

映画「天城越え」についてのインタビュー記録 羽方義昌篇

鶴 田 武 志

はじめに

映画「天城越え」（1983）は子どもが母を恋う物語として作られた。その制作の過程を明らかにするための基礎研究として「映画「天城越え」についてのインタビュー記録 三村晴彦篇」を『文化科学研究』23～25巻に連載させて頂いた。本稿もその連載の一環である。

これまでは監督である三村晴彦¹への取材を行った。そこには1980年前後の松竹大船における野村芳太郎²の影響力の大きさとそれに対抗しようとした新人監督三村晴彦の苦勞が窺えた。そして野村の功罪を巧みに取り入れた結果、三村の絵コンテをスタッフ全員に配り、意思の疎通を図った上での現場主義という演出論が形成されたことも明らかになった。三村の絵コンテを中心とした現場主義、それは絵コンテという共通認識を通して、各スタッフの意思疎通を図り、なおかつ彼らの工夫を十全に吸い上げていくというものである。

そこで本稿では、これまで明らかになった三村の演出の仕方を受けて、そのもとで撮影監督（カメラマン）を務めた羽方義昌から実際の現場の様子、また絵コンテに対してどういう工夫を凝らしていったのかを聞き取る。そのためには、松竹におけるカメラマンの考え方なども確認する必要がある。したがって、羽方の松竹での半生を聞き取る形で取材を進めた。

なお、忠実に書き起こしたため、人物名など専門用語で分かりづらい部分はカッコ内の筆者注と脚注で補足した。内容の関係から拙稿「映画「天城越え」についてのインタビュー記録 三村晴彦篇」その1～その3も合わせて参考にされたい。

羽方義昌へのインタビュー

対談者：羽方義昌³（映画「天城越え」撮影監督）

聞き手：鶴田武志

場所：銀座某喫茶店

日時：2008年5月17日

羽方：三村さんの撮影現場⁴、覗いたんだってね。どうだった？

鶴田：まずは単純に面白かったです。ただ、三村さんからは、昔（筆者注：大船撮影所の頃）とはだいぶ違うとは言われました。もっと有機的にスタッフのつながりがあったと。確かに監督に各スタッフが何か言ってくるようなこともなく、分業化がはっきりしていて、かなり手際よく進んでいくという印象を受けました。三村さんは、特にスクリプターが記録するだけになっていることがご不満なようでした。松竹は助監督がスクリプターをしていて監督を目指す人たちの勉強の場でしたからね、物足りないんでしょうね（笑）そんなわけで、今とは違う大船撮影所時代の様子を今日は伺っていきたいと思います。羽方さんは、松竹には1963年に入社したとのことでしたが、松竹に入ろうと思ったきっかけは何だったのでしょうか？

羽方：高知で一番下の末っ子だったんですよ。小学校6年のときに父が死んで母が百姓をやりながら育ててくれたんです。姉と兄がいてね、彼らと同じくそのまま大学に行けると思っていたんだけど、やはりお金がないということになって。その頃、僕はテニスをやっていたんですよ。それで東洋大学へ推薦で来ないかという話もあったけれども結局（お金の問題で）行けなくて。周りの友達も皆、（大学へ）行っちゃうし寂しい思いをしたわけ。夏ごろに市役所でバイトを始めたんだけど、ずっとテーブルに座って事務職をやっていることに生理的に耐えられなかったんだよね。そういう葛藤もあって、貯めたお金を持って東京へ、戸越銀座にある友人の下宿へ転がり込んで、一ヶ月くらいいたのかな。三畳一間を探して……三畳ってちょっと中途半端でしょ？ 階段を上った左の隅にあって階段の下は台所みたいになっていてそこで自炊なんかしていたんだけど、下には新婚夫婦がいてね……

鶴田：（若い独身としては）ちょっと嫌な感じですよ。

羽方：ええ（笑）それでサンマなんか焼いていると奥さんのほうがツンツンして……まあ、今考えれば変な奴が来たって思われていたんだろうな。でも大家さんは良い人でね、「飯を食いに来い」って言うてくれたりしてね。丁度、橋幸夫の潮来の伊太郎（筆者注：橋幸夫の代表曲「潮来笠」（1960）のこと）が流行っている頃でさ。それで、三畳間の窓を開けると、その向こうに鯉のぼり立てた一軒家で若夫婦が子ども抱えて見上げているわけさ。そんな（幸せそうな）のを見て「こんちきしょー」と思ってさ……ってこういうの、何か映画にしたいくなるよね（笑）

鶴田：（笑）そうですね、当時ならではの青春ものという感じがします。絵になると思います。

羽方：それでプレス工場のバイトに行きながら、やっぱり根が目立ちたがり屋だったんだろうね。子どもの頃から写真も嫌いじゃなかったから、多摩芸ならそんなお金もかからないってことでそこ

にしたんです。2年だったんだけど、1年ほど行ってその後半年は読売ニュースでずっとバイト
していて。でもやっぱり劇がやりたくて、読売ニュースの部長から松竹を紹介してもらって、そ
の線に入ったんですよね。

鶴田：え？ 最初はカメラマン志望じゃなかったの？

羽方：いやいや、撮影部を紹介してもらったんです。読売ニュースでもカメラを持ってアシストをやっ
ていて、最初に撮ったのも正月用の（渋谷駅前の）ハチ公のカラーカットでしたよ。撮ってこいっ
て言われてね。

鶴田：なるほど。カメラマン志望として撮影部を紹介してもらったと。（1963年当時の）松竹の撮影
部というのはどんな感じだったのでしょうか。

羽方：それはねえ。まず撮影部には60人くらい（の撮影助手）いたんじゃないかな。それでカメラ
マン（撮影監督）も20人くらいいて。それで松竹での撮影のシステムというのはカメラマンが
いて、そこに次期カメラマンになる人がその下にチーフとしていたんですよ。そして、その下に
メーターマンという露出を測る人がいて、その次にメーター見習い。この人が移動をしながら様々
な部分での撮影の補助をします。そして次にピントを測るフォーカスマン、フィルムチェンジを
する人がいるという形ですね。組によってはフォーカスマンやフィルムチェンジの下にも見習い
がいたりします。カメラにとってフィルムが一番大事です。ゴミが付いたり傷をつけたりしては
いけません。だから、フィルムチェンジの見習いを半年くらいやる。だから、僕もまずはそこか
ら始まりですね。

鶴田：つまりフィルムの交換の練習をする中でフィルムの扱い方を基礎から学ぶというシステムなん
ですね。

羽方：そうです。その部分、今は予算がないですから、即戦力が求められる。だから割と機材屋で
2年間くらい機材の扱い方を勉強してから現場に来るという人が多いよね。もう余裕もないし、
今では撮影助手は3人くらいですね。メーター、フォーカス、フィルムチェンジの。

鶴田：見習いの存在がない、人材を育てていくということが無くなっているんですね。さて、今のお
話ですとフィルムチェンジ、フォーカス、メーターの順に上へあがっていくという感じですが……

羽方：松竹の場合、そこはそれぞれを3年、3年、3年とやっていく形だね。だから9年、要は10年
で一人前ということになるね。勿論、例外はあるけれどね。

鶴田：後輩というか人材育成をしっかりやっていたということですね。

羽方：下を育てていかないと自分も上に上がれないからね（笑）結局、優秀な使える弟子を置いておくことは自分の仕事がスムーズに進みますし、ダメな奴がいたら何度もやり直しをする羽目になって、役者にも嫌な顔される。だからきちんと弟子を育てるのはカメラマンの面子にかかわる。

鶴田：徒弟制度のように上下が持ちつ持たれつでしっかりやっていくわけですね。失礼ながらセンスがあると認められたらどどんのし上がっていくようなイメージでした。

羽方：その意味では今の時代のほうが、プロデューサーなどとも直接話がしやすいだろうし、自分の裁量で（プロセスを）端折っていく場合が多いだろうね。

鶴田：松竹では監督も助監督室でシナリオライターとして下積みをする時代が長いですが、撮影部も同様に下積みを重視しているというわけですね。撮影所がシステムとして機能していたのだと感じられます。上へあがるのには時間がかかりますが、その分のメリットもありますよね。

