

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6

(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19日(金)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

— 『用心棒』(黒澤明監督、1961年)上映後 —

入江 それではよろしくお願ひします。

野上 これは大変ヒットした、すごく稼いだ映画です。外国でもご存じのように『ボディガード』(ミック・ジャクソン監督、1992年)で使われたり、『荒野の用心棒』(ボブ・ロバートソン監督、イタリア1964年、日本1965年)に使われたり、リメイクされたりした。そういう意味で話題があった映画ですが、何と言っても私が思うのは、馬目の宿のオープンセットなので、まずそこから、村木さんにお話を聞きたいと思います。

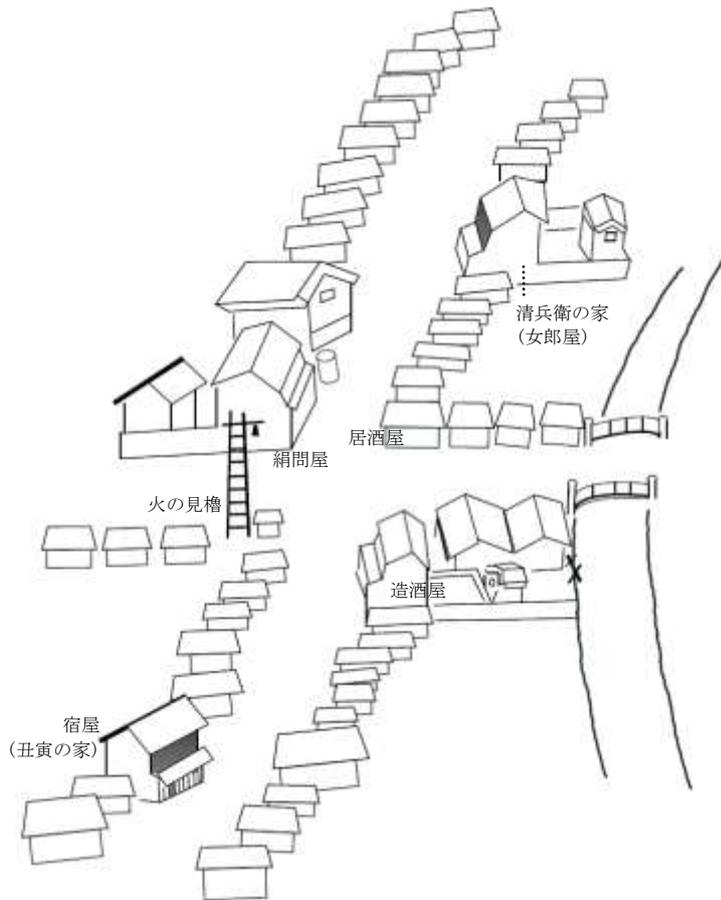
村木 (スクリーン)サイズがワイドになったので、実際の日本にある宿場の道幅より、相当広くなっています。前橋や高崎(群馬県)のほうをロケハンして、関東の建物を主体にして台本にあるような関東の宿場を作ったつもりです。今までの「忠臣蔵」でも、江戸か関西かわからないみたいなことを、一応これは解消したと思っています。

映画では造酒屋になっているのが、台本では米問屋でした。私の関係に造酒屋があったので、その話をして急遽変わりました。他のほうで豆がこぼれるのとは違った、酒が流れるという面が、面白くなったのではないかという気がしています。そういうふうに監督と事前に打合せがいろいろできるから、最後に飲み屋のおやじが(河津清三郎が演じる馬目の)清兵衛のところで捕まっているだけだったのが、オープンにたまたま鳥居があって、あそこに吊るすほうが効果的だと話になりまして変わった。いろいろなところで、こちらの作った物に対してもっとそれを広げてくれるので、すごく1本1本が苦しいですが、ラッシュを見て完成を観ると“次のもやりたい”という気になります。各部のスタッフもみんなそういうことで助手さんも含めて、何回も続けて黒澤さんの仕事についている人が多い。ああいう埃でも、昔あった早稲田の機関銃の射撃場にトラックで取りに行ったり、みんな精出してすごく努力してくれることが、いろんな面に少しずつでも効果が出ているのではないかと思います。

野上 この馬目の宿のオープン(セット)を作ったのは、東宝の今でいうビルト(「東宝ビルト」の撮影所)ですね。

村木 東宝の撮影所から10分ぐらい歩いたところにある、今はビルトというテレビ映画を作っているところに、オープンセットを作る大きな敷地がありました。他の作品にも出てきますが、今日観ていても、後ろに結構いい松があったと思います。あの松がすごく効果的に使われています。一番効果的だったのが、「隠し砦」(『隠し砦の三悪人』1958年)の予告篇にあった、焼けたお城から駆け下りて来る階段にある松です。その素晴らしい松をいろいろに利用したくて、この敷地の曲った地形を考えつきました。

