

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）
師・青島順一郎と戦前の撮影術
登壇者：岡崎宏三（撮影）＋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2月26日（水）
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 村田実監督、青島順一郎撮影による『霧笛』（1934年）と、文化映画で今村貞雄の構成による『病院船』（1940年）を観ていただきました。『病院船』は、撮影のクレジットは青島カメラマンだけでしたが、実際には岡崎さんが大きく関わっています。

岡崎さんは東京の赤坂という都会の真ん中のお生まれで、実家が印刷業をされていたんですね。

岡崎 いわゆる印刷をするのではなくて、謄写版の機械を製造していたんです。当時は謄写版が盛んで、鉄のやすりの上に原紙、蠟をひいた紙を置いて、ローラーにインクを付けて刷る。今でも私、やらせたら上手いですよ（笑）。おやじがいろいろと商売を変えながら、最終的には謄写版の卸業と小売りを、なぜか赤坂でやっていたということです。

岡田 赤坂には、日本最初の映画カメラマンの一人といわれる柴田常吉さんが近くにお住まいで、ご面識もありだったとお聞きしましたが。

岡崎 柴田さんは、七五三とか正月とか肖像写真をやっている写真館をやっていて、わが家から50メートルぐらい離れたところにあったんです。今みたいに普通写真がアマチュアの手で撮れませんか、子どもの頃から七五三とかお正月とかで付き合いがあったんです。調べてみると柴田さんは、日本橋三越デパートの写真もやっていた。当時、コニカの前身、小西六が六櫻社フィルムや感光材料を扱い、機械の輸入もしていて、英国からカメラを輸入して撮らせたのが、柴田さんとのことです。

岡田 動く映像との最初の出会いはこういったものだったのでしょうか？

岡崎 学友が「セプト」（Sept）⁽¹⁾ っていうフランスの機械を持っていたね。アマチュアのカメラで、映画も撮れるというその機械を、彼の家に行くと持ち出して動かしたりしたのが、動く映像に興味を持つきっかけとっていいですね。

岡田 ご自身でも買いましたか。

岡崎 いやいや、とても高くて買えませんからね、友達の家で遊んでいたんです。ただの映画カメラじゃなくて7つの機能がありましてね。ホームムービーで35mmを楽しむことはほとんどないでしょうけど、一応25フィートばかりフィルムが入りまして、後ろの部分で焼き付けも引き伸ばしも、映写もできるんです。その機械が懐かしくて、私も今買って持っています。

岡田 25フィートというと、17秒くらいですね。

岡崎 そうです。ほとんど普通写真で楽しんだんじゃないですか。アンドレ・デブリー（André Debie）という有名なフランスの会社のです。パルボ（Le Parvo）を作った。

岡田 映画を観る方はどうだったんでしょう。

岡崎 当時は近所に映画館が必ずありまして、松竹系とか日活系、それから新興キネマ、大都映画という、ちょっとBクラスの映画をやっているところもありました。今で言えば溜池山王には、

葵館という有名な洋画の映画館がありました。

岡田 活動写真弁士の徳川夢声がいたところですね。

岡崎 そうです。夢声さんが専属でいました。もちろん親に連れられて行って映画を観た経験はありますが、当時の映画館は、男性が右側の座席で、女性が左側の座席、真ん中に同伴席があるとか、そういうのがうるさかったもんですから、子どもはなかなか、そう簡単には映画も見られない。

岡田 “この映画に憧れて映画界に入った” という、強い印象を持った映画はありますか。

岡崎 いえいえ、そういうのはありません。近所の映画館は松竹系ですから、役者で言えば鈴木傳明とかは知っていますが、映画ファンとして映画界に入ったんじゃなくて、普通写真から動く写真を撮ってみたい、というのが第一。もちろん映画を観ているからそれが言えるんでね。毎週2本封切で、時代劇と現代劇をやるという時代でしたから。

岡田 映画界に入るいきさつとして、浜村（義康）カメラマンとのお話をお聞かせください。

岡崎 小津（安二郎）さんの映画を観ると、タイトルに、「編集 浜村義康」という名前が必ず出ています。栗島すみ子さんという大女優が松竹蒲田（撮影所）にいたんですね。浜村さんは、彼女のご主人で映画監督の池田義信さん、われわれ映画界の呼び名では“ぎしん”さんの、専属カメラマンだったんです。晩年、なぜかカメラマンを辞めて編集に入っているんですね。編集では、小津さんの作品は、ほとんど浜村さんで、小津さんと浜村さんのコンビは長かったと思います。

私と浜村さんの接点ですが、今みたいに映画会社が募集することがない時代ですからね、伝手、何らかの関係筋をもって、映画界に入りたいということだったんです。ある日、私は見てなかったんですが、わが家に気品の高い青年が現れて“謄写版が1台ほしい”と。おやじが接待して、その方に売ったところ、台本を刷るために買ったらしい。調べてみると、東坊城恭長（ひがしぼうじょうやすなが）というお公家さんなんですね。

岡田 女優の入江たか子のお兄さん。

岡崎 そうです。俳優もやりましたけれど、日活で何本か監督した方です。その方の家が、赤坂の今のアメリカ大使館のそばにあったらしい。私も、どこの会社にどういうカメラマンがいるかは、調べ始めていまして、その頃、入江ぷろ⁽²⁾に三浦光雄さん、名カメラマンがいらっしゃったんですね。三浦さんなら、弟子というか、映画界に入るきっかけにはもってこいの人だということで、おやじが確かカステラか何かを持って、東坊城さんを訪ねたんですよ。

岡田 15歳くらいで、カメラマンの名前で映画をご覧になっていたということですね。

岡崎 写真が好きですからね。松竹では何ていう人がいいとか、日活では誰とかって、われわれは同業者の名前は覚えていなきゃいけないし、それをターゲットにして映画の鑑賞をしているのは、今でも続いております。

そんなことで、三浦さんを訪ねて行ったんですが、独立プロですから、始終助手をつけて仕事をする大所帯ではありませんし、返事が来なかった。たまたま、浜村さんを知っている方がわが家に来てくれて、“紹介しよう”ということになって、赤坂の今のTBSの上の方にあった浜村さんのお宅を、おやじと一緒に訪ねました。浜村さんは、怖い顔というか、すごく難しそうな方だったんですが、“うちの倅がカメラマンになりたいんです”と頼んだところ、意外にいい返事をもたらったんですよ。“松竹蒲田に入りたいです”“それだったら、松竹へ来てごらんなさい”となって、松竹へ行ったんです。松竹が翌年か、翌々年に大船へ引っ越す直前です。

行ってみたら撮影部がありまして、お寿司屋の名札みたいに、カメラマンの札と、助手さんの40人か50人ぐらいの札が掛かっているわけです。“実は、会社も間もなく引っ越しし、人員は満タンだから。だけど、俺の助手が新興キネマというところに行ってカメラマンになった”という話を聞いたんです。当時、松竹の撮影所は蒲田と下加茂にありまして、新興キネマというBクラスの映画会社も松竹資本でした。松竹のプロデューサーで所長もやっていた城戸四郎さんが、浜村さんの助手に、“松竹でカメラマンになれないから、新興に行ってなんなさい”と言って、行山（光一）さん という助手が、勝浦仙太郎さんという監督と一緒に新興に行ってカメラマンになったんですね。それで、“この間、行山が来た時に助手が足りないって言っていたから、行ったら新興キネマに入れるんじゃないか”と紹介状をもらったんです。

岡田 新興キネマの貴重な証言ですね。当時、日活、松竹がすでにあって、後に東宝になるP.C.L.が新しく出てきて、新興キネマは準大手といえますか…

岡崎 いやいやBクラスですよ。

岡田 Bクラスでしょうかね（笑）。でもいろいろな才能を輩出した新興キネマについて、今、具体的にお話しただけの人が、もうほとんどいません。新藤兼人監督ぐらいだと思います。新興キネマは京都と東京に撮影所があって、東京は大泉、今の東映撮影所の場所ですね。

岡崎 そうです。撮影所は新築しているんですけどね。当時の撮影所の建設は、鉄道の沿線が常識的で、それに伴って必ず遊園地が近くにあったんですよ。日活は京王閣遊園、新興キネマは豊島園ですね。

岡田 西武線との関係が強かった。

岡崎 と同時に、遊園地で撮影所のイベントをやって、土日に模擬撮影をやってお客を集める利点もあったんじゃないですか。

岡田 宣伝を兼ねたイベントをするという。

岡崎 そう。当時もう一つ東京には、千葉の谷津に阪妻（阪東妻三郎）の撮影所⁽³⁾があった。わが新興キネマは、大泉の大根畑を砂ぼこりにまみれながら10分ぐらい歩いて、畑のまん真ん中に、撮影所が建っていたと。

岡田 練馬大根ですね。

岡崎 石神井の駅は福神漬けを作っていたんですよ。大根切って、一生懸命、樽で、足で踏んでいました。未だに昔の面影が残っているのは石神井公園の三宝寺池で、ロケーションでよく使ったところですよ。

