

洛西地域映画史聴き取り調査報告

小林昌典氏談話

京都映像文化デジタル・アーカイヴ - マキノ・プロジェクト

富田美香 (本学文学部助教授) E-MAIL mtt20017@lt.ritsumeai.ac.jp

紙屋牧子 (日本大学大学院博士後期課程) E-MAIL QYQ05142@nifty.com

権藤千恵 (本学文学研究科研究生) E-MAIL psg01996@sps.ritsumeai.ac.jp

【解説】表象と現実の狭間

地場産業の映画

本報告は、「京都映像文化デジタル・アーカイヴ マキノ・プロジェクト」(以下、マキノ・プロジェクトと略す)による洛西地域映画史聴き取り調査の第2弾である。この調査はマキノ・プロジェクトのアーカイヴ活動の一環であり1919(大正8)年のミカト商会から1937(昭和12)年のマキノ・トーキー終焉に至る「マキノ映画」の活動軌跡に関する証言収集とその記録化を、第一の目的としている。マキノ映画の歩みは日活からの牧野省三の独立に端を発し、撮影所の移動やスタッフ達の多くの独立劇に彩られながら、日本のハリウッドと称される京都の映画文化の磁場を形成・拡大していく磁極の役を果たしたといえよう。本調査の第二の目的は、その磁場を保ち続けてきた映画都市・京都の映画文化の源流とその様相についてのオーラル・ヒストリーを集積することにある。

1. 小林昌典氏の紹介

第1回の伊藤朝子氏に続き、第2回は小林昌典氏のご協力をいただき、聴き取り調査を行なった⁽¹⁾。小林昌典氏は、横田商会時代から映画界で活躍された小林弥六監督のご子息であり1915(大正4)年、京都市西ノ京町下立売にて生れ、以来、御自身も日活大將軍撮影所の子役、日活太秦撮影所の背景部および脚本部、そして大映京都撮影所の美粧の先駆者として、その長い人生の大半を撮影所で過ごされた。また、弟の小林重夫氏(1917-1975年)も日活大將軍および太秦撮影所の子役として、その後は

美粧として『生きものの記録』(1955年、黒澤明)や『或る剣豪の生涯』(1959年、稲垣浩)など主に関東を舞台に活躍された、まさに映画人一族である。

お二人の父、小林弥六氏(1878-1943年)の映画人生は、尾上松之助作品の監督としてキャリアを重ねながらも、牧野省三のそれとは対蹠的な軌跡を描き、牧野省三や尾上松之助が映画史に於いて常に脚光を浴びる陽の存在であるのに対し、一貫して陰の存在であったといえるだろう。小林弥六氏は、横田商会の巡業隊から1912(大正1)年の日活創立に撮影部として参加した後、尾上松之助映画の人気による製作本数の増加にともない、監督に昇進された。したがって牧野省三の弟子筋にあたるといえるが、1920(大正9)年以降は、それまで松之助主演作を撮っていた省三が、市川姉蔵主演作品の日活京都第二部の監督となり、さらにその翌年に独立したことから、小林弥六監督らが尾上松之助主演作を専門に撮り続けることになった。幼い昌典・重夫兄弟が、父・小林弥六監督に連れられて自宅から数百メートルの大將軍撮影所へ歩いて通い、子役として出演をしていたのは、まさにこの時期のことである。1926(大正15)年の松之助の死後、小林弥六氏は監督から転向し、太秦へ移った撮影所の門前に居を構え、池永浩久撮影所所長の秘書、製作部長、衣裳係など、日活撮影所の裏方としてその生涯を通された。

松之助映画を起点としながら二手に分岐していった牧野省三と小林弥六氏の活動軌跡は、映画が地場産業として京都・洛西地域に浸透・定着していくその過程とともに、職住接近の村社会ともいえる洛西地域映画史の形成を鮮やかに描き出しており

一対の運動体としてとらえなおすことも可能であろう。したがって小林昌典氏への聴き取り調査は、小林弥六監督のご子息というのみならず、撮影所と生活空間の境界線が融解している環境で生れ育った洛西映画人としてのヒストリーの採録を、主要な目的としている。小林氏自身が語る歴史は、撮影所の「内」と「外」という概念にとらわれないばかりか、映画という洛西地域に定着した新興産業から、日本画、友禅という洛中の伝統工芸界とを自在に往還し、映画というイメージ創出の地場産業の知られざる一面をあらわにするものであった。この小林氏の談話を理解する上で必要な、洛西地域における撮影所街の形成過程を、以下に略説する。

2. 洛西地域の撮影所街形成について

本調査で用いる「洛西地域」の範囲とは、北端を船岡山、南端を四条通とし、千本通から西域の京都盆地内を示す。その中心地となる花園は、平安京の右京西端に位置し、1897(明治31)年には山陰線の駅も開設されている。この花園駅を中心に、直径5kmほどの地域内には、1930年代までに13ヶ所もの撮影所が設立された(以下、本稿の末尾の表と図を参照)。撮影所が洛西地域に作られていく背景にある千本組および山陰線との関係については、前号で記したので省略し、ここでは現在の京福電車である嵐山電気軌道の整備と撮影所開設の連動性を指摘しておきたい。

1910(明43)年に四条大宮-嵐山間を開通した嵐山電車軌道(以下、嵐電と略す)が、現在の北野線(北野-帷子ノ辻間)を全通させたのは1926(大15)年であり、四条大宮-太子前間の複線運転を開始したのは1928(昭3)年のことである。この北野線の開通と嵐電の複線化によって、それまで洛外であり嵐山や墓地への通過地点であった洛西地域に、洛中と地域内を結ぶ基盤交通網が整えられたといえる。そして太秦地域への撮影所の建設は、まさにこの時期と軌を一にしている。北野線開通の前年には、妙心寺駅前にのマキノ御室撮影所が、帷子ノ辻駅近くのの阪東妻三郎プロダクションがそれぞれ建設され、さらに嵐電複線化の前年には、帷子ノ辻駅

と太秦(当時は太子前)駅間に、の日活太秦撮影所が建設された。

帷子ノ辻駅が地域交通の拠点になると同時に、周囲に撮影所が移転・新規開設されていく様は、マキノと小林氏の活動軌跡にも明らかである。牧野省三およびマキノ映画の撮影所は、二条城 法華堂 大將軍 等持院 御室 マキノトーキーへと、また、マキノ映画からの独立組も、等持院 阪東妻三郎プロ、御室 双ヶ丘、千恵プロ、寛プロと、帷子ノ辻に至る。そして、日活京都の軌跡と一致している小林氏のそれは、法華堂 大將軍 太秦へと、同じく帷子ノ辻へ到達する。最終的にこの 日活太秦撮影所は、マキノトーキーや 千恵プロら独立プロの吸収や、洛西地域の撮影所をほぼ統合した大映京都の成立からも明らかのように、撮影所街の核として中心的吸引力を保ちつづけることになる。

撮影所が太秦地域へ分布するにしたがって、の法華堂やの大將軍周辺に居を構えていた映画人達が、小林氏のように太秦界隈へ移り住み、さらに、新設された撮影所の映画人達が鳴滝など撮影所周圍に居を構えることで、洛西地域が映画人の住宅地へと、その姿を変えていったのである。また、映画に魅惑された観客達や、マスコミ、要人による撮影所への来訪にも明らかのように、映画の集客力はそのまま撮影所や地域の動態人口へと還元され、商店街が形成されるなど、洛西地域全体が撮影所城下町としての新しい顔をもつようになっていったといえる。

3. 映画の磁力

小林氏の談話は、まさに職住空間が「映画」という一つの強力な磁場圏にあったことを示すものであり、「映画」が撮影所や映画館という限定された枠を越えて存在していたことを物語っている。あたかも洛西地域全体が、イタリアのチネチッタやソビエトのゴス・フィルムのような巨大な映画村であったことを伺わせるものであるが、しかしながらこれらの映画村と洛西地域との決定的な違いは、新興の地場産業として民力によって形成されたことである。日活やマキノが、材木運搬業の千本組や西陣といっ

た伝統産業の後援を受けながら撮影所を設立し、そこで創出された映画を受容した者達が、スクリーンへの参入を希望して洛西地域に全国から参集する この大きな循環行為によって、映画が京都の新しい地場産業として洛外に定着していったその背景には、前述のような京都特有の時間軸と地場が影響しており、この点が洛西地域映画文

化の特殊性といえるだろう

このような洛西映画空間の撮影所で生れ育った小林昌典氏は、子役、背景、日本画、美粧、友禅と、一貫して視覚的表象を創出する活動を展開されている。これらの境界を軽やかに往還する小林氏の歩みにこそ、まさにこの地域の強烈な磁力の下に形成された洛西映画人の姿を感じることができる。

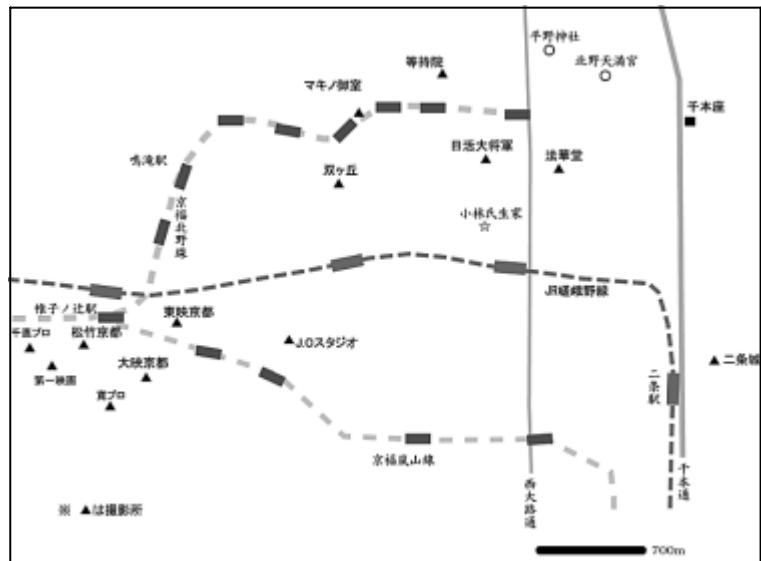
注

- (1)本調査に際し、「小林昌典」(日本大学芸術学部映画学科編集委員会編『キネマを聞く日本映画史の証言者PART1』、江戸クリエート 1994年、125 - 149頁)から、多くの貴重な教示を得た。
- (2)本来、洛西とは洛外の西域を示すが、相対基準となる洛中の範囲が、平安京においては現在の千本通である朱雀大路から東の「洛陽城」と呼ばれた左京を示したのに対し、