(「馬目の宿」オープンセットの図/資料投影)



脚本『用心棒』(「全集 黒澤明第五卷」岩波書店、1988年)を参考に、投影した「馬目の宿」オープンセットの図をNFAJがトレースして作成

**野上** 全景で清兵衛(の家)、対抗する(山茶花究が演じる)丑寅(の家)、火の見櫓。

**村木** これが居酒屋、造酒屋、絹問屋です。(造酒屋の土蔵に(三船敏郎が)放り込まれて、勝手から出て来て、(四つ辻を這って)居酒屋の入り口から入って、という芝居になっています。この場合は、ほとんどロケセットと、このオープンセットで作りました。一番初めの庭に井戸があった百姓の家から始めて、その前の桑畑で道を決めるところだけがロケで、あとは何かしら作っているんですね。

司(葉子)さんがやった役(小平の女房ぬい)のあの家も、生田(神奈川県)のほうにある東宝のオープンセットを建てるところに作りました。そこに池がありまして、その中にお堂(念仏堂)。それぞれの家の大半は、このオープンセットとステージの中にセットで作りました。

**野上** 居酒屋で隙間から覗いた向こう側(絹問屋)に、八州廻り(の役人)にお酒飲ましているのが見えるところ。棧の間から見えるのが難しかったですよね。

**村木** 絹問屋のね。

**野上** カメラも難しかったけど、手前(の居酒屋)で三船さんたちが覗いていて、向こうに役人がお酒を飲んでいるところが、棧に重なるし、ピントが向こうとこっちと合わなきゃならないとか、ずいぶん苦労しました。雨は降っているし。居酒屋のセットが非常に良くできていて、だいたいあそこの窓から見て、町を全部説明しています。

**村木** 馬目の宿の道は一番横幅も広がって、何とか両方の家<sup>ウチ</sup>が見えるような角度に作っています。

**野上** 材料もみんなよく磨いて、良くできてました。

**村木** どこまで話していいかわかりませんが、この時から壁をバックにベニヤ(板)を貼って、日本紙を貼って、実際にその上に吹き付けで土壁を塗ってコテで押さえた作り方にすると、相当残しておけるオープンセットができます。長い期間、壁が落ちたり、シワになったりしなくて済んだのは、これが第1回目です。それまでは普通の紙バックで、そのまま絵の具を塗っていますから、1本終わった頃には相当傷んで駄目になってしまいます。

一番重要な芝居のところ蔵の黒い壁のハゲは、靴墨の黒を使っています。普通の絵の具で出す艶と違って、渋みが出ます。贅沢といえば贅沢ですけど、すごくいい調子です。

(スチル写真/資料投影)

**野上** この写真は造酒屋の酒樽を壊すところです。非常に参考になると思います。東宝撮影所のステージの中ですが、黒澤さんの使い方は、ステージの向こうとこっちのドアは、開けっ放しにしています。カメラはセットの表から望遠で引いています。この樽を全部作りましたが大きい。

**村木** 実際の樽は<sup>もうそうだけ</sup>孟宗竹を1本回したぐらいの大きさですが、その倍くらいありますから、すごい迫力になっています。樽の竹の細工をする人は、大きい物と小さい物を作る人でちゃんと分かれています。反らせたかまぼこ状の板を入れて、その上に編んだ竹で抑えています。作ったのが半分ちょっとですから、一番最後は止めるのが大変でしたが、それでもわりと上手くできたと思います。

**野上** あの水は酒(の設定)だけど、裏から出していますか？

**村木** ほとんどホースで裏からやっています。(アイデアを)言うのはいいけど、必ず倍も3倍も仕事が増える。本当は酒樽を借りてきてやるつもりでしたけど、やっぱり人の大体倍近くあると、力はすごく出ます。

**野上** そうね、映らなかったらつまらないです。

**村木** (東野英治郎が鳥居に)吊られるところは、実によく利用してくれたと思って。うち(美術部)のほうは大変ありがたがっていました。

**野上** レンズが望遠だから効果がありますけど、カメラは必ずセットの中じゃなきゃいけないということはないです。表からでも撮ろうと思えば撮れます。

**村木** あと、大きさを出すために藤田進が逃げるところは、いわば小さいロケセットで画を作って、清兵衛の家<sup>ウチ</sup>の裏が桑畑で広いという感じがわかったと思います。

**野上** これは黒澤さんのデッサン。

(登場人物のデッサン/資料投影)

