

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1回 1997(平成9)年度 「日本映画の技と匠」 撮影2

(総合プロデューサー：野上照代)

登壇者：野上照代(スクリプター)+岡崎宏三(撮影)

開催：1997年12月10日(水)15時30分

会場：東京国立近代美術館フィルムセンター 小ホール

— 『^{なみかげ}波影』(豊田四郎監督、1965年)上映後 —

野上 初めて観ましたが、あれだけできたら満足でしょう？

岡崎 あの当時、日本映画には、撮影にゆとりがあり、ロケーションも曇った日にうんと撮り、天気は休み、というのがざらにあったんです。と同時に見事ですよ、伊藤熹^{ききく}朔さんの美術は。それと俳優さんの見事さね。

野上 そう、若尾(文子)さんがいいですね。

岡崎 若尾さんは大映から東京映画に来て、ああいう役をやる。今の撮り方でいうと、あそこまで美女というか、美しくなくてもいいような気はする。

野上 ずいぶん時間がかかっているんじゃないですか、撮影自体に。

岡崎 どのぐらいかかったですかねえ……。 (福井県の)^{おぼま}小浜の三丁町には遊郭がまだ残っているんです。私が苦労したのはライティングです。やっぱり宮川(一夫)さんを意識しているわけです。

野上 宮川さんの色とはまた違いますね。

岡崎 宮川さんの、あの調子にはとてもかなわないから、私なりにね。私と東京映画でコンビの榊原庸介君という照明がいるんですが、彼を抜擢というか、起用して、何本も撮っています。非常に勘のいい男で、早く亡くなりましたけど。ライティングのルックはカメラマンが絶対に担わなくちゃいけないですから、そのルックをいかに上手くやってくれるかが照明さんで、カメラマンが口頭で伝えたテクニックを即、形にする。照明は、全く立派なテクニシャンでカメラマンを助ける。と同時に、カメラマンは、必ずこうやりたいと、しっかりした指示というか、意図を伝えないといけないと思う。

野上 狙いは、カメラマンの狙いですからね。

岡崎 そうですね。豊田演出は、リハーサルを通してやるわけですが、粘りっこいです。あのエネルギーが、あの体のどこから出るのかという方で、じわじわじわじわ追いつめていくわけです。豊田監督とは14年間組んで、東京映画で12本ですか。

野上 さっき数えたら12本、よっぽど気に入られた。

岡崎 気に入られるまでが大変だったんですよ。そもそも東京映画は東宝の外郭で、その当時ご存知のように五社協定⁽¹⁾がありましたよね。俳優さんとか専属のカメラマン、監督は他社で働けない。その中で東宝は、東京映画というプロダクションで、自由にできた。そこに、東宝でやると予算はたっぷり使う、仕事は粘る監督を配置したわけです。東京映画には異色のプロデューサー、東宝で『雪国』(豊田四郎監督、1957年)などを作った佐藤一郎さんとか、滝村和男さん、椎野英

之さんがいて、異色の企画を立てる。そのかわり、変わった映画を撮るためには、ランチメニューとして「駅前シリーズ」⁽²⁾がありました。私も「駅前」を10本ぐらい撮っていますが、これは気楽な、俳優さんの映画です。

豊田さんはそれまで、安本淳さん、三浦光雄さん、それから玉井正夫さんという名カメラマンと組んでいました。その当時のカメラマンは、監督にもよりますが、粘るだけ粘れたということがあったんじゃないですか。例えば衣笠貞之助さんと三浦さんの『川中島合戦』(1941年)は、馬に乗った侍が河原の端から出てくる時に、槍の穂先だけがきらきらと光る時間帯を4日か5日かけて撮ったという有名な話があります。ビデオで見ても確かにその通り。それが許された時代でした。とはいえ、(東京映画は)小プロダクションですから、手を抜くということではなく、予算の中でなるべく早くという要求があったんですね。

当時の私はたまたま、東宝系の宝塚映画と東京映画の専属のような形で契約をしていて、宝塚映画で、その後多くの作品を担当する川島雄三監督と『暖簾』(1958年)を撮った。その時、主役で出たのが森繁(久彌)さんです。その前に森繁さんで、『夫婦善哉』(豊田四郎監督、三浦光雄撮影、1955年)、「猫と庄造」(『猫と庄造と二人のをんな』豊田四郎監督、三浦光雄撮影、1956年)があったので、私が選ばれたのは、早く仕事をやれる男だと思われたのではないかと。『暖簾』の後、急に東京映画で“豊田さんと組んでくれ”と言われたんです。

