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)

「今村昌平監督との仕事」

登壇者：川又昂(撮影)+稲垣尚夫(美術)+紅谷愷一(録音)

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16日(土)

会場：東京国立近代美術館フィルムセンター 小ホール

— 『黒い雨』(今村昌平監督、1989年)上映後 —

岡田 今日のゲスト講師、美術の稲垣尚夫さん、録音の紅谷愷一さんです。お二人とも、今村(昌平)監督と非常に長い関係がありまして、最新作の『赤い橋の下のぬるい水』(2001年)に至るまで、仕事を一緒にしておられます。『黒い雨』の撮影は(まだ)14年ほど前ですので、作品に密着したお話を伺えると思います。

川又 お忙しいところ、ありがとうございます。お二人とも、仕事なんですからけれども、駆けつけてくださいました。私と今村監督は、大船の小津(安二郎)組で、助監督と撮影助手としてお付き合いがありました。今村監督とは小津組だけではなく、野村(芳太郎)組でもセカンドクラスの助手をやっています、B班の実景⁽¹⁾などを撮りに行ったことがあります。そういう関係があつて、“何か(一緒に)やろうじゃないか”と、ある作品⁽²⁾では、私の家^{うち}へ台本を届けてくれたこともあるんです。まだ私は松竹と専属契約で野村組も忙しくて、なかなか外の仕事をやることができなかった。

昭和60(1985)年過ぎに、僕もそろそろ本数が少なくなり、松竹とも技術顧問の契約になりましたので、ちょうど今村監督から“真面目な作品をやるから、おい、協力してくれ”と言われて、“じゃあ、松竹を辞める”と。“辞める必要はない”と、当時の奥山(融)社長が言っていたんですが、はっきり辞めて、1年間、今村組へ参りました。

最初に会った時、台本を読んで“モノクロでいくか、それともカラーでいくか、どうしようか”という話があった。“最初の台本では、プロローグとエピローグがカラーで、真ん中のテーマになるところは、全部モノクロでどうだろう”と。色彩氾濫の時代であるけれど、私は子どもの頃から暗室へ入って、写真の引き伸ばしやなんかをやっています、モノクロ表現の面白さ難しさをちょっと味わっておりましたので、“戦後と言っても時代劇だ。モノクロで観客に色を意識させるような撮影を試みたいから”と言ったんです。

岡山の吉永町というところのロケセットはもう決まっています、広島原爆投下の場面をどこでやるか、夢の島がいいのか、岡山の牛窓^{うしまど}あたりでいいのかと相談を受けたんです。最初、岡山の吉永町の八塔寺ふるさと村を見に行きました時に“これはなかなか面白い昔の家^{うち}を移築したな”と思いました。後ほど、稲垣さんからいろいろお話が出ると思います。紅谷さんとも、その時に初めてお会いしたんですね。紅谷さんはその2、3日前まで、アフリカへ行っておられて、私は今村監督と会う1週間ぐらい前まで、ビルマ⁽³⁾のほうに行っていました、お互いに大変やつれた顔で会ったことを思い出します。

それで結局、監督も乗りまして、モノクロになったわけです。今村組は、大変な長回しが多いんですね。当時のモノクロは400(フィート)巻きのフィルム以外はなかったんですが、1000巻きをコダックに頼んでいる間がないわけです。富士フィルムの1000巻きを特別注文して、全巻(富士で)通しました。カラー場面もフジカラーで相当撮ったんです。今も3人で話してはいますが、カラーの場面だけつないで観ると、また面白いんじゃないかと思っています。

音楽を入れる前の総ラッシュの段階で、何度も見まして、夕方、監督と別れて家^{うち}へ帰るとすぐ電話がかかってくる。“もう1回、明日、2人で見ようじゃないか”と。それが10回目ぐらいの総ラッシュで、どうしてもカラーを付けると嘘になると。私は(それに)最後まで反対していたんで

す。作品の大きさを出すために、頭と尻はカラーのほうがいいだろうと。ピントが違いますので、ロールを完全に分けて映写しないといけないわけですね。それも考えて撮っていたんですが、結局は作品のイニシアチブは、監督が握るから、そうなったんです。

クライマックスは広島の実爆の場面なんですが、生き残った新聞社のカメラマンが、連日来てくれて、落ちた時はこうだったって指導してくれたんです。1日4、50本、タイヤを燃すので、撮影が終わったら、スタッフの顔が分からないぐらい、みんな真っ黒に煤けていた。今村監督はオプティカルの経験がなかったんですが、フィックスの場面に後からオプティカルで煙をのっけている箇所がだいぶあります。最後のススキが散るところも、やはり後から黒バックでススキを撮ってのせています。

オープンセットなんかに関して、稲垣さんが苦労して作られましたんで、話を振ってみたいと思います。

稲垣 稲垣です。最初はお金もなかったことですし、セット説があったんです。広島の実爆野原を実物大のオープンセットで建てるということではなかった。場合によっては木下(恵介)組⁽⁴⁾みたいに、撮影所のセットで、象徴的な焼け野原を作ってやろうじゃないかって話があったんです。そういうのも考えていたんですが、いろいろ岡山のほうをロケハンして、(後に)『カンゾー先生』(今村昌平監督、1998年)でもロケをした、古い町並みが残っている牛窓という町を歩いた。岡山県和気郡吉永町の八塔寺から牛窓へ行くのに、今は(岡山)ブルーライン、昔は(岡山)ブルーハイウェイという道を通って行くと、時々、トイレに行きたくなる。途中のドライブインで用を足してたんですが、たまたま車を止めたところが気持ちのいいところで、目の前にやたら広いところが見えたんです。当時の制作担当、その後、今村組でプロデューサーやっていた松田(康史)君に“なんだろうな、あれ？広いね。あんなところに、何建てて燃やしても怒られないんじゃないの？”ってところから、大きな間違いが始まってしまったんですね。

撮影したのは14年、15年前かな、若気の至りで、とんでもないことを始めてしまった。実物大で、幅50メートル、奥行き約250メートルのオープンセットを作ったんですが、まさかそんなことをしでかしてしまうとは、当初は思っていなかったんです。塩田の跡地を見つけて、そばに行ってみると、程よく水門があったり、池になりそうなところもあって、ここは広いぞと。僕は1984年あたりから監督の命令を受けて調べ始めていたわけです。広島市の地図を全部、原作を読んでたどっていったら、原作の小島村は、あっちにはどんな山が見えてなきゃいけないとか、どの辺に電車がなきゃいけないと考えていた。で、なんでもできるって気がしちゃったんですね、その塩田の跡地。それでやっちゃったんです。

実は塩田っていうのは、湿地帯のようなもので、塩を作れなくなって何年経とうが、そこに物は建たないと、土木工事が始まってから気が付いたんですね。砂利だけで、11トンダンプで何台入れたか分かりません。正直言って、砂利を入れて整地しただけで、6,000万円ぐらいの請求が来て、今村プロダクションの経済を苦しめることになってしまった。

