

## 特集Ⅱ 映画深掘り

### 『アウトブレイク』―映画の中のウイルス感染

安井廣之 クリニック院長

新型コロナウイルスによる肺炎が世界中で流行している。ウイルス感染を主題にした映画はいくつかあるが、最も印象の強かったのは『アウトブレイク』である。『コンティジョン』（＝接触感染）もウイルス性疾患のパンデミックを主題にしている、医学的には『アウトブレイク』より緻密かつ正確な内容ではあったが、ダイナミックな面白さという点では前者が勝るだろう。

この映画は一九九四年に発表されたリチャード・プレストン著のドキュメンタリー「ザ・ホット・ゾーン」を下敷きにしている。これは恐ろしさで震えがくるようなウイルス性出血熱の症状描写と、それと戦う人々、そして米本土ワシントン近郊に現れたエボラ・ウイルスを特殊部隊が制圧するという衝撃の実話である。

### 『アウトブレイク』

一九九五年・ウォルフガング・ペーターゼン  
アウトブレイクとは「感染爆発」を意味する。筋書きは映画を観れば分かるので、ここでは取りあげない。しかし、ざっと観ただけでは見落としてしまいそうなどころがいくつかあるので指摘しておきたい。

#### 【検体採取】

一九六七年七月。ソ連崩壊前の東西冷戦のさなか、中央アフリカのコンゴ民主共和国が独裁者モブツ支配下で、ザイルと呼ばれていたころの話である。西側傭兵部隊のモターバ・キャンプでは、兵士たちがウイルス性出血熱で次々と死んでいた。なお、傭兵とは高額報酬で雇われた多国籍の軍人を指し、その実態はフレリック・フォーサイスの「戦争の犬たち」に詳しい。この小説は映画化されているので、ご存じのかたも多いだろう。

モターバ・キャンプの調査に訪れた米軍のマクリントック少将とフォード准将は、病人から血液等の検体を採取したのち、燃料酸化爆弾でキャンプ全体を跡形なく消滅させる。冒頭にちらっと出てくるこの検体採取が、映画の展開に大きな意味を持つことになる。

話は一九九五年ころに飛ぶ。

メリーランド州フォート・デトリックのアメリカ陸軍感染症医学研究所 (USAMRIID ユーサムリッド) の建物が映り、廊下をたどっていくと、ドアに「ウイルス学部門」「バイオハザード (生物災害)」と記された区画に導かれる。「バイオセーフティレベル (生物学的安全度)」は1から4まであり、4が最も危険度が高く、承認を受けた人が指紋照合を経ないとこの区画には入れない。画面に「極めて危険―エボラ、ラッサ、ハンタ・ウイルス」との表示が現れる。

レベル4の区画では、青色で重装備のケムテュリオン宇宙服を着用し、天井から垂れ下がったコイル状のチューブで圧搾空気の供給を受ける。「宇宙服」の内部は陽圧で、外部から病原体が侵入するのを防いでいる。

軍医大佐サム・ダニエルズは元妻である医師ロビー・キートと宇宙服を着てここで仕事をしている。ロビーはこの日を最後にジョージア州アトランタのアメリカ疾病予防管理センター (CDC) に移籍することになっている。彼女の次の仕事の内容も、やはりレベル4である。

なお、日本におけるレベル4の施設は、現在のところ武蔵村山市の国立感染症研究所とつくば市の理化学研究所筑波研究所の二つで、三つめを長崎大学に建設中である。

## 【モーターバ・ウイルスと自然宿主】

ザイールのモーターバ川流域で出血熱が流行し死者が続出しているとの情報を得たフォード准将はサムに現地調査を命ずる。

サムは医師であるケイシー・シュラー中佐とソルト少佐を伴い、モーターバ川流域の集落を訪れる。この時に着用するのは、オレンジ色のフィールド用レイカル宇宙服である。腰に付けた電池駆動の空気濾過供給装置で服の内部は陽圧に保たれる。しかし、現地のイワビ医師からこの疾患は空気感染しないと告げられ、三人は首から上を覆うヘルメット部分はずして活動することになる。

集落では、汚染した井戸水を飲んで出血熱に罹った村人たちが血まみれになって次々と死んでいる。致死率は百パーセントという。呪術師が、「人々が木を切り倒したので、神が目を覚ましたのだ」と丘の上から村を見おろしている。フォート・デトリックに戻った三人は病原体がモーターバ・ウイルスであることを突き止める。

念のため付け加えるが、モーターバ川もモーターバ・ウイルスも実在しない。映画で示されるモーターバ・ウイルスの電子顕微鏡像はエボラ出血熱の病原体であるエボラ・ウイルスそのものである。これはフィロウイルス (Filovirus) 科

に属し、細長い糸状である。filioはラテン語の filum(糸)に由来する。なおコロナウイルス (coronavirus) の coronaはラテン語で「冠」の意であり、丸い形をしている。

一九六七年にマクリントックとフォードが採取した病原体はモターバ・ウイルスであった。彼らはこのウイルスを兵器として使う目的でひそかに保存し、加えて味方が罹患したときの治療用に抗血清まで用意していたのだった。

映画では、モターバ川近くで一匹のノドジロオマキザルが捕獲され、韓国船太極号でカリフォルニア州サンホセに運ばれる。この猿ベツツイーがモターバ・ウイルスの自然宿主である。自然宿主とはウイルス等がその体内に住み込んで共生する生物を指す。自然宿主には免疫があつて感染しても発病しない。

ベツツイーはエサをくれた船員、隣の檻の黒いサル、密輸入ジンボー、それにペットショップの店主らと接触し、出血熱を感染させる。その後彼らから感染の連鎖が起こり、カリフォルニア州の田舎町シーダー・クリークの住民の間に広まって、手が付けられなくなる。この感染爆発は、ウイルスがベツツイーの体内で突然変異し、空気感染を起こすようになったことによる。

サムは、別の病室で天井の通風孔の下に寝ていた患者が

発症したことから、ウイルスの変異に気づく。

### 【生物兵器の禁止】

フォード准将は保管してあつた抗血清をシーダー・クリークの患者たちに投与するが、効果がない。しかしながら、ペットショップでベツツイーの隣の檻にいた黒いサルだけはこの抗血清に反応し、出血熱から回復する。このことは、ウイルスが変異して元のモターバ・ウイルスではなくなつており、住民は変異して空気感染も起こすようになったウイルスに感染していることを物語る。

この事実から、サムはマクリントックとフォードが兵器としてのモターバ・ウイルスと治療薬としての抗血清を非合法に保管していたことを知る。

一九六九年にニクソン大統領は生物兵器の研究開発の中止を決定、次いで七五年に米国は生物兵器禁止条約を批准している。この映画の舞台は九五年くらいなので、事件は条約批准後の設定となる。

マクリントックはウイルス兵器を保管していたことを隠すために、サムを抹殺し、シーダー・クリークを住民ごと燃料酸化爆弾で消滅させようと画策する。彼はホワイトハウスの間に感染の危機が迫っていると報告し、大統領に爆

弾使用命令まで出させる。

ここからはハリウッドの得意とする戦闘大活劇で、結構手に汗握る展開となる。

サムはベツツイーが元のウイルスの抗体と変異株の抗体の二者を持っていると気づき、その居所を突き止めて捕獲し、この猿から大量の抗血清を作って、罹患した元妻ロビ―とシーダー・クリークの住民に投与し彼らの命を救う。

これで大団円なのだが、ウイルス性出血熱の抗体はそんなに簡単に作れるものではない。

## リチャード・プレストン 「ザ・ホット・ゾーン」

THE HOT ZONE。直訳すると、「熱い区域」。しかしこれは熱帯地方とか火事場の周辺を指しているのではない。ホットは米軍のスラングで「致命的感染性の」という意味である。この本を原文で読んだおかげで、米軍の俗語をいくつも知ることができた。

ざっと本に目を通してみよう。

### 【マールブルグ病】

一九六七年にドイツのマールブルグとフランクフルト、それにユーゴスラビアのベオグラードで出血熱が発生し三名が感染、うち七名が死亡した。病原体はフィロウイルスの一種で、マールブルグのベーリング・ワークス社がワクチン製造および実験用に中部東アフリカのウガンダから輸入したアフリカミドリザルから感染したものと判明した。ビクトリア湖岸のエンテベから、毎年一万三千匹もの猿がヨーロッパに輸出されていたのである。このウイルスは、のちにマールブルグ・ウイルスと命名された。

ウガンダとケニアの国境をまたいで、四千メートル級のエルゴン山という火山がある。一九八〇年に、この山の南斜面にあるキトゥム洞窟を訪れたフランス人シヤルル・モネが出血熱のため、ナイロビの病院で死亡した。治療にあたったムソケ医師も感染し、意識不明の重体となったが、無事回復した。原因はマールブルグ・ウイルスであった。ムソケ医師の血液サンプルは米軍に凍結保存されている。一九八七年には、ケニアにいる両親を訪ねたデンマーク人の少年ピーター・カーディナルが出血熱で死亡する。原因はやはりマールブルグ・ウイルスであった。彼もまたキトゥム洞窟に行っていたことがあとで分かる。