豊田さんも、ここらで若いカメラマンとやってみようじゃないかという気持ちもあったんじゃないでしょうか。それで、『明日ある限り』(1962年)という、盲目の、星由里子さんが扮する作品で、初めて豊田さんと仕事させてもらったんですが、監督は、全く私を信用しないわけです。というか、作品を見てくださってはいますけど、自分の演出の中にどこまで食い込んでくれるかということじゃないですか。私は、とても今までの三浦さん、安本さん、玉井さんの調子にはならないと、自分なりに思っていました。ここで何か1つ、別なトーンをやってみないといけない。トーンはルック、いわゆる豊田組に対するテクニックですよね。ひとりひとり、同じような調子でやるってことじゃなくてね。やっぱりカメラマンはその監督の良さというか、特徴を活かして、やらなきゃいけないと思うんです。

今はアメリカでも、オーストラリアとかフランス出身のカメラマンが起用されています。これはずいぶん多くなっている。『マッドマックス』(ジョージ・ミラー監督、1979年)のカメラマン(デヴィッド・エグビー)とか、『ダンス・ウィズ・ウルブズ』(ケヴィン・コスナー監督、1990年アメリカ、1991年日本)のオーストラリアのカメラマン(ディーン・セムラー)とか。まあ、最初に豊田さんと組んだ時には、まず今までの先輩のオーソドックスな形でやってみよう。

野上 注文はあったんですか？

岡崎 ないですね。でも、眼光鋭い人で、だいたいカメラマンの背中を見てると、上手いか下手かがわかるらしい。木下恵介さんでもね、例えばカメラ移動などで、後ろ姿で操作していると、“今ちょっとあれじゃなかった？”などと言われますから。

野上 厄介な監督とかかわってますねえ。

岡崎 (笑)いやあ、確かにね、また厄介な人ほど面白いんでね。

野上 じゃあ、1本目が上手くいったから、続くんでしょね。

岡崎 そうでしょうね。まあ、半分が安本さんで、半分が玉井さん、芝居を大事に撮る場合だけが三浦さんという調子じゃなかったかと思います。

野上 『波影』は、本人としては、いい調子が出ているほうですよ。

岡崎 ええ。豊田演出は、細かくカット割りしない、お任せなんです。もちろんカット割りをしてくるんですが、芝居をやっているうちに、カットを割りたくないような雰囲気になるんですよ。そ

うなってくると、カメラマンは、完全にストーリー、これを追いかけていけなさいいけないです。リハーサルの中に、単にカメラライトが高い低いではなく、どこでどの人を大きくして、どこの俳優さんが流れてどうなって、というふうに、自然にカメラマンとして、演技というかストーリーを分析する目を養わないと、豊田組に関しては具合が悪い。この映画の中にも確かにそれがあると思います。例えば非常に細かい芝居、中村賀津雄さんとの蚊帳の中の芝居は、1カットの中で移動しながら、1つの動きの中に10カットぐらいを見せるというカメラの動きが、必要になってくるわけです。

野上 シネスコのサイズが上手く使っていますね。

岡崎 シネスコは、割と難しいんですけど、(監督が)上手く考えていらっしゃるからでしょう。ミッチェルでルーペを覗いたら圧縮された画像で、ファインダーがシネスコになってないです。縦に長くてね。端がどれぐらい入るのかもファインダーで苦労しなさいいけないし、この時の50mmのレンズと東宝スコープは、ワンブロック(一体)ではなく、マスターレンズと付属しているアナモフィックが、2つになっている。

野上 そうそう。

岡崎 逆送り⁽³⁾って、ご存知ですか？片方は左へ送って、片方は右へ送る。東宝スコープは、岩淵喜一さんという技師長の研究の成果で、非常にいいレンズです。その後できてるレンズですと、端にいくと顔が長くなってね。この東宝スコープは、非常に素直なレンズだと。

野上 ああ、そうなんですか。

岡崎 それで、私には、50mmとシネスコのアナモフィックの組み合わせが、どうも面白くないんです。44mmのマスターレンズが、東京光学(機械株式会社)にあったから、それを特別に頼んで、アンマウントって、ミッチェルのマウントに入るようなレンズで、それをマスターに使っている。ですから50mmのシネスコの雰囲気ではないと思います。そういう微妙なことが、東京映画だから許されるんです。フィルムの選択とか、自由に選べた。専属のカメラマンは私と2、3人で、村井(博)君と黒田(徳三)君の若手がいるだけです。そういう意味で、この44mmというマスターレンズとアナモフィックの組み合わせが、シネスコの雰囲気になっています。

野上 だから、表の海も山も空も素晴らしいですけど、ああいう広さが上手く出るし、それから、座敷にずらっと並んだシーンね。ちょうど上手く入るんです。ただ、普通シネスコはアップが困るんですね。アップでそれからパンしたり移動したりしてもね。

岡崎 はい。あれがミッチェルのパララックス。今でこそ、技術者は一眼レフで完全に、暗い中で、夜間ロケでもフレームがわかります。

野上 ええ、幸せです。

岡崎 幸せです。(ミッチェルの)^{エヌシー}NCが使われた方はいますか？苦労しますよ、NCは。しかしあんないいカメラはないです、単純でね。もう本当に自分の心がカメラに映るといえるか、あれほど機械に左右されないで、自分がやった通りに写るカメラ、僕はないと思っているんですけどね。ただ不便さはね、ファインダー、パララックスという宿命的なものを背負って立たなさいいけないことです。

