

東京国立近代美術館フィルムセンター「映画製作専門家養成講座」

第4回 2000（平成12）年度「高村倉太郎とその仲間たち」

（総合プロデューサー：高村倉太郎）

「川島雄三の世界」

登壇者：高村倉太郎（撮影）＋中村公彦（美術）

進行：常石史子（東京国立近代美術館フィルムセンター）

開催年月日：2001年2月9日（金）

会場：東京国立近代美術館フィルムセンター 小ホール

— 『幕末太陽傳』（川島雄三監督、1957年）上映後 —

常石 見ていただいた『幕末太陽傳』について、美術監督の中村さんと撮影監督の高村さんにお話しいただきます。まず、高村さんから、この映画のロケとセットの関係についてお願いします。

高村 セットはご覧のように、土蔵相模⁽¹⁾の中だけなんですけど、土蔵相模の裏は、あれはロケーションの、ロケセットです。裕ちゃん（石原裕次郎）の部屋、それからフランキー（堺）が出てくる部屋は、しばしば障子を開けて外を見るショットがありますね。あの、外が海のショットだけは、ロケーションに行って、その面だけのセットを建てて、上を全部覆って、中を撮ったわけです。それを（スタジオ）セットで撮影した画と合わせる作業をしました。

非常に長い作品ですけど、トーンを乱したくない。同じように統一したいから、あの作品だけは、現像所にまず一定の現像時間でやると（指示した）。するとガンマ的には同じになるけど、コントラストの問題もあるし、ライティングその他による多少のふらつきをチェックするために、グレーチャートを撮り、必ずその日のネガを出す時に、それを付けて濃測（濃度測定）⁽²⁾してもらった。濃度的なものは焼き度である程度直せるけど、コントラストは後で直せないの、濃測した上がりを見て、ずっとチェックしながら撮りました。

約2カ月かかっていますが、チャートを毎回撮るのか、ある程度長回ししておいて、少しずつ切って出したほうがいいか、問題になった。撮りっぱなしで長くおくと、潜像が退化して、コントラストが変わってくることもあり得るから、フィルム会社と、どのくらいの時間なら、潜像退化を起こさないかを相談して、2回にわけて撮って出しました。毎日5フィートぐらいずつ切り、ネガの送りの中に入れて、濃測してもらった。現像所には、液の状態がわかってしまうから非常に嫌がられたけど、最終的にはよく理解してくれて、協力してもらいました。

全て同じやり方でセットもロケーションもやっていますが、必要に応じてところどころ合成があります。土蔵相模の裏で船が着いたり、金造が心中したりする場面は、（ロケセットを）有明のそばに建てた。船で出て行って、海苔を作る、海苔しび⁽²⁾のところで、裕次郎と佐平次（フランキー堺）が対決する場面は、もちろん海はあるけど、貨物船があったり、遠くにビルが建っていたりして、とてもできません。ダイナマイトを爆発させる場面は、お台場ですが、画合成です。

幕末の品川を舞台にしたので、“当時の品川はどうだった”ということから撮影準備が始まりました。ラストも、川島さんから、“おい、ちょっと考えてくれ”みたいなことを言われた。どうやったらいいのかと思ったけど、結局、広重の絵や当時の古い写真だとかを見ながら、たぶんこうだろうと、基本的な構想をした上で、合成をしています。佐平次が駆けて行く道は、多摩川の土手です。当時は舗装してなかったの、そのまま道だけを使いました。打ち寄せてくる波は、茅ヶ崎で撮りました。それを囲む松の木だとかは画合成です。3つ合わせて、大体当時はこうだったのではないのかという道を作った。川島さんは、いい加減なところで妥協しないので、徹底的に調べないと納得してくれない。なぜこうなのか、きちっと説明できないと、“うん”と言ってくれない人。

画とは違うけど、ちょっとお話ししておくと、浦山桐郎監督がセカンドぐらいで、ついていた。チーフはもちろんイマヘイ（今村昌平）です。ある日、川島さんが浦山君を呼んで、“おい、ちょっと幕末に、はしかって病名があったかな”って言う。そんなこと考えたこともなくて、はしか

だと思っていたけど、調べなきゃいけない。浦山君が舞い上がって、まず会社の医務室へ行ったけど、知っているわけがない。日活のそばに、慈恵医大の大きな病院があって、そこに飛んでいったけど、歴史的な経緯はわからない。そんな程度じゃ、監督は“うんっ”と言ってくれないから、浦山君は途方に暮れてあちこち飛び回った。結局、最後は紀伊國屋（書店）に入り浸りで、いろんな本をひっくり返しているうちに、語源を書いた辞書があり、“はしか”という言葉は、十返舎一九の「東海道中膝栗毛」に出てくると、見つけた。“これなら大丈夫だ、膝栗毛は幕末より前だから、病名を使ってもおかしくない”と、意気揚々帰ってきて、監督に報告したら、監督は、“あ、そう。ご苦労”と言っただけ。実は、監督は知っていて、前からそれを調べてあった。

当時の川島さんには、自分の後輩を育てる気持ちもあって、育てますよってやり方じゃなくて、ごく自然にいろんな注文を出して、調べさせる。基本的には、“知ってなくていい、ただ何を調べればわかるかだけは勉強しろ”と、よく言っていました。基本的なものに対する取り組み方というか、川島さんから随分、教わりました。僕なんかも、ばかにされて、“なんだ、そんなことぐらいわかんねえのか”なんて言われて、しゃかりきになって調べたことがよくありました。

そういうことで、1つの作品を作っていくチームワーク、チームが構成されていて、お互いの気持ちを通じ合った時代がちょっと懐かしい。これを観て、改めていろいろなことを思い出しました。

常石 中村さんにお伺いします。この映画は最初に日活の“製作再開三周年記念映画”とあり、大変力を注いで作られた映画だと思います。お預かりした図面とロケハンの写真を映します。

（スクリーン投影／美術セット「相模屋一階」／平面図）

中村 日活の数少ない時代劇です。会社のスタッフ、大道具、小道具関係の人たちも、時代劇に慣れてないこともありましたが、プログラムピクチャーの場合は普通、準備期間がないですが、幸い、これに関してはたまたまかなりあった。ひと月以上あったかもしれません。いろいろな資料を集めるのに非常に良かった。

一番役に立ったのは、ご存じの方もあると思いますが、「江戸名所図会」という、大変古い図会の本。終戦からそんなに日が経っていませんでしたが、和紙綴りの本で十何巻です。江戸のあらゆるところを説明して絵にしたのを神田の古本屋で探してきた。その当方で1万5千円か2万円したと思う。その本に従って、品川街道の品川宿を歩くと、神社やお寺が、残っているもの、なくなっているもの、たまたま残っているもの、名前もその通りにある。お寺の入り口に、仏像か何かあって、それも「名所図会」にある。ロケハンで歩いて行くと、女郎屋みたいな造りの家も2、3軒は残っていて、調べていくうちに嬉しくなるんですね、その発見をすることで。もちろん土蔵相模もある。

『幕末太陽傳』の当時の土蔵相模は、慶応年間（1865年－1868年）に焼けてしまった跡に、新しく作られていて、ロケハン当時は赤線で、既に下宿屋、安ホテルみたいなものに改装して残っていた。慶応年間の焼ける前の土蔵相模ではないが、女郎屋として作った構造というか、お座敷もある。地下室には、せっかん部屋みたいなものも残っている。ほうぼうに大変参考になるものがあるわけです。

