

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3  
(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11日(木)11時

会場：東京国立近代美術館フィルムセンター 小ホール

— 『いのち・ぼうにふろう』(小林正樹監督、1971年)上映後 —

**野上** 世話役の野上です。後で皆さんから、質問をしていただきます。岡崎さんです。

**岡崎** まず、映画に出てくる「安楽亭<sup>あんらくてい</sup>」について、先に説明しましょう。撮影した場所は、東京から1時間ぐらい、相模川のデルタ地帯です。東名高速道路から見下ろすと、すぐ下に今でも残っていると思います。葦が生えているのも条件でした。ずいぶん監督とも、事前の調査でいろいろなところを探しましたが、結局相模川が選ばれて、葦の生える時期ということも時間的な制約の1つです。河川敷は許可を取るのが大変だったらしく、やっとのことであそこを借りました。

もう1つの特徴は、美術設計の水谷浩さん。私のいた新興キネマの大先輩で、溝口(健二)さんの「元禄忠臣蔵」(『元禄忠臣蔵 前篇』1941年、『元禄忠臣蔵 後篇』1942年)の原寸大の松の廊下を作った人です。この方が、「安楽亭」という家をおそらく山本周五郎さんの原作の中から、登場人物並びにどういう形なのか、アイデアをつかんで、屋根から下まで、全部本建築に近いものを作ったんです。非常に良く質感が出ています。われわれの(頃の)映画は作ってから汚しをする、特に、黒澤組は汚し、汚しでしょう。

**野上** ま、どこの組もそうですけどね。

**岡崎** 最近是非常にずぼらになりましたからねえ。その汚しというか質感を出すための苦労があるんですが、たまたまあのセットを建てる直前に、横浜の市電が撤去になったんです。(安楽亭内の)俯瞰めの(ショット)で、勝新太郎の下あたりの石畳は、線路に敷いてあった石を、安く払い下げてもらいました。それで非常に重厚な質感が出ているわけですね。(セットの)真ん中の大きな柱は本物で、横に組んでるのは電柱を切ったり、丸ごと使ったりということです。

**野上** あれはボリュームがあるから、効いてますよねえ。

**岡崎** 一切、撮影所のステージは使っておりません。そこで何が大変だったかって言うと、ライティングですよ。昼間のシーンは昼間に撮る。夜のシーンが多い時は暗幕をかけて撮る。そういう条件で、全部あそこのロケ地でやったんです。

**野上** 電源はどうしたんですか？

**岡崎** 電源はゼネ。1971年当時はトランスでしたね。(ゼネの)ケーブルを全部、見えないように川に這わせて、アングルによってはライトを全部片付けるという撮影。とにかくまあ、大変で、あそこの川へ着くと同時に撮影です。その日の天候によって、“このシーンをやろう”という段取りだったんです。

**野上** またもやシネスコで。

**岡崎** そうですね。小林(正樹)さんってのは、鋼鉄みたいな人ですからねえ。もう完璧主義のね。黒澤(明)さんもそうでしょうけど。この作品の前に、『どっこいショ』(講談社、1967年)という遠藤周作さんの原作の題名を変えたという『日本の青春』(小林正樹監督、1968年)という作品があ

りまして、2本目のお付き合いでした。そのあと75年に『化石』(テレビ放送、1972年。劇場公開、1975年)、78年に『燃える秋』、それから85年に『食卓のない家』。私は小林正樹監督と5本、どれもこれも鉄のような仕事です。私の付き合った68人の監督の中で、全然別格ですね。黒澤さんは、中抜き<sup>(1)</sup>はされますか？

野上 もちろんします。

岡崎 小林さんはしません。

野上 聞いてます(笑)。

岡崎 (笑)中抜きは、一切しません。

野上 じゃあ、アップの切り返しも順番に撮るんですか？

岡崎 (うなずきながら)やります。ロケセットの中ですから、外の光線があります。バランス的に白黒ですから、それをどのくらい飛ばすか、8倍飛ばす、何倍飛ばすということを計算してやっているわけです。その計算で、表が暗くなって飛ばしが足りなくなってくると、表の窓のところに黒い紗を張ってあるんですよ、よくライトの前で使う紗ね。その紗を何枚減らすと何倍明るくなる、われわれの当然やらなきゃいけない技術で、そういうことをやって、作っている。といっても、例えば『化石』の自動車の中で、片側の人の話を撮って、反対側へすぐカットっていうわけにいかないから、カットを割らずに通して撮ることもあります。

