

東京国立近代美術館フィルムセンター「映画製作専門家養成講座」
第8回 2004(平成16)年度「撮影技術～伝承のかたち2」
(コーディネーター：宮澤誠一)

登壇者：宮澤誠一(日本大学芸術学部映画学科教授)＋長沼六男(撮影)

進行：岡田秀則(東京国立近代美術館フィルムセンター)

開催年月日：2005年3月9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

— 『夢の女』(坂東玉三郎監督、1993年)上映後 —

岡田 ご紹介いたします。撮影監督の長沼六男さんと、コーディネーターの日本大学教授、宮澤誠一さんです。長沼さんは松竹に入社後、『魚影の群れ』(相米慎二監督、1983年)などの撮影を担当され、フリーになってからは『おろしや国酔夢譚』(佐藤純彌監督、1992年)、『たそがれ清兵衛』(山田洋次監督、2002年)などの作品を手がけておられます。

本日は、先ほど上映しました『夢の女』について長沼さんと宮澤さんにお話しいただき、その後、質疑応答となります。どうぞよろしくお願ひいたします。

宮澤 どうぞよろしくお願ひします。私は長沼さんのお話を聞き出す役目でございます。今日、観ていただいた作品『夢の女』は、白黒で、日本人の心に脈々と流れる新派の世界を映画化した作品です。長沼さんはなぜ、この作品を皆さんに観てもらおうと思ったのでしょうか。

長沼 この作品は12年ぐらい前の作品ですけれど、なかなか広く一般に観てもらう機会の少ない映画です。われわれのライフスタイル、スピードとは違う、明治時代の時の流れがテーマの映画なんですね。洲崎が舞台上、吉永さん演じる楓という1代目の花魁と、2代目の花魁の身の上に、特に1代目楓に、ゆっくりとした時が流れていく、僕はそう解釈して、それが狙いで撮っているんです。僕はこの頃までは、“同業者と違うことをしたいな”とか、“ちょっと斬新なことをしてみようかな”とか考えながらカメラマンをやっていた気がします。そこから一步成長してこの映画で何をしようと思ったかを感じていただけたらなあと思います。

(ビデオ上映)

長沼 製作会社はこんな大きなオープンセットを作る予定じゃなかったと思います。どこかの海岸に、松の木の生えた公園があって後ろに旅館がある場所へ、1回目のロケハンに行ったら、美術デザイナーが“長沼さん、松の木を1本決めてください”って言うんです。“そこに黒塀を立てて、やりましょう”って。“ちょっと待ってください、僕はこういうふうに考えているんです”って、頭の中にあつた、オープンセットの平面図みたいなものを描いて見せた。“こう作ってくれば全てをここで撮れますから、これを作ってほしいんだ”って言ったら、玉三郎さんが“長沼さんの言っているのは、私がいつも舞台上でやっている配置と同じだ”って言ってくれたんです。それで、一気にオープンセットを建てようということになった。

“洲崎は、川っぶちで、海に面しているところだったんだろうな”っていう想像で、北は福島ぐらいから西は天竜川まで、オープンを建てる土地を探しました。吉永さんと玉三郎さんですから、あんまり寒くない、川に大波が来ないところを。千葉を見つけました。今だと製作会社が“オープンは無理です”って言うのと、“やめましょう”ってなるけど、この頃は“これ1本で仕事が終わってもいいや”っていう勢いがあつたので頑張った。しかし結局、オープンの分ぐらいが予算オーバーになつたっていう話です。

2代目の楓の登場と1代目の去って行くところを同じ画にするのが、カメラマンがやりたいことだったんです。そう撮ってあるけど結局、映画を観た人は、ほとんど気がついてないですよ

ね。だから、カメラマンの思うことは、あまり大したことじゃないんですよ、きっと。

この映画は“新派の舞台を、映画的に一生懸命、長沼さんがやっている”って言う人がいたんだけど、1回目のシナリオをもらった時はまだゲラ(校正刷り)で、映画的に改良された物だった。久保田万太郎さんの脚色の舞台用の台本のほうがはるかにわかりがよくて面白くて“玉三郎さん、舞台の台本を映画にしたほうが面白いんじゃないですかねえ”って言ったら、“そうですね、そうですね”って。まあ、舞台の脚本で、若干手直しはしていますけど、玉三郎さんもそれが自分のものになっていたから、カメラマンと監督の息が合っただけでそうになりました。僕は、映画ではあるけど、あんまり映画的にしないでいいだろう、花魁の部屋など、観客席から見ているように撮ろうと思って、カメラマンがやりたいことをする、そういう撮り方をした最後の映画っていうことです。

