

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)

「野村芳太郎監督との仕事」

登壇者：川又昂(撮影)+木村大作(撮影)+佐々木原保志(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：2002年2月15日(金)

会場：東京国立近代美術館フィルムセンター 小ホール

— 『影の車』(野村芳太郎監督、1970年)、『砂の器』(野村芳太郎監督、1974年)上映後 —

岡田 撮影の川又昂さん、木村大作さん、佐々木原保志さんです。野村監督と川又カメラマンは約60本の映画でコンビを組んでおられ、戦後の日本映画でこれほどの本数のコンビは極めてまれです。今日は、先ほど上映した『影の車』『砂の器』を中心に、3人で語っていただきたいと思います。それでは川又さん、よろしくお願いいたします。

川又 今日、観ていただいた『影の車』は、松本清張原作、橋本忍脚本、監督は野村芳太郎で、昭和45(1970)年です。『砂の器』は1974年。清張さんの初期の短篇では面白いのが多くて、『影の車』は『潜在光景』という原題です。原作を清張さんが野村さんに渡す時に書いたものに、“大人の世界がそのマザー・コンプレックスにどう投影するか。小説では人物の微妙な心理を文章で書けるが、映画は視覚の上で描写するので、両者の代表的な表現機能は当然、違ってくる。映画は原作の構成を打壊した上での再構成である。したがって脚本、演出、演技に信頼をおかないと原作を渡す気になれない。”⁽¹⁾とあるんです。一番、映画に対して理解がある小説家なんですね。最終的には自分でも撮ってみたかったということもあったんですけど、できないうちに亡くなりました。

一番特徴のある画をなんとか作ろうということで、全(約)9,000フィートの内、10分の1(の約)、900フィートがレリーフ的な画になっております。最初は野村さんが“とにかく普通の回想ではない。これはイリュージョンであるから、それまでの松竹映画の回想、周りを白い布か、紗でぼかした甘いことは全然やらないでくれ”と。“俺は音楽でいえばコンダクター(指揮者)だ。撮影は川又さんのほうが詳しい、美術は美術監督のほうが詳しいんだから、どんどんアイデアを持ってきてくれ”と。これは責任が重くて、宣伝部が勝手に“多層分解(分解処理)”なんてことを言ってますけど、宣伝で勝手につけたコピーです。

原作に忠実にロケハンを始めまして、主人公の家を探すのに大体2カ月かかりました。どうしてもいい家がなくて、“武蔵野の面影が残る”と書いてあるので、西武沿線まで行ったこともあるけれど、結局、今の田園都市線の一角で、周りは開発地域です。イリュージョン以外はリアルに撮影しようと思いまして、常にカメラは真っ黒いかぶりを被って、ちょっと欲張った映像、特に新宿の旅行会社のガラスへ映る町の風景が、ドアが動くたびにいろいろ変化があって大変面白かったんじゃないかと思います。

レンズは、昨日やりました「青春残酷」(『青春残酷物語』大島渚監督、1960年)は100mm、4インチが主に使われていますけど、『影の車』は135mm。われわれは「腐りかけたレンズ」と言って、霧なんかをやるといい感じにはなるんですけど、鮮鋭度の大変悪い、大船の倉庫にあったレンズに、アナモフィックレンズを付けました。

木村大作さんがやっているような雨の場面だと、消防車を2台ぐらい持ってきて、ばんばん降らせるんですけど、松竹の雨っていうのは、大変ムーディー。ビニールパイプに穴を開けて、水道栓を引っ張ってガラスに流すような、実に穏やかな雨のシーンを作ります。

これは一種の商業映画だとは思いますが、娯楽映画には、ならない気がいたします。ただ、ラブシーンがちょっと激しいので、これがきっかけで、日活のロマンポルノなんかもできたというような話を聞いております。

それから当時のプリンターは今と違いまして、減色のプリンターだったんですね。加色になったのは、私の作品では『八つ墓村』(野村芳太郎監督、1977年)辺りからです。確かに加色プリンターはシャープにきれいなんですが、どうもムードがないですね。そう思いました？(木村氏の方を見る)

木村 慣れもあるからね。最初は、加色は嫌だったね。

川又 今は加色にせざるを得ないけど、オレンジなんか、夕景を使っても、どうしてもピンクとかベージュ系統にかかるような気がしてならないんだよね。まあ、もう減色に戻ることは絶対ないと思いますね。

『砂の器』は原作が出版されてから10年ぐらいたたためて、なかなか映画化できなかった。それで一時、室内だけにしてモノクロでやろうかという話もあり、野村さんは焦りだしてたけど、橋本(忍)さんが(橋本)プロダクションを起こされて、本当に待った甲斐があったんじゃないかと思えます。当時の新聞などに、ロケ隊2万7000キロと書いてあるんですけど、あの親子の旅というのは、原作では2行ぐらしか書いてないですね。それを橋本忍さんがあのように膨らまして。この映画の最高功労者は、やっぱり橋本さんじゃないかと私は思っています。プロデューサーを兼ねておられて、どんどんイメージを膨らませて、総ラッシュが終わった段階で急に“ここまでやったら秋のシーンを入れたいね”と、少数編成でラストの場面、北海道へ飛んでモミジを撮ったこともありました。

加藤剛さんがある雑誌で、“僕なんかより一番、良かったのは子役だよ”って言っているんですけど、子役の春田(和秀)君は、監督、橋本さん、私なんかで2日間、子役の面接をして、みんなかわいい子、コマーシャルに出るような子ばかりで、なかなか映画のテーマに合うような子が来ない。本当に最後、松竹のエレベーターの中から親子で走ってきたのが春田君で、これだって決めたわけです。乞食の場面で、竜飛岬からずっと歩くあの辺、撮影の時、昼飯を食べてましたら、田舎のお婆さんが本当の乞食だと思ったんですね。200円を春田君が持っていた箱に入れてしまった。それだけ真に迫っていたというか、映画の撮影だからと言っても全然わかってもらえなくて、そのまま最後まで、カラカラ鳴らしながら撮影しておりました。

監督とプロデューサー、編集者が一番気を使ったのが親子の旅、コンサート、捜査会議。この三つをどのように畳んでいくか。音楽会は、埼玉会館で4日間撮影して、夜遅くまでかかりました。

岡田 その場面のコンテをお持ちいただきましたので、ご覧ください。

(スクリーンにコンテ投影)

川又 普通はあんまりこのように細かく立てないんですけど、4日間で撮らなくちゃいかんという制約がある場合は、一方推しを決めて(同じアングルのカットをまとめて)やるわけです。ダイちゃん(木村大作)、こういうふうにしてやる？

木村 僕はやりません。

川又 やらない？どんなに急ぎの撮影でもやらない？

木村 ^{うち}家では考えていますが、現場でそういう顔(素振り)は、一切見せません。

川又 こういうものを出さないと、撮影を許可しない地下鉄だとか国鉄があるんですよね。大ざっぱに立てていくんだよね。

これはトップシーンですね。大体3時間で全部、撮らなくちゃいけない朝日の場面なんですね。全部、逆光で撮っています。一番長いレンズを使って、フィルターと絞りで勝負しました。台本

読んで、これが一番いいですよって野村さんに押しつけた場面でもあります。このつながりになるタイトルバックは、浜松の中田島(砂丘)が多かったんですけど、風紋ができないんですね。それで風紋だけを鳥取の砂丘まで撮りに行った。砂の器をバックに、その風紋を使ってます。結構、金はかけてます。

(投影終了)

