

特撮レジェンドオーラルヒストリー

(令和5年度収録)

特殊撮影・光学撮影・視覚効果 宮西武史氏

撮影 桜井景一氏

●特撮レジェンドオーラルヒストリーとは

特撮全盛期に活躍されていた制作者の方々も物故者が多くなってきており、当時の証言なども得られな
いまま、技術、思想の中核が失われつつあります。本事業では当時の特撮撮影の状況や円谷英二監督
とのエピソードなどを伺い、動画や音声データ、文字として記録することで、特撮文化の継承に取り組むこ
とを目的にしています。

●特撮文化推進事業実行委員会とは

本会は、特撮文化の推進を図るため、福島県、須賀川市、認定特定非営利活動法人アニメ特撮アー
カイブ機構、学校法人国際総合学園 FSG カレッジリーグ国際アート&デザイン大学校、須賀川商工会
議所で設立した組織です。特撮に触れ合えるイベント等のほか、教育、産業などの分野と連携し、多様
な価値を創出することで、特撮文化の継承、発展及び創造へと繋げるための活動を行っています。

●収録情報

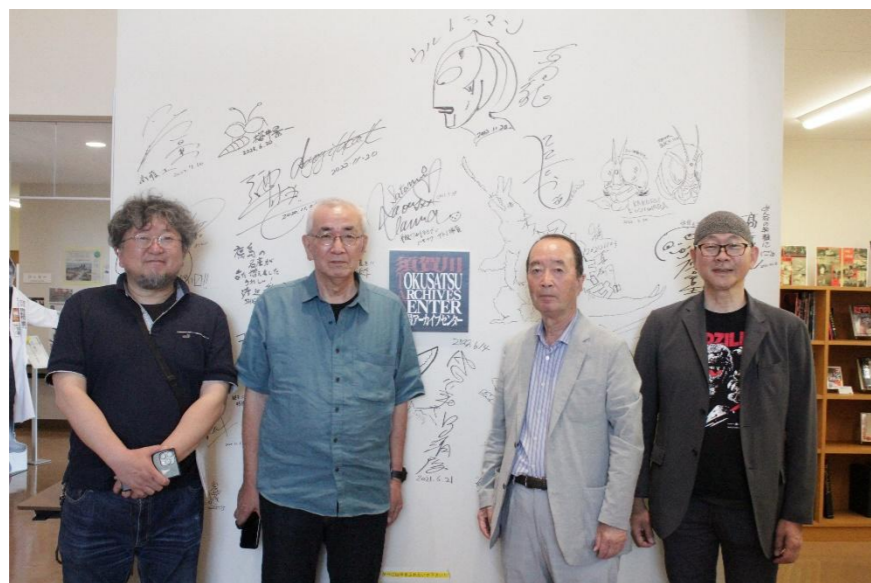
聞き手：樋口真嗣氏、三池敏夫氏（認定特定非営利活動法人アニメ特撮アーカイブ機構）

収録日：令和5年6月20日（火）

場 所：須賀川特撮アーカイブセンター

※本稿は間違いの修正、相槌や重複の削除、若干の言葉の入れ替えや補足以外は、話された内容や
口調をそのまま採録しています。

また、収録の際には参考映像として、宮西武史氏・桜井景一氏が携わった作品の特撮シーンの映像
（編集：吉村文庫氏）を適宜視聴しながら実施しました。



●オーラルヒストリー対象者

宮西 武史 氏（特殊撮影・光学撮影・視覚効果）



昭和 17（1942）年 9 月 8 日 生まれ。

カメラマンだった父親の影響を受け、映画カメラマンを志望。昭和 37（1962）年に東宝撮影所のア
ルバイトとして参加。その後正社員となり撮影助手として富岡素敬氏に師事し、『妖星ゴラス』（1962年）
や『怪獣大戦争』（1965年）などに携わる。

『連合艦隊司令長官 山本五十六』（1968年）より光学合成を担当し、昭和 48（1973）年の『ゴ
ジラ対メガロ』で光学合成の責任者となる。その後も『ゴジラ対メガゴジラ』（1974年）などのゴジラシリ
ーズをはじめ、『日本沈没』（1973年）、『HOUSE ハウス』（1977年）、『影武者』（1980年）、『さ
よならジュピター』（1984年）、TV シリーズ『ウルトラセブン』（1967～68年）、『西遊記』（1978～79
年）、『西遊記 II』（1979～80年）などの作品で光学撮影、合成を務めた。

昭和 63（1988）年の第 11 回日本アカデミー賞において『首都消失』・『竹取物語』（いずれも 1987
年）で特別賞特殊技術賞を受賞。

桜井 景一 氏 （撮影）



昭和 25（1950）年 5 月 9 日 生まれ。

小学生の時に観た『地球防衛軍』（1957年）で特撮に興味を持ち、大学進学を機に上京。東宝撮
影所でアルバイトを始め、その後東宝映像に入社し撮影部に所属する。TV 番組『流星人間ゾーン』
（1973年）を皮切りに、『日本沈没』（1973年）、『連合艦隊』（1981年）、『さよならジュピター』
（1984年）、『モスラ 3 キングギドラ来襲』（1998年）などの撮影で活躍した。近年ではフリーのキャメ
ラマンとして『巨神兵東京に現わる』（2012年）、『シン・ゴジラ』（2016年）に携わり、須賀川市の円
谷英二ミュージアム展示映像『～夢の挑戦 ゴジラ須賀川に現る～』（2019年）でも撮影を務めている。

1. 円谷英二時代の特殊撮影

※文中、一部敬称略。

三池：円谷英二ミュージアム¹が 2019 年にオープンした際に、円谷監督²の思い出のお話を宮西さんにしていただいて、ゴジラの短編作品³では桜井さんにお世話になって。その後に、ここ（須賀川特撮アーカイブセンター）が出来て。本当はオープニングセレモニーの時に皆さんを呼べればよかったんですけど、コロナ禍だったので人数制限でお呼びできなかつたんですが、今日、ようやく来ていただいてよかったです。

宮西：何しろ私は円谷監督に関していえば、天の人とか神の人みたいなもので。私の上に有川さん⁴から富岡さん⁵から、もうずらずらっと7~8人いますからね。その一番下が私なんです。だから、正直言って、監督は私に「おい、宮西君」って言ってくれたのは、「おい、3時だからスタッフにジュースでも買ってこい」と。すごく思いやりのある監督ですからね。何かって言うと休憩。あの当時たばこ吸ってたから、たばこ買ってこい、何買ってこいってことも。本当に仕事のことにに関して「宮西君、こうでああで」っていうことは、正直言って覚えが全然ないです。有川さんから富岡さんから真野田さん⁶から唐沢さん⁷から、その下は鶴見さん⁸、山本さん⁹、向井さん¹⁰っていう。それで私と一緒にいたのが川北さん¹¹なんだよね。

三池：川北監督とは同期ですか？

宮西：同期っていうよりは、数カ月違って入った。

三池：そうなんですか。

桜井：宮西さんのほうがちょっと早かった。

宮西：ちょっと早かった。でも、川北監督はもう本当に「俺は特撮監督になるんだ」っていう。

樋口：その当時から。

宮西：ええ。その当時からそういう気持ちでしたよ。だから、この人はすごいなって。

樋口：宮西さんは最初は...？

宮西：私は親父がP.C.L.¹²のカメラマンだったんです。だから、将来私もカメラマンになりたいと思って。それで中野にある映画学校、短大があるんですけどね、そこへ行って、アルバイトってということで東宝

撮影所へ来たんです。そしたら有川さんや富岡さん、皆さんから「おまえ、ここでお金もらって勉強してんだから、学校なんか行く必要ねえだろ」っていうことを言われましてね。それで、結果的には学校を辞めちゃったという。その代わり「おまえ、ちゃんと入社試験しろ」と。その時に川北さんと私と何人かで入社試験を受けたんですよ。そして、川北さんと私が後で呼ばれたんですけど、「お前ら2人は成績は悪いけど、社員にしてあげる」ってということで、2人で社員になったって経緯。

三池：特撮の円谷組に配属というのは、どなたが決められたんですか？

宮西：私は親父が劇映画¹³のあれ（カメラマン）で、おじが青柳信雄¹⁴って監督。だから、そちら（劇映画）のほうに行きたかったということは事実なわけです。川北さんとは全然違うんです。川北さんはもう自ら、俺は監督になるんだっていう。円谷英二の次に俺が、みたいな感じでやりましたね。

樋口：じゃ、川北さんは自分から特撮に行きたいという。

宮西：もう初めからその気で。だから、あらゆることをやってた。私より先にオプチカル¹⁵とか合成¹⁶とかそういうものを先にやってました。それで私が5年か6年経ってからですかね、人事異動で本編に行けと。本編って劇映画のほう。それで、その当時の大作さん¹⁷だとか安本さん¹⁸とかカメラマンが、祖師谷で歓迎してくれたんですよ。「今度の4月に人事異動でお前、（劇映画に）なるよ。頑張れよ」って。頑張りますって言って、4月の人事異動の紙が来て見たら、古山さん¹⁹なんです。古山さんってというのは、福島出身で円谷さんの配下。円谷さんが、「古山、お前本当に本編行きたいなら俺が言ってやる」って、それで潰れたんですよ。言ってくれたってのを後で耳にしたんですよ。

そしたら、私は、末安さん²⁰という課長がいて、末安さんに「何で人事異動で私、流れたの？」って聞いたら、「いや、有川さんや富岡さん、真野田さんが宮西は特撮にぴったりの男だって」。それで、当分おまえは本編には行けませんよと。特撮だよって。それで私は、室内²¹を勉強させてください、特撮の全てを勉強したい、ということで、室内に。

三池：それは『山本五十六』²²の時ですか。

宮西：そう。その時に、もう川北さんはもうオプチカルをちょっと勉強してたんです。すると、「俺は将来監督になるんだから、お前、俺の代わりにやれ」って。それで私はオプチカルのほうに。

樋口：それは当時の東宝のスタジオの中に、そういう室内の...。

宮西：特殊撮影ってありまして、それは一番最初、お作りになられたのが円谷監督なんですよ。森岩雄さん²³がアメリカのハリウッドへ行って、将来、特撮的なこと、ミニチュアだとかそういうものを出来る人を探している。それに適しているのは円谷さんだというね。それで特殊撮影ができたという話をち

らっと聞きましたね。

三池：ここで一度、当時の映像をちょっと見ていただいていいですか。『妖星ゴラス』²⁴と『海底軍艦』²⁵を。

宮西：今は合成ですね。

三池：全盛期ですよ。この後も全盛期続きますけど、すごい規模ですよ。

宮西：そうだね、よくできてるよね。

樋口：やっぱり一番お金が掛かっているらしいんですよ、円谷さんの作品の中でも。

桜井：やっぱり本格的 SF を作るという意欲があったんですよ。

宮西：炎とかそういうものでも、実際に撮りに行っていますからね。

樋口：この当時って、本当の火だったりするじゃないですか。プロパンガスでやっていたり、あとよく溶岩とかを溶けた鉄でやっていたりとか。

宮西：特撮班の中で有川さんが「劇」なんです。その溶岩だとか航跡だとかああいう材料撮りをやっているのは富岡さんなんです。その富岡さんの下でお手伝いしてたのが私なんですよ。

樋口：じゃあ、別班みたいな感じで。

宮西：もうほとんど別班です。だから、（伊豆）大島へ航跡撮りに行ったり、火山の噴火だとかああいうのを撮りに行ったり。伊豆大島は、島に降りないで航跡だけ行って帰ってという。

樋口：それは撮影用に行ったわけじゃなくて、普通に走ってる船の舳先とかに載せて。

宮西：そう。船に許可を得まして、カメラ位置を「この位置で」「この位置で」みたいな形で。それも私の記憶では、円谷さんは 1 台では必ず撮影しないんですよ。A カメラ、B カメラ、C カメラ、3 台ぐらいで。だから、どう繋がってもできるような。それと、あの当時、レンズの大きさによってスピードが違うんですよ。

樋口：絞りが違う。

宮西：そうそう。3 倍に上げたり、2 倍に上げたりね。それで、中にはやっぱり、桜井さんもそうだと思うけど、私もそうなんですけど、爆発音でバンバン爆発するとびっくりしてスイッチ切っちゃうんですよ。そういうことが再三ありましてね。

桜井：いや、僕は（笑）。
爆発音、大好きだった。初めて来た人にはびっくりして切っちゃう人もいましたよね。

樋口：見ていると、やっぱり明らかに画が足りない壊し²⁶のカットがあったりだとか、それはどうしたことなんですかね。

宮西：どう繋がろうが、あの当時の方々は大変だったと思うな。

三池：円谷組の撮影部としては 3 チームが、A・B・C カメラに分かれて、撮影部のスタッフの人員でいくと全部で何人ぐらいになるんですか。

宮西：私が入ってる中では 8 人ぐらいいました。

三池：8 人。それは、カメラマン入れてですか。

宮西：そうですね。カメラマン入れて 8 人ぐらい。

三池：常に 3 台カメラ回るような撮影状況ですか。

宮西：そうそう、3 台必ず。私がやらされてたのはカメラに付いて。あの当時、アフレックス²⁷というのはあんまり使わないんですよ。

樋口：そうなんですか。

宮西：ええ。ミッチェル²⁸かミッチェルマーク II。

桜井：カメフレックス²⁹が後半、出てきましたね。

宮西：そうそう。後半、出てきましたね。

桜井：それにつれて、アフレックスが出てきたんですよ。

宮西：そうですね。

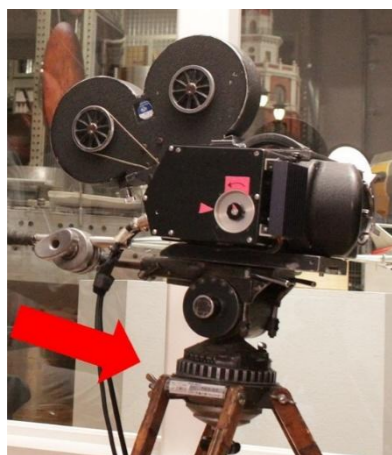
三池：3 台回して、計測はどなたがやられてましたか？

宮西：計測は、あの当時は唐沢さんとかかな。山本さんとか。

三池：でしたら、やっぱり 3 台カメラがあって、有川さん、富岡さん、真野田さんはやっぱりカメラマン扱いで、その下の助手の人が計測を。

宮西：そうですね。その下の私たちはカメラの整備であったり、必ずプレテストをやったり。本編で合成するとか、合成場面だとかっていうと、あの当時フィルムでしょう。カメラマンが全然そういう能力がないから、もうカメラが揺れて。このヘッドのここを締めなきゃいけないのね。【図 1】

【図 1】



三池：そうですね。

宮西：でも撮れていればいい、みたいな感じでね。全部が全部じゃないですよ。そういう人もいましたね。

桜井：僕が来た時には、ミツエルヘッドの前後にジャッキという、真ちゅうの削り出しのねじみたいなのがあって、それを前と後ろに合わせてカメラが揺れないように止めてましたよね。

宮西：そうそう、うん。

桜井：ヘッドにちょっと遊びがあるんで、必ず前と後にジャッキっていうやつでねじを上げてって、がしっと前後しないように止めてました。

三池：特撮で使うカメラっていうのは、常にキープされてたんですか？

桜井：その当時はどうだったんですか？

宮西：特撮はもう、絶えず特撮だけ。

三池：このカメラでなきゃというのがあったわけですよね。

宮西：そうそう。だから、それで絶えずもうプレテストをし、かつ噛まない³⁰。ハイスピードですから、噛まないようにするとかそういうことは必ずしてましたね。その役目は私。

三池：『海底軍艦』でビル街が陥没する大スペクタクルシーンがあるんですけど、その時にはカメラが 6 台か 7 台あったって聞いたんですけど、そういう場合は、カメラ機材と助手さんってどうしてたんですか？

宮西：それはやっぱり、プラスアルファでちゃんと。ただ、仔細はそういうメインになる人が、真野田さん以下の唐沢さんとかそういう人がやる。助手としてはスイッチ入れるだけですから。

樋口：応援みたいな形で。

三池：東宝撮影所内の他の組のチームを呼んでくるみたいなことをやったわけですかね。

2. 東宝特撮映画の合成

宮西：それで、私が室内に行って作業してっていう中で、桜井さんたち新しい撮影チームができてたの。

桜井：年代の、入れ替えみたいなもんですよね。

宮西：それも全然違う形で。私も監督になろうとは思ってないですけど、特撮にいる以上は全てを覚えてやろうっていうことで、それで室内に。それで、オプチカル、あの当時オックスベリ³¹っていうのが日本に 4 台か 5 台しかなかったんですよ。

樋口：それが、東宝の技術課の下の室内と呼ばれるところにあったんですか。

宮西：そうそう。その特殊撮影部隊の中の下にちゃんと、オックスベリーっていうアメリカから買ってきた、あの当時、5,000 万ぐらいしたあれ。

樋口：それは東宝が買ったんですか？

宮西：と思う。

三池：これがそうですか。（写真を見せる）

宮西：そうです、そうだと思いますね。向こうにいるのは川北さんじゃないかと思うんだけど。

桜井：左は多分、小野寺さん³²ですね。

樋口：そうか、小野寺さんも最初、現場の撮影部にいらっやって、そこから。

桜井：そうそう。『日本海大海戦』³³の時には現場で。

宮西：基本的にカメラが 4 台、5 台出る時は、「おい、小野寺、来い」とか「何々、来い」とかって引っ張り出されるでしょう。というのは、室内の仕事っていうのは絶えずはないから。特殊撮影部隊みたいなものだから。室内は線画台があったり、合成材料³⁴を撮るものもあつたりいろいろ。その中でメインで、向山さん³⁵、三瓶さん³⁶とか松田さん³⁷とか、それは生合成³⁸ね、それが得意なベテランの方だとか。

樋口：その人たちは、また別に動いてた。

宮西：そうそう、特殊部隊で。それは円谷監督が全部指示してる。円谷監督は本編の監督と打ち合わせをして、細かく絵コンテまで作られて。その中で、「有川、こうしろ」「三瓶、こうしろ」「向山、こうしろ」とかっていう指示をなさってたんですよ。

樋口：あの当時、仕上げの期間ってそんなになかったように思えるんですよ。撮影が終わってから編集して、音付けて、はい、公開ですみたいな形で、1 カ月もあるかないかぐらいでやった。