オープンセット、実は図面などはほとんど残っていません。土建業の人たちに、“ここに、こんな感じ！”ってやっていた。『檜山節考』(1983年)と同じように、今村組の映画は、いつも図面が存在しない。画もイラストも図面もほとんどありません。“稲垣土木美術”と言われたような仕事だったんです。幸い、川又さんの“望遠レンズでいけるみたいだ”っていうアイデアで、随分助かって、あまり高く作ってない建物なんです。塩田の跡地に、岡山中のビルを解体したがれきをダンプで運んで山積みすれば、取りあえず、なんとなく期待ができるだろうっていう発想だった。岡山の解体業者の社長さんのところに行きまして、“とにかく、ダンプ400台分ぐらいのがれきを塩田の跡地に運んでください”と。5台の車が1日延べ何往復したか知りませんが、200台分ぐらい積まれたところで、400台分来ちゃったらどうなっちゃうんだろうと、お手上げになりました。荷台に乗ってるがれきを見て、“上物、C級、それはあっち、これはこっち”、大きくて鉄筋が出てるのが来れば、“それはカメラのほう”とか、広い中、1人で割り振ってるうちに手に負えなくなっちゃった。その後ですよ。どっちを道にして、どっちにどうしようかなんて考えたのは。それで、時々また車で走って、あそこの工場はもうつぶれてるなというところの給水塔を、くず鉄のような扱いでもらってきたりとか、そういうものをかき集めてやっただけのオープンセットで。銀行の跡のビルのようなものが、ちらりほらりと建ってるのは、全部ベニヤです。最後のほ

うは、全焼させたかったんだけど、なかなか燃えなかったんです。

また、実物大のオープンセットに拍車をかけたのが、当時、RSK という山陽放送の取材が入って、僕と監督とで塩田を視察して歩いているのをカメラが追っている。つい、いいところを見せたくて、“ここにメインストリートを作って”などと言って引っ込みつかなくなっちゃったこともあったかもしれないです。監督も“ここに巨大オープンセットができます!”と、言ってましたね。当時1億円規模の赤字を出してしまうようなことを、僕のちょうど誕生日の日に始めてしまった次第であります。

もう1つ、村の風景で、矢須子が住んでいた閑間家は本建築で、全部移築したものなんです。原作にある小島村、今は三和町(現・神石高原町)ですけど、僕は武田鉄矢が坂本龍馬になった映画(『幕末青春グラフィティ Ronin 坂本竜馬』(河合義隆監督、1986年))で、ずっと広島県に行っていました。それで監督から“あっち見てこい、こっち見てこい”と言われて、小島村に行くと、実在の人物は重松静馬さんっていう方で亡くなっていたんですけど、奥さんがまだいらしたので伺って、家の間取りやなんかをとくと拝見しました。この映画の撮影が始まる頃もまだご存命でした。失礼だから、あんまり写真を撮ったりしなかったんですが、“この人、矢須子なんじゃないかな”っていう雰囲気の人もしました。小島村の中でちょっと高いところに位置した家なんですけど、板塀が低いんです。“なんで、あんな低い板塀なんですか?”って聞いたら、“高いところに住んで、高い塀で遮るような皆さんに失礼な生き方したくない”っていう静馬さんの考え方でした。1メートルほどの低い板塀を一応再現したり、母屋と土蔵の位置もなるべく再現したり、大きさ、規模、石垣と池、位置関係はほぼ本物に近く移築しているんです。

(映画)公開後、いろいろ美術賞⁽⁵⁾などをいただいたんですけど、僕はその時、これは本建築なので、賞の対象にしてもらったのは恥ずかしいぐらいでした。本当の石垣を積んでるし、茅葺も本物の茅葺屋根です。唯一、1か所だけ、とり外せる壁、いわゆるとり壁⁽⁶⁾にしたら、録音の紅谷さんに、触る前から見破られました。“こういうちゃちな、姑息な壁を”って、散々言われたんですけど、その壁以外は本建築です。元田んぼが3段あったところは、当時梅林になっていたのを平らにならして池も掘り、家を移築しました。ちなみにあの建物は、吉永町の国際交流会館(八塔寺国際交流ヴィラ)で、主に外国人の若者たちが旅行する際に、安い料金で泊まれる宿泊施設として、今なお残っております。残念ながら、土間は埋め尽くして、板の間になっていますが、興味がありましたら、ご覧になったらいいですよ。たぶん今頃が一番、撮影するのにちょうどいい質感になっているんじゃないかと思うので。

川又 あのオープンセットは、美術監督自らユンボ(パワーショベル)を運転して作った。大変な苦勞がにじんでいるわけです。

僕が今村組にびっくりしたのは、キャストを全部集めて、頭から全巻のリハーサルを何度もやるんですね。いかに俳優さんが今村組へ出たがるかということ。1人も欠けない。雨の撮影で、大船(撮影所)の場合は、ほとんどアテレコとかアフレコになるんですけど、紅谷さんはシンクロをしたんですね。監督がアフレコを嫌いらしいんですが、この辺もやっぱり、初めて紅谷さんとの仕事で、その根性にびっくりしたんです。その辺からお話を。

紅谷 紅谷です。録音という仕事にどれだけ興味を持っていらっしゃるのかわからないですが、興味を持っていただければ、幸いです。今村さんとは一番、僕は古い付き合いになると思います。川島(雄三)組チーフ助監督、私が録音の助手で、昭和30(1955)年からのお付き合いですから、もう40何年になりますか。あの人は「盗まれた欲情」(『「テント劇場」より 盗まれた欲情』(1958年))という映画で監督になりまして、これが話題作になって新人賞⁽⁷⁾を取りました。既に、この頃から大物の面影があったわけですね。それで、音に関して申し上げますと『にあんちゃん』(1959年)という映画で私は助手について、九州のボタ山で、同時録音できないかという希望があったんですね。カメラはばかでかいミツメル、220ボルトの三相電源がないと回らない。録音機も35mmのシネテープで、ばかでかい。とてもロケーションに軽便に使うわけにいかない状況で、諦めてもらったんです。その後、何本か撮っていくうちに、もうセットとか、ああいう嘘くさいのは嫌だ、どうしてもオールロケで、オール同時録音でやりたいとお願いして、実現した1本目が『にっぽん昆虫記』(1963年)です。以降、今村作品は全部、同時録音が基調になっておりまして、も

ちろんオールロケーションです。セットを否定したのは、自由にセットをばらして撮るのは嫌だ、不便な中で、お互いに苦労しながら撮りたい、という発想らしいです。アフレコが嫌だというのは、暗いスタジオで、画面に合わせて、嘘くさいセリフを録るのは嫌だと。何とかして現場で録りたいと。例えば、どうしても録れない場合は、オンリーと言いまして、本番が終わってすぐ声だけ録るのを常にしておりました。どう監督と録音が頑張っても、他のパートの方々の協力なくしては録れないので、もちろんカメラマン、照明技師、特に美術関係の方には、いろいろ無理を言った記憶があります。

川又さんが雨のシーンを同時で録って驚かれたようですが、通常、雨を降らすのに、ポンプを使うんですね。ポンプは音を発するので、どうしても使わざるを得ない時は、うんと離して、穴を掘って、そこを埋めて、上に何かかぶせる。ただ離すと圧が下がるんで、これも問題がある。いろんな水源からホースを多くして、雨の量を増やす。今村組は同時録音のために、まず余計な音を出さないというのが大きなテーマでありまして、もちろんそれだけの効果が画面にちゃんと出なきゃいけない。見えないところに網とかボサ(撮影用の雑草類)を敷いて、雨粒の音を軽減し、ダビングを想定して、この程度雨(音)を足せば、なんとかこのシーンは成立するという、経験による計算、プランで、いつも現場に対処しています。よく音が録れたと思う人がたまにいらっしやいますが、各パートにその分、迷惑を掛けております。

