

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）

「日活ロマンポルノへの挑戦」

登壇者：高村倉太郎（撮影）＋田中登（監督）＋熊谷秀夫（照明）

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8日（木）

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 『（秘）女郎責め地獄』（田中登監督、1973年）はニュープリントでの上映でした。田中登監督、撮影監督の高村倉太郎さん、照明技師の熊谷秀夫さんから、お話を伺いたいと思います。まず高村さん、お願いします。

高村 細かいことを言い出すとまた長くなるんですが、これは全巻2倍増感です。人形浄瑠璃が出てくるともあり、全体的には多少、演劇的なトーンも出したい、黒を出したいという気持ちですが、まずあったわけです。普通、増感は、光量が足りない時にしますが、十分な光量で増感すると、若干、ネガののりが良くなるので、プリントする時の焼き込みを想定して、黒を出すために、しました。これが私の基本的な、技術的な処理の発想です。あとでまたお話ししたいと思います。

常石 田中さんは、いかがでしたか。

田中 プリントで見るのは30年ぶりかな。ニュープリントで、大変ありがたく思いました。30年ぐらい経つと、お客さんと同じ位置に監督も立てるから、そのつもりで、今日は観ました。年月が経っても、3回ぐらい素直に泣けたのは、このドラマの中にちゃんと人間が流れていたということでしょう。1週間前とか昨日、作ったような感覚にとられました。やっぱり、もっと映画を作らねばと正直、思いました。

常石 熊谷さんは、日活ロマンポルノ第1作とされる、『団地妻 昼下がりの情事』（西村昭五郎監督、1971年）から（ロマンポルノを）担当されていますが、いかがでしたか。

熊谷 何年ぶりかで観て、自画自賛じゃないですが、よくやったなあ、という感想です。

常石 本日は、田中登監督が撮影時に使用した台本、三疊長屋の図面などをお持ちいただきましたので、後ほどそれを見ながら、お話を伺いますが、まずファーストショットから、お願いします。

高村 あれは、最初から決まっていたわけじゃないんですよ。いろいろやっているうちに、石畳をずーっと行って、一本につなげちゃおうという話が出て、字書き屋さん、タイトルを書く人を呼んで、石畳に字を書いてもらった。長い石畳をずっと追って、長屋につなげるつもりでやった。字を書くだけで3時間ぐらい待ったんじゃないかな。ずっと移動するためには、あそこへ移動車は敷けない、レールが写っちゃう。レールは横にずっと敷いて、それからクレーンで張り出して、位置を決める。石畳はそんなに大きくないから、ちょっとでも位置が狂うと修正しなきゃいけない。すると非常に画が見にくくなるから、直線はずっと、カメラ（ヘッド）は固定したままで、最後に（クレーンで）上がって、長屋になるところだけ、カメラ（ヘッド）を操作したらすむように、いろいろと直して、ああいうふうにやったんですよ。

最初はややモノクロ的なトーンなんだけれど、タイトルが終わった瞬間に、入口にある赤提灯の灯りが漏れていて、そこから現実のドラマに入っていく、クレーンで上がって長屋を俯瞰する。非常に思い入れのある撮影なんです。ああいうアイデアが、ぽこっと出るところが、日活の技術レベルの高さ、皆さんの発想力の豊かさというか、ああいう画面を作り出すんだと思います。

す。やはり基礎的な力を十分普段から養っておかないと、現場で発想が出てこないですよ。他人の作品を見るのも大事だし、とにかく自分の中にいろいろな発想の基になるものをインプットしておくことが、映画作りでは非常に重要じゃないかって思ってます。

田中 僕の台本には、石畳の上に字が並ぶって書いてあるかもしれませんが。そこに、袖乞いの女の唄がちょっと入っています。たぶん（井原）西鶴の『好色一代女』でしたが、生き抜いた女の1つの唄みたいなものがあって、^{つぼね}局の入口の床に座った三味線の女が語っている。そこから、ドラマが始まっている。

タイトルバックに流れている女の語り、意味、存在。あの局に通った、何万人という人々に踏みつけられてきた石畳、数知れぬ多くの人々が通った道のシークエンスに、メインタイトル、そして俳優さんは言うに及ばず、スタッフの名前も刻み込む。これはそういうドラマですよ。ひとりひとりがこの世界へ、踏みつけられながら入っていかなくちゃ作れないという気持ちもあったと思うんです。

たぶんそういうことが念頭にあって、高村さんが言われた説得力のある画が、ライティングが加わって、あのシーンになった。タイトルバックが浮き立ち、しゃれていて、気が利いて、ちょっと変わってるのをよく見ますが、ドラマは、映画は、タイトルから既に始まるってことですよね。スタッフ、俳優、全てがドラマの中へ滑り出しから参加していく、組み込まれていく。このタイトルは、あくまでも1つの例ですが、そのぐらいの意気込みです。

それと、映画はあまり入り組んだ説明は要らない。すばっと核心に頭から突っ込んでいかなきゃいけない。余韻をちりばめながらゆっくり迫っていく方法もありますけど、僕らが与えられた時間は、1時間17分という短い尺ですから、無駄なカットは1秒も入れられない。そういう厳しさの中でやっていますから、いきなり入っていく感覚は、映画を作る上で非常に大事じゃないかと考えていた気がします。

（スクリーン投影／長屋のオープンセット平面図）

田中 石畳が右下からあり、局の門は右端です。石畳から来たカメラは、右端下でクレーンアップしてるんです。三味線の弾き語りの女は、左の長屋の数軒目に座っているんですよね。（右長屋の左の）陽だまりの脇は、最後の大きな意味合いになるトイレです。その上の引き込みは、長屋のトイレおよび顔を洗う洗濯場とか、そんな場所になってます。ずっと（左へ）いくと、突き当たりに石垣が見えているはずですよ。

切見世は、吉原なんかと違って、本当の場末で貧しい。100文ぐらいの下級の場所という設定で、その図面です。

常石 このオープンセットで移動撮影をする時の照明について、お願いします。

熊谷 監督が言いましたように相当貧しいところなので、この時代、ろうそくはつけられないんですね。部屋の中は、全部、灯心なんです。行灯もつけられないほど貧しい部落の一角です。だからセットの狭いところは、みんな灯心でやりました。

踊るところは人形振りで、舞台をちょっと意識しました。セットの図面ありますか？

（スクリーン投影／長屋のセット平面図）

熊谷 監督は横移動するって言うんで、舞台は、昔はろうそくの照明ですから、前にろうそくを何本か立てて、それをナメて（手前に写して）舞台に見立てて、このセットを利用した。後で、高橋（明）君がまた戻ってくる時には、もうちょっとリアルな照明でやったわけです。

常石 同じセットが、人形に見立てた中川梨絵さんが踊るところと、元旦那が死んだ後で復活して帰ってきたシーンに使われています。特に後者の移動撮影について、高村さんお願いします。

高村 とにかく、このセットはみんな狭いんですよ。シネスコでやると、狭い部屋だと引いたら横が切れてしまうこともあって、あまり引きサイズが撮れない。この横移動は、全部、1つの舞台にしまっているから問題がないんですけど。

普通のドラマが行われる部屋は、せいぜい畳2枚と板の間がちょっとで、3畳ぐらいしかない。熊谷君が言ったみたいに、灯心では暗い部屋なんですよ。暗くて写らないから2倍増感したわけではなく、必要な光量は当てておいて、2倍増感しています。かなり暗いシーンだけど、結構大きいライトを当てて、プリントの時に、全体のトーンを暗く統一するやり方でしたんでね。熊谷君は狭い部屋でライトを置くところがないこともあって、苦労したと思うんです。場面によっては、人物を少し横に寄せて片面を、ぼんと黒く落として、実際は部屋がそこでなくなってしまうけど、部屋の空間を若干想像できるように黒くつぶしている。そういう手法を使って狭い部屋を表現しました。

常石 田中さんのプランはいかがでしたか。

田中 脚本を書く上で同じ場所を2回使うのは、相当、勇気のいることなんですよ。しかも同じ移動を2回使うのは、本当によく考えないと、やってはならないことに近いんですが、繰り返すことの良さも、もちろんあるわけです。その辺を演出のほうは、十分考えておかなきゃいけない。あくまで、そこに登場する人物をどのように生かしきるのがテーマですから。

最初は人形振りで踊る彼女と、女の体を知らない、人形しか知らない男の長いセックスシーンの中に、様々なイメージが入ってきます。その男には、被写体の女郎が人形振りで移動して動いてくことを客観的に見る目がある。しかも自分自身は黒子の衣装で彼女を抱えているショットの中で、様々な乱反射、モンタージュがあるわけですよ、意識的な。当然、それは考えて、長屋という空間、ドラマが行われている空間の中で示す。そこが舞台に変ってしまう。

日本の歌舞伎や能には、1つの空間が多重に意味合いを持つ、良き伝統がありますよね。何もなくても、あらゆることが表現される。究極の姿は能だと思うんですが、人形振りで踊るあの2人の様子の横移動は、そういう意味合いから舞台効果にした。

死んだと思った男が、もう1回帰ってくる。どっちかという生身の舞台、今生きてる現実で、死んだ男が生き返るのが、田中陽造君の脚本の面白いところでね。生きるんですよ、嘘から実が出るんですよ。映画は、そういうところがないと面白くない。ずうずうしく“痛いよ”って出てきて、“俺の指、返してくれよ”ってのは、僕が書いたセリフです。変にリアルにうじうじと暗くならず、そこに人間が跳ねている。本質的にこの人間の生き方は、暗くなくてバイタリティーがありますよね。陽造君の脚本は、そういう良さがある。監督のほうは、その良さを生かしきれななきゃいけない。自分でセリフをたくさん加えましたが、シナリオが目指しているものを損なわないように、生かすようなセリフを書き加える、差し込むことは大事なんです。

横移動の最後は、やや現実味が入っていますから、ライティングは下から全部あおりになっています。本当のお化けじゃないけど、下からのあおりで、被写体の高橋明だけが空間に、やや闇の中に沈んでいく。それが固まりになって移動して行って、現実の生きている女郎たちや男たちを突き破っていく良さ。人形振りで移動を使った意味と、もう1回、移動を使う意味が、モンタージュで、構築されるんですよ。単なるシークエンスの画の説明では映画にならない、と思うんです。

シーンとシーンが離れていても、何百カットあっても、このカットとこのカットが対応して、このカットへ乱反射してこういく、という計算を、演出家は考えなきゃいけないし、ベテランのスタッフは、そこまで考えてくれるんですよ。だから、2つのショットが同じ移動になっていたり、ライティングが変わっていく意味は、まさしく映画的な空間をどうやって作るかっていうことだったと思うんですよ。

