

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)

「新人監督との仕事」

登壇者：高村倉太郎(撮影)+西河克己(監督)

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7日(水)

会場：東京国立近代美術館フィルムセンター 小ホール

常石 今日は、どうぞよろしくお願いします。西河克己さんと高村倉太郎さんは、50年近く共同作業を積み重ねてこられ、この講座にあたり、高村さんから西河監督の名前が真っ先に挙がりました。お2人の最初期の映画を2本(『伊豆の艶歌師』1952年、『生きとし生けるもの』1955年)、観ていただきましたので、松竹から日活時代にかけてのお話を、まず高村さんに伺いたいと思います。

高村 私が松竹に入ったのは、昭和14(1939)年です。当時、映画法がありまして、劇映画を劇場で上映する場合には、必ず文化映画を併映しなきゃいけないという、決まりができました。各社は劇映画を作っていたけれど、文化映画は全然作っていないから、そのための体制を整えなきゃいけないと、文化映画部ができた。

ところが、スタッフがいないので、改めて文化映画部のスタッフの募集があり、たまたま私はそれを見ました。当時、私はまだ写真をやっていて、映画はやっていなかったけど、友達と一緒に、受けてみようかって。試験というより、撮影所を見に行きたかったということですけど、ものすごく人が多くて、大きな部屋に100人以上いました。

何の試験かと思ったら写真が2枚ありました。縦位置の写真が1枚と横位置の写真が1枚。縦位置は人物が写っていて、横位置は谷川につり橋が架かっている、何でもない写真なんですね。この写真をトリミングしろ、これから出す課題にふさわしいように無駄なところを切れと。定規とハサミと鉛筆を配られて、時間は1時間でスタートしました。与えられた課題は、縦位置の女優さんがにこにこっと笑っている写真は「歓喜」、横位置の写真は「溪流」。両方とも全くそのもので、何もいじるところがない。

どこを切ればいいのかなと思っていただけ、切れって言うから何か無駄なところが、どこかにあるんじゃないかと。女優さんのほうは、スーツみたいのを着ているけど、ボタンが3つあったので、3つ目はいらないと思って、下のほうを切りました。「溪流」は、右端に茶店が写っていて、いらないと思って切りました。あとはやるのがなくて、10分ぐらいで終わってしまいました。

しょうがないから、みんながやっているのを見てたけど、何回か試験官が回ってきて“君はどうしたの”って言うから、“いやあ、もう終わったんだ”って言ったら、“もっと、よく考えたほうがいいよ”なんて言われた。考えなきゃいけないのかなと思ったけど、いくら考えてもそれ以上やるのがないので、そのままにしてたら、“じゃあ、君は名前書いて出しなさい、外でたばこでも吸っていなさい”って言うから、外へ出た。窓から中を見ると、みんな一生懸命やっているわけです。どんどん切るから、写真が小さくなっていく。女優さんのほうは、顔だけみたいになっている人もいて、あそこまでやらなきゃ駄目なのかなあ、なんて一生懸命見ていたけど、僕はもう出しちゃったから、しょうがない。

その日はそれで終わり、“合否は電報がいく”と言うので、うちへ帰った。そうしたら“来られたし”と電報が来て、行ったら、もう20人ぐらいいかいなかった。一応、面接と身体検査をやったけど、面接で何を言われたのか、あまりよく覚えてないんです。次にまた電報が来て、行ったら、4人しかいない。一応、君たちは合格だけど、来月から入社してほしいって言う。急に言われても、そういうつもりじゃなかったから。

それで、学校の先生へ相談に行きました。当時は、軍事教練みたいなものが多いし、あまりちゃんとした授業もなかったから、“せっかく受かったんだから、行ったほうがいいよ”って言われて、行ったのが、そもそもの出だしです。

文化映画には、難しいテーマもあるし、記録映画みたいなものもあり、1人で2本か3本ぐらい受け持つわけです。毎日、仕事があるわけじゃないから、今日はこっち、明日はこっちって、やりました。初めのうちは、もっぱらカメラにフィルムを入れたり出したり、それが1週間ぐらい続いたかな。最初の作品は『馬の習性』(1939年)という、瑞穂春海監督の第1回作です。那須の山の中に行って、野生の馬を追いかけて回したのが、振り出しでした。

帰ってきたら、撮影部がもめていると言うので、行ってみたら、給料のことなんですね。僕は、入る時に30円って言われて、そのつもりでいたら、僕より2年ぐらい前に入った劇映画のカメラの助手さんは25円でした。なんであいつが、後から入ってきて30円だと、ガタガタしたらしい。結局、全員が30円で落ち着きましたが、その代わり、文化映画の助手は劇映画もやる、劇映画の助手は、空いている時は文化映画を手伝う。そういう約束で、みんなが30円になったから、両方やりなさいと、だんだん劇映画をお手伝いすることになりました。

「愛染かつら」<sup>(1)</sup>の、何台かのカメラのうちの1台に助手としてつくとか、いろいろなことがあって、劇映画を体験するうちに、初めて西河さんと出会ったのが『女性の覚悟』(渋谷実、原研吉監督、1940年)だったかな？

**西河** 昭和15(1940)年。

**高村** 15年の『女性の覚悟』は、原研吉さんと渋谷実さん、1つの作品を監督2人でやる。カメラマンも武富(善男)さんと、中村精治さんの2人。僕は、原研吉さんの担当の武富さんについて、劇映画を初めて、最初から終わりまで体験しました。そこで、西河さんとの出会いがあったということです。

**西河** 倉ちゃんからお話がありましたから、大体おわかりになったと思います。私は昭和14(1939)年に(松竹へ)入りました。高村さんは、ちょっと先に入っていたんです。その『女性の覚悟』で、撮影の助手と助監督として出会ったわけです。

今、お断りしておかなければいけないと思いましたのは、僕は帽子をかぶっています。脱がないのは、映画の現場をやった者には1つの癖がありまして、みんな、帽子をかぶっているものなんです。その理由は、昔の道具方っていいですかね、あるいは照明部なんかは、オニカイサンって言って、(ステージの)2階に上がってまして、そこからトンカチを落とす。嫌いな監督とか、いけ好かないカメラマンがいたら、上から落っこして“わー、ごめん、ごめん”なんて言って。狙って落とすくせにね。それで、映画の現場では大体、監督を始め、みんなそれぞれ帽子をかぶる。年代によって帽子の型も違います。それが1つの癖になりました。

私は、犬の散歩で歩く時は、帽子はかぶらないけど、仕事として現場へ来た時には、帽子をかぶらないと集中力が発揮できないです。犬の散歩と同じにならないように、どうしても、集中力や緊張度を高めるために、今日も私は帽子をかぶっています。

もう1つは、助監督と助手として出会ってから、ずっと付き合<sup>エスビー</sup>いがあるって、ご覧になっていた『伊豆の艶歌師』、『生きとし生けるもの』は、(松竹の)S P<sup>(2)</sup>の第1回と、僕の日活入社第1回で、そういう時には、必ず話し合<sup>エスビー</sup>って(一緒に)やる仲ですから、つい口に出る、倉ちゃんという言い方しかできないんですね。ここであらためて高村さんって言うわけにいけないので、初めにお断りしておきます。

14年に、私は原組の助監督をして、倉ちゃんは、武富さんの助手。原組のカメラマンは武富さんと決まっていて、当時は組付きで、専属に近いです。以後、次々にいろいろなことがあって、いろんな出会いがあって、今日に至るまで、最初の作品も、『一杯のかけそば』(1992年)という最後の作品も、やっぱり“高村君”、“倉ちゃん”でというふうに、そういう運命にあったんでしょう。

**常石** 高村さんから、第1回作品を撮られるまでの観光映画や京都で西河さんが助監督でついていた中村登監督の作品についてお願いします。

**高村** 私は、昭和16(1941)年の暮れですか、小津(安二郎)さんの『父ありき』(1942年)という映

画で、金沢ロケーションに行きました。それを大体終えた頃に、私は兵隊に行かなきゃいけなくなり、途中で辞めて軍隊へ入って、ずっと中国へ行っていたんです。4年経って、終戦で帰ってきて、再び(1946年に元の職場へ戻りました。

戻ったけれど、西河さんがおっしゃったように、カメラマンと監督は、松竹の場合コンビ的なつながりで仕事をするのが、通常多かった。私が帰ってきた時には、さっき言った武富さん、清水宏さんの『みかへりの塔』（1941年）などをやっていた猪飼(助太郎)さん、2人ともリタイアしていた。猪飼さんは現像場において、撮影をもうやっておられなかった。私は行くところがなくて、応援という形で、あちこちでやっていました。

そんな中で、いろんな方との出会いがありました。西河さんとは幸いにして、中村登さんのB班<sup>(3)</sup>と言いますか、当時のスターさんは遠いところへロケーションに行かずに、吹替で行って撮って来る撮影がしばしばあり、2人で、それをやっていた。

