

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8回 2004(平成16)年度「撮影技術～伝承のかたち2」
(コーディネーター：宮澤誠一)

登壇者：宮澤誠一(日本大学芸術学部映画学科教授) + 川上皓市(撮影)

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：2005年3月12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

— 『橋のない川』(東陽一監督、1992年)上映後 —

岡田 撮影監督の川上皓市さん、コーディネーターの日本大学教授、宮澤誠一さんです。川上さんはフリーの撮影助手として様々な作品に携わり、1978年、東陽一監督の『サード』でデビューされました。以降、市川準監督の「つぐみ」(『つぐみ TUGUMI』、1990年)、黒木和雄監督の『スリ』(2000年)など、多くの作品を手がけておられます。それでは、宮澤さん、よろしくお願いたします。

宮澤 今日は、約13年前の『橋のない川』を観させて頂きました。まずはこの作品のことをお聞かせ願って、今までの作品作りのこと、それから皆さんからのご質問も含めて進めさせて頂ければと思っております。どうぞよろしくお願いたします。この作品は完成までどのぐらいかかりましたか？

川上 撮影は、1年以内です。最初は2月から5月いっぱいぐらいまで、ベタで撮影しました。あとは、稲の生育とか自然に合わせて、6月から9月、毎月1週間から10日ぐらいのロケを続けました。

宮澤 オープンセットはどこに作ったんですか？

川上 奈良です。一番の問題は、あの川と橋で、監督の意図は橋の向こうに小森の部落がある。そこを集中的に探したんです。たまたまあそこに、川と田んぼがあり、橋を架けたわけです。あの奥は森ですけど、入り口ということにして、村の中は、奈良県の別のところに組んでいます。

宮澤 部屋の中は？セットは東宝のスタジオですか？

川上 村の関係は全部、オープンセットで撮っています。セットは、大阪の米屋の中と、一部、わらじを作ってる作業所とかです。あと、刑務所の中と面会は京都でセットを組みました。東宝配給は、後で決まったから、日活と京都のセットですね。

宮澤 フィルムはどのぐらい回しましたか？

川上 10万(フィート)ちょっとだと思います。映画の長さ(139分)に比べたらそんなに無駄なフィルムは回ってないと思います。

宮澤 久しぶりに観たそうですが、一番の思い出や、大変だったことはありますか？

川上 何しろ長丁場だったので、途中で怪我したり、病気したりするのを非常に気にしてやっていたとか、つまらないことしか思い出さなかった(笑)。スタッフが、皆さん素晴らしい人たちだった。今観ても、美術なんかはしっかりしていると、あらためて思いました。稲刈りの時期とか、その他の時期に、1週間から10日間行くわけです。台風が来たら全部(稲が)倒れちゃうとか、そ

ういう心配を随分したけど、大きいアクシデントはなかったんです。

宮澤 レンズを選択は、最初から設計されましたか？

川上 いわゆる被差別部落の話なので、非常に貧しいし、家も本当はすごく狭いんですね。ところが、撮影の都合を考えて、美術デザイナー(内藤昭)は少し大きめに、(オープンセットを)作ってくれてるんです。撮影中も、スタジオとは違ってばらしたりできない。“なるべくワイドは使わないでくれ、レンズで広く感じるような気をつけてほしい”という注文は、一番気にしていた美術デザイナーからあったんです。だからなるべくカメラのポジションは引いて、なるべく長い玉で単レンズを使っていくと。

宮澤 橋の手前、小森の部落から、人が歩いたり、走ったりするのを撮るのは、望遠で長回しですが、川上カメラマンの提案ですか？

川上 1つは、橋のこちらからちょっとワイドを使うと、いろいろばれる。田んぼも、撮影に必要なぎりぎりしか借りていませんし、引ける範囲が決まってるんです。ですから必然的に、カメラポジションが離れると、長い玉になってくる。

宮澤 東監督の特徴かもしれないんですが、ああいう長回しは、ちょっと芝居でNGを出したら、フィルムチェンジしなきゃいけないので、苦労する点が多いと思いますが、どうでしたか？

川上 お芝居を見てて、気持ちがつながってれば、非常にスムーズに、撮れるものだと思います。カメラマンはカットをいっぱい割るより、ずーっとお芝居を見続けていたほうが、空気感というか、そういうものが撮れるんじゃないかって、常に感じているんじゃないかなと思いますね。

宮澤 田んぼのところのタイトルバックから、ずーっと横に来るのはドリーですか？

川上 そうです、移動車ですね。

宮澤 撮影プラン的に、今お話しいただいたこと以外に、何かありましたか？

川上 話は、被差別部落の人たちの生活と、最後は水平社宣言までいくわけですけど、今まで東さんとやった、初期の頃の作品は、絞りをあんまり絞らないで、自然光も活かしながら、結構きれいに撮るみたいなことで。ムードに流れるような傾向もあったと思うんですね、いいか悪いかは別にして。この話はやっぱり、ムードっぽくなるのは非常にまずいだろうなど。作るころは作って、絞りもちゃんと絞って、ライトもちゃんと使って、コシの強い画にしたいというのがありました。それができてたかどうか、ちょっとわからないですけど。