今村組と黒澤組の『夢』(黒澤明監督、1990年)の話をと、事前の質問事項にありました。『黒い雨』をやっている時に、黒澤組の話がありまして、スケジュールはぎりぎり『黒い雨』が12月26日に初号試写、明けて1月10日に黒澤組がクランクインという非常に困難な状況でした。受けるべきか非常に悩んだんですが、どうしてもということで、『夢』を担当しました。黒澤さんと今村さんは、こと音に関しては同時録音で通す人です。これは全く同じです。映画に対する姿勢も同じです。何が違うか。これは作品を観てもらえば分かると思うんですが、平たく言えば、黒澤さんは非常に背景にこだわります。金もかけます。もちろん、役者への注文も厳しい。今村さんは集団劇と言いますか、役者の演技に非常にこだわります。これは技術屋の私の個人的な意見ですけど。黒澤組は全部同時で録って、その中から取捨選択をします。『夢』は、一話一話、完結しています。雪のシーンは当然、同時で録りましたが、(カメラの)回転(撮影速度)を上げたりしているんで、アフレコしております。今村組は表立ってアフレコって言うことは禁句になっておりまして、何がなんでも頑張って現場で録るのが、今村組の姿勢でありまして。最近、監督も少し歳をとったので、ちょっと緩くなった部分がありますが、各パートに迷惑を掛けながら、未だに同時録音にこだわっております。

川又 原爆の場面のハイビジョン撮影について、少しお話しします。広島町を見せるのは大変なことになりますから、半島を作り、その奥に広島があるという想定でキノコ雲を作ったわけです。これまでの参考資料にある広島のキノコ雲は、空中からが多いので、監督と相談して、映画に出て来るようなものにしました。ハイビジョンで撮って、マスクングするわけですが、当時、NHKでビデオマットというのができて、初めてこれを使わせてくださった。さて、中に何を入れようか、雲だけじゃあどうしようもない。ちょうど大島の三原山の噴火がありまして、相当クローズアップで撮っていて、溶岩が飛び散るようなものもありました。それをアップコンバートして、ハイビジョンの中に入れて、使わせてもらいました。

それから一番困ったのは、広島町がちょっと見えて、ロングを船が行くショットで、これは相当の重ね方をしております。炎が一番困るんですね。ミニチュア以上に大きくなっちゃうんです。それを何とか雲で幾重にも重ねて、あれは7、8枚、画を重ねていると思います。あとは、美術とも相談した、牛窓町の路地ですけど、これは稲垣さんに言ってもらったほうがいいのかな。

稲垣 『カンゾー先生』の回想シーンで、遊郭の町をふらふら歩いたり、赤城先生が走っていたりする町です。そういう昔ながらの建物が残っているようなところに、道を封鎖して、勾配5度の路面を作ったわけです。5度に決めてくださったのは川又さん。さらに出格子とか一部の軒先を、ちょっと別な部品で作りました。実際はまっすぐ建っていますが、百何十年も経って、ちょっとゆがんでしまっている町なんです。もちろん画に写らないところで、迂回路を作らないと

町が混乱してしまう。木造家屋の町なので、木製の電柱、トランスとかを持ち込んで、電線は小学校を解体したようなやつを持ってきたのかな。全篇通してかなり乱暴なことをやってますね。どっかから持ってきた格子窓とかもあるかな。画面下手のほうに、そういうのをちょっと斜めに突き出したりしています。

川又 カメラも7度ぐらい曲げてます。最初から12度ぐらいでいこうと思っていたんですけど、土台を5度以上曲げると、役者が歩けないんですよ。それで5度にして、カメラでプラス7度、(合わせて)12度ぐらい曲げてます。バックの家なんかは少しゆがんでいても、水平にはなっているということです。

稲垣 立って歩くとばれちゃうんで、なるべく這いつくばって歩いてもらったりしました。実際の家の周りに、ぼんぼん、火をたいています。一家がそろって、傾いた家の中、井戸端でシャツ、ブラウスを洗ったりしているところは、よくできた倒壊家屋ではなく、本物の建物をただ壊して撮りました。種明かしをすれば、どこに美術があったんだっていう、本当に“土木美術”だったということです。

川又 アメ火薬⁽⁸⁾っていうのは、僕は初めての経験だったんだけど、前からあったんですか。

稲垣 ありますね。結構、危険な物なんですけど、ふんだんに使ってます。アメ火薬とバーナー。

川又 窓枠につけとくと、上手い具合にそこだけ燃えてるんですよ。あと、原爆が落ちて、時計が吹き飛ぶ、人間が吹き飛ぶ。女性ではまずいので、全部男にもんぺをはかせて、かつらを被せて、思いっきり飛ばして。扇風機(大型送風機)、あの撮影のためだけに、大阪から呼んだんですよ。

稲垣 ホームで電車に乗り込んだあとの車内、ちょっと俯瞰目の映像は、まさしくロケセットっていうのかな。ちょっと奥の引き込み線の実際にあるレールの上に、実際の電車の車両と同じ高さに組んだセットなんです。中から外、カメラのフレームに収まる部分だけ。運転席側の窓と、左側、下手の窓には、全部切り込みが入っていて、見えない部分で、皆さんにワイヤーが付いている。右側の開いてるところから圧搾空気の大砲みたいなやつに、木っ端とかコルク、香港やアメリカほどふんだんに飴ガラスのいい物がありませんので、ちょっと当たるとかなり痛いポリガラス、バルサブロックのくず、あとはほこりとか、セメントなんて乱暴な物も入れたりした。ピカのドン、この瞬間にタイミング合わせて、圧搾空気は放つわ、大型扇風機回すわ、かつ……。

川又 ひもで引っ張りましたよね。

稲垣 そう、人間を。今村組はアクションシーンはあまりないので、普段やってないんですが。スタントチームが来て、一気に一人一人を全部飛ばして、電車のセットも壁ごとぶち破って、出て行く。電車内の部品は、セット的に木造で作ったものと、オープンセットの中で実際に燃えてる路面電車、あれは本物で愛知県のほうから買ってきたものの部品をひたすら取りまくって、作ったのかな。だから、思いっきり引っ張ってます。落ちた先、貨車と電車の間の隙間は、本物の車両と貨車の隙間で撮ってる。3段階かな。あれは今ないけど、鉾山みたいな、同和鉱業の通勤用の電車なんですよ。その引き込み線で、電車に乗り込むところ、車輪のところに倒れてる人々を撮った。貨車は、1両8,000円だか、8万円だか忘れちゃったけど買ってきて、牛窓の塩田のオープンセットに、いかにも鉄道が通ってるようなところへクレーンでぼんぼんぼんと置いた。ひっくり返したり、火をつけて燃やしているのも、そこの車両を持ってきています。倒壊家屋、隣のナスやらキュウリやらの家も、同和鉱業の社宅を壊させてもらって、本当にありがとうございますっていうことです。

川又 ですから今村組の場合は、ほとんどセットはございません。ステージで撮ったのは、最後の黒バックの前のススキだけ。岡山で合宿生活を何カ月かやりまして撮りました。列車のところ、電車の音は後からですか、あれは。

紅谷 もちろん爆発音なんか、大きい音、出せるわけじゃないし。飛ばされるところは、すぐオンリーを録ったりしました。いろんな雑音が多かったの。

音の遠近感についてという質問がありました。われわれ、ダイナミックレンジって言うんですが、この当時、大作と言われる作品は、大体ドルビーAタイプでやったんですが、『黒い雨』は予算を使い果たして、モノラルになりました。今日、皆さんがご覧になったのはモノラルです。モノラルはご存じのように、1つのスピーカーからしか音が出ません。限られたフィルムの枠の中で、どういうふうに音を設計するか。平たくいえば、静と動の対比、大きな音をどこに置くか、小さい音をどこへ持って行くか。その差を利用して、遠近感を出す。今回で言えば、音楽と爆発音を一番大きな音に持って行く。一番小さい音は、逃げ惑う群衆のオフの声。画に映らないオフの声をロングに聞かせて、これを一番小さいレベルに持って行く。そういうサウンドプランですよ。

