

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―」編集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)+長田千鶴子(編集)

進行：入江良郎(東京国立近代美術館フィルムセンター)

開催：1998年1月30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

―『ビルマの豎琴』(市川崑監督、1985年)上映後―

野上 昨日に引き続きまして、長田さんのお話を私がお聞きします。『ビルマの豎琴』のビルマは、今、ミャンマーですけど、1回目はモノクロで1956年でした。戦後、間もなくでしたから、日本へ帰れる人、帰れない人(がいたり)、向こうに遺骨が残っているなんて、感動した記憶がありました。30年経って、市川さんはどうしてもう1回やろうと思ったのでしょうか？

長田 市川さんの中には、ロケーションができることと、カラーで撮りたかったと。最後にタイトルで出てきた「ビルマの土は赤い」⁽¹⁾、あれを見せたかった、すごく撮りたかったって。

野上 あ、そうですか。僧侶の黄色とかね。

長田 あれは土の色だということですよ。私は前作を見た時に、自分の意識では、完全に僧の衣裳とオウムの色はカラーで見ているんです。

野上 ああ、そういうことありますよね。

長田 だから、白黒だったのかと、改めて思いました。

野上 ロケーションはどうでしたか？

長田 (当時)ビルマの^{ねはんぞう}涅槃像は、全部屋根の中にあるんです。狙いは、やっぱりああいう(森の中の原っぱに横たわる涅槃像の)シーンを撮るためには、屋外にある涅槃像じゃなければいけないと。いろいろと調べた結果、タイにはそういうのがあるということで、(石坂浩二が演じる隊長)井上小隊と一緒に、結局全部タイで撮りました。チェンマイ(タイ北部)、チェンライ(タイ最北でチェンマイに隣接)、それから最後の広い赤い土だけは、飛行機で助監督が散々探しても、ない。結果的に市川さんは満足してないですが、“赤い土がずっと地平線まで続いていて、そこに水島がずっと行くのを撮りたい”と言って、その構図が撮れなかったことを、今でも残念だとおっしゃっています。

野上 その赤いってというのは、どこで知識を得たんですか？

長田 原作じゃないでしょうか⁽²⁾。

野上 タイは赤くなかった？

長田 いや、赤いです。チェンライよりも北のほうに一角があって、地平線ではないので、上を見切っていますけど、(水島上等兵)中井貴一ちゃんだけ連れて行って、ああいうところで仕方なく、やっと撮りました。あとは箱根や伊豆、湖だとかは全部長野で、日本が結構入っているんです。(三角山守備隊々長)菅原文太さんがやっていらっしゃる戦闘場面の中は、全部伊豆で撮りました。

野上 そうですか。じゃなきゃ大変ね、あんなに大勢連れて行って。

長田 伽藍^{がらん}とか、ああいうところだけは向こうでしか撮れないので、撮って来ています。あと、関東村に一応全部セットを作りまして、だいぶ撮影しています。

野上 関東村って？

長田 調布の飛行場(の北西側)にあって、『鹿鳴館』(市川崑監督、1986年)とか「ビルマ」は、あそこにロケセットを作っています。

野上 つなぐのも、そういう意味でも大変ですね。

長田 そうですね、色が違ったりいろいろ。仕上げの段階で、もめることはありませんけど、シタン河のところを脱色しています。ここまで脱色したほうがいいのか、監督もだいぶ悩んだと思うんです。私たちには今観ても違和感があるんですけど、あまりにも色がきれいなんですよ。心情と合わないものですから、ああせざるを得なかったんだと思います。

野上 やっぱりカラーは、余計な色が全部入るから。昔のモノクロの時の印象が強いですね。一斉に、“水島ーッ”“一緒に帰ろう！”って、わりとカットバックがあったり。あの頃はまだ戦後で雰囲気も残っていたんでしょね。今度のは三角山へ説得に行く時、かなり丁寧というか、悪く言うと説明的になっていますね。