常石 その2つのシークエンスでの、照明の違いを熊谷さんからお願いします。

熊谷 田中監督は独特の美学を持っているんですよ。あの荒れ果てたところを女が1人で歩い

て帰って行くとか、いろいろありますよね、そういうカットは。あの廊下、このセットの横移動も、どっちかといえば“田中美学”なんです。それをどう理解して、どう表現していくかは、われわれの仕事なんですけれども、この作品に対しては上手くいったなと思っています。

（スクリーン投影／余白に書き込みがある使用台本）

田中 僕のコンティニューイティで、人形振りのモンタージュシーンは、ごちゃごちゃ自分でも読めないぐらい。どんなに暗くても読めるようにはなっているんですが、“局長屋のふすまを外して人形振りで移動”って書いてあるんですよ。たった1行です。これを撮影監督や照明監督、スタッフみんなが見てくれる。これを具体的に画にしていかなきゃいけないわけです。何十カットびっちり書いてありますけど、その1行1行全てに、エネルギーを注いでくれる。映画は、気の遠くなるような作業ですが、この横移動では、これしか監督は提示していない。それをどういうライティング、セット、画でいくのか、全部その後、スタッフを含めて膨らましてくれる、膨らんでいくんですよ。

だからロマンポルノをやっている時、僕らは別にセックスシーンがあるからという感覚はなかったです。（日活に）入った時から、裕ちゃん（石原裕次郎）や大きなシャシン（映画）をずっと一生懸命やっていてね、映画が撮れるんだと。現場には、日活という会社の何十年間の伝統と映画に対する感覚の積み重ねがあるんですよ。その積み重ね、スタッフの積み重ねがあつてこそ、この1行がああいう画になっていく。これが映画のすごさ、面白さであり、楽しさなんですよ。

シナリオを超えて、行間にこういうイメージをたたき込んでいく。シナリオの持っているイメージを損なわずに、さらにそれを突き崩しながら生かしていくのは、簡単にはできないです。

高村先生も言われたように、本当に長い蓄積があつてこそできることでね。蓄積があるってことは、アドリブが利くってことなんですよ。現場に行ってアドリブでぱっぱと撮っちゃうと、うそぶく監督がいますけど、そんなことは、あまりできないことなんです、僕の経験から言うからね。長年うんちく蓄積を固めて、あらゆるものに乱反射できる感性を持っていて、現場でたちどころに答えを出していく。その感性がないと、映画はできないと思うんですよ。

たった1行が、映画的な空間に拡大した、いい例ですので、台本が見つかったので、今日持ってきたんです。そこに怖さ、楽しさがあり、スタッフの力が出てくる。もちろん意味的に人間を出すのは演出の仕事ですから、基本的なことは考えなきゃいけないんだけど、そういうものが全部、寄せ集まっていけないと、目からうろこが落ちるようなカットが撮れない。それが上手く重なった時に、いいカットが撮れるような気がします、僕は。

常石 高村さんはこの作品の時、既に20年以上のベテランでしたが、移動の1行に、それまでのキャリアをどのように生かされましたか。

高村 基本的には、監督のイメージをまず考えるわけですが、キャリアとか蓄積は、必ずしも時代劇の蓄積とか、そういうことじゃないんですよ。あらゆるシーンを表現する時に、いろいろな監督がやってきた技法、カメラマンがやってきた画面、それが常に頭の中に入っていて、話を聞いているうちにひらめきのように生まれてくるわけです。それを蓄積、キャリアというのか分かりませんが、条件が厳しいほど、それを発揮しなきゃいけない。恵まれているなら、そんな苦勞をしてやることはないけど、厳しくてできないから、いろんなことを考えて効果を上げようと、当然なるわけですよ。その意欲が、日活のスタッフにあったということなんです。

逆に、ロマンポルノになったために、非常に厳しい条件の中で感覚的に新しい表現を、という意欲は、本当にみなぎっていましたね。そういうことが、ある意味で才能を伸ばすことにもつながっていったんじゃないかと思っています。私たちはロマンポルノをやること自体に何の抵抗もなかったんです。見ていただいて分かるように作品的にも素晴らしいものが、随分生まれている。ある意味では表現上、技術的な面でも、日本映画の発展というか、大きな貢献をしているんじゃないかと。自画自賛ですけどね。

常石 今、日活ロマンポルノは、大変脚光を浴びていると思います。田中さん、20年、30年ぐら

い経って、日活ロマンポルノが再評価を受けていることに関して、いかがですか。

田中 さっき言ったように、観客の目で映画を観て、ああいいな、よく考えている、よく努力しているなって、そんな素直さで見ようかなと。

日本一古い映画会社が、18年間にわたって、ロマンポルノで、性という問題をど正面に据えて1,100本の映画を作ったのは、伊達や酔狂ではできないことですよね。やはり性が、本当に人間の本性に根差していて、その肉体的な行為を画で撮っていく。映画そのものが、この本性に直結する意味合いを含んでいますから、それをちゃんと見ていけば、映画は何本でも作れるわけですね。

この間渋谷のパンテオンでやった時、観客の半分以上が女性で、ロマンポルノを初めて見るというお客さんが相当おられたそうで、セックスシーンはあるけれど、何のてらいもなく堂々と見ておられた。僕らが作っていた時には男性中心の目がありましたが、今の女性の意見を聞くと、女性の自立心が非常に出ています。女性の生き方の鋭さ、すごさのようなものが、新しい発見で見られたっていう意見もありました。

だから、今の質問に対しては、お客さんの位置にいるプロの目の鑑賞に、俺たちが作った作品が耐えられるか。耐えているやつは、やっぱりいいなと素直に感じよう、駄目なところは駄目だと素直に見ようっていう気持ちで、1つ。それと、あの昔、これだけ人間を見つめていくエネルギーがほとぼしっていた時があったのに、今は何をしているんだってことです。それなりに、努力はしているけれど、あのオクターブに近づくのはなかなか大変です、正直なところ。企画を立てた時に、あの時既にやっているんじゃないか、（あのエネルギーと）勝負できるのかっていうところが、自問自答であるわけです。やっぱり負けているなあという時は、その企画が自分の中で消えていってしまうことがずっとある。それほどロマンポルノが作り出した世界は、ある意味ではしたたかなところがある、映画としてね。

常石 熊谷さんはロマンポルノの後、相米（慎二）監督、最近では山田洋次監督の作品とか、全く毛色の違うところへ移られた印象ですが、ロマンポルノの経験は、どのような形で生かされていますか。

熊谷 ロマンポルノは、日活がやむを得ずやった感じですけど、やるからには、今までの経験と技術を発揮しようと。それで、こういう作品ができたと思っています。一番大きいのは予算の問題で、人数も機材もあらゆる条件が、われわれにかかってきたわけですね。どういう作品を撮るかというテーマを持って、自分なりに、その予算で、技術をいかに発揮していくか。僕はロマンポルノをやったおかげで、今に思えばいろいろないい経験をしたから、今、予算のない作品に当たっても、びくともしない、平気な顔をしてやっていられるってことです。

常石 予算の話ですが、高村さんから初期のロマンポルノは実はそんなに安くなかったとお聞きました。この映画は750万円だったそうですね。

高村 初めはね、内容のことがあっても、ある程度の縮小予算で考えていたと思うんですね。ところが、やっていくうちにどんどん切り詰めて、かなりの低予算になったけれど、それを支えるスタッフの技術を考えたら、結構な予算、実際には目に見えない大きな財産を使ってやっているわけです。

例えば、日活はステージを持っているから、セットを建てるのも、日本映画を堂々と支えた大道具さんが作り、ステージもきちっと整備されている。そこで働く技術スタッフも、日本映画を向上させてきた技術力を持った人たちで、低予算ということだけでは評価できない。プラスアルファの方がもっと大きいと考えてもらったほうがいい。だから実際は、今考えたら結構な予算になっちゃうんじゃないかって思いますけどね。そういう見えざる技術というか、蓄積された技術が実は大きいんですよ。

かつては撮影所という1つの機構で、（技術が）伝承され、発展したわけですが、今はその場が失われつつあるということで、大変不幸な時代を迎えているんじゃないか。映画に対する関心が高まるほど、その部分は確実に伝承しなきゃいけない。これを機会に、皆さんとのコミュニケー

ションが上手くいって、それにつながればという希望を抱いています。

常石 この講座でロマンポルノを取り上げたのは、受講生の皆さんの中には、Vシネマや自主映画で低予算が切実な問題としてあると思い、1つの見本になると考えたからです。具体的に田中さんは、どのように予算の制約と取り組まれましたか。

田中 今日はこういう講座ですから、資料をできるだけ持ってきて、具体的に話をしようと思いました。（机上の資料を見ながら）この「責め地獄」は、最初はタイトルが「（秘）女郎色地獄」⁽¹⁾で、仕上げの段階で「責め地獄」に変わっています。予算は7,598,980円。当時の、いわゆる直接費、企画宣伝費、スタッフ費、俳優費、それから第2直接費、準直接費とか、細かく区分けされた合計の金額です。クランクイン前に必ず撮影所の一室に、会社の重役、プロデューサー、監督を含めて集まって、予算会議が行われたんです。

750万円という予算は、入場料や日活の配収などをもとに、営業のベテランが綿密に計算して出していました。これ以上の金をかけたら撮影所自体、映画製作自体が、立ち行かなくなるという厳密で冷静な営業としての判断もあったんですね。僕ら、監督やなんかは、予算のディテールをある程度聞いていますが、スタッフや撮影所の設備は見えない金なんですよ。

実際、（日活の美術だった）木村威夫氏は、撮影所は宝物だと、暇な時に周りをうろうろ歩いています。何気ない撮影所の裏も、素晴らしい宝物の場所であると、よく言っていました。撮影所には、そういう空間がいっぱい詰まっているんですよ。見えないスタッフの技術、財産、それプラス、セットとか、高村先生が言われたようなこと全部、日活という大きい撮影所があったからこそ、できたということがあるんですね。

裕ちゃんの映画、ロマンポルノ前の日活の映画をずっと助監督時代からやってきたので、予算の枠はあるけれど、カバーできるものがある。映画に対するエネルギー、それから知恵や努力、そういうもので当然補っていけるだろうっていう自負がね。俺たちはずっと、ちゃんとした映画を作っていくんだっていう気持ちで、有形無形に作品に反映していますよね。制作費の見通しが、監督にはもちろんありますけど、だったらその予算の10倍ぐらいかかっているような映画、何億円もかけた映画に負けずにしようってことです。現場の意地なんですよ、やっぱり。各組、各監督、全部そういう目で初期はやっていました。だから1本、作品が上がると、他のスタッフがいつの間にか紛れ込んで見ていて、ああでもないこうでもない、ディスカッションしながら作っていた。そういう雰囲気ですよ。