野上 シネスコの有利なところもあるんでしょうけど、あの葦の川は、感じがよく出ていましたね。

岡崎 (笑)実は葦も季節がありましてね。本物ですから非常にいい時期を選んでいきます。あれより青くなったら刈らなきゃいけない。ラストの立ち回りは、1回リハーサルやると全部倒れちゃうんですよ。するとどこか別の河原から持って来た葦を、裏方が全員で植えなきゃいけない。

野上 それは大変ですね。夜だと少しは楽かもしれません。提灯ばかりで(笑)。

岡崎 提灯は全部本物で、バッテリーです。遠くは1人で大きな木へ提灯をぶら下げて、クリスマスツリーみたいに三角にして振っているのが何人かいる。

野上 数が多いですもんね。

岡崎 脚本に“……まるで、川開きだぜ！”とあります。この作品は(仲代さんの)奥さん、<sup>りゅうともえ</sup>隆巴さんの初めての映画の脚本。俳優陣としては、勝(新太郎)さんが僕も初めてのお付き合いだったんですが、不思議な人でね、あの人も。“テストはやらない”っていうんです。“ぶっつけ本番でやってくれ”って。

野上 音は録れましたでしょ、あの辺の、夜は。

岡崎 音はね、ご存知でしょう、西崎英雄さん。不思議な人なんですよ、この人は。サイレントのカメラでシンクロ撮っちゃうという。

野上 ははは(笑)。

岡崎 名作に『東京オリンピック』(市川崑監督、1965年)とかね。もう本当に不思議な、ドイツ

流に言えばマイスター、職人というか。普通の録音技師は、“カメラノイズが大きいから布団を被せる”とか何とか言うけど、この西崎さんという録音のテクニシャンは全くそういうことを言いません。黒澤作品もやっていますか？

野上 やっていますよ。『まあだだよ』(黒澤明監督、1993年)の時、雨の中でも同録されています。

岡崎 ああ、平気です。

野上 フィルターをかけたりして、とにかく不思議に、使える音を録りますよ。

岡崎 録りますね。あの人だけしにか聞こえない耳じゃないですかね。

野上 はっは(笑)。それよりやっぱり、考え方もあるんですよ。大胆なの。ノイズを“いいよ、それくらい”って言う人だから。全部ロケじゃあ、そういう何かがないとできないでしょう。

岡崎 できないです。夜間になると、何百メートルか下流に東名高速があって、自動車のノイズがどんどん聞こえてくる。それからカメラをぎりぎりセットより高くすると、ソニーの工場が全部見える。今だったら簡単にCGで消すことができますけど。割合に条件としては悪いところなんですけど、あそこを借りないと、結局成立しないので。

野上 よく活かしてありますね、場所を。

岡崎 そうですね。ただ、改めて見て残念なのは、江戸の街のなまこ堀がどうもねえ。予算が不足でね、あれ本当は漆喰でやらなきゃいけないんですよ。そこまでもう、お金がなかったんで、残念ながら、木をただ交差させてね。もうちょっと僕は、アウトフォーカスにしておけばよかったなと。これは具合悪いですね。やっぱり全部完璧にしなきゃならないです。

野上 安楽亭を作るだけでも、大変だったでしょう。2階もあるし。

岡崎 そうですね、あの2階。それとあの出入り、<sup>ではい</sup>地蔵さんの置いてあるところと岸田森さんの部屋、もう片方の部屋とか、そういうプランニングが非常に。この美術についての資料は、水谷さんの立派な本(新藤兼人、林美一『水谷浩 映画美術の創造』光潮社、1973年)が出ています。詳しくプランも出ているので参考にしてください。

野上 原作もあることですから、小林さんとプランの時に打ち合わせをして、お決めになるんですか？

岡崎 そうです。ある程度のラフな設計ができたら、現場へ行って、どうする、こうすると。水谷さんはライティングに都合の悪いところはないとか。なにしろ、その都度その都度、ライティングを変えるわけでしょう。中抜きしないで(カメラ位置が)戻った時には、また元の調子に合わせなきゃいけない。