なお、この洞窟は、象が群れをなして塩を舐めに來るくらい大きなもので、こうもりの巣窟でもある。

モネとカーディナルがともにキトウム洞窟を訪れていたことから、米軍のユージーン・ジョンソンは、一九八八年にマールブルグ・ウイルスの宿主を突きとめるため、レイカル宇宙服で装備した大規模な調査隊を編成し洞窟の内部を調べたが、収穫はなかった。

### 【エボラ・ザイル】

フィロウイルスの主なもの、マールブルグ、エボラ・スーダン、エボラ・ザイルの三種であるが、スーダン株はマールブルグ株の二倍強力で、致死率は五〇パーセント。ザイル株はそれをさらに上回る危険度と言われている。

エボラ・ザイルの症状はどんなものか、私のつたない訳で紹介してみよう。

「エボラ・ザイルは人体のあらゆる器官と組織を攻撃する。免れるのは筋肉と骨だけだ。このウイルスは寄生虫そのもので、事実上体のあらゆる部分を食ベカスにしてみよう。七つの謎の蛋白質を持つエボラ・ウイルスは情け容赦のない機械として働き、自己複製しながら鮫のように人体を食いつくす・・・」

血流の中に小さな凝血塊が現れ、血液は濃くなって流れは遅くなる。凝血塊は集合してモザイクを作り、そこからさらに凝血塊が血流に乗って毛細血管にはいり、中に貼りつく。これによって、脳、肝臓、腎臓、肺、腸、睾丸、乳房、皮膚に壊死が起こる・・・

エボラは特異的な残酷さで結合組織を攻撃し、コラーゲンの中で増殖する。組織の結合を維持しているたんぱく質コラーゲンはマッシュ状になり、皮下組織は壊死して液化化する。皮膚は小さな白い水疱で覆われ、ところどころにタピオカ・プディング様の赤い斑点を混じる。皮膚は何もしないのに裂けて出血する。皮膚の赤い斑点は次第に大きくなって広がり、融合して巨大な打ち傷のようになる。皮膚は軟らかくパルプ状になり、ちよつと触っただけで裂ける。口は血だらけになる。歯の周りと唾液腺から出血するからだ。文字通り体のすべての開口部から出血する。どんなに小さな穴も例外ではない・・・

喉の奥と気管の粘膜が剥がれ、肺の中に落ち込むか痰と一緒に喀出される。心臓からも出血する。心筋は軟化し心室内に血を流す。心臓の拍動につれて血液が心筋から絞り出され、胸腔にあふれる。脳は死んだ血球で詰まり、脳軟化の状態になる。エボラは眼の内膜を攻撃し、眼球内を血

液で満たして失明させる。血のしずくがまぶたに浮かび、血の涙を流す。この血は頬を伝って流れ落ちるが、凝固することはない。大脳半球の障害で半身不随を起こす。こうなると、まず命は助からない。体の諸器官内で血液は凝固するが、体外に出た血液は凝固しない。凝固因子を失っているのだ・・・

エボラは、人体が生きているうちにその組織を大量に殺す。じわじわと内臓を侵し、器官の壊死が飛び島のように広がる。肝臓は膨れあがって黄色くなり、液化し、ひび割れる。ひびは内部深くに達し、やがて肝臓は死滅、腐敗する。腎臓は凝血塊と死んだ細胞で一杯になり、機能しなくなる。すると血液に尿が混じり有毒になる・・・

エボラ患者は末期にてんかん発作を起こす。これは大発作と呼ばれる全身痙攣である。体を引きつらせ、全身をばたつかせる。手足を振り動かし、血走った眼は上転する。患者の震えと痙攣は血液を周りに塗りとくり、撒き散らす。これはエボラの成功戦略なのだ。死ぬ間際の激しい発作で血液をそこら中に振り撒いてウイルスを次の宿主に引き渡すのだ・・・」

患者が死んだ後の病室は、床、椅子、壁等が飛び散った血液で汚染されている。そのため、誰もか中にはいるのを

拒否し、室内の空気を吸うのさえ怖がった。

かつてのベルギー領コンゴであるザイルには熱帯雨林が広がり、そこをザイル（コンゴ）川が流れている。その北側にはブンバとかヤンブクという町があつて、ベルギーのカトリック修道院が病院を運営している。ここでは資材不足のため、一日五本の注射針が何の疑問もなく使い回しされていた。一九七六年に第一回めのエボラ出血熱の流行があつたが、これは注射針が原因であつた可能性が高い。

最初の患者がどこでウイルスに感染したかは分かっていない。住民は猿の肉を食べるので、これが感染経路かもしれない。

CDCの特殊病原部門の長であるカール・ジョンソンは、フレデリック・マーフィとともに、出血熱で死亡した修道女の血液からウイルスを分離し、エボラと名づけた。これはヤンブクの北にある川の名で、患者はこのあたりでウイルスに感染したと考えたためである。

### 【ワシントン近郊でエボラが】

一九八九年一〇月、ワシントンDCの西一六キロに位置するレストン市で、出血熱が発生した。人間にはない、猿にである。

米国は年間およそ一万六千匹の野生猿を実験用に熱帯地方から輸入している。猿は一か月の検疫期間のち全国の施設に送られる。

レストン市のヘイズルトン・リサーチ・プロダクツは十月六日にフィリピンのミンダナオ島から百匹のカニクイザルを輸入し、検疫のためAからIまで十二室あるモンキーハウスに収容した。ところが一カ月も経たないうちに二九匹が死亡する。当初はF室の猿に限られていたが、H室の猿も死亡する。担当の獣医師ダン・ダルガードはウイルスによるサル出血熱と考えたが、自ら解剖して脾臓の異様な腫れと硬さに気づく。

不審をいだいたダルガードはユースムリッドの軍属ウイルス学者ピーター・ジャーリングに病死したサルの内臓の一部を送り、病原の検索を依頼する。ジャーリングは実習生トーマス・ジースバートと検体を培養し、電子顕微鏡で病原体を突きとめる。

それはエボラ・ザイルであった。

医学的防衛を任務とするユースムリッドと民間の疾病を担当するCDCはただちに合同会議を開き、レストン・モンキーハウスの生物災害除去作戦の実行を決定する。周辺の住民への影響を考え、この作業は軍主導で極秘裏におこ

なうとされた。

作戦は十二月初旬に開始され、兵士たちはユージョン・ジョンソンがキトウム洞窟を探索したときに用いたレイカル宇宙服を装着して作業にあたった。四百五十四匹の猿は全身麻酔下に血液や臓器が検体として採取され、その後安楽死させられた。建物内部は三日間ホルムアルデヒドガスで燻蒸され、滅菌された。

なお、ヘイズルトン・リサーチ・プロダクツで働く職員には、素手で病猿に触れたダルガードも含めて、発病者が一人も出なかった。

#### 【ウイルスは逆襲する】

アフリカでは猿・人の間で種間伝播を起こすエボラ・ウイルスであるが、米国ではそれが起こらなかった。エボラ・レストンは形態学的にも蛍光抗体法検査においてもエボラ・ザイルと区別がつかなかったが、猿にしか感染しなかった。遺伝子にごくわずかな違いがあるのだろう。

また、アフリカの熱帯雨林にいるはずのエボラ・ウイルスが、どうしてミンダナオ島のカニクイザルに取りついたのであろうか。プレストンは、フィリピンの金持ちが狩りを楽しむため、非合法にアフリカから動物を輸入して私有

林に放つているといふ噂があると言ふ。フィリピンの猿が数個のエボラ・ウイルスをアフリカから来た動物からもらったら…。

プレストンは、一九九三年八月にレイカル宇宙服を着て、エルゴン山のキトゥム洞窟を探検する。そしてここは動物にとってタイムズスクエアの地下鉄駅みたいな所だと述べている。動物も昆虫もそこにやって来ては入り乱れて生物学的交流をする。ウイルスにとっては、種間伝播を起こす絶好の場所だろう、と。

エイズ・ウイルスもフィロウイルス類も、これまでは人に知られることなく熱帯雨林の奥深くに潜んでいた。ところが、世界の人口が五十億にもなり、人類は住むところを求めて熱帯雨林を端の方から侵食し始めた。ウイルスは環境破壊された場所から顔を出したのだ。言ってみれば、これは人類に対する地球の側からの免疫反応である。

エイズのワクチンを作るのは極めてむずかしい。ウイルスがどんどん変異するからだ。ウイルスたちは生物環境の変化に合わせて四十億年も生き延びてきた。エイズは熱帯雨林の側からの逆襲ともいえる。

