＜講演記録＞

第 22 回　京都工芸サロン

京都のものづくり文化と映画づくり

京都文化博物館　映像情報室長　主任学芸員
森脇　清隆

司会　森脇氏は、1988 年から京都府の京都文化博物館に勤務され、現在は学芸課映像情報室長として、映画フィルム、ポスターから映画制作の歴史を伝える資料の管理・復元やワークショップの開催など、その他さまざまな分野で活躍しておられます。今日は「京都のものづくり文化と映画づくり」というテーマでご講演いただきます。本日はご多忙のところありがとうございます。

それでは早速ですが森脇様に講演をお願いしたいと思います。よろしくお願いします。

京都文化博物館からまいりました森脇と申します。よろしくお願いします。今日は知っている顔が何人かいて、ちょっと話しにくいところがありますが、なんかどこかで聞いたことある話かな、というのはちょっと黙っておいていただきたいと思っています。持ち時間が 1 時間ということですが、スライドをたくさん用意し過ぎたかもしれません。駆け足になるかもしれませんが、お話しさせていただきます。

まずこの写真、一番左が市川右太衛門さん、真ん中が伊藤大輔さん、一番右端が唐沢弘光さんというカメラマンの方です。1927 年の『一殺多生剣』のスナップ、昭和初期に京都で作られた映画の写真です。

あるいは例えばこの写真。これは『流転』という映画で、同じ年の作品です。真ん中が大河内傳次郎さんです。下の方を見てもらうと、この人なんかもう完全に水に頭が入って沈んでいますよね。1 枚の写真撮るためにどれだけ力を入れて、気合いを入れてみんなで撮ったのかというのがわかると思います。なかなか今の映画の宣伝写真で、ここまで真剣に作りこんで撮るとい

うのは少ないです。今日の話は京都の映画、それも戦前の話が中心になると思いますが、この頃の京都の映画の話をさせていただきたいと思います。

京都文化博物館は、三条高倉に建物を構えていますが、このようなものが持ち込まれることがあります。これは劣化した可燃性の映画フィルムです。昭和 25 年ぐらいまで使われていたセルロイドのフィルムですね。劣化した状況で、パフパフになっています。内部は、ティラミスみたいな感じです。

あるいは、こちらは不燃性のフィルム。これはアセテートです。この辺りに白いつぶつぶが浮いていますが、これが酢酸、お酢なのですね。酢酸の結晶が浮いてくるような劣化の仕方をします。

一般のお客さんは映画のフィルムをスクリーンで見ますが、我々の仕事は、博物館の中で、こういうマテリアルをどう保存していくのかという仕事です。

映画のフィルムは、映写機の中で 1 秒間にコマを 24 回カチャカチャ落としているんですね。ですから、少し縮んだだけで、フィルムのこの穴と穴の間隔が、縮んでしまうんですね。すると 1 秒間に 24 コマも確実に落とせないということになり、映写できない状況です。こういうものが持ち込まれます。

これから京都のものづくりという話と、映画づくりとの関わりみたいなものを話していきます。

京都文化博物館は、専門博物館というより総合的な博物館です。京都の美術、京都の歴史、そして京都の映画。映画の専門的な博物館というと、東京にフィルムセンターという映画のアーカイブがあります。うちはどちらかというと、先の 3 つ（美術・歴史・映画）の中の一つとして、映画・映像部門があります。

いわゆる総合博物館なので、希薄な、表面的なというふうにも取られますが、隣には歴史の担当がいて、そのまた隣に美術の担当がいる、これは「京都の全般的な文化と歴史の中で、映画はどんな位置にあるのか」という事を見渡しやすい、というメリットもあると思います。今日のお話はおそらくその辺が焦点になると思いますが、映画史というよりは、京都の文化史の中で

の映画づくりという視点を持ちやすい環境にあるというのが、うちの博物館の特徴ですね。

（展示室のスライド）

館内は歴史の展示や美術の展示、そして映画関係の展示。地下に行くと、こうしてポスターなどを収蔵しています。これはシナリオです。

こちらはフィルム収蔵庫ですね。ここに今 3,000 巻ぐらいフィルムがあります。環境は摂氏５度、湿度は 40％で保たれています。５度というのは、凍る手前の温度ですね。先ほどフィルムが縮むと言いましたが、アセテートや、セルロイドというものは水分を含んでいます。凍らせてしまったら、中も凍って縮んでしてしまいますから、凍る手前で置いておくということです。かつ、収蔵庫として環境マネジメントしやすい温度が５度という設定になっています。

湿度 40％というのは、カビやバクテリアの繁殖が 40％を境界にして、活発化しますので、40％というのを一つの基準にしたわけです。

博物館の映画部門では、どんなものを収蔵するのか。もちろん映画の文化を保存するという意味で、映画のフィルムを置いてありますが、加えて、映画関連資料も重要です。特に京都では、映画がどう作られたのかという事を物語るような、シナリオやセットの図面、聞き書き調査など、ほかの地方では無いような製作の関連の資料が重要になります。

それ以外にポスターやスチール写真。あるいは映画雑誌、映画館関連のチラシなども収蔵しています。

これはどちらかというと受容者、つまり映画を楽しんだ人たちの記録です。これを馬鹿にすること勿れ、でして。

みなさんが、本屋さんで映画のコーナーに行かれたとします。恐らく、一番多い本は俳優さんの本、次に多いのは監督さんの本です。じゃあもし今、歴史資料として、本が中心になるとしたら、この本屋さんの構成で、100 年後の人は 100 年前の映画文化というのはこうだった、と分かるでしょうか。残された本を歴史資料として見た時に、偏りすぎていますよね。映画って監

督さんだけが作ったのか。俳優さんだけが作ったのか。違いますよね。例えば映画を評価した人。それにお金を払って見に行った人は映画をどう見ていたのかということも大切です。

また、ポスターを見た時に、写っている人の大きさで「映画会社は、この人を一番売ろうとしていたのか」とか、あるいは表記される名前の順番で、「実はこの人の方が給料たくさんもらっていたのかな？」とか、そういう情報も潜んでいます。