この作品に関しては、フィルムがファイングレイン⁽⁴⁾で、感度64ですから、ライトも余計にいるわけです。今みたいにHMI⁽⁵⁾もありません。ロケーションは、上のほうにスカイコントロールという、ニュートラルのフィルターを随所にかけてやっているわけですが、そういうライティングと画調が当時のモノクロ作品を見ると、出てくると思います。

野上 (ジョゼフ・フォン・)スタンバーグのすごいコントラストとは一転して……。

岡崎 そういことですね。話、ストーリー、それから脚本、美術、音楽、何かすべて、バランスが上手く取れている作品じゃないでしょうか。その後、『千曲川絶唱』(1967年)とか『恍惚の人』(1973年)とか、ストーリーをいかに画にしていけるかを任されたカメラマンとしては、68人組んだ監督の中で、豊田さんが一番、責任は重かったですが、楽しい仕事ことができましたね。

野上 じゃあ、リハーサルは1日……。

岡崎 やっています。

野上 その時に、見ながら決められるわけですね。

岡崎 それでね、監督が来て、“岡ちゃん、どういうふうに(カット)割るの？”と言うので、“こうこうですよ”と。撮った後は必ず、“どっか足りないところない？”と。“じゃあカバーショット”。ほとんど若尾ちゃんが裏ですから。だけど“裏で、肩でいい芝居してますよ”と、はっきりカメラマンが言わなきゃいけないです。だいたいそういうところが、あったでしょ？

野上 あります。

岡崎 それから、カメラがただ移動で引いて位置を直すんじゃなくて、ゆっくり引いたら主役が入ってくるとか。移動車でも緩急、パンの速度とか、すごく難しい。

野上 1つだけ、私が気になったのは、写真のアップに寄るのがあったでしょう。

岡崎 最後ですか？(中村)賀津雄ちゃんが兵隊になって。

野上 なんであんなことしたのかなと思って。非常にこの中では、目立って、平凡なカットですよ。ね。

岡崎 インサートってのは、ものすごく難しいんですよ。私も感じてました。もう少し影を深く、半分ぐらいはタンスのシャドウを写真に持っていくべきだった。これは大事ですね。明日上映する、『いのち・ぼうにふろう』(小林正樹監督、1971年)の最初、“ここだ”と言って“安楽亭”を十手で指すシーン。実は私、次の契約があって、フジテレビでドキュメンタリーを撮りに、ヨーロッパ、アウシュヴィッツに行ってしまったんです。それで、私の仕事をよく理解してやってくれたスタッフにそこだけ任せました。帰ってきた時、まだ編集をしまして、監督からも指摘があったんです。ただ十手が地図を探ってるようでは駄目で、十手に権力を感じさせるべきだと。

野上 ああいうの難しいですよ、意外とね。よく、手のアップだけだから、俳優帰っていいよって、助監督がやったりするとまるで駄目じゃないですか。手の小さいのでも、気持ちが入ってないから。

岡崎 駄目です、駄目。だから日本映画の欠陥として、げんこつを使って“ここに相手がいるからここ見ろ”なんて言って、セリフをやっているのは、そもそもまずいんじゃないのと思うんです。アメリカでもヨーロッパでも、必ず視線のところに俳優がいますからね。それと、視線の後ろに、裏方がうろちょろすることは、絶対ない。俳優にとって、やりいいですし、リアクションのセリフのないところも使えるでしょ。

野上 フランソワーズ・アルヌールが(東京国立近代美術館)フィルムセンター(現 国立映画アー

カイブ)のルノワール特集(「ジャン・ルノワール、映画のすべて」)で来た時に言っていましたよ。ジャン・ギャバンはね、セットから一度も出たことがない。自分が出ない時でも必ず、目線のところに来てくれたと。ジャン・ギャバンばかりじゃないんですね(笑)。

岡崎 ないです。向こうの場合は、セリフの受け渡しと同時にカバーショットといって、主役が喋るのを聞いている脇役を、必ず撮ります。それで非常に良いところを、カットインするとか。使わないこともありますけどね。

野上 それはそうですね。私は豊田さんと仕事をしたことはないですが、普通にお話したり見たりしていると、本当にしつこいなと思って。

岡崎 (笑)しつこいですよ。例えば、香川京子さんが出た『明日ある限り』。姑が杉村春子さん、旦那さんが佐野周二さんと戦地から旦那が帰ってくると、電報がくるシーンがあるわけです。その電文をナメ⁽⁶⁾て、香川さんを撮っている時に、電報がきたと、後ろに杉村さんが現れる。そのシーンで豊田さんは、(旦那さんが)3年も外地の戦争に行ってる奥さんの目の光が出ていないと言う。

野上 それは、ライティングが悪いんですか(笑)?俳優が悪いんですか(笑)?

