

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5回 2001(平成13)年度「川又昂とその仲間たち」

(総合プロデューサー：川又昂)

「大島渚監督との仕事」

登壇者：川又昂(撮影)＋長部日出雄(作家)＋水川淳三(監督)

進行：岡田秀則(東京国立近代美術館フィルムセンター)

開催年月日：2002年2月14日(木)

会場：東京国立近代美術館フィルムセンター 小ホール

—『明日の太陽』(1959年)、『青春残酷物語』(1960年)、『ユンボギの日記』(1965年)上映後—

岡田 本日のゲスト講師は、作家の長部日出雄さん、映画監督の水川淳三さんです。ご覧になった大島渚監督の3本の映画を中心に、松竹大船撮影所、小津安二郎監督の時代からの大きな転換期を、いろいろな角度から語っていただきます。受講者の皆さんの質問にもお答えいただいた後、質疑応答となります。

川又 『明日の太陽』からいきたいと思います。これは、予算はゼロです。セットも“ありもの”と言いまして、よその組が使ったセットを、ちょっと模様替えして使う。大船を起点として半径5キロ以内のロケーションで、フィルムも、よその組が使った残りを使わせていただきます。本当にすごい制約で、それでも大島渚に松竹は撮らせてやるんだという頭が、常にありました。松竹自体もちょっと下降線をたどりながらも、なぜか松竹だけは“大”を付けまして、大松竹とうぬぼれてる首脳陣が多かった。ちょうど長嶋(茂雄)と若秩父の売り出した年で、冒頭で写真を使っております。セットへ入る時に交換手のお姉さんが“大島組、ただ今から撮影開始します”という放送をするんですが、わざと田村(孟)という助監督が交換室へ入りまして、精いっぱい大きい声で“大島組、ただ今から撮影入ります”と言ったのを、今でも覚えております。

大島監督自身は、『明日の太陽』について、こう書いています。“監督となる能力の証明としては大事な仕事だと思ったし、そういう点で張り切っていた。スタッフ編成という意味でも、撮影の川又昂、編集の浦岡敬一、録音の栗田周十郎とか、やがて、自分が監督になったらやろうと思ってた助手たちを一本にして、いわば、大島組という旗揚げをしたという意味では、重要な意味があると思います。”(『大島渚 1960』青土社、1993年、P67)

たった6分半ぐらいの作品ですが、それまでの松竹映画の予告篇とかと比べると、カメラが止まっていることもなく、相当いいテンポで話が運んでいるんじゃないかと思います。

それでは次、『青春残酷物語』の話にいきます。大変感度の低いフィルムで、最初に監督から言われたのは、これは青春の敗北史だと。“だからバランス、うんと崩してくれ、やりたければ手持ちもやって結構だ”と。出来上がったのを観て、監督は“もっとぶれててもよかったんじゃないか?”と。当時まだ私も30歳代で、まだ体力がありまして、あんまり揺れてない。監督が言うのは、特に新宿のラストの、二人の歩きですね。その辺は、もっと揺れてもよかったんじゃないかと。脚本は助監督時代のシナリオ集、『7人』⁽¹⁾?

水川 僕たちが入った時には『7人』はなかった。『シナリオ集』という名前に変わってた。

川又 『愛と人間のめざめ』⁽²⁾が、もともとの題名で、なかなか面白い、私も映画になればいいなと思ってた。大島は、題名を付けるのが大変上手い監督なんですね。「残酷物語」を使った洋画もあった。

長部 『世界残酷物語』(グアルティエロ・ヤコペッティ監督、1962年)。

川又 当時の『週刊読売』(昭和35(1960)年6月5日号)の記事で、“映画界のしにせ、松竹の城戸四郎社長が退陣して約ひと月、大谷博新社長のメスは、ガタガタにゆるんだ大世帯をはやくも切

開し始めた。その一つに、伝統ある大船監督陣が一挙に若返ろうとしている。抜てきされた若手は、この現象を大船ヌーベル・バーグ(新しい波)の勝利だ、といっている。彼らの言葉によれば「少しずつ実行した日常のたたかひの成果が実りつつあるのだ」というが……。」⁽³⁾と。長部さんの記事ですね？

長部 いや、そこ(冒頭)は僕じゃないと思います。

川又 われわれは、“日本のヌーベル・バーグ”という名前を付けてくださったのは、長部さんだと思ってるんですけど。

水川 あれは、『週刊読売』か、『読売新聞』が、命名したんですよ。⁽⁴⁾

長部 ええ。私はその頃、『週刊読売』の記者で。“今度、松竹から大島渚という、ものすごい監督が出てくる”と、『青春残酷物語』の公開前から大変話題になっておりました。私は娯楽映画好きで学生時代は、ジーン・ケリーとかフレッド・アステアのミュージカルに一番熱中していた人間で、『明日の太陽』を観た時には、あっ、松竹からも今度ミュージカル撮れるような、すごいテンポのいい、カッティングの感覚が非常にいい、リズム感もあるし、小坂一也が歌ったりなんかして、こういう楽しい映画を作る人が出てくるんだなと思ったら、全く予想を裏切って、ものすごい人が出てきたわけなんです。『青春残酷物語』の撮影中から取材に行きまして、封切りとほぼ時期を同じくして“日本映画の新しい波”という週刊誌の特集記事を書いたんですよ。そしてその“新しい波”の上に“ヌーベル・バーグ”とフリガナをしたんです。最初に“ヌーベル・バーグ”という言い方をした時、大島さんは少なくとも気に入らなかったようでした。別に俺たちは外国のマネをしてるわけじゃない、自分たちの考えでやっているんだと。けれども、週刊誌的には話題になるようなネーミングですから、“日本のヌーベル・バーグ”とか、“松竹大船ヌーベル・バーグ”と言われるようにはなりましたね。

水川 そうですね。大船の中では“ヌーベル・バーグ”という1つの派を意識して、自分たちが、それを作ろうという気はなかったですね、特に助監督は。ただなんとか変えなきゃいけない、そういう気は、誰でもあったと思うんです。もちろん若い芽吹いた監督たちにも、このままではどうしようもないという気持ちはあったでしょうね。私は昭和33(1958)年に松竹に入ったんですがその58年という年は映画人口が、ちょうどピークでしてね、11億人。それが『明日の太陽』、『愛と希望の街』の1959年から脱兎のごとく転がり落ちていって。そういう意味で大島さんたちが、私たちより二つぐらい上の世代ですが、なんとかしなきゃいけない、あるいはできるチャンスだと思ったのは事実ですね。

長部 それで『青春残酷物語』が、60年の何月ですかね。安保闘争の真っ只中かな。

水川 ええ。

川又 撮影がちょうどメーデーからかな。実際のメーデーのケツにエキストラをつないでるんですよ。

長部 とにかくこの映画が封切りの時にわれわれに与えた衝撃、驚きと感銘は大変なもので、今日ご覧になっても皆さん、お感じになったと思います。久々に川又先生にお目にかかり、“今日のプリントは、どういうプリントですか？”ってお聞きしたんです。封切りが今から40年以上前で、それから何度か再上映されたのを観たんですが、プリントの状態が非常に悪くなっておりました。今観る人にあの時の感動とか、ショックが伝わるかなと思ったら、今回は川又さんが自ら監修にあたられてできたニュープリントということで、実にいいプリントです。川又さんにはいろいろご不満のところがあるようですが、あの時あれほど、みんな度肝を抜かれたのは、無理はないなと。今日観て皆さん、そう思いませんでした？全く古

びてないですね。新鮮で、本当にみずみずしいです、感覚が。撮影について、“もっとぶれてもいい”って、大島さんが言ったそうですが、フランスのヌーヴェルヴァーグ、『勝手にしやがれ』(ジャン＝リュック・ゴダール監督、1960年)は、ジャン＝リュック・ゴダールがそれまでの映画の文法を全部ひっくり返した、初めてカメラが路上にいて走りだしたと言われた映画です。撮影監督がラウール・クタールで、手持ちで(カメラは)アリフレックスでしょうか？

川又 ええ。

長部 それまでの映画は、みんなセットで、大体決まり切ったライティングで、先も読めるような段取り芝居でやっていたけど、ジャン＝ポール・ベルモンドの後を追っ掛けて、カメラがパリの路地を揺れながら走るという、世界映画史がいつ頃にひっくり返ったような。誰の目にも、完全に映画がぶっ壊れて、新しいことが何か始まる、と。

ちょうどテレビが出てきて、映画の独自性がどこにあるだろうかとなり、例えば、シネマスコープのワイド画面で、スタンダードサイズから横に伸びた。この『青春残酷物語』も、それまでの映画の構図とまるっきり違う。スタンダードサイズって大体、真ん中に役者が、決まり切ったライティングでお約束どおりの芝居をするけれど、この映画の場合は、劇の中心が片側か隅のほうに來ます。あの当時、シネマスコープは非常に新しい表現形態、アングルで、テレビに負けない、映画だけの、映画館でしか味わえない衝撃と感動を与えられるかと、大島さんも川又さんも、いろいろ工夫された。私は今でも覚えてますけど、撮影現場に行ったら川又さんが『少年マガジン』とか、劇画の雑誌を一生懸命読んでました。劇画はまだ始まった頃で、他の表現手段に比べて、ずっと下のものと見られて、あんまりインテリとかが読むもんじゃなかったって思われてました。今の皆さんには、とても考えられないと思います。ところが川又さんは、劇画の、マンガの雑誌を、“とてもアングルも勉強になる、映画のカメラマンが考えつかないようなアングルがあるから、私はこれ好きなんです”と。実に今回の映画も全部、とにかくアングルが非常に斬新です。あの頃、僕は記者として、大島さんにインタビューして記憶に残ってるのは、“カットバックというのは、必ず説明的になるから使わないんだ”と。二十何歳で、新人監督として全く独自の方法論、意識を持っていた。今伺ったら、大島さんは全然カメラを覗かなかったと。川又さんを信頼して任せっきりで、あの非常に特徴のあるアングルとかなんか全部川又さんの工夫でやられた。当時、少し映画に熱っぽい思い入れをしている若い観客にとって、大島渚は、この映画一発でもって天下を取ったと言ってもいいくらいだと思います。そのショックを与えたのが、今まで言ったことの他に、あの木場の、非常に乾いた景色で、それまで全くなかった抒情性が、引いた画と、移動(撮影)で出た。それから、リンゴを食べる、あのワンシーンワンショット、長回しですね。今日、水川さんとも、“あれ案外長くなかったね”と言ってたんですが、僕らは当時ものすごく長く感じて、前のめりになって観てたんですね。ショッキングなシーンでもあった。それと感度の低いフィルムで、夕方の感じをあれほど上手に取り入れた撮影は、非常に珍しかったと思います。家の中を夕方のライティングにして、室内と戸外のバランスを取っていて、すごいと。それから、今日聞いて、あらためて驚いたんですけど、ラストは渋谷ですか？