宮澤 カメラマンのやりたいことをやっても皆さんが気付かないというお話は、大変貴重で、それを上手く展開して積み重ねた映画は、ある力を持つ、それがその作品のクオリティを上げると思うんです。この作品はやっぱりカメラが動きますが、スピードも含めて、カメラマンとして身につけているものですか？

長沼 いや、身につけているって言えば身につけているけど、今見ると、カメラの動きがギクシャクしていて、非常に嫌です。もっと滑らかにいきたかった。スピードとかそういうのは、自分の好みというか、芝居を見ながらですね、この映画をトータルで考えたテンポから自分なりに割り出したスピードですが、まあ自分の生理かな。大体僕は遅いかも。

宮澤 玉三郎さんとの話し合いは、いかに芝居を撮るか、ですか？

長沼 あまりそういう話はしなかったんですよ。玉三郎さんも2本目だった⁽¹⁾し、次(『天守物語』1995年)は僕とやっていないですからね。“この人とやったら、自分の映画を撮れない”と思ったと思うんですよ。自分のやりたいことばかりやるカメラマンだったから、たぶんね。今考えてみれば悪いことしたかなと思っただけですけど、“こう撮ろう、こうしよう”っていうことをあんまり、玉三郎さんは言わなくて、自分でやってきた新派の芝居、しなを作るとか、歩き方とか、そういうのを現場で吉永さんに指導していました。“これはこう撮ります”っていうのは言いますが、“なぜ、こう撮るのか”っていうのは、追求してこないから、(僕が)勝手にやっていました。

僕は決められた撮り方っていうか、コンテができていない仕事は少なくってね。カットを割ったり、コンテを作ったり、そういうのが実は好きなんですよ、面白くて。“ライティングは誰か、やっという”っていう感じなんだけど。山田(洋次)さんとやっというも、“こうしましょう”っていうのは、大体自分で考えて、何か言われても負けないぞっていう確証を持ちながら、勉強していくわけですよ。大体そういう監督が多くて、玉三郎さんの時も、そうでしたね。

宮澤 ここはアップで撮ろうと決めるのは、監督ですか、長沼さんですか？

長沼 そこが僕の一番楽しいところかなあ、やりがいのあるところっていうか、そういう感じですね。

テストをよく見ているとね、このサイズは駄目とか、同じアップでももうちょっと引こうとか、もうちょっと寄ってもいいなとか感じる。芝居の強さや芝居の感じとカメラが合っていないとね、やっぱりちょっとちぐはぐだったりするわけです。(カメラを)覗いていて芝居を見てると“あっ今、芝居が見えていないな”っていう瞬間があったりする、“しゃべっているのが画として伝わってくるな”とかね。そういう注意力がカメラマンには大事だと思うんですよ。やっぱり自分の感性だろうけど、そういうキメ細かさが、完成度を上げると思う。

宮澤 吉永さんを正面から撮っていないのは、なぜですか？

長沼 正面から撮るのは結構僕としては大胆なことなんですよね、自分の中で。“よし、行くぞ”って言う時間なんです。この間の『半落ち』(2004年)は、佐々部(清)監督が“正面にしてください”って言うんです。だから、不本意ながらやたら正面です。まあ、「清兵衛」(『たそがれ清兵衛』)でも、正面からのアップは撮っていない。正面に撮る時は、撮る時がある。観客の気持ちがいまどこから見ているかが、僕の中でカメラを決めていく、一番大きいポイントなんです。これが正解だっていうのはないんだろうけど“今誰の気分のところにカメラがいるんだ。誰でもここを語っているんだ”って、観客はどこに自分の身を置いてこの映画を観ているかが、常にカメラの仕事というか、視点だと思っています。

宮澤 松竹に脈々とある、女性をきれいに撮ろうというのではなかったんですね。

長沼 きれいに撮る努力はするけれど、やっぱりきれいに見えるっていうのは、その役者がいい芝居をするっていうことだと思うんです。

きれいに撮るということは、ライティングでとか、^{しぼ}紗をかけようなんてのもっての外で、『たそがれ清兵衛』の(宮沢)りえちゃん、いいって言われるけど、やっぱりあの役にはまって、いい芝居をしている、生き生きしている、輝いているからこそ、きれいに見えるんで、カメラがとか、そんなのないんです。やっぱり、俳優さん自身が作品の中でどういう息をしているかっていうことだと思う。みんな一生懸命やるけど、一生懸命やればいいってもんじゃない。“はまってるかな”ということだと思うんです。監督もカメラマンも、そういう気分、状況に持って行ってやるってことだと思うんです。