今、デジタルアーカイブという言葉がたいへんもてはやされていますが、例えば『マトリックス』という映画を画像データだけで残したとします。それを 500 年後の人が見たときに、我々がキアヌ・リーブスという俳優をどう見ていたのか、どのように愛されていたのかというのは、画像データを見ただけでわかるでしょうか。つまりこのころの美男子が、どんな基準だったかという情報がないわけです。だから映画文化を遺し伝えるということは、画像データだけで明らかに不足です。それを修正するには、この時代に、キアヌ・リーブスはどれだけ、どんなふうに愛されていたのか、それが分かる資料も遺す必要があります。そういう部分をフォローするのが映画雑誌であったり、ポスターであったり、チラシであったりします。そういう資料をトータルに保存することによって、100 年後、200 年後、500 年後の人たちに対して、今の時代に、我々がどれだけ映画を愛していたかという事を伝えることができるのではないか、というのが、私たちの取り組みです。

ちょっと先走って話してしまいましたけれども、このフィルムアーカイブ（アーカイブ＝貯蔵所）という機能を、我々は果たそうとしています。フィルムを残す、デジタルデータを残すというのではなく、映画文化という物を、我々がどれだけ映画を愛したのかという事を、いかに次の世代の人に伝えていったらいいのかというのを仕事と考えています。

歴史の話に入らせていただきます。

京都は昔日本のハリウッド、東洋のハリウッドという呼称で呼ばれていました。なぜハリウッドと呼ばれていたのか、理由がいくつかあります。

まず一つ目は製作本数です。

京都では映画がたくさん製作されました。今言う映画というのは、映画館で上映された映画のことです。映画というのは公共の場で上映し、みんな鑑賞するわけですから、映倫などのような、検査・検閲があります。そこに提出された映画という部分で言うと、だいたい３万 4,000 作品ぐらいの日本映画が、この百十数年のうちに作られています。そのうち１万 7,000 本を、京都で作っていたんですね。この製作本数が、京都の特徴の一つです。

次に撮影所の集積度です。

京都で１万 7,000 本と言いましたが、残りの大半は東京で作られています。じゃあ東京のどこで作っていたのかというと、多摩川撮影所であったり、調布で撮っていたり、大船で撮っていたり、蒲田で撮っていたり、中心部より離れたところに点々としていたのですよね。それぞれの撮影所に、自転車ですぐに行けるようなところじゃないのです。

ところが京都の方は、この京都の地図を見てください、１、２、３と順番が書いてあります。これは撮影所ができた順番です。

最初の撮影所が、この二条城の南西櫓下です。今の中京中学校の校庭の片隅に、二条城撮影所跡地があります。できたのは 1910 年ですね。二条城の隣です。

ここは御用地でした。御用地を地元の人がレンコン畑として使っていた。それが千本組という組織に払い下げられました。なぜ御用地が千本組に払い下げられるのか、その辺も実はいろいろ面白い話があります。千本組という組織が京都の近代化にどれだけ役に立ったのか、興味ある方は調べてみてください。その千本組が持っていた土地に最初の撮影所が作られました。

２番目が法華堂。次が大将軍です。これは日活という撮影所が作りました。一方、離れて、ここに５番目とありますが、ここは松竹下加茂撮影所です。

もう１点、面白いのがここですね。阪東妻三郎プロダクション。

ここは葛野郡といいまして、昔は京都市ではなかったんですよね。竹やぶでした。そこへ、まず竹やぶの土地を買い占め、次に京福電車を通し、撮影所が作られました。

つまり、何もないところに線路を作っても誰も利用してくれません。だから働く場所を終点に作る。その前にこの辺の土地を買い占める。地価が上

がったところで住宅地として売るという手法です。その終着点として、撮影所が選ばれたんですね。太秦の終点に、阪東妻三郎さんの撮影所（阪妻プロ）というのが作られました。

このころの映画は、いわゆるベンチャーの投資の対象でした。ですから映画が好きで、良い映画が見たいからお金を出すというよりは、お金儲けをしたい人が、映画というものをネタにしたことで、コンテンツ産業が動いていきました。

歩いても１時間ぐらい、５キロの範囲で、これだけ撮影所が集積しているというのは、日本国内は京都だけです。つまり「この辺りをウロウロ歩いたら、ちょんまげしている人がうどん食べていた」というように、歩いていたら俳優さんを見かける、監督さんに会うというような、その集積度という部分でも、京都はハリウッドと言われていました。

これは当時のロケ写真です。この人が尾上松之助さんです。「目玉の松ちゃん」。日本で最初の映画スターですね。

これも 1910 年ぐらいのロケ写真です。木の上でイントレ（組み立て式の足場）ではないですが、上から撮影しているというのを、得意げに切り抜いて張り込んであります。

この頃はまだ、人工照明が完備されていませんでした。これはグラス・ステージと言いまして、昼間に太陽光を照明にして撮影するという構造です。大将軍で撮影されています。

当時は現像も撮影所の中でやっていました。これは現像したフィルムを大きな輪に巻きつけて、乾かしている様子です。こういう作業を、手描きの友禅職人と協力して、撮影所の中で一緒に現像をやっていたというお話もあります。

次に三つ目、日本のハリウッドと言われる最後の理由は、優秀な作品を多数製作したということです。

「優秀な作品」主観的ですよね。何が優秀で、何が悪いのか。質的な評価の一つの基準ということでお聞き下さい。

キネマ旬報のベストテンというのがあります、1926 年から 35 年まで、10 年間で、京都作品が７割を占めます。東京の作品を大幅に上回っています。

伊藤大輔監督、そして衣笠貞之助さん。山中貞雄さん。マキノ正博さん。あるいは伊丹万作さん、稲垣浩さんらが活躍しています。そしてここに、現代劇と書いてありますね。京都では現代劇も作っていました。当時、村田実さん、溝口健二さんが活躍する日活現代劇部が太秦にあったんですね。大将軍です。その映画もベストテン入りしています。

こうした３つの部分から、京都が日本のハリウッドと呼ばれた理由が想像できると思います。加えて、もう一つの根拠があります。

昭和初期というのは、レコードとプレーヤーが輸入された頃、家庭で自分の好きな音楽が聴けるようになった時代で、レコードがたくさん売れました。そのいろんなレコードの種類の中には、地元の宣伝というか、観光歌というか、『東京行進曲』のように、地域の歌というものが出てきます。その一つである昭和４年の『京都行進曲』、その二番の歌詞に“今や日本のハリウッド”というフレーズが出てきます。実際に昭和初期に、京都は日本のハリウッドと呼ばれていたことが分かります。

