

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）
「新しい技術への挑戦」

登壇者：岡崎宏三（撮影）＋奥村祐治（撮影）＋小川利弘（現像）

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2月27日（木）

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 本日の講師のお二人を紹介いたします。撮影監督の奥村祐治さんと東京現像所の小川利弘さんです。奥村さんは、岩波映画製作所で活躍され、ドキュメンタリー界で新しい撮影術を切り拓いた方で、その後、劇映画でも数多くの作品で活躍されています。小川さんは、CFやテレビなども含めて活躍され、優れた特殊技術で著名な方です。1999年の第2回養成講座でも講師として来ていただいたことがあります。

今日は先ほどご覧いただきました、五社（英雄）監督の『御用金』（1969年）の話から始めさせていただきます。まず岡崎さんからお願いいたします。

岡崎 おはようございます。今日の映画に、時代のずれというか、ちょっと古臭いと感じた方はいますか……いけません。ありがとうございます。私としては、京都の時代劇を意識して、京都調ではない感じで、五社さんという監督と初めて組んで仕事をしたわけです。五社さんをご存知の通り、『三匹の侍』（1963-69年放送）のフジテレビ出身の監督です。劇場用映画をやりたくて、映画の助監督その他の経験なしでテレビ界から乗り込んで、テレビのスタイルを持ち込んだので、だいたいじめられたと、仕事をしながらご本人から聞きました。例えば映画用語とテレビ用語の違いで、サイズでも“ルーズに撮ってくれ”とか、そういうテレビ用語は今や劇映画でも通用しますが、当時は劇映画のしきたりがはっきり守られていた。五社さんは個性の強い方ですから、自分の思うことをやりたかったということですね。

『御用金』は、五社さんが東宝に初めて監督として招かれた作品で、製作資金は、フジテレビと東京映画が共同で出しているんです。

なぜ東京映画かというと、この映画で、日本で初めてパナビジョンというカメラを使ったことが関係しています。大型映像が始まって、20世紀フォックスがシネマスコープ、メトロがビスタビジョンといろいろあった中で、パナビジョン社という映写機のレンズを作っているアメリカの会社のロバート・ガッチョルク、われわれはガチョックと言ってますが、ガチョックさんがアナモフィック、つまりシネマスコープのレンズを独自に、やや出遅れて開発しました。パナビジョン社は未だに、カメラの供給は、売らないでレンタルです。開発資金は会社負担で、常に新しいものを作って、現在もよく（映画のエンド）タイトルにパナビジョンの名が出てきます。東宝の重役の藤本真澄さんがアメリカに行って、その非常に優秀なカメラを使う契約をパナビジョン社としてきたんですね。それで東宝本体でやればよかったんですけど、今考えると、五社さんを東宝の砦のスタジオで監督として仕事をさせると、石原慎太郎さんの時⁽¹⁾のように助監督会が騒ぐとか、技師会がしっかりしてるせいもあって、拒否反応が起こる。東宝系列の東京映画にいた私も東宝に入って仕事をしたのは、長年の間で2本だけです。その一つは今井正さんの

『海軍特別年少兵』（1972年）です。おそらく藤本さんは、五社さんが監督するには、外人部隊の不思議な監督もいて自由な行動ができる東京映画で、ということだったのではないかと思います。それで五社さんは、東京映画のスタッフと日本で初めてパナビジョンを使ってこの映画を作るようになったんです。

当時のパナビジョンは、われわれが30年近くいやおうなしに使われていたミッチェルを東宝からパナビジョン社に送って、パナビジョン社がパナビジョン式のプリンプ（防音カバー）と、純粋のパナビジョンレンズをつけたシステムです。パナビジョンは、その後4、5年してパナフレックスというカメラに変わります。私がシドニー・ポラック監督とやった時（『ザ・ヤクザ』（1975年アメリカ、1974年日本））もパナフレックスでした。『御用金』のカメラはミッチェルが母体になっていて、ハンドカメラは従来のアリフレックスです。ただ、レンズは、今

日画面をご覧になってわかると思いますけれど、パナ社独特のレンズが付いていた。藤本重役が私に“岡ちゃん、やっとプロペラ機がジェット機になったね”と言うぐらい、カメラとしての性能はシャープ。よくNHKが“ハイビジョンはシャープだ”と言うけれども、映画はただピントが合うだけじゃなくて、人物の皮膚感、バックのぼけ方、歪みがない、というのが大切でね。この機械を使わせてもらって、精度の高さに満足という以上に、やりがいがあったという記憶が残っています。

実はこの『御用金』は、計画通りにいけば70mmで上映するはずだったんです。パナビジョン社が35mmで撮ったプリントから70mmにブローアップ、引き伸ばしができるレンズを開発していて、調布にある東宝系列の東京現像所が、パナ社からそのレンズ一式を買い入れることができたんです。ところが、ご存知の方がいるかと思いますが、俳優さん同士のトラブルがあった。主役同士で喧嘩しちゃったんですね。

ロケーション地は全部下北半島で、今でこそ便利になったといいますが、行くにも結構時間がかかるんです。鬼才監督川島雄三の生まれたところで、誠に不便なところですよ。五社さんとは、『出所祝い』（1971年）も下北半島でやっています。

ロケーションでは宿舎に泊まりながらスタッフも打ち合わせするんですが、当時主役の俳優さんだけは立派な日本旅館だったんです。そこに監督、仲代（達矢）さん、それから三船敏郎さんがいた。この両俳優が、何が原因かわかりませんが、喧嘩になるような話があったんでしょうね。三船さんが怒って東京へ帰ってしまった。私も相当数の映画を撮っていますが、こういう事件は初めてで、被害を被ったのはわれわれ。雪のあるところで三船さんを撮っていたのが、三船さんに代わって萬屋錦之介さんが来た時にはもう雪がない。ロングショットで雪を作るなんて、今でしたら小川さんに頼めばCGでしてくれるでしょうけれど、当時は大変なことだった。それで一部、三船さんの出たロングショットをそのまま使っています。今私が見ても“あのロングだな”というぐらいの使い方ですけど。幸いにして、どう口説いたか、錦之介さんが代役として出てくれて、さすがに名優、昔の俳優さんはその役になりきってね。私はどちらかというと、あの役は錦之介さんのほうが適役だったと思います。そんなことで1、2週間のロスがあって、仕事は遅れました。立ち回りが好きな監督で、立ち回りになると大変でしたが、非常に精度が高く、見事な立ち回りだと思います。

実際の撮影は時間的に“もう少しこうしたい”ということも言っていられません。いかにしてシーンをつなげるか。地理的に非常に不便なところに東京から忙しい丹波哲郎さんが来ると、何日間でも何をやらなきゃいけない、吊るされてる仲代さんを先に撮って、丹波さんが来たらそこだけ後から撮ろうというような無理が、映画では当然よくあることなんですけど、随所にあるんです。その無理を画面に出すことはできませんので、その辺は相当神経を使っている作品です。

今日は、本当にニュープリントで見られてよかったと思います。30何年前のネガで何本もプリントを焼いてますが“新しいプリント、新しい再現、色調で見せたい”と私が言ったら、フィルムセンター（現・国立映画アーカイブ）がOKしてくれたんです。

岡田 本作は所蔵していなかったの、調布の東京現像所で岡崎さんの立ち会いのもとに、ショット毎に色や明るさなど再タイミングをしていただいて、ニュープリントを作りました。

小川さんにお伺いします。当時と今ではポジフィルムの性質も色再現の方法も違いますが、2003年のフィルムで当時のようなプリントを作るための一般的な条件や難しさとは、どのようなものでしょうか。

小川 30年前ですので減色というタイミングです。YMCのフィルター⁽²⁾をそれぞれシーン単位でカットにわけて入れる減色法です。1969年にほとんど加色法に変わりますので、その寸前ですね。現在は加色法、カラータイマー、モニターを使ってタイミングする方法です。

イーストマン・コダックの5251と5254というネガフィルムを使っています。今回新しくプリントしましたが、一番心配だったのはカラーバランスですね。当時のカラーバランスと今のポジが上手くマッチングするか、バランスが崩れるととんでもない色になってしまう。当時5251、5254が、どういうバランスでできていたかを一応調べてみたんですが、残念ながら東京現像所に資料がない。念のためにコダックさんに電話したんですが、ない。困ったなと思って、当時タ