戦争中は、古い方がどんどん兵隊に取られて、新しい人がどんどん入るけど、撮影は昔ほど活発ではないということが続きました。終戦になって、何年か経ち、だんだん本数が増えてくる中で、今度はその頃入った人の上に、兵隊から帰ってくる古い人が、どんどん入ってきます。すると何となく、古い人は余ってしまう。組付きもないし、どこに行ってもいいかわからなくて、うろうろする人が非常に多かった。そこで、新しいカメラマンを何人か出そうという話があったらしいです。その時、たまたま私は撮影助手の幹事をしていましたが、製作部長が呼んでいると言うので、行きました。そうしたら、中村登さんが『恋愛三羽鳥』（1949年）という作品を京都でやる、助手さんはたくさん連れていけないけれど、1人選んでくれと。“1人と言っても、カメラマンは誰なんですか？”って言ったら“カメラマンは、お前だ”と。僕もそこでちょっとびっくりして、急にそう言われても、よくわからない。とにかく助手部へ戻って、幹事だから編成しなきゃいけないわけです。みんな、どういう組が入ってどうだって、期待して待っているところへ、ひょこひょこ僕が帰った。“製作部長、何か言ってるのか？”“中村登さんが京都でやることになったけど、助手は1人”“カメラマンは誰なんだ？”って。“いや、そのう、カメラマンは、実は私”って言ったら、みんなもう、そっぽ向いちゃって、知らん顔して。そりゃそうですよね、私より5年も古い人、いっぱいいたんだから。

私も予想外の形で、中村登さんのところで、京都でやったのが最初になりました。その時、西河さんが一緒についてくれて、一応、その仕事を終えましたが、京都でいろいろありました。今までの習慣だと、新人のカメラマンには古い照明の人がつくとか、新人の監督には古いカメラマンがつくとか、お互いに補佐する形で編成をするのが普通だった。私の場合は、京都は初めてで、全然わからないし、ほうぼうへ当然挨拶に行くわけです。大船(撮影所)から見たこともないような奴がいきなり来て、中村組のカメラマン、そんなん知らねえやってわけですよ、みんな。反応は冷たいけど、仕事はしなきゃしょうがない。

特に照明は、村田政雄さんという大変なベテラン。監督がちょっと絞りぎみのパンフォーカスの画がいいって言うので、極端ではないけど、F4ぐらいを基準にしてやりたいと思い、“お願いします”って言うと、“あかん、あかん、そんなにお前、絞ったらあかん”と。京都は時代劇だから、あんまり絞っちゃうと、かつらの貼る具合が目立つから、あまりピントをかつち合わせたくない、なるべくレンズを開けて使うということです。今回は現代劇だから、別に問題はないと思うって言ったら、それでも駄目で、“あかん、あかん”って。しょうがないから、村田さんのいう明るさでやったものと、4ぐらいの絞りでやったものをラッシュ見て、それで決めましょうという妥協案を出して、テストをした。監督には、“こっちのほうがいいって言ってくださいよ”みたいなことを言うておいて、実際にラッシュ見た。“倉ちゃん、やっぱり4ぐらいのほうがいいね”なんて、監督が言って、何とか4でやることになりましたが、村田さんとしては不満なわけです。

ある日、月丘(夢路)さんのショットを撮る時、二重<sup>(4)</sup>からライトを当てるのに、足場の一番端まで来ても、ちょっと角度が悪かったんです。こっちにイントレを積んで、その上からライト当ててくれたらと思って“村田さん、もうちょっとこっち、ライトを持ってこれませんか”って言ったら、“ああ、そんなもん知らん”って、セットから出て行っちゃった。怒らせて困ったなと思ってたけど、助手さんに“悪いけど、ちょっとこっちにイントレを置いて、上から当ててみてよ”って頼んだ。助手さんが、がたがたイントレを組んでいる頃に村田さんがご機嫌を直して戻

って来て、“そんなところより、もっとこっちに持ってこい” “どうも、ありがとうございます”なんて、周りに気を使いながらやりました。

終わったら、所長試写っていうのがあり、会社の首脳とメインスタッフや俳優さんもいて、仕上がりを見る。これを普通やりますが、こちらは全然ペーペーの新人だから、中へ入っていけない。試写が一応終わって、最後の評価の時に、みんなダッと所長室に入っていくわけです。僕は、恐ろしくて入れなくて、所長室の前で何となくたたずんでいた。当時、松竹では女優さんをきれいに撮る、主役の女優さんがOKを出さないと駄目だという、変なところがありまして、あの時は月丘さんでした。成り行きや如何ということだけど、終わったら中村登さんが一番最初に出てきて“おい、倉さんOK”って言われて、やっと首が繋がった。これが、そもそものスタートです。

それで2度目、また中村登さんが関西へ行くと云うんです。『栄光への道』（1950年）という、（阪神）タイガースをモデルにした野球映画で、鶴田浩二と月丘です。また僕に指名が来ましたが、京都の技師会から東京の技師会に文句が来ましてね。“なんで、こんなチンピラが2回も来るんだ。京都にだって、たくさんカメラマンがいるから、京都は京都でやらせろ”みたいな内容だったらいい。僕は技師会に呼ばれて、京都からこういう話があるから今回は降りろ、みたいなことでした。僕が決めるわけにいかないから、“はい、はい”って聞いているだけで、結局、変な妥協で、東京のシーンで実景みたいなものは、こっちがやった。それを、たまたま川島雄三が聞いて“監督が決めたのに、なんで降りる必要があるんだ。そんなばかなことはない。お前、俺とやろう”なんて、誘いを掛けられて、何となく川島組をやるようになったというのが、いきさつです。

当時はまだ、古い縦型の社会で、組付きというある種のスタッフの固定もあり、新しいところへ入るのが非常に難しい時代でした。同じ会社でありながら、なかなか上手く融和しない、変な苦勞をするということもあったわけです。今になってみれば、それもお互いの競争だったんじゃないかと思いますが。そんなことで、西河さんにもいろいろと助けていただいたわけです。

**西河** 『恋愛三羽鳥』という、京都へ行った作品のカメラマンを倉ちゃんがやったのには、裏がありまして。今の方には、ちょっとわかりにくいと思いますが、労働組合が非常に強かったんです。会社は、労働組合員でない者を雇うことはできない、組合に加入しない社員がいてはいけない。いわゆるクローズド・ショップで、反対がオープン・ショップといいますが、非常に難しい時代でした。労使ともに同じ権力を持っているということですから、組合で懲罰委員会にかかって、組合員を除名されると、会社はその人を雇うことはできない。会社も首にしなければならぬという状況にありました。

その中で私は、組合の役員をやっている、会社側からは、名助監督と言われて、お礼をもらったような、というより当時の高村潔所長の信望が大変厚かったんです。それがあって、私は前から一緒に仕事をしていた倉ちゃんに行ってもらいたいと思い、中村さんに“慣れている人のほうが、いいんじゃないか”と言って誘いを掛けたら、“それができればいいけど、なかなかうるさいんじゃないかな、京都でも”というようなことでした。それで私は、高村所長に信用がある立場を利用して、“中村さんは頼りない監督だから、京都へ行って知らない人とやるのは、ちょっと難しい、中村さんもその点不安を持ってるから、高村倉太郎を連れて行ったほうがいいんじゃないか”と。倉ちゃんは当時、技師ではなく助手の身分でしたけど、“東京の組合がOKなら、それは構わないけど、組合とのあれがあるから（慎重に）”ということになった。

私は当時、あだ名が“大船のゾルゲ”と言われたぐらい、非常に権力のある、二重スパイだったから、組合の役員をしながら、所長室へずかずか、下駄で入れるような立場にあった。それを利用して、何とかして倉ちゃんを京都へ連れて行きたい、中村登監督も、それに越したことはない。私は中村組のチーフとして、そういう運動をして、裏で取引をしました。その代わり“これ1回きりだぞ”と念を押されまして、当時、高村所長は専務取締役で、映画担当の重役だったから、その命令で、この話が実現しました。

2回目は、実現しにくかったのだから、僕も手を引いた。あまりやると、中村さんの立場も苦しくなると思ったから、今、倉ちゃんが話したように、2回目はあまり積極的ではなく、何となく傍観するような形になりました。そういうことで、助手の身分でありながら、カメラマンの仕事をするということが、成立したわけです。

**高村** われわれの仕事は1人でやるわけじゃないから、周りの人とのコミュニケーション、お互いの信頼感が基本的にないと、仕事で協力なんて口では言うけれど、そうはいかないです。

今だから言えますけど、スーパーパルボは、パルボを大きくしたような、2人でやっど持てるシンクロ用のカメラで、それを使って撮影しましたが、僕は使ったことがなかった。大船はみんなミッチェルで、（スーパーパルボは）あったけど、嫌がって使わなかった。初めてスーパーパルボを覗いたら、フィルムを通して映像を見るようになってるんですね。絞ると暗くなって、見えなくなることもしばしばある。最初はピントグラスで見て、ライティングや構図を決めますが、本番の声でカチャッとフィルムに切り代えと、フィルムがシュッと入ってきて、フィルムがそこで回る。回らないうちは、まだ見えているけど、“よーいスタート”でガアーッと回りだすと、シャッターが回ってフィルムが動くと、途端に暗くなってしまう。すると、さっき見えていたものが見えなくなって、頭がどのぐらいで、横がどのぐらいだったか、わからなくなる。ワイシャツの襟が、白いのがちらっと見えるから頭はこのぐらいかなんて、ある種の想像でやって、カットになると、あわててピントグラスに切り替えて、ああ、よかったというふうに、最初のうちは、全くしどろもどろでした。ところが、人間は慣れというか、やっていくうちに、暗いけどちゃんと見えるようになった。最後は、マイクの影がひょいとよぎっても、“今、影が出た”って、わかるようになる。これまた恐ろしい話で、カメラが明るくなったわけでもないのに。ところがこのスーパーパルボも、大船から来たチンピラには、いいカメラは渡さないというのがあったのか知らないけど、一番悪いやつでした。ロングから手前にくる場合と、手前から奥に行く場合とで、ピントの位置が違いました。銀紙で十文字を作り、光らせて、それにピントを合わせて、その時は幾つ、この時は幾つと印をして、ピントを送るような状態のカメラで、それでも、曲がりなりにも何とかやりました。

