし、感じるところがどうしてもあると思うんですよ。で、やっぱりお父様といえば、大輪の花だと思うんですね。

柏木 ちょっ、ちょ、そうなんですか（笑）。

今村 ちゃんと咲かせている。『人葉』のなかで、病気になられちゃったって、規与子さん、おっしゃっていたじゃない。想田さんを立てなきゃいけないというので、自分の花が枯れちゃったって。それでいうと、お父様、わーって咲いていて、お母様のほうが、やっぱり全部わーっと開いているかといったら、そうではないと思うんですよ。

柏木 なるほど。母は本当に面白い人で、若いころデザイナーになりたかったり、ものすごくクリエイティブな人なんですよ。その道で絶対いける、みたいに思っていたみたいなんですけど、結婚してやっぱり踏みつけられたというか、足かせになった、みたいなことを言っていました。もっと面白い人間になれたはずなんだけど、みたいなことを。実は、私も自分にそれを重ねたりすることありますね。

今村 実際にお会いしたことはないから映像だけしか見てなくて、ここで開花してるかどうかで視覚だけから判断すると、うーん、五分咲きかなと思っちゃうんですよ。

柏木 そうですねえ、人のために猛烈にやってしまうんで、うちの母の家系はみんな

な。でも『Peace』の撮影後、状況は色々変わって、母は自分の花を大輪に咲かせているなど私は感じています。あと、父が大輪の花を咲かせることができたとしたら、それは母の料理のお陰も大きいんじゃないかなあ。父は若いころから歯がないんです。腹話術にたけているので気づかれないことが多いんですけど（笑）。その父が元気いっぱい精力的に生きてこれたのは、今日までの歯のない人用に工夫を凝らした母の超精密な料理のお陰じゃないかな。

で、父の話ですが、そういう何かばーんと咲かせて、もう無責任だっていうふうに見えるところ、無責任かどうかっていうことですがけれども、ほんとに経験をずんずん、たとえば、母のほうがやっぱりきめ細かく、それ最後までケアしなきゃいけないじゃないかって、絶対に思っているんですよ。で、父は、もうこれは仕方がないって、ぱっと手放すんですよ。

今村 放す。

柏木 もうほんとに放す。やっぱり人のあいだの修羅場を何回も超えてきていると思いますね。それはあんまり言わないけど、聞くと、たとえば学校でこれこれで誰々が死んでしまった、とか。生徒が死んだときに、両親との話し合いには自分が出向くとか、責任を取りに出ていくとか、それはものすごい修羅場だと思うんです。そういうのを何回も超えてきていると思うんです。山本先生とかはもうそんなことばっかりだと思うんですね。だからもうほんとにポンといいかげんになれると思うんですよ。

今村 ああ、それ聞きたかった。

柏木 うちの父も多分そういうことがいっぱいあったと思うんですね。私、すごくびっくりしたことがあるんです。ニューヨークから久しぶりに日本に帰ってきたとき、父がものすごく大きい岡山県の養護学校の校長をやっていて、それを最後に定年退職するというときだったんですけども、そのときに随分いいかげんだなと思ったのは、ものすごい大きい校長室という部屋に父がいて、そこに、教頭が九人ぐらい書類持ってきているんですよ。「これについてどういたしましょうか」、「これについてはどういたしましょうか」って。「ああ、じゃあそんな感じで」って、ポンと判子を。「はい、そんな感じで」ポンとかって。随分無責任だなと思ったことがあって。

父が教頭だったときは、私は教育実習で父の学校に行って、柏木という名前に、先生方が「あ、柏木さん」って。「うちの学校にも柏木って教頭が」って。「あ、父です」って言ったら、「えー」って皆さんが驚かれて、私が踊りをしていることに対して、「お父様も踊りお上手ですもんね」って、いろんな先生に言われて、「くそ、学校でも踊っているのか」って。

想田 (笑)。

柏木 それはまあちょっと全然関係ない話で。全然関係ない話でごめんなさいね。

今村 面白い。

柏木 で、父は定年退職後、総合社会福祉施設(旭川荘)に勤め始めたんですよ。私は、ニューヨークから帰ってくると、父の仕事場を見るのが好きでよくついていったんです、昔は。そのときも父が職場で担当している子どもたちのところへ遊びにいったら、その子たちはみんな手足がなくて、自分では動けずに横たわっているんです、床に。ダーッと広い部屋いっぱい横たえられていて、頭だけが動くみたいな状態で。私はそういう光景をあまり見たことなく、しかも大勢のかた。そしたら父がその部屋の向こうから「おお、規与子ちゃん」って言いながら、その子たちをひよひよひ、ひよひよひ、ひよひよひっていうふうに、こう飛び越えて、「おお、規与子ちゃん」、びよんびよん、びよんびよん、びよんびよんって飛び越えて来たときに、私、「ひい」とか思って。もう本当になんか、「なんという無神経」みたいに最初思ったんですけど、ああ、もう父にとっては普通、彼らも普通、変わらないんだって思って。私が特別視していたんですよ。でも、父はもう「おっ、おっ、おっ」みたいな感じで、「お、よう、何々ちゃん、何々ちゃん」って飛び越えて声かけながら、びよんびよん、「おお」、ちょいちょい、ぼんぼんぼん、みたいにちょこっと頭に触れたりしながらこっちに飛んできて。すごいなと思って。そういうなかで、もう誰を見る目も全然変わらなくなるんだなと思ったんですね [図-6]。

