

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)

「小津安二郎監督との仕事」

登壇者：川又昂(撮影)+斎藤武市(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13日(水)

会場：東京国立近代美術館フィルムセンター 小ホール

—『東京物語』(小津安二郎監督、1953年)上映後—

岡田 本日のゲスト講師は、映画監督の斎藤武市さんです。斎藤さんが、松竹から日活へ移られる前に、助監督としてついておられた『東京物語』などの小津作品を中心に、川又さんと語っていただきます。その後、受講者の皆さんが事前に出してくださった質問へのお答えと、質疑応答となります。それでは、川又さんからお願いします。

川又 われわれ(の仕事)は、空気の悪い中で、3K(きつい、汚い、危険)の最たるものだった。小津組の場合は、わりと畳や何か常に新しいものを使ってたけど、エアコンも何もない時代ですから、よく(無事に)こられたと思う。

斎藤 ちょうど夏の一番暑い盛りが撮影でね。(昭和28年度)芸術祭参加作品で秋が封切りで、僕は東京から通ってた。海水浴で電車は満杯だし、撮影条件はまことに良くなかったね、冷房がないから。『東京物語』の時だったか、おしぼりを持ってって、監督にあげたよ。そうじゃなければあ、気の毒でね。

川又 小津先生が、信条としていた3つの格言があるんですね。“僕の生活信条として、なんでもないことは流行に従う。重大なことは道徳に従う。芸術のことは自分に従う”これだけ立派なことをおっしゃって、いつも仕事しておられたわけです。当時こういうことを言える方は、なかなかいなかったんじゃないかと思います。

まず最初に、小津組の画の法則を申し上げますと、レンズはローアングル(ローポジション)。われわれには、“おれはお客にすごく親切なんだ、お客さんはほとんどスクリーンを見上げるようになる、そのために、一番見やすくするのがローアングル(ローポジション)である”(映画館に)2階席はちゃんとあるんですよ、浅草松竹には3階席がある。そういうことを言って笑わせているんですが、本当は、やはり畳の芝居。洋間より日本間の芝居が多いと、座る芝居が多くなって、当然、視線が低くなる。

毎作品、私の務めは、小津オヤジが覗くための、風呂屋(お風呂場)の腰掛けに小さい座布団を上へ貼りまして、新しい“まほろば”という物を作る。それと“小津組”と書いた蒲筵^{がまむしろ}(¹)を新しく作る。東京の道でもどこでも、カメラポジションを決める時は、寝っ転がっちゃう人ですから。その2つが私の、(撮影助手本来の)仕事が始まる前の仕事だった。

今、考えてみると、トライポッド(三脚)には、ビッグと低いのと、両方あるけど、それでは物足りなくて、“できるだけ低く低く”と言うんで、カニ足なんていう、本当に低いのを作ったことがあります。子犬が廊下で覗いて、飼い主にお菓子をねだるような、あの視線が一番好きなんですね。畳に座ってる芝居を上からかぶせるようなことはない。畳はすごくライティングが難しい。6畳間で真ん中の2畳は目(の縦横)が変わる。上からのライトの反射がすごく難しい。小津さんには、その畳の線が余計で、消したいわけです。

小津さん独特の東西南北があります。これ(机上のコップを手にして)を“もう少し東京”(コップを客席から見て左へ動かそうとして倒してしまう)、あっ、撮影助手なら、“明日から出て来

なくていい”って言われる。小津さんの言う通りゆっくり、“はい、そこ、ここでひねれ”と。

“ひねれ”ということは、器の模様をカメラに見せたい、どういう模様がいいかということです。だから、ステージへ入る時には、一番先に小津組独特の東西南北を覚えるのが、必要だということです。セットはいろんな方角で建てられるから、セットによって違うのを使う。一番早くそれを飲み込まないといけない。それで、あいつは勘のいい助監督、撮影助手だになってことになるわけです。

レンズは、常に標準レンズを使います。^ツ2インチの口径、50mmレンズ以外は絶対使いません⁽²⁾。ですから、クロースアップはありません。^ツ2インチを使ったのは、スタンダードサイズで、当時、人間の視覚に一番近いのが50mmじゃないかということでした。

それから、フェイドイン、アウト、ダブリ(オーバーラップ)、そういう特殊な技術は全然使わない。移動撮影はないと言ってますけど、結構あるんです。

斎藤 移動は好きだったよね。

川又 ええ。ただ、(対象物を入れるように)フォローしないんです。移動を担当している人に任せます。大船は特機(部)がないので、大体私が、チーフの(撮影)助手が移動をしていました。これで相当絞られました。“もう1回”、“もう1回、はい、70点になった”、“85点ぐらいだったら、本番いこうかな”というようなことを、よく言われながらやってました。斎藤監督も覚えておられましたけど、パンが1つだけありましたのは『晩春』(小津安二郎監督、1949年)の宇佐美淳さんと原節子さんが茅ヶ崎へハイキングに行くカットで、相模灘をずーっと見せるようにパンをつけました。最後の作品まで、小津さんはパンをしなかったと言います。蒲田時代の作品には、相当あります。

看板なんかにもいつも同じような字が出てきますけど、全部小津さんがお書きになってるんです。これは見事なもんです。アメ横(のシーン)に出てくる大きな提灯、あの原稿も全部小津さんが書かれてる。タイトル、いわゆるクレジットですね、スタッフやなんかも全部小津さんが書きまして、小津さん独特のドンゴロス(麻袋)の前にガラスを置きまして、ガラスに藤岡(秀三郎)さんというタイトル屋さんが、小津さんの原稿を全部見て書いて、それを同時に撮ってた。ただ1つ、文明の利器といわれたオプチカル・プリンターを使った作品が、小津さんの最後の『秋刀魚の味』(1962年)。これは橋本明治さんという鎌倉の画伯が、大変小津先生と親しくて、タイトルバックを描いてくださいました。僕は当時もうカメラマンになっておりましたので、タッチはしてなかったんですが、これはオプチカル・プリンターでいわゆるダブルプリント⁽³⁾式にやっております。

時代が変わって、ちょっと間延びしてるところもありますけど、素晴らしい脚本で、カット尻が長いところもあったと思うんですが、今だに手作りの良さで残ってるのが、小津作品じゃないかと思います。

日本国内より、国際的に、フランス、ドイツ、あとは北欧の評価は大変なものです。『サイト・アンド・サウンド』というロンドンの映画雑誌の、10年に1回の投票(1992年)で、古今東西の名作を批評家が選んだら、『市民ケーン』(オーソン・ウェルズ監督、1941年アメリカ、1966年日本)、『ゲームの規則』(ジャン・ルノワール監督、1939年フランス、1982年日本)の次に、『東京物語』が3番目に入った。それで、小津さんが好きな海外の監督をインタビューすることになり、小津先生の生誕90周年で、『小津と語る』(田中康義監督、1993年)というドキュメントを撮りました。この時、一番僕がびっくりしたのは、フランスの映画館の売店で、ポップコーンを売ってるお姉さんが“あなたは小津監督と一緒に仕事したのか、大島渚と今村昌平とも仕事したそうだね”と通訳を通して言ってきたことです。

斎藤 技術的なことだけど、小津組っていうと、レンズが50mm、^ツ2インチで、バーストショットのカメラと俳優の距離が5フィート7インチなんだよな。

川又 女が5フィート7から8、男は6フィート。

斎藤 それ以上寄ったことがないから、^ツ2インチ以外使ったの、見たことない。

川又 あと、目線が必ず交差して、ちょっと錯覚を起こすところがあるんですけど、レンズをぎりぎり見てますから、これは小津組に独特のものだと、すぐわかると思います。パンしないから、そういうことをやれるわけですね。もしもパンしたら、目線が逆になりますから、見にくくていられないと思いますよ。