イミングをやっておられた小田宏樹さんという方が退職して今もお元気なので訪ねて行きましたら、何と当時の特性曲線、センシトメトリー、3色のカーブのデータも持っていて、見せていただきました。非常にいいバランスのフィルムです。YMCの3色ぴったりきれいに揃っていました。現在のネガフィルムの5248がASA100で、非常に近いカーブなので、これにしたら問題ないかと。難点をいえば、5248のほうが生アンのカーブがちょっと柔らかいんですね。問題があるわけじゃなくて、ポジとの総合的な相性で考えればいい。今の生アンのカーブが柔らかいなら、当時のカーブで今プリントを焼けば、生アンのカーブが硬くなる、ということですね。このことで何か問題が出そうな気がしたんですけど、今日の映写を見て、やっぱり生アンが硬いってことは、ポジに焼いた時にハイライトに赤みが出てシャドーが青くなる、というカーブになるはずですね。フェイストーンを揃えてますので、シャドーが青く、カットによっては少し青みに感じるとお気づきでしょうが、でもその程度のバランスの差でした。ですからバランス的には大きな問題なく、5248に近いカーブだったので、無事にプリントがあがったということです。

1968年当時、5251というASA50に加えて、倍の感度の5254というASA100のフィルムが出ましかかなり話題になったんですが、感度と粒子は反比例しますので、感度が倍上がると粒子が相当荒れるんじゃないかと心配されました。けれども5251とほとんど変わらない。岡崎さんもその辺を見比べて判断されたと思うんです。小田さんに、セット関係はASA100、ロケはASA50を使ったと聞きまして、その辺の粒子の差も今日よく見たんですが、ほとんどわからずきれいにあがっていて問題なかったんで、粒子の面でも解決できたんじゃないかと思われま。

プリントがきれいだったという話ですが、当然30年前ならスクラッチや傷が画面にたくさん出るはずですね。現在はあまり使わないですが、ウェットプリンターを使いました。ウェットゲートといって、光の屈折率がフィルムと同じぐらいのパークロロエチレンという液をフィルムに流すと、フィルムの傷に液が入って光が乱反射せずにまっすぐ抜けて、傷の少ないプリントが焼けるという機械です。それから当時のシネスコは本当にピン트가悪くて、隅っこが歪んだりしたんですが、このパナビジョンができて本当にきれいにあがるようになりました。

当初は確かに70mmプリントを焼く予定で、岡崎さんが言われた通り、当社に、撮影でスクイーズされて長細くなっているのを正像に戻しながら70mmに拡大するアンスクイーズレンズがあります。用意していたんですけど、『御用心』は（70mmで）焼けなかったんです。当時70mmのプリントが流行り、洋画はかなり焼いていました。映写条件は非常に悪かったんじゃないかと思えます。鮮明な映像が得られないし、何よりも音ですね。あがったプリントにストライプという磁気を塗って4チャンネルのサウンドを録音して、立体音響できれいな70mmが見られるということで、スタートしていました。『ネレトバの戦い』（ヴェリコ・ブライーチ監督、1969年）、『レッド・サン』（テレンス・ヤング監督、1971年）、『SOS...北極 赤いテント』（ミハイル・カラトゾフ監督、1969年イタリア、1970年日本）、『地獄の黙示録』（フランシス・フォード・コッポラ監督、1979年アメリカ、1980年日本）、などを焼いたような気がします。

岡田 岡崎さんは今回の再タイミングにあたってどのような点に気がつけましたか。

岡崎 私は東宝に残っているプリントを借りたんです、実は。ところがそれがロー（低い）ガンマのポジ、テレビ用にビデオ起こしをするために焼くポジなんです。非常に柔らかい、われわれがいつも見ているトーンからいうと非常に“眠い”。コントラストがないんです。テレビ用に使うと効果があって、放映される時には、全くそういう条件は感じないんですが。それを見て頭の中で修正しながら、どうしたらいいかと考えて。当時担当した小田さんではなく、このところ数本私と一緒にやってる福島宥行さんというカラータイマーのテクニシャンと私の組み合わせで、タイミングマンと技術者、医者と患者という感じで、時には私が医者、時には福島さんがお医者になって私を診るというような話し合いでね。後からフェイストーンを重点的にやったんで、雪がちょっと赤めになったから、もう顔は無理でも雪の寒さを出してくれと、そんな感じで緻密に調整して、小田さんも当日来てくださって、30数年も前のものを正しく再現できた。やっぱり、機械が処理するのではなく、人間が処理するからこそその成果じゃないかと思えますね。

岡田 35mmで撮って70mmで上映する予定が、35mmで上映せざるを得なくなった理由は何でしょ

うか。

岡崎 最初はもうちょっと余裕があって、完成するはずだったんです。その当時、東京現像所がブローアップするのは時間がかかるので、アメリカのテクニカラー社でブローアップしようと思いました。私はカメラテストをすると同時に、グレースケールというチャートを撮ってテクニカラーに送りました。こういう濃度でこういう再現をしたいけど、70mm フィルム（のクオリティ）に耐えられるかどうか、というテストです。その結果、もう少し、濃度のマイナス、プラスを微調整すれば十分耐えられる、70mm でプリントができるという OK を向こうから得ていたんですが、残念ながら封切りは迫ってるし、宣伝はしてるし、やむを得ずということ。

岡田 海外への配給を意識した映画だったと聞いていますが、大映による日本初の 70mm 映画⁽³⁾の時にしろ、海外で作業しなければならなかったのが難点だったのでしょうか。

岡崎 そうですね。それと日本映画に独特の封切りの早さ。編集に半年、1 年かける海外の常識に全く反して、特に松竹の「寅さん」なんかはダビングが終わって 3 日経つと完成しているという特技、曲技に近いようなものでできてる。外国の映画製作の人に“日本はダビングが 3 日で済む”“ほとんどロケーションはアフレコだよ”って言うと大変びっくりしますね。日本独特の早業とっていいのか、宿命的な製作態勢が全てに影響してるんじゃないでしょうか。

岡田 『御用金』の寒さの表現は、画調や演出の面などいろいろあると思いますが、奥村さんはドキュメンタリーで長年活躍していて、『オーロラの下で』（後藤俊夫監督、1990 年）は、ソ連、今のロシアで極寒の下でも撮影されています。寒さの表現を中心にご意見をお聞かせいただけますでしょうか。

奥村 例えばラストのブリザード、3 カット、4 カットぐらいありましたか。私の見たところ、マイナス 20 度以下でないと、ああいう現象はなかなか起こらないですね。それも待っていて来るってものじゃなくて、あのブリザードが出たので“それ撮ろう”って、岡崎さんを始めスタッフが撮ったんでしょう。ああいう気象条件を素早く記録として撮りながら、その中に芝居を入れるのは、すごく大事なことだと思うんです。

一方、寒さの表現は、ちょっと違う面もあります。これまで極地で撮ったような映像、『植村直己物語』（佐藤純弥監督、1986 年）とか、私の映画も含めていろいろありました。その時に、意外と寒さを感じない画になってしまうことがままあります。例えば岡崎さんとお話ししても、寒いところで撮るのはいろんな制約があり、演技者の芝居にも影響してくるし、相当重装備で行く劇映画の場合でも、マイナス 30 度のところばかりで撮るのではありません。それでも、やっぱり見た目に寒さを感じさせないといけない。例えば、シベリアでマイナス 30 度から 50 度ぐらいのところ撮ったことがあるんですが、青空になったりすると、画面にちっとも寒さを感じないことがある。寒さを表現するには、一つは風があります。岡崎さんの今のロケでも、大きな扇風機を持っていったと思います。あるいは、演技者の皮膚感に少しタッチをつけるために、雪とか凍ったものを付けたりする。そういう両面から考えていかなきゃならないと思う。

