

「京都の撮影所で継承されてきた
時代劇制作技術の基礎調査」
報告書

公益財団法人京都文化財団

令和5年3月

【目次】

I. 調査の概要

1. 調査の趣旨・目的	3
2. 京都を中心とした時代劇の歴史と文化的位置	4
3. 時代劇制作における専門技術	6

II. 聞き取り調査

1. 企画者（プロデューサー）	9
2. 演出・制作	11
3. 美術デザイナー・装置（大工）	13
4. 塗装（エイジング）	15
5. 装飾	17
6. 小道具貸物	19
7. 床山・美粧	21
8. 衣裳	23
9. 俳優	25
10. 殺陣師	27
11. 撮影技師	29
12. 録音技師	31

III. 調査総括

1. 忠臣蔵にみる時代劇伝承技術	33
2. 中島貞夫監督 スペシャルインタビュー	34
3. 総括	39

I 調査の概要

1. 調査の趣旨・目的

日本人の心を描き続けてきた時代劇映画、その時代劇を作る技術が失われつつある。

江戸時代から歌舞伎などの演劇、講談や草子などの文学でも歴史を題材にした作品は愛されてきた。そして映画という表現手段、メディアが登場して、これまで蓄えられた歴史物としてのストーリーやキャラクターを取り入れつつも、身分制や封建制度がはらむ矛盾や非人間性などを逆手に取ったプロットを創出することにより、今生きる人々の苦悩に寄り添う物語を生み出した。これに加えて、夢のような美しく壮大なセットによる世界表現と、特に動画表現を駆使した忍術や妖術、アクションや殺陣までも旨々と取り込み、時代劇というジャンルを確立した。この時代劇の評価は我が国に止まらない。2018年10月、英国放送協会（BBC）が、史上最高の外国語映画（英語以外の言語）100作品を発表した。世界43カ国の映画評論家209人に各々の選ぶベスト10作品をあげてもらい、集計した。ベスト10は上から『七人の侍』『自転車泥棒』『東京物語』『羅生門』『ゲームの規則』『ペルソナ』『8 1/2』『大人は判ってくれない』『花様年華』『甘い生活』であった。なんと日本映画が3作品も登場している。全体でも日本映画は100本中12作品で、内訳は現代劇5作品、アニメ1作品、時代劇6作品が選ばれている。時代劇作品に関してはベストテンの『七人の侍』（1位）、『羅生門』（4位）を筆頭に、『山椒大夫』（61位）、『雨月物語』（68位）、『乱』（79位）、『残菊物語』（88位）が続く。「英語以外の映画」という限定した評価であるが、我が国に、言語や文化背景を超えてこれほど支持される芸術ジャンルは数少ない。そして時代劇という形式はベストテンの2割を占め、外国語映画の6%を時代劇が占めている。時代劇映画というジャンルはローカルな文化・芸術である一方、世界の映画文化の一部を確実に担っていることを認識させてくれる。

この時代劇映画の確立と、様式化を支えてきたのが、背景・舞台となる美しいセットあるいはその経年劣化を含めてデザインし制作する創造性と技術や、登場人物の衣裳、装飾品などの制作技術、各時代の職分・身分に応じた所作やマナー、そして日本刀を使つての殺陣等、考証に裏打ちされたデザインと制作技術、それを保持して伝えるデザイナー＝アーティストとアルチザン＝職人である。かつて時代劇映画が量産されていた頃は、これらのアーティスト・アルチザンの主たる活動の場はメジャー系の撮影所であった。本編映画とTVドラマともに撮影所での時代劇映画の制作本数が減少する中、時代劇映画制作の技術が失われつつある。

今回の調査は、“日本のハリウッド”と呼ばれ、今も時代劇制作の資産を多く保有する京都で働くスタッフを対象に、時代劇のプロデュースから美術、小道具、美粧、衣裳、所作、殺陣、撮影、効果音などの技術を保持する職人たちに聞き取り調査を行い、時代劇制作に関わる技術の特殊性と、その技術の継承の過程と現状や問題点を洗い出そうとするものである。

令和5年3月

京都文化博物館 映像文化創造支援センター長

森脇清隆

I 調査の概要

2. 京都を中心とした時代劇の歴史と文化的位置

日本映画は、1899年、東京で撮影された現代劇『ピストル強盗清水定吉』を嚆矢とする。そして、1908年、京都で牧野省三が監督した『本能寺合戦』が製作された。ここから始まる、歌舞伎や講談を題材に歌舞伎の演技と演出をベースにした劇映画は旧劇と呼ばれた。



1914年日活『鼠小僧次郎吉』牧野省三監督・尾上松之助主演

牧野は、旧劇の監督を重ねていく中で、江戸時代からの伝統をつなぐ舞台劇である歌舞伎とは違う、映画ならではの特質を生かした演技、演出を模索した。1920年代、旧劇は、テンポの速い剣戟アクションを取り入れ変革を遂げ、時代劇と呼ばれるようになった。1923年の関東大震災で東京の撮影所が壊滅的な被害を受け、多くのスタッフが上洛して京都のスタッフたちと交わったことも脱歌舞伎、脱旧劇に弾みをつけた。すぐに復興を遂げた東京と京都、新旧2つの都に撮影所が次々と設立され、京都で活動していた現代劇陣も東京に移り、東京は現代劇、京都は時代劇、その両輪で日本映画は発展していった。



1925年マキノ『雄呂血』二川文太郎監督・阪東妻三郎主演

1867年に江戸時代が終わり、日本に西洋文化が急激に導入されてきたが、時代劇が誕生した頃は丁髷(ちょんまげ)廃止からまだ60年ほどしかたっておらず、往時を知る人々も生きており、歌舞伎や講談などで慣れ親しんだ題材の時代劇は、急激な変化に対するノスタルジーもあって現代劇以上に人気が高かった。



1930年日活『素浪人忠彌』伊藤大輔監督・大河内傳次郎主演

近代的建物が次々と建てられ、西洋化が進む東京に比べ、古(いにしえ)の都・京都は、郊外に行けば自然に囲まれ、寺社仏閣など昔から変わらぬ風景や街並みがあるまま残っており、日本の歴史、伝統文化に立脚する時代劇の撮影に極めて適していた。日本人が新しい娯楽である映画に求めた2つのジャンル、現代劇と時代劇。新しい近代文化を発展させる東京は、より新しい流行を写し、まだ見ぬ未来や想像上の世界を可視化する現代劇を発展させ、古くから積み重ねて来た伝統文化を残す京都は、過去の世界を可視化し、日本人の風俗、伝統的美意識、価値観を表現する時代劇を育んでいく。



1950年大映『羅生門』黒澤明監督・三船敏郎主演

戦後、時代劇映画が世界で評価され、敗戦国・日本に新たな自信をもたらした。まもなく興った映画ブームの中心となった時代劇は、疲弊した人々の心を癒す娯楽として明日への希望・活力を生み出し、復興を下支えする大きな役割を果たす。

I 調査の概要

2. 京都を中心とした時代劇の歴史と文化的位置



東映太秦映画村

1960年代、急速に普及したテレビによって、映画界は急速に斜陽化し、時代劇の舞台は映画からテレビに移行した。お金を払う必要もなく、お茶の間に気軽に楽しめるテレビ時代劇の登場は、かつて時代劇映画で育った人々の人気を集めた。そして、瞬く間に多くのテレビ時代劇映画が東西の撮影所にて量産されるようになる。特に京都太秦の撮影所ではテレビ映画の制作が収入の主となり、1975年に設立した東映太秦映画村は実際のテレビ時代劇の撮影が見学できる時代劇のテーマパークとして多くの観光客を集めた。映画村は時代劇を支える技術を一般客に転用することで事業化し、技術の保存と撮影所の経営を下支えすることにつながった。



時代劇撮影風景

1990年代のバブル崩壊とともに、テレビ時代劇に陰りがはじまる。制作コストがかかる時代劇は敬遠され、テレビ映画については時代劇ばかりだった京都の撮影所でもレギュラー作品として刑事物やサスペンス物現代劇が撮影されるようになった。その後、レギュラー時代劇は、民放地上波からBSに枠が移っている。

時がたつにつれて、江戸時代はより過去のものとなって人々の記憶から遠ざかる。かつてのような時代劇の需要が無くなり、撮影本数は減少、映画村を訪れる観光客も大幅に減少した。また、世界の近代化が進み、街並みは変貌、過去世界を再現できる撮影場所を探すことが難しく、時代劇衣裳や小道具を新たに調達することも困難になってきた。時代劇を撮影するためには大きな経費が掛かるようになり、増々撮影本数は減少するといった悪循環に陥っている。100年にわたって積み重ねてきた技術と文化は、作品を作ることで発展継承されるが、他の伝統産業同様、現状は極めて厳しい状況に置かれている。

時代劇は、もはや見ることのできない古(いにしえ)の世界を、美的創造も加えながらもあたかもリアルに見えるよう工夫を凝らしてスクリーンなどに顕現する。その誕生から今日に至るまで、過去をリアルに再現するために、新しく発明された技術や素材も取り入れながら無形の技術革新を絶えず行ってきた。また、歴史研究家によって新しく資料が発見され、新しい事実が確認されるとそれを活用し、新しいストーリーや題材、パフォーマンスなどを新たに表現していった。時代劇は、室町時代の能、江戸時代の歌舞伎と培ってきた日本の芸能の伝統を革新しながら引き継ぐ、近代の伝統芸能と言えよう。

歌舞伎は、江戸時代に生まれた大衆芸能である。舞台という狭い簡略化された空間の中で、時代を経て確立したストーリー、形式に則った演出、演技を伝承する日本独自の舞台芸術として、歴史的、文化的価値を認められている。

時代劇は、近代に新しく生まれた大衆芸能であり、これまで日本人が培ってきた伝統文化を、より多くの人々を楽しませる新しい娯楽に昇華し、様々な出来事があったこの時代に、人々と共に100年以上の歴史を積み重ねてきた、大衆文化、大衆芸術である。

東映株式会社 経営戦略部フェロー 山口記弘

【経歴】

1960年、香川県生まれ。京都大学文学部哲学科卒業、東映株式会社入社、関西支社配属イベント企画営業担当。2002年、京都撮影所及び東映太秦映画村異動、2017年、株式会社東映京都スタジオ（東映太秦映画村）社長就任。現在は東映株式会社経営戦略部フェロー、東映京都撮影所にて時代劇映画を中心とした研究、広報活動に従事。

I 調査の概要

3. 時代劇制作における専門技術

時代劇を制作するには特有の専門技術が欠かせない。時代劇に必要とされる専門技術者とその技術を部署別に紹介する。

1. 企画・脚本（台本）：企画者（プロデューサー）・脚本家

企画者（プロデューサー）は時代劇を企画するにあたり、前提として物語の時代背景やその場所の様子、その頃の出来事などを知る必要がある。脚本家は舞台設定や人物像、動きなどをト書きや台詞（せりふ）で表現するために、古典や歌舞伎、講談などの知識を前提に、まずは設定する人物の時代、地域、制度、身分や職業での用語、言葉使い、服装、行動様式などを知った上で、物語を書いていかなければならない。完成脚本は撮影の際、各担当者が仕事をする上での基本設計図として使われる。

2. 演出・制作

①演出：監督・助監督

演出を担当する監督及び助監督は、俳優まわりの衣裳、小道具、化粧、台詞、所作、美術まわりのセット、出道具などが時代に合っているかどうか、立場に相応しいかどうかなどをチェックし、違和感のないものに仕上げるための知識を必要とする。

②制作・進行：ラインプロデューサー（制作担当）・進行

進行担当は演出と共に、脚本にあるロケーション撮影に適した場所を探してロケハンを行う。そのために常にロケ候補地の情報を収集把握しておき、ピックアップした候補地の所有者と撮影交渉をする。時代劇の撮影ができる場所は年々減少しており、候補地も限られてきた。

3. 美術

①美術デザイン：美術監督・美術デザイナー

セットやロケなどで撮影する場所のデザインを統括する美術監督、デザイナーは、その時代の各種建物、内部構造、内装、装飾物についての知識が必須である。デザイナーが描いたセットデザインを基に装置が建て、装飾が飾ることで撮影用セットが完成する。

②装置（大道具）：装置（大工）・建具・張物・造園・造形・解体

大道具とも呼ばれ、デザイナーが描いた図面に従ってセットを建てる。通常の家屋だけでなく平安御殿や寺社仏閣などを作ることも多く、宮大工の技術から貧乏長屋までその時代背景に合った建物を短い期間内に正確に建てるための知識、技術が要求される。襖（ふすま）や扉、窓などを担当し、そこに障子、壁紙、塗装下地などを張る建具・張物、庭作りや植栽を担当する造園、人形や墓などの造り物を作る造型、次に述べる背景・塗装などセット作りに関連する係は装置に属する。

③背景・塗装：絵描き・筆耕・塗装・エイジング

背景は、セットの後ろの空や山、森などの背景から襖絵や屏風絵などの絵を描く仕事で、セットの時代や階層にあった絵画を時間内に数多く手早く美しく見えるように描かねばならない。また、タイトル題字を始め、時代劇の中に必ず登場する草書、行書、楷書、勘亭流から女文字まで様々な種類の文字を書く筆耕の仕事も背景に属する。

塗装は、単に壁や塀に色を塗るだけでなく、今昔の色の知識、塗料の知識を駆使し、エイジングと言う、色を塗ることで建物や道具類などの古めかしさを出す作業も行う。また、ベニヤ板や発泡スチロールなどに塗装を加えることで、木材や墓石などを実物と見間違えるほどの姿に仕上げる。

