

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10日(木)

会場：東京国立近代美術館フィルムセンター 小ホール

—『てなもんや商社 萬福貿易会社』(本木克英監督、1998年)上映後—

岡田 昨日に続きまして、撮影監督の長沼六男さん、コーディネーターの日本大学教授、宮澤誠一さんです。本日も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。

長沼 なぜこの映画を今日皆さんに観ていただいたかという、1つは16mm、スーパー16⁽¹⁾で撮っている。経済的な面だけではなくて、中国ロケをいろんなところで撮る狙いがありました。もう1つは、昨日も『夢の女』(坂東玉三郎監督、1993年)を観てもらったけど、こういう講座では、自分の代表作みたいなのをどうしてもやる。僕の場合は「魚影」(『魚影の群れ』(相米慎二監督、1983年)とか「清兵衛」(『たそがれ清兵衛』山田洋次監督、2002年)になるわけですけど、そういうのは結構見られる機会がありますから、僕のもう1つの顔というか、そういう映画を観てもらうのがいいなあと思ったんです。

宮澤 自主製作では、スーパー16は多いですが、本篇のカメラマンとしては、クオリティの問題でいろんな制約があると思うんですが。

長沼 (スーパー16は)初めてじゃなかったんです。ずっと昔に平山(秀幸)さんの1本目の『マリアの胃袋』(1990年)でやっています。いろいろ問題点はあって、35mmの中に16mmをつなぐと、16mmの弱点が見えてしまうけど、全体が16mmなら、そう遜色はないだろうかと検討はついていた。それよりも、中国でいろんなことができる。たぶん35mmだと、天安門の前で撮影することは、ほとんど不可能です。あと商店街みたいところ、路上にいる床屋さん、ああいう町の中の歩きは、たぶん16mmだからできた。そういう計算が、カメラの画的なクオリティとかそういうことより、はるかに僕にとっては大事で、昨日も話したように、大体そういうカメラマンなんで、クオリティとかはあんまり気にしてない。出来上がって、たぶん皆さんが16mmだと気がつかないくらい水準は、いっています。ただプリントの本数を多く焼くとなると、いろいろ問題がでてきますけど。最初からこれは、5、60本のつもりだったから、問題はないだろうなあということなんです。

宮澤 中国の撮影条件は、大変でしたか？

長沼 撮影自体はそう大変ではなかったんですけど、撮影に取り掛かるまでの、中国でロケをさせていただけるまでのシナリオのチェックとか、いろんな条件が厳しくて、プロデューサーは何度も足を運んでいるだろうし、コーディネーターもかわったりしているんです。こちらでスタッフを、制作から全部、編成して向こうへ乗り込もうという腹積もりだったんですけど、ほとんど受け付けてくれない。理由は、“脚本の問題です”と言われて、どうも上手くいかない。おかしいなってことで、プロデューサーがいろいろ検討をして、コーディネーターをかえて制作部さんを向こうでお願いして、助監督も2人ぐらい中国人がいたら、途端にスムーズに行く。結局お金

のことがあったんですかね、僕にはわかりませんが。それでまあ、上手くことが運んだって
いう状況でした。今はもっと簡単に行けるんですけど、結構、行くまでは、厄介でしたね。

宮澤 中国で、長沼さんはどれくらいロケハンをしましたか？

長沼 1回目のロケハンは、何回も行ったわけじゃないですけど、シナリオの上で、こことここと
いうのは、ある程度、向こうのコーディネーターにお願いしてありました。推薦されたところが
日本と違う景色だから、新鮮に見えて“いいよ、ここでやろう”と結構なった。ところが後で“あ
そこ駄目らしいですよ”というのがあったりして、撮影に乗り込んでから“代わりの場所は、こ
んなところですけど”と言われて、ちょっと探したりしました。広っぱに十文字の道があって、
バスのところで主人公が歌を歌うところは、ロケハンなしです。北京から万里の長城を越えて、
目いっぱい撮って夜中に帰ってくる。もっと近場にいいところがあったんですけど、実際に撮影
した場所のほうが画としてはむしろいい。あの頃の北京は、夜中も延々と渋滞があってそういう
意味で結構大変だったけど、場所はどこを見ても新鮮なんです。僕自身、中国のこの田舎の風景
は、うんと昔のルーツみたいな感じなのか、安らぐところがあって、好きなんですよね。だから
非常に楽しい撮影でした。

宮澤 昨日のお話みたいな、ロケ場所のこだわりはありましたか？

長沼 行くとうれしくなって撮っているんですけど、最後に鯉のぼりを上げたりする集落も結構、
面白いところなんです。農家全体が、集落全体が万里の長城じゃないけど、ぶ厚いレンガ塀に囲
まれた一画で、外は全部、平原みたいなところで。非常に面白いところなんですよ、どこもかし
こも。むしろ見せてもらえたところに“ここ、いい”と、こだわったぐらいで。

宮澤 近代的なところも出てきますよね。

長沼 台本にあるから、選ぶ計算はしてあって、実景も、古いところと新しいところを、ただず
っと撮っているのもつまらないから、ちょっとコマを伸ばしたりして、車の中から撮ったり、い
ろいろしているんです。日本は意外に一樣に、現代なら現代になっていますけど、中国は本当に
近代的になったところと、日本の終戦直後くらいの場所もありますから。工場なんかも近代的な
ところと古いところをちゃんと見て、選別しているんです。

宮澤 フィルムは何でしたか？

長沼 富士フィルムです。

宮澤 ライトは向こうの機材ですか？

長沼 全部こっちから持っていきました。その範囲で撮影するということです。最初から予算が
少ないから、向こうでライティングしなければいけないような脚本にはなっていないし、多少なっ
ていても、上手くやっって変えてしまう。日本でも結構、中国に見立てて撮影しています、横浜の
古いビルとか。

宮澤 鯉のぼりの田舎の工場とか、ノーライトではないですね？

長沼 若干の補助程度です。

宮澤 あの辺は16mmの機動性をふんだんに利用していますか？

長沼 全くそうですね。16mm じゃなければ、成立しなかったんじゃないでしょうか。確か“35mm でやりますか？”と言われたと思う。“いやいや、35mm じゃ中国で撮れないよ、16mm で大丈夫だよ、それより面白いところで画を撮ったほうが面白いよ”と、僕は主張していた気がするんです。

宮澤 スーパー16 で気を付ける点、例えばレンズはいかがですか？

長沼 なるべく切れのいいレンズを使う。伸ばす率が格段に違うから、ぼけてきます。いいレンズを使って、シャープなネガを作っておくのが、大事だと思うんです。あとは、特に何も。深度とか計算して撮っていませんから。

宮澤 スーパー16 は、現像所で8本くらいが限度ですよと言われます。

長沼 まあ、そんなものでしょ。だからもう1本マスターを作って焼く⁽²⁾。アメリカあたりでは35mm でも(マスターを作るのが)常識なんですけど。日本はお金がちょっとね。