斎藤 われわれ、助監督になって最初に先輩に言われるのは、“落語に行け”。要するに、(舞台から見て)八つつあんが左向きやあ、その次の大家さんは右。この頭の振りわけを(客席から見ても)画にした場合、右向いた人の次は、相手は左向かないと、会話にならない。そっぽを向かないように、目線は対角線を越えてはいけない。それを小津先生は越える。その辺が、ちょっとややこしいというか。僕は小津組につく前に、木下(恵介監督)組で1本、原節子さんの仕事をやりまして(『お嬢さん乾杯』、1949年)、顔見知りだったから、最初にラッシュ見た原さんが“ねえ、助監督さん、あの目線おかしくない?”って。(対角線を越えない)ハの字の目線で、東宝からずっと育ててきてるから、ちょっとおかしいと感じるんですよ。小津組に長くいると、みんなそれが当たり前だと思うし、要は(視線が)デバイザー⁽⁴⁾を大きくは越えないから、よほどのことがない限り違和感はない、そういうことなんです。⁽⁵⁾

川又 小津組の仕事が終わって、大庭(秀雄監督)組辺りにいますと、ちょっと目線で1週間ぐらい、あれっ?と思うようなことがありました。すぐ慣れてきましたけど。

小津さんでやはり素晴らしいのは、大変、余裕があったってこともありますけど、第1稿が決定稿なんです。今の監督さんは会社へ提出するシナリオを第1稿から第7稿ぐらいまで書いてOKをとるのがざらなんです。小津さんは)大変な信用だったと思います。

総ラッシュと言って、音楽を入れる前にみんなでチェックして、モノクロなら、このカットはもう少し焼き込んだほうがいいのか、撮影部は考える。演出部は演出によって考える。この段階で小津さんの場合は、完成した映画と1分ぐらい違うだけなんです。今、40分ぐらい違う監督は、ざらにあるわけですよ。40分違ったら、会社はすごい損害です。大体、ノルマとして1日6、7分ぐらいOKテイクを撮ってればいいけど、40分というと、1週間近く、せっかく撮ったものを切っちゃうわけですよ。そういう点では素晴らしい。口ずさみながら書いていたとことで、尺も決まっていたと思うんです。

斎藤 『東京物語』のオリジナルネガは焼失したって話⁽⁶⁾だけど、小津組は、必ずOKの1、2、3ぐらいまでやる、どのカットも。散々リハーサルやって、テストやって、NGは捨てる。これでまあまあっていう、OKの1つてのが出る。OKの2、OKの3ぐらいまである。全部合わせたら、オリジナルが3本あるわけなんだけど、本当にそういう丁寧な仕事のやり方ですよ。

川又 それをまたよく覚えてるんですよ、どこが悪いか。

斎藤 そうそう。それでラッシュは、最初は1日分だけど、毎回積み重ねて、毎日今まで上がってるラッシュを全部見るんですよ。こうなると、毎日オールラッシュです。全部ラッシュって言うと、頭から2時間ぐらい、われわれはうんざりするぐらい見ました。『麦秋』(小津安二郎監督、1951年)のラスト、麦畑が風にそよいでるだけで、1,000フィートから2,000あって、使うのが、せいぜい十何フィートですからね。カチンコもないし、(フィルムに)印もないから、どこを使うんだかわからない。ラッシュを見ながら、監督の顔色を窺ってるわけです。監督が“ここかな”って言ったら、一斉にストップウォッチを止めるから、試写室の中に、カチカチカチって、音が鳴る。それでようやく決まって、13フィート、せいぜい使っても20フィートですか

ね。情景が大変難しい、大事にする監督さんでした。

川又 情景を大事にするのは、シーンとシーンの間にフェイドイン、フェイドアウトを使いませんから、翌日への転換などは、情景を入れて音楽を入れて、というようなことになるわけです。本当に独特の映画で、僕は今でも、ある程度テンポを考えれば、通用する題材がたくさんあるんじゃないかと思います。

斎藤 僕は昭和24(1949)年、一番最初に木下組で『お嬢さん乾杯』っていう映画に助監督でついた。西も東もわからないけど、カチンコ叩いて、面白かったんですよね。木下さんは、新藤(兼人)さんが書いた脚本を、毎日、(骨)組は変えないけど、セリフは全部変えちゃう。そうすると助監督の仕事は、朝行って、監督が直したのを、各俳優さんに配ることから始まるわけです。それで僕が小津組の『晩春』についたら、セリフは一言も変わらない。作り方がえらく違うんですね。木下さんは才気煥發で、突然ロケバスを止めて、“ロケハンしたところよりこのほうがいいよ、ここでやろう”って始めたりする方だったから、『お嬢さん乾杯』に行行って、すごく面白くて、楽しかった。その後『晩春』をやって、確かに立派な作品だったけど、ちょっとそぐわないというか、若者にはびっと来ないと思ってたわけです。それが数年前、両方ほとんど続けて観たら、『お嬢さん乾杯』が色あせて、『晩春』は燦然としているんです。テーマが父と娘の話だから、永久不変なんですよ。小津監督の話は、大体そうです。『東京物語』だって、僕の作品でずっとスクリプターをやってくれた白鳥(あかね)さんも言ってたけど、今頃になって、年取ってくるとわかる、困ったことにね。どうしてあんな50そこそこの監督が、こんなに老成していたんでしょうか。小津さんは50歳ですよ、撮ったのが。笠(智衆)さんが48歳で、あの60いくつかの役、それはもう素晴らしいんです。みんな、小津さんの演技指導が素晴らしいというのか、その中にピチッとハマって、一幅の絵になっちゃうんですよね。先年(2000年)、山村聰さんが亡くなりまして、僕は山村聰さんを送る言葉として、『東京物語』で母親が余命幾ばくもないと告知するシーンのことを書いたんですけど、素晴らしい芝居をやってました。なんていっても山村(春子)さんの芝居も本当に素晴らしい。あんなにお上手だったんだね。

川又 ちょっと山村さんを、遊ばせていたところもあるね。

斎藤 ある、ある。小津先生が一言も怒らなかった俳優さんは、原さんと山村さん。目の敵にされて怒られてたのは、大坂(志郎)さん。

川又 大坂さん、原さんが来る庫裏のところで、2日やって、まだOKが出ない。

斎藤 出ないんだよね。

川又 それはすごかったです。どっか何か引っ掛かるところがあるんだよね。決して大坂さんは、下手だとか、そういうことじゃないんですけど。なんか小津組の芝居にちょっと合わないという。実に潔癖な方ですから、もっとできるだろう、もっとできるだろうと。

斎藤 かなり、聞くに堪えないような罵詈雑言を、大坂さんに浴びせるんだよね。それでもう一人、安部徹さんが出てきます。この日スタッフの中でひそかに、賭けが行われてた。何回NGを出すか。それを小津先生もちらっと聞きつけて、“うん。NG出ないよ”って言う。“俺が見込んでキャスティングしたんだから、NGなんか出るわけない”と。本当に、NGは出なかったんだけど、テーブルに向かい合ってるお芝居で、セットがシーンとなって、なんかカタカタ、カタカタ、音がするから、おかしいなと思って見たら、大坂さんと安部徹さんがいて、手が震えてる。緊張し切ってやってたんですよね。今、その緊張が出てるかなと思って見たら、出てなくて、いい感じに収まってました。

