

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3

(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18日(木)11時

会場：東京国立近代美術館フィルムセンター 小ホール

— 『本覺坊遺文 千利休』(熊井啓監督、1989年)上映後 —

入江 木村さん、よろしくお願ひいたします。

木村 映画は(奥田瑛二の)本覺坊というお坊さんの白昼夢で、非常に物静かな物語です。初めから終わりまであまり大きなドラマチックなことはなく、淡々と進んでいきますが、だんだん本覺坊の思いみたいなものに引きずられて入っていきます。

井上靖先生の原作(『本覺坊遺文』(講談社、1981年))がありまして、私が読んだ時、非常に難しい本だなあと思ったけど、熊井さんが“とにかくやりたい”と言うので、溝口健二さんと組んでいたシナリオライターで、お亡くなりになった依田義賢さんが第1稿を書きましたが、とても厚くて非常に原作に忠実な世界でした。それを中心にどうしようと打ち合わせを時々やりましたが、あっという間に1年が過ぎてしまいました。その間、その脚本の第2稿も依田さんで、京都の家までお伺いして色々打ち合わせをして、ついでに京都の街で使えそうなところを歩きました。1稿、2稿、3稿と、どんどん削除していき、だんだん芯がしっかりした世界に移っていく。4稿目ぐらいの脚本がだいたい決定稿となり、題名は『利休切腹』です。(脚本の表紙を会場に示して)このシナリオを渡されて、随分と細かく予算やスケジュールとかいろんな打ち合わせをしました。俳優さんでめばしい方々は、1年ぐらい前からOKをとっておかないとなかなか集まらない。そういう準備が非常に大変でした。

私は実は他の仕事もしていたので、時折呼ばれて参加していました。いよいよ始まるようになったのは、昭和63(1988)年頃です。63年の11月にいわゆる撮影台本がきました。これが最後かと思っていたら、また修正して今度は『本覺坊遺文』という題名に(脚本の表紙を会場に示して)戻した脚本がきた。それが昭和64(1989)年1月5日で、随分と時間がかかった。非常に長い年月やっていた気になってしまいました。

ご覧になって、茶室がたくさん出てきますが、きっとみんな同じように思われると思います。茶室の世界はほんとにそうで、炉があつて床の間があつて、水屋がその裏側にあつて、決まり切った世界。壁は泥壁に藁なり何なりを刻んで入れて、大体聚楽の壁とか、少し鼠壁です。だから3つも4つも出てくると、どれがどれだかわからなくなってしまう恐れがありますから、私の一番初めの発想は黒い茶室、ブルーの茶室、黄色い茶室とか、色分けでやろうと考えていました。リアリズムの世界からいうと非常に危険な手法ですけど、それがいいかなあと。それぞれのシーンをそういうふうにわけてしまおうかなと思っていました。それでいろんな茶室、国宝クラスとか重要文化財とか拝見すると、一寸一分ゆるがせにできないとわかってきました。利休さんがいた頃の茶室の世界は、今でも残っているけど、なぜ利休がそこまでこだわったのか。下の壁の高さ、窓障子の大きさとか、何寸何分何厘ですから、ほんとにミリの世界です。高さ2尺1寸3分5厘、横4尺8寸何とか、全部半端寸法です。柱も全部、小丸太とか何とかの半端寸法とそのバリエーションというか、全部違うけど一見同じように見える、そこが非常に難しい世界です。

カメラはご存知のごとく、床の間に向かって引いたり、横から2人、3人を入れてみたり、好きなように撮るには、壁を外さないといけない。全部泥壁を塗るつもりですから、取り外すと泥壁が落ちこちてしまう危険性があります。この件に関して一番やっぱりすごいのは、東宝の大道具さんの世界。1杯だけ、東宝さんに作ってもらいました。(上條恒彦が演じる山上宗二の)「“死”と書いた軸の場合は、何もかもなくなる。“無”ではなくならん。“死”ではなくならん」と言う“死”

についての論を示す、山崎(京都府)にある妙喜庵^{みょうきあん}の茶室⁽¹⁾。東宝さんの大きなスタジオの真ん中にちよこつと、脇室を入れても全部で3畳か4畳ぐらい、廊下や何かを入れても、3坪ぐらいしかないような大きさの復元にひと月。私のアシスタントデザイナーは竹内公一君、今大林(宣彦)組のデザイナーですけど、非常に緻密な方で、彼が私のラフな世界を全部克明に製図してくれた。東宝に彼は2週間ぐらい行き詰めで、朝から晩まで大道具さんにくっついて何寸何分何厘、横幅がどのくらいとか、妙喜庵のそっくりさんを作りました。

壁を取り外すには、泥のところに非常に強い糊を入れて固める手法を東宝さんは会得しているから、東宝がやった壁は落ちないです、かっちり。非常に大発見をしまして、それは普通の建築との違いで、いわゆる泥壁ならただ塗ればいいのではなく、映画はカメラが入ったり、あるいはクレーンショットで動いたりするために柱を残しておいて、四方の壁がばらばらになるくらいです。天井もある部分は、ぱっと取れるとか、非常に手間がかかります。おおまかなものだったら、外してまたくっつければいいけど、茶室は全部ミリの計算でできているから、ちょっと寸法をいい加減にとると、全然入らなかつたりして大変だったという記憶があります。

結局テーマとしては、とにかくリアリズムで一応やってみるかということになった。色も少しずつ変えて、ねずみ色がちょっと濃いめとか、ちょっと薄めとか。一番大変なのは初めと終わりの、あの世の道です。これは最後まで、ほんとにどうしよう、どうしようって。監督は初め“木村さん、作ってよ、セットにちゃんと作ってよ”って。“作ってよ”と言っても距離が、どんな大きなスタジオを借りてもだいたい限界がある。何かあるかと、焼けただれた黒々とした噴火のあとの(伊豆)大島へ(ロケハンに)行きましたが、やっぱりそれは焼け跡です。劫簸^{こうは}⁽²⁾というか、死に至る世界の寂しさが出てこない。最後まで残った問題は、死に至る臨終というかあの世の世界の道があるのをどうしようかという。一番初めのイメージスケッチを、ぱっと描きました、鉛筆で。“こんな感じかなあ”と。熊井さんとの打合せ用に持っていたのですが、でもそれではなく、もっと違うものだというのがありました。

それが1つと、利休は史実では茶室で切腹して死に、介錯が入る。史実でやっていくのもいいけど、もっと違う世界にならないかと。これも宿題で最後までずーっと残りました。どうしよう、どうしようって。椿がわって散ったらどうだとか、落ちていくのを高速度で撮影してとか、首が落ちるのをシンボリックな世界で、すごいことしてみようかとか、揺れ動いてだんだん煮詰めていく。

山崎の妙喜庵は、本物の表の露地をやっと借りました。(国の)重要文化財ですから、普通はロケーションできません。靴はいけないから藁草履に脱ぎ替えて入って、蹲^{つくばい}とか杉苔、夕日に当たる庭の佇まいとかを昼間と夜、ちゃんと実景で撮りました。文化財ですから、窓や何かも全部寸法、記録があるから、きっちり映画美術のセットにそのまま、どういうふう撮るか、撮りいいようにそのポジションをどこから狙うかという、細かい打ち合わせをして作りました。

一番問題になるのは、やっぱり正伝院という(織田有楽斎の)萬屋錦之介^{マンヤニノスケ}さんの家です。犬山城(愛知県)の近くに(国の重要文化財・旧正伝院書院)があり、名鉄が管理しています。ファーストシーンで門から入って行くところは、ロケーションです。どーんと(カメラが)引いているロングは、織田有楽斎の家の裏側、当時の山あり何ありの世界は、近代建築が入るのでズバツと切って、合成で雲から何から全部描き足してはめ込んであります。それが大体初めのシーンですから“やれやれ(安心)”と。1つのきっかけが上手くつかめると、闇の中の戸が開いて、少しずつ光が差ってきて目的がはっきりわかってくるような気持ちになってきます。そこに“あられではないか”と言う(錦之介さんの)終わりのセリフですが、(本覺坊は)細めに(戸障子を)開けて庭を見せていない。実は全然作っていないです。だから監督には、“くれぐれも全部開けたら駄目です、絶対見せないで。細めにこう(戸障子を)覗いて”と言ってやりました。あとのほうで、ずばっと当時の本瓦の世界で、あられがばらばら落っこちるのは、あられを作りました。あられも映画美術の範疇^{ちゅう}ですが、何で作ったらあられらしく写るだろう、大変ですよ。一番格好が似ているのは何だと、丸い樟脳とかいろんなものを実験して、ラッシュを見ました。“あられに見えない”“似てるけど、冷たさがない”とか、見ているほうは好き勝手なことを言いますが、やるほうは大変です。本当の氷を削って丸くしても、“よーい本番”と言っている間に溶けてしまう。この秘密の世界の専売特許はあまり語りたくないけど、あれは全部氷砂糖で見事にできました。本当のあられに見えたでしょ。山のよ

うに丸い氷砂糖。非常にお金がかかる世界で、終わったらみんなで1つずつ舐めたりしていたのを思い出します。

先にラストのことを話すと、錦之介さんが亡くなる(正伝院の書院・座敷)部屋。三船(敏郎)さん、利休さんは(史実では)茶室で死んでいるけど、あえてわざと“表にしよう、黒い土塀で白い着物だ”と僕はイメージを言ったら“それでいこう”と。じゃあ塀の上は何にするか。無空間でいとか、決まらないですよ。ラストまで、どうしよう、どうしようって。セットもどんどん入って、僕にいろんな仕事が入ってしまった。僕はある日、スケッチで、わーと桜を描いて、塀の上に乗せました。(熊井さんが)“木村さん、それでいこう、いい”と、これで決まった。2枚くらい描いたかなあ、今は自分の書齋に、その時の記念にいろいろちゃちゃっと描いて、でかい額で2つ飾ってあります。満開の桜を散らそう、カットバックで萬屋錦之介、三船さん、散る桜の3つがカット、カット、カット、バリエーションでいこうと。そこにいくまでが大変です。答えがなかなか出てこない。そういうふうな1つのきっかけ、結末みたいなものがわあって出ていくと、あとはたやすいです。まるでわからない世界が、パズルが解けたように、ズバリ解けていきます。

天下の(製作の)西友さんだって、そんなに金があるわけではないです。俳優さん、何たってスターが一番高いですから、予算の大半はそれでなくなってしまいます。残りはカメラ、照明機材、ステージレンタル、制作費のロケーションの宿泊代や弁当代、車代とかで飛んでいく。美術費がどのくらいあるかって、本当に信じられないような“えーっ”“どうしよう”って数字を聞かされたのを思い出します。スタジオもそうたくさん使えないから、1日の値段がいくらというスタジオをひと月押さえて、その代わり500万(円)まけてくれとか、制作部の交渉です。このスタジオを1ヶ月使っていていいとなると、時代劇ですから土塀、瓦の本瓦、障子、建具とか基本的世界は大体同じですから、決まってくる。基本の柱も赤い柱や白い柱があるわけではなく、普通のくすんだ柱でいける。その辺がミソというか、まず基本設計を始めます。

一番大事なことはファーストシーンに出てくる、本覺坊の家(草庵)です。雪のシーンから春になる。秋頃、一応私が、ばばってやったら、設計から全部、土台や何かは大道具の平台を一切使わないで、本建築の建築屋がタッチしてくれた。だから建てる場所からえらい騒ぎになっている。京都の宝ヶ池あたりの昔のああいう家は一軒もないし、ああいう風景を探すのは容易なことではないです。金があれば、京都でもどこでも行きたいけど、“東京近郊で探せ”という命令です。日帰りで行けるから、予算が全然違います。どうしようって、これまた宿題です。探しましたよ、風景を。たまたま秩父の方向にダーっと(ロケ)バスで入って行く時に(栃沢正夫)カメラマンが、“あったー”と窓から叫びました、奥多摩^③です。“それっ”と、車をまた戻して下りました。上のほうを(撮影で)切り、ハイウェイのガードレールが少し見えるのを入れずに撮ったら、ばっちりです。ダムのために人造湖にして埋めてしまったけれど、水が少し足りなくなって、こっちの岸边には昔の神社の階段とか石ころ、いろんなものがある。これを使おう、この石を全部利用しようと速戦即決です。“できた。2間半(約4.5メートル)から3間、あるいは3間か4間ぐらい、これだ”って即座に僕が監督に言うと、“木村ちゃん、描いてよ”って。“こんなもんだよ、こういう家だよ”って、いい加減ですけど、じゃじゃじゃと。ほんとは見せたくないけど、これが荒描きです。

(「草庵」スケッチ/資料投影)

木村 イメージはこうです。見せないといけなくて、さささっと描いた。“こういうのどうだろう”、“あ、それでいこう”と速戦で決まりました。このイメージで僕はその時心配だったのは、雪が降るので藁屋根では大変だ、と。それで石を載せる板屋根になりました。あとは大体このイメージ通りにできたかな。

(投影終了)

以上のようなわけで、ダムで埋まった家のいろんな石、苔むした石、土台とか階段とか全部利用しました。風景も誠に良くて、もうほんとに“しめた”って感じです。建築会社にも、絶対に新しい材料を使わないでもらいました。今までに作った建築資材で捨ててもいいような材料を全部燃

やして鉄ブラシでこすって、これはどこでもやりますが、うんと古い感じにして茶褐色、セピアの色に染めた。そういう材料は、普通の大道具じゃなくて大工さんですから、現場でどうしていいか、慣れていないからわかりません。それを説明して1週間くらい奥多摩の奥のほう、池のところの宿屋に泊まって、寒い日でね、それを作ってそのままシートをかけていた。翌年、撮影していたら雪が降り、“それっ”と行ったら、シートをかけた上に雪が降っていたけれど、雪がなくなるからシートを外すわけにいかない。ブルーのシートが見えるところに雪を載せて隠して、ロケをしました。他のスケジュールは全部飛ばして、この(家の)出はいを延々とやりました。起きて戸をばって開けると、風景がた一つ見えるのは、カットしてしまった。あとで水取りのカットとか、いろんなのがあから見せないほうがいいという。ぼっちり中もできていた。だからって全部終わったかというそうじゃないです。これと同じ中側をセットで作った。映画のこくのある世界はそこが大変で、一般の人はそれでいいじゃないかと言うかもしれませんが、そういうものではない。もういっぺん、表はないけど同じ中の材料をスタジオに運んで、今度は平台をちゃんと1尺5寸(約45cm)高ぐらいに組んでやりました。大変といえば大変で、おおよそその時の世界(平面図)がごさいます。

(「草庵」平面図/資料投影)

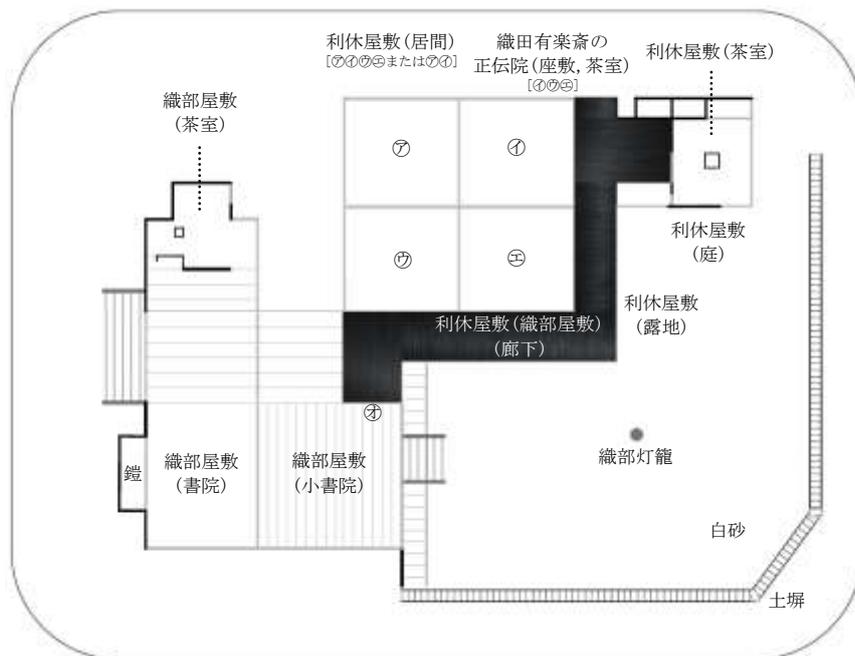


脚本『千利休一本覺坊遺文』
 (「キネマ旬報」キネマ旬報社、
 1989年9月下旬号、98-111頁)
 の名称を参考に、投影した「草
 庵」平面図を NFAJ がトレース
 して作成

奥田瑛二がいる(草庵には)、仏間があります。三船さんと会う茶室は2畳大しかない。あとは板の間で囲炉裏端があつて、竹のすのこで(天井には)屋根がかかっている。セットもこれを基本に再現して作りましたが、ライティングしやすいように(しています)。上にあおって天井のほうの煙り出しを撮ったのは、ロケーションで作ったセット。あとは克明に細かいライティングでセットでやった。出はいや何かは、ナイトシーンの時は全部セットで、萬屋さんが来る昼間はロケーションです。表へ行くと井戸があり、笥の水がちょろちょろと流れている。たまたま100メートルぐらい後ろに、この場所の管理事務所がありました。そこに水道があつて、ホースをだ一つと茂みの中を引いて、竹筒をくりぬいて水をちょろちょろ落とす仕掛けを作った。考えたら気が遠くなるようだけど、以上のようにとにかく問題は解決しました。

(次の平面図)基本形は、いろんなセットが入っている。

(基本形セットの平面図/資料投影)



脚本『千利休一本覺坊遺文』(「キネマ旬報」キネマ旬報社、1989年9月下旬号、98-111頁)の名称を参考に、投影した基本形セットの平面図をNFAJがトレースして作成

(図の⑦①⑦⑤)は萬屋さんの正伝院(①⑦⑤)になったり、利休の屋敷になったりします。利休の家のふすまに全部桐の紋が入っていたのは、京都にふすま紙を発注して貼りました。

利休屋敷(居間)で三船さんが座って本覺坊と喋っている(⑦①)。どんと引いて本覺坊が(聚楽第・利休屋敷の廊下を左から右へ)歩いて、茶室に入る。それから夕焼けのおでんか何か支度しているお小姓⁽⁴⁾がいるのは、利休の屋敷のこの辺(⑤)です。あとは戸障子をどんどん変えて、違う世界に全部持っていきました。

鎧があって(古田織部の)加藤剛と(本覺坊)の芝居は、全部、(廊下から)織部屋敷(小書院、茶室)に入って来てやっています。(加藤剛の)切腹は、織部屋敷の書院(と小書院)に、どーんと雨を降らせて灯笼をフォアグラウンド(前景)に介錯人と見届け役がいて、撮影しました。

熊井さんは、“そんなに安っぽいもんじゃねえ”みたいなことを言って、非常に嫌がるから、あまりこういう種明かしをしたくないですが、今日は勉強会だからしょうがないです。

(切腹の撮影が終わり、利休屋敷の露地に)亡霊が来るところは、ダーっとろうそくが並ぶ。全部(セットを)壊して、この(聚楽第・利休屋敷)茶室だけ残した。(利休屋敷の)庭とかも全部取って、まっさらな泥のスタジオです。黒幕を全部張って(幽明の露地を作り)、何十人の亡霊、徳川家康、前田利家がずーっと入って来る。利休さんは茶室でお茶をやっていますが、問題があります。“40 何人を四畳半の中に全部入れて、利休さんが座ってお茶をたてているシーンを作ってくれ”と言う。映ってたでしょ、今日。大変ですよ、四畳半の中に40人をどうやって入れる？豆粒みたいに入れたらマンガチックになってしまうし。最後までどうしようって、カメラマンも考えて。要するに、違うステージに茶室をどんと再現した。扉の入り口から500mmで引いて人間をダーっと置いて、こっちの壁から外れないように並べたから、四畳半の中に40人くらいの人間が圧縮してばっばと入っています。ぼやっと見て気がつかない人は気がつかないけど、気がつく人は、“えっ”ていうことになる。今日初めて秘密を公開しました。熊井さんは“黙ってる”なんて言っていたけど、そこに至るまでの、その答えが出るまで大変です。わかればなんてことはない、そういうことです。

最後に四畳半の茶室も壊して、土塀だけがスタジオに残っている。土塀は真っ黒な壁に塗り替えて、真っ白な敷物を1つ中に置き、どーんと(カメラは)引いて黒い空間に真っ白な衣裳の利休が切腹するシーン。この(黒い空間)上に、満開の桜を合成しました。

満開の桜が散るのをどうしたかという、桜の時節になっていまして、桜(が満開になるの)を待っていました。世田谷の何とか公園の横、住宅街の空き地の満開の桜、非常にいいところでした。

ここなら静かで人も来ないし、いいだろうと、それ(桜)を狙いました。1台(の扇風機)じゃできないから、そこに日活や東宝から、ありとあらゆる扇風機を集めて、ダーっと桜のほうに並べました。桜吹雪の桜の造花の花びらを山のようにビニールに(入れた)。花びらは100万円くらいかかっている。足場を組み、扇風機でぶわーっと撒いて、3台のカメラを回しています⁽⁶⁾。熊井さんのことですから、“木村さん、回転(数)を変えて、もういっぺんいこう”って。山のような花びらは周りに散ってしまっているから、^{ほうき}帚で履いて集めた。駄目だって言うんじゃないです、監督の用心深さです。大変ですよ、もういっぺん、またいったという。だから、あの最後の花びらのカットは、ものすごく金がかかっています。

だいたい以上です。利休の家、正伝院、ラストの(利休屋敷)茶室、織部の家、織部の茶室、最後に(利休)切腹の場、窮余の一策で、建築スタイルがだいたい同じだということで、そうになりました。良い悪いは抜きにして、これで予算(通り)にどうにかこぎつけた、上手く滑り込みセーフということになりました。(シーン)終りのほうじゃないんだけど、季節的には菜の花が咲いて桜のシーンは、さっきの小屋(草庵)の前でゆっくりと撮り、あとは編集で上手いこといった。今考えると、2年くらいかかって、私は考えている間は、飯を食べていてもどうしようかなという思いで、心の中で決まらない、そういうクエスチョンばかりが残っていました。

(投影終了)

話せばきりがないほど山のようにありますが、こんなところで。質問がおありになれば、説明をいたします。

質問 プロダクションデザインのお仕事に就くまでの経過をお聞かせください。

木村 徒弟制度です。非常にぶっちゃけた言い方をすると、小学校を出て旧制中学は5年間です。私は早生まれですから、昭和10(1935)年、満だと17歳の時に決めました。映画じゃなくて、舞台のステージデザイナーになろうと思った。たまたま築地小劇場に行って、イプセンの『幽霊』とか、あとフランス演劇を見まして“俺の仕事はこれだ”って決めました。それからもう、寝ても覚めても舞台装置が夢で、お亡くなりになりましたけど、ものすごく偉い先生で、東宝で随分いいお仕事をなさっている伊藤熹朔先生に弟子入りしました。その時に、うるさい面々、お弟子がいます。映画デザイナーの松山崇さんもいました。僕は末端で、7人のお弟子がいて8人目。他の人は27、8歳とか30なのに僕だけが17歳。とにかく先生の図面のコピー、模写から始まる。描きましたよ、随分。今まだ売ってるかな、先生のアメリカ滞在時のスケッチ集(『1930-伊藤熹朔画集』(ワイズ出版、1994年))を僕は千田是也先生と一緒に出した。それを見てもう涙が出てきます。自分の若い頃の、苦労というのではなく、一生懸命勉強した時の思いです。

どうして芝居から映画に移っちゃったか、かいつまんで言うと、戦争が始まって、新劇のグループはだいたいちょっと左ですから、みんな(治安維持法違反容疑で)牢屋に入っていました。役者でいえば、千田是也、宇野重吉から始まって信欣三も。僕はペーパーで若造だし、デザイナーの卵だから、おこぼれ頂戴で生きながらえて、食うとこがないかとやっとなり滑り込みセーフで、戦争前(1941年)の旧日活撮影所に安いお金、(月給)45円ととにかく入りました。それで、助手の生活を2年ぐらいやって3年目ぐらいに、“お前はデザイナーに今度は昇格する”となり、“ええっ”て、びっくり。“とにかくやれ”と言うので、どうしようかなって。あまり勉強していないから驚いてしまって、できるかなと。それからまあ居座りまして、(日活を吸収した)大映でデザイナーを30何本やりました。その何本目かが昨日上映した『或る女』(豊田四郎監督、1954年)で、いわゆるお褒めの言葉を頂戴して、(石原)裕次郎さんなんかが入ることになる日活撮影所へ契約の交渉に入りました。そこで100本くらい映画をして、何もポルノがいけないっていうのではなく、どうも気分があわない、したくなかったので、(1972年)フリーになった。それで熊井さんと『忍ぶ川』(1972年)をやったことで、目の前の天の岩戸が開いていくみたいな暗い、黒いところから明るい光線がさすということです。フリーになって自分のやろうとしていることは何だということが、だんだんわかってきました。私は違う勉強の仕方に目覚めました。

『本覺坊遺文 千利休』をやったのは今から7、8年前で、熊井さんは60歳で、私と12歳違います。私がひと回り上で、あの人も私も午年です。私が還暦になったのは今から20年前で、還暦ゼロ年と思いました。その翌年は還暦1年で、今私は成人式です(会場笑)。自分の年齢はあまり考えない、常に19歳か20歳の思いで仕事をしています。だから私の友達と一緒に昼飯を食ってやりあっているのは、はたちくらいのお姉ちゃん、お兄ちゃんです。面白いです、奇想天外なことを彼らが言うと、“あっ、これはいい”と、頭の中でそれをまずクリエイトします。自分が老いたと思ったら敗北です。俺は20歳だと思っから、^{ウチ}家に帰ると女房に、“はい、おばあちゃん”って、俺は孫くらいのつもりでございます(笑)。

質問 プロダクションデザインの仕事に就きたい人は、学校に行ってデザインを学んだほうがいいでしょうか？

木村 もちろんそうです、基本を勉強してください。基本がわからないとどうしようもない。“図面が描けません”では困ります。ただ映画の図面、さっきの建築会社の図面も、僕独特で、全部尺貫法で描いていました。尺貫法がいいのは古建築の時、センチは駄目です。利休の昔は何尺何寸何分何厘、何厘はミリです。

私が非常に楽な気持ちでできたのは、この映画のずっと前、7、8年前に『お吟さま』(熊井啓監督、1978年)という千利休の娘の話をやっていたからです。今東光の原作(『お吟さま』(淡交社、1957年))で、大阪城の黄金の茶室の図面をやっているから、読んでもすぐばあっとイメージが湧いて、軽くできます。宝塚映画、東宝の仕事だった。『お吟さま』は非常に苦労してね。

ある程度基本ができれば、僕は尺貫法を教えるよ。尺貫法がいいのは3の倍数です。畳は3と6、3尺(約90cm)、6尺(約1.8メートル)です。関西と東京の違いはありますが、この倍数のバリエーションです。4畳半、6畳、10畳、12畳。面積を知るには常に畳を頭に入れて見る。畳で見れば、これは3畳くらいの大きさ、1坪半だなんて。1坪は畳2畳(枚)だと克明に僕は若い人に教えます。それについてくるかこないかが問題で、わかるようになればこんなに面白いことはない。このテーブルの高さはだいたいニーゴーっていう、2尺5寸(約75cm)です。腰掛けは1尺5寸、イッテング、5の倍数です。自分の手の平が5寸(約15cm)だと覚えると、5つでテーブルの高さ、2つなら1尺、3つあれば1尺5寸、そういう単純なこと。物差しを持っていない旅先で看板を見て、ちゃ、ちゃ、ちゃ、と1尺5寸、2尺の看板だと、ぴっと頭に入る。そういうことが大事です。常に獲物を探す野良犬のように街を歩けばいい。紙きれ1枚、広告のチラシで面白いのがあったら拾って、これでイメージが湧いたとか、そういうことがあります。

熊井さんとやった『北の岬』(1976年)で、バングラデシュから航空郵便がくる。貧しい国の封筒はどういう紙か？本当に悩みました。綺麗な紙であるわけがない。アップに耐えうる封筒を作るためには、もう、どうしようと。たまたま朝、新聞を読んでいたら、どっかの近所の市場、マーケットの広告が落ちこちた。ざらざらの紙のグリーンの変な色の広告。“あっ、この紙だ！”(東京)日本橋の(和紙舗の)^{はいばら}榎原に行って、“ありますか”って言ったら、“うーんウチにはないけど、どこそこの問屋にある”って。そらもう、3日か4日かかります。7、800円の昼飯を食いながら、電車賃を使って、その1枚の広告の紙に万(円)のお金が消えていきますが、しょうがない。東宝に行って、“これで航空郵便の封筒を作って”と言うと、東宝のベテランが“わかった”って。マークを入れて、ちゃんと折って、航空郵便を何枚か作り、バングラデシュの古い切手を買って来て、スタンプらしいものを書いて、それに英語。夜間残業代、飯代、封筒1枚5万円くらいする(会場笑)。映画ってそういうものだと、ここにいらっしゃる野上先生なら、お聞きになって、“そうだよ”って言うに違いないから(会場笑)。それが映画です。でもそのアップが映った時に、誰も何も言わない、そうだろうなとしか。そういうものです。

1つだけ最後に。ある人がこの映画を見て“本覺坊のあんな古い家^{ウチ}で、畳が新しいのはおかしい”と言いました。もっと寝ぼけた色になっていて、汚しがかかっていたら、見ていられると。それは普通の映画の表現です。本覺坊は毎朝お師匠さんにお辞儀をしてお経をあげる。1年に1回、たった2畳の畳をどうして新調しないでおられましょうか、それが僕の論理です。だからそれを見て、おかしいとか何とか言うのは、既成事実の概念、映画技術の概念に囚われているから。映画は

もっとクリエイトする。主人公なら主人公の中身に思いをいたして、それでいいかどうか^{はんすう}反芻して、量は新しいか古いか自問自答して作るべきです。だから僕は誰が何と言おうと、“これは新しい量じゃなきゃ駄目だ”っていうのが、今もって変わらない思いです。

質問 セットの図面を引かれる時に、スクリーンサイズによって工夫をされますか？

木村 私はおおよそを見るけど、克明にそれ(スクリーンサイズ)で描くことはしない。テレビ映画やCMは、かっちりと一寸の無駄もないようにやる。映画はそれをやらない。映画はある一定のイメージを決めたら、もちろん分度器など全部ありますけど、一番最後に“あつ、いけるな”という確信をすると、フレームに囚われないでどんどん作っていく。映画の場合はもっと全体の膨らみ、そういうこと(フレーム)に惑わされないようにします。長い間、私の頭の中にある映画美術というもの、“ここならここからこうしちゃえば”とだいたいわかります。屋根はこれぐらいで、というのがあるから、細かい神経質なことにはなっていません、こと映画に関しては。

質問 白黒とカラーの場合、セットの着色の工夫はありますか？

木村 白黒のほうが難しい。この映画はカラーですが、どうやって色を見せないように、外すか。ファーストシーンは非常にそういう感じ、白黒のようなトーンだったでしょ。白黒は、壁のシミとか木目とか、はっきり出てきます。それがものすごくいい場合もありますが、ちょっとした傷なりが変なふうに出ます、色でごまかせない。白黒は非常に難しいです。汚しは普通以上にはかけないと、汚しの色が摩滅してしまうから、誇張しなきゃいけない。今、白黒の勉強、白黒をやりたいという人がたくさんいるけれど、現像でも何でも、ベテランがいなくなってしまったので、それがちょっとね。

質問 私は映画美術を教えています、年間で2時間しかありません。これだけは教えないといけないということをお聞かせください。

木村 教えることの一番大事な決め手は、剣道でいう免許皆伝の極意です。初めからそれを教えるバカはいません。本当に10年か20年、叩いても、叩いても崩れないデザイナーになる人間がいるか、いないか、そういう人間にこそ免許皆伝の一言をぱっと伝授したらいいです。世の中の趨勢を、映画に対する美学をなおざりにしていると、ろくな映画ができないです。映画美術を全然わかってないところで無理して、“4時間、5時間よこせ”と言うことにはない。授業を2時間にしたなんて許せない、何を考えているのか。2時間しかなかったら、2時間の講義をすればいいです。これは非常にぶっちゃけた話です。

映画美術でも何でもいいと鼻歌混じっているようなやつに、教えられない。貴重な世界にいるんですから。研究してついでに人間にのみ極意を教える。さっき言ったように、3の倍数とか5の倍数は、もう格言です。それすらわからなかったら、そういう人はいない。

3の倍数の論理で、ハリウッドのパラマウント撮影所かなんかでデザイナーの若いのが“ベリーグッド”って言ったのは、映画撮影所の6分目の方眼紙です。全部六割で、1坪^{ムツリ}の単位の方眼紙です。それを見て“こんな便利な物が日本にあるのか”って。向こうのフィートと日本の尺貫法は同じだから。向こうの大工さんはフィートのことを英尺と言います。1フィート(約30cm)は(1尺と)ミリの誤差しかないから、目盛りを見せたら“これはいける”って言います。100分の1でも全部いけると。職人だけ、アメリカの大工さんとか大道具の棟梁とか、ぴーんと言葉が完全ではなくてもわかります。わかることが一番大事で、わからないのはどうしようもない。

名人になったらスケッチもやらない、見るだけです。いるんだよ1人、山崎背景ってのが。“窓の廊下、頼むよ”と言うと、京都の二条城へ行って、写真機も持っていかない。こう見て(施設を見渡して)、“わかった”って帰って来て、そっくりなのを描く。そういうのがいるんだから。山崎背景には図面を裏返しに、何も見ないで左右逆に背景を描くすごい技術者がいる。そういう人

が映画を支えてくれる。それにはやっぱり5、6人お弟子がいないと、徒弟制度です。朝から晩まで勉強していますから、やる気のある人は、ちゃんと継承してくれる。

映画は美学ですよ。映画は(スクリーンに)映して観るものです。論文じゃないです。いかに美術家のアイデアが大事かということです。

質問 現代劇で、日本の特徴ある美意識とか美学についてお聞かせください。

木村 それはシナリオです。基本は全部シナリオです。そこから美というのは発生します。初めから空空漠漠と美があるわけじゃないです。シナリオをもらって、シーンとシーンの掛け合わせによって、次のシーンへいくのはどうしたらいいか、画面構成はどうしたらいいかって、そこから生まれてきます。まずそのシナリオによる。現代であろうと過去であろうと、縄文時代であろうと関係ないです。それに参画した美術家が何を考えているか。途方もない世界でもいいと思うし、予算があろうとなかろうと、なければなりません。

美というのは隠されています、どこにでも。例えば、ここに汚いハンカチがある。汗だらけで汚いけど、これが白いハンカチだったら光と陰が実に縦横にあると思う。汗を拭いたのか、鼻をかんだのか、唾液、口を拭いたのか。内部構造はわからないけど、内部構造を表現するために、白い汚いハンカチをどうやって表現するかを考えるのが面白い。それを考えて、暗中模索して、結論が出ないわけじゃないと思います、やればいいです。何だかわからないことに挑戦して、答えを見つけることがアートの宿題です。建築的な世界とか現代建築とか、そんなことはどうでもいい。そのドラマをどういうことなんだと解剖して、その裏側を発見することが大事。そこからいけばなんてことはないですが、それは勉強の仕方です。映像の隠れた世界は、山のようにあります。ほんとにやろうとする人は、これから楽しみなんじゃないですか。

質問 監督とのコミュニケーションについて、教えていただきたいです。

木村 監督の前にシナリオとデザイナーの関係にこうか。シナリオに、“夏の日盛りである、犬が舌をハアハアしながら歩いている”それはそれでいいけど、それよりもっとすごいシーン、何か知らないけど違うシーンがあったら、それをやったほうがいいじゃない。たまたまシナリオライターはそう書いているけど、もっといいシーンがあるに違いない。

同じように、監督の考えている世界は、確かにその監督さんの仕事だからいいけど、それよりもっと面白いことがあったら、意見とかアイデアを“どうだろう”って具申して、その答え、乗るか乗らないかです。監督がもし乗ってくれるなら上手くいく。乗らないなら、“この人は、この程度だな”と思えばいい。だからって背中を向けなくて、なるべくならその人の意に沿うようにするけれど、それで大体見当がつかます。“この作品はこのくらいの作品になるな”と。

習い覚えた技術は、だいたいたくさん転がっているけど、長い年月付き合った人は阿吽の呼吸があって、こういうことを考えているなら、こうしたほうがいいって出てくるじゃない。初めてお付き合いする時が一番やりにくい。何を考えているか、わからないから。いろんなことを打ち合わせでやっている間に、だんだん見当がついてくる。“自分の言った通りにやってくれ”って言われるとそうするけれど、それ以上の面白さをできるか、できないかは宿題です。気の合う人と合わない人がいます。どんな人でも、合わないと上手くいくわけがないですし、合うと上手くいく。

入江 時間になりましたので、最後に受講生の方へひとことお願いいたします。

木村 どんな分野、セクションにも、何ていうか、美学が隠れています。それを発見することです。それをどう探すか、見つめるか。川を歩いていて、ほんとにつまらない石ころでも、流れの模様とかあるじゃない。心を引きつける何か。広告紙の話じゃないけど、思わぬところで思わぬ答えが出てきます。それはやっぱり、触角を働かせてなければいけないということ。昆虫は食うために、常に触角を働かせて餌をどうやって捕ろうと精一杯動いているじゃないですか。たまには、ぼやーっとするのもいいけど、神経をちゃかちゃかやっていたら、必ず獲物なり何なりが、自分の求めてる世界に入ってくる。だから注意を怠らないことです。以上でございます。

受講生 (一同拍手)

入江 木村さん、長時間にわたってありがとうございました。

■映画作品の年：公開年を記載。

註

- (1) 妙喜庵は室町時代の明応年間(1492～1501年)に創建された臨済宗東福寺派の寺院。2つの書院と室町後期(1469～1486年)に千利休が建てたとされる2畳隅炉の茶室「待庵」がある。「待庵」は現存する日本最古の茶室建築で国宝に指定される。
- (2) 極めて長い年月のこと。
- (3) 熊井啓著『映画の深い河』(近代文藝社、1996年)の「千利休・本覚坊遺文 — 撮影日誌」(197頁)では、“奥多摩湖畔に建てた本覚坊の草庵ロケが始まった。(中略)最初に見当をつけたのが奥多摩方面だった。”と綴っている。映画パンフレット『本覚坊遺文 千利休』(東宝、1989年)の「製作ノート(監督補 原一男)」では、“本覚坊の草庵ロケ場所は、東京都下、人造ダム湖の「奥多摩湖」の奥まった所。メインスタッフのロケハンで見つけた。”と綴っている。
- (4) 「キネマ旬報」(キネマ旬報社、1989年9月下旬号)の「脚本『千利休—本覚坊遺文』」(102頁)では、門弟。
- (5) 上記(3)の書籍同章(202頁)では、“この撮影には大型扇風機を3台と、人工の花弁を20万枚用意した。この20万枚を扇風機の風で夜桜に向かって一気に吹き飛ばし、ハイスピード・カメラ5台で撮るのだ。撮影は多摩丘陵でおこなわれた。というのは、都内では扇風機の音が飛行機の爆音ほどもあるので、撮影許可が下りないからである。”と綴っている。