川島さんと一緒にロケハンをしていたら、そのお座敷の部屋の長押にちゃんと土蔵相模の紋所の釘隠^③が付いている。廊下をずっと行くと、昔はここから先は海であつたろうと思われる場所がある。外に回って、横町を通って調べると、そこには石垣の跡みたいな段があって、ここまでが海だつたろうと形跡がわかる。ロケハンの当時は、もちろん家がいっぱい建って、海ではないですが、そういうものを全部調べあげていく。

もう1つ、名所図会の他に当時の江戸時代の錦絵があります。有名な錦絵画家が描いている、品川宿の料亭、土蔵相模もあるわけです。お座敷で宴会をする、侍みたいなものが芸者をあげている錦絵がある。席上に、お膳が出ているので、料理もよく調べれば、お刺身が出て、どういう内容か大体80%ぐらいわかってきます。もちろん、品川芸者の服装、着物の柄、三味線、三味線箱、いろんなものがわかってくる。お酒のお銚子も時代によって違う。ちょっと時代がかったお銚子

が、裕次郎のいる部屋に出てきますが、白鳥と当時呼ばれていた独特のもので、錦絵の中にあります。小道具屋さんにならなければ、新しく白鳥を作らせた。この作品のために小道具屋さん頼んで、こちらが図面を引いて作らせたものが、他にもいろいろある。

時代考証として画家の木村荘八先生、漫画家の宮尾しげを先生が、いろいろな資料を持っていた。特に宮尾しげを先生は、明治時代か大正の初めでしょうか、土蔵相模の写真を持っておられて、お借りした。専門の本を古本屋から集めたり。そういういろいろな資料が非常に生の材料として役に立つ。

（スクリーン投影／宮尾しげを氏の資料など、数点／写真）

これ（投影された写真）は、その当時の2階の廊下です。1枚は、2階の手すりからお女郎さんが見えています。

お風呂が出てきますが、カメラポジションによって、洗い場の床がなかなか写っていませんが、史実にのっとって、きちっと作っています。川島さんの映画にはよく便所が出てきますけど、写ってませんが、便所の下まできちっと作っている。

『幕末太陽傳』は、落語の小話を、3つ4つ、細かく言えば5つぐらい集めている。大きく言えば、『品川心中』、『起請文』（『三枚起請』）、『居残り佐平次』という、落語の有名なものを集めてシナリオを作っていますが、起請文はどういうものかも、史実に基づいて全て作った。川島さんは、時代考証にうるさい人ですから、納得のいくまで徹底して調べて、説明をして、作り上げたのが土蔵相模です。

川島さんが日活を離れて京都で仕事をされた時に、『幕末太陽傳』の品川宿の土蔵相模はおかしい、飯盛り女がいるようなところに、あんな広い廊下はないはずですよ、みたいな話が京都の美術の方と、川島さんとの間にあったらしい。川島さんは大変シャイな人ですから、それに反論しないわけですが、ここで2人で反論すると、全く恥ずかしくないセット、どこにも間違いのないセットを作っているんです。京都の昔の映画作りからすると、あんなものはないと思うのも、考えられないことは無いですけど、実際はあるんですね。

もう1つは、映画の嘘、要するに知っていて嘘をつくのか、知らないで嘘をつくのかという問題がある。今後映画に携わっていかれる方が、知らないで嘘をつくのは、大変恥ずかしいことで、やっぱり知ってて嘘をついてもらいたい。演出から考える場合も、知ってて嘘をついたほうが真実味に近いということがあり得るわけです。

例えば、実際はもっと狭い廊下だったとします。フランキー堺がああ廊下を、目まぐるしく、1階から2階、2階からまた1階と飛び回る。これが狭い廊下だったら、あの効果は出ないと思います。やっぱりあの広さがなくてはいけない。これは、嘘はついていないんですが、そういうことも言えると思います。

それから、セットの撮り方です。生かすも殺すも監督次第、カメラマン次第と言える。「幕末」の場合、大変川島さんはセットを上手く撮っている。クレーンで1階から2階までなめまわすように、2回か3回撮っていますねえ。それによって、非常に、全体の構図というか、説明がわかりやすい。僕はいつも思うんですが、セットが生きている。

それと監督とカメラマンの在り方。私が松竹にいた頃、木下恵介（監督）の『女の園』（1954年）という映画をやりました。女子大の教室のシーンで、木下さんがレンズを覗いている。庭に面した上げ下げ窓から、午後の日が強烈に差し込んで。それが、木下さんは恐らくほしかったんでしょう。照明をいくらやってもその感じが出なかったのか、突然、窓の一番下の枠の板、全板とありますが、チョークを持って来させて、全部白くチョークで塗らせた。それで撮影したことを覚えています。なんていうか、木下さんの天才的なひらめきですね。同じ『女の園』で、2階に長い廊下があって、両側に部屋があって、両方とも、昔の女子大の寄宿舎ですから、障子です。1階の廊下の端に階段があって、踊り場があって、折り返して2階の廊下になる。1階の廊下の上に、2階の廊下がのっかっていて、当然、天井がかかっているわけです。2階の廊下も天井がかかっている。向こうから高峰秀子が歩いてくるのをクレーンで受けて、階段を上って、踊り場に来て、折り返して、そのまま2階の廊下まで行って、自分の部屋に入る。それを長回しで1カットでいく。両方とも天井がかかっているんで、カメラも、録音も、それから照明も大変でした。

同じことが、この『幕末太陽傳』にあって、1階の大廊下の上に2階の大廊下がのっかって、天井がかかっている。川島さんが、“天井がのっかってる、録音部と照明部さんどうしますか？”と言って、何か大変愉快気に、監督椅子にどかと腰掛けて待っているわけです。あれは大変でしたね（微笑して高村氏と顔を見合わせる）。当然、監督とは打ち合わせ済みでした。

木下さんの時も、川島さんの時も、全員でやっぱり廊下を磨く。絶対に土足ではいかん、スリッパでもいかんと、セットを大切にします。小津（安二郎）組のセットは、助監督はじめ、全部足袋を履いていました。絶対に土足ではいかんと。いかに監督がセットを大切にすることか、セットをきれいにすることかという心掛けです。板が光っているところは、ちゃんと磨いて光っているようにする。それはセットの質感を尊ぶということから出ているわけです。そうすることによって、自分の作品を大切にすることにつながっていくと思う。

何か、「幕末」について質問はないでしょうか。

質問（以下・会場） 最初のほうでバグパイプの行進がありますが、西洋のものに対する時代考証も、厳密にされましたか、スカートとか。

中村 あれは川島さん、よく不思議な思いつきを考える人で、どうしてもスカートをはいた、これ（バグパイプの仕草）を出したいと。

質問 それほど厳密な時代考証に基づいたものではなく、監督自身のアイデアとみていいですか。

高村 そう解釈していいと思います。川島さんは、歩く人は本物でなきゃ嫌だって、わざわざ英国の大使館に頼んで集めてもらいました。そういうこだわりはあるけど、バグパイプがああ時にあったのか、なかったのか。川島さんは、当時、外国から植民地化されそうになっている日本の状況を、なんとなく風俗として出したかったから、思いついたんじゃないかと。あそこに出てくる大きな犬、グレートデンも本物で、借りてきました。