次に近代京都の産業史と映画史の話をしていきたいと思います。

映画というものは作り始めて 100 年ぐらいのものですから、その他のものづくり、例えば陶器であったり、着物であったり、そういうものづくりから比べると幼い。かつ急激に勃興したというか、盛んになってしまったというところがあります。

京都は、いわゆる日本人の心のふるさととか、伝統文化の都などと言いますが、基本的には高度な技術都市として栄えました。1000 ～ 1200 年の間、最新かつ、最高の技術が京都で開発され、且つ、それを常に更新し続けてきました。古いものを守り続けてきた、というよりは、最高の技術を超えようとする努力を常に続けてきたのです。これは単に「コピー・アンド・ペースト」（古いものと同じものを作っている）とは、精神性が全く違うわけですね。

ハイテク技術という言葉がありますが、文化にはハイもローもないわけですね。きれいな陶器を作る。いい着物を作る。これはもう文句なしにハイテクの話。テクノロジーの先端をずっと京都がキープしていたわけです。その流行が全国、全世界に伝わっていった、技術都市なのです。今の京都も、

アーティストというより、職人さん、ものづくりに携わる人が中心の技術都市なのですね。

そして別の面、京都の復興政策との関係に話を移します。時代のイメージを明治維新以前に移してください。

その頃、京都というのはどんな仕打ちを受けたのか。

どんどん焼け（1864 年 8 月 19 日に京都で発生した火災の通称）といわれる火事が起こり、京都市内の下京一帯、だいたい 3 分の 1 が焼失しました。

次に、明治維新後に天皇陛下が東京に行かれました。これは京都市民の 1 人が減ったわけですが、この 1 人の市民の価値たるやいかばかりか、ということでして。宮廷がここにあるということは、そこへ納品している商家の本店が京都にあったということあり、それを支えた公家さんも京都におられた。天皇家が東京へ行った結果、その本店や、貴族の人が全部ついていくわけですね。冷泉さんのように、居残り組もおられますが。つまりその結果、更に人口の 3 分の 1 が減ったのですね。それも、上（権力・地位・財産）の方を中心に 3 分の 1 減ったのです。これはすごいダメージですね。

では、明治維新という新しい時代の波、京都はこのダメージからどう立ち上がるのか。京都の近代化への模索が始まるわけです。

その模索の中で、やっぱり京都で重工業はできない。それは得意とはいえない。基本的には軽工業、手工業を中心にやってきました。そしてスタイルとして、行政ではなく町衆主導型という選択をしました。

実際にたくさん近代化への取り組みされていますが、いくつか例を出してお話をします。

まず小学校を作る。これは京都が最初でした。そして博覧会、マーケティング、ものを見ていただく。技術を見ていただくような場を作りました。あるいは、初めての市電。先ほど千本組の話をしましたけれど、線路を敷くために電車が通れる真っすぐな道がないので、運河を埋め立てて電車を作りました。すると、その運河で働いていた人達が文句いうわけですよね。それをなだめたのが千本組でした。あるいは疎水事業。琵琶湖から真っすぐ水を引いてくるなんて、今やろうとしてもなかなか動かない事業だと思います。ほかには、気球を上げる、ということなんかも最初にやりました。

平安建都 1100 年記念事業。この事業では、平安神宮を作っているんですね。我々が体験した 1200 年記念事業とは、かなりスケールが違いますね。力があったのですね。

そして、今回の話のキーになってくるのが人材育成のための留学生派遣。

これはもう、えげつないことをしまして、尋常小学校の成績優秀者から京都府が指名して、「君はリヨンに行きなさい」「君はサンフランシスコに行きなさい」という形で送り込んだのです。

生きているのか、死んでいるのか、２人帰って来なかったと言っています。それぐらい強権的にやったみたいですね。一方でその流れに乗って、町衆のご子息も、同じように海外留学をされています。それは行政のお金ではなく、町衆自らのお金です。江戸に送るのではなく、世界の最高技術を持って帰ってこいということで世界に送った。これはやっぱりひとつの京都人のスケールの大きさだろうと思います。

京都府が派遣した海外留学組の１人が、稲畑勝太郎という人です。

この人はリヨンの工業学校で染色を勉強しています。当時、近代的な軍隊が組織されるような時代でした。それまでの軍服は白で良かったんですが、内地での肉弾戦のような戦いになると、白では目立つ、地面と同じ色の方が狙われないということで、土の色に染める必要が出てきました。自然染料で全部の軍服を染められるのかという話になりました。最初に始めたのはイギリスですが、ヨーロッパ、フランスではいち早く、化学染料で布を染め始めました。稲畑さんはその化学染料を、初めて日本に持って帰って来られます。稲畑さんのお仕事は、今も、大阪に稲畑産業という形で引き継がれています。

この稲畑さん、リヨンの工業学校の同級生がリュミエールさん。「シネマトグラフ」という機械を発明したリュミエールさんでした。

稲畑さんは公費で留学していますから、京都に帰る時に、何か一番おみやげになるものを、というので、「ヨーロッパにはこんな文化があるんだ」ということを京都の人に体験してもらうために、友達のリュミエールさんから「シネマトグラフ」を借りました。

今、借りるという言い方をしましたが、このリュミエールさんは商才がものすごくある人で、自分が発明したシネマトグラフは売らなかった、貸した

だけです。貸して、且つ技師を付けました。そして貸してあげる代わりに、この技師を同行させてこの技師を食わせて給料をやってくれと依頼しました。

例えば日本にジレルという人が技師として来ています。この人は日本の風景を撮ってフランスに送り返しています。つまり付き添いの技師の人がフランスにコンテンツを全部戻す、集積させることで、フランスがコンテンツの中心地になる。もし、機械だけ売ってしまったら、そんなことにならないでしょう。ものを売って終わりではなく、人を貸して、人を付けてその人を養わせることによって、その人が撮った作品がフランスに集まる。すごい商才ですよね。ライバルのエジソンさんは、個人が見ること、コンシューマーが何にお金を払うのかという部分について、蓄音機での経験がありました。自分の聴きたい音楽を聴くのにお金を払う、ということでイヤホンを作って、音楽を独り占めさせました。映画でも、キネトスコープという、一人で覗いて見る形式に拘りました。ところがリュミエールさんはそんな考えではなく、まずコンテンツを集めて、それをいかにたくさんの人に見せるのかということで、スクリーンに映して同時にたくさんの人が見られるようにしました。こういう細かい部分のビジネスの判断で、明暗が分かれますね。

