

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6回 2002（平成14）年度「岡崎宏三とその仲間たち」（総合プロデューサー：岡崎宏三）
「海外ロケーション・合作の実際」
登壇者：岡崎宏三（撮影）+大岡新一（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：2003年3月1日（土）

会場：東京国立近代美術館フィルムセンター 小ホール

岡田 岡崎さんはアメリカ映画や、イランで撮られた『燃える秋 GLOWING AUTUMN』（小林正樹監督、1978年）など、海外ロケのいろいろな流儀を知っておられます。まず、これからアフガニスタンで撮影される作品の話からお願いします。

岡崎 私が今、取り掛かっている『アイ・ラブ・ピース』（大澤豊監督、2003年）という映画ですけれども、『アイ・ラブ・ユー』（大澤豊、米内山明宏監督、1999年）という作品で^{ろう}の女性の忍足（亜希子）さんを全くの素人から俳優さんに育て上げた、大澤監督の第3作です。第1作が『アイ・ラブ・ユー』、第2作が『アイ・ラブ・フレンズ』（大澤豊監督、2001年）、この第3作は、アフガニスタンにいる少女を助ける役に忍足君が扮するという映画です。

舞台のアフガニスタンに、12月23日から1月3日まで行ってきました。監督は何回もアフガニスタンに行きまして、現地の状態や受け入れ態勢、撮影の条件を調べました。

合作映画は、相手方が受け入れやすいところもありますし、受け入れにくいところもあります。私が好き好んでやったわけではないですが、国民性、スタッフ、仕事も違う中で、撮るといって仕事を5本しました。技術陣だけヨーロッパに招かれて、向こうの俳優さん、監督と、アメリカやヨーロッパのシステムに準じたカメラクルーとして、日本からスタッフを連れて、向こうの照明を使うという仕事もしております。

今度のアフガンには特殊事情があります。かつては、1,000人ぐらいのスタッフを抱えた映画の撮影所もあり、盛んにやっていたんですけども、ここ数十年で映画の設備は皆無に近くなったんです。そこでアフガンフィルム（国営映画会社）というのができまして、スタッフも、映画が盛んになったお隣のイランと組んで、イランに負けない映画を撮ってやろうと、この間NHKがとり上げた『アフガン零年』（セディク・バルマク監督、2003年アフガニスタン、2004年日本）が5月か6月に完成します。監督はアフガンフィルムの責任者でもあり、スタッフはイランからカメラマンを招いた。撮影現場を私らも訪ねましたけども、機材はいいんですが、私が新興キネマに入った当時以下の環境で不自由な仕事をしておりました。現場は、日本で私らがやっている映画のスタッフ以上の熱気を感じました。プロに徹している、そう見えました。日本からは、費用と宿泊の問題もありますので、少数の人数で行こうと思っております。もっと機材やライトを持ち込みたいんですけども、残念ながらそれができないのが、アフガンの状態です。

さて、この映画（「燃える秋」）はイランの文化庁のバックアップで、日本にはないような機材が当時のイランにはありまして、それを使って撮影しております。私らが行っている時には、パーレビ（国王パフラヴィー2世）さんがいましたが、撮影が終わって2週間目に革命が起きたんです。

そんなことで、私が何本か経験しているアメリカ映画、ヨーロッパへスタッフだけ連れていった映画、これから始まるアフガンの映画の経験と、各国の映画の体制をちょっとお話できればと思っています。

岡田 「燃える秋」を作ったのは三越と東宝映画で、日本映画としてイランに行き、イランのスタッフと一緒に映画を撮られました。当時はパーレビ朝の最後で、かなり自由な雰囲気です。撮り始めることができたようで、アメリカ流のDP(Director of photography)システムのようなものが既にあったという話です。日本から、何人ぐらいで行かれましたか。+

（「燃える秋」メイキング、上映開始）

岡崎 日本のスタッフは、俳優さんを含めて20人近かったんじゃないですか。イランの絨毯を輸入していた三越デパートが提携で、イランで三越の出向社員に随分お手伝いをしてもらいました。イランの撮影所はアメリカの機材をたっぷり輸入してましたので、私らが見たこともないシネモービルという立派なシステムも借りました。日本の機材よりも進歩していたと思います。…（街路を歩く小林監督、岡崎氏）小林さんとはヒルトンホテルに泊まっていた。スタッフは音楽が武満（徹）さん、美術が村木（忍）さん、録音は名人の西崎（英雄）さん、編集は浦岡（敬一）さんという、本当に立派な素晴らしいスタッフで、私もその一員になりましたので、その功績は大だと思えます。

岡田 最後、武満さんの歌謡曲までありましたね。

岡崎 全体に流さないで最後に（だけ）流すという、きちっとした方針を立ててやった作品です。

岡田 約20人の構成はどういうメンバーだったのですか？

岡崎 真野（響子）さん、メーキャップをカバーするために東宝所属の中尾駿一郎カメラマンの奥さんの中尾さかゑさん、メインスタッフ。イランのスタッフはいわゆる応援です。最近、イランへ行った人から、その時撮影部の助手だった人が向こうのテレビ局のディレクターになって、当時は懐かしがったと聞きました。

岡田 通訳はどういう人がされたんですか。

岡崎 日本語がわかる（アーマッド・）モアフィさん。この方は今、大阪で絨毯屋さんをやっています。日本の大学で勉強してね。

岡田 出演されている方ですね。

岡崎 そうです。

（メイキング映像の大型車について）シネモービル、“動く撮影所”です。シドニー・ポラックが『大いなる勇者』（1972年）で使ったというもので、70年代にアメリカでできたんですけど、（私は）実際のシネモービルを使ったのは初めてでした。自動車の中に暗室があり、ライトも全部収まる、屋根の上からパイプが伸びて俯瞰台になるという、非常に便利ですが、イランやアメリカだから使えるんだと思います。日本へ来ても長すぎて具合が悪いんじゃないですかね。横丁には入れないし。ある日、このシネモービルが集合場所を間違えて、半日撮影を中止したこともあります。あちらは砂漠ばかりですから、どこで待つかはよほど指示しないとイケません。…（撮影用改造車について）これは、屋根の開いているベンツの上にカメラを載せて実景を撮っている。小林さんの、いわゆる心象風景はこうやって撮りに行きました。クム（ゴム）というところの風景で空撮です。イランの京都みたいどころだから地上で撮りたかったんですけどね、ホメイニ師が頑張ってたしてね、非常に陰悪で、撮影が地上からできなかつた。われわれスタッフが数十人集まると、それをきっかけに何か起こるかもしれないと。…（撮影現場での食事）ご覧の通りロケーションで日本食、といってもケータリングです。エスファハーンのホテルのロビー、階段、食堂は本物ですが、絨毯がある部屋の中は全部セットです。東宝のセットで、貼ってある壁模様は村木さんが全部特注して作ったものです。ラストの別れの空港もセットです。本物の空港は倍ぐらいの広さですが、表に軍用の飛行機があつて、撮影が許可にならない。小林さんの場合、イランで撮りたいものは完全に撮る主義ですが、ホテルの中はライトもありませんから、月光などの効果を出すためには、セットを建てなければいけない。

岡田 電気の問題はどうでしたか。

岡崎 ジェネレーターもしっかりしたものがありませんでした。…（演出する小林監督）イランであろうが、どこであろうが、まことに小林演出です。ああいう内容の映画を、どう取り上げてくれるかと思ってスクリプターの梶山（弘子）さんに聞いたら、東洋に関する研究をされていると。…（機材を運ぶスタッフなど）機械は東宝からパナフレックスを持っていきました。一部はアリフレックス。今、担いでいるのが、この間イランへ行って撮影監督をやった古山正さんというアシスタントで、今はカメラマンです。…（ホテル付近）このホテルは超一流で、私らが帰って2、3週間後に、爆弾が仕掛けられたと新聞に出ていました。

岡田 現地のスタッフとのコミュニケーションはいかがでしたか。

岡崎 ここのイランのスタッフは欧米のシステムを全部知っておりますから、メインスタッフに指示をどう的確に伝えるかは、日本のスタッフとはちょっと違います。…（機材を運ぶスタッフ）エレマック（Elemack Spyder Dolly）を持っているところですね。イタリア製のスパイダー、蜘蛛といって、いろいろと自由が利く、三脚というよりもドリーです。

岡田 外国のロケ隊を受け入れている実績はあったのですか。

岡崎 当時、イラン映画は今ほど盛んではありませんでした。…（演出する小林監督）イランであろうが、どこであろうが、まことに小林演出です。ああいう内容の映画を、どう取り上げてくれるかと思ってスクリプターの梶山（弘子）さんに聞いたら、東洋に関する研究をされていると。…（機材を運ぶスタッフなど）機械は東宝からパナフレックスを持っていきました。一部はアリフレックス。今、担いでいるのが、この間イランへ行って撮影監督をやった古山正さんというアシスタントで、今はカメラマンです。…（ホテル付近）このホテルは超一流で、私らが帰って2、3週間後に、爆弾が仕掛けられたと新聞に出ていました。

岡田 イランで、これはしてはいけない、ということはありませんでしたか。

岡崎 イラン側の資本はない映画でしたし、三越と東宝の脚本に対する制限もありませんでした。最近聞いたんですけども、イランは宗教的に大変厳しいようで、この時も、脚本の中にきつちりした宗教的なテーマがあったんですけども、作品に対して、こうしなさいいけない、あしなさいいけないということはなかったですね。