羽方：そうだね。外へ出て（筆者注：松竹を辞めて以降ということ）どんなことに遭遇しても慌てることがないよね。色々経験してきているから。だから手を抜いても最低限ここまでのクオリティには出来るという目安とか。目いっぱいやろうとしたらきりが無いけれど、この辺りはTVなんかだとお金や時間に余裕が無いだろ。そうしたら照明たちの仕事を「これでいいから」と強引に押し切って進めていくようなことも必要なわけだね。最近はそういうこともカメラマンの役割になっているし。そういう意味でベテランを使うのと、言い方は悪いけど、安かろう悪かろうで出てきたのを使うのでは、トータルとしてどちらが得かということがあるわけですよ。

鶴田：結局、ベテランを使ったほうが予算的にも採算があってくると。撮影所のシステムの恩恵ですね。さて、松竹に入社されて最初の作品というのは……

羽方：随分、色々な組に参加しましたよ。年間7、8本くらいはやったからね。結構、撮影助手の人数も多かったのがカメラマンが次に使いたい奴を「あいつ、キープしておいて」と課長などに言えば、それが通ったんだよね。それで最初のほうは成島さん⁵について、結構な本数をやりましたよ。成島さんは京都で「秋津温泉」（1962）で三浦賞取って、「古都」（1963）を京都で撮った後、こっち（大船撮影所）で「二十一歳の父」（1963）が最初だったかな、倍賞千恵子が盲目の娘で勝呂誉が相手役のもの。それから「夜の片鱗」（1964）。

鶴田：中村登監督の名作ですね。数々の賞も受賞しています。

羽方：そう、平幹二郎がチンピラの役でね。あれは是非見てほしい映画ですね。まあ、その後、成島さんは、自分が映画を撮りたかったからフリーになってしまいましたが。当時は井上靖の「敦煌」を撮りたいんだって言っていましたね。結局、映画監督としては上手くいかず晩年は惨々たるものだったけど。そういう意味では、川又さんとは両極端になりましたね。僕にとって師匠筋にあたる二人は生き方も色も対照的な人でしたね。どっちがいいかということではなくてね。

鶴田：坂本典隆⁶さんも言っていました、「成島さんは演出の出来る監督だ」と。

羽方：それはそうね。彼は全部、コンテが組めてしまうからね。ただ、これは監督のバランスによるところが大きくて、そういうカメラマンが良いという監督もいれば、そうでないほうが良い監督もいる。僕なんかもテレビの撮影で若い監督と組むときは、僕が絵コンテを組んだりしますよ。

鶴田：え？ そうなんですか！

羽方：全部とはいかないんだけど、例えば（監督が）迷った時に「どういう絵が欲しいの」と監督に聞いて「アップでいきたい」と言えば、こちらが3パターンくらい考えて、それぞれについて説明して「じゃあ、この形で」というやり方をやっていくけどね。

鶴田：なるほど。ただ羽方さんのほうで決めていくのではなく、監督の意向を尊重しつつ提案していくという形なわけですね。

羽方：これが絶対というわけではないけど、僕は監督を尊重するやり方をするね。特に映画はそうです。映画はさ、絵のリズムでしょ？ それは監督の生理的なリズムなわけです。だから、一時、自分が良いなと思う方向へぶんどっても、いずれは監督のところへ返す時が来る。だから監督の生理を生かしたほうが絵にリズムが出る。映画は絵のリズムだから。だからどんな監督であっても尊重してやるよ。

鶴田：そこは監督の意向に合わせて、成島さんから学んだような絵コンテを組むようなことも入れていく、そんな感じですね。

羽方：まあ、それはケースバイケースですよ。監督とカメラマンとの関係におけるバランスというのは非常に難しいから。

鶴田：その辺りが観る側の素人にとっては判断が悩ましいところです。どこまでが監督の仕事による

映像で、どこまでがカメラマンの意向なんだろうと考えてしまいます。市川昆さんのように照明から何まで全部監督が決めてかかるのもあれば、成島さんのようにカメラマンが積極的に決めていく形もある。羽方さんの場合は、どうもその両極端からは中庸的なスタンスのように思えますが。

羽方：でもまあ、監督とカメラマンが大ゲンカしているようなそんな作品は、僕なんかはあんまりないわけです。よっぽどのがあれば「こっちのカットがこうだから」とか言うけど。でもまあ、僕もどっかでいい加減だから「ここまで間違いないだろう」とか考えながらやっているんですよ（笑）

鶴田：あくまで監督の生理を読んで、それにカメラマンのほうが合わせながらやっていっていると。

羽方：結局、テレビなんかは特にそう思うんだけど、時間的が制約されるでしょ？ その意味ではね狙いのこと以外は照明部に任せて、もちろん前もって「ここはシルエットで」とか「セットの形からこういうライティングで」とか基本的なことは決めるけれど、結局、自分の操作、パンとかズームとか移動とか、そっちに集中しないといけないからね。自分の仕事のガードをきっちり固めておいた上での話なわけです。勿論、取調室（のセット）なんかで、ここは遠景で行くとか、ここはハイで顔に当てるとかさ、そういうことは前もってシーン毎に話し合いはしていますけど。

鶴田：その辺りの監督や他のスタッフとの落としどころをどうしていくかというのも重要ですね。

羽方：その落としどころを上手くやってこれたから、この年齢まで仕事がやれているかもしれないね。もう何十人という若い監督とも仕事してきたわけだから。

鶴田：（羽方さんと）同期入社の方で、今でも撮影の仕事を続けていらっしゃるというのはやはりあまりいらっしゃらないんですか？

羽方：もうね、松竹いた人はだいたい辞めて、僕とあと一人くらいかね。

鶴田：そうなったのは入った時期、映画産業が斜陽になり始めていく時期という難しい時期だからこそ生き残りが難しかったというのもあるんでしょうけど……

羽方：まあ、それを言ってもしょうがないからね。でも僕はこう思うんだけど、一生懸命やっていれば誰かが拾ってくれるんじゃないかな。これは若い奴に言うんだけど、こういう時代だからこそ、しゃかりきにやっていれば誰かが拾ってくれるもんだと。そういう意味では昔よりは早く上

がれるという利点もあると思っています。モチベーションの問題ですよ。例えば、色々なところの監督の下でバカ呼ばわりされても、一念発起してぴあとかに作品を撮って送るようでないといけない。悔しいから、これがダメなら辞めるぐらいの力を出し切ると言うかな。

鶴田：それはそうですね。さて、話を戻しますが、成島さんの下で感じた撮影所の空気、あるいは撮影の世界というものをどのように感じられたのでしょうか。

羽方：うん、それはね。撮影助手の頃っていうのはさ、自分の部署のことだけ考えていれば良かったんだよね。人数も多かったしね。その点は助監督だって同じで、三村さんもサボってお茶飲んでいたりしていたよ（笑）スクリプターも変わりばんこでやったりね。そういう余裕の中で、皆がそれぞれ勉強していく。どうしようもない〇×なんて助監督が監督になったのも裏でそういう勉強したんだろうし。そういうもんだよね。

鶴田：人数が多かったおかげで、自分のやっていきたいと思うことを勉強する余裕があったわけですね。

羽方：どこかで自分の考えたことを使っていこうと検討していけば、どこかで芽が出るということだね。その一方で、今と違って、撮影部もそうだけれど、上層部や会社のほうが OK しないとなかなか自分のやりたいようにはやれないということなんだね。三村さんが（「天城越え」を）撮ることになって、ここだけの話、最初は、つまり実際に撮ったときより 5 年前は（撮影監督は）丸山さん⁷になっていたんだよね。その後、川又さん⁸が「俺がやってやるよ」と三村さんに言ったんだけど、結局、川又さんは何かとダブって、（弟子筋の）僕に話が回ってきたんだよね。勿論、三村さんは最初から僕に頼みたいということだったんだけど。つまりは監督とのつながりと会社がなかなか OK しないということのせめぎ合いなんだよね。斎藤耕一⁹さんが松竹来たとき（1968 年）に「羽方ちゃんやろうよ」（筆者注：撮影監督として使うという意味）と僕がセカンドの頃に声をかけてくれたけど、課長かなんか上司が「まだ早い」って言って潰されちゃったんだよね。

