

牧野守氏に聞く

— 米統治下沖縄でのテレビ映画 『沖縄の生産業』シリーズ製作を中心に

名嘉山リサ

— Abstract

Film historian and filmmaker Mamoru Makino directed the documentary TV series, *Okinawa Industry*, along with some other films about Okinawa during the 1960s. When TV broadcasting began around 1960, the United States Civil Administration of the Ryukyu Islands (USCAR) also started to produce and broadcast its own TV programs. The *Okinawa Industry* series was the only TV program that USCAR outsourced the production to Okinawa Kagaku Kyozaisha (Okinawa Scientific Teaching Materials, Inc.), which in turn hired Mr. Makino as the director, editor, and writer of the series. This interview reveals how Makino became involved in producing *Okinawa Industry* and some other films on Okinawa, and what it was like to make films during the US rule of Okinawa.

映画史研究家、映像制作者の牧野守氏は、1960年代に沖縄のドキュメンタリーを制作した。当時沖縄を統治していた琉球列島米国民政府（USCAR）は、1950年の創設時から、ニュース映画やドキュメンタリーなどの映画製作を行っており、1960年頃に沖縄でテレビ放送が始まると、地元の民放局の番組枠を買い取り、テレビの電波を使って広報活動を行うようになった。民間情報教育局、広報局などと呼ばれる部署が映像制作を担当したが、制作を外注することもあった。『沖縄の生産業』と呼ばれるシリーズは、沖縄の基幹産業を担う企業13社に関するテレビ用映画で、米国民政府が企画し、沖縄科学教材社の映画部（琉球文化映画社）が製作したものである。牧野氏は沖縄科学教材に制作スタッフとして招かれ、演出、脚本、編集などに携わった。

インタビューは2015年11月15日、牧野氏の自宅にて行われた。聞き手は名嘉山と京都大学地域研究統合情報センター（現・東南アジア地域研究研究所）教授の貴志俊彦氏、構成は名嘉山による。

名嘉山 『沖縄の生産業』シリーズに関わったきっかけはなんだったのでしょうか。

牧野 その前にまず、当時の社会状況に関する話をしないと、簡単には理解はできないと思いますので、そこから話をさせてください。もともと、沖縄に対する興味と

いうものがありました。専門分野はもちろん映画ですけれども、特に「おもしろ」⁽¹⁾や、中世期のさまざまな王朝文学に対する興味というものがありました。当時の一番大きな問題は政治的な問題であり、国際的緊張感などさまざまな状況があったわけですから、当然、そういう関心は一般的な形では持っていて、問題意識はあったけれども、むしろ、ベースには今言ったようなことがあり、沖縄に対するシンパシーというようなものが身近にあって、沖縄のさまざまな人たちと友人になりました。その友人たちは、どちらかというと、文学や芸術など、創造的な表現をやるという人ではなく、ごく一般の人たちでした。しかし、映画に興味を持っている人たちの人脈が、まず、土台にあったのです。それが、戦後まもなくの1950年代のことです。また、僕自身は、亡くなられた外間守善さんが創立された沖縄民族学会のメンバーです。復帰前には、著名な評論家である中野好夫さんの沖縄情報センターのメンバーの一人でもありました。

貴志 そうですか。

牧野 私の父は、昭和17年、私が子どものころに没したのですが、東京の中目黒でアジアをテリトリーとする物産会社を営んでいて、そのターゲットの一つに沖縄もありました。経済封鎖がだんだん厳しくなる昭和17年ごろ、沖縄の海産物のもずくを大量に買い込んだのですが、もちろん簡単に売れる状態でもないため、うちには山のようにもずくがあって、毎日、おかずや味噌汁などに入れて、もずく漬けの食生活を送ったことは、今でも体験的に覚えています。もちろん、父の商売に子どもである僕は関わっていませんから、実態はよく知りませんが、今日で言うマネージャー的な存在の人を沖縄に派遣して、買い付けなどをしたり、沖縄で知名度が高く、博士と呼ばれていた新屋敷さんという方が父の商売にブレンとして関わっていたというようなことを聞いていました。だから、僕自身も、沖縄の民芸品のようなものを今でもあれこれ持っています。壺屋焼、^{びんがた}紅型、^{ついきん}堆錦⁽²⁾が施された生活用品などが日常のなかにあったことを記憶しています。あの当時、日本人のなかには沖縄民芸に対するさまざまな興味を持っている人たちがいましたが、僕も、そういう意味では、沖縄民芸に対するシンパシーは、少年時代からありました。

名嘉山 そのようなバックグラウンドがあったのですね。

牧野 話は飛んで、本題ということになります。戦後の米軍統治という形で、日本と沖縄が政治的に分断されましたよね。先ほど言ったようなことをベースに、このころから沖縄のいろんなことに興味がありました。そして、自分自身が、沖縄関係の文物に関する映像制作スタッフの一員となり、監督、企画、シナリオというプロの仕事をするようになりました。