ところで、上映前に、私がクイズにした、ここがおかしいという2カ所、わかった人はいますか？熱海から帰ってきたら、杉村さん、お志げさんが、怒ります。“もう帰ってきちゃったの、どうしてもっと泊まってこなかったの”って言う。いろいろやりとりがあって、“食べ物おいしかったでしょ、どんな物が出た”って言うと、“卵焼きと、それから茶碗蒸しが出た”と。あれ、夏なんですよ。その後、12年ほど経って、私が監督で、林芙美子さんの『うず潮』(1964年)で、尾道でロケーションをしました。吉永小百合さんでした。行くと、竹村家⁽⁷⁾の旦那さんが“小津さんの『東京物語』は素晴らしかったけど、1つだけ気になりました”と。“何ですか？”って言ったら、“旅館では、夏場は茶碗蒸しは出しません”。今は出すかもしれませんが、冷暖房、完備だから。あの当時は扇風機ですから暑くて暑くて、熱い物食うのはとてもつらいので出さない。それが1つ。もう1つは、小津先生が、画面を見て音楽入れてた時です。“ああ、ちょっとこれはしまったな”なんて言うから、“は？”って思わず聞いたら、“今、授業やってるだろう”と。子どものコーラスが聞こえて、香川さんが見てるところですね。あれは(尾道の)簡湯小学校で、その下の通りを日傘を差した、女性と子どもが歩いている。その子どもが、就学児童なんです。“授業中ここに子どもがいるのはおかしい”と、小津監督は言ったわけです。“でも、先生、今は登校拒否やなんかあるしさ。行かないで、しぶってるのを無理やりね、連れてったふうには見えませんか”“あ、そうか”なんて言って、それで先生はとぼけておられましたけどね。これを見ると、すごくそのことを感じるなど。ラストシーンの山陽本線、ぽっぽぽっぽ煙を吐いて、尾道水道を左に見て曲がって行って、尾道のずーっと海の街並みがあって、素晴らしい一幅の絵ですよ。あの再現を『うず潮』で撮りたくて、同じポジションへ行っただですよ。そしたら、周りはほとんど変わってないのに、1軒、すごい近代建築が建っている。“何だろこれは？”って聞いたら、尾道の市役所なんですよ。その時、がくぜんとしてね。日本のお役人、上に立ってる人は、はたの迷惑考えずにお城建てるようなもので、これは困ったもんだなと思って。それ以来、尾道にはロケーションは行ってません。もう胸が痛くなる。

川又 頭のほうで、倉庫街を通学する子どもがいます。あの倉庫は今、1つしか残ってなくて、「おのみち映画資料館」になっています。その子どもに芝居をつけたのが今村昌平です。ご覧になってもわかるように、(今村監督は)小津組から出たとは思えない、近親相姦とか、そういう映画ばかりですけど、子どもに“もっとだったら学校行け”って言った。そしたら、途端に小津先生にばっさりやられて、“いくらなんでも、今村君、これはひどいよ”って、あんなにきれいに歩くようになっちゃったわけですね。あとは七夕ですか、お2人が苦労したのは。

斎藤 朝ね、“今日は情景だけだ”って言うんで、浄土寺へ、尾道の实景を撮ろうって、行きましたら、それがちょうど8月の七夕なんですよ。見渡す限り、七夕の笹が上がっちゃってる。僕と今村君は顔を見合わせて、笹のことを言われる前に(下ろしに)行こうと、2人で歩きだした。暑い最中で、4、5軒行くと、氷だとかほしくなる。今村昌平さんは大変胃腸の丈夫な方で全然平気だけど、僕は何軒か行ったら、受け付けなくなっちゃってね。それでも夕方までかかって、やっと笹を下ろし終わって帰ってきたら、朝の位置にカメラを据えたまんま待っていました。ひそかに撮影助手さんに聞いたら、(小津監督は)“もう誰かやってるな”って言ったと。一生懸命やってるのを、“誰だか知らないけど”って。みんな、(斎藤)武市ちゃんとイマヘイ(今村昌平)が行ったなとわかってて、それを待つという方ですからね。その日はその何カットか撮ったきりでした。

川又 僕があとで『黒い雨』(今村昌平監督、1989年)をやった時に、イマヘイが、“あん時、七夕の笹をひっ込めろって怒鳴ったのはおまえだろう”って。

小津さんは、名言、面白いことを言う方なんですよね。『麥秋』で私がチーフのアシスタントになった。カメラマンがもしも体調不良とか、そういう時にはサポートする役を仰せつかる。その時に先生から言われたのは“活字であるシナリオを映像として具体化するの、カメラマンである。そこで理論より情緒が生まれる”“十分その勉強して、きちんと務めなくちゃいか

ん”。あと“映画に文法はない。約束事はあるけど、文法があるんなら、もうそんなちんけな日本映画なんか、10人の監督で十分にやってけるんだ”っていうこともよく言ってました。それから、“俺は豆腐屋だから、豆腐以外、作れないよ”。先日ニュース番組を見てたら、山下達郎というシンガー・ソングライターが一番好きな言葉だと言ってのけます。現代に通じるようなことなんですね。よく言っておられたことは“伝統のないところに、芸術は生まれない。だから、おまえたちは本当に大船の撮影所を大事にしろ”というようなことを、常に言われてた。松竹も東洋のハリウッドと言って、大船撮影所を作って、自分でつぶしちゃったところがありますけど、大変これは残念で、先生に対しても申し訳ない。

大体スタッフには1人、怒られ役がいました。小津組は私で、それだけかわいがられていたんですけど、僕は酒が飲めませんので、先生との付き合いは、夕方5時までで終わりです。野球とか、よく連れてっていただいた。

『東京物語』に大阪城の情景がたくさんある。尾道の帰りに撮りましたが、現場へ行きましたら、“おい、尾道ロケのフィルム、どうした？”と。“旅館の撮影部の部屋に置いてあります”と言ったら、パチンとやられました。“映画のフィルムは全部、帳場に預けてこい。スタッフの血と汗が流れてるんだから、撮影部の部屋でほっぽり投げといていいの。もしものことがあったら……”と。今ですと、撮影が終わったらすぐ宅配便で現像所へ送っちゃいますけど。フィルムは缶に入っても、缶詰じゃないと。これは小津さんの本が多いので、皆さん、知ってる話かもしれません。

質問にもありましたけど、小津さんはすごく赤が好きなんです。(フィルムを)アグファにするか、コダックにするか、大変悩んだ結果、アグファになったんですけど、アグファの赤は、当時、朱色になっちゃう、どうしても黄色味がかかる。小津さんが本当に好きな赤は、バーミリオンのレッド、この赤鉛筆の赤みたいなのが好きなんです。ただイーストマン(コダック)の場合だと、青くなり過ぎる。小津さんも、私と同じように、ブルーに振れる印象の悪さを感じてました。今だったら補正の段階でそういうことはないんですけど、結局アグファにした。本当は、やっぱりコダックの赤が好きなようでした。

小津組での撮影助手の仕事は本当に多くて、大船には特機がございませんので、移動は全部、撮影助手のチーフがやる。それと、小津組の場合は、総ラッシュが終わってネガ整理の段階になると、編集部が忙しいから“おまえ、編集部行って、手伝ってこい”って言う。当時クリーナーがありませんから、ネガ拭きという、ネガをアンモニアで全部拭く、大変な重労働なんですよ。左手でフィルムを持って右手を右側に伸ばしながら拭いていくわけです。だから、結構、終わるまで忙しかったです。

当時ラジオで、相撲が始まり、また野球が始まると、じっとしていられない。特に吉葉山という相撲取りが好きで、“もうそろそろミルクの時間だね”って言う。ビールの時間です。そこで、その日はやめということ。