宮澤 「てなもんや商社」の撮影に秘密はありますか？

長沼 あんまりないです。ただ、シーン変わりは、監督みたいなことを言いますが、シーンを飛ばしてしまうっていうのかな。歌っていたのが、突然なんかしているとか。もう1つ、僕のこだわりみたいなのは、あるシーン、全カット毛沢東が出てくる。あれは美術部にでっかい絵を描かせているんです。全カットに毛沢東をいれようっていう、人物配置とコンテになっていて、大体入っているんです。しかもみんなを見下ろすように、毛沢東が画面上にいる構図を考えている。そういうことを、自分が楽しいんですけど、考えてやったのかなあ。試写をしたら、中国で問題になったらしい。あとはあんまり。あの映画は、(小林)聡美ちゃんが、カラオケを歌っているとか、中国でも突然歌ったりする、ああいう突然がいいなあって。シナリオにはそうになってないのに、脈絡なくすつとんでいったり。そういうとんだ感じを狙っていたかなあ。

宮澤 歯切れがいいなって思いました。

長沼 “この映画、歯切れだな”って思っていたから。シナリオはああなっていないんですが、歯切れを良くする努力は、結構している。松竹の映画のカラーとは違う軽快な喜劇をやりたいなと。本木(克英)君の1本目だし、違う形でデビューできればいいなあと思って。歯切れが、まあ、狙いだったんです。

宮澤 サイズ転換や、パンとかドリリーがないですよ。

長沼 そういうのがわかってくれば、狙いどおりですけどね。

宮澤 ライティングも、暗部が目立つようなところはないですね。

長沼 なるべくきれいに、ぱっと当てていくのが今回の基本線。ライティングは、あんまりリアルじゃなく、全体に回すんだけど、ベタッとはなくメリハリはある。歯切れ良く、軽快な感じを狙った画の作りで。カット、照明に関しても、全体的にそういう映画にしているつもりです。

宮澤 例えば、会社の外見がなくて、ぼんと中に入っちゃうとか、全て計画されたのかなと思いました。

長沼 全くそうですね。説明はいらぬという感じがあって、ぼんぼんいったほうが、突然出てきてもわかるだろうし、わかるようにはしているんです。そういうのが、面白だろうなと思っ

ていたんです、この映画は。成功しているかどうかはわかりませんが、結構、本木君が評判良かったのは、そういうところだと思うんです。

宮澤 この後、本木監督は「釣りバカ」(『釣りバカ日誌イレブン』(2000年))をやっています。

長沼 ええ、「釣りバカ」は僕と一緒に、「イレブン」をやっています。それも歯切れいいですよ。それまでとは違う「釣りバカ」になっているんです。会社はあんまり気に入らなかったでしょう、たぶん。「釣りバカ」には認知されたやり方があったから、本木がやったら、違うものになっちゃったなあって。2本目、僕は外れましたから(笑)。「長沼に任せておくと、とんでもないことになるな」ということでしょう。

宮澤 貿易会社の中は全部セットですか？

長沼 いや、セットは何もないです。セットを作る予算もない。横浜の関内に、いい古いビルがあって、ほとんど廃屋みたいになっていて、制作部が写真をいっぱい持ってきた。中の色を塗り替えるお金も大変だっただろうけど、「塗り替えるだろう？」って、じわじわとデザイナーに圧力をかけた。「これは塗り替えないと、きれいに映らないんじゃないかなあ」とか言って、塗り替えてもらった。平面図が、エレベーターを降りると、ちょっと廊下があって、各部屋になってというのが、シナリオの解釈によっては上手く撮れる、面白い間取りだった。狭いから35mmだとたぶんできないけど、16mmだから。そういう意味で、あの萬福貿易商社は平面図が面白かった。ひかりの家は、前にテレビかなんかで1回使った貸家のスタジオが頭にあって、この芝居はあそこで撮ればいいなって。「あそのスタジオを見ておいでよ」「借りられます、まだ大丈夫です」「じゃ、そこにしよう」って。それから桃井(かおり)さんが出てくる、王さんのマンションも、テレビで使ったところ。お金のない映画ですから、準備も自分の頭の中にあるもので、結構処理をしているんです。十分脚本に沿った、縦にあんまり入らずに、横にぼんぼん入る構図で、家もマンションなんかも、頭の中にあっただけでやっています。

宮澤 調理場も狭いですよね。

長沼 狭い。片側からしか撮れないけど、それはそれでいいだろうと。桃井さんが出てくるところは、俺の中で突然歌を歌うところがポイントだったんです。「あれさえ上手いけばいいや」と。あの歌の時、聡美ちゃんがスイッチを入れるのにこだわって、桃井さんが「いいわよ、私が入れるわよ」って、ポンと入れてくれた。いきなり出てくるから、面白かったりしてね。1つのシーンでもポイントなんです。カメラマンなりに、ここは歌だっというところとか、それを楽しく撮っていた映画です。

宮澤 ロケセットを活かすなら、スーパー16は便利ですね。

長沼 35mmでやっていけば、もっと広いところを頑張ってもっといっぱい探すし、準備期間も必要になったと思う。16mmのできる範囲で、探しているということもあるんです。

宮澤 萬福貿易商社のロケセットは昼間がほとんどで壁が白いから、ライティングはあまりしませんでしたか？

長沼 いやいや、早々^{はやはや}と、窓の外に1つずつライトを吊ってありました。そこから明かりを入れたりして、それなりにライティングはしているんです。あまり明かりを当てないでやると、窓外はすっ飛んでいますから。結構やっていましたよ。

宮澤 カメラは35mmより16mmになれば小さいですけど、ライティングには35mm用、16mm用

はないですね？

長沼 といっても映画全体が小さいから、ライトも少なくして、機動力をよくすることはあります。予算があればいいけど、プロですから“これだけなければ駄目だ”ではなく“その中で処理していこう”ということです。

宮澤 露出は先に考えますか、それとも現場ですか？

長沼 現場です。そういうことって、自分の中では二の次なんです。さっきも深度について言われたけど、あんまり考えないです。

京都で、宮川(一夫)さんとやっていた照明技師は“長沼さん、やっぱり絞ったほうがいいですよ”と、やたら絞ってくる。それで訓練した人だから、それぐらいの絞りのほうがやりやすいんでしょうけど。“そこにあんまりこだわらないなあ”と。どうしてもパンフォーカスしたいところは、引き画だと合ってくるから、寄っているところなんです。そうするとライティングは、その部分だけを、同じバランスでたくさん当てて絞ればいい。(F)4から(F)5.6でやれば、そんなに嫌な画は撮らないなあって感じです。

昔、僕は『なんとなく、クリスタル』(松原信吾監督、1981年)で意識的に、ものすごく(絞りを)開けて撮っているんです。ライティングしない。六本木の、普通に営業しているところで撮影させてもらうほうがいいと思ったから、あの映画に関しては。しかし何も当てないでそのまま撮っていくと、強いところはうんと強くなってしまふ。そうすると、むしろそっちを切るという方法で。あの頃ASA250が初めて出てきて、ツェイスのスーパー、レンズも1.3とか4とかいう、えらい明るいのが出てきた頃だった。当時セコニックの露出計を使っていたけど、そんな暗いところは測れない。上手くいったらおなぐさみ、みたいな感じで、撮っていたんです。

だから、あんまり絞りにこだわった撮影を昔からやっていない。覗いていて、手前がぼけ過ぎる時は、そのカットをやめるとか、ライト当てて、そのカットだけ絞るとか、もうちょっと全体として計算するという感じなんです。