（事前に）自主映画について質問がありましたけど、上手くするには、いいスタッフを見つけることです。いいスタッフは、映画に対する1つの情熱もあって、ちゃんとあれ（技術など）も持っている人。そういう人が集まらないと、いい作品はできない。予算は金だけじゃないと、僕はこの席で言いたい。当時、しきりに思ったことは、そういうことです。俺たちは、日活のマークを背負ってやっているんだっていう気持ちもありました、当然ね。

常石 熊谷さんは『団地妻 昼下がりの情事』で、（ロマンポルノ）第1作目を手掛け、『ラブ・ハンター 恋の狩人』（1972年）では、日活ロマンポルノ裁判と、今は言われていますが、山口清一郎監督などと警察に連行された経験があるそうです。⁽²⁾ 性表現に対する制約の厳しさについてお聞かせください。

熊谷 制約の厳しさは、われわれは直接にそう感じないんですが、警視庁に呼び出されて、朝から夕方6時頃まで調べられた。当時は前貼りとか、いろんな細工をしてましたが、警察はそんなことは構いなしで、本当にやっているんじゃないか、芝居というのは嘘じゃないかとか、いろいろ突っ込まれて、わけつとは何だとか、そういうことを聞かれたんです。要するに、田中監督が言いましたように、日活マークが付いた暴力映画もあれば、社会的な映画もある、こういうロマンポルノ的な性描写の映画もある。僕はそう感じて1本目から請け負ったんです。当時はロマンポルノに関わると、やっぱり相当、世間から批判されて、名前を変えた人もたくさんいました。松竹、東宝、メジャー系からも相当軽視されて、われわれはつらい思いをした時もあったんですけど、僕自身は日活マークが付いた、こういう映画があってもいいんじゃないかとい

うつもりでやってみました。

田中 僕も実は藤井（克彦）監督の摘発された映画（『OL日記 牝猫の匂い』1972年）の助監督をやっていて、警視庁に行きました。警部の取り締まり、事情聴取も受けました。だけど僕らは映画を作っている立場では、正直なところ、映画がばんばん撮れて、好きなことができるエネルギーで、映画的なものをどうやって表現していくかのほうがすごく大きくてね。

当時から、日本には映倫（一般財団法人 映画倫理機構）がありますが、作品が入る前に、こういう（書類を提示して）、映倫審査通知がまず来るんですよ。普通の映画を作っている人には考えられないだろうけど、“右の作品について次の通り、お知らせします”って書いてあり、担当の映倫職員の名前があって希望事項として、シーンこれこれの情事描写、演出に注意、と。具体的には、シーン3なら3の、このセリフをカットしてください、と。差し支えないと思うので言うと、例えば、今なら笑ってしまうけど“いい気持ちだ”、“今、いくところだ”という男性が果ててしまう言い方、それと“出ちゃった”、というセリフです。指を折っても足りないぐらい（注意が）書いてある。

そういう制約が具体的にあり、一緒に映画を作ってきた人たちの中には、性を表現とする作品に参加したくない人、長い日活の伝統ですから、なじまなくて辞めていった人もいます。映画が撮れる、昔の映画をもう1回打ち壊して、性を中心にして、何か映画的な表現ができないかと模索した連中は残った。そこから次の表現を見つけていった。映画に対するエネルギーを持った連中が残ったということということもあるわけですよ。

当時の撮影所には、作っている人々の枠、それを大きく包む警視庁の取り締まり、当局のしっかりした目、映倫という自主機関もあった。このぎちぎちの枠の中で、どうやって本当に必要な表現、映画として欲しいものを描いていくかっていうのは、1つの戦いの場でもあったわけです。やましいことではなく、誰かがやらなきゃならない。日本映画でセックスシーンを、性のシーンをまともに撮った映画がありますか？本当にまともに、真面目に取り組んだのは日活なんですよ、このロマンポルノです。もちろんピンクの方もいますけども、大きい会社でちゃんとやったんです。

映画は、あらゆる表現があらゆる幅でないといけないと思うんですよ。表現する上で、これはいけない、あれはいけないってことが、あってはまずいわけ。がんじがらめの中で、どうやって映画的なものを発見していくかという作業で、みんな徒や疎か^{あだ おろそ}かで映画を撮ってなかったということです。そこが上手く噴き出たものには、当然いい作品、今までと違った映画が出てくるだろうと。

わいせつ裁判に今日は時間をかけませんが、日活は1972年に摘発されて、ロマンポルノ裁判があって、1980年に最終的に無罪で勝訴しています⁽²⁾。その前の『黒い雪』（武智鉄二監督、1965年）の裁判で、配給した日活は摘発されましたが、それも無罪を勝ち取っています⁽³⁾。人間が映画で表現しようということに、つまらない制約は必要ないってことですよ。その辺も含めて取っばらっていかないと、映画の幅が広げられないという、ある意味では戦いの場でもあったわけです。それプラス、会社が撮影所も本社も売却している状況⁽⁴⁾もあり、どうやってあの場を確保していくかという中で、初期のロマンポルノは作られていったわけです。客観的に、時代の流れを見つめる目を持ちながら、そこでみんながどうやって映画を作っていたかということも併せて知ってもらいたいんだよね。具体的な映倫の通知を、初めて知ったかもしれないけど、自分が監督なり作品をやった時に、当然チェックを受けるわけで、現実にはこういうことがあるということなんですよ。

常石 高村さん、性表現について、例えば（フィルムに）写ってはいけないものを写さない技術とか、画作り全体のトーンまで、カメラマンの仕事も変わりましたか。

高村 様々な制約があるというのは、今始まったことじゃないんですよ。戦前からずっとある。僕が助手時代の吉村公三郎さんの『暖流』（1939年）、引っ掛かるところがないようでしょう？ところが、高峰三枝子が菖蒲湯に入っているシーンで、風呂から上がるのに、カメラへずっと下からフレームインするんですよ。高峰君の背中に菖蒲がぴたっとくっついている、非常に象徴

的なショットがあった。これが内務省と文部省の検閲で引っ掛かったんです。いけない、わいせつだって言う。そういう時代でもあった。結局、撮り直さなきゃならなくて、いろいろみんなで考えて、今、出たばかりの湯船のお湯が揺れてて、そこに菖蒲と一緒に揺れている、というショットで、辛うじて検閲を切り抜けた。

検閲の考え方の基本は、とにかく悪いことは止めるということ。何が悪いかに、基準があるわけではない。社会的な背景や、それぞれの人たちの感覚的な変化もあるけど、取り締まるのが基本です。

ロマンポルノも、あれはいけない、これはいけないって、盛んに言われました。撮っちゃいけないと言うより、本来撮らなければいけないものをどうやって見せるかを、さっきの菖蒲湯じゃないけど、工夫しなきゃいけない。

われわれがよく使ったのは、そのものずばりを写すんじゃなくて、例えばそこが黒くつぶれている、照明で暗くなっている、または物で隠れているとか。人々の想像力を発揮させて、それが見えているような工夫です。ロマンポルノの初期には、どうやったらそれが、きれいに画面として表現されて、なおかつ本来の目的が浮かび上がってくるかを、逆に制約があったから随分考えました。ロマンポルノだからではなく、人間を表現する発想力というかな、それを培っていく上で、いろんな手が生まれてきたこともある。制約がいいっていうわけじゃないけど、そういう制約の中で、ロマンポルノは見事に進歩してきたと、私は思っています。

常石 熊谷さんは、影にして、暗くして隠すような技術はいかにして開発されましたか。

熊谷 僕はあんまり意識しないでやっていましたけどね。

田中 ロマンポルノは、要するに疑似行為、そのふりをするんです。セックスシーンがあるけど、ハードコアではなく、ふりをするのが大事で、ある意味では嘘から実を作るっていうことなんです。それが映画ってところがあるわけです。必ずしも、行為そのものを局部も含めて写して、映画になるかっていうとらないですよ。

僕は、今村昌平さんが『エロ事師たち』より『人類学入門』（1966年）を独立プロでやる時に、助監督をやって、ブルーフィルムなるものを、勉強も含めて50本ぐらい見ましたよ。もう2、3本見ると嫌になった、正直言って。嘘から実がないんだよね。

警視庁うんぬんの話で、本当にやっていたのか聞くのは、そこが全然違うわけですよ。リアリズムじゃなくてリアリティーってことです。リアリティーを求めていくのが映画芸術ですから、リアリズムでリアルなものを写していいってわけではない。リアルなものを見せたら逆に映画にならないことは、まああるわけです。疑似行為をいかにそれらしく見せるか。作家によって、監督やスタッフによって、いかに淫らに見せるかという人、とことん生理的に見せていく、見つけていくタイプ、そんなに露出しないで感覚的に見せていく人もいるだろう。作る人の個性によって、いろいろな形で、それぞれ工夫したわけです。基本は疑似行為、嘘から実を作る行為です。そのほうが、はるかにリアリティーを獲得できる。映画の本質に通底していると思うんですね。

例えば田中真理君と僕が仕事した時、あの子はセックスシーンを撮ってもなかなか感じない、にじまないんですよ。笑ったり、あえぎはするけど、その中からにじんでこない。ガラスのようなキャラクターの女優から、どうやって水を絞り出せるかってことを考えるわけですね。逆に宮下順子君と仕事をすると、非常に生身の女優なんですよ。ほっといても非常に生々しいから、どうやったらガラスのように見せられるかって考えるわけです。そういうことが映画だと思うんですよ。

その辺のはき違えが非常に取り締まり側にもあった。大きく言えば、もともと性に、制約を加えるべきじゃないんですよ。日本の歴史を見ても、初期の性表現なんか実におおらかで、わいせつという観念が、制約によって、取り締まることによって、出てきた部分もあるんです。行為それ自体がわいせつなのか、行為の中にわいせつがあるのか、考える余地はあるけど、禁止したり隠したりすることの中から、わいせつ感が出てくることはあるわけです。

高村先生が言われたけど、あらゆる工夫ですよ。ふりの中からいかに本物を感じさせるか。『暖流』の話は、僕も初めて聞いて、背中についた菖蒲も、風呂の水にたゆたっている菖蒲も、両方

いいなと思いました。やっぱり感覚は、みんな違いますからね、高峰三枝子さんの背中についている菖蒲でも、感じる人は感じるんです。素晴らしい表現かもしれない。やっちゃいけないと、本来は枠をはめるべきことじゃないと、僕は思います。