宮澤 ランプから電球への工夫はいかがですか？

川上 ランプだからといって、あんまり暗くすると、見えなくなっちゃうわけですね。部屋の奥のほう、ぎりぎり見えるか見えないかっていうところは、あんまり、つぶさないように、ディテールは、残すようにしてるんですね。電球になったからって、急に明るくなっても、恐らく違和感が出るだろうということです。光源の近くの強さは少し変わってると思いますが、バック周りの明るさはあんまり変えてないです。

宮澤 ランプの時、光量が足りませんか？

川上 足りませんよね、当然。

宮澤 それをライトで作っていくのに、小さいのをいくつか入れるんですか？

川上 そうです、小さいやつ。あとスライダック⁽¹⁾を入れて、強くしたり弱くしたりしてるわけです。

宮澤 色温度は？

川上 赤くしてます。

宮澤 外光は、入ってるのを活かして、あんまり抑えは強くしないですか？

川上 ええ。だけど、つぶれてない、ぎりぎりのところを狙います。

宮澤 オープンセットは自然光ですか？

川上 そうですね。まあ、もちろん、足し前(補う)はしていると思うんですけど、大きい反射で。実際の太陽の光を利用してもいいんですが、どんどん動いちゃいますから。短いカットならいいんですけど、何カットかあって、時間のかかるお芝居だと、実際の太陽では角度がコントロールできませんから、そういうところはライトでどんどん作っていく方法ですよ、当然。

宮澤 電球が白っぽく見えて、手前のランプがアンバーっぽく見えるのは、ランプの照明のほうにアンバーの色をかけて、奥は、あの電球を活かしているんですか？

川上 そうです。実際の電球の色温度に合わせたライティングをしていると思いますけどね。

宮澤 昨日、安藤(庄平)さんは、“僕の標準は、40mmだよ”とおっしゃっていましたが、川上カメラマンの信念みたいなものはありますか？

川上 そういう信念は、ないですね。標準レンズを例えば40mmと決めて、寄りたければカメラが寄って、引きたければカメラが引けばいい、それが本来の撮影の考え方ってことはあると思います。

僕はもともと出発が、東さんとやった現場でも、自主製作みたいなことで、ロケセットが多かった。狭いロケセットでやるのには、そういうレンズの決め方はなかなかできないんですよ。ですから現場で非常に自由に、引くところがなければどうしてもワイドになる。ワイドレンズの使い方みたいなことは、結構まあ、考えてやってたこともあるかもしれない。ワイドに見えないような撮り方とか。あんまり決めてかかったことはないですね。だから、橋の前からでも、光量の足りないところは単レンズでやるわけですが、光量があれば、移動しながらでも、わからないようにズームで修正しながらやっているカットもいっぱいあります。

宮澤 風呂敷をかけられて、周りを見るところは、レンズの前にどんなものをかけましたか？

川上 実際の布より、もうちょっと目の粗い、同じ色のものを用意してもらって。

宮澤 “かかった”って見せるためには、逆光に？

川上 そうですね。

宮澤 それでパンされますが、ファインダーを覗いてて、見にくいですか？

川上 覗いて見にくいっていうことは、見にくいようにしか写ってないってことなんで、ぎりぎり見えるようには、ライティングを全く割り切ってあの場合はやっています。蚊帳もそうです。

宮澤 道具として使ったものとは別に、実際に布をかけて？

川上 そうです。目の粗さの違うものを何枚か用意してもらって、覗きながら作ってるんです。

宮澤 小森と大阪の火事は本当の火ですか？

川上 橋から見える火事は、実際に燃やしました。あそこは、森の奥に建っている高い鉄塔が大体写るんですね、いつも。ですから、普段は大体その鉄塔が見えないように、フレームを切っている。あと、奥の森の中にやぐらを組んで、木をいっぱい貼りつけたり、いろいろしているんです、アングルによっては隠れるように。火事のところはどうしても駄目で、実際の煙で鉄塔を隠してるんですよ。

大阪の火事は、奥にあるビルのセットの上にパイプの仕掛けで炎を上げてます。CG とかは一切使っていません。まだそういうことはできない時代でしたから。炎がパイプから出てるだけで実際のセットは燃えていません。小森のは建物を本当燃やしてます。

宮澤 火事を撮る際、どんな工夫をされましたか？

川上 監督の狙いもあります。今日上映したプリントは、何年のものかわからないですが、小森の、橋のほうから見える火事は、太陽が沈んで、少し天空が青くなった夕方ですよ。その中に赤い炎が浮かんで見えるっていうのが、狙いなわけです。だから撮影する時間帯、あれより暗くなっても困るし、まだ太陽が残ってても困る。スカイラインまではいってない。スカイラインまでいっちゃうと、ほんとぎりぎりになっちゃうんですよ。

宮澤 夕日のシーンはフィルターワークですか？

川上 あの場所、周りの森が、意外と高いんです。斜光の太陽の位置が意外と高くて、夕日の赤みがなかなか出ないんですね。太陽が隠れてからしばらくしないと赤くなってこない。ですから、ぎりぎりの斜光で撮ってあとはタイミングで赤みは足しています。

