

移動感の人 葛城哲郎インタビュー 1

(二〇一四年四月一六日 梅田の二軒の喫茶店で)

聞き手・構成 佐藤 洋

はじめに

(1) 葛城哲郎の天才的な撮影とは何か？

葛城哲郎（一九三八―二〇一七）は「人間国宝級の腕前」をもつカメラマンである。葛城と共に『夢の島少女』（一九七四）などを製作した演出家・佐々木昭一郎は、追悼文で葛城をそうたたえた。¹

葛城哲郎は、一九三八年に大分県で生まれた。早稲田大学在学中に、稲門シナリオ研究会／総合芸術の会に所属し、『ぶんご夏』（一九六一）などの映画製作に従事。一九六三年、NHKにカメラマンとして入局。『風土記 江戸・トーキョー』（一九六五）『廃船』（一九六九）『海鳴り』（一九七二）などのドキュメンタリー、『マザー』（一九七〇）『夢の島少女』『安寿子の靴』（一九八四）などの、ドキュメンタリー的なドラマを撮影。その撮影には、数々の賞がおくられている。

佐々木のみならず、鈴木志郎康ら葛城の同僚のカメラマン／PDたちも、葛城の撮影を特筆にあたいするものと評価してきた。² 『夢の島少女』をはじめとする葛城が撮影した映像にはファンもおおい。それにもかかわらず、これまで、葛城とその撮影について明らか

にはされてこなかった。本インタビューは、葛城の撮影がなぜ、どうすばらしいのかを言葉でつかまえる手がかりをつくらうとするものである。

(2) テレビ研究におけるコンテクスト

そもそもテレビ番組は、消費される対象として、映像史においては軽視されてきた。番組が作品として尊重されることも、製作者たちの努力と技術が敬重されることも多くはなかった。映画館で上映されるフィルムは、複製され、世界各国へ輸出されたもので、各地で作品が発見される可能性もある。それに対して、テレビ局から放送されるテレビ番組にはフィルム再発見・再評価の可能性はすくない。映画館で興行されるゆえにおこなわれた宣伝も、テレビ番組については皆無。ノン・フィルムマテリアルもテレビ局と製作者自身の内部資料にほぼ限られる³。そんなテレビ番組の性格が、テレビ番組とその製作者を研究する大きな障壁である。

それでも、近年、日本のテレビ番組研究がさかんになりつつある。一九五〇年代から六〇年代にかけてテレビ番組を製作した世代が次々に逝去し、テレビのメディアとしての性質が変容する機会をとらえ、テレビ番組とその製作者を研究する傾向がようやくつつあるのだ。テレビ研究の礎をつくる研究が積みかさねられつつある⁴。その一つの軸をつくっているのは、テレビ製作者たちの証言である。たとえば、『テレビ・ドキュメンタリーを創った人々』(二〇一六)はテレビ製作者たち自身が先輩や同僚のテレビ人たちへの取材を軸につくりあげたすぐれた論集だ⁵。

他方で、テレビを視聴する受容経験を大切に考える研究も積み重ねられつつある⁶。一九六〇年代以降、日本で暮らす人の映像経験をつくってきたのは、映画作品よりもテレビ番組だった。それにもかかわらず、誰がどんなテレビ番組をみてきたのかは、ほとんど考えられてこなかったのだ。テレビ番組製作者たちは、同時代のテレビ番組にセンシティブで詳しい視聴者でもある。どのような番組がつくられ、見られていたのか。テレビ番組の歴史がフィルムグラフィックとしてリスト化されていない現在では、製作者たち自身が視聴者として、どのテレビ番組を見て評価していたかも大切な事柄である。

本インタビューの特色は、葛城にテレビ番組製作者としての想いの機微をうかがうのみならず、葛城がどんな映画作品・テレビ番組をみて、映像についての考えをねりあげ、表現をつくってきたかを共に考えた点にある。

葛城が稲門シナリオ研究会で大和屋笠・田中陽造らと映画をつくり、同世代の日大映研と語り合う経験をもったことは、一九五〇年代のおわりから六〇年代初頭にかけて松本俊夫らが議論した「アヴァンギャルドとドキュメンタリー」という問題圏の中から、葛城がその映像感覚を立ち上げていったコンテクストをしめすものである。⁷⁾ その後も、映画の世界で意欲的な自主作品をつくらうとする大和屋らに後ろめたい気持ちをいだきつつ交流をつづけていたという葛城の言葉は、一九六〇年代のテレビ番組が、映画館で上映される映画作品を意識しながらつくられていた関係性をしめすものでもある。たとえば、葛城は、ドキュメンタリー映画や実験映画の監督・カメラマンの集団⇨映像芸術の会にも所属してた。⁸⁾

(3) 三十八年組…表現としてのテレビ番組

一九六〇年代、日本の映画界は斜陽をむかえ、スタジオ・システムも崩壊期をむかえたとされる。しかし、その時代は、テレビ会社の中で、製作者たちが育成されるシステムが創造されつつある時代でもあった。この事実は映像史の射程からぬけおちがちである。たとえば、一九六三年⇨昭和三十八年は、片島紀男、龍村仁ら特異なディレクター、さらには葛城哲郎、戸田桂太ら不思議なカメラマンたちがNHKに入局した年である。番組づくりにおいて突出した存在感をしめす彼らは「三十八年組」と呼ばれた。本インタビューの特色は、テレビ番組づくりの日常を葛城にうかがうことで、テレビ局で映像をつくるイメージ、その中でもとくに、テレビ番組づくりを变容させた「三十八年組」の仕事ぶりをイメージとして定着させることにもある。

戸田桂太が見事に定式化したとおり、一九六三年に入局したカメラマンたちは、安保闘争を経験したのちに、大学三・四年をモラトリアム期間としてすごした。彼らは、そこでいろいろなことを考えることが出来た世代だった。テーマの問題も、表現の問題も、技術の問題も幅広く考えられる人たちが世代的にそろったのが「三十八年組」だった。結果として、三十八年組の面々がつくった番組は不思議な魅力にみちている。テーマの魅力のみならず、表現の魅力に満ちた番組を三十八年組はつくりだした。

たとえば、葛城が撮影した『伊豆七島』（一九六四）がある。放送が見送られたこの番組は、社会問題をあつかったゆえに放送されなかったのではない。「日本の自然」という枠で放送される番組なのに、鳥がうつっていなさすぎることが放送が見送られた理由だ。葛城は教えてくれた。葛城「『伊豆七島』は、『私は』っていう女の一人語りからはじまるんだよ。私は、つてはじまって、私が東京を

船で出ていく。本人はでないよ、声だけ」佐藤「ナレーションがカメラの視線なんですな」葛城「そう。一人称、全部。東京を出て、旅をする、それはなぜかという番組。今風にいうと、自分探しの旅なんだ。その自分探しを、伊豆七島の自然を見ながら、語るという形だね」⁹。本インタビューで「テレビで放送できないと思われる番組」（18節）と葛城が話してくれたのは、いわゆる放送中止番組の系譜にたらなる作品群のことではない。¹⁰ 感覚と気分を表現して、言葉で説明しにくい映像であるゆえに、わかりにくいテレビ番組のことだ。

これまでのテレビ番組研究では、意見のわかれる社会問題をあつかったために放送があやぶまれるような、いわゆる「社会派ドキュメンタリー」、つまり番組が対象とした社会的なテーマについて注目があつまることがおおかつた。¹¹ しかし、テレビ番組の魅力は映像の表現でもある。三十八年組のおおくの面々のところの中には、「情報伝達がメインのテレビというメディアで、表現ということが可能か」という問題意識があつた。¹² 彼らは言葉にしにくい気分や感覚を映像で表現しておもしろがつたのである。三十八年組のらびとは、安保闘争から入局までの二年のモラトリアム期間に、表現が人間精神におよぼす力について思いをめぐらせ、単純な啓蒙主義とも、さらびやかな形式主義ともちがう、シユルレアリスム的な映像表現を創造できるバックグラウンドを持つていたのだと私は考える。本インタビュー最大のねらいは、そうした不思議なテレビ番組の存在をあきらかにし、評価する端緒をひらくことにある。そんな不思議な映像表現づくりを代表する一人が葛城哲郎なのである。

ドキュメンタリー番組『海鳴り』（一九七二）の撮影を葛城はこんな言葉にする。「あの作品は、細かく説明できませんが、ある日、ある時、ある土地での、ある気分を描いたものです」。「そこには海や陽光や、風、道路や丘に囲まれた人々の、ありふれた日常、過去を語る姿、時として事件の予兆や死のにおい、そして復活のイメージ、が重なり合っています。腑に落ちないことは腑に落ちないまま、説明的描写を排して撮っていきこうとしているわけです。従って、『意味がわからん、意味がない』という感想が出てくるわけですが、頭で意味を理解してもらえなくても、感じてくれればよいわけです」¹³。僕は感じている。だけれど、葛城が映像を見る目を、もつと言葉にして身につけたい。葛城の映像は、わかるものではなくて感じるものである。説明しにくい生理的な感覚や気分を表現している。だが、これでは言葉がたりない。葛城や三十八年組の面々がつくりだした映像は、あやしげな光をまとって一九六〇年代にこつ然とあらわれ、今も光をはなっている。今の時代をつらぬくような光を。この光は何なのか？ はたまた、そのかげりの中にある魅力は何だ

ろう？　こんな疑問にみちびかれて、葛城の説明しにくい感覚と仕事を、彼の経験と記憶と考えの中から浮かび上がらせ、それに言葉をあたえようとするのが、このインタビュアの基調になった。あえて大胆な図式をえがけば、葛城ら三十八年組の営みは、ロマン主義だった。近代化の啓蒙からも、安保反対闘争の啓蒙からも、こぼれ落ちていく一人一人の心と気分を、時代とともに大切に思ったロマン主義である。私はその精神と表現の伝統にひかれている。

これまで、葛城の撮影について最も詳細にあきらかにした仕事は、戸田桂太・高橋孝輝による未発表インタビュア「葛城哲郎・ロングインタビュア」(一九九七)である。¹⁴ほかに、葛城自身が記した撮影にまつわる文章、小野民樹が葛城をたずねてその撮影について記した文章も大切な仕事だが、葛城についてのまとまった研究・インタビュアはまだあらわれていない。¹⁵本インタビュアは、戸田の承諾を得て、前掲インタビュア(一九九七)をふまえ、注記にくわえて仕上げたものである。

