

東京国立近代美術館フィルムセンター「映画製作専門家養成講座」

第1回 1997(平成9)年度「―日本映画の技と匠―」美術1

(総合プロデューサー：野上照代)

登壇者：野上照代(スクリプター)+木村威夫(美術)

進行：入江良郎(東京国立近代美術館フィルムセンター)

開催：1997年12月17日(水)10時30分

会場：東京国立近代美術館フィルムセンター 小ホール

入江 本日から美術部門の講座となります。貴重なお話をさせていただく講師の方は、前半の3回を木村威夫さん、後半の3回は、村木与四郎さんです。

木村さんは、1941年に日活に入社し、大映の『海の呼ぶ聲』(伊賀山正徳監督、1945年)が美術担当の第一作です。戦後は日活で鈴木清順監督作品を始めとする数多くの作品を手がけ、1972年以降はフリーで熊井啓監督や多くの若手監督の作品を担当されています。

木村 よろしくお願ひします(会場拍手)。

入江 この講座の総合プロデューサーの野上照代さんから、ひとことお願いいたします。

野上 滅多に見られないフィルムを観られるのが、(東京国立近代美術館)フィルムセンター(現 国立映画アーカイブ)の一番いいところですが、それを観て、滅多に聞けないお話を美術では、木村先生、村木先生から聞けるという貴重な時間です。どうぞ有効に使ってください。

― 『或る女』(豊田四郎監督、1954年)上映後 ―

木村 現在の感覚から見れば非常に平凡なストーリーですが、当時としては画期的な世界です。前年に豊田四郎さんと、気鋭のカメラマン、三浦光雄さんと森鷗外の『雁』(1953年)をやっていました。『雁』(美術監督 伊藤熹朔、美術 木村威夫)は、僕のお師匠さん、気心が知れて安心感がある熹朔先生がアートディレクターでチェックしてくれて、大船に乗った気持ちで仕事ことができました。今回の『或る女』は自分が責任者になる、どうなるかなと、非常に不安でした。そこで、当時角川文庫から上、下巻で出ていたので読み、赤鉛筆とか青鉛筆でラインを引いてチェックしました。有島(武郎)さんの文章は、事物を表現しながら心理表現をするんです。例えば、帆柱を見上げると、汽船の帆綱がビューンと鳴っているとか、(映画では京マチ子が演じた主人公・早月葉子の)感情を表現しています。私はそれが非常に面白いと思って全部チェックをした。ハンカチを取り出した、でわかるのに、リンネルのハンカチを取り出したとか、香水は何を使ったとか、克明に書いてある。アメリカへ発つ時に、横浜に旅館がでてきて、そこに行灯がある。明治30年代(1897-1906)は農家や何かはまだ行灯の時代で、明治30年代の後半に電気がひけてくるんです。

時代は義和団事件が起きる時(1900年頃)ですが、この言葉がなければ、明治30年以降の世界をもう少し自由に、面白くできたんです。ある一定の時代に決まっちゃったので非常にやりにくいとか、そういうことが今思い出したらあります。資料としてはもちろん『風俗画報』(東陽堂、1889-1916年)とか、それから当時の写真集の研究をするんですが、まず風俗からいくと、(時代考証の)木村荘八先生は挿絵画家として忙しい方で、そうしょっちゅう、お出でを願うわけにいかない。大体打ち合わせをして、細かい衣裳調べとか、そういう時は2日か3日来ていただいて、大まかなことを喋って、スケッチを描いてもらいました。スケッチといっても、細かい柄がどうのこうのではなく、例えばズボンに格子縞、かけてるショールは三角ショールとか、そういう指定が描いてある。

髪かたちは日露戦争(1904~1905年)が始まる前ですから、非常に洋髪は少ないです。日露戦争が始まると 龐髪(ひさしがみ)が流行ります。だから(映画では)非常に大きな嘘をついています。明治30年代当時の女性は、どんな資料を見ても(着物の場合は)全員が日本髪です。たまたま宮中とか華族さ

んがデコルテの夜会服を着た時に、ロール巻とかの髪かたちで宝冠などを付けますから、そういう洋髪がありますが、着物の人は日本髪です。それだと、どうしてもなく古臭い世界になるので、お年寄りや女中さんは日本髪、葉子の性質からいくと日本髪を拒否して全部洋髪でいこうと。1回だけ洋服を着るシーンがございますけれども、鹿鳴館になっちゃうと非常に古めかしくなるから、それ以降のデザインにして、当時、一所懸命、森英恵さんがやってくれました。京マチ子さんの役に対する思い入れも格別でしたし、白黒ですが、帯とか、中には新調した衣裳もあり、細心の注意を払った記憶がございます。

