

放送のオーラル・ヒストリー

「テレビ美術」の成立と変容

(4) 時代劇スタジオをつくる人たち 前編：大道具、造園、特殊効果

メディア研究部 廣谷鏡子

テレビとともに生まれた「テレビ美術」がどのように成り立ち、変遷してきたかを関係者の証言をもとに読み解くシリーズの第4回は、「時代劇」のスタジオがどのように収録のできる空間へと生まれ変わるのかを、時代の推移とともに考察する。前編は、大道具製作・操作、造園、特殊効果、後編は、絵画製作、小道具、美術進行業務の各担当者の証言を取り上げる。

テレビ実験放送から草創期の1950年代、セットが本物志向へと展開していく60年代、70年代半ばまでの成長期から成熟期、そして、セットのユニット化へと向かうそれ以降に区切って分析した。先行する映画や舞台の影響を受けながらも、芝居の書き割りに近い形から始まったテレビの大道具は、独自のリアリティーを求めて発展した。毎日、毎週、番組を送出しなければならないテレビにとって、最も留意すべきは「時間」であり、美術現場では、大道具の軽量化、建具の規格化、作図のスピード化など、時間を省くための手法が生まれていった。造園スタッフの「速い、軽い、汚れない」、特殊効果担当者の「偽物をいかに本物に見せるかが技だった」との言葉には、スタジオ業務が目指す到達点が表示されているように思われる。彼らの丹念な仕事によってスタジオの条件が整えられた上で、番組はつくられ、60年以上にわたってテレビ文化の一端は支えられてきたのである。

1. はじめに

テレビの誕生とともに生まれた「テレビ美術」がどのように成り立ち、変遷してきたかを、関係者の証言をもとに読み解くシリーズ、今回は、「時代劇」の収録現場を取り上げ、スタジオをつくり上げる美術スタッフの仕事を前・後編に分けて見ていく。番組制作の中でも最も複雑な業務が発生すると考えられる「時代劇」のスタジオは、どのように収録のできる空間へと生まれ変わるのだろうか。時には大胆、時には繊細な仕事を、時間内にきっちりと丁寧にこなす美術スタッフは、まさにスタジオの職人だ。テレビドラマの黎明期から、これらの仕事はいついどのように成り立ち、そのノウハウを蓄積していったのか。

関係者の証言をもとに探り、現場の実態を明らかにする。

テレビ以前から、映画では数多く制作されてきた時代劇だが、テレビでの制作はNHKを中心に発達した。民放は初期の局制作を除いて、基盤とノウハウのある映画会社に制作を委ねるようになったからである。したがってここでは、NHKで時代劇制作に携わった関係者12人に、座談会形式で3回に分けて話を聞いた(2013年10月9日、2015年6月9日、11日収録)。またテレビ草創期については、「放送人の証言」(「放送人の会」収録)¹⁾から、原恒雄氏、橋本潔氏の証言を引用した。

時代劇のスタジオがどのようにつくり上げられていくかを簡単に記すと、以下ようになる。

① 大道具製作

(大道具のパーツをスタジオ外で製作)

* 経師 (掛軸や襖などの紙貼り), 造画 (絵画の製作) 等もここに含まれる。



② 大道具操作

(スタジオ内にセットを建て込む。「飾り」とも言う)



③ 造園 (セットとして樹木や岩石を飾る)



④ 小道具 (小道具を調達し, セット内に飾る)



⑤ 特殊効果

(雨, 雪, 風, 霧, 炎, 煙などの自然現象をつくりだす。爆破物や弾着など, アクションに関わる効果も含まれる)

*このほか, 大道具以外の全体に関わる美術進行業務がある。

前編では, 大道具製作, 大道具操作, 造園, 特殊効果の担当者の証言を, 後編では, 絵画製作 (大道具の一部だが, セットの中に配置されるという観点から後編で扱う), 小道具, 美術進行担当者の証言をもとに, 論考を進める (後編は16年1月号を予定)。