本インタビュアは二〇一四年四月一六日の午後、大阪・梅田でおこなわれた。その録音をもとに佐藤が文字起し・構成をおこない、葛城の校正と二〇一四年七月二三日の大阪・京橋での相談をへて完成した。脚注にある葛城メモとは葛城によって注記され佐藤へ渡された校正メモである。一〇年前の原稿を公表するにあたって、葛城哲郎さんの奥様、久美子さんにお目通しいただき、掲載の許可をいただきました。¹⁶

〔目次〕

〔1〕

- 1 ・・〔稲門シナリオ研究会〕
- 2 ・・〔前衛映画・足立正生〕
- 3 ・・〔農業研究会と大和屋笹〕
- 4 ・・〔やとわれ意識〕
- 5 ・・〔出発点・・明るい農村と理科番組〕

- 6…『風土記 江戸・トーキョー』
 - 7…『吉野兼司』
 - 8…『ぶんご夏』
 - 9…『移動感』
 - 10…『映像的記憶』
 - 11…『吉野・工藤・笠浦・三枝・佐々木…ディレクターとカメラマン』
 - 12…『三十八年組』
- 【2】(次号掲載予定)

- 13…『金属が夢を見る岸边』／14…『父と故郷』／15…『引越しする移動感』／16…『長回しのファーストショット』／17…『新しい撮
影感覚』／『秩父山中 花のあとさき』／18…『工藤敏樹』／19…『葛城哲郎フィルムモグラフィ』

「インタビュー本文」

1…『稲門シナリオ研究会』

葛城 「あのインタビューは、話したのをまとめたんでしょ¹⁶。戸田（桂太）と鈴木（志郎康）さんの話が、シンプルにすっきり出来るから、ああ、そういうことだったんだな、って思ってたね。

グチャグチャしたこと、細かいことが色々ありましたからね。会社に来れなくなった人とか、ディテールを知ってるから。本人も知ってますし、家にも行ったことあるしね。だから、ああいう風に書きちゃうと、そんなこともあるだろうなって、なんか典型的な話になりかねない。でも、僕は読みながらディテールを感じた。思い出したんだ。そういうことは大事なんだな、話に出すのは、さすが鈴木さんだなって（笑）」

佐藤 「葛城さんは戸田さんと鈴木さんがお話くださった経験と、ご自分の経験をリンクさせて、肉感を持って読みとられるわけですね」

葛城 「あの先輩とは鈴木さんは近しかったんだろうな。僕は入局して、研修中だったかな、戸田にね、おもしろい先輩がいるから紹

介するって」

佐藤 「それが鈴木さん？」

葛城 「そう」

佐藤 「じゃあ早稲田の時は、お知り合いじゃないんですね」

葛城 「知らないですね。早稲田では、総合芸術の会の終りの方に、僕はいたんですよ。¹⁷ それも積極的に入ったってわけでもない。仙波（輝之）もね、よく知ってるけど、どっちかって言うと、僕はハッキリした意識を持っていうんじゃない。シユルレアリスムにしてもね。勉強になるって感じですよ。だから花田清輝なんかね、その頃、映画つくってる連中で色々、話題になってたから、本人が来るって聞いてね、これはちょっと顔を出さないとって。だから三回くらい出たかな」

佐藤 「総合芸術の会の研究会ですね。でも、葛城さんは、そもそもはシナリオ研究会に入ってたんですね」

葛城 「そうそう」

佐藤 「戸田さんとは総合芸術の会で知り合うとして」

葛城 「戸田は学生時代にも面識あったんだな。NHKの試験の会場で会ってね、あ、お前もって。行くかどうかわかんないけど、よろしくなって。シナ研の方は、僕は大学の二年生の頃には入ってた。シナ研の方が歴史は古いからね」

佐藤 「稲門シナリオ研究会¹⁸。僕は葛城さん達の前の世代の人たちのことは調べたことあるんです。小島義史さんとか、『九十九里』（一九五三）『彦市ばなし』（一九五四）とか。彼らが自主製作してた流れが、葛城さん達にもつながってるんですね？」

葛城 「伝統的に引き継いでいるというのはいないですよ。間でバツと切れてる。切れてるのは、シナリオ派ってのがシナ研の主流になって製作はしなくなったんだ。でも、僕らが『九十九里』とかを見て、台本ばかり書いてたんでは駄目だって、大和屋筵とか、田中陽造とかが中心になって、やっぱり実作だということになった。台本は書きますけど、セリフとか、劇映画の脚本というのを書くためにやってるんじゃないという内部変革が起きたわけですよ」

佐藤 「そのちよっと上の人たちは、シナリオばかりになって、そうじゃなくて実作だって、変わったわけですね」

葛城 「そうそう。まあ、吉川さんがちよっと上にいたけれど、シナリオと実作の間で悩んでるって感じでしたね」

佐藤 「葛城さんたちの世代が『九十九里』なんかを見て、つくろおうってことになったと」

葛城 「そうですね。それと、シナリオの人たちと話して合わない。映画の見方が全然違う。それでちょっとクーデターみたいに、シナリオ派の人たちから言われてるけどね、会合があった時に多数決で、実作の方に決まった。たとえば、『1951』（一九六〇）っていう、これは今もフィルムがシナリオ研究会にあると思うけど、売血者の話^⑤。つまり、血液の数値が1952以上じゃないと採血できない。その時は、大和屋さんが一番ひっぱって、ロケ台本みたいのを書いたのが田中。でも、しょっちゅう台本はかわりますけどね」

佐藤 「劇映画だけど、ヌーヴェルバーグみたいな感じですか？」

葛城 「ドキュメンタリー」

佐藤 「ドキュメンタリーなのか。それは、対象は何ですか？ 売血する学生なのかな」

葛城 「学生じゃない。売血する人たち。ハッキリとはもう一回見てみないとわからないんだけど（笑）、当時の貧困、日雇い労働者たちですね。東京でいえば、山谷。大阪でいえば、釜ヶ崎か、その人たちの生活。それと六〇年安保をめぐる政治状況みたいなものをからませてた。だから、6・15で樺美智子さんが亡くなった時に、撮影してないわけですよ。僕はデモに行っていましたね。その時のフィルムがないから、フジテレビに就職している先輩がいたんですよ。その人から最初は局で使うフィルムのあまり、端^は尺^{じやく}をもらって、撮影をはじめたんですよ。国会正門前のヌキ焼き。僕の社会学部の先輩にあたるNHKに入ってた清水文夫さん、その人はその時にはもうNHKのカメラマンになっている。僕が、NHK受けようかと思っただのは、その人なんです。撮影好きならNHKこいよ、って。じゃあそうするかって。あんまり深く厳密に、僕は考えていなかったから」

佐藤 「でも、清水文夫さんが誘って下さったことが、葛城さんがNHKのカメラマンになるキツカケなんですね」

葛城 「ひとつのね。僕は岩波映画みたいなものに行きたいとは思ってました」

佐藤 「映画へのお気持ちは持つてらしたんですね？ そしたら、この『1952』も葛城さんが撮影なんですか？」

葛城 「いや、僕は撮影してない。さっきの話とつなげるとね、フジテレビのニュース映像をわけてもらった。金なんかどうしたのかな？ それがちょうど、門から乱入するってのもあって、それで一つのアクチュアリティをだして、コメントは田中が書いたのか

な、非常にね、抽象的になってるんですよ。「1.052」っていう数字が呪文のようにね。(比重1.052以下は…不合格とすること)っていうコメントが何度か使われる」

佐藤 「なるほど、だから物語はあんまりなくて、実験映画みたいな感じなんですね」

葛城 「物語性はないですね。記録性だけど、それを文化映画みたいにしなくて、少し前衛的にする、と」

2…[前衛映画・足立正生]

佐藤 「同時代の『釘と靴下の対話』(一九五八)みたいな感じで作っていきたくていいことですかね」

葛城 「そうそう。ちょうど同じ時代ですよ。『釘と靴下』の方が早かったかな」

佐藤 「五八年くらいだから、少し早いかもしれないですね。売血のやつは安保のあとでいいことすもんね」

葛城 「そうだ、『釘と靴下の対話』を見たことも刺激になってるのかな。日大の芸術学部の映画研究会との交流、映画を見せてもらったりとか、話し合いとか、何回かしてんですよ」

佐藤 「へー、足立(正生)さんとか?」

葛城 「他の大学にはそういう活動をするところはなかったんですよ。特に僕がショックを受けたのは『Nの記録』(一九五九)。ひらたく言えばですね、僕らも真似してみたいなっていうようなもんですよ(笑)。映画に対する情熱つてもものはあった。だから、会合が終わると自然と「丸福」っていう食堂へ行ってる。そこで、飯くったあとに、しゃべってる、映画の話ばかりですよ。そのオヤジは僕らが遅くなっても何にも言わない」

佐藤 「日大芸術学部との交流が、シナリオ研究会にも葛城さんにも大きいんですね」

葛城 「大和屋さんは総合的にこれからリードしていこうと考えて、僕は、こういうものをやってみたくていいことかな。田中陽造なんかになると、見ると、あれはかなわないよって話だったね。みんな論客だったしね。特に足立正生なんかは、一番上じゃなかったけど、その根拠は何かとか鋭く質問してくる。僕なんか答えられないですよ」

佐藤 「(笑)。そういう論議する場もあったんですね」

葛城 「あつた。喫茶店ですけどね。喫茶店に座敷みたいなのがあつたんですね。『椀』（一九六一）っていう映画もあつて、僕は好んでいうと『椀』が一番好きなんです。²⁰これは試写会でみたんです。丁寧につくつて、コメントはかなり観念的だったと思うんですけど、撮影は非常にうまいですからね。いいカメラ持ってますし。お椀がピカッと光るツヤとかさ。それだけでも、なんか見ちゃう」

佐藤 「（笑）」

葛城 「で、足立さんの名前は痛烈に覚えてたんですけど、足立さんがああいう風に有名になって、ものすごくビックリしたんですね。芸術の前衛が政治の前衛になだれこんでいくことがあるんだな、って、何とも言えない感じがしましたけどね。彼の名前がメディアに出た時に」

