

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6回 2002（平成14）年度「岡崎宏三とその仲間たち」（総合プロデューサー：岡崎宏三）  
「巨匠たちとともに」

登壇者：岡崎宏三（撮影）＋秦幸三郎（監督）  
進行：岡田秀則（東京国立近代美術館フィルムセンター）

開催年月日：2003年2月28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

岡田 本日の講師は、監督の秦幸三郎さんです。

秦 高いところから失礼いたします。秦でございます。こういう話をするのは苦手なものですから、時間の許す限り、少しでも皆さん方のお力になればと思っておりますので、よろしく願います。

岡田 秦さんは東京映画で長らく監督助手をされて、川島（雄三）組では撮影現場と同時に監督の私設秘書といえますか、私生活も一緒に過ごした方です。当時、雄三、宏三、幸三郎と3人“三”の字で、川島組の面白さを象徴するトリオと言われていたそうです。

今日は川島監督の『花影（かえい）』（1961年）、豊田（四郎）監督の『甘い汗』（1964年）を観ていただきました。『花影』は当館が1987年に東宝から購入した35mmプリントで、1987年製造の富士フィルムのロングライフポジを使っています。『甘い汗』は1972年に同じく東宝から購入したプリントで、2001年に一度クリーニングしています。富士のモノクロのポジで、現像所はキヌタ・ラボラトリーです。

岡崎 当時のオリジナルのプリントと、ちょっと状態が違います。いつも私は再プリントする時には立ち会って、できるだけ当時の画調に近づける、というより、再現します。昨日の『御用金』（五社英雄監督、1969年）は、私が撮影したものが正しく再現されていると思います。『花影』は、ちょっと明るいのではないかと。もうちょっと（黒を）締める、焼度をかけるといふか、ちょっと暗く、しっとりさせたい、と思います。『甘い汗』は、当時、キヌタ・ラボで、確か初号から何本かは小西六、さくらのポジを使ったことを覚えています。富士と違ってですね、さくらは、ドイツのアグファのフィルムと同じように、技術は非常にいいのですが、遅れているといふか、新しい現像液とか処理に対応してなくて昔風でした。もうちょっと黒が締まって、白が抜ける、コントラストがもう少しはっきりしてればよかったのではないかと思います。

岡田 本日の2本は、東京映画の作品です。東京映画は、1962年に世田谷の千歳船橋に移転するまで、多くの作品を、品川区上大崎にあった目黒スタジオで撮っていました。

目黒スタジオは、その後、記録映画で有名な日本映画新社の運営するスタジオとして、テレビドラマや映画に使われていましたが、2002年5月に閉鎖されました。先日、そこからカメラで貴重なものが数多く出てきて、岡崎さんも立ち会われたようですが、取り壊した後はマンションになるそうです。

東京映画と関西にあった宝塚映画は、東宝の系列のプロダクションとして映画を作り、名作の数々は東宝で配給されました。砧と目黒の違いを秦さんから聞かせていただけますか。

秦 JR目黒駅から歩いて5分ぐらいのところに、海軍大学（校）の講堂をスタジオに変えて300坪ぐらいの場所があったんです。私が東京映画に入りましたのは昭和28（1953）年で、こんな言葉を使っているのかわかりませんが、東宝は砧が本家で、東京映画と宝塚は分家、砧で作らない特異な作品を、プロデューサーをはじめ、監督もセレクトされて、作ってきた会社です。『びっくり六兵衛』（組田彰造監督、1953年）や、『恋人のいる街』（阿部豊監督、1953年）の時、僕はまだ東京映画には入っていませんでした。

僕が入ったのは、丸山誠治監督の『坊っちゃん』（1953年）でした。当時、『恋人のいる街』前後

の東京映画の作品には、歌手の島倉千代子君がエキストラのように出ていました。その後、島倉君は歌謡界に行っちゃった。

撮影所は家庭的な雰囲気、砧と比べて敷地のスペースも広くないし、スタジオは一つしかないから、当時の新東宝、今の国際放映や、千歳船橋の竹井（諒）プロ、後の東京映画、そして洗足にあった三幸スタジオ（三幸撮影所）で撮影した記憶があります。

東京映画から砧とは一風違った作品が生まれたのは、大所帯じゃなく、外部から監督やメインスタッフが来ても、和気あいあいとして作ったのが、一つの特色になっていたのだと思います。引っ越した千歳船橋は、駅から歩いて4、5分ぐらいのところ、ステージが第1、第2、第3とあり、第3ステージの横に森繁久彌の家がありました。目黒も千歳船橋も交通の便が良く、いい雰囲気のところがありました。

**岡崎** 東京映画ができる頃からですね、松竹などの大手5社には、専属の俳優さん、監督、カメラマンがいて、五社協定といって他社には出られないように束縛して、各社が特徴を持って作品を作ろうとしていたんですね。東宝本家の森岩雄さんという有名なプロデューサーがおりますが、別に撮影所を作って、この五社協定から外して作品を作って東宝で配給する、これも東京映画の目的の一つじゃないかと思うんです。

秦監督が言われたように、家庭的なことは事実でしたが、集まってきた人は、私流に言えば外人部隊、非常に癖の強いといえますか。例えば豊田四郎さんは、東宝で作った場合、決して妥協しない。『雪国』（1957年）は大変な予算をかけた大作です。「おはん」（1958年、製作中止）は後に市川崑さんが作っていますが、途中まで山田五十鈴さんでやりかけて、中止になりました。個性が強い、自分の作品を作るためには頑張る人を東宝に置いておくと、予算はかかるし、社員の残業手当は付けなきゃいけないから、“東京映画所属で契約してもらって、好きなように映画を作ってもらおうじゃないか”と。当時、演劇部出身の佐藤一郎さんとアメリカで勉強した滝村和男さん、いずれも新東宝とかで苦労してきて、独立プロとして経験も積んだプロデューサーがボスになっていたわけですね。監督は専属で徐々に、川島雄三、小林正樹さんが入ってくるんですけども、一癖、二癖、仕事の鬼みたいな人が東京映画にいたのは事実です。カメラマンは専属で個人契約でしたけど、技術者は年間3本とか5本とかですね、1本いくらというギャランティを決めて、月給みたいにもらってたんです。未消化というか、3本分お金をもらって3本撮らない人は、東京映画にはいませんが、東宝には大勢いて、年間で決められた本数を撮らなくてもお金を払うような、良き映画作りの時代だったということですね。

**岡田** そこでは砧にはない自由、あるいは制約を感じましたか。

**岡崎** 砧で撮っていたら、恐らく砧風の『甘い汗』になっていたんじゃないでしょうか。もうちょっと事務的にですねえ、はっきり言って、作品が薄くなってたと思います。われわれの場合は、例えば少人数で夜明けのシーンも撮れるわけですけど、東宝のスタッフは倍ぐらいいて、もう一回撮り直したい時も、撮れない。私が、“もう一遍やらしてくれ”と言ったのは、ラストの「奴さん」を歌って行く京（マチ子）さんと、二度やっています。珍しくね、気に入らなかったんです。豊田監督も恐らく、“もう一回できてよくなるなら”と。夜明けのシーンは、短い時間の中で煮詰まった芝居を撮らなければいけないので難しいんです。夜明けとか夕方というのは、明るいうちにリハーサルをやるわけですね。で、いよいよ肝心な時になると始めるんですけども、その時、東にいい雲が浮いてないとか、あの雰囲気を作る条件がなければ、もう一度やろう、と。東京映画はそういうことがある程度許されて、特徴にもなっているのではないのでしょうか。

**岡田** 豊田監督の持ち味に合う面もありましたか。

**岡崎** そうですね。東京映画で豊田監督が入るといえる時には、ある程度の許容といいますかね。『甘い汗』は珍しく秦さんが豊田組についてるんですよ。ずっと平山（晃生）さんがチーフの助監督だったんですけど、あの1本だけ。

**秦** そうです。1本だけです。

**岡崎** 秦さんは、川島組でいえば、監督が今日何を食いたいかわかるような助監督としてずっとやっていて、この時はたまたま豊田組でした。私は川島組も、豊田組も、小林組もやりましたが、今日の作品を観て、カメラマンとして東京映画にいたからこそ、ああいう作品が撮れたんだと、改めて感じました。