野上 時代劇の場合、光源が難しいでしょう？

岡崎 難しい。

野上 本当だったら真っ暗なのに、顔だけ見える。

岡崎 そうなんですよね。私がいまだに残念に、しまったと思うところは、勝さんの木場のシーン。あれもセットじゃないですが、俳優さんをストーリーの中で、流れの中でどの程度見せていい

かという、ちょっと見せ過ぎですよ。けど、いい芝居してるんです。上手すぎるからというか……。

**野上** あの時、山本(圭)さんがお金を持ってるじゃない、50両。で、2、3枚落とすでしょ。あれ、落としてばなしじゃない(会場笑)。ああいうのは大事ですよ。

**岡崎** 拾わなきゃいけない(笑)。

**野上** 拾わなきゃいけない。あんなにお金のためにみんなが命かけてるのに(会場笑)、1両だって無駄にしちゃ駄目ですよ。

**岡崎** どうですか、それ、気がついた人は?……みんなね。さっそく撮り直しますかね(会場笑)。監督へ電話かけて、これは、撮り直さなきゃいけない。

**野上** そういうのは、お客さんが気になる分だけ損しますよね。

**岡崎** あと時間的な制約がある。セットなら朝から夜間が撮影ができますが、ロケなので夜の場面は夜間しか撮影できない。

**野上** そうですね。

**岡崎** スタッフも(大変で)、例えば川の中で俳優さんが(舟を)漕ぐのは不可能で、助監督が川に首まで入って補助しないと川の流れで流されてしまう。

**野上** 舟なんていうのは本当に大変なものね。位置は思うようにいかないし。寄せるところなんか、大騒ぎでしょう。

**岡崎** 大騒ぎ。助監督が流されないよう、縄をつけて。苦労が画になったということではなく、そういう仕掛けで、撮ったってことです。

**野上** シネスコを上手く使っていらっしゃると、ライティングの暗い部分とか、やっぱり感心しました。

**岡崎** どうですか。(今日のプリントは)ちょっと明るくないかとも思いますけどね。技術的なお話ですが、ネガティブが、英国のイルフォードというフィルムです。普通写真の印画紙のイルフォードのフィルムをわざわざ選んだんです。このイルフォードのフィルムを輸入している会社は不思議で、「ブラックアンドホワイト」っていうウイスキーの会社、ドッドウェルが輸入していた。私の普通写真の経験で、イーストマンと違う白黒の味が出たことがあった。これを使って宮島義勇(ギョウ)さんが撮った作品もあったんです。

**野上** 初めてじゃないんですか?

**岡崎** 初めてではないです。それで、ドッドウェルという会社が改めて輸入したということ、何かで見て、これを使ってみようと、電話でドッドウェルに聞いたら“在庫がありません”と言うので採用した。専門的に見て、わかってもらえればいいですけど、そのフィルムがなくなって、私も今気に入らないといった、お金を落とした木場のシーンは、イーストマンです。顔のツヤとか、ざらっぽさといいますか、白黒のニュアンスがちょっと違うんですよ。ポジはその当時、富士フィルムとコダックなどがありましたが、本当の黒をなんとかして出したいという狙い、いわゆるビロードの上のカラスという。

**野上** (笑)ピロードの上のカラスねえ。

**岡崎** 何かいいのがないかと思っていたら、東ドイツのオルボという会社があるんですよ。アグファの会社なんですけど、アグファは西へ行って、東に残った会社がオルボ。オルボカラーというものもありましたが、丸紅が、何かバーター制で輸入していたんです。ですから、価格が非常に安かったんです。このフィルムを一手に引き受けていたのが、今のコニカ、小西六でした。それでテストしてみたんです、<sup>きぬた</sup>砧のラボ(キヌタ・ラボラトリー)で。イーストマンも。そしたら思ったように黒も出るので、これを採用したということです。

