

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7回 2003(平成15)年度「撮影技術～伝承のかたち」

(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)＋近森眞史(撮影)＋朝原雄三(監督)

進行：岡田秀則(東京国立近代美術館フィルムセンター)

開催年月日：2004年3月10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

— 『釣りバカ日誌14 お遍路大パニック!』(朝原雄三監督、2003年)上映後 —

岡田 本日は、本講座の実行委員で、(第1回1997年の)立ち上げ時に総合プロデューサーをされた野上照代さんがいらっしゃっています。野上さん、一言お願いいたします。

野上 飛び入りで失礼します。今、このプログラムを拝見して、ああ、随分若返ったなと思いました。

明日上映する『お遊さま』(溝口健二監督、1951年)の撮影に、私は行きました。1950年の『羅生門』(黒澤明監督)の後で、大映のスタジオに見に行っただけです。『お遊さま』のステージのドアを開けたら、みんなが一斉に刺すような目で見て“シーツ”(口に指を当てる)として、本当に、抜き足差し足でそばへ行って、ただじーっと見ていましたけど。組によって、監督によって、スタッフ、ステージの中の雰囲気は全部違います。黒澤組だったら中へ入ったら、怒声と罵声でもう大騒ぎですけども、溝口さんの(撮影現場)は本当に静かでした。これからも、どんどんこの講座に通ってください。

受講生 (一同拍手)

岡田 ありがとうございます。ここから、コーディネーターの日本大学教授、宮澤誠一さんに進めていただきます。よろしくをお願いいたします。

宮澤 よろしく申し上げます。今日は、朝原雄三監督と近森眞史カメラマンがいらっしゃっています。まず、近森カメラマンから、松竹に入られて約20年、おつきになった川又昂カメラマン、高羽哲夫カメラマンについて、お話をお願いします。

近森 松竹に入社したわけではなくて、宮澤さんとか、松竹出身の宮崎晃さんの紹介で“川又さん、高羽さんのところ(大船)へ行け”ということになりまして、突然、行ったわけです。最初は当然、見習いみたいな形で入りました。当時、まだ撮影所の撮影部に社員の方が助手会としていらっしゃいましてね。ずっと定期採用がない時代が続いていて、助手ががらっと、年代的に空いていたので、下っ端の人間がいない時代だったんですよ。

川又さん自身が、撮影部の中でピントマンになるのがものすごく早かったらしくて、僕も見習いを1本やった後、突然、フィルムの係を飛ばしてピントマンになっちゃったんですよ。ピントを合わせることはできるんですが、基本がないものですから、他の仕事は何もできないんですよ。訳わからずピントを合わせて、マイクシャドーばかり見て、ワーワー言っていたら、あっという間に時間が経っちゃったんですよ。

撮影部の助手の編成は普通、チーフは助手の統括ないし色彩計測で、セカンドがピント、フォーカスとレンズを管理して、サードがフィルムをマガジンに装填したり、カメラに掛けたりする仕事をします。4番目がいれば、庶務、雑務で、スイッチ、(三脚などの)脚関係が基本です。それで、松竹の場合は、チーフがB班カメラ、移動係。セカンドが色彩計測、サードがピントですよ。その下がフィルムの係、その下が応援。全員、僕より年上で、いつも50代の人間に囲まれてやっていたんです。だから、ピントになって偉くなったっていうことは全然なくて、ひたすら全部やらされたっていうことです。

宮澤 朝原監督は、近森カメラマンより6歳若くて、ずっと松竹の社員で、お師匠さんは山田洋次監督です。入社した当時のお話をお願いします。

朝原 大船撮影所が蒲田から移って50周年(1986年)の時、松竹が助監督の募集をして、僕もまあ物好きで応募して、社員になりました。だから社員の演出部としては、僕より前に定期採用があったのは17年前で、それ以降、なしです。近森さんも助手さんが50代ばかりだったって言いましたが、僕の直接の先輩は17歳上の助監督さんでした。大船撮影所も本当に死に体で、僕らの入る前は年に10本くらい撮っていたのが、入った年からは年に5本、本篇が入るか入らないかです。山田組の「男はつらいよ」⁽¹⁾ 2本を含めてですから、仕事がない状況で、フリーと違って外で働かせてもらえないし、逆にいえば遊んでいても、薄給でしたけれど、多少はもらえた。僕は冗談で、撮影所育ちの素人って言っているんですけど、山田組ぐらいしか経験がない。カメラマンといったら山田組の大カメラマンの高羽さん、僕の処女作もやっていただいた長沼(六男)さん、あと近森さんぐらいしか知らないから、撮影に関して出てくるのは、非常に場違いではあるんです。まあ近森さんも、かなり主観的な人なので、自分はこういう人間だって思っているのと、僕から見たのがどれぐらい違うかってことが話せればと思ってまいりました。