『雁』の時、高峰秀子さんは大体全部日本髪、古風な女で囲われている。途中から、イプセンのノラ(『人形の家』の主人公)じゃないですけど目覚めて、そこから衣裳の世界もちょっと変わるんです。今回の葉子は、初めから最後まで目覚めていて、怒鳴り散らして、女を主張して死んでいきます。非常に難しいといえれば難しいけれど、区切りがないわけです。だけどアメリカに行く時の思いと、帰って来た時の調子、終わりのほうのやつれてくるメイクアップは非常に良くできています。だんだん疲れ果てていく女の様相が、白塗りですけど、目のあたりにうすぼんやりとシャドウをかけて、非常にいいメイクです。それから衣裳が、最後まで崩れないというか、どんなに金がなく貧乏になっても、日本的な貧しさを見せないで、ビシッと良い着物を着付けして、お金がない、胸の中は火の車だという表現。森さんの衣裳も当時のありうる形の中でありえない。例えばチョッキの柄とか、バランス上非常に面白くしています。葉子に対する洋服が普通の洋服だと全然ドラマチックにならないから、アメリカ航路の事務長のバタくさい世界にプラスふてぶてしい男を色々考えて、ご覧になったような衣裳です。

初めに本を読んでどうしようかと思ったのが、日本橋(東京都)に停まっている鉄道馬車から降りる場面です。それが一番の難問で、オープンセットを建てればいいんですけど、当時の大映撮影所としてもそこまではお金をくれない。スタジオといっても幅12間(約21.8m)、奥行き20間(約36.3m)のささやかな、東宝さんの大ステージと比べて半分ぐらいの寸法です。そこに御影石を、直線だと水平線がばれますから、はすに、斜めに向かって敷いてもらった。ところが前日に、馬がケガをして、慌てて工作部さんが二頭立てを一頭立ての馬車に直してくれたという裏話がございます。

日本橋は10年ごとにデザインが変わっていて、明治44(1911)年以降、現在の欄干にライオンがある。それ以前は、ガス灯が灯っていたとか、日本調の欄干だったとか調べるときりがない。大水が出ると橋は流れるから、その度にデザインが変わるわけですが、ガス灯が橋の両脇に灯っている日本橋にしました。

スタジオの第1景から見ていくと、斜めに引いてカメラを左のほうにパンをすると玄関の入り口があってという世界がわかってきます。セットでは門のところまで、中は別のセットを組んでいます。私は完全に忘れていましたが、葉子の家を今日観て、これを自分が作ったんだと愕然としました(笑)。まあ、こつてりと作ってるわけですが、非常に軽く考えていました。

キリスト教は非常に難しい世界で、カソリックとメソジスト(プロテスタントの一派)、旧教と新教は完全に違います。カソリックは神父、メソジストは牧師さんって言います。この^{れいなんざか}霊南坂の(プロテスタント)教会(東京都)は、実は大正時代の教会です。坂の途中で下から見上げる、上から見下ろすのが非常にいいから、当時の教会でいこうとなりましたが、原作はカソリックではなくメソジストです。カソリックが盛んだったのは、やっぱり天正時代のキリスト教弾圧の時代で、明治政府になって、新教、日本キリスト教会とかメソジストとか、たくさんあるわけですよ。牧師は、ワイシャツに縞ズボン、普通の黒い洋服と思っていたけど、(内田牧師の)信欣三さんが“どうしても、キリスト教的世界にしてくれ”と言うので、カソリックの神父さんが着るような洋服を考案して直しました。怪しげな衣裳ですけど、信さんは非常に気に入って、いい芝居をしてくれました。あの応接間(のセット)も、礼拝堂は出てこないですが、いかにも新教、プロテスタントだけど、何となくゴシック調のステンドグラスが入っているという、1つの誇張をやっています。

初めのほうだけ、婦人矯風会のおばあさんが出てきますが、(五十川の)長岡輝子さんです。フランス演劇の演出家で、文学座の大演出家の大先輩です。ちょっと脇道にそれますが、私が演劇にうつつを抜かして20歳になる前に籍をおいたのが、長岡輝子さんが女優でいらした時のテアトル・コメディという劇団です。そこには何と、初期の黒澤(明)先生の仕事もされた(美術監督で)大先輩の松山崇さんがいて、長岡さんの旦那さん(金杉惇郎)が演出をしていた。私はそこでお世話に

なったので、この仕事の時には20年近い時間を経て、“お久しぶり”と、非常に感動したことを覚えています。

教会とファーストシーンが難問でしたが、どうにか解決しました。今度は1つ1つ、シナリオを読んでいくと、何でもないので非常に難しい。豊田さんは、日常的な女のセリフと動きではなく、感情表現を1つのセリフにして、ただならぬ動きを与えるわけです。結婚式のあと、2人が所帯を持つのは下宿の2階で物干しが見えるささやかな場所でもいいけど、次には、鎌倉の両親が持つ空き家を借りている。(芥川比呂志の)木部(孤きょう)は『武蔵野』を書いた国木田独歩がモデルで、三鷹には、自然を愛するという独歩の碑⁽¹⁾があります。非常に武蔵野の風物、木々の素晴らしさを書く作家です。葉子にそっくりのモデルもいて、結婚してすぐ別れました。2人の愛の巣は、両親の家だけど、そこにある小道具は、葉子の性格から日本的な家具ばかりではなくてバタクさいロッキングチェアと小箆箆とかを置いて、どうにかアンバランスな世界ができるんじゃないかなと。家にはささやかな大黒柱みたいなものはあるけど、それで壁にすると、2人の挙動が上手くいかないの、衝立みたいな半分の壁面を作りました。立ち上がった時に見えたり、大黒柱を中心に女と男の感情表現が横移動によって、感情の対立ができるんじゃないかと。そんなところから入りました。