岡田 イラン側にとって、名跡など観光促進の側面もあるわけですね。

岡崎 そうですね。

（「燃える秋」メイキング映像、上映終了）

岡田 次は、外国人のスタッフが日本へ来て撮った作品についてお聞きします。

岡崎 ビデオをお見せする前に、『ザ・ヤクザ』（シドニー・ポラック監督、1975年アメリカ、1974年日本）について説明します。アメリカのワーナー・ブラザース本社が全部資本を出して、ワーナー撮影所で撮った作品です。どこか外部のプロダクションで作ったのではなく、完全にワーナーの作品としてみてください。

私がなぜ起用されたかお話しします。『御用金』（五社英雄監督、1969年）の時、パナビジョンを使って撮ったわけですね。パナビジョン社の社長のロバート・ガチョックさんが、初めて日本へ自社のレンタルカメラを持ち込み、東宝の藤本（真澄）さんと契約して使ってもらおうとした。そのレンズに初めて接したのが私でした。もちろん社長は、日本でどういう作品ができたか

ンを確認する。…（監督が走って実演している）シドニー・ポラックさんですね。見てください、このアクション。…オペレーターのボビー・バーンさん。現在はDPになっております。監督のアクションの説明ですね。カメラを静かに振って、ここで止めてという。私の守備範囲じゃないですから。…慰問にきた藤本（真澄）さん。

岡田 撮影の許可はとられたんですよね。

岡崎 この当時は、まだねえ、アメリカ人が仕事するとなれば、日本映画への許可と違って、わりあいゆるかった。…（カメラから離れてトランシーバーを使うスタッフ）マイクさんというチーフ助監督。…（カメラ近くの監督、スタッフたち）ウエスタンというドリーで、レールをひかなくても、ぶれない。走ってくる車をパンするんですが、非常に難しいというか、なかなか上手くいかない。録音助手さんが、とにかく非常に神経質に現場の音を録ってます。相当ズームの長いやつで撮ってますが、ボビーさんが、どうも上手くいかない、これは監督無理じゃないかというやりとりをしています。オペレーターは、コンポジションや何かも全部責任を持ちますから、始まると任せたら十分です。私が最初につけたメインポジション以外は、このオペレーターがほとんどまとめてくれます。忙しい時にはオペレーターに任せておいても、きちっとしたコンポジションをとります。…これはフォーカスマンです。ご覧ください、直接レンズを掴まなくても、フォーカスが送れるというフレキシブルさです。やっとうまくいった。・・・このような現場です。

伊丹の空港前のロケーションで、主人公が日本へ着いたシーンですね。これもウエスタン（ドリー）です。メインスタッフはカメラマンだけが私で、他は全部アメリカから、ワナーから来ています。背の高い、監督と話しているのが、松竹の「寅さん」（『男はつらいよ 寅次郎春の夢』（山田洋次監督、1979年）に出た（ハーブ・）エデルマンさん。…手伝っている東映の人がグリップになって押しています。…われわれが泊まっていた京都のホテルフジタです。毎朝、メインスタッフは、“何番の車に乗って、何時に集まれ”という予定表が出ますので、分乗して東映の撮影所に入ります。撮影所には、プレハブの『ザ・ヤクザ』の事務所ができていて、美術監督とか、われわれにギャラを払う会計さん、こういう人が全部その事務所の中で仕事しています。ですから東映の既存の建物は、借りていません。…（事務所で食事している女性）日系2世の出演女優（クリスティーナ・コクボ）さんです。

（『ザ・ヤクザ』メイキング映像、上映終了）

岡田 さて、本日のもう一人の講師は特撮分野でも著名な大岡新一さんです。大岡さん、いかがでしたか。

大岡 岡崎さんのやり方は、監督、プロダクションが変わろうが、合作でも国内の作品でも、基本的なスタイルは変わりません。僕は、『ザ・ヤクザ』についていませんが、様子はうかがい知ることができましたね。今日20何年ぶりに、『燃える秋』を拝見しました。東宝の映画で僕自体は参加できなかったんですけども。そもそも僕はテレビ映画でスタートしたから、いわゆる本篇、劇映画をやるチャンスは巡ってこないと思っていましたが、ひょんなことから、PR映画の35mmのチーフで、つくることができたんです。ちょうど、『ザ・ヤクザ』をやっていた時期だったと思いますが、今みたいなビッグバジェットの商品、PR映画、CM、はっきり言ってなんでもやる、そういうスタイルの岡崎さんだったので、僕も作品に参加できるようになったんですけどね。10日間ぐらいの作品で、それ自体が、何しろテレビしか経験のない僕には異文化交流みたいなものでした。僕は海外の作品も、同じ日本人の例えば東京と京都のスタッフが一緒になること自体、ある意味では異文化交流だと思っていますので、ギャップをそれほど感じませんでした。

岡崎 東京映画のスタッフが足りないと、よその人を頼んだりするんです。もう時効ですから言いますが、独立プロにいた大岡さんと一緒にやった文化映画は、私の内職なんです。“ギャラ

以外に、内緒でやろう”と、確か保険会社のPRで一応ドラマですよ。“『ザ・ヤクザ』が終わったら、やってくれないか”とね。東京映画の助手さんは会社の専属で使えないから、東京映画の技師部長が、大岡さんに手伝ってもらえということで、接点ができた。私は、出来の悪い助手、上手くいかない人はお断りという、アメリカ映画と同じ方針ですね。われわれカメラマンも、1週間目の金曜日にOKが出れば、次の週からお金が頂けるし、作品につけるといふ、本当にシャープで、厳しい仕事を引き受けるのです。

「がんばれ！ベアーズ」(『がんばれ！ベアーズ 大旋風ー日本遠征ー』ジョン・ベリー監督、1978年アメリカ、1979年日本)の時、アメリカから来たカメラマンが、作品に合わない、金曜日に断られた、という。セカンドユニット、第2班の私は、大岡さんを急きよ呼び出すことになるんですが、これもよくあることで、何も首になったとは言っていません。“私は、この作品に合わないから辞めさせてもらおう”と、そしてプロデューサーや監督の方は、“あのカメラマンは、この作品に合わないから辞めてもらおう”と。言葉では厳しいように思いますが、アメリカの場合、安易な言葉でいえば、料理が出て気に入らなければ、その場で突き返すぐらいの仕事の厳しさがあると思います。そのリック・ウェイトさんは、その後、『48時間』(ウォルター・ヒル監督、1982年アメリカ、1983年日本)をアメリカでやって、エミー賞(『Captains & The Kings』(1976年アメリカ放送))も撮っているいいカメラマンです。

なぜ私とそのパラマウントに雇われたかをお話します。パラマウントは、「がんばれ！ベアーズ」⁽²⁾の第3作を、ほぼ日本オールロケーションで撮ることになった。副社長が必ず外国の作品の場合はつくんですが、『ザ・ヤクザ』のワーナー・ブラザーズの副社長が、たまたまパラマウントの「がんばれ！ベアーズ」の責任者だった。それで、よく覚えてくれたんでしょう。“日本へ行ってセカンドユニットのカメラマンなら、ミスター岡崎を”と話がありましてね、私は、「がんばれ！ベアーズ」のメインカメラマンじゃなかったんです。

監督のジョン・ベリーさんは、フランスに行っていた方で、黒人をテーマにして撮った映画『愛しのクローディン』(1974年)で有名で、日本には張り切って来ました。プロデューサーとしては1作目の監督、マイケル・リッチーさんは、カメラマンも選んで来たわけですよ。ですから私は、全くのお手伝いで雇われた。セカンドユニットというのは、日本のB班のようにお任せで“こういう画を撮ってくれ”ではない。きちっとA班の撮影監督が、“こういうところで、こういうポジションで、これが来たら、こう撮ってくれ”というのを忠実に撮ればいいんです。個性がB班で出てしまっただけは、A班の仕事を壊すことになります。コンポジションもB班のカメラマンが、A班と違ったコンポジションを撮っては、何にもなりません。

私も失敗しているんです。村上龍さんの、『だいじょうぶマイ・フレンド』(1983年)でB班をやってもらったら、どれもこれもA班みたいな画を撮るんですよ。『戦争と青春』(今井正監督、1991年)で火事の撮影なので、予期せぬことが起きることもあるけれど、はっきりと撮影監督が、“あなたはこういう画を撮ってくれ”と絶対に言わなければいけない、私も悪いんですよ。

例えば『ロード・オブ・ザ・リング』(ピーター・ジャクソン監督、2001年アメリカ、2002年日本)ですか、大体7班から9班のB班がいて撮っている。これが見事に本篇の調子と合っている、画調と動きを作り上げている。A班に雇われて、俺はB班やっていると忘れないから、何班にわかれても、見事な統一がとれた作品ができています。