カメラの助手さんは京都の人で、東京からは1人だけ、小杉正雄さんが、私のチーフとして行ってくれて、助手さんがみんな一生懸命やってくれたので、何とかやれた、とにかく第1回はやっど終えた。慣れたところ、お互いに話の通じるころ、そして自分が扱い慣れている機材でやるということが、最も幸せなことです。そういう仕事ができると、一番いいんじゃないかと思うけど、果たして今は、そう上手くいくか、ちょっとわからないけど。

中村さんがやらない時は、僕はいるところがないわけですが、ぶらぶらしていると、木下（恵介）さんの『結婚』（1947年）という作品に、都電の場面があった。“中は撮ったけど、その前につながる実景がほしい、誰か撮ってきてくれ”というわけで、僕が呼ばれて行ったら、木下さんはセットをやっていて“いいよ、君の思う通りにやんなよ”って言われました。前後がわからないから、カメラの楠田（浩之）さんに、（相談に）行ったら“いいよ、君に任せるよ”。どうしたらいいかわからないから、チーフ助監督の小林正樹さんに“この後の電車の中のカットをちょっと見せてくれ”って。編集部へ行ってムビオラ<sup>(5)</sup>で見たら、電車が上手に向かって走っている。当時は助手もいませんから、アイモ1つ担いで東京へ行って、神田のほうだと思いますけど、都電が（下手から）来るのを斜めに受けて、最後にすうっと都電に合わせて窓に振り上げて、窓にいった時に、ぼんと中に入るようにしたらいいかな、と考えて撮ってきたんです。ラッシュを見せたら木下さんが“僕が思っているのと同じだったよ”って。だったら、最初から言ってくればいいのに（会場・笑）。全然、わからないでやったのを、たまたま木下さんが気に入ってくれて、“君、どこやってんの？”って言うから“いや、僕、あんまりやっているとこないんです”って言ったら“じゃあ、僕んとこやんなよ”って、木下さんの助手をやるようになりました。だから、（あの）ワンカットでつながったようなものでね。

このあいだ、フィルムセンター（現・国立映画アーカイブ）で、木下さんの特集があって、『結婚』のあのカットをちょっと見てみようと思ったら、下手くそなパンなんだよね、これ（会場・笑）。よく木下さんがOKしたなあと思って。そこは目をつぶってくれたのかなと、あらためて感謝しました。自分のイメージでは、結構ちゃんとやったつもりだけど、いざ画を見ると、何だこれは、というのは、最近も随分あります。皆さんにも、そういう経験があるかわからないけど、自分の思い込みって、1回は上手くいったように思うけど、後で見ると本当に幼い。いろいろな作品を観ていくと、このカットなくなっちゃったほうがいいと思うことが、しばしばあります。そんな思

いを、今日もしました。

**西河** 今日観ていただいた『生きとし生けるもの』は、白黒スタンダードと言いますね。カラー映画は、昭和26(1951)年に『カルメン故郷に帰る』(1951年)を木下恵介さんが撮ったのが初めてでした。倉ちゃんは、当時、大船の初代カラー研究員の1人だったわけです。思わぬところから私も、研究員の端くれになったのですが、その頃2人で一緒にいろいろな短篇を撮ったりしました。

『カルメン故郷に帰る』の次は、『夏子の冒険』(中村登監督、1953年)で、当時の言葉で言えば、オールカラーじゃなくて総天然色です。これはフジカラー<sup>(6)</sup>なのですが、今では当たり前になりましたけど、いわゆる多層式フィルムで、エマルジョンが塗ってある。(小西六の)さくらカラー<sup>(7)</sup>は、いわゆるテクニカラー方式で、3本の白黒フィルムを3本、同時に掛けて、回して、後で3原色に印刷にするというやり方で、どちらがいいか、会社側もまだ検討していました。

倉ちゃんは第1回の『カルメン故郷に帰る』の助手でついていましたが、2回目の『夏子の冒険』にもついてもらって、私はチーフ助監督でした。そういう関係から、2人でカラーに関する仕事に、ちょこちょこ首を突っ込んで、短篇を作りました。それが全てフジカラーだったから、さくらカラーのテクニカラー方式も実験をしてくれと、売り込みが激しかったんです。会社からまず倉ちゃん、次に僕が呼び出されて、さくらフィルムが言ってきたから、試作品を撮ってくれないかということでした。

さくらカラーのでかい機械(カメラ)に、400フィートぐらいの白黒(フィルム)を3本一緒に掛けて、回すと、ガシャーッとすごい音がするから、カメラマンがブリンプの密室に入れば、外のマイクロホンにカメラの音は入らない。今でいう、ルーペを覗いても、フィルムとレンズが(ルーペと)違う方向についていて、やりにくいものでしたね。

会社の命令で、400フィートのさくらカラー方式による実験フィルムは、同じような被写体で、雨の時、雪の時には、こう写るというものを、助手さんに手伝ってもらって、私と倉ちゃんの2人で作りました。結局、僕と倉ちゃんは、“これは駄目だ”と思い、気鋭のカメラマンや会社の幹部も見て、“駄目だ、さくらカラーは採用しない”と、その時決定が出て、松竹はほとんどフジカラーで撮るようになった。

2人で映画のカラー化には、大変努力をしたというか、倉ちゃんから教えてもらい、それを自分でも実験してみるのを繰り返した。昔、イーストマンカラーは、ものすごく高くて、いちいちアメリカへ送って現像してもらわなきゃいけない。<sup>(8)</sup>それが、初期の状況でした。

**高村** 今、西河さんがおっしゃったように、とにかく初期はフィルムそのものも完璧なものじゃないです。総天然色といっても、全然、天然の色になっていない。感度も、ものすごく低い。今の20分の1ぐらいしかないから、どうしても撮影の条件とか、表現の上でいろいろな制約が出てくるわけです。その中で、西河さんがおっしゃった3色分解方式の、コニカのカメラができたけど、そんなにいいものではなく、でかいから機動性が悪いので、手持ちで走るなんてとてもいえない。やっぱりフジカラーのほうがフィルム1本でやれて、従来のカメラがそのまま使えることもあり、会社的にはそっちがいいということになった。

当時の評判というか一般的な傾向として、両方とも完璧に色が出なくて、フジの赤抜け、さくらの黄抜けって言って、フジは赤が出にくい、さくらは黄色が出にくいということがあった。フジの場合は、赤が出てこないから、酔っぱらいみたいな(赤い)顔にして、肌色を出すような、本来のテクニックではない、余計なことをやらないと、結果として上手くいかないということが随分続いたわけです。

そんな中で、たまたま私がカラーを最初に手掛けさせてもらったこともあり、会社から、カラーの作品が京都であるから、ちょっと行ってこいと、派遣されたんです。これは南座の『都をどり』(福田晴一(構成)、1952年)をコニカラーでやるという。コニカラーにもフジと同じようにフィルム1本、多層式フィルムがありました。困ったのは、僕は「カルメン」の時なら肌色はピンクにするけど、芸者、舞妓は白塗りです。果たして白でいいか、わからないわけです。それで自分でまた、例によって、乳鉢でドーランを作っては芸妓さんたちに配って塗ってもらってテスト

をして、やりましたが、この時がまた、大変でした。京都のカメラマンが7人、応援に来てくれました。舞台を撮るから、何台も並べて同時シュートをしますが、皆さん、私よりもはるかに先輩です。私は役目上、舞台の明かりを全部測って、舞台から声を上げて“はい、今度はサンゴ（3.5）でやってください”とか“4でやってください”とか言いますが、昔のカメラマンだから、覗いて絞りを決める人が多くてね。“俺のところはもっと絞れる”とか“いや、俺のところはもっと上げたい”とやったらしいけど、その時はわからない。撮影が終わって、今のカットOKって言ったら、助手さんが“実はうちは、ちょっとこういうふうに絞りましたけど”“うちはこういうふうに開けましたけど”って、いろいろな報告がきて、これはえらいこっちゃと。1回、皆さんで相談しなきゃいけないと思って、集めて講義じゃないけど“こうやらないと駄目なフィルムなので、申し訳ないけど、こうしてください”と言って、フィルムのせいにして、統一してもらおうとした記憶があります。

カラーの初めは本当にハチャメチャで、上手くいけば上手くいくけど、駄目な時は本当に駄目、使いものにならないということが随分ありました。そんなことで、西河さんとも、さっき言った『夏子の冒険』は『新緑の北海道』（西河克己監督、1952年）という短篇と一緒に撮りながらやった。この時は「カルメン」より少しフィルムがよくなっていたんですが、感度的には全く同じでした。

**西河** ちょっとここで、私の経験談をお話しします。『恋愛三羽鳥』のカメラマンとして倉ちゃんは、撮影部の撮影技師として大船から行き、小杉正雄がチーフでつきました。、監督部はチーフの私とセカンドで番匠（義彰）君が行きました。原節子という伝説的な女優さんのお姉さんと結婚をした人で、余計なことですけど、その時は結婚以前でした。