音楽は重厚な、ボリューム感が必要だと、音楽録音の時に考えました。武満(徹)さんは、入れるべきところに入れないで、入れたら延々と長く引っ張っていく入れ方を、今回したわけですね。今村さんは、以前は黛敏郎さんと長く組んでおりました、『黒い雨』を撮る時に、“俺ももう、この先は撮れないんだ”と言っていました。だから黛さんともやりたい、それ以外は武満さんともやりたいって、非常に迷っておりました。黛さんがいろんな条件が合わなくて、武満さんになったわけですが、最初、武満さんに断られちゃった。初めてであるし、お互いに巨匠同士だから人見知りもするし。プロデューサーが間に入って困りまして、岡山ロケは季節の問題があり、何回か往復したんですが、確か2回目、3回目ぐらいの時、ひそかにプロデューサーが武満さんにラッシュを見せたわけですね。自分で言うのはちょっと恥ずかしいんですが“セリフが非常にクリアに録れてる。この作品は受けてもいい”っていう返事をもらい、OKになった。その時ほっとしまして、私も何%かお役に立てたのかなと思って、喜んだものです。

武満さんと今村さんは、音楽打ち合わせをした時、さほど口をお互いにきかない。私は間に入って“こういうことはどうですか？”と、いろいろヒントを言いましたが、“うん、うん”とうなるばかりで、一向に進まない。音楽打ち合わせは、2回も3回も繰り返した記憶があります。しかしやはり、この『黒い雨』に関しては、武満さんでよかったと監督も私も思っております。やっぱり武満さんの音楽が、この映画にはふさわしかったと思います。

今、映画音楽家っていう言葉を使える人は非常に少ない。例えば黛敏郎さん、武満徹さん、佐藤勝さん、皆、亡くなりました。あの頃は映画音楽家という言葉を盛んに使ったんですね、この御三家の場合。ところが、撮影所システムが崩壊し、予算がどんどんなくなって、音楽にかかる金がない。その辺でちよろちよろとつけちゃう作業が多くなるにつれて、映画音楽家というのが非常に育ちにくくなったというのが、現実にあります。これは大きな問題です。映画音楽家がどうすれば育つのか、非常に頭の痛い問題で、私にもよくわかりません。

川又 俳優さんのスケジュールで、夜のシーンを昼間撮らなくちゃいかんとか、そういうことがすごく多かったんですよ。僕のほうは黒幕を張って、外光を阻止すれば何とかなるんですけど、紅谷さんのほうは、夜のシーンを撮ってるのにセミが鳴く、大変な苦勞をなさったと思う。

紅谷 ご覧のように山が近く、非常に自然に恵まれたところで、小鳥もよく育つし、生き物がよく育つ場所なんですね。閑間家の屋根にスズメがいつも集まってくるんですよ。ウグイスも近くで鳴く。川又さんがおっしゃった黒幕処理は、黒幕で明かりを遮蔽して、部屋の中を暗くして昼間にナイトシーンを撮る。ウグイス、セミ、スズメが鳴いて非常に具合が悪いわけですね。非常に素朴な対策でありましたが、屋根に向けて手空きの人に石を投げてもらったり、そういうばかなことをしながら、自然との不自然な戦いが多かった仕事です(笑)。ご覧のように田んぼがいっぱいありまして、カエルには相手こずりましたね。

川又 村長さんまで、夜、棒を持ってハエを叩いていたことを思い出したけど。稲垣さんのほうで苦労したのは黒い雨です。体へつく滴、万年筆ぐらいの大きさだとか、原作にも出てくるんですけど、チョコレートにするとかいろいろやりました。

稲垣 いろんな説がありましてね。あと粘度の問題ですね。どのぐらいどろどろ、さらさらだったのか。最初に目をつけたのは、アイスノンで、のりのようなスライムのような物が中に入っている。それに着色して、濃いものから薄いものまで作ったんですが、どれだけの量を降らすんだろとなり、コストの高い物はすぐ挫けました。余談ですが、『ぼくらの七日間戦争』(菅原比呂志監督、1988年)という映画で、戦車を発見するようなところで、ねちょねちょの物が出てきますが、それがアイスノンで、その美術をやっていたのが、『黒い雨』に紛れ込んでいました。最近だったら別の素材があるんですけど、当時行きついたのはコーンスターチでした。大きな鍋やドラム缶でコーンスターチをぐつぐつ煮たてて、その中に黒い塗料を入れていく。最終的には単純な作業になってしまった。ポンプで引き上げていますので、あんまり硬いと飛んでいかない。画を見ると、もうちょっと硬くてよかったのかなって気もしないでもありません。もちろん、ポンプと兵隊さん(スタッフ)で壮絶なバトルがあったのかなと思います。

船に乗っているところに黒い雨が降って来ますが、実際に船を走らせたら大変です。ポンプの黒い雨も届かないし、“ああ行っちゃった、こっちは雨降ってたのに”ってなる。船は停めて、左舷右舷に水中ポンプで水を海から送っている。美術は3人しかいなくて、明けても暮れても3人なので、黒い雨の最後のほうは手に負えなくなり、演出部見習いの映画学校出たての青年が1人、2人いて、担当してくれた。苦労したのは、あの場面を撮るために海中にばらまいてしまった、木っ端なんですよ。ちょうど、近くの小学校を解体していたから、その現場からパワーショベルで11トンダンプに積んで、私自らどんどん港に運んだ。それをスタッフみんなが小舟で、“木っ端ちょうだい”って来て、渡したら、みんなでばらまいちゃった。最終的にみんなで回収してくれたけど、漁業協同組合の空き地に、しばらく全部集めたのを置かしてもらったけど、毎日撮影に追われてますから、片付けに行ってもらえない。やがて漁協から、そろそろ持って行ってくれないかって話になったんですが、お金がないんで、ユンボ(パワーショベル)も借りられなくなりました。それで、(日本)映画学校の職員の五十嵐(満)と稲垣、とにかくイガラシ(イナガキ)って怒鳴ってるのを、2人とも自分だろうって、“はい”って返事してしまうんで、“イガイガコンビ”って言われてました。2人で一晩中かかって、ダンプの上に、昔ながらのベルトコンベアで片付けました。今では楽しい思い出話ですが、当時は本当に泣きたくなっちゃった。それが伝わってる画になってたらうれしいなと思うんです。

川又 それから、広島町の町をさまよう兄弟、あの顔はゼリーを使ってるんですよ。真夏のゼリー、食べられますから、ハエがたかっちゃうしね。皮膚が垂れてるのは、パンストだね。

稲垣 金がないから、そういう材料ばかりだった。

川又 とにかくすごい臭いのところは、煙をたいてやった。ラッシュを見て監督が“おい、やっぱりモノクロにして良かったな”って。これ、カラーだったら、もう見られたもんじゃないですよ。

岡田 受講生の方から稲垣さんに質問です。カラー映画から入って、『黒い雨』の白黒映画のセットデザインをなさったけれど、ポイントは何かでしょうか。

稲垣 川又さんから、モノトーンって言うのかな、1個小さい覗くのをいただいて。

川又 ビューインググラスですね。

稲垣 それで必死に、まず、目を慣らしていくわけですよ、日頃から。何でもそうやって見る。一番の失敗例が、閑間家で市原悦子さんが芋の苗を植えているところ。芋の苗は緑色ですが、庭

のにわか作りの畑で、撮影の前日に、あちこち畑をさらに増やした。色の3属性の色相、明度、彩度、の明度と彩度が一番厄介で、明度が近いと、色が違っても白黒映画の場合には同じ色に写ってしまうわけですね。土と芋の苗が同じ色になる。土に色をつけるか、苗をもうちょっと強調して色を塗るか、すべきだったんですが、手が回らなかったのも、苗がはっきり分らない。白黒の場合、そういう落とし穴がたくさんあるわけですね。