宮澤 吉永さんを上から撮るシーンがありましたね。

長沼 この映画は全体に、吉永さんをちょっと上から撮っているんです。吉永さんをきれいに撮るには、どうしたらいいかという研究のもとに、僕の研究成果。吉永さんも気がついていましたね、“いつも上から来ますね”って。

宮澤 それは、ファインダーを覗いてですか。

長沼 そうですね。カメラを通さないとなかなかわからないですよ。

宮澤 レンズの選択は、どういうご判断ですか。意外と標準が多いと今回気付いたんですけど。

長沼 前は望遠ばかり使ったり、広角レンズばかり使ったりしていました。映画1本を通してです。最近、普通の映画を撮りたいと思うから、標準、35mmとか、そこいらのレンズです。それが一番自然だと思って、今は大体そのぐらいに、年とともに落ち着いてきました。

宮澤 撮影設計というか、入る前のプランはどうしていますか？

長沼 最近は他のことをあまり考えないです。デジタルで色を抜くとか、銀残しをしようとか、そういうのは一切なし。普通に自然に撮ろうと。僕は人間がどう動くか、なぜ動くかなんてことを考えているのかなあ。

宮澤 監督とは、どうされていますか？

長沼 監督との折り合いは、根競べです。先ず監督が言っていることを聞く。自分は最初に出さないで、おもむろに“こういうのもいいんじゃないかと思うんです”って。まあ監督もイメージ持ってますから、あとは根競べで、撮影が2時間ストップしようが、3時間ストップしようが

じっくり話し合う。“監督はいいことを言ってる、それいいな”って思う時は、切り替えが早いですが、そうじゃない時は頑張りますね。

宮澤 日本の映画はワンカットずつ撮るから、カットのつながりも考えながら撮っていると思いますが、すうっとつながっていく秘訣はありますか？

長沼 カットは重ねてあるけど観ている時にそれを感じるようじゃ、たぶんいけない。すうっと流れて、カットなんか気にしないのが良くて、たぶんそれに秘訣はない。芝居の呼吸で割って、呼吸でつなぐことかなあ。

宮澤 この作品には極端なサイズ転換、アップからロング(のようなつなぎ)、はあまりないですが、作品の質からくるものですか。

長沼 そうでしょう。脚本を読んでそういう気にならない。文芸作品で静かに流れていく映画だと思ったから、そういう極端なことは考えつかない。ヤクザものの映画とかだと、当然そういう考え方をするでしょうけど、今回はあくまで文芸作品ですから。

宮澤 白黒を選ばれた理由はなんですか。

長沼 玉三郎さんから、2代目の楓の登場からカラー、前半をモノクロという希望があったんです。カラーとモノクロをつなぐということは、ポジはカラーにしないといけない。モノクロでネガを撮ってカラーに焼きつける、カラーを脱色してモノクロにするという、2つのテストをした。モノクロでモノクロに焼いたのもやったら、これが一番“いいな”っていうことになって。玉三郎さんも、“色を変えなくても、何かこっちのほうがいいね”って、途中でそうなって、結局全篇モノクロに。

玉三郎さんの衣裳の選び方は非常に微妙で、藤色でもいろいろな色を言うし、赤といっても非常に目が高いんです。だから、カラーで上手い色が出ないよりも、モノクロで色を感じるほうが、結局、良いんじゃないかと。

宮澤 ライティングは、花魁の顔が白塗りなので、白の飛ばしと、奥にいる例えば樹木希林がちょっと離れている、その彩度みたいなものは、どうコントロールされるんですか。難しいと思いつつながら見ていたんです。

長沼 難しいです。白いからちょっと落とそうとか、暗いからちょっと上げてもいいかって、レンズを通して見ながら、(光量の)数字を聞きながら、コントロールしていく。照明の熊谷(秀夫)さん、目は確かですから。僕が玉三郎さんと、こういうふうにしよう、なんて言っている間に、ちゃんとやってくれますから、助かるんです。僕のほうがベテランだったら、その目利きは自分でやらないといけない。すると監督との話ができません。だからそんなこともあってベテランの照明技師さんとやる人が多いんです。

宮澤 じゃあ、照明のことはみんなお任せするんですか？

長沼 なるべく。ただ、初めに結構話しますね。『たそがれ清兵衛』をやる時、中岡(源権)さんは時代劇で京都の昔の大映の人ですから、あの人のやり方があって。大胆なライティングをする人で、リアルな感じじゃなくて誇張した明かりが得意な人なんです。黙っていたらそのやり方になったんでしょうけれど、“こういう狙いです”と京都に手紙を出したりして、クランクイン前に何回も何回もテストをしました。庄内の30石ぐらいの貧乏な侍は、こんな家うちに住んでいるだろうと。昔だから、黄色っぽいような障子で、煙も煤もある暗い部屋にいるだろうと。それも再現しないとこの映画は感じが出てこないから、誇張した明かりでは駄目だ。ああ、こんなところに清兵