**岡田** 今から観る映像は、撮ったのは岡崎さんだと思いますが、8mmの白黒で、東京映画主催の“カーニバル”です。

（ビデオ上映開始）

**岡崎** 千歳船橋のスタジオです。東京映画の専属の俳優さん、森繁（久彌）さん、フランキー（堺）、伴淳三郎さん、池内淳子さんと一緒になってですね、われわれ裏方の家族も招待して、ステージの中に屋台を作って、懇親会といいますか、“家族慰安カーニバル”という舞台を作りまして、楽しかったですよ。これだけでも、撮っていれば劇映画になったんじゃないかと思う。……大空（真弓）さん、うちの倅と娘。それぞれ俳優さんが店を開いています。香川（京子）さんは専属ではないですけど、よく東京映画に出てくれましたので。……小林（桂樹）さんです。伴（淳三郎）さん。……残念ながら、8mmですから音声がないんですよ。……“豊寿司”というのは豊田さんが寿司屋になっている。……仲代（達矢）さん。……久松（静児）さんと池内さんの組み合わせで……そして美術監督の伊藤熹朔さん。……淡島さんが何か揚げている、天ぷらだね。ネックレス、すごい衣裳で。『波影』（豊田四郎監督、1965年）をやっている頃ですね。……若尾（文子）さん。……清川虹子さんの息子さんです、関口（悦郎）君……家庭的といいますか、本当にスタッフも、キャストも、もちろん照明から小道具もほとんど東京映画の専属といいますか、気心がわかっているというか、恐らく砧とか、よその撮影所では見られないような和やかさがあつた。

（ビデオ上映終了）

**岡崎** というような家庭的な撮影所で、今は集まると、誰が死んだ、いなくなったっていうような会合になるので、残念です。

**秦** 川島組、川島さんも出ているんですよ。“かわゆう”って。僕も“かわゆう”の半纏を着せられて、ゴージャスっていうか、賑やかでファミリー的なパーティだった。

**岡崎** 当時、川島さんは、増上寺そばの日活アパート901号に住んでおられましたね。大体、午前さまで3時頃に帰るんですけど、誰かスタッフが必ずついています。『花影』のように一緒に有名なバーで飲みながら、最後の仕上げは六本木の香妃園という中華料理で、どこかのクラブの何人かのお連れというか、その時によって違いますけど必ず2、3人いて、3時過ぎになると電話一本で、どこの自動車でしたか……。

**秦** 五反田のイースタン。

**岡崎** 電話一本で、川島さん専属の運転手が来ると。足元もふらふらする川島さんを秦さんが助けて901号まで送り込むという。これも東京映画独特というか、師弟関係を越えていましたね。川島組は、個人的な食事の楽しみとか、スタッフを楽しませることが、いっぱいあつた。東京映画は外人部隊でしたが、「駅前シリーズ」<sup>(1)</sup>という喜劇で、お客の動員は完全にできていますから、東宝から来るお金の中で年間何本かやった後に、異色作ができる撮影所だった。

（写真投影）

**岡崎** 川島さんしかほとんど行かない、浅草の雷門の裏にあった素人の飲み屋です。川島さんが行くと、氷の入った冷蔵庫からものが出てくる。川島監督は相変わらずタバコをくわえています。隣が、永島一朗という、東京映画、新東宝のプロデューサーで、香川京子さんの叔父さん、田中絹代さんのマネージャーもしていました。この仕舞屋<sup>しまたや</sup>みたいなところにですね、川島組独特の飲み屋があった。普通の家で、その日のお新香とか塩辛とか。

**岡田** スナップ写真でも、監督はいつもキマっていますね。

**岡崎** これは、ミノックス。川島さんも凝った、小さなスパイ用のカメラで撮っています。今日浅草行こうって、川島さんだけが知っているところへイースタンで連れていってくれたりしました。

**岡田** 川島さんはコンテを必要とする方でしたか。

**秦** 川島さんは、豊田さんとは違いました。豊田さんは画コンテを描いてきて、スクリプターに見せて、カット割りなどその日に撮る量がわかる。川島さんは頭の中で、シーンのコンテを考えて、台本に棒線を書いてカット割りをする。大事なところは二重丸で、川島さんしかわからない。

普通の作品の場合、“カメラここ、俳優さんはここ”って言って、テストをやりますが、メインスタッフしかわからない。これは岡崎さんが言い出したんですが、次のカットがフルショットで動きのあるようなところは、スタッフが全部手を休めて芝居を見る。川島さんが、アクションや台詞なり、いろいろ全部つけて、“それじゃ一回やってみよう”って、30、40人のスタッフ全部がテストを見ると、一人一人が、このカットがどういうカットかを理解します。例えばカメラは、岡崎さんだったらその動きを見ながら“カメラはここに置いて、どういう移動にしようか”と。今日でこそズームの濫用がありますが、当時は“ズームを使うのは邪道だ”と言われていたぐらい。豊田さんの『甘い汗』ではせいぜい、セットのどぶのところで、岡崎さんが初めて小型のドリーを使って撮影したのが監督とカメラマンとのコミュニケーションでした。

川島さんは、大きい声を出して指示する方ではなく、小声でぶつぶつ言う。“本番”“テスト”って言う時の声だけ大きく、現場がしーんとなる。スタッフは助手にいたるまでプロで、組によって違いがありますが、川島組が和気あいあいと作っていたのはすごく印象に残っています。みんなが理解して、みんなで撮る。監督だけが雲上人じゃなくてね。監督は、ある程度コーディネーターでもあるし、スタッフのまとめ役でもあり、だから川島組の撮影現場は楽しくて。川島さんはファインダーを覗かない方ですが、岡崎さんは監督の言っていることがピッとわかるわけです。カメラを全部セッティングして、川島さんも自分のコンタックスっていう35mmのスチルのカメラで撮る。出来上がりは見たことないですが、構図の問題だとか、その写真のエフジー（フォアグラウンド）とかビージー（バックグラウンド）の研究を監督なりにされていたんじゃないかな。数多くのことを勉強させていただいた。

**岡崎** どの外国の監督が来ても、世界で一番うるさいのは日本の撮影所だと必ず言う。監督が演出をして役者に演技をつけている間に、照明部は早くやろうと照明を動かしたりですね、録音部がマイクを突き出してこっちの場所へ動かしたりなんていうのはですね、最近はなくなったと思いますけど、日本映画の特徴と言っていいぐらい、騒々しいんですね。私が、東京映画で監督に相談して、“一回、こうやってみましょう”というきっかけをもらったのは、昭和27（1952）年に（ジョゼフ・フォン・）スタンバーグが『アナタハン』（1953年）を撮りに来た時です。“まず、静かにしろ”ということが第一条件。それでマスターショット、全体の動きです。どこでクローズアップ、ロング、ミディアムになり、どこで何をやる、カットを変えるということじゃなくて、一度、裏方のスタッフは全員、まだポジションを据えていないカメラの後ろへ行って、全体の動きを必ずやってもらいます。

監督によって違いますが、川島さんは、例えばシネマスコープでも端から端まで演技者の動きが見事に頭ん中に入っているんですね。私は黙って、自分の目はシネスコになって見えていますけれども、その中で俳優さんが、奥に行ったり、こっちに行ったり、次のカットになったらあそ

ここに行くとか、全体を通した一芝居、一シーンの終わりまでやってくれるわけです。その時、われわれスタッフは静かにしている。いよいよですね、川島さんなりチーフの助監督が“ここまで最初のカットを撮りますよ”となる。主役の俳優さんが出られない場合は、外国の場合はBチームといいまして、必ずそっくりの背丈の人が衣裳を着て動いてくれるんです。日本ではそういうことができないので、助監督さんが動いたり、大部屋の俳優さんがその通りの動きをやってくれるわけですね。照明はその動きの中でライティングをやって、録音部はマイクをいいところへ持っていく。

