

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)+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)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

— 『細雪』(市川崑監督、1983年)上映後 —

野上 『細雪』はヴェネチア(『ヴェネツィア国際映画祭』)へ持って行ったよね⁽¹⁾、松岡(功)さんも一緒に行ってる。

長田 ええ。オープニングか、何かに。日本のアカデミー賞にはノミネートされました⁽²⁾。『細雪』は3回目の映画化で、最初は阿部豊さんが新東宝で1950年、島耕二さんが大映で1959年です。

野上 文句のつけようのない、できの良い作品です。

長田 できた当時より、いろいろな人に、あとになってからのほうが褒められることが多いです。これも当時の映画としては、わりと入ったほうです。

野上 上手いですよね、本当に。密度やリズムもね。市川さん、力が入って丁寧に良く撮っているし、女の人を撮るのが上手いですね。

長田 これ以来、(蒔岡雪子を演じる)吉永小百合さんの絶大な信頼がありまして。『おはん』(1984年)、『映画女優』(1987年)も撮りました。

野上 この吉永さんは、非常にいい味を出して、みんなそれぞれね、女優さんが良かったと思います。

長田 改めて観ますと、(蒔岡幸子役の)佐久間良子さんが踊っています。わりとしっとりしたことをやる方が、ちょっと三枚目な味を出してみたり。市川さんに踊らされて、生き活きと演技されたんだと思います。

野上 私も封切り以来、見ていなかったもので、改めて観て良くできているなど。

長田 伝説的になっていますが、ファーストシーンの桜は、吉兆という料亭の一室の設定で、撮影をたぶん2回リテイクして、セットも全部バラしました。今も少しありましたが、周りを紫色にすると女優さんの肌に紫色が当たって、どうしても納得いかないから、もう1回セットを組み直したので、たぶん3回目だと思います。忙しい役者の方々が大変でした。女優さんが集まらなかったんだと思うんです。

野上 最低3人か4人は必ずいるから、スケジュールを組み直すのが大変でしょうね。桜は染めたんですか？

長田 いえ、ライティングです。障子は少し紫がかかったライティング、ライトにフィルターをかけています。障子だから透過して、女優さんの顔に当たったりするので、なかなか上手くいかない。

野上 最初のクローズアップは、別に撮っているんでしょう？

長田 あれは単独で全部撮っています。市川さんは最初から佐久間さんの、“お金?……”というセリフで出ていくと決めていたので、超クローズアップです。

野上 市川さんらしいね。ああいう話のわりに、べたべたしてなくて、私は非常に上手く、それぞれの人間を活かしていると思います。

長田 そうですね。落ちぶれたとはいえ、船場のそれなりの家の日常を淡々というか……。

野上 淡々というよりも、密度が濃いような感じで、不自然さが無い。脚本は日高真也さん?

長田 日高さんと市川さんで、ああでもない、こうでもないと言いながら書いていらしたようです。

野上 大変だったでしょう。衣裳は「猫」(『吾輩は猫である』1975年)のほうがいいですね。

長田 そうですねえ。最後に並べた衣裳は、実際の芦屋の富豪から借りてきたとか。当時ああいうものがあつたのが、すごかつたらしいです。今は、みんな目が肥えている時代だから、ちょっと古く感じるんですよ。

野上 昭和13(1938)年で、もう日中戦争が始まつていて、新聞の号外のカット(「燦たり皇軍 南支廣東を攻略」)が、市川さんらしく入つていて、最後の贅沢な社会があるという、時代性が上手く出ていました。あんな状況は、特殊な階級だけです。原作の谷崎潤一郎さんは、戦争中でも海老なんか食べているぐらいですから、我々とは違ふ⁽³⁾。その良さがあります。

長田 そうですね。

野上 着物や何か、時代考証が大変ですよ?

長田 三松という着物屋さんの人に全部やつてもらつて、そこでいろいろ調達しています。

野上 材質がちょっと……。

長田 着物の色で、横山道代さんがブルーの衣裳でお見合いの話をしに来ますが、あの色が出なくて、市川さんとカメラマンの長谷川清さんが、がんがんやり合つたんです。あとで調べたら、化学繊維が入つてた。当時、化学繊維(の着物)なんてなかつたんです。ラボ(現像所)が現像しても、化学繊維が入つていて、どうしても色が出ないって言うんです。そういうことつてあるんだなあとつて。着物は、もうちょっと紫がかつたブルーです。

それから途中からフィルムを、コダックからフジに変えた事件がありました。最初のほうで、佐久間さんが襟白粉えりおしろいをしますが、特に市川さんが、色が出ていないと何回も焼き直ししたけど、出ない。それでフジフィルムに変えたら、その色が出たので、そこからコダックをやめてフジに変えました。微妙なところに、すごくこだわつていらつしました。