長田 ああ、そうですね。

野上 編集もそうですね。印象を言いますと、イギリス兵たちの墓参りを見て、中井さんの気持ちが変わっていくでしょう。それはわかるけど、さらにオーバーラップしたり、編集で気が変わったとか、いろんなを出していく。市川さんの、人を泣かせるコツをよく知っている上手さだろうとは思いますが、過剰説明という感じがした。

長田 わかっていても、そのショットを入れる。例えば、サチコなら、“サチコ”と言ったら、前に出たアップをぱっと入れたりする。そういうのがわりとお好きで、画でもう1回見せて説明する。

野上 私は基本的に映画ってわからないといけないと思います。わかりにくいのがいいと思って、若い人なんか、わりと気取っているのがあるけど、わからないと話にならないから。

長田 そうですね。あんなにムドンの人を、わりとオーバーラップを多用していたのを、すっかり忘れていました。今だったら反対すると思います。この頃は、だいぶ少なくなりましたが、不必要にしているような気がします。

野上 誰かの歌を聞くと、イメージが増幅されます。『二十四の瞳』(木下恵介監督、1954年)ふうに涙も出ます。基本的に、戦後もそれでみんな感動したんだけど、遺骨を残して、普通は帰りたいのに、水島がビルマに残るといのは、大変なことだったんですよ。そういうところに感動したんですよ、竹山道雄さんの原作(『ビルマの竖琴』(中央公論社、1948年))でも。前作から30年経って、このぐらい説明しないと今の人はわからない。

長田 たぶん、そういうこともあったんだと思います。市川さんは、“原作に感動した”と言っています。原作者もビルマに一度も行ったことなく、書いているそうです⁽³⁾。

野上 市川さんはスポーツもできないのに、オリンピック(『東京オリンピック』1965年)も撮る

し(会場笑)。職人というか、上手い。

長田 職人技ですね、たぶん。

野上 市川さんはすごく長いキャリアを持っていらっしゃいます。初めは、伊丹万作さんにも助監督でついています。写真があります、『権三と助十』(1937年)で、籠を担いでいる。

長田 まげをして刀をつけて扮装して、大衆の中に入ってそこで指示したと。

野上 あの頃の助監督は、みんなやっていましたが、市川さんは、当時わりあい新しかった、ゼーオー(J.O.スタジオ)からです。

長田 漫画ですよ。

野上 新東宝へ来てから、ヒットした作品をやって。当たらないのは、あまりなかったんじゃないかな。

長田 当たっていないのも、結構あるんじゃないですかね。後半、ずっと当たっていませんよ。

野上 あ、後半ね(会場笑)。市川さんは、感覚の素晴らしい人で、編集とあまり関係ないけど、私は市川さんと1回やっているんですよ。(市川さんが)新東宝から東宝へ移った一番最初の『結婚行進曲』(1951年)、越路吹雪さんが出ていた、これ1本だけ。私は『羅生門』(1950年)が終わって、東宝へ行って1本目。お互い、別に認識しないで、空いているからついたんだけど。

長田 上原謙さん、杉葉子さんがお出になった、ものすごい早口。

野上 秒数ばかり計算している。

長田 今でも、全然聞き取れない。あの当時は、わりともっとゆっくりしたしゃべり方でしたね。

野上 そういところが面白いのね、あの人。

長田 とにかく、“鉄砲のようにしゃべれ”と言ったと、市川さんはおっしゃっていました。ビデオか何かできたので、見せてもらったんですけど、聞き取れないですよ、何を言っているのか。

野上 すごい早口。“もっと早くしゃべれるか”なんて。そういうところが、やっぱり全部。

長田 常に実験精神みたいな。

野上 あの時でも、やはり市川さんは感覚的に素晴らしいなと思いました。そういう意味でモダンだったし。それから、“用意、スタート”を言う前に、廊下でおばさんがぼろ雑巾で掃除している役者のところへ市川さんがだっと走って行って、おばさんの頭をね、(右手で髪をかきむしるように)やってやるのよ。そういうところはね、本当に上手かった。実際、掃除しているおばさんがきれいな頭はおかしい。