④装飾（小道具）：出道具・持道具

いわゆる小道具であり、セットに飾りこむ出道具（でどうぐ）と刀や印籠、草履など俳優が身に着ける持道具（もちどうぐ）がある。昔の映画では一つの作品に3人から4人でチームを組み、作品責任者は出道具、その下に持道具担当、現場付き担当、そして助手として見習いが付き、大作の場合はそれぞれ担当が増えた。経験を積む中で、勉強を重ね、時代時代の風俗、道具に通暁していった。小さいものは自ら作り、借物は高津商会等で調達する。

I 調査の概要

3. 時代劇制作における専門技術

4. 演技

①鬘（かつら）・美粧：床山・結髪・メイク

時代劇のルーツ歌舞伎では、舞台鬘は、床山が結び上げて役者の頭にのせる。時代劇の場合、男優は男性の床山、女優は女性の結髪が役に応じた鬘を結び上げ、それぞれ俳優の頭にのせている。映画では、歌舞伎を離れ、女役には女形でなく、女優を採用したことによる。床山、結髪とも各時代の身分職業に応じた髪形を作る必要がある。

鬘自体も、歌舞伎の舞台鬘からアップでもより自然に見える映画用の鬘が開発された。京都では山崎かつらなどが一つ一つ手作業で作っている。

また、歌舞伎では、役者は自分で舞台化粧をする。時代劇でも当初は俳優が自ら化粧をしていたが、やがて、作品全体で俳優の化粧具合、トーンを統一する必要から、床山が化粧を担当するようになった。化粧自体も、歌舞伎の舞台化粧から、時代劇ならではの化粧に変わっていった。現在では、結髪も女優に化粧を施している。

②衣裳：衣裳

衣裳担当は脚本を読んでそれぞれの俳優の役柄に合う衣裳を選定する役割を持つ。時代劇の場合、主演俳優の衣裳は新調する場合も多く、時代と役に合った着物の柄、色目などの知識を有し、俳優に似合う衣裳を調達する。衣裳合わせの場において、監督、美術デザイナーなどを交えて候補の衣裳を見せながら了解を得て衣裳を決定する。撮影が始まると、俳優の衣裳を役に応じた着せ方で着せ、撮影現場に送り出す。撮影中は現場付が乱れた衣裳を整える。

③演技・所作：俳優

映画に欠かせない物の第一は俳優である。時代劇は、昔が舞台であり、違和感なく見えるよう当時の言葉、所作での演技が要求される場合が多い。男優では、通常の演技だけでなく、殺陣シーンが多いために殺陣の訓練は欠かせない。また乗馬などの技術を持つ演技者も必要である。女優では、茶道、華道、日舞、琴・三味線などの音曲などの伝統芸能の素養を身に着けた役者も多い。

④殺陣（たて）：殺陣師

時代劇は別名チャンバラ映画とも称されるように殺陣（立ち回り）シーンが花である。歌舞伎の時代から立ち回りの段取りは立師（たてし）が決めており、時代劇においても殺陣師が中心であった。カメラ写りを意識しながら殺陣の形と段取りを決め、それに従って斬り手の俳優は独自の殺陣を工夫して斬られ役俳優を斬り、斬られる練習を重ねている。斬られ役は、斬り手がかっこよく見えるように斬られる。俳優同士の阿吽の呼吸の殺陣を生み出すコンダクターが殺陣師である。殺陣師は古武道から様々な流派の武道まで研究、通曉している。

I 調査の概要

3 . 時代劇制作における専門技術

5. 技術・仕上げ

①撮影 : 撮影技師

撮影助手と共に監督が求める画を撮るのが撮影技師カメラマンの仕事である。時代劇の撮影では鬘など現代とは異なる風俗のため、違和感の無いよう画面に映る部分に気を付けて撮影する。

②照明 : 照明技師

江戸時代の室内照明はろうそくや行灯のため、現代の照明のように上からの明かりではなく、横からの揺らめく明かりであった。作品のテイストにもよるが時代劇らしさを出すために、現代劇と違う間接照明や照度を工夫した。

③録音 : 録音技師

録音技師は、撮影時、俳優が話す言葉やイントネーションの間違いなど、セリフを確認しながらチェックする必要がある。そのため、時代劇の言葉やイントネーションについて広い知識を持っている。

④音響効果 : 効果・和楽

時代劇で発する音には、セリフ、音楽、効果音がある。時代劇らしいセリフ作りは脚本家、主題歌・BGM作りは音楽家の領域であるが、それ以外の、現場に合わせた効果音作り、演奏シーンに合わせた音楽音作りは効果と和楽の仕事である。

録音技術が開発されたのは明治になってからであり、江戸時代の音は残っていないので、効果音担当者は、その時代のその場所に合った環境音、着物が擦れ合う音、刀が交わる音、草履や下駄の足音など、時代劇特有の音を作るために、これまでの時代劇作品での音を学び、実際に物の音を出して、より本物らしく聞こえる音を作る。

また、和楽担当は、時代劇の中の音曲シーンでの楽器の音作りや歌声作りを行うために邦楽演奏家や歌手を手配する。

⑤記録 : スクリプター

撮影時のセリフや動き、服装などを記録するスクリプターは時代劇の撮影を数多く経験、記録することで時代劇の知識を豊富に有している。監督の女房役として、時代劇経験の浅い監督や俳優にとって良きアドバイザーとなる。

Ⅱ 聞き取り調査

1. 企画者（プロデューサー）

プロデューサーとはプロジェクトリーダー

東映株式会社 京都撮影所
執行役員
ヘッドプロデューサー 妹尾啓太氏

【経歴】

東映株式会社京都撮影所元所長。1985年、早稲田大学第一文学部演劇専攻を卒業し、同社に入社。同年10月京都撮影所制作部に配属となり、以降、主にプロデューサーとして活躍。『華の乱』『極道の妻たち・三代目姐』『ひかる源氏物語・千年の恋』『魔界転生』『バルトの楽園』などの映画作品、TBS『源義経』『武田信玄』、フジテレビ『サルと呼ばれた男』などのテレビドラマ製作を担当。

プロデューサーの仕事と必要な資質について

一つの作品を作ることが、ビジネスにおけるプロジェクトとすれば、プロデューサーはプロジェクトリーダーで作品の質、興行、予算も含めて全責任を負うことになる。映画の場合、プロットあるいは脚本を作り、まずは会社の了解を得る。その後、脚本を完成させて制作開始となる。

原作物の場合、会社の了解後、原作の映像を取得するが、期間内は優先的に映像化を検討できる契約と完全に映像権を獲得する契約があり、出版社と交渉する。その後、監督、脚本家、キャストの選定、交渉を進める。テレビの場合はテレビ局に了解を得て、テレビ局担当プロデューサーと協議し、アシスタントプロデューサーが局内で詳細を調整する。

プロデューサーにとって一番大事なのは「情熱」である。瞬発力の情熱ではなく、最初から最後まで情熱を持ち続け、共有すること。企画からクランクイン、完成までの期間、情熱を維持することが必要で、「なにがなんでもやるんだ」と思い続ける心が、プロデューサーの資質として必要となる。時代劇の企画では、今の時代に楽しめる作品かどうか、どんな人物が、どんな事件で、どういう行動の選択を迫られるのか、そういうドラマを面白く作れるかということを見極めることが大切だ。

脚本は契約書、第一は脚本作り。俳優、監督、スタッフに対して内容を伝えるもの

東映京都では、脚本家とプロデューサーで脚本を作るという意識が高かった。脚本家が京都に滞在し、雑談しながら一緒に作り上げていくことを大事にした。プロデューサーは「こういうシーンが欲しい」とか脚本家に提案する傾向が強いが、本で読んだ面白いキャラクターなどの話をして脚本家のインスピレーションを引き出すことが重要であり、脚本家は時代劇の言葉に詳しく、時代劇特有の言い回しもあるが「役者が言いたくなるような台詞を書かなくてはいけない」と教わった。

脚本は契約書のようなものである。俳優、監督やスタッフ、出資者に対しても内容をきちんと伝える必要がある。キャスティングを依頼するにも、なぜその俳優に出て欲しいのか、主役だけではなく、それぞれの見せ場、その人が出る理由を脚本の中に作らなければならない。キャスティングがスムーズに進むかどうかが一番重要な部分である。監督には自分たちとは違う視点で読んでもらうことが多い。美術や他の部門のスタッフも、脚本をベースに発想して予算を決めることになる。

時代劇の脚本家に依頼すれば基礎知識もあるので仕事は楽だが、そうしたことで可能性が制限されたかもしれない。現代劇は自由な発想で脚本作りができるが、時代劇の場合、時代背景や決まり事などもあり、ある程度制約を受けることはやむを得ない。

II 聞き取り調査

1. 企画者（プロデューサー）

「時代劇を撮るなら京都で」と言われる理由とは？

東映京都の時代劇に関する知識、信頼度、技術、スタッフの質などは、多くの作品をこなしてきた賜物と
思っている。その都度、研究して、積み重ね、継承されてきたものであり、時代劇を熟知したスタッフ、時代
考証しなくても対応できるスタッフが多数残っている。撮影セットもパーマネントセットというベース部分
があり、美術費が節約できることや、人、物、ロケ地などの物理的な環境もあり、時代劇を作るなら京都という
ポジションが確立できたのではないかと。

東映京都には時代劇を熟知した美術や装飾、衣裳などのスタッフが揃っていたので、時代考証の専門家に依
頼するという考え方はなかった。専門家とは見解が異なるかもしれないが、実際に見た人は誰もいないので、
史実は変えず、今の人が見て、面白いと思う物語や人物像を描くよう心がけた。

映画のテレビ放映が前提になり変わったこと

1990年後半から2000年以降、一社出資ではなく、映画の製作委員会システムが増えた。製作委員会にテレビ
局が入ると宣伝面で強力なバックアップが得られるが、後々オンエアすることが前提なので、思想的に偏って
いるものや、やくざ映画などは企画として通りにくくなった。

映画もテレビも脚本制作のやり方自体はそれほど変わらないが、テレビの場合は特に表現に気を付けなくて
はいけない。例えば、忠臣蔵で「片手落ちの沙汰」の「片手落ち」がNGであったり、源義経で「鹿も四つ足、
馬も四つ足」の「四つ足」がNGということがあった。

令和5年1月10日 東映京都撮影所にて
インタビュー：東映株式会社 経営戦略部フェロー 山口記弘

II 聞き取り調査

2. 演出・制作

演技しやすい状況を整える助監督、すべての部門の要（かなめ）となる制作部

制作 高坂光幸氏

【経歴】

立命館大学卒業後、男プロダクションで助監督を務めたのち京都映画株式会社（現・株式会社松竹撮影所）の演出部に。1973年に『夕映えの女』で監督デビュー。『必殺仕掛人』から必殺シリーズの助監督を務め、76年の『必殺仕業人』をはじめ、『必殺商売人』『必殺仕事人』などを監督、その後は製作主任に転身する。『京都殺人案内』『剣客商売』『喧嘩屋右近』『無用庵隠居修行』などに参加、『鬼平犯科帳』では監督補を務めた。

現場で経験を積み、幅広い知識を得ながら助監督から監督へ

助監督は役者が演技しやすいような状況を整えるのが仕事である。チーフ、セカンド、サード、見習いの2～4名体制で、スケジュール作成、進行管理、他部門との調整、出演者のアテンド、監督の補佐、雑用など、何でもやる必要がある。各部署との連携や調整の中で、それぞれの専門を学んでいくため、幅広い知識を持つ助監督が多い。長年の経験で決まり事はわかっている。見習いから、サード、セカンド、チーフへと昇格し、助監督から監督へとキャリアアップしていく。

チーフ：撮影スケジュール作成、進行管理。毎日の撮影の進み具合を見ながら、監督のやりたいこと、癖などを感じ取り、他部署と調整することが重要な仕事。

セカンド：現場の進行管理。出演者のアテンド、エキストラが監督の指示通り動けるようにレクチャー、俳優の演技指導は監督がするがその補佐もする。衣裳、美粧、結髪など他の部署と連携して、監督の意向通りになるように調整。

サード：美術部門を担当。装飾の小道具担当者、時には美術デザイナーとやりとりして手紙や書状などの内容を考えたりもする。俳優の立ち位置の印を記す、デザインセットの掃除など、雑用もこなす。

見習い：サードについて助手をして、勉強して、教えてもらいながら仕事を覚える。

クリエイティブと実務を繋いで調整する制作部

すべての部門と連携調整して、クリエイティブな部分と実務の部分の繋いで調整する制作の要となる部署である。全体のスケジュール制作・進行管理、予算管理を担い、演出部からの要望に対して、制作費を検討して判断する。

スケジュール管理、ロケ交渉、宿舎の手配、交通関係手配、ロケ時の警察への申請、ガードマンの手配など多岐にわたるため、何人かの助手をつける。撮影時には車の台数、ドライバー人件費、ロケ使用料、弁当の数、送迎など、必要な経費などを割り出すとともに、トラブルが発生した場合の対応やお詫びに行くのも制作部の仕事である。

脚本が設計書であり、それに基づいて費用を算出する。限られた予算の中で無駄を省き、効率化することも大切だが、そればかりを優先するわけにはいかない。主役が敵と戦うシーンを先に撮って、出会いのシーンが後では、俳優の心理的にも演じにくい。このシーンを先に撮らないといけないというものも必ずある。全部の組み合わせを考慮し、現場と調整しながらスケジュールを組むことが大切である。各部門のプロフェッショナルが技術やアイデアを持ち寄り、お互いに協力し合い、融通し合い、調整し合うことが欠かせない。