撮影所のすぐ隣に食堂があり、その上に空いている部屋がいくつかあって、製作部の世話でこの4人が入ったんです。当時、引雑用<sup>ひきざうよう</sup>というのがあって、自分で勝手なところへ泊まると。金額はこれだから、それ以上出さないけど、1,000円もらって300円で済むなら、（残りの）700円は自分の懐に入れてもいい。ところが、僕を除く3人は、撮影が終わって帰って来ると、やたら手紙を書く。倉ちゃんは、相手から来る。今は倉ちゃんの奥さんになっていますけど、午前2時に記す、なんて書いてある。それでまた、午前8時に書いている。番匠君は一生懸命、恋愛中の原節子のお姉さんに手紙を書いている。手紙もまた毎日のように来る。小杉正雄も、ラブレターを一生懸命書いている。相手がいない僕はばかばかしくなると、とてもここにはいられないと、出ました。当時、監督の引雑用は1,500円、カメラマンは1,200円です。チーフの助監督は1,200円、その下は1,000円というような。隣に泊まると400円で全てが済んだので、あとの3人は一生懸命そこで書いていました。僕は、仕方がなしに一銭も残らないけど、1,200円の旅館に泊まったという苦々しい経験があります。

その後、2度目は最初からの約束もあって、高村君は行かないので、僕だけが中村さんのチーフとして『栄光への道』について行った。今度は僕1人しかいないからそこに行ったら、何ともいえない適齢期の、遠目の美人に見える娘がいたんですね。ところが部屋に、番匠君の、僕の下のお監督の四つ切りの写真が麗々しく飾ってある。僕は隣の部屋に泊まっているけど、ばかばかしくなってきた、やはりそこを出ました。それでまた1,200円を払って泊まって、苦々しい思い出しか残らなかったという、裏話です（会場・笑）。

**高村** いろいろね、恨みつらみがあるようだけど（会場・笑）。とにかく、われわれが京都へ行くと、泊まるところがわからなくて、僕もそういう経験をしました。『都をどり』を撮りに行った時、会社が用意してくれたのが、撮影所の門のすぐ前にあった旅館です。“何々組、何時開始です。どこそこロケーション出発”って、撮影所のアナウンスが全部聞こえてきて、部屋に帰った気がしないんですよ。どこかへ移りたいと思ったけど、どこに泊まればいいのかわからない。それで、おかみさんに“僕は幾らで泊めてもらってんの？”って相談したら、“会社からは1,200円。あなたなら、700円でいいわ”って言う。慌てて経理に行って“私、自分で払うから引雑用ください”って、10日分ずつもらって、一生懸命500円を貯めた。

この引雑用、ロケーション手当、宿泊手当とか、いろいろな手当が給料の他に出た時代でした。それで辛うじて安い給料を補っていましたが、この手当が、撮影と照明がわかる、1つのきっか

けになった。もともと撮影と照明は別々であって、昔は、照明部じゃなく電気部といって、ライト持ちのロケーション以外は、照明部は行かない。レフは全部撮影部がやっていたから、普通のデイシーンのロケーションは撮影部しか行かないわけです。ところが、1つの作品で、昔は半月、1カ月というロケーションが結構あって、ロケーション手当が出て、宿泊は200円、日帰りだと100円です。たばこ代みたいなものですが、1カ月だと5、6千円になる。宿泊ロケなら、食事は全部旅館で、結構お金が貯まります。ところが照明部はライト持ちじゃない場合は行かないから、組合で問題になりました。同じスタッフで給料格差が出るのは良くないので“何とかライト持ちじゃなくても、照明部がロケーションに行くように考えろ”みたいなことがあり、撮影部のレフを手伝うという名目で、照明部もロケーションに行くことになった。

それから50年、60年経って、今さらどうこう言ってもしょうがないけど、それで何となく分業的になっていったのが実際です。逆に言えば、出発点は同じグループですから、私はもう1回、原点に戻って、撮影と照明は一緒にやるべきじゃないかなと。外国の場合は完全にそうですから、グローバル化の時代になるなら、日本もその体制を取ったほうがお互いにいいんじゃないか。紆余曲折があって今の状態ですが、必ずしも理想的な状態というわけではないので、これから映像を活性化していく上で、その辺も考えて世界に通用するような、また共有できるようなシステムを、日本でも考えたほうがいいのかと、最近考えてます。

**常石** 今日観ていただいた松竹の『伊豆の艶歌師』は、通称シスターピクチャー、添え物として作られた45分から1時間ぐらいの映画で、その第1号です。西河克己監督の第1作でもあります。松竹にプリントがなかったの、封切り以来だと思いますが、ご覧になってどうでしたか。西河さんからお願いします。

**西河** 早く終わんないかと思って、観てました。何ていうか、いらないっていえば、全部いらぬような映画なんですね。もう1つは、久しぶりに見る女優さんの顔がね、こういう女の子がいたんだって、非常に懐かしく見ました。映画そのものは極めて退屈というか、なきゃなくてもいいような映画って、何のために作ったのかという気がしました。

シスターピクチャーの命名者は、城戸四郎という、(松竹の)社長になった人です。当時、副社長ぐらいだったか。日本映画界の当時の状況で、2本立てにすべきかどうか、松竹としては、非常に迷いがあった。1本立ての映画上映を推進したのは、本当は城戸四郎です。フィルムが足りなかったり、お金がかかったりするから。それが少し落ち着いてきて、今度は2本立てにしたいと思ったけど、言い出しっぺでできないから、シスターピクチャーという名前で、短篇あるいは中篇を作ることを思いついた。それともう1つは、助監督で映画を撮っておかしくない、僕より年配の人が、20人近くいる状況になって、試験作品をやらせてみるという社長命令です。条件は、14日間、4千フィートを1フィートでも超えてはいけぬ。15日になったら、それだけで失格。この2つの枷<sup>かせ</sup>を厳守する、ということでやりました。

伊東温泉のタイアップで、宿泊費をただにして作ったものですが、倉ちゃんから“おい、これじゃあもう、「つぶし」でいくよりしょうがねえなあ”と言われて心配したカットがあります。「つぶし」は、白黒で昼間のシーンを、フィルターを掛けて夜に見せることです。冬でしたから、朝7時を過ぎたら日が出て、明るくなってくる。それが頭にあって見たんですけど、残念ながら思い出せませんでした。

**高村** つぶしは、手前に池があって、向こうで歌っているところです。空を入れると明るくなってしまうので、切っているから、ちょっと変な画です。徹夜で夜間ロケをやっていたけど、撮り切れないうちに夜が明けてきて、最後はつぶしをやったのを、今、思い出しました。

SPでも、最初の伊東の町の俯瞰は、なんとか合成を使っています。灯入れなんかも、みんな合成で、そういうことを一応はやりました。あんまりよく覚えていないから、こんな映画だったのかな、なんて思いました。

幾野道子という芸者をやった人は、色が黒いので、松竹は女優さんをちゃんと撮らないと駄目な会社だから、彼女だけ倍近くライト当てて白くしています。他のカメラマンに“よく幾野をあんなに白く写したな”って言われたぐらいでした。芸者の下地っ子かな、女中さんだけど、小

園蓉子は岸恵子さんと同級生。あの頃まだ、岸恵子も女学生だったのかな。

**西河** 岸恵子は卒業してた。神奈川県立横浜第一女子高等学校の出身です、2人とも。小園蓉子は級長で、岸恵子が副級長という仲良しだったらしいですが、小園蓉子が所長の遠縁で、よく2人がつるんで、撮影所へ遊びに来ていたんですね。

中村組の作品で、女子学生の役があって、中村さんに相談したら“うちの大部屋の女優さんで高校1年は、ちょっと無理じゃないか”と。“外部から呼んだほうがいいんじゃないですか”って言う“何か心当たりあるのか”って。“所長の知り合いが2人、しょっちゅう遊びに来ているから、使ったらいいんじゃないか”と。私は丸顔が所長の姻戚関係で、長い顔のほうはくっついて来ているだけだと知っていましたが、自分の仕事がいっぱいで中村登監督に言わなかったんです。2人を呼んでテストをしてもらったら、“西河君、丸いよりね、長いほうがいいよ”って言ってきたから、どっちでもいいやと僕は思っていました、それが、岸恵子だった。『我が家は楽し』（中村登監督、1951年）っていう映画で、お姉さんが、高峰秀子、お父さんが笠智衆、お母さんが山田五十鈴で、その中に挟まって、高1から高2の女子学生という役でした。3月の半ばに学期試験があって、彼女が“私、休みたい”って言うのを、無理に説得しました。どんでんで、反対側からカメラを向けて、襖を外したら、その陰で彼女は一生懸命勉強していたけど、居眠りしてたこともありました。結果は、山田五十鈴や高峰秀子という先輩に交じり、非常によくやったと、すぐ京都に呼ばれた。大船では、いきなり主役ってわけにいきませんから、京都で『獣の宿』（大曾根辰夫監督、1951年）という作品で鶴田浩二と主演をして、それ以来2人は怪しいということになったそうですが、その頃僕は知りませんでした。

20年近く前、僕が仕事でパリに行った時、彼女が訪ねてきてくれて、その時の話をしたら“わあ、そんなことがあったんですか、私、ちっとも知らないで、悪いことしちゃったわ”なんて言っていたのを覚えています。その頃、岸恵子は、パリで（イヴ・シャンピ）監督の奥さんになって、大変いい、風格のある女優さんになってましたから、悪くも何ともない、実力だったという気がいたします。