宮澤 お2人は、「サラリーマン専科」のシリーズ3作⁽²⁾を一緒におやりになっています。近森カメラマンは、大船でいろんなことを勉強された、教わったと思うんですけど、いくつか挙げていただけますか。

近森 まあ、技術の伝承が、われわれの2つ上の世代までは確実にあったと思うんですが、実はなされていないのではないかと思います。僕が1つ確実に教わったのは『男はつらいよ 幸福の青い鳥』(山田洋次監督、1986年)で、長瀬剛が出た作品ですけど、初めて色彩計測のメーターを持ったんですね。その時に、フィルム係でついていた年配の大先輩から、メーターの切り方を、はっきり教えていただいた。彼は本当に盗んだっていうか、こんな時にズームしちゃいけない、こういうことは、やったらいけないとか、物事を批判的には見ていたりしていました。ルーティンワークがすごく多い世界で、自然に身についたものはあるかもしれないけど、こうしなきゃいけないと思って見ていたのは、あんまりないです。大船の映画の文法とか作法が、確実にあると思うんですけど、それを今、他の人から、ああその通りやっていると見られるかもしれないし、わかっていないっていうことも、あると思う。ただ撮影所の場合、本当に脈々と、島津(保次郎)さん、清水(宏)さん、吉村(公三郎)さん、小津(安二郎)さんから続いてきた、絶対的な決まりがあるんですね。それに関しては、演出的な問題だと思います。

あと、ライティングに関して、この10年、15年で、ものすごく変化があったわけです。松竹は本当に機材が悪く、お金をかけないから、非常に古臭いライティングをやっていたけど、新しいでかいライトがどんどん出てきて、がらりと照明方法が変わった。そのテクニックは日活系統から来ていたわけで、松竹のライティング方法は、もう途絶えてしまったんじゃないかと思います。

その中で僕の師匠である、高羽さん、川又さんは、ある種、反目するような画調の作り方をしていました。川又昂さんは、小津系統っていうか、厚田(雄春)さんのお弟子さんだし、高羽さんは生方(敏夫)さんのお弟子さん。はっきりと軟調のカメラマン、硬いほうのカメラマンとわかれている。僕は両方についていて、あまりの差に、いつも驚いていたんですが、この変化をまざまざと体験してきたのは、ライティングだと思います。カメラって基本的に変わらない、絞りも変わらない。

宮澤 その松竹のライティングのことを、もう少し具体的にお願いします。

近森 「寅さん」に関していうと、非常に単純明快なわけです。「とらや」のデイシーンになると、ソフトっていう大きいライトを、ぼんぼんと2、3灯置いて、あとは、照明抑えのライトが林立して、足場も人が動けないくらい立つ。非常に、簡単なライティングをしている。夜になると、二重の上からどかどか当てて、ともかく暗部を抑えて、軟調ではないんだけど、ひたすら、

べたべた当てたライティングが進んでいた。川又さんは、で一んとでかいライト、ぼこ一んと当てて、抑えなんか消せっていう世界ですからね。ロケーションに行くと、ライトなんかそんなに持っていくわけじゃなくて、いつもレフでやっていた。今はもう、晴れようが曇ろうが大きいライトを出しますから、本当に、昔と違うなって気がします。