今村 今日来てよかった。ありがとうございます。『Peace』のいくつかのショット



図-6 『Peace』 / 柏木寿夫氏

が思い浮かびます。「養護学校の建設に地元の人の反対がなかったんですか」という監督の問いかけに、「地元の人の口から言わなきゃ」とか、「誰が俺みたいなかたわに嫁に来てくれるねん」っておっしゃる）植月さんに「嫁は難しいわな、若いころからそう思っとったん？」ってしみじみとおっしゃったり、車椅子のかたと同じ目線にしゃがまれたり。愛ってそれこそ同じ目線じゃなきゃ駄目じゃないですか。ちょっとでも上だったり下だったりすると成り立たない。同じ目線というのが、それができちゃっている、それを撮っちゃっているところがもう奇跡だと思いますね。規与子さんからそれを聞けて、すごくうれしい。

想田 農家の人たちは悪天候で作物がとれないとか、そういうことに対してあきらめがいいって聞いたことがあります。お父さんも山本先生も、そういうのと同じじゃないかなと思います。やっぱり自然のすることなんで。人間も自然の一部で、それでやっぱり人間も病んだりとか、死んだりとか、老いたりとか、いろいろするわけですよ。下手すると僕ら人間は自然の一部じゃないって思い上がっていて、どんな病気も全部コントロールすべきだ、なんとか治療を見つけるべきだとか、何でもできるはずだっていうふうに思い込んでいる。社会はもう全部そうやって思い込んでいるじゃないですか。だけど、本当はそんなことなく、やっぱり人間っていうのは自然の一部で、やれることっていうのは、やっぱり本当は限られているんですよ。多分、山本先生とか、寿夫さんとか、この世とあの世の瀬戸際みたいなのところでずっと活動されている人にとっては、死とか別れとか、そういうものっていうのが、そんなに珍しいことじゃないというか、もうそれはやっぱり自然の一部っていうふうに関に多分感じておられると思うし、感じなかったらそんな仕事できないと思うんですよ。

今村 それは映画からもすごく感じるところで、この世だけで生きているわけじゃないという。その美しさというのはこの世の美しさを超えちゃっているところがありますよね。

(猫の鳴き声)

今村 猫ちゃんどうしよう。

(猫の鳴き声)

想田 大丈夫です。

柏木 大丈夫かな？

(猫の鳴き声)

柏木 大丈夫ね。

(猫の鳴き声)

今村 中断します？

(猫の鳴き声)

想田 大丈夫です。

(猫の鳴き声)

想田 チャタ君、そこにいらっしやい。

(猫の鳴き声)

柏木 大丈夫、大丈夫。

(猫の鳴き声)

音について

今村 『Peace』がやっぱり、全部含めて一番好きですけど、でも『港町』はやっぱりちょっと(猫の鳴き声)、ちょっと(猫の鳴き声)別格ですごいなと思っていて、それは、あの世とこの世が交差する桃源郷みたいなものを映しちゃったっていうか、生きちゃっている人がいて、今度映しちゃった(猫の鳴き声)、撮っちゃった人がいるっていう。ちょっとあれは恐ろしいって、今日『港町』のロケ地に来させてもらって、そんな気がするんですが(猫の鳴き声)、想田さんのなかで『港町』はどんな位置にありますか。なんか『Peace』とね、照応しあっているような気もするのですが。

想田 そうですね。『港町』は僕のなかでは、ようやく(猫の鳴き声)観察映画の文法とか、マインドセットみたいなものが体になじんで、NHK時代の呪縛みたいなものから解放されて撮れた作品だと思います。なんというのかな、あの作品で抜け出した感じがするんですよ、僕のなかで。だから、『港町』は本当に、観察映画っていうふうに標榜して撮ってきたようなものが、ようやくフルに花開いたっていう感じが僕のなかではしています。

今村 そうですね。いままでだと、「想田さんだとうる来るな」っていうのがあって、長回しですとときて、間奏シーンというか、別のショットが入って一体化するといったような。他方で、ここ(牛窓)には規与子さんの代々のご先祖や親戚のかたも沢山いらっしやって、その土地のもつ力っていうのがあるのではないかなって。山本先生が(『人業』で)「先祖をたどればみんな一緒だ」みたいなことおっしゃっていたみたいに。

あとそう、『港町』のすごさって音ですよ。市場のシークエンスでプラスチックのトロ箱が重なるときの音がすごくよくなって、「あ、いいな、いいな、もう一回聞きたい」と思って観てみると、すごく整音がいいというより、画の連なりと音が音楽を創り出していることに気づいて、「うっ」て、背筋がこう「うー」っとなっ

たんですよ。音ももちろんいいんですよ、でもゾクッとする音が残像の音となっているのは、画の連なりと音のマッチなんだっていうのにすごいびっくりして、「何これ、神業」って思ったんです。

想田 ありがとうございます。

今村 あと、映画の色抜いちやうとかね。

柏木 色抜きましたけども、音はでもすごいこだわってるんですよ。毎回すごくこだわっています。

今村 アナイス・ニンって作家が日記を書いている、それが一つの文学作品になっているんですが、どうやって作品にしていくかという、プルーストを読んだり、音楽を聴いて、意識の流れがまじしく流れるように作ってゆくとやっているんですが、映画の時間の流れで音楽というものをどう編集で作られているのかをお聞きできたらうれしいです。

想田 多分、編集では、二つすごく大事なことがあって、一つは論理なんですよ。理屈で、こう来たからこう来て、こう来てこう来る。ここはこういうセクション、ここはこういうセクションっていうふうに全部こう、自分で説明できるかどうかっていうのは一つ、僕のなかでチェックする部分なんですね。もう一つ大事なのは、映画的な時間が流れるかどうかということです。で、映画的な時間というのはめちゃくちゃ主観的なもので、言葉では表しにくいことじゃないですか。「映画的な時間が流れるって何だ？」って言われてもわかんないんですけど、見ればわかるんですよ。ああ、ここは流れてない、ここは流れている。そこはものすごく僕は重視するんですよ。で、映画的な時間が流れるためには、音はものすごく大事です。これはなぜかわからないんですけど、音をこのフレームで切ると時間が流れるけど、ちょっとそれが一フレームでも違ったりすると、突然何か、「うっ」となるっていうことがあるんですよ、実際に。で、それがなくなるように、ああでもない、こうでもないって、音もどんどん調整していくんですよ。