川又 親子の旅ですが、一番最初は冬の龍飛崎、この辺から撮りだしました。シベリアから吹いてくるような風で、なかなか立ってられないぐらいだったんですね。ロケハンに行った時は本当に心細くなったのを覚えています。まだ青函トンネルが工事中で飯場(＝作業員宿舎)がたくさんありまして、それを避けながら撮っております。次が春の場面で、桜でも梅でもない、杏です。杏の里、信州の更埴市(現・千曲市)で撮りました。これを撮ってからだいたい観光地化されたみたいですよ。新緑の場面は茨城。私が学生時代、袋田の滝の辺りを、写真を撮りに行きまして、その辺がだいたい残ってまして。一部、こんにゃく畑になって開けてましたけど。あとは原作に忠実に出雲地方を夏から使っています。

シナリオを4、5回、読んでいるとイメージが膨らむ。『影の車』でも、ここはネガ像でいってやろうということで、それから反転して、レリーフの画にしていこうということ。これは脚本を読んでいううちにイメージが浮かんできますので、本当に忠実に読まなくちゃいけないと思います。

3人で、そろそろしゃべりださなくちゃいけないと思うので、映画界へ入ったきっかけをお話してください。

木村 僕はカメラマンになりたいと思っていたわけじゃないです。高校卒業して、11社ぐらい受けたんですが、全部、落ちました。困っているところに東宝株式会社から就職の誘いがある。当時は、昭和33(1958)年、映画観客動員が11億人ぐらいの時代で、1週間に2本立てを封切るから、月に8本、封切らなきゃいけないぐらい作って人手が足らなかったんですね。僕は就職試験、ほとんど0点に近かったんですが、東宝はその当時、共産党が嫌いで、そういう人たちを会社に入れないようにしていたから、(受験者)全員面接に呼んだんです。それで僕は成績がまあまあなのかなと思ったら、試験官が“君はできないねえ。こんなのなんでわからないの？”って。よく試験が終わった後、みんなで“あの答え、どうだった”って話すでしょう？そういう記憶力だけは良くて、(試験の正解を)全部答えたら、“君は家へ帰ってからよく反省するね”と、受かったんです。

不思議なもので、東宝には、例えば本社だったらボイラーマンとかもあるわけですが、僕は撮影所に回されたんですね。背が高くて丈夫そうだったっていうこと。工業学校で機械科卒なんです。その当時は、電気科卒が照明部、機械科卒は撮影部なんですね。撮影助手係に、18歳で配属された。

それで一番先についた組が、黒澤(明)さんの『隠し砦の三悪人』(1958年)、有馬の白水峡です。観た人はわかるでしょうけど、峠の向こうに隠し砦があるっていう設定で、急坂を、当時のこんな(両手で肩幅より広い箱型を示す)でかいカメラのバッテリーを2つ担いで、山を上がったり下りたりするのが僕の仕事だった。黒澤さんの撮影というのはいつも多重カメラ(複数のカメラを同時に使用する)ですから。ひどいところに入っちゃったなあとと思ったんですよ、最初は。映画はよく観てましたけど、(映画界に)入るつもりは全くなかった。ある時、あんまり暑いので、バッテリーを担いで、やかんの水を飲んでいました。その当時のバッテリーには硫酸が入っていて、それがぼろぼろこぼれているの知らないで。黒澤さんが、ちょうど僕の脇を通り過ぎて、当時タカ坊って言われていた斎藤孝雄さんに“タカ坊、ここにバカがいるぞ”って。僕はなんでバカって言われたかよくわからないんですけど、すぐワイシャツがぼろぼろになった、という経験があります。

泊まってる場所は宝塚温泉で、朝、起きると天気がピーカラカンで、絶対、撮影の最高日だと思う日でも、“中止”って声がかかる。黒澤組は、それが楽しみでしかなかった(会場・

笑)。なんで中止になるか、僕はわからないですよ。そういう形で中止、中止で、10日間ぐらい温泉に浸かりっ放し。またこれで、いいところに入ったなあと思って、助手時代をずっと過ごしたんです(会場・笑)。

この辺で止めときますけど、カメラマンになりたいと思ってなったんじゃないくて、就職として受かって、撮影助手になったんです。そこからいろいろありまして、一回は会社、首になりそうになりましたが、結果的には今の自分があるんです。

川又 ちょっと付け加えますと、当時のバッテリーは、ばかみたいにでかい。軽量バッテリーを考え出したら世界一の金持ちになるって言われていたぐらいです。それをダイちゃんは二つ持って行って。硫酸じゃなくて、希硫酸(会場・笑)。

佐々木原 僕らの時代は映画が娯楽の王様で、僕は映画大好き少年みたいな邦洋問わず観ている青春時代を送ってきましたけど、裏方は全く視野にはなかったです。北海道の帯広市で、(映画館が)10館ぐらいありましたけど、大学受験で上京して2年間失敗しまして、2年目の70年は、もうほとんど確信犯的に新宿を遊び回っていました。新宿が一番、熱気のある大変面白い時代で、安保もありましたけどね。あの時代に、いろんな文化、人と会うのが面白かった。将来に対するなんの展望もなかったんですけど、僕は酒も好きで、新宿の飲み屋をぷらぷら徘徊していたら、たまたま映画関係の人が横に座りまして、妙な言い方だけど、スカウトされたんです。要するに兵隊がほしかっただけだと思うんですけど、照明のバイトをやらないかって。僕は絵をやろうと思っていたんですけど、2年目は確実に才能ないって自覚したので、一生涯やることを探していたんです。映画関係だったんで、それだったら面白いなと思って乗っかって。

CMや東京都のPRとかいろんな現場に飛ばされているうちに、撮影にだんだん興味を持って、入れてくれないかって言ったら簡単に入れてくれたんですよ。PR映画とか短篇でしたがフィルムもカメラも一切、触らせてくれなかった。大作さんと同じように、僕も荷物運びの苦力クーリーのように、一兵卒としていろんなところへ行きました。そのうち当然飽きて、お金は多少もらいましたが、しんどいばかりで1年もやっていない。ただ、仲間の何人かが、応援のように各撮影所へ募集で行く。僕はたまたま日活から声が掛かって、月6万円くれるっていう話で喜んで行って、だんだん撮影所の色に染まったというか、ムードに染まったというか。面白いので年間契約とか作品契約をやり、照明部で1年半。日活芸能テレビという、労務対策で当時作った会社へ入ってから、本格的に劇の現場につくようになりました。

当時日活の倒産とか差し迫った状況が僕らにも少しわかってくるようになりまして、6万くれるって言った給料も3万しかくれない、やばいから外に出ようと、出たり入ったりするうちに本格的にカメラマン助手で売り込みに行きました。無給ですけど、いろんな人について、本格的に撮影助手として71年、2年ぐらいから始めました。お二方のようなエリートと、はっきりいって全く対極にある渡り鳥生活で、もう雑草ですね。僕はそれを楽しんでやっていたので、悔いは全然ないですけど、そういう始まり方で今日に至っています。

川又 僕は戦中で旧制中学は映画を観ちゃいけなかったんですよ。何度、捕まっただかわからないんだけど、映画館に入って、教師に捕まって、体罰をくらって、最後どうしようもなく、土浦のお婆のうちへ行って、変装して土浦で映画を観てた。昭和18(1943)年頃ですからね。どうせ死ぬなら好きなことやってやれと、当時報道班員の養成所みたいな日本映画学校というのに入ったんですね。で、戦争行かずに、大船で人が足りないということで応援に行って、そのまま残っちゃったんだけど。一番、忘れられないのは水戸の生活で、夜、2階の勉強部屋から階段を下りていくと、商家だったもんですから、おふくろが台帳みたいなものを膝の上に載せて筆書きでやっているんですね。脇には、ばかでかいそろばんが置いてあって、半逆光の下でやっているその情景が未だに忘れられない。そういうのが現在のライティングの、作画りの原点になっているのかなと思いますね。そういう生活を送って、やっぱり映画好きだっということにカメラマンを志した。

佐々木原 川又さんは、日本映画学校卒業？

川又 そうですね。でも今の日本映画学校⁽²⁾とは違うんです。3年ぐらいしかなかったですね。1期生は柿田(勇)さんとか、あの連中はわりと授業、出たんですけども、僕なんかは4月に入って、もう6月から赤羽(日本通運)に行って勤労奉仕で、半年経ったら大船(撮影所)へ。

佐々木原 3年間(行った)?