岡田 撮影所はどのぐらいの広さだったんですか。

岡崎 3ステージぐらいかな。今でこそ一つのステージに1組しか入れませんが、私が入った時はまだサイレントですから、一つのステージに3組ぐらいが同時に入って、カメラがカラカラ回っても進行できた時代です。その末端で私はやっていたわけですね。

岡田 他のスタジオと比べて、新興キネマはカメラなどの機材面はいかがでしたか。

岡崎 当時はわれわれ技師会、各社のカメラマン同士で、交流があったんですよ。協会はないんですけど、今みたいに“あの、名前は知っているけど……”なんてことはなくてね。私も後

のお師匠さんの青島（順一郎）さんに連れられて、東宝などに行って、そこで初めて見る機械、機材、ライト、これはもう本当にうらやましかったですよ。

岡田 東宝は、元のP.C.L.が最初からトーキーのための会社ですから、録音に関しては進んでいた。

岡崎 それは言えますね。私らは、機材に関しては一切ぜいたくは言いません。今みたいにレンタルで機材をピックアップして借りるのではありませんから、会社の財産の機材でモノを作るのは宿命的なことで、新興キネマも自前の機械でいくしかありませんでした。ロケーションへ行って、“今日も同じところに東宝が来るよ”“みつともないな。うちはパルボで、向こうはミッCHELだ”なんてことは、ありましたけどね。

岡田 なるほど（笑）。新興キネマは他の会社にくらべて大量生産だったと思いますが、スケジュール的にはどうでしたか。

岡崎 当時、私らは技術面だけをやっていて、今みたいに全体的な予算を知る必要はありませんでした。とにかく、1週間に1本ずつ作らなきゃいけないんです。わが新興キネマには、メロドラマ専門の脚本家もいましたし、浪花節映画っていうのもあったんですね。廣澤虎造さんが専属で、浪曲が流れてその筋に沿ったストーリーの映画です。監督にも得手不得手がありまして、伊賀山（正徳）さんは、“浪曲なら伊賀山さん”と決まっているくらい、上手かったですよ。

岡田 最初に入られた時、一番下は、サードですか、フォースですか。

岡崎 いや、サードもフォースもなく、行山光一さんは、非常に^{おおよう}大様な方なんですね。私が最初にお世話になった方だから文句は言えませんが、はっきり言えば、いい加減というかね。“明日から撮影所にいらっしゃい”って言うんですよ。“オーバーオールをつなぎを持っておいで”とね。うれしかったですよ、それは。それで撮影所に行きますと、一組3人なり4人なりの組が撮影を盛んにやっていますね。突然入っても、“あれは行山組の私的な助手、書生”という意味でね、別に文句も言われない。ただし月給は出ない。そういう時代ですよ。

岡田 家族的といったほうがいいですか。

岡崎 そうでしょうね。行山組以外では働けませんから。

岡田 その中で、行山カメラマンから青島カメラマンに移られた経緯はどうだったのでしょうか。

岡崎 会社には技師長がいますね。3カ月ぐらい行山組についてたら、助手会も目障りになってきたのか、会社も必要に迫られたのか、技師長が“行山組で行山さんも推薦してるなら、一応会社へ入れようじゃないか”と。合格じゃないけど、やっと、撮影部の助手になった。

岡田 誰が認めることになるのですか。

岡崎 それは技師会とか助手会。4番目の助手でしたから技師会は認めませんが、助手会が“一応、入れてもいいよ”と技師長に言うわけです。

岡田 その推薦で、会社が社員に決めるということでしょうか。

岡崎 そういうことです。まずは助手会ですね。うるさいですよ、酒飲みが多いし。ロケーシ

ョンしか来ないでセットには来ないとか、先輩は下の病氣^{しも}患ってて午前中は病院行って、午後に来るっていうのが常識です。先輩が来ると薬臭いんだよ。それがノーマルでしたよ。

岡田 大変な世界だと思いますけど、最初の仕事は。

岡崎 行山組で、いてもいなくてもいいような仕事をしていました。

岡田 フィルムの詰め替えとか。

岡崎 とんでもない。まだ絶対にやらせてくれません。チーフ、セカンドぐらいに行かないと。まず、機械の磨きですよ。今みたいにレンタル屋から借りてくるわけじゃないからね。行山組なら行山組、青島組なら青島組、一つずつ機械を会社から預かっているの、それを磨く。

岡田 各組にパルボが一つという感じですか。

岡崎 いや、パルボばかりじゃありません。お師匠さんはパルボでえらい失敗をした苦い経験があるので、ベル・ハウエル(Bell & Howell)が好きでね。ベル・ハウエルとミッチェル(Mitchell)。今考えてみると、わが新興キネマに1台だけミッチェルがあつて、ミッチェルは、つい最近までパナビジョン、アリ（アリフレックス）のBLができるまで、数十年お世話になった大変優秀な機械です。われわれ新興キネマの場合、パルボの好きな人はパルボ、ベルの好きな人はベル、トーキーを撮る時は、カメラノイズの出るものをトーキー用にするために、ミッチェルのNCみたいに、カメラから音が出ないようにブリンプという、大きな防音カバーをする。与えられた機械を使う、これは新興キネマが解散するまで当たり前で、そういう不自由なもので仕事をする時代でした。

岡田 ミッチェルは、限られた時しか使えないのですか。

岡崎 お師匠さん、青島さんがほとんど。青島組が使っていなければ、他の人も使える。

岡田 どういう撮影で主に使いますか。

岡崎 シンクロ撮影、いわゆるトーキー。他の方は皆パルボが好きで、パルボにブリンプを被せて撮っています。今みたいに、“この機械がいい。このレンズがいい”というのはありません。さっきの『霧笛』は、ベル・ハウエルでしょう。あの当時は画が全部、逆さに見えるんですよ、左右逆。

岡田 ファインダーが？

岡崎 ええ。カメラが普通写真用の組み立て方で、被り^{きれ}っていう赤い布を被って、ゴムのシャッターが付いていて、ガチャッと押す。それは覗くと画が逆さで、映画のカメラ本体も、ファインダーも逆さ。ルーペもおそらく逆さです。

岡田 よくそれでできたものですね。

岡崎 私も今じゃできない。私がカメラマンになった時には、幸いにしてルーペが正像になっていましたから、いいけれど。

岡田 逆さで左右反対で画像を決めるのは、相当な訓練がないとできないですね。

岡崎 そうです。訓練と同時に、それが当たり前となると、それも一つの技術のうちですね。完全に消化するというか。当時のカメラマンは、昭和初期から、機材に関してぜいたくは言えない時代だった。ミッチェルになってファインダーに移行しても、パララックス、視差がある。クローズアップに寄っていく場合、（机上を指して）マイクのスタンドがあって、その左側に女優のアップがあるとします。ファインダーを覗いて、ロングの時は左右一緒に入っているけど、カメラが移動してアップに寄ると、マイクのスタンドをセンターに入れれば彼女の顔はアップだ、という見当ですね。そういう視差は自分の頭の中に入れておかなきゃ駄目で、そんな時代が30年ぐらい続くわけです。一眼レフは覗いた通りですけど。スクリーンに映った時の結果はわれわれが背負う、欠陥は一切出せないという時代ですよ。

岡田 NGは、当時は厳しく言われましたか。

岡崎 NGを出したら、“あのカメラマン下手くそ”ってなりますからね。そういうことはマスターしてこそ一人前。新興キネマの場合、カメラマンになるには、3本撮るとようやく“撮影技師補を命ず”という辞令が出るんです。

岡田 技師補ですね。

岡崎 “補”です。技師にはなれない。もし2本で駄目だったら、助手に戻ることもあります。

岡田 助手、技師補、技師と昇進するのですね。

岡崎 助手に辞令は出ませんが、助手としての段階はあります。今でいうチーフで、当時はピントを送ってる。『霧笛』を観ますと、私も溝口（健二）組で苦労したけど、今はFの5、6とか、8とか、アイリスを絞りますが、当時はぎりぎりいっぱいFの2、3、それも焦点の甘い、軟らかい、そういうレンズ以外なかった。

岡田 このプリント自体、戦前の検閲のパンチ穴が白く出てくるカットもあるので、当時の上映用プリントからインターネガをとり、そこからポジをとっているはずですよ。複製を重ねているので、余計にぼやけて見えるかもしれません。

岡崎 切り替えパンチ、丸い穴は、次の巻に移った時、ぼちぼちと出ます。内務省は1巻ずつ検閲するんです。当時、映画が完成すると、われわれ助手も助監督も巻を抱えて、監督と一緒に内務省に行く。内務省が映写して、上映してもいいとなると、フィルムが一番頭にあいうパンチ穴を開ける時代があった。内務省に申請しておく、と、何月何日にこの映画を検閲する、と。検閲はポジでやります。音がないからポジで編集することが可能だった。可燃性ですから、火に気をつけないといけません、京都で、映画が間に合わないからって、東京へ向かう列車の寝台車を借り切って中で監督がハサミでつなぐという時代もあった。