常石 高村さんは、若い監督のロマンポルノ作品をたくさんさっていますが、取り組み方に違いはありましたか。

高村 実はね、私はロマンポルノになってからしばらく、仕事をしてないんです。自分が避けていたわけじゃないけど、どうも会社のほうが遠慮していたみたいで。ある日、ひょっこり製作部長が来て、“ロマンポルノやってくれる？”って、お誘いがかかったんですよ。“いいじゃない、別に、俺は躊躇^{ちゅうちよ}しないよ”って言ったら、“いろいろな人が名前を変えてやっているから、変えてもいいよ”って言う。“なんで名前変えるんだ、俺は俺でやっているんだから、その必要ないよ”と。じゃあ、そのまま名前を使わせてもらうってことで、スタートしたんですよ。会社の体制が変わって、しばらく撮影所そのものが休んでいましたから、特に自分で仕事することもなかったけど、そういうのがきっかけなんです。

私は、変な起用のされ方をしている。曾根中生の『牡丹燈籠』（『性談 牡丹灯籠』1972年）を、製作部長がやってくれと言った理由が、低予算だからオプチカル合成ができないと。おばけの話だから、出たり入ったりいろいろするのを、現場で全て特撮的な処理をしてほしい、それが起用の理由なんです。そう言われると、何か考えなきゃいけない。監督は監督で、いろいろなことを考えるわけです。それをオプチカルを使わないで現場でやるにはどうするか。ロマンポルノを撮っているというより、技術研究会で取り組んでいるようなもので、ワンショットワンショット考えてやった記憶があるんです。若い監督には若い監督なりの表現があるから、それをいかに技術的に支えるか、その辺の自分の気持ちのほうが前面に出ていました。若い監督だからという意識はあんまりないんですよ。

常石 具体的には1日目の丸池（納）さんとのお話にあったジカダブリ⁽⁵⁾などの技術ですか。

高村 まあ、そうですね。普通その場でするのが一番楽なんだけど、いかにもジカダブリだと分かっちゃう。やっぱりそれじゃあ面白くない、合成が合成したように見えてしまうのは、あんまり上手くないわけです。そうじゃないように見せるにはどうするかってこと。

例えば、片側にいる人物を反対側へ移動させたい。そのままだと、ダブらせていないから、移動できない。これには、手前に別の人物をナメてね、その人物を境にして、フレームを半分、切っちゃう。それで“絶対、動くなよ”って言って、半分ずつ撮って、人物を横切らせるということをやったりしました。その場の工夫です。瞬間的にそうしようってことで、それほど高度なことをやっているわけではない。非常に単純です。

もう一つは、こちらで話をしていると、途中からお化けが出てくるっていうのがある。セリフがあるからなかなか難しいんです、きっかけがね。それでハーフミラーを置いて、黒バックを立てて、そこにお化けを置き、最初は明かりを落とすとく。話の途中から、すーっと明かりをフェードインさせると、画面ではハーフミラーを通して向こうを見ているから、その人物の横に、すーっとお化けが浮かび上がってくる。そういうことも、結構やりました。考えてみれば何でもないけど、今だったらもっと楽ですよ。当時は、お金をかけないのが大テーマで、実際に現場でできる方法は限られたけど、その中でいろいろ工夫したのがあの作品ですね。

常石 『性談 牡丹燈籠』は1972年、ロマンポルノの初期の作品です。田中監督の『(秘)女郎責め地獄』もそうですが、時代劇がロマンポルノになって復活してきた感じがします。大奥物というジャンルも東映などでありましたが、熊谷さんは、ロマンポルノまでの時代劇の経験はどのようなものでしたか。

熊谷 僕は、京都の大映でしたから時代劇で育っていました。この「責め地獄」は久しぶりの時代劇だったので、やっぱり、自分なりに力を入れてやりました。大奥には、僕はそう大して関心

は持っていなかったです。大奥なりのパターンかなと受け取っていました。

常石 例えば、溝口（健二）作品などで助手についた経験が役に立ったことはありますか。

熊谷 やっぱり、時代劇と現代劇の照明方法は根本的に違うんですね。大映京都で8年、助手をやりまして、時代劇のライティング法を学んだ。時代劇は、ろうそくとか灯心ですから、光源がどうしても低いところでライティングをしていく。現代劇は光源が全部高いところにあり、その辺が随分違う。僕自身は、時代劇と現代劇の両刀使いが今になってできるので、いい経験をしたなと思っています。

常石 嘘から実というお話がありましたが、田中さんは、時代劇をどう感じておられましたか。

田中 日活は撮影所が再開した時、新国劇の方とか、滝沢英輔監督とか『月下の若武者』（冬島泰三監督、1957年）とか、時代劇が撮られていたことは知っていました。テレビの『大江戸捜査網』（1970年第1回放送）などはやっていましたけど、そんなに時代劇はたくさん作っていないと思うんです。時代劇はお金がかかるんですね、いい意味で。結構大変なので、時代劇のロマンポルノはたくさん作られていないと思うんです。

時代劇は、書物を読んだり、『大江戸捜査網』とか助監督で付いたこともありました。溝口監督や黒澤（明）監督の作品など、たくさん時代劇は見っていたので、画から勉強した部分がある。僕の作品の後、少し経ったら、時代劇はロマンポルノであまりやらなかったと思うんです。ちょっと当時のものをひっくり返してみたら、原稿用紙でこのぐらい（クリップで留めた紙を提示）自分で勉強していた。シナリオライターと一緒に脚本を書く、シナリオを読んで、自分でちゃんとセリフを直して書けるぐらいの実力を蓄えておかないと、時代劇も現代劇もできませんから、そのぐらいは当然、やっておくわけです。

「責め地獄」ができた前後は、映倫のチェック、警視庁の取り締まり、本当にもう一番厳しかった時なんですよ。最後の警動⁽⁶⁾のあたりは、作る側がやっぱり反発を持ちますよね。お役人が出張ってきて、女郎を全部引っ括って行くのに対して、高橋明が便所の下まで潜って、生き抜いてみせてやる、立派に死んでやる、極楽往生だって言う。そんなにヤワじゃないんだ、人間は生きていく上で、したたかなものだってところもね、今日観ていくと、明らかに入っていますね。

最初の石畳にしてもそうだし、最後の絵沢萌子さんがまたがるトイレの下。歌舞伎なんかで言うところ、上と下の位置関係によって身分を表したり、色の所作を表したりすることはよくあるんです。例えば床の下にいて、上から垂れ下がってくる帯をつかむだけで意味があるという、上下の関係から意味を提示することが、日本の映画の中に伝統でありますよね。それプラス時代状況みたいなものを、あらゆる人間が排泄したトイレのさらに下に穴ぼこを作ろうって感覚は、そこまでのしたたかにならないと、今の時代と格闘していけないんじゃないかという気持ちがあったから、あそこに隠れ場所を作ったと思うんですよ。

あの隠れ場所は僕が付け加えたシナリオです。あの下に潜って、トイレの上と下で、2人だけの箱の中で会話する。ひもの男とおせん、あそこはよく耳をすましていただくと、外の取り締まりの音は、あるところから中断して、2人だけの会話の静かなシーンにしてあるはずですよ。その後、彼が死んで、おせんがしみじみと幸福感に包まれて涙ぐむ、それも涙は目から落ちない。悲しいかもしれないけど、何か嬉しいようなシーンがあります。

ああいうところに作る側は意地を見せなきゃいけない、見せちゃうんですよ。ロマンポルノ全体の流れがさっき言ったような状況の中にあっただけ。それはどの作家も、監督さんも、現場もね、そういう意地があったと思うんですよ。時代の取り締まりの厳しさは、首になっても、指ひとつになっても、生き抜いてやろうっていう、したたかさがないと、ドラマっていうのは生きてこないんだなって。

だから、指を返してくれっていうのは、素直に言えた。あれはもちろん、吉原の女郎の風習としてある。ベースになるディテールは、映画を作る上でちゃんと勉強しておかなきゃいけない。その上で、いかに嘘をつくかが大事なのでね。何も分かっているで、いい加減に嘘をついたら、（単なる）嘘になっちゃう。指で供養する風習も女郎さんにはあったから、取り込んでるわけで

す。そういう意地も見せない、時には駄目だという部分もあるかもしれませんね。

常石 どうもありがとうございます。後半は皆さんの質問から始めます。

質問 高村さんに、ロマンポルノ期の他のカメラマンの方をどのように見ていたのか、技術的な進歩、ズームや望遠レンズの効果について。田中さんに、儀式的な空間を作品で感じましたが、そこに思い入れがあるのかどうか。熊谷さんに、フレームの把握について、お聞きしたいです。

高村 日活に在籍していた方で、ロマンポルノに参加しないで辞めた方が結構いるんですよ。残った方、または、新しい人が次から次へと起用されてスタートした人も大勢いたんです。ロマンポルノだからという偏見では取り組んでいない。作品を作るという意味でやるんだけど、撮影日数とか、製作上の制約、予算も含めて、従来のフューチャーみたいなのにのんびり、時間をかけてやるのができなくなってくる。

すると、カメラマンの中には、移動を敷いている時間がないからズームでやってしまう人も出てくるけど、移動とズームは本質的に違うんだよね。画面で見ると似ているようだけど、実際には似て非なるもの。移動の場合、対象物は大きくなるけど、バックの入り方は同じなんだよね。ズームは、対象物が大きくなる代わりに、バックはだんだん狭くなってしまうわけです。

本質的に画面の効果は違うけど、ズームとか望遠をわりあいによく効果的に使っていたのは、ヒメちゃん、姫田（真佐久）君なんかです。ただ、彼は彼なりに悩んでいたけどね。ロマンポルノではなく、彼はイマヘイ（今村昌平）さんと何本かやっているけれど、イマヘイさんが望遠で追っかけるみたいなことを手持ちでやるから、こんなになっちゃう（右手で画面が揺れる仕草）わけだよね。自分では気に入らないんだけど、イマヘイさんはそのほうが効果があるって。“俺は嫌なだけで使われちゃった”と、後でぼやいてたけど、そういうことってありますよ。とにかくズームがあったために、ロマンポルノは本質的にアフレコが前提だったわけです。（モーター音のために同時録音に不向きな）サイレントカメラを使うこともあり、なかには手持ちでって言う人も多かったけど、僕は、基本的にあんまり揺れている画は、お客さんも見にくいだろうし、あまり好きじゃなかった。

