

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4

(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)+原一民(撮影)

進行：入江良郎(東京国立近代美術館フィルムセンター)

開催：1997年12月11日(木)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

―『天国と地獄』(黒澤明監督、1963年)上映後―

入江 本日の講師の原一民さんです。原さんは、1953年に東宝砧撮影所に入社、黒澤作品の撮影助手などを経て、『死ぬにはまだ早い』(西村潔監督、1969年)でカメラマンになり、今回上映する増村保造監督の『動脈列島』(1975年)、今井正監督の『あにいもうと』(1976年)や、出目昌伸監督の『きけ、わだつみの声 Last Friends』(1995年)などを担当されました。

原 よろしくお願ひいたします。私はこの映画で撮影のチーフアシスタントをしていました。私の助手生活は、東宝で16年間、その大半を今になってみれば、私の財産でもある、黒澤映画で過ごさせていただきました。

「天国」を私が選んだ理由は3つあります。まず内容的に、誘拐と倒産、非常に現代を反映している映画ではなかろうかと判断しました。2つ目は、9年前に86歳で他界された、私の師匠ともいえる中井朝一^{あさかず}カメラマンの功績を、少しでも皆さんに知っていただきたいという思いがありました。3つ目は、モノクロの日本映画が、古典だと言われて映画界から片隅へ追いやられてしまっていますが、そんなことは、僕は絶対ないと思うからです。岡崎(宏三)さんの昨日(『アナタハン』(ジョゼフ・フォン・スタンバーグ監督、1953年)、『波影』(豊田四郎監督、1965年))、今日(『いのち・ぼうにふろう』小林正樹監督、1971年)も、やっぱりすごい映画、映像です。要するに映画の原点は、モノクロなんですよ。オーバーなことを言うとな、日本映画の一番大きな課題は、モノクロ映画じゃないかという気がしています。

先日読んだある本に、科学は後戻りできないが、芸術はできる、とありました。これは確かに、1つの理屈かもしれない。日本映画は低迷してると言われているけど、もう1回モノクロに、原点に帰るべきじゃないかと、僕は思っています。(今までの講座で)皆さんも白黒の映画を通して日本映画の良さを、再発見、再認識されたんじゃないかって、気がします。もっと言えば、日本の風土に、モノクロは非常によく合っている気がする。そういう意味でモノクロ映画を選んでみました。

時間の都合で、配布資料を補足して、当時を少し思い起こしながらお話をします。

まず、撮影データを簡単に紹介します。使用したカメラはミッチェルです。岡崎さんがおっしゃっていましたが、ミッチェルのNC^{エヌシー}というタイプです。アメリカではニュースで同時録音取材ができ、これを常時2台使いました。この2台は、いわゆるA班とB班ではなく、セットを常時2台のカメラでとらえているという意味です。各カメラで使用したのは、40、50、75、100mmと、ニッコールという日本光学が作った普通写真用のレンズ、135、200、250mmです。当時はまだ撮影所になかったので、スチールカメラのレンズを使いました。セットで多く使われたのは、75と100mmがメインレンズです。

ネガは、コダックの「プラスX」、感度80と「ダブル-X」⁽¹⁾、感度250です。この映画ではそれぞれ2倍の増感、ASA^{エーエスエー}160と500です。それは、標準レンズが75、100mmにしていますのでF値は11~16が要求され、パンフォーカス描写の迫力には受けて立たなければ、リテイクをされてしまいますからね。黒澤作品でパートカラーに挑戦しました、いきさつは後^{あと}でお話しします。

セットにおける絞りですが、黒澤映画は『生きる』(1952年)以降、ほとんどパンフォーカスで

黒澤美学といいますが、黒澤映画を確立しているわけです。(レンズは)大体 75mm や 100 を使っていますが、ご覧になってわかるように、手前の人物から奥の人物まで全部ピントが合っています。絞りは F16 から 22 で、ひどい時には、望遠系になると、32 もあります。それに対応するために、「ダブル-X」を倍増感して感度を 500 にしないと駄目なわけです。これに富士フィルムは対応できなくて、全部コダックを使いました。

