

東京国立近代美術館フィルムセンター「映画製作専門家養成講座」

第1回 1997(平成9)年度「―日本映画の技と匠―」撮影5

(総合プロデューサー：野上照代)

登壇者：野上照代(スクリプター)+原一民(撮影)

開催：1997年12月12日(金)11時

会場：東京国立近代美術館フィルムセンター 小ホール

―『動脈列島』(増村保造監督、1975年)上映後―

原 昨日に続きまして、お付き合いをお願いします。増村保造さんの監督、人柄、作品を解説する前に、皆さんにお尋ねしたいことがあります。ヌーヴェルヴァーグという言葉が日本で出てきたのは、昭和30(1955)年代の初めですが、ヌーヴェルヴァーグの監督として、日本の映画で誰をまずあげるか、ご存知の方は挙手していただいて、お答えください。

(会場から) ……大島渚監督、……中平康監督、……篠田正浩監督、……吉田喜重監督。

原 中平康さんは、日活デビューです。大島、篠田、吉田、この御三家は松竹です。まだいませんか？森の石松の金比羅代参じゃないですが、1人忘れていませんか？ここにもう1人、それが今日お観せした、大映の新た起用の増村保造さん。

中平康さんは昭和31(1956)年、石原裕次郎をスターにした『狂った果実』(1956年)を撮って、ヌーヴェルヴァーグの第1号監督として認められた方です。増村保造さんはそのあくる年、昭和32(1957)年、『くちづけ』というデビュー作があります。川口浩と野添ひとみ(が主演)の斬新な映像で非常に話題になって、松竹の3人が出てきます。大島さんは第1作が『愛と希望の街』(1959年)、篠田さんは『恋の片道切符』(1960年)、吉田さんは『ろくでなし』(1960年)でデビューしています。この時代によりやくワイドスクリーン、シネマスコープに変わってきて、広い映像を使って斬新な映像とドラマを作って、話題になったんです。今回取り上げた増村保造さんは、このヌーヴェルヴァーグの監督として評価された1人だと、覚えておいてください。松竹の御三家のほうが非常にクローズアップされましたが、実は中平康さん、増村さんがいるということです。

この『動脈列島』は、大映が倒産してフリーになった増村さんを東宝にお呼びしたい、喝を入れてほしいと企画されたんです。それで、私がすることになり、この映画が出来上がりました。

これは、(秋山宏を演じる)近藤正臣君という1人の正義感に溢れた医者、それを取り巻く警察、政治家、大勢の人が出てくる集団劇です。「寅さん」⁽¹⁾も集団劇です。寅さんを取り巻く団子屋の家族、裏のたこ社長、寺の坊さん、近所の人たちがみんなでドラマを作っていくわけです。この『動脈列島』は1つの集団劇としてドラマが進んでいきますから、シネマスコープは非常にいいわけです。

そこで1つまた質問します。何か普通の映画と違う、物足りないと感じた方、わかりますか？

会場 アップがなかったです。

原 ご指摘の通りです。アップからロングショットまで、上手くモンタージュするのが従来の映画の作り方ですが、増村さんの場合、クローズアップはありません。全部ミディアム、どんなに寄ってもミディアムで、ベルトから上のサイズ。バストまで、絶対に寄らない。ロングはもちろん使います。だからアップサイズを使わない、1つの表現方法となります。これは僕も初めての体験で、果たしてこれで映画が成立するんだろうかと思いました。それまで、クローズアップやアップがあり、そのモンタージュで僕らは教育されたし、そうであるべきだと信じていたんです。ところが増村さんは、“アップサイズはいりません、クローズアップもいりません”“全部ここ(ベルト)から上で結構です”と。その意図は本物ではなく、役者だからと言い切る。

それで、もう1つ、捜査会議で大勢の刑事が並んでいます。目線の高さ、頭の高さをみんな同じに揃えています、それでも増村さんの映像美学を感じさせられました。良いか悪いか受ける側

次第ですが、やはり増村さんならではの、表現方法なんですね。なぜ、目線の高さを揃えるかというと、お客に対して、目の高さを揃えたほうが見やすいと、1つの視覚的、ビジュアル的な問題を増村さんは考えておられた。背の高い人と低い人をそのまま撮ると、目線の角度が違いますが、増村さんはこれを嫌うんですね。高さを同じにすると目線も同じになるから、スクリーンを見て、ドラマ、お芝居が非常に理解しやすいと解釈されているんですね。だから最初、病院の外で(君原知子の)関根(恵子)君と近藤正臣君が話します。(近藤君が)“ヨーロッパへ行ってくるよ”とか。これも全部頭を揃えています、坂道だから当然高低が出てくる。2人が立てば、どちらかが高くなりどちらかが低くなるし、芝居で動くから、足元に便利箱などを立てて、上げるわけにはいかない。それをカメラで修正してくれというわけです。つまり、カメラアングルの高低によって目線の高さを揃えることができるから、そういうテクニックを使っています。