ただ、揺れているから効果があるという映画は何本も観ています。（ジュリアン・）デュヴィヴィエの映画（『巴里の空の下セーヌは流れる』1951年フランス、1952年日本）で、たった1カ所、精神病の人物がどこかの廊下を駆ける時、手持ちで追っかける。それが、もうこんな（右手で画面が揺れる仕草）なるんだけど、非常に効果的でね。こういうふうに手持ちを使うといいんだなと、感じたことはあるけど、僕自身は、手持ちでやることはあんまりなかったね。手持ちが比較的好きなのはヤマザキゼン（山崎善弘）ちゃんかな。カメラマンによって違うから、どれがいいとか悪いとかではなく、作品と関連して、いい悪いが出てくるものだと私は思っています。

田中 儀式的は、様式化って言ったほうがいいのかね。僕の作品の系列を見てもらうと、画で語るのと、ストーリーを中心に語る形がある。画として語る時に、1つの嘘なり様式化で画面を非常にデフォルメして、空間に閉じ込めたりする。

「責め地獄」だと、人形の手で女性のおっぱいの上を擦すっていきみたいなことにも、通底するかもしれない。さっき言った、ガラスから水をいかに出すかみたいな感性です。ただ自然に撮っただけでは、この物（机上のペットボトルを持つ）の本質が見えない場合がありますよね、人間にしても。人形の手だけで女性の生身の体に触れることで、インパクトというか、そこに醸し出される画の強さも含めて、別な発見があります。そういう発見が映画であってね。絶えずそれが重なっちゃうとかなわない部分もあるけど、儀式化というか、様式化というか、異質なものの同士を正面衝突させる、乱反射させること。時にはそういう試みが、本質を、リアリティーを見つけて出すことはありますね。

「責め地獄」で、切断された指自体が儀式化、様式化されています。あの指の中に、ひもである高橋明の生き様とか、人生とか、あの人間そのものの生き方みたいな意味が象徴化されています。例えば、あの指で自分の体をなぞることで、自分自身がエキサイトできることも出てくるわけです。

だから、物を見つめていくのは、単に全体で見るだけじゃなく、髪の毛1本、爪1つ、まばたきの落ちるスピード、1つ1つの人情が入っていない物体であっても、意味がちゃんと重なってくると、映画的なエモーションになるってことですね。特に時代劇という、様式化したものが出てくる場合には、そういう試みをするという考え方もあるわけです。

この「責め地獄」の場合、僕は陽造氏に、プロデューサーに、こういう話がほしいと言った。相對死をして三日 晒^{さらし}でつながれている女に、女郎がたまたま通りかかって、目と目が合い、その女の目が忘れがたく思えたという話、三日間晒し場へ通う話ができないかなと。ある意味で盲目の女の目は、非常に様式化された空間です。生身の女郎が出会った時、まじりっ気なしの目で見られる。その感性によって、実際に見える目よりも見えてるように見えるってことはあるわけですね。能面で、女性の小面の目は、真四角に穴が開いています。四角の目は、面の中で踊る人が見た時に、一番丸く見えることがある。だから、この儀式化、様式化は、決まるとそろそろ恐ろしい効果を持つ。映画は絶えずそういうものを表現していく要素もあるってことなんですね。

僕の『女教師 私生活』（1973年）で、女教師が同棲している男の子の部屋へ戻ってきて、部屋一面にビー玉をずーっと転がすシーンがある。いろんなビー玉が転がっていくリズムと色の乱反射が、自分の意識の中へ入り、少し自分を楽しくさせてくれるみたいな。そういうデフォルメ化、様式化、儀式化が、絶えず映画の中にある。映画は奥行きが深いから、そういう目もほしいということですね。

熊谷 フレームの広さ狭さのことを言われたけれど、そのシーン、シーンによって感覚は違ってくると思います。その時その時の、お客さんの視点はどこにあるか。これを自分が把握して、その視点に合わせてライティングをしていくという、基本的な問題だと思います。

質問 私が担当した作品は、映倫はクリアしましたが日活側から、何分かに1度はエレクトシなくちゃいけない、それが非常に少ないからお蔵入りだと説明されました。日活の上層部の方たちのロマンポルノにする考え方が変わってきていたのでしょうか。

2点目は、最初のタイトル、スタッフの順番です。撮影と照明が離れていることについてお聞きしたいです。

田中 最初の質問は演出に関わる人が多いので、僕からお答えします。僕は81年にフリーになって、88年までの7年間ぐらいは、ロっぽニカになった時の作品と松竹で『丑三つの村』（1983年）を撮って、あと3本ぐらいしか作っていません。その時の撮影所の状況は、正直言って分からないけれど、資本は性を商売にしているから、それが入ってないと“これは駄目だ、封切れない”って平気で言いますからね。そういう時には、作る側が戦っていくしかないんです。例えば、僕の「めす市場」（『（秘）色情めす市場』1974年）という作品は、許されている尺は1時間ちょっと、長いやつで1時間40分ぐらい、それを2時間3分で見せた。切れない、どうやってもね。会社側から見れば、常識外れです。向こうには向こうの論理があって、切らないと駄目だって平気で言います。そこは現場の監督、作る側との、ある意味では、戦いなんですよ。だから「めす市場」も随分、切られました。今でもみんなに見てもらえるようなイメージカットをたくさん切った。企業というものは、そういうものでね。

それで“君、この映画、尺、常識外にオーバーしたから、少し干すよ”って撮影所長に言われました。娘の葬式の席で製作部長から“田中ちゃん、尺、切れたかい”って電話が来たことありますよ。“いや、やっぱりこれまでしか切れなかった、ごめん”って言って、お互いに電話を置いて、がちゃんと置かないけど、お互いにノンモン（音なし）で2分か3分、黙っててね。向こうでお経の音が聞こえてても、お互いに我慢して、向こうが切ったからこっちが切るみたいなね。それで“君は1年半、干すよ”って、撮影所長に言われて、実際、向こうは干したけど、干したのも立派。そういうものなんですよ。

その時、僕がいたく学んだことは、こっちもルールを外しているけど、映画はそういうところがあるんですよ。監督が頑張らないで誰が頑張るかって問題でもあるんですね。だから、1秒でも10秒でも監督が確保する。お蔵になったら、突破して出させるという、そのファイトを監督はしなきゃいけないんじゃないかな、まず第一に。

セックスシーンが少なかったから封切れないって理論は、僕は作品を見てないから分からない。資本というのは、冷たい、しっかりしてるものですよ。根性を持って、尺を確保していくのも監督に必要なエネルギーじゃないかなと思うんですね。その作品を生かすためには、自分が1年干されようが1年半干されようが我慢する、それはしょうがない。それでその作品が生きていけば、いずれちゃんとみんなが見てくれたら、どっかで跳ね返ってくるだろうと。

僕が1年半干された時、その「めす市場」を見て、俊藤（浩滋）さんが、“君の映画をたまたま観たけど、あの元気で映画1本、撮ってくれ。東映でオールスター映画（『神戸国際ギャング』1975年）を用意するから来てくれ”って言われて、東映へ行ったんですよ。そういうことが大事であってね、僕らは作る側にいる人間で、作らせる側にいる人間の論理は冷静にある。お蔵にされてしまった方が、だらしなないって言えば、だらしなないんだし、それで日活を嫌にならないでほしい。そういうレベルの問題じゃないと思うね。自分たちがファイトを持った作品がお蔵入りにされたら、日の目を見た時に、また見られればいいじゃないですか。そのぐらいな根性を持ったらどうでしょうか。みんな初期はそのつもりでやってましたよ。僕からはそのぐらいしか言えないんですけどね。

高村 2番目の質問、タイトル表示の問題は、戦前も戦後もありました。会社によって、プロデューサーの考え方によって、いろいろ変わってる。“撮照録美”は、日活の後半で定着したんですが、私はもともと撮影と照明は、分かれるべきじゃないと。昨日もお話したけど、共に一体の作業なんですよ。現場で見ると分かれてやっているようだけれど、撮影監督と照明技師は、ほとんど一体化して作業を進めていくべきで、そういう性質の作業だと思うんです。最近は、別々にやっているために照明のことが分からないカメラマンとか、撮影のことをあんまりよく分かっていない照明技師が出てきているかもしれないけれど、それは、個人的な問題です。時間をかけて熊谷さん、照明協会とお話して、日本映画らしい制作システムを作ろうかと思っています。

外国でも、実際に作業は分かれているけれど、仕事は一体化しているところが随分あります。アメリカもそうだし、みんなそうですよ。タイトル表示がそうなっていることとは別に、やっぱり撮影と照明はつながっているべきだと私は思うんですよ。幸い最近では、“撮照録美”という呼び方が、定着しているようですけどね。

NHKでもハイビジョンを僕がやっている時、どういう順番で並べるか、かなり問題になったんですよ。結局は撮影と照明は並びましたけどね。形から見て、何となく別々のように思うのはしょうがない、第三者が外側から見ればね。だけど内側から見れば、全く1つの作業をやっているわけですから、いずれが上とか下とかではなくて、共に協力しなきゃいけない。そういう立場で、技術的にも、またお互いの人間的な信頼感でも私はやっています。ですからタイトル表示は、現在は“撮照録美”が一番多いんじゃないかな、と思います。

常石 熊谷さんは、照明技術者協会の会長ですが、高村さんの撮影と照明が共同であるべきだという考えに対して、照明が分かれているのは、撮影からの独立というプラスの意味もあるのでしょうか。

熊谷 独立ってということもないと思いますけど、やっぱりこれは組織の問題だと思うんですよ。長年こういう組織でやってきたわけです、“撮照”というのは。僕らは会社に、照明部として入ったんですよ。技術部照明係、技術部撮影係っていう組織の中で育ってきたわけです。こういう問題が出た時は、高村さんのほうと話し合って、組織を変えていかないと駄目ではないかって、僕は思っているんです。若い人たちは照明へ入るか、撮影へ入るか、今までのような組織の中に入ってくる。そういう形でなくなった場合、若い人たちは、どっちへ入っていくか、となります。将来を考えると、組織をちゃんとはっきりして、若い人たちに希望を与える形が、僕は一番いいんじゃないかと思っています。

高村 熊谷さんの考え方も十分理解できるし、これから考えていかなきゃいけないと思います。もともとライティングに時間がかかるのが、企業側は大変不満だったわけです。われわれの助手

時代は、主役のライティングはカメラマン、バックはカメラの助手がやると分担してたんですよ。つまり、人物を主体とした照明と、バックを主体とした照明に分かれていたんですが、いずれにしてもライティングは時間がかかりますよ。