衛という男は住んでいたんだというのが、きちんと観客が思えないと、この映画は上手くいかない、結構テストに時間をかけた。黙っていると“行灯の明かりはこう、昼間は障子がこうなってこういう明かり、提灯の場合はこうです”となる。それを、“ちょっと待ってください。行灯をまず、蝋燭でつけてください、暗いですよ”と。山田さんも一緒にいるわけです。写ってこういう感じにしたい、見えないところがあってもいいし、隣の部屋は、うっすらとだけしか見えなくてもいい。“こういう感じにしてください”と何回もテストをやって、「清兵衛」のあのライティングはできている。

はじめにそこを押さえてしまえば“長沼さんが言っているのはこうだな”と、そこはベテランは楽ですよ、確かだし。

宮澤 (『夢の女』)の訃報を聞いて人力車に乗るところは、中は一灯だけで、まわりはぐっと落としている。あの辺の好みは長沼さんですか？

長沼 僕の狙いです。あの微妙な揺れは、面倒だった。人力車を止めたままで揺らしても駄目で、本当に走ったら撮影できないから、トラックに乗せて“こういう画が撮りたい”と前もって準備しました。ライトも一発、やや広角レンズで、ゆれも含めて心理的效果を狙いました。

宮澤 吉永さんは、その後、少しやけになって酒を飲んで窓際にいる時、白塗りにしていますが、その辺の撮影設計はありましたか？

長沼 そんなに厳しい撮影設計なんかありません。出たところ勝負です。たまに、ここはこうしたいというのは、しつこく言いますが、あそこでは、ライティングとか特にこだわりなかったですね。

宮澤 白塗りの顔が手前にある時のナメ⁽²⁾はどうですか？

長沼 松竹で覚えたんだけど、大体、ナメは白塗りじゃなくてもやや落としめにしたほうが、落ち着くし、違和感がない。当たり前で撮るとたぶんナメが強くなるから、ピントのボケ具合とか、そういうことで、ちょっと落としめにしたりしているんです。白塗りと普通メイクだと差が大きいから、現場で“ちょっと落としたほういいんじゃないか”とか。見た目と数字を聞きながら、その都度やっていくんです。

宮澤 メイクさんに白を少し落とす指示はなさるんですか？

長沼 いやいや、ライトで。ただの白塗りではなく、歌舞伎の白塗りですから、まず、油を塗るんです。玉三郎さんが知っているやり方があるって、それが一番肌がきれいに見える。そうすると、メイクさんに“こうして”とか言う余地はないです。現代劇で使っている白塗りなんかすると、ちょっと毛羽立ったり、ばさばさしたりする。歌舞伎のは、まず油を塗るって言ってたなあ。メンタームみたいな油を塗るんです、べとべと。

宮澤 夜の宴会のシーンなどの影は、長沼さんの指示ですか？

長沼 ああいうところは熊谷さんが大体ね。影がいっぱいになるのは僕も嫌いだけど、熊谷さんも嫌いだから、そこは気をつけてますよね。

宮澤 ということは、ライトはあまり使ってないんですか？

長沼 いえいえ、使っているんです。影を消すライトがあつたりして、それをまた切りまくる。熊谷さんのライティングは大変ですよ。大体反射で、小さいレフを上から当て、床に影を逃がす。

普通の照明技師ならライト一発ですけど、熊谷さんの場合はほぼ一人一人に当てる。しばらく收拾がつかないほど照明スタッフが(画の)中にいて、ちょっと待つことが多いです。でも、出来上がりは非常にリアルで、熊谷さんのライティングはいいですね。

宮澤 長沼さんが“こういうふうに”って言うと、熊谷さんが作ってくれるということですか？

長沼 大体そうです。そこは上手く合ったかな。

ただ、熊谷さんにいつも言うのは、やり過ぎないでネって。水があるとすぐキラキラ(した光が)顔にきたりね、そういうのが多いんです。“熊谷さん、芝居が見えないから駄目だよ、そんなの”って、消してもらうんです。リアルな感じは上手い、抜群ですよ。あの上手さを活かしていればいいけど、ライティングで何かを語りたいたいと思っているんでしょうが、やっぱり(大事なものは)芝居です。