宮澤 全体の計算というのは？

長沼 映画の話を学校で教えるの大変でしょう。教えることってあんまりないでしょう。僕も随分になりますけど、現場で積み重ねて、覚えてきた。“8つに絞るとこれくらいになるよ”という数字みたいなものでもない。自分の気持ちみたいなものだったり、慣れみたいなものだったりする。全体的な計算と言っても、その都度、“ここでは、俺としてはこうする”“よし、こうしよう”“こっちが大事だな”“これを優先しよう”“とにかく、これをやりたいんだ”という形で、物事を自分の中で処理していったって、それで毎回違うから、覚えていないんです、困っちゃうんですけど。

宮澤 若い頃の体験で、印象に残っていること、活かされていることはありますか？

長沼 自分ではよくわかりません。カメラマンになってから何年かやってきた積み重ねが、今あると思うんです。僕が松竹に入った(1968年)のは、ちょうど「寅さん」(『男はつらいよ』、山田洋次監督、1969年)が始まる頃で、1本目から4本くらいついています。

そのあと、斎藤耕一監督の『旅の重さ』(1972年)とか、『約束』(1972年)とか、坂本(典隆)さんがカメラマンで、あの頃はすごかったです。飛ぶ鳥を落とす勢いのコンビでいい映画を作った。僕はまだ若かったけど、ピントをやらせてもらった。斎藤さんは、いつもあの頃シネスコで、10倍レンズ、500mm いっぱいぐらいで大体撮っている。もしくは、もうちょっと長い玉(レンズ)で、芝居を撮る。そのピントを送る仕事を何年かやったんです。そこで、坂本さんと斎藤さんが、“こういう時は、ちょっと空を切ったほうが”とか、いろいろしゃべっている。斎藤さんが結構、構図がシュールな人で、素晴らしいから、そういうのを盗み聞きしていた。自分でやる時に、す

ぐに役に立ったかどうかはわからないけど“ああ、そういうもんなんだ”と。あと望遠レンズのピントは、結構まめに送らないと駄目ですから、芝居をよく見ていないと、なかなか送れない。そういう訓練がものすごく役に立ったかなあ。間もなくして撮りだした頃は、“坂本さん、こういう時どうしてたかな”と、坂本さんの真似をしとけばいいという感じで、1本目(『新・人間失格』吉留紘平監督、1978年)はほとんどやっているんです。そういうのを重ねていくと、だんだんあんまり明るいとか(暗いとか)考えないで、脚本を一生懸命読もうというか、芝居をよく見るというか、コンテとかそういうことをずっと考えるようになった。その訓練をしていると、芝居を撮れるということになってくると思う。その訓練をしないで、いい映画を撮っている人もいますが、感覚で撮ることが多いと思うんです。そういう映画もあるけど、劇を撮るのは、カメラマンをやりながら訓練してくるんです。いつもそこに目を向けていないと。明かりが、とか言っているよりは大事なことかなあ、と。どうもねえ、大事なことは、あんまり技術じゃないんだなあ。

斎藤さんの後、山田組をやったりしているけど、松竹は監督とカメラマンが、結構どう撮っていくか、って話をするんです。それに耳を傾けていると、“ああ、こういうことか”と。具体的にこれが身についたって、なかなか言えないけど、なんとなく、耳や身体が勉強したという気がするんです。

宮澤 学校では、どういうフィルムで撮る、どうやったら画が写るかという技術的なところは教えやすい。

長沼 学校ではやるしかないですよ、基本だから。でもカメラマンが、いい画を撮るってことはそれだけじゃないぞ、ってことです。日頃どういうふうに、現場でやってきたか。カメラマンになってからも、結構みんな、俳優を、芝居を見ているつもりでいるけど、見ていないんです。悪いけど“ああ、そんなことやっていちゃ駄目だよ”って映画はいっぱいある。“それ、そういう脚本じゃないんじゃないの？違うことに目を向けなきゃいけないんじゃないの？”と、思っちゃうんです。

宮澤 人物を撮る時のサイズは、自然と決まるんですか？

長沼 これも理屈じゃないです。昨日も話したけど、同じアップでも、テストをやっていると“ああ、寄り過ぎだな”とか、“引き過ぎだな”とか。たぶん、積み重ねてきた感覚でしかないです。“こういう時は、これくらいのサイズだよ”なんて教えられるものじゃないし、自分で汲み取っていくしかない。ここが映画の難しいところだし、日本のカメラマンの面白いところじゃないですか。アメリカだと構図はたぶん、ディレクターのものでしょ。

撮影監督システムの質問があったけど、アメリカはマスターショットを撮って、いろいろいっぱい画を撮るのであって、監督が“こういう画を撮ってください”って言って、カメラマンが画を作っているわけじゃないですから。日本の場合は、カメラマンがちゃんと画に責任を持っている。明かりよりも構図を、芝居まで考えて。日本のほうが、カメラマンは遥かに楽しい仕事をさせてもらっているんじゃないですか。アメリカの真似をすることは全然ないと思う。あんなどがかい映画は分業でやらないと、1人じゃできないですから。もったきめ細かく、夫婦とか恋人の話をきちっと追っていかないと、カメラマンが構図も考えて、画も作っていかないと、撮れないと思いますよ。撮影監督システムがいいとは思わないですよ、僕は。

宮澤 ずっとファインダーを覗かないといけないですか？

長沼 ちょっとした移動でも駄目なんだよ、違うんだよね、自分で覗かないと。このところ2本ぐらい、殺陣の場面は、任せてできるので、自分でやっていないですけど。「清兵衛」の時は、金子(雪生)さんっていう、ステディカムの人。もちろんモニターを見ているし、場合によっては、金子さんの真後ろまで行ったりします。この間の、「鬼の爪」(『隠し剣 鬼の爪』山田洋次監督、2004年)の時は大体、殺陣はクレーンに乗っていますけど、僕のところはオペレーターがいなくて

ら、京都の若いピントマンですけど、彼がいいと思って任せてクレーンに乗せて、(自分は)モニターを見ながら、“もうちょっと、こうだ”とか。ああいう立ち回りはそのほうがいろいろのことが見えるし、いいんですけど、いざ芝居を撮る時は、人に任せちゃ、駄目なんです。

宮澤 画調は、ハイキー、ローキーも含めて、どう考えて決めますか？

長沼 全くこれも脚本を読んで、こういう感じだなっていうのを自分の中で考えます。昨日と今日の(作品)は比較的、そんなに違わない、そんなに凝ったことはしていないし。最近の時代劇の「清兵衛」なんかは、もっとローキーにしてある。最近は特にね、基本は、自然に見えることが大事だと思うんです。時代劇でも、こういう家に住んで、このぐらいの明るさの中で、こういう生活をしているんだらうというのがまずあって、それを考える。なるべくそういう家の中にしようとする、ああいう明かりになってくるってことです。だから基本はなるべく、普通の感じってことです。現代劇だと、また変わってくる。家の中の作りが違ってたりするから。写って、一番普通の感じを狙っていきたい。そういう映画が、僕は多いこともあるけど、ホラーや違うものをやれば、違う考え方をする。今のところ、普通にすれば一番いいと。普通っていうのも、それなりに、一応自分の中では計算がある。

脚本を読んだ時に、感覚で“こうしよう”と。すると“フィルムはこういうのがいい、現像所はここ”となって、現像所のタイミングマンに脚本を読ませます。“こうしたいんだ、こういう感じでいきたいんだ”と話す。僕はそんなに変わっていないと思うけど、現像所は“毎回、長沼さんの場合は違うから、同じっていうわけにはいかないんです”と言っています。

