

<研究ノート>

篠田正浩監督に聞く
— 戦後日本映画における衣裳について —

An Interview with Masahiro Shinoda:
Regarding Costumes in Post-War Japanese Films

インタビュー・構成：志村 三代子 北村 匡平

SHIMURA Miyoko, KITAMURA Kyohhei

本インタビューの目的は、映画作品の統括責任者である映画監督の立場から、戦後の日本映画界に新しい職業として誕生した映画衣裳デザイナーの具体的な役割をうかがうことである。戦前の日本映画界において、俳優が着用する衣裳の管理は美術部が兼ねていたが、1954年に映画製作を再開した日活は、他社にはない新しい映画作りを目指すにあたり、若手新進デザイナーとして注目を浴びていた森英恵を映画の衣裳デザイナーとして起用した。過激な暴力と性描写で世間に衝撃を与えた『太陽の季節』（古川卓巳、1956年）、『狂った果実』（中平康、1957年）などの日活映画に衣裳デザイナーとして参加し、一躍注目された森英恵は、その後も小津安二郎の『秋日和』（1960年）、『秋刀魚の味』（1962年）をはじめ、『日本の夜と霧』（大島渚、1960年）、『あいつと私』（中平康、1961年）、『乾いた花』（篠田正浩、1964年）、『女のみづうみ』（吉田喜重、1966年）など、松竹や日活を中心に、日本映画の巨匠や前衛映画作家と多くの仕事を手がけ、1950年代から60年代にかけて、正確な本数は不明だが200から400本もの映画衣裳に関わったと言われている。

インタビューである映画監督・篠田正浩氏は、1953年に松竹大船撮影所に入社、小津安二郎、中村登、岩間鶴夫、原研吉等の助監督を務めた後、1960年に『恋の片道切符』でデビューした。早くから寺山修司、武満徹といった前衛作家たちとのコラボレーションが評価され、大島渚、吉田喜重とともに「松竹ヌーヴェルヴァーグ」の旗手と称されたが、1966年に松竹を退社し、翌67年に独立プロダクションの表現社を設立した。その間に、映画内に黒子を登場させ、近松門左衛門の世界を大胆に解釈した『心中天網島』（1969年）、前衛的な演出技法と実験的な映像表現で幕末の動乱期に生きる清河八郎を描いた『暗殺』（1964年）といった先鋭的な作品を演出する一方で、『はなれ瞽女おりん』（1977年）、『鐘の権三』（1986年）などの大手映画会社配給の大作をも商業的に成功させた。他に代表作として、『美しさと哀しみと』（1965年）、『瀬戸内少年野球団』（1984年）、『少年時代』（1990年）、『写楽』（1995年）などがある。森英恵との仕事においては、『乾いた湖』（1960年）、『わが恋の旅路』（1961年）、『乾いた花』（1964年）などから、森英恵がリヒャルト・ゾルゲの衣裳を担当した『スパイ・ゾルゲ』（2003年）にいたるまで、長年にわたって森英恵デザインの衣裳を依頼した映画監督である。

——まず、1950年代の衣裳、あるいは、戦前から戦後にかけて衣裳が映画会社の中でどのように変わっていったのかをお聞かせください。戦前は衣裳部のような部門があり、衣裳が作られていくのでしょうか。

篠田監督 映画は当人が演じるのではなく、俳優が衣裳を着て別の人格を演じるわけですから、衣裳は、映画作りにとっても重要です。僕がいた松竹撮影所は、歌舞伎を興行していました。歌舞伎は言ってみれば衣裳劇みたいなもので、松竹衣裳という大きな子会社を抱えていたわけです。つまり、撮影所に衣裳部があって、衣裳倉庫があって、それを松竹衣裳が管理しているわけですね。新しいドラマをやる時には一番新しいファッションの衣裳を着る必要があったわけです。『君の名は』(大庭秀雄、1953年)で、「真知子巻き」が流行りました。これは映画におけるファッションが一般の人にまで影響を及ぼした例です。——そのような衣裳は、松竹であれば松竹の中の衣裳部で作られるものなのでしょうか。それとも外注ですか。

篠田監督 『君の名は』の時にはロケ先の北海道が余りに寒かったので、主役の岸恵子さんが持っていた長いストールを頭から肩まで巻いた姿に、大庭監督が気に入ったのです。通常は松竹衣裳が選んだテイラーに頼んで、男たちはスーツを作るわけですね。松竹衣裳としては衣裳倉庫にストックをいっぱい持ちたいから、映画を作るたびにできるだけ予算を取って、スーツやドレスを俳優さんに着せて、オーダーメイドで作らせます。それが時間とともに古着になり、最終的には通行人の衣裳になっていくわけですよ。

——では、新しい衣裳は常にテイラーや外注に作らせて保管しておくのですか。

篠田監督 衣裳デザインというデザイナーの個性が松竹衣裳というビジネスのシステムの中に溶け込んでいて、デザイナーはいなかったわけです。監督の趣味とか、大女優や大俳優になると「私はこれが着たい」となる。そうすると、生地をまず選んで今度のスーツはどのカラーにするかという話になります。助監督も衣裳担当が必要になるわけですよ。というのも、俳優がどの衣裳をどの場面で着るかという場面の繋がりをいつも注意していなければならない。衣裳が途中で水をかぶったり泥をかぶったりして汚れて、そしてその汚れを落として着るということになると、撮影のスケジュールも洗濯の時間も計算しなきゃならないからです。すると撮影現場から衣裳担当の助監督がつくわけです。衣裳合わせはキャスティングが決まると最初に行われる。俳優さんと監督と助監督が接点を持つ最初ですね。監督は衣裳合わせをしながら、その役者がどんな衣裳を着たらこの役柄にフィットするのかを確かめます。あるいは俳優も衣裳を身に着けることによって、自分がどんな役を演じるのかという実感が得られる。衣裳合わせは映画製作の一番デリケートな部分でもあるわけですね。僕の助監督時代にこういう経験があります。山田五十鈴さんという戦前からの大女優が、山本有三の『路傍の石』(原研吉、1953年)の主人公の吾一のお母さんを演じるわけです。少年が有為転変を繰り返し、社会のジレンマを告発していく社会教養小説ですね。衣裳合わせに山田さんが外車かなんかに乗って撮影所に来たんだよね。僕らは、衣裳部屋の窓からそれを見て「山田五十鈴はミスキャストだよな。外車に乗って吾一のお袋をやるのかね」なんて言うわけだ。すると山田さんが衣裳部屋に来たわけですね。そうしたら監督がロケハンでいないから、ベテランの山田さんの考えに従って決めてもらうわけです。吾一のお母さんは貧困だけど、もともとは武家の出身だった。すると衣裳部の親方が、「山田さんは武家の妻ですから、こんな着物はいかがでしょう」と言って立派