稲畑さんは、このリュミエールの発明したシネマトグラフをおみやげにして、京都に持って帰ってきました。

当時、京都は発電所ができたばかりでした。最初は水力発電に力を入れました。疎水でタービンを回すもので、今でも疎水記念館に残っています。また、京都電灯という会社は、今の立誠小学校のあたりに高瀬川の水を引き込んで、火力発電を始めます。

始めたのはいいけれど誰が電気を買ってくれるのか。最初に買ってくれたのが祇園方面なのですね。これは夜の街に、ろうそくの代わりに電灯にした方が手間がかからず、明るいためです。立誠小学校がある木屋町から祇園まで電線が引かれ、電気を供給していました。

稲畑さんがシネマトグラフを持って帰った時、たくさんの人に見せようと思ったら、電気が供給されていて、且つ、人がたくさん集まることが出来る所、ということで、四条河原でお披露目をしました。

しかし、このお披露目は失敗に終わります。シネマトグラフというのは電

気で動くものですが、京都電灯の規格とリヨンの規格は違ったようです。二台持って帰ってきたシネマトグラフを二台とも壊してしまいます。

その壊れたシネマトグラフを、まずハードウェアとして修理したのが島津製作所です。当時から碍子とかそういうものを作っていました。そして給電する電気系統の調整は、京都電灯。のちに関西電力に吸収される会社です。

つまりフランスの機械ではありますけれど、京都で壊してしまう。それをすぐに修理して、興行をできるようにする。ここでも京都のものづくりというのがあって初めて成功するということになります。

今、稲畑さんの功績みたいなことをお話しさせていただきましたが、もともとリュミエールさんが、映画を発明したのが 1895 年です。そして映画が日本に上陸したのは 97 年。わずか２年で京都に映画が入ってきました。実は、京都に入ってきたのが最初と言われていますが、同じ船便でシネマトグラフは４台入ってきました。当時ヨーロッパからの船便というのは、まず神戸に着いてその後横浜に着きます。京都宛の方が先に荷降ろしされて、結果、映画初上映は日本では京都となりました。フランスで映画が発明されて２年後に京都に映画が入ってきたのは、稲畑さんという人がいたからです。

そして、京都では映画を消費するだけではなく、製作し始める訳です。

最初の劇映画と言われるのが『清水定吉』（『稲妻強盗』）。これは東京で作られます。どんな劇映画かというと「ちょっと君、強盗の真似してみろ」と。「新聞にこんなこと書いてあるからそれ、同じようにやってみろ」と、１人の俳優さんを動かしてそれを撮影した。ドキュメンタリーというか、やらせというのか、そういうスタートをきったようです。同じ 1899 年の映画をみてください。映画が上陸して２年目ぐらい。東京で『紅葉狩』という作品が撮られました。俳優さんは團菊。尾上菊五郎、市川團十郎さん。團菊時代というのは、このころ全盛期でしたので、團菊の演技を記録しておきたい。そこで「連続写真を撮らせてください」という言い方をして、歌舞伎座の裏手の、日の当たる特設ステージに来てもらって、記録の写真を撮りますと言って撮ったようです。つまりこの当時も、歌舞伎俳優さんというのは、映画に出演するなんていうのはとんでもない、土の上で芝居するのは我々できませんということで、映画っていうのを信用もしていませんし、すごい格の低い

ものというふうに見ていたんですね。ですからただ、騙して連続写真と言いながら映画に収めるわけですね。後に、團十郎さんの追悼公演で、上映されたといいます。こういうドキュメンタリーとしての映画、記録するというのに近い形で最初はスタートします。

日露戦争が始まります。この頃、例えばお父さんが戦争に行ってきたことを、自分の息子、奥さんにどう伝えるのか。それまでは言葉で、あるいは新聞の写真というものだった。それがですね、映画というものができた。日本海の荒波を蹴立てて戦艦がどんどん進んでいくとかね、砲弾がそこで弾け飛ぶとか、それが初めて大画面で動いて見られるようになったわけですね。

映画ってやっぱり大きな可能性ある、一般大衆が映画のダイナミックな説得力を実感したのが、日露戦争の記録映画と言われています。

京都で劇映画の製作が始まるのは少し遅いのです。1908年、『いもりの黒焼』という映画が撮られたという記録があります。フィルムは散逸しており、内容の情報も全く残っていません。これがおそらく最初で、すぐに、牧野省三さんという人が出てきて『本能寺合戦』という映画を同じ年に製作します。

ここで、東京と京都の決定的な違いが出てくるんですね。その話をします。

先ほどの技術の話ではありませんが、動画で撮影するとか、動画で見せるとかというのは、今でいったら4Kのハイビジョンとか、4KのDCPぐらいのハイテクノロジーだったんです。そのハイテクの機械を、まず誰が使うのかという時に、東京はカメラマン、つまり技術者が、どうやったら撮れるのかという研究がスタート地点になりました。

当時、東京は新派が出てきました。つまり、歌舞伎というのはちょんまげをつけてやっているのが大半ですよね。歌舞伎は、江戸時代には現代劇でした。実際の事件も、すぐに題材にとりあげていました。忠臣蔵もそうですよね。この事件、あなたはどう思う？というのを劇にしてみんなに問った。それが今では時代劇になっています。そのギャップはどこでできたか。江戸時代から明治時代になっても、ちょんまげをとらなかったんです。ここで旧劇ということになります。そんな中、今を描きたいというので、新派が出てきます。

一方で京都は、映画製作を誰に任すのかという時に技術者としてのカメラ

マンに任すのではなく舞台監督に任せたんですね。京都には、そういう発想の面白さがあるんですよね。

そこで映画を扱ったのが、牧野省三さんという舞台監督さんです。牧野さんは、千本座というところで歌舞伎劇をやっておられました。このスタート地点が京都は時代劇、東京は現代劇という、そのあと 100 年後まで続く違いのスタート地点になったようです。