野上 そういうところがありましたね。(蒔岡鶴子役の)岸恵子さんの衣裳はいいなと思つたけど、材質がね……。でも、あれだけ揃えるのは大変だろうと思つた。83年に撮るのに、あの頃なんて。だいたい着物の柄が違いますから。

長田 そうですね。鶴とか、ああいう大胆な柄、昔のほうがあるんですよ。

野上 昔はわりとああいう大きい柄があったんですよ。そういう雰囲気もね。^{たもと}袂をふすまに挟むカットは、これになかったの？

長田 これは、ないですね(笑)。市川さんの後半の作品には、結構出てくるんですけど。

野上 何を見た時、そう思ったのかな。

長田 「四十七人」(『四十七人の刺客』1994年)にあります。私は「吾輩」になかったので、びっくりしたんです。私の中では、当然あると……。

(鶴子の夫・辰雄役の)伊丹十三さんと(幸子の夫・貞之助役の)石坂浩二さんたちが、何回もリテイクしたり、長い時間かけて撮影していますから、あの2人のことを、“全養連”、全国養子連合って(会場笑)。仲良くやっていましたが、その片割れの伊丹さんが(1997年12月に)亡くなられたので、寂しいと思いながら観ました。

野上 昨日(『吾輩は猫である』)に続けて十三さんを観て、ちょっと思い出しちゃいます。この前後、十三さんは上手い。

長田 いいですよ。

野上 市川さんがよく使ってくれて、テレビで『源氏物語』(1965年第1回放送)もやっていたでしょう。あれも、さすがに市川さんだと思った。テレビは普通、ライティングなんてほとんど無視するけど、市川さんだけです、すごいライティングを凝ってやる。(長田さんは)編集についてた？

長田 いえ、その頃はまだ知らなくて、話だけは……。たぶん、市川さんの手元に映像が残ってなくて、見られないんです。当時は生放送に近くて2インチか何かの(VTR)テープに録ったかで、録ったテープは、カミソリでカットして銀紙みたいなので、つないでいたんですけど。当時のテレビは、ほとんど残っていないと思います。

野上 市川さんのところになきゃね。惜しいですね、あれ良かったですよ。俳優も結構贅沢で、それぞれ活かされていて、面白かったです。

長田 『細雪』の(オープニング)タイトルバックで、赤い帽子の女の子が桜の中を動いているカットは、市川さんはだいぶ楽しんで自分でカメラを回して撮りました。タイトルバックの桜(京都市・平安神宮)は本物ですが、お花見の桜は、秋に撮りました。広沢の池(京都市)は、全部紅葉です。美術の村木忍さんが、花びら1枚5円とのことでしたが、作って京都へ持っていき、木につけて、あのシーンを撮影しました。色がちょっと浅いですが、全部造花です。あれとラストシーンは造花で、あとは本物の桜です。

野上 いいですねえ、村木忍さん。亡くなったけど、いつもいい仕事をされました。セットなんかでもね。

長田 ええ。村木さんのセットは、本当にいいセットで。

野上 オーバーラップはないけど、フェードアウトが印象的に。

長田 効果的に使って、音を上手く入れながら、セリフの尻を使いながら。

野上 あとを何となく想像させて、余韻があって、説明しなくて済むような、上手い具合に使う

いました。

長田 フェードアウト、今回は多かったと思います。編集より、キャスティングがすごく面白くて、相変わらず女中(のお春)で上原ゆかりさんが出ていますが、(東谷を演じる)江本孟紀さんが出たり、ちょっと変わったキャスティングが、それぞれ持ち味を出していたと思います。

野上 (酒亭の内儀に)白石加代子が。

長田 怪演女優で、お気に入りですからね(笑)。白石さんは「悪魔」(『悪魔の手毬唄』(市川崑監督、1977年))で、最初にお出になりました。この時、とにかくすごい、うわっ!と思う女優さんでした。

野上 あの人、迫力あるからね。

長田 『病院坂の首縊りの家』(市川崑監督、1979年)で、1分間、もっと長かったかもしれませんが、いろいろ動いてセリフを言っておられるのに、1度もまばたきなさらない、感心しました。そのぐらい役になりきって、腰を曲げて。すごい声で、すごい役者、大好きな女優さんです。

野上 この画コンテはコピーではなく、市川さんのオリジナルですね。

(『細雪』画コンテ/資料投影)

