

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6

(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)15時30分

会場：東京国立近代美術館フィルムセンター 小ホール

―『あにいうと』(今井正監督、1976年)上映後―

原 最終回ですが、今井正監督を私が解説していいのか、その資格があるカメラマンではないと、実は迷いました。かといって、今井正さんを語り継いでいく方がいなくなりました。特にカメラマンの場合、中尾駿一郎さんが、東宝出身で後にフリーになって、東映で今井正さんとコンビを組まれて、いろいろな名作を残されましたが、他界された。日本映画の社会派で大巨匠といわれた、今井正さんをやっぱり語らなきゃいけないと、僭越ですが、この『あにいうと』を皆さんに観ていただくと考えました。

今井正さんといえば、『また逢う日まで』(1950年)、『青い山脈』(1949年)、それから『にごりえ』(1953年)、『橋のない川』(1969年)など、社会派のドラマを取り組んでおられた方です。

今日観ていただいた『あにいうと』は、今井さんの映画作家としての哲学とか、思想からいくと、ちょっと毛色が違ったジャンルに属するんじゃないかと思います。それだけに今井さんご自身は、小ぶりの映画だけど非常に自分としては好きだと、言っておられました。

私は東宝生まれの東宝育ちで、今井さんはわれわれの大先輩でしたが、東宝争議などの問題があり、いわゆる社会主義者の思想をもった左翼系の方は、レッドパージという排除がありました。当時のマッカーサー司令部による民主主義の政策をとるためです。それで東宝から優秀な監督、俳優、ミュージシャン、たくさんの方が東宝の門を出て行き、今井正さんも東宝では映画を撮れなかった。時が経つにつれ、そういう問題も徐々に解決して、20年ぶりぐらいに東宝へ来ていただいて撮ったのが、岡崎宏三さんが撮影をされた『海軍特別年少兵』(1972年)で、これも1つの反戦映画でした。今井さんには自分のテリトリーの作品で、大変評判が良かったわけです。

それで、私がまだカメラマンとして駆け出しの頃、ある日突然“また今井組をやるけど、君にやってほしい”と、全く夢にも見なかった話を会社の上層部から聞きました。私は今井正さんと面識も全くありませんし、天下の大巨匠ですから、新人の私にそんな話がきて、ほんとに戸惑いました。後からいきさつを聞くと、岡崎宏三さんがこの映画をお撮りになる予定だったそうですが、別の仕事にすでに入っておられたので、今井さんと相談されて、私に呼び出しがかかったということでした。自分としても大変ラッキーでしたが、やはり、あの名作を作られている今井正さんに、私がどうやっても、提灯に釣鐘、全然バランスがとれないと内心思いました。監督が希望するような映画を自分は撮れないんじゃないかと。

そうかといって会社の命令ですから、当たって砕けろと前向きな気持ちになり、初めて今井正さんとお会いしました。これが巨匠今井正かと、“三步下がって師の影を踏まず”という古い言葉がありますが、まさにその通りで何も言えません。ただ、“よろしく願います”という心境で、準備その他を進めていったわけです。僕は黒澤明さんとずっと長く、助手生活を送りましたが、そんなに簡単に自分の意見はなかなか反映できません。自分のテリトリーの技術を発揮するしかなかったけど、今度は立場が違います。一本立ちのカメラマン、映像の管理の責任者として、巨匠今井正と付き合わなきゃならないから、立場は対等なんです。私にものすごい重圧、プレッシャーがかかったことは、皆さんご理解できると思います。

天下の巨匠とよく言われます。小林正樹さんもそうでしょうが、普通の監督とどこが違うんだろうというところから、僕は始めたんです。今井正は確かに巨匠だし、名作も作っている。だけど、人間的に、どういうところを見て巨匠というのか、カメラマンとしてどうやって付き合ったら一番仕事がスムーズにいき、その監督の思う映画ができるのか、詮索を始めました。巨匠には、いろんなタイプがあり、黒澤さんの場合は、昔から天皇、天皇ってよく言われてますけど、現場で