最近、白黒の撮影は非常に少ないようですが、フィルターは、室内でほとんど使いませんでした。オープン(セット)で日が照っている時には、29F、5N5、3N5 を使いました。29F は赤系で倍率が8倍、5N5 が6倍、3N5 が4倍です。3N5 はイエローと ND の 25%が入っています。5N5 は、同じイエロー系の中に、ND の 50%が入っています。それを光学ガラスでサンドイッチにして、レンズの前に入れました。最後の疑似夜景で犯人が逮捕されるところは 29F を使っています。基本的に疑似夜景をやる場合、こういうレッド系のフィルターでつぶすのが1つのセオリーになっています。この他にもグリーン、オレンジとか、白黒の中でもたくさんフィルターがありますけど、この作品に関しては、大体これが基礎となっています。

助手さんは、各カメラに4名配属されてA、B含めて8名です。今だと、プロデューサーが電卓を持って来て、5人とか6人してくれと騒動になりますけど、この組に関しては、とにかくしっかりしたものを作るということです。東宝スコープは、ダブル、いわゆるアタッチメント方式のシネマスコープなので、アナモフィックのレンズのピントを送るのに、セカンドの人が2人いるわけです。サードは1人、チーフは1人なので、ワンプロックで4名の助手さんが作業しています。

現像所のタイトルは、キヌタ・ラボ(ラトリー)の1か所しか出ていませんが、厳密には3か所あります。現像は、キヌタ・ラボのネガ現(像)は200フィートしかできない。当時、機械現像がなかったんです。ポジフィルムは機械現像できるけど、ネガは梓現(像)です。糸巻みたいに巻いて、じゃぶじゃぶタンクの中につけながらネガを作る。長回しに対応できないから、200フィート以上を超えるカットは、結局、東洋(現像所)、今のイマジカ(現 IMAGICA エンタテインメントメディアサービス)へお願いしました。ラッシュはキヌタ・ラボです。東京ラボ(東京現像所)は、いわゆるパートカラーの処理をやりました。だから、この3つのラボを使って、処理してるということです。

皆さんは絶対にこの200フィートの経験はしないだろうと思いますが、われわれの経験を申し上げます。サードの助手は、カメラの後ろにあるフッテージ(フィート数)を(カウンターで)見て、(マガジンの)ふたを開けて、200フィートごとに、フィルムの(パーフォレーションの)間にV字型のパンチをハサミで入れ、ふたをしてまた巻きます。

暗室では、撮影済みをリワインダーにかけ、フィルムのエッジを持って巻いていき、指が引っ掛かった時に切る。この作業を僕はずっとやらされてきて、他のことを考えているとやり過ぎてしまう。そうすると、どんどんロールがでかくなって、これをまた暗室で戻していくわけです。そんな非常にばかげたことというか、今聞いたら信じられないでしょう。その切断了やつを全部1000フィートの缶に入れて、キヌタ・ラボへ出して、200フィートを超えると東洋(現像所)へお願いしたのが、この映画の撮影技術処理です。

1 作品の映像表現技法に、パートカラーなど異なる新たな映像にも挑戦したことで、完成度が高い作品になったと思います。数々の話題から感じたこと、撮影助手時代に収得できたことは、ラッキーと言えるでしょう。これがやっぱり黒澤映画を面白くしている要因の1つだと思っています。『生きる』でパンフォーカスを確立した黒澤さんが、『七人の侍』(1954年)で挑戦したのは、1つには従来の時代劇のパターンを大きく変えたことでした。従来の市川右太衛門、(片岡)千恵蔵、(嵐)寛寿郎、あるいは長谷川一夫が主演し作った1つの様式を見事に壊した。それともう1つは、技術的に複数のカメラを使った。日本映画は全部ワンカメで撮るというシステムで作られていたのを、初めて複数のカメラを取り入れたのが『七人の侍』でした。

『羅生門』(1950年)では、森の中で鏡を使いました⁽²⁾が、これも日本の映画照明にはなかった技術です。もう1つは、昔は太陽にレンズを向けるとフィルムが燃えるという説を唱えた人がいて、“太陽にカメラを向けるな”というタブーがあったんですが、木漏れ日の太陽へ見事にカメラを向けています。これもやっぱり1つの挑戦です。