宮西：それはその時の撮影の状況だと思いますけども。

樋口：そういった中で、合成って時間が掛かるじゃないですか。当時はオプチカルでとなると、素材も作ってその上でテストを重ねて、ということで時間が掛かっちゃう場合は、ある程度先行してやるんです

か？

宮西：だから、私なんかは月に残業 100 時間以上ですよ。

三池：とんでもないですね。

宮西：あの当時、私は中央林間に住んでたんですけど、駅員の人が「失礼ですけど、おたく、どういう仕事されてるんですか」って。「なんでそんなこと聞くんか」って言ったら、「（終電で）駅に降りてくるといつも 3〜4 人はいるんですけど、おたくが入ってる。それと、朝は 7 時に必ず電車に乗っていかれる。どういう仕事されてるんですかと聞いてみたくなりまして」って。それで残業は必ず 100 時間以上して。その時は若かったというか。暇な時は、同じようにお酒飲んで帰ってた。それで寝坊するみたいなのがありましたね。

樋口：先ほど、意外と暇だったっておっしゃってましたけど、それはすごく暇な期間とものすごく忙しい期間が。

宮西：そうそう。だから仕事が入ったらそれですよ。ずーっとですよ。暇な時は、仕事がない時は全然ですけどね。

樋口：宮西さんが偉くなって合成の部署を全部まとめて見るようになるじゃないですか。そうなった時に、例えば「仕上げ期間はこのぐらいです」「公開は何日です」と決まったら、その中で何かカットできるかって、やっぱりだいたい最初の段階で見積もるんですか？

宮西：それは「このカットは何日納品です」と言いますよ。寝る暇がないから、ずーっとやってる。でもそれが全部 OK じゃない訳じゃないですか。自分が見て「これはまずいな」とか、「これはこうしたほうがいいな」とか工夫しなくちゃいけない。そうすると、「こういう材料を撮ろう」とか、「これは灰色で起こさなくちゃいけない」とか、「これは何で起こさなきゃいけない」みたいなことだってありますよね。

樋口：それこそ本当に、マスク³⁹切ったりとか。

宮西：そのマスクを切るとか、マスクを描くとかっていうのは、線画台の担当者に頼むというみたいなね。作るとかっていうのはまたオプチカル・プリンターとか。

桜井：昔は撮影部も現場が終わると、ペーパーは作画チームのほうに呼ばれて、アタリを取ったり、中を塗り潰してやったって言ってましたね。

樋口：ポスターカラーで。

宮西：あの当時はね。何しろ、円谷英二特撮グループなんだから。劇の本編と全然違うグループですからね、その部屋の中で全て処理する。それで円谷監督は、処理するのに今でいう IMAGICA⁴⁰だ、東京現像所⁴¹だ、ってありますよね。そこが大変だから、キヌタラボ⁴²という、横に現像する部署をつくった。それで、めばしいところだけはそこへパッパ出してそれで検討して。きちとした合成は恐らく東京現像所か東洋現像所⁴³に出したんじゃないかなというのがありますが。肝心の仕上げの材料撮りとか材料作りとかってというのは、キヌタラボで全部作ったんじゃないかなと。

樋口：それを宮西さんが統括してたというか。

宮西：いや、私はそこまで手は出してないですね。というのは、何しろ私がいた時も先輩がいっぱいいるんですよ。徳政さん⁴⁴だ、亡くなった飯塚さん⁴⁵だって。線画台だ何やらには担当者がそれぞれいますからね、その中でお願いするっていう。

樋口：お願いするのが宮西さんの仕事だったんですね。

宮西：そうそう。最後の仕上げは私の仕事だった。

樋口：現場で材料を、あれを撮らなきゃいけない、これを撮らなきゃいけないっていうのがありますよね。撮ってもらわなきゃ困るってものから、上がってきた時にあと何が必要かみたいなもの、その使いどころだったりとか。使いどころはやっぱり監督が。

宮西：そう。それはあくまで円谷さん筆頭で、有川さんや富岡さんとかっていうカメラマンが。その補佐として中野さん⁴⁶がいたのかな。

桜井：あと、マスクとかそういうのだと、やっぱり宮西さんがやると合わないマスクがあるんですよ。そうすると、宮西さんが文句言いに行きますね。「合わないじゃないか」って（笑）。

三池：撮影部が作ったマスクですか？

桜井：じゃなくて、作画チームが作った移動マスクが。僕がその現場を見たのは『日本沈没』⁴⁷ですけども、あの時はブルーバック⁴⁸を使わずに全部手描きマスクを使ってる、人物も家も。そうすると合わないんですよ。オプチカルプリンターでのぞきながら宮西さんがこうやって、マスクがずれてるわけですよ。そうすると、宮西さんが「マスク、ずれてるよ」って言って作り直しにさせたりしてましたね。

樋口：アタリがちゃんと取れてないと。

桜井：そうそう。また暗いところでね、黒バックで黒い人物がずらっと逃げてるわけですから、アタリ取るのも大変で。アタリ取る用のカメラの電球がまた暗いんですよ。カメラに仕込むワット数が。だから、こうやってじっと見てもどこが境目だかよく分かんなくなっちゃうんですよ。

樋口：髪の毛、振り乱してたりすると。

桜井：僕も一回、やらせてもらったことがあったけど、よくみんな分かるなど。

樋口：宮西さんが技師になって、テレビとか映画とかを見ていると、ロケーションや日中の空バック、ブルーバックで撮っていないやつを全部アタリ取って合成するっていうことがすごく多かった気がするんですね。むしろセットの中でブルーバックを使う方が馴染みとしてはいいわけじゃないですか。だけど、大勢いるとだんだん大変になってくるとか、あまり長い尺は使えないとか。

桜井：多分ブルーバックの予算がないからだと思うんですよ。そして、お金をかけたわりにはあまりうまく抜けないという。いつも青い切れ端が出るっていうことで、手描きになったと思うんですよ。

樋口：そうですね。デジタルっていうよりも、90年代ぐらいにいわゆる中間素材みたいなのが、マスクの取り方が新くなる前ってほとんど日本の場合はブルーバックを使ってないという印象があって。みんな、ブルーバックをむしろ嫌がっている。

宮西：ブルーバックというのは、色の塗りもそうなんですけど、平均的にちゃんときれいにライトを当てなくちゃいけない。そうじゃないとブルーが抜けないんですよ、あの当時は。それが抜けないのを楽しんでたのが、大林宣彦⁴⁹さん。私が合成してブルーが出て「これじゃあ、私恥ずかしい」って言ったら、「いや、それが面白いんだ」って。それでよその人に「何だお前、下手くそだな。あんな合成をよく納品したな」なんて言われた記憶がありますけどね。

樋口：『日本沈没』で広い画の中で逃げる人間が小さくいて、それが（火山の）噴煙で隠れて。素材の作り方が他と違う感じというか。

桜井：宮西さんが森谷司郎⁵⁰さんに、「宮西くん、『日本沈没』の中でおまえの第一の合成はどれがいいと思う？」って、今、宮西さんがそういうのをやってた。そしたら森谷さんが「違う！」っていうことがありましたね。

宮西：ありましたね。

3. 東宝特撮映画の撮影

三池：桜井さん、この時代はやっぱり3台カメラを据えて撮ってる感じなんですか。

桜井：そうですね。富岡さん、その下が川北さん。川北さんがBカメラ、Cカメラで山本さん。山本さんはチーフとCカメラを兼用してやってたんですよね。

三池：じゃあやっぱり、撮影部としては8人とか。

桜井：そうですね、8人ぐらいいましたね。

三池：それぐらいの人数で撮影をやってるわけですね。ずっともう回して回してなんですよ。

桜井：ええ。でも、フィルムの許容尺は厳しかったですからね。あの当方で5万フィート⁵¹。それでも多いほうだったんですよ。

三池：カメラポジションの決定はカメラマンが当然やることですけど、円谷監督の時代はカメラはやっぱり円谷さんが決められてたんですか？ABCとも、やっぱりのぞかれてたんですか？

宮西：そうです。円谷さんが「有川、こう撮れ」、「富岡、こう撮れ」みたいに、「唐沢、こう撮れ」とか「真野田はこう撮れ」みたいな形で。

三池：全て円谷さん指示の下で。

宮西：そうです。円谷監督がほとんど。それでまた円谷監督は、やっぱり本編との本多さんなり何なりの監督との打ち合わせで絵コンテなりを作られて、その中で本編の映像でどうやっても編集できるように、編集室に渡すんです。それで、編集したものを本編の監督が見るっていったような感じ。

樋口：そこもあって、特技監督が全部。

宮西：そうそう。

三池：カメラポジションとレンズの選定と、あと倍数⁵²とかもやっぱり円谷さんが全部具体的に指示してる感じですか？

宮西：それはその当時、有川さんであれ、富岡さんであれ、分かっていると思いますけど、やっぱり円谷監督が、これはこうしろあしろと指示はしてたと思いますね。

三池：倍数ってやっぱり何を撮るかによっていろいろ変わると思うんですけど、基本的な巨大怪獣の撮影って3倍ぐらいですか。

宮西：3倍ですね。

三池：水絡みはどうですか？海とか洪水とか。

宮西：3倍ぐらいで回してたんじゃないかと思うんですよ。それで、爆発だとか何だっていうのは4倍ぐらいで。

三池：壊したともうちょっと上げる感じですか。

宮西：爆発とかああいうのね。

三池：桜井さんの時代もやっぱりそんな感じですか。

桜井：僕が来た『ゴジラ対メカゴジラ』⁵³の時は、怪獣が歩いたりだとか戦うところは1.25倍、32コマだったんですよ。火薬がバンバン爆発したゴジラになると3倍。ビル壊しとか火炎弾とかナパーム⁵⁴とかそういうものになると4倍、壊し・山崩れは4倍っていう、だいたいそういうお約束でした。

三池：何を撮るかでほしい倍率は決まる感じなんですか。

桜井：決まっちゃうんですね、ええ。経験値で考えるってことですね。考えてやってたっていうんですね。ほしい縮尺が25分の1の世界で、大きくなっても10分の1とかそんな世界ですからね。

三池：あとフィルムに関しても、撮影部として特撮で使うフィルムって何が良かったってあったんですか？

桜井：その当時はイーストマン⁵⁵とフジ⁵⁶とアグファ⁵⁷で、一番使えたのはやっぱり良かったのはイーストマンなんですよ。次にフジなんです、アグファだったか。最後はフジの時代だったんです。まだ感度が足りないとか、色がちょっと違うとかっていうんで、みんなイーストマンを使いたかった。ただ、イーストマンは高いから、作品によってはフジになっちゃうわけですよ。

三池：金額的な条件の中でいくと、使いたくても使えないということですよ。

樋口：画止まりがいいか悪いかみたいなそういう品質的なところで、EK⁵⁸のほうがやっぱり。

桜井：いや、画止まりよりもどっちかという、インターを撮った時に色の再生がいいのはイーストマンでした。フジだとやっぱりインター撮るとちょっと変わるという合成チームからの要望でね。だから、合成カットの時には、合成カットのみイーストマンで、他はフジフィルムっていう時代があった。

樋口：そういう、変則的にもう。

桜井：そう。そのうちだんだんフジフィルムが良くなってきて、もう全部フジフィルムっていうふうになったんですけどね。確か、まだ『ゴジラ対メカゴジラ』の頃は、確かイーストマンとフジフィルムとで合成カットによって替えたと思ってますね。でも、そのうち、だんだん無くなってきちゃってね、イーストマンがね。もう全部フジでいいやとか、フジも使えるじゃないかとか、なし崩しにずれてきたような感じがしますよね。

宮西：初めはイーストマンだったね。

桜井：ええ。

三池：合成の都合でどうというのはあったんですか。特性的な。

宮西：いや、合成の都合では特に。合成の場合はもうカメラをきっちり。

樋口：止めてくれという。

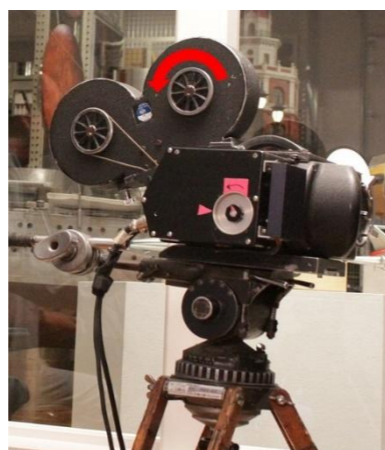
三池：倍数上げる分、やっぱりブレが大問題になりますね。

宮西：そう。合成カットを撮るのにカメラだけはきっちとしてくれと。だから、絶えずプレテストして。

三池：カメラの事故で噛むってことがあるでしょう。あれはやっぱり装填の技術の問題なんですか。

桜井：一番多いのはテンションなんですよ。フィルムがあるじゃないですか。今、ここ（カメラのマガジン⁵⁹）に何も無い状態でハイスピードで回すと、こっちのほうに生フィルムが回ってプワッて行くわけですよ。

【図 2】



【図 2】

カットをかけると、マガジンはまだガラガラ回って、中でフィルムがガアッとあふれちゃうんですよ。それを逆方向に手で巻きかえてピンと張るまで戻してやらないと、まだ緩んだままの時にマガジンを上げちゃうと、たるんだフィルムが噛んじゃうんですよ。

三池：じゃあ、それは機材の問題というよりは、やっぱり扱い方の。

桜井：扱い方ね。だから、あとはここにブレーキが付いているやつだとか、当時は撮影部は綿テープ⁶⁰っていう絆創膏のようなテープが普段からあったんで、それでここにテンションをかけて、こう、ハイスピードでやる時にこれが行き過ぎないように絶えず。

宮西：たるまないようにしてたんですよ。倍数を上げるから、急激にガツと。

三池：そうした時にやっぱりそういう事故が起こり得たということですね。

宮西：ええ、24コマまで回していく分ではそのぐらいのことは平気なんですけど、やっぱり倍数上がると、急激に、フィルムがおかしくなっちゃう。

桜井：カメラが古くなってきてあれっていうのは、掻き落とし⁶¹とかレジスト⁶²が削れてきちゃうんで、ちょっと遊びが出てくるとか。あと、シャッターと掻き落としのタイミングですよ。ギアが緩んでくると、シャッターが遊ぶんですよ。ハイスピードにかけると、このシャッターの閉じるタイミングに遊びが出てきて、遊び分ちよっとムラができるんですよ。そうすると、夕景の4分の1ぐらいの夕方ぐらいの風景を撮ってハイスピードで3倍、4倍までやると、ふわふわってあおるんですよ。そういうあおりが出ると、もうこのカメラは4倍回せない、3倍が限度とか、だんだんランク下げになってくるんですよ。

樋口：あの当時、東宝の場合は撮影機材というのは自社で持っているんですか。

桜井：ええ。東宝の撮影所に機材部というのがあって、その機材部から借りてくるという感じです、撮影する作品ごとに。

宮西：それで、ちゃんと機材部もちょっと具合悪いと整備してくれる。

樋口：専門の人たちがいたという。

宮西：ええ。専門の課があった。

樋口：よくあの当時、パナ⁶³なんかを入れてたじゃないですか、東宝で。

桜井：ええ。

樋口：あれも、そこに専門が来てっていう。

宮西：そうです。

樋口：三和⁶⁴とかじゃなく、もうほんとに。

桜井：そう。それでやってて、三和に取られちゃったという感じ。取られちゃったっていうのはまずいな（笑）。移ったということですね。

三池：円谷組の特撮の現場はもう想像を絶する規模だと思うんですけど、ヘリコプターでミニチュアセットを撮影する⁶⁵ということをやってるんですけど、ヘリコプターで特撮のカメラを下向けに撮るわけですね。それは何か取り付けに特殊な機材みたいなのを使ったんですか。メインだから有川さんのチームですけど。

宮西：そうなのかな。

桜井：いや、僕はその頃、いないんですからね。

三池：ヘリコプターって揺れるじゃないですか。それは何か振動止めみたいな装置はあったんですか？

宮西：特にはないよ。

三池：じゃあ、本当に身を乗り出して、ちょっと危険なぐらいの体勢で下向けると。

宮西：そうそう。

樋口：確か『青島要塞爆撃命令』か『太平洋の翼』⁶⁶の頃の現場のスナップでありましたよね、有川さんが平気で身を乗り出してるやつ...。

桜井：多分五徳（カメラの専用台）かなんかを張り出しが何かの上に固定してやってる人、いたんですよ。

樋口：手持ちとかそういうことではない。

桜井：マークIIなんで、手持ちはできないですね。マークIIの 1000 マガジンで 4 倍ズーム付けてますからね。これだけでも手持ちはできないんですね。

三池：空撮のカメラがあると、B キャメ、C キャメってどこか隠れられたんですか。見えないように撮ったということですか。

宮西：それはこうやるからこう、という感じで、それはお互いにチームで。

三池：ちょっと信じられない規模でセットというか、御殿場⁶⁷で作り込んでるわけですけど。あとは、列車の主観で、列車の上にカメラが載ってるんですけど、それ、スイッチ入れる時はいいけど、止める時はやっぱり終了地点に助手がいて止めるわけですかね。

宮西：それはそうだろうね。

三池：そうですね。

宮西：どこかに隠れてて、ここへ来たらスイッチ切ってみたいいな感じだったね。

桜井：あの当時はまだラジコンスイッチっていうのは、多分なかったと思うんで。

三池：これはちょっと円谷英二監督の作品でもすごいお仕事だと思ってます。もう 1 つは、『山本五十六』を。宮西さんが合成部に入られた仕事ですけど、これは作品に入る前から合成のほうに移られてたんですか。

宮西：そうです。

三池：この編隊の飛行のピアノ線が山ほどある。やっぱり撮影部が消すんですね。

桜井：そうです。

三池：この当時は桜井さん、現場にいらっやらないけど。

桜井：いないけどね。

三池：それはやっぱり手で塗るんですか、ピアノ線は。

桜井：宮西さんにも聞いたんですけども、スプレーで消したものが。

宮西：私の記憶ではスプレーで消してる。

三池：スプレーで。つや消しですか、黒ですか。

桜井：最終的に塗るのは全部つや消しなんですよ。ただ、その当時、白と黒。僕が来た時には、白スプレー、黒スプレー、つや消しスプレー、この3点セットで全部やったんですよ。