長田 そうです。最後の見送り、駅のところですか。雪が積もっているかと思うと、出て行く時は雪がない。何回かに分けて撮っています。

野上 そうだったんだ。この画コンテは味がありますね。どこで撮ったんですか？

長田 大井川鉄道(静岡県)と、東宝の、今は大道具の前ですけど、前は特機のところです。最後の江本さんと吉永さんが見送っているショットは、撮影所の中です。撮影所の中をいっぱい使っていて、衣裳部の2階が、こいさん(蔭岡妙子役の古手川祐子)の人形作りの部屋でしたし、あのぼろの階段、もうなくなりましたけれど。

野上 編集で特に時間がかかって、悩んだところはありますか？

長田 つなぎだけではなく、市川さんの場合はセリフをすごく重要視しますので、捨てゼリフは、あとでもう1回全部録り直します。俳優さんがアフレコに来られない時は、例えば舞台をやっていたら、そこへ行って録って来て、当てはめたりします。佐久間さんが、「そなんあかん。うち、電話して来るわ……。そや、ちょっと待ってて」と捨てゼリフを言うのを当てはめたりするのが大変だったのを思い出しました。横山道代さんがアフレコで合わない。あの人は早口で、だいぶアフレコで直しているんですけど、関西弁なので口が合わない。普通1コマで合わせて、24分の1秒、上げたり下げたり、抜いたりします。横山さんの場合は一目とか二目とか抜いて、微妙なイントネーションの大阪のセリフを、こっちのトラックのこれがいいとか。大阪弁は市川さんしかわからないから、市川さんが選んだものを当てていきますが、合わないったら、ないです。助手の大坪(隆介)君が、一番苦労をしたのが、玄関を出て行くところのアフレコで、それが大変だったといえ大変でした。

野上 市川さんは大阪弁?“あかんわ”って言うの、そうだっけ？

長田 三重の出身なので、大阪弁とはちょっと違う、関西弁と言っておきます。

野上 あれ、稽古したんでしょうけど。

長田 すごく稽古しました。最初のお花見の時に、“お料理、ぼつぼつお持ちいたしましょか”って入ってきた料亭の女中さんが大原穰子さんという方で、関西弁の指導をなさったんです。みんなにテープを渡して、それを皆さん、勉強していらっしやるんですけど、本番になるとみんなあがって。

野上 京都とも違いますね？

長田 そうなんです、大阪の言葉。

野上 石坂さんなんか、上手いけど。伊丹さんは、京都は中学までで、東京に来てから関西弁を一切使わなかった。

長田 そうですか。でも、伊丹さん、板についていますよね。

野上 でも、京都だからね、大阪とまた違うんじゃない。

長田 俳優さんは、みんな音感、感覚がいいから、わりと覚えるのが早いんです。

野上 どうせセリフを覚えるんだからね。

長田 ちょっとイントネーションが違っていると、そこだけアフレコしたり、録ったオンリーを私たちがもらって、同じように墨付け(スポッティング)⁽⁴⁾して、フィルムで全部はめかえました。オンリーはどうしても、同じようにセリフを言っても、少しずつ違うので、落としたり伸ばしたりしながら合わせますが、細かく見ていると、やっぱりだいぶ違っています。

野上 録音はどなたでした？

長田 大橋鉄矢さんと、斉藤禎一さんです。

野上 あまり同時録音は使わなかったんですか？

長田 いいえ。基本的には全部同録です。

野上 カガワ⁽⁵⁾さんが、“アフレコは、嫌ねー”って、言ってたけど(笑)。

長田 (笑)みんな嫌みたいです、アフレコは。1回やった芝居を、もう1回やらなきゃならないわけですから。

野上 同時録音のセリフと同じに言って、やっと普通ですから。同時の音を使ってくれる録音部さんはありがたいですし、少々悪くても同時録音のほうが……。

長田 いいですね。やっぱり臨場感がある音ですから。今はPro Tools⁽⁶⁾、全部コンピューターでやるので、ものすごく楽です。音は全部それに入れて、オンリーが少々違っていても今はオッケーで、録音部が波形をマウスで簡単に伸ばしたり縮めたりできるんです。

野上 音質は変わらないの？

長田 ええ。ゴジラ(『ゴジラ VS デストロイア』大河原孝夫監督、1995年)が、東宝でPro Tools

を本格的に初めて使いました。コンピューターが後ろにばーっと並ぶ。音楽もSE(効果音)もコンピューターで出しますから、“ゴジラをちょっと悲しい声にしてほしい”って監督が言うと、音質を簡単に上げることができるんです。普通だったら、しばらく待たなくてはいけないのが、ちょっとの間でできる。良いような悪いような。録音の技術はどんどん今の時代とシンクロしているけど、編集だけは手作業でつないでいます。