1930年代までに洛西地域に作られた撮影所

二条城撮影所 (1910 - 1912横田商会)	双ヶ丘撮影所 (1928 - 貸しスタジオの日本キネマ)
法華堂撮影所 (1912 - 1918横田商会 日活)	(1931 - 嵐寛寿郎プロ)
日活大將軍撮影所 (1918 - 1928 日活関西撮影所)	(1932 - 嵐寛寿郎プロ+入江たか子プロ)
等持院撮影所 (1921 - 牧野教育映画 マキノプロダクション)	(1935 - 新興キネマ、松竹第二撮影所)
(1924 - マキノと東亜合併、東亜キネマ等持院)	[1945 - 立石電気] (1950 - 1953宝プロ)
(1925 - 1931東亜キネマ京都撮影所)	片岡千恵蔵プロダクション撮影所
(1931 - 1932東活映画社、大衆文芸映画社)	(1929 - 1937片岡千恵蔵プロダクション)
御室撮影所 (1925 - 1931マキノプロダクション)	(1937 - 1942日活京都第二撮影所)
(1932正映マキノキネマ)	JOスタジオ
(1932 - 1934宝塚キネマ撮影所)	(1933 - 1937 JOスタジオ)
(1934 - 1935エトナ映画社)	(1937 - 1941東宝京都撮影所)
東映京都撮影所 (1926 - 1930阪東妻三郎プロ)	第一映画撮影所 (1935 - 1936第一映画撮影所)
(1930 松竹太秦撮影所、帝国キネマ撮影所)	(1936松竹系貸しスタジオ)
(1931 - 1942新興キネマ撮影所)	(1937新興キネマ第二撮影所)
(1942 - 1947大映第二撮影所)	(1942大映第二分撮影所)
(1947 - 1951東横映画撮影所 東映京都)	嵐寛寿郎プロ撮影所 (1935 - 1937嵐寛寿郎プロ撮影所)
大映京都撮影所 (1927 - 1942日活太秦撮影所)	松竹京都映画撮影所 (1935 - 1937マキノトーキー撮影所)
(1942 - 1971大映京都撮影所)	(1937 - 今井映画撮影所)
(1974 - 1986大映映画京都撮影所)	(1940 - 1965松竹太秦撮影所)
	(1965 - 貸しスタジオへ)
	(1974 - 京都映画、1995 - 松竹京都映画)

* 撮影所の配列は設立順。



洛西地域の撮影所図

豊臣秀吉が御土居を築いた後は、東西を鴨川と紙屋川間、南北は九条から上賀茂、と広がっているため、明確な規定はない。尚、『洛西探訪』(後藤靖・山尾幸久編、淡光社、1990年)では、『洛西』の東端を西大路通としている。

洛西地域映画史聴き取り調査報告 2

小林昌典氏談話

・子役時代

1. 小林弥六監督の子供としての記憶

父とマキノ省三

僕は省三さんの記憶は殆ど有りません。親父からもあまり聞いていません。でも、代が変わってからも私の家はずっとね、向こう(牧野家)へは出入りしてましたで、親父ももちろん。ちょいちょい親父と一緒に行きましてね。私だけの記憶で言うと、うちの親父と省三さんは、やっぱり相当親密な間柄だったのでないかと思います。横田商会からのおつき合いですね。マキノさんが牧野教育映画を設立して、それから等持院に行かれた経緯は、二人で色々話し合いもあったし、「お前は残って、松之助をやれよ」というようなことだったと思いますのだけれど、分かりません。何かマキノさんの御葬式⁽¹⁾の時に、天授ヶ丘の御室撮影所へ行きましたね。親父が病氣してまして代理でお焼香に行ったんですわ。

省三さんの奥さん⁽²⁾は、なかなかやり手な方でしてね。省三さんが死なれて、正博さんが、牧野本家の後継がれてはるときに、風邪か何かで寝込まれたので、親父の代わりに見舞いに私が行きました。昭和七年頃のことです。そしたら大きな部屋に、殿様が寝てはるような大きな布団をいっぱいひいて、正博さんが真ん中でドーンと寝てはりました。そのとき、弟さんの真三さん⁽⁴⁾と、満男さん⁽⁵⁾の兄弟が台所をうろろしてはりました。それをね、お母さんが「真公！」、「満！」って呼んで、こき使うてはりますのや。それで二人は、よう動いてはりますのや。女中さん、いっぱいいるんでっせ。

マキノ省三さんが開設した俳優養成所⁽⁶⁾については何かご存知ですか？

平野神社の前を北野神社へ行く道のところのね、すぐ角っこに昔の人力の帳場がありまして、その隣の二階建ちの一軒の家で、月形龍之介さんや高木新平さんなどの生徒さんがゴロゴロしてました。庭続きに「隴の家」⁽⁹⁾があって、垣根で仕切られてたんです。

俳優養成所は「隴の家」の別棟になるんですか？

はあ、別。全然違いますわ。「隴の家」と同じ敷地であるのんかないのんか...とにかく家が独立してあったんです。それが、省三さんが持ってはったのか、「隴の家」の建物であったんか、それは私は分かりませんけどね、小さい時分やからね。親父がそこ(養成所)の面倒をみていたので、母や私たちは泊まりがけでよく行きました。ずっとあとのハナシですけどね、月形さんが大映で仕事されたことがあってね、それが事情があつてか、月形さんが一寸ゴテはって、床山に当たらはったことがありますのや。それを私が横の方で見てたら、月形さんが「アンタには頭があがらん」と言わはって、他のひととびっくりしていました。月形さんは奥さんと駆け落ちして来はりましてね、それで養成所へ入られて。後に所帯持って近所の風呂屋の二階に移らはりまして。お金が無くなったりすると、奥さんを国許に返してお金を調達させてきて.....その時分、私はまだ子供でしたけど、月形さんのそういうようなことは聞いてましたので(笑)。それから、やっぱりあとのハナシですけど、東映前のバス停で高木新平さんにバツリ出会ったことがあります。私を懐かしがって、母親もまだ健在だったこともあって、ちょいちょい家へ来てくれはりました。

俳優養成所では、例えば先生がいて、色々教えたりしてたんでしょうか？

違いますのや。ただ、ひとがゴロゴロしてね、何か教えるけど、まあ、かたちだけでしょうね。いわゆるエキストラ養成所⁽⁷⁾というか、マキノならマキノに縛っておくぐらいのもんやっさと私は思います。

父と尾上松之助

親父は、法華堂にステージができてから、マキノさんの手伝い⁽¹⁰⁾をしていたんです。それから大將軍になってから、そのうちにマキノさんが(日活から)離れてしもうて。それで私の親父が監督のトップに出てくるんですよ。松之助さんと割とうまくいってたんでしょうね。私が物心ついたときにはもう親父は松之助専属の監督でした。それで幼稚園行く少し前くらいから、盛んに子役でだされましてね(笑)。

うちの親父はひとりで、350本くらい撮ってるんで

す。そりゃあ、よく働いたもんやと思います。松之助さんが死ぬまで監督をやりました。それで、松之助さんが亡くなる一寸前には松之助さんの支配人みたいなかたちで、松之助さん達を引率して、挨拶まわりに行くようなこともありました。

マキノ省三さんが日活を退社されてから、小林弥六監督以外に松之助映画を撮っていた方は、いらっしゃいましたか？

そりゃ、一人だけではいかしません。で、うちの親父の助監督やってた辻吉郎さん⁽¹¹⁾やとかが、助手から徐々に一本立ちの監督になって。

摂政宮殿下、後の昭和天皇が皇太子の時分に、松之助が実演を東京でやったことがあるんです。私はみたこともないんですけどね。楠正成の子供(正行)を大人になるまで、(尾上)松葉ちゃん⁽¹²⁾ていう女形⁽¹³⁾やってた(片岡)松燕⁽¹⁴⁾さんの弟が、ずっとやってましてね。それで、皇太子が出てこられたのを見て、びっくりして身が縮んだんでしょなあ、肝心なところでセリフが出んようになった。そのときにうちの親父は、自分が監督してるので「えらいことになった」とパツと一足、前へ出たらしいですわ。そしたら、急にセリフが出てきて。「あんときほど、もう冷や汗がでたっていうのは」って。時々そういう話が、フツと親父の口からでるんですよ。

当時、お父さまは、松之助映画をどのように演出されていたんでしょうか？

昔はね、松之助だとか親父が、例えば今度は「岩見重太郎」やろうかと決めたら、監督がヒビ退治の話を主役だとか主だったひとに、話すわけです、ホンも何も無しで。撮影する前日かからね。それで、親父が晩に会社から帰ってくると、明日使うホンをカーボンで書いてますのや。監督と脚本家と全部やらんらんわけですわ。それを二~三部つくって、撮影終わるとまとめとして、それが台本になったということです。

それが弁士用の台本にもなったんでしょうか？

そのホンがガリ版か何かになって、監督の手を離れたら、それをまとめとして、それを映画と一緒にちゃんとして、印刷するか何かして渡すわけですわ。だけど声色弁士がね、好き放題なこと言うてるわけですよ。そのときの具合でセリフを付け加えるわけですわ。

お父さまが演出するときに、例えば松之助さんが、主導権をとるようなことはありましたか？

それは、あったと思います。どんな人でもそうですわ。スターになるほど、監督のいうこと聞かんとね。

晩年、お父様が尾上松之助さんの大きな力に対しての苦勞話をされたことはありますか？

いやあ、子供にはそんな話は言わしまへんしね。自分のええ話と違うさかいね。誰か他のひとには言うたかもしれないけどね。何かあったらお互いに相談しながらやっとな。また、そやなかつたらねえ、350本も撮ってられやしませんわ。

お父様が撮ってらした時は、だいたいいつも同じカメラマンと組んで、撮影されてたんですか？

はい、だいたいね。それで、すぐ近所に住ませたりね。お互いに仕事がやりやすいように。だいたい皆、カメラマンと監督とコンビでやってました。そうせんとやっぱり息があわないんで。それに、カメラ据えつきりで、まわしてるっていうような時代と違ってきましたからね。

それから、例えば「忠臣蔵」の「泉岳寺引き揚げ」を撮るときに、雪が要るわけです。それで瀬田の「あみ定」⁽¹⁵⁾っていう、料理旅館のとこへ前から頼んであって、「明日あたり降りそうですえ」となったら、晩のうちに「あみ定」に行行って、支度して待てるんです。それで、自動車が走ったり何かすると困るんで、国道一号線をとめたって言うんです。今考えたら、そらね、夢みたいな話です。そんな話を、親父、一寸ご機嫌なときに言うてね。「あみ定」には、仕事が無うても、ゴチャゴチャと理由をつけては皆、遊びに行行ってましたわ。よう連れていかれました。松之助さんや親父とかね、絶えずそういう遊びを親密に。そのかわり、すぐに連絡がついて、パツパツとできるようにしてあるわけで、それが各所にあるわけですわ。他にも例えば、伊勢の二見ヶ浦やとかに定宿があって、そこへも絶えず行行ってました。

昭和三年に、日活の撮影所が大將軍から太秦に移転しますが、お父さまも撮影所に通うために太秦に移られたんでしょうか？

そうです。京都府葛野郡太秦村(現在の京都市右京区太秦多藪町)に移ってきて。その前は、西ノ

京町下立売に居たんですけどね。天神さんの御旅の所の前の方でした。大將軍の撮影所には歩いて通ってましたね。親父は太秦に来てからは、池永(浩久)さんて所長の秘書をやってたんです。それから絶えず事務系統で、製作部長やったり、そら仕事しながら、ずっと死ぬまで日活の撮影所に居たんです。

池田富保監督と辻吉郎監督

池田(富保)⁽¹⁶⁾さんは、大変な権力がありましたね。現場でもちょっとでも気に入られるように役者も努力してね。なぜそういうことを知っているかっていうとね、社員でもないのに自分の家みたいにして、撮影所に入入りしてたわけですね。自分が池田さんの仕事してるわけやなくても、そういうもんをいっぱい毎日のようにして見ているわけですね。池田さんは大映になってからは、力がなくなってしもうてね。だいぶ後のハナシですけど、東映前のバス停のところで寒い時に、ジャンパーみたいな簡単な着て立ってるのが池田さんですね。向こうから、「小林さんですやる？」って声かけはって。それで東映の人に聞いてみたら、「今、エキストラで出てる」って。誰もそれが、池田監督っちゅうこと夢にも思わしません。ほんま昔を思うと何か涙の出るような思いしました。