長田 そうですね。

野上 そういのは市川さんというよりは、結髪とかの責任だけど、感覚が違うんですよ。

長田 「ビルマ」でも、みんなは裸足で出て行くんですけど、水島が出て行く時に、靴をつかんで

持って行くところが彼のショット、演出だと思んです。何か1つ、味をつけるという気がしています。

野上 そうね、何かちょっとしたカットでね。『ビルマの豎琴』は、向こう(海外ロケ)へ一緒に行って、編集したんですか？

長田 いいえ。市川組はだいたいロケーションから入りますが、市川さんはシャイな方で、スタッフと一緒にいるまでに時間がかかります。私を緩和剤みたいにして連れて行くので、半分秘書、半分編集者の目で見ているような。だけど、現場を見たから編集がどうなるということは全然関係なく、ロケーションについて行きました。スタッフや俳優さんと知り合って、現場に慣れることも編集者の楽しみの1つで、勉強でもあると思います。「ビルマ」の時も、初日はロケーションから入りましたので、小隊と一緒にタイで撮りました。

タイでは、みんなと一緒に動きますが、やることは何もないから、ひたすら暑いんです。元気なのは、この時70歳の市川崑監督と65歳ぐらいの小林節雄カメラマンと下村一夫照明技師、その3人だけです。3人が先へ先へと行き、暑いからスタッフはだらだらついて行く。日陰があると、私はさっと一番最初に日陰に入って休みますが、とにかく監督は元気で楽しそうに、というのも変ですが、撮影をしました。大半はとにかく大変で言葉は通じませんし、食べ物は、特に監督は偏食で、肉と卵以外は食べません。魚は形を見るのも嫌で、たまたま旅館で突き出しにあると、“魚の目がわしをにらんでいる”と言って、外させるぐらいです。石坂さんが五目御飯とかあずきのご飯とか、レトルトの食品をいっぱい持ってきてらして、そればかり食べていました。

野上 困りますね、そういう偏食は。

長田 本当に困るんですが、それをアレンジしていくのも私の仕事で、今でもそうです。時々、お肉を食べに石坂邸へ行くんです。石坂さんはお料理上手なので、500グラムぐらいあるステーキを焼くんですが、市川さんはよく焼かないと駄目なんです。ステーキを切って、中が赤いと食べないから、石坂さんが、“そんなに焼いたらまずい”と。ある時、全部切って表面を焼くとわからないから、それを出したら、“美味しいなあ”と。私も1個ぐらい食べられるかなと出て行ったら……ない。ぺろっと500グラム近く召し上がるから、とにかく、お肉と煙草で持っているんじゃないかと思えます。

『ビルマの豎琴』は1年近くかけて作りましたが、最後のダビングというか仕上げが大変で、今観ても、口が少し合っていないところがあります。昨日講師を務められた小川(信夫)さんから技術的なお話があったと思いますが、プレイバック(撮影)という先に音楽を録っておいて、それを現場で、あるポイントからポイントまでを流して撮影します。それとは別に、細かなカットもプレイバックでいっぱい撮っていきます。それで最後に、小隊の人たちがアフレコをします。井上部隊から(伊東軍曹役の)川谷拓三さんが出るところなら、その声をダビングの時に、音をそこだけ立てて出しますが、バックがコーラスの人たちなので、すごくきれいで、どうしても合わない。いくらプレイバックで撮っていても、どうにもならなくて。

野上 でも、結構合っていましたよ。それよりも、兵隊の音がきれいなほうが気になる。聞いているほうの耳にはいいかもしれないけど、リアリティが全くないもの、あの声は。

長田 そうですね(笑)。石坂さんの声、後半は全部彼が歌いますが、最初は違います。声が似た人でした。

野上 それと、これだけ説明しているのに、わからなかったのは、おしまい、“私は今まで……”何とかと言うナレーションがあって、アップで寄るけど、わからない。そんなに重要な役じゃないし、石坂さんにしては声が違うなあと思って聞いていたら、これは隊長がやるだろう！？と。じゃあ、このアップになっている人の声かな？と思ったんです。