それから集団劇で、身長がみんな違います。主演の(滝川保の)田宮二郎君は1メートル80(cm)ぐらい、一番背の低い方は1メートル60そこそこですから、でこぼこが当然出てきます。(村田愛知県捜査一課長の)渥美国泰さんが一番背が低くて、他の俳優はある程度目線の高さが揃うけど、あの方だけはどうしても低くなる。監督の要求からいけば、上げなきゃ駄目なので、前後左右に歩く時は、インチ板⁽²⁾を持ってきて、便利箱を立てて、同じ高さになるように俳優さんのコースに敷くわけです。だから当然、足元まで入れられない。そういう、1つの徹底した表現方法を増村さんはとっておられるということです。

さっきアップがないと言いましたが、例えば近藤君がアパートの1室で無線機を工作しているのは単独の芝居で、アップがない。手元の操作はありますが、彼1人の大きな顔はなかったはず。われわれはよく“すっぴん”と言いますが、ずばっとカメラが寄ることを絶対嫌ったわけです。これはシネマスコープという空間を、上手く利用しなきゃ駄目だという発想があったんでしょうけど、必ず何かをナメます⁽³⁾。必ず隙間からカメラが覗いているという、非常に客観的な画作りをされています。だから(長田)国鉄総裁(を演じる)、山村聰さんの家へ、夜忍び込む場面は2人だけの芝居ですが、絶対にアップがありません。全部ベルトから上のサイズで切り返している。最初に出てきた、住民の訴訟団と国鉄総裁の対話や新聞記者が囲む会議とか、全部広い画でカットバックで見せている。

特にこの映画に関してアップを撮らない理由はもう1つあります。これも増村さん独特の考え方ですが、国鉄総裁、警察庁長官、政治家、偉い人がたくさん出てきます。団交の席などで迫力を増すために、例えば、山村聰さん、あるいは国会の臨時運輸委員会の渡辺文雄さんを大きいサイズで、普通は撮りたくなる。山村聰が国鉄の総裁に扮しても、本物とは違う。渡辺さんが国会議員をやっても、小沢栄太郎さんが(国松)警察庁長官に扮しても、本物ではない、役者だと。増村さんはユニーク、あるいは偏屈と言いますか、独特の論理、1つの感覚、感性を持っておられた監督だったと私は記憶しています。アップがなくてもドラマが成立すると、僕は学んだんですね。

増村さんは主に大映で仕事をされていて、名カメラマンの小林節雄さんとずっと長くコンビを組まれていた。僕は“レンズを選べ”と昨日話したと思いますが、この映画の標準を75mmに決めました。増村さんも“それで結構です”と始めたんですが、途中でそれを変更せざるを得なくなりました。“私は75mmを大映では使ったことがない、むしろ50mmが好きなんだ”と。これは監督の好みです。“僕は75mmを主体にします”と話しましたが、“やっぱり違う”って言うのです。50mmに慣れておられるから、芝居の付け方とか、画面の構成、画作りが基本的に変わってきます。いろいろ話し合いをして、“何とか50mmにしてくれないか”と言うので、そこまでおっしゃるならと、後半はメインのレンズを50mmにしました。前半は割合75、100mmで通しましたが、途中で変更したということです。

もう1つ、増村さんがわれわれに難問を持ちかけてくれたのは、撮影監督制度を取り入れたいということでした。増村さんは、イタリアの(国立)映画実験センターに2年間留学して、外国の映画作りを身につけ、撮影監督制度を日本でも取り入れたいと感じたのだと思います。東宝にいられた時に、まずそれを開口一番、言われました。何とかならないかと相談を受けて、私も、“日本映画も遅まきながらやるべきだ”と、賛同しました。これはいい監督が来たと。日本映画全体にとって画期的なことで、まして東宝という大所帯、しかも伝統ある映画会社に、よその監督がぼっ