宮西：バックによるんですよ。空が白いと白、黒いと黒。それと、合成に関して薄く線が見えたら、多少煙をだぶらしちゃおうみたいな感じでやってた記憶がありますけどね。

桜井：当時は、ピアノ線も焼きなまし線ってあって黒いピアノ線を使ってたみたいなんです。ですから、あとは白スプレーでぱっと塗ってあって、それで塗りムラとかをつや消しで消していく。で、カメラ前にはディスクっていうかディフュージョン⁶⁸か Fog Filter を必ずかけてたんですよ。2番から3番ぐらいのやつを。それである程度画面をもわっとさせて、見えづらくするっていうことをやりましたね。

三池：撮影部が線消しを担当するというのは、宮西さんが『妖星ゴラス』で入られた時に既にそうだったんですか。

宮西：そうですね。

三池：やっぱり撮影部の仕事で。

宮西：そうそう。

桜井：その諸悪の根源は鶴見さん⁶⁹じゃないかというので（笑）。

樋口：不思議なもので、円谷プロの現場へ行くと、円谷プロは操演部が消してるんですよ。操演部が雑にポスカでギューっとかやってて。そんなんじゃ消えてないけど、まあいいのか、みたいな。

桜井：『帰ってきたウルトラマン』⁷⁰なんかを見に行くと、助監督が載せたりもしてた。ポスカラーで載せたりとかしててね。

宮西：やっぱり撮影部の仕事、みたいな感じがありましたね。

樋口：研究所⁷¹ってどうなんですか？

三池：研究所は撮影部が。

樋口：伝統に則った。

桜井：多分、本番まで待ち時間が多いので、余ってる人は撮影部が多かったからかな。

樋口：あとやっぱり、そこから見えてどうだっていう。

桜井：そうそう。カメラ横でね、「どうなってる？バレてるか？」とかそういうふうな立場にいるわけですからね。

樋口：必ずこうやって岡持ちに全部セットで入って、それを撮影部が持っていくっていうのが当たり前なんです。ね。

桜井：そうそう。線消しセットをね。もうやっぱり線消している命題を与えられてるから、逃げるわけにはいかないから、いかに手早くやって終わらすかっていう。だから、各明るさのグレーの段階を最初に作っておいて、はい、3番、このやつは2番だとかいってさーっと塗るとかね。

樋口：この『山本五十六』の（参考映像として再生している部分）、ほとんどこれ『太平洋の嵐』⁷²（の流用）ですよ。ね。

三池：そうそう。

樋口：DN⁷³ですよ。っていうか、DN、すごい汚くないですか、これ。ばかばかして。

桜井：こういうのを、あおりっていうんですよ。

樋口：これがあおりか。

桜井：カメラが古くなってくると出てくる。

三池：戦争映画の公開は夏公開だったので、撮影って冬場ですよ。やっぱり相当寒い中でプール撮影をやってるわけですよ。

宮西：ええ、やりましたよ。

三池：プールの中にカメラ入ったりもするわけでしょう。水の上に。

宮西：そりゃあ、もう寒いとか何とかって言ってられないからね。

三池：あと、寒天の海⁷⁴の撮影というのは、やっぱりカメラは常に動いてるっていうのは原則ですか。

桜井：原則ですね。動かないとキラキラが出ない。波が動いてない、動いてるようには見えないという。

三池：ピアノ線でやっぱり（艦船のミニチュアを）前進させてるわけですよね。

桜井：ええ。で、全部に絵の具だまりっていうか、白い航跡を引くのをやって、弾幕は四塩化チタン⁷⁵を荷重⁷⁶からぼつぼつスポンジで落とすという。これは見ると楽しいんですよ。

樋口：あれって、1回やったら汚くなるわけじゃないですか。

桜井：ええ。そこを全部スコップで。

樋口：そこだけ取り換えて。

桜井：取り換えて。

三池：それで仕切り直しでやってというね。

桜井：ええ。

三池：桜井さんは寒天の海をやられたのは。

桜井：『連合艦隊』⁷⁷ですね。あと、船のやつじゃないけども、『東京湾炎上』⁷⁸。

宮西：『東京湾炎上』ね。

桜井：ええ。寒天の炎の映り火を利用した合成材料。

4. テレビ特撮番組の撮影と合成

三池：『ゴジラ対メガロ』⁷⁹。桜井さんの東宝特撮の現場はこれが最初ですか。

桜井：いや、僕は『ゴジラ対メガロ』の後なんです。

三池：後ですか。

桜井：この撮影が終わって『流星人間ゾーン』⁸⁰が始まった時に来たんです。

三池：そうですか。

宮西：だから、全然桜井さんとは現場で。

三池：そうなんですね。撮影部としては一緒にはいらっしやらなかった。

宮西：だから、同じ撮影でえっ、と初めは思いましたけどね。

桜井：一緒に撮影に行ったのは、画合成の時だけですよ。

宮西：それで、桜井さんが応援してくれたのは『竹取物語』⁸¹、市川崑⁸²監督の時に桜井さんが撮影してくれた。

桜井：光芒班ですね。光だけを。毎日、ぱーっとステージに光を。

樋口：調布のオープンセット内で、あそこですごい大きいグラスワークみたいなのを見たことあるんですけども。

桜井：ああ、あっちのほうで。僕は社内でやってるグラスワークを見たんですよ。

樋口：街の全景みたいなのをグラスワークで足してて、「まだこういうやり方をしているのか」と。

桜井：そうそう。僕も見てびっくりしたんですよ。それ、パンしてやってるわけじゃないですか。ノーダルポイント⁸³を出して。こういうことをやるんだって思って。

樋口：映画の歴史を見るような感じで。

桜井：そうそう。

三池：円谷監督が亡くなって、東宝自体が特撮部を解体にしそうになったみたいなお話を聞いたんですけど、その時の状況って宮西さん、覚えてらっしゃいますか。

宮西：円谷監督が亡くなってから、やっぱり周りがショック受けたというか、「円谷あつての特殊撮影隊」だったからね。その後に、有川さんであり富岡さんでありが引き継げばいいんですけど、浅井さん⁸⁴という人がいたんですよ、助監督で中野さんの上に。その人がまた違ったところへ移っちゃって。それで、中野さんがなった。ちょっと監督との差がありすぎてたなあ。

三池：だから、『ヘドゥ』⁸⁵の時には特撮班ないですもんね。坂野組⁸⁶でやって、監督補みたいな形で中野昭慶監督が参加するという形ですよな。

宮西：そうそう。

三池：合成部はそれほど縮小とか、そういう話にはならなかったんですか。

宮西：ええ、それはなかったですね。合成のほうはね。その当時はね。

三池：その時代に宮西さんは合成部のトップになられるわけですけど、先輩方もいたわけですよな。

宮西：うん。

三池：それはどういう人事で。宮西さんが一番上に立たれたのか、ちょっと不思議に思ってたんです。

宮西：幅を広げたんだと思うんですよ、私が。というのは、初めは映画会社じゃないですか。テレビなんかやるな、ってなってたんですよ。テレビはせいぜい大きくて50インチ⁸⁷の画面で、そんなの合成したって面白くないだろうと。映画っていうのは大画面で、あの当時シネスコ⁸⁸が出てきたり、ビスタビジョン⁸⁹があったりって。シーマって大きいのがあったじゃない？

桜井：シネラマ⁹⁰ですか。

宮西：テーマパークの。

三池：アイマックス⁹¹とかですね。

宮西：そういうのがあったり。そう言われたんですけど、やっぱりこれからはテレビの時代っていう感覚があったので。だから、こんなことを言っちゃあれですけど、それにあれした（乗った）のがデン・フィルム⁹²さんだったね。円谷プロさんとかっていう感じで、伸びたんですよ。

だけど、最終的には私のほうにちよこちよこ来ましたね。というのは、デン・フィルムさんとかああいうところは、合成カット、どういうふう撮ったもの、全然感覚で、もらったものをプロダクションに全部渡しちゃってるんですよ。それでまた、出来上がりも確認しないんですよ。それをスポンサーのほうに持っていきます。だから、違う映像が頻繁にあったみたいなんですよ。テレビっていうのは、1週間に1回上映してますから、間に合わないとかっていうのがあって。ところが、私は一応技術者だし、自分がやったものは全部確認した上で納品してた。だから、いろんな意味で「宮西さん、お願いしますよ」みたいな形が来たのかなっていうのがある。

三池：全体管理ができる能力で、宮西さんがトップに抜擢されたということですね。職人の腕はあるけど、なかなかやりとりとかが難しい人が。

宮西：そりゃ技術者としては私より腕のいい人はいっぱいいるんだけど。だから、『西遊記』⁹³とかでも初めはデン・フィルムさんがやってたんだけど、最終的には「宮西さん、やってください」って。というのは、1週間に1回やるので。あれは天竺まで行く話じゃないですか。私が「中国も知らないで合成を...」って言ったら、「じゃあ、日にちは与えますから中国に行ってください」って言われて。

樋口：中国ロケも立ち会うんですか。

宮西：それで、北京へ行って、万里の長城に行って。ところが、あの当時の中国っていうのは、合成材料でここがいいな、ここがいいなって思うと、向こうの軍が「ここ、カメラ撮らないでください」って。で、私は桂林⁹⁴へ行ったんですよ。桂林へ行って自然の画をずっと撮って。『西遊記』は頭と終わりは必ず合成が入るんですね。

三池：そうですね。素晴らしい合成がすごく印象に残ってます。

宮西：中間はちよこちよことした合成なんだけどね。それで、どんどん時代が変わってくるというか天竺へ行くような話になっていって、それに沿ってやってたんですけどね。

樋口：あの当時って本編は多分16mmで撮っているじゃないですか。合成カットはやっぱり35mmですか。

宮西：一応35mmで。だから、合成カットのほうがかきれいなんですね。16mmに縮小するから。

三池：『流星人間ゾーン』はどうだったんですか。

桜井：同じです。合成カットは 35mm で。

三池：やっぱりそうなんですね。

桜井：いや、合成できる機械がなかったの。オプチカル・プリンターは全部 35mm しか。

宮西：オプチカル・プリンターが 35mm だった。

三池：東映ぐらいしかやっぱり 16mm（での合成）はやってなかったんですね。

桜井：ええ。

三池：やっぱり 16mm のフィルムの大きさだと、合成って大変だと思うんですけども。

宮西：そうですね。片目⁹⁵なんですよ。だから、まともにちゃんときちっと撮れてるのがないんですよ。

桜井：画止まりができないんですよ。

宮西：コマ止めなら別ですよ。でも、動くもので片目で合成なんて、「ばか言ってるんじゃないよ、おまえは」って話。

三池：じゃ、宮西さんが手がけられたテレビ作品の合成カットは 35mm ですか。

宮西：35mm です。全部 35mm。

三池：それはやっぱりクオリティーが違いますよね。

樋口：どうやってるんだらうとさっき話してて。

三池：16mm のはずなのに、やけに合成はきれいに出来てるなと思ってましたが、そういうことですか。

宮西：だから、逆に合成カットのほうがきれいなんですよ。それなりに。

三池：次に、『流星人間ゾーン』をお願いします。1973 年ですね。

宮西：『流星人間ゾーン』か、懐かしいね。

桜井：ええ、僕が初めて来た時の作品ですから。

三池：桜井さんが現場に入られた。

桜井：ええ。

樋口：この時、タイトルバック⁹⁶は光素材みたいなもので、現場で。

桜井：いや、僕はこの時（タイトルバックなどを撮影している時期）はまだ入ってないですよ。僕は 4 話ぐらいから入ったんですよ。ちょうど 3 月頃に撮ってたんじゃないですかね。僕が来たのは 4 月でしたから。だから、こういうのは全部できて撮り終わった後でした。

三池：こういう素材（爆発時の煙や火花）は、宮西さんのほうで撮ってるんですか。

宮西：そうですね。

桜井：この素材は現場で撮ってます。

宮西：私が撮ったわけじゃない、このバック（『流星人間ゾーン』スタッフクレジットの背景）はね。

三池：新番組が始まるたびに素材は新たに撮ってるわけですよ。

宮西：こちらからこういうのがいいなっていう提案はしますけど、私が撮るってわけではない。

三池：現場の撮影チームが撮るにしても、やっぱり新規で撮ってるんですか。

桜井：ええ。（『流星人間ゾーン』オープニングの素材は）アクリルパイプの奥から光を当てたり、あとは、大水槽にポール型の透明アクリルを下向きに置いて、カメラを真下に向けて下からプブブと泡を立てて撮ったりとか、そういうのは川北さんがよくやりました。

樋口：これは川北さんがやってらした。

桜井：ええ。

樋口：どう考えても最初のところ、昭慶さんがこういう撮ったとは思えないんで、誰がやったんだろうと思ったら。

桜井：それなんかは川北さんがやってます。

三池：『ウルトラマン A』⁹⁷と同時期ぐらいでしたっけ。

桜井：そうです。隣が『ウルトラマン A』、『ウルトラマン A』が終わって『ウルトラマンタロウ』⁹⁸が4スタ⁹⁹で、小さいかまぼこステージがあったじゃないですか。その隣の3スタが『流星人間ゾーン』だったんです。

樋口：セットの広さは同じなんですね。

桜井：同じなんです。でも、出来が全然違う。豪華ビル街・ウルトラマンタロウ、豪華造成地・流星人間ゾーン。

樋口：でも、これは腕に曳光弾¹⁰⁰を巻いて撃ったり、必殺技だったり、合成カットを減らそうと。

桜井：だと思っんですけどね。

樋口：他のウルトラマンシリーズは光線でビームとかやってるのに対して、曳光弾だけ。曳光弾のほうが高いんじゃないかって思うぐらい。もしかしたら決して安く済まそうということではなかったんですかね。

桜井：いや、そんなことはない。やっぱり合成カットをとにかく減らせていう。テレビシリーズって合成カットは何カットってほしい決まってるじゃないですか。

三池：とても素材が円谷プロのテレビヒーローシリーズに近いものがあるんですけど、それはなぜですか。

桜井：影響されてるんじゃないですか。よく分からないけど。宮西さんもそうなんですか。

宮西：そう。

桜井：『ウルトラマン A』をやったからね、この前。

三池：そういうことですよ。川北さんも両方やられてるんですね。

桜井：ええ。

三池：そのライブラリーとして素材というのはずっとやっぱり蓄積していくわけですか。光線とか爆発って。

宮西：そうですね。例えば私がやってる中でも、前撮ったあれがあるだろう、あれがあるだろうみたいなことで使い回してるのがありますよね。

三池：それはやっぱり炎の1番とか2番とかって通し番号があったりするわけですか、ライブラリーリストみたいな。

宮西：生で使ったものだからっていうことはありますね。

三池：それはじゃあ、宮西さんの知識・経験の中で、あの時のあれ、みたいに引き出してくるわけですか。

宮西：そうそう。それと組織の中で作画とかみんないますから、「こういうのをちょっと描いてくれ」とか「こういうのを作れ」とか言って。会社の仕事は堂々と言えるんですよ。外部の仕事だとどうかな、って感じだけど、会社の仕事だったらいくらでも言えますから。

樋口：作業場所が同じだと、「ウルトラマンで使った素材を流星人間ゾーンに使っちゃえ」みたいな、その逆とかもあったりしそうですけど、それはやると怒られそうじゃないですか。

宮西：それはね、知ってる人が見て「おまえ、この作品で使っただろう」とかっていうことを言われれば怒られちゃいますけど、私なんかは使い回したり、「前のやつ使っちゃえ」とか、「そんなの分からないだろう」ってことで使い回しはしましたね。

樋口：順番的に逆になるというのはありますよね。

宮西：それはもう。

樋口：『ウルトラマン A』とかを見るとありますね。だから多分、円谷プロの現場で撮ってもらった素材なんだな、と。

宮西：そうそう。

桜井：『ウルトラマン A』も東宝のステージで撮ってるから。円谷プロの監督が来て撮ってるのがありますよね。

三池：この時代から光線が非常にカラフルになりますけど、それは演出的なオーダーがあってですか。

宮西：これは演出です。

三池：宮西さんのアイデアというよりは。

宮西：うん、私のアイデアというより、一応いろんな方法で作るんですよ、何かカットか。その中から「じゃ、これでいこう」というみたいな形でやっていますね。

桜井：カラーフィルターを短冊に細く切って、それをプリンターの前に入れて、作画の絵の前に入れて合成する。

三池：フィルターで色を付けるんですか。

樋口：窓¹⁰¹でやってたんですか、この色付けというのは。

桜井：ええ。

樋口：そうですか。それはびっくりだ。そういう素材を線画台で作ってるのかなと思ったら。

宮西：違う、違う。

樋口：ミリ単位ですよ。

桜井：1mm、2mmのところからフィルター切って、このくらいのやつに貼ってやっていますね。あと、僕がその現場を見たのは『ゴジラ対メカゴジラ』かな。メカゴジラのレインボー光線も、そんなようなことをやりましたね。なるほどなと思いつながらね。

宮西：そうだよね。

樋口：虹色のやつですね。

桜井：ええ。

樋口：何となく光線に動きがあるじゃないですか。そうすると、アニメーションの素材とは別のもやもやとした動きがあるのは動かしたんじゃないかと、動いちゃったということですか。

桜井：どうなんですか。

宮西：いやあ。

樋口：ちょっと動いてますよね。ふらふらって感じ。あれがすごく再現不可能なナチュラルな感じというか。いちいちやってたということだよ。

三池：うん。

宮西：光線も、リアルに見せるのは合成より、作画の腕なんですよ。こういうのは全てそうなんですよ。

三池：やっぱりなかなか飯塚定雄さんレベルの新人は出てこなかった感じですか。

宮西：そうだなあ。飯塚さんの場合は、奥さんも同じ立場ですから。

三池：テレビシリーズは、先ほどおっしゃった1週間に1本放送しなきゃいけないという縛りの中でやりますよね。合成の作業的にもどんどんしわ寄せが来るわけじゃないですか。