それで昔のライト、照明は、白黒からカラーに移行した頃、なんか変わっちゃったのかなと思うんです。要するに皆さんよくご存じの、松竹のべたべたした、明かりですね。

宮澤 高羽さんと川又さんの両方についての方は、そうはいないですよ。

近森 いないと思います。僕は助手で、ピント、フォーカスは本篇10本しか送っていないんですけども、その中で、やはりシネマスコープが一番多かった。今日上映した「釣りバカ」⁽³⁾もシネマスコープですけど、そこでピントのことを覚えた。アナモフィックレンズは、シャープネスに欠け、なおかつ深度が浅い。要するに、ピントはびしっと合わせない、合っているようで合っていない、合っていないようで合っている見せ方、どうやって視覚的にごまかして見せるか、それを学んだという気がしているんです。先輩からも、この撮影距離なら17フィートに(ピントを)置けとか、7フィートに置けとか、随分指示はあったんですけど、結局僕はパナビジョンになってからなので、ファインダーで覗くと、まあ、よくわかっちゃうんですよ。深度の盗み方とか、ぼけとか。先輩の言う通りにやるよりは、見ながら勉強していたというかな、多々、失敗もあるんですけど。

高羽さんが、突然“手前の渥美(清)さんのアップからインフ(無限遠)にピント送れ”それも“あつという間に送れ”って言うんで、やるわけですよ、地方ロケで。寅さんが電話している奥に、ふっと向くと、船が通ったりするのを、最初の頃は勉強不足だったので、言われる通りにきちんと送ると、画角が、特にアナモフィックのせいで、ものすごく動くわけですよ。するとまたそれを、一瞬で戻せっていうことが多々あって、ラッシュを見ると、異様な感じで失敗じゃんって思う。アップはどうしてもピントを合わせないといけないけど、ロングは、そういう画作りなら、きちっと合わせなくても、ほんのちょっとピントが移動しただけで合ったふうに見えることがあるんです。そういうことを、実際に失敗しながら勉強していった。

宮澤 近森カメラマンが一本立ちになって、朝原監督とお作りになったのは『サラリーマン専科』が最初ですよ。当時の近森カメラマンはどうでしたか。

朝原 僕は『たそがれ清兵衛』(山田洋次監督、2002年)や『半落ち』(佐々部清監督、2004年)などの長沼六男カメラマンと、1本目を組ませていただいた。『時の輝き』(1995年)っていうんですが、それは、カメラマンの映画だったという感じが、自分でしていたわけです。実は僕、1本目を撮る時にも“近森さんと組みたい”って、会社に申し出たんですけど、まあ、素人と素人、新人と新人が組んでもしょうがないと、断られた。とてもそれは感謝しているんです。監督がカメラマンを選ぶ理由はもちろんいろいろあるんでしょうけど、撮影所育ちの不思議なところで、山田組でずっとやってきて、何となくこの人と俺は組むんだなという感じが、何年か前からしていたし、話し合える共通語っていうのが、言葉ではないんだけど、コンテの感じとか、レンズの選択の問題とか、あるいは芝居を何回ぐらいテストしながら本番に入るのかっていうのが、たぶん自然にいけるということが根本的にあったと思うんです。

それと、川又さんと高羽さんはその頃、野村芳太郎さんと山田洋次さんという、撮影所を支えていた、二つの派だったんですね。片方のカメラマンは片方の助手は使わない、片方の助手もそんなカメラマンにはつかない。露骨ではなかったですが、組意識があった中で、近森さんは両方の人から、教育的配慮ではあったにせよ、必要とされていた。やっぱりそれだけ川又さんにしても高羽さんにしても、信頼していた。それは撮影所というフィールドの中で、いろんな部署の人が“近森ってどうも酒飲みで、なんか、ちゃらんぼらんで、めったに口きかないけども、どうやらいらしいぞ”っていう感じがあった。そういうのを感じて、僕にとっては2本目、近森さんは3本目か4本目の本篇だったはずですけども、組ませてもらった、とてもやりよかったですよ、やはり。話し合えることも含めて、もちろん全然意見が合うわけではないですが、実際

の撮影において、安心して任せられるカメラマンでした。同じ撮影所で、僕は近森さんより後輩で、入った時からずっと“早く辞めて他の仕事したほうがいい”と言われて続けていたけど、なんか信頼できる人だなと思えたということです。撮影現場でも、まだ若かったけれど、近森さんも僕も、ちゃんとリーダーシップをとれていたという記憶があります。