鶴田：あらら、もしかしたら羽方さんのカメラマンデビューはもっと早かったかもしれないですね。

羽方：僕はピント合わせるのが上手かったから、そこを斎藤さんが買ってくれたんだけどね。だからまあ、そういうわけで頑張っていれば見てくれている人もいる一方で会社が OK 出さないとなかなか決まらないというわけなんだよね。撮影所システムにも一長一短があるんです。

鶴田：なるほど。三村さんも上層部や野村監督の発言力に振り回されたとおっしゃっていました¹⁰。

しかし、その一方で助監督たちなど現場における横のつながりは強かったようですね。誰それがシナリオを書いたなんて話もすぐに広まっていますし。

羽方：シナリオは演出部のほうにすぐ話が回っていくからね。それとまあ、僕の場合は師匠の川又さんが偉すぎちゃって、演出部の大嶺さん¹¹や山田（洋次）さんらが僕にやろうと言ってくれても、川又さんが「俺がやってやるよ」と気軽に言うもんだから、話が潰れちゃうなんてこともね。それは監督も同じで、企画を出したのに撮る段階になったら監督が代わっているというのも結構ある。そういうところは企業というもののマイナスだよな。勿論、契約に比べたら給与がもらえる分マシな面もあるけれど。

鶴田：会社都合と徒弟関係自体が個人の才能の開花を阻害してしまう。これはどの部署にもあったということですね。

羽方：それで「天城越え」撮った後、僕が三村さんと松竹の外で撮ったのが「瀬戸内少年野球団・青春篇 最後の楽園」（1987年）。それで三浦賞を取ったけど（松竹に）戻ってきたら、松竹外の色々な監督が出入りしていて、なかなかカメラマンをやらしてもらえない。だから1990年、丁度50歳のときに松竹を辞めたんですよ。

鶴田：1990年というシネコンが出てきて、映画界の状況が変わりつつある難しい時期という印象があります。区切りの良いところで辞めたということですか（笑）

羽方：いやいや、今考えるとヒヤッとするよね（笑）よくあんなことしたなと思います。金銭的なことを考えたら辞めずに勤め上げたほうが良かったのかもしれないけれど、様々な人のつながりで今に至るまでこうして仕事を続けられるという意味ではフリーになって良かったなとも思うね。

鶴田：ある意味、それまで築いてきた人脈などもフリーになったことで活かされるようになってきたと言えるかもしれませんね。

羽方：そうですね。ただ外に出て大船撮影所と違うのは、外の照明部は結構強かったってことだよな。時間が無いっていうのにさ「もうちょっと待ってくれ」って聞かないんだよね。勿論、僕はイライラでさ（笑）それと最近思うのは、若い奴らは自己主張はするけど色々と伴っていないんだよね。例えば、この間、戒名を撮ったけど、戒名を作ってきた奴がいつものようでは面白くないからって勝手なのを作ってきた。それを使ってお通夜のシーンを撮るとき、お寺に持っていったら「そんな戒名はありません、間違っている」ってなって、結局撮り直しですよ。まあ、そんなわ

けで基本（的な知識や技術）が出来ていない子がいるよね。それと一番悪いのは、（スタッフが）同じ監督についてやることが少ないから、次から次へとたらい回しでしょ。あるとき、現場で監督が「本番！」って言ったら他の助監督とかも「本番」「本番」って言い始めて、監督が「本番！」と言えば済むことをおうむ返しに言うんだよね。「何でだ？」と聞いたら、「前の現場で声を出せと言われた」とか言うわけです。つまり、表面的に学んでそれが意味することを考えなくなっているよね。後、仕事がないとき、サボっているように見えないようちょこちょこ動いている振りをしたりとか（苦笑）こっちからすれば邪魔でしかないのに。

鶴田：仕事に対して筋が通ったというか、大事な根っこの部分が育っていない感じですね。

羽方：何もすることがなければ逆に勉強できるんだけど、そういうときの時間の過ごし方に基本がないなと感じるんだよ。形だけでやっているのは、僕みたいなのにはすぐ分かってしまうからね。イライラしっぱなしに。これは上から下までどの部署も似たようなことになっているね。ただビントを送るだけじゃなくて、どういう考えでこのアングルなのかとか、赤を入れたらどう変わるのかとか、そういうことを考えてほしい。僕が助手の頃はそうしていたしね。美術も同じで、例えば机の上に筆記用具やファイルがあるんだけどごちゃごちゃとなっていて……飾ればいいってもんじゃないわけさ。本箱でも訳のわからない並べ方で本を詰め込んであるから、撮る際には取っ払っちゃうんだよね。

鶴田：現場では、カメラマンがそうやって美術などにも注文をつけていくんですね。

羽方：ええ。そういうふうには整理するって言うのかな、カメラマンはどちらかというと消去法だね。いらぬ色を外していくし、バックもいらぬものは量して撮るというようにさ。そりゃ興行のあるセットならきちんと撮るのもありだけれど、どうでもいいようなものは写さない。だから僕の場合は殆どの場合、深度が浅いよね。それはロケでも大体、そうしているね。まあ、キューブリックってわけにはいかないけどさ（笑）明かりの絞りをあげていくようなね。

鶴田：（笑）

羽方：そんなわけで僕のカメラマンとしてのモットーは、いらぬ色は外していく、いらぬものは写さないということになるね。

鶴田：なるべく画面をシンプルな形にしていくということになりますね。

羽方：そう、ついでに余計なスタッフもいらぬと、僕がプロデューサーならね（笑）ふざけて言う

けどさ、あまりにもひどい現場だとそうってしまうよね。

鶴田：たまにはいいかもしれませんね（笑）さて、先ほどおっしゃられたモットーというのは、川又さんに師事している中で学ばれたものなんでしょうか。

羽方：それは自分なりに考えた結果だね。特にテレビの仕事を多くやっていると、バックとか部屋の中とかが多くなるから、やはり（必要なところ以外は）量しておいたほうが上手く絵になる。その場所は暗部にするとかしてね。そういうことは大事だと思うんです。貴方たちが論文など文章書くときもそうでしょ。

鶴田：そうですね。余分な修飾語は外していきますから（笑）さて、話を松竹時代へ戻していくのですが、川又さんと出会ったのは成島さんの元で働いた後ということになると思いますが、それはいつ頃ですか。

羽方：えっといつだったかな……たしか「素敵な今晚わ」（1965）という映画が最初。岩下志麻が出ているので。

鶴田：野村芳太郎、川又昂コンビの作品ですね。

羽方：後は、渥美清の「でっかいでっかい野郎」（1969）とか、「アツと驚く為五郎」シリーズ¹²とかね。そうそう、「でっかいでっかい野郎」のときは九州へ行ったんですよ。渥美清が九州でフグに当たって大変なことになるって場面を撮っていて、1月の頃で寒くてね、夜間ロケは曇から雪に変わるような状態で雪になった時点で中断して、次の日は大雪でホテルに閉じ込められたんですよ。その時同じホテルに「トラ・トラ・トラ！」（1970）のスタッフが泊まっていたんですよ。それでね、向こうは一食3千円くらいの食事で、我々は松竹ケチでさ、味噌汁、おしんこ、卵ぐらいでね……

