

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「ー日本映画の技と匠ー」美術2
(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)15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

ー『けんかえれじい』(鈴木清順監督、1966年)上映後ー

木村 『けんかえれじい』は、ビデオや16mmの学生向けの映写会がこの数年で何回かありましたが、大きなスクリーンで観たのは久しぶりです。妙な状況を語ると、レコードというB面です。A面はちゃんとカラーで堂々と予算があって、これは予算がない添え物のB面です。非常に地味な話で会社の企画に乗らなかったんですが、やろうじゃないかとなりました。いつも私はアシスタントデザイナー、助手さんを2、3名使っていましたが、この組は予算がないので1名しかつけてくれなかったです。若松正雄さんという日活の最後に社長になった人です。

感無量です、この映画は。いつも言うように、シナリオをもらってどうしようというのが偽らざる気持ちです。新藤兼人さんのシナリオは大変良くできていましたが、申し訳ないですけど、このままやったら普通の原作、中学時代の喧嘩の非常に軽い話ですから、鈴木清順さんと2人で、スケールの大きな、骨のあるものにならないだろうかと。プロデューサーも知らないですが、私は当時、撮影所の脂っこい料理が嫌で、お弁当を持って会社に通っていて、清順さんも愛妻弁当を持って、2人で監督室へ入りまして、監督室の事務にお茶を沸かしてもらって、1時間の休みの時、飯を食いながら、どうしようどうしようっていうところから、実は始まりました。

配役や何かが決まって話が進んでいる時に、途中から脚本を直すということは由々しき問題です。会社組織で清順さんが若いシナリオライターとやるならいざ知らず、美術課の私がしゃしゃり出て、組織の形を壊すのはとんでもない話です。ただ清順さんとは、夜は夜で焼き鳥屋か飲み屋に入って、飲みながらどうしたらいいと思うって。僕はその時、昭和維新というか、二・二六の文献をちょっと集めて勉強してまして、“北一輝を出せないか”と言ったら、清順さんは非常に乗って、出そうと⁽¹⁾。配役は北一輝にそっくりな男がいる、大部屋の緑川宏という俳優。セリフは上手くはないけど、とにかくそっくりだと。見たらまさに北一輝で、今日ご覧になったら、大部屋の映えないおっちゃんですが、それに決まった。助監督には、曾根中生とか、鈴木組のいつものうるさい面々、連中がついていましたが、清順さんと僕と2人きりで、ごくごく内緒にシナリオを直した。

それで場面が増えていく。どうしてもいるんです。北一輝なら、二・二六の時に突撃する軍隊の移動を全部入れようとするけど、予算が計上されてないです。中学校に通う(高橋英樹の)南部麒六の下宿している岡山の家とか、会津の家とか、普通のセットに予算はあります。軍隊進軍を出すとしたら喫茶店しかないだろうと、史実的には北一輝がその時に会津若松にいるのはあり得ない。東京にいたけど、それはフィクションでいいのではないかと。喫茶店の女は急遽、いつもご存知の彼女(松尾嘉代)が1日の契約でパッと来てくれた。大きなセリフの直しはないけど、シーンの入れ替え、無音の軍隊の行進、ぶすっと北一輝が新聞を読んでこっちを睨んでいる不気味な世界です。

軍隊の行進は、1人につき軍装が、衣裳、帽子、靴、背囊^{はいのう}、剣、銃ってすごいお金になります。現代なら1人何万(円)という数字です。何十人もいたらすごい赤字になるので、そんな予算はないです。それをどうしようかと、大部屋の連中に話をつけて彼らは“出る”って言う。僕の構想は、“幅10間(約18メートル)、奥行き15間(約27メートル)の小さなステージの入口を会津トンネルにして、トンネルの向こうは真っ暗だから、ナイトシーンにしてくれ”と。スタジオの中に、雪のセットを組んで、トンネルの奥、ステージの外は真っ黒けで、軍隊がどんどん吸い寄せられて行くという設定にしました。これは一番最後の撮影なので、初めはとぼけていましたが、その

うちプロデューサーが嗅ぎつけて、“軍隊がいるそうだね”って。大塚^{かのう}和さんという非常に素晴らしいプロデューサーで、意味がありそうにニヤニヤ笑いながら、“寿司でも食おう”って、調布の寿司屋に3人に入った。1杯飲みながら、“俺は怒らないから、ゆっくり聞かせてくれ”って。清順さんが、とつとつと喋りました。北一輝を出したほうがいいと思う、北一輝が実はじっと喫茶店にいる、(浅野順子の)道子は、女として失格の女性になって修道院に入る段取りから、軍隊に蹴飛ばされて十字架が落ちて、踏みつけられていく、という話をした。シナリオで十字架はそれほど大きな比重を占めていないので、例えば道子さんが会津に(南部を)訪ねて来る場面で、窓の向こうは真っ暗で、雪が降っている。障子から手を、指を出しますが、障子の真ん中に黒い線が入っていて、十字のところで両方の手が握手をする。普通にぼんやり見ていると、障子のところに手が出ただけです。それでもいいですけど、こっちの気持ちとしては、あのデザインは十字架です。(そのあと道子が)駆けて下りて行く時に、“ここで暖簾を落とそうよ”って言ったたら、清順さん、“ああいいね”と。それで、竹竿の暖簾を廊下にぱっと置きました。ストーンと落として駆けて行く。