質問 季節は？

高村 荒神様にしても、大体、秋から冬、正月近くにかけての話です。女郎は、大体赤っぽい長襦袢を着て、その上にちょっと防寒的に羽織っているのが多かったですね。

質問 海岸に部屋を建てたのは、スクリーンプロセスがなかったからでしょうか。

高村 スクリーンプロセス（リアプロジェクション）は、既に日活にはありました。ただし、あれは吹き込む風とか、そういうものも表現したかったので、あえてロケーションでやりました。

質問 部屋の汚し作業はどうしましたか。

中村 廊下の汚しのほうが、部屋よりも多少、強い。遊郭的なお客商売の場所と、実際に生活をしている場所とは違うから、御内所、帳場の汚しのほうが強く、普通の客室はかすかな汚しです。ただ、フランキーの布団部屋は、相当な汚しですね。

セットを作る場合、汚しが、必ず重要な役割をします。生活をしている場所と、会社とか事務所の汚しは、当然、違ってこなきゃいけない。生活の場だと、どこに手が触れるか、壁のどの辺が一番汚れるのか、どこに手あかが付くのか、いろんな研究を、絶えず美術はしていかなきゃいかん。会社の場合は、生活の場ではないから、汚しの在り方、場所、度合いが違って来る。ロケセットを建てた場合の汚しの在り方もまた違います。

例を挙げると、去年か一昨年映画のロケセットが、現代劇で、非常によく調べて、ちゃんとした形に仕上がっている。ところがよく見ると、新築ではないのに、汚しが全くかかっていない。外景ですから、建物の下のほう、道路の跳ね上げとか当然いくらあるはずなのに、それもない。

後で、デザイナーに聞いたら、“いやあ、時間がなかったんです”という返事が返ってきた。そ

れは言い訳にならないと、僕は思う。監督はなぜ、汚しのないロケセットを、そのまま撮ったのか。自分の作品じゃないのか。自分の作品を良くするも悪くするも、監督次第である。これはやっぱり、デザイナーの責任でもあるけど、僕は監督の責任でもある。現在の予算がない映画の作り方の中で、時間が、時は金なりで、大変重要視されていますが、そこは、監督も美術も時間がなかったじゃ済まない。徹夜しても、一睡もしなくても、ちゃんとやるべきことはやらなきゃいけない。僕らの時代はやっていたと思います。汚しというのは、セットの生命であると、私は考えています。

質問 現実には色がある中で、どのように白黒で考えるのか、お聞きしたいです。

中村 白黒の場合、フィルムの感度、照明の機材の問題とか、昔と今はだいぶ違うと思います。赤がどういう鼠色に写るか、どういう表現で赤というものが表現されるかを、当時いろいろ研究したわけです。カラーになってそういう心配はないけど、カラーはまたカラーなりに、赤の表現の仕方がフィルムの質によって違って来る。どういう赤を塗ったらいいかとなるけど、白黒の場合は、そこまで考えなくてよかった。（高村氏に）現在はどうなんですか。

高村 非常に興味のある質問で、僕は、最初の「カルメン」（『カルメン故郷に帰る』木下恵介監督、1951年）で、カラーに取り組まざるを得なくなりました。そこで気が付いたのは、光がレンズを通して、カメラの中でフィルムに達するまでは、カラーも白黒も、同じだということです。光が、フィルムに当たった時に、初めて白黒かカラーかの区別になる。そう考えた時に、違いはどこで出てくるんだろうと思いました。

最初はカラーしか考えていなかったけど、「カルメン」は、白黒でもやるという話になった。カラーは反転でポジ像になっているから、それをパンクロのネガに複写すれば、白黒のネガができるという発想で、現像所でやってみたら、わりあいきれいに上がった。けれど、デコちゃん（高峰秀子）と小林俊子の水玉の色違いが、デュープした白黒ではちょっと出にくいこともあって、やっぱりフィルターでコントラストを付けなきゃ駄目だとなり、結局2台でやりました。

例えば日の丸の旗を撮ると、カラーの場合は、真ん中の赤がちょっと濃いか薄いか、直感的に思うでしょう。ところが、白黒の場合に、果たしてどのぐらいのグレー、黒さになっていたら、日の丸の本当の色として感じるかってことが、ちょっと疑問になりました。

セイショク撮影には、色を整える整色と、正しく色を出すという正色があります。それを考えると、割り合いに幅のある露出にして、ある程度明るくなくても暗くなくても、白黒の場合は見れます。ところが、日の丸の場合、オーバーに撮ったら白っぽくなっちゃうし、アンダーに撮れば黒っぽくなっちゃう。それはおかしいと思うんじゃないかと。だから、白黒に撮った場合の赤の濃さは1点しかないということに、私は何となく自分で気が付いた。

その1点の黒さを出すためには、露出だけでなく、フィルムの感色性^{かんしきせい}の問題もあります。スーパーパンクロ(superpanchromatic)は、赤が見た目より若干白っぽくなり、普通のオルソパン(orthopanchromatic)は、若干黒っぽくなるのを、フィルターで調整しています。つまり、白黒の場合、フィルムの感色性と離して考えられないことがどうしても出てくる。

昔は、フィルムが変わると、色のトーンをなるべく抑えて白黒のコントラストを見やすくするために、モノトーンっていうのがありました。こうやって（丸めた右手を目に近づけて）見る。フィルムが変わるとモノトーンも変わりました。フィルム会社がそれをちゃんとフィルムに付けて送ってきました。たくさん送ってくるわけじゃないから、カメラマンとかチーフとか、偉い人が使う。われわれはそれを覗きたくてしょうがなかった。

自分の体験ですが、フィルムをチャートでテストして、この程度の赤はこのぐらいの濃さになると見極めた上で、衣裳などを選ばないといけない。それがどうしても難しかったら、あとは現場でフィルターで処理をする以外にないです。赤を黒くするならグリーンっぽいフィルター、普通のグリーンだとちょっと濃過ぎるから、イエローグリーン、ちょっとグリーンっぽいのでやれば、そんなに黒くならない。X 1^④ ^{エックスワン}みたいなグリーンのフィルターを使うと、赤がほぼ黒くなっちゃうこともありますから、その辺は表現する方の狙い、意図っていうかな。

そういうことで、フィルムの感色性と現場でのフィルター処理と合わせて、どのぐらいにしようかって、考えるしかないですね。

現実には衣裳は、いろいろな色があるから、その色をどうするか、濃くするのか薄くするのか、ノーマルでいくのかは、その人の感覚しかないんじゃないかな。そういう意味での白黒は、考え方でどうにでもなっちゃうところが、かえって難しいところだって思いますね。

質問 フランキー堺さんが芸者さんと遊んでいるシーンで、水平をずらしてダイナミックに撮られて、部屋から部屋へ呼ばれて行くところは、ローアングルを多用されていますが、川島監督のアイデアでしょうか。

高村 監督のアイデアですよ。このシーンは曲げちゃおうと。だけどそれは交互にいかないと、あんまり効果がない。同じ方向ばかり続いちゃうと、あんまりインパクトが出てこないから、あらかじめカット割りを聞いておかなきゃいけない。それに合わせて右へ下げたり左へ下げたりして、結局あんなったということです。ローアングルで階段から降りて来て、パーンしていく時に、足のほうにしています。また奥へ行くに従って全身が写る。あれは、足へ逃げています。顔を追うとセットの奥のライトが出てきちゃうわけです。振りながら足にして、そしてロングになって、またフルサイズになるのをしばしばやっているのは、セットのライトを避けるためです。