佐藤 「赤軍とかパレスチナの時に」

葛城 「そう。そういえば、『椀』を見てどう？って聞かれた時に、このクールさ冷たさにすごく惹かれたんですけど僕は答えたんです。そしたら、それだけ？とか何とか足立さんは言いましたね。そういう記憶が断片的だけど、のこってる」

佐藤 「葛城さんの中に、かなり残ってる経験なんですね」

葛城 「そうだね。だから、日大芸術学部を出たっていうだけで、構えちゃう（笑）。三十八年の同期でね、松原（武司）だけが日芸なんですよ。ただ一人。早稲田がすごく多いんですよ。吉田（秀夫）でしょ、戸田（桂太）でしょ、岡崎、それと日下田（紀三）、僕、あとは原沢（辰夫）が慶応で、とちゅうで家をつぐために辞めたけど、青学を出たのがいた。その七人くらいで勤めはじめた」

3. 『農業研究会と大和屋笠』

佐藤 「三十八年組のお話は少しとっておいて、僕は葛城さんが工藤敏樹さんのメモワールに書かれた文を見て、『世界の河は一つの歌をうたう』（一九五三）でドキュメンタリーのおもしろさを感じたと書かれていますよね。²¹どういう風にシナリオ研究会に入るようになったのかなって」

葛城 「あの映画をみたのは共立講堂。時々やってたんだね。あの時はシナ研をもうやってたかな」

佐藤 「『ポチヨムキン』の上映運動の一環で上映された時ですよ。だから五九年か六〇年。ちょうど日芸の作品に刺激を受けたのと

同じ頃でしょうね」

葛城 「そうですね。だから、僕は意識してないけれど、映像体験でいうと、そのへんがいつしよくたんに星雲状態であったかもしれませぬね」

佐藤 「でも、二年生くらいでシナリオ研究会に入る時には、すでにもう映画が大好きだったですよ」

葛城 「それはありますよね。最初はね、僕は第一文学部哲学科の社会学専修でね。そこで農業研究会っていうのがあって入ったんです。一人、農業社会学の先生がすごくおもしろい、外木（典夫）さんっていう人でね、僕は家にまでいったんです。

その先生と農業研究会とは関係はないんだけど、入ったんです。田舎から出てきて情報がないからね、ちょっと顔を出してたんです。だけれど、とてもついていけないなってことと、興味はあるんだけど楽しくなくてね。政治的な理論闘争の話とか結構、多くてね。で、シナリオ研究会ってのがあってわかって、いきなり学生会館の部屋に行ってたって記憶はあるんですよ。その頃はシナリオ派が主流だったんだけど。

大和屋さんは僕の一学年上でしたけれどね、サークル活動では大和屋さんに一番影響されましたね。僕が何も勉強してないってわかるから、いろいろ教えてくれました。あの人は北海道の出身だから、そういう色々な体験とかさ、夜なんか歩きながらそういう話をずいぶんしました。歌がうまくてね。その後もね、僕は立川に住んで、大和屋さんは立川の先の日野に住んでね、かなり大きいお家で、奥さんが日活のスクリプター。庭でテント芝居やったりしてましたね」

佐藤 「それは早稲田卒業してから？」

葛城 「僕はもうNHK入ってましたね。立川だけじゃなくてね、色々引越ししましたけれど、僕は早くに二十五歳で結婚したからね。結婚してもいそがしくて、あんまり一緒にいる時間はなかったけど。

話は飛ぶけど、労働組合ってのが放送にできたけど、見習い職員は組合員になれない。半年。だから半年の終わりの方から、大変になる。新人をコキ使うのがあったけどね。いじめられたこともありますよ。助手でいくわけですよ。当時はフィルムだし機材が多いですよ。だからたとえばね、明日九時に出るからって言われて解散するですよ。僕が九時にいくと、九時に来いって言ったら、三〇分前に来て機材を全部、準備しとくのが新人だろうとか、みんなの前で怒鳴られてね。そしたら上の人が、葛城ちゃん、

時間どおりに来て怒鳴られるんじゃないよなって（笑）。そういう、よくいえば職人気質みたいな人が多かったんですね²²」

佐藤 「活動屋みたいなのが、まだ雰囲気としてもあったんですね」

4：「やとわれ意識」

葛城 「あったですね。みんなね、半年の研修がおわると各拠点局に配属されるんですよ。僕だけ東京に残ってたんで、いじめる対象は僕しかない（笑）。戸田は札幌。吉田は松山。松山にも筋のいいディレクターがいたんですね。僕が知ってるのは、山田敏理、和崎信哉。大阪で和崎は『比叡山千日回峰行』っていうのをやったね。これで完全に一流のディレクターになった。

その前に僕が和崎とやったのは、京都で、障害のある人だけで旅行をする。車いすの人。目が不自由、耳が聞こえない人。京都の障害者運動の活動家の女性がいる、京都駅で集合して、地下鉄で大阪まで行って、関西汽船で高松へ行って、宮島へ行って、広島で泊まって、京都まで帰る²³。ドキュメンタリーでね。ドキュメンタリーって言っても、NHK特集とかじゃない。福祉の時間。いま何て言うのかな、ハートネットか、そういう枠でオールフィルム番組だから、ドキュメンタリーなんだよね」

佐藤 「タイトルは何でしょう?」

葛城 「ちよっと忘れちゃった（笑）」²⁴

佐藤 「葛城さんのフィルモグラフィってつくられてるんですか?」

葛城 「友だちが一つと、後輩がつくったのが一つありますけどね。三分の二くらいが入ってるかな。僕自身はフィルモグラフィをつくろうとは思わなかったな。やっぱり義務的にやってる仕事っていう引け目っていうかね、自主映画をやってる連中をみるとね。僕は、サラリーマンで義務的にやってる。やとわれね²⁵。ひどいディレクターに言わせると、カメラマンは芸者と同じじゃないかよ。だから言う通りにやればいいんだろう、というような事を平気でいうような人も昔はいたんです」

5：「出発点：明るい農村と理科番組」

葛城 「そういう雰囲気があったし、そういうこととは関係なしに、義務的に仕事をやってるって気持ちはズートとあったけど、工藤

(敏樹)さんとかやってる時には、そういう気持ちじゃなかったな。やっぱり本当におもしろいなと思ったものは、俺が撮ってるって気になれたんだね。そういう時には、まあまあこの撮影でいいんじゃないかなって。その時はね。自分でいうのは変だけど。いま思うと、考えが足りなかったなと思うところはいっぱいありますよ(笑)」

佐藤 「やってる時の気分が違うんですね」

葛城 「違うね。あらゆる制限の中で、自分の表現したいものが。形の上では、ディレクターが持つてるテーマを発酵させてくんですよね。ほとんどの番組は」

佐藤 「なるほど。テーマを映像に翻訳していく発酵過程があるんですね」

葛城 「僕は、最初の二年くらいは、学校放送のインサートばかりやってた。

その時に、僕はすごい勉強が出来たんですよ」

佐藤 「入局して、研修終わってから二年くらいですか?」

葛城 「そうそう。あの時は、映画部撮影課っていったから、そこへ配属された。本当はやらせるのには早いんだけど、人がいねえからお前やってくれてやらされたんですよ。一番最初にやったのは『明るい農村』っていう番組の中で五分くらいエピソードがながっていくパート。」

それやった後は、学校放送で、虫とか、科学実験を撮ったりとか。理科をやってる時は、理科班でよく知ってるやつがいて、僕がやってることは『工夫してやって』って自由にやらせてくれた。たとえば、このコオロギはこんなに早く動くんじゃない、葉っぱの下を通ってるの撮れるわ



図版 1

葛城のデビュー作『北のたより南のたより 6本のオール』(1964年8月13日放送)撮影風景。葛城哲郎旧蔵資料。

けないじゃないって言うのと、何とかならない？って。それじゃあ、液体のレンズクリナーにはちょっとアルコールが入ってるから、これがかがせてちよつと動きを鈍くさせて、つて。で撮ったら、撮れたんですよ。でも撮れたけど、あんまり鈍いとおかしいから、ちよつとコマをあげて16コマで撮ったんですよ（笑）。冗談みたいな話だけど、そういう「遊び」が出来たんですよ。それは他に、化石の話とかでもねあったね。頭がみんなやわらかいっていうんじゃないじゃなくて、おまかせだったんですよ。だから好きなことができた」

佐藤 「そうやって、撮影技術が身についていくんですね」

葛城 「僕は後輩の新人研修の時に、時間があつたら、自分はどういう画が撮りたいっていうもの、この画はどういう風に表現されてくるのかって思ったら、それを何でもいから、100フィートは自分のものだって思って撮る。現像にださなくても、現像にだしても、現像からあがつてきたら真つ先に、それを切つて取つて来る、自分のものにする、くらいのことをやってもいいんだよ、つて話したんだよ。僕は、そういう風にやつてたから。そういう練習がすごくできた。それと夏のテレビクラブ、冬のテレビクラブで何本かやつて」

6：『風土記 江戸・トーキョー』

佐藤 「テレビクラブは何をやられたんですか？」

葛城 「それは忘れもしないけど、学校放送のディレクターの漆間汎さんっていう人が、僕にね、『葛城ちゃん、何でもいからアリアリックス一台かすから、好きなもん撮つてこい』って。国際自動車のハイヤーつけるからつて。

だから僕は撮つたけど、ロケの時もね、墓地の上をヘリが低空飛行するようなのを、そういうのを撮れないかねって。それはハイスピードを使えば、手渡して出来るつて。真中にディレクターがいて、運転手さんにも教えて、そのままの角度で渡して。半分遊びが出来たディレクターがいたんですよ。僕を組みやすいカメラマンだと思ったのかな？ だからテレビクラブもやつたしね。そういうことがあとあと、型どおりにやらなくていいつていう、悪い癖がついちゃった」