そういうシステムは東京映画ですからできた。東宝へ行ったら“そんなこと俺はできねえ”っていう親分肌の照明部とか、そういうことを嫌って“カットを割って撮ることが演出だ”という方もおられたんじゃないかと思います。私が一緒にやった70人の監督の中には、カットを割って、テストをしないでここまで撮りたい、そこでカットをかける人もいます。これは、その人の演出の仕方ですから。有名な話ですが、ジョン・フォードがプロデューサーから“このシーンはいらぬんじゃないか”とか“これはこうじゃないか”って言われたんで、絶対にワントイクしかやらなかったと。自分で撮りたいと思うところだけ、カットを割って撮ったという話を聞いたことがあります。そういうような、演出対カメラ、カメラのクルー対照明部のクルーというのが東京映画流に作れたこと、それに同調してくれた監督にも私は感謝しています。

**秦** 今、岡崎さんが言われたようにアメリカと似ているところもあると思いますけど、日本映画で僕も助監督で50本ぐらいの作品をやっていますけど、この手法は川島さんが初めてですね。ものを作ることは、無から有を生むわけですから、神経を集中させて、みんなに理解させて、撮るんだと。非常にシンプルな手法じゃなかったのかな、と思います。川島組だけですね。豊田さんの場合は、また違うんです。画コンテがありますから、“岡ちゃん、ここだよ、カメラこうで、ああだから”って。川島さんがなんでこういうことやり始めたのかなと、最初は戸惑いを感じました。僕が一番最初に川島さんとやったのは、『女であること』(1958年)で、これ(撮影)は東宝の飯村正さん、それから『赤坂の姉妹より 夜の肌』(1960年)は安本淳さん、この時はこの手法ではやりませんでした。岡崎さんと川島さんの中だけです。

**岡崎** 私が後に小林正樹さんと組んだ時ですね、“やっぱり一遍りハーサルを見せてください”というようなことは言いました。やはり現場で俳優さんが、静かになった中で芝居、リハーサルできることが大事じゃないかと思いますね。最近のテレビ映画もそうですけど、制約された時間だとそういうことができないと思うんですけども。的確な指示、カメラアングル、ライティングが必要じゃないかと思うんです。東京映画には、そういう条件を、許されたんじゃないか作り上げたっていう良さ、撮影所の良さがあったと思います。小林組への僕なりの提案、“監督、ここの一回、芝居を見せてください、芝居を見ないと、アングルが付きません”と言うのは当たり前なんです。

豊田さんの場合、自分は覗きませんから、(画コンテを基に)私が決めた構図に対して、“岡ちゃん、どの俳優さんが何%ぐらいでよかった?”とか、俳優さんのバランス(構図に占める割合、芝居の強さなど)を僕に聞かれるわけですね。

私は、単にカメラの構図をつけているだけでは駄目なんです。やっぱり自分の撮っている枠の中で、例えば“京マチ(子)さんはこのぐらいの芝居で、相当強いですから”って言うと、“それじゃ、池内さんの次のカットは、サイズ大きめにいこうか”っていう相談を受ける。カメラマンとして、ただ、画(コンテ)を再現しているんじゃないかと、ストーリーのルック、その流れを完全に監督と話し合う。これはね、やっぱり私も随分勉強になりますしね。だんだん、そういう方がいなくなったということは事実です。

**岡田** 例えば、『花影』の最後、睡眠薬で池内さんが自殺するシーンの、仰角で撮るカメラワークはどの段階で決めましたか。

**岡崎** 主役のモノローグが入って、その人生観をお客がわかっていて、最終的には池内淳子さんが死ぬのはシナリオの段階でわかっているわけです。小島(基司)さんの名美術です。“ラストシ

ーンだけ仰角で天井を見せようか”と、そこで使うためだけに、天井を付けてくれているんです。ストーリーが流れていって、ここで初めて見せるアングル。今、死のうという人間を、どういう客観で見せようか、死ぬ人間の主観はどこまでにしようかと、主観と客観のわけ目を、はっきりカメラマンもわかる。スタッフ全体も何のために、どういうアングルで撮っているのかわかる。それができると、演出家とわれわれの組み合わせの良さが、ああいう感じになって出てくるわけですね。

**岡田** 直前にいろいろな思い付きが出てくることは、監督にありましたか。

**秦** 思い付きやその場逃れで撮ることは、川島さんに関してはありませんでした。自分自身が頭の中で全部計算して撮られている。あまり大きい声で、はっきり言う人じゃないから、つぶやきをキャッチすることが大変だね。何本も長くやっていると、川島イズムがわかってきます。これはやはり川島、岡崎のコンビが成せる技というか、そういうことで、作品を生んでいったこともありますね。

川島さんの作品はみんなそうですけど、監督の性格的なもの、寂しがり屋って言えば言葉が違うかもしれませんが、生と死というものを常に考えておられた。病弱っていうか、病気を持たれていたの。特に『花影』の最後、“そして、闇が来た”っていう台詞は最初の台本にはなかった。“闇が来た”で、黒味になる。単なる映像美で処理したのではなく、川島さんの心があそこに息づいていた。

『幕末太陽傳』(1957年)の最後、フランキー(堺)の居残り佐平次が墓場からすうっと去って行く時に、“よし、俺はこれからだ。何、言っているんだ、俺はこれから、まだまだ生きてやるんだ”って閉じていますね。岡崎さんが宝塚でおやりになった『貸間あり』(1959年)で、桂小金治の、これは井伏鱒二さん<sup>(2)</sup>ですけど、“サヨナラだけが人生だ”は川島さんの一つのキャッチフレーズになっているぐらい有名な言葉で、やはり生と死というものを常に考えておられた。寂しがり屋でしたからね。人間の心理の中で、それが出たんじゃないかなと思います。

**岡崎** 45歳で亡くなった。

**岡田** 原作の大岡昇平の筆致とマッチングしている感じもします。印象的な自動車のヘッドライトに照らされた夜桜はどのように撮られましたか。

**秦** 造花で、時期も違います。

**岡崎** 桜並木は、実際にあるんですけど、花が咲いていないわけです。地理的には、あの堀割は現在の麻布十番の天現寺です。当時、ああいう感じですよ。

青山(二郎)さんが、実録の小説に出てくる骨董屋さんで、有名な方らしいです。小説家の名前も変わった出し方ですが、実際の話なんですね。バーも実際にあったところで、名前は変えていますけど全て実録、銀座の裏の「(銀座・)ルパン」は未だに残っていますから。

川島さんの他の喜劇を見ていると、自分の病弱の体の反動というか、普通よりも役者をやたらに速く動かす傾向があるんですけど、私が8本やった中で、一番テンポ、スタイルが違っていると思います。それと人物の配置。映画全体を通して1シーンは1カットに見えるように撮っている。それは豊田さんの作品を見るとわかるんですが、非常に緻密な、ああいうコンポジションにいかなければ、成立しないような芝居をつけている。私のカメラも当然そこに行くわけです。

川島さんは、『緋の背広の親分衆』(1961年)という、渥美清さんが親分で出演している喜劇があるんですけども、ただ撮っても面白くないから、“川島さん、360度パンしましょう。それも望遠レンズで”という提案に乗ってくれた。カメラマンを信用するというか、“画の効果が出るのなら”と。

あの桜も重要なシーンですよ。最後の彼女の死の直前にも桜が出てきますよね。小島さんと相談しまして、“これだけの雰囲気をもっと桜並木にしたいんだ”と。桜並木に常夜灯が立ってますからね、ライティングの上では、全部明るく見せる手もあるんですけども、私は川島さんに、

“最初は奥、自動車が来た、ヘッドライトで見えて、徐々に桜が咲いてくように見せたらどうでしょうか”ってアイデアを出したんですね。それでああいう方式になった。一番手前だけ、一番値段が高い桜だよ、造花の。

秦 そうですね。

岡崎 高いんですよ、本当に見える桜は。奥へ行くと安いものになる、桜もどきになります。だんだん遠くへ行って、さすがに、“あそこまでの距離か”って小島さんが言いまして、最後はトイレの紙を上投げて、それでもライティングとピントの具合で桜に見えてると思います。トイレの紙と見破った人がもしいらっしゃったら、大したもんだと思います、昨日(『御用金』)のフリッカーと同じでね。あそこは効果として、割合に評判いいんですよ。