また『天国と地獄』では、約10分近い長回しのワンカットがありますが、これも日本の映画

には絶対なかったことなんです。最初の権藤邸で、三船(敏郎)さんと、三橋(達也)さんがいて、(仲代達矢さんが)“望遠鏡をさえ使えば、下の街からでもよく見えます。ところで、お宅の電話はこの他に”(三船さんが)“2階にもう1つありますが”というくだりがあります。あれは(台本で)約8ページにわたる芝居で約9分、正確には9分30秒から40秒あります。もちろんぶっつけ本番はできないので、1週間リハーサル、それから3日ぐらいライティング、使用カメラは3台で一気に撮っています。従来はワンカット、ワンカット切り刻んでつないでいたわけですが、あえて10分間という、あの緊張感を黒澤さんが狙ったんじゃないかなと。“用意スタート”“カット”、の繰り返しでは、あの緊張感はつながらず、芝居もつながらず。1000フィートぎりぎりまで使った撮影でした。今でもさすがに、10分近く回す監督にはお目にかからない。5分や6分の長回しをやる人はたくさんいるけど、僕はそういう経験をしているから、別に長いとも何とも思わない。やっぱり、そういう1つ1つの挑戦が、黒澤映画の面白さ、魅力を生んでいる大きな要因ではないかと思っています。

もう1つ、実現はしなかったんですけど、リモコン操作で何とか撮影できないかという、発想が生まれました。最後のほうで、山崎(努)君がドヤ街みたいところへ入っていきます。入る前の情景、薬で体が弱っているような女がいる画を黒澤さんは実写でやりたかったんです。しかもその中に山崎君を泳がして何とか撮れないだろうか。結局セットでやりましたが、最初は横浜の黄金町^{こがねちょう}でやろうという大胆な発想があったわけです。隠しカメラで撮ろうとしましたが、非常にやばいところで、警察も許可を出せない。あなた方が勝手にやりなさい、みたいなことでした。それで、リモコン操作でカメラを動かしたらどうだという画期的な発想が生まれてきた。そういうリモコンを作って、われわれは何回もテストをしました。近くから撮れないから、望遠レンズが上手く操作できるかどうか。もう1つは、白黒のモニターを見ながらパンをしていくと、ピントの問題も出てきた。フィックスならいいけど、モニターも今みたいに性能がよくありませんから、ピントが合っているのか、ボケているのかよくわからない。いいところまでいきましたが、結局は実用化しなかった。結果的には無駄に終わった気もするけれど、こういうことも他の監督さんにはなかなかなかったし、やはり黒澤さんからは思い切った発想が出てくるわけです。

“16年間も黒澤組について一体何を覚えたんだ”と言われるかもしれませんが、映画技術の基礎と応用、教訓として、特に撮影助手さんでカメラマンになろうという人に、これは守ってほしいということをいくつか申し上げます。

まず、黒澤さんは“映画には絶対に不可能はない”と、よく言うんです。これがあの人のものすごく強い信念です。だから、絶対に妥協しません。黒澤さんは“完全主義者だ”とよく言われていますけど、これは間違いです。黒澤さん本人が、“自分は普通のペースで映画を作っているけど、周りがおかしくなっているから、完全主義者だと思われる。俺はそうじゃない”と、常におっしゃっている。昔からの映画作りのペースを崩さないんです、あの人は。周りがおかしいと僕も思う。

それから、僕は今も守っているけれど、絶対にカメラは芝居をするなということ。無意味な動きをするなということですよ。これはしょっちゅう言っていました。特に最近の映画、ひどいのはテレビドラマで、ズームの乱用もいいところで僕もそう思うから、いまだに自分もその信念を貫いています。ここでズームで寄りたいというのは、テレビ的で、寄ってはいけない。それから、役者が動かないのにカメラが何で動くんだ、と。役者が動いたらカメラも動け、止まったらカメラも止まれ。岡崎さんの映画もそういうところがあったし、黒澤さんの『天国と地獄』でも、権藤邸の中で(俳優が)動けばカメラは動き、止まれば止まる。やたらに動くのは、演出能力がないからで、ごまかしです。演出家に力がないからカメラを頼っちゃうと、僕は思っています。僕は若い監督によく言うんです、“なんでここで動くんだ”と。“動く必然性は何もないじゃないか”と。要するに、芝居を捉えられないし、演出能力がないから、カメラワークによってごまかしてくれということです。そういう映像がいっぱいある。カメラはそんなにイージーなものじゃないです。今特に、ズームレンズが多いからどうしてもズームに頼ってしまう。ズームはズームの使い方がもちろんあるけど、寄れば効くし、面白さみたいにもてあそぶから、芝居がついていかなくなると、最近感じています。