時には助かってしまう。例えば、先ほど話に出た電車に乗り込むところ。あの電車、何色だか分かるでしょうか。あの可部線の電車は、真っ赤なボディーで、窓の下に白いラインが入っている。美術部は3人しかいないので、他の人たちにもバケツに赤い塗料を作って、みんなで持って、実際に走ってる車両が来た途端に、いきなり白いラインを赤く塗っちゃう。お客さんもびっくりしますが当時の電車、何となく茶色じゃないか、グリーンじゃないかと先入観をみなさんお持ちなので、真っ赤な電車なんだけど、茶色い電車っていうイメージになってしまうという、楽なところもあるんです。

慣れてくるとだんだん最後のほう、僕もモノクロで手抜きをするほうに回ってしまって、かなり助けてもらった。われわれが最後の世代だと思うんですが、自分が助手時代について美術監督の人たちは、大体白黒の時代の人たちで、いろんな話をその人たちの助手時代から聞くと、柱に陰影を描いたとか、床に影を描いたとか、実際に塗っちゃったり、いろいろなことをやったそうです。そういう手法まではいってないですが、オープンセットでは、割と白黒コントラストをはっきりとさせたりはしました。

優しいお年寄りだと、オープンセットを見て、“こんなだったね”と言ってくれるんですが、手厳しい人だと、“もっと真っ黒けだった”って言う。われわれ、『1億人の昭和史』(毎日新聞社、1975-1977年)とか、広島の写真資料を見て、どうしてもセットのデザインをしてしまうけど、あれは随分月日が経ったもので、実際には、本当にもっと真っ黒だったそうなんです。かといって、全部真っ黒にしたら、真っ黒にしか映らないと悩む中で、中間を取ってあのようにしたんです。

言い訳になりますが、3人しかいなかったのも、もう少し手が回れば、時間的余裕と勉強の度合いができていたら、転がってるがれきやなんかに、例えばコンプレッサーと(ハンド)ピースで、片側から黒い色を吹くとかして、昔の白黒時代のように美術的に、あの白いがれきに結構ディテールが出て、後で煙を足してもらわなくてもよかったのかなど。今思えば、嫌な失敗がたくさんありますが、白黒だからどうしようとは、最初は難しく捉えていなかったです。

川又 ちょっと付け加えると、血の色が大変大切だったんだけど、これはハーフトーンに出てきちゃうわけですね。そうすると、どうしようもなく、その辺に黒い筋をつけてみたりしました。

岡田 もう一つ、稲垣さんへの質問です。大手会社のスタジオを使わない、現代の映画についての美術の発想法はどのようなものですか。

稲垣 私は両方の派で、撮影所をベースにやるのと、撮影所を全く無視してゲリラ的にやるのと、両方まかり通しちゃってる。

撮影所をベースにしない場合は、美術的な話からかけ離れてしまうんですが、特に今村組の場合は、美術は何か月も、下手すると1年も先発して、例えばあの映画でいえば八塔寺という村に乗り込むわけですよ。見ての通り、文化財ってわけじゃないけど、茅葺屋根を一生懸命残そうとしてる。実際、住んでる人にしてみれば茅葺屋根のまま、障子のまま暮らすのは、とんでもない大変な苦痛で、トタン屋根にしたくても、アルミサッシにしたくても我慢して暮らしている。しかも、みんな小学校や中学校に、徒歩で何時間もかけて通い、高校生になっても、あの木炭バスが走ってた道のりを自転車を押して帰ってくる。もちろんお年寄りもそういう暮らしをしている。そこへ、“映画のロケが来るらしいよ”となり、派手な格好の人が来るんじゃないかと思われているところに、自分がそこに住み、みんなと仲良く、同じような生活をして、友達になる。撮影所を使わないでオールロケでやる場合、まずそれだと思っています。

僕は、ありがたいことに、北海道から沖縄まで、映画である程度の期間、お世話になったところが、ふるさとになっています。わざとではなく、言葉もすぐ近くなり、徹底的にその人の視

点になるけれど、自分のプロフェッショナルとしての仕事はする。今村監督に昔から言われるのが“寄らず、離れずだぞ”と。一番は、その地域になじむことです。

海外ロケに行った時でも、その国の人になってしまう。ロシアでも、タイでも、フィリピンでも、その国の人になってしまうんです。若い頃は一生懸命、英語を話そうとしましたが、今は、中国語のエリアに行っても、にわか覚えのニーハオとか、ハオとか、極力言わないようにしています。どちらかと言うと日本語で通じます。それよりも通訳に付いてくれた人をとっても大切にします。“本当のことをちゃんと訳してるのか？”とかやると醜いです。しかも、自分がちょっと話せるようになって、仕事の打ち合わせを、ぼろっとその国の言葉でやったら、伝わってるつもりが伝わってなかったことがある。僕は極力、英語も外国語も話せない人のつもりで、コーディネーターとか通訳、地元の人と仲良くする。映画のテクニクとか美術の技とかの問題じゃなくて、それを一番きっちりやる。

『黒い雨』もそうですが、スタッフ全部が帰った後、残っているのは、われわれなんですよ。最初、映画のロケを拒んでいたお年寄りに、最後には“さびしくなるね”って涙を流されるのはわれわれです。みんながやってしまったことの苦情は全部聞いて、何とかして、時には壊れたところを直して、お別れをして、その後何年も、年賀状やなんかのやりとりをする。それまでひっくり返して、僕の美術の、撮影所を使わない時の仕事の仕方です。撮影所を使う場合には、撮影所の中の人間と同じスタンスで、何年もそうやって付き合っています。

岡田 紅谷さんへの質問です。今村監督は同時録音、シンクロに非常にこだわるという話がありました。『黒い雨』も含めて、その意義、重要性についてお聞かせください。

紅谷 僕自身も、アフレコはあまり好きじゃないんです。現場スタッフの協力を願って、同時録音をとにもかくにも頑張るって録ります。今、美術の稲垣君が申しましたように、私もロケーションの多い作品が多いので、まず、土地のコーディネーターの方、協力者たちと仲良くなって、その人たちの協力を仰ぐ。しょせん、制作部だけでは人手が足りない場合が多い。例えば、雪解け水がごうごうと流れてるところで芝居がある。ロケハンの時に、土地の人に“この水路は、少し変えるわけにいかんだろうか？”“じゃあ、上のほうで水路を作って、別のほうに流しましょう”と、そういう話し合いから始めていくわけですね。まず、このドラマに、このカットに必要な音は、なるべく排除して、同時録音を達成していく。これは今村組だけじゃなしに、他の組でもやっております。ただし、頑張るばかりいると進行しないので、撮影の進行具合もにらみながら、スケジュールを消化するめどを立てながら頑張るという、スピードも決断力も要求されると思います。

今回の『黒い雨』の音について、ちょっと触れたいと思うんです。大きくは2点あります。1つは、石像を作ってる小屋で、悠一と矢須子がしゃべっていて、突如、暗くなって、スポットライトが悠一に当たって、狂うシーンがありますね。オフで機関銃の音、戦車の音、飛行機の音、爆発音が聞こえる。それに武満さんの音楽が絡んでる。セリフもしゃべっている。この3つの音をどうミックスするのか？例えば10個、悠一がしゃべっているとします。そしたら音楽がここぞという時に、セリフとダブったとします。その場合、セリフは殺してでも音楽をたてたほうがいいのか、このシーンは、このカットが成立するならば、2つ、3つ、セリフを音楽が食って(重なって)もそれをやるのか？いろんなプランがあると思うんですね。セリフを全部聞かすことで、音楽もへたる、効果音もへたるということもあるわけですから。何を生かして、何を抑えていくかは、その技術者の視点だし、センスだと思うんです。