なお召しを出してくるわけですよ。「だから言わんこっちゃない、山田五十鈴だからこんな着のだろうな」と、僕らはその時思ったんだけど。落ちぶれた元武士の妻は針仕事で家計を支えても、クラスで一番の成績だった吾一を中学にやれない母親の悲しさを表現する場面で、山田さんが「こんな衣裳は着れません」と。「じゃあこれは」とまた別のお召しを見せると、「これではないです」と。松竹衣裳の担当者が、どうしていいかわかんなくなって。そうしたら、山田さんが「山本有三先生のご出身は栃木でしょう。栃木には足利とか秩父の銘仙があるでしょ。お待さんといえども、生きるためにりっぱな衣裳を質屋に出して、家には何もないはずですよ。擦れ枯らしの古い銘仙を持ってきてください」とおっしゃったので、僕らはギョッとしましたんですよ。山田五十鈴はちゃんと原作を読んで山本有三がどんなことを書いているのかをわかっているわけです。そうしたら、倉庫から古着がズラーっと出てきた。こういうコレクションだったら松竹は伝統があって戦前からの映画の衣裳がいっぱいあるから。すると、山田さんは目を輝かしてね。薄い綿製の紺のような着物と、木綿の着物をいくつか選んで、「この2、3枚だけで私の役はやりすごしましょう」とおっしゃった。

—では、大女優になるほど、衣裳の決定権を持っているのですか？あるいは若いスターであれば、助監督や監督が一方的に決めたりするのでしょうか？

篠田監督 若い人は経験がないから色々アドバイスしなきゃならない。助監督は自分たちの知識を仕入れてアドバイスをするわけですね。助監督は、会社にしてみれば次の監督を育てるインターンシップの真っただ中にいるわけだから。衣裳合わせの時には手が空いている助監督はみんな来るわけ。助監督は4人編成だよ。チーフは、監督がこの場面でエキストラを何人使うんだというようなことを全部決めて、予算編成までやっていますから。衣裳合わせにはセカンド以下3人の助監督がいて、それぞれの自分の役割で衣裳を着た女優さんの小道具の用意をする。襷はどんな色にするとか、襷はもう衣裳部に任せるわけ。例えば、洋服を着るならハンケチは衣裳部じゃなくて小道具が用意しなきゃいけない。そういうカテゴリーが厳密にわけられているから、ディスコミュニケーションをお互いに作らないように小道具のスタッフともその場で打ち合わせをする。山田五十鈴さんは打ち合わせで「冬ですから足袋が要りますね」とおっしゃった。栃木だと素足は常識じゃありませんから。「別珍の足袋を用意してください」という意味ですね。小道具が別珍の足袋を用意したら「これを私に下さい」と。まっさらな足袋を山田さんが履いていちゃ困るなと思って、撮影の時に最初にその足許を見たんですよ。山田さんが下駄を履く時に、もう爪のところが当たっている跡がありました。砥石で削って作ったんじゃないかな。自分の手で足袋を手入れなさっていたのです。外車に乗っていても本物の女優が乗ってるんだということがわかりましたね。

—ちなみに松竹の場合、助監督はファーストからフォースまで4人いますが、衣裳担当の助監督は、セカンド、サードのどちらですか？

篠田監督 セカンドとサードの両方がやります。フォースは小道具をやるわけです。草履を履かなきゃならないところで下駄なんかがあると、「すぐ草履を取りに行け」ということで、フォース助監督は小道具倉庫のほうに走っていかなきゃならないわけです。

—篠田監督が松竹に入社された頃、例えば日活では新しいスターと新しいファッションで映画を作ろうとしていましたが、他社の衣裳に関する印象はございますか？

篠田監督 東宝は衣裳専門の東宝衣裳があって、衣裳部がファッションの情報を全部集めている会社だった。森英恵さんは、大船撮影所で最初期に出てきた衣裳デザイナーだったんです。小津組の助監督が原節子の衣裳合わせで「今日は森さんのところへ行くんだ」と言うので、僕が「原節子は、小津安二郎の映画じゃブラウスとスカートだけじゃないの?」と聞いたら、原さんのブラウスとスカートを全部オーダーメイドで森英恵に頼んでるんだと言うの。原節子みたいにどの場面も似たようなブラウスを着ているのにそれを全部縫わせているのは、いかに小津さんが原節子を大事にしていたかというゴシップとして伝わっています。東京の新宿と銀座に森英恵さんの洋裁店があってね。僕が早稲田大学にいた頃、新宿の武蔵野館という映画館に行くと、その途中に目新しい、とてもファッションナブルな森英恵さんの最初の店があった。ムーランルージュのすぐ真向かいぐらいのところに「ひよしや」という名前の店で、その仕事場がガラス張りだから外から見えるんだよね。いつのまにか小津さんの映画衣裳、原節子のブラウスを作ってるという。

—森さんの著書では小津安二郎監督と関わった映画では『彼岸花』(1958年)『秋日和』(1960年)『小早川家の秋』(1961年)の三作品しか挙げられていません。例えば『早春』(1957年)『東京暮色』(1957年)『浮草』(1959年)などは森英恵さんが担当されていますか。
篠田監督 『東京暮色』だと有馬稲子君の衣裳も森英恵さんじゃないかな。原節子さんは着物だったからね。僕は『東京暮色』には助監督でついていますから。

—その時にも森さんがいらっしゃいましたか?