佐藤 「（笑）。悪いんですか？」

葛城 「会社としてはね(笑)」

佐藤 「アリフレックスで葛城さんは何を撮ったんですか？」

葛城 「一番先に撮ったのは高速道路。『風土記 江戸・トーキョー』って番組なんだよ。東京の風土記をいま撮ったらどうなるかって話なんだ」

佐藤 「漆間さんが内容は決めてて」

葛城 「それで、漆間さんは、撮影については全く何も言わなかった。内容は江戸東京で、それをどう撮るかかってことだね。新しい撮り方でね。⁽²⁷⁾なんかね『見たこともないようなカットをとらないと承知しないぞ』って言ってたね(笑)。こっちは若かったから、それにうまく乗せられたわけで」

佐藤 「何をどういう風に撮るかかってことが、葛城さんにまかされてたわけですね」

葛城 「うん。現場に行つて何を撮るかね。ハイヤーとカメラが自由になつたらばね、そりゃあ色々撮りますよ(笑)」

佐藤 「そうですね」

葛城 「でも、かなり使われていますよ(笑)。そういう番組だと、みんな、スケッチをして歩くような番組だと思ってるんだけど、そうじゃないんだね。」

たとえばね、彼が使ったのはパントマイムのフランス人。漆間さんはフランス語が出来て、その人が友だちだったんだね。漆間さんも仏文科だったのかな、彼も早稲田でね、鈴木さんは何か知ってるかもしれないな。そのフランス人を連れてきて、小さいシーソーを借りてきて、綿々の服を着せてね、その上で色々やらせたんだ。どこでやったと思う？」

佐藤 「どこだろう？ 高速道路とか？」

葛城 「皇居前でやったんだ。それでビックリしたんだ。こんなこととして警察が来ないですか？って。ここは公園だから、その管理事務所にあるからって。それに早朝だったから人もいないんだ。『だから葛城ちゃん、大丈夫大丈夫。この人が自由なことやるから、それを思いきって好きなように撮ってくれ』って、僕に言うんだ。

僕はそういうようなことは、はじめてだったからね。フィクションというのは少し違うけれど、演出が入ってドキュメンタ

リーがつくられることもある、ということも、考えたことがなかった。今は普通ですけどね。だから漆間さんは、僕が工藤さんとやれる前に、そういう下地をつくってくれた一人ですよ。あとで報道局長になったのかな。その前にパリのヨーロッパ総局長になったからね、ヨーロッパに行った時なんか、ずいぶん親切にしてくれたね」

佐藤 「親しく感じてましたんですね。漆間さんは、その時は学校放送のPD。これをやる前に、漆間さんとは何回かお仕事で一緒になっていたんですか？」

葛城 「いや、これがはじめて。この後では、漆間さんが、塩飽諸島で三〇分番組を教育テレビで提案した時に、ちよつと手伝ってくれる？なんてことはあったけどね。

『風土記 江戸・トーキョー』には、谷川俊太郎も出てもらった。彼の詩を使ったんじゃない。彼の原宿の家に行つてね、奥さんと二人でご飯食べている所を撮つたんだ。あの時、オリコンの同録で撮つた気がするな、いや、アリフレックスか。なぜかって言うかね、ハイスピードで撮ってくれて漆間さんが言うんだ。ただ仲よし夫婦がご飯食べてたつて、面白くないだろうつて。それでハイスピードで撮つた。たぶん帰つてスローにしたつてこともあり得るけど。ただ、あの時にね、あれ、ちよつと茶の間がアンダーになつちやつたなつて記憶があるんですよ。だから、カメラでやつたと思うんです」

佐藤 「そういうこと、覚えてらっしゃるんですね、やつぱり」

葛城 「そりゃ、ラッシュユを見られるからですよ。⁽²⁸⁾そのバックの音は、子供の歌の時間の時に使われてた音楽。彼が言うには、そのシーンのイメージは、東京の中の典型的な小市民なんだ。だから、普通にとつたんではおもしろくない。コメントはつけなくて、おはようさん♪つていう子供の歌を使つたんだ。それは漆間さんが意図的につけたのか。音響効果の齋藤実つていう人がすごくセンスがいい人なんだよ、彼のアイディアかもしれない。ダビング、音入れの作業を、『風土記 江戸・トーキョー』は、学校放送の番組なんだけど、NHKのダビング・ルームではやらないで、学校放送の端っこの番組なのにダビング必要なの、つて言われて、昭和通りに面した銀座の方の録音スタジオへ行つてやつたんだ。NHKの借り切りスタジオがいくつかあつてね。そういうこともあるね。廊下を歩いて、すぐ誰かに会うとかないからね。僕だけでもわかんないけど、そういう切りはなされたところにいるという気分は、会社の中にいるという気分と全然違うんですよ」

佐藤 「そっちの方が自由な感じなんですか？」

葛城 「まあ、そうですね。会社にいた方が、食堂に近いとか得なこともあるけどね（笑）」

7..[吉野兼司]

佐藤 「葛城さんは研修おわたたら、二年くらいは学校放送でやってらした」

葛城 「二年以上やってたかもしれないね。その頃から、「ある人生」にも関わりだしたのかな。いや、違うな。時間を縮めて記憶してるね。」

吉野（兼司）さんがマダカスカル島に行ったんですよ。水中撮影で。一番、自然番組に向かない人なのに（笑）。泳ぎおぼえて行ったのに、行ったあげくね、途中でイボイノシシに追突されて、すごい大けがして帰ってきたよ^②」

佐藤 「漫画みたいだな（笑）」

葛城 「で、行く前にね、吉野さんは『ふたりのひとり』（一九六五）ってドキュメンタリーやってたんですよ」

佐藤 「ハイハイ、小尾（圭之助）さんの。そういうことなんだ」

葛城 「葛城ちゃん、俺ちよつと行くんだけど、誰がいいか考えてたんだけど、君ちよつと僕のかわりにやってよつて。山梨に通ってこれつて。子供が入学する前」

佐藤 「葛城さんが撮つたのは、子供が足を折るようなところですかね？」

葛城 「そう。吉野さんが素晴らしいカットを撮つたりして、これはいいなつていう時に、僕がかわつちやつたんだよね。だから、大変なんですよ。あんな段々畑のところだね、行けば子供は、『誰や』とか言つて石投げてくるしさ」

佐藤 「（笑）。石を投げてくるんですか（笑）。要くと要吉くん」

葛城 「だから最初の一日は、カメラは持つて行くし、俺がカメラマンだぞつて見せるけど、撮影はしない。だんだん仲良くなる。で、その次いくときは、また仲良くなつて、普通の家に泊まつてるんだけど、お風呂にね、一緒に入る。お前ら何すんだ？つて言うから、風呂入るんだ、一緒に入るか？入ろうつてね。そういう風になつたんですけど、本当は、そういうことはしちやいけなかつた

んじゃないかと。カメラマンの立ち位置だね」

佐藤 「あとになって？」

葛城 「吉野さんが元気だったらね、俺はそこまで親しくなれと言ったハズはないぞ、と言われそうなんだよ。つまり、カメラマンが被写体とベッタリ仲良くならなければ、うまくいかないこともあるけどね。カメラが入れば必ず、非日常になるわけでしょう？ 非日常と日常とを完全にわけて、日常を、というのは、隠しカメラなら別だけどね、でも、そういうことを言うんじゃないかと、後でね、思うんですね。



図版 2

『ふたりのひとり』(1965年1月3日初回放送) 撮影風景。葛城哲郎旧蔵資料。

吉野さんが教えてくれたのは、それと、お前は手持ちが好きだから自信があるだろう。だから全部手持ちで撮れ、と。手持ちじゃなきゃ撮れないんですよ。こういう、動く対象は。だけど、三脚じゃなくちゃ伝わらないというカットがあるぞ、と。フィックスでね、ジーツと撮らないといけないカットがある。それは自分で考えればわかるだろうって言ってましたね。だから、三脚を持って行ってましたけど、結局、使わなかったな。温泉いったときに、風景とったりしたりする時には、使ったけど。僕は怠け者だからね、普段でも手持ちの方が楽だね、なんでこんな軽いカメラ手で持って撮らないの？手で持った方が楽だよってなことなんですよ。学生時代に8ミリカメラとかやってたからね。

手持ちは平気だったんだけど、技術的に自然におぼえたのは、こう持つでしょ、絞りとズームとピントと、それを左手で全部やらなきゃいけない、手持ちで撮る時には。助手がいれば別ですけど、そんな劇映画みたいなことやってくれる奴いないから、そういうことを自然とおぼえましたね、やっぱりね。やらざるを得ないから。その時に何が一番大事かっていう、瞬間的な

判断ね。構図っていうのは感覚的に、考えなくても、ズームレンズだからね、手みて決めればだいたい決まる。だけど絞りとかピントは、子供が動くでしょう？だから、ワイドレンズばかりにならないように、接近して撮らなきゃならない、とかね。⁽³⁰⁾ 本当は研修の時に、一時間二時間やったような気がするんだけどね、すっかり忘れてて、全部実地でおぼえたな。レンズの被写界深度が絞りでかわるでしょ、そういうのは、劇映画は全部メジャーで計算するけど、ドキュメンタリーじゃ出来ないから、感覚的におぼえちゃったな。自然に」

佐藤 「じゃあ『ふたりのひとり』で、手持ちには慣れたって感じなんですかね」

葛城 「まあ一番ね、他にも手持ちでやりましたけどね（笑）」

佐藤 「研修おわって、自分の撮影技術なんかを理科番組なんかで身につけていって落ち着いてきた頃に、工藤さんや吉野さんと出会ったっていう流れなんですかね」

葛城 「そう。吉野さんの方が早いけどね。吉野さんは色々はなしてくれて、親しくしてくれた。まだ、留理子ちゃんが生れて一年もたつてない頃に訪ねたこともあるけどね」

佐藤 「葛城さんは吉野さんが撮影した『耳鳴り』（一九六五）をみて衝撃をうけたって」⁽³¹⁾

葛城 「だから僕は、伝票の整理とか、バッテリーの充電とか、五分足らずのインサートを撮りにいたりしてたけど、デスクの補助を結構長くやってんですよ。そうするとラッシュを映写機にかけかえなきゃいけない。部屋の向い側に試写室があつてね。すると僕はさ、『耳鳴り』をかけた時に、ズーッと吉野さんのラッシュを見てた。その時の教養部のデスクから、『葛城ちゃん、そんな面白いかね、広島へ転勤するか』って言われた記憶がある。だから僕がショックを受けているっていう気はないんだけど、そういう風と言われるってことは、よっぽど他の仕事さぼってまで、ラッシュを見てたのかなって思うよね」