お父様が助手として使われてた、辻吉郎さんについて伺えますか？

辻さんはどこの人やったんかねえ、訛りのきつい人やった。家には行きましたえ、なんか親父の用事で。千本中立売を下がったところに、当時、五番町という遊郭があって。その入口のところの店で、お面が附録についた煎餅(福岡名物「にわか煎餅」)を売ってましたわ。子供やからね、そこ行くと煎餅貰ってね(笑)。そのうちに、それもやめはって。それから、知りませんなあ。辻吉郎さんっていったら、ずっと後に、新しい傾向映画撮った人ですね。そんな人と違いましたけどね。その撮った作品はね、本人の腹のなかからでてきて、撮りとうて撮ったんとちがうんですわ。たまたまシナリオがあって、それをつくったら当たって。またそういう時代ですさかいにね。それで批評家なんか「傾向映画や」って。本人はそ

んなもん、全然関係ないんですもん。普通のおっちゃん、明治からの古臭い頭の人でしたわ。

千本組

千本三条の千本組にもね、先代から撮影所とのつながりがあったて行きました。親父の代理やとかでね。それから笹井さんの親分の⁽¹⁸⁾ことも知ってます。まだ子供の時分に親父と一緒に行って、永田(雅一)⁽¹⁹⁾さんが、まあ“おいまわし”でね、座敷あげてもらわんと、庭を走ったり出たりしてはったのを覚えてます。それが永田さんやったこと、あとで知ったんですけどね。それから、笹井(末三郎)⁽²⁰⁾さんが、千本組やめてから、私の家の塀の向こう側に居はったことがあります。うちの親父との関係で、昵懇にしろろうてまして、何か頂いたりね。末三郎さんてひとは、ああゆう親分だとかの嫌いなひとですさかい、笑い話で聞いといておくれやす……大映で仕事しているときにね、あとのハナシですわ。末三郎さんが時々来ましてね、嵯峨から大映の撮影所へね。それで、私がセット行こうと思ったらバツリ会うたわけです。そしたら、自分の取り巻きがいっぱいいますねん。大映にもたくさん働いていましたさかいね。そこで笹井さんと一寸親しく喋ったんです。それで、部屋へ帰ってきたらね、すぐに若いモン二人ばかりが来て、僕を何やと思うたんかねえ、親分とはどんな関係が」って言うので、「昔から一寸知ってて」って。「へえー、親分があんな格好で、小林さんに言うの見たことない」。よっぽど、何かすごい人みたいに見えたんでしょなあ(笑)。それからね、会社でもめごとがあったら私に言うてくれ。私がすぐ行って始末してあげるさかい、安心して仕事してくれ」って言うてくれはってね(笑)。

お父さまは何のために千本組によく行かれたんですか？

盆・暮れやとか、そういうときに、御挨拶に行きますのや。会社を代表して親父が行ったんやと思えますね。大將軍から太秦に移ってからもそうです。代が替わってからも、絶えず。というのは親父は所長秘書⁽²²⁾やっていて、池永(浩久)⁽²³⁾さんの代わりに動いてましたさかいに。割とええ地位にいたんでね。そんな関係やと思う。個人的なもんは恐らく何も無いと思

ます。僕と一緒にいっていったのもそういうことやと思う。ロケ行くとね、色んな邪魔が入りますのや。それで、そういうもんとコネをつけとかないと仕事にならないんですわ。千本組だけやしに、そんなとことコネをつけてあってね。車があったら使うてやるとかね。

2. 映画少年体験談

まだ芝居小屋を利用していた時代です。それで舞台と花道がありますのや。そこに椅子を並べておくわけです。椅子といっても、木造のお尻痛くなるような長椅子です。二階は畳敷きで、座布団です。壁は全部窓ですわ。それでスクリーンの横には、声色弁士がいますねん。女の人もいれば、男の人もいる。まあ七~八人、少なくとも五~六人はいるわけです。囃子方が居たりね。和洋合奏の、ピアノ入れたり、ラップ入れたり。それでそれをやってるうちに、これ(声色弁士)が無くなりましてね、活動弁士がでてきたわけです。

一番よう行ったのは千本座です、親父とマキノさんとの関係があつてね。割と長いこと古いままでしたわ。西陣の人は、皆千本座へ行きました。三條館⁽²⁴⁾はそれからずっとあとです。ある程度映画館としての設計をしてるはずですわ。西陣あたりは古い小屋がありましたね。ずっと後になってからの、例えば昭和館⁽²⁵⁾というのは割と新しい。あれは映画用の小屋ですわ。千本座みたいなのとは一寸違います。例えば夏になったら暑ささいね、皆、窓開けてしまいますわ。それで光入りますわな。暗幕も無いし。照明もクソもあらしまへんで。それでも平気で観てますのやで。汗かきながら人と人が重なって観てるわけですわ。

. 日活スタッフ時代

1. 日活背景部時代

私は絵を習う(日活退社後に日本画家 山本紅雲に師事)前に、親父の紹介で日活の背景部にいたんですわ。現在の太秦の家から通って、二年ほどいたんです。どんな作品をやったのかは、覚えはないけどね。泥絵の具でセットの壁をつくったり、大きな御殿の襖絵を描かされたりね。それからあとは、セッ

トの柱塗ったり、壁塗ったりする。泥絵の具ですさい、普通とは全然違いますわ。濡れてるときと乾いてるときでは、全然違いますのや、色が。それから、その時分(1932年)ね、J.Oスタジオっていうのができてね、東宝系のね。それで、J.Oのセットのデザインをひかへんか⁽²⁶⁾って言われたんです。舞台のね。それに東宝の方からも、ということやったんやけど。東京の。親父のところには「誰か専門家まわしてくれへんか⁽²⁷⁾」っていうようなことやったんだと思います。でも、僕はそういうこと全然やってないし、専門のことは知らんし。その時分、そんな気が全然無かったので、そのハナシはやめたんですわ。

他の撮影所の方が、日活のお父様のところへ相談されたわけですか？

皆、何かあると親父のところに来て...何でも人のために動く人でしたさかいね。「小林さんのところに行けば何でもしてくれる」みたいなのがあったと違いますか(笑)。そやから撮影所の従業員を入れるのにも、親父の(紹介)で入った人は随分居ましたわ。

200人餓首事件(1932年)のときは、いらっしゃいましたよね？

ストライキ、ありましたね。言われたら「集って何かワー」と言うたようなこともあったなあ⁽²⁸⁾と思うけどね、全然覚えがない。割と整然として、旗立てて表へ出て、事務所の周りを廻ったりする程度やったと思います。背景部にいた時分ですからね、襖絵を描いたとか、壁がどうしたとかいうことは知ってても、(撮影所)内外の状況ってのは、何も知りませんのや。そんな政治的なモンにも興味がなくてね。そんな時間があつたらサッサッと帰って、絵描いたり、シャシン観たりしてましたさかいね(笑)。

日活の撮影所のタイトル書きのところには、画学生の方々が多くいらしたっていうようなお話を聞いたことがありますか...

小栗美字⁽²⁹⁾っていう方が主任でね、その方がタイトル書いてはりましたわ。それでそのひとは、油絵を描くひとでね。それで、手が足らんようになってきたから、色々なひとを雇ってね、女のひとは皆アルバイトみたいなかたちで入れたらね。

2. 日活脚本部時代

親父がその時分まだ日活で、所長秘書や何かやってましたんでね。それで、脚本部に入れられたんですわ。山中貞雄だとか、鳴滝組⁽²⁸⁾が一番良いときですわ。ということは、昭和十年頃ですわ。丁度二十歳のときですわ。仕事っていったってね、ホン書くわけではなくて、毎朝行って、いわゆる娯楽雑誌を山のように積みましてね、吉川英治、大仏次郎だとかの小説を片っ端から読むんです。それでそれを、原稿用紙二枚か三枚くらいのあらすじにまとめるんです。企画部はそれを見て、「これは面白そうだな、すぐ版權とれ」とか。脚本部ってというのは、皆さんええお歳で誰も会社来やしまへんのか。毎日居るのは私と脚本部長(当時は安田清夫)の二人だけです。それから他には、鳴滝組の原稿急かして鳴滝の方に行ったりしました。そやから山中(貞雄)さんや稲垣(浩)さん、いわゆる梶原金八を知っていたんですわ。それで二年ほど居たんです。梶原金八が消えると一緒に私も日活を辞めたんです。日本画がやりたいためにね。それで日本画をやっていて、後にメーキャップの方に行ったわけですわ。戦後二年ほどは、大丸の裏の方の会社へ、經理の仕事で行って。やっぱり子供養わなければならんさかいね、女房も母親もいて。

鳴滝組に脚本の催促に行かれたというのは？

当時、鳴滝の三村伸太郎⁽²⁹⁾さんのお宅に監督も皆、七~八人集まって晩に徹夜して書いてるんです、一杯飲みながら。丁度嵐電の駅のところでね。朝、原稿取りに行くと、ひどいときなんて、二~三枚しか書いてない。それで、奥さんが「ゆっくりしていってや」ってお茶出してくれたり。ゆっくりできひんに(笑)。それで、数枚のシナリオをもらって帰ってくると、監督の稲垣さんがセットで待っていて、すぐにその日に撮影するんですわ。例えば、関の弥太っぺ』(1935年、監督 稲垣浩 + 山中貞雄、脚本 : 三村伸太郎、潤色 梶原金八)のように原作(長谷川伸)があるものはね、ホンが無くて、だいたいセット組んでおけますわね。マキノさんと親父のやつだった、松之助時代とちょっとも変わらしませんのや(笑)。今でこそ笑い話ですみすけど、そらもう

裏方泣かせのね。それでもそれがキネマ旬報の一位やとか二位やとかに入らさかいに、皆も納得してやってたんやけどね。稲垣さんやからまたそれができたということも言えると思いますねん。お父さんが俳優さん(東明二郎)でしたし、俳優さんのことだとか、そういう内輪のことをよく知ってますしねえ。

他のお宅にも、シナリオを取りに行かれたんですか？

いや、他のところは行かしません。三村さんの所だけは特殊な例ですわ。伊勢野重任⁽³⁰⁾さんだとか、他の人たちは皆、一冊まとまったら、自分で持ってくる。それが採用されたらお金をもらえる。採用されなったら、タダですわ。そのために、普段から月給を払うてんのか、という感じですね。月給あったって、わずかなもんですえ。あとはホン代で稼げ」って。

・大映撮影所と美粧の仕事

1. 大映入社前後

入社のきっかけ

たまたま稲垣(浩)監督が、私が絵を描くことを知っておられましてね。で、あの人の作品で『おかくら兄弟』(1946年、稲垣浩)とかね、古川緑波とか(片岡)千恵蔵さんがでてくるようなね。そのメーキャップのデザインを.....まあ、扮装デザインですね。それをやってみないかと言われて、2~3本続けてやってるうちに、会社の方から「いっぺん実際、俳優さんに顔をつくってみやへんか」といってと言われてね。僕もね、昔から撮影所っていうと、すぐ隣家の様なところですよさかいね。「やってみようかな」と思うてね、大映へ入れてもらったんです。それで、そのときに映画会社っていうところは「素人」で入ったら通用せんとこやし、とにかく「専門家」というかたちで、身分を偽ってね、メーキャップで入ったんですわ。床山さんが七人いるなかに、メーキャップマンが一人です。

ところが、「専門家や」と言うて入って、明るく日から給料貰うのにね、顔の化粧ひとつ知らんのですわ。ただ、絵が描けたということで、それで困ることは無いし、長年撮影所ってものを見てきたんで.....。俄勉強もええとこですわ。必死になって勉強しました。