笠さんを見ながら、僕に“実力のある脇役こそ、本当の主演なんだよ”っていうことを言ったんですね。これは、“おまえも力のあるカメラマンになれ”と、言われたような気もしました。

僕が心残りなのは、原節子さんをやっぱり1回、撮ってみたかったと思っています。カメラマンになった頃、もう原さんは引退しちゃって。

斎藤 事前にもらった質問の中に「渡り鳥」⁽⁸⁾のことがありましたが、別に渡り鳥と何も関係ないんです。映画は無国籍映画と言われようが、なんと言われようが、みんな同じだと思うし、自分がその映画の中で、本当に訴えたいもの、陶醉できるものがあれば、形はどうあってもいいと思うんです。

田中(絹代)さんの(監督作)『月は上りぬ』(1955年)を日活で、日本映画監督協会の企画でやりました。(松竹から)日活へ行く時に、小津監督にも会いまして、“武市ちゃん、向こう行ってもいいから、今村も連れて行って、『月は上りぬ』の助監督についてやってくれ”と言われた。ところが、当時五社協定がありまして、松竹、新東宝、東宝、東映、大映以外に、新しい映画会社ができるのは困るという。日活は新規参入ですから、専属の俳優さんを貸してもらえない。最

初、小津先生の意向で、大体キャスティングは全部決まっていたわけですが、最後まで貫けたのは、佐野周二さんと笠さんの2人です。他はみんな、松竹ががっちり止めたりして、困り果てて、どうしようかって言っているのを見て、田中絹代さんも大変つらい立場になり、ご親戚だった小林正樹さんが小津先生のところへ来て“もう田中を下ろしてやってくれ”とまで言ったわけです。小津先生は、今度は大プロデューサーですから、うっかり下ろしちゃうと、日活に対して嘘ついたことになるから、そうはいかない。そうこうしているうちに、北原三枝さん、裕ちゃん(石原裕次郎)の奥さんを、松竹から山本武一さんが連れてきちゃった。それで彼女を主演、ヒロインに。男のほうは最初は高橋貞二さん、これは松竹に止められて、日活にいないかと言っているうちに、わりといいという声があったのが、安井昌二さんです。当時は、四方正雄という名前で、役名が安井昌二。彼を抜てきして、このコンビで撮りました。小津先生は、一応、“武市ちゃんと今村に任してはいるけれど”、(と言いつつ)どうなっているかわからないから心配で、ちょこちょこ撮影所に顔を出して、撮影の現場を見たり、ラッシュを見たり。現場に来てカメラの後ろに立たれるっていうのは、嫌なもんですね。田中さんは声を掛けないから、僕が“用意はい”、“カット”って言う。後ろを見て、田中さんに“いいですか”って言うと、頷いてくれるのはいいですけど、ついでに、振り返ってもう1つ(カメラの後ろを)見なきゃいけないのが、何ともつらいものでした。それで、総見(試写)の時なんかは、田坂具隆さん、成瀬(巳喜男)さんとか、監督協会の名匠、巨匠が来るんですよ。密かに“絹代には映画撮れないから、おまえたちが頑張ってやってやれよ”っていうようなお声が掛かってきたり、責任が重大で、本当に『月は上りぬ』は大変でした。小津監督がオールラッシュを見てから、“武市ちゃん、ちょっと”って呼ばれて、いろいろ言われた。小津先生の撮り方とあんまり離れないで撮ってはいたんですけど、コンテも全部、私が作ったから。ただ、小津組には絶対にないポジションを、ロケセットで横位置庭向けとか、割合と複雑にコンテに入れて、ロケセット、セット、ロケセット、セットみたいな組み合わせをやった。“おい、武市ちゃん、あれ、おまえ、ロケセットでやったのか?”って、“はい、そうです”って言ったら、“コンテがしっかりしてる”と、褒めていただきました。

小津先生は、常日頃、俳優さんの演技について2通り言うんですよ。演技は大別して、表現の芝居と、説明の芝居がある。説明の芝居は、私は今、嬉しいんですって笑う芝居、悲しいんですって泣く芝居。それに反して、嬉しい時に泣いたっていい、悲しい時に笑ったっていいじゃないの、それが表現でぴったりそのシーンにはまれば、そのほうが上等だねというのが、小津先生の教えです。だからそういう芝居をいくつかやったんです。『愛と死をみつめて』(1964年)のミコとマコで、浜田(光夫)にそれに類することをやらせたことがあります。顔で笑って、目で泣け、腹で泣けというような、できるかできないかやっごらんと随分やりました。もし先生、生きていらっしゃったら、『愛と死をみつめて』まではぜひ観ていただきたかったなと、今、思っています。

『月は上りぬ』で名前を出しちゃ悪いけど、小田切みきさんが女中の役で出ているんですが、いかにも女中で困りましたっていう、説明的な芝居をするんです。小津先生に、ラッシュが終わったら、“武市ちゃん、あんな芝居を見逃しちゃあ、駄目だよ”と、一言そう言われました。『月は上りぬ』に関しては、他は何も言われなかったけど。

川又 今までのお話でおわかりと思うんですが、初対面の斎藤武市監督も今村も私も、大変真面目に小津組についていたわけですけど、先生も同じことをやらせようとはしないです。こっちも、水と油ってことはよくわかってる。だけど仕事は忠犬ハチ公で、よく働いたつもりです。だから、1本撮らしてもらえたら、何か小津先生のやらないことをやろうというのが、第一だったですね。(松竹)ヌーヴェルヴァーグという運動に参加して、しばらくして先生にお会いしたら“おまえは世間でヌーヴェルヴァーグ、ヌーヴェルヴァーグって言われてるけど、俺だって、蒲田の頃はヌーヴェルヴァーグだった”って言われました。その頃は自分を隠して働いているのが美德だったのかもわからないし、今の人だったら、もたないかもわからない。

斎藤 本当に細かい、なんか特徴的でパッと寸評を加えることは無類にお上手でした。

川又 役者待ちなんかがあると、撮影助手、照明助手を集めて、役者のあだ名の付けっこをする。一番いいのにはエキストラフィーやるからと、そんなばかみたいなことをやりながら、役者を待っていました。僕のが一番いいとタバコをもらったことがあります。夕方5時以降はそういうムードでやってたんじゃないですか。

斎藤 僕と今村は、“あの2人にはいい酒飲ませるな”って。“いい酒飲んでもね、ちっとも酔わないから駄目だ”と言われてましたよ。面白い人だった、本当に。

川又 田中真澄さんの文章によれば、小津さんは5尺6寸、6寸5分ぐらいだろうって……。

斎藤 7寸はある、肩幅が……。

川又 うん。大きいですよ。なんか、象だとか、山みたいな感じの人だと思いますけどね。

斎藤 大変なおしゃれで、常に、白いピケ帽に白いワイシャツで、きゅっと袖口だけ折って。

川又 昼飯を食わないのがね。夕方の酒がまずいと言って。あと、撮影所毎に違うだろうけど、松竹の場合は、手ぬぐいは衣裳部、タオルが小道具、雨が大道具で、つららが小道具。

斎藤 髪飾りは結髪。

川又 そうですね。スラングなんかもいろいろあるんだけど、抜き6、シャリ8と言ってね、抜き6っていうのは、飯を食わずに6時までやっちゃう。シャリ8は、食事を入れて8時までやると。つなぎの7なんていうのも、ありました。