牧野さんは、もともと歌舞伎、あるいは旧劇、あるいは講談という興行を千本座でやっておられました。その舞台監督さんです。そして、映画を作るという時に、映画の独特の表現、今まで千本座でやっていたリアルなお芝居では出来ない部分、牧野さんはしっかりと特徴を生かしたコンテンツを作り始めます。

例えば SFX 、あるいは特撮アクション。映画というのは、編集できます。例えば物を先に作っておいてカメラを回し、それを一部ずつ壊していく。撮影したフィルムを逆回転したら壊れたものが綺麗に元に戻るとか。あるいは、撮影中にカメラを止めて、１人がその場からいなくなる。そのまま撮影を続けたら１人が消えたように見える。そういう、映画でしかできない表現というのをいち早くかぎ取って、それを映画の中で表現していきます。

そして牧野さんの映画のメイン広告塔になったのが、尾上松之助という俳優さんでした。過去の、映画史とか、映画技術の歴史の文献では、尾上松之助、牧野省三の作品は、鼻たれ小僧が見る作品を作っていたというふうに記録されていて、この 20 年ぐらい前までは、取るに足りないというのが定説でした。

映画というのは、当初はサーカスや見世物と同じように、巡回興行だったんですね。ある地方に映画上映のテントができて、みんな面白がってそこに行く。次にまた映画のテントが来るのは半年後とか１年後。となると、１人の人が映画に払うお金というのは年に１回か２回だけですね。

そんな中、牧野と松之助の映画が現れる。くだんの鼻たれ小僧達は狂喜乱舞して、熱中する。そのおかげで、定期的に上映する映画館ができたんですね。こうなると、映画に払うお金が、一人当たり年１～２回から週１回になったっていきます。これが原動力になって映画は見世物興行から映画産業

へ変わっていきます。

木戸銭がたくさん集まる、その木戸銭をどう使うかというと、歌舞伎のお芝居では簡単にできないような豪華なセットを作りました。そのほか芝居では出来ないようなこと、例えば、時間をかけて作り、ロケーションに行って作りましょう、そうしたコンテンツを作る、投資するという事に余裕が出てくるわけですね。牧野と松之助は、鼻たれ小僧達が喜んだものを作りましたが、それによって初めて映画は産業になれたのですね。この功績はものすごく大きいです。

京都が映画にどんな貢献をしたかという時に、時代考証、学問が貢献したという側面もあります。

京都の歴史学者の江馬務さんは、有職故実や風俗研究の中興の祖とされています。牧野省三さんはこの人に時代劇映画の監修を求めました。そこで歌舞伎劇でできなかったこと、つまりリアルに表す、史実を映画にするという発想がまた入ってきます。それを江馬さんや吉川観方さんなど、いろんな方がお手伝いされました。

江馬さんはちょっと変わった人で、学問の研究だけではなく、扮装実演会みたいな、今でいうたらコスプレ大会ですね、そんなことにも熱中されました。例えば貴族の七夕はどんな風景だったのか？その時、どんな飾りでどんな服を着ていたのか、というのを再現して写真に納める。コスプレと同じ発想の会を作ったりもしていました。

1930 年の『忠臣蔵』では、この写真ぐらいの規模のセットが作られました。江戸城の建築と同じぐらいのセットを作るという形になっています。この段階で明らかに、普通のリアルなお芝居、歌舞伎ではもうできないこと、映画でしかできないものを作っているのですね。

この江馬さんのお弟子さんに、吉川観方さんという方がおられます。この人もなかなか面白い方です。例えば 1941 年に京都の松竹で撮られた『元禄忠臣蔵』。この写真、セットなんですよ。太秦の広い空き地に江戸城の松之廊下をそのまま作ったのですね。1941 年でもう江戸城の松之廊下をそのまま作って映画にするということをしているのですね。

映画が日本に入ってきて 40 年です。溝口健二さんが監督されています。

移動撮影も、もったいぶって、ゆっくり動かしていますが、このまま回っていって、そこには舞台が続いて建てられていて、能舞台になっているのです。

この作品、時代考証が江馬務さんです。建築考証が大熊喜邦さん。言語風俗考証が嶺原退蔵さん。民家建築考証が藤田元春さん。能考証は初世金剛巌さんですね。史実考証で内海定治郎さん。造園考証が小川治兵衛さん、こういう人達が映画で考証にそのまま入っておられます。風俗考証で甲斐庄楠音さん。この人は日本画家です。

実は、日本画家さんは風俗や時代考証のアーカイブを持っておられます。日本画家の人は、いろいろな時代、いろいろな風景の画の注文をうけます。一子相伝に近い形で、この頃の風俗はこうやったというのを伝えていたと追われています。日本画家の人達はそういうアーカイブ、時代考証のアーカイブを伝えておられました。

日本画関係ですと、中村大三郎さんの『紫式部』ですね。1939 年とあります。恐らく戦前に『源氏物語』がテーマになったのは、この 1 作品だけです。戦後にはやっと『源氏物語』が作られますが、戦前の映画ではこれだけですね。

中村さんというのはこの頃、公家さんなどに、とても評価の高かった人です。『源氏物語』は、今でこそ日本文化、京都文化のエッセンスのように言われますが、皇室と不倫とか、横恋慕して振られたり、戦前はなかなか合わなかったんですね。もちろん天皇を俳優が演じる、ということだけでも不敬罪に問われるかもしれません。戦前のこの作品は、皇室にゆかりの深い中村さんを監修にむかえ、怖々作られたというようなことなのです。

中村さんは今の京都市立芸大の出身です。この大学、映画の学科はありませんが、映画界とは昔から深い縁があります。戦後、学内にアトリエ座という部活動がありました。顧問がさきの甲斐庄楠音さんです。この時の部員には田中一光さん、中村宗哲さん、そして後に映画美術の巨匠になる井川徳道さんがおられます。この後、東映京都撮影所の美術監督として、京都市芸大出身者がどんどん送り込まれていきます。このように、京都で芸術系の大学がこういう形でコンテンツ産業の中に組み入れられる、その人材育成の場として組み入れられているという例は、実は戦争戦後からあったのですね。

京都はお芝居の伝統があり、歴史、風俗研究もあり、あるいは京都画壇の有職故実、風俗・歴史のアーカイブもあり、芸術系の大学もあり、こういうのが京都の撮影所での映画製作支えていたというふうにも言えますね。