宮澤 田んぼや山のグリーン、秋の稲穂の色、冬の白、そういう色が明確に出ていますが、その工夫は丁寧に？

川上 まずフィルムだったと思いますね。フジのフィルムで、当時、彩度はそんなに鮮やかに出ないけど、意外とカーブが寝ている⁽²⁾柔らかいフィルムで。色が、それぞれタイミングで鮮やかに出ているから、そういう色を出すのに向いたフィルムだったと思います。田んぼのグリーンが随分鮮やかでしたね(笑)。あの日、逆光できれいな光だったから、実際の色もあのぐらい鮮やかになっていたんじゃないかと思うんです。カメラにフィルターはあんまりしてないですね。

宮澤 手前のフォーカスをぼかして奥に合わせるなどは、監督ですか？

川上 全部、僕が決めていると思います。カメラ位置、アングル、構図は、東さんの場合は1回、通してお芝居を見るんですね。それを見て、最初どこへカメラが入れば、一番ちゃんとお芝居が見える場所なのかを、大体考えます。で、大体それが、コンビも長かったですから、そんなに変わらないようになっていたと思うんです。実際に最初のポジションを決めて、覗いてもらいます。この頃ビジコン⁽³⁾は使っていないので、覗いてもらって違和感がなければ進んでいきます。最初のポジションでお芝居が途中で見えなくなって、カットを割らなければいけないようにする。次はお芝居が一番ちゃんと見えるポジションに、移動すればいいわけです。

宮澤 東さんとは長いですね。

川上 『湾岸道路』(1984年)をやった時ぐらいに、随分まあ、続けてやったもんですから、東さんも感じたんだと思うんだけど、ちょっとお互いに慣れが出てきたのかなど。それで、何年か離れた時期があるんです。で、根岸(吉太郎)さんとやったり、神代(辰巳)さんとやったりしてたら、この『橋のない川』の企画で、東さんが久しぶりに、“またやらないか”って依頼が来たんです。これだけの規模だし、長期間だし、ある程度、気心が知れて、言いたいことも言える、川上のほうがやりやすいと、思われたのかもわかりません。ですから、ちょっとはまた新しい気持ちで、お互いできたと思うんですね。

宮澤 ドキュメンタリーの経験についてお聞かせください。

川上 最初の現場が小川プロ(ダクション)で、撮影助手でした。カメラマンとして参加したわけではないので、だいぶ違うと思うんですけど、同時に、東さんの劇映画の現場でも、助手を何本もやっていました。だから、ドキュメンタリーから劇映画に来たっていう、意識はないんです。小川プロの前も、テレビやコマーシャルで何本も助手でつきましたし。ドキュメンタリーだから、劇映画だからという違いはほとんどないですよ。ただもちろん、作り方は違います。

宮澤 その作り方の中で、撮影監督として気をつけることはありますか？

川上 ドキュメンタリーが小川プロでのことだとすれば、撮る対象の農民の人たちとの濃密な関係をスタッフがとれないと、撮影できないですね。土本(典昭)さんの水俣の映画一連の作品もそうでしょうけど、撮ろうとする相手との濃密な関係が、まずできないと駄目だということです。だから長期、その場所に住んで、つき合いながら撮るわけです、農作業も手伝いながら。

劇映画は、そういうことじゃないと思うんです。僕は、劇映画の場合、俳優さんと個人的にあんまり親しくならないように気をつけているっていうか、ドキュメンタリーの対象の人たちと同じような濃密さは、劇映画の俳優さんとは必要ないと思っています。俳優さんの演じる役柄には一生懸命近づこうという気は、ありますけど。

農作業がない時でも、カメラを持って一日中、いろんな家の庭で、誰かいれば話したり、誰かと会えば、立ち話したりとか、そういう日常です。カメラマンの田村(正毅)さんを中心に、撮影部と助監督が行くわけです。撮影しなくてもカメラをいつも持って。小川さんはほとんど出てこないですね。2回行ってるんですけど1回目は途中で、8カ月ぐらいで帰ってきたんですけど。2回目は、^{へた}辺田部落で、約2年行ってましたね。だから普通の農作業は、田植えから稲刈り、野菜の栽培ですね、大体、全部やりました。

宮澤 カメラを意識しない普通の姿が撮れるということですか？

川上 意識しない普通の姿も撮れるし、逆にカメラの前でもっといいお芝居をしてくれる農民も出てくるわけです。カメラの前では、意外と農民も役者っていうか、僕らから見れば、演じてくれている時がありますよね。

宮澤 それで、最初のドラマが『サード』ですね。思い出話がありましたら、お願いします。

川上 東さんとは『やさしいにっぽん人』(1971年)と、『日本妖怪伝 サトリ』(1973年)で、撮影助手についてるんです。『サード』の時は、ATGで低予算だし、僕が黒木(和雄)さんの『竜馬暗殺』(1974年)のチーフをやって、終わった後です。それで、じゃあやってみるか。やっぱり劇映画の撮影は、初めてやると、助手の時とは全く違うわけです。すぐ思考停止状態で、頭ん中真っ白になって、何やってるかわかんないような状態ですよ、毎日。