水川 道玄坂。

長部 道玄坂を桑野みゆきが歩いている場面なのに、動いてるものに当てる照明じゃないように、ぴしっと、きっかり写ったもんですから、後ろのネオンなんかスクリーンプロセスの合成かなと思ったら、実写で移動(撮影)する。

川又 ワゴンの後ろ。

長部 後ろに、ライティングは1発ですか。

川又 はい。

長部 で、あれだけの効果を出した。そういった1つ1つが、われわれがそれまで日本映画で見たことのない技法と場面ばかり。大体、日本画とか水彩画とか、日本のカラーは、淡彩だったんですが、初めて油絵みたいな色彩の映画を観たと。今でもそう思っていて、今日、当時の感動が鮮明によみがえってきて、こういう機会に招かれて本当によかったと思っています。

水川 ああいう脂ぎった画は、川又さんが肉しか食わない、魚を食わない人だからね、そういうところがある。長部さんがおっしゃった、彼女の歩きは、フレームから半分はみ出してるわけですが、あれはカメラマンと監督と相談したのか、川又さんに今日、聞こうと。大船でそういうことは聞けないんですよ。監督とカメラマンの話をそばで盗み聞きするのは、大変失礼なことであって、監督から言わせると、そんなものは、シャシンを見たらわかるだろうと。それを聞くのは大変能力のない助監督、という評価をされるどころでしたから。だから大島さんと川又さんがいろいろ話をしているのは、そばで見たんだけど、行かないでいた。ワイド(レンズ)でシネスコで、あのサイズは田舎(の映画館)に行きますと端っこが切れちゃう、桑野みゆきが映らない可能性があるんですよ。新人のカメラマンで、そういう画を撮ったりしたら、まず先の見込みはありませんね。だから非常に大胆な、ある意味では自分の首を賭けた、ショットなんです。それをよくやったかと、今でも観るたびに感心しているんです。その良し悪しは皆さんのご判断があると思いますが、どういう形で決まったの、ああいうカットは。

川又 こういうことを、やってみようかと。

水川 それはどっちが。

川又 僕が言いだしました。そういうことです。

水川 怖いですね。

長部 極端なはずし方ですよ。あれは度胸……。

水川 度胸が要りますよ。

川又 先ほど長部さんが言った劇画ってのは、僕はあんまりストーリーなんか見てなかったです。画を見て、縦の画もあるし、それこそ4コママンガならわかりますけど。もしもこれ、縦を横にしたら面白いんじゃないかなとか、そういう発想は常に持っていました。

水川 ただ実際には劇画のようなショットは、レンズでは、そうは撮れないんです。相当違うんですよ。ああいうふうには、なかなか入ってこない。だからその精神みたいなものは、いただいたんだと思いますが、現実にはわれわれがやる時でも、劇画のような画を演出家が要求しても、カメラマンが“覗いてみろっ”と言って、覗いてみると、そういうふうにはならない。川又さんが参考にした、ニュアンス、カメラマンのある種の感性みたいなものを、今日はわかりたいと思っています。

川又 シネスコは「寅さん」⁽⁵⁾の連中に聞くと、大変撮りやすくっていいって言うけど、僕は逆なんです。あんなロングサイズで撮るよりは、逆にアップを利用したほうがいいと思って。目を中心に持っていけば心理的なものに、口を中心に持っていけば生理的なものになる。そういうことをすぐ大島もわかってくれたし。それで監督は、今までの明るく楽しい松竹映画は、宝塚に任しちゃえばいいんじゃないか、若い者は怒りがあっていいんだと。だから怒りを出そうじゃないかということで、あんなったわけですね。

長部 ヌーヴェルヴァーグは、フランスで始まった、いわば映画の破壊運動、革命運動。僕は功罪ともにあると思います。オーソドックスを無視したために、大衆は随分映画から離れていった。

革新に喜ぶ若い人たちは、大変熱狂した。ただ、罪は1つもない功だけってのがある。それは撮影です。演出においては、どんなふうに撮ってもいい、ある意味で無責任になります。ところが、撮影だけはちゃんと、基本的技術を持っている人しかできないんですよ。レンズの長さ、感光材料はどんなふうに感光して、どう現像すればどうなるか、膨大な基礎的な知識と教養と技術があって、その氷山の一角が画面になって出てくるわけです。プロじゃない人はできない仕事が撮影監督ですね。映画をどう撮ってもいいってことになって、革命的に進歩したのが撮影ですね。今、ヴィットリオ・ストラーロとか、キャレブ・デシャネルとか、ものすごい撮影監督が世界中にいます。川又さんもその一人です。多種多様な、バラエティー豊かなあの画面。これはテレビでは絶対に見られない。感光材や機材もものすごくみんな進歩している中で、ありとあらゆる表現を試みる、この広がりと深まりは映画史上画期的なもので、ヌーヴェルヴァーグの、映画はどう撮ってもいい、ということから始まってると思いますね。

大体、いい撮影監督は、旧共産圏の東欧から政治的な締めつけとか何かから逃げ出す人たちが、あるいはヴィットリオ・ストラーロがイタリアから、あらゆる国から、ハリウッドへ行く。みんな簡単にハリウッドを商業主義ってばかにしますが、あれほど世界中から才能を集めてるところはない。非常にインターナショナルな意識のあるところですね。僕は撮影に、これだけの変化をもたらしたのは、ヌーヴェルヴァーグの誇るべき功績であって、日本の場合は松竹の大船ヌーヴェルヴァーグから始まって、重要な成果の1つが川又さんの撮影であると思います。

川又 大変お褒めをいただいたけれど、教養もへちまもないよ。

水川 実際に、日本の批評や、書き物を見ますと、ポジションかなんか、監督が全部決めて作って、あとのスタッフはいないという印象が多い。本当は、長部さんがおっしゃったように、映画ってというのは、監督がいくら頑張っても必ず最後に覗いてるのがカメラマンで、カメラマンの目というフィルターを通さないと、画になってこない。非常に特殊な例で、小津さんはポジション、サイズは全部自分で、フィックスですから決めて、カメラマンはライティングしたりしてるわけです。基本的には35mmの映画でいうと、50mmのレンズを基本に置いて、せいぜい3インチぐらいまでかな？

川又 いや、全然使わない。⁽⁶⁾

水川 ライティングは、小津さんもさすがにできないと思うし。それから絞りをどの程度に決めるか、ちょっとした絞りで違ってくる。川又さんの師匠の厚田(雄春)さんっていう小津さんのカメラマンと照明さんが、あの組はセットが水をうったように静かで、みんなが小さな声でぼそぼそ隅のほうで、言ってます。そしてきっと、例えば原節子さんの、笠(智衆)さんの、あのアップ、どうしよう、もうちょっと開けますか？ってなことを話してるんです。最終的にはカメラマンが覗いて、絞りごとに違ってくるから“もうちょっと乗っけてよ、落としてよ”とこまごま言う。いずれにしても最終的にカメラマンの目、感性というフィルターを通さないと映画にならないはずですが、監督が全部作っちゃうという印象を、もし皆さんがお持ちになってるとしたら、それは違うと、申し上げました。

川又 昨日も小津さんの話をしたんですけど、長部さんの言われた通り、小津安二郎でさえ“映画に文法はない”って言ってるわけです。“約束事はあるけど、文法はないんだ”と。その少しでも残っているような文法を完全にぶち壊したのが、松竹ヌーヴェルヴァーグということになるんじゃないかと思います。

水川 この映画で、大島さんは、結構パンして(カメラが)戻る。大船で教わったのは、“カメラをパンし終わったら、必ずカットバックしろ、パンしたカメラを戻すのは、非常にダサい”と。川津(祐介)君から、こっちの道にパンしたら、次は必ず川津がアップになる。“これを戻すというのは、とんでもない、なんにも知らないやっちゃ”と評価をされて、僕なんかは育って。そういうことをあまり知らないうちに、大島さんの仕事へつきましたから「青春残酷」あたり、度

肝を抜かれながらお手伝いさせていただいたんです。それと、長部さんが言ったように普通のカットバックは今回でも2カ所ぐらいしかない、いわゆるアップ、アップ。つまり、オーソドックスな従来の映画作りの一番のポイントは、カメラがあんまり動かないこと、それからカットバックだ。つなぎばかり気にして、上手につなぐのが編集だという、それをわざと、ぶち壊しちゃおうという。まあ、あの人は一種の破壊者でしたね。“ドラマツルギー(作劇法)を全部壊しちゃえ”というところから出発して、なおかつ、それは形だけじゃなくて、自分が作りたいと思ってるもの、中身そのものが、どうしようもない状況の中で、それをぶち壊して自爆してもしようがないという、ある意味でアナーキーな生き方の若い人物に、あの手法がマッチしたと、今観てもそう感じますけどね。

長部 大島さんは破壊者で、あんまり細かなことは、いちいち仕草まで振り付けるような、演出家ではないわけですが、後半、川津が佐藤慶の女に手を出すシーンで、夜の街に立ってる女の人が出てきます。左腕を、ちょっと血の滲んでる包帯をしてるんですよ、お気づきになりましたでしょうか。これは実に上手いんですね、リアルで。腕に包帯を巻いてる夜の女って怖いんですよ、やっぱり。大島さんって人は、実生活は真面目な人ですから、あんまり夜の風俗も実地に体験してるほど詳しい方ではない。“あれ、上手いんですね。どうして思いついたんですか？”と言ったら、“いや、水川が考えついたんだよ”って。水川さんは、そっちのほうを……。