質問 川島雄三監督は、体が弱かった方だとお聞きしましたが、他の監督に比べてどのように違いましたか。

高村 川島さんは、大変自分の体のことは気にしていらした。筋萎縮症という、だんだん筋肉が縮まっていつちゃう。足をちょっとひきずるような感じになりますが、寒さに弱いです。神経的なものもあると思う。夏でも厚手の靴下を履いていらっしやいました。自分の体を非常に気を使っていて、いつどうなるかわからないという不安を、いつも持っていたと思います。

だけどそれをあまりね、口には出さないです、あの人は。また態度にもあまり出さないけど、体が弱いからすぐ駄目になるということではなく、意外に粘りがありました。よく飲んだことも飲んだけど、自分でどのくらい体に、何て言うか、恐怖感を持っていたか、ちょっと外見的にはわかりません。川島さんが書いたものを見ると、やっぱり気を使ってたということは、後でわかった。

川島さんの会というのがあります。毎年6月、命日の前後にやりますが、結構続いています。初めは三回忌とか七回忌とか節目でやっていましたが、そのうち毎年やるようになってね。三十三回忌を終えた時に、もう、オフィシャルな集まりはこれでよそうとイマヘイ（今村昌平）が言いだした。“そうだな、もう三十三回忌になったんだから、もうよそうか”と。そうしたら翌年また集まる。それで翌年また集まって結局、今もう39回、今年は40回になる。40回も毎年、昔の人たちが集まって、川島雄三を偲ぶというか、懐かしむというか、これは普通ちょっとない、いろいろな監督さんがいるけど、川島さんぐらいじゃないかなと思いますね。それだけ、多くの人に慕われてたというか。

川島雄三評みたいなものを読むと、奇才だとかちょっと変わっているとか書いてありますよね。それは、あの人がちょっと先へ行き過ぎたところを奇才とされたのじゃないか。「オオ、市民諸君」（『シミキンのオオ！市民諸君』1948年）とか『シミキンのスポーツ王』（1949年）をやっていたら、絶対に会社からは受けませんよ、ああいう映画は。大船はメロドラマをやっているのに、なんで「オオ、市民諸君」だって、なっちゃうけど、われわれとしては非常に面白かったです。感覚的には非常に先端をいった方ですが、その先端が当時の観客、会社には受け入れられなかったのは、不幸だったんじゃないかと思います。それで、私とコンビ組んで『眞實一路』（1954年）なんかやる頃から、文芸作品にだんだん入るようになった。文芸作品そのものを川島さんが得意ということじゃなくて、川島さん自身が織田作（之助）とか井伏（鱒二）さんとかが好きで、そういう作品を映画化したいとずっと考えていましたよね。

『幕末太陽傳』を最後に川島さんは東京映画へ行っちゃいました。ギャラが高かったからとか、いろいろ言われるけど、とにかく日活がだんだん、裕次郎中心の若手路線になっていくこともあ

って、川島さんは東京映画に移った。日活も路線を変えて「渡り鳥」シリーズとかどんどん出てくるようになった。そんな時に『イチかバチか』（1963年）を、川島さんの最後の作品ですけど、ちょうど撮り終わった頃、ちょっと前かな、夜中に家に電話がかかってきました。出たら“俺だ”って言う。どこかで飲んでるらしい。“俺だ、お前は最近、墮落しとる！”と、いきなりきたわけです。川島さんは大体そういう傾向があるんで“わかった、わかった”と。“何で墮落って言うんだ”って言ったら、「渡り鳥」をちょうどやっていたのを“お前は、ああいう写真やっちゃ駄目だ。あんなことやっていると、だんだん駄目になっちゃうぞ。もっとちゃんとした写真やれ”と言う。“ちゃんとした写真やれたって、お前、勝手に東京映画行っちゃったじゃねえか”って言ったら、“いや、この次はお前とやるんだ。だからちゃんとスケジュール空けて待ってろ”って言う。まあ半分酔っぱらってるから、うんうんって聞いていましたが、それからしばらく、1週間も経たないうちに亡くなった。だから、あの電話は何だったのかなって、僕は今でも、川島さんのお墓へ行くと“おい、まだ俺、待ってるんだぜ”と、報告しています。

その川島さんがやりたがっていたのが「写楽」です。東宝のプログラム、番線に載りましたが、取り掛かる前に亡くなってしまった。川島さんは、「写楽」やりたかったんじゃないか、フランキー（堺）でやりたくてしょうがなかったんじゃないかと、今でも思っています。川島さんから直接聞いてませんから、あくまで想像です。

川島さんは、非常に人を大切にしてくれたというか、ちゃんと思ってくれた。そういう意味では奇才でも何でもなし、非常に立派な人格の持ち主で、われわれとしては非常に優れた感性を持った監督だとしか、思っていないです。

ただ川島さんと私は、喫茶店で、“これからはお前と俺は、「できない」と、お互いに言わないと約束するか”って言うから、“約束するよ”とうっかり言っちゃったから、現場で川島さんが、“おい、ちょっとこういうことやりたいんだ”って言った時、“できない”って言えない、何とかしなきゃいけないわけです。ちょっと待ってくれと、一生懸命考えて、いろいろな手を考え出したことが随分あります。そういう川島さんの、前向きな姿勢というか、非常に意欲的に、妥協しない、絶対にやっちゃうんだというところが、一番良かったところじゃないかと、私は思っています。

中村 私は、松竹の時も川島さんの作品を多少やっていますが、日活に移ってからのの方が、川島組として、なんかやっぱり親しさを覚えた。個人的には非常に付き合いやすい、シャイなところもある、優しい人でしたよ。僕がお酒をあんまり飲めないのに、時々、僕を誘って飲み連れて行くわけです。銀座の「はち巻 岡田」という、樽酒を飲ましてくれる酒屋に行くと、2人で飲んだ。『飢える魂』（1956年）が終わった直後で、僕が胃潰瘍になったわけです。川島さんが心配して、“連れて行ったから胃潰瘍になったんじゃないか”みたいなことを言ったんです。手術をしないで、僕は食事療法で3カ月くらいかかって治したんですが、その後すぐに、『幕末太陽傳』が入りました。完全に治っていましたが、体力的に多少弱っていたせいもあり、もしものことがあって、迷惑を掛けちゃいかんと思い、私の同僚で最も信頼のおける千葉一彦君を共同美術にしてもらったわけです。だからタイトルには、千葉君と私の名前、2人載っているんです。

高村 先ほど、季節のことを質問された方がいたので、調べました。文久2(1862)年11月25日の夜からスタートして、12月13日の朝まで、日にちが指定してありました。

常石 ロケハン写真などをお借りしましたので、映画でどう生かされたか、お願いします。

（スクリーン投影／セットの階段／写真）

中村 セットの土蔵相模の階段です。宮尾しげをさんに資料をお借りしました。何十人の客と女郎さんが、毎日行ったり来たり、上ったり下ったりして、階段の踏み板が、真ん中がすり減って、大変窪んでいます。アップにならない限り、なかなかその感じは出てないと思います。

（スクリーン投影／ロケハン写真の廊下、窓）

中村 下の窓は、ロケハンをした時の、当時の土蔵相模のお座敷にあった、外ではなく、廊下に面してる方です。このセットの、フランキーの背中が見えている横に、やはりこういう窓枠がありますが、当時の錦絵を参考に、セットに作りました。