私はそれを『ザ・ヤクザ』で知っておりましたし、B班として雇われるわけですね。それでプロデューサーが、帝国ホテルかどこかに私を呼びました。“リック・ウェイトさんは、初めて日本へ来る。日本のしきたりは勉強しているでしょうけど、例えば、6畳の部屋へ来て、アメリカと違って天井も低いし、畳もあるし、障子もあるし、やりにくくて、迷っている時、あなたはどうしますか？”っていう質問があったんです。こんな時に、“困っている時は、お手伝いして必ず助けてあげます”というのは日本的な発想です。アメリカの場合、そういうことは言わない。“私は手伝いません。B班ですから、A班の言った通りに撮ります。そういう悩みはA班のカメラマンが解決することで、B班として口は出しません”と。トニー・カーティスとか、若山富三郎のようなスターが主演で出ているのに、A班のカメラマンが悩んでB班と打ち合わせする10分間なり、20分間なりで映画製作の資金がどれだけ消えるか。これはもう外国映画の常識ですよ。ですから、一切そういう口出ししない。ここいらが日本とアメリカの違いじゃないかと。

そのようなことで、1週間目の金曜日にプロデューサーと監督のジョン・ベリーさんが来まし

てね。“今日、五反田でラッシュやるから見てくれ”って言うんですよ。私は、花園神社で延々と座ってB班のポジションを待っていたんですけども、後ろを山本薩夫監督がたまたま通りかかってね、“何だよ、岡ちゃん、ここで何しゃがんでんだよ”って。役者もないのにね。“実は、アメリカのB班を引き受けてんだ”って話しました。で、“私は見る必要ない。本篇はリック・ウエイトさんがやっているんだから、ラッシュを見たくない。リック・ウエイトさんが、私の撮ったB班のものをいいって言ってくたされば、それでいいんだ”と、いわゆるアメリカ流に答えたんですね。そうしたら“どうしても、見てくれ”って言うんですよ。で、見たんです。

ラッシュを見る前に、同業者ですしね、B班の私の受け持ちがない時にはA班の仕事っぷりは当然見えていますよ。でもどうもねえ、テクニックとして口は出せないんですけどもね、エフェクトフィルターを（何枚も）かけて、レンズは、ほとんどFの18か23ぐらいの開けっ放しなんです。それで非常にライトが少なくて済んでいる。恐らくリックさんが自分を売り込むために、日本へ行ったら、ライトは少なくていいよと言ったんでしょう。それからね、自分がオペレーターも兼ねてるんです、珍しいですよ。リックさんは、恐らくユニオンにも入っていませんしね。それで私が8mmでリックさんの仕事を撮っていた。まさか1週間で彼が辞めると思わないから。そういう仕事のやり方だったんですね。日本じゃ当たり前ですけど、外国のプロダクションとしては、1人でできる非常に貴重なカメラマンだと思っていたんじゃないですか。

岡田 大岡さん、今のA班とB班の問題をどのように「がんばれ！ベアーズ」で感じましたか。

大岡 僕が合作映画に初めて参加したのが、「がんばれ！ベアーズ」だったんですけども。今お話があったように1週間でDPがアメリカに帰っちゃって、岡崎さんが撮影監督を担当することになって、急きょ呼ばれたわけですよ。細かい打ち合わせは一切なしに、僕は計測兼Bカメラという形で、前日に会って、翌日にはメーターを持ちながら、東京駅から広島に往復する新幹線の中の撮影だったという記憶があります。それでそのまま今度は京都ロケがあったのかな。その時にA、Bカメラで、岡崎さんがAカメラを回して、Bカメラは僕が覗く。人または物越しの構図でカットバックです。僕もテレビではカメラを回していましたから、日本的な感覚でいくと、このナメはここしか絶対使えないっていうタイミングがありますよね。だけど、向こうの指示は、ナメの間はずっと回せ、と。要するにフレームインしてくるまで、仮に30秒であっても、例えばナメた画で向こうの陰からふっと人物が入って、その瞬間だけ使うとしても、“1分でも2分でも回しておけ”という指示だったんです。

アメリカの映画は、フィルムを湯水のごとく使うとは聞いていましたが、僕も初めての合作で、あまりにも無駄でもったいないと思った。フレームアウトして手前がぼけですから、僕の判断でフィルムを切って、Aカメラはまだ回っていたのをじっと見ていたわけです。翌日にラッシュが上がって、向こうの監督や編集マンがチェックしたんでしょうけども、岡崎さんを通して、“Bカメラのお尻が回ってない、これはどういうことなんだ？”ということがありましてね。それこそまさしく異文化交流だったんですけど、どうも日本人としては、そんな無駄なことはしたくない、ちょっとでも使える要素があったら、もちろん切るつもりはなかったけど、全く使えない画を1分も2分も回すわけにはいかない。仮にBカメラで使えないなと思っても、回さなきゃいけない、という割り切りをしないと、合作映画ではそこからトラブルが起きたりする可能性があるのかなど。その後、何本かついた時も、そういう経験をしました。

岡崎 大岡さんを私のアシスタントにするという事態も、リック・ウエイトさんが連れて来た助手さんも一緒に首になって、帰らなきゃならなくなったからです。撮影監督が、まずガッファ、ライトマンですね、それからカメラアシスタント、オペレーターも自分が指定した人を連れてこなければいけない、という条件は、向こうでは常識的にあるわけです。

B班が長く撮るのは完全に無駄ではないんです。向こうは、前後のフィルムを長く回そうが、短くカットしようが、“ここまでは回せ”という指示が的確に監督から出ます。同時に、ちょっとでも振ってあれば、前のメインのシーンとの編集上のつながりには相当影響します。ですからB班をやっていると心配になってくるんですよ。“本当に、ここへ人物が来てくれるかな”と。

だからアメリカにおけるセカンドユニットは、恐らく日本のカメラマンよりも相当高いギャ

ラが取れると思います。と同時に、アメリカのそういう質疑応答は、日本みたいな曖昧なことは、絶対言わない。できるできない、イエスカノーかですね。これも大事じゃないかと思います。

岡田 『最後のサムライ／ザ・チャレンジ』（ジョン・フランケンハイマー監督、1982年アメリカ公開）で、フランケンハイマー監督も、日本人が喜ばせようとしてノーと言わずに、なるべく物事をしようとするのがいけない、という言い方をしました。

岡崎 （ジョセフ・フォン・）スタンバーグの撮影を、偶然、円谷（英二）さんじゃなくて私が起用された時のことですが、彼が一番嫌った言葉は“ああそうですか”です。彼は日本語をよくわかってて怒ったのではないんですけど、これを非常に嫌いました。彼はよく知っています。“ああそうですか”は、わかっていないじゃないかと。言うべきは“はい、わかりました”です。

“コーヒーを飲みますか”で“イエス”、飲まなきゃ、“ノー”でしょう。日本の場合、“結構です”って、どっちかな？って。飲んでも結構、飲まなくても結構。こういう言葉の違いは日本的といいますか、このへんのシビアさといいますか、外国映画を担当される場合に、大事なことじゃないですか。

大岡 そうですね。

岡崎 私は英語をしゃべらないで、5本ばかりやったんですよ。それも結局、最初にまず条件として、“私は、しゃべれません。しゃべれなくても、私を使いたいんですか？”ということ、聞かなきゃいけないわけです。

岡田 通訳はどうかさったんですか？

岡崎 通訳もA、B、Cがありますからね。フランケンハイマーの場合、非常にいい通訳を使っていました、中国人。中国の方は、“ああそうですか”は、ない。イエス、ノーは、きちっとしていますよ。

大岡 本当に通訳はかなり重要な要素だと思いますね。政治とか経済、あるいは一般社会問題、通常の会話が上手い人でも、映画の用語は専門用語ですから、それを全部理解して瞬時に伝えるのは、特別な職能だと思うんですね。海外で仕事する時も出発前に通訳に立ってもらう人が決まった時点で、その人の能力を測るのも大事な要素だと思いますね。100%を伝えることは、どんな通訳が立ってもできない、僕は無理だと思っていますから。限りなく正確に、お互いの意思疎通ができるかどうかは、通訳にかかっていると思いますね。

岡田 外国と日本の現場の違いについて、指示系統など、どのようにお考えですか。

岡崎 違うのは指示だけじゃないですね。日本ですと、カメラがあつて、役者がいて、現場のスタッフが相手方の役者がいる場所にゲンコツを出して、これが何さんだから、という手法も、未だに通用しているわけですね。外国だったらね、主役本人が必ずいます。主役対主役ですよ、多少、目線はずらします。相手方の役者さんが本当に見れば、目線が外れているように見えます。例えば岸恵子さんがいて、その前にロバート・ミッチャムさんがいて、中間にカメラがあります。実際にロバート・ミッチャムがセリフを言って、岸さんがセリフのないところ、リアクションを編集で使いたいというのがアメリカ映画ですね。ですから必ず、カバーショットといって、大きくもう一遍これを撮るわけですね。その時にロバート・ミッチャムの後ろに、照明やカメラの助手がいるということは許されません。映画を作る中で、（俳優の）視野の中に立つということ自体、自分がどれだけ邪魔しているか認識しているから、そんなこと外国ではありません。

大岡 悲しいかな、それが全く正攻法だと思うんですけども、日本の現状では、俳優さんがタレント化している状態で、スケジュール管理でいくと早く出さなきゃいけない。『御用金』でも丹波さんでそういう問題があったらしいんですけども、日常茶飯事として、忙しい俳優を使えば企画が通るのがテレビの現状だとすれば、その忙しい役者を早く撮ってあげて、片撮りをして、ナメも終えて、別の現場へ送り出さなきゃならない。そういうのが日常化していると、視線をカメラ寄りにするために助監督が手を握るとするのは、当たり前になっちゃってるわけですよ。