貴志 東亜発声〔東亜発声映画株式会社〕とのかかわりについてはどうだったのでしょうか。

牧野 その経緯はまた少し長くなります。ドキュメンタリー、あのころで言う文化映画、教育映画という分野で、朝日新聞、読売新聞、毎日新聞などがそれぞれ傘下のプロダクションを持って、レギュラーな形でニュース映画を作っていました。会社としては、そのプロダクション活動に従事していましたが、戦後は、ドキュメンタリーから劇映画へと対象が移っていくということがあります。大手の新劇劇団で、現在も残っている民藝の看板役者だった宇野重吉さんが映画に対する興味がすごくあって、自分で監督をやるということになり、僕は、彼の第1作目のスタッフになりました。そして、彼の代表作である、上林暁原作の『病妻物語 あやに愛しき』（1956年）を撮ったときには、僕は助監督に就きました。続いて、日本を代表するドキュメンタリー監督である、日本ドキュメントフィルムの亀井文夫さんは、当時で言えば左翼的、反体制の代表的な作家だとされていますが、『生きていてよかった』（1956年）という長崎、広島原爆をテーマにした長編ドキュメンタリー作品を作りました。その無給スタッフの一員として、僕も仕事に従事しました。やがて、映画がどんどん衰退していったため、テレビのほうに移りました。現在のTBSは、当時、ラジオ東京という民間のラジオ放送局だったので、テレビにも進出していました。僕も、そのなかのプロダクションでいろいろな仕事をしました。当時の話題作で有名なものは、岡本愛彦というディレクターが制作した『私は貝になりたい』（1958年）という番組です。今でも名作として知られていますが、その作品にも関わりました。岡本愛彦がちょうど森光子と結婚する前のころの話ですが、僕はやがて、TBSからテレビ朝日に移りました。テレビ朝日の教育番組を制作するということになり、そのスタッフとして、僕もTBSからテレビ朝日に移ったという経緯があるのです。そのとき、いろいろなフリーの作家たちが集合しました。すでに亡くなりましたが、『ひょっこりひょうたん島』やこまつ座をつくった、東北出身の井上ひさしさんもそのグループでした。それから、現存する作家では、当時は『犬神家の一族』に参加して、現在もテレビのキャスターなどをやっている人もいましたが、ほとんどの人はもう亡くなってしまいました。

名嘉山 そうですか。

牧野 そういったなかで沖縄との関わり合いができたのですが、これもまた、ひょんなことからでした。その当時は、新橋のすぐそばの焼け残った大きなビルの一室に、戦前からある東亜発声というプロダクションのスタジオがありました。当時は、経済的な問題もいろいろ厳しく影響したのですが、外国作品を扱うことのできる、つまり、関税の許可の下に作製ができるプロダクションだったのです。すなわち、東亜発声は、日本国内で上映するだけでなく、外国映画を輸入して、そこで録音作業をして日本語版を作り、税関を通すことのできるプロダクションだったわけです。そして、当時の沖縄と日本との経済関係においては、沖縄は米ドル主体の

通貨状態ですから、沖縄から内地に送って作業するための原版、ネガティブ・フィルムなども、輸入手続きをして、通関を通さないと作業ができなかったわけです。だから、税関の許可を得られるプロダクションということで、東亜発声というところが存在していたのです。この東亜発声は、戦前から沖縄をテーマにした文化映画を数本製作し、作品が残っています。当時、戦時中に統合合併した特殊な会社、大日本映画、いわゆる大映という大きな会社に、大言壮語をするという意味でラッパと呼ばれた永田雅一という社長がいて、積極的に東南アジアの諸国と映画交流をしたり、国際映画祭をやったりしたという実績がありました。そして、彼らは、アメリカと提携して、ディズニーの漫画映画を日本に輸入したいと考え、その日本語バージョンを作るために、東亜発声スタジオを利用したというわけです。だから、当時、いろいろな声優の方たちが集まってきて、その日本語バージョンを作るという作業をやっていました。そういうなかで、沖縄関係のものも、いくつか東亜発声に持ち込まれてきたというわけです。

