

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4

(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)+村木与四郎(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)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

―『生きものの記録』(黒澤明監督、1955年)上映後―

入江 本日の講師、村木与四郎^{よしろう}さんです。村木さんは1946年に東宝に入社し、1954年に『魔子恐るべし』(鈴木英夫監督)の美術を北猛夫さんと共同で担当。『生きものの記録』以降、『まあだだよ』(1993年)にいたる黒澤明監督のほとんどの作品を担当されました。

最初に本日の聞き手をしてくださる総合プロデューサーの野上照代さんから、一言お願いいたします。

野上 今回は私も一緒に仕事をしていたので聞き手になり、お邪魔いたします。『生きものの記録』は東宝が配給した黒澤さんの作品、24本の中で一番興行成績が悪いです。水爆とか原爆が好まれないこともあるのですが、一番上映館が少なくて観た方も少ないのではないかと思いますけど、なかなかいい、立派な映画だと思います。1955年当時、こういうことをこれだけ言っている映画は珍しかったし、上手くできていると思います。

この映画はそればかりじゃなくて、いろんな意味で歴史的というか、黒澤さんにとっても重要な時期の作品です。まず美術で村木さんが正式に1本になった作品です。それから音楽の早坂(文雄)さんが(1955年10月に)亡くなり、佐藤勝さんが引き受けたのがこの作品です。村木さんは、黒澤さんの映画をほとんどやっていらっしゃいますので、その話を伺いたいと思いますが、もともと映画では松山崇さんのお弟子さんですね。最初の黒澤さんは……。

村木 『酔いどれ天使』(1948年)です。松山さんの助手で。

野上 黒澤さんと一番長い付き合いではないかと思いますが、それについてお聞きかせください。

村木 黒澤さんの先生、山本嘉次郎先生の『新馬鹿時代』(1947年)という映画があり、(美術監督)松山崇さんがオープン(セット)を消すのはもったいないということから、黒澤さんが『酔いどれ天使』の脚本^{ホン}を書き、やることになりました。松山さんはそのまま続けて、私は松山さんの助手を前からしていたので、黒澤さんの仕事をやるようになりました。そのあと、『野良犬』(1949年)、『生きる』(1952年)、『七人の侍』(1954年)まで美術の助手で、松山さんと一緒に仕事していました。以降、松山さんが日活へ行かれたので、『生きものの記録』から僕が仕事をして、『まあだだよ』まで15本。途中で大映、松竹、ソ連でやったのはやりませんでしたが、(東宝と)関係の近いのは、ほとんど仕事をしています。

野上 松山さんはダンディで素敵な人ですけど、あんまり現場に来ない人で、ほとんど助手の村木さんがやっていたようなものですね？

村木 「七人」でも松山さんが打ち合わせしたあとは、建て込みから撮影の時も来ないから、黒澤さんは僕がデザイナーでやっていたと思っていました。

野上 思い込んでいましたね(笑)。松山さんのいいところを全部吸収されたと思いますが、やっ

ぱりでも松山さんの影響より、黒澤さんの作り方の影響が大きいですよね、村木さんにとっては。

村木 そうですね。やっぱり作品は小さい仕事だけしていると、殊に今はロケがほとんどでセットの大きいのはありません。昔は『七人の侍』のように大きい作品がありましたから、大きい作品の時のロケハンは大変重要です。そこにどれだけのものを作るかは、もちろん全体の予算にもよりますが、『生きものの記録』で僕が黒澤さんの作品を初めてできたのは、前の「酔いどれ」や「七人」、そういう作品の成果だと思います。そのあと、城関係の映画を何本かやらせていただいたのも、大きい作品をやって、私がすごく得した点ではないかと思います。

野上 村木さんのセットの特徴は、私ばかりが思うのではありませんが、すごく大きいです。その大きさを黒澤さんも気に入って、“村木ちゃんのセットは、すごく大きくて面白い”と。『赤ひげ』(1965年)の時もそういう素晴らしいセットがあり、ちまちましていなくてドカーンと大きな物を作るから、黒澤さんは喜んでいました。黒澤さんもまたセットを活かすのが上手というより、良く活かしてくれます。

村木 そうですね。

野上 いくら大きいのを作ったって写してくれないと、永遠に映らないから。

村木 そうです。鋳物工場(中島鋳工所)の煙突も人を前に入れ、カメラを振り上げて上まで入れますが、そういうことがすごく多いです。木村(威夫)さんは映画の時には自由にセットの大きさを作ると言っていました(「美術3 野上&木村」)けど、黒澤組に関しては、僕のはそうじゃないです。黒澤さんは人物に、殊に合わせて組み上げるという撮り方がすごく多いですから、わりとセットを作る時に大きさを限定しない。普通だと50mm(レンズ)なら50mmで入る大きさしか作らないですが、それを限定しないで上まで作るみたいな方法です。ラストの病院の廊下とあの通路(病院の傾斜階段)はシナリオを読んでもらうとわかりますけど、初めは外のロケで、道ですれ違う話になっていました。それをオープンセットに、あの坂道(病院の傾斜階段)を作りました。初めの歯医者の出だしもロケで都電が来て電車の頭を見せて、その2、3軒手前から移動して建物を見せて、次に歯医者の中に入っています。あれもそういう細かい移動して上手く入る方法ではなく、脚本に書いてあるので触発されてこちらが次から次へ、そのセットの大きさが出てくるのだと思います。