水川 いやいや。そんなことはない。

長部 小津さんの現場は水を打ったようだ、たぶん溝口さんの現場もシーンとしてる。同じように、大島さんの現場は、非常な緊張感が張り詰めてるんですね。たぶん大島さんの演出家としての一番の特徴は、カリスマ性のあることです。みんなを引きつけて、みんなの力を引き出すから、スタッフのテンションが高まって、いつもなら考えつかないような、細かなアイデアを出す。それが画面に凝縮されるから、あれだけ厚みのある場面が出来上がるわけです。

それから今日観て、テレビで大御所の俳優が、こんなに初々しかったのかと、新鮮な感動もあったと思うんです。たぶんどどの役者も一世一代の芝居してますね。本当にリアリティーにあふれた、切れば血が出るような、青春が肉体そのもので出てる。ある意味では黒澤(明)さんの『七人の侍』、若き日のそれぞれの役者が、最高の芝居してるでしょう。桑野みゆき、いいですね。あの頃、青春の血がたぎるような思いで本当に感激したのを、思い出しました。あれも一世一代。

非常にカリスマ性のある人で、みんなに力を思い切り発揮させる。だからこそ川又さんのシネマスコープのサイズで、桑野みゆきが、(フレーム内に)3分の2しか入ってない、ちょっとずさんに映されるとスクリーンからすっ飛ばんじやうという、そんな思い切りのいい、度胸のいい撮影ができたんだろうと思いますね。

川又 大島が関西の出身なもんですからね。この脚本を書いて“東京の有名な盛り場を全部写したい”と言いまして。

長部 ああ、なるほど。

川又 撮影でも怖かったんですよ。蒲田辺りで、怖いお兄さんが出てきて、消えてるライトの球を外して役者に投げたりね。もう大変な苦勞をした。渋谷もあるし、新宿もあるけれど、“池袋がないじゃないか”って言われたりするけど、渡辺文雄が捕まるのは、池袋の警察なんです。

水川 あれは随分、ひどい目っていうか、蒲田では本当にワースと囲まれました。それこそ、緊張しててテンションが高いからできたんでね。僕は本当に脅かされましたよ。“ちょっと来い！”って。渋谷で歩いてるところでもね。それから『太陽の墓場』(大島渚監督、1960年)では釜ヶ崎で2,000人に囲まれましたよ、ウワースと。

長部 あの時、取材に行きましたよ。本当怖かったですね。

水川 2,000人に囲まれるとちょっと生きた感じがしないです。全部、裏で現場を仕切っている反社会的勢力が扇動してるんですけど。西成警察が30人か、小隊を毎日出してくれる。ただし“あなたがたが裏で取引したら一切、もう明日から来ない”と言う。だけど警察が30人出ても、2,000人に囲まれたら、もうどうしようもないですからね。

川又 めちゃくちゃですよ。

水川 でもあれは、そういうハイテンションの中で、若くなきゃできないですね。

川又 (カメラと一緒に)箱の中へ入って撮影してたんだから、僕は。

水川 そう。あの時、大島を殺すという話がありましてね。(でもそれを)言うと、あの人はわりかしむきになって、意地でも出てくるから、言わないでね。(それは)言わないでね。制作、ロケーションマネージャー、私、それから川又さんぐらいで行ったと思うんですが“とにかく大島はあんまり現場へ行かすまいぞ”と、川又さんが箱に入って、段ボールの真ん中を切り抜いて撮影してた。今はどこでもやってますが、当時はほとんどやったことがない、初めてだと思うんだな、ああいう撮影の仕方は。釜ヶ崎の中にボコッと据えて、撮って、で、見つかる。そしたらカメラを担いでバーッと逃げ出しちゃうというのを、毎日やっていました。大島さんは全学連(全日本学生自治会総連合)の、京都府(京都府学生自治会連合)の委員長なんかやってたんで“俺は逃げ足が速いんだ”と。彼が書いたものを読むと、“デモが嫌いで行かなかった。だから捕まらなかった”なんて、わりかし、露悪趣味のある人だから。そういうこともあって彼は、あの時は、ほとんどカメラを川又さんにまかせたということがありました。

川又 捕まっても、なんでも300円だったね。“あ、お前、写したろう、300円よこせ”

水川 300円。そうだったね。

長部 われわれは映画を観ると、褒めたり、けなしたり、仲間同士でもワーワー無責任な思いつきを口にします。「青春残酷」を観た時、この美術の人はたぶん“温泉マークとかに、あんまり行ったことない人だな”という話が出ました。あの二本柳寛と桑野みゆきが入るところは、最初、事務所かホテルか、わかんないですよ。

水川 でもね、ああいうホテルがあったんですよ。畳の敷いてある、いわゆる、連れ込みだけじゃなくて。

長部 じゃ、悪口言ったほうが、お約束ごとの温泉マークしか知らなかったってこと。

水川 あの時、どうしてそういうふうにしたのか。二本柳さんが、しゃれた感じの非常にものわかる中年男で、ベンツに乗ってますから、恐らく、畳の敷いてある4畳半の、6畳の連れ込みではないだろうと。そこでまず酒を飲んで、行き掛かりで、あんなっちゃう。そうすると、もうちょっと程度のいい洋風で机と椅子があるところに、ベッドは見せなかったけれども、設定したんだろうと。あまり覚えていませんけどね。

長部 あの車はベンツだと、今日初めて気がつきました。大島組はお酒には詳しいから、二本柳寛のウイスキーはいいウイスキーですね。渡辺、お医者さんが飲むのはトリスで、川津がサントリーの角を、“こんないいウイスキー”。若い学生にとって、サントリーの角はずっと格上だったわけです。大体みんなトリスとかを飲んで。もう少し後になって、映画の好きな学生と話して、“なんか飲みますか？”って言ったら、“サントリーのオールドいただきます”って。随分、時代変わったもんだなと思ったことがあります。われわれはトリスばかりでした。

水川 そうですね。

川又 キャメラマン希望の方がいらっしゃると思うんですけど、(当時のフィルムのISO)感度が32。低すぎてなんにもできない。4インチ(100mm)をメインレンズで使ってるわけですね。松竹に一本しかない。Fが3、4です。おまけにアナモフィックレンズが付いてるから、当然絞りが4ぐらいの開放値になってくるわけで。一番最初にタイトル、新聞紙にいろいろ名前を書いて、それをデバイザー⁽⁷⁾の先の四隅に釘をくっ付けて、松竹の移動板(移動撮影用の板)を全部並べて、ワンカットでやった。『青春残酷物語』と入れて、それからスタッフの名前が出て、破けるんですけど、ピントがぼけて、奥行も長過ぎるわけですよ。今の、400ぐらいの感度で、レンズだったら、相当絞って、破れて、そのままいけるわけです。だからワンカット、ワンカット、チョイモリ、チョイモリ(少しずつ絞りを調整)で撮ってる。

水川 ほんのちょっと前まで、いちいち色温度測ってたもんね。

川又 そうです。

水川 あの時、もう測らなかったけどね。

川又 うん。

長部 これは、フィルムはなんだった？

川又 この頃、まだ富士(フィルム)は(適したフィルムが)ありませんから、コダックです。ポジフィルムのほうは富士を使ってね。松竹というのは大変おかしい会社で、浅草を今でもメインに考えてる。それで当時コダックで撮影してコダックのポジを使うと、浅草と大阪、戎橋ですか、あそこへ持って行って上映する。一番お客が入る新宿とかには、富士を持って行く。

水川 2本ぐらい焼くんですかね。

川又 そうです。今みたいにゼロ号(試写)があって、初号(試写)を見て大体の調子を出すという時代じゃありませんから。5号(プリント試写)ぐらいでやっと(意図した)調子が出てくる。⁽⁸⁾

長部 100mm(4インチ)のレンズを日々使われて、望遠レンズによる遠近感の圧縮は、黒澤映画に対する意識があったんでしょうか。

川又 いや。そういうわけじゃないですね。

水川 そういう話はあんまりしなかったです。

川又 ただ、大島渚に“こういうのを見とけ”って言われたのが、沢島忠さんであり、増村(保造)さん。ヌーヴェルヴァーグのバックにいたのが、野村芳太郎監督で、やっぱり同じようなことを言っていましたよね。

長部 僕は今日観て、やっぱり大島さんは、随分増村さんを意識してたなと。叙情をまず排除するけど、叙情的なところに、あえてドライなバック(背景)を持ってくるとか、全部、対位法的に構成するのは、日本ではまず増村さんから始まった。コンクリートミキサーのインサートが入ってるところ、赤土のところへ突き飛ばしたようなところ、対位法的な背景と芝居の使い方は、増村さんに通ずるところがある。

水川 そうですね。増村さんは情景カット、感情移入する部分は撮る必要ないと。あの方はイタリアのチネチッタに留学されて、非常に西洋的ヨーロッパ的な感覚の持ち主だった。それに、大島さんはすごく乗っていたみたいです。だから今回でも情景は1発もない。必ずその中に人物が出てくる、大ロングであろうと。今までの映画文法だと、例えば、荒波をバックに2人が寝てて、その次に夕景がありますね、堤防を撮って、俯瞰で、後ろ姿で2人が。ああいう時だと、まずいい夕景を1発、海に沈む夕日とか入れるものなんです。そのほうが確かに、音楽とか情感が乗りやすいですが、大島さん、全部拒否しましたね。“そういうものは一切撮らない”と。それはずっとあとまで、どの作品にも、例えば松竹を辞めた後の作品にも、随分出てました。

川又 あるとすれば『太陽の墓場』ですね。

水川 『太陽の墓場』は、川又さんに、ある程度任しちゃった部分があるから、逆にいいカットがいっぱいある。ただ、あそこでも大島流の寄りのパン、川又さんと大島さんの演出とマッチした、素晴らしいカットがあるんです。それを見てもらえるとありがたいんだけど。

(『太陽の墓場』部分映写／信(津川雅彦)がヤス(川津祐介)を問い詰める場面)

水川 この場面のカットのつながりは、めちゃくちゃなんですよね、どうしてもおかしくなるんです。

(信がヤスを殴り、パンダウンする朝のロングショット)

水川 このロング、釜ヶ崎で撮ったんですね。こういうカットの切り替わり方、アップであれだけ抑えていくっていうのは、やっぱり大島さん独特だろうと思うんです。今のシーンでも、いわゆるカットバックは、2つ、1回しかないです。大島さんがいつも言ってたのは、カメラがいったん被写体の近くへ行くとどこまで行ったら、もうどうしようもない。寄り出したら、とことん寄る、絶対引かないんですよ。それは、映画の迫力になってます。