本当はそういうことはあり得なくて、カメラサイドに、受け答えをする役者が当然立つべきであって、それが基本なんだけども、現状では役者もそんなことは考えていないと思いますね。その辺を昔から理解していて、自ら“私が立ちますよ”と言ってくれる俳優さんもいますけども、本当に少なくなってきたと思います。

それが日本のスタンダード、現状だとしても、海外で仕事する場合はスタンダードではないと、しっかりと認識しておかないと、俳優さんに“終わったから、帰っていいよ”なんて一言でも言ったら、演出家なり、カメラマンの評価は下がってしまうかもしれない。そういう意味では、今、自分が携わっている仕事が、全てノーマルではないと考えておいたほうがいいのか、と思います。

岡田 それでは、「がんばれ！ベアーズ」のメイキング映像の解説をお願いします。

(『がんばれ！ベアーズ 大旋風ー日本遠征ー』メイキング、上映開始)

岡崎 今はなくなりました川崎球場で、少年たちがプレーするシーンを撮っております。カメラは何台ぐらいだったかな。

大岡 7台です。

岡崎 日本みたいに部分的に、曲技といいますか、チームのプレーのいいところだけ撮るんじゃないんです。そうなるまで大体回しっ放しで、ここで相当フィルムを使ったね。日本の映画3本分ぐらい使ってるんじゃないですか。

…(川崎球場ロケ、カメラ) パナフレックスですね。応援カメラマンにいろいろ手伝ってもらいました。パナ2台使ったのかな。

大岡 もうちょっとあったんじゃないですか。あとパナアリ(パナビジョン社レンタルによるアーノルド&リヒター社カメラの呼称)が相当出ていましたね。

岡崎 全部、監督がポジションを決めて歩いています。最初に私が雇われた時、マイケル・リッチー監督は、これはBクラスの作品だと言いました。私は格がA、BのBかと思ったら、いわゆる娯楽作品だよ、と。ですから、雨が降ってきても、“雨脚がカメラの中に見えるか？”と聞かれて“見えません”と言うと、小雨でも決行です。晴天とか曇天とかじゃなく、内容がいかにも面白く伝わるかというジャッジは非常に厳しい。これだけの人間と、これだけの子どもと、観客を集めてやるんですから。“もう回せ。回せ”と。プロデューサーの権限で、そういうことは厳しい。日本では贅沢になりますけど、私も経験があります。アメリカでは、例えば晴天から曇天になっても、それをカバーするために大きなライトを持っていきます。ですから最初から危ないと思えば、大きな黒い切れを張って、シーンの設定を曇りにして、持っていったライトだけでライティングして作る。

最近では、ライトを仕込んだ軽気球みたいなのを上げて夜間の照明をする映画も、向こうのスナップなどを見ますと、今や常識化しています。補助ライトじゃなくて、現場の雰囲気を作り上げるためのライトと違っていいんじゃないですか。それを的確な指示で使いこなす技量を持ち、撮影監督としてしっかり指揮できないと、外国ではちょっと通用しない。ですから撮影監督というよりも技術監督ですよ。そういうふうにも思ってもらっていいんじゃないですか。

…（京都ロケの様子）（海外のスタッフが）日本の弁当を食べています。これは京都ですね。東映の京都のスタッフを雇ったのかなあ。…実はこの作品、途中で中断して、全部アメリカへ帰っちゃったんですよ。リッチーさんは、珍しいんですけど、ものすごく現場で怒って、黒澤さん以上にね、指示が厳しいんですね。そのうちに俳優さんたち、俳優さんの親たちが、嫌になったんですかね。突然帰るということに、確かなったんですね。東映のセットで宿屋がありまして、2階と1階を建ててたんですが、まだ2階が、あと2週間ぐらい残ってたかな。それをやめて、ある日突然、アメリカへ全部帰ったんです。ただ、帰る日に、アメリカの少年チームと日本のチームが羽田で会うところだけは、アメリカでは撮れませんので、これをきちっと撮って帰ってしまったと。この帰り方も見事に早かったねえ。（会場・笑）

大岡 そうでしたね。

岡崎 午前中、羽田で“空港は借りられますか？”って言って、撮影には未だに貸してくれないってよく言うけど、アメリカに弱かったのかな、なぜか貸してくれたよな。それで、羽田から引き上げちゃったんです。

トニー・カーティスさんも、途中でいなくなったよな。監督とケンカをして帰る、という芝居なんだなあ、あれ。上手いこと2、3日間だけアメリカへ帰って、テレビ映画をあげてまた戻ってきたという、いろんな作戦があるんですね。

岡田 どのくらい日程が空きましたか。

岡崎 3、4日間じゃないですか。ただ帰るわけにはいきませんからね、一応、監督ともめたことにした。そういうルールがあるんですね。

大岡 あるシーンで、それまでは普通に歩いていたのに、カメラがシューティングした途端に、足をひきずって歩いた時がありましたね、トニー・カーティスが。そこまで俺の体は悪いんだっていうアピールだったと思うんですけども、その後、帰っちゃいましたね。カットした途端に、普通に歩いていましたけどね（会場・笑）。

岡崎 これがフィッシャードリリーです。私が撮らなかったところは、アメリカで撮っています。タイトルにジーン・ポルトさんっていうカメラマンで、調べてみると、お父さんはイタリー系の人で、『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）などを撮っている名カメラマン（ソル・ポルト）です。私がアメリカへ大岡ちゃんと、ASC（American Society of Cinematographers：全米撮影監督協会）のパーティーに招かれた時に、名札にジーン・ポルトさんがいたんで、“私が撮った「がんばれ！ベアーズ」の後をやってくれた”って、初めてそこでお礼を言えた。アメリカの代役カメラマンというのは、本当に本篇と同じような調子で撮ります。ですから下手に撮れば下手に撮ったようにやってくれます。上手に撮れば、『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）のハスケル・ウェクスラーのように、後半、半分以上引き受けても、（ネストール・）アルメンドロスと同じような画調で撮っている。

岡田 ポルトさんは、岡崎さんの撮られたものをどのように尊重したのですか。

岡崎 尊重じゃないですよ。代役カメラマンになったら、B班と同じでね、その通りに撮るんです。自分が頭からやっていないものに対しては、本篇を先に撮った人にきちっと合わせて撮るのが、アメリカのやり方じゃないですか。

岡田 相談はされたんですか？

岡崎 別にないです。ジーン・ポルトさんも2、3週間ぐらい日本の残りをやったよという感じ

じゃないですか。

（『がんばれ！ベアーズ 大旋風－日本遠征－』メイキング、上映終了）

岡田 アメリカのクルーの効率性について、お2人からお願いします。

岡崎 まず、スタッフの待ち時間といいますか。例えば、天下のロバート・ミッチャムにしても、有名なアメリカの俳優さんでも、恐らくコールシート（その日の撮影予定表）に6時に集合とあったら、6時に来ているよね？

大岡 はい、そうですね。

岡崎 それと、メーキャップを済ませている。だから、メーキャップ時間が長い人は、予定の（集合）時間が早くなっています。決して一律に（ほとんどのスタッフが集合する予定時間の）9時に来ることはありません。これはもう見事に（集合時間を）わけています。

それと同時に、有名というか、ある程度の役がつけば、俳優さんの控室として、きちっとした、トイレ付きのバス（車）があります。で、名前が書いてあります。

一方現場では、Bチームっていう、代役ですね、そっくりの衣裳を着て、背丈の同じ、顔まで似ている人もいますが、現場で動いて、われわれはライティングします。プロデューサーにまず、“このセットでこういう芝居をするけど、何分までできる？”と言われます。ですから、撮影監督は“はい、20分でできます”と。するとチーフの助監督が来て、“10分前になったら、必ず声を掛けてくれ”と。10分前に、“あと、10分でできるよ”と言う。助監督は、大きな作品やエキストラが出れば別ですが、日本みたいに4人、5人もついてない、2人ぐらいです。チーフの助監督はロケーションマネジャーのアシスタントに、“あと10分で本番ですよ”と言います。

“テストです”とは言わないです。“本番ですよ”と声を掛けます。それぞれのメーキャップ師が役者のメーキャップを整えて、10分経つと（役者が）入ってきます。そうすると、即本番です。“リハーサル、テストしてみましよう”なんて言い方はしないね。

即本番で回しながら、テイク1、テイク2、テイク10、15までいくよね、だいたい。15撮って、監督が“OK”と言います。それで記録の女性に、私の時は女性がついていたかな、“今撮った、3番目と4番目、3番目と1番目をプリント”っていう声が掛かります。日本みたいに、カット1で“OK、次”ということは言わない。何が悪いのかも、言いません。

シドニー・ポラックの場合はテイク2を撮った後、テイク3の時には、岸さんのそばに行って、何かごちよごちよと言って帰ってくる。ウイスキー2本くらい飲んできたロバート・ミッチャムさんには、飲めば飲むほど名演技をしますから、そばに行って何か言います。そういう調子でしたね。