佐藤 「ラッシュを熱心にみてると思われたんですね。研究試写もあつたんですね」

葛城 「もともと勉強会みたいなのはね、撮影部でもあつたけど、シナリオ研究会でもあつたんだよ。だから僕は全部映画ですよな。

映画での知識

佐藤 「シナリオ研究会の時に、さっきの『1.052』（一九六〇）のあとで、『ぶんご夏』（一九六一）を撮ろうとするわけですよね」³²

葛城 「そうそうそう。見通しの甘さと、素人集団の悲しき、それと世の中に対する無知だね。つまり、九州行って、元の軍事基地で撮影するわけだけど、地域の青年達と連帯してやるって、その頃盛んにやられた文化運動ですよ。お題目が大事だって考えて、突っ走ったわけだよ。それが駄目なわけですよ。だから、フタをあけてみたら、集まった連中で変だなと思うこと言ったり。タクシーの運ちゃんに聞いたたら、ひどいデマ流すやつがいるなって思ってた。地域の青年たちに。シナ研に、ちょっと仲よシクラブ的な甘さが生れてきていて、ゆるんでたつてのもあったな」

佐藤 「葛城さんは早稲田の新聞に撮影レポート書いてるし、中心ですよね」³³

葛城 「僕は製作、テレビ的というとFD。先乗りして、泊まる所を手配したり、島へわたる船を調達したり」

佐藤 「プロデューサーですね」

葛城 「映画自体を引っ張ってたのは大和屋（竺）さん。内容的に、批判的に参加していたのは田中（陽造）の役割。僕が今日一日、無駄になっちゃうな。ロケハンにもいかないで。麻雀なんかやめろよって言ったらね、田中がね『駄目、麻雀をやめろよっていう、何でお前がそういうこと言う権利があるんだよ』って、こんこんと言われましたよ。映画をつくる時には休みが大事だと。一気呵成にカッとなってやろうというのは根底からひっくりかえる原因になるぞ、ということですよ」³⁴

佐藤 「そしたら、その二つの作品で、実際にカメラをまわしたとか、ディレクターをやったとかっていうことではないんですね」

葛城 「カメラはちょっとまわしたけどね。実際に撮ったのは、TBSにいった河内紀つていうのが撮影したんだけど、大学いかなきゃいけないんだし、みんながズーっというわけにはいかないからね。僕は、カメラまわしたいな、参加感が得られないなっていう気持ちがあつて、カメラは好きだったからね。それで大和屋さんに、少しカメラをやらせてくれないか？って言ったんだよ。それから後で、大和屋さんが、『僕はガツカリした。なんで君が撮影したいって言うか』って」

佐藤 「えー、どうしてでしょう？」

葛城 「つまり、製作が一番最後は勝つ、と。撮影は大事だけど、君は製作をやつてここまできたのに、製作が嫌だつていうのは、ガツ

カリしたっていうんだよ。僕だって、原則がある人間じゃないから、そう言われれば、そうですねって言ったんだけど、ちょっとだけ撮ったかな。半日かもしれない(笑)。どうでもいいようなところ(笑)」

9・・[移動感]

佐藤 「カメラがやりたいなっていう気持ちがあったんですね。8ミリっておっしゃってたけど、8ミリもやってましたんですか？」

葛城 「シナ研で『白いスパイク』(一九五九)っていうのを8ミリで撮ったね⁽³⁶⁾」

佐藤 「葛城さんがつくったんですか」

葛城 「僕は照明っていう名前の使い走りだったけど、何年くらい前かな、一緒にやってた小学館につとめてた人がね、8ミリと音を別で持ってた。あんたは放送局にいるから、何とかならんかねって言われたんだけど、音声とシンクロしてない。だけど、僕が世話になってるエンジニアがやってくれた。映像と音声がすごい合ってるんだよ(笑)。あとは、見てたからね」

佐藤 「見てた？」

葛城 「うん、僕の兄貴がね、東映の動画部ってところにいたんですよ。兄貴は特殊撮影。それで、僕は影響を受けたというのもあるんだよね。兄貴はすぐに辞めたんだけど、同僚だった人が、NHKの撮影部に入ってた。それで僕はずいぶん、助けられた。僕より先輩なのに、葛城さんにはお世話になりましたって言ってくれて。その人が雪の結晶を撮るとか、色んな特殊撮影のことを教えてくれた⁽³⁷⁾」

佐藤 「東映の動画部で撮影をやってましたんですね。お兄さんも」

葛城 「今も田舎にいますけど、長男が亡くなったこともあって、僕みたいに末っ子でワガママだと、嫌だよって言うるんだけど、次男でおとなしいと、親のいうことを聞いて辞めて。兄貴はね、東映にいたのはたまたまでね、映画は好きだったんだ。小川紳介と同級生だった。大学で一緒にいて、その時はスタッフの中心ではなかったけど、小川紳介をよく知ってた」

佐藤 「じゃあ、国学院の映研ですか」

葛城 「そう。僕が兄貴の下宿に居候してた時に小川紳介が遊びに来たりしてた。あの時、小川紳介は誰の助手をしたのかな。『わが



図版 3

『白いスパイク』（1959）撮影風景。葛城哲郎旧蔵資料。

愛、北海道』（一九六二）の時から、すごい人だと思った。スケールが違うなと思った。小川さんしか知らないけど、岩波映画の人の話はよくでたな。土本さんの話はよく出た。鈴木っていうカメラマンがいたでしょ」

佐藤 「鈴木達夫さん」

葛城 「鈴木達夫さんは尊敬してたから、僕は会ったことあるんですよ。新宿のバーで、色んな人来てたんだけど、鈴木達夫さんの話してたら、ママがあの人たまにここに来るよ。今度来たら、教えてあげるってね。それで会って、ちょこっと話をしたけど、鈴木さんはもちろん覚えてないと思うよ。なんでこの若造、こんな変なこと聞くんだって思ったかもしれないけど（笑）」

佐藤 「葛城さんの撮影は鈴木達夫さんと通じあうところがあつてすごいと思うけど」

葛城 「僕が大阪にいた頃だったと思うけど、松本俊夫の映画をずっとフォローしてた時期があるんです。それで、鈴木達夫さんの名前は松本俊夫の映画とセットで記憶してた覚えがあるな」

佐藤 「『つぶれかかった右眼のために』（一九六八）とか『母たち』（一九六七）とかですかね？」

葛城 「母たち」はもうやってたな。一番最初ね、松本俊夫さんの映画に接したのは『300トントレーラー』（一九五九）ですね。岩波映画のタンカーのもあったな。PR映画ですよ。それで兄貴がね、あの人たちはああいう映画つくってるけど、それでは終わらない人たちだよって。岩波映画のPR映画についてもそういう話をしてくれたいんです。だから、「水俣」もなるべく見るようにしましたけどね。京都で西陣の映画、借りてきて見たの。あれ見た時にね、おもしろいなと思った。映画的な映画だなんて思った。鈴木達夫さんの例のドラマは感動したね」

佐藤 「『飛べない沈黙』（一九六六）ですか？」

葛城 「『飛べない沈黙』は、もちろんそうだけど、あれはまた一貫して撮影する気分を持ってなければ出来ないというような映画じゃなくて、途中で切れてる。何となく近い気がしたんですよ」

佐藤 「『薔薇の葬列』（一九六九）ですか？」

葛城 「そう。その時に上司がすごく映画好きでね、大阪で見たんだけど、文句なしにさ、これだっていう感じがしたんだよ。劇映画なのね。その時の上司が大内さんっていう人なんだけどね、どうだったって話をした記憶があるね。仲間にこういう映画を見ようっていうカメラマンがあんまりいなかったから、話はそこでだけで終わっちゃったんだけど。」

僕はなぜ鈴木達夫さんに、っていうと、手持ちで階段をバーっと降りてくるでしょう、特機を使ってるかもしれないけど、手持ちのところもずいぶんあった。個人的な話になるけど、そこに移動感が映像を支配してる。「リズムね」とかいけど、リズムとかそういうことじゃない何かがあるんですよ。画が止まっても、そういうものがついていくっていうね。内容とは別、じゃないだろうけれど、感覚っていうものはカメラマンにはある、人もいるだろうけど、僕は、その一人になりたいなあ」と^⑧

佐藤 「移動感、ですか」

10…「映像的記憶」

葛城 「映像にテンポをつけるのは移動ショットって、研修の時にも言われた。僕は、一番先に移動ショットですごいなって、後で気がついたのは、木下恵介の『野菊の如き君なりき』（一九五五）。あのカメラマンは楠田浩之っていう有名なカメラマンですけど、その移動ショット。まあ、お前はなしかけるな、まあまあ余裕や、っていう感じがしていくような」

佐藤 「ずうっと丸い画面で移動がずうっとづいていく」

葛城 「そうそうそう。それとか、これ、来る時の電車で考えたんだけど、ジュールズ・ダッシンの『宿命』（一九五七）にも移動ショットがあるんだよね。ルールで撮ってるんだけど、市民兵士たちが、もうこれから死ぬんだってわかるところで、ずうっと狙っている、そこで延々と移動していく、延々と。ものすごく長いショット。緊張している手元とか、やるぞっていうアップとか、そういうんじゃないかってね、延々と。それは、すごい覚えてるんだ」

佐藤 「あの最後のところですかね。でも年代的にNHKはいる前ですよ。高校生の時ですかね、ひよっとしたら」

葛城 「そうそうそう。大分でもわりかしイイのをやってたからね。イタリアン・リアリズムも好きだったけどね。そういうカメラマンは多いと思うけどね。テレビでなんかやるっていうと、見ようとして。でもカミさんは『相棒』みるんだって言って、『相棒』は録画してみるよって言うと、あんたこそ録画してみなさいよ、とくるから、映画は録画してみちゃ駄目なんだってね^⑩」