(映写終了)

水川 殴ってる声が聞こえるけど、やくざの子分なんか見てない、女のほうを見てる。その辺のいろいろな芝居の作り方は非常に上手かったね。その中で見せちゃうんですよ。

長部 川又さんがシネスコは、アップで目を狙うとのことでしたが、「青春残酷」の川津に、そういう顔がいくつもありました。この間、コッポラの『地獄の黙示録』(フランシス・フォード・コッポラ監督、1979年アメリカ、1980年日本)完全版を感心して2度観ました。70mmぐらいの画面で、アップが非常に多い。しかも目を狙ってるのが多い。ウィラード大尉のマーティン・シーンの目だけ、カーツ大佐のマーロン・ブランドのアップは、ライティングがいつも片っぽうにしか当たってなくて、片っぽうしか見えない。客にできるだけ早く全体を見たい気持ちにさせる、あの光と影の魔術、それからアップと。川又さんが、『地獄の黙示録』よりずっと前に、これをやってたんだなと思いました。川津のあの長回しは覚えていましたけど、あれだけライティングに凝っていたと記憶してなかったんです。カーツ大佐のライティングと、アップの撮り方と同じです。やっぱりカメラのトップまで突き抜けてる人たちは、時々、共通するんですね。ヴィットリオ・ストラローロは、たぶん世界で、少なくとも一番ギャラも高い撮影監督で。

川又 やっぱり大したもんですよ。彼(ストラローロ)と、ちょっと京都で話した⁽⁹⁾んですけど。世界各国、シネスコは1対2.35なんですけど、“もう全部1対2にしようじゃないか、その運動を日本の(日本映画)撮影監督協会もバックアップしてくれ”と。でもやっぱり、相当時間経ってもストラローロの言うふうには、なかなかならないですね。やっぱり興行のほうが一番強いですから。

長部 ついこの間まで、日本の上映、映写設備はよくなかったですね。プリントが持つてゐる力の60から70(%)われわれは見てたことが多かったと思う。単にお金さえ稼げればいいという館主の場合、プリントの質に対する関心も、あまりない。ですから、今日、新しいプリントに非常に感心しまして、フィルムセンター(現・国立映画アーカイブ)には、これからもぜひ、いろんなことをやっていただきたいと思うんです。

それともう1つ、黒澤明という人、世界の黒澤は、今だとコンダクターの小澤(征爾)さんが世界で一番名前を知られている日本人かもしれないですが、外国旅行すると、どこへ行っても“KUROSAWA、KUROSAWA”って。さすがに大したもんだなと思いますが、『羅生門』(黒澤明監督、1950年)でベニス(第12回ベネチア国際映画祭)のグランプリ(金獅子賞)を取った非常に重要な要素は、やっぱり宮川一夫さんの撮影だと思います。始まったとたんに、今まで見たことのない撮影の技術で、次々にドラマが展開した。もちろん黒澤さんは大天才ですけど、西洋人が見たことのない、あの白黒撮影の光と影のコントラストの強烈さとかがなければ、世界の人があれだけ早く一遍に、“黒澤ってのは、すごい”と認めてたかどうかかわからない。

同じように、『青春残酷物語』で、川又さんの斬新な、これまで見たことのない色彩、アングル、カメラワーク、あの撮影がなければ、あれほど早く大島渚が若い映画ファンを一遍につかめなかったと、今日、ニュープリントで、つくづく感じました。水川さんが映写してくれた『太陽の墓場』の断片を観ただけでも、大島さんの演出力はすごい、圧倒的です。しかしこの撮影がまた、ものすごいですね。ああいう撮影は、それまでの日本映画に全くなかった。

水川 フランスだと、ヌーヴェルヴァーグの時はアンリ・ドカエというカメラマンがいて、『いとこ同志』(クロード・シャブロー監督、1959年)、『大人は判ってくれない』(フランソワ・トリュフォー監督、1960年)など、一連の作品。

長部 そうですね。それとラウル・クタールですね。

川又 ラウル・クタール、それからアンリ・アルカンと。

水川 集中的に仕事がこの人たちに来てて、アンリ・ドカエなんかも手持ちのカメラを始めた人だけけど、そういう時期には、素晴らしいカメラマンが出てくるんですね。彼でないと上手く表現できないという。

川又 1つ、これは大島の政略なのかわかんないけど、的は外れてるというのかな。桑野みゆきの衣裳は吊るしの既製品でいい。作る必要はないんだよ(笑)。

長部 デザインが良かったですね。

川又 上手いんだよね。森英恵さんが協力してくれるって言うんで、やっぱり森英恵さんになっちゃうわけですね。

長部 川又さんが良くないと言うのに、また言おうと思いますけど、僕は、あれがいいと思いますよ。どうしてこんなの着てるの、うちの子がっていう。でも最初に、家を訪ねて行く時もシックなドレス、最後のシーンは、赤と白のでっかい水玉みたいな、非常に印象的なドレスですね。それが鮮烈な画面効果を生み出しているんで、その程度の装いはいいんじゃないかと。

川又 それとあとは、ちょっと芝居が幼いんですけど、友達になったのが、当時のナンバーワンのファッションモデル。

水川 森島亜紀ね。結局あの子、男っぽい、ボーイッシュなところを買ったんですよ。キャスティングする時、大島さんは、あんまり俺、関係ねえみたいなのがあるんだな。

川又 みゆきの森英恵さんはわかるんだけど、川津のほうを細野久……。

長部 なるほど。細野久を起用したのは誰なのでしょう。

川又 やっぱり大島だよ。

水川 というよりも会社として、決まっていたんですよ、衣裳は。例えば岡田茉莉子さんは森英恵さんのところで作る、それぞれ決まっていた、結構すぐ森さんのところへ。森英恵さんも、あの頃^頃伸^のびていく時でしたからね、いろいろサービスしてくださって。男だと細野さんとか。ある意味ではイージーに、しかし集めやすいと。当時の“衣裳”は衣裳管理しかなかった。衣裳を集めるのは、むしろ助監督の衣裳担当の仕事だったんです。ですからそういう専門家に頼んだほうが早いです。助監督は何にも知りませんからね、ファッションのこと。

長部 しかしカメラの川又さん始め、自分が監督でやる時は、この人たちに頼むんだという、大島組というのを随分早くから意識して、最高のスタッフを選ぶのは、やっぱり大したもんだと思いますね。

水川 大島さんの書いたものを読みますとね、大島さんは大庭秀雄さんの助監督をやっていたんです。私はたまたま会社に入る時に、大庭さんの組に放り込まれて、大島さんとの関係ができたんですけれどね。それが『眼の壁』(大庭秀雄監督、1958年)です。厚田雄春という小津さんのカメラマンで、川又さんがチーフだったよね。それで2班(B班)かなんか(予告篇など)を、2人で撮りに行ったんです。

川又 そのつもりでいたら、大島がロケーションで指を挟んじゃった、タクシーで。で、結局、僕1人で撮りに行ったんですよ。それが割と評判良くて、カメラマンになれた。

水川 彼は、その時に川又さんと組みたいと思ったと書いてますね。

川又 そろそろ質問を受けますか。

岡田 それでは皆さまからいただいた質問です。長部さんに、大船撮影所のディレクターシステムの果たした役割を、当時の目撃者の目で語っていただきたい、ということです。

長部 それは実際のディレクターシステムの中で育ち、生きた水川さんに、まずお話しください。

水川 私個人の考えですが、そんなに特別だとは思ってないんです。どこの会社でも、監督が映画を作る中心という意味では、監督の意見が一番通りやすいと思います。プロデューサーシステムで、プロデューサーがお金出して、監督の首をいつでも切れるというのは、確かにシステムとしてあって、アメリカなんかはそうです。『クレオパトラ』(ジョセフ・L・マンキーウィッツ監督、1963年)では、監督が途中で首になって、別の監督になったことがありましたけど、日本では、そうドライに切れない。実質的には、そんなに違わなかった気がします。

ただ大船の場合は雲の上に1人、城戸四郎という偉い方がいらして、松竹の会長・社長で全権を持って、この方がプロデューサーなんです。いわゆるプロデューサーは、こういっては悪いんですが、会社と、その大プロデューサーと監督をつなぐメッセンジャー的に、実質的にはなかった。われわれは全部、ある意味では大島さんも含めて、城戸四郎の^{たなごころ}掌、仏さんの掌の中で動く孫悟空みたいなもので、走っても走っても、なかなか出られない。それを破った、その掌から飛び降りたのが、大島渚だと思うんです。ディレクターシステムには、監督を立てるような顔をして、実は監督に全部責任を押し付けるという、非常に巧妙なところもあります。城戸さん

は監督と脚本家と俳優さんと、非常によく、じかに話すのが好きな方で、例えば最初の監督に登用された時にも、突然社長室に呼ばれて口頭試問みたいなことがあるわけです。上御一人がそうだから、周りもなとなしに監督を立てる。あとは結局監督が、自分の個性を生かして、なんとかしてこういうものを作りたい、こういうポジションを取る、こういう芝居をさせる、ということ forcefully 主張していく。われわれ、ペーパーで監督になった人は、なかなか通してもらえない。小津さん、木下(恵介)さんの場合、予算がほぼ無制限ということもあったりして、われわれにその分、随分しわ寄せがきて、お金がない中で作る。それはどこの会社でもあり、黒澤さんの場合もそうだと思うんです。要するに、監督と会社の力関係で相当決まってくるところがあって、大船の場合はディレクターシステムと称してますけど、特にディレクターシステムというものがあったわけではないです。ただ、とにかく監督がああ言うんだから、一生懸命、あれは用意しようとか、非常に居心地よく、スタッフから盛り立ててもらいました。

長部 アメリカのハリウッドシステムは、例えば『風と共に去りぬ』(ヴィクター・フレミング監督、1939年アメリカ、1952年日本)のメイキングを見たら、監督が次々に首になって、あれは結局、(デイヴィッド・O・)セルズニックというプロデューサーが作ったんだと思います。アメリカの場合、昔はポスターに大きくサミュエル・ゴールドウィン・プレゼンツ、それからセルズニック・プレゼンツになって、監督の名前は下のほうに小さくあって、完全なプロデューサーシステムですね。