常石 ロケハンから映画のイメージを膨らませるのは、美術監督と監督との共同作業ですか。

中村 監督と美術監督が共同でイメージ作りをするのではなくて、メインスタッフでロケハンをして、今ご覧になったような土蔵相模の名残の部屋、廊下とか、いろいろなものを見ていく。長押に釘隠し、土蔵相模の花菱の紋、ああそうかと、だんだんと私自身も固まっていく、監督自身も固まっていく。今度はデザイナー（の私）が、いろいろな資料を収集して、プランを立て、デザインをひく。監督は監督で何かを感じていると思いますが、特別なこと以外は、デザイナーが先行して、どんどんイメージを膨らませて作ったプランを監督に説明する、という段取りです。

常石 スタッフ間の共同作業の在り方が、私たちにはわかりにくいです。

中村 共同作業というのは、あまり当てはまらないと思います。やっぱり、イメージは、デザイナーが勝手に作るわけです。この作品に限らず、ロケハンをしている間に、だんだん、どういう家を監督がイメージしているのかわかってくる。こういう環境の中に建っている家、こういう部屋を、監督は考えているんだとか。だからロケハンは、美術監督にとって非常に重要です。ロケハンで、監督の考えを、絶えずつかんでいくことが、セットのプランを打ち合わせする場合に、役立ってきます。そしてデザイナーが、自分のイメージしたセットを作りあげていく。監督にプランを見せて、こういうセットになるけど、どうだろうと話を進めていくわけです。美術に造詣の深い監督もいれば、全く深くない監督もいらっしゃる。その辺も監督によって違いますね、仕事の在り方が。

美術が、膨大な部門を隅から隅まで統括して、セットはできていきます。美術デザイナーは、この部屋にどういう物が必要かという、装飾の配置図を作り上げて、装飾に渡すこともします。

最近の映画作り、特にテレビ映画において、製作費がないから美術のデザイナーを使わないで、装飾さんだけでやっていることがある。仕方がないと言ってしまえばおしまい、大変な間違いだと思う。プロデューサーがそうならざるを得ないと言っても。

監督が美術に、精通してなくても関心があり、勉強してる。カメラマンが美術を勉強してる。勉強には、端的に言えばいろんな仕方があって、一般美術の画集を見ることで、構図、色彩感覚、バランス、いろんなものがあるわけですよ。近代美術にも、クラシックな美術にもあるわけです。大変失礼ですが、高村さんは昔から画集の勉強もなさってる、僕は見てます。川島監督も、画集とか、見ていた人です。そういう勉強が、置き道具、花瓶の1つにしても、やっぱり違いますね。勉強をしている監督ならともかく、あんまり関心がないのに、美術を、デザイナーを外して、映画を撮るということは、僕は自殺行為だと思うわけです。プロデューサーも、監督も、そういう形で映画作りをやるのは、自分で自分の首を絞めてると思う。

美術の膨大な仕事は、撮影所システムがあってこそできます。今、その撮影所システムが崩壊してる。だから独立プロ、いろんな映画作りが、困難を極めてる。各パートの技術者が、だんだん年をとって亡くなり、継承する人が非常に少なくなっている。技術の空洞化が、今、押し寄せているのを非常に私たちは心配しています。その空洞化をどう防ぐか、皆さんがどうつないでいくか、ということも、今後の責任だと思います。

高村 中村さんがおっしゃったように、基本的には監督のシーンによる演出プランみたいなものがあるわけです、人物がどう動くとかね。それに応じて、入り口を右にしようか、左にしようか、だんだん決まりますが、具体的なデザインに関しては、やっぱり美術監督が、自分のイメージで作っていきます。それを監督に、このシーンでは誰がここへ入ってきて、向こうへ行くと、説明します。監督になる人は、少なくとも美術の図面が読める人になってほしいです。

図面を見て、大きさ、高さ、部屋の広さとかわからないと、非常に無謀なコンテを立てる。1坪

しかない部屋でフルサイズを撮ろうと考えてしまう。セットだから、ばらして引けば、ワイドなレンズを使えば、たとえ1坪でもフルサイズ(全身)は撮れるけど、それは1坪の部屋ではない。昼は2枚しかないのに、べらぼうにでかい昼、でかい部屋に見えちゃっている。そういう違和感をわかっていれば、そんなこと、やらないです。

だから、昨日の「女郎」(『秘』女郎責め地獄) 田中登監督、1973年) にしても、実際に、あの女郎の部屋でフルサイズはないです。成り立つわけがないから、みんな大きめのサイズでやっています。その辺が非常に今、乱れちゃっているというか無感覚になっている気がします。

例えば、テレビ映画で、男の子のところへ、女の子が来て立ち止まって、お互いに見合うんですよ。ナメを、男の子から女の子を、望遠で撮ってんですね。何で望遠で撮ったのかわからないけど、男の子が入っていて、女の子もそんなに小さくないんですよ。フルサイズじゃなく、もうちょっと寄ったサイズに見えているわけ。ところが、その次のショットでぼんっと横へ引くと、2人がえらく離れている。何だ、こんなに離れてたのかと思う。カットごとに距離感が違っています。2人が歩いてもないのに、くっついたり、離れたたりしてる。喫茶店でテーブルを挟んだ2人をやっている時も、よくそういうことがあります。テーブルを挟んでいるのに、ナメを目の前にいるようなサイズで撮ってたりするんですよ。そういう変な映像を見ているうちに、感じなくなっちゃうところが一番、困るんですよ。乱れた映像を見ても、不思議に思わない人が多いです。

望遠で撮って、スピード感をなるべく強調しないで、いつまでも大きなサイズで、列車が迫ってくるのは、1つの狙いです。その時明らかに、車体が詰まって、列車が手前に来るのに、次のショットでどーんとロングで長くなったような列車を平気で描く。それをおかしくないと思うようになると、おしまいですよ。人物の距離感によって、大きい声でしゃべらなければいけないこともあるし、小さい声でも相手に自分の意志が伝わることもある。2人の芝居、2人のセリフがどういう調子で行われるかで、人物の距離感^{えづら}は考えなきゃいけないです。ただ絵面だけで考えちゃうから、そういうことになる。芝居を撮らずに、画を撮ることになってしまうのが、最近、目立ちます。これは、俺の感性だと言ってしまえばそれまでの話です。きちっと、基礎的なセオリー、レンズの使い方、アングルの使い方、そういうものをやっぱり知っていてほしい。それから、自分の狙いでいろいろに変形したものを生んでいってほしいです。

ピカソのデッサンは、ものすごく正確です。写真でやったんじゃないかと思うくらい、きれいにやっています。その基礎があるから、デフォルメできる、デフォルメに意味が出てくる。それがやっぱりピカソの絵だと思います。そこをしっかりと勉強してほしいと思います。

映画でもそうです。どう撮ったっていいけど、それでどういうことを伝えたいのか、どう伝えるのか考えて、画を作ってほしいです。いろいろな作品を観ていますけど、どうもそういうところで、“ありゃ”って思うことが、だんだん増えてしまう気がする。

美術のデザインにしてもそうです。松山崇さんは、“ここ、レンズ何mm使う”って言うてる。50mm、45mm、30mmで距離感が違います。それをデザインの中にちゃんと入れてくれます。“ああ君、50mmで撮るの、それじゃあ”って。美術監督と撮影監督が、お互いにわかる間柄で話をする時はなんでもないけど、いざ、それが崩れてる、理解できない人との話し合いになると、結果にちゃんと結びつくかどうか、心配になってしまう。そういうことがいっぱいありますよ。