一番勉強になったことは、映画を観ることだったんですか。

私はね、松之助時代から映画観てますのでね。何となく頭のなかにね、他のひとと違ってね。それが専門家と言えば専門家みたいなもんですけどね。

美粧という仕事

床山係というのは無いわけです。美粧系のなかには全部床山さんで、顔はやらないんですわ。その時分にね、阪東妻三郎であろうが、片岡千恵蔵であろうが、スターは全部自分で顔をしますのや。ひとに触らせないで、全部。ところが、僕が一人入ったために、今度は一寸変わってきたわけですね。

それは何故か言いますと、まあ稲垣さんにしたって、他の、特に溝口(健二)さんとか、そういう偉いひとはね、役者に任しといたら駄目や」っちゅうわけですわ。「アメリカでもどこでもね、役者が顔をしてるっちゅうことは無い」、いわゆるメーキャップ係っていうもんがあって、それがやるんや」と簡単に言いますとね、主役のひとは別ですけどね、その他大勢から一寸した役のひとは、ほっといたら自分の好い顔にします。極端な言い方するとね、長屋の娘やのに芸者みたいな顔して出てくる。それでは駄目やと。それで、もっとちゃんとしたメーキャップの責任者がいて、それがバツとおさえていて……映画のなかが変わってきたわけです、撮影所自体が。

初期の失敗談

化粧品ってのは昔は悪かったしね。国産のややこしいの使うたり、うまいことそういうものを吟味してね。いまだにわすれもせんけど、滝沢修⁽³¹⁾さんがね、京(マチ子)さんがはじめて出た映画で、(最後に笑う男』1949年、安田公義)サーカスのピエロの顔をせんならんことになってね。滝沢さんみたいな大先輩の顔にいきなりピエロの顔をトクトクとして、塗って、描いて、横着なものですわ。滝沢さんも結構です、これで」っというてくれはって。明るる日に見たら、赤い色だけが残ってありますねん。赤い色ってのは、怖いですわ。うっかり使うとね、肌に入ってしまうとね。ライトあてて一日仕事していると、取れ



新・平家物語』の久我美子にメイクを施す小林昌典氏(大映京都撮影所美粧部にて) 提供 小林昌典氏

んようになるんですね。で、滝沢さんと大笑いしたことあるんですけどね。それが縁で、滝沢さんの仕事はまかしてもらって。滝沢さんが舞台ではと、楽屋行ってね、おじゃましたりしましたけどね。

2. 大映唯一のメーキャップマンとして 溝口健二から学んだこと

溝口(健二)さん⁽³²⁾っていう人はね、モノを尋ねてもね、自分でちょっとも言わはらへんのですわ。「こうせい、ああせい」っということ。祇園の舞妓の顔をするのにね、見に行かな、しょうがないねん。それで僕もお茶屋を紹介されてね、色々なこと聞いたりそれから実際に舞妓さんがどんな化粧品使うてるか、どないするのんか、そういうもん見せてもろたり自分の目で見て、自分で納得するわけです。自分でやらな仕様が無い。あの人に付いていてものすごく勉強しましたわ、色々な点で。

今のは『祇園囃子』(1953年)の頃のお話ですか。

はい。祇園のねえ。溝口さんっていう人はね、大変合理的に物を考えていた人で、例えば、新・平家』(新・平家物語』1955年)の時にね(市川雷蔵の)眉がね……テストの時にね、雷ちゃんと一緒にメーキャップしてね、見せたところ「違う」と駄目……2回目やって、3回目やったら筆で書いただけや」って、ごてだしたわけですから(笑)。そのままではあかんから「ち

よっと雷ちゃん、一緒に考えよう」って部屋へ帰って。熊の毛がある。それを使うわけです。「どうせなら小林さん、ドヤっといこうか」。雷ちゃんも骨折って向かって腹ですわ(笑)。できて.....「きついことないかな」ってね、顔に濃い毛が生えたみたいに、一本一本、接着剤でつけていくのやさかいね。それで、とにかく「出来たんやし、いこか」と行って見せた。そしたら、「うん...だいたい感じがでてきたな」って、溝口さん言いだしたんやね。実際の毛を使うてんのやからね。「...ちょっと、濃い」って。「そうですか」っていうて、僕目の前で、一本一本パツパツと、抜いていきますねん。それで「これでよろしいか」って言ったら「いいだろう、それぐらいで、いいだろう」。それで、決まったんです。そのときに、「溝口さんって人は、理屈ではあかんねや」と、実際、俳優さんでもなんでも、自分で科学的にちゃんと割り出して、それで、相手を納得するだけの持論がなかったら、オーケーださん人です。すべてそういう風にね、まちがいのないところで、ちゃんとお芝居から何の話.....山のようにありますけどね。

総天然色映画

大映でね、総天然色になるときにね、最初に苦労したんですわ。天然色になるとね、色がどううつるのかというのも、何をつかって、どないしとったか、わからへん。宮川(一夫)⁽³⁴⁾さんなんかと一生懸命研究して、ラッシュみて。まず、一番問題になったのはね、羽二重の問題ですわ。羽二重が皮膚と、キレとそんなもん、あうわけがないな、というのが、最初の話ですわ。で、それ実際やってみたらね、羽二重と人の肌とね、違いますわな。で、それは色で、どういうたらええんか、何を使うたらこれは消えるとかね。そこへ長谷川(一夫)さんでしょ。そう簡単にね、いかへんのやなあ。準備だけでねえ、撮影部と技術部と私と、いろいろな衣装とか持ち出して毎日のようにテストをしてね。色さえ合うてれば、少々くらいのきれと、肌と、合うもんやることが、結論としてわかったんです。それも実際に、やってみないとわからないんでね。それで、いきなり初日がロケです。馬でダーツと走ったりね、長谷川さんが出てきたりして。それで、現場で写真とっついて、いろいろと。帰

ってきて写真みたら、うまいこと皮膚とあんなん(羽二重)と交わって。これで徐々にまあ、悪いところは改良しながら、色さえあわしといたらって。でも、皮膚を、あんまりあつく塗るとやっぱり人間の顔になりませんしね。

日本画の勉強が役に立ったと思われることはありますか？

あります。先ず細い筆で毛描き等や風俗、色彩感等大変役立ったと思います。

特殊メイク、刺青

例えば、お岩の(「四谷怪談」1959年、三隅研次)顔をね、全部まあ、勝手にうまいことやれっていうわけですわ。いつものメーキャップだけで。会社はゴム等のつくりものにはお金はださへんっていう訳です。.....それでまあ、なんとか僕も、ごまかす、って言ったらいかんけれどもね、それでやれることはやってみた。「華岡青州」(「華岡青州の妻」1967年、増村保造)のときもこれが乳ガンでね、それを切つてね、パーっと血が、まあ...そんなものも、つくらんならんわけですわ。

それは、美粧さんのお仕事なんですか？

だんだん.....こういうもんやったら、小林にまかせたらええ、ということになって。それで、自分の仕事の一部になってしもうたわけです。だから、そういう特殊なことになってね、特殊メイクって、私はいうてて、会社もそれを納得してくれた訳ですわ。そうすると今度それを、外で見た人がね、大映に特殊メイクやる人がいるっていうて、それでよそから呼びにきたりね。

特殊メイクといえば「吠魔神」⁽³⁶⁾(「吠魔神」シリーズ、1966年)も御担当されましたね。

「吠魔神」もそうです。やりました。メーキャップって、色を塗って。まあ、私やらだけじゃなしに、背景部にも手伝わしたりしてね。土台は美術部でつくるし。だから、3つか4つの部の合作ですわ、あれは。

とにかく、人の体に関わるもんは、みな。それなりの絵が描けるさかいにね。刺青まで描いてね。

増村保造監督の、「刺青」⁽³⁷⁾(1966年)も担当されたんですか。

はあ、あの蜘蛛のねえ。若尾(文子)ちゃんと、それからモデルさん、毎朝、2つ描きますね。で、若尾ちゃんがここ(腰を指す)のところまで脱いたらあと、吹替えがやるわけです。

あの蜘蛛の刺青のデザインは、小林さんが描く前からあったんですか？

あれは、増村(保造)さんの注文です。後ろからこうはがいじめにしているような感じにしてくれとかね。

こういう刺青のデザインも実際に描かれるのも、小林さんがなさるわけですよね。

描くのも、人にまかしたりしません。三隅(研次)さん⁽³⁸⁾が最初にいいだして、他の人やないんやし、三隅監督やから、というのがある描いたら、それが大変好評でしてね。それからなんとなく、刺青があったら、描いてくれて。特殊な技術ですさかいね。相当勉強しました、刺青は。

他社とのかけもち

大映入ってからね、本当にあちらでもこちらでも仕事しました。宝塚映画(宝塚映画製作所)⁽³⁹⁾ができたときにね、宝塚行ってくれ」と新珠(三千代)さんやとかね(宝塚の)スターさんが初めて映画をやるんで、顔が分からないから、来てやってくれ」と言うて、私が行きますのや。向こうの人にしてみたら初めて映画に出るんで、必死で。建物は別にあらへんねん。宝塚の遊園地のすぐそばのほったて小屋みたいところで、そこがステージで。裏方の顔をするとところとか、そんなところがあった位で。

宝塚(映画)を手伝って欲しいというのは、会社の方から言われたんですか？

会社からですわ。いわゆる製作部長か俳優部長の程度で、向こうも製作部長か俳優部長の程度で「小林かしてくれ」と(美粧が)分からんさかい。不思議な社会です、映画の世界は。一寸常識で考えたってね、本当に……。朝行ってガチャンとタイムレコーダー押しとして、すぐダッーとね、大映にいながら、東京行ったり宝塚行ったり。(そのうち)行けんようになりますわ、そんな。まあ「明日来ますわ」と言うて出ていければいいけど、その日(大映の)仕事あったら、もう行けしまへん。電話で「今日は行

けまへんわ、よろしく」と。それからね、女優さんの顔をしながら「これ覚えていておくれやっし」と。私いつなんどきパラッと消えてなくなるかわからない」と。そしたら、あとで大映と宝塚と一緒に仕事したときに(宝塚の)女優さんが来はってね、「小林さん、あのときは本当にエライ目におうたわ、あんた顔だけ2、3日して、あと来やへんのやもん」と。あと、恨まれたりね、もう謝って……。そんなことで、たいへん親しくなったりね。それから未だに皆、顔を中心に(笑)宝塚のひとは知ってます。

絵の勉強と撮影所

撮影所っていうところは、たいへん具合の良いとこでね、絵の勉強するのにはもってこいです。というのはね、忙しいのは忙しいし、自分がスタッフの一員で一本持たされたら、そりゃ終わるまでは絶えず仕事がありますけどね。残業が無かったら、はよ帰ってきますね。ロケが(雨で)中止になったりすると、遊び時間が出来ますねん。そうすると、展覧会の仕事をやるような……。

それは撮影所のなかでお描きになってたんですか。

撮影所のなかでは、やりません。チョチョッと走って帰って、ダッダッダとやって、それでまた仕事へ(笑)。そういう点で、勉強するのにはね、たいへんええ職場でしたわ。

・大映退社後

大映退社のきっかけ

大映へ入られてからお辞めになるまで、ずっと美粧さんは小林さんお一人だったんですか。

そうです。最後まで。大映をやめた原因をだいたい想像してもらえますと思いますけどね、藤村志保ちゃんの雪女(『怪談雪女郎』1968年、田中徳三)をやることになり、別に、『鉄砲伝来』(『鉄砲伝来記』1968年、森一生)っていう合作映画を同時に進行して。どうしたって2本持たんならん。それも、よろしいわ。うまいこといったらね。セットだけやったらええけど、『鉄砲』の方がロケにいったんですわ。二日