野上 CGは、死んでいる人だって生き返らせられるし、大統領と握手もできるし、できないことがないのね。

長田 ないですね、今はもう。

野上 できないことがないぐらい進歩しても、中身がつまんなきゃしょうがない(会場笑)。アフレコもそうなの？

長田 俳優さんの“あいうえお”があれば、セリフは入れ替えられるとさえ、言っている人もいるぐらいです。

野上 本当に何でもみんな変えられる。嫌ですね、そういうのも。

長田 『細雪』が手作りでやった最後のほうの作品でしょうか。少しずつそういった機械が入ってきましたが、音楽はシンセ(サイザー)でだいぶやっています。

野上 これは83年だから、市川さんは、このあとずいぶん撮っています。「ビルマ」(『ビルマの豎琴』1985年)より前ですね。このあと、『おはん』(1984年)を撮って、調子がいいですね。この前の『幸福』(1981年)は見てない。その前は？

長田 『古都』(1980年)です。『おはん』の次は、「ビルマ」(『ビルマの豎琴』)、「子猫」(『子猫物語』畑正憲監督、市川崑協力監督、1986年)、『鹿鳴館』(1986年)をやって、だいぶ精力的に、やった時です。

野上 皆さんから、質問をお願いします。

質問 吉永小百合さんが東京へ行くことになってから、岸恵子さんと佐久間良子さんが、吉永さんのことを、“あの、ねばらはったなあ”とか話す場面で、女優さんのアップはキラキラに明るくて、ロングになったら、この部屋はこんなに暗かったのかという、すごい落差がありました。部屋の暗さを印象付ける意図的なものだったのか、女優さんの顔を暗く撮るわけにもいかなかったのか、どちらでしょうか？

長田 大阪のああいう家の部屋自体、日が当たらずもともと暗いですから、それを再現したんだと思います。女優さんはやっぱり、きれいに撮るということが前提なので、そういう落差になったのだと思います。

野上 きれいに撮れていますね。

質問 佐久間さんの“あの、ねばらはったなあ”のシーンで、岸さんと佐久間さんの2人がフレームアウトしてから、佐久間さんが戻ってふっと覗きましたが、台本にあったのでしょうか？

長田 台本には、ないですね。岸さんの“ねばらはただけのこと、あったなあ……”で、フェードアウトということになっているんですが、撮影の時につけたんだと思います。

質問 市川さんの作品にはスクリーンサイズが、スタンダードでもビスタでもない、特別なサイズがありますね？

長田 ビスタサイズ(1:1.85)への移行期に、東宝ビスタ(又は東宝ワイド(1:1.5))というのがありました。『古都』(1980年)と「金田一」シリーズ⁽⁷⁾は全部スタンダード(1:1.37)で撮って、上映は東宝ビスタでした⁽⁸⁾。地方では(マスクがなくて)、たぶんスタンダードで上映していました。

質問 編集はどうされましたか？

長田 東宝ビスタで切られることを条件に、スタンダードで編集しています。ビスタより、ヨーロッパビスタ(1:1.66)よりも、スタンダードに近かったので、そんな大きな変化はなかったと思います。その辺は、森遊机君⁽⁹⁾が克明に調べています。

質問 スクリーンのサイズによって、編集のテンポとか変わったりすることはありますか？

長田 特別には、ないです。フレームのインとアウトも、切られるのは上下ですから、あまり関係ないです。

質問 編集には、日数がどのぐらいかかりますか？(編集システムの)Avidだと、短くなるのでしょうか？

長田 私に関しては、クランクインの前、脚本^{ホン}を書いている時から、市川さんと毎日一緒にいます。スタッフが全員集まり、撮影に入る時も、ロケーションも一緒に行きます。ロケーションの時に編集はしませんけど、セットに入って1週間ぐらいしてシーンがまとまれば、作品のリズムがつかめてきますので、少し編集します。桜のファーストシーンは、最後までできませんでしたが、佐久間さんの、“お金？……”とか、ああいうアップはだいぶ処理していました。

監督も、“どうや？”みたいなことで、時々暇になると編集室に入ってきます。編集したのを見せて、リテイクとか、撮り足そうとか、“ちょっとリズム、違うのと違うか”みたいなことを言って直したり。クランクインして、クランクアップして、ダビングが終わるまでが編集みたいなものです。撮影はだいたい60何日、日曜日を入れたりして3か月近くになります。そのあと、仕上げの期間として1か月半ですが、『細雪』は2か月ぐらいあったと思います。だいたい市川作品は、ひと作品仕上がるのに、半年ぐらいかかります。他の監督、「ゴジラ」や杉田(成道)さんの『ラストソング』(1994年)も、3か月から4か月半ぐらい最低かかります。撮影が全部終わってからまとめてするのではなく、編集しながらリズムや内容をつかんでいくのが、私のシステムというか、やり方です。