『御用金』では演出、カメラ、演技、音響、全ての面で寒さの表現をしてと思う。今観ても驚きましたね。

岡田 撮影の時、実際の気温はどのくらいでしたか。

岡崎 マイナスはいつてますよね。私も奥村さんと同じように、雪は東宝の『アラスカ物語』（堀川弘通監督、1977 年）で撮っています。それから私の好きな映画、『六條ゆきやま紬』（松山善三監督、1965 年）は、雪という白い被写体を美しく撮るというより、雪が話の内容にどこまで食い込むかをテーマにして撮っています。4 段階の白でモノクロの映画を表現してみようと挑戦したんです。なぜそう考えたかといいますと、一緒に仕事させてもらった豊田（四郎）監督の『雪国』（1957 年）は、池部（良）さん、岸恵子さん主演の東宝映画で、先輩の大カメラマ

ン安本（淳）さんが撮っている。あくまでも、『雪国』という物語で雪を美しく、という作品です。私は、それではいけない、何とかモノクロで、『雪国』に挑戦してみたいと思って撮ったんです。姑が嫁をいじめるストーリーで、黒が嫁をいじめる心象風景、松山善三監督の一つの心象風景の色調にもなってるんです。この時は新潟でしたが、杉村春子さん、あの名優がしゃべれないほど寒かったと言ったんですよ。ほんとに寒いと、俳優さんのセリフが出ない、これも珍しい。強烈な寒さのために、フォーカスの助手がピントが送れないとか、全ての動作が遅くなるんですね。

奥村さんが寒さの表現について言われましたが、私は今でも残念なんです。丹波と仲代の最後の決闘は、どんよりした曇りでいきたかったんですよ。だけど宿命的に俳優さんのスケジュールの中でああいうシーンを設定しなきゃいけませんから、松明で手を温めるアクションでそれを出してるんですが……。後半は上手く曇ってくれた。寒さ、高いところから見た感じ、といった表現、それから距離感、ズームレンズを乱用して距離感がなくなるとかね。われわれやっぱり、そういうことに気を付けなきゃいけない。

『私はシベリヤの捕虜だった』（阿部豊、志村敏夫監督、1952年）という映画のプロデューサーで、（『アナタハン』1953年）の助監督のシュウ・タグチさんが、（ジョゼフ・フォン・）スタンバーグに“北海道で寒い映画を撮ったんだ”と言ったんですよ。そうしたらスタンバーグ曰く“監督やカメラマンが寒がってたって駄目なんだ。お客が寒がらなければ。映画は観てるお客がそういう体感、寒さを感じなきゃいけない”と。例をとって“俺の『モロッコ』（1930年アメリカ、1931年日本）は全部ハリウッドで撮ったんだ。あの砂漠で（マレーネ・）ディートリヒが靴を脱いで歩くのは、マリブの海岸の砂浜で撮ってたんだ”と“『上海特急』（1932年）だって、上海に行かないで撮った”と言ったそうです。映画は、最終的にスクリーンとお客との接点で、大事じゃないかと思います。

時代劇では本質的にカツラのバレという問題がありますが、『御用金』に関しては非常に丁寧で、結髪さん、衣裳さん、メーキャップさん、この当時は本当に専門職が揃っていて、こういういい仕事ができている。何といっても、これから映像を作る人には、自分だけじゃなくて、専門職の仲間を作っていただきたいなと思います。専門職がいて助ける、内容の深い映画を作っていければ日本映画もまだ希望が残っていると思うんです。どうでしょうか、最近の時代劇と『御用金』を見られて。

奥村 それからこの映画では火、焚火、あるいは蠟燭で、ちゃんと赤く炎の色が出てるんですね。これが意外と最近の映画に少ない。一つはフィルムが高感度になったことから、絞りが開いて、バランスがとれてなくて白くとんじゃってるわけです。昔の映画に比べて、むしろ退化してるんじゃないかと思いました。

岡崎 奥村さんがおっしゃったことは、この作品で最初にテストしたんです。例えば『バックドラフト』（ロン・ハワード監督、1991年）ではないので、火が主役ではないんですが、和蠟燭は今の蠟燭と違って割合に芯が太く燃えるんですね。絞りと感度をどうマッチングさせれば赤くアンバーに燃えているその色が出るかをテストして、それを守ってます。

最近観た映画でも、ぼんぼりに100ワットの電球を入れて持って来たんじゃないかっていう残念ながありました。時代劇はこういう細かさ“蠟燭が白くなろうとあまり関係ない”というんではなくて、ヅラの合わせ目が見えるなんていうのは、時代劇ではないと思っていいんじゃないですか。役者が、他の映画にも出てるから自分の髪切りたくないなんてねえ。昔は、きちっとヅラ合わせをしたもんです。

今日見て私が残念だと思うのは、夏八木（勲）さんが倒れて雪の中で手をあげて、司（葉子）さんへの思い入れの表現でしょうが、ああいう姿勢になると、どうしても頭がくずれるんですよ。“こう倒れるぞ”って結髪に言うと、あらかじめ頭に被せてる羽二重を、倒れるような締め方にするのは常識だったんです。

それと時代考証の話をしてるわけじゃないんですが、人妻はやはりお齒黒です。『たそがれ清兵衛』（山田洋次監督、2002年）でね、宮沢りえさんは残念ながらやってない。私はやっぱりお齒黒をやるべきじゃないかと。時代劇の、日本映画独特のそういうものを、私は残すべきだと思います。

うんですけどね。

岡田 ラストにフリッカーが出ましたが、寒い中での撮影と関係がありますか。

岡崎 あれは当然撮り直さなければいけないですよ。フリッカーは、シャッターが回転してフィルムに露光しますが、24コマの回転が、時にはムラになって、60分の1のシャッターが、30分の1と60分の1で交互に走るために、露出が変わって明るさと暗さがチラチラする現象です。

あれは（ミッチェルの）マークⅡというカメラです。能登から御陣乗（ごじんじょ）太鼓を呼んでいて、太鼓を叩く場面をカメラ2台で急いで撮りました。事前に、タコメーターというカメラのメーターでムラがわかればいいんですが、残念ながら撮影部も見抜けなくて、フリッカーが出た。これも日本映画の宿命というか、どこまで許容するか。気が付いてる人は専門家です。（会場にいる）4日目の講師の大岡（新一）さん、フリッカーは気になりましたか？

大岡 多少。もしかして、狙いかなと（会場・笑）。

岡崎 ありがたいですよ、こういうミステイクを狙いって言ってくれる人がいることは。

私の第1回目の作品『愛の記念日』（伊奈精一監督、1940年）で、有楽町のガード越しに、夜明けの服部時計店の時計台を撮ったシーンがあるんです。わが新興キネマで唯一のミッチェルを借りましてね。早朝だから少人数で行ってくれということで、今までの手回しじゃなくて、モーターを付けてバッテリーを持っていっただけです。当時のバッテリーは、硫酸を入れた100ボルトの大きなもので。いよいよファーストシーン、築地のほうから夜が明けてきます。その空に雲が走っていて、これを撮ったんです。ところが、寒いからバッテリーに影響があり、1秒24コマで撮っていたのが、16コマぐ

らいまで落ちちゃった。回転が落ちると、何か動くものがあると不自然に速く見えるんですが、まだ人通りもなく、電車も通ってない情景だったんです。結果として、奥に出ている雲が流れてゆくように映っていたんですよ。観た人は驚いたわけ。ガード越しに、向こうの空にすーっと雲が。これこそ失敗は成功のもとじゃなくて、失敗が成功している。“若い岡崎宏三、初めて撮ったファーストシーンから凝っているぞ”ということですね、カメラマンになれたんじゃないか（会場・笑）。

ですからフリッカーもね“狙いかな”と思ってくれる人がいればね。『御用金』はそういうことで、あれは失敗じゃなくて、狙いだと思ってください（会場・笑）。

岡田 アナモフィックのシネマスコープが始まった1955、56年前後の作品は、今ニュープリントを焼いても右下や左下が歪んだりして大変ですが、パナビジョンになると、そういうことが一切なく、ピシッとした画面ができあがります。当時のパナビジョンのカメラは、使いやすかったですか。

