

日本映画オーラル・ヒストリー・プロジェクト

門 間 貴 志
ローランド・ドマーニグ
斉 藤 綾 子

歴史研究にとって、オーラル・ヒストリーとは、(1)文字資料のみでは知りえない情報を得ることができる、(2)文字資料が存在しない未知のことを知りうる、(3)話し手の人生、価値観などを体系的に把握することが可能である、(4)聞き手が存在するため執筆者自身の編集意図が強く反映されている自伝や回想録とは違う記述を得られる、という公的な文書や文献とは異なる特徴があり、歴史研究には貴重な第一次資料を提供する。

「日本映画オーラル・ヒストリー・プロジェクト」は、日本映画の分野に携わってきた方々にインタヴューを行ない、口述史料として収集・保存することを目的に、言語文化研究所の活動の一環として芸術学科の映像研究の教員が中心となり計画された。映画史研究にとって、関係者のインタビューは重要な歴

史的資料となるが、映画監督、脚本家、スター俳優に焦点が当てられることが多い、あるいは、カメラマンやプロデューサーもある程度注目されるが、照明や音響の技師、美術や小道具の制作スタッフを始め、宣伝、配給、興行など、製作の関係者はあまり資料が残されていない。本プロジェクトは、こうした知られざる映画人にインタビューを行ない、口述資料として記録・保存をしていくものである。

なお、ここで公開するオーラル・ヒストリーは、あくまでも語り手が個々の記憶に基づいて口述した歴史である。掲載にあたっては、細心の注意を払うつもりだが、時には、客観的な事実と反する記述や、立場や価値観などの違いによって意見が分かれる事柄についての発言が含まれることがありうる。しかし、

「記憶を歴史にする」というオーラル・ヒストリーの主旨で語り手の発言を尊重することを読者諸氏にはご理解いただければ幸いである。

プロジェクト第一回のインタビューをしたのは、明治学院大学出身の田口寧^{たぐちやす}氏である。言語文化研究所主催では、二〇一四年十一月十七日に田口氏の映画上映と講演会を開催した。

田口寧氏は一九三二年東京生まれ。父はカメラマン・監督・プロデューサーの田口修治（シュウ・タグチ）、伯父は松竹蒲田撮影所の初代所長の田口桜村。一九五五年に明治学院大学文学部英文学科卒。一九五六―五八年フルブライト留学生としてUCLA大学院映画学科に学ぶ。一九五八年度後期授業としてUCLA-Paramount Courseに従事、同撮影所で一九五四年度アカデミー賞ノミネート作品映画『喝采（The Country Girl）』のプロデューサー、脚本・演出コンビのウィリアム・パールバー

グとジョージ・シートンに学生数人で毎週一回師事、『ネズミの競争（Rat Race）』、『偽の売国奴（The Counterfeit Traitor）』のシナリオ作成に参加。一九五八年四―八月、ジェリー・ルイス製作・主演、フランク・タシュリン監督の喜劇映画『底抜け慰問屋行ったり来たり（The Geisha Boy）』のテクニカルディレクターとしてパラマウント・スタジオで働く。一九五八―九九年、シュウ・タグチ・プロダクション、(株)ボルケの代表取締役・プロデューサー、フリー・プロデューサーとして四三本の記録映画、産業技術映画、ビデオを製作、三四本の国内外の受賞作品がある。一九六五年、一九六九年は一年に一作品のみに与えられる広告電通賞を『MU-2 ビジネス・プレーン』と『コルト・ファンタジア』で二回受賞。一九六八年には第九回国際（OECD）産業映画祭（ウィーン）で『巨大船を造る』が第一位受賞、一九九九年には『巨大船を造る』と『MU-2』が日本短編映画秀作百選に入選。

日本映画 オール・ヒストリー 第二回 「田口寧」

ドマーニグ 田口寧たぐちやすしさんは一九五五年に明治学院大学を卒業

なさって、またご兄弟、妹さんもみなさん明治学院で勉強した
とうかがいました。まず田口さんのご家族と明治学院との関係
についてお話し願えますか？

田口 わかりました。私はおしゃべりで、話が長くなったら
申しわけありません。

ドマーニグ どうぞ、どうぞ。

田口 私の祖父・田口潔たぐちきよのり矩は安政五年（一八五八）の生まれ
の医者でした。明治四四年（一九一一）に結核医療の目的で白
十字病院が本郷にできまして、祖父はその創立者の一人でし
た。明治時代には珍しいクリスチャンでした。祖父は一八〇〇
年代の終わり頃や一九〇〇年頃に明治学院に來たことがあって、

聞き手 ローランド・ドマーニグ

門 間 貴 志

第二代学院長の井深梶之助いぶかかじのすけ（一八五四―一九四〇）先生などとお
つき合いがあったという話を父・田口修治たぐちしゅうじ（シユウ・タグチ／
一九〇五―五六）から聞いたことがあります。書いたもの、文
書などは残っていません。

それから、松本亨まつもととおる（一九二二―七九）という、後に明治学院大
学で教鞭をとることになる方が日米開戦時にニューヨークにい
らして、その時、私の父も日本ニュース映画社のニューヨーク
支社長で、開戦後、エリス島というところに二ヶ月間一緒に
隔離されました。その時の様子は父が書きました『戦時下アメ
リカに呼吸する』（一九四三）という本にとっても面白く書いてあ
ります。松本先生はその収容所の中で明治学院がどんなに素晴
らしい学校かという話ばかりしていたそうです。祖父の急死

で、父と父の実弟の黒柳守綱（一九〇八―八三／ヴァイオリン奏者、NHK交響楽団・東京交響楽団のコンサートマスター、黒柳徹子（一九三三―）の父）の二人は小学校も出ない年齢で日本橋の三越呉服店の小僧になったそうです。それですから学校のことにはあまりよく知らなかったのでしょう。それでエリス島での話から、明治学院は素晴らしい学校だというのがずっと頭にあったようです。

私は鎌倉の建長寺のそばにある鎌倉学園中学校に通って、一九四八年に明治学院高校に入りました。東京大学の英文科に行きたかったのですが受かりませんでした。高校の成績は割と良かったので、私たちの学年は一人東大に入ったので、一年浪人すれば入れるかなと思っていました。でも父から「浪人は許さない。もしやるなら、家を出ろ」と言われました。それで、高校の校長先生のところに行きました。高橋源次（たかはしげんじ）（二八九九―一九九八）という体の大きな立派な校長先生でした。一九五一年のことです。また、兄、妹、弟の三人とも明治学院大学英文学科で学びました。

父が五十一歳の若さで、仕事先で急死したものですから、もし一年浪人していたら、大学卒業後の一年間父と一緒に映画の仕事で働く機会もなく、現場の貴重な体験もなかったと、とても幸運だったと感謝しています。

高校生二年生の時に、アメリカの偉大なドキュメンタリー作家、ロバート・フラハティ（Robert Joseph Flaherty）（一八八四

―一九五二）の『極北のナヌーク（極北の怪異／Nanook of the North）』（一九二二）という映画を、高校のYMCAのお金集めのために上映しました。

昔は高校生でもマルクス主義を信じている人がいまして、この映画を観て「人間というのは下部構造、つまり生活がしっかりとできていないと、上部構造、つまり思想とか信条といったことが成り立たないという、そういうマルクスの教えを描いている映画だ」と言った生徒がいました。クリスチャンでありました私は「吹き荒れる嵐の中で、夕闇が迫る中、イグルーという雪の家をみんなで必死になって作って、ようやく間に合ってほっとした時に、お父さんが子供に対して見せるスマイルが素晴らしいと、それが人間だ」ということを教えてくれる映画だと思いました。つまり、一本の映画を観ても全然受け取り方が違う。しかも人生にとって大切なメッセージを与えてくれる記録映画とはすごいものだなと思って、自分も作ってみたいと思いました。私は高校YMCAのメンバーでしたが、後に横須賀学院院长になった津田一路（一九三二―／元明治学院高等学校校長）と、それから明治学院の学院院长（第十一代）になった久世了（一九三五―）との全部で三人しかいませんでした。お金がないと何もできないので、YMCAの活動資金作りのために私が映画の上映会をやるうと提案しました。

門問 では、高校の教室で上映を？

田口 いや、チャペルでした。幾らだったか忘れましたが

切符を売りました。その頃、アメリカの占領軍のCIE (Civil Information and Educational Section / 民間情報教育局) が、十六ミリの映写機とフィルムを無料で貸し出していました。

門間 ナトコの映写機とCIE映画ですね。

田口 ええ、ナトコ。それで一人で借りに行つて。ナトコというのは国務省が買った一番重くて一番悪い映写機でした。当時は都電でしたがそれを必死になって持って二本榎(高輪三丁目)まで来て。

門間 それは、どこで借りるのですか？

田口 新橋のレンガ通りにCIEのフィルムライブラリーみたいなところがありました。そこへ行くと、フィルムと映写機をただで貸してくれたのです。父が映画をやっていましたのでそういう情報があったものですから。それで上映会をやりました。

門間 『極北のナヌーク』をマルクス史観的に見たという学生というのは？

田口 当時はそういう思想の嵐が吹き荒れていたものですから、そういう考え方を持った高校生もたくさんいました。

ドメーニグ このような上映会は、校内で定期的にやったのですか？

田口 いいえ、私が憶えているのはその一回だけでした。お金が集まったので、もういいやと思いました。原田貢^{はらだこう}という熱心な信仰者の優れた先生がいらっしゃいまして、東京大学を出

た厳しい歴史の先生でしたけれども、その先生が宗教部長もしてくださったので、そういう上映会もやらせていただきました。

すごく恵まれていたと思いますのは、そして自分が単純だと思うのは、その映画を一本観て自分の人生を決めてしまったということですね。でもやはり父の息子ですし、それから父の一番上の兄の田口桜村^{たぐちおうそん}(一八八九—一九六五)は松竹蒲田撮影所の初代の所長でしたし、そういう血が流れていたのでしょうね。その映画を観た時に心がときめいて、やはり映画をやりたいと思いました。

ドメーニグ 大学に入る時にはもう、将来的には何か映画関係の仕事をやりたいと思っていましたか？

田口 ええ、高校二年生の時に、記録映画のプロデューサーをやらうと決めました。当時は黒澤明(一九〇一—一九八)や小津安二郎(一九〇三—一九六三)がいらして日本の劇映画が華やかな時代でしたが、その頃から自分はドキュメンタリーに向いていると思いました。つまり、何か人生の真実を描くという…、劇映画も人生の真実を描いているのですが、もっと直接的に描くのは記録映画だと思いました。

ドメーニグ お父さんも映画を作っていて、叔父さんも松竹の撮影所の所長でいらしたとのことでしたが、家でも映画に恵まれた環境で育てられましたか？ 例えば家にも映写機があつて子供の頃から常に映画を観ていたとか。

田口 いいえ、それはありませんでしたが、父がドキュメンタリー・プロダクションを経営していましたから、会社に行けば映写機もカメラもありました。それから父は自宅に編集のコーナーを作ってそこで編集をしたりしていました。

おかさきこうぞう

日本のカメラマンの歴史に残る、岡崎宏三（一九一九—二〇〇五）という優れた人がいらつしやいます。この人が父のカメラマンでした。岡崎さんが助手の時に父が彼の才能を見抜いてカメラマンに登用しました。父が作ったドキュメンタリーのほとんどもそうでしたし、それから父が長編ドキュメンタリー『私はシベリヤの捕虜だった』（一九五二）という映画を製作して東宝で配給しましたが、あの共同撮影技師も岡崎さんでした。岡崎さんは優れたカメラマンでした。東洋現像所、今のイマジカですが、岡崎さんが初号プリントの試写に来るといって、現像所中が大騒ぎでした。

話があちらこちら飛んで申しわけないですが、私はクリスチャンでありながら左翼の監督の弟子たちと仲がよかったのです。今井正（一九二二—一九九二）さんとか山本薩夫（一九〇一—一九八三）さんの助監督たちだとか。まあ、今井さんは厳しいと言いか冷たい人で、助監督はあまり寄りつかなかったのですが、山本さんはものすごく温かい人でした。彼は鹿児島島の生まれだそうです。ご家族はクリスチャンだったそうです。ですから、彼のヒューマニズム、親切な心はそういうところからきたのかなと思っていました。山本プロが私の西新橋の事務所の近くにありま