今村 なるほどね。

想田 そのときに現実の音をそのまま同録（同時録音）で行ってそのまま行けるときもあるし、同録のまんまだと、どうも流れないっていうこともあるんですね。そういうときには少し何か別の音を載せたりとか。たとえば『港町』のなかで、高祖鮮魚店の店内で息子さんが魚をさばっているかたわらで、おかみさんがこうやって魚をパッキングしているようなときにも、こっちで息子さんがさばっている音を基調低音のように流しておくとか、それをしてはじめて映画の時間が流れる、みたいなことっていうのはよくあるんですよ。それはやってみないとわかんないんですよ。もちろん、僕のなかで、こうすると流れるに違いないっていう直観みたいのが

あって、それは当たることが多いんですけども、当たらないこともある。やっても、「ああ、だめだな」とか、「これはうまくいくな」とかって、もう本当に試行錯誤で、映画の時間が流れるように、ほとんどこれは彫刻みたいなもんで、粘土細工とか、そんなのと同じで、「多分このへんちょっと膨らませるといい感じになるな」とか、「ここなんか貧相だから、ちょっと粘土足してみよう」とかっていう感じで、ちょっとずつちょっとずつディテール（細部）を詰めていく。最初はもう本当、荒削りですけどね。そこからやっぱりディテールを詰めていくと、だんだん流れてくる。ただ、そのときに、シーンのなかでは流れていても、ほかのシーンと接続すると、突然流れなくなったりもするんですよ。だから、いま仕上げをしている作品もね、『五香宮の猫』（2024年公開予定）っていう作品なんですけど、二十編ぐらいはやったよね。二十バージョンぐらいはやっぱり編集し直して、規与子さんと一緒に見て。

今村 猫映画？

想田 この子（猫のチャタ君）も、たくさん出てきますけど。そうですね。だから、映画の時間が流れるようにするためには、やっぱりそれだけの試行錯誤は要ります。そのなかで、音楽じゃない、音。音の果たす役割ってめちゃくちゃ大きいです。

身体について

今村 初期の作品では規与子さんが登場してなかったのが近年の作品には登場されるじゃないですか。それも結構、難しいですよ。

想田 そうですね。難しいというか、もう必然的にそうになってしまうとか。

柏木 その場にやっぱりいるんで。撮影のときに必ずいるから、どうしても関わってってしまう、みたいな感じですね。

今村 観ていてうれしいとか、規与子さんがどんどん生き生きとされてくるのがすごくうれしい。

想田 『五香宮の猫』はめちゃくちゃ出ていますよ。

柏木 いや、なんか、だんだん楽にはなってきているんですよ。最初、『精神』のときとかは、もう、ちょっとでも私の声が入ったら、キーって、ものすごい、キーってやられていたから。もう本当に、こんな感じ（ジェスチャー）で。

想田（笑）それはね。

柏木 こんな感じで（ジェスチャー）その場にいたんですけど。

想田（笑）ちょっとそれは誇張があつて。

柏木 いや、そうだよ。

想田 それはね、たとえば、こっちで患者さんがすごい深刻な話をしているのを撮

影しているときに、規与子さんが誰かほかの人とケラケラ、ケラケラ笑いながらしゃべっていたりとか、そういうときのことなんですよ。

柏木 いや、でも本当にちょっとでもカメラがあって、ちょっと前に出そうになったら、バツとこう押されるというか、ドーンみたいな感じで、「うわあ」と思って、それでもう絶対に存在がないようにって。だから、たとえば、『精神』に登場する患者さんの)菅野さんっていうあの、鼻に、タバコを吸わせて、キシユキシユ、シュポシュポ、あれも私に見せてくれているんですけど、本当だったら、「あっはっは」って笑いたいけど。(身振り手振りだけで、満面の笑みを作って)だから、もうきついですよ。

想田 まあ、あのころはね。僕もNHKの慣習を引きずっていたので、まだまだ、『精神』と『選挙』は最初同時に撮り始めていますから、もう本当にはじめての観察映画って感じで撮っているので、僕のなかではやっぱり制作者はなるべく影になるというか、存在感を出さないっていうことを心がけていたものですから、規与子さんが入らない、入らないようにとはすごく思っていたんですよ。

僕はもう職業的に自分自身の気配を消すことを身につけるようなことをずっとやってきたので、自然にそういう動きになれるわけです。でも、いきなり僕を手伝いに来てくれたダンサーの規与子さんにそれを僕は要求できないと思っているから、だから規与子さんがフレームに入りそうになったら肩を押して追いやる、みたいなやり方をしたわけですけど、それが要するに、押しつけられたっていうふうに感じたんでしょうね(笑)。

柏木 やっぱり一番難しいのは、私はその場にいるってことです。みんな想田のことをカメラマンと思うんですよ、だいたい。私がある横にいと、みんな私に話しかけてくるし、重要人物のように、私に対して、「こうなんです」、「ああなんです」って話してくださるんです。それに対して私は声も出せないし、もう本当に、わかります？ この……(無言で身振り手振り)(笑)。もう本当に、向こうに失礼がないようにとか、楽しいカンヴァセーション(会話)が続くように、無言で体中で受け答えを表現するのが本当に大変で、「もう、想田、勘弁してくれ」っていうような感じですね。だけど私はやっぱり現場がすごく好きだし、被写体の人をすぐ好きになるから、もう、わあって話聞きたい、みたいに、こういうふうに乗りに出していくと、やっぱり近づいてきてお話ししてくださる。だけど、撮影中は声が出せないので不審な人物になっちゃうんですよ。(無言で身振り手振り)みたいな(笑)。そこにつねにつねに葛藤があって、「きついわー」って。そうしたら『牡蠣工場』や『港町』あたりからいきなり想田が私をフレームに入れるようになったんですよ。「えっ、ちょっと待って」って。