岡田 青島順一郎カメラマンを、いろいろな現場の方が巨匠と言っていますが、岡崎さんからいただいた『映画評論』1948（昭和23）年7月号の青島順一郎追悼文には、『霧笛』が非常に重要な作品であり、村田實との関係がとても大切であり、村田さんが1937年に亡くなって青島さんは本当にがっかりされた、もっと長生きして撮影をされていたら、と書かれています。残念ながら戦後すぐに亡くなって、残っている映画が少なく、文献も非常に少ないので、不遇をかこっている大カメラマンの一人だと思います。

岡崎 （ミッチェルを構える青島カメラマンのスナップ写真の表示しながら）ミッチェルのカメラで、合併した“大映”の名がマガジンの下にあります。青島カメラマンのご愛用で、私も第1回目の作品に使わせてもらった。相当音が出るから、必ずブリンプを付けなきゃいけない。ファインダーからレンズを覗いてピントや構図を決めた後、そのレンズをファインダーの前から

フィルムの前にスライドさせて、撮影するという仕掛けです。

昭和18(1943)年、お師匠さんが占領したばかりの香港と戦時中の上海で合作映画を撮った。新興キネマ、大都映画、日活が合併して大映ができて、その当時集まったカメラマンが、各社15人ずつとして、計40人か50人も大映株式会社撮影部にいて、助手も数多くいました。京都の大映で作った稲垣浩監督の大作『狼火は上海に揚る』（1944年）で、お師匠さんはなぜか稲垣さんから頼まれて、“京都へ行くよ。上海ロケーションもするよ。向こうの助手さんを使いたいけど、機械も心配だし、一緒に行ってくれないか”と。私はカメラマンとして大映から技師の辞令をもらっているけど、そう言ってもおられません。“カメラと一緒にいきますよ”と言って、青島さんと上海で約半年ぐらい撮影をした。この作品はこの間、ロシアのゴス（フィルムフォンド）から日本へ帰ってきて、フィルムセンター（現・国立映画アーカイブ）にあります。大映も持っております。その時の写真で、青島さんは47歳ぐらいで亡くなりました。

私は、青島さんの最後の直系の助手です。例えば、三浦光雄さんも青島さんのかつての助手、藤井静さん、立花幹也さん、いろいろなカメラマンがいますけど、私は直系でカメラマンになれた。行山光一カメラマンから青島さんのところへ行ったのは、当時は専属制度ですから、例えば岡崎組の助手は、チーフやセカンドくらいは、私が仕事をその年1本もしなければ、何も働かなくていいという制度だった。新興キネマの青島組には私より先輩が2人か3人ついていて、働く助手もいれば、働かないのもいるから、専属制度を変えようと技師会が考えて、組み換えがあった。その頃、私はセカンドくらいですが、編成換えで青島組についてしまったということです。決して私が望んで青島さんについたわけじゃないし、青島さんが、“俺の助手になれ”と言ったわけでもない。

青島さんは、諸先輩から“うるさいし、大変だぞ。青島組についたら、お前務まらないぞ”と言われるくらいの組だったんです。ところがその頃、中国と日本との戦争が激しくなって、各新聞社で報道カメラマンが必要になってきた。当時は今みたいにリアルタイムにテレビやビデオで放映できないから、アイモっていうカメラを持って朝日、毎日、同盟、といった会社がニュース映画をつくって上映したんです。ニュースカメラマンといって専門の方もいたけど、各社に声を掛けて引き抜くこともありました。戦地に行って命を捨てて報道するんですから、待遇はよかった。当時の新聞社はたっぷり出したんでしょうね。多少尾ひれがついてるけど、精算書はつけ放題、馬を買った、汽車を買ったのもいたって、これは話がオーバーだと思うんですが、物質的に優遇されている。その状態で、わが先輩も、カメラマンになれないとあきらめていた人もいたと思いますが新聞社にごっそり行ってくれて、いなくなった。そんなことで、たまたま青島組で、岡崎は駄目だと言わずに、一番上の責任者、今のチーフにしてくれた。その時入った映画が、溝口（健二）組です。

溝口組と青島さんの組み合わせですから、本当に大変だった。当時、溝口さんは『愛怨峽』（1937年）、『祇園の姉妹』（1936年）とか、溝口スタイルというか、ワンシーンワンカットの長回しのスタイルが決まっている。小津さんと同じように監督としてのスタイルがある。今あんまりいらっしやらないけど、一人一人監督はスタイルを持っている。特に松竹はディレクターシステムですから。白い帽子を被っているとか、独自のキャラクターでもって、例えば“よーい、はい”を掛けないで、カットの時にホイッスルを吹くとか。最近だと岡本喜八さんは、黒ずくめですよ。

岡田 溝口さんと青島さんの個性は、どうぶつかったのでしょうか。

岡崎 溝口さんは、当時もう大巨匠です。宿へ入って監督が助手と一緒に飯を食うことは俗にあるけど、溝口さんは撮影が終わったら部屋へ帰って、残念ながら私は顔が合ったためしもない人でした。ただ、青島さんには溝口さんは一目も二目も置いているわけです。溝口組の第2回目の作品で脚本を書いている⁽⁴⁾んですよ。

岡田 青島さんは、溝口組と日活向島時代からの長い付き合いですよ。

岡崎 そうです。（溝口さんは）青島さんの後は、横田達之さんという日活の名カメラマンです。『愛怨峽』のカメラマンは三木稔さん、三木滋人さんとも名乗られましたが、溝口さんが新興

キネマへ来てやった。私は責任者で溝口組の助手を2本務めた。1本は、『露営の歌』（1938年）。溝口さんにとっては口にもしたくなかった最低の映画だったようです。

岡田 残念ながら、フィルムが残っていません。すごく観たいのですが。

岡崎 『霧笛』でクーパーに扮した菅井一郎さんも主役の一人だね。長回しの溝口さんで、当時わが社のミッチェルは、モーターがないから、手回しで本当に大変でした。この間、古いカメラを出して回したら、50フィートそこそこでくたびれましたが、助手がくたびれることに妥協する人じゃないです。自分がこういう演出をしたいと言ったら、何が何でもそれをやる監督だった。

岡田 クーパーも出たところで、『霧笛』の話に入ります。トーキーに入る時代で、恐らく新興キネマのサイレントでは、今残っている中でも最大の話作、村田實監督作としても非常に貴重な作品です。独特の暗さ、コントラストが出ています。岡崎さんにとって、『霧笛』の青島調はどういうところにありますか。

岡崎 キャメラマンや監督がストーリーに対して何を狙っているか、何が目的かを改めて見直した気がします。私は当時、きれいな画面、ピクトリアルトーンといいますか、絵画的な美しい画面（を作るの）が、いいキャメラマンだと思っていたんですよ。対照的に、青島さんと違う画調を出していたのが、三浦光雄さんです。

例えば、ひらひらと洗濯物が干してあって、その裏にきれいな雲が出ているようなトーンが三浦調。五所（平之助）さんと組んで、画調の美しさは三浦さん、という定評があった。われわれ助手が三浦さんを目指していた時、たまたま私が“今日、こういう三浦さんの映画を観てきました”と青島さんに言うと、“三浦君は昔俺にもついていたことがあるよ”と言うけど、それ以上は恐れ多くて聞けない。

新藤兼人さんは私の第1回作品『愛の記念日』（伊奈精一監督、1940年）の美術で、義理の弟さんが、カメラ助手で新興キネマに勤めていたんです。『愛妻物語』（新藤兼人監督、1951年）のモデルの最初の奥さん、久慈（孝子）さんの弟です。私のセカンドかサードで、はっきり言ってあまり仕事が上手じゃない、任せられないけど、天才的に回し（右手で手回しする仕草）が上手い。溝口組は、久慈を呼んどかなきゃ駄目だっていうくらい。われわれ何でもそうですが、人が真似できないことをやるということですね。キャメラマンの条件はそんなに単純じゃありませんけど、そういう専門職として残しておいた男がいた。溝口組の長回しは妥協しないから、そういう特技を持っている男を引っ張り出してこい。

それからもう一つ。当時は、宿命的に200フィートでフィルムを切らないといけない。現像が200フィートしかできないんです。

岡田 枠現像の時代だったからですか。

岡崎 そうです。現像機が自動になった昭和11（1936）年、極東（のちに東洋）現像所（現・IMAGICA エンタテインメントメディアサービス）が横浜にできた時に、初めて1000フィート、9分間ですか、そのまま現像できるということで感謝しました。今は（ビデオ）テープを持っていれば40分も長回しができるけれど、当時200フィートで必ずパンチを入れて、フィルムを暗室の中で切る。誰の組だろうが、切らなきゃいけないんです。ところが、溝口組の流れは、芝居は200フィートで収まらない、さらに300、400、500といくわけです。

岡田 どのようにつなげるのでしょうか。

岡崎 その辺が、キャメラマンと溝口さんのコンビの見せどころだね。室内だと、例えば柱の影に入ったりすると、そこで止めて切るとか。それから200フィートで、いわゆる残像、人間の目をごまかすのに、1コマ切って、2コマ切ってつなげればわからないとか、そういうことを慎重にやったんです。