斎藤 一番仕事が忙しい頃だし、楽しい頃だから、多少の無理も、若いしできた。その後大船に行っても、撮影所がなくなっちゃって、悲しいもんですよ。

川又 ひどい時は、僕は除夜の鐘聞きながら下宿に帰ったことがありました。やっぱり忙しくて、忙しくて。営業部、興行部のOBに聞いた話だけど、昔は銀行が正月の5日過ぎじゃないと開かない。暮れの30日ごろから、一番お客が入るけど預けるところがないって、ミカン箱、リンゴ箱へば一っと(札束を)入れて。

斎藤 入れて、踏んづけて。

川又 “頼みます”って行ったところが、派出所だ。交番が一番安全だろうって。そのぐらい入ったわけです。『君の名は』(大庭秀雄監督、1953年・第一部)の頃は、千円札を出してお釣りをもらわないで席取りに走り込んだっていう、そういう時代だったんですよ。

斎藤 昭和27、8(1952、53)年だね。

川又 スタッフの構成は、わりと気が合った連中が、当時とにかくすごい人数おりましたから、小津組という、運動のできるやつを集めてこい、みたいなことです。松竹の野球部の監督をやったぐらいですから、小津さんが。

斎藤 野球やってアキレス腱、切っちゃった。

川又 最後にね。弱いチームじゃないです。軟式ではちょっと神奈川県で、うるさかった。その

監督が小津先生で、僕がキャプテンの時にユニフォームのマークを頼みに行ったら、「^{エスオーエス}S O S」⁽⁹⁾と書いてきた。いくらなんでも、SOSはひどいでしょうと。弱いチームならいいけど、しゃれにもならないということで、断ったことがありました。大変な野球狂ですよ。

斎藤 そうだね。

川又 最初タイガースファンだったけど、最終的にはヤクルト(当時は国鉄スワローズ)ファンで、弱い者が好きなんですよ。

岡田 助監督と監督とのやりとりは、どのように行われていたのか？という質問があります。

斎藤 普通の仕事の時は、もう全く、あくまでも助監督と監督です。ただ、コンテについての質問は、全く許さない、できないような雰囲気です。川又さんはお飲みにならないから、夜のほうの勤めはなかなかないんですけど、俺なんかは、飲んでる時は割合と聞きやすいし、先生もちょっと緩むから、いろんなことを言うんですよ。『お茶漬の味』(小津安二郎監督、1952年)という映画が、その前にありました。佐分利(信)さんが、ウルグアイへ出張を言いつけられて、当時だと大変時間がかかる、もしかすると帰って来れない状況で、陰悪だった夫婦が仲直りをして、お茶漬け食べて、またさようなら、という話です。旦那は出発してしまった、もう少しきちんとしてやればよかったと思っていると、玄関のブザーが鳴る。木暮(實千代)さんが立っているのに、玄関になかなか人間が出てこない。佐分利さんの飛行機が途中で引き返して帰ってきたということだけど、その間がなんとしても不自然でおかしいから、“小津さん、あの間はどういうんですか”って、酒飲み(の場)で聞いた。そしたらニヤニヤと笑って、“武市ちゃん、ありゃあな、西部劇のな、ガンマンが対峙して、それで、抜くぞ抜くぞというね、ガンのところへ手がいったりしてる、あの間だよ”って言うんです。僕はもうすっかり、からかわれていると思って“そんなん”で顔したら、“本当だぞ”って言う。これが小津安二郎さんの返事でした。後年、それを思い出しながら、小津安二郎直伝の「渡り鳥」を撮ってるんだぞと、思っていました。

『お茶漬の味』は、戦争中にやりかけて、検閲に引っ掛かって、駄目になっちゃった脚本^{ほん}なんですよ。当時の脚本^{ほん}を読みますと、ずっと素晴らしいんです。何しろ、赤紙(召集令状)が来て出征する晩の話ですから。ウルグアイ出張とはえらい違いです。行ったらもう帰ってこられない、半分そのつもりです。結局新しくやったのは、キャスティングも、小津先生はあんまりお気に入りじゃなかったんでしょう。あの粘り屋の先生が木暮實千代さんに芝居をつけて、できなきやもう1回、もう1回やってやるんだけど、そのうち諦めちゃった。それから、鶴田(浩二)さんの芝居。最後、赤坂離宮(現・迎賓館)の前に立哨(哨舎)か何かあって、津島(恵子)さんのあとを鶴田さんが追っかけて入ると、ぼーんと飛び出してくるという、芝居だった。ところがそれも結局、気に入らなかった。それですぐに(撮影の)厚田(雄春)さんが、解説を入れたわけだよ。“あれはエーパン(岡田時彦)の芝居だけど、鶴田にはできないなあ”って。結局、駄目だったんだね。……川又さんは結局、何までやったんだっけ？

川又 『彼岸花』(小津安二郎監督、1958年)。(小津作品で)カラーの第1回ですよ。

斎藤 その後、小津先生も東宝行ったり、いろいろあった。

川又 そうですね。『浮草』(小津安二郎監督、1959年)なんかもやったし。

斎藤 『小早川家の秋』(小津安二郎監督、1961年)に出た森繁(久彌)と、僕は後年、仕事をたくさんやったんだよね。森繁が、“東宝はみんな、松竹の役者みたいに下手じゃないんだから、もっと長く回してくれ”と、あんまりしつこく言ったもんだから、持った杯を、ぼーんとぶん投げた。“俺は小津安二郎に杯をぶつけられた”って、かなり言っていましたね。

僕が日活に行ってから、小津先生の噂を聞くと、よく酔っ払って、どこ行っても野田(高梧)さんと来て、コンビでひと差し舞うかって言っちゃ踊りを踊るって。

川又 まああの、昔は小津組なんかでも、松竹の応援歌を歌って、それから「愛染かつら」⁽¹⁰⁾の当て振りです、「花も嵐も」。

斎藤 軍歌、好きだったしね。僕なんかにはよく、“敵は大勢、味方は2人”って、自分と野田高梧さんしか味方がいないと言ってました。

川又 (質問用紙を見ながら)撮影技術の点で、小津作品におけるスタンダード画面の空間演出法について、という質問ですね。小津さんはスタンダードにこだわりましたけど、私がシネマスコープのテストをやっている時に、テレビの影響もあるので考えたらしくて、出来上がったから見せてくれとのことで、見せたことがあります。そしたら大変怒られましたね。“こんな曲がったもの、俺が撮れるわけねえ”と。後々、“郵便ポストから覗いてるような画は、俺には向かないね”とまで言ってたそうですから。

カメラマンがポジションを付けるというのは、いかに空間を利用するかということ。それが僕はコンポジションだと思うんですよ。小津さんの空間演出もあるし、一番激しいのは、市川崑さんみたいに、まるっきり端のほうへ持っていく。監督によっていろいろ違うと思いますが、僕が一番撮りやすいのは、ビスタビジョンサイズじゃないかと思います。

それから『彼岸花』のカラーはさっきちょっと言いました、赤と青の問題。当時は各社ともそうだったと思うんですが、色彩委員というのが付いて、綿密に色温度などを測ったりして、発色ばっかり気にしていたわけですね。ちょっと暗部を作ると、黒つぶれになったり、印象の悪いブルーのズレが出てきたりすることがあったんです。師匠をけなすわけではないですが、モノクロであれだけ『東京物語』みたいにコントラストの強い画を出して、本当にそれを艶とした厚田雄春カメラマンにしては、ちょっとカラーになって度胸がなくなっちゃったようで、ちょっとフラットな画面になってるといいますかね。