近森 いや、どうも山田さんがねえ“カメラマンは顔が長いほうがいい”と言ったらしいんです。

朝原 そうそう。山田さんの自説で“自分は顔が丸い、顔が丸いやつに映画の才能はない。歴代の、いいカメラマン、いい監督、いい俳優はみんな顔が長いんだ”と。でね、“近森君って顔が長いだろ、あれはね、やるかもしれないぜ”っていううわさはあったんです。それはわりと真面目に言っていて、山田さんが“あれはジム・ジャームッシュ(監督)より長いんじゃないか、あいつのほうがいい”っていうぐらい、近森さんのことは買ってんだよね。それぐらい、近森さんは松竹の大船の中では期待された、無口な、人付き合いの悪い新人でした。

宮澤 ありがとうございます。それでは、撮影の課題や技術についてお願いします。

近森 事前にもらった質問があるんですが、撮影に関しては、やっぱりケミカル、化学的な仕事なので、現像所とか、メーカーなりの知識はどうしても必要だと思います。けどもやっぱり、一番大事なのはシナリオを読むことだと思います。大船って特にそうなんですけど、シナリオをどうやって作っていかっていう過程から、どんなものが上がってくるかって、大体、予想がつく世界で、とにかくシナリオが大本^{おおもと}だなぁと。シナリオをいかに解釈していくか、自分なりに映像化していくためには、シナリオをどう読み込むかっていうことだと思いますね。

宮澤 例えば近森さんは、読みながら何か特別なことをしていますか。読みながら画が浮かぶタイプですか。

近森 いや、浮かんだりしないね。

朝原 でもそれこそ、高羽さんが亡くなる前に、何か。

近森 うん、“本篇1本通して、自分のやりたいことをやるのは3か所だけだよ”と、高羽さんから言われたんです。“3シーンだけ、やりなさい”と。それ、一生懸命やったところで、まあ、できるのはワンシーンだろうと。

朝原 画ばかり勝つような映画を作るようなカメラマンは、高羽さんは、認めないというか、つまらないと。でも、それなしではいかん、という意味では3シーンぐらい。本当にね、亡くなる……。

近森 直前にね、病院に。

朝原 お見舞いに行って、僕らクランクイン直前でね。高羽さんって不思議な人で、助監督にはいろいろ教えるんだけど、カメラマンの助手には何にも言わない人で。

近森 そうなんですよ。本当に撮影部には何も教えてくれなかった。セットでカメラを決めたら、助監督さんにずっと、こういうカットはこう撮って、なんでこんなポジションで来るのかを、きちんと教えてたんですよ。

朝原 そうそう。演出部を呼んで“覗いてごらん、ファインダーを”って言う。そうすると、覗かせてもらえないカメラマンの助手さんが、嫌そうな顔をしているんですよ。高羽さんってとて

も理論的な人だから、なぜこのカットはこうきてこうなるかっていうことを、延々と説明してくれるんですね。

近森 それ、僕たちにはなかったんですよ。

宮澤 朝原監督のほうが、習ったという感じがするわけですね。

朝原 まあ、僕のほうが愛されていましたね、少なくとも(笑)。

近森 いや本当、なぜか松竹は変なところがあって、そういう人、多いんです。よその部署に温かく、自分の手下には、冷たいって言うか。昔からそうじゃないですかね、きっと。隠すんですよ。

川又さんなんか、僕が、ピントをやっていた時に、あの人すごい暗い画が好きで“おい、絞れ”って僕に言う。絞り4つのところを“4半にしろ”って。4半におくと“うーん、まだ明るいな、もっと、もうちょっと絞れ”って、計測マンが向こうに行っている時に言う。本番は僕が指で隠して、絞ったまま回しちゃう。それでまた、僕が開ける。計測マンが飛んできて“今ちゃんと、俺が言った通りに絞ったな”。嘘八百なんですよ、いつも。ザーっとメーターマンはそれを知らないんです。僕が聞いた話では、ミッチェルの時代は、シャッターを持っていて、本番になると自分でシャッターを切っちゃう、90度ぐらいで。で、終わるとぱっと返すと。だから本当に、そういうことを秘密にする人なんですよ。