岡崎 パナフレックスになるまでは、使いにくかったですよ。

ミッチェルの話なんですけど、日本はNC(Newsreel Camera)を本当はBNC(Blimped Newsreel Camera)に切り替えなきゃいけなかったんですよ。われわれは、録音部が許容した音の範囲内で、ブリンプ専用のカバーじゃなくて小汚い座布団をNCのカメラの上へ被せてやってね。それでクローズアップを望遠じゃないレンズで撮ったりすると、マイクが近いので、その辺にある座布団を被せて、また被せて……っていうのが、日本映画ですよ。ぜひ当時を再現してメイキングで撮っておきたいと思う。本当に不自由といいますかね。

スタンバーグはミッチェルを当然BNCでやると思っていたんでしょう。セットにシュウ・タグチがNCのミッチェルを持っていったら“こんな機械はロケーションで使うシンクロ用で、セット用のBNCはないのか”って。京都の大澤（善夫）さんがバックアップしてたので、急遽、大沢商会へ行って職人さんにブリンプをこしらえさせたんです。それが、『アナタハン』のスナップにあるBNC形のもので、スタンバーグが“こんな雑巾を被せたものじゃ俺は撮れない”と言った、

ビロードのコーデュロイのカバーです。日本がBNCを入れなかったのは、畳の間だからね。6畳や8畳間で、あんな重いカメラを持ってきたら、やりにくいということです。機械でやりやすくなるんじゃないくて、真っ向からやりにくくなる、それならNCでも十分だということになって、録音部も従った。日本の撮影所でBNCを入れた会社って、最後までなかったんじゃないですか。

岡田 以前、羽田澄子監督にインタビューした時も、羽仁進監督の助監督時代に、うるさいのでミッチェルに座布団を袋にしたようなものを縫って被せていたというお話を伺いました。

岡崎 パナビジョンについては、それ用の三脚に、アメリカではギアヘッドといってハンドルが付いている雲台を常識的に使っていますが、初めて操作するとやりにくいんです。パナビジョンがパナ社から日本へ来た時には大きなギアヘッドの三脚があった。といっても、アメリカのテクニカラーは、BNCよりさらに大きなカメラです。カメラができると同時に三脚の頭や付随したものが進歩していきますから、アメリカの場合は、カメラを三脚に載せて担いで行くなんてことはしません。ドリーですね。カメラがそこにセッティングされて、油圧のボタン一つ押すと、高さも変わる。日本みたいに畳じゃありませんから、フロアを自由に動き回れる。ドリー、ギアヘッド、カメラは一つの組み合わせで、日本の撮影所と違って、専門に操作するグリッパというスタッフがいるんです。照明の機材を現場まで運んで行って、仕事がやりやすいようにするクルーです。クルーが5人なら5人の親玉に当たるのが、キーグリッパ。カメラをセッティングして三脚に載せて“はい、どうぞ。覗いてください”というところまでやってくれるのはグリッパです。だから、向こうの撮影部の編成は、撮影監督、オペレーター、それからフォーカスプラーは、あくまでも目測しながらピントを送っています。普通写真のカメラみたいに、自動でフォーカスを合わせることは、未だにしていません。非常に上手い人は、カメラマンにならずに一生フォーカスを送る専門職として、相当な高給を取っています。私が、『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、日本未公開）をやった時、ミスター・マノーダスというパナビジョン社推薦の、いいお年の助手さんが来てくれました。そういう専門職に対する価値を認めているんです。

日本にパナビジョンとギアヘッドも来たんですが、残念ながら私はギアヘッドを操れなかった。便利さは知っているけれど、操作ができなかったんですね。ですけれど『霧笛』（村田實監督、1934年）でわがお師匠さん（青島順一郎）は、パンができない昔の三脚はギアヘッドと同じようにクランクで動かすんですが、それができてた。あとでパナフレックスが来た時、私はひそかにカメラを持ち出して、遠い壁に横に大きく8の字を書き、それに沿って、カメラの前に懐中電灯をつけてレーザーみたいに壁に投写して、大きくクランクを回しながら8の字を書くと、ちょうど8の結び目で逆のクランクになる。それで内緒で勉強して、本番までに“今だったらギアヘッドは扱える”と判断して、間に合いました。

UCLAとか南カリフォルニア大学では、学生の時からギアヘッドを操作できる。例えばシドニー・ポラックが、自分でハンドルをやっているなんてこともあったんです。日本ではそういうところは遅れていますが、最近はギアヘッドもレンタル屋から借りられますから、操作できる人は相当います。そういうものに抵抗がなくなるのが常識だと思う。機械と付属するものとパナビジョンのレンズだけで良いというのではない気がします。

岡田 『御用金』から時代を遡って、色の問題をお聞きします。日本でカラー映画が実現したのは1950年代、最初はポジ・ポジ方式で現代とは違うシステムですが、3色を塗ったカラーネガが出現して、コダックのイーストマンカラー、同じ技術で富士フィルムのフジカラー、ヨーロッパではアグファカラーが、色調を競う時代に入りました。岡崎さんのカラー第1作は『力道山男の魂』（内川清一郎監督、1956年）で、初期の作品には、島原遊郭を描いた稲垣浩監督の『^{こったい}太夫さんより 女体は哀しく』（1957年）などが思い出されます。色彩を導入された時代の考えをお聞かせください。

岡崎 その前にまず昭和7(1932)年にテクニカラー社で完全な、いわゆる総天然色の映像ができ

るようになっていきますね。『風と共に去りぬ』（ヴィクター・フレミング監督、1939年アメリカ、1952年日本）は、昭和14（1939）年に完成していたんですね。あの見事な、今でも色が落ちないテクニカラーという特殊な、捺染で色を付ける方式で、あれだけの映画を作っている。3本のフィルムで3原色が同時に撮れる巨大なカメラを扱って、それでいて動感があり、白と黒の締まり方から赤の発色も見事で、何らカメラの重さを感じさせるような作品ではありません。

（デヴィッド・O・セルズニックという独特のプロデューサー、テクニカラーのカメラ、内容とが揃って完成した映画ですね。

『風と共に去りぬ』のメイキング映画（『風と共に去りぬ／幻のメイキング』デヴィッド・ヒント監督、1988年アメリカ放送、1997年日本ビデオ発売）がありますけれど、俳優をテストして誰を主演にするかというあたりから、日本映画とはこんなに違うのか、とびっくりします。どの俳優さんにも、主演の衣裳をこしらえて、同じセットで数十人の俳優さんをテストする。有名な方が数人出てきます。シルエットで馬車が走って背景が燃え落ちる有名なシーンは、セルズニックが、前に撮った映画で残ったオープンセットを、片付けるのに金がかかるからと思っていたら、あの原作が手に入ってああいうシーンがあったので燃やしたとか。配役が決まっていなかったら、ロングショットはシルエットで走らせて、クローズアップは決まってから撮ったとか。スクリーン・プロセスがもう完成していたんでしょう。

われわれは残念ながら戦後にならないと観られなかったけど、アメリカでは戦前にああいうものができている。そしてドイツのアグファが独自の発色方法でフィルムを作って、コダックがカラーネガから発色させて色を出そうとした。その前に日本の富士フィルムが、ポジ・ポジ法というやや3原色に近い、ポジからポジに色を付けるという方法で、プリント10本作るのに3カ月かかったという『カルメン故郷に帰る』（1951年）を作りましたね。私が立派だと思うのは、それに挑戦した木下恵介さんです。木下さんも会社も“万が一、色が出なかったら危ないぞ”って、もう一台カメラを用意して、白黒も撮っていた。その後、イーストマンがカラーネガを発表して、衣笠（貞之助）さんの『地獄門』（1953年）がそれですね。和田三造さんが関与して見事に日本人の色彩感覚を実現して、カンヌで賞をとってアカデミー賞⁽⁴⁾もとっていますね。杉山公平さんという松竹下加茂出身の名カメラマンで、（第5回）カンヌで撮影賞をとった（『源氏物語』吉村公三郎監督、1951年）大先輩が撮っている。撮影を研究されている方は、この大先輩の業績を調べると決して無駄にはならないです。この杉山さんと衣笠さんの名コンビで撮った『地獄門』でカラー化が進んだ。3原色のテクニカラー独占の色彩の方法から離れた、われわれ日本向きのカラーの始まりですね。と同時に、東洋現像所（現・IMAGICAエンタテインメントメディアサービス）が五反田にカラー専用のラボを作った。今まで白黒をやっていた技術者もカラーを研究して普及した。この時には外国映画もいっぱい来ていましたから、そういう意味でいっぱい勉強しましたよ、色の再現を。