貴志 持ち込まれてきたのですね。

牧野 はい。当時、ハリウッド出身の日本人で、アメリカのさまざまな機関とも関わりがあったということで、映画の世界では著名な、ヘンリー小谷というカメラマンが、東亜発声のプロダクションにデスクを構え、いろいろな仕事をやっていました。そのころ、戦後の沖縄の実態がわからないということがありました。当時の噂では、沖縄は米軍の監視下にあり、日本本土で占領政策に違反した罪人は沖縄に送られるといわれるような時代でした。そういうふうな隔離された状態だったのですが、沖縄の風土や季節をテーマにしたフィルムが東亜発声を通して、輸入されました。そして、それをなんとか一本の作品にまとめなければならないのだが、誰かいないかということになりました。現地には、文部省的な意志を持つといわれていた、民間の沖縄科学教材社という会社があり、学研と提携して、日本からいろいろな教材を輸入していました。そして、沖縄の義務教育で使用する教科書が払底しているときに、その教科書をみんなで寄贈しようといった運動があり、僕もそれに関わっていました。沖縄科学教材社の社長さんは沖縄師範学校の出身で、いろいろな学校の先生、教頭、校長先生などのつながりがあって、映像の分野でも何かできないかということで、地元のアマチュアの方が小型カメラで撮影した、当時の沖縄ならではのいろいろな季節のイベントなどのフィルムを、東亜発声に送ってきたわけです。動画にして送ってきたということがあって、学研はそれなりに映画を製作していましたから、まず、学研〔学習研究社〕に持ち込んだのですが、ラッシュフィルムを見て、この映像は作品にならないという結論でした。アマチュアカメラマンの撮り方の技巧の問題だけでなく、光学的な面でいろいろな欠点があり過ぎたわけです。当時の小型カメラは手巻きで、尺数は5分弱の長さでした。また、カメラ自体にも欠陥があって、止めると必ず光線が

入ってしまい、周辺を含めて真っ赤になったコマが次々に出てくるわけです。そのため、これはまともな作品にはならないということでした。その結果、フィルムが東亜発声に送られてきたのですが、誰もまともに相手にしていなかったわけです。

名嘉山 まだ手巻きのカメラだったのですね。

牧野 そんなとき、東亜発声のヘンリー小谷さんのつながりもあり、僕にこの映画をなんとかまとめることができないだろうかという相談を受けたというのが、そもそものきっかけでした。一年にわたって撮った、季節のさまざまな画像、映像は結構珍しいものだったし、僕も当時はまだ若かったので、一種の冒険心もあるし、まして、先ほど言ったように、沖縄に対するシンパシーもベースにあったことから、じゃあ、自分でやってみましょうということになりました。東亜発声のプロダクションで膨大なラッシュフィルムを試写して、映像がきちんと映っているところだけをピックアップして、何とか一つの作品にすることができないだろうか、と、長期間、東亜発声のラボラトリーの編集室にこもって、一人で作業をやりました。それが、『豊かな太陽』というタイトルで沖縄の観光映画として本土で紹介された作品で、実は、観光映画コンクールに応募して入賞も果たしました⁽³⁾。そして、沖縄科学教材社も、映像を作ればなんとかなると考え、地元のアマチュアカメラマンをピックアップして、スタッフを編成して、沖縄をテーマにした映像を撮ろうとしていました。

名嘉山 それで USCAR から企画が持ち込まれたのですね。

牧野 社長サイドのブレンが相談して、なんとかやれるのではないかという話になったとき、編集構成をやった牧野を呼んで協力を仰ごうということになったようです。まだ復帰前ですから、パスポートをもらい、予防注射を受けました。当時はいろいろな人間が沖縄に入っていましたから、琉球ユニットという米軍の情報機関が身元調査をしたりしていました。もちろん、いくつか沖縄をテーマにした映画も登場していました。その時はまだ現地の撮影許可が下りていない段階でした。費用的なこともあり、当時、結婚前だったので、僕だけが単身で沖縄に行き取材をするということで、行って初めて USCAR が企画主体、製作会社は沖縄科学教材社という形態が整いました。そして、現地のアマチュアカメラマンを起用して、録音や照明担当を即席で教育して、スタッフのグループ編成をして作業を開始しました。当時のテレビ番組の形態は、1クール13本で、一連の基幹産業が入っていました。本土ふうの言い方と言う基幹産業というものは、きちんとした形があって、観光など、趣味的な分野も含めて企業としてそれなりに活躍している会社を調査し、まずシナリオを制作して、個々のスポンサーの担当者の協力を得て製作の日程をスケジュール化して製作を始めるということが最初の動きです。しかし、沖縄の映画製作では、理解どころか全然わかってもない状態でした。

だから、取り組みにしてもやっぱり手探りでした。今はもう女房ですが、こちらの人間で、結婚も決まっていたのですが、僕が沖縄に行きっぱなしで、いつ帰ってくるかわからないような状態でした。僕は追い込みの状態、一人ですべてをやっていたような状況のために、式場を一度キャンセルしていて、2回目ときには、もうこれ以上は待たせられないということで、取りあえず帰ってきて、東亜発声で編集と録音の最終的な仕上げ作業をやるということにしました。そうして最終的にできたものを、もう1回沖縄に通関して戻して、それが現地でどういう形でオンエアされたのかについてはあまり確認していませんでした。