川又 いや、1年です。草履か下駄で学校へ通った。

佐々木原 皆さん、聞くと大抵、謙遜して劣等生のごとく言うんですけど、大作さんもわざとそう言うけど大変なエリートコースで。

木村 劣等生だよ。

川又 いや、昨日、作品歴を見てびっくりしたんだけど、ダイちゃんは『呐喊』(岡本喜八監督、1975年)の前に、あんなに撮っているとは思わなかったんだよな。橋本(忍)さんが“俺は東宝から選ばたくない。1人の有名なカメラマンのマネをみんなしてる。東宝に変わった者はいないか?”と言ったので、『呐喊』を観ていた僕は“木村大作ってのは、面白いよ”って言ったわけ。

木村 今の話は『八甲田山』(森谷司郎監督、1977年)を僕がやった時のことです。僕、あの映画、結局、3年間やってたんですよ。『砂の器』の後半とダブって。監督の森谷司郎さんが『八甲田山』をやるかやらないかわからないけど四季の実景だけは撮ろうということで、撮りに行ったわけです、ツツジだ、紅葉だ、グリーンだって。プロデューサーをやってる野村(芳太郎)さんも民宿でご飯食べる時に上の方^{かみ}にいて、僕は下^{しも}のほう。そのプロデューサーと監督が“この作品、カメラマン誰にしようかね?”って話し合ってるんですよ。既に僕はその時は一本(立ち)ですよ。“俺がいるのになあ”と思いながら食ってるわけですよ(会場・笑)。宮川(一夫)さん、当然川又さん、成島東一郎なんて、僕らの先輩ですごいカメラマンの名前が遠慮会釈なく、飛び交ってんですよ。僕はその時35歳で「八甲田」が6本目で、本当に新人ですよ。ただ、だんだん頭にきちゃって、東京へ帰って森谷さんの家^{うち}へ電話して、僕はお酒を飲めないんですけど“成城で一遍、飲みませんか?”って言うと、“お前、珍しいなあ”って出てきてくれた。そこで飲めない酒を飲んで、森谷さんに、“僕はどんなちっちゃな作品でもいいから、自分で責任を持てる作品がやりたい。どうも聞いていると僕はあくまでB班だ。3年間も引っ張られて、僕の将来は暗くなるから、B班だったら辞めさせてください”って言ったんですよ。そしたら森谷さんはものすごい勢いで怒った。“てめえ、この野郎!”ってね。僕もこういうタイプだから、“何、言ってんだ!”って、飲み屋で大げんかになっちゃったわけですよ。それで30分ぐらい言い合いしたら、森谷さんが“川又さんもお前のことを随分、買ってるみたいだから、わかった、お前をメインのカメラマンにする。ところでB班は誰にするんだ?”って言った。それで加藤雄大、その頃まだチーフだったか、をカメラマンにしますって言ったら、“お前、俺をばかにしとんのか。お前が新人で、その下に付く、加藤雄大はよく知ってるけど、その二人で『八甲田山』を駄目にするのか”って、怒鳴ってたけどね。“じゃあ、監督はBカメラ、誰がいいんですか?”って言ったら、金宇満司って言ってたよね。僕の先輩ですよ。『黒部の太陽』(熊井啓監督、1968年)とか、石原プロ(ダクシオン)でいろいろ撮って、『サンダカン八番娼館 望郷』(熊井啓監督、1974年)とか大変なものを撮っていた人の名前が出てきたので“じゃあ、僕はやりません”と。最初はそういう形で僕を抜てきしてくれたんですね。その裏で川又さんが僕のことを監督にいい形で伝えてくれたってことで、本当に感謝してるんです。だから、川又さんから呼ばれたら僕はね、こういうところにも否応無く来なきゃいけない。この恩義があるからね(会場・笑)。結局、『八甲田山』がなければ、今、僕がこうやってカメラマンとしていられないんだもん。その森谷さんは51歳で亡くなっちゃった。今、生きていれば70歳ですよ。

川又 これは大変な撮影だったと思うんです。“嘘のないように撮れ”っていう、橋本さん、森谷さんですから。十和田湖の凍りついてる水の中に入ってまでやったようですからね。試写会の時に、橋本さんが“スタッフみんな立ち上がってくれ”って言って、舞台からお礼を言った映画だったですね。あれで本当に木村大作君は認められた。

木村 あれは技術なんか要らないんだよ。もう体力勝負だからね(会場・笑)。僕、もう40何年やってるけど、あれ以上きつい撮影は経験がないね。本当に死に物狂いだったですよ。10キロ痩せたしね。

撮影がアメリカ的に1枚タイトルでね、日本映画であれが最初ですよ。先輩がいるけど、みんな並びだったんですよ。僕、当時35歳だから、ベテランのカメラマンが以降、新人が1枚画にするんだったら1枚にしようって、今につながっているんですよ。

水の中に入ったっていうのはね、後で質問で出てくるから最初に答えとくけど、映画の撮影なんか、技術なんか要りやしねえ(会場・笑)。何が一番大切かって言ったら、人が作っているんだから、“人心掌握”ですよ。これが最優先だね。70人ぐらいのスタッフの目を、全部向けさせるってことです。このことを覚えたのは黒澤さん(の現場)ですよ。1つの物を1人で見るより50人で見たほうが必ず良くなると教えられた気になってるわけです、僕は。お茶わんが1つ出てくるでしょう、黒澤さんほどの人だったら絶対間違いはないんだけど、監督1人の目で見ると、スタッフ全員がいいと思えばそれはやっぱりいいもんなんだよ。1人でも、“違うんじゃないか？”って、クエスチョンをつけると、そのスタッフはバラバラになっていく。1本に集中させること、人が作っているってことが、いかに大切かってことだよ。例えば、川又さんと野村さんが60本コンビを組んだなんて信じられないよね。これは野村さんがいいからじゃないと思う。川又さんがいいからです。

川又 ちょっと追加しますと、ニューヨークへ行った時、向こうの新聞記者に、“なんでコンビを重要視するのか？”と、質問されてね。アメリカでは1本作ると、2年ぐらい遊んでいられるんですけど、日本はそうはいかないんですよ。川又に任しとけばって、それだけでコンビがつながってきたような気がしますね。完全にアメリカのマーケットにやられちゃって、カメラマンだって休みたいですよ。なかなか休めないのは、そういうところがあったんですね。

佐々木原さんは自主映画も指導していますので、(受講者に)質問があったら出してください。

佐々木原 自主映画では、ひどい目にあっています。13年間、関わって、海外ロケまでやって未だに完成していない。こりごりだって思ったけど、最近また僕も少しいろいろ学習しまして、恩返しをしなきゃいけない、と。

木村 佐々木原さんは、ここ何本か、つぶれてるんですよ、映画がね。自分が受けた後、違う作品が来ても断らざるを得ないでしょう。そっち(断った作品)は実現して、今年、いろいろ賞を取っていますよ。カメラマンの生き方って難しいんだけど、やっぱり先を読まなきゃいけないんだね。この脚本^{ほん}で本当に映画ができるのか？お金とか、プロダクションは大丈夫かって。