まあ、軟弱なネガ⁽⁴⁾を作りたくないんでしょうね。ラボでもいじれないような、ネガを作りたいって言うか。なぜか知らないけど、暗く、暗くするんですよ。

宮澤 作品は何ですか？

近森 僕は『疑惑』(野村芳太郎監督、1982年)の前に『道頓堀川』(深作欣二監督、1982年)からだけれど、全部そうですよ。『危険な女たち』(野村芳太郎監督、1985年)で最後で、「ねずみ小僧」(『ねずみ小僧怪盗伝』(野村芳太郎監督、1984年))もやったんです。

宮澤 そういうやり方を、今はどう思いますか？

近森 そういうこと、やっちゃいけないなって。もうちょっと情報はオープンにしなきゃいけないという気がします。ただ本当にアンダーにすることというのは、オーバーネガを作って、焼きでなんとかしようなんていう、甘っちょろいもんじゃねえって言う、勉強にはなりますけどね。

宮澤 川又カメラマンは、ロングが決まるじゃないですか。それは、近森カメラマンに生きていますか。

近森 僕、自分が上手いとは思ってないから。どうもわからない。川又さんは、はっきり言って天才肌です。高羽さんは、非常に、努力っていうか秀才っぽい人で、川又さんとはにかくもう、本能で動いているから、真似できないです。『小津と語る』(田中康義監督、1993年)っていう、ドキュメンタリーみたいな映画があって、僕もついていたんですが、川又さんが撮影監督で指示だけする。お寺に行って何か撮る時に、脚本らしい本もないし、どういうものを撮っていいかわからないと思っていると、川又さんがぴよっと来て、何だかわからないけど、ちゃらっと撮っていくんですよ、ものすごい画を。だから勉強になったっていうか、“ああ天才ってすごいんだな”ってことが、わかりました。

宮澤 高羽さんはどういう感じでしたか。

近森 高羽さんは、僕が撮れなくて、懇切丁寧に手足をとって“こういうふうに撮るんだ”って教えてくれたこともあります。B班を回すようになった時は、ひたすら駄目、駄目で、1週間ぐらい、東京に帰れないっていうのが、続いたりしました。

宮澤 今日、もう1つ持ってきていただいているフィルムは、高羽さんの。

近森 全部観るわけにいかないんですけど『男はつらいよ 知床慕情』(山田洋次監督、1987年)は、「寅」としても脚本がだいぶ良くて、ロケーション先を非常に上手く取り込んだ話になっているんです。それと、皆さんに観ていただきたいのは当然「とらや」のシーンとかの、セットのライティングの、ちょっと下手な部分っていうかね。

宮澤 何巻目ですか。

近森 1、2と7、8巻。

宮澤 松竹の脈々と流れている技術に、喜劇映画は明るく撮ろうということがあり、僕は大変素晴らしいと思っておりますので、それを含めて観てください。

(『男はつらいよ 知床慕情』上映)

近森 先ほどの「釣りバカ」と、実によく似ていると思います。話とラストをロングで終わったりすることも、まるっきり同じようなものです。シネスコの世界で育ってきて、(『サラリーマン専科』、『サラリーマン専科 単身赴任』と、)2本立て続けてシネスコをやりました、その時やっぱり、一応「男はつらいよ」シリーズを意識して、レンズワーク、ポジションなど、真似をしようと思ったんですけど、なかなかできなかつたんです。自分で観ていても、真似したようで真似していないというか、上手く撮れていないんです「釣りバカ」のほうは。

「知床慕情」はいかにも、高羽ワールドだっている世界ですよ。ちょっと演出的なことかもしれないけど、1巻目の題経寺で、佐藤蛾次郎が箒ほうきを持って、御前様に掃きかけるカット、あの動かし方は恐らく、高羽哲夫なんだと。あと「とらや」でも、いらんんじゃないかというカット割りがある。倍賞(千恵子)さんが画面の奥に行きながら、前田吟さんのアップになったりするカットは普通なら撮らない。なぜか知らないけど、高羽哲夫っていう方は撮る。カット割りに関して、あれがアクセントになると。僕に理由はわからないけど、それが染みついている、時々、同じようなことをやっちゃうことがあるんです。一生懸命「とらや」のカット割りなんかを見てみると、そういうことが、われわれに伝わっているのかと。あと、独特のナメ⁽⁵⁾ですね。「とらや」のちゃぶ台を囲んだ7、8人のお話なんですけど、あれはやっぱり、他の人には撮れないようなポジションであって、普通の人だったら絶対ナメないものを入れ込んで撮っていくわけですよ。それは本当に、勉強になったっていうか、自分の中でもすごく身につけているんじゃないかと思えます。