さっきレンズのことを申し上げたけれど、作品を通して、自分がこの芝居、このシーンは何mmで撮るという、レンズを決めなさいということ。それが今、非常にばらけています。40を使ったり、ワイドを使ったり、都合のいい時にはぱっと望遠で寄っちゃうとか、つながってみるとばらばらです。例えば権藤邸みたいに75と100で決めてかかると、やっぱり全体の流れ、あるいは全体の画調はきちっとそろってきます。思いつきで、ここはワイドが面白い、ここは望遠で寄ったほうが面白いとやっていることが、なかなか面白い映画ができない1つの要因じゃないかと思う。だから、必ずテーマ、レンズを決めなさいと。50でも40でもいい、あるいはこのシーンは何mmで自分は通したい、250とか500を使ってもそれはいいです。冒頭のシーンは全部望遠で処理するのも、それはそれでいいと思う。

細かいことですが、黒澤さんは、子供のアップショットを撮る時は、“絶対に頭を切るな”と言う。これは、黒澤さんの1つの美学です。必ず上を開けないと、やっぱり、酷ですよ。大人じゃないですから。それから、時代劇では、“まげを切ったら駄目だ”と言う。『用心棒』(1961年)、「三十郎」(『椿三十郎』1962年)、『赤ひげ』(1965年)、全部まげは切っていません。

あと、“役者に絶対手を出すな”と。これは変な意味じゃないです。よく現場で、エキストラも含めて役者の位置を変える時にそばへ行って“もうちょっとこっちへ来て”と袖を引っ張ったり、上着を引っ張るでしょう。あれを黒澤さんはものすごく嫌う。“人間だ、言葉で説明しろ”って言うわけです。確かに、自分がやられると、嫌な感じがしますよ。“もうちょっと、このぐらいこっちに寄ってください”と言えばいい。ぜひ皆さんも、1つのエチケットとして守ってほしい。本当に大事なことだと思います。よく知らない、あるいは若い人たちが、そういうことをよくやります。それを黒澤さんは全部見ていて、“そういうことを絶対にやるな”と、現場で非常に厳しく言います。僕は今も、それを自分で守っていますし、若い助監督さんとかにも言っています。

それからロングショット。黒澤さんの1つの持論ですけど、“ロングショットを3カット、どこで使っているかで、その映画のいい悪いが決まる”と。それで監督の能力がわかるというわけですが、実は非常に難しいです。僕は永遠の課題にしています。

キャッチライトについては、非常に厳しく要求します。人間の表情はまなこだと言いますが、キャッチライトが入っているかどうかで、がらっと変わります。例えば「天国」や『赤ひげ』でも、キャッチライトを非常に上手く使って、F16とか20に絞っています。小さなキャッチライトでぽつんと入っているのでは駄目です。きちっとはつきり入っていないと駄目。難しいのは、2つ3つ入ったら駄目。仲代さんや三船さんみたいに目玉がぎょろぎょろしている人は非常に入りいいんですが、いろんなライトを使っているから、3つも4つも入ってくる。“1つにしなきゃ駄目だ”って、それを整理するライティングが大変なんです。僕と一緒にやっている、監督の出目さんも、黒澤さんの弟子ですから、キャッチライトを要求してきます。非常に大事なことです、これは。