言葉でしゃべっても、皆さんの描くイメージがそれぞれで違うだろうから、正確には伝わっていないと思いますが、見るのは、観客です。観客がどう思うかです。その画を作り出せるかどうかがわれわれの技術です。

『眞實一路』の時、山村聡と桂木洋子が並んで庭のほうを向いているのを、大船ではあり得ないけど、シルエットで撮ろうと、川島さんと話をした。庭向けだからセットで、川島さんも、“うん。いいね。やってみようか”と言って、やった。われわれとしては満足していたら、試写が終わって、当時の所長、城戸(四郎)さんが、“おい、お前ちょっと来いよ”って言う。そこで、ばちと言われました。“お前、観客は撮影技術を見に来るんじゃないよ”。この一言で僕は目が覚めました。それからは、いかに観客に伝える画を自分が作り出せるかに、僕は本当に力を注いだというかな。若気の至りでした。

それと同じことが、今のテレビ映画の中にもある。作る側はそれぞれメッセージを持っているから、それが正しく観客に伝わっていく」ことが、本当の画作り、映画作りだと思います。全然違う印象になってしまうのは、作家との距離ができるわけだから、本当は違います。その辺はち

よっと考えてもらいたいです。

常石 海と土蔵相模の建物の中が見事につながっていますね。

高村 これは、明らかに場所が違うし、描こうとするのは、1つのシーンの中のショットです。雰囲気、明るさにしても、全て同じにつながってなきゃいけないのは当たり前です。だから、つなげるための技術を考えるわけです。条件が違う中で、同じ結果にするにはどうするか。それがやっぱり、技術になると思います。新しい技術は、観客が新しいと思ってくれないと駄目です。川島雄三の映画は、われわれが見れば、非常に先端をいっていたけど、それが受け入れられなければ、失敗作になってしまいます。それじゃ、駄目です。新しいものを伝えようと思ったら、それに説得力があって、見た人が随分新しい表現だって思ってくれば大成功、自分の新しいことが、1歩前進したわけですね。

僕は、日活へ来て『あした来る人』（川島雄三監督、1955年）の時、月丘（夢路）が2人でのシルエットでやりました。だけど、松竹と違って、日活の重役は、“撮影技術を見に来るんじゃないよ”とは言わなかった。黙って見てくれた。わかったのかどうか、受け入れられたのかどうか知らないけど、何もなかった。この間観てもらった『俺は待ってるぜ』（蔵原惟繕監督、1957年）でも、夕日がキラキラする中を、シルエットで延々と回しました。あれも、誰も言わなかった。裕次郎の顔がわからないという文句は出なかった。

その時の環境、見る人の感覚、そういうものとの関係で成り立ってるから、自分がいくらいいと思っても、観客が受け入れてくれなきゃどうしようもない。観客も十年一日のごとく、同じものを見ているわけじゃない、やっぱり新しいものを見たい。観客の中にも、新しい感覚が芽生えていくから、それを常に考えて、自分も観客の目に沿っていく。逆に観客が気が付いていないものを引っ張り出すというか。昔よく、“映画は観客よりも半歩進め”と、言われました。その半歩が非常に難しいけど、そのためには町へ出て、どんなものがうけて、どんな考え方があるのか、日常で自分が身につけていかなきゃいけない。それが下敷きになって、それを対象として考えた時、常にテーマになるわけです。毎日が自分に対するいろいろな刺激になっていると、私は思っています。

中村 川島さん、どっちかというと新しい物好きですよ。それが、いい場合もあるし、マイナスになっている場合もある。自分の遊び、撮影現場、画の中での遊びみたいなこともあったと。当時だから許されたんであって。

例えば『飢える魂』で、渡辺美佐子が出てくるバーがある。東銀座の歌舞伎座に行く三原橋ですか、そのほとりで床が張り出して、下を見ると川が流れているという設定にしてくれと。大変モダンなバーにして、床に当時建築材料として新しく出たばかりの、1cm厚90cm角のプラスチック板を鉄のアンクルにのっけて、敷き詰めて、下を見ると水がある、というふうにした。ところが、俯瞰で写すシーンはない、普通のカメラアングルで撮る。床は写ってますが、水は写っていない。下からあおりでプラスチック板を通して、ワンカットぐらいありましたかね。そうすると、天井が写るので、天井を初めからかけとかなきゃいけない。膨大なお金をかけて、値段が高いプラスチック板を買って、セットを組んだけど、あまり効果がなかったという記憶です。

それから『風船』（川島雄三監督、1956年）のナイトクラブで、北原三枝がローラースケートで出てくるシーンがある。これは時代の先端として、今見てもずれがない。アメリカンバーというのが、また別に出てくる。これもミニサイズのピアノを、当時まだ日本にはあんまりなかったのを、カウンターの中に仕込んだ。それから、ミニボーリングの機械を、バーに入れてくれという。

高村 『わが町』（川島雄三監督、1956年）の時、プラネタリウムが出て来きます。当時は、非常に新しい施設だった。大阪の電気館（大阪市立電気科学館）に1つしかなかった。それをすぐ、川島さんが入れたくなるのはよくわかる。

主役のベンゲットの“たあやん”は、フィリピンでずっと仕事していて、南十字星にあこがれていたけど、日本へ来ると見えない。プラネタリウムに行った娘から、電気館で見えると言われて、“何だそんな、嘘もんの南十字星なんか見たってしょうがねえ”なんて言ってたけど、結局見

に行って、そこで一生を終わるという、設定です。

そのプラネタリウムをやりたいって言うわけです。とりあえず、しょうがないから、ロケハンに行った。確かに天井、円形のドームに、星がだあと見えるけど、光量的にはまるっきり弱い。真っ暗いところに反射させてるだけだから、わずかな光でも明るく見える。露出で実際に測って見たら、コマ撮りで約3秒かかる。それは映画で使えないから、全部コマ撮りでやるしかない。

これはとても駄目だ、セットで星空だけ作ろうと。ロケーションで、プラネタリウムの機械が動くところは撮って来なきゃしょうがない。映った空は合成でいこうと。セットに、延々と長い、黒のバックを作り、それに穴を開けて、南十字星なんかにした。

プラネタリウムの星が、どんどん下から上がっていくのを、クレーンで逆に下がって撮れば、下から上がっていく画に見えます。問題は、クレーンは円弧を描いて下がる。最初は空から離れていて、ちょうど水平になった時に一番近くなり、また遠ざかっていく。すると、星の大きさが変わってしまうので、これじゃ駄目だとなり、全部計算しました。真ん中は移動でその距離になるように後ろに下がって、下へ行くに従って、また同じ距離にクレーンを寄せる。そういうことで、あの合成はやりました。

川島さんは、何か1つ新しいことがあると、必ずそれを入れたくなっちゃう癖というかな、それがあって、悩まされることが随所にありましたよ。

『あした来る人』かな、レストランで月丘が話をして、食事が終わってドアの外に出てくるまで、ワンカットでやりたいって言う。ドアをどうして抜けるか、ガラスを抜いて、クレーンで中へ突っ込むことも考えたけど、距離があって、中まで行き切れない。どうしても移動で引っ張ってこなきゃいけない。さあ、どうしようかなと。（川島）監督は、“できないって言わない”という僕の約束があるから、課題だけぼんと出すと、後はたばこ吸ってヘイヘイ笑って、困っているのを見て、喜んで。こっちも意地になって、絶対やるといろいろ考えて、ドアを1枚外した。2枚あったドアを1枚外してガラスをレンズにぴったりくっつけて、移動車ごとそのまま引っ張ってくる。ドアのところに来たら、引っ張って来たドアをスッとそこへ引っ掛けて、置いてしまう。2人は、置いてあるドアは開けられないから、反対側のドアを開けて出て来れるわけです。それで、ガラスをスッと抜けたように見える。それでやろうとなったら、監督が“へへっ、じゃあ、やろうか”なんて言ってね。もう本当に意地悪いんだけど、随分、あの人のおかげでいろんなことを考えました。