Ⅱ聞き取り調査

2. 演出・制作

時代劇の決まり事を見て、覚えて、考えて、自分の知識にする

時代劇の決まり事は、見て、覚えて、考えることの繰り返しである。自分の知識量を増やすことが大切で、刀の差し方も、侍、殺し屋、町人などで決まっている。手紙は誰が書いたものかで違いがある。男性と女性が書く手紙は違い、町人と侍、士農工商という階級でも違う。内容だけでなく、誰が書いたものかなどトータルに考える必要がある。内容を考えて筆耕に依頼するものもあれば、字が書けない階級の手紙は、綺麗な字では使えないのでスタッフが書くこともある。

ストーリーに合う京都周辺のロケ地や寺社・仏閣を提案

ロケ地の提案や選定も制作部の重要な役割である。脚本を読んで、ストーリーやシチュエーションに合ったロケ先、撮影可能な寺社・仏閣などの候補がすぐに提案できるように場所を把握している。京都市内だけでなく、亀岡市や、海なら琵琶湖、堀は近江八幡の八幡堀など、そのシーンや時代考証にあった場所を考えなくてはならない。休日もできるだけロケハンを兼ねて出歩くようにしていた。

トラブルや不始末は、続かせないようにすることが重要である。桜の枝を折った、襖に穴をあけた、苔を踏んだなどで、使用不可になることもある。本番時の通行止めなどロケ先の交通整理は、現場できちんと説明しないとクレームの元になる。ロケ交渉でOKが出ても、撮影時間が早朝や深夜になるなど出演者やスタッフの負担になる場合は、別の場所を検討するという判断も担う。

令和4年11月21日 松竹撮影所にて
インタビュアー：監督・ビデオグラファー・郷土史家 前原康貴

II 聞き取り調査

3. 美術デザイナー・装置（大工）

知恵を絞り、効率よく、本物のような質感をつくり上げる

①美術監督・デザイナー

元東映株式会社京都撮影所美術部美術デザイナー・元東映株式会社京都美術センター専務取締役 石原 昭氏

②大工（装置：大道具）

元東映株式会社京都撮影所製作部美術課装置係班長 上田正直氏

【経歴】

①石原昭

1960年京都市立芸術大学卒業後、東映株式会社入社。京都撮影所美術部に美術デザイナーとして配属される。1968年関西テレビ『大奥』、映画では『緋牡丹博徒 一宿一飯』で一本立ち。『懲役三兄弟』『温泉こんにゃく芸者』『昭和おんな博徒』『賞金首 一瞬八人斬り』などを担当。

②上田正直

1951年建築士として株式会社大林組入社、1955年東映株式会社入社。1959年装置班長として大工を率いる。『監獄博徒』『関東破門状』『関東果たし状』『女犯破戒』『丹下左膳 飛燕居合斬り』などを担当。

美術デザイナーが脚本から描くイメージを、装置で立体化する

脚本が準備でき次第、監督、各部署の責任者、美術課長と担当者が協議する。プロデューサーから動員や売上目標、作品規模などの説明があり、監督から作品の雰囲気やセットの希望を聴き取る。美術課長が概要を決めて、図面作成を経て費用を積算する。脚本を読みながら、ここはセットで撮影し、ここはロケーションで対応するなど、撮影するシーンの情景を考える。美術監督とデザイナーでアイデアを出し、細かい部分も話し合ってからまとめた後、製作部長、プロデューサーの判断を仰ぐ。予算決定から撮影までの制作期間は1週間～10日ほどである。

美術デザイナーの図面と絵に基づいて、大工が装置を立体的に作っていく。リアリティを重視し、知恵を絞って作り出すことで技術が向上してきた。

自分の感性と、必要に応じて専門家の知識も得て、作り上げる美術セット

技術や知識を教わることはない、先輩の仕事を見て「自分がやるならこうしよう」と試行錯誤を繰り返してきた。やる気と感性があれば理解し、覚えることができる。時代考証も必要で、例えば、大奥の「しきたり」のように専門家から助言を受けることもある。「御舟」という大奥内で食事を運ぶ台や、各お局の部屋の「入側（いりかわ）」という玄関などは、城の専門家である大学の先生などから指導を受けた。牢屋や、現在の交番、警察署なども、昔の生活を研究している専門家に教わった。建物は絵があるが、実際どのような生活をしていたのか、見えない部分も情報として収集しておくことも大切である。

手間のかかる作業をアイデアと工夫で効率化

建物、華厳の滝、炭鉱の中なども可能な限り制作する。岩は、現在は発泡スチロールで作るが、発泡スチロールがなかった時代は、トタンをトンカチで叩いて制作していた。石垣のように角を作り、枠を成形し、機械でセメントを吹きかけ、石膏を塗り、泥を付け質感を付与し、最後に着色して石に見せていた。

常識物（じょうしきもの）と言って、壁、窓などは標準的なものを作っておき、組み合わせで建物を作りだした。東映では常識物を多く保管しており、バリエーションも豊富で、有り物を使って1日程度で対応できる。

日本家屋には決まりがあり、玄関に入って廊下と庭など、常識的な間取りがある。東京と関西、九州は風土によって、窓の取り方などに違いがある。

II 聞き取り調査

3. 美術デザイナー・装置（大工）

監督によって個性があり、同じ部屋を作っても撮り方で変わる。真正面から撮るのか、斜めから撮るのか、下から撮るのかといった癖や個性を知っておくと「これは無駄」「ここは必要」とデザイナーと相談できる。カメラも据え置きか、下から撮るか上から撮るかでセットの作り方が変わってくる。床をめくり、すべてローアングルで撮る監督の場合は、必ず天井まで作らなくてはならなかった。

本物志向だった大映、感性豊かなデザイナーの影響が受け継がれている東映

映画会社それぞれに美術の特徴がある。大映は本物志向で、石が必要な場面では本物の石を持ってきて積んだりしていたので、予算的には厳しかったが、歴史に残るような作品を残したと思う。

東映の独自性は、鈴木孝俊氏の影響が大きいのではないかと。芝居の背景美術出身のデザイナーで美術全体に関わっていた。非常に感性が豊かで、器用な方で豊富な経験から様々な提案をされた。昭和30年代は美術の仕事が忙しく、しっかりとした仕組みがないと本数が撮影できないので、合理的に作業し、収益が得られるようにと美術スタッフ制が導入された。その成果は今も残っており、東映は美術面で映画界に貢献したと考えている。限られた予算で、多くの本数をこなしたからこそ、巨匠と呼ばれるような監督の要望にも対応できた。

芝居や歌舞伎をルーツとする映画であるが、舞台美術と映画美術は別物である。舞台美術は観客が座席から同じ視点で見るが、映画には撮影の時間や現場の奥行きがあり、様々な角度から撮影する。映像表現の仕方や奥行きの出し方、どのような仕掛けが面白いかな等を熟知している鈴木孝俊氏のもとで、東映の美術は育ってきた。



鈴木孝俊氏が作成した見本帳



仕掛けによるひび割れ

令和4年12月12日 ホテルグランヴィア京都にて
インタビュー：東映株式会社 経営戦略部フェロー 山口記弘

II 聞き取り調査

4. 塗装（エイジング）

塗装で時代劇の生活感やリアリティを高める効果を

株式会社青沼塗装工業 池端松夫氏

【経歴】

1963年東映株式会社京都撮影所美術課に入る。68年『緋牡丹博徒』から現場を任され、以降、塗装係としてキャリアを積む。単なる塗装ではなく「汚し」を施し、生活感あるものに変身させる「エイジング」技術を開発。専用の刷毛、自ら工夫した道具などを使い400本を超える映画・テレビ作品に貢献。携わった主な作品は『柳生一族の陰謀』『里見八犬伝』『長崎ぶらぶら節』『憑神』『忍たま乱太郎』などを担当。

脚本と図面からイメージを得て、塗装と加工で雰囲気を作る

セット内の柱、壁などに下地となる塗装をし、「汚し」や「エイジング」などで雰囲気を作る。美術監督が描く図面、写真を見て、デザイナーと打ち合わせをする。限られた時間でセット変更の模様替えをするために、塗装の段取りを考えておくことが大事である。

3年ほどは見習いとして、セットの掃除、塗装の刷毛などの片付け、養生などを担当し、その次のステップとして、下地の塗装担当となる。「エイジング」は5～7年経験しないと任せてもらえない。打ち合わせや仕上げまで任されるようになるのは、10年くらいかかり、美術監督やデザイナーから指名されるようになれば一人前である。

仕事を覚えるために一番大事なのは失敗すること。これをやってはいけないという失敗を、頭の中に叩き込むこと。あとは人に聞く前に自分で考えることが必要で、自分で違和感があれば指摘される前に塗り直すこともあった。

色番号で指示されるため、主要な色を頭に入れておかないと理解できない

取引先の塗料会社から、泥絵の具、顔料、べんがら、刷毛類などを仕入れていた。色の見本帳に約840種類の色番号があり、主要な10色を覚えて頭に入れて、調合して使っていた。時代劇の基本の色目はある程度決まっており、町家の壁は12号に少し茶系を混ぜた聚楽色（じゅらくしょく）で、同心の部屋は62号のくすんだグレーが使われる。また、御殿門（ごてんもん）は真白や62号よりも少し明度の落ちた75号で塗装する。「62のちょっと落ちた感じ」のように指示されるので、62の色がわかっていないと理解できない。

昔は新人が、朝から攪拌機の入った大きな壺に、泥絵の具を入れて水を吸い込ませ、ニカワを入れて炊いて接着剤の代わりにしていた。泥絵の具のみで、雨が降って流れ落ちてしまうことや風化して色褪せるのを防ぐため。家の柱色は泥絵の具の51号、それにビニールの55号を接着剤変わりに入れた。

II 聞き取り調査

塗装（エイジング）

独特の重量感を持つ泥絵の具を使い、時代劇独特の色目を出す

時代劇と現代劇で塗装の手法などは変わらないが、時代劇には泥絵の具を使用する。泥絵の具には、ビニール系の塗料にはない独特の重量感がある。

木の色でも設定により変わってくる。30年前、50年前の風合いや海のそばという設定なら風化させる。南向きの場合、太陽が良く当たるので木目がしっかりと見える塗装を施し、一方、北向きの場合は、雨風が多いので苔が生え、湿度の多い雰囲気とする必要がある。壁色は、炭や薪を炊くかまどのそばを黒く汚したりして雰囲気を出していく。白黒の場面では影は描くのではなく、色の濃さで塗り分ける。真っ黒になったら、ちょっと白くして変化をつける。同じ影でも昼間の影は違う。空想や回想のシーンを白黒で撮り、次は同じセットで普通のカラーで撮ることもある。そのような場合は、すぐに白黒を雑巾で拭き取り、カラーに塗り替える。

石を塗る場合、ベースの色は石色、あとは粒のある石、シミのある石、御影石など石に応じて色を重ねる。御影石はベースの石色に淡い白、青みがあった黒、黄色があった黒、ベージュ、淡い茶色、5色くらいの塗装を施すと墓石のような色になる。

自分の経験や知識の蓄積を生かし、「トユ」を使って年輪を作り、細かく色をつけて木目を作る」といった独自の道具も考案した。



池端氏が考案した木目を描く道具



道具を使って施した木目

美術監督、カメラマン、照明との連携も重要

美術監督から、「朝昼夕どこに太陽があるか、自分の影を見て観察するように」と指導を受けた。太陽が昇って来るまでの影や午前中の影は明るいが、午後1時頃になると影がなくなる。朝と午後の影は短い、夕方の影は長く、暗いので、そのような中から色を見つけて塗装すると色も味わいが変わってくる。

「板を丸くくり抜き、そこからセットを見る方法」をカメラマンから教えてもらったこともある。自分が動くことでズームした時のレンズの枠がわかる。近くだと一部しか見えないが、遠くに離れると全体が見える。カメラの位置、引きのサイズを把握して、必要でないところは塗らなくても良いが、必要なのは「しっかりと塗装してくれ」と指示を受けた。

小道具を置いてから「汚し」をやるとなるとすべて養生しなくてはいけないので、塗装がOKになってからでないと小道具が置けないなど、他の作業ができない可能性もあるため段取りが重要である。

令和4年12月2日 東映京都撮影所にて
インタビュー：東映株式会社 経営戦略部フェロー 山口記弘

II 聞き取り調査

5. 装飾

役者やスタッフが育んできた時代劇の様式美を表現する

元東映京都撮影所美術部装飾課長 渡辺源三氏

【経歴】

1961年東映株式会社京都撮影所美術部装飾課装飾係員として入社。映画では『博奕打ち 総長賭博』『修羅の群れ』『夜汽車』『湘軍家光の乱心 激突』『極道の妻たち 三代目姐』、テレビでは『水戸黄門』『暴れん坊将軍』『忠臣蔵』など数多くの作品を担当。1988年有限会社創美を設立。

脚本を読み、役柄やストーリーに合わせて小道具を選ぶ

美術デザイナーがセットの図面を作成し、その設計図に沿って、装置がセットを組み立てる。装飾（小道具）については、図面に描いていない場合もあり「ここにこれを置いたらどうか」と提案するのも装飾の腕の見せどころ。監督からは、小道具はお任せということが多かった。時代考証に加えてセンスが重視される。脚本を読んでストーリーに合うか、役柄のキャラクターに合うか、監督の意向やイメージに相違があれば話し合うこともある。なぜこの小道具を選んだか、自分の見解を説明することで監督にも受け入れてもらえることが多かった。