宮澤 ライティングはどうですか。

近森 「寅」の計測は、これが2本目でした。1本目(『男はつらいよ 幸福の青い鳥』)から照明部と闘ったっていうか、今までの「寅」を変えようと思って、すごく挑戦したことは覚えているんです。で、「とらや」の参道おし(向け)っていうか、店で、出入り口をおすと、ガラス戸の上をろうそく箱があり、僕が計測をするまで、もっと明るかったわけです、軒下なのに。僕がメーターを持ったことで随分落として、暗く持っていくたりした。今日フィルムを見返して、自分なりに、照明の青木(好文)さんと一緒に“あそこは落とせ”とか“顔もこんなにいらん”とか、言いながらやったことを思い出して、結構、狙ったんだなあとは思いますが。ただ、ライトはやっぱり、昔の良さっていうか、ご都合で当ててくるライトですからね。大まかな引きのライティングはし

ていないことが、弱点だろうけど、それはやっぱり、今更のように言うけど、必要なことだと思います。最近、低照度だ、フィルムは感度がいい、ビデオなら写るっていう世界があって、何だかライティングをしない人が多いですけど、やはり今こうやって観ると、ライティングって、ほんと、きちんと当てることも必要なんだと。世の中には今、影を気にして、影が出るぐらいだったら当てない照明技師だっているわけです。だけどそれは駄目で、やっぱりフィルムは、きちんとフィルムらしく色が出るには、ライトがきちんと当たることなんだと。それは4分の1や8分の1(の光量)でも、レベルが低くても当てなきゃいけないということ、やっぱり今日観て、いろいろ思い出しましてね。それは今、最近の自分の仕事の話をしつつ思ったことなんですけど。

宮澤 朝原監督は、ずっと山田監督についていらした立場として、いかがですか。

朝原 ちゃぶ台の周りの5人か6人を撮らせた日本一というのが、あの頃の山田さん、高羽さんだったと思うんですけど、どういうふうに皆さんが感じなのか、逆にとても興味深いです。当節から考えれば、移動とか全くない中で、ああいうふうに、コンテを割るだけで、長丁場、しかも座った人間だけをやるっていうのが、どれだけ大変なことか。僕はこれが1本目で、カチンコを叩いた覚えがあるんですが、あの時は本当にわからなかったけれど今観ると、とてもコンテとして優れていると思うし、そのコンテは、山田組の場合、画コンテは存在しない。監督が割るわけでもなければ、カメラマンが割るわけでもない。朝来て、何となく話しているうちに出来上がっていく不思議な感覚を、山田さんと高羽さんは、助手時代も含めて、長い間かけて作ってきた。僕らはそれに参加して、お互い10年、10何本かやった中で、僕と近森さんは、特に仲良かったわけでもないんですけど、そういう感覚が身についてくる。それで、高羽さんが時々解説してくれることによると、普通に割って画コンテを描くと知らないカットが、明らかにあります。でもそれは、次のカットへ飛ぶ、ジャンプするために、ここにいく必要があるんだと、言いくるめられたことも含めて、今確認しました。しかも、それが映画を観ている皆さんに本当に必要なのか、自己満足なのかよくわからないけれども、ここへ逃げる理由は、何となく俺はわかるっていうカットになっている。それはたぶん、近森さんにもある感覚で、技術の伝承って話でいうと、話も似ていれば、シネスコですから、ナメ方なんかどうしても似てくるところがあるんだけれども、そういう感覚は明らかに、自分で映画観ただけではできなかった、体質としてあるなあ、と感じました。例えば、おじいさんが“好きだ”って言うだけのシナリオを読んで、なんじゃこりゃと、助監督としては思うわけですけども、それをまとめ上げていく山田さんの芝居の演出の力もさることながら、天気こそいいものの、360度、どこへカメラ向けたって同じような風景なのを、最後に三船敏郎が淡路恵子のところへ近づいて行くのが、やっぱり手法の巧拙で、古いとかなんとか言っても、ある力があつたと思うんです。それは何と言っても、高羽哲夫という人が、いかにカメラを意識させずに、やりどころを心得てカメラを回していたか。当たり前ですけど、ああいうシーンを観ると、相当長くて本当に撮るものがないシーンなのに、あのコンテ割りなんてやっぱり、なかなかかなわないなって。そういう感覚が少しでも僕らの中に残っていて、それを基準に、現場でもよく話をするんです。“高羽さんだったらこうやったんじゃないの、それは嫌だからこうする”とか。“ここは高羽哲夫でいこうか”なんて、話が時々出るぐらい。近森さんは川又さんの撮影とは全く違う方法を知っているけど、僕との共通語の中では、今のところは高羽さんの1つの名シーンだなあと感じて、観ました。