宮西：そう。だから大変なんですよ。ちょっとした間違いがある時はね。間に合わなかったりしますね。

三池：この時代は宮西さんの仕事量すごいですよね。テレビに映画に。クレジットを見るとたいてい宮西さんですよ、この時代。

宮西：それはおかげさまで。だから、さっき言ったように、最終電車で帰って、朝一番に行ってみたいな。

樋口：駅員さんに不思議がられるという。

宮西：残業が100時間以上いってるといってね。下手したらほんとに200時間じゃないけど、そのくらいまであったというのが現実ですよ。

樋口：この頃になると、合成でイメージをつくるのもものすごく多いじゃないですか。そのすり合わせは結構監督としたりするんですか。

宮西：そうそう。監督とカメラマンとみたいなの。

樋口：色はこんな感じでとか。それで上げたら「違うよ」みたいな時はありますよね。

宮西：それはもう往々にしてありますよ。ただ、（撮影所にいるから）うれしいことに、編集室で監督が編

集して、「これ違うよ」って呼ばれてもすぐ対応できるじゃないですか。ところが、さっき言ったデン・フィルムとか他では、3日か4日待ってください、みたいになる。私がやってる分には呼ばれてすぐ、「じゃあ、夜に東京現像所で作業します」とか「キヌタラボへ行って現像して見せます」っていうみたいな感じでやれたから、そういう点では。

樋口：キヌタラボって現像そのものはいつ頃までやってたんですか？

桜井：僕が来た時にはなかったから、1973年にはなかったですね。

樋口：その頃には東京現像所でやるっていう。

桜井：ええ。

樋口：東京現像所って、言っちゃえば子会社というか系列会社だから無理が効く。

宮西：後で系列になったんだけどね。初めは東京現像所って別会社。

樋口：そうなんですネ。

三池：最初、大映とか別会社もやってますね。次に、テレビ版の『日本沈没』¹⁰²を。

樋口：竜巻¹⁰³。

桜井：ええ。竜巻だけは水槽で撮ったんですよ。実景も撮りに行ってるんですよ。でも、何かカットかは『大竜巻』¹⁰⁴のものも使われてるみたいですね。でも、一応撮りに行ってることは撮ってます、霞ヶ浦¹⁰⁵に。

樋口：竜巻そのものは？

桜井：竜巻も水槽で。

樋口：今回用に撮ってるんですか。

桜井：そうです。ざーっと回して渦を作って、コーヒー殻入れて撮ってるんです。

樋口：それを合成バックですか。

桜井：それは空バックだと思ったね、白バック¹⁰⁶だ、白バック。

三池：白バックで、そういう黒い陰影だけ撮って。

桜井：ええ。それでダブラしっていうか、片マスク的な感じで合成してもらったって感じのカットを撮りましたね。

樋口：オーロラ¹⁰⁷も今回用に撮ってるんですよ。

桜井：オーロラもそうです。オーロラは、絵に描いたやつをレンズ前にメラメラガラス¹⁰⁸を置いて撮ったというやつですね。

三池：桜井さんはもう通しで参加されていたんですか。

桜井：いや、これも途中参加なんですよ。4話の後半から付いてるっていう感じですね。それまでは確か『大予言』¹⁰⁹か何かと重なってたんだと思いますよね。

三池：そうなんですネ、重なってたんですね。テレビで『日本沈没』というスケール（の大きい作品）をやるということに関してはどうでしたか、現場の雰囲気とか。

桜井：いや、みんな、仕事だからそんなにこだわりはなかったみたいですね。

三池：でも、やっぱりスタジオは狭いわけでしょう。

桜井：ええ。でもテレビはそんなもんだっていう割り切りがありましたからね。『流星人間ゾーン』でも小さいステージでやっていて、現代企画¹¹⁰へ行ってやってもテレビは規模的にはこんなもんだらうなという。

樋口：でも、結構オープンで撮っているのが多いというか。

桜井：ええ。

樋口：小さいながらに。

桜井：現代企画のね、あの駐車場で。

樋口：この水を落としたところ¹¹¹もそうなんですネ。

桜井：ええ、そうです。ドラム缶 1 個とか 2 個とか。

樋口：1 時間の番組で合成カットがもっとあるかなと思ったら、ほとんど。

桜井：うん、合成カットは少ないですね。

樋口：カット割がほとんどで。時々こういう面白い画像を撮って。

桜井：合成カットは何カット以内というか、そんなようなことが多かったですね。

樋口：やっぱり、普通に撮った素材を 1 つの画面にする合成と、1 つの画の中に光線や光ってるものを入れるのでは、コストというか作業量としては全然違うものなんですか。

宮西：違うってたって、同じようなものなんですけどね。

樋口：でも、バランスを取るみたいなのがあるじゃないですか、こういう時って。当時はフィルムが、コピーするともすごい色が変わっちゃったりという不安定な要素があったりすると、その 2 つの素材を同じレベルにするというか、同じような色調にするのは、1 回ではうまくいかなかったりとか。

宮西：そうそう、それはありますよ。それと必ず合成の場合は前後を見せてもらって色目、それがつながるような雰囲気にならないといけないので。ただ、判断がね。特撮は特撮だけってみたいなのもありますのでね。

樋口：やっぱりこういうカットはどうしても、本編と特撮をつなぐ橋渡しになってなきゃいけない。

宮西：そうです。

樋口：大変だなと思うわけで。

三池：毎週どこかが沈んで崩れていくっていうのも、テレビでやるって大変なことですね。

宮西：ええ。

桜井：それが面白かったですけどね、現場としてはね。

三池：観るのはそれが楽しみでした。次はどこがやられるんだっていうのはね。

樋口：これも本当にいいな。手描きマスク¹¹²。

桜井：手描きマスク。ここら辺は全部手描きマスクですね。

5. 名監督たちとの思い出

三池：次は川北監督のお仕事で、『大空のサムライ』¹¹³。川北監督は『ウルトラマン A』でテレビの監督はされてるんですけど、映画（作品の特技監督）としては最初のお仕事ですね。これは、桜井さんも参加されて。

桜井：これは付いていってますね。

三池：ラジコンで飛行機を飛ばして、実際、飛んでいるミニチュアを撮影するっていうやり方をやってらっしゃいますけど、やっぱりなかなか望遠で狙うのは大変なことですよ。

桜井：ええ。望遠で 1 機だけだったら、狙うのはある程度追いかけるんですよ。大変なのは、2 機の空中戦。なかなかそばにくっつかないんですよ。2 機入れようとするそばかみたいに広い画になるし、寄ろうとするとなくなっちゃうので、そこら辺が空中戦の難しいところですね、ラジコンの。

それのもっと寄りやるのに、U コン¹¹⁴でやってるんですよ。U コンだと強引にくっついてた。ただ、あまりくっつきすぎてお互いにぶつかって、それで壊れてしまうというのがありましたね。怖かったですよ、あの時は。バシーンってぶつかったら、回転してるエンジンがカメラマンに向かってピューっと飛んでくるんですよ。当たったら痛いってもんじゃない。

宮西：そうだろうな。怪我しちゃうよな。

三池：カメラは 3 台ぐらい？

桜井：あの時はラジコンで行った時は 2 台でしたね。アリとマーク II で。それと 16mm を持っていきましたね。16mm で超ハイスピードの宙返りでドカーンと爆発するやつ。あのカットはフォトソニックの 500¹¹⁵ というやつで、あれはアリマウント¹¹⁶なんで、アリマウントにアリマウントのシネスコレンズ付きの 50mm を付けて撮影したんですよ。

三池：（空中戦で）爆発するじゃないですか、墜落して。あの爆発は火薬入れているわけですけど、どう

してるんですか？

桜井：最初はラジコンでやったらどうだっていう話があったらしいんですけど、特効¹¹⁷のほうで電波が混信して爆発するとやばいからというんで、それでタイマー方式にしたんですよ。あの当時、赤電話¹¹⁸が今まで 10 円だったのが 3 分 10 円になったんですよ。それで、3 分タイマーっていうのが配られてたんですよ。そのタイマーを利用して 3 分たったら、スイッチが入るような仕掛けをしたんです。だから、ラジコン飛ばしてカウントして、多少誤差があるだろうからちょっと早めに回して。それでも爆発しなかったやつが海岸線に落ちてるんですね。で、メラメラ燃え出すんですよ。砂かけたら消えそうだし、でも下手すると爆発しちゃう。みんな周りでただオロオロ。でも、誰かが消しに行ったな、ぱさっと砂かけて。

樋口：勇気のある人が。ということは相当回してますよね¹¹⁹。

桜井：ええ、回してます。

樋口：よく尺数分制限があるとかいうじゃないですか。多分それは無視して。

桜井：川北さんですからね（笑）。なんせ川北さんがやると、山本さん¹²⁰ってカメラマンがいるんですけど、『流星人間ゾーン』の時に何話かなんかの時に戦車部隊が来るやつの撮影をやったんですって。もうフィルムをがんがん回し過ぎちゃって、始末書書かされたんだよって。

樋口：それは、山本さんが書かされるんですか。

桜井：そう。監督と山本さん、2 人が呼び出されて「以後、これ以上回しません」という始末書を書かされた。でも、山本さん言っていましたね、「いいんだよ、いい画が撮れたんだから」って。

あと、さっきの空中戦になるんですけども、煙を吐きながら飛んでる飛行機っていうと、フレーム外しても煙をたどって追いかけるんですよ。『大空のサムライ』の時にはあまり使われなかったんですけど、その後の『零戦燃ゆ』¹²¹の時に、海の崖の上からパチンコでこのぐらい（全長約 30 cm）の飛行機にスモークを付けて飛ばすんですよ。それを追いかけるんですよ。落ちていく、やられた飛行機群っていうことで海に。そういう時も、最初はパチンコでピューンとしたら、それを望遠で狙っているわけですから、とても追い切れないんですよ。でも、煙を引きながらシューッと飛んでるんで、その煙をス〜ッと追っかけていくと、ピタッと入る。そこからは、あとはどんどんスピードが落ちていきますから、そのまま付けていけばいいっていう、海に落ちこちるまで付けていけばいいというね。

樋口：そういう結構無茶なことをいっぱいやってるということで…。あの頃は川北さんもふだんと絶対違うことばかりやってたんですよ。

三池：円谷監督の時代に、U コンとかはもう使ってらっしゃるんですけど。実際飛ぶミニチュアみたいなもの。

宮西：と思いますけどね。それはあんまり…。

三池：あんまり記憶にないですか。

宮西：うん。

三池：ホリゾンに上空から見た地上の様子を背景で描くみたいなことは、円谷さんもやってらっしゃるわけですよね。

樋口：『世界大戦争』¹²²とかでもやってますよね。

三池：『零戦燃ゆ』の B - 29¹²³と零戦¹²⁴との対決は本当に名場面だと思いますけど、それこそ島倉さん¹²⁵の（広大な地上絵の）背景ありきでね。なかなかああいうことができる背景画家がいなきゃできない撮影だと思いますけど。

桜井：今、白バックがありましたね。編隊が飛んで行くやつ。

樋口：結構、昔ってそういうのが多いですよ。

桜井：結構あったみたいですよ。

宮西：そうそう、白バックはね。ものによってね。

樋口：片マスクみたいに。オスメスじゃなくて、片側だけ。だから、ずれはないんですよ。

桜井：そうそう。片マスクかけてね。

樋口：そういうのは現場の判断でどンドンやっていってということなんですかね。

宮西：うん、どうしたらいいんだろうってなったら、そういうこともありますけどね。

三池：じゃあ次は、『HOUSE ハウス』¹²⁶を。

樋口：そもそも『HOUSE ハウス』って東宝映像の製作じゃないですか。言ってしまうと、『ゴジラ』と同じように突然この企画が。

宮西：『HOUSE ハウス』ね、大林さんが撮ったやつね。

三池：大林さんのコマーシャルの仕事は、この前にも宮西さん、やられてたわけですか。

宮西：そうです。コマーシャルをやってたの。その繋がりなんですネ。

樋口：これって生合成なんですか、このカットって。生合成のわりには、電車が動いてるんですよ。

宮西：それはそうですよ。上だけ、あれしてる。

樋口：ということは、生合成じゃなくて。

宮西：いや、一応生合成。

三池：生合成で、やっぱりマスク切って、黒くしていくということですよ。

宮西：マスク貼って風景を変えて。

樋口：人物側のほうに電車も写ってるということ。

宮西：そうそう。

三池：先ほどおっしゃったように、大林監督は特撮の粗みみたいなものもむしろ楽しんで演出されてる。

宮西：そうそう。コマーシャル監督ですから、あの監督は。変にノーマルな映像より面白いって。

三池：何か違和感があったほうが面白いという感覚で撮られてたんですね。

宮西：そう。だから、こういう映像になったでしょう。ああいう訳の分からないような映像を。

三池：だから当時、東宝の流れとしては非常に異質に感じました。

宮西：そうそう、そりゃそうですよ。

樋口：こういうところ、メイキングを見るとブルーバックを平気で使ってるんですね。しかも、欠けた指とか全部、青い指サックをしてそれで消してるという。

宮西：そうなんですよ。ブルーバックはそれがいいんだ、っていう監督の狙いなんですよ。

樋口：この量がすごいじゃないですか。やっぱり監督が撮影段階でもう決めてるわけですよ。

宮西：そうそう。もうすごいイメージがある。

樋口：この時って白組¹²⁷の島村達雄¹²⁸さんとかが入ってますけど、それはアニメーションのほうをやってもらうということですか。

宮西：そうそう。アニメーションとかね。

樋口：エリアル合成¹²⁹の段階で。

宮西：そうそう。それはコマーシャル用の流れでね。

三池：次に『さよならジュピター』¹³⁰をお願いします。ハリウッド映画が日本でも大ヒットして、モーショントロールカメラ¹³¹で宇宙を描くみたいな撮影だったと思うんですけど、工業用のロボットをモーショントロールに改造してということに関しては、成果としてはどうだったんですか。

桜井：いや、ちょっと使いづらかったですね。細かいところを一回打ち込んで操作させるっていうのはいいんですけども、カメラとモーショントロールとの同一化というか、コントロールは一緒にはできなかったというか、そこまでシステム組んでなかったんですよ。

三池：アメリカほどのモーショントロールにはなってなかったということですね。

桜井：ええ。コマ撮りとシンクロさせてないの。作られてるミニチュアはみんな、熱に弱い材質で作られているんですよ。でも、アポットというモーショントロールの上に載っているカメラはノーマルスピードなんですよ。マークIIが載っているわけですよ。だから、ノーマルから、もしくはコマ落とし、半分ぐらいに落としたぐらいの回転数しか落とせないんで、コマ撮りみたく深度¹³²を稼げないんですね。そこら辺がちょっと使いづらかったのかなというところですよ。

それとあと、みんな、まだあの当時、コンピュータなんて触ったこともない。僕も触ったことない。配電盤もキーボードじゃなくていろんなスイッチなんですよ。それで、1・2・3 となにか押してエンターってやるわけですよ。その設定が結構戸惑いましたね。

樋口：あの時って、鈴木健二¹³³さんも担当でしたね。

桜井：そう。一番飲み込みが早かったのが鈴木健二さん。

三池：だから、日本の特撮史上、初めてモーションコントロールカメラ導入みたいな映画だったんですけど、その後歴史が繋がらないじゃないですか。やっぱりうまくいかなかったから、もうその後は。

桜井：ええ。それに、ガタイがでかいじゃないですか、どうしても。そういうところもありますよ。置き場所がないっていう。

樋口：それこそ、普通にステッピングモーター¹³⁴を移動車に付けて動かす、要は等速で動くような移動車で、手押しじゃなくてというのをやりましたよね。ああいうものの方がむしろ現場的には残ったというか。

桜井：本当はクレーンと併用できるようになればいいんだけど、クレーンにするとあの当時は、がたがたと揺れちゃってモーションコントロールにならなかったんですよね。

三池：IMAGICA で使ってたモーション（コントロール）はこの後ですか。

樋口：後ですね、ええ。

桜井：で、IMAGICA は、東現は MC1 っていうのをやってたんですね。だから、東宝ではもう現場でやれるモーションコントロールは MC1 で撮影するのが多かったですね。だから、『アナザー・ウェイ』¹³⁵でメッサーシュミット¹³⁶が飛んでいったりとかするのは、このくらいのやつを持ってって撮影しましたね。あと、宇宙のシーンとか木星だとか土星だとかそういうのが間を抜けて飛ぶようなやつも全部、現像所のモーションコントロールでやりましたね。

三池：宮西さんは、合成の担当として川北さんとの何か思い出はありますか。

宮西：監督とはそんなに思い出っていうより、何しろ友達みたいな。

三池：川北さんにとって恐らく最初の超大作だと思うんですけども。

宮西：そうそう。先輩後輩とかっていうあれじゃないから、友達みたいな言い方でやってたからね。

樋口：それこそ片マスクと言っていいのかどうか分からないけど、これも全部、星は全部合成ですもんね。

桜井：そうです。

宮西：何て言ったって、川北監督のほうがよく知ってたから、私より。あの当時は。やっぱり特撮のね。ただ、川北監督の場合は独立して自分で会社つくったじゃない？ 浅草にある。

三池：ドリーム・プラネット・ジャパン¹³⁷ですか。

宮西：そうそう。ああいうところとお付き合いをしましたけどね。

桜井：この（『さよならジュピター』の）宇宙のシーンで何が最初驚いたかっていうと、監督が、ブルーバックにしようか、黒バックにしようか、ずーっとクランクインするまで悩んでたんですね。結局、黒バックにしよう。こっちのほうが絶対うまくいくって。後のほうで作業を見たら、コマを全部紙焼きするんですよね。あれは驚いちゃった。紙焼きして、ぱっと穴開けて、ですよ。片マスクだから、黒バックだから、星に合成するわけだから、多少ずれたって分からないという。手描きでなぞって描いても大丈夫だっていう。

樋口：だからあの物量ができたんですかね。

桜井：なるほどなと思ながらね。

宮西：川北監督はやっぱり特撮的な感覚というのはすごかったですよ。こいつはすごいなと思ったもん。

三池：撮影部から合成部に入って、また演出部で監督になられてということで、非常にやっぱりいろんなことを吸収されて、なかなか他のスタッフは追い付けないぐらいの知識量があった方だと思いますけど。