篠田監督 ええ。森さんの名前を聞いたのはたぶん『彼岸花』の頃だったと思うんですね。小津さんが銀座かなんかで飲んでいて森英恵さんの店のウィンドウを見て、このデザイナーを使おうと思ったのか、あるいは松竹衣裳からの情報で、もう松竹衣裳の押し着せの衣裳じゃ現代のファッションに間に合わないので使おうと思ったのか。作曲だって前衛的な黛敏郎を使ったりしてるわけだから。映画は時代に対して一番敏感に反応しなきゃならない運命があるわけですよ。それは衣裳にも関わってくるわけだから。特に現代劇の女優のファッションは撮影所のプロパーでは対応できなくなる。その最初のデザイナーに森英恵さんの名前が挙がったのですね。

—森英恵さんがどの女優まで関わっていらっしゃるのがよくわからないのです。

篠田監督 採寸して、仮縫いまではオーダーメイドだからやっているとします。機械的に送り込まれてるから。ただ、オーダーメイドの衣裳を作っているのはたぶんヒロインだけだと思う。森さんが映画衣裳に関心を持っていて、映画衣裳を手がけるたびに色んな衣裳のデザインを考える。僕らは生意気に言うんですね。「森さん、衣裳を脱ぐんですけど、変な格好にならないように、女優さんがスーッと脱げるように」とかね。ジッパーのラインも注文したことがありましたからね。僕は、岡田茉莉子さんの『青い花の流れ』(原研吉、1957年)だったと思うけれど、森さんと一緒に横浜の元町にある生地屋さんへ行って、生地を選ぶのに付き合ったことがありますよ。まだ日本にない洋服の生地があったから、それを使って女優さんの衣裳を作ると言うこともやっていたと思うんですね。

—篠田監督が、森英恵さんに衣裳を頼む時は、脚本が完全に出来上がった後ですよ。

篠田監督 もちろん。脚本が送られて、キャスティングが全部決まって他の人がどんな衣裳を着るかも知らなきやダメでしょ。カラー映画では出演者の衣裳の色もダブっちゃいけないし。

—森さんのご著書では、原作だけ読んで衣裳を提案することもあったと書かれています
が、監督さんは、どこまで衣裳のデザインに介入されるのでしょうか。監督によって違
いますか。

篠田監督 作品によってでしょう。

—基本的に戦前は、衣裳デザイナーはいなかったと思ってよいですか。

篠田監督 そうですね。

—衣裳部の方は女性が多いのですか。

篠田監督 松竹衣裳の場合は男ばかりだった。女の人は和服をどうやって着せるかとい
う着付けの仕事だね。洋服に関しては管理しているだけだから。衣裳合わせて選んだもの
が、倉庫から取り出されて、役名と俳優さんの名前が書かれたハンガーにかけられてい
く。サイズを補正しなきゃならないものもあるかもしれないから、そういうものも下請け
の仕立屋さんに頼むんじゃないですかね。あの頃は日本の女性の半数がブラウスやスカ
ートくらい全部縫えた時代ですから。僕ら助監督も生意気で、オーダーメイドのスーツを着
てたからね。大島渚なんかネクタイをしてカチンコを打ってた。

—森英恵さんたちが出てくる前の衣裳部は基本的には倉庫の管理をし、洋服に関しては
外注あるいは既成品だったのでしょうか。

篠田監督 いや、特に際立った役をやる人にはオーダーメイドの洋服を作らせた。デパー
トに行って買ってきなさいというわけにはいかなかった。

—オーダーメイドを作る洋服屋は松竹と契約していたのですか。

篠田監督 主役以外では、松竹衣裳からの発注で下請けの洋服屋はいたと思いますけど。
僕らはそこまで詳しくコミットすることはなかった。1963年にお蔵になって64年に封切し
た『乾いた花』の時の加賀まりこ君の衣裳はとても目立つ衣裳だった。その時、僕は森英
恵さんのところへ行って洋服を作ってこいと加賀君に言ったんだよ。彼女は「森英恵さん
のところに行けるんですか」とびっくりしていたよ。そのくらい森英恵さんのところで洋
服を作るのは女優さんのステータスだった。

—加賀まりこさんの衣裳はとても素敵ですよ。森さんの『森英恵——その仕事、その
生き方（別冊太陽）』という雑誌にも『乾いた花』が取り上げられています。森英恵さん
のところ、衣裳を作るのがステータスになるのは、50年代後半からすでにそういう状況
だったのですか。



図1 加賀まりこの賭博シーン（『乾いた花』）

篠田監督 日活の女優さんに関しては森英恵さんが担当してたんじゃないのかな。加賀君は六本木族のファッションで、ポップだったのだろうね。だから森さんがデザインするよなドレッシーな洋服を着る経験がなかったんじゃないかな。

——これは賭場のシーンですが、加賀さんがジャケットを肩にかけてられています (図1)。

篠田監督 羽織で自分の手元を隠すために。

——肩にかけた洋服に乱れないですよ。それは森さんが考えられたのか、それとも篠田監督が指示されたのでしょうか。

篠田監督 それは森さんが考えました。僕が「手本引きをやるので男と同じテイラーのような上着のスーツが必要になります」と指示しました。森さんはきっとショルダーラインをきちんと計算したのでしょう。スカートの丈なんか、あの頃はミニスカートという概念はなかったけれど。膝が見えるか見えないかというラインだったと思うんだよ。

——この帽子も森さんのデザインですね (図2)。屋内でも帽子をかぶっています。監督のご注文ですか？



図2 加賀まりこの衣裳 (『乾いた花』)

篠田監督 いやいや。森さんが僕に返してきたのがこのデザインだった。

——加賀さんが演じられた冴子という女性に関して、森さんにコンセプトを伝えていらっしやったのでしょうか。

篠田監督 もちろん話しています。

——ちょっと謎めいたお嬢様みたいなキャラクターですね。

篠田監督 ええ、そうですね。要するに身元不明の女ということで、「ありもの」のような衣裳を着ていると日常が出てしまうから。絶対日常性を出さないようにしたいというのが僕のイメージにありました。