2. 大道具製作・操作

——生放送だから舞台を踏襲

〈実験放送～草創期 1950年代〉

「大道具は, 情景を構成する最も基本的な要素であり, 大道具という呼称は, 芝居の屋台や踊りの背景など, 大きな芝居道具ということである」(『NHKテレビ美術読本』86頁) とあり, テレビ番組のスタジオでも最も大きな場所を占めるものは, 大道具である。以下, 年代ごとに大道具の変遷を見ていく。

1953年に生放送で始まったテレビが, 草創期はセットに舞台の方式を取り入れたことは, このシリーズの(2)「ドラマのセットデザイン」



NHK『バス通り裏』大道具建て込み風景 (1961年)

ですすでに述べた。「(テレビは) 毎日やっては壊すので舞台なんです。映画はある程度バチッと作って, あっちからもこっちからも撮れるでしょう」(廣谷, 2014:33)と, 当時のデザイナーは証言している。『NHK年鑑』をひもとくと, 「劇場で使用する大道具の様式に, 映画の撮影に使用するセットの手法を融合して, テレビジョン独自の様式確立につとめ」(1953年度), 「和風セットの場合は, 障子, ふすま, 雨戸, ガラス戸を, いわゆるこしらえや, 書き割り物ではなく, 建築規格による実物を使用することで, テレビ・カメラのレンズに対決した。この質感による効果は, すばらしかった」(1955年度) とある。つまりごく初期のテレビセットは, 大きなパネルに柱や, 壁, 建具等を書き割り, 開閉が必要な建具には本物を使う, いわば芝居の書き割りに近かった。

実際, 草創期, テレビの大道具が舞台から入っていたことは, 俳優座で大道具を担当してきた原恒雄さんの証言にも明らかだ。実験放送時代からテレビの世界に関わってきたデザイナーの橋本潔さんと, そのころのいきさつを語っている。

原:当初, テレビセットという区別なくて, 舞台

と同じようなつくり方から、背景もね、ほとんど同じでしたものね。

橋本: テレビ実験放送始めて…、全く自然に、舞台のそのままがいいんだというような形で、じゃあ、映画の美術とどう違うのかというそういう検討がなくて。事実、テレビスタジオが小さく、数がないわけですから、スタジオローテーションがあって、そこにセット建てて、やって、ばらしてという、すると、舞台と同じ動き方をしないと。

原: ですね。生が多かったから。うちの先輩に聞くと、市川崑さんなんか日テレでドラマを撮ったときなんかは、映画のセットをそのまま持ち込んだもんだから困ったみたいですよ。やはり、リアルなセットだったものですから。…(映画の影響は)あんまり受けなかったみたいですね。やはりどうしても舞台からの影響が大きかったということですね。

橋本: だから、結局、テレビの大道具というのは、舞台の大道具を最初そのまま飾っていて、それからだんだん、どうすればもっとリアルになるかっていう、そういう工夫がずっと積み重なってきて、今の状態につながっていますよね。

映画の手法を融合して、とはいえ、映画的なリアルなセットは、当時「電気紙芝居」と揶揄されていたテレビには、まだ向かなかったということか。舞台の大道具から始まって、テレビは少しずつ、「リアル」な表現を目指していったのだろう。

猛者たちが集う現場

〈生放送～本物志向へ 1960年代〉

テレビ受信契約数が飛躍的に増えていった

1960年代、NHKはテレビ美術業務を関連団体に委託する。1961年7月、NHK美術センター(現:NHKアート)が設立され、NHKの転籍者を中心に、映画・演劇界などから人材が集まる。大道具は、旧NHK富士見ヶ丘グラウンド(東京都杉並区)に81坪の製作所を建設して製作した。東宝撮影所で黒澤明監督と仕事をしたこともあるという製作の新井次男さんは、映画界から転身してきた。



新井次男さん
(大道具製作)

1930年、東京生まれ。東宝、日活の大道具製作を経て、61年からNHK美術センター(現:NHKアート)へ。

(新井さんは2014年12月13日、逝去されました。)