フィルムと現像所については、結構それまでの流れがあって、会社が押しつけてくることがあります。僕はその選択こそカメラマンの命だと思っているんです。いいトーン、自分のちゃんとしたトーンがいけるかどうかは、そこから始まる。それをやろうとするのに、あるフィルムでは駄目だったりするから、なるべく頑張って、現像所は自分をわかってくれるタイミングマンのいるところへ行く。

フィルムに関しては、その都度、大事な選択で、この会社ならこのフィルムと、皆さんはやっていますけど、特に僕の場合は会社ごと変える。次に入ろうとしているのは、一応コダックにしていたけど、やりだしてから、これは変えようと思った。会社に聞いたら“いいです”って言うから、ちょっと不義理をしてコダックに“悪い、ちょっと考え方が変わったから、変えるよ”って。大事だと思うんです、やっぱりトーンというのは。決め方は自分の中に持っているもので、それこそ昨日のアグファを使いたいというのも、トーンですよ、全くね。結構、いろいろと頑張っているのかな、頑張れる力もついてきたってことがあるんですけど。

宮澤 フィルムテストや、増感とか減感についてはいかがですか。

長沼 なるべくオリジナルでいきたいので、減感とか増感とかはなるべくしない。明るく撮って焼きこんでもらうとか、その程度のことにはしますが。後処理みたいなことはなるべくしないで、ライティングでやっておく。現代劇の場合は、あまりこだわらないですけど、クランクイン前にこんな調子っていうのを照明技師さんや、現像所にわかしてもらう。計測マンには、何回かテストをやって、ラッシュを見て、“こうじゃない。もうちょっとこうだ”とか、話しています。昨日も話した「清兵衛」の時は、京都と東京、離れていたから、手紙とかね。京都の試写室の状況が悪いから、現像所に来てもらって、見て、意思が通じるまで頑張る。向こうもベテランで1つのものを持ってますからそこを突き崩してこっちのトーンをやってもらうように、結構、手を変え、品を変え、頑張っています。

宮澤 今日の作品のトーンはいかがでしたか。

長沼 さっきも言ったように、きれいに回してあるっていうか、歯切れよくて、画の調子もね。

結構うるさく照明部や、メーターマンにも言った。歯切れだけが狙いみたいなもので、変わったライティングにしようとか、そういうことはなく、とにかく歯切れでしたから、あの映画は。切れはいいけど、画のトーンが何となく、ねとっとしている(軟調になりすぎる)とまずい、ちぐはぐになっちゃうから。そこはカメラマンが1人でやっているから、統一して、自分で狙えるわけだね。“この監督とはイメージが合わない”っていうことも、みんなあるんだろうけど、僕の場合は、結構上手くいっているから、恵まれているなあ、と思って。そういう監督に当たっていることもあるし、結構いろんな人とやっているけど、画のテンポのようなことと両方考える。

宮澤 ビデオで「仁義」とか、おやりになっています。ビデオ、Vシネ系と、本篇系で、カメラマンとしてこういうほうがいいのかございますか？

長沼 Vシネだからって、特に変わることはない。ただ、Vシネやテレビをやる場合は、早く終わらすのが第一テーマになってくる。手を抜くってわけじゃないけど、“現場は早く、とんとんいこう”という、そっちが大きいですかね。結局、映画でやるほど、いろいろなことを狙っても表現できないし、テレビの画面で見ると、あんまりできないことを一生懸命やってもしょうがない。監督のやりたいことをやれるような方法でそつなくこなして、特に変えるってことはなくて、スピード重視で、プロですから(笑)。

宮澤 ビデオ撮影の注意点はなんでしょう。

長沼 僕は、ビデオを映画にするのは、やっていないからわからないけど、ブラウン管で見ると画面が小さいから、引き画は全然駄目です。だからテレビを見ていると俳優さんが顔で芝居をします。俳優さんも、あんなってしまうのが弊害です。カメラマンも、引いたら全然、何だかわからなくなっちゃうから、寄るしかない。そればかりやっていくと、映画のカメラマンにはなれないでしょう。気を付けることはそのぐらいですね。

宮澤 新人監督と組むことが多いのはなぜですか？

長沼 なんですかね。年取ったし、もうないだろうけど、一応、松竹で基本みたいなことを覚えた、みんなは見ていますよね。外に出て、相米さんなんかとやって、結構毛色の変った感じのものもやっていた。そうすると新人を出す時に、まるきり無難っていうよりも、ちょっと冒険をしたいところを、このカメラマンならわかりつつ、踏み外すことなく、上手くやってくれるだろうというぐらいに思って、“ま、こいつでやるか”が、会社のつもりなのでしょう、きっと。平山(秀幸)さん(『マリアの胃袋』1990年)、成島(出)さん(『油断大敵』2004年)、あと、本木(克英)君、朝原(雄三)君(『時の輝き』1995年)も。

成島さんの場合は、昔、助監督の時に、相米さんのところにいたから、ディレカン(ディレクターズ・カンパニー)というとなんか親しみがわいてね、成島さんがカチンコを叩いている時に、僕は大事にしたつもりなんです。彼はそう言ってなかったですけど(笑)。“敵討ちに、僕が監督の時に、監督と言わせるんだ”と言っていたから、そうしたら何十年かして“1本目をやる時は、どうしても長沼さんね”って言うてくれて、で、この間やったんです。

朝原君の時は、会社にそういう意向があったらうし、あの頃、山田さんとやりだしてたから、山田さんの意向も、朝原君は山田さんの弟子だから、そういうこともあったらうし。本木君の場合は、奥山(和由)さんが“まあ、長沼さんなら、そこいらをやってくれるだろうなあ”って思ったと思うんです。

宮澤 新人監督が“これをやりたい”、長沼さんが、“それをやっても”という場合、引っ張り込むんですか、それとも少し説得するんですか？

長沼 松竹でやっていた人たちは、山田さんとのやり方、その前は、前田(陽一)さんとか、そう

いう人のやり方を見ているから、どちらかといえば画作りとか撮り方はカメラマン主導ですかね。でも監督がやりたいことは、それが上手くいくようにこっちも頑張って、1本目から失敗しないような水準までは持っていかなければいけない。それはただ普通に、並に撮っておけばいいってことではなくて、ちょっとこの新人監督、光ったなってところまで責任を持って、やってやりたいなあ。たぶん、今日観たのは、本木君の中で代表作だと思うんですけど、結構そこについても気を遣ったと思っているんです。引っ張っていくというより、上手くコミュニケーションを取りながら手助けして、やっているつもりではいます。

宮澤 本木さんに、これをやりたいということはなかったですか？

長沼 現場では、あまりなかったですね。最初に、脚本をこうしたらどうかと、自分流のシノプシスみたいなものを持ってきましたが、これじゃあ当たり前になっちゃうと思って、“いろいろ破綻はあるけど、このまんま今の脚本を上手く処理していけば上手くいくから、脚本は直さないほうがいい”って。本当に上手く直っていれば良かったけど、せっかく飛んでいるのを、順を追って、松竹の映画みたいな構成になってたから。“せっかくの、この映画のシナリオの面白いところがなくなるから、止めたほうがいいよ”ってことがありました。