撮影時の装飾は出道具（家具、調度品などセットの飾り）の責任者、持道具（刀、笠、鎧など役者回りの小道具）の責任者、現場スタッフの3名体制で担当する。装置が準備できると出道具を配置し、監督のOKが出たら、出道具責任者は現場を離れて、次の撮影の準備に入るの、持道具責任者と現場スタッフが撮影に立ち合う。

撮影現場で先輩の仕事を見習い、多岐にわたる小道具の仕事を覚えた

小道具は裁縫用の針から神輿まで多岐にわたる。まずは見習いとして、様々な小道具責任者の撮影現場へ同行し、撮影で使う小道具の搬入や設置、撤収などを担当した。見習いを経て現場スタッフとなると、道具を移動させ、食べ物があればさらしを被せ、燭台に火を付け、OKが出たら消すなど、芝居に関わる仕事を任されるようになった。

現場スタッフとして経験と修行を積み、持道具、作品の装飾責任者でもある出道具へとキャリアアップするが、先輩の仕事を見て覚えるのが一番の近道で、様々な人の特徴をつかんで良いところを真似してきた。先輩が一人去るとそのポジションを埋めることで継承されてきた。

昭和30年代の東映は、作品数が圧倒的で修行の場も多かった。映るところだけ作り込むなど、限られた時間の中で効率的に撮影するための工夫もあり、スタッフも切磋琢磨して層が厚く、職人化されていた。

信頼できる小道具スタッフがいることで役者は芝居に集中できる

道具の知識はもちろん、道具の範囲を超えて、場の雰囲気を作るために「これが欲しい」となると声がかかるのが小道具スタッフである。「ここに大きい石を」と言われたら石を探す。撮影に間に合うように絶対に手配しなければならないため、臨機応変な対応が求められる。刀がめくれたら銀紙を貼り、印籠の根付が取れたら竹を使って細工するなど、現場での役割が多く専門性も高い。持道具は衣裳との関わりが深く、例えば、風呂敷を持って歩くシーンがあれば、衣裳の色合いに合わせて風呂敷や下駄の鼻緒の色を決める。衣裳確認の時に同行して持道具を決めている。

道具を揃えることとともに、人を育てることも大事である。信頼できる小道具担当者がいることで役者は芝居に集中できる。後進の育成もまずは自分でやらせてみる。泥まみれになって仕事することが大切と考えている。

酒樽、味噌樽、提灯などは作り手が不足しており、時代劇の小道具はなくなってしまう可能性もある。榊高津商会に継承してもらいたい。

II 聞き取り調査

5. 装飾

時代ごとの生活様式や価値観を勉強しておくことも大切

現代劇は制約がほとんどないが、時代劇には歴史的な決まり事がある。床の間の装飾でも、戦国時代は家紋があつて、その前に鎧を飾ったり、矢屏風（矢で作った屏風）を立てたりする必要がある。元禄になると、絵床や掛け軸、軸を吊らない場合もある。様々な決まり事を学び、センスを磨くことが必要である。

刀にも決まり事があり、やくざ者、侍、御家人などで持つ刀が異なる（年配なら刀の柄は「茶柄（茶色、こげ茶）」「金茶柄（きつね色）」「ねずみ柄（ねずみ色）」、主役は「黒柄」）。

ある時、戦国時代の焼け野原の残骸に「割れた瓦を撒け」と監督から指示されたが、戦国時代の瓦は貴重品であり、地面に撒くことは不自然であると説明したこともある。紙も布以上に貴重なもので、そのような時代ごとの生活様式や価値観も勉強しなくてはならない。時代考証として正しいかは別として、時代劇の中でどのような姿がかっこ良いかという美学とセンスが醸成されたと思う。実際の時代には、そこまでこだわりはなかったかもしれないが、時代劇の役者やスタッフが作り上げてきた美の形がある。「この方がかっこ良く見える」という様式美、それを磨いてきたのが映像の美術である。

100年にわたり作ってきた時代劇映画の面白さが形式的に育まれてきている。美意識や見る人が楽しい、面白いと感じることを継承していくべきである。



数百の道具、色から適当なものを選ぶ必要がある



監督から石をリクエストされることもある

令和4年11月14日 東映京都撮影所にて
インタビュー：東映株式会社 経営戦略部フェロー 山口記弘

II 聞き取り調査

6. 小道具貸物

ものづくりの技術、時代劇の決まり事やしきたりも後世に継承

株式会社高津商会 代表取締役社長 高津博行氏

【経歴】

日本大学商学部卒業、1979年株式会社高津商会に入社、倉庫の仕事から始める。2005年代表取締役社長に就任。高津商会は日本映画の黎明期から映画産業に携わり、映画、舞台演劇、テレビなどの小道具、装飾を担当。各地の時代行列やイベントの企画・進行も手がける。古代から現代まで、時代ごとの家具や調度品、甲冑や刀剣、笠などの装身具、また牛車や人力車などの乗り物に至るまで、数十万点に上る小道具を保有している。

刀剣や小裂から鎧甲冑まで、時代劇に欠かせない小道具を取り揃える

宇治田原町の倉庫にある制作課は、刀剣、小裂（こぎれ）、裁縫、塗装・エイジング、鎧甲冑の5つの制作係に分かれている。

時代劇で使う刀剣の「竹光」は専門業者が制作を担っている。刀身の銀の箔は、普通の銀紙とは異なり、擦ると伸張する特殊な銀の箔を卵の白身で接着している。職人技が必要で歌舞伎にも使用している。

柄の糸は刀剣担当者が巻くが、糸の色については時代劇の慣例として、白は殿様、茶色が家老、武士は黒、若い人は浅黄色などの色を選んでいる。



小裂は、体に付ける持ち道具であり、笠、十手、杖、印籠などのこと。持ち道具を小裂というのは、財布や合切（がっさい）などを作るときに、小さな裂（きれ）を使うことに由来している。小裂は日本全国に手配して作ってもらっているが、高齢化によって職人が減ってきている。

鎧甲冑は、美術品として残っているようなものは、現代人と体格が異なっており、サイズが小さくて着用できないため、すべて製作し、傷んだ場合は社内で修理する。昔に比べて軽量化しているが、それなりの重量感を出すため15kg程度の重さがある。

美術・装飾担当の感性を生かして必要な道具を選ぶ

映画会社から依頼があり、脚本・美術デザインが決定次第、美術、装飾担当者と共にそれぞれのシーンの中で必要な道具を用意する。時代劇には決まり事があるが、装飾担当の感性も活かして道具を選んでいる。通常、打ち合わせから撮影までは約2週間程度である。

出道具系の箆箆や調度類は、一から作ることはほとんどない。町家や商屋で使うものは、購入もしくは保存している本物を使用する。武家用は、本物の場合もあれば、予算次第で制作する場合もある。江戸時代や明治、昭和初期の箆箆は作りもしっかりしており、使用できるものが比較的残っている。

II 聞き取り調査

6. 小道具貸物

日本の歴史の大きな流れ、鎧の付け方などを伝授

時代考証についての知識が必要となる。基本的な部分は、入社5年以内の社員を対象に勉強会を年4回ほど実施している。飛鳥時代から現代まで、歴史の大きな流れを教え、その都度調べるようにと指導している。他にも、鎧の付け方、紐の結び方（特に刀剣の下緒（さげお）は難しい）、道具の名称と使い方、飾り方などを伝授している。

勉強会は脚本の理解力を養成するために始めたが、現代は、生活様式が変化しており、撮影の場に必要ない道具が想像できない担当者が増えている。例えば、表を掃くための箒を知らないと撮影用の道具が用意できない。

このような知識の習得に加えて、大事なものはセンス、感性、人間関係の和である。多くの人と制作をするため、監督、デザイナー、装飾担当の意見を理解して、その上で作品に合った道具を集められるかが問われる。自分でその空間をイメージする能力が必要である。

時代劇の小道具に関わる伝統技術の継承者不足が課題に

時代劇用の刀や鎧の製作技術を継承して欲しい。雛人形、金魚なども対応できる業者が減っており、これからさらに厳しくなっていくと感じている。樽を作ることができる職人も少なくなり、箍（たが）が緩んでも締め直しができず、接着で対応している。時代劇の決まり事やしきたりは、後世に伝えていく必要があるため、映像でも記録を残し、勉強会に取り入れている。

令和4年12月19日 東映京都撮影所にて
インタビュー：東映株式会社 経営戦略部フェロー 山口記弘

II 聞き取り調査

7. 床山・美粧

かつらと美粧で、その時代に生きた人、その役柄の姿に

有限会社東和美粧 代表取締役 大村弘二氏

【経歴】

1984年有限会社東和美粧に入社。長年にわたり、東映株式会社京都撮影所を基盤に、床山・結髪（けっぱつ）・美粧の分野で時代劇を中心とした映画制作に携わり、その高い技術力により、今では株式会社松竹撮影所の仕事も一手に担う。配信コンテンツも含め、日本の時代劇制作に欠かせない存在として、近年では『散り椿』『大河への道』『THE LEGEND & BUTTERFLY』などの作品でも活躍。

役者の姿を作るだけでなく、気持ちを盛り上げることも重要な役割

役者に一番近いところで、撮影に向けて気持ちを盛り上げるなど、ほかのポジションにはできない役割がある。特に、撮影初日は真剣勝負で、役者との駆け引きがある。脚本を読み込んで「このシーンこうだけど」と言われたら、「次はこういうシーンなので、少し髪を乱しておきましょう」と提案できるように準備しておかないと現場での対応ができない。本人が演技に悩んでいるような時でも、姿を作ってあげることでヒントを感じ取ってくれる役者もいる。

時代劇には欠かせないかつらを結い上げ、役者に被せるのが床山の仕事

役者に合わせてかつら師と一緒にかつらを準備する。作りたい髪型を伝えて発注し、土台に毛を付け、ザンバラ髪のような状態に結い上げて、役者に被せるのが床山の仕事である。

かつらの素材は人毛、女性の髪が多いが、昔の中国の男性の辮髪も有り癖がある。癖直しの作業が必要で、焼きゴテを使ってかつらの毛の癖をとり、髪の中の状態を整える。熱を入れて、マンセル（写真参照）で挟んでいくと結いやすい状態に整えることができる。これが一番大事である。焦げる寸前まで、まっすぐに髪を伸ばすが、水の中に熱いコテを漬け、「ジュッ」という音の加減で、コテの適温を判断する。新人で慣れないときはよく焦がしてしまった。

一般のかつらと時代劇のかつらの違いは、地金（じがね）という金属（今はアルミが主流）で土台の型を作っていることである。髻を作るのでしっかりした土台が必要となる。一般のかつらの土台はメッシュなど通気性の良い素材を使っている。時代劇のかつらは、生え際に網地を使うものが多い。侍の月代（さかやき）はかつらを剃るのではなく、羽二重を巻いて坊主のようにして、上からかつらを被せる。網地（チュール）に毛を1本ずつ通して貼り付ける。

時代によって、例えば元禄と幕末、また身分や武士と職人などの職業によっても髪型は違う。「歌舞伎のかつら」という手本帳を参考にしている。

主役か、二枚目か、悪役か、見た目でわかるメイクを

時代劇のメイクは、フィルム撮影時「二枚目にはこの方法」「侍にはこの方法」という決まり事があった。例えば、主役や二枚目はワントーン白くして、数人で映っていても、主役が「ポッ」と浮き上がるように考えてメイクした。古い映像を見ると、大勢映っていても、主役に瞬間的に光が当たっているような見え方をしている。また主役は「死毛（しげ）」という前髪を横に垂らして色気や二枚目らしさを演出することもある。

二枚目は目力も大事である。羽二重で引っ張り、さらにテープで引き上げて、アイラインですっきり見えるようにしている。悪役は黒めに、目と眉の上に暗いアイシャドーを入れ、見た目でも悪役とわかるようにする。

女性の場合も、目元や眉毛を下がらないように描き、髪を結っている顔にして、シェーディングやハイライトで立体感を出す。侍なら侍に見えるように、戦国時代の武将なら泥臭く、時代考証もあるが、そのシーンに生きている人というリアリティを重視している。

現代劇のヘアメイクが担当すると、顔を作り込めていない印象になる。時代劇の基本を知っていないとできない技術である。

II 聞き取り調査

7. 床山・美粧

撮影本数が減る一方、映像の精度は上がっていく中での後進の育成が急務

事前に監督と打ち合わせをして「こんなふうにしてほしい」という希望を聞き取る。時代劇に詳しい監督は任せてくれるが、時代劇の経験のない監督には、様々な種類を提案して選びやすくしている。

昔は撮影現場で「ちょんまげ長いよ」とカメラマンに言われることもあった。現在は、そこまで詳しいスタッフが少なくなった。最近では4Kで鮮明に映り、映画では大画面で細部まで見えるので、かつらの境目などを目立たないようにするのは難しい。昔ながらの方法で、丁寧な仕事をするしかない。

かつてのように撮影本数がある時は、仕事もたくさんあり、若い人材を育てることができた。今は作品が限定されて少なく、フィルムからビデオ、4K、8Kと高精細でリアルな画面に耐えられるようにと要求が上がっている。丁寧な仕事が求められるが人件費は上がらず、後進を育てるのも難しい。継承し、残していくため、人材育成には資金も必要だ。