岡崎 豊田さんの場合は、“皆さん出てください”って、スタッフみんな、ステージの外に出しちゃう。記録、助監督1人、カメラマンだけで、“ライトを消しましょう”って言って、メインライト1発だけ、上からすーっと差して、それから粘るんです。その電文を見てぱっと目が輝くまで、“3年間帰ってこなかった旦那を迎える目になってない”と。2昼夜以上やっていましたかね。

野上 池部良さんにもよく、そういう話を聞きましたよ。

岡崎 そうですね。池部さんもね、好きで、かわいがっていて。監督がカメラマンにこういうものを撮りたいと言う場合、いろんなスタイルがあると思います。外国の映画の話をする時、例えば私がやった、シドニー・ポラックという監督も、全部やっぱり最初はまず自分が決めます。決めた上で、この芝居がこの写角(画角)で、レンズでいいか、もう少しこうしたほうがいいんじゃないかということは必ず言ってきます。ですから全面的にこうしろっていうことではないです。複数のカメラを使いますしね。光の当て方も、Aはいいけど、Bのサイドから撮られた時には駄目になったり……。難しいです。だからABCぐらいまで、カメラの中での光の浮かせ方までプランニングしておかないと、やっぱり具合悪いということです。豊田さんの場合には、豊田組のやり方っていうのがありましたからね。

野上 ではその、豊田組のビデオを。

岡崎 スチール写真と私が撮った8mmで構成しています。

(ビデオ上映開始)

右から乙羽(信子)さん、豊田さん、伊藤熹朔さん、若尾(文子)さん、私ですね。……モノクロですけど、これが小浜^{おばま}ですね。……ロケハンの時の写真だと思えます。自分なりに紙に焼いて調子考えた、と思っています。……これは豊田さんが演出中ですね。警察のシーンです。なかなかいいシーンでした。これは大空(真弓)さんと2人が帰ってくるシーンです。当時は単なる直線とか、横移動しかできないけど、今ならおそらく、小さなクレーンに乗せるとか、もう少し画の深みが出たと思いますね。……これは、小浜でできませんので、伊豆の白浜でロケーションしております。……春川ますみさんが溺れて泳いで助けに行くシーンは、代役です。若尾ちゃんが泳げませんのでね。すぐ近所の温泉の露天風呂を借りて、撮っています。この当時、やっと東京映画にもオリンピックの払い下げで、ハンドカメラのアリフレックスがきた。助監督に“波立てろ!”って、両

方で横から波を立ててました。

……『千曲川絶唱』です。だんだん豊田演出もドリーを使ってワンシーンワンカットいわゆるカメラライトを変えようと、クラブドリーという非常に不便なドリーを当時使っています。……このへんから豊田さんは私に、カメラの流れは全てお任せ。これは特にトラックの運転手の話だったので、スクリーンプロセスを使わないで、カメラは本物の新潟運輸のトラックの外に、張り出しを使った。始まったら覗かないで、カメラはそのまま据えっきりで撮っていくという方式です。この映画も、非常に流れの早い、私の好きな映画です。これもモノクロで、白と黒の中での、何か別な黒を狙おうと思って、明日上映する『いのち・ぼうにふろう』とまた別に、アメリカのデュポンというネガを使っています。

これは『新・夫婦善哉』(1963年)。森繁さんですね、淡路恵子さん。『夫婦善哉』の続篇で、東宝の大きい第10ステージでしたか、あそこに法善寺を再現したんです。池上に三幸スタジオっていう貸しスタジオがあって、東京映画にステージがないから、そこなどを借りながら。

……これは『台所太平記』(1963年)で、谷崎潤一郎先生です。谷崎さんのお宅へ、熱海へ訪ねて行って。……最後は(豊田監督が)市川崑さんと共同監督した、『妻と女の間』(1976年)。そのあと、三越のコマーシャルを撮っているんです、三田佳子さんで。……私が、偶然というか、別に意識して撮ったわけじゃないですけど、豊田さんの最後の写真です。心臓発作で(北大路欣也の結婚)披露宴の最中に亡くなりました。

(ビデオ上映終了)

野上 では、『アナタハン』(ジョセフ・フォン・スタンバーグ監督、1953年)も含めて、質疑応答にいたします。

質問 『アナタハン』のオープニングクレジットの金魚は、どのように撮影しましたか？

岡崎 あれは、幅約1メートルの水槽に白い玉砂利を敷き、エナメルで字を書いたのを斜めに入れている。銀座の千疋屋で熱帯魚を売っていたんですけど、高いから借りてきた。編集はね、約半年ぐらいかかったのかな。スタッフは全部解散して、私は最後まで残って、雇われていたんです。それでこのエナメルまで、監督が指定する。デュポンの自動車に塗るエナメル、デュコ(Duco)で書けば絶対いいと。どこで売っているかまで調べている。それで、上からライティングをして、しゃもじで横からぱっとやると、あの波がぺらぺらと。オプチカル・プリンター⁽⁷⁾でやりました。あれだけで1万フィートぐらいいました。肝心の時に、魚が字の上に乗ったとき動かないんですよ(会場笑)。