**高村** なかなか作品の話に入っていない（会場・笑）。

**常石** 監督第1作をたくさん手掛けているのが、高村さんのキャリアの大きな特徴です。シスターピクチャーの始まりと、高村さんが一本立ちされた時期が、ほぼ一致しています。この次に、小林正樹監督のシスターピクチャーを撮られていますね。

**高村** 私は、監督さんの第1回作品を9人やっています。なぜそうなったのか、自分でもあまりよくわかりません。西河さんの『伊豆の艶歌師』のすぐ後が、『息子の青春』（1952年）という小林正樹さんの作品です。西河さんがおっしゃったように、助監督の古手が次から次へSPを撮ったけど、実際に監督になった人はそのうちの数人。カメラも全部で9人やりましたけど、実際にカメラマンになったのは、私ともう1人、井上春二の2人です。井上さんも亡くなり、私1人しか残っていないということです。撮影所は新しい人に機会を作ってデビューさせようと考えていたと思いますが、その意味で、シスターピクチャーがある役割を果たしたのは、事実です。

西河さんは、非常にきちっと作品のコンテも立てて、説得力のある話をして、ずっとスタッフと仕事しているからあまり問題がなかったけど、第1回の方は往々にして、助監督時代に監督の横で、俺だったらあんなことしないとか、監督批判を含めて、いろいろな考えを持っていたと思います。それが、自分がやるとなると、思っていることを全部やりたくなってしまう。人情としてはそうだけど、作品の内容と意図していることが、一致しているかどうか。監督さんにいきなりそれは駄目だというのは、プライドを傷付けるし、やりたいことを全て抑えるのもよくない。できるだけ監督さんが考えていることはやりたいと思って、人によって、やってみたこともあります。

『息子の青春』の時、小林さんは、コンテを割ってきました。脚本にちゃんと筋が引いてあって、“こういうふうに、このシーンは割りたい”と言って、説明してくれますが、サイズが書いてない。それで“小林さん、これ、サイズはどうすんの”って言う“サイズは任せます”と。芝居

がわからないから、どうすればいいかわからない。“私には、フルサイズしかイメージが浮かびません。あとは任せるから、そっちでやってください”みたいなことです。じゃあ、シーンの芝居を最初に全部、1回、通してやってみて、小林さんが割りたい気持ちを含めて、カット割りを考えながらサイズを決めましょうと、コンテを考え、それを繰り返しました。

もう1つは、監督さんはイメージを持ってるっているけど、頭の中では、望遠であったりワイドであったりしている。遠くにいるのにアップで考えていたり、近くにいるのにワイド的に考えていたりすることが、よくあるんです。

『息子の青春』で、玄関に息子のガールフレンドが訪ねてくるシーンがある。息子が友達を何人か呼んで誕生パーティーをやろうとして、そのうちの1人、ガールフレンドがなかなか来ない。息子がイライラしていると、お母さんがお勝手のほうからジュースを運んで、玄関の所を通ろうとした時に、キンコンと鳴って、ドアを開けて入ってきたのが彼女。お母さんは、一目でガールフレンドだとわかり、“はい、いらっしゃい”と、玄関で迎えるけど、小林さんはこれを“フルサイズで撮りたい”って言うわけです。カメラを引いてフルサイズにして、覗いてもらおうと、“あっ、手前のお母さんが入っちゃいますね”って。そばにいるから、入っちゃうわけですね。“いや、お母さん、入れたくないんだ”“じゃあ、お母さん、切りましょう”ってカメラを前に持って行って、もう1回覗いてもらおうと、“あっ、これは足が入りませんね”って。寄るから、女の子の足まで入らない。足まで入れる必要があるのか、お母さんを切ることが大事なのか、いろいろ話して、“何を考えてんの”って言うのと、“お母さんが、自分の息子のガールフレンドの人柄を見たいんだ”と。人柄を見るなら、何も全身を映さなくてもわかる、プロポーションを見るわけじゃないんだから。“じゃあ、寄りめで、顔の表情で人柄を出したほうがいいね”“じゃあ、そうしてください”って、ライティングに時間をかけたことがありました。

監督さんの思っていることを具体的な画にした時に、思っていることと画がイコールではないことが往々にしてあります。その食い違いをなるべく早く気が付くというか、発見して、修正して、監督さんの考えを、具体的な技術処理というか、画作りの中で生かしていくのが、第1回の監督とやる時の一番大きな悩みというか、楽しみというか、そういうところありますね。

今村昌平さんの第1回作は「盗まれた欲情」（『テント劇場』より 盗まれた欲情』1958年）です。今村さんは私が川島組をやっている時に、ずっと助監督でしたから、お互いに気心がわかっていただけ、とにかく粘るんです。絶対に決まった時間、日数でロケーションが上がらない。セットはどんどん建てられ、もうできたから戻って来いって言われて、セットをやって、またロケーションに行く。埼玉県の中着田んぼ（日高市）に建てたテント劇場のロケーションに、4回行きました。繰り返しているうちに、会社側も頭にきて、いい加減にやめろと言うけど、今平さんは非常に頭脳的に処理をしていて、絶対にこのシーンを抜いたらつながらないところだけが残っているわけです。そうすると、製作部は、あと3日でやれとかなんとか、ブーブー言いながらも、ロケーションに出す。今村さん一流の粘りが、最初の時からあったなあと、今になって考えます。

技巧的なことが先行する監督さんがいますね。松尾昭典さんの時（『未練の波止場』1958年）に、キャバレーがファーストシーンで、カメラを真ん中に置いて360度ぐるっと回って、人物紹介したいっていう。その意図は大変いいけど、キャバレーはまん丸い部屋じゃないから、真ん中に置いても、全部同じサイズになるわけじゃないです。ある場合は引き、ある場合は寄りになるし、寄ってなきゃいけない部分もありますから、ただ、真ん中に置いて回せばいいものじゃないよと。どこを寄って、どこをどうするかをよく聞いて、それに合わせて移動レールを敷いて、小さなクレーンを載せて、寄ったり上がったり下がったりしながら360度ぐるっと回った。

なるべく監督さんが考えていることを具体的な映像にすることが、第一テーマでね。それが果たしてその作品にふさわしいかどうかを解釈し、こっちがどう修正したら上手くいくかを考えて、9人の監督さんと第1作をやらしてもらった、ということです。

西河 倉ちゃんは、新しい監督と一緒に仕事をしていますが、兵隊から帰ってきたら、みんな組付きで、行くところがなくて、いろんな組をやったということも理由の1つですね。それともう1つ、倉ちゃんは、わがままを言わないんです。カメラマンは、なかなか難しいですよ、扱いが。ところが、倉ちゃんは、いい意味で扱いやすい、我を張らないです。どうしても監督がこうだと言うと、それを補正はしても、絶対それは駄目だとは、言わない。これは一番大きな理由になっ

てるのではないかと思います。

皆さんは監督がこう言えば、カメラマンはこうすると思っていらっしゃるんでしょうけれども、決してそうではない。カメラマンによっては、古い新しいに関わらず、どうしても自分の我を通す人、性格的にそういう人もいます。倉ちゃんは、そういうことをしない、監督もできるだけ言う通りにやってくれて、自分に足りないところは黙って補ってくれるから、一種の信頼感が生まれたのだらうと、私は思います。悪く言えば、無性格だから、誰でも付き合いやすいし、良く言えば、誰の仕事でも、どんな変な仕事でも、きちんとして仕上げてくれる信頼感。この2つがやっぱり、高村倉太郎像を作ったのではないかと思います。

常石 高村さん、いかがですか。

高村 まあ、そういうことでしょう、はは（会場・笑）。実際は監督といろいろ言い合ったこともありますよ。

昨日話に出た川島雄三の『風船』（1956年）で、4人のタイプの異なる女が出てきます。非常にアメリカナイズされた北原三枝のファッションモデル。古風な西陣で扇子の絵を描いている女性、左幸子。人に寄りかかれないと駄目だというお<sup>めかけ</sup>妾さんタイプが新珠三千代。純真無垢というか、すがすがしい生き方をしている娘、芦川いづみ。この4人が、森雅之という1人の男に、絡んでくる。川島さんは最初、脚本を読んで、いろんな話をしている時に、森雅之を巡る4人の女という感じだって、一生懸命話していたんですよ。私は、4人の女の生き方をそれぞれ描いて、それを結び付ける、いわば狂言回しみたいな役として森雅之を使ったほうが、4人の生き方がはっきり出てくるんじゃないかと思って、随分話したんですが、なかなか監督が、うんと言わない。だんだんクランクインが迫ってきて、じゃあもういいや、監督の言う通りにやろうと、スタートを切りました。何日間かやって、ラッシュを見て“おい、ちょっと相談に乗れよ”と言う。“ラッシュを見て思ったんだけど、どうも、お前の言っているほうが正解みたいだなあ”って。“そんなこと言ったって、もうスタートしちゃったんだから”“いや、頭は、あれ全部撮り直すよ”と。それが許されたんだな。今ならとても駄目だけど、結局撮り直して、若干僕の言っている意見もその中に入ったという経験もあります。

