＜その他（シンポジウム記録）＞

城西国際大学創立２０周年記念メディア学部映像講座 日活百周年記念シンポジウム

村　川　　　英

「城西国際大学創立 20 周年記念　日活百周年記念シンポジウム」

【司会（村川）】　時間となりましたので、これから第 2 部を始めさせていただきたいと思います。第 1 部の『キューポラのある街』、ご堪能いただけましたでしょうか。今日はこれから 5 時くらいまで多分、長い時間になると思いますが、よろしくお願いいたします。

それでは主催者側の挨拶ということで、水田理事長にご挨拶をお願いいたします。（拍手）

【水田理事長】　城西大学の水田でございます。今日はお忙しい中を、私どもの行事にご出席くださいましてありがとうございます。今年は学校法人城西大学、城西大学と城西国際大学とございますけれども、城西国際大学が出発して 20 年目を迎えております。20 周年を迎えるに当たりまして、いろいろなこれまでのことを振り返りましたし、振り返ったり新しい一歩を踏み出すというようなことをずっと考えている中での、この 20 周年の記念のシンポジウムということになりました。

また、私どもの大学にはメディア学部という学部がございまして、来年の 4 月から新しく映像芸術コースというコースをこの東京紀尾井町のキャンパス、もうひとつ 3 号棟が近くにでき上がるんですけれども、そこで人材育成を始めることになりました。それも 20 周年記念のひとつの企画として行っております。

私たちのメディア学部の中で映像、映画関係、それからまた映画作りというのは、いろいろな形でたくさんの方たちが必要となってまいりますので、それに関係する人材育成をしていくということの中で、日活株式会社の方たちの大変なご協力とご支援をいただいて、そして、人材育成をする大学と、それから映画を作り、そして映画を広く配給していくという、世界に広めていくという、そういう現場での会社との共同の人材育成、人材づくりということにこれまで励んでまいりました。

この 20 周年というのは、ちょうど日活株式会社の 100 年に当たるということで、その 20 年と 100 年ではちょっと城西のほう、分が悪いんですけれども（笑）この 100 年というのは日本映画の 100 年でもあり、また世界映画の 100 年でもございます。

日活株式会社の方たちはアメリカの南カリフォルニア大学という映像、それから映画人材を作るに当たっては大変指導的と言うのか、リーダーシップをとっている大学と共同でまた 100 年の企画をなさったのですけれども、そこではやはり日本映画の 100 年というのは世界映画の 100 年でもあって、ユニバーサルスタジオですとか、いろいろなところもみんな 100 年であるということを考えますと、やはりこの日活株式会社の 100 年というのは、本当に日本の映画界にとっては非常に大切なことだっ

たのではないかというふうに思います。

そして、城西国際大学は非常に幸いなことにメディア学部、出発しましてからいろいろな方面に人材と言いますか、卒業生を出すことができておりまして、この日活株式会社との非常に積極的な共同の作業によって、私たちもこれからの新しい映画界、それからまた舞台も含めてさまざまな人材を、映画を作るということの中からまた育成していくことができる。そういった新しいまた 21 世紀の大学教育としてでございますけれども、先が見えてくるのではないかというふうに思って、大変ありがたく思っているところでございます。

私たちの 20 周年と、それから日活の方々の 100 周年を記念して、来年ここにポストプロダクションセンターを共同で開催することになっております。城西国際大学という、まだできて 20 年ばかりの大学でございますけれども､そこで日本映画という大変素晴らしい伝統を持った領域でございます。それからまたますます、リメイクやその他を含めてまた俳優さんたち、そういう方たちもグローバルなところで活躍するようになっていく。

また、いろいろな形で私たちがテレビですとか、インターネットなどで映画を見るという見方が非常に異なってくる。そういう中でますます世界の中での日本映画、そして日本映画の作り方、またそれの見方というようなことを考えていく。そういった大学の学部でありたいというふうに、そういうことを考えていく場所の 1 つになっていきたいというふうにも考えております。

私どもから見ますと、日本の映画を作られてきた方たちというのは、大変皆さん文化に造詣の深い方たちで、その文化というのも文学や哲学や思想や政治や社会や、そういうことを非常に考えられてきた方たち、そしてまた見る人たちもそういうことを土台にしながら映画を見てきたという、ほかの国にない素晴らしい文化的な 1 つの領域として映画界が発展してきたような気が、私は映画界をよく知りませんけれども、映画を見る者としてはそういうふうに考えております。

そういう意味でも、これからますます日本映画に関する、または映画に関する評論ですとか、それから分析ですとか、そういう勉強も含めて、そういうことをしっかりと楽しんで行っていく。そういう人たちで作る映画をめぐる文化というのを、日本から発信していきたいというふうに考えております。

今日は佐藤忠男先生にご講演をいただきますし、またその後のシンポジウムでは大変な論客が皆さんそろっていらっしゃいますので、さまざまな角度から映画をめぐるお話を伺えるのではないかと思って、楽しみにいたしております。どうぞ長い時間でございますけれども、皆さまのまたご参加もいただけるようなそういうシンポジウムだと大変うれしいと思っておりますので、どうぞよろしくお願いいたします。それでは、簡単でございますけれど私の挨拶にさせていただきます。(笑)

【司会】　ありがとうございました。今、うちの学生たちは日活の撮影所で勉強を始めております。日活とうちのメディア学部の結び付きはこれから今後も非常に強くなるのではないかと思いますが、日活社長の佐藤さんがいらしてますので、ひとつご挨拶をお願いいたします。(拍手)

【佐藤（直樹)】　日活の佐藤でございます。100 周年の会社の社長としてはいかがでしょう。(笑)今ご覧いただいた『キューポラのある街』というタイトルを含めて、私ども日活株式会社は 3000 本

の先輩たちの残してくれた、大変素晴らしいライブラリーに恵まれております。

そのライブラリーを本日このような形で私ども「百周年記念シンポジウム」ということで、皆さま方にご覧いただくという機会をいただいたことを、大変光栄に思っております。ご尽力いただきました城西国際大学理事長はじめ、皆さま方にあらためてこの場で御礼を申し上げます。ありがとうございました。また、ご来場いただいた皆さま方にも御礼を申し上げます。ありがとうございます。

私ども日活株式会社は、本年の 9 月に 100 歳の誕生日を迎えました。その道のりは決して平坦な道のりではなかったというのを、ご来場いただいた皆さん方もご存じのとおりでございます。しかし、私ども日活株式会社というのが日本映画、例えば斜陽のとき、例えば映画の撮影所そのものの存続が危うい状況に置かれたとき、なぜかこういうときに日活株式会社というのは輝きを放つ会社でもありました。例えば五社協定、例えばロマンポルノ。さまざまな、今日もご参加されますが、素晴らしい監督たちを撮影所が輩出し、その後の日本映画界にもささやかな貢献をすることができたというふうにも自負しております。

さて、100 歳の誕生日を迎えたこれからです。日活株式会社は城西国際大学さんとともに人材育成ということにもチャレンジしてまいります。これは日活株式会社がこれからも映画、映像文化に人材を輩出するという部分において、ぜひ貢献させていただきたいという意欲の表れでもあります。また、先ほど理事長からもお話がありました。実は水田尭先生からのご紹介で、私どもが USC というハリウッドに最も人材を多数送り込んでいる素晴らしい、映画人材育成機関としては世界ナンバーワンと言えると思います。ここでも日活 100 周年を、お祝いをハリウッドの方々にも参加していただくことができました。

そのときに私どもは日本映画は国境や世代を超えて世界で通用する、あらゆる世代の方に楽しんでいただける作品というのを私どもが保有している、ということをあらためて感じました。これから日活株式会社は次の 100 周年にはアジアを代表するようなスタジオに生まれ代わる。そこでは、実はインドネシアの監督とも一緒に映画を作ったり、実はカンヌで発表しましたのは中国のジョン・ウー監督と一緒に映画を作ったりという試みにもチャレンジしていこうというふうに思っております。

日活映画はこれからも作品を作り続けてまいります。ぜひとも、これから歩み続けていく日活にもご期待とご注目をいただければと思います。本日はどうもありがとうございました。ぜひお楽しみください。（拍手）

【司会】　どうもありがとうございました。午前中より少し皆さまの座席、ちょっと空きが出てきましたけれども、学生たちは別の教室で聞いております。ここで短いものですが、日活 100 周年をお祝いしましてと言いますか、記念の DVD の映像があります。それを映させていただきます。

（DVD 上映開始。以下は DVD の音声）

日活は本日 100 周年を迎えた。しかし、この 100 年は決して平坦な道ではなかった。幾多の困難に見舞われながらもその危機を乗り越え、傑作映画を作り続けてきた。作り続けることで突破する。それが日活の 100 年であった。

1912 年、大正元年 9 月 10 日、日活は創立した。東京、京都の撮影所から数々の傑作が誕生したが、

太平洋戦争が激化し、製作は中断された。1954 年、東京、調布に当時東洋一と言われた膨大な撮影所が完成。ここから映画の制作を再開する。五社協定により俳優や監督の引き抜きを封じられた日活だったが、独自の力で魅力的なスターを育て上げ、時代を代表する数々の傑作を送り出した。石原裕次郎をはじめ、個性的で魅力的なスターたちが日本全国のスクリーンを賑わせた。

1960 年代、テレビの世帯普及率が一気に上昇。映画を取り巻く環境が激変する中、1971 年、日活は日活ロマンポルノ路線への転換を決断する。気鋭の監督たちが、魅力的な女優と実力派の俳優たちと共に魅力的な映画を作り続けたのである。

2005 年、佐藤直樹が社長に就任し、日活は再び作り続ける映画会社として走り始めた。『デスノート』、『ヤッターマン』、『GANTZ』など、大ヒット作品を通じて高いプロダクション能力を発揮し、2011 年には『八日目の蝉』と『冷たい熱帯魚』の 2 作品も大きな話題となり、第 35 回日本アカデミー賞で合わせて 11 冠を獲得する快挙を遂げた。

作り続けることで困難を突破してきた日活、本日でちょうど創立 100 年を迎えた。日活はこれからも作り続けることで新たなるステージへと進んでいく。

（DVD 上映終了）

【司会】　いかがでしたでしょうか。皆さんいろんな青春時代を思い出されたのではないかと思います。それでは、基調講演といたしまして「日本映画史の中で日活はどのような役割を果たしてきたか」、佐藤忠男先生にお願いいたします。（拍手）

【佐藤（忠男）】　日活の創立 100 年と城西国際大学の 20 周年おめでとうございます。おめでとうございますということで、めでたい話をしなければいけないんですけれども、実際日活の 100 年の歴史というのはめでたい歴史でもあるけれども、悲惨な歴史でもありまして。（笑）日本の映画会社、どこでもそうだけれども経営者と従業員との関係のせめぎ合いとはどこの会社ももちろん持ってるし、それが大きいストライキに発展した東宝争議のような例もある。

それがかなり繰り返し深刻な事態であったという点で、日活という会社は日本映画史上かなり特別です。今の社長さんはとてもいい人のようで（笑）まあそう聞いておりますからいいんですけれども、以前はいろいろ問題がありました。映画が発明されたころは 1895 年、そして、それから 10 年間ぐらいは映画というのはテントで上映してるというふうな、旅興業みたいなのが主流だった。

それから、そろそろ映画館のチェーンが出てきて、ということは定期的に、つまり毎週確実に映画を提供しますという、そういう映画制作会社が必要になってきて、それで日本で最初にメジャーの会社として現れたのが日活だったわけですね。ちょうどハリウッドが形成される時期です。ハリウッドはもちろん世界の映画の主流を作り上げたわけですけれども。

ハリウッドで今年が 100 年という会社がありますね。それで 1912 年に日活という会社ができた。それまであった 4 つの中規模の映画制作会社が合同して、日本で最初のメジャーになったわけですが、そのとき、やっぱりあんまり好ましくないいろんなトラブルが背景にあったようです。

当時、日本の資本主義を形作りつつあった、そういう大手の出資者が集まって日活にも出資したんだけれども、はじめ、何回かそういう出資者たちの会議をやってるうちに、由緒ある出資者たちが手

を引きました。
そのときのことを当時、田中栄三という日活の現代劇のほうのトップの監督、溝口健二の師匠です。この人がメモを残しておりますけれども、それによりますと、つまり何の某と世間に名の知れたような偉い出資者たちと、それから4つの映画会社のうちのどこかだと思うんですけれども、その経営者との間にあまりに人格の隔たりがあって……というようなことが書いてありまして、(笑) それで、由緒ある出資者はぞろぞろ引き揚げちゃったというようなことが書いてあります。

そんな状態ではあっても当時、映画産業は上り坂でありますし、どんどん作ればどんどん売れるという時代でしたから、産業的に発展はしたんです。最近まで日本の映画企業というのは、京都と東京に撮影所を1つずつ持っていて、そして、京都では歌舞伎の関係者たちが時代劇を作る。東京では新派劇の劇団の人たちが現代劇を作るという形をとっておりまして、日活が最初に京都の撮影所で時代劇を作ります。それは尾上松之助という日本映画史上最初のスーパースターです。この人は時代劇に、大正時代の十数年の間で1000本出演したという記録を残しております。

東京では日活向島撮影所というのを作りまして、そこで現代劇をもっぱら作っていた。京都の撮影所はそのうちに伊藤大輔という監督が現れまして、私のもうひとつ前の世代の批評家たちに「日本映画史上のベストワンは何か」という質問をすると、トップに上がるのが伊藤大輔、大河内傳次郎主演の『忠治旅日記』と、ずっと長いこと言われてたものです。

その『忠治旅日記』は失われていたんだけどね。10年ぐらい前でしたっけ。発掘されて、今では見ることができる。3分の2ぐらいですかね。けれど、やっぱり立派な作品です。

世界には、知識層は自分の国の映画を見ないという国が幾つかあります。日本は昭和2年までそうでした。なぜ昭和 2 年と限定できるかというと、これ飯島正先生が書いてらっしゃるんだけれども、この年に『忠治旅日記』と、それから現代劇で松竹の五所平之助監督の『村の花嫁』という2本の作品が現れて、世界の映画に比べて恥ずかしくない立派な作品であるというふうに広く認められた。

それで、昭和2年からインテリが日本映画を見ても、恥ずかしがる必要がなくなった。インテリというのはこの場合、中学生以上ということです。中学生以上というのは、日本の人口の数パーセントなんですよ。

松竹は日活から 10 年後に出発した会社ですけれども、まあ、そう言われております。とにかく大正時代をリードしたのは日活、現代劇においても時代劇においても。ただし大正 10 年ぐらいまでというのは作品がわずかしか残っていない。

日本映画が急に良くなるのが関東大震災の直後ぐらいからです。関東大震災の直前ごろから、日本映画はもう舞台でやってることをそのまま撮ってるようなことじゃ駄目なんじゃないか、ということをインテリのファンたちが言い出して、この人たちが自分で独立プロを作って西洋的な映画を作った。というのは、ちゃんとシナリオを書いて、そしてコンテも書いて、そしてそれを読み合わせて、女優さんをちゃんと主役に使ってということです。

それまでは大体芝居を撮っていたものですから、女形がいたわけです。

関東大震災を境にして、その直前ぐらいからそういう言論活動が非常に活発に起こって、そしてそれ

を、関東大震災が映画界のひとつの混乱を整理する時期でもありまして、その中で出発したと言っていい松竹という会社が最初からもう女形は使わないというふうに決めて、そういう革新を引き起こした。それから以後の作品はある程度残っているので、見て「ああ、素晴らしい」と思う作品はあるわけです。

ただ、今、映画というのはほとんどが独立プロで作られておりますので、映画というのは作る人たちによってそれぞれ違うというのが当たり前の形になったんですけれども、こういうふうな形になったのは今から 40 年ぐらい前かに日本映画がテレビに押されて産業として一番どん底に行き着いた時期がある。その時期に映画会社が続々とつぶれました。