それともう1つ、ミスター・スタンバーグがある日、全部もう1回タイトルを書くと。クレジットが全部“さん”付けなんです(会場笑)。非常に日本的じゃないかと思ったんじゃないでしょうか。何とかさん、何とかさんって書いてあって、真面目な顔して撮るわけです。彼の場合は、全て黒コマが入っちゃいけない。オーバーラップは全部(純粋な)オーバーラップ。映写室の下にピアノが置いてあって、自分でテーマソングの伊福部(昭)さんと呼んで、ピアノのソロでラッシュをかけながら音楽をやる。その1万フィートの中に入っていたと思いますけど、タイトルを完成して、喜び勇んで、俺は日本的なタイトルを撮ったと、プロデューサーを呼んできたわけです。それで試写室へ行きますが、これもお話しておく、リーダーで123というのが、出ますね。あの3が監督の目に入っちゃ駄目なんです。3は絶対に映さないでくれ、3ほど強烈なものはないというわけで、確かにそうですよ。だから日本みたいに、3が映ってから画が出ることは、スタンバーグのラッシュを見る時には絶対なかった。映写技師も心得ていまして、レンズの前で手に3が出て消えた瞬間にぱっと。それで川喜多さんの奥さん(川喜多かほ)を呼んできて、今日タイトルができたから見せるって言って、映したんです。そしたら奥さんは“ノー”って言って、それっきり。さん付けはおかしいって。

野上 今も、フルネームじゃないですね。

岡崎 そうです、ああいう不思議なことをやる。人のやりたいことをやらないんですよ。私が、今度右から波が来ると言う時は、必ず左って。“監督、左からやりましょう”と言うと、“いやいや左はやめて今度は右だ”と言う。この次は、“右から”って言うのと“左”とか、天邪鬼もいいところですよ。

それで、ネガつなぎ。“自分は映画人になる前は、映写技師の助手をやっていたから、フィルムをいかに早くつなぐかということでは、俺は世界一だ”と。それで宮田(味津三)さん⁽⁸⁾が編集しているわけ。当時の日本の編集は、いい加減なスプライサーだから、(監督は)気に入らない。今はどこにでもありますけど、“ベルハウエルのホットスプライサーを買え”と言って、大沢商会とベルハウエルがジョイントして、すぐ買いました。これは何十万ぐらいかしたんじゃないですか、あの当時。編集する時には、この日やる作業のロール以外は一切片付ける。見事なもんですよ。今日は何シーンと何シーンをやるっていったら、そのシーン以外のロールは全部もう端のほう。それで自分が編集するわけです。女性スタッフが2人、バスケットがあつて、ラックにフィルムをかけながら編集する。女性スタッフにつながせるわけですが、普通の監督なら、つないだらそのままバスケットに行くじゃないですか。それはやらない。1回ずつフィルムを引っ張って確かめる(会場笑)。

野上 信用しない。まあ、そんなもんでしょう。

岡崎 うん。大体信用しない。(引っ張って)2度ぐらいで剥がれると、監督がスラングで怒鳴るから、シュウ・タグチさんに翻訳を頼んでも、“ちょっとこれは言えない”と。不思議な監督でしたよ。

それで、録音部が竿でマイクを操作するのがいやなんです。アメリカ式のブームでやりたいと言うから作ったんです。ところが、セリフを録るのに、2つぐらい内緒で竿を木の陰から出してたら、監督がそれを見つけた(会場笑)。怒って竹の竿を自分の膝でぼりっと折った(会場笑)。だからわれわれは、月曜日に監督に怒られた晩はプロデューサーの滝村(和男)さんのところへ行って、“監督に怒られたから、みんなを慰める会やるから会費くれ”って言うのと、すき焼きができるぐらいくれるんですよ。今の人に本当に聞かせたい、お金はたっぷりあった(会場笑)。

野上 水槽は金魚じゃなくて熱帯魚なんですか？

岡崎 金魚じゃない。だから良く見ると下にラインが見えますよ。それで、波を撮りに行った時に、ファインダーを覗いてるわけです。黒は黒で締まらないといけない、真っ黒にしたい。白のハイライトはハイライトで使いたい。江ノ島のロケーションで波が来て、いよいよカメラが回る、いよいよ波が引いて行く時の黒となると、“ブラック！”って言うんです。すると僕はエクスポージャーをぱっと少し開けなきゃ駄目なわけよ。黒が締まるためにのせなきゃいけない。白い波が来ると、“ホワイト！”って来るから、ぱっと絞る。そのうちファインダーに鳩が飛んできた。アナタハン(島)に鳩はいない。そしたら、言うことがいいよ、“松竹が邪魔してる”(会場笑)。なるほど大船が近いじゃないですか。