撮影は撮影のことを考えていればいいというのは、非常に無責任に言えばそうだけど、スタッフとして撮影を担当して、作品に影響を与えるような問題が起きた時に、黙って知らん顔をしているわけにもいかない。そこで真剣にならざるを得ないので、いろいろ話をすることが随分ありました。新人監督の場合はね、具体的な経験がないから、ただ話を聞いて駄目とか、いいとか、短絡的な決断をしてしまうと、どうして駄目なのか、どうしていいのか、わからない。やっぱりそれは、よくないわけですよ。本当に悪いのなら悪い、おかしいのならおかしいと納得できれば、そんなにこだわらずに、ちゃんと直してくれる。監督のプライドを傷付けないように、その方向へ持っていけるか、結構考えなきゃいけないことも多いですね。

いろんな監督さんと出会いましたが、監督さんから受けた影響もあります。僕が初めて、滝沢英輔さんという監督と「おしゅん捕物帖」（『おしゅん捕物帖 謎の尼御殿』1955年）をやった時、“時代劇をあまりやったことがないので、よろしく”とあいさつをしてから、仕事をしました。滝沢さんが、いとも軽く“この人間の下屋敷の表がいるんだけど、ちょっとロケハンに行ってくんない”って言う。下屋敷が何か助監督に聞いたら、大名によって、門構えその他がいろいろ違うと。そう言われてもよくわからないから、カメラを持って、いろんなそれらしい門を撮って、あとは監督の指示を仰ごうと思って、見せて選んでもらった。全く経験してないことに出くわして、どうしたらいいかわからない。いろいろ自分でも考えながら、監督さんに教えてもらうことも随分ありました。特に時代劇の場合は、武家とか町人で、行灯の形も違うし、置き場所も部屋の格式によって違うことも、初めは全然、わからない。それがだんだん、やってくるとわかる。

今、テレビでもよく出てきますけど、かなりいい加減な、正確な時代考証をしていない作品がありますね。これはやっぱり、どこかできちっとしたものを撮っておく、記録しておくことが必要じゃないかと思います。

私が、テレビで『人間の条件』（1976年放送）、例の長いやつを50話ほど担当した時、兵舎で内

務班が出てきます。普通の兵隊が生活しているところだけど、ずらっと並ぶのは、実際にはできない。それだけの物がまずそろわない。せいぜい50人ぐらいで、100人、200人はできないから、狭くしないとイケない。間に仕切りを入れて、向こうが見えないような作り方で、本当は違うんですけど、それらしく見せるために、随分苦勞がありました。私の戦友なんかが時々セットを見学に来て“お前がついているのに、なんでこんなことやるんだよ”と、逆に怒られたりしました。実際にはできないことが、しばしば、これから起きてくるんじゃないか。もう兵隊も時代劇の中に入りそうな感じですよ。きちっとした服装、動作とか形とか、どこかでちゃんとしておかないと、全然分からなくなってしまうのではないかと思います。それともう1つ、『大江戸捜査網』（1970年第1回放送）というテレビ映画をやっていた時は、時代劇が東京で撮れましたが、今は、お寺とか神社は残っていますが、ブロック塀だったり、すぐ後ろにマンションが建っていたり、だんだん撮りにくくなっている。多摩川も昔は、多摩川の渡しができた。ところが今、護岸工事でテトラポットみたいのがあって、昔の船着き場ができにくくなっています。どんどん変わっていくのは、しょうがないです。開発されていくのを、止めるわけにいかないですけど、本来はこうなんだと、きちっと撮っておかないといけないんじゃないかって思います。

話は全然別ですが、今、フィルム・コミッションっていうのをやっていますね。地方自治体の活性化にロケ隊を呼ぼうという運動です。私は、建物は保存できるけど、一番大事なのは風景を保存することだと言ったことがあります。それが地方色を出せることで、今、鉄道、JRの駅を撮りに行くと、みんな駅ビルでしょう。結局、駅の看板を入れなきゃ、その町がどうかかわからない。そんなふうに、地方色はどんどん薄れていく傾向がありますよね。開発と同時に地方色を残すことも、われわれが仕事をやっていく上で、1つの運動として必要かと思っています。

時代劇、軍隊の動作、システム、そのようなことをプロデューサー協会がやるのか、美術がやるのか、どこがやるのかわかりませんが、1つになって、きちっとした形を記録として残しておいて、それが再現できるようにすることが必要じゃないかと、いろいろな作品の担当をして、最近感じることです。

**常石** 『生きとし生けるもの』は日活に移られて、初めての長篇ですが、ご覧になっていかがでしたか。

**西河** 簡単に結論を言いますと、15分は長い、切りたいですね。10数年ぶりに観て、そう思いました。さっさと切れるところもあるし、ひょっとしたら撮り直ししなきゃいけない箇所もありました。だらけた部分があるから、トータルで15分切ると何とか引き締まるんじゃないか。

もう1つは、山本有三の原作ですが、五所平之助監督で作られたことがあります（1934年）、そのリメイク、再映画化です。日活へ入る時の条件で、第1回は少なくとも好きなものを撮らせると言われたので、その時期が来たから、会社に聞かれた時、自分から『生きとし生けるもの』を希望した。それでこの映画ができたんですが、よくよく考えてみると、私はどうもリメイク王、リメイクの神様といいますか、自分の作品をリメイクすることも、再三やっている。ことの起こりはここにあったのかなあと、あらためて思った次第です。

**常石** 高村さんは、西河さんとこの映画を撮るにあたって、やりとりをご記憶ですか。

**高村** あんまり覚えていないです。ただね、私が日活に移って最初の作品ですけど、実はこの前に松竹で西河さんが1本撮ることになってたんですよ。西河さんとその打ち合わせで、箱根の旅館へ行ったけど、なかなか始まらなくて、どうしたのかなあと思っているうちに、みんなが寝ちゃって、助監督さんなんかがいなくなったら“実は俺、日活に行くんだよ”って話になってね。それで“ああ、そう。この作品は？”って言ったら“この作品は、やらねえんだ”って言う。“何だ、やらないんなら、何も打ち合わせしてもしようがない”（会場・笑）と、結局は送別会みたいになっちゃった。

そして、西河さんは日活へまず移られて、いろんなスタッフを集めるための責任者として、ほうぼうの優秀な人っていうかな、きっと探したのだろーと思います。私には、その後、川島雄三の『眞實一路』（1954年）を、これも文芸作品ですけど、やっていた時に、日活から来てほしいと

声が掛かった。やっていた最中だから、終わってからの話にしましょうと先延ばしをして、『眞實一路』を仕上げたんです。ところがすぐに、次の堀内真直監督の『青春前期』（1954年）という、淡島千景と上原謙、あと若手は野添ひとみと田浦正巳の2人が絡む、学園ものをやることになって、何となく、それをやってたら（日活から）、西河さんが（撮影に）入るから、どうしても日活という話が再三ありましてね。西河さんがせっかくおやりになるなら、私でいいなら、行こうかなって思い、『青春前期』が終わって、すぐ辞表を持って所長室へ行ったら、そこに川島雄三がいたんです。“何？”って聞いたら“いや、俺、ちょっと所長に用があんだ”って。“おまえ、何だ？”って言うから“俺も所長に用があんだ”って。それで2人が所長に会ったら、お互いに日活へ行くって話になっちゃった。私と川島さんはコンビでやっていたから、所長は2人がつるんで来たんじゃないかと思ったらしいけど、実際はそうじゃなくて。お互いは別々に呼ばれて、辞表を提出しに行ったのが、たまたま同じ日になってしまった。

そんなことで、西河さんの作品に参加させてもらったけど、僕がびっくりしたのは、ロケハンに北海道へ行くのが飛行機なんです。松竹では飛行機でロケハンに行くなんて考えられない。やっぱり日活は、すごいなと思いましたけど、こうして北海道のロケハンから始まったのが、「生きとし」です。

（スクリーン投影／脚本の役名と手書きの俳優名の頁）

常石 日活映画に、笠智衆さんが出ています。

西河 『生きとし生けるもの』は、最初に私が考えたキャスティングとかなり変わっています。二転三転しました。一番大きな問題は、主役の女の子です。南壽美子は当時、新東宝で主役をやった女優さんでしたが、僕はほとんど知らなかった。私は北原三枝を主役にしようと思い、いろいろ策を講じて日活に入れましたが、僕のほうが、仕事がだんだん遅れて、脚本はできたけど撮影に入れるかわからないという、中途半端な時期がこの作品にはありました。

その間、最初は弟の役の三島耕を主役にするつもりでしたが、三國連太郎のところから、プロデューサーを通じて、非常に脚本を読んでやりたがっているから何とかしてくれないかと。僕は嫌いではない、どちらかといえば好きな役者だけど、この役には年を取り過ぎているんじゃないかと、ちょっと躊躇していたけど、とうとう彼を主役に変えてしまったんです。

その頃、日活で田中絹代さんが監督する作品、『月は上りぬ』（1955年）で、小津安二郎がプロデューサーをやるってことが決まり、大先輩の小津さんに呼ばれました。“西河君ね、俺、北原三枝って知らねえんだけど、見たことねえんだけどね、1回ちょっと、人が、みんながいいっていうからね。娘役をやる役者がいない”。当時、五社協定っていうのがあり、各社に専属で女優も男優もみんな登録されて、1冊の本になっていました。日活に出たら、よそには出られないという決まりで、北原三枝は日活で骨を埋めるつもりだったでしょう。五社協定の縛りから脱出しようとした人たちが『生きとし生けるもの』に集まっていたんです。小津さんが“日活専属で入ったと言うけれど、君、ちょっとね、何かラッシュがあったら見せてくれないかな”と言うので、会社に頼んで、私のラッシュはまだありませんから、春原政久監督の作品に北原三枝が出ていた<sup>⑨</sup>から、そのラッシュを見せてもらっていました。小津さんは“いいね。なかなかこの子はいいじゃないの。西河君、君のところの主役にするんだって？”って。“いや、主役にするつもりで引き抜いておいたんですが”って言ったら“いや、あれね、西河君、悪いけどね、ちょっと譲ってくんないか”と。