長田 そうです、(小林上等兵)渡辺篤史さんです。

野上 あれ、監督のミスだなあ。

長田 でも、前作もそうで。市川さんは、“そういう何気ないやつに言わせるんだ”と。

野上 初めからあの人が、“私”だと、お客にわからせりゃいいですけど(会場笑)。最後に出てくるでしょう。

長田 そうです。最後にしか、わからないようにしてあるんですね。

野上 今度、市川さんに言ってやる(会場笑)。やっぱり、引っ掛かりますよね。それと捕虜収容所の井上小隊ハウスで、石坂さんが中井さんからの手紙を読まないで、胸のポケットにしまう。一所懸命、言い訳していたけど。あんな大事な手紙を“いま読んでいる暇はない、後で読もう”なんて(会場笑)。

長田 あれは、ラストシーンでやりたいから。

野上 船の中でやりたいからね。ちょっと見て、あとでみんなに聞かせるとか。みんなのいるところで初めて手紙の封を切るなんて、ちょっと解げせませんね。でも、編集は大変だったでしょう？

長田 大変でした(笑)(会場笑)。これも相当な量のフィルムがありまして、とにかくオウムだけで、どのくらいあったかと思うくらいです。あのオウムが、“オーイ、ミズシマ”と、顔を横に向けて合わせたりとか。

野上 (笑)あれ、きっと苦労したと思った。オウムの口を見せない。あれは人間の声でしょう。

長田 人間がやって、加工して、加工して、やっとあそこまで。

野上 いつもオウムの口がわからない。少し向こうを向いている角度を使っているわけでしょう。

長田 ええ。ちょっと動くから、いかにもしゃべっているように編集しなきゃいけない。膨大な中から、いいカットや、それらしい声を探してきたり。

野上 あれは同情した、私。

長田 (笑)昨日の猫(『吾輩は猫である』(市川崑監督、1975年)といい、今日のオウムといい、俳優さんと一緒のところは、NGも相当出ています。

野上 俳優がいい迷惑するのよね、鳥のために。鳴きが上手くいかないからって、やり直すでしょう。

長田 貴一ちゃんは、だいぶ首筋をかじられたという話は聞きました。歌があったせいか、私は結構楽しかったです。

野上 歌でずいぶん救われていますよね。

長田 フィルムの脱色をするとか、そういう悩みのほうが大変でした。

野上 最後の河は、すごい脱色してあるけど、良かったじゃない。

長田 違和感、なかったですか？

野上 違和感はあるけど、良かったですよ。

長田 そうですか(笑)(会場笑)。河があまりにもきれいで、空がとにかく真っ青ですから、落とさざるをえなくて。何回ぐらいだったか、だいぶ脱色しました。

頭のイギリス軍が出て来たところは、2対8ぐらい。2がカラーで8が白黒です。グリーンが少しわかるぐらいカラーを残して、白黒にしています。河は、それでも色が相当出ていましたが、3回も4回もやってOKになったんですかね。3対7ぐらいで、3がカラーで白黒が7です。

野上 でないと、なかなか落ちないでしょう。

長田 ええ。つなぎの苦しさより、脱色の時間で苦労したことが多かったです。

野上 オーバーラップもわりと多いけど、水島が日本へ帰らない理由を、いろんなカットで。

長田 そこが一番、時間がかかりました。それと水島が背中を向いて、自分のいる僧院の壁に向かってビルマに残ることを決意する。観客側に思いが決意として伝わるまでの長さは、短くてもできないし、長くても思いを入れ過ぎるということで、あの長さで、相当時間がかかって何回も、何回もやり直して苦労した記憶があります。