岡田 イーストマンカラーを東洋現像所が手がける一方で、東京現像所はヨーロッパのアグファカラーの現像所として歴史的に知られています。「女体は哀しく」はアグファカラーですが、小川さんから当時のアグファカラーの話をお願いします。

小川 創立（1955年）の時は、僕はまだいなくて、話はいろいろ聞いていました。1953年の『地獄門』で初めてEK（イーストマン・コダック）のカラーになりまして、当社ができた頃でもまだカラー作品は20%もないでしょう。その頃から大手の映画製作会社が6つもあるのに東洋現像所1社では、何か事故があったら、映画界がとんでもないことになるという話になった。理由としては、技術協力と値下げの期待も当然あったと思うんです。先ほどお話に出た大澤さんが大沢商会という輸入商社で映画機材を買ったり、ドイツからアグファのモノクロのフィルムを仕入れたりして撮影所に行かれていて、大映社長の永田雅一さん、松竹の城戸四郎さん、東宝の小林一三社長、皆さんで集まって、EKにはアグファで対抗しようとアグファカラーを輸入して、当社が始まったのが現実です。調布にある理由は、永田雅一さんが“大映の社員寮の隣りが1400坪空いている”と言ってくれたから譲ってもらったといういきさつもあります。

当初ASA25でスタートして、その3年後、1958年ぐらいにイーストマンがASA50に上がりまして、アグファも追随したんです。先ほど話した感度と粒状性の反比例で、アグファカラーの粒

子が非常に悪くなり、バランスもよく取れなかったので、1969年か70年にアグファカラーがなくなったというのが現実です。僕が入った時にはすでにイーストマンを始めてましたが、なかなかイーストマンも東洋現像所さんのようなバランスが取れなくて、大変苦労したんです。

岡田 小津(安二郎)監督がイーストマンの赤を嫌ったと、去年の川又昂さんの講座で話がありましたが、(小津監督にとって)最初のカラー映画、『彼岸花』(1958年)でアグファカラーを好んだという話があり、市川崑監督もそうだったとお聞きしています。カメラマンと監督、両方の意見が反映されると思いますが、当時、岡崎さんがアグファを選んだ基準はありましたか。

岡崎 はっきり申しますと、アグファがそういう色を持っているのではなく、イーストマンほどの色彩の再現ができなかったんですね。アグファ独特の色素と特殊な現像のために、イーストマンの現像処理でやろうとしてもできない。アグファ専用の薬を溶かして処理する、大変不自由なフィルムなんです。音階のドレミファソラシドがそろって出てくるのが、イーストマン。アグファは調律が狂っているんだけど、それを上手く使えば、派手で嫌なけばけばしい色を抑えることができた。そういう特殊で変則的なフィルムです、科学的に分析すればね。そして、そういうものを上手く使うのが、日本人の特技だと思います。イーストマンは当時、ミュージカル映画などでもひたすら色を出す、そういうアメリカ人好みの色彩感覚があったんじゃないですか。小津さんは自分の格調を、色彩によって演出的な内容を狂わせたくないというか、その辺にアグファの特徴を生かされたと思う。アグファフィルムは、必ずしもいいとは言えないし、非常に使いにくいけれど、アグファでしか出ない色でイーストマンと比較して出すことは、小津さんとか稲垣さんとか、イーストマンの色をはっきりと知った上で、それを殺す技術もあってできたと思うんですね。ですから、こういうものが残っていてほしいんですよ。

我が国のフィルムは、どっちかっていうと、そういう特徴があるのではなく、イーストマンに似てるけど、例えば良い天気だといいいけど曇天になると色の悪いのが出る、というフィルムなんですね。使う人の色彩感覚と、どう色を抑えるかというテクニックが伴わないと、フィルムのよさは出ないと思います。小津さんなどはそういう意味で本当にカメラポジションから全て小津調ですから、小津さん対アグファは非常によかったんじゃないですか。

岡田 カラーを導入された時期の作品で、色について強い考えをお持ちの監督はいらっしゃいましたか。

岡崎 「太夫さん」は、島原の花魁の衣裳がありますから、見た目の色よりも派手に出るのは避けなきゃいけないと。稲垣さんは、京都の時代考証できちとした方、吉川観方さんを選んでいきますから、実際の衣裳よりも派手に出るような色素を持つイーストマンを使うのはよそうと。稲垣さんはその前に、EKの『宮本武蔵』(1954年)で賞(第28回アカデミー賞名誉賞)をとって、『柳生武芸帳』(1957年)でアグファの再現力を非常によく知っていますからね。「太夫さん」の後半では、小川さんが言ったように、フィルムが変化するんですよ。扇千景さんが出ている辺りはニュータイプのアグファで、フィルムのキャラクターも変わったので、上手いことに色再現が変わると芝居も変わっているという、そういう使い方もできたんですね。

その頃私がいた宝塚映画は、イーストマンよりアグファのほうが安いから、技術課長が間もなく期限が切れるフィルムを私に内緒で買って置いて、期限切れとは言わずに“これだけストックがあって、エマルジョンも揃っているから”って言って、「決闘シリーズ」、例えば『夜霧の決闘』(井上梅次監督、1959年)とか『第三波止場の決闘』(佐伯幸三監督、1960年)などのアクション物、丹波さんとか鶴田浩二さんの映画で使ったんですね。安いという理由でアグファが使われたことも日本映画にはあったわけですよ。

岡田 期限切れであることを見破ることはできたんですか？

岡崎 いやもう、色が変なんですね(笑)。これがアグファかな？ですよ。でも偏色的というか、ある色が出ないことも、自分のルックの中に取り入れれば、私の作品としては発表できるわ

けです。ただ、途中で変えられると困るんだよね。安いやつでも、きちっと作品が終わるまではやっぱりそのフィルムでやりたい。日本映画にはそういうところがあって、その効果を生かしたってこともあります。

岡田 奥村さんが岩波映画製作所に入られた時代、徐々にPR映画などでカラー映画が増えていったと思いますが、色に対する考え方をお聞かせください。

奥村 私は1957年に岩波映画に入りまして、カラーはもう結構ありましたね。日本の経済成長と共に大企業のPR映画で随分大きくなった会社だったんですが、私が入った時は、もうそれほどじゃなかったですね。カラーというと、『佐久間ダム 第一部』（高村武次監督、1954年）がネガ・ポジ式のEKカラーで東洋現像所、今のイマジカが現像した岩波映画の記録映画の第1号となっています。私が入った頃はそういうダムの建設映画とか文化映画で羽仁（進）監督の『法隆寺』（1958年）がありまして、これがアグファだったと思います。カメラは瀬川順一さん、東宝争議でパージになったカメラマンで、そういう人が岩波映画ではたくさん働いていたんです。法隆寺の朱の色がね、日本の寺院は朱がたくさん使われていますが、大変いい色に出ていた。EKよりよかったんじゃないかって、私は感じました。

岡崎 アグファの赤色は、われわれ、稲垣さんもそうですけど“お稲荷さんの赤”っていう表現だったですね。

奥村 そうですね。イーストマンのようにには出なかったんですよ。

岡崎 イーストマンは真紅だけど、アグファはお稲荷さんの赤で。アグファの色調っていうのは、国民色というか、国民的に好まれる色なんじゃないですか。ドイツ人は銅の器具を好むでしょう。ウーファ（UFA）の撮影所なんて、全部ステージの壁が赤レンガなんですよ。各家庭へ行っても、銅器具が多くてね、銅は磨いてなきやすぐに緑青が入るし、国民性の色もあるんじゃないかと。