宮澤 リハーサルをする前に助手さんが動くと怒って、ちゃんと芝居が決まるまでライトを置いてはいけない、と。

長沼 という時もあるし、やたらワーワー言って、“ちょっと芝居、熊谷さんやらせてくれよ”って言う時が多々ある。

宮澤 安井(昌二)さんの撮り方は、芝居からああなっているのですか？

長沼 特に安井さんと吉永さんの2人だけの芝居ですけど。安井さんのポイントは、過去のある、普通なら敬遠する女の人をとにかく言わないで、平気で落籍かす、自分の女にしてしまう、豪胆な明治時代の遊び人として撮りたかったんです。“私には子どもがいます” “ああ、わかっている”と平然と言うのは、ちょっとアオリ目に撮りたかった。安井さんは新派の同じ役でそういう芝居はしていなかったらしいですが、玉三郎さんと、うそぶくように、上向いてとか、しゃべり方もこのぐらいでやってください、撮り方はこうですと、現場でやりました。

宮澤 夜の街灯、昼の船着き場、雲が出てくるところ、あの雲は合成ですか。

長沼 普通だとオープンセットに作って、そこでやるんですけど、玉三郎さんも吉永さんも、風が来て髪の毛が揺れるとか、そういうのが嫌で、“ちょっと気になる”と。吉永さんよりは玉三郎さんかな、乱れちゃ駄目なんだね、舞台の人だから。それでオープンセットと同じものを、セットに作っているんです。昼間は大体ロケーションでやっているから、風の吹いているところもあります。夜の雲はセットで、水平線にライティングで、むらを作ったり、月も吊っています。吉永さんが、みんなと一緒に来たけど、(座敷に)上がれないと言って帰って行くところは途中までセットでやってから、ロケーションに出ている。上手くカットで割って、むしろモノクロだからできているんですけど、セットとロケーションをつないでいる。風が吹いて芝居がやりにくいのも、玉三郎さんが嫌がるのもわかるし、われわれもセットでやれば昼間できる。夜あれを全部ロケでやったら、徹夜でも撮り切れないですからね。船で永島さんが行くところとか、吉永さんが来るラストのタイトルバックは、それでも結局徹夜になりました(笑)。だからセットに作って良かったんです。あの頃は、熊谷さんも俺も頑張っていたから、平気で時間なんか忘れて、延々、千葉の海岸でやっていた。まあ、あんな仕事しちやいけないですよ(笑)。

宮澤 もう1つビデオがありますので、観ていただきたいと思います。

(ビデオ上映/2人の楓が話す場面)

長沼 1代目と2代目の楓がいて、2代目が自分のことをしゃべっているけど、1代目の楓の吉永

さんも同じような過去を歩んで来ているわけだから、あたかも1代目のことをしゃべっているように撮りたいと思って、画でも人物をダブらせている。奥で片岡(京子)さんがしゃべっているのが、移動で吉永さんにダブる。吉永さんは黙って聞いているけど、ピントも手前の吉永さんに送って、ああ、花魁はそういう人生を送るのかという撮り方です。映画を観る人は気付きませんが、僕の思いとしてはそういうことです。

(ビデオ上映／楓とお松の別れの場面)

宮澤 見破られない秘密が、いくつもあると思います。

長沼 いや、見破られないようじゃね、やった意味がないかもしれない、何の効果にもなっていないんだろうな……。『光る女』(相米慎二監督、1987年)では、紫色のスモークをいっぱい焚きまくって、アグファのフィルムで全体の色味を狙った。紫色のフィルターをライトやレンズにかけた。それが、何かの表現になっているかどうかわからないですが、そういうところを踏んできて、やっと、今の普通に撮るのが一番だとわかったのかなあ。でもそういう効果的なことを考えるのは楽しいんですけど。

宮澤 そういう工夫が、大きい作品を動かす気がします。例えば今見たシーン、セリフを言いながら、人物が重なってきて自殺の話をするところは、ああいうふうに座らせて、背中の方から入っているから成立する。新派の舞台では、ああならないと思う。

長沼 ええ。ダブるあの画をあのシーンでは撮りたいっていうのが先ずあって、それから逆算した人間の座り方をして。この時は違うけど、セットの造りまでそうならないとその画が撮れない時があり、美術部さんと対立することもあるが、とにかくこだわって強引にやります。シーンの頭から全部計算していないと、できないんですよ。

吉永さんが階段を登る後ろ姿を撮るのを、玉三郎さんが嫌がった。裾がめくれて美しくないよね、それでもどうしても後ろ姿が必要だと思い、結局階段の段差を小さく作り変えて撮りました。逆に永島さんの階段の登りは、男の色気を感じるらしい。

宮澤 それは抵抗しないで撮るんですか？

長沼 ええ。そういうところが玉三郎さんは大事なんだなと。それは計算の外だから、撮りました。計算してあるのは芝居ですよ。ああいうつなぎのところは結構、皆さんのアイデアです。