——それが見事にこの映画の中では表現されています。

篠田監督 森さんは生地そのものをまず選んでデザインしているわけで。シルエットの前に、彼女がイメージを持っている。あの頃はまだ、いかに体に合う衣裳を作るかで精一杯だった。そんな日本の現状で森さんはああやってね。彼女が生地を選んでそれをデザインして、生地感触が第二の皮膚になって、女優さんがその役柄のキャラクターになっていく。「真知子巻き」じゃないけれど、衣裳を着せることによって、いかに日常から脱出するかが実は映画の使命であって、映画の中で非日常を求めるのは映画にとって重大なミッションだったわけ。森さんがデザインする色彩とかたちは日常と切斷できる。

——『乾いた湖』では炎加世子さんの衣裳も森英恵さんが関わっていますか？

篠田監督 これは松竹衣裳のルーティンでは作れないファッションなんじゃないかな。九条今日子や富永ユキの衣裳は色んなところのプレタポルテを集めてきたのだと思う。森英恵さんのところまで行けなかったもの。

——そうですか。『乾いた湖』の岩下志麻さんのドレスは森英恵さんがご著書で作ったと書いてらっしゃったので、岩下さんの衣裳は森さんが作られていると思うのですが。

篠田監督 ああそう。ブラウスなんか「ありもの」だろうと思うけど。採寸し直して着ていたと思う。

——篠田監督が、監督になられて、岩下さんなどの衣裳や色のデザインはどのレベルまで細かく注文されていましたか。

篠田監督 それはデザイナーが脚本を読んで俳優を見て、どういうドレープを出すかとか決めるので、そういうのはもうデザイナーに任せるしかない。

——森さんに脚本を渡して衣裳を考えてもらうという感じですか。

篠田監督 そうそう。例えばここは真っ白な衣裳がほしいとか、真っ黒な衣裳がほしいとかという時に、「こういう生地もありますわよ」と森さんが出してくれた。洋服にいかに様々な種類があるかを教えられた。

——例えば、『わが恋の旅路』で森さんがデザインされた岩下志麻さんの斬新な衣裳はいかがでしょうか（図3）？



図3 森英恵による岩下志麻の映画衣裳（『わが恋の旅路』）

篠田監督 こんな衣裳を着てた？すごいなあ。

——この映画では、白いブラウスにチェックのタイトスカート姿が赤い服を着た炎加世子さんと好対照だと思います（図4）。不良っぽい女の子と清楚なんだけれども芯の強い、日本女性の理想を岩下さんが体現されています。



図4 白いブラウスの岩下志麻（『わが恋の旅路』）

篠田監督 僕は、衣裳は一種の記号だと思っているわけ。女優さんは白いブラウスに、紺サージのスカートで、ローヒールで僕の前を歩いてくれれば、この人はバスの車掌さんになる、この人はアナウンサーになる、この人はヴァンプでいける、そういうことがすぐわかる。ということは、これが一番普通の女性の、ある意味ではフォーマルドレスですね。どんなにノーブルな人でも衣裳を着たら別の人格の女になるほど、衣裳は決定的に役を決めるわけです。キャスティングをして、衣裳を決めてしまったらほとんど演出が終わっちゃうというような、ある疲労感にいつも襲われているんですよ。だから、撮っている時は僕にとってあまり興味はないんですよ。

——ではカラー化してから、衣裳による表現能力はかなり変わりましたか。

篠田監督 そうですね。



図5 月丘夢路の衣裳 (『わが恋の旅路』)

——こちらは月丘夢路さんです (図5)。車で川津祐介さんを追いかけるシーンですが、この襟元が印象的で、お金持ちの奥さんなのだなというのがよくわかります。白いブラウスでレモンを持っている岩下さんの清楚さもとても引き立っています。

篠田監督 松竹大船のヒロインを演る女優さんはこの衣裳がスタンダードなの。原節子以来の伝統なのですよ。

——事故にあって記憶を失うシーンですが、この衣裳も斬新ですね。

篠田監督 これを撮った時、彼女の衣裳なんか目に入らなかったのよ。僕にとっての問題は、路上にカメラを据えて街が映せるというのが横浜しかなかったということです。もう東京はモータリゼーションだ。だからこんなポジションなのですね。こういう画を作りたいと思っていた (図6)。



図6 『わが恋の旅路』における横浜の路上

篠田監督 この緑色のワンピースは芝居に絡んでくるんだけど、僕にとってはそれが果たされていればもう OK。僕にとっての問題は、路上をどうやって撮るかっていうことでしたね。

——記憶喪失の岩下さんを川津さんが引き取るシーンは、衣裳とカーテンの色が同化していて、面白いシーンになっていると思いますが、このカーテンが重要な役割を果たしていると思います (図7)。



図7 カーテンと同化する岩下志麻の衣裳 (『わが恋の旅路』)

篠田監督 カーテンは、小道具の仕事なのですよ。だからこの衣裳を見てこのカーテンを思いついたのかどうかはわかりません。このコンテだけ考えたんだよ。カーテンを自分で閉めることによって、記憶を遮断してしまう。

——窓だとちょっときつい感じがしますし、カーテンがいいですね。

篠田監督 カーテンの柄がここまで目につくとは思わなかった。あの時は全然目につかなかった。カーテンを閉めるということがちゃんとできるようにカーテンを用意してくれということだった。

——この演出が上手くいきましたね。やわらかい雰囲気も出ているし。この衣裳は森さんなんですよ。

篠田監督 そうでしょうね。こういうブラウスは松竹衣裳にはないですよ。

——『わが恋の旅路』の岩下志麻さん以外の衣裳は松竹衣裳ですか？

篠田監督 うん。この頃、洋服の映画衣裳デザインのディレクターは存在してないわけなんだ。だから基本的には監督の指示。監督がいない時は助監督のテイスト。主演級の女優さんの言うことをよく聞いてあげないと、気持ち良く仕事ができないことがあるから。「これ着たいわ」という女優さんが多い時に「そんな(役柄に合っていない)綺麗な衣裳ではだめです」と言うのが、山田五十鈴さんですね。