後に私が毎日映画コンクールを取った時<sup>(3)</sup>、審査員に相当なお歴々がいたわけですね。その中に有名な「Q」(筆名)さんの津村秀夫さんが、僕の作品を何本も観た、『花影』でもいい仕事をしている、と。私は“やっぱり、見ていてくださる方は観ていた”と満足したことを覚えています。

岡田 次は、『グラマ島の誘惑』(1959年)の写真をお願いします。

(写真投影)

岡崎 当時、東宝で一番不入りの映画ですが、今、三百人劇場でやったら満員だったんですから、この「グラマ島」。やっとわかってもらったっていても、随分年数が経っているよね。1月の封切りです。東宝映画の1月番組というのは、最初は喜劇とか、お子様向き、3週目には必ず文芸映画とか、いろいろとありました。これ(写真)は、千葉の宿舎で、真ん中の眼鏡をかけているのが滝村和男(本作では滝村和應)プロデューサー、右は(桂)小金治さん。川島さんの笑っている写真というのは残念ながらないね。持ってる？

秦 家<sup>うち</sup>にありますよ。

岡崎 今度、見せてよ(会場・笑)。これは貴重です。川島さん、特異の笑いなんです。千葉の白浜へロケーション行って、確か川島さんが焼肉食いたって、料理屋の焼き肉を持ってきたんですね。滝村プロデューサーは名門の出ですから、家紋の入った風呂敷に包んで持ってきたんですが、帰りに風呂敷を捨てていきました。大変嫌いなんです、ニンニクの匂いが。そういうプロデューサーだった。これは宿屋の丹前で縞なんですけど、普段も縞の背広着ているんです、それで、『縞の背広の親分衆』を作りました。

(『グラマ島の誘惑』メイキング、上映開始)

岡崎 冬に南方の話で、大変苦労しましたよ、これ。泊まっていたのは鴨川の相模屋旅館。ロケハンで見に行ったわけですが、仁右衛門島。笑ってるね、川島さん。これが川島さんのポラロイド、今は珍しくありませんが、こういう機械が大好きなんです。ロケハン場所を調べるために、その当時から使っていた。……(海岸での映像)右端が監督で左のベレー帽が小島(基司)美術監督です。真ん中が秦さん。大久保(欣四郎)さんっていう製作主任ですね。この島をですね、南の島にしようとして、“監督どうですか、島を染めてみたら？”って私が言って、“じゃあ、染めてみやあしょう”と、染めちゃったんですよ、スプレーで。本篇に出てきますけど、数年経って行っても消えていなかったね、あれ。そういうことはすぐにやってみようということになる。

……(宿舎の映像)これは照明の今泉(千仞)……スタッフが集まりながら食事をして、昨日はどうだったとか、今日はこうやろうという楽しい時間が、(最近)全くなくなってきた。この女中さん、この前行ったら、まだいたよ(会場・笑)。……(コマ落としの食事風景)早飯食えて、私がいらずらすると、いつも秦さんがモデルになってくれるんです。

……(ロケ撮影現場)宮城まり子さん……三橋達也さん……浪花千栄子さん、名優ぞろいです

よ。……春川ますみさんだけは12月に海に入ってもビクともしませんでした。……八千草（薫）さん、岸田今日子さん。小金治参謀ですね。轟夕起子さん、フランキー（堺）、弟の宮様役です。昭和天皇に似ているんだな、森繁（久彌）さんが。カメラは当時、ミッチェルですね。……原爆のシーンです。白浜だよ。ヤシの葉っぱは、八丈島から運んできたんです。当時、役者が忙しくて、相当なお金だよ。深川か東雲から頼んで、送り迎えをヘリコプターでやったんだよ。

**秦** 怒っちゃってね、川島さんが。

**岡崎** （昼食）裏方の早飯。（船上）終わると島から小舟に乗って宿屋へ帰ると。……（宿舎前の映像など）東京映画のバスに乗りましてね。当時は東京映画ロケーション大歓迎という感じでサービスもよかったですけど、今は待遇が悪くなりました。……（オープンセットの映像）調布の東宝の多摩川べりにオープンがありましてね、そこで、ニッパハウスを作って、千葉を引き上げてから撮っています。本篇はアグファカラーで撮っています。

風が吹いたりしてヤシの葉っぱが傷むと、必ず美術が変えたんです。八丈島から取り寄せています。冬ですよ、12月頃。私が川島さんに、南方だから、鳥に色つけたらって言ったら、“やってみやあしょう”ってこれ全部、豚に色つけたり、縞ばかりじゃないのもある。いや、川島組はこういう楽しみもあったんですよ。……（船の撮影）引き揚げ船、興安丸の上でロケーションです。実際の引き揚げ船です。……（ロケ現場の川島監督）赤坂、溜池にあるマシロ屋という洋服屋の衣裳しか着てないです。洒落ていました。……左ト全さん。ハチャメチャな映画で、面白いんだけど早過ぎたのかな、入らなかった。沖縄の話も出てきましたけどね。

（『グラマ島の誘惑』メイキング、上映終了）

**岡田** 監督は現場ではきびきびと、スタッフも効率的に動いている印象を受けました。

**岡崎** “川島組にまた入るぞ”って言うと、みんな喜んだものです。その代わり、“どこの狸が神社に飾ってある、今度はお狸様が主人公（『縞の背広の親分衆』）だから、それを持ってこい”というような仕事は大変だった。

**秦** 不忍池もそうでしたよね。『喜劇 とんかつ一代』（1963年）。

**岡崎** 「とんかつ一代」も、よく調べている。調査魔ですからね。とんかつが日本のどこでできたとか、そういうことは全部きちっとした裏付けをとっている。当時流行りのクロレラを食べている三木のり平さんが、“クロレラでは腹が空くから”って、とんかつ屋へ行くとか、新しいことを調査するのも川島一流です。クロレラがなくて、青のりをのり平さんがばくばく食べて気の毒だったと思います。非常に面白い映画です。最後に水谷良重さんたちが「とんかつの歌」を合唱するんですが、その詞を作ったのが、プロデューサーの佐藤一郎さん。なかなか、見事な詞ができて。

『縞の背広の親分衆』では、最初に浪花節が出て、主人公が人を殺したと思ってブラジルかどっかから逃げ帰ってくるところから始まる。その人の手紙がトイレの紙に書いてあって、ご近所はそれを読んでいるうちにどンドン屋根の上まで上がるといふ、川島一流の演出をやるんですね。何を川島さんが考えているかが非常に楽しいし、それに私や秦さんなどが悪知恵をつけますから、“やってみよう”となる。

**岡田** 「とんかつ一代」だと有名な鍋の底からのショットがありますね。

**岡崎** “岡ちゃん、とんかつを裏からひっくり返るところが撮れないか”っていう注文が出たんですよ。とんかつの鍋の後ろは真っ黒だしね。ちょうど出たばかりの耐熱ガラスで油をぐらぐら沸騰させておいて、ぱっと別な台へ乗せて、下に90度の鏡を置くと映って鍋の底が見えるけど、それが鍋に見えないわけです。上から箸が入るとんかつがひっくり返るんですけど、見たこと

ない位置だから、あまり効果なかったね(会場・笑)。実際、映画にはそうやって出てますが、とんかつの裏から撮ったのは初めてじゃないですか。

**岡田** 川島監督は当時いろいろなスタジオを回り、どこからも評判が良い監督だったと。

**秦** 川島さんは、昭和13(1938)年8月1日に松竹の大船撮影所に入所されて、東京映画にみえたのが、昭和32(1957)年ですから、『幕末太陽傳』の後です。大映では、『雁の寺』(1962年)とか『女は二度生まれる』(1961年)、シリアスなものを撮られている。東京映画ではお遊びのものが多かった。東京映画のキャラクターにもよるんですかね。