もう1点は、矢須子が狂う、おじさんとコイを釣るところがありますね。最初はオフで、水の音、跳ねる音だけが聞こえて、ふっと見ると大きなコイが飛び跳ねてる。これは何回もカットを重ねて、音楽ももちろん入っている。全部に音をつけると、今度はもう効果がなくなってしまうから、最初にコイの跳ねる音を強調したら、後半は画だけで十分であると。音楽を強調してる。他に苦労した部分、いっぱいありますが、音の狙いとして、この2つのシーンが大きなポイントを占めてると思います。

川又 もう1つ、大変厄介なものがこの作品の中にありまして、それは木炭車なんですね。なぜ

か木炭車が動かなくなると、一番先に文句を言われるのが、美術と助監督なんです。監督以外全員で、よく木炭車を押したもんです。あの800メートル近い山、本当に上がらないんですよ、木炭車じゃ。何度も何度も押しながら、あそこまで持っていったんですけどね。

稲垣 あれ、本当に木炭で走る木炭車なんです。神奈川中央交通に今でもある。

川又 ありますよ、厚木かどこかに。あの頃のムードを出すために、一番木炭車がいいんです。ガソリンが不足で、ああいうものを使っていたわけですから。

稲垣 見つかる前、作ろうとした(会場・笑)。冒頭に出てくるトラックは、大昔のクレーン車で、クレーンの部分を取って、無理やり荷台にしてるんだけど、そのような発想で、ボンネットバスを探して、それでなんとなく作っちゃおうかと。ボンネットバスを探すのが大変だったのと、見つかってもやっぱり新し過ぎちゃう。

次に、あの映画でいろいろ出てくる乗り物は、福山自動車時計博物館から、ただで借りてるんだけど、そこに1台、木炭車がある。昔のニコニコ牛乳っていう、後ろがテントの木炭車で、乗合バスの形をしていない。当時、小島を走ってたバスは、中国乗合自動車でもなく、緑色に白いラインのニコニコバス。でも、今村監督の『黒い雨』に出るバスがニコニコバスじゃああって、中国乗合自動車にしたんです。今だったら、みんな、インターネットかなんかで探しちゃうんだろうけど、とんでもないものを作り始めてしまう前に、あのバスが神奈川中央交通で見つかったということです。

質問 スタジオで撮影する場合と、ロケで撮影する場合の違いを、川又さんと紅谷さんにもお伺いしてよろしいでしょうか。

紅谷 大きな違いは、スタジオで録る場合は、外のノイズがないということですね、比較的。もちろん作りものだから、床がぺこぺこで、はりぼての音はするわけですがけれども、それは美術に無理を言って、大事なシーンは下に硬い物を敷いてもらうとか。ロケーションは、全部本物ですが、いろんなノイズをどう排除できるのか。大きく言えばそう思うんですね。僕も今村組に慣らされたせいか、ほこりっぽいセットでやるよりも、ロケーションで一生懸命やったほうが、苦労は多いけどやりがいがあるというか、いいですね。僕はロケーションが好きでしたから。

川又 ロケセットというか、普通のお宅を借りる場合、天井がついているから、ライティングに不便ですが、作品によって、すごくそれが好きな場合もある。脚本を読んで、“これはやっぱりセットにしてください。同時録音のほうがいいですよ”と言う場合もあるんですね。割と僕は嘘のつけないほうですから、ドキュメンタリータッチの作品が好きなので、大変不便な明かりを何とか考えながら撮ったほうが好きです。

質問 撮影所から外に出て、映画を作ろうという動きが始まった頃、『青春残酷物語』(大島渚監督、1960年)や『にあんちゃん』もそうですけど、現在と比べて大きな違いはあるでしょうか。

川又 「青春残酷」なんかは松竹の撮影所で作っています。まだ大島も独立していません。松竹作品だから、いろいろ制約はあります。この『黒い雨』は完全な今村ベースの作品で、やっているわけですよ。ワイヤレスマイクを大船では一切使いませんでしたから、なかなか表へ(出なかった)……、テレビ映画ができてから、だいぶワイヤレス使って表へ出ていますけどね。

紅谷 撮影所システムの流れ、独立プロの流れ、それから予算の流れが、いろいろ絡んでくると思います。撮影所システムが健全であった場合でも、あえてロケーションでやろうとしたのが、今村さんです。僕なんかは今村作品が多かったせいか、オールロケの作品が結構多かったんで、音に対する知識や苦労をバネにして、次から次にやっていくと。その意味では、随分勉強させてもらったと思っていますが、他のパートに、非常に迷惑を掛けているのは事実だと思うし、協力に

感謝しています。

稲垣 どうしたんですか、今日？(会場・笑)。

紅谷 やっぱり度胸がいるんですよね、いい音を求めたら、表じゃとても録れないと思いますよ。それよりも臨場感というか、現場の音を大事にする。少々雑音入っても、そのほうがいいっていう監督も結構多いし、録音技術もそれに追従できれば、それが一番いい。ただ一番困るのは、テレビは全部同時録音ですよね。俳優さんのスケジュールがないから、条件になっていたりする。映画はロケーションの場合、非常に録りにくい場合はアフレコもあり得るっていうことですね。テレビの場合、家庭で小さいスピーカーで聞くわけで、決して差をつけてるわけじゃないんですけども、映画の場合、スクリーンの後ろから大きなスピーカーで音を出す。例えば同じノイズでOKしても、テレビの場合はきれいに聞こえてくるんです。ノイズなんかも消される。映画の場合はそのまま拡大されて出てくる。その違いが、大きくあるわけですね。テレビではOKしたのに、なぜ映画にくると、このミキサーはうるさいんだらうということとは当然起きるんですよ、役者から見ても。それは明らかに基準が違うと認識しないとイケないと思うんですよ。僕も若い頃、“テレビはこの程度でOKしても大丈夫だな”という経験もある。ただ、映画とテレビ映画の場合のOKの基準は明らかに違うということは、ここではっきりと申し上げます。

稲垣 台湾で、僕が床屋のデザインして、海が抜けるほうに窓を作ったら、“ふさげ、ふさげ”ってうるさい。“おまえ、こんなところに窓が開いたらうるさくてうるさくて”って。なんでって思ったらね、本当に1キロ以上先の、下ですよしかも。水道をくみ上げるポンプがあった。本当にすごい耳です。

紅谷 ま、美術対録音のエピソードっていうのは、結構あるんですけどね(会場・笑)。

川又 撮影もありますよ。

紅谷 撮影ももちろんあります。台湾の九份で、今、彼が言った、高台になっていまして、海があって、時代劇(『女衞(ZEGEN)』1987年)なんですよね。だから現代劇の音は排除しないと。川又さんがおっしゃったように、今村組は長回しなんです。ワンシーン、ワンカット、基本的にはね。そのカットは記録に聞いたら、4分のカットだった。監督が“よーい、スタート”と言いつつになった時、“待ってくれ!”って言ったんです。“どうした?”“いや、バイクが来る”“えっ!? 何も聞こえないじゃないか!”ってみんなが、台湾のスタッフもね、耳を澄ますんです。……何も聞こえない。それで“いこう!”って言う。“いやいや来る、必ず来る!”(会場・笑)って。そしたら、見事に1分ほどして、バイクが通った。4分のカットですから、そのままいいたら、途中でNGになってるわけですね。というようなエピソードはいっぱいあります。だからみんなに白い目で見られたりね(会場・笑)。『うなぎ』(1997年)の時も、運悪く、冬場にロケハンしたので、成田空港が近いという認識は全くなかったんですよ。空港は風の方で離発着が変わる、逆になる。ロケハンした時は遠くにジェット機らしき音がしたけど、風がびゅんびゅん吹いてて、実感はなかった。しかし撮影に入ると、煌々とランプをつけて、どんどん着陸してる。夕景のシーンで、みんな僕を睨みつけてるのが分かるわけですよ。その合間をぬって、本番いってもらったりして。そういうエピソードは数限りなくあります。また機会があれば、話してみたいと思います。