したので、夕方に遊びに行くと若い助監督がたくさん集まっています、よく飲みに連れて行っていただきました。私の父は山本さんとか今井さんなどと、不思議に仲がよかったのです。銀座の旧電通の向かい側の路地に、（へらどんな）という映画人たちが集まるバーがありまして、そこに山本さんや今井さんたちが集まっていました。私の父もそこによく行っていたということもあって、父が亡くなってからも山本さんはいろいろ親切にしてくださいました。そのようなことで劇映画をやっていた仲間が多かったのですが、自分はやはり『極北のナヌーク』を観た印象から、ドキュメンタリーをやりたいと思い続け、それから一度も迷わないですつと来しました。

ドメーニグ 明治学院大学では英文学科で勉強したわけですが、その頃の田口さんは文学青年でしたか、それとも映画青年でしたか？

田口 文学青年でも映画青年でもなかったですね。やはり一番中心にあったのはキリスト教信仰でした。ですから今でも教会での礼拝をまもることを人生第一と信じていますし、クリスチャンの人たちと話をすることが好きです。それで大学時代にクリスチャンの仲間が多くいて、恵まれた学生時代でした。大学にSCA（Student Christian Association）というのがありまして、盛んな頃は先輩後輩を入れて二百人ぐらいの仲間がいました。当時の明治学院はキリスト教がとても盛んでした。例えば、第五代学院長の村田四郎（ひらたしろう）（一八八七—一九七二）先生は立

派な神学者でもありましたし、それから松本亨先生もそうでしたし、優れた先生たちが多くいらっしやいました。そういう人たちと毎日の礼拝を一緒にしたり、講演に来ていただいたり。六十年経った今でも、その時の仲間が年に一度明治学院で集まっています。私は腰が悪くてあまり行けませんが。今でも百三十二名の名簿があります。それはやはり明治学院における私の一番の財産だったなと思います。

昔、クリスチャンでないと学長にならないという規則を変えようとしたことがあります、その時に反対運動の会ができて、その会長は私でした。

ドメーニグ それはいつ頃のことですか？

田口 卒業してからもう二十年も経った一九七〇年代の頃でした。つまり後輩たちの活動に担ぎ出されたのです。私の大學生時代も、当時は戦後五、六年経った頃ですが、左翼の勢力が結構強くて、宮城前の血のメーデー事件（一九五二）とかいろいろな厳しい問題がありました。当時の明治学院大学でも自治会の会長は私より三才ぐらい年上の田川さんという方で、共産党から派遣されてきたという評判があつた活動家でした。私は彼らの言うままにされたら明治学院はおかしくなってしまうと思って大学自治会の副会長になりました。田川さんは、ご両親はクリスチャンだったとうかがいました。でも幸か不幸か彼はあまり饒舌ではなくて、しゃべることが好きな私が学生大会の議長をずっとやりました。その頃はいろいろ大変な時代でし

たが、今の人にはなかなかわからないかも知れませんね。

歴史的に言うとうと、日本共産党も戦後二十年ぐらい経ってから変わりましたね。でも戦後は早く日本を共産化しようとい急いでいたので、いろいろな大学に活動家を送り込んだり、勢力が強かったのです。そういう意味ではすごく心配して、明治学院のために闘おうと思いました。でも勉強ができなくなってしまふと困るので、田川さんはプロの活動家ですから授業には出ませんでした。私はよく勉強もしました。私と同じ姓の田口堅吉さんというSCAの二年先輩がいて、彼もよく勉強した人でした。二人で朝八時半に図書館に行つて二階の大きなデスクに荷物を置いて、そこから授業に行き、そして放課後は夜七時過ぎまでそこで勉強していました。

ドメーニグ 高校では英語の勉強に熱心だったそうですが、考えてみると、それは占領時代のことだったと思います。英語は何か新しい時代のためになると思つて勉強したのですか？それとも、以前から外国語に興味をお持ちでしたか？

田口 私の父は小学校も出ていませんでしたけれども、三越呉服店の小僧をしながら夜トイレで英語の勉強をしたそうです。ですから彼は三十五歳の時に日本ニュース映画社のニューヨーク支社長に抜擢されました。「日本ニュース」は、一九四〇年に日本の五つぐらいのニュース映画会社が合併してできた国策ニュース映画会社でした。一九三〇年代は、同盟通信社（共同通信社の前身）、朝日、毎日、読売、報知と、通信社や新聞

社はみんなニュース映画の部門を持っていて、私の父は同盟のカメラマンでした。それがみんな統合して日本ニュース映画社（後に東宝と松竹の文化映画部門などを統合して日本映画社に改組）になり、千人ぐらいの人がいたと思いますね。その中には東京大学出身の人もたくさんいたと思います。でも三十五歳の、小学校も出ていない父がニューヨークに遣わされたのは、やはり才覚があつて、英語ができたからでしょう。右翼の大物、古野伊之助（一八九一—一九六六）社長の決断でした。

もう一つは、私が映画を勉強したいと思った時に、当時日本大学の芸術学部で映画専攻はありましたが、日本は貧しくて映画の機材も満足になかった時代でした。ですから父が「映画を勉強するならアメリカの大学だ」と言ったので、そのためには英語をやらなければいけない。それで高校生の頃から、品川駅から白金まで歩きながらラジオの英会話テキストを暗記したり、英語で考えてしゃべったりして、一生懸命やりました。また、自分を励ますためにこんなこともやりました。当時、男女の交際はあまりポピュラーではありませんでした。私の家は鎌倉でしたけれども、鎌倉にはきれいなお嬢さんがたくさんいらっしゃいます。それで、私の家で土曜日の午後英会話のクラスをやりました。すると、きれいなお嬢さんたちもみんな英語を勉強しに来るわけです。

ドメーニグ なるほど、下心もあつたと。

田口 そう（笑）。そうするとやはり格好よく見せなければ

いけないというので、自分が英語を一番できるようになりたいと努力しました。ある意味では単純ですが、映画をやるためには、アメリカに行つて勉強したい。そのためには英語をやらなければいけない。そんなふうに、あまり迷わずにやりました。

ドメーニグ では割と早い段階からアメリカ留学を考えたのですね？

田口 そうです。もう高校三年か大学に入った頃は、アメリカで映画を勉強したいと思っていました。

ドメーニグ 占領時代には、日本人はまだ自由に外国に行けませんでしたね（外国へ渡航の自由化は一九六四年）。

田口 そう。ガリオア留学生と、後のフルブライトの奨学生になるしかありませんでした。自分の家にはお金がなかったですし、受かる以外には方法がないわけです。ですから大学生の頃から、何とかフルブライトに受かるうという気持ちで勉強しました。

ドメーニグ 実際にフルブライト奨学金でアメリカに留学したわけですが、その具体的ないきさつはいかがでしたか。何か推薦を受けましたか？

田口 当時、推薦は必要なくて、自分でアプライしました。第一次試験は目白の日本女子大が会場でした。恐ろしかったのは、まわりがみんな東大卒業生だったことです。

門間 応募者は結構多かったですか？

田口 一次試験の会場には三百人以上いましたかね。二次試

験も筆記試験で、そんなに難しくはありませんでした。

ドメイング 一次というのは英語の試験ですか？

田口 全部英語でした。それで三次試験がインタビューでした。三次の時にアメリカ人の大学の先生が二人見えてインタビューをしました。最初からこの先生たちは映画についてあまり詳しくないとわかりました(笑)。ですから、すぐリラックスして話ができました。何を言ってもこの先生はそれが正しいかどうかわからないと思って。それから、四次試験は日本人の大学の先生が十五人、アメリカ人が十五人で合計三十人。三十対一の勝負でした。その時にあるアメリカ人の先生が、「日本の映画はヨーロッパで賞をたくさんとつたのに、アメリカの映画はとっていない、どうしてそういう映画芸術の遅れた国に映画を勉強しに行くのか？」と聞かれました。つまり私を困らせるつもりでおっしゃったわけですね。その時、そういう質問を与えられたことに感謝しました。アメリカ人はエイブラハム・リンカーンには頭が上がりません。うちの父は小学校もろくに出不来ないぐらい貧しかった。だけど英語を勉強してアメリカでこういうことをやった。私は父を尊敬している。その父が「映画を勉強するならアメリカだ」と言い、日本の大学には映画の機材もない。ですからぜひ行きたいのだと話しました。昔から割と度胸があったものですから、三十人の先生がみんな感心したなと思って、これはもう受かったと確信しました。結局、関東地区で千三百人の志願者がいたようですが、八人の合

格者の中に入ることができました。

ドメイング もしかして明治学院大学の卒業生として初めて海外留学したではありませんか？

田口 あまり憶えていませんけれども、私より二年ぐらい上の人が留学したという話を聞いたような気がします。でも松本亨先生始めみんな喜んでくださいますね。当時のフルブライトは結構難しかったですからね。それで挨拶に行ったら松本先生がワンダラー・コインをくださいました。お祝いする時のアメリカの習慣らしいですね。そのワンダラー・コインを記念に持って行ったことを憶えています。アメリカで使ってしまいました。

ドメイング 松本先生は、多分そのつもりであげたのではないですか？

田口 多分そうですね。

ドメイング 留学をアメリカの UCL A に決めたのはいつの段階でしたか？ 他の場所にも留学できたと思いますが。

田口 カナダにカナダ国立映画協会(National Film Board of Canada: NFB)とて、政府の運営する世界一のドキュメンタリー製作も手がける組織がありました。カナダは人口が少ないので、政府が映画で国民の間のコミュニケーションをとる必要があったわけです。ですから、とても素晴らしいドキュメンタリー映画がカナダには多く、そこに行きたかったのですが、カナダ政府から、日本は映画の後進国ではないし、協会の目的

は映画の遅れた国の人のためのトレーニングだからダメだと言われて。仕方なく、フルブライトが決めてしまったUCLAに一九五六年に入りました。

当時UCLAと、それからUSC（南カリフォルニア大学）と、それからニューヨークのシラキュース大学と三つしか映画学科がありませんでした。UCLAは後輩たちがアカデミー賞などをたくさんとっていますね。『ゴッドファーザー』（The Godfather）（一九七二）のフランシス・フォード・コッポラ（Francis Ford Coppola）（一九三九）もUCLA出身でアカデミー賞を五回もとっています。そういう人がたくさんいます。私のいた頃はあまり優秀ではなかったのですが、後から優秀な人が大勢出ました。あの頃は、アメリカの軍隊に二年間行くと政府の奨学金で好きな大学か大学院で勉強できる制度がありましたので、兵隊上がりの人が結構多かったですよ。ですからそんなに秀才ばかり集まるような学校ではありませんでした。今のUCLAはすごく難しいそうですが、当時はとてもリラックスした学校でした。

当時の先生たちの名前を思い出してインターネットで調べてみました。編集の先生でコリン・ヤング（Colin Young）（一九二七）という人がいましたが、UCLAで反ベトナム戦争の運動が起こった時、その先頭に立ったのがこの先生でした。それでUCLAを辞めて、故郷のスコットランドでドキュメンタリーの優れた学校を作りました。それから後にUCLAの副

学長、映画学部長になったジョン・ヤングという人も私のことを可愛がってくれました。そういう先生とか、アーサー・リプリー（Arthur Ripley）（一八九七―一九六一）というシナリオの先生も、つまりみんなハリウッドの監督上がりとか、そういう人が大勢いました。ですから、とてもハリウッドとUCLAとの関係は近かったですね。毎月一人、偉大な映画人が講演に来ていました。今でも憶えていますのが、戦争中にフランスからアメリカに来て映画を作った…。

ドメーニグ ジャン・ルノワール（Jean Renoir）（一八九四―一九六九）ですね。

田口 そう、ジャン・ルノワール。そういうグレート・パソンズが時々来て、学生が直接質問できる、そういう素晴らしい環境でした。

ドメーニグ その頃のUCLAには、日本人学生は田口さんだけでしたか？

田口 いや、結構いましたよ。日本人はみんな固まるでしょう。お昼を食べる時、日当りのいい芝生のところにみんな集まって、そこで結構日本語でしゃべりをしたことを憶えています。