野上 あはは(笑)。

岡崎 そういうジョークを言う。それから、真ん中に巨大な大木があるでしょ。あれは、『羅生門』の奥山のほうで探した木なんです。土曜日と日曜日にかけてね、奥さんと運転手連れて回って歩いて、いい木を見て来てるけど、決して“ここにあるぞ”と言わない。似ても似つかない絵を書いて、美術の連中を集めて、“こんな木を探せ”って言うわけ。手分けして、美術の助手が探しに行き、もし素晴らしい木があれば採用するけど、ないと徐々に、自分が見てきた木に似たような絵を描くわけです。それで“木が、ない”と言うと、番地を言って、ちゃんとその絵を描く。すると、金に物を言わせて、プロデューサーの滝村さんが“よし”って、それを掘りに行くわけですが、根っこがとんでもないとこまであったって話もある。

野上 あれは掘れないですよ。

岡崎 すごかったですよ。あのメインの、踊ってるところだけは本物を使った。

野上 じゃあ、ジャングルの木は？

岡崎 上手くいってるでしょ？自然に蔭みたいなものとかね。それからフィリピンから、変なタコを取り寄せたとか。あんまり出ていませんけど、飼っていた豚が撮影中に病気になって、他の豚も病気にして、えらい損害賠償されたり。

技術的に苦労したところは、最後にフラッシュを焚くでしょ、新聞社が。あれはカメラに向かって焚くのは何でもないけど、スクリーンプロセスに向かっては焚けない。私が全部、黒くしたんです。黒いコマを2コマぐらい、強いのと弱いのを、減力⁹⁾して薄いのを。それを監督が指定したところに貼る。デューブネガに付けて、それでラッシュを上げて、フラッシュを感じるかどうか、その確認でまたやり直し。

野上 そんな細かい仕事をしていたんですか。

岡崎 そうです。約1年近く契約してましたから、全部手伝ってました。外国の映画なんかをやってみると、やっぱりあの人の言うようなことが行われています、いまだに。

質問 コントラストをコントロールする考え方はどのようにつかめばいいでしょうか？

岡崎 全く私なりのやり方ですけど、モノクロでもカラーでも、6段階のグレースケールを基準にします。今は自動現像ですけど、当時はキヌタラボ(キヌタ・ラボラトリー)という東宝の小さなラボが、一手に白黒を引き受けたわけです。その責任者が、私がやろうとするフィルムのキャラクターの感度とコントラスト、ガンマを決めます。どのぐらいの時間帯と、どのぐらいガンマであげると、コントラストがどうなるか。その当時使っていたポジで再現した時、グレースケールの6段階がどうなるかを決めるわけです。決めると、18%なら18%の再現をする、グレーの多いライティング。そのガンマの中で、18%がどのぐらいの光量でF値でどのぐらい戻ってくればなるかという計算で、全部組み立てました。だから、私はいつの場合でも、グレースケールにナンバーを付けて、白が0、黒が6になっている。ですから、ここで背景、例えばスクリーンが今、いわゆる0番だとか、下のほうの黒が6番だとか、そういう呼び名で、照明とお任せしているカメラのチーフ助手の計測に対して、どういうふうに判定されるかを計算してやっています。

質問 フィルターのテストはされますか？

岡崎 もちろんやります。

質問 シーンによって変えますか？

岡崎 もちろんです。例えば薄いフォッグ(フィルター)を使うとか。『波影』の場合は、海を白くあげて空を暗くするために、スカイコントロール、グラデーションのフィルター、ニュートラルデンシティーを使っています。その倍数によって、空は何番に落ちているかを、現像する前に現場で確認して撮っている。そういう方法です。

質問 色フィルターの使い分けはどうですか？

岡崎 色フィルターはあの当時、5N5とか、ニュートラルのかかったイエロー系統、それから赤系統、オレンジ系統という、白黒のフィルターはだいたいそんなところじゃないでしょうか。常識的なコダックのラッテンのフィルターを用意して。

質問 『アナタハン』で、記録映画が使われていますね？作品の中で使う時に、特に光などに注意して使っているのでしょうか？

岡崎 おそらく日映か、どっかの新聞社の実際の画を借りていると思います。単なるニュースとして入れていると思います。私も出来上がってから見たものですから。

質問 カラーの作品の場合、白黒を入れる時に光で処理することをやるのでしょうか？

岡崎 やります。3年前にね、沖縄の映画、「月桃の花」(『GAMA 月桃の花』大澤豊監督、1996年)を撮りました。これは、アメリカ軍から買ってきた1フィート運動のニュースフィルムを使いました。これを劇の中に挿入して、そのニュースの接点から劇に移るといったシーンがいくつもあります。これはカラーフィルムで、例えば洞窟から救出されるシーンは、それと同じような調子にしている。これは大変でした。ラボにお任せして、ラボでその調子に似るまでやりました。いろんな処理、ハイコン(ハイコントラスト)のポジで焼いたのをもう一度ネガで起こしてみたり。そういうことをやっています。