**村木** 清兵衛だとかの衣裳も含めて、ハチマキからおでこや何かの刺青から、ああいうものは、ほとんど全部こういうイメージを描いています。これは(新田の卯之助)仲代(達矢)さんで、実際の時代にあるはずがないですけど、マフラーをしています。

**野上** これが丑寅、卯之助、(加東大介の)亥之吉。

**村木** これは主役級ですけど、そうじゃないものも。

**野上** これ、そうじゃない？

**村木** 仕出しではないけど、下の子分たちのハチマキも含め、描き方から刺青の仕方から衣裳も全部、僕らも一緒に立ち会いはしましたけど、初めのコンテは黒澤さんが描きました。これがアメリカの(第34回)アカデミー(賞)の衣裳(デザイン賞(白黒))でノミネートされました。それで話がこっちへきて、僕が大慌てして。ノミネートだけで済んだからいいですけど、もしこれで獲れてしまったら、えらいことになると思いました。そのくらい日本の衣裳はきっちり(職分が)分かれていないから、黒澤さんの他の作品の場合は実際の衣裳屋さんですね、その人の名前が載っている人のところに(連絡が)行っちゃったんですね。そういうすごく不都合なことがあります。それで『影武者』(1980年)までは、僕らが例えば黒澤さんと一緒に半襟を描いたり、いろんなことをしたけど、セットのほうがすごく忙しいので、僕とうちの家内(村木忍)でワダエミさんを『乱』(1985年)の時に連れて来ました。彼女は京都のほうにお住まいで、お能や何かの衣裳もやっている井筒で、染めたり織ったりして作った。日本だけではなく、アメリカでもそうですけど、フランスのプロデューサーなんかとも黒澤さんが喧嘩するぐらいで、“そんな贅沢な衣裳を使うことないじゃないか”と。(黒澤さんが)“これはすごく演出上、必要なんだ”と粘って、やっと全部作ることになりました。衣裳という名前(クレジット)がはっきりと分かれた始めです。

**野上** これは真ん中が亥之吉のイメージです。上手いです、こういうところはなかなか。

**村木** こういう衣裳は、会社によっては監督とカメラマンと助監督くらいは見る。うちの会社は、美術も入って見たり。全然バラバラに、衣裳はどこでも見えています。

**野上** それにしても、みんな忠実に作りました。

**村木** うん。これは実際に頭の半分はげたのが出ていました、効果的に。

**野上** そうですね。

**村木** この辺は、ほとんどハチマキの変化です。

**野上** こういう絵は、みんな監督が描いています。ほんとに描くのが早いです。さっさ、さっさ昼ご飯の時、5、6枚くらい描いちゃいますから。

**村木** 他には、兜の前立てなんかも描くし、余裕がちょっとでもあると(監督は)そういうものを描くのが好きだから。こっちは追いかけていくのに大変です。

**野上** 注文されそうだと、忙しいのに。

**村木** 前立ては作品的に見ていくと、すごく大きいものが出る時と、わりと小さく全部してある時があります。ある時は三角とか動植物じゃないものを使うこともありますから、他の組でそれを使えないです。はっきりわかってしまう。兜の大半は(レンタル会社の)高津にある物ですけど、それにちょっと前立ての変わったのを付けると全然感じが変わります。高津にあるようなものは、兜より相当に大きい前立てのほうが多いです。

**野上** こういうのを監督が描くのは、もちろんスタッフにイメージを伝えることもあるけれど、黒

澤さんがおっしゃるには、やっぱりこういうのを描くとディテールまで自分ではつきりできる。特に時代劇の場合、どうやって紐で結んでいるのかとか、絵を描くと省略できないから、どうしても調べることになるので、自分のためにもなるとおっしゃって。美術の人なんかと同じことだと思いますから、ご参考までにとおっしゃいました。

(投影終了)

**村木** 居酒屋の徳利なんかを京都から取り寄せてみたり。自分自身、好きだからでもあるでしょうけど、数出すのではなく、細かい1つずつのものにそれなりにそこにぴったり合う物を、少数出すことが黒澤さんの作品の時には多いです。物をやたらに出して飾っておけばいいみたいなことがよくありますけど、およそ無意味な気がします。

**野上** 三船さんが縁の下を這いずり回るのも、別のセットでしたね？

**村木** そうそう。あれも大変でした。縁の下とか天井裏は大体別で作ります。高いところに天井を作ったら歩く人は実際に大変だし、縁の下もセットの中で作ると足場の作り方が違います。

**野上** あの時、カメラの木村大作さんが、ピント送るのに大変苦労した話を聞かせてくれました。アナモ(フィックレンズ)と標準レンズの送りが逆だから、彼が二重(主に照明ための足場)の上に乗かって、上から口で銜<sup>くわ</sup>えてテープを下げて、両方を操ってピントを送っていたのは、大変な技術です<sup>(1)</sup>。

**村木** 木村大作さんが撮影助手でした。斎藤孝雄さんもこれについているし、チーフ、セカンドぐらいまでの人の大半はカメラマンになっています。やっぱり大きい仕事をやっていると、絞りから何から素晴らしいテクニックが生まれますね。いつも小さいところでひねって撮っていると、なかなか発想は広がっていきません。