僕がそれまでついていたカメラマンは、田村さんが一番多いし、特別いろんなことを教えてくれたわけじゃないんです。『サード』の時に、初めて東さんから、フレームやレンズのこととか、考え方、ライティングのことも含めて教わったっていうのが、正確ですかねえ。その頃はお金もなかったから、光に対する考え方、ライトをいかに使って表現するかではなく、いかに使わないで表現するか、自然光を利用するにはどういうふうにやろうとか。

あと、フレームはやっぱり、東さんは厳しかったですね。抽象的な言い方だけど、“フレームの中に世界を閉じ込めちゃいけないんだ”みたいなことを言うわけです。“フレームの外にも世界があるように撮らないといけない”って。あまりにもきれいな、そこに写ってる人のお芝居よりも、フレームが見えちゃうみたいな映画もあるじゃないですか。そういうことを駄目だと言ったんだと思うんです。そこに写ってる人のお芝居だけが見えればいい。そういうことを『サード』の時からずっと教わったんですよ。

それでラッシュを見て、NGが出なければ、悪いほうにはなっていないだろうなって。僕が尊敬している姫田真左久さんのフレームなんかもそうだと思うんですが、お芝居しか見えてこないフレームですね。先に自分の気に入ったフレームを決めて、その中に役者の芝居をフレームからはみ出さないように演出していくみたいなことも、どこかであると思うんですが、それを絶対しないっていうことです、東さんの場合は。まず役者に動いてもらって、それでカメラがどうするか決まっていくんです。

ライトを借りるお金が、大体ないわけです。借りられても5キロゼネ(レーター)、1台ぐらいで、あとはアイランプとか、ちょっとしたライトです。『サード』はナイトシーンでも、全然、光量、ライトが足りないっていうカットがあるんです。ABC作戦とって、A作戦はノーライト、ロケセットでも。B作戦は、現場にあるコンセントからお借りしてやるぐらい。C作戦は、どうしてもライトを使わなければいけない時に、5キロゼネを1台使う。だいたいそういう時は、現場のコンセントをお借りします。5キロゼネ、プラス、現場の光源です。だからどうしても、絞りが開いていくし、光量が足りないからすぐ増感現像です。

宮澤 ラッシュを見た監督から、撮り直そうとか、もっといこうとか、現場ではなかったですか？

川上 大きくはなかったですね。ただ35mmで、カラーで撮っていますけど、モノクロの16mmの縮小ラッシュ(プリント)だったから、初号プリントで初めてカラーでみんな見る、みたいなことなんです。その後、部分的にカラーのラッシュを一部あげることもあったようです。

宮澤 それで、東さんとまた組まれて、『もう頬づえはつかない』(1979年)、『四季・奈津子』(1980年)ですか？

川上 『四季・奈津子』は、ちょっと予算がありましたから、結構大きいライトもいっぱい使っています。ただあれは、ああいう中身なので、画の作り方は自然光で撮ってるんだという雰囲気は残しています。少しムードっぽい感じを活かしてですね。

宮澤 ライティングしながら、自然光みたいなのは、照明マンに対してどんどん指示されるんですか？

川上 僕の場合は、もちろん照明は分業してやっていますけど、基本的には、僕のやりたいようにやってもらっているんです。キーライトの位置も含めて。だから強さ暗さのバランスも、もちろんチーフが測るわけですけど、どのくらいにするかは全部、僕が決めています。照明技師もいるし、メーターを測るのはチーフですけど、僕は、フレームは自分で決めたいし、オペレートも自分でやりたいので、ライティングのバランスも僕がやっていると思っています。それで気に食わない、不満だっていう照明技師だったら一緒にできないでしょうけど、ある程度、照明技師(磯崎英範)とコンビが長かったですから。『橋のない川』もそうです。考え方は最初の2、3本でしっかり伝えたつもりなんです。時々、放っとくと違うことをやりだしたりするので、それは言いま

す。『橋のない川』でも、ああいうロケセットの中のライティングでも、悪くはないんだけど何か余計なライトがついてるなって思って、“なんであそこにあのライトがついてるの”って聞くと、“あ、いらぬですか?”って言うから、“いらぬよ”って、消す。ライトマンは、ライトを使って、なんか表現したくなるんですね、恐らく。だから、つき合ってるライトマンに、いかにライトを使わないで表現するかっていう思想、考え方を徹底させるまでが大変なんです。

宮澤 作品の狙いをつかむには、シナリオを何度も読むということでしょうか?

川上 シナリオは、100回ぐらい読むと言ってる方もいますが、何度も何度も読まないで駄目だと思ふんです。読めば読むほど、新しいものが見えてきます。それで監督としょっちゅう、雑談も含めて、話をするという事です。いずれにしても、監督が主導です、映画は。カメラマンはどうしても従属的な立場になりますから、無責任な態度になりがちだけど、自分の仕事を責任を持ってやるためには、そのシナリオをやりたいと思わないといけない。やりたくない仕事だどうしても無責任になります。その辺は気をつけないと、始まってから大変なことになるんです。

宮澤 東さんと長い間、話し合いは、上手く展開されていたということですね。

川上 そうですね、東さんとは、映画の仕事をやっていない時にも、酒飲んだり、遊びに行ったりして、しょっちゅう映画の話、個人的な生き方のことまで言われたりね(笑)。そういう感じでした。

宮澤 例えば、『橋のない川』で、夜、大谷直子さんが転んで、提灯も消えて、真っ暗になります。監督との話し合いですか?