ドメーニグ それは日系人でしたか、それとも日本からの留学生ですか？

田口 日系人ではなくて、日本からの留学生でした。

門間 では、フルブライト奨学生でない人もいましたか？

田口 どういうルートか知りませんが。家にお金があった人は、何かツテがあつて留学できたのでしょうか。

ドメーニグ なるほど。それで、戦争が終わってまだ十年余りという頃で、アメリカでもまだ日本に対する偏見があつたと思いますか？ 敵国だったということ。

田口 それが全く逆で、当時のアメリカ人は本当に親切でした。日本人に対しては特に親切でした。私はハリウッドに勉強に来たのだからハリウッドを見下ろしてやろうと思つて、山の上にあるハリウッドという大きな看板の近くの家に下宿していました。その家はブラックストーンというファミリーで、牧師が五人いたハリウッドの第一長老教会 (First Presbyterian Church) の、伝道担当の牧師の家でした。そこには他にも二人の男のアメリカ人が下宿していて、息子さんが一人プリンストン大学へ行つてしまつて家にはいませんでしたが、その下の妹が二人いて、みんな若い人ばかりなので、そこで生活していたことが楽しく、英語の勉強になったと思います。

冬のロサンゼルスは山の方に行くときスキーができました。私は子供の頃から父親に連れられてよくスキーに行つたものですが、金曜日に学校をサボつて、下宿仲間のみんなで車に乗つてスキーによく行きました。

本当に、学校だけでなくスキーに行つたり、ファミリーライフをエンジョイしたり、教会の友達がいちりした恵まれたアメリカ留学でした。ハリウッド第一長老教会のカレッジ・デパ

ートメントは、大学生だけで百人以上いるような素晴らしいグループでした。友達に恵まれていました。

ドメーニグ では留学中は寂しいとか辛い思い出はあまりなかったですか？

田口 全然。寂しいも何も、楽しい思い出ばかりです。

ドメーニグ UCLAの映画学科では実践が中心だったと思いますが、例えば今ではUCLAの大学院は、フィルム・スタディーズ・プログラムでかなり有名で、我々の同僚の斉藤綾子先生も留学しましたけれど、その頃は理論と歴史が中心でした。田口さんの頃にはそういう区別はもうありましたか？

田口 学生はみんなハリウッドで仕事をしなくては来ている人ばかりでしたが、先生たちの中には学者的な人もいました。そういう先生の中には頭の中で映画を考えているだけの人もいて、あいつの講義を聞いても役に立たないと学生はみんなバカにしていました。ですから先日いただいた「言語文化」の紀要(三十一号)を読んで、ああ、こういう映画研究の世界があるのかということを初めて知ってびっくりしました。当時UCLAの映画学科は実践中心でしたね。同級生と一緒にパラマウントに研修に行つた中の一人にジョン・クビチャン (Jon Kubichan) (一九三五-) という男がいましたけれども、蒙古にクビライ・カンという皇帝がいましたね、あれの子孫だというわけです。彼はハンガリアンで、クビライ・カンがハンガリーに行つた時に自分の先祖が生まれたと言っていました。このク

ピチャンというのがすごく親しくしてくれて、彼は学生ながらもハリウッドでプロデューサーの仕事をしていましたね。テレビシリーズなんかも自分でプロデュースしていた。そんな人もいました。

ドメーニグ その頃、学生は何人ぐらいいましたか？

田口 五、六十人ぐらいでした。

門間 それは一学年の人数ですか？

田口 いや、そもそも誰が映画学科の学生なのかがよくわからないのです。それが経済学部 of 学生だったりして。

ドメーニグ つまり閉鎖的ではない、割とオープンな環境だということですか？

田口 はい。私は今でも当時の写真を持っていますけれども、最近の UCLA のビルディングを見てびっくりしました。当時は全部バラックでしたが、やはり、ものすごく「心」があつて、みんな親しくしてくれました。例えば、フルネームは忘れましたがケニーという黒人の学部の学生がいました。編集室が並んでいまして、そこでみんな自分の好きな時間に、夜でも編集するわけです。私がその部屋で編集していましたら、『支那の夜』という日本の歌が聞こえてきたのです。彼は兵隊で日本にいたことがあつて、その時に覚えてきたらしい。そんなふうに必要なリラクセスしていました。アメリカ人には私みたいに奨学金をもらっている人はあまりいませんでしたから、みんなよくアルバイトをしていました。大体百ドルで彼らはやりくりし

ていたように記憶しています。

門間 一ヶ月にですか？

田口 ええ。フルブライトは一ヶ月に百七十ドルくれましたから、すごく恵まれていました。それでまわりには働きながら学校に来る人がたくさんいました。

ドメーニグ UCLA で二年間勉強して、授業などで実際に現場を見学したりしたそうですが、映画も積極的に観に行きましたか？

田口 ええ、私は牧師さんの家にいましたから、ウィークデーに映画に行くのは不謹慎だと思われる環境で。でもハリウッドには通りに映画館がたくさんありましたし、映画学科の学生だから映画を観ることは勉強だと言って、そこに毎晩のように映画を観に行きました。今でも憶えていますのは、当時マロリン・ブランド (Marlon Brando) (一九二四—二〇〇四) 主演の『波止場 (On the Waterfront)』(一九五四／エリア・カザン Eia Kazan 監督) という映画があつて、観に行きました。

ドメーニグ いつも一人で行きましたか、それとも同級生と行きましたか？

田口 たまたま私はハリウッドに住んでしまったのですが、その辺に住んでいる同級生はあまりいませんでした。ですから一人で観に行っていました。

門間 同じマロリン・ブランド主演の『サヨナラ (Sayonara)』(一九五七／ジョシュア・ローガン Joshua Logan 監督) はヒットし

ていましたか？

田口 もう大ヒットでした。やはり日本に対する興味があつて、アメリカの兵隊さんが占領期の日本に来ていろいろ感銘を受けたところがあったのですね。ですから、そういうアメリカの観客のためにあの映画は企画されたのだと思います。東洋や日本に対する純粋な興味は、今日よりも当時の方がはるかに強かったように思います。アーサー・リブリー先生も、私が課題で提出した『花火 (Fire Works)』というシナリオはそんなに出来はよくはなかったのですけれども、東洋趣味というか日本趣味というか、そういう印象を感じて、大学院生六十人中二人だけに出したA評価をくださったと思っています。「英語は下手だけど『心がある』と言ってくれました」。

ドマーニグ アメリカでその『サヨナラ』を観て、ここはちょっとおかしいとか、そういう違和感を覚えたことはないですか？

田口 違和感ばかりでした。後にハリウッドでテクニカル・ディレクターとして、日本に関係する映画で働いた時、アメリカで正しくやるのがいかに難しいかがわかりました。私の参加したフランク・タシュリン (Frank Tashlin) (一九一三—一九七三) 監督の『底抜け慰問屋行ったり来たり (The Geisha Boy)』(一九五八) (以下『行ったり来たり』) に早川雪洲 (二八六—一九七三) が出ていましたけれども、その着物などを買いに一緒にダウンタウンに行くわけですね。けれども二十五歳の男

の子には、どの着物が早川雪洲の役に合うかなんてわかりませんよ。わからないというとお金にならないから、見当をつけてそういう意味では、二十五歳でのテクニカル・ディレクターは随分無理がありました。また運悪く、パラマウントの日本支社長いせひこおの伊勢壽雄さんという父の友達がいらっしやいまして、私が仕事をしているのを見ていました。五十歳の本物の日本人から見ると全然至らないわけですね。この字はおかしいとか。第一、看板の字も、日本の文字なんか一度も書いたことのないイタリヤ人の大道具さんが、私が大体こうやって書くのだと鉛筆で書いて見せると、その通りに筆で「羽田国際空港」なんて書いて、それが映画の中に映っていて。誰が見てもおかしいですよ。やはり冷や冷やものでしたね。

門間 あの映画の中で字幕のギャクがありました。主演のジェリー・ルイス (Jerry Lewis) (一九二六—) がヒロインの家を訪ねる時に、日本人の庭師に英語で「キミ・シキタさんの家はどこですか？」と聞くと、「私は英語がわかりません」と日本人が日本語で言う。ところが画面には日本語の字幕が出るわけです。今度彼がまた英語で話す英語の字幕が出る。するとジェリー・ルイスが「字幕のタイミングが間違ってるぞ」とこぼす、そういう笑いのシーンです。その字幕は手書きの日本語でした。が、ひょっとして田口さんが書いたのではないですか？

田口 いや、私は撮影だけで、仕上げの時にはいませんでしたから。ロサンゼルスには日本の関係の人がたくさんいますか

ら、誰かがやったのではないかと思ひます。

門間 雪洲の着物の話が出ましたけれども、日本の場面は着物のシーンが多いですね。ヒロイン役の渥美延あつみのふ（ノブ・マツカ―シーNobu McCarthy）（一九三四―二〇〇二）さんも着物で、通行人も着物を着ているし、子供たちも浴衣を着ていました、あれも全部アメリカで調達できたわけですか？

田口 そうです。ダウンタウンにはそういう店がたくさんありましたね。

門間 日系人がやっている店ですか？

田口 そうです。日系人が。戦争前からリトル・トーキョーという街があるでしょう。あそこには、そういう店もたくさんありました。

ドマーニグ UCL Aの話に戻りますが、最後はパラマウントに研修生として？

田口 そうです。最後の学期はね。

ドマーニグ そこでは運よく『行ったり来たり』という日本がらみの映画をちょうど制作していて、テクニカル・ディレクターとして参加なさいました。パラマウントの研修生として、具体的にどういうことをなさいましたか？

田口 ウィリアム・パールバーグ（William Perlberg）（一九〇〇―六八）という大プロデューサーがいて、彼の息子がUCL Aの映画学科にいたというつながりもあったのだと思います、以前からUCL Aには学生が参加して学ぶと

いうパラマウント・コースというのがありました。一九五八年度の後期の授業は、選ばれてそこに参加しました。週に一度、ウィリアム・パールバーグとジョージ・シートン（George Seaton）（一九一―七九）たちの部屋で教わりました。この二人の推薦で、テクニカル・ディレクターになり、六週間働きました。私より四年ぐらい後に、背が高く、ハンサムな早稲田の演劇映画学科出身の高橋淳一君というのがやはりUCL Aの映画学科に入りました。彼も優秀だったのでパラマウント・コースに参加しましたが、何とそれをMGMSスタジオでやったのにUCL A・パラマウント・コースと呼んでいたそうです。彼がフルブライトを受験した時に、フルブライトで映画を勉強して帰って来た人がいるから会ってご覧と言われたとかで、日本で一、二度話をしたことがありました。私はインダストリアル・フィルム（産業映画）で割とかたい男ですけれども、彼もつと豊かな映画人で。そして大映に入って助監督をしていて、それからフルブライトに受かったのです。当時大手の映画会社の助監督というのは、例えば銀行家とか有力な財界人の息子たちの希望者の中から、映画会社が特別に採るわけです。恐らく彼のお父さんも何か大きな会社をやっている、そんな関係で大映に入れたのだろうと思います。山田洋次（一九三一―）さんなんかはそういうコネはなかったのかと思いますが、やはり松竹に入れたというのはよほど優秀だったのでしょう。当時は財界人の息子どもがそういうコネで映画会社に入って助監督をや

ったりしていたのが多かったですね。

門間 あの時代は映画会社に正社員で入る人は東京大学出身者なんかが多かったですね。映画は花形だったので、採用試験をすると定員の何百倍も応募が来たようです。優秀な人が入るわけです。