貴志 製作費は沖縄科学教材から出っていたのですか。

牧野 そうです。だから、僕に対するギャラは沖縄科学教材から出ていました。

貴志 では、USCAR が関わっていたということは、牧野さんをご存じなかったのですか。

牧野 最初は知りませんでした。

貴志 途中からわかったのですか。

牧野 ええ。ご存知のように、当時は沖縄における政治的、軍事的な影響で、こちらから行くと、さまざまな人間関係がそう簡単にわかるような状態ではなかったのです。当時沖縄では、優秀な者がピックアップされて、アメリカの大学に留学に行き、その出身の人たちが、沖縄のなかでエリート諸氏としてゴールデンゲートクラブ⁽⁴⁾ というものを作っていました。例えば、東京、沖縄の金融機関の中心人物や、ガス、石油、水道といった公社のトップレベルの人材は、ゴールデンゲートクラブの人たちが中心で、その人脈で日本と沖縄の経済を動かしていました。もう一方に、興行問題、つまり、映画がありました。映画館が那覇を中心として急増するなかで、上映する作品が問題になりました。当時のフィルムの原料はニトロセルロースで、非常に引火しやすく、気候や温度にも敏感でした。そこで、簡単に言うと、海賊版のフィルムで補うことによって沖縄での上映が始まったわけです。その海賊版は、僻地である九州の業者、もしくは、地理的なこともあって日本の映画が配給されていた台湾から密輸されたものでした。そういうルートで入手された作品で上映が可能になり、それがしばらく続きました。やがて、国交正常化が行われ、沖縄から輸出したフィルムを配給して興行する時期があって、松竹、日活や東宝という大企業の営業が、直接映画会社と交渉するようになったのはもっとあとの話です。そこで問題になるのはやっぱり価格です。当時は1ドル360円という固定レートでした。沖縄に売るということは、売り買いだけの問題ではなく、当時の日本においては、必要なドルが入るという大きな魅力のあるマーケットだったわけです。日本本土における輸入、特に、アメリカ映画を輸入する場合は規制があったのです。その規制の親元であるアメリカの団体が大きなイニシアチブを握っていて、結局、ドルによる裏付けがされないと輸入もで

きないわけです。一定のドルを積み立てれば、ボーナスとして特別な許可枠が広がって、自分たちの好きな映画を輸入することができるという条件が沖縄にあったということも、当時では大きな魅力でした。僕は、検閲に関する研究もずっとやっているのですが、アメリカ映画は、当時 GHQ の統制下にあったとはいえ、GHQ にとって好ましくない作品は、日本での上映が不許可になったケースもあるわけです。だから、変な話ですが、アメリカでも有名な西部劇など、巨匠の作品もキャンセルになるようなことがありました。まして、当時の米ソ対立のなかで、ソ連製の映画の上映は許可されないという制約がありました。そういうなかでは、必然的にドルを手元に持っていることが大きな裏付けになりました。このような問題があったなかで、当時の人たちがさまざまな工夫をしたのだらうと思いますね。

貴志 13本のフィルムを制作されて、最終編集まで牧野さんがなされたのですか。

牧野 最終的には、編集、仕上げまで東亜発声で行いました。

貴志 そして、沖縄に輸出されたのですか。

牧野 そうです。ご存知のように、僕が関わった作品が沖縄県のアーカイブにある程度保存されているということでした。また、そのときのナレーション原稿など、すべての資料は今、ニューヨークのコロンビア大学の牧野コレクションのなかにあります。

名嘉山 それは見てきました。

牧野 実は、当時の企画書やシナリオ、予算の編成書、スケジュールなどの細かいものや、渡航に関する様々な証明書などの展示会を一度企画してやった事があるんですよ。

名嘉山 そうですか。ここに13の会社のリストがありますが、琉球製糖、沖縄製粉、琉球煙草、オリオンビール、日之出機械工業所などは全部映像がありました。沖縄寿屋⁽⁵⁾というのは見当たりませんでした。

牧野 そうでしたか。でも、だいたい、それぞれのスポンサーにフィルムを寄贈しているはず。だから、今でもその会社があって、大事にしてくれていれば、残っている可能性はあるかもしれませんが、ひょっとすると実現しなかったのかもしれない。