川上 そうですね。この映画で、月明かりが1つテーマでもありますが、その(月明かりの)ブルーみたいなのを、監督自身が、嫌いだってこともあって。ただ最初に、伊勢田って男が、橋を渡ってきて、踏んだ氷が割れるところ、あの辺は、提灯の明かりだけじゃあどうしようもない。橋のディテールも見せなきゃいけないから、少しブルーのライティングでやっています。それ以外は、あんまり、月明かりのライティングはやってない。監督の狙いです。どこかに光源があるという設定が明快なら、ライティングはしやすいんですけど。提灯の中は少し太めのろうそくで、あとは提灯のすぐそばの、フレームの外からやっています。

宮澤 監督にこうしたらどうですかって言うタイプですか?

川上 そういうタイプじゃないですね(笑)。現場で作業が進んで、“ここは移動したほうがいいんじゃないですかね”とか、そのことぐらいはしょっちゅう言いますよ。雑談の中ではいろいろあると思うんですけど、意識的に、何かしなきゃいけないことは、ほとんどないです。大体、雑談していると、監督が何を考えてるかわかるし、なるべく監督の考えにそっていいこうと思いますのでね。

宮澤 監督が持ってるイメージを具体的にするのはカメラマンですが、1本でぱっと呼吸が合いますか?

川上 監督との出会いもあると思うんです。根岸さんもあんまり言わないタイプなんです。ただ根岸さんも、東さんと、芝居のつけ方というか、撮り方は一緒です。最初にメインの芝居を全部最後まで通して、撮影もメインをまず、メインポジションから全部撮って、寄りサイズでまた、頭からケツまで芝居を全部、切り返しもまた全部撮って、編集でいいようにするという事です。前のカットで、タバコを吸ってた時に何をやってたかは、スクリプターがちゃんとしてなきゃいけないんですけど。

宮澤 つながりが変わっちゃいけないんでしょうけど、角度が変わってよく見せたいものが出てきたら、ちょっとライトを足したりしますか？

川上 すると思います。角度によっては大胆にライティング変える時もありますよね。

宮澤 レンズの選択、例えばお葬式ですか、2人の。正面のワイドは狙いですか？

川上 狙いってというか、あそこしか引けなかったってことです(笑)。監督が、“あそこはワイドだったなあ”みたいなことを後で言っていましたから、全体の中で違和感がちょっとあるんでしょうね。

宮澤 市川準さんとはどうでしたか？

川上 市川さんとは、コマーシャルを昔からいっぱいやっていたんです。コマーシャルの現場は、ほとんどビジコンみたいなを見ますけど、僕は市川さんとやる時も、いわゆるビデオアシストは使わないですが、必ず見てもらいます。市川さんは、本テスト(ト)までずっと(ファインダーで)覗いていますね、お芝居を。僕が決めた移動でも、クレーンでも、全部。僕が実際に覗いてワークするのは、本テスト、本番だけ、みたいなことがよくある。「つぐみ」なんかは、ほとんどそうですね。

宮澤 映画を始めた方に、気を付けておいたほうがいい、勉強したほうがいいことを、お聞かせください。

川上 技術パートを目指しているとすれば、技術の勉強は当然するわけですけど、そればかり考えていたら、駄目だと思うんです。技術以外のことを一生懸命、どこかで考えることのほうが、大事なことが多くて。もちろん、映画を見ることも最も大事だし、本を読むこと、音楽、絵を見ること、演劇を見るのも大事。それから、日常の中で、例えば光について興味を持つとか。自分の部屋に入ってくる太陽の光だって、時間によっても、季節によっても違います。例えば、バーに行ったら、バーのライティングはいろいろあります。居酒屋とは違います。結構、きれいな光が、いっぱいあると思うんですよね、曇りの日でも。そういうことに、いちいち感動する感受性みたいなものを、まず磨くことのほうが、技術を勉強するよりもね。それがないと、メーターの測り方が上手になっても、意味がないわけです。当たり前なことでも、技術ができないといけないのは、それよりもっと大事なことが、技術パートだからこそあると思うんです。

やっぱり、プロである以上は、できないといけませんよね。もっといい方法が、見つかるかもわからないし。言われるままに、ただやっても、しょうがない時もありますよね。僕は、そういうふうに、心掛けてるんですけどね。お芝居が一番伝わるところに、取りあえずカメラを置いてみよう。でも、その流れで、後ろ姿を撮る方向へ、カメラが行く場合もありますし。