ドメーニグ 学歴が結構重要だったらしいですね。

門間 山田洋次監督も、東京大学出身ですね。

田口 そうですね。『巨大船を造る』（一九六七）の監督も。

門間 松尾さんでしたか。

田口 松尾一郎（一九二九—一九九二）。彼も府立四中から旧制一

高、東大に進んだ秀才でした。彼は映画会社に入りたかったけれども、コネがなかった。そこで産経新聞の記者になって、新聞記者というのは結構えばっていますから、それで映画会社に行って何とか入り込もうとしたけれども、それがなかなかうまくいかない。それで日映科学映画という大変優秀な科学映画などを作ったところで、一九五八年にデビューしました。映画ライターのまつかわゆまさんのお父さんの松川八洲雄（一九三一—二〇〇六）も東大出身で日映科学映画にいらっしやいました。松尾一郎はとても優秀な人で、私は彼と出会わなければあそこまで行かなかったと感謝しています。もう一人優秀だったのは、数年前に亡くなった橘祐典（一九三一—二〇一〇）で、彼は今井正さんと山本薩夫さんの助監督でした。

話は変わりますが、日本造船工業会がスポンサーの映画『兄

から弟へ』（一九七四）で、橘祐典と一九七三年から七四年にかけてのオイルショックの時にベルシャ湾に行きました。それは三菱重工の長崎造船所で建造した二十万トンの世界で初めての巨大なディーゼル船の映画でした。世界中のタンカーが満船で、いつオイル・ローディングの順番が来るのかわからなくて、結果的に三ヶ月間待ちました。彼とはとても仲がよかったのですが、苦勞してその映画と一緒に作ったのに、しばらく経ってから左翼系の労働団体の映画の監督を引き受けて、それで長崎造船所の対岸にライトを何十台も並べて煌々と灯して威嚇し、大企業反対運動の映画『あしたの火花』（一九七七）を作りました。ついこの間までお世話になっていた会社にどうしてそんなことができるのか。やはり共産党というのはダメだと思って。それから仲が悪くなって、葬式にも行きませんでした。でも橘祐典は優秀な監督でした。大きな賞を三本ももらった中で、『MU-2 ビジネス・プレーン』（一九六六）（以下『MU-2』）という飛行機の映画があつて、あれは、橘祐典が脚本、演出をしてくれました。

ドメーニグ パラマウントでの研修の話に戻ります。多分その頃のハリウッドでは、労働組合とかが相当うるさかったと思いますか？

田口 そうですね。

ドメーニグ 実際どれほどの研修ができましたか？

田口 研修自体は全然問題になりません。つまりサラリーを

もらっているわけではないので、働く人と競合しないわけです。それからもう一つは、ユニオンがすごく強かったとおっしゃいましたが、オフ・ユニオンで働いている人もたくさんいました。やはり映画の世界というのはみんなコネの世界で、監督の家の女中さんをやっていた人がワードローブ・クルー（衣装係）になったとか。そういう家族的というか、緩い関係でした。

ドメーニグ 一九五八年の春、『行ったり来たり』では研修生からテクニカル・ディレクターになって、きちんと給料をもらうようになりますが、その時はまだフルブライトの奨学生の期間で、問題にはなりませんでしたが？

田口 フルブライトに、百七十ドルの奨学金はもう要りませんと手紙を書きました。パラマウントで週給百五十ドルくれることになりましたからと。するとフルブライトはわざわざニューヨークからハリウッドまで電話をよこして、いや、とにかくハリウッドで働くというのは大変な名誉で、それにフルブライトの留学生が選ばれたことは大変な誇りに思う、だから百七十ドルは送り続けるし、パラマウントの週給ももらっているですと。

ドメーニグ では、ダブって？

田口 ですからお金持ちになってしまったでしょう。インペリアルガーデンというすき焼き屋がサンセット大通りにありまして、高い店でしたがそこに座敷を設けて、今までお世話になっていた人を呼んですき焼きパーティーを何度もやったりして、

みんな使ってしまいました（笑）。

ドメーニグ 江戸っ子の粋という感じですね。その『行ったり来たり』についてですが、その時は企画の最初の段階からかわったわけではなくて、撮影に入る三週間前に担当されたわけですか？

田口 私が行った時にはもうシナリオができていました。私はフランク・タシュリンが戦争前から『ボバイ』で有名なアニメーターだったとはこの間まで知りませんでした、そういう人に本当に恵まれましたね。

ドメーニグ 前から疑問に思っていました、これはジェリール・ルイスが日本に行くというストーリーです。その時は実際に日本で撮影する可能性もあったはずですね。その頃、日本円はかなり安かったのも、日本で撮影するのは予算的にもそんなに大して変わらないと思いますが、わざわざロサンゼルスに「日本」を作ってしまった。

田口 この映画は事実上ジェリール・ルイスのもですね。彼はとてもポピュラーで忙しかったし、日本に行つてのんびり撮影している時間はありませんでした。

門間 単純に時間的な問題だったのですかね？

田口 そうだと思います。この間DVDで観直したけど、すごくお金をかけているのでびっくりしました。その後、ジョージ・シートンが製作・監督した『喝采（The Country Girl）』（一九五四）のDVDも観ましたけれども、それと比べてもの

すごくかかっていましたよ。

それから私は撮影所の中では美術部の所属でした。そこにアル（アルバート）・ノザキ（Albert Nozaki）（一九二二—二〇〇三）という日系のアートディレクターがいて、とても可愛がってくれました。それから『トコリの橋（The Bridges at Toko-Ri）』（一九五四／マーク・ロブソンMark Robson 監督）とか有名な映画を担当したアートディレクターなんかもいて、みんな可愛がってくれまして、とてもラッキーでした。

ドメーニグ アル・ノザキさんは、『宇宙戦争（The War of The Worlds）』（一九五三／ジョージ・バルGeorge Pal 監督）の宇宙船のデザインなどでも有名ですが、どんな人でしたか？

田口 アル・ノザキは、その頃、もう目がよく見えませんでした。美術監督なのに目が見えなくて。ところがパラマウントの美術部では一番尊敬されていました。それでハル・ペレイラ（Hal Pereira）（一九〇五—八三）という人が美術部長だったのですが、その人がアル・ノザキさんをととても大切にしています。やはり普通のアメリカ人に比べて、日本人特有のセンスと並はずれた才能があったのでしょうね。フィーリングがある。それで大事にされたのだと思います。目が見えないのに大きな映画の仕事は全部アル・ノザキさん。美術部の中で、部長に次ぐナンバー2でした。

四十五歳とか五十歳とか、そのくらいだったと思います。それで私が二年後にアメリカに行った時に、またパラマウントに

行きましたら、日本に帰ったら英語がやはり日本語英語になるでしょう。パラマウントの人たちから「どうしちゃったのだ、お前の英語は」と言われました（笑）。アル・ノザキさんが最後に「やはり日本に帰ると、そういうことになるのだよね」なんて慰めてくれて、優しい人でした。

ドメーニグ 彼は東京生まれでしたけど、戦前からアメリカ映画にかかわったと。

田口 そうです。先ほどみんなコネで撮影所に入っているというお話をしましたが、きっとそういう関係で、みんな誰か偉い人に気に入られてそこに入るとか、何かそんな関係でした。だから外で見ていると映画会社は大変そうだけれども、中に入ってみると大変ではないという感じでしたね。あの人が大スターなのかとか、あの人が大監督なのかとか、そう思うぐらいのことと、広い豪華な食堂と一緒に食事をしたり、フレンドリーな雰囲気でした。それが時代が変わって大きな資本がハリウッドに入ってきて映画会社を持つようになるとハリウッドの雰囲気は全然変わりました。昔はすごくな、あんなの世界でしたね。

ドメーニグ 日本はよく「縦社会^{たて}」だと言われますが、パラマウントに行つてやはりアメリカは「横社会^{よこ}」だという印象を受けましたか？

田口 ありましたね。私なんかまだ二十五歳で若いのに、とても親切にしてくれて。日本では二十五歳の人は五十歳の人を文句なく敬わなければならなかったけれど、あつちはみんな年

齡を超えてフレンドリーだし、親切だし。それと私の家庭がそもそも「横社会」でした。私の父が割とそんな人でして。私たち兄弟も日本人の中では割と「横社会」的なので、三菱の仕事をしている時、偉い人を気にしないので、結構贔屓を買ったりしたことがあります。それに、本当に偉い人は才能を見抜いてくれます。私が作った映画を使って二、三百億円のプロジェクトをとった人は、私の手腕を信用してくれました。ですから、四、五十代のそういう重役さんとか副社長さんとかが大切にしてくださいました。

三菱重工に牧田與一郎（まきた よいちろう）二九〇三—七二」という伝説的な社長がいましたが、息子の一人の牧田吉明（二九四七—二〇一〇）がやはり映画をやっていました。それで『コルト・ファンタジア』（二九六九）の時に、宮井陸郎（みやい りくろう）（二九四〇—）というアートディレクターのアシスタントみたいな身分で来ていました。それを牧田社長が聞いたらしいのです。そして私を呼んで、「うちの息子によくしてくれてありがとう。これはお礼だよ」と言って特別に、何百万円かの仕事をくださいました。そういうインダストリアル・フィルムの世界での経験も、やはり劇映画の世界に行かなかったからできました。

ドキュメンタリーの世界は、非常に厳しいです。私の作ったインダストリアル・フィルムをヨーロッパに持って行って映したら百億円の船の受注が何隻もとれたとか、その映画が優秀かどうかの答えがすぐ出ます。そういう商売をしてきた偉い人は、

そういう映画を作ってくれたところに感謝してくれます。『巨大船を造る』が第九回（OEC D）国際産業映画祭で一位の賞をもらった時に、当時日本人は簡単にお金を替えられなく、私たちはウィーンに行けませんでした。そうしましたら経団連の会長が代わり賞状と記念品をもらってきてくれました。白い磁器でできた白馬にまたがる騎士の像はまだ私の食卓に飾ってあります。あれからもう四十何年も経ちました。

ドメーニグ 産業映画についてはまた後でお聞きしますが、『行ったり来たり』に出ていた人についてはいかがでしょう？

門間 そう、ヒロインを演じた渥美延さんはどんな方でしたか？ もう亡くなっちゃいましたけれど。

田口 彼女は本当に人柄のよい美人でしたね。彼女は江ノ島の近くの片瀬に住んでいたそうです（出生地はカナダのオンタリオ。戦災で本郷の家を失い鵠沼に転居）。私も鎌倉だったものですから気が合いました。ロス郊外のバーバンク空港を羽田に見立てて撮影したロケの時に、暑かったので彼女の冷房付休憩車の中で話をしていましたら、女優さんと親しくするとスキャンダルになるというので、助監督から注意されました。

門間 これは彼女のデビュー作でしたね。

田口 多分そうです。彼女のご主人はアメリカの兵隊さんでしたね。日本で知り合って、それでアメリカに行ったらいいのです。なかば駆け落ちみたいな感じで。それから、渥美さんの友人で偉い人のお嬢さんが向こうにいて、何でも経団連の理事

クラスの大きな会社のお嬢さんとかで、その家に遊びに行ったこともありました。渥美さんという人はとても人柄が良くて、みんなにも気に入られていましたし、とても優しくて温かい人でした。

ドマーニグ 早川雪洲はどうでしたか？

田口 早川雪洲はパラマウントにとつては大問題でした。つまり雪洲の場面を撮ったのはいいけれど、スクリーンで聴くと英語が全く明瞭に聞こえなかったのです。録音のディレクターなどみんなが頭をかかえました。でも、大雪洲に、あなたの発音がダメですとは言えないのです。そこで日本人の私のところ相談に来て、私は怖いもの知らずでしたから「いいですよ、行つてきますよ」と引き受けました。彼はハリウッドのルーズベルト・ホテルの豪華な部屋にいて、そこへ行つてずっと「パラマウントで、あなたの発音がダメだと言っています。だからダビングしてください。私が言いつかってきました」と言いました。そうしましたら、彼は簡単に「いいよ」と。自分でも発音がダメだということがわかっていたのだと思います。それから、伯父の田口桜村との関係もあったと思いますけれど。ドマーニグ そうですね、雪洲を初めて日本に呼んだのも桜村でしたし、後年、雪洲の日本でのマネージメントをしていたことがあったそうですね。