鬘（びん）付け油



焼きゴテとマンセル



現在もかつらは人毛を使用している

令和4年12月6日 東映京都撮影所にて
インタビュー：東映株式会社 経営戦略部フェロー 山口記弘

II 聞き取り調査

8. 衣裳

時代劇の衣裳の定番を守りつつ、自由な発想も取り入れて

元松竹衣装株式会社 塚本 豊氏

【経歴】

高校卒業後、松竹衣装株式会社に入社し、テレビや映画の衣裳を担当する。テレビは必殺シリーズをはじめ『女人武蔵』『金田一耕助の傑作推理』『鬼平犯科帳』『岡っ引どぶ』『阿部一族』『剣客商売』など、映画は『炎のごとく』『女殺油地獄』『忠臣蔵外伝 四谷怪談』などに参加。

主役からエキストラまでの衣裳を手配、現場では着付けを

脚本を見て、衣裳部屋を探し、役柄に合うものがない場合や、探す時間がないときには生地業者にも依頼して手配する。イメージを伝えたり、柄を指示したり、「若いのを」「年寄のを」と発注することもある。生地や色目などは業者に任せることが多い。

撮影までの限られた時間の中で役ごとの衣裳を考え、役者によって違うという意見があれば、また別の衣裳を考える。衣裳製作時、衣装デザイナーがいる場合は、衣裳デザイナーがデザインを描く、漫画や小説などの原作がある場合は、それに基づいてデザインを制作する。

男性の役者は自分で着ることが多い。羽織や袴など難しいものや女性の役者は、衣裳担当者が着付けをする。衣裳の直し、サイズ直しなど裁縫技術も、現場作業で覚えたり、着物をほどいてみて、仕組みを理解して、縫い方を研究してきた。

時代劇における役柄ごとの衣裳の定番を知っておく必要がある

いきなり現場の仕事から始めたので、先輩に付いて真似をしながら覚えた。時代劇の衣裳には、時代や身分によって「この役柄は、これを着ておけば間違いない」というような定番がある。町人男性は縞や格子柄、女性は縞柄、同心役なら黒羽織、将軍に多いのは黒ちりめん羽織などの定番を知っておく必要がある。

昔の本に掲載されている絵を参考にして、想像も加えて衣裳を選んでいる。時代考証の面から明らかになっていることは踏まえている（1800年頃黄八丈が流行ったことや、元禄時代は戦国時代の名残があり、柄も大きめで袖の形も普通の袂よりも少し丸いことなど）。

役者に衣裳を合わせるのではなく、役に対して衣裳を合わせることを心がけてきた。

「汚し」「やらし」などの加工、継ぎ接ぎや刺し子でリアリティを作り出す

「衣裳に生活感を与える」ことが大切と考えている。時代考証に基づいて厳密になり過ぎると、その年代の生地は手に入らない上に、百姓が着用する汚れた木綿も売っていない、また仮にあったとしても非常に高価で撮影には使えないことになる。そのため、人工的に汚して雰囲気を出すために、わざと汚して風合いを出す「汚し」や、生活感を出して慣れさせる「やらし」という加工がある。紙やすりや軽石でこすったり、色粉をかけたりする。

長屋のシーンなどでは、あて布だらけの着用物を使うため、普通の衣裳よりも手間がかかる。継ぎ接ぎや刺し子にしたり、糸をほつれさせたり、裏地を見せたりする。使用感を出すため、実際の動きでよく擦れる所、破れそうな所に細工する。

必殺シリーズの中村主水の羽織は、「汚し」では表現できないのであえて脱色処理を施した。主水は羽織を買い替えるお金がない設定で、くたびれた感じが求められたので、脱色してこげ茶がかかった黒にして何年もかけて日に焼けた雰囲気を出した。また主水のトレードマークである襟巻（芝翫巻）は、中村芝翫が先にやっていたもので、何か特徴を出したいということから、残り物の生地を使って提案したのがトレードマークになった。低予算のテレビドラマでも、定番を踏まえつつ、それに捉われない自由な発想を取り入れている。

II 聞き取り調査

8. 衣裳

時代劇衣裳担当者に受け継がれる技術と知恵で臨機応変に

江戸と関西で、帯の結び方が異なる。関西は着物の合わせの向きに結ぶが江戸は逆で、関西の衣裳担当はどちらも対応できるが、東京では関西結びに対応できない。

時代劇の衣裳は何年経っても、同じ時代設定であれば使える。50年ほど前の衣裳も保管されており、阪東妻三郎の丹下左膳の衣裳を細工して、息子の田村高廣が使ったこともある。渡辺謙に作った衣裳を貧乏浪人役のエキストラが使ったこともあった。

昔の役者は自分で着物も着付けられた上に、きちんと合わせもできた。最近は合わせもできないし、衣裳の下に何を着ればいいのかもわからない役者が多い。背中を抜き、かつらを脱ぐのに、丸首のシャツを着てきてしまい、ハサミでシャツをV字に切って着付けをしたこともあった。

教える立場としては、詳細な指示はしない。間違いを指摘するのではなく、「こうした方が上手くできるのでは」と個性を生かせるように伝えている。脚本の設定を踏まえて、撮影の現場を経験することが学ぶ機会や考える機会になる。



衣裳が日焼けしない様カーテンで保護



ひとつひとつ丁寧にアイロンがけをしている

令和4年11月28日 松竹撮影所にて
インタビュアー：監督・ビデオグラファー・郷土史家 前原康貴

II 聞き取り調査

9. 俳優

町人、岡っ引き、斬られ役、船の漕ぎ手など必要な役柄で出演

松竹撮影所俳優部 平井 靖氏

【経歴】

高校卒業後、東映株式会社京都撮影所の大部屋俳優に。大映株式会社京都撮影所、東伸テレビ映画株式会社を経て、66年に京都映画株式会社（現・株式会社松竹撮影所）の専属となる。必殺シリーズや歌舞伎座テレビの時代劇をはじめ『京都殺人案内』『鬼平犯科帳』『剣客商売』『雲霧仁左衛門』など出演。現在も松竹撮影所俳優部に所属し、後進の指導に当たっている。

※「松竹撮影所俳優部」株式会社松竹撮影所の京都撮影所で制作される作品を中心に出演する俳優たちの集団

どんな衣裳も自分で着付けるのが基本だった

大部屋俳優は町人、岡っ引き、長屋の人々などの役や立ち回り、乗馬、船の漕ぎ手など、撮影により必要な役柄で出演する。

東映撮影所に入所した当時、男性は自分で化粧をし、羽二重をつけ、着付けも自分でできなければならなかった。先輩俳優を見て真似していたが、最初の頃は着崩れたときに自分で修正できなかった。自分の着付けを見た先輩に「なんだこれは」と帯を解かれ、一から覚えていった。刀の差し方、わらじの履き方、笠の紐の結び方なども、先輩を見て覚えた。鎧も自分で着て、兜をかぶって紐をかけ、袴も鏡を見ながら着ていた。昔の侍は自分で着ていたのだからできないはずはないと言われた。

鎧を着て、刀を二本差しで、馬を乗りこなすテクニックが必要

時代劇の乗馬は「モンキー乗り」という騎手の乗り方である。「和鞍」は腰の位置が高く乗りやすいが馬が痛がるので、「西洋鞍」に乗って芝居していた。お尻を落として、馬の反動に合わせ、一頭ずつで異なる反動に自分が合わせなくてはならない。険しい坂を下る時は、怖さもあったが、馬に任せて「たてがみをしっかり持て」と教えられた。「人馬一体」とはこういうことだと感じた。

馬は音に敏感なので、「よーい、スタート！」という掛け声やカチンコの音、材木のゴロンゴロンという音などを、何度も聞かせて慣れさせる。レフ板の光も見せ、撮影現場に慣れるように訓練してから現場に連れて行く。そうすると、俳優が馬に乗って、大きな声で台詞を発してもびくともしない。現在は、馬の訓練をしていないので、馬の近くでカチンコを打たないようになっている。

撮影時には、鎧を着て、刀の二本差しで馬に乗るため、稽古の時とは違うテクニックが必要となる。刀は差したままで乗るが、戦国時代の太刀は反っているの、普段より少し横にして、乗ったら反対側に向きを変える。戦国物などは、1日に200～400頭の馬を撮影するシーンがあり、乗馬のできる役者が必要ということもあって東映撮影所に入れた。

共演者の安全のため、斬られ方、船の漕ぎ方を身に付ける

立ち回りは殺陣の先生の指導を受け、毎日斬られる練習をした。斬られたら「うわーっ」と叫んで刀を落とすか、斬られた時に刀の切っ先が主役や斬り役に向かないように、自分の身体に巻き付けるように倒れるなど、「絶対に主役を傷つけないように」と細心の注意を払っていた。

船の漕ぎ方は自分で練習して、現場で試行錯誤して身に付けた。竹竿や櫂を操って進むが、浅瀬や川底に竿がつくところは竿で、竿がつかないところは櫂を使う。荷物を積んだり、人を乗せたりしている時は、船を揺らさないように漕ぐのが大変だったが、魚の尾びれの動きのように、手首を返して、櫂が返るように漕ぐ技術を習得した。

船を漕ぐ人も必要だが、船や櫂を作る技術の継承も大切である。現在は、和船を作れる人は日本に5人ほどしかいない。飾りとして置いている櫂は、まっすぐな形で漕いでも進まない。若干反っていて、櫂ベそという船底のおへその部分に差し込み、先が反っているため水の中を漕ぐことができる。

II 聞き取り調査

9. 俳優

時代劇で必要な所作も実際に見たことがないと想像できない

男性の所作として刀の扱いがある。帰宅して家に上がる時には刀を「すっと」抜いて、刀掛けに掛ける。他人の家に上がる時には危害を加えないように、刀を反対側に持ち替えて横に置く。女性の場合、配膳の所作が大切である。息がかからないように胸の前に持って、置いたら「すっと」立ち上がる。襖の開け閉めなども、必ず必要な所作である。

籠を担ぐ時など、実際は軽い籠や荷物を重い物を運んでいるように見せるには、腰をぐっと落とす姿勢が大事である。番傘の持ち方は、閉じた時は洋風の蝙蝠傘とは逆で、上の方を持って、「チョンチョン」と立てかけて水分を払うという所作をする。柄杓で水を撒く、井戸の水を汲むなどの所作、刀の持ち方、抜き方、差し方などを撮影前に練習するが、にわかには練習しても様にならない。

畑を耕せないで百姓の役ができないので、若い役者に耕し方を教えたこともある。巻き割、火を焚く、竹筒で火を吹く、七輪で魚を焼いて団扇であおぐ、鍛冶屋が鞴（ふいご）で焼けた鉄を掴むなどの所作を知らない世代が増えている。実際に見たことがないと想像もつかないが、時代劇では生活感を表現する大切な所作であるので、教えて伝えていく必要がある。



殺陣、船のこぎ手、日舞や琴など様々な技術が必要とされる

令和4年11月28日 松竹撮影所にて
インタビュー：監督・ビデオグラファー・郷土史家 前原康貴

II 聞き取り調査

10. 殺陣師

真剣勝負の情熱と冷静さをアクションとして具現化する

東映剣会会長 殺陣師 清家三彦氏

【経歴】

大学卒業後、放送機器メーカーの営業職を経て、殺陣技術集団「東映剣会」の殺陣師・上野隆三の下に弟子入り。大部屋俳優＝斬られ役として様々な現場での経験を積んだ後、本格的に殺陣師の道へ。映画『男たちの大和/YAMATO』『利休にたずねよ』『決算！忠臣蔵』、テレビ『水戸黄門』『十三人の刺客』『大岡越前』ほか出演多数。舞台、ミュージカル等ジャンルの枠を越えて活躍を続けている。

※「東映剣会（つるぎかい）」昭和27年、日本映画黄金期の東映京都撮影所に於いて、殺陣師・足立伶二郎らを中心に殺陣技術の向上・発展と継承を目的に発足した殺陣技術集団。

時代劇の決まり事を学び、舞踊、歌舞伎、武道の動きも勉強

俳優として通行人などの役からスタートし、大部屋俳優の先輩に時代劇の決まり事などを教わった。空き時間に道場に行き一人で稽古している時などに、先輩から指導を受けることができた。演技は、手取り足取り教わるものではなく、まずは見て覚え、人の演技を盗んで自分のものにしないと本物には近づけない。一般的なことは教えてもらえるが、そこから先は自分の力で習得するものであり、そのための努力が必要との思いが自分の根底にはある。

殺陣師としては、時代背景などの基礎的な知識を勉強しておかないと体の動きに違和感が出てくる。舞踊、歌舞伎、武道の動きも勉強しなくてはならない。舞踊の足さばきの要素を組み込むこともある。

振り付けを指導するためには、自分で表現できないと相手に意図が伝わらないので、殺陣師も芝居を勉強する必要がある。役者に対して、言葉ではなく、実際に演技を見せる必要がある。芝居の経験がないと自分の中でイメージも湧かない。

殺陣は勝つだけではなく、いかに負けるかも習得しないと成立しない

殺陣師の技術というのは、過去の作品や先輩の指導方法などを見て参考にして、自分の世界観をいかに作り上げるかが重要である。カッコ良い、カッコ悪いどちらも知っておかなければ、カッコ悪い場面の表現が思いつかない。武道や武術は相手に勝つためだけに努力する。一方で、殺陣は相手に勝つ技術を習得することが半分で、残りの半分がいかに負けるか、またはどうやって負けるかである。負け方にも様々な技術があり、それらを習得しないと殺陣として成立しない。