エボラ・プレストンはやって来て、また熱帯雨林に戻って行った。だが、また帰って来るだろう。



## 映画からのヒント

『アウトブレイク』は娯楽映画といえるが、ウイルス性疾患の恐ろしさを啓蒙するという側面も持っている。米国では今から二五年も前に、バイオセーフティレベル4などという厳格な基準を持った疾病管理システムが稼働しており、それが劇映画のテーマになるほど、国民の意識には先進性があったのである。それに引きかえ、現在のコロナウイルスの米国での蔓延ぶりを見ると、この映画の教訓がもはや生きていないように思われる。

ペーターゼン監督はこの映画を緊張感のある活劇に仕立てながら、プレストンのドキュメンタリーをうまく取り入れている。じっくり観ると、いくつか学ぶ点が見つかりそうだ。私自身、映画で気になることがあると、あれも知りたい、これも知りたいと、次から次へと本を読み、気がつくると十冊くらいは蔵書が増えている。今回も本にはずいぶん世話になった。

### 【おいサム、片づけろ】

フォート・デトリックの USAMRIID はしばしば「the

Institute、研究所」と呼ばれ、「ユーエスエーエム・・・」と長つたらしく発音されることはないようだ。プレストンによると、軍人たちはこれを軍隊風に母音を伸ばして発音し、「You Sam rid」と読んでいるそうだ。これは「おいサム、片づけろ」の意である。軍医大佐サム・ダニエルズの名前はこのサムにちなむのではなからうか。なお、サムはサムエルの愛称で、旧約聖書に出てくる予言者の名である。また、苗字ダニエルズも旧約聖書から来ており、明知、分別、非凡な知恵を備えたダニエルは獅子の穴に閉じ込められるが、無傷で生還する。映画の結末と同じではないか。

### 【神の目覚め】

プレストンは、破壊された熱帯雨林からウイルスが現れたことを、人類に対する地球の側からの免疫反応だ、と述べ、またエイズ・ウイルスが変異を重ね容易にワクチンを作らせないのは、人間に対する熱帯雨林の側からの逆襲だとも言っている。

映画でモターバの住民が出血熱で倒れるのを見て、呪術師が「人々が木を切り倒したので、神が目を覚ましたのだ」と言うが、これはプレストンの気持ちを映画に盛り込んだものである。

## 【血清療法の実現】

映画の最後で、サムはソルト少佐と協力してベッツィーから大量のモターバ出血熱の抗血清を作り、シーダー・クリークの患者たちに投与して生命を救う。現実には、あの小さなノドジロオマキザル一匹から何百人分かの抗血清を数時間で作れるはずがない。B B Cのエボラに関するT V番組によると、三種の抗体カクテルを作る必要がある、そのためにはタバコの葉に感染するウイルスを使って抗体を増やすのに十日かかり、精製するのに十ないし十四日かかるとのことである。しかも多人数分となると、月単位あるいは年単位の時間が必要である。したがって、映画の大団円は非現実的な夢物語なのである。

しかし、それでも血清療法が有効な治療手段であることは間違いない。日本では破傷風、マムシおよびハブ咬傷等に対し、血清療法がおこなわれている。

コンゴ民主共和国のムパパ医師らが一九九九年に発表した論文によると、キクウイト市の病院で、八名のエボラ出血熱患者に対し五名の回復患者の血液を輸血したところ、七名を救命しえたとのことである。

また山内一也著の「エボラ出血熱とエマージングウイルス」には、C D Cのカール・ジョンソン（前出）が、ボリ

ビア出血熱に罹患した同僚に回復した別の同僚の血清五百ミリリットルを投与したところ劇的に回復したとか、エール大学のラッサ熱研究者カザルス教授が同病に罹患した際、回復したばかりの看護師が提供した五百ミリリットルの血清の投与を受けて回復した、との記述がある。これら二人の病状は重篤で死が迫っていたが、治療法がなく、窮余の一策として血清投与をおこなって奏功したとのことである。このような治験例は、血清療法の有効性を示すものであり、新型コロナウイルス肺炎の重症者治療に道を開く可能性を持っているだろう。

山内氏は右の著作の中で、数千匹のゴリラとチンパンジーがエボラで死亡したと書いている。そして、死んだ猿を食べてエボラに罹患し死亡した人もいるとのことである。また、エボラの自然宿主はオオコウモリであるらしく、これを食べて罹患した人がいるそうだ。実に、人間は何でも食べてしまう動物なのである。

この稿を書いている最中にもアフリカではエボラの流行が治まっておらず、何千人もが死亡している。アウトブレイクの警鐘は今も鳴り続けているのである。

## モノクロ・スタンダード映画考

―五〇年代黄金期日本映画を中心に

吉村英夫 映画評論家

1

白井佳夫『黑白映像・日本映画礼賛』（一九九六 文藝春秋）の冒頭に次のような一節がある。

「黑白の濃淡だけのモノトーンの映像でフィルムにうつしとってしまった映画、というものは実は、現実のリアルな部分を消去し単純化してしまったもの……。その消去と単純化の制約を逆手にとって、映像世界に独自の美学と技術で一貫させた、強固で高度な映像表現を実現させてしまったのが、モノクロのスタンダード画面の映画だった。」

さらに「新鮮」、「ユニークな表現世界の形成」、「高度の完結性を持った一体感」という言葉もある。最初の一ページ余、ここまで読んで私は白井著を閉じた。この数行に共鳴感がある。元「キネ旬」編集長の著作は発行当時から私の書棚にあるが、開けることがなかった。映画史に興味をもつ者として私は恥じた。

一九五〇年代日本映画に魅せられ、私は今、当時の作品

を見直し、その作品群にとりつかれている。「黄金時代」だったのを改めて実感する。白井著の数行は、とりわけモノクロ・スタンダード映画が、現在のカラー・ワイドに対してどのような意味を持つのかを再考すべしと迫ってくる。

モノクロ・スタンダードになぜ無頓着だったのか。二世紀現代アメリカ大手のまがましい映像は苦手だし、日本映画のマニアックな芸術映画にも、若いタレントがちやらちやらする当世風にもついていけない。アニメ過多には懐疑的である。ここでは白井の論説に埋没しないために、いったんこの書を閉じて、白井の指し示すキーワードから、五〇年代中心の考察を、日本映画に限定しないで考えたい。

2

モノクロは、現実のリアルさを「消去と単純化」すると白井の提起に納得できる。色がないことで、フィルムに写し出される現実とは異質なものに転化する。カラーであれば、「疑似現実」だが、モノクロなら、「疑似」ではなく、ある種の「創造」になる。「再構築」と言ってもよい。

例えば溝口健二で、完成度の高いモノクロ・スタンダード『近松物語』（五四）を確認してみたい。作中、長谷川一夫の茂兵衛が小舟の上で、雇い主の妻である香川京子のおさんに愛を告白するシーンは圧巻である。白黒の明暗がく

つきり出ていた映画前半の画調が一転、夕闇迫る霧のなかで、二人の男女の後景がすべて濃白灰色になる。余分をそぎおとし、質の異なるものに浄化されたような映像である。だからこそ茂兵衛が、身分違いのおさんへの大胆な愛の告白が不自然でなくなる。心で結ばれる男女。舟でのやりとりは二カットで四分弱。プールを使つてのセットと巧妙な照明によつて創り出されモノクロだからこそその薄い陰影である。「現実のリアルな部分を消失し単純化」して「新鮮」等々、白井の言うすべてがある。溝口は得意の長回しでねばり、堪能したろう。生涯、演技者として円熟できなかつた長谷川だが、彼の一世一代の名演を現出させることになつて溝口を満足させただろうことも付け加えておこう。

このシーンを『地獄門』（五三 衣笠貞之助）のように鮮明なアグフアカラーで美々しく撮影していたら、愛の深い情感は雲散霧消したろう。『地獄門』について加藤周一は、東洋的情绪を鮮やかなカラーで写し撮り、その雰囲気を愛した西洋人によつてカンヌでグランプリを与えられた云々としているが、私の見る分には、カラー撮影の絢爛優美だけがあつて、余分な映画の質感の「消去と単純化」が出来ていない。だから中身は空疎。長谷川一夫の演技は、美男の一本調子を抜け出せない。

前年、『雨月物語』（五三）の琵琶湖湖畔（唐崎隣松園）ロケによる京マチ子と森雅之の歓喜あふれる戯れシーンは、明るい現実の陽光をまるごと受け入れることで逆にモノクロの明澄な夢幻の世界を造り上げ、作中もつとも印象的な五ショット七五秒となつた。カメラは、『近松物語』ともども宮川一夫だが、『地獄門』の杉山公平を遙かに超える。モノクロにこだわることによつて、夢まぼろしを一段超えた上質の「幻影」を創造しえたのである。

余分を一つ。溝口『山椒大夫』（五四）の安寿（香川京子）が入水した後の、広がる湖水の波紋の極上にも触れておこう。周囲の森の雰囲気ともどもモノクロ映像で写しえた最高のひとつだろう。悲しみに満ちつつも、あとに残る弟厨子王（花柳喜章）への愛を、波の丸い輪で象徴的にまで高めたショットである。これもカメラは宮川。シネスコではここまで深々とした映像にはならない。