樋口：合成素材をこうやって撮ればああなるんだ、みたいなことを聞いてて、すごいなと思いました。自分で素材を扱ったことがある人でないと分からない。

宮西：そう、分からない。

三池：打ち合わせでちょっとスタッフが付いていけないぐらいの時はありましたね。

宮西：だから、全然作品違うけど、『螢川』¹³⁸なんかも川北監督がやられて。私が合成したんですけどね。

樋口：時々、無茶なことがあるじゃないですか。あれ（『螢川』）もカメラを動かして。横移動させて。

宮西：うん。

樋口：でも、あれってなんで平気なのかを川北監督に聞くと「動いてるから大丈夫だ」って言うんですね。カメラの動きに対して逆方向にずっと流れてるから。ホタルの群れが流れてるじゃないですか。止まったら多分ずれが気になるけど、動いてるから大丈夫だって。なるほどと思いましたね。

三池：では、今度は東映の矢島信男¹³⁹監督の仕事をちょっと見てみたいと思います。『魔界転生』¹⁴⁰というお仕事で矢島さんと宮西さんは一緒にやられてるんですけど、本編は深作監督¹⁴¹で特撮は矢島監督で。この時まさに、デン・フィルムの中野さん¹⁴²と共同作業ということですよ。

宮西：そうですね。TBS 映画社で。

三池：それは仕事の振り分けというか、すみ分けはどうだったんですか。

宮西：それはもう、宮西さんの好きなようにしてくださいみたいな感じで与えられて、「じゃあ、俺はこの部分やるから、あの部分やるから」みたいな形でやったんですけどね。

三池：じゃあカット単位でここはデン・フィルム、ここは宮西さんみたいなことですか。

宮西：そうそう。ただ、それも初めに矢島さんとデン・フィルムさんが知り合いっていうか。それで矢島さんが義理でデンさんのところに出したんだけど、基本的には「宮西さん、あなたが」みたいな形で。だから、矢島さんには相当いろいろお世話になってますよね。京都へ行った時もどこ行った時も全部。泊まるところから何から全部。

三池：結構、合成部の立ち合いとして撮影の現場に行かれたんですか。

宮西：ええ、もう全て合成部の私が立ち会ったんです。それで京都まで行ったり、って。

樋口：矢島さん、深作さんとかは、カメラ動かしまくるんじゃないですか。

宮西：そうそう。びっくりするのは、深作さんの撮影の仕方ってというのは、夜始まるんですよ。夜の5時開始で朝の5時終了なんですよ。昼間は何も無いんだけどね。それが毎日ズーっと。

樋口：夜型の生活をして。

宮西：そう、夜型なんだ。だから、楽しい時間を全部潰された（笑）。

樋口：飲みに行けないみたいな。

宮西：それをまた矢島さんが面倒見てくれるというね。

三池：矢島監督には松竹時代があって、松竹時代に円谷英二監督とご一緒されてたから、「心の師匠」みたいな感じで円谷監督のことをおっしゃっていたんですけど、宮西さんが東宝に在籍してる時に、矢島さんの存在ってご存じでしたか？

宮西：いや、全然知らなかったです。

三池：そうですね。見学に行ったようなことをおっしゃってましたけど。じゃあ、その時は東映の矢島信男は全然知らない人だったんですか。

宮西：そうですね。

樋口：むしろテレビの時、それこそ円谷さんの時に一緒にやったりとかですかね。『ジャンボーグ A』¹⁴³とか。

三池：『ジャンボーグ A』とかですね。『ミラーマン』¹⁴⁴とか円谷プロの仕事をされてるんですよ。

宮西：円谷プロのね。だから、円谷監督とすごく懇意にしてたんじゃないのかというのを。

三池：そうらしいですよ。

宮西：なぜか私がそういう中で仕事していたっていう。

三池：当時、デン・フィルムといえば映画業界、コマーシャル業界でもものすごい仕事量をして、技術的にもトップクラスでやっていた会社じゃないですか。多分金額も相当高かったんだと思いますが、合成業界の中で当時そんなにライバル会社はなかったと思うんですけど、宮西さんは金額の相場みたいなのはどういう形で決めてたんですか。

宮西：私はお金に関して相場っていうのはないけど、予算はおいくらですかという形で、どのぐらいの制作予算があるんですかって聞いて。じゃあ、それで賄いましょうって。

三池：何かット×いくらっていう計算ですか。

宮西：そうそう。というのは、技術者的に、私がやったらいくらかかるよっていうことは言えないじゃないです

か。かなり難しい合成であろうが、どんな合成であろうが、その予算内で全部いこう、みたいな。

三池：カットの内容を吟味してこれはいくら、みたいなことはやらないんですか。

宮西：やらないんですよ。ただ、生合成でとなると、やっぱり人がかかるから。自分で動く分には、お金が高い安いっていうことを言った覚えはないですね。「制作予算の中で合成費用はいくらぐらいあるんですか」って聞いて、「このぐらいあるんです」って言われたら、「じゃ、それでやりましょう」ということ。デンスさんのほうは違うんですよ、その辺は。出すところのプロダクションになっちゃうから、金額が高かったり安かったり。

三池：相手次第だね。

宮西：そうそう。それと人に聞いた話では、上がったものをデン・フィルムの営業マンとかが確認しないで持ってくるって。「こんなの頼んでないよ」ってというような合成をしてきて。おまえのところ、高いからこっちの安いところ頼むとかって言って。

三池：腕も一流、値段も一流。現場への要求も高いってというのはありますけど。

宮西：そうそう。それとあの当時、東京現像所や東映化工¹⁴⁵、東洋現像所が（オプチカル）プリンターをどんどん入れてるんですね。だから、どこでもできるって感じになって。当初プリンターが置いてあるのはTBSや東宝ぐらいで、4台か5台しかなかった。コマーシャルでありテレビであり何であり、どんどんタイトルを入れなくちゃいけない、何を入れなくちゃいけないみたいな仕事が増えたことで、すごい広がっていったですからね。初めは映画だけみたいだったことが。

三池：宮西さんは、東宝に限らず東映作品や円谷プロ作品、国際放映¹⁴⁶だったり、どんな仕事でも自由に受けられたんですか。

樋口：東宝以外は駄目ですか…。

三池：そういうのはなかったということですか。

宮西：まあねえ、今だから言いますが、うそもつきましたけどね（笑）。だから、『西遊記』に出た女優さんの。

桜井：夏目雅子¹⁴⁷さん。

宮西：夏目雅子さんは、あの当時すごく売っていたじゃないですか。東映行って、私が京都へ行くと、「宮西さん、なんで東宝の人が来てるの？」って（笑）。「あなたと同じで、あっち行ったりこっち行ったり」って言った記憶がありますけどね。でも、あの当時は、自分の腕で自分の好きなものっていうこと。だから、北朝鮮の『プルガサリ』¹⁴⁸までやって。

樋口：立ち会いとかが多くなると、オプチカル・プリンターで実際に作業するのはどなたかに任せたり。

宮西：一応サブはいたのかな、あの時。

桜井：嘉一さん¹⁴⁹。

宮西：嘉一とかかな。

桜井：それ以外は見たことがないような気がする。

宮西：ほとんど私が。だから、私が100時間残業やるという。

舩田監督¹⁵⁰の作品には全てに私、呼ばれましたよ。あの監督はロケーションに行くので、合成側から来い、沖縄だ、北海道だって行きましたよ。それで、やっぱり自分も自信があるのは、やっぱり現場で立ち会って、こうでああでって見て、「よし、これならこうだな」「これならこうだな」っていう。それでイメージをつくるっていうそれは確かにありましたね。

何もしてないのは、黒澤さん¹⁵¹の『影武者』¹⁵²です。あれは、黒澤明監督が、北海道のロケーションで合戦シーンを撮るんだ、って。せいぜい20頭か30頭しか馬がないのを100頭ぐらいに見せるのがおまえの腕だっていうことで、撮影して帰ってきて「おい、10カット撮ったから、それを工夫して110頭に見せろ」って言われたの。それで私はすぐに、フィルムのプレテストをやったんですよ。止まっている（ブレがない）のが10カットのうちの3カットしかなかったんです。それを表使って、裏使って、引き使って、合成を何カットかやったんですね。カメラマンの斎藤さん¹⁵³らに見せたら、「これはいい、最高だな。これ、監督に見せろ」って、監督に見せに行っただの。そしたら、5回ぐらい見るんですよ。監督が合成っていうのを分かっているじゃない？5回ぐらい見て、「おまえ、こっちの馬がこっちにもいるじゃないか」って。「俺をばかにするのか、こんなものを使えって言うのか、おまえ」って言われて。「こんなもん、使えるわけないだろう」って言われて、「はい、分かりました」って。10カット撮ったものの3カットしか止まっているフィルムがないですよとは言えないから。だから、ね。黒澤明さんは、望遠レンズの専門だから。

樋口：宮西さんの声を今、拾えなくなってるらしいです。これは黒澤明の呪いが今こう（笑）。今、すごくいい話になってきたところで黒澤明が、余計なことをしゃべるなって。そういうことで。

宮西：こんなことを言うと怒られるかな。斎藤さんに怒るわけにはいかないから、私にね。だから、後で終わってから監督から「いろいろ努力してくれてありがとう」って、本を送ってきてくれてね。

樋口：結局そのカットは使われたんですか。

宮西：そのカットは使ってないけど、他の合成は。

樋口：あの虹のやつ¹⁵⁴とか。

宮西：あれはみんな。そのカットだけはやっぱり監督だってプライドがあるから使わなかったよ。

樋口：もっと撮っておけば何とかあったのに（笑）。

宮西：やっぱり合成を4回も5回も見られたら、ばれますよ。盛り付けしてるんだから（笑）。斎藤カメラマンは「お、最高」って、「これを見せろ」って言ったんだから。直に監督にばっと見せたわけじゃないんだから。プロデューサーには「編集、絶対行くなよ、監督にぶん殴られるから」なんて言われて。

桜井：いい迷惑ですね（笑）。

宮西：それは冗談半分に言われましたけどね。

樋口：立ち会ってないとこうなっちゃうということなんですね。

宮西：そうそう。だからもし、私が一緒に行って立ち会ってたら、引き絵で50mmとか70mmで撮ってくださいってお願いしてますよ。それをやっぱり、監督独特の望遠で撮られちゃって、画面なんてぼろぼろなんだからどうしようもない。そういう経験はありましたね。

6. 円谷英二の思い出

三池：宮西さんは最初に入ったきっかけを先ほどお伺いしましたので、桜井さんも、東宝に入りたいきさつをお願いします。

桜井：昔から東宝に入りたかったんですけども、円谷英二監督に手紙を書いて「入れてください」って言ったら、「大学出てから考えなさい」と言われて、一応それで大学入って、東京のほうへ来たんですよ。それで1970年に円谷監督が亡くなられて、その後に見学に来たのが『ゴジラ対ヘドラ』の時。その時はまだ東宝の人員っていうのはそんなに変わっていませんでしたよ。円谷監督がいた時代とそんなに変わらない感じだったんですね。

その後、また東宝に見学に来たんですよ。その時はまだファンとして来てただけです。現場に来たら雰囲気は違ってらんですよ、テレビシリーズなので。若い人がいっぱいいます。僕と同年代の人がやってらんですよ。「ああ、同じくらいの年の人たちが特撮やってるんだ、僕もやりたいな」って。で、同じような年代の人に聞いたんですよ、「どうすれば特撮やれますか」って。写真学校か映画学校に行けば入れるよって言うから、そうなんだと思って、その時の技術課の課長に「映画学校か写真学校出たら入れてもらえますかね」って聞いたら、「ああ、出たら入れてあげる」って言うんで。

それで大学を中退して写真学校に行って、学校に通っている間に足繁く東宝に通って、まず課長に「卒業したらよろしくお願いします」ってあいさつして。あと、東宝でアルバイトしながら現場の雰囲気を見て、それで卒業した時に入れてもらえたんです。

三池：それですぐ社員になれた。

桜井：その時はまだ作品契約です。『流星人間ゾーン』の作品契約、『日本沈没』の作品契約っていう感じで。だから、作品契約が1年間ぐらいで、その後に年契約っていう形になるんですよ。それが1年か2年あって、3年目か4年目にやっと正式の社員になったっていう感じですね。

宮西：映像美術¹⁵⁵の？

桜井：ええ、映像美術。あの時はまだ東宝映像ですね。東宝映像の社員ということで。

三池：東宝の仕事がない時はどうされてましたか。

桜井：いや、運良くほどよく繋がってたので。『日本沈没』が終わって『ゴジラ対メカゴジラ』に入るまで数カ月あったんですけど、その時に宮西さんのオプチカルの助手として付いたりして。その後は結構特撮ものが続いて、仕事が続いたので。

三池：じゃ、そこから特撮カメラマン一筋という。

桜井：ええ、そうです。そのうちしばらくたってから、東宝の特撮の仕事がばたっとなくなっちゃったんですね。その時はちょっと、暇な生活が多かったですね。社員だったから暇になっても良かったんですけどね。給料が出て。助かりました、あの時は。

三池：今回は宮西さんがメインで、サポートということで来ていただきましたけど、平成ゴジラシリーズ以降の特撮の仕事もずっとやられてるので、また改めて桜井さんにはこういう形でお話を伺えればと思います。よろしく願います。

桜井：はい、こちらこそよろしく願います。

三池：宮西さん、特撮の撮影部から合成部という形で関わってこられて、特撮のやりがいとかはどう感じられましたか。

宮西：やりたいことっていうか…。私はほんと好きっていうのか、結構思い切っているんな監督から声がかかって、悔いなくできたなど。『スター・ウォーズ』¹⁵⁶の3話か4話でCGが出てきて、ああ、私の合成の仕事はこれからは遠のくなど感じて、それでテーマパークだとかそういうところを始めたんです。それで今の新横浜のラーメン博物館¹⁵⁷とか、あれは私が最初に作った。

三池：プロデューサーとしてですか。

宮西：うん。

三池：そうなんですね。

宮西：ええ。それで、志摩スペイン村¹⁵⁸、あちらの仕事もやりましたけど。だから今、ラーメン博物館の岩岡さん¹⁵⁹なんかは、私が行くと感謝感激ですよ、うれしいことに。宮西さんのおかげでって。前回も行ったら、もうがらっと変わってましたけどね。だけど、お客さんは結構来てましたね。特に今、外国の観光客が多いから、バスがぼこぼこ来てるんですよ。

三池：映画はお客さんが減る一方で、テーマパークだったりそういう展示関係でずいぶん特撮技術というのは世の中に貢献していて。映像作ったりジオラマ作ったりとか、特撮技術が違う形で世の中にどんどん浸透していった流れがあると思いますね。

宮西：そうですね。そういうことで評価されたのか、声が掛かってきたりというのはありますね。アサヒビールの

展示でも、ビールができたっていう時のドラマみたいなものを作りましたが、そのためにわざわざエジプトまで行ってピラミッドを撮影したり何したりって。

三池：宮西さんはそれこそ円谷監督から始まって、有川監督、中野監督、川北監督、矢島監督、あとテレビシリーズの円谷プロの監督とか、やっぱり監督との付き合いでは数でいくとすごいですね。

宮西：うれしいことにね。いろんな監督からいろいろは言われましたけど、大林さんや舛田監督は自分がやる作品では必ず私を呼んでね。沖縄から北海道まで行きましたけどね。うれしいことに、そういう点では。

三池：その大元にやっぱり円谷英二監督という偉大な監督が、ここ須賀川でお生まれになって、東京に行かれて特撮という分野を築かれたわけですけど、宮西さんにとっての円谷監督ってどんな存在ですか。

宮西：いや、私は正直言って、円谷監督は本当に雲の上の神さまみたいなものですよ。だから、直に監督と映画の内容の話をした記憶はそんなにありませんけど。

三池：ちょっと調べたら40歳の年齢差なんですね。40歳違います。

宮西：そうですね。ただ、円谷監督はやっぱり思いやりがあって、いろんな意味でスタッフをすごくかわいがったというような。当初、自分もやっぱり苦労されたのか、森岩雄さんから呼ばれて東宝で特殊撮影、みたいな。そこからゴジラが始まったというみたいなね。本当、撮影所の片隅に特殊撮影所みたいな形でラボまで作っちゃったんだからね。その中で全部できるようにしたのは、円谷監督だと思いますよ。作画から、そういう合成も。

三池：そうですね。特撮組織の拡充という意味では他社の追随を許さない、東宝の組織力がすごかったと思います。

宮西：うん。それはやっぱり、いろんな意味で映画作りね。昔は、東宝っていう名前じゃなかったんだ。P.C.L.っていうような名前。

三池：前身はそうですね。

宮西：それが東宝になって。特撮の基本は東宝なんだね。その時、東映とか大映とか松竹というのはあったのかな。

三池：映画会社としてはありましたが、特撮という組織をつくり始めたのはやっぱり円谷英二監督の成功を見てですよ。

宮西：それはやっぱり森岩雄さんがプロデューサーとしての立場で、広げたんでしょうね。

三池：そうですね。

宮西：作り方もね。それと、経費を安くするっていうか。そこも細かいことはよく分かりませんが。

三池：ありがとうございました。桜井さんは、円谷英二監督は桜井さんにとって、業界に入った恩人でもありますけど、特撮との、円谷英二監督との思い出というか、桜井さんにとってはどういう方ですか。

桜井：まずファンとして入ったわけですから、ファンとしてお付き合いしていただいて、ファンレターを出して、「あれはどうやったんですか、こうやったんですか」っていうことを質問したりとか。あと東京に出てきた時にお宅にお邪魔して、いろいろとお話を伺ったりしてお付き合いしていただいたという人ですね。でも、やっぱり現場に入れてくださいと言っても、やっぱりその当時は映画自体が傾いてましたしね。「他のこと見つけなさい、他の仕事しなさい」っていう感じで。僕は映画を見て円谷さんの映像にほれ込んで、ああいう映像を作りたいという時でしたね。

三池：桜井さんと円谷さんは50歳ぐらい違うんですよね。

桜井：そうですね。

三池：それでもそういう交流があったというのはすごいことだと思いますけども。

宮西：祖師谷¹⁶⁰へよく遊びに行きました。粂さん¹⁶¹なんかもいて。

三池：ご自宅に伺った人って何人かいらっしゃいますけど、それほど多くないですよ。やっぱり特撮技術者。佐川さん¹⁶²とか中野稔さんとかね。

桜井：自宅で、これがパーサタイルの図面なんだよとか言って。ここにあれがあって、ここで合成してねとかって説明してもらって。でもその当時僕は素人ですから、ちんぷんかんぷんでしたけど。それと、アメリカのロサンゼルスの特撮シーンをこれからやるんだよって言って、結局は流れたみたいなんですけども、その絵コンテとかそういうのを見せていただいて、説明していただきましたね。