鶴田：食事だけでも大違いですね（笑）もっとも日米合作の「トラ・トラ・トラ！」とは、そもそも予算が全然違うと思いますが。

羽方：それでも文句言ったけどね（笑）

鶴田：（笑）ところで川又さんは助手泣かせだと聞きますが、それはどういうことでしょうか。

羽方：結局ね、カメラマンは（撮影部では）絶対だからね。それで、移動（撮影）なんかで（助手の）

動きが悪いとチェックしておっかない顔しているから……厳しかったよね。助手とのコミュニケーションがあまりあるわけではないんだけど。成島さんは逆にフランクな人で色々と話をするけど。

鶴田：人との付き合い方まで対照的なんですね。

羽方：そうだね。成島さんはお洒落でさブレザーなんかきちっと着こなしているんだけど、かたや野村組はジャンパーで、二人（野村と川又）とも地味で暗い感じだったからね（笑）その当時から泥臭いというのかな。でも、やっぱり川又さんの「青春残酷物語」（1960）は新鮮だったよね。ワイドレンズを上手く使っていてね。その後の「東京湾」（1962）、あれも良かったよね。それに役者が良いよ！西村晃とか佐藤慶とか絶好調だからさ。痺れるよ。

鶴田：二人とも素晴らしい役者ですからね、分かります。さて、成島、川又両氏から受けた影響というのは何でしょうか。

羽方：それはもう絵ですね。絵のイメージでどうしていくかということです。その大胆さ、強引さ。例えば、「事件」（1978）、あれは松竹で初めてパナビジョン¹³のワイドを使って撮ったでしょ。その前の「昭和かれすすき」（1975）ではパナビジョン社のスタンダードを使ってシャープな絵を撮る。作品によってカメラを使い分けていく大胆さ、そしてすごく実践的だったよね。ソラリゼーションを使ったり、三色分解使ったり、かなり早い段階で挑戦していくよね。そういうさ、水戸っ子らしい度胸の良さがあったよね。成島さんの都会っ子的な繊細さとは違うね。どちらが良いとか悪いとかではなく。まあ、流石に晩年はたるんできたけどさ（笑）「砂の器」（1974）とか「八つ墓村」（1977）とかまでは良かったよね。

鶴田：はい。実践的な大胆さが川又さんから学んだものというわけですね。因みに「砂の器」は川又さんのお気に入りのショットがあるとおっしゃっていらっしゃいました。

羽方：「砂の器」は音楽に助けられた面も大きいけどね（笑）それくらい、その前の頃の川又さんが凄かったんだよ。

鶴田：（笑）ところでその当時（1960年代）のカメラはどんなものを？

羽方：松竹は全部、ミッチェルだったよね。ファインダーが付いていて。川又さんはそのカメラに5倍ズームを付けるんだけど、これだと本番は絵が確認しづらいから、カメラマンとフォーカスマンの呼吸を合わせなければいけないという苦労があったね。丁度、それと並行する形でドイツの

アリフレックスが出て、レフレックス（ミラーシャッター）になるから本番中でもファインダーで確認出来るようなものが出てくるんだけど。ともかくシンクロが大変だったね、だからカメラに毛布を一杯かけて防音装置代わりにしていたんだよね。

鶴田：カメラの音がシンクロ撮影の際に入らないようにするわけですね。松竹では、アフレコはしませんから。

羽方：そうそう、山田洋次の「家族」（1970）も全編そんなふうには撮っているね。電車内とか船内とか多かったね。あ、山田さんで思い出したけど成島さんと同時期に高羽さん¹⁴にも3本ほど付いたね。3本ともいい作品で、「馬鹿が戦車でやってくる」（1964）、「吹けば飛ぶよな男だが」（1968）、「男の顔は履歴書」（1966）と、貴方見てるかな。

鶴田：3本とも有名中の有名な作品です。「男の顔は履歴書」は三村さんが師事していた加藤泰¹⁵が松竹で最初に撮った作品ですね。

羽方：1カット目は今でも忘れられないね。あれは痺れた。それから三国人たちが住むドヤ街、あれは松竹にオープンセットを作って、丁度6月だったんで雨が多かったですよ。それで全部ローボジで1カットで撮ってるでしょ、あれ大変なんです、穴を掘ってね。ミッチェルの大きさプラス人が入るといふ大きさの穴だから。

鶴田：かなり大きな穴が必要になりますね（苦笑）塹壕みたいな。

羽方：そう、大体一坪くらいは掘らないとね。その穴掘り全部とビントをやったんですよ、そのときはフィックスだからさ、高羽さんというのはものすごく不器用な人だから臨機応変というわけにいかなくて「ここでどうですか」と言っても「もっと前で（撮りたい）」と言うから、柔かい地盤は良いけどコンクリートみたいなところはツルハシで掘らなきゃいけなくなってるね。もうオープンセットは穴だけでしたよ。

鶴田：あのシーンの裏側がそんなふうだったとは……ローアングルのフィックス撮影は大変ですね。

羽方：三村さんもさ、「瀬戸内少年野球団・青春篇 最後の楽園」（1987）のとき、通過する列車を下から撮りたいって言いたして。その前に列車が行く姿を3班に分かれて3台のカメラを使い望遠で撮ったの。良いシーンがあるのよ（笑）それを全てキャンセルして、仕方ないから線路の下を掘って埋めてやってきましたよ。しかも列車4両程度だと通過シーンが様にならないから、それを何回かダブらせて、かなり工夫しました。その後の富士山バックのシーンは、僕のアイデアと

というか、僕が高知を出るときは、朝9時頃乗って、宇高連（絡船）で岡山へ出て、岡山から寝台（列車）に乗って品川に到着くのね。だからそういうことを話したら「そうか、それじゃ富士山の夜明けで行こう」という話になったわけです。

鶴田：実体験によるアイデアなわけですね（笑）

羽方：そう実体験による（笑）

鶴田：加藤さん、それからその影響の強い三村さんも極端なローアングルによるフィックスを多用されていてどう撮っているのかと見ていましたけど、スタッフにはかなり大変な作業になるようですね。

羽方：時代劇とかそういうのは良いけれど、三村さんでも「愛の陽炎」（1986）なんかはやはり失敗だと思う。あのシナリオはフィックス（という撮影技法）にこだわらずに撮っても良かったんじゃないかと。当時は、三村さんと一緒にデビューしたばかりなので三村さんの意向に従うようにしていたけど、一方で移動（撮影）のが良いかと思う気持ちもあって準備をしていたら、三村さんに「何しているの？」と言われて「ああ、どうしてもフィックスで行くんだな」と移動を諦めたこともあったね。僕はロングを上手く使うのが好きなんだけど。三村さんにとってフィックスは、自分のスタイルだったんだよね。ただフィックスを使うなら使うで、そのことに意味が出てこなければいけない。だから絵コンテの段階でフィックスのリズムが生きてくるような研究を十分する必要がある。先にも言ったけどリズムが大切ですから。要はシナリオだね。シナリオがフィックスに合うリズムとしてしっかりしていれば良い。まあ、この辺りは三村さんとは意見の違うところかもしれないけど。

鶴田：監督とカメラマン、どちらが正しいとかではなく、お互いに駆け引きをしたり、カメラマンにも葛藤があったりするということですね。

羽方：うん。で、三村さんのデビュー作「天城越え」では、とにかくフィックスを入れたいということで絵コンテをしっかり作ってきてくれていたから、それを基にしていくことが出来たということ。それから、僕も都会よりも自然の風景とかを撮るほうが好きだから僕の生理的にも合っていたこと。この二つのおかげで、（三村さんとのコンビが）上手くいったんだと思うね。まあ、田中裕子も良かったですね（笑）

鶴田：絵コンテの充実、自然と田中裕子という被写体が良かったということですね（笑）

羽方：今のようなテレビの仕事だとなかなか難しいね。ああ、最近見た「砂時計」（2008）の主演の子は良かったね。話はありきたりだったけど。貴方、知ってる？

鶴田：松下奈緒ですね。僕も好きです。

羽方：あの子で撮ってみたいとは思うねえ。最近の撮影みたいにズームでごまかしたりとかせずにね。

鶴田：ズームによる顔のアップなどの映像を求められることが多いと三村さんもおっしゃっていました。もう黒澤映画のようなロングの長回しのような味のある映像は見られないかもしれませんね。