と来て、今までの映画作りのシステムを土台からひっくり返そうということです。早速、照明さんと相談するとOKしてくれたんです、“1回やってみようじゃないか”と。ところが組合にその話が知れて、すったもんだが起きちゃったんです。仮に成功して撮影監督制度になると、照明(部)には生活権の問題です。どうも組合がイエスをしてくれない、このままやると今度は、マッサン、増村さん自身も立場が不利になるから、却下せざるをえなくなった経過がありました。そういう意味では、日本映画を新しい方向へ変えていこうという意欲を持っておられた監督さんのひとりだと申し上げておきたいです。

増村さんの独特の作り方で、非常に困ったことがありました。ミッチェルというカメラには、脇にビューファインダーがあり、本番の時はこれを頼りに、われわれはオペレートしています。大映時代の情報がないまま、お付き合いしたのですが、最初のうちは結構任せてくれていました。増村さんも初めてだから、遠慮があったようですが、慣れてくると、本番の時に私がビューファインダーを覗いてると、顔がくっついてくる。テストならいいですが、だんだん横へやられるわけです。ビューファインダーは両目で見ないと駄目ですから、顔が押されて半分を左目だけで見ざるを得なくて、あとの半分は増村さんが見ている。OKかNGか片目で判断するようでは、仕事にならないから、“どうしてそういうことするんですか？”とはっきり聞きました。結局は、心配なんだね。ちゃんと役者を動かして、全部フットマークを付けて、何遍もきちっとやって、目線の高さも揃えてお膳立てしても、信用できないのか、気になると。“駄目だったら、僕はNGをいくらでもかけますから、悪いけどここを覗くのだけはやめてくれ”と散々言いましたが、どうしても納得してくれない。やっぱりフレームが気になる、と。“じゃあ監督、こうしましょう”と、工作場に頼みまして、ファインダーに45度のプリズムを付けてもらいました。(ファインダーの小さな)四角に顔を寄せて2人で覗くのは無理なので、“悪いけど、ここへは来ないでこれを見てくれ”と言った。そうしたらそのうち、“これは中とおんなじ画か”と(会場笑)。あまりにもわがままだから、“絶対おんなじだ、プリズムで取ってるだけだから、1対1なんだ”と(僕が)言っても、(増村さんは)横を向いている。“同じかもしれないけど、やっぱり私はこっちから見させてくれ”って言うわけ。結局作ったプリズムも外して、こっちから半分、こっちから半分。これじゃ、どうにもならないし、最後は向こうも諦めて、僕も諦めました。大映に知っているスタッフがいたので聞いたら、大映でもそうだった、と。ようやくとるな、と思いました。そういう意味では、ユニークといえますか、個性が強いといえますか、人を信用しないといえますか、とにかく、そういう監督さんでした。

(車に)無線機を積んで新幹線と並行して走るシーンは、あの映画で一番大変でした。新幹線の岐阜羽島、木曽川の鉄橋で長さが約1キロあり、ロケハンの結果、そこだけ名神(高速道路)が平行に走っている。新幹線は時速150キロから180キロぐらいのスピードであの鉄橋を渡っていますから、手前で近藤君の運転する車とそれを入れ込むために、もう1台車を用意しないといけない。危険ですから、無許可の撮影で、もちろん吹き替えです。ドライバーはトヨタ自動車の専属のレーサーに頼んでいます。カメラの車には、そのレーサーが気心の知れたレーサーをもう1人呼んで、乗っていただいて撮りました。もちろん、一発OKとはいかず、3日くらいかかっています。何で3日間かかるのか、参考までに話します。

あの道で160、200キロくらい出して走行するのは、危険だから絶対駄目です。鉄橋に平行して名神が走っています。最初に近藤君が名神の高速バスの(名古屋寄りの)バス停に入ります。肉眼では遙か彼方(東側)の名古屋駅から新幹線が来ます。(バス停の近くに)近藤君の車と撮影用の車がありますが、問題は新幹線が鉄橋に来た時に、車がそこに来ないと駄目です、成立しないんです。このタイミングを測るのに、ものすごく時間がかかりました。まず、名古屋の新幹線のホームへ1人行かせます。当時は携帯電話がないし、無線機は、2キロも3キロも届きませんから、中継点に喫茶店があり、そこにまた1人置きます。喫茶店には、もちろん電話がないと駄目です。

スピードを測ると、こだま号は次の岐阜羽島駅で止まるから、鉄橋を通過する速度はだいたい180~200キロ、ひかり号は岐阜羽島は止まらないから、スピードが全然違う。“今ひかりが出た”、“今こだまが出た”という連絡が喫茶店の電話で知らせてくる。われわれは、ひかりは速すぎるので無視、通過させて、こだまのヘッドライトが遙か彼方に見えた頃に出るんですが、このタイミン