宮澤 監督とカメラマンが主張し合った時、最後は、どうなるんですか？

長沼 “どうしても”っていう時と“向こうのほうがいいことを言うな”っていう時を自分がわかるような状態にしておかないと。かたくなに“これで”っていうのも、映画にとって良くないと思うんです。やっぱりどっちも柔軟に。“ああ、面白いこと言ってるな”という時は、向こうでいいわけで。映画は共同で作っているから、監督は一応ジャッジはするけど、提案はしていかないと。上手く折り合いがつかない時は、2、3時間かけても、待てばいいわけです。そうなる前に、折り合いがつくところはつけるように頑張っているほうだとは思いますが、“こうだ”という時は、結構現場を止めたりすることはあります。結局、こだわってやったところは、いいわけです。ちゃんと意見は戦わせて、向こうの意見にするにしても自分の中で“向こうのほうがいいな”って納得できないと、消化しないままでやるようになって、きっと上手くいかないです。逆の時は向こうもたぶん“カメラマンはなかなか面白いこと言ってるな”って思ってやらないと、上手く呼吸は合ってこない。役者だってやりにくいだろうし、出来上がりは、たぶん良くない。だから僕は、ちょっと時間がかかっても話し合いができる監督とやっている、恵まれているところがあるんです。

宮澤 この監督とはできるっていう感覚はありますか？

長沼 映画の場合は結構、脚本が初めて上がった頃から、ロケハンを通じたり、準備のいろいろな打ち合わせの間に、“この人、こういうことを考えているな”と、だんだんわかってきます。やっぱり長いことやっていると、3日も付き合えば、全部わかっちゃうんです。ということは向こうもわかるわけです。そこでだんだん、準備の間にどっちが引っ張っていくかっていうのができていくんじゃないですか。

宮澤 相米さんは、あんまり言わないタイプですか？

長沼 何にも言わないですし、言うわけのわからないことを言うから、あの人には最後まで緊張しました。僕が1本目(『魚影の群れ』)をやる時は、既にあの方は長回しのスターでした。海の上で長回しするのかと思って、“また、長回しですかね”と言ったら、“俺には、わかんねえんだ”って。多分、本当にわからなかったんでしょう、今考えてみると。結局、海の上でも“カット”って言わないから、撮るしかなくて、延々と撮っていたんです。それで3本目(『あ、春』1998

年)はだんだんお互いに“何でもかんでも長回しすりゃいいんじゃないんだよ”とわかってくる。“捨ててもいいんだ”って、だんだん僕もわかってきてたから、『あ、春』では芝居全部をフレームに入れないで取捨選択しているんです。

宮澤 相米さんが“取捨選択してくれ”って言ったわけじゃなくて、長沼さんが捨てた。で、ラッシュを見て、これがいいと。

長沼 ラッシュを見て、何か言う人じゃなく、何も言わないから“ああ、これでいいんだなあ”と。ちょっと好き嫌いで捨てたりしますからね。この俳優が嫌いだっていう時は(笑)。相米さんも、経験的にも年齢的にも、取捨選択も必要と思ってた時期だったと思う。“相米さんは一皮むけた”と、評判になったし、キネ旬・ベスト・ワン⁽³⁾に選ばれたし、良かった。

宮澤 『魚影の群れ』は大変でしたか？

長沼 あれは大変だった。海の上だし、みんなが大変だった。緒形(拳)さんだって手探りだし、十朱(幸代)さんだって手探り、(佐藤)浩市君なんか初めてですからね、相米さんは。相米さんだって、ああいう大人の映画を撮るのは初めてだったし。みんなが手探りだったから、その緊張感、スタッフの息遣いみたいなものが、あの画面に出てきていると思うんです。スタッフの勢い、気持ちとか、そういうのは画に写っている。そういうスタッフが集まって、初めていい映画はできているけど、もろに「魚影」のように、息遣いまで見えてしまうとね、うるさいですね。スタッフなんか映画の中で感じたくない。そういうのは邪魔なんじゃないかと思うんです。クレーン、移動から何から、必死になっている俺が見えるんですよ。出ている人たちの息遣いならいいけど、スタッフの息遣いはいいよって感じはしますね、最近は。

宮澤 最近ですか、それは？

長沼 そうですね。ここ7、8年、ですかね、だんだん。無理して移動して、クレーンを使っているから、静かに俳優さんを捉えていない。自分でやっているからそう思うのか、船の上で釣っているところも、必死ですよ。そう思いませんか？スタッフが必死っていう感じがするんです。

宮澤 すごく目立っていいなっていうことも、あるんですが。

長沼 あはは(笑)。

宮澤 事前に受けた質問に移らせていただきます。“デビューされた頃と現在では、照明の扱いが大きく変わったと思いますが、それを具体的に知りたい”という質問です。

長沼 昨日からこの話はしているかもわからないですけど、僕が松竹でデビューした時は、松竹のお正月映画の裏面というか、そういうものが多かった。お正月向き映画のライティングですかね、どこも普通に明るく撮っている。そういうのをやっていて、松原(信吾)君が新人監督でやりだした時は、会社にも乗せられた。松竹には昔、ヌーヴェルヴァーグっていうのがありましたから、それから何十年か経っているんだけど、松竹ニューウェーブとか何とか、2人で新人で出たんです(笑)。そんなふうに乗せられてしまうと、いろいろやったほうがいいんだろうな、と思ったし。『なんとなく、クリスタル』が、その1本目で“あまりライティングしないぞ”という方法で、人がやっていないというのが、一番の狙いで、カメラワークもライティングもそれを考えてやった。

それからだんだんやっていると、『魚影の群れ』で熊谷(秀夫)さんの非常に自然な明かりに出会ったんです。それが新鮮で、“ああ、熊谷さんとやろう”と。で、十何年、熊谷さんとやっている間に“そういうことが大事だな”と思いつつ、何年かして、山田(洋次)さんに出会った。山田さ

んが照明について何か言ったわけではなくて、山田さんの世界というか映画は、ライティングで何かしようとか、そういうことじゃないところへ、またやっぱり来ているんですよね。

新人の頃は、そういった意味でただ当てている。ライティングなんてものではなかったんじゃないかと思うんです。今は、ごく自然にしようという明かりに変わってきて、自然にということだけが、僕がやる映画です。違うものをやれば別でしょうけど、なかなか僕には来ないから、そうなったんですかね。

宮澤 続きまして、“現代におけるシネマスコープ撮影の動向について、費用も含めて知りたい”という質問です。

長沼 僕は初めの頃、会社のお正月映画がシネスコだったから、シネスコでやっています。最近はやっていないし、アメリカのゲームみたいな映画ならいいけど、僕のやっている映画は、シネマスコープじゃないほうがいいと思っているんでね、あまり興味がありません。「魚影」とその前の「クリスタル」も(アメリカン・)ビスタで、前田(陽一)さんとやった「つっぱり」(『次郎長青春篇 つっぱり清水港』(1982年))から、3、4本ですよ、シネスコをやっているのは。松竹に行くと昔を懐かしんで、“シネスコでやらないんですか”なんて言う人がいるけど、僕はビスタのほうが、きめ細かいドラマが撮れるような気がしています。“見せる”映画なら、シネスコもいいんでしょうけどね。

宮澤 撮影の技術でいうと、ピントの置き方とかはシネスコは難しそうに見えるんですけど。

長沼 シネスコのほうがピントを置いたところより前が深いのかな。むしろ画面の問題でしょうね、上下と横の比率の問題。

費用は、アナモ(フィックレンズ)の値段が大したことないから、変わらないでしょ。僕は(最近)やったことがないからわからないけど、ライティングとかトータルでシネスコのほうが高いんですかね。アナモフィックレンズ(のせい)で、現場は倍ぐらい暗くなるけど、今はフィルムも感度がいいから問題ないし、費用はあまり、変わらないんじゃないですか。