宮澤 頭のほうの、駅で呼び止めるところに、人物配置の工夫はありましたか？

長沼 ちょっと無理があるんです。バックが現代的で切り返しがきかないけど、どうしてもあそこでやりたかった。列車向けは、静岡の金谷で撮って、呼び止める駅舎おし(向け)は、九州の小倉かな。日をおいて撮りました。結構、日本中を探して、ロケーションに行っているんです。そこもまあ、カメラマンのわがままと、映画のために。

宮澤 別れのシーンは？

長沼 静岡です。駅のホームに屋根がないから作ってもらって、前の日に行ったら、ちょっとイメージしていたのと違って屋根が低い。で、“あれじゃ駄目だよ”ってその日に作り直してもらった。翌日、昼ぐらいからやったんです。屋根の感じは自分の中にあったんですよ。やっぱり図面だけじゃわからない。列車が入って見ないとわからない。屋根の高さとか勾配が、現場に行ったらどうも気に入らなくて、直してもらって、撮りました。

宮澤 列車側と見送りの切り返しは、仕上げを思って、まとめて片側で撮っていますか。

長沼 計算のつく部分は、なるべく片側で固めています。結構、カットは計算してあるから、順番じゃなく、なるべく片おしで。

宮澤 なかなか列車が行かないですね。

長沼 あえて望遠レンズで縦に撮って動きを遅くする狙いでした。早く行かせたい時もあるけど、1本目(『新・人間失格』吉留紘平監督、1978年)からそういうことをしているんです。お金を盗って逃げるシーンで、バツと逃げ出す時は、縦に撮って、一生懸命走っても進まない。音楽がパーンとかかわるところで、横位置で撮って、急に速く見せる。同じスピードで走ってもそう感じさせる。その気分、観客の乗せ具合というか、1本目からそういうことをしていました。あの頃も今も、最初からそういうイメージを持ちながら、それに向かって、自慢話になってしまうけど、セットのあり方も場所も強引に進めていく。場所を見て考えつくこともあって、“ここならこれができる”と、芝居まで変える、考える。いろいろな場合があるけど、こういう画が撮りたいから、人物をこうする、と考えていきます。

宮澤 やっぱりロケ場所の選択が、長い経験の中で重要な位置を占めていますよね。

長沼 そうです。相当こだわりがあって、探します。「清兵衛」だって、山田さんが、“藤沢周平をやりたい”って言い出してから、10年ぐらい経ってますが、その頃は『竹光始末』っていう脚本で、お城が出てくる。お城を、青森から四国、九州まで、実は1人でずっと探して歩いているんですよ。そのぐらいしておかないと、自分でやりたいことができないから。

宮澤 制作部が探してきたところを、何回も蹴ったと聞いています。

長沼 特に「清兵衛」の時は、最初“東京でやる”って言っていたので、関東を中心に探しました。オープンセットを建てる場所もいろいろ考えて、大体イメージが出来上がっていたのが、“京都でやりましょう”ってことになってね。京都のスタッフから“遠いところまで行かなくても、京都にあります、オープンセットはここがいいです”とか“このシーンはここでいかがですか”という写真を、いっぱい送ってきたけど、お定まり(の場所)ですから気に入らなくて。

宮澤 ロケ場所をいいと思うところにしない限り、映画は活かないという確信があるんですね。

長沼 確信というより、ただやりたい(笑)。そこでやるから良くなるとか、そんな確信はないから、出たとこ勝負です。“どうしてもここでやりたい、誰が何を言おうが、ここでやりたい”と、駄々っ子みたいなものです。ただ、映画の仕事は、監督はもちろん、それぞれのパートに、それが何の意味があるかわからないけど“どうしてもやりたい”っていうことがあるんじゃないですかね。だから上手くいく時は、上手くいくし、作品自体も力を持って来ると思う。

宮澤 この前の『隠し剣 鬼の爪』(山田洋次監督、2004年)では、お生まれになった長野県の飯田でロケされましたね。

長沼 たまたま故郷ただけです。17年前の『座頭市』(勝新太郎監督、1989年)で、妻籠とか岐阜のほうへ向かって、たまたま高速道路の関係で飯田で降りて、峠越えをしたら、突然あの20軒ほどの小さな廃宿場に出たんです。僕はあんなものがあるとは故郷だけど知らなくて、看板に江戸時代の建物って書いてある。面白いなあと思って、その時は使えなかったけど、ずっと頭にあった。今度の山田さんの「隠し剣」の決闘シーンを、民家の外れの設定にすれば、イメージにぴったりだったんです。