貴志 残っていないですね。ほかの作品は追えましたけれども。

名嘉山 先ほどの地元のアマチュアカメラマンというのは、古波蔵東清さんですか。

牧野 そうです。彼は今や立派にプロとして活躍しています。

名嘉山 そうですか。当時は、そのギャラはよかったのですか。

牧野 いや。いろいろな制約もあるし、沖縄まで行って苦労して、しかも、技術、撮影の条件や機材がほとんどないわけから、いろいろ工夫してやったわけですよ。

貴志 機材は持ち込みではなくて、沖縄にあったものですよね。

牧野 そうなんです。当時の工場は暗いし、映画が撮れるような感光度が得られるような状況にはありませんでした。それで、照明は、光線は強いんだけど、映画の撮影機材には向かない、フラットという小さな携帯用のランプを4つぐらい合わせて手作りして、機材をまとめてそれを持って行きました。現地のスタッフは、スタッフというよりもアシスタントで、暑くて狭くてごみごみしているなかでの仕事には耐えられないわけです。そうするとカメラも揺れるのですが、揺れると焦点がぼけてしまうから、直立不動で動くなといった感じでした。時期もちょうど暑い夏でしたから、みんな汗だくだくになっていました。今でも覚えていることは、僕としては、拓南製鉄の狭い工場を、なんとか全体を俯瞰で撮りたいと思い撮影したことです。これは、いうなれば現場の制約を無視した言い方で、そんな場所もないわけです。屋根の上にある梁にロープを垂らして、そのロープにドラム缶を縛り付けて、みんなして、ドラム缶をつるし上げて、そこにカメラマンが乗って撮りました。しかし、俯瞰で撮るには固定したのでは無理なため、移動しようということになりました。移動するとなると、なおさらライトがついていなければならないわけです。遅れると真っ暗闇のなかで撮ることになってしまうのですが、タイミングがなかなか合わないのです。そういうふうに、1カット1カット、随分苦労したわけです。ところが、ドラム缶を載せて、釣り上げて宙に浮かすと、ぐらぐらして不安定で危ないのです。そこで、カメラマンも息もしないで、ずっと静止して、撮れといったようなことをやった記憶がありますね。

貴志 制作期間に対して、向こうの要望はあったのですか。

牧野 要望はあったと思いますよ。先ほど言ったような強行軍でやりましたが、あれでよく、誰も病人がでなかったと思いますね。僕は、那覇の下宿のようところに泊まり込んでいましたから、よくスタッフを集めて飲んだり食ったりしましたけれどもね。

貴志 制作過程でアメリカの軍人さんと接触したということはありませんか。

牧野 それはいいですけども、何度か、向こうの事務所で担当者与会ったことは記憶しています。それが、軍人なのか、民間人なのかはわかりませんでした。現実には、そういうスタッフの人だとは思いますが、日本人だったことは確かですよ。接触をして、企画のシナリオ、ナレーションなど、作品に関わる部分の許可を得るという手続きもあったのではないかと思います。だけど、こっちはもう、すべての現場の処理を負わされているような状態でしたから、そういう事務的なことは沖縄科学教材の社長がカバーしていたのではないかと思います。今、ふと思い出しましたが、当時、向こうには、カワバタさんという男性スタッフがいましました。

名嘉山 USCAR のスタッフの方ですね。

牧野 そうでしょうね。

名嘉山 その方は、現場によく来ていたのですか。

牧野 現場にはほとんど来ていません。現場は自分たちだけでした。当時のスポンサーの状況では、まだ本格操業といったこともそんなになかったため、撮影のために特別にということもあったかもしれません。

名嘉山 『沖縄の生産業』というタイトルは、どういうふうにお決めになったのですか。

牧野 もう最初から決まっていました。

名嘉山 決まっていたのですか。

牧野 はい。いわゆるシリーズのメインタイトルです。

名嘉山 基幹産業、生産業というの、最初からそういう注文があったということなのですね。

牧野 これに、個別の会社の名前を付けたサブタイトルがありました。

名嘉山 脚本を英訳をして、USCAR に提出ということもされたのですか。

牧野 手続き的にはしたのかもしれませんが。

貴志 牧野さんご自身は、作品としてはあまりご覧にならなかったのですか。

牧野 はい。

名嘉山 編集は、牧野さんではなく、別の方が行うこともあったのですか。

牧野 いや、僕がやっていました。そういう形では、何遍もリピートして見っていますが、最終的なものを、オンエアや試写で見る機会はあまりなかったのです。もっとも、東亜発声はスタジオですから、その気になれば見られますが、ほかの仕事も当然入っていますから、そう簡単には見られませんでした。当時の文化映画や教育映画のようなテーマで、以降、いろいろな監督のさまざまな作品が出てきたことは知っていますが、参考試写で見に行ったりしたことはあまりないですね。残念ながら、このような映画は、系統立てられていないし、作られたということ自体の事実関係もクリアになっていません。だから、僕は、単独の関わりとは言いながら、ネイティブな形の一つの映画運動という見方をすれば、一種のパイオニア、最初の走りのようなものだと思います。でも、それがそのまま現存しているかについては分かりません。当時の沖縄科学教材の社員で、制作をしていた照屋さんとは付き合いがあります。芸人のゴリさんの父親です。家族と一緒に沖縄に行つて、エイサーを見に行つたときに彼らと一緒に撮った写真には、子どものころのやんちゃ坊主の彼が写っています。