私には自分の癖がありまして、ドラマを読んだ時に、ドラマツルギーがどういうふう膨らむか、セットがどういうふう有効な世界になるか、質感やいろんなものが乏しくても、どうやってセットが生き物のごとく、観客に胸を締め付けるような思いを届かせることができるかが、第一義の前提です。『けんかえれじい』は本当に予算がなくて、どうしようどうしようと思いながらやっていく時の自分の問い詰めというか、勝負をしています。

初めの、南部^{ウチ}麒六が住んでいる岡山の家は、非常に不思議で、あんな家はないです。外形上はいかにもあるように見えますが、道子がピアノを弾いていて、窓の向こうから麒六が見ることができる位置、そんなバカな建築があるわけじゃないです。ピアノのある部屋は6尺(約1.8メートル)高に組み、麒六が階段を上がって来るのは中2階で1尺5寸ぐらいに組んでいるから、4尺5寸の段差の窓と窓の世界です。シナリオでは2階になっていて、ピアノの部屋の真上に麒六の部屋がある。麒六はいつもお嬢さん、道子さんのピアノを聴いて、マスターベーションするぐらい、本当にすごい思いという設定ですが、それだとカットバックしなければならない。あのフィルムでは、同一次元、同一の状況の中に、道子さんと麒六の世界をどうしても私は出したかった。だからあるシーンでは、麒六の部屋にピアノを置いて道子さんが座っているカットがあります。あそこへ道子さんが来たのかとみんな混乱しますが、そうではなく、1カットの中に2人の世界を同一に描いている。それで(麒六が)布団が入っている押入れを開けると荒野がある。枯れすすきの白茶けたイメージで、パーっと押入れから下りて行って格闘している。全てイメージで、次に階段から汗を拭いて入って来るという設定になるわけです。

これを会社の上層部に説明すると、“そんなもんやめとけ”って言われるから、とぼけて知らん顔してやっちゃいました。案の定、試写の日に、江守(清樹郎)常務という、ものすごくうるさい重役が、“木村、何だあれは、あんな^{ウチ}家あるか”と。僕は、そこで初めて抗弁しました。“映画美術っていいのはこれから、ある、ない、じゃない。心理的表現をするには、反建築的世界の仕事をしなきゃ駄目なんです。だから常務、これから日活大事ですよ”と、僕はちょっと居丈高になって立ち上がって説明したら、さすがトップの常務で、“わかった、お前のいいようにせい”と終わりです。それでまあ、上手くいきまして、この年の映画評論賞をちょうだいして、ベストテンにも入って、やれやれと⁽²⁾。

そこから、1つの世界が生まれるんですけど、その時の私は、破れかぶれというか、映画美術家としておれはこれでいいのかという限界がありました。だから、1つの枠を捨てて、違う世界に行きたいという気持ちがあった。それから、白黒の、単なる喧嘩のお話ですが、当時の日本国家、昭和10年から11(1935~1936)年のどうしようもない衰れさが、ドラマに何も出てこない。貧しいお百姓さんの娘も出てこない、何にもそういう設定はないです。下宿の娘さんに恋い焦がれている南部麒六と、中学生同士のショバ荒らし、勢力争いの世界、それだけです。その何気ない世界で、当時の日本人、若い人間たちがどういうことを考えていたかという切り口をちょっとやってみたくて、そういうふうになったわけです。

初めにカソリックのキリスト教、教会が出てきたりしますが、東京近郊で探してもなかなかなかったのは、竹やぶです。竹やぶは京都に行けばいざ知らず、京都に行くだけのお金はないですし、

会津にも行っていません。会津は助監督さんとカメラマンの助手が2人で行って、パッと実景を撮って来て、あとは信州上田で全部撮りました。お城も会津城ではなく、上田城です。東京から車でパッと行ける場所で、上田を徹底的に狙いました。非常に面白いと思うのは、野呂圭介と(高橋)英樹の中学生が、語りながら歩く時に、1カットずつ風景が全部違います。“それでさ”って言うと、パッと違うところにいる。よく見るとかなりショックな、当時としては実に前衛的な表現を試みています。ワンカット撮ったら違うところへ行く、また違うところへ行く。そういうひらめきの世界もいざ知らず、美術家として、私もずいぶん面白く遊びました。例えば、先ほどの下宿の家もそうですが、岡山のニュアンスはあまり出してないです。下宿の玄関、格子戸の向こうに岡山の民芸調の白塗りの蔵が、ぽんとあるだけです。上田ですから、なかなか岡山にならないですが、それらしき、一番無難な、あまり関係のない農家とか、関係のない民家風のものをやっています。ファーストシーンで麒麟が行っている学校も、品川あたりの(旧制)中学か高校を借りまして、ロケーションです。そこそこの予算でやるには、東京近郊と東京の中でやります。

セットの仕組みですが、いわゆる決まりがありまして、Bクラスの映画の場合、セットが2杯とか3杯とかスタジオを貸してくれる。効率良く動いていますから、その中で一番どうしようっていうのはやっぱりラストです。制作費の予定に入っていないから、どうやって最後に、雪の荒野をごまかして撮るか、初めも途中も、本当に悩みました。途中から知るところとなって、プロデューサーがじわりじわりと制作部長と話をつけて、準備していきました。

(軍隊の)移動場面に関しても、非常に不思議な世界というか、私がコンテを組むわけじゃないけど、初めから実は4列縦隊にできない道幅にしました。要するに俳優さんが少ないから3列縦隊にして、1個分隊が走った次の1個分隊は、また同じ人間を今度は列の隊員を入れ替えてまた動かす。将校が走ったら今度は兵隊にして、兵隊を今度は口ひげをつけて将校にしたりして、同じ人数を何回も何回も、変えて通っています。

雪の土手は9尺(約2.7メートル)高です。鉄条網があって、トンネルはステージの入り口で暗黒、夜だから暗い。どんどん軍隊は行くのを、移動したり、俯瞰ショットにしています。距離が(横に)10間(約18メートル)、(縦に)15間(約27メートル)しかないから、これだけしかできないというか、いろんな面白いことをデザインしました。清順さんがわかってくれて、“じゃあ俺が俯瞰しろってことか”って、“そうですよ”って。上から俯瞰してもらったり、下から煽ったり、何回も何回もやって、会津連隊が東京に向かって大移動しているというシーンができました。

これもまた非常に情けない話で、初めからこのシーンは予算をとってないから、雪の塩を買うお金がないです。やっと塩を何俵か手に入れて、うっすら撒いたけど、奥のほうは白くならない。たまたま三船プロの近所の「あせ知らず」を作っている工場⁽³⁾に、廃品が山のようにあるという情報を聞きこんで、“ソレッ”てトラックに乗って山のように粉をもらってきました。兵隊が行くと全部、粉雪のように舞い上がるのが逆に良くて、怪我の功名というか。ステージに入ると、プーンと「あせ知らず」の良い匂いが充満していました。降る雪は予算を出してもらってやりましたが、そういうことを今、思い出します。

一番最後、売店がある会津の駅の一隅で、突如、清順さんが“憲兵を出したい”って言いました。“ああ、なるほどな”と僕は思いました。肩越しで、徽章と腕章だけですが、憲兵が見張っている。そういうカットを一発入れたいと言うので、非常に僕は面白いと思いました。そういう時、撮影所の小道具、装飾の部署は、ちゃんと整理してあって、憲兵の腕章と言え、パッと引き出しから出てくる。それが当時のありがたいところというか。今は大変で、憲兵の腕章はどこにもないから布切れを買って染め抜かなきゃいけない。昔は何でも、突然でもできちゃう組織のすごさとベテランの人たちが必ずいた。そういうすごい人たちが60(歳)になると定年でいなくなっちゃう、みんな消えていきました。それが日本の今日の映画の現状です。引き止めると月々の保障をしないとその人はやっていけないし、厚生年金でいいと引っ込んじゃう。非常に寂しいというか、ベテランがだんだんいなくなっていく……。

観ていて、非常に懐かしいと思ったのは、大部屋の日の当たらないような、大した役をやったことのない人たちが、みんな監督の人柄に惚れて、夜間ロケも俳優部に予算がついてなきゃ、“弁当だけでもいいよ”って出てくれた。その心意気というか、いわゆる結晶ですよ、この映画は全部。そういう温かさというか、それが1つ1つの画面の中に潜んでいます。

これもよく話しますが、桜の並木は季節ではないから、撮影所の空き地に高さ1メートルぐらいの土手を作りまして、そこに桜の木の幹を何本か置いて、枝を打ち付けた造花です全部。ナイトシーンの桜の移動ショットとか、桜のシーンは作り物です。実は観ながら、われとわが身が、胸を締め付けられるような思いでした。窮余の一策で、その時は一生懸命で、どうしたら上手くいくだろうかという世界でした。

初めのほうの喧嘩のシーンに火の見櫓が出てきますが、荒野に火の見櫓があるわけじゃないです。火の見櫓は大体、街中にあるものなので、おかしいと言えばおかしいです。あれだけの人間が大挙するには、どうしても空間がいりますから、ああいう荒々しいところ、造成地を探すわけですよ。府中の奥のほうにちょうど団地が何か作るのにブルドーザーがいて、その空き地を借りました。火葬場じゃないですが、空き工場のコンクリートの煙突がニューッと出ていたので、“清順さん、キーポイントはあの煙突だよ”って、僕が言ったら、“わかっている、わかっている”って。その中にたくさん発煙筒を叩き込んでおく煙を出して撮りました。火の見櫓は電柱の廃品が2本、撮影所に転がっていたのでトラックに載せて、許可があるとか何とか、えらい騒ぎになるから5間(約9メートル)ぐらいあったのを6尺(約1.8メートル)ぐらい埋めて、(高さ)4間(約7.2メートル)ぐらいです。それを本職の大道具さんが10人ぐらい行って建てるから、えらい騒ぎです。火の見櫓1つでもやっぱり人力、ベテランの知恵によって、安全に見事にできちゃうということ。とにかく全てが上手くいったというか。

初めのほうは、喧嘩だけでどうなるのかなと思っていると、だんだん喧嘩の意味が、非常に面白くなって、それはコンティニュイティの世界ですけど、特有の世界です。

どれがセットかの区別はありますが、詩吟をうなっているところはセットです。スタジオの中を黒い幕で覆って全部黒い空間にして、人間がやっとかがんで入るぐらいの高さのお堂を作りました。中でチャンチャンバラバラもできますが、一番困るのは仏像です。このシーンではなにげなく、目立っては困ります。意味がある場合とぜんぜん意味を持たせたくない場合がありますから、(レンタル会社の)高津に行って、あまり重要ではないけど、ひどくはない、そこそこの仏像を借りて置きました。もう1つ、鉄条網がいきなりバツと上へ引きますが、普通の鉄条網じゃけがしますから、番線ばんせん(トゲがない真っ直ぐのワイヤー)の太い針金にゴム輪を全部結わえて、ハサミでちょん切って、銀色に塗りました。偽物の番線ですから見ていて安心です。いろんなことをやってますが、映画人の知恵は、ほんとに奇妙なところからはっとイメージが湧きます。番線をどうしようどうしようって言っているうちに、小道具のお兄ちゃんが輪ゴムで結わいて、ハサミでちょいとハスに切ればいと。不思議な活動屋精神というのは、全部そういうことで成し遂げている。その積み重ねが非常に嬉しいというか。

道子さんの、ああいう少女の衣裳は非常に難しいです。とにかくうんとおさえなきゃいけない。何気なく、目立たないように。今、思い出しました。

総じて言うと、これをやっている間は、一種の私自身の冒険精神というか、結論がわからない。出来上がって、例えばシナリオの新藤さんが、何て怒るだろうとか(笑)。プロデューサーの大塚さんは試写の日に呼ばなかったんじゃないかな、恐れて。だから新藤さんはどっかで見て、不愉快だって言ったらしいです。そりゃそうです、新藤さんが書いたのと全然違う作品になってしまった。しょうがないよなっていうことですけど。

これはやっぱり、白黒だから良かったです。カラーだったら何ていうか、この沈鬱な世界は映ってこなかった。白黒だったからいろんな思いが上手くいった、白黒の勝利ですね。鶏小屋のアイデアとか、どうってことないですが、あれも非常にお寒いセットで、撮影所の脇の裏口へ作りました。豆の発想を僕はものすごく面白いと思いましたが、あれは清順さんが考えてきました。あんなことは上手くいくわけがないけど、映画になってみて、それが見事に当たった。

ざっくばらんですけど、質問があればお答えします。

質問 道子さんが最後に会津へ来る衣裳が和服でした。大人っぽい感じでしたが、監督とお話があったのでしょうか？

木村 昭和11年です、あの事件は。1年経っている、時間経過を計算したような記憶がございます。

質問 予算的なことで、リアリズムから離れた舞台的なものを作ろうと考えられたのでしょうか？

木村 あまり予算と関係ないです。現代の映画作りなら、喫茶店は古そうなところを借りて撮ってしまえということがあると思いますが、あの喫茶店はものすごく重要です。会津のどこか知らないけど、ドアを開けると、向こうに白壁の瓦のある塀がちょっと見える。そういうところにある喫茶店で、そこに新聞を読んでいる北一輝が1人です。手前のカメラのほうには、机も何も無い、どうなっているかわからないです。カメラは横へ右と左に動いてるだけです。普通なら映画のポジションは縦に引くのを一切拒否して、横で平面的に抑えている。

この映画をずっと見ていくと、そういう思いでやっていることに、お気づきになると思います。僕が言っている反建築的というのは、ディテールなり、見た目は建築の何気ない普通の世界ですが、よく見るとそんなバカな家があるわけがないという設定です。それが非常に難しいのは、遊離しちゃうと見ていられない画面になってしまいます。どういうふうにそれを附着させつつ、ドラマの核心を表現するや否やを本当に悩みます、心配ですよ。例えばラストの雪の道にしても、ほんとに兵隊が少ないから、とにかく道を細くして、たくさんいるふうにしたけれど、あまり細くするとそんな野道^{のみち}を軍隊が行進するわけがないことになる。軍隊は大道をどんどん行くから、それでやると、5、6列で終わってしまいます。来ている大部屋の人、20から22、3人ぐらいで、30人はいなかったね⁽⁴⁾、分隊行進で動いてくれるから、そういうことを非常に考えてやりました。ラッシュを見るまで心配で、ラッシュを見て、ああ良かったと思う、一種の賭けです。その間は、寝ていても心配で、胸がドキドキしているみたいな状況です。誰も知らない間にそういうシーンができちゃったということで、会社の人も褒めてくれたし、ああ良かったっていう、一種の奇跡的世界でした。

質問 今日、『けんかえれじい』を選んだ特別な理由はあるのでしょうか？

木村 これは偶然です。私は、これとこれをやってという注文はしません。(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)から提案されたのがこの3本です。だから“えーっ、『或る女』(豊田四郎監督、1954年)があるの”ってほんとに喜びました。僕自身も観たいなあ、長いこと思っていたので、びっくりしました。気に入らないものがもし入っていたら、“他のものになりませんか”と言ったと思いますが、自分自身も『或る女』がいいなと思ったし、『けんかえれじい』もあらためてもう1ぺん観てみたいなど。明日上映する「本覺坊遺文」(『本覺坊遺文 千利休』(熊井啓監督、1989年))も性根を入れてやった仕事で、何でこういうことをしたか。京都の人は、ちょうどあの時、勅使河原さんが『利休』(勅使河原宏監督、1989年)をやっています。同時封切りです。それで私はあえて明日、ちょっと一言言いたいということです。全部フィルムセンターのほうから、“どうですか”と打診があって、私はお受けしました。

質問 監督を中心に、撮影、美術、照明など、それぞれのポジションがありますが、木村さんはどういった関係がいいと思うのか、どういうことにこだわられておられるのか、お聞かせください。

木村 いろんな言い方ができると思いますが、現状の世界で言うなら、映画美術の持っているそのすごさは出し切れていないと思います。出し切る監督もいるけど、一般的に言って出し切れてないです。

例えば、裁判官が誰それを死刑に処すというシーンがあったとする。すると大体、シナリオの方法論は、裁判官を撮って、死刑の宣告を言われた世界、被告を撮って、どんと情景を撮るのが普通のやり方、映画表現です。それが悪いと言うんじゃないです、順当な映画表現です。だけどドラマの中身によるけど、裁判官が死刑に処す、被告がじっと顔を上げる、ふっと窓を見ると外に満開の桜、それをどーんと撮ったら、かなり僕は面白くなると思う。桜はスタジオに植えてもいい、どうでもいいけど、それは美術の仕事です。そういうふうにコンティニューイティが美的世界に行くの

は、まず10人のうち、悪いけど少ない。非常に卑近な、単純な言い方をしたけど、映画美術はもっと底が深くてもっと広い世界です。

ヨーロッパだとそれを見事にやる人がたくさん出ています。映画美術を大事にして、プロデューサー、監督、美術家がどんどん先行するのがほんとにある。アメリカはもっと(映画美術に対する意識が)高いから、プロデューサーとプロダクションデザイナーの2人が勝手に行動する。シナリオはどうしよう、あいつに書かせようと、3年くらい前から動く。

シナリオができたなら、プロダクションデザイナーが手下のアートディレクターに言って、全部、高層建築がいる、港湾に突堤がいる、山を切り開く、ブルドーザーが何台いる、俳優は誰々を使ったらいいとか、膨大な青図と予算を出して、銀行から金を借りる段取りをする。信じられないぐらいですが、それでスタッフを決めます。現代のアメリカにおける映画美術家の存在は途方もなくでかいです。

日本の場合、映画美術家に対する考え方は、シナリオがあって監督が始める時に呼ばれて、“このシーンには、この場面を作ればいいよ”と言う程度、場面作り屋です。そうではなく、例えば、講堂にブルドーザーが突っ込んで壁に大きな穴が空くシーンがあるとします。ブルドーザーは借りればいいけど、壊れた時に本当にコンクリートのような構造体に見える材質でなきゃいけない、木では困る。それを誰が計算するのか。映画美術家しかいません、そうでしょ。映画美術家の存在価値、すごさを、わかっているようで誰もわかっていない。ドラマのために、場面のための設定を作ればいいんだという程度にしか映画美術家を見ていないから、そういうことになる。これから映画美術家の存在価値は面白くなる、どんどん大きくなる。

質問 木村さんの提案に監督や他のスタッフが納得してくれないことはあるでしょうか？

木村 それはあります。題名は言わないけど、僕が“こうしたほうが面白いよ”って言ったら、プロデューサーと監督が、“それはおかしい、やったら笑い者になる”と、やりませんでした。それで、ある人と一杯飲んでいたら、“木村さん、何であれやらなかったの。やっていたら、その年のナンバーワンの美術賞だよ”って言われた。これは後説ですが、“ああやっぱり俺の考えは間違ってたんだな”と。そういうことはたくさんあります。

最もひどいのは、セットを作って、“この手でいくんですよ”、監督も“わかった”となっていたのに、その日の朝になって、“木村さん、悪いけどあれやめたよ”。……愕然としました。“じゃあ、普通に撮りゃいいじゃん”と、おかしくない、ありうる、普通のセットになった。えらい仕掛けを作ったわけですが、奇想天外な、びっくりするような。それを、その日の朝になってやめてしまった。全体の演出プランが崩れるんじゃないかと思ったのでしょうか。

僕が喋っていることはあくまでも、木村流の木村個人の論理で、他の人にあてはめちゃいけないですが、あえて言うのは、“これから面白くなりますよ”と言うことです。映像の面白さは山のようにあります、誰も1つ1つ取り上げないだけです。それに見合うだけの面白いシナリオがこないだけです。見てごらんささいよ、だいたい何だよってなる。例えば監督が、“俺は奇想天外なこういうことがしたい、シナリオを書いた。どうしたらいいだろう？”ってのは、僕は乗ります。“じゃあどうしたらいいだろう”って、始まります。だけど、1のシーンはキャバレー、2のシーンはバー、何とかのアパート、マンションでは、何でもいいじゃないか、面倒くさいからオールロケで、どこか空いているマンションを借りて、契約金を払って撮ったらいいでしょうって。本当はそういうものではないです。本当はドラマツルギーがあるから、壁であるか入り口であるか窓であるか、あるいは窓が全然ないマンションとか。そういうことだあってありうるのが、映画美術の面白いところですよ。

僕がこれから面白くなると言うのは、そういうことです。奇想天外な演出家、シナリオライター、すごいのが出てくるとかなり面白い。今まで毎年やっているような、誰でも考えるような普通の世界なら、誰でもいい。今年のぴあ(「ぴあフィルムフェスティバル」)の若手、グランプリでも何でも、切り口が違うからやっぱりかなりいいです。今までの映画志望と違う若者が出てきています、表現形式も。ただ彼らはいわゆる撮影所育ちじゃないから、逆にそれはいいことだけど、ある一定の手法を身につけていない。誰かが、専門技術家がグループを組んでやったら、かなり面白いのができる。とんでもない発想の若者がでてきている。そういう意味では非常に僕は、そういう若

い人たちに希望を託しています。今年の春卒業した、僕が教えている子だけど、デザイナー志望で、“シナリオを書いてみたい”って言うから、書いてごらんって。いいんだこれが。いいシナリオと言っても、演出志望じゃないと演出はできないけど、映画化はできます。10分くらいのもんだけど、かなり面白くて、その子が立て続けに3本撮りました。“よーい、はい”の声はかけないけど、デザイナー志望だから、自分でセットを作る。僕たちが今まで、映画の枠の中で目隠しされて、あまりにも慣れ親しんだために、映画の美学、映像の美学についてわからなくなってしまう。誰が悪いということではなく、そういうもので、そうでなければテレビでも通過しないということです。

日本と外国、アメリカはさておきヨーロッパのイタリーとかフランスの映画に対する価値と、日本の映画興行の価値は、全然発想力が違います。日本の場合は、どうやって儲ける、どうしたら客が来るかという発想ですが、向こうは1つの芸術を作ろうという発想で、あとはプロデューサーや会社が、それをどういう商品にして売るかという違いがあります。だから出てくるものは全然違います。

おととい僕は、ユーロスペースの社長(堀越謙三)が今回やる(映画の)試写を観ました。自殺する男の話で、これすごいですよ。

野上 『桜桃の味』(アッバス・キアロスタミ監督、1999年イラン、1998年日本)。

木村 主役1人が運転している、それだけをずーっとカメラが前から後ろから(撮っている)。時々荒地を走っていて、カラーだけど何となく白黒のようなセピアのトーンで、グリーンが1つもない。停まると、イランだから、いい(仕事の)口はないかと、窓にみんなすり寄って来るけど、ないない。また車は走り、この男は何を探し求めているかということ、人間を求めている。兵隊をつかまえて、俺はこれからあの谷底に入って眠るから、明日の朝来て、俺の名前を2度呼べ、返事をしなかったら、このシャベルで埋めてくれ、そのかわり車のトランクにある山のようにある金をやると。兵隊は怖くなっていなくなり、次は宗教を信じている神学生みたいな。初めは金がほしいけど、神の意思に反するから嫌だと、いなくなる。最後に孫か何かの入院(難病の子供)でお金がいるという男に話しかけると、金がそんなにあるならやってあげてもいいってなる。結末がいいけど(会場笑)、言っちゃうと面白くないから言わない。とにかくこれは自動車と主役、あと全部素人です。

野上 主役も素人。

木村 主役も素人? 監督、助監督、カメラマンと録音技師、それでいい、面白い。映画に盲点は山のようにあります。非常に考えさせられる。日本人としての自覚とか生き方、あり方、映画に撮っておかなきゃならないことが山のようにあると思う。ただそれが目につかないだけで、これから目をつけてくれ。いくつでも私は相談に乗るよ、安い予算で、安いギャラで(会場笑)。

林海象(監督)が俺の家に来た時、“300万(円)あるけど、何とかありませんか?”、“お前、それだけ?”、“じゃ500万、500万何とかする”、“お金どうするの?”、“親父の遺産相続を先にもらう”みたいなこと言っていた。それで『夢みるように眠りたい』(1986年)ができました。なかなかの傑作です、白黒で。あの時の林海象、一番いいんじゃないかな、最高の作品だと思います。

質問 日本の撮影所システムで『桜桃の味』のような映画を作るのは厳しいと思いますが、美術はどのように関わっていかれますか?

木村 それも時間の問題だと言うと変ですが、技術的な問題とか、いろんな問題があります。文部省の派遣学生で、アメリカで1年勉強して、撮影所をまわって帰って来たサイトウ君(斎藤岩男)がびっくりしたのは、例えば空襲にあった1軒のレンガの瓦礫のセット、日本なら信じられない値段になるけど、簡単だと。全部鋳型で、あつという間に3日くらいでできる。それはどういうことかということ、人件費をいかにかけないで、すごいのができるかを専門にやる会社がある、それが見事だったと。これを日本でやったらいいんじゃないかと言っていました。

これは今、アメリカより英国のほうが技術者は型を抜いてそのままではなく、克明に見事に、ドラマに沿って、色なら色を、くずれならくずれを修正する能力がすごい。一番高い人件費は俳優で、残りのカスみたいなもので映画を作っています。アメリカの場合は特にマーケットがあって、有名な俳優が出れば、興行収入が上がるという単純な計算ですが、そうではない方法論、いろんなことを考えるのが、ヨーロッパのスタイルです。少ない予算で手作りの名品をそういう技術を使いながら作っていくから、この頃美術でもいいなと思うのは、かなり英国のグループです。英国とドイツとフランスの合作とか、かなり面白くなってきている。

いきなりそういう心配をしないで、じんわりと、まだお若いから、模索して、奇想天外なことを考えていいんじゃないですか。こうしたら安くなるとか、こうしたら面白いものができるとか、そういう知恵は、ある日ひょんなどころから生まれます。私が言うより、あなたがそれをお考えになったほうが面白い、いいんじゃないかと思います。

日本の興行形態はごちゃ混ぜです。文学雑誌は純文学と大衆文学、新潮と小説新潮は中身が違います。作家は作家で、俺は一切大衆娯楽を作らない、マイナーの作品しか作らない、という分け方に将来なる。そういう人たちのための映画館とか、面白おかしく奇想天外の映画館とかに区分けされていくのではないか。

その時、8mmでもいいです、大傑作ができますから。8mmの『銀河鉄道の夜』(山田勇男監督、1982年)は大傑作で、素晴らしいです。8mmだから商売にならないけど、テレビに流せばなるのではないか。そういう隠れた名作がたくさんありますから、いざとなれば8mmで50分のやつを撮ってみようとか、やればいい。35mmじゃなきゃいけないことはない。ビデオでもいい。で、今年のぴあ(「1997年(第20回)ぴあフィルムフェスティバル」)には確か600本くらい映画(応募)がきた。すごいですし、そこから選ばれたグランプリ、審査員特別賞とかは、かなりセンスの高いものです。やられる方は、どんどん面白いことをやったほうがいいと思う。映画美術がこれから面白くなるというのはそういういろんな考え方によってどうにでもなるという面白さ、時と頭脳が解決します。

質問 映画美術家を志す方々に、この作品は観ておいたほうがいいという映画があれば、ご紹介をお願いします。

木村 今言われても、すぐ出てこない(笑)。

貧しい国という悪いけど、貧しいところから芸術が生まれます。暖衣飽食からは生まれません。芸術はそういうもので、映画も同じです。ほんとに予算がない中からでも、知恵と思いがけないアイデアが生まれます。それが素晴らしい。お金が有り余っていて、何でもこいだと、そこそこまではできるけど、人を感動させるものにはならない。感動させるのは何かと言うと、貧しいけど必死の思いの、そういうところからエネルギーは力強く生まれてくる。作家そのものが、何を撮りたいのか、どうしたいのか。僕は意地悪ですから、どんな監督とも、いじめ殺さないけど飲み殺そうとする。飲みながら悪口を言うと、かなりカリカリする。それで何年か何本かやってる人に、“あなたが持って生まれた本筋のすごさがあるじゃないか”と一杯飲みながら言うと、はっと目覚める、頭がいいから。するとやっぱりいいものを作ります、その年。そういうことは、大事なことじゃないかな。一番は、映画を作っていく上での原点。文学でもそうですよ、文章を書いてちょっと有名になれば原稿料が入るんじゃないか、そんなの大体ろくな文学はできない。必死の思いで文章に格闘しながら、5枚でも10枚でも書き上げた文字のすごさ、それがほんとのアートになる。絵もそうです。油絵でも、学校も出ていないけど、必死の思いで描いた、血反吐を吐いているような思いの絵、長谷川利行みたいな絵描きもいます。だから映画監督も、映画作家が本当におのれを語りたなら、8mmで撮ればいいです、自分のことを。必ずいいものができますから、あまりよくよしくないほうがいいんじゃないかと思います。そうじゃございませんか。

質問 若い人たちが、どのようにこれから仕事をしていけるか、お聞かせください。

木村 映画作家になったら貧乏する、その覚悟でやるならいいです。金もほしいと考えると、贅沢です。何だってものにならない。

昭和10何年、いくら戦争が始まる前とはいえ、私の給料は、“美術助手係を命ず”と月給45円です。当時、いわゆる軍事工場の青年、自分と同じくらいの年齢の子が、ちょっと夜間(の残業)をすれば90円くらい取れる時代に45円、家賃が13円で、交通費やらかかる。撮影所は食券が出て食べたから、それに僕は魅力を感じました。戦争直前は食うのが大変で、お米や何かも、大体配給になっていました。撮影所でちょっと残業すれば食券が出て食っていける。何年かそういう苦勞をして、45円が60円になり、90円になり、120円になる。仕事をする度に認められて、大した仕事をしてないけど、だんだん給料があがっていく人生というのは、面白いものでね。永遠に45円じゃないです。初めは辛くても、我慢していれば何とかかなる、どんなことでも、時が必ず解決してくれる。その時間に乗るか乗り遅れるか、どっちかしかない、それが大事だと思う。

美術を、僕はものすごく面白い職業だと思う。ほんとに面白いと思うけど、美術の職分の状況を、監督が取り上げるか、面白さがわかるかわからないかによって、その作品は決まってくる。それを取り上げる人の作品は、見事に面白くなると思う。だから仲間の状況が大事です。映画はやっぱり合同で、グループでやる仕事だから、そのグループでイメージが分かち合えると、面白くなると思う。

質問 美術のリアルな飾り混みではなく、省略について、お聞かせください。

木村 省略が一番難しいです。どこまで省略できるか、省略が上手くいったら、いいです。限界までどんどん捨てて、いらなくなって、1つか2つで見事に(表現する)、というところ。

若い時の恥ずかしい話をします。田坂具隆先生に、石原裕次郎さんと北原三枝の『陽のあたる坂道』(1958年)という作品があります。女子大生の北原三枝の小さな6畳ぐらいのアパートを徹夜で飾りました。今、(日本映画・テレビ)美術監督協会の理事長をやっている横尾嘉良君がチーフで、2人で欄間に女子大生が行くであろう喫茶店のマッチを並べたり、フランス文学や何かの本を本箱に詰めて、誰が来ても、監督が来ても褒めてくれると、徹夜しました。寝ぼけまなこで、朝の9時になり、田坂先生が入って来た。“木村君”、“はい”、“これ屑屋のセットかね”。開口一番、屑屋のセット……。愕然として、横尾君と顔を見合わせました。カーテンの色とか、女子学生らしい、いろんな、好きな映画俳優のピンナップとか作りましたが、とにかく黙っていました。“じゃあ、どこがいけませんか?”、“全部気に入らない。君は『女中ッ子』(1955年)の時はこういうことしなかったよ”って。その前に僕は左幸子の『女中ッ子』をやっていました。“どうしてこんなことしたの”、“いやあ、女子学生を表現するために……”。人間は言われると、しどろもどろになります、自信喪失です。“どうしようかなあ、本箱の本はいいだろう。マッチは、喫茶店に行くだろうけど、この子の性質として欄間にコレクションしないよ”と、ボツですよ(笑)。“映画スターのピンナップはなし”って、1つずつ消していく。最後にうーんとなったのは、彼女がやっとならばで買った靴が箱に入って、脇に置いてあった。その靴を箱から抜いて、床の間の上にごちゃごちゃいろんな物があつたのを全部取って、一番上にぼんと置いた。靴は下に置く物だけど、真新しい、やっとならばで買った靴を床の間の上にごんごんと置いたら、“それでOKです”と。北原三枝の気持ちなり何なりが、滲み出ます(笑)。普段、具隆先生はそういうことを言わない方です。だけどあの時、どういうわけか僕に本当のことを教えてくれた。

田坂監督の相棒の、伊佐山(三郎)さんというカメラマンがでてきた。処女作からずーっと、(田坂監督は)他の人と(あまり)したことないという仲のいいカメラマンが、にやにや笑って見ている。廊下のシーンで、“木村君”と。そこへ行くと、“木村君、君はこれ、35mmで凶面をひいてるだろ”って。“ええ35mmで大体、分度器で、そういう寸法で作ってます”と。“35mmじゃないほうがいいと思う。これは、40mmでいく”って。40mmだと、自分の狙った天井が入らなくなるけど、“電球が点くだろう?電球が点いたら電球のアップからパンダウンするから”って。そういう、“はーん(なるほど)”っていう人がいて、僕は助かりました。自分の失敗談はいろいろたくさんあります、長い年月ですから。笑っちゃうような、馬鹿みたいな。ここでやると夜を徹するから言わないですけど(笑)。

質問 あの頃が一番日本映画が豊かな時代だったと思いますけど、2階があるダンスホールみたいなところが、日活映画でも、東宝映画でも大抵出てきます。1作ごとにああいうセットを作られますか？

木村 セットは全部1作ごと、全部壊しちゃいます。(撮影が)終わって明るる日に現像場のOK、電話で(フィルムに)傷がぜんぜんないって連絡が入ると、一気に全部きれいに壊してしまいます。次の仕事がステージを待っているから。この頃は、勉強するようになって、置いておいて次の仕事に貸したりすることはあるけど、昔はそんなことはあり得ない。どんどん焼却した。

質問 『陽のあたる坂道』の田代家は、どこにあった家ですか？

木村 (横浜の)鶴見です。白い邸宅で、アトリエがある家。あれは2、30年前に壊しちゃった。玄関の扉をそっくりに作って、扉つなぎ。ロケーションの扉を押して入ると、セットです。セットの中からガラス戸の向こうの世界はロケーションつながりで、そっくりな世界ができています。だから玄関は2つある。(現在は)玄関の芝居、出入りを全部ロケーションで撮る場合もあるけど、昔はそんなことはしない、セットはセットで全部撮る。

入江 今日は長時間、どうもありがとうございました。

木村 どうもお疲れさまでした。

受講生 (一同拍手)

■映画作品の年：公開年を記載。

註

- (1) 木村威夫著『映画美術:擬景・借景・嘘百景』(ワイズ出版、2004年)の「日活時代」ー『けんかえれじい』(341頁)では、“ともかく、初めのシナリオでは、北一輝は出てこないんです。打ち合わせを続けていて、仕事の途中から北一輝を出したんですね。(中略)北一輝に持っていったのは、鈴木さんですよ。”と綴っている。
- (2) 『映画評論』(映画出版社)の1967年3月号「1966年度映画評論ベスト・テン」で『けんかえれじい』(鈴木清順監督)は日本映画 第4位と映画評論賞・美術賞、木村威夫。
- (3) 木村氏が語る「あせ知らず」は、本家徳田家伝製(現在はブランドを継承した紀陽除虫菊製)のベビーパウダーのこと。かつて三船プロダクション近郊にあった工場では「シッカロール」(和光堂)を製造していた。
- (4) 上記(1)の書籍同章(343頁)では、“なんせ、エキストラは、5、60人くらいつきやいないんだからさ、”と綴っている。