宮澤 次の質問は、“学校で、君の撮影は芝居を捉えていない、と言われたが、芝居を捉えるのには、どうしたらいいですか”

長沼 何かあるわけじゃないと思う。テストをやっている間に、心静かに、じっと芝居を見ているしかない。それが大事なんですよ、その姿勢がきつと。そうすると、“あ、今、このフレームじゃ駄目だな”っていうのが自然にわかる。見ているようで見ていないんですよ。僕だって“あ、芝居を見ていない”って時は、いっぱいあります。

監督より、フレームできちっと、そこだけ見ているから、“あそこのところはちょっと”って監督に言うと、“そう？”って直したりするわけです。せっかく自分だけが、ビデオではなくファイnderを生で見えるから、これをよく静かに見る。余念、予断を持たないで、“あ、あそこのところ、もうちょっと明るくしようかな”とか、そういうのは2回、3回、4回、5回目辺りで、ちょこちょこっと見ればいい。とにかく芝居を、俳優さんの顔を見る。で、シナリオの、今ここを撮っているけどなぜこう撮っているかが、自分の中があれば、それが表現できているかどうかは、よく見ていればわかる。

宮澤 芝居を見るっていうお話は、監督によってやり方が違うと思うんですけど、例えば、山田監督はどうですか？

長沼 まず山田さんの場合は、俳優さんが来る前に、セットで助監督さんがやってみて、大体見当をつけていく。ですけど、僕にはこうしたほうがいいのかというのが既にある。多少は言うけど、当日言ったほうがいいのかもあって、それが呼吸なんです。

宮澤 長沼さんは、台本をもらって読んだら、自分の中で芝居もできているんですか？

長沼 そうですね(笑)。それを壊すのが大変ですが、そのつもりで見るとよく芝居が見えるんです、実は。もちろん俳優さんが決まっているわけです。頭の中にできてて、“あ、違うな、感じが伝わってこないな”と。

宮澤 劇場でお芝居を見るケースも多いですか？

長沼 あまり見ないです。そんなには見てない。“松(たか子)さんが次は出演するから”とか、「学校」(『十五才 学校Ⅳ』、山田洋次監督、2000年)の時は、“おばちゃん(役)の、麻実れいさんの舞台を見るか”とか(笑)。怠け者であまり勉強していないです。

宮澤 それでは次の質問です。“カット数、色彩が観客に与える印象をカメラマンとしてどう考えているか”

長沼 映画を撮る時に、カット数でそのシーンを考えるわけじゃなく、ポイントになる部分に向かってそのシーンは撮る、ここはアップがいるとかやっていって、カット数が積み重なっていくわけです。山田組の2時間ぐらいの映画だと、今は300カットぐらい。昔よりすごく少ないですけど、カット数とか、カットが短いからテンポがいいとか、あんまりそういうのはないんじゃないかと、僕は思うんです。テンポは、観客がこの映画にどこまで感情移入している、飽きないで見てるか、引っ張られているかということだと思うんです。カット数が観客に何かを与えることはないっていう気がするんです。やっぱり、芝居をつかんでいるかが大事だと僕は思う。色彩が観客に(何かを与える)ということは、結構あると思うんですよ。簡単に言えば、暖色系と寒色系を単純に処理してもつまらないから、いろいろ考えたほうがいいけど、結構大事だと思う。だからといって、こういう時にはこうしたほうがいいとかは、なかなか(ない)。自分で判断するしかないし、やわらかい感じがいい時もあるし、ちょっと青ざめて寒々しいのがいい時もあるし。やっぱり、カメラマンの好みが大きく出てくるから、自分の個性を活かすしかない。

宮澤 フィルターワークはあまりやらないですか？

長沼 『光る女』(相米慎二監督、1987年)だけは、日本じゃないような話になっていたから、アグファを使って、紫色のすごく濃いフィルターを使っています。しかし、他のはフィルターはほとんど、ライトにもかけないのが基本。フィルムはいじらない、明かりはいじらない、色ではね。結構そういうところは徹底しているかなあ、普通の人に比べると。

宮澤 夕日はどうですか？

長沼 あまりきれいな夕日は撮りたくないんですよね。映画だと、どうしてもきれいな夕日を撮りたくなるけど、普段われわれ、よっぼどの時でないとしごい夕日なんて見ない。『たそがれ清兵衛』も、いい夕日を全然狙っていないです。最初から山田さんにも、手紙を書いたんです。“『たそがれ清兵衛』だといって、夕日のいいのを狙う必要は全くないと思う”と。“あんまりきれいな夕日は邪魔をする時がある。夕日を見て人間を見ないことが多いから、普通の夕日が、場合によっては曇ってる夕景でもいいと思います”って。

他人の映画ですけど、なぜかロケーションでやらないでセットで、夕日のきれいなのを作っていた。下のほうにちょっと町があって、その明かりがちらちら入る手前で、木の上の男の子が2人で大事な話をしている。そうすると、“うわー夕日がきれいだ、あ、下の町の明かりが変わっていく”なんて見て、2人が何をしゃべっているか全然記憶に残らない。そういうのは全く芝居が撮れていないと思っちゃうんです。家の中にもものすごく赤い夕日が入ってくることは、普通の生活で

はあんまりないですよ、目も慣れちゃうし。僕の映画は普通だから、あんまり色は使わない、っていうのが基本線にあるんです。

宮澤 次の質問は、“日本には、なぜ撮影監督システムが根付かないのでしょうか。また根付く必要はありますか”

長沼 僕は撮影監督協会に所属しているから、一応、撮影監督と言っていますが、呼称もシステムも、どうでもいいです。大事なことは、この映画に、俺がどのぐらい参加しているか、監督とダブる仕事をいっぱいしているぞということで、ライトよりもそっちが面白いなあって、昨日から言っているんです。だから、撮影監督システムがどうかって僕に聞かれるのは、非常に答えにくいというか、難しい。

時には、フレームは俺が決めるよと思うから、明かりよりもそっちなんです。だからあまりこのシステムがいいとも思わないし、根付く必要もないだろうと思ってしまいます。やりたい人はやればいい。

宮澤 次の質問は、“美術、照明などのスタッフとのコミュニケーションについて具体的にお聞きしたい”

長沼 照明部の場合は、やる前に結構手間をかける。現場であまりトラブルがないように、ライトの狙いの違いでね。全体の感じがあってれば、細かく1つ1つをやっているわけじゃないから、それは任せてある。

美術が一番難しいんです。自分の中で(イメージが)できているから、セットもこうでないと駄目だとか、いろいろあるわけです。そうすると毎回ね、美術部とはあまり上手いかない。時間がかかるんです。“こうしてください”と、向こうが先輩ですから、時間をかけてお願いしていく。デザイナーと埒が明かない時は、その下で頑張る人と上手くやって、お願いしていく方法です。それぐらいの人は大体自分の年代ですから。