病院のセットが最後に出てきて、廊下で張り込んでいると、木村功さんが花を持って入って来ますが、汚しが非常に上手くできています。これは黒澤芸術と言ってもいいのかもしれないけど、血糊、風、雨、顔の汚し、それからセットの汚しは、“通常の3倍やれ”って言う。フィルムでは絶対に、見た目のように出ないというわけ。これはあの人の長い経験で培ったものだと思うし、僕らにも言います。実際そうだと思う。肉眼で見るとね、これはオーバーじゃないのというぐらいですが、映てみるとそうじゃない。見た目でちょうどいいとライティングしたり何かしていると、どこを汚したの?となっちゃう。それから、雨や血糊にしても、このあと(第1回映画製作専門家養成講座・美術6―村木与四郎氏)『用心棒』を上映しますが、メーキャップさんが筆でやっても駄目なんです。黒澤さんの場合は、バケツから柄杓でぱっとやる。どう見たってこれはオーバーだと感じるけど、実際にフィルムに写てみると、そんなことないわけです。その辺にまた、黒澤映画のダイナミックさ、迫力が映像表現として表れているんですよ。この映画にしても、メーキャップにしても、まともに見たらかなりオーバーですよ。階段で山崎努の傷を見せていましたけど、包帯か何かで隠せばいいんじゃないのというぐらいのあの傷は、普通なら3分の1ですが3倍にしているわけです。短い画で、ぱっと見た瞬間に、あ、傷だとわかればいい。それには3倍でないと、表現としては弱い、そういう計算がある。一番わかりこぬかあめいいのは雨のシーンで、小糠雨なんて絶対駄目です、通用しません。必ず土砂降りですよ。『羅

生門』も『赤ひげ』も、『用心棒』でもあります。独特のスクリーン上の美学を持っているからですね。そういうことを自然と僕らも受け継いできました。“思い切り降らすよ”と。効果が出ないですから。

今申し上げた、カメラは絶対に芝居をするな、まず標準レンズをテーマによって決めなさい、子供の頭を切るな、役者に絶対手を触れるな、キャッチライト、雨や風のような効果は、3倍使え。これだけやれば、これから皆さんが映像に取り組んでいく上で、変わったものが少しずつできるんじゃないかと、僕は思います。

それから、パンフォーカスで1つ僕が注意を申し上げておきたいのは、F22とか32まで絞ると、下手をすると失敗することがあります。それを防ぐための一番のポイントは、レンズの絞りをまず完全にチェックしておくことです。特に最近、自社のカメラじゃなく、いろんなところからレンタルで借りるから、いろんな人の手を経ている。F11や16と一応は刻んであるけれど、実効値として、F16なり22の力を持っているかどうかを確認しないと駄目です。レンタル屋だから管理が安全だと鵜呑みして使っていると、パンフォーカスは失敗する危険性があります。必ず絞りの実効値、11なら11の明るさがあるか、22は22の明るさがあるかを、きちっと前もって、テストしておかないと、えらい失敗をします。絞れば絞るほど、ラチチュードが狭くなってきますから。こんなはずじゃなかったと、減らせば露出アンダーのネガを作ることになるわけですから。ノッチで明るく焼こう⁽³⁾と言ったって、絶対駄目ですからね。パンフォーカスをやるなら、まず絞りの実効値をきちっとテストして、本番に臨んでください。

コマ数について補足ですが、(特急)「こだま」の撮影でカメラを8台使ったシーンがあります。2等車に(カメラの)ナンバー6が1台、便所のすぐ脇に入っています。これは48コマで撮っています。これは短いカットですが、通常の24コマで撮ると鉄橋の鉄骨があるので、ばらつきがでるからコマを上げてある。そうしないと、画がわーっと流れてしまうんです。それから、前方と後方のカメラは、20コマで撮影しています。あとのお芝居は、24コマです。黒澤さんは時代劇、『七人の侍』でもそうでしたが、馬の走りの場合、20コマで大体撮影します。これは、黒澤さんがジョン・フォード(監督)からそういう撮影をしていると聞いて、そうしているとのことでした。