そういう時代で、溝口組の時は、いわゆるメカの不自由さの妥協は一切許しません。

岡田 村田實さんの場合、カットを割っていますが、青島さんらしいと思うことは。

岡崎 青島さんに教わったのは、さっきの三浦さんの話から続けますと“そういうきれいな映画は、誰でも撮れるんだよ。『アサヒカメラ』を買いなさい。きれいな画ばかり出ているじゃないか。本当の映画のカメラマンはストーリーを撮りなさい”ってことです。ストーリーが画になっていること。だから“ストーリー以外の感じを抱かせる絵画的な風景とか構図とか、撮ってはいけませんよ”と。そんなに具体的には言わないですよ。“岡崎君、君、黒紋付きを着た黒バックの前の人でも、嫌な顔をしないで撮れるカメラマンになりなさい”と、言われましたね。

モノクロ撮影の本質として、黒ならば、黒いビロードの上に、鳥の濡れ羽の色が出なきゃいけない。白、ハイキーなら、雪の上に白兎がいて、その毛並みが出るようなトーンが作れるようにしないとイケない。白黒時代は、カラーではないから各社同じフィルムです。白と黒だけなのにあのカメラマンが撮るとこう違う、このカメラマンが撮るとこう違うという差があるし、それぞれの会社も独自の現像場を持っていた。

岡田 まだ専門の現像所はせいぜい極東（東洋）しかなくて、各撮影所が現像場を持っていたわけですね。新興キネマは、江戸川区でしたね。

岡崎 小岩にミヅナカ映画部というところがあった。再生フィルムを皆さんご存じないと思います。フィルムがなくなってきた、映写したフィルムの膜面を全部はがして取っちゃうんです。特殊な水か、何かで。

岡田 洗うのですね。

岡崎 それでプリント用の乳剤をもう一度塗るわけです。『病院船』は戦中の映画で、再生フィルムで撮りました。後から塗った薬が満足に行き渡っていないから、端のほうが白っちゃけて、ずっと縞みたように見えたんです。貴重なフィルムだから、これも取り合いましたね。音楽ダビングとかラッシュはほとんど再生でした。当時、輸入がだんだんできなくなって、使ったフィルムを洗ってもう一度使ったのです。

青島さんの、“話が撮れるように”は、今でもわからないです、はっきり言って。未だに私は話が撮れていないと思う。なんとかして話が撮りたいと思います。だけど今日（『霧笛』を）観ますと、カメラがストーリーを展開していく時の主観と客観、そういう角度の見事さ、これが今でも通用します。音がない、音楽がない、それでこれだけの村田実の演出、彫りの深い陰影で、今のライティングでもあそこまで神経を使ってやる人はいません。あれだけのことをやって、それでいて、きちっと役者を見せなきゃいけない。中野英治は当時の大スターだし、それから村田宏寿、菅井一郎もね。

あのトーンは、バート・グレノン、アメリカで後に『駅馬車』（ジョン・フォード監督、1939年アメリカ、1940年日本）を撮った、（ジョゼフ・フォン・）スタンバーグと一緒にやっているカメラマンの画調に似ているというか、当時参考にしたというか、ちょっとハイキーを上手く使っていると思います。

岡田 配布した文章の一部に、リー・ガームス、その辺の影響があるんじゃないかと。

岡崎 そうですね。『黒水仙』（マイケル・パウエル、エメリック・プレスバーガー監督、1947年イギリス、1951年日本）を撮ったジャック・カーディフさんもこの間、リー・ガームスが非常にライティングの勉強になったと言っていました。当時のアメリカ映画で、ああいう彫りの深いハイライト、暖簾みたいな紗越しに撮っているあたりはどうもスタンバーグがやりそうなことだなと。彼はそういうスタイルが好きなんですよ。スタンバーグもリー・ガームスと一緒に仕事をしております。

後で私がスタンバーグにこき使われた時に、私なりにアイデアを進言すると、“何を言ってるんだ。俺はバート・グレノンとリー・ガームスにアカデミー賞を取らせてやったんだぞ、お前は文句言うな”と散々言われたことがある。そういう意識が強いんです。でも青島さんのテクニックは、ストーリーの内容が悪いと全くいい仕事してません、はっきり言って。

岡田 そうなんですか。

岡崎 ストーリーとか内容を見た瞬間に、“俺はもうこれはできない”って。もう一つ、村田さんが亡くなってからがっくりとその製作意欲が……。

岡田 三浦光雄さんの文章でも、“本当にがっくりきて、一時は日本を飛びだして、満洲映画協会に行こうとさえ考えた”とあります。

岡崎 私もね、がっくりさせられる監督がいたらやめてるんですけど、幸いにして、そのような監督と付き合いませんので、もう少し撮れると思いますよ。青島さんは、村田さんと『新月抄』（村田實、鈴木重吉監督、1936年）という映画をやるはずで、脚本まで書いてロケハンまでしてるんです。村田さんが亡くなって、鈴木重吉さんという『何が彼女をそうさせたか』（1930年）の監督とやって、もちろん私が助手でついてます。私も村田さんの葬式に、確か目白の教会だったと思いますけど、参加しました。それ以降、会社は熟練工の青島さんをカメラマンとしてどう扱ったかという、いわゆるプログラムピクチャー、少々面白くなくても青島さんがついてりゃ面白くしてくれる、ということで、新興キネマのメロドラマの監督との仕事になっていくわけです。

岡田 その中で『病院船』があったわけですね。

岡崎 『病院船』は、会社がフィルムを惜しんで作った映画です。私は村田實さんと青島さんのコンビに1本か2本ついてよかったと思います。溝口さん対青島さんの仕事は2本ついてますけど、村田さん対青島さんは先輩から聞いた話だと、『灰燼』（1929年）では、比叡山のケーブルカーを使って、今であれば当たり前みたいなクレーンショットとか、そういうのをやったと聞いています。『山の呼び声』（1934年）では、普通のカメラマンは雨の中では撮らないのに青島さんはそれを処理して、非常に独自の調子だったと。私も聞かなかったんですが、青島さんは“俺はこういう仕事をしたんだ”と言ってくれる方じゃないんですよ。“とにかく、話がよけりゃあ、カメラマンもよくなるぞ”と。それは未だにあって、話が良いと、なるほどいいカメラになります。特に韓国や中国の映画は非常に話とカメラがマッチングすると私は感じますね。ただ日本映画では、“話がよくてちょっとカメラが悪いな”ってのがある。

岡田 当時、助手が一人前になるには、何が必要だったのでしょうか。

岡崎 次の青島組に、私の名前が出てるか、出てないかってことです。私は今でもそうだと思いますよ。例えば、晩年の小林正樹（監督）とは2本、3本と、必ず続けてやれている。監督が私を使ってくれる時に、“この次もあのカメラマンでやろう”と言ってくれること、次の作品に私の名前が出ることで、私が何を提供したかがわかるし、これからは私は続けていきたい。助手時代も青島組に、“この次、岡崎またやるぞ。準備しとけよ”って言われることが一番の私の幸福だったし、助手として、これをターゲットにしてやってたですね。青島さんの特徴はわかってましたから、どういうことをやるか万全の準備をしてね。

岡田 青島さんの仕事をかなり先回りして、全体的な計画をたてるということですか。

岡崎 そうですね、あまり先回りするといやがる人もいますけどね。この辺は、助監督が監督をどう助けるかっていうこともそうですが、仕事の守備範囲が漠然としてるのは、日本だけです。外国の場合には職責、職務に専門的な位置を与えられているから、余計なことはなくていいん

です。その範囲も決まっています。外国の仕事をする、日本みたいに雑然と仕事しなくていいので、きちっとした仕事を覚えられます。仕事の分担について、アメリカ、ヨーロッパ映画のスタイルと日本の違うところを、後日お話したいですね。

岡田 第4講で詳しくお聞きしたいと思います。当時、助手は何でもしなきゃいけない、手回しの撮影の手伝いや、スチル写真も撮ってたんですね。

岡崎 会社によって違うんです。わが新興キネマは、ネガ編集、恐らく京都からの流れで、悲しい話、ラッシュなんて見ないんです。ダビング、音楽を入れるとか必要に応じてそこだけはフィルムをポジで焼く。“このシーンは音楽が入るよ”となると、そこをラッシュといって映写ができるプリントを作る。その他は、もちろん監督が立ち会う時もありますが、ネガをバツバツ切っちゃうわけです。はっきり結果がわかるのは、完成試写をする時で、初めて自分の作品がどうつながってるかわかる。

岡田 ネガの画像しか見ずにつなぐわけですね。

岡崎 そうです。当時は当たり前でね。フィルムをつなぐプロセスも全く手作業で、日本映画がいかに遅れてるかっていう。私の会社は、30cmぐらいの竹筒でガラス乾板を叩き割って、その5cmぐらいの屑を使ってフィルムのパーフォレーションの間を削るんです。意地悪な編集の人がいて、フィルムを逆さ向きによこしたりするので、膜面とベース面と気をつけながら、フィルムの目、パーフォレーションを合わせて、扇子の竹のへらにアセトンをちょっちょつと付けて、ぱっと流す。流しすぎると駄目なんです。この辺も、熟練といいますか。