脚本を読んで自分なりのイメージを作り、監督と打ち合わせをして、この作品には「こういうタッチ」、「こういうムード」と方向性を確認する。抜き、斬り方など同じ動きでも表現の種類はいくつもあるため、動きの種類や技を使い分け作品のカラーに合わせて演出している。

役者は体が財産、自分も相手も大事にするための基礎テクニックは必須

殺陣には決まった型はないが、事故を防ぎ、より効果的に見せるための技の習得など、守らなければならない基本動作がある。相手に斬りかかっていく時も、ノーモーションでは芝居として成立しない。「二歩使い」と言って、一歩目に振りかぶり、二歩目で斬りかかる。振りかぶりから次の動作に入る前に、相手とアイコンタクトを取る、それが連続して長い動きになる。お互いが、その約束事を守るために必要不可欠な、テクニックを身に付けないと殺陣はできない。

基礎的なテクニックを教えるときに、事故防止や怪我をしない演技方法も教える。まずは自分の体を大事にして相手の体も大事にすること。役者をやる以上は体が財産である。ただし、要求されることは激しくぶつかり合うことなので、激しくぶつかり合っているように見える演技を身に付ける。

安全確保のため、サポーターを装着したり、防護マットを敷くなど、撮影で許される範囲で対応している。不慮の事故も必ずあるので、事故が起こりやすい状況を経験から予測し、予防策を考えている。人間同士のやることで、本番はトップスピードになる。背後にも人がいることをちゃんと意識しておくなど、事故の原因になりそうなことを準備の段階から消しておくことを心がけている。

II 聞き取り調査

10. 殺陣師

歌舞伎の立ち回りの所作を起源に、新国劇を経て時代劇の殺陣が生まれた

時代劇の殺陣の起源は歌舞伎。歌舞伎の殺陣には型があり、時代劇の殺陣は歌舞伎の舞踊としての立ち回りからスピード感を出したものである。歌舞伎の場合は、殺られた体裁にして後ろに倒れて足を上げるという型であるが、ここを斬られたとわかるリアクションに変えた。

歌舞伎の大見得は、お客さんに対する「拍手間（はくしゅま）」のタイミングづくりであり、見せ方としての一つの表現である。時代劇は、観客の目前ではないので、見得の代わりにアップで撮影している。目の表情や斬った後の瞬間のアップはまさに見得といえる。

合戦など100人単位の撮影になると、一人でできることには限界がある。信頼できる役者を点在させることで、その役者が5人ごとに流れを作り、それらが50人の大きな流れになる。そのような信頼関係も必要となる。



殺陣練習風景

令和4年11月24日 東映京都撮影所にて
インタビュー：東映株式会社 経営戦略部フェロー 山口記弘

II 聞き取り調査

11. 撮影技師

答えのない仕事だからこそ、自分で考えて撮らなければならない

監督・撮影 石原 興氏

【経歴】

京都映画株式会社（現・株式会社松竹撮影所）を拠点に活躍。日本大学芸術学部中退後、撮影助手を経て、1965年に技師デビュー。『必殺仕掛人』から始まる必殺シリーズの撮影、劇場版も担当。映画『忠臣蔵外伝 四谷怪談』で第18回日本アカデミー賞最優秀撮影賞を受賞。90年代以降は監督としても本格的に活動を開始し、『必殺仕事人2007』以降のシリーズも演出する。監督作はテレビ『江戸中町奉行人』『刺客請負人』、映画『必殺始末人』『獄に咲く花』など。

日本の映画界には段階を経て学びながら進んでいけるシステムがあった

監督の考え方を生かす方法を考えて、撮影することがカメラマンの役目である。映画の場合、通常、チーフ、セカンド、サード、フォースの4名体制で対応する。テレビは、チーフとセカンドの2名対応が一般的である。フォースはカメラの搬入出やセッティングを担当し、サードでメカニックとしてカメラの基本を覚える。セカンドはピントの調整や芝居を勉強する。チーフはメーターで光量を測り、そのシーンの持つ雰囲気、ライティングを学ぶ。このように、日本の映画界にはカメラマンに必要な知識や技術を段階的に身に付け、やりがいを感じながら成長できるシステムがあった。現在は、いきなりカメラマンとして撮影することを求められている。

三隈研次監督や松山善三監督からは、撮り方ではなく、芝居に対する考え方を教わった。映画はお金を払って、好みの役者や物語を選択して観るが、テレビの場合は「ここを観ないとストーリーがわかりませんよ」と強調した撮影手法が求められる。テレビでは全部を映すより、見せたい部分にフォーカスする方が、スケール感が出ると指導を受けた。

天気が変化する中で、的確に状況判断して行動することなど、カメラマンの宮川一夫氏、成島東一郎氏から、カメラマンとしての心構えを教わった。雨が降っているから「仕方なく雨で撮影しました」ということではなく、雨を生かした撮り方や風を生かした撮り方の工夫に加え、セットに関しても、その構造を把握して撮ることを教えてもらった。

機材の特性や操作性を考え、効率よく撮影できるように

10台のライトを使うと、10台分の操作が必要となるため、3台で主要なところだけに照明を当てて効率的な撮影による時間短縮を図った。同様に、カメラも広いレンズで撮影すると、多くの大道具や小道具が必要となるが、狭い画角で望遠で撮影すれば、用意する道具も少なく済む。俳優の表情も望遠だと良くわかるので、望遠レンズを使って撮影することが多かった。

昔のフィルムカメラから、今はデジタルカメラに変わった。フィルムを再現するためにとフィルム仕様のレンズが開発されているが、デジタルでフォーカスしてピントを合わせるので、昔の時代劇のように撮影できない。デジタルカメラの特性を生かした撮り方を考えることが必要である。時代劇独自の撮影テクニックとして、かつらの生え際に違和感が生じることが嫌で、おでこから上はアップでは映さないようにして、目頭より下をアップで撮影する手法を見出した。後に、この撮影手法が時代劇では一般的になった。

II 聞き取り調査

11. 撮影技師

意味を考えられるようになれば、自分の人生の中で見てきた経験で撮影できる

撮影にはセンスが表れるので、テクニックよりも考え方を教えるように心がけている。ただ小物を置くだけでも意味があるので、「なぜそのシーンが必要なのか」、「アップが良いのか」などを考えて撮ることが大切である。意味を考えられるようになれば、自分の人生の中で見てきた経験で撮影することができる。空は毎日変化する上、時間によっても表情が違う。風が吹けば影の動きが変わるので、地面を撮影する時は風にも気をつけるなど、普段から周囲を観察し、狙いを考えてカメラの位置決めをすることが重要である。

経験豊富なスタッフがいて、知識が浸透しているからこそわかること

東京でも時代劇を撮影しているが、スタッフが各地方から集められているため、京都のように知識が浸透していない。居酒屋のシーンでは、店から出て行く場面で必ずお金が必要となるので「置いとくよ」と台詞が入る。京都ではそれが常識であるが、東京では脚本に書いておく必要がある。

時代劇の時代には、今の人は誰も生きていないので、ある程度の時代考証は大切で、本や絵など、何にでも興味を持って学ぶことが必要である。茶道でお湯を釜に一旦戻すのは「毒は入っていません」ということであり、また、畳の縁から距離を取るのは境界線の意味で殿様は一枚上へなど、時代劇に必要な知識を学ぶ必要がある。



セットは、どこまでが画角に入るか計算しながら撮影をする

令和4年11月28日 松竹撮影所にて
インタビュー：監督・ビデオグラファー・郷土史家 前原康貴

II 聞き取り調査

12. 録音技師

違和感なく物語に集中できる効果音を入れることが何より大事

株式会社松竹撮影所 京都製作部 京都製作室 ポスプロスタッフ 音響効果 藤原 誠氏

【経歴】

大阪写真専門学校卒業後、京都映画株式会社（現・株式会社松竹撮影所）に入社。録音助手を経て、ダビング班に。『鬼平犯科帳』『剣客商売』『京都殺人案内』など多くの作品の音響効果を手がける。『必殺仕事人2007』以降、2022年のスペシャルまでの必殺シリーズの大半を担当。

時代劇独特の効果音とは？

時代劇の音として、物売りの声や大八車の走る音、店の呼び込み、茶店の「いらっしゃいませ」などがある。特に、時代劇を象徴する効果音は立ち回りである。立ち回りの場面で、最初に刀の音を足したのは黒澤明監督の『用心棒』（1961年）か『椿三十郎』（1962年）と言われている。当時は、大きな肉の塊を刀で切りつけて録音したと教えてもらった。

刀を構えた時に「カチャッ」となる音は、時代劇のセオリーとして定着しているが、「カチャッ」となるのは手入れが不十分な証拠で浪人や貧乏な侍が持つ刀である。将軍や殿様が持つ刀は隙間なく作られており、本物は音が出ない。監督や制作陣にとって違和感のない、また観ている人が物語に集中できるような効果音を入れることが何より大事である。常に、台詞が一番重要と考えている。

効果音はアイデア勝負、偶然のヒントから生まれることも

効果音はアイデア勝負で、思いついたら、まず作品の設定年代や季節にふさわしいかを調べる。冬の寒い時期に焼き芋屋の音を入れようとひらめいたら、今は「ピー」という音をイメージするが、その時代にそれは存在したのかを調べる。

音を言葉で説明するのは難しく、逆に説明を受けてイメージが混乱することもある。音を付けた映像で監督の確認を受けて、修正等の指示に対応する。音を追加する場合は時間がかかるが、外すのは時間がかからないため、多めに音を付けておいて、不要なものは外していく。

時代劇で使う効果音は、ライブラリで管理している。松竹のライブラリは「時代劇」が中心である。鳥の鳴き声、川の音、子どもの声などは、音ロケをして収録する。必殺で有名な針を「ズブッ」と指す音は、オープンリールで川や雨の音を再生中に指が触れて「ズブッ」という音が出たことがヒントになり、早く再生した音などを何種類も組み合わせて作った効果音。この頃から、全然違う素材から効果音を作り出すようになった。

立ち回りや役者の動きに臨場感を与えるために

立ち回りのシーンは、テレビの場合は特に、派手にわかりやすくしている。強さや跳ね方、合わせ方、刀の動きによって変えている。刀は振ることが多いが、リアルな動きに合わせて、すべてに音を付けるのではなく、間引いてポイントを絞り、リアリティを出している。また、立ち回りで生じる実際の音より効果音は早めに付けている。刀を振る前から、斬る時も切る前から、実際よりも早めに付けないと音が伸びて、音が遅れて感じる。立ち回りの役者は、それを経験で理解している。

足音や衣擦れの音などはスタジオで収録しており、関西では3名の職人が担当している。映像に合わせて、どのような音が必要か理解するスキルが必要であるが、対応できる人が少ない。本物の音を足せば本物に見えるわけではないので、「上乘せ」といって、それらしく見えるような音を入れている。効果音担当者のセンスが問われるところであり、当時の生活の様子などを知っておく必要がある。

II 聞き取り調査

12. 録音技師

一緒に制作することで継承されてきた技術や手法をどう繋いでいくか

20歳で入社した当初は、現場録音を担当し、その後25歳で効果音の担当となった。自分で試行錯誤をしながら、本などで時代考証も勉強した。時代考証に合わなくても、雰囲気重視して音を入れるのもテクニックの一つである。

当初からマニュアルはなく、やり方は自由であった。音は経験して覚えるしかないなので、助手が不在の現状は、「後世に繋げられないのではないか」という懸念もある。かつては、同じシリーズを一緒に制作して技術や手法が継承されていた。レシピやマニュアル的なものも参考にはなるかもしれないが、完全に途絶えてしまうと、再現することは難しく継承は困難になると思う。



必要な音が録音できるよう倉庫さながらの小道具が揃っている

令和4年11月21日 松竹撮影所にて
インタビュアー：監督・ビデオグラファー・郷土史家 前原康貴

Ⅲ 調査総括

1. 忠臣蔵にみる時代劇伝承技術

時代劇における忠臣蔵は歌舞伎や人形浄瑠璃の映像化が出発点である。1907年に初めて忠臣蔵の映画が撮影されたが、それは舞台の収録であった。

他ジャンルの映画も同様であるが、時代劇もその表現は写實的に進化していったのは当然の帰結である。また忠臣蔵という題材そのものも時代に合わせて多様化していった。

そうはいつても忠臣蔵は100年以上映像化の実績があり、それは視聴者にとって「これぞご存じ忠臣蔵」といった象徴を映像のあらゆる場面に根付かせることになった。

そうした要素を時代劇のスタッフが継承していることで、どの様な視点で描こうとも作品に「忠臣蔵」としての実存感を与えることができる。

○時代考証

忠臣蔵は元禄期という安土桃山時代から、所謂江戸時代でお馴染みの習俗への移行後にあたる江戸前期の物語で、細かな部分で江戸中期以降とは異なる部分が多くある。時代劇スタッフはこうした違いを取り入れることで忠臣蔵らしさを表現している。

○かつら

私たちの目にする時代劇のかつらは、多くが江戸中期以降の風俗に合わせて作られている。したがって、忠臣蔵のかつらは男性も女性も結び方を変えて元禄時代に相応しくしている。具体的には、丁髷の高さや、たぼと呼ばれる襟足部の結び方に特徴がある。忠臣蔵物になると、使用するかつらは全て元禄期に合わせて結び直される。