川又 俺が松竹にいた時も、野村作品でも1週間、撮影してみないと先行きがわからない、そういうことはありましたよね。結構、流れますよ、僕も。

佐々木原 松竹では正社員、あるいは契約ですよ。

川又 専属契約ですね。

佐々木原 フリーとしてやった作品は？

川又 今村昌平の『黒い雨』(1989年)ですよ。奥山(融)社長は辞めないでいいからって言ったけど、出て行ったほうがはっきりしていいと思ってやりました。

木村 川又さんが70代、僕が60代、佐々木原さんが50代なんですよ。まあ、10年以上、差がある。川又さんは五社っていうか、撮影所育ちの純然たる形で生涯を終えようとしているわけですよ(会場・笑)。僕はちょうどそのはざまで、今、撮影所育ちで、劇映画で生き残っているのは僕が最後でしょう。その僕よりもうちょい若手は2、3人いるけど、あとはみんな佐々木原さんと同じで、フリーから出てきて映画をやっているわけですよ。戦後の日本映画界を象徴してるんじゃないですか。

川又 撮影所が人を育てるってこと、(もはや)絶対にやりませんからね。基礎的なものは日本映画学校、日大芸術学部あたりに頼るほかないと、そういうことです。

岡田 それでは、あらかじめいただいた質問への回答をお願いいたします。

川又 全く個性の異なる監督との現場について。

現場で監督とやり合うのは一番いけないと思うんですよ。綿密な打ち合わせをやって、午前中、リハーサルして、午後、撮影する。監督とカメラマンが対立しちゃいますと、スタッフがシーンとしちゃうんですよ。これからあと、1カ月ぐらいやっていかなくちゃいけないのに、ああ、嫌だなと思う。僕はできるだけ現場で打ち合わせをしないようにやっています。さっきもダイちゃんと話したんだけど、監督の女房役じゃないんですよ、カメラマンはね。監督とイメージのぶつけ合いをする、一種の戦友ですよ。

木村 宮川一夫さんが、カメラマンについての質問に、監督の女房役って言ったのが文で残ってるわけですね。でも宮川さん、へなちょこ監督だったら、言うこと聞かなかったよね。例えば、黒澤さんとやっている時は、あの宮川さんでも怒鳴り散らされていた。僕が『用心棒』(黒澤明監督、1961年)でピントを送っている時に“あれだけ怒鳴られて、黒澤さんに対して怒らないんですか?”って質問した。そしたら宮川さんはこう答えました。“ダイちゃん、見てみなさい。あの監督が、あれだけ一生懸命、現場でいろんなことをやっている。スタッフと一緒にあって、雑巾を持って、壁を磨いたりしている。ああいう人に対して、僕は絶対、不満を言いません”って。黒澤さんに対してはそうだったけど、ある監督とやってる時は、その監督の言うことは一切、聞いてませんでしたね。だから、きれいな言葉として残っているんだと思います。

もう一方、宮島義勇って人がいて、この人は監督の女房役なんか冗談じゃないと。僕も気をつけなきゃいけないんだけど、映画に対して、参加してるだけなのは、嫌なんです。カメラマンは普通、“監督はどうお考えでしょうか”って聞くんですが、僕の場合は自分が思ってることを監督に全部しゃべります。今ちょうど1本、準備中で、1カ月ぐらい毎日しゃべりっ放しです。“このシーンはこうです、あのシーンはこう撮りたい”とか監督の頭の中がまだ決まらないうちに、言うんです。そうすると、ある時監督が、俺が1カ月前に言った意見を忘れて、自分が考えてきたみたいに、ぼろっとスタッフの前で言ってくれたりね。要するに監督が僕の意見をチョイスすればいいと思ってるんですよ。カメラマンはそれぞれにいろんなスタイルがある。杓子定規のやり方なんか1つありません。

川又 何割ぐらい実現してる?(会場・笑)

木村 実現するまで努力する!……言い続けます。例えば、深作欣二監督で、京都で『おもちゃ』(1998年)をやったんですよ。そのチーフ助監督が、深作監督は大体、最初に言っていることは嘘、みたいなことを言うんです。“ダイちゃん、こういうことやりたいね、ああいうことやりたいね”って。僕はその時は全然、聞いてません。それで毎日、質問するわけです、“深作さん、昨日、あのシーン、こう言ってましたけど、今日は変わりませんか?僕はこう考えます”って。ひどい時は1カ月やってますよ。その上で監督が“どうしてもこうやりたい”って言うのは本当だと思うから、それはやります。だから、途中で変わっちゃうんだよ、どんどんね。

降旗(康男)監督は映画界一の紳士です。東大仏文を出てね、温厚で、本当に怒った姿を一回も

見たことありません。僕の発明した文で“人生は不幸の中の幸せか、幸せの中の不幸しかない”と。“幸せなんか人生にはない、もしあるとしたら降旗さんのお宅ですね”って言ったら、にやつと笑って、“ダイちゃん、それは我慢だよ”って言ったけどね(会場・笑)。降旗さんの場合には2人つきりで、考えてることを例えば10、言いますね、ワーっと。大体、オホホって笑って、8つはOKですね。あとの2つに関しては、“ダイちゃん、それは勘弁して”“わかりました”と。

川又 はい、それでは次の質問にいきます。

岡田 『影の車』『砂の器』からカメラマン独特の視点で注目しているシーン、あるいは技術がありましたらお聞かせください、ということです。

木村 『砂の器』はやっぱり日本映画史に残る映画だと思っています。僕は35歳ぐらいの時、「八甲田」の合間に観たわけですよ、飯田橋・佳作座(現在は閉館)で。最初はずっと、面白くねえ映画だなと思ってました。なんでこんなの観に来ちゃったんだろうと。結局、親子の旅が出てきて、最後はどろどろに泣いて出てきたわけですよ。僕が泣くんだから、やっぱり、いい映画なんです(会場・笑)。

風景描写は、あの当時でもあれだけ時間をかけて、なかなか撮れる状況はありませんでした。それを少数で、1年間かかってコツコツと撮った。やっぱり、そういうことが大きいんじゃないですかね。これからの日本映画で四季を表現した映画ってなかなかできませんよ、3カ月ぐらいで撮らなきゃいけないんだから。ズームは下手だなあと思ったりしましたよ。なんかカーブしてたしね。でも、そういう技術的なミスは超越しちゃうんですよ、映画が良ければ。僕だって、自分では技術的にいろいろやってね、“やったー”と思っても、評価は全然、受けない。それで、俺が失敗したと思ったところを皆さんが褒めたりするわけですよ。そういう経験を何遍もしている。映画の技術はそういうことなんですよ。その映画が良くなければなんの意味もないわけ。若いカメラマンで、技術的にこういうことやった、ああいうことやったとか言ってるやつがいるけど、それはあんまり信用しないほうがいいよ。

佐々木原 『砂の器』を観た時、僕は泣かなかったし、ちょっと長いと思ったけど、丁寧に四季、それから場所、よく撮っていらっしゃるなあと、その辺が一番、印象深かったですね。そういう構造のシナリオだったせいもあると思うんですけど。

僕は去年、『およう』(関本郁夫監督、2002年)という竹久夢二の出る設定の映画をやったんですけど、何年にもわたる話だった。大作さんは今、3カ月ぐらいで撮るって言ったけど、僕らがやるのは大体30日か30日を切るような制作条件が多いんですね。せいぜい45日間ぐらい。夏場にやると、四季を作るのはなかなか難しい。僕は主張したけど、冬場の雪のシーンを諦めざるを得なかった。制作現場予算8,000万(円)だったけど、そういうことが多いんです、本当に。

『影の車』は、はっきり申し上げてあんまり僕は、好みじゃなかった。むしろ川又さんの作品群では、大島さんとか今村さんとやられてるものに触発された。今でもそう思っています。