ちょっと話は元に戻します。関東大震災がありましたが、これも実は京都の映画界にとって、プラスの要因として挙げられます。

溝口健二さんは東京の方です。関東大震災で、向島にあった日活の東京撮影所現代劇部が壊滅状態になった時、日活は京都の撮影所で現代劇も時代劇も一緒にしてしまおう、と判断しました。蒲田撮影所が壊れてしまった松竹も同じ判断を下したのですが、結局、蒲田を復興して東京で撮影を再開しました。一方、日活の人達は素直にみんな京都に来たんです。そのうちの１人が溝口健二さんです。溝口さんは、京都に来て以降、京都に魅せられて居座ることになりました。それが戦後、国際映画祭で賞を撮るような『雨月物語』、『山椒太夫』という作品につながっていきます。

実は円谷英二さんもそんなお一人でした。ウルトラマンとかご存じかと思います。

円谷さんも東京の国活（國際活映株式會社）でカメラマンの修行をされます。基本的には技術者です。関東大震災のため、東京でカメラマン助手の仕事がなくなったので、京都の松竹京都撮影所に来られます。そこで時代劇をたくさん撮られます。

そこでは時代劇だけじゃなしに、様々な実験的な映画も作られていました。衣笠貞之助監督、川端康成さん、横光利一さんらによる『狂った一頁』は、評論家からは、日本で最初の芸術映画と言われました。円谷さんはそこにも助手で参加され、二重露光や、トリック撮影をしました。後の『ハワイ・マレー沖海戦』とか『加藤隼戦闘隊』、『ゴジラ』、『ウルトラマン』などのトリック撮影の、基本というのを京都の芸術映画でスタートされました。

そんな円谷さん、京都からははじき出されてしまいました。長谷川一夫さんが、当時は林長二郎さんが松竹の京都撮影所でトップスターでした。長谷川一夫さん、映画では、顔が白塗り、画面では真っ白に写っていますね。あれは照明をたくさん焚いたり、露出を開けたりして、飛ばしています。

円谷さんは、それが嫌やった。陰影をちゃんときれいに撮るべく、しっか

り照明を当てて、しっかり絞り込んで撮った。上部からダメだと言われても、やめなかったんですね。それで、干されてしまったのです。

京都で干されて拾ってくれたのが東京の東宝撮影所でした。当時、戦意高揚映画もたくさん作っていましたので、その特撮係として東宝に入りました。円谷さんの特撮のスタート地点基本は、京都の撮影所でした。こうした人材が関東大震災という契機に京都に来て活躍されました。

戦前に時代劇が栄えた原因の一つに検閲制度というのがあります。

戦前は内務省による検閲がありました。例えば現代劇で、警察官を殴るシーンは撮れませんでした。撮れないというか、基本的に自主検閲で最初から撮らないのですけど。昭和初期の大衆は、世界恐慌など、今の我々の貧困とは比べられないような不況を経験しています。それは仕事が 1 週間なければ餓死してしまうというような、ぎりぎりの生活をしている人もいました。なぜ自分たちに仕事がないのか、仕事をしてもなぜ米が買えないのか、そういう不満があるわけですね。しかし、それを現代劇で、お上や行政のせいとかそんな話は作ることができません。

一方で時代劇ですが。さきにあげた、伊藤大輔監督が始めたのですが、御用提灯を使っての映像表現です。「御用だ！御用だ！」という御用提灯の波を最初に作ったのは伊藤監督です。暗いところに御用提灯が押し寄せる、それを追い詰められた主人公がメッタ斬りにする、それは警察官を殺す映像ではないので OK なんです。ところが見ている人は、警察官やお上を斬るのと、同じ感覚なんですよね。庶民感情をダイレクトに代弁をできたのが時代劇でした。

さきほど、キネマ旬報で評価された 7 割が京都作品と言いました。評論家の評価もそうですが、一方で大衆の評価、支持というのも、戦前のこのころは非常に時代劇が得ていたという背景があります。

あと、国策に時代劇は都合が良かった。

江戸時代から明治になって軍隊を作るという時に、近代軍では、徴兵が必要なわけですね。武士、武家の息子だけでは足りないので、畑で働いている子を徴兵してきて、君、明日から人を殺してください、ということです。そう言われても、なかなか殺せないわけですが。こいつらにどういう精神を持

たせたら人を殺せるのかという時に、重用されたのが武士道。それまで、黒田家の家訓とか武家諸法度とかという形はありましたが、武士道という抽象的な形でまとめたものはなかったのですね。それを富国強兵で「武士たるものは命令されたら人を殺してもいい。命令されたら君は死ぬ覚悟はあるか」とかというような規範というのを与える。アメリカ軍は日本を占領した時に時代劇は作るな、封建精神というのを一つの旗印として時代劇というのを見たわけですけれど。

京都の日本のハリウッドで、日本映画の半分を作ってきたという話を、嬉しそうにしましたが、その背景にはこういう国策であったり、関東大震災があったりとか、検閲があったりとか、いろいろな社会背景があってのことです。

戦後、京都作品は『雨月物語』『羅生門』『近松物語』と、キラキラした作品群がありますけれど、実は戦後の大作は、結局戦前に 20 代、30 代で活躍した監督さん達、溝口健二、伊藤大輔、内田吐夢などの一世代が、戦後になって景気が良くなってお金を湯水のように使って大作を作ることができた、その結果でもあります。黒澤明監督がぎりぎり最後です。その次というと篠田正浩、大島渚と、どんどん映画の予算は下がってゆきます。

映画 100 年のオイシイ所は、溝口さんとか伊藤さんとかの世代がさらっていっています。その次の世代はもう、低予算で違うものを狙うような形になってしまいました。フランスで言えばゴダールとか、そういう世代ですね。

最後に時代劇の表現の歴史についてです。

伊藤さん達の世代がやりつくしたと言いましたが、いろいろな変革がありました。まずは牧野省三さんによる歌舞伎劇からの訣別。トリック撮影であったり、時代考証でしっかりしたものを作っていく。お芝居では出来ないことです。その牧野さんが作る映画というのは、すごく痛快な、すっきりする映画なんです。弱者が強者をくじく、ヒーローが悪を退けるような、それでみんなは拍手した。そんな中、伊藤大輔監督は、実際、強い者と喧嘩したら弱い者は踏みにじられて涙も出ない。その負け方をそのまま描くべきではないか。虫のように踏みにじられる弱者、その血と涙をドーンと見せられた大衆は、やっぱり泣きました。能天気なヒーローも良かったけれど、強い者