新井: (グラウンドの) その一角をお借りして、ほんのプレハブでね。そこでつくる人は大工さんが10人くらい、^{きょうじ}経師とかの人が2、3人、それから絵を描く方。テレビの初めは、ほとんど舞台関係の方が多かったですね。…テレビってというのは、失礼ですけど、寄せ集めなんです。芝居の方も、映画の方もいるし、それから好きで入ってくる方もいますから、まあ、もう意見がごちゃごちゃです。映画はね、やれピストルだ、殺したと、そういう時代だったんですよ(笑)。そういうことで見切りをつけて。

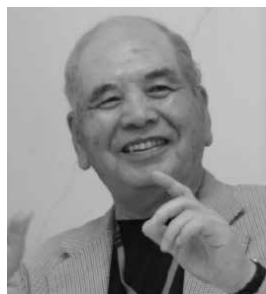
新井さんも当時のテレビには舞台の名残があったと語る。

新井: (テレビも) だんだん画面そのものがリアルになってきたから。昔はほとんど芝居形式

で詰まっていたんですよ。欄間があって、壁があって、柱を2本でぶつけておいて固定して。下に敷居がついていて、ポンと置けば、障子2枚がガラガラと開くような今の舞台形式で。それがだんだんアップになると、柱の継ぎ目が見えるんです。見るほうも目が肥えてきたというか、テレビの画面そのものがシャープになってきたから。

大道具のパーツが製作されたあと、実際にスタジオに建て込むのは「大道具操作（飾り）」の仕事だ。藤井剛さんは、NHK美術部の臨時職員から、美術センターに移った。当時は「みんな一列に並ばされて、おまえは体が大きいから大道具、小さいから小道具」という乱暴な配属がされていたようで、大柄な藤井さんは大道具の担当になった。新井さんら製作スタッフが作ったパーツをスタジオに持ち込んで組み立て、建具、畳を入れて仕上げていく。大河ドラマは2作目の『赤穂浪士』（1964年）から関わった。

藤井：問題は時間との戦争でした。（収録開始が）朝9時というのが決まっているわけですから。終了予定が午後10時となっても、まず12時、1時になっちゃうんです。そうすると9時までの時間が、グッと詰まっちゃうわけです。それでも（翌日分を）上げなくちゃならない。だから各所、接触する時間が多くなっちゃって。仕事も夜中の2時ごろからの作業になるわけです。人間だいたい2時ごろが一番眠いんですよ（笑）。お昼に出てきて収録に立ち会って、終わったら撤収して翌日のやつを仕込む。朝上げて家に帰って、というスケジュールでした。芸術祭ドラマが始まるともう1週間ぐらい帰れなかったです。



藤井 剛 さん
（大道具操作）

1940年、広島県生まれ。59年、NHK美術部に臨時職員として入り、61年からNHK美術センター（現：NHKアート）へ。大河ドラマを中心に担当。

座談会出席者から、「（スタジオに）住民票を移してた」「借金取りもここに来たんですね」と声が飛ぶ。大河ドラマ班、テレビ小説班などで、それぞれ主体は5、6人。昔はなかなか荒っぽいや人もいたそうで、しょっちゅう、ナグリ（大道具専用の金槌。柄が長く、ヘッドの



部分は釘を打つだけでなく抜くこともできるようになっている）が飛んでくる。舞台から来たベテランが多かった現場である。藤井さんは、『バス通り裏』（1958～63年）で生放送も経験した。

藤井：そのころの役者さんというのは、ベテランばかりだから。そういう人たちがよく助けてくれるんですよ。放送中に植木が倒れたら、「この辺は根つきがあまりよくないね」と（言ってくれて）。それで助かったこともあるし。あとは建具。あのころはガラス戸にガラスが入ってなかった。曇りガラスはトレーシングペーパー、素通しは何もなし。だから役者が棧（さん）を持っちゃうの。そんなところ、指、入るわけねえだろうって（笑）。

屋根瓦が落ちてくることもある。FRP（繊維強化プラスチック）製ができるまでは、本物の瓦を使っていた（プラスチック製の瓦は1962年ごろから研究開発が進み、1964年度には一部使用、1968年度には多くの番組で使用されたと『NHK年鑑』にある）。