次の質問は、松竹大船での伝統と、それに対する反発、あるいは反抗という視点について。これもやはり、じっと我慢の子で、腹の中に据えていて、いつかやってやろうという気でおりましたので、やっぱり反発なんですかね。宮川一夫さんに僕が小津組の出身だと言ったら、一番びっくりされて、“随分思い切ったことをやる人だね”と言われたことがありました。

撮影所に現像場⁽¹¹⁾がありました。大船だけじゃなくて、よその撮影所もありました。ところが、今みたいに機械現像じゃないので、テストピースをワンカットごとに撮るカメラマンもいて、厚田さんなんかもそうです。朝、6フィートだけ現像場へ出して、テストピースが10カットあれば、10本並ぶ。それを標準の現像で、11分なら11分でやり、のりが薄いともう30秒押さなくちゃいかん、のり過ぎてるともう1分早めていいと言う。まことに手工業というか、正式なタイムやガンマなんか全然出てこなかったわけですね。そう大した乱れはないんですが、今日のを観ますと、昭和28(1953)年に映画(『東京物語』)ができて、昭和37、8(1962、63)年に(可燃性フィルムから)不燃性になってからのプリントだと思うんです。その10年間の松竹のフィルム倉庫の扱いのひどさですね。クーラーもありませんし、フィルム倉庫は風通し、通気性がよければいいと、屋根の下、^{ひさし}廂のところに、全部穴を開けてくわけです。台風の時なんか、雨がばんばん入っちゃうから、(倉庫内の)置き場所によって(保存状態が)相当違いました。だから、小津さんの『父ありき』(1942年)は、今、一番音のことで頭を痛めているんですけど、保存の状態が本当に悪くて、何を言ってるんだか聞こえないところが多いです。置き場所がよかった木下恵介の『花咲く港』(1943年)は、大変いい。今はアーカイブの問題がはっきりして、保存が低温低湿、低温は5度以下です。(東京国立近代美術館)フィルムセンターのフィルム倉庫は、アノラック(防寒着)を着て入るぐらいの低さで、そういう状態を保てないと、やっぱりいけないと思います。

岡田 それでは、受講者の皆さんからご質問をお願いします。

質問 脚本が出来上がって、美術発注とかロケハンがあると思いますが、クランクインまでの期間はどのくらいありましたか。

川又 作品によってですが、僕の場合、『砂の器』(野村芳太郎監督、1974年)は、ロケハンも前の年から半年ぐらい、「八つ墓」(『八つ墓村』野村芳太郎監督、1977年)は2年ぐらいロケハンしました。普通、松竹の場合、「寅さん」⁽¹²⁾のような作品は、ロケハンなどの準備が1カ月、撮影が1カ月半、仕上げが3週間ぐらいですかね。今、ビデオまでが仕上げなのか、フィルム試写で終わるのか、その辺は会社によって違うと思います。

質問 今は大体、美術セットがない状態で、2時間もので、2週間ぐらいです、テレビの場合。

川又 それはきついよね。

斎藤 例えば、京都の東映だとか、いろいろなセットも使えるところだったら、2週間ぐらいがざらだよ。僕は、テレビ朝日で土曜ワイド劇場が始まった時からやって、最初の10年間の最多登板監督で表彰されました。その時で大体、撮影日数が2週間、14日から15日ですね。例えば京都の時代劇は、大体場所が決まっちゃっています。そこへ行って、どういうアングルでどう撮るか。それから、役者のスケジュールが最優先だから。

小津さんの時代は、なんていうのか、コンテが最優先でした。例えば『東京物語』の時は、ずっと杉村さんが出てまして、延べ3カ月、4カ月かかっているけど、突然“明日、杉村さん出ますよ”って、文学座へ電話すると、ちゃんと体を空けて、待ってるわけ。小津先生は気を遣って、予定が入ってない時はよその仕事をやってくれて言うんだけど、みんなも気を遣って、体を空けている。そういう状態で仕事をやらせてくれる時代は本当によかったんだよ。

今は、とにかくスケジュールを空けるのが、テレビ映画の場合は、最優先ですよ。僕は、森繁と里見浩太郎で『忠臣蔵』(1985年)の前後篇をやった。2時間半と2時間半で、日数30日で撮影が終わる、そういう状態です。その後の『白虎隊』(1986年)が、39日で、ちょっと長くなって、3時間と3時間かな。監督を1人でやってるから、役者と気心がある程度わかれば、かなり無理しても自分がフォローできるけど、わがままな役者、気心の知れない役者なら、到底やっていけない、いい作品ができないね。

昔、山中貞雄さんという監督が主役をぽんっと置いてこれはどのシーンのどのカットかわかって、スタッフに懸賞をかけたそうです。実はそれがラストカットだったと、亡くなった横山実という『ビルマの堅琴』(市川崑監督、1956年)などを撮った名カメラマンから聞きました。そのぐらい、お互い気心がわかって、右向け右って言ったら、右向いてくれる人だったらいい。左向け左って言っても、左向かないでどっか行っちゃう人は、もう絶対駄目です。そういう人を持ってるかがテレビ映画は勝負です。言わせていただくな、高橋英樹だったら、僕はできます。自分が映画の時に発見して、それで映画の第1回、テレビの第1回も僕。かなりの本数やってるから、絶対に信頼関係があります。“ここちょっと脚本を直したい、途中で変えるかもしれないよ”って言っても、“どうぞ”と言う男です。要は、そういう関係だったら、やってるほうも責任持てるから、ある程度は早撮りしても、ぼろは出ない。だけど、そういうことの聞けない人とは、とてもじゃないけどやれない、そういう状態。だから、テレビ映画というのは、いい条件ではない。

川又 『東京物語』は、テレビがまだ(家庭に普及して)ない時代ですからね。今は、町でカメラ置いたら、“何チャンネル?”って聞かれるでしょう。“映画ですよ”って言ったら、不思議な顔されちゃう。そのぐらい、テレビ主導になってるわけだから。あの頃は“どこの映画会社ですか?”って聞かれたもんだけだね。

斎藤 もう亡くなりましたけど、吉村公三郎監督に、ある女優さんが“先生、このシーンはどういう気持ちでやればいいんでしょうか”“気持ちなし”。こういう関係だったらできます。役者が、どういう気持ちで、どうやりたいなんて、うじゃうじゃ言うなっていう状態ならできる。そうじゃなくて、我を通して、なんとかかんとかっていうことになったら、もうどうぞご自由になって、こっちが願い下げする。

質問 『東京物語』を拝見して、すごく構図の美しい映画だと思いました。小津監督は全カット、ファインダーを覗かれて、全部、構図を自分で決めていましたか。ワンカットにどのぐらい時間をかけて撮っておられましたか。

斎藤 単なる間ですっとなじっているのと、何て言うのか、気持ちの変化が激しいものとは、やっぱり違う。表現と説明の芝居でまた違うしね。僕が助監督の本当にペーペーの時代、小津監督は、要するにカットバックを撮る時は意外に早い。その代わり、簡単にロングを撮って、寄って、どんでんをして、みたいな撮り方じゃないから、すごく大変でした。あの当時、“1日170フィート(約113秒)以上撮ったら、おまえ、芸術じゃないんだ”って、僕は言われたことがあるんだよね、小津監督に。

川又 まあ、商業映画は、(1日に)やっぱり6分から7分ぐらい、OKショットを上げてたわけです。今、斎藤監督が言われたように、撮りだすと早いですよ、小津さんは。サイレントの町の情景とか、朝の銀杏の木だとか、そういうのを撮るとなると、これは長いです。構図は小津さんが全部フレーミングしています。厚田さんが最後に、“すみません、覗かしてください”って言う。