ところが会社は、“なんでそんなに時間かかるんだ、もっと早くやれ”と。その方法として、人員の補充をしたり、いろいろして、作業を分担すれば早くなるんじゃないかとなり、一番先にそれを採用したのが東宝なんです。照明協会の本に書いたことがあるけど、東宝さんは、要するにカメラマンに対して、照明は大変な労働の加重だから分ければ軽減されると、何となく甘いことを言ったんです。照明には、成績を上げればそれなりの評価をするというような言い方もして、両方が同時進行的な作業をするシステムを作ったんです。以後、各社いろんな形態を経て、撮影と照明は分かれて、もう50年以上経っていますよ。

熊谷さんがおっしゃったように、若い方がそれぞれのパートに入ってくる。当然、自分の職業にしていくわけだから、勉強するのはいいことです。かつて撮影所では、仕事をしていない時でも、常に一緒にいたから、お互いのコミュニケーション、自分たちの仲間がやった仕事をいつも見られる。話も聞けるといって、交流があったわけですね。だから、照明をやっている人でも、撮影のいろんなテクニックを十分に知っているし、カメラの助手も、照明のいろんなやり方を勉強する機会もあった。お互いにプラスの面があったわけですよ。

ところが今は、そういう交流がなくなってしまい、仕事がない時は全く知らない、別々になってしまうわけですね。ほとんどフリーだから、いつも一緒にいるわけにいかない。撮影所だったら、仕事がない時でも、食堂へ行ったら飯食いながら、ああでもないこうでもないって、話ができるけど、それすらなくなっちゃった。そうすると別々に育つのは、専門職としてはそれで済むんだけど、映画という総合的な観点で仕事をしていく面からいうと、どこかしら欠けているところが出てくるわけです。

既に50年の歴史があるから、一朝一夕に変えることはできないかもしれないけど、技術の本質的なものを向上させる意味で、やっぱり真剣に取り組まなきゃいけない問題かなと。特に今のような、フリーでばらばらになってしまっている時代には、どこかで誰かがそれをまとめるシステムを作っていくといけないのかな、と最近は特に感じているわけですよ。

将来的には、例えば照明を主体にしてやってきた人が撮影監督になることもあり得ると思うんです。カメラ操作を自分でやらない人は、オペレーターをつければいいわけですよ。カメラの助手が、オペレーターになったって構わない。

特にデジタル化への対応と外国との交流、外国のシステムへの対応を考えていくべき状況になっているわけですから、ますます撮影と照明は緊密な連携をとって、自分たちの理想とする組織というシステムを作っていく。そういう時に、今来てるんじゃないかなって思ってます。

質問 撮影所の良さが結集された作品ということはわかりましたが、既に撮影所がないなら、もっと広いところから探せばいいと思います。ポルノを作品に取り込んでパワーにできた、その後に対して、歯がゆいような気持ちを失礼ながら持っています。

田中 あの時のハートは何だったんだろうと、今、考えると歯がゆい。自分の企画が次から次と、自分の中で消えていってしまうもどかしさがあると、言ったと思うんですが、そのぐらいの高みまで行ってしまったってことなんですね、1つは。今度はそれを、どうやって乗り越えていくかということが当然あるわけですね。あなたが言うように、別に撮影所でなくても、あらゆる場所で撮ることはできるから、その迫り方でいいと思うんです。

僕は、81年にフリーになってから、20年で3本しかやってないんですよ。その間、何をしていたってことになりますが、絶えず映画は撮ろうと思ってたわけです。現場からは絶対離れたくない、いつも、違う俳優さん、スタッフ、現実に出会って、カメラの横にいたいというのが、基本的にありましてね。火曜サスペンスを含む2時間ものと1時間もののテレビドラマを、70本近く作ってるんですよ、20年で。2時間ものの火曜サスペンスは、ロマンポルノをやっていた時の映画1本分のエネルギーがないと撮れないんです。それと現場で、いつも自分の身を、感覚を研ぎ澄ましておかないと、やっぱりテレビであっても撮れない。そういう状況で企画を考え、『丑三つの村』、2年ぐらい経って早坂暁さん（原作・脚本）の『薔の眺め』（1986年）、2年ぐらい経っ

て『妖女伝説'88』（1988年）ができたんですね。

テレビドラマをやりながら、映画に（対して）持っているエネルギーを持続させて、しかも、ロマンポルノがやったあの高みを乗り越えられるものを、次に何をお前は作るんだっていう、自分への問い掛けがいつもあるわけです。“田中さん、最近テレビで見るけど映画見ないね”って言われたり、“何で、映画撮らないんだ”って怒られたりね、そういうことの連続ですよ。

“今の映画製作者に求められる観客への姿勢について、ご意見を”と、（事前に）質問をもらいました。全部とは言いませんが、最近の映画には取りあえず掲げたような企画が横行しているように思います。観客をバカにしていると感ずることもたびたびです。

質問 日活の映画は、男性向けのアクション映画が非常に多かったけど、ロマンポルノは、女性が主体になっている映画だと非常に納得したところがあります。男性主体から女性主体に変換した時、苦勞されたことがありましたら、お聞かせください。

常石 高村さんから、お願いします。

高村 その企画に対するスタッフの反応、受け取り方で作品の方向性が決まるっていうことはよくあるんですね。

「渡り鳥」シリーズ（1959－1962年、8作品）の第1作『ギターを持った渡り鳥』（斎藤武市監督、1959年）は、無国籍映画の第1作といわれていますけども、決して無国籍じゃないですよ。第1作は、ちゃんと国籍があった。主人公の小林旭は元神戸署の刑事で、ある事件に巻き込まれて、奥さんを失っちゃうんです。それで、警察官自体が嫌になっちゃってぶらりと旅に出るんだけど、神戸のイメージを捨てきれなくて、神戸に似た港町に現れるところから始まるんです。台本を見たら、下田港って書いてあるから行ったんですよ。そしたらまあ、似ても似つかない、神戸にどうやったって、ならない。ロケハンの帰り、車で熱海あたりまで来た時、ちょうど夕方になって、飯でも食おうって時に、ひょっとひらめいたのが函館なんです。さっきも言ったように、いろんな蓄積があるわけで、函館山から臨む夜景は、神戸の夜景にほぼ匹敵するような、港町の雰囲気があるなって。それで監督に函館はどうだって言ったら、監督も、そうだ、函館ならやれるねって。しかし下田と函館じゃ、えらい予算が違うわけです。下田なら日帰りでもいい。これはプロデューサーに言わなきゃしょうがないと、熱海から電話したらびっくりして、電話じゃ返事できないから、明日、製作部へ集まってくれと。翌日、製作部長は、下田で考えている予算で、函館でやれるわけない、いいも悪いもない、ただ駄目だって言うだけなんです。僕も半分やけっぱちで、それじゃあ下田の予算で、函館でやれたらいいのかって抵抗したら、それなら別に反対する理由はないっていうわけです。それじゃあって、今度は脚本から、毎日のスケジュールから含めて、監督と実に綿密な打ち合わせをして、ロケーションが終わって場所移動するバスの時間まで考えて、全部スケジュールを出したんです。ロケーションは大体10日ぐらいで終わって、あとはセット。撮影所には予算内で上げる約束をしているから、スタッフを全員集めて、とにかくこのスケジュールでやらなきゃいけないと。全員その気になって、前の場所でやっていた時に、次の場所へ助監督が飛んで、ファーストカットの準備をする。先へ先へと手配をしながらやって、10日間かかる撮影が9日間で終わったわけです。予算が余っているから、製作主任が函館で一晩泊まってもいいよという話だったんだけど、仕事は終わっているから、泊まったってしょうがない。急ぎよ帰ってセットへ入ったら、全部が14日で終わっちゃったわけですよ。

で、それが実は災いになりましてね、14日でこの予算でできるという、実績ができちゃったわけです。しかも封切ったら、3週連続のヒットをした。そうしたら当時の江守（清樹郎）専務が、“映画はこういうふうには作らないかん”って言うわけです。映画作りの手本で、これから日活はこれが基準だなんて変なことになって、だいたい方々から睨まれたけど、そういうきっかけがあって、いろんな工夫をしたということも事実なんです。

今でも覚えているんだけど、海上保安庁の船を借りたシーンがあるんですよ。ワンカット、何日の何時何分に現場へ来ると決まっていて、現場の時間は30分、それが経つと帰っちゃう。監督の斎藤（武市）君と打ち合わせをして、カットを順番に撮ってその時間までに、海上保安庁の船

が入るポジションにいけるようにやりまして、それが上手く、びたっといったんですよね。リハーサルをしているから、船が来たところで、すぐ本番をやって、はい結構です、もうお帰りくださいと。そうしたら、向こうが“そんな早く終わっちゃうの？”って、びっくりしたんですが、全てそういう段取りでやった唯一の作品なんです。じゃあ、あれを今もう1回やれるかって、やれないですよ、恐らく。ちょうど夏で、日照時間が長かったせいもあるし、日活のスタッフがみんな若かったこともあって、そういうスケジュールでやってもらえた。監督以下のチームワークが1つにまとまって行動できた賜物なんですよ。だから、作品を受け取った時の最初の印象、それを自分たちで解釈して、どういう作品にしようかということで大体、方向性が決まったところで、必要な準備をやっていくことになるわけです。

ロマンポルノとはちょっと関係ないけど、昔の助監督さんは香盤表^{こうばんひょう}を作る。今でも作っているかもしれないんだけど、ロケの場合、セットの場合、シーンごとに、必要な俳優さん、小道具、美術関係、準備しなきゃいけないものを全部書き出す。僕がやった川島（雄三）さんの『わが町』（1956年）で運動会（の場面）があって、大正時代の国の旗を全部調べて、万国旗を作った。ところが旗のアップ（の撮影）なんかないんですよね。旗のアップがないなら、本当は何だっかっていいけど、その何だっかっていいという考え方が、作品を駄目にしちゃうんですね。写らないんだけど、その時の万国旗をちゃんと作るという、その気持ちで、やっぱり作品に必ず反映するんですよ。

小津（安二郎）さんの『父ありき』（1942年）で、毒消し売りが町を通るシーンがある。井川邦子と利根はる恵が、後にスターになるんだけど、仕出し（通行人の役など）で入っていました。背負っている荷物は、紺の風呂敷包みで、真ん中を黄色と黒の真田紐⁷で結んである。その紐の模様が、10種類ぐらいあるんですよ。小津さんは、ちょっとこれでやってみろ、あれでやってみろって、真田紐を替えて荷物を作って、その2人に背負わせて、最終的に、じゃあ、これとこれ、と決めたんです。翌日、毒消し売りは、路地の奥からカメラが引いてて表がちらっと見えて、そこをちらちらと通るだけなんだよね。真田紐どころじゃない、何だか分かんないです。だけど小津さんはその前の日、夜遅くまで、あれだこれだっかってやった。やっぱりその取り組み、1つ1つをゆるがせにしない、その緊張感っていうかな、そういうものは絶対にもものを作る人間にとって必要なことなんですよ。