木村 映画には先行逃げ切り型と、最後にまくる映画とね、橋本さんがよくおっしゃっていたんですが、競馬と同じだってわけですよ。『砂の器』は後者ですね。最後にまくってチョイ差しです。それで映画は素晴らしくなっちゃうってことだと思うんですよ。先行逃げ切りと、まくりチョイ差しをかなえた日本映画は、例えば『七人の侍』(黒澤明監督、1954年)だと思います。僕は何年前に『誘拐』(大河原孝夫監督、1997年)っていう、銀座の町中を現金持って逃げて行く映画で、スタッフ全員に言いましたよ。“この映画は先行逃げ切りだと。頭1時間びっくりさせて、あとは知らんということでもいい”と、宣言してやっていたけどね(会場・笑)。そう考えないと、全てにお金かけて、全てに勢い、は無理ですよ、今やね。だから、そういうことをスタッフに言って、この映画はなんであるかっていうことを掌握させて映画を作りだすってことです。

あと、最近の若い人に言っておきたいけど、映画なんていうのは、観ることしか勉強はありませんよ。映画館ではなかなか過去の映画を観られないけど、ビデオやDVDがあるんだから、勉強しなきゃ。技術は必要ないけど、そういう勉強は必要なんだよ。

川又 日大(日本大学藝術学部映画学科の講義)でよく言っているんだけど、ビデオでもいいから見ろ、その代わり早送りはやめろって(会場・笑)。ちょっと退屈だとすぐ早送りしちゃうんだよ。それで、映画を観たようなこと言うから怒りたくもなるんだけど。

佐々木原 映画やビデオもさることながら、本を読んでほしいですね。映画関連の本だけでも、過去のやつがものすごいある。邦洋を問わずね。ちゃんと読んでいくともものすごい勉強になる。映画人の評伝でもいいですよ。結構、面白い。

川又 確かにそうだよな。「八甲田」の实景は何人ぐらいでやっていたの？

木村 实景は、3人から4人ですよ。だけど、1年目の徳島隊の(高倉)健さん以下、30何人が雪の中歩いている場面は、全スタッフ11人だった。カメラを立てといてね、もう僕は覗いていません。蓋をして、橋本さんに“スイッチ入れてくれ”って言って、俺はシネキン⁽³⁾を持って、照明をやっていたよ。2年目は、北大路欣也さんの250人の青森隊。これは全スタッフ25人。そういう撮影をしたんですよ。

岡田 撮影監督システムが日本で使われないのはなぜでしょうか。アメリカの撮影監督システムをどうお考えでしょうか。

木村 プロデューサーとか監督にしゃべり倒して納得してもらうしか手がないんだよね。昔の宮川さんみたいにね、名カメラマンと言われる人は、現場へ行って“これじゃあ撮れない”って言う。今そんなことじゃあ誰も使ってくれない。だから、しゃべるっていうことも非常に大切なんだよ。

今の若い人たちはアメリカの撮影監督システムが最高だと思っているからそういう質問がでるのでしょう。僕は組合、ユニオンの問題だと思う。他の職場に口出しできないんだよ。例えば、向こうで経験したけど、ここに釘を打て、ロープを張れって言ったら、その担当は今から来るって言う。その一環の撮影監督システムね。要するに照明をやるってことだけど、日本だってやってるんだよ。俺なんかは、全部やってる、演技事務もやってるよ。なぜかと言うと、役者がいてくれなきゃ撮れないんだよな。“半日しかありませんけど、この役者で撮ってください”って、俺はノーだよ。“このシーンを撮るなら、1週間抑えられる役者にしろ”って。例えば、ライティングができているのを見て撮影するのはオペレーターだよ。ライティングというのは、作るセットで決まっちゃうんだよ。単純に言ったら窓をどこに作るか。デイシーンの場合、そこがキーライトじゃないの。電灯をどこにつけるか、それがキーライトだよ。そこから関わっていかない限り本当の意味のライティングなんかできません。だから、日本のシステムは最高です。全てのところに口出しできるわけ。これも黒澤組で教わったことなんだけど、僕がカメラマンの組は1つのことを全員でやる。草むしりを全員がやる。河原の石を運んでこいだったら、撮影部も録音部も全員でやる。そういう映画作りが最高だと思ってるわけ。セクト(各パート)で仕切って、あとはたばこ吸ってるような雰囲気では撮りたくない。全員で全てのことをやるってことだよ。ある意味、専門職はあるけど、オールマイティーを選ぶ。例えば5台のカメラを使う時、全員カメラマンを雇うとギャラだけで大変なわけ。そうすると撮影助手のチーフをカメラマンにするとに限らないんだよ。スタッフの中で一番、映画的な動きをしているやつを使う。それが小道具だったりするんだよ。で、“お前、このカメラやれ”と。ちゃんとパンして、やっています。そんなもんなんだよ、映画は。

佐々木原 アメリカの撮影監督システムがベストだとは僕も全く思いません。そういう意味では大作さんと似てるんです。システムが結果を保証するっていうことは全然ないです。やっぱり、人間です。バジェットのでかい作品をやる場合、システムが上手く機能しないといけなのは、アメリカに限らずあるから、ケースバイケースでやればいいと思うんですね。システムがないと上手く映画が作れないとしたら、それは違うんじゃないかと。日本のシステムが一番いいとも、

僕は思わないですよ。大作さんは大作さんシステムです。日本の映画システムではないです。もっとひどいやり方もある、俺も人のこと言えないかもしれないけど。いい結果が出るなら、そのシステムが一番いいと思うんですよ。仮にハリウッドに行って、(北野)武さんの『BROTHER』(2001年)みたいに、デポジットを入れて、ユニオンを使うとなったら、やらなきゃしょうがない。

木村 でもね、ハリウッドでもう1人、向こうの撮監(撮影監督)を雇って(お金を)払ったら、自分で回せるわけですよ。(雇った撮影監督に)“来なくていい”って言ったらOKなんだよ。僕は「復活の日」(『復活の日 VIRUS』深作欣二監督、1980年)の時、契約書に、撮影および撮影監督を担当するって入れさせた。俺が回せないんだったらやらないってことだよ。だから全部やってたよ。自分が回したかったらダブルを雇えばいいんだ。

佐々木原 やっぱ雇ったんですね。僕もニューヨークとかワシントンでやった時、当然、向こうのプロデューサーが言ってきた。各チームの状況によって違うんですよ。ロサンゼルスはユニオンに一番うるさいけど、ニューヨークはインディーズの作品がいっぱいあるので、3億(円)以下だとSAG(全米映画俳優組合)とかチームスター(=全米トラック協会)以外はお目こぼしでした。3億以下だったら大したうま味はない、勝手にやれみたいな話で、何日かだけダブル、人を雇っておけば、別に僕が全部やってもあんまり文句は言わなかった。

木村 「MISHIMA」(『Mishima: A life In Four Chapters』1985年、アメリカ)っていう映画で、ポール・シュレイダー監督が東宝で撮影したんです。三島(由紀夫)さんが自分で撮った映画『憂国』(1966年)を撮っているシーンがあって、僕、カメラマンでキャスティングされたんだよ。結局、そのシーンはなくなっちゃったけどね。栗田(豊通)氏がオペレーターだった。俺、現場でじっと見ていたわけですよ、アメリカの撮影監督システムを。そしたら、移動撮影してる栗田のそばへ、結構すごい撮監(ジョン・ベイリー)がテストするたびに行って、“上手くいってるかい?”とか聞いているわけ。本番、終わってもさ、“どうだった?”って。自分でやりゃいいじゃないかって、俺は思ったぐらいなんだよ(会場・笑)。

佐々木原 ケースバイケースですよ。

川又 ちなみに、栗田君はハリウッドの撮影監督なんだけど、大島渚監督の『御法度』(1999年)は全部、自分でオペレーターまでやっています。貧乏性とかそういうことじゃなしに。

木村 ヴィットリオ・ストラーロが『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)でコッポラに招かれて行った。イタリアの人だよ。でも、ハリウッドのシステム全部入れて自分がやってたよ。だから、個々のものだってこと。アメリカのシステムが最高だと思っている人がいたら、今日から考え方を改めてほしいなと思う。