——監督の視点からすると、観客が斬新な衣裳に目が行ってしまうことを懸念することはないのでしょうか？

篠田監督 ないない。要するに、こちらの考えている映画の主題も懸念されることばかりだったから。それに比べれば、僕らは映像がポップアートであることから絶対逃げるまいと思ったね。ほかのポップアートに負けないものを作らないと。

——では監督の考えていらっかったことと森英恵さんの衣裳のデザインがぴったり合ったということでしょうか。今から見れば非常に挑戦的な感じだったということですね。

篠田監督 そうということですね。でも、現実を映すのはテレビに勝てっこない。映画の中

に非日常を作りながらそこにあるリアリティをどうやって確立するか、映画は非現実の中にしか存在する意味がない。でも、非現実でありながらわれわれの現実をどうとらえるかと。それは現代における無意識であって、それを映画でビジュアルにすることだと。思想というのはかたちじゃなく、意識なのですよ。

—森さんが映画で着物をデザインすることもあるのですか？

篠田監督 あります。怒られたことがあるんですよ。『スパイ・ゾルゲ』（篠田正浩、2003年）で小雪さんがヴェケリッチというクロアチア人のスパイと結婚しちゃうんですよ。二人は能楽堂でお能を見ていた時に知り合うわけね。能楽の芝居は本当だった。ところが、そのヴェケリッチと結婚した小雪さんのやった役は山崎淑子さんですが、ある時、私は山崎淑子さんと会うことがあった。彼女の役を小雪さんが演じてくれて、「私はあんなに美しくなかった」と言って、うれしそうだったんですけど、「でも1つ間違いがあります。能楽堂に行った時、私は洋服でした。私は絶対和服なんか着るまい、と思っていた女です。津田塾で英語を学んで、絶対ファッションも洋服で押し通すと思っていたの」とおっしゃった。しかし森英恵さんは「どうしてもここは彼女に着物を着せたい」と言ったのです。「たぶんあの時代のモダンガールは、1つのパターンがあったと思う。そのパターンにはめてしまうと彼女が日本の女性であるのに外国人と結婚するという内部のジレンマがなくなってしまう。映画全体にもそういうジレンマがあるのです。だから彼女に着物を着せたい」というのが森さんの考え方だったのですね。

—『恋の片道切符』（篠田正浩、1961年）に森さんは関わっていらっしゃいますか？

篠田監督 関わっていません。でも松竹衣裳を相手に衣裳合わせで克明にやりましたよ。松竹衣裳はその頃の色んな既製服のファッションを持ってきて、それで牧紀子さんなどのサイズと調整していたと思うのです。

—『夕陽に赤い俺の顔』（篠田正浩、1961年）は衣裳に目が行く映画ですね。

篠田監督 僕はポップアートを作ろうと思ったのです。芸術の中心がパリからニューヨークへ移った時にポップアートになった。男はありあわせのものだけど、女の子はこの頃、六本木かなんかに行って集めてきたんじゃないかな。

—では、森さんのデザインではないということですね。

篠田監督 全然記憶にないね。低予算ですぐ映画を作れと言われて、会社から電報で呼び出された。映画を一週間後に作れというのです。「それは無理です、2週間にしてくれ」と答えて、それでその場で寺山修司を呼んだ。「映画を作るからすぐに脚本を書くのに神楽坂の川田旅館へ来い」と言って、そこに2人で閉じこもって。それでアクション映画を撮れと言われてね。日活の向こうを張ってというのでね。それで、7人の殺し屋を出そうっていうの。僕がその場で『夕陽に赤い俺の顔』と題名をつけたんです。『涙を、獅子のたて髪に』（篠田正浩、1962年）もそうだった。僕は『涙を、獅子のたて髪に』は横浜の「ロミオとジュリエット」だと言ったら、寺山はすぐ一緒に脚本を書いたんですね。『夕陽に赤い俺の顔』の時もそれだった。一週間でキャスティングして、衣裳合わせの日が来て、ここは真っ赤な衣裳にしようという話をして。一週間で脚本とキャスティングと準備で、2週間目にはもうクランクインをした。それで2週間で撮影が終わった。

—では森さんに頼む時間的な余裕はなかったのですね。

篠田監督 余裕どころじゃなかったと思う。だから「ありもの」で済ませました。

——『涙を、獅子のたて髪に』は森さんが加賀まりこさんの衣裳で関わってらっしゃいますね？

篠田監督 ええ、そうですね。『私たちの結婚』（篠田正浩、1962年）は「ありもの」です。低予算の映画だから、オーダーメイドなんて絶対使わない。

——『異聞猿飛佐助』（篠田正浩、1965年）では時代考証と衣裳考証は柳生悦子さんですね。柳生さんは「若大将」、「クレイジー」、「社長」シリーズなど東宝の衣裳をかなり担当されていたらっしゃいます。

篠田監督 柳生さんは、旦那さんと一緒に仕事をしていたのですよ。『異聞猿飛佐助』の時には、僕のイメージする衣裳が松竹衣裳で対応できなかったから、柳生さんを頼んだということだったのじゃないかな。

——当時から柳生悦子さんは時代劇にかなり詳しくかったですね。

篠田監督 詳しくかったです。大船で時代劇を撮ることになって、京都撮影所が閉鎖されて時代劇のスタッフが大船に来ていたのですよ。『乾いた花』は、配給は松竹映画ですけど、実は独立プロのにんじんプロダクションの映画ですよ。僕はどンドン時代劇とローカルの世界に行ってしまうと、森さんと途絶するんですね。

——『心中天網島』（篠田正浩、1969年）の衣裳は素敵ですね。

篠田監督 近松の『心中天網島』についての時代考証と衣裳はものすごく密接な関係がありました。原作が元禄時代だから元禄の衣裳でやろうとしたんですよ。衣裳考証の上野芳正さんが、溝口健二監督ですら『西鶴一代女』（1952年）を撮った時、元禄の衣裳を正確に再現できなかったとおっしゃっていました。上野さんは僕に「元禄の衣裳で本格的に映画を作るなんてことは、百何十億かかりますよ」と言われたけど、『心中天網島』の製作費はたったの一千万円だった。上野さんが「松竹衣裳の倉庫には幕末の衣裳があって、天保年間のものだったらいい衣裳が揃います」と。それで僕は「衣裳もセリフも全部、天保年間に置き換えましょう」と言ったのです。元禄でやるのが本筋だけれど、これを幕末の衣裳に変えたのよ。通行人の衣裳も全部そうなっているのです。