川又 ロケセットでお宅を借りて撮影すると、窓が開けられるんですよ。バックが見えるから。今、撮影所のステージで、窓開けて芝居できませんよ、予算の関係で。開けたら、何も作ってないもん(会場・笑)。

質問 紅谷さんにお聞きしたいんですが、仕上げ作業で、音の演出を考える中で、この作品に限らず、心掛けていたり、常に意識している何かがあるでしょうか。

紅谷 まず最初、脚本読んで、“これはどういう映画になるだろう？”“自分はこう思う”という淡い思いを抱きながら、ロケハンも同行し、打ち合わせを積み重ねる中で、脚本の上で自分の音のデッサンを大体、ぱっぱとしちゃうわけですね。それで、現実にロケーションへ行って、ラッシュの積み重ねの中で修正すべきところは修正し、音楽の打ち合わせの中で、“ここは音楽が大事、ここは効果音をこうしたい”とプランを練る。監督とはね、“ここに何を入れて、あれを入れて”という話はあんまり詳しくしないんです。監督自身も、はっきり言ってよく分からない部分があるわけですね。実際に入れてみないと分からない。こっちもプラン倒れになるかもしれないけど、用意だけしておいて、後でそれを出し入れしながら監督に聞かせたりして、最終的に何を録るか考える。音楽も当然そうだし。

一番大事なことは、自分がサウンドプランを持つということ。この作品は何が大事なのかというものを持つこと。それによって、監督と詳しい打ち合わせをしなくても、それなりにその作品に関与できると思います。黒澤(明)さんなんか、何にも打ち合わせしませんからね。それでなおかつ、こっちで準備して、当日来て、これがいいとか悪いとか、注文ももちろんしますけれども。僕は黒澤さんとやってみて、ダビングの整理といいますか、ミックスの整理は非常に理解できたし、僕はやりやすかったですね。音のメリハリっていうか、空間を大事にするっていうか、映画の基本を改めて黒澤さんから学んだような気がします。

質問 『檜山節考』に大量の人骨が登場しますが、材質、作り方、要した時間、何人分だとか、お聞きかせください。

稲垣 「檜山」の骨は、まだ今村プロの倉庫にありますね。若干、小さいんですね。普通の、あまり高級な樹脂じゃないと思います。亡くなられた彫刻家の杉森(憲之)先生という方が、時代的にたぶん、日本人はもっと小さかっただろうと、作ってる。100体分もない、数は覚えてないけど、大した量じゃないです。段ボールに4つか5つぐらい。あとは獣骨、豚やなんかの骨をばらまいているんですよ。ポリの骨に脱脂綿やオブラートをラテックスでしゅっしゅっつけて、ミイラ状のものを作った。半腐れ死体とかミイラは、美術が1人しかいなくて、何から何まで私一人でやった。カラスが死体の中からはさばささと出てくるのは、豚の内臓を中に入れてたりしてやっていました。簡単にいえば、樹脂製のプラスチックの骨。出来も大したものじゃないですよ。そんなに精度の高い、クオリティーの高いものでもない。

山へ登っておばあさんを捨てに行っていますが、実際の撮影は、逆に沢に下りていったところで、河原です。先ほど紅谷さんのお話にもあったように、録音的な意味だけではなくて、川の流れの向きを変えてもらって、そこを舞台にして撮っている。毎日、雪が降るのを待って、ある日やっと雪が降って、“さあ行くぞ”と撮影している。骨もまき、いよいよ拝む場面を撮ったわけなんですけど、やっと最終カットのOKが出た時点で、スタッフの膝ぐらいまで雪がきて、もたもた片付けてると遭難するので、“申し訳ございません、ごめんなさい”と、その冬は全部、骨を置きっぱなしにして山を下りてしまいました。翌春、遺骨収集団として拾いに行ったら、既にあちこちの新聞で、“白骨死体発見”っていうような記事が地元中を賑わせて、随分怒られちゃった(会場・笑)。

的確な答えはプラスチックの骨で、あんまり数もたくさんお願いできない予算的な事情があった、ということになります。

質問 スタッフルームがあることの、メリットとデメリットについてお聞かせいただけるでしょうか？

稲垣 先ほどの話にもなるんですが、今村監督は撮影所のセットが嫌で、表で撮ったといっても、根本的に大きく違うのは、昔はちゃんとセットで撮る金もあったし、その準備もできているけど、もっと生なものを、本物を求めて外に出た。今は、お金がないから撮影所にいられなくて、セットを建てられない。無理してセットを建てると、川又さんがおっしゃったように、窓を開けたら外に何も無い。私も美術の立場でありながら、そんな半端な金で、そんなちゃちなセットを作るなら、ロケに行ったらいいんじゃないかと、プロデューサーや監督に言わざるを得ない。

(ただし)僕も警鐘を鳴らしたいのは、今、若い監督、例えば映画学校の実習で監督やってた、友達のアパートでたまたまそこにあったベッドで撮影した、みたいな発想のまま卒業して、やがて一応、映画なり、なんなり撮れるようになった、プロデューサーも同級生で、撮影所にセットを建てて撮影したことのない人たち同士で映画を撮るようになっていった場合は、(同じくセット作らないと言っても)意味が違うと思うんですね。撮影所を否定するにも根拠がない。ただ行ったことがないってだけで、食わず嫌いな人たちの話になるのは困る。やっぱり一度、セットの撮影なり、経験した上で、自分は外で撮る派なのか、セット派なのか、考えてもらいたい。

そのために撮影所も、リスクを背負ってでも、少しは撮影所にいらっしゃいよとやってもらいたいと思う。それに伴って、一番簡単なのは美術部が、総美術費のうち何十%かそこに落とせば、取りあえずスタッフルームに入れると思うので、私は一応、その努力はしています。今、時々セットで撮影した時に、その経験がない若いスタッフが、思わぬ怪我をしたり、照明部がなんか燃やしちゃったり、信じられないような行動に出たりする。撮影所の中に、セットの中での立ち振る舞いすら知らない子たちが多く、僕も気にはなっています。

例えば、映画のセットとテレビのセットで、ランク分けではなく、使っている材料やなんかを落として、予算のないような仕事や若い監督がこれから撮ろうっていうことに、ちょっと協力したらってことは、提案しています。

質問 仕上げ作業とスタッフルームの関わりは、どうでしょうか？

紅谷 『阿弥陀堂だより』(小泉堯史監督、2002年)はその典型でありまして、東映大泉の撮影所の仕上げセンターを使って、スタッフルームを借りて、季節待ちの間は閉鎖、撮影準備に入ったら、また借りる。東映の好意にもよるでしょうけど、ダビングルームは、自由自在に使えるようにしてもらっています。予算と関係なく。スタッフルームも、閉まっている時はやや不便でしたけども、それほど大きな不自由はしなかったです。仕上げをやるということは、撮影所自体に少しの金が落ちるので、それなりの優遇はしてくれると思います。

質問 自主映画を、予算をかけないでビデオでやろうと思っていますが、セリフを上手く拾えないという問題があります。有効な手段があれば教えてください。

紅谷 予算が絡んでくるので、実は難しい質問です。非常に現在、音は録りにくい。町中は特にノイズが大きくて録りにくい。セリフが浮いてこないと思います。安易な方法は、ワイヤレスマイクを使うということですね。ただし登場人物が多いと、その分だけ必要になる。これは借用料が高いんですね。誰か知り合いに持っている人がいたら安く借りるか、毎日、2人出るなら2個、5人なら5個借りる。5個借りると、ミキサー(調整卓)が必要になる。そういう意味で、自主映画の方は非常に苦労しているだろうなど、音の立場からすればよく分かります。具体的な方法としては、オンリーといいまして、ガイドトラックでセリフを録って、なおかつ撮影がカットになってから、すぐセリフだけオンマイクで録って、合わせていく、はめ替えていく方法で、ワンマイクでいけると思います。ただ、各スタッフ、出演者との協力が必要だと思いますけど、費用的にはこれが一番安くいけるんじゃないかなと思います。