**野上** じゃあ、英国と、アメリカとドイツと日本。

**岡崎** アメリカは一部、最後に侵入してきたんです。この映画ができた当時は、東ドイツのポジと、イギリスのネガです。何本か東宝に残っているプリントは、当時のポジです。東宝が『いのち・ぼうにふろう』を上映する時は、オルボのポジで焼いた貸し出しプリントがある。それで、(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)に1本富士のプリントがあるんですけど、これがやっぱり、黒になってないところがあるんですよ。それで、オリジナル(ネガ)が東宝に残っていたので、クリーニングして、東宝からオルボのポジも借りて、上映に立ちあつたんですよ。今、フィルムはイーストマンか富士しかありませんから、これに近いものと言って希望しまして、多少直したいところは直して。後から、富士で焼いたと聞きました。富士の方がね、ブルーブラックとウォームトーン、少し柔らかい茶色っぽい暖かい黒と、白黒っていうのはふた通りに分かれるんですね。やっぱり『いのち・ぼうにふろう』ってのは本黒調といいますかね、それで富士で焼きました。

**野上** ほぼ、満足ですね、じゃあ。

**岡崎** いや、まあ、もうちょい。そらやっぱりね、ドレミファソラシドから言うと、いわゆる“足”の部分は、東ドイツのオルボしか出ない。音の波みたいなのがあるんですよ。これは宿命的に出ません。ですけど、まあまあこれならという線、フィルムセンターにも、大変なお金をかけて(ニュープリントを)焼いてくれて、感謝しています。

**野上** キャメラマンは、現像でなかなかそこまで、最近はできないですね。

**岡崎** そうですね。小林監督の初号完成の試写は、きちっと(画が)乾燥して、音のモジュレーションもすっかり乾燥して、完璧にならないと出来ません。そこまでチェックする方ですからね。

**野上** 夜の黒さ、淵の中の影とか、それじゃないと出なかったんでしょうね。現像やなんかも含めてね。

**岡崎** 白黒時代は、キャメラマン個人がやっぱり、ガンマを持たなきゃいけないと思うんですよ。昔は白黒ばかりですが、京都の杉山公平さん、宮川一夫さんとか、伊藤武夫キャメラマンとか、名人がいて、同じ白黒でありながらそれぞれの個性を持っていた。と同時に、各撮影所に小さいながらみんなラボがあった。下加茂は富田重太郎さんっていう人がボスで、京都下加茂の黒。それから大映は大映の黒。東宝はJ.O.。皆、黒と白を競ったわけです。

**野上** 今みたいになるとできませんかね、そういうのは。

**岡崎** 無理じゃないですか。昔は自分の個性を現像場と同時に組み立てたけど、これからは、現像場が“こういう黒になるよ”と言う中に、自分のテクニックを使っていかないと駄目じゃないですか。自動現像でやっていますし。昔は粹現(像)<sup>(2)</sup>で何分、何分って、やったもんですから。

**野上** 今はコンピューターが発達して、できないことはないのに、モノクロなんかが思うようにいかないのは、やっぱり人間の成せる技と違うんですかね。

**岡崎** そうでしょうね。だから『シンドララーのリスト』(スティーヴン・スピルバーグ監督、1993年アメリカ、1994年日本)はカラーポジでしょう。オールモノクロで上映すると、カラーのプリントはモノクロとジョイントができない。

**野上** フィルムの厚みも違いますか？

**岡崎** 違います。映写室でフォーカスがぱっと変わります。カラーフィルムを使いながら白黒に見せるという技術も大事なことなんです。

**野上** このごろは白黒だって、カラーポジだからか、本当の白黒はないですね。

**岡崎** ないです。ないこともないんですけどね。昔の日本映画は、まことにお粗末で、白黒ポジでカラーのラッシュを焼くのを、当たり前みたいにやっていました。つい最近まで。カラーでラッシュとらなきゃいけないのに、“金が高いから白黒でやれ”って。情けない状態だったんです。

**野上** 1つだけカラーで焼いて、あとはモノクロでやりました。マイクが出てるか出てないか見るために(笑)。ほんと逆ですね。でも、モノクロの良さってあります。

**岡崎** 自分で鍵盤を叩いた音といますか、色が出るのはモノクロじゃないですか。

**野上** カラーだと何でもかんでも色が付くから、余計な物、みんな色が出るのね。

**岡崎** (笑)ですから、いかに色を殺すかということです。色に助けられるか殺すか、この辺が難しいところじゃないですか。

**野上** キャメラマンの中井(朝一)さんが、おっしゃっていたのが、“モノクロでカラーに一番参った、かなわないっていうのは、赤だけだ”と。なるほど赤という色の強烈さは、モノクロにはない。いくら真っ黒にしても、出ないですよ、赤は。でも、艶とかそういうことから言うと、私はモノクロが好きですね、いいですよ。