○衣裳

元禄時代の着物は、所謂時代劇によくある江戸中期や幕末期とは異なって、安土桃山時代の意匠を色濃く残している。例えば袖の形は今は角があるが、当時は曲がっており、小さめであった。柄も、小紋や縞ではなく大柄なものを選ぶと元禄時代らしさが際立つ。他にも袴や袴の形も異なるので、忠臣蔵になると着物を解いて元禄にふさわしく縫い直す。また、吉良上野介が城中で着る装束は時代考証的には正しくないが、これまでの作品群の流れから定番があり、衣裳係はそれと外れないようなセンスが求められる。他にも、討ち入り装束は歌舞伎から襟に名前が書かれた定番があるが、本来名前は各人が短冊状に付けたりしたものであった。近年は、定番から進んでより写實的な火事装束を模したスタイルが増えたが、どちらにも対応できるのは定番がしっかりと伝承されてきたからであろう。

○美術

討ち入りで、撮影所に雪景色を作り出すノウハウは時代劇の職人達に受け継がれた技術の一つ。近年では、綿や塩以外にもポリマー樹脂など新しい素材も活用している。内匠頭切腹の場や松の廊下など、定番の場面も設定を熟知していなければ忠臣蔵として成立させるのは難しいセットである。

先に例に挙げた松の廊下、江戸城中での儀礼は演出部や通行役の俳優に至るまで、長袴を履いた歩き方や所作を熟知していなければ、スケジュール内に撮影を終えることが難しいことは想像に難くない。こうした画に映らないところも時代劇の伝承技術といえる。

Crop film代表 監督・ビデオグラファー・郷土史家 前原康貴

【経歴】

1971年生まれ、大阪府出身。大阪芸術大学映像学科卒業。株式会社松竹撮影所で時代劇の演出をする傍ら、幕末軍事史を研究。監督作に『幕末単身赴任』『立花登 青春手控え』、シリーズ『くノ一忍法帖 螢火』がある。共著『丹波・山国時代祭「維新勤王隊」の由来となった草奔隊』

Ⅲ 調査総括

2. 中島貞夫監督スペシャルインタビュー

時代劇には 日本人の郷愁という美学が息づいている



<中島貞夫監督プロフィール>

1934年千葉県生まれ。東京大学文学部卒業後東映株式会社入社、京都撮影所に配属される。1964年『くノ一忍法』で監督デビュー。時代劇、実録アクション、文芸大作など東映株式会社京都撮影所のエースとして60作品を超える多種多様な作品群を支えた。近年は東映株式会社京都撮影所の代名詞でもあるチャンバラの美学を次世代に伝える為に、後進の指導にあたっており、2019年には長編映画の『多十郎殉愛記』を20年ぶりに発表。2020年日本アカデミー賞会長功労賞、2023年京都府文化賞特別功労賞、毎日映画コンクール特別賞受賞。

映画全盛期に東映入社、助監督からスタート

東映に入社して、京都撮影所に配属されました。1959年、映画の全盛期だった頃です。最初は助監督からスタートしました。助監督なんて仕事はしたことなかったんですが、とにかく「走れ！走れ！！」でした。昔は撮影用のオープンセットが現在の東映太秦映画村の向こう側にもあり、俳優会館へ役者を呼びに行くのは大変なんです。それは助監督の仕事で、撮影現場で待ちがないように呼びに行く。それがなかなかうまくいかないわけですね。途中で撮影所と俳優会館を繋ぐ電話をつけてくれと会社に要求しました。当時は城北街道を挟んで、北側が線路、東側が大名屋敷、西側に馬場があって、一帯が東映の敷地。いかにも撮影所という雰囲気でした。僕らが入社した頃は東京からの新入社員も多かったため東映の寮ができて、四畳半の部屋に二人ずつでしたが、だいたいどちらかが徹夜してたから窮屈ではなかったです。

助監督はチーフ、セカンド、サードと仕事に分かれていました。サードは使い走りと小道具関係を担当して、小道具担当者や高津商会とも仲良くなって、仕事をしながら小道具のことを覚えていく。セカンドは衣裳を主に担当、衣裳担当者とのやりとりで仕事を覚え、チーフになると俳優も含め、全体を掴んでいくという、時代劇の勉強をするにはとてもよいシステムだったことは確かです。そうした時期があり、小道具や衣裳に接して、助監督は専門的なこともわかるようになっていきました。シナリオハンティングやロケハンには、チーフ助監督が担当なのですが、大概途中でいなくなってしまう、僕ら入社半年くらいのサードがわずかな知識を頼りにロケ地を探して写真を撮り、監督に了解を取っていました。マキノ雅弘監督はそんなこともお見通しでしたが、その中から使えそうな場所をピックアップしていました。

Ⅲ 調査総括

2. 中島貞夫監督スペシャルインタビュー

巨匠と呼ばれる監督から学び、鍛えられたこと

僕は助監督の頃から、テレビ時代劇を制作する小さなプロダクションの依頼でペンネームを使って脚本を書いていたこともあり、脚本の手直しやロケハンなど、サードの仕事ではないこともさせられましたが、それはすごく勉強になりました。マキノ組の撮影が入ると、いつも呼ばれていました。演劇をやっていたという雰囲気や匂いを感じてもらっていたのか、脚本を直せるという器用さで、こいつは使えると思われていたのかもしれませんが。マキノ監督に鍛えられて、どんな監督でも怖くなくなりました。

その後は田坂具隆監督の助監督も務めました。田坂組をやって初めて助監督の仕事の本質的なものがわかりました。田坂監督は誠実な人で、作品にも人柄が表れています。だから準備でも何でも、僕自身もきちっと言われた通りこなさないと気が済まない。『親鸞』の助監督をした時には、親鸞や比叡山の予備知識を徹底的に調査しました。他の撮影では出てこない特殊な知識ばかりで、例えばお経でも場面によって上げるお経が全部違うわけです。せめてお経の名前ぐらいは覚えておこうと調べました。『ちいさこべ』という中村錦之助主演の映画は、江戸の大火で焼け出された浮浪児たちを育てるという話で、東京の東映児童劇団から子役をたくさん呼びました。「お前が担当」と言われて、撮影所近くの旅館を借りて、リハーサルから全部やって。これは子どもの演出の勉強になりました。

他にも今井正監督、沢島忠監督らの助監督をしました。マキノ監督や沢島監督は、自分の書きたいものがあるといつも呼び出されました。助監督チーフにはなかなか昇進できないのですが、僕は脚本が書けることで、セカンドの頃から頼りにされるようになり、早くチーフになれました。助監督は監督にいろんなことを言いやすい立場なんです。プロデューサーだったら遠慮して言えないようなことも助監督なら言えるし、自分が監督になってからも、助監督にはそんな風に接してもらうのが一番有難いと思っています。

助監督で得た知識と、強い覚悟を持って監督に

入社から5年近くになると「もうそろそろ若いのに監督をさせてみたらいいんじゃないか」という空気が出てくるんです。とはいえ、ちょうど映画が駄目になってきた時期だったので「もう撮るんじゃないか」と言われてから2年くらいは非常に慎重になりました。テレビ時代劇も作り始めた頃で、テレビの方に回されるとなかなか戻って来られない。自分でないこういうものは撮れないという自分の特色を明確に会社にぶつけました。監督になるということはそれだけ強い覚悟が必要なんです。1964年に『くノ一忍法』で監督デビューしました。これは全くジョークで出した企画で、最初は「ばかもん！」と岡田茂所長に言われたんですが、半月ほど経ってから「とにかく脚本にだけしてみろ」と言われました。一人では不安だったので、ちょうど脚本家になったばかりの倉本聰を呼んで、二人で10日ほど籠って仕上げました。誰もやらないような作品で、嬉しくもなかったけど、逆に今までの作り方に縛られずに済む、これまでの時代劇と違う感じのできる、岡田さんもそれが狙いだったんでしょうね。『くノ一忍法』に続いて『くノ一化粧』も撮りました。

映画は時代劇から「やくざとエロ」の時代へ

そこから大川橋蔵主演の『旗本やくざ』（1966年）まで2年空きました。橋蔵さんの人気落ちてきた頃で、なかなか封切が決まらなかったんです。映画の時代はもう終わっていて、橋蔵さんはその後、テレビ時代劇で成功されました。その2年の間、僕は脚本が多かった。マキノ監督が任侠物を始めて「日本侠客伝シリーズ」も結構脚本を書きました。脚本は変な言い方ですけど、逃げが利くわけです。全責任を負わなくていい。演出が悪いとか言えますからね。著名な監督が撮っている、その影で好きなことをやりました。『893愚連隊』（1966年）では脚本も監督もしました。これは仕事がない時に自分たちの映画を作るための準備をしようとしてシナリオを書いている集団があって、師匠がいるわけではなく、自由に喋って自由に書けるという集団で斬新な脚本が生まれました。脚本は書きたくても書けません、あの能力は特別ですね。助監督をやっているときは「なんだ、このシナリオ」とか言ってたけど、いざ自分で書いてみると難しい。知識も必要だし、口で言うほど簡単じゃないということがわかってくると、やっぱり書き手が減ってきますよね。僕らの先輩の笠原和夫も野上龍雄もみんな元々は時代劇の作家です。最初は時代劇しか可能性がなかった、特に京都撮影所では。だから現代的な素材を時代劇に翻案して書いたりしていました。しかし、時代劇映画が凋落すると、岡田茂氏が「次はやくざとエロだ」と言い出し、そういう脚本を書くようになったんです。だいたい新しい企画ができると、僕に打診がありました。先見の明というか、独特の嗅覚があるだろうということだったんじゃないでしょうか。『日本暗殺秘録』（1969年）なんかは、逆にこれまで会社の言う通りにやってきたんだから、これはどうしてもやらせてくれと言って撮った笠原和夫との企画です。こういう政治性のある作品を会社は嫌がるんです。でも「やくざもエロもやったんだから」と掛け合って、結果『日本暗殺秘録』は大ヒットしました。

III 調査総括

2. 中島貞夫監督スペシャルインタビュー

フリー監督になってからも東映作品を多数創出

1967年に管理職になったのですが、給料は上がらないし、時間外手当はつかないし、会社役員みたいな顔をしてないといけないし、会社側の人間という感じになって、それが嫌で退職しました。フリー監督になってからも、東映から依頼がどんどん来て、やくざ映画や『木枯し紋次郎』（1972年）などの時代劇も撮りました。股旅物は流れ者が主人公で、やくざ物のルーツですから、みんなやりたがるんです。僕は『木枯し紋次郎』の原作者・笹沢佐保さんと仲良くなっていたので「1本書いてよ」とずっとお願いしていたところ、なぜ紋次郎はやくざ者になったのかというストーリーを、彼も乗り気で書いてくれました。「時代劇はもうだめだ、客が入らない」と、どうやっても、もがいても駄目なんですね。じゃあもうやけくそで奇想天外な発想で行こうと。『木枯し紋次郎』はテレビでも人気番組になりました。

2回も企画倒れの『大奥』を映画でもテレビでも

僕は映画でもテレビでも『大奥』をやりました。映画の『大奥』は、実は企画を立ててから2回も潰れてるんですよ。1回目は今井正監督から『武士道残酷物語』が終わって、「次に大奥をやることになったので、1ヶ月東京に来てくれないか」と呼ばれて行ったんです。この脚本を直さなきゃいけないんだと、でも1ヶ月間ではとても直せない、根本的などころから直さなきゃいけないからということで、結局、僕も仕事はいっぱいあるんで一旦撤収しました。2回目は僕が知らない間に、今井監督が他の脚本家と始めたのですが、その人が知識を獲得するまでに半年かかってしまうと。「中島くん、すぐ来てください」と言われて、今井監督のサポートをするぐらいのつもりで行ったんです。そうしたらだいぶ様子が変わってきて、本社の方から「そんなもん駄目だ、もしやるんだったらもっとエロもいれなきゃ駄目だ」と言われていると。そうすると基本的な構想が今井さんの中に無くなってしまったんですね。今井さんは歴史物として作りたかったんです。それでこっちに回ってきたからとんでもないことになった。『大奥㊦物語』（1967年）というエロチシズムをふんだんに取り入れた3話のオムニバスにして、これは当たりました。時代劇の大家が書いた作品ではないし、時代考証も膨大すぎて、処理できないし、こだわってたら作れない。大ヒットしたので2本目とも言われて、完全に好き勝手やった『続大奥㊦物語』（1967年）は全然当たりませんでした。

今井監督に代わって、映画をやったのが運のつきでテレビ作品でも『大奥』を撮りました。テレビと映画では、撮り方や画面構成、ドラマの脚本づくりなどが違いますが、本質的には変わりません。製作費は違います。例えば廊下を作るとしたら、波打たずに綺麗な廊下を作るには良質な素材、職人技も必要です。お金をかけて作った撮影所の廊下と、テレビプロダクションが作った廊下では、素材が違うから、ライティングを当てると違いが一発でわかってしまう。衣裳でも映画用に作ったものは全然違います。

僕にとっては『大奥㊦物語』で山田五十鈴さんとお付き合いさせてもらったのが、とても大きなことでした。すごい人でしたね。存在感っていうのか、何をやっても絵になるんです。山田五十鈴さんのイメージで一番残っているのは打掛の裾回し。パーッと翻すのが印象的で、アップで撮ったと記憶していたのですが、見直してみると引きの画面だった、そのくらいのインパクトがありました。