山田さんはここでの決闘シーンを霧でやりたいと言い出して、スモークで霧を作るのにも絶好の場所でした。

もう1つロケ地のこだわりを言うと、1本目に『新・人間失格』をやって、十三湖(青森県)⁽³⁾にロケーションに行ったら、日本海でものすごく波が荒くて、朽ち果てた鳥居が、砂浜に半分ぐらい埋まっていたんです。そこがずっと気になっていて『おろしや国酔夢譚』の時に、(大黒屋)光太夫が北海道へ帰ってきた場面で、そこに行っているんですよ。荒波の浜にオープンセットを作ってもらった。それと『座頭市』でも導入部、市と三木のり平さん扮するじいさんのシーン、それとメインタイトルの下画を含む前後のくだりも十三湖で撮った。風も強烈でいい画が撮れました。実はそれとは別に、“赤ってどんな色だ?” “そうだな…女の唇…か” とか色(色気)の話をするシーンがあって、日本海に沈むまっ赤な夕日と荒ぶる波を背景に撮りたいと、バツと十三湖を思い出して、十三湖で撮ることにしたんです。現場で主演・監督の勝さんが“いらない!”と言っていてその場面は撮らないことになりましたが、僕の中では一生残るシナリオ上の名シーンでした。

宮澤 それでは、皆さんから質問をお受けしたいと思います。

質問 最初の夜の列車のシーンで、窓に水滴があって、非常に細いことをしているにもかかわらず、揺れていないのはなぜですか?

長沼 窓外に寂しい明かりを通すことで、何にも増して、静かな静かな導入部にしたかった。だから列車は動いていないし、はなから動かすつもりはなかったけど、若干、人間が揺れているかな。そういう雰囲気映画ですよ、ということですかね……。

質問 乗客が静かすぎるので、逆に不自然に感じました。窓の辺りは非常に芸が細かいし、車体そのものも、ちゃんと走らせられそうなので、ちょっと不思議でした。

長沼 走らせられないんだね。水滴と走っていく小さいライトを、普通だと簡単にやるけど、いくつかに分けて、手前は早くて奥は遅くしていると思う。列車は動かせる状態ではなかった。人間が動くことはあんまり気にしてなかったし、不思議な感じが狙いです。

質問 オープンセットの関係でアメリカン・ビスタにされましたか?

長沼 オープンセットと映画のサイズは、全く関係ないでしょ。スタンダードは、上下がすごくうるさい、余分に写りすぎるから嫌い。シネスコも今お流行りで、見世物みたいな映画ならいいだろうけど、今度のような文芸物とか、静かな物、普通の映画を撮る時は、非常に上下左右の処理に困る。目、人間の目に近いほうがいいと思う。みんなはシネスコを大きいって言うけど、全然大きく感じない。結局、横の割には上下が狭いっていう感じしかなくて、だからビスタが、自分のやっている映画からすると一番いいなあと思うし、自分もやりやすい。デビューした頃は、松竹の普通のお正月映画併映作などは、当たり前のようにシネスコでやっていたから、シネスコも面白かったけど、外に出て、ちょっと松竹と違う傾向の映画をやり出してからはビスタが良くなってね。今度は何にしようなんて、あんまり考えないで、ビスタが一番素直だと思っている。オープンはこうだからビスタにしようとか、そういうことではなく、ビスタが俺の中ではスタンダードってということなんです。

質問 列車のシーンに窓の反射で撮っているところがありましたが、長沼さんがやりたくてやったんですか?

長沼 やりたくて。ああいうふうにいきたいというのも、まあ。

質問 全体的に深度が浅いという気がしたんですけど。ナメが多いから、そう感じたのかも

ませんが……。

長沼 大体、4つぐらいの絞りです。深度を深くするために、ライトをいっぱい当てようとかそういう発想はあんまりないです。深度が浅いかなあ、わからない。自分では普通だなと思ったけど。深度とか、僕にとっては、どうでもいい……。

質問 長沼さんがお撮りになっているものだと、リアルなのが僕は好きですが、松竹のリアルと違う気がします。どこでそれを手に入れたのですか？

長沼 そう言われれば確かに出だしの頃は、前田(陽一)さんや松原信吾さんと何本かやって、いわゆる松竹の明るく楽しいふうの映画をやっていたけど、僕は途中でフリーになった。相米さんとやったり、いろんな映画をやっている間に、だんだん松竹のあの感じが嘘っぽく見えてきて。嘘っぽい映画を撮っているけど、もうちょっと美術もライティングも全部、リアルに迫ってくるものをやりたいと。そういう作品に巡り合う機会が多くあって、自然にそうなった。いろんなことがしたくてフリーになったから、そういうことが学べたかなあっていう気がするね。