は、役者、カメラマン、スタッフに“ばかやろう”呼ばわりを平気でします。黒澤さんの場合は、それに耐えられることもまた必要ですが、今井正さんはただにんまり笑って、ふんふんと聞いているだけで、それこそ、近寄りがたいという方です。

今井さんとの付き合い方にずいぶん悩んでいたある日、今井監督もそれを察したんだろうと思いますが、スタッフルームで、“実は、ちょっとご相談があるんですけども”と、僕に声をかけてくれました。“この『あにいもうと』という1本の映画をこれから撮るけど、監督は全篇を通してオールマイティーではない。得意なシーンもあるし、不得手なシーンもあります”と、言うんです。こんなことは初めてで、監督はそういう自分の弱点を見せませんよ。だけど今井監督は、はっきり言うのです。“このシーンは、私は非常に苦手なんだ。だから1つ、あなたこれを自分なりにコンテを考えてきてください”と。それは、もん(を演じる秋吉久美子)が夏に帰って来てスイカを食べ、(伊之吉の)草刈(正雄)君が帰って来て、取っ組み合いの喧嘩をするシーンです。ああいう喧嘩は苦手だと言うんですが、こっちは新人ですから、真に受けるわけです。巨匠がこんなことをよく言うなと思いましたが、“わかりました”と。宿題が与えられたんです。

撮影まで2週間ぐらいあります。自分なりにカットを割って、これは当時の資料ですが、(小型のスケッチ)ブックに画を描きました。われわれの業界では、画を描くコミュニケーションが一番早いんですね。口で言っても抽象的になっちゃうから。下手でも、マンガでも何でもいい、画を描くのはカメラマンの1つの要素だと思います。それでとにかく私は、“こういうコンテになりました”と、朝、今井さんに見せました。台本にも線を引いて、カットナンバーを振って、このセリフの時にはこういう芝居、カメラワークはこうなる、サイズはこうなると全部説明して、課題を提出しました。すると、“わかりました”と即答しないで、“これすいませんけども、お借りできますか”って、非常に丁寧な言葉。“1回見てください”と言うと、お宅へ持って帰られました。

あくる朝、スタッフルームで、“タベ拝見しました。すいませんけど、もう1度考えてください”と。コンテの中に赤鉛筆でマルとバツが書いてある。どちらかというとバツが多いけど、それは新人だし、自分勝手に割ったから当然です。マルは、自分なりにOK、合格点だけど、バツが非常に多いのは、このシーンに関して解釈の仕方が、僕と今井さんと合っていないとわかるわけです。その芝居の撮り方が、カメラマンの私と違う。でも、今井さんはそのコンテを絶対に貶さない。ただマルとバツだけが書いてある。それで、“お持ち帰りください”“わかりました”と。

私は、マルを基準にして、バツだったところをもう1回、なんで駄目なんだろうと、自分で台本と付き合わせて修正しました。すると、カットの数も違ってきて、ここは移動してワンカットがいい、ここは手持ちでこうしようと、どんどん自分なりの発想がそこで出てくるわけです。それをもう1回提出すると、(今井さんは)“わかりました”とお持ち帰りになり、明るく日持って来て、これでよろしいと。“へー”と思いましたよ。助監督さんに、“はい、これ、今度のシーンのコンテが出来ました。これをコピーして皆さんに配ってください”。これはやっぱりびっくりします。監督のコンテを僕が割り、それがOKでみんなに配ってくれたわけです。僕は戸惑いと同時に、やっぱり責任を感じますよね。果たしてそのように撮れるかどうかです。セットはもちろんできていて、下見もしてあるけど、あそこがバレないか、ここに移動車がひけるのか。レンズのミリ数とか、机上のプランと全く違う部分が出てきますから、本当に大丈夫かなと思いましたが、今井さんは、全く1カットも直さずに、そのまま撮ってくれました。