神代さんと、一本やった『ベッドタイムアイズ』(1987年)の時のエピソードですが、神代さんも、一切カメラを覗かない人なんです。お芝居をただつけるだけで。主人公の男女2人のお芝居で、争いごとがあつて、テストのうち、ちょっと引き目のサイズでやっていた。本番も2回ぐらいそのサイズで撮ったけど、覗いていて、気持ちがなんか遠いと思って、ワンサイズ、途中から詰めたんです。監督には言わないで。ラッシュを見ると、途中からサイズが変わっている。何テイクかやっていますから。すると監督が、“何であそこで、レンズを変えたんですか”って、聞くわけです。そこで僕の気持ちみたいなのを、しゃべるんですけど、“あそのシーンは、俳優さんが全身でお芝居してますから、フルショットで、撮るべきじゃなかったですか”って、言われてしまうわけです。それは僕の、未熟な時の話なんだけど、何を監督は伝えようとして、どういうお芝居をしてるかっていうことをちゃんと見極めないと。ちょっとした、自分のフレームの隙間のことが気になって、サイズを変えてしまうようなことでは、駄目なんじゃないかな。

宮澤 今回の上映で、皆さんに見ていただきたいのは『ベッドタイムアイズ』だということでしたが、プリントがなかった。神代さんの名作ですけど。日本にプリントがないのは、オーバーなんでしょうけど、映画をやってる者としては、大変、寂しいです。

川上 僕は、レーザーディスクで持ってるんですけど、そろそろ、見られない時代になりました。

宮澤 神代さんみたいに覗かない監督だと、カメラマンにカメラ位置、アングルも全部、託すんですね。

川上 そうです。移動も含めたワークも、全てです。で、ラッシュで初めて見て、意見がなければ、OKなんです(笑)。姫田さんとずっとやってこられたこともあるんでしょうけど。

宮澤 川上さんがカメラマンになったのは、東監督が“一緒にやろうよ”って言ったからですか？

川上 もともと、助手で現場についていましたから、いろんな話を普段からしていましたけど、いざ、使うとなったら、すごい心配だったと思うんです。予算がないし、ギャラもあんまり払えないから、新人使えばなんとかできるんじゃないかっていうこともあったと思うし。

だから、1回、監督の和歌山の田舎へ、2人で16mmのカメラとフィルムを持って、泊まりに行っただけです。東さんが仕組んだんですけどね。監督の実家とか村を、“撮ってみろ”っていうから、いろいろ撮って、ラッシュを見て、東京に帰ってみんなの意見も聞いたりして。それから、入ったんです、『サード』は。

宮澤 監督のテストみたいなもんですよね(笑)。具体的に画にするお仕事の中で、監督の意図が作品にすごくいい時と、ちょっと作品からずれちゃうみたいな時があると思うんです。そういう時に助言は？

川上 例えば、若い監督と組んだ時に、必要と感じた時は、なんか言いますが、それを押し付けると、せっかく若い人がデビューするのに、やりたいことができなかつたって、後で悔いが残ってもかわいそうなんです。完成度は、高くなくていいわけで、新人監督がデビューする時の気持ちみたいなのがストレートに出てるような、付き合い方はします。それ以外、今までの監督たちは、みんな僕よりすごい人たちばかりだったので、こっちからの助言は、ほとんどなかった。

黒木和雄監督は、しょっちゅう雑談をしたがる人で、こちらが黙ってるとかえって駄目なんです。助言っていう形じゃなくて、映画についての雑談を、延々やるんです、撮影中も。監督自身も、常に迷ってるっていうか、簡単に、これでいいんだっていう結論を、あえて作らないっていうか。最後の最後まで、迷って作っていく監督だと思うんですよね。

宮澤 ここからは、事前に皆さんから集めた質問にお答えいただきたいと思います。“ドキュメンタリーと劇映画とでは、撮影者の準備はどう違いますか”という質問が来ています。何かございますか？

川上 僕の中では、さっき言ったように、あんまり違いはないんです。ドキュメンタリーにシナリオはなく、構成ぐらいはあるにしても、撮りながら、いろいろなものができるようになっていくということもあるわけです。そのドキュメンタリーのテーマに関する資料を、なるべく多く、いっぱい読みますが、劇映画でも、資料やなんかはいっぱい読むわけです。劇映画みたいなシナリオがないっていう違いだけであって、取り組み方は一緒なんですよ。

宮澤 次は、“デビューされた頃と現在では、照明の扱いが大きく変わったと思いますが、それを具体的に知りたい”という質問がきています。

川上 僕自身は、初期はなるべくライトを使わないでやるから、何となく、上手くいけば、きれいには写るんだけど、ちょっとムードに流れる。最近では、もうちょっと、きちんとライトの光量を与えて、しっかり絞りを絞って、なるべく奥行きがあるというか、腰の強い画を作りたいと、僕自身が変わってきています。それも作品の中身によりますね。

宮澤 次は、“学校で、“君の撮影は、芝居を捉えていない”と言われたが、芝居を捉えるにはどうしたらいいですか”という質問です。

川上 僕も、神代さんに言われたわけだけど(笑)。それはやっぱり、フレームを上手に決めようとか、そういうことじゃなくて、俳優さんのお芝居を一生懸命見つめて、気持ちを込めて撮れば、自然と撮れるんじゃないでしょうか。かっこつけて、いいフレームを切ろうとか、そういうことを最初にやっていると、駄目だと思うんですね。