——『無頼漢』（篠田正浩、1970年）の衣裳はとても美しいです。

篠田監督 『無頼漢』はもう天保の改革だから、衣裳は倉庫に眠っている古着の極限だよ。これも上野芳正さんですね。松竹衣裳が、歌舞伎の衣裳を借りてきたのです。これは松竹100年記念映画というクレジットだったから、松竹はOKしたの。僕が一番お金を使った映画じゃないかな。

——『スパイ・ゾルゲ』よりもお金がかかってらっしゃいます？

篠田監督 かっていたかもしれない。衣裳ばかりか、セットも作り放題だったから。東京国際映画祭を初めてやるので、その最初の作品として間に合わせろという条件だった。

——70年代になると、60年代の衣裳の作り方と変わってきますか？1970年代の衣裳は、「ありもの」で済ませていたのでしょうか。

篠田監督 森英恵さんがその頃パリのオートクチュールで本格的にやっていたから、映画の衣裳を頼みにも行けなかったと思うんですよ。考えてみれば衣裳のデザインは、時代劇の場合には着物の柄についても時代考証的な約束事があって、それを破ると、とんでもないことになってしまう。でも『心中天網島』では、衣裳のために元禄時代を放棄した。溝口健二のところでは基本的にきちっと生地から染めて衣裳を作っていたわけだ。大映時

代の溝口健二のその贅沢な製作ぶりを見ていた上野芳正は、「なんてひでえ条件で篠田さんは撮ってるんだ」と、同情していたのじゃないかな。

——でも結果的にそれがうまくいったのですね。

篠田監督 ええ。黒子という考え方がなかったら切り抜けることはできなかった。黒子は、演劇史の始まりに登場して以来ずっと黒子ですから、一種の永遠性を持っていると思うのですよ。だから歴史の真実を目撃しているのではなく、歴史を見ているのですけど、そこに生えている植物のようなものです。つまり、ものを言わないで見下ろして現場を知っていますという、木のようなものですね。だから黒子1人いるだけでコンストラクションができるわけね。黒子が存在するだけで、時代や時間や人格というフィクションを正当化できるわけ。そこで衣裳のデザインもどこに軸を立て、どう線を引くかということなの。まあ黒子を考えただけでうまくいっちゃったわけですけど。ところが、『卑弥呼』（篠田正浩、1974年）になってくると、衣裳デザイナーがいなかったので、美術監督の栗津潔が衣裳のデザイン画まで書いてくれました。

——『卑弥呼』以降、新井喜一さんがしばしば製作に参加されていますね。

篠田監督 新井喜一さんは衣裳屋さんでデザイナーじゃない。京都衣裳の、要するに物知りですよ。どの倉庫にどの衣裳があるかを知っている人ですね。

——ではデザイナーの時代ではなくなってくるわけですね。

篠田監督 その人に相談すれば、寸法も間違いない衣裳が出てくる。生き字引みたいなものですね。日本の場合、着物という一種の伝統衣裳が映画に使われなきゃならないから、そういう知識の持ち主が必要だったわけです。新井喜一さんは岩下の『卑弥呼』の衣裳の時に、衣裳も手がけた栗津潔の現場を取り仕切ってくれたんじゃないかな。予算に合わせて、ただの布きれを赤く染めて。

——朝倉撰さんとの最初の仕事はいかがでしたか。

篠田監督 最初にやったのは『瀬戸内少年野球団』（1984年）。戦後の昭和を生々しく知っている人が必要だったんです。朝倉さんは、本当は美術をやりたかったんだけど、「衣裳を頼みます」と言って。

——では朝倉撰さんもデザイナーというよりは、色々知っている方ですか。

篠田監督 知っている人。セッチャンには、『はなれ瞽女おりん』（1977年）や『瀬戸内少年野球団』、『夜叉ヶ池』（1979年）の時は坂東玉三郎の衣裳を一緒にやってたのじゃなかったかな。玉三郎自身がオーダーメイドで生地を一から染めたんだから。この場合には誰も口をはさむ余地がない。男が女を演ずるということは、代役が立たない役だからね。衣裳の袖を通した時どうなるかは玉三郎にしかわからないわけです。ある意味では彼女が衣裳のディレクターにならざるをえなかった。

——森さんに話を戻しますが、『美しさと哀しみと』（1965年）は川端康成さんの原作です。篠田監督が京都のあまり知られていないお寺でロケーションなさったということでも有名ですが、この作品の衣裳はほとんど着物ですよ。

篠田監督 そうです。松竹ですから松竹衣裳ですよ。もうとてもじゃないけど、新調したらえらいことになっちゃうんで。

——八千草さんと、加賀さんが15着くらい着物を着られましたね。森さんがデザインに関わっていらっしゃるのは、ラストの無理心中のようなシーンで着られた加賀さんの洋服だ

けですね。

篠田監督 そうですよ。

—加賀さんのPコートは今でも通用するような衣裳ですね。森さんは映画の仕事から「色によって役を作る」ということを学んだとご著書でおっしゃっています。森さんと関わったお仕事で印象に残っている作品はございますか。

篠田監督 色んなところでやっているけど、加賀君がやった『乾いた花』のコスチュームですね。あの頃シャネルスーツが流行していたと思うんだけど。加賀君が着たジャケットは、シャネルの上着のシルエットと似ていたのじゃないかなと思う。

—監督のイメージと、森英恵さんの衣裳が合わないと思った時は、どうされるのでしょうか。

篠田監督 森さんが関わった僕の映画では、すべて森さんに任せています。岩下の場合は衣裳だけじゃなくて、日常のドレスも森さんの衣裳を着ていますからね。どれが衣裳でどれが自分の私服なのか、僕の中でも区別がつかなくなっちゃって。今でも森さんと時々食事するんですけど、僕は森さんのデザインのネクタイをしていたり、岩下は森さんの洋服を着ていたりして、彼女を喜ばせるのが最近の付き合いなんです。