『眞實一路』の時、2人が対話していて途中から立つ場面がありました。座っているから、低い位置でカットバックしていましたが、次のカットで人物が立つのを、そのままスッと（パンアップで）撮ると、天井が切れてライトが写ってしまう。妥協して、ちょっとカメラを高くしたら、立ち上がるカットで伏せたアップになって、“何か起きる、変だ”と観客に伝わってしまう。それはまずい、感じさせたくない。立ち上がるのを知っているスタッフの考えが、先に観客に伝わってしまう。

そうならないように、立つと同時にスッとカメラを上へ上げたい。クレーンは大きすぎて、小さな部屋には入らないけど、川島さんはやりたいと言う。といって、天井を付けると、かなりのあおりになって、それもおかしい。

いろいろ考えている時、アメリカの映画雑誌にドリーが出ていて、人間の高さにスッと上がる。これだと思ったけど、戦後まだ間もない頃だから、ドリーはない。何とかして作らなきゃいけないが、カメラマンが乗ると、^{おもり} 鍾が大変。相当頑丈で、しかも短いからものすごく力がある。長ければ問題ないけど、それはできない。しかし、カメラを載せるだけなら、大して重くないから、後ろの鍾で加減してスッと少し上があれば天井は切れない。

どうやって作るか考えていた時、公園で子どもたちがシーソーをやっているのを見て、これだと思った。短いシーソーを作って、片方にカメラ、片方に鍾を載せて、人物が立ち上がると同時に、カメラと自分も一緒に、スッと立ち上がって撮った。そうしたら、監督が喜んで、急ぎょ作った木製のそれを、やたらと使いたがった。“ワンシーン・ワンカットでいくんだ”なんて、逆にこっちに負担が掛かっちゃった。その木製の図面を、日活へ行った時に出したら、さすがに近代的な工場というか、設備がそろっていたから、見事に金属で作ってくれて⁽⁵⁾、結構使いましたね。

機材開発みたいな話ですが、必要に応じてそういうことがあります。新しい表現をしようと思

ったら、今の状態では無理だっていうことが起きます、どうしても。じゃあどうするか。機材を作ってみるなり、撮り方を考えるなり、ってことが出てくる。それが大事だと思います。それが監督とのコミュニケーションの中で出てきて、監督も新しい表現、手を考えてくる。こっちも、それを受けていろいろ考える。川島さんには悩まされたというか、考えさせられたことが随分あって、挙げていくと、本当にきりが無い。

『あした来る人』の時、中村さんがセットに鹿島槍、山を作った。これはもう、大変だったです。もちろん山の麓だけど、向こうに鹿島槍が見えてる。それをセットでやりたいって言う。川も流れている。大騒ぎをしてやりました。『眞實一路』で、桂木洋子がお母さんのお骨を持って帰って来て、部屋に置いて、おじさんと一緒に話をしている。最初は弱い夕日が差し込んで、ワンシーン・ワンカットで長回しです。夕日がだんだん暗くなっていくと、こっちの部屋もどんどん暗くなっていく。暗くなったと思うと、向こうの隣の家で人が動いていて、パッと電気をつける。その光がこっちへ流れて、2人がシルエットで浮かぶというシーンを設定しました。それを川島さんがワンカットでいきいたいと言って、それこそ大変だった。日差しだけではなくて、全体が暗くなっていかなきゃいけないから、撮影所のスライダック⁽⁶⁾をいっぱい集めて、みんなで力を合わせて、だんだん、あるところまで暗くなった時に、パッと隣で電気がついて、それがばあっとシルエットで流れる。もう1つは、淡島千景が浮気して帰ってくる場面。須賀不二男の旦那がパンツと殴って、淡島がバタッと倒れた時、カメラがガクンと横にいきいたい。片方を“やっ”と持ち上げれば良いと考えていたら、そのまま移動して、外へ出た時にだんだん逆にかしいで、クレーンで上がって、だんだんノーマルにしたい。音楽的な効果もありました。殴った瞬間にサイレントになって、足音も何もない、カメラが回っている間、全部音なし。最後に反対へ回って、クレーンで上がって行って、地面に倒れている淡島が俯瞰気味に正常になるに従って、町の騒音が、ダーッとフェイドインして、普通の音になる。そういうことを、（川島さんは）平気で、現場で、その時になって言う。それで人が困っていると、煙草を吹かしながらヒーヒー笑っている。“こんちきしょお”って、カメラのヘッドを2つ持ってきて、1つは上下に、1つはその上に載せて左右に動くようにした⁽⁷⁾。パン棒を2つ持って、ガクンと最初曲げて、そのまま、だんだん片っぱを上げて反対に曲げていく。クレーンが上がるのに従って、今度は上下のパン棒を握りながら、下を向いていく。あれ、1時間ぐらいかかったかな、考えて、実際にそれを作り出すまで。監督は早くやれと、絶対そういう時は言わない。黙ってできるまで、ニヤニヤ笑って、人が困ってバタバタしているのを、平気で見ています。そういういたずら、新しい感覚にいつもぶつかっているから、僕は川島さんとやると、非常に仕事が面白くて、どうしても川島さんと離れられない。そういう刺激的なところがありました。

やっぱり、物を作るということはどういうことじゃないでしょうか。お互いにいろんなことを言い合って、出し合って、解決した時の、上手くいった時の喜び、それがいいと思う。もちろん、中には失敗したこと、やったけど駄目だったのもあるけど、そのプロセスが、一番面白いついていうか、楽しいついても、作る者の生きがいじゃないかなと、私は思います。

常石 中村さんから『あした来る人』の山のセットのお話をお願いします。

中村 突然ですからね。鹿島槍の山麓、ロケ現場に行って、俺（川島監督）は帰るって……

高村 ロケーションにも行ったんだよ。現場まで。

中村 現場まで行って、“いや、俺は帰る”って、帰っちゃった。僕は撮影所にいたんで、高村さんから、“セットになったんだぞ”って突然の電話があって、“えっ？”てなもんで。参考写真をいっぱい撮って来てくれたんで助かりましたが、一番大きいステージをもらって、じゃあどうするんだと。雑木林をステージいっぱい作る。下は泥で、こんな大きい玉石がごろごろしてる。その床のところに白樺や、いろんな雑木が、何十本と必要です。その向こうに丘陵がある。それを見せるには、小さい木、ミニチュアでなきゃいけない。薩摩杉といって、葉っぱの小さい小さな植物があって、それをいっぱい買い込んで植えたら、杉の林に見えた。さらに向こうに、鹿島槍が見える。まだプラスチックがなかった頃で、石膏で鹿島槍を作った。その雑木林の中で、三