普通、監督さんはカメラの横やすぐ後ろによくいますが、その時に限って今井さんはずっと後ろにいました。本番が終わると、“いいですか、OKですか、NGですか、芝居は良かったですか”と聞きます。カメラワークは僕のテリトリーだから、イエス、ノーを言えるけど、芝居に関しては本来は演出家の仕事なのに、“今の賀原夏子さんはいいですか、秋吉久美子さんは良かったですか、池上季実子君の芝居はいいですか”と、全部こっちにくるわけです。カメラマンは写してるだけが能じゃない、役者の芝居もきちっと見ていなさいよという暗示なんです。これがやっぱり、巨匠っていう人なのかなと思いました。巨匠にもいろんなタイプの方がいるという、1つの例です。

そういうことがあり、順調にいききましたが、今度は“最初のタイトルバックを考えてください”、と。多摩川の情景ですが、現代を反映している今井正さん流のタイトルバックにしないと駄目で、綺麗な多摩川は受け付けない。団地があったり、ボートを漕いだり、川魚を釣っている人などの庶民的な映像と、現代を反映している汚れた水、ゴミが溜まっていたりとかを表現すれば、今井正さ

んの映像は理解できるのかなあ、ということがだんだんにわかってきました。僕が描いたタイトルバックのコンテを見せて、“だいたいこういうパターンでやります”“結構です、そういうふうに撮ってください”というようなことでした。

他にも、“ここも割ってください”“ここも考えてください”、というのが何か所かありましたが、課題が出るのは撮影部だけでなく、録音部や照明にもいくわけです。照明や録音は、僕らよりもっとベテランのスタッフがついていますが、そういう人にも、“ここはどうするんですか。音的にはどうするの、音楽はどういう音楽がいいんですか”と全部に言っていました。この辺は、悪く言えば狡さで、本人には絶対イメージがあるんですよ。僕のコンテもそうです。僕は頼まれる前に、“ちょっと今井さんの台本を見せてください”と言ったら、なんとなく薄く、はっきりは見えないけど、ちょこちょこ割ってある。瞬間だから、どこで割っているか僕はわからない、はっきり線が引いてないから。カメラワーク的に、あるいは音的に、照明的に、相手がどう出てくるか、いい部分を全部吸収してしまおうと。僕もそこで初めて気がついたんだけど、カットを割って、用意スタートをかけて、役者に芝居をつけたり、いろんな注文を出すのが監督じゃないという印象を受けました。

スタッフは監督から見れば、やっぱり将棋の駒と同じ、われわれは兵隊なんです。監督はその兵隊をいかに上手く使うかが、僕は演出力というか、演出の一部だと思う。極端なことを言うと、50%は、いかにスタッフを使うかが演出家の上手さだと、今井さんを通じてつくづく感じました。よーいカチンで、カット割ったりするのは、助監督でもできます。本当の演出家はスタッフをいかに自分のものにしていくかです。というのは、出来上がった映画は、最終的にはやっぱり監督のものです。カメラマンのものじゃないし、照明のものでもないし、録音でもない、役者のものでもないわけです。みんなの知恵、アイデアを出せるだけ出して、その中のいいエキスだけを自分のものにしてしまう。これから演出する方は、そういう演出方法があると、心がけてみるのもいいのではないかと。

野上 原作は室生犀星ですね。

原 映画化されたのは3回目で、その前は大映で、森雅之さんと京マチ子さんがやっている『あにいうと』(成瀬巳喜男監督、1953年)があり、白黒でしたが、その脚本も水木洋子さんです。このへんが、僕はいまだにわからないけど、昭和初期の話を現在に当てはめようというわけで、普通の監督だと書き直します。いくら水木さんだとしても、ここは違う、このセリフはこういうふうに、こんな言葉を今は使っていないとか絶対直すのを、今井さんは一字一句、“このまんまわたくしが撮ります”と。シナリオライターをものすごく尊重して、“1度台本になったものは、わたくしは絶対に直しません”と。このあと、私が『ひめゆりの塔』(今井正監督、1982年)を撮ることになりますが、やっぱり水木さんの台本です。(約)30年も前に東映で撮った『ひめゆりの塔』(今井正監督、1953年)の台本をそのまんま使いました。「ひめゆり」の場合は、だいたい内容が同じだからいいけど、この場合は時代の背景が違うから、果たして成り立つかどうか一抹の不安はありましたけど、今日観ていただいても、何の抵抗もなかったですね。