質問 使った著作物の出典の記載についてはどうでしょうか？

岡崎 あの当時はおそらくなかったんじゃないですか。いわゆるニュースだから、尺数で何フィートいくらで買って、それを使用するというところで許可をとったと思います。

質問 『波影』で、宮川一夫さんに対抗してみよう、ちょっとまねしてみようという言葉がありましたけれど、どういうところを処理すると、宮川さんになるのでしょうか？

岡崎 これは、宮川さんが独自の、個人のルックで、積み上げたものだと思います。そういう例から言いますと、例えば有名な、(ネストール・)アルメンドロスというカメラマンが、『天国の日々』(テレンス・マリック監督、1978年アメリカ、1983年日本)かな、撮影をしてるうちに、フランスと契約があるから、フランスへ帰ってしまったわけです。その後釜を引き受けたのが、ハスケル・ウェクスラーという『夜の大捜査線』(ノーマン・ジュイソン監督、1967年)を撮ったカメラマン。同じルックで、トワイライトのマジックタイム、夕方の狙いみたいなトーンで撮った、見事な映像です。宮川さんが撮ったあとの半分を、模倣の技術というか、私が宮川さんに合わせて撮ることができるかわかりません。よく絵画で模写をやるのは、有名な画家の油絵の使い方とか筆法とかを学んで、自分の技術の底に溜めていく、1つの技術だと思うんです。

悪い例と言っているのかどうか、私が『がんばれ！ベアーズ 大旋風』(ジョン・ベリー監督、1978年アメリカ、1979年日本)という、パラマウントの映画を撮ったことがあります。最初アメリカのカメラマンがアメリカの監督と一緒に来ましたが、一週間経った時に、そのカメラマンが作品に合わない、日本流に言えば、首になった。後に『48時間』(ウォルター・ヒル監督、1982年アメリカ、1983年日本)とか、『コブラ』(ジョージ・P・コスマトス監督、1986年)という映画を撮ったいいカメラマン(リック・ウェイト)ですが、帰ってしまった。それで私は、いわゆるB班を引き受けていたんですが、その後釜として、A班に変わりました。そのうちに、相当の数で来てる家族とその子供らが反乱を起こした。監督はうるさいし、日本がいやになっちゃったって、突然、帰ると言い出して、日本から引き揚げてしまった。東映の撮影所の中に、京都の終屋そっくりに旅館を作っていて、2階まであって、それと全部同じようなもの(セット)をアメリカで作ったわけです。映画ができた時に、私の名前の下にアメリカンシークエンスとして、それを撮ったジーン・ポリトという、カメラマンが出てくる。このジーン・ポリトは、お父さんがソル・ポリトという、有名な『進め龍騎兵』(マイケル・カーティス監督、1936年アメリカ、1937年日本)を撮ったワーナーブラザーズの名カメラマン。イタリアの人だと思います。この人が、私が撮った旅館の下の調子と同じように、私の下手さ加減もそっくりそのまま2階にもっていった。ですからジーン・ポリトは個性を殺して、日本で撮ったトーンに合わせて撮ってくれた。そういうことがあるわけです。

ですから、宮川さんの調子は、何が特徴かは十分に分析しておかないといけないと思うんです。覗いているうちに、ああ宮川さんだなと思うこともありますよ。だけどとてもかまいませんからね。やっぱりそれなりに、自分の調子を出している、ということじゃないでしょうか。

質問 『波影』は異色なライティングだったのでしょうか？

岡崎 異色と言っていいか、あのスタイルは『波影』のためにやったものでね。評価としては、この作品で、若尾さんがブルーリボン賞⁽¹⁰⁾をもらったので、一応他の作品と比べて特殊なものだと言えるんじゃないですか。

質問 デイシーンのインドアで、若尾さん、役者さんたちにはキーライトがぱしっと当たって、バックはかなり落とされているのは、スタッフの間では了解をとっていたのでしょうか？

岡崎 芝居の中でどこが浮くか、例えば背景と人物の組み合わせによって、話というか、ストーリーの深さを見せるということは当然あると思いますね。今はなくなりましたが、赤線という不思議な、ある種の雰囲気常在に明瞭に出ることによって、観客にとって純粋な話が背景のために、不愉快な感じになることもあるんじゃないかと。もちろんこの時には、監督に見えませんが。例えば主演の中村賀津雄さんに、“今、半分暗くしてありますよ”と。だからよく僕は役者に冗談で、“いくらい芝居したって今日は半分しか当ててない”と言って撮影することがあります。内容によっては大胆に暗くていいんじゃないですか。

今、『セブン』(デイヴィッド・フィンチャー監督、1995年アメリカ、1996年日本)なんていう新しい映画を見ると、よくここまで暗くしてくれたなど。あの暗いことによってあの話が成立するんでね。あれが明るかったら『セブン』にはならないような気がします。