映像で見るとよくわかりませんが、あの小さなセットの家の周りは全部貝殻を敷いてあります。魚河岸から貝殻をトラック一杯買って来て、スタジオに全部敷き詰めた。歩くとジャリッジャリッとすごい音がしますが、貝殻に残っている貝の肉が腐ってきて、異常な匂いです。ヘドロミたいな匂いのセットに京さんが入って来て、“うーん”と唸ったきり、びっくりして見ていました。それでもまあ漁師町、鎌倉の漁師の家の世界を作ったわけです。

由比ガ浜(神奈川県)には滑川があり、今はその痕跡もあるかどうか、マンホールになったかもしれないませんが、当時はささやかに水が流れていました。そこに仮橋が架かっていて壊れていると、ラストに一言あります。仮橋ですから丸太作りでいいですが、作りたい。当時あの風景はなかなかなくて、昭和28(1953)年でも、どこに行っても昭和の建築が幅を利かしている。ずいぶんとかく探して、伊豆半島ではなく、房州(千葉県南部)のほうをぐるぐる車で走りまして、最後の日だったか、鴨川のほうにこれならいけるというのがありました。それで仮橋を作り、あれは房州で撮りました。初めのほうと、終わりのほうに出てくる、この壊れた橋で3人が再会するシーンがありますが、一番大変なロケーションが1つずつ解決していく。

全体を通して、この映画にはロケーションはあまりなく、大体セットです。「汽船が停まっている岸壁」とシナリオに書いてあるけど、できっこないです。当時の船、ドラマでは絵島丸をどうするかですが、一番私の参考になったのは、『風俗画報』の日本郵船の特集号(臨時増刊第239号「郵船図会」、1901年)です。図書館に行って探せばすぐに出てきますが、写真ではなく、克明に毛筆で船の図解とスケッチが載っています。ずいぶんそれによってイメージが湧きました。

シナリオに、船は揺れているけどローリングランプ⁽²⁾は静止しているという1行がありました。アップ(のカット)がありましたが、(編集で)切られて(カットが)ないですね。電球ではなく石油ランプが灯っていて、壁は船ですから揺れている。重力で一定なローリングランプをまず作り、船をどういうふうに揺らすかですが、大ざっぱに言って、葉子の部屋(船室)の大きさは10畳敷きぐらいで、その下に(部屋を支える)大きなお椀を作って、これを大道具さんが梃子で揺らす。船が走っている時は、いくらか動きがありますから、必ず、この船を少し動かしています。ブリッジから(船窓に)太陽の光が入りますが、これが面白いです。ライトを窓の外から、5キロかなんかで当てて、船が揺れると光が動きます。今日観て、かすかにそれを感じた人がいると思う。カメラはクレーンショットで、地面についていない、常に空間にあります。カメラマンは、朝から晩までクレーンに乗ったままです。

本物の海が見える甲板は、ロケーションしています。^{はくさんまる}白山丸という引き揚げ船で、5,000トンで石炭がもくもく出る汽船です。昭和の初めの設計で、何となくモダンに見えるといけなから、やばいところは見えないことにして、全部消しています。

船内の縦横にある通路は、全部セットです。膨大なので、ローリングはできないから、かすかにカメラをちょっと揺らしています。全体のトーンを見ると、絵島丸という当時の3,000トンとか4,000トンの船の表現は、まあできたんじゃないかなあということです。

船がアメリカに着いて、(船越英二の)木村(貞一)が花束を持って(船へ)上がって来る。(船の)煙突があり、(右側に)港の山の風景が見えるカットがなかったかな？これは合成しました。ここで一番大変なのは、このつなぎ目をあわせることでした。今は簡単ですけど、当時としては画期的な合成の技術で、えらい作業です。合成は他でもう1つ使っていますが、上手くいったのではないかなと思っています。

大映撮影所としても、貨物船くらいは作ったことがありましたが、初めての船のセットでした。船の建具は寸法が低いのですが、全部新調しました。波がきた時に少しでも波の圧力を少なくするために、高さが大体6尺(約1.8メートル)未満です。水が入ってこないように建具が上がっていて、跨いで入る。そういう短い小さな建具がたくさん全部入っています。そういう芝居はしていないですけど、何か言われたら嫌だから、ぴしっと、それはしています。