秋吉君がクローズアップされたのは、日活で藤田(敏八)さんが撮られた『赤ちょうちん』(1974年)で、非常にいい子がいる、映画自体が非常に面白かったと、東宝が目をつけたわけです。それで秋吉君と草刈君で『あにいうと』を撮ろうということになりました。それで、今井正さんという巨匠と相対したわけですが、ある日、今井さんが僕を呼びまして、“秋吉から来た手紙です。ちょっと読んでください”と。読みましたら、これは昔の台本ですから、“私にはこういうことは言えない”と書かれていた。今井さんの場合は、絶対それは受け付けません。

結局、それが事の起こりになり、一度溝ができてしまうとなかなか埋まらないです。この映画が成功しているのは、実はそういう事件が裏にあったこともあります。僕は、これも今井さんの演出だという気がしますね。(監督は)勝手にやらせて、秋吉君は監督と口をきかないから、僕のところへ来て、“今の芝居どうだった?”“俺はカメラマンだから、芝居はわからん。聞いたかったら、監督のところに行って来い”と。だけど彼女もやっぱり怖れをなして行かない。

それが1本の映画になると、功を奏しているんです。秋吉君がいいですよ。僕は後でわかった

というか、自分なりに解釈しましたが、つっぱねることが今井さんの演出なんだと。結局最後まで仲直りしなかったですが、出来上がった作品はいいんですよ。そういう演出の仕方もある。甘いも酸いもわきまえているのが、巨匠なのかと感じました。

そのあとは、『子育てごっこ』(今井正監督、1979年)という(原作)三好京三さんの(小学校)分校の話の映画を撮って、『ひめゆりの塔』を撮らせていただいた。やっぱり、リアリズムに徹しておられた方で、ライティングでも、ちょっと気に入らないと、“これはどうしてこうなるんですか”とか、“このライトはどこからきていますか”とか、割合にそういうことをデリケートに聞かれる方でした。

野上 撮り直しは多かったですか？

原 クランクインは、草刈君がスナックの女の子と、昼間にひょこひょこ出て来て親父を見つける場面でした。最初に階段みたいなところから降りて通りへ出て来ると、後ろから洗面器を持ったスナックの女の子があとをくっついて来るけど、ぱっと向こうを見ると大滝秀治さんの親父(赤座)が向こうを横切る。それを見て、“あ、やばい”とぱっと引き返すカットです。移動ですが、そんなに長いカットじゃない、12、3秒です。場所は、登戸の多摩川の駅前で夕方です。そこにだあーっと移動車のレールを敷いて、草刈君が立ち止まり、向こうに親父を発見して、身を隠そうとする芝居を撮りましたが、普通の俳優さんとちょっと違う、クセのある芝居をする人で、何回撮っても、今井さんはなかなか気にいらぬ。移動車は(レールを)10本ぐらい敷いているし、駅前だから人通りがすごいわけです。5、6回撮ったのか、日もだんだん暮れてきてしまう。

(今井さんは)“どうですか？ どうですか？”と、さかんに僕に聞くけど、僕の判断で、OK出すわけにいかない、初日だしね。変なことを聞く監督だなと思ったけれど、僕も“ちょっとやっぱり違いますね”というような言葉で濁しました。すると(今井さんは)“わかりました。じゃあ明日もう1回撮り直ししますが、一応撮るときましよう”って言うんです。これもね、私はちょっと度肝を抜かれました。明日やるなら今撮らなくてもいいじゃないかと思いました。フィルムも時間ももったいないし、人が大勢集まっているけど、監督がそう言うから、“わかりました、じゃあ撮りましよう”と。それで本番を回して、“はい、OKです、お疲れさん”って終わりました。

2日ぐらいしてラッシュがあがってきます。初日の分ですから当然見ますが、OKともNGとも、何も言いません。それですぐ制作さんと呼んで、“すいません、あそこの登戸のあれ、撮り直ししますから”と言って、結局撮り直しをしているんです。普通の監督だと妥協して、こんなものかとOKしてしまうけど、撮り直すのをわかっていて、とにかく今日は撮るときましようという精神は、やっぱり大物だなあと。初日からそんな印象、インパクトを与えられました。撮り直すことはこっちもそりゃ歓迎しますが、撮り直すのを最初からわかっているのに、何で撮るんだという、その理屈は、今の若い人には当然わからないでしょう。僕自身も、事実、そういう監督さんとお付き合いがなかったから、初日からちょっと蹴飛ばされたようなことでした。