質問 岡崎さんは、撮影する側から美術をどう見ておられるのかお聞かせください。

岡崎 美術が出来上がると、われわれは監督に連れていかれて、“ここがメインのポジションですよ”って言われます。はっきり言って下手な美術の方は、ある1ヶ所はものすごくいいけど、東西南北、例えば時計だと12時に向かう方向はいいけども、12時から6時に向かうと全然よくなかったりすることがあるわけです。でも本当にいい美術は、何かカットか積み重ねることによって奥行き、広さが出ていくと思いますね。また上手い美術の方は、今回の講師の村木与四郎さん、私は一緒に『海軍特別年少兵』(今井正監督、1972年)で組ませてもらったけど、やはり、どの美術でもいい。上手い人は、撮っていくうちに奥行きなり、なんなり目立たない。非常に撮りやすいといえますか、そういうのがあるんじゃないですか。これは音楽もそうでしょうし、演技者もそうでしょうし。やはり、どこかずば抜けていいところばかりが目立ってはいけないと思うんですよね。

質問 川島雄三監督のエピソードをお願いいたします。

岡崎 (笑)川島組は、特殊な組です、はっきり言って。何が出るかわからない。豊田組みたいに、きちっと演出しながら煮詰めていくんじゃないで、川島組は例えば、私が撮った「とんかつ一代」(『喜劇 とんかつ一代』1963年)は、“とんかつ揚げてる鍋の底からとんかつがひっくり返ってくるところを撮れ”とかね(会場笑)。だんだん追い詰められていくと、とうとう便所の中に入ってしまおうとか。川島組に出てくる便所の中はそんな感じですね。

あの人はアングルファインダー、いわゆるディレクターズ(ビュー)ファインダーなど見なくても、今どういう枠の中で芝居があるかをきちっとシネスコならシネスコで(把握している)。猥雑複雑極まる『貸間あり』(1959年)の人物配置は、川島演出じゃなきゃできないです。“今日から川島組だ”となれば、いわゆる川島組の動きと、役者のいわゆる粒立ってる喜劇的な演技とか、そういうものをじっくり、カメラのポジションが付くまで、川島組の演技を見る。映画の場合は最初から“カメラをこう持ってこよう”とか、“ここへ据えよう”とか、“後ろに松の木があるからいいところへ持って行きたい”というのではない。『ブーベの恋人』(ルイジ・コメンチーニ 監督、1964

年)とか『シシリーの黒い霧』(フランチェスコ・ロージ監督、1962年イタリア、1963年日本)など、なんでもない風景だけど、そこへ人物が入ると完全な構図というか、話になるのは、イタリアの映画を見ると、いっぱいあると思います。最近の『ニュー・シネマ・パラダイス』(ジュゼッペ・トルナトーレ監督、1988年イタリア、1989年日本)でも、イタリアのカメラマン(ブラスコ・ジュラート)の上手さで、本当に風景の中に人物が入ると絵になる。これは大事なことじゃないかと。そういう意味での川島組は、演出家としては特殊なタイプで、対応しないとカメラマンとしては、やっていけないですね。

野上 今日(12月10日)は初日でしたが、ここまでいたします。

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) 1953年に発表された、松竹、東宝、大映、新東宝、東映の5社が俳優、演出、撮影、その他の芸術家、従業員の無断引き抜きを防止するための協定(参照：田中純一郎『日本映画発達史IV 一史上最高の映画時代』中央公論社、1976年)。
- (2) 東京映画で『駅前旅館』(豊田四郎監督、1958年)から『喜劇 駅前栈橋』(杉江敏男監督、1969年)まで24作が製作されたシリーズ作品。
- (3) “東宝スコープのレンズを前に付けて、マスターレンズを後ろに付けると、ピントの送り方が違うんですよ。前のレンズは、ピントを遠くから至近距離に合わせるためには、左から右へ、下のほうから奥へ送らなきゃいけない。マスターレンズは奥から手前へ送らなきゃいけない、両方の手が逆になるんです。”(映画製作専門家養成講座 第6回「新しい技術への挑戦」岡崎宏三(撮影)+奥村祐治(撮影)+小川利弘(現像)、P11)
- (4) fine grain. 低感度で粒状性が良い(フィルム)。
- (5) Hydrargyrum Medium-arc Iodideの略で、メタルハライドランプを使用。太陽光に近いライト。
- (6) 人や物を画面の手前に入れ、奥の被写体を撮影すること。
- (7) 2つの異なる画像を光学的に合成する技術。
- (8) 代表作に『王将』(伊藤大輔監督、1948年)、『雨月物語』(溝口健二監督、1953年)、『暖簾』(川島雄三監督、岡崎宏三撮影、1958年)など。
- (9) 薬品で画像を薄くすること。
- (10) 第16回(1965年度)ブルーリボン賞の主演女優賞を『清作の妻』(増村保造監督)と『波影』で受賞。