グだと、早すぎると思いました。ところが新幹線のスピードは流石に速くて、遠くに見えていても抜かれていくわけです。撮影車から新幹線を撮っているから、前の車をぬいながら、ものすごく危険な撮影です。前にトラックがいたりすると、新幹線はそのまま(撮影できずに)行ってしまうから、何回もトライして、その中の一番いいやつを使っています。

パンをしやすいように、車はマークⅡを使っていましたが、座席は全部はずして、ズームレンズを付けました。150や180キロだと本当に怖くて、びゅんびゅん抜いて行くから、レーサーとはいえ、あの撮影は非常に危険を伴いました。結果的には思ったようなことができたと思いますが、新幹線をこれから撮る機会もあるでしょうから、1つのヒントとしてこのお話をしました。くれぐれも、車のことから、スピードには十分注意してください。

普通はコマを落としますが、できるだけリアルなスピード感を出したい。そのレーサーも映画のことを心得ている方で、自分ができるだけ頑張るから、20コマとか18コマに落とさないでください、できるだけ新幹線に負けないスピードを出すからと、24コマで撮影しました。一番速い時は、ちらっとスピードメーターを見たら180キロぐらい出てました。本当に怖いですよ。

増村美学とでも言いますか、ああいうユニークな、あるいは自由な、独特の画作り、映画の作り方をぜひ見ていただきたかったと申し上げておきたいです。

質問がありましたら、受けさせていただきます。

質問 新幹線が止まるシーンはストップモーションでしたが、表現として苦勞されましたか？

原 こだまは次の岐阜羽島で必ず停車します。何回かトライしているうちに、信号が何かで鉄橋を渡った途端にスローダウンしたのがあの映像です。本来なら鉄橋をすごいスピードで渡りますが、なぜか運良く渡った瞬間にスピードがぐーんと落ちたので、“しめたこれだ”と、こっちもしがみついて撮りました。後でこれを細工すればいいと。だから一瞬、車が先行して、カメラもそれにつけてバーッと振っている。“ああ、もうこれでOKだ”と、後はオブチカルでもなんでもかけて。実際に止めるわけにはいきませんが、偶然が功を奏したということですね。

質問 新幹線が止まる映像表現について、撮影前に監督とどのような打ち合わせをされましたか？

原 実際に止めるわけにはいきませんが、事故がない限り、偶然止まることもない。オブチカルに頼るか、模型を使って止めるかも考えましたが、それは最悪の場合です。できるだけ実写で撮ってみて、どうしても駄目な時は、模型を使って撮らなきゃ駄目だと話し合いはしていました。

この映画の一番最後は、あのブルドーザーをトンネルの上から落っこす話だったんです。そうしないと締めくくりが悪かった。それで僕らも、東宝のオープンセットで2分の1の大津のトンネルを作って、実際に使っているブルドーザーより小型のやつを上から落っこしたらどうかと、美術とも相談をして、いけるというところまでいっていました。監督もそれを望んでいたし、われわれもその気で、トンネルの大きさとかそれに見合うブルドーザーとか、いろいろ手配をしていました。ところが、東宝のプロデューサーが“それはちょっと困る”と。確かに社会問題を抱えているドラマですから、本当にあれを真似する、若者が出てきたら困ると言うことなんです。やろうと思えば可能です、ブルドーザーを線路に落っこすのは。東宝はそこまで責任を負いかねるし、対国鉄の、今はジェイアールですが、問題がある。何とか考えてほしいとなり、結局最後は引っかけて止まってしまったということになりました⁽⁴⁾。裏話ですが。

質問 最初の脱線のシーンは、どのように撮影されたのでしょうか？

原 ミニチュアです。1両しか使っていません。オープンセットに作りまして、トロッコのレールと車輪です。2分の1か3分の1ぐらいのスケールで作っていて、よく見ると運転手が動いていたと思います。

質問 動いていました。

原 実はあれ、子供が運転しています。岡崎さんも、よくやられている手だと思いますが、遠近法です。稲垣浩さんとか、時代劇を撮られた監督はよく使っている、歌舞伎から出たテクニックです。ロングには子供を使うんです。ミニチュアの新幹線の運転手に、大の男が乗ったらバランスが取れないでしょう。知らなかったら覚えておくのと得かなという気がします。