2人が愛の巣を構えますよね、ものすごくでかい家。格子戸がある門に、大きな家。中廊下、階段、2階がありますが、本建築だから同時に組みました。見てわかったかどうか、上から見下ろすカットがあります。テーマとしては、2階から見下ろすことができること。下の廊下があって、縁側があって、4間(約7.2メートル)以上の(長さで)イチヨウの木を植えています。(森雅之の)倉地(三吉)が、最後に落ちぶれて庭掃きして、落ち葉に火をつけるとば一っと燃える。それを、どーんと上から撮ったかなりいい俯瞰ショットでしたが、(ショットが)ないね。今日観ていて、(編集で切られて)ないのが随分ありますよ。オールラッシュの時には、あつたんですよ(笑)。このセットはとにかく大変でした。2階を9尺高(約2.7メートル)でずばり作って、下も庭いっぱいとにかく植木を植えて、どこから撮ってもいいですよというセットです。大ロングのお寺の土塀が片側にどーんとあって、右側に石垣、^{といめん}対面2階の屋根があって、全景があります。周りの雰囲気は、(東京)芝の増上寺あたりの、今の(東京)プリンスホテルができる前の焼け跡のがらーんとしたお寺の世界、それをイメージしたセットです。

初めの教会堂は両脇を黒でカットして、土塀と昔のレンガの塀を入れて、明治調に合わせています。シアトルの汽船に山が見えるのと大ロングの屋根(^{しばさんない}芝山内の家)は合成です。今はブルーマット、グリーンマットで簡単にすぐできますが、昔はいい画工さん^{がこう}の絵で、瓦屋根がどのくらい上手く書けるかと、それを入れ込んでずれないようにする技術。どのカメラがずれないか、どのフィルムがずれないかを精密に技術部が研究して、それが当時一番大変だったということですが、まあ、上手くいったんじゃないかと、今私は思っています。

霊南坂教会から見下ろすと、ああいう谷の下に瓦の屋根の道がたくさんあって、その雰囲気をセットへつないで、婆やの家^{ウチ}を俯瞰ショットで見せています。セットの古井戸と婆やの家^{ウチ}を見せて、ロケーションの葉子が駆け下りて行くところとミックスしています。これも、まあまあ上手くいったなと。

また船(の話)になりますけど、事務長の船室には、もっとサスペンスがあるんですよ。事務長がああいうことをしている時に、ボーイが開けて覗くとか、色々ありましたが、(編集で切られて)なかった。水夫船室に葉子がなぜ行くかという、やっぱりこの女性は非常に好奇心旺盛で、一等船室の人間は地下の厨房でもどこでも入って行くことができるけど、三等船室の人間は一等室には来られない。船の煙突の釜炊き場の近くぐらいのイメージで描いています。本当はロケーションしてみるよりしょうがないけど、三等船客の船室というか、一番ひどい船室の設計をしました。

終わりのほうで葉子が雪の中を歩いている場面は、あまり自慢できないですが、この辺でそろそろ予算が尽きましてですね、しょうがなく、(日本橋通りの)鉄道馬車があったセットや他のセット(倉地の下宿の前)に、塀を置いたり、ガス灯の場所を変えたりして、違う風景を作りました。これは監督も諦めて、“ああいいですよ”って言うてくれました。自慢になる話ではありませんが、ご覧になればわかると思います。

当時の東京の風景は、少し工夫すればすぐ明治になりうる状況でした。屋根なり何なり、今はどうしようもない世界ですけど、昔は瓦屋根が多かったし、^{なんきんしたみ}南京下見(鎧のように板を重ね張りする外壁)の西洋館とか、レンガの塀とか明治の匂いのあるものがたくさんありました。上野動物園裏に現存している明治風の家は、ここに、自由新聞の看板とか、ろうそく屋の突出し看板で現代的な物を全部隠して、カメラ前に街灯、ガス灯を置いて、セットと現実との間の、つなぎのシーンを

作りました。現在は明治ものを本当にやろうとしたら、全部作らなきゃできないです。それほど東京の風景は変わってしまった。

ご覧になった鎌倉があんなに田舎っぽかったのかということ、昔の由比ガ浜は、明治40(1907)年頃の写真では何にもない、ほんとに人っ子1人いない世界。(あの風景が)房州にあって良かった、なかったら四国かどこかに行こうかという話になっていました。

雪の世界ですが、今はテレビでも映画でも、全部発泡スチロールの粉を使っています。お金を出せば、降ってくる雪が、じゅわーっと溶けていく本当の結晶体ができます。この時分の映画を観ると、金網でこすったお麩です。細かいお麩と荒いお麩、中くらいの大きさとかね。お麩で池のシーンの雪を降らしたら、鯉がパクって食ったとかいう笑い話がありますけど(会場笑)。木下恵介さんは『善魔』(1951年)で、灯明に使う灯心をこのくらい(約3cm)に切って降らした。普通のふんわりした雪じゃなしに、人間の皮膚に刺さるような、そういう感情の雪をやられた。観た時はすごい情景で、さーっと、雨のように雪が降ってくる。本当の雪ではあり得ない、ドラマツルギーのための雪というか、そういうことを感じました。