いい時間になりましたが、質問のある方はお尋ねください。

質問 『天国と地獄』で、黒澤監督が“電信柱が邪魔だから切れ”と言ったという話ですが、実際はどうだったのでしょうか？

原 電信柱じゃないです。「こだま」が小田原に向かって、酒匂川^{さかわがわ}を渡る鉄橋があります。僕らも、何回もロケハンして、人物を河原に立たせて写真を撮ったりした。鉄橋を渡る前から、犯人と子供が“あそこにいる”と先頭車両から見せたいというわけです。実際に助監督を立てて、在来線に乗って見たら、河原を整備している小屋があって、その小屋を過ぎないと、犯人が子供を連れたのが見えない。黒澤さんの狙いは、もっと遠くから見えるようにしたいということです。から、“小屋を何とかしろ”ということで、電柱じゃないです。それで制作の人が行ってみたら、そこに砂利があって、河川工事か何かのための2階建ての家屋でした。それが邪魔をしていたので、“金を払ってもいいから取っ払え”という話になったわけ(会場笑)。それがなくなれば、確かにロングで見える。そこに住んで河川工事をやっておられる方と話し合い、折り合いがついて、上の部分を取ってシートか何かをかぶせた。それでもまだはっきりとは見えないから、河原の砂利を丘みたいに高く積んで、その上に少年を立てて撮っているんです。

質問 ありがとうございます。

原 撮影期間は、8月20日から12月末まで4か月です。そのうちの約1か月半が、榎藤邸の撮影です。最後のシーンで街の中を刑事が張り込んだり、榎藤と靴屋の店先で、榎藤と山崎が出会ったりする真夏の夜の繁華街は、真夏の夜ならず、冬のオープンセットでクランクアップしました。

よく、美術的なことを聞かれますが、榎藤邸で、窓外に景色が見えるのは、実際に浅間台(神奈川県横浜市)の高台に同じセットを組んで撮っています。非常に贅沢なんです。切り返しは全部東宝のステージです。同じセットを両方作っているということです。

質問 煙突から赤い煙が出るところは、どういう処理をしていますか？

原 今なら CG やデータで簡単に作りますけれども、当時、パートカラーという黒澤さんの1つの挑戦だったわけです。煙だけマスクで抜いて、カラーポジで焼かないと色が出ないから、前後は全部白黒、あそこだけカラープリントしています。キヌタ・ラボにはカラーの設備がないので、オプチカル関係の作業は、東京ラボでやった。白黒の中にポジだけ差し替えたわけです。

質問 その場合、映画館の映写機問題はありませんか？フィルムの厚みが違いますよね？『シンドラーのリスト』(スティーヴン・スピルバーグ監督、1993年アメリカ、1994年日本)もそうしたと聞きました。

原 厳密に言うと、当然あります。今日のプリントはちょっと色が退色しているからよくわからないけど、尺的にはそんなに長く使っていないですよ。昔のフィルムで粒子も質も悪いし、前後のパンフォーカスのシャープな画からぱっと変わるから、カラーポジだから、(フィルムの)層も厚いし、ピントが若干甘くなってきました。これはしようがないと、黒澤さんも泣いたわけです。

質問 リリースプリントは全部、カラーフィルムに差し替えたということですか？

原 そうです。そうしないと成立しませんからね。

質問 紹介されたレンズで40mmは、シネスコでいえば少しワイド系ですが、どの辺で使われましたか？

原 用意はしましたが、現実には使っていません。大体、黒澤さんはワイド系が嫌いなので。情報量が多いんです、ワイドになると。画角が広がってくるから。後半の腰越地区(神奈川県鎌倉市)で道を探す、車の中の芝居で50mmから70mmです。

質問 役者さんの立ち位置は、ものすごく厳密ですか？

原 榎藤邸の中で、仲代、刑事(捜査)1課が全部入って来て、カーテンを閉めろ、電話はどこだと右往左往する。運転手が、自分の息子のことだし、奥さんも右往左往する。あの10分近いワンカットの撮影で、僕は露出計を首から下げ、スタンドインをやったんです。紅一点の野上さんは(榎藤伶子を演じる)香川京子さんで、私はどの役をやったと思います？一番背の小さかった、運転手です。普通のスタンドインは助監督さんで大体間に合うんですが、あれだけ大勢だと、助監督だけでは手に負えなくなって、“背格好が似ているから、お前やれ”と言われて、(青木の)佐田豊さんという方のスタンドインを終わりまでずっとやりました。チーフですから、露出計をぶら下げて。最初、実際の俳優さんと呼んで、リハーサルをやり、大体動きを決めるんです。その時、カメラも既に3台入ってセッティングして待機してます。黒澤さんが1台1台、全部チェックして、芝居をやりながら、大体役者のポジションを決めていくわけです。