Avidはまだやっていません、勉強した程度です。『ラヂオの時間』(三谷幸喜監督、1997年)をやった阿部(浩英)君が、色々と報告に来てくれるんですけど、良し悪しみたいなのが、まだあるんです。フィルムを全部ベータカム(Betacam)に入れ、それをハードディスクに入れて、Avidで編集します⁽¹⁰⁾。彼はスティンベックの画面に慣れているので、スクリーンではこうなると計算してやっています。市川準さんがお撮りになったのをAvidで全部やった時、画面上では全部オクケーだったのが、フィルムにしたら、全部やり直しになったそうです。音も画もフィルムにしていなかったから、編集部が大変だったということで、今は過渡期で良し悪しだと思います。市川作品をAvidでやることは、“何で、やらなあかんのや”みたいなこと言われましたので、たぶんないですけど、編集が早くなることはないと思う。逆に作業が増えているわけです。Avidもやらなきゃいけないし、フィルムの作業もしなきゃいけない。今、プロデューサーたちは、ちょっと勘違いしているんじゃないかと思います。“安くあげるために、Avidでやれ”と言っているみたいですけど、かえって時間とか、かかっています。日本人は器用で、いろんなことをやっちゃうんですけど、そこは人海戦術でしのいでいます。友達とかいろんな人たちに頼んで、何日かで全部フィルムに起こします。データには1フィートおきにフッター(エッジナンバー)が全部打ってありますから、何コ

マ前とか、プラス何コマとか、その数字を見ながらやるんです。ひたすらデータを見るだけの編集になるから、そういう余計なことが、編集に負担がかかってきているんじゃないかという気がします。今の若い監督たちは、どんどんAvidが入ってきて、そういうことに慣れていって、映画を撮るのでしょ。今は過渡期ですから、みんな足したり引いたり激しいでしょうけど、Avidで見た画面と映写した時のスクリーンの距離感を少しずつわかっていくんじゃないかと思います。

野上 編集の時間は、これからAvidになったら違いますけど、要するに監督によりますし、作品によります。日本がいかに短いか。外国は撮影のあと、半年以上。編集で3か月なんて言ったら笑われるぐらいです。日本の場合、例えば黒澤さんは、明日は天気が悪くて撮影が中止になると、すぐ、編集だってなるのは、好きだからやりたくてしょうがないからです。編集の材料を撮っているというやり方だから、つないでみないと、スタッフにもわからないし、ただ長々撮っているわけです。編集したのを、すぐみんなに見せろって、それで楽しんでいるけど、その日の撮影が終わっても、編集をやりたくてしょうがないから、残業してやる。

長田 そうですね。

野上 休みの日でもやりたがるから、撮影がクランクアップする頃には、一応全部つながっているという。それが黒澤監督の最大の自慢でね。外国の監督が来ると、“僕なんかね、撮影が終わった頃には、みんなできています。あと2週間もありゃあ、できるんだ。皆さん、どうしてそういうことをしないか？”と言う。これは説明してもわかってくれないけど、向こうの人に言わせると、一般のスタッフを全部遊ばしておいて、編集なんかできない。編集は終わってからやるのが、普通です。最もインディペンデンスの独立でやっている監督には、日本に近い人もいます。結局、時間的なことは、経済的なことです。

長田 日本で撮影が終わってから編集するというのは、ほとんどないですね。撮影中につなぎ始めて、今おっしゃったように、クランクアップしたら、1週間後にはセミオール(ラッシュ)のスケジュールが出てくる時もあります。まず編集ラッシュというのがありますが、撮影が終わった1週間後ですね。その3日後にセミオール、3日後にオールラッシュというスケジュールが組まれます。それから生音、SE、効果音を録ったり、ガヤという大勢の声を録ったりする作業をしますが、その間もひたすら良くしようとして、編集を直しています。

野上 監督が編集に立ち会ってやるかもわからないですけど、編集の人がやる場合は、どんどん撮影と並行してできますから。

長田 そうですね。

野上 外国でも、監督に編集権があるかないかで条件が違うから、一律には言えませんが。仕上げが日本より短いところはないでしょう。

長田 こんなに長い期間をかけて、苦勞して丁寧に撮ったのに、“えっ、これで音を入れちゃうの？”みたいな、ちょっと悲しいことがよくあります。撮影は1週間ごとに休みがありますが、仕上げに入った途端、毎日スケジュールがあり、1か月半の間に休みは1日もないから、結構ハードです。この頃はあんまりしませんけど、最後のほうになると徹夜を3日も4日もすることはしょっちゅうでした。