後がいなくなるから、そう簡単に譲るわけにもいかないという時に、新東宝がつぶれて、その残党の大部分が日活に来たんです。その余波で南壽美子は、新東宝のスターでしたが、日活に入ることになり、今度は製作部長から“新東宝からいろんな人が、いろいろな条件で入っている。南壽美子に何か役があったら入れてくれ”と言われた。小津さんからは北原三枝を譲れ、製作部長から南壽美子を使ってくれと。

苦肉の策として、私にはその時に、小津さんには内緒にしておいた、隠し玉がありましたが、“じゃあ、北原三枝がそちらの主役になるなら、こちらは、主役ではとても乗り切れないから、秘書

の役にかえて、何とかして縮めるようにしました”と言うと、小津さんは“すまん、すまん。悪い、悪い。君の第1回の作品に、いろいろわがまを言って申し訳ないな”と。そこで、僕は隠し玉を出しました。“実は私、1つ困ったことがあるんです。大変重要な役で、出番は少ないけど、笠智衆に出てもらいたいと思っているんです”“笠智衆は、だって、西河君、君、五社協定に入っていて、そんなわけにいかないだろう”“そこを何とか小津さんの一言で、お願いできないでしょうか？”と言って、しつこく食い下がりました。そうしたら“いやあ、西河君に、この間からね、迷惑を掛けてばっかりいて悪いから、ちょっとまあ、何か話してみるか”と、六分通り引き受けた形だったんです。やっぱり、小津さんの威厳というものは、当時大変なものでした。五社協定をはね飛ばして、笠智衆を使うことを会社にOKさせたと、小津さんから連絡があり、ウイスキーを1本持って行き、“誠に申し訳ありませんでした”と言って、笠智衆は、とうとう日活で出ることになりました。

いろいろと苦しみながら、キャスティングをしたいきさつのある映画です。

**常石** さらに変わっていますよね。周作が滝沢修さんじゃなくて、山村聡さんになっているとか。

**高村** 作品を観ておわかりだと思いますが、西河さんは、大変苦労して笠智衆をあの役にはめて、最後の説得の場面をやりました。さっきも休憩の時に、みんなで話していましたが、笠智衆だったから、あの説得力があったんだと。他の俳優さんだったら、ああならない。そういう見方をしてくれないんじゃないかと。笑い話で出たけど、あれが森繁（久彌）だったら、言ってることが全部嘘になっちゃうんじゃないかって（会場・笑）。

その俳優さんのキャラクターによって、的確な選択か否かによって、作品が大きく左右されるかもしれない、非常に重要なものだということを、あらためて認識しました。だから映画は、どのパートが1つ狂っても、その作品の大きな致命傷的な欠陥になってしまうことがある。スタッフがみんなで気持ちを合わせて作品作りに集中できる、当時の若さというかエネルギーが、この作品を観ていてもひしひしと感じます。今の日本映画にも早く取り戻したいと思いますね。

**西河** キャスティングは、今でも私は、北原三枝が主役をやったほうがよかったと思います。（石原）裕次郎の奥さんということを除いても、華があるっていうか。男でも女でも華がない人は主役にならない、脇の人になってしまうんですね。一番大事なことですけど、映画には主役を張れる人と張れない人がいます。脇役としては大変いいけど、華がない人が大女優でもあります。現在の映画では、華があることを、<sup>はな</sup>漢も引っかけない状況になっていると思います。やはりスターには、どこか華がなければいけない。華がない者は、脇の役者として徹底すべきである、と私は思います。

非常に簡単な例を挙げますと、高峰三枝子という女優さんは本当に華がある人で、自分でもスターだと思い込んでいましたし、周りもみんなあれはスターだと思いました。私の言うスター、華がある者は、帰りの電車の中に絶対いない人ですね。地下鉄に乗って私は帰りますけど、赤坂見附で乗り換えて新宿から京王線で帰りますが、今までにも会ったことがありませんし、これからも恐らくないんじゃないかと。

男の俳優なら、上原謙という、加山雄三のお父さんです。非常に下手くそな役者ですけど、やっぱり華がある。上原謙と高峰三枝子の組み合わせは、両方に華があるから、これは持つ。脇役の人が主役をやっても大体、見ていて持たないですね。“持つ、持たない”という言葉は非常にわれわれにとっては大事な言葉で、持たないものは切ったほうがいいところです。

簡単な例をいうと、高倉健という俳優さんにはやっぱり、華がある。だから脇にまわっても、大していい映画ができません。主役らしい主役といえると思います。それが、私が役者を選別する、一番大きな要素になっているわけで、皆さんに知っていただきたいと思います。

**高村** 毎日見ているテレビ番組でいろんな人が出ていますが、みんな似たような顔をしています。何でそうなるのか考えてみたら、どうもメイクアーティストが自分のイメージで顔を作っていくから、そうなるんですよね。個性が出てこないっていうか。昔、俳優さんは自分でやっていたから、自分なりの顔の作り方を心得ていたから、自ずから個性が出る。そこから、西河さんが

おっしゃった、華のある人、脇にまわったほうが光る人、となって、それが的確に選ばれると、作品に、非常に質的な高まりが出てくる。

昨日の『俺は待ってるぜ』（蔵原惟繕監督、1957年）の老医者、あの小杉（勇）さんが出てくると芝居が締まるんですね。主役ではないけど、あの人が持っているキャラクターによって、裕次郎もあの時代はまだ下手くそで、セリフもろくに言えないけど、話が本当らしくなってくる。俳優さんの持っている力というかキャラクターは、作品を作る者にとっては非常に重要な問題だと思います。

今、キャスティングをするのに、誰でやったらいいのか思い浮かばないです。前に、筑紫哲也が黒澤（明）さんと対談をした時、『七人の侍』（黒澤明監督、1954年）が話題になりました。“黒澤さん、今『七人の侍』をやるとして、どんな俳優さんでやりたいと思いますか？”みたいな質問をしたら、黒澤さんはしばらく考えて“それはできない”と。筑紫哲也が“何で、できないんですか？”と言うと、“あれは、自分の命を捨てて農民を救おうという、七人の侍の話なんだ。今、そういう目の輝きを持った俳優がいないじゃないか。だからできないんだよ”と。

それほど、俳優さんの持っている個性というか力が、映画の中で発揮できると、映画としての1つの輝きが出てくるんじゃないか。じゃあ、そういう人は誰かとなると、非常に少ない、いなくなっているというか。それで映画が魅力を失っているんじゃないかって思いますね。映画は、監督さんを中心に、技術スタッフと俳優さんが一体になって初めてできるんであって、今のよう、歯抜けだらけの状況で、似たものは作れるけれど、映画になるのか。それはいつも疑問に感じますね。

**西河** 映画監督の仕事は、まずスタッフを決めることですね。私の場合はカメラマン、美術監督、あるいは音楽監督、ほとんど決まっていたので、その都度どうこうすることはなかった。それは割合に当たり前のことで、映画界で珍しいことではないです。映画監督はまずカメラマン、自分の女房役を決める。あとは音楽監督を決められるならばそれでもいい。

もう1つは、主役ならびに脇役の重要なキャストを決める。これで大体、映画監督の仕事は70%終わり。後の30%は、ただ居て、腰かけに座って“用意、はい”って言うだけだと。山田洋次監督は、“決まったら80%はもう仕事はありません。後の20%は、用意、はいって、言うだけです”というふうに彼は言うております。音楽監督はどうしても決めたいという人もいます。映画監督の仕事は、腰かけや、移動車から“用意、はい”と言っている姿ではなくて、その時には、70%の仕事は終わっていて、あとは余力である、ただの労働であると考えるのが普通だと私は思うので、持論をもう1回、皆さんに知っていただきたいと思います。

**常石** ありがとうございます。ここからは受講者の方からのご質問をお受けします。

**質問** 3つあります。作品評について、プログラムピクチャーに対するこだわり、キャスティングの手練手管は監督する上で大切な、です。

**西河** 監督によって違いますね。僕と今村昌平とは考え方が違うし。例を挙げると、私は映画を映画館で観るのが好きなんです。一番後ろで、立って見ていると、すぐ目の前で“わあ”なんて言って、笑っているアベックがいました。僕の経験談ですが、その2人についていったら、散々大口を開いて笑い転げていた男性が“ああ、くだらねえ映画を観たんで、腹が減っちゃったよ。どこかで、何か食べようぜ”って彼女に言う。それは僕の映画の大特徴じゃないかと思います。非常にくだらない映画で、観ている間は面白いというような『生きとし生けるものの』は、ちょっと違います、社会派的な理屈っぽい映画でしたから。