フランケンハイマーの場合は、また別でしたね。自分がばたっと、水たまりに倒れる、やってみせるわけです、アクションを。これ、本当の役者は見ていないですよ。心配してますとね、自分のバスに帰ると、新しいジーンズをはいて帰ってくる。新しいズボン（ジーンズ）は前と同じ色、30本くらい持っている（会場・笑）。こういう監督でした。ヨーロッパのパウロ・ローシャもまた違うんですけど、見事な個性があつてね。ジョン・ベリーは、かっかかっか怒るしね。本当にアメリカの監督というのは、何々型じゃない、自分がものを作るための指揮棒の振り方がそれぞれ全く違ってました。そんな調子ですよ。

ライトの修正は、テイク1でマスターショットを撮って、おかしいなと思ったら、手先だけ、指先だけ、キーライトならキーライトについているスタッフに、ちょっとこうやれば（右手を少し左から右へ振る）、静かにそれが動く、そういう調整です。リハーサルの時に完璧なものを作り上げる、それがアメリカのシステムです。

大岡 どんな現場でも同じだと思うんですけども、待ち時間がありますね。いわゆるセット準備、ロケでもそうですけども、美術が入って下準備をしてライティングをしてカメラを置いて、全体のチェックができたところで、演出部に芝居の時間をお渡しするのが、技術パートで

す。例えばカメラパートから演出サイドに完全に時間を渡して、リハーサルとか芝居を練り込んでもらう時に、邪魔をしちゃいけないというのが絶対的なテーマだと思うんですね。カメラが慌ただしくポジションを変えたり、ライトをチェンジしたり、“右だ、左だ、マイクはもうちょっと下だ”というのは、事前にやること。芝居が変わったら、当然、修正しなきゃいけないんですけども、岡崎さんの言うような、指先一つでみんなが動くくらいの練度じゃないと。僕らがカメラを準備して何かをしている時に、他のパートが入って邪魔されたら、やりにくいのと一緒で、その辺の時間の受け渡しが日本のやり方以上に明確になっている、ということですね。ただ、どうしても大掛かりに変えなきゃいけない時もままあるわけで、その時ははっきりと相手側に、“ここは直しますよ、もう一回時間をください”と明らかに言わないといけないのではないのでしょうか。

岡田 照明に関わる意思決定について、日米の具体的な違いはどういうところでしょうか。

大岡 岡崎さんの場合、日本でやろうが、どこでやろうが一緒なんですけど、日本的なやり方は、今回の講座でも話題になっていると思うんですが、歴史的な背景があって、撮影部と照明部が別々にあるのが現実です。ところがそれは日本だけで、海外の場合は、カメラマンイコール、ライティングですから。

ヨーロッパやアメリカに、仮に僕が行った時、明確な指示を出して、“ここにこうしたい。こういうライトをここに置いて、こういう感じのライティングにしたい”と、はっきり伝えないと、前に進まないわけです。日本の場合、(撮影監督システムではないので)例えば、撮影現場で何かあって、僕が監督と話をしていても、場合によっては、事前に話ができていると、その間にライティングが何となく出来上がっていくのですが、海外の場合、それは全くないです。その代わり、責任は全部自分が背負うわけですね。その分、僕としては、やりやすいなという気はしますね。

例えばさっきの“BカメラマンがAカメラマンを助けますか?”っていう話があった時に、“助けません”と言うぐらい明確にしとかなないと混乱の元になるというアメリカ的な考え方がある。日本の非常にアットホーム的なやり方でいくと、困っている時はお互いに手を出して助け合おうよっていうのが、ある種前提になっているんですけども、そのスタンスで、海外で仕事をすると、もしかすると大失敗するかもしれない。はっきりと自分のやりたいことを明確に伝えることが大事で、その時、通訳も非常に大事だということですね。

岡崎 自分のルックを作るための、自分がやりたいという画調なり、監督を満足させ、会社を満足させるようなスクリーンを作るための指示ですから、そこを履き違えず、作業させるための指示というより、もっと大きな指示と思ってもらえばいいんじゃないですか。今日、この中にアメリカのガッファーを手伝っているベストボーイがいるんですよ。どうですか、今の話は、違っていますか。

受講者 大体、そんな感じですよ。僕から意見は全然言いません。言われた通りにしています。

岡崎 彼は、アメリカでよくやっていると。あの大きな連中が1回ライトのネジを締めたら、戻せないですよ、日本人は。そのぐらい強い。それと絶対に“ここ”って言われたら、そこへ持って行ってください。

私が万博(国際科学技術博覧会、通称：科学万博-つくば'85)の仕事(住友館 3D-ファンタジアム 70mm大型立体映像の撮影)で、(アメリカカリフォルニア州)ヨセミテ(国立公園)の山の上へ行った時は、まだアークライトで、カーボン(炭素棒)をつけて、シューシュー音が鳴って、すごいんですよ。今はHMI⁽³⁾がありますけど。それで、ごつごつした岩の上に“ここにライトを”って言うと、まるで工場のように、グリッパが自分の車の中から電気ノコギリから何から全部出してね、さっと平らにして、ライトを載せるんです。その時、何分後に撮影できるか?という、しっかりした指示でライトを当てないと、外景の日が沈んでいって、役に立たないライティングになる。その辺の計算ができなければ、プロデューサー、監督、会社に“あの人では、ちょっとこの『タイタニック』(ジェームズ・キャメロン監督、1997年)は、撮れないんじゃないかな”と

言われて、選手交代となる。大体アメリカのカメラマンは週給ですから、1週間でその人の能力が見られる。作業能力、監督と上手くいってるか、画面効果、それからポストプロダクション。CG、画の合成、キャンバスとか、いろいろな合成をやりにくいカメラマンかどうか。非常に凝るから、あの人の調子に合わせるには、CGの予算が何倍もかかるっていう人はお断りと。そういう感じじゃないですか。

岡田 「ザ・チャレンジ」のメイキングを上映します。

(『最後のサムライ/ザ・チャレンジ』メイキング、上映開始)

岡崎 「チャレンジ」は、完全に大岡さんと私のコンビです。でも大岡さんと私は外国映画ばかりじゃないですよ。「丹波哲郎の大霊界」(『丹波哲郎の大霊界 死んだらどうなる』(丹波哲郎総監督、石田照監督、1989年)で、だいぶ助けられています。地獄、天国は全部大岡さんの作品ですから。

…(ロケ現場)京都です。同志社の横にある相国寺を借りきりで何週間かやりました。一切セットは使っていません。当時のお金で4,000万円とか言っていました。…(大型乗用車)(ジョン・)フランケンハイマー現る。現れたところは撮ってないですね、こういう車で現れる。この脚本を書いたのが…。

岡田 ジョン・セイルズですよ。

岡崎 そうなんです。大変な脚本家、というよりも、いい監督、いい演出をしています。…(アメリカの撮影現場)この仕事が終わって、私が10日間だけアメリカに呼ばれたんです。アメリカに行くのは大変で、カメラマンとしては行けないんです。日本で撮影したこの作品の技術面を、アメリカの撮影でも継続するためのスタッフとして、神戸の領事館へアメリカ人と行って、ビザを取って行った。…マイク・ベンソンっていう助手です。自動車が趣味で、立派な車です。これはCBSの撮影所で、私一人しか行っていません。有名なカメラマンのスヴェン・ニクヴィストがオペレーター。拳闘、ボクシングのシーンを撮るために、オペレーターが5、6人来ています。…これは、スクリプターの女性ですね、これが娘でメーキャップをやっている。カメラは4台くらい。一日、フランケンハイマーが飲みすぎて中止になった。監督が飲みすぎて止めたというのも珍しいけど、その頃は多少アルコール依存症で、この後2年くらい仕事してないんですよ。

…(トレーラーなど)俳優さん、監督、スコット・グレン、ジョン・フランケンハイマーのトレーラー。警察官は本物が雇われる。トイレ、給水車。うちの助手さんはマスタングに乗ってくる。これだけ機材が並ぶわけですね。ですから、フィルムコミッションっていいですか、いかに外国はロケーションに対して、町も好意的かっていうことですね。

…ファーストシーンです。ジャック・クーパーマンっていう私の代わりにカメラマン、このひげの人が雇われて、この4日間だけ撮影監督です。現地で雇われたチーフの助監督、照明のボスのガッファーで、アークライトですね。これもカメラ3台くらいでやっております。フィルムローダーのマノードスという、パナビジョン社からご推薦で来たカメラのアシスタントで、見事なもんです。…パナフレックス2台と、マークツウのハイスピード。監督は、(スタッフ)ジャンパーをわれわれにくれたんですよ。…(背中デザイン)「THE EQUALS」(撮影時の題名。「ジ・イコールズ」)、刀が2本ね。とても日本じゃ着られたもんじゃない(会場・笑)。

岡田 残念ながら、去年(2002年7月)お亡くなりになりましたね。

岡崎 そうなんです。98年に私、会いに行った。…これは『ブラック・サンデー』(ジョン・フランケンハイマー監督、1977年アメリカ、2011年日本)もしたプロデューサー、(ロバート・L・)ローゼンさん。監督もやっていて、なかなかのしっかりしたプロデューサーです。監督の左はチーフ助監督ですね。フランケンハイマーは全ショット、カメラを覗きます。Aポジシ

ン、Bポジション。ここはロサンゼルス割合に危ないところなんです。確かボクサーあがりの主演が帰ってくるところかな。音は全部、（ヘッドホンで）監督が聞いております。補助ライトでアークライトが4、5台ついているんじゃないですか。フィッシャーのドリーで、撮影監督のジャック・クーパーマン。この人がなぜ雇われたかわからないんですけど、水中撮影が得意の人なんです。