野上 さっき(「美術3 野上&木村」)木村さんが、“大事な秘密をもらしちゃいかん”と言っていましたけど、大事なことを教えてあげますと、黒澤さんはもともと大きいセットを使うけど、大きいセットをドカッと最初に全部映すことをあまりしないです。『羅生門』(1950年)を思い出していただくとラストカットで(杣売を演じる)志村(喬)さんが赤ん坊を抱いてカメラ前へずっと来る時に、それにつけてカメラをパンアップして後ろの門がバツと入るとか。人間を動かして初めは部分だったのが、画面が広がって大きい全部が見えるほうが大きく見えると。これは彼の鉄則の中の1つです。

それからロケーションとセットを実に上手く繋げる人です。繋がされているほうは大変だと思いますが、今おっしゃっていた表、最初の歯医者も電車のポールをセットの中で使って、ロケからセットへ繋げるような方法です。あの前の実景は、どこで撮りましたか？

村木 護国寺(東京都文京区)の近くです。ロケハンで歯医者色々見つけたけど、一番古さが合ってた。

野上 表から電車が前を横切って、窓によるところまで。

村木 窓まで行く前に、2階だけ隣りに3軒ぐらい作って。それで移動してあそこの中に入って。

野上 中からは……。

村木 切り返しになります。

野上 中からは東宝のセットですが、窓の外を市電のボールが動くので繋げています。だいたいロケとセットを繋ぐのは、何かで繋がります。あのガード下のタイルも。

村木 大塚の駅のタイルは2年ぐらい前に剥がされてしまいましたけど、あの駅から南側を向いている看板の向こうに建物がある。それもオープンに作りました。それから裁判所は1955年に東宝の特大という500坪のステージ⁽¹⁾ができたので、対角線にとって、だいたい50メートルくらいの長さで廊下を作って、審判の部屋(荒木裁判官室)の裏側に隣りのビルを作って、その中で仕事していたり、ある時は5時になって仕事をやめていく状態だったり。そういう見せ方は、贅沢は贅沢ですけど素晴らしいと思います。ホテルの1階で待っているところに車が着きますが、あのロビーも特大(ステージ)で作りました。各お妾さんの家でもガスタンクをロケで撮っ^{ウチ}といて、家の中へ入ったらバックにガスタンクを作るとか、そういう贅沢をすごくさせてもらったのが、こっちにとっては幸せでした。全体の暗さで興行的に入らなかったのには、頭が痛いことはあります。

野上 あの当時は、目がなかったのかもわからないけど、面白いと思いますけどいかがですか、みなさん？上手くできていると思いますよ。妾との関係がわかりにくいとか言われたらしいけど、外国でとても評判が良かったです。

黒澤さんの場合、難しいのは村木さんに全部プラン(平面図)を描いてもらう時に、他の監督とは違うと思いますけど、レンズの使い方がほとんど望遠ばかりだから。一番近くても50(mm)が最小で、100(mm)から150(mm)……。

村木 普通に75(mm)を使います。結局、セットの取り外しをどこでもできるようにしておくことと、カメラの引きがあるようにステージの中の空きをすごく作ります。それが他(の作品)だと、ある大きさのステージの中に何杯も組み、一番撮りやすいのから撮ってそれを外して、やっと他のセットにカメラが入ることができる、みたいなことがあります。黒澤さんの場合には初めから、例えば、『椿三十郎』(1962年)の茶室は100何十坪のところに小さい4畳ぐらいの部屋を1つ作っただけでステージの外から引くとか、カメラの位置が他の組と比べると違います。

野上 そうするのはやっぱり村木さんはレンズをよく知っているからで、このぐらいの望遠だったら、このぐらい引きがないと映らないという計算をたてるわけでしょ。

黒澤さんの場合は打合せの通りというか、それ以上に充分全部必ず見せてくれる。ほとんど無駄がないですね。

村木 そうですね。話がどんどん広がっていくから。例えばラストはシナリオでは道ですれ違う話ですが、その坂(病院の傾斜階段)をオープンセットに作って、すごく効果的に使っていただける。次々にそういう広がりができるからデザインを描くのに、シナリオの膨らみをすごく出せることを一番感じています。

野上 それはロケハンや何かの時にも出てくるの？

村木 ロケハンの時にも出てくるし、こっちの話すことが少しでも広がりがあると思ったら乗ってくれます。

野上 この時期は東宝が大きいステージを建てた時でしょう？

村木 そうです。

野上 そのステージを中島工場(中島鑄工所)は、目一杯利用していますね。

村木 中はそうです。結局外は大きいステージの裏側を使って、(東宝撮影所)横手の仙川の両サイドに町の何軒かを作り、上にステージが見えています。そのステージは、戦後の(町に)まだ残っていた迷彩で汚すことによって隠しました。消防車が来たり、車が入って来たりというのは、みんなオープン(セット)で作りました。それを1回解体して、焼けた工場(中島鑄工所)を再現して作りました。