日本の場合は、東宝がプロデューサーシステム、それから松竹が、ディレクターシステムで、われわれが映画記者をしていた頃、昔の日本映画は、巨匠は別として、大抵のプログラムピクチャーを作るのは会社で、監督はその言うことを聞いて作る。職人というほども認められないくらいで、ベルトコンベアー式に大量生産されてた時期があった。でも本当は、映画は監督のものなんだと、松竹の場合には、ディレクターシステムってことで、はっきり前から言われていて、一方で量産するプログラムピクチャーはあった。大同小異の、いつもみんな、お決まりの筋でっていうのがあったわけなんです。

それに対して、やっぱり大島さんたちのヌーヴェルヴァーグってのは、私の考えでは、大船のディレクターシステムの背景なしには、生まれなかったと思います。大船だからこそ、あれは出てきた運動だったんじゃないか。

先ほどから水川さんがおっしゃいましたけど、たくさんのスタッフはもちろん、カメラマンがいなければ、監督がいかに世界を創造しても、それはフィルムに写し取って、スクリーンに上映してお客に見せることはできない。並ぶ存在ぐらいに撮影監督がいる。俳優がいなければ撮れないし、それから美術、たくさんのスタッフがいて、それが有機的に絡まり合って1つの表徴を作るわけです。監督は、単に現実的に作りたいイメージや創作意欲を持ってるだけでは不足だと、水川さん、川又さんも、現場で随分経験なさってることだと思います。例えば外国の場合、ヴィットリオ・ストラーロは照明も全部やるわけですが、日本の場合は一応、撮影と照明は別の仕事になってますから、必ずしも琴瑟相和する^{きんしつあいわ}というわけにいかない時があるかもしれません。人間関係とかで、自分の持ってるイメージに、現実をどうやって近づけていくかに、さまざまな苦勞と心勞と努力が必要です。ディレクターシステムで、1つのシステムとして監督が全部作るんだとなれば、現場を本当に強力なものに組み上げる力に、ひょっとすると不足するところがあるんじゃないかと。

水川 内容的に、質的に、監督がメインのイメージを作ると思ってるんですよ。ただ誤解を招くのは、会社がそういうディレクターシステムにしていたかとなると、大船もしていなかったんですね。みんな、それぞれ、ディレクターが最後の中心にいるべきだということは、会社もプロデューサーも、そう思って一生懸命監督を応援してくれるけれど、例えば私のようにプログラムピクチャーを作ってきた人間には、会社と折り合いをつけるところが、大島さんたちとは別の意味でいろいろあるわけなんです。だから会社としては監督を立てるような顔をしているけれども、システムとして、それが保障されて動いているということは、大船でもなかったと、私は言いたかった。

長部 プロデューサーシステム、ディレクターシステムと違って、わりとある時期からアメリカでは、フィルムメーカーって言葉を使いますよね。例えば(スティーヴン・)スピルバーグや、(ジョージ・)ルーカスはフィルムメーカー。つまりプロデューサー的な権力、編集権も全部自分で持っていて、会社ではなく、ほとんど自分の意思と構想力で作れる力を持つてる人を、フィルムメーカーと言いますね。映画に加わる人全てがフィルムメーカーズであって、その中で一番中心的な存在がフィルムメーカーであり、監督である。昔の言葉で言うとプロデューサーディレクター。

アメリカの場合、新人の監督に編集権はなく、プロデューサーが持つてるわけで、その監督は今に自分が編集できる監督になりたい、その映画全体を支配、コントロールできる監督になりたいと努力する。非常に考え方の範囲が広いから、わりと今、新人で成功すると2作目ぐらいには、他の監督のプロデューサーをやっている人もいますよね。大抵、力のある人は自分で演出してプロデュースする。そういう力のある人、総合的な計算ができて、創作力があって、戦略的なことまで全部考えられる人のことを、フィルムメーカーと言っている。

吉行淳之介さんという小説家に、最近そうなっていると云ったら、“じゃ、本当に映画の監督として才能があって、イメージが豊かで、俳優も上手く動かせるけど、現場全体を、資本とかそういう面まで考えて作り上げる力のない人は、映画監督になれないのかい？”っていう。優しい方ですから、にこにこ笑いながら、グサッとくる質問されましたけど、アメリカでは、あんまり現金のことは上手く考えられない、しかし才能はものすごくある人をちゃんと生かせるようなプロデューサーがいるんです。しかも自分が監督でね。 Coppolaも盛んに人の作品をプロデュースしますし、スピルバーグも盛んに、そういう場を提供します。結局僕は、ああいうふうにはアメリカの人たちが、お金もうけは上手くないけど才能がある人をちゃんと拾い上げ、自分の国だけではなくて外国からも引っ張ってこられるのは、1つは映画はお金もうけだということを、ちゃんと認識してるということ、もう1つは、本当に映画が好きだからだと思うんです。

外国映画に携わる人は本当に映画が好きの人が多し、たくさん観てる。日本映画の現場の人たちも観てるでしょうけど、向こうの人たちみたいに自分で映画も作る、映画もたくさん観る、話も映画のことばかりという人たちは、どのぐらいいるのか。アメリカ映画でたくさんクレジットデータが出てくるでしょう、ものすごい数の。あれだけの人数の映画に対する愛を集めて、それを1つの映画にまとめ上げられる、そういう人をフィルムメーカーというんだと思うんです。私は、まだまだ日本映画界には、映画に対する愛が不足してると思います。

岡田 長部さんに、もう1つ質問です。大島監督や大船撮影所と深く関わられた経験は、後に監督された『夢の祭り』(1989年)に影響を与えたのでしょうか。田村正毅カメラマンを起用されたいきさつについても、お聞かせください。

長部 僕のことは、ごく簡単に触れたいと思います。自分が映画作る時に大島さんとか、いろんな人の影響を受けたかは、難しい問題なんで、直接の答えにはならないと思いますが、大島さんが、こう言ったんですよ。“映画監督には2種類ある。1つは教祖型の監督。1つは教師型の監督だ”って。教祖型はオーラを放って、スタッフ全体をバーッと引きつける。教師型は、みんなにちゃんと教えて、ちゃんと説明する。大島さんって人は、あんまり説明しないね。

教祖型は、大島さん、自分のことを言ってるのは明らかです。教師型は、もう亡くなりましたけど、われわれの世代にはとても印象の深い方で、浦山桐郎という監督がいたんです。『キューポラのある街』(1962年)を作った監督です。僕は“じゃ、生徒型だな”と。カメラマンも、周りもみんな専門家ですから、全部これはどうするって、聞いてやったので、僕は生徒型の監督だって言ったんです。

川又 田村(孟)は教師型ですよ。教えるほうが上手い。

長部 田村孟は教師型でしょう。石堂淑郎が1本も撮らなかったですが、(『青春残酷物語』の)チーフ助監督で名前が出てます。案外いい監督になったんじゃないかと思うんです。この人は何にもできないと思うから、周りがみんな一生懸命になって(会場・笑)。ただ体だけずーんとでか

くて、存在感だけ示して。もちろん脚本は自分で書くでしょう。

川島雄三っていう人がいて、この人は中心が空であるという感じの監督だった。女優さんは川島さんにほれちゃうし、みんながこの人のためになんかしてあげないと、この人駄目だっていう感じになって、スタッフがよく働く。ですから全部現場が出来上がったところへ出て行って、“用意、スタート”と言えば始まるという、大変、得な監督だったようです。それでも、もちろん川島さんにはスタイルがありますから、ちゃんと川島さんの映画になります。

田村正毅さんについて言うと、近頃外国で日本の若手とか新人の監督が賞を取るのは、大抵田村正毅さんです。いかにカメラマンとして実力があるか。外国のコンクールとか映画祭なんかの審査の人たちに、ある意味で受けのいい撮影監督で、それだけで(実力が)証明される、優秀な撮影監督ですね。私の場合、現場における田村さんと私の関係は最悪でした。お互いに殺してやりたいって(会場・笑)。現場のプロデューサーは、二人ともお互いに、そう思ってる関係だったと言ってます。撮影監督の力がなければ、映画は出来上がらない。撮影監督は非常に強力だと思います。この人が首を縦に振らない限り、映画は映らないわけですから。

私の感覚では、とりわけ撮影監督には頑固な人が多いように思いますね。私にとって田村正毅さんは本当に頑固で、往生しました(会場・笑)。私も、そう簡単に相手が仕事のプロだから何でもかんでも言いなりには、ならないです。でなければ仕事で映画の撮影に行く、つまり敵地の真ん中にパラシュートで1人だけ降下するようなまねはしません。現場がどういうふう動くか、一応知ってるわけで、それなりの覚悟を決めて行ってますから、私も闘いました。2人とも、お互いによく闘ったと思います。その結果としての撮影を、第一人者の川又さんが褒めてくださいました、どこかの映画会で。

岡田 次是水川さんへの質問です。スタッフ構成で大島組は、前の世代、例えば大庭秀雄監督の現場と違いましたか？

水川 それはいいですね。最初の『愛と希望の街』の時は、川又さんが『人間の条件[第一・二部]』(小林正樹監督、1959年)につかまっていた。(撮影の)宮島義勇さんは、日本の戦中ぎりぎり最後のころにあった映画学校⁽¹⁰⁾の先生なんですね、川又さんの。大島さんの本によると、楠田浩之さんは木下組のカメラマン。木下さんの妹さんは脚本家の楠田芳子さんで、そのご亭主が楠田浩之さんです。(木下さんと楠田さんは)ずっとコンビを組んでまして、吉田喜重さんが木下組の助監督だったので、仲介の労を取って、まず木下さんのところに、ご挨拶に行くんですね。楠田さんに行くんじゃないんです。木下さんが、“いいよ、貸してあげるよ”ってことになって、楠田さんがお見えになり、照明から助手連中、楠田組がどーんと来たわけです。

「青春残酷」で川又さんになると、基本的にスタッフ編成はメインがカメラで、照明が一番人数も多いし、それを押さえるのはカメラマンです。われわれはカメラマンだけ決めて、あとの編成をお願いするわけです。1人1人ピックアップすると、映画って意外と作れなくて、監督とカメラマンの間に相性があるように、カメラマンと各スタッフの間にもあります。カメラマンが“あいつは駄目だ！使わない”という助手もいれば、助手のほうでも、“あんなカメラマンにつくか！”というのもあるわけで、自然に人間関係で決まってきます。ですから特に意識したってことではなくて、まずカメラマンを決める。