岡田 今だとスプライサーがありますか。

岡崎 いやいや、あの頃はスプライサーなんて。スタンバークの時になって、ホットスプライサーを当時、30万円ぐらいでアメリカから買ったんです。手つなぎは、各社それぞれのやり方がありました。ペロッと舐めて、日本バサミでチュッチュッと削って。今度私、いっぺんやって見せてあげますよ。結局ね、こういうことが日本ではノーマルだったんです。そういうことも、残念ながら日本にネガが残っていないことにつながっていると思うんです。アメリカで80年も前にチャップリンがABロールといって、カット尻を残してそれをAとし、次のカットをBとして頭を残し、ABカットでオーバーラップをさせたようなことは恐らくやっていない。

岡田 そうしないと残らない。

岡崎 そうなんです。自分が撮影して現像からあがったオリジナルネガから直接プリントするのは、日本だけです。未だにその方式でやってます。（そうじゃないのは）伊丹十三さんだけじゃないの。

岡田 そうですね。最近はスタジオジブリもネガを残してやっていると聞きましたが、今でも少ないでしょう。まして予算が削られたり、それどころじゃない映画作りも多いと思います。

岡崎 フィルムに対する認識、ネガに対する認識が日本はちょっと違うんじゃないかと思いますよ。例えば、『タイタニック』（ジェームス・キャメロン監督、1997年）の特撮、CGをやった1フィート16コマに、おそらく何千万円という金がかかっているんじゃないですか。アメリカの現像所に行くと入口にお巡りさんがいます。塀は刑務所みたいに高いところが多いですよ。1フィートのオリジナルの完成ネガがいかに高いか、いかに大事かということです。その認識が全く日本では、ありません。フランスのあるカメラマンが日本に来て一番驚いたのは、現像場のカウンターで誰かがネガを開けて見ていた、これは絶対にありえない、と。私もフランスで「ループル」（『ルーヴル美術館』宇留田俊夫監督、1979年放送）という映画を撮った時、ループルにネ

ガを預けたので、残念ながらネガの実物を最後まで見たことがありませんでした。専属のスタッフが、ダミーのフィルムを使って、送り出すところまで見せてくれた。

岡田 オリジナルネガが神聖なものとして守られている。

岡崎 そういうこと。携わったスタッフ、キャスト、お金を出したプロデューサー、1本の映画を商品としてやるか、芸術としてやるか知りませんが、ネガに対する思い入れが、映画ができた当時から、きちっとルール通り行われてたら、日本映画はもう少し立派なものできたんじゃないですか。

岡田 映画が保存すべきものという発想自体が戦後かなり経ってからなので、フィルムセンターの設立が遅れたこともあるでしょう。戦前の9割以上の映画がないことにもつながっていると思います。

話を戻しますと、岡崎さんは、撮影された、スチルも撮られた、編集もされましたね。オーバーラップの話もありましたが、現像も、枠現像、戸板のようなものにぐるぐるフィルムをかけて、じゃぶじゃぶと現像液につけるんですね。

岡崎 戸板じゃなくて四角い枠に200フィート、フィルムを巻いてね。じゃぶじゃぶと簡単に言うけど、そのじゃぶじゃぶが大変なんだ。要するに、それが個性になる。例えば、私が初めてカメラマンになった時、まずセンシトメトリーっていいまして、白黒時代は、現像所が処方した現像液に何分入れるとハイからロー、つまり明るいところから暗いところまでがどう出るかというカーブは、フィルムのキャラクターによって全部違うので、そのセンシトメトリーを作るために機械で現像をやって、白から黒へいくまでの段階を作る。このフィルムは、5分なら5分の標準時間で現像液の中にじゃぶじゃぶ入れれば、こういうカーブになるというのが第一段階。そのカーブをどう使うかがカメラマン。露出計がないし、あっても手で現像するから、正確に10分なら10分では出てこない。

最初にカメラテストをやったら、まず現像所へ行って現像場の技師に挨拶をしなきゃいけない。『霧笛』の林竜次さんは、私が一本立ちした時の現像技師です。現像場は忙しくて、魚河岸みたいに長靴はいてやってる。そこに行ってはじめて自分のキャラクターを作るわけです。私は今でも、カメラマンはいわゆるガンマ^⑤、その人の画のキャラクターを絶対作らなくてはいけない、と思っています。演出もさることながら、物理的に白から黒まで、カラーならカラーのセンシトメトリー、これは人間にも当てはまると思う。初めて一本立ちした時、それを現像所へ持って行って、“岡崎の標準は何分であげればいい”ということが決まるわけです。

岡田 これだけの仕事を年間何本もやっていた時、日本ならではのスタッフワークに疑問はありませんでしたか。

岡崎 新興キネマでも会社の職制といいますか、俳優さんの場合は大幹部、幹部、準幹部、大部屋、カメラマンは技師長、技師、技師補、助手、そういうクラスがある。その組織の中で一本立ちした時に、どのセクションを納得させるか、ということね。私が何年間かでカメラマンになった時、いっぱいいた助手の先輩を追い抜いたつもりはないけど、先輩には私の下についてもらえないわけです。ですから私は非常に厳しい批判にさらされる。今の人は、直接の批判がなさすぎる。自主作品なり作っても単に、“あの作品いいよ”と。もう少し仲間に厳しさがあってほしいと思うんです。私らは会社で上映した後に、先輩の助手からはぼろくそに言われ、ほめられることもあるかと思うと、役者からもなんとか言われてね。それは撮影所のよさでもあって、その厳しさを潜り抜けて3本撮らなきゃいけないんですよ。わが社にいた有名な久松静児さんも1本撮って、もういっぺん数か月助手に戻った。小石栄一さんは、京都からわが新興キネマの自分のお師匠さんの曾根純三さん、（後の）曾根千晴さんを頼ってきた時には、監督を相当やってたのに助手として入ってるわけです。仲間も批評家も俳優さんの評判もさることながら、仕事の能率、フィルムの使い過ぎ、全ての条件を3本で通り越さないといけない。

岡田 ハードルとして、3本いけば、あとは認められていくということですね。

岡崎 そうですね。

岡田 助手は3本で技師補になるという話がありましたが、例えば照明は具体的にどう決まっていくなですか。

岡崎 照明は日本映画独特なんですよ。当時は、照明というのは専門職ではないんです。私が撮影所に入った昭和15(1940)年頃、ロケーションは20人ぐらいで行って、大部屋の俳優さんがレフを持って照明をしてる。指示をしてレフを風で動かさないようにやるのが当たり前みたいになってたんですね。夜間ロケとか照明器具を持っていかなければ、照明の人は行かなかった。照明と言わないで電気部と称して、機材も泥だらけのケーブル、コードを引っ張ってる時代で、各社によってライトの器具が違います。非常に重い器具しかないところもある、東宝へ行けば非常にソフトなライトがあるとか、宿命的に、その会社が財産として持ってるカメラなりライトでやらなければいけない。

岡田 戦前の電気部から照明部となって、今は撮影部から独立している形になるんですか。

岡崎 いや、その戦前の形が残ってるところもありますが、独立して照明部となって、現在も撮影部から独立していると言えるでしょう。

照明のやり方は個人差があるので、私のやり方をしない方もいます。撮影監督という名称は最近できて、会社が年功序列でカメラマンにしますが、はっきり言って、ライティングの主導権を持ってなきゃ駄目です。カメラマンは個性、ルックができなきゃ駄目でしょう。光で描かなければいけない。ライティングに対するきちとした指示をし、相手を納得させる技を持ってなきゃいけない。その技がなければ、例えば、照明の石井長四郎さんのようなベテランの照明でカメラマンが撮った、ということになるわけです。

岡田 逆に言えば、当時の新興の大泉には今のディレクター・オブ・フォトグラフィー、DPのシステムがあって、撮影の側が照明の全てを握っていたんですか。

岡崎 主権をどっちかが持っていたということではないです。新興キネマは限られた人数でしたからね。大体カメラマンは10人、照明部も10人となると自然にコンビができてきますから、その中で仕事をすれば、今の撮影監督制度みたいなことになるんですね。私が一本立ちした時、残念ながらコンビがないので、先輩に来てもらったんです。先輩の方がやっぱり権力が強くて、大体後輩をばかにしているんですよ。わが社は特にそうだった。“右から当てたい”と言うと、左から当てる、そういう人ですよ。だから“右から”と思った時、“左から”って言うと、こっちの思う通りになった経験もある。何が何でも自分がやりたい、描きたいものを、人の手を借りなきゃできないこともある。監督にこういうアングルとスピードで、と意見を具申した時、監督が納得してくれなければ、単なるカメラマンの自己主張です。それは青島さんが言う、“内容で画を作れ”ということには、なってないわけですよ。