目か三日目に連絡が入って、どうしても「雪女」の方もセットの都合もあるし帰ってきてくれて。夕方……もう日が暮れてましたわ。それで「もう辞めるときがきたな」って思ったんです。仕事を済ませ家に帰ってから、「もう辞めてやる」と決心しました。そうすると、その瞬間、また絵を描こう、元の日本画をやるうと思ひましてね。それで辞表書いて、提出したんです。その時分、大映がどうも何か(倒産)ということがあったり、皆さん偉いひとは知ってはりましたさかい「それで見切りをつけたんやな」と思われたんですね。「どっこも行かへん、辞めんのや」もう活動屋から足洗うんや」って言うてね。そういう風にしたいけど、結局受理されんとね。一週間から十日ほど経った頃、忘れもしまへんわ、監督の三隅(研次)さんがね「言われてきたけどアンタは言い出したら、そうか、って言うて聞くひとやないのやさかい」「“もう小林、なんぼ言うてもあかん。ワシが言うても、アカン”って言うてもらったらそれで何とかあります」って言うて、帰ってもらったんです。それでやっと受理されたんです。それであと(松竹等で呼ばれて)またもとの役者の顔をしたりね、何か色々してるうちに会社(大映)潰れてしまったんですわ。

友禅の仕事

まあ結論として私は、自分の力だけやなしに、皆さんに助けてもらったり、色々なことしながらね、こられたってことと、それともうひとつ、ひとの運命っていうのがありますね。それがね、私にはたいへん巧いことついてたと思います。例えば大映辞めて、自分はそれで、色々やるつもりで辞めたんやけど、明る日からアンタ、仕事があるわけやしね、何をどうするっちゅうわけでもあらへん。そしたら、「友禅の仕事、やらしまへんか」ってね、言うてくるひとがいますねん。染料のことも何も知らんのに、なんで、というてまあ、それも疑いもせんとね。それで「どこなんです」って言うたら、京友禅を描くのをやっているとこがあるさかい行ってみたらと、それで行ったんですわ。⁽⁴⁰⁾それで仕事してるうちに、一年経ち、二年経ちしたんですわ。そしてみたら高島屋とかね陳列場に私の作品が出たり、売れたりしててね。友禅やり

ながら絵を描いたりしてるうちに、松竹へ(笑)。次から次、何かこうなってるわ。

松竹等での仕事

すぐに松竹から、「一寸来てくれ、小林さん辞めたなら」「一寸聞きたいことあって」って言うて。それでまた、松竹へ直接、但し私はもう辞めてんのやさかいね、「仕事としてはできません」と刺青だけ書くならと言われて、松竹でやらされた。とにかく仕事は「やらへん」て言うたのに、何となく松竹が近いので呼ばれたら行くわけです。

そのうち、メイクの仕事をしたり、一本のシャシンで二日か三日だけ手助けして、あとは渡しておいて、すぐ帰ってくるわけですわ。段々ヤル気もなくなってきたし、なんべんも「もうやめさせてくれ」と言うている内に十年経ち、十五年経ちとして、とうとう二～三年前に「もうやめや」って言うてね(笑)。八十過ぎてから、辞めさしてもろたんです。

注

- (1)1929年7月25日、マキノ省三が死去。翌月1日、池永浩久を葬儀委員長として御室撮影所で本葬が行われた。
- (2)牧野省三の妻・多田知世子(旧名・多田ため)、笹井三左衛門の兄弟分で千本組の番頭格として「石橋屋」(千本三条下ル)という材木問屋を営んでいた多田虎之助の娘。
- (3)マキノ雅広(1908-1993)。監督。牧野省三の長男。本名・牧野正唯。正博 雅弘[50年] 雅裕[80年] 雅広[90年]と改名。1912年頃から主に牧野省三監督作品に子役として出演。1908年、『青い眼の人形』で監督デビュー。マキノ解散後、32年に元マキノ従業員とともに日活太秦へ入社、翌年まで時代劇部に在籍。なお、小林昌典氏が訪れたのは、正映マキノキネマ設立前後であろう。
- (4)マキノ真三。牧野省三の三男。正映マキノ、京都映音に関わった後、日活太秦で兄のマキノ正博、辻吉郎の下で助監督をつとめ、1941年に大都映画『愛憎乱麻』を監督。妻で女優の宮城千賀子と共に「マキノ芸能社」を設立(1946-48)。後に

- 陶芸家として安曇野に住む。
- (5) マキノ光雄 (1909-1957)。製作者。牧野家の次男。本名 多田光次郎。1930年、「マキノ満男」から「マキノ光雄」に改名。幼少時に主に牧野省三監督作品に子役として出演。34年、日活太秦へ入社、翌年に日活多摩川へ移籍。
- (6) 1918年、牧野省三が開設、合宿制をとった。21年、省三の日活退社とともに解散。月形龍之介、高木新平らが研究生として所属。
- (7) 月形龍之介 (1902-1970)。俳優。1920年、日活撮影所 (大將軍) に入社し、牧野省三の設立した俳優養成所に所属。芸名を中村東鬼蔵とする (24年、月形龍之介に改名)。養成所が解散すると、中村末之助一座として地方巡業に出た後、22年にマキノへ入社。28年、月形プロダクションを設立。42～49年まで大映京都に在籍。
- (8) 高木新平 (1902-1967)。俳優。1920年、日活大將軍に入社し、牧野省三の設立した俳優養成所に所属。芸名を片岡慶左衛門とする (23年、高木新平に改名)。翌年、省三の日活退社を機にマキノに移籍。27年、高木新平プロダクションを設立するが、28年にマキノに戻る。30年に再びマキノを退社した後は、帝キネ、宝塚キネマ、エト映画社などに関わる。戦後は専ら脇役俳優として出演した。
- (9) 松田定次監督の実母 照が経営していた割烹旅館 (北野上七軒)。
- (10) 1912 (明治45) 年1月、横田商会在二条城撮影所から通称法華堂撮影所 (御前通り一条下ル) に移転。それ以降、小林弥六氏がマキノ省三の助監督をつとめるようになる。
- (11) 辻吉郎 (1892-1946)。監督。1915年、日活法華堂に俳優 (芸名 市川芝喜蔵) として入社した後、監督に転向し、マキノ省三のもとで助監督をつとめた。
- (12) 1921年11月20日から約三週間に渡って、お茶の水教育博物館で、文部省主催第一回活動写真展覧会が開催されたのに際して、翌月7日、尾上松之助が当時の摂政宮殿下 (昭和天皇) の御前で「楠公桜井の別れ」の実演を行い、小林弥六監督と辻吉郎監督が演出した。それを記録したのが実況フィルム『史劇楠公訣別』。出演者は尾上松之助、尾上松葉、中村扇太郎、実川延一郎、大谷鬼若、片岡長正、中村仙之助、片岡松燕、他。
- (13) 尾上松葉。俳優。中村福圓一門の舞台出演中に、尾上松之助の目に留まり1919年、日活大將軍に子役として入社。
- (14) 片岡松燕。俳優。中村福圓一門で子役をつとめた後、名女形 片岡我童の弟子となり、1917年に片岡松燕を襲名。20年、尾上松之助の紹介によって、日活大將軍に女形として入社した後、二枚目に転向。26年に日活を退社、片岡松燕プロダクションを設立。
- (15) 琵琶湖から流れる瀬田川の中之島にある料理旅館 (滋賀県大津市)。
- (16) 池田富保 (1892-1968)。監督。1919年、尾上松之助の紹介で日活俳優部に入社。芸名をはじめ中村喜当とし、後に尾上松三郎とした。マキノ省三の指揮する「第二部」で幹部俳優の指導をうける。俳優業の傍ら執筆していた脚本が松之助に認められ、21年、松之助の妹 キクノと結婚。その媒酌人をつとめた牧野省三が同年、日活を退社し、松之助が撮影所所長となると池田富保と改名し、監督部に転向。24年、『渡し守と武士』で監督デビューする。
- (17) 辻吉郎は秋田出身で、その訛りを直そうとしなかった。
- (18) 笹井三左衛門 (1855-1939)。1901年、千本組を結成。材木運搬業などを行った。映画界で多大な力を発揮していた千本組については『千本組始末記』(柏木隆法、海燕書房、1992年)を参照されたい。
- (19) 永田雅一 (1906-1985)。製作者。笹井三左衛門の長男 静一の紹介で、1925年に日活大將軍の臨時の雑用係として入社。当時の永田と千本組との関係は前掲書『千本組始末記』に詳しい。47年に大映の社長に就任、大プロデューサーとしての地位を築いた。
- (20) 笹井末三郎 (1901-1969)。笹井三左衛門の三男。日活大將軍の「物品検定所」に在籍した後、

- 日活太秦の企画部に1927-32年まで在籍。35年のマキノ・トーキー製作所設立に関わり、理事として在籍。戦後、東横映画(1947-51)、日本電波(1959-67)に関わった後、嵯峨有栖川で隠居生活を送った。
- (21)千本組を継いでいた笹井三左衛門の長男・静一が1949年に亡くなるが、末三郎は跡目を継がず、千本組は解散することとなった。
- (22)小林弥六は小林靖長の名で1929-32年まで所長秘書」として日活太秦に在籍(『日本撮影所録』『キネマ旬報』1929年4月1日号、1930年4月1日号、1931年4月1日号、1932年4月1日号)。
- (23)池永浩久(1877-1954)。日活京都撮影所所長を1923-32年まで務める。日活の前身 横田商会から監督兼俳優(芸名 澤田憲、後に池永三治)として在籍し、牧野家や笹井家と深い交流があった。
- (24)千本通一条上ルに位置していた劇場で、1901年に、牧野省三と母やなが興行主となり 改築を行ってからは頻りに活動写真を上映するようになる。21年、京極土地興行株式会社が買収(同時に京都土地興行と改名)。35年、横田永之助が興行主となった後、43年、「千本日活館」となる。
- (25)中京区三條通朱雀町に位置していた映画館。1920年頃までマキノ省三が経営していた。21年、京極土地興行株式会社が買収(同時に京都土地興行と改名)。43年、日活の直営館となる。
- (26)上京区千本通下長者町上ルに位置していた映画館。
- (27)記録(『日本撮影所録』、『キネマ旬報』1929年4月1日号、1930年4月1日号、1931年4月1日号、1932年4月1日号、1933年4月1日号、1934年4月1日号)によると、日活太秦に1929-33年まで美術部主任」、「美術係主任」として、1934年に「タイトル係主任」として在籍
- (28)1934年、鳴滝に住む山中貞雄が近隣に住む仲間呼びかけ、シナリオ執筆集団「鳴滝組」を結成。筆名を「梶原金八」とした。メンバーは山中の他に、稲垣浩、滝沢英輔、三村伸太郎、藤井滋司、萩原遼、八尋不二、土肥正幹(鈴木桃作)。
- (29)三村伸太郎(1897-1970)。脚本家。1926年、松竹下加茂に入社。河合映画、マキノ、帝キネを経て1934-36年まで日活太秦に「脚本係」として在籍
- (30)伊勢野重任(1904-1982)。脚本家。同郷の先輩、伊藤大輔と伊丹万作を頼り上京。1935-36年まで千恵蔵映画撮影所「脚本部」に在籍した後、37年に日活太秦に「脚本係」として在籍
- (31)滝沢修(1906-2000) 戦前は築地小劇場に参加し25年の『ジュリアス・シーザー』で初舞台。映画では、成瀬巳喜男のトーキー第一作『乙女ごころ三人姉妹』(1935年)他、数々のP.C.L(後の東宝)作品に出演している。戦後は宇野重吉らと民衆芸術劇場(第1次民芸)を結成。劇団民芸では代表をつとめ『新劇の神様』とよばれた。大映では、談話中にある『最後に笑う男』の他、『狂将』(1948年、伊藤大輔)『愛妻物語』(1951年、新藤兼人)等、多くの作品に出演している。
- (32)溝口健二(1898-1956)。1920年日活向島撮影所に監督助手として入社。23年に『愛に甦へる日』で監督デビュー。その後日活大將軍へ移り、『狂恋の女師匠』(1926)等で監督として認められる。1934年永田雅一が設立した『第一映画』(1934-1936)に参加。フィルムが現存する戦前の代表作『浪速悲歌』『祇園の姉妹』が製作されたのはこの時期である。晩年は大映専属監督となり、ヴェネチア映画祭で銀獅子賞を受賞した『雨月物語』、『山椒大夫』などの傑作を生んだ。
- (33)市川雷蔵(1931-1969)。生後まもなく関西歌舞伎の俳優市川九団次の養子となり、1949年大阪歌舞伎座の『中山七里』で初舞台。後に『武智歌舞伎』と呼ばれる、武智鉄二主宰の関西芸術劇場での役者修行を経て、51年『修善寺物語』での頼家の好演をきっかけに、関西歌舞伎の重鎮、市川寿海の養子となるが、1954年に歌舞伎界から映画界へ転じ、大映に入社。以後、肝臓ガンで死去する1969年までの15年間に150本以上の作品に出演した。代表作に『燦上』(1958年、市川崑)『薄桜記』(1959年、森一生)『斬る』(1962年、三隅研次)『眠狂四郎』シリーズ(1964-69年)等。
- (34)大映のカラー第一回作品『地獄門』(1953年、衣笠貞之助)のことと思われる。『地獄門』と大映の