佐藤 「結局、奥さん勝つんですか？葛城さん勝ちます？」

葛城 「いや、だから僕はテレビ買ってもらった」

佐藤 「(笑)。負けぎみの引きわけですね」

葛城 「それとね、移動で言うよね、もう一つ決定的だったのはね、『鶴は飛んでゆく』(一九五八)。日本で配給した時の題名は、『戦争と貞操』だね」

佐藤 「川べりのところで、男の人と女の人がいて、バーって俯瞰気味のショットからはじまっていく。散水車がキレイにやってきて」
葛城 「そうそうそう。自転車で移動したりね。それと、彼が出征する時に彼女がバスに乗ってる。バスの中から始まる移動ショットだよ。あれも忘れられない」

佐藤 「わかります。移動感。やっぱり、昔から映画を映像でみる癖があるんですね」

葛城 「そう。内容でみれないんだ」

佐藤 「普通の人は物語で見ますもんね。葛城さんは、やっぱり、画面で映画を記憶しているんですね。物語じゃなくって」

葛城 「物語性は、僕はあんまりダメかもわかんない」

佐藤 「昔からそういう性格だったわけですね。お兄さんも、そういうところあるんでしょうね。その感覚が不思議ですけど、そういうものが基礎になって、葛城さんの撮影ができあがっていったんでしょね」

葛城 「そうかな？だから、僕はキチツと体系的、論理的に組み立てられたものじゃなくって……。戸田に言われたんだよ、お前の話はおもしろいけど、全部断片的で、まとめて言うつまり何なんだ？って。何なんだっていうのは苦手なんだって(笑)言ったんだけど。そうだからって。それはずっと後に、僕も少し現場を離れた頃に研修でね。戸田が部長になってる時かな、その頃なんだよね。

『葛城さんに先生で行ってもらおう、番組やってないからヒマでしょう』って。そしたら戸田が、『何言ってるんだよ、こいつに先生やらせたら、どんなカメラマンが出来るんだよ。こいつは夜間講師だ、四人まで。飲み屋で夜間講習だ』って(笑)」

佐藤 「そんなことないですよね(笑)」

葛城 「いや、戸田はね、よく見てるんですよ」

佐藤 「感覚的だからってことですかね」

葛城 「よく言えば感覚的、わるく言えば、学問性や専門性を重視したような核みたいなものがないんだよね」

佐藤 「言葉で説明できないものを、すごく多く持つってらっしゃるってことですよね」

葛城 「僕は今みたいに、こんなに多く喋ることないんだよ。あのインタビュー読んだら、鈴木さんは『葛城は寡黙だね』なんて言ってるし。あの頃はそうだったかなって思ったよ。言う内容がないから黙ってるんだ(笑)」

11…[吉野・工藤・笠浦・三枝・佐々木…ディレクターとカメラマン]

佐藤 「そんなことないですよ。僕なんか不思議だなんて思うのは、葛城さんが移動感っておっしゃったけど、葛城さんがよく顔を正面から撮りますけど、なんだか独特の感じがあるんですよ。『ふたりのひとり』でも、吉野さんが撮られたのと何だか違う。何が違うんですかね?」

葛城 「吉野さんと違うのはね、アングルが違うんだよ(笑)。吉野さんは、人間クレーンっていうくらいに身体がやわらかくて、しゃがんでスッと立ちあがって、うねがいっぱいある畑でドリーバックするんだよ。どうしてやんのかなって思った。サスペンションみたいなもんが、足についてんじゃないかっていうようなことが出来るような人だった。

少し短く使われてるけど、『昭和万葉集』(『私の太平洋戦争』一九七九)の中でも、ラストの方のカットで大事なことを話してんだよね、おばあちゃんが旦那が死んじゃったことを話してるのを聞いてるんだけど、そのまんまドリーバックしていくんだよ。普通だったら、顔によってくんじゃない?その感覚がね、いやーすごいなって思ったね。やっぱり、話の内容の聞き方が、映像への翻訳の仕方が違うんだなって思ったよ」

佐藤 「吉野さんには、すごく影響を受けられたんですね」

葛城 「そう。僕はね、働いているサラリーマンの頃はね、カメラマンは吉野さん、ディレクターは工藤さんね、ドラマでは、影響を受けたのは僕よりずっと若いから認めるんだけどね、佐々木昭一郎とか三枝とかじゃないんだ。そりゃ、もちろん色々勉強はしたけど、そうじゃなくって、笠浦友愛。映像的な感覚が合う人間と合わない人間があつてね、ドラマでも説明したがるカットがないと駄目なディレクターとは、うまくいかないんだよ（笑）」

佐藤 「物語の人じゃないんですね」

葛城 「ドラマを最初にやった時にね、遠藤さんと妹尾さんっていう人が「写楽」(一九六八)をやったんですよ。⁽⁴⁾そのカメラマンが言ったのはね、『やっぱり鉄壁のコンテだよ。ドラマは』って。何のこと言ってるのかなって一瞬おもったんだけど、鉄壁のコンテになつたものと確信を持つて撮っていないと、自分の作品とはなっていないか。そんなこと言つたつて無理でしょ、って気がして。『マザー』(一九七〇)の時は、彼がメインのカメラマンで、だいたい「教育的指導」された。『マザー』の時は僕がセカンド。メイが妹尾さん、早稲田の仏文で、鈴木さんなんかのお兄さん格だよ。その人が『マザー』をやったんだけど、直前で、これは同時録音での撮影が多いから、俺一人じゃカバーしきれないから、葛城君、手伝ってくれ、エクレールを使う部分は君やってくれないかって、とつぜん電話かかってきた。で、デスク知ってますか？って言つたら、それは大丈夫だつて。それで他の仕事をやらないうですぐ来いって、『マザー』のチームに参加した」

佐藤 「ほとんど同時録音ですよね？」

葛城 「そうなんだけどね、古い型のエクレールNPRで重いけど、僕は重いから使いやすかつた。8ミリなんか軽くて、使うとブレちゃって（笑）。軽過ぎて。エクレールを使うことになった時に、エクレールのPR雑誌を見たら、猫を背中に乗っている写真があるんだよね。持ちやすいとか、かつぎやすいってことだと思つて、ユニークなPRだなと思つたら、その通りだつた」

佐藤 「かつぎやすいんですか」

葛城 「やっぱり、カメラマンのことを考えて、他のアフレックスBLとかミッチェルとか、いいカメラがいっぱいあるんだけど、全部下が平らなんだよ。だから、そば屋の出前かなんかやった経験があれば、いいんだろうけどね（笑）」

佐藤 「エクレールは違うんですか？」

葛城 「エクレールは丸い。いまは付属品で丸くなったパッドがついてるけどね。一番最初はエクレールのNPRって言ってね、二二〇ボルト。それが一〇〇ボルトにかわって、グーツと使いやすくなったな。間にコンバーターなんか入って、大変なんですよ。そういうのは戸田なんか、あんまり使わないですんだんじゃないかな？」

佐藤 「初期の同時録音の機材を使ってことですか？」

葛城 「そう。彼はドラマの助手とか誰かについて遠くへ行くってことを、ほとんどやらないですんだんじゃないかな。札幌いたおかげでしょ。だから僕は新人七人分の仕事、先輩のバッテリーのチャージとか、かなりやらないといけなかった。伝票をつけかえるとか」

佐藤 「それを葛城さん全部やらなきゃいけなかった？」

葛城 「だって他にやる人いない(笑)。エクレール、エクレールって言うけど、エクレールACLって、ちよつと小さいの、手でこやうって持てるくらいの軽さになってる。撮れる尺数は半分に減ったけどね。他にもあるけど、大きくかわったよね。両方とも音はしないけど、ダブル録音だったからね、当時。音の音声は6ミリで撮るんだけど、それを、フィルムと同じ幅のシネテープにコピーしてね、テープはテープ、画は画」

佐藤 「同期しないってことですよね？」

葛城 「そうだけどね、音の方が、フィルムの、一秒間24コマにピッタリ合うような発信機が出来たんだ。ナグラ(註)。それで完全に合うようになったんだ。だから、どつか一カ所であわせる。シユートする前に、じゃあいきまస్తుってカチンコ打つ。あすこで合せておけば、あと全部あう。だけど、ドキュメンタリーの場合は、はじめる時に全部カチンコってわけにはいかないからね、終りにカチンコでケツ・カチンとかね」

12…「三十八年組」

佐藤 「これは、戸田さんに三十八年組はどういう風に考えられるんですか、ってお聞きしたお話を文字にしたんです。戸田さんも、

三十八年組はちょっと特殊な人たちと見られていて、世代的には同時録音が入って来たっていう技術的な変化が大きいっておっしゃるんですね」

葛城 「ああ、そう」

佐藤 「だから、同時録音っていうものは、単なる技術的な変化じゃなくって、それによって、映像のつくり方が、ガラッと根本的にかわる部分があつて、それにどうい風に対応していったらいいかっていうのを、技術だけじゃなくって、テーマについても話せる人たちが、三十八年組だったんだ、ってお話をくださったんです」

葛城 「そうだね」

佐藤 「それには世代つてものが関係していて、三十八年に入って来るつてことは、大学の時に安保闘争を経験している。ただ、単に安保闘争を経験しているだけじゃなくて、それから卒業と就職までに、二年くらいモラトリアムがあつて、そこで、いろいろなことを考えることができた世代なんだ。だから、表現の問題も、テーマの問題も、技術の問題も考えられる、幅広く考えられる人たちが世代的にそろつたつていうことが大きいんじゃないかなつて、戸田さんはお話をくださったんです」

葛城 「それは正しいと思うな。そういう風にまとめて言えるつていうのは、戸田ぐらいしかいなくとも思う。最初の五年間、僕は一人で東京にいて、助手でつまらないことばかりやつた。それで、戸田が東京へ来たたら大阪へ行くでしょ。それも長いスパンの仕事ばかりやつたの。だから、三十八年組で一番よく接触して、よく酒も飲んでるのは、戸田だと思う」