居酒屋の(板戸は)普通に横に開くのではなく、上下に吊るのがすごく効果があったと思います。関東や奈良なんかにもあり、一番有名なのは木曾路の宿屋さんとかで使っています。ましてワイドですから、上下に吊ると横に広がり強いんです。実に上手く利用して撮影してくれるので、こっちにとってはありがたいです。

**野上** 造酒蔵にも板戸がありました。あまり目立たないですが。

**村木** この場合は、突き当たりで見えているところで、外です。中と外の合わせ方はカメラにとっては、えらい大変だったと思います。『生きる』(1952年)の病院も全部をステージいっぱいを作って、外に突き当たりの家<sup>ウチ</sup>の壁、板みたいなのを作って置いて、外光を入れて撮ります。撮るほうは大変でも実際に効果があります、すごく。それと大きく見えます。

**野上** だからステージの向こうのドアは全部、全開しています。

**村木** 『夢』(1990年)でお雛様の前の家<sup>ウチ</sup>から飛び出して行く場合でも、竹やぶへ入って行く前のところまでは、外です。

**野上** この馬目のセットは良くできていると思いますが、主役というか風がすごかったです。埃が足りなくなりました。

(スチル/資料投影)

**村木** あとで取りに行ったりしてね。埃はいつも大変で、初めの頃、「酔いどれ」(『酔いどれ天

使』1948年)なんかで、いらなくなったバックや何かを燃やした灰をふるって使うみたいなどころから始まって。この時(『用心棒』)は、機関銃の射撃場の(埃)をもらってききましたが<sup>(2)</sup>、あとになると火力発電所の灰を使っていました。だから『影武者』、『乱』もそうです。(30〜)40キロぐらいの袋に入っています。『乱』なんかの合戦の時の現場で急遽持って来なければならないから、40キロを背負ってみんなで駆け出したり、大変です。監督は“早くやれ”って、怒鳴っているし。

**野上** 扇風機の大きいのが常時2台、フル回転です。しかもこの埃の中で、俳優さんたちは、“まばたきするな”なんて言われて、なかなか大変だったと、あとでぼやかれました。風はすごい主役ですね、この映画で。

**村木** あと奥多摩とかに行きましたが、今見るとほとんどありません。だから今、時代物をやるのは大変なことだと思います。『どん底』(1957年)で飯田橋駅(東京)の九段側のほうに、まだ長屋がありました。入口に表札を付けた門なんかもある。そういうものがまるっきり違います。本郷でも明治もののだとかをやると、塀が違います。昔はどこの家も<sup>ウチ</sup>大体板塀で。建物の場合は階段や何か、よっぽど修復していないのは使えますけど、大抵はブロック塀になりました。お墓の囲いが生垣とかがない状態になって、今、わりとブロックみたいなのを積んでいます。戦後すぐとか戦前の仕事をやる時の難しさは、そういうものをいかにして隠すかです。すぐつまらないところに予算がかかります。やっておられる方は、一番気にしてよくわかると思います。全部作ったほうが、こっちにとっては効率がいいです。

小さな女郎屋も全身を入れる場合だと座っていたり、無理をしていないです。昨日(『生きものの記録』1955年)の3畳や4畳半で両袖の壁を伸ばすみたいなの、バカなことはやっていないです。ワイドだとなおさら小さい部屋は大変です。それをほとんど感じないと思いますけどね。(被写体の)サイズを決めるのは大変なことです。この監督は2台あったら2台とも、見に行かないと気が済まない人だから、撮影も忙しいです。そのために連続の画コンテを描きます。

**野上** これはオープン(セット)を作ってる場所ですね。360度回ることもあるから、全部ちゃんと作っていないといけない。火事の時も大変だったでしょう？

**村木** 全体に燃えてしまうと、何も残らないから、たまったもんじゃないです。そういう面で、ちゃんと燃やしたのは、富士(山御殿場口新五合目太郎坊)に作った『乱』の時の三の城です。(屋根の斜面を支える構造材の)垂木<sup>たるき</sup>にしろ、杉の梁でも何でも本物に近いのをに入れて、本瓦葺きにしました。『用心棒』は、あまり言いたくないけど、瓦は偽物です。三船さんが歩く軒の出がすごく長いので、あれを本葺きにしたらとてもじゃないけど、重くてもたないです。

(投影終了)

**野上** というわけで、あとは皆さんからの質問を聞くことにしましょう。

**質問** 昨日の『生きものの記録』のラストのスロープ(病院の傾斜階段)は、建物的には昭和初期(の設定)だと思いますが、当時の精神病院が患者の移動に配慮する関係上、通常は階段に当たる部分をスロープにしていたのか、画面の構成上、敢えてスロープにしたのか、お聞かせください。