終わりのほうのセットで、倉地と葉子がホテルだか旅館だか非常に怪しげな、和洋折衷の西洋風の欄干の手すりのところにいます。日本建築の障子があって、いかにも寒そうに見えますが、事実そうです。昔の日本建築は、寝る時に雨戸を入れます。雨戸を開けるとすっぽんぽんで、ほんとどこでもガラスがないです。雪が降ろうものなら寒くてどうしようもないからもう1回雨戸を閉めて、昼間でも真っ暗にして火鉢に当たる、コタツに入るわけです。映画でそういうリアリズムは、どうしようもないので、雪が降ろうが雨戸を開けて、ああいう風景にしました。ちょうどその日、上手い具合に雪が降りまして(撮影の)朝(までに)、そこそこの雪の風景を作っていました。綿でちゃんと木や何かをくるんで、一応できていましたが、(撮影日も)雪になったので全スタッフがシャベルと箱で、とにかくリレーで運び、スタジオの外の雪を全部セットの中に入れて、積もらせました。時々きらきらっと光るのが雪の本物の結晶体だから、重量感があるんです。間髪を入れずに、このシーンを(撮り)終えた明るる日に雪の芝山内(増上寺境内)、京マチ子がずーっと歩いて行くシーンのロケーションをしました。雪が降らなかったら雪じゃないシーンになったわけですから、非常についてるというか、上手くいっちゃったという笑い話です。

鎌倉で3人が会うシーン、京さんと森雅之のところに、昔の男が黒いソフト帽をかぶって幽霊のようにボヤーッと現れます。そのあとに鎌倉の宿というシーンがありました。非常に古風な宿で、男と女の両方が嫉妬に狂った会話です。京さんがタバコを吸っていて、森雅之の手にジュースと(押し)つけると、飛びあがるほど驚くんです、“熱い”って。普通の小さな8畳くらいの部屋で、障子をドーンと開けると、渡り廊下みたいなワンセットの、めいっぱいにつめた長い廊下で、ダーっと逃げて行くワンショット、それが(完成した映画に)ないんですよ(笑)。シナリオにはないんですが、嫉妬に狂った男の話で、どうしても私はそれがやりたくて、長い廊下を作りました。監督にそこを、“一番最後に京さんを駆けさせてくれ”って言ったら、“わかった”と。ちゃんと上手く芝居をつけて撮りましたが、ないのがちょっと残念です(笑)。

病院はもちろんセットですけど、当時の赤十字病院に通って参考にして作りました。明治30年代の病院の外科室はすごいお粗末で、消毒は白い洗面器が置いてあって、手を洗うという程度で。上の電球は3つくらいです。今の外科手術の時はすごい電球ですけど。私は赤十字病院へロケハンに行って、ちゃんとスケッチして、当時の病室のドアの握り、金属ではなく、白い瀬戸物でできているのを作った記憶があります。畳の部屋にベッドが置いてあって、京さんが入って唸っているというようなカットでしたが、これもないです。

この仕事に対する姿勢というか、映画に対する自分の考え方を非常に恥ずかしいですが、申し上げておきます。1944年、戦争中に作った映画(『海の呼ぶ聲』)は、みんな兵隊に行っちゃって、裏方が誰もいない、植木屋もいない。どうしようと、やっと作った映画でしたが、その時は封切りにならなかった。海軍、少年航空映画で、おっかさんの杉村春子が行っちゃいけないと言うのを、息子が行きたいって言うドラマです。出来上がったけど情報局の忌諱に触れ、反戦映画ということになり、私の処女作はお蔵になってしまいました。戦争が終わった(1945)年の秋に、日の目を見ましたが、戦争が終わっていきなり、戦争中の映画を誰も見に来ないです。非常にあっけなく、何か寂しくというのが私の1番目の仕事です。

ずっとプログラムピクチャーの中でも、とにかく安い作品が続いて、1953年に『雁』があります。ここで私が少し目覚めるわけです。目覚めるというとおかしいですが、映画についてカメラの三浦光雄さんから、嫌というほど、とにかく怒られて絞られました(笑)。ワンカットの画面の構成はこうであるっていうことに、私は弱かったですから、胸にこたえるほど教えられました。本当にすごいカメラマンです。今、三浦賞(日本映画撮影監督協会新人賞)というのがございます。本当にルーペを覗きっぱなしで、“枝の葉一枚を切ってくれ”と、脚立に上って葉を一枚切ると、“その右も一枚切ってくれ”と、ずーっと睨んだままです。とにかく、そういうすごい人は初めてお目にかかった。スモークの炊き方とか、物の質感、状況、柱や壁の色とかね。