お師匠さんはライティングの指示もしていた。私が一本立ちした時、ベテランの照明が来ましたが、撮影中、お師匠さんは一切、覗きに来なかった。当時、撮影補導というタイトルでお師匠さんの名前が出て、カメラマン（撮影）の名前が出ることがあって、私もそれで何か1本やって、どこで反対されたか知りませんが、立ち消えになったんです。でもお師匠さんは、自分が撮影者のタイトルになっている映画なのに、私に全部任せてくれた。村田實さんが亡くなって、仕事に対する意欲を失くして、私にほとんどカメラのオペレートとか、時にはライトまで任せてくれた。ライトマンが、“青島さんがやってるのに、お前が言うことないじゃないか”って、いっぺん現場でもめた時、青島さんは録音部で音ばかり聞いてたけど、“岡崎がやりたいようにやれ”って言うてくれたことがありました。ありがたかったですよ。だから初めてやる時もカメラの

操作に一切抵抗がなかったです。

カメラの操作とか、物事をやる時に全て、“俺は上手いんだ”と思わなきゃ駄目なんです。これは不思議。私は川島（雄三）さんにも聞いたことがある。“演出していて、上手い演出だなんて、思ったことありますか？”って言うと、“あるよ”って。不思議なもので、“俺は”というきっかけをつかまないとね、最後まで駄目な人っていますから。例えばパンの下手な人ね。“こうきたら、上手くないんじゃないんじゃないかな……”という心配は、いつまでも残るんだよね。

岡田 それが作品に出るということですね。

岡崎 出ますよ。それを全部役者のせいにするから、“あのカメラマンは、俺の、私のせいばかりにする”って役者がよく言います。自信というと、私が劇映画から離れて、相手がどこでストップするかわからないニュースやドキュメンタリーをやったりした経験も、助けてくれるんです。

岡田 ニュース、ドキュメンタリーの話が出ましたので、『病院船』の話に移ります。昭和14(1939)年に映画法ができます。映画を法律で守る芸術にした一面もある一方、検閲を強化して戦争の準備をするという暗い側面も持ち、飴と鞭の法律として知られています。その中で文化映画の強制上映が始まり、映画館で劇映画の前に必ずニュース映画と文化映画を上映する決まりが、戦争の末期まで続きます。いろいろな会社が文化映画、教育的な記録映画を作るようになり、専門の会社も数多くあったんですが、劇映画の会社もその部門を作るようになります。新興キネマも、東京文化映画製作所という、文化映画部を作って量産するようになりました。1939年頃から始まるので、『病院船』の1940年は軌道に乗った頃だと思いますが、かなり異色だと私は思いました。極めて劇画的に作られている印象があるからです。構成の今村さんは、どういう方でしたか。

岡崎 今村貞雄って方は松竹出身です。新興キネマは松竹の資本で、上層部、所長もそうですし、製作部、宣伝部、脚本部、松竹系の人が随分来てます。その中に「松竹ニュース」がありまして満洲建国などを撮影したニュースをやって有名なカメラマンも、劇映画の青木勇さんも参加して、割合にしっかりした文化映画を作っていました。時事ニュースではなく、短篇の文化映画ですね。その製作部でニュース映画の製作を担当していたのが今村貞雄さん。新興キネマの六車修所長に気に入られている人だったのか、新興へ来て製作部長をやった。“文化映画をやりたい”という意欲を非常に持ってたんじゃないですか。その頃ほんとに、フィルムがなくなり、情報局によりやあ弾丸なんだから、つまらない映画撮ったってフィルムは出さないと。映画の尺数も決まってたんじゃないですか。

岡田 映画の長さは大体決まってました。1950年代初期までは、フィルムはナイトレート、つまり硝酸セルロースを使った可燃性だったため、戦争に非常に重要な硝酸を、爆弾にするかフィルムにするか、という物質的な背景があります。

岡崎 それと、フィルムの中には銀、銀塩が入ってることもありましてね。

岡田 画像そのものは銀塩、ハロゲン化銀で、非常に高いので、戦争が大事なのに映画に使わせてたまるかと軍は言い、映画界は映画界で大切だというわけです。

岡崎 そういうことで、わが社もフィルムが非常に不足してきました。私と組んでる沼波（功雄）監督は、一緒に仕事していると、右手に白い手袋をはめているんですよ。パルボは、むき出しでモーターが回って、それを止めるフライホイールというくるくる回るものがついているんです。監督はカットの“カッ”って言う頃にはモーターの惰力のところに手を出して、だだだっとな16コマか20コマぐらい回るのを止める。監督自ら少しでも儉約しようと、笑い話みたいに、そこまで一生懸命になる。当時、製作会社が全部集まって、“24コマのスピードは、コダックが考えたフィルムをたっぷり使わせるコマ数ではないか”と。野球で外国語は敵性だから、ストライクとかを日

本語にしようといったのと同じように、20コマにしようではないかと。そうすれば4コマずつ助かると真面目に考えたことがある。松竹はいち早く、サウンドフィルムを半分、17mm半に切って、両方使えばいいのに片側だけに切って、マガジンと録音の機械を作った。日大の芸術学部はその機械が残ってます。

当時はほんとに真面目にフィルムがほしかった。その頃は理研映画や芸術映画社とかいろいろなプロダクションがあり、結構いい映画を作ってます。東宝の亀井文夫さんの一連の作品もその頃でしょう。それでわが社は急遽、はっきり言えばフィルムをもらうために、市川久夫さん、晩年『鬼平犯科帳』（1969年放送開始）のプロデューサーをやった人を文化映画部長にして作ろうと企画を立てたのが、今村さんです。劇映画臭いのは、あの脚本（ホン）を書いたのはメロドラマ専門の陶山密さんという会社の座付きの脚本屋さんだから。手を振ってるシーン、それから突然雪が降ったんですけど、3月に上海の埠頭で患者を乗せるあたりだけが、純粋のドキュメンタリーです。新興キネマ独自の劇映画的文化映画、現地映画と称して、私はあと単独で2本受け持ったという映画を作ったんです。その第1作が『病院船』。実際、宇品の軍港から出航したハクサン丸⁽⁶⁾という、第一次欧州大戦でドイツから接收した船で、エンジンが多少傾いてるのか、常に曲がって走ってる。

上海の病院を借りてます。兵隊の芝居を今観るとごちない、リアルさがない。みんな頼んでやってますから。連れていった看護婦も4名ばかり女優です。きれいすぎます。今あんなの撮っちゃ駄目ですね。目的は兵隊さんの慰問が8割で、私はB班で、撮影のない時には手回しの蓄音機を回して、下手くそな踊りをやって兵隊が喜んでくれました。当時はものすごくお客さんが入ってくれたんですが、完成したらどうも反戦的だと、兵隊には見せなかったんです。

岡田 軍の評判は悪かったけど、お客さんの評判はよかった。

岡崎 ええ、よかったんです。フィルムもたっぷり来たんじゃないんですか。そんなことで、お師匠さんはニュース的なものでも、愛機のミッチェル持って行ってるんですよ。私ももう一台、アイモでロングショットとか、全部二人で撮ってるんです。どの作品でもやらせと言うか、ある程度表現的に“これは”というところはやらなければならぬけど、各社が撮ってるような純粋な文化映画でなくて、新興キネマ独自の文化映画とっていいんじゃないでしょうか。

岡田 こういう形の映画があったんだと感じさせてくれる、興味深い作品だと思います。この後の大映作品『狼火は上海に揚る』も中国ロケで、戦争中の撮影は基本的に終わりですね。そして一時、藤沢辺りで写真館を経営されて、戦後、ニュース映画のような名前の出ない仕事で活躍されましたね。

岡崎 撮影所にはカメラマンもたっぷりいるし、私自身、劇映画を担当するチャンスがなくなることがはっきりわかったわけです。それで、“何が何でも映画を撮りたい”と大映を辞めて、理研映画というドキュメンタリー専門の会社に入った。いろいろな仕事をするんですが、理研映画のメインは陸海軍の秘密の映画で、最後は終戦の一週間ぐらい前に、千葉の館山航空隊に洲ノ埼写真航空隊⁽⁷⁾というところがあって、そこで軍の極秘の空撮をやっていたんです。空撮の目的は、当時、小西六が開発した2原色のカラーフィルムを海軍に提供して、海軍がそのフィルムで、三浦半島のカモフラージュを、アメリカにカラーフィルムで撮られた場合にどう識別するか、色彩で偽物と本物がどう変化するか、を遅ればせながらテストをしようとしたんです。その矢先、撮影はしたんですけど終戦になったんです。理研がそういう映画をやめると同時に仕事がなくなって、私はそこを辞める。その時に、その海軍の写真隊の隊長がなかなか粋な人で、慰問に来た西崎緑（初代）さんと結婚した方だった。“もう終戦だから、ここにある材料、持って帰りなさい”って言うんで、もらった材料で写真屋を始めたわけです。その後、個人的な関係で、スポーツニュースをやることになるんですね。スポーツの現場のライブは、誠に私が苦手なもので、球があっちいたりこっちいたりするのは、よくわかりません。