カラー化についての詳細は、後述の解題を参照のこと。

- (35)宮川一夫(1908-1999)。日本映画史に残る名カメラマン。1926年に日活京都撮影所に入り、35年『千代傘』(尾崎純)がデビュー作。戦後は大映専属となる。『羅生門』によって海外にもその名が知られるようになり『おとうと』(1960年市川崑)では『銀のこし』と呼ばれる現像処理によって原色を極力抑えた独特の画調を生み出した。他代表作多数。
- (36)『大魔神』シリーズ。当時大映の撮影所長であった鈴木晰也氏の「殖輪をうごかしたら面白いんと違うか」というアイデアから誕生した特撮時代劇。その特殊効果と美術の精巧さと映像美は今日も見る者を圧倒する、大映京都の技術が凝縮された大作シリーズである。しかし、同時に巨額の製作費を投じたため、シリーズは3作のみ、わずか1年で終了している。
- (37)増村保造(1924-1986)。1947年東大法学部を卒業後、助監督募集に合格し大映入社。同時に東大文学部哲学科に再入学。52年にはローマの映画実験センターへ留学し、55年に大映復帰。溝口健二や市川崑の助監督についた後、57年『くちづけ』で監督デビューを果たす。代表作は『刺青』(1966年)の他、『巨人と玩具』(1958年刊)、『1964年』等がある。
- (38)三隅研次(1921-1975)。1941年立命館大学商学部を卒業後、日活京都撮影所へ助監督として入社したが、まもなく応召され、兵役に服した後、47年に帰国。伊藤大輔、衣笠貞之助等に師事。54年に『下左膳・こけ猿の壺』でデビューした後、日本初の70mm映画『釈迦』(1961年)や市川雷蔵、勝新太郎のシリーズ作品を手がけた。
- (39)宝塚映画製作所。1938年に、後に宝塚歌劇団の理事となる引田一郎が小林一三の命によって設立した撮影所。1941年に東宝に合流し一時閉鎖となるが、1951年に再建された。このときも、引田一郎が設立に関わっている。戦後の宝塚映画の設立には、映画会社によるタカラジェンヌの引き抜き防止と争議後の東宝の補完的役割という2つの目的があったとされている。

宝塚映画製作所については、宝塚映画祭実行委員会編『宝塚映画製作所 よみがえる映画のまち』宝塚』(神戸新聞総合出版センター、2001年)に詳しい。

- (40)小林氏は大映退社後、およそ1年の修行期間を経て、友禅の彩色の仕事に携わるようになる。詳細については後述の解題を参照のこと。

談話解題「小林昌典 回想・洛西映画史 マキノ省三から溝口健二まで」

・子役時代

1. 小林弥六監督の子供としての記憶

父とマキノ省三

小林弥六とマキノ省三の関係は日活の前身・横田商会に端を発する。小林弥六は、神戸巡業中の横田商会の上映する映画に魅せられ、巡業隊員として横田商会に1907年に入社。一方、マキノ省三は尾上松之助とともに横田商会と契約し、1909年、『磐盤忠信源氏礎』を製作。二人の師弟関係は、横田商会が1912年に二条城撮影所から法華堂撮影所(同年、日活関西撮影所となる)へ移転し、マキノ省三の助手として小林弥六が配される頃にはじまる。小林弥六はマキノ省三のもとで監督手法を学び、1914年頃から監督として独立。その後、マキノ省三は横田永之助＝尾上松之助体制との確執が生じ、また松之助映画の千篇一律な映画製作からの脱却を図るため、1919年に日活を離反しミカド商会を設立。代わって小林弥六が松之助映画の首席監督となる。しかし、横田永之助の計略によってマキノ省三は日活に呼び戻され、尾上松之助と小林弥六の「第一部」に対立姿勢をとる「第二部」として、尾上松之助に代わるスター・市川姉蔵主演映画製作に意欲を注ぐが、一向に改善されない横田＝松之助主導の映画製作と市川姉蔵の夭折は、再びマキノ省三を独立の道へと向けさせる。そして、1921年に牧野教育映画製作所を設立(23年、マキノキネマ株式会社へと発展)し、遂に日活と完全に訣別することとなるのだった。しかしながら、小林昌典(以下小林

氏)の証言に依れば、マキノ省三と、いわば横田=松之助側の小林弥六との交流がその後も途絶えなかったという点であり、それは二人の仲が映画会社の枠を越えた、深厚な間柄であったことを表す注目すべき証言であろう。また小林氏がマキノ正博の見舞いに訪問された際の、牧野省三の妻・知世子夫人の采配ぶりは、「マキノ」関係の映画人たちのなかで、しばしば語られる知世子夫人の発言力の強さを裏付けている。

なお、日活大將軍時代に、マキノ省三は尾上松之助に代わる「新しい俳優」⁽¹⁾の育成のための俳優養成所(1918-1921)を設け、松田定次の母・照の経営する割烹旅館「籠の家」で合宿を行っていたとされており、あたかも「籠の家」という一軒家に研究生の月形龍之介や高木新平が合宿を行っていたかのように想像されていたのだが、小林氏の指摘による、俳優養成所が「籠の家」と垣根で仕切られた別棟の二階家であったという証言は興味深い新事実である。この二階家と「籠の家」との関連については、今後の調査課題としたい⁽²⁾。また小林弥六が俳優養成所の面倒を任されていたという証言も、これまでの日本映画史のなかでは語られなかった史実であり、二人の信頼関係が窺えよう

しかしながらマキノプロダクションをたちあげ、「マキノ映画」一時代を築き上げた「日本映画の父」マキノ省三の華々しい人生に比較し、尾上松之助の死後(1926年)、池永浩久が撮影所所長に就任すると同時に監督業を廃し、所長秘書、企画部理事などを歴任した後、衣装係主任として晩年まで日活撮影所に勤務した小林弥六は、あくまで日活映画人として生きた謹厳実直な人生だったと言える

父と尾上松之助

マキノ省三が去って以来、小林弥六は松之助映画の製作を精力的に行い、ときには三日に一本の作品を仕上げるほどの熟練した職人監督に成長していた。そして、マキノ省三退社の半年後の1921年11月より東京のお茶の水教育博物館で、文部省主催第一回活動写真展覧会が開催されたのに際し、摂政宮殿下(昭和天皇)の御前で尾上松之助

が実演「楠公桜井の別れ」を行ふこととなり、その演出として小林弥六と辻吉郎が抜擢される(談話注12参照)。子役・尾上松葉の失敗談は、現在に至っては小林氏が小林弥六の子供であったからこそ、知ることのできる逸話であろう。なお、この日本初の活動写真展覧会及び御前芝居は、もとは地方巡業の小芝居役者・尾上松之助にとって、また小林弥六、辻吉郎らにとっても、かつてない栄誉であったということのみならず、当時見世物のなかの一メディアに過ぎなかった映画にとって、その認識を一新させる画期的な出来事であった。

談話から窺える小林弥六の演出方法は、歌舞伎や浄瑠璃に精通していたマキノ省三が行っていたとされる「ロダテ」(現場で芝居の流れを説明し、台詞をつける)とそれが発展した「段取帳」(シナリオの原型のようなもので、スタッフ用に数冊のみカーボン紙で複写した)を使用していた頃のそれであろう。法華堂撮影所時代に会得したと思われる、マキノ省三直伝演出法が、松之助映画の大量生産

小林弥六の350本という驚異的な製作本数を可能にしたのだろう

定宿とした旅館「あみ定」と映画界との関係は現在詳らかではないが、投網で捕った魚を舟のうで天麩羅にするという「あみ舟遊び」が行なえる場所として知られ、幼き小林少年を連れた小林弥六と尾上松之助の両人が、仲良く「あみ舟遊び」に興じる情景が想像される。

池田富保監督と辻吉郎監督

義兄・尾上松之助に才能を見い出され監督となった池田富保は、松之助全盛時代の女形と人間味に欠けた英雄豪傑を排した、リアルな殺陣演出を得意とし、松之助一千本映画「荒木又右衛門」(1925年)で大成功をおさめる。そして松之助の死後も、「吠久保彦左衛門」(1927年)などの「超大作」を担当する日活の首席監督としての地位を築き、池永浩久のもとで「所長秘書」も兼任した。小林氏が垣間見た池田組の撮影風景は、丁度この時期にあたるだろう。しかし1927年の金融恐慌及び「27年テーゼ」以降の急激な左翼思想の高まりのなかで、斬人斬馬

剣』(1929年)で成功し1930年に日活へ入社した伊藤大輔、また『傘張剣法』(1929年)、『新暗流史』(1929年)で、俄に評価を高めた辻吉郎らがいずれも傾向映画の作家として時代の花形となっていくのに対し、頑に旧来の娯楽作品を撮り続けた。⁽⁴⁾一時J.Oスタジオの設立した太秦発声映画社に移籍するものの、翌年再び日活に戻った池田富保は、大日本映画製作株式会社(大映)⁽⁵⁾成立後、まもなく解雇される。戦後はプライドをかなぐり捨て、東映京都に俳優として入社し、専ら脇役やエキストラで出演するようになる。東映のバス停前で小林氏と再会するのは、まさにこの頃であろう。その後、二度と監督業に復職することはなく、晩年は仕出し屋を生業とした。⁽⁶⁾

一方、辻吉郎は日活京都撮影所の「監督部長」にまで昇進するが、突如1943年、「一枚の文書で、二七年の映画生活の映画生活から追はれ」、⁽⁷⁾同年、松竹下加茂に移籍。その頃の辻吉郎が全盛だったころを「今から考えれば、まだ思想もかたまらず、つまらぬ事をづれしがって、安っぽい傾向映画を撮ったことなど、自分の経歴を汚すものだと思っただけだが、当時は、映画作家として、やはり、時の流行に迎合する気持だったのだらう」と述懐しているが、小林氏の発言はそれを裏付けているだろう。松竹では、マキノ真三(マキノ省三の三男)と共同で『海賊旗吹っ飛ぶ』(1943年)を監督したのみで病床につく。

マキノ省三不在となった日活を旧くから小林弥六とともに支え、一時は日活の二大監督として大映成立まで在籍した二人だが、同様に不遇の晩年だったと言え、日本映画史のなかの一哀史として認識されよう。