野上 その理由の1つには、封切りに間に合わせるのが絶対だった。1日が30時間か40時間ないと間に合わない。

長田 ええ。プロデューサーは、“1日、24時間ある！”って言う。過酷でした。この頃、そこまでは……。

野上 この頃は、日曜日に出るとか、残業代をかけなくなったし。封切りがそんなに迫ってないでしょう。そういう意味では良くなった。

長田 ええ。『獄門島』(市川崑監督、1977年)のゼロ号(試写)の時、1巻目ぐらいで寝てしまい、“あ、いけない”と思って、起きました(会場笑)。(ネガ編集は)南(とめ)さんにやってもらったと思うんですけど、朝終わって夕方ゼロ号です。その間、2時間ぐらい(休みましたが)、結局、南さんに付き合っているわけです。ラッシュの間、いろんなトラブルがあって、オブチカルをぎりぎり上げていましたから、それはこれだとか、何とか出して。ゼロ号が始まったとたんに、1巻目ぐらいに寝たような記憶が。

野上 私も、そういうことが何度もありました。

長田 (笑)封切がもう迫っていて、ゼロ号やって初号やって、1週間なかったです。焼き増しがとにかくギリギリだった記憶があります。「金田一」だけです、そういうふうに追いかけていたのは。

野上 懐かしいわね(笑)。

長田 はい(笑)。編集室から毎朝、朝焼けを見て。

野上 明るくなって、カーテンを開けてという感じが、しょっちゅうありましたからね。昔は、監督が編集の徹夜が好きでね。衣笠(貞之助)さんなんて大好きでしたよ。稲垣(浩)さんも。

長田 あ、そうですか。市川さんは深夜2時頃になると元気になる。“長田さんは12時を過ぎたら、しばらく楽な仕事をさせる”と助手さんが言うぐらい。私は12時を過ぎるとペースがちょっと落ちる、集中力がちょっとなくなる。だから2時間寝て、2時ぐらいから起きて、編集をすることがしょっちゅうありました。

野上 黒澤さんは、徹夜が嫌いですからね。

長田 いいですね。

野上 でも、いない間に、こっちの仕事があるからね。

質問 最初の吉兆のシーンで、桜がパープルなのはどうしてですか？

長田 市川さんは、ずっと桜を紫色だと思っていたんです。

野上 思ってたの？

長田 ええ(会場笑)。

質問 表は雨だったのでしょうか？

長田 雨です。水平線に嵐山を描いて、雨を降らしている。実景は、実際に雨が降った嵐山を撮っています。

質問 障子のパープルは部分的でしたが、全体的にはしなかったのでしょうか？

長田 引いた画とか、庭に面しているのは、だいたい全部、反射を狙ってやっているはずですが。

質問 床の間バックの人は、固定されていますが、反対側の人は、カメラポジションによって、自由に動いていますね？

長田 はい。市川さん独特のカメラの使い方です。入れ込んでナメて撮る⁽¹¹⁾時、普通ならあり得ないけれど、わりと大胆になさいますね。

質問 吉兆で畳の目が見えて、お膳が接近していますけど、相当寄っていきますね？

長田 そういう構図は、大胆に作られます。ちょっと違っているなというのはありますが、そんなのは無視して、画の美しさみたいなのを常に考えていらっしゃいますので。

野上 これは(フィルムを)染めているんですか？

長田 いいえ。少しピンクの色は足していると思いますけど、雨の時なんか、わりとああいう色です。桜はすごくきれいでしたが、紅葉^{もみじ}が全然駄目で、紅葉はちょっと嘘をつけて、色をつけています。

質問 セリフのずり下げに、何コマとか、法則はあるのでしょうか？

長田 いいえ。法則は全然ないです。その時の私の感覚みたいなものです。自分の台本にも書き込んでいますが、表情、受けている顔が良ければ、たくさんずり下げます(次のカットの頭へずらして入れる)。

野上 カットによるわけですね？

長田 ええ。カットによって全部違います。これは特に、ずり下げが多いですね。セリフ劇みたいなこともちょっとあります。

野上 セリフが多いからね。

質問 編集の世界で格言みたいなものはあるのでしょうか？行き詰った時とかに、心の支えになるような言葉があれば教えてください。

長田 難しいですねえ。作品によってワンショット、ワンショット全部違いますから。つながりが何回やっても上手くいかない時、私はとにかくしばらく放ったらかします。映画の編集って、わりと時間があるからできることですが、1週間ぐらいすると、“ああそうか、このカットを取っちゃえばいい”とか、出てくるんです。安易な手では、オーバーラップでしのぐとか。2、3日でも、だいぶ違うと思います。あと格言と言われても(笑)、ないですね、別に。