**岡崎** 一時期、ついこの間までアグファが健在で、カラーフィルムの選択ができたんです。アグファ、富士、イーストマン。今残念ながら、ネガはイーストマンか富士になりました。白黒でオルボとイルフォードの組み合わせの他に、私がフィルムを変える特殊なことをしたのは、豊田(四郎)さんの『千曲川絶唱』(1967年)です。これは、アメリカのデュポンの白黒のネガを丸正まるしょうという会社が輸入していたんです。これを使用して、『千曲川絶唱』を撮ったんです。上映してみますと、これまたデュボンじゃなきゃ出ないモノクロでザラザラと肌理の粗いというか、フィルムの特徴の出るコントラストといますか、エクスポジア(露出)といますか。例えば、昨日の『波影』(豊田四郎監督、1965年)の富士は、ハイライトが極端に飛びながら、シャドウ(は出る)というあたり、(ガンマ)カーブ(の傾き)が強いといますか、その辺はフィルムによって、自分がルックを選択していかないといけないですね。

**野上** そうすると、助手さんなんかもわかっていないと駄目ですね。

**岡崎** そうですね。日本のシステムですと、計測する助手さんにまかせて、その人が全部絞りを決めるっていうのは、ちょっといけませんね。やっぱりキャメラマンの方から、“これはこうしたい、こうする”と決めておく。計測という作業から、どうなるかという結果をキャメラマンが判定でき

る方式をとっていかないと、個性が出ませんよね。

**野上** 小林監督は、カメラに対してもうるさいですか？

**岡崎** そういうことはなかったですね。小林監督のいわゆる様式美というか、様式的に非常にカチッとしたのは、宮島(義勇)さんとの組み合わせで、ある程度そういう線が出たんじゃないかと思えます。「人間の条件」<sup>(3)</sup>ね。それから『切腹』(1962年)はもう完全に1つの様式美というか。その時はミッチェルのファインダーですから、監督はカメラマンがどんなポジションをつけてるかは、ファインダーである程度、確認できたんじゃないですか。私が『日本の青春』をやった時に、ズームを使い始めたから、監督は非常に不安だったんじゃないかと思えますね。

**野上** この作品でズームは使っていますか？

**岡崎** ちょっと乱用でしたね。当時協力してくれた、東原三郎君が会場にいますが、彼がこの当時、何か月かかったか、泥だらけになって撮影を手伝ってくれました。よく辞めなかったね、あれで(会場笑)。今や、やっぱり彼は、立派な仕事をしています。それで、カラーネガ、<sup>テーピー</sup>TP(テストピース)があがってくると……今やりませんかね？(ロールの)おしまいのところがあると、私が休みの日に家で、紙で細長く焼くんです。監督にこんな調子ですよって、確か見せた覚えがあります。これ一時もう、毎晩徹夜に近いですからね。

**野上** 夜やったら昼間休むなんてもんじゃないでしょう？

**岡崎** ない。毎日毎日、蒲色の仕出しの弁当が届いて、僕はあの色を見るとぞっとするぐらい……。どこかへ行ってコーヒーを飲むわけにもいかない。毎日河原へ行くわけです。確か、厚木市からあそこを借りている期間が5月の二十何日までだった。通告がきて、それ以上延びると鮎釣りのために増水するって言うんです。それで急遽、3日か1週間ぐらい延ばしてもらったんですかね。1週間経って行ったら、安楽亭はなかったです。もちろん撮影は終わっていましたが、全部流されちゃった。おそらくあのデルタまで水が来ちゃったんでしょう。

**野上** 撮り直せないですよ。

**岡崎** 水害のシーンでもやるときゃよかった(笑)。そんな状況ですね。立ち回りだけで2週間以上かかったと思います。大変でした。

『いのち・ぼうにふろう』の次、75年の『化石』はテレビで、例の四騎の会、黒澤、木下(恵介)、市川、小林という巨匠が集まってプロダクションを作ったんですよ。『化石』は結局、フランスで撮りましたが、テレビ用で作ったんです。全8話のいわゆるテレビ映画で、まだ<sup>V</sup>V(ビデオ)のカメラがありませんから、16mmで撮りました。テレビの放映に間に合わせるようにしながら完成したわけです。1年かけて編集で縮めて、ブローアップして35mmにして、映画として封切った。残念ながら、『いのち・ぼうにふろう』は、さすがの私も好きな8mmとか普通写真を撮る暇もないほど忙しかったということです。それと事故があっただけね。朝来たら、引いてあったケーブルの電気のコードを全部盗まれた。中の銅線がお金になったんじゃないですか。やり直しが大変でしたよ、あの川の中に引いてたんですから。