野上 そうでしょうね。また素朴な疑問ですけど、豎琴で弾く原作の曲は、『仰げば尊し』だったかなあ。先生じゃないのに、って思った⁽⁴⁾。

長田 別れの曲というか。

野上 “いざさらば”がやりたかったんでしょう。で、(中井さんが)霧の向こうに遠ざかるところに、どうして石坂さんのカットが入らないんでしょう？ちょっと気になったけど。隊長は水島の気持ちが変わっているから、出口のところまで来ているのに。

長田 隊長はわかっている、ということで。石坂さんはあの屋根の下にいて、最初から鉄条網までは来ない。

野上 でも、(石坂さんの)カットが、水島が霧の向こうへ行ってからは、ないでしょう？

長田 ないですね。水島が去って行くので、終わりにしていますから。

野上 撮っていたけど、使わないカットはないですか？

長田 シーンの中でいくつかは、いっぱいあると思いますが、おっしゃるような大きい部分では、ないですね。

野上 じゃあ、ほとんど計画どおり、台本どおり。

長田 基本的には台本どおりです。イギリス軍の葬列のところも、膨大にラッシュはあるけれど、そういうふうにとまとめただけで、外したところはないです。

野上 苦労ですね。

長田 毎回、苦労していますから。何なんでしょうね。

野上 市川さん自身は、昔のと、こっちを比較したりしませんか？

長田 そういう話はなさらないですが、和田^{なつと}夏十さんとカラーで撮りたかったという思いがあったので、“夏十さんに対するオマージュだ”とおっしゃっているんです。夏十さんが亡くなられたのは、『細雪』(市川崑監督、1983年)の最中でした。

野上 昔のを、今度やりたいというのは、色(カラー)にしたかったと。

長田 それが一番大きかったと思います。

野上 今井正さんも「ひめゆり」(『ひめゆりの塔』1953年、1982年)をやり直したでしょう。自分の作品をもう1回やるのは、非常に私は不思議でしょうがないから、どういう心境かなど。もっと上手くできると思っているでしょうから、当然だけど。何か昔はできなかったとか。稲垣浩さんも「無法松」(『無法松の一生』1943年、1958年)をやったでしょう。どうしても、前のほうがいいんだけどね(笑)。

長田 (笑)前回はロケができなかったという思いも、すごくあったんじゃないかと。当時は出国が厳しくて、フィルムの量を持ち出すのも、非常に厳しかったみたいです。

野上 昔のは、どこでやったの？

長田 お寺の一部とか、ビルマで撮ったみたいですが、ほとんどは箱根で撮ったと言ってらっしゃいました。それが白黒のいいところで、パゴダを建ててもわからないということらしいです。

野上 あの頃は、箱根だって似たようなものですからね。

長田 今日観て思ったんですけど、弾薬箱を積んだ荷車を引っ張って河を渡って行くのが、初日です。伊豆で撮りましたが、台風の日でした。みんなで撮影休みだとニコニコしていたら、“やる！”っておっしゃる(笑)。“天候が不順だとライティングがいい”と言うんです。

野上 弾薬の車が落ちるところ？

長田 落ちたあとです。どんどん移動して、ワイプで変えていくところです。相当な台風だったんですけど、しっかりといい画は、撮れています。

野上 台風や曇りとかは、休みませんよ。晴れた真昼間なんて、あまり撮影しないしね。

長田 昔、安井昌二さんがやられた水島は、皆さん印象に残っているとおっしゃっていますが、市川さんは、“水島に関しては、中井さんがぴったりだ”と。あの時、安井さんは少し太っていた。

野上 丸い、ぼちゃっとした顔だから。

長田 この時、貴一さんは緊張していらして、調子が悪くて、食事もあんまり取っていらっしゃらなかった。暑いのもあったし、本当に痩せていました。

野上 (肌が)焼けるからでしょうけど、ドーランを塗っていたんでしょうか？

長田 貴一さんはもともと色がそんなに白くはないですけど、ドーランを塗っていました。袖(腕)