さっき言ったコンテ作りは、二人三脚といいますか、一応仕事をきちっとやることはできたと思います。今井さんに関して、私は資料を多くは持っていませんし、(担当した)ほんの3本で今井さんと作品を語るとすれば、このぐらいのことです。いわゆる巨匠はこれからも出てくるでしょうし、またそういう方とのいろんな接し方があると思います。

もう1つ僕が感心したのは、先ほどスタッフを自分に引き入れるという演出方法があると言いましたが、スタッフを非常に大事にしました。控え室でも、一番最初に入るのが監督でした。普通(朝)9時開始のセットだと、われわれはだいたい8時半ぐらいには、控え室に入りますが、その時間には監督がでんと座っているんです。制作に何時頃いつも来ているか聞いたら、“いつも1時間前にはいますよ”と。われわれ若造が30分遅れて行くのはバツが悪いから、私も8時にはそこにいるようにしました。その時今井さんがおっしゃっていたのは、“私はだてに早く来るんじゃないんだ”と。スタッフの健康状態をチェックしているとのこと。これも僕は関心したんです。朝、助監督さんとか制作とか、いろんな人がスタッフルームを出入りするのを、この子は今日ちょっと体調が悪いとか、こいつは元気なんだとか。そこまで気を配っておられる監督さんでもありました。そういう面でも、気張らない巨匠の1人という印象を受けました。

若い助手さんに一言申し上げておきたいのは、フォーカスをやる人、セカンドには巻尺を使って距離を測るという仕事もありますが、まず目測で距離を測る訓練をしてほしいです。露出計もそうですが、巻尺を一種の機材として解釈するなら、機材に絶対に使われるなっただけです。スケールに使われない、露出計に使われない。あれは使うものなんです。そこを誤るといつまで経っても、なかなか自分の技術にはなりません。

日本間なら畳の数が何枚あれば何尺、何メートルだと当然わかるわけです。ここからそこまで5メートル、あるいは5フィート(約1.52メートル)あると目測でとにかくやる。それが正確かどうかは、メジャーで測ればわかるわけです。今の助手さんを見ていると、テスト中からスケールを持って、どんどん測っている神経質な助手さんもいます。これは撮影の雰囲気を壊してしまうし、目障りですから、まず目測でフォーカスを置いて、役者が動いたらそれも目測でフォーカスを送って、最終的にメジャーでチェックすればいい。露出計もそうです。いわゆるライトバランスは肉眼が一番正しいから、まず肉眼でバランス的にいいかどうかを自分で判断して、最終的に露出計を持って行って、フィートキャンドルが合っているかどうかをチェックすればいいんです。そうしないとやっぱり、いつまで経っても露出計に頼っちゃう、ということですね。人間の目のほうが正確だし、できるだけ目測で画を作る技術を、僕はぜひ学んでほしいと思います。

野上 原先生は今日で最後です。質問のある方、どうぞ。

質問 『あにいもうと』の撮影で、女優さんを写す時にフィルターを使われましたか？

原 回想でフィルターワークを相談したところ、却下され全シーンでは、使っていません。今井監督はこのようなシーンに限らず、フィルターワークは好みませんので、カメラワーク(手持ちカメラなどで)変化をつけて描写することに決めました。

質問 最後のほう、夜の河原のシーンは、時間帯を狙われたんですか？

原 あれは薄暮狙い、スカイライン狙いともいいます。空の濃度が落ちちゃうと、木も何も出なくなってしまうし、そうかといってライトを持って行って当てるところもない。あれは普通の木で、当ててもしょうがない。むしろ木は全部シルエットにしようという自分のイメージがあるから、空が潰れないギリギリのところでやりましようということでした。