時代劇と現代劇は何が違うのか？

「『序の舞』（1994年）は時代劇ですか？」とよく聞かれますが、あれは時代劇と現代劇の境目ですね。あの時代をどちらからの目から見ると、そういうことだろうと思います。多分、女性の目から見たら新しいものになるだろうし、男性の目から見たら保守的な面になるだろうし。はじめは時代劇のつもりでした。それが、お母さんが思ったよりいいんですよ。これは主人公よりもお母さんを描いてやろうということになって。そうすると「母もの」じゃないけども、日本人の女性の強さみたいなものを描くうちに、現代に寄っていったみたいな感じ、そっちの匂いの方が強くなったんですよ。やっぱり撮ってるうちに変わっていきますね。ここを撮ってやろうと思っているんだけど、こっちの方が遥かに被写体としての力があるということがわかってきて。これは、もう役者の個性ですよ。ただの個性なんだけど、それを表現する力を本当に持っているかどうか。

III 調査総括

2. 中島貞夫監督スペシャルインタビュー

時代劇で中村錦之助という役者を見ちゃうと、あの人と比較できる人はいないんですよ。錦ちゃんはボロボロになった姿までこっちに見せるでしょ。それができる俳優っていうのは本当に今いない。かっこつけるから。そういう演技もやるみたいなの、錦ちゃんはそれも見せちゃうからね。やっぱり役者の質ですよ。

それから時代劇っていうのは用語があります。現代劇のようなシナリオでは雰囲気が出ないから、その時代の文章が書けること、書けなきゃ駄目だっていうことになる。それが大前提になるので、脚本を書く前にひと勉強、余計な勉強しなきゃいけないんですね。東映京都にいればある程度、自然に入ってきますよね。それは、非常に風土的に恵まれています。東京ではなかなかそんな勉強できないだろうけど、周りに知識を持っている先輩がたくさんいるとだいぶ違いますからね。根本的なことを言えば、美術にしても物が全部違いますよね。あとは、人間の表現。歌うにしても踊るにしても舞うにしても全部違います。そういうものがベースにあるかないか、これが根本的に時代劇と現代劇で違うことだと思います。

満映から東映に受け継がれる映画づくり

監督というのはテクニックじゃどうにもならないんです。だから自分が描こうとする人間がどうやって生きたのか、生きざまみたいなものがね、自分でつかめるかどうかっていうことが大事。それがうまくはまったら女優さんともうまくいくし、技術はもう関係ないですね。それと自分の描きたいものに、近いものは何なんかっていうことを見極める嗅覚みたいなものだと思います。やりたかったら自分でやるしかないんですよ。教科書で学ぶとかそういうものとは全然違うわけですよ。

それから、東映映画の技術を考える時、満州映画協会（満映）の存在は欠かせないと思います。戦後の東映から僕たちが入社した頃まで、満映の映画づくりがそのまま脈々と受け継がれていたのだと思います。満映の撮影所に行って初めて気がつきました。満映は日本の映画を作ろうとして、創設した撮影所だから当時の日本を色濃く残してたわけですね。終戦後、行き場を失った満映の映画人たちが東映京都にやってきた。国の方針としても、海外にいた映画人たちが映画を作る場所を設けようということで東映京都撮影所を指定したそうです。撮影で使う「プヨー（不要）」と「ワンラ（終了）」という言葉も満映のおかげで残ったんだと知りました。

新天地で、新しいことをやろうという希望を持った映画人たち、アニメーションの描き手も何人かいました。それが終戦になり、苦難して帰国し、東映京都撮影所に集結したことで、必然的に満映の影響を受けたのでしょ。満映では飛行機に乗って敵地を爆撃する様子を撮影していたカメラマンが、日本に帰ってきて時代劇を撮っている、そういう流れの中で、技術を掴んできた人たちが東映京都撮影所と映画の歴史を作り上げてきたんだと考えざるを得ない。だから決して断絶しているんじゃないで、満映から東映へと繋がり、流れてきているんです。

時代劇の魅力と継承すべきもの

時代劇は、衣裳にしても大道具・小道具にしても、すべてその時代のもの。後世になって作るとしても、その時代を設定して作ったもので、そういうある時代を表現することにやっぱり長けているわけで、それをきちんと残すということが一つの時代を残していくという、とても大切なことだという気がするんですよ。そして演技というのが既に現実ではなくて、演技だけでなく着物や所作や人間の容姿からして、そういうことが追加されるんだけど、やはりそういうものが重なってきてくると、そこに何か存在の意味みたいなものが、ものすごくしっかりと収まってくるでしょう。特に時代劇というのは、そういうものの集積の上でできている部分があって、ただそれを1から作っていきこうとするととんでもなく大変なこと。それは歴代の人たちが積み重ねてきているからできるんです。時代劇のルーツは歌舞伎や能の中にもあるかもしれない。そこから継承され、今に繋がっているのは間違いないですよ。日本のそういう文化の歴史を確実に積み重ねてきたのが時代劇です。時代劇の中には歌舞伎の技術が変容しながら、今も根底には残ってる部分もあると思います。刀の正式な持ち方はこうで、半端者のやくざ者は持ち方を知らないからこう握っていたとか、そういう憶測もあるけれど、所作も大事な要素。あるいは着付けも裾が短いとか長いとか、髪の手入れ具合などもその時代の流行が表現されているんです。

III 調査総括

2. 中島貞夫監督スペシャルインタビュー

これまでも、絶えそうになっても絶えないというのが時代劇でした。その理由には日本人の持っている郷愁も一つあるだろうと思います。郷愁という美学が密接に関連してるから残っていくんじゃないかと、もうそんなものは邪魔だよというのは大体消えちゃいますよね。例えば、刀を持ってチャンバラするのは、美的なものを表現するというよりは、「命のやり取り」を表現するということ。「命のやり取り」を表現するときに一番大切なものは何か、そうすると自ずからいくつかの命題が出てくるんです。刀が人を殺すという大前提はあるけれど、その命を、「命のやり取り」をどうやって見せると、一番見てる方はハラハラするのか、美学を感じるのかを考えなくてはなりません。

今の時代劇に思うこと

今の時代劇は2種類あると思うんですよ。とても真面目に作っているものと、それから時代劇を利用する、つまり時代劇の動きの基本や刀の使い方などをおもしろおかしく表現して作っているもの。これはいつの時代にも二通りあったと思います。ただ本当の日本刀を使って、もしそれやろうとしたら大変危険なものだし、技術的にも難しい。その技術を会得して刀を自由に振り回せるようになろうとしたら、それだけでも何年もかかる、だからそんなに安易なものじゃない。だって、刀を自由に扱ってる人たちなんて、ほとんど見たことないでしょう。それはそれでいいと思うんです。好きなようにやってもらおうかしょうがない。ある程度のところまで行ったら、本質はこうだというのが見えてくると思います。また新しい技術革新、CG（コンピューターグラフィックス）などを使えば超人的な表現もできます。人間の能力を超えている、その超え方をちょっと間違えると「ふっと」消えちゃうだろうし、ちょうど人間らしい頃合いのところで、果たして上手にできるかどうかというのがありますね。

時代劇を継承していくために

時代劇をどうやって継承していくか、これはなかなか難しいんです。そういうことやろうとすると、まずその基本のどういう領域が必要か、その領域を決めていくだけでも難しい。要するに時代劇映画と称する、ある時代を描いている映画を継承するとしましょう。京都の映画界の一つの役割が時代劇映画であるということであれば、それはそれでそういう残し方もあるだろうけど。ただ京都の映画を残すことが、時代劇映画を継承することになる、こう言い切れる人はいないと思います。

今は、職人と呼べる映画人がいなくなっている時代。だから監督たちも、そういうものに興味がなくなってきているように感じます。衣裳や小道具には多少残っておられますが、その方たちの知識や技術、経験などを受け継いでおきたいですね。無くなったら困るし、いざという時にどうしたらいいのかわからなくなる。昔は周りにたくさん職人がいたから、如何様にも対応できたと思うんです。大映なんかもう生きている人はいないくらいの年代でしょうし、松竹もほとんどいない。東映に集結していますよね。そういう人物をピックアップして、リストにしておくことも必要ではないでしょうか。人が歴史を継承するわけですから、現役の映画人はもちろん、過去の映画人のことも整理しておくことは、時代劇を継承していくための財産になると思います。

令和5年1月24日 ご自宅にて
インタビュー：東映株式会社 経営戦略部フェロー 山口記弘

Ⅲ 調査総括

3. 総括

京都の撮影所で継承されてきた時代劇制作技術の基礎調査として、京都を拠点に活動する企画者（プロデューサー）、演出・制作、美術デザイナー・装置（大工）、塗装（エイジング）、装飾、小道具貸物、床山・美粧、衣裳、俳優、殺陣師、撮影技師、録音技師への聞き取りを行なった。この調査を総括すると、以下の状況が見えてきた。

- 1) 時代劇制作技術の特殊性と独自性。
- 2) 時代劇制作技術の習得と鍛錬、そして継承の仕組みの特徴。
- 3) 技術の継承についての問題と新たな課題。

それぞれの項目について、整理すると次のとおりである。

1) 時代劇制作技術の特殊性と独自性について

例えば、時代劇美術セット制作のための技術は、家屋を建てるための一般的技術が核にあり、現代劇含め映画表現での被写体、演技の舞台としてのセットの制作技術、さらに時代劇制作で必要とされる技術と階層的に形成されている。それぞれの担当分野で時代劇制作に必要とされる特殊な要素が語られるが、共通しているのは、時代劇独特の技術（型、様式）は、独自の素材、制作手法はもとより、外見だけでなく芝居のしやすさや安全性も含めて、長年の間時代劇制作を重ねる中で創り上げられ、現在に至ったことが窺える。また、京都の場合はスタジオ・システムでの量産を前提に、しっかりとした時代劇を低コストで制作するための技術も含まれている。

2) 時代劇制作技術の習得と洗練、そして継承の仕組み

これについても、それぞれの担当分野で共通しているのが「先輩を見て覚えた」「先輩に時代劇の決まり事などを教わった」「見て、覚えて、考えることの繰り返し」といったことであり、教育マニュアルや制作実習等の方法ではなく、基本は制作環境の中で自ら実践・習得している。また、撮影、塗装、小道具で制度化されている「現場でのチーフ、セカンド、サード等の難易度に沿った段階別修行」により、トータルに深く技術者を養成しようとする仕組みも見られる。ただ、これらは職人を育成する撮影所のスタジオ・システムに依存しているところがあり、特に制作本数の影響受けやすい。これは3)の継承・次世代育成の部分に大きな影響を与えている。

また、わが国の歴史、風俗、習慣についての知識や時代考証の必要性については、それぞれの分野で重要性が語られる一方、今の時代に楽しめるかどうか、これまでの様式や史実に縛られすぎて表現の幅を狭くしないように等々、既存の様式と創造性の相剋は他ジャンルに比べ、大きな要因になっている。

Ⅲ調査総括

3. 総括

3) 技術の継承についての問題と新たな課題

時代劇制作に関わる技術の継承については、1)の習得と表裏の関係であり、マニュアルや教科書による伝達ではなく、見て学ぶ、先輩の技を盗むという方法がこれまではメインであった。ただ、制作本数の減少と、それによるスタジオ・システムの弱体化は、見る＝学ぶ機会の減少に加え、制作予算の減少による人員削減が、これまで職人と見習いというペアで仕事する中で伝える機会も減少させている。ただ、小道具の貸出しを行う高津商会では、新入社員に対し、簡単な日本史、小道具の基本から、脚本の読み込み方などを講座で伝達することに加え、職人技を動画で記録する等、初歩的な部分をマニュアル化で対応しているところもある。

これらの基本的な問題に加えて、今日的・現代的な問題も深刻になってきている。美術・小道具では、酒樽や味噌樽、提灯、和船等の作り手が不足していて修理できない。また、例えば「メザシを七輪で焼く」という場面で、若い小道具係は七輪の用意はできても、焼べる物や団扇が必要であることが解らない、役者も団扇で火を熾しながら焼くイメージを持っていない。このように、我々の生活の慣習は加速度的に変わってきており、これまで常識・素養として教える必要のなかったことでも、知識として学び取る事柄が増えている。そして、デジタル機器の発達も必要とされる技術に新しい課題を投げかけている。リアリティが売りの実写表現でカメラ性能が上がることにより、アップになった時の鬢や生え際、化粧だけでなく美術全般にリアルな画面に耐えられる仕事が必要となる。手を抜かず、これまで以上に丁寧な仕事及要求されるが、人件費は伴わず、見習いが手伝うことも厳しくなっている。

今回の調査は、時代劇のメッカとされる京都を中心にした予備的調査であるが、その技術の独自性や特殊性を示すと同時に、その技術の継承と次世代育成への危機感を示すものでもあった。

歌舞伎や浄瑠璃といった古典芸能を継承し、総合芸術として建築、着物、陶芸、庭園、和楽等々の成果を取込み、これまで文化財として保護されて来なかった映像表現という20世紀の表現手法を駆使して発展してきた時代劇。わが国が世界に誇る国民共有の財産である時代劇を支える制作技術が失われようとしている。この制作技術を正しく評価し、守り、伝える仕組みや組織はまだ無い。

今後は、現状の調査をより広く進めながら、文化財としての価値に鑑み保存及び活用のための計画をしっかりと立てて、国民共有の文化的な財産として、わが国と世界の映像文化に永く貢献できる体制づくりが望まれる。

令和5年3月

京都文化博物館 映像文化創造支援センター長

森脇清隆

「京都の撮影所で継承されてきた時代劇制作技術の
基礎調査」報告書

発行 公益財団法人 京都文化財団
〒604-8183
京都市中京区高倉通三条上ル東片町623-1

発行日 令和5年3月10日