佐々木原 日本でもアメリカの撮影監督システムを現実的にやろうとしている人もいますよ。照明部からカメラマンになった三好(和宏)は、明らかにそういうスタイルに近いですよ。渡部眞がロスから戻ってきて、彼は作品内容とバジェットとかを考えて両方使い分けて、折衷的にやると。上手くやれる人はやればいい。

川又 スタッフを減らそうとしてるのが日本映画だからね。

佐々木原 金がないから、1人何役もやらなきゃしょうがないですね。……すみません、さっき出た『砂の器』のズームの話ですけど、ズーミングの使用は、野村さんの要請ですか？

川又 いや。とにかくパン(ニング)が上手くいかないと、そういうのはもう、言いたくないんだけどやっぱり大船(撮影所)の機材が悪過ぎる。(会場・笑)

佐々木原 わかりますよ。

岡田 それでは、皆さまからの質問を直接お受けしたいと思います。

質問 美術をやってるものです。フリーランスのカメラマンとしてやっていく大事な点についてお願いします。

木村 僕はあんまり上手くないんだよね。仕事に来ないってこともある。大きな声で言うとなれただけ、作品で選んだことはあんまりないですね。この作品は大作ですごいからやる、というのは、わかりやすいけど、頼んでくるプロデューサーとか監督の資質で選ぶほうが多いね。人間の魅力で仕事を受けるっていうことで、それが合わなかったら、お断りして生きてるわけですよ。僕は1本あたりものすごいギャラをもらって、優雅に暮らしているように思われてるんだけど、そんなことはありません。できればいい気分の人とやっていきたいくて、頑張ってるっていうか。

質問 例えば、技術的なものが重要なのか、それとも人間性が重要なのか。

木村 人間性でしょう。もう断言します。人間性です。

川又 いや、それは人によってだと思う(会場・笑)。この野郎、いい技術持ってる、とみなされたら使うと思うんですけど。

木村 でもね、僕がやってるような監督は全部引退して、テレビとかコマーシャルとか、若手の人がだいぶ増えてきました。その編成を見ると、技術的にやっているとは思えない。友達とやっている感じがする。全部そうとは言わないけど、それは僕のひがみですね。今、カメラマンで売れてるのは浜田(毅)、山本(英夫)、篠田(昇)、その辺の50歳ちょっと過ぎぐらいですよ。浜田君、林淳一郎、佐々木原と論争したことがあるんです。“お前らのところには全く接点のない監督から仕事の依頼が来る、どういうことなんだそれは”って言ったんですよ。そしたら彼らが、“木村さんはAパターンしかできない。僕ら、監督に合わせてA、B、C、D、E、F、なんでもできるよ”と。俺だって、A、B、Cぐらいできるよ(会場・笑)。Fまではできないけど。なんで俺には話が来ないんだ。

佐々木原 断るから。

木村 違う。今、名前出した人たち、みんな人間いいですよ。悪口は一回も聞いたことがない。俺の悪口は出回ってる。ということは、本当は自分の主張してねえだろうって。だから、生き方はいろいろあります。難しいよ、非常に。どっちを取るかで、大きく左右されるね。

川又 確かに、人間が悪くても技術を買うっていう監督は少なくなってきました。それは言えると思います。ただ、木村大作にまるっきりライトが少ない仕事をやらせるのは、今のFとかEの段階になるわけですよね。

木村 僕、今年は1本もないと思ったら急きょ決まった。新人監督です、44歳のね。メインスタッフを全部、新人にしてもらったんですよ、40代から30代後半の。で、カメラマンだけ62歳なんだよね。それで僕はその新人監督に、例えば深作さん、降旗さん、澤井(信一郎)さんとやる時と同じように対します。“それが嫌だったら言ってくれ、降りるから”と。それでも“結構です”って言うからやってんだよね。案の定、ワーワー言ってるよ。2億1,000万円です、そのバジェット。今、ノーマルのフィルムなんか俺しか使ってない。映画の調子は、ライティングで決めるものだというのが僕の考え方です。フィルムで調子を決めようなんて思ったことないから。富士とコダックは、20年前はわら半紙とケント紙ぐらいの差があったけれど、今、ないから。僕はサービスの良いほうでやると。フィルムの種類を選んで、映画の調子が出るんだったらさ、手前の腕

がないのを証明してるようなもんじゃない。そのくらいの差しかないわけ。

要するに、生き方は、人間性が大きい。どっちか選んだらそれで通すってことだね。駄目だったらしょうがないと思わなきゃいけない。

佐々木原 大作さんが断った仕事を僕はやって生きてきたようなところもある。その時々状態によると思うんですよ。なりたての頃は、選ぶなんてとんでもないですからね。僕はピンク映画とか自主映画、特にピンクはタイトル聞いたら驚かれるようなものもいっぱいやっています。選んでいられないですよ。とにかくバッテリーボックスに立ちたい、カメラを覗いていたい、撮りたいっていう時期はあるんじゃないですか。30代だとしたら40代はもうちょっと違うアプローチをやるべきです。大作さんは最初から選んでやっている、まれな人だったんですね。僕は全く選ばないです。さっき大作さんが言ったことは基本的に正解ですよ。“人とやる、人と組む”関わっていく。作品をそうやって選んでも、上手くいかないことのほうが多いですね。

川又 食えなくても、やっぱり木村大作は仕事を選んでいた。僕は十分、その辺は知ってますけどね。

佐々木原 マネしてもなかなかできないことだけど。人それぞれで。

木村 選んで、例えば「極道の妻」(『極道の妻たち 三代目姐』、降旗康男監督、1989年)をやったわけじゃないんですよ、そういう意味ではさ。その時、文芸大作と言われる仕事もあったんですよ。でも、「極道の妻」の人は僕に対する頼み方っていうかな、人間性が感じられて、賞の対象になるかなと思う作品を断って、やった。作品を選ぶっていうことは、そういうことだと思っている。シナリオを読んで、こっちの映画をっていう選び方はしたことないな。

質問 断って、オファーがなくなることはあるでしょうか？

木村 それは覚悟する。しょうがないよ。2人の監督から同時に言ってくるのがあった。こっちを選ぶともう一人の監督から電話がかかってくるわけだね。“大作、てめえこの野郎、あっちを選んだな”って。それに対して、“そんなことを考えるんだったら一生やらなくていい”って、やってない人もいるしね。だからまあ、覚悟の問題だと思うよ。上手く潜り抜けてやってる人もいるよ。それを悪いとは全然思わない。

質問 黒澤さんのデビュー作のリメイクの『姿三四郎』(岡本喜八監督、1977年)の思い出をお聞かせください。

木村 あの映画は岡本喜八さんですよ、監督。僕は大好きな人なんで、やったんですが、当時、新人の頃で、4本ぐらいオール手持ちでやってるんですよ。普通の座敷に座って会話している場面も全部手持ちで撮るんだよ。それを岡本さんが非常に喜んで、今だに“人間クレーン”とか言って、他のカメラマンに強要してるよね。まだ僕は34歳ぐらい、若いし思い切ってやろうと思って、やってみたんですよ。2500カット。ふらふらだよ。あれね、パナビジョンのシネスコで、50キロぐらいあるんだよ。ズーム(レンズ)をつけたらこうなる(体が傾く)けど、頑張ってやった。黒澤(明)さんの『姿三四郎』(1943年)を上回ることはできませんよ。ですから、元気のある映画にするためにどうしたらいいかって言うんで、オール手持ちで撮ったわけ。谷川岳で最後に決闘する、雪の上でね。滑るから、8本爪のアイゼンを付けてるわけですよ。ピントマンの背が低くて、ピント送りながら俺がカメラ担いでずっと移動して、なんか踏んづけたと思ったけど、いやあっと足を抜いてね、“OK”って言ったら、そのピントマンの足を、8本爪が……そういうことを今、思い出しました。