それを失っちゃうと、何でもできてしまうから、いいよいいよ、後で何とかするよ、みたいな考え方にだんだんなってしまいます、どうしてもね。そのほうが楽だから。だけど決して、そこからいいものが生まれてくるとは思えないですね。やっぱりものを考えるということは、段取りだけじゃないんですよ。さっき監督も言っていたけど、その精神、自分の考え方、そういうものが反映して、初めて1つの成果が出るわけなんです。ものに対する取り組み方は、そういうことがまず基盤になっていると思うんですよ。

僕は、いろんな監督、助手時代にも名監督と付き合いがあって、そこから学びました。その人たちが取り組んでいる姿勢は、今から見ても、なるほどあんなきやいけなかったことを、よく分かっています。

この作品で監督は人形浄瑠璃をイメージしている、そういう表現もしようとしていると聞いて、その演劇的な匂い、トーンを出さなきゃいかんなど。じゃあ出す方法としてどうしようかと、考えたわけですね。しかもセットが狭い、狭いから余分な空間が出てしまうとまずい、人物にはなるべく寄らないといけない。女の昔の髪がやたらと出てくるけど、少なくともちゃんとした黒になってなきゃいけないということもあって、どうしても黒が作品の基調になるんじゃないかと。じゃあ黒を出すためにはどうしよう、ただ単に黒い色を持ってくりゃいいという、単純なことではないわけですね。最後のプリントで仕上げる作業まで考えて、こうネガを作っておけばプリントの時にこうなるというところまで突き詰めて、2倍増感をしてるんだけど、露出的に（照明を）倍は当ててないから、結果的には1.5倍ぐらいに見えるんです。それでもネガはのってるわけです。それを焼き込んで黒を出すと考えていたんで、決して、ポルノは予算が安いから手抜きでいいという、短絡的な発想で作品に取り組んだことは1回もないですよ。

それが今、あらためてこの作品を観て、作品的な価値が生まれ、皆さんにも分かってもらえる結果になったと思うんです。今、時々ありますよ、やや一過性的な、その時だけ楽しめばいいっていう映画。じゃあ、あの映画、20年後に見て、何だよこれは？となると、それは作品じゃなくて、番組だよ。やっぱり作品というのは、何年経っても作品なんだよ。考え方が、この時代はこ

うだった、ああだったっていう批判は出るかもしれないけど、それは時代の変化。だけど作品のレベルはやっぱりきちんと持つ、それが作品だと思うね。番組と作品の違いは、はっきり意識して取り組んでももらいたいなって思います。

常石 熊谷さんは、アクションもの、男性的な映画からロマンポルノへと移られましたが、仕事のやり方は変わりましたか。

熊谷 いえ、基本的には変わりません。作品が持っているイメージと監督のイメージを、いかに最大限に発揮するかが、われわれの仕事なんですから。

常石 女性の肌を撮るにあたって、特になかったでしょうか。

熊谷 昔から女優さんを、きれいに撮るのはわれわれの務めですからね。女性が主役になっても、別にそれは意識しないで、いつも通りの技術でやっているわけです。

質問 田中監督は美学を持っていると、熊谷さんが言いましたが、振り返ってみて、美学のもとになっていると、思えるものはありますか。

田中 美学というのは、見た方が感じることで、自分でこれが俺の美学だとは言えないんですよ。そういう性質のもんですから。どんな監督でも、スタッフでも、これは俺の美学だって、みんな思っている。このペンシル1つ、これが俺の美学だから撮るんだってことです。

様式化するような閉じ込め方、一種の反発なり乱反射を狙うような試みをした時に、ちょっと違うトーンで見られることはあるかもしれないけど、自分では分からない。その時そう思ったことを素直に出していくだけで、見ていただいた方に感じてもらうしかない、そんなもんなんですよ。

ロマンポルノでも、画面を生理的に撮れる監督と撮れない監督がいる。極端なことを言えば、ちゃんと女のおしっこを飲めるところまで撮れる人もいる。その人の美的感覚かどうか知らないけど、その人の生理であってね。その人が持っている感性でいいんじゃないかね。

僕が心掛けてるのは、嘘から^{まこと}実を出すってことと、よくシュルレアリストがやった“優美なる死骸遊び”っていうゲームです。例えば、ここに1枚の紙があって、僕が、今日の生徒はみんな真面目だな、と書く。これを見せないで次の人に回して、その人は勝手に自分のイメージで何か書く。ひと回りして、トータルで並べると、1つのオブジェができる。映画は、それに近いところがあるんですよ。各々のイメージをコラージュして、並べて、それを時間的に空間的に、あるいは意識的に、どうやってモニタージュしていくか。与えられた心地良いストーリーなどに、すごく反発した映画も当然あるわけだね。アトランダムなイメージの羅列から、ストーリーを無視して作っていく場合もある。ケースバイケースだと思うんです。だから美に関する感じ方も、各々、千差万別で、自分では決めかねるっていうかね。

エロチシズムの問題で言うと、ロマンポルノをやった時、エロをやってるわけじゃない、エロスをやってるんですよ、と。エロとエロスには大きな違いがある。即物的に局部を撮ってそのまままってしまう形は、ならないんだなエロスに。だから美学にしても、ふりをするとか、嘘から実を出すって感性を、どのぐらい柔らかく、生身の生きている現実の中で見るか。あるいは時代劇のように、ちょっと粋へはめた、閉じ込めの中で見ていくか、いろんなモーメントによって、考え方がありますよね。

例えば僕の『人妻集団暴行致死事件』（1978年）。人妻を暴行した若者たちを、中年の夫が警察へ届けるのを24時間待ってやったっていう事件があるんですよ。なぜこの男は24時間、心臓の悪い奥さんをレイプされて殺されたのに、警察へ届けることを待てたのか。草加という、東京のベッドタウンに、ひたひたと寄せてくような、川が流れてる。川にも満ち引きがあって、潮が引くと、ヨシズに満潮の時の跡がつくんですよ。このドラマは、ヨシズのこの間の空間だけの話の密度にしようと、シナリオライターの佐治乾さんと、一緒に歩きながらいろいろと考えていくわけです。ある人には、ヨシズの潮の満ち引きの空間だけのドラマが美学に見えるかもしれない

し、川面を太陽がよぎっていくカットに美しさを感じるかもしれない。室田（日出男）氏が、最後に風呂の中で屍姦^{しかん}をする場面がありますが、これは絶対いやらしくないように、神々しく撮っています。

僕にはやっぱり、映画はいい意味で美しくなければならないという考え方がありますから、品格と美しさがほしいというか、持ちたい。それが多少、美学の1つになっているかもしれません。あなたの答えになっているかどうか、まあ、そんなことです。

常石 高村さんは、手持ち撮影はあまり好きではないとのことでしたが、構図を決める時に、美学のようなものはありますか。

高村 難しいな。ドラマの場合は、俳優さんのお芝居、そこから出てくるいろいろな感情、考え方、そういうものを伝えるために画を撮っているわけなんだよ。芝居から遊離した画っていうのは、あり得ないんですね。

だから私は、自分で仕事をしている時は、大体監督に“とにかく1回、芝居をやってください”と言って、ワンシーン全部、やってもらうわけです。すると、私なりに俳優さんの動き、芝居の内容、そういうものが分かってきます。監督からは、コンテの説明があるから、ここで切りたい意味、その次のカットで何を求めているのかを、自分なりに判断していくうちに、自分の頭の中に、自動的っていうか自然に画が浮かんでくるわけです。それがスクリーンに映った時に“どうなっているかな”と。それを作り出す作業が撮影なんですよ。

スクリーンに映し出した時に自分の成果が評価されるわけですから、そのために技術はふんだんに使うべきだと思うんですね。必要がなきゃ、余計な技術は全く要らない。ライティングも画面サイズも同じことですよ。あえて言うと、芝居から切り離せないというのが、僕の作画の基本だと思いますね。

昨日上映した『生きとし生けるもの』（西河克己監督、1955年）にちょっと笠智衆さんが出ていましたが、後ろ姿で（芝居）をやっていて何か言う時に、“それはね”っていうふうに、手を動かす。あれは癖なんだけど、実は笠さんにとって重要な芝居のポイントなんですよ。笠さんと長いこと付き合っていると、あの手を入れないと芝居が生きてこないっていうことがあるんです。それを理解しているから、笠さんが手を動かして芝居してるなと思った時は、必ずそれを入れることも考えます。

質問 中川梨絵さんと山科ゆりさんをすごく美しく撮られています、田中監督はどういう演出をされましたか。

田中 芝居の中で彼女（中川）はどっちかっていうと、男が、ある意味では女として認めてくれてなかった。横の男とむしろつながった、今、私は幸せなんだって言っています。つまり人形を扱う男が、乾いた世界にいるような感覚の仕事です。山科君は、盲目の女性が持っている、流れてる血みたいなものが、田中陽造さんの脚本^{ほん}の中でもどっちかっていうと“はじく”タイプで、血の温度からいったら、冷たく感じるタイプの女優さんです。中川君は、生身で演じて温かい血が流れていると感じられる時と、非常に突っぱねて、しゅんと一瞬、流れてる血が冷たく変質していく部分があるんです、感覚的にね。どばーっと赤い血を流す時もあるけど、ぼろぼろっと冷たい血も流すみたいな。演出のよりどころは、そのような感覚を俳優さんに会った瞬間に見抜くっていうか、理屈なしに嗅ぎ分ける、そんな感性がないと、ちょっと難しいんじゃないかと思うんですよ。「責め地獄」の場合はそういう形で、女優を捉えています。

今言ったような感覚をどうやって拡大していったり、出合わせたりするかっていう作業も、また始まります。監督の意識の中だけじゃなくて、画にする撮影監督、光を当てる照明監督にも、そういう感性はみんな、映画、ものを作っている人にはあるんですよ。それがぶつかっていくから楽しいわけですね。どういう演出をされましたかっていうと、わりと具体性がなくて申し訳ないけど、そんな感覚から、入っていきたい。

演出の一番基本っていうか、衣装合わせは大事なんですよ。衣装合わせほど俳優さんの何気な

い動きを見逃しちゃいけない時はないんです。無防備に俳優さんがぱっと出す瞬間がある。そこにカメラマン、美術デザイナーと一緒にいてくれたりね。木村威夫さんなんかは衣装合わせに来ます。ディテールから入っていくっていうか、それが必要じゃないかと。