とか全部塗っています。

野上 撮影部の要請でしょうけど、ああいう映画で、顔が化粧のドーランはやっぱりね。(物売りの婆さん)北林谷栄さんだけ、前作と役がダブっていますね。

長田 ええ。断られると思ったらしいですけど、“出たい”とおっしゃって。前回はビルマのことを知らないでやったので、今度はビルマの人たちの生活を知りたいと。作品に入る前に行って、衣裳だとか、振る舞いだとか勉強してらしたという話を聞きました。ものすごく熱心な方だと思います。

野上 そうそう、あの人はすごく熱心な方。日本語が上手くなった気がするけど(会場笑)。

長田 日本人のビルマ語で。

野上 日本人のビルマ語ですが、それなりに歳を取って、いいですね。やっぱり北林さんは、安心して見ていられるでしょう。前と脚本は同じですか？

長田 脚本のクレジットは、和田夏十のままですから、変えてないと思います。

野上 また、あら探しだけど、中井さんが、やっぱり帰るべきじゃないと思って、さっと出て行く時、片手でオウムをわしづかみして行くでしょう。ちょっとオウムを見て、置いといてもかわいそうだからと連れて行くのと違うんですよ。何かね、すごい決心をもってね、うわー！って(会場笑)。どうしてもオウムを肩に載っけなきゃいけないというのも(会場笑)。気になるものですよ、私ばかりじゃないと思うけど。

長田 本当は、編集者は一番最初の観客だから、冷静にものを見なきゃなんないといつも言われますが、次はこうだとなぐこと、シーンを作っていくことで、頭がいっぱい。今みたいな意見は初めて聞きますので、ああそうなんだって、今頃、思うぐらいです。やっている時は、そういう余裕は全然なく、わしづかみにしたこと自体に思いは至らず、あれこそ「アクションつながり」ですね。意見としては、市川さんに尋ねておきます(笑)。

野上 全体的には良かったんじゃないですか、お客も来たんじゃないでしょうか？

長田 ええ。フジテレビと市川さんが初めて作った作品で、当時、プロデューサーの角谷(優)さんというフジテレビ映画部長がとても熱心で、(配給収入)30億円ぐらい入った。

野上 あれはフジテレビの宣伝がすごかった。

長田 天気予報から何から、全て「ビルマ」でしたから。私はその時に予告篇の作り方が、がらがらと変わりました。予告篇を作るのはすごく好きで、市川さんもすごく好きなんです。予告篇は、助監督と私がだいたい作って、市川さんが“あれを足せ、これも足せ”、最後には“引け”とか言いながら作ります。フジテレビは、いいところをだーっとテレビで見せて、お客を呼ぶんです。私たちは、いいところをちょっとずつ見せて、それで“何か、あるよ！”って、わりと長い予告篇を作ります。

野上 一般的な常識として、いいところを見せないっていうでしょ。“これを見せたら、本篇は何とかだ”とか言って、秘密にして見せない。でも、私は見せたほうがいいと思いますよ。だって見せたら、お客はさらにもっといいのがある、それが最高だと思わないから(会場笑)。ああ、あれかと観た時に思っても、予告の時はいいいところは見せたほうがいいと、私は思います。

長田 私もそれで予告篇の作り方が、すごく変わりました。市川さんは変な方、面白いショットが好きな方で、“僧侶が歩いて行く時の後ろ足が一番いいカットだ。それをぜひ予告篇に使ってくれ”って。変に印象に残っているんですけど、面白い人です。

野上 市川さんは、予告篇も作るでしょう？

長田 必ず手を出します。この頃は助監督に作らせて、それをもうちょっと良くしようと、やっぱり自分で、画コンテを描いています。

野上 黒澤さんもそうですけど、好きですし、上手い。

長田 みんな予告篇上手です。自分の頭の中で、どれとどれを出せばこうなるだろう、みたいなことをわかっていらっしゃるし、全て映画ができていますから。

野上 これは昨日、小川さんがおっしゃっていた^{かんじんちよう}勸進帳ですか？

(『ビルマの豎琴』の香盤表／資料投影)