(スチル写真／資料投影)

村木 中島鑄工所はあとで焼けたほうのやつです。上部の線のところが、第9の(特大)ステージの側面です。

野上 撮影所の中で全部やっているようなもので、新しいステージができたからあれを使おうという着想とか、やっぱり素晴らしいと思います。汚してしまったけど。

村木 会社の制作の人には、散々怒られました(会場笑)。

野上 通勤の人のエキストラが多くて、キイチちゃん(美術部小道具担当の戸田清)が話してたけど、自転車を200台集めて借りるだけでも、大変だったそうです。大勢使っているから、工場(中島鑄工所)がひけて帰る時の感じが出ています。

村木 そういうのはわりと楽なように見えるけど、例えば、ブロックが墓の周りを囲むことのなかった時代ですし、電柱もコンクリを木のように見せたり、普通の人から見れば何でもないことを、その時代に合わせる努力はすごくいります。

野上 ステージの屋根の上で、副田(正男)さんがスチールを撮っている(写真です)。

村木 歯医者さんの外側の^{ウチ}家です。(電車の)ポールがあります。中から切り返してポールを見せて、歯医者の中から反対の^{ウチ}家を写して。

野上 だから歯医者(の)のセットの表で、大道具さんたちがポールを動かしていました。

特筆すべきことは、(中島喜一の)三船(敏郎)さんのメイクアップです。(当時は)まだ40(歳)にならないくらい、30いくつでしたが、このじいさんが70ぐらいです。老けるのに大変で、毎日老けテストばかりやっていました。

村木 ドーランや他の絵の具を混ぜたものを厚く塗って、それが乾燥してくるとひび割れができた。黄色っぽくして、肌の荒れている感じをすごく出すのに、(粧髪)の山田(順次郎)さんが、最高に奮闘してくれました。

野上 名物男ですが亡くなりました。

村木 三船さんは家に帰ってもかがんで、一日中渋い顔をしていたらしいです。

野上 あと後ろ頭の横線も上手い、後ろ姿の場合。このぐらいできればいいだろうという頃に、東宝の庭の中を三船ちゃんに歩いてもらって、監督たちと部屋の窓から見て、誰も気づかないならいけるかなというテストが何度もありました。私はほんとに三船さんの名演技だと、良くやっていると思いました、歩き方とか。(次は)大塚(駅)のオープン(セット)です。

村木 電車の中をロケで撮り、電車から降りてアーチの中で話すところはオープンで作りました。

野上 全部オープンです。車が通り、トラックもガンガン来るけれど。

村木 作った電車は3分の1です。(電車の)前っ面だけ作っています。実際に1日都電を借りて、どこかでロケをやればすごく安いです。

野上 経済的なことも難しいけど、全部ロケだと撮影も難しいですから。それと黒澤さんはロケがあまり好きじゃないので。撮影所の中に町を作り、電車の頭を作ってつなげています。電車なので(ガード下の)タイルでつながっています。

村木 そうそう。タイルのところでまず、つなげて。

野上 角の白いタイル、あそこまでがロケだから。タイルや電信柱でも何でもロケとオープンとか、場所を変える時につながる物がないと。白タイルをオープンに一生懸命貼っています。

村木 8mmで見せているブラジルの畑は、奥多摩のほうの桑畑に(コーヒーの)実をつけて、建物を作って撮りました。

野上 (三船さんが)電車の中でがっくりしている時のメイクね。いつも黒澤さんの場合はメイクを決めるまでが大変です。準備の間、どの映画もそうですけど、これは特に大変でした。

村木 ラストの1つ前の顔が素敵だった。

野上 “燃えとる！燃えとる！”のところ？

村木 うん。

野上 そうそう、振り返るところでしょ、セットでね。あれは良くできてたわ、ほんと。
肝心の美術の話、プランを説明していただけます？

村木 中島鋳工所は、中も、みんなが生活しているところも全部オープンで撮っていました。

野上 焼け跡を作るのも大変だったでしょう？

村木 そうですね、さっき言ったみたいに1回解体して作り直したから。

野上 本当に燃やしたわけじゃない？

村木 本当に燃やすのは、鉄骨ではできない(笑)。大変だったのは、精神科の病院です。廊下とみんなが入って行くところです。それと(水の也清美の)里子の家^{ウチ}にしても、(根岸明美の)栗林の家^{ウチ}にしても、みんなロケでちょっと外だけ撮って、あとはみんな(スタジオの)中へ入っています。そういうつながりが最高にやっぱり黒澤さんは上手いです。

野上 病院の一室はセットですが、実際にこんな病院はないでしょう？

村木 金網があって、手前にガラス戸があって、そこで事務を執っているみたいところが精神病院にはありますが、そこで医者と外から来た人が直接的に話すことはあまりないと思います。これは特別に、病院の中を見せたいから作られたものです。ラストの坂(病院の傾斜階段)にしても、

ああいう病院はありません。ロケハンで変な学校やなんか、焼け残った建物の面白いアーチの窓とか、上手く寸法なども採ってきて坂の窓に取り入れたりしました。(喜一の)病室に入ってあの窓から(見える)“燃えとる！燃えとる！”の太陽は、初めは500(mm)ぐらいでしたが300(mm)ぐらいで撮ったと思います。太陽自体を人物も一緒に入れ込んで撮るのは大変難しいですが、太陽側と反対の壁を外して遠いところから撮っています。

野上 あれは東宝から(オープンセットの)農場へ行く途中の畑の中に窓枠を作って、太陽が沈むたびに……。

村木 それまでは会社(撮影所)で撮っていた)。

野上 そうそう。“地球が燃えとる!!”と言って、窓から向こうを見る太陽入れ込みのカットは、窓枠の一面だけを運び、太陽のいいところへ持って行って撮りました。

村木 そうそう。

野上 何日も通った、あれだけのために。本当に嫌になるほど毎回。

村木 綺麗な太陽が出なかったからね。

野上 1回で済まないですから、太陽が上手い具合にいくまで。500(mm)じゃなかったかなあ。

村木 500(mm)だと大きすぎるんじゃないかと、確か変えたと思います。

野上 ああ、そう。あのカットは非常に良くできています。

村木 ホテルのロビーをわざわざ特大(ステージ)に作ったのは、古い形の車を中にたくさん入れたがった点もあります。

野上 東野(英治郎)さんの(ブラジルの老人)“あんたに惚れましたでよ”とか言うところ？雨が降っていなかったっけ？

村木 そうそう、雨が降っていた。

野上 窓の外の向こう側の建物もセットの中ですか？

村木 そうそう。

野上 一見わからないけど、車が入りしているのもセットですよ。

村木 セットは各会社によるけど、ステージの大きさですごく利用範囲が違うし、大きいステージがあっても、その中に何杯か入れて予算を安くする会社もある。そこがすごく難しいです。初めに監督との打ち合わせで脚本ができてロケハンをして、大体、ロケでいけそうなもの、ロケセットを作るもの、会社の中のセットに作るものと、分け方を帰って来て話し合います。会社によりますが、既成の建物にちょっと暖簾をつけて縁台を置くくらいのものもロケセットと言うところもあるし、東宝の場合だと、ほとんどその家を作ってしまう場合をロケセットと言います。ロケセット、オープンセット、セットを分けて、大体のプランを作った前後に会社側に見積りりのスタンプを押してもらう。その場合にも監督はそれ以上を要求することが多いですが、黒澤さんの場合、他の組より撮影日数も予算も多いと言いますが、それでも大抵足りないことが多いです。

今までで一番(予算が)かかっていたのが、『元禄忠臣蔵』(美術監督 水谷浩、前篇、1941年、後篇、1942年)、溝口(健二)さんの。

野上 ああ、溝口さん。あれは全部作りましたから。

村木 大体普通の予算より(莫大に)かかっているといいます、松の廊下なんかね。それで終わりの打ち入りがないです。途中で予算を使い果たしたのですね。黒澤さんの場合はこっちも強引に粘りますから、何とか予算が合っていくようにはして、(中島鑄工所が焼けたあとの)シーンはバックを上手く利用したりすることになります。

野上 確か、火事の撮影に入る前に早坂さんが亡くなった。

村木 そうですね。

野上 作曲を早坂さんがやるはずでしたが、黒澤さんのショックが大きくて1週間ぐらい撮影を休みました。

村木 他の人の場合でも奥さんが亡くなったりすると、黒澤さんはすごく気にする人で何日か休んで、その人の容態を待ったりすることが多いです。そういう点が(あるので)、仕事自体がすごく苦しくても、最後まで途中で降りることなくやる人がほとんどです。でもだんだん、年とともにだいぶ亡くなられました。

野上 減りましたね。美術的に一番大きくて大変だったのは工場(中島鑄工所)、特に焼け跡は準備も大変だったと思います。煙を出したり。

村木 監督とのロケハンの他に、例えばキューポラ(溶銑炉^{ようせんろ})は川口とかへ美術家だけで別にロケハンしたりすることが多いです。日数が他の組より取れることがすごく幸せです。

(画コンテ/資料投影)

野上 監督のコンテです。

村木 (栗林)朝子の家です。

野上 根岸明美ね。

村木 ええ、根岸明美と子供を抱いて。

野上 ああ、三船さん。

村木 外が嵐みたいに……。

野上 ああ、(朝子の父の)ウエキチ(上田吉二郎)さんでしょ。

村木 そうです。そういう時にこういう感じの画コンテを描いてきます。それに合わせて、こっちが図面を作るとか、そういうことになります。

野上 大体どのセットでも向こう側、道の向こう側の事務所で人が働いているのが見えるから、ああいうのを全部作らなきゃいけないから大変ですね。

村木 家庭裁判所はシーンが多かったから、結局外側の物を作る仕事がすごく増えます。普通の組だと書き割りとかしこやらせてくれませんが、バックの動きでその日のお天気具合にしる、朝か夕方か、時間の変わりだとかがわかります。黒澤さんとやる場合には、こっちもいろんなことができて。

野上 ああいうのでセットくさくなくなるんですよね。

村木 そうですね。

野上 向かいの家^{ウチ}やオフィスがあって、人が出入りしていたり。

村木 リアルな現代ではなく時代物だと、徳川よりもっと前になると何もどこにもありませんから、セットで作っているなあと、みんな見てくれますけど、こういう作品の場合は、大半はロケでやっていると思う方が多いです。けれど、三船さんがああいう扮装するのに何時間か時間がかかったり、芝居が実際にすごくきついから、セットで大半は処理しちゃうことが多いです。

野上 今の映画の作り方は予算がなくてやっているのと、逆に全部ロケだから応用ができないかわかりませんが、ロケだけじゃあね。ロケにはロケの予算がありますが、黒澤さんの場合は落ちていて撮影ができないから嫌です。みんながジロジロ見るのも嫌だし、セットをロケのように作らなきゃならないから大変です。セットくさいのはまた嫌だし。これは歯医者さんのつながりを描いた監督のコンテです。本当に(作品は)この通りだね。

村木 昔はこういう場合、わりとラフに描いてつながりを付けて何コマにもして描いたのですが、『影武者』(1980年)ぐらいから時間的な余裕と実際にやれるかなあという心配があって、色付きで描くようになりました。画コンテの展覧会もよくやりますけど、実際に仕事に入るとこういうのに近い画コンテがその日の朝、届きます。今日は何カット撮って、どういう進め方で、AB(のカメラ)はどういう位置から撮ろうという話があり、撮影します。セットに関しては望遠で撮るからなおさら、2台なりで撮る場合には小さいセットだったら2面上手く取れる(取り外せる)ようにしとくとか、(セットの)半分を残しておいてBのカメラでそれをバックに(距離をとって)撮れるようにするとか、そういう打ち合わせが、他の組とは違います。

野上 撮影はどこの組も同じだと思いますが、控え室があって昼飯でも何でもそこで集まって、食べながらでも次の撮影の打ち合わせをします。これが東宝の予定表で、助監督が大体毎日出します。机の上に置いてあるから黒澤さんはこれを取り上げて、裏にコンテを早い時間でぱっと描きます。

(予定表／資料投影)

村木 昔の画コンテはこういう予定表の裏に描いてあるのが多いです。

野上 もったいない話です、みんなどっかへいっちゃった。これ(デザイン)は何？

(室内デザイン／資料投影)

村木 精神病院で喋っているところ。バックをこんなふうに格子でしようと。

野上 そうですか。作らなかったですね、これは。

村木 これの反対みたいに、2人で話しているでしょ。

野上 ええ。

村木 格子の向こう側に、みんなが勤めてる形に変わった。

野上 セットのデザインで、こういうふうにしたかったという映画はたくさんありますよね。

村木 ええ。

(投影終了)

野上 どんどん変わるし。「生きもの」に関しては、工場(中島鑄工所)の全体のプランもない。急に降りかかってきたデザイナーだったからだと思いますが、松山さん(のプラン)はありますか？別にやるつもりじゃなかったですよ？

村木 そうそう。初めの打ち合わせとロケハンをちょっとやっていた。第1回の図面の打ち合わせを僕がやったのが、朝子の家^{うち}から。

野上 ああ、そうですか。

村木 撮影は、(志村喬の)原田って歯医者からやりました。何しろ第1回で、夢中だったから大半のプラン、デザインにしてもみんなそのまま舞台課に渡したりして、ほとんどないです。僕は逆に『酔いどれ天使』や『野良犬』の松山さんのデザインは結構持っています。自分のになると夢中なものだから、ついついみんな渡しちゃって。

野上 「生きもの」は資料がなくて申し訳ありませんけれど、最初の例えば、(電車の)ポールでつないだロケとセットを具体的にビデオでちょっと見てもらいましょう。

(『生きものの記録』本篇／ビデオ上映)

野上 町の実景のロケーションから(電車の)ポールでつながっていると思っていたけど、(外から撮った)窓(のショット)から。

村木 これ(外から撮った歯医者のカット)で(セットに)引き受ける。

野上 表でつなげてますね。もう1回、中からも撮りませんでしたっけ？

村木 中から撮ったやつ(カット)の隅にポールが出てきますが、途中でもう1回、夕景の歯医者の時に出てる。

野上 (中島鑄工所の)火事のセットは、どういうふうにしたの？

村木 鉄骨が多いから、鉄骨の感じに木で作って黒く塗り、オープンが広いからそこで燃やせました。

野上 あとで組み立てたわけでしょ。焼けた材料で。

村木 いや、そうじゃなくて焼けた形で作って焼くわけ。

野上 作ってから焼くわけ？そうするとかなりあれ……。

村木 材料がすごくいる。

野上 それから場所も。志村さんが訪ねて来る最後の“鑄工所”の字が書いてあるブリキみたいなのは、作りましたか？セット(の電信柱)に被せた？

村木 スレート(板)にね。焼けたところと事務所とその中の住まいは、オープンに建てました。

野上 じゃ、これは全部、今の東宝撮影所の一番奥ですね。

村木 そうそう。

野上 これ(焼け跡で話すシーン)は撮影が随分長くかかりましたね、何十日。リハーサルが長かったです。

村木 (カメラが)家の中を回ってまた出てきて、外側に持ってくるみたいな撮り方がすごく上手いですね。

野上 これも随分考えていたみたいです。朝、やって来て、“こうしたらどうだろう”なんて言うので、この稽古が大変だったです。中へ1回入ってひと回りしますから。鉄の格子が効いていますよね。病院の傾斜階段も、バックに東宝のステージが見えます。

村木 朝子と(志村さん)のすれ違いが、シナリオではロケで道になっていました。

野上 病院があって、金網ごしに患者たちのいる病室があって、(喜一の)病室に行く。間にガラスが入っているんですか？

村木 仕切りはちゃんと入っている(笑)。ガラスを外しちゃったのか、枠がない。

野上 あ、そうか、写るからね。横の枠は駄目ですか？

村木 これは(金)網の枠。

野上 実際にはありえないけど、バックの効果を狙って映画のためにやったのですか？

村木 そう。先生だって(いない)ね。看護師さんとかそういう人が大体いるところですけど。

野上 バックは、何ですか？

村木 ほとんど無地に近いものです。ちょっと窓があって。向こう向いて1人でじっとしている人、やたら動き回ったり、人が来るとそっちのほうに夢中になって来る人、それを一緒にして入れています。

(病室の個室へ行くには)広い廊下があって、その中の戸を開けるともう1つ廊下があって、それで個室になります。三船さんの役よりもっとひどくなると寝るベッドもなくて。

野上 ほんとは？

村木 うん。

野上 三船さんのメイクも良くできていると思います、三船さんもいいけど。これ(喜一の病室)はセットでしょ？

村木 いや、これもオープンで一緒に作りました。外をよく見ると、特大(ステージ)が横のほうに見える。

野上 太陽を撮ったあそこ(壁と窓)だけ、このあと(他へ)持って行って。

村木 そうそう。カメラの位置がととても取れないから。

野上 太陽とのつながりが。

村木 バランス。

野上 夕焼けの時間に行くとなかなか太陽が上手くピーカンにしても出なくて、何度もやっています。ビデオだとこんなにぼやっとしているけどフィルムだと……。

村木 全然違うね。

野上 丸く見えるから。

村木 そうです。

野上 私の好きなシーン(病院の傾斜階段)で、ステージがバックに見えます。このラストカットで根岸明美と志村さんは顔を合わせたことがないから、知らない人同士ですれ違います。シナリオに、「二人は、おたがいいには知らない。」って書いてあります。この映画の映画音楽は最初のタイトルとこのラスト、少し長くエンドマークのあとに伸びていますが、それだけです。早坂さんは一応デッサンは書いていましたが、佐藤勝さんが完成したものです。

(『生きものの記録』ビデオ／上映終了)

野上 この映画を初めて観た人います？なんだ、ほとんどですね(笑)。若いからしょうがないんだろうけど。あんまりやらないし。

質問 病院の坂道の高さはどのくらいで、壁の取り外しはどのようにされましたか？

村木 3階建に近い高さです。どう上手く、早く、壁を取るかはすごく難しいです。例えば『乱』(1985年)では、厚い梁から何から全部バサッと外します。それ全体を車に乗せて外すようにしたり。(カメラを)3台とか4台とか使う場合は、反対側から撮りますからこっちのカメラのすぐ横手の壁は残して、反対側から撮る人のために残しておくとかね。1つの壁をいくつにも切って付けた外したりするみたいなことで大変ですよ、望遠で撮られる場合はね。そうじゃなきゃ、その部分を撮れば済みますからね。

質問 セットを使わない場合でも、撮影所内にスタッフルームを作るシステムはできないでしょうか？

村木 東宝の例だと5千万(円)とかお金を渡してその中で作れない場合は、自分たちが出さなきゃならないです。撮影所の中に控え室を作るお金もすごく節約しちゃう組がありますが、ロケが大半でセットも1杯みたいな場合でも、控え室を使う組はあります。

あとの人が育たないのは、そういうこともすごく大きいです。われわれが一番いい時に育ったから。助手さんたちも3人、4人ついて、今、アカデミー(日本アカデミー賞)でノミネートされている連中は、その時についた人です。大きい作品についているから、そうじゃないものをやっても楽

です。そういう勉強が今できないことは、えらい(大変)ですね。

野上 今、スタッフ同士のコミュニケーションはないの？

村木 美術の部屋がないですから。会社に行っても、全然人と会うことが少ないし。舞台課は、ほとんど外のスタッフを使います。あとの塗りぐらいを撮影所の塗り屋さんに頼みます。その連中が映画をやっていないと、(東京)ディズニーランドの仕事をしたり、日光の(東武)ワールド(スクウェア)とかの仕上げをしたり。仕事はないわけじゃないですが、それは舞台課さんの中の塗り屋さんとか、ほんの一部ですから、舞台課の人に残っていかない。例えば、新しい材料を焼け板にして古い感じを出すとか、そういうことをやっていた人もどんどんいない。そういう面も含めて、ロケになってしまいます。

前は例えば、社長もの(「社長」シリーズ)⁽²⁾で、地方のロケに行くと、ホテルの中にその地方の物は使われてないです。“もっと近代的に”とか、その土地の物ではない物を一生懸命に違う面(方向)で作られています。ところが、映画ではどこの地方だと見せたいから、なおさらホールや部屋、寝室には、少しでもその土地の物を活かすようにセットでは作ります。それがロケとセットを作る違いです。

質問 東宝の美術、大道具が素晴らしいのはなぜですか？

村木 それは黒澤さんなり何なりが、粘ってくれたからですね。塗り屋さんでも僕のほうから会社側に言って、(人を)入れてもらったり。殊に黒澤さんに恩恵を受けている塗り屋さんはいから、彼がやる場合には看板でも何でも、すごく仕上げを良くしてくれます。

大映の場合、例えばカメラマンの宮川(一夫)さんが、市川(崑)さんと一緒にやっている時は、柱や何かが悪いと(美術が)レンズ前だけ1枚ペッと貼ってくれます。舞台課と美術、それからカメラマンと美術との融合というか。あの会社なのに、いい仕上がりになることがあります。松竹の場合だと、翌朝行ってみたらセットが2杯なかったり。オープンセットはその反対に、何軒か建っちゃったり。デザイナーが知らない内に、監督と大道具さんが打ち合わせしてしまう。だから会社によって、作り方はすごく違います。オープンセットの縦長のところが、大きく寸法を入れるだけで、窓が四角くなるか三角になるかわからないみたいなどころもあります。うち(東宝)の場合は大体展開図みたいにして、1つずつ描いてそれに仕上げてもらえますから、そこは違います。

野上 東宝はベテランの人がいます。特に美術はそういう経験のある人がいないと、(技術が)伝わらない。

村木 素だと、汚しを、薄墨をかけたくなります。カラーになってロケがほとんどだから、わりとわかりませんが、白黒の時は、はっきりよく出ますよ。

野上 木村さんも東宝の人に聞いて、何か教えてもらったとおっしゃっていましたが、要するに伝われば、その人たちが経験した時間が節約できます。その機会が今少ないから、ほとんどロケばかりでやっているんでしょう。

村木 『赤ひげ』でヅラ(かつら)から煙が出てきたり、(ライトを)絞って撮っていると家具が泡立っちゃったりします。結局、黒澤さんとか森谷(司郎)さんだとか、縦位置の望遠で狙う人の場合はロケだとできないです、危なくて。傷つけちゃうから。あれだけリアルに何でも本物志向だと言われているけど、絵も軸も自分が好きだから作り物です。そうじゃないと反ってしまいます、ライトをかけすぎたら。そういう点が普通に言われていることとはえらく違います。いい物に負けないような作り方で、努力はしています。

質問 白黒からカラーになった時の戸惑い、考え方で変わった点を教えていただけますか？

村木 村木さんも言っていましたけど、白黒のほうが狙うのには難しいです。照りとか壁や何かの明るさ、影だとかそれをすごく狙って作っていないと、今日の作品を観ても一生懸命(汗を)拭いているけど、本当に暑くて拭いている感じはあまりしないです。ところが『酔いどれ天使』やもっとあとの時代物だと、人物の入らないところにやたらといろんな影を作り、人物に影を当てます。そうするとやっぱりすごく夏の暑い感じが出ます。『赤ひげ』に出てくる女の子(おとよを演じる二木てるみ)は、前半のすごく気の荒い時は、目にキャッチのライトを入れています。だから年中殺気立ったみたいな、顔にすごく張りがあります。大人しくなつてからはそれをやめています。そういう面はカラーだとなかなか出ません、白黒のほうが上手く出ます。

昔、カラーじゃない時に僕じゃないですが、“いろんな色を使っても駄目だ、白黒の濃淡でセットを作ってみたらどうか”と、やったことがありました。手桶から家具から全部、白と黒の濃淡を何種類か作って塗り分けたことがあります。するとやっぱりカラー、色の種類と数が少ないからあまり成功はしませんでした。カラーのほうがわりとライティングでも早いし、楽にできます。白黒を本当にやっている組は大変な努力です。

野上 カラーだと衣裳で性格が出せますよね。

村木 カラーのほうが出やすいですが、白黒の場合でもちょっと当てたライティングで、不思議な色を感じることもあります。

野上 赤はなかなかね。

村木 カラーになった初めの時にどういう意味だかわかりませんが、浴衣を着ている下にピンクの何か着ていると、“ピンクが染み出る”と言い、事実出ました。赤とブルーは他の色より強烈に出てしまいます。そういう意味で色彩技術というスタッフがついたりして、大騒ぎをしていました。だんだんそんなことは全然平気になっちゃったし。黒澤さんの場合、「どですか」(『どですかでん』1970年)は極端な色を使っていますが、それが極端に浮き出してはいません。

初めの頃のカラー(映画)を何か見たらわかりますけど、びっくりするくらい殊にブルーが出すぎています。衣裳の良い面ではなく、悪い面で出ていることがあります。

午前中(「美術3 野上&村木」)の映画(『本覺坊遺文 千利休』熊井啓監督、1989年)の場合は、逆に白黒みたいに色をわりと抑えている。作品によっては、あぁなっていく面白い面があります。初めはただ、カラーだから色がいろんな物が出ればいいみたいな感じで撮っていたことが多いです。

(スクリーンが)ワイドになった時はもっと悪い。外国(映画)の場合は大軍が出てきて走って来るのはいいですけど、日本の小さいセット、4畳半とか撮りようがないです。今まで全身を撮って、バストになることが多かったんで、4畳半で全身で立つと、どうしたらいいのかと。4畳半の両側の壁だけ伸ばして撮ったりしました。だから不思議なセットができてしまう。全身じゃなくても、その表現ができますけど、初めの頃は、そういう面に変えて撮るということをしなかったんですよ。だから3畳なんか作ったら大騒ぎでした。

ある程度の時間が経てば相当そういうことは処理できるし、今はロケで使うライト、カメラのレンズの性能がいいから、わりとロケに出られます。昔だともその家^{うち}を借りて(撮影)したら、コードなんかこんなに(直径3cmぐらい)太かったです。その養生の下にいろんなものを敷いたり、手間が大変でした。だから今はロケで結構いけます。

野上 今の撮り方を私はあまり知らないけど、テレビでコマーシャルの影響があるのでしょうか、平気で冷蔵庫の中から撮ったりするでしょ。

村木 そうですね。

野上 基本的には4畳半なら4畳半の大きさで撮らないと、その感じが(でない)。エレベーターだって、やたら広いエレベーターを撮るじゃない。私は気持ち悪いけど、今はそういうの平気みた

いですね。慣れているのかもわからないけど、実はありえない。カメラの位置を意識してしまうから。

村木 黒澤さんの古いやつ(作品)で、そういうことは気にならないですね。人がじっとしているのに、カメラだけが動くことがまずないです。手前にいる人と一緒にずーっと動いて行くから。バックは全部入るし、カメラ自体が動いた感じがすごくしないです。気にして見ていたら殊に昔の、例えばチャンバラなんかで両方スターだったら、まず大ロングを撮って寄りになる。こっちの人のサイズとこっちの人のサイズを同じで撮るとか。大変な制約がありました。顔の横に傷があったら、そっちからは撮らないとか。スターのほう、権力のほうから、仕切ることが多い。スチールでも必ず同じ位置から撮る。ずれると駄目で、ずれたら反対のほうでずれた形で撮るとか。そういう面は相当変わってきましたけど。スチール写真はだいたい平らに並んで、じっとして撮ってしまう。

質問 マルチカメラで撮る場合、セットで大変なことは壁のバラしの他に、何があるでしょうか？

村木 カメラの位置が全然違います。1台ならそのカメラ位置のほうだけ外せばいいけど、2台3台になると、Aのカメラの横手の壁は極力Aに引っかかりからない範囲で残さなければいけない。だからさっき言ったように、壁をいくつにも割ったりします。取り外してつなげるのに、起伏が多い壁はいいですが、1面の壁はいくつかに割ると筋などが出てしまっ様にならない、それが大変です。

質問 カメラポジションはいつ決まるのでしょうか？

村木 他の組と違うのは、セトリハーサルというのがあります。普通の組のリハーサルは俳優さんが来てしますが、黒澤さんの場合はスタッフみんなです。まず(セットを)磨くのも何もかもみんなです。それが終わると俳優さんが入って芝居を、立ち稽古みたいなことをします。その時に最後のカメラの位置を決めますが、その前にもラフに大ききなんかを決めて大体形になっていくので、カメラ位置も決まります。

質問 それからセットを直されることもありますか？

村木 ありますね。次のセットに行っていて朝呼び出されたりすると大騒ぎします。最後まで手抜きができないから、すごく困ります。

野上 マルチカメラといっても、外国のロングと寄りがあるというのは全然違います。彼の独特なもので、編集を基本にしてやっていますから。

村木 200(mm)のすぐ横で50(mm)を使って撮っていることがある。その反対に近いところから3台目で狙って撮ったりしている。『用心棒』(1961年)はそういう点でまずい面もあります。真横に撮っているのと、前後に撮っているのと、人物の距離感がすごく違ってしまっている。明日上映する『蜘蛛巣城』(1957年)を観てもらおうとわかりますけど。

野上 では、明日がありますから。

入江 村木さん、ありがとうございました。村木さんは今回の講座にたくさんの資料を持って来ていただきました。見ていただいた資料の他にも『生きものの記録』公開当時の貴重なポスターなども、あとで見ていただければと思います。今日はお疲れさまでした。

受講生 (一同拍手)

■映画作品の年：公開年を記載。

註

- (1) 第8、9ステージの面積は、各429坪。
- (2) 東宝で『へそくり社長』(千葉泰樹監督、1956年)から『続・社長学ABC』(松林宗恵監督、1970年)まで33作が製作された喜劇映画のシリーズ作品。