質問 ありがとうございます。中川梨絵さんに、僕はお話を伺ったことがあって『(秘) 女郎責め地獄』が自分の出演作の中で一番好きな作品だっておっしゃってました。

高村さんと熊谷さんにお伺いします。ロマンポルノで、女優さんの肌が露出した瞬間を、どうやって美しく撮ろうとしていましたか。例えば肌が露出する瞬間、乳房の形も含めて、女優さんの違いによってライティングが変わることがありましたか。ドーラン、メイクで、何か工夫をされましたか。

高村 ドーランを俳優さんが塗るのは、一般的には顔をきれいにさせるためなんだけど、感性、つまり色の感じ方がフィルムによって違いますから、それに合わせて、効果が出るようなドーランを選ばなきゃいけないんですよ。

だからきちっとやっていたと言うと変だけど、今はあんまりやってないみたいね。いろんな乳剤、フィルムそのもの、表現するテクニックが発達してきて、修正が利くということもあって、あまり神経を使わなくても結構きれいに仕上がる。塗りましたという肌ではまずいんだよね。それを避けるために、僕は俳優さん、女優さんには特に“家を出る時に塗ってこい”^{うち}って言うんですよ。今、俳優さんはみんな車で来るから、1時間ぐらい経つと、肌の中の油が出てきてドーランと溶け合うんですよ。すると皮膚と一体感が出てきて、撮った時にお面みたいな顔にならないんです。だから、ドーランに関して俳優さんに、うるさく注文をつけることはよくありましたね。ドーランの選択はフィルムによって、指定したり変えたりしてました。（肌が露出する瞬間については）お芝居の中でやるわけだから、特別に明かりをどうするという、細かいところまではやってないんだけど。

熊谷さんと組んで仕事をして、ものすごく僕がほれ込んでいるところは、ドラマチックなライティングを非常に得意としているんだよね。普通は、映画はきれいに撮ればいいから、何も特別なことをやらなくてもいい。全体をバランスよくきれいにライティングすればいいわけなんだけど、やっぱり人間は、ライティング1つの中にもドラマを感じるんです。だから、ドラマ的な処理ができるライトは、実に大事なことなんですよ。

画作りでも、ただ引けばいいと引いた場合、当然余分なものが入りますよね。それはなるべくないほうがいいし、必要なものは必ず入れとかなきゃいけない。芝居の内容、ドラマの進行具合とか、常にそれを考えて画作りはしているけど、僕がテレビを初めてやった時に、見事に覆っちゃったんですよ。映画のつもりでやったんだけど、当時のテレビは小さい画面で、関わりのある品物とかを、ちらっと、関連性を持たせようと思って人物の後ろに入れた。テレビのブラウン管で見たら、小さくて、何だか分かんない。これは駄目なんだ、テレビの場合は関連させるなら、ぱっとアップでその物を拾ったほうがはるかに効果的なんだって、気が付きました。表現する世界によって、いろいろな考え方が当然出てくると思うんです。

ライティングのテクニックもあるけど、熊谷さんは特にドラマに対する観察、表現力というか、それがすごく良くてね。カメラマンと照明技師はコンビが多くて、そのほうがお互いにつうかあで、話が通じるからいんだけど、特にドラマ性という意味では、熊谷さんは抜群に優れている人だと思ってね、18本かな、やってるんですよ。

僕がずっとやってきた、昨日の「生きとし」(『生きとし生けるもの』)の照明で大西美津男という人は、今は北海道へ引っ込んだんだけど、50本ぐらいやってるんだよね。彼は、比較的バランスよく整える、どっちかって言えば、きれいなライティングをする人。もちろんそれは悪いことじゃない、芝居を邪魔しないやり方があるわけです。余計なことをやって、逆に芝居をつぶしちゃう、芝居よりもそっちが目立ってしまうようなこともありますよね。それを好む人もいるかもしれないんだけど、僕はやっぱりドラマは芝居を見せるためにあると。

僕の師匠によく言われたのは、ドラマはセリフが始まったら黒バックだっていい、カメラマンが一番大変なのは、セリフも芝居も人物もない時の画で、それが大事なんだよ、これでカメラマンの価値は問われるよ、と。要するに、ライティングをする場合、芝居が本当にあって、

芝居が目立てばね、バックのことは、あまり考えなくてもいいんだよね。バックがどうだったか分からないくらい、溶け込んでいたほうがいいわけです。あそこでなんか変なのが光っていた、なんてことが気になって、ドラマがどうだったか忘れちゃったみたいな画は、必ずしも、僕はいい画だとは思わない。これは狙いだ、なんて言うかもしれないけど。その意味でも、熊谷さんは非常にドラマの把握が的確というか、平たい言葉で言えば、相性のいいカメラと照明技師という形で、僕はいつも感謝しているわけです。

常石 熊谷さん、いかがでしょう。

熊谷 ロマンポルノの場合、ほとんどは女性の裸ですよ。裸をいかにきれいに撮るかは、基本的なライティングなんです。性的な描写が多いので、いかに見ている人の想像力を出すか、これも大きな要因になると思うんですよ。その2つの兼ね合いを、いかにその時その時のシーンによって出すが、注意どころだと思うんですよ。

具体的に明るい暗いを、その場その場でどう出すかという問題は、ここで説明してもちょっと分かりにくいと思うんです。基本的には、そういう形でいつも撮っているから、乳房の大小にはそんなに目線はいかないと思います。

日本人の肌は外国人と違って、どっちかといえば、きれいに見えないところがあるんです。肌の色を、高村さんが言われたように、メイクで補う方法もあるけど、現場ではやっぱり、いかにきれいに見せるかは、われわれの仕事の一番のテーマですから。お客さんが嫌気を起こしたら、もうその映画は成り立たないですからね。お客さんがやっぱり、美しいなとか、想像力を出して見てもらう、というのが一番だし、われわれはそれに応えるのが一番の仕事だと思うんです。女優さんを、なるべく肌もきれいに撮る、想像力をいかに出すかっていうことを基本的に考えて、いつもやっています。

質問 熊谷さんと高村さんに、蛍光灯のライティングについて、お聞きしたいです。

熊谷 今、Vシネ(マ)なんかでも、ほとんど蛍光灯でやっています。その辺のコンセントから取れてゼネ(レーター)も電源車も要らないとか、結局は予算の縮小のためです。蛍光灯をここまで発達させた安河内(央之)氏という照明技師がいるんですよ。僕のチーフを5年ぐらいしていた人物で、こういうのを研究するのが好きで、一生懸命、いかにライティング方法を簡単にして、効力を発揮できるかと。それが、蛍光灯の生まれた原因だと思うんですね。

僕はあまり蛍光灯は使っていないんですが、Vシネなどは、セットと違ってロケーションが多いので、コンセントから簡単に取れるとか、補助ライトだけで済んじゃうとか、ライトもほとんど持っていないという、その安易さで多用されているんじゃないかと思います。だから結局、助手さんたちも、そのほうが便利がいい、簡単でいい、そういう傾向に入っているんじゃないかと思いますけどね。

高村 熊谷さんもおっしゃるように、予算やその他のこともある。蛍光灯が開発されたのは結構前なんですけど、昔はちょっと青っぽかった。それが、昼光色ができたり、いろいろな変遷をしてるわけです。蛍光灯でやる最近のライティングは、どっちかっていうと暗部を補う補助光的な、ライティングと言えるかどうか分からないけど、そういう使い方が多いですね、特にVシネみたいなのは。

しかしわれわれからすると、人物なら人物に、どの角度で光が当たったかにドラマがあるわけです。その部屋の感じ、光源の位置、人物の向き、映り方が変化してくる。従来の主光線、キーライトだけでは、暗部が落ちてしまうので補助光がある。通常はそう考えているんですが、Vシネなんかではロケセットで、実在の部屋を借りることが多いので、大きなライトを持っていけないし、人数も少ないということもある。人の部屋を借りるのに、大きな高熱を発するライトを持って行って、天井焦がしちゃうと具合が悪い。蛍光灯は比較的熱が上がらない、電力的にはコンセントで使える便利さがあるけれど、やはり補助光的にならざるを得ない、そういう使い方に見えてしまう、私なんかはね。

きちっとやりたいと思えば、やっぱり本来の光の位置、角度をびしっと捉えて、ドラマ的なライティングを構成してほしいけど、今の実情でやるのは大変なことだと思うし、蛍光灯そのものを悪いと言っているわけじゃない。補助光的に使っても、色温度に大きな変化が出ない蛍光灯ができたこともあり、多用されるようになったのかなと思いますね。

熊谷 高村さんがおっしゃった通りで、蛍光灯の使い方は本当に補助ライト的なので、蛍光灯は蛍光灯って頭に置いて、自分はどこに主光線を置くか、これが一番、肝心のライティング方法なんです。自分がどこに光を1発持ってくるか、その主光線を現場で考える、これを忘れては駄目です。どこの現場に行っても、セットでも何でも、主光線を自分で考え出して、使えない場合はどうするかという形でもっていかないと、最初から補助ライトだけでいいやっていうのは、ライティング方法になっていないと思います。

常石 ありがとうございます。では最後に、田中さんから一言ずつ、お願いします。

田中 今日、本当に久しぶりに『(秘)女郎責め地獄』を観させていただいて、次の映画を作らねばと思いました。日本の映画を代表する撮影監督と照明技師さんとね、僕が若い時に組めたっていう幸せ、これがもう1つ。次に作る作品を期待しててください。

熊谷 今は映画を作る条件が、相当、悪い状態に入っていますけど、あくまで希望を持ってですねえ、やっぱり、大きな作品を撮ってもらいたいと思っています。今日はどうもありがとう。

高村 3日目なんだけど、技術的なことは、なかなか口で言って本当の形が伝わりにくいんだよね。実際に作業をしたほうが早いかもしれない。少しでもね、役に立つようにと心掛けているんだけど、質問があったら、どんどんしてもらおうと僕も気がつくことがあるかもしれないし、話し方も変わるかもしれないので、その辺を含めてこれからも皆さんによりしくお願いしたいと思います。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) タイトルについては調査中。
- (2) 1972年、日活ロマンポルノ4作品が摘発され、1980年に無罪が確定した裁判の通称。
- (3) 1965年公開の日活配給作品『黒い雪』が、刑法175条(わいせつ物頒布等の罪)によって起訴され、1969年に無罪が確定した裁判。
- (4) 1969年の撮影所売却、1970年の日活国際会館売却を指す。
- (5) 撮影時に二重露光で処理する方法。
- (6) 町奉行による手入れ。
- (7) 木綿または絹の糸で平たく織った紐。