長田 私たちは香盤表と言いますが、印刷されたものです。

野上 助監督が作るんでしょう？

長田 普通はそうですが、市川さんは自分で作る。この時、フジテレビが一緒だったので、印刷しました。この頃はもちろんワープロで全部やります。

野上 こういうのを作って消していくんですよね、編集した時とか。全部で何シーンあるんだろう……。120、あまり多くはないですね。

長田 ワンシーンが長いですから。

野上 (香盤表に記されているシーン「120」)「荒涼たる大地を水島が行く。」これは帰って行くやつですね。「ビルマの土は赤い」これがやりたかった。

長田 そうですね、これがやりたかったのだと思います。

(投影終了)

長田 何かお聞きになりたいこと、ありますか？

質問 テレビ放送を考えて、あらかじめ編集で注意することはありますか？

長田 一切ないです。映画として作っていますから。それがたまたまテレビで放送される。これは(アメリカン)ビスタサイズですけど、テレビでやる時は、スタンダードでオンエアされますから、切られます。テレビは別物だという考えです。

質問 テレビ局からは、特に何もありませんか？

長田 フジテレビからは、一切ありません。

質問 水島が「仰げば尊し」を弾いたあと、少年が何かを叫びますが、“お金をくれ”ということ

ですか？

長田 そうです。日本人の男の子が、ビルマの子どもを演じています。

質問 北林さんがああいう大阪弁をしゃべるのは、原作や前作にもあったのでしょうか？

長田 ありました⁽⁵⁾。

質問 教えたのは、日本の兵隊という設定でしょうか？

長田 ええ。隊がいっぱいあって、商売をするために片言で覚えていったんじゃないかと思えます。

質問 前作から結局30年も経っているから、野上さんが説明調だと言ったのは、僕はある程度やむを得ないと思います。戦争そのものを知らない人も多いから、終戦の時に、隊長から逃げたり、今までいじめていたいろんな人たちに殺されないように逃げ回ったりするのがあれば、歌を歌っているだけの部隊の連帯の固さとか、人格者がいるというのはわかる、別の説明にもなると思いました。

野上 おとぎ話みたいなものですから、やっぱり観念で、きれいに書いてあるこんなリアリティがない戦争映画はないです。そういうリアリティをずっとやっていったら、純粋なテーマから外れるから、ないんじゃないかと、私は思いました。

長田 前作でも、原作がそうなっていると思います。戦争の悲惨さは、死んだ人でしか、描いていませんが、それを超えた人間愛、人種を超えて、水島が生きていく愛みたいなものを、描きたかったんじゃないかと思えます。

質問 最後のほうで、船上で石坂さんが中井さんの手紙を読むシーンで、途中で海面のカットに変わり、もう一度船上に戻ります。戻るタイミングは、もともと指定されていたのでしょうか？

長田 撮影はワンカメラで兵隊ナメのショットと寄りで撮っている両方あって、石坂さんは手紙を全部読んでいます。私はちょっと長過ぎると思いましたが、手紙自体がすごく長くて、あの狭い船のショットは何カットもなく、同じことを繰り返してもしょうがない。市川さんは暗い河に思いを託していて、手紙は長いまま、波の中で、波をずっと見ていることで、あの文章について、観客にいろいろ考える時間を与えたんじゃないかと。そういうふうに、市川さんが考えたんじゃないかと思うので、あの長さは最低限必要だったし、入れるところも最初からあそこだったと思います。