千本組

千本組の京都映画界での影響力、また後に大映の社長となる永田雅一が、かつて千本組の若衆であったということは、これまで数々の日本映画史のテキストのなかで語られてきた史実なので、本項での詳述は避けたい。

談話のなかで小林氏が大映撮影所で笹井末三郎と遭遇したのは、笹井末三郎が嵯峨で隠居生活を送っていた時代であると推察されるが、小林氏の体験談からは、解散後の千本組が、撮影所内でい

まだ影響力を保持していたことが推し量れるだろう。この力は、大映社長に就任した後も永田雅一に影響を及ぼす多大なものであり、その所以で大映撮影所に千本組関係者が在職していたと考えられる。また、他ならぬ永田自身が、千本組二代目当主となった笹井静一の紹介で、日活大將軍の雑用係として入社したのが映画界入りへのきっかけであった(談話注19参照)。

日活と千本組 笹井家との関係は、横田商会の二条城撮影所建設に牧野省三と義父・多田虎之助(千本組の番頭格)が関わっていたということから始まる。⁽⁹⁾また所長秘書であった小林弥六(あるいは代理の小林氏)が笹井家に訪れていた当時の両者の結び付きは、『笹井の影に池永あり 池永の影に笹井あり』⁽¹⁰⁾と池永自身が述べるほどの親密な間柄であった日活京都撮影所所長 池永浩久と笹井静一との個人的な関係によるところが大きく、その関係から、千本組が1923年に購入した材木運送用のトラックを日活がロケーション撮影用に借用し、引換えに千本組は撮影所内で必要な材木を納入した。⁽¹¹⁾なお、1915年頃、多田虎之助が日活法華堂撮影所に「購入係」として在籍している事実から、この頃、材木問屋「石橋屋」多田虎之助が、撮影所に材木の納入を行っていたと推察される。

2. 映画少年体験談

本項での小林氏の映画観客としての回顧談は、声色弁士がまだ存在していた大正末期から昭和初期の頃だと推察される。なお、この頃、尾上松之助に代表される「型」による「旧劇」から写実的な演出による「時代劇」へと脱皮を遂げる時期でもあった。当時、弁士は男女入り交じった複数でステージに立ち並び、各自担当する台詞を喋る声色派と、独演の説明派の二派に分かれていたが、新しい「時代劇」の出現に並行するように、声色弁士も徐々に姿を消し、鳴り物や囃子による和伴奏は、三味線、バイオリン、トランペット、クラリネット、ピアノ等による和洋合奏へと移行する。小林氏の語る幼少時の記憶は、この過渡期にあたり、当時の映画上映形態を知るうえで、貴重な体験談と言えよう。また映画独

自の建築物としての興行館が未だ西陣には存在しておらず、そして芝居小屋が映画常設館へと看板を変えても、依然改築することなく使用されていたという事実と、当時の満員観客の状況は、新興メディア映画への認識が、新しく登場した見世物への大衆の急激な需要の高まりのなかで、歌舞伎や小芝居といった伝統芸能と差異化されぬままに受容されていたことを証言しているだろう。

・日活スタッフ時代

1. 日活背景部時代

小林氏は1932年頃から、当時所長秘書として日活太秦撮影所に勤務していた父・小林弥六の紹介によって、背景部に、二年ほど在籍する。本項で注目すべき点は、その頃小林氏に、J.Oスタジオの関係者から小林弥六を通して、美術スタッフを要しているという趣旨の相談を持ちかけられたという談話部分であろう。日活の小林弥六とJ.Oスタジオとの繋がりは1932年に設立されたJ.Oスタジオが、日活の200人減首事件の最中、日活を退社したばかりの元太秦撮影所所長・日活池永浩久を顧問に迎え、翌年に太秦発声株式会社を発足させたこととの影響関係が充分考えられる(前述したように、同時期に池田富保監督も太秦発声に在籍していた)。しかしながら、関東大震災以降、映画事業が新興産業として俄に活性化していた京都映画界においてとりわけ洛西地域には多数の撮影所がひしめきあい、撮影所から撮影所への人材往来が頻繁であったことから、各映画会社間の非公式な協力関係は容易に想像され、太秦蚕ノ社にスタジオを構えたJ.O関係者が人材要請のため、日活太秦撮影所所長秘書のもとを訪ねるのも何ら不思議はない。また小林弥六の紹介によって、息子の小林氏を含め、日活撮影所に数多くの従業員が入社したという証言からは、当時の映画産業の地域密着性、また撮影所内の家内手工業的な状況が垣間見える。

2. 日活脚本部時代

記録によると小林氏は1935年頃、「小林常男」の

名で日活太秦撮影所の「脚本係事務」へ配属されている。大衆娯楽小説を要約するというこの「脚本係事務」職の存在は、名称が絶えず変更され、未だ識別・確定化されていなかったと想像される当時の撮影所内での職種を知るうえで、重要な証言だろう。

小林氏が原稿催促に訪問した三村伸太郎は1934年から1936年まで日活太秦撮影所の「脚本係」に在籍しており、「鳴滝組」の一員でもあった。鳴滝組は鳴滝(京都市右京区)に住んでいた山中貞雄が近隣の仲間呼びかけ、1934年に結成したシナリオ執筆集団で、自由編成によってシナリオを提供するという日本映画史上かつてない試みの集団であった(談話注28参照)。「梶原金八(筆名)」は「売れっ子作家」となり、千恵プロ、右太プロ、松竹と映画会社の枠を越えて活躍し、日本映画史に輝かしく記憶される数多くの名作を残す。撮影が終わると三村伸太郎の家に集り、酒を呑みながら執筆する私的集団による「裏方泣かせ」の製作現場は、撮影システム確立以前の、おおらかな撮影所内の状況を窺わせる。そして映画会社を横断する鳴滝組の才能の発揮を可能にしたのは、勃興したての事業特有の、この自由で柔軟な映画製作環境に他ならないのだ。

なお、小林氏と鳴滝組メンバー・稲垣浩は、大映入社のきっかけとなった『おかぐら兄弟』(1946年、稲垣浩、大映京都)で再び交差することとなるのである。

・大映撮影所と美粧の仕事

1. 大映入社前後

小林氏が、戦前の日活で背景・脚本部時代を過ごした日活太秦撮影所は、1942(昭和17)年に大日本映画製作株式会社(大映)の撮影所＝大映京都撮影所(以下、大映京都)となった⁽¹⁷⁾。終戦後、弟・重夫氏の勧めもあり、小林氏は稲垣浩の『おかぐら兄弟』をはじめ、数本の衣装デザインに関わった後、美粧係として大映に入社する(前掲「小林昌典」、132-134頁)。以後、小林氏は担当第一作『戮かれる愛情』(1947年、木村恵吾)から約20年にわたって大映の美粧係を務めることとなった。しかし、そのスタートは決して順風満帆ではなかった。小林氏が入社した

頃はまだ化粧品の質も悪かったため、自ら道具や素材を吟味して選んだという『最後に笑う男』(1949年、安田公義)での失敗談は試行錯誤を続けていた時代の話である。

2. 大映唯一のメーキャップマンとして 溝口健二から学んだこと

本節では大映時代の小林氏の活動が端的に語られている。大映京都は、ヴェネチア映画祭でグランプリを受賞した『羅生門』(1950年、黒澤明)をきっかけに海外を意識した時代劇大作を製作するようになる。小林氏が最も勉強になったと語っている監督、溝口健二と出会うのはこの時期のことである。溝口健二の、俳優・スタッフに対しても、相手を納得するだけの持論や着眼点がなければ妥協を許さない、という姿勢に共感した小林氏は、溝口健二が死去した後も、作品毎に綿密な研究をかさね、さまざまな美粧の仕事をこなしていった。談話中の『新・平家物語』は、熊の毛を植えたという眉が、たくましく、線の太い、若き日の平清盛を見る者に強く印象づけ、それまで線の細い二枚目役ばかりであった市川雷蔵のターニングポイント的な作品となった。

小林氏が関わった溝口作品については付録のフィルモグラフィを参照されたい。

総天然色映画

小林氏は、イーストマン・カラー⁽¹⁸⁾を採用した大映のカラー映画第一作『地獄門』(1953年、衣笠貞之助)に宮川一夫、岡本健一らとともに、テスト撮影から関わったという。カラー映画製作に対し、大映は社内⁽¹⁹⁾に天然色委員会を設置。色彩指導に和田三造⁽²⁰⁾を起用するなど、明らかに海外での評価をねらった対策を図っている。『地獄門』撮影では、日本ではじめて照明の色温度による計測を採用するが、作品を追う毎に露出計は多用せず、感覚で行うようになったという。戦前から映画製作に携わってきた職人気質のスタッフ⁽²¹⁾が持つ経験とカンが、結果的に大映独特の色調を生み出すことになったのかもしれない。

小林氏によれば、日本画の筆づかいや色彩感が美粧の仕事に大変役に立ったとら。

大映京都撮影所は、時代劇映画製作を役割とした撮影所であった。それは同時に、京都という場所を活かした特色でもあった。小林氏が日本画を学び続けてきたことが、時代劇映画に登場する人物の顔を表現することにうまく活かされた事情があったに違いない。上記のような背景が、小林氏の存在は大映京都にとって不可欠な存在であったことがうかがえる。

特殊メイク、刺青

小林氏は、『四谷怪談』(1959年、三隅研次)における、ゴムを用いたお岩の特殊メイク、大映京都最大の特撮シリーズである『伏魔神』のメーキャップ等、それぞれの作品に対して綿密な研究を重ねた上で、美粧の枠にとらわれないさまざまな仕事をこなしていった。

談話の中で、ゴム等のつくりものには予算が下りなかったと小林氏は語っているが、『四谷怪談』が公開された1959年度には、大映は当時2本立であった映画興行を1本立の大作興行に切り替えたこと等の失敗から、業界4位に転落している。このころから既に製作費の軽減が迫られていたのかもしれない。

映画作品における刺青は、従来、任侠映画などの場合には、絵心のある役者ががりの刺青担当が弟子と数人がかりで受け持っていたというが、小林氏は刺青に携わった作品はすべて一人で担当している。『刺青』(1966年、増村保造)における主人公、お艶の背中に彫られた女郎蜘蛛の妖しい刺青は作品の象徴であり、加えて色彩が素晴らしい。『刺青』は小林氏の高い画力と色感なしには成功しなかった作品だといえるだろう。

他社とのかけもち

1953年に締結された五社協定⁽²²⁾によって、技術者、俳優が他社とかけもちを行うことは当然大映でも認められてはなかった。しかしながら、とりわけ、京都の撮影所間では、戦前から続く人的交流によって、技術者の貸し出しが撮影所長クラス間の申し合わせで密に行われ、半ば黙認されていたようである。小林氏が宝塚映画でかけもちをしていた時期ははっきりと特定できないが、『宝塚の遊園地の

すぐそばのほったて小屋みたいなところで・・・」とい
う証言から、宝塚映画が再建された1951年から火
事でステージを焼失し、再建する以前の1953年ま
での間ではないかと考えられる。⁽²³⁾

東宝系であった宝塚映画と大映との関係は、戦
前から続く京阪神間の撮影所のつながりをうかがい
知る上で大変興味深い。

・大映退社後

大映退社のきっかけ

小林氏が退社を決意した理由は談話中にある通
りであるが、大映の幹部は社内事情を悟ったのこ
とと思っか、退職届はなかなか受理されなかったという。

『羅生門』以降、1950年代に次々と海外で賞を獲得
してきたことは、大映にとっては不幸であったといえる
かもしれない。社長永田雅一は1960年以降配給収
入が下降線をたどる一方にあっても、大作主義から
離れることはできなかった。その後も市川雷蔵の『眠
狂四郎』や勝新太郎の『座頭市』等のシリーズ作品で
奮起をはかるが、1967年9月には負債を54億円と発
表する。この頃の大映作品は本当に『死ぬほど働い
ても当たらなかった』とい⁽²⁴⁾当時、小林氏が2作品の
無理なかけもちを強いられたのもそのためだろう。小
林氏が退職した3年後の1971年に大映は倒産する。