**岡崎** 秦さんより、もう少し血の濃い川島さんの分身がいたんですよ。柳沢類寿さんという日大芸術科出身のシナリオライターで、松竹の助手時代からのコンビなんですね。本が出ています(川島雄三、柳沢類寿『柳よ笑わせておくれ』2001年、河出書房新社)。その類寿さんが、東京映画のプロデューサー佐藤一郎さんから、“滝村さんが亡くなった、滝村さんを偲んで一本何か作りたい”と。おそらく川島さんを含めて企画会議というか、その中でテーマができたんじゃないですか。滝村プロデューサーはストライプの洋服が大好きだったから、『縞の背広の親分衆』にしよう。1週間ぐらい経つとシナリオが5枚ぐらいできて、われわれはそれで始めるわけですよ。毎日毎日、類寿さんのストーリーができて、大筋は川島さんが知っているというコンビ。有名な話ですけど、松竹の助監督時代に『泥馬(デマ)クラブ』という社内報を出して、有名な監督が死んだとかまことしやかに書いたって、何かの本に出てます。

**秦** プライベートなことは、今日この場で話しちゃいけないと思うんですが、先ほど申しましたように、寂しがり屋だった。お母さんを慕われてたけど、なかなか故郷の陸奥にも帰らない人で、陸奥の話はあまりされなかったが、“女性には親切にしましょう”と、いつも背広の襟をビッと立てるような方でした。

僕は、川島さんといろいろなお付き合いを、8年間8本の東京映画で、6本一緒にさせていただきました。(その日の)ラストカットぐらいになると、僕に“今日どうだ、どうする?”って言う。撮影所が終わってから飲みに行くスケジュールです、今度は、チーフ助監督はあくる日の予定を製作担当と立てますが、それが終わると、もう(川島さんは)わかっているんです。“今日、予定できてますよ”と言うと、イースタンというハイヤーで監督専用のお迎えがある。監督と、チーフといえども、こっちはネッカチーフですから(笑)、夜中に一緒に帰っては具合が悪いんですが、川島さんのお守りだということでスタッフもある程度了解してくれて。

渋谷で一軒飲んで、銀座の「おそめ」、最後は六本木に行って、こっちは控え目に飲んでるわけです。僕はあまり飲めませんでした。川島組についてからアルコールの量も少し増えたんです。それで901号室に送り届けて、僕はハイヤーで祖師ヶ谷大蔵にあった自分の家に戻って、バーッとやっちゃ(吐く仕草)。最初の頃は、“川島さんは大丈夫かな、あれだけ泥酔しちゃって”と思って、車で朝迎えに行く。ロケハンだとスタッフは下で待っていて、僕だけが901へ。(川島さんは)その時は風呂に入って前の日のアルコールを全部抜いて、けろっとした顔で現場に出る。それが連日続いて、体を壊されたのも、ある程度アルコールがあったんじゃないかな。これは有名ですけど、ロケハンで場所を見に行く時、川島さんは絶対に車の中では寝ないですね。目をつぶって仮眠するとか考えことをするとか、川島さんは一切やらない。現場に着いて、場所を全部見て頭の中へ刻み込んでいく。ああいう体でしたけれど、頭寒足熱っていうかな、常に頭が冴えている、お酒を飲む時以外は。足熱の足、つまり動きをつけるロケハンの時には活動力がある、頭寒足熱的な監督だったんじゃないか。

昭和38(1963)年6月11日に45歳で亡くなられて、43年ですが、ゆかりのスタッフが集まって、供養をわれわれ未だにしております。ああいう体だったから川島さんには同情心があった、ってよく言われるけど、そうじゃないですね。川島さんには、ものすごい寂莫感があった。作品にそれが随所に出てきて、僕が感じるに、お母さんに対する愛情がひしひしとあった方じゃないかと。プライベートじゃ僕の家<sup>うち</sup>にみえたり、亡くなる前の日は若尾文子さんのマネージャーの方とシナリオライターの笠原良三さんと銀座で飲まれて、夕方、“お前、明日空けておけよ”って

言うから、“明日、大丈夫ですよ”って。そうしたら、明るる日にぼっくり逝かれた。情けないっていうか、寂寥感がそろうた。私と川島監督との別れで、川島作品を観る度に、そして今日も観て、やっぱり涙するところがありました。

われわれがやっていた当時の映画、映像製作は、今日とは非常に違いますね。今は予算が限られ、特にテレビ業界はスポンサーとか、孫請けのプロダクションでの制約もあろうかと思えます。でも、演出する限り、コミュニケーションは大事です。ロケ現場に遭遇して、現場でどうしよう、こうしよう、カメラのポジションも決まらないのを、新宿のど真ん中や井の頭公園で見ました。予算的にも苦しいんだろうな、気の毒だな、と思えます。

今、“用意、スタート”の声を掛けるのが監督だと思っている若いディレクターもいると聞いています。3インチぐらいのモニターテレビで撮っているのを見るわけですが、私が思うには、カメラの横で、生の目で自分が見て、テストなり本番で撮ったもの、録画されたものをモニターで見るのが、本当のビデオ作品、テレビ映画の作り方じゃないかな、と。われわれの時代と違うので、一概には言えないと思えますが、無から有を生むのが作品ですから、予算的日数的に許されるなら、一度お試しになったらどうかと、僕は痛切に感じます。

**岡田** 次に、『甘い汗』、豊田監督のお話を伺います。美術は水谷浩さんですが、照明の榎原庸介さんは下村一夫さんの弟子にあたる方ですか。

**岡崎** いいえ。東京映画の専属の照明の中で私が抜てきというか、榎原君を専属で使っていました。私は東京映画で15年くらい契約していたんです。豊田監督と初めてやったのは、壺井栄さん原作の『明日ある限り』(1962年)で、星由里子さんが盲目の少女で、香川京子さんが出て、山崎努さんが初めて映画に出た頃です。豊田さんがそれまで組んでおられたのは、有名な三浦光雄さん。大映で撮った『雁』(1953年)を始め、『夫婦善哉』(1955年)、『猫と庄造と二人のをんな』(1956年)、カラーでは『白夫人の妖恋』(1957年香港、1956年日本)。豊田、三浦のコンビは、数々の名作を生んでいて、三浦さんは東宝所属で、東京映画に來られて豊田さんとやられているわけです。ただ、「猫と庄造」を撮った頃から体調を崩されて、『雪国』(1957年)をやる時に、“安本淳君にやらしてくれ”と言って亡くられたという話で。安本さんは稲垣(浩)さんとコンビの名カメラマンで、大河内伝次郎さんがお気に入りです。東宝へ一緒に來た。

豊田さんは、『若い人』(1937年)、『小島の春』(1940年)、若い頃から有名な作品があって、私は宝塚映画で仕事しながら、まさか一緒に仕事できるとは思っていなかったんです。東京映画で初めて私が豊田さんとやるきっかけは、後で調べてみると、両名カメラマンは仕事が遅いと。それは当たり前なんですよ、ライティングに指示を与えたり、非常に時間をかける、それが許されるカメラマンだったわけですね。一方で私は雑草的なカメラマンですからね。宝塚映画で川島さんと『暖簾』(1958年)、『貸間あり』をやったりして、『暖簾』は森繁(久彌)さんが主演でしたが、その森繁さんと豊田さんは名コンビで、「猫と庄造」とか『夫婦善哉』とか。森繁さんは役者として、長く待たされるのがものすごく嫌だったらいいですね。“俺のアップを撮っているのに、後ろの軒先のライティングを、ああでもない、こうでもないって言っている”というの聞いたことがあるんですけども。私は滝村さんの紹介で東京映画に行き契約したんですが、佐藤一郎さんが、“今度若いものと、やってみたらどうだ”という提案を(豊田さんに)したわけです。

三浦さん、安本さん、玉井(正夫)さん、相撲でいえば大関や横綱クラスのカメラマンの後ですが、私は三役にもなっていない、自分なりの評価ではまだ前頭の何枚目かだと思いますけども、会社の方針で、“豊田さんとやってみないか”と言われて、初めて仕事をやらせてもらった。豊田さんには、三浦さん、玉井さん、安本さんみたいなことが私にできるという信用は全くありませんでした。面接や打ち合わせで、俺の今まで撮った作品の中にあるこういうことをお前はできるかって、いろいろな表現でしたけど、はっきり感じましたね。それで仕事をやりまして、その後、次から次へと仕事ができました。つまり、豊田さんが、岡崎でもできる、と。私は安本カメラマン、三浦カメラマン、玉井カメラマンのやらない表現方法をですね、提案していました。もちろん提案だけじゃ駄目で、実績がないとね。その表現を豊田さんに気に入ってもらえた。