野上 “忍”。

長田 そう(笑)、“忍”の一字というか、特別に法則もない。難しい分、楽しんで面白がるしかないんじゃないでしょうか。大変な分だけ、上手くいった時は面白いわけです。ひたすら耐えて、超えることしかないんじゃないですかね。野上さん、ありますか？

野上 私の場合、決定者がよそにいますから。この人がいいと言え、それでいいので、楽なんです。

長田 そこで表現できる自分があることを、自分の中で大事にして、その中で自分を表現するという気持ちがあれば、いつかは見えてくるんじゃないでしょうか。大変あいまいで感覚的なことしか言えませんけど。私でさえ、長年やっていると、大したことないんだと思いますよ。何か楽しんでいけば、出来上がりますよ(笑)。

質問 普段、助手さんにおっしやっていることや、怒ることはありますか？

長田 以前は、お互い慣れない人たちと、ぶつかったりもしましたけど、この頃は慣れた人たちがついてくれますので、あまりないです。とにかくスタートから終わりまで、几帳面にすることが助手の仕事です。それをないがしろにすると、ワンカットを探すだけで3時間も4時間もかかる時がある。そのカットがないと次へ進めないわけですから、頭がどんなに大変でも、もうとにかく、几帳面に整理をすることを、初めてつく助手さんに言います。いろんなデータをとることで、何かトラブルになった時にそこを探せば、必ず何かが出てきますから、“最初にきちんと整理することが大事だ”と言います。その程度です。つなぐことに関しては、その人の個性です。この頃は、助監督さんとチーフの助手さんが予告篇を作ったりしますが、余計な間は要らないとか、このセリフを言っても予告篇ではわからないとか、アドバイス程度はします。あとはその人が伸びていく、どうしたいかを、見ていてあげるしかない、と思っています。

野上 Avidになると、フィルムのくずを探すことはなくなりますか？

長田 なくなりますね。

野上 編集の助手さんの、最大の仕事ですね、編集くずは。あれはどこにいった？あのお尻はどこに行った？で、ぱっと出る人が、一番良い助手さん。

長田 最高に良い助手さんです。

野上 これが出ないと、もう全部。

長田 1日、駄目になる時がありますね。

野上 イライラするしね。

長田 結局、焼き直して。

野上 助手さんの仕事は、そういう整理を正確に几帳面にすることだから、大変です。

長田 ええ。画のネガはNGを抜いて、スタートのカチンコより手前3コマを残して、現像から上がってきます。音のシネ(テープ)もその日の撮影分が上がってきます。シンクロナイザーのヘッドでカチンコが当たった音を拾って、そのカットナンバーを書いて、画と音を合わせてシンクロさせます。次の作業、画のネガには1フィートごとに、例えば、13638342とかフッターのエッジナンバーがありますが、音のシネには何のサインもないですから、シネにサインペンでフッターを書き写すのが大変です。ちなみに3フィートが2秒なので、これを助手さんが克明にしておかないと、“カット尻の余韻が切れたから、それを出して”と言っても、フッターを書き写していないシネだと探しきれずに、あとがとても大変なことになります。これが助手さんの一番最初の仕事で、とにかく正確な整理と几帳面に片づけることが、編集部の大きな仕事です。

質問 タイトルバックの画は、監督が選ぶのでしょうか？

長田 市川さんはタイトルが大好きな方ですから、「金田一」シリーズは独特の出し方をしています。この『細雪』は、わりと大人しいですが、タイトルには、ものすごくうるさい方で基本的には監督が画を選びます。「ビルマ」は、“タイトルバックの画、選んどいてや”みたいなことで、だいたい選んだものを、監督がセレクトしています。字の配列も、全部、彼がやって、監督は市川崑だということを強調したわけです(笑)。

野上 タイトル、好きな人ですね。

長田 「ビルマ」の時も、何回もこの会場にいらっしゃるタイトル屋さんに直してもらって、フレームで安定感があるところに置いて、見る人に絶対に心地良いリズムで出していく。リズムは、何人出ているから何秒とか計って、絶対にぶつからないように、1枚目が右上と左下に出てたら、2枚目は左上と右下へ出す、次は左中に出すと。リズムとレイアウトは市川さんが作り出したものです。『細雪』もタイトルは、デン・フィルム・エフェクトです。

質問 『ビルマの豎琴』は男性映画ですから、気にならなかったのですが、『映画女優』では、吉永小百合さんがライトで真っ白く見えました。『細雪』も4人の女優さんがかなり白く映っているんじゃないかと思いました。市川監督と他の監督と比べて、女優さんの撮り方の違いやポリシーについてお聞かせください。