羽方：そういう中でもカメラマンは自分にしかない+ を持っていなければダメですね。最近の撮影では機材はレンタルなのですが、そこに人も付けて貸すというような会社がいくつかあるんですね。カメラマンと助手さんと照明と機材と込みでいくらというようなね。

鶴田：え？ そんなパッケージングなんですか、今は。

羽方：そうですよ。もし私がプロデューサーならこのパックを選ぶ（笑）

鶴田：予算的には便利ですからね。

羽方：そう、プロデューサーからしたら旨みがある。だから監督に力がないと、監督が作品に対して頑張ってくれないと、このパックにされてしまうんですね。テレビ局主導というのは制約が厳しいですから。だから向こうの言うようにパックで撮る監督さんもだんだん増えていますね。監督からしてみれば、極めて会社会的なおかげで意思を通しやすいというものもあると思います。まあ、僕なんかは珍しいほうになってきて、それはプロデューサーや監督のほうから欲しいと言ってもらえるからなんです。

鶴田：+ があるからこそ仕事が来るということですね。しかしそのようなパッケージだと仕事は早いですが、ルーチン化された絵になってしまうような気がします。

羽方：それだけに若い監督は葛藤して自分の色を出していかなきゃいけない。「モニターで映像が確認出来るんだから、もっと好きのようにやんなよ」って言いたくなるね（笑）

鶴田：そうですね。あ、今、監督がモニターを覗きながら確認するという話が出ましたが、「天城越え」でもモニターで三村さんが確認するということはあったんですか。

羽方：それはありません。フィルム撮影でそういうことが出来るようになったのはもう少し後じゃないかな。モニターで監督が確認しながら本番を撮るというのは、監督からあれこれ言われやすいからカメラマンにとっては自由度が減ってやりにくい。特に今のテレビの撮影では監督によっては一々指示が来るから「こんちくしょー」と思うときもあるよね。だけど、逆に監督からすれば、本番終わった後に「あれ？」と思うようなカットは出来にくいわけで。監督とカメラマンの間にあるバランスというか、一長一短だよ。もっとも齟齬が出る前に話し合いが必要だけど。

鶴田：ともかく「天城越え」ではモニターがない分、羽方さんが自由にやれる部分も多かったと言えますか。

羽方：それは絵コンテによって信頼関係がかっちり作られていたということが一番大きいね。

鶴田：それによってチームワークが出来上がっていたと言えるわけですね、野村・川又コンビとはまた違った。そう言えば、川又さんが野村さんと組むことが多かったですから、羽方さんも野村監督作に参加することが多かったんですね。

羽方：そうだね。かなりたくさんの作品に参加したよ。最後期は頭に来ることも多かったから参加していないけど。

鶴田：羽方さんから見た野村さんのイメージはどんな方でしたか。

羽方：割といい加減なのに皮肉屋でね。まあ、あまりいい印象は（苦笑）だけどね、川又さんが「影の車」（1970）のときに技術賞を取ってね。そのときは記念に、野村さんとも一緒に旅行して麻雀をやったよ。穂積隆信や亡くなった栗田周十郎とやって、僕の負けた分を野村さんが払ってくれたんだよね（笑）

鶴田：たいへん良い思い出ですね、それは（笑）

羽方：助監督たちにとっては皮肉屋だったりして色々やり辛かっただろうけど、撮影部に対してはそれほどではなかったよ。後、週刊誌を全部読んでそこから思いついたアイデアみたいなのをよく持ってきていたようだね。

鶴田：なるほど。野村作品における羽方さんのかかわりで印象的なのは何でしょうか。

羽方：「鬼畜」や「わるいやつら」に出てくる空撮は僕の仕事だね。後、「砂の器」でのSLが走って

いるシーン、それと砂丘のシーンの一部も僕です。

鶴田：一部とは言っても、一番重要なシーンじゃないですか。かなり苦労されたのでは？

羽方：そりゃあもう大変でした。鳥取での撮影が終わった後、島根へ行ったんだけど、行けども行けども足跡が付いたところばかりでね、足跡の無い場所を探して歩き詰めに歩いて。砂丘の中を荷物一杯持って歩く、引っ越しでもしてるようなもの（笑）列車から降りてタクシーで砂丘へ行って、その後はずっとだもの、死ぬかと思ったよ。

鶴田：うああ、それはつらい……

羽方：歩いているうちに日が暮れてくるしさ、何カットかは（暗部が）ブルーの良いカットを撮ったけど。それで場所だけ決めて、後は明日撮ろうということになったんだけど次の日は雨。仕方ないから帰ることになって、残りは後日、川又さんが浜松のほうで撮ったんだね。

鶴田：浜松での撮影も入っているんですか、あれ。

羽方：そう。だから色々な場所を混ぜてあるの。僕が撮ったところは暗部にブルーがずーっと入っていますし、浜松の部分はえんじ色が入っているから分かると思いますよ。まあ、僕、口が悪いから（川又さんの）悪口を言っているかもだけど、川又さんとは信頼関係があったので任せてもらっていたわけです。それにしても清張作品は安心できるよね。僕もテレビになってから何本かやっていて、そのうち「疑惑」「草の陰刻」「微笑の儀式」などは長尾さん¹⁶と組んでやったね。とにかく清張さんの作品は、加害者と被害者の両方が描けていてシンプルなのが良いよ。最近の作品は、色々調べたら行き擦りの人間が犯人でしたって因果関係も何にもないのだったり、あるいはやたらと回想シーンやイメージシーンが入ったりするもの、しかも一人ではなく複数の人間の回想が入っちゃうから統一性がないという。もうこうなってくるとシナリオも冒涔だよな（苦笑）そこへいくと清張さんの作品はしっかりしていて扱いやすい。勿論、時代が古いから慎重に直さなければならないところもあるけど。だからって安易に時代を変えるようないい加減な直し方をされえとこちらもやる気なくなっちゃうけどね。

鶴田：そういう意味では最近、テレビ朝日系で放送された「点と線」（2007・11・24～2007・11・25）は、時代の再現という意味では良かったですね。シナリオ的には色々と言いたいところはあるんですが。

羽方：ああ、ビートたけしのね。あれはホームのシーンとかよく出来ていたね。あれぐらいなら良い

と思う。シナリオが酷いと気が入らないよね、勿論、自分の担当するところは考えていくんだけど。

鶴田：その点、松竹時代はしっかりシナリオを読んでいたと。

羽方：いや、(撮影) 助手の頃はいい加減でしたよ。自分のことだけ考えられましたから。

鶴田：そうなると撮影監督デビューである「天城越え」はしっかりと読んでいくことになりますね(笑)。

羽方：そうですね。それと何度も言うけれど、監督が絵コンテをきちんと描いてきてくれたから非常にやりやすかったですよね。つまり、絵コンテを基本にいかにかそれを越していくか、この点が大切になります。カメラマンの役割とは、監督のイメージをどうやって越していくかということですから。言った通りに撮ったって面白くないわけだからね、それは贅沢なことかもしれないけど。監督やプロデューサーに怒られるくらいのことをやってみせなきゃいけない。それは僕(というカメラマン)に対しても、照明部の人たちにはそれぐらいの気持ちでいてほしい。そもそも、女房っていうのはそういうもんでしょう(笑) つまり、スタッフというのは絶えず監督を超えていこうとしていくちゃいけない。それが作品の完成度を上げることになるし、次の仕事にもつながっていくわけだから。だから、たまに変化球投げたり、どこまで互いの理解度がしっかりしているかを確かめるようなことを試したりはするよね。

鶴田：そういうキャッチボールのようなやり取りの中で監督とカメラマンとしての距離をどうするかも見えてきますし、ひいては信頼関係の構築にもつながっていくわけですね。『イメージフォーラム』の特集¹⁷などを読みますと、お二人がいかにかやりとりをしたかが分かりますね。失礼ながら、お二人は、元々はどの程度に付き合いがあったのでしょうか。