質問 照明や美術は、ロケーション、ロケセット、セットの割り振りで、自分の狙いと、どう帳尻を合わせていらっしゃるんですか。

木村 例えば、今度やる『陽はまた昇る』(佐々部清監督、2002年)。ビデオのベータとVHSが戦った「プロジェクトX」⁽⁴⁾を見た人はいるでしょう、あれを映画化するんです。日本ビクター(の場面)は、お金がないから基本的にはロケセット。セットが一番、お金かかるわけです。ロケハンに行くと、研究開発とか各部屋にわかれてる。それをそのまま撮っていく手法があるけど、それでは面白くないですよ。僕が言ったのは、日本ビクターって大会社がプロジェクトを組むんだから、1か所に人間を全部集めて研究させるんじゃないかと。それだけセットを作りたいと。倉庫を改造して、がわ(表面)だけ作ればいいってことだよ。あとはいろんな研究開発用の置く物で、そんなにお金はいらない。結局、全部ぶち抜きの13間のセットにしたの。床も要らないから、セットの床でいい。それでお金も減らせるわね。“じゃあ、そのワンセットだけは作りましょう”って話になるわけ。30日で撮らなきゃいけない。役者も横浜のロケセットでやってると大変で撮り切れない。困った時にセットに入ればいい、そこで集中的に撮るわけ。そのセットは『太陽にほえろ!』(1972-1986年、日本テレビ)の刑事部屋だ、困ったらそこに戻って来りゃいいんだって。おかしいのは、その案をビクターの偉い人、昔を知ってる人と話したら、そういうふうやってたって言うんだよね。そこでシンクロしちゃうわけ。本来ロケセットで全部やるものを、それなりに狙ったセットが作れるってことだよ。そういうアイデアを美術に提供するわけですよ。どんどん言ってくってこと。大泉(撮影所)の5番ステージと6番は向かい合って建ってる。これを撮ったってあんまり工場と変わらない。だからそのセットを、大戸ぎりぎり建てた。天気の良い時は戸を開けて、そのまま光を取り入れる。外から帰ってくるのを、外から狙って手持ちで、だーっとセットの中へ入れる。映画を観たら、オープンセット、ロケセットで撮ったと思うはずだよ。そのまま写してもビクターの横浜工場と大して変わらないんだよ。そういうアイデアをぶわーって言うけど、やっぱり最終的に線引くのは、美術デザイナーですよ。お金がかからないように、“過去に鉄骨の柱が十何本あった、倉庫だからこっちの柱を全部それにしろ”と。“昔、こういう円を描いた窓があったの覚えてる、あれないの?”って言うと、“あります”って言うわけ。“じゃあ、それにしよう”と。そういうアイデアでセットを作るわけですよ。お金もぐーっと安くなっていくわけね。だけど、狙いのあるイメージが出るじゃないですか。それを狙いだって言うんだよね。

質問 『^{ぼっぼや}鉄道員』(降旗康男監督、1999年)には、セットもあったのでしょうか?

木村 本物を使ってる、待合室なんかね。それは映画の中で、ああいうロケーションに建ってるから、本物に見えなきゃいけない。セットだとわかってしまうと、マッチングしない。ただ、ライティングその他、ロケセットは非常にややこしい。夜は暗くなっちゃうしね。だから同じものをセットで作って、マッチングさせるわけよ。外から撮ってきて、中に入ったように全部、見せちゃう。そういうことはやります。あの映画は多少、余裕があったから、できたわけね。

照明との関係、今、どうしてるかという、照明技師をちゃんとたててもらいます。その人に僕は全部伝える。ライトの種類までは言わないけど、キーライトはどこだってこと、全部言う。それをその通りやってくれりゃ何も言いませんよ。違うことをやったらけんかが始まるわけね。“ライトこっち持ってこい”と、多々問題が出たケースもある、若い時は。

質問 『砂の器』の序盤で、かなりテロップを使っておられましたが、経緯を教えてください。

川又 シナリオの段階からテロップは出てきました。何月何日、特急まつかぜに乗ってとか。テロップで思い出すのは、写植(写真植字)でいこうと決まって、何コマ空きでどうのこうのっていう原稿なしに印刷屋へ行ったら、3百何十万円。会社は大慌てしまして、たまたまうちの娘が美術系の学校に行ってたんで、アルバイトやれということで、15万円ぐらいで全部、あのテロップはやりましたね。映画はテロップとは言わないのかな。

質問 私の企画が3、4年前からあるんですけど、2回流れました。映画の大半が夜の浜辺のシーンで、照明が上手くいかなくて、役者ともめたり、専属で付いてもらったカメラマンともめて、

流れてしまった。去年も流れました。ロケハンで役者さんも来ていただいたり、多少、流れでリハとかやってもらったりするけど、本格的にクランクインする前で終わってしまう。よろしければアドバイスをお願いします。

佐々木原 ご自分に問題はないんですか？(会場・笑)得てして、映画に限らずですけど、人間関係が上手いかわからないで、途中で頓挫する場合は多いじゃないですか。そういった傾向はあるんじゃないか。コツミたいなのは、たぶんないと思うんですよ。その場、その場でいろんな方法を編み出していかないと。お金の問題でないとしたら、粘り、自分に説得力がある。大作さんが言ったような、人心掌握術みたいなものがね。特に監督、プロデューサーは必要だと思います。現場では僕らも必要だと思うんだけど。乱暴に言わしてもらうなら、粘りが足りなかったのかなと。

木村 余計なことをまたしゃべりだすけど、監督を目標にしている人がいたら言っておきたい。脚本家と作詞家が監督やりたいていという希望を持ってて、僕と会ったわけですよ。それで監督やるための一番の心配事を聞いてびっくりしたんだよね。何だと思います？監督は画コンテが描けなきゃやれないんですよ？って言ったんだよ、その二人が。だから、全くその必要がありませんと。それを描けなきゃ監督やれないと思ってるんだね。映画はさ、さっきも川又さんがおっしゃってたように、リハーサルをやればいいんですよ。黒澤さんなんか全部その主義。それなりの俳優さんだったら、いろいろ考え方を持ってるから、コミュニケーションを取りながらリハーサルをやるわけですよ。すると、おのずとカッティングはできるんだよ。黒澤さんの『影武者』(1980年)以降、あの有名な画コンテが出ちゃったから、コンテが描けないと監督できないと思い込んでいる人に、それは違うんだよと、本来の映画作りだったら違うんだと元気づけたいけどね。

川又 だいぶ時代が違うけど、松竹の大ヒット作品『君の名は』⁽⁵⁾の監督、大庭(秀雄)さんは全部、現場主義なんですよ。コンテは立てないです。俳優の芝居を見て、この辺までいけるなと思ったところでカットを入れる。それでこことここをアップにすると。そういう監督も昔は多かったですね。ダイちゃんの言う黒澤さんのコンテが、あまりにも、上手過ぎて有名になったんだな。

木村 僕は26歳までピントマンでついてたんだけど、黒澤さん、画コンテを現場に持ってきたこと1回もないよ。^{うち}家ではやってただろうけど。あの^{うち}大オープンセットを、うろうろ動き回って“最初はここから撮ろう”って言ったのは、まだ村木(与四郎)さんの美術ができてない、裏だよ。それをスタッフ全員で作らだして、撮らだしたってことがあるわけ。いろんな人が画コンテ描くけどさ、そういうことじゃないんだよね、映画の作り方って。リハーサルやれば、全スタッフが見てるわけだから、いろんな動きをしていく中で、当然、おのずと第1ポジションは出てくるし、第2ポジションは出てくるんだよ。^{うち}家でさ、卓上で、シナリオ読んで画コンテ描いても、黒澤明だったら許せるけど、大してわからないやつが描いたってしょうがないよ。