私が一番喜ばれたのは、『千曲川絶唱』(1967年)。いくら監督が、“用意、ハイ”をかけても、

主人公がトラックの運転手ですから、カメラマンにお任せ、という映画です。その時には私も、豊田さんの従来のじっくりした芝居じゃないもので何とかならないかと思って、いろいろと研究しましてね。携帯のアリフレックスという便利なカメラもできていますし、“一切セットでやらずに、ロケーションでやってみよう”と。豊田演出の特徴の、1シーン1カットでやりたいという中で、私のカメラによって少しは助かった”というか、直接豊田さんから言われましたけど、“今度、岡ちゃんよかったよ。この次はどんなことしてくれる?”というふうになった。カメラマンとして監督(の狙い)に対して、こういうことをやれるか、やれないか、やり過ぎじゃないか、と(考えるようになった)。『千曲川絶唱』を観た小林監督は、“あの松山(善三)さんの脚本で、どんな映画ができるか、よく豊田さんがああいうものを引き受けた。映像の流れとしては、非常によかったね”と言われました。しかしあれは恐らく、“岡崎、俺がやる時には、小林風にやってくれよ、あれはオーバーランだ”といったような、実はそういう発言でしたね。

私は東京映画にいて、何人もの監督に仕事をもらって、次また仕事をもらって、コンビができて、作風が変わったものを撮らなければいけない。それは豊田さんに教わったね。芝居の内容を画にしてくれ、と。もちろん夕方とか朝とか特殊の雰囲気も活かさなければならぬ。そういう意味での恩人で大変感謝しています。

豊田演出は、緻密で、ねちっこい。俳優さんをいじめると言っていいんですかね。とにかく雰囲気を出すためには、今では許されませんが、一日撮影を中止する。演技指導ではなくて、撮影をしなくても俳優さんをその役柄まで、そういう感じが出ないかって(ところまで追い込んでいく)、そういう監督でした。今井正さんもそうですけど。

“こういう演技をなさい”と言って、具体的な演技を指導する監督もいるわけです。有名なマキノ雅弘さんなどは自分が出て芝居をするわけですね。そのかたちを、真似をはいけないけど、こうだよと、具体的に見せる人もいます。(具体的に示さずに)もう少しできないかっていうのが、溝口さんで、撮影現場に行きますとね、大きな黒板が置いてあるんですよ。それに全部台詞が書いてあって、溝口さんは、“ちょっと、違うんじゃないか、まだあなたはその気持ちになっていないんじゃないか”という指導をしているんですね。

豊田さんは克明です。例えば、『明日ある限り』で、香川京子さんのところに電報が届きます。戦地から3年ぶりに旦那の佐野周二さんが帰って来るという電報を見る。クローズアップで撮った目が、“3年も旦那の帰りを待っている目ではない”と言ってね、一日テストしたことを覚えています。現場にいるスタッフには(セットから)全員出してもらいます。残るのは、カメラマンの私と、スクリプター、チーフ助監督、この3人でやるんです。これは難しいですよ。香川さんはまだ結婚もしてない。だけど、“3年経った目じゃない”って監督が言うわけです。といって、豊田さんがその目をするわけじゃない。そういう監督です。

“殴る時は本当に殴りなさい”と、大きな声では言わないのですが、相手の俳優さんのところへ行って、“本当に殴りなさいよ”と言う。『千曲川絶唱』で、北大路欣也が星由里子を訪ねてきて、ワンシーンワンカットで階段を上がったたり、下がったり、追っ掛けながら最後に殴るんですけどね。若かったんだな、北大路君も。上手く殴ればいいのに、本当に殴って、星さん、その場で顔が腫れちゃって撮影を中止したことがある。

『甘い汗』でも全部本物でやっています。殴っています、あの水を掛けるところも。大映で京さんというのはね、主役のお芝居は決まっていたけど、あのような芝居をしたことはない。東京映画で豊田さんが、“あなたは、とにかく旦那になる人を取られたんだから、その復讐としてどうしたらいいか。あなたはこういう気持ちで、相手方はこうだよ、こうやりなさいよ”と言って、ぶっつけ本番ですよ。

豊田さんは、全ての芝居が満足で、演出家の満足したカットになっているのに、“音が録れていませんでした”、“カメラのピントがちょっと”、なんて言うと、ものすごく怒りましたよ。豊田組のテストが本番になる瞬間は、本当に緊張して。

**岡田** 『甘い汗』でいちばん厳しい演技指導を受けたのは、誰でしたか。

**岡崎** “厳しい”って言葉をあえて悪く言うと、“いじめられた”だね。桑野(みゆき)君は、芝居の演技の幅がないです。諦めムードだったね。一番しごかれたのは池内(淳子)さんじゃない

かな、東京映画の専属ですし。しごかれたんじゃないなくて、京さんのバランスといいますかね。あとはみんな見事ですよね。相手役がね。

**秦** 木村俊恵さんや千石(規子)さん。池内君の場合は豊田さんからは……みゆきちゃんが一番やられてんですよ。前々から豊田さんはみんなスタッフを出して、監督と2人きりで、セットで話をすると聞いていました。何をやっているのかな、ステージの中でと最初思っていました。『甘い汗』の時は、確か豊田さんとみゆきちゃんだけが入って、セットから出たら、泣いているんですよ。そうしたら結髪さんが来て、“秦さん、みゆきちゃんを慰めてあげなさいよ”って。“そう言われても困るなあ……”と言ってたら、豊田さんの耳に入って、“秦さん、余計なことしないでよ”って。折悪しく、いじめられた日に千歳船橋の駅前にみゆきちゃんとお付きの人と僕で昼食に行ったので、それもわかっちゃったみたいで、これもえらいことしたな、と。

帰る時、豊田さんが“どうも秦のやつがなんかやりそうだな”と思ったんですかね。“秦さん、一緒に帰ろう”って言う。“いや、監督、先に帰ってください、明日のスケジュールがありますから”“いいよ、乗んなさいよ。送るから”と乗せられた。その日、みゆきちゃんが“迷惑かけたから、もうちょっとお話を聞かせてください”って言うから、僕も“みゆきちゃんと話したいなあ”と思ってた。後ろを桑野君の車がつけてきて、豊田さんって勘がいいんだね。“秦さん、あれ桑野君じゃない?”“あ、そうですか、どうしたんでしょうね”って僕はとぼけて、途中の経堂で降りようとして、桑野君も察知したのか、スーっと行った。豊田さんが、“さっきの車、桑野君だよ。秦さん約束かなんかしてんの”“何もないですよ”と、僕は電車で帰りました。

豊田さんは、いじめるのではなくて、俳優さんに厳しく接して、みんなが『甘い汗』という作品における豊田イズム、作者としての主観性と、お客さんの客観性を持つことをすごく重視されていました。岡崎さんが言われたように、そういうことでは、ねちっこい人でした。

この映画のトップシーンは下北沢です。そのマーケットにプライベートで豊田さんが奥さんと買い物に行かれていた姿をよく見かけました。佐田啓二さんと京マチ子さんが行く旅館も下北沢の駅の真ん前であって、プライベートの時間でも作品に対する一つのビジュアル、内容的なものを常に思考されていたのが、豊田さんじゃなかったかな、と思います。酒を飲まない豊田さん、浴びるほど飲む川島さん、女性ものを描くと、全然違う両極端の巨匠を見てきましたけど、ああいう作品は二度と生まれられないんじゃないかという気がします。

**岡崎** 豊田さんは、ものすごい研究といいますか、観察力っていうのかな。『台所太平記』(1963年)の時、榊原庸介、ヨウちゃんっていう照明と、京都の大原で昼食したことがあるんですよ。美術監督の伊藤熹朔さんと私とヨウちゃんと歩いてたら、前に行くヨウちゃんがふっと立ち止まった。それを見た監督が、“ヨウちゃん、何”って聞くんですね。“横浜で数年前に別れた女性が、昼食を食べに来ている”って言うんですよ。そうしたら“ヨウちゃん、そこに行って、もう一回会いなさいよ”って。自分の演出の研究なんですよ(会場・笑)。戸を開けて見てる。“何かあるな”、というその観察力。