羽方：野村組と一緒に仕事をしていたから B 班として一緒に撮影に行ったりするとかはあったね。ただ三村さんは吞兵衛だけど、それほど一緒に飲みに行った記憶はないんだよね……そういう意味では仕事振りから三村さんに拾ってもらえたという気がするね。

鶴田：そういうことであれば、ロケハンから監督とカメラマンという関係が改めて構築されていったということになるでしょうか。ロケハンではまだ絵コンテはないでしょうけど、カメラマンは監督の指示したところを押さえていくという形で参加しているのでしょうか。

羽方：いや、監督、助監督、カメラマンとそれぞれがそれぞれの立場で色々考えながらロケハンをする

るんですよ。ここから撮るならどういうアングルがいいか、立地条件とかね。ただ助監督はカメラマンの意見は尊重してくれますよ。

鶴田：ああ、実際の撮影の際にはそれに合わせた準備を助監督たちがしなければならないからですね。

羽方：まあ、互いの腹の探り合いですから（笑）しかし監督は人によってだいぶ違って知らんぷりしていて、自分だけの内緒にしているような人も結構います。僕と三村さんは、例えば、山小屋のところも、この場所に立てて、こうロングで引くからここに回り道があって、そうすると立地条件はこうなるんじゃないかって色々話しましたね。因みにロケ地は助監督と製作部が前もって、この場合だとコンクリートでない道路や山道を探せとかね、そういうのをいくつか見繕って、そこに監督やカメラマンが後で行くという形になります。これは松竹外、今のテレビでも大体同じです。もっとも時間的な制約で早くやってくれてことでぶっつけ本番なんて例もあるけど（笑）で、「天城越え」の場合は、結局、全部がコンクリート無しというわけにはいかず、コンクリートの上に土を巻いてある場面もありますよ。

鶴田：それは気づきませんでした。先ほど自分からアイデア出しもされたと伺いましたが、ロケ地に行けば、大体何かしら直感的に浮かぶものなののでしょうか。勘所があるというか。

羽方：そうだね。そりゃあ長いこと映画を観てきているんだもの。そういう意味では、カメラマンは勉強しているばかりでもなれない。センスっていうか感性のないやつにはやれない仕事だね。だから、ここだと思ったときは、たいてい狂いはないよね。レンズやバックのブルーライトについてもほとんど狂わない。

鶴田：モノづくりの現場ではそういう感性は必須ですね。それがなければ、先ほどおっしゃっていた絵コンテを超えていくということは出来ないということにもなりますね。

羽方：そうだね。またカメラマンは監督の女房役として現場を仕切っていかなきゃいけない立場だと思っています。だから監督のイメージするものをどう表現していけばいいのか、より良いものにしていくのかということを考えて様々な指示をすることも多いです。例えば、（下田署の）取調室の外に赤い花が咲いていたでしょ。あれは僕の考えです。画面見て色調を整えていく上で赤がいると思ったので、美術部の横山豊さんに頼んでやってもらったんです。勿論、横山さんの小道具や装飾に関する意見も聞くようにしていました。また夜間ロケで光量不足になって強引なロングショットでそれに対応した際も照明部に頑張ってもらいました。基本的に照明部の頑張りという自己主張を、こちらが主導権を握っていましたね。つまり現場のスタッフをいかに乗せていくかというのもカメラマンの仕事だと思っています。

鶴田：映画作りの現場においてかなり積極的に関わっていくというのが羽方さんのスタイルということですね。それは三村さんとの絵コンテによる意思疎通や信頼関係があればこそと言えるでしょうか。

羽方：勿論、監督によってそれが良い人と悪い人がいます。でも僕自身はそうやって絵コンテを超えようと監督と積極的にやり取りをしてきたことは正しいと思っています。監督と現場とをつないでいけるのはカメラマンなので。

鶴田：そういうカメラマンの雰囲気現場を引き締めて、作品完成へと向けていると。

羽方：役者も含めて現場を一つの方向へ持っていく、それがカメラマンの役割です。それに現場の中心がしゃかりきになってなきゃ役者も良い芝居をしないものです。

鶴田：カメラの存在を意識するから芝居も磨かれていく。そういうこともあるのだと理解します。また現場をつなぐというのも、カメラマンがある意味、女房役として監督の意向を一番咀嚼出来ているからですね。しかし関わり方としては助監督以上という面もあるように思われますが。

羽方：まあ、最近とかは僕のが助監督より優秀なことも多いからかも（笑）ただ役者に対してはカメラの効果は大きいと思います。カメラには見抜かれているように感じられますからね。後、今の現場では僕みたいな存在がいて、監督としては楽に思う人もいるよね。とはいえ、全て監督との信頼関係が築かれていることが大前提です。もうそれがない現場は最悪……本当に最悪です。一々例はあげませんが（笑）

鶴田：察するに余りあります（笑）さて、話を「天城越え」に戻しまして、先ほどの『イメージフォーラム』の特集の中での羽方さんのご発言について伺います。「天城越え」の中でもとくに重要なシーン、座っている少年の目線からハナを脚、腰、顔とそれぞれをスローモーションで見せていく少年の彼女へのイメージのシーン、あの場面について誌面では「もっと工夫ができたはず」とあるのですが、これはどういった意味でしょうか。

羽方：やっぱりね。カットが短いんですよね。だからあれ、6倍のハイスピードにはしてはいるけど、もうちょっと持続のあるカットが良かったかなと。一瞬を印象的に捉えたという意図は分かるにしてもね。もうちょっと長ければ甘い感じになったんじゃないかと。もう少しグリーンがかった白がピンボケするようなバランスにしたかったんだけど、もう少しで日が暮れるという状態の中、やっつけでやってしまった部分もあって。時間に余裕がなかったですね。今なら日をまたぐとも考えたと思うんですが。

鶴田：撮影は生ものですから、思うようにならない事態。特に天候などに作用されて納得できるものに出来なかったということはあるでしょうね。

羽方：僕も（撮影監督として）1本目だから、甘かったというのもあるでしょうね。そういう意味で、今ならこうするだろうなという場面は一杯あるよね。平幹二郎さんのシーンでもピンボケになっても真っ暗なままライトだけでやっているし。そういう、時間がなくて無理して撮った場面が残念ではあるよね。

鶴田：役者のスケジュールも押さえた分しかありませんしから余計に時間内で撮るとするのは難しいですね。天候にも振り回されたそうですし。でも逆にそういう制約があったためにと言いますか、予想以上に上手く撮れてしまったというシーンもあるのではないですか。

羽方：うん、やっぱり田中裕子のハナが歌いながら林の中を歩いていくシーンは、丁度小雨が降っていて天気が悪かったんだけど、そのためにレンズを開放して高感度（カメラ）を使ったからああいう淡い感じの色が出たと思う。要は絞りを上げることによって割と色を吸収出来る。一概は言えないけれど、緑を撮るには天気が悪かったから開放したおかげでやわらかいカットになったよね。あれがピーカン（晴天）で木漏れ日があったらもうちょっと硬い感じの絵になったろうね。だからあれで良かったんだと思うよ。

鶴田：状況に合わせて臨機応変にやっていくことが最善のシーンを生んでいくわけですね。

羽方：後、予告編で雨のシーンを撮ったんですよ。雨が霧みたいになっているようなのを。これはチーフ助監督の花輪金一さんが撮ったんだけど、あれはしっとりした感じになって、みんながびっくりするくらい良いカットになったね。現場は天候もツキのうちとは言うけれど、色々な状況が絵に加味されるよね。これは名作と言われる作品にはたくさんあるんじゃないですか。

鶴田：そうですね。天気をも味方につけるようなところもありますよね。「天城越え」にもそれはあったわけですね。松竹では助監督が予告編を作るとは聞いていたのですが、チーフの花輪さんが撮っていたんですね。三村さんに聞いたときは「そうなるだろう」ぐらいで確証が得られなかったので（苦笑）。