**村木** 階段だとああいう静かなすれ違いは出なかったですから。(監督と)話して、車椅子にしても寝台にしても使える傾斜のスロープにしました。

**質問** 実際の精神病院でスロープを使っている例はありましたか？

**村木** ありません。あれは、あの時の効果を狙っただけです。実際に精神病院で、ああいうところをゆっくり歩いたり、車(椅子)で出ることはありません。エレベーターでさっとういきますから。

**質問** 建物の最上階に(中島喜一の)三船(敏郎)さんの病室、そこが惑星なのかなと。(原田を演じる)志村(喬)さんが下って行く階下が地球というか地獄。天国と地獄、明と暗のコントラストを強調したのかなと捉えましたが、実のところはどうだったのでしょうか？

**村木** 実際にはそこまでのあれは持っていません。何回も見ると人は、必ずすごく難しいこと考えます(会場笑)。撮影の人物的な動きの効果だけです。上にしたのは窓から見た時、低いと前に邪魔な物があるだろうと、ある程度高くした。僕はそう考えています。

**質問** 三船さんのメイクは確かに素晴らしいと思いましたが、三船さん自身も、例えば減量とか、されたでしょうか？

**村木** それはあります。一番は、顔自体より、体つきです。30いくつで70(歳)過ぎの。僕だって70過ぎているけど、昔は60過ぎると、結構違いました。歩き方、足が弱くなって。肩の曲がり方や何か、すごく勉強したと思います。

**質問** 特に、胸のあばらがかなり……。

**村木** そうですね。痩せる面も努力したと思います。実際に家でも、体を曲げて、無口でいたらしいです。髪もわりと短く刈って、そこにもドーランや何かで影をつけています。

**質問** 時代劇一般に、伝統的な家屋は決まった長さ、高さ、面積があると思います。リアリズムが必ずしもいいというわけではないですが、例えば昔、五尺の命と日本男児のことを言っています。過去100年間で日本人の平均身長は10cm以上伸びていますが、時代劇をお作りになる時に、現代の背の高い役者さんに合わせて直すことはあるのでしょうか？

**村木** すごくあります。そのために、建具や何かを全部作らなきゃいけないです。最低でも、6尺2寸(約1.87メートル)か6尺5寸(約1.96メートル)ぐらいの丈にしています。普通の家だと5尺7寸(約1.72メートル)ぐらいです。お城や何かの場合、中で立ち回りをする時に、邪魔になるようにわざと、五七(5尺7寸)とか、低く作っています。その他は、今の背の人だとちょんまげをつけると意識がないから、そのままスッと歩いてちょんまげがすっ飛んだりすることがあるので、少なくとも高さは変えています。

**質問** (黒澤)監督と村木さんとの打ち合わせで、監督が考えていないようなことを村木さんはいろいろアイデアを出されていますね。

**村木** そうですね。脚本をもらうとその時点で、いろんなところへ助手さんとロケハンに行き、効果的なものがあればすぐに見せると、(監督が)取り入れてくれます。

**質問** (『用心棒』で)監督はハチマキとかディテールまで、自分で図面を書いて考えておられたようですが、監督が美術的に行き届かない部分は、どういうところでしょうか？

**村木** やっぱり引き尻とか、バラシとかです。撮りだしたら、部分がほしかったり、全体に(どこでも)外せるようにみたいなことが(出てきます)。言え、すぐ撮れるみたいな気持ちに(監督は)なっています。それを前もって、こっちで早く効率的に取り外せるように考えることがすごくあります。

**質問** 常に先を考えておられますか？

**村木** そうですね。『乱』のお城の長押ながしは、長さが20cmぐらい、厚みが3cmぐらいあります。それを釘隠して隠して、下は木ネジで止めて、至急ぱっとバラせるようにして、柱を外すとか、そういうことをしている。

**質問** 『用心棒』のオープンセットの場合、遠近法、縮小とかしておられますか？

**村木** してないです。端まで行って望遠で変なふうに撮ると、おかしなことになってしまいます。長すぎてしまうことが起きるでしょ。

**質問** 黒澤さんの場合は、遠近法をほとんど使われないでしょうか？

**村木** そうですね。例えば『生きものの記録』の工場(中島鑄工所)の大きさは、大体本物と同じくらいです。人が来て、(カメラを)つけていくと、煙突まで見えたでしょ。変な小細工をすると、かえってまずいです。

**質問** 昔はよく、遠近法で作ったそうですが。

**村木** そうです。ステージが小さいから、例えば7間(約12.7メートル)の15間(約27.2メートル)とか、長細いステージで刑務所なんかの廊下を作る。十文字になっていると、そこに縦位置の格子を2面作って、それから上を八百屋<sup>(3)</sup>にして奥行を出し、人がそこまで行って初めの戸を開けて左右に切れる芝居になっている。それはあくまでも一点透視、その1箇所で見ただけで、意味がないです。昔は水平線も海の水を傾斜のバックのところ流して、上から horizont を吊るして、カメラの角度によって上げ下げしたり。いろんな苦勞はしています。