そろそろフランスに行って16mmで撮っている『化石』のスナップを見ますか。

**野上** 後でご質問のある方は、なさってください。

(『化石』メイキングビデオ上映)

**岡崎** 『いのち・ぼうにふろう』の演出中の小林さん。『化石』のロケーションのスケジュールで

す。パリ 25 日、スペイン 3 日。原作(井上靖)通りのホテルを借りてセットにした。海外ロケの注意書きです。

……小林監督と南回りのパンナムでパリに行ったんですが、途中で実景撮りです。カメラは、ボリュー(Beaulieu)です。小林監督がカンヌで賞をとった時に買ってきた。……ロケーションに行く前から仕事でした。フレームを確認するために、私が持っているこの 8mm のカメラを使いました。実際の撮影は落ち葉の、冬の風景だったんですが。……本当に少人数のスタッフでした。カメラ助手は、今、(日本映画撮影監督)協会員になっている松下君が 1 人でやってくれた。照明は、『幕末太陽傳』(川島雄三監督、1957 年)をやった日活の大西(美津男)君が 1 人。……佐分利(信)さん、井川比佐志さん。録音の奥山(重之助)さん。

……小林さんは非常に日本食が好きで、(小林さん、私、私の隣は記録の)梶山(弘子)さんが、ホテル(の部屋)で、食べているところです。

……翌日のスケジュール打ち合わせですかね。フランスのスタッフは、テレビ映画で契約したんですけど、劇映画の撮影よりすごい、と驚いたというロケセットです。照明の(フランスの)助手さん。全部タングステンのライトにブルーのフィルターです。表が見える時はブルー、それから窓外に 85 番を貼って、タングステンにする。フランスは部屋の中に鏡が多いので、これにはもう大変苦労しました。この時、冬なので 9 時頃はまだ暗くて、10 時から 3 時頃までだと、窓外へ向けたカットバックは片側が撮れなくなるから、小林さんは通しで一応りハーサルしてカットを割り、さすがに中抜きして片面押しで撮りました。……メーキャップの連中ですね。脚本を書いている稲垣(俊)さん。……これが今カメラマンになってる松下君。……これは山本圭さんですね。コーディネーターの遠藤さん。

監督は暇があれば脚本の研究ですね。……フランスにサミュエルソンとシブローというレンタル屋があって、われわれはシブローから機材を借りました。35mm の BNC を整備してたり。……フィッシャー・ドリーが並べてある、……クレーン、ゼネレーター。この会社はアリフレックスよりも、カメフレックス(Caméflex)という自分の国のカメラを完璧に整備して、“必ず、カメを使え”と言う。

公園のロケーションです。もう非常に小スタッフです。……私が自前でアメリカから取り寄せた、ミラー(MILLER)の非常に簡単なオイルヘッド。当時オイルの三脚はまだないので、持って行って使った。……私が持っている露出計は、ゴッセンのルナシックス。時には監督の持っている、ボリューという簡単な機械を使っていました。当時のフィルムの感度は非常に弱い。パリの冬ですから、朝 10 時頃に、ロケーションに出て、果たして撮れるかどうか。朝の天候を調べて、ロケーションに切り替えるかセットにするか、私がスケジュールを決めていた。……ロケセットです。セットの上にライトを設備するというのが非常に困難。……スタッフ少ないですから、雨が降れば俳優の井川比佐志さんが傘を持ってくれたり。……撮影したフィルムは東洋現像(現 IMAGICA エンタテインメントメディアサービス)に送って、東洋現像からカット尻テーピーというか T P (テストピース)のために撮ったものを見て、そのネガを持ちながら撮影した。『化石』は封切った翌年、「毎日映画コンクール」<sup>(4)</sup>で賞をもらったんですね。最近ニュープリントを作りました。

(『化石』メイキングビデオ上映終了)