質問 役者さんを撮る時、例えば2人が向かい合ってしゃべってる時は、ツーショットで撮って、あと切り返しになる。カメラポジションとカットを割る時に気をつけてることと、最近24P、デジタル化の動きがありますが、どう考えてるかを聞きたいです。

川又 24Pは、今の段階では僕はまだ暗部の色調辺りに問題があるんじゃないかと思うのね。デジタルテープになって、われわれ、上映まではフィルムでわかってた。通信となると全然見当つかない。まだまだ画の調子、その辺を考える必要があると思います。あまりにも便利ですから、ある程度普及すると思いますけど。今、地方の映画館がやろうと思っても、DLP(Digital Light Processing)っていう映写装置に出資する金を持ってない映画館がたくさんあるわけですよ。大きい資本のところはできるかもわかりませんが、普及も5年ぐらいかかるんじゃないかと思うんですね。こないだも言ったんですけど、(デジタルの)カメラの呼び方ぐらい、はっきりせいでいい。僕なんかCINEMA21というビデオシアターを作った時から、はっきりしない。“デジタ

ルカメラ”にしちゃえばいいっていう、踏ん切りがつかないみたいですね。大変、無駄が多いと思いますよ。それで、ものすごくテープをガラガラ回しちゃって。編集者が大変らしいですね。

木村 24Pに関しては今の段階だと、(上映時に)フィルムに戻すってことだよな。興行のほうはまだ追いつかない。日本だとまだ7館ぐらいしかないから、あとは全部、フィルムに戻す作業をしなきゃいけない。それならどっちを使おうかってことですよ。僕はこういうタイプなんだけど、ものすごい勉強してます(会場・笑)。だから対応する自信はありますよ。プロデューサーが24Pでやってってくれて言うのは、現像費とフィルム費がかからないから、安いだろうっていうことなんだよ。今は、みんなソニーもナショナル(現・パナソニック)もカメラを無償で提供してる、使ってほしいから。そういう状況と、ちゃんと金を要求する状況とは違ってくるわな。フィルムに直すのは、コマ幾ら、700円とか、まだそういうことだから、カメラがただなのにトータルで考えたら24Pがフィルムより高くなるよ。いろいろ利点はあるんですよ。例えば、夜間ロケなんか、相当ビデオが便利なところがあるな。ただ、僕がもし24Pでやるなら、みんながライトはあんまり要らねえ、写るから、と言っても、僕は違うね。映画以上のライトを使う、絞る。黒が全然、違ってくるから。そういうことはちゃんとテストしたんだよ。でも、そういう仕事は来ない(会場・笑)。

2人がいてどう撮ったらいいかなんて、構図に関して僕は悩んだことはありません。いいと思ったのを撮って、悪いと思ったのを(フレームから)切れればいいんですよ。単純なんだよ。それを考え過ぎなんだよ。芝居が持つんだったらもうぶっ通せばいいよね。もたないからコンティニューイテューってのがあるんだよ。ちゃかちゃかカットを割るのは基本的にはごまかしなんだから。シナリオをいくら良く書いたって、監督がいくら優秀だって、俳優ができなきゃ駄目なんだよ。いいと思ったところまで撮って、悪いと思ったところでカットすればいい。そういうふうに考えると楽にならないかな。

佐々木原 24Pに関しては、僕は今、使う気は全然ない。大作さん、川又さんも言ったけど、コストがわからない。各社が出てくる数字は、大体高いんですよ、現実にはやるとなると。ネガを10万フィート以上回すような作品でないとなかなかメリットが見えてこない。フィルムに戻すレンドリングの(料)金も高い。もっと機械の数が増えれば、当然安くなるでしょうけど、それが明解にならない限りはプロデューサーにも監督にも薦めないし、俺自身もやる気はないですね。デジタル合成を多くやる作品だったら、メリットが違う意味であるだろうから、来た時に考える。フィルムのほうが好きだし、現場も扱いやすいです。100年のノウハウ、システムがあるから、僕はフィルムで撮ったほうがいい、映画に関してはね。

撮り方は、好きにやるしかないんじゃないの。本当にここから撮りたいって思った自分にこだわればいい。

木村 撮影は、撮ると読むんだよ。迷った時は撮りまくればいい。これも、これもって。あとは編集で考えればいい。どういうふうに撮るかって悩んでる必要はないんだよ。一瞬でも、これも必要じゃないかなと思ったなら撮ればいい。編集で考える。

佐々木原 去年やったのはそんな余裕ないもんね。あるシーンでフィルムは400(フィート巻き)、2本しか使うな……。

木村 アメリカのシステムはフルショット、全部、カット回すわけだよ。向こうの場合はプロデューサーと編集が引っついていて、プロデューサーの権限が強いから相当な監督じゃない限り、プロデューサーの意向で切っていくわけだよ。日本の場合は監督の意向でやるから、その心配ないから。でも、3つぐらいは撮れるだろう。

佐々木原 それはちょっとわからない。3つも要らないっていうものもある。絶対的なものはないです。全部相対的に、その場、その場で自分が考えていく。

質問 『砂の器』で、真ん中に明かりがあつて、扇風機がある。ちょっと大胆な構図が今まで見た構図とはちょっと違った感じがしました。

川又 警視庁ですね。なんか人と違ったことをやろうと思うのがカメラマンですから。昨日も言った通り、いかに空間を利用するかが構図です。(映画撮影関連の)本には、シンメトリーとか黄金分割とか書いてあるけど、その通りにやる必要ないわけですよ。

質問 でも、真ん中にそういうのがあると、劇に集中できないんじゃないでしょうか？

木村 それは正しいと思います。僕は真ん中に絶対、そういうものは置かない(会場・笑)。川又さんもその時はまだ、ちょい若かったから、いろいろやってみたかったんじゃないですか。

佐々木原 でも、全カット中、例えば2つぐらいなら。

川又 いや、ポジションがなくなっちゃうとね、そういうことも(会場・笑)。

質問 『砂の器』は、後半、音楽が非常に重要な役割を果たしています。撮影監督から見た効果的な音、音楽について伺いたいです。

川又 僕は譜も何も読めないんですが、やたら好きなんですよね。音楽は浪花節からシベリウスまであっていいと思う。今、たくさんCDを買って聴いています。大変、広い範囲で音楽は受け止めていいと思うんです。『砂の器』は、これは完全にピアノですよね。このメロディーを作ったのが菅野光亮君で、映画音楽が初めてなんで、芥川也寸志さんが全部アレンジしてるんです。それが一番涙を誘うようなことになって、入れどころも上手いと思うんですよ。音楽の入れどころは監督じゃなしに芥川さんが指定していますからね。野村組では芥川さんと一緒にやると。相当、俗受けを狙った涙の音楽じゃないかと思いますよ。ミュージカルを僕、撮って見たかったんだけど、やっぱりセットへ入って、泥絵の具の匂いがすると、もうミュージカルのイメージなんて全然、浮かんできませんよね、日本映画は。

岡田 今日は貴重なお話をいただきました。ありがとうございます。川又さん、木村さん、佐々木原さんへ盛大な拍手をお送りください。

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)(ボージャー、2020年)の著者・川又武久氏の註釈あり(2)]

(1) 「松竹DVD倶楽部」『影の車』(<原作者の言葉> 松本清張)を参照。

(2) 今村昌平監督が中心となり創立した「日本映画学校」(=前身・横浜放送専門学院/現・日本映画大学)。

(3) シネキング(CINEKING)の略称。24V バッテリー仕様でタングステンタイプ(3200° K)の簡易スポットライト。

(4) 『プロジェクトX 挑戦者たち「窓際族が世界規格を作った」〜VHS・執念の逆転劇〜』(2000年放送)

(5) 『君の名は』第1部、第2部、第3部(大庭秀雄監督、1953-1954年)。