五〇年代日本映画を総覧すれば、カラーとワイドが登場してきて映画技術が「発展」した特殊な時代であつたが、その現実を見据えつつも、モノクロ・スタンダードを使いこなすことで黄金期を現出させたといえるのではないか。

### 3

次は、スタンダードサイズのこと。スクリーンに描くこ

とが可能な画像量数値は当然、横長のシネスコより低い。シネスコは資本の営利目的を視野に入れた技術革新である。監督たちはヨコの空間が増えたことをあまし、余分なもの画面左右に配置してお茶を濁したりした。ハリウッドのシネスコ第一作『聖衣』（五三）が、絢爛豪華なコスチュームプレイであったことの意味が理解できる。何を写したいのか、画面の中心が何なのか不明でふやけたものにならざるを得なかった。大画面がすぐれた映像をつくることに直結していなかった。

シネスコ初期のジョン・フォード『長い灰色の線』（五四）を再見した。対話シーンでの人物のカットバックが皆無に近い。フォードはタイロン・パワーとモーリン・オハラをカメラに向かって並べて座らせ、えんえんと二人の会話を正面から撮り続けるシーンを繰り返し撮っている。カットを割る必要がないと考えたのか。画面からは緊張感も情感も生まれない。横長画面の使い方フォードにして理解できていない。

さらにフォード演出をスタンダードで確かめようと『駅馬車』（三五）を再見した。主要人物の会話には、必ずアップでのカットバックが使われている。ジョン・ウエインとクレア・トレヴァーの愛情が深まる心理として必然性がある。

る。うまいのである。古典としての『駅馬車』が不拔の作品であることを確認できる。先住民の描き方は座視できないが、西部劇のすべてが詰め込まれた秀作だと改めて思い至った。

スタンダード画面の縦横比率は1対1・37でシネスコは1対2・35である。均衡のとれた黄金分割の比率は1対1・618だと教えられており、スタンダード画面の方が人間の視野の収まりや生理的な面から安定した美感が得られるのではないかと普通は思う。監督はヨコが短い画面に、必要不可欠の画像を取り込み、象徴的な含意を読み取らせようと工夫をこらした。要するに溝口や小津安二郎、黒澤明は小さなスクリーンで観客に多くを語るべく傾注した。凝縮度が高くなり、画面は豊かな質量で満たされ、独自の映像が創造された。『姿三四郎』（四三）決闘シーンの雲の動きがとっさに頭に浮かんだりする。ワンショット、ワンシーンが「絵」にもなった。巨匠たちが考えたのは、たとえば画面の前面と奥側に重層的に人物を配置し、画面前面で演技する人物と、画面奥側で所作をする人間を同一カットで同時に描き出そうということである。小画面を奥行二層にして、二つの事柄を同時進行形で描くことで、画

面のもつ意味は濃縮され緊迫化し深化する。いまスタンダード映画を観ると、人物を小さい画面にどう配置し動作させるかが演出上の重要課題だったのがわかる。

4

スタンダードの小さな画面のワンショットをみごとに撮った例を黒澤明『生きる』（五二）でみたい。

市役所の志村喬老課長が、病院で胃のレントゲンを撮つての結果待ちの待合室。志村喬が画面中央で座っている。前面左側に腰をかける渡辺篤の問わず語り。「医者は大抵軽い胃潰瘍だと言うんですよ。そう言われたら（癌であり）、まず長くて一年……」。恐怖に襲われる志村。渡辺と志村の間にもう一人の患者が、少し画面奥側に座っている。その時、画面右の最奥側から看護婦が「石川さーん」と呼ぶと、渡辺・志村の奥に座っていた男が立ち上がり呼ばれた診察室に歩いて行く。この男も間接表現の癌宣告を受けるのかもしれない。画面左側から渡辺篤、次が「石川さーん」、さらに志村で、右端に看護婦。四人が違った奥行きを持ってヨコ並び的に映る。

この四人の前後奥行関係は三層になる。渡辺篤が画面左の最前面、中央は志村。二人が一層目である。「石川さーん」が二層目、そして三層目の看護婦は遙か奥。左右ヨコ位置

で四人が並ぶ。タテ位置では深い奥行で三層の画面になる。スタンダードのタテとヨコをフルに生かした画面構成で、「タテの構図」だが、画家でもある黒澤は、みごとに幾何学的構図をスタンダード画面に凝縮させ、志村の心理を一枚の動く絵によって描ききる。

生きる意欲をなくした志村課長は、残された時間の生き方がわからない。部下の若い女性小田切みきが励ます。喫茶店の二階に二人は向かいあつて座る。部下の励ましに突然啓示を得た志村が立ち上がり、もともと「私にも何かができる、私にも」と階段を降りる。その時、同じ階段を若い女性がすれ違って駆け上がっていく。階段上では迎える若い十数人が、「ハッピーバースデー・トゥーユー」と歌っている。老いが下り、若きが昇る。

つとに有名なこのシーンを再考する。画面の上下と、前後奥行きをフルにつかい、「老い」と「若さ」、あるいは「死」と「生」を対比させる。ヨコは狭いから面積の小さい画面は密度を高める役割を果たす。しかもなお、老課長は階段を降りながらも「私にも何かができる」と、死との闘いを決意している。階段を昇るのではなく降りるところに対位的な画面に、多重で多層的な意味を持たせ、「動く絵」として

描ききった。作為性過度と言ふなけれ。これを小説で説得的な描写を望むなら、何千字を費やさねばならぬ。俳句や映画を「第二芸術」などと卑下すべきではない。

さらに。志村喬が階段を下りる直前の二階。志村と小田切が生死問答をする後景に、例のバースデーを歌う女学生の群像を配して、画面の前と後ろで二層になるカットが何かインサートされる。注意深く見ると、志村と小田切の座す手前でワンカットだけ別の恋人たちが話をする姿が写される。なんと画面前側に恋人たち、中層に志村と小田切、奥側にハッピーバースデーの若者群像。三層が一度に写される。超絶技巧である。

画面内の前も後ろも観客の視覚に耐える画像をつくらねばならないので、感度の悪いフィルムだから多々苦勞があったろう。照明を明るくし、カメラの焦点深度を絞り込む。いわゆるパン・フォーカス撮影による深い奥行き。このショットは一見何処を見るかを観客に強制しない中心のあいまいな構図だが、三層とも重要。すべてを一瞬に脳裏に刻み込み、観る者は作り手の意図の深さと、技法的な高い達成を感知する。

シナリオには、志村喬が「私にも、なにか出来る、フフ、私にもなにか」と言いつつ「よろめきながら出ていく」と

あるだけ。ハッピーバースデーも、階段の説明もない。演出の黒澤はカメラマンの中井朝一にも助けられながら、画面づくりに全力で立ち向かっている。『生きる』は、シナリオの中心となった橋本忍が得意とする、現在と過去が自在に行き交うモニタージュ手法の映画史的達成といわれ、シナリオ作法の教科書として高い評価を得ているが、このシーンの技法的指示は皆無。黒澤演出の冴えが、映像性をもった画面として創出されたのであり、本作をさらに深遠なものにしている。最高のシナリオ文章表現を、映像描写が越えている一瞬でもある。『椿三十郎』ラストの「これからの二人の決闘は、とても筆では書けない」という、自信に満ち、人を食ったシナリオの一行を想起させる（シナリオは黒澤も共作者のひとり）。

## 5

「一つのショットの枠の中で、同時に二つ以上の主題を表現しようとする監督の意欲から発展して出来たのが（縦の構図）と呼ばれる深焦点撮影（パン・フォーカス）を利用した監督技法」だと吉村公三郎は説明している（『映像の演出』七九 岩波新書）。簡にして要を得ている。ハッピーバースデー・シーンにあてはまる。

画面奥と前面の人物との同時描写を世界映画史は、オー

ソン・ウエルズ『市民ケーン』（四一）のカメラ担当グレッグ・トーランドが開拓した技法と記している。さらにトーランドはウィリアム・ワイラー作品でもみごとなパン・フォーカスのシーンを撮っている。黒澤や吉村が米映画から学んだとの根拠は、戦争をはさんでいるので特定しにくい、この技法を習得して実践しているとしてよい。スタンダードサイズの弱点を逆利用して、ワンカットに多くの意味や映像効果を表出しようとする。多義的映像だから、観客は何を見るかを選択する主体性を持たねばならぬ。あるいは演出者の深い意味をトータルにくみ取る必要がある。吉村公三郎によれば、パン・フォーカス技法は、すでに一九三一年のワイラー『北海の漁火』で意識的に使われているという。カメラマンはチャールズ・スタマー。ウエルズよりはるかに早い。吉村公三郎は、そのことを実際に、一九五五年のワイラー来日時に聞きただしている。『市民ケーン』以前に撮ったワイラー作品でも、トーランドと組み、『この三人』（三六）などで「縦の構図」を試みているのだが、同じくトーランドで撮った『嵐が丘』（三六）で、彼はワイラーの指示に必ずしも従わなかった。ところが『嵐が丘』でトーランドはアカデミー撮影賞をとる。しばらく二人は仲たがいでいたが、その間に『市民ケーン』が撮ら