岡田 ここでの撮影監督が岡崎さんではなかったのは、ユニオンの問題があるからですか。

岡崎 そう、撮影監督はできません。クーパーマンはユニオンの所属の人ですから、私の代わりにやっている。私がやったら大変です。ユニオンでは許されない。ノンユニオンでも大丈夫なところでは、できると思います。テキサス州だけはノンユニオンが働く撮影所を作っているって聞いたことがあります。だからフランケンハイマーが、“この次、仕事する時はテキサスでやろうな”って言った。冗談でしょうけど。…ケータリング、外国映画の特徴です。これがまた見事で、セットの中にも置いてあるんですけどね、道路の真ん中に平気でテーブル作っちゃうんですよ。酒だけはないんですね。夕方、撮影が終わって監督が、“ラップ (wrap)”って声を掛けますと、小道具さんが車の後ろを開けます。ビール、ウイスキー、何でも入ってて、一杯飲めるといふ、このやり方は日本での撮影の時も守られてやっていました。費用はプロダクション持ちです。

岡田 今アメリカ映画で、ケータリングはクレジットに必ず出ます。

岡崎 最後のロールに出てきます。

（『最後のサムライ／ザ・チャレンジ』メイキング、上映終了）

岡田 大岡さんの思い出をお聞かせください。

大岡 京都で約3カ月でしたかね、結構長いスパンだったと思うんですが。だいたい仕事の楽しい部分はすぐに忘れて、辛かったことしか覚えていないんですけど、この作品に限り、この仕事をしていてよかったと、実感を得た瞬間がありましてね。三船（敏郎）さんがこの作品に出ているんですよ。ある日、まだ撮影前だったのかな、ホテルで、どこかで見た女性がいましたね。スタッフに聞いてみると、三船敏郎が海外作品に出る時のマネジャーらしい。日系の女性で、40歳過ぎだったと思うんですけども、向こうのスタッフに聞きましたら、昔、女優をやっていたそうで、名前は、高美以子でした。実は僕が10歳の時にスクリーンで見て、初恋っていうか、スクリーン上で初めて女性を意識したのが、彼女だったんですよ。その作品は『サヨナラ』（ジョシュア・ローガン監督、1957年）という映画で、マーロン・ブランドが出ていた、何とも不可思議なアメリカ映画だったんですけども、ナンシー・梅木という日系の女性がアカデミー助演女優賞をもらったんです。その作品のヒロイン、高美以子さんが何十年か後に、三船敏郎さんのマネジャーということで日本にいた。僕たちは感激しましてね。昔、スクリーンで見た人を今、間近に見ることができるという喜びがあったんです。1シーンだけ、彼女が女優さんとして出るシーンがありました。三船敏郎さんと中村敦夫の兄弟が相争う話なんですけど、幼年期に、二人の母親役で彼女が出る冒頭のシーンがありましてね。そこで事件の発端があつて、阿鼻叫喚のシーンになっていくんですけども。Aカメラは、オペレーターが回す。その時に、ある種のアクションですから、Bカメラは岡崎さんが回すという、ツーカメラのセットアップになったんですけど、僕としてはどうしても、昔スクリーンで見た同じサイズの高美以子のアップを撮りたかったんですね。これは今、初めて岡崎さんに言いますが、僕は直接、岡崎さんを通すと、もしかしたらキャンセルになると身も蓋もないので、ジョン・フランケンハイマー監督に、“このシーンは二人の自分の息子、兄弟が相争う大事な発端のシーンだから、母親のクローズアップは絶対必要じゃないか。今Cカメラが空いているから、どうだろうか”と言ったら、“いいんじゃないか、撮れ”ということで、AとBのカメラはパナフレックスでしたけども、Cカメラはパ

ナアリで、ノイズが出るから長玉を使って、かなり離れたところから彼女のアップを、僕が10歳の時に見た映像を思い出しながら、たぶんこのサイズだったんじゃないかなという思い入れで、回したんです。シャッター越しで見る彼女の顔が、もうその瞬間、本当に、“ああ、カメラマンをやっていてよかったな”という（笑）。僕としては、その画が当然使われていると思ってたんですが、フランケンハイマーが亡くなって、ラピュタ阿佐ヶ谷で追悼の会がありまして、僕も20年ぶりにビデオで見たんですが、その1カットが入ってなかったんでちょっと残念でした。つまらない話ですけど、合作映画をやって、僕としては思い出に残る作品ですね。

岡田 この作品は、劇場公開されず、ビデオが出ただけです。余談ですけど、子役が深作健太さんなんですか。

岡崎 はい、深作監督の息子。当時はまだ7つか、10くらいか。

大岡 10歳くらいだったんじゃないですかね。

岡崎 なぜ、この映画が日本で封切れなかったのか。これはですね、『バラエティ』誌に興行成績が毎日出て、8位くらいで走っていたんですね、8週間ぐらいの数字が出ていたんです。ところが、この映画を上映している最中に、『E.T.』（スティーヴン・スピルバーグ監督、1982年）が出た。もう途端に8位どころじゃないですよ。この映画はどこへ行っても見られなくなった。全館ほとんど、『E.T.』になった。後で聞いてみたら、『E.T.』は監督に日銭で2週間、2億円ずつ入ったという。

『ON LOCATION』という向こうの週刊誌に載っていたのですが、フランケンハイマーは、7月1日のアメリカのゼネストで映画界が全部ストップするという時に、この映画を間に合わせろという指令をCBSから引き受けて、アンダースケジュール、つまり普通のスケジュールよりも早くあげた場合には、いくらボーナスが出る、最初からそういう契約をして金額も語っています。相当なボーナスをもらっている。いかにアメリカが封切りに間に合わせろということに対してシビアか。監督の一週間の食事代が80万円。私もちょっとよかったんですけど、大岡さん、日本のスタッフは一週間、確か5万5000円ずつ、お手当をもらっていたね。

大岡 確か、そのくらいだったですかね。

岡崎 5万5000円、日本だったらギャラよりもいいという待遇です。これが当たり前なんです。アメリカでもヨーロッパでも、役者や俳優さんを8時間以上働かせたら、例えば10時間だったら、翌日は2時間遅れて結構と。その代わりに、ウエイトがどれよりオーバーしたら、いくらのペナルティという、ものすごい契約です。ピーター・フォンダと、『だいじょうぶマイ・フレンド』をやった時に見せてもらった契約書は、本当に電話帳くらい厚かった。自分の下着は会社が洗う、奥さんが来たら奥さんの下着洗いは自分持ち、そこまで契約に書かれる。

ですから、アメリカで仕事をする場合は、絶対にエージェントに任せるべき。いいエージェントは、全部抱えてくれる。それでエージェントに10%納める。言いにくいことはエージェントが言います。いい仕事をしたい時にはエージェントに、安いギャラでやるよと言うと、いい仕事が来る。嫌な仕事は、ギャラを高く言ってくれと、それでその仕事はやらないと。

「チャレンジ」で、私がかつくりしたのは、『将軍 SHOGUN』（ジェリー・ロンドン監督、1980年アメリカ放送、1981年日本放送、映画版1980年日本）をやったアンドリュー・ラズロというカメラマンが、コダックのセミナーで日本へ来て、彼の撮った作品と自分のやり方を話した時、僕は京都で会ったんですが、「将軍」のスタッフは日本間の畳を靴で上がったというので、非常に印象が悪いんです。わが「ヤクザ」のスタッフは、全員ワナーからオーバーシューズとって、昔、幼稚園へ参観で行った時に靴の上から履いたような袋を、持ってきていました。彼は最後に、日本の映画界は、40年は遅れていると、私もそう思いましたが、書いていた。そのラズロさんが、“実は俺のところにも、「ジ・イコールズ」（「ザ・チャレンジ」）の脚本が来ていた”という。“俺は面白くないから、ギャラを高く言った”っていう話を聞きましてね。僕はギ

ヤラを高く言っても、仕事はもらえないですけど、“これは、面白くない”って断って、映画が撮れるようになりたいですね。

日本の場合は、毎回言ってますけど、いいストーリーがほしい。「ジ・イコルズ」でさえ、直前に、“日本ではできない。ストーリーを変えよう”というので、8時間くらいホテルのバーを借り切って缶詰になって、スタッフ、日本人を全部集めて、“どうしても明日から撮影しなきゃいけない。だけど今の脚本では、それができないから、こういうふうに変えたいんだ”と、質疑応答があったんですね。この時、見事にローゼンさんっていうプロデューサーとフランケンハイマーが個々の質疑応答に、例えば小道具が“じゃあ、ここどうするんですか？ここはどうするんですか？”という質問にも、全部説明しました。

画面を見てもらうとわかるんですけど、エビを食べるシーン、スコットさんに日本の武芸家が歓迎して彼を驚かそうと、生きているエビを食べさせる場面があるんですよ。彼はびっくりするわけです、生きてピクピクするエビを。フランケンハイマーは、その打合わせの時に、“どうしてもこのシーンを明後日にやりたい。このシーンは何が何でもカットを割りたくない”と。板前が、まな板の上でばーんとエビの首を切って、ピクピクするエビにフォローしてカメラがいて、主役のところにおいて食べさせる。“このシーンは絶対カット割らないから、エビを用意しろ”と言ったのを覚えています。