例えば篠田正浩って方のカメラマンは小杉(正男)さんだった。非常に感覚的に優れた方でして、篠田さんと合ったんですけど、岩間鶴夫さんという、篠田さんがついていた監督さんのカメラマンで、そういうケースは結構あるんです。もちろんこのカメラマンでいけるという自信があるから、そうするわけです。

会社もローテーションがありますから、例えば川又さんとやりたいと思っても、やらせてくれない。私は、『日本の夜と霧』(大島渚監督、1960年)とかいろいろあり、監督になれないと思ってたら、してくれたんですが、川又さんとやりたいと思っても、会社は、僕と川又さんが組むと、何をしてくすかわからんと思ったのかどうかは知りませんが、常に川又さんは忙しいと。事実、川又さんは猛烈に忙しい方で、年間、カメラマンで8本も9本も撮るような人は、そうはいません。いつでも、特に野村さんにつかままして、お願いできない。フリーの立場だと、あのカメラマンが空くまで待つとか、人間関係でやろうという話がある。会社はスケジュールを公

開から逆算していきますから、この時点で(撮影準備に)入らないと絶対に間に合わないところまで、粘ることはできますが、それ以上は無理です。その時に空いてるカメラマンと組まざるを得ない。上手くいきだすと会社も考えてくれて、今度大島が入るから、他から外して、川又さんをぴたっとつけてくれるとか、そういう人間関係ができてくるんですね。

それとは別に、“あの小道具いいから、あいつ絶対呼ぼうぜ”と助監督辺りで話して、“今度大島組入る時はやれよ”“おお、やるよ”“じゃあ上のほうには言っとくわ”、みたいな現場をやった方がたくさんいらっしゃると思います。日本に限らずだと思いますけど、最後は人間関係が決まってくるわけですね。そこで意気を感じて、よしやってやるぞという小道具がつくと、お金がなくても、とんでもない、いいものを持ってきてくれる。後で聞くと、それは小津組や木下組の費用に落ちてるとかね(会場・笑)。

川又さんのところについた会社の照明部は、腕は一級だけでも、とにかくうるさいってのがずらっと来る、怖いおっさんばかり。だから金がなくても、突然大きなライトがバババッと並んでみたり。どこでどうなってるのかわかりませんけどね。おかげで僕らみたいな新人の助監督は、こんな太い20メートルのケーブルを“おい、運べっ!”って、こき使われた。体力があったからロケーションに行くと助監督をするよりも、一生懸命ケーブル運びをしていたことがあります。

川又 使いやすいスタッフを組に入れますよね、あえて言うと。

水川 そういう意味では、ヌーヴェルヴァーグだから、大島組だからといって特殊な編成をしたことはないです。

岡田 次ですが、スタッフの意思疎通、共同作業のやり方、事前の読み合わせとか、大島組あるいは松竹ヌーヴェルヴァーグと言われた方々の、方法の新しさはありましたか？

水川 大島組は、長部さんがおっしゃったように、カリスマ性がある、教祖がいましたからね。あの方は、大筋だけ押さえて、あとはカメラマンに任せちゃう。それからスタッフを怒らなかつた。僕が知ってる範囲では、大きな声で怒ったことないですね。怒鳴るような怖い、エキセントリックに見えますが、あれは半分あの人の演技なんですよ。しまったと思うことが何度かありましたが、私も一生懸命やりましたし、怒られたことはない。

「夜と霧」の時、入って2年目ぐらいで、下がないのにチーフの仕事をしました。川又さんに言わせると“田村孟と石堂淑郎は管理的な才能ないから”ということで、私がやらされた面があるんですけど。チーフとしてクレジットタイトルには、名前は出ない。会社的に見ると一番若いから、それは困ると。大船の場合(出演する)俳優さん全て、このシーンは何時にやる、20人エキストラ呼んでくれとか、翌日の予定を制作の人に出すのは、助監督のチーフの仕事で、1人だけ俳優さんを、僕が書き忘れたんですよ、たまたま1回。そんなに大きな役じゃなかったんだけど、撮影中止になったことがある。大島さんが遠くから来て、“おい、水川”って呼ぶので、私は自分が失敗したと思ってないから、他のことで走ってて、“あ?”って言ったら、にこっと笑っちゃってね。最初の一言は、すげえ怖い顔で怒ってたと思うんです。まさか自分のせいだと思わないから、そばに行ったら、にこっと笑って“今日はやめちゃったよ”って。“ええっ?”、“あれ、呼んでねえだろう”って。“しまった、申し訳ない”って言ったら、“まあ、いいさ、はは。じゃ、酒でも飲もうか”ってことで終わっちゃった。普通なら、カリカリ怒る、スケジュールが狂うわけですから。半日それですぶしちゃった記憶があるけど、その時でも怒らなかつたですね。

共同作業では、中心になる人がそう言ったら、周りは気を使って、各パートは絶対そういうことはすまい、こいつを盛り立ててやろうと思うから、ベテランの人たちでも一生懸命やってくれる。すると低予算でも、1.5倍から2倍も膨らんだ仕事にみえる。これは、ひとえに監督が持っているものだろうと思いますね。長部さんの場合は生徒型だって、おっしゃったけど、この生徒をかわいがってやろうというスタッフが周りにいると、上手くいくもんなんですよ。だから監督ってのは、いい脚本、いい役者、いいスタッフを集めたら、もう8割方はできたと思う。あと2割は左うちわでいられる(会場・笑)。川島さんは、きっとそうだと思うんですね。いい加減なことを言ってるように見えて、ちゃんとポイントは押さえている。あとはみんなが、川島さんなら大体

このポジションに来るのはわかっている、来なくても、移動撮影用のレールを敷いておけとか、よくあったみたいです。特に意識して共同作業を組む、そういうノウハウがあったわけではないですが、最後は、やっぱり人間関係で決まりますね。

川又 大島の場合は、スタッフにプライドを持たせました。スタッフをおだて、乗せるというような。それまで、俺がピントを送ってるから、フィルムの入れ替えをやっているから、こういう映画ができた、というような意識はスタッフになかったわけですよ。カリスマ性なのか、全学連の委員長をやったぐらいですからね。

『太陽の墓場』の最後で、小沢栄太郎さんが、手榴弾を投げる、爆発させるんです。その手榴弾をカメラで追っ掛けてくれと。やると、落ちて来るまで追うから、カメラが下を向いちゃう。2、3回、やってるうちに“カメラを上で止めてくれない？”って言うんですよ。“じゃあ”と、止めようと思ってるのに下まで行っちゃう。どうしてもカメラマンはそうなんです、追っ掛けたいわけですよ。すると、パッとそばへ寄ってきて、“やっぱり、いいカメラマンだね。でも、今度は止めてよ”って(会場・笑)。

水川 話が飛びますが、川又さんは、野球の上手い人で(旧制・水戸)中学校の甲子園組(レベル)です。運動神経がすごくある。大島さんは残念ながら、南海ホークスの大ファンだけど、あんまり運動神経はないから、コンプレックスがあるんだろうと。だから本人は、俺は観念派だと言われているが、実は実感派だと書いてる。そのコンプレックスから、何かかっこよくやってみたいっていう部分が常にあった。川又さんは感性的に、ビャーッと撮っちゃって、上手いこと収めちゃう。車がバーッと走るのも、いろいろ手があるらしくて、例えば、カメラが先行して、そこへフッと入ってくる。つまり野球のボールを追っ掛けるのと同じでそれがないカメラマンはパンが下手くそだし、なかなか被写体がいいところに収まってくれない。だから大島さんがいつも感心してましてね。本人にない部分を川又さんに補ってもらえたことじゃないですかね。

川又 ここで「ユンボギ」の話を。

岡田 お願いいたします。

川又 これはねえ、大島渚が一番つらい時代ですよ。『悦楽』(1965年)という映画を撮って、ヒットしなかった。それで韓国へ、テレビ局かなんかの取材で行ったんですね。その時に「ユンボギ」を小型カメラで撮ってきた。大体500枚ぐらいあって、僕に撮ってくれと。それを引き伸ばした写真を撮ったわけですけど、僕も当時、松竹の専属契約したかったんで名前を出せないわけです。撮影は、あるところからアリフレックスの16mmを借りてきて、アイランプ1丁です。わが家で300枚ぐらい撮りました。大島の家で、また200枚ぐらい撮りました。ただ一言、最初に言ったのは、“これはスチール写真で役者がしゃべってないから、あんたが思ってるより少しサイズを大きく撮る、フレーミングは俺に任してくれ”と。それだけで撮った映画です。本当に久しぶりに僕、今日観たんですけど、これが一応いけるということで、白土三平の『忍者武芸帳』(大島渚監督、1967年)につながるわけです……。まあ、しのびないですね。

岡田 ありがとうございます。それでは会場の皆さんからご質問をお願いします。

質問 『ユンボギの日記』は公開されたでしょうか。

川又 1回公開したと思います、創造社のほうで。

岡田 新宿文化劇場の映画館、アートシアター新宿文化ですね。

質問 去年、助監督の現場で、大船出身の編集者の方と仕事をしたんですが、撮影中に“こういうカットがほしい”と言ってきたり、カメラマンに“このシーンは明るく撮ってくれ”とか、

“もっと調子を落としてくれ”という注文を、やたら出す人でした。大船撮影所は、そういうのが許されていたんでしょうか。

水川 それは特殊な例です。本人は、一生懸命だと思うんですよ、真面目な人で。決して悪いことじゃないんですよ。さっき長部さんの話したように編集者が、“こういうカットだったら、もっと上手くつながるんじゃないか、撮ってくれ”と言うのは、アメリカはしょっちゅうですから。それを自分で、こうしたいという見方があるんでしょうね。それはそれでいいけど、聞くか聞かないかは、こっちの問題だしね。

川又 アイデアはいいですよ、いろいろ出して。

水川 うん。それはちっとも構わないことだと思います。大船では、それは通用しなかったですね。杉原(よ志)さんという天才的な編集者がいましてね、女性で。大船で2本(『醜聞^{スキャンダル}』(黒澤明監督、1950年)、『白痴』(黒澤明監督、1951年))撮った黒澤明さんが、あの人だけは連れて帰りたいと言うぐらい有名な、素晴らしい編集者がいたんですよ。