れた。だがワイラー自身の、トーランドこそ最高との思いは変わらず、二人は「ふたたび握手することになり」、「我等の生涯の最良の年」などで組んだという。

「パン・フォーカス」「縦の構図」は、「クローズ・アツプやバストで交互に演技のやりとりをさせるより、いっそう濃やかな心理描写を可能にする」ので、カメラの「長回し」で、「縦に置いた二人以上の人物の両方にピントを合わせ」て、ワンカットで撮る。ルノワール『大いなる幻影』（三七）も、カット数を少なくして、奥行き深い長尺のショットが多いのは有名。五〇年代作品では、溝口が「長回し」をし、小津は短いカットでつなぐのが特色である。

パン・フォーカスは『市民ケーン』を嚆矢とするとの映画史を書き換える必要がある。ワイラーのパン・フォーカスは『偽りの花園』（四一）にいちばん顕著であるが、その後もパン・フォーカスにこだわっている。『必死の逃亡者』（五五）のラストショット二八秒は教科書的ともいえるパン・フォーカスである。ついでながら、吉村公三郎は『映像の演出』で、パン・フォーカスをも含めた「ワイラーの監督技法は、大型と色彩が劇場用映画で当たり前みたいになつてくるにしたがつて余り冴えなくなつていった」と書いている。たしかに、『おしやれ泥棒』（六六）のヘプバー

ンとP・オトウールが美術館に忍び込んで延々と隠れているシーンなどは眼を疑いたくなるほど薄っぺらくて単調。技術革新が、監督の探究心や進取の気風を阻害する場合がありますのを忘れてはならぬ。吉村も技術的発達が映画表現の退嬰へとつながり、演出者の探究心を後退させるかもの疑念をもっていた。

吉村が演出したパン・フォーカス、縦の構図も例示しておこう。新藤兼人がチェーホフ『桜の園』を敗戦直後の日本貴族の没落に置き換えてシナリオを書いた『安城家の舞踏会』（四七）のラスト近くで、ニヒルなアプレゲールの長男森雅之が、大邸宅の二階階段の手すりの前に立って、これからどう生きるかを考える一瞬をバスト・ショットでとらえる。同時にカメラは階下の広間で没落華族の父滝沢修と娘原節子がラストダンスをしているのを画面下方の奥にとらえている。森雅之が観客の方を向いているのは不自然で、キザなショットだが、まさにタテの構図のパン・フォーカス。

溝口健二も一九三六年『祇園の姉妹』で驚くべきパン・フォーカスの手法を無意識のごとく使っており、ワイラーよりは後だがトーランドよりは先である。たとえば「祇園の薄暗い路地が頻繁に写されるが、画面の前方にピントが

合っていないながら、三十メートルも路地の奥の自動車が止まって降りる人物が鮮明に写る。あるいは後方の部屋での人物の動きにも注意深い計算をしながら、前方の部屋での会話に焦点を合わせて撮影されている」のなどは八〇年以上前だが、パン・フォーカスの好例である（『溝口健二集成』の拙稿 九一 キネ旬社）

6

日本でのシネマスコープ登場は一九五七年四月の東映『鳳城の花嫁』が最初で、カラー。キャッチフレーズは、「画面三倍、興味百倍」。観客は付加価値としての横長の画面を否応なく受容、同月中に新東宝が『明治天皇と日露大戦争』で大ヒット、瞬く間にワイド時代が到来する。シネスコ洋画がすでに普及していたから、劇場での準備ができていたことも普及を加速させた。カラーも増え、大手資本の収益は一九六一年まで、すなわちテレビ普及に脅かされるまで、増大し続ける。シネスコはこれまでのカメラにレンズの交換だけで操作可能で余分な投資は不必要だから製作者の負担は少なかった。映画資本にとっては濡れ手に粟、いや、台頭するテレビへの切羽つまった対抗策でもあった。

だが、よい映画を求めてシネスコが生まれたのではない。

技術の発達に、観客が喜ぶから、彼らから収奪して利潤をあげるとの資本の発想がシネスコやカラーを推進した。吉村公三郎が前掲書でいう。「シネマスコープになれば感度が落ち、この枠のともすればムダな空間が出来て間が抜けることを避けるため、狭角レンズを使用すればいつそう焦点深度は浅くなる。少しでも画面に奥行きのある構図をとろうとして、レンズを絞り込めば画調をそこなう」。狭角レンズのことまでふれて、きわめて現場実作者的発言だが、シネスコ不備の鋭い指摘である。技巧派にして理論家肌の吉村には、シネスコはウドの大木で無用の長物に思えた。降って湧いた新技术であり、すぐさま『生きる』のようなみごとに映像を産み出すのは不可能である。シネスコもカラーも演出者の作家性を第一義にして産み出されたものではない。監督は腕の見せ所をなくしたともいえる。だが技術的發展否定論だけではやっていけない。技術的進歩を受け入れ、遅ればせながら、映画を享受するファンに本当の感銘を保障すべく、作り手は新技术を映画作りに役立てねばならない。資本の論理にふりまわされながらも制約をこえようとする、その繰り返しが、科学に支えられた現代的芸術・芸能にたずさわる人々の宿命である。

7

映画芸術発展への飽くなき努力を重ねたシネアスト（映画作家）木下恵介の歩んだ道を確認しておきたい。木下はモノクロ・スタンダードへの造詣も深かったが、映画の技術的發展を受け入れ、多くの人々に喜ばれる作品をつくる姿勢を終生崩さなかった。だが唯々諾々と映画資本のいいなりになったわけではない。

時間を戻すが、カラーの営業用劇映画制作は、一九五一年『カルメン故郷に帰る』である。アメリカに遅れること十余年にして「総天然色」が製作され、引き受けたのが木下恵介である。木下は一九四六年『大曾根家の朝』でキネ旬ベストワン監督となっていた。『お嬢さん乾杯』（四九）では原節子のコミカルな演技や台詞まわしが話題となり、『破れ太鼓』（四九）でも、時代劇のヒーロー阪妻を戦後の成金にした喜劇で映画界をわかせた。黒澤明とともに時代を担う希望の星であった。国産の富士フィルムを使つてのカラー第一号の製作を託されたのは当然だった。

色がうまく出せてヒットするか。松竹だけでなく映画界の浮沈がかかっていた。高峰秀子をヒロインに起用し、木下・高峰コンビの第一作ともなった。フィルム感度が悪いのでオーロロケ方式にし、浅間山と軽井沢周辺の晴天の野外に徹した。豊かな自然を及第点で撮り、人情風刺喜劇と

しても成功。カラーの失敗を恐れて同時にワンカットずつモノクロ版も撮影しているのが注目される。私は未見だが、木下自身、次の言葉を残している。「カラーを白黒に代えてまたやっているうちに、前よりももつと芝居がよくなつちやうのです。それで『カルメン』は白黒のほうがだんぜんいいですよ……。いってみれば白黒がお清書でカラーが下書きみたいなものね」（「キネ旬」第273号）。キネ旬でカラー版第4位、モノクロが第15位。「芝居」のよしあしだけではなからう。カラー版に異議を唱えた評論家があったのを記憶しておいてよい。

この成功で木下は監督として盤石の地位を獲得したが、同時に映画作家としての溢れる才能の出發ともなった。次々と試みをしていく。松竹の金儲け主義にも無頓着の感じで、実験的作品にも手を染める。モノクロ・スタンダードの可能性をもつとも旺盛に実作したのが木下である。

『カルメン純情す』（五二）は、『カルメン故郷に帰る』の続編の体裁だが、まったく異質の都会的風刺喜劇である。モノクロ・スタンダードだが、全カットが左右に傾く斜め撮りで、観客に異化作用を強いるユニークな実験作品。再軍備機運などで歪んできた日本社会に対する違和感を描き出し前衛的ともいえる知的な社会派喜劇の力作である。

『日本の悲劇』(五三)は、家族崩壊を冷徹に見つめ、主人公の母親(望月優子)が、女手一人で育てた息子と娘に裏切られて最後に鉄道自殺する。展望のない物語に賛否両論だったが、リアリズム映画として優れている。木下のリアリストとしての一面がよくわかる。叙情性を排したモノクロの木下映画には、『女』(四八)もあるが、「泣き」映画の木下と言われたりするものの、木下には涙や抒情を拒否する一面があることで、一層、作家的な厚みが増すように思える。