あの人は、ラッシュを見ない。普通は翌日か翌々日に見ますよ。ところが豊田さんは絶対に見ない。東京映画で観客の代表みたいな、およねさんという結髪さんがいるんですよ。この人がターゲットなんです。“よねさん、今日のラッシュを見てどうだった?”って、必ず聞くんですよ。“ちょっと誰々さんがオーバーで、誰々さんは悲しそうな顔をしていなかったわ”っていうようなことを勝手に言うわけですよ。豊田さんもそういうことを聞きたいわけです。自分の撮ったものには絶対の自信を持っているけど、その結果として誰かの反応を聞きたい。ですから、私がカメラを覗いて、あの動きの激しいのを追っ掛けていながら、カットがかかると、“岡ちゃん、誰の芝居が一番?何がほしい?相手のアップがいる?”と全部聞かれるわけです。カメラマンは内容、画面の流れ、俳優の演技に対して、はっきり自信を持って答えなきゃいけないというのは、豊田さんに教わったようなものです。長年仕事ができるのは、全く豊田さんのおかげといってもいいぐらいです。

**岡田** 次は『台所太平記』のメイキングをご覧ください。

（『台所太平記』メイキング、上映開始）

**岡崎** 谷崎潤一郎さん晩年の連載で、当時のお手伝いさんを描いた。……豊田監督、とにかくお寿司が好きでね、目黒の撮影所の横の廣寿司、変わったおやじでね。“今日、何かおいしいもんある？”なんて言うとお機嫌が悪くなる。何でもおいしいってわけですね（会場・笑）。ですから豊田さんには穴子の煮たおいしいとこ出すけど、そんなこと言った男には冷たくなったのを出す。お昼は必ず私が連れていかれて、ただの食事じゃないんです、午後のシーンの打ち合わせもここでやる。なかなかこういうことなくなりましたね、スタッフの昼間のこういう打ち合わせ。

**秦** これ、俺が撮ったんだ。思い出した。

**岡崎** 新東宝の時にはキョウズシって寿司屋に行ってた。……（セットの表）これは三幸だ。ステージが東京映画にないもんですからね、池上に三幸スタジオという貸しスタジオがあった。（セットの中）豊田さんのコンテを私がもらってる。いつも画用紙に描いてくるんです、豊田さん。

**岡田** これは淡路恵子さん。

**岡崎** そうですね。この映画、面白い映画ですよ。……水谷良重さん、京塚（昌子）さん、大空（真弓）さん。歌を歌ってたあの若い人も出てんですよ、中尾ミエさん。

（『台所太平記』メイキング上映終了）

**岡田** 短いですが、（メイキングは）これで終わりです。

**岡崎** 機会があったらぜひ。豊田演出が、各女優さんや男優さんに徹底的な演技を強要している映画です。豊田さんは優しいですよ。だけどね、あの鋭い目は忘れられない、本当に鋭い眼光ですよ。

**岡田** 豊田監督はコンテを用意してくるのですね。

**岡崎** 大きなデッサン用紙にね、自分なりに台本じゃないものを作って持ってきます。『甘い汗』は、有名な水木洋子さんというシナリオライターのテレビドラマ『あぶら照り』（1964年放送）を水木さん自身が映画シナリオにしたんです。

**岡田** ありがとうございます。ではここで皆さまからご質問を。

**質問** （『花影』の）病室外の階段は、ワンカットですが、セットですか。

**秦** ロケセットです。

**岡崎** 自宅のアパートの階段も、赤坂の乃木坂の下。中へ入るとセットという。

**質問** シネスコにも関わらず、縦構図が多いです。

**岡崎** あれは川島演出の特徴だよな？

**秦** そうですね。

**岡崎** 『貸間あり』とかを観ると、覗いて縦にするんじゃないでなくて、シネスコの枠が自分の頭の中に入っているんじゃないですか。ですから私の構図の取り方は、シネスコの枠の中で主役以外に

俳優がいても、半分ぐらいの顔しか出していません。大事な芝居をしているのに、シンメトリーに両方入っている映画が多いんです。日本の俳優さんは、リアクションが下手と言っているんじゃないですか。そういう人が画面の端に残っているのを半分ぐらいにして、というのは意識してやっている構図です。

**質問** それは監督と話し合っていてでしょうか。

**岡崎** いえいえ。監督は、岡崎はこういうことやるな、こっちの俳優さんにウエイトがかかっている時は、こういう構図で当然撮ってくれるだろう、と。話の内容を見据えたコンポジションと言うか、俳優の配列、縦位置、フォーカスの合わせ方、そういうのがもっと研究されていいかと思うんです。外国映画は、当たり前こういう配置、ライティングをやっていると思う。

**秦** 『甘い汗』で岡崎さんの一番特異的な撮り方は、ドリーを使われたことです。

**岡崎** 外国の場合、ドリーは常識的なんです。いちいち三脚を持って行ってぼんと置くんじゃなく、ドリーは上下も移動もできて、いろいろな種類ができてます。今はフィッシャーとか、ピーウィー、いろいろな新しいドリーが出て、非常に小回りがきいて、人数が少なくても使えるんです。

私がやった、『ザ・ヤクザ』（シドニー・ポラック監督、1975年アメリカ、1974年日本）では、カメラをドリーに載せているのがノーマルなんです。カメラハイトといいましてね、ちょっと上げる、役者が椅子へ座る時にカメラと一緒に下がる、そういう時も自由に使える機材があるんです。アメリカは予算の面でもドリーは常識的に使う。この時は、ドリーの移動で床がきしんだり何かして音を出さないように、東映のステージを全部ドリーに耐えられるフロアに作り変えてその上にセットを建てている。監督が気に入ったワンカットが、移動車の音でNGになることは許されないんですね。豊田組を長いこと覗いてますとね、“どうしてもドリーを使って、豊田さんの演出をカットを割らずに撮りたい”っていう気持ちになりまして、それで借りましてね。豊田さんと俳優さんに、“どこでも動きなさい、豊田さんの演出にカメラがちゃんとしてきますから”と。当時、ズームレンズがまだない時代でもありましたから。

**質問** 去年、川又昂先生のお話で、監督には3種類、教祖的、教師的、同志的監督がある、ということでした。川島監督の演出の仕方を教えていただきたいです。

**秦** 難しい質問です。基本的に演出で考えないといけないのは、第一にパーソナリティ、個性を出していくことが大事です。二つ目は、基本知識を勉強しないといけない。三つ目は、日常われわれは喜怒哀楽の中で朝から夜まで、いろいろな事象を見ます。人間は感情の動物ですから、情緒的なエモーショナルな経験を、それぞれ個人として持っているわけです。それを体得して、生かしていく。四つ目は、映画的センス。これは個人差があります。絵画の遠近法、動画のパンフォーカス。演出される方は、常に役者、バックグラウンド、前景、その三つの要素を勘案する。最後は、判断する能力、ジャッジメントをしなければいけない。

最初に川島さんとやった『女であること』で、森雅之さんと原節子さんが夫婦で、大体一つのシーンはその中で処理しますが、ある場面で僕はびっくりしたんです。部屋で撮っていた会話が持続していて、場所がぼんと飛ぶ、セリフだけがつながっている、なんという監督だろうかと思っていました。ラッシュを見て、出来上がったものを見た時、なるほどなあ、とうなずかせる。それはやっぱり個性であり、その五つの要素が非常によくマッチングしているシーンではなかったかという気がします。あのロケセットはいいと、『花影』でも有島（一郎）さんの家で使ってます。

川島さんは、基本的なものは一つですけど、常に一本一本、新しいディレクションスタイルをされた。その点では、川島演出は勉強になり参考になる。心温まる作品で、人間の機微に触れたもの、特に女性を描かしたら、デリカシーのあるディレクションされた方じゃないかなと思います。

**岡崎** 私は、川又さんがおっしゃったのは、松竹的な見方だと思いますよ。私はあらゆる撮影所でも働きましたし、外国の監督ともやりましたけども、もう少し幅広く、単純に言えば、監督というのは指揮棒を振る指揮者と見ていいんじゃないですか。自分が完全にいい音をひき出して、自分が作曲した曲を完全な形で再現できるのならば、自分の個性、そのスタイルを守るべきじゃないですか。