日本の国産のフィルムは、イーストマンに近付こうと思って、かえって悪い結果になった。昔の富士フィルムは独自の日本調が出たような気がするんですが、どうですかね。

小川 EKは今もオレンジ色のネガで、マゼンタとシアンの発色をよくするためにあらかじめカラー（発色剤）に色がついていて、これをマスキング方式といいます。当時アグファカラーはクリアベースで、分光特性がよくなかったと思うんです。当時富士フィルムもクリアベースで、アグファと同じ現像をしていたんです。アグファも真似してマスキングのネガを出したんですが、EKと一緒にやって、上手いかなかったといういきさつがありましたね。確かに小津監督が好きだったアグファの赤色はオレンジ赤で、イエローっぽくない赤ですね。

岡田 同時期に重要なのが、スコープの問題だと思います。シネマスコープは、20世紀フォックス独自のもので、名前さえ変えればそれぞれの会社が独自に使って構わないということで、それぞれがレンズを開発して日本でも東宝スコープ、大映スコープ、松竹グランドスコープといった会社の名前を付けた、アナモフィックレンズを使う横長画面の映画が盛んになっていきます。東宝スコープは、早くから研究を進めていて1954年か55年頃には試作品があつて、1957年に完倉（泰一）カメラマンの作品『大当り三色娘』（杉江敏男監督、1957年）から、東宝スコープが劇場公開されるようになっていく。岡崎さんのシネマスコープの取り組みについて教えてください。

岡崎 その頃にテレビが出てきたんですね。映画は、大画面で客を引きつけようと、サイズの変化と、もちろん作品の内容も上手く利用して観客動員をかけようというのがまず狙いじゃないですか。最初にシネマスコープでフォックスが『聖衣』（ヘンリー・コスター監督、1953年）で成功した。日本ではいち早く東映さんの、編集の宮本信太郎さんという、昔カメラマンをやって

いた活動的な技術者の方が、フランスでそういうレンズができていると聞いてフランスへ買いに行ったんですね。私は、なぜフランスであるシネスコの横長の画面ができたのかと調べたら、元は戦車の窓と同じような横長で被写体を撮ってシミュレーション用の映像を作る道具だったらしい。歪みをかけて、上映する時は逆に拡大できる映写用のレンズも組んで、ディアリスコープを作ったんです。東映は、そのディアリスコープを買ってきて、『鳳城の花嫁』（松田定次監督、1957年）で成功して、各社が大画面に移っていったんですね。東宝は、岩淵喜一さんというP.C.L.時代からの技術者がいて、コツコツと手作りで東宝スコープを作った。

岡田 外国からの輸入ではなくて、国産で独自の開発ですか。

岡崎 独自開発というより、歪みをつけて何対1で拡大するという独自の設計はできないから、不自由だけどレンズ口径を大きくして作れば、中央から左右に人間が移動しても歪まない。顔の丸い人が画面の両端、上手や下手に行ったりすると顔が長くなるレンズが、後から随分出てきましたけどね。軽量、ワンプロックにして、レンズさえ取り付ければ、すぐシネマスコープになるという。

岡田 アナモとマスターが両方くっついてるレンズですか。

岡崎 ただそれには欠陥があるわけです。興和光器（製作所）という会社の作ったものとか、ナックが作ったものとか。ニュースフィルムとかは、ワンプロックといって、一つのレンズのピントを送れば両方できるという便利さのためには多少画面が歪んでもいい、というジレンマを避けるために岩淵さんは（東宝スコープを）作っていたんですね。一方でパナビジョンは歪まない、顔や画面が変形しないという条件で、ガチョックって社長が独自に考えたものです。

岩淵さんは、どういう組み合わせで、どういう磨き方をすればそういうレンズができるか研究していた。不自由なのは、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、下の方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。ブロックのレンズは最後まで作りませんでしたけどね。ですから、東宝の助手は、そのピントを自由に送れるテクニックをマスターせざるを得ませんでした。マスターレンズの絞りの口径を幾つまで小さくしないとピントがぼけるとか、欠陥もなきにしもあらずだけど、私は非常に良いレンズだと思います。

岡田 人物配置とか背景との関係で気を使ったことはどういうことでしょう。

岡崎 トーキーになった時もカラーになった時も大変なショックでしたよ。新しい演出方法をどうするかでね。われわれは、シネスコが来ると聞いて“四畳半の日本間が撮れないんじゃないか。シネスコで横長になると八畳に見えるんじゃないか”“クローズアップを真ん中に置いたら、両端はどうしたらいいんだ”とか、本当に真剣に考えましたよ。私の場合はその時、アメリカのテッド・マッコードというカメラマンが撮った『エデンの東』（エリア・カザン監督、1955年）で勉強しました。このシネスコの使い方は、見せたくないところをライティングで暗くしたり、今観ても参考になると思います。東宝の例えば、『大当り三色娘』や、フォックスの新作ができた時には、それを観てどういう構図をつけたらいいか勉強しました。

岡田 監督と一緒に勉強するのですか。

岡崎 いや、監督はあんまり気にしません。情けない話、覗いてるレンズは、シネスコで見えてないんですよ。われわれがルーペで覗くと、全部狭くなって見えているわけですからね。奥村さんはそういう苦労はなかったですか。

奥村 最初、圧縮されているのは、わからなかったですね。

岡崎 横にあるファインダーで、初めて小さいけれども横長に見える。

奥村 その後、アリフレックスで切り替えが何度かありましたね。

岡崎 覗くほうも、小さいけどシネスコに見えるのがだんだんできてきた。私は、70年お付き合いした中で最高にシネスコを上手く使う演出家は、川島（雄三）さんだと思いますね。私は割合に正攻法の物語の『暖簾』（1958年）、その後『貸間あり』（1959年）を撮りました。『貸間あり』で、いわゆる川島演出がワイドを生かした演出をしているのを、ぜひ何かの機会に観てください。画面の隅々まで役者を縦横無尽に、無駄なく入れて、演技もストーリーも動かしている。川島さんは“どっからどこまで、オカちゃん入るの？”って聞く。“左はここです。右はここです。フィックスで行くとここで、パンすれば、ここまで行きますよ”と言えば、役者を動かしているうちに、自然にシネスコの演出をしている監督でしたね。

岡田 左右を自由に使える監督という感じがします。

岡崎 そういうことですね。テレビで放映する時には、アカデミー（スタンダード）サイズにされたりしますが、最終的にはテレビでも、ワイドのフォーマットでやってもらいたいですね。

岡田 最近は上下を黒味にして全画面を入れますが、全体が小さく見えるジレンマもありますね。新技術との付き合い方で、例えば24P撮影とかデジタル全般について、お三方からお聞かせいただけますか。

岡崎 すでに完成度の高いものも出ていますし、それを使ったためによくなかったものもあります。24Pというデジタルシネマが身近に迫っています。“フィルムがなくなるんじゃないか”と、極端なことを言う人もいます。最終的にはお客さんとの接点でスクリーンに何を映すかということなので、私としては“24Pでやってくれ”と言われれば、すでに研究してデータも出ていますし、24Pの仕事に関して、特に問題はありません。

『御用金』で私が苦労したのは、丹波と仲代が最後に決闘してばたっと倒れて、しばらく経つと血が流れてくるところですね。あれは、画面から何メートルも離れているところにゴムのパイプを引いて、脇のほうに小道具のおじさんが、手押しの圧搾ポンプの中に濃い血糊を入れて待機しています。雪の上に血糊を出すと色が薄くなるから、事前にテストして、地面から噴き出すと血に見える色まで研究して、待機していたんですね。それで“ここに倒れてくれ”とは言っているものの、あのロングショットで二人が立ち回りしてばたっと倒れた時に“それっ”てポンプを押しても、倒れている人間から3メートルぐらい離れたところから血が出てしまい、3カットか4カットか撮り直したんです。血糊があればだけ広がると、助監督なり裏方が駆けていって、また新しく雪の面を作るわけです。最後には血が上手いこと丹波側に出てね、あれが仲代側に出たんじゃない困りますからね（会場・笑）。小川さんに、今はCGでこれができるか、それと最後のブリザードが作れるかお聞きしたいですね。