岡田 でも「がんばれ！ベアーズ」（『がんばれ！ベアーズ 大旋風－日本遠征－』（ジョン・ベリ

一監督、1978年アメリカ、1979年日本）もやってらっしゃいます。

岡崎 あれはフィルムを60万（フィート）も回してるんだからね。ニュースは、100フィートで撮らなきゃいけない時代で、短篇映画が多かった。その中で、古橋廣之進が世界記録をたててる最中に、阿佐ヶ谷の中央大学のプールかな、水中撮影をやった。古橋廣之進の隣に橋爪（四郎）という有名なライバルもいた。今は簡単にブリンプに入れて水中でも撮れますけれど、当時は公衆電話ボックスの半分ぐらいの箱を作ってハイスピードのカメラを入れ、学生アルバイトのスタッフがお神輿みたいにしてね、古橋が泳いでいるのを追っかけるわけですよ。

岡田 コースの横から、走っていくわけですね。

岡崎 そうそう。ところが水の汚染が激しくて、二度泳ぐと水が曇ってしまってね。今なら水がクリアで見事な水中撮影ができるけど、そんなふうに撮ってました。この会社でこういう短篇映画を5本ぐらい。例えば、（サンフランシスコ・）シールズという、アメリカから来た野球を撮りに行くともっぱら外野の方ばかりまわされてた。でもこれは、テーマの結果を必ず押さえる訓練になったし、それを習得しましたね。戦争中の軍の映画、それからスポーツニュース、この後に撮る CIE（民間情報教育局）の民主主義の押し売りで完全にテーマだけは表現しなきゃいけないもの、よその撮影所で育った方にはできない経験をした貴重な6、7年間です。それでやっと劇映画に戻れた。

岡田 当時と現在は随分違うと思いますが、例えば師弟関係などは。

岡崎 やっぱりお師匠さんの、“ストーリーを撮れ”ということが、最近ますます大事なことだと改めて感じます。美男美女の時代を過ぎ、シネマスコープのような画面のサイズでお客を圧倒するような事がなくなってきましたし、外国映画みたいにデジタルによる完成度の高い、いわゆる仕掛け映画は日本ではちょっと無理だと思うんです。私が観た中で CG を上手く使ったのは、『ピンポン』（曾利文彦監督、2002年）。非常に日本的だし、上手く消化しているけれど、必ずしも CG を使ったから成功するとも思いません。しっかりした内容、例えば、中国の『山の郵便配達』（フォ・ジェンチイ監督、1999年中国、2001年日本）。ああいう傾向のものは30年も40年も前、日本でも取り上げてたんです。スタッフも一生懸命きちっと目的を決めた表現をしてる。どうも日本のカメラマンは、単独に景色にほれ込んで、未だにストーリーじゃなくて景色本位に撮って作品をあげていく。同業者で、日本映画をよくしようという仲間の仕事だからあまり言いたくはないけど、そういう傾向が見えると思います。私は63年間やってて、何が何でも内容を画にする以外にない、と思う。編集の人はカメラマンなり監督の撮った内容を生かし、助監督は監督が何をやるかという内容を把握する、それが一番大事じゃないですかね。

私は、うん十年前にそれをスタンバーグにしごかれました。当時はただただ、“うるさいおやじに怒られた。ひどいことを言われたな”と思ってました。スタンバーグはオーストリアの移民の子で、アメリカに行って、あそこまで完成度を高くして、一緒にやった女優さんを光り輝かせすぎたために、落ち目というか消えていく。映画人はいかに無常に、自分の作品によって評価を受けるかということですね。

それから、東京映画という恵まれたというか、雑草的外人部隊に所属できて、いろいろな監督に付き合っ、70年代になってフリーになった。私は、撮影所は温室だと思ってるんですよ。宮川一夫さんというカメラマンがいて、私らとは違う肥料をちゃんと与えて、きちっとした水をまいてくれて、花を咲かしてくれる。私がいた東京映画は不思議な人が来るわけですよ、監督がね。冬咲く人が来るかと思うと、真夏に咲くような花を咲かせる人が来る。それに対応して“この次は、岡崎では駄目だから、他のカメラマンでやろう”って言われずに、豊田四郎さんとは15本も一緒にやりましたが、初めてついた時はどんなに私が信用されなかったか。それから不思議な川島雄三さんという、全くどういうふうにしてああいう映画が撮れたかっていう監督と付き合い合ってるわけですね。結局、何十年やっても、“この次にまた、こういう映画が撮れる”ということがターゲットですよ。それにはやっぱり、内容をしっかり撮りたい。絶対にいるのが脚本、そ

の次に俳優さん、それをしっかりマスターできる監督さんで、映画は成功するんじゃないでしょうか。

岡田 1スジ、2スケと申しますけども…

岡崎 1スジ2スジ3スジですよ、今や。皆さんに、そのことを私が逆に聞きたいです。

岡田 それでは質疑応答にさせていただきます。

質問 『霧笛』で、頭がきちっと入ったアップが最初のほうに何カットかあって、今のテレビでやるような構図で、こういうことが当時あったんだとびっくりしました。

『たそがれ清兵衛』（山田洋次監督、2002年）を岡崎さんはどう評価されていますか。

岡崎 「たそがれ（清兵衛）」を観られた方、手を挙げてください。だいぶ、観ておられるね。山田さんの時代劇で、撮影は、長沼（六男）君だよ。長沼さんと直接会って、作品の内容を聞いたし、やり方も聞いたことがあるんです。私も時代劇は大好きですし、『御用金』（五社英雄監督、1969年）をやりました。これはマカロニ的な時代劇ですけど、ああいう作品と内容が違いますし、時代劇は内容によって作風も変えなきゃいけないと思う。基本的に私が感じたことは、『御法度』（大島渚監督、1999年）とか、最近のいろいろな時代劇がありますよね。その中では、やっぱりきちっと撮っていると思う。

逆に、きちっとは撮っているけど、これはちょっとっていうところを言いましょう。オープンセットで新しいところを選んだのは賛成です。“またあそこか”っていうのが出てこないだけでもよかった気がするんです。しかしセット処理は、ちょっと頭が痛い。いわゆる後処理をしていない。私も松竹で、何本か木下（恵介）さんと仕事をしたんですが、松竹でセットを建てると、撮る人にお任せする傾向がありありと出ている気がするんです。

私は、映像京都の社長、西岡（善信）さんとは、『吾輩は猫である』（市川崑監督、1975年）という映画を1本撮っています。市川崑さんとは初めてで、ご存じのとおり、カメラも覗くし、ライティングも指示するぐらいのテクニシャンです。私は市川崑さんのご指名じゃなくて、芸苑社というプロダクションで選ばれて、崑さんが開口一番、“なるべく下手に撮ってね”と言ったのを覚えています。どういう意味で下手って言ったのかわかりませんが、その後私に、もういっぺんやってくれ、ということがなかったところを見ると、気に入ったか、気に入らなかったか、知らないですけども…。西岡さんは美術監督、プロダクションデザイナーといっていいいんじゃないですか、日本にはあまりいませんけど。木の枝まで見て、自分が枝打ちするような、当時は忙しなかったのかもしれないですけど、そういう方だった。

「清兵衛」（美術：出川三男、美術監修：西岡善信）で、せっかく家ができていけど、その前の道が整理できてないのが、松竹風かなと思うんです。今まで材木を運んで自動車が来ていたような道が、そのままって感じ。もうちょっと荒らすというか、時代劇の道にすべきじゃないかと。それから屋根も、もっとくたびれさせないといけないと思う。個々にセットに、もうちょっと美術も神経を使ってくださったらいいんじゃないかってところが一つ。

それから、暗いと思った方いませんか、画面が。私は、映画は、暗くてもいいんですよ。『セブン』（デビッド・フィンチャー監督、1995年アメリカ、1996年日本）という映画も暗い映画だったけど、親切に、ストーリーによって完全にお客さんが納得するような演技を見せてあげるべきだと思うんです。明るさ・暗さっていうのは、画面ではなく、話の明るさ・暗さなんです。暗くしても明るく見せるべきだと思うところもあるわけです。例えば最後の立ち回りをワンパターンのトーンじゃなくてね、雨戸が外れて花が見えるからああしたのかもしれないんですけど、私はやっぱり要所要所を、役者の表情が見えるぐらいの明るさにしたらいいんじゃないかと。全体のトーンじゃなくって、ストーリーの明るさ・暗さも大事じゃないかなということが気になったんです。

コンポジションのサイズは、大事な問題だと思います。ドキュメンタリー的な構成でいけば、例えばレンズの使い方もワイドにして背景をたっぷり見せるとか。私はいつも参考にしているのは、イタリア映画。非常に上手いと思うんです。人間が入らないと何にもならないコンポジショ

ンだけど、人間がきちっと入って、そこでドラマを演じる完全な映画の構図になっている。（ジャンニ・ディ・）ヴェナンツォという、亡くなったけれど『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）などのカメラマンの作品を観ると、ごみ捨て場でラブシーンをやっても、きちっとしたトーンを作っている。だから私はコンポジションで勉強するならイタリア映画だと思っています。