宮西：私には本当に雲の上の存在でした。円谷の神さまみたいな方でね。特殊撮影の全てのことをちゃ

んと把握していたもんね。それは上に立つ人がまた円谷さんのことをよく知ってたんでしょうね。

三池：こういう形でいろんな特撮の先輩たち、いろんな方に話を聞いてきましたけど、やっぱり円谷英二監督は突出して別格だと皆さんおっしゃいますね。

宮西：そうそう、私はそう思いますよ。

三池：特技監督という名前でその後もいろんな人材が歴史をつないでいきますが、やっぱり円谷さんは別格だったって皆さんがおっしゃいます。

宮西：そうですね。そう私も考えるね。

三池：その時代に現場にいらっしゃった宮西さん、うらやましいです。

宮西：いやいや、たまたま私は。

三池：僕ら世代からするとね。

宮西：ただ、あまりにも私のカメラの先輩が多すぎて、私はいつになったらカメラマンになれるのかなと思ったぐらい。それで、もう全てのことを覚えなくて思ったんですよ。有川さんからいっぱいいるんだもの。

三池：すごいですね。組織力があるとやっぱりなかなか昇進できないということですよ。

宮西：そうそう、組織がね。

三池：佐川和夫さんもやっぱりそれを思って、最初は撮影部で東宝に入ったけれど、あまりにも先輩が多すぎて上がっていけないと思って、円谷プロに行かれたそうですよ。

宮西：そりゃそうですね。そういうふうに思いました。

三池：昨年、佐川さんにもこちらに来ていただいて、お話をこういう形で伺ってます。

桜井：そうなんですか。僕が東宝映像に入った時でも、野球チームが作れるぐらいカメラマンが撮影所にいました。その一番下ですからね。

三池：東宝は組織力が充実してる分、やっぱり上がっていくのは大変な状況だったと思います。

桜井：ただ、その時は、昔の特殊技術課みたいに特撮のカメラマンになりたいっていうだけじゃなくて、みんなそれぞれ、俺はコマーシャルへ行きたいとか、本編に行きたいとか、方向が違ってたから。早くみんな、そっちのほうへ行ってくださいって。早くみんな出世していただかないと、僕が出れませんって感じで。

宮西：そうなんだよね。

三池：長時間ありがとうございました。円谷英二監督のことをご存じで、直接お話ししたりお仕事をされた方は本当に少なくなってきたんで、今日は貴重なお話をありがとうございました。

宮西：ありがとうございました。

桜井：こちらこそどうもありがとうございました。

脚注

¹ 円谷英二ミュージアム

福島県須賀川市の市民交流センターtette 内に平成 31（2019）年 1 月に設置された施設。円谷英二監督の功績を紹介し、その偉業の顕彰を行うことを目的としている。

² 円谷監督

特技監督・円谷英二（1901～1970）のこと。福島県須賀川町（現：須賀川市）の出身。18 歳の時に映画界に入った後、カメラマンとして活躍し前衛的な撮影手法の研究に取り組む。『キング・コング』（1933 年）の撮影技術に触発されて特撮技術の研究を始め、東宝特殊技術課で『ハワイ・マレー沖海戦』（1942 年）などの作品を生み出す。昭和 29（1954）年に『ゴジラ』の特殊技術を担当し円谷特撮が全国に知られることとなる。その後も多くの東宝特撮映画で特殊技術・特技監督を務め、晩年は自身のプロダクションである円谷特技プロダクションを設立。テレビにも進出し『ウルトラマン』（1966～67 年）の監修も務めた。

³ ゴジラの短編作品

円谷英二ミュージアムで上映されている特撮短編映画『～夢の挑戦 ゴジラ須賀川に現る～』のこと。撮影を桜井景一氏が務めた。

⁴ 有川さん

カメラマン、特技監督・有川貞昌（1925～2005）のこと。昭和 20（1945）年に東宝へ入社後、円谷英二のもとを訪ねたことがきっかけで円谷に師事。昭和 29（1954）年の『ゴジラ』以降、多くの東宝特撮作品でカメラマンを務める。昭和 42（1967）年公開『怪獣島の決戦 ゴジラの息子』では円谷の跡を継ぎ、特技監督を務めた。

⁵ 富岡さん

カメラマン・富岡素敬（1924～2011）のこと。昭和 24（1949）年に東横映画の撮影助手として映画界に入り、昭和 29（1954）年に東宝撮影所に入所、『ゴジラ』（1954 年）の撮影に参加。撮影技師として有川貞昌の補佐を務め、『ゴジラ・エビラ・モスラ 南海の大決闘』（1966 年）より特撮班のメインカメラマンとなる。その後多くの東宝特撮作品でカメラマンを務めた。

⁶ 真野田さん

カメラマン・真野田陽一（1935～）のこと。円谷英二に師事し、昭和 28（1953）年に東宝に入社。有川貞昌・富岡素敬に次ぐサードカメラマンとして『ゴジラ』（1954 年）の撮影に参加する。『ハワイ・ミッドウェイ大海空戦 太平洋の嵐』（1960 年）より円谷英二作品の撮影助手を務め、その後も多くの東宝特撮作品、『帰ってきたウルトラマン』（1971～72 年）、『ミラーマン』（1971～72 年）などのテレビ作品においてカメラマンを務めた。

⁷ 唐沢さん

カメラマン・唐沢登喜彦（1935～2007）のこと。大学卒業とともに昭和 33（1958）年に東宝へ入社し、撮影部に所属。『キングコング対ゴジラ』（1962 年）、『海底軍艦』（1963 年）、『モスラ対ゴジラ』（1964 年）などで円谷英二作品の撮影助手を務め、その後も多くの東宝特撮作品やテレビ作品、CMなどでカメラマンを務めた。

⁸ 鶴見さん

カメラマン・鶴見孝夫（1939～）のこと。昭和 34（1959）年に東宝に入社後、『宇宙大戦争』より撮影助手を務める。『ハワイ・ミッドウェイ大海空戦 太平洋の嵐』（1960 年）や『妖星ゴラス』（1962 年）などで円谷英二作品の撮影助手を務め、その後も多くの東宝特撮作品でカメラマンを務め、テレビ作品・CMなど広い分野で活躍した。

⁹ 山本さん

カメラマン・山本武（1940～）のこと。東宝で働いていた父親（火薬効果を担当していた山本久蔵）の勧めで東宝に入社。『宇宙大戦争』（1959 年）より円谷英二作品の撮影助手を務め、多くの東宝特撮作品でカメラマンを務めた。

¹⁰ 向井さん

カメラマン・向井賢也のこと。

¹¹ 川北さん

特技監督・川北紘一（1942～2014）のこと。昭和 37（1962）年に東宝特殊技術課に入社、撮影部を経て『ゴジラ対ヘドラ』（1971 年）で助監督を務める。『ウルトラマン A』（1972 年）で特技監督としてデビュー。1980 年代には当時最先端の技術を取り入れて『さよならジュピター』（1984 年）『ガンヘッド』（1989 年）などの特技監督を務め、1980 年代から 90 年代のゴジラシリーズなども手掛けた。

¹² P.C.L.

株式会社 P.C.L.映画製作所のこと。昭和 8（1932）年に設立後、トーキー映画の制作を行っていた。昭和 12（1937）年に東宝映画株式会社（現在の東宝株式会社の前身）が株式会社 P.C.L.映画製作所、株式会社写真化学研究所、株式会社 J.O.スタジオ、東宝映画配給株式会社を吸収合併した。

¹³ 劇映画

物語を持ち、俳優が演じるフィクション映画のこと。なお、本稿では劇映画における特撮ではない部分、いわゆる「本編」のことを指す場合もある。

¹⁴ 青柳信雄

映画監督・青柳信雄（1903～1976）のこと。大学卒業後に舞台演出を手掛け、昭和 12（1937）年に東宝に入社。昭和 15（1940）年に『虎造の荒神山』で監督デビュー。

¹⁵ オプチカル

オプチカル・プリンターのこと。現像済のフィルムを別のフィルムに焼き付けることで、2 つのフィルムに映る映像を 1 つのフィルムに合成する処理を行うことができる機械。日本においては円谷英二がわざわざアメリカよりオプチカル・プリンターを取り寄せて購入し、映画・テレビドラマ製作に活かしたことで知られる。

¹⁶ 合成

複数の映像を組み合わせ、1 つの映像に仕上げる技術・工程のこと。撮影現場で行う場合と、撮影終了後の編集段階で行う場合（ポストプロダクション）の 2 つの場合がある。

¹⁷ 大作さん

カメラマン、映画監督・木村大作（1939～）のこと。高校卒業後に東宝へ入社、撮影助手を務めたのちに『野獣狩り』（1973 年）でカメラマンデビュー。黒澤明作品にも多く参加し、『日本沈没』（1973 年）、『八甲田山』（1977 年）、『鉄道員（ぽっぽや）』（1999 年）などでカメラマンを務め、『劔岳 点の記』（2009 年）では監督を務めた。令和 2（2020）年に文化功労者として顕彰。

¹⁸ 安本さん

カメラマン・安本淳（1907～1990）のこと。昭和 5（1930）年に日活太秦撮影所でデビュー。『丹下左膳餘話 百萬両の壺』など時代劇に積極的に関わり、昭和 12（1937）年に東宝へ移籍。戦後は稲垣浩、豊田四郎などの作品に参加し、中でも『放浪記』（1962 年）や『乱れる』（1964 年）など数多くの成瀬巳喜男作品でカメラマンを務めた。

¹⁹ 古山さん

カメラマン・古山正のこと。長く東宝で撮影助手・カメラマンとして活躍し『花のお江戸の無責任』（1964 年）で撮影助手を務めて以降、『首都消失』（1987 年）で B 班撮影、『原野の子ら』（1997 年）で撮影監督を務めた。

²⁰ 末安さん

プロデューサー・末安昌美のこと。昭和 17（1942）年に東宝に入社し、戦後は特殊技術課の課長に就任。後に円谷プロ

ダクションでプロデューサーとして活躍した。

²¹ 室内

室内処理のこと。現場で撮影した映像に、合成処理・加工をする一連の作業を指す。

²² 『山本五十六』

映画『連合艦隊司令長官 山本五十六』（監督：丸山誠治、特技監督：円谷英二、脚本：須崎勝彌・丸山誠治）のこと。1968 年公開。東宝製作。

²³ 森岩雄

映画プロデューサー・森岩雄（1899～1979）のこと。若いころより脚本家・評論家として映画業界に関わり、1933 年の P.C.L.映画製作所（東宝の前身）の設立に参加。1937 年の東宝映画株式会社設立にあたり取締役に就任。円谷英二の才能を見出し、社内に特殊技術課を設立した。

²⁴ 『妖星ゴラス』

映画『妖星ゴラス』（監督：本多猪四郎、特技監督：円谷英二、脚本：木村武）のこと。1962 年公開。東宝製作。

²⁵ 『海底軍艦』

映画『海底軍艦』（監督：本多猪四郎、特技監督：円谷英二、脚本：関沢新一）のこと。1963 年公開。東宝製作。

²⁶ 壊し

特殊撮影において、ミニチュアで作成した建物や地形セットなどを破壊すること。

²⁷ アリフレックス

1917 年にドイツで設立された ARRI 社（Arnold & Richter Gne Technik）が製造してきたカメラのこと。

²⁸ ミツヘル

アメリカの企業・Mitchell Camera Corporation により製造された映像撮影機（カメラ）のこと。日本でも昭和初期から撮影所に導入され使用された。

²⁹ カメフレックス

フランスのエクレール(Eclair)が製造したカメラ、カメフレックス（Caméflex）のこと。

³⁰ 噛まない

「噛む」とはカメラの内部でフィルムを噛み込んでしまうトラブルのこと。

³¹ オックスベリー

アメリカのフィルムスキャナ、レコーダーの製造メーカー・オックスベリー（Oxberry）社のこと。ここでは同社の製造したオプチカル・プリンターのことを指す。

³² 小野寺さん

合成技師・VFX プロデューサー・小野寺浩（1944～）のこと。東宝特殊技術課でオプチカル作業等を手掛け、『怪獣島の決戦 ゴジラの息子』（1967 年）、『連合艦隊司令長官 山本五十六』（1968 年）などで合成・光学撮影を務める。のちに日本エフェクトセンター株式会社へ移籍、2000 年代以降のゴジラ作品においてもビジュアルエフェクトスーパーバイザーとして携わっている。

³³ 『日本海大海戦』

映画『日本海大海戦』（監督：丸山誠治、特技監督：円谷英二、脚本：八住利雄）のこと。1969 年公開。東宝製作。

³⁴ 合成材料

合成作業を行うために必要となる、本体の映像に組み合わせるための火花や煙などの映像素材のこと。

³⁵ 向山さん

合成技師・向山宏（1915～没年不詳）のこと。昭和 15（1940）年に東宝に入社後、合成撮影・合成作画を手掛ける。昭和 29（1954）年公開の『ゴジラ』では特撮スタッフが 4 名クレジットされているが、そのうちの一人である。レベルの高い合成を仕上げ、「向山合成」として名を知られた。

³⁶ 三瓶さん

合成技師・三瓶一信（1922～）のこと。福島県出身。円谷英二の同郷であったことから誘いを受け、東宝へ入社。合成技師として活躍した。

³⁷ 松田さん

合成技師・松田博のこと。『ニッポン無責任時代』（1962 年）、『秘剣』（1963 年）、『沈丁花』（1966 年）、『弾痕』（1969 年）、『HOUSE ハウス』（1977 年）などの作品で合成を務めた。

³⁸ 生合成

撮影したフィルム同士を組み合わせる合成ではなく、カメラの前にマスクを設置して撮影したフィルムを巻き戻し、重ねて撮影することで合成を行う方法のこと。

³⁹ マスク

合成処理の際に、フィルムが感光しないよう覆い隠す素材のこと。

⁴⁰ IMAGICA

現在の株式会社 IMAGICA GROUP のこと。映像コンテンツ・映像制作等を手掛ける。昭和 10（1935）年に映画用フィルムの現像・プリントを手掛ける株式会社極東現像所として創業した。

⁴¹ 東京現像所

昭和 30（1955）年に映画フィルムの現像を行うことを目的に設立、のちに東宝株式会社の連結子会社となる。令和 5（2023）年 11 月に事業を終了。

⁴² キヌタラボ

キヌタ・ラボラトリー、現：株式会社光映新社のこと。昭和 9（1934）年に東宝現像所として設立され、東宝作品をはじめ多くの映像作品の現像処理を担当した。昭和 34（1959）年にキヌタ・ラボラトリーと改称、昭和 48（1973）年に現在の名称となった。

⁴³ 東洋現像所

株式会社東洋現像所（現：株式会社 IMAGICA Lab.）のこと。昭和 7（1932）年に京都に設立された「極東フィルム研究所」を前身とし、戦前から戦後の映画全盛期において多くの作品の現像処理を手掛けた。

⁴⁴ 徳政さん

光学撮影技師・徳政義行（1935～）のこと。東宝特殊技術課では撮影を務めたのちに光学合成部門へと移る。のちにキヌタ・ラボラトリーへ移籍。『世界大戦争』（1959 年）、『海底軍艦』（1963 年）、『モスラ対ゴジラ』（1964 年）など多くの東宝特撮作品において光学合成処理を手掛けた。

⁴⁵ 飯塚さん

光学作画・飯塚定雄（1934～2023）のこと。東宝に入社後、円谷英二特技監督作品の多くで光学作画を務め、怪獣やメカが出す光線の描写を手掛けた。円谷英二没後は東宝を退社、自身の会社であるデン・フィルム・エフェクトを設立した。

⁴⁶ 中野さん

特技監督・中野昭慶（1935～2022）のこと。大学卒業後、昭和 34（1959）年に東宝へ入社。『妖星ゴラス』（1961 年）より特撮班の助監督を務めて円谷英二を支えた。昭和 48（1973）年公開の『日本沈没』で特技監督となって以降は、『惑星大戦争』（1977 年）、『連合艦隊』（1981 年）、『ゴジラ』（1984 年）、『竹取物語』（1987 年）など数多くの大作映画の特技監督を務めた。1990 年代以降はテーマパークや博覧会映像なども手掛けている。

⁴⁷ 『日本沈没』

映画『日本沈没』（監督：森谷司郎、特技監督：中野昭慶、脚本：橋本忍）のこと。昭和 48（1973）年公開。東宝映画・東宝映像製作。

⁴⁸ ブルーバック

合成用の映像素材を撮影する際に青色の背景を用いる技術のこと。青色の背景の前で人物や物の撮影を行ったのち、青色の部分に別の背景素材を組み合わせる。

⁴⁹ 大林宣彦

映画監督・大林宣彦（1938～2020）のこと。大学在学中より自主映画を制作して注目を浴び、草創期のテレビコマーシャルディレクターとして活躍。昭和 52（1977）年公開の『HOUSE ハウス』で商業映画の監督を初めて務める。その後「尾道三部作」と呼ばれる『転校生』（1982 年）、『時をかける少女』（1983 年）、『さびしんぼう』（1985 年）といった作品を手掛けた。

⁵⁰ 森谷司郎

映画監督・森谷司郎（1931～1984）のこと。大学卒業後に東宝に入社、黒澤明のもとで助監督を務める。昭和 41（1966）年の『ゼロ・ファイター 大空戦』で監督デビューし、昭和 48（1973）年公開の『日本沈没』、昭和 52（1977）年公開の『八甲田山』は大ヒットを記録した。

⁵¹ 5 万フィート

約 15,240m。1 フィートは 0.3048 m である。

⁵² 倍数

スロー映像にするための撮影フィルムのスピードのこと。倍数を上げれば上げるほどスローな映像が撮影できる。

⁵³ 『ゴジラ対メカゴジラ』

映画『ゴジラ対メカゴジラ』（監督：福田純、特技監督：中野昭慶、脚本：山浦弘靖・福田純）のこと。昭和 49（1974）年公開。東宝映像製作。

⁵⁴ ナバーム

火薬でガソリンを散布させて点火する、撮影用の火炎爆発の通称。

⁵⁵ イーストマン

アメリカの写真用具メーカー「イーストマン・コダック」のこと。世界で初めてロールフィルム、カラーフィルムを製造した会社であり、ここでは同社で製造された映画用フィルムのことを指す。

⁵⁶ フジ

日本の化学メーカー・富士フィルム株式会社のこと。ここでは同社で製造された映画用フィルムのことを指す。

⁵⁷ アグファ

ベルギーに本社を置く、アグファ・ガバルト株式会社のこと。ここでは同社で製造された映画用フィルムのことを指す。

⁵⁸ EK

イーストマン・コダックのこと。註 55 参照。

⁵⁹ マガジン

フィルムを入れてカメラに装填する遮光性のケースのこと。

⁶⁰ 綿テープ

布テープ、ガッファータープのこと。

⁶¹ 掻き落とし

掻き落としピンのこと。カメラ内部でフィルムを走行させる役割がある。

⁶² レジスト

レジストレーションピンのこと。フィルムの穴にピンを入れることで露光中のフィルムを固定する役割がある。

⁶³ パナ

アメリカの映画機材会社・パナビジョンのこと。機材の開発・製作・レンタル等を手掛ける。

⁶⁴ 三和

株式会社三和映材社のこと。映像機材、照明等のレンタル業を手掛ける。昭和 55（1980）年よりパナビジョン社の日本総代理店を務める。

⁶⁵ ヘリコプターでミニチュアセットを撮影する

ここでは『青島要塞爆撃命令』でのシーンを指す。映画『青島要塞爆撃命令』（監督：古澤憲吾、特技監督：円谷英二、脚本：須崎勝彌）は昭和 38（1963）年公開。東宝製作。

⁶⁶ 『太平洋の翼』

映画『太平洋の翼』（監督：松林宗恵、特技監督：円谷英二、脚本：須崎勝彌）のこと。昭和 38（1963）年公開。東宝製作。

⁶⁷ 御殿場

静岡県御殿場市のこと。県東部、富士山の麓に位置する。『青島要塞爆撃命令』では、御殿場にビスマルク要塞の巨大なオープンセットを組み、そこにミニチュアの蒸気機関車などを実際に走らせて撮影を行った。

⁶⁸ ディフュージョン

フィルタ等により光を拡散させ、やわらかい印象に変えること。

⁶⁹ 鶴見さん

カメラマン・鶴見孝夫のこと。前註 8 参照。

⁷⁰ 『帰ってきたウルトラマン』

昭和 46（1971）年から昭和 47（1972）年にかけて放送された特撮テレビドラマ。TBS 系で放送、円谷プロダクション・TBS 製作。

⁷¹ 研究所

株式会社特撮研究所のこと。1965 年に特撮監督・矢島信男が設立。仮面ライダーシリーズやスーパー戦隊シリーズなどの特撮テレビ作品、数多くの映画作品の特撮を手掛けている。

⁷² 『太平洋の嵐』

映画『ハワイ・ミッドウェイ大海空戦 太平洋の嵐』（監督：松林宗恵、特技監督：円谷英二、脚本：橋本忍、国弘威雄）のこと。昭和 35（1960）年公開。東宝製作。

⁷³ DN

デュープネガのこと。オリジナルネガから直接コピーを取ったもののこと。『連合艦隊司令長官 山本五十六』（1968 年）で

は、過去作の『ハワイ・ミッドウェイ大海空戦 太平洋の嵐』（1960 年）や『太平洋の翼』（1963 年）から特撮シーンを流用している。

⁷⁴ 寒天の海

大海原をミニチュアセットで再現するため、青色に着色した寒天を広げて海を表現する技法のこと。

⁷⁵ 四塩化チタン

チタンの塩化物で化学式は TiCl4 。水分と反応することで白煙を出す性質があるため、火を使わずに煙を出したい場合に使用される。

⁷⁶ 荷重

スタジオの天井近くにある照明や操演のための足場のこと。

⁷⁷ 『連合艦隊』

映画『連合艦隊』（監督：松林宗恵、特技監督：中野昭慶、脚本：須崎勝彌）のこと。昭和 56（1981）年公開。東宝映画製作。

⁷⁸ 『東京湾炎上』

映画『東京湾炎上』（監督：石田勝心、特技監督：中野昭慶、脚本：大野靖子、舛田利雄）のこと。昭和 50（1975）年公開。東宝映画・東宝映像製作。

⁷⁹ 『ゴジラ対メガロ』

映画『ゴジラ対メガロ』（監督：福田純、特技監督：中野昭慶、脚本：福田純）のこと。昭和 48（1973）年公開。東宝映像製作。

⁸⁰ 『流星人間ゾーン』

昭和 48（1973）年に放送された特撮テレビドラマ。日本テレビ系で放送、東宝映像・萬年社製作。

⁸¹ 『竹取物語』

映画『竹取物語』（監督：市川崑、特技監督：中野昭慶、脚本：菊島隆三、石上三登志、日高真也、市川崑）のこと。昭和 62（1987）年公開。東宝映画・フジテレビジョン製作。

⁸² 市川崑

映画監督・市川崑（1915～2008）のこと。昭和 8（1933）年に京都の J.O.スタジオ（のちの東宝京都撮影所）に入社し、映画界に入る。アニメーター、助監督を経験ののちに昭和 23（1948）年に監督デビュー。昭和 40（1965）年には東京オリンピックの記録映画『東京オリンピック』で総監督を務めた。

⁸³ ノーダルポイント

カメラの角度を変えて撮影しても、視差のズレが生じないポイントのこと。

⁸⁴ 浅井さん

助監督・浅井正勝（1933～）のこと。大学卒業後、昭和 30（1955）年に東宝へ入社。『ゴジラの逆襲』（1955 年）から助監督を務め、昭和 36（1961）年にチーフ助監督に昇進、円谷英二作品の多くで助監督を務めた。昭和 38（1963）年には東宝特殊技術課課長に就任。主な参加作品は『世界大戦争』（1961 年）、『キングコング対ゴジラ』（1962 年）など。

⁸⁵ 『ヘドラ』

映画『ゴジラ対ヘドラ』（監督：坂野義光、特殊技術：中野昭慶、脚本：馬淵薫、坂野義光）のこと。昭和 46（1971）年公開。東宝製作。

⁸⁶ 坂野組

『ゴジラ対ヘドラ』で監督を務めた坂野義光と、その下にいたスタッフを指す。映画業界においては、監督とその下で働くスタッフたちをまとめて監督の名前を取り「○○組」と呼ぶことがある。

⁸⁷ 50 インチ

ここでは画面サイズ 50 インチ（縦 62.3 cm、横 110.7 cm）のテレビのことを指す。

⁸⁸ シネスコ

シネマスコープのこと。主に映画で用いられていたワイドスクリーン技術で、横縦比 2.35：1 の比率の画面のこと。「シネスコ」はその略称。ハリウッドにおいては 1953 年公開の『聖衣』で初めて用いられた。

⁸⁹ ビスタビジョン

映像の画面比率のことで、横縦比 1.66：1（ヨーロッパン・ビスタ）と 1.85：1（アメリカン・ビスタ）の 2 種類があるが、日本では主にアメリカン・ビスタサイズが用いられることが多い。1954 年公開の『ホワイト・クリスマス』が世界初の使用例。

⁹⁰ シネラマ

映画で用いられた画面比率のことで、横縦比 2.88：1 の大きさ。35 mmフィルムを横に 3 つ並べて投影した際の画面サイズと同一であり、シネマスコープより大型である。

⁹¹ アイマックス

カナダの映像制作会社・IMAX コーポレーションが製作した、カメラ・フィルム・プロジェスター等のシステムからなる大画面投影技術。画面サイズは横縦比 1.43：1 または 1.9：1。

⁹² デン・フィルム

デン・フィルム・エフェクトのこと。光学合成技師・飯塚定雄が中野稔、高野宏一などとともに立ち上げた、合成作業を専門に手掛ける会社。

⁹³ 『西遊記』

昭和 53（1978）年から昭和 54（1979）年にかけて放送されたテレビドラマ。日本テレビ・国際放映製作。翌年には続編となる『西遊記 II』（1979～1980 年）が放送された。

⁹⁴ 桂林

中国南東部に位置する街。カルスト地形で有名。

⁹⁵ 片目

片側にしか固定用の穴が開いていないフィルムのこと。

⁹⁶ タイトルバック

映画やドラマ作品で題名・出演者・スタッフ名などの字幕の後ろに表示される画面のこと。

⁹⁷ 『ウルトラマン A』

昭和 47（1972）年から 48（1973）年に放送された特撮テレビドラマ。TBS 系列で放送、円谷プロダクション・TBS 製作。

⁹⁸ 『ウルトラマンタロウ』

昭和 48（1973）年から 49（1974）年に放送された特撮テレビドラマ。TBS 系列で放送、円谷プロダクション・TBS 製作。

⁹⁹ 4 スタ

東京都世田谷区の東宝撮影所（現：東宝スタジオ）にかつて存在した「第 4 スタジオ」の略称。「3 スタ」は「第 3 スタジオ」の略称。

¹⁰⁰ 曳光弾

発光体を内蔵した弾丸のこと。飛ぶ間に発光し、弾道が線を描くように見える。

¹⁰¹ 窓

オプチカル・プリンターのプロジェクターとカメラの中間にある光軸を繋ぐ部分にある、フィルターを差し込むためのホルダーのこと。開口径はフィルムの幅と同じ 35mm。

¹⁰² 『日本沈没』（TV 版）

昭和 49（1974）年から昭和 50（1975）年に放送されたテレビドラマ。TBS 系列で放送、東宝映像・TBS 製作。

¹⁰³ 竜巻

ドラマ『日本沈没』第 7 話「空の牙、黒い竜巻」（監督：西村潔、特殊技術：田淵吉男、脚本：山根優一郎）のこと。昭和 49（1974）年 11 月 17 日放送。

¹⁰⁴ 大竜巻

映画『土魂魔道 大竜巻』（監督：稲垣浩、特技監督：円谷英二、脚本：木村武、稲垣浩）のこと。昭和 39（1964）年公開。宝塚映画製作。

¹⁰⁵ 霞ヶ浦

茨城県南東部にある湖。

¹⁰⁶ 白バック

白バック合成のこと。合成に用いる素材を撮影する際に、白い背景を用いる技術のこと。

¹⁰⁷ オーロラ

ドラマ『日本沈没』第 11 話「京都にオーロラが!!」（監督：金谷稔、特殊技術：高野宏一、脚本：山根優一郎）で登場するオーロラのこと。昭和 49（1974）年 12 月 15 日放送。

¹⁰⁸ メラメラガラス

厚さが波状に不均等に作られたガラス板のこと、ガラスを通した光がめらめらと揺れることからこう呼ばれたとされる。

¹⁰⁹ 『大予言』

映画『ノストラダムスの大予言』（監督：舛田利雄、特技監督：中野昭慶、脚本：八住利雄）のこと。昭和 49（1974）年公開。東宝映像・東宝映画製作。

¹¹⁰ 現代企画

かつて存在した映像制作会社・日本現代企画のこと、宣弘社の下請けとして『シルバー仮面』（1971 年）、『アイアンキング』（1972 年）、『スーパーロボット レッドバロン』（1973 年）を製作。

¹¹¹ この水を落としたところ

洪水の場面を撮影するために水落としの仕掛けを使ったことを指す。水落としとは、立方体の金属タンクに水を貯め、本番でそれをひっくり返すことでセットに水を落とす仕掛けのこと。ここではドラマ『日本沈没』第 8 話「怒りの濁流」（監督：山際永三、特殊技術：高野宏一、脚本：山根優一郎）のダム決壊シーンのことを指す。

¹¹² 手描きマスク

手描きで作成したマスク（フィルムを合成する際に被写体が二重に重ならないよう、フィルムを覆い隠すためのもの）のことを指す。

¹¹³ 『大空のサムライ』

映画『大空のサムライ』（監督：丸山誠治、特技監督：川北紘一、脚本：須崎勝彌）のこと。昭和 51（1976）年公開。東宝映画製作。

¹¹⁴ U コン

小型エンジンとワイヤーで稼働・操縦する小型模型飛行機のこと。日本では 1960〜70 年代に流行した。

¹¹⁵ フォトソニックの 500

フォトソニックアクションマスター500 のこと。ハイスピード撮影用の 16mm 映画カメラ。

¹¹⁶ アリマウント

アリ社が開発したレンズマウントシステム（レンズとカメラ本体を接続する機構）のこと。

¹¹⁷ 特効

特殊効果のこと。撮影現場において火薬を使った爆発・火花・煙・霧などを作り出す役職を称する。電飾など電気関係も受け持つ。

¹¹⁸ 赤電話

委託公衆電話の通称。公衆電話のひとつ。主に店舗に設置され、電話機本体の色が赤いことからこの名称で呼ばれた。平成 7（1995）年以降は使用されなくなった。

¹¹⁹ 回す

フィルムを使うことを指す。黎明期の映画カメラでは手動のクランクを回してフィルムを送っていたことの名残。

¹²⁰ 山本さん

カメラマン・山本武のこと。註 9 参照。

¹²¹ 『零戦燃ゆ』

映画『零戦燃ゆ』（監督：舛田利雄、特技監督：川北紘一、脚本：笠原和夫）のこと。昭和 59（1984）年公開。東宝映画製作。

¹²² 『世界大戦争』

映画『世界大戦争』（監督：松林宗恵、特技監督：円谷英二、脚本：八住利雄、馬淵薫）のこと。昭和 36（1961）年公開。東宝製作。

¹²³ B-29

第二次世界大戦時にアメリカ・ボーイング社が開発した大型爆撃機・ボーイング B-29 スーパーフォートレスのこと。

¹²⁴ 零戦

第二次世界大戦時に日本帝国海軍が開発した艦上戦闘機・零式艦上戦闘機の略称。

¹²⁵ 島倉さん

背景画家・島倉二千六のこと。昭和 34（1959）年に東宝に所属、東宝特撮作品の多くの背景画を手掛けた。その後はウルトラマンシリーズやガメラシリーズ等にも背景画で参加している。

¹²⁶ 『HOUSE ハウス』

映画『HOUSE ハウス』（監督：大林宣彦、脚本：桂千穂）のこと。昭和 52（1977）年公開。東宝映像製作。

¹²⁷ 白組

映像制作会社・株式会社白組のこと。VFX からミニチュア撮影といった幅広い撮影技術で制作を手掛けている。

¹²⁸ 島村達雄

アニメーター、映像ディレクター・島村達雄のこと。現在、株式会社白組の代表取締役会長。

¹²⁹ エリアル合成

カメラとプロジェクターの間に大きなレンズがある合成機。精度の高いマスクや素材合成が基本だが、下絵の解像度が若

干落ちる欠点がある。

¹³⁰ 『さよならジュピター』

映画『さよならジュピター』（総監督：小松左京、監督：橋本幸治、特技監督：川北紘一、脚本：小松左京）のこと。昭和 59（1984）年公開。東宝映画・イオ製作。

¹³¹ モーションコントロールカメラ

コンピューター制御で撮影を行うことのできるカメラのこと。移動するカメラと被写体の位置がコンピューターでプログラミングされており、何度繰り返しても同じ位置での撮影を行うことが可能となる。

¹³² 深度

被写界深度のこと。撮影においてピントが合って鮮明にみえる範囲の広さを指す。深度が深いほど広範囲にピントを合わせることができる。

¹³³ 鈴木健二

特殊技術・鈴木健二（1957〜）のこと。平成ゴジラシリーズ等の作品で助監督を務めた後、『モスラ 3 キングギドラ来襲』（1998 年）で特殊技術を務める。円谷英二ミュージアム特別映像『～夢の挑戦 ゴジラ須賀川に現る～』でも演出を務めた。

¹³⁴ ステッピングモーター

コンピューターで正確に動きをコントロールできるモーターのこと。

¹³⁵ 『アナザー・ウェイ』

映画『アナザー・ウェイ ーD 機関情報ー』（監督：山下耕作、特技監督：川北紘一、脚本：石倉保志）のこと。昭和 63（1988）年公開。タキ・エンタープライズ製作。

¹³⁶ メッサー・シュミット

ドイツの航空機・自動車メーカー、メッサー・シュミットのこと。第二次世界大戦中にはドイツ空軍の戦闘機を製造していたことで知られる。

¹³⁷ ドリーム・プラネット・ジャパン

株式会社ドリーム・プラネット・ジャパンのこと。特技監督・川北紘一が設立した会社で、映像制作、イベント企画等を手掛ける。

¹³⁸ 『螢川』

映画『螢川』（監督：須川栄三、特技監督：川北紘一、脚本：中岡京平、須川栄三）のこと。昭和 62（1987）年公開。松竹製作。

¹³⁹ 矢島信男

特撮監督・矢島信男（1928〜20）のこと。昭和 24（1949）年に松竹に入社し、川上景司に師事する。特撮カメラマンとして『君の名は 第三部』（1954 年）、『忘れ得ぬ慕情』（1956 年）などの特撮に参加。昭和 34（1959）年からは東映に移籍し、『海底大戦争』（1966 年）などを手掛けた。昭和 40（1965）年に株式会社特撮研究所を設立、『宇宙からのメッセージ』（1978 年）『魔界転生』（1981 年）などの映画、仮面ライダーシリーズやスーパー戦隊シリーズなどのテレビ番組の多くで特撮を手掛けた。

¹⁴⁰ 『魔界転生』

映画『魔界転生』（監督：深作欣二、特撮監督：矢島信男、脚本：野上龍雄、石川孝人、深作欣二）のこと。昭和 56（1981）年公開。角川春樹事務所・東映製作。

¹⁴¹ 深作監督

映画監督・深作欣二（1930～2003）のこと。昭和 28（1953）年に東映へ入社後、昭和 36（1961）年に『風来坊探偵 赤い谷の惨劇』で監督デビュー。『仁義なき戦い』シリーズや『里見八犬伝』（1983 年）などをはじめ、アクション映画、時代劇、SF と幅広い作品を手掛けた。

¹⁴² 中野さん

光学合成技師・中野稔（1939～2021）のこと。日本大学芸術学部在学中に円谷英二に師事。卒業後に円谷プロダクションへ入社し、『ウルトラ Q』（1966 年）、『ウルトラマン』（1966～67 年）、『ウルトラセブン』（1967～68 年）『マイティジャック』（1968 年）など多くの円谷プロダクション作品で光学合成を担当した。

¹⁴³ 『ジャンボーグ A』

昭和 48（1973）年に放送された特撮テレビドラマ。NET 系列（現：テレビ朝日系列）で放送、毎日放送・円谷プロダクションの製作。

¹⁴⁴ 『ミラーマン』

昭和 46（1971）年から昭和 47（1972）年に放送された特撮テレビドラマ。フジテレビで放送、フジテレビ・円谷プロダクションの製作。

¹⁴⁵ 東映化工

フィルムの現像を専門とする東映化学工業株式会社（現：東映ラボ・テック株式会社）のこと。昭和 26（1951）年に創業、昭和 34（1959）年に東映のグループ会社となる。平成 14（2002）年に現在の社名に変更し、東映製作の映画・アニメ・ドラマのほか、他社作品の現像も手掛けている。

¹⁴⁶ 国際放映

国際放映株式会社のこと。映画・テレビ等の映像制作を手掛ける会社であり、昭和 23（1948）年に株式会社新東宝として設立、昭和 39（1964）年に商号を国際放映株式会社に変更した。

¹⁴⁷ 夏目雅子

俳優・夏目雅子（1957～1985）のこと。昭和 51（1976）年にデビュー、テレビドラマ『西遊記』で三蔵法師を演じて人気を博す。その他にもドラマ『悪魔の手毬唄』（1978 年）、映画『鬼龍院花子の生涯』（1982 年）などに出演した。

¹⁴⁸ 『ブルガサリ』

映画『ブルガサリ 伝説の大怪獣』（昭和 60（1985）年製作、平成 10（1998）年日本公開）のこと。

¹⁴⁹ 嘉一さん

光学撮影、合成技師・真野田嘉一のこと。『メカゴジラの逆襲』（1975 年）、『ゴジラ』（1984 年）、『さよならジュピター』（1984 年）、『竹取物語』（1987 年）などで光学撮影、合成を手掛ける。

¹⁵⁰ 舛田監督

映画監督・舛田利雄（1927～）のこと。昭和 25（1950）年に新東宝に入社し助監督を務めたのち、日活に移籍。昭和 33（1958）年公開『心と肉体の旅』で監督デビュー。昭和 44（1969）年にフリーへ転向し『トラ、トラ、トラ！』（1970 年）、『二百三高地』（1980 年）、『日本海大海戦 海ゆかば』（1983 年）、『零戦燃ゆ』（1984 年）などの大作を手掛けた。

¹⁵¹ 黒澤さん

映画監督・黒澤明（1910～1998）のこと。戦後の日本映画を代表する映画監督の一人。昭和 11（1936）年に映画界に入り、昭和 18（1943）年の『姿三四郎』で監督デビュー。その後『羅生門』（1950 年）、『七人の侍』（1954 年）、『乱』（1985 年）などの作品を監督し国内外で高い評価を受けた。

¹⁵² 『影武者』

映画『影武者』（監督：黒澤明、脚本：黒澤明、井出雅人）のこと。昭和 55（1980）年公開。黒澤プロダクション・東宝映画製作。

¹⁵³ 斎藤さん

撮影監督・斎藤孝雄（1929～2014）のこと。昭和 37（1962）年に黒澤明監督作品『椿三十郎』で撮影監督デビュー。その後も多くの黒澤作品の撮影を務めた。

¹⁵⁴ あの虹のやつ

映画『影武者』において、行軍する騎馬武者の行列の上に虹がかかるシーンのこと。

¹⁵⁵ 映像美術

株式会社東宝映像美術のこと。1970 年代前半に東宝撮影所の美術部が東宝美術として、映像事業部が東宝映像として独立したのち、昭和 63（1988）年に東宝美術が東宝映像を吸収合併して成立した。

¹⁵⁶ 『スター・ウォーズ』

『スター・ウォーズ』は昭和 52（1977）年に公開されたアメリカ映画。後年に『スター・ウォーズ エピソード 4／新たなる希望』と改題され、続編の映画をはじめ多くの作品が作られるシリーズとなっている。なお、同シリーズで本格的に CG が使用され始めたのは第 4 作目の『スター・ウォーズ エピソード 1／ファントム・メナス』（1999 年）。

¹⁵⁷ ラーメン博物館

神奈川県横浜市にある「新横浜ラーメン博物館」のこと。平成 6（1994）年オープン。

¹⁵⁸ 志摩スペイン村

三重県志摩市にある複合リゾート施設。平成 6（1994）年オープン。

¹⁵⁹ 岩岡さん

新横浜ラーメン博物館館長・岩岡洋志（1959～）のこと。

¹⁶⁰ 祖師谷

東京都世田谷区の地名。かつて円谷英二の自宅が祖師谷にあった。

¹⁶¹ 粂さん

円谷英二の三男・円谷粂（1944～）のこと。円谷エンターテイメント社長を務めたのち、円谷プロダクション副社長を務めた。

¹⁶² 佐川さん

特技監督・佐川和夫（1939～）のこと。大学在学中に円谷英二に師事し、東宝特殊技術課を経て円谷特技プロダクションに設立と同時に入社。『マイティジャック』（1968 年）で特技監督デビュー。

●宮西武史氏の主な参加作品

作品名	公開年	現著作権者 または当時の製作会社	監督	特技監督 または特撮監督 ※類似役職を含む	脚本家
『妖星ゴラス』	1962年	東宝	本多猪四郎	円谷英二	木村武
『キングコング対ゴジラ』	1962年	東宝	本多猪四郎	円谷英二	関沢新一
『太平洋の翼』	1963年	東宝	松林宗恵	円谷英二	須崎勝彌
『青島要塞爆撃命令』	1963年	東宝	古澤憲吾	円谷英二	須崎勝彌
『海底軍艦』	1963年	東宝	本多猪四郎	円谷英二	関沢新一
『モスラ対ゴジラ』	1964年	東宝	本多猪四郎	円谷英二	関沢新一
『宇宙大怪獣ドゴラ』	1964年	東宝	本多猪四郎	円谷英二	関沢新一
『三大怪獣 地球最大の決戦』	1964年	東宝	本多猪四郎	円谷英二	関沢新一
『太平洋奇跡の作戦 キスカ』	1965年	東宝	丸山誠治	円谷英二	須崎勝彌
『フランケンシュタイン対地底怪獣』	1965年	東宝	本多猪四郎	円谷英二	馬淵薫
『怪獣大戦争』	1965年	東宝	本多猪四郎	円谷英二	関沢新一
『フランケンシュタインの怪獣 サンダ対ガイラ』	1966年	東宝	本多猪四郎	円谷英二	馬淵薫 本多猪四郎
『キングコングの逆襲』	1967年	東宝	本多猪四郎	円谷英二	馬淵薫
『怪獣島の決戦 ゴジラの息子』	1967年	東宝	福田純	有川貞昌	関沢新一 斯波一絵
『怪獣総進撃』	1968年	東宝	本多猪四郎	有川貞昌	馬淵薫 本多猪四郎
『連合艦隊司令長官 山本五十六』	1968年	東宝	丸山誠治	円谷英二	須崎勝彌 丸山誠治
『緯度0大作戦』	1969年	東宝	本多猪四郎	円谷英二	関沢新一 テッド・シャードマン
『日本海大海戦』	1969年	東宝	丸山誠治	円谷英二	八住利雄
『ゴジラ・ガニメ・カメバ 決戦！ 南海の大怪獣』	1970年	東宝	本多猪四郎	有川貞昌	小川英
『ウルトラマンA』	1972～73年	円谷プロダクション			
『ジャンボーグA』	1973年	円谷プロダクション			
『ゴジラ対メガロ』	1973年	東宝	福田純	中野昭慶	福田純
『日本沈没』	1973年	東宝	森谷司郎	中野昭慶	橋本忍
『人間革命』	1973年	シナノ企画	舛田利雄	中野昭慶	橋本忍
『流星人間ゾーン』	1973年	東宝映像美術			
『ゴジラ対メガゴジラ』	1974年	東宝	福田純	中野昭慶	山浦弘靖 福田純
『ノストラダムスの大予言』	1974年	東宝	舛田利雄	中野昭慶	八住利雄
『エスパイ』	1974年	東宝	福田純	中野昭慶	小川英
『日本沈没』（ドラマ）	1974～75年	東宝			
『メガゴジラの逆襲』	1975年	東宝	本多猪四郎	中野昭慶	高山由紀子
『東京湾炎上』	1975年	東宝	石田勝心	中野昭慶	大野靖子 舛田利雄
『続・人間革命』	1976年	シナノ企画	舛田利雄	中野昭慶	橋本忍
『大空のサムライ』	1976年	東宝映画 大観プロダクション	丸山誠治	川北紘一	須崎勝彌
『円盤戦争バンキッド』	1976～77年	東宝			
『HOUSE ハウス』	1977年	東宝	大林宣彦		桂千穂
『惑星大戦争』	1977年	東宝	福田純	中野昭慶	中西隆三 永原秀一
『火の鳥』	1978年	東宝 火の鳥プロダクション	市川崑	中野昭慶	谷川俊太郎
『西遊記』	1978～79年	国際放映			
『メガロマン』	1979年	東宝			

作品名	公開年	現著作権者 または当時の製作会社	監督	特技監督 または特撮監督 ※類似役職を含む	脚本家
『西遊記II』	1979～80年	国際放映			
『影武者』	1980年	東宝	黒澤明		黒澤明 井出雅人
『二百三高地』	1980年	東映	舛田利雄	中野昭慶	笠原和夫
『地震列島』	1980年	東宝	大森健次郎	中野昭慶	新藤兼人
『猿飛佐助』	1980年	日本テレビ 国際放映			
『ウルトラマン80』	1980～81年	円谷プロダクション			
『連合艦隊』	1981年	東宝	松林宗恵	中野昭慶	須崎勝彌
『魔界転生』	1981年	東映	深作欣二	矢島信男	野上龍雄 石川孝人 深作欣二
『大日本帝国』	1982年	東映	舛田利雄	中野昭慶	笠原和夫
『幻の湖』	1982年	東宝	橋本忍	中野昭慶	橋本忍
『日本海大海戦 海ゆかば』	1983年	東映	舛田利雄	中野昭慶	笠原和夫
『里見八犬伝』	1983年	KADOKAWA	深作欣二	矢島信男	鎌田敏夫 深作欣二
『さよならジュピター』	1984年	東宝 イオ	橋本幸治	川北紘一	小松左京
『零戦燃ゆ』	1984年	東宝	舛田利雄	川北紘一	笠原和夫
『ゴジラ』	1984年	東宝	橋本幸治	中野昭慶	永原秀一
『空海』	1984年	東映 全真言宗青年連盟映画製作本部	佐藤純彌	矢島信男	早坂暁
『愛・旅立ち』	1985年	フィルムリンクインターナショナル	舛田利雄	川北紘一	笠原和夫 舛田利雄
『首都消失』	1987年	関西テレビ 徳間書店 大映	舛田利雄	中野昭慶	山浦弘靖 舛田利雄
『竹取物語』	1987年	東宝 フジテレビジョン	市川崑	中野昭慶	菊島隆三 石上三登志 日高真也 市川崑
『ドン松五郎の大冒険』	1987年	プロジェクト・イー 東和プロダクション	後藤秀司	川北紘一	山田信夫
『螢川』	1987年	キネマ東京 日映	須川栄三	川北紘一	中岡京平 須川栄三
『公園通りの猫たち』	1989年	東映	中田新一		早坂暁
『動天 -DOHTEN-』	1991年	トーメン	舛田利雄	川北紘一	芦沢俊郎 笠原和夫 舛田利雄
『必殺！V・黄金の血』	1991年	松竹 朝日放送 京都映画撮影所	舛田利雄		吉田剛
『江戸城大乱』	1991年	東映 フジテレビジョン	舛田利雄		高田宏治
『ゴジラVSキングギドラ』	1991年	東宝	大森一樹	川北紘一	大森一樹
『ブルガサリ 伝説の大怪獣』	1998年日本公開				

●桜井景一氏の主な参加作品

作品名	公開年	現著作権者 または当時の製作会社	監督	特技監督 または特撮監督 ※類似役職を含む	脚本家
『流星人間ゾーン』	1973年	東宝映像美術			
『人間革命』	1973年	シナノ企画	舛田利雄	中野昭慶	橋本忍
『日本沈没』	1973年	東宝	森谷司郎	中野昭慶	橋本忍
『ゴジラ対メカゴジラ』	1974年	東宝	福田純	中野昭慶	山浦弘靖 福田純
『東京湾炎上』	1975年	東宝	石田勝心	中野昭慶	大野靖子 舛田利雄
『日本沈没』（ドラマ）	1974～75年	東宝			
『大空のサムライ』	1976年	東宝映画 大観プロダクション	丸山誠治	川北紘一	須崎勝彌
『地震列島』	1980年	東宝	大森健次郎	中野昭慶	新藤兼人
『連合艦隊』	1981年	東宝	松林宗恵	中野昭慶	須崎勝彌
『零戦燃ゆ』	1984年	東宝	舛田利雄	川北紘一	笠原和夫
『さよならジュピター』	1984年	東宝 イオ	橋本幸治	川北紘一	小松左京
『八岐之大蛇の逆襲』	1985年	DAICON FILM	赤井孝美	樋口真嗣	伊藤愛子 赤井孝美
『妖怪天国』	1986年	ポニーキャニオン	手塚眞		浦沢義雄 手塚眞
『竹取物語』	1987年	東宝 フジテレビジョン	市川崑	中野昭慶	菊島隆三 石上三登志 日高真也 市川崑
『アナザー・ウェイ -D機関情報-』	1988年	タキ・エンタープライズ	山下耕作	川北紘一	石倉保志
『五稜郭』	1988年	日本テレビ	齋藤光正		杉山義法
『奇兵隊』	1989年	日本テレビ	齋藤武市		野上龍雄
『セルコノ妖怪ハンター』	1991年	セディック	塚本晋也		塚本晋也
『ゴジラVSキングギドラ』	1991年	東宝	大森一樹	川北紘一	大森一樹
『ミカドロイド』	1991年	東宝 東北新社 円谷映像	原口智生	樋口真嗣	武上純希 原口智生
『源義経』	1991年	日本テレビ	山下耕作		杉山義法
『ゴジラVSモスラ』	1992年	東宝	大河原孝夫	川北紘一	大森一樹
『ゴジラVSメカゴジラ』	1993年	東宝	大河原孝夫	川北紘一	三村渉
『モスラ3 キングギドラ来襲』	1998年	東宝	米田興弘	鈴木健二	末谷真澄
『超星神グランセイザー』	2003～04年	グランセイザープロジェクト ・テレビ東京			
『幻星神ジャスティライザー』	2004～05年	ジャスティライザープロジェクト ・テレビ東京			
『超星艦隊セイザー-X』	2005～06年	セイザー-Xプロジェクト ・テレビ東京			
『劇場版 超星艦隊セイザー-X 戦え！星の戦士たち』	2005年	セイザー-Xムービープロジェクト	大森一樹	川北紘一	田部俊行
『マリと子犬の物語』	2007年	「マリと子犬の物語」製作委員会	猪俣隆一	清水俊文	山田耕大 清本由紀 高橋亜子
『Kawaii! JeNny』	2007年	「Kawaii! JeNny」製作委員会	川北紘一		浦沢義雄 千葉克彦 大和屋暁 下山健人 川端信也
『MM9 - MONSTER MAGNITUDE』	2010年	「MM9」製作委員会 毎日放送テレビ			
『ホントウノエガオ』	2012年	東京ディズニーリゾート			
『巨神兵東京に現わる』	2012年	スタジオジブリ	樋口真嗣		庵野秀明

作品名	公開年	現著作権者 または当時の製作会社	監督	特技監督 または特撮監督 ※類似役職を含む	脚本家
『進撃の巨人 ATTACK ON TITAN』	2015年	映画「進撃の巨人」製作委員会	樋口真嗣	尾上克郎	渡辺雄介 町山智浩
『進撃の巨人 ATTACK ON TITAN エンド オブ ザ ワールド』	2015年	映画「進撃の巨人」製作委員会	樋口真嗣	尾上克郎	渡辺雄介 町山智浩
『風に立つライオン』	2015年	「風に立つライオン」製作委員会	三池崇史		斉藤ひろし
『シン・ゴジラ』	2016年	東宝	樋口真嗣	樋口真嗣	庵野秀明
『～夢の挑戦 ゴジラ須賀川に現る～』	2019年	須賀川市	鈴木健二		
『超速パヒーロー ガンディーン』	2021年	NHK アラタFG			

【主要参考文献】

- ・東宝ゴジラ会 『特撮円谷組 ゴジラと東宝特撮にかけた青春』 洋泉社 2010 年
- ・森ビル株式会社 『平成 24 年度メディア芸術情報拠点・コンソーシアム構築事業 日本特撮に関する調査』 2013 年
(https://mediag.bunka.go.jp/article/tokusatsu_report-916/)
- ・森ビル株式会社 『平成 25 年度メディア芸術情報拠点・コンソーシアム構築事業 日本特撮に関する調査』 2014 年
(<https://mediag.bunka.go.jp/article/tokusatsu-report-h25-2366/>)
- ・森ビル株式会社 『平成 26 年度メディア芸術情報拠点・コンソーシアム構築事業 日本特撮に関する調査』 2015 年
(<https://mediag.bunka.go.jp/article/tokusatsu-report-h26-3547/>)
- ・飯塚定雄、松本肇 『光線を描き続けてきた男 飯塚定雄』 洋泉社 2016 年
- ・国立映画アーカイブ 所蔵映画フィルム検索システム
(<https://nfad.nfaj.go.jp/>)
- ・東宝株式会社 映画資料データベース
(<https://31fb9f38.viewer.kintoneapp.com/public/0a3f41a74b8bb9e879c82e5240035410e01df4c27f0dfc1d2ef44495962b1f44/>)
- ・一般社団法人日本映画製作者連盟 映連データベース
(<http://db.eiren.org/>)

特撮文化推進事業実行委員会
特撮レジェンドオーラルヒストリー（令和 5 年度収録分）

発行：特撮文化推進事業実行委員会
編集：特撮文化推進事業実行委員会事務局（須賀川市文化振興課内）
監修：認定特定非営利活動法人アニメ特撮アーカイブ機構
協力：株式会社円谷プロダクション、東宝株式会社
令和 8 年 3 月 3 0 日