—森英恵さんの作品では、加賀まりこさんと岩下志麻さんが代表的な女優だと思いますが、この2人のスター女優に関して、ファッションとスターという点で違いはありますか？

篠田監督 岩下の場合は洋服よりも着物でしょう。『古都』（中村登、1963年）という映画で、彼女が川端康成作品をやって以来、僕との映画は篠田イデオログの具現化なわけで、『心中天網島』の岩下は一種別世界で、歌舞伎における俳優に近い運命だと思うんだよ。彼女の個性は、僕の映画では、全然違った局面でとらえられていて、彼女は、『古都』や『五瓣の椿』（野村芳太郎、1964年）、『極道の妻たち』シリーズであったりしてるわけだね。『極道の妻たち』で着ている彼女の着物姿は僕の映画では絶対出てこないフィーリングだからね。衣裳の問題というよりも、女優さんはそれぞれの運命を持っていて、どのような監督や原作、あるいはパートナーと演技するかということによって決まってくる。だから、ある意味では、監督の役割をあまり大げさに取り上げないほうがいいと思うんだよ。三船敏郎がいなかったら黒澤映画は全然違ってくる。映画スターはそういう運命を持っている存在なんだよ。映画監督だってその運命に翻弄されるわけです。運命を切り開くんじゃなくて翻弄されるんですよ。

—素敵な言葉ですね。

篠田監督 僕はこの2人の女優に翻弄されて作っている。僕以外の映画でいえば別の評価が彼女たちに向けられると思うし。別世界があるはずですよ。映画の面白さは、1本1本にそれぞれ違った運命が描かれている。誰が脚本を書いて、誰が演じるかなんて誰にもわからないわけだけど、宿命的にそこは決まっている。僕の映画は本当に僕が意図した通りの作品かと聞かれると、「え、どうだったかなあ」と思っちゃうわけです。小津安二郎だって『大人の見る絵本 生まれてはみたけれど』（1932年）と、『彼岸花』との違いを説明できるの？と僕は言いたい。

—『乾いた湖』での衣裳のクレジットは森さんではなく、長島勇治さんですね。

篠田監督 男の衣裳もいっぱいあるわけだから、森さんだけが衣裳担当というわけにはい

かない。せいぜいヒロインが、1着か2着を彼女のところで作る。実際にデザインしたものが、具体的に衣裳になって、女優がそれを着て、どんなシルエットが生まれるのか、こんなに体験した人は、世界でも稀だったんじゃないかな。森英恵さんが衣裳デザイナーとして一流になったのは、そういう背景があると思う。森さんがどのくらい映画衣裳のデザインをしたかわからないと思うんですよね。だから60年前の映画のためにどんな衣裳を作ったか、私も記憶が薄れてしまっているのですよ。

——ご本人は200から400作もの映画作品に関わったと言われています。

篠田監督 そんなにデザインを頼まれた洋服屋さんはいなかったんじゃないですか。それも女優さんだけですからね。でも、僕の『スパイ・ゾルゲ』で男の衣裳をデザインしてくれたの。僕のプロダクションが持っていたデザイン画が、森さんのところにあります。イアン・グレンは森さんデザインのレインコートをもものすごく喜んで、帰国する時に、「篠田、1つお願いがあるんだけど、森さんのレインコートをくれないかな」と頼まれましたよ。

——松竹にいらした頃、中村登監督の助監督をされていましたよね。他の作品で助監督として関わっている作品はありますか？

篠田監督 『日日の背信』（中村登、1958年）とか。僕が入った年には『夏子の冒険』（中村登、1953年）をやっていたんだからね。『朱と緑』（中村登、1956年）なんかやっているんじゃないですか。この作品は、岸恵子さんと有馬稲子さんが、当時の対照的なキャラクターを演じてぶつかり合う物語だった。

——『カルメン故郷に帰る』（木下恵介、1951年）から、徐々に日本の映画界がカラーに移行していきますが、その場合の映画衣裳の役割は変化していったのでしょうか。

篠田監督 中村歌右衛門さんが『京鹿子娘道成寺』（萩山輝男、1956年）を、松竹大船で撮れと言われて。萩山輝男監督はメロドラマの監督だったんだけど、歌舞伎も何も知らない人で、歌舞伎がわかるのは篠田だということで、会社から頼まれて助監督をやらされたんですよ。その時、初めてカラーで『京鹿子娘道成寺』を撮るのに、それこそ溝口健二じゃないですけど、一から、「本物の色はこれです」とカラーフィルムで撮って上映したら、実際の色が違っているわけ。それだとまずいので、テストをやって、どういうふうに生地を染めたらオリジナルの色になるのかを決めたということがありました。これがカラー映画と衣裳の色との一番贅沢なテストだったんじゃないかと思うんですね。その時、技術者も総動員されて、松竹の宝である『京鹿子娘道成寺』を撮るというので、大騒ぎになったことがあります。今だと馬鹿げたことだけだね。フィルムの精度は進化し、今やデジタル時代ですからね。

——今までデザイナーさんと衣裳のイメージの違いをめぐってトラブルになったご経験はございますか？

篠田監督 「こんな衣裳じゃダメだよ」って監督に怒鳴られたことはあったよね。

——その作品を覚えていますか。

篠田監督 いや、覚えてないです。それは、どの組でも必ず起きていたんじゃないですかね。例えば、着物の柄が合わないとか、突然ある場面で色が合わないと、「着替えて来い」と言うようなことがあったと思う。助監督はどこかで他人の映画についていますからね。自分に引き寄せて深刻に考えることはなかった。監督という立場になると、とても孤独な