佐藤 「三十八年の他の人たちと」

葛城 「そうそう。戸田は、最初の五年間は札幌いつて、松山なんかも行つたけど、彼はすぐに東京に帰つて来たから」

佐藤 「そうか。戸田さんだつて最初は札幌だし、皆さん各地方局に行くわけだから、三十八年組つて言つたつて、皆が一緒に東京にいた期間はほとんどないんですね」

葛城 「ないと言つてもいいね」

佐藤 「それでも三十八年組つて呼ばれるような人間関係があつたつてことですよ。どうなんでしょう」

葛城 「いろんなことが言えるんだけど、撮影部でも三十八組つて言われる人間は、話題になりそうな番組を多くやつてるんだと思う。

それと一つ言えると思うのは、採用人数が、大卒が二七七人？かな。それでたくさんいたから、話題性っていうのもあるんじゃないかな」

佐藤 「龍村（仁）さんとか片島（紀男）さんも三十八年だって」

葛城 「そうそう、片島忘れちゃいけないな。高島っていう放送記者とかね。アナウンサーの加賀美幸子とかね」

佐藤 「研究試写みたいなことも、三十八年組でやってらしたんですか？」

葛城 「研究会は熱心だった。僕は自分はやったことないけど、戸田はなんか言ってた？」

佐藤 「技術のことだけじゃなくて、ディレクター的なテーマの問題も話し合ってたって、お話くださいました」

葛城 「それは、定年になるかならない人に、今でも撮影部にあるからね。熱心な人はやってたね」

佐藤 「そういう雰囲気をつくったのは三十八年に入社した人たちなわけですよ。それまで吉野さんみたいに、個人で突出した人はいたけれど、カメラマンとして広い考えを常識にしたのが、三十八年組ってことなんですかね」

葛城 「そういうキザシはあったと思うけど、古い考えから切れて行かないと、新しいものは出来ないという考えで、ハッキリやりだした。やってることに言い訳しなくなったな（笑）。

要するに、吉野さんは独立峰ですよ。そうじゃないんだ。戸田たちだけじゃなくて、新沼（隆朗）とかね⁽⁴³⁾。新沼は年は違うけど、よくわかったな。そういうのが、顕在化したな」

佐藤 「それが出来る空気みたいなものが、浸透していったってことですかね」

葛城 「だから、鈴木さんが撮り直してこいって言われた時に、嫌なら他の奴に撮りにいかせればいいって言った、ってあったけど、そういうことが平気で出来る奴らが三十八^{サンパチ}だって、グループとして認識された⁽⁴⁴⁾。それまでは、独立峰として認識されてたのがね。

だから、吉野さんや鈴木さんがいなければ、三十八もあんなことには、ならなかった。ああいう風に注目はされなかった」

佐藤 「三十八年組というグループが一緒に行動や研究会をしていたっていうことではなくて、カメラマンが、自由に発言したり考えたりする空気をつくりだしたって考える方が適切なんですかね」

葛城 「えー、そうだね。昭和三四年に大学を出た人間。その三四年にカメラマンが文系だけになった。そういうところが、大きな変

わり目だと思っ」

佐藤 「三四年？三八年じゃなくて？」

葛城 「三四年」

佐藤 「機械をあつかうから理系、ではなくて文系になったと。一般教養みたいなものを身につけたカメラマン像ってことですかね？」

葛城 「撮影っていうのは、基本的には、そういうことなんだよって考えるディレクター出身の部長がいたんだ。

戸田が部長の時にもつた、カメラマンの「育成」という考え方を、その当時の人たちも持っていたんじゃないかと、僕は思っ。

戸田が部長になってから、カメラマンというのはそういう人材か⁽⁴⁵⁾つてことがハッキリした。地方にいる人材を発掘するのは、戸田がやりはじめたからね」

佐藤 「戸田さんは、そういうこともやってらっしゃるんですか」

葛城 「それが大きいんですよ。だから、戸田に足向けて寝れないって言う人が。僕もそうだけどね（笑）。副部長の時かな、VHSのテープが机の上においてあるんだよ。これ面白いから見えてよって、よく言われましたよ。彼はもちろん見てるんだけど、目星しいのがあると、他の人にも見せて意見を聞くわけね。それで、現地へ行つて、山口県なら山口県ね、そのカメラマンが人事の希望を撮影部⁽⁴⁶⁾って書いていけば、起用するわけ。もつと複雑なことは、あるだろうけどね。だから、地方出身のカメラマンは、みんな一筋縄ではいかないとは言わないけど、よかつたね。僕は自分がやめた後のことまではよくわからないけど、多分そのあと、撮影部はセンスのいいのをとるぞつていうのが、地方で人事的に一般的になつてかわつてきてはいるよね」

佐藤 「カメラマンにも思想が必要だ、じゃないけど、重い物を持つのがカメラマンだ、というイメージから脱却して」

葛城 「そう」

佐藤 「その考えが戸田さんが部長になつた時に撮影部に浸透して、かなりハッキリでた。そのキザシは三八年の時に、出ていたつていうイメージですかね」

葛城 「細部は色んなことはあつたけどね。萩野（靖乃）さん⁽⁴⁶⁾から受けた影響もあるだろうしね。それは部長になつた後だろうけどね。僕は田舎のネズミで、彼は都会の大きなネズミだよ」

佐藤 「そんなことないですよ（笑）。失礼ですけど、田舎のネズミも都会のネズミも大してかわらないっていうのが、昔話でもあり
ますし（笑）」

葛城 「でも、僕はドブネズミって言われたことあるんだよ。入って一年目くらいの時かな」

佐藤 「え、ひどいですね。なんですか」

葛城 「それは三十八^{サンバチ}が目立ってきたから。そういえば、葛城はいつも会うと、放送センターの道の端っこを歩いて、俺の顔を見ると
すぐに曲がるなって。そんなことないですよ、とは言ったけどね。それがドブネズミみたいだって言われたことあったな」

佐藤 「ひどいな。そういう軋轢があつたんですね。僕は三八年の「組」っていうネーミングから、もつと話し合ったり、研究試写を
したりっていう関係をイメージしてたけど、そういう感じではないんですね。ただ、話はするけど、もちろん、皆さんが地方支局
にいるんだから、定期的に話し合うってことも難しいだろうし。でも、意識としてつながるものがあつて」

葛城 「でも、わかんないな。僕は、戸田とかと、ずいぶんつきあつて酒のんで、喧嘩はしなかったけど。それなんだよね。三十八年組っ
ていうのは、俺たちは三十八^{サンバチ}でつていうような意識は、全くない」

佐藤 「ただ、まわりから言われるっていう感じなんですよ」

葛城 「業界全体で、三十八^{サンバチ}でつていうのは割合当年だつていうのは言われてたね」

佐藤 「カメラマンだけじゃなくつてつてことですね」

葛城 「そう」

佐藤 「でも、少し大きくみると、三十八年組の人たちが撮影したドキュメンタリーっていうのは、ドキュメンタリーの表現をかえた
部分は大きいと思うんですよ。それを、どうやったら説明できるかを強引に探していくと、三十八年組っていうのは、説明する言
葉としてあると思うんです」

葛城 「つまり、これは史学だね（笑）。僕らはもう、研究の対象なわけだ（笑）」

（つづく）

注

(0) 本インタビューは戸田桂太さんの導きによって実現したものです。心から感謝を申し上げます。完成から一〇年近くも公には発表することがなかったのは、僕の怠惰が大きな原因です。葛城久美子さんには、葛城さんの写真をはじめとした数々の資料の閲覧についてあなたかなお心づかいをたくさん頂戴しました。久美子さんからは、葛城さんが僕には内緒にしていた色んな顔もお話いただきました。このインタビューを葛城久美子さんにささげ、感謝のしるしとさせていただきます。続編とフィルモグラフィは次回につづきます。

- (1) 佐々木昭一郎「葛城哲郎カメラマンを想う」『ドラマ』(二〇一七年一月号、p.84)
- (2) 富沢満『僕のNHK物語』(バジリコ株式会社、二〇一一年二月) など参照。
- (3) たとえば、NHKのPDやカメラマンを考える際には『テレビワーク』誌、『おいらの有線放送』誌『撮影技術研究』誌、『撮影報告書』等の内部資料が基礎資料である。
- (4) 丹羽美之『日本のテレビ・ドキュメンタリー』(東京大学出版会、二〇二〇年) など参照。
- (5) NHK放送文化研究所編『テレビ・ドキュメンタリーを創った人々』(NHK出版、二〇一六年)
- (6) 長谷正人のテレビ研究や北浦寛之『テレビ成長期の日本映画』(名古屋大学出版会、二〇一八年) など参照。
- (7) 大和屋竺(一九三七—一九三九)と田中陽造(一九三九—)は稲門シナリオ研究会で葛城と共に自主映画をつくる。彼らは、日活入社後、フリーの立場で脚本・映画監督の仕事をかさねてきた。『セーラー服と機関銃』など時代を画する映画を製作するのみならず、若松孝二・鈴木清順・松本俊夫らと協力した映画脚本『ツイゴイネルワイゼン』『ドグラマグラ』もおおきな仕事として刺激をあたえつづける。
- (8) 『映像芸術の会会報』二三号(一九六六年二月一日)に葛城の入会が記録されている。
- (9) 本インタビューにつづいて佐藤が葛城に二〇一四年七月二三日におこなったインタビューより。当インタビューでは作品づくりについてこまかく葛城にうかがっている。
- (10) 松田浩／メディア総合研究所『戦後史にみるテレビ放送中止事件』(岩波書店、一九九四年)メディア総合研究所『放送中止事件50年』(花伝社、二〇〇六年)等参照。
- (11) 「社会派ドキュメンタリー」とは何かを定義つけた上で、その歴史に注目した仕事として小黒純他編『テレビ・ドキュメンタリーの真髄』(藤原書店、二〇二二年)などがある。
- (12) 鈴木志郎康「見えないものを撮ろうとしていたのか、新沼さん」『いつだって一期一会』(武蔵野書房、二〇〇〇年、p.145)