宮澤 次は、“カット数、色彩が観客に与える印象を、カメラマンとしてどう考えていらっしゃるんですか”という質問です。

川上 これも、どういう作品かによります。ただ、僕はやっぱり、できればお芝居が途切れずに、あるところから始まって、カメラが相手の動きに合わせて、いいところにいつも入ってて、それで最後まで行ければ、一番いいと思うんです。どうしてもそうならない、上手いかなくなる地点があると思いますが、そうなったら、そこでカットを割ればいいという考えです。色彩も、色をなるべく殺したりとか、逆に鮮やかな色をいっぱい使う、はっきり出そうとかっていうことは、作品次第です。だから、どう読むかです、その脚本の世界を。

宮澤 次は、“日本になぜ撮影監督システムが根付かないのか、根付く必要はありますか”という質問です。

川上 僕は、分業ですけど、自分で撮影監督システムでやってきたつもりでいるんです。自分でライトをつけて、計測しなくてもいいわけで。アメリカ式の撮影監督システムを、やりたい人はやっていますよ。日本でも何人もいると思います。ファインダーと、やっぱりフレームを決めるのは自分だと思ふし、あと、ワークですよ。例えば、誰かから誰かにパンするにしたって、そのスピードは僕の気持ちです。そういうところは、オペレーターに任せられないと思います。

宮澤 次は、“監督と狙いがずれた時の対処法をお聞きしたい”という、質問があるんですけどね(笑)。

川上 僕はあんまりずれたことがないですが、ずれたら、取りあえず、とことん話し合うしかないですよ(笑)。

宮澤 次は、“美術、照明などのスタッフとのコミュニケーションについて、具体的にお聞きしたい”と。

川上 照明は、僕のやりたいようにやってくれる人とやります。実は、照明というか、光について考えることは、美術のことを考えることと一緒にです。どこに窓があって、どこにどんな電飾があってということです。おしゃれなマンションの1室で、机の上におしゃれなスタンドがあったとして、そのスタンドの光が、なんか嫌な時があります。そういう場合は、やっぱり変えてもらいます。だから美術も、照明について考えることと一緒にだと思います。

宮澤 次は、“撮影者としてのシナリオの読み方をお聞きしたい”と。

川上 シナリオを読むということが、引き受けてからの話だとすると、この質問と離れるかもしれませんが、宮島義勇(義勇)カメラマンが、主体性は監督にあって、カメラマンは従属的な立場なんで、つい無責任になりがちだけど、責任を持たないといけないと言っています。主導権を持たないカメラマンが自分の作品に責任を持つには、どうしたらいいかという、意に沿わない作品は、やらないことなんだと。シナリオを読んで、納得がいかない仕事は断るんだと。納得した後は、何しろ読み込むことです。

宮澤 次は、“フリーランスの、仕事の選び方についてお聞かせください”という質問です。

川上 今の話と全くダブります。僕の友人が、昔、ある会社の撮影部にいて、所属しているカメラマンは、やりたくない仕事もやらなきゃいけない、会社から言われれば。それで、彼がフリーになった時、おかしいなと思ったんだけど、“これで、いろんな仕事ができる”って、逆のことを言い出したんです。フリーの特権は、そうではなくて、嫌な仕事は断れるってということなんです。いろんな仕事ができるという喜びより、嫌な仕事は断れる特権がフリーなんだと考えたほうが、いいんじゃないかと思います。何年に1本でも、嫌な仕事は、やっぱり、やるべきじゃないと思います。

宮澤 次は、“構図感覚を磨くために、日常から何かしていることはありますか”という質問です。

川上 特別何もしてませんね。さっき言ったように、お芝居見たり、映画見たり、本を読んだり、ということでもいいんじゃないですか。あとは、日常生活の中で、いろいろ、いっぱい感動して感性を磨くという。

宮澤 次は、“デジタル撮影とフィルム撮影の、現時点でのルックの違いについてお聞かせください”という質問です。

川上 僕は、デジタルにあまり興味がなく、勉強していないので、詳細に言えないと思いますが、明らかに違います。フィルムの質感と、ビデオの質感、デジタルの質感。やっぱり、デジタルとかビデオの映像は、僕はきれい過ぎると思います、発色にしても。ただ最近は、ビデオで撮ったけどフィルムルックみたいなことを言うけど、ビデオで、CGでやるなら、ビデオのほうのルックを、最大限に活かすやり方のほうが、いいと思うんです。無理にフィルムルックに近づける必要はなく、フィルムでやればいい。お金のこともあるかもしれないけど。だから僕は、できればフィルムだけで仕事がやりたいと思ってるわけですけどね(笑)。あるカメラマンが言ってるけど、昔は職人芸だった、いわゆるアルチザンです。今は、科学的な技術に変化してきている、個人の技術から、いろんな人に共通する、科学的なものになったのでは、と。

宮澤 次の質問は、“デジタル時代の少人数撮影、制作についてご意見をお聞かせください”

川上 要するに、何でデジタル時代だと少人数でできるかということ、すぐ写っちゃうからだと思うんですが、写ればいいものではなくて、どう写すかということもあります。それには、それなりのスタッフの数は必要になると思う。プロデューサーは、すぐ安易に何か言うでしょうけど、僕は、ちょっと抵抗していきたいと思ってます。