質問 あと、長沼さんと言えば“海”という印象があります。

長沼 確かに松竹の1本目は、カツオの一本釣りの話(『土佐の一本釣り』前田陽一監督、1980年)で、海なんです。でも、海が舞台だから海で撮っている。その次が『魚影の群れ』で、これも海の話だから海になるだけで、海にこだわるわけじゃないです。

『隠し剣 鬼の爪』に海が出てくるけど、一番気になったのは、現代のゴミがないだけではなく、映った時に、江戸時代の海だなあと思えるのは何だろうと、あの時はすごく考えた。もちろん芝居も、今の子なら、2人で水をかけあってキャーキャー言って楽しむ、恋人の話だからそういうふう撮る。“山田さん、海で遊んでいるけど、侍はそんなことしないんでしょうね”って言うと、“うーん”とか言ってた。江戸時代の海になったと思っているけど、その程度の思いはある。“長沼さんは海だ”って言うほど何かあるわけではなく、海の撮り方が上手いかどうかわからないけど、大変だよ、海は(笑)。

質問 「たそがれ」で、黄色い菜の花ではなく、桜を使いたかったと聞いたことがあります。『油断大敵』(成島出監督、2004年)で、桜の花びらが風で部屋に入ってきますが、今のお話を伺っていると、やりたいことは必ずやるんじゃないかと、思いました。あれは提案されたのですか？

長沼 『油断大敵』は脚本に確か、時間経過で、春先の花が咲く頃に転勤になるから、桜だなあと。セットでやるから、少々のはわからないから“思い切っていって”って、ガーッとやっているけど、あの桜と「清兵衛」の時にやりたかった桜とは、全く別です。だって、全く関係ない映画だもの。田中泯さんと真田(広之)君が決闘するところで、今は戸を蹴破って黄色い花が見える。始めは差し込む強烈な光と花びらの舞い込む中で、泯さんが死んでいくっていうのをイメージして、そういう提案もしたけど、だんだん今のになった。もう、忘れちゃったけどね。

質問 別の決闘のシーンで指輪のアップが撮られていたとのことで、どんな柄のどんなものだったのか、時代考証をされているはずだから、そこが見たかったです。

長沼 大杉(漣)さんを、山田さんは、結構キザな男だと設定して、あの時代にも輸入ものの指輪はあったと調べたんだね。俺はそんなの知らなかったし、写ったり写らなかつたりしていたけど、俺の中では、どうでもいいことだった。

質問 他の未使用カットで、2人の女の子がすごく上手い、感動的なシーンがありますよね。

長沼 未使用カットの話？僕は最初から“このシーンは嫌なシーンだと思っていた。貧乏人の家で、お米がなくなって、子どもがまた焦がしちゃったという『おしん』(1983-1984年放送)みたいな話は、この映画にはなくてもいい”と言い続けた。“あのシーンはいい”って言う人もいるね。結局やめるんだけど。やっぱり全体の流れからいくと、無理があるシーンは、そうなるんじゃないかなあ。僕は自分で思う意見は、黙って通り過ぎるのは失礼だから“僕はこう思います”と、はっきり言うことにしているんです。“このシーンは必要ないと思う”とか言っても、山田さんがそれでも必要と言えばそれでいいけど、そういうシーンは大体駄目になっている。やっぱり映画は共同責任ですからね。“この映画の監督は誰？役者は？カメラマンは誰？”その順番で責任を持っているから、意見を言うのも責任の1つだと思う。意見を採用するかしないかは、全て監督のジャッジだから言ったほうがいいと思う。そのためには勉強、研究が大事です。

質問 失礼な質問かもしれませんが、ここは移動で埋めておくという撮影をする時も、あるでしょうか。

長沼 移動で埋めるなんて安易な移動は絶対しない！この移動は何のためにやっているかを解説するのは、なかなかできない。移動で迫ったほうが、観客がこの芝居に入っていくとか、そういう移動が多い。雰囲気、移動することで流れるように見られるとか、いろいろあるけど、1つ1つ“これはこうです”という解説は難しいし、意味がない。移動しなきゃ撮れない、移動で雰囲気を出す、そのぐらいのことだけど、埋めておく、というのはないなあ。移動するのはみんなが大変だから、いい加減なことで移動してたら悪いから、ちゃんとやりたい時にやるということ。そして、全てのカットに、僕なりの意味があるし、責任も持っている。

宮澤 それでは、長沼先生、今日はありがとうございました。明日もどうぞよろしくお願いします。

受講生 (一同拍手)

■映画作品の年：公開年を記載。

註

- (1) 坂東玉三郎監督の第1回作品は『外科室』(1992年)。撮影は坂本典隆。
- (2) 人や物を画面の手前に入れ、奥の被写体を撮影すること。
- (3) 青森県津軽半島北西部の日本海岸にある。