**質問** 予算がない場合、そういう遠近法を使ったほうが効果的かと思いますが、芝居を考えるとわからないので、どういうふうにやっておられましたか？

**村木** どうしても駄目な時は、ある程度上下だけの動きで左右に行かないとか、そういうことで奥のほうをごまかさないと利用できません。『生きものの記録』の裁判所は26間(約47.2メートル)あり、大体本物と同じくらいの長さで贅沢といえば贅沢ですが、効果は大きいです。端までやれますから。

**質問** 人を斬る擬音は、この作品で初めて効果音の擬音を入れたって聞きましたが、これは黒澤監督の案だったのでしょうか？

**野上** (音響効果の)三繩(一郎)さんのところで効果音をやっている人が黒澤さんの信頼が非常にあり、いつもやっている人で、“斬る音があるんじゃないか？”って黒澤さんに言われて、いろんな音を作りました。割り箸を鶏肉の中に入れたり、豚肉でやったり、雑巾を叩いたり、いろんなことをやりました。様々なやり方をして選びましたが、最終的には割り箸を入れたのが良かったと、私は聞いています。いろんな音を数えきれないくらいやっています。

**村木** 画のほうでも発想はすごく大きいです。例えば『羅生門』(1950年)で、太陽を入れ込むみたいな話を言うと、あとはカメラマンがどういう研究するかです。斬った音が嘘っぽいという話を周りの人たちがそれなりの研究をして、ぶつけてくるわけです。

**質問** 『用心棒』で大きな人(用心棒かんぬきを演じる羅生門綱五郎)が出ていますが、黒澤監督のキャスティングについてお聞かせください。

**野上** 幕下だったことがある相撲取で、黒澤さんはわりとお相撲さん好きです。『どん底』にも藤田山が出ています。相撲取はわりと芸達者です。

**質問** 腕を斬られる人はジェリー藤尾さんで、ちょっと日本人離れした顔の人をあえて使っておられますよね？

**村木** それは他の人とのバランスです。一般的な日本人なら、殊にカツラをつけるとほとんど似てしまいます。頭のほうまで、ハチマキにしてもすごくバランスを考えてしています。顔でも、目鼻立ちのいい人と全然逆な人をすごく使っています。

**野上** 黒澤さんはキャスティングが上手いと思います。キャスティングは演出に重要で、具体的なイメージが決まってしまう。小説と違って映画の重要なところは、そこです。役者によって、決まってしまうし、それは演出家の責任です。

**質問** 時代考証では、何に気をつけておられますか？

**村木** 一番そういう面で違ったのは、『赤ひげ』(1965年)です。あの時代なら、当然手術する時は、<sup>ウチ</sup>家の中ならせいぜい油紙を敷くか、戸板の上でするぐらいでしたが、部屋で形として見せたいと。昔の湯浴みをするところは、両サイドから真ん中に向かって少し下がって溝があり、お湯なり水を流せば血が流れる。あの格子造りみたいな、すのこの寝台は正倉院にあります。それに穴を開けて。要するに昔だってそういうものがあったのを元にして作りました。めちゃくちゃに作ったってことはない。江戸より前だと物が尚更ありませんから、絵巻物や何かを写して、その中にある物を利用して作ることを心がけてます。

**質問** (『用心棒』で)三船さんが捕まっている時のアップなどは、絞りが11(のパンフォーカス)までいなくてもいいと考えられるんでしょうか？

**村木** ある時は、融通を利かせて11だけではないですけどね。

**質問** 望遠系(のレンズ)を使うのを頭に置いて、セットを作るのが基本でしょうか？

**村木** そうです。殊にステージの場合には、バックがあるから、どうしてもしょうがない場合は外まで出します。そうじゃないなら、ステージの中いっぱいまでカメラが引ける大きさのものをセットに組んでいます。普通の組なら幾つでも入るのを、1つだけしか入れることしかできなかったり。そういう計算はしています。