「鬼の爪」の時にオープンセットを作っているんです、主人公の。僕は『半落ち』(佐々部清監督、2004年)をやっていたから参加が遅かったんです。松竹に呼ばれて、夜に行ったりして打合わせはしていたけど、どんどん進んでいてオープンセットをこういうところで作ったらいいなんで、聞いていたけど僕は“いらぬいなあ”と思って。それで助監督さんと制作部を連れて、代わりの家を弘前に、薪を割っているところは四国に探して、“オープンセットは、いらぬいんじゃないでしょうか”って言ったら、山田さんは“えっ、斬新なこと言うけど”とか言って、(美術の)出川(三男)さんに、もうすごい勢いで怒られちゃって、俺。「鬼の爪」はオープンセットらしいのを排除して、もうちょっとリアルな感じのほうが研ぎ澄まされた感じが出てくるなあと、思って提案したわけだけど、そういう妥協もありました。

宮澤 次の質問は、“撮影者としてのシナリオの読み方について、お聞きしたい”

長沼 キャメラマンが、最初からキャメラマンとして読み込んでしまうと駄目な気がする。僕は、脚本をもらって、小説を読むように、何も考えず読むようにしている。新鮮な感じで全体の印象をつかむことがポイントなんです。そこをちゃんと押さえておいて、その感じを画にしていくには、って考えていくわけです。読み込みだすとまずいところが見えなくなってくる、脚本の良くないところがわからなくなってしまう。それで解釈していってしまうから、1回目の読み方をとにかく大事にする、余念を捨てて。

宮澤 続いての質問は、“フリーランスとしての、仕事の選び方について聞きたい”というのですが、いかがですか。

長沼 選ぶほど仕事は来ない(笑)。来たものやっつけていくということです、僕は。一緒にやって

いる照明技師は大きいものから小さいものまでいっぱい、どんどんやるから、それは大変だろうなと思うけど、僕は意外にぼつん、ぼつんで、映画が多い。

宮澤 山田監督の作品の場合、どこから最初で、どこが終わりですか？

長沼 台本をもらう前に、呼ばれたりすることはありますが、台本をもらって“さあ、やれるぞ”となる(のが最初)。大体クランクインの2、3カ月前で、それから撮影して、初号の試写までは拘束してもらうかなあ。あとは現像所で、英語スーパーを入れたのを新しく焼きました、とか言ってきます。それはサービス(無償)でいいと思っているんです、長い付き合いだし。

宮澤 DVD化はどうですか？

長沼 最近は、封切る前にやってくれるんです。こっちも常に“忙しいぞ”って(笑)。“早くやれ”って言うと、別もの(DVD用のプリント)を焼かないといけないんです。上映用のポジとは違いますからね。

宮澤 フリーランスの契約は、会社によって拘束期間が違う。DVDはそこからはみ出れば、仕事になるんですか？

長沼 DVDは大体、どこの会社も最近は浸透してきて、1日の報酬っていう形で出るんです。安いですよ、技術料でも何でもなし。

宮澤 劇場用とは違うポジを作りますが、そのタイミングの分は？

長沼 別にやりますが、日当の中に含まれます。

宮澤 監督には1.75%とか契約ありますが、カメラマンの場合も、DVDになって何本売れても1.75%とか入りますか？

長沼 ないです。昔、著作権を少しでもと、(日本映画)監督協会と(日本映画)撮影監督協会の両方で運動をやりだしたんです。何%か何か出すって言った時に、監督協会はよしそれだと、しかし撮影監督協会はそんな額では、と蹴ったらしいんです。それでずーっと出ないまま、DVDの日当だけ、もらって、それで終わり。

宮澤 次の質問は、“非フィルム映像が多くなる将来、カメラマンの個性はどう発揮されていくのか教えてください”

長沼 フレームをディレクターに預けることになってしまいますからね。カメラマンの個性がだんだん、必要とされなくなってしまう心配もある。ディレクターの上をいくぐらいのカメラマンになるしかないと思う。今までのような映画監督の巨匠みたいな人は、あまり育ってこないと思う。カメラマンがしっかりしたほうが、むしろいいなと思う。さっきからしつこく言うけど、芝居を撮れることが、何よりも大事なんでしょう。監督を見ていると、すごい人はやっぱり観察力がすごいですよ

宮澤 次の質問です。“『魚影の群れ』など、相米監督の長回しに対応するための工夫についてお聞きしたい”

長沼 相米さんの初期の2本ぐらいは、長回しでもクレーンに乗って大変なことをしています。僕は結構体がやわらかいというか、田舎育ちで畑や田んぼを駆け回ってたから、やわじゃないん

ですよ。クレーンの上の狭いところで、ほんの少ししか足がかかってなくても、7、8分回す。自分の体を動かさなくて、カメラだけ回してやったり、そういうのは器用なんですよ、意外に。

体の動きだけはよかったです。小柄だから余計対応できたのかなあと思うんです。相米さんの場合は、1日ワンカットですから、何回も何回も練習するわけです。僕のNGでも3回、4回、5回は当たり前。それで向こうも、いっぱい(NGを)出すわけで、何だかわからないけど、もう1回というのものもある。1日が終わると本当にへとへとです。相米組のカメラマンって、精も根も尽き果てて、夕飯もおいしくなくて、寝て、終わり。相米さんだって、疲れているんでしょうけど、一生懸命、芝居見ているから。役者だって疲れますよ、いいか悪いか、何も言われなくて、何回だってやらされる。それでも、相米さんとの仕事は楽しかったですね。工夫なんてなくて、ただしがみついていただけでも言える。

宮澤 次の質問は、“カメラワークにおいて、特に影響を受けた映画は、何ですか。写真、絵画、音楽も愛好されますか。撮影助手をされている間、苦勞されたことは何ですか”

長沼 影響を受けた映画は、あんまりないです。すごい映画だと思ったのは、鈴木達夫さん撮影の『とべない沈黙』(黒木和雄監督、1966年)。それが一番、衝撃を受けたのかなあ。最近では、「エルミタージュ」(『エルミタージュ幻想』(アレクサンドル・ソクーロフ監督、2003年))かな。そのちょっと前は、『アンダーグラウンド』(エミール・クストリツァ監督、1995年フランス、1996年日本)。自分は当たりの映画をやっているけど、不思議なことをやっている(映画の)ほうが面白いですが、カメラマンとしては。写真、絵画、音楽は、愛好と言うほどではないです。つまらない生活を送っています、そういう意味では。

撮影助手の間、苦勞というよりも、毎日毎日が嫌で嫌で、“もう撮影なんて嫌だな”と思ってやっていたかなあ。カメラマンになると、途端にころっと変わって“面白いな”と。助手の頃はつまらなかった。立ち回りとかカーチェイスとか、そういうのが大嫌いで早くカメラマンにならないと。カメラマンは面白いです。

宮澤 ここからは、会場からのご質問をお受けします。

質問 昨日の『夢の女』の前半で、玄関で誰かの声がして迎えに行く時、部屋から玄関にずっとカメラが移動しますが、ピントはそのままですか？

長沼 初めは声が聞こえるから、ピントを、吉永さんに置いてある。一般的には、初めと最後の人物。

質問 そのままのピントで玄関に移動して、玄関の人物で、もう1回送るのですか？

長沼 自然に送る。キュッと送ると画面がキュッと動くからね。シネスコなんかだと、もっとそうだけど、送ると画面がズームのようになる。なるべく、静かに送る。

質問 『夢の女』は、ピントと浅い深度を上手く利用していると感じました。それに対して、『てなもんや商社』は非常に深度が深い。作品によってどのような考えで深度や絞りを決めていますか？