今村 なるほど。

想田 だから、あのあたりでようやく僕も、製作者はフレームに入っちゃいけないっていうマインドセットが、タブー感が抜けたんですよね。

柏木 でも、そういうこと私に言わないので、ある日いきなり、私の（無言の身振り手振り）が画面に入っているんですよ（笑）。それで、「ちょっと待った」と思って。「何これ」、みたいな。私の（無言の身振り手振り）が入っていて、「ちょっとおかしいですよ」、「間違えてないですか」って言ったら、「もう普通に入っているよ」って言うんですよ。でもそれだったら先に言ってくれないと、画面のなかで、もうすごい不審なんですよ、私が。

遠さについて

今村 『港町』が不思議な作品であるのは、非常に残酷な映画でもあるじゃないですか。殺生に関わるというか、(高祖鮮魚店のおかみさんがパック詰めした魚を見つめて)「まだ生きとるわ」とおっしゃたりとか。そもそも(主人公の)ワイちゃんの漁は魚を殺すことだし。牡蠣パーティーのシーンがあって、「ああ、寿夫さん、廣子さんも牡蠣食べるんだ」とか。「共存と言ってきた山本先生も牡蠣食うんだ」っていう（笑）。で、そこで規与子さんの声が入る。想田和弘監督のフィルモグラフィ全体の中で最も詩的な映画だと思うのですが、それは、非常に残酷なところが入っているということと規与子さんが入っているってことが大きいなと思うんですよ。あの幻想的な、この世とあの世の交差点のようなモノクロにされていて、やっぱりこの土地っていうのを、それこそ今日ご両親が出会われた場所だっていうのもお聞きして、そういうのが不思議ですよ。それこそ監督の力量というのはもちろんあって、なおかつ、この場所の力っていうのはものすごくあるのかなと思って。

『Peace』のときに、遠く(ニューヨーク)にいるから長崎のお土産が映せるんだって、生活習慣が違うからその新鮮さに気づくっておっしゃってましたよね。想田和弘という作家は距離が必要なんだと思っていて、必ず、もう届かない、もう撮れないっていうような、それはあの世とこの世ともつながるんだけど、二度と戻らないもの、みたいなところがどうしても必要なんだと思っていたんですよ。なかなか難しいじゃないですか。苦しかったりもするというか、そんないいところばかりじゃなくて、ご両親の苦労とかも見ていらっしゃるわけじゃない。それを撮ってもらった、みたいな、規与子さん、そういうのあるのかな。

柏木 作品になったときには、やっぱりすごく感謝しましたね。本当に地味な活動なので、うちの両親がやっているようなことは。うちの両親も当たり前だと思ってやっているので、それが何かスポッと、ポッと当たった、みたいな感じで、わかり

やすく、美しく描かれていて、「おお！」って、感謝だなんて思いましたね。

MoMAではじめて上映があったときに、客席から、すごく私が評価されるとい
うか、なぜかわかんないんですけど、「あのご両親だったら素晴らしい子に違いな
い」、みたいな勘違いをして、私に“You're great”（あなたは偉大です）みたいな感じで。
「私じゃないない」って言うんだけど、「いや、絶対あなたはいい人だ」って言われて、
「なんか株が上がった、私」って思いました（笑）。本当にびっくりしました。いや、
本当は両親の功績ってのはおかしいですけど、地道にやってきたことを、想田が撮っ
てくれて、それをみんな観てくださってワーッと感じになったんだと思うんですけ
ど、ワーッとなるほどの何もないんですよ、やっぱり。はっきりと「ここが感動
でしょう」みたいなところって、どこもないと思うんですよ。でもちょっとずつの
何かいい感じの積み重ねでフワツとしている、みたいな感じの、非常に霧に包まれ
たような映画っていう感じがするんです。繭に包まれたような。想田がビシッと球
を投げてくる、みたいなものじゃなくて、「何だろう、これ」みたいな感じの映画に
私は感じていて。光の塊みたいな。それをみんなでこうやって観るっていうような
感じ。そう。それで終わった後に、「本当あなたは素晴らしい人よ」とか言われて、「い
や、困ったな」っていうふうに（笑）、これはずっと MoMA の上映で言われ続けて
本当に困ったんです。客観的に親の仕事を見て、「よくやっているな」とは思います。
「大変なんだよ、これが」って、「振り回されて」っていうふうに思うような気持ち
ももちろんずっとありますけれども、だけどころして見ると、「それは仕方ないよ
な、振り回しても」と思いましたね。だからもういろんな面で想田に感謝っていう
か、この記録を残してくれて、しかも近すぎて見えなかった部分もしっかり見せて
くれて、もう感謝だなんていうことですね。

今村 いや、それがね、ドキュメンタリーで、なんで原節子と笠智衆のやりとりみ
たいに、私、暗唱できるんだらうって（笑）。細胞の一つ一つまでというか、小津
調の演技指導が入っているがごとくに、その相手の立場に立っているっていうこと
と、言葉の強さというのが。

柏木 なるほど、なるほど。なるほど。やっぱり相手がいる、その相手としっかり
話しているので、それで言葉が、もしかしたらすごく洗練っていうか、選んでいる
んですよ、かなりね。この人に響くようにっていう言葉を選んでいる。無意識のう
ちだと思うんですけど。だから台詞みたいになるのかもしれない。これがインタ
ビューとかで、「ああ、まあ、その……」ってやると、いくら上手にしゃべっても、
Uh-huh（ふうん）ぐらいな感じじゃないですか。でも、本当にみんな真剣に、一生
懸命生きている人たちと自分がそこでなんとかできないかっていうふうに向かっ
ているから、やっぱり真剣な言葉が出てくるんですよ。だから、その美しさみたい