宮澤 お2人が組んだ時は、カット割り、カメラの位置、またはサイズ、アングルはどう決めていくのですか。

近森 カット割りは朝原さんが、大体決めますよね。

最近ではビジコン⁶⁾が出ていますから。“何mm使う”とか、監督のほうからサイズはあまり言わないですよ。ただ、場所の選定とか、彼は結構、僕よりカメラマンに向いていると思いますよ。すごいカメラアイを持っていると思います。

「釣りバカ」で言うところ“僕なんか全然撮り方わかんないよ”とか言いながら、最初の竹林寺は、彼のポジションで全部撮りました。

朝原 僕は演出部の時から“よくカメラマンに向いてる”って言われるんです。監督に向いてないって意味なのかと、ものすごく嫌な感じがするんですが、理由はよくわからない。演出家というのは、カットも割りたくなれば、オペレーターもやりたくなるのが、本来ではあると思うんです。そこを、どこまでカメラマンに任せられるか、あるいはカメラマンがやったほうが上手くいくと尊敬できるかが、大切なところでね。文句をつけないのは、もちろんわからないってこともあるんですが、やっぱり、現場で多くを考えているのはカメラマンかな、という気がします。

他の現場のことを知らないで言うのは変ですけど、松竹の場合は、“脚本が書けなきゃ監督は駄目”って言われて、脚本書くことに、かなり力をさくように、教育されるんです。それと、いわゆるスクリプターの仕事を、シートマンとって、助監督がやる伝統があって、僕もずっと山田組でやりました。要するに、フィルムを無駄にしないで、マスターショットなんか使わず、短いショットをつなぎ合わせて1本の映画にするという、(松竹の元社長)城戸四郎の、けちけち作戦の中で、編集のことがわからなきゃいけない、っていうことです。演出部は不思議と、現場よりもプリプロダクションの脚本とポストプロダクションの編集に、わりと力を注いで、現場はカメラマンがやるっていう感じが、比較的濃いんじゃないかと思うんです。僕もそういうところがあるし、そういう意味で言うと、“高羽さん、高羽さん”て、芝居も含めて、僕らがわいわい言っているのは、松竹の1つの特徴なのかな、と思います。近森さんも、口数は少ない人ですけど、現場を動かしていく、あるいは、こういうふう撮っていく、スケジューリングしていくという意味では、リーダーではありますよね。

宮澤 そろそろまとめに入りたいと思いますが、近森カメラマンは、レンズやフィルムをどのように決めますか？

近森 台本を読んでロケハンしなきゃ、レンズは何を使おうか、フィルムは何を使おうかってことも、決まってこない面はあります。フィルムは、僕なんかすごく大ざっぱなので、去年と同じでいいやって。新しいものが出たから、それに飛びつこうっていう気はないです。使い込んで、自分の血とか肉にしないと、次にはいけないという気はします。

事前にもらった質問にもありましたが、“日本になぜ撮影監督システムが根付かないのか”というのは、非常に難しい問題だと思います。僕なんかは、ライティングに非常に興味があります。学生時代から、自主制作とか卒業制作とかやっている中で、照明の人はつかないの、自分で照明をやっていたから、すごく照明をやりたい気持ちはあるんです。ただ撮影部で育っちゃったので、照明部の助手を動かしたりすることはなかなかできないです。向こうも言うこと聞かないし。機材の発注をするとしても、僕は知らないんですよ。あの大きいライトとか、あのちっちゃいライトとか、その程度で。もっと勉強しなきゃ本当はいけないんですけど、ライティングに関しては、もっと考えていきたいと思います。