僕は佐田さんの代役だから、佐田さんの動きを全部見て、台本の中にセリフを書き込んでいる。このセリフの時に座ったとか、この時に窓のほうへ行ったとか。野上さんは香川京子さんの動きを全部自分でメモっているわけです。それで大体決まったら俳優さんを帰して、翌日、今度はスタンドインでやる。同じように、動かないといけない。人物のダブリがどうしても出てきますから、その修正をわれわれがやるわけです。フットマークの絆創膏をみんな持っていて、絨毯の床

ヘナナンバーを書いて全部貼っていく。ここでダブリがない、このカメラは大丈夫、このカメラも大丈夫と全部チェックしていくから、役者が動いたのと多少変わってくるんです。その変わった部分を俳優さんに伝えなきゃいけないから、僕は運転手の役の佐田さんに、“この時はここだったけど、今度はここまで来てくださいよ”って、フットマークを全部つけておくわけです。

カメラマンになって、スタンドインは、やっぱりやるべきだなと僕は思いましたね。自分でも動きがわかる。撮るばっかりが能じゃないなど。監督が困って、どうやって動かしたらいいか、この人はどこへ行っていたらいいとか相談を受ける時があるわけです。自分にそういう経験があるから、このセリフの時はもうちょっとこっちへ動けるんじゃないのとか、アドバイスみたいなことができます。何でもやることだなと思いました。

質問 アークライトはかなり使われたんですか？

原 使いました。特に黒澤さんの場合は、汚しが非常に大変なわけです。われわれが汚したり、あるいは美術さんが壁に傷を付けたりとか、いろんな作業をしますよね。その質感を出さなきゃいけない。それにはやっぱりアークライトを使ったり、大きなライトで必ず逆をとるんです。最後の謁見室^{えっけんしつ}の格子もぴっかぴかに光っていたでしょう。あれだって、普通の錆びた鉄棒を全部、われわれがやすりで磨いているんです。だから、“黒澤あきらじゃない、黒澤ぎらぎらだ”なんて、よく陰口をたたいてね。そのぐらい1つの美学をあの人を持っているから、あれはあれすごいなと思います。とても今の撮影条件であれを満たすことはなかなかできませんけど、できるだけやるようにしています。

特にテレビでセットは、ひどいです。この間もドラマでいいセットを作ってくれたけど、柱1本見ればもう傷だらけで、色はあせている。僕らは写す立場上、美術さんと呼んで、油性ワックスや、ろうそくがないか聞くわけです。できるだけ許せる時間の中で、きちっとしたセットを見せてあげようと、ワックスでレンズ前とか、芝居の重要なところだけは塗って、磨くんですよ。それで、照明さんに“ちょっとここだけ艶を出して”と言うと、“ああ、やっぱりいいですね”となる。やっぱり僕らが今の若い人たちにそういうことを伝えていかないと駄目です。ちゃんとした技法があるんだから、時間があるとかないとか言うのは、僕は論外だと思う。1回見本を示すとそれからは今度は言わなくても、やってくれました、自分で気がついて。

ちゃんとした技術が伝承されていかないことが、僕は非常に悲しいけど、自分の学んできたこと、やってきたことで、いいことはやっぱり教えていきたいと、今もそういう信念でやっています。

質問 どうもありがとうございました。

野上 ちょっと時間がオーバーしていますので、今日はここまでにいたします。どうもお疲れさまでした。

原 どうも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〔原一民撮影監督の註釈あり(2)〕

(1) コダックの映画用白黒ネガティブフィルム。

(2) 宮川一夫カメラマンが森の中で太陽光線を取り込むのに、床屋店で使用している大型ミラーを併用してライティングされたこと。

(3) 現像において、ノッチ(notch)は本来、補正箇所を示すためにフィルムに入れたV字の切りこみを指すが、補正(値)自体を意味する場合がある。