質問 オンリー録りの時に、セリフのテンポが違った場合、どうしたら良いでしょうか？

紅谷 簡単な(カセット)テープレコーダーをもう1台用意して、同時録音で録った音を聞かせながらオンリーを録っていくと間尺も合うし、声のトーンもそろはずです。僕も随分、やりましたけど、それほど同時録音で録った音と違わないですから、それが一番いい方法だと思いますけども。

質問 5.1 サラウンドについて、ご意見をお聞きかせください。

紅谷 今現在、サウンドはモノラル、ドルビーのSR(Spectral Recording)アナログ、ドルビーの

SR デジタル、5.1、まあそうなっています。僕自身はステレオをいっぱいやってきましたが、一番面白い深いのはやっぱりモノラルだと、未だに思っております。それは集中できるからです。アメリカ映画の6チャンネルって、アクション映画をどんどん持ってこられて、日本はいつデジタルになるかなと思っていたら、意外に早く日本もやったっていうことがあって、やっぱりすぐ音を振っちゃうわけですよ。僕の意見は、セリフは絶対に定位しなきゃいけない、センターから聞こえなきゃいけない。かつてSRで、オフ(の人物が)、左から入ってくるから、レフトへセリフを一声、振ったことがありますけど、これはもう冷や汗が出た思いがあります。劇場というのは、座る場所によって全部違うわけですね。これを考えると、センターに座った人のみを対象として音を振るのは、非常に危険だと思うんですよ。それと、お客さんに対して失礼だと思うので、セリフは、僕はどういう作品でもセンターに定位して、他には絶対振らないです。効果音、それから音楽は広げることはあります。例えば『プライベート・ライアン』(スティーヴン・スピルバーグ監督、1998年)みたいに、銃で観客の胸も打ち抜くように、サラウンドのレフトのほうに弾着が来るような、ああいう映画は特殊ですけど、そういう効果音の扱いは、撮影の時から計算されているわけですね。ところが、日本映画の場合は計算されずに、ただデジタル、6チャンネルだからって、音を動かすわけですね。それは非常に混乱があるので、僕はあんまり好きじゃないです。だからステレオになっても、撮る時に演出家が計算して、特殊な狙いがある時は、効果が出るような扱いをすればいいですけど、それ以外は臨場感を大切に、セリフはセンターに定位したほうが良いと思います。

質問 川又さんの作品歴を見ると、照明の技師さんは、佐藤(勇)さん、三浦(礼)さん、小林(松太郎)さんで、本数は小林さんが一番多い感じがします。どのように付き合っておられたのでしょうか。

川又 映像作りのイニシアチブは、やっぱりカメラマンが握っているので、まあ平たく言えば、付き合いやすい照明技師、これが一番いいわけですよ。1人は、病気で長い間、入院生活を送っていて、どんどん僕に仕事が入ってくるので、一緒に付き合えなかった。まるっきりイメージを言ってくれないのが1人。本当に忠実に働いてくれたのが1人。そういう関係ですね。

なんのイメージもなしに、ただ、言われる通りだと、ちょっと寂しいところがあるけれど、これは僕のがままかもしれない。会社の配置転換があって、できなくなったこともあります。

質問 今からフィルム撮影する作品で、フレームの下のほうに(タイムコードのような)数字を入れたいのですが、)どうすれば一番いいでしょう。

川又 それはオプティカルで合成すりゃ、数字はどんどんできる。16mmだったらできますよ。8mmは経験がないから、ちょっと言えないね。映画作りの発想は、僕はフリーでいいと思うけど、その経験がないのでね、申し訳ないけど。若いカメラマンは8mmから出てるかも分からない。

質問 デジタル録音のメリット、デメリット、普遍で変わらないことを教えていただきたいです。

紅谷 現場ではみんな、画作りのほうに視線がいきますから、音のほうがおろそかにならざるを得ない。その時に、音を録らなきゃいけない。僕はいつも、“音を勝ち取る”という言い方をする。戦いだと思うんですね。各パートの協力を得るということは、1つの戦いだと思うし、どこまで頑張れるか。マイクマンとして、どこまでいいポジションにマイクを置けるか。今、間接照明になったので、割とマイクの影が出ない。以前はマイクの影と戦いながら、マイクを振ったものですが、ワイヤレスが進歩してきて、マイクマンとしての度量が問われない部分も結構あるんですよ。その中で、マイクを振るチャンスがないからと、ぼうっとしていないで、“このカットは何が大事なのか?”(を考える)。もちろん、脚本を読んでの話ですが、自分がミキサーになったら、こうしたい、ああしたいという思いも合わせて持っているほうが得だと思います。分からないことは、先輩に聞いたほうが良いと思う。5.1デジタルの話が出ましたが、僕自身はモノラルを卒業して、SRのアナログを卒業して、それからデジタルに移行すべきだと思います。いきなりデ

デジタルをやると、とんでもない間違いを起こすと思います。それと、光学録音に対する認識をどこかで持っていないといけないと思います。要は音の責任者になるには、それだけの知識をきっちり持って、自分の考えを持っている、自分の意見はぴしっと言う、という習性をつけたほうがいいと思います。

川又 最後に、今日の総括みたいなものです。『黒い雨』が完成して試写の後、監督と『AERA』と言う雑誌でトークを2人でやったんですね⁽⁹⁾。その時に監督が、日本の保険会社でちょうど、1枚の絵を4、50億で買ったと。それで『黒い雨』が10本作れる。日本はこれだけ金持ちなんだから、世界の文化のスポンサーになってはどうだ？と言ってるんですね。実に金がかかるんですよ、映画というのは。それをなんとか乗り切っていこうと思うのが、スタッフの力だと思います。

岡田 どうも有難うございました。それでは時間になりましたので本日はこれで終わりにしたいと思います。ゲストでお越しいただきました稲垣さん、紅谷さんに、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。

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) (ボイジャー、2020年)の著者・川又武久氏の註釈あり(1, 2, 3, 9)』

(1) 『青春ロマンスシート 青草に坐す』(1954年)。

(2) 『神々の深き欲望』製作・今村プロダクション 配給・日活 今村昌平監督 撮影・栃沢正夫 音楽・黛敏郎 録音・紅谷愼一 公開・1968年 キネマ旬報ベスト・テン第1位。

(3) 『タイ・ビルマ 43年目 鎮魂の旅』(1988年放送)の撮影。

(4) 木下恵介監督の『楢山節考』(1958年)は、ほぼ全ての場面がセットで撮影された。

(5) 第13回日本アカデミー賞、優秀美術賞、毎日映画コンクール第44回、美術賞など。

(6) カメラや照明の位置など、撮影の状況によって着脱できる壁のこと。

(7) 1958年度第9回ブルーリボン賞の新人賞を『盗まれた欲情』『果しなき欲望』で受賞。

(8) ニトロセルロースをゲル状にした発火材の通称。

(9) 「朝日新聞ウィークリー AERA」No.36 1989年8月22日号 P60～61「シネトーク「黒い雨」今の僕は「平成貴族」ではなく誇りある「平成乞食」だ」(映画監督・今村昌平 撮影監督・川又昂 聞き手・編集部 北島清泰)。