川又 スタッフと監督のコミュニケーションに3つあると思うんですよ、タイプがね。小津さんや黒澤さんみたいに自分のイメージだけで撮る人と、それからお互いにディスカッションをして撮る、われわれがそうです。それと今、ほとんどないと思いますけど、新人監督が出てくるとベテランのカメラマンを見つけて、おんぶしちゃうと。今は、ほとんど2番目のタイプではないかと思いますよ。もう小津さんも黒澤さんも亡くなられて。加藤泰さんも画を描いて、びしっと決める人でしたけど、そういう方はいなくなっちゃったんですね。

水川 悪くとらないほうがいいですよ。ある意味では、そういう編集者もいていいわけだから。

質問 テレビのドラマと映画の違い、フィルムとビデオ、画面のサイズなどについて、お願いします。

川又 フィルムとテープが一番違うのは、やっぱりグラデーションの問題だと思う。だから、うかうかすると、フィルムの場合10段階で出るとすると、テープの場合は5段階以上は出てないと思うんだよね。あの小さいブラウン管のテレビで見てるから、ごまかせるんですけど、やっぱり大スクリーンになってくると、今の状態では、ちょっとつらいんじゃないかと思う。だからその辺は照明、美術なんかと綿密に打ち合わせしてやりますけどね。

質問 テレビと映画で、現場の演出に違う点はあるでしょうか？

水川 本質的にはありません。僕はテレビを50本ぐらいやったかな。暗い中で見るのと、明るいところで見るという、見る側の問題がやっぱり非常に大きいと思います。あとはサイズの問題。今は大きい画面になったから、そういうことはないけども、小さいテレビの画面だと、やっぱりロングが弱いんですね。だから和田勉さんって方が、アップばかり撮ったというんですけど、ちゃんとロングもいいサイズに持っていけば、それなりにわかりますし、テレビの画面にはまった、テレビで一番面白く、芝居を作ればいいんです。それを作らないで、俳優さんは動かさないで、例えば(カメラ位置を変える)カットバックばかりになっちゃう。なんで役者を動かさない、もっといいポジションになってワンカットでも撮れるのに、あるいはもっと迫力あるのに、ということは何となくあります。僕は映画から入ったから、テレビでやると俳優さんに、“すごく映画的です”って言われる。別に指示はしてないですけど。

ただ、暗さと明るさの差というなら、見る側は、テレビの場合、暗い中で見る映画ほど集中的に見てくれませんか。そうするとサスペンスものなんかで困るのは、証拠の品を持っても、アップを撮らないと見てくれない。本当はやりたくないけども、どうしてもアップで撮らなきゃいけないくて、どうやってわざとらしくなく、テレビの視聴者にわからせるか、その辺りは映画とち

よっと違う。映画でそんなことをしたら、ばかと言われちゃいます。ちゃんと見てくれてるから、ロングでやったってわかるわけです。ただで見てる人と、お金を出して見てる人の、ある意味では差ですね。それ以外はあんまり意識しませんね。

私は京都で「必殺」シリーズ(1972年放送開始。第1作は『必殺仕掛人』)なんかをやりまして、わりかしロングで、平気でポンポン、時に長回ししてましたね。カメラマンが優秀で、それで作ってくれて、私は大船から行ったもんですから、時代劇はほとんどやったことないんで随分救われました。時代劇の場合はロングが、テレビでも生きてきますからね。

質問 監督と助監督の関係についてお聞かせください。

水川 監督から見て、優秀か優秀じゃないかというだけのことで、優秀な助監督は、どういう分野でもちゃんとしてますよ。抽象的な言い方になりますけどね。パターンがあるとは思わないですけど、やはり長部さんがおっしゃったように、まず映画に対する、好きだっていう情熱、愛情みたいなものがないと、困りますね。助監督さんが縁の下で力持ちになって各パートの連絡をやってくれるし、ある時には全体のスタッフを率いてくれる。チーフクラスになっていくと、そういう人もいます。

有名な話ですけども、松竹で中村登さんという監督がいらして、いいものを随分お作りになってる方で、もう亡くなりましたけどね。小さな方で。大船の監督は大体、あんまり前に出ていかない、撮影現場で。ロケーションでもライティングがすむまで、隅のほうで椅子に座って、黙って待ってるとか、そういう人は結構多いんです。一番前に出てきて、ライトの当たるところで一番大きな顔をしてるのは、助監督のチーフ、あと照明部さんですね、ライト使うから。すると見物の方が、あの人がきつと監督さんよと、ひそひそ話をしたら、中村さん、突然“監督は俺だあ！”って飛び上がったという(会場・笑)。

どこまでほんとか、映画屋の話は、ぐるっと撮影所で1回まわってきたら10倍ぐらいになって返ってきますからね。それぐらい助監督によっては現場を全部仕切ってくれる方もいらっしゃるし、そうじゃないと、監督が出ていかなきゃいけない。椅子やお茶を持ってくる人よりも、今ここで何を撮ろうとしてるのか、それにはどういうことを、今してもいいのか、その状況判断が常にできる人が優秀な方だと思います。われわれは、そういう優秀な助監督を、目を皿のようにして求めていますよ。と同時に、将来監督になるかもという人には、こっちもある種の尊敬というか、怒鳴るだけじゃなくて、やっぱりそれだけ立てる、気を使います、当然ね。

川又 カメラマンも同じですよ。脚本ができて、ここの法律をちょっと調べなくちゃいかなんかと思ったら、すぐ走れる助監督さんがいないと。言われてやる助監督さんじゃ困るわけ。

水川 加藤泰さんは、非常に素晴らしい時代劇を撮ってきた方で、大船で晩年何本かお撮りになって、私の同期が『宮本武蔵』(1973年)で助監督についたんですが、言っていました。加藤さんは助監督に非常に優しく、本当はすごくきつい人なんですけど、“こういうことを調べてくれませんか？”と頼む。彼は一生懸命調べて、外に行って時代考証をして、そういうふうに美術に作らせた。“これは、実際こういうことだそうです”“わかりました。どうもありがとうございました”で、撮らないんです。スケジュールがない中で作らせたものを撮らない、自分が言っておいて。要するに、カメラポジションに入らなかったんです、ローボジで。

彼はよく言っていました、すぐ穴を掘っちゃうと。地面の中へカメラが入っちゃいますから。“はい、次はモグラの(見た)目”って。巖流島だと水の中にカメラが入っちゃいますから、“クラゲの見た目”なんて、助監督がからかうぐらいローボジの方なんです。例えば、(人物が)書類を見てます。普通はかぶせて(上から)撮ります。加藤さんはこれを“下から撮る”って言う。普通は撮れませんから、紙を少し立てる。それでも意外と映画は、そこが面白いとこで、これで不自然ではないんですよ。発想が本当に違うんですね。

その助監督曰く、きつとあれは、最初に入ると思ったけど、入らなかったからやめたんだと。しかし一切その時、“ごめんよ”とは言いませんからね。僕なんか、すぐ“申し訳ない、ごめんよ”って、助監督さんないし小道具に、自分がわらっちゃったり(画面から外したりしたら)謝ります

けど、加藤さんは謝らない、知らん顔。だからその時に彼は、“監督ってのは、これでいいんだな” と思ったって言ってましたね、助監督の立場で。“それでも俺はやる、言われたことはするよ” と、総見試写の時に言ってましたけど。だから監督との関係には、ある意味で、そういうすごい緊張感があります。

川又 人それぞれですよ。富士山の山頂で、あおってアップを撮った監督もいるし。

質問 『青春残酷物語』のニュープリントが、ちょっとマゼンタに寄ってるのかなと思いました。

川又 僕は映写(の問題)だと思う。これは加色(法)で、どうしても、ああいうふうに偏るかなと思ってたんだけど、今日のはちょっと色温度が下がってたような気がするな。途中からはいいんだ。

質問 ネガは、まだきっちりしているのでしょうか？

川又 まだ大丈夫。

質問 大島監督が松竹を出られた後、例えば川又さんたちは野村監督と面白い作品を作られますが、長部さんに、その頃の松竹の勢いとか作品の流れをお願いいたします。

長部 とても難しい問題です。映画は芸術か娯楽かって、よく言います。私は、映画は芸術である必要は全然ないと思いますが、じゃあ、映画は娯楽でいいのか？ そうじゃなくて、映画は映画であるだけで十分で、芸術である必要はない。映画は芸術だと考える人の目は、既成の芸術、文学とかに向かうと思うんです。でも(映画は)他の表現手段では全くない。映画の発展は、走る列車の上で泥棒を追っ掛けてそれを撮るとか、誰よりも上手く馬に乗るとか、随分高いところから飛び込んだりするとか、映画館に行かなければ、その興味、面白さ、醍醐味が味わえないものを作ってきたから、客が来て、産業として成立したと思います。芸術ってことで、極端に言うと、産業として成立しなくてもいいとなると、芸術映画も成立する基盤を失うと思う。

私は例えば溝口さんの素晴らしい、あの大映の芸術映画を作るためには、鈴木澄子の「化け猫」(『怪猫謎の三味線』(牛原虚彦監督、1938年)など)が、少なからざる貢献をしていると思うんですね。映画はバラエティー、一方に芸術性があれば、一方にいろんなものがあっていいと思う。大島さんがいなくなっからの松竹は、水川さんが横にいて言いにくいんですけど、もちろん川又さんも野村さんと組んで、非常にスケールの大きい、たくさんお客が映画館に来て、みんな感動して涙を流す映画をたくさん作り、「男はつらいよ」でも一生懸命お客を集めたわけですが、それで力を蓄えるところまで行ったかどうかわかりません。もっとバラエティーがあればよかったんじゃないかな。

僕はヌーヴェルヴァーグ、功罪ともにあると申しましたが、映画の芸術性とか思想性を批評家も映画の中に発見しようとした。思想なんかなくて、ただ面白いものは、批評を書くのがとても難しいんです。思想的なものとか何かを、やたら難しく書くことで、ちょっと映画が一部の人のものになり過ぎた、大衆から離れたかな。