光を当てることから逃げていく照明部がいたりして、“逆光だからって全然顔に当てない”とか“髪の毛が出るから嫌だ”とか言うんですが、そんなの駄目だと。根本的に、今の日本の照明部は、履き違えた部分が多いんじゃないか、影を出さないために何か犠牲になっている気がするんです。

宮澤 デジタルシネマに対する挑戦は考えていますか。

近森 「釣りバカ」ではないんですけど、今後やる予定のもので、一応フィルムイン、中デジタル、フィルムアウトっていう形を取ろうとしています。最初から、ビデオでインしようっていうのは、もうちょっと先だと思っています。

宮澤 朝原監督は、カメラマンとの関係でお考えになっていることはございますか。

朝原 デジタル化してきて、映像環境も、どんどん整ってきて、これからは、撮影監督という意

味も含めて、全部やりたがる監督、ディレクターが増えてくることは間違いないと思うんです。その時に撮影監督が何をするのかは、非常に職分として気になるころではありますが、そういうことは、これから微妙になってくると思います。どれだけ機材のこととか、勉強しているかが勝負になってくるのかもしれないし、相変わらずそうは言っても、何を捉えるのかということをしっかり考える、思考力が大事になるのかもしれない。これから先、機材の変化によって、随分関係が変わっていくことは間違いないと思います。

僕と近森さんは、ある部分、共通項が育って仲良しグループで撮影しているところが多少ある。僕はそれが100%いいことだとは思っていないので、全く違うタイプの人とやることも、これからは大事で、さらに多様化していこうという気がします。

宮澤 ありがとうございます。この講座の1回目に、監督とカメラマンをお招きしてお話を伺えて、大変良かったと思います。山田監督と高羽カメラマンのような、監督とカメラマンのペアは大変多いです。1回組んだら3本ぐらい組んでみないと本当の味が出ないと言う人もいますし、監督とカメラマンは夫婦のような関係で上手くいくと言う人もいます。監督とカメラマンが大変よくまとまるといいコラボレーションができると、本当にいい作品ができるのではないかと。それでは皆さんからお2人に質問をお願いします。

質問 近森さんは韓国の映画の撮影もしておられますが、日本との違いはありますか？

近森 『純愛譜』(イ・ジェヨン監督、2000年韓国、2001年日本)という作品で、監督は、日本部分は日本のスタッフで、韓国部分は韓国のスタッフとやりたいとのことで、僕は日本の部分を担当して、通訳をつけてやったんです。韓国部分は見学に行っただけですが、韓国は、日本より機材が少ない、非常に効率的にコンパクトにやっていました。実は「釣りバカ」もそうだし、この『純愛譜』も、日本だとカメラ2台とか3台持って歩くんですけど、韓国のクルーを見ている限り、日本でいうメインのカメラを、1台持っているだけでした。ライトは変わらないです。特機も変わらない。見ていると、機材車もないし、撮影機材は観光バスみたいな、ちょっと大きいロケバスと一緒に乗せているんです。人も同じだし、車両もそんなに多くないです。録音部も変わらない。ただ仕上げは、全部テレシネ、Avid。ダビングも、フィルムダビングではやっていないです。ビデオで投影して、ダビングミックスをやっていました。

宮澤 ありがとうございます。今日はこれで終了いたします。

岡田 ありがとうございました。

受講生 (一同拍手)

■映画作品の年：公開年を記載。外国映画で製作国と日本が異なる場合は併記。

註

- (1) 松竹で『男はつらいよ』(山田洋次監督、1969年)から『男はつらいよ お帰り 寅さん』(山田洋次監督、2019年)まで、50作(2023年現在)が製作されているシリーズ作品。半数以上1年に2回、盆と正月を中心に公開された。
- (2) 『サラリーマン専科』(1995年)、『サラリーマン専科 単身赴任』(1996年)、『新サラリーマン専科』(1997年)。
- (3) 『釣りバカ日誌』(栗山富夫監督、1988年)から『釣りバカ日誌 20 ファイナル』(朝原雄三監督、2009年)まで、全22作が製作されたシリーズ作品。
- (4) 低コントラストのネガ。
- (5) 人や物を画面の手前に入れ、奥の被写体を撮影すること。
- (6) カメラが捉えている映像を接続したモニターによって視認、録画などができるビデオシステムの通称。