なものが映っていると思うんですよ。作り物じゃないものが。

今村 すごいな。そうすると、観察映画っていうのが『Peace』をある種転換点として観察、オブザベーション observation よりも、コンテンプレーション contemplation (観照) のほうに近いのになって。それこそ、心で観るというか。私、自分が弱い人間だっていうのと、『Peace』が好きだっていうのはすごく関わっていて、子どものころ、夏休みの始まる7月21日に東京大空襲のアニメ映画『猫は生きている』(鳥田開監督、1975)を観て、その夏休みがパーになっちゃったことがあるんですよ。恐怖で心が凍っちゃったというか。『Peace』は、いつも心を柔らかく保つことができる。取り立てて何かが起こるわけじゃない。でも観ている人の心のうちでは起こっているんですよ。「あんな素晴らしい方々がいらっちゃって、なんて自分はダメな人間なんだろう……」、とはならないんですね。お父様、お母様のような生き方ができなくても、ちょっとでも与りたいという欲望が内側から溢れ出てくる。それは自分自身の生をクリエイト(創造)していることに直結してくる。とすると、観察っていう、observation というのを超えている気がしちゃうんですけど。

想田 そうですね observation はあくまでも僕にとっては手法というか、態度なんですよ。そこから何が切り開けるかっていうところが、結構、本当は大事なんでしょうと思っています。だから、手法が observation で、よく見てよく聞かっていうその態度で映画を作るんですけれども、でも、できあがったものが observation、観察映画っていう名前にはあんまり合わない、みたいなどころに行けたほうが、僕としてはうれしいんです。だから、究極的には、それこそ詩みたいなもの。やっぱり映画なんで、ある意味、映画を観た後に、「ああ、いいお湯だった」、みたいな。それはすごく僕にとっての「いい映画の基準」みたいなどころがあって、観た後に、「ああ、いい時間を過ごした」、いい時間っていうか、何だろうな、シャワーを浴びた、みたいな、あるいはいいお風呂につかった、みたいな、そういう湯上がり感みたいなもの、というのを自分は目指しているところがあるんですよ。だから、それはやっぱり論理の部分だけでは作れない部分っていうか、論理を超えたところにとどり着きたいっていうふうには、いつも思っていますね。

今村 『Peace』は、あの時期の想田さんの手法から外れているわけじゃないのに、それこそ内発的にどんどんその場でクリエイトされるというか、観る人とクリエイトされていくっていうのはすごいことだなと思って観ていて。

想田 わたくし 私映画というか、僕のなかではだんだんその私映画的になってきているというか、体温のある映画っていうか、体験談とか日記とか、そういうものに自分の映画はなっていくような気がするんですよ、どんどんね。やっぱりジャーナリズム的なものからどんどん離れていくっていうか、客観性からも離れていくし、

どんだん、どんだん主観と、あと詩情。

善への欲望

今村 想田さんって不思議なかたですよ。まず、規与子さんに反応するあたりとか、山さんに反応するあたりとか。

想田 (笑)。

今村 それでやっぱり山本先生も(『人薬』で)、「学生時代に燃え尽き症候群になれるようなかただから信用したんだ」みたいなことをおっしゃっていて。むちゃくちゃバランス感覚がよさそうで、真面目すぎるからアンバランス、みたいな。撮影も編集も整音も全部やるって、どうしてそんなことできるの? みたいなのは、そこで頭のよさを使って、それこそ入試で五教科八科目全部できるんだぞ! みたいなのをそこで消費して、そこで消費することでゼロにする。(『Peace』で寿夫さんがするお金ゼロのジェスチャーを示して)ゼロにする(笑)。だからまっすぐ海と友達になれるんだよね(笑)、と思うんですけど [図-7]。

想田 なるほど。

柏木 なるほど、なるほど。

今村 いわゆる世の中でいう頭のよさと言われている部分をそこで発揮することで、かなと思ったりするんですが、どうでしょうか。

想田 いや、でも、そうかもしれないですね。そうですね。リスクについての考え



図-7 『牡蠣工場』

方とか、まさにそういう感じなんです。やっぱりドキュメンタリーってものすごくリスクの高い表現方法じゃないですか。だからそれ以外のことでリスクを取りたくないんですよ。

今村 ああ、「芸術のことは自分に任せる」（小津安二郎）か。

想田 だから、効率とかロジックで何とかできるようなことは、全部それで確実に処理しておきたいわけです。一番大事な部分は偶然とか、自分でコントロールできないものに委ねるしかないわけだから。つまり偶然に委ねるということは、結構ラッキーじゃなくちゃいけないわけですよ。多分、一人の人間に与えられるラック（幸運）の総量ってそんなに変わらないわけじゃないですか。だからそれを普段、無駄遣いしないほうがいいわけですよ。無駄遣いしないためには、ラックに関係ない部分では確実に論理的に、東大受験をするようにやっていくっていうのかな。たとえば、編集作業、そんなにラックいらないわけですよ。ここはもう本当に、自分の意志と努力と、かける時間によって、編集ってというのは決まってくるわけで、そこにラックを使っちゃうっていうか、そうだな、たとえば、この映画祭にもう出品が決まったんだけど、だけどまだ編集ができてない、とかね。奇跡的に間に合うかどうか、みたいな感じで、そこでラックを使いたくないわけですよ。だから、そのメリハリみたいなものはすごく僕は気にしているんですよ。だってやっぱりすごいラッキーじゃないといけなから、撮影時に。規与子さんはね、しょっちゅう普段ラックを使っちゃうんですよ。