長田 女優さんを撮るのは、得意中の得意じゃないかと私は思いますし、女優さんから絶大な信頼があります。特に『細雪』の出だしは、正面で、超クローズアップなので、そんなに影もつけられなかったんだと思います。でも、あのライティングは相当凝っていますし、女優さんのライティングに一番うるさい監督ではないかとさえ思います。

野上 上手い人ですよ。

長田 ベタのライトは、絶対ないです。キーライトと落とすと、相当にライトを使って、それをまた抑えたり。あのアップを撮るだけで、相当時間かかっているはずですから、そう見えないところが、ちょっと残念です。

質問 市川監督は、作品のジャンルにあまりこだわらないのでしょうか？

長田 作ることがとにかく好きですから、よほど変な話じゃない限り、条件が合えば、来た話は断らない。自分が面白いと思ったものは、だいたい撮っていらっしゃいます。

質問 『火の鳥』(1978年)については、どうでしたか？

長田 もうちょっと、上手くいくはずだったんですが、なかなかアニメが上がってこなくて、それを結局、人間で全部やり直さなきゃならない。もうちょっと本当は面白くいくはずだったんですが、諸事情がありました。監督は誰でもそうですが、好奇心が大変強い方で、“やってみたい、作ってみたい”と。だから『子猫物語』も、できていたのを全部一度壊して、監修という形ですけど、全然別なものを作ってしまった。

入江 最後に、長田さんから受講生の方に、ひとことお願いします。

長田 編集は苦しいですけど、楽しいです。映画を作っているということが、無性に楽しいです。その瞬間は、ものすごい集中力でやっています。皆さん、ぜひチャンスを見つけて、チャレンジしてもらいたいです。仕事をしている限り、どうぞ遠慮なさらなくて、訪ねて来ていただければと思います。言葉では、なかなか説明できるものではないものですから、編集しているところを見ていただくのが、一番わかりやすいかと思います。

野上 いろいろありがとうございました。

受講生 (一同拍手)

入江 長田さんは、この2日間、『新選組』(市川崑監督、2000年)の一番忙しい仕上げの時期にも関わらず、駆けつけていただきました。今日は編集部門の最終日ですので、総合プロデューサーの野上さんから、まとめの言葉をお願いいたします。

野上 “映画の要”と最初に申しましたように、映画の一番最後の大事な編集について、皆さんに聞いていただきました。編集はとにかく大変だし、私にはぜんぜんわからない。これからはAvidとかいろいろ出て、ずいぶん変わってしまうでしょうけれど、やっぱり基本的には、フィルムをつなぐということ、勉強するのがいいんじゃないかと思います。それで昔の映画も観るほうがいいと思います。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) 市川崑、森遊机著『完本 市川崑の映画たち』(洋泉社、2015年)の「資料編 映画作品」(515頁)に、『細雪』が「ベネチア国際映画祭正式出品」と載っている。
- (2) 『第7回 日本アカデミー賞』優秀作品賞に『細雪』が選ばれ、同・優秀賞として、監督賞(市川崑)、助演男優賞(伊丹十三)、撮影賞(長谷川清)、照明賞(佐藤幸次郎)、美術賞(村木忍)、録音賞(大橋鉄矢)、新人俳優賞(仙道敦子)。
- (3) 谷崎潤一郎著『月と狂言師』(中央公論社、1950年)の「疎開日記」(289頁)に、「(中略)笹沼が来るのを待たずに宴が始まる、(五日以後は此のホテルも宿泊人の外は全部食事を供せず、従って結婚披露等も不可能の由)その献立は左の如し 一、前菜 一、澄スープ 一、海老クリーム煮御飯添」と載っている。
- (4) 35mmの画のラッシュフィルムと35mmのシネテープが常に並行して動いているため、ここからここまでこういうセリフが入っていると、全てのセリフを確認しながら頭の印を付けて、セリフを全部テープの上書き写す作業。
- (5) 香川京子と思われる。
- (6) Avid社の音素材が編集できるシステム。
- (7) 市川崑が監督を務めたのは、『犬神家の一族』(1976年)、『悪魔の手毬唄』(1977年)など探偵映画のシリーズ7作品。
- (8) 上記(1)の書籍「資料編 映画作品」(511～514頁)に、「東宝1.5ワイド(1:1.50または1:1.37)」と載っている。
- (9) クライクインを控えていた『細雪』の助監督見習いとして撮影現場を体験し、上記(1)の書籍を共著した。
- (10) ネガをビデオのベータカムに記録し、その素材をコンピューター(Avid社の編集システム)へ保存する作業。
- (11) 人や物を画面の手前に入れ、奥の被写体を撮影すること。