この時、僕がびっくりしたのは、彼がどういう発想でそのシーンを語ったかです。“最近の映画で俺は『ロッキー2』(シルヴェスター・スタローン監督、1979年)を観た”って言うんですね。その『ロッキー2』で、スタローンが、鳥を追っかけるシーンがある、と。僕は覚えてないんだけど、鳥を追っかけて運動するシーンは、1シーン1カットで、ものすごく効果があった、だから俺はエビでやりたいんだ、と。模倣ではないんですね。テーマが違って、観客がそれに感動すればいいのだから、つい最近やった「ロッキー」のシーンでも、自分はエビに変えてやりたいと。でも実際にエビでやったら暑くてね。エビがどんどん動かなくなっちゃうんですよ。ほんっと切る時はいいんだけど、移動してスコットさんの前へいくと、コクツとしているわけです。で、エビがなくなっちゃった。ほんとに小道具は大変だったと思いますよ。京都の魚河岸から買って来たエビがなくなって、やむなく料亭で相当に高いエビを買ったと思います。アメリカは、ここでお金を使いたいってところは、いや応なしに使うね。これはやっぱり学ばなきゃいけないんじゃないんですか。肝心な、ここでっていう時に“なんとか節約してくれよ”って言う、これが日本の映画。それで翌日行ったら、朝から小道具がエビをゆでて、“食べる、食べる”って、よくあたらなかったと思うけど、そんな思い出があります。私は(大岡氏を指しながら) 彼みたいに、覗きながら昔の恋人を思い出すようなことは、していません(会場・笑)。

外国映画というのは非常に楽しいし、苦しい。ラッシュが上映されますよね。私がプロジェクター辺りに座って、一番後ろに監督とプロデューサーがいるわけです。ラッシュが終わって、ふっと後ろを振り向いた時に、指が上がっているか(右腕を前に少し伸ばして親指を立てる)、こうなってるか(親指を下に向ける)。これが翌週のギャラのわかれ目、というぐらい厳しいですよ。

岡田 現在、機材が軽量化して、70年代、80年代と比較はできないですが、例えば、フランス人が大阪の労働者を3、4人で撮りに来るというカジュアルな合作、アレックス・コックス監督が「(私立探偵)濱マイク」シリーズ⁽⁴⁾で地上波のテレビドラマに挑戦するなど、いろいろな形が出てきています。海外との接点、さらに外国で大々的に配給できるような大作の可能性についてはどう思われますか。

岡崎 私は海外で日本映画が成功する道はあると思います。今朝もNHKのテレビでアカデミー賞の候補を挙げていましたね。わずか数秒ですけども、私も見てない5作品をブラウン管(のテレビ)で見ました。なかなかのもんです。どれもこれも、見たいな、という作品です。今話題になっている、『千と千尋の神隠し』(宮崎駿監督、2001年)が、どうなるかです。この内容をアメリカ人が理解できるかどうか。テクニックやその他は満足ですけど、いわゆる八百万の神様あたりは、アメリカであの賞を投票する人たちが、どこまで理解するか、という意味では、どこの国の人でも理解されるような内容さえ作れば、絶対に成功すると思うんです。日本的なものでとなれ

ば、日本の風景をもう一遍再確認して、日本的な（撮影と）照明の関係とか、（本番前にスタッフが準備のために）がちやがちやうるさいのかですね、スクリーンの上では感じさせない仕事を見せてもらいたい。必ずしも、アメリカの仕事を手伝ったから、アメリカのシステムがいいと言うわけではありません。だけど最終的には、映画会社だけがもうけるのではなくて、われわれ作った人がお金をもうけて、次の作品のステップアップに、次の映画が作れるようになったら、一番いいと思います。それにはまず、いい脚本、いいストーリーが私の願いですね。ですから、そういう仕事の中では、無駄な個人的な好みで時間を食わないこと。お客さんが感動してくれる画像のために、時間を費やしてもらいたいというのが、私の望みです。

大岡 映画に限らず、ドキュメンタリーでも、テレビ番組で結構海外に行って、よく旅ものとかやっていますよね。海外からも日本に来ている。劇映画で規模の大小はともかく、日本主体の作品で海外へ行った場合には、後日、違うクルーがその土地に行く可能性も当然あるわけだから、いい関係を保ったまま、帰ってきてもらいたいなど。それは大事な要素じゃないかな。その仕事で終わったら後は知らないよっていう話を、前に漏れ聞いたことがありますので、われわれは、それを肝に銘じて仕事をしたいと思っています。

日本の作品で、例えばラッシュをデイリーで見る時に、思いのほか、いい感じだったり、あるいは“ちょっと、まずいな”って時、日本のスタッフは、ほとんどリアクションがないんですよ、監督を含めて。ところが「ジ・イコールズ」を京都ロケでやっていた時に、向こうのオペレーターとフォーカスマンは、実はラッシュには来ないんですけど、監督とメイクとか、たまたまその時に、あるナイトシーンの1カットが非常にいい調子で上がっていたんですよ。その時のリアクションは、本当に僕らが驚くぐらいに、はっきりと、“ビューティフル”とか、“ナイス、グレート”って反応をします。こういうのは、お互い一つの作品を作っている時、一体感を醸し出すためには大事な要素じゃないかな。駄目な時は“駄目だ”と言う。そういうのは明確にDPである岡崎さんに伝わってきますから。僕らも言葉がなかなか通じ合わないけれど、仕事で関わる人間だったら、何か感じたことをストレートに表現するような方法論も含めて考えたほうがいいという気がします。現場で明確に、“こういうことをやりたいんだ”って言うことと同じで“これは良かった”“これは、まずいね”っていうのは、はっきりお互い言ったほうがいい。結果に対しての評価をお互いに話し合う、表現し合うことも大事な要素だと思います。

岡崎 「ジ・イコールズ」で補足しておきたいのは、殺陣、いわゆる立ち回りですね。黒澤組で、東宝で活躍していた日本の久世竜さんが、このアクションをやっています。もう一人、ステイブ・セガールという「沈黙」さんがやっているんです。「沈黙」シリーズ⁽⁵⁾などの主役であり、プロデューサーもやり、時には監督もやったのかな、彼がその当時、京都で空手か、何かをやっている協力をしています。ですから、時には久世さんがアクションをつけ、時にはセガールがアクションをつけています。最後にいよいよ兄弟の立ち回りシーンがあるんですね。大事な大ラストの中村敦夫さんとスコット・グレン。夕方しか撮影ができなかった京都の国立京都国際会館を約20日間借りての大アクション。もう荒唐無稽なんです。日本のマフィアが中村さんで、機関銃を持っているという話です。この立ち回りを、どちらのアクションを使うかとなり、1日ずつお互いに考えてもらって、監督は日にちをわけて、久世さんとセガールの両方を見たんです。最後の締め、各部屋を通りながらアクションをやっていくんですけど、最後は久世さんの殺陣、立ち回りを使いました。ですからね、日本の良さといいますか、久世さんのいいところ、つまり最終的に結果がいいものに対しては、どこの国の人でも、ヨーロッパだろうがどこでも認めてくれる。このことを「ジ・イコールズ」で感じたので付け加えておきます。

岡田 それでは、受講生の皆さんからのご質問をお受けします。

質問 海外のある作品で、馬が本当に燃やされたと聞いてびっくりしたことがあります。動物にまつわる制約について、いいアイデアがありますか。

岡崎 難しい質問ですね。動物映画と動物愛護。実際、私たちは担当する時に、脚本をもらって

みないとわからないですね。今日いらっしゃっている奥村（祐治）さんは、『オーロラの下で』（後藤俊夫監督、1990年）では、オオカミを飼育して使ったらしいですけどね。私の場合、『アラスカ物語』（堀川弘通監督、1977年）では、助監督に縫いぐるみをかぶせたオオカミで、ロングはシェパードだと。これはもうやむを得ないんです。専門家はもちろん見るとわかるでしょう。本当のオオカミは、絶対に尾を上げてないですよ。ところが、『アラスカ物語』のロングのオオカミは、全部尾が上がっているシェパードでした。それから私がやった、『吾輩は猫である』（市川崑監督、1975年）は、最後に猫が自殺するんですよ。猫が甕の中へ飛び込むのは、絶対に夏目漱石の原作からしても、やらなければいけないわけですよ。実際やりました。猫はもちろん生きてました。この撮影は配慮をして、その日のステージには、一切関係者以外は入れないと。この間俳優さんが撮った西部劇（『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））がありましたよね。これのメイキングを見ると、実際にはバッファローは殺していません、こうやりました、と。その国の動物愛護の精神で、本当に火をつけて燃やす国もあるでしょう。撮影の現場でいかに工夫するか。それとも、昨日の（CG担当の）小川（利弘）さんに、“火をつけてくれ”って言えば、つけてくれると思います（会場・笑）。CGがそういう面で非常に便利になっていると思いますので、そういうことを頭に入れて、脚本を書かれたらいいんじゃないですか。