友禅の仕事

大映を退社してまもなく、小林氏は友禅の彩色の
仕事に携わるようになる。彩色とは、染色用の画具
を使い、彩色者の色感で、生地に独特の色を着色
していく仕事であるという。小林氏に転職の不安が
なかったとは思えないが、小林氏の彩色による友禅
作品は色感に優れ、室町の卸商からもしきりに声か
かるほど人気があったという。一見すると映画製作
からはつながりの薄いように感じられる友禅の仕事
は、日本画というバックグラウンドに支えられて、映
画メーキャップ、特殊メイク、刺青と常に色感を試さ
れる仕事に携わってきた小林氏にとって適任の仕事
であったのかもしれない。京都という場所と、日本
画、映画、友禅、というつながりの奇縁を感じずには

いられない逸話である。

松竹等での仕事

上記の通り、大映退社後は友禅の職人へと転職
した小林氏であったが、数々の業績を残した氏を、
他の映画会社が見過すはずはなかった。友禅の
仕事に携わりながらも、小林氏は特殊メイクや刺青
の指導の依頼を受けて、松竹等へ度々足を運んだ
という。『妖婆』（1976年、今井正、永田プロ+大映
映画、配給松竹）では、美粧担当として大映時代に
メーキャップの手伝いをしていたという竹村浩二氏
（後年は松竹のメイクを担当した）とともにスタッフと
してクレジットされている。本作は永田雅一の再起
二作目であり、カメラの宮川一夫をはじめとして、
照明、美術には旧大映技術スタッフが揃った。旧
大映京都の技術の高さは、永田雅一に限らず、全
盛期から、大映京都の底力であり、誇りでもあった。

以下、小林氏が美粧を担当された作品（フィルモ
グラフィ）をごく一部ではあるが、付け加えておく。

小林氏が人生の大半を過ごした旧日活太秦～大映
京都撮影所は1986年に完全閉鎖され、すでに跡形も
ないが、その作品群から、小林氏の美粧時代の活動
軌跡を一部でも知っていただければ、幸いである。

【付録】小林昌典氏関連フィルムグラフィ

* 美粧係として携わった作品について、公開年、作品名、
監督を記している。

* 製作会社の明記がないものはすべて大映作品。

* フィルモグラフィ作成にあたっては、以下を参考にした。

小林昌典氏からの聞き取り調査（2001年11月2、3
日及び2002年1月20日の調査による）

・日本映画データベース（<http://www.jmdb.ne.jp>）

・日本大学芸術学部映画学科編集委員会編 『ネ
マを聞く日本映画史の証言者PART1』（江戸クリ
エート 1994年、p125 - p149）

公開年	作品名	監督
1946	おかぐら兄弟』*1	稲垣浩
1947	戦かれる愛情』	木村恵吾
1949	最後に笑う男』	安田公義
1949	白髪鬼』	加戸敏

1951	鉄の爪	安達伸生
1951	月の渡り鳥	衣笠貞之助
1951	源氏物語	吉村公三郎
1952	吠仏開眼	衣笠貞之助
1953	祇園囃子	溝口健二
1953	地獄門	衣笠貞之助
1954	山椒大夫	溝口健二
1954	噂の女	溝口健二
1954	花の白虎隊	田坂勝彦
1954	近松物語	溝口健二
1955	新・平家物語	溝口健二
1956	新平家物語 義仲をめぐる三人の女	衣笠貞之助
1956	残菊物語	島耕二
1956	夜の河	吉村公三郎
1957	鼠小僧忍び込み控 子の刻参上	加戸敏
1957	吠阪物語	吉村公三郎
1957	朱雀門	森一生
1957	源氏物語 浮舟	衣笠貞之助
1957	雪の渡り鳥	加戸敏
1958	忠臣蔵	渡辺邦男
1958	炎上	市川崑
1959	女と海賊	伊藤大輔
1959	山田長政王者の剣	加戸敏
1959	四谷怪談	三隅研次
1959	歌麿をめぐる五人の女	木村恵吾
1959	薄桜記	森一生
1959	初春狸御殿	木村恵吾
1960	吠江山酒天童子	田中徳三
1960	疵千両	三隅研次
1961	晴小袖	安田公義
1961	好色一代男	増村保造
1961	釈迦	三隅研次
1962	破戒	市川崑
1962	斬る	三隅研次
1962	菅葉城の鬼	三隅研次
1962	秦 始皇帝	田中重雄
1963	雪之丞変化	市川崑
1964	剣	三隅研次
1965	無法松の一生	三隅研次
1966	刺青	増村保造
1967	華岡青州の妻	増村保造
1968	怪談雪女郎	田中徳三
1968	鉄砲伝来記	森一生
1969	千羽鶴	増村保造
1976	妖婆*2	今井正

*1 衣装デザイン担当作品
*2 大映映画製作、松竹配給作品

注

(1) 松之助みたいに目ばかり覚めている役者ではなくて新しい俳優を作るために、牧野さんが研究生を募集すると私に言われたのです。日本全国から

三十人ほど応募者がありましたので、そこから十五人採用することにしたんですが、最終的にモノになったのは高木新平と月形龍之介だけなんです。だからこの二人には特別にいろいろなことを教えました(金森万象「マキノ映画とともに」映画の青春 京都府京都文化博物館編、1998年、15頁)。

(2) なお、1927年に「籠の家」の表門わきに、離れとして数寄屋風の平家が建てられ、マキノ省三の専用座敷として使用されていた(瀧川與志「マキノプロダクション・事始」白川書院、1977年、168-169頁)。

(3) 辻は後に次のように語っている「この名譽も映画の道に入ったればこそと、實に、誇らしい気持ちになった。松之助も餘程うれしかったと見えて、日頃は相當のしまり屋が、記念のメダルを作って、関係者に贈った程だ」(物語日活京都撮影所史「新映画」1942年7月号、日本映画出版社、65頁)。

(4) 池田の「元禄快拳大忠臣蔵」(1930年)に対して、当時次のような批評が掲載された。「依然として数百年來碑史講談によって^{ママ}伝へられ來つた、仇討美談のそれであつて、そこには當時の社会制度及思想に対する批判などは微塵もなく、(中略)旧道德の繪本の中に躍つてゐるのである」(鈴木重三郎「主要日本映画批評」『キネマ旬報』1930年5月1日号)。

(5) 1942年、日活、新興キネマ、大都の三社合併によって「大日本映画製作株式会社(後に「大映」と改称)」が設立される。

(6) 撮影・録音・現像所総覽 昭和十六年六月調査」(映画旬報「1941年7月1日発行号、映畫出版社」参照)。

(7) 辻吉郎(前掲「物語日活京都撮影所史」、65頁)。

(8) 辻吉郎(前掲「物語日活京都撮影所史」、65頁)。

(9) 二条城撮影所建設のために、牧野省三の義父・多田虎之助が、笹井三左衛門に二条城櫓の空地の借用願いを申し入れた。(前掲書「千本組始末記」、50頁)。

(10) 前掲書「千本組始末記」、51頁。

(11) 前掲書「千本組始末記」、191頁。

(12) 箸尾曉月「日活京都撮影所の起源及沿革」『キネマ・レコード』1915年12月発行号、キネマ・レコ

- ード社、14頁。
- (13) 声色派の活躍は大正時代で終わる」(吉田智恵男『もう一つの映画史 活弁の時代』時事通信社、1978年、6頁)。
- (14) なお、1923年の関東大震災による都市の壊滅によって、東京は翌年300館以上もの映画常設館が新設されるが、それ以外の都市においては依然、芝居小屋を使用する時代が続いたと思われる。
- (15) 『日本撮影所録』(『キネマ旬報』1935年4月1日号)参照。なお、小林弥六は同時期に「衣装主任」として在籍。
- (16) 莫大な資本力を必要とした映画のトーキー化は、小規模映画会社の吸収・合併を促進させ、なかでも象徴的な出来事、1937年の「写真科学研究所」、「P.C.L.」、「東宝映画配給」、「J.Oスタジオ」の四社トラストによる、「東宝映画製作所」設立以降は、大手映画会社が映画製作を独占する「撮影所システム」の時代へと突入した。
- (17) 大映撮影所の変遷については「大映京都撮影所」<http://www.arc.ritsumei.ac.jp/cinema/> 洛西撮影所INDEX (大映京都)を参照のこと。
- (18) 国産カラーを採用した松竹、東映、東宝に対し、大映は米・イーストマン・コダック社のフィルムを採用した。イーストマン・カラーは、一枚のベースの上に塗布された三枚の乳剤が発色する化学プロセスを採用したもので、現在では最も広く用いられているカラーフィルムである。
- (19) 『地獄門』には宮川一夫、岡本健一の両氏はスタッフとしてクレジットされていないが、宮川一夫はB班のロケーションを担当、岡本健一氏もライトマンとして本作に携わっている。両氏による『地獄門』の談話について詳しくは『光と影の映画史 撮影監督宮川一夫の世界』(キネマ旬報社、2000年)、「ライトマンの証言」(『日本映画の展望』[岩波書店、1988年、268-283頁])をそれぞれ参照されたい。
- (20) 和田三造 (1883-1967) 洋画家。日本色彩研究所の理事長を務めたこともあり、1950年日本芸術院会員。58年文化功労者。『地獄門』では、アカデミー賞において色彩衣装デザイン賞を受賞している。

- (21) 森田富士郎『大映時代劇は嘘でかためたスーパーリアリズム』(室岡まさる編 市川雷蔵とその時代) [徳間書店、1993年、297-298頁]
- (22) 1953年に当時大手企業であった映画会社五社(松竹、東宝、大映、新東宝、東映)が日活など新興勢力に対抗して締結した協定で、これにより各社の技術者、俳優らを独占し、他社への引き抜きを防止する措置がとられた。57年には日活の加入で六社協定となるが、59年には新東宝が倒産。再び五社協定となった。
- (23) 宝塚映画製作所は1953年にステージを全焼し、3年間西宮の仮設ステージで製作を続けた後、1956年に、再び宝塚に撮影所を建設した。(宝塚映画祭実行委員会編『宝塚映画撮影所』神戸新聞総合出版センター、2001年、19-25頁)
- (24) 中村努『死ぬほど働いても当たらなかった大映末期』(市川雷蔵とその時代)、357-374頁)

付記 本報告は下記日程で行ったインタビューをもとに、小林昌典氏の談話を構成したものである。

調査にあたっては、インタビューに御協力下さった小林昌典氏に多大なご尽力を賜った。また、談話構成・解題の執筆に際し、共同研究者である板倉史明氏より貴重な助言をいただいた。記して感謝の意を表したい。

【聞き取り調査】

- ・小林昌典氏談話 (第1回2001[平成13]年11月2日 13:30-17:00、第2回11月3日13:00-18:00 於小林氏昌典氏自宅)
- 聞き手: 富田美香、紙屋牧子、権藤千恵、大矢敦子

【執筆担当】

- 解 説: 富田美香
- 談話テープ起こし: 第1回 紙屋牧子
- 第2回 紙屋牧子、権藤千恵
- 談話構成・解題: I、II 紙屋牧子
- III、IV 紙屋牧子 (構成のみ)
- 権藤千恵