羽方：ええ。僕が一緒に行って撮ったので間違いないですよ。早めに予告編とスチールを撮っておこうという話になってかなり早い段階で撮りました。彼は、今はずっと山田組ですけど。

鶴田：なるほど。この辺りは花輪さんにも話を聞きたいところです。さて、「天城越え」と言えば、

やはり土工殺しのシーンを聞かなければなりません。すごく大変だったというのは三村さんから伺っているのですが。

羽方：結局、上で刺されて裸になって下まで転げ落ちていくというのがね。降板してしまったけど、最初、土工役だった室田日出男でそのシーンを撮ったとき、その頃は僕も若くて無我夢中で撮影に打ち込んでいたから「もう一回！」と言っちゃったんだよね。しかも最後、川へ流れていく際にもう少し雨を降らせたくてさ、今考えたらすごく申し訳ないと思うけれど、そのせいで「もう1回」と言ってしまった（苦笑）岩が切り立っているようなところを裸でやってもらったんだから室田さんは根性あるよね。それなのにもう1回（笑）流石に彼が降板した後に土工役になった金子研三は1回で済ませたけど。

鶴田：でもそのこだわりが名シーンになったと考えると結果オーライでしょうか（笑）あのシーンはロングで1カット長回ししていくところが魅力だと思いますが.....

羽方：もうちょっと寄っても良かったかなと今は思っている。ちょっと遠すぎたかな。室田さんが頑張って裸になってるんだから（笑）

鶴田：三村さんは「神の目線」が欲しかったということですからその効果は出ていますが、何をやっているのかを観客に見せるということであればもう少し近いほうが良かったということになりますか。BGMとも合っていて非常に印象的なシーンです。

羽方：あの場面に行くまでに少年の思いが上手く盛り上がってピークに達しているからね。その流れがあればこそです。

鶴田：おっしゃるとおりです。あの場面の撮影は、足場を組んだりしなければいけないような状況でしたから、ライティングもかなり苦労されたのではありませんか。

羽方：そうですね。ライトを木に吊るしたりして色々工夫はしてみたけれど、どうしても光量不足は否めなかったな。今なら大型のライトをもう少し投入するなどしたと思うけれど、あのときはあれが精一杯だった。そう、土工の金子さんは、室田さんの降板で困っていたところを渡瀬恒彦さんが連れてきて土下座させて頼んだんだよね。三村さんも感じ入って、大切に役を演じさせていましたよ。

鶴田：義理堅い三村さんらしいですね。話はこのシーンから離れますが、先ほどまでのお話ですと羽方さん自身も役者とかかわりは結構されるのでしょうか。

羽方：僕は結構そうしていますね。監督と役者をつなぐのもそのシーンをフレームに収めるカメラマンなので。テレビでもそれは同じで、役者の芝居の段取りは監督がするけれど、その芝居をどうフレームに収めるか、どの位置からどう捉えれば一番良いのかを考えていくのはカメラマン。その際はそのカットの前での位置、次の場面でのポジションというのを考えて動きの計算をしておく。きちんとした絵コンテがあれば、それを見ながら監督と一緒に考えていくんですよ。

鶴田：絵コンテはあくまでその瞬間の絵ですからね。つまりカメラマンは絵コンテの絵同士のつながり、言わば行間を読んでいくことが求められるわけですね。

羽方：そうですね。何度か言っているけど、やっぱり映画は絵のリズムだからね。それは絵コンテの段階から見えてくることで、台詞とか色々あるけれど絵のリズムなんですよ。だからそれをどう捉まえていくのが大切になっていく。でも難しいときもありますね。特に話が煮詰まった時にロングシーンへ移行するとなると、そこには何らかの意味を持たせなきゃならない。その意味次第でどこまで引けるかが決まるけれど、そこを考えるのは難しいです。つい今度放映されるドラマ¹⁸でもそこで葛藤があったんですよ。まあ、言い出せばキリはないのだけど。

鶴田：そうしたシナリオや絵コンテの解釈の仕方が、カメラマンの力量を支えていく大切な要素になっていくわけですね。また「天城越え」に話を戻しますが、苦労したシーンとされるのがハナと少年の別れのシーンです。天候に悩まされたのが知られていますが。

羽方：あれこそ火事場の馬鹿力のというか奇跡的だったよね。ただあのシーンは、ハナを演じた田中裕子の芝居が何よりも素晴らしかった。望遠で彼女を捉えていたけど、3つのカットを完璧に演じて見せた。あの場面では怒りと菩薩のような表情と悲しさといくつもの感情が同時に交錯していくドラマがあるけれど、それを短い間にきちんと演じていたね。

鶴田：田中裕子さん自身もかなり気迫のこもった演技をされていますね。少年に向ける何もかも悟ったかのような表情は印象的です。この映画は、ハナをいかに美しくと言いますか鮮烈に撮ることがとても重要な作品です。単に綺麗とか優しいとかでもなく、生々しさも含めて。そういう意味では土工とのSEXのシーンも大変だったのではありませんか。

羽方：監督や田中さんに「羽方くん任せるから」みたいに言われて撮ったんだけど、監督はいつまでも「カット！」の声をかけないし、結局、リールが切れるまで撮ってしまっ。あれ、長すぎるよね、半分くらいでいい。あの場面で田中さんが嫌がっているけど、あれは本気だと思う。

鶴田：あのときの「しつこいんだよ！」って台詞は、スタッフ全体へ向けた本音の台詞だったかもし

れませんね。そういう意味では迫真の演技が撮れたわけですが。多少長いかもしれませんが、少年の殺人への動機は丁寧に描けていると思います。

羽方：まあね。とはいえ、1本目だから三村さんも僕もやっぱり固いというか、ぎこちなさがあるのも事実なんだよ。川又さんからも「羽方、あれはあれで良いけれど、俺ならこうするなっていうところはあるぞ」って言われましたし（笑）ただ逆に初々しさが上手く表れて効果になっているとも思います。一通りやり切ったわけですし。

鶴田：やり切ったという熱意もフィルムに焼き付いているということですね。その他に印象に残っているシーンはありますか。

羽方：やっぱり取調室のシーンだね。結局、あのシーンもフィックスだからさ、フィックスの絵が崩れるときがあるんだよ。それをどうしようかなと考えたね。けど、崩れることによる緊張もあったかなと思います。それは脚本がしっかりしているということと、フィックスならではの利点でもあったということだね。だからどこかでイーजीにズームとかで修正していくのではなくて、壊れても良いんじゃないかという。加藤泰もやっているよね。タバコの煙だけで切れている空間の奥にピンボケで人物が入ってくるような奥行を感じさせる使い方、こういうのを三村さんももっとやればと良いと思うんだよ。これをやるには、全部のカットを計算していないとできないけれど。色々これまで考えたり、他の現場を経験してフィックスの効果は崩しにじゃないかと思う。

鶴田：ある意味、破綻の美が重要であると。これは基本が出来ていて、かなり計算しつくさないと出来ませんね。三村さんも敗れてつながらないカットも重要だと言っていました。

羽方：その辺りをもっと研究して、フィックスを使いたいではなく、フィックスしか使えないものを撮るべきだと僕は思っている。色々検討した結果、消去法でフィックスしかないとなるようにね。フィックスのスタイルにこだわる三村さんには怒られてしまうかもしれないけど。やっぱり崩していくのは大切だと思う。納め過ぎた映像というのも全くつまらないからね。映画はエンターテインメントであり、ショービジネスなんだから観客を裏切っていくことが重要だと思います。だから前と同じ絵は二度と撮らないという気概があると僕なんかは思っているんです。だから常に撮り方に対する挑戦を続けていかなきゃなと思うんです。