宮澤 次は、“非フィルム映像が多くなる将来、カメラマンの個性は、どう発揮されていくとお考えですか”という質問です。

川上 ビデオの撮影の現場、コマーシャルなんかほとんど、ビジコン、ビデオアシストがあり、監督はもちろん、プロデューサー、スポンサー、代理店の人もみんな見ているわけです。それで、あるカットのフレームを決めても、もうちょっと引いてくれ、寄ってくれ、上からちょっと見せ

てくれとか、言ってくる。コマーシャルだから、割り切ってやる時もありますけど、映画の現場でそういうことが始まると、完全にカメラマンの個性が出ないと思います。僕は、カメラマンの個性が一番ちゃんと出るのは、フレームだと思っているんです。もちろん、レンズから光が入って、映写されて光が出ていくところまで、全部カメラマンの責任だけど、フレームについてカメラマンがちゃんとしていないと、カメラマンの個性は当然出ないし、映画の個性も非常に出にくくなって、誰が撮った映画だかわからなくなる危険性が、ものすごく高いと思いますね。あと、(カメラ)ワークにしても、移動にしても、そこにカメラマンの気持ちがこもっているはずなんです。いろんな人が見て、意見を言うことで、それが全部薄まっていくんじゃないかという、心配です。

宮澤 次は、“旧作をDVDやLDにする場合の問題はどこですか”という質問です。

川上 基本的に立ち会わないといけないと思うんですが、会社によっては、黙ってやられることが多いです。例えば、東映作品が何本かあるんですけど、東映で昔の作品を全部DVD化しようとした時、東映化学だけじゃ間に合わないんで、イマジカ(現IMAGICAエンタテインメントメディアサービス)とか、東京現像所に発注してるわけです。カメラマンに何の話もなく。そうすると、タイミングのデータとか、何のデータもない作品が来るわけです。そういうことでいいのかと。

宮澤 それでは、会場の皆さんから、直接ご質問していただければと思います。

質問 ここぞという時の移動やズームがあると思いますが、どのようにお考えですか？

川上 僕の撮影は、移動もいっぱいしていますが、なるべくわからないようにやりたいので、ここぞというのはなるべくやらない、やりたくないと思っています。クレーンワークにしても、『橋のない川』は、ああいう作品なので、芝居を見終わった時に、最初のポジションから次のポジションへカメラが知らないうちに来ちゃってるぐらいのことでいいと思うんです。フレーム、移動、クレーンワークが目立ったりするのは、僕は嫌いなほうです。

質問 自分の思うようにならない照明さんとはやりたくないとのことでしたが、照明さんに求めることはあるでしょうか？

川上 言うことを聞かない人とやりたくないって言うと誤解を招くんですが、僕のやりたいことをやってもらえないと困るということです。根岸さんとやった『透光の樹』(2004年)で、初めて熊谷(秀夫)さんと組みましたが、仕事は初めてですけど、前からよく知っていました。根岸さんが“熊谷さんどう？”っていうこともあったんです。光源主義、光源のないところから余計なライトはつけないとか、照明に対する考え方はほぼ一緒で、それプラス、熊谷さんのいろんな経験が、非常に上手く出たと思います。時々気になったところは熊谷さんに言いましたが、僕にとってはほとんど違和感がないライティングの仕事でした。いろんな知らないこと、生き方みたいなことも、勉強しましたし、いい経験だったですね。

宮澤 光源主義は、フレームに写らなくても、光がこっちから来るとわからせるということですか？

川上 要するに、美術のことを考えると、部屋の窓がどこにあるかで、光源が決まります。全く嘘をついてもいいわけですが、一番最初に、光源はここですと観客にわかれば、その光源からのライティングは、組みやすいです。夜の部屋で電気スタンド1個しかなかったら、そこから光が来てるように作っていく。

宮澤 今、反射の光源が多いと思います。昔はビニールをひいて、ソフトにしたりしてましたけど、今はカポックやなんかですね。

川上 今は、機材的にも、もっといいものがいっぱい、出てきますから。

宮澤 コマーシャルのライティングとドラマのライティングに違いはあるでしょうか？

川上 僕がやる現場は、恐らく違いはないと思いますが、コマーシャルも映画も、CGの素材撮りみたいなことがものすごく多いです。

宮澤 それでは、皆さんに伝えたいことをお願いします。

川上 (日本映画)撮影監督協会でも、(撮影助手)育成塾というのをやっています。いっぱい来るけど、未来はそんなにバラ色じゃないと思うんです。仕事はどんどんなくなってきているし。CGとかが流行ってきていて、人間を一生懸命見つめようみたいな映画も減ってきている。そういう時代に、技術とか撮影とか目指すのは大変だと思いますが、やっぱりさっき言ったように、技術のことじゃなくて、それ以前に自分の感受性を本当に豊かにしてもらいたいなど。それがあれば、技術なんてすぐについてくるし、自分のやるべき作品も、ちゃんと選べるようになるだろうし。

宮澤 あと、川上皓市さん、やっぱり、映画を見てもらったほうがいいですよ？

川上 それはもう、見るのが原則。旧作をいっぱい見たほうが良いんじゃないですかね。

宮澤 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) 明るさを調節するための変圧器。
- (2) 特性曲線の傾きが大きくないこと。
- (3) カメラが捉えている映像を接続したモニターによって視認、録画などができるビデオシステムの通称。