野上 それでは、質問のある方、どうぞ。

質問 私は美術ですけれど、なぜ上映作品に白黒 3 本を選ばれたのでしょうか？撮影に入る前、準備稿とかシノプシスの時点で、カメラマンとしてどういう準備をされますか？

岡崎 シナリオができますよね。最近ロケセットが非常に多くなったし、それを上手く使うほうがリアルです。ロケセットも、パリ(『化石』)のように不自由なライティングをしなくても、便利に HMI<sup>(5)</sup>とか高感度のフィルムとか、そういうもので出来ますよね。今一番致命的なのは、美術に予算があり、その枠の中でどう作るかということがあります。その器なり質感はカメラマンから先に、“こういうものを”と言うのではなくて、“これしかできません”と言われる。



2年ぐらい前に、苦労して沖縄の戦争映画を作ったんですけど、これは本当に質感が大事だし、嘘は見せたくなかったんですけど、美術は“予算的に無理だ”と、毎日毎日聞かされるわけです。そうすると、カメラマンの方から、それではここにこれを積んで、この角度は次の次のシーンにとっておくから、ここは使わないとか、ここで奥に海が見えたら不自然だけど、別のシーンでカバーしよう。これからのもの作りは、美術の予算、美術の再現力、それからカメラマンの表現力、この3つを十分に打ち合わせするのが大事だと思います。

白黒を選んだ理由は、今撮ったカラーなら、私も自信を持って見せるんですけど、残念ながら保存されているカラーフィルムは色も落ちて、私はこういうことをやっただと、正しく伝えることができない。それと、このチャンスに、白黒の良さをもういっぺん再認識していただくというのが狙いです。

**質問** 『いのち・ぼうにふろう』はハンドアウトに“人物の性格や筋の発展の無理があり、最後の立回りも失敗であった”(『日本映画監督全集』(キネマ旬報社、1976年))とありますが、どう思われますか？

**岡崎** 評論家書いたんですかね。あれは日本映画の立ち回りの初期の大八車が駆けて来るとか、監督の二川文太郎さんとか、牧野省三さんあたりの、典型的な時代劇の様式に小林監督は対応しているんじゃないかと思います。私は、あれはあれでいいんじゃないかと。カメラのハイト、高さがあれば、もう少しアングルが活きた。今の機材、簡単なジブ(クレーン)<sup>(6)</sup>とかね、そういうものでカメラのハイトの変化をすれば、あの立ち回りをもっと活かしたんじゃないかと。残念ながら、横移動を精一杯ということですよ。

**質問** カラーフィルムを使った白黒と、白黒のネガから白黒のポジにする違いはどこにありますか？

**岡崎** 白黒のネガを使ってカラーポジにすると、カラーのカプラーと言いますか、発色する色素が残ります。全く白黒にするのではなく、ある程度何らかの色を残したほうが成功するんじゃないかと、私は思います。既成のフィルムでいえば、『シンドラーのリスト』のような調子にする。

カラーネガを完全に脱色しながら白黒にする方法に、セパレーションフィルムがあります。1メートルいくらという、高いセパレーションフィルムを使って、カラーフィルムの3色を1本1本抜いて、白黒調に上げるということです。欠点は、その都度セパレーションフィルムを使って部分的に処理すると、後になって上映する時に、何か色が残ってムラになった経験があります。あくまでもラボの再現力なので、こうしたいと言っても、ラボにそれだけの能力があるかどうかを十分にテストしてやったほうがいいんじゃないかということです。

**質問** 例えば『波影』や『いのち・ぼうにふろう』の黒と白を、今再現するのは難しいですか？

**岡崎** いや、そんなことはないです。『いのち・ぼうにふろう』の場合は、白黒の原版が残っていたわけです。それを、今売っているイーストマンの白黒のポジと富士の白黒のポジで再現できたわけです。白黒のネガさえあれば、白黒のポジで焼けば、白黒映画は撮れるわけです。それは可能です。このような調子をカラーポジで焼いて作るとすれば、自分なりのルック、ある種のトーンを計算しないといけないです。これは1つのテクニックで、やればできないことはない。そういうことです。

**質問** 安楽亭で4人ぐらいフレームの中に出てきますが、人物の配置は監督の指示ですか？

**岡崎** そうです。監督はだいたいシネスコの目で演出していると思います。視野のための道具でディレクターズファインダーがある。今だったら、リハーサルをする時にカメラを据えて、モニターで、V<sup>フィ</sup>(ビデオ)のモニターを見ながら修正することができます。この『いのち・ぼうにふろう』