田口 そうです。ただ私は当時そのことを知りませんでした。でもダビングの交渉が上手くいったので五百ドルの臨時ボーナス

をいただきました(笑)。

ドマーニグ 早川雪洲は一九一〇年代、つまりハリウッドの初期の頃に無声映画の大スターになって、あとフランス映画などでも活躍して、一応有名ではありましたが、何か気難しい人という評判がありました。

田口 いや、全然そんなことはなくて、若者の私なんかにもとてもよくしてくれました。それからスタジオでも、撮影でも、助監督とかはみんな大スターだと怖がりましたが、本人はともフレンドリーで、いい人でした。

ドマーニグ 気取っている感じは全くなかったですか？

田口 やはり「戦場にかける橋」(The Bridge on the River Kwai) (一九五七/デヴィッド・リーン David Lean 監督) なんかでは大変立派に見えますが、あれは演技をしていて威厳があったようです。ですけど普段話していると、とても優しい年長者という感じで、まだお年寄りというには若かったです。でも、他の人からは結構厳しい経験をしたという話も後で聞きましたね。とにかく大スターですから。大スターというのは、どうやって大スターでいつづけるかというテクニクがないと。ドマーニグ 特にハリウッドでは、大きな課題ですね。

田口 そうでないと生きていけないから、そういうジェスチャーをするわけですね。

門間 でも『行ったり来たり』の中でも自分のパロディをやっていましたね。『戦場にかける橋』の真似をしていました。

田口 ああ、そうそう。

門間 だからもうあの頃は大スターのイメージを逆手にとって、それをギャグにするような余裕があったということでしょうか？

田口 いや、考えてみると、昔に比べたら落ち目でしたね。だからジェリー・ルイスは早川雪洲を使えたわけですね。そうでなければとても雪洲なんか使えません。

門間 あの頃の雪洲は、ああいったゲスト出演が多いですね。ちよつと出てきて映画全体をちよつと締めるといふ。

田口 そうでしょうね。

ドマーニグ それから、野球選手、グレート・イチヤマ役の。

田口 ええ、能登^{のどのやま}ノ山こと山村竜三^{りゅうさぶ}（一九二八―七二）ですね。

ドマーニグ 体は大きいけれども心は小さいという。

田口 バラマウントは能登ノ山に三千ドル払ったというのに、彼は三百ドルしかもらっていないのですね。それで私は頭にきてしまつて。撮影所の周りには結構ギャングがいて、それから日本側で間に入つた人たちも中間搾取をするのです。それいづら呼んで話をつけてくれと俳優課長に申し入れました。課長もそこに同席してくれるのかと思ひましたら、自分は怖いと逃げてしまいました。それで能登ノ山と二人きりでギャングと直談判する羽目になってしまいました。ギャングというから怖いかも知れないけれど、奴らはプロレスラーを怖がっている。アメリカのプロレスラーにはずいぶん乱暴な人が多いですか

ら。だから何かあったら応接間の机をひっくり返せと能登ノ山と打ち合わせしてあつて、彼がそれをやつたんです。それでギャングが恐れをなして逃げ出してしまいました。今では、あれはよくやつたなと思つています。やはり正義感というか、若気の至りというか。能登ノ山は英語ができないから一人でタクシーにも乗れなくて、バラマウントの撮影所のすぐそばの安ホテルに一人で泊まっていました。体は大きくても気は小さいので、「またギャングが来たらどうしよう」と怖がつてしまつて。「それじゃこれから僕らの車でダウンタウンに行つて寿司でも食おう」と誘いました。彼は体がでかいので、私の車は斜めに傾いたままフリーウェイを走りました。それから、あの映画に坊やが出てきたでしょう。

門間 子役のロバート平野ですね。

田口 そう、あの子のお父さんがついて来ていました。そのお父さんは、何というかゴマすりです。それで能登ノ山に取り入つてはご飯をご馳走になったりしていました。ギャングの一件もあつたので、能登ノ山は初めのうちは私の言うことを聞いたのですが、後になってから坊やのお父さんと仲良くなつて、それで結構私に対しても威張り出して言うことを聞かなくなりしました。私は彼のギャラを千三百ドルぐらいまで取り戻してやりました。そこまで一生懸命にやつたのに、そのお金でみんな坊やのお父さんと飲んでしまつたりするわけです。ですから私が「せつかく取り戻した金を無駄遣ひしたらいけない」と言つたら、

「俺の金を俺が使って何が悪い」って。

門間 ロバート君のお父さんというのは二世ですか？

田口 日本人だったと思います。仕事の関係で移って来たようでした。でも子供はアメリカで生まれたのではないですかね。

門間 調べたらロバート君はあの一本しか映画に出ていないようです。

田口 そうかも知れませんか。

ドマーニグ 田口さんがその映画に参加した時は、キャストイングはもう決まっていたか？ あるいはキャストイングにもかかわっていましたか？

田口 全部決まった後でした。シナリオもキャストイングも決まっていたとして、テクニカル・ディレクターは撮影の始まる三週間ぐらい前に呼ばれ、準備期間が二、三週間でした。もう一つ思い出したのは、日本では大概朝の九時から働くでしょう。ですから私も何となくそう思って、ずっと毎朝九時にパラマウントに行っていました。そうしましたら助監督とか撮影の助手が「何でお前だけいつも九時に来るのだ」と言うわけですよ。「だって九時からでしょう」「冗談じゃない。俺たちは八時から働いている」と。

門間 早いですね。

田口 ギャラが高くて、それで残業なしだから、本当は八時から五時まででした。

ドマーニグ では、日本と違って朝が早くて夜は五時で終わ

りという。日本では始まりは遅いけれども、大体みんな夜中までかかって撮影しますね。

田口 そうです。

門間 その頃のパラマウント撮影所の雰囲気はどうでしたか。この数年後にはだんだん経営が悪くなっていきますよね。

田口 そうです。先ほどもお話ししたように、ハル・ペレイラとかアル・ノザキがいた頃に比べて、大資本が来てからは雰囲気が変わって、そういう昔のいい人がみんな餓になって、それで資本の言いなりになる人ばかりが残りました。そういう話は後で友達から聞かされました。

門間 大きな会社に吸収合併されましたね。パラマウントは経営が苦しくなって、一九五〇年代後半から作品の版權を売却していました。

田口 ああいう資本のことを何と言いましたっけ？ そうそう、コングロマリット。

門間 パラマウントは、一九六六年にコングロマリットのガルフウェスタン社に吞みこまれてしまいます。それでアドルフ・ズーカー (Adolph Zukor) (一八七三—一九七六) 所長の築いてきた一時代が終わってしまうと (ズーカー自身は一九五九年に退いている)。

田口 そうです。それ以前のパラマウントがなくなっていました。

門間 その雰囲気、がらっと変わる直前まで現場にいたわ

けですね？

田口 ですから一番いい時代だったと思います。あの頃バラマウントで撮っていた映画は名作が多いですね。そういう俳優さんがみんな撮影所の食堂にいるわけでしょう。オードリー・ヘップバーン(Audrey Hepburn)(一九二九—一九五三)、アンソニー・クイン(Anthony Quinn)(一九一五—二〇〇二)とか、いろいろな人が。

門間 バート・ランカスター(Burt Lancaster)(一九一三—一九四二)とかカーク・ダグラス(Kirk Douglas)(一九一六—)とか。

田口 みんなそこで食事しているわけですよ。ちょうど『O.K.牧場の決闘(Gunfight at the O.K. Corral)』(一九五七/ジョン・スタージェスJohn Sturges監督)の撮影中だったのです。その中で私はすぐ隣に座って食べていたのです。『行ったり来たり』のバーバンク・ロケの時には、テクニカル・ディレクターでしたので、メイソスタッフのテーブルで昼食をいただき、とても誇らしかったです。それから、CBSのディレクター・ブースで、エミー賞(映画のアカデミー賞と並ぶテレビドラマの最高賞)二年連続受賞のジョン・フランケンハイマー(John Frankenheimer)(一九三〇—二〇〇二)監督のそばに座って、CBSの最大ドラマ『プレイハウス90(Playhouse 90)』(一九五六—六二)の撮影を見学したこともあります。

ドメーニグ 日本と同じように、一九五〇年代はハリウッド黄金時代でしたね。UCLAで二年間勉強して、パラマウント

でもテクニカル・ディレクターという経験ができた段階では、アメリカで就職してずっと仕事をしようとは思いませんでしたか？

田口 いや、全然ありませんでした。高校生の頃から私はドキュメンタリーと決めていました。ドキュメンタリーにもいろいろありますけれども、岩波映画の中でも黒木和雄(一九三〇—二〇〇六)さんとか優秀な監督がスポンサーを騙して自分の撮りたい映画を撮るみたいな、そういう人がたくさんいました。でも、大重工業会社にいる優秀な技術関係の人たちの基本的な、人間的な能力の高さ、そういうものに強く心を打たれたわけです。一九六〇年代の日本は困難な時代でしたから、結構みんな重工業の会社は苦戦していました。なかなか輸出ができない。それを打開する一つの方法としてインダストリアル・フィルムが期待されたわけです。

岩波映画の社長だった小林勇(こばやし いさむ)(一九〇三—八二)さんは父の友達でしたが、彼の息子の小林克彦君(あつひこ)は今でも鎌倉に住んでいます、ついこの間も我々兄妹弟三人と会っていろいろ話しましたのですが、私なんかは岩波映画をすごく尊敬しているのに、小林一家、つまり経営者側は恨みに思っていたことがわかりました。自分のお父さんの小林勇さんは経営者としてもものすごくお金の苦労をしたのに、大監督たちが会社の金をたくさん使って自分の作りたい映画を好き勝手に作ってしまったと、恨みに思っていたわけです。ですから「それは違うよ。やはり世の中

には騙されていい仕事をするということがあるんだよ。君のお父さんが岩波映画を支えてくれたから、日本のドキュメンタリーが栄えたんだよ」と伝えました。彼はTBSにずっといたのですが、この間そういう話を彼にしました。

ですから、当時演出家たちからは、私などは、スポンサーの言いなりだと思われていました。けれども、やはり大会社の技術者とか研究者には映画人よりも素晴らしい人がたくさんいらっしゃいました。その優れた識見、能力、努力に魅力を感じて、その成果たる機械やプラントなどの優れた技術を世界に紹介し、日本の輸出に貢献することに生き甲斐を感じていました。それで、大きな会社が仕事をたくさんくださったのだと思いますし、自分もそれを誇りにしていました。

ドメーニグ 二年間の留学を終えて日本に戻って来ましたが、大学やバラマウントの経験で最後の仕事に役立ったことはどんなことでしょうか？

田口 それは「セルフ・コンフィデンス、自信」だと思いますね。当時は日本の大会社の人も私ほどアメリカのことを知りませんでしたし、アメリカの家庭や社会を経験した人はいなかったから、日本で働くようになってからも、その経験が生きました。カレッジリングという、大きな大学の指輪がありますね。UCLAを誇りに思っていましたので、日本でもそれをはめて歩いていました。するとスポンサーの会社の女の子たちから、男のくせに大きな指輪なんかしてと言われました。ある時、三

夢の洗面所で手を洗う時に指輪を横に置いてきてしまいました。そうしたら社内放送で「ただいま二階のトイレにユニバーシティ・オブ・カリフォルニア・アット・ロサンゼルス指輪を置かれた方、どうぞ取りに来てください」と大きな声でアナウンスされて恥ずかしい思いをしました。そんなこともありました。

とにかく一人で勉強して、フルブライトに受かって、アメリカの大学で学んで、バラマウントでやってきたというセルフ・コンフィデンスがあったから。もともと私の父もセルフ・コンフィデンスの人でしたから、やはり日本人には珍しいのでしょうか。ちょっとショッテいます。でも、ずっと胸を張って生きてきました。家内からは今でも威張り過ぎだと言われますが。

ドメーニグ 主にプロデューサーとして仕事をしてきましたが、自分で映画を監督したいということは考えていませんでした？

田口 思いませんでした。ですから、そういう意味では、日本的な映画人ではないですよ。アメリカでは、企画から製作まですべてをプロデューサーが仕切ります。私は四〇年間、それでやってきました。