名嘉山 照屋さんも、この撮影がすごく大変だったというお話をされていました。徹夜だったという話もされていました。

牧野 われわれ映画人にとってはそんなことは日常茶飯事で、ハードなことではないけれども、現場の沖縄の人は、特殊な星から来た異人種のように思ったのではないのでしょうか。なぜあんなにスタミナと集中力があるんだろうかと。さっき言った

ように、照明1つ持つにしても、余人にはできないようなことを要求されるわけです。それは、酷い目に遭ったと思ったかもしれません。

名嘉山 照屋さんは、映画で食べていくのは難しいと思ったようです。カメラを回していた古波蔵さんは、慣れていらっしやったのですか。

牧野 いいえ。彼はもともとアマチュアですからね。それを業務としてやったのは初めてでした。カメラマンだから当然、ライトもさることながら、計測という、撮影の前に小型の機械を持ち運んで、光が当たっているかどうかを確認することやフィルム技術なども、たぶん、あのころ叩き込まれたのだらうと思いますね。当時は、小型カメラの性能も非常に悪く、録音もほとんどできなかったため、それは最終的な仕上げ段階のダビングによって処理するわけです。つまり、同時録音はないため、必要だと思われるときは、カセットテープレコーダーでいわゆる効果音を録って、そういう処理がなされていたと思いますね。だから、みんながそれぞれ、そのとき必要な役割を負わされて、それぞれの責任はしょっちゅうくるくる変わっていました。そうすると、いったい自分は何をしていいのかわからないのですね。空港の撮影では、あまり変な人間が飛行機から出てくると駄目だということで、人よけをやったりしました。カメラの映像の解像度も良くないわけだから、もちろん、そんなに遠くまでは映らないのだけれども、向こうで人よけからOKが出るまで動くなどと言われて、待たされるようなこともありました。そんな撮影の最中にぼかっと顔を出したりして怒鳴られて、怒鳴られている子たちもわからなくて、エヘッなどと言ったりするような雰囲気でしたよ。

名嘉山 沖縄県の公文書館で照屋さんと一緒に『豊かな太陽』をご覧になったとお聞きしたのですけれども。

牧野 見ましたね。あれは、初めてのカラー映画だったのです。当時は色彩映画と呼ばれたのですが、沖縄をテーマにした、そういうような映画が初めて登場したのだという感じでした。でも、漁業の問題のなかで、海の色を真っ赤に染めて、たくさんのイルカが撲殺されて捕獲される様子がね、あの当時でもこれは少し酷かなと思いました。今でもイルカ問題は、国際的にいろいろと言われているでしょう。だから、野蛮だなどというふうに思われてしまうのではないかと思います。『豊かな太陽』の前後に、僕自身は、東京都の企画でさまざまな映画を製作するプロダクションである映画協会の委嘱によって、ディレクター、企画、シナリオを担当して、伊豆七島の観光映画を作りました。これも、結構、その民俗学的内容が高く評価されて、観光イベントの賞を受賞しました。沖縄にパスポートを持って行くぐらいですから、調べてみればわかりますが、確か、年代で言うと昭和39年か、40年ごろだったと思います⁽⁶⁾。沖縄は知ってのとおり、米軍支配下で町の構造もすっかり変わっていて、メインの道路は1号線でした。今の国道58号線ですかね。国際通りも、奇跡の1マイルといったネームがありました。当時は

左側通行でした。本土に復帰してから大きく様変わりしましたよね。

貴志 本土復帰後に、沖縄に行かれたことはありますか。

牧野 もちろん、何遍か行っています。沖縄のいろいろなイベントに呼ばれて行って、スピーチをしたりしましたけれども、長期で行ったり、時間をかけて見ることはできませんでした。ロケ期間中は、沖縄の有名な行事やイベントなどをずっとカバーしたり、当時の名優たちの演技を堪能しました。そんなに深く理解したわけではないけれども、たまたま同じようなテーマのものを東京でもやったときに、見に行ったこともあります。

名嘉山 では、撮影期間中の待ち時間に、そういうものを見に行けるぐらいの時間があつたということですか。

牧野 そうです。日中なんかは、割合時間がありました。

名嘉山 では、夜に撮ることが多かったということですか。

牧野 企業の撮影は昼間が多かったから、そうでもないですね。撮影に行くと言うと、結構、向こうは準備するため、手間ひまを含めると、こちらが思っているほど、さっ行ってニュース映画を撮るようなわけにはいきませんでした。

名嘉山 このシナリオには、結構手を入れられていますよね。シナリオを書くときには、会社の社長さんなどと相談しながら書いているのですよね。

牧野 もちろんです。もう亡くなられたと思いますが、國場興業や赤マルソウの名物社長とはよく会いました。赤マルソウの社長はランの栽培がお好きで、温室で高価なランを見てくれ、見てくれと言われましたが、それは撮影しませんでした。今でも結構盛んでしょうけれども、オリオンビールの創業のころです。その工場は今よりもっと離れたところにあつて、水質が問題になっていました。だいたい、生産ノウハウとしては、本土のキリンビールの技術を中心にしていたため、本土からも技師が来て、水質をうるさく検査したりなど、いろいろとやっていましたよ。