**質問** 『生きものの記録』で最後に三船さんと(ブラジルの老人を演じる)東野(英治郎)さんたちがお別れするシーンの手前で、パンフォーカスになっていません。プリントの時に浮いてぼけたのでしょうか？

**村木** そういう意識で撮っている時もありますよ。それと大体、(カメラを)2台据えて、50(mm)と100(mm)とかっていう撮り方をしているから。

**質問** (絞りを)11、16と考え、パンフォーカスじゃないといけないと思って見てしまう。

**村木** 1つに考えすぎてしまっていることが多いですね。美術で言えば、“すごくリアルで”という話と同じです。決して何でも、くそリアルではないです。1つのことを何回も見た人は、街を歩いている、バックのポスターまで言います。“意味があるのか？”と言われると困ります(会場笑)。『天国と地獄』(1963年)でセザンヌの絵をかけたら、“どういう意味があるのか？”と(聞かれて)、困ります。自分の骨董品趣味もあって、絵も好きだけど、本物は使えないです。偽物を作る場合に、なるべく描きやすい物を利用して使っています。長く見ている人はだんだんバックに目がいくから、難しいです。

**質問** 白黒映画とカラーの『どですかでん』(1970年)になってからの現場で、黒澤さんの色に対する心配りは、具体的にかなり違うのでしょうか？

**村木** 違いますね。「どですか」では、影や何かを墨で描いたりしていますし、すごく短い期間で撮っています。(黒澤さんは)相当強烈にして色を楽しんで、ほとんど原色に近いものを使っています。片っぼの家は、建物も赤で赤い服を着て、片っぼは黄色で黄色い服を着て、その妻を交換する話だったりしている。だからあれは、ちょっと違うと思います。

影などは、白黒のほうがすごく強烈に時間をかけてやっています。今日の(『用心棒』)でも、造酒屋の(蔵の)横手は、ほとんど真横からライトを当てる。あの場合は下地(壁を間柱が支えている)になっているからいいですが、壁の場合は大きいシワが、反りが出るからすごく困ります。

**質問** 白黒から色を感じさせるような作り方でないと、白黒は生きてこないのでしょうか？

**村木** 1つの方法は、ある部分をうんと艶を出したりしています。靴墨の話もそうで、面を塗って黒く光らすのではなく、古くなった黒い壁の感じを出すために、少し抑えてそれでいて艶があるものを使ったりする努力は、カラーよりすごくしています。

**質問** カラーの仕事に慣れてしまうと、そこまで気が回らないのでしょうか？

**村木** 撮るほうも、それほど艶とか気にしなくてもいけることがあります。でも、『乱』で(一の城・天守閣最上階)金(色の壁)の発色が1面、上手く艶が出なくて大騒ぎになりました。

**質問** (『用心棒』で)最初に犬が人間の手を銜えているシーンと、そのあとの腕を斬り落とされるシーンは、今ならSFXに当たる特殊効果だと思います。苦心があったのでしょうか？

**野上** あれは、(特殊美術の)大橋(史典)さんが作りました。

**村木** そうでしたね。(材料の)系統は……。

**野上** ゴムみたいなものじゃないかな。

**村木** ゴムに近いもので、そういう物を作っているところに出したのでしょう。

**野上** あれは黒澤さんがオープンを歩いていたら、作業員のゴム手袋が落ちていて、彼は大体そういうの嫌いだから、ぎょっとしたのにヒントがあります。それで犬が銜えて来るという案が出ました。小道具に大橋さんという、そういうのを作る人がいて頼みました。他にもいろいろ作ってもらった。別にSFXなんて(会場笑)、高級なものじゃないし、単純にただ作ったのを犬に銜えさせた。犬は撮影所の外を散歩させていたのを(飼い主へ相談して)捕まえて。大した犬でもないです。ただ、(撮影助手だった)木村大作さんはピントを合わすのがすごく大変だったとぼやいていました。カメラへ(犬が)縦に来ますから。飼い主がカメラの横にいて名前を呼んで、向こうからこっちに来る。この間、岡崎(宏三)さんが言っていましたけど、ファインダーと中身が違いますから、犬にピントを合わすのは大変で目分量だから、あれは名ピントです。