何型だとはっきりわけていいのは、小津(安二郎)さんだと思います。黒澤(明)さんの演出の仕方は、メイキングで見る限りはですね、黒澤さんが他のスタッフの集中力を自分の形に持つていくために、ややオーバーといいますか、直情型で指揮しています。私がやった西部劇やアクション物を撮っている(ジョン・)フランケンハイマー監督は、あそこまで動かない、あそこまで声を荒げて現場を指揮することはないです。

大勢指揮者のいる中で、われわれ音楽を奏でるスタッフは、川島流の指揮、その特徴をいかに助けていくか。監督やカメラマンになるなら、自分のルックを完全に相手方に伝えるようにするのが、一番いいんじゃないかと思います。

**質問** 今までおつき合いされた監督で、脚本の扱い方について、お聞きしたいです。

**岡崎** 『最後のサムライ/ザ・チャレンジ』(ジョン・フランケンハイマー監督、1982年アメリカ、日本未公開)で、フランケンハイマーとプロデューサーが、われわれ日本人のスタッフを8時間ぐらいホテルの一室に集めた。日本へ持ってきたストーリーが日本ではできない、急きょ変えなきゃいけないけど、こういうテーマだけは変えずにやりたいというので、彼らの見事な説明を僕は録音したことがあるんですよ。完全なシナリオでも、撮影条件とか、俳優さんの演技によって当然変えなきゃいけないと。ただ、何を訴えるかだけは、変えないほうがいいんじゃないですか。

日本の場合、残念ながら、台本読んでそのままイメージが浮かんでくるような脚本に出会ったことがないですね。水木洋子さんなんて、完璧になるまで脚本を渡さないけど、今、日本の状態では、こういう日だからちょっと書き変えてくれということがあります。演出を志しているなら、どういうシナリオが来ても、自分の描きたいというテーマに沿って、自分も脚本の直しができるような勉強が必要じゃないですか。

**秦** 川島さんを例にとれば、あの人は脚本に対して、撮影の前に時間をかけられる監督です。『女であること』で、来月から制作に入ろうという時に、脚本直しで渋谷の道玄坂の上の“キクテイ”という料亭に1カ月間こもって、撮影を1カ月延ばしたんです。それで脚本が出来上がってきた。直す前が良かったか、直した後が良かったかは、主観と客観の相違もありますが、川島雄三という人物が、この作品を、脚本はこういう形で練り上げ、作り上げ、そして見ていただくという、客観的な視野で判断したことが大事です。脚本をすごく大事にされていたという面でも、川島さんは、非常に優秀な人ではないかという気がします。脚本のテーマに対するジャッジメントを、はっきりと、どういうふうにしていくかが大事じゃないかなと思います。

**岡崎** 『貸間あり』で、原作者(井伏鱒二)がもう大いに怒ったと。“俺は、こんな原作を書いた覚えはない”っていう話、ご存じでしょう。藤本義一ちゃんっていう映画青年がね、川島さんに気に入られてね、脚本を創作する話が本(藤本義一『川島雄三、サヨナラだけが人生だ』2001年、河出書房新社)にありますよ。『貸間あり』の台本には、1ページに貸間のセットの見取り図がついていますが、珍しいんですよ。こういう作り方もありますから、ぜひ読んで研究されたらどうですか。脚本を見て、画面がどういうふうに変化しているか、どこが削除されているか。完成後の脚本ではなく、その前の脚本を見ると一番いいです。『甘い汗』でも、ト書きが具体的な画になった時、どこまで中身が増えているか、省略されているか。読ませる脚本じゃなくて、見せる脚本だったかが、大事じゃないでしょうか。

**質問** 秦さんのフィルモグラフィに、『S・Hは恋のイニシャル』(1969年放送)というテレビがあって、懐かしく思いました。1955年に『消えた中隊』(三村明監督)に助監督でつかれた話と、1961年の田中絹代さんの監督作品『女ばかりの夜』について、お聞かせください。

秦 三村明さんはハリウッド帰りの有名なカメラマンです。この方も初めてディレクションをやるということで、軽井沢でロケーションやったんですけども、ソ満国境の話で望楼が倒れて、「グラマ島」の仁右衛門島のヤシの葉が倒れた時のように、作り直したこともある。新国劇が出演した作品で、私が三村さんとその前にやったのは『風立ちぬ』(島耕二監督、1954年)だったかな、島耕二さんと三村明のコンビで。“三村さんに秦君を貸してくれないか”って、東京映画に要請がありました。僕はセカンドで日活に行ったんです。三村さんはカメラマンで、これだけぴしっとコンテを立てて、カメラを覗きながら監督をするのは、大変なことじゃなかったのかな。日活再開期の映画でしたので、当時は注目された作品であったかと思います。三村さんのカメラマンとしてのカメラワーキングと監督としてのディレクションを、一つの体の中で頭脳を二つに割りながら、それを作品として一つにした。『S・Hは恋のイニシャル』はナベプロ(渡辺プロダクション)の作品ですけど、布施(明)君が一番最初に主役級のテレビ映画に出たので、当時は石立(鉄男)君、中村竹弥さんとか、ナベプロの女優も歌手も随分出ている。当時のテレビ映画は、まだ予算はどうこう言われなかった気がしますが、非常に制約がありました。『S・H』の場合、監督を東宝の岩内(克己)さん、坪島(孝)さんとか、3人ぐらいと僕でやっているんです。布施君はタレント性があって、人好きのするタレントだったから、明るさという点で作品も助けられたと思います。僕自身の至らないディレクションがあったんですけど。

田中絹代さんの『女ばかりの夜』は、言っているのかわからないんですが、私が映画界に入る一つのきっかけは中学時代に、上原謙、田中絹代が演じた津村浩三、高石かつ枝の「愛染かつら」(野村浩将監督、1938-1939年、前・後・続・完結篇と作られたシリーズ)を観て、“映画っていいな”と思ったことです。映画界へ入って、奇しくも田中さんの作品にチーフとしていたんですが、田中さんは演技指導とか何もしない。僕がカット割りも全部して、声を掛けるのもみんなする。カメラマンは中井朝一さんだったんですが、田中さんの場合はちょっと苦労しましたね。『女ばかりの夜』だから、確かに女ばかり出て、淡島(千景)さんとか、主役は原知佐子でした。当時の僕が思っていた高石かつ枝のイメージをかなぐり捨てて、自分は監督だとはっきりした態度でディレクションされたら良いと考え、“田中さん、声を掛けてください、現場が締められますから” “いいえ、いいの。私はちょっとあれだから” “監督、駄目ですよ、やんなきゃ” っ。1回、“声を掛けてみようかな” となったけど、とうとう、“用意、スタート” の声を掛けずに終わった。出来上がった作品は、いいとか悪いとかという評価の問題じゃなくて、田中さん、当時の名女優さんが撮られた一つの作品が残されていることは、映画史の中でよかったんじゃないか。これからまた日の目を見る時があれば、ぜひまた僕も観てみたいし、皆さん方も観ていただきたいという気はします。

岡田 それでは、本日はこれで終了させていただきます。

受講生 (一同拍手)

秦 ありがとうございます。ぜひ、皆さん方のオリジナリティで、映像の灯を絶やさないように、よろしく願いいたします。頑張ってください。

■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) 東京映画で『駅前旅館』(豊田四郎監督、1958年)から『喜劇 駅前棧橋』(杉江敏男監督、1969年)まで24作が製作されたシリーズ作品。
- (2) 映画『貸間あり』の原作者。“サヨナラだけが人生だ”は、その井伏が訳した、唐代の詩人・于武陵<sup>うぶりょう</sup>、『飲酒』の一部。
- (3) 岡崎氏は毎日映画コンクール撮影賞を、1969年『御用金』(五社英雄監督)、1971年『いのちぼうにふろう』(小林正樹監督)、1974年『華麗なる一族』(山本薩夫監督)、『ねむの木』(宮城まり子監督)、1975年『化石』(小林正樹監督)、『吾輩は猫である』(市川崑監督)で受賞している。