『二十四の瞳』(五四)は木下の叙情的反戦映画として不朽の名作だが省略する。同年、同じくモノクロ・スタンダード『女の園』は傑作。女子大学学園民主化闘争を描いたもので、加害者も実は被害者であり、その奥に大きな闇があるといった内容が、物語性豊かに、しかもリアリズムの味も忘れずに描かれる。木下の絶頂期。大島渚が評価しているのも付け加えておこう。

『野菊の如き君なりき』(五五)はスタンダードだが、さらに楕円形画面の試みをして画面をさらに小さくし、観る者に一点凝視を迫る意欲的な作品となった。木下映画でもっともリアリズムが横溢する作品である。モノクロだから、なおのこと信州の風景の清澄さが身にしみた。センチメン

タルな様相も呈しており、ラスト、祖母(浦辺条子)が、「反封建」を込めて、純愛の若い二人を擁護するセリフには誰もが涙を禁じえなかった。だが涙は怒りも流してしま

う。  
『檜山節考』(五六)はカラー・ワイドで、全編が異化作用を強いるセット撮影。浄瑠璃をバックに非リアリズム演技で娯楽伝説を映像化している。演劇舞台をみる感じでもある。古老たちの口上シーンのシネスコの使い方など、無技巧がみごとに効果をあげる。だが親不孝者(伊藤雄之助)は成敗するという古風な倫理観は、本作の実験性とはなじまない。映画の可能性を探る前衛的手法とでもいうか。それにしても木下は異能の才人である。

『笛吹川』(六〇)は、ワイドでカラーフィルム使用。脱色によって白黒画面になっているものの、ほぼ全カットに位置不定で赤や黄色の一筆書きの感じで着色、映画史上希有な試みをした。全体は暗いトーンで不気味な異化作用的雰囲気を作り出した。『二十四の瞳』や『野菊の如き君なりき』の感情同化で泣かせるのとは逆。戦国時代の闘いの空しさや無常観、そこに生きる農民のしたたかさを描いて成功させている。

短く結論を出せば、木下の絶頂期である『女の園』『二十

四の瞳』と、ここにあげたその周辺作品は、人間と社会をモノクロ・スタンダードで描ききった日本映画の至宝である。

木下の映画化されなかった『戦場の固き約束』（六三）と『女たちの戦場』（八一）についてもメモしておかねばならない。以下木下のシナリオ集『戦場の固き約束』（八七）主婦の友社）による。

『戦場の固き約束』はリリカルなラブストーリーを兼ねた日中友好物語だが、日本の中国侵略に批判的な反戦ものでもある。松竹は「おもしろい本だからと、一応乗り気になり」、中国ロケは不可能な時代なので、「北海道へロケーション・ハンティングに行った」が「相当の製作費」が必要ということで「それが中止になった原因である。悔しかった」と書いている。反対したのは社長の城戸四郎。シナリオを読んだ中国側の否定的反応にも、木下は厭気を感じたようである。木下は即座に三十二年間席を置いた松竹を退社、テレビ界へ転身する。弟子筋の山田太一も松竹をやめてテレビのシナリオの世界に移る。それにしても大会社は冷酷。映画界は一人の天才を、しかも松竹のステイタス・シンボルを簡単に手放し、いや、実際は「切った」のであ

る。

『女たちの戦場』は、従軍看護婦集団百三十名が国家に裏切られてフィリピンで死んでいく悲劇で、ルソンのバギオでの壮烈な戦闘も描かれる。冒頭、バギオで死んだ竹内浩三の「骨のうたう」が紹介されている。『戦場の固き約束』のスケールよりはるかに大きい。だが、「〈暗すぎる〉という、当時の大谷社長の感想となって、のりかかっていた担当重役、製作責任者の踏み出した足」が止まった。「製作費のこともあって中止」となった。

推察するに、木下は、前者は本気で映画化したかったろうが、後者はフィリピンロケもしなければならず、本心では映画化は無理と考えていたのではないか。スケールは大きく、軍国主義日本への弾効があり、天皇制批判まで含まれる。木下は映画化できるとは期待しないで、だからこそ、本気でリアルに壮大に描いたと想像できる。読み応えのあるシナリオだけが残った。

## 8

毎年「キネ旬」優秀映画ベストテンは邦画洋画各一〇本、合計二〇作品だが、一九五五年を例にとれば、うち洋画のカラーは六作品で、邦画カラーはゼロ。ところが同年の邦洋興行成績上位一〇作品をみると、計二〇作品中洋画九作

品、邦画七作品で合計一六作品がカラー。カラーはコストが高いから、観客動員を増やすという利潤追求を至上目標にして、カラーにするか否かが決定された。邦画大手は「カラー」を「売り」にすることで増収を計れた。作品の質はほとんど関係がない。映画が「商品」であることの単純な証明である。カラー作品が優秀作品ベストテンの過半数を占めるのは、この年より一四年後の一九六八年。要するに邦画で収支勘定の見通せないもの、すなわち芸術系にはカラーの予算をつけないようにしているのである。

一九五九年にも驚くことがいくつかある。洋画第一位は『十二人の怒れる男』(五七 シドニー・ルメット)であり、モノクロ・スタンダード。非ハリウッド製作の裁判劇で一部屋だけで繰り広げられるディスカッションドラマ。なんと他の九本はすべてヨーロッパ映画であり、モノクロ・スタンダードを堅持している。評論家諸氏はヨーロッパ系に「芸術」を見る傾向が顕著だったようだ。

ヨーロッパの優れた作品は、この時点ではまだモノクロ・スタンダードである。ハリウッドに追随したくないという意地と、それなりの映像論をヨーロッパの映画人はもっていたということであろう。「作家主義」という概念なり主張は、フランスのヌーベルバーグが拠点とした雑誌「カイエ・

デュ・シネマ」から出たもの。映画は監督の個性や思想や方法論が最優先するものだと考えた。雑誌「カイエ・デュ・シネマ」の編集長のアンドレ・バザンを中心に、フランソワ・トリュフォー、ジャン・リュック・ゴダール、クロード・シャブローなど実践した。資本主義的営利目的の要素がほとんどない芸術作品であるのが特徴で、世界のアヴァンギャルドたちに大きな影響を与え、日本でも「松竹ヌーベルバーグ」を産み出す契機になるが、日本の映画評論家にはつきりとその影響が現れたのが、五九年の洋画ベストテン選考だった。私自身もシャブロー『いとこ同志』(五九)を見たときのキヤメラの動きや既成モラルと無縁の価値観に驚いた。それは大島渚の、カラー・ワイドではあるが、『青春残酷物語』(六〇)などに影響を与えていく。だが本稿の守備範囲ではない。

ルイ・マルの『恋人たち』(五八)とともに、アラン・レネ『二十四時間の情事』(五九)がベストテンに入っている。この作品の原題『広島、わが愛』をいかなる感性と思惑で、こんな下劣な邦題をつけたのかを問わねばならない。広島悲劇とナチズムを内面化し、前衛的手法で難解ではあるが、芯のところでの反戦性は否定できない秀作。レネには、アウシュビッツの悲劇をドキュメンタリーで告発した『夜

と霧』（五五）があることも忘れてはならぬ。

五九年のベストテン考を続ける。洋画第二位は『灰とダイヤモンド』（アンジェイ・ワイダ）、第五位が同じくポーランドの『影』（イェジー・カワレロウィッチ）である。ともにポーリッシュ・リアリズム初期の記念碑的作品で、政治色が強い衝撃的作品である。ヌーベル・バーグとの直接の関係はないが、新しい映画が生まれる世界同時性ということと無縁ではなからう。『灰とダイヤモンド』の、テロリストであるマチェックが撃たれたのたうつ最期のシーンでの、風になびく真っ白な布の一枚が血で「真っ赤」に染まる。その血に、もし色がついて「リアルに」映し出されたなら、観る者はマチェックの絶望の深さを正面から受け止めることができたろうか。スクリーンでの血が「黒」であり、赤い色がないことで、いっそうリアリティが強調された。モノクロ・スタンダードの勝利である。

ところが同じ五九年の興行成績をみると驚く。この年の邦洋上位二〇作品のうち、なんと一九作品がカラー。要するに、芸術的作品はカネのかからないモノクロでよい。儲かると踏めば元手をかけ、付加価値を生み出すべくカラーにする。この五九年は『任侠中山道』が興収第一位で大もうけ。そうだろう、片岡千恵蔵、中村錦之助、大川橋蔵、

市川歌右衛門と当時の東映オールスターのそろい踏みのも月映画。清水次郎長と国定忠治の侠客代表の出会いと葛藤を描いたものだそう。映画の質を云々すべきものはゼロだが興行の歴史には残るのである。

## 9

五〇年代後半からカラー・ワイド化が急速に進むなかで、カラーやワイドでは自分のベストの映像はできないし、映画が見世物化に逆戻りしていく危惧を払拭できないという戦前戦中からの巨匠達がいた。五〇年代黄金期を担っていた映画人でもある。