ものですよ。映画を作るための準備は、色んな力点が必要だろうけど、監督にとってこの映画で何をしたいかが、衣裳に関わってくるという局面が普通はないんですよね。俳優さんたちが「自分はこういうものを着ないとこの役をやれない」という思いがどこかであるからね。そういう意欲に助けられて、みんなどこかで寄りかかっている部分があるわけ。監督だけがみんなに寄りかかれて「監督どうぞ」と言われるわけですから。監督は寄りかかれないからね。愛憎こもごもの思いが自分の映画に対する感想じゃないかな。でも、監督は、自分が死ぬほど責任を背負わなきゃならないような局面になかなか遭遇できないんだよね。映画監督は自殺者が出にくいのはそれなんですよ。「会社がお金を出してくれないからこれしか作れなかった」という言い訳がまずできます。「脚本が結局これしか書けないんだから、脚本のせいだよ」、「天気が悪かったせいだよ」、「スタッフが怠け者だったから」とか。「どうにも手におえない役者と付き合ったんだよ、この映画は」とか。色んなエクスキューズが出てくるわけですね。先ほど「月丘さんの洋服のフリルが良かった」と言われましたが、それはほとんど偶然で、衣裳合わせの段階でカメラがそこに据えた時にそこまでの効果があるということを読み解く余裕は、監督はないと思うんですよ。衣裳合わせの段階はクランクイン寸前の一番慌ただしい時ですから。オーダーメイドでどのくらいでできるかという計算をして、助監督がスケジュールを立ててくると思うんですけど、その時間の中でやるべきことをこなしているということだから。

——そうですね。でもその偶然の一致が素晴らしい映画になっていくのでしょうか。

篠田監督 現場で発見するということはあるわけよね。松竹の場合、松竹映画を支えるディテールは助監督の目配りが一番大きいと思いますね。それは台本を一番読み込まなきゃならないし、監督の次に衣裳担当や小道具担当のスタッフと連携していかないと現場で穴が空いてしまうわけですね。森英恵さんのところへ行くのは、一種の遊びだったのよ。ちょっと銀座に行けると。帰りに女優さんから食事をおごってもらえるとか。

——ちなみに岩下志麻さんは森英恵さんの衣裳を日常でも着られていたとおっしゃっていましたが、それは映画の中で森さんとお会いになったことがきっかけですか。

篠田監督 それはもちろんそうです。僕と結婚したのは、森さんと撮影所の縁が切れてからですから。独立プロじゃデザイナーの衣裳を必要とする役を考えることもできない。1960年代後半から、70年代、80年代は流浪の民だったよね。森さんと仕事をしていないでしょ。森さんはその頃オートクチュールの花形だったからね。

——森さんご自身は若い頃に映画に育ててもらったみたいなご発言をされていますよね。

篠田監督 でも、森さんは「ひよしや」をやられていた時からファッションデザイナーとして活躍されていたと思うんですよ。自分のアトリエを建てた費用を捻出さなきゃならなかったから、映画にクレジットされることを必要としなかったと思うんですよ。彼女にとって映画はデザイン修業のチャンスだったんじゃないかな。

——映画史において、作家論や産業史の側面からの研究はかなり進んでいると思いますが、映画衣裳や女優といった映画の中の要素に関する研究はまだまだ途上ですよ。

篠田監督 そうですね。僕らもクレジットを出さなきゃいけないのに出してなかったりしていると思うんですよ。ハリウッドだと個人のデザイナーのクレジットが出ていますよね。僕らが監督になる前後、映画界全体で一種のスターシステムみたいなものが実は崩壊しつつあったんですね。石原裕次郎や吉永小百合はアイドルであって、ファッションデザ

イナーを必要とする、そういったスターシステムを支える戦略とは全く無縁な記号として彼らは登場していると思うんですよ。森英恵さんが映画界と関わりをもったのは、岸恵子の『君の名は』の「真知子巻き」に代表される映画スターが時代のトップを走れる最後尾であって、この現象は、森英恵さんと全然関係ないと思うんですよ。森さんはむしろ小津映画における原節子の地味なブラウスとスカートのパターンを何十と描かれたのではないですかね。あるいは岩下のシルエットですね。松竹での森さんは、岸恵子さんというよりも岡田茉莉子や岩下志麻という世代交代の境目にいたと思うんですよ。その間、原節子はブラウスとスカート、それ以外の洋服を着てないなんていうのがあってね。あとは喪服も着るんだよね。

——『秋日和』（小津安二郎、1960年）ですね。

篠田監督 花嫁衣裳も着るわけです。花嫁衣裳を着て、「お父様長い間ありがとうございました」と父親にお礼を言う花嫁姿は、大船のトップスターの晴れ着だったわけです。結婚したらそのあとは何もないという。それはある意味では日本における家族制度の崩壊とも重なっていると思うんですね。だから森さんは、女性のファッションにもTPOがあるという事実に直面したんじゃないかな。映画の仕事で彼女は、働く女、専業主婦、遊んでいる女といった様々な女性像を、どのようなかたちでデザインするかという問題に否応無しに遭遇したんだと思う。つまり、ジェンダーという意識がまだ顕在化する前の状態のモラトリアムが岩下や岡田茉莉子の衣裳になっているんじゃないかと思うんですよ。今だと、仕事着に関して言えば、制服から始まって様々なパターンが用意されているわけだからね。テレビドラマでは、それぞれの役柄に合わせた衣裳が準備されていて、今ならファストファッションで間に合っちゃうんだよ。

——最後に難しい質問ですが、篠田監督にとっての映画衣裳とは何かというのを、お聞かせいただきたいと思います。

篠田監督 映画の衣裳は、女優のものだと思う。男は、どんなファッションを着ていても映画の中で女ほど極端な差はなく男を演じることになるけれど、女優は衣裳を着ることによってものすごい夢を描ける。女性が着物を着る時は、誰もが女優となる時だ。女優さんは衣裳を着ることによって女優になれる。男は衣裳を着たって男。だから男優という言い方がどこかそぐわないと思うんですよ。今、ファンタジーとしての女優がいなくなっちゃった。だから『アナと雪の女王』みたいなアニメーションで幻想の中のコスチュームプレイを見ると、ものすごく沸き立つんだよね。映画の中の女優がどんな衣裳を着て、誰が女優賞を取ったかのような話題を、昔ほど問題にしなくなった。だから今の映画における衣裳とは何かという問いが、時代によってとらえ方が違うだろうと今日あなたたちと話していて気が付いたのです。僕らの時には女優に衣裳を着せて、女優にすると。その役にするんじゃなくて、女優にすることです。

Received : May, 11, 2016

Accepted : June, 15, 2016