大映の場合、大きな倉庫がございまして、明治なら明治の建具があります。1本入るたびに全部作るわけにいかないですから、ある部分は、代々誰かが使ったであろう明治調の建具を使いますが、一定の色、基準の色があります。黒っぽい柱にするか、白っぽい柱にするか、ドラマによって家の新旧の調子があります。ちょっと黒ずんだ家に、自分の予算で作った、黒ずんだ色を作ってやればなんてことないですが、どうしても予算が合わない場合に、その倉庫へ行って、それらしい色の建具を持ってきて入れなきゃならない、これが一番辛かった。三浦さんは、建具の親父さんが本当に大事にしていた建具を“あれもういっぺん塗ってくれないかな”って。“これは黒く塗らないでくれ”って言われて、さすがに三浦さんが、“ナイトシーンだからいい、影にする”なんて言って(笑)、助かったという記憶がございまして。白黒ならどうってことないですが、カラーだと歴然と出てくるから、そういうわけにはいかない。そういう昔の苦労話もあります。

私は1953年の『雁』で三浦さんに小突かれて、その翌年、この『或る女』をやりましたから、自分なりにいくらか成長したという気持ちがありました。プログラムピクチャーを予算内に上手くあげて、足を出さない、見た目はおかしくなく小器用にやるのが、長い間、若いデザイナーの私の中であって、どうにか生きてきた。決してそれは自慢にならないけど、30何本やってきまして、はたと映画美術の何たるかを教え込まれました。そこで少し、本当に考え方が変わりました。といっても、無茶をするということではなく、(最後まで)粘れということです。

『雁』の時もそうですけど、2間、12尺(約3.6メートル)の高さからの勾配で20間の坂道を作って、土塀がダーっとあって、夜霧もある。夜霧は壁なり何なりがしっとり濡れるから、しっとりするためにはどうしても、本当の漆喰で土塀を塗りたいけど、大映の大道具のことですから、“漆喰、とんでもない、そんなもの塗られたら予算が出る”って、やってくれない。そのやり合いというのが非常に難しいです。喧嘩していたら駄目です、大道具さんがやってくれないから。喧嘩以外で上手くする方法はないかと、やっぱり監督を焚きつけて、カメラマンを焚きつけて監督から、“漆喰じゃなきゃ駄目ですよ”みたいなことを言わせてね。そういう粘りは、政治的な世界ではなく、やりたいから必死の思いです。それでどうにかなっていく。

この映画でも大変です。汽船の下に2間角(約3.6メートル四方)のお椀を作るんですから。鋼鉄製で作ればいいのを、大道具の棟梁としては鍛冶屋に任せないで、“俺が全部作ってみせる”って、本当に檜の木か何かを円形状にくり抜いて、すごいんです、作りました。その上に平台を乗せて、その上にセットを載つけて、ローリングできるようにする。大道具には大道具のメンツがあるから、それを潰しちゃいけないし、その辺が非常に難しいというか。そういういろんなことを若くして会得するわけです(笑)。

この映画の場合、自分が一番どうしようかと思ったのは、やっぱりオープンセットを作りたいけれど、できなかったことです。それをどうやって、そこそこに見せるか。今日久しぶりに観て非常に面白いと思ったのは、建具にものすごく神経を使っている。その時、精一杯の思いで貧富の差などもやっているわけです。明治30年は、いわゆるガラス工業、ラムネの瓶とかビール瓶、菓子屋のチョコレートを入れる菓子瓶とか、薬瓶とかありましたけど、板ガラスが一番遅れていた。大きな板ガラスは絶対にありえないです。一番貧しい家の縁側にはガラス戸が入っていない。旅館も入っていないと思います。入っているのは、やっぱり葉子の家で、細かいガラスのガラス戸です。30cm角くらいのガラスは、当時日本で生産できました。昔の障子を見るとおわかりになるとと思いますが、(下部に)腰板があって、(その上に)小さなガラスがあり、あとは障子です。小さいガラスは中から覗くデザイン。こんな大きな雪見障子は、外国から輸入しなくてはできないから、当時の華族さんの家は全部外国に発注しています。東郷元帥の家は全部外国に発注しています。東郷元帥の洋間のガラス戸は全部、外国から輸

入して入れたガラスです。日本では全部小さいガラスなので、向こうを見せたい場合、枠がたくさんある不思議なガラス戸とか、苦肉の策です。板にすると見えないから、桟が100(mm)ぐらいの寸法のガラスがたくさん入るガラス戸とかを考えました。完全な明治の世界の踏襲ではなく、明治を匂わせつつ、ドラマのための明治を表現しています。そこが非常に映画美術は難しいです。描かれたドラマをどうやって再構築して、明治というニュアンスを見せつつ、倉地のふてぶてしさとか、葉子の時代意識に目覚めた奔放な女の世界をどうやって見せるかが、考えていくと非常に難しいところで、映画美術の一番醍醐味の世界です。さてどう料理しようかという板前の、あるいはコックの、味付けの世界です。材料をどうしようか、どういうふうに美味しくみせるか、そういう映画美術の発想の世界が、一番面白いところなんです。