藤井：危なかったです。（武家屋敷の）大門に瓦を葺いたんです。裏側は見えないから葺かない。片方だけ重量がかかってしまって、ひっくり返った。FRPというのができまして、本物の瓦から型取りをして、FRPの樹脂を流し込んで瓦をつくる²⁾。軽量化ですね。何でも軽量化したけれど、やっぱり本物志向が強くなってくるでしょう？

昔は柱にしても板を4面張って箱柱と言ってたけれど、本物の柱を使うようになってからは重量もあるし。『赤穂浪士』（1964年）のときかな、初めて集成材という、古材を圧縮して固めたような柱ができたんです。セットと柱とくっつけるのに、それが硬くて釘が入っていかない。ようやく留めたと思うと、今度は撤収で釘を抜くときに、一方は硬くて片方は杉材で柔らかい。するとみんなセットが壊れてしまう。重くて倉庫に運べなくて、 Horizont（背景用の布製の幕）裏に格納してスタジオから出さなかった。やはり時間もかかるようになったし、体力的にも結構つらかった。

「時間」を稼ぐ手法

〈成長期から成熟期へ～1970年代半ば〉

1973年、NHKは千代田区内幸町から渋谷区神南への移転を終え、NHKホールもオープンした。番組数の増加とともに、『紅白歌合戦』

など公開番組の大型セットの需要も大幅に増える。この年、NHK美術センターの協力会社として大道具製作専門会社も設立され、「町場の大工さん」だった小館三郎さんは、この会社に転職。そのときから40年以上、テレビの仕事に携わることとなったが、最初は戸惑いの連続だった。



小館三郎さん
(大道具製作)

1948年、秋田県生まれ。「町場の大工」から、大道具製作会社「拓美」（現：STart）へ。現在、社長をつとめる。

小館：大工のときは平気で家をつくっていたんだけど、もう全然違うんですね。何と言っても、ある意味では偽物をつくっているわけですから（笑）。3～4年、それで苦労したかな。大工さんの場合は、寸法で言えば「芯々」でやるんですけども、テレビの世界というのは「内法」でやっちゃうから、イメージがどうしても入らない。慣れるのにすごく苦労しましたね。

NHKのセットが、普通の建築の芯々（柱の芯から芯の寸法）でなく、内法（＝内寸。柱と柱の間の寸法）を採用したのは、使用する建具の寸法が決まっているからであろう³⁾。テレビセットは、収録のために毎日建て替えなければならない。そこで建てやすく壊しやすい、という特性に合うように、建具などは同じ寸法でつくることが必然となった。それは、日本建築の様式にも依っている。

〔(日本建築の場合) 一般的には建具や畳など異なった住居に入れ替えが可能なように、一定の寸法に規格化されているのが特徴である。この日本建築の特性は古くから歌舞伎の装置にも応用されており、柱、壁、欄間、入口、建具などを装置材料として常備し、組み合わせを変え、彩色することによって、異なった情景として表現する特徴を持ち、定式舞台として定着している〕(『NHKテレビ美術読本』90頁)

定式である上に、場面転換も多い伝統芸能の舞台装置と、建てたり壊したりを繰り返すテレビドラマのセットに親和性があったというのはおもしろい。

小館:ただ、普通に大工さんをやっている分には神社仏閣まではやらないですからね。それが、ここにいれば、入った途端に、お城はつくわ、ありとあらゆるものをつくるようになるので、そういう意味では、結構おもしろい世界ですね。何でもありですからね。

ところで、セット図面を引くデザイナーは、特殊な升目(グリッド)の入った道具帳と呼ばれる図面に、実寸法ではなく、ずれた寸法を描いているという。どういうことか。



敷き詰められた「平台」。この上にセットを建てる

セットは、建物の床になる「平台」と呼ばれる3尺×6尺⁴⁾(1尺は30.3cmなので、約90cm×約180cm)が基本の台に乗せていく。

前述したように、建具の寸法は、1間物(5尺6寸5分=約171.2cm)、2間物(11尺6寸5分=約353cm)というように規格化されている。建具の両脇に建てられる柱の太さも、民家なら3寸5分(約10cm)、御殿なら5寸(約15cm)というように決まっているが⁵⁾、その実寸法は図面に反映せず、常に一つのグリッドに一つの建具を乗せるように描いていく。これでいちいち実寸を定規で測りながら図面を描かなくてもよくなり、作図のスピードはアップする。なにしろ時間との闘いなのだ。