質問 そういう時はフィルターをかけるのでしょうか？

原 レンズ前のフィルターは特に使いません。エフェクトで85番を85Cに換える場合もありますが、色温度によります。通常85番を使っていれば、今の現像技術からいけば、かなり補正の範囲も広がっています。凝り過ぎてフィルターを使い過ぎると、後で修正がきかなくなってしまうことがあります。普通は85番で十分対応できますし、さもないとフィルターを抜いてしまう。抜いてしまえば、より青くなっていきますから。

質問 スタンダードサイズなのは、監督の希望ですか？

原 あの当時、ビスタサイズは選択肢としてなかったと思います。シネスコの時代がしばらく続いてましたから、岡崎さんが撮られた『海軍特別年少兵』はシネスコです。シネスコが興行的にも大したことない、経費もかかるみたいな問題が出てきて、サイズをスタンダードに戻したんです。谷間の時期のサイズです。以後また、ビスタが戻ってきます。今井さんの希望もあったのかもしれないですが、思い出せません。僕としては、ワイドで撮れる写真ではないと思ったのを記憶しています。

質問 もんと伊之吉の喧嘩を手持ちで撮られていますが、どなたのアイデアでしたか？

原 私の一応コンテとして、やらせてもらったんです。

質問 家の撮影で、ロケとセットを行ったり来たりしていると思いますが、色温度、肌の色合いで、苦労はされましたか？

原 撮影したのは梅雨時で、悪条件のところもあります。途中の梨畑や土手の上を歩いたりするところです。最後は晴れて狙いたかったからちょっと頑張ったけど。草刈君が(小畑の)下條(アトム)君を待ち構えて殴ったりするのはセットで、土手を下りたところからセットで繋いでいますが、かなり光線的に、ぎくしゃくしてしまっているところがあります。ただ色的には合わせるといっても、なかなか難しいです。スタジオは完璧に色温度を合わせてきっちり撮ってます。あと、夏の問題があります。季節感、暑さをも出さなきゃいけないから、変に色が入ってきちゃうとそれを損なうこともあります。だから、目をつぶるところはちょっとつぶっていただいたということです。

質問 この3日間で、こういう映画の作り方を知ると、現在の撮り方が結構つらいですが、時間もお金もない状態では、誰が撮っても一緒みたいなところがあります。カメラマンとして自分を出す心構えみたいなものがあれば、教えていただけますか？

原 これは基本的なことです。クリエイティブな仕事をしていく上で一番はやっぱり、感性です。われわれは感性を問われる職業です。誰が撮っても同じようになっては駄目だし、その差をつける、あるいは、差がつくのは感性です。

今のフィルムやビデオは、スイッチを押せば誰でも写る時代になった。プロが撮ったのかアマチュアが撮ったのか、お年寄りが撮ったのか、全く区別がつかないぐらい、技術が向上しています。フィルムの場合、現像場もそれに対応してくれる。あと残るのは何かといったら、感性です。レンズを通して自分が何を撮り、何を表現したいか、それだけです。技術を学ぶことも本当は大事だけど、それ以前に自分の感性を磨いてほしい。究極の課題だと思います。感性を磨くには、あらゆる芸術に接することです。映画を観ることももちろん大事だし、写真を撮る、自分でビデオを撮ってみるのもいいことです。ホームビデオでもいいから回してみ、自分のテーマを作って、何か撮ってみる。そこから事が起きるんだと思う。そこから自分が発見されるし、自分を見つめ直すことができると思う。それが僕は、感性に繋がっているんだと思います。くれぐれも申し上げますけど、感性を磨くということが、みなさんに課せられた、大きな課題だろうと僕は思います。どうも長いこと、ありがとうございました。

野上 どうもお疲れさまでした。これをきっかけに勉強してください。ほんとには現場でないと覚えられないと思いますが、参考にしてください。昔の映画を観るのはやっぱり大事なことで、この(東京国立近代美術館)フィルムセンター(現 国立映画アーカイブ)のありがたいところだと、私は思っています。内容をいかに表現するかが技術ですから、技術の勉強といっても、内容を先行してください。どうもありがとうございました。

受講生 (一同拍手)

■映画作品の年：公開年を記載。