あなたの言うプログラムピクチャーを、随分僕もやっています。いわゆる日活の無国籍映画をやっていましたが、観客は、そういうものだというのが、僕の認識ですね。散々笑っておいて“くだらねえ映画を観たんで、腹が減った”という言い方と、その在り方が、本当のお客さんじゃないかって僕は思いました。映画批評は1つの仕事、職業です。まっとうしないと収入が入りません。どうしても映画批評家は、何を褒めたら自分の立場が将来良くなる、または収入が減ると、考えます。それによって成り立っている職業です。それを本気になって相手にするより

は、僕についているお客さん、散々笑っておいて、くだらねえ映画だったと言う人（が大事）、ではないかと思います。

さっき申し上げたように、重要なスタッフとキャストが決まるまでが映画監督の仕事で、それ以上は単なる現場のお付き合いで、そこに“用意、はい”って言う人がいなきゃいけないからいる、ということじゃないかと思います。

**質問** 当時の日活の映画の独自性、雰囲気やエピソードを聞かせてください。

**西河** 要するに非常に若かったんですね。当時の撮影所、松竹、東宝と比べて、問題にならずに若かった。『生きとし生けるもの』の時に、北海道に行くために、製作主任が作った名簿に何歳って書いてある。倉ちゃんが僕に名簿を見せて“おいおい、これは大変だよ。30代になっているのは、あんたと俺と製作主任と3人しかいない。あとみんな20代だよ”って。当時、平均年齢45歳ぐらいでしょう、活動屋さんは。今は若くなったでしょうけど、ちゃんとした職業じゃないから（会場・笑）。今の映画のスタッフは、職業とは言い難い、定収入がないんだから。中には高校を卒業したばかりで、18、19歳の人もいました。録音をやっていた橋本文雄が26歳ぐらいで若かったし、中平康<sup>ちゅうへい</sup>がチーフの助監督で28歳ぐらい。ほとんど25歳前後で、若いということは、ある意味では寄せ集めだし、できあがったばかりの会社ですから、縦割りのではない。裕次郎は昼間からビールを飲んで、それを取り巻きもまねしている。酒を一滴も飲まない人もいて、当時の中平ヤス（康）がそうだった。

裕次郎も友達、あれも友達、みんなが友達の横の連絡だけしかなかった。所長の顔も、製作部長の顔も知らないような、そういう人ばかりが集まって映画を作っていた、しかも情熱的にね。若いので徹夜だって何だって平気でやるし、そういう意味でエネルギーが余っているぐらいの会社でした。

**常石** 高村さん、いかがですか。

**高村** 大変仕事がしやすかった。私も松竹から来たんだけど、松竹は縦割りの最たるもので、私がカメラマンになった時でさえ、技師会が忘年会とかをやるわけです。熱海に行ったりするけど、必ず一番年が若い私が、なりたてだから、先輩のカメラマンに呼ばれる。“お前はとにかく、カメラマンになるのはまだ早い、しっかりやれ！”みたいなことが随分ありました。だから絶対に頭が上がりなかったですね。

それが、日活へ来たら全く縦割りが無い。伊佐山三郎さんという、田坂グリユウ<sup>ともたか</sup>（具隆）さんなんかとコンビを組んでいらした、大先輩のカメラマンでも、全然差別がない、気楽に話ができた。西河さんがおっしゃったように、情熱を持った若者が集まったのに、もう1つ私が付け加えたいのは、その若者がきちっとした基礎を持っていたことです。これがやっぱり大きいと思います。各社から集まっていたけど、一応のレベル、基礎訓練は受けてきて、しかも若くて情熱を持っていることが、日活の映画の特徴を生み出していったんじゃないかと今は思います。

俳優さんも、松竹だと高峰さんとか何とかさんって言いますけど、日活だと、名前と呼ばないんですよ。サユリ（吉永小百合）、北原（三枝）君はマコ、和泉雅子はマーボーって言うてみたり、要するに全くの友達付き合い、愛称で呼び合うような社会でした。それでお互いの親近感が増していくというか。それも上手くかみ合って、日活の新しいスタイルを生んだのではないかと思います。

**西河** 石原裕次郎は裕ちゃん、石原さんとか裕次郎さんとか言う人はいませんでした。次に現れたのは、赤木圭一郎で、トニーってみんなが言っていました。その下の、高橋英樹だと、ヒデキ。女優なら、北原三枝はマコちゃん、吉永小百合はサユリちゃん、松原智恵子はチヨコです。和泉雅子はマーボーです。“おい、マーボー”とか、“おい、マコ、マコ、もうちょっと右に寄ってくれよ”なんて、そういうふうにしかり呼び合いませんでした。何ていいますか、友達付き合いというか、上下がないといえますか。裕ちゃんとトニーとは大変な先輩と後輩ですが、赤木圭一

郎も裕ちゃん、大部屋の俳優も裕ちゃん。あるいはオニカイさん、2階や3階に上がっているライトマンの一番下っ端の人でも“裕ちゃん、もうちょっと後ろへ寄ってくれよ、柱が邪魔で写らないんだよ”と言っていたのは、一番僕は特徴的なことではないかと思います。

**質問** 役者の華という話が出ましたが、今、映画を撮られるとしたら、誰を使いますか？

**西河** 例えばコマーシャルなんかに出てくる女の人、男の人がいますね。娘に聞くとみんな名前がありますが、僕にとっては全然、名前のない人ばかりです。

テレビの『伊豆の踊子』（恩地日出夫監督、1993年放送）を見たら、学生が少しも、らしくないんですね。髪の毛が長い、昔の旧制一高生ならとんでもない、ほとんど坊主です。川端康成も坊主だったんじゃないかと思いますが、役に入っている、役が身につけている要素が全然ないです。僕にとっては、ほとんど今の新しいタレントは、区別がつかない、同じ名前の人に見えるということですね。

**高村** 全般的に、今、特にタレントの人に多いと思うんだけど“目立つ、ウケる、儲ける”という、この3つですよ。自分が目指すものに、個性は要らない。変わったことをやれば目立つし、マネジメントを上手くやれば売れるし、その人の個性で売ることじゃない。非常に没个性的な俳優さんが多くなっている。だから1つスタイルとして流行ると、みんなそれになってしまう。西河さんがおっしゃったように、誰だかわからなくなっちゃう。全般的にそうですね。個性を大事にする、その個性を売り物にすることが、映画の場合は必要じゃないかと思いますね。

テレビ番組は、それほど個性の強い人を持ってこなくても、その時だけ流れたらいいけど、映画は作品として残すってことがありますからね。作品として支えられる個性を持った人に出てほしいと思って見ると、いないってことになってしまう。“それはもう今できないよ”と言う黒澤さんの気持ちが、よくわかります。そういう目の輝きを持った人は、見当たらないから、本当の意味の映画を作りにくくなっている。これは1人や2人の努力でできることではないから、みんな考えてやったらいいんじゃないかと思います。

華は、よく歌舞伎の役者で言われるんですよ。華のある役者は、1人でばーんと立っても、舞台が埋まるぐらいの迫力が出てくる。そういう人を華があるって言うわけですが、一般には。雰囲気というか、迫力というか、そういうものを持った人が主役として必要だと思います。

**常石** ありがとうございます。最後に、今後についてお願いします。

**西河** 自分でリタイアしたわけではないです。ただ『一杯のかけそば』を作る時に“あ、これは俺の最後になるな”と思ったから、第1回の『生きとし生けるもの』と同じスタッフでやりたい。倉ちゃんもメンバーに入り、他の人たちもみんな集まってきました。最初の作品のスタッフで、最後の作品にしたいというふうに思ってたんです。以後、呼びがないので、みんな、世間の人も、そう思ったんじゃないかと、思っております。

**高村** 私は、その後何本かやっていますが、最後かどうかはわかりませんよね。まだまだやりたいという気持ちはありますが、何でもいいということではなくて、自分自身が感動して情熱を燃やせるような作品をやりたいです。やっぱり映画はそういうもので、一過性の作品じゃ駄目だと思うんですよね。要するに、フィルムセンターに長く保存されるような価値観のある作品が、本当の映画だと私は思っているの、そういう作品に巡り会えて、また呼びがかかれば、いつでも“よし、きた”と、いうふうにはなりたいと思っています。

**常石** 今日は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

- (1) 可能性がある作品は、『続愛染かつら』『愛染かつら 完結篇』（野村浩将監督、1939年）。  
シスター ピクチャー
- (2) Sister Pictureの略。松竹が長編映画の併映作として、1950年代を中心に製作した映画の呼称。新人監督の育成も目的の1つだった。
- (3) 可能性がある作品として、『愛の先駆者』、『お光の縁談』（共に1946年）、『処女は真珠の如く』『娘の逆襲』（共に1947年）、『旅装』、『火の薔薇』（共に1948年）、『君待てども』、『愁海棠』（共に1949年）。
- (4) 主に照明のための足場。
- (5) 主に1970年代まで使われたフィルム編集用機材。垂直にフィルムが走行する小さな画面で、映像を確認する。画（ポジフィルム）と音（シネテープ）の同時再生が可能。その後、水平型のスタインベック（STEENBECK）が主流となった。
- (6) 当時、富士写真フィルムの映画用フィルムには、「フジカラーフィルム」があった。
- (7) 小西六写真工業（コニカ）の35mm映画用カラーフィルムには、1950年代から1970年代にかけて、「さくら天然色フィルム」、「コニカラー」、「さくらシネフィルム」があった。
- (8) 1953年、日本初のイーストマン・カラー映画『地獄門』（衣笠貞之助監督、大映）は、東洋現像所で現像焼付された。
- (9) 『女人の館』（1954年）。