ドメーニグ プロデューサーが一番向いている仕事ですか？

田口 そうです。やはりアメリカの本物のプロデューサーを見てきましたから。ものすごい金持ちで、数本の企画をいつもあたためていて、有名な監督を顎で使って、それで立派な映画

を作って世界中に配給し。プロデューサーは本当に偉いんだという事実を見てきましたから。ところが日本の映画会社では、監督は重視されますけれども、プロデューサーは小間使いみたいに思われていました。私はいつも違っていると思っていました。ですから『巨大船を造る』でも自分で企画を考えて、世界に誇れる新しい造船のテクノロジーの映画化をしたいと自分で三菱重工に売り込みに行きました。岩波映画の『巨船ネス・サ布林』（一九六一／楠木徳男・富沢幸男監督）の直後だったので、三菱からは造船の映画は二本も要らないと最初は断られました。それを説得して何千万円もお金を引き出して。それをやったら狙いが当たり、現実には三菱がたくさんの船を受注したという事実につながり、偉い人が映画を評価してくれるようになりました。そういう経験があつて、輸出促進・技術映画の意味を本当にわかっていたのは、日本の映画界で私しかいなかったのではないかなと思っています。

門間 『巨大船を造る』は、日本ではどんな形で上映していましたか？ あれは外国での宣伝のためにだけに？

田口 いや、あれは輸出促進のために何千万円というお金を出してもらったわけですから、英語版が本命なのです。でも日本語版がないと国内での広報につながらないし、社内の関係者にもわからないから日本語版も作りました。これまで約二百本あまり英語版の映画を作りましたが、ナレーションの最初の英訳は全部自分でやりました。オリジナルの日本語版のニュア

ンスが正しくアメリカ人やイギリス人のライターに伝わるように。そして完成版の外国語ナレーション録音は必ず本国の一流の人にやってもらいました。

門間 まず両方作って、外国では英語版を見せるわけですね。

田口 そう。外国語版が本命でした。

門間 飛行機の映画もそうですね。日本で飛行機を買う人はいまありませんから、つまり外国向け。

田口 そうです。

ドメーニグ 外国では、実際にはどういった場所で上映されたのですか？

田口 例えばこんな話がありました。三菱の牧田興一郎さんの話をしましたが、私は当時は、三菱重工から請け負っていた電通の下請でした。当時牧田さんは副社長だったのですが、ある日、広報部長に付き添われて会いに行きましたら「君は三年間秘密を守るか？」と聞かれました。「何ですか？」と言ったら、「三菱が新しい小型ビジネス飛行機、MU-2を作り、アメリカで売ろうと計画している。これは今は絶対秘密だぞ。その飛行機をアメリカで売る映画を君に頼みたい。今の三菱重工の航空機の担当者は言葉も充分にできないし、アメリカにコネもないし、どうやって飛行機を売っていいかわからない。だからこの飛行機が優秀だということを描く映画を作ってくれないか。ずっといろんな監督の映画を観たけれども、本当に商売のことがわかってる映画は、君しか作っていない。だから相当

の予算を割いて君に頼むのだ。三年間秘密を守れるか？」と言うので「秘密は守りますから、やらせてください」と引き受けました。それが『MU-2』でした。そうしましたら当然電通が怒りましてね。下請のくせにと。当時は電通も悪かったですよ。お金を取るだけで、受けた仕事を下に丸投げするだけで何もしてませんか。それで、三菱も嫌気が差して私のところへ話を持って来たわけです。私は牧田さんに「三十万円下さい。その三十万円でどうやってアメリカで飛行機を売るかという調査をします」と言いました。アメリカに友達がたくさんいましたから、その三十万円で国際電話をかけまくりました。そうしましたら、やはり映画をやっているある友人が「飛行機を地上に置いて撮影しては絶対ダメだ。全部空を飛んでいる飛行機を空中撮影で撮って映画を作れ」というアドヴァイスをくれました。ところが、MU-2というのは当時名古屋の小牧工場に最初の試験機二機しかない。MU-2というのはヘリコプターより速いのです。普通のヘリコプターからは撮れません。すると我々がMU-2を撮っている時には、その二機の飛行機が全部オキユバイされてしまうわけです。ですけれども結構度胸がありましたから、とにかく始めようと思いました。ところが本社は、航空撮影に飛行機を飛ばしていいという時間を合計十時間ぐらいしかくれませんでした。そんなものでは到底足りません。今だったら絶望してしまいますけれども、何とかなるだろうと案外樂觀的でした。現在では飛行機の下に小型カメラをつけら

れますが、当時はそういう雲台などはなかったもので、飛行機の下にどうやってカメラをつけるかで、演出の橋祐典と悩みました。

門間 離陸直後に車輪が収納されるシヨットがありましたよね。

田口 ええ。それで、ちょっと機体の下に何か出っ張ってる板がありまして、三菱重工の小牧工場にはエンジニアとか技術者がたくさんいましたから、「ここに何とかカメラをくっつけたいのだ」と言ったらやってくれました。ところが空港の管制官が離陸のたびに観ているわけで、カメラが飛行機の下から出ているとか、変なものをくっつけた飛行機の離陸なんか許可しないわけです。ですから離陸のたびに私が管制官のところへ行つて、その飛行機が目の前を通る時には肩を叩いて話しかける。彼がこちらを向いている間に飛行機は離陸する（笑）。そんな大変な苦勞をしてエア・トゥ・エア・シヨットを撮りました。でもやっぱり十時間ではとても足りない。撮り終わったフィルムを五反田の東洋現像所で現像して、翌日に持って行って昼休みに格納庫で見せるわけです。格納庫はある程度暗いからそこで大きく映写しました。すると昼休みなので三菱の人がみんな観に来るわけです。そのうち小牧工場の所長さんまで観に来ました。所長さんはたまたま鎌倉の人でした。当時のパイロットというのは特攻隊帰りで、華のある人でしたね。そういう人たちがみんな映画に関心を持ってくれました。初日に廻したフ

イルムなんか画面に何も入っていない。それは無理ですよ、フ
アインダーを覗かないで見当でやっているわけですから。とこ
ろが小島義史（一九三二）という山本プロの優秀な助監督がい
て、彼が分度器を使って、こういうふうにしたら映るはずだと
計算してくれました。でもやはり最初のうちはうまく映らない。
そのフィルムを格納庫で見せて、その日に撮ったものをその日
の午後に東京に運び、現像してまた次の日に見せるというよう
に、名古屋と東京を十日間で七往復したこともありました。そ
ういう塩梅でやっているうちに、名古屋の小牧工場の方で、あ
とは俺たちが持つてやろうと。それで結局あれは何十時間も飛
んでいます、それは全部小牧工場持ちで撮れたのです。でも
本社は十時間でよくこれだけ撮れたなとも言わなかったです。
そんなことで、みんな冒険というか度胸というか、そんなふう
にして映画を撮ってきましたね。

門間 工場持ちというのは経費を工場が負担したということ
ですか？ 燃料代とか。

田口 そうです。とにかく一時間飛ばすと何十万円とかかる
のですが、それを小牧工場で持つてやるから心配するなと。

ドメーニグ 三菱などはよく映画を撮りましたけれども、そ
ういう依頼の時は、例えば予算であるとか、尺の長さとか、こ
ういうところで見せたいとか、細かい注文が先にあるのです
か？ それとも、まずプロデューサーからいろいろアイデアを出
して、その中から選ぶというか、お任せみたいな感じだった

のですか？

田口 とにかく映画を作ろうと決心するのは営業部で、輸出
担当者が海外に営業に行く時には映画が頼りだからということ
で、こういう映画が欲しいと、まず彼らが考えます。それから
私のところに話が来るわけです。ではそのためにはどうしたら
いいかなと考えて。やはり三菱重工は立派な会社でした。出
入りの映画のプロデューサーでも尊重してくれて、こちらが正
しいことを言っていれば偉い人も話を聞いてくれました。そう
いう「モノを作る人間の心」というのはありましたね。

『MU-2』の時も、アメリカでこれを買りたいのだと。アメ
リカでは日本の飛行機なんかという雰囲気でもバカにされている
だからアメリカの友達に聞いて、エア・トゥ・エア・ショット
が大切だよということいろいろな試行錯誤しながらやったわけ
です。テキサスでエアショーがあつて、MU-2を最初にアメ
リカで売り出す機会があり、その時に牧田副社長もいらつしや
いました。まずデモンストレーション・フライトをやる前に映
画を見せるわけです。そうすると、よその会社よりも自分のと
ころのMU-2に試乗した人は早く帰ってきた。だから一日に、
他社は五回転しかしていないのに、三菱だけは六回転、七回転、
八回転したんです。「それは、みんな君の映画のおかげだ」と。
つまり映画を見てこの飛行機の良さがわかれば、忙しいアメリ
カ人はもうそれ以上乗りたいと思わないということですから褒
めてくれました。そんないい関係でした。

『巨大船を造る』の時も、当時はまだヨーロッパ、北欧の造船所が主流で、日本は後を追いかけていましたが、そういう時にあの映画を持っていきました。ディーゼル・タンカーとして二十万トンというものは当時まだ世界にありませんでした。大きな船を造る技術は、小さな船を造る技術を単に拡大するだけではなくて、新しい技術を開発しなければなりません。その

技術を映画で見せるのがよいと思ってそれに集中したわけですが、見たい技術が映画になっているから、ヨーロッパに見せに行けば、ヨーロッパの船主さんや技術者が感心してくれました。ベルギーのブリュッセルで最初に上映された時、ヨーロッパの各地から関係者がわざわざ観に来てくれたそうで、三菱重工の偉い人が喜んでくれました。そして「次にもし広報部が映画の予算を値切ったら、俺のところへ電話をくれ。俺が話をつけてやる」と言ってくれました。この映画のオープニング・タイトルは九面マルチ画面です。今ならデジタルで簡単にできますが、当時は九つの場面を内容、動きなどを考慮しながら、九本のネガフィルムを九回焼き付けるという気の遠くなる作業をしました。東洋現像所からこのタイトル作業だけで、当時のお金で六十万円の請求が来ました。でも「大阪万博で制作するであろう多くの大型映像のプリント作業の勉強になりましたから、研究費で落とします」とタダにしてもらいました。

ドメーニグ 先ほどの映画は外国への売り込みのためのものですが、国内用のものも同時に作られたとおっしゃっています

た。国内ではどのような形で利用されましたか？ 例えば株主総会の時に上映したのか、あるいは一般の映画館でも上映したのでしょうか？

田口 いや、あまり映画館でかける映画は作ったことがありません。ただ、こういうものがあります。建設省（現・国土交通省）が、今、八ツ場ダム（群馬県）の建設で大問題になっていますね。建設省関東地方建設局の局長から電話があつて、八ツ場ダムは地元の反対が強いので、受け入れを説得する映画を作りたいという話でした。最初は、長野原という草津の近く町の映画館で集会をやりましたけれど、地元の反対がすごく強かったです。それで結局ファイフティ・ファイフティだと考えました。つまり建設省の言い分ばかりを映画にしたら観てくれない。

ドメーニグ そうですね。

田口 だから半分は地元の声のドキュメント、半分は建設省の言い分という映画を作ったわけですね。それが八ツ場ダムの建設省のプロモーションの最初でした。地元の人がたくさん映って、地元の人の言い分もきちんとフェアに取り上げているから、地元の人にも観てくれました。プロデューサーの仕事はそういうことを考えるのが面白いわけですよ。つまり注文が来た時に、どうやったら顧客のプロブレムを解決してやれるか考えることが楽しいのです。これは監督よりも大切な仕事だと思って、プロデューサーの仕事を楽しんでました。私がそういうプロデューサーでしたから監督もよく働いてくれたと思っています。

例えば松川八洲雄さんはそういうことには興味がなくて、やはり純粹な…、そう、芸術映画の人でしたから。でも、松尾一郎という人は産経新聞の記者だった経験もあって、私のことを理解してくれました。それから彼は、私の仕事をしていると外国ロケに行けるということで、それを随分エンジョイしていましたね。