そういう時期をはさんで、映画というのは作りたい人間が金を集めてくれば誰が作ってもいいんだという時代になりまして、そうするとスタジオというのは施設を貸すだけの場所になりましたので、だから撮影所のカラーというものがなくなったんですけどね。それ以前は、撮影所によってちゃんとはっきりしたカラーがありました。

撮影所は何を目的にして映画を作るかというと、もちろんもうけるためですけれども、もうけるための一番はっきりとした指標になるのはスターを育成することです。人気スターを育成することであって、そのスターを育成するためにはちゃんと撮影所がシステムを持ってるわけです。どういうところから俳優の卵をスカウトしてくるか。そして、そういう 1 人 1 人の持ち味に合わせてどういう役を作るか。そして、一定の役で人気があるということが分かったら、それを繰り返し繰り返し、それをさらに高めていくようにして、それでスターというものが生まれてくると。

生まれてくるというよりも、それは撮影所が作るものだということですね。そういうふうに計画的に作るものであると。そうすると、それによってあるスターを、そのスターが主役の作品を繰り返し繰り返し作ることで、ファンにとってはどこの会社の作品で誰が主演であるということさえ分かれば、大体自分が見たいと思う映画かどうかということが分かるので、非常に興業が安定していたわけですね。そういう安定的な興業を作り出すためには、とにかくスターを育成すること。

日活が最初に成功したのは、尾上松之助というスターを育成したことです。歌舞伎から来た人ですから、育成したということにはならないのかもしれないけど、とにかく尾上松之助という人を大スターにして、これで時代劇を作って、さっき言いましたように映画の革新時代、関東大震災をはさむ革新時代になってくると、いや、スターよりもストーリーだ、監督だという形が出てきますが、その時代までに確固としたものを作り上げたわけです。

そして、英雄豪傑侠客の物語を作る日活の京都の撮影所ということで、安定した地位を作ったわけですね。それに対して、東京の日活向島撮影所というところは、もっぱら新派悲劇。そして、そのためのスターを育成してやってきました。

映画会社はそれぞれに、自分たちの目標と好みのカラーを作り出すことができたわけです、撮影所というところはね。そして、それには経営者の能力というのが大きく物を言います。日活は一番最初にできた大手会社ですから、それまであった興業、つまり芝居の歌舞伎とか新派劇とかそういう形をそっくり取り入れた。芝居の俳優がつまりどういう映画を作ったら観客が喜ぶかということは、スター

であれば分かってる。体で分かってる。
それで、大芝居をやる、そうすると映画というのは舞台の芝居と違うのでちょっと芝居っぽくやると、非常にオーバーに見えるわけですよね。それで監督は「何とかこう、もう少し自然にやってください」というようなことで、俳優と戦う。そういう形が日活における芸術意識の始まりですね。

それに対して 10 年遅れて松竹という会社が映画制作を始めますけど、松竹はもともと歌舞伎の興業会社だったので、興業についてはベテランがそろってるんだけれども、それまであった日活とは違う形を打ち出したいということで、ハリウッドにスカウトを派遣しましてアメリカ人の技術者を雇おうとした。

ところが、ハリウッドにセシル・B・デミルというスペクタクル映画の大監督がいましてね。その監督に相談したら「別にアメリカ人を雇う必要ないよ」と。「ハリウッドには日本人で働いてる人がいっぱいいて、中には優秀な人もいるから」ということで、人を推薦してくれた。そこでヘンリー小谷という人を雇った。この人が松竹のスタイルとして、つまり日活と違うやり方をやった。そういう指導をしたわけです。

どういうことをやったかというと、役者は素人でもいいと。もちろん素人だけじゃ困りますけどね。野心的な作品の場合は、例えばスポーツ選手、ダンスホールのダンサー、そういった今日的な匂いを身につけている人。しかし、役者としては素人である。そういう人をスカウトしてきて、その人に 3 歩、歩いてここで止まってここを見てくださいという、そういう演技指導を始めました。脚本を読ませない。

そして、「そこで見た先に誰がいるんですか。私の恋人ですか、お母さんですか」と言う、俳優さんが。これは栗島すみ子さんという人の自伝の中で書いてあるんですけれど、そういう質問をすると「それは考えなくていい」と。それを考えるとそれらしい芝居をしちゃう。それらしい芝居をすると困るんだと。次のカットでその相手を見せるから、そうするとさっき恋人を見つけてそこでぱっと表情が輝いてたようにお客のほうで錯覚するんだと。お母さんがいれば懐かしいような表情に見えるんだと。そこのカットの入れ方で、本人が自覚しなくても、という。

これは非常に極端だけれども、確かに映画的な演技というもののひとつのありかたですね。松竹はそれで成功しました。実際に大学のスポーツ選手とかダンスホールのダンサーとかそういった人を連れてきた。それ以前には芸者さんをスカウトしてきたんですけどね。芸者さんよりもそちらのほうが、今日的な雰囲気をかもし出せる。もちろん、それだけやってたんじゃないんですよ。またいろいろ訓練しているうちにプロになりますけれども、半年や 1 年はそういう状態なんでしょうね。

そういうやり方を松竹は編み出すことによって、今日的なものを作り出した。そして、女優を育成することに熱心で、いい女優を育てて、そして男の俳優はその女性に似合った役者であればいいと。甘い顔の役者が欲しい。それから、頼もしい感じがあったほうがいいとか、明朗快活な役者がいいとか、これは誰のことを言ってるかすぐお分かりでしょう。甘い顔をするのは上原謙、それから頼もしいのは佐分利信。明朗快活なのは佐野周二と決まってるわけですけどね。

そういうふうに組み合わせればいいと。そして、いい持ち味のある素人を指導するようにしてだん

だん演技を教え込んでいくと。そういうやり方を作り出しました。

日活はその点では一歩遅れたと言うべきか。しかし、日活は舞台経験の豊富な役者がいっぱいいたわけです。そして、この人たちはあんな素人芝居じゃないんだと、「おれたちは年季を入れた訓練された芝居ができるんだ」ということで、オーバーな芝居をやるわけです。

そうすると、その自信満々の舞台俳優のオーバーな芝居をもう何とか映画的リアリズムの中に導くためには監督も相当頑張らなきゃいけないわけです。それで、監督と俳優が熱烈に戦うというようなスタイルが日活では生まれてきました。つまり、松竹に負けてなるものかとね。「あんな素人を集めて」なんて言って。それに対して日活は本当に芝居らしい芝居を見せる。大河内傳次郎というのはその結晶ですね。

つまり、もうどう考えても大河内傳次郎の丹下左膳なんてリアリズムじゃないわけです。片目がこう斜めに斬られていて片一方手がなくて、それでチャンバラやるわけですからね。リアリズムじゃないんだけれども、これこそけれん味たっぷりの、本当に訓練を積んだ役者でなければやれない芝居をやる。それでなおかつ芸術映画を作ろうなんて思ってる監督は、役者と本当に取っ組み合いのけんかやりながら仕事をしました。その結果として、日活では内田吐夢や溝口健二という監督が育ちました。

内田吐夢、溝口健二、これは映画史上、黒澤明よりも怖かった監督です。いろいろな映画関係者の話を総合すると、日本映画史上一番の暴君は溝口健二ですね。それから、それに劣らず内田吐夢という人もすごかったようですね。既に名優として大スターになった伴淳三郎を『飢餓海峡』という映画で重要な役ですけど脇役の刑事の役に使って、そしてその伴淳三郎が何かこううまい芝居をすると「御用、御用と言ってるんじゃないんだぞ」というようなことを言って叱るんだそうですね。

「御用、御用」というのは伴淳三郎がまだ無声映画時代には大勢の捕り方の中で「御用、御用」という、こういう端役の芝居をよくやってたんです。しかし、もう既に日本の代表的なコメディアンになってる伴淳三郎にとっては実に屈辱的な掛け声だったらしいです。そして、内田吐夢はそのことを百も承知の上で、「御用、御用とやってるんじゃないんだ」というようなことを言うんですね。

その内田吐夢と伴淳三郎の間の無声映画時代の大正末期、昭和初期ぐらいからやり合ってきた仲としての活動屋の何かこう、肉弾相撃つ戦いがそこにあるわけなんですね。この『飢餓海峡』は当時の作品ですけれども。とにかく日活のスタイルはそういうふうに非常に何というか、監督とスターが丁々発止というんですか、かかわり合うような重厚な作品というスタイルが生まれました。

松竹と比べると非常に分かりやすいんですけれども、松竹はヘンリー小谷から教えられたやり方を見事に完成させたのが島津保次郎という監督でありまして、島津保次郎のやり方を見事に受け継いだのがその助監督だった木下恵介さんです。

島津保次郎はちゃんとその当時、映画の俳優のあり方というようなことを論文に書いておりまして、「私は俳優の機嫌を観察する」ということを書いている。まあ「機嫌をとる」とは書いてありませんけれども、俳優とは朝、撮影所にやって来ると「ちょっとお茶でも飲もうか」と言って、そしてお茶飲みながらいろいろ俳優を観察していって「こいつは今日は機嫌がいい」と、「機嫌のいいその感じをどうやったら撮れるかな」と、考える。

つまり、現場に入ってから演出を考えるのであって、あらかじめこういう芝居をやるためにこういうことを教えて、こういうことを考えさせて、そして、それができるかできないかでもう俳優と格闘するというような、このやり方では溝口健二がすごい頂点に達したんですけれども。島津保次郎はそうじゃなくて、俳優さんを機嫌良くしておいて、だけれども現場にいると腹の立つことがある。そうすると、でも俳優さんには決して不機嫌な顔を見せないで助監督をなぐるんだ。(笑)

そういうやり方が、これ伝説か本当かよく分からないんだけれども、たぶん本当でしょう。吉村公三郎さんが島津保次郎の助監督で「おれが一番なぐられたんだ」と言ってますから、ここにおのずからスタイルがうまれるわけです。つまり、松竹の映画はソフトなんです。軽妙なんです。軽快なんです。つまり、不機嫌そうに一生懸命やってる役者というのは駄目なんです。いないんです。みんな楽しそうにやってるんです。その楽しそうな雰囲気が大事なんだと。名演技というよりも楽しそうにやってると、それが名演技になるというやり方ですね。

それを最も見事に大成したのが木下恵介さんですね。望月優子さんという女優さんが『日本の悲劇』という作品のために初めて木下さんに呼ばれて行ったときに「何てみだらなお尻」と言われたそうです。(笑)望月優子さんにとっては、これは絶賛されたということなんです。つまり、芸能人として長年修行してきて「あなたのお尻が何かこう、みだらでいいね」と真っ向から言われたなんていうことは、本当に名誉なんですね。望月さんはそれで木下さんを信用して「木下さんの言うとおりにやろう」と思ったそうです。

つまり、俳優さんがどこを指摘されると機嫌が良くなるかということを、指摘するということはこれは重要なことなので、裏方はなぐっても、俳優さんだけは機嫌良くしておかなければいけない。機嫌良くするためには、監督が率先してお世辞を言うんだ。こういうことを公然と言っておられました。

そういうふうに撮影所の気風というのができ上がります。そうすると、そういうソフトな映画に似合うのはやっぱり女性映画であって、女優が育ちます。その女優中心の映画を作ったのが松竹の蒲田、それから大船で、だから東京でそういう現代ものを作ったんですけど、京都にも撮影所があって松竹の下加茂撮影所と言って、これは時代劇を作ってましたけれども、時代劇も豪快な時代劇は作れないんですよ、松竹はね。

やっぱり何かこう、会社としての統一感があって大河内傳次郎の作品にはならないんですね。長谷川一夫、林長二郎。林長二郎って言って分かりますか?(笑)長谷川一夫です。長谷川一夫の時代劇になるわけです。いわゆる女性的時代劇になるわけですよね。

松竹という会社はそういう意味では一貫してるんです。最初から東京で作る現代劇も京都で作る時代劇も基本的には当たりの柔らかい、情味のある、そしてモダンな感じのする、そういう映画。そういう点で一貫してるんです。これはやっぱり経営が一貫してるということですよね。

そういう流れを作り出したのは、松竹の社主である大谷竹次郎、それから、その娘婿として松竹をリードした城戸四郎という大プロデューサー。この人たちがずっと一貫して、わが社の映画はこうあるべきだという理念を持ってやってきた。日活が論じにくいのは、そういう理念を誰が作ったかよく分からないところです。事実上、分裂してます。

つまり、たまたま人気スターが育てば、その人気スターを中心にして１つのブームができ上がります。しかし、その人気スターの時代が終わる。それからまた、社会情勢が変わることによって、あるタイプの映画が好まれなくなって、別なタイプに変わらなければいけなくなる。そのとき、全体を一貫して見ていく資本家なり経営者、そういった人が松竹の場合は今言ったようにはっきりしてるし、それから東宝もはっきりしてます。

東宝は昭和 10 年にできましたので、松竹ができてから十何年かの後ですけれども、このときは影の社主と言うのかな、資本家としての小林一三、それから現場で指揮をとった森岩雄というプロデューサー、この２人がやっぱり東宝のスタイルというのを大体作り上げました。小林一三の存在が非常に重要で、あの人は宝塚歌劇を自分で手塩にかけて育てた人ですから、宝塚歌劇で「正しく清く」何だっけ、「明るく」か。

最近少しそのスローガンに背いてる作品があるような気もしますけれども、まあ大体それでやってきて、そういう意味で一貫してスタイルを持っているわけです。ただ、一番論じくいのがやっぱり日活ですね。

関東大震災の後ぐらい、つまり日本映画が何かこう知識に目覚める、理知的になってくる時代、その時代には日活は日本映画の先頭を切ってました。そして、それに対するヌーベルバーグが松竹だったわけですけれども、日活は先頭を切っていた。先頭を切っていた会社だった。批評家の間で評判になったのは傾向映画というのが多いですね。傾向というのは左翼的傾向ということです。貧乏人を描いてるから左翼的というような左翼的です。なかなかすごいのがありますよ、でも。溝口健二なんて売春を弁護しますよ。そういう映画を作ります。どうせ男なんて当てにならないんだから、男を乗り越えていくというような、そういう形で女性を擁護するような映画を作るんですね。大正、昭和初期ぐらいまでね。

前は新派悲劇を作ると一番うまい監督だったんですけど、新派悲劇はもう古いということで、だんだん同じ売春でもレベルを下げてきまして、そうするとリアリズムになってきます。そして、売春をむしろ論理的に擁護するような映画を作ったりします。そして売春婦が居直って男を弾劾するような映画を作ったりします。

何年か前にアメリカのニューヨークで日本映画の特集上映やったとき、スーザン・ソンタグというアメリカの評論家に頼んで、あの人が日本映画のファンだというから番組を作ってもらったら、溝口健二のトーキー初期の『祇園の姉妹』と『浪華悲歌』という作品を最初に選んだ。そのときにスーザン・ソンタグがスピーチをして、1935～1936 年ですね、「この時期に世界でこれだけ進んだ映画を作っていた国は他にない」というようなスピーチをやってます。

そういう形で、その溝口の作品というのは第一映画という会社の作品で日活ではないんですけれども、とにかく溝口は日活で新派悲劇を作りながら、だんだんだんだん、男と女の関係をきれいごとで描くのが嫌になってきましてね。そして、その無惨な面、悲惨な面を描くようになります。芸者さんの話からお女郎さんの話になり、お女郎さんの話からさらにもっと下層の売春婦の話になっていって、そういう形でどんどんどんどんすさまじい映画を作るようになってきます。そして、役者を徹底的に

しごくという点で鬼のような監督になっていきます。

同じ時期に松竹が非常にソフトな、ソフトな映画と言っても内容的にだらしないというわけではないんですよ。例えば『愛染かつら』という映画が昔の甘っちょろい、ばかばかしいすれ違いメロドラマというものの代表作でして、繰り返し繰り返し語られるんですけど、あれはだけどシングルマザーの話です。シングルマザーがそれを秘密にして病院の看護婦をやってると。病院の御曹子の息子と恋愛になると。すると周りがねたむんですよね。

彼女がシングルマザーであって、しかも敢然と子供を育ててるということが分かると、看護婦たちが同情して彼女を支持する話ですよ。だから、やっぱり女性問題に関してはちゃんと責任を取っています。責任を持ってね、その時代のやっぱり一番先端的なテーマをきちんと押さえていて、決して恋人たちが知らないですれ違ってばっかりいるからばかばかしい、というだけのものではないですね。

日活の向島の映画というのはほとんど 1 本しか残ってないのでね。しかし物の本で読んでみると、さっきちらっと名前だけ言いましたが、田中栄三という人の『京屋襟店』という作品と、それからその弟子だった溝口健二に田中栄三が脚本を書いてやった『紙人形の春の囁き』という映画、これは関東大震災の直前ごろだけど、これはやっぱり素晴らしいものだったらしいですね。

日活のサイレント時代の伊藤大輔以後は非常に有名なんだけれども、その伊藤大輔の作品を含めて、作品が相当、日活がサイレント時代に作った有名な作品がほとんど残ってないんです。それからトーキー初期。しかし、わずかに残っている作品がある。例えば山中貞雄の『河内山宗俊』、素晴らしいですよ。これは本当に素晴らしい。

私は日本映画大学というところで日本映画史を教えてるんですけれども、新入生に必ず見せる作品が何本かあって、その中に小津安二郎の『生まれてはみたけれど』と、それから山中貞雄の『河内山宗俊』なんていうのを必ず見せるんですけどね。それから島津保二郎の『隣の八重ちゃん』とかね。みんなびっくりしますね。昔の映画がこんなに良かったと。まあ、『隣の八重ちゃん』というのはトーキー初期ですが、本当にびっくりします。

そして、清水宏の『有りがたうさん』とかね。本当にみんなびっくりします。非常にいい作品があって、松竹はかなり残ってるんです。保存はいいんです。ただ、私、松竹の大監督だった五所平之助さんの晩年によくお見舞いに行ったんだけれども、そうすると「小津君はいいなあ。作品がヒットしなかったから、きれいなプリントのままみんな残ってる」。(笑)「僕と斎藤寅次郎君はもう日本中、隅々まで回って擦り切れるほど売れたから残ってないんだよな」と言って。

それでも五所さんの作品ね、『伊豆の踊子』は残ってるし、これはやっぱりその後作られた 5 本ぐらいある『伊豆の踊子』のどれと比べても、最初の五所さんの『伊豆の踊子』がいいですね。

とにかく日活で非常に残念なのは、もう伝説的に語り伝えらえた偉大な監督の作品をたくさん作ってるのに、トーキー初期くらいまでほとんど残ってないことですよね。さっき言った内田吐夢、それから田坂具隆、それに溝口健二、まあ大体この人たちが中心ですけれども。それから、伊藤大輔とか山中貞雄ですよね。これらの偉大な監督たちの作品がほとんど残ってない。それらの監督のわずかに残った作品を見ると、ほかの作品がもっと誉められてるから、どんなに良かったんだろうと思います

けど。非常に残念です。

これも戦後、まあ大体作品が失われてるというのはしょうがないという面もあるんですけど、日活が一番その点で無惨です。とにかく今名前を挙げたような偉大な監督たちの作品がほとんど残ってなくて。例えばね、残ってる作品も無惨な形で残ってたりする。内田吐夢の『限りなき前進』という作品です。これはトーキー初期の日中戦争が始まったころの作品ですけれども、サラリーマンがね、だんだん世の中も不景気だし、もうそろそろ定年だし、不安な生活を送ってるサラリーマンの話です。

このサラリーマンがあるとき突然何か重役になって、不安な問題がみんな次々と解決していってね。「ああ、いい人生だ」と言って、若い人を相手に説教したり何かして、それで終わりになる。

ところが、実は途中で頭がおかしくなったんだという話なんです。話が飛んで、実は病院から痴呆になって、子供たちがその父親を迎えに行くと。そして、さあ、これからこの父親をどういうふうに面倒見たらいいかということを、息子とその恋人が話し合うというところで終わりになる、こういう作品でね。今受けそうですね。そういう作品なんです。

これが実は戦後、私見ました。戦後に見ましたが、ひどい映画になってました。ラストシーンをカットしちゃったんです。そうすると「幸せだなあ」というところで終わりになる。そして、これが実は頭がおかしくなった妄想だということがどこにも入ってないんです。こういうバージョンになって残りまして、これね、誰かがどこかでプリントを作り替えたのかしらね。

まあ、そんな形で戦争中、戦争末期、戦後のころの、フィルムがなくて何でも昔の映画のリバイバルすりゃもうかった時代があって、そのときに「内田吐夢の作品でこういうのがプリントがあるよ」と。しかし、見たら「悲惨な内容だな。これじゃ受けないな」なんて。「じゃ、こういうところ、ちょっとラストシーンだけ切っちゃおうか」というようなことで誰かがやっちゃったんだとしたら、それをもし会社が知ってたらね、こんなずさんなことないですよ。

このフィルムは現在ありまして、そして上映しながら時々「ここでこういう場面があったものがカットされてます」という字幕が入って、「ここのところでこういうふうになるはずだったんですけど、その場面が抜けてます」というような字幕を 10 カ所ぐらい入れたフィルムが残ってましてね。これはフィルムセンターが持ってます。しかし、私そのプリントを見たんですよ、昔にね。

それからまた、稲垣浩監督の作品とかね。それから、内田吐夢もやはり『人生劇場』の完全版を戦後に見た覚えがありますよ。つまり、それらのかろうじて戦後まで残っていたフィルムもどこかへ行っちゃったんですね。まあとにかく、作品の保存がそういう点で一番まずかったのが日活でありまして、とにかく偉大な監督たちの作品の、最も評判だった時代の作品の大部分が見られない。特に伊藤大輔や山中貞雄。

山中貞雄の作品というのは今 3 本ぐらいしか残ってないんだけれども、その 3 本を見た限り、どれも素晴らしいんですよね。そして、あの人が 40 本ぐらい作ってるんだから、どんなに素晴らしかっただろうと思いますけれども、そういったものが見れないことが残念であります。

さっき日活は重厚なタッチを作り上げて、松竹は軽妙なタッチで、非常に鋭く対立したということを申し上げましたけれども、その重厚さを代表したのが小杉勇という俳優でありまして、日活の調布

の撮影所ができたころには監督になりましたけどね。この小杉勇という人はハンサムな2枚目ではないんです。重厚な見るからに頼もしい、例えば佐分利信とかそういうふうな何かこう、でき上がった紳士でもないんです。何か本当にどこかのおっさんなんです。おっさんでもないかな。相当貫禄のあるおっさんなんだけれども。

ああいう人を主役にした映画を作り続けて、それが日活の多摩川撮影所でメインの映画だったんですけどね。これはあれですよ。山田洋次さんが『キネマの天使』という映画で昔の蒲田撮影所を回顧する映画を作ったんだけれども、その中で松本幸四郎、当時の染五郎が城戸四郎の役をやっておりまして、その城戸四郎が五所平之助らしき助監督が書いた社会派のシナリオを読んで「こんなものは多摩川あたりにやらせときゃいいんだよな」と言う科白がありましてね。

「ちょっと大まじめにやってるんだけれども、何かセンスが古いんだよな」みたいなことを城戸四郎らしき人物が言う。つまり「おれたちの撮影所はもっとセンスのある映画を作ってるんだ」と、日活はセンスはないけど、大まじめで何か重厚な映画を作ってる。そのことを山田洋次さんは、当時の映画界を代表するのは大船と日活は多摩川であったという形で言ってます。

関東大震災のとき、さっき言ったように日活向島撮影所が崩壊するわけです。日活向島にいた現代劇を作っていた人たちは京都に来まして、京都の時代劇を作ってる撮影所とはまた別に京都で第1部と第2部みたいに分かれまして、現代劇を作っていた。そのとき、さっきあまり言いませんでしたけど、村田実という監督がいましてね。この村田実こそが、作品がほとんど残ってないために映画史で語られることがないんだけれども、多分、日本映画史上やっぱり屈指の名監督だったようですね。

村田実さんの作品がどんなに素晴らしかったということは、新藤兼人さんが若いころに見た作品として「こんな場面があったよ。こんな場面があったよ」と言っていらっしゃるので、確かに素晴らしかったんだと思います。溝口と張り合っていた大監督だったんですけれども。その日活向島撮影所が駄目になって京都に行って、京都で割と先端的な村田実、溝口健二らが日活で映画で非常に先端をいく作品を作っていた。しかし、トーキーになると「やっぱり映画は現代劇は東京で作らないと駄目だよな」という話になりまして、それで多摩川撮影所というのを建設しましてね。今、調布ですけれども、まあ近いところです。

そこで撮影所を作って、日活多摩川撮影所時代というのがあるわけです。このときが日活映画が最も輝いた時代ですね。もうかった時代ではないかもしれないけれども、ということです。

内田吐夢の『人生劇場』、『裸の町』、それから『限りなき前進』、『土』などという作品をね。これは日本映画史上トップクラスの、つまり社会派リアリズム映画ですけどね。それと並んで田坂具隆という監督が『路傍の石』、『真実一路』、『土と兵隊』、『五人の斥候兵』などという作品を作りました。この時代がつまり、よくまあこんなまじめな映画、重厚な映画で続々と作れるもんだということでね。ほかの会社のように、やっぱりちょっと面白おかしくしなきゃいけないなんていう、そういうところが、媚がなくて、つまり日活が最も評価の高かった時代です。

ただし、それらの作品もほとんど残ってないんですよね。『路傍の石』だけが残ってるんです、完全な形で。なぜ『路傍の石』だけが残ってるかというと、そのとき文部省がやっていたコンクールで賞

をもらって、それで１本、プリントを文部省に寄付したからなんです。残念ながら、困ったことです。だから、非常に残念なんですけれども。

ただし、このころの日活は経営陣の間でも非常に内紛が多くて、人事の争いで何かいろんなスキャンダルがあったみたいです。昭和初期、日中戦争が始まったころです。

そのころ、日活はそういう政治思想派というか重厚な現代劇で大いにならしたんだけれども、それを作ったのが根岸寛一というプロデューサーでありまして、根岸吉太郎さんの叔父さん、大叔父さんか何かに当たるらしいですけどね、浅草の興行界のほうの出身なんですけれども、当時の立派なインテリだったようで、内田吐夢や田坂具隆に自由にやらせたのが、そういういい結果を生んだ。

しかし、本人は会社の人事争いの内紛にはじき出されたのかな、自分から辞めたのかな。とにかく辞めまして、満映に行きまして満映の制作面の責任者になりました。このころに実は『土』という映画が作られていた。あれ 1 年がかりで作ったんですね。『土』というのは北関東のほうの農村の話ですから、四季を撮っていましてね。

そのときにジャーナリストが撮影所にいきましたら、小杉勇が百姓の姿の扮装して、「さあ、これからロケに行く」なんて言ってるんだそうです。「いつごろできるの？」と言ったら「さあ、分からない」なんて言って。ところが、この『土』という作品がね、これは本当かうそか私も信じられないんだけど、会社の帳簿に載ってないんだそうです。

要するに『土』という映画を彼らは企画して、根岸寛一が「ああ、やれよ」と言ったんじゃないかと思いますけれども。だけれども、こんな映画。出てくるのは百姓だけ。そして、こつこつこつこつ地味な苦しい作業をしている。そして、「おじいちゃんが残した借金のためにおれたちは苦労してるんだ」と言って、おじいさんをいじめる。そんな話なんですよね。それで、それを孫がかわいそうだと思ってるというような、何かみじめったらしい話なんですね。

これを内田吐夢に「やれ」と言って勧めたのは、松竹の清水宏だそうです。そのころ、松竹大船対日活多摩川というのが、片方は重厚、片方は華麗な、軽妙なということで、両方が対照するふたつの撮影所があったわけだけれども、監督同士は非常に仲が良くてね。松竹の清水宏が日活の内田吐夢に「『土』という映画作ったらどうか」と言って。それからまた、同じく内田吐夢が松竹の小津安二郎に「何かシナリオ書いてくれよ」と言ったら、書いたのが『限りなき前進』の元の作品なんですよね。

でき上がった作品を見て小津安二郎は「おれならあんなに暗くしないよ」というふうなことを言ったらしいですけどね。「もう少し淡々と撮るよ」というふうなことを言ったらしいけど、でもまあ、要するに松竹と日活の巨匠たちが非常に仲が良かったというのは、実に日本映画史上の美談ですね。素晴らしいことです。

それで『土』という作品は本社の帳簿に載ってない作品として撮影されてたんだそうです。じゃ、そんなことができるのかと言ったら、日活のほかの監督たちのフィルムで、撮影のときに「フィルムこれだけ余ったから持っていってくれよ」とか、何かそういう形で支援してね。「予算、ここを余らせたから、これ持っていってくれよ」というような形で１年がかりでほかに幾つかある組が自発的にね。内田吐夢が『土』を作る、小杉勇の主演で『土』を作るということに、これこそわが日活多摩川のひ

とつのピークになるんだというような誇りを持って支援したんですね。

でき上がったら、試写をやったら本社が止めた形跡がないところを見ると、止めたのかな、その辺はよく分からないんです。ジャーナリストとして私がまだ至らぬところであります。そういうところを掘り下げると面白いんですけどね。実際問題として、止めた形跡はないんだけど、とにかくでき上がったと。帳簿にない不思議な作品ができ上がった。試写をやったら絶賛また絶賛です。日本映画の歴史のひとつのピークだという形で誉められる。そして文部大臣賞か何かもらって、公開したら大ヒットだった。

まあ、大と言ったって『愛染かつら』のようなわけにはいきませんけれども、とにかくヒットした。これでおとがめなし、本社は知らん顔というふうに伝えられてるんですけどね。どうですか。信じられますか。つまりね、撮影所の現場の人たちは本社を信用してなかった。また、本社のほうも信用されないような存在であった。それで、「どうせこの企画は、本社に言ったらやめろと言われるに決まってるから勝手に作ろう」と言って、それに撮影所の全従業員が誰もチクることなしに作品ができたというのが不思議なことです。

そして、これが日本映画史上の輝ける名作の１つになった。ただ、残念なことにこれも最初の１巻がないんですよね。失われてしまいましてね。ドイツのどこかでコンクールがあって、それに出品したときに作ったドイツ語字幕入りというね。岩崎昶翻訳による、ドイツ語訳によるプリントが残ってるだけなんですけどね。

でもね、これは非常に日活という会社の象徴的な一面を表しています。つまり、現場はやる気満々であると。そして、非常に野心的な力を持ってると。しかし、経営者との間では何かそれがツーカーとゆかない。根岸寛一のような非常にいい撮影所長が一時期いたけれども、その人もいたたまれなくて満州に行っちゃった。この時代が日活のひとつの芸術作品を続々と作ったという代表的な時代ですね。

その後、戦争になりますと、軍の指令で映画会社というのは統合させられます。何で映画に軍が口を出すか。フィルムというのは火薬と原料が同じなんですよね。だから、火薬というのは軍事物資になると。火薬の原料はね。従って、それを管理するのは軍である。映画も全然作らせないというわけにいかないから、少し分けてやるか、軍の言うことを聞けと。それで……こういう映画をしょうがないから皆さん作ったわけです。

しかし、それでも映画会社が多過ぎると。いっぱいある。中小の会社を含めると相当たくさんある。それを２つの会社に統合する。軍の心づもりとしては、東宝と松竹で、あとの会社はそこに吸収させればいいという考えだったんですね。ところが、そこに新興キネマという会社をやっていた永田雅一という人物が反逆しまして、塀の高いところの外に落ちるか内に落ちるかという暗躍をしたらしいんですけど、これもよく分かりませんけれども、そういうことは証拠が残ってませんけどね。

分かりませんけれども、大映という会社をもう１つ作らせることに成功しまして、そのときに永田雅一が率いている新興キネマという中規模のプロダクションと幾つかのプロダクション、それと日活を分割して撮影所を取られちゃったんです。ただし、日活は映画館を持ってましたので、その映画館

が戦後にアメリカ映画で稼ぎましたので、それでお金がたまって、いったん撮影所を取られてから十数年後に調布に撮影所を建設して製作を再開しました。しかし、もう十何年もたってるので、昔日活にいた人が幾らかもちろん帰ってきたでしょうけれども、全く人材的には新しくなっていて、全く別の新しい会社になりました。

さっきどなたかな、社長さんでしたか、挨拶の中で五社協定というものにいじめられたという話がちらっと出ましたけれども。既成の会社、まあ、それでいきゃあ日活のときだけじゃなくていつでもそうなんですけどね。新しい会社ができるとその会社をいじめるために、ほかの会社がみんな協定を結んで、あそこに出たらその役者はもう使わないぞというような協定を結んで、それが当時五社協定と言われて、これは憲法違反の協定ですからいわゆる秘密協定です。正式に聞けば「そんな協定はない」と言います。しかし、実際にそれが効力を発揮しまして、スターを獲得することができなかった。

監督はどんどん集めることができました、よその会社からね。よその会社で「おれはこういういい企画を持ってるんだけど、会社がやらせてくれない」という不満を持ってる監督さんいっぱいいますから、そういう監督さんの中からよりどり見どりかどうか分からないけれども、来てもらってね。それからまた映画俳優じゃない劇団に所属してるような、新劇や何かをやってる俳優さんを集めて、自分が元いた会社では作らせてもらえなかった地道な企画の映画を作りたいという監督さんに作らせてる。そういう形が数年続きました。

結構いい映画があります。『警察日記』だとか『月夜の傘』だとかね。私なかなかいい作品だと思いますけどね。久松静児という監督でしたけど。それから、吉村公三郎さん、市川崑さん、新藤兼人さん。新藤兼人さんはあれですよ。人気が出始めの石原裕次郎を使ってね。石原裕次郎が横浜だか神戸だかの港湾労働者になって、そしてアジア系の貧しき下積みの港湾労働者たちのために組合を作って、そして頑張るという。石原裕次郎がそういう映画に出てるんですよね。

要するに、石原裕次郎が急に人気が出始めたころ、どういう役をやるのが一番いいか分からなかった。分からなかったというよりも、不良少年の役をやらせればわあっと来ることが分かってるんだけれども、そればっかりやってると世論が怖いときですから、ですからいろんな監督に石原裕次郎の生かし方ということを注文した。田中具隆は非常にいい子としての石原裕次郎を描きました。『乳母車』とかね、そういう作品です。

それから、新藤兼人先生は『万国の労働者よ、団結せよ！』みたいなテーマの映画に石原裕次郎を使いました。こんなこと考えられないですね。その他いろいろやったんだけれども、結局うまくいったのは不良っぽくて強くてラブシーンをやるという。これはアメリカ映画では普通のことなんだけど、強いタフな男がラブシーンをやるということは、日本映画では暗黙のうちに駄目なんです。禁じられている。

つまり三船敏郎のラブシーンとかね。そんなのは私専門家だから 2、3 本見てるけど、それは全部失敗作でありました。（笑）三船敏郎は女に目もくれないような役をやってなければいけない、という決まりになってるわけです。これは武士道から来てるモラルでありましてね。立派な侍は恋愛しないという決まりになってますから、侍が似合うような立派な男はラブシーンはやっちゃいけないんです。

ところが、石原裕次郎はタフガイとして売り出したわけなんだけれども、ラブシーンをやるわけです。だけど、あれは不良だからしょうがないというような、そういう共通理解がある。それは東映の高倉健と同じですね。彼もヤクザの役をもっぱらやるけれども、ヤクザだけれどもラブシーンはなくはないんですよ。そして、そのラブシーンもですよね。切り込みに行くことになると、女を捨てて切り込みに行くんですよね。そして、ラブシーンだけ余計なようだけれども、あれはヤクザだからしょうがないというので許容されるんですよね。

強そうな男がラブシーンをやっちゃいけないという原則を打ち破ったのが、石原裕次郎と高倉健であります。それで石原裕次郎が出てきたことによって、突如として日活は企画を総入れ替えして、何というか、もうそれまで各社から来ていただいた巨匠たちはもういいですと。地味な映画を作ってももうからない。もうどうしようもないと。それで石原裕次郎をうまく、とにかく強そうでラブシーンをやる、ヤクザだからラブシーンをやっていいんだという形でラブシーンをやると。ヤクザじゃないや、不良少年だから。

それでこれ一色に、これと似た役者を育成しろという形で何人かスターが育成されていく。不良っぽいという点では小林旭のほうが上をいってますからね。だから、小林旭なんかは非常によみがえったと言うかな。それまであんまり、地道な役をやってたときには売れなくなってたんだけど、いい加減な役をやると素晴らしい魅力を発揮するようになりました。

しかし、やっぱりあれですね。天下の情勢は機我に利あらずで、1960 年代の映画観客の急激な減少の中で、映画会社の中で比較的弱体だった会社からやっぱりつぶれていきますね。一番最初が新東宝、それから大映と日活ということになるんですけれども、日活がそのときに労働組合を中心に会社に居座って再建しちゃったというのは、これはやっぱり驚くべき事件でしたね。もう日活は終わったんだとばっかり思っていたんだけれど、従業員が組合で頑張って、そして再建したというか。それでロマンポルノ路線に行くわけですね。

そして、ロマンポルノ路線というのも初めは誰も期待してなかったんですよ、悪いけど。まあ仕方がないのかと思ってたけれども、これが芸術的に高い評価を得る作品が続々と現れるようになったときはやっぱり驚いたですね。高い評価を得る作品が現れてきた。私も誉めたんですけれども、私だけじゃないですけどね。10 人ぐらいの批評家が誉めたんですね。で、驚いた。これは別に誉めたっていっても加勢するつもりで誉めたんじゃなくて驚いたんです、みんな。

「ポルノでこういう行き方があるのか」と本当に驚いたんですね。神代辰巳なんてね、それまであんまり無視されていた監督なんだけど、もう水を得た魚のように、これが本当の人間の姿だということを描き始めて。

それより前のことをもうちょっと話したいんですが、時間？（笑）私、日活の本社にちょっと用事があって行ったときに、蔵原惟繕さんとすれ違いましてね。蔵原さんが「佐藤さん、佐藤さん」と言って、「今、社長に会っていろいろ言われてきたんだけど、社長は回想シーンがあるのは作らなくていいと言った」と言うんですよね。

「回想シーン作るなってどういうこと？」と言うと、要するに難しいテクニック、難しいテクニッ

クと言ったって回想シーンなんて難しいテクニックのうちに入らないですけど、要するに常識にないような撮り方をするような監督が近ごろ多くて困る。やつらをみんなやっぱり何とか征伐しなきゃいかんというふうに（笑）思っていたんでしょうね。それで、蔵原さんは憤まんやる方ないというような形で私に言われましてね。

そう言えば、その後ぐらいだったかな。鈴木清順事件というのが起こりましてね。批評家が誰もまだ注目しなかった鈴木清順というＢ級映画ばっかり作ってた監督、石原裕次郎の主演作品を撮らせてもらえない、高橋英樹ぐらいだという監督が変わった映画を作りましてね。それが批評家らが誰も誉めないうちにファンの間で評判になってましてね。そして、そのファンの要望を集めてシネクラブ研究会というものが日活に、鈴木清順の全作品上映をやりたいからプリントを貸してくださいと言ったら社長が怒ったんですよね。

「分からない映画を作るやつだから、いい映画じゃないから貸さない」と。そして、非常に感情的ですね。商売だから貸せばいいのにね。感情的に怒ってね。それが発展して鈴木清順はクビだということになっちゃったんですね。そしたら、観客の側もなかなかやる気がありまして、鈴木清順問題共闘会議というのを作りまして、数寄屋橋通りをデモして歩いたんですよ。私もそのデモの中にいたんですよ。(笑)

ちゃんと警官は「はい、ここで止まって」、「はい、行っていいですよ」と言って、ちゃんと警察も認めてくれましてね。それから間もなく、フランスで 5 月革命と言われる動きがありました。「おれたちのほうが先にやったんだ」というね。大島渚なんか威張ってましたけどね。まあ、大島渚辺りが一番号令掛けたんですけど。

まあ、監督にいろいろ文句を言う社長、重役はどこの会社にもいますけれどもね、回想シーンがある映画は一切駄目だとか、変わったテクニックばっかりやってファンをまどわしてるからクビだとかね。そんな社長はやっぱり要らないですよ。その社長時代につぶれたのを労働組合が頑張って会社として残すことに成功して、はじめはロマンポルノなんて何かいかがわしいような気がしたんです、本当に。けれども、それを見事に作品の質で跳ね返してね。

やっぱり日活には、いろんな種類の映画を作ってるからどれが伝統かよく分からない。松竹や東宝には明らかに伝統的なものがあります。昔から大体こういう路線で映画を作ってきたというものがあります。ところが、日活は統合されたりするたびに傾向が変わってます。変わって、そして突然現れたスターに合わせて企画を作り直すというようなことがありますので変わってますけれども、経営者に対する抵抗精神、これは一貫してると思いますね。やっぱりすごいと思います。

その例として『土』の話とか、この精神がやっぱり日活の伝統であって、それがいろんな意味で作品にも反映しますね。単なる商売の映画なんだけれども、何か気骨があると言いますかね。何か「おれは決して、ただ会社の方針のまま作ってるんじゃないぞ」みたいなのがどこかにあって、そして、それがやっぱり力を持って撮影所の中を全体としてまとめるだけの力になってるという節があります。その結晶のような作品として日活の数々の名作があります。

裕次郎一色に、あるいは裕次郎とその似たようなタイプのアクションもの一色に染まった時期でも

あれですよね。今村昌平だとか浦山桐郎だとか、それから熊井啓だとか、何か会社が駄目と言うんなら何年でも仕事しないで、一生懸命会社と交渉だけ続けてるというような人が何人かいましてね。それがやはり日活という会社の存在理由を非常にはっきり打ち出してる。

もういい加減やめますけれども、これが活動屋の世界であります。つまり、活動屋の根性というものが今非常に明確に見える会社が日活でありまして、その活動屋の精神をさっき社長さんの抱負を語られた。それによれば、その活動屋の精神はますます発揮されるという宣言だと私は聞きました。アジアの映画人たちと協力するなんていい線ですよ、とてもね。やっぱり日本映画はもっと広くいろんなところと協力しながら世界を広げていかなければいけない。

そういうときに、なまじ一定の殻を持つというよりも、日活のようにとにかく根性があるということでもってきたと言うと悪いけれども、（笑）まあ、そんなところでしょう。ねえ。（笑）そういう会社の存在をやっぱり、活動屋らしいと祝福したいと思います。以上です。（拍手）

【司会】　佐藤先生、どうもありがとうございました。ちょっと時間が迫っておりますけれども、ここで休憩を取りまして次の会を 2 時 50 分から始めたいと思います。この話の続きはシンポジウムでさらにグレードアップされて、大変面白くなるのではないでしょうか。

（休　憩）

【司会】　それでは始めたいと思います。佐藤忠男先生の素晴らしい日本映画史を随分学んだんじゃないかと思いますけれども、その中で松竹とやはり日活の関係というものが大きく取り上げられました。実は日活、戦後再開するに当たっていろんなところから人材を引っ張ってきたわけですけれども、中でも松竹からいろんな助監督さんが日活に移りました。

私はたまたま松竹の木下恵介生誕 100 年祭に行きましたら、吉田喜重監督が「実は松竹から 8 名、監督、助監督が日活に移ったので、僕は松竹を受験しました」というふうにおっしゃってまして、そのときは鍋底景気で 2680 名、受験したそうです。そんなことから、日活の再開というのは日本の監督地図を大きく塗り替えたんじゃないかと思います。その辺のところを篠田先生から解説していただこうと思います。多分ものすごく面白い話が出てくるのではないかと思ってます。

【篠田】　私は 1953 年、昭和 28 年に松竹の助監督の試験を受けました。私は母親のすねをかじってまして、大学で演劇の研究をやろうと思って残っていましたら母に死なれまして、家に帰ってお葬式しましたら兄貴から「おまえが使い果たした残りの金が 2 万円ある」と、「これで自活しろ」と言われて東京へ戻ってきましたら、もう昭和 28 年の 2 月にはどこも就職するところがなかったんですけど、たまたま松竹の助監督試験があると。

マスコミはなぜかいつも年をまたいで、卒業試験の終わった前後に入社試験をやるというので、私の辺り、大島渚なんかもみんな朝日新聞を受けて落っこった組なんですね。（笑）だから、昭和 28 年の私の場合は 5 人を採用すると言うんですけど、映画界はものすごい景気が良くて就職するために助監督の試験というのにもう殺到したんですね。3000 人の応募があったんですね。

私の後が吉田喜重ですけど、彼は二千何人と言ってましたけど、私のときは 3000 人だったので私のほうがずっと秀才なわけです。（笑）3000 人の試験を受けて入ったんですけれど、私の場合は大船

というところに行くのに東京から横須賀線で切符を買って鎌倉まで行ったんですね。鎌倉見物しようという気持ちもあったんです。

ところが、大船で試験を受ける。もうこれ就職しなきゃならないというような切羽詰まった気持ち全然なくて、浪人してもまた何かやれるんじゃないかという楽観的な気分というのが結構、ひっ迫した失業状態の日本でも今の学生が追い詰められてるような追い詰められ方じゃなかったと思うんですね。

このとき、大船撮影所の助監督試験に集まった 3000 人の応募者は、大船中学へ行けと言われたんですけど、収容できなくて隣の大船小学校へ余りが行ったんですね。私は小学校の机に何十年ぶりにこうして座って、「これ、ここから 5 人採用すると言ったら、1 校舎から 1 人でも間に合わないな」と思って、私はもうやめようと思って席を立ちかけたんですね。そしたら、答案が配られてきて、試験用紙が、見ましたら 1 時間目は語学の試験でフランス語、ドイツ語、英語の文章があって、これを和訳しろという問題なんです。

一番上の問題も 2 番目の英独仏、3 つが同じ問題だったんですね。ぱっとフランス語のところのバージョンを見ましたら、プペ・ド・コゼット、「コゼットの人形」というのが。「ああ、これはジャン・バルジャンの『ああ、無情』、『レ・ミゼラブル』の物語だな。待てよ、これはどこかでおれ見たな」と思って、先週受けた卒業試験のフランス語の試験と同じ問題だったんです。（笑）これで 3000 人中 100 番以内にこれでおれは入れたなと思って、1 時間目のこの語学の試験を通り過ぎて、やっと試験には合格できたんですね。

このラッキーがなかったら、私がまじめに 4 年間の大学の中でフランス語の授業をきちっと受けてた 4、5 人の学生の 1 人であったということが、私を大船撮影所へ入れてくれた大きな理由だと思うんです。それでも 5 人だけですね。これではあまりにもかわいそうだというので、景気のいい松竹大船撮影所は 3 人追加して 8 人入れてくれたんですね。私は多分、5 人から外れてるところだったかもしれないですけど、とにかくその 8 人になった。

私が入りましたときに、助監督室に郵便カードを受ける個人の名前が記した棚入れがあるわけです。一番上のランクに野村芳太郎、小林正樹なんて書いてあるんですね。そして、それが 7 段ぐらいになってまして、70 人ぐらいいる助監督の一番下の棚にわれわれの名前が書いてあるんですね。そのわれわれの上の上にずらっと並んでるのが、実は先ほど村川先生がおっしゃったように 8 人のグループがいたんですね。赤八会、赤っ八をかく会という名前の 8 人がいました。

その 8 人というのは、松山善三、中平康、鈴木清順、このころは清太郎さんと言っていました。生駒千里、井上和男という 8 人の人間がいたんですね。これは入ったときからすぐ、赤八会というのはすごいぞと。こいつらはものすごく才能があるぞと。その赤八会の下に今村昌平たちがいるんですね。その下に僕らが入ったんですね。いやあ、こんなところで助監督やってると 10 年 20 年、監督になるチャンスなんかないなと思って。

上には小林正樹という才能が敢然と輝いていましてね。こんな中で、野村芳太郎というのはもう現場をものすごく手際よくさばく助監督で、西河克己という人はさらにそのスキルのすごい助監督だっ

た。それが 1953 年に私が入りました翌年の 1954 年になりましたら日活が再開すると。映画制作を再開するというので、ごっそり赤八の重要な部分がスカウトされてがっと抜けちゃったんですね。私は青空が見えたと。(笑) 吉田喜重はそれを見知って助監督の試験を受けに行ったと言うんですけど、私は現場にいましたからね、青空が本当に開いたと思った。

なぜなら、私が付いた助監督、私がカチンコをたたいてますとスクリプトをやるのは松竹の場合は助監督のセカンド、サードがやるんですね。そのときサードがカチンコのホースのホース番ですね。馬のホース番と同じですね。ホースは馬のように働かされる。カチンコを打ってるときに、このカットはシーン幾つのカット幾つというのをボードに打って、カチンコに打って打つんですね。

そのシーンナンバー、カットナンバーを言うのがサードの鈴木清順さんだったんですね。鈴木清順さん、赤八の中で唯一靴をはかない人で、下駄をはいて撮影所に来て、腰に手ぬぐいぶら下げて、旧制弘前高校出身なんですね。その鈴木清順さんがいて、私と一緒にカチンコを打ってる。それで、あるとき私がカチンコを打った後で「こんなカットは撮ってもしょうがねえな」と、「ボイコットしたほうがいいんじゃないですかね」と鈴木清順に言ったら、鈴木清順が「篠田、そんなことは監督になってからやることで、絶対自分のアイデアを人に言うと盗まれるぞ」と。(笑)「そんなこと言うな」と。

鈴木清順氏のスクリプトというのがものすごく単純なノートなんです。ワンカット、ワンカット撮影記録をするわけなんですけど、その記録の単純さと省略の仕方と、一見しただけでこのカットはどういうふうに撮影されて、このカットの監督が使用したいと思ってることはここだということの、そのポインティングがものすごく見事に書かれてるんですね、短い文章で。

これはすごいなと思って「これは一体、鈴木さん、このスクリプトはどうやって覚えたんですか」と言ったら、「いや、これは小津組の田代幸蔵というのが考えたスクリプトが素晴らしいんだ。おれはそれから学んだ」と。そのころ、松竹の編集部に杉原よ志さんという女性のエディターがいて、木下恵介、渋谷実、中村登といった監督の編集をやってですね。

この人は後年、私を監督に推薦してくれたんですけど、彼女は自分が現場のレポートである助監督のスクリプトをもらって、編集室でフィルムを見たときにどこを切ればいいかというのが、一見して一番見事に書かれてるのが鈴木清順と篠田正浩だったと報告もしたそうです。この編集技術について、ここまでよく知ってる現場があるということに驚いたということで、私も監督になったんですけど、その一番影響、教育を一番うれしく受けたのが鈴木清順監督だったんです。

だから、日活という会社はそういう才能が行きましたから、日活の演出の伝統、システムというのはここの根岸監督が知ってると思います。どうぞ。(笑)

【司会】 その前に非常に面白いビデオを篠田先生お持ちになってくださって、これは井筒監督が撮っただいぶ前の時代のビデオだそうですけれども、日活の監督たちのプロフィール、そういうものがよく出ていたものですので、それを、ちょっと上映させていただきます。ちょっと明かり暗くしてください。

（ビデオ上映開始。以下は井筒和幸監督のインタービューに答える篠田正浩の音声）

【篠田】 山本有三が、このころ松竹はオーナーの一種のブームだったんですね。山本有三の持って

る貧しい人々のヒューマニズムで泣かせよという映画、松竹はオーナーのイデオロギーをそこに見い出そうとしたんですね。川島雄三監督が『真実一路』を作って、僕はあるときオーナーの試写室に用があって試写室の中に入ったら、予告編の何かあれですね、プリントが上がってきたばかりのテスト試写をやってるのに、僕1人ぽっと見たんですよ、スクリーン。映写技師が現像版のテストしてたんですよね。その予告編を見て僕はぶったまげたんですよね。

構成はタイトルも何も出てないんですよ。頭は主人公たちが、こもごもに自分は今どういう生き方をしようとしてるかということを、あれはもう心情を吐露する短いカットのダイアローグがぶつぶつぶつぶつとつながってるんですよ。ぶつぶつぶつぶつとぶった切ってあるわけ。

それで突然、画面が音が消えてサイレントになると、音楽がすうっと流れてきて移動車に乗った川島雄三がカメラに乗って横移動して、主人公の少年か何かを追っかけていく絵なんですよね。それをまた移動してるわけ、カメラね。それに「真実一路の旅なれど」という例のフレーズが出てきて「次週公開」と出てくるわけですよ。

【井筒】　監督が映ってるんですね。

【篠田】　そうそう。映ってるんですよ、川島雄三が。川島雄三の眉目秀麗な、ちょっとどこかでフリークな感じするね。この映画そのものが川島雄三的であると同時に、中平康という新鮮な才能がこれを見つめてるというね。その二重の目がこの予告編から伝わってきたんですね。「ああ、これは、この人はものすごい映画作家になる」と僕は確信したんですね。そして間もなく日活へ中平さんが行ったとき、「1人おれのライバルが減った」と思った。

（ビデオ上映終了）

【司会】　大変面白いんですけれども、ちょっと時間がありませんもので、一応このビデオを終わらせていただきます。少し私、皆さんを紹介するのを忘れておりましたので。（笑）一番右にいらっしゃるのがリピット水田尭先生で、南カリフォルニア大学で映画、つまり南カリフォルニア大学、ルーカス、スピルバーグを輩出しているハリウッドに一番近い大学ですね。そこで映画研究のほうを教えてらっしゃいます。

篠田さんはもうお分かりなのでよろしいですね。（笑）根岸吉太郎さんは日活ロマンポルノの時代、日活に入られて、それから最近は、日本映画というのはモントリオール映画祭で非常に評価が高いんですけれども、今国際的にいろいろ評価をされてらっしゃる方で、『ヴィヨンの妻～桜桃とタンポポ』とか非常にご活躍でいらっしゃいます。今、東北芸術工科大学の学長先生でもいらっしゃいます。

私は根岸さんの映画って女性を非常にうまく描いてるなと、現代の名匠というふうに思っているんですが。後ほど、今回は非常に大学で教えてらっしゃる、まさに映像教育の最前線の方たちが集まってますので、そういうことも含めて少し撮影所と大学教育みたいなテーマで、お話の途中にその辺を取り混ぜていただいてもよろしいんですが、そういうことも加味してお話していただきたいと思います。

それで今回、私は国際的なネットワークの中の日本映画ということを考えてみようかと思いまして、たまたまこの日活 100 周年がカンヌ映画祭で上映されたんですね。その記事を見たとき、「日活はい

いセンス持ってる人がいるな」と思って、その後、去年ニューヨーク映画祭で私はたまたまニューヨークにいまして、そのときにニューヨーク映画祭でも 30 本という作品が上映されたんですね。これはすごく珍しいことです。そんなに 1 つのテーマで何十本も上映するということはないんですけれども。

その後、リピット尭先生のご尽力で南カリフォルニア大学で 10 月後半に、この日活 100 周年ということで日活映画 8 本ですか、上映されました。その辺のことも含めてぜひ今、日活映画を含め、あるいは日本映画も含めて、どういうふうに日本映画をアメリカなどではとらえているのか。その辺のことからちょっとお話をお願いいたします。

【リピット水田】　本当に今日は佐藤先生や篠田監督、根岸監督と同じ舞台に座れて、もう自分は勉強するつもりで聞かせていただきます。もう既にいろいろな刺激や知識をいただいてまして、やっぱり佐藤先生も触れましたけど、100 年の歴史という、日活の 100 年というのはほぼスタジオ制度というものが成り立つ一番古い歴史でもあるわけですね。

今年、アメリカではパラマウントとユニバーサルスタジオも 100 周年を迎えているんですけれども、アメリカにしろ日本にしろ 100 年を超えるスタジオの歴史というのはほぼないんです。それは映画というものが誕生する 1895 年、ルミエール兄弟がパリのグラン・カフェで上映する、12 月 28 日なんですけど、それ以後から少しずつ映画というものが発展し、ちょっと珍しいビジュアルテクノロジーからちょっとずつ定着し、商品化し、1 つの文化と成り立つころにやっぱり 1912 年というのは非常に重要な年でもあるわけですね。

これは佐藤先生も触れましたけど、1912 年にちょうどハリウッドというものが誕生し始めるわけですよね。それまではアメリカでは東海岸で主にニュージャージー州、ニューヨーク近辺で映画が制作されてましたけど、やっぱり規模が広がることによって土地が必要となるので、ハリウッドというのは実はロサンゼルス市内の郊外であったわけで、中心地からちょっと離れたところで、ハリウッドの看板もあれは不動産屋が建てた。（笑）お客さんを引き寄せようと思って、ここだったらちょっと離れてるけど土地が安く買えるということだった。

それから、気候がいい。組合がまだあまり入ってないから、労働条件がとてもいいということ。それから、1 日が長い、日射しがいいということで撮影がかなり長くできる。雨もあんまり降らないという条件がそろってきたわけです。

でも、そのハリウッドと同時に日活、それから日本映画が本当にパラレルな歴史をどんどん、その出発点から続けてるというのは、これは映画史から見たら非常に面白い現象なわけですよね。実は第 1 次世界大戦ぐらいで、ヨーロッパの映画業界というのはもう全部壊れて滅びてしまうわけです。唯一残るのがドイツのウーファーと、それからソ連革命以後の 20 年代、30 年代までぐらいのソ連映画となるわけです。

そうすると本当に日本映画史とアメリカ映画史というのは、全く沿って動いていく、微妙に似てたり重なったりする部分と非常に分かれていく歴史なんですけれども、海外から見た日本映画、全体的には言えませんけれど、海外の一部であるアメリカが日本映画を発見するというのが、50 年代だと思うんです。それは、50 年代というのはこのイベント、日活の歴史、それから篠田監督の個人的な歴史

の中に非常に重要な 10 年間なんですね。日本の戦後でもありますし、アメリカにおいての映画業界の大きな危機を受ける時期でもありますね。テレビと競争し始める時代でもあります。

篠田監督のお話で、ビクトル・ユーゴーがいたおかげで『心中天網島』という映画が生まれたわけですね。（笑）変な文学歴史というのもあると思うんですけれど。

国際映画、インターナショナルフィルムというもの、現象が発見するのがやっぱり映画祭によって、映画祭という評価される場がその概念を作り上げたと思うんですね。これも非常にパラドキシカルなものだと思うんですけれども、インターナショナルシネマという枠組みの中でナショナルシネマという考え方が誕生するわけです。

各国にはその国のスタイルがあり、その国の文化と歴史に沿って作られる作品というものを期待する。それを誰が定義するかというと、その国の人たちじゃないわけですね。ある意味で映画祭の審査を務める方がそういう定義をする。その中で日本映画というのが、黒澤明の『羅生門』がベネチア映画祭で特賞を取る。数年後に溝口健二の『雨月物語』も認められるわけです。

ちょうどその時期に、映画祭ではないですけれど似たような役割を果たすアメリカ映画業界のアカデミー賞が毎年行われて、そのときから特別部門で国際映画が認められる形になるわけです。50 年代のうち、ですから 1 年 1 本、10 本のうち 50 年代に 4 作が日本映画なんです、賞を取るのが。それは黒澤明の『羅生門』と衣笠貞之助の『地獄門』、それから稲垣浩の『宮本武蔵』、それから賞は取らないですけど、候補となるのは市川崑の『ビルマの竪琴』、4 作が日本映画。ですから、50 年代において日本映画というのが、一般の映画人の知識の中にたどり着く時代でもある。

その 50 年代というのは、これは先ほど中学を卒業してればインテリだという言い方を佐藤さんおっしゃいましたけれども、50 年代の知識人、スーザン・ソンタグも含めてですけど、やっぱり映画のことを知らなきゃいけなくなったんです。本当に 50 年代から、やっぱりシネテリアという表現が使われ、映画というのが文化の一部として評価されるような価値観を持つ時期でもあったわけです。

でも今回の日活のイベントで本当に思ったんですけど、そこで定義されたナショナルシネマ、日本的なシネマというのは一般の映画じゃないわけです。もちろん一般の映画でもあるんですけれども、やっぱり内容が一種のナショナルシネマジャンルではないかというふうに思ってるんです。ナショナルシネマとして認められます。その 50 年代以後ずっとアカデミー賞は取ってないです。黒澤明の『乱』が特別賞を取ったりはしましたけれども、一番最近、アカデミー賞で取った作品が滝田洋二郎の『おくりびと』です。

それも非常にナショナルシネマを意識した作品なんです。ある程度こう、日本的なお葬式、葬儀屋のその流れの中で非常にヒューマニスティックなユニバーサルなテーマを取り上げていく作品でもある。それに比べると本当にジャンル系、もう不良、ヤクザ映画、青春映画、それからロマンポルノに入ってくる。それで今頑張っている日活製作のホラー映画などが、ある意味で違う形でナショナルシネマというものを定義してるんじゃないかと思います。

その当時の期待された、想像された日本映画というのは本当に狭い範囲で定義されてたことが、今になるとよく見えると思うわけです。今の例えば海外での映画学者が最も注目をしている作品が、やっ

ぱりアニメーションとかホラー、ジャンル系のものが多いと思うんですね。そのジャンルというのが日本映画の中で海外で認められることは、非常に大きな動きでもあると思います。それに関してはまた後ほど触れたいと思いますので、これぐらいにしておきます。

【司会】　ありがとうございました。海外で評価されていくのがナショナルシネマという考え方は非常に面白いと思います。リピット先生も触れられたように、日本映画というのは戦後、実は戦前、田坂具隆さんの『五人の斥候兵』がベネチア映画祭に送られてます。学生に戦前、日本映画はベネチア映画祭に送られていると言うと「うそ」と言いますけれども、実は送られて、そしてその翌年、『土と兵隊』が送られてるんですね。

ただ、特に『五人の斥候兵』のときは大衆文化賞というものを受けていたんですけれども、その年48本出品作品のうち36本に全部賞を与えちゃったというので、ベネチア映画祭は非常に権威を失墜いたしまして、実はフランス側から、大体あれはムッソリーニが作った映画祭であると。それだったらカンヌでやると。そういうことからカンヌ映画祭が始まるきっかけとなったということがありますけれども。

ともあれ、そのときはそういう国際的なネットワークの中に組み入れられるまで日本映画はいってなかったんですけれども、『羅生門』のとき、まさにこのグランプリを取るという快挙を成し遂げました。実はあのときは日本は戦後の傷がまだいえず、あの作品を海外に出すという発想はなかったんだそうです。ストラミジョリさんと言うイタリアの映画会社の社長が「私が、じゃ、費用も出しましょう」ということで、字幕とかそういうことも付け加えて、そして出したら、監督さんはほとんど日本の方は行かなかったようですが、見事グランプリを取った。

あれは大映の作品でしたから、永田さんが「これで商売になる」と。つまり、日本の映画というのは海外マーケットというのはほとんど意識していなかったわけですね。しかし、その受賞で買い付けが殺到して、それから大映は溝口健二さんの『西鶴一代女』とか、ずっと送り続けます。つまり、そのことがあったことで、日本映画というのは国際的なそういうネットワークに組み入れられるんですね。

そして57年に、イギリスのブリティッシュ・フィルム・インスティテュートというところで国立劇場がオープニングするんですけれども、そのオープニング作品として日本映画が15本上映されました。そういうこともありまして、見事にビジネスと日本映画というものが国際的なネットワークに組み入れられて進んでいったという歴史があります。

情報社会ですからね、いずれにせよ、黒澤さんが発見され、小津さんが発見され、成瀬さんが発見されという事態は起きたと思いますけれども、ちょっと遅くなったかもしれませんね。そのようなこともあって、国際的なネットワークというものはとても大事ではないか。そして、これからの日活が海外、特にアジアとの提携を進めていくというのは、私は非常に興味深いと思っております。

それじゃ、ようやく根岸さんに移りまして。すみません。お待たせいたしました。根岸さんはさっき佐藤先生のお話の中でも戦前、根岸寛一さんという大プロデューサーがいまして、そのご親戚筋に当たる方です。根岸さんは日活に入ったころがロマンポルノという時代ですね。実は佐藤さんの話に

もあったように、私ども日活ロマンポルノというのは決してピンク映画というふうにはとらえていなかったんですね。

私はフェミニストではありますけれども、ああいうものを女性蔑視の映画って、当時女性評論家の方も大勢いたんですけれども、そういうふうに取り上げた方はほとんどいなかったと思います。一つは大島渚さんたちのヘア論争というのがありまして裁判闘争が続いていた。ですから、日活ロマンポルノもそういう問題としてみていた。私はロマンポルノの世界がよく分からなかった方でしたが、神代さんの映画なんか見たときは「こういう描き方もあるのか」ということで、すごく新鮮な印象を受けたんですね。

その辺、根岸さんは日活に入られて日活ロマンポルノで何本かお作りになってらっしゃいますけれども、その辺のいきさつについてちょっとお話願えますか。

【根岸】　根岸です。今日は何か大きな渦潮の中に巻き込まれたみたいな（笑）感じで座ってます。というのは、佐藤先生がずっと日本映画史を100年一気にお語りになって、そこで日活というものがどういう存在だったということを、自分も日活にしばらくの間在籍したんですけれども、先ほどお隣に日活の現在の佐藤社長がお座りになってて、「日活というのはどういうところなんですかね」と問われたときに、何て答えていいか分からないなというふうに思ったんですね。

やっぱり、いかに統一性がなく、この日活というものがこの現在に至っているかということだと思うんですけれども。そういった中で佐藤先生に「言ってみれば反逆の歴史なんだ、日活は」ということを指摘されると、非常に何か自分の中で「ああ、そうなんだ」という。今までの日活映画というものを１つ筋を通して見ることができた。

先ほど、例えば多摩川の時代に根岸寛一というお話がありましたけど、実は根岸寛一は僕の祖父の義理の弟なんですね。もともとは、そういった意味では血のつながりがないんですけれども根岸姓で、うちは代々、浅草で興業をやってまして浅草オペラの時代から興業というものに割と顔が利くものでしたから、多分そういう姓を使ってその後仕事をしたんだと思いますけれども。

彼の作っていた一連の映画というものも、非常にその当時のいわゆる映画界の中では反逆的な精神を持っていたものでしょうし、戦後の石原裕次郎を中心とした若いスターたちの不良性というものも、ある反逆の精神だったと思います。もちろんロマンポルノもしかりでありますし、最近の不思議な日活映画が次々と作り出されるジャンルというのも、どこかそういった反逆的な基本的な精神を引き継いでるんじゃないかなというふうには思ってます。

それともう１つ、先ほど水田先生が国際映画の何か全部、日本映画が日活映画みたいなお話をされましたけれども、今お２人の話を聞いてて自分の個人史とすごくダブるというかな、思わず自分の個人史と重ね合わせてお話を伺うことになる。で、何か渦巻きに巻き込まれたような気がするわけですね。

と言いますのは、自分は大学のときにもちろん映画が好きで、篠田先生の後輩ですけれども、早稲田の文学部の演劇科というところに映画をやろうと思って行ってました。担当の先生は山本先生、これは松竹の助監督を体調がちょっと不良でお辞めになって早稲田の先生をなさってて、飯島先生の後輩ですけれども、その方がいらしてその先生が一応担当の先生でした。

そこで何を勉強しようかなと思ってるときに、ちょうど僕らのときにはアメリカンニューシネマというのが出てきた時代なんですね。いわゆるハリウッドの映画に対抗して、ニューヨークを中心に非常に少数のインディペンダントに近い形でアメリカでも映画が作られ始めたという、僕よりちょっと前の時代はもうもろにヌーベルバーグの洗礼を受けてる時代ですけれども、生で衝撃を受けたというのは僕らにとってはアメリカンニューシネマだったんですね。

そうしたアメリカンニューシネマを作ってる監督たちのいろいろな向こうでのインタビューとか発言というものを見ていると、そこにどうしても松竹の小津を中心とした映画の影響というようなことが語られてるんですね。

当時の日本映画というともちろん篠田さんとか大島さんみたいな、松竹のヌーバルバーグからスタートしたある種独立、鈴木清順さん含めてですけれども、独立映画をその当時の背負ってた方たちに私たちの関心がいってたわけですけれども、自分がもう一方で関心を持ったそういったアメリカの映画の作家から、松竹の監督の名前が出てくる。それも自分たちがちょっと忘れかけている、今日本では見向きも、今は小津というのはその後どんどん年々ブームになっていくわけですけれども、その当時はちょっとあまり見る人もいないというような状態だったと思うんですね。

そうしたものに、それは一体何なのかと思って興味を持って小津の映画なんかを見始めました。松竹のいわゆる小市民映画と言うんですか。そういったものを大学の時代に熱心に見ることによって、自分の何か映画体験が形作られたんじゃないかなというふうに思ってます。当時はもう、佐藤忠男先生の『小津安二郎』という本を、ブルーの箱に入った本ですけど、いまだに大事に自分の大学の研究室に置いてありますけれども、(笑) 繰り返し読ませていただいて、ほとんど剽窃するような形で論文を書いたりして (笑) いましたのをよく覚えています。

本当にそういう意味ではもう直接、今日は自分が影響を受けたお二方に囲まれて、こういうしゃべる羽目になるとは全く思ってもみなかったんですが、非常に緊張してますけれども。そうして日活へ入ったわけですね。言ってみれば松竹の小市民映画を当時見てるというのは浮き世離れした行為で、それとは逆なところに日活のロマンポルノというのは、やっぱり時代を切り開いてくる先端として存在してたというふうに思います。

やはりそういう活気が日活にはみなぎってましたが、一方で経営は非常にもう苦しい状況で、いつ撮影所がつぶれてもおかしくないというか。僕が入社した最初の給料日は遅配でした。(笑) 最初の給料日に給料をもらえずにみんなが抗議集会のように集まって、そのときの撮影所長が言い訳をしてるという。それが毎月繰り返されるというような状態の (笑) 映画会社で、僕が早稲田から日活に入るとき、早稲田の同僚というか同級生に「君は組合の強い会社に入るんだから、残業料なんかもちゃんとしてていいね」と言われて日活へ行ったんですけれども、日活へ行ってみたらもう残業料どころか正規の給料も出ないという状態で、でもそれとは別に非常に活気あふれた状態だったと思います。

というのは、やはり日活が傾いてから 10 年ぐらい、要するにどんどんどんどん傾き続ける間、日活で助監督をして耐えてきて監督にもなれなかった人間が、ロマンポルノになって一斉に監督になったわけですね。そうした人たちは長年、映画を自分たちだったらこう新しくしたいんだ。また、社会

にこういうふうに対峙したいんだと思ってたものが、その瞬間にやっぱり一気にロマンポルノで花開いた、ぶつけていったというふうに思います。

僕はその最初にやっぱり入って、それこそ神代辰巳さんなんかの映画に最初のころくっ付いて、映画ってこんなふうに独創的に作られるんだということに、本当に心からびっくりしました。当時、神代辰巳、カメラマンは姫田真佐久、大カメラマンですけれども、大映から日活へいらした人です。今村昌平のところのカメラもやってるんですが、その2人がワンシーン、ワンカットで作り上げる世界というのは、もう素晴らしい独創的な世界で、脚本からこういった世界ができるんだなということが分からない独特な演出というものを神代さんは考えてて、その現場にいるというのはものすごい勉強になりました。

もちろん神代さんだけじゃなくて、そういった何かものすごく新しい演出がどうやったらできるのかというのを多分、みんな競い合ってその当時考えてたんじゃないかなというふうにも思えるんですね。でもそうしたときに、その監督の1つ上というのはもちろん今いる皆さんがお話になったように、松竹からいらした監督なんですね、日活を形作ってるのは。

そういった意味では松竹の監督や撮影所のディレクターシステムというかな、あくまで映画は監督を中心に作られるんだ。それを支えるのは助監督のチームなんだ。その助監督というのは当然、そういう中である独立性を保ってやっていく。そうした精神というものが映画の撮影所の中でも、助監督のチームは撮影所という組織に対してある反抗精神みたいなのを持ってますし、撮影所は先ほどと同じじゃないですけれども、本社というものに対して反抗の精神を持ってるという中で映画ができ上がってる。

そうした中でまた、社会に対して反抗的なエロスと暴力といろんなことが混じり合った映画を作ってるロマンポルノというのは、それもまた反抗的な存在だった。ということで非常に力があったなと思います。僕は直接的に神代さんの最初のうちはそうですし、そのうち藤田敏八という監督のずっと助監督をやりましたけれども、藤田さんのお師匠さんは蔵原惟繕さん。ですから、蔵原さんであっても、ちょっと蔵原さんも僕のことを何か孫弟子のように見てくれてましたし、何かそういった意味で松竹とつながってる。

もう1人、曽根中生って最近世の中で再発見された、再発見されたというか突如勝手に現れた監督がいますけれども、彼は鈴木清順さんの助監督をずっとしてました。そういう意味でも、どちらを自分の家系と言うのかな。自分の映画的ルートをたどろうと思うと、嫌がおうでも松竹にたどり着いてしまうと。今日はもう完全に引き寄せられておりますけれども。そんな感じのするくらい、やっぱり松竹と日活というのは、僕の個人的にも特別な意味でつながってると思いますし、日活1人1人の中にそういった松竹の演出部の血というものが流れていると思います。

ただ、もう1つ言えることは、僕らの時代になって助監督というのはどこの撮影所も、撮影所がどんどん縮小していく中で、制作体制が小さくなっていく中で採用しなくなっていくんですね。そのときに最後の最後まで助監督というものを採用し続け、この社会に供給し続けたのは日活なんです。日活ですし、ロマンポルノなんですね。ですから、ある時期からの監督というのはみんなロマンポルノ

の日活撮影所か、またはロマンポルノを日活で撮るということを通過しながら監督になっていくわけです。

また今、その次の世代になっているんだと思いますけれども、そういった意味では1回、ロマンポルノというのは映画史的に見ると常に何か小さい存在のように語られがちですけれども、そこに演出部的に言うと松竹から始まったいろんなことが、そこに1回集約してきてまた拡散してるという、大きな何か日本映画史の中で演出家について言えば、レンズのような集約したという役目を持ってるんじゃないかなと思って、そのことは1度やっぱり歴史的に検証されるべきじゃないかなというふうに思ってます。

【司会】　ありがとうございました。確かに、例えば今活躍してらっしゃる周防正行さん、滝田洋二郎さん、みんなピンク映画のご出身ということで、つまり撮影所が閉鎖され、つまり撮らなくなってから、映画を撮るということはそういうところで映画を撮る、それで技術を磨いていく。そして撮影所育ちと、そうではないインデペンデントという言い方をするんですね。ですから、撮影所というものが持つ教育機能というものは、非常に大きなものがあったと思うんですけれども。その辺、今、撮影所を体験なさってる篠田さんと根岸さんからちょっと撮影所のある種の教育システムですか、そういうようなこと、今現状では撮影所は人材を育てていませんから、大学が今、映像教育を担うというね。日本ではそういう仕組みが成り立っています。

ここにいらっしゃる先生方は今そういう問題に直面してらっしゃって、それぞれご苦労なさっているのではないかと思いますけれども。まず、じゃ、撮影所の教育システムについて篠田先生から少しお話くださいませんか。

【篠田】　松竹がたくさんの作家、一番頂点に小津安二郎という人がいますけれど、ディレクターシステムというのが松竹、大船、蒲田から始まって、それが、監督を中心とした映画を作るというシステムを作り上げた最大のキーパーソンは、さっき佐藤忠男さんがおっしゃった城戸四郎という人物です。松竹の社長で、まず撮影所長からそのキャリアが始められたんですけれど。

彼は1927年、ロシア革命が10周年記念で1917年のレーニンの革命が終わって国家ができて、世界中がこれを承認して10周年になったというので､モスクワに世界中のアーティストが集まってフェスティバルを開いた。日本から松竹が歌舞伎を持っていって、二世市川左団次が座頭で浅利慶太のお父さんがその秘書をやって､河原崎長十郎が一緒に付いて行って､初めてモスクワに行ったんですね。

そのとき、日本の歌舞伎を見てショックを受けたのがエイゼンシュタインで、市川左団次や河原崎長十郎が演ずる歌舞伎の演技に衝撃を受けて、彼が『イワン雷帝』を作る大きな基盤になっていくんですけど。このとき、城戸四郎はそのままパリへ出まして、ヨーロッパの映画を見てきたんですね。すると、ヨーロッパの映画というのは監督が作ってると。

ジャック・フェデーだったり、まだあのころはジュリアン・デュヴィヴィエは出てないかな。エイゼンシュテインであったり、たくさんの素晴らしい映画は監督が作ることに関心を持ったのです。その監督が自分の映画を作るために脚本も書いている。この脚本、監督というものを一体化させたものが映画の中核になるということで、それで歌舞伎興業の松竹株式会社は近代エンターテインメントと

して映画制作に踏み切ったときに、城戸四郎を撮影所長にして蒲田というダウンタウンに撮影所を構えたんですね。

蒲田の撮影所を作りますと、多摩川の堤防がもう撮影所から見えるんですね。堤防を子供たちが凧でこうやって歩いている。その向こうに京浜興業地帯があって、煙突から煙が出てると。この光景が『東京物語』を作った小津安二郎の原風景になっていくだろうと思います。

そのダウンタウンの庶民の生活が撮影所の周辺にいっぱいあるわけで、そしてその日常のスケッチ、そして日常のその周辺の生活者からこぼれ出てきた話のひとつひとつが、1920 年から 30 年のアメリカのパニック、ヨーロッパの不況、そして世界がグローバリゼーション経済に入ったときの日本の苦悩というものが、この庶民の生活にいっぱい出てくるわけですね。

その庶民の生活を描くことによって、実は世界を描いてるということ、ある意味じゃ無自覚だったと私は思います。それが蒲田の撮影所、大船の撮影所に行く間に、それが大船撮影所で築かれていったホームドラマというものの基盤になったわけです。松竹が蒲田じゃなくて向島か、あるいは神宮前にスタジオを作ったら、今風のテレビ映画みたいなドラマになってしまったかもしれない。

これはちょうど時代のプロレタリアート、ロシア革命の成功で日本のプロレタリアート、知識人も労働者の側に立たないと知識人としての資格がないというくらい、傾向映画、左翼映画というものができる基盤が多摩川日活でものすごく顕在化したけれど、松竹蒲田の場合には周辺の日本のダウンタウンの生活が、映画のプロットともう直結して産地直送で映画化されてた。

その一番傑作が『生まれてみたけれど』と。佐藤先生がおっしゃったように、今学生に見せたいと思う映画。この『生まれてみたけれど』というのは、家庭で「私にも写せます」という家庭用の撮影をした社長の息子とその友だちの物語で、もうこれは映画の中に映画が出てくるという意味でも、大変画期的な風俗映画でもあったと思うんです。私たちが入った昭和 53 年はレッドパージというのがありまして、共産主義に対してアメリカがこれは駄目だということで、資本主義に対する否定というものは、アメリカ社会を否定することだという危機に直面した冷戦時代に突入していったわけですね。もうここからわれわれより上の世代と私たちの世代とでは、撮影所というのはどの方向を向くかというのが、その中で内部分裂を起こしていました。後にわれわれがヌーベルバーグと呼ばれるようになったんですけど、私自身と小津、黒澤、溝口の世代を分かつものは何かと言うと、小津、黒澤、木下という人たちは「おれが人間を映すんだ。おれが分析できるんだ。おれが表現できるんだ」という確信で映画を作っておりますね。脚本もその確信の結論が脚本になってるわけです。

僕らは、日本が日本の運命を決めることができなくて、ソビエトとアメリカの間にはさまれていると。われわれのアイデンティティーはどこにあるんだと。すると、今ここで映してるこの景色、ドラマの形というのがいつほかの力によって壊されるかもしれないというニヒリズムが私にはありました。大島の場合と私とはまた違うと思いますけど、私にとっては人間が人間を描くということの確信というのがないと。とにかくここにカメラがあって、そして物を考えてシナリオというものを作ってみて、それを映画に映してみせると。

すると、その中で日本の映画が扱ってないのは暴力とエロスだった。小津安二郎はエロスを全部逃

げた作家。黒澤明だって逃げてる。黒澤明は暴力を描いたけど、その暴力の勝利者、いつも正義の椿三十郎がちゃんと用意されてるわけだけど、まあ『悪い奴ほどよく眠る』なんかには悪人も結構うまく描いてるんですけど、われわれは悪でもない、善でもない、何でもないこの存在というものが、われわれの社会の大半を占めてるんじゃないかと。

すると、蒲田やなんかのダウンタウンの庶民の生活というよりも、インテリゲンチャが今抱えてる問題のほうが、われわれにとって当面の大きな映画の主題じゃないかと。それは人間が人間を描けるという楽観じゃなくて、人間の持ってる実存という不条理をどうやって映画にするか、という問題に私たちは直面したと思うんですね。

このジレンマが撮影所というもののフレームの中で映画を撮れなくさせていった。それはある意味では松竹を駄目にしたのはヌーベルバーグの連中だという批判にもなりました。大衆に全然分からん映画を作りやがって、もう隣のわれわれの先輩の監督、「おい、篠田。おまえら、大学の卒業論文みたいな映画作るんじゃねえ」なんて（笑）言われる、そういう火の粉を浴びたわけですけど。

監督になってから日活でロマンポルノを撮り始めたとき、私は「日本でエロスが初めて本ステージに上がったな」と思ったんですね。ということで、私は撮影所が映画の教育をするんじゃなくて、撮影所は社会のことを学ぶ窓口として撮影所があったと。だから、撮影所を出たら今度どんなフレームで社会を見るかと。独立プロが一種の渾沌にあるため、そのフレームを容易には見つからないけれど、撮影所はそのフレームを撮影所に属することで見つけられる。

映画というのはフレームがあるから映画になってるんですけど、このフレームというものは今から100 年前、人類が発見した映画を作るというシステムだろうと思うんですね。その辺の歴史的な考察については、もう佐藤忠男さんにお聞きしたいと思います。

【司会】　ありがとうございました。多分、佐藤先生は最後のほうにいろんな問題を答えていただくことになると思いますが、まさに人間の持つ実存的なものを映画で撮りたかったとおっしゃったことはよく分かります。私は実はやっぱり早稲田の演劇を出てまして、ちょうど篠田先生と根岸さんの間くらいで、山本喜久男先生は私の兄弟子筋に当たります。それで、もうちょっとこの問題を広げまして、水田先生のほうにアメリカではこういう教育問題、大学における映像教育、それからハリウッドがそばにあるわけですね。私この前、南カリフォルニア大学へ行きましてびっくりしたのは、エリザベスさんという学部長さんが「うちでは映画研究をする人も全部作っていただきます」というね。

実は、早稲田というのは全然実技というのをやってなくて、今もほとんどやってないと思うんですけれども、その辺のこと、映画教育というものとスタジオというようなものの関係というのを、どのようにとらえてらっしゃいますか。いかがでしょう。

【リピット水田】　恐らく、大学レベルで徹底して映画教育を行ってる国はアメリカぐらいだから。それはヨーロッパ各地そういうような映画学校、映画研究の場、教育の場などはあると思うんですけれども、僕が属する USC、南カリフォルニア大学と一般とはちょっとずれが出ると思うんですけれども。

やっぱり USC という大学は 1929 年から映画教育が行われる大学であり、それを始めたきっかけと

いうものが、結局当時は非常に小さなリージョナルな大学であり、やっぱり業界がそこにあるということで、業界人がアプローチしたらしいんですよ。そこに大学があるんだから、もうちょっと業界で使えるような人間を育てたらどうか。

本当にもう専門学校という感覚で業界から声を掛けられたわけですね。一番最初の授業はテレプレイ、脚本を書く授業をやるわけです。そのときにはもうG・W・パプストとかチャップリンとかそういった人たちが来て、授業を教えたりするわけですね。そうすると、やっぱり業界のそばにあるということで、これは日活の佐藤先生もおっしゃってましたけど、かなり出入りがしやすい場でもあるわけです。

つまり、その授業を教えながらプロジェクトが入ると今度はそっちにかかわる。現役の方が仕事をしながら授業を教えられるという形になっている。それが必ずしも成功してるとは限らない。複雑なものだと思いますけれど、業界のそばにあるということで、やっぱりアメリカで一番頑張っている大学はUCLAとUSC、どっちもロサンゼルスにあります。ニューヨークにはニューヨーク大学という、それなりの素晴らしい伝統と教育制度もあるんですけれど、やっぱりニューヨークで作られる映画とハリウッドで作られる映画というのは、ちょっといろんな意味で違うものでもありますし、ニューヨーク大学を卒業した人たちも、かなり西海岸で仕事をしていることは確かです。結局、業界がそこに集中しているということです。

その中でやっぱり、映画の教育がどういうものであるかということをずっと考えながら、ちょっとこれで分かったと思った段階でもう手遅れになってしまうわけなので、必ずしも教育というものを考え直しながら続けないと、あっと言う間に遅れちゃったり、また違う方向に進んでしまったりすることがよくあるんです。

例えばこれは、日活の社長もUSCに来ていただいておっしゃってましたけど、映画人を育てるには技術では足りないというふうに、必ずしも。やっぱり映画を見る人も育てなきゃいけないということで、それは僕も授業でよく感じることですね。やっぱりわれわれの学校、USCでは映画を専攻する数が学生が800人ですね、全部合わせて。800人のうちにもう何千人と申し込んでくるわけですけれども。ちなみにスピルバーグは3回受けて落っこちてるんですね。（笑）彼自身がいつも言っています。大学とか何とか、ディレクターコースの申し込みのような……。

そうすると、やっぱり制作を望んで来る学生が主に来ていただくわけです。しかも、制作という中でも監督をしたい。もうそれしか頭にないわけですね。ほかの技術を覚えてほかの形で業界に参加するという考え、せいぜい脚本家になりたい。でも、先ほど篠田監督がおっしゃられたように、脚本を書いて映画を作るというのがフィルムメーカーだというコンセプトを持ってます。

でも、僕は毎回驚くんですけど、あれだけ映画を作りたいという希望を持った学生の中で、これだけ映画を見たがらない人がいる（笑）と思うぐらい見ないんです。僕はいつも例として出すんですけれども、本を読まない小説家はいないし、絵を見ない画家なんていないし、画家が画家になるまでというのは美術館へ行ってほかの画家の絵をまねして覚えるわけです。

それはやっぱりある意味で経済的な部分が入ってきちゃうから、物が売れる、こういう作品を出し

た、今これが売れている、こういう筋で作ってる。それはもちろん、映画という複雑な現象の中には絶対必要があるわけですよね。それをけなしてはいけないと思うんですけれども、僕がよく教える授業で映画世界史で 300 人ぐらいの授業なんです。かなり平凡な授業です。黒澤明、ベルイマン、フェリーニ、これから少し外へ出たいんだけど、そういうのも入れておかないといけないなと思っているうちに、ワン・セメスター終わってしまうわけです。

でも、それを見てやっぱり制作の学生が大抵圧倒して本当に刺激を受けるのがタルコフスキーなんです。『ソラリス』なんです。一番見やすいタルコフスキーの作品かもしれないけど、見てないんですよね、学生が。映画を作りたいと思ってて、基本的な僕が思う本当にもう平凡な世界映画史ですよ。難しいことはやらないんです。確かに佐藤社長がおっしゃるとおりで、そういうのも映画教育の非常に重要な部分だと思うんですね。

僕が大学のころ、たまたま映画を見て卒業できるということ、本当にもう一種の詐欺だと思っていて（笑）早速僕は映画専門になったんですけど、映画を見て単位が取れて卒業できると、こんないい話があるなんて。（笑）映画制作というのはなかったわけですね、僕が行った大学では。

ただ、映画の授業の中で聞いてたあのカイエ・デュ・シネマ、ヌーベルバーグの監督たちは、やっぱり映画が作れないときは映画批評を一生懸命書いてて、平均週に 20 本から 25 本映画を見てたというのを聞いたときに、計算するとビデオ以前の時代、映画を 20 本から 25 本見るって 1 日 3 本見てないといけないんです。起きてる時間のうち 6 時間から 7 時間ぐらい、少なくとも使ってなきゃいけない。それだけ熱心に映画を見て映画を分析し、映画のことを考えながら自分が映画を作れるチャンスを待っていたわけです。

そういうものも映画教育の非常に重要な部分だと思います。そう考えますと、本当に機材とか撮影場とか、非常に豪華な設備がなくてもできることはあるわけです。映画はなるべくちゃんと見てもらいたいですけど、それにこだわってる時代でもないと思います。なので、映画教育というのは USC みたいな施設は本当にもうルーカスさんその他が寄付してくださるので、非常に豪華な施設なんですけれども、そういうのを必ずしも必要とするわけでもないし、そういうのがないから、じゃ、映画教育ができないということでもないと思います。

【司会】　ありがとうございました。何か身につまされるお話で。（笑）私もここの大学に来まして、ここのメディア学部は最初は人文学部の中にありましたので、作らせることも最初からやってたんですけれども、私としてはなんとか映像文化ということを、その豊かさを学生に知ってほしいということで、見せることを中心にやってきたんですね。

その中でやっぱり、今の学生たちにこれはすごいんだということを分からせる。ただ 1 つ救いは、すごいものを見せるとやっぱりすごいと感じるということがありますね。それで、根岸さんも学校のほうで今、リピット先生のお話、何か感じるところが多分おありになるんじゃないかと思うんですけれども、今、学校のほうでは、映像教育というものはどのような形でなされているんですか。

【根岸】　今お話伺ってて一番思うことは、僕らの時代と全く変わってるのがひとつは BS だとかテレビのほう、あとツタヤですよ。（笑）これがあって、さっき例えば『生まれてはみたけれど』という

お話がありましたけど、僕らの時代に小津の映画、さっき言ったようにあれだけ興味を持ってて『生まれてはみたけれど』を見たいなと思っても、そんなものが上映される機会なんてほとんどないんですよね。

1年に1回もない。どこかで何かオールナイトでどうも明け方ごろ1回やるみたいなね。（笑）ここにどうしても行かなきゃいけないという、そういうふうに僕らは映画を見てましてね。それで最近たまに池袋の文芸座に行くんですけど、僕が若いときに池袋の文芸座って学生ばっかりでしたね、僕が学生のとき。今、文芸座に行くと僕と同じ世代がいるんです。（笑）全員座ってるんですよね。ちらほらと学生がいる。

昔と全く逆転して、映画を見る、そういった選ばれた映画を見るという世代が全く変わらないまま、団塊の世代のままずっとこう上がってると。そのうちに崖から落ちますからね。（笑）そうすると、映画館で映画を見るということは一体どうなっちゃうんだというね。すごい、映画を作る側としても、含めて何か危機感があるのがひとつと。

もう1つはデジタルになってるということですね。デジタルになったことによって、誰でも映画を作れる、簡単なものなら。それが結構今、安いカメラでもそこそこのクオリティーがあって、このぐらいの大きさのスクリーンで上映する分には何の問題もなく、「映画だな」と思って見られる状態まで来てるんですね。

そうしたときに、いろんな細かいテクニック上の問題はあるかもしれませんけど、基本的に映画監督というのはぎりぎり僕らぐらいまでは、「いやあ、映画監督になりたかったんだけど、撮影所に入れなかったから」という時代じゃなくて、「本当にそう思ったら 1 本作れるじゃない」って。それで、ここにいらっしゃる皆さんでも、今日帰ってそう思って明日から作り始めてでも映画が作れる。映画というのは映画監督というのは1本映画を作って「自分は映画監督」と言ったら、今の時代映画監督ですから。（笑）「私は映画監督です」と言えるようになるんですね。

そういう時代に、だから学校とか撮影所とか、まあ撮影所というよりも大学で映画を学ぶというのはどういうことなのかなと。別に撮影所で学ぶ必要も、あと撮影所というか大学で教えてお給料もいただいてますが、決して大学で学ぶ必要ないという。ツタヤへ行って毎日1年365本見れば、3年で1000本超しますから、そのほうが勉強になるかもしれない。自分で作れば、10万円ぐらいのカメラでそこそこのものができますから、それで作って見せればいい。という言い方もできる時代に、大学で勉強するというのはどういうことなのかなというふうにいつもフィードバック、返ってくるんですね。

そのとき時々思うことの中に、佐藤先生が今学長をされてる日本映画学校を最初に今村さんがお始めになったときに、「シナリオが書ける八百屋があってもいいじゃないか」とおっしゃったという話を聞いたんですけれども。確かにある種の教養として映画を見るリテラシーがある、また映画を専門的にいろんな形で分析できる力があって、そうやって何か豊かな人生の教養を持った人が別な社会で別なことをしながらでも映画を愛し続ける。また、映画を愛してるがゆえに、ほかのことをなさっててもそれが豊かになるという展開というものも、同時に映画の教育というか、大学で映画を教えるとか

見せるとか、また作るということを教えるとかという場には、必要なことなんだなというふうに思ってます。

【司会】　ありがとうございました。そろそろ、じゃ、佐藤先生のほうに振って。映画学校のほうで今力を入れているような映画教育、方針とかそんなものがありましたら、ちょっとお話願えればと思います。

【佐藤（忠男）】　ちょっとお話したいんだけれども、ちょっと悪趣味なと思われるかもしれないんですが、日本映画史上の偉大な監督たち、本当に偉大な尊敬されてる監督たちの大部分が実は大学へ行ってないということ、これが重要な問題でありまして。

『無法松の一生』という映画を作った稲垣浩は、この人は小学校に 1 週間ぐらいしか行ってない。役者の子だったので、子役として舞台で人気があって、お母さんが病気になったときに父親が役者だったんだけれども、父親よりも子役の彼のほうが倍の給料をもらってたので、人気があって、それで父親がお母さんを介護して、息子は劇場に通うという生活をやってた。

ただし、劇場で座長の役者さんが「かわいそうだから楽屋で読み書きを教えてやれ」と言って、稲垣浩に読み書きを教えたのが新派の大名優、何だっけ。

【佐藤（忠男）】　花柳章太郎。あの花柳章太郎が楽屋で、幼い稲垣浩に読み書きを教えたんだそうです。だから、これはむしろ英才教育かもしれないよね。

それから、小学校だけなのが溝口健二。小学校高等科が新藤兼人先生です。それから、中学 2 年中退、確か 2 年だと思うんだね。市川崑と内田吐夢です。この中で内田吐夢はちょっと私の推測を多分に交えて言うんだけれども、裕福な家庭の息子なんだけれども、中学のときに確か 2 年生のときに突如として学校に親代わりだった兄が呼び出されて即日退学で、そして兄が、岡山の出身なんですけど、横浜の自分の知ってるピアノ工場の調律師の見習いに、まあこれは追っ払ったということでしょうね。

中学生が何でそんな学校から、もう本当に突如として追い出されるような扱いを受けたか。いろいろ調べると、何か作文の時間にお弔いの文章を書けと言われたのに何かお祝いの文章みたいなのを書いた。（笑）それでね、私、ただそれだけなら子供のいたずらと見られるはずなんだけれども、突如としてその場で家族が呼び出されて追い払われるということは、私よほど何か問題があったんだと思って年表を一生懸命調べました。

その少し前に昭憲皇太后かどなたかが亡くなられております。恐らく当時、作文教育というのはテーマを与えて、それに決まった型の文章を書かせるのが作文教育でしたから、それに対して何か反逆行為だったのかいたずらだったのか分からないけど、とにかくなにか書いて内田吐夢は退学させられて、横浜のピアノ工場にやられた。私の想像で証拠はありませんが。そんな形、つまりいつの時代でもそうだと思うけれども、本人にとって非常に理不尽だと思われる理由で、学歴社会から放り出される若者というのがいるわけで、その人をたまたま救ったのが映画界だったんですよね。横浜で初めてトーマス栗原という人が出資者がいて撮影所を作って、そして新しい映画を作る。日本映画界はまだ、そうだ、関東大震災の直前ごろです。そんな時代に、そのために人材を集めると言って俳優学校を作って、そして若者を集めたんだけど、そのときに集まったのが岡田時彦、二川文太郎、

それから内田吐夢です。内田吐夢は自伝も書いたけど、その件について一切触れないで、つまりその作文の問題について一切触れないで、自分の青春時代を書いてるんですけどね。そして、横浜では不良少年みたいな状態にもなったけれども、撮影所ができて、そこで「あ、これだ」と思ってね。「これしかない」と思って、そして、何か国に帰って兄貴を説得したそうです。「おれはピアノをやめて、そこの俳優学校へ行くから」と言ってね。

そのとき非常に何かはつらつとしていたということも、親せきの人が語っていたことだけは私確認したんですけど。これは本当にあれですよ、推測でね。だから、現実には書けないんだけれども。恐らくそんな形で志がありながら、そして割といい育ちでありながら、何か中途半端になってる若者というのが当時は結構いてね。まあ今でもいると思いますけどね。そんな人を救う場が映画だったということが非常に大きいと思います。

つまり、映画というのは、私さっき妙なことを言って、つまり撮影所が、日活が最初始まったとき、経営者の中に変な人がいてみたいなことを言って、これも確証がないことなので本当は言っちゃいけないことなんだけれども、要するに映画界には得体の知れない人というのが昔は多かった。（笑）

それで、そのために大学を出た人が撮影所に入るのは非常に困難だった。なぜかというと、「映画界ごときにやるためにおまえを大学までやったんじゃない」と親が総反対したから。今でも多分にそうですけどね。（笑）それで、そういう人が「おれの進路はこれだ」と決めるときに、映画界というのは最も輝かしい存在だった。

小学校しか出てない溝口健二でも、映画界に入ったらそれまでぐうたら、まあ、ぐうたらと言うと悪いけれども、お姉さんが実はある貴族のお妾さんになりまして、小学校しか出てなくてうろうろしてた、そういう弟を何かと面倒見てくれた。そして、日活の向島撮影所に入ったときに初めてやっぱり自分の人生が開けたと思った。そういう若者の一番集まりやすい場所が映画界だったと。

市川崑さんの場合は、また別なんですよ。医者の誤診で脊椎カリエスか何かだという診断をされて、それで中学をやめて療養してたんです。そして、それで進学しそこねちゃったわけです、中学２年ぐらいのときにね。それで、どうやったら自分は一人前になれるかと思って、そのころディズニーの映画を見て「おれはこの漫画を描きたい」と。そして、「アニメーションを作りたい」と思って、アニメーションは当時零細企業だったから、映画界と言っても零細企業でしたから、そういう半端な、半端なと言うと悪いけれども、そうい半端な少年が入ることができた。

そしたら、何しろアニメーションというのは地道な作業ですからね、どんどんどんどん先輩が辞めていく。最後に１人だけ残って、１人で１本の作品を仕上げたというようなところで才能を認められて、たまたま才能が認められたころに彼の入った小さい会社が東宝に合併されて、それで自動的に東宝の助監督になって、それからはもう輝かしい未来が開けてきたわけです。

そんな人もいるし、それから旧制の中学卒業だけという人は小津安二郎、黒澤明、木下恵介、その他その他、要するにこういう話をすると私非常にまずいんですよ。（笑）まずいんですね。

【佐藤（忠男）】　これはまずい。私はそれでね、これを合理的に理解する方法はないかと一生懸命考えました。撮影所が素晴らしい学校だったんだということに思い至りました。これらの人々が、小学

校しか出てないとか、小学校も行ってないとか、中学2年中退とかという人が巨匠になれる世界は撮影所だったんです。これは高学歴の人が入りにくい社会だったから。

ヤクザが多いとかね。これは、あんまりそういうことを強調すると困っちゃうんだけれども、だけれどもあれですよ。木下恵介さんにお会いしたときに「自分は若いころ撮影所に憧れて入ったけれども、悪いやつがいっぱいいてね。いつやめようか、いつやめようかと。純真な若い人が入ってくると、この人も汚れないうちに何とか自分の力でいい何かコースを勧めてやれないかと悩んだもんだ」とおっしゃってましたけどね。

とにかく撮影所というところはそういうところであったために、大学出はなかなか入りにくい時代があった。その時代に志は高いけれども、自分の志をどう実現していいか分からない若者たちがいっぱいいて、そういう若者たちを受け入れてくれる、将来に向かって開けていて、そして受け入れてくれるところが映画界だった。その代わり、撮影所はどうなったか。向学心あふれる純情な青年と、それからヤクザ上がりで実業家になろうと思ってた人たち、これ具体的に名前言うとまずいね。(笑)

それから、学生時代に左翼運動をやったために大企業に行けなくなって、これは名前を挙げることはいっぱいできます。今井正、山本薩夫、谷口千吉、いくらでも名前を挙げられます。それから、さらにもう1つの、それから親たちは絶対に映画界になんか行くなと言うけれども、映画こそは未来の芸術だと思って確信を持って、一流大学を出ていながら映画界ごときに入ってきた人たち。

牛原虚彦という人がいますけどね。この人はどうしても映画をやろうと思って映画界を志したときに、仲間から、「細川の殿様から奨学金をもらって、東大を出て、それで映画界に入るというのはいかがなものか」と。「やっぱり殿様の許可が要るんじゃなかろうか」と言って、それで細川家へ挨拶に行ったそうです。そしたら、「うん。そういう変わり者が 1 人ぐらいいてもいいよ」とおっしゃったので(笑)それで入れたんだと言ってました。

それから、山本嘉次郎監督は慶應かどこかの出なんだけれども、映画界に入って、そして独立プロを作ったときに仲間たちと、正式な名前は何と言うプロダクションだったか忘れたけれども、冗談で「勘当プロ」と名乗ったそうです。親から勘当されても映画をやりたい連中の集まりということでね。つまり、勘当されても映画をやりたいという秀才たちと。

この秀才たちもやっぱりいい仕事はしたわけですよね。これら4つのカテゴリー、これらの4つの異端のそれぞれに違ったカテゴリーの人たちが対等の資格で切磋琢磨できた場所は、日本には映画界しかなかった。もうひとつ言うと政治ですかね。政治家。(笑)政治家はそうですね。つまりね、最も野心的な仕事であって、そして切磋琢磨できて、そしてまたお互いに自分と異質の人間と付き合うことが非常に勉強になった世界です。そして実力競争ですから、これはもう本当に非常に充実した学習ができたと思いますよ。

木下恵介先生辺りがちょうどその境目なんです。昭和 10 年ごろから日本の映画会社も公募するようになったんです、人材をね。そうすると、高校だからそうだな、旧制高等学校以上ということで学歴社会になるんですけどね。

ちょうどそのすれすれぐらいのところの人が、例えば木下恵介さん辺りが大船の撮影所に、蒲田か。

蒲田の撮影所に行ったら「うちは大学出てないと採らないことにしたから、君は駄目だよ」と言われて、そして「いや、何とか」と言ったら「カメラならば入れてもいいんだけれども、そのためには写真学校出てきなさい」と言われて、それで写真学校に半年行って、それからもう半年、写真館に住み込みで勤めて、それで 1 年後に行ったら「カメラも助手もやっぱりちょっともう学歴がないとね」みたいな話で。(笑)

「ただね、現像場なら入れてあげるよ」と言う。現像場は要するにフィルムを洗う仕事です。フィルムを現像する肉体労働です。それで入って、そして「だけどあの子はとても一生懸命だし、なかなか気も利いてるから」と言ってカメラの助手になって、カメラの助手のときに島津保次郎という監督の組に付いて、島津保次郎が、あのころは監督が自分で編集してましたのでね。編集になると「あのカット、どこにあるかな」なんていうことを言うとね、みんな助監督やなんかうろうろするんだけど、木下恵介が「はい、ここです」と言ってね。もう撮ったカット、全部頭に入ってるのね。そして、そのカットがどこに保存されてるかということが分かってて、いつも「はい、はい」と言って、「ああ、これはとても役に立つ」と。

それでね、「おまえ、おれの助手になれ」と言ったんですって。それで助監督になって、そしたら助監督部から文句が出たそうです。「助監督は今はみんな大学出ということになってますので」と言ったら「木下はおれの助手だ」、それで終わり。(笑) 島津保次郎に文句を言える人は誰もいなかった。何かこれ、話が横にそれましたけれども、そういうふうに映画界というところは面白い世界だった。

そして、そこで私は学校なんか行かなくてもいいということを知り、教育評論家でもありましたのでね、しきりと言ってたんだけれども、今村昌平から「学校やってくれないか」と言われたときに「困ったぞ」と思って。(笑)「学校なんて要らないぞ」みたいなことを言ってて、それで学校長をやるというのはいかがなものかと悩んだんですけどね。

そのときひらめいたんです。撮影所というのは最高の学校だったんだと。そして、今や撮影所が助手を公募しなくなったのが 1970 年代、1975 年に日本映画学校というのができて、今村昌平が作ったんですけど、要するにいい仕事をした人ほど映画人は仕事がない。今村昌平は自分の現場の仲間たちを集めて、そして学校を作りましてね。それで撮影所のような学校を始めたんですよ。そのときに、教師が全部現場の人だったということがやっぱりユニークな性格を作って、専門学校だからそれでいいんですけれども、やってるうちになかなか卒業生が大物になった人もいないしと思って、でもやっぱり駄目かなとか「学歴社会だから高学歴で何もできないんじゃないかな」なんて思っていたら、今村昌平が晩年になって三池崇史が卒業生の中から出てきた。それから、その次に誰だった?　一番若手では李相日、イ・サンイルです。あれなんかが出てきて、それから、まあとにかく今、現場ではいっぱい卒業生がいい仕事をしているんです。

それで今村昌平も喜んでたと思うんですけど、とにかく教師が全部現場の人で、従って教えることは実習しかないんですよ。実習をやりながらね、しかし実習であったら、それは職業技能学校じゃないかと言われるかもしれないけど、映画というのはちょっと違うところがありましてね。映画について「おまえ、ここどうしてこんな場面撮るんだ」、「何でこんなライトを当てるんだ」。そのひとつ、ひ

とつが人生論になり、社会論になっていくわけです。皆さん割と野心的な現場の人たちですから、そういう話になるとうるさいです。

要するに映画の実習なんだけれども、映画を実際に撮りながら人生について語ったり、つまり社会を論じたりという場ができたので、私はやっと「そうだ。おれはここの学校の校長になって別に後ろめたいことはないんだ」と、(笑) そう思うようになりました。これが成功したと言えるかどうかは、これは卒業生がどれだけの仕事をするかで判断されることで、自分では何とも言えませんけれども。

とにかく、現場に非常にたくさんの卒業生が残っていて、そしてその中から佐々部清も卒業生だし、かなり名の通った人間も、カメラなんかもたくさんいますし、脚本家もかなりいるし、まあうまくいったんじゃないかなと思ってます。それで、私も後ろめたいことなしに作品、私が学校でやっていることは学生の作った作品は全部見て何かを言うということなんですけどね。

そのときに私は技術的なことは言えませんから、「おまえ、カメラのあそこで適当にさぼっただろう。だから、こんなことになったんだ」みたいなことを先生は言うわけですよね。「おまえ、あそこでこういうことをやってるけれどもね、あれは逃げてるんだ。本当はもっとこういうところで粘らなきゃいけないんだ」というようなことを現場の出身の先生はおっしゃるんだけど、私はそういうことは言えない代わりに、学生の作った映画を見ながら延々と社会学みたいなことを言ってます。こういう撮影所のような学校なら校長してもいい。映画を作るということは非常に多様な教養を必要とするので、あの昔の巨匠たちも先輩に付きながら、例えば「こういうことを調べてこい」とか言われながら、やっぱり自分で勉強しながらやってたんだと思いますね。だから、助手をしながら教師からいろいろしかられて、「おれにはこういう知識が足りないな」とか「そこのところを調べてこよう」とか、そういうことが勉強なんだというふうに自信を持ちまして、それで私は誇りを持ってやっております。(笑)

The Symposium to commemorate 20th Anniversary of Josai international University by the Faculty of Media Studies

Celebrating the Nikkatsu Corporation Centennial

(December 1 ,2012)

Hide Murakawa

Josai International University signed a framework agreement with Nikkatsu Corporation in 2010 and succeeded Nikkatsu visual Arts Academy which was founded in Nikkatsu studio. Nikkatsu has a rich history of film production and distribution since 1912. Nikkatsu is oldest Japanese film company.「Foundry Town」 by Urayama Kirio is important film in postwar Japanese film history.

Sato Tadao is leading film critic. Also he is a pioneer of Japanese film studies and Asian Film studies.Sato lectured about Nikkatsu film history「What kind of role did Nikkatsu play in Japanese film history」

First Session

Film screening 「Foundry Town」

Second Session

Lecture by Sato Tadao 「What kind of role did Nikkatsu play in Japanese film history」

Third Session

The Symposium celebrating Nikkatatsu Corporation Centennial

「Those inherited from Nikkatsu, Nikkatsu and Shochiku, An overseas viewpoint」

Sato Tadao	(film critic President of Japan Institute of the moving Image)
Shinoda Masahiro	(Film director)
Negishi Kichitaro	(Film director. President of Tohoku University of Art& Design)
リピット水田堯	(Professor of USC Cinematic Art)