長沼 『夢の女』に関しては、おっしゃるとおり、深度を上手く利用して、ピントを送ったり、送り返したりしています。昨日、ちょっと観てもらった、吉永さんのところなんかは、深度を非常に利用して表現しようと、意識的にやっています。35mmだからできたんです。

今日観ていただいた「てなもんや」は16mmですから、ピントの送りがいは全くなくて、そういう表現は不得手ですが、どこにも大体、合っているの、むしろフィルムの弱点を克服しているとも言える。そういうことをするなら望遠レンズにするけど、ワンシーンでワンカット毎に違う

レンズを使うのは、遠近感が変わったりするから、なるべく避けて、縦位置に撮らずに、横に、大体フラットに撮っている。深度を深めるために、ピントのために、ライティングをすることは少ないです。

僕の場合は、大体、1本の映画を35mmのレンズ1本でなるべくやる。引きたい時は35mmで引く、寄りたい時は35mmで寄るという方法が最近が多い。

昔は、望遠とか、広角とか、ごちゃごちゃに使っていたんですけど、最近はカメラマンの意図があまりわからないように、静かにいきたいので、なるべく一番、(人間の)眼に近いレンズを使って、やっているんです。深度が深くなったり浅くなったりするわけではないけど、寄っていくと深度が浅いから、手前はぼけてくる。ぼけがきついなと思えば、ちょっと緩くするとか、ちょっと絞るとか、多少のことはするけど、基本的にはシーンを、大体こういうライティングをして、絞りが幾つになったら、それで大体通していくという方法なんです。

京都でやる場合は、そういう照明技師とやっているから、多少向こうの意図もくみながらやっていますが、35mmの自然の深度、(絞りは)4つとか、^{フォー}5.6^{ロフ}でやれば、と思うんですけど、これは慣れだから。明かりがばらばらするのは見にくいし、一般のお客さんに見てもらおうプロの映画ですから、ピントは二の次で、ライティングを大事にします。被写界深度をどうしても優先するのなら、中をうんと明るくしなければいけないし、中に合わせると外がとんでしまうから、上手く接点に歩み寄って、絞りを決めて中も外もそれでやる。外が明るいなら、ND(Neutral Density、中性濃度)のフィルターを使う。ライトはたくさんないから、セットに合わせるほうがやりやすいでしょう。NDで暗くて見にくいなら、感度の低いフィルムを使うとか、シャッターを絞るとか。

パナ(フレックス)なら、フィルターがかかるのがファインダーじゃないから、暗くならない。(アリフレックス)B Lは、フィルターを^{ビーエル}いっばいかけると、覗く時に真っ暗になるけど、じっと見ていれば、見えてきます。よくあるんですけど、ファインダーから目を離して、台本を見て、ファインダーに戻ると、真っ暗で見えなくなる。だからなるべく、日陰にして台本を見たりする。フィルターをかけるとそういうことが起きるんですよ。

質問 山田監督と2本時代劇を撮った後、あらためて、勝新太郎監督の映画作りを、カメラマンの立場からどう思われますか？

長沼 違ったことはやっていない。ライティングも構図、画の作り方も、大体同じだと思っているんです。勝さんの映画は「鬼の爪」よりもっとエンターテインメントの映画ですけど、カメラマンの仕事は同じです。

質問 アクションを嫌々やっていたことはありますか？

長沼 嫌々じゃないけど、あまり好きじゃないんだよね。どうも昔の時代劇、京都で作られている映画は、スターさんの時代劇で、スターがどういう立ち回りをするかが見せどころで、それをどこで、どのように、どう成立させるかというドラマ。お家騒動だったり、いろいろ話を積み上げて、大体、そこに持っていくわけです。スターを格好よく、振り付けのようにきれいに撮るけど、今の人はスターが、歌舞伎のようにしたって、“普通にやれよ”と思うんだよ、俺は。山田さんの脚本だと、チャンバラをするために書かれているわけじゃなくて、普通の話をやっていたら、どうしてもチャンバラになってしまったということだから、そこへ向かっていなくてもいいわけです。だから撮り方も、そんなに出ている俳優を華麗に撮らなくても、このチャンバラが、いかに隙がないか、本当らしく見えるかに重点を置いてるから、そっちのほうが撮っていても納得がいくんで。

『座頭市』みたいな映画は、みんなが楽しむわけだから、嫌々撮ってたということはないけど、なるべくカットは少ないほうがいいな、と思いつつ、3台ぐらいのカメラで撮っているから、カット数はいっぱいある。基本的には、カーチェイスとチャンバラは嫌い(笑)。

質問 曖昧ですけど、“新しさ”をどう考えていますか？

長沼 最近が一番オーソドックスなのが新鮮に見えたりする。

質問 昔ならリアルに見えていたのが、最近、オープンセットだと何となく感じてしまうことが多いです。どう思われますか？

長沼 昔は全部が作り物というオープンも、セットも、そういう作り方をしていると思うんです。小津(安二郎)さんの映画だって、明らかにセットだよっという感じで撮っているけど、全部がそうになっているから、それを許して見ている。今はロケーション、オープン、セットを混ぜて作っていくから、セットもオープンもかなり作り込んでいかないと。ただ、美術部さんが作ると、いかにも汚しているっていう、汚しになる。本物は、風雨が自然に作っていくものだから、それには、かなわない。だから、明かりなんかも、やっぱり考えないといけない。「清兵衛」の時は、どうしても玄関がメインだから、オープンの玄関に順光が当たらないように、実は建っているんです。出川さんに言わせたら、あり得ない。北に玄関がきてるんです。でもそれは、いかにしてセットを嘘っぽくなくするかというところから、カメラマンが発想しているわけです。北向きにして、日を当てない、斜光しか当たらないように。しかも最後に、(宮沢)りえちゃんと玄関のところで会うところは、少し明かりが当たるようにしたいな、と思ったから、家の向きも指定している。そういうことを考えながら、オープンは、時間と手間がかけられる時は、それぐらいのところまで、実は考えているんです。そうでもしないと、やっぱり作り物は、いくら美術部さんが頑張っても、自然が作るわけじゃないから難しいよね。

宮澤 貴重なお話を本当にありがとうございました。最後に、映画を目指す若者たちも含めて、一言お願いします。

長沼 これからフィルムよりも、24Pとか、ああいうのがいっぱい、映画で出てくる。みんなでビデオ(モニター)を見て、カメラマンの存在が薄くなっていくけど、踏ん張って、なるべくフィルムのほうが表現力は大きい、多いんだと、みんなに言い聞かせて、フィルムを大事にしていくように。簡単に“24Pでやりましょう”なんて、カメラマンから、われわれのような映画のスタッフから言い出さないで、なるべく、フィルムで何でもやろうとしてほしいな、と。そうしないと、だんだん日本の映像も、質が低下していくと思うんだけどなあ。24Pを一生懸命研究している人もいるけど、なるべくフィルムを大事にしてやっていきましょう、と思うんです。

受講生 (一同拍手)

長沼 ありがとうございました。

■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) 16mmフィルムの撮影で、サウンドトラック部分も映像に使う方法と、その方式のカメラを指す。
- (2) オリジナルネガからマスターポジを作ってデューブネガをおこし、上映用プリントを焼くこと。
- (3) 「1999年度・第73回 キネマ旬報 ベスト・テン」日本映画 第1位。