映画は、みずからのイメージや眼前の現実をモノクロ・スタンダードで創造的に切り取ってくるものだと、溝口、小津、成瀬巳喜男、黒澤らは直感していたに違いない。いや、逆に、色がないネクタイや髪の毛や花、海、山から、鑑賞者は色を想像し、それぞれのイメージを創造することができる。現実そのままを忠実に写し出すカラーは味気ないとも思っただろう。のちに小津は独特のカラーを創り出すことで、新しい方向を見つけようとする。黒澤の最初のカラー『どですかでん』（七〇）も原色を多用してリアルさを排除しているかに見える。ともあれ、モノクロからカラーへの移行を手探りしている。

『西鶴一代女』、『麦秋』や『東京物語』『生きる』や『七人の侍』、『偽れる盛装』（吉村公三郎）、『二十四の瞳』、『浮雲』（五五）、さらには『また逢う日まで』、『真空地帯』（山本薩夫）、『血槍富士』（内田吐夢）、『夫婦善哉』（豊田四郎）、『煙突の見える場所』（五所平之助）などが、モノクロ・スタンダードで撮られて遺されたことは、映画史における僥倖だったのかもしれない。

だが映画は、伝統的芸能や芸術の世界とは違って、機械で作られる新しい芸術。機械が新しくなれば、作られる作品の形式や内容も変わってくる。いや、彼ら自身も、伝統に逆らってそれを乗り越えてきた、かつての気鋭の新人だったのである。新しいものを「否」といつているだけでは、自己否定にもなりかねない。そのことを五〇年代日本映画を切り拓いた映画人がわからなかったはずがない。映画作家はおのれを堅持しつつ、同時に新しいものを求めて変わっていかねばならないことを知っていた。

芸術家魂が無意識に自己の存在のありようを模索させる。だが現実には、白井佳夫の慧眼をさらに深める理論的追求と、それを映像で実践する映画作家が、六〇年代以後少しずつ消えていった。必然だったともいえる。

利潤追求を優先する映画産業論に否定的な映画人、映画

資本の営利主義の制約から解放されて映画づくりを志した監督たち、すなわち今井正、新藤兼人、吉村公三郎、山本薩夫、家城巳代治たちは、独立プロに割拠しての映画づくりを始める。だが彼らもやがてカラー・ワイドの世界に、消極的にしる移っていく、やがて彼らなりのカラー・ワイド芸術観を確立していく。それが新興の機械芸術の宿命でもあったろう。

## 10

溝口は日本のシネスコを知らずに一九五六年に没した。小津安二郎は、シネスコを一本も撮らなかつた。急速にワイド化していくなかで、孤塁を守るようにスタンダードに固執した。これは充分に理解できる。小津の映画観から言えば、映画は「枠」であつた。タテ1に対してヨコ1・37という厳然たる「枠」のなかでストイックな映像美学は鍛えられた。とりわけヨコを長くすることは小津の映像美学を崩壊させる。スタンダード「命」の小津にシネスコ画面を強要したら人物を動かすことができなくなり、小津映画は根本的に崩壊する。彼にはシネスコは無縁のものであるどころか、映画魂を冒瀆する邪悪なものであつたらう。

小津のカメラは動かないが、登場する人物が画面を横



切らないルールも確立した。佐藤忠男などが指摘するように、必ず画面の右か左か両方に、襖や壁があり、人物は画面を横切らずに襖のうしろに姿が消えていく。つまりスタンダード画面でも小津にはまだ左右が広すぎると解釈できる。あえていえば、小津の人物は、画面でのヨコ移動は拒否され、主にタテに動く。小津画面の左右には襖や壁があるから、人物はほとんどタテナガ（縦長）の画面内で動くともいえる。人物は画面真ん中を画面前面に歩いてくるか、画面奥に去っていくかのどちらかである。（画面の奥で通行人が画面を左右に横切るのも小津の画面づくりのユニークさの一つである。）スタンダードなのに、さらに意図して画面中央に人物の動きを「タテ」にして撮っている。そのことで画面中央に観客の視線を集中させる。人物の動きだけで考えると、画面左右は不要とさえいえる。小津美学の大きな特徴である。

ある意味で小津の画面はパン・フォーカス的な工夫がさされている。仮に『お早よう』（五九）に例をとれば、その多用は決定的である。幾何学的に整然と建つ団地の家と家の間から見上げる画面中央上方にローアングルで見える川の土手。陽光の下だから、すべての被写体が鮮明で奥行きが深い「タテの構図」的畫面である。

（たとえば杉村春子が、画面前面と後方をちよこまかと歩いて往復することになる。杉村の「歩き」は小津、黒澤、成瀬映画においてすでにいささか喜劇的な演技にもなっていて絶妙なのだが、『麦秋』とともに、『お早よう』の杉村の歩きは絶品である。小津が絶対的信頼をもち、小津映画の控えめな四番打者である杉村の位置づけが不完全なのに私は不満である。杉村の「歩き」の演技をあえて記しておきたいと思う）

『お早よう』と似たショットがワイラー『我等の生涯の最良の年』にある。カメラはトランンド。テレサ・ライトとダナ・アンドリュースがマーケットを出て、画面両側に多くの自家用車が止まっている隙間を、画面奥からカメラに向かって歩いてきて立ち止まり、二人は最初のキスをする。「タテの構図」で、パン・フォーカスの固定ローアングル。自動車が幾何学的な形で駐車しているのが、『お早よう』の団地住宅と同じで、中央をタテに歩く男女に観客の視点は集中する。「タテの構図」が際立つ。

『お早よう』で例示したが、小津における「タテの構図」の意味を解き明かしたものを寡聞にして私は知らない。不勉強だからなのか。これについては改めて考察しなければならぬ。

小津がカラーに踏み切ったのは、モノクロ『東京暮色』

(五七)の陰々滅々の雰囲気を払拭しなかったから、ファルス(笑話)的『彼岸花』(五八)をあえて選んだともいえる。野田高梧が『東京暮色』のあまりの暗さに同意しなかったことが小津を再考に導いたとの説もある。そういえば、小津は、それ以前から軽さを失いはじめていることには注目してよい。『お茶漬の味』(五二)ラストの鶴田浩二と津島恵子の掛け合いには遊びの軽さがある。鶴田(岡田)「男は結局頼もしさですよ」津島(節子)「じゃあんた頼もしいの？」などの会話とサイレントのギャグ調の動きで終わる。なんと小津映画のラストショットはカメラそのものも動いている。この作品の「戦争」の扱い方もユニークである。私の嫌悪する「軍艦マーチ」でさえみごとに使いこなしている。幸福な小津。こんなさわやかさは、以後『東京物語』(五三)など三作からは消える。

『東京暮色』の次に『彼岸花』をカラーにすることで、「暗」から「明」への転調を果たす。映画観人生観の転機となったようだ。原色を多く使う派手な画調が目立つ。遺作『秋刀魚の味』(六一)までのカラー全六作には喜劇性が漂う。これらにある「高級猥談」や「中学校同窓会」につ

いては再考察されるべきであろう。小津の晩年期となるが、あるいは。彼は「晩年」の意味を、五〇代半ばにして、シナリオの相棒である先輩野田高梧より一〇歳も若いのに早くも自覚していたのかも。だとすると生き急いだのだ。ますますエピキュリアン(享楽派)じみてきて、あたかも還暦の誕生日の「死」を見定めて歩を進めているようにさえ思える。

小津は自分の好みにあった美的空間をいかに小さな画面に調和的に作り出すかに関心を集めた。たとえば真つ赤なヤカンを置いて三原色を多く使って画面にアクセントをつけることに腐心し、それを楽しんだ。ビール瓶や灰皿の置き方にも気を配った。小道具に本物の美術品を探させた。人生観映画観の転換ともつながる。自作をカラー化したからそうなったのか、小津の人生観が解脱的享樂的になることで、カラーを選び、「小津の赤」といったアクセントを考えだしたのか。いや、会社が「資本主義的商品」であることを望んでいることをおもんばかって、スタンダードだけは厳守しつつ、カラーは試してみる値打ちがあると考えたのか。大映から山本富士子を招請するので、松竹大谷会長からカラーの要請があったからだ、田中真澄は書いていたのだが、『小津安二郎映畫讀本』九三 フィルムアー

ト社)。「彼岸花」はヒット。年度の邦画興行成績第一〇位。あるいはこれに味を占めて以後の作品をカラーにしたのかもしれない。

一九六五年、黒澤明はモノクロ・ワイド大作『赤ひげ』を撮り終え、結果的に彼のモノクロ時代は終わる。映画史にある種の転換期という象徴的な意味を持つものかもしれない。ともあれモノクロ・スタンダードが急速に姿を消していく。テレビの出現やレジャーの多様化で映画は衰退の道をたどるが、食い止めるべくますますモノクロのスタンダードから離れていかざるをえなかった。哲学なきカラー・ワイド化ともいえる。(カラーは黒澤にとってさしあたってマイナス作用をしたと思う)