(三船敏郎に斬られてジェリー藤尾の)腕が飛んだのも作りましたか？

**村木** うん。同じです。

**野上** ちらっと見せて、ボロが出ないうちにわからなくなる。良くできてもあるし、編集も上手いです。下手な人は、せっかく作ったからと長く見せるけど。

**質問** (蜘蛛巣城で)「蜘蛛巣城趾」の木の柱があって、そこにスーッと落ちてくるような霧は自然のものですか？

**村木** (野上氏へ)あれは自然のだよね？

**野上** あれは自然。

**村木** あそこは大抵、1日1回は(霧が)出ます。極端に出る時は、下からも上からも。前からあそこですごく撮っていますから、一番と言えぐらい御殿場の霧には詳しいです。それと、すごく待ちました。

**野上** 待てば、きます。

**村木** そのぐらい出ます。まず午後になったら曇って、霧が降りてくるのが当たり前みたいになり、少し先の人が見えなくなる。

『乱』で霧の中を馬が走って来たりするのは、本当に天然の霧です。雨が降って翌日晴れたりすると、下から温泉みたいにフワフワっと不思議なものが出たりします。

**野上** 範囲が狭い、スモークでできるところは、もちろん人工的なスモークです。

**村木** 『影武者』の湖へ船で(大)甕かめを持って行くところで、船の上に大きいスモークを7つ、8つくっつけて焚いてずーっと走った。その日は全然風がなくて、上手く綺麗な霧になりました。

**質問** キャメラマンとの打ち合わせは、どうだったのでしょうか？

**村木** 一緒には立ち会いますが、大体は監督の力が強いからです。それにあわせて、美術もカメラも調子を合わせているというか、そういうことが多いです。照明も一緒にいますし、音が大事な時は録音も打ち合わせに入ります。図面を見ながら、まずは監督が“これじゃあ、どうだ”と始まって、そういう打ち合わせはしますが、カメラマンと僕という面は、あまりないです。

**質問** 本番の前にテスト撮影をして、その調子を見て直すこともありましたか？

**村木** それはあります。

**質問** 労働条件は、今よりずっと豊かだったのでしょうか？

**村木** 逆です。昔は撮影に入ったら休みなしです。土日とか組合で条件になる前は、入ったら終わりまで全然休みなしで、夜も翌日が早かったら会社の机で寝て、塗屋さんがやらない汚しを(助手が)朝からかけることもありました。かえって今のほうが、楽な時もあります。

**質問** (日本映画・テレビ)美術監督協会は、(労働)条件に関して少し大人しいような気がしますが、いかがでしょうか？

**村木** それはありますね。一段落ついてしまったというのか、うんと歳の人と間ができてしまいました。そういう(若い)人たちはほとんど映画をやっていないから、セットの杯数がある程度ある、ちゃんとやっている仕事がないです。それで(問題が)出てきにくいこともあります。

**質問** 黒澤組の場合、セットをデザインする段階で、芝居のプランやカメラポジションはどの程度決まっているのでしょうか？

**村木** シナリオができると、美術は美術で、まずプランから考え、監督のほうは俳優さんを集めて本読みをしだします。ある程度の形になったら、美術のプランの打ち合わせをして、ステージではなく、他のところにだいたいの大きさを作って、その中で芝居をだんだん片づけて、今度は、(セットが)できたら、またリハーサルする形です。両立してやっていますけど、他の組の場合だとリハーサルの間がないです。黒澤さんの場合は、立ち稽古の前の本読みからずーっと始まって、だんだんやってるうちに、セットが固まってきます。そこで芝居を、どれだけかの期間をとってやります。

**入江** 最後に受講生の方へ、ひとことお願いいたします。

**村木** 何と言っても、今の美術は、だんだん本数が減って、一緒に予算もないので、木村(威夫)さんは、“盛んにこれから伸びる”と言うけど、僕はわりと悲観的です。それがすごくつらくて、現場に何とか出て仕事をするのが、一番の僕の望みです。僕の助手さんでついていてくれた人が、女性も含めて、今はデザイナーになったり、日本アカデミー賞でノミネートされたりしています。だからやっぱり、僕らが現場に出て動けることがすごく大事だと思います。

**野上** 最近の美術界は、あまりいい状態じゃないように聞きますので大変だと思いますが、少しでも参考になれば良かったと思います。3日(間)ぐらいでマスターするのはちょっと無理ですが、何かのヒントになるかと。いろいろ想像力を働かしてやってください。どうもありがとうございました。

**受講生** (一同拍手)

**入江** どうもありがとうございました。村木さんからいろいろ貴重な資料をお持ちいただいているので、あとで見いただければと思います。

■映画作品の年：公開年を記載。外国映画で製作国と日本が異なる場合は併記。

註

- (1) 映画製作専門家養成講座 第6回「新しい技術への挑戦」(11頁) [NFAJ\\_Filmmaker-Lec\\_20030227](#)
- (2) 村木与四郎著『村木与四郎の映画美術「聞き書き」黒澤映画のデザイン』(フィルムアート社、1998年)の「用心棒」(136頁)に、「(中略)埃は戸塚の機関銃の射撃場からトラックで何台も運んできましたからね、凄い量ですよ。(中略)とり壊すって聞いたから埃だけ貰いに行ってきた。」と載っている。「戸山射撃場跡」(新宿文化観光資源案内サイト) <https://bunkakanko-annai.city.shinjuku.lg.jp/shosai3/?id=D022>に「早稲田大学西早稲田キャンパス一帯は、1874年陸軍用地となり、射撃の演習場として利用された。(中略)1965年に最後のトンネル式射撃場が解体された。」と記されている。戸塚地域とは、現在の東京都新宿区西早稲田周辺。
- (3) 被写体の奥のほうを持ち上げて、カメラ側に傾斜を付けて撮影し易くする手法。