質問 違う文脈になった一文の途中で、甲板のカットに戻ったと思いますが、そのテクニク的なことについてお聞かせください。

長田 これは市川流、独特の編集といいますか、セリフが終わってからではなく、セリフを続けながら画を変えると、観ている側がずっとそのまま入っていくという、カッティングの方法です。石坂さんが読み、次の紙をめくって、つながってきますが、テクニクみたいなものもちょっとあります。段落で切ってつなげば、もちろんつながりますが、そうではなくて、文章はずっとつながっているんだという表現の仕方、編集の仕方です。ずいぶん前から、市川さんのテクニクで、それを踏襲、教えてもらっているというか。

野上 昨日の「猫」でも、そうです。だいたいセリフのおしまいは、次のカットへかけて。好きなんですよ。

長田 好きなんです。じゃないと、市川さんは気持ちが悪い。

野上 そうでしょうね。そのほうがよく流れると。

長田 ええ。きっちりセリフで切る人もいますし、市川流にこういうナレーションで、編集の仕方をする人もいます。そういうつながりも面白いですよ。セリフのお尻をちょっと引っ掛けていく(次のカットの頭へずらして入れる)と、次の受けがすごく楽になっていくとか。

一度、編集室にいらしてくださいませ。編集というのは、説明のしようがなく、現場で見ないと、いろんなことがわかりにくいです。テクニックのような、でも一作、一作が違いますから。その時の、そのショットを見て決めるわけですから。感覚を磨くとか、そんなことで勉強して。人の映画を見ても、野上さんは編集点(ショットとショットがどのようにつながっているか)を見ていらっしゃるんですが、私は人の映画を見ている時は、全然編集を見ていなくて、どんどん引き込まれて、どういう編集していたか忘れてしまうぐらい、映画に入ってしまう。膨大に撮ってあったのか、そのセリフしか撮っていなかったのかは、わかりません。編集はその場、その場で、その監督が何を言いたいのか、どう撮ってきたかを料理するみたいなことだと思います。

野上 自分でフィルムを触って切ると、そばで見ているのは、全く違います。嫌になるぐらい言いますが、自分でやるとできないですよ。

長田 そうですね。

野上 できそうに見えるけど。あの感覚は、実際に自分がフィルムをつないで経験しないとつかめないのでは、ないですか。

長田 これだけやっても、説明ができないんですからね(笑)。

野上 ここには助手さんの方もいらっしゃると思いますが、助手さんの間に不必要なフィルムがあったら、自分でいろいろつないでやってみるのがいいです。本当に自分の感覚でつながないと、わからないと思います。こうでもできる、ああでもできる、から。

長田 そうなんです。材料があればあるだけ悩みますしね。その分、編集は本当に楽しいですよ。

野上 長田さん、どうもありがとうございました。

長田 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。

註

- (1) 『キネマ旬報』(キネマ旬報社、1985年6月下旬号)の「脚本『ビルマの堅琴』」(73頁)ラストのシーン120に、「草木もない荒涼たる山狭を一北へ向かって歩む水島。その画面にタイトルが^ワる。《ビルマの土は赤い 岩もまた赤い》水島の黄色い僧衣が次第に遠くなって行く。」と載っている。
- (2) 竹山道雄著『ビルマの堅琴』(中央公論社、1948年)の「第三話 僧の手紙 六」(244頁)に、「ながい赤土の砂の道をのぼって行ったとき、」と載っている。
- (3) 竹山道雄著『竹山道雄 精神のあとをたずねて』(実業之日本社、1955年)の「『ビルマの堅琴』ができるまで」(103頁)に、「ところで、私はビルマには行ったことはありません。」と綴っている。
- (4) 上記(2)の書籍「第二話 青い^{いんこ}鸚哥 一〇」(176頁)に、「どこかで聞いたような、という気がしましたが、その筈です。それは、われわれが小学校の卒業式でうたった「あおげばとおとし……」という、あの別れの歌でした。」と載っている。

- (5) 上記(2)の書籍「第二話 青い鸚哥 四」(90頁)に、「「あかん。あかん。その猿はいたずらをするよって、よう引きとらんわ」とお婆さんは関西弁です。」と載っている。