質問 日本の映画界では、撮影監督と照明の方が共存するのは難しいでしょうか？

原 言葉が悪いけれども上手く使うというか、一緒にやっていただくという方向しかないんじゃないのかな。今の政治と全く同じで、われわれの業界も“行革”をしなきゃいけない時代が来ています。そういう意味で、マッサン(増村さん)は10何年前からこういうことを言っているわけです、“日本の映画界の行革”をね。あの人はそういうのを常に携えて映画を作っている。ヌーヴェルヴァーグと言われる所以がそこにあると僕は思います。やっぱり偉大な監督ですよ。撮影監督と照明については、(前日まで講師を務めた)岡崎(宏三)先生⁽⁵⁾にお話ししてもらったらいいいと思います。特に外国でも仕事されているから、日本とどう違うかですね。

岡崎 撮影監督というシステムは、今や中国でも採用しています。撮影監督という技術的な総責任者、協力してくれるカメラのアシスタント、ガッファーと称せられる照明。日本映画ができた時から、いわゆる撮影監督、カメラマンが自ら光を操る、光の責任を持つというシステムはなく、それを助けてやろうと、優秀な照明のテクニシャンが出てきた。例えば、年功序列の会社が、新人のカメラマンを撮影所で抜擢する。現場の作業を上手く進行させるためには、一番時間のかかるのは照明だから、撮影ができる技量でカメラマンに昇進した人じゃない人や、昔の徒弟制度で15年いるからカメラマンにしてやろうとかいう場合は、照明のルック、自分のルックを持っていないから、照明部に頼るわけです。台本に夕方と書いてあり、カメラマンがセットに行ったら、すでに照明は夕方になっている。例えば自分が決めたF^{エフ}(値)、絞りに対してこういう光を与えたいという、はっきりした信念を持っていればいいけど、照明部が作った中で助手が計測し、Fを決めるということも行われていました。機材と照明部がついて映画は成立する。優秀な、いわゆるルックを持ったカメラマンが育って、それを手早く、非常に高等な技術で処理する照明が要求される。技師という名前じゃなくてね。これが今後、日本映画が外国へ行った時にも通用する方法だし、カメラマンが、“ここにこういうキーライトを当てたい、ここはこうしたい”と言うのを、向こうの照明部は待っている。若い人はぜひ、このシステムを把握しといてもらいたい。フリー(のカメラマン)になって、自分がこういうことやりたいと思ったら、自分の好きな(照明の)人を選んでやっていくのが、非常に大事で、それがいいと思います。

原 ありがとうございます。

野上 それではこれで、終了します。ありがとうございます。

受講生 (一同拍手)

■映画作品の年：公開年を記載。

註

- (1) 「男はつらいよ」シリーズ／註：松竹で『男はつらいよ』(山田洋次監督、1969年)から『男はつらいよ お帰り 寅さん』(山田洋次監督、2019年)まで、50作(2023年現在)が製作されているシリーズ作品。1年に2回、盆と正月を中心に公開された。
- (2) インチ板は撮影時、役者の足場などに使う厚さ1インチの板の通称。
- (3) 手前に物を入れ、立体感を表現する技法のひとつ。
- (4) 『キネマ旬報』(キネマ旬報社、1975年9月上旬号)の「動脈列島」に賭けるサスペンス・ドラマの可能性とは？《スタッフ座談会》増村保造(監督)／白坂依志夫(脚本家)／藤井浩明(製作者)／田宮二郎／(俳優)／近藤正臣(俳優)／梶芽衣子(俳優)／山田順彦(製作者)」(76頁)では、(白坂)“そうですね。「転覆」「人命殺傷」「ブルドーザーが落ちること」。この三つを切らない限りやらせません。うちは阪急電鉄の子会社ですから、といわれたら、こっちはもうしょうがない。(中略)それで増村さんと二人で藤本さんに会いに行ったら、「いやいや、私はあんたの仕事をちっとも邪魔しようとは

思っちゃいない」とおっしゃられて、(中略)「じゃ転覆と、人命殺傷と、ブルドーザーが落ちるところを削って下さい」という。「それならまかしてください」。(笑)それでまたやり直しということになったわけです。”と綴っている。

- (5) 当講座「―日本映画の技と匠―」撮影分野(1997年12月10日～12日)は、岡崎宏三氏と原一民氏が講師を担当。講座の詳細は、以下リンクからご覧ください。

「[応募要項](#)」、岡崎氏担当回の「[撮影1](#)」「[撮影2](#)」「[撮影3](#)」。