鶴田：同感です。誰にでも見やすいという邦画が増えていく中、とても大事なことをおっしゃっていると思います。今後のご活躍を楽しみにしております。

以上が羽方へのインタビュー記録である。現在の状況やオフレコでしか話せないという内容については、今回は割愛した。

今回の取材で明らかになったのは次の点である。一つは松竹大船撮影所における人材を育てながらもなかなか一人前へ昇格させてもらえないという、システムの光と影である。次にカメラマンが積極的に監督とスタッフ・キャストをつなげていくという関わり方の1ケースを、現在のテレビドラマのあり方と合わせて明らかにされたいと言えよう。

そして本稿のテーマである「天城越え」については、三村の絵コンテを基にカメラマンを初めスタッフたちがそれを乗り越えようとしたということである。羽方の挑戦的で新しさを求めていくスタイルは、熟成したものを絞り出していく三村のスタイルとは必ずしも一致しない。そうであるにもかかわらず、二人は信頼関係を十二分に築き、「天城越え」を作り上げていった。信頼関係、それは、意見の違うスタッフを監督の意向通りに従えるやり方ではなく、絵コンテによる意思統一を図りながらもアイデアを極力吸い上げていく三村の演出論によるところが大きいと考えられる。

それでは他のスタッフはどうだったのか。その点については稿を改めたい。

注

- 1 三村晴彦 (1937～2008) : 1962年早稲田大学仏文科卒業。卒業の1年前に松竹大船撮影所演出助手室入社。渋谷実、篠田正浩に師事したが、加藤泰との師弟関係は有名で、「みな殺しの霊歌」(1968)「人生劇場」(1972)などでは脚本も担当、時にはB班の撮影も担当した。
「天城越え」で監督デビュー、以降「彩り河」(1984)、「愛の陽炎」(1985)、「瀬戸内少年野球団：青春篇」(1987)などを監督。後年は「御家人斬九郎」のメイン監督などテレビドラマの領域で活躍。
- 2 野村芳太郎 (1919～2005) : 日本の映画監督の草分け的存在、野村芳亭の息子。慶應義塾大学文学部卒業後の1941年、松竹大船撮影所に入社。第二次世界大戦後の1946年に復員。黒澤明の松竹作品「醜聞」「白痴」で助監督を務め黒澤から「日本一の助監督」と評価された。1952年に「鳩」で監督デビュー。松本清張の小説を映画化した「張込み」(1958)で有名に。以降、ショッキングな描写を伴う社会派的色彩の強いサスペンスを数多く撮るようになる。以降も多くの清張作品の映画化を行うが、1974年に監督した「砂の器」で、モスクワ国際映画祭の審査員特別賞を受賞。1978年には清張と共に製作プロダクション「霧プロ」を設立したが、1984年に解散した。
- 3 羽方義昌 (1940～) : 1963年松竹入社。川又昂に師事し、様々な作品で彼の助手についた。「天城越え」で撮影監督デビュー。「瀬戸内少年野球団：青春篇 最後の楽園」(1987)で三浦賞受賞。松竹退社後はテレビドラマで活躍。長尾啓司と組むことが多い。近作は、「再捜査刑事 片岡悠介 (6) 狙われた美人モデル 死を呼ぶ密会デート！」(2014・4・26)。
- 4 日曜洋画劇場特別企画「敵は本能寺にあり」(2007・12・16)のこと。原作は、加藤廣「明智左馬之助の恋」(日本経済新聞出版社 2007・4)。前年放映の「信長の棺」(2006・11・5)の続編として、前作に引き続き三村晴彦が監督した。三村の遺作である。
- 5 成島東一郎 (1925～1993) : 撮影監督、映画監督。1947年松竹大船撮影所撮影部に入社、木下恵介に師事。1960年、吉田喜重監督「ろくでなし」で撮影監督に。1965年フリーとなり、1972年に年青幻記プロを設立し、自ら監督を担当。主な脚本・監督作品に「青幻記」「オイディプスの刃」、撮影作品に「秋津温泉」「古都」「心中天網島」「儀式」「暖春」「紀ノ川」「戦場のメリークリスマス」などがある。
- 6 坂本典隆 (1955～2014) : 1955年、松竹撮影所撮影部に入社。1964年、大船撮影所に移り、成島東一郎に師事。1971年のTV映画「夏の嵐」で一本立ち。「旅の重さ」(1972)「約束」(1972)など斎藤耕一監督作で注目を浴びた。

- 7 丸山恵司（?～1994）：撮影監督。代表作に「みな殺しの霊歌」（1968）、「恐喝こそわが人生」（1968）、「宮本武蔵」（1973）、「上海パンスキング」（1984）など多数。
- 8 川又昂（1926～）：撮影監督。1945年松竹に入社。松竹大船撮影所で小津安二郎作品の撮影助手を経て撮影監督になる。以降、同世代の大島渚、野村芳太郎監督らのコンビで撮影監督を務める。代表作は、「青春残酷物語」（1960）、「砂の器」（1974）、「八つ墓村」（1977）、「疑惑」（1978）、「震える舌」（1980）など多数。「事件」（1978）にて最初の日本アカデミー賞撮影賞を受賞。
- 9 斎藤耕一（1929～2009）：1949年、太泉映画にスチルカメラマンとして入社し、「ひめゆりの塔」（1953）で「キネマ旬報スチールコンテスト」で1位入賞。その後、日活に引き抜かれ、中平康、今村昌平、市川崑など多くの作品のスチルを担当する。1967年、私財を投じて「囁きのジョー」（1967）で監督デビュー。1968年、松竹専属監督となり、「津軽じょんがら節」（1973）にてキネマ旬報ベストワンを取る。
- 10 拙稿「松本清張「天城越え」映画化にかけた男たち～清張作品と大船映画、最後の蜜月～ 前編」（『映像学』2011年12月）を参照。
- 11 大嶺俊順（1934～）：1964年松竹入社。「砂の器」（1974）「八つ墓村」（1977）「わるいやつら」（1980）などで野村芳太郎監督作の助監督を務める。自身も「望郷」（1971）、「俺は上野のプレスリー」（1978）を監督している。
- 12 「アツと驚く為五郎」シリーズ：「アツと驚く為五郎」（1970）「なにがなんでも為五郎」（1970）「やるぞみておれ為五郎」（1971）「花も実もある為五郎」（1971）「生まれかわった為五郎」（1972）の5作品。ただしここで言うのは、川又が担当した2～4作目「なにがなんでも為五郎」（1970）「やるぞみておれ為五郎」（1971）「花も実もある為五郎」（1971）の三作品（いずれも監督は野村芳太郎）。
- 13 パナビジョン：ワイドスクリーン映画の一つ。35ミリまたは65ミリフィルムで撮影して70ミリプリントを作る。パナビジョン社製のアナモルフィック・レンズを使って撮影されたものを「パナビジョン」と称する。その後、最も主流のワイドスクリーンの撮影方式となる。因みに松竹は、それまでは20世紀フォックス社のシネマ・スコープを「松竹グランドスコープ」として使用していた。
- 14 高羽哲夫（1926～1996）：1948年松竹入社。「霧の旗」（1965）で三浦賞受賞。以降、山田洋次監督と組み「男はつらいよ」全48作の撮影監督を務めた。
- 15 加藤泰（1916～1985）：山中貞雄の甥。時代劇や任侠映画の監督として活躍。代表作に「沓掛時次郎 遊侠一匹」、「明治侠客伝 三代目襲名」、「緋牡丹博徒」シリーズ、カルト映画の傑作「江戸川乱歩の淫獣」などがある。極端なまでのローアングルとクローズアップを特徴とする独自の映像スタイルは、加藤泰映画の代名詞として知られている。
- 16 長尾啓司：松竹にて「なんとなく、クリスタル」などの助監督を務め、その後テレビドラマの監督として活躍。本文中の清張作品はそれぞれ「松本清張スペシャル 疑惑」（1992・11・13）、「松本清張スペシャル 草の陰刻」（1994・8・5）、「微笑の儀式」（1995・3・7）である。
- 17 「製作ノート『天城越え』」『イメージフォーラム』（1983・3）
- 18 「山田太一ドラマスペシャル 本当と嘘とテキラ」（2008・5・28）