私は大映の美術部で、トップからいくと末端のほうにいる若いぱっとしないデザイナーでした。それが目覚めるわけです。いいスタッフに恵まれて、教え込まれて、いじめぬかれて、ちきしょうと思いながら、人間が変貌するのではないけど、“どうにかここでやってみせるぞ”という、生き方になっていました。この作品で思いもよらず、この年、毎日映画美術賞⁽³⁾を頂戴して、気が狂ったように私は生まれ変わりました。そうすると、人間は面白いもので“俺はできる”というふうに自信を持って、資料の見つめ方も変わってきました。神田に行って、1冊の資料を買うのでも、視点が変わってきました。これはとっても面白いと思います。

それでたまたま、昭和29(1954)年に新しい日活ができて、私にお呼びがかかりました。大映から美術で動いたのは私1人です。他に私より優秀な人がたくさんいたのに、何で私が呼ばれたのか、びっくりしました。ギャラも倍になり、人生が変わって、薔薇色に見えるというか。上手くいったという時です。『或る女』の次は確か、伊藤大輔先生の『春琴物語』(美術監督 伊藤熹朔、美術助手 木村威夫、1954年)をやって大映を辞め、日活に行きました。『黒い潮』(山村聡監督、1954年)とか、田中絹代さん(監督)の『月は上りぬ』(1955年)とか、『警察日記』(久松静児監督、1955年)とか、評判が良くて、トントン拍子にいましたが、私が画策したことでもなく、むしろ巡り合わせで、プロデューサー同士の縁というか、おかしなもんです、人生というのは。今、振り返ってみると、人間関係はものすごく大事です。誰かが必ず見ている。怠ければ、必ず答えになって返ってくる。その時は褒められなくても、努力して、ちゃんとやっていたら、必ず誰かが見ている、運命が好転するんです。これは本当に不思議だと思います。

自分のフィルモグラフィーを眺めると、よくぞたくさんやったと思いますが、出だしの40本近くやって、やっと目覚めるんですね、人間が。本当は4本くらいで目覚めなきゃいけないけど。10年ぐらいやっていて目覚めるのは遅きに失するんですが、そういうことがございました。だから私にとって『或る女』は、自分にとって、ワンステップ飛び上がったというか、人生を変えた作品です。今から観ると、随分気だるいような物足りないようなドラマですが、私にとっては非常に懐かしく、その時の若き日の思いみたいなものが胸を打ちます。以上、雑駁ですけど、質問を頂戴して、論を進めたいと思います。

質問 準備期間と撮影期間、予算のやりくりをどういうふうにされたのか教えていただけますか？

木村 原作を読んでおいたから、予算が成り立ちました。小道具費にしても、指輪、ネックレス、櫛、ハンカチ、こうもり傘、そういう細かい物が原作にかっちり書いてあります。原作を読むと、こうもり傘(パラソル)の骨が5本だとか、書いてあるわけです。それを全部チェックして、“原作はこうなっています”って見せます。それで予算を取りました。それしか取りようがない。葉子の洋紙でとじた手帳とか、漆喰の蔵造りの家の角を曲がったら、とかね。蔵を漆喰で固めると金がかかります。シナリオには横浜の港とかありましたが、途中でやめました。“港どうすんの？”“俺もどうしようかって考えてんだ、オープンセットで海作るか”なんてばかなことを言いながら、一定の予算が取れたから、その範囲でどうにか上手く切り盛りができたということです。準備期間は割合ありました。1か月ぐらいです。

質問 美術部の体制、助手さんの数とか、装飾、小道具、衣裳とかどうでしたか？

木村 この時のチーフは、今をときめくCM界の大御所の美術、間野(重雄)君です。助監督はみんな監督ですよ、今。チーフの古川卓巳は日活の黄金時代の『太陽の季節』(1956年)の監督だし、セカンドでついている富本壮吉は、死んじゃったけど演出家でした。

非常に美しいお雛様に気がつかなかったかな。あれは100年くらい前の人形です。あれを借りてくるのがえらい大変で、昔の徳川時代のお内裏様がイメージで、“何とかしてくれ”って、いろんなところを探して“どうしても僕はあれじゃなきゃ嫌だ”って言って貸してもらった、という記憶がございます。

チームは当時、大道具課、装置課、装飾課がかちっとしてあり、その中にそれぞれの面々がいて会社の社員で給料をもらっていますから、ちゃんとグループで、ついてくれたら飾りこみでも何でも、わーっとやってくれました。今は1人ずつお金を渡さないといけないという違い。そういう意味でも一番いい時代、映画の最高時代ですね(笑)。