名嘉山 スクリプトは、会社から原案のようなものを出させたということ、どこかで読んだのですが、そうではなくて、一緒に書いたという感じなのですか。

牧野 いや、全部、僕のほうで書きました。だから、ある面で言うと、仕事は早かったですよ。見ていただくとわかるように、音楽は、一種の自分の沖縄に対する好みから、あまりポピュラーなものを使いたくないということで、沖縄民謡のようなメロディーをいろんな形で入れました。そのときに入手したアルバムも随分ありましたが、大部分はコロンビア大学に行ってしまったのでしょうかね。

貴志 牧野さんが書かれたスクリプトに対して、向こうがかなり強く手直しを要求したことはありましたか。

牧野 どうでしょうね。もちろん、現地を知っているとはいえ、パーフェクトな形ではないわけですから、現地の人たちのそういうアドバイスのようなものがあつたことは当然ですが、表立ってチェックしたり、訂正したりということはなかったよ

うな気がします。文章の添削のように、いろいろと手が入っているとしても、それは大げさなトラブルめいたような形のものではなかったと記憶しています。

貴志 そうですか。では、撮影のときにも、現地で問題が起こったこともそんなになかったですか。

牧野 そうですね。でも、さっきも言ったように、原則として企業のPRですから、当然、会社外観、全景ということで、全社員が入ってくるところを撮ります。そうすると、会社の総務が、一定の人数をかき集めるわけです。場合によっては、ユニフォームを着せて、きちんと居ずまいを正して、こちらの準備ができるまでスタンバイして、用意スタートとやるわけです。そんなふうに撮影するわけですから、そばで、あれはおかしい、あの制服の着方はまずいといったチェックは、当然、入ったという気はしますけれども。

貴志 では、制作過程で、さしたるトラブルはなかったということですか。

牧野 あまりなかったですね。割合、スムーズにいったような気はします。でも、現地のネイティブな人たちと直接、接するわけですから、なかなか言葉が通用しないのですよ。逆に言うと、あとになって照屋君から笑われたのですが、言葉が違うのです。たとえば、パイナップル畑で撮影したときに、そこのおばあさんがこれを買ってくれと言ってきたので、これは渋くないかと尋ねました。こっちは渋いという意味で言ったのですが、向こうの方言では、そのような意味ではなかったため、お互いにやり取りしてもなかなかからちが明かず、照屋君が笑ってしまいました。そのようなことが、ギャップとしてあったと記憶しています。

名嘉山 結構、遠出もして撮影していたのですね。

牧野 結構、遠くまで行きましたね。テーマとして、戦跡である摩文仁の丘などはなく、ロケーションの主体は那覇でしたけれども、糸満辺りにもよく行きました。それから、今、例の基地の移転で問題になっている名護辺りの取材にも行きました。

貴志 牧野さんが作られた番組を見た沖縄の人から感想を受けたということはないのですか。

牧野 いや、そういう直接的なものはありません。

名嘉山 では、照屋さんからそういうことを聞くことはなかったのですか。

牧野 彼もいろいろと忙しいので、作品を作り終わってから、あまりゆっくり話をするチャンスはなかったですね。

名嘉山 『那覇』という映画のシナリオが牧野コレクションの中にあったのですが、それも制作されたのですか。

牧野 それは僕自身か作ったのか、よく覚えていないですね。話が飛びますが、実は当時、沖縄でも年金制度が施行されることになりました。そのとき、年金という制度が理解されないのが、映画でやろうということになりました。沖縄をテーマに

してやったらどうかという企画が通って、官公庁のスポンサーで沖縄本島へ行っ
て、琉球舞踊の家元の宮城能造とその一門を取材するために、その教室を舞台に
して、弟子たちとの交流などをずっと取材しました。あまりPR くさくないよう
に、その交流を中心に撮って、最後に、結構いい歳だった宮城能造さんが、本土
復帰、復帰と言っても、中央化のようなことで沖縄色がどんどん失われていくの
は残念だけれども、年金もらえるぐらいが唯一の救いかなというコメントで終わ
るのです。

貴志 気持ちはよくわかります。

名嘉山 『デイゴの花咲く島』というタイトルのようです。シナリオ、日程表や企画書が
あります。

牧野 確か、デイゴの花が咲いている時期なのだけれども、いい場所がなくて絵になら
なかったのですよ。

貴志 それは致命的ですね。

牧野 街路樹でも、通りの全部が咲き誇ってなくて、ポツポツと歯欠けのように咲い
ているため、密度がなくて、あまりきれいではなかったのです。どこか適当な場
所はないかと、ずいぶん、探し回った覚えがありますね、これは、現地に行って
からのことですが。ロケーション情報、何月のいつごろにこういうものが
こんなふうにあるといったような、映画の撮影に必要な情報を提供してくれるこ
とは、地元も含めて滅多になかったですね。だから、こちらが意図していること
もよく理解してくれないし、まして、映画ふうと言えばエキストラ、昔風の着物
を着たばあさんが何人か必要だ、それから、頭に荷物を抱えて歩ける人がいない
かなといった注文をそう簡単に受けてくれる状態ではなかったですね。