に関しては、これだけ緻密な人物の配置と出入り<sup>ではい</sup>があるから、カットが5つあったとしたら、1から5まで計算が監督にできていないと、できません。もちろんカメラマンも協力します。ここはこういうサイズで、次はこうなると。非常にそれが上手くいっている映像ではないかと、自分でも思っています。今みたいにズームレンズを安易に使って自分のカメラの中でその設定を誤ったりすると、距離が不自然になったりするから、完全に単レンズでやっています。シネスコの構図の組み合わせには、もちろん苦勞しています。監督も、シネスコでこういう演出をすれば、人物と人物が記念写真的じゃなくてドラマの中で浮いてくるというような方式をとっています。演出を志してシネスコを操ろうと、画面を作ろうとするなら、このぐらいの画面構成は考えておかなきゃいけない。

**質問** ライティングはかなり苦勞されましたか？

**岡崎** カメラマンで一番苦勞するのはライティングじゃないですか。まずライティングがその作品のルックです。いわゆる再現力が今はものすごく便利で、チーフの助手さんが測ってくれた通りやれば写ってしまうけど、これじゃいけないと思うんです。やっぱり自分がこういうライティングで人物と画面をこうしていきたい、ロケーションなら晴天がいいのか曇天がいいのか、セットでやった雰囲気をロケーションも自分のルックに、ロケーションの光線を自分が活かせるテクニックを持っていないといけない。

「グレイストーク」(『グレイストーク 類人猿の王者 ターザンの伝説』ヒュー・ハドソン監督、1984年)という英国のターザンの映画があったんですが、一番残念だと思ったのは、完全にジャングルを作って、そこに飛行機が落ちて、残された赤ん坊がターザンになって英国へ連れて行って、最後に主人公がジャングルに帰る時、ロケーションで本当のジャングルを使ったので、せっかくの雰囲気がなくなった。これは、『バリー・リンドン』(スタンリー・キューブリック監督、1975年イギリス、1976年日本)を撮った有名なカメラマン、ジョン・オルコットの作品です。もし、ある種の雰囲気をセットで作ったとしたら、やっぱりロケーションも違和感がないように自分ももっていける、これがカメラマンのテクニックですね。

それでは最後に、今、日本映画の一番興行的に当たっている映画で、プリントの本数はだいたい何本だと思いますか？150本ぐらいです。日本は情けないことに、全部オリジナルから焼いています。撮ったネガから再現している。外国の場合は絶対にオリジナルのネガは、使わないのが原則。デュープネガから必ずやっている。『スピード2』(ヤン・デ・ボン監督、1997年)を何本ぐらい焼いたか調べたら、6,500です。150本対6,500本。われわれは、パナビジョンやアリフレックスを使い、向こうのカメラマンもギャラは違うにしても、同じことをやっているわけです。これからはぜひ、6,500本のプリントに耐えるようなテクニックを、カメラマンとして勉強というか、仕事をしていってもらいたい、というのが私の願いです。

若い人はできると思います。才能さえ何らか発揮して、抜擢されたら、絶対に外国で仕事ができます。日本では、あまりギャラがたいしたことがないから、ぜひ私としては外国に行って、日本人でなければできないテクニックでね、勝負してもらいたいなあと、もう私は駄目ですから(笑)。そんなことで、私と皆さんとの2日間、ありがとうございました。

**受講生** (一同拍手)

**野上** どうも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) 順撮りは脚本のト書きとセリフを順に撮影すること、中抜きはカメラ位置や照明などをほぼそのままに、脚本の順ではなく、撮影効率を優先して撮影することを指す。
- (2) 木枠にフィルムを巻いて、枠ごと薬品の入ったタンクに浸ける現像方法。
- (3) 『人間の条件[第一・二部]』(1959年)、『人間の条件[第三・四部]』(1959年)、『人間の条件[第五・六部]』(1961年)。
- (4) 1975年、第30回日本映画大賞、男優演技賞(佐分利信)、撮影賞(岡崎宏三)、音楽賞(武満徹)。
- (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) Jib Crane。アーム(jib)の片端にカメラ、片端にウエイトがある小型のクレーン。