私がやった一番高い映画は、三十分で七千五百万円です。世界二十二ヶ国でロケをして、三菱がいわゆる発電関係、原動機のプラントを世界に売り出すための映画を作りたいと。もうそういうニーズがあると、それを果たしてあげられるというコンフィデンスが与えられていけば、お金は幾らでも出てきます。最初は四千万円ぐらいから始まりました。私は（追加予算の田口）といって有名でした。それで最後は七千五百万。インチキをしているわけではなくて、内容にお金をかけたから結局いい映画が残ったわけです。

ドメーニグ 海外でロケしようと思うと、どうしてもお金がかりますからね。

田口 そうです。その後ビデオが出てきて、私のキャリアの最後の頃はビデオで撮っていました。例えば東南アジアにロケに行っても、向こうのプロダクションはみんなビデオカメラを持っていきますから、こちらから一人で行って、カメラマンは向こうで雇えばいいので安くできました。昔は日本からスタッフがみんな行かなければいけなかったためのすごくかかりまし

た。まして世界二十二ヶ国ロケだと大変なお金がかかります。しかもその時は七千五百万円でまだ足りなくて、もう少しお金をくれと言ったら怒られました。

ドメーニグ アメリカから戻って、お父さんが一九四八年に設立したシュウ・タグチ・プロダクションに入った頃はもうお父さんは亡くなられて。

田口 そうです。

ドメーニグ アメリカに留学中、シュウ・タグチ・プロダクションには誰かがいたのですか？

田口 ええ、ラッキーなことに私の母の妹である河合武さんが、交通公社の観光映画を撮っていました。ところが五十歳近くなって交通公社の映画部をそろそろ辞めて欲しいと言われていました。新三菱重工の三原製作所で急死した父の遺体の前に親族会議を開きました。私のおふくろは私に神学校に行って牧師になれと。でも私はどうしても映画をやりたい。それでその親族会議で河合さんが「じゃあ、お前が留学している間、俺が会社をやっている」と。それで二年後に帰って来たら、他のスタッフからの彼の評判がすごく悪い。やはり観光映画はインダストリアル・フィルムとは全然違うわけです。もう一つは彼の人柄もあるでしょうけれども。私が帰ってきたのは二十六、七歳の頃ですけど、みんなから「待ってました、今度はあなたが中心に会社をやってください」と言われました。

ドメーニグ その頃、シュウ・タグチ・プロダクションでは

何人のスタッフが働いていましたか？

田口 せいぜい十人足らずです。要するに昔はカメラマンが最低一人はぜひ必要だったし。

ドメイング それは専属のカメラマンですか？

田口 専属です。昔はフリーランスのカメラマンはいなくて、みんな専属で雇っていました。小さい会社ですから十人ぐらいですね。ですから、一人で何でもやっていました。

ドメイング 六〇年代は高度経済成長期で、多分一番仕事が入った時期だったと思います。

田口 六〇年代よりも、本当に仕事がたくさんできたのは七〇年代、八〇年代でした。だから最初は仕事がなくて大変でした。当時の作品歴を見ても年間三本とか四本とか、それどうやって食っていたのかなと思います。でも四十年の間に、三菱、三井、住友、川崎を始めとする多くの企業のために、四百五十三本の産業技術紹介映画を製作し、国内外で三十四の賞をいただくことができました。

ドメイング 一九八六年シユウ・タグチ・プロダクションの社名が変わりますね。

田口 ポルケに変わりました。それにはいくつか理由があります。私は営業とプロデューサーですから、誰か会社の經理の仕事とか総務の仕事をする右腕がいないと、外へ出ていけません。弁護士からも、そろそろ經理や総務を社員として雇うのをやめて会計事務所に任せなさいと言われていました。それなの

に相当優秀だと思ったある人を經理として雇いました。そうしましたら、一九八五年ぐらいはもう絶頂期だったのに、お金が足りなくなつて。結局翌年になつてわかつたのですが、その人が当時のお金で二千五百万円使い込んでいて、それで経営がたちいかなくなりました。そんなことでシユウ・タグチ・プロを閉めざるを得ませんでした。もう一つの理由は、もう映画の時代が終わつていたわけです。ビデオの時代になりました。そうすると三千万、五千万規模の映画が、二百万、三百万のビデオになる。そんなことではよい作品はできないからもうやめようと思つて。やはりいつかはダメになる時が来るという覚悟はいつもしていましたが、その時が来たのだなと思ひました。人件費の高いアメリカでは、日本的な意味での産業映画は育たなかつたことをよく経験していましたから。

長年の盟友、松尾一郎監督が、その後の会社を引き継ぎたいと言つて、^{まっぴらごめん}株ポルケになりました。彼が再婚した相手は紀伊國屋書店の松原治（一九一七—二〇一一）社長のお嬢さんの美奈子さんでした。今はその方がポルケをやっています。でも松原社長が二年前に亡くなつて、ポルケは映像の製作をやめました。でもそれまでの十年以上にわたつてポルケが製作してきた優秀な作品がたくさんありましたので、今でもポルケはそれを販売しています。一九八六年にポルケになつても、最初の十年間は、私が営業をやつて仕事をとっていました。その間黒字だったのは一年間だけで、十年間ずっと赤字でした。

そのようにやっていましたが、松尾さんが十年後に肺ガンで亡くなって、その後しばらくして私が再びボルケの社長になって、松尾さんと一緒に仕事をしなければならなくなりました。紀伊国屋書店は映画会社よりはきちんとした経営方式でしたので、映画製作をしながら会社の決算や株主総会の準備まですべてにわたって厳格さを求められましたので大変でした。そうしたら私が胃ガンになりまして、それで手術を機にボルケを辞めて、その後はフリーランスでやりました。

最後に撮った自分が好きな映画は、今ロシアがやっていますが、三井物産が最初に立ち上げた樺太石油開発のプロモーション映画です。銀行なんかに説明するための映画でした。松尾さんの後にいい監督がいなくて困っていたら、今でもお元気ですけども吉川透という人がいて。私はこの人は松尾さんほど好きではなかったですが、やはり才覚のある人でしたので、お願いしました。三井物産が、ここにこういう石油プラントを作るのだということを見せるために関係会社をアラスカに連れていく最初の機会に、当然映画のスタッフも連れていってくれるものと思っていました。そうでないと撮れませんから。そうしましたらソ連の飛行機が小さいからスタッフを連れていけないと言う。でもその吉川さんという人が頭の働く人で、現地のテレビ局がすでに撮っていることを嗅ぎつけ、そのビデオテープを全部手に入れて、それを編集してよいビデオができました。

ドマーニグ そこで、もう時代はかなり変わったということ

もわかるかと思います。

門間 それは、まだソ連時代ですか？

田口 一九七七年のことですから、ソ連時代でした。ただ、今でも良心が咎めていますのは、テレビ局の人はあまりがめつくなかったで、タダでビデオテープを渡してくれたらしいのです。それでソ連にどうやってお金を送っていいかわからないから、結局お金を払っていません。そのフッテージを全部使ったいい映画ができてしまつて、申しわけないなと思っています。

門間 今なら無理でしょうね。社会主義をやめてからロシア人も現実的になりましたから、絶対お金取りますね。

ドマーニグ 岩波映画もそうですが、こういったドキュメンタリーやPR映画を撮った会社はいっぱいありましたが、やはり八〇年代以降映画だけではもう成立しなくなつて、どんどんテレビの仕事が増えますけれども、田口さんの場合、テレビとの関係はどうでしたか？

田口 私は、今でも映画は大スクリーンでなければもう映画ではないと思っています。ですから、先日の明治学院大学での講演会（二〇一四年十一月二〇日）ですごく嬉しかったのは、教室のスクリーンで大きく映してくださったことでした。あんなものを見たのは久しぶりです。すごく嬉しかった。ですから初めからテレビは相手にしなかった。やはり私は古い人間なので。

ドマーニグ いや、私も『コルト・ファンタジア』（一九六九

とかは、テレビの画面で観ても素晴らしいと思いますけれども、やはり大きなスクリーンだとその良さが伝わってきますね。

田口 ですから、「人類が失った大きな遺産は映画」なのだと思いますね。昔はドキュメンタリーでも何でも、みんな大きなスクリーンで観ることができましたが、今はあまりできませんよね。それが人類と日本人が失った大きな遺産だと思いますね。

ドメイング 四百本以上制作してきて、その中で一番思い出のある作品は何でしょう？

田口 私が一番好きなのは『巨大船を造る』、その次は『コルト・ファンタジア』、それから『MU-2』。ですから『巨大船を造る』と『コルト・ファンタジア』を先日上映していただきました。他にもいい映画はたくさんあります。例えばアラスカ北部の緒油田地帯・ブルドーベイから南部の港バルディーズまでのトランス・アラスカ・パイプラインの映画など、そうした優れたドキュメンタリーが何本もあります。

それから、観光映画で『奈良』（一九七三）というのを撮りました。それは国際観光振興会という運輸省系の団体からお金をもらって。先ほどの話に出て来た河合さんのいたところですよ。

それは、中村麟子（一九一六―二〇〇九）さんという人の演出で。当時は羽田澄子（一九二六―）さんを始め、女性の監督で優秀な人がたくさんいらっしゃいました。中村さんに演出を頼んで一年間かけて『奈良』を撮りました。その時わかったのは、奈良

にはいい仏像がたくさんあってみんなそのすべてを尊重するけれども、自分の目で見たら、七〇〇年代までの仏像は本当に心に響きますが、八〇〇年代に入ってからダメだなと。そんなことを感じて調べてみたら、朝鮮半島から来た人たちが作ったか、日本の人が作ったかという違いだったんですね。そういうことも映画の中で見るとわかってしまうわけですね。例えば彌勒菩薩像はやはりそういう古い時代のもの。あの素晴らしさ。そういうものが映っている『奈良』という映画も好きです。それから先ほども触れましたが、八ッ場ダムのプロモーションの映画。それもやはり機械や技術ではなくて、半分は現地の人の声があるドキュメンタリー。これも四百本の中で思い出のある映画です。

ドメイング シュウ・タグチ・プロダクションで作った作品は、ほとんど自分では持つてはいないということですか？

田口 そうです。シュウ・タグチ・プロの作品のオリジナルネガは、ほとんどボルケが保存してくれていて、そうでなければもうこの世にそれらの作品はなかったなと感謝しています。

門間 以前に山形国際ドキュメンタリー映画祭で上映しましたね？

田口 山形県で撮った『わたしの大地』（一九五一）という映画があったでしょう。山形映画祭の人たちは、あれはもうこの世にないと思っていました。関係される研究者もそういう前提でいろいろ書いていらっしゃいました。二〇一一年の同映画祭

の直前に、同映画祭のプログラムの一つであった「立ち上がれ日本」オキユバイド・ジャパンからの脱出（シユウ・タグチ作品の上映）の中心コーディネーターでいらした富塚正輝さんが鎌倉に来てくださり、『わたしの大地』を探しているというお話になりましたので、私は「持っております」と申し上げました。

ただし持っていたのは英語版なのです。当時のCIEのアメリカ人関係者はほとんどの人が日本語がわからなかったたので、簡便な英語版を作って、それを観てから許可するかどうかを決めていました。その英語版が私がつけていたのです。あれは農地改革のPR映画でした。そして『漁^{ササ}る人々』（一九四八）は漁業法改正のPR映画。昔の漁民の取り分というのは少なく、みんな網元の親方の懐に入っていくようなことが続いている、そんな古い悪習を改革しようという内容でした。そんなことでシユウ・タグチ・プロの作品を山形映画祭で上映して、DVDも映画祭の主催団体に差し上げて、喜んでいただけました。

ドメーニグ 三菱重工などの産業映画は、全部三十五ミリプリントでしたか？ それとも十六ミリプリントですか？

田口 いや、十六ミリは一九七五年ぐらいからで、それ以前はみんな三十五ミリでした。それしかありませんでした。

ドメーニグ 三菱重工はそういったフィルムをどんなふうに残しましたか？ アーカイブはありましたか？

田口 アーカイブと呼ばれるような立派なものはありませんでした。一九八六年にボルケになってしばらくして、三菱重工

の広報部と呼ばれて、所蔵フィルムの整理を頼まりました。社内の立派な視聴覚室のスクリーンの裏にあった倉庫には、戦争前からのいろいろな貴重なフィルムが、戦意高揚映画も含めてたくさんありましたが、会社はそういうものに文化的な価値を全然認めずに、当面必要なプリント以外は全て破棄しましたね。