貴志 そうですね。時代と言いますかね。

名嘉山 生産業シリーズ以外にも、結構いろいろ撮られていたのですね。『うりずんの島沖
縄』というシナリオもありました。

牧野 それは覚えがあるような気がします。

名嘉山 JAC 企画製作ですが、これには何か関係されていますか。海洋博キャンペーン記
録映画企画書、となっています。海洋博は 1975 年ですね。

牧野 そのタイトルは記憶しているような気がしますね。第一に、その「うりずん」[初
夏]という言葉は、外間守善さんの研究会のレクチャーのなかで、その意味がい
ろいろと話題になったときにヒントを得たような気がしますね。

名嘉山 日生劇場の原稿用紙に書かれています。

牧野 日生劇場に僕は関連があるのですよ。話は違いますが、独立してフリーランサー
になってからした仕事の一つです。現在の日生劇場のビルの一室にプロダクショ
ンがあり、これもまた、長い話なのだけれども、演劇部門は、今、劇団四季を統
率している浅利慶太さんが、重役で演劇部門を担当し、映画部門は当時の作家だ

った石原慎太郎さんが統括していました。それでプロダクション活動をやっていたのですよ。僕はプロデューサーをよく知っていましたから、日生劇場の上にはよく行って、企画などを相談していました。もちろん、沖縄をテーマにした映画制作もさることながら、彼らのプロデュースしたいろいろなスポンサーのコネクションを使って、青森県の森林のテーマを撮影するときに、僕も起用されて行くというような活動をしていました。事実、日生のプロダクションも劇映画を作っていました。国分寺に来る前は、僕も、中央線の高円寺や中野辺りに住んでいました。日生劇場の映画部の人たちやプロデューサー、学研のプロデューサーもいて、それぞれの人脈がありました。そこには、一つの映画の歴史につながるような複雑な人間関係があったりしました。戦前の理論家に今村太平さんという人がいましたが、戦時中に、彼は学生をターゲットにして自分たちの理論グループをつくったのです。今村太平のグループを募って活動していた人たちが、それぞれ映画の分野で、日活や東宝などに入ったり、あるいは、そういうメジャープロダクションではなく、独立プロでプロダクション活動をやったりしました。そういう人間関係のつながりのなかでいろいろな仕事がまわってくるというわけです。

貴志 カラー映画が出始めたころは、企業フィルムやPRフィルムを作っていた独立系の会社が結構多かったですか。

牧野 多かったですね。

貴志 今と比べて、その競合関係や住み分けがありましたか。

牧野 ありましたよ。それこそ、ライバル同士で、それは厳しいものがありましたよ。ただ単に、最終的な製作の値段だけの競合ではなくて、企画の内容、つまりシナリオの質のグレードや、スタッフも含めてネームバリューのある人材をキャスティングできるかどうかということが問われました。

名嘉山 そのあとは、沖縄を撮る機会はもうなかったのですか。

牧野 そういう形ではなかったですね。沖縄を撮っていた時は、人間関係、ほとんど個人的なつながりをなんとか生かしてやっていました。だから、それこそ、照屋君や現地のスタッフには、ずいぶん無理なことを言う監督だと言われていたのでしょうけれども。

名嘉山 今日お話を伺い、1960年代当時の沖縄で大変なご苦労をされて作品を制作したことがわかりました。貴重なお話をお聞かせ下さりありがとうございます。

— 注

- (1) 沖縄の古い歌謡。
- (2) 琉球漆器の加飾法の一つ。
- (3) 1964年観光映画コンクール、奨励賞（『日本短編映像秀作目録』映像文化製作者連盟、1999年、44ページ）。同書ではタイトルが『観光那覇“豊かな太陽”』となっている。

- (4) 金門クラブ。サンフランシスコの金門橋・ゴールデン・ゲート・ブリッジが由来。当時の留学生は船で渡米し、金門橋の下をくぐってアメリカ合衆国に入学したことから。
- (5) 現在は沖縄サントリー株式会社。
- (6) 『伊豆の島々』1965年観光映画コンクール、最優秀賞（『日本短編映像秀作目録』47ページ）。

謝辞：本研究はJSPS 科研費（17K02060）の助成を受けたものです。牧野氏をご紹介いただいた照屋林松氏、インタビューにご協力いただいた牧野氏とご家族に感謝いたします。