- (13) 葛城哲郎「ドキュメンタリーとドラマの結合 私の撮影設計」『映画テレビ技術』一九九三年五月号
- (14) 「葛城哲郎・ロングインタビュー 撮影機材の進化と映像表現、あるいはカメラマンという職能」(高橋孝輝／戸田桂太、一九九七年)。このインタビューと桜井勝之作成のフィルムモグラフィを軸とした冊子『葛城哲郎さんを偲ぶ会』(二〇一七年)は二〇一七年一月二七日開催の葛城を偲ぶ会で配布された。
- (15) 小野民樹『撮影監督』(キネマ旬報社、二〇〇五年)など参照のこと。
- (16) 二〇一三年一月一日に鈴木志郎康と戸田桂太へ佐藤洋がおこなった未公開インタビュー原稿「番組」と「作品」と「眼光戦線」をめぐって」のこと。鈴木と戸田の校正をへて完成したこのインタビューを葛城に読んでもらっていた。佐藤は鈴木と戸田の早稲田大学時代から一九七〇年代までの活躍をNHKでの仕事と関係づけてうかがった。鈴木志郎康(一九三五―二〇二二)と戸田桂太(一九四〇―)は早稲田大学時代からの終生の友人。二人はNHKのカメラマンとしても同僚。葛城とも親しかった。鈴木は詩人・極私的ドキュメンタリー映像の作家、多摩美術大学教授としても活躍。『日没の印象』(一九七五)などの代表作がある。『さよなら純粹身体』(鈴木康之の退職を必ずしも快く思わない会、一九七八年)参照。戸田はNHKでカメラマンとして活躍、『放送文化』誌の編集や、武蔵大学教授などをつとめる。父・戸田達雄やその友人のアナキストたちをとらえた『東京モノクローム』(文生書院、二〇一六)『矢橋丈吉をさがして』(文生書院、二〇二二)などの著作も執筆している。
- (17) 総合芸術の会は一九六二年二月に戸田桂太・仙波輝之・三木実が中心になって結成。『総合芸術の会会報』『総合芸術』誌を発行。研究会を開催し、一九六六年まで活動。
- (18) 稲門シナリオ研究会は早稲田大学の映画サークル。一九五二年六月に創設された。葛城は大和屋笠・田中陽造・河内紀・三木実らと同時期に共に自主映画を製作した。小島「シナリオ研究会の足あと」『一九五四年度統一早稲田祭参加映画と講演の会』(早稲田大学稲門シナリオ研究会)「稲門シナリオ研究会三年の足跡」(一九五五年)等参照。
- (19) 『1052』(一九六〇)は一九六一年一月一日に日本鉱業会館にて記録映画作家協会主催の上映・合評会が開催された。「確かに僕等は、直接的に叫び得ない何かを持っているし、そういう時代でもある。【中略】九十九里」の素朴な記録主義からも、画一的な政治意識による政治活動と政治的活動からも解き放たれ、ラセン状に発展して行く中で、そういうもの乗り越えた地点での政治と芸術の把握【後略】と述べる葛城の文章も紹介されている。『記録映画作家協会会報』No.64(一九六一年三月一日号、ロウ)。他に同映画については早稲田大学・稲門シナリオ研究会「DUMP／映画『1052』製作レポート」『記録映画』一九六一年三月号等参照。葛城哲郎「運動体としての自主製作」『カチンコ』(一九六〇年十一月)。
- (20) 葛城メモ「あの時は『梔』って言っちゃったけれど、僕が一番好きなのは『Nの記録』なんだ」
- (21) 葛城哲郎「人間の優しさ、ということを教えてください」『工藤敏樹の本ーメモワール』(工藤敏樹の本)を刊行する会、一九九五年七月)
- (22) 葛城のインタビューを読んで戸田桂太は、たとえば塩田孝久は上の世代だったけれど自分たちに近しくいろいろなことを教えてくれた存在だった

たこと、そのような先輩がいたことを付け加えてくれた。

- (23) 葛城メモ「帰ってからのアンケート。ほとんど全員(楽しなかった)。耳の不自由な人ひとりだけ(二度と参加したくない)」
- (24) 『福祉の時代 旅に出た車椅子』(一九七八年八月二五日放送)
- (25) 葛城メモ「こちらが夢中になることが罪になる」
- (26) 葛城メモ「フィルムの流れ…ロケ↓ラボ↓デスク↓PD↓ロケ↓ラボ↓カメラマン↓PDに変えた。厳重注意される」
- (27) 「新鋭葛城カメラマン(三十八年入局)」は、知る人ぞ知る、学校放送北から南から「風土記江戸・トーキョー」に於いて痛快無比奇想卓抜のカメラワークを駆使した。今や彼は看板番組に於いて全く新しいカメラワークを確立しようとしているに違いない。【中略】本当にカメラワークの革命が生れるかもしれない」『おいらの有線放送』1号、一九六五年五月、p.2。冗談をまじえて書かれた記事だが、当時同番組で葛城のカメラワークが同僚のカメラマンたちに注目されていたことが伝わってくる。
- (28) 葛城メモ「東京都建設局長の自室ベランダでオリコン同録。手持ち。オリンピック後の展望」。葛城が一九六四年秋から使い始めたアフリレックスは「一分くらいは連続で回していられるのです。それを使い始めた時にも、長いカットというのは禁じられました」(葛城・前掲戸田・高橋【一九九七、p.3】)。
- (29) 葛城メモ「吉野さんの『マダガスカル紀行断片』」。『おいらの有線放送』誌に連載されたエッセイ。同誌は全国のNHKカメラマンの交流誌として高橋清が発案。一九六五年五月から一九六六年二月まで一六号が発刊された。
- (30) 一九六〇年代前半から中盤にかけて、テレビの現場にはズームレンズが入ってきた。その際に「ズームは乱用を戒める」と言われた。葛城は述べる。それは「焦点距離が連続的になるということがそれまでの撮影技術的美学に反していたからなんです。【中略】僕の場合はこれを見せたいんだよというズームではなくて、手持ちと関係があるのですが、テレビの場合には例えば、動くからサイズを変えなくちゃならない場合があるわけです。その時に、細かく気がつかない程度に焦点距離を変え、カットを連続させるための道具としてズームは非常に都合がいい。【中略】テレビのリアリティというのはそういう、連続した時間の中でのことが変化する、その変化に対応する形で手持ちカメラが自由に動けるといいうこと、サイズを変えるために焦点距離を変化させるということが確保されているところがある」【葛城・前掲戸田・高橋(一九九七、pp.34)】
- (31) 葛城哲郎「耳鳴り」の頃「吉野兼司は疾走する」(吉野兼司は疾走する会、一九八七年)。吉野兼司(一九三五—一九八五)は、早稲田大学卒業後、一九六〇年にカメラマンとしてNHK入局。テレビ・ドキュメンタリー史にのこる数々の傑作を撮影し、三十八年組につづく撮影風土をきりひらいた。前掲追悼文集のほか、桜井均「吉野兼司」前掲・NHK放送文化研究所編(二〇一六)所収が見事に吉野をみつめている。
- (32) 『ぶんこ夏』は一九六一年三月から大分県の佐伯でロケーションがおこなわれた。
- (33) 葛城哲郎「地方文化運動の低迷 シナリオ研の中間報告」『早稲田大学新聞』一九六一年九月一八日85号

- (34) 葛城メモ「野田真吉さんに「ぶんご夏」の製作について意見を聞いた。叱られた」
- (35) 河内紀(一九四〇)は、一九六二年にTBS入社後、数々のラジオ番組を製作したのちに、『ツイゴイネルワイゼン』『夢二』などの映画で音楽監督もつとめ、太和屋や田中との仕事をかさねていった。その人と仕事については『彷彿月刊』二〇〇七年五月号など参照。
- (36) 『白いスパイク』は一九五九年一月八日ミドリ総天然色作品としてクラシック・アップした。『学映連ニュース』一九五九年一月七号。
- (37) 葛城メモ「心がまえその他いろいろ。特撮のレンガを一個づつ、いいねいに重ねていく、積んでいくような作業だ!」ということ。オレには合っていない!
- (38) 鈴木達夫(一九三五)は、一九五四年に岩波映画入社後、カメラマンとして活躍。『路上』『佐賀県』『飛べない沈黙』『水で書かれた物語』などでドキュメンタリーとドラマを越境する映像美を確立した表現がたかく評価されている。
- (39) 葛城「モニタージュというのは客観的に切り取っていったって、解析して、見ている人に分かるようにするという手法です。長回しやズームレンズによる連続的な視点移動というのはそのアンチテーゼとあったわけですが、それらが、テレビのリアリティというものに深く繋がっていたのではないのでしょうか」【葛城:前掲戸田・高橋(一九九七)、p.61】
- (40) 葛城メモ「田舎の映画館だから『恐怖の報酬』も、そのころやっていた。クラス会でディベートをやった記憶あり」
- (41) NHK劇場『写楽はどこへ行った』(一九六八年八月二二日放送)
- (42) 一九六四年『ある人生』班にエクレールとナグラが導入され、同時録音体制がととのった。
- (43) 新沼隆朗(一九四〇—一九九九)は一九六四年にカメラマンとしてNHK入局。『いつでもない一日』『ある晴れた日にヒメマリモ』などを撮影。その仕事については『いつだって一期一会』テレビカメラマン新沼隆朗(武蔵野書房、二〇〇〇年一月)に詳しい。
- (44) 鈴木志郎康「僕の経験で言うと、社長のインタビュの時に、昔はインタビュはオリコンっていうカメラで撮るのね、その時に僕、ロング・ショットだけしか撮らなかつた。嫌な奴だと思つたから(笑)。それはディレクターが文句言つて来てさ。デスクの細田さんかなんかが、お前なんでこんなことやつたんだ?と言うから、あいつは嫌な奴だからこれでピタリだつて(笑)。撮り直して来いっていうから、僕はあれが最高だと思ふ、それなら細田さん撮つて来て下さいって拒否したことある」前掲佐藤・鈴木・戸田(二〇一三)。
- (45) 「全スタッフがいわばディレクターであつて、それぞれがディレクターのいろいろな職分の仕事をしている。そういう意味での資質というのが重要だと思ふのです。【中略】僕にとっては、そういう、身分制度に依つたものではない自由なスタッフ作りができなかつたら気が狂つてしまうと思うくらい大事なことでした」【葛城:前掲戸田・高橋(一九九七)、pp.8-9】
- (46) 萩野靖乃(一九三七—二〇一一)。一九六一年NHKにディレクターとして入社。『密航』『YOU』などを製作。その生涯と仕事については萩野靖乃『テレビもわたしも若かつた』(武蔵野書房、二〇一三年六月)にくわしい。