ドメーニグ それはもったいないですね。

田口 捨てるフィルムをビルの裏に全部運び出して積みましたら、山のようにありました。幸い、破棄直前に、教育文化映画製作者連盟の山本事務局長から、古いフィルムを研究資料として利用する、文部省系の放送教育開発センター（大学共同研究機関）が新しく千葉県にできて、そこが古いプリントを引き取ってくれると聞きました。それで中型トラック二台分のプリント全部彼らが保存してくれました。著作権者だということで、プリントから主要作品のDVDを焼いてくださったのですが、数年前に何度目かのお願いをしましたら、フィルムが古くなったので全部破棄したとのことでした。先日、明治学院大学で見せた『漁る人々』は、その引き取ってもらった中であつたプリントから起こしたビデオでした。ですからあまり画質が良くありませんでしたでしょう。

ドメーニグ 最近は保存が大きな課題になるので、山内隆治（一九六一）さんもかわつていた記録映画保存センターとか、東京大学と東京芸術大学にはそういった研究プロジェクトもあります。フィルムを残さないと産業映画の歴史も消えてしま

ます。

田口 日本は、昔からネガを大切にしてきました。ずっと以前にアメリカに行った時に驚かされたのは、向こうではオリジナルネガから焼くのは最初のデュープネガ一本だけで、上映用プリントは全部「孫ネガ」から焼きます。オリジナルネガをすごく大切にするので、今でも昔のきれいな画質の映画があるわけです。ところが日本では、映画会社が配給プリントを全部オリジナルから焼きました。その方がきれいで安いから。それで現在大手の会社の持っているオリジナルネガもみんなボロボロになってしまっています。そういうネガを大切にしない文化、遠い将来を考えない浅はかさが日本にはあります。

ドメーニグ 最近はネガだけではなくて、ポジプリントもあまり大切にしないような気がします。

門間 儲け優先ということですよ。やはりデュープネガを一本焼くのはお金がかかります。

田口 そうそう。実際、当時の経済状態ではデュープネガ一本起すのも大変でした。スポンサーはお金をくれないし、自分で出さなければいけません、そんなお金はないですから。

門間 儲かっている劇映画の会社ですらなかなかやらないですね。

ドメーニグ 岩波映画や桜映画とは交流はありましたか？

田口 おかげさまで、当時の業界では優れた脚本、演出家の

何人かとはお付き合いがありました。『ミクロの世界―結核菌を追って』(一九五八)を作った東京シネマの岡田桑三(一九〇三―八三)さん、桜映画の村山英治(一九二二―二〇〇一)さんとか、優れた方々がたくさんいらっしゃいました。そういう大先輩に少しでも追いつきたいと一生懸命に励みました。「士は己を知る者の為に死す」という言葉があるでしょう。志を同じくする人間は心と心が通じるのでしょうか。岩波映画でやっていた優れた監督さんたちが私のことを大切にしてくださいまして、よく黒木さんとかが食事の会をする時に外部からは私を呼んでくださったこともありました。そんな機会もありましたので、やはりいい時代でした。

門間 田口さんは、自由工房の工藤充(一九二四―二〇一四)さんとは交流はありましたか？ 羽田澄子監督の旦那さんの。

田口 いいえ、あまり存じ上げませんでした。工藤さんはあの『法隆寺』(一九五八)を製作した？

門間 そうです。先ほど『奈良』の話聞いてそれを思い出しまして。あれも長い時間をかけていろいろな季節を撮ったと。

田口 そうだそうです。だって、奈良の仏像ですよ。夜しか撮らせてもらえない。一晩にワンカットしか撮らない。その調子で映画一本分を撮るんですから、何年かかるわけです。でもそのおかげで、「日本の宝」ともいえるべき作品が残ったのです。山内さんがおっしゃっていましたが、今日「4K」の時代を迎えて、三十五ミリプリントで大きく映しても見えなかった

微細な部分が見えるようになったそうです。やはり「よい仕事は、まさに『時代』を越える」ですね。ですから工藤さんは立派な方だったのだと思いますね。個人的に存じ上げませんでしたのが残念です。

門間 工藤さんいろいろなスポンサーと闘っては、お金を引っ張ってくる方でしたね。

田口 ただ、最近つくづく思いますのは、企業が百年間も発展、隆盛を続けることの大変さです。戦後間もなく、東京通信工業、今のソニーができました。ソニーの井深大（いふかまさる、一九〇八—一九七）さんは、戦争中、東宝の砦の撮影所の録音技師で撮影所の隅でよく機械をいじっていたそうです。それが戦後、ああいうソニーの…。

門間 テープレコーダーを作ったわけですね。

田口 そう。そういう関係で井深さんは、映像文化製作者連盟の会長をしてくださいました。私が会社を閉じる時に連盟の役員も辞めると申し上げましたら、井深さんから「何で辞めるんだ」と問いただされたことを憶えています。でも経理が不正したからなんて言えませんか、「わけは言えませんが」とだけ申しました。当時は井深さんの最盛期で、その後は盛田昭夫（もりたあきお、一九二一—一九九）さんと続きましたが、昔からソニーの持つフレッシユさとか斬新性を見えてきました。それが最近のソニーを見ているともう全然ダメでしょう。ですから私が思いましたのは、三菱重工というのは大したものだと思います。つ

まり百年以上経っても揺るがない。それは、岩崎家の堅さというか。そういう日本の財閥の古い家の実力というかそういうものがあって、三井、三菱、住友、川崎などはそういう実力を持っていたのだと思います。私が四十年間にわたってお世話になりました諸会社の中で、三井物産は最も紳士的な、よい会社でした。その次は三菱重工。三井造船とは約十本、川崎重工とは一本やっただけでしたね。三菱とかでいい仕事をしているというので、みんなが呼んでくれました。

門間 『コルト・ファンタジア』は、やはり外国向けに作ったわけですね。

田口 いや、これはオートショー用です。

門間 では国内のユーザー向けということですか？

田口 いや、国内向けというか、あれはとにかくスポンサーを裏切ってきた映画。

門間 とういふか、もう車体の全体が画面に映るのが映画の最後の最後の部分でしたね。ナレーションなど説明は一切なくて、車のボディに反射して映るイメージが中心です。

田口 ですから、会社はものすごく怒りました。三菱重工の三原製作所で、父の死の直前まで一緒に食事をしていたという当時の総務部長さんが、十三年後に三菱自動車販売の広報部長になられました。息子の私が映画をやっているというので呼んでくださいました。一九六六年のオートショー用に、一千万円で何でもいから作ってくれと言われました。それで松尾さん

に相談しましたら、「スポンサーは怒るだろうけれどもいいアイデアがある」というので。撮ってしまっただけから見せに行ったらもう大変。販売店会議があつて、販売店の社長が来ていて一緒に見たら、みんな「何だこれは！」と悪評フンブンというか、総スカン。

門間 普通のコマースシャルみたいなものを想像していたのでしょうか？

田口 いや、もっと真面目な映画を撮ってくれと。だけど本当に特徴のないダサイ車だったのです。それでああいうアイデアが出てきて、それに乗っかってしまったものですから。オートショーの開幕が迫っていて撮り直す時間もなかったもので、最後に車全体が見えるワンショットを追加して勘弁してもらいました。

門間 でも、企業映画によくある話ですよ。土本典昭（一九二八―二〇〇八）さんや松本俊夫（一九三二―）さんなどもめたことがあったようです。

ドメーニグ でも、その後、この映画は一九六九年度の広告電通賞も受賞しましたよね。

田口 そうです。稀にしか与えられない映画作品賞もいただきました。でもいくら賞をとってもスポンサーは一切評価してくれませんでした。広報部長さんは「顔を潰された」と最後までお怒りをお収めになりませんでした。

ドメーニグ 受賞をきっかけに国内でも上映されたりしまし

たか？

田口 いや、あまり。でも評判を聞いた映画の専門家、演出家やカメラマンは見せてくれとよく会社に来て来ました。そんな程度でした。でもそういう賞をもらえば評判になり、また次の仕事につながりました。

門間 確かにモーターショーに車を見に行く人には、この映画は困るでしょうね。性能など肝心なことが何もわからない。

田口 そうですね。

ドメーニグ 一九六九年と今現在では時代が違うでしょうけれど、そういうイメージで売り込もうとすると格好いいと思います。

門間 今の方が、ああいうイメージが受け入れられやすい雰囲気ですね。

田口 今だったら評価されるでしょう。あれは個人的に大好きですからDVDを持っていたわけですが、当時は全然評価されませんでした。ですから、あんなひどいものを撮るひどいプロデューサーだという評判が立つたりしました。

ドメーニグ あの作品は海外でも上映しましたか？

田口 いや、全然やらなかったのではないですか。だから会社からは犯罪人扱いでした。

ドメーニグ 今なら大歓迎されると思います。素晴らしい作品ですからね。

門間 『MU-2』でも、飛んでいる場面は本当に格好いいで

すよね。きちんと機能も説明しているし。だからしっかり宣伝にもなっているし、イメージも良くなって。

田口 演出した橋祐典はやはり劇映画出身でしたから、そういう点で整っていたわけですね。

門間 出演者はみんな役者さんでしたね。

田口 そうです、パイロット以外はみな役者です。それから機内の場面を撮るのに全部セットを組みました。

ドメーニグ そうでないと撮れないですね。

田口 カメラのアンクルがとれないですから。

門間 操縦席の隣に座っているスタッフもいますよね。窓から撮っています。

田口 ええ、ですからお金がかかるわけです。あの『MU-2』『巨大船を造る』『コルト・ファンタジア』の三本には、自分のお金を各一千万円ぐらいつぎ込んでいると思います。やはりいい映画にしようとするとお金がかかります。

ドメーニグ わかります。あれはさまざまな工夫をしないとカメラが映ってしまうので。

田口 劇映画出身の橋祐典だから、セットを作るというアイデアが出てきたわけですね。劇映画ではセットを作るのは当たり前でしょう。松尾さんだったら、そう言わないで何とかしようとしたのではないかと思います。

門間 でも当時は、あの零戦^{ゼロせん}の三菱が作った新しい飛行機だということ、外国では評判だったんですよね？

田口 そうです。ポルケではその後、ジェット機になったMUの映画を作りました。MUはテキサスに作った工場で現地生産して何百機も売りました。それらの優れた映画も三、四本あります。

門間 MU-2は、全部で七百六十二機生産されて、世界二十七ヶ国で販売されました。まだ現役だそうです。

田口 そのテキサスの工場で映画を撮りたいと言ったけれど、三菱重工は興味を示しませんでした。それで、三菱自動車の仕事に来ていたある年、オートショーでかける映画でアイデアを考えて、トヨタにできないことをやってやろうと。それで三菱の車を、飛行機絡みでアメリカで撮ればいい映画ができるだろうと思ってそれをやりました。ですから三菱自動車のお金で、三菱重工の飛行機の映画を撮ってしまいました。そんな感じでMUの映画は他に何本もあるけれども、それは今みんなポルケにあります。

ドメーニグ 『コルト・ファンタジア』は、いろいろ大変だったそうですが、結果的に、素晴らしい作品が残せたというのはよかったですね。

田口 ええ、あのファースト・カメラマンの墨谷尚^{すみや なおのき}さんという方は大阪の人だったのですけれど、市川崑^{いちかわ ぐん}（一九一五—二〇〇八）監督がオリベッティの依頼で撮った短編映画『京（Kyoto）』（一九六八）の撮影をやったばかりの優秀な人でした。もう一人はコマーシャル映画でも売り出し中だった阪本善尚^{さかもと よしたか}

(一九四二)さんで、今は日大芸術学部の特任教授をなさっているそうです。

門間 今、若い学生がこれらの映画を観たら、いろいろ新鮮に感じると思います。

田口 そうですね。時代が変わりましたね。

(二〇一四年一月一七日鎌倉にて)