とけんかしたらこんな嫌な目に遭わされる、と涙を一緒に流した。伊藤監督のスタイルは敗残の美学と称されました。

そしてマキノ正博さん。牧野省三さんの息子さんです。この人はモブ群集劇です。

尾上松之助、続いて阪東妻三郎、市川右太衛門、嵐寛寿郎、片岡千恵蔵と映画がスター俳優中心になっていたところ、マキノ正博さんはモブ、群衆劇、つまり有名な俳優さんがいなくても群衆や、それぞれの若者をしっかり描く方が、今生きる若者の悩み自体を表現できる、そんな転換をされたんですね。『浪人街』という作品なんかが非常に有名です。

そして山中貞雄さん。伊藤大輔さんは素晴らしいが、主人公の言葉は昔の口調のままで、大げさすぎる。つまり伊藤さんの時代劇は、歌舞伎劇の言葉、お芝居のセリフを話していたんですね。山中貞雄さんや稲垣浩さんのチームは、小津安二郎さんとか、現代劇の洒脱な会話とかに憧れていました。時代劇だからと昔の言葉使わなくて良いかもしれない、小津さんみたいに現代劇の言葉で、リズムで話してみましょう、という展開をされました。

最盛期の時代劇は、どんどん更新されていました。

そして更新の担い手は、牧野さん 29 歳、伊藤さん 25 歳、マキノ雅弘さん 20 歳、山中貞夫さんは 23 歳。当時の映画というコンテンツ産業のメーンストリームを、この年齢でしっかりと更新しています。これが京都の文化、そしてコンテンツ産業、ものづくりの原動力でした。年寄りではなく、若者が勝手に更新していました。近年の京都の映画界の表現の大きな更新は、恐らく必殺シリーズとか、でしょうか。あるいは、東京になりますが、北野たけしさんが『座頭市』で時代劇を変えようとされましたね。ガチガチの殺陣なんかしなくていい、CG で血を飛ばしたらいいと。なぜ京都からこの発想が出なかったのか。こういうところに京都の悩みというのがあるかと思います。

最後にもう一つ、ものづくりというお題に関したお話しを。

映画って芸術なのでしょうか、娯楽なのでしょうか。映画は文化なのでしょうか、産業なのでしょうか。

京都の陶芸とか着物では用の美というのがあります。用いる、実用の用。

映画に関しての用はなんでしょうか。例えば胸の大きいお姉ちゃんが見たい。水も滴る美男子が見たい、胸がスカッとするような話が聞きたい、これは用ですよね。用のために映画を見に行く。ところが映画館を出たら、そこで別の感動を与えられて帰ってくるかもしれません。胸の大きいお姉ちゃんを見に行ったのに、なんで映画館から出てきたらこんな感動しているのだろう。作り手というのは、用というのを満たしながらも感動を与える。

例えば、着物は作品なのでしょうか、商品なのでしょうか。器もそうですよね。ここまでが商品でここからが作品、そんな分け方しませんよね。

映画も同じです。娯楽のために、胸がスカッとするために作っているB級のプログラムピクチャーであっても、作り手はそこで何か感じてもらう、感動してもらいたい。それは胸の大きいお姉ちゃんの胸をドーンと出したらそれで感動するかといったら、それだけでは感動しないわけですね。水も滴る長谷川一夫の横顔取っているだけじゃ感動しない。どこまでが作品で、どこまでが商品なのかわからない。これはやっぱり、陶芸も着物も同じじゃないでしょうかね。

もう一個、これはうちの初代館長の吉田光邦さんが言った言葉なんですが、「映画とは近代的な科学技術を応用しながらも、実用性は無い。人間の感情に訴えることにより初めて価値を生むもの」。映画作りは単なるフィルム製造ではないですよね、何が価値を生んでいるのか。

つまらない例をあげます。のどが渇いている犬が1匹います。その犬の前に百均で買ってきたお茶碗に水をたたえて置く。そして隣に、野々村仁清のお茶碗に水をたたえて置く。犬はどっちの水をおいしいと思うか。別に犬はどっちでも良いわけですよ。百均の方が、もしかすると飲みやすいかもしれない。そして、百均のお茶碗と野々村仁清のお茶碗、コストはどうでしょう。土の代金。ちょっと金箔が張ってあるとか。技術はすごいけれども、原料費はそれほど変わりません。犬にとってはどっちであろうが咽は潤せるわけです。ただ、それを茶室に持っていって人が使うとどうでしょうか？百均のお茶碗で飲むお茶と、野々村仁清のお茶碗で飲むお茶は、違いますよね。このお茶碗なら2億円出しても欲しい、と思う人がいるかもしれない。この価値の違いは何でしょうか。

映画もそうですね。京都の撮影所で、こんな美術監督でこんなセットを作ってこんな俳優さんを用意する、そして監督となったときに、黒澤明が撮りますというのと、私、森脇清隆が撮りますというのは、コストは同じじゃないですか。ところが黒澤明が撮った作品は海外に売れて、森脇清隆が撮った作品は最後まで完成しないかもしれない、したとしても誰も見に来ない。コストは同じだが、出来たものの価値は明らかに違う。

百均のお茶碗と仁清のお茶碗、100 円と 2 億円という差が正当なものなのかというのが一番面白いところです。昔、京都はそれをコントロールできていました。流行や流派、いろんなところで。今はどうでしょうか。この心地よい幻想を見せる力が衰弱してきていませんか？これは 100 円では売れない、手がかかっているから 5,000 円でしか売れない、これはわかりやすいです。ところが、5,000 円の器と 2 億円の器の、論理的な差ってなんでしょう。それを京都は、納得できる、幻想を作ってきたわけですよね。それが江戸時代までしっかりあった。ところが近代化によって、だいぶその力が失われているのではないでしょうか。