質問 建具のことですが、今は身長が高いので、時代劇でかつらをかぶっている男性が立ち上がると、鴨居の上まであって、変な感じがします。美術の問題でしょうか？

木村 これは美術の問題です。『或る女』の当時は感じないけど、現代は全然違います。こうやって(頭を下げて)入って来る、2メートルぐらいの子がいる。歌舞伎の場合、九代目団十郎を大きく見せるために、セットを全部、(鴨居の)ゴシチ(5尺7寸)の寸法を5寸で作って、2寸縮めた。逆に舞台を縮めることによって、あの小作りの団十郎が大きく見えた。昔の長谷川勘兵衛、大道具の棟梁の意気込み、役者を大事にするということをしている。

たまたま私はこのあと、(石原)裕次郎さんの映画をするようになりました。裕次郎は当時としては、体がばかでかくて、背ものっぽだから、裕ちゃんの出るクラブ、キャバレー、バーなりは、シーンによって全部ではないですが、違う寸法で作った記憶があります。だからもっとラフに考えていいんじゃないですか。この頃の建具は、いわゆるゴシチの寸法ではなく、普通の建築の世界でも6尺6寸、2メートルのドアの高さは平均になってきました。ただ残念ながら撮影所にストックされている建具は昔の寸法ですが、自分の言うのもおかしいけど、私が日活撮影所に入ってから全部、ロクゴの寸法で作った。ロクゴのニイゴ、高さ6尺5寸、幅2尺5寸(約75cm)というドアをどんどん作りました。それが今、通用しています。これからもっと変えていいと思いますが、今、ドア1本作るのに何万(円)かかるわけですから、相当予算が潤沢じゃないとセットはちょっと無理なんじゃないのかな。アメリカへ行ってもそうですね、ドアの高さ2メートル。普通のホームドラマのドアはそんなもんですけど、(建具の高さは)美術部の責任になるわけです(笑)。

質問 当時の衣裳に(美術)デザイナーとして、特にこういう時代物では、どれくらい意見を言っておられたのでしょうか？

木村 非常にいい質問で、この時の私はべったり衣裳をやりました(笑)。大映の蔵から全部出すくらいの思いで並べて、京さんが入って来る前に大体決めました。このシーンの帯はこれ、縦縞はこれとか。2、3種類ずつばーっと置きます。もちろん助監督が側について、シーンを聞いてメモをとる。どうしてそんなことができたかというと、この作品のちょっと前に明治ものの『雁』をやっていて、先輩の先生たちの狙いというか思い、当時の流行がよくわかりました。それからたまたま、三越呉服店なら三越呉服店の明治時代のパンフレットみたいなものを木村荘八先生のところで拝見したり、非常に珍しい本を見せていただいたりして、明治の着物の柄がわかりました。

今は逆に高くなりましたけど、手で機織した盲縞^{めくらじま}とか緋^{かすり}は、普通の貧しい女中さんとかが着るわけです。京都の染物とか西陣の織りとかが高い物で、お金持ちの家の女の人が着る。確然と分かれていますけど、時代の流れがあり、明治と大正の分け方を、明治陛下が亡くなったから明治が終わったという、それはそれでいいんですけど、私はそういう分け方はしないです。日清戦争なら日清戦争という、戦争を契機として風俗が変わります。日露戦争が終わるとまた風俗が変わり、大正になって、大震災で風俗が変わる。天変地変とか大きな状況によって時代が、風俗が変わっていきます。天皇陛下がお亡くなりになって時代の名前は変わるけれど、風俗はそう変わるものじゃない。

そう見ていくと、明治30年頃は、一番嫌な時代、やりようがないです。明治37、8年過ぎたらまた、面白くなる、華美になります。デザインが、指輪、帯留め、髪型でも何でも非常に派手になる。明治30年代は日清戦争が終わったあとで、実際は『或る女』の世界は、髪形、着物でも、もっと地味だったと思います。それをあえて、主人公の葉子のために、私たちは幅を広げて派手な世界を作りました。だから衣裳部さんが首を振りながら、“いいのかな、いいのかな”なんて言うのを、私は推し進めてしまった。今でもふと見ていて、“ああ上手くいったな”と言うのが、実はまあ本心です。

入江 木村さん、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。

註

- (1) 宮崎八百吉(湖処子)編の詩集『抒情詩』(民友社、1897年)の中で、国木田独歩は『獨歩吟』(序と詩22篇)を発表。この一篇に「山林に自由存す」がある。三鷹駅北口前に建つ詩碑は武者小路実篤の書で「山林に自由存す」が彫られ、独歩の次男で彫刻家の佐土哲二氏による独歩の肖像レリーフもはめこまれている。
- (2) 船の傾きに対応できるジャイロ効果を利用したランプ。
- (3) 第9回(1954年)毎日映画コンクール美術賞は『或る女』(豊田四郎監督、1954年)、『黒い潮』(山村聰監督、1954年)。