今村 あー。

想田 僕から見るとそうです。

柏木 えーっ、そういうことを言う？

想田 (笑)。いつももったいないなと思っている。

柏木 いや、別に。だって、そのときそのとき、何て言ったらいいの、もちろん運の総量ってあるのかもしれないですけど、どうなんだろうな。やっぱり出し惜しみもんじゃないなっていうふうに思う。やっぱり使って、そこから転がっていくもんだからさ、ここで詰めといて、ここで、みたいに、そんな上手にいかないよ、運ってというのは。もっともう転がっていく。だからもう、やっぱりボンボン、ボンボン、ボンボン使っていけばいいもんなよ。

根をもつこと

柏木 いまから（日本に）自分の根を生やしていくっていうのに、どのぐらい時間かかるんだろう、と。ニューヨークは二十七年住んでいて、二十年ぐらいやっぱり

根を生やすのが大変だったんです。本当の意味で自分が、自己実現っておかしいですけれど、やりたいことをズバッとできるようになったのは最後の七、八年ぐらいで、それまでは、やっぱりもうストラグル（格闘）っていう感じだったんですよ。やっぱりいつでも外国人、みたいな感じで、ラッキーだったらいいコマが取れる、ぐらいの感じだったんですけれども、それが本当にアメリカ人の人のなかに食い込んでいって、アメリカで、対等にちゃんとした場所が取れるようになってきたのは、本当に最後の数年だったんです。いまから見ると「最後の」ですけど、私はそこから始まりと思っていた。アメリカで始まると。アメリカというよりニューヨークですけど。で、コロナがあって、ニューヨークもダウンと変わり、いろんな事情でこっちに移ったわけなんですけれども、始まったばかりで私は終わった、みたいな気がやっぱりどこかにあるから、自分の気持ちがスッとニューヨークに飛んでいくことがあるんです。いままでずっと、日本はアウェーだから何でも我慢できた。想田の奥さんという扱いかでも我慢できたけれども、もう自分の名前で生きるニューヨークというホームがない。そうすると、もうここを自分の場所にするしかなく、するとすごいビッグ・エゴ（自尊心の塊）が出てきて。「別に奥さんでもいいじゃん」って言われることがある。想田の母からも言われて、「規与子ちゃん不思議なこと言うね」っていうふうに。想田の何かについて私が褒められたんですよ、想田の母に。「いや、お母さんそれは違います。あれは和さんのやったことで、私じゃないです」って言ったら、「なんで自分のこととして受け止めないの？ 自分でもっと自分を褒めない」とみたいに言われて、そうか、そういうふうを考えられればいいなって。多分、想田の母はそうやって想田の父をサポートしてきたんだな、と。父が会社をやっていて、そのサポートでずっと一緒に会社でやってきた人で、やっぱり想田の母がいないと、あれだけの仕事を父はできなかったと思う。でも、母はそれがすごく、自分の生きがいとしてやっていた、と。

それはもう山本先生と芳子さんの関係も同じで、芳子さんはそれが生きがいで、山本先生が輝いて自分が輝くみたいな人だったと思うんですけど、私はなぜか違うんですよ。昔からなぜか違って、想田が輝いて、「よかったね、想田」って心から思うんです。「よかったぞ、想田」って。でもそれは想田。私は私で自分の世界を持っておきたいっていうのがあるんですね。だから、「想田さんの奥さん」みたいに言われたりすると、やっぱり嫌な思いがしたりはするわけなんですよ。「私には私の世界あるんですよ、柏木と申します」って。それはね、やっぱり日本に帰るごとに、つねにつねに感じていたことなんですけど、でもまあいいや、私はニューヨークに帰るんだからって思っている。

いまはね、私はここに太極拳の道場開いて、もう自分の名前でこっちでもやって

いかないと思って、一生懸命根を張っているところで。それに必死なんで、以前感じていた日本での不快感っていうのは感じないですね。だから、そういう状況がないんだと思う。

今村 それは、それこそ『選挙』で「家内、家内。妻じゃなくて家内」ってさゆりさん（『選挙』、『選挙2』の主人公・山さんのパートナー）がガーっとなっていたところですよね（笑）。

映画と舞踏

今村 規与子さん舞踏家じゃないですか。太極拳の師範でもいらっしゃって、お父様、お母様のお仕事と舞踏ということが、身体性ということで関わりがあるのかどうかと、映画と舞踏・太極拳がどう関わるのかということ、成り行きなのか、あるいは、もともと映画と舞踏のかかわり、映画そのものにご興味がおありだったのでしょうか。

柏木 そうですね。父は映画を大学時代からすごいたくさん観ていて、ものすごく好きなんです。私の小さいころからレコードで映画音楽がよく家に流れていたんです。私もずっと映画に憧れていて、中学のときから『ROADSHOW(ロードショー)』（集英社の映画誌、1972-2008）とか読んでいたんです。私が小さいころから母が月に一冊だけ雑誌を取ってくれるんです、小学校のときは『小学一年生』とか『小学二年生』とか。「中学からは何取りたい？」っていうときに、「『ROADSHOW』はどう？」って。それを読んでいたからずっと映画が好きで、でもやっぱり田舎の中学生で、映画館とか一応ありますけど、『ROADSHOW』に出てくるような映画は来ないので、ずっと「この映画観たい、あの映画観たい」ってのが頭にあったんです。大学では、映研（映画研究会）に入ったりして。だから、映画はずっと好きなんです。

今村 そうなんです。でも、たまたま声かけられただけ？

柏木 そうそうそう、そうです。JFK（ジョン・F・ケネディ国際空港）で想田に声かけられて、それで、「僕は映画やっています」って、「ああ、そうなんですか」って。でもニューヨークって映画の学生は山ほどいるから、「Uh-huh」（ふうん）ぐらいな感じで聞いていたんです。「あなたは何やっているんですか？」って、私は、「ダンス」って言ったら、「僕、知り合いでダンサーいるんです！ 偶然だなあ」みたいなこと言うから、「ダンサーなんてニューヨークにはごまんと居るよ、ごまんと」って思って。「全然そんな劇的な出会いじゃないよ」、みたいな。でも、「えーっ」ってえらい盛り上がっていて、「好きな映画監督は？」って言われて、「小津とか」っ