ただし、当然のことながら、柱の太さが違えば、実際の寸法とはズレが生じる。そこからが、操作スタッフの腕の見せ所だ。建て込む際にセットがスタジオにちゃんと入るように、図面を見た段階で調整できなければ、この仕事はつとまらない。平台にない寸法の台(ダメ台)を発注するなど、どこをどのように調整するのかは経験と腕にかかっている。見積もりが甘いと、スタジオの壁を突き破ることもあり得る。本建築にはない、いい意味で「アバウト」な方式が、時間と闘わざるを得ないテレビならではのノウハウなのである⁶⁾。そこに必要なのは、デザイナーと大道具製作・操作スタッフ間の、日常の息の合ったコミュニケーションなのかもしれない。

今も現役の大道具操作の専門家、佐久間光治さんは、民放で仕事をしていましたが、NHKの大道具は人手が足りないという話を耳にして、様子を見に行つたつもりが「腕試しをされて」NHKで仕事をするようになっていた。当時21歳だったが、独立して大道具専門の会社を興して今に至っている。製作の小館さんとは名コン



佐久間光治 さん
(大道具操作)

1949年、千葉県生まれ。民放でドラマや歌番組などを担当したのち、70年ごろからNHKへ。大道具専門会社「未来企画(現：未来プロジェクト)」を立ち上げ現在に至る。

びだ。大道具の現場は、製作、操作と分業になっているが、二人に、なぜ分業なのかを聞いてみた。

佐久間: 本当は、(製作、操作と)両方一緒にやるのが一番いいんですよね。でも、大道具というのは、24時間フルタイムなんです。番組が多ければ多いほどね。生番組もやっていたら当然それに合わせなくちゃいけないし。そうすると、時間がバラバラになってくるんですよ。それを、製作のほうの工場(大道具のパーツは工場で作って運び入れる)と一緒に動くということはまず難しいですからね。

小舘: おそらく効率でしょうね。どうしても飾り(操作)というのは夜が多いから。

本来、自分たちがつくったセットを飾れば、それに越したことはないんですよね。何がどういうふうになっているかというのが一番よくわかるので。でも、分業しないと体が持たないとか、そういうのがあったんでしょうね。

スタジオの中でセットをつくって飾る、というのは時間的に不可能なので、製作と操作は完全分業して、無駄のないローテーションをしているのだ。実は、家をつくるのにも似ている。製作は、材料を切ったり、貼りつけたり、寸法を測ってパーツをつくる。操作は、現場では切ったり、寸法を測ったりというのは基本的にはなく、ほとんどナグリと釘だけで図面どおりにパーツを組み立てていくのである。

小舘: 町場で言えば、要するに大工さんと^{とび}鳶職。家を建てるときは、大工は図面を引いていて、「これ、こうですよ」という形で指示するだけで、組み立てるのはほとんど鳶職の人たちですから。それと同じ関係だと思えますね。

準備にも建て込みにも時間をかけられる映画と違って、たとえば、大河ドラマなら、1年続く連続ドラマ50回分を、毎週撮らなければな

2016年NHK大河ドラマ『真田丸』
建て込み風景

(2015.10.31撮影)



らない。ばらしたり組んだりを毎回繰り返すことになる。スタジオもその番組だけで占有できない(現在は、大河ドラマと連続テレビ小説はほぼ専用スタジオになったが、以前は、両番組で共用していた)。真夜中まで収録して、翌朝来ると全然違うセットが建っているの、出演者も驚く。しかしそこには並々ならぬ苦労と工夫がある。

佐久間:スタジオリソースの問題もあります。翌週も同じセットで収録できるのに、裏番組が入っていると、決まