

日本映画オール・ヒストリー 第二回 「篠田正浩」

聞き手 ローランド・ドマーニグ

門 間 貴 志
斉 藤 綾 子

■皇国少年時代

ドマーニグ 今日には篠田正浩監督の松竹時代のお話をうかがいたいと思います。よろしくお願いします。

篠田 何でもどうぞ。

ドマーニグ まず、篠田監督のお育ちについてお聞きます。監督は一九三一年、ちょうど満州事変が起きた年に岐阜県の古い庄屋の家に生まれ、一九三七年に六歳で岐阜市の小学校に入りました。その時支那事変が始まり、どんどん軍国主義が強くなる中で、一九四一年の真珠湾攻撃などで状況はどんどん厳しくなる。お坊ちゃんという少年時代を過ごしたのでしょうか？

また、子どもの頃から、世の中が変わっていくという認識は、当たり前だと思いますが。

篠田 生まれた時から、天皇陛下は神様でした。一九四五年三月、僕は中学三年生で、十四歳でしたが、学徒動員令が出て軍需工場に働きに行くことになりました。授業がなくなるので、ものすごく嬉しかったです。その時、我々に軍事教練を教えていた将校が「おまえたちが動員されるということは、今度の戦争は日本が危機的状況にある。おまえたち中学三年生も、お国のために働かなければならない。いざという時、アメリカに占領された時、絶対に捕虜になつてはいけない。潔く天皇陛下にお詫びするために切腹しろ」ということで、我々に切腹の仕方を教えてくれたのです。なぜ配属将校が中学にいるかというと、

第一次大戦後の軍縮条約によって日本も軍備縮小して、将校も失職するのです。その失業対策として中学生の軍事教練を担当させられ、派遣されていたのです。

天皇のために命を捧げるということは今の世代にどんな説明しても、理解不可能だと思います。今、息子が学校から帰ってきて、「今日切腹の仕方を教わってきたよ」なんて言ったら、「それは一体何？」という話になってしまっているのですが、その頃は国家全体で、学校も全部狂気に包まれていた。

それは今のＩＳにおける自爆テロと同じ感覚です。天皇陛下が現人神あらひとがみだったから、僕が生まれた時から十五年戦争をやって、その時代は民間人もいれて三一〇万人が死んだ。東日本大震災では二万人が亡くなり、その二万人の方々の死がものすごく痛ましく感じられて、三一〇万人って一体どういう数字かと。

もつと言えば、原爆が広島に落ちて十数秒間で十二万人が被爆して死んだと推定されています。あの熱線は三秒間だったと言われています。そういう体験を受け入れた日本人には、天皇がアマテラスの天孫として降臨して、この日本国を創始したとする日本の古代神話が歴史として捉えられたイデオロギーが生まれついでから、ずっとあったわけです。だから切腹の仕方を教わっても、何のジレンマも痛みも感じなかった。

今も憶えています、ある時将校が「おまえたち、学校でカエルの解剖やったことあるだろう。カエルにエーテルをかがせて麻酔をかけた後、ひっくり返して白い腹にメスを入れる。腹

圧というのがあって、中の臓もつがびゅつと出てくる。人間も同じだぞ。ずぶつと刺して引くと、腹圧でどばつと出る。そういう切腹は醜い。腹だけ切って、頸動脈を」と言った。

ドメーニグ 十四歳の少年がこういう話を聞かされるというのは、かなり…。

篠田 だから、イスラム原理運動は、我々、皇国史観の少年に与えた影響と全く同質の現象だと今も思っているのです。

ドメーニグ 一九四五年、特に東京辺りでは空襲が始まりましたが。

篠田 三月十日の大空襲。

ドメーニグ 日本は負ける、あるいは負けていくということは見え見えになっていたと思いますが、十三歳、十四歳という少年の頃から戦争に疑問を持っていましたか？ あるいは、軍国主義のイデオロギーは、そのままに。

篠田 天皇陛下が神様ですから、神話として見事に説明がついて、自分たちの世界観に何のジレンマも感じなかったです。僕たちが学徒動員で行ったのは、陸軍の各務原飛行場に隣接する軍需工場だったのです。ゼロ戦が最初にテスト飛行をやった。今はMRJというジェット旅客機がテスト飛行を、名古屋から移って各務原でやるのですけれど。その飛行場に幅四〇〇メートルの滑走路がありました。空襲があると、我々が働いている工場の側の防空壕に入ったら、かえって死んでしまうか

ら、滑走路を横切るわけです。僕たちはホリゾンからB29がぱつと浮き上がるのを眺めて、「それっ」と必死に走って。陸上競技部員だったから、この時はね(笑)。たこつばへ飛び込むと、その直後に一トン爆弾が滑走路に落ちるのです。一トン爆弾が投下されると、二〇メートルぐらいのクレーターが空きます。日本はもうガソリンがないですから、避難した我が軍の飛行機は飛行機は短時間しか飛べない。僕らは必死に穴埋めして、平らに均す作業をやらされるわけです。間に合わない飛行機は脚をたたんで胴着して、我々の目の前でひっくり返っていくわけです。その一方で、新式の飛行機は成層圏の一万メートルまで上がるテストもやっている。未来が見えるような飛行機も飛んでいるけど、胴体着陸で転倒してパイロットが投げ出されるのも目撃するという。ハリウッドのスペクタクル映画を観るよりもすごいものを十四歳の少年たちは眺めたのです。

ドメーニグ 直接、陸軍にも空襲があったというのを知らなかったのですが、八月十五日はどう過ごしましたか？

篠田 サイパン島が陥落したので、B29はガソリンを満タンにすると、そこから日本本土をノンストップで攻撃できたのです。僕たちはサイパンが落ちたら日本はおしまいだと、飛行場勤務の中で知っていたのです。だからサイパンが落ちると、さすがに首相の東條英機(一八八四―一九四八)は臆になるのです。その頃はもう六月に入っていました。学生たちは軍歌ばかり歌っていた。

しかし、ある時から沖縄の「安里屋^{あさとや}ユンタ」という歌が、沖縄からタンボボが舞い降りるように伝わってきて、その言葉の分らない歌を歌うようになったのです。これは沖縄に米軍が上陸してもうおしまいだと。だからパイロットたちも沖縄から各務原へ来る。そして八重山諸島の民謡「安里屋ユンタ」を歌ったのでしょね。日本語にもこんな言葉があるのかという不思議を味わいました。

門間 「マタハリーヌ チンダラ カヌシヤマヨ(また逢いましょう、美しい人よ)」ですね。

篠田 そう。英訳すると、'Love, Come Back To Me'という、ラブソングですけれどね。

斉藤 飛行場は、名古屋ですか？

篠田 いえ、岐阜です。岐阜市の東の郊外です。

ドメーニグ そこには実家から通っていたのですか？

篠田 電車で、岐阜市から三十分ぐらいです。爆撃を受けると交通途絶になって、両親は僕が夜になっても帰って来ないのを心配していました。でも、学校からの連絡で、「爆撃を受けたけれど無事です」と。そういう感じでした。それも、悲劇的な状況だと思ったことはないです。これが当たり前だと。今度のパリでのテロはみんな自爆ベルトをして仕事をしているけれど、僕たちには切腹する用意があった。

ところが、八月十五日。飛行場から離れたところで物資の輸送をしているトラックがあって、命令で正午になってラジオか

ら天皇の声を聞いたのです。何を言っているか分からなかった。たった一つフレーズ、「堪へ難キヲ堪へ、忍ヒ難キヲ忍ヒ」という、これで負けたのだなと思ったのです。僕は、クラスのスでしたから、ラジオの前で整列して「戦争は、どうも負けた。これから切腹しよう」と言ったのです。会津藩が滅亡するとき、白虎隊の少年たちが切腹したのが手本でした。

ドメーニグ やはり死ぬ覚悟だったのですね。

篠田 ええ。ところが周りを見たら配属将校も先生もいないわけです。そうすると一番の不良が、「篠田、腹切るよりも、腹が減っているぜ」と。僕たちの目の前にはイモ畑が広がっていて、それは絶対に盗まなかったのですが、「腹減った」と言うのと、みんな、そのイモ畑の方を見ているわけです。そこへトラックがやってきて、「この書類を燃やせ」と言って、僕らの目の前で山積み書類に火をかけました。日本の権力というのは、重要書類に対するオースリティを全然持たないというのを目の当たりにするわけです。それが燃えだすと、腹の空いた仲間たちは、一斉に畑に向かって走り出して、サツマイモを盗んできて、秘密書類の火の中に…。

斉藤 焼き芋を作る(笑)。

篠田 僕は泣きました。それは煙の涙なのか、敗戦の涙なのか区別がつかない涙でしたが。

ドメーニグ 敗戦になって、その翌年には裕仁が人間宣言をするのですが、ずつと神様と信じてきて、人間宣言とい

うのはショックだったのでしょうか。

篠田 これは、ものすごく個人差がありました。天皇は神様だと言われていても、本音では神様だと信じていない人が大半だったと思う。僕は信じていたので、怒りました。

斉藤 裏切られたという感じなのですか？

篠田 学校は学生のテロを恐れて、夏休みを延長していました。学校に戻ったものの、混乱は続きました。翌年の正月、天皇の「人間宣言」が発表になると、歴史の教師が「これまで間違ったことを教えて申し訳ない」と頭を下げたのです。僕はそれで許したのです。

それで、授業はすぐ西洋史に切り替わって、ハンザ同盟とは何かということから始まりました。国語の先生は、「これからの日本はどのようにしたらいいか。天皇制がなくなった以上は…」と茫然としている。「天皇制」という言葉は、一九三〇年代の共産党のコミンテルンの時代に指導されて言われた言葉で、僕たちはまだ知らなかったと思うのですが、共和制のアメリカの言論の自由というのは魅力があるし、「選挙で大統領を選んで共和制にしたらどうですか」という発言をしたのですが、共和制とは何かというのさえ、みんな分からないでぼんやりしていました。旧制中学ですから、結構インテリジェンスは高いのですが。

一度切腹のことで、同級生と話をしたことがあるのですが、こういう意見がありました。論語には、「身体髮膚、^{シントイハツプ}之ヲ父母^{コレ}フボ

ニ受ク。敢ヘテ毀傷セサルハ、孝ノ始メナリ」とある。体はあ
りがたい両親から頂いたものだから、むやみやたらと傷つけな
いようにと心掛けるのが孝行の始まりだと。国のために切腹す
るのと、傷をつけてはいけないという論語の教えと、どっちが
正しいだろうという。

ドメーニグ それは論語の方が正しいでしょうね。

篠田 ある意味では、そういうインテリジェンスが中学の三
年生には通用していた。それが、日本の戦後の、生き延びる新
しい力になったと思うのです。僕はモラトリウムに入り、学問
を一切蹴って、学校で一番足が速いというので、ひたすら陸上
競技をやっていました。

ドメーニグ それは、思想、頭よりも、身体の方が自分には
中心的になった、実感できたという感じですか？

篠田 アメリカになぜ負けたかというのは、敗北としての考
え方よりも、まず肉体的に外人である白人兵や黒人兵の姿の良
さと背の大きさに圧倒されて、これでは勝てないと思ったので
す。岐阜に、浅草のような繁華街で柳ヶ瀬というのがあり、こ
れが廃墟になっていましたが、戦前に通っていたレコード屋さ
んが再開したというので訪ねていくと、グレン・ミラー楽団の
「ムーンライト・セレナーデ(Moonlight Serenade)」が聴こえ
てきたのです。僕は「安里屋ユンタ」や軍歌しか歌っていない
けれど、どんな楽器からこんな音色が出るのかと驚くようなア
ンサンブルでした。こんなスイングで彼らは戦争していたのか

と、白人、黒人のアメリカ兵の肉体の大きさと、スイングのサ
ウンドに打ちのめされました。天皇の人間宣言はものすごく観
念的なものだったけれど、耳から入る音楽の官能性に圧倒され
ました。

■映画との出会い

ドメーニグ 終戦のかなり厳しい状況の中で十四歳の少年と
いうのは、トラウマになった時期だったと思います。戦争の末
期は映画館も当然閉鎖されましたが、監督の映画との出会いに
ついてうかがいたいです。子どもの頃は映画をよく観にいら
したのでしょうか。

篠田 中学に入ると映画を観ることは禁止されます。映画は
男女の関係が映るから、性を早く目覚めさせてはいけないから、
映画を観てはいけないと。

斉藤 日本映画もですか？

篠田 戦争中は日本映画だけでした。それで、映画好きだっ
た母が憐れんで、中学生は柳ヶ瀬の繁華街に入るのも禁止され
るので、中学の合格を聞いた時に、映画の見納めということ
で、僕を映画館へ連れていったのです。その前に一本だけ、す
ごいなと思った映画が、一九三六年のベルリン・オリンピッ
クの記録映画です。リーフエンシュタール(Leni Riefenstahl)

(一九〇二―二〇〇三)の。

斉藤 『民族の祭典 (Olympia)』(一九三八)ですね。

篠田 僕にとって西洋というのは、レコードから流れるベートーベンの『運命』だったり、ピアノの鍵盤に指を下ろすと出てくる音色で、それが西洋だと思ったのですが、リーフエンシユタールの映画は、「これが西洋か、これがドイツか」と。それは圧倒的な西洋思想の権化が映像として現れた。小学校の三年生か四年生の時だったと思います。一九四〇年ごろか。

斉藤 では、ドキュメンタリーが最初の映画体験ですか？

篠田 そう。自覚的に映画を鑑賞した最初です。それが陸上競技に目覚める大きなきっかけ。ジェシー・オーエンス (Jessie Owens) (一九一三―八〇)というのは四つも金メダルを取ったのです。ヒトラーの目の前で黒人選手がものすごく駆け抜けていく。それが映画の力だと。

幼年期、僕の父は水力発電の仕事をしていました。辺境の村へ行つて、そこに電気を通すために水力発電所を設置するダムを造っていたわけです。その時に、十六ミリのカメラで景色を写した。

ドメーニグ 身近にはムービー・カメラがあった？

篠田 ありました。映写機も。最初に覚えた英語が「イーストマン・コダック (Eastman Kodak)」です。そのイーストマン・コダックの映写機の付録にデイズニの短編アニメーションがついていたのです。僕たちはいつもそれを観たくて映写会をや

ったのですが、その前に親父が撮ってきたドキュメントがくつくので、それを観ているのが嫌で嫌で仕方なかったのです(笑)。今観たら、すごいものだったのでしょうけれど。

ドメーニグ では、一番古い映画の思い出というのは、実家で観た十六ミリ。

篠田 目の前で、自分の手でフィルムに触れて、映画というのはコマで動くというのを知っていました。でも、自分とつてのドラマは、十数秒間のアニメーションの映像でしかなかったから、映画の中に自分のアイデンティティやイデオロギーを見つける動機はまだなかったです。

当時、日本はドイツと軍事同盟を結んでいました。それで、ベルリン・オリンピックの記録の中に、東洋とは違う西洋のものすごい牢固とした世界観が見えた。ヌーディズムというのがプロローグにあつて。それで、映画を観てはいけないというお触れで、母親と観た映画が黒澤明(一九一〇―九八)の『姿三四郎』(一九四三)でした。

斉藤 見納めの一本が？

篠田 これを観たら、文学なんかどうでもいい。映画の力と

いうのはものすごいものだと思います。

ドメーニグ その頃は、学校でもいろいろ映画上映会というのはあったと思いますが、篠田さんが通った学校では一切なかったのですか？

篠田 小学校で観せてくれたのは、『ハワイ・マレー沖海戦』

(山本嘉次郎監督、一九四二年)、中学では『かくて神風は吹く』(丸根賛太郎監督、一九四四年)という蒙古襲来のドラマでした。その二本ぐらいですね。それと、『世界に告ぐ(Ohm Krüger)』と(ハンス・シュタインホフ監督、一九四一年/日本公開は一九四三年)でした。ナチスが作ったボーア戦争の、アフリカにおけるイギリスのものすごいネイティブを虐待するのを告発したプロパガンダ映画を観た記憶はあります。

ドメーニグ それは学校の講堂で？

篠田 いや、街の映画館で。

ドメーニグ 街には映画館は多かったですか？

篠田 映画しかなかった。映画が観られないとなったら『姿三四郎』を観て、そうしたら『續姿三四郎』(一九四五)がどうしても観たくて、僕はひそかに夜に紛れて。防空頭巾を被って、親父の老眼鏡をかけて、鏡に向かって、「私は篠田正浩ではない」と言い聞かせて(笑)。灯火管制で街は暗いですから。その頃、今言う教育委員会みたいなのが、不良が柳ヶ瀬にいないか見回りをしていたらしいのですが、闇に紛れて映画館に入るのはです。するとマキノ正博(一九〇八〜九三)監督の『織田信長』(一九四〇) *註 という映画をやっていました。それで、いよいよ桶狭間の合戦の場面になると、ぱっと電気がついて、「今、警戒警報が発令されました。この続きは、半券をお持ちになれば明日でも観られます」と。腹立つ(笑)。それで、大体六時ごろから始まって、七時ごろになると桶狭間の合戦になるのですが、

その頃、必ず警戒警報が鳴るのです。

斉藤 なかなか桶狭間が見られない(笑)。

篠田 エンドマークを見るのに二回か三回行った。それが僕の映画にある種のマニアックな力を思い知らされた体験です。ドメーニグ 見てはいけないと言われると余計に見たくなるという、そういう映画の魅力がある。

篠田 映画の中に男女が出てくるのですけれど、目と目を交わすだけで、手も握らない。戦後になってアメリカから、「日本映画は封建的な男女の差別がある。映画でキスする場面を作れ」と命ぜられて、僕が今住んでいる洗足池のほとりで、松竹は『二十歳の青春』(佐々木康監督、一九四六年)という接吻映画を作ったのです。

ドメーニグ 学校から禁止されても、映画好きのお母さんから映画に連れていってもらったりしましたか？

篠田 戦後になってからは、僕が教師の目を盗んで映画を観ていることが分かっていたので、自分からは誘わなかったです。それと、僕にとっては天皇が神様でなくなると、日本の歴史は一体どのように書き換えるのかということと、ほとんど神話ではない日本の古代史に入っていたのです。だから、みんなが英語を学んで、フルブライトでアメリカに行こうというのに対して背を向けました。日本の国の始まりは唯物史観ではどう説くのだということに興味を持ち始めたのです。

戦後の映画で大変気に入ったのが、キャロル・リード(Carol

Reed) (一九〇六―七六) の『邪魔者は殺せ (Odd Man Out)』 (一九四七) です。グレーム・グリーン (Graham Greene) (一九〇四―九二) という作家に興味を持ったのです。コミュニストのくせにカソリックになって、それで…。

ドメーニグ スパイだったという。

篠田 MI6 (現 SIS、英国秘密情報部) のメンバーでしょう。そういうことが分かってきて、僕はまずイギリス映画に興味を持ちました。デビッド・リーン (David Lean) (一九〇八―九二) の『逢びき (Brief Encounter)』 (一九四五)。観終わってすぐ、映画の音楽が気に入って、そのままレコード屋にラフマニノフ (Sergei Vasilievich Rachmaninov) (一八七三―一九四三) のピアノコンチェルトを買いに行きました。

ドメーニグ では、戦後はアメリカ映画よりもイギリス映画やヨーロッパ映画の方を好んでいたわけですね。

篠田 そうですね。それまで公開されずにストックされていた、ジュリアン・デュヴィヴィエ (Julien Duvivier) (一八九六―一九六七)、ジャック・フェデー (Jacques Feyder) (一八八五―一九四八) など戦前に封切られたフランス映画が再上映されていますから、そのレベルで文学と拮抗する映画ができてきて、映画は文学の下風ではないということを岐阜の田舎の映画館で嫌というほど学ぶことができました。多分、中学、高校を通じての映画体験は僕にとってはものすごく大きいし、その中で、グレーム・グリーンとキャロル・リードという、文学と映画の関

係を目の当たりにしていくうちに。

斉藤 キャロル・リードだと、『第三の男 (The Third Man)』 (一九四九) などご覧になったのですか？

篠田 『第三の男』を観たのは、大学に入ってからです。

ドメーニグ これは日本で占領時代が終わってから公開ですね。週に何回程度、映画を観ていたのですか。

篠田 僕は同じ世代の学生たちと同じレベルの映画ファンだったと思います。というのは、みんなも熱狂的だったから。僕だけが特別に熱狂的だということはなかったです。ただ、僕は一つ気になっていたのは、母が焼け跡の名古屋で歌舞伎があるからというので観に連れていってくれて、そこで近松門左衛門 (二六五三―一七二五) の『心中天網島』をやっていた坂田藤十郎 (一九三一―) のお父さんの二代目 中村鴈治郎 (一九〇二―八三) が紙屋治兵衛を演じていたのです。それが『心中天網島』を撮ろうとした最初の契機です。その時は映画監督という意識は全然なかったのですが、近松門左衛門の『心中天網島』との遭遇は、中学の五年生ぐらいだったと思います。

ドメーニグ それは歌舞伎との初めての出会いですね。

篠田 そう、初めて観たのです。それで、二人が心中する前までは、遊郭で揉め事を起こしてそのまま逃げ出してくるわけですから、その姿で現れるかと思ったら、花道にかかったら紋付羽織の正装で出てくるわけです。僕はそれを見た時、日本の神風特攻隊が白いマフラーをして出て行くのを連想した。

我々は、「How to live」ではなく、「How to die」を教え

られていた。日本人にはそういう歴史体験がずっとあって、それがコレクティブ・アンダーコンシャス＝集団的無意識になっていくプロセスが、僕の中に生まれていったと思うのです。だから、演劇を勉強すれば、日本が戦争したパトスが分かる。とロゴスでどんなに話されていても、やはり行動を起こす情念というものは、日本の歌舞伎、能を勉強するのが一番だと。日本が戦争をやって、三〇〇万人死んでも眉一つ動かさなかった。「死んだら靖国で会おう」なんていう戦争がよくやったものだ。それで早稲田大学の演劇科と競走部で走る。この二つの願望を満たすために大学に入ったのです。

■早稲田大学時代

ドメーニグ 近松との出会いというのが、やはり早稲田を選んだきっかけになったのですか？

篠田 最大の理由です。映画というよりも、やはり天皇の間宣言の問題です。天皇のために如何に死ねか、天皇はいつから現人神になったのかという問題です。

ドメーニグ 演劇を勉強したいというのであれば、早稲田は一番有名だったと思います。岐阜からすると京都や大阪の方が近いですが、勉強するのだったら東京へ行きたいという気持ち

もあったのですか。

篠田 そうです。その時から、故郷を捨てようと。兄が総領で、家督は全部兄が相続するわけですが、その代わり、教育については大学卒業まで面倒を見てくれました。きょうだいは六人いたのですが、弟、妹たちを入れて四人を全部、兄が大学へ行かせました。

ドメーニグ それは主に、お母さんに教養が…。

篠田 そうです。有島武郎（あしまたけお一八七八―一九二三）を愛読していましたから。母の手文庫のお金を時々抜き出してレコードを買っていましたが、母はそれをずっと黙っていて、「このごろいい音するわね」なんて言うのですが、その横に有島武郎の『或る女』が置いてあったりしました。だから母親は、フェミニズムというイデオロギーを持っていたわけではなかった。しかし、兄が結婚して、お嫁さんが我が家に来て、しばらくすると、兄嫁が柱の陰で泣いている。すると、隣の部屋で兄が母に呼び出されて、「よそから来た女の人を泣かせるあなたは最低ね」なんて言っている。「ああ、いい時代が来たんだな」と思いました。

ドメーニグ お母さんは、娘さんも大学へ行かせたのは偉いですよね。当時、特に女の子は結婚すればいいという考えが一般的だったと思いますが。

斉藤 でも、明治の女性の方が進んでいたかもしれない。私の祖母は明治の女ですけれど、結構しっかりしていました。

ドメーニグ 大学での陸上競技については？

篠田 高校三年の時に第三回の国体(国民体育大会)があったのです。昭和二十三年ですから、日本が敗戦した翌年から日本は国体をやっているのです。第一回が京阪だったかな。第三回が九州の博多であって、僕は岐阜から九州まで遠征して、四〇〇メートル走の予選で、一分足らずで負けて帰りました。帰りは瀬戸内海航路で、別府から船に乗って大阪に上陸して帰ってきました。この旅行体験が映画「瀬戸内ムーンライト・セレナーデ」(一九九七)になったのです(笑)。

早稲田の陸上部(競走部が正式名)に入ると、監督が棒高跳びのベルリン・オリンピックの銀メダリスト、西田修平(一九一〇〜九七)さんだった。「篠田君は、四〇〇メートルですか。四〇〇メートルなら、中村清(一九一三〜八五)さんのところへ行ってください」と。四〇〇、八〇〇、一五〇〇メートルは中距離のカテゴリの中に入れられて練習を始めたのです。

するとある時、後年、瀬古利彦(一九五六〜)という日本における戦後最初の本格的なマラソンランナーを育てた中村清コーチが、「篠田、四〇〇メートルの世界記録は何秒だ?」「四十六秒フラットです」「君の記録は何秒だ?」「五十六秒四です」「君のこれからの目標は?」「大学を出るまでに五十一秒台にしたいと思います」。そうしたら、「あのグラウンドのあそこを見ろ。朝日新聞のスポーツ記者の織田幹雄(一九〇五〜九八)先輩が三段跳びを教えているだろう。彼は三段跳びのアムステルダム金メダリストだ。こっちでブロードジャンプを教え

ている南部忠平(一九〇四〜九七)さんは、ロサンゼルスオリンピックの金メダリストだ。俺たちの先輩は、みんな世界選手だ。戦争に負けたというエクスキューズばかり言っていないで、我々も世界を目指そう。見ろ。今グラウンドで長距離の選手が練習をしている。あいつらは五〇〇〇、一万メートルだ。五〇〇〇、一万メートルを走るために、彼らは二万メートルを走るスタミナをつけようと練習をしている。こんな時代ではない。今おまえたちが走っている四〇〇メートルのスピードでそのまま五〇〇〇メートルを走ると世界記録だ。おまえたちこそ長距離をやらなければいけないのだ。今日から五〇〇〇メートルにしろ」と。僕はこれが気に入ったのです。それで、二〇キロ走る駅伝ランナーになったのです。

これからはスピードの時代だと。「篠田、教室で何を習っている?」と中村清が言うので、「はい、サルトル(Jean-Paul Sartre)(一九〇五〜八〇)です」「サルトルって、何を教えるのだ」「実存主義です」「実存って何だ?」「人間というのは生まれるということを選択できなくて存在するだけです。存在を意識すると、自分は何者かということを考えるようになる。すると、それは全て絶望に変わってくる。絶望を自覚することによって、他者と出会う本当の自分が発見できる。それが実存主義です」と。「では、おまえは走りながらその実存を見つけれ。四〇〇メートルでは見つからんぞ」と。

斉藤 短過ぎて(笑)。

ドメーニグ 早稲田で、演劇の勉強と競走をやっていたのですけれども、多分、早稲田で今もそうだと思いますが、スポーツ部というのは、結構、右翼系の…。

篠田 「体育会系」と呼ばれている。

ドメーニグ 演劇部というのは左翼系だと思いますけれども、両方を行き来して、自分のスタンスに迷いはなかったのですか？

篠田 早稲田の体育会は、自分が忠誠を尽くすのは早稲田大学止まりで、日本のためという考えはなかったです。ユニフォームを着た時は、出処進退にいつも気をつけると言われて。練習の時には「W」のエンブレムを一切身につけることはありませんでしたから、自由人でいたわけですが、それでも肉体を鍛えるということは、一種の精神における無化という作用が働くのです。すると、文弱の徒になると、肉体を鍛えるというのは、ものすごく卑しめられるという。肉体だけで人間が生きているというのは、あほと違うかという。それに対する抵抗が僕の中にありました。

ある意味では、今は違った意味に使われているけれど、反知性主義だったのです。さまざまなインテリジェンスの喪失によって、日本は戦争に負けた、だから、知識人は反権力でなければいけないというのが、大学における左翼のイデオロギーが主流を占めることになっていたと思いますが、僕はそれも一つのシユプレヒコールなのではないかと。一億一心とか、八紘一宇

とかの戦時中のスローガンと同様で、絶対に許さんぞということとで、左翼にも近づく気はなかった。スターリンの時代から共産主義は言論封殺という問題があつて、エイゼンシュテイン (Sergei Mikhailovich Eisenstein) (一八九八―一九四八) やプロコフィエフ (Sergei Sergeevich Prokofiev) (一八九一―一九五三) やシヨスタコーヴィチ (Dmitri Dmitrievich Shostakovich) (一九〇六―七五) など、その前にはメイエルホリド (Yevold Emil'evich Mejerhold) (一八七四―一九五〇) などいろいろな芸術家たちが、言論表現の圧迫を受けていました。ロシア文学をやっている人たちからもそういう情報が入ってきますから、僕にとつては共産主義、社会主義に対して、ドリーマーにはなれなかったのです。

ドメーニグ スポーツにはいろいろ種類がありますが、競走というのは個人の競技になる。今はやっているサッカーは、当時の日本にはなかったのですが、野球などスポーツはやはりチームプレイであつて、手段を強調するという個人主義というのは、戦後になって…。

篠田 鍛えられた。教えられて、自覚してきたものです。運動部で、ある種ユニゾンなものというのは、駅伝もある意味チームプレイ、十人で成立しているわけですから、自分はOne of Themになるわけです。だから、One of ThemのOneというものに対する、こっちはサルトルの言うアンガージュマンに入ってきたので、強制されてメンバーになったわけではない。

中村清の持っているイデオロギーに共鳴したから、僕はそれを選択したのだと。選択する自由があったという前提は、単純なユニゾンで運動する者とは違っていた。演劇はアンサンブルなのです。

ドメイング そうですね。映画も。

篠田 映画も、特にメカニズムなどというものまで抱え込まなければならぬ。要するに、思想というのは個人の単体みたいなもので、その思想がマスとくっつくとき全体主義を作るという力学に閉じ込められてしまう。本当の自由は一体どこにあるのだろうか、途方にくれていた大学時代だったのです。

それと、僕は歌舞伎について論文を書くと思ってずっとやっていたのですが、やっていくと、資料を読むだけで人生が終わってしまうくらい(笑)。早稲田の演劇博物館の資料を見ているだけだね。

ドメイング 膨大な量ですからね。

篠田 歌舞伎における生と死の問題、能も全部お葬式だと思つたのです。みんな荒ぶる神、崇る神。僕は日本の演劇は、非業の最期を遂げた悲劇的な主人公たちのお葬式という特性を持っていることに大変な興味を持っていたわけです。だから大学の四年間で論文に書くことは到底できないと思って、新宿でふらふらして、キャロル・リードの映画がかかっているというので観たのです。それが『第三の男』でした。それで、その中のオーソン・ウェルズ(Orson Welles)(一九一五～八五)の

持っている悪、evilというものが、グレアム・グリーンを超えるような台詞を吐いて、ウィーンのプラター公園の…。

斉藤 観覧車でね。

■『第三の男』

篠田 観覧車の一番上に行くと、「ほら、人間豆粒だろう」と言った。「あの小さな点が永遠に動かなくなっても何も感じないだろう」と。サルトルの『一指導者の幼年時代(Enfance d'un chef)』(一九三八)にも同じような場面が書かれているのです。「足が肩へ突き出ているようではないか」という表現で、サルトルは書いていたと思うのですが、それと結びついたのです。

人間における悪というものが、こんなに見事に書かれるのは、歌舞伎における悪が、あの入れ墨、隈取になったり、日本のメーキャップの様式を生む。善と悪を様式化して一つの極限を描くことによって、善が悪にもなる。菅原道真が祟り神に変わる。俺たちは戦後は本当は祟り神になるべき体験をしているのに、何も祟らないで、暢気に生きているのではないかと思った時、『第三の男』を観たのです。

原作がグレアム・グリーン アイデアで、彼の持っている、ものすごいコンプレックスの世界観とキャロル・リードのドキ

ユメンタリックな演出がシンボリズムに変わっている。それがオーソン・ウェルズという才能と、その肉体によって演じられたので、その日のうちに演劇の担当教授のところに言って「映画の論文に切り替えてよろしいでしょうか」と(笑)。

ドマーニグ 結局、卒業論文は映画について？

篠田 映画『第三の男』について書いたのです。その論文が、映画担当の飯島正先生からとてもいい点数をもらった。

ドマーニグ それは、まだありますか。読みたいです。

篠田 早稲田大学は永久保存になっていると思いますから、早稲田大学演劇博物館に行けば、僕の論文は保存されていると思います。

ドマーニグ 一九五三年に日本で『第三の男』が公開されて、それは松竹に入る一つのきっかけにもなったのですか？

篠田 ありました。

もう一つ、こういう経験をしました。ある時、グランドを離れて街の中で練習しなければならなかった。早稲田から東京の街の中を走るのです。そうすると、一九四八、九年の新宿の街は焼け野原で、まだ防空壕の中で暮らしている人がいて、外の水道でバケツに水を汲んで、そして防空壕の下に降りて行くのを見ながら見ていると、目の前に、アメリカの占領軍のシボレーがばつと走る。一九四〇年代のロングノーズの巨大なエンジンを搭載したシボレー、フォード、ポンティアック、ナッシュ、そういう車が我々を追い抜いていたり、すれ違うわけです。

その頃大学は、ルース・ベネディクト(Ruth Benedict) (二八七―一九四八)の『菊と刀(The Chrysanthemum and the Sword)』(一九四六)を教えていた。ある時、社会学の教授がヒカピカの本を持ってきて、これが『キンゼイレポート(Kinsey Reports)』(一九四八)だということです。アメリカにおける男性の性生活についての習俗(ビイヘビア)です。「こんな学術書が一〇〇万部売れるのがアメリカという国だ」という風に始まった。インディアナ大学のキンゼイ(Alfred Charles Kinsey) (二八四―一九五六)博士が、タマバチが何かのコレクターで、ハチの交尾生態を研究していた。ところが、自分のキャンパスの街なかでは、プロテスタントのアメリカでは教会で祝福されていない男女がベッドインするのは絶対映画にできないと。後に、不倫をしたイングリッド・バーグマン(Inggrid Bergman) (一九一五―八二)は、ロッセリーニ(Roberto Rossellini) (一九〇六―七七)を追いかけてイタリアへ行くことでハリウッドから追放される。このプロテスタントイズムの厳格なアメリカで、『キンゼイレポート』は、アメリカの男子の三〇何パーセントが同性愛の経験があるというのである。アンケートの一部には、インディアナ大学のすぐ近くの刑務所だから、ホモセクシュアリティがすぐく前面に出たと後に批判されるのですが、その時はまだ批判されていなくて、アメリカの男はすごいな、バイセクシュアルかと(笑)。それで、女性の二六パーセントが浮気をしていると。男はもちろん五〇パーセントです。

それで、新宿の町を私が走っていると、シボレーに追い越される。日本は軍事占領だけでなく、教育制度まで改革するために、たくさんシビリアンが来ていますから、シボレーを運転する男の横に奥さんだか愛人だかが乗っている。それとばっとすれ違う。「あれは浮気をしているのか。それとも、離婚話になっているのか」と。戦争中、アメリカの社会は、若者は戦場に行つて、その空白を女性が埋めて、スクールバスやトラムカールの運転手をやる。自動車で子どもの送り迎えもする。そうすると、女性も男性社会と結びつくことによって、タバコを吸うようになる。小津安二郎(一九〇三〜六三)の映画での原節子(一九二〇〜二〇一五)はタバコは吸わない。僕は助監督でついたのですが、彼女は、本当はヘビースモーカーでしたよ。

斉藤 先頃、お亡くなりになりましたけれど。

篠田 タバコを吸う女は、日本ではタイピスト、芸者さん、そしてストリートガールと。男社会で働く女性たちの姿です。それが喫煙の習慣を身につけている。再び新宿の路上。ぱっと見ると、これは二六パーセントの不倫なのか、五〇パーセントの浮気のどちらかとフォードとの一瞬のすれ違いで。女の人がタバコをふかしているのが見えるのです。タバコをつかんでいるマニキュアの赤と口紅の赤が同じだと分かったのです。すれ違った後、口紅がサーモンピンクで、マニキュアがイタリアンレッドだったら合わないと考えている間に、『キンゼイレポール』を思い出した。一秒の何分の一ですれ違っただけで、世界

で一番とつぱい風俗を乗せたフォードの車の中と、焼け跡を走っている敗戦国の大学生が「こんな自動車に、いつ俺は乗れるのだろう」と思っている。荒涼とした焼跡の町では、水を汲んだ主婦が夕餉の支度に防空壕を降りていく。こういう光景は日本の戦後を見い出す、素晴らしいフラグメントではないか。

斉藤 そうですね、まさに占領の風景ですね。

篠田 文学では対象にならない光景がある。

ドマーニグ 映画のワンシーン。

篠田 そうです。

斉藤 動体視力がいいですね(笑)。

篠田 僕がその体験を文章で書くとき長くなるけれど、映像は一瞬でできる。それをうまく組み合わせれば、文学に匹敵する映像言語が生まれるのではないかと。それが職業としての映画監督を考えるたもう一つの大きな動機です。

キャロル・リードの映画のオーソン・ウェルズが歌舞伎役者の悪にそっくりだったということも影響したと思うのですが、『キンゼイレポール』の影響もあって、僕を映画監督にさせたのです。陸上競技の長距離ランナーになったということも大きな体験です。全ての映像がモーションピクチャー化する中で考えているわけですから。この体験が僕にとって松竹、大船撮影所の助監督の試験を受ける動機になりました。

ドマーニグ 大学時代は、演劇など、文章中心で勉強になったと思いますが、やはり映像でうかがい知るといふことが。

の証明でもあると思うのですが、僕にとって理性から天皇の問題を解くというのは未解決のままです。

■松竹入社

ドメーニグ　ようやく一九五三年に卒業して松竹に入るのですが、その時代は就職が結構厳しい時代だったそうですが、先にも、実は反知性的な態度があった。松竹というのは、エリート主義、特に戦後の学歴をすごく強調してきた会社だったのですが、松竹を選んだ理由はあるのですか？

篠田　僕は卒業試験を受けるまで、就職のことは考えていませんでした。大学に残って大学院に行って研究をやるうと。映画監督という職業にどうやって就けるのかということも、よく知らなかったのです。クラスメートに松竹の御曹司の白井昌夫しらい まさおがいて、「篠田、今度助監督試験をやるよ。もし受けるのだったら、俺が紹介してもいいよ。紹介者があれば身元が正しいということになるから口頭試問で有利になる」と言われて、受けようということになったのです。けれど、社長の城戸四郎しろい まさおという厳しい原則を課していましたから、城戸四郎の甥子も受からなかったんです。

でも、決定的な動機は突然の母の死でした。母の葬式で、兄

篠田　映像で見るということは、必ずどこかで体が動いている

と思うのです。机に向かつてじっとしている時には、それこそロダンの「考える人」ではないけれど、動かないわけですが、映画を撮るということは、動くものを撮る。動いている時間で止まっているものを撮るということは一体どういうことかと。デヴィッド・リーン (David Lean) 監督の映画『逢びき (Brief Encounter)』(一九四五)の原作はノエル・カワード (Noel Coward) (一八九九―一九七三)の『静物画 (Still Life)』ですよね。

斉藤　すごいですね。原作までよく憶えていらして。

篠田　その頃の記憶はものすごく残っているのです。昨日読んだ本は何か、もう忘れているけれど。

斉藤　学生時代に歌舞伎を勉強していた時には、ご自分で演劇をやるうとは思わなかったのですか。

篠田　だから、そこで天皇陛下の人間宣言です。日本における国家の成り立ちが神話のヒロインである天照大神で、卑弥呼のシャーマニズムが古代の日本の運命を決める。いまだにそうでしょう、日本人は、天照大神に代わる日本国の起源をアフリカのアダムとイブから始めて、ピテカントロプス・エレクトスという人類学の理念を神聖な天皇にどうやってつなげるのだと。パスカル (Blaise Pascal) (一六三三―一六六二)を生んだフランスも、イエス・キリストを無視して「考える輩」にまでは到達できなかったと思うのです。イエスというものの神格化、人間のモラルの絶対性を見つげようとする。言わば人間というものの無力

から「おまえのために母の遺した口座が数万円あるから、もうこれで独立してくれや。大学も卒業だからあとは自分でやってくれ」ということでした。どこかへ勤めなければならぬと思っていた矢先だったのです。そうしたら、二月に試験があるという。卒業試験と入社試験とがほとんど接近していた。

とにかく、入社試験を受けに大船まで行つたのです。当時はものすごい就職難で、受験者を収容する大船中学校が一杯で、余つた者は大船小学校へ行けというので、小学校の机で受けたのです。一時間目が語学の試験でした。英語、ドイツ語、フランス語で、同じ中身の文章を和訳しろと。そうしたら、大学のフランス語の卒業試験と同じ問題だったのです。ヴィクトル・ユーゴー (Victor Hugo) (一八〇二―一八五) の『レ・ミゼラブル (Les Misérables)』。ジャン・バルジャンがコゼットに人形を買ってやったら、コゼットが、宿屋の娘に人形を取られてしまうというエピソードです。初めは、余りに大勢の受験者のために小学校の机にまで座らされて、もうやめて帰ろうかと思つたのです。そうしたらコゼットの人形です。

ドメーニグ 運が良かったのですね。

篠田 運が良かった。語学で満点が取れた。その年は二〇〇〇人の中から五人の採用だったのですが、あまり大勢だから八人になりました。戦後もない応募で遠藤周作(二九二三―一九六五)や梅崎春生(一九一五―一九六五)も受けて落っこっていますから。後で遠藤周作さんにばやかれたことがあるんです。「俺

は受けたんだけど、落っこったんだよ。何で篠田が受かったんだ」と。僕は創作で一番だったということを聞かされたんですけど。『ある女の日記』というタイトルで、詩でもシナリオでも小説でもどんな形式でもいいから二時間で書けというのが試験にあつたんです。

斉藤 でも、奇しくも、松竹は歌舞伎にも歴史的に深い関係があるところでした。

篠田 同級生の白井昌夫は、松竹の創業者の一人、白井松次郎(一八七七―一九五二)の次男で、松竹の歌舞伎を背負わなければならなかったのです。

彼は松竹のもう一人の創業者で白井松次郎の双子の弟の大谷竹次郎(一八七七―一九六九)が東京の歌舞伎座をやっていましたから関西歌舞伎の伝統もあるとされ、関西歌舞伎の跡目相続をやられていました。兄貴の白井和夫が映画がやりたいと言つて歌舞伎を離れ、白井松次郎の系譜は白井昌夫が引き継いで、僕と一緒に近松の勉強もやっていました。

戦前は『愛染かつら』(一九三八)、戦後は『君の名は』(一九五三―五四)が大ヒットして、僕らの時代は映画の収益が歌舞伎の赤字をカバーしていました。一九七〇年代ぐらいになってから歌舞伎が日本の復古調に乗ってリバイバルしてきたのです。それまで歌舞伎は封建的な演劇だということで、占領下にあつては『忠臣蔵』も上演できませんでした。武士道とか仇討ちなどというのは占領軍にとっては許しがたいイデオロギーだったの

で、やらなかったのです。

ドメーニグ 城戸四郎さんの影響が大いにあったと思いますが、戦後の松竹は戦前に比べると、学歴を非常に重要視されていたのですね。戦前の小津安二郎、成瀬巳喜男（一九〇五―一九六九）などは皆、中学校ですよね。

篠田 ええ、木下恵介（一九二―一九八）も浜松工業卒。

ドメーニグ ほとんどは大学を出ていないのですね。戦後になると東大、京大の出身が入ってきて、早稲田というのもありましたが。聞くところによると、松竹の中でも、京大、東大卒業と私立大学の卒業生の間にヒエラルキーがあったようでした。

篠田 それはあり得たでしょうね。そのヒエラルキー、日本では学閥と呼ばれているものが、大船撮影所に持ち込まれたと言ってもいい。城戸四郎自身が、一中、一高から東大という王道を歩いている。でも、大谷竹次郎のお婿さんですから。河原者の世界に身を入れたわけですから、単純に学歴社会を作ろうなどとは思っていないかった。

一九五三年の時には、僕の目の前で小津安二郎が『東京物語』（一九五三）を制作中だったし、木下恵介は『二十四の瞳』（一九五四）を作ろうとしていて、『女の園』（一九五四）を作っている真っ最中でした。外では黒澤明が『七人の侍』（一九五四）を作っているし、溝口健二（一八九八―一九五六）が『雨月物語』（一九五三）を作っているわけですから、映画黄金時代だったわ

けです。だから、ようやくエリートが映画に目をつけてきたという志向と、松竹もこれからの映画というのは、インテリゲンチヤが必要ではないかという漠たる不安でした。それで僕たちの採用試験の時には、ペーパーテストのものすごいレースが始まったのです。例えば「紫陽花」という花の漢字を書きなさいとか、論文が「芸術とは何か」というタイトルでしたからね。

ドメーニグ 面接も助監督が担当したのですか？

篠田 いや、面接は、三つのデスクがあって、会社の質問をする人、監督の質問をする人、組合の質問をする人がいました。最初に組合が「君は助監督になったら組合に加盟しますか？」と聞くのです。「ノー」と答えたら、組合が権利としてこの助監督は採りたくないと言拒否できる。だから、「イエス」と言えればいいと。多分これは今村昌平（一九二六―二〇〇六）に教えられたと記憶します。組合からの質問は、「イエス」か「ノー」で済む。監督の前に来たら、その名札を見れば監督が誰だか分かるから、その監督の映画の一本でも観ていたら、それをべた褒めすれば良い点が取れると。それで、三番目は会社。この頃は…。

ドメーニグ 会社とは、撮影所のことですか？

篠田 そうです、撮影所長とか会社の重役とか。要するに利益代表の側です。サンフランシスコ条約を結んだにもかかわらず、朝鮮戦争が起きていましたから、連合軍から日本中でレッドパージがあったのです。だから、共産主義のシンパあるいは

党员というのはマスコミや大学に流入するのが堰き止められます。映画界もチェックされたのです。支持する政党はどこだと言かれるから、自爆したい人は共産党と言えがいい。自民党と言うと、これはゴマすりです。監督の資格のない人で、これも落とされるぞと。これが今村昌平の説明だったと思います（或は、井上和男さんだったかも）。

すると、残るのは社会党。社会党は左派と右派に分かれています。左派は社会共産主義、右派は民主社会主義で資本主義との妥協を図る。右派の社会党と言うと、また日和っているのではないかと言われる。左派だと言うと共産主義に未練があるのではないかと言われる。これをいかに言い抜ける能力があるかないかだ。

ドメーニグ それは今村昌平から、どういう形でブリーフィングされたのですか？

篠田 いや、そこからは君たちの能力だと。どういう質問を受けるかということに対する準備をしろと。だから、組合はこういうこと、監督はこういうこと、それで最後は思想問題を聞かれると。だから自爆したい人は共産主義でどうぞと。

ドメーニグ それは今村昌平だからこそやったのですか。助監督はある程度みんなやったのですか。

篠田 監督や組合で活動した人たちで、共産党の細胞にいた人たちは、とくにパージされてもう撮影所にいませんから。ドメーニグ たとえそうだとしても、自分は共産主義者だと

は言えないわけですよ。

篠田 言えないですよ。

ドメーニグ 篠田監督の面接を担当した監督は誰ですか？

篠田 大庭秀雄（おほはらひでお）一九一〇〜一九七 監督だったと思います。

ドメーニグ 何を質問されたか、憶えていますか？

篠田 「どうして映画の道を選んだのか」という質問でした。だから、黒澤明の体験を話しました。それから、焼け野原で松竹の『愛染かつら』が上映されるので、ものすごい数の人の中で戦前の映画を戦後になって初めて観たという話をしました。「映画が敗戦の日本人を救う大きな力を持っていたことに感動しました」と。ヒューマニストの篠田正浩（笑）。

ドメーニグ 二〇〇〇人とかかなりの数なのですが、実際の面接時間はどのくらいだったのですか？

篠田 全体で三十分ぐらいで終わっていました。

ドメーニグ 結構長いですね。一対一の面接だったのですか？

篠田 そうです。相手は交代していたようです。

ドメーニグ 自分が助監督になったその翌年の面接に関わっていないかったですか？

篠田 いや、助監督の面接はありません。問題の作成だけです。僕はやりませんでした。僕の翌年に大島渚（おおしまなぐさ）（一九三一〜二〇二三）たちが入ってきましたが、彼らは問題を作るのがうれしくて、「自分たちは痛めつけられたからいじめるのだ」と（笑）。

あの頃『ファミリー・オブ・マン（人間家族）』という写真集が出ていたのです。その中から少数民族の子どもの写真の一枚を配って、これを見てシナリオでも詩でも小説でも書きなさいという問題を作っていました。

ドメーニグ 意地悪な問題ですね。城戸四郎さんは、松竹の中ではディレクターシステムを作り上げたのですが、その延長線上で、助監督も、他の製作会社とかなりリスペクトされているらしい。入社試験を担当したのが、その助監督だったと聞いています。

■助監督について

篠田 松竹の場合、監督と助監督の関係は、撮影の一番の中核になります。その周辺にカメラ、照明、美術などのスタッフがいる。仕事の中核は監督と助監督。特に助監督のチーフは制作のあらゆる権限を監督から移譲されて、エキストラは何人にする、今日は残業を何時に課す。マネージャーを呼んで、このシーンはロケーション、このシーンはセットにする。そうするとセットはどれぐらいのスケールを組むのか。それは監督や美術担当と相談して、その図面まで見なければならぬ。

この関係から、監督は助監督の良し悪しによって、仕事自分の感情のコントロールも、もちろん現場における諸問題の

解決にインテルクチュアルでないといけない。なので、気心の知れない、それが合わない人間が入ってくるとまずい。

小津組、木下組、川島組が撮影に入る時に、助監督の中で情報を集めて、誰々はつけてはいけない、誰々はお気に入りというところが把握できるから、一切の人事権は助監督部に任せられることになる。助監督部以外に大船撮影所にインテリジェンスの基点はないのです。撮影スタッフはみんな職人としての技術は持っているけれど、知的教養というのが温存されてはいないんです。

蒲田撮影所の持っていた蒲田映画、さらに言えば大船映画の母体の発祥地だったわけですね。それを脚本部と監督のコンビが、だんだん固定化して、マンネリ化して、それこそルーティンになっていったわけです。

それをもっと違う脚本にしないといけない。その実例を示したのは黒澤明と橋本忍（一九一八）というコンビネーションです。このコンビの出現は城戸四郎の、松竹に対する危機感だったと僕は思っています。城戸四郎は自分でもシナリオを作りましたが、蒲田調のシナリオしか書いていません。だから、小津や池田忠雄（一九〇五〜六四）、野田高悟（二八九三〜一九六八）と組んだプロットの面白さや、木下恵介のアイデアのものすごくクリエイティブではあるが、多くは小市民の世界に安住していて、彼らには黒澤や溝口のようなダイナミズムやスケールがない。だから助監督と監督の関係は、最新の知識を持った大卒の学生

と職人芸を身につけた監督をくつつけることによって、新しい刺激が生まれるのではないかとという計画だったと思うのです。

ドメーニグ 一九五四年には日活が制作再開ということですが、中平康（一九二六～七八）、鈴木清順（一九二三～）もそうなのですが、斎藤武市（一九二五～二〇一一）、今村昌平など何人か移籍しました。鈴木清順は、給料が良かったから日活に移ったと。

篠田 もちろん、そうです。僕は今村昌平、鈴木清順（本名は清太郎）、中平康とは一年半しか付き合っていないわけです。今振り返ると、その一年半がとても長い付き合いのような感じがします。僕は鈴木清順さんと度々一緒にやりました。現場で僕がカチンコを叩いていて、スクリプトを鈴木清順さんがやっているわけです。「こんなカット、撮らなくなった方がいいのにね」なんて言うのと、「篠田、おまえは自分のアイデアをあまり軽々しく人に言うな。監督をやる時のためにも絶対に人に言うな。それが助監督の心得だ」と（笑）。

映画のスクリプト撮影記録を書くわけですが、鈴木清順さんのスクリプトを見ると、一目で、その現場で、このカットがどのように撮影されていたのか、よく分かるのです。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（一九〇七～八〇）、大庭秀雄監督などの編集をやっていた。助監督は編集してスクリプトを持っていたりして、それで現場と編集部で分らないところは、いろいろ答えなければいけないのです。ある時杉原さんが、「篠田さん、この間会社から

『次の助監督の有望な候補は誰だと思いますか』と聞かれたから、『日活に行ってしまった鈴木清順さんと篠田正浩君のスクリプトは群を抜いていいですよ』と答えた」と。

ドメーニグ スクリプトを助監督がするというのは、松竹の特徴だったのですか。

篠田 そうです。松竹では監督の演出現場のディテールを一番記録できるのがスクリプトだから、助監督はスクリプトをやれと。もう一つの理由は、スクリプトを雇うお金を惜しんで助監督にやらせた。僕は両方の説だと思っています。

ドメーニグ では、スクリプターというのは松竹にはいなかったということですか？

篠田 ええ。いなくて助監督がやった。だから演出が編集部と直結するわけですね。

ドメーニグ その時代松竹には助監督はあふれるほど多かったと言われているのですが。

篠田 私が一九五三年に入った時には、助監督室に個人用のメールボックスがあるのです。上からずっと入社順に配列され、僕らは新人で一番底にいますが、七〇人ぐらいいました。すると、ラッキーボックスと言って、上からちよっと下がったところに、このラインを過ぎると万年助監督という場所があった。

ドメーニグ 入った時に七〇人いると、やはり自分の番になるというのは絶望的な…。

篠田 順番通りにはいかないということは分かっていた。年

功序列は一切ない。

ドメーニグ では、競争は激しかったわけですか？

篠田 ええ。まず、脚本が書けるか書けないかが大事でした。だから才能のある助監督は監督の脚本の手伝いをするのです。木下さんは自分の脚本で映画を撮りますが、その脚本は熱海に長逗留して口述するのです。その口述を筆記した松山善三（一九二五）さんや山田太一（一九三四）君のような人がみんな脚本家になってしまふというのは、ある意味では、演出の現場の仕事よりも脚本の仕事に追われるからです。そこまで専門化してしまふよりは、まだ現場に踏みとどまりながら脚本もできるといいのがいい。多分、山田太一君や松山善三さんは、声が大きくなかったのだと思うのです（笑）。

■松竹の同期たち

ドメーニグ 篠田監督の翌年に松竹に入ったのは、大島渚、山田洋次（一九三二）、石堂淑朗（一九三二）、同期の一九五三年には高橋治（一九二九）、一九五五年には吉田喜重（一九三三）、田村孟（一九三三）がいますが、松竹の中で大島、石堂、田村、吉田喜重を中心に「七人の会」という、シナリオの同人誌を出しています。そこに篠田監督はあまり関わっていないのですか？

篠田 全然関わらない。僕の同期の高橋治は四高から東大国文科に入って、田村も東大国文科で、彼は『源氏物語』をやっていたはず。高橋治は後に直木賞作家になるのですが、シナリオを書きたいということで、プログラムピクチャーの職人監督だった堀内真直（一九一〇）監督について、『荒木又右衛門』や、この間亡くなった阿川弘之（一九二〇）の小説『雲の墓標』を脚本に作り上げました。

助監督は職業ライターより現場を知っているから、余計なことを書かずに、コンストラクションから全部現場でやれるというので。ただ、高橋治が、脚本を書けるということだけでは撮影所にアピールできないから、シナリオ運動をやろうと。同人誌としてシナリオを載せるという考えで大島に声をかけたら、まず国立系がそこにヒエラルキーとして集まったのです。

ドメーニグ 篠田さんは声をかけられなかったのですか？

篠田 僕は早稲田の駅伝の選手で体育会系だったので、教養があるなんて全然思われていなかった。

ドメーニグ エリート主義的な感じですね。

篠田 そう。要するにみんな研究者エリートだった。僕も能・歌舞伎の勉強をしていたわけですが、国立は能・歌舞伎などというのは授業のカリキュラムに取り入れていないでしょう。あの頃、演劇学というカテゴリーは早稲田しかなかったのではないですか。それが映画と結びつくなんて。

歌舞伎役者が映画に出る場面が幾つかあって、松竹も大谷竹

次郎の命令でそういう映画を作るのですが、歌舞伎俳優は七五調の口跡が直らない。現場でどうやっても日常語に転移ができてなくて、映画のリズムを壊してしまうのです。それを打ち破ったのは、大映が市川崑（いちかわこん）（一九一五～二〇〇八）で作った『鍵』（一九五九）での、二代目中村鴈治郎さんです。小津安二郎の『浮草』（一九五九）でもそうですが、ものすごいリアルです。それは、上方の歌舞伎俳優はリアルズムから生まれたからです。世話物と呼ばれる人情噺で、江戸歌舞伎は『忠臣蔵』など時代物で荒事が人気の中心になってしまいましたが、世話物の持っている細かい感情表現ができる中村鴈治郎さんは、映画でも軽々と歌舞伎の演技を克服して、リアルなじいさまをやるようになっていたのです。

ある時、中平康が「篠田、おまえ、『第三の男』で卒論を書いたんだってな」と。早稲田で映画学を教えたのは飯島正（いひじまただし）（一九〇二～九六）先生でした。飯島先生は東京大学美学のカテゴリを作りましたが、中平康はその弟子だったのです。そうしたら、飯島先生から「篠田っていうのが、なかなかいい論文を書いてるぜ」と聞いたということで、その篠田がアロハシヤツ着てGI刈りしていカチンコを打ってるあんちゃんだったものですか（笑）。

僕は大船の助監督がすごいと思ったことがあります。ある時、試写室の横を通ったら、映写機がガラガラ回っているのです。何をかけているのかなと思ったら、川島雄三（かわしまゆうさう）（一九一八～六三

の『真実一路』（一九五四）の予告編を、その頃チーフかセカンドの助監督だった中平康が撮ったのをテスト試写していたのです。僕は無人の映写室の窓からちらっと見たのですが、「もう一回見せて」とお願いしてかけてもらいました。びっくりしました。予告篇なのに始まりに音楽が入っていないのです。ものすごいフラッシュバックも入れながら、登場人物が話している台詞芝居を連発させて、台詞が終わると、クレールン車か移動車に乗った川島雄三とカメラが移動しているのを映しながら、「真実一路の旅なれど、真実鈴ふり思い出す」とか有名なフレーズをタイトルに流しながら、初めてそこで音楽を入れて、「次回公開」と出てくる。その予告編だけで中平康は川島雄三より優れているのではないかと思いました。

ドメーニグ 松竹の助監督が非常に多かったのですが、どんな人たちと交流があったのですか？ 吉田喜重さんはインタビュ―で、松竹の助監督時代には篠田さんとは一度もしゃべったことがないと話しています。

篠田 一度だけあります。大島がデビューした直後の映画を観て撮影所が騒いでいた頃、吉田から「篠田さん、お茶飲みませんか」と声がかかって、二人でコーヒ―を飲んで。その時「大島の映画はファシズムですね」と吉田が僕に言った。

ドメーニグ 吉田さんらしいですね。

篠田 吉田と交わした言葉は、それだけかもしれない。

ドメーニグ 大島渚との交流はありましたか？

篠田 大島渚と助監督室の雑談で、僕が「森一生（一九二一）
八九）の『薄桜記』（一九五九）という時代劇が良かったよ」と言っ

たら、「篠さん、あれも観たの？ あれは良かったよね。ああいうチャンバラならやってもいいよね」と。それ以外の政治の話とかしたことはないですね。

ドメーニグ なるほどね。後にヌーヴェルヴァーグと呼ばれるていた監督とは交流が頻繁にあったわけではないのですね？

篠田 ヌーヴェルヴァーグというエコールはなかったです。

「七人の会」と呼ばれる、『七人の侍』をもじったシナリオ同人誌のグループはありましたけれど。でも、そこはある意味ではヌーヴェルヴァーグの母体であるけれど、僕は中性子のようなもので。後に篠田の作った映画と一括りされたことで、吉田はすごく不満だったのではないでしょう。吉田は大島とも一緒にされるのも不満だった。

ドメーニグ かなりエリート的な考えがあったようですね。

篠田 吉田は映画という表現型式で人間の知性の極限を追いたかったと思うのです。映画は観客のマナーで成り立つという循環形式ではなくて、自分の作った映画に絶対的な価値を見出すべきだろうと。観客をあてにしていたら、自分の映画を作ることはできない。だから自分が悟った映画に快楽があっても、観客が喜んでくれるのではないかという信念が一番あったと思うのです。一方、大島は映画によって自分のイデオロギーをア

ジテーションできる、それが映画におけるドラマツルギーだということのように考えていたと思うのです。

「七人の会」の活動に城戸四郎が目をつけて、それを撮影所全体の助監督部の雑誌にしたらどうかというので、それまで自腹を切っていたのを会社側がお金を出すことでシナリオ集というのが出版できて、そこでコンベがあったわけです。そのコンベで僕と大島が首席を分かち合った、僕が生まれて初めて書いたシナリオが『怒りの祭壇』で、後に改題して『恋の片道切符』になります。大島の『愛と人間のめざめ』（松竹助監督室「シナリオ集」八号・一九五八年八月）というタイトルで書かれたシナリオが後に『青春残酷物語』（一九六〇）になります。

■監督デビュー『恋の片道切符』

ドメーニグ 『恋の片道切符』（一九六〇）が篠田監督のデビュー作になるのですが、もともとは『怒りの祭壇』というタイトルのシナリオだったらしいですね。それはいつ頃書かれたのですか？

篠田 一九五九年です。

ドメーニグ この間、四国の古本屋でこんな雑誌を見つけました。これは松竹大船撮影所監督助手会の発行で、ここにも篠田監督のシナリオが載っています。

篠田 懐かしいな。僕のは引越しする間に失くしてしまっただ。これは僕の二度目のシナリオです。

ドメーニグ では『怒りの祭壇』の次のシナリオですね？

篠田 はい。『人の死にゆく道』…。こんなタイトルで、松竹映画になるわけがない(笑)。

斉藤 でも、題が最初から象徴的ですね。

篠田 僕としては、これは一生懸命エンターテインメントに書いたつもりです。

斉藤 シナリオを書くのは、助監督の経験の中で身につけたものなのでしょうか。それとも、大学時代からの歌舞伎の経験みたいなものでしょうか？

篠田 最初は映画化できるシナリオのルーティンというものがあるわけです。コンストラクションとか台詞とか。

斉藤 それを習うわけですね。

篠田 小津安二郎における会話とか、川島雄三におけるアイロニカルなプロットとか、シナリオにもいろいろなタイプがあるのですが、だんだんヌーヴェルヴァーグと呼ばれる世代の助監督たちは、自分が見つけた言語のシナリオを書きたいと。僕は初めから同人誌などで売り出すのは政治的行動であって、嫌だなと思っていたのです。松竹撮影所の助監督出身者はちょっと変わっていて、僕は泉鏡花文学賞をもらっていますし、僕の同期の高橋治は直木賞をもらっています。山田洋次は菊池寛賞を、山田太一は小林秀雄賞と山本周五郎賞を。それか

こばやしあきひろ
ら小林久三(一九三五～二〇〇六)は江戸川乱歩賞で。こんな映画会社はないですよ。田村も『文学界』の新人賞をもらっているのです。だから、大船撮影所助監督室の根っこにあるのは文学的教養だと思うのです。

要するに、自分の言語。だから、小津や木下には、「文体」という言葉に対応するのに「映体」というものがあるわけで、助監督はこの映体を学ぶのです。映体からシナリオを書いていくうちに文学の方に行ってしまう。僕は、河原乞食と天皇とが、ある意味では同じ禁忌の世界にはまっていくな中世史を書いたわけですが、僕の場合には演劇史論いうカテゴリーに入らない。幻想小説を扱う泉鏡花賞を僕にくれたのは、これは根っから文学だと思っている人が多かったということです。

今度も日本比較文学会で「映画と文学」という講義をするのですが、一つの試みは、原作に書かれてある文章の文体をシナリオという一種のインターメディアに変わって映画になっていく有様。文学が映画に変わるプロセスを具体的に説明しようと思っているのです。それは小説のチャプターだけです。その文体からどのように映画にしていくなかという、僕の体験を話そうと思っているのです。

映画について話をするということは、音楽についてどんな文章が書けるかという難しさと共通します。有名なのは、小林秀雄(一九〇二～八三)の『モーツァルト・無常といふ事』です。突然、道頓堀を歩いていたら、モーツァルトのト短調のシンフ

オニーの旋律が浮かんできたと。小林秀雄はいつも突然、自分の心に浮かぶのです(笑)。

ドメーニグ そうですね。デビュー作になる『恋の片道切符』というのも、篠田さんが音楽のセンスがあるから、歌謡映画の監督としてはうってつけだったようですが。

篠田 「黄色いさくらんぼ」(一九五九)という浜口庫之助^{はまぐちくらのおすけ}(一九一七―一九九〇)の作曲した、才気あふれる歌があつて、日本の演歌のしつこい情念が一切なくて、「ウッフン」というスキャットが入ったのです。処女作が「ウッフン」で始まるのは自分らしくない。それだったら、自分の中に焼け跡から聴こえてきたグレン・ミラーがあつたように、リズム・アンド・ブルースでやりたいと思ったのです。それで、当時ヒットしていたニール・セダカの「One Way Ticket in Love」を平尾昌章(現・平尾昌晃)(一九三七)がカバーしていました。『恋の片道切符』という松竹に受けそうなタイトルで。

■監督試験

ドメーニグ その前には、城戸四郎の監督試験があつたのですね？

篠田 はい、口頭試験がありました。撮影所から、「篠田の推選が来ていて、おまえに会えとみんなが言っているから」と

いうことで、自宅まで呼ばれました。何かご馳走かワインが出るかと思ったら、コーヒー一杯で四時間。最初「人を笑わせるギャグについて、篠田が知っている方法を話せ」と言われたので「バナナの皮があつて、足が滑ってひっくり返った」とか答える。すると「それなら分かった。俺ならもっと知っているぞ」と言つて、ポケットから城戸四郎ギャグ集という手帳を出して、「俺はこれだけ知っている」と言っているうちに、試験をやっているのを城戸さんは忘れてしまったのです。途中で「あつ、今日は、篠田に話を聞くことになってんだ」と、ギャグの話をやめて、「ところで、篠田、小津のことはどう思うか」と言つてきたのです。「黒澤や溝口はカメラをダイナミックに動かして、アングルをいっぱい変える。彼らは映画の素晴らしき世界を自由自在にやれるのに、小津はローアングルでカメラを動かさない。オーバーラップもフェード・イン・アウトもない。全部カットでつなぐ。こんなに映画の機能を封じ込んで、批評家も客もマンネリだというし、どう思う？」と。会社は小津をこのまま養えないという局面にあつたわけです。だから僕を試験するというよりも、小津をどうしたいかを若い助監督に聞きたいというのが本音だったのではないかと思うのです。それで僕は答えました。溝口や黒澤の映画は、ものすごくドラマチックでダイナミックです。でも、小津は、鎌倉の、大学教授の曾宮周吉家の一番廊下の突き当たり^{りゅうちゅう}にカメラを構えて、玄関を向いています。すると、周吉役の笠智衆(一九〇四)

九三)が帰ってきて「ただいま」と言ってガラス戸を開け、閉める。そうすると、奥から「お帰りなさい」という声が聞こえる。その間にソフトの帽子を帽子掛けにかけて、カバンを抱えて靴を脱いで上がってくる。紀子役の原節子が廊下に現れて「お父さん、お帰りなさい」と言って、カバンを取って画面から切れる。これが二時間経つと映画では、笠が「ただいま」と言うのと、「お帰りなさい」という声が聞こえない。娘がお嫁に行つて、その結婚式の帰りだったわけです。ソフト帽を脱いでも足跡も何も聞こえない沈黙の中で、廊下にあったシンガミシンがなくなっている。すると、お手伝いのおばさんの声がして、「はい、先生、お帰りなさい」と言われる。ラストカットが、おばさんが置いたリングを一人で剥いている笠智衆(晩春)一九四八年)。

生なるものは絶対的に離別し、残された父は、更に絶対的な死の時間に向かって刻まれている。この絶対時間の通過が映像の中に見える。「時間が映像に見える映画を作っているのは、世界では小津一人ですから、小津の映画は多分、世界映画史に残るのではないのでしょうか」と言ったのです。すると、「うーん。よし、篠田、監督にしてやる」と。

ドメーニグ その前は、城戸四郎も小津の文句をぶつぶつ言っていたらしいです。

篠田 小津さんが松竹との契約が棚上げになってモラトリアムに入っていた時に、『東京暮色』(一九五七)が作られていたわ

けです。小津さんの映画を出さないと地方の劇場は穴があくくらいというので、小津さんも仕方なく引き受けて、九時から五時までしか撮影しないものを終業の五時以後もやって大残業になる。そしたら、現場をきちんとやれる有能な助監督を呼べというので、篠田正浩というプロフェッショナルな助監督が呼び出された。それで小津組についたのです。

克蘭クアップした時は真夜中でした。その真夜中に、それまで撮り終わったすべてを観るオールラッシュというのがあるわけです。城戸四郎も、小津をだいたい急かしたので真夜中にわざわざ築地から大船までやってきて、小津さんと一緒に試写室に座ったのです。すると小津さんが、「篠田はおるか?」と言うのです。僕はくたび果てて寝てやろうと思って、試写室の一番隅っこにいたのですが、「おまえはよそ者だから、俺の映画がちゃんと観られるだろうから、観終わったら感想を言え」と。城戸さんは、その情景を目の当たりにしていたと思ったのです。

ドメーニグ 篠田監督が助監督として入社した時は、まさに松竹の最盛期で、『東京物語』とか…。

篠田 ええ。それから『二十四の瞳』と『君の名は』。このビッグスリーがありました。

ドメーニグ 業界のトップまで行ったわけです。デビュー前年の一九五九年は、戦後初めて赤字を出して六社体制の合意になった。新東宝はさらに状況が厳しくて翌年には倒産するので

すが、そのトップから五位まではほとんど転落していく中でデビューするのはどんな気持ちでしたか？

篠田 会社は僕らに対してBet（賭）に出たと思うのです。もうベテランや巨匠たちの作品がお客に響かなくなっていた。産業構造からいくと、一九五六年に十一億円あったのが、たった四年後の一九六〇年には六億円以下になっていた。それは撮影所においても深刻な危機感をもたらししていましたから、ものすごく節約させられた。僕たち新人監督は、仕上げが一時間の尺だとすると、二時間分のフィルムしかくれないのです。フィルムというのは「よい、はい」と言つて、無駄な始動の分があつて、「カット」と言つて、また情性で廻る部分がありますから、ワンテイク一発OKでも結構やばいのに、一つNGを出すともう撮れないというような状態でした。とにかく劇場から半数以下の観客がいなくなる。我々は、言つてみれば、テレビという産業革命の進行を目の当たりにしたわけです。

大学時代の同級生に和田勉（わたべん一九三〇—二〇一一）がいて、彼がNHKのディレクターになつて、『阿修羅のごとく』（一九七九）や『ザ・商社』（一九八〇）というテレビドラマを作っていくわけですが、彼も一九五三年に、「これからはテレビの時代だから、俺は映画界には行かない」と言つてNHKを受けた男でした。大学時代は、そういう分岐点にあったのです。我々が監督になることは、松竹としては最後の賭けだった。そうすると、城戸四郎の頭の中には、蒲田時代の監督と脚本家が対話するインプ

ロビゼーションによる映画があった。フレッシュで、誰も手のつけないアイデアで映画を作った。それで、『大学は出たけれど』（一九二九）、『有りがたうさん』（一九三六）をはじめ傑作群を生んだ。だから、僕たちの映画はヌーヴェルヴァーグで一度当たつても、二度目、三度目と、だんだんカードはなくなつてきたのです。賭けに敗れたのです。

だから、城戸四郎に呼び出されたのです。城戸四郎はレーニンの台詞を引いて、「二歩前進、二歩前進すべからず」と告げた。レーニンは、「二歩前進、二歩後退」で、それでどんだん地を固めていけと。「それにならつて、あまり過激なことはやめてくれないか」と。とても商業資本の言う台詞ではなくて、僕はとても痛ましい思いで聞いていました。

松竹ヌーヴェルヴァーグによつて大船調が失われたと言う映画ジャーナリストもいましたが、根本的に構造体として、テレビの持っているメディアの魅力と映画のプロパーとが完全に判別されていったのです。いくらやつても、映画界が構造全体を変えない限りやれるわけがない。その状態は今もなお続いています。それは、新聞という紙媒体の主力が今はネットになっています。今新聞ジャーナリズムが直面している問題を、我々は一九六〇年前後に味わわされたわけです。

ドメーニグ そうですね。城戸四郎さんも一九五九年の秋には「新大船調」という路線を宣言していたのですが、その一

つの対策としては、新人監督をデビューさせるといったのがあったのですが、当時の記事を読むと、プライオリティとしては、それは一番下だったのです。一番のプライオリティは、外国との合作でした。デビュー作は一九六〇年四月の公開でしたが、その時の松竹で一番注目された作品は、トニー・ザイラーブームを起こした『銀嶺の王者』で、非常にメディアの話題にもなっていました。トニー・ザイラー (Tony Sailer) (一九三五～二〇〇九) が来日した翌日に大島のデビュー作が公開されたのですが、全然注目されなかった。

篠田 ザイラーの蔭になって、取材はなかったです。

ドマーニグ 私はトニー・ザイラーと同じオーストリアの出身なので興味があるのですが、その騒ぎを当時の松竹はどう見ていましたか。疑問は持っていないかったのですか？

篠田 その後、イヴ・シャンピ (Yves Ciampi) (一九二二～八二) というフランスの監督が来てね。

門間 『忘れえぬ慕情』(一九五九)ですね。

篠田 その『忘れえぬ慕情』で、長崎にジャン・マレー (Jean Marais) (一九一三～九八) が来て、ジャン・コクトー (Jean Cocteau) (一八八九～一九六三) のコンビが現れて昂奮しました。突然、大船にヨーロッパ映画の空気が流れ、編集の仕方など流儀が違うので、みんな大変刺激を受けました。とにかくフィルムを廻す量がとてもなく多い。それも、監督のイデオロギーよりもプロデューサーの意向があった。だから松竹も、合作と

いうもので、松竹のディレクターシステムとは違ったやり方で作られるという違和感でと惑ったのだと思います。だから、あの合作と同時に松竹のディレクターシステムは、ヌーヴェルヴァーグをもってビリオドを打った。

言ってみれば、山田洋次君だけがヌーヴェルヴァーグに加担していなかったから、松竹の王道ここにあり、嫡男はこんなところにしたというので、お世継ぎとしてお呼びがかったのではないかと思います。でも、現在の彼の仕事場も大船ではなくなっていました、自分が住んでいる成城の東宝のスタジオで作ったりしています。

ドマーニグ そうですね。ちょうど一九六〇年四月に『恋の片道切符』が公開された時には、松竹の中でもかなり大きな変化があり、城戸四郎が社長を辞任して、大谷博さんが新社長になった。彼も、城戸さんが主張したディレクターシステムを拒否して、プロデューサーシステムを入れようとしたわけですが、大谷博に代わったことで撮影所では実際に大きな影響はあったのですか？

篠田 大きな影響というよりも、僕は日活がどんな映画を作るかという興味の方が強くて。

門間 太陽族映画についてはどういうお考えをお持ちですか？

篠田 全然関心なかった。観ましたけど、『太陽の季節』(一九五六)もつまらなかった。でも『狂った果実』は良かったで

すね。中平康が俯瞰しながらヨットをぐるぐる回る、ああ、日本にも本格的な狂気が映像にあらわれたのかと思った。

大島渚が『日本の夜と霧』（一九六〇）で松竹を出た後、曾野綾子（一九三二）の『わが恋の旅路』（一九六二）とか、川口松太郎（一九八九〜一九八五）の『三味線とオートバイ』（一九六二）などを作っていました。その後、石原慎太郎（一九三一）で映画を作りたいという意向が松竹のプロデューサーから来て、それで『乾いた花』を撮ったのです。僕は、ある意味では、原作に忠実に映画にしたのです。完成したらこれがどうしても理解できない映画だということで、お蔵入りになった。お蔵になっている間、石原慎太郎が何ヶ月か外国へ旅行に行っていたんですね。旅行から帰ってきた石原が「篠田、あの映画どうなった？」と言うから、「お蔵だよ」と。そうしたら、彼は日生劇場で浅利慶太（一九三三）と共に演劇のプロデュースをやっていた、じゃあ日生劇場で『乾いた花』の試写会をやろう、「篠田を励ます会をやろう」と言つて松竹に申し入れたんですね。寺山修司（一九三五〜八三）と一緒にくついついていったのかな。もしたら会社が「松竹が篠田をいじめているような状態になるから、それは困る。松竹が篠田を痛めつけているようなキャンペーンになっても困る」と。すると、寺山修司が横から「篠田を叱る会」にしたらどうでしょう」と言っていると、「それならOKだ」と。それで麗々しく「篠田を叱る会」という看板が立ち、それで日生劇場で試写会をやったんです。会社もこの『乾いた花』

を分らないと言うし、脚本家の馬場当（一九三六〜二〇一一）からもこれは俺の脚本ではないと言われるし、まあ音楽を担当した武満徹（一九三〇〜九六）と共作した高橋悠治（一九三八）はいいと言ってくれたけど、一般のお客はどんな反応をするだろうと思って、劇場の一番後ろにいて客とスクリーンと見比べていたんです。大島渚も来てくれてた。映画が始まってしばらくすると、一人、二人と席を立つていく。やはり会社が思うのは正しいのかなと思っていると、僕の横をすれ違った映画記者がいるんです。「何だ、おまえ、つまらないのか」と言ったら、「いや、今小津安二郎が死んだと社から連絡があったので、そちらの取材だよ」と言つて。一九六三年十二月十二日のことでした。僕は大船監督会の幹事でしたから、すぐ小津さんの入院していた御茶ノ水の東京医科歯科大に駆けつけました。そうしたら、解剖に付されているというので行ってみると、解剖室が野ざらしのバラックなのです。師走の吹きさらしに立つて待っていると、杉村春子（一九〇九〜九七）さんがやってきて、「篠田さん、あの中から聞こえてくる、あれ、何の音？」と聞く。「電気鋸です」「何しているの？」「先生の骨を切っているのです」と言ったら、わっと泣き出されてね。遺体解剖が終わって、北鎌倉の小津さんの家へ運んで、お通夜の支度をしていたら、原節子さんがカメラマンの厚田雄春（一九〇五〜九二）さんと泣き合っている。それが僕が原さんを見た最後でもあります。

門閥 原さんは本葬にはいらっしやらなかったんですね。

篠田 本葬には来てなかったと思います。要するに小津安二郎というゴッドファーザーの亡くなった日が、大船の最後の日付じゃないかなと僕は思っているんですけどね。

門間 その試写会というのは、関係者だけではなくて一般の人もいたんですか？ 有料試写会みたいな感じだったんですか？

篠田 いや、アトランダムにお客を選んだんでしょうね。会社側もこの映画の観客がどういうリアクションを起こすかというので、その確認もあったんだと思いますね。

ドメーニグ 小津監督が亡くなられた日だったから、話題にならなかった。

篠田 小津さんに僕がついたのは『東京暮色』です。一九五七年の頃の小津さんは、自分の作っていることに自信がなかったのですかね。だから「篠田はおるか。おまえはよそ者だから、この映画を客観的に観られるから」と。公の場でそんなことを言うのは、「俺は助監督までちゃんと目が行き届いているんだぜ」ということを諧謔混じりに言いたかったのか。城戸さんがいる場所で、自分が若者に対しても気を使って映画を作っているのだというアピールだったのか。

一九五七年から一九六三年。一九六三年十二月十二日は、小津さんの六十歳の誕生日でもありました。それは『乾いた花』がやっと人に観てもらえた日で、原節子を見た最後の日にもなったのです。

ドメーニグ その五日前には城戸四郎が社長に復活したという、変なつながりがあります。もう一度、その城戸四郎の辞めた頃の話に戻りたいのですが、『恋の片道切符』が完成して、一時期、助監督に…。

篠田 戻りました。大谷竹次郎社長が「撮影所で評判の篠田君の映画を観ましょう」と発言された。歌舞伎の人だから映画なんかほとんど観ていないけど、映画会社の社長にもなったわけだから、観なければ悪いと思ったんでしょう。でも、観た後で「僕には分かりません」と言っただけ。その一言が撮影所を震撼させて、「篠田には撮らせない」ということで、助監督に舞い戻ったのです。

ドメーニグ デビュー作を撮る前には、助監督契約から監督契約に変わったのですか？

篠田 いや、助監督のままで撮りました。

ドメーニグ 監督契約に変わったのは、いつごろですか？

篠田 その次の作品から四〜五本撮ってからです。

ドメーニグ 大島さんも、デビュー作の時は助監督契約だったのですか？

篠田 そうです。監督契約したのは、『太陽の墓場』（一九六〇）か『青春残酷物語』（一九六〇）くらいからかな。大島は『青春残酷物語』を撮った後の記者会見で、「ベテランは退場願いたい。百歩譲って、小津、渋谷、小林、野村だけだ」と言ったのです。
ドメーニグ 松竹では助監督契約というのは一年か二年ごと

に更新があったのですか？

篠田 お客を呼べる映画を二本ぐらい撮ってからでないかと、監督契約になることはあり得ませんでした。助監督が撮る時は社員のままで演出料が一本一五万円なのです。月給は一万円ちよつとだったと思います。ところが、監督になると一本三〇万円。年間三本保証してくれますから、年収九〇万円、そして月給は三〇万円になる。給料だけで三六〇万円入りますから……監督会と松竹が監督料の最低額というのを決めていたわけですから監督契約になるということは、本当に天にも昇るような境遇の変わり方になるのです。それは湘南のどこかに家の一軒も建てられる。

■『乾いた湖』

ドメーニグ 二作めは八月に公開されたのですが、寺山修司脚本、武満徹音楽でした。寺山はその時はまだ無名でしたか？

篠田 はい。武満も無名でした。

ドメーニグ みんな新人だったのですね。城戸四郎時代ではなかなか考えにくいことだったと思いますが、これは大谷博さんが決めていたわけですか？

篠田 そこは一種、無政府状態だったのです。だから、松竹のトップのビュロクラシーの制作担当の現場と大谷さんへの

翻訳が大変難しくなったので、監査役という経営畑の大谷博さんという人を社長に立てて新しく撮影所にした。撮影所長は、トニー・ザイラーを使ったりした高村潔（一九〇二～六七）さんという東大出身の大プロデューサーでした。この人は『二十四の瞳』から『君の名は』などの大作を全部仕切った人ですから、飛ぶ鳥を落とす勢いだったのです。

ドメーニグ あれは山内静夫さん（やまうちしずお）がプロデュースしたのですね。

篠田 ザイラーの映画の時に、外為法違反に引っかかって、ポストを失って、それで大谷博さんが出てこられたという状態だったのではないかと思います。

ドメーニグ 大谷博さんは、制作そのものは松竹撮影所の長の細谷辰雄（ほそやたけお）さんに任せたと言われているのですが、彼はどのような人だったのですか？ 城戸四郎派だったのですか。

篠田 基本的には城戸四郎派です。インテリゲンチヤのための映画が欲しいと言って、僕たちを山の上ホテルへ集めて、若手の監督会をやったりしていました。大船には細谷さんの基盤がなかったわけです。だから、ある意味では、松竹生え抜きというよりも、東京大学を卒業して松竹に入った言わば「エリート官僚」として、新しい時代のメッセージを代弁できる人だと歌舞伎などの丁稚奉公をしてきた松竹プロパーには社会性が全然ないというハンディキャップがあったのです。

東宝の場合は、戦前にトーキー映画の会社PCLと合併し

た会社ですから、ものすごい技術主義で、みやしまよしお宮島義勇（一九〇九

九八）というコミュニストのカメラマンはロシア語の読み書きもできた。松竹のカメラマンで英語やロシア語やフランス語が話せる人はあり得なかったわけです。だから、インテリジェンスは助監督部に集中していた。監督部よりも助監督部の方が新しいインテリジェンスが高かったのではないかな。

ドメーニグ では、細谷さんが積極的に若い世代をサポートしたという。

篠田 そう。だから、大島が松竹を飛び出した後は細谷さんがリカバリーしたのです。

ドメーニグ そうですね。いわゆる松竹ヌーヴェルヴァーグという現象は、その時代に起きているのですね。寺山修司との出会いは、どういうきっかけでした？

■寺山修司との出会い

篠田 僕は彼の短歌集を読んで衝撃を受けたのです。それまでは皇国少年が親しんだ和歌でした。「身はたとえ武蔵野の野辺に朽ちぬとも留めおかまし大和魂」という、吉田松陰よしだしやういん（一八三〇～五九）が首を斬られる前の辞世も七五調だし、本居宣長ほんけのり（一七三〇～一八〇二）の「敷島の大和心を人間はば朝日に匂ふ山桜花」も。東北の若い無名な青年が、輝きを失った七五調で

現代詩を書いたのです。

「マツチ擦るつかのま海に霧深し身捨つるほどの祖国はありや」

そして死語になっている「祖国」という言葉まで持ち出して、『祖国喪失』などという詩集（『祖国喪失』は詩集『われに五月を』に収録）を出したのです。

初めて会った時、彼は早稲田中退で、まだ二十四歳だったと思います。僕と四歳か五歳、年が下でしたが、「あなたの短歌を詠んだ。映画を作らないか」と言いました。同じ頃、松竹のプロデューサーからは僕が選ぶ脚本家で撮っていいから、学生デモの映画を作ってくれと言われてました。安保反対。大島は『青春残酷物語』でヒットしたから。

ドメーニグ かなり短期間で作られたわけですね。

篠田 ええ、シナリオは二週間ですね。原作はあったのです。

斉藤 榊葉英治しんばえいじ（一九二二～九七）さんですね。

篠田 直木賞の榊葉英治さんは早稲田の先輩だったと思うのですが、戦後、占領軍のレッドパージの命令で、コミュニストやシンパを大学から追い出すということで、僕たちが大学に入った一九四八年前後の学生運動を描いていたわけです。それを一九六〇年に移すとなったら、原作の朝鮮戦争直後の時代と違ってその時は日米安保条約の時代ですから、人物設定も何もかも変えなければ駄目だと。誰に脚本を書かせるかと言うので、「俺に心当たりがある。寺山修司というやつでやりたい」とプ

ロデューサーに言ったら、多分、細谷さんがOKを出したのだと思うのですが、とにかく二週間足らずで脚本を書き上げましたら、ら、寺山の脚本で通りました。

ドマーニグ これは寺山修司の最初の脚本ですね。

篠田 いや、その前に東宝で須川栄三（一九三〇～九八）の『みな殺しの歌より拳銃よさらば』（一九六〇）の脚本を書いていたのでないですか。ところが、まだ映画が完成してなくて、だからまだ世に出ていなかったと思うのです。彼は、その頃ラジオドラマを書いていて、それから日生劇場で浅利慶太がやるシリーズの一本に『血は立ったまま眠っている』の戯曲を書いて。浅利は谷川俊太郎とか演劇プロパーでないライターに書かせていて、それを上演していたわけです。だから演劇でのデビューと映画でのデビューがほとんど同時だったのです。

僕がその芝居を観に行くと、今井正（一九二二～九二）の『ひめゆりの塔』（一九五三）や『キクとイサム』（一九五九）から始まる一連の作品の大プロデューサー市川喜一（一九二二～二〇〇六）がいて、「君、僕の映画に出てくれないか」と俳優に誘われたのです（笑）。「いや、僕、今撮っている『乾いた湖』の監督です」「ああ、そう？ それは失礼」とか言って。彼はその頃、木村功（一九二三～八二）をスカウトしたのですが、僕は、今井正の『あれが港の灯だ』の主役にされそうになったのです。浅利慶太も僕を俳優にしようと思ったのですが、篠田のどもりと訛りは消えないから駄目だと（笑）。

ドマーニグ 役者にも関心を持っていたのですか？

篠田 いや、自分の中には全然なかったです。

ドマーニグ では、早稲田の演劇時代にも、自分で役者などは？

篠田 全然。劇団活動なんか一切なかった。早稲田には自由舞台とか自由劇場とかたくさんありましたが、僕は歌舞伎研究会にも入らなかったのです。

ドマーニグ 『乾いた湖』は、興行的には結構成功したのですね？

篠田 大ヒットしました。お客が切符売り場の窓口に走ってやってくるのを、劇場の中から観ていて感動した記憶があります。映画を観るために走ってきているぜという。

ドマーニグ それでは松竹もすぐに…。

篠田 すぐ第二作を作れというので、『夕陽に赤い俺の顔』（一九六二）というのを。

ドマーニグ また寺山修司とコンビで？

■『夕陽に赤い俺の顔』

篠田 ええ。それも、劇場に穴があいたからすぐ作れ、一週間で脚本を書けということで。それで、宿屋で寺山と会って、夕飯までの間にギャングを十人ぐらい出そうと。今で言う

とコミックを映画にするような感じで、どんなキャラクターでいくかということになりました。寺山は武闘派のギャングの一人に「ガダルカナル」という名前を考えました。後に北野武（一九四七）が自分の軍団にガダルカナル・タカとつけましたが。それでまた夕方に集まって、いろいろキャラクターを二人で作ってギャング映画を作りました。寺山の書く脚本は、シナリオというよりほとんど詩です。殺しをやる時に、「競馬場に行こう、競馬場に行こう」というようなコミック・ソングが書かれているのです。そんなものを松竹はチェックなしで、「OK、やれ」と。テロリストを描いた篠田がアクション映画を撮る。川津祐介（一九三五）と岩下志麻（一九四七）のコンビで恋愛ドラマのギャング映画だと。

ドメーニグ そうですね。これが最初の岩下志麻さんとの？

篠田 いいえ。『乾いた湖』のオーディションでスカウトしました。その時に彼女は、木下恵介さんの『笛吹川』（一九六〇）にも出ていました。父親が築地小劇場にも出ていた野々村潔（一九一四～二〇〇三）という俳優さんで、コミュニケーション。河原崎長十郎（四代目、一九〇二～八二）の奥さんが河原崎しづ江（一九〇八～二〇〇二）で、しづ江の妹美代子と結婚しています。なので岩下は前進座のコロナーで育ったのです。昔、鼻歌から『インターナショナル』なんかが出てきましたっけ。

前進座は戦前も映画『人情紙風船』（一九三七）で山中貞雄（一九〇九～三八）と組んだりしてやっていました。長十郎は市川

左団次一座にいましたから、そういう関係もあって松竹に入ったのです。

ドメーニグ 岩下さんの第一印象はどうでしたか？

篠田 新人のヒロインはオーディションをやって、神楽坂の宿屋で入れ代わり立ち代わり候補者に来てもらって。脚本は急いで書かなければならないし、キャストは決めなければならぬし、その一方でオーディションをやっているのです。そうしたら、寺山が岩下に「あなたはどんな小説が好きですか」と聞いたのかな。そうしたら「堀辰雄（一九〇四～五三）の『風立ちぬ』です」と答えたので、二人でにんまりと笑って「お嬢さんだねえ」と言って決めました（笑）。

その頃、岩下はHNKのテレビの生ドラマ『バス通り裏』に出ていました。僕たちは、その頃映画と討ち死にしようと思っていましたから、テレビなんて見たこともなかったですからね。社会学としてのテレビも無視していましたからね。

■『わが恋の旅路』

ドメーニグ 次の『夕陽に赤い俺の顔』にも岩下志麻さんが出演していますが、その次の『わが恋の旅路』では主役にて。

篠田 本当にヒロインに。

ドメーニグ これは寺山修司の作品としては割と人間性の豊かな作品ですね。

篠田 会社が、寺山修司はアヴァンギャルドなんだとだんだん分かってきたのです。だから、『わが恋の旅路』は絶対メロドラマにしてくれないと困ると言われました。寺山にしてみれば、ラジオドラマを一本書くと五〇〇〇円だったのが、松竹は脚本家に三〇万円払うのです。

ドメーニグ おいしい話ですね。

篠田 だから、彼は三〇万円に転んだのです。

ドメーニグ でも、『わが恋の旅路』は記憶を喪失する話ですから、グリア・ガースン(Grier Garson)が演じた昔の映画『心の旅路(Random Harvest)』(一九四二)のエピソードを曾野綾子さんは小説にしていたわけです。

篠田 そうそう。あの頃、まだ心療内科はなかったので慶応病院の精神病科に行つて、記憶喪失というのはどういうものですかと寺山と二人で取材したら、寺山はすっかり面白くなって、前衛主義が抑えきれなくて、最初の場面でロールシャッハテストを描いたのです。「これ何に見えますか?」という質問と答えがドラマの始まりです。これではメロドラマにならない。メロドラマというのは、カツラの木に手を合わせて「これに触ると生涯二人は切れることがない」という『愛染かつら』なのになんか(笑)。

斉藤 でも、あれはちゃんと木のところは使っていますよね。

篠田 そうそう。でも、ロールシャッハは消えても、やはり寺山の匂いはきっちり残っていると思います。

ドメーニグ 曾野綾子さんの小説は『わが恋の墓標』というタイトルでしたが、『わが恋の旅路』というタイトルに変えたのは?

篠田 僕ですね。『涙を、獅子のたて髪に』のタイトルも僕です。

ドメーニグ 先ほど、テレビと全く縁がなかったとおっしゃっていたのですが、『わが恋の旅路』というのは、一九六四年にはテレビドラマ化されたのですね。

篠田 僕は記憶に全然ないです。

ドメーニグ 一九六四年に日本教育テレビでリメイクされたようですが。

篠田 いえ、僕は作っていないです。

ドメーニグ そうですか。テレビドラマデータベースには、監督の名前がありますけども。

門間 データベースの間違いかもしれませんね。

斉藤 元の映画のデータからそのまま引いてしまったのかも。

篠田 僕は再映像化というのは、何もやっていないです。

ドメーニグ では、監督が日本テレビの『セブンティーン』(一九六三)という番組で加賀まりこ(一九四三)を使ったというのは?

篠田 いえ、やっていません。加賀まりこは、『涙を、獅子

のたて髪に』の時にテレビに出演しているのを見つけたのです。斉藤 では、テレビのお仕事は基本的にはやっていないのですか？

篠田 朝日放送の大仏次郎原作ドラマ『天皇の世紀』の中の「攘夷」(一九七〇)とか、いくつかやりました。

門間 ある本では、加賀まりこさんを最初は街で見つけたという記述があるのですが。

篠田 いやいや。青島幸男(一九三二―二〇〇六)のワイドショーの番組で、彼女が出ていているのを見て、寺山に「見つけた」と伝え、すぐさまオーディションしたんです。

ドメーニグ 『わが恋の旅路』というのは、その前の二作品の『乾いた湖』と『夕陽に赤い俺の顔』では、脚本は寺山修司だけですが、『わが恋の旅路』は、寺山修司と篠田正浩の両方が。

篠田 クレジットになっていました。

ドメーニグ 具体的にどのように寺山修司と脚本を？

篠田 僕が第二稿を書いた。ロールシャッハテストから始まる部分は全部抜いてしまいました。撮影シナリオは僕が書いた。ドメーニグ 『乾いた湖』もそのような感じですか？

篠田 部分的な直しはありましたが、ほとんど寺山のオリジナル。『夕陽に赤い俺の顔』は、脚本直しをやっている暇もなく、刷った翌日から撮影をやっていましたから。僕が松竹にいた頃は、脚本は二週間、撮影は三週間、一ヶ月後には、もう劇場にかかっていました。

ドメーニグ 『わが恋の旅路』は、第一稿と第二稿ではかなり変わったわけですね。

篠田 その時二人で、「この原作を捨てて、別の話をやろうか」と思うようなエピソードを慶応病院で聞いたのです。追いつめられたギャンングが逃げまどって、公衆電話でダイヤルをくぐるかと回している間に記憶喪失していったと。そういう患者を診察したという医者の話にショックを受けて、今度のやくざ映画でそれをやろうと。

■『三味線とオートバイ』

ドメーニグ これはメロドラマでしたが、その次の『三味線とオートバイ』(一九六〇)というのはいきなり新派になりますね。

篠田 あれは大谷竹次郎からの直接のご命令でしょう。『わが恋の旅路』を観た時、篠田は改心したのだなと思われたのです。

斉藤 メロドラマで、そういうのがきちんとできると。

篠田 うん。大変映像的だけれども、ちゃんとメロドラマもやれるのではないかと。寺山修司の持っている前近代の美学をひっくり返して、『わが恋の旅路』は記憶喪失と、『葛の葉』の、自分は獣だけれど人間を愛してしまった狐の物語とか、そういう変身の物語。だから記憶喪失というのは、ある意味では、原

作はとても良い浄瑠璃のネタだと思っていたのです。

ドメーニグ 新派にはもともと興味があつたんですか？ ちよつと古いイメージもあつたと思いますが。

篠田 溝口健二の映画の中には歌舞伎という日本の古典劇があつて、そして築地小劇場を初めとして左翼的芸術運動、マルキシズムの影響を受けた芸能の近代化として新劇運動というのが戦前の日本にあつた。その発火点が早稲田大学の坪内逍遙（一八九九―一九三五）博士がイブセン（Henrik Johan Ibsen）（一八二八―一九〇六）の『人形の家』、『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』の紹介であつた。それ以後シェークスピアを日本人が演ずることと、西洋における近代から現代にかかる演劇が日本でも上演される。

帝国劇場に俳優の養成所ができて、日本で女優というのも生まれてくる。それ以前にも女優を起用するということはあつたんですけど、本格的には帝国劇場が発足した、江戸幕府の時代、演劇の舞台に女性を立てなかつた。新派は初めから女の役は女優というものを生かして演じたのです。イブセンや何かの翻訳劇で赤いかつらをつけてみんな演じているというのが滑稽だというので、日本独自の男女の世界があるのではないかと。だから泉鏡花とかそういう文学は歌舞伎の対象にも、現代劇の対象にもなっていないかつた。新派はそこに目をつけて泉鏡花の『婦系図』とか『瀧の白糸』を舞台化し、それがそっくりそのまま溝口健二における映画のワールドと共有する基盤が出てき

たと思うんですね。

だから新派も松竹がプロデュースしたんです。そこから水谷八重子（一九〇五―七九）と花柳章太郎（一八九四―一九六五）という二人のビッグスターが登場した。しかし花柳章太郎は女形として成功していたが、溝口健二の映画『残菊物語』（一九三九）で男役（歌舞伎役者）を演じます。二枚目の立役者となるのです。水谷八重子は純然たる女優。歌舞伎が女形でやつている間、新派は女優が演じた。新劇では杉村春子さんや奈良岡朋子（一九二九）さんといった人たちが登場するまで、松井須磨子（一八八六―一九一九）が島村抱月（一八七一―一九〇五）との文芸協会で女優の地位を確立します。

ドメーニグ 短い時間だけだったんですけどね。

篠田 そういう時代があつたんですね。だから『三味線とオートバイ』が持ち込まれた時には、ある意味では溝口健二が現代劇を撮るとどうなるのかということが僕に課せられていたと思うんですね。

ドメーニグ 原作は川口松太郎ですね。

篠田 ええ。脚本は柳井隆雄（一九〇二―八二）さんといって小津の戦前のシナリオを結構手がけていた人で、ある意味では蒲田調の伝統を引く、新派とも新劇ともつかない。ただ、川口松太郎は、三味線とオートバイをモニタージュしてみせたわけですね。それは三味線というトラディショナルで保守的な世界、オートバイというヤングジェネレーションのシンボル、その二

つをぶつけ合うことによって旧世代と新世代との間に生まれるフリクション。それをいかにエモーショナルに描けるかという問題だったと思うんです。これは松竹でなければ実現できない企画だろうということで、僕もどこかでそれに便乗して、僕なりの方法を見つつけようと思ったんです。

ドマーニグ その時代の篠田監督の作品の中では、今、最も知られていない気がしますが…。

篠田 知られていないです。

ドマーニグ 当時の反応はどうだったんですか？

篠田 プログラムビクチャーの番組の穴埋めでしたから、そんなに大げさなパブリシティも何もないまま封切られて、そのまま流れていきました。

門間 その新派悲劇の逆転みたいな発想というのは、脚本の段階ではなくともと川口さんの原作にあったものですか？

篠田 そうです。原作がそう。新橋演舞場で上演されていたものです。ただ、この映画で、後に『仁義なき戦い』シリーズをやる菅原文太（一九三三―二〇一四）が、松竹でのデビューをしています。

ドマーニグ そうですね。それもまた意外な配役で。

篠田 ええ。だから、菅原文太をオートバイ側の脇役として登場させた。もう全然仕事に情熱がなくて、自分の演ずる場所がない、迷える羊のように僕の前に現れていました。

ドマーニグ その前は新東宝にいて。

篠田 新東宝が潰れてしまつてね。

ドマーニグ 篠田監督の作品を順番に観てみると、毎回作風が変わっていきますね。それは新しいことにチャレンジしたいという気持ちだったのですか？

篠田 一番の問題は、シナリオに書かれてくる文体の違い、台詞の性格の違いです。それに対応して、新しいカメラポジションから照明の感覚、構図まで変わってくると思うのです。それは自分にとって一作ごとに映画の発見になってくる。そういうプロセスを歩んだと思うのです。だから、大島とは全然違う。
ドマーニグ そうですね。

篠田 近松門左衛門も、劇場の隅っこの座付作者で、この芝居が受けたから次はこの芝居を書くというような感じでしたが、自分もそれに近いシチュエーションで大船にいたと思ったのです。

後で触れますが、『乾いた花』になつてきた時に、完全に城戸四郎、大谷竹次郎、大谷博と、撮影所のイデオロギーがどんどん消えていくわけです。要するに、大船は目まぐるしく変化

する時代に出合つて、掲げる目標がなくなつてしまつたのです。すると、次に一体どんな目標を立てていいか分からない頃、映画は作らなければならないというので、独立プロのプロデューサーから、石原慎太郎の『乾いた花』というのが持ち込まれたのです。石原慎太郎はヘミングウェイ (Ernest Hemingway)

(一八九九―一九六二) やカミュ (Albert Camus) (一九一三―六〇)

など現代文学の影響を受けている。すると、寺山修司の前近代の文体と違う言葉が僕の前に現れたわけです。僕は文体で映画を作るので、その文体から引き出される映体というものがあるだろうと。

賭博をしている男の日常が書かれているところに、女がいる。男は、自分は殺意がないのに殺しをやらされて服役し、刑務所から帰ると、今度はその組織が自分が殺した組の親分と手を組んで、第三勢力の親分と対抗するという新しい情況ができてしまった。男にとって不条理なことに、同盟を結んだ相方から前の殺しの落とし前をつけると言われて、第三の敵を殺しに行かなければならなくなる。

それは冷戦下における米ソの戦いの谷間に落ちた無力な日本と同じシチュエーションだと僕は思った。博打をしているという時間が持ち出す空間のモラトリアムが、ちょうど日本の、闘争も挫折した六〇年安保以後の一種のメランコリーで、それが石原の小説に流れていると思ったのです。僕は初めて政治的な映画を作るのではないかと思ったのです。

*

ドマーニグ その次は白坂依志夫（一九三二—二〇一五）の脚本で『山の讃歌 燃ゆる若者たち』なるわけです。彼は松竹ではあまり活躍していない脚本家ですね。

篠田 松竹の脚本家には、橋田壽賀子（一九二五—）さんも、

この間亡くなった山内久（一九二五—二〇一五）さんもいらっしやったけど、白坂さんは野田高悟さんのお婿さんで、『若者たち』（一九六七）など、簡単に言えば、大船調のヒューマニズムの映画。貧乏人の味方をして金持ちの味方になるなという社会主義というのが基本的なイデオロギーで、それは社会主義のジレンマではなくて、貧乏人の方が数が多いから、お客もそっちの方にあると。

■『涙よ、獅子のたて髪に』

ドマーニグ その次はまた寺山修司との脚本になるんですが、『涙を、獅子のたて髪に』（一九六二）という、また音楽は久しぶりに武満徹になるんですが、この作品に関して監督はあるインタビューで、この作品は自分の映像を初めて自分のものにした映画だと主張しました。

篠田 と思う。もうこれ自体がオリジナルなシナリオだったわけですね。またもや会社は、「劇場が穴あいたから、篠田、作れ。契約本数もちゃんと消化しろ」というわけで、だからものすごいオペレーションの中でこの仕事をさせられたんです。ドマーニグ ここにはプロデューサーは、にんじんくらぶの……。

篠田 にんじんくらぶの若槻繁さんからの指名です。

ドメーニグ どうしてそのようになったのですか？

篠田 全部、大船から外へ出してプロダクションにした。すると、プロダクションには決めたお金が支払われるが、赤字はプロダクションの責任です。帳簿上では絶対にオーバーしないわけです。健全財政にするという合理化の一方で、独立プロの若槻は社会性でお客を呼んでいると。松竹大船が社会性を出すと、大島や篠田は過激な表現をしてみましょう。

ドメーニグ では、具体的な制作は、にんじんくらぶで？

篠田 小林正樹監督の『人間の條件』（一九五九～六二）という絶好のサンプルがありましたから。だから、とても社会政治的であるけれど、人間のドラマとしては、分かりのいい映画を作っているから。そうしたら、若槻繁から、大船では篠田さんですという指名がありました。

脚本を作るのに二週間しかないというので、一つの条件が藤木孝（一九四〇～）という渡辺プロというミュージックビジネスのスターだったのを、城戸四郎が引き抜いたんです。松竹にヒーローがいない、男優がいないと。もう佐田啓二（一九二六～六四）や高橋貞二（一九二六～五九）ではやっていけないと。誰かいないのかというので、藤木孝というロックシンガーがものすごい大当たりをしている、だから彼を引っこ抜けど。

引っこ抜かしたのがにんじんくらぶの若槻繁さんだったんですね。若槻繁さんが藤木孝を預かるということです。松竹が渡辺プロに手をつたむと、後に山田洋次が作るハナ肇（一九三〇

～九三）や何かいろいろなキャストの因果関係がある。ナベプロとすぐく関係が深いですから、松竹が直接ナベプロに手をつたむわけにいかないから、にんじんプロダクションの若槻繁に代理戦争をさせたわけです。だから松竹の配給であるけれど、制作はにんじんプロダクションで外部作品だったんですね。僕にとつて最初の独立プロになるわけです。

ドメーニグ そうですね。ちょうどその頃の松竹も、東京には、そういったユニプロダクションと言われたようですが、そういうアウトソーシングを始めたんですね。

篠田 ええ、アウトソーシングを始めました。

ドメーニグ これは、篠田監督にとつては最初のそういった経験になるんですね。

篠田 そうですね。スタジオも大船を使わなかったですからね。

ドメーニグ 『乾いた花』というのまた同じ形にはなつて

篠田 だから、『乾いた花』を作る前哨戦になったわけです。

ドメーニグ 具体的な制作というのはにんじんくらぶがやっていたので、松竹はつまり予算と配給だけをした。

篠田 お金だけ出して、制作は一切関与しないという建前だったわけです。

ドメーニグ じゃあキャスティングとかというのは全部若槻さんが中心にやつた。

篠田 若槻繁という人は、小林正樹（一九一六～九六）との仕

事もそうですが、監督はいつも松竹にいと受難劇に遭遇するわけですね、会社の迷惑にキャストینگも強制されると。だから、にんじんプロダクションで映画をつくる時には監督のわがままは一切聞いてあげるといのが一種のプロダクションポリシーになっていたんですね。だから、篠田さんの好きなキャストینگで好きな脚本でどうぞ。藤木孝だけを使うという条件で、じゃあ藤木孝をロミオにするのかなと言ったら、ロミオとジュリエットでいこうということになって、ジュリエットを探す段になって加賀まりこを見つけることになるわけです。

東京でロケーションすると、その頃日本は高度経済成長期になっていきますから自動車が氾濫しているんですね。カメラボジションが自由にならない。横浜だけがね、車の洪水から洩れていました。僕の遊び場所でもあったんですが、ひとり暮らして飯を食うのは横浜しかなかったですから、横浜行くとタクシ－の運ちゃん「監督、今日はどこへ行くんだ？」なんて言うくらい、ローカルでもう顔を覚えられている。

それで横浜に行くんですが、横浜は忘れられた都市になっていたんですね。港湾都市横浜には大きな波止場があって、波止場の荷役というのがよくざと同じ組織だなというのが分かってきた。藤木組というのがありましてね、いろいろ出入りがあると桟橋に遺体が浮かぶというような、そういうゴシップがあったりする時代だったんですね。だから、これでロミオとジュリエットで、二つの違うやくざや港湾労働者の抗争の中で藤木孝

がスト破りになって。エリア・カザン (Elia Kazan) (一九〇九―二〇〇三) の『波止場 (On the Waterfront)』(一九五四) を思い出した。しかし藤木孝はマーロン・ブランド (Marlon Brando) (一九二四―二〇〇四) にはなれないから。

ドメーニグ ちよつとイメージが。

篠田 ええ、それで波止場のロミオとジュリエット。どこかでジャン・コクトーの『オルフェ』が頭にあって、オルフェが歌うと鳥や獣が皆寄ってくるというギリシャ神話の話があって、鳥も何もやってこないで一人でギターを弾いているやくざのオルフェがいるというイメージを作り上げて、寺山に「どうだ」と言ったら、「うん、書けるぞ」^{なすけまいちうろ}って。

それで、プロットは助監督の水沼一郎君に。彼は後に歌舞伎座の台本のライターになっていく男ですが、オリジナルストーリーが僕で、それを水沼君が構成して、それで寺山修司に渡して寺山が頭から。

ドメーニグ 台詞とか。

篠田 全部自分の文体で書いたわけですね。すると、藤木が歌を歌うところは寺山の詩になっていくわけですね。

ドメーニグ これは結構印象的ですが。

篠田 ええ、そう。

ドメーニグ というのは、この作品は二週間しかなかったと。慌てて作った。

篠田 これが最後です。そんな忙しい仕事というのは。音楽

の武満徹もロックのパートナーを見つけたといっているので、ジャズビートの八木正生（一九三二～一九九二）を呼んだんですね。ロックの主題歌を書かせました。これは今聴いてもなかなかいいですね。ニューヨークで上映した時、受けましてね。

ドメーニグ そうですね。これは自分の映像を初めて自分のものにした作品と監督は評価して、一番愛すべき映画ともおっしゃっています。これはこれまでの作品と、具体的にはどういったところが違ったでしょうか？

篠田 一切リアリズムがないということです。神話と現代の混在です。『私たちの結婚』なんかでも、ドキュメンタリーとほとんど隣接していたと思うんですね。

ところが、『乾いた湖』を寺山修司で組んだ時に、コミュニティズムの持っているシュプレヒコールでデモを組織して整然とした階級闘争をやる、そういうデモの光景よりは、テロリズムという孤独な暴力性の方が、そういう人間の内面の方が興味があつた。そういうのは映像としてどうやって描くのかという難問題に突き当たっていたわけですね。

みかみしんいちろう

だから、『乾いた湖』で三上真一郎（一九二九～）君が演じた主人公に、普通のデモで革命なんか起きないと、もっと暴力的なものが必要だと言わせた。「デモに行く奴は豚だ」と。レーニンも毛沢東も全部鉄砲から革命をやったと。鉄砲のない日本で革命をやるといふのは何かといったらテロしかないじゃないか。今言うI Sの原型みたいなものを夢想した映画だった

たわけですね。

それは当然堅牢な権力の前にして挫折するというのが待ち構えているわけで、政治運動それ自体にもう絶望していて、僕や大島の中には、日本共産党に対して、フランスデモ（註…手を繋いで道路一杯に行進するデモ、安保闘争で行われた）みたいなああいうファクションなんていうのはもう何にも政治的なメッセージを送らないというのは分かっている、その一方でスタリーニズムがもう、共産主義が言論の自由がなくなっているという深刻さを思っていたんですね。

一九五六年のハンガリー動乱なんか日本ではほとんど取り上げられていなかったけど、西欧における共産主義の自壊、崩壊というのがあった。でもスタリーニズム批判というのは日本のインテリゲンチヤの口の端にも全然上ってなかった。そういう中で、資本主義というものの、あるいは権力の持っている退廃というものを描くということもなかったですね。

日本の資本主義の造形力というのはものすごく貧しくて、というよりは日本の資本主義自体が一種のプロレタリアート運動の上に乗っかっているというのか、日本的な資本主義の共助組合みたいなところがあるわけで。資本と組合というのも五五年体制の自民党と社会党の関係と同じようなもので、階級としての明確な対立の光景が見られない。

そういう中であって、『涙を、獅子のたて髪に』の場合は人間を奴隷にできる、奴隷にする権力という、その権力は戦場か

ら帰ってきた人間たちだった。それは我々が空想した、むしろ日本という風土にはほとんどなじみのない権力の構造だったと思うんですね。それはシェークスピアに出てくる対立する貴族の戦いと同じように、それをやぐざというレベルで港の荷役の人数の口入れ稼業をやっている商人たちとの抗争劇にする。組合と荷役のボスと、そのボスの犬になっている人間と組合の労働者の娘という対立に置きかえたわけです。

この対立そのものが極めて図式的で記号的で、ある意味では抽象的な。それは、もつと言えは社会は必ず対立する、対立するモメントが必ずあるという期待があつたのです。それはまず卑俗な、ものすごく通俗なことに撤することによってポップアートになる。ロックはものすごく反体制的だ。反体制というハイブローな言語世界からローブローなペイント・ブラック(Paint It, Black)なんていう言葉にまで行けるような、そういうローブローとハイブローが出会える、その抽象性が『涙を、獅子のたて髪に』になればと。

ドメーニグ そういった意味ではあくまで松竹の大船調を代表していると思いますが、リアリズムからどん、それを拒否するまで行くかどうかはちよつと分からないですが、そこからは逃れて自分なりのスタイルを確立できた。この作品は、初めて松竹からにんじんくらぶになって、松竹の縛りから解放されて、その映画が自分のものになったということで解釈してよろしいですか。

篠田 それでいいと思います。松竹は藤木孝の歌謡曲映画のつもりでいたわけです。もうロックンロールの世界とは無縁で『君の名は』とか『愛染かつら』とか、要するに映画の主題曲とというのは歌謡曲なんですね、演歌なんです。そういう日本のトラッドからも一切外れて…。

それと、劇の音楽は武満のサウンドで、そして八木正生のロックの歌詞は寺山修司ですからね、多分この時代の世界の最先端のアーティストが僕のアッセンブリーの中に集まっていたと思うんですね。

ドメーニグ それはにんじんくらぶだったからこそできたということ。

篠田 できた。

ドメーニグ 松竹独自の企画だったら、それはあり得なかったというわけですね？

篠田 ある意味では、松竹自体がセルフコントロールを失って、にんじんくらぶへアウトソーシングしなければならなかったという企業的な運命に直面していた。その運命がなければ、にんじんくらぶもあらわれてこなかったと思うんですね。だから、それはやはり世の中の動きが、もう歌謡曲映画を藤木孝で映画を作るというアナクロリズムは成立しないと。じゃあ新しい方法は何かというサンプリングは、その時日本映画界にはどこにもなかった。

それが、僕と武満徹と寺山修司と八木正生が試行した世界は、

そして若槻繁というプロデューサーが登場することで可能になりました。若槻繁さんも小林正樹と『人間の條件』を作らなかつたならば、そういう制作体験というものには行かなかつた。ということは、僕はこの映画を作つたけれど、いろいろな運命がリンクしてこの作品に集まっていると思うし、それが映画というものの持っている運命でもあると思うんですね。だから、映画を作るためにはものすごく個人的な才能の感性が必要であるけれど、それがリンクする力というのは誰が決めたのかと言われると、それは時代が決めたといひ言ひようがないと思うんですね。

この映画についてのまともな批評は日本では一切なかつたです。封切りから大分たつてある時、ATGの新宿文化の地下の蠍座（しやうざ）というところで上映してたんです。僕が雨宿りで葛井欣士郎（くさいしんじろう）（九二五・二〇一四）と世間話をしようと思つて新宿文化に入つたら。

ドマーニグ 葛井さんはこの作品は大好きだったんですね。

篠田 ええ。それで映画がはねて客が出てきたんです。そうしたら三島由紀夫（みしまゆきお）（九二五・七〇）が出てきた。「この映画の題名、誰が決めたの？ 寺山君、篠田君、どっち？」って、「いや、僕です」と、前述したいきさつを話したら、「ああ、映画面白かつたよ。篠田君、芸術というのはね、一番最初に純粹な時間、空間が訪れるだろ。それがずっと持続するのが芸術だよ」と言つて雨の中に消えていった。

ドマーニグ それはいつ頃の話ですか？ もう松竹を辞めてからでしたか？

篠田 辞めてからです。『心中天網島』を撮つた後だつたと思います。三島由紀夫が見落としていた映画で、タイトルが三島好みだったんですね、だから観に来たのでしょう。

ドマーニグ 三島さんが好みそうに感じだつたと思います。その『涙を、獅子のたて髪に』の時は、松竹に対する疑問をすでに抱えていたんですか？

篠田 それはもう第一回作品を撮る前、城戸四郎と小津安二郎について話した時から生まれていたことで、僕よりも先に大島渚がそのジレンマに耐え切れなくなつて飛び出していましたからね。彼は最初の家出人ですから。僕はまだ日和つていたわけ。小津でさえここで我慢しながらやれていたんだから、木下だつてやつていたんだから、まだやれることがあるんじゃないかと思つていたんですね。

そうしたら、藤木孝の映画をスケジュールどおり、予算どおりに仕事をして、それなりの映画を作つたと認定したから、若槻繁に頼むと間違ひのない商品としての映画が作れるんじゃないかなと思つたんでしょうね。大船撮影所で作ると、撮影所の間接費が必然的に膨大なものになります。まだ従業員を八百人ぐらい抱えていたんですかね、それで本数を減らさなければならなくなります。だから外注にしてしまつて、スタッフもスパインアウトできるというので、次の作品『乾いた花』を撮つたら、

会社にとって難解な映画が出て、お蔵になるというハメになったわけです。

ドメーニグ ちょうどその頃に、また城戸さんが復活してきたんですね？

篠田 城戸さんはその時はいなかった。

ドメーニグ 一時期、五九年には松竹が初めて赤字になって、その責任をとって社長を辞任したんですが、六二年の終わりだったと思いますが、副社長に。

篠田 六二年の頃はもう映画制作から離れていました。

ドメーニグ そうですね。ただ、その時、これも同じ六二年だったと思いますが、松竹は『愛染かつら』のリメイクを企画したんですが、そういった当時の松竹の、制作の面では非常に一貫性がないというか、めちゃくちゃな企画というのはやばいと思っただけですか？

篠田 いや、ルーティンでキックしてゴールするというラゲビーではないですが、もうルーティンワークにしか手がかりがなかったわけですね。だから、僕がそのルーティンを新解釈したミュージカル映画、『涙を、獅子のたて髪に』を撮った。そうしたら、外部の独立プロにアウトソーシングさせるというルーティンが新たに大船に生まれたわけです。だから、大船にいるプロデューサーたちも、企画を考える情熱を失っていたんじゃないですかね。

小津さんも松竹との契約をやるとかやらないとかいうような

問題でトラブっていましたし、六二年はもう本当に先が見えなかった時代ですね。その時代に大島は外へ出たけれど、これもものすごく困難な足取りで、なかなかヒット作を見つけることはできなかったわけです。

それを横目で見ながら、松竹は直営の劇場がありますから、これをいつも開けていなければならない。正月でも、一年中日も閉めないというのが映画館を持っているモラルだったんですね。閉めるということは、破産しますという予告になってしまいうから、どんなことがあっても開けなければならない。俳優は親の死に目には会えない。一旦小屋に現れたら、もうどんな目に遭っても演じなければならない。これが河原者というか、芸能者の持っている宿命ですね。

■『私たちの結婚』

ドメーニグ その次は松山善三さんの脚本で『私たちの結婚』(一九六二)ですね。

篠田 やはり劇場に穴があいて。斜陽産業まっしぐらですからね。もう全然お客が来ない小屋が、早く新作で埋めないと続映がきかないというので、脚本が眠っていたんですね。松山善三さんは自分の中では気に入ってる脚本だけど、篠田君がやるならやってみてくれないかと、会社に松山さんの方から提案

があったそうです。助監督として一緒に過ごした仲ですから、「じゃあ、一字一句直さないで撮るわ」と言いました。

ドマーニグ 松竹も早く作品を作って欲しいということですか？

篠田 そうですね。それで大船調のシナリオだということで渡された。

ドマーニグ 脚本としては、松山さんと篠田さんの二人がクレジットされてますね。

篠田 僕自身は何にも手を加えてないです。ロケ現場に適合させるための改訂はしましたが、全く松山善三さんの脚本通りに撮ったと思っています。一時間半に満たない短い映画です。ところが映像はみんなびつくりしました。

ドマーニグ プロデューサーは山内静夫さんでしたが、これは篠田さんとの最初の仕事だったんですか？

篠田 そうです。簡単に言えば小津安二郎は一年に一本しか撮らないというスケジュールで、それも夏の間ですから、すると小津組以外で作品を作るチャンスがないと、山内さんのサラリーが貧しくなるという松竹側の心配もあったんじゃないですかね。そのローテーションの中で、山内さんは松山善三と篠田のコンビでやれば、ローバジェットな企画でも、それなりの形の作品になるのではないかなと。

ドマーニグ 当時は松竹でも基本的には二本立て興行でしたが、これはいわゆる添え物だったんですか？

篠田 そうです、添え物です。何と一緒に上映したか、全然

記憶にないです。

ドマーニグ というのは、会社の命令があつて、プログラムピクチャー的なものを、職人的な感覚で撮ったのでしょうか？

篠田 ただ、メインピクチャーに対してシスターピクチャー、SPというカテゴリーに置かれていたんですが、『私たちの結婚』というのは労働者の物語でした。今の羽田沖、大森海岸というのは海苔の養殖場でもあったわけですが、そこへ羽田空港が拡張して、まだ新幹線が走る前に東京―大阪間を民間の旅客機が飛ぶようになった。アメリカの占領軍が開放してくれたんですね、するとイルミネーションによる広告塔が飛行場のサイドにずらっと並んだ景色が、とても新しい時代を予感させたんですね。後に石油プラントがいっぱい建って、『ブレードランナー』(Blade Runner) (一九八二) が描いた未来都市みたいな光景が京浜工業地帯に出現するんですが、その走りが羽田空港の周辺にもう起きていたわけです。その大森海岸で海苔も作れなくなつて、あそこには海水浴ができたんですが、それもできなくなつて、本当にもう汚濁に満ちた海岸に変わってくるわけです。そこを追いやられていく海苔家族の話というのを松山善三さんがとり上げて。

それに対してプチブルと結婚するのか、プロレタリアートと結婚するのか、ある意味では階級問題を扱いつつながら、それを松竹大船調でラディカルでない、ソフィステイケートならいいですけど、ソフトに階級の問題を抱え込んだ映画になつてい

たわけです。僕は「漕げよマイケル (Michael, Row the Boat Ashore)」というフォークソングを主題曲に使って、労働者を励ます映画にしたいんですね。

ドマーニグ それを倍賞千恵子(ばいしょうちえこ)(一九四一)がやって。

篠田 そう、倍賞千恵子。山田洋次や森崎東(もりさきあづま)(一九二七)たちがこの映画を観て、自分たちが作る映画の一つの目標になるという捉え方をしていたんですね。

当時のジャーナリストから、プロレタリアートがすがすがしく気持ちよく描かれた映画だということで、記者クラブ賞をもらったんですね。ブルーリボン賞とかそういうのはあったと思いますが、映画関係の記者だけで結成されたのですが、これがベストワンだということで表彰してくれたことを覚えています。表彰状をもらったかどうか忘れてしまいました。(笑)

ドマーニグ 『私たちの結婚』は監督契約を結んでの第一作目になるんですね？

篠田 その辺の記憶も、もうないですね。多分、社員をやめて契約書にサインをしたのは、この映画の時だったのかな、どうだったのか。とにかくその前ぐらいから僕を監督にしないでだめだよと、松竹大船監督会がクレームを出したそうです。篠田をいつまでも助監督の身分で映画を撮らせていては監督会としては困るという。

ドマーニグ もう六本目になるんですね。

篠田 六本目でしたら、多分『私たちの結婚』は監督契約と

しての第一作だったかもしれない。

ドマーニグ これはシスターピクチャーでしたが、その前の作品も全部シスターピクチャーだったんですか？

篠田 いえ、『わが恋の旅路』はもうメインになっていました。それは結構興行成績が良かったので、多分それを確認したところで、僕を監督契約にしたのではないかと思います。助監督身分で撮ると監督契約とは、もう本当に天国と地獄ぐらいの違いがありました。ただ、松竹の場合には映画がヒットしていた五〇年代は、僕は年に十三本、助監督をやりました。すると、給料が一万円でしたが、オーバータイム分のサラリー三万円が加わってきていましたから。もう組合が強くて、五時までは定時間労働です。すると、食事抜きで六時まで働くと、五時から六時の休憩と、それから六時から七時まで働く想定で、二時間分のオーバータイムサラリーなんです。十二時を過ぎると、一時間ごとにもう日給が倍々になっていった。

ドマーニグ みんなそれを狙って、撮影の時間を長くしたんですか？

篠田 山内静夫さんは小津組でプロデューサー料をどのぐらいもらっているか知らないけれど、朝九時から五時までしか小津安二郎は働かないですから、スタッフは本当に清貧に甘んじなければいけなかった。助監督が俳号を持っていて、句会をやっていたからね。

ドマーニグ 助監督とか監督というのも組合があったんですね。

か。

篠田 監督は組合の条件に従って労働するということを監督会と組合との間で取り交わしていましたね。これは文章ではなくて、口で取り交わしていることです。

門間 紳士協定のような。

篠田 ええ。後にこれが一つのきっかけで僕は辞めることに。

■白石かず子との結婚

ドメーニグ 『私たちの結婚』というタイトルから、篠田監督の結婚についても伺いたいんですが、割と早い時に結婚なさっていますか。

篠田 二十三歳の時に結婚していましたね、白石^{しらいし}かず子（一九三一）と。

ドメーニグ 学生結婚でしたか？

篠田 いや、助監督に就職できて年収が確定したものですから結婚したんですけど。でも白石かず子は天才でしたからね、家の仕事だけやって家にいるという姿を見た時に、最初に似つかわしくないと思ったんですね。ただ、職業として詩人というのが成り立つかどうかというのは別問題でしたから、彼女は彼女なりの仕事を見つけて働いてはいたんですが。

子供が生まれて、それで育児をしながら詩を書き始めて、そ

のうちに「荒地」やなんかの現代詩の詩人のグループと、また大学時代に前衛詩の「VOU」のメンバーに入っていたのです。すると食卓に食事と一緒に原稿用紙が散らばってくるようになってくると、もう結婚で拘束するというのはものすごくね、僕がたまらなくなってきたんですね。

ドメーニグ 白石さんは同じ早稲田の同級生だったんですね？

篠田 ええ、同じ演劇科にいまして、彼女が二年の時でしたか、僕の横に座って、「私、今度詩集を出したいと思うけれど」と詩集の原稿を見せて。「題名をあなたに決めてほしい」と。あれがプロポーズだったのか（笑）。

ドメーニグ 決めたんですね。

篠田 その中に「卵のふる街」という詩があつて、その街は卵がふつてきますと。それがその街の社説ですと。卵がふるという現象を社説という言葉に置きかえて……。何て言いますかね、ルーティンの世界と卵がふる……。彼女はカナダ育ちですからね、彼女にとってブレックファーストはフライドエッグか何かだったろうと思うんですね。

ドメーニグ ええ、洋食ですね。

篠田 ボイルドエッグか、さまざまないろいろな卵が朝飯に現れてくる。その横に新聞があつて、それで社説を読むと。その社説を読むということとブレックファーストを摂るという感覚の中で、自分の詩の言語のモダニティを見つけているわけ

す。

僕はそのモダンイズムは分かっていたんですが、先の戦争は日本の伝統文化の敗北だったと思うんですね、それは日本の歴史の敗北である。すると、日本の歴史は敗北についての歴史を書いていないということにこだわっているわけですね。すると、明治維新から日清、日露戦争というのは、勝利の歴史ではなくて敗北の予感の歴史として認識しなければならないのではないかなと。

一番大きな問題はアッツ島玉砕ですね。日本軍がアメリカに攻められたら守備隊は全滅するというのが当たり前だと。それは天皇が神であるということがなかったならば、絶対にあり得ない。だから、憲法九条が聖典になっているというのはおかしい。あれはポツダム宣言で日本から神風特攻隊を排除し、そして天皇を現人神からただの人間にするということが憲法制定の最大の目的だったんじゃないか。日本は言論の自由解放のために戦争をやった覚えはない、現人神のために命を投げるための戦争をやっていたんじゃないかと。

すると、僕の隣にいる白石かずこは、そんなことは一切無関心で新しい時代に対する新しい言語を見つけている、その新鮮さに驚きましたね。ところが、僕の中にある天皇が神であったという文化と、近松門左衛門で男女がエロスのために心中する同じ元禄時代でも江戸では忠臣蔵が君主のために命を投げ出すという四十七士はあるけど、大阪では男女が町人や女郎はエロ

スのためにお金がないとこの世で結ばれないとなると、あの世に行くしかないと言って命を投げ出す。アッツ島で玉砕するのは天皇が神様だったから玉砕できた。天皇が人間だったら日本人は玉砕なんかするわけないだろうと、僕はそういうジレンマの中にいましたからね。

ドメーニグ 結果的に白石さんとは離婚なさったのですが、これはちょうどその頃ですか、『私たちの結婚』あたり。

篠田 その後ですね。『私たちの結婚』を撮っている時には、だからプロレタリアート同士の結婚はヒューマニズムだというのはとてもイージーゴーイングだなと思ったんですね。

性的な関係というある時間が過ぎると、次に生まれてくるのはジェンダーとしての男と女が同じ空間でどうやって生きるかそれは職場であれ、家庭で問題になってきた。私のジェンダー体験の最初ですね。小津安二郎の『東京暮色』についていた時ですが、原節子が出番を待っている間、スタジオの暗闇の中でタバコをふかしているんです。小津安二郎のヒロインが映画の中でタバコをふかしたら幻滅を感じるという、日本のビヘイビアがある。僕が初めて助監督で目撃した原節子というのは、女優という職業婦人を全うして、男社会の中にまじってタバコをふかしていると。小津さんはやはりこの女性とは一緒に暮らせないだろうなど。(笑)

■『山の讃歌 燃ゆる若者たち』

ドマーニグ 『私たちの結婚』の次は、これも六二年の夏に公開された『山の讃歌 燃ゆる若者たち』ですね。これもまた山内静夫さんのプロデュースで、今回は白坂依志夫。もともと増村保造さんの脚本家というコンビが有名でしたが、この企画も前の松山さんと同じように、山内さんが白坂さんの提案という話を持ち込んだんですか？

篠田 いや、山内さんのお父さんは里見弴さとみじゆん（一八八八―一九八三）で、有島武郎は兄ですね。有馬伯爵の息子で十六代当主だった有馬頼義ありまよりちか（一九一八―八〇）さんが自分の…。

ドマーニグ 原作ですね。

篠田 貴族としての文学者だったんですが、山内さんは文学者のお父さんの関係で親しかった。それと、有島武郎の息子の森雅之もりまさゆき（一九一七―七三）とは従兄でしたから、『三味線とオートバイ』での森雅之とのつき合いも山内さんの紹介でした。そういう関係で僕のところへ原作となった有馬頼義の『三人の息子』という短編を持ち込んできた。それは官僚エリートきしやくにの家に生まれた兄弟の生き方の違いについての話でしたが、僕に持ち込まれた時に、もう本当のヌーヴェルヴァーグというのは増村保造だろうと思っていましたね。白坂と増村が組んだ岸田國士きしだくに（一九二七―五四）原作の『暖流』（一九五七）を見た時に、助監督時

代ですが、松竹の大船助監督室が騒然となったんです。

戦前、吉村公三郎よしむらこうさぶろう（一九一―二〇〇〇）が『暖流』（一九三九）を撮っているんですが、それとはまるで違う、映画の話法というのはこんなに違うのかという衝撃を受けていたものですから、白坂とは絶対組んで、『三人の息子』を換骨奪胎して新しい現代映画に作りかえられないかなど。

そうしたら、母親が芸者か何か水商売の女で、夫がエリート官僚という、有馬頼義ありまよりちかの血統が投影されてる、そういう階級ギャップを彼はシチュエーションとして作ってきて、子供たちにお父さんはエリートになれと言う。その陰にあつて、ただひたすら、それこそ家庭奴隸として仕えている無知蒙昧もくまいと思われる母親という親子関係を構築してきたんです。長兄が山へ登るようになった。山へ登るということは、世俗を捨てて一種のハイブローに入ると。出世とか社会とのコミットメントからどんどん離脱してそのあげく、遭難死する。その跡を次兄が追う。三男は危ないなと思っている。すると、父親は次兄をものすごく非難する。その後、兄が山で遭難して足を失ってしまう。三男は、自分の生きる選択を父に従うか兄に従うかというジレンマの中で、社会を捨てる兄の方を選ぶという。

この時に白坂依志夫が、日本の官僚というのは定年がないというのを教えてくれたんですね。職を辞めるのは、それは極めて内部における人事の話し合いの中。そのエリートを山村聡やまむらそう（一九一〇―二〇〇〇）さんがやって、それで水商売上りの母親

が山田五十鈴やまだいすず（一九一七～二〇二二）さんというキャスティングができて、山内プロデューサーもこれはちょっと面白くなるぞというので。

山内さんの力で岩下志麻とプロレタリアートの倍賞千恵子の二人を共演させるという。こちらの二人を次の松竹のエースにするための映画だということと、二人のヒロインにそれぞれ田村高廣たむらたかひろ（一九二八～二〇〇六）と早川保はやかわたもつ（一九三六）の兄弟に配置して葛藤を作り上げるという白坂の脚本ができ上がったわけです。これが『山の讃歌 燃ゆる若者たち』。

ドメーニグ 監督は、でき上がった作品をどう思ったんですか？ 松竹の脚本とか白坂さんの脚本というのは大分違ってきています。

篠田 白坂は白坂の方であつたんですが、僕は僕自身の美学的な問題というのが未解決なままでした。ただ、僕もロッキンライミングをやっていて、登山の経験はあるんです。剣岳に登って撮影をしましたが、山へ登るといふ人間の持っている実存じけんというのを本当はもっと追求すべきだっただろうと思うんですが、官僚制度の日本社会にあつて、それを拒絶する若者の抵抗手段としての登山という、そちらの面が白坂の主題だったわけですから、そこから逃れるわけにいかなかった。

ただ、山田五十鈴さんと仕事をしていたら「篠田さん、まるで山中貞雄と話してるみたいよ」と褒め言葉で、「あなたの演出は本当に山中貞雄さんとよく似てますよ」と。いや、僕はも

う『人情紙風船』（一九三七）の監督と比べられて、それを一番体験している山田さんから言われて、ものすごくうれしかった記憶が。それが『燃ゆる若者たち』の全てだったかもしれないです。

ドメーニグ 山中貞雄はもう伝説化されていたわけですね。ただ、この作品は興行的にはそんなに当たらなかったわけですね。

篠田 もう平凡だったですね。

ドメーニグ キャストもかなり豪華でしたが。

篠田 もう松竹のスターシステム自体が減びつつあったわけですね。主題が観念的であつたことも要因でしょう。岩下はその後、メロドラマ『あの波の果てまで』に出て、これはもとほテレビの連続ドラマで主題歌があつて、もうそれは菊田一夫きくたかずお（一九〇八～七三）のラジオドラマじゃないけど、世間はマルチメディアになつていたんですね。映画単独のパブリシティではもう通用しない。『燃ゆる若者たち』が有馬頼義原作の文芸映画だと言っても世人をひきつける要素がない。そういう意味で情報社会とは無関係な位置で映画を作っていたということになります。

■『乾いた花』

ドマーニグ その次もまた同じにんじんくらぶの製作で『乾いた花』になりますが、この企画というのは、篠田監督の提案だったのでしょうか？

篠田 僕ではなくて、最初は松竹の企画部の企画だったんですが棚上げになっていた。それが、にんじんくらぶへ渡されたんです。何とか『愛染かつら』のリメイクみたいなアナクロから脱出したいと思った企画部の抵抗の一つとして、この『乾いた花』が出てきたと思います。

僕は石原の小説を幾つか読んできましたが、これは読んでいなかったんですね。そうしたら、にんじんくらぶの若槻さんが「もういつべん、その企画を私に下さい。篠田でやりたい」と。松竹は、「じゃあ、いいだろう」という話になって、僕のところには原作がおりてきたんです。若槻さんからは、『涙を、獅子のたて髪に』には結構シニールリアリズムの匂いがあった、会社はちょっとそれを警戒しているから、今回は寺山修司というわけにいかないと言われて。それで馬場当という松竹脚本部のシナリオライターと一緒に組むということにしました。

馬場当さんという人は、渋谷美さんの脚本を書いている人でもあったわけです。松竹脚本部育ちで、プログラムピクチャーも書いてきたけど、山内久とともに新鋭のライターだった。

一九五〇年の新潮社・文学賞に応募して、佳作第一席に入選していたのです。『土官』というタイトルで小説家を目指していたと思う（『小説新潮』昭和二十五年六月号）。馬場当は文学への歩みをしている一方で、食うために映画のシナリオを書いているという人だったんですね。

それで、小説『乾いた花』を二つに割ろうと。そして、前半を僕が書いて、後半を馬場当が書く。コンストラクションをやるうと。それで二人で突き合わせたら、まるで違った。

ドマーニグ まあそうですね、合わないはずですね。

篠田 合わない。それで全体の統一を馬場当さんがしたんですが、馬場当は「じゃあ篠田君のを精いっぱい生かしましょう」と。博打場が始まりますね。博打場で「先にコマ、先にコマ」と胴元が言う。ここに村木という男が入ってくるんですね。僕は原作のその一連の文章を全部シナリオのト書きにしたんです。**ドマーニグ** これは最初の馬場さんが…。

篠田 いや、これは石原慎太郎の原作の表情そのものです。僕は村木が賭場にやってきてそしてこうするまで、地の文を生かしたシナリオを書いたんです。そうしたら馬場当は、いや、このシーンは「村木、賭場にあらわれる」、一行でいいと言うんです。僕は、いや、やくざと呼ばれるこの男の日常はどのようなか。やくざとは一体職業なのかどうなのか。漂流しているじゃないかと。その細部を描くべきだと。

やくざという存在は、ちょうど川端康成（二八九九―一九七二）かわはたやすなり

が『雪国』で書いた島村という男が、「国境の長いトンネルを抜けると雪国であった」というように、世間離れた存在にも似ていると僕は思った。島村がいるトンネルのこちら側には生活があるけど、トンネルの暗闇を通過すると雪国があらわれる。駒子という女がいる。駒子という女はエロスの対象で、こちら側には奥さんのいるファミリイもあるかもしれないけど、島村は現実生活からトンネルを抜けて雪国のファンタジーでエロスを味わうことになる。

ところがそこにステイして生活が生まれてくると、自分の持っているエロスが崩壊してしまうから、慌てて戻ってくる。これを繰り返すことによってエロスというのは永久運動できるかどうかというのが、僕は川端の実験だったと。その実験の島村に職業としての生活観を与えると、エロスと対面できない。この村木の直面する暴力というのも、職業としてのやくざではなくて、もつと言えはやくざというのは職業と言えるかどうか。俺たちも今、映画監督というのは職業なのかどうなのか、脚本家というのは職業なのか、その課題が今、この石原の原作の中にあるじゃないかと。それを描かないで、僕はこの映画は描けないと言ったんですね。

脚本は一行目ですぐ、ト書きがあつて「村木、賭場に入ってくる。そこで冴子と向かい合う」と書けば済む話ですが、それはできないと。もう宿屋に籠って一ヶ月論争をやりながら、とにかく先輩の馬場当の意見を取り入れ、メンツを立てて一本の

脚本にしたんですが、撮影現場に入ったら、僕はその脚本を捨てて、小説を現場に持ち込んで、ワンカット、ワンカット、小説の叙述をそのまま映像にとったんです。

それで、いよいよ試写になったんです。そうしたら馬場当が映画を見終わったら「これは僕の脚本じゃない」と言ったんです。会社側も「話がよく分からない、因果関係が分からない」「村木の殺意の動機も分からない」と言う。映画倫理審査委員会はその時に立ち会うんですが、博打のシーンをこんなに細かく描いているのは風紀紊乱になるから成人映画にしますと。すると、会社側はそれは困るというので、当分封切らないということになった。

ドメーニグ 六四年の三月に公開するに当たっては、その博打のシーンを切ったりしたわけではないんですね。

篠田 ないです。そのまま同じものを出した。

ドメーニグ 成人映画として公開されたんですね？

篠田 そうです。

ドメーニグ 松竹から、ここをカットしてくださいという話も？

篠田 一切なかったです。日生劇場で公開してしまつて、そこからカットしたとなるとまたスキャンダルになるというのがあったと思うんです。見せてしまったというので、それも石原慎太郎や寺山修司や浅利慶太のバックアップで見せたというのは、ある意味では普通の試写会以上の重みを持ったと思うんです。

すね。それで封切ったら、浅草松竹という通俗な観客の集まる小屋が一番お客が来た。

ドメーニグ ヒットしたんですね。六四年では松竹は武智鉄二（一九二二〜八八）の『白日夢』の公開もあって、『乾いた花』の解禁されたきっかけは？

篠田 城戸四郎がカムバックしたんです。城戸四郎は、ディレクターシステムとして監督のアイデアを生かすという自分のポリテイクスを引っ込めるわけにかなかったと思うんですね。それで、お蔵になってる篠田の映画を出そうということになったんですね。この映画は一九六三年の六月にできているんです。だから六月に試写をやって、本来なら七月には封切つていなければいけなかったのが、翌年の三月まで行っちゃった。

その六三年の一月二十五日だったかな、鎌倉の「華正樓」という料亭で松竹の大船監督会をやったんです。新年会を。その時には小津安二郎はもう癌にかかっていたのでしよう、酒の回りが早くて。僕が末席で、一番末席が吉田喜重だった。宴が始まってしばらくすると、小津さんが立ち上がり、吉田の前に座り込んで「僕は木下や小林は好きだけど、吉田君、君は嫌いだ」と言い出したんです。

■小津のエピソード

ドメーニグ それはかなり有名なエピソードですが、その当時、監督はどんなふうに受け入れたのでしょうか？

篠田 いや、もう、最初、僕はその監督会の光景を見て、最後の晚餐だと思ったですね。小津安二郎が上座にいて、そのすぐ脇に小林正樹がいて、渋谷実がいて、中村登（一九一三〜八二）がいて、野村芳太郎（一九一九〜二〇〇五）がいて。それで僕や吉田喜重が一番末席にいて、大島はもういない。

ドメーニグ 一番若手ですね。

篠田 ヌーヴェルヴァーグも、櫛の歯が欠けるみたいな中にいて、吉田が『小早川家の秋』（一九六〇）のシナリオを非難したのです。『シナリオ』という雑誌で「老人を描くことに撤すればいいのに、若者を出して小津さんらしくない」と発言していた。そうしたら、遠くから渋谷実監督が、彼は一番のユーモリストで、「小林や木下は呼び捨てにしているけど、吉田君だけ何で『君』づけなんだ」って。（笑）吉田は黙って小津さんを見ていた。

ドメーニグ 小津監督も松竹の若い監督というのをやはり気にしていたわけですね。批判めいた言い方をしてはいたけども。

篠田 それはものすごく気にしていたわけです。実はその後があるんです。小津さんがあまりにも強行なので、木下さんが

なだめに入って。吉田喜重は木下さんの助監督でもあったわけですから、自分の助手が痛めつけられたわけですからね。それで、鎌倉に住んでいたのは僕と小津さんしかいなかったのので、「小津さんを連れて帰ります」と言ったら、木下さんが一緒にくっついていくと言ってそのままハイヤーに小津さんに乗せていったら、まだ飲み足りないと言いつたので、鎌倉の駅前の「弁天寿司」という寿司屋へ入ったんです。

木下、小津、篠田と三人並んで、それで木下さんが小津さんにお説教するんですよ。「小津さんもいい年して、若手の監督をいじめてはダメですよ。小津さんは自分の映画をわがままだいっぱい撮ってるからついている助監督から監督が誰も出てこないけれど、僕を見てみなさいよ。小林正樹、松山善三、吉田喜重とちゃんと育てているのに」と言ったら、小津さんが「木下、何かい、助監督を監督にするのが監督という仕事かい？」って。(笑)

「いや、小津さんの助監督でもいい監督がいるわ。この篠田は小津さんの跡を継ぎます」と木下さんが言ったんですよ。僕は「えっ？」と思ったんですね。実は克蘭ク・イン前のその時、『乾いた花』の脚本を書かせてくれた、木下さんは僕に言ってきたいたんです。後で、『二十四の瞳』を作った木下が『乾いた花』の脚本を書くのと劇場主に怒られるから、篠田君、やっぱりやめるわ」と断ってきたんです。その監督会は、僕に『乾いた花』を書きたいということを申し出た直後だったんで

すね。

だから、小津さんはスタイリッシュな映画作家である。篠田君は映画のドキュメンタリズムを逆手にとつて、ある様式を作ろうとしているというので、小津さんと篠田は同じ系譜に属するという読み方を木下さんはしていたのではないかなと思うんですよね。

木下さんという人は、『楯山節考』(一九五八)を撮ったり、『日本の悲劇』(一九五三)を撮ったり、レパートリーがものすごく多様な、一作ごとに実験をやっているわけですけど、僕のスタイルと同じ匂いがあるとすると、小津に求めるしかないのかなと、僕はその時自分勝手に想像はしていたんです。その話をきつちりと落とし前をつけようと思っていただけ、小津さんはガンで入院しちゃった。

ドメーニグ 監督は小津安二郎の作品にも木下恵介の作品にも助監督としてやっていたんですよ。

篠田 木下さんには一本もついてない。木下組は決まっていますから、松山善三や吉田喜重とか。誰も入る余地はないです。小津さんとは一九五七年の『東京暮色』につきました。

ドメーニグ もう一つ『乾いた花』について聞きたいんですが、松竹側の制作担当として白井昌夫がクレジットされているんですが。

篠田 撮影所長です。

ドメーニグ 松竹の助監督時代に、早稲田時代の同級生だっ

た白井昌夫との交流があったんですか？

篠田 交流はなかったです。彼は大阪歌舞伎に専念してから撮影所に落下傘してきたんですね。

ドマーニグ 彼も撮影所長としては結構良かったんですね？

篠田 彼は、撮影所が末期的な症状だから、一切これは労務の合理化をしなければならないという使命を帯びて関西から大船撮影所に来たわけです。だから、僕の映画がお蔵になるという意見に対して、擁護する余地はなかったんですね。

ドマーニグ なるほど。もう一つは、『乾いた花』で美術を担当したのが戸田重昌とだしげまさ（一九二八～八七）さんで、後に大島さんと『絞死刑』（一九六八）などで有名になるんですが、戸田さんとの出会いというのは？

篠田 第一回作品『恋の片道切符』の時に美術助手としてついていた。その次に彼は撮影所を離れまして、小林正樹の『切腹』（一九六二）について、それで『人間の條件』が終わってから『乾いた花』については、若槻繁さんの関係で。

ドマーニグ にんじんくらぶの？

篠田 戸田重昌がノミネートされてきたんですね。その後、小林さんで『怪談』の美術を担当します。

ドマーニグ 彼はまた独立してから、よく…。

篠田 そうです。独立して僕のところ。

ドマーニグ 当時の表現社と大島さんの創造社のスタッフが

結構ダブっているところがあるんですが。

篠田 交差しますね。

ドマーニグ よく見てみると、最初は篠田監督から大島の方に移ったという例が多いですね。取られちゃったという感じでしたか？

篠田 いや、僕のところで大変しつけよく育てられたスタッフフがスカウトされたと思っています。

戸田重昌に関して言いますと、『心中天網島』の時に粟津潔あわづきよし（一九二九～二〇〇九）というグラフィックデザイナーを映画の美術に起用しています。それも常識ではとても考えられなかった。それを寺山修司の『田園に死す』という詩集の装丁を見て、この人で映画美術をやったらいじゃないかなと思った。僕自身が結構多いものですから、だから戸田重昌が僕のところを離れていっても、僕はまた新しい美術を探せばいいと思っています。

ドマーニグ キャスティングについてもうかがいます。加賀まりこ、池部良というコンビですが、加賀まりこは最初の映画の主役ですね。

篠田 初回は『涙を、獅子のたて髪に』です。

■池部良のキャスティングについて

ドメイング それ以降も何度か使うことになりますね。主役
に池部良をキャストしたのはどんなきっかけですか？

篠田 佐田啓二さんを使えというのが、松竹が言ってきたキャスティングだった。ローテーションがあつて、佐田啓二さんならスケジュールが空いてるという。中年ではあるけれど、まだ老年には達していない、言ってみれば、その頃日本映画の主人公は中年なんているのは到底主役をやれなかったわけですからね。全てが青春でなければいけないわけですから、初老に足が踏み込もうかという人間を主役にするとなると、マッチョなアメリカ映画の主役たちのような。日本にはその文化が全然なかった時代ですから、高倉健（たかくらけん）（一九三二～二〇一四）の任侠映画も主流ではなかった時代ですから。

ある時、映画で主役で張れなくなった池部良の人氣を使って、東宝が『敦煌』という井上靖（いのうえやすし）（一九〇七～九二）の中国の古代遺跡、敦煌にまつわる歴史物の主人公で、菊田一夫さんが脚色演出する舞台に使ったんです。ところが、映画俳優は舞台の長台詞がもたないというのでプロンプターをつけてやったんだけど、あまりにも見苦しくて立ち往生しているので降板させてしまった。僕は池部良さんにとつてそれはいい体験だなと思つたんです。早速、若槻さんに池部良を使いたいと。池部良というのは

二枚目俳優だけど、『青い山脈』（一九四九）では高校生の役なのに、もう四十過ぎていて（笑）。

ドメイング ルックスとしては、結構若く見えたというのはあるんですね。

篠田 僕はあんなにフォトジェニックな俳優はいないだろうと思つていました。小津安二郎の『早春』（一九五〇）という映画を大船に撮りに来た時、彼がクライスラーか何かに乗つて現れた。そうしたら撮影所中の女の子が全部彼に群がったのです。彼は普通の名優がどんな名演技をしてもやれない世界を持つているから、僕は彼がいいと言つた。

彼を口説いてみたら、と若槻さんがセッティングしてくれて、池部良さんに会いに行つたんですね。そうしたら、「篠田君、僕が今どんな境遇にあるか知ってるか。冷やかに来たのかい」と。東宝の監督たちの間では、池部良は三行の台詞も言えないよというゴシップが流れていました。

ドメイング それをきっかけに池部良もイメージチェンジできて、東映の任侠映画の高倉健の相手としてまた人氣を得たんですが、そういった意味では、やくざ映画の東映の博徒シリーズというのは『乾いた花』のちよつと後になるんですね。

篠田 東映はね。

ドメイング そういう意味ではやくざ映画の歴史の一つの始まりということと言えるわけですね。

篠田 一ページは開いたようですね。

門間 池部さんのキャラクター造形というのは、どんなふうにお作りになったんですか。

篠田 池部さんがどうして僕をキャストイングするんだと聞いた時の説明に、僕はこういうふうに言ったんです。「あなたは自分は大根役者だと思ってるかもしれないけど、今井正はあなたで『青い山脈』を作り、そして豊田四郎（一九〇六―七七）の『暗夜行路』（一九五九）の時任謙作を演じ、そして豊田四郎が同じく『雪国』（一九五七）であなたを島村にしました。渋谷実も『現代人』（一九五二）であなたを使う。大根役者だったらあなたを使わないよ」と。

「じゃあどうして僕を使われるんだ」と言うから「歩く姿がいからだ」と言ったら、「じゃあ、僕は歩くだけでいいんだね」と。（笑）

門間 村木のキャラクターというのは原作ではどういうイメージだったんですか？

篠田 『乾いた花』の原作に関連して、今一番考えていることは、小西甚一（一九一五―二〇〇七）という日本の文芸評論家がスタンフォードかプリンストン大学の学生に志賀直哉の『暗夜行路』を題材にして授業をした時、学生が『暗夜行路』はとてもしずくれた小説だけど、志賀直哉（二八八三―一九七二）の分身と思われる時任謙作の職業が分からないと言った。小西先生は、日本文学というものの持っている一つの空虚を、その学生は突かれたと思ったのですね。

小西甚一はそこで日本文学というものについての新しい立ち位置を見つけたんだと思うんです。僕はたまたま、そのエピソードを小西先生から立ち話でじかに聞いたんです。だから、プリンストンの話だったのかスタンフォードか、小西先生両方で授業をやっていますから、どちらのエピソードだったか忘れましたけれど、アメリカ人にとって存在するということは、まづどのように登場人物は生活をしているか、職業がなければならぬ、小説家も職業になるんですね。ところが、日本は小説家というのは高等遊民。夏目漱石（一八六七―一九一六）が朝日新聞に勤めてたからといって、新聞記者だとみんな言わないですね。

ドメーニグ そうですね。

篠田 ということは、日本の小説の主人公はほとんど職業不詳なんです。『雪国』の島村も身許不詳です。それは僕はどこかで芸能者の非社会性と似ていると思うんです。文学という前に文芸という芸、文章を操る芸というものがあって、文章で物を書くということは、どんなにリアルに書いてもそれは抽象化されてしまう。すると、どんな肉体を持っても、肉体が肉体として描けたのはボルノグラフィを除いて日本の文学ではたゞさじゅんいろう。谷崎潤一郎（一八八六―一九六五）しかないんじゃないか。『源氏物語』にはほとんどの肉体、主人公である光源氏の肉体なんて杳として知れないし、夕顔という名前からいっても本当に花のようで、女体というものは六条御息所からも見つけることはとても不可能だしね。

そういう意味では、日本の文学、日本語の文体には肉体はないけれど、映画はいや応なしに肉体を与えられる。しかし、西洋のロダンのような彫刻的な肉体を日本映画はなかなか作らなくて、それは影のように現れる。小津安二郎が原節子とか笠智衆を使ったというのは、ある意味ではできるだけ日本的な平べったい顔たちではなくて、陰影が深くてフोटोजェニックな人間、フォルムですね。

ドマーニグ 小津安二郎はまずフォルムから全部始まるんです。
門間 小津さんは戦前からそうですものね。

篠田 戦前のサイレント時代は生々しかった。しかし戦後『晩春』（一九四九）以後は登場人物のフォルム化が顕著になったと思います。だから、僕は『乾いた花』の村木を演ずるよりも、肉体的な条件、それこそフォルムとして、記号として池部良という記号があればいいと思った。佐田啓二だとかたぎだとか律儀な人柄が際立って漂流する資質がない。とにかく明日は何をするかというスケジュールを持っていない人間の日常、たたずまいというのが、一九六二年、三年の日本の俳優の中には池部良しかないなかったということです。

ドマーニグ 原作を書いた石原慎太郎は、でき上がった作品についてはどういうふうに評価したんですか？

篠田 『僕の小説で『狂った果実』という中平康が作った傑作があるけど、多分これ以上の映画は作れないんじゃないか。篠

田にも作れんだろう」と。（笑）

ドマーニグ では、大変気に入ったということですね。

篠田 ええ、気に入った。

ドマーニグ その『乾いた花』は八ヶ月お蔵入りになったんですが、その間、監督はどうなさってたんですか？『乾いた花』がヒットして、その次は『暗殺』（一九六五）という流れになると思います。

篠田 いや、自分は映画監督という実在とか生活というものを自覚してなかったですね。どこかでやはり漂流、ドリフトしていたと思うんです。演劇に関する論文、後に『河原者ノススメ』になるようなものの資料や何かを読みあさってはいたんですが、小説も余り読むことはなくて、時々瞥見した中に、司馬遼太郎（一九二三～一九九六）という人の文体が今までの時代小説とまるで違うなというのを、その頃自覚し始めていたのかなと思っています。

■『暗殺』まで

ドマーニグ 三島由紀夫の『憂国』を映画化したいという話は、その『乾いた花』公開の後ですか。お蔵入りの間に新しい企画として出てきたアイデアだったんですか？

篠田 三島由紀夫の小説は映画にならないかと思っていました。

す。文体それ自体が一つの世界を完結していて、別世界を必要としないと思っただけですね。文学と映画の関係というのは、文学が文章というものによって抽象化されていくのに対して、肉体という具体的なものを与えるのが映画、いや応なしに肉体が必要になるわけです。その肉体が、倍賞千恵子という人は生活感がリアルにできる女優さんですけど、岩下志麻にはほとんど生活感がなくて、箸の持ち方さえおぼつかない。

三島由紀夫で『憂国』をやるうという話はあったかもしれないけど、三島由紀夫が自身で『憂国』を映画にしたいというゴシップの方が先に入っていたんです。（三島由紀夫の監督・主演の『憂国』は一九六六年公開）。

ドメーニグ そうですか。あるインタビューの中では、監督が松竹には『憂国』を映画化したいという企画を持ち込んだと。

篠田 いや、むしろ『癩王のテラス』の方に興味がありませんね。

ドメーニグ そうですか。同じインタビューでは、『乾いた花』が完成した後で、後にATGで共同制作される近松門左衛門の『心中天網島』も松竹には提案したんですが、拒否されたとありますが、これはその頃でしょうか？

篠田 その頃ですね。

ドメーニグ それはどういう理由で拒否されたんですか。そういう古典的なものはだめですか。

篠田 松竹は、歌舞伎と映画では観客は画然と分かれている、

『心中天網島』をキチンと読める映画観客なんてほとんどないだろうと。「しんじゅうそらのあみじま」とか、「あみ」を「つな」と読み違えたり。だからだめだよと。『心中天網島』を別の題名で映画にするという発想はもう成り立たないと思っていましたから、諦めていました。

ドメーニグ その時は、もし松竹がOKを出したら、演出の具体的なプランというのはすでにあったんですか。つまり、後のATGの作品の形はすでに頭の中には。

篠田 いや、その時はまだ黒子の発想なんてなかったです。うら。

■『暗殺』

ドメーニグ その次に『暗殺』（一九六四）となるんですが、これは最初は大船ではなくて京都の撮影所で撮って。

篠田 前作の『乾いた花』が当たったから、次は好きなものを撮ってもいいと言ってきたんです。それで、心中がだめで、そうしたら司馬遼太郎の幕末もので時代劇を作りたいと申し出たのです。『奇妙なり八郎』（一九六三）という小さな短編小説、幕末小説というシリーズで『オール讀物』に連作されていた司馬さんの作品が目にとまったのです。エピソードがスキップしてる原作なんです。だから、スキップとスキップの間にいろいろ

ろイマジネーションが湧くので、これは映画にできるんじゃないかなと思ったのです。更に幕末史観に意外性を発見したのです。

これまでは一つは勤王攘夷。勤王思想と西洋文明を拒絶する攘夷論がくっつくこと。そして勤王と対語で佐幕派がいる。攘夷と開国が対立して開国と佐幕の頭目である井伊直弼いゐなおすけ（二八一五～六〇）暗殺に凝縮していると。そういう画然とした思想運動、政治運動が対立していると思っていれば、司馬遼太郎の小説では、勤皇派の中に佐幕派がいて、佐幕派の中にも勤皇派がいる。その当人が一体自分がどちらだか分からないという、その混沌を『奇妙なり八郎』というタイトルで、清河八郎きよかわはちろう（一八三〇～六三）の持っているさまざまなジレンマ、精神分裂的な氣質を短い小説にして幕末を描いていたのです。

これは清河八郎を通じて、今までの幕末に対する既成概念をぶち破れるんじゃないかなと思ったんですね。しかし『奇妙なり八郎』では、お客が来ないからというので『暗殺』というタイトルにして、初めての時代劇。一度はチャンバラを撮ってみたかったから。

ドマーニグ そうですね。

篠田 一方、松竹の合理化で京都の太秦撮影所の閉鎖が決まり、京都のスタッフもあぶれるというので、最後に時代劇を製作するという合意に達して、『暗殺』ができたんです。

ドマーニグ 時代劇を撮りたいという気持ちは以前からあつ

たんですか？ チャンバラへの憧れとか。

篠田 チャンバラへの憧れというのは、子供時代に「丹下左膳」の映画を見た時からずっと残っていましたね。生まれて初めて山中貞雄の『百萬両の壺』（一九三五）。あれを子供の時に母親に連れられて見た記憶がありますから。片目、片腕の丹下左膳で、朝起きて寝巻きを脱ぎ捨てて洋服に着替えるのを嫌がったというんです。着物のまま起きていると、刀を差してチャンバラごっこができるという幼年時代の記憶がありますから。

映画の中で人を殺すというのがやはりなかなか快楽だったですね。人間は人を殺せないということが嫌というほど教えられて、そうやって育っているんですが、映画だと人間が殺せるとても、黒澤明が『用心棒』（一九六〇）で血しぶきを出すまで、日本映画で血しぶきが出ている、返り血を描いた映画というのは全然なかったですね。

ドマーニグ なかったですね。ただ、歌舞伎とかいうのも結構そういう血を出すような派手な見せ方というのはあったと思います。

篠田 歌舞伎で血を見せるのは心中する時とか、外連けれんの仕掛けで血まみれをやっていましたけどね。

ドマーニグ 早稲田時代には主に江戸時代の演劇を中心に勉強なさったと思いますが、『暗殺』は幕末時代ですが、そういう近代化する前の日本を映画で描きたいという気持ちが学生時代からあったのでしょうか。

篠田 こういうことはありましたね。戦後になって、映画というのはリアリズムだとする風潮が主流になりました。一方、市川右太衛門（一九〇七～九九）や片岡千恵蔵（一九〇三～八三）の時代劇が占領軍の命令で禁じられていた。忠臣蔵や武士道が民主主義に反すると。その常識を打ち破ったのは『羅生門』（一九五〇）だったと思うんです。『羅生門』では、たった一人人間を殺すだけで、あれだけの大きな物語を作りました。更にドラマを平安時代にしたことで時代劇の枠組がとっぱられたのです。

溝口健二が戦前『元禄忠臣蔵』（一九四一・松竹）を作った時に、依田義賢（一九〇九～九二）らと脚本を作ったら吉良上野介の仇討ちの場面がない。プロデューサーが仇討ちのない「忠臣蔵」は困ると言ったら、「本当に人を殺していいんですか」と。その真剣さにぞっとしたというんですね。

溝口健二なら殺すつもりでやりかねない。ロケーションで邪魔な電柱があると切り倒したという伝説の持ち主ですから、「忠臣蔵」をやる時にも、そのリアリズムを適用すると、仇討ちの場面は撮れないと。切腹の場面は撮れても、仇討ちのチャンバラは撮れない。チャンバラは撮れないけれど、本当のチャンバラはいつかはやれるのではないかと、映画人は夢想していたわけです。リアリズムの時代になって、チャンバラというのはどうやって撮るのだろうと。

清河八郎が生まれて初めて人を斬ったのは、目明かしの首を

落とした時だというのが事実だと分かりました。柴田錬三郎（一九一七～七八）さんの『清河八郎』という小説には、首を斬ったら、周りにいた町衆が清河八郎をものすごく怒って攻め込んできたので、清河八郎は必死に逃げたというエピソードが書かれています。実は柴田さんは清河八郎の親戚なんです。清河八郎は元の姓は齋藤といって出羽庄内（山形県）の豪農の出なんです。柴田さんは妻の実家である斎藤家の養子になったのです。司馬遼太郎の原作の方にはそのエピソードはないんです。清河が目明かしの首を斬ったので民衆がパニックを起こして清河に攻め込んでいったというのです。ここから清河八郎という人間像が作れるのではないかと思つて、目明かしの首を斬るところでビューッと首が飛ぶというのを想定したのが、『暗殺』を撮ろうという決心につながったんです。

ドメーニグ ずっと大船でやってきた篠田さんが、京都の撮影所ではやり方の差を感じましたか？ 同じ松竹でも、大船と京都の違いというのか。

篠田 実は彼ら京都撮影所のスタッフはテレビの洗礼を浴びていたんです。テレビで刀と刀が打ち合う音や斬殺音をアピールでヒットした『三匹の侍』（一九六三～六九）を映画化するというので五社英雄（一九二九～九二）が松竹に乞われて、京都撮影所で撮影をしていました。テレビ人間に占領されたという屈辱で、京都太秦の撮影所のスタッフはひどく傷ついていたんですね。五社監督が「よい、はい」と言わないで、「よい、キ

ユー」と言っただけだったのでショックだった。僕が来た時は大歓迎だったんです。

ところが、蠟燭が立っている。襖が開くと風が通って、蠟燭の火が揺れると影も揺れるという場面をやろうとしたら、そんなライティングはやったことがないと言う。そこから問題が起きたんですが、小林正樹が実は『切腹』を京都の撮影所で撮っていて、中村登が川端康成の『古都』(一九六三)をやったり京都で撮っている。すでに大船と京都との交流の中で京都も次第次第に新しい作風に接してきてたんです。戸田重昌、大角純平と美術コンビが『切腹』で桜田門外の巨大な井伊家の門のオープンセットを建てたりなんかして、ちまちまとやっていった時代劇と全く違う、びっくりするような局面があったりして。

その頃に、京都の市電が壊されて市電の枕木が全部廃材になっていたのを太秦撮影所がいっぱい引きとって建材にしたんです。それで寺田屋事件なんかでも、ワンシーン、ワンカットで小さく撮ろうと思っていたのを大階段のついた二階屋全部びっそり作ってくれたり。これが太秦の最後の映画だということで、スタッフも僕の希望にとってもよく応えてくれました。『暗殺』は予算が全部無視されたんです。だから、本来なら間に合わせのセットだったのが、本格セットがばんばん次から次へと建っていった、それで。

ドメーニグ 映画もすごく豪華に見えるわけですね。

篠田 そうです。

ドメーニグ チャンバラ映画は昔からやりたいということでしたが、戦前のチャンバラを考えると、ヒーローものが多いわけです。『暗殺』というのは、どちらかと言えば当時の東映の集団時代劇に近い。一人のヒーローを描くというよりも、アンサンブルが中心になってくるわけですね。

篠田 この時、脚本の山田信夫(一九三二―一九八)と『羅生門』で行こうと。人間は人間を描くことはできない。いろいろな証言で、この清河八郎に対する証言者を取り集めることによって、だんだん像が結ばれていく。すると、暗殺者の視点で、標的としての清河八郎が狙われる。嘘っぱちに見えてしまうから、チャンバラで血を流す場面はできるだけなくして、そういう場面はできるだけロングショットで遠ざけようと演出しました。最後は返り血を浴びる暗殺者の顔というのが、チャンバラをリアルにする僕にとつてのコンティニューイテアーの一番の中心だったわけですね。

門間 『市民ケーン (Citizen Kane)』(一九四二)を思い出しました。いろいろな証言で構成されて。

篠田 ええ、『市民ケーン』も。映画や脚本をやっている連中に、『市民ケーン』のあのオムニバス形式の表現がものすごく大きな影響を与えたし、新藤兼人(一九二二―二〇二二)さんなんか、あれが映画の手本だと言っていました。

ドメーニグ 日本では、ちょうどその頃ATGによって公開されたんですよ。

篠田 そうですね。

ドメーニグ 戦争時には日本で観られなかったんですが、戦後もしばらくは公開されなかった。

篠田 あのカメラワークがすごかったですね。グレッグ・トーランド (Gregg Toland) (一九〇四～四八) の。

ドメーニグ そうですね。ウェルズのセットのこだわりというのでも半端ではないわけですね。

篠田 そう言えば、『暗殺』の音楽を担当した武満徹がアメリカの画家のジャスパール・ジョーンズ (Jasper Johns) (一九三〇～) を連れて京都に来て、一緒にラッシュファイルムの試写を見ました。ジャスパール・ジョーンズは喜んでいました。

ドメーニグ 『暗殺』には岩下志麻さんが出てきますが、それは『わが恋の旅路』以降ですね。二本撮って、松竹を辞めて岩下志麻さんと結婚されますが…。

篠田 する羽目になります。

■岩下志麻

ドメーニグ その頃に岩下さんとのプライベートなおつき合いというのはあったのですか？

篠田 いや、全然なかったです。京都では、大船から来ていこすぎまさおるのが僕と岩下とカメラマンの小杉正雄 (一九二二～二〇一四) さ

んと三人しかいないんです。小杉さんは一滴もお酒が飲めないです。撮影が終わって岩下がぼやっとしていたので、司馬さんが案内してくれた店に、僕も初めての体験だけど、京都の飲み屋というのはなかなか趣があって面白いですよと誘ったのです。仕事以外で、僕は大体俳優さんにつき合つたことがないんですよ。ちよつとでも情が移ると仕事で強いことも言えなくなりまして。スタジオの外でも会つてると新鮮さも消えてしまつて、日常の延長で会うのは嫌だなどというのがずつとありました。京都にいて初めて俳優さんと一杯飲みに行くことになつたんですね。

デビュー作のオーディションを寺山修司と面談してから、彼女はメロドラマのヒロインになり、僕らとは縁がないと思つていたら清河八郎の愛人なんていう汚れ役を苦もなくやってくれて。この人は女優としてどうするのかと思つていました。大船に戻ったら大庭秀雄さんが彼女で『雪国』を撮っていました。撮影所ではばつたり会つたら、この間、『雪国』のキャンペインで新潟へ行つたら、寒い国でこんな寒い映画を見せられたってお客は来ないよ、と小屋主に言われたと、がっかりしているんですね。もう女優主演の映画の時代ではないというのを、その時身を持って味わつたのではないかな。

彼女も、それで新しい映画の世界へもういっぺん仕切り直さなければいけないのではと考え始めたのではないか。大船の女優でやっていけないのではなか。岸恵子さんなん

かはその前にさっさとフランス人の監督を選んで渡仏してしましたから。

田中絹代たなかきぬよ（一九〇九〜七七）さんと

か、大船の女優さんって、職業としての女優をみんな覚悟をもってやっている。女優が主役であるために、ある意味では職業としての自覚が男と同じように身につけているわけですね。だから、女優がいる撮影所には一種のフェミニズムが成り立っています。男女の格差がない。僕の編集をやってくれた杉原よしさんなんていうのは、女性でありながらもすごく見事なダイナミックな編集をやってくれる人でしたし。だから、監督と女優というのではなくて、職場結婚だと思っているんです。

ドマーニグ 『暗殺』は京都で撮って、しばらく京都にいたと思いますが、その次の川端康成の原作の『美しさと哀しみと』、これも京都が舞台になっていて。

篠田 京都と鎌倉の物語です。二都物語。

ドマーニグ 京都が気に入って、次にこの作品を選んだのかなということも考えられるんですが、そこでは加賀まりこと八千草薫（一九三二〜）というキャストینگ。

篠田 八千草薫さんのレズビアン。

ドマーニグ ここに岩下志麻さんが出ていないのは、何か理由が？

篠田 いや、その頃彼女は山本周五郎（一九〇三〜六七）の『五瓣の椿』ごべんのつばき（一九六四）を撮っていましたから。野村芳太郎さん

の『五瓣の椿』が大船で久しぶりにヒットした映画だったのではないでしょうか。だから、彼女としては女優としてやっていけるというパフォーマンズを持っているんだという自信を、あの映画で持ったのではないかと思います。しかし、その後『雪国』の撮影に入っていたはずなんです。だから結婚までいくとは思ってなかったですけどね。

僕が一番最後に『美しさと哀しみと』を作った時に、松竹は僕に賞をくれましてね、女性映画の模範になる映画を作ってくれたと（笑）。川端さんが三島由紀夫に宛てた手紙に、「僕の前作で気に入った映画ができてないんだけど、この篠田監督の『美しさと哀しみと』で加賀まりこ君がやっている役は、良いできばえですから、ぜひ見てください」と書いた。三島由紀夫の返信がありまして、「アメリカに出發する直前ですので、残念ですけど帰ってきてから見ます」と（川端康成・三島由紀夫 往復書簡『新潮文庫』）。

■初めての海外旅行

ドマーニグ どこかで読んだのですが、『暗殺』ができた後、海外旅行にいらしたと。

篠田 ロシア、ヨーロッパとアメリカへ。

ドマーニグ 白坂さんと一緒に出かけたそうですが。

篠田 白坂依志夫のお父さんは八住利雄^{やすみとしお}（一九〇三～一九二）さんというロシア文学者で、映画のシナリオライターとして、『夫婦善哉』や豊田四郎なんかの作品を書いている。その関係でソビエト作家同盟から八住さんのところへ映画人二人をゲストに呼びたいと、そうおやじに言われてるんだけど、篠田、つき合ってくれないかと白坂依志夫が言うので。旅費は自前だというので、友人で金を持っているのは篠田ぐらいしかないからつき合えといわれたのです。

その際、二人で世界旅行をしようと。僕も金策してお金を集めたら、東京新聞がパリでサルトルの取材をやってくれないかというのです。そしてアメリカに行くんだつたらノーマン・メイラー（Norman Mailer）（一九二三～二〇〇七）、それでモスクワではイリヤ・エレンブルグ（Ilya Ehrenburg）（一八九一～一九六七）と三人の取材をやってくれと言われて、それは楽しみだと。

ドメーニグ 映画人が文学者を取材する。

篠田 欧米の文学者三人、全然面識がない。それでまずモスクワに行っただけです。そうしたら、イリヤ・エレンブルグの奥さんが、ノーベル文学賞をとったボリス・パステルナーク（Boris Pasternak）（一八九〇～一九六〇）、『ドクトル・ジバゴ（Doctor Zhivago）』を書いてソビエト共産党に発禁にされたけれど、彼の妹がエレンブルグの奥さんなんです。エレンブルグと奥さんがパリにいた頃の写真が載ってるエレンブルグのエ

ッセイ集『わが回想』の日本の翻訳本を僕がお土産に持っていったら喜んでくれました。ゴリキー通りにあるアパートに訪ねていったんですね。

「篠田、コーヒーという飲み物はモスクワにもあるけど、本当のコーヒーはここにしかないよ」と言ってる、パリの友人が送ってくれるんだといってサービスしてくれました。その頃からソビエト体制はノーマンクラトゥーラ（特権階級による独占体制）で民間に物資が行き渡ってないんですね。しかし、部屋の壁にルンドン、ブラック、ルノワール、これはみんな俺の友人の絵だと言ってる。エレンブルグと会ったのは『わが回想』がフルシチョフによって発禁処分になった直後でした。

モスクワではセルゲイ・ボンタルチューク（Sergei Pyodrovich Bondarchuk）（一九二〇～一九九四）がトルストイ（Lev Nikolayevich Tolstoy）（一八二八～一九一〇）の『戦争と平和（War and Peace/Voyna i mir）』（一九六五～六七）を撮っていたんです。スタジオに見学に行ったら、「篠田、ちょっと来い」とボンタルチュークが呼ぶんです。舞踏会か何かのシーンで、「もう二年も、この映画を撮らされてるんだよ」と言ってる。「俺のカメラマンがおまえたちの作った『燃ゆる若者たち』を観て、すばらしい撮影技術だと感心してる。色彩映画だといけど、フィルムは何を使ってるんだ」と聞くので、富士フィルムという日本の国産フィルムだと答えたら、「俺のところは、スターリンが赤旗がよく映るようにしろ」というものだから、赤色しか映ら

んのだよ。なあカメラマン」と言つて。僕がスターリニズム批判を直接ロシア人から聞いた最初の言葉です。ソ連ではこんなふうになっているのかなと思つて、びっくりしました。

そういう経験があつて、パリに行ったら、カミュ (Albert Camus) (一九一三―六〇) がノーベル賞をもらっているのに後づけでもらうのは嫌だとサルトルが拒絶して、一切マスコミに会わないという。それでニューヨークへ行つて、ノーマン・メイラーとは四時間しゃべりまくった。これからの文学の主題は暴力とセックスだと言つてました。

ドメーニグ 全部でどのぐらい行つたんですか？

篠田 二ヶ月ぐらい行つてましたかね。その間、作家インタビュー以外は通訳なしで、もう本当にブロークンの英語とフランス語を駆使してやつてきて。モスクワに行っている間にフルシチョフ書記長が失脚して、ブレジネフで旧体制にまた舞い戻つたですね。だから、やばい時期でした。

ドメーニグ なるほど。モスクワでは岡田嘉子^{おくだよしこ} (一九〇二―九二)には会いましたか？

篠田 会いました。日本の女優さんでは倍賞千恵子さんが好きですと言われた。

門間 ソ連で日本映画も観ているんですね。

ドメーニグ 自由に会えたわけですか？

篠田 いえ。ラジオの日本語放送のアナウンサーとして。まだ共産主義運動の時代でしたね。でも、岡田さんは望郷の念が

ものすごくありましたね。

ドメーニグ そうですね。彼女はまだ日本に帰れない時代でしたね。

篠田 帰れなかった。共産党のプロパガンダに協力するといふことで、モスクワで暮らせたのではないでしょうかね。一緒に駆け落ちした杉本良吉^{すぎもと しょうきち} (一九〇七―三九) はスパイだといふことで拷問でぶつ殺されていますから。それを知らされていたはずだと思ふんですね。自分もスパイではないかと言われたと思ふんですね。

門間 旅行はちょうど東京オリンピックの頃ですか。

篠田 そうです。だから、白坂は、市川崑のオリンピック映画のシナリオを書いているのに僕と一緒にモスクワに来て、今日はレスリングでソビエトが金メダル、日本はダメなんてロシア通訳の自慢話に悩まされていました。だから、東京オリンピックはモスクワのホテルのテレビで見た。

門間 ちょうどオリンピックの最中にフルシチョフは失脚しましたね。

ドメーニグ 十月ですね。

篠田 ソビエトの作家同盟の本部が昔の貴族の館だったたり、そして対応する作家たちがみんなディオールネクタイとか、ノーメンクラトゥーラばかりで、それに反して秘書の女の子の服のジッパーが壊れたままになっているわけですね。この落差というのは、白坂ともう共産主義はおしまいだよなと、もう一

目で分かりました。それで、ボンタルチュークが赤旗の赤色しか映らないよなんていう、久しぶりにロシア文学のような台詞を生で聞きました。

ドマーニグ フランスとソ連以外にはどちらへ？

篠田 そのままロンドンへ渡ってニューヨークでノーマン・メイラーに取材し、ローマにもどって、そして帰ってきたんです。だから、二ヶ月世界一周をやってきました。

ドマーニグ これが最初の海外旅行ですね？

篠田 そうです。横浜からオルジョニキーゼ号というソビエト革命の政治家の名前をとった船で、ウラジオストックに入らずにナホトカに入港し、ナホトカからハバロフスクまでシベリア鉄道で。

ドマーニグ 飛行機ではなくて？

篠田 ハバロフスクからは飛行機でした。ナホトカの港に着いてトイレに入ったら、もう仕切りも何もない。ソビエトの社会が、ものすごくソバージュなのに驚きました。

■『美しさと哀しみと』

ドマーニグ 日本に戻って『美しさと哀しみと』（一九六五）を。京都、鎌倉では川端原作の非常に日本的な美感覚を見事に映画化された作品を撮影しましたが、この川端の原作を映画化する

ということは監督自身の企画だったんですか？

篠田 いえ、松竹の企画。もう企画部はフラストレーションを起こしていて、川端のような作品をきちんと撮れるのがない。外部の監督たちもみんな東映とかアクシオン系のテレビ系の人間しかいない。映画の美学を持っているのは篠田しかない。『暗殺』を観て、篠田美学なんていうのが撮影所でだんだんささやかれ始めた頃でした。

その頃は山田洋次君がそろそろ作り出して、ハナ肇の馬鹿シリーズというのをやり始めていて。だから、もう大船は、野村芳太郎監督の持っている大変堅実な映画の作り方と山田洋次のひたすら質朴なるヒューマニズムの路線と、篠田美学という異端を何とか取り静めようと考えていたんじゃないですか。

それで、NHKの大河ドラマ『太閤記』（一九六五）で織田信長を演じた高橋幸治（一九三五）という俳優がいいということで、彼で映画を作れというのが『美しさと哀しみと』の後にやってきましたので、中田耕治（一九二七）^{なかだこうじ}さんが書いたハードボイルド小説『異聞猿飛佐助』（一九六五）という。

ドマーニグ そうですね。これはアクションもので、やわらかい文芸作品と比べるとかなりの差が。

篠田 ええ、硬派な、『暗殺』も撮れたのだから、やれるだろうと。

ドマーニグ 松竹内での『美しさと哀しみと』の評価はどうだったんですか？

篠田 よかったです。だから、松竹の首脳部からは、篠田が転向したと思われたんですね。

門間 それは松竹らしい映画ということですか？

篠田 ええ。でも、川端の持っているアブノーマルな世界が横溢している映画だと思うんですが。

ドメーニグ 興行的にはどうでしたか？

篠田 松竹の既成の観客は堅実に集めた映画で、興行成績はそんなに悪くなかったと思います。だから、すぐ高橋幸治主演で映画を撮れと言ってきたのでは。

ドメーニグ 『異聞猿飛佐助』は松竹での最後の作品で、長野で撮影されました。二本目の時代劇になるんですが、これは松竹の企画ですか？

篠田 僕の企画です。その頃、松竹は借金がかさんで銀行管理になってね、三和銀行が入ってきて製作をやっている、銀行が映画製作をやっているという、ものすごく異常な状態で。担当が脚本なんか読める人ではないですから。城戸四郎も棚上げされて、予算や製作費、制作日数のものすごく厳しい状況で。組合は無力化され、現場に來なくていいというスタッフが半数ぐらいになって。僕のスタッフもそういうのはめになりかかっていましたね。小林正樹についていて粘った仕事をするやつは、さっさと辞めてくれないかなというような状態で、僕は長野へロケーションに行ったんです。

日中のロケーションですから、陽が昇るのと同時に撮影して

陽が沈むまで撮影するスケジュールで、一週間の予定でした。ところが、組合がレイオフに反抗して、時間内闘争というストライキを始めた。残業はしないと。いつもなら、ロケーションに出ると、みんな朝五時起きで準備して、現場に八時には着いて、そして夕方四時まで撮影をやって陽が沈むのを見きわめて帰ってきて、それから後始末して夕飯というのが普通のスケジュール。それを、朝九時に食事して、そして現場に着くと十一時で、すると十二時になると昼飯で、午後一時までかかって食べる。午前中は一時間、午後は三時までの二時間で一日に三時間しか撮影できない。撮影から戻ってきて解体して、午後五時に一切の仕事を終わるという。

門間 ある意味、ハリウッド式ですね、アメリカみたい。

篠田 そう、それになっちゃったんです。そうすると、一日八時間撮影できていたものを二時間で撮らなければならないから、無理ですね。僕のスケジュールが延びて帰ってきたら、会社側から「篠田、何やってるんだ」って怒られたんです。組合に、「会社側と組合側と協定を結んでいるのに、どうして僕が責められるんだ」と言ったら、組合側のボスが「篠田監督はいいよな。自分の仕事を好きにやってるんだから」って。いや、もうこの会社にはいられないなと思って、封切が終わってすぐ辞意を表明した。

■松竹退社

ドマーニグ その労働状況というのが松竹を辞めるきっかけになったんですか？ どこかで、やはりもうこれからは松竹にいても。

篠田 スタッフが味方じゃないと、映画は作れないです。スタッフは心ならずもやっているけど、ここはもう自分の職場ではないなと思ったんです。ちょうど次の契約を交わす時期でもあったから、次はなしにしましょう。ということにしたんです。

ドマーニグ 次に具体的な計画はあったんですか？

篠田 いや、何もなかったです。

ドマーニグ そして、ちょうど六五年の末には契約が切れた時期でもあったんですね。

篠田 ええ。契約切れで。僕も借金があるので、未支払い分を払ってくれと会社側と折衝した記憶があります。

ドマーニグ その時は松竹側に裏切られたと同時にスタッフにも、組合に裏切られたという感じで、やはり辞めるしかないということですね。

篠田 そのとおりです。

ドマーニグ 大島渚は早い段階で、六一年に辞めていますし、その後、吉田喜重さんも高橋治も辞めていたし、田村孟は大島

さんと一緒に辞めていたし、井上和男（一九二四～二〇一一）とかも辞めていて、でも篠田さんは結構…、

篠田 粘った。『乾いた花』のヒットがあったからですね。

誰もヒット作がないと頭打ちになるのだけど、僕はある意味では堅実な興行もやってきていましたから、もっと入ってほしいという状態だったんだろうけど、斜陽化した映画ビジネスがそれだけの機能がなかったと思うんですね。僕は結構会社にサービシしながら、自分の映画を撮っていたと思うんです。映画監督というのは、独立プロになっても同じ宿命にありますから。

ドマーニグ そうですね。その前には同僚や後輩がどんどん辞めていくのを見てきたわけですが、どのように思っていたのでしょうか？

篠田 やはり大島の場合は歴然としていました。僕の場合はヌーヴェルヴァーグと呼ばれているスクールに参加していたわけではなくて、ヌーヴェルヴァーグにさせられていたと。自分の中にそんなアヴァンギャルドなものがあったということ自体、驚いていたわけ。だから、映画というものに對する自分のコンセプトやクリエーションについての考え方というのは別に異常でも何でもない、と思っていました。ところが映画会社というものが実は異常なものだというのが気がついたのが、結構遅かったと言え遅かったですね。

大島は闘うべき敵の性格をよく見抜いて自分の立場を鮮明にしていたと思うんですが、僕はどこかで、人間はぼちぼち同じ

ようなもので、大変すぐれた人間だと思っけても、ものすごく幼稚なものを抱えているのも人間だと思っけていたし、自分はすごい洞察力があると思っけていても、大きな見落としをする欠陥を持っけているだろうと思っけてし、映画監督が万能だなんて思っけてたことはないですね。

黒澤さんや小津安二郎はほとんど自分の全人格、全才能を映画に傾けられるという、そのための体験や準備に怠りのない用心深さ、綿密さというのがあった。その綿密さというものを用意できた豊かな時代に彼らは作れたけど、俺たちはその豊かな時間、お金がない時に監督になっけてしまったのだから、アイデアの一発勝負、感性のひらめきの一瞬を逃すなという、その瞬間芸が我々には課せられたと思っけてたのですね。

ちょうど今の漫才がいろいろ対話でやっけてきたのが、今や瞬間芸で完結して「赤信号、みんなで渡れば怖くない」というキヤッチフレーズですばつと笑いをとっけてしまふというような、そういう時代に変革したように我々も遭遇してたのではないかと思っけてるですね。でも、僕の場合はアスリートで、長距離ランナーでもあつたわけですから、自分の仕事の呼吸と、陸上競技の自分の中で培われたアスリートの肉体の呼吸というものがどこかでシンクロしてると思っけているんですね。もつと松竹でねばれると。

ドメーニグ 松竹を辞めて、その後はもう映画を撮れないのではという心配はあまりなかつたわけですね。

篠田 その樂觀が生まれてくるのは三十代の若さですね。どんな難局があつても、まだいろいろやり過ぐすことはできるとまだ若いから体が動くうちは何とかなるだろうと。僕は『乾いた花』も作れたし、『暗殺』も作れてるぞと。このキャリアは木下や小津が作らなかつた世界を描いたと思っけていましたから。だから、『心中天網島』が一千万円でも映画が作れると聞いた時に、これはチャンスだと思っけてたんですね。だから、やはり二十代、三十代というのはオプティミスティックなんですよ。

ドメーニグ 松竹を辞めた大島さんと吉田さんは、その時すでに自分の制作会社を立ち上げたと思っけてますが、同じ形で自分の独立プロダクションを作っけて映画を撮ろうと考へていたのでしょいか？

篠田 たまたま岩下の父の野々村潔は築地小劇場以来の新劇の俳優で、奥さんも河原崎長十郎の妻の河原崎しづ江の妹で、やはり新劇の俳優でしたから、僕と結婚することをものすごくバックアップしてくれた。野々村潔というのは河原崎長十郎の義弟に当たるわけで、日本の左翼演劇の中心人物の一人でした。大変財政にすぐれていて、日本共産党のフラクションの演劇活動の重要人物でしたが、前進座の河原崎長十郎が共産党から離脱したのと連座してバージになっけてしまったものですから、僕のプロダクションの仕事のサポートをしてくれたわけですね。

ドメーニグ 表現社は、結婚してから岩下志麻と一緒に立ち上げたわけですね。

篠田 結婚したと同時に表現社を作りました。今はもう僕が監督を辞めましたので、著作物の管理会社になっています。

■武満徹とのコラボレーション

門間 多くの作品で武満さんが音楽を担当しています。確か全部で…。

篠田 十六本。

門間 十六本でしたね。武満さんとの最初の出会いについてお話しいただきたいんですが。

篠田 最初は一九五七年だったと思いますが、日比谷公会堂で早坂文雄（一九一四～五五）さんに捧げる「弦楽のためのレクイエム」（一九五七）を聴いた。僕はその時はラフマニノフのピアノコンチェルトの二番が演奏されるというのが目当てでした。東京交響楽団で上田仁（一九〇四～六六）さんの指揮で、ピアノの名前は忘れてしまったんですが、それを聴きたくて、助監督の仕事を抜け出して日比谷公会堂へ行ったのです。そうしたら前座で武満の「レクイエム」を聴いてショックを受けたというのが、武満を知った最初ですね。