あと私が一番『御用金』で苦労したのは、仲代と三船の喧嘩を別とすれば、カラスですよ。北海道をほとんど歩いてカラスを集める方法を聞きましたから、カラスの映画を撮るんだったら、まず私のところへ来れば、教えます。あのパチパチって動く眼ね。北海道のカラスと、池田動物プロダクションのカラスと、眼の反応、早さが違います（会場・笑）。本当に白くパパッと光るのは北海道のカラス。池田プロのはだらしがない、シャッターでいえば10分の1ぐらい、北海道は1000分の1ぐらいでやる。これも小川さんに今のデジタルでできるか聞いてみたいんです。

小川 血糊は、計算すればできると思います。ただ、最後のブリザードは、全篇CGになると思います。風で飛ばされる雪は、ミニチュアでもできないし、角度も合わないので全部CGです。でもああいいうものは実写に勝るものはありませんから、この映画を観ると、ちょっと唸っちゃいますね。CGでやるんだったらカラスですね。単体で飛ばしたり、手裏剣で落ちるとか、あの辺

ならCGで可能だと思います。

岡崎 今、『御用金』を撮れば、随分楽だったんでしょう。奥村さん、どうでしょうか。

奥村 ブリザードは、できるにしても、やっぱりどっか違うと思うんですよ。私がドキュメンタリー出身ということもあるけど“映像に空気感は必ず写る”と信じているわけですね。ブリザードに関しては、それらしくなるかもしれないけど、ちょっとそういうことはやりたくない気がします。

最近俳優の演技も、別々に撮ることがあると思います。“何でもできるよ”となれば“ああそうか”と思うけど、映画ってそういうもんじゃないです。演技者同士も、ちゃんと相手がいて芝居するのと絶対違うと思うし、それを信じないと、映画ってだんだんつまなくなるんじゃないかなという気がします。何でもできることと、それがいいってことは、イコールではないですね。

24Pに関しては、岡崎さんと同じように、私も1回やってみたいという気はしますが、まだチャンスはありません。

小川 今、CGとデジタル合成も発達していきまして、ハリウッド映画では、今まででは考えられないような映像を、ほとんど何でも作り出せちゃうと思うんです。特撮以外にも、普通の映画にもそれがどんどん入り込んできている。例えば、『たそがれ清兵衛』もCGを使っています。最後に浪人を斬りに行くシーンで死体に群がっているハエ、顔の近くに飛んでいるハエも、お気づきにならなかったと思いますが、部屋に入る時に、表に蝶々がパッと飛んで行くんですけど、それにも使っています。自然にCGとかデジタルが入っていますので、どう上手く使っていくかが問題でしょう。お金をかければいいものでもありませんし、われわれに最初から相談していたら、結構、経済的に有効にできるんじゃないかと思います。

それから、24Pで撮ったものを映画館で観ても、気が付かない人がほとんどでしょう。例えば、『模倣犯』（森田芳光監督、2002年）、『黄泉がえり』（塩田明彦監督、2003年）、『ミスター・ルーキー』（井坂聡監督、2002年）とか、ハイビジョンで作ったのかどうか区別がつかないと思うんです。それだけフィルムに近付いている。撮影でローキーやハイキーにする、ハイを出す、あるいは途中のカラーコレ（カラーコレクション）で調整できる。最終的なフィルムレコーディングでも、ハイとローを、その中間も変えることができます。あれもこれもいじくると、何だかわけがわからなくなりますが、しっかりした基準を作ってやれば、立派な映像になるわけです。EKと別のフィルムができたみたいな考え方で挑戦していただければいいと思います。

岡崎 日本映画の低予算という宿命的な問題もあります。決まった予算で特撮の仕事をお願いするにしても、小川さんに相談するまでに、何が必要なんでしょうか。例えばアメリカの場合、『タイタニック』（ジェームズ・キャメロン監督、1997年）などを観ると、演出用の完全なストーリーボードがあって、画がちゃんと再現されています。“ハエが飛んで、こういうふうに動くんだ”というきっかけは、ただ口頭で“こういう感じだよ”でいいんですか？ それとも何かきちっとした、ストーリーボードみたいなのがほしいですか？

小川 この辺は、われわれにも責任があるかと思うんですけど、大体特撮ものには画コンテがありますよね。複雑な合成の場合は、われわれの責任で、アニメティクスといって、画コンテをCGやデジタルで簡単に映像化することも、今はさかんに進んでいます。複雑な合成でも、アニメティクスで何か動くものを作っておけば、お互い理解し合えますし、予算の割り振り、CGか作り物かの判断材料にもなると思います。

岡崎 そのアニメティクスは、お金がかかりますか。

小川 これはラボ側の問題ですから、簡単なCGでワイヤーフレームみたいな形でいいと思うんですよ。凝ればキリがないし、日本の場合は予算がないのも問題ですが、時間がないのが本当に

きついです。準備期間が非常に短くて、結論が出ない間に仕事に入っていかなきゃいけない、見切り発車が多いですね。

岡崎 そういうもので新しい創作をする場合、日本映画のどんぶり勘定というか、そういうことが多過ぎるんじゃないですか。新しいことにタッチする時は、その専門性と結果が見合っているかどうかですよ。最近観た映画で、最後にトンボが子どもの前を飛んでいくCGを見た。子どもにピントが合っていて、トンボがCGで合成されて、ピントがトンボにも合っている。この時なぜ子どもがぼけないのかと。撮る時に、そういう計算ぐらいはできると思うんです。お任せで“CGでこういうトンボが飛んで行くよ”だけでは駄目な気がする。きちっと、ピントがふうっとぼけると同時にCGのトンボが入っていけば、あの映画は成功しているんじゃないかと思うんですよ。そういう神経が、ちょっと日本の場合、お任せというのがあるんじゃないですか。

小川 そうですね。われわれのアドバイスが足りない問題もあるかと思いますが、そういう指示があるかないかで、確かにリアル感が全く違います。ピントは基本的な問題だと思います。

岡崎 現像場の方にとって、意外にわれわれは、「お客さん」なんです。本当に長い付き合いだと、言いたいことを言ってくれますけど、何か遠慮がちなんですね。

フランスのLTCというラボで仕事をしたことがあります。『ルーヴル美術館』（宇留田俊夫監督、1979年放送）というフジテレビ開局20周年の映画で、現像担当者として、最後までわれわれの技術の対応をしてくれた人がいるんです。その人は“何時何分にロンシャンの競馬場を通して、LTCのラボに何時頃着くよ”って言うのと、必ず待っていてくれて、試写室も開けてくれるんですよ。

日本の現像所が土日に休むのは、情けないですよ。土日も仕事するぐらい商売繁盛してくれないといけないと思う。日本の最高のプリント数は、200本でしょ。あのつまらなかった、「ゴジラ」（『GODZILLA ゴジラ』（ローランド・エメリッヒ監督、1998年））はプリントを7,000本焼いて、そのうち400本が日本へ来たっていう、東京現像所へ。それで“あんまり映画、面白くないから暗くしよう”って、銀残しをやっている。“面白くなきゃ、暗くしよう”っていうのは、大変結構だと思うんですよ。面白いのに暗くしているのが多いですから。

LTCの技術者は、はっきりと、われわれカメラクルーの責任に対して発言するんです。日本は、撮影監督がチーフの助手に何となく任せているところがある。向こうの人に言わせれば、撮影監督が当然質問すべきことを助手が質問するのは非常に不自然だと。“今、あなたのアシスタントが、あなたが言うべきことを言っているけれども、私はそれに答えていいか？”って、はっきり言いますよ。LTCの営業に関わっている社員ではなく、『ルーヴル美術館』を担当して、最後まで立派なものを仕上げる技術者として付いてくれる。これは恐らく日本じゃできないんじゃないですか。技術者はお互いに、映画にかかる時に監督、編集、美術、音楽なり全部、打ち合わせは必要だし、そこで個人的に遠慮していると、面白い、いいものがない。日本にはそういうところがあるんじゃないですか。