質問 プロの現場よりも、むしろ学生さんや自主製作をやっている彼らのほうが、1920年代、30年代に持っていた熱気を引き継いでいるんじゃないかと思う時があるのですが、いかがですか。

岡崎 私は大学の講師を10年ぐらい経験して、学生とも付き合いしました。ついこの間、映画祭で学生作品の審査を頼まれた時、学生さんに同じ大学出身の有名な監督さんを挙げてと言ったら、返事がないんですね。実に情けないと思いました。なぜもっと先輩の業績を知ってくれないのかと思う。5作品観ただけ自主作品だから、観ている人が納得しなくても俺はこういうものを作りたいんだ、という作り方は、審査もくたびれます。また、喧々諤々とやっているその熱意は、何をやりたいためかと思うこともある。（大学で）合宿に行って、階下で30分もガアガア言っているので、下を見たら撮影をやっていた。何やってんだろうと思って下りたら、表札を撮っているんだよ。表札はね、日本語で書かれているんだったら、横に撮るとか縦に撮るとかねえ……。若い人は、監督だ、カメラマンだって、タイトル（肩書き）だけはよくできているけど、そのタイトルの責任を持っているなら、意見の具申は現場ではやらないこと。事前にそういう会を持ちなさい。現場でがたがたがたがた、“どう撮ったらいいんだ、こうかな、ああかな”は、駄目だと思いますよ。

例えば、3億円の役者さんを2分間待たせたら、幾らになるか。私も経験があります。まず、このセットは何分でできるかと。アメリカの仕事を引き受けると、プロデューサーから、“今日は8ページあるよ”と台本のページ数で説明されますよ。京都の国際会議場で立ち回りをやったことがあるんです、20日間ぐらい。ジョン・フランケンハイマーの仕事（『最後のサムライ／ザ・チャレンジ』1982年アメリカ、日本未公開）でね。大きなパビリオンを何分でライティングして、“さあ、いけるぞ”って言うてくれるかが第一。現場でがたがたは一切言わせない。

質問 若い人はビデオ、DVで撮っていますが、それについて何かアドバイスはありますか。

岡崎 今のビデオは、「映っちゃう」。私は最後まで「映す」人でいたい。「映る」んだったら、今の機械は便利で、モニターを横に置いて。一昨日、私は八王子で、東京映画時代の助監督と池内淳子さんが出ていたので、約3時間、火曜か土曜サスペンスの現場に初めて立ち会ってね。なるほどテレビはスタッフの動きはこうやるんだな、と。3時間も人の撮影を観ていることはないんですよ、いらいらしちゃうんでね。自分がやっている時にはちっとも時間を感じないけどね。どこに気をつければよくなるかを自分なりに判断できました。

質問 『霧笛』、長篇のサイレントを観たことがなかったので、何でここまで惹きつけられるのか考えながら、観ていました。サイズの問題もありますが、お芝居が適切で、カットの長さが非常に短く、余計な長さを見せないからだと思います。これは何コマで撮影されたのでしょうか。

岡崎 サイレント時代は、1秒18コマぐらいで回しているんです。私が入った時、助手で暇になると、“ちょっとタイトル（字幕）撮るからおいで”って。当時の監督は、撮影時に台本を半分に丸めて持って、役者のセリフが始まると、ぱっとマットボックスの前にその台本を出すんです。すると、ネガにちょっと黒いのが写る。これがタイトルの入る場所なんです。役者は、スポークンタイトル（会話字幕）の頭をちょっと言いかける、監督がぱっとやる、そこでタイトルが入るので、役者はセリフの最後1行くらいを言う。そういうサイレント的な一つの手法をとる監督がまだいました。

スポークンタイトルは、露出にムラがないように、日陰とか、セットならライト2台を立てて

撮る。書いてある字は全部逆さに撮ってるんですよ。逆像ですから、これが大変な作業でした。もっと右上げろ、左下げろ、上へどうとか言って、何百枚もあって、これが私ら撮影助手の末端が最後に呼び出されてやらなければいけない作業でね。そういうサイレント時代の思い出があります。カメラは、この当時は手で回していると思います。特に新興キネマは、バッテリーがないから全部手回しで、シンクロの時だけシンクロナイズモーターで、1秒間にスプロケットが3つ回って24コマ回すことはきちんとやっていました。

質問 『霧笛』は、深度が浅くて、たまにぼけているところもあり、光も回り込んでソフトです。そういうルックを狙って作られたのかどうか。標準に近いレンズでアップも撮っていたのですか。

岡崎 当時のレンズの組み合わせは大体50mm。クック(Cooke)は32mmがあったんですね。アイモ(Eyemo)にはクックというイギリス製のレンズが47mm、それから35mm、25mmがあったんです。やや中焦点にいくと75mm。それからダルメイヤー(Dallmeyer)という異常に甘い、ピントがぼけて美女に撮れるようなダルメイヤーのワンナイン(1.9)、Fのイチキュー(1.9)。当時Fの1.9は非常に明るいレンズで、いくら明るくてもピントがぼけたというか浅いのは、宿命的なもの。望遠レンズという特殊なものではなかったから、普通写真のキャビネ版の大きさをカバーするテッサー(Tessar)の210mmをマウントに付けて使っていました。レンズの種類を選んで使うことはあまりできなかった。レンズの種類には、ドイツ製のCテッサー、Cはカール・ツァイス(Carl Zeiss)で、Bテッサー、Bはアメリカのボシュロム(Bausch & Lomb Incorporated)。カメラマンは、Bテッサー、Cテッサーを、キャラクターがちょっと違うので好んで使えたんです。私らが助手に入った時には、ドイツの有名なアストロ(Astro Berlin 社)・パンタッカーという、パンクロのパンなんでしょうね、これが主流になっていた。

Fが明るくて、深度が浅いのは、フィルムの感度が32か16ぐらい、早くて64という時代です。プラスXとか。そういう時代にセットで、タングステンの白熱球、3200のケルビンの出るやつで3キロ、5キロでやると、すごく熱い。レンズの明るさとフィルムの感度から、俳優さんのキーライトに当てるライトはどのぐらいか、露出計もないし、勘でやるわけです。溝口組が、『祇園の姉妹』とか『愛怨峽』を撮った時、三木滋人さんが25mmのレンズを使ったんです。ワイドですよ。ミッチェルのBNC、Bはプリンプ、音の出ないカメラの1号機を『市民ケーン』(オーソン・ウェルズ監督、1941年アメリカ、1966年日本)でグレッグ・トーランドが初めて使った時のリストが残っていて、それもアストロのレンズで25mmです。Fの2、3じゃなくて8ぐらいに絞れたのは、光量をたっぷり使ったからで、パンフォーカスと称した。奥行きのあるレンズを使ったというより、そういう手法をグレッグ・トーランドが考えたんです。

当時、日本では撮影所の電気の容量も少ないし、溝口組みたいにワンカットが長いと、50mmだと役者の配置も悪いから35mmにしようとかね。村田さんの演出は50mmか40mmでしょうね。標準レンズでやっています。Fは恐らく2、3ぐらい。

バックのボケ足を利用した『ビューティフル・マインド』(ロン・ハワード監督、2001年アメリカ、2002年日本)という映画を観てください。あの(1940)年代を、全部レンズを開けて撮って、わざわざロケーションでも明るくして、いわゆるボケ足に近い調子でやっています。レンズのボケ足で年代を感じさせる方法もあるんじゃないですか。今のテレビやビデオのカメラみたいに、ワイド(レンズ)を付けると、クローズアップできれいな顔があるのに、後ろの壁のラーメンの値段にピントが合うから、気を付けなきゃいけない。レンズの持ち味とボケ足。本当のドラマは40%ぐらいです、画面の中で。あとの60%はその40%を助けるためのボケ足って思っている。ボケ足はぼかすことじゃない、焦点の置き方です。ドラマの使い方にしてもらったらいいいと思います。

岡田 どうもありがとうございました。これで、初日の第1講を終わらせていただきます。

岡崎 今日の話というか、私の経験からの話なんですけど、共感を持ってくれますか？

受講生 (一同拍手)

岡崎 この間、丹波（哲郎）ちゃんと夕張で会って、間もなく大霊界へ行こうって話をしました。わからないことがあれば、どんどん話し合っていこうと思っていますので、よろしくお願いいたします。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) 本来は「セツト」の発音が近いが、日本ではこのカメラは「セプト」と呼ばれた。
- (2) 入江たか子が設立した製作会社で、名称は入江ぷろだくしょん（1932-1937）。
- (3) 阪東妻三郎プロダクション関東撮影所のことで、正式名称は大日本自由映画プロダクション阪妻関東撮影所。新興キネマが配給。
- (4) 作品名不明。
- (5) 画像の階調の特性を示す数値。
- (6) 船については詳細不明。白山丸は日本で造船した船。
- (7) 洲ノ埼海軍航空隊の可能性あり。