質問 斎藤監督が、『東京物語』は『お嬢さん乾杯』と比べて普遍性があると、おっしゃいましたが、小津監督には、撮りながら、あるいは準備しながら、これは残るだろうという意識はあったのでしょうか。

斎藤 あの人は後年、“俺は豆腐屋で、他のものは作れないんだ”って言っている。自分の持っている得意なもの、それがたまたま一番普遍的な、親子の話であったということですね。変に例を出しちゃったけど、『お嬢さん乾杯』は、面白いんだけど、コスチュームプレイだから、その時は面白くても時代が変わっちゃうと、全然違っちゃう。時代劇を現代に見ているような感じになっちゃうからね。小津さんが『宗方姉妹』(1950年)で、高峰秀子さんに言わせているセリフ、“いつまでも変わらないものが一番新しいのよ”って。小津さん一流の逆説的な言い方なんですけど、僕はそう思うね。だから、親子関係も年々どんどん変わっていくけれど、やっぱり最後は同じなんじゃないかな。

川又 今村昌平さんとやっていると、一番最初に、“嘘のないように撮ってよね”って言われる。小津さんはやっぱり芝居を撮ってるから、そういう感じじゃないわけです。

質問 助監督だった斎藤武市さんから見たカメラマン厚田さんのエピソードがあればお聞かせください。

斎藤 厚田さんとは、小津組と佐々木康監督の『別れのタンゴ』(1949年)だったか、何かやっただけですよ。厚田さんは、小津組だと借りてきた猫ですが、よそへ行くと、あの下町の毒舌がばこばこ出て、まあ大変な人でした。後年、僕が日活へ行くという話を聞いて、厚田さんが僕に一言、ほんと、“俺はやっぱりなあ、ちゃんと、^{しるし}印半纏きり着られねえ男だから、松竹から出られない”みたいなことを言いました。小津さんの作品は、全部小津安二郎アングルで撮られたもの

だから、それはそういうものだと思うんですね。

質問 川又さんから、デジタルについてどう思っておられるかお聞かせいただけますか。

川又 やっぱりデジタルでは、まるっきり臨場感が違うわけだよね。ただ便利なのは、今までの製作配給だけじゃなしに、映画の配信まで、僕なんか想像しないところまで、やっている。学校で教えていても、16mmさえ私はわからない。われわれは35mmで育って、標準レンズは50mmです。その(35mmの)半分が16mmだって教えるぐらいだけど、フレーム(イメージセンサー)が6mmぐらいの大きさだとまるっきり違ってくるでしょう。技術の進歩があり、画質は相当上がってくるけど、あと5年待っても、臨場感は出ないんじゃないかと思う。

厚田さんに関しては、大変な職人です。だけど、俺が一番怒られたのは、“何で太陽を望遠で大きく撮らなくちゃいけないんだ”なんてことになる。他人の表現方法を認めてくれない、頑固おやじで、やっぱり下町の職人なんだな。だから、一番気に食わなかったんじゃない、俺の技術は。

質問 脚本読みまたは立ち稽古は、どのぐらい、どのように行われましたか。撮影の時、カメラの前で芝居をつけるのか、先に芝居をある程度通してからコンテを割るのか、お聞きしたいです。

斎藤 両方、全部やってみました。最初から芝居をつけてリハーサル、リハーサルが大体終わった頃、スタッフが入ってきてという方法をとったこともある。『愛と死をみつめて』は、全部それでやったんですよ。病室のベッドにほとんどいる芝居で、大体2^ツカメラでやったからね。芝居のアングルとか何とかって言うよりも、芝居の中身が勝負だから、あらかじめ吉永小百合と浜田光夫には、そういう話をした。メインスタッフは萩原憲(治)ちゃんがカメラで、大西美津男は、「渡り鳥」の時からずっと照明技師、それから録音技師(高橋三郎)、これが一応、一緒に入る。9時開始で、8時にセットに入っちゃう。大西さんが、ぽんってスイッチ入れて、録音部はマイクをセッティングして、カメラアングル、萩原憲治がAカメラ、前田米造がBカメラで、ほとんどやりました。だから、“よーい、はい”で(フィルムを)回すと、1巻丸々回っちゃうわけ。能率がいいし、つながりはきれいだし、これは上手くいった。ところが、役者が9時に一斉に来ないと、前もってどうのこうのってできない。昔はね、衣裳合わせ、小道具合わせ、全部出来上がったところでもう1回って言うような、打ち合わせの期間があったから、その時におおむねのコンティニューイティみたいなものをちゃんと説明してある。だから、撮影の時はやはり早い。よーいどんでね。スケジュールを俳優さんが持ってるか、制作が持ってるか、あるいは監督が持ってるかで、決まってしまう。松竹は、昔は割合と演出部が持ってたんですよ。

川又 ディレクターシステム。

斎藤 今はね、やらなくなっちゃった。

川又 力関係によりますよ、それは。

斎藤 それはね。

質問 日本の映画やテレビは、現場に来てから芝居をつけることが多いと思います。アメリカだと、撮影に入るたびに、2週間ぐらいリハーサルをみっちりやるシステムがあると聞いていますが、日本の映画の作り方で、演出について、いい方法がありますか。

斎藤 われわれも、(リハーサルをすると)スタッフ全員、どういう動きでどういう芝居になるの

かわかるから、合理的です。昔は、各撮影所が専属俳優でやってたけど、今は役者を事務所が持っていて、やたらと切り売りするからそろわない。舞台の初日が明日開く時に、まだ1回も稽古に来ない役者がいる。前に1回、初日までそろわないことがあった。最初から、忙しいからこの時は代役が必ず出ますと、あらかじめみんな納得してやってることもあった。もういいも悪いもない。役者も事務所自体も、いいものを作ることに目覚めてもらわないと、こりやできないね。

小津さんの場合は、ちゃんとリハーサルをやる。セットができて、この日はただただ練習、1回も回さない、リハーサルっていう日がありました。飾りという、役者も入れないで、われわれだけで、そのセットを飾る、生活感を出すためにいろいろやる日もある。撮影が終わって、ダビングの時に、昔のことだから画を(映写機に)かけて、それに合わせてコンダクターが(指揮棒を)振る。その音楽を小津先生が聞いて、この音は駄目っていうのがある。そうするとコンダクターの後ろへ行行ってね、とんと肩を叩くと、その部分は書き直しなんだ。その日は本番録らない。そういうぜいたくな、本当に丁寧な仕事をやってた。『東京物語』なんか、全部そうですよ。

川又 今日、時計のアップを観て思い出したけど、(指揮者の)吉澤(博)さん。

斎藤 よっちゃん(吉澤博)がね、一生懸命やってるんだよ。そのそばへ(小津監督が)行って、(後ろから肩を)ぽんってやって、(音楽の)斎藤高順さんがね、“もう行きたくない”って(笑)、思い出します。

川又 それは理想ですよ、本当に。だけど、今そんなことやってたら、“明日から来なくていい”って言われちゃう。

斎藤 言われちゃうよ。それはとてもできない。

川又 役者並べてね、リハーサルして。だから、今村組なんかはやっぱ全巻リハーサルがあります。頭っからやりますよ。

斎藤 その今村昌平をもってしても、小津監督みたいな丁寧な仕事をやってみたって言ったんだから、いかに丁寧な仕事かわかります。

岡田 大船撮影所内の現像場は、いつ頃までありましたか。その後、東洋現像所、今のイマジカ(現 IMAGICA エンタテインメントメディアサービス)に発注したと思いますが、撮影監督にとって、どういう違いがありましたか。