質問 「燃える秋」に、月明かりの部屋のシーンがありました。映画で月明かりを見ると、だいたい青ですが、実際の生活の中でほとんど見たことがないです。

岡崎 リアルな月の明かりと感じられないほうがいい、これはドラマの月の明かりだということです。この月の明かりに、あまり共感持たれなかった方、手を挙げてください（少数）。あれでよかったと思う方は（大多数）。これは効果ですから、必ずしもリアルなもんじゃないですよ。ですから、絨毯に女と男の主人公がいるシーンで、彼女が、“それじゃあ、明かりを消すわ”と言って明かりを消す。その時に真っ白な光が入ってくるよりも、青い光という嘘、これも一つの雰囲気ですからね。アメリカ映画でも、こんなところ電気がついてないけどよく見えることがあるじゃないですか。職業として、特に光を作るセクションにいられるとすれば、ぜひ早くベストボーイから卒業して、ガッファーとなって、われわれが感心するような月光を作ってもらいたいと思います。

大岡 僕も、必ずしもそうじゃないと思うんですよ。つぶしっていう技術がありますよね。ことに西部劇なんかでは、デイシーンで絞り込んで夜に見せますよね。自然に青くなっちゃうんだけど。僕の体験でいくと、月光が全て青ってことは確かにないかもしれないけども、たぶん岡崎さんと一緒に行った仕事だったと思うんだけど、ミコノス島に行って、夜は満月だったんですよ。あの辺って、貝殻をつぶして塀とかを塗り込んでね、白いんです、建物も全て。すると月光だけで見事なシャドウが出て、いわゆるつぶしみみたいな画なんですよ。それを僕は青白く感じた。だから、青は全て間違いとはいえないような気がしますよ。例えば、北極や南極とかそういうところへ行ったら、もしかして同じような状況だったら、青白く見えるかもしれないし。

質問 最近、諸先輩のカメラマンの方も、ハイビジョンと地上波のヨンサン（4：3）で苦労されていることも聞いています。

岡崎 画面のフォーマットですね。1.66で撮り、それから1.85で撮り、2.35のいわゆるワイドスクリーンですね。いわゆるワイドスクリーンは日本人にはビスタ。東宝は東宝サイズという画面比もあったんですよ。

岡田 東宝スタンダードといわれた、1.5ですね。

岡崎 そうです。私は、フォーマットはあまり気にしていません。やっぱり内容あってこそそのサイズで、どういうふうに切ると心地が悪いのか、私はちょっと理解に苦しむんですけども。個々

の日本人特有の、“画面は俺が覗いているんだから”“構図は俺が作っているんだから”じゃないと思うんです、私は。あくまでも内容によっては、端のほうで歪んだ画面が効果になることもあるし、一つの内容によってサイズが決まってくるのです。いわゆる構図を、覗いて画を作ろうという視点で見られると、いろいろな疑問が出てきます。実際、正しく自分が撮った通りに映写されているところなど、日本中どこにもないんじゃないですか。日本の現像所のフィルム缶のフォーマットの表記、割合に不親切なんですよね。フルフレームで撮っていて、そのまま映されて、実はそれがワイド画面だったということがあるんでね。あまり気にされると、いい仕事っていうのかなあ、表現に不自由さを感じるんじゃないですか。皆さんが見て気持ち悪いということもありますが、私はあまり気にしていません。ただ私はあまりアップが好きじゃないんです。やっぱり、きれいにというか、美女に撮ってあげなきゃいけない、という宿命がありますしね。

勉強のためにわが家の32インチテレビなり、小さなモニターで見ても、これが大きくなったら、こうなるんだってという計算はしているつもりです。大画面で見たい作品がいっぱいありますよね。だけど残念ながらビデオでしか勉強できない。ビデオで参考にしたい時、モニターでは切れていますよ。シネマスコープだって、上と下を切って、さらに左右が詰まっています。自分がタイトルを撮る時には、ビデオで二次使用するなら、もうちょっと小さく撮ったらいいんじゃないかなと。

私が最近手がけている(パウロ・)ローシャの映画は、必ずインポーズが出てくるんですよ。この字幕の白さが、コントラストが弱いローキーの画面の中でどれだけ浮いて見えるか、ハイキーの中で消えてしまわないかという計算もしながら撮らなきゃいけない。それに神経を使って、いくらタイトルが出て、インポーズを読んで、ちゃんと俳優さんの演技に目がいく撮り方をしたいと思っている。

質問 『ブラック・レイン』(リドリー・スコット監督、1989年)や『WASABI』(ジェラルド・クラウジック監督、2001年フランス、2002年日本)とか、外国の方が日本で撮られた映画は、同じ街の風景を撮っていても、全然違うような見た目になります。『ブラック・レイン』なら、舗道に水がバーッとまかれていて、そのこと自体は偏見かもしれませんが、映画的な画面だなと。外国の人が撮られた場合と、日本映画で、何がその違いを作っているのかお聞きしたいです。

私は仕事で通訳をしていますが、映画制作の通訳は、どういうところから手配されていますか。

岡崎 『ブラック・レイン』の監督、リドリー・スコットは美術監督出の人です。私に言わせれば、日本で撮ったんじゃないなくても、スモークを使い、ネオンサインを使い、そういう画面構成をするという人。一番最初の映画も沼の中に入ってくる(『デュエリスト/決闘者』(1978年イギリス、1982年日本))のが、誠にあの監督のルック、ああいう物作りが好きの人じゃないかな。だからそれを日本人的な目で見ると不自然さがあるのは、やむを得ないじゃないですかね。ああいう雰囲気、外国人が見て、これが日本だと思っている人もいるんでしょうし。

『サヨナラ』も、有名なカメラマン(エルスワース・フレデリックス)でしたが、さすがに日本の障子には参っているとみえる。障子に当てるライトにクッキー(マスク)をつけて、曼陀羅模様の影を作って出しているんですよ。これは、フラットな画面を助けるためです。出ている影を見れば、明らかに人工的につけたクッキーという仕掛けのものなんですけどもね。恐らく外国人は、真っ白な襖、畳もそうですけれど、ああいう障子には相当抵抗を感じるんじゃないですか。

『ザ・ヤクザ』で岸恵子さんとロバート・ミッチャムが、花見小路という京都の祇園の小さな道を歩く、わりあい重要なシーンがあったんですよ。それで最初僕がつけたポジションは、(カメラの高さを)アイレベルよりちょっと上げて、後ろにいっぱい出ているビルの看板が下がるようにしたんです。そうしたら、監督が覗いて、“ちょっと、これ変えないか”と。“せつかく日本へ来たんだから、看板をローアングルにして見せながら歩いたらどうだ”と。なるほどそう言われてみればね、私らは看板の文字が読めるわけですよ、具体的な文字の意味がね。でも、これを外国で封切った場合には、そういうことはわからない。カメラマンとしては、看板が主役の背景で邪魔をしないようにフォーカスの範囲から避けるとか。

テレビや何かでワイドのレンズを使って、ハイビジョンはピントが何でもよくシャープに見え

るって、せっかく歩いているのに、後ろにラーメン屋とかのつまらない字があったり。最近そういうことは、35mmのフィルムを使っている人でも、割り合い無関心にやっているんでね。『ブラック・レイン』は、もっとコミッションがしっかりしていればあそこまでいかない。あの監督の視点では、あの効果を出したいと思ったんじゃないですか。あれは一つのストーリーの虚構というか、日本をそのまま映さなくても、ああいうこともできるんだと、私は逆に勉強になりましたよ。大阪のあの煙の吹いてるビルなんてのは、何で俺たちはこれが発見できなかったのかなど。通訳の問題。スタンバーグの時、彼が私に30分怒るわけね。30分間怒って、英語がわかる助監督のシュウ・タグチ(田口修治)が僕に伝えるのは3分。スタンバーグは、“なんで俺が30分怒って、英語がわかる助監督のシュウ・タグチ(田口修治)が僕に伝えるのは3分。スタンバーグは、“なんで俺が30分怒っているのに、岡崎は3分で、ああ、ああ、なんて言ってんだ”と。それから同志社の先生に通訳を変えた。黄色い腕章して監督直属です。スタンバーグが30分間怒ったっていうか、そういうことを言って、同志社の先生もびったり30分間言いますよ。だけど、本当は3分でわかること(笑)。そういうこともあるんじゃないですか。いかに要領よく、でも、本当にアメリカ人がこういうこと伝えたいんだということは、遠慮なしに言う。さきほどちょっと触れましたけれども、中国人の通訳はそういうことを心得ていましたね。日本的な“ああそうですか”がなかった。ですから、ぜひ、“あの通訳で”とご指名がかかるようにがんばってください。

岡田 ありがとうございます。最後に岡崎さんから全体の講評をお聞かせください。

岡崎 私は講義というより、60何年もカメラマンとして仕事ができたといい経験をお話しているんで、よかったかどうか手を挙げてください。

受講生 (一同拍手)

岡崎 ありがとうございます。これを見りやあ、もう5、6本はやるつもりです(会場・笑)。

■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) Toho La Brea Theatre のことだと思われる。
- (2) 前2作は、『がんばれ！ベアーズ』(マイケル・リッチー監督、1976年)、『がんばれ！ベアーズ 特訓中』(マイケル・プレスマン監督、1977年)。
- (3) 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。
- (4) 『我が人生最悪の時』(林海象監督、1994年)他、映画は3作が公開された。テレビドラマは12作、2002年に放送され、第11話「女と男、男と女」がアレックス・コックス監督。
- (5) 『沈黙の戦艦』(アンドリュー・デイヴィス監督、1993年)など、スティーヴン・セガール出演の日本語題名に「沈黙」がつく作品群。