門間 その時に声をかけたのですか？

篠田 いえ、僕は客席の中にいただけ。その次に黛敏郎（一九二九～九七）さんが中村登監督の映画の音楽の打ち合わせで

来た時、中村登さんに次の作曲家だということで武満を推薦したんですね。黛さんがバックアップしますからということで、武満徹は大船に現れたんですね。ある時、僕が初めて作る『広い天』（野崎正郎監督・一九五九）の予告編の打ち合わせを編集部としていた時でした。大船楽団の貧弱な生音楽で映画の予告編の音楽を使用するのは嫌だと言ったんですね。あの頃は助監督の腕試しで予告編は三分間なんです。僕はレコードからベートーベンのフルトヴェングラーの演奏をした「第九」を使おうと思うと言ったら、実はその後ろに武満徹がいたんです。

武満に直接声をかけたのは、『乾いた湖』の音楽を依頼した時。会いに行ったら、武満は、「僕は篠田君の予告編や、シナリオを読んでいて知っていますよ。大島渚とか吉田君とかみんな若いすごい脚本家が助監督だと知って、びっくりしました」と。それが武満と最初に口をきいた。それは鎌倉の下宿ですね。

門間 篠田監督から依頼しに行ったんですね。

篠田 武満に脚本を届けて、それを読んだ結果OKの返事をもらったので、訪問して打ち合わせをした。

門間 プリペアド・ピアノとか、実験的な現代音楽を多用しています。どんな打ち合わせをなさったんでしょうか？

篠田 その間、ジョン・ケージ（John Cage）（一九一二～九二）が日本に来たことで、ジョン・ケージも聴いていますしね。

門間 プリペアド・ピアノを。

篠田 プリペアド・ピアノは知っていました。ストップウォ

ツチを押してピアノの前に座ったままの曲、「三分何秒」でし
たつけ？

門間 「四分三十三秒」(一九五二)です。「暗殺」ではプリペ
ド・ピアノと尺八の組み合わせでした。

篠田 僕は映画音楽というのは劇の伴奏などではなく、映画
の本質を支えるものすごく重要だと。映画というのは音楽と同
様に時間の芸術です。だから、映画という時間は、昔は映画館
で映画を観るしかなかったから、コンサートに行くのと同じで、
映画館に入ったらまず映像を観るのに耳で音を聴いて、初めて
映画であるということを確かめているわけですから、映画は音
で始まって音で終わる。映像が終わっても音が聴こえてくると
いう場面もあるわけだから、映画というのは音とのフーガです。
二声のボイススだと。映像というボイスと音というボイスとい
う二つが、競合したり不協和になったり、あるいは遠ざかった
りするフーガだと。

その最初の体験がジュリアン・デュヴィヴィエ (Julien
Duvivier) (一八九六―一九六七) の『望郷 (Pépé le Moko)』
(一九三七)。殺人事件が起きて、殺された人間が自動ピアノに
触って倒れる。そうすると、人が死ぬという局面で、突如にぎ
やかなジャズピアノがアノがアノと鳴る。このコントラプンクト
が音楽の持つ力だなど思っただけですね。

その次が黒澤明の『天国と地獄』(一九六三)を観た時のショッ
クだった。山崎努^{やまざき つとむ}(一九三六)のジャンキーが犯人で、彼から

の電話の声の録音^{なかにいたうや}を仲代達矢(一九三二)の刑事が聴く。する
と電車の音がかすかに聞こえる。これは江ノ電だということを
突きとめて、江ノ電沿線のラジオを包囲する。踏み込んで逮
捕する時に、深夜放送のラジオから「オー・ソレ・ミオ」のテ
ノールが響いていた。こういう音と映像との衝突、『野良犬』
(一九四九)では、ピアノの練習曲が、あれは成城学園前か…。

門間 犯人との対決の背景にピアノの音が流れるところす
ね。

篠田 お屋敷の二階からお姉さんがピアノを練習している音
と、それが逮捕劇の格闘のバックサウンドになっているという
黒澤の音と映像との対比のアイデアから、映画監督としてすご
いなと思った。

風の音とか、戸の閉まる音とかいうものが音楽に負けないぐ
らい重要だなということが分かった頃、武満が提案してきたん
ですね。「篠田、撮影現場の物音は逃さずちゃんと録音してお
いてくれよ」と。

ミュージック・コンクレートという感覚が武満なんかにあっ
たわけで、僕ら、映画で実はミュージック・コンクレートの現
場をいっぱいやってきたわけだから、たちまち意気投合したん
ですね。

門間 武満の場合、現実音とのコラボレートみたいなものが
多いですね。

篠田 ええ、そうです。『乾いた花』なんかも、最初は上

野駅の汽笛の音から始まるんですけどね、六〇年代ではまだSLが駅構内に入ってきていたものですから、その轟音を物語の始まりに使っています。

門間 花札の音なんかもそうですね、リズムカルで面白いですね。

篠田 任天堂の花札は糊、松やに、膠などで何枚もの和紙を圧縮してあって、板みたいになっているからね。そうしたら、武満はあの音を音楽にしたいということで、中野プラザーズのタップダンスを公会堂のコンクリートのフロアで録音して、あのリズムと花札のリズムをコンクレートして、そのまま音楽にしました。

門間 では、作業としてはずっと長い時間をかけてやられたんですね？

篠田 ええ。録音は生サウンドで、それを全部モジュールを変えて電子音に変えるわけです。でも電子音にする音響機械がまだなかったです。その頃、シュトックハウゼン(Karlheinz Stockhausen)(一九二八〜二〇〇七)がNHKに呼ばれて電子音の実験室を作ってもらってやっていたわけです。武満も協力していた。そこへ僕のスタッフが頼みこんで、その機械で生音を電子音に変えていた。

『乾いた花』なんかでは、バックー白片しろかた(一九二二〜一九四)とアロハ・ハワイアンズのスチール・ギターのグリッサンドが電子音と同じ響き方をするというので、それを使ってやったりした。

アロハ・ハワイアンズ、中野プラザーズと、それで『乾いた花』のサウンドを作っていた。

門間 ほかの松竹の作品では、そこまでの手間というか時間をかけませんよね。

篠田 かけない。そんなアイデアも機械がないです。ウエストレックスの録音システムしかなかった時代ですから、いろいろな外の録音所のニューマシン新機種が出てくるたびに、武満はその情報を得て出かけ、僕の映画で電子音楽の実験を全部やっていたわけ。

門間 彼の実験でもあったわけですね。それは松竹的には、例えばそういう音楽にお金をかけるとか時間をかけることに対して、何か言われたりしましたか？

篠田 いや、みんなボランテニアでしたから。

門間 ギャラなしですか？

篠田 そういう仕事はそもそも予算にない。だから、僕の予算のロケーション費を録音のために使ったりして、捻出したんです。

門間 でも、普通は音楽用の予算があるわけですよね。

篠田 あるんです。ポストプロダクションはきっちり予算が組まれていますから。

門間 それでは足りないわけですね？

篠田 全く。

門間 武満さんがやったラジオのドラマを聴いたことも、映

画化構想のきっかけの一つだったそうですが。

篠田 そう、彼が音響設計をした『心中天網島らじお・いりゆうじょん』(一九五八)です。

門間 もともとラジオドラマが先だったのですね。

篠田 ええ。まだ松竹で助監督をやっている時に聴いたラジオドラマで、二つのバージョンがあったんです。山岡久乃(やまおかひさの)(一九二六・一九九)さんと、中村鷹治郎・扇雀(現・坂田藤十郎)の二バージョンあります。

門間 武満が初めて邦楽器を使った作品でした。

篠田 ある時、ラジオかけたら、電子音楽化した三味線の音で浄瑠璃が語られて、新劇の女優さんが女房のおさんと女郎の小春さんの声を語っていくわけですね。近松はミュージカルの台本を書いてたんだなあと(笑)。そのラジオドラマを聴かなかつたら、僕の映画『心中天網島』はなかったし、太掉じゃない三味線は使わないという武満のアイデアもなかったと思うんですね。富岡多恵子(とみおかたけこ)(一九三五)の書いた脚本には、紙屋の治兵衛の女房の「おさんは「ノラ」であつたか」と、シーンの見出しに書いていました。イブセンの『人形の家』を想定しろというのです。人間の日常の会話では、こんな長台詞で語るわけはないんだけど、映画を観るとそれが不自然ではないのです。今のラップと同様に近松は台詞を音楽のように扱っている。

■松竹時代を振り返って

ドメーニグ 六五年の終わりに松竹を辞めた時は、五三年の入社からちょうど十二年になっていました。六五年の十二月の『映画芸術』に「城戸さん、さようなら」というエッセイを書いていて、そこが一つの総括であるんですが、それから五十年経って、今振り返ってみると松竹時代をどう思っていますか？

篠田 とてもすばらしい体験だったと思います。小津安二郎の現場を見て、その助監督も務めることができたし、木下恵介の『楯山節考』の演出に触れたし、川島雄三の演出する場面を目撃できたり、こんなすばらしい映画学校はなかったと思うんですね。プロデューサーに城戸四郎もいて、まるでチェーホフの『桜の園』でした。

そして同僚、先輩に鈴木清順や中平康、小林正樹がいて、今村昌平がいて、同僚に直木賞作家になった高橋治がいて、もちろん後輩に大島渚、山田洋次がいた。そして僕の助監督に山田太一がつくというような、もう今から考えると夢のような撮影所だったと思います。映画は夢を作る工場と言われますけど、あれが正夢だったとすれば、もうとんでもない体験をしたのだろうと僕は思っています。

ドメーニグ 『映画芸術』の記事の中では、「無性に腹立たしい思いで」お別れをしますと書いてあるんですが、それは今現

在はどうですか？

篠田 この腹立たしさというのは、僕も松竹も大船もお互いに違ってしまったことが腹立たしいと。本当は心を合わせた同志であるはずなのに、こういう別れをしなければならぬというの腹立たしい。離別に対する腹立たしさでなくて、映画の宝庫だった松竹と離別を余儀なくさせた世間に対する腹立たしさなんです。だから、桜の園の桜の木を切るように、それは時代という刃物が切っているのであって、松竹の人は誰も桜の木を切っているとは思ってないんです。

ドメーニグ そこにも篠田監督は「桜は嫌いだ」と書いているんです（笑）。

篠田 ええ、桜は憎い。『桜の森の満開の下』。僕は桜というのは天皇制だと思っていますから。日本人が桜で散るというのは、天皇のために死ぬということ、日本が国民国家というのは歴史的にまだ一度も作っていないというのが僕の歴史認識なんです。撮影所は人民の工場だと思っている。天皇制と一切かわりなくなかった。特に松竹はそういう映画を避けようとした会社なんですよね。

小津安二郎だって『突貫小僧』（一九二九）で、空をばかっとして「今日は人攫い（しんがし）の出さうな日和である」と、隠れんぼをしている子供たちを物色する人さらいを出して、昭和の不景気を描いているわけです。どこにも天皇制や資本主義の影がない、もう本当に自由な人間の場所だったと思うんです。僕には桜に

対する美学はないです。本居宣長の歌にも出てくるけど、大和心は桜で表現されては困ると、そういう押しつけは堪忍してもらいたいと。その嫌悪が実は『桜の森の満開の下』で、坂口安吾が桜の森を書いたのも、桜の下を通ると何か恐ろしい音が聞こえてくる。それは天皇制の持っている神権国家の恐ろしさだという解釈を、あの映画から日本人の観客でも批評家でも取り上げた人がいないのが、いまだに残念に思っているんですけどね。

ドメーニグ それで「城戸さん、さようなら わが独立宣言」ということになりますね。繰り返しになりますが、松竹ヌーヴェルヴァーグというのはもとと松竹の宣伝部が作り出したレーベルになっていたんですが、それについては監督はどう思っているのでしょうか。例えば吉田喜重さんはそれを全面的に否定していますね。

篠田 ええ、否定しています。

ドメーニグ 大島渚は必ずしも否定したわけではないんですね。

篠田 松竹ヌーヴェルヴァーグの命名は、長部日出雄（おさべ ひでお）（一九三四）が『週刊読売』の記者時代に行ったものです。一番のイデオログは田村孟（たむら めい）でしょう。石堂淑朗なんかシニカルな男ですからね。だから、呼ばれている当人たちは、それが俺たちなのかい？と逆に問い返したくなるようなネーミングだったと思います。ただ、世代論からいけば、ニューウェーブと呼ばれ

てもしょうがない作風だったと思います。それは従来の小津、木下が積み上げてきた、小林正樹とも違う映画の作り方、作法があったと思うんですね。新世代の助監督の人間関係も随分違っていたと思います。

現象的に言えば、新世代の助監督の中にも映画を作るアイデアを持っているやつがいるんだ、ということに僕らは自覚していた。ところが小津は助監督にこれはどう撮ったらいいか、何かいいアイデアがあるかなんて、そんな質問はしなかったと思う。

ただ、木下さんが小津に「あんたは助監督を監督にできなかった」と言いましたが、小津は脚本も密室の作業で、野田高梧と組むとか自分一人でやるとかひとり住まいの作家だったと思うんですが、木下さんはグルンド(Grund)を作りました。そして助監督を愛して、助監督に脚本を書かせた。それを実行したのが野村芳太郎で、山田洋次という作家を生み出す基盤になった。大庭秀雄さんはアイデアを聞き、それが大島渚との対話になっていく。新しい関係は、そういう対話を可能にする才能がヌーヴェルヴァーグと呼ばれる世代に芽生えていたのを先輩監督は認めたんだと思うんです。

『東京暮色』についた時にこんなことがありました。僕は小津組でも何でもなくて、応援の助監督で途中からついたんです。僕が「篠田ありまいねこです。よろしくお願いします」と言って、原節子や有馬稲子(一九三二)の前でカチンコを打った。

それで、ある時、小津さんが座布団を持ってこいと言うんですね。ちゃぶだい卓袱台の手前にそれを置いて。その座布団を「三センチ鎌倉寄り。いや、一センチ渋谷に戻せ。いや、五センチニューヨークだ」なんて、カメラを覗きながら言うんです。(笑)こっちもそれに乗せられて「小津さん、この座布団に座る人物が脚本の中にないんですけど、誰が座るんですか」と聞いたんですね。そしたらカメラを覗かせてやると言うんです。よそ者だから、誰も寄りつかないのを平気で覗いたんです。「何が見える?」と言うので、「はい、有馬稲子さんのいいお尻が見えます」って言った。そうしたら、「馬鹿。いいか、俺のカメラがローアングルだろ。すると、畳の黒い縁がレンズの中に飛び込んできて芝居を邪魔するんだよ。それを消してるんだ」。小津さんの画面はモンドリアン(Piet Mondrian)(一八七二～一九四四)みたいな。

ドメニグ そうですよ。構成主義。

篠田 「ブロードウェイ・ブギウギ(Broadway Boogie Woogie)」だ。その線上を座布団で消しているんですね。今まで自分についた助監督で、そんなことを質問する馬鹿はいないから、小津組になったらそういうことをやるもんだと思ってるのを、僕はビギナーだから遠慮なくそれを問えたいですね。

小津も僕の目線で自分の映画がどう見られるかというのを気にしていた。というのは『東京暮色』というのは、『エデンの東(East of Eden)』(一九五五)のエピブローネンなんです。原作で

は双生児なんです。エリア・カザンの映画ではジェームス・ディーンが弟の役を演じています。それを原節子と有馬稲子の姉妹にして、子を捨てて家でしした母親を山田五十鈴がやるという山田さんの演技がすごく良かったと思うんですが、小津さんは自分も『エデンの東』のような映画を作ろうという魂胆があったので、篠田はどんな風に思うんだろう。『エデンの東』だというのがバレーしているかどうかというのも知りたかったのではないかと思うんですけどね。

ドメイング それで、どう答えたんですか？

篠田 結局何も聞かれなかった。

門間 当時の篠田さんの作品は、批評などではよく卓越した映像感覚とか、そういう言葉が多かったようですが、映画スタイルに関してはいつぐらいからご自分で意識が芽生えたのでしょうか。先ほど、木下監督から小津さんの後継者みたいに言われたとおっしゃっていましたが。

篠田 僕は映画を撮る時、カメラマンにポジションを決めさせないんです。最初にスタッフを全部その場に配置して、その日に撮影する演技のリハーサルから始めるんです。すると、ハイルイトを一発どーんとセツトに落として、そこで演技をする。そこでいろいろな影や光がハイルイト、ハレーションや何かが映ってきますね。それをカメラマンと照明部に確認させた上で、この映画の光源をどこにしますかと。明かりをどこか、一番ハイルイトをどこから撮るかということを決めて、そのライ

ティングで設計してください。そうしないと人物の配置ができない。アングルが設定できない。

大船撮影所はとにかくフラットに、できるだけ暗いところはないようにライティングして、明るく楽しい松竹映画というムードというのが初めから決まっているわけです。僕にとっては、光源＝キールイトがどこから来るかということによってフォトジェニクを作ろうとしている。小津安二郎は夜間は茶の間の天井から来る電燈のトップライト、机に向かっている時はスタンドからのサイドライト、それらのライトが作り出す影ライトでフラットな顔をしている日本人にどこまで陰影を深く彫りこむかということが、小津安二郎における仕事だったわけです。

だから、小津安二郎の光と影というもの、あるいはコンポジションというものの精密度、畳の縁の黒い線までこだわる小津のアングル。僕の画面を見た時に、木下さんはこれは小津と同種じゃないかなと思ったんじゃないか。小津の映画を映像的だという批評は一切ないんですけど、仕事の現場はものすごく映像そのものだね。

門間 では、小津さんの影響もちよつとあるという。

篠田 僕はものすごく受けましたね。アプソリュートシネマというテクニカルチームを何かの本で読んで、ルノワールかなんかのクリティックで読んだと思うんだけど、小津こそアプソリュートじゃないかな。オーバーラップもディゾルブもなしで、初めからカットからカットへ。で、ローアングルでフイッ

クスだという、こんな原理主義を貫いたのは世界で小津しかないです。

ドマーニグ 撮影の時は、小杉さんがカメラマンでずっと一緒にやっていたんですが、現場ではカメラを覗いたり、確認は。

篠田 僕は自分で「三脚持ってきて」とかと言うので、小杉カメラマンの助手が怒るんですね。「それはカメラマンの仕事で、監督の仕事じゃありません」と言われる。だけど、小杉さんはよく分かっているんですね。自分をつけるよりも、篠田のポジションの中には篠田は芝居を組んでいると。自分がつけるポジションには篠田は自分の芝居を組まないということを知っている。コーヒークップのアップを撮るにしても、篠田のアンクルというのは篠田自身がワンカット、ワンカット自分の絵を描いていることが分かっていたから。小杉さんにとって篠田が決めた時に光がどう入ってくるか、それがフィルムに篠田のイメージをどう実現できるかという技術的なコンサルティングが、小杉正雄のカメラだったわけです。

ドマーニグ ただ、現場というのやはり監督が全部支配したというか、コントロールして。

篠田 やっていました。もう第一作の時からそうやっていた。

ドマーニグ 編集の段階は？

篠田 『乾いた花』の時には編集の杉原さんがいて、頭の何ページかが複雑な八十カットぐらいになったわけです。これを彼女は見事につないでくれました。

ドマーニグ それは絵コンテを全部。

篠田 絵コンテが書いてありました。助監督がその絵コンテを持って編集に立会いますから。このカットはこういう意味だよと、それを一々編集現場で説明しながらやっているわけですよ。そのスタジオは、東宝や東映なんかに行くときスクリプトガールやスクリプトボーイがいるんですけど。

ドマーニグ 松竹はなかったですね。

篠田 松竹以外は編集部から派遣されるんです。カチンコは録音部。その両方が大船では演出部の仕事。映像とサウンドは編集では一体ですから。それが松竹のディレクターシステムの拠点でもあったわけです。

門間 大鳥さんや吉田さんと違って、篠田監督の画面は何かアメリカ映画つばいように感じられますが、監督はどう感じですか？

篠田 武満がジャズを、映画でジャズを使ったというのは、『乾いた湖』で僕と武満のコンビが大船では多分初めてだったと思います。

ドマーニグ 日活で蔵原惟繕くらはらこれよし（一九二七〜二〇〇二）もジャズを。

篠田 ええ、やってた。中平康さんの『狂った果実』（一九五六）も。それは劇中音楽としてのジャズではなく、劇のライトモチーフとしてジャズを使うという。

ジャズというのはブルーノートに代表されるようにマイナーとメジャーの区別がつかないコード進行を持っているわけで、

僕の中で悲劇的な感情があるけれど、映画にはどこかにぎやかな気分、祝祭的な気分、フェスティバル。映画を見るということは日常を見るために行くのではなく、非日常という、言ってみればファンタジーといえはファンタジーの世界なので。全体をリアリズムに描くということはありません。いやないかというのが僕の映画論なんです。

だから、我々が映画の中でリアルにやれるという考え方はおかしいわけで、今でも松竹のヌーヴェルヴァーグはどういう時代であったかと問われると、あの同時期に味わった感覚はもう遠ざかって、記憶の外へ行ってしまうているわけです。

あの頃の自分の映画は今の視点で見られないけれど、あの時代の俺はどんなふうだったのかというのものはものすごく遠のいているんですね。

だから、松竹ヌーヴェルヴァーグの記憶は何かと問われれば、真夜中の試写室で聞いた小津さんの「篠田はおるか」という言葉だけが実感となって残っています。

ドメーニグ 他にも、松竹から独立した後の作品について聞きたいことは山ほどあるのですが、今回は松竹時代を中心にお話をうかがいました。ぜひ別の機会に独立後のことをお尋ねしたいと思います。長い時間ありがとうございました。

(二〇一五年十一月二九日、十二月十二日、表現社にて)

＊註

僕が観たタイトルは『若き日の信長』だったと記憶していますが、記憶違いかもしれません。片岡千恵蔵、宮城千賀子でした。戦時下で再上映されたのかもしれませんが。太平洋戦争に突入して、真珠湾攻撃が桶狭間合戦を想起される戦意昂揚の映画として見ました。

■篠田正浩フィルムグラフィ

一九六〇年

『恋の片道切符』(脚本・篠田正浩、音楽・池田正義)

『乾いた湖』(脚本・寺山修司、音楽・武満徹)

一九六一年

『夕陽に赤い俺の顔』(脚本・寺山修司、音楽・山本直純)

『わが恋の旅路』(原作・曾野綾子、脚本・寺山修司 篠田正浩 音楽・武満徹)

『三味線とオートバイ』(原作・川口松太郎、脚本・柳井隆雄、音楽・池田正義)

一九六二年

『涙を、獅子のたて髪に』(脚本・寺山修司 水沼一郎 篠田正浩 音楽・武満徹)

『私たちの結婚』(脚本・松山善三 篠田正浩、音楽・山本直純)

『山の讃歌 燃ゆる若者たち』(原作・有馬頼義、脚本・白坂依志夫、

音楽…山本直純

一九六四年

『乾いた花』（原作…石原慎太郎、脚本…馬場当 篠田正浩、音楽…武満徹）

『暗殺』（原作…司馬遼太郎、脚本…山田信夫、音楽…武満徹）

『美しさと哀しみと』（原作…川端康成、脚本…山田信夫、音楽…武満徹）

『異聞猿飛佐助』（原作…中田浩治、脚本…福田善之、音楽…武満徹）

『処刑の島』（原作…武田泰淳、脚本…石原慎太郎、音楽…武満徹）

『あかね雲』（原作…水上勉、脚本…鈴木尚之、音楽…武満徹）

『剣』第七回「待伏せ」（脚本…菊島隆三 音楽…岡田和夫 テーマ音楽…武満徹）*テレビドラマ

『剣』第十七回「珍説天保水滸伝」（脚本…橋本忍 伊勢野重任 音楽…岡田和夫 テーマ音楽…武満徹）*テレビドラマ

『剣』第二十四回「旗本と町奴」（脚本…橋本忍 音楽…岡田和夫 テーマ音楽…武満徹）*テレビドラマ

『剣』第四十三回「鬼子母」（脚本…野上龍雄 音楽…岡田和夫 テーマ音楽…武満徹）*テレビドラマ

『ぼたる放生』（原作…山本周五郎 脚本…山田信夫）*テレビドラマ

『元禄一代女』（原作…井原西鶴 脚本…田村孟）*テレビドラマ

『心中天網島』（原作…近松門左衛門、脚本…富岡多恵子 武満徹）

篠田正浩、音楽…武満徹

一九七〇年

『無頼漢』（原作…河竹黙阿弥、脚本…寺山修司、音楽…佐藤勝）

『沈黙 SILENCE』（原作…遠藤周作、脚本…遠藤周作 篠田正浩 音楽…武満徹）

『天皇の世紀』第十話「攘夷」（原作…大佛次郎 脚本…早坂暁 音楽…武満徹）*テレビドラマ

『札幌オリピック』（脚本…山田信夫 小笠原基生、富岡多恵子、音楽…佐藤勝）*ドキュメンタリー映画

『化石の森』（原作…石原慎太郎、脚本…山田信夫、音楽…武満徹）

『卑弥呼』（脚本…富岡多恵子、音楽…武満徹）

『あに、いもうと』（原作…室尾屋星 脚本…鈴木尚之）*テレビドラマ

『桜の森の満開の下』（原作…坂口安吾、脚本…富岡多恵子、音楽…武満徹）

『はなれ瞽女おりん』（原作…水上勉、脚本…長谷部廣次 篠田正浩、音楽…武満徹）

『夜叉ヶ池』（原作…泉鏡花、脚本…田村孟 三村晴彦、音楽…富田勲）

『悪霊島』（原作…横溝正史、脚本…清水邦夫、音楽…湯浅譲二）

一九八四年

『瀬戸内少年野球団』（原作…阿久悠、脚本…田村孟、音楽…池辺晋一郎）

一九八五年

『ALUSSION 転生譚』（脚本…岸田理生）*プロモーションフィルム

一九八五年

『鍵の権三』（原作…近松門左衛門、脚本…富岡多恵子、音楽…武満徹）

一九八九年

『舞姫』（原作…森鷗外、脚本…田村孟 ハンス・ボルゲルト 篠田正浩、音楽…コン・スー）

一九九〇年

『少年時代』（原作…藤子不二雄A、脚本…山田太一、音楽…池辺晋一郎）

一九九五年

『写楽』（原作…皆川博子、脚本…堺正俊 片倉美登 篠田正弘、音楽…武満徹）

一九九七年

『瀬戸内ムーンライト・セレナーデ』（原作…阿久悠、脚本…成瀬活雄、音楽…池辺晋一郎）

一九九九年

『栗の城 owl's castle』（原作…司馬遼太郎、脚本…成瀬活雄、音楽…湯浅譲二）

二〇〇三年

『スパイ・ゾルゲ』（脚本…篠田正浩 ロバート・マンデイ、音楽…池辺晋一郎）

その他

一六六九年

『薔薇の葬列』（監督…松本俊夫 出演…篠田正浩）

二〇〇六年

『あかねの空』（監督…浜本正機 共同脚本…篠田正浩）