今村昌平さんの日本映画学校で、僕は2年ほど世界映画史として、映画を見せて、その持つ意味とか、映画史でどういう働きをしたのかを話したことがあります。その冒頭でいつも、“映画ファンが好きで、映画青年は嫌いです” と言いました。理屈ばかり言ってる映画青年は嫌いなんです。外国の映画監督は、みんな、映画が好きでしょうがない、何日か映画を観ないと、本当に喉が渇くみたいを感じる人たちが、映画をやってるわけね。もちろん撮影中は観られないでしょう。また一方には小津さんみたいに、観るのと撮るのは一緒にはできねえとおっしゃった巨匠がおられますけど、またそれも1つの真実で。とにかく若い人は映画を観るのが好きで、細かなとこまでよくわかって、思想的なテーマは、二の次って人が増えてほしいですね。

水川 付け加えますと、ヌーヴェルヴァーグは本当に素晴らしい映画作った人ばかりじゃなくて、

言葉の非常なあやがありまして、ヌーヴェルヴァーグでもないのに、そう言われて困った監督さんも、もちろんいらっしゃる。ただ言えることは、大島さんが松竹から衝撃的にデビューして、松竹を辞めざるを得なくて、その反動はすごくありましたね。会社がすごく神経過敏になったんです。未だに『日本の夜と霧』の上映を打ち切りにした理由がわからないぐらい、謎の部分があります。それが1つあって、松竹映画をおとしめたというか。

それを逆手に取った方が山田洋次さんだと思うんですよ。あの方と大島さんは同期で、全然タイプが違います。山田さんは、松竹が毒にも薬にもならない内容を狙ってる時に、「寅さん」という人間を創造したわけです。松竹の喜劇は、貧しくても清く美しく生きる、庶民の代表みたいな人たちを中心に成り立ってたところがあるんですが、フーテンの寅さんは、言ってみりゃ、道の真ん中を歩けない男でしょう、本来は。それを主人公にするのは非常に、ある意味では松竹映画にとっては革命だったんですね。実に上手く、才能があれば、ああいうのを作れるということだったんですけども、会社の方針が、大筋では混乱してました。突然大船で、時代劇やギャング映画、ヤクザものをやってみたりとか、企画方針がめっちゃくちゃになった。何を作っていいかわからなかったんですよ。

大島さんがなぜ『青春残酷物語』、『太陽の墓場』を続けて作れたか。1年で3本、作ったわけですから。つまり松竹が自信を失って、何を作っても当たらない時に、ああこれだと。“この前の作品は、全然わからないし気に食わないけども、とにかく当たったんだから作れ”っていうようなもんで。『太陽の墓場』は、会社的にもすごく熱いものがあって、現場にも、釜ヶ崎に宣伝部から営業から押しかけてます。ある種の“ワーッ、それ行け”っていうのが『日本の夜と霧』でぴしゃっと、なっちゃった。

もう1つは、現場のスタッフをあまりにも冷遇したことです。ものを作る、クリエイティブな部分に関わる人たちが経済的にも一番冷遇されましたから。現場を泣かしちゃ、いい映画は作れません。“それいけっ！”と、みんな突っ込んでいくみたいなのが、どんどん熱意を失くして、引いていく。あとは結局、野村さんの『砂の器』(1974年)とか、山田(洋次)さんの作品など、峰はあるんですが、あとの谷の幅が広過ぎて長過ぎて、ということじゃないですかね。クリエイティブに関わる分野をおとしめて、自信を持たさないとというのは一番こういう仕事では駄目です。とにかく好きで好きでたまらないってやつを、冷やしちゃ。それが私は原因だと思いますね。

川又 『少年』(1969年)だとか『白昼の通り魔』(1966年)なんてのは、松竹にいたら作れませんよ、大島は。だからやっぱり、僕は出てってよかったんじゃないかと思いますね。

水川 「夜と霧」自身、僕は奇跡的に作れたと思うんですね。本当にもう松竹をかき回して作った。例えば、佐藤忠男さんは、それを書いてます。大島さんが“とにかく急いで作れ”と。言葉は悪いけど、松竹をだまくらかしてでも、作っちゃうみたい。会社は『太陽の墓場』が当たりましたから、またなんか当たる映画を作ってくれるんじゃないかと、任しちゃったんですよ、大島さんにね。それに上手く乗っかって、全てを急いで作ったんじゃないかと。例えばワンシーンワンカットの長回しは、映画全体で42、3カットぐらいで撮ってるんですけども、そういうこともあるんじゃないか、と佐藤忠男さんは推察してるし、大島さんにもそういう面はあったと思います。ああいうディスカッションドラマは、カット割っちゃうと、嘘くさくなってくるわけで、その雰囲気をつえていくにはワンカットでしょうというのは、ある意味必然なんだけども、同時に早く処理できる。本当はパンしたりする長回しは、時間がかかる。全部ライティングしていかなくちゃいけないから、カットバックしたほうが、よっぽど早いんです。それをあえて避けてやったのは、とにかく作っちゃうと。ケツは撮りながら、映画の最後は石堂さんと大島さんと相談しながら、作っていったんです。だからあれも、そういう意味では絶対に、先ほどの作れないのと同じように、作れなかったでしょうね。

長部 さっきの発言に一言付け加えますけど、映画に思想性、社会性、芸術性とかが必要ではないと言ってるわけじゃないんです。今日『青春残酷物語』を観て、仮にそれらを全部引いても、映画的に非常に面白いではないかってのが、僕の一番大きな感想でした。映画復活っていう場合、

邦画復活ってことになるわけですけど、ハリウッド映画は当たるものは当たってるわけですから、私はとにかく、映画として面白いものを作ることが、とても大事なことです。

岡田 どうもありがとうございました。それでは、今日はこれにて終了したいと思います。川又さん、長部さん、水川さんに盛大な拍手をお願いいたします。

受講生 (一同拍手)

■映画作品の年：公開年を記載。外国映画で製作国と日本が異なる場合は併記。

註

『『カメラを振り回した男 撮影監督・川又昂の仕事』(増補決定版)(ポイジャー、2020年)の著者・川又武久氏の註釈あり(6, 9, 10)』

- (1) 『7人』(松竹大船撮影所監督助手会)は、助監督だった大島渚、吉田喜重、田村孟、高橋治ら7人が1956年に創刊したシナリオの同人雑誌で、2号で終了。
- (2) 『7人』を発展させる形で、大島渚、田村孟らが発刊した同人シナリオ誌『シナリオ集』(松竹大船撮影所監督助手会、1956年)の第8号に『愛と人間のめざめ』は掲載。
- (3) 本稿では、話題となっているこの記事についての発言を“ヌーベル・バーグ”それ以外は、ヌーヴェルヴァーグとした。
- (4) 『週刊読売』(1960年6月5日号P86-90)の「日本映画の“新しい波”」と、『読売新聞』(1960年1月23日夕刊P4)の「日本映画の“新しい波”」(“ヌーベル・バーグ”の表記なし)を指すと思われる。
- (5) 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(2022年現在)が製作されているシリーズ作品。
- (6) 小津伝説の一つでもある「50mmレンズ説」を川又昂(2019年10月没 享年93)は、その最期まで雑誌・小津関連本等で発言し続けたが、近年、小津安二郎監督作品において40mmレンズを併用したとされる(撮影データ)ネガ・シートが確認され、その事実は、『小津安二郎 大全』(松浦莞二・宮本明子共編著 朝日新聞出版 2019年3月)の一篇として「四〇ミリの謎」(松浦莞二)や同著には『小早川家の秋』(宝塚映画 小津安二郎監督 1961年)でチーフ撮影助手を務めた田邊皓一によるスタジオ・セットにおける40mmレンズ併用の証言が掲載されている。
また、それ以前の2016年の日本映画学会・第5回例会(慶応義塾大学・三田キャンパス南校舎)においてもスタジオ・セット撮影とロケ撮影における40mmレンズの併用を指摘している。(「ネガ・シートからたどる小津安二郎『早春』の生成過程」伊藤弘了 京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程)。
あるいは、『デジタル小津安二郎展 ― カメラマン厚田雄春の視 ー』(坂村健・蓮實 重彦共編 東京大学総合研究博物館・発行 1998年)では、「…スタジオでの撮影には常にこの50mmレンズが使用されていた。ただし、ロケーション撮影においては、たとえばカメラが引けない条件のもとで広角気味のレンズが用いられることもあった。」とスタジオ・セット撮影のみの50mmレンズ使用説を記述している。(同書61ページ・『東京物語』の現在 ― その以前と以後のあいだの神話性をめぐって ― 堀家敬嗣)。
それらの説のいずれかにしても、例示された『東京物語』『早春』のチーフ撮影助手・川又昂は、そのカメラを担当した当事者であり、その根拠となる(撮影データ)ネガ・シートに関与しているわけであるから、その主張し続けた発言の矛盾と謎については、『カメラを振り回した男 撮影監督・川又昂の仕事』(増補決定版)(川又武久・著 ポイジャー、2020年)の付録篇「『東京物語』と五〇ミリレンズ説の謎」に詳述している。
- (7) マットボックス(矩形のレンズフード)に装着する遮光版の通称。
- (8) 当時の上映用プリントは、ゼロ号と呼ばれるプリントを調整して初号を作り、2号以下は基本的に初号と同じ品質で量産していた。1960年当時は、日本のカラー映画初期で、5号まで作らないと量産可能な品質のプリントができなかった。
- (9) 1994年「京都国際映画祭／第7回東京国際映画祭 ― 京都大会」。
- (10) ここで言う「映画学校」とは、戦時中(1943年～1945年)に創立され開講していた国策としての「日本映画学校」のこと。今村昌平監督が中心となって創立した「日本映画学校」(前身・横浜放送専門学院／現・日本映画大学)との関連はない。日本映画学校における川又昂については、『カメラを振り回した男 撮影監督・川又昂の仕事』(増補決定版)(川又武久・著 ポイジャー、2020年)に詳述されている。また、『昭和映画史ノート 娯楽映画と戦争の影』(内藤誠・著 平凡社新書 平凡社 2001年)には、日本映画学校設立の背景とカリキュラムの内容を概観していて、川又昂のインタビュー記事が収録されている。『彷彿月刊 特集・戦時下幻の映画学校』(論創社 2000年5月号)では、「日本映画学校の青春」と題する川又昂のインタビュー記事(聞き手・内藤誠)の他に数名の卒業生の手記や資料が掲載されている。