て言ったら、「僕もです！」って、また盛り上がって。私は、「そりゃみんな小津好きだろう」と思ってシラーっとしたりして、この人は私に話を合わせているんだろうと思ったんですよ。それで、はじめて想田の家に遊びに行ったときに、小津全集ズラーッとあって。

今村 それはニューヨークでってこと？

柏木 ニューヨークです。そのとき、ああ、本当に小津好きだったんだって。私に合わせていただけじゃなかったなっていうふうに。

想田 合わせてねえよ（笑）。

柏木 そのときに思ったんですよ。で、「今度映画撮るんで、ちょっとダンスのシーンを入れたいので踊ってくれますかとか」って頼まれて、「まあ、いいよ」って、映画好きだし。

想田 まだ結構会ったばかりのときです。

柏木 まだ会ったばかりのころですね。想田という人、わりと面白そうな人だなとは思っていたんです。飛行機から成田から、もう電車のなかまでずっと話しても話が尽きないという、話せる人ではあるなと思っていたので、映画だったら私もまあ出てもいいかな、みたいと思ったんですね。うん。だから、想田の学生映画には全部、私ダンスで出ているんですね。

想田 『ア・ナイト・イン・ニューヨーク』（*A Night in New York*, 1995）っていうピザ屋を舞台にした映画なんですけど、それが僕の最初の映画なんですけど。

今村 そこに出ているっしょ。

想田 はい、16ミリの。

今村 すごい。観たいな。

柏木 そうそう、謎のダンサーとして出ていて、その後の『フリージング・サンライイト』（*Freezing Sunlight*, 1996）でも、『フリッカー』（*The Flicker*, 1997）という卒業制作作品でも私がダンスで出ているんですよ。だから、想田の映画には、ちょっとしたダンスで出るっていう。

今村 じゃあ逆に、最近戻ってきた感じが。

想田 そうそうそう（笑）。

柏木 でも最近是不本意で。やっぱり私はダンスでものを語りたい。だから、自分の「あの、その」みたいな、すごいやなんです。もう本当にいやで、みみちくって。ダンスではわりと堂々と語れるんですけど、ああいう形で出演というのは、実は本当に、不本意っていう感じで。堂々としてないっていうんですかね。びしっとステージング（設営）するか、もしくは全然出ないかっていうのがいいんです、私には。ちょっと話を戻すと、だから、映画に関わるのは自然な流れだったんです。うちの

父がすごい映画好きだったし、うちの母も私に『ROADSHOW』を勧めてきたぐらいだから好きで。母は子どものころバレエをやっていて、大人になってからは太極拳とかやっていたから、私がバレエや太極拳を始めたのは母の影響だと思います。

今村 お父様は体育の先生だし。

柏木 そうそう。昔からフィジカルな家族で、なおかつ岡山の映画協会か何に入っていたから、岡山に面白い映画がくるっていうと、必ず家族で観に行っていたんですよ。だから、映画はずっと近くて、想田を自然にウェルカムという感じで。

今村 映画のなかでね、まったく違和感なく流れていくフィット感が。

柏木 そうそう、そうなんです。そう、自然の流れですね。でも、最初の付き合いの方が一番よかった。ダンサーとして想田の映画と付き合うっていうのが、一番、自分のなかではよかったんですよ。それがだんだんつくる側に協力するっていう形で想田の映画づくりに携わるようになってきて「こりゃすげえ、大変だな」、みたいな。二人でやっているから、やることが多い。だから、最初はもう、自分がやることをそっちのけでやらないと追いつかない。これが終わったらと思っているけれども、終わらない夢のようにどんどん逆に忙しくなっていたから、「ヒー」っていう感じで。

今村 また花が枯れちゃう。

想田 でもそれは多分、二作目の『精神』ぐらいまでなんですよ。

柏木 うーん。まあ、『精神』のときは私は山本先生に、「やりたくないことはやめろ」って言われて、そのやり方はもうやめた。まあ、『精神』の撮影は二年あったからね。一年目、二年目ってあって、どんどんワウっていうふうになって、もうこのままじゃ駄目になるなって思ったんで。次に撮影した『演劇』のときは、もう参加したい部分だけ参加したんですよ。ていうか、私、平田オリザ好きだし、想田に「平田オリザ面白いよ」って言ったのもね、私だし。でも予算や日程の関係とかいろいろで、フランスの部分だけ撮影に参加したりして、なんかちょっと軽くなったんですよ。軽い付き合い、ぐらいな感じになったんですけど。何だったかな、『牡蠣工場』でまたぐっとヘヴィーに関わったかな。『牡蠣工場』と『港町』。

想田 『牡蠣工場』と『港町』の撮影はずっと一緒にいたんですよ。これは牛窓なんだから、自分の。

今村 シマを荒らされたくないっていう。

柏木 そうなんです。そうそう。そこはもうビシッと全部、ちゃんとチェック入れとかないっていうのがありましたよね。目を光らせて。

想田 でも、それもやっぱり撮影は三週間だし、編集もやっぱり基本は僕が編集して、時折一緒に見て、それでディスカッションしてっていう、そういう関わり方なんで、そんなにガーッと全生活をガーッとこっちに引き寄せる、みたいなことはも



図-8 『演劇1』

うなかったと思うけどね。

選択の自由

今村 カメラ二台あると後で編集できるけど、カメラ一台だとこっちを選択したらもうそれで終わりじゃないですか。以前だとこっちに振ろうかあっちに振ろうかちょっとした迷いみたいなものを感じるときがあったのだけど、でも『港町』あたりからだと、絶対こっちに決まっているだろ、ってピシッと決まっていて、これからもカメラ一台なのかなというのはお聞きしたかったところです。