アメリカ方式の大画面カラー化とスペクタクルの大衆的な見世物商品化が、映画の芸術性を衰退させていったのかもしれないとの仮説は、繰り返しになるが、映画が資本主義的商品であることから自由になれないという点からいつでも有効であろう。

映画の技術的発達には、①トーキー化、②カラー化、③ワイド化であり、映画の三大革命なのだろうが、④は非フィルム化だとすべきだろう。それは資本主義的利潤追求の進

展段階に応じたものでもあり、必ずしも映画の質的变化や、芸術的達成を第一義にしての進化ではない。チャップリンだけが、一九四〇年の『チャップリンの独裁者』まで、原則としてサイレントにこだわったのは、映画は映像こそが第一義であり、音は映画の芸術性を補完するものとの信念をもっていたこともかかわるのは知られるところである。だが、トーキーから非フィルム化までを拒否しても映画芸術の深化は保障されない。そういう映画産業の歴史性を念頭に置いての、モノクロ・スタンダード映画論の歴史的再点検が必要なのである。ここではモノクロ・スタンダード映画史終末期で印象に残る日本映画を挙げておこう。篠田正浩『心中天網島』(六九)、熊井啓『忍ぶ川』(七二)、豊田四郎『恍惚の人』(七三)。

#### 11

白井佳夫に「モノクロ・スタンダード映画」を評価する発想が成立したのは、モノクロ・スタンダードのイタリアン・リアリズム(ネオ・リアリズム)が、日本の映画作家に内面的連結をしているとの確固たる推測なり事実があったことと関連するだろう。敗戦後の焼け跡闇市の現実からの脱却を願う映画人にとっても、また一日一日の苦難を乗り越えることから復興を遂げ、戦争だけはごめんだと願う

映画ファンにとっても、同じ敗戦国の厳しい現実をリアルに描いたイタリア映画は衝撃的だった。

ネオ・リアリズム映画は日本の映画に絶大な影響を与えた。ロベルト・ロッセリーニの『無防備都市』（四五）、『戦火のかなた』（四六）やヴィットリオ・デ・シーカの『靴みがき』（四六）、『自転車泥棒』（四八）から受けた影響は想像を超えるだろう。五〇年代日本を代表する作家として、さしあたって溝口、小津、成瀬、吉村、今井、新藤、山本、黒澤、木下、小林正樹たちの名前を思い描けるが、彼等が戦争を直視し、現実を凝視するイタリア映画から、深淺の差はあるが衝撃を受けたに違いない。彼らの何人かにとつては決定的な出会いであったと思われる。

溝口、小津、成瀬にしてからが、戦後の代表作『雨月物語』『東京物語』『浮雲』から、戦争と戦後の混乱した社会をリアルに見る目を取り払ったら、ふぬけの作品になってしまう。彼らのリアリズムは、戦争の惨禍からどぎつい色をぬきとつて、その脱色した現実を凝視するところから生まれたものである。『雨月物語』の反戦厭戦性に誰も異論はない。『東京物語』も含めて、小津の戦後作品の多くが、戦争へのこだわりを会話のなかに込めている。

成瀬は絶品『浮雲』を戦争の悲劇を抜きには描けなかつ

た。米兵に肉体を売る高峰秀子のなかに敗戦の現実を見ている。それが平和などと口に出していわない成瀬的平和の希求とつながる。元「報道班員」として戦争に協力したとの自責の念をもつシナリオの水木洋子が、『浮雲』で、戦争にうんざりしつつ退廃していく男女を意識して描いていることも忘れてはならぬ。『自転車泥棒』のローマの荒廃と、東京焼け跡闇市の光景に通底するものを見つけるのはそれほど困難ではない。一九五〇年代日本映画を背負った監督や脚本家は、それぞれに個性ある作品を輩出したが、戦争と戦後の日本の現実を、その深い内面で凝視していた。そんな眼がなければ時代を的確に反映した傑作群を次々と産むことは不可能だった。名前を挙げた他の作家については、独立プロでの奮闘があり、もはや言葉を重ねるのは不要だろう。いちばん若い一九一六年生まれの小林正樹の戦争Ⅱ反戦へのこだわりは、晩年のドキュメンタリー『東京裁判』をも含めて、執拗ともいえるほど強かった。反語的自衛隊批判を含んでみごとだった『日本の青春』（六八）などは、その反戦性の鋭さゆえに回顧上映もしづらいようで、DVも発売されていないのではないか。

一九三二年生まれの第一次戦後世代に属する白井佳夫は、色をもたぬ小スクリーンに映る戦中戦後の日本社会に生き

る人や街の姿から、切羽詰まった、あるいは清澄な人間の真実の姿を見てとつたに違いない。映画の技術的産業的進展に疑問も感じつつ、彼は五〇年代に真に花開いたモノクロ・スタンダード映画の再評価を凜として主張する。二一世紀も五分の一が経過した現在、五〇年代作品を再点検を志す私には、冒頭に引用した白井の言説がさらに新鮮で首肯できるものに感じられてくる。

## 12

テレビ時代になった一九六〇年代後半以後、日本映画は量的にも質的にも底なしの衰退期に入った。八〇年にはじまるシネコンは世紀が変わって、また新しい映画の歴史をつむいでいくが、モノクロ・スタンダードが探求したものととはほど遠い。

アメリカは、テレビとの対抗を、カラー・ワイド超大作を中軸とし、現実を深くは見つめないアミューズメント系に徹していった。映画鑑賞料金が廉価でもあり、衰退の危機を脱した。コッポラの『ゴッドファーザーⅠ』『Ⅱ』（七二、七四）、スピルバーグの『ジョーズ』（七五）、『E・T』（八二）、ルーカスの『スターウォーズ』（七七）などが代表作であり、それが以後のアメリカ映画のありようを主導し

た。新しい開拓ではあったが、映画がすべて『ジョーズ』調になれば、たとえ『ジョーカー』（一九）に変形深化はしても、現実の社会で営々と働く人々の姿を描くことから離反していく。非アメリカでの映画人の多くもそう思ったに違いない。映画の原点に返れという主張へとつながっていくだろう。

アメリカ映画は息を吹き返したが、この国はその時期七五年にベトナム戦争に敗北した。「後進国」が、超大国の侵略戦争に勝利。映画の世界で比喩的にいえば、大型カラー映画でアメリカの民主的な良心性をもったオリヴァー・ストーン『プラトーン』（八六）やコッポラの超大作『地獄の黙示録』（七九）が、ベトナム戦争で、ヘリコプターから大型機関銃で攻撃するのに対して民族解放戦線の農民老若男女が旧式の小銃をもって戦う姿を描いたモノクロ・スタンダードのベトナム映画『無人の野』（八〇）に敗北したというのではないか。ハリウッド超大作は、まともな機材さえ買えない小予算映画に勝てなかつたのである。

テレビまでが大型ワイド化した現在、映画が原初に戻り、モノクロ・スタンダードに回帰すべしと主張する余地はない。映画の技術的肥大化もいたしかたなかろう。時計の針を逆には戻せない。だが、今後の映画がどうあるべきかが

見えてこない。

降って湧いた新型コロナ襲来である。それはある種の必然だと感じさせられる。自然を汚し、大国のエゴがまかり通り、国家間の連帯は切れ、新自由主義が闊歩する。世界の1%が九九%を支配する現実が進む。だが世界が一つの歌をうたう道を求めることをやめるわけにはいかない。

二〇一九年度「キネ旬」外国映画ベストテンに、モノクロ映画『COLD WAR あの歌、2つの心』（スタンダード 一八）と『ROMA/ローマ』（一八）が入ったのは示唆的で刺激的でもある。両作とも素晴らしい。ボン・ジユノがカラーの自作『パラサイト 半地下の家族』（一九）をモノクロに焼き直して観たら、現実的で鋭く、刃物で切りつけられるように感じたという。

カラーよりもモノクロを、と叫ぶつもりはないのを前提に、述べてきたようなモノクロの創造性から学ぶべきものはあると言いたい。さらに横長にしない画面に深い意味を盛り込んだ映画作家が、半世紀余前までは映画の主流であり、日本で黄金時代を創り上げたのだとも繰り返して言いたい。本稿で述べてきた枠内というなら、溝口や小津や成瀬、黒澤、木下たち、あるいは独立プロに割拠した映画人

たち、彼ら日本映画の黄金期を支えた人たちとその作品に学ぶべきものがまだあるのを確認したい。

斯界の権威ジョルジュ・サドウルは、『世界映画史』（八〇 みすず書房）に記している。「小津安二郎は完全な円熟期に達した。小津は並はずれて密度の高い小世界を創り出したが、その簡潔な台詞とさりげない演技には余韻がある」。サドウールの念頭にはモノクロ・スタンダードの『晩春』や『東京物語』があるのは念を押すまでもない。「簡潔」から「余韻」が生まれる。さあ、五〇年代映画の再考察から何が出てくるのだろう。