真面目なものづくり、これはやっぱり基本中の基本かと思いますけれど、それだけでなく、実は原価 500 円のものを 2 億円で売る。その辺で拾ってきた竹を匙の形にして茶さじにする。それを利休さんの感性で形にしたらその匙はいくらで売れるか、みたいな。技術、テクノロジーの話というよりは、アートとか文化とかそういう領域の分ですよね。そこを巧く絡み合わせながら、幻想なり、価値を作ってきた。そこらへんが、ちょっと、もしかしたら今弱ってきているのかもしれない。京都の映画づくり、あるいは京都全般のものづくりというのを見ていても共通しているところかもしれない、というふうに思っております。ということで、長くなりましたけれども、これで終わらせていただきます。

司会者　どうも貴重なお話ありがとうございました。せっかくですのでご質問などがあればどうぞ。

発言者　感想を言います。大変興に乗って聴かせてもらいました。この話こういう催しであまり久方ぶりに本当に楽しんで聴かせてもらいました。それ

でですね、私映画が大好きだという話さっきやっていましたけど、最後のまとめで要するに、実用性はないけれども人に感動を与えるという、確かにその通りだと思うんですね。私が言いたいのは、昔我々が見た映画というのは、さっきＢ級映画じゃないかって言いましたけども、そういう時に娯楽が何もなかったから、子供としてのそういうことを求める場合と、それからどんどん価値観が多様化して感動を本当に芸術作品ですか、ああいうものを見ないと満足しないという人も出てきたということでいろいろ多様化していく、いったんだろうというふうに思うんですね。映画ってそのそういうＢ級的なものから芸術作品にね、発展するように思うんですね。例えば韓国、韓流映画私大好きで見ているんですけどね、本当にワンパターンですよ。美男美女が出てきてね、韓国は親子関係大事でしょう。だから皆主役はみなしごで、頭は良いけれどもね、不幸で艱難辛苦を乗り越えてね、そして物事を成しとげるとかね。もうワンパターンなんですよ。でもね、そういうの今韓国の人たちが見ているんですよね。僕らが昔、上原謙とか、木暮実千代とか、美男美女いましたね。そういうものに僕らは見てないけど、そういうのを楽しんでいたと思うんですね。それからどんどん発展して先ほどおっしゃったようにね、芸術作品か、野々村仁清のそういうもの、僕ら好むようになってきたのかなと。しかしまたそればっかりでもね、いかんのですよ。僕もね、しんどい時にはワンパターンの、いわゆる家内にいわせたらしょうもないようなっていうんですけど、そういうものが頭を休めるのにいいんですね。ワンパターンで。だからいろんなものをね、その場その場で求めているんだろうというふうに思われます。だから映画斜陽化しているとは言いながら、大勢いっぺんに見せることはできませんがDVDにして大勢の人にたくさん売って見ていただければね、同じようなものじゃないのかなぁというふうに思いました。

森脇氏　出口さえ、うまいこと確保できたらと思います。ロングテール理論みたいな話がありまして。今までなら映画を３カ月興行して、その短期間にドーンと儲けるみたいなそういう話なんですけど、デジタルアーカイブとかが始動しましたら、好きな人がずっと、末永く買ってくれる、みたいな。この時のファンドなり、続けられるようなその貸付の制度なりとかっていうの

はそれに合わせたようなものが出てきて欲しいです。特に若い子に対して良いと思います。

発言者　僕も昔の映画で見たいのなんぼでもありますし。

森脇氏　それが 5,000 円とかいうんじゃなしにね、一回見るのに 20 円とか、ウェブ決済では、振込手数料というのが、いらんような時代になっていくでしょうから、１回見たら２円とか５円とか 10 円とかっていうような形でやってできるようになったら、もうちょっと楽に素直にロングテールで儲かっていくかもしれないですね。

あと、数多く作るというのは大きいですね。大映京都撮影所で働いていた人なんかと話しをしていて思うのですが、今は１本の映画を作るために監督達が多方面に頭を下げてお金を集めてこられます。どうしても、その人なりの作品を、個性の尖った作品を作ろうとなってしまう。例えば大映の人達なんかは、お仕着せの企画で、なぜ、こんな他愛ない作品を作らなければならないのか！なぜ、こんなエロモノばかり作らなければならないのか、と言いながら、その中で遊んだり、工夫したりしますよね。それを上のほうの人は見ているわけですよ。本人がどう思っているかは別にして、女を描かせたらこいつ面白い描き方する。一方、ご本人はアクション映画が上手い、やりたいと思っているかもしれませんが。何本も作っている中で、こいつは女の描き方が上手いと評価が定まる。自分で自分の価値や個性を叫ぶ必要はありません、結果から判断して評価してくれます。今はどうしても、作品の個性を際立たせようとしますので、見る方としても、好みが合わないと、どうしても引いてしまったり。たくさん作るっていうのは。今、商業アニメはそういう傾向にあります。アニメは大量に作って、そうやって評価された人が抜かれていくみたいなところがあります。

司会者　今現在の京都は昔ハリウッドと言われていましたが、今は斜陽なんですか。

森脇氏　映画産業というのか、今の撮影所は自主企画の映画製作よりは、テレビドラマや貸しスタジオが多くなってきています。

また京都の撮影所の地理的なデメリットが響いているところもあります。東京は俳優さん、スタッフさんが集まっていますので、東京で撮影したら拘

束時間が少なくて済む。そして、京都の撮影所で作ったらアゴアシ（食事・交通費）がかかる。それで製作費は２割、３割アップしてしまうらしいですね。昔の映画興行なら、その２割、３割アップなんて、２倍のお客さんが入ったら吹き飛んでしまう、みたいな元気の良さがあったんですけれど、今は役所の予算と同じです。 ２割、３割アップしたら予算オーバーになってしまいスタートできない。また、複数の会社がお金を出し合う製作委員会形式がメインになっていますので、２倍、３倍売ってみせる、という論理はなかなか通用しなくなってきています。

京都府等の行政に、映画振興のための税金をどう使ってもらうのか。伝統を大切にするのは、資産でありますから、文句なく重要ではあります。ただ、老体に点滴を打って、カンフル剤入れて、延命するためだけに税金を投下するのはどうかと。どうしたら、京都の映画資産、文化資産を若い人がどう使うのか、そっちの発想でやってくださいとか。また、京都には、アート系、インディーズ系の映画作家さん達も頑張っています。これらは他府県には無い力ですので、従来のメジャー・スタジオ中心の振興策に加えて、より広い目で策を考えて欲しいです。

司会者　どうもありがとうございました。これで終わります。