橋達也と新珠三千代のラブシーンがある。それを急に言われて、そんなに日にちがないから、4、5日で作り上げて撮った覚えがある。まあ、めったにない苦勞でしたね。

常石 中村さんは川島作品の中でも、『わが町』を代表作に挙げていらっしゃると思います。

中村 僕の美術的な代表作は、「幕末」もそうですけど、むしろ、川島さんの、高村さんがおっしゃった、織田作之助原作の『わが町』です。辰巳柳太郎が主演で、三橋達也、南田洋子なんですけど、興行的にはあんまり当たらなかった。ベンゲットのたあやんがフィリピンから道路工事の後、引き揚げて来て、大阪の河童路地^{がたろ}という、長屋の路地に住んでる。それを、大阪をくまなく、ロケハンをして、参考資料を写真に撮って、オープンセットを作った。時代劇に出てくるような長屋門ではなく、ちょっと変わった、長屋門的なものを入ると、路地があって、両方に長屋があり、真ん中に共同井戸がある。その長屋の突き当たりには石垣があって、塀^{へい}があって、その塀の上にお寺の屋根が見えてる。逆に返すと表通りで、長屋の入り口に床屋がある。長屋の門の突き当たりがお風呂屋さんで、その煙突が見えてる。表通りに出ると、日活のオープンセットを改良した、その時代に適応した大通り。そういうオープンセットを作った。

その河童路地の親子3代にわたる物語ですが、共同井戸の最初は釣瓶井戸^{つるべ}です。やがて釣瓶がなくなって、石の井戸に板を渡してポンプになる。その時代が終わると、側の石畳の横が共同水道になる。当時の共同水道は、蛇口でなくて、大きな鍵がついている。時代の変遷とともに井戸が変わっていき、水道になった頃には、井戸淵の石に苔が生えてる。その苔は、青海苔で感じを出す。両方の長屋の変わりざま、縦格子が一部壊れていく、屋根瓦がだいぶん壊れてくる、2階の壁あたりが傷んできて、木舞^{こまい}⁽⁸⁾が出て見えてくるとか。入り口の扉に、多少ガラスが入ってくる、ガラス戸が変わってくる。

時代とともに、河童路地の長屋が変わっていく。片方を見ればお寺の屋根が見え、片方に切り返せば風呂屋の煙突が見える。これはまあ、私の映画美術を通じて傑作の1つだと思っています。

関西と関東の家の材料、建て方は歴然と違います。それから時代考証。後で、大阪の言語学者の方が川島さんに、“あの路地はどこでロケーションしたんですか？”と聞いて、“いや、あれはオープンセットですよ”って言ったらびっくりしたそうで、僕も大変うれしかったです。

常石 今日は、高村さんから、川島作品は自分にとって特別なものだとお聞きしたので、川島監督の世界を最後の講座のテーマにいたしました。日本映画が最も豊かであった時代の講座にもなったと思います。最後に、お2人から一言ずつ、中村さんから、お願いします。

中村 ご清聴ありがとうございました。まだ細かいことを申し上げたい点もありますが、今後の参考にさせていただきたいと思います。私たちが川島作品をやっていた時代と今の映画作りの状況は、技術的にも、環境的にも経済的にもいろいろな面で、たいぶ違うわけです。映画美術がCGの中に組み入れられて、映画の美術の関係者もまたCGにどう取り組んでいくかということも、課題の1つだと思っています。CGの技術者に映画美術を任せっきりにしなくて、映画美術監督自体がCGを、1つの共同作業としてやっていったら、CGの在り方、表現の仕方が、もっといいものに仕上がっていくんじゃないかと、いう気がします。

受講生 （一同拍手）

常石 高村さん、お願いします。

高村 養成講座なので、できるだけ私たちが体験してきたことをお伝えしたいと思っていましたが、技術的なことを的確な形で皆さんにお伝えするのが、いかに難しいかを痛感した次第です。ただ、私たちの持っている、映画に対する情熱というか意欲を、少しは感じていただけたかなと思います。これから日本映画を発展させるためには、若い人たちの力は、絶対必要です。欠かすことのできない重要な課題です。

これ（机上の資料）は、昭和62（1987）年5月に私たちが出した、NHKがハイビジョンの開発を終えたという報告書⁽⁹⁾です。今のデジタル化が、既にこの時から始まっている。いかにフィルムとV（ビデオ）の世界を融合させるか、というのは大きな課題だったわけです。

人材育成は、重要な課題として各報告書に出ています。これは平成3（1991）年の「映像ソフト制作に関わる人材育成に関する調査研究」⁽¹⁰⁾。文部省、文化庁が一生懸命になって、かなり幅広い検討がされた。その後の、通産（通商産業省）が主体の「シネマ活性化研究会」⁽¹¹⁾は、日本映画を活性化するには、人材育成が不可欠の課題だと結んでいます。

これほど大事だと言っていながら、どこもやっていない。何なんだっていうことになるけど、その中で、フィルムセンター（現・国立映画アーカイブ）が、人材育成に取り組み、この講座も、もう4回目ということで、大変大事な時間だと思います。こういう中から、人材を育成していくための、いろいろな方策、ヒントが生まれればありがたいと思って、私は、今回お引き受けしたわけです。果たして役に立ったかどうかかわからないけれど、皆さんに聞いていただいて、本当にありがとうございました。これからもまたお願いします。

受講生 （一同拍手）

岡島 最後に高村さんから、この4日間全体の感想、皆さんへのメッセージをお願いします。

高村 どうもお疲れさまでした。先ほども申し上げましたように、若い人の力と、これまで先輩たちが培ってきた、貴重な財産とも言える技術がしっかり結びついた時に、新たに日本映画の活性化が、期待できると思います。技術開発によるさまざまな変化も予測されますが、それも含めて、これからも幅広く勉強する機会、習得する機会を作っていきたいと思います。少なくともこのフィルムセンターでは、この養成講座を続けていただいて、いろいろな課題に取り組み、それが全て日本映画の活性化、人の育成に結びついていたら大変うれしいと思います。私たちにできることは、これからも一生懸命、協力していきたいと思いますので、皆さんもどうぞ、注文がありましたら、どんどん私たちに寄せてください。新しい刺激を、私たちも希望しています。これからも頑張っていたきたいと思います。どうもありがとうございました。

受講生 （一同拍手）

■映画作品の年：公開年を記載。外国映画で製作国と日本が異なる場合は併記。

註 [丸池納撮影監督の註釈あり(4, 5, 7)]

- (1) 品川に存在した妓楼ぎろうの通称。
- (2) 海苔の養殖で胞子を付着させるために海中に立てる竹や木の枝。
- (3) 釘の頭を隠すための金具。
- (4) 丸池氏によると、コダックラッテンフィルターNo. 11。フィルターの色は黄緑。
- (5) 丸池氏によると、ミニジブクレーン（水平や傾斜したアームで旋回撮影可能なクレーン）の原型で、日活では通称「合理化クレーン」と言われた。
- (6) 明るさを調節するための変圧器。
- (7) 丸池氏によると、ダッチヘッド（ダッチロール的な動きをできる三脚のヘッド）の原型といえる。
- (8) 土壁の下地に用いる縦横に組んだ竹や細木。
- (9) 昭和62（1987）年には、「ハイビジョンの推進に関する懇談会『次世代テレビ ハイビジョン—実用化へのステップ』（第一法規出版、1987年）」などがある。該当報告書は調査中。
- (10) 該当報告書は調査中。
- (11) 『シネマ活性化研究会報告書』（財団法人 余暇開発センター、1996年）