小川 われわれ、「現像場」と言われますよね。昔、撮影所で現像があったところを「現像場」って言ってたんですよ。今でも、現像場に来ているとか、現像場のやつだ、とかいうのが残っている。特にスケジュール的にはやむを得ないところがありますが、われわれも同等に、いい仕事をやって、いいものをあげるんだという考え方で進んでいっているとは思いますが、巨匠の方がいらっしやると、なかなか思ったようには言えないですね。

岡崎 遠慮なしに。

岡田 それでは、ここからは質疑応答の時間にいたします。

質問 編集をしています。カラスが実に上手く編集されていると思いました。岡崎さんから見て、『御用金』の編集のいい点についてお聞かせください。

岡崎 編集の諏訪三千男さんは、私と一緒に撮影所で育った、年数的には私が先に入っているの後輩ですが、編集協会（日本映画・テレビ編集協会）の理事長をされたこともある方です。ここでは非常に五社さんとの接点が上手くいっているんじゃないですか。それこそ予期せぬカラスですから。カラスがああいう使われ方をするということは。田坂啓さんの脚本は、非常にト書きが多いのと、時間観念がないんですよ。そのまま夕方のシーンを撮ると、夕方が5時間ぐらいになる。私があの映画で残念なのは、夕方の灯をつけるまでの設定が、時間的に狂っている。もう少しならかに夕方になっていきながら、船が来るんじゃないかと。だから、編集は手際がよくて非常に上手くいっているし、それを受け入れた諏訪さんのテクニックもさることながら、悪い言葉で言えば、ケレン味があるんですよ。どっちかというところ、マカロニ的な時代劇ですからね。だから、アメリカじゃウケまして、あれとそっくりな映画を作ったんです。私が撮ったラッシュを見て撮ったんじゃないかと思うほどで、『マスター・ガンファイター』（フランク・ローリン監督、1975年アメリカ、1976年日本）という映画です。ワーナーが“そっくりだから、観ないでくれ”って言ってきたんですが、行って観ました（笑）。ただカラスは、さすがにメキシコの話なのでいなかったし、雪もなかったけど、おじいさんから刀をもらうのはストーリーどおりで、個々のカットもそっくり。私の下手なところもそっくり下手に。

岡田 『御用金』は仲代さんの髭もマカロニっぽいし、全般的にそういう香りがする映画ですね。

岡崎 あれ、苦労しましたよ。海岸で髭のないシーンを、馬上であとから撮らなきゃいけない。覆面を取るシーンは、セットの白バックで撮っています。下の乗っかっている台を動かしながら、馬に乗っているように、カメラのほうが動いたのかもしれませんが。そうしながら、仲代さんがぱっと覆面を取る。いわゆるピックアップですかね。上手いこと、 horizont と空の明るさを合わせて撮っています。

質問 70mmを予定していた『御用金』は、当時ステレオで公開したのでしょうか。また、このプリントはステレオでしょうか。

小川 たぶんシングル、モノラルだと思います、当時は。このプリントは当時の音ネガを使っているんで、そのままモノラルで、ステレオではありません。

質問 時代劇を撮る時に行燈やカツラ以外に気を付けた点と、京都とは違うものにしようというのは具体的にどういうふうに変えていこうと思ったのでしょうか。それから「御子神の丈吉」

（『無宿人御子神の丈吉 黄昏に閃光が飛んだ』池広一夫監督、1973年）は、同じシリーズの1本目（『無宿人御子神の丈吉 牙は引き裂いた』池広一夫監督、1972年）では、宮川一夫さんが撮っていたと思うんですが、参考にした点、変えようと思った点があれば、お聞きしたいです。

岡崎 「御子神の丈吉」からいきましょう。池広一夫さんが監督で、大映京都出身。宮川さんとも何本もやっています。宮川さんは東京映画に来て、市原（康至）君という東宝のカメラマンをオペレーターに使ったんだと思います。私は、作品を見ても見なくても、宮川さんには負ける、敵わないと、表現力も、再現力もね。ですから見ませんでした。私は私なりの従来の方でやっています。監督に“宮川さんとどう違いますか？”とは聞きませんでした。“御子神の丈吉が、田舎道を歩く時にカメラが揺れて、いかにも田舎道を歩いているところがよかったね”って褒められたことは覚えています。

京都の時代劇との差。当時は大川橋蔵さん主演の作品とか、なかなかテクニックが上手かった

「座頭市」（『座頭市物語』三隅研次監督、1962年が第1作のシリーズ）とか、比較して参考になる対象の作品がいっぱいあったわけです。時代劇を撮るなら、そういうものを参考にされたらいいんじゃないですか。例えば、障子の目が違うとかではなく、京都なりの、大映も東映も、カラーで邪魔にならないようにセットの建具を一色に染めるようなことをやっている。東京製の関

西仕立てじゃなくて、われわれは時代劇の基本を守りながら、構図とかアクションの面で変えたような気がします。

東京で時代劇を撮るのでも、きちっと時代劇の考証は必要です。今はそこに気が付かなくなっていて、ますますカツラの細工が悪くなり、女性のメーキャップも悪くなり、時代劇はそれでいいことになってしまっている。例えば、荒れ果てた、『御用金』の（主人公が襲われる）剣の木峠、ああいう朽ちている感じが、『たそがれ清兵衛』の清兵衛の家にもあったらよかったんじゃないかと、つい言いたくなってしまう。昔は、道中する時には、何番目に槍を持った男、何番目に腰元と、全部常識で知っているような助監督が付いてくれました。最近はそういうことがなくなっています。『たそがれ清兵衛』は、正攻法の時代劇だと思ったからこそ、そう感じたんです。

質問 岡崎さんは、シナリオを起点にして撮影を考えられる時に、シナリオにない部分を随分打ち出していらっしゃると思うんですが、どういうことを考えておられますか。

岡崎 これだけは書いておかないと作品の基本的な流れが左右されることは必ず書く、という書き方は、賛成です。シナリオには、東西南北の西なら西ばかりを書かないで、東や南にも内容を持っているというような、きっかけを作ってもいいんじゃないですか。

昨日の『霧笛』でも、腕時計を非常に上手に使っています。ああいう小道具の使い方は、日本のシナリオには割合に少ないと思うので、その辺を強調することは、ト書きにあってもいいんです。

私が小林（正樹）監督と一緒にやった、『化石』（1975年）の原作者、井上靖さんは文体が非常に難しい。その心象風景を表現できるかどうかかわからない。テレビ映画で、完成の期限が決められて、冬のフランスでそれをやらなきゃいけない。ト書きに書いて、井上さんが表現したいことを、こちらが探さなきゃいけない。シナリオは、読む人を納得させて、画を想像させる必要はないと思います。作家は、それを映像にするために幅の広い書き方をして、テーマだけをしっかりとつかんだほうがいいんじゃないですか。セリフの多いシナリオは、絶対面白くないと思います。最近では、『アイリス』（リチャード・エア監督、2002年）は、視覚的に訴えていて、あんないい勉強になる映画はありませんから、ぜひご覧ください。最後にアルツハイマーの小説家が自分の原稿を破いて、海岸で石をのせていく。日常生活で自分が書いたものを破くのは、演出としても描き方があると思う。恐らくあのシナリオには、紙を破いて脇へ置くって書いてある。読めば単純ですが、画になるとものすごく感動します。サイレント映画でも観客が納得できるんですから、なるべくしゃべらないでね。いいシナリオには、いいテーマがあります。そのテーマの中に作者が、幾つもアイデアが浮かぶように書いていただければ、成功するんじゃないかと思います。今日の、『御用金』を観て面白かったと思う方は、ぜひ手を挙げてください。ありがとうございます。劇場で観られないニュープリントで観られたのは、私もありがたいです。どうも、ありがとうございました。

受講生 （一同拍手）

岡田 あらためて、奥村さん、小川さんにも拍手をお願いいたします。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

- (1) 『若い獣』（石原慎太郎監督、1958年）の制作時に助監督たちから反対がおこったこと。
- (2) 色の三原色のYellow（イエロー）、Magenta（マゼンタ）、Cyan（シアン）を組み合わせたフィルター。
- (3) 『釈迦』（三隅研次監督、1961年）。
- (4) 第7回カンヌ国際映画祭グランプリ、第27回アカデミー賞（名誉賞、衣裳デザイン賞）。