川又 これは会社会的な問題ですよ。人間を少なくしなくちゃいかんということ。昭和34(1959)年(頃)、僕は(大船(撮影所内)の)現像場で、(カメラマンとして)2本やっています。⁽¹³⁾

斎藤 そんなもんだね。イマジカで、今はなき東洋現像所で、林(龍次)さんにばったり会った。“林さん、どうしたんですか?”って言ったら、“いや、もう松竹辞めて、こっち来たよ”って。

岡田 『東京物語』の現像の方ですね。当時の現像のやり方について、簡単にご説明いただけますか。

川又 200フィートを暗室の中で、枠に巻きます。これが大変な仕事です。それで、その頭とケツをピンで留めて、現像液の中へ入れる。そして両手でじゃぶじゃぶとやる。真面目なやつが一生懸命、10分やったら、不真面目なやつが12分ぐらいやったのと同じぐらいなんじゃないかな。

岡田 ムラが出ることもあるでしょうか。

川又 あります。杵現の端は、どうしても木に擦れてますから、何コマかは、そこが薄くなってきちゃう。

質問 野田さんと小津さんは脚本に時間をかなりかけていたそうですが、その現場に行かれたことはありますか。

斎藤 小津さんと野田さんが、例えば蓼科の山の中へこもると、僕なんか遊びに行きますけど、“おい、馬に乗ってこいよ”とか何とか、追っ払われちゃいます。2人は、その後、何かやっぴんのかと思うと、昼寝してますけどね(笑)。のんびり(日本酒の)「ダイヤ菊」を45本飲まないで出来上がらない。僕が行った時は『浮草』かな、書いていて、そのそばで、2人が何か言っているのを聞いていました。田中春男、宇治みさ子のお父さんの、“昨日の女は太腿に何があった”なんて、かなり卑猥なセリフを入れて、2人で話して、いろいろ楽しんでいました。第1稿が脱稿して、印刷所に回ってきた頃から、演出部の助監督は忙しくなるんです。当時、われわれは、かなり有名な女優さんにルビを振って台本を渡したことがある。そのぐらい、助監督は気を遣ってやっていたんです。

川又 シナリオを書いている時は、絶対に人を入れないというか、人前では仕事をしてるそぶりも見せなかった。

斎藤 僕がいたのは、ともかく物資が何もない頃で、酒を、お米を見つけてくる時代だから、撮影に使う小道具でも大変でした。あの人のことだから、劇で使うお米の炊き方までうるさい。すし屋のシャリはこうだ、天ぷら屋はこうだとか。食べもしないからいいだろうって言ったら、それがいけないんですよね、やんなきゃいけない。溝口(健二)さんだって、ちゃんとお茶を点てる時は、一流の人が来て点てたものじゃなきゃ駄目だという。そういう一流志向というか、スタッフが全部そういう気持ちになって、初めて欠点がないというか、わりと失敗のないものができる。僕はそれをやってみたくはいたけど、そんなことやったら、もう大変です。

川又 極端な話が、普通の組だと「長屋の花見」じゃないけど、チーズのかわりに石けんを切ったり、たくあんを切ったりするけど、小津組じゃ、絶対にそういうことはない。

斎藤 絶対にないね。小津映画にはよく干し物が出てくるけど、小津先生はアルミの洗濯ばさみが嫌いなんだよな。昔ながらの、木のやつじゃないと駄目なんです。その頃そんなのないから、俺は年中、今村もそうですが、ポケットに洗濯ばさみを持っていて、街を歩いていて、それがあると、行って取り換えちゃう(会場・笑)。そういう時代です。そのぐらい、神経使ってみんなでやりました。お正月、暮れになると、親戚回りでそれをもらう。それから、カレンダーをやたらともらってくる。小津さんは、日めくりのカレンダーが好きでした。各セット、必ず出てくる。それに合わせて小道具で発注すると大変だから、自分のロッカーは、日めくりでいっぱいだった。それで初めてこういう作品ができるわけだよね。“わかんないからいいよ”って言ってやっていたんじゃないかなんだよ。

岡田 もっとお話をお聞きしたいところですが時間になりましたので本日はこれで終わりにいたします。川又さん、斎藤さん、ありがとうございました。

受講生 (一同拍手)

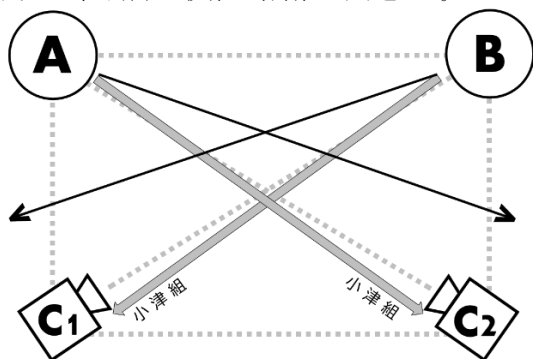
■映画作品の年：公開年を記載。外国映画で製作国と日本が異なる場合は併記。

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(2, 6, 9, 13)』

がま

- (1) 蒲などを編んで作った簡素な敷物(ゴザ)。
- (2) 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・環境学研究所博士課程)。
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 ―』(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 ボイジャー、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。
- (3) 2つの異なる画像を光学的に合成する技術。
- (4) マットボックス(矩形的レンズフード)に装着する遮光版の通称。
- (5) 通常は図のように向かい合う人物(A・B)を撮る場合、AはBとC2のカメラ位置の間を、BはAとC1の間に視線を向けて撮影するが、小津組の視線は対角線をやや越える。



- (6) 『東京物語』のオリジナルネガ(画音完成原版)焼失の当時の状況と、その後の複製(デュープ)ネガ完成原版の復元工程と、近年のデジタル・リマスターによる完成ネガ原稿の作成過程については、前述『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)の付録篇『東京物語』原版焼失とその後の謎』において言及している。
- (7) 尾道の料理旅館。『東京物語』のロケ場所の1つ。
- (8) 日活で製作された、『ギターを持った渡り鳥』(斎藤武市監督、1959年)から『北帰行より 渡り鳥北へ帰る』(斎藤武市監督、1962年)まで7作、または番外編的作品の『渡り鳥故郷へ帰る』(牛原陽一監督、1962年)を含み、8作とされることが多いシリーズ作品。
- (9) 「松竹・大船・撮影所」の頭文字ではあるが、かつては船舶を中心に使用されていたモールス符号による遭難信号。
- (10) 『愛染かつら』前篇、後篇、完結篇(野村浩将監督、1938-1939年)など。
- (11) 大船撮影所の現像場はダビングステージの隣にあり、モノクロ現像で、画と音のネガとポジ、プリントに対応。閉鎖は1958年に決まったようだが、閉鎖年は昭和30(1955)年代、昭和42(1967)年と諸説あり(参照：山田太一+斎藤正夫+田中康義+宮川昭司+吉田剛+渡辺浩『人は大切なことも忘れてしまうから ―松竹大船撮影所物語― マガジンハウス、1995年)。現像課の存在が『映画年鑑』で確認できるのは『映画年鑑 1960年版』(時事通信社、1960年)まで。
- (12) 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(2023年現在)が製作されているシリーズ作品。
- (13) 川又昂が撮影監督として担当した長編映画デビュー作『どんと行こうぜ』(野村芳太郎監督 1959年)と第2作目の『銀座のお兄ちゃん挑戦す』(野村芳太郎監督 1960年)で、2作品共にモノクローム(黒白)映画(松竹大船撮影所の現像場ではカラー現像は作業不可能なため)である。2作品共に「現像」(担当者)は「小林四郎」とクレジットされている。