

京都映像フォーラム 2013

シンポジウム 2 「京都映画の原点／現在～京都における映画制作」

11月17日（日）18:00～ 京都文化博物館

パネリスト：

榎望（松竹撮影所企画制作部ゼネラルプロデューサー）

竹村寧人（東映京都撮影所所次長兼製作部長（美術担当）、プロデューサー）

森脇清隆（京都文化博物館映像情報室長、主任学芸員）

林海象（映画監督、京都造形芸術大学映画学科教授、京都映画映像活性化委員会委員）

原田徹（映画監督、日本映画監督協会理事、京都映画映像活性化委員会委員）

山根貞男（司会／映画評論家）

京都における映画作りの現状

山根：今日は、5人の方をお招きして、今京都で映画をつくるのがどういう状態にあるのか、今後、「京都発」という形で、どういう映画づくりが可能なのかを、現場の視点からお話しいただこうと思います。

榎さんは松竹撮影所の企画宣伝部ゼネラルプロデューサーという肩書になっていますが、簡単に言えば、松竹のプロデューサーです。同時に、榎さんはシナリオライターでもある。実際に、京都で具体的な映画づくりに関わっていらっしゃる榎さんから、まず、京都の映画作りの現状と今後の可能性について、一言いただければと思います。

榎：僕は松竹で約40本の映画を作ってきたのですが、そのうち12～3本は京都で撮っています。最初は、23～4年前、勅使河原宏監督の『豪姫』（1992年）で、監督の助手として関わったのですが、そのときいっしょだった原田徹さんもこの壇上にいらっしゃるのですが、あれども、あまりにもスタッフが恐くて、もう二度と行くまいと思って、10年ぐらい京都から足を遠ざけていました。その10年後、『壬生義士伝』（2003年／監督：滝田洋二郎）を撮ったときに、京都には映画を作る最高の環境があるということに初めて気がついた。それ以降、10本以上、京都で撮ってきましたし、これからも、現代劇だろうが、時代劇だろうが、東京スカイツリーを使うとか言わない限りは（笑）、全部京都で撮ろうという意気込みでやっています。だから、僕は「京都発」と言われるとピンとこないのですが、「京都着」と言うか、京都に映画を誘致することは積極的にやっていますし、近隣の大阪・神戸のロケーションも含めて考えれば、京都には最高のスタジオが2つあるわけで、すばらしい環境だと思っています。

山根：竹村さんは、現在、東映京都撮影所の次長兼製作部長をされていますが、もともとのお仕事は美術監督です。では、竹村さんから一言お願いします。

竹村：現在の東映京都撮影所の現状を申し上げますと、テレビについては、1年間に1時間

もののドラマを 50 本あまり、2 時間単発のスペシャルドラマを 10 本前後制作しています。映画は、東映作品としては、年に 1 本程度しか制作しておりませんが、ここ 5~6 年は、他社さんの映画、特に時代劇の撮影に東映京都を使っていただくことが多くなって、松竹、東宝で配給される作品にも関わっているというのが、私どもの映画づくりの最近のスタイルになっています。

うちの撮影所にはまだ 12 ステージありますし、隣に映画村というオープンセットもあります。時代劇に関しては、長年にわたって時代劇をつくってきたスタッフさんたちがかろうじて現役でいらっしゃるし、それを勉強している若いスタッフもぎりぎり雇用している状況です。全盛期に比べると、本数が少ないので、ステージは、実際のところ、フル稼働している状況にはありません。ただ、時代劇のモノはたくさんあります。それをスタッフがどうやって利用していくかが現在とこれからのテーマなので、それを最大限利用できる方法論を見出していければと思っています。もちろん、私どもは企業なので、無料というわけにはいかないのですが、その辺りにこそ、行政の支援があれば、ロー・コストの映画であっても協力できる体制にあるし、逆に、そうした作品にも協力していかないと、スタッフやモノを継続的に残していく状況にならないのではないかと感じています。

山根：林海象さんは、映画監督であると同時に、京都造形芸術大学の先生として若い作り手を育てていらっしゃいます。先ほど上映された『彌勒 MIROKU』もそうなのですが、「北白川派」という名称で、学生とともに映画をつくって発信されています。林さんから、京都での映画づくりについて、お話しいただけますか。

林：『彌勒 MIROKU』は、9 割京都で撮っています。ダムと小学校のところだけ熊野で、それ以外は全部京都で撮りました。ただ、それだけ京都で撮れるようになるにはやはり時間がかかりましたね。京都に来て 7 年ですけれども、その中で、撮影所を含めて、いろいろな人間関係をつくってきました。撮影所は、今は優しい人が多くて、うちの学生がアルバイトをさせてもらっていますし、撮影所の人たちも新しいことに挑みたいという気持ちをお持ちのようで、親しい方も何人かいらっしゃいます。それから、京都の場合、会議に集まるメンバーがだいたいいっしょなんですね。それで、同じメンバーで、顔を突き合わせているうちに、だんだん親しくなってきた、やっとな状況が整ってきたというわけです。今回は、松竹京都撮影所を使わせていただいたのですが、学生値段のような金額だったにもかかわらず、美術管理をされている、大ベテランの馬場正男さんから、直接いろいろ教えていただいたりもしました。

だから、京都は一度関係ができてしまうと、実は非常に撮りやすい場所なんですね。一度知り合ってしまうと、フィルムコミッションなどを通さなくても、人と人の関係性で、知っているエリアの中はだいたいどこでも撮影できます。それと、やはり若い人材の交流が大きいと思います。手伝いに行かせてもらう形で、若い人間が出入りするようになってから、撮影所のハードルもだいぶ下がったように思います。

今月末に、学生と僕だけで、あるプロモーションビデオを撮るんですけども、アクシ

ョンが出てくると、東映京都の殺陣師である清家（三彦）さんに頼もうかなとか、着物が出てくると、松竹衣装さんをお願いできないかなとか、すぐに考えられる。プロの方が京都にはたくさんいらっしゃいますから。その人たちと学生の力が、お互いに混ざり合うことによって、東京型ではない、映画の作り方ができるんですね。

より具体的に言いますと、京都では、ハイ・クオリティなロー・バジェット映画が撮れます。京都なら、少ない予算で、たぶん、その予算以上の着物が集まりますよ。『彌勒MIROKU』のときは、丈六戒光寺で撮影したのですが、本堂の釈迦如来像は、本物の重要文化財です。その下にセットをつくって、合成ではなく撮影しているわけですから、そういうことも人間関係の中でできるので、京都での映画づくりには、やはりすごく可能性があると思いますね。

学校をつくったとき、最初は笑われちゃったんですけど、京都には東映、松竹という大きな撮影所があるので、学校を第三の撮影所だと言っていました。年間 50 本以上は撮っていて、多かったときには年間 160 本ぐらい撮っていましたから、その数によって、学生たちが鍛えられるという環境をつくって見たかったんですね。

山根：同じく映画監督であり、大阪芸術大学で教鞭を取っていらっしゃる原田徹さんから一言お願いします。

原田：「コワイコワイ」という撮影所が、昔はもう一つありました。大映京都撮影所です。僕が仕事を始めた 70 年代後半には、すでに大映という会社はありませんでしたが、撮影所だけは残っていました。そこに、大島渚、篠田正浩、五社英雄、市川崑、勅使河原宏など、錚々たる人たちが来るわけですね。大映の残党は、大映企画と映像京都にわかれるのですが、僕は映像京都で年に数本仕事をしていました。その頃はまだ、東映と松竹の間で行き来があまりなかったのですが、今はいろいろと人の交流ができ、お互いのいいところを生かした京都の仕事のやり方が形になっていて、いい時代になったなと思います。具体的に言うと、西岡善信さんや森田富士郎さんが、東映に行って、『鬼龍院花子の生涯』（1982 年／監督：五社英雄）以降の一連の作品に関わった頃から、お互いの力を認め合うような時代になっていった。

先ほど、海象さんがおっしゃっていた馬場さんは、もう本当にお年で、今も、超スローな速度で撮影所まで自転車通いをされているんですけども、そういう人たちに聞いて勉強することが本当に多いんですね。だから、まだまだ京都には生かせるものがたくさんあって、そこから新しいものがつくられていくといいなと思っています。

山根：最後に、森脇さんにお聞きします。森脇さんは、京都文化博物館の学芸員で、ここで催す映画のプログラムを組みながら、京都府が主催している Kyotofilm-makerslab や京都国際ヒストリカ映画祭などにも関わっていらっしゃいます。そういう活動のほかに、京都府の映画産業振興のお仕事にも関わっておられます。

森脇：京都文化博物館は、おそらく日本で 1 つだけだと思うのですが、1 年に時代劇を 2 本つくっています。短篇ですけども、東映さん、松竹さん、林監督、原田監督、皆さんに

ご協力いただいて、5分の短編時代劇をつくらせていただいています。誰がつくるかということ、Webや、Facebook、Twitterで、世界中から京都で時代劇をつくりたい人を募集するんですね。公用語は英語です。今年は41カ国から100人の応募がありました。日本、アジアだけではなく、何と、アフリカや南米からもあるんですね。「京都の映画」と言ったときに、日本の中では、時代劇が古いとか、いや新しいとか、そういう視野で見がちなんですけれども、海外からは違った見え方がしているのではないかと感じています。このFilmmakersLabは、もう今年で6回目になります。

ワークショップ形式で時代劇をつくるのですが、東映さん、松竹さんの若手のスタッフにも手伝ってもらっています。海外の人たちは好きなように時代劇をつくるわけですが、それを手伝っている若手スタッフの中にも、それが刺激になって、自分自身のアイデアがわいてくる。もう一つの仕組みとして、そのアイデアをプロデューサーの方々に向けて発表していただく。映画企画のコンペをして、トップの方には350万円で、映画のパイロット版をつくる権利をあげるというような「京都映画企画市」というイベントもやっています。

そして、京都国際ヒストリカ映画祭ですが、世界中の歴史を主題にした映画を集めるものです。京都では、時代劇という枠で括っているわけですが、世界には歴史を主題にした映画にどのような潮流、傾向があるのかを知っていただく機会にしたいと思っています。たとえば古代ギリシャの物語を描いた映画を上映したりしますが、その内容や手法を江戸時代に適用したら、もっと京都の時代劇がおもしろくなるのではないかと、そういうことを考えながら、世界から作品を集めて、京都でプレミア上映しています。それによって、時代劇の広がりを実感していただくわけです。

もう一つ、東映映画村で開催している「幕末フェスティバル」では、時代劇のコスプレイベントを実施しています。こちらは、アニメ、マンガ、ゲームが中心なのですが、織田信長や伊達正宗のキャラクターに、若い女性たちがキャーキャー言っているわけです。見た目は、これまでの時代劇での織田信長や伊達政宗とはちょっと違うわけですが、今でも、表現媒体は変わっても、こうした歴史上の人物に対する人気は高い。表現は違えど、歴史的題材の共通性を通じて、クロスメディア的な交流が図れないかと考えて、こうしたイベントもやっています。

撮影所の協力体制

山根：FilmmakersLabに参加される外国の方々は、時代劇とそれを生み出してきた京都にどんなイメージを持っていますか。

森脇：本当に面白いんですけど、撮影所に入ったら、ある人は土を触るんです。それで、感慨深くそれを匂っているんですね。彼が言うには、ここで黒澤明や溝口健二が映画を撮ったのか、と。実際は違うんですけど。それだけで感動しているんですね。東映で、美術

スタッフが仕事をされていると、その人の横にいて、あなたは溝口作品で仕事をしましたかなんて聞いている。ですから、今、日本の若い人たちが持っている京都の撮影所のイメージと違っていると思います。逆に言えば、海外の若手はみな、今の撮影所にはまだ『雨月物語』（153年／監督：溝口健二）や『七人の侍』（1954年／監督：黒澤明）を撮るポテンシャルがあるというイメージで京都に来ています。

以前、アフリカのジンバブエから来た22歳の女の子が、『おしん』のビデオを子どもの頃に見て、すごく感動した、こんな映像をつくることのできる日本に行ってみたくてということで、このFilmmakersLabに参加したということがありました。我々が思っている時代劇とはちょっと違いますけれども、そういう作品が出会いになることもあるんですね。海外の人たちと接する中で、時代劇の広がりをとっても実感しています。

山根：これには、東映も松竹も協力しているわけですね。榎さんにお聞きしたいのですが、松竹京都撮影所は、こうした外部の活動に協力できる体制が以前からできているのですか。

榎：いや、ここ数年ですね。積極的に広く、撮影所を使っていただくという考えがあって。この間も、インド人のプロデューサーが来て、劇中のダンスシーンをオープンセットで撮りたいということで、それには積極的に協力したんですよ。こういう申し出には、基本的に応えたいと思っていますね。もちろん、いきなり警備員のところに来て、今から貸してほしいというようなものには対応しませんけれども。森脇さんや原田さん、海象さんを経由している話であれば、全面的に協力しようとは考えています。

山根：それは松竹の会社としての方針なのですか。

榎：そうですね。東映のように、一般の人にオープンセットを貸し出すということはないのですが、なるべくワークショップのような形で、門戸を広げていくようにしています。時代劇のお客さんは、現在、シニアばかりなので、それを若い人たちに広げたいという気持ちと、国際的に広げたいという気持ちがあります。もう一つ、「京都といえば時代劇」と言われると、京都で撮影される作品が減るので、京都では現代劇も撮れますよということを積極的にアピールしています。

山根：VIPO（NPO法人映像産業振興機構）の制作した『カサブランカの探偵』（2012年／監督：小林達夫）には、榎さんがプロデューサーとして関わっていらっしゃいますね。

榎：はい。あれは、VIPOのndjc（若手映画作家育成プロジェクト）の統括をしていたアルタミラ・ピクチャーズの榊井（省志）さんが京都にいらして、新人に京都で撮らせたいんだけど協力してほしいといわれて、引き受けたものです。小林君は、それまで学生時代の仲間と映画をつくっていたのですが、あの作品で初めて、プロと組んだ。スタッフ全員が撮影所のスタッフです。

山根：東映も同じような状況ですか。

竹村：はい、同じですね。ここ数年です。

山根：通常映画・ドラマ制作の仕事ではなく、外から申し込まれて受ける仕事は結構ありますか。

竹村：そうですね。制作協力という形で、持ち込まれた作品の撮影に関わることはここ数年やっていますね。ニューヨークに、フィルムアカデミーという映画の学校がありますが、ニューヨークから来た学生をあずかって、うちのスタッフと一緒に、ショートフィルムを撮るといこともやっています。年に一度ぐらいですけども。

山根：そういう場合、学生とプロでは大きな差があると思うのですが、それでもうまくいくものですか。

竹村：そうですね。昔ほどこわくないので（笑）、うちのスタッフが学生たちの要望を優しく聞いて、アドバイスをしています。現場を見ると、協力的にやっていますね。僕が撮影所に来た頃には考えられないことです。

山根：僕も昔から、取材などで東映京都撮影所にはしょっちゅう行っていましたけれども、今ほど開かれた感じはなかったですね。

竹村：正直、製作本数が減ってきて、これまでは、東映京撮は東映の作品しかつくりたくないというスタイルだったのですが、やはりこのままでいいのかという状況も現実としてありました。だから、門戸を広げて、どこの映画であろうが、協力できることには協力していこうという方針が変わってきましたね。撮影所は稼働してナンボなので。

山根：昨日、大島渚監督の追悼シンポジウムをやったのですが、その中で、原田監督が、大島さんの若い頃に比べると、最近の若い人には元気がないという発言をして、それに対して、林海象さんは、それは違うよというふうにおっしゃったんですね。先ほどの、榎さんや竹村さんのお話を聞いていると、撮影所の門戸は開かれているわけです。それにアタックするには、プロと一緒に仕事をしたいと思って、撮影所に乗り込んで行く、そういう元気がないとダメですよ。原田さんはそう思いませんか。

原田：東映も松竹も、受け入れるという意味では、ずいぶん優しくなったんです。昔は「こらボケ～、殺すぞ、辞めろ～！」みたいな（笑）。それを言うと、本当に辞めちゃうから、言わないようにというお触れが生まれて。一人だと寂しくて辞めてしまうかもしれへんから、友達も誘ってこい、と。二人なら逃げへんやろうということで、実はそういうふうに、今は人を集めているはず。でも、いつの時代であっても、若い人たちが文句垂れながらやっている、そういうエネルギーが映画の隅々に出てこない、薄っぺらい映画になってしまうようにも思います。優しく受け入れてくれている撮影所はとってもいいと思いますが（笑）。

山根：これを、作り手のエネルギーの問題と言ってしまうと、確かにそのとおりなのですが、映画評論を書く立場で、今の若い人たちの映画を見ていると、その8～9割はつまらないわけです。何でつまらないかというと、そこには映画として一番大事な「画面のインパクト」がないからなんですよ。

原田：おっしゃるとおりで、4コマ漫画には後ろの背景が描かれていませんね、たとえ、話はおもしろくても。映画であれば、美術や照明、そういうところがきちんとしていないと、画が薄いということになるんですね。

映画の力は、やっぱり半分以上は脚本にあると思います。でも、それを実際に撮影する段になって、監督やカメラマンがしつこくねばって、映画づくりを引っ張っていくわけです。本当は、脚本さえおもしろかったら何とかなるはずですけども、今はデジタル制作で画が簡単につくれるからなのか、そうならない映画が多いですね。おもしろいと思った映画は、脚本がおもしろいのはもちろんですけども、やっぱり映像的にもきちんとつくられている。

山根：僕も、映画はやっぱり脚本だと思っています。でも、原田さんが4コマ漫画とおっしゃったように、脚本を画にするとき、登場人物が台詞を言っているだけに見えてしまうような映画はおもしろくないでしょう。それで僕が、映画はやっぱり画面だということを言ったら、これは誤解されるかもしれないわけです。つまり、映像を凝らなければならないというふうに。そういうことではない。いわゆる「映像美」なんていないんですよ。

原田：テレビを見ていると、日常的に漫画を読んでいるからなのか、一つの台詞に一つの画ということになっているんですね。カットを割れば割るほど、そこから逃れられなくなって、もうとことん切らないと自分の中で生理的にもたない。映画の場合、そんなにカットは必要なくて、と言っても、1カットでやれば映画らしくなるということでもないんですけども、やっぱり映画はそれほどカットを割ってないですよ。それから、テレビのように台詞ばかり撮っているのではなくて、映画は芝居のリアクションをきちんと撮る。そのリアクションが丁寧に撮れていたら、映画らしくなってきます。

山根：僕が「映画はやっぱり画面だ」というのは、撮影所のプロたちはそうした画面をしっかりつくることに能力を存分に発揮するからなので、京都はその力を借りることができるという利点があるはずですね。その点をふまえて、『彌勒 MIROKU』で松竹京都を使われた林さんは、学生がプロの力を借りることをどう思いますか。

林：大学でも、美術部は基本的に尺貫法で教えているんですね。メートルではなく、尺で測る。これだけで、まず馬場さんの心が掴めますね（笑）。若いかわいい女の子が何尺何寸何間なんて言いながら、セットを組んでいるわけですから。撮影所のやり方と同じなんですよ。今の映画界にも、残すべきところと捨てていいところがある。この尺貫法などは絶対にあつた方がよいものです。

だから、すべて昔がいいというわけではない。うちの先生でも、学生の映画を観て、カットバックができていない、視線がマッチしていないというようなことをよく言うのですが、それは映画の表現において本質的なことではないでしょう。カットバックが絶対的な手法だと錯覚することの方が映画にとってよくない。映画の方程式は、実は本当に少ないんですよ。なのに、その方程式がさも昔からあるように話す。映画はつねに新しいものなのだから、こういう指導のやり方こそ直した方がいいかもしれないですね。

先ほど、原田さん、山根さんから話のあつた脚本ですが、僕は文化庁の審査で1,200本ぐらい、プロの脚本を読みました。8割方おもしろくないですよ、どうなるかわかっちゃあ

から。だけど、高校生の脚本コンクールで、高校生の書いた脚本を読んだら、これはおもしろかったです。高校生の脚本のように、ルールのないところで、新たに立ち上がってくるものと、今まであったものをどうやってつないでいくかが鍵だと思うんですね。なぜかという、我々は文字から入って映像なのですが、今の世代は最初から映像を扱っていますから。映像に対する感覚が非常に鋭いんですね。

山根：かつてのシナリオの文法とはまったく関係ないところで書いているということですね。

林：でも、文法にもいいところがあります。それは残した方がいい。要するに、やり方と発想だと思います。発想にこそ、やはり大きなチャンスがあるわけで、やり方が発想を縛ることになってはいけないと思うんです。昔はこういう形でやっていたからいい映画ができたんだというような考え。

もう少し付け加えてもいいですか。ついこの前、うちの「北白川派」の映画制作の際に改めて思ったことなのですが、昔であれば、フィルムで撮影していたので、きちんと写っているかどうかを確認するために、我々は3時間も4時間も音なしラッシュを見たんですね。それで、今回も、昔の映画の作り方はこうだったということで、3カメなのに全部ラッシュをやったんですよ。これはまったく無駄ですね。スタッフは寝ていますし、昔から無駄だなと思っていたんですが、本当にみんなで見る必要があるのでしょうか。昔のやり方でも、いいところ、そうでないところを区別して、教えた方がいいと思うんですね。衣装合わせもそうですね。衣装合わせをなぜやるのかという、本来、根本的なところからプロの方たちが衣装の意味を解説してくれるわけです。昔であれば、美術セットとの兼ね合いとか、他の出演者との色合いとか、関係者が一同に集まって、調整を図っていく意味があったと思いますし、その意義はすごくよくわかります。でも、今もそうする理由がよくわからないですね。時間をかけて、出演者たちのスケジュール調整をしていますが、別に、一人一人でもいいのではないかというときもあるわけです。そういう意味で、すでに慣習になってしまったところを一回検証すべきだと思うんですね。

原田：ラッシュについては、海象さんに反論します。ラッシュは、スタッフが見る「権利」をもっていると僕は思っています。スタッフは、ラッシュを見るといっても、自分のパートしか実は見ていません。助監督はエキストラの動きがどうか、装飾は飾ったものが写っているか、衣装部は衣装の襟がきちんとしていたか。それをふまえて、次の撮影の日から、各自でいい方向にどんどん変えていくわけです。そういう意味で、ラッシュには余計な時間がかかるように思えるんですけども、それがあつたことによって、映画はとて映画らしくなったと思う。確かに、ビデオになってからは、撮った映像を現場でチェックするし、ラッシュを見たところで、撮り直しができる余裕がないという製作事情もあつて、最近、見る習慣がなくなっていくつつありますね。でも、僕は、映画をつくっている限りは、スタッフみんなで見ただ方がいいと思っています。

スタッフの技術力と後進の育成

山根：林さんがおっしゃるように、若い人たちのエネルギーと、京都の撮影所で積み重ねられてきたプロの力を、今後どのように融合していくべきなのでしょう。

榎：若い人たちが出やすいのは、やはり脚本、監督、俳優のパートだと思います。その点では、ぴあフィルムフェスティバル（PFF）が、これまですごく機能していたし、今もそうですね。PFFからは、黒沢清さんをはじめ、大量の人材を輩出しています。彼らは、高校生や大学生の頃から、素人スタッフで、自主映画を撮ってきて、その本数を重ねて、やがてプロの監督になると、プロのスタッフと組むようになる。こうした監督たちを技術的に支えるスタッフが必要で、美術、撮影、照明はきちんと研究していないと一朝一夕にできないし、そういう人たちに支えてもらった方が、アマチュアから出てきた人たちも、たぶん、映画の歴史をふまえながら、自らの活動範囲を広げていくことができるように思います。

山根：PFFではないけれども、テレビドキュメンタリー出身の是枝裕和監督が『花よりもなお』（2006年）という時代劇を初めて撮ったのが松竹京都だったんですね。あの映画は、ぼろ長屋の話で、そこに岡田准一扮する、敵討ちをしようと思っている若い侍がいて、その長屋に潜んでいる赤穂浪士に絡むという、そういう話でしたよね。僕は、撮影現場を見に行ったのですが、そのぼろ長屋のセットが組んであって、是枝監督はそのセットに本当に感激して、喜んでいました。

榎：あれも最初は、撮影所の中ではなくて、どこか外に建てられないかということで、撮影所をあまり知らないスタッフが場所を探し回っていたのですが、先ほど原田さんから名前の出た、溝口（健二）組からやっている大道具の馬場さんが、それなら所内に建てた方がいいよ、毎日2時間もかけて通わなくてもいいし、というようなことで、所内に建てることになったんですね。美術監督は磯見（俊裕）さんだったのですが、彼は自主映画出身の監督たちと数多く組んでいて、美術と言っても、セットを建てない映画が圧倒的に多かった。彼は、馬場さんから、そういう大きな長屋のセットの組み方を教わったと言っていて、このときから、すっかり馬場さんに弟子入りしちゃった。その後、頻りに京都に来てくれていますね。

山根：その撮影現場で、ぼろ長屋のセットの「汚し」をやっているのを見ていたんだけど、これはおもしろいですね。新品の木材を焼いたり、こすったりして、汚すんですよね。

榎：このときは混成チームでしたね。是枝さんと長年組んでいる磯見さんのチームと、50年代からずっと撮影所で大道具をやっている馬場さんたちのチーム。両者の間で、すごくいい化学反応があって、その後もよく組んでいますね。

原田：その「汚し」が一番上手いのが、東映にいるミック・ジャガーみたいなおじさん。池端（松夫）さんというのですが、彼は東映の人だから、土日とか、夜とか、東映の勤務がないときに、松竹の仕事もしているんですね。この人がもう抜群に上手いんです。

竹村：池端さんは、もう 50 年ぐらいやっていますね。その仕事一筋です。15～6 歳のときから映画界に入られて、ずっと東映でお仕事をされています。彼は、もちろん東映メインなんだけれども、松竹のセットの仕上げにも出向いていく。西岡善信さんのセットにも行きます。やっぱりそういうスペシャリストがいるわけですよ。そういう人が松竹に行ったり、東映に来たりということで、そういう交流は昔からありました。

山根：そのお話を受けてですが、撮影所の中にも若いスタッフがいますよね。こうした方たちは、今お名前があがった馬場さんや池端さんから直接薫陶を受けることができる立場にいます。こうしたスタッフと、撮影所の外にいる若い作り手たちが交流することがあるのでしょうか。

竹村：『るろうに剣心』（2012 年／監督：大友啓史）という映画がありましたね。この映画の美術監督は橋本創さんで、彼はまだ 30 代前半なんですね。衣裳の方も同じくらいの年齢です。彼らは、パソコンを使いながら、好きなイメージを描く。でも、これをどうやってつくろうかという話になったときに、我々の撮影所にいる大道具さん、さっきのミック・ジャガーさんもそうですが、彼らに相談してつくっていくことになる。若い美術スタッフは、そこで勉強したことを東京に持って帰るわけです。今回、『るろうに剣心』の続篇（「京都大火編」「伝説の最期編」）をつくりましたけれども、そのときも、東映京都を使っています。うちの場合、時代劇であれば、設計図はいらないんですよ。イメージを言ってくれたら、セットを組める職人さんがまだいますから。若いデザイナーの方たちは、職人さんたちがつくっている様子を見ながら勉強していますよね。助手も含めて 7～8 人、彼らが、大道具さんといっしょになってセットをつくっています。

山根：森脇さんにお聞きしますが、FilmmakersLab で、世界各国から時代劇をつくりたい人たちが集まってくるということでしたね。こうした人たちと、京都で映画をつくっている若い人たちには通ずるところありますか。

森脇：日本と海外の環境にはやはり違いがあるようで、違うからこそ、活発に情報交換が行われているようです。ジンバブエ出身の人がどうやってこんな作品を撮ったのかというときに、ファン্ডを活用しているというような答えが返ってきたり…。FilmmakersLab にはスーパーバイザーとして、『必殺』シリーズの監督の石原興さんがついてくれているのですが、ワークショップが終わった後で、石原監督は、松竹の若い人たちを集めて、「君ら、外国の人たちに好きなことばかりさせていいのか、君らはやりたいことはないのか」というようなハッパをかけておられました。そういうこともあって、松竹の若手の人たちも、今年の映画企画市には何本か準備して出してくれています。ですから、そういう形で、今までの仕事のルートとは違っていいから、何とかして自分たちの思うものを実現したいというような、そういうモチベーションを高めることにプラスになっているところはあるかもしれませんね。

山根：結局、京都で映画をつくるということになったときに、お金の話になると思うんですね。今は製作予算が二極化していて、低予算だと、本当に極端に低予算になってしまう。

若い人たちは、そのお金を何とか集めて、作品をつくろうとしているわけです。京都で、松竹さんや、東映さんが、そういう点で、彼らのような人たちに対して、便宜を図ってやろうということはあるんですか。

竹村：あるものは使ってもいいよというレベルの対応はもちろんありますけれども、資金を云々というところまでは無理です。

榎：値引きをして、普通なら数十万円かかるところを安くお貸しするというような、そういう協力ならありますね。

山根：もちろん、松竹であれ、東映であれ、いわゆる貸しスタジオとして使うということになれば、そういう若い人たちには到底手が届かない。だから、局所的な協力というべきですね。

榎：そうですね。何十年もやってくると、後進に親切にしたいという気持ちが皆には流れてくるみたいで、大体優しくなってきましたね。

竹村：東映も同じです。うちには、時代劇をすぐさま撮れるようなセットがまだ 3 つほど建っているんですね。通常のビジネスでそれを貸すのであれば、それなりのお金をもらわなければならないけれども、つくる人たちの趣旨に我々が賛同できれば、このセットを使ったらというようなレベルでの協力はしますよ。

それから、やはり榎さんのお話といっしょで、プロの方たちには自分たちの技術を伝えていきたい、残していきたいという欲求があるんだと思います。若い人たちを雇用できる条件がなかなか整わないので、残念ながら、現在は、撮影所に若い人たちがたくさんいるという状況ではありません。だから、いろんな機会に若い人たちが来ると、プロの先生方は彼らを熱心に教えようとしてくれるんですね。そういうことはよくあります。

山根：現在の京都でも、本当にたくさんのお客さんが上映されていますね。でも、どれぐらいのお客さんが来ているのか。先ほど、活弁付きで、サイレント映画 3 本を連続的に上映して『坂本龍馬』、『鞍馬天狗恐怖時代』、『諧謔三浪士』、結構お客さんが来ていただきました。でも、やっぱり若い人は少ないですね。映画をつくりたいという人はいっぱいいるのですが、やはり需要と供給のバランスが狂っているということになるのでしょうか。

原田：若い人たちの中で、日常的に映画を見る習慣が欠落しているから、映画館に観客を戻す取り組みをやっていかないと、若い人の映画に限らず、大人がつくった企業の映画であっても、現在はどつばに入っていく時代なんですね。僕は、いまだに映画館で週 5 本ぐらい見えています。中毒になっているよね。

林：観客が先なのか、作品のクオリティが先なのか、これはもう卵とニワトリみたいな話ですね。今回、『彌勒 MIROKU』の配給を自分たちでやったのは、逃げ場なくなるからです。映画を制作して、それを配給に渡して、宣伝してもらって、劇場で興行する。当たらないときは、制作は配給のせいにする、配給は宣伝のせいにする、宣伝は劇場のせいにする、劇場は観客のせいにするんです。この負の連鎖を解きたいと思ったし、そういう負の連鎖が本当に起こっているならば、自分たちでそれを背負いたいと思った。

実際のところ、学生が作品をつくる場合は、人件費がかからないし、有名な人も出演していないので、30分の作品が15万円ぐらいでつくれるんですね。その訓練を積んでいくと、簡単に言えば、90分の作品が45万円で撮れるわけです。もちろん、それはプロのクオリティとかなり違います。でも、こういう作品は、金があるから映画を撮るということでつくられたわけではないんですよ。低予算の映画は、撮る意味があるから撮るんですね。ここがすごく大切で、お金が必要ということになってしまうと、実はいくらでも必要なんです。ギャランティを払い、衣装をつくるということになると、予算は全然足りないということになる。だから、そういうこともお構いなしに、何もなくてもつくろうと思う人間をたくさん生み出しておかないとダメかもしれないですね。

撮影所が優しくなったというお話がありましたけれども、やっぱり、今、叱ったらダメだと思うんですね。それは学生が弱くなったのではなくて、ひょっとしたら昔のやり方が間違っていたのかもしれない。昔のやり方は、一度捨てた方がいいと思う。「映画」という括り自体、もう一回考え直さないといけないときかもしれないと思いますよ。

若い学生たちには必ず潜在的な力があります。そこに賭けないと、他にもう何もありませんよ。何かやろうとしている若いやつはいる。京都には撮影所もある。そういう状況の中で、今のうちにやれることは何なのかということだと思うんですね。今しかできないことがあると思うんです。これがずれてしまうと、伝達ができなくなってしまうと思いますね。

京都市への提言

山根：この映像フォーラムは、これから京都で映画に関する活動を展開していくときに、京都市がどのような政策的支援を行うべきなのかを考えることを課題にしていますので、最後に、ゲストの方々から、京都市に望むことを一言おっしゃっていただければと思います。

竹村：端的に言えば、若い人たちに対する制作資金の援助ですね。モノは撮影所が協力しますから。金額は別として、単純に「資金」ということに尽きます。

榎：行政が普通の企業ができないことを支えるという観点で言えば、オープンセットを建てることですね。それから、製作とは関係がないのですが、日本映画のほぼ100%のネガが東京と神奈川に集中していて、東京で大きな地震が起これば、すべてなくなってしまう可能性すらある。だから、京都のような地盤が安定しているところにもネガ倉庫をつくっておいて、保存箇所を分散させるべきではないかと思っています。そうした古い日本映画を観る機会をつくっていくことで、古い映画と若い観客がつながることもあるでしょうから、こうした取り組みもやってもらいたいなと思います。

森脇：今、予算の話が出ましたけれども、おもしろいコンテンツをつくったら、初動の売り上げに限度があっても、ネットなどで売り続けた場合、もしかしたら10年後には元が取れるような仕組みになるかもしれませんね。そういう意味では、10年後、20年後に返して

くれたらいいというような長いスパンで、若いつくり手に行政がお金を貸すような制度があればと思います。

あるいは、作品の発信に協力する。たとえば、DCPデータのサーバーを用意して、そこからいつでも世界中に映像を配信できるようなインフラを整える。そのサーバーには若い人たちの作品がきちんとアーカイブされていて、すぐに作品を試写して観ることができる。そういうサーバーがあればいいなと思います。

さらに言えば、これまで海外の方たちと交流を深める中で、日本国内の興行ルートさえ提供してくれたら、自国の興行ルートを紹介しますよというようなオファーが結構あるんですね。つまり、お金がなくても、それぞれ、興行ルートを交換し合いませんかというような申し出です。そういうルートは、若いつくり手が個人で開拓できるわけではありませんで、こうした情報は、国際映画祭のような形で、彼らが世界とつながるために蓄積されていくべきだと思います。同時に、そうした映画祭の担い手になる人材を育成していく取り組みも重要であると思います。

林：京都は、たぶん東京とけんかするしかもう手がないんですね。京都は、東京を無視しても、インターナショナルになれるんですよ。京都から世界へダイレクトにつながる。実際、企業もそうなっていますけれども、やっぱりその強化ですよ。だから、先日のシンポジウム（「地域発の映画の可能性」）で京都シネマの横地さんがおっしゃっていたように、ヨーロッパシネマがヨーロッパ映画を世界に広めることを支援するのであれば、京都市は「京都」という名の付く映画、京都でロケされた映画、つまり「京都映画」を世界に広めることを支援する。額にはいろいろ程度があるでしょうけれども、京都を世界に知らしめることができる映画であれば、すべて支援しますというような制度があるといいですね。それから、インターナショナルになるためには、ソーシャルネットワークのセンターがほしい。映画は、これからダウンロードが主体になると思います。京都が、東京に先んじて、映画館とダウンロードを効率的に掛け合わせられるインターナショナルシティになる。そのシステムをつくるためには、もちろん器も大変ですけれども、そのシステムを構築する人間たちをつくらないといけない。そうした教育を担うこともできるセンターが必要だと思います。そこにはちょっとお金をかけてやってほしいなと思います。

原田：京都はやっぱり時代劇だと思うんですよね。森脇さんがおっしゃるように、海外の人たちも日本のかつての時代劇を見て、京都にやってくる。今もなお、世界への影響力は底知れないと思います。メイドイン京都の時代劇を、東映、松竹の皆さんの力を借りてつくっていく。京都市はそういう流れを率先して引っ張っていかなければならないと思います。そうでなければ、映画都市を宣言することなどできません。

山根：時間になりましたので、これで終わりたいと思います。皆さん、ありがとうございました。