想田 そうですね、一台です。

柏木 そう、その訓練はやっぱり『演劇』でできたんだと思うんですよね。演技が同時多発なんで [図-8]。

今村 すごいですね。なんであんなことができるのって。

柏木 同時多発の、どこを切り取るかっていうんで、ずいぶん欲を切り落としたっていうんですか。もう決めたらここっていうふうには。マース・カニングハム (Merce Cunningham, 1919-2009) っていう私のすごい好きなモダン・ダンスの振付家がニューヨークにいて、その人の動きや考えを勉強しにいったんですけど、その人が亡くなったときにメモリアル公演がフィフス・アヴェニュー (五番街) のすごく面白い場所であって。ものすごいだっ広いところに、ステージを何台も組んで、同時多発でダンサーが踊るんです。マース・カニングハムがやっぱり同時多発の振り付

けで知られている人だったんですね。ステージに一つの中心を作らないんですよ。むしろいっぱい中心を作る。メモリアル公演もそういう感じで、大きいだっ広い部屋に多数のステージを作って、お客さんはどこに行ってもいい、と。そのとき私は「これも見たい、あれも見たい、これも見たい、あれも見たい」ってもうこんな感じで、でも想田は私が「こっち面白いよ」って言っても、一個のステージだけをずーっと見ているんですよ。それで、後で、「よく一個だけに選べたね」、って言ったら、「いや、俺はやっぱ平田オリザのときに、全部追ったら全部が見られないとわかった」って言うから、『演劇』で成長したな、想田」って思ってる。

想田 何を偉そうに(笑)。

アティテュードとしての猫

今村 『港町』で久美さんが海沿いの道を行ったり来たりするじゃないですか [図-9]。こう行って、やっぱりこっちみたいな。ダンスのアティテュードみたいな瞬間がありますよね。想田さんの映画って、編集のときに、あの瞬間が、「風が吹く」みたいな効果を出しているようにも思いますけれども。

柏木 なるほど、なるほど。そうですね。

今村 拠点がないっておっしゃっていたようなこと、存在が半分もぎ取られたような感じとか、希薄感とか、根づいてない感じとかっていうのは、文学でヴァージニア・ウルフが意識の流れでやったようなことは、映画だったら映せるだろうなというふ



図-9 『港町』



図-10 『港町』

うに思ったりするんですが。結構、自分の問題として切実に響いてきてしまって。
柏木 そうなんです。ちょっとずつ忍び寄ってきて、不快になるような、もう蓄積されていくような。でも、いまここで、海辺で暮らしていると、何だろう、すごくもうそれこそ、本当に山も海もみんな、鳥とかもみんな平等にいて、別に男が女がって全くない感じで。人間の社会にはもちろんあります。とくに田舎だからありますけれども、だけどもあんまりそこに焦点を当てずに……当てずについていうか、当たらないですね。ここにいると、全然関係ない。

想田 猫、猫がすごい焦点なんですよ [図-10]。

柏木 そうですね。

今村 猫、やっぱり映画のリズムを当然作っていますよね。音楽というか。

想田 そうですね。僕らの映画にとって、猫は重要ですね。単純に猫が好きだから、そこにいれば撮っちゃうっていうのがあるんですけど、今回の『五香宮の猫』も本当に成り行きで始まっちゃったんです。五香宮という神社、すぐそこにあるんですけど、そこに猫が二、三十匹住んでいるわけなんです。その猫を、すごくかわいがっている人たちもいれば、困ったっていう人たちもいるわけですね。やっぱり糞をしたりとか、悪さをしたりとかっていう。コミュニティのなかでは、一つの大問題でもあるわけですよ。分断するようなイシュー（問題）でもあるわけですね。

*

今村 この猫、つるまないのがいいですね。構わず寝ちゃうっていう。

想田 この猫は、僕らのチームの一員だと思っているので、窓や網戸で隔られていても、チームと同じ空間にいればそれで満足なんですよ。これでも輪のなかに入っているんですよ。話聞いているっていう感じです。

今村 なるほど、なるほど。ここ不思議ですよ。一つの絵としてやっぱり完結しているというか。そうですか。

柏木 ここはもうチームの輪なんですね。

(2023年9月8日、牛窓の想田・柏木邸にて)

インタビューを終えて

ICレコーダーを止めた直後、規与子さんは、大学を卒業するまで、親子三人でお風呂に入っていたことや、親元を離れ東京へ向かう新幹線のなかで名古屋まで涙がとまらなかったことを話してくださいました。親子でありながらいっさいの依存関係がない三人のあいだには、奇跡的に友情という愛のかたちが通い合っているように感じられた。

翌日、規与子さんがなさっている太極拳の講座に出していただくことができた。そこで、規与子さんの父である『Peace』の主人公・柏木寿夫氏にお目にかかることが叶った。『Peace』公開から十三年を経て、寿夫氏はますます輝いているように感じられた。寿夫氏は、重度の障害を抱えるかたとも、高齢で病を患っているかたとも、猫とも、そして初対面の私とも、まっすぐ、一つもぶれずに目線を合わせられる。和製アランドロンは、同時に和製・聖フランチェスコでもあられた。

目の前に海が広がる教室で、ただだ氏と同じ時空を共有するその僥倖に包まれた。

(今村記)

*掲載したスクリーン・ショットはすべて想田和弘監督の提供による。



想田和弘氏
(猫のチャタ君と)



柏木規与子氏と想田氏
(太極拳道場の蔵で)



柏木寿夫氏と今村
(海の見える太極拳教室で)

Beyond Boundaries: Comparative Civilizations Now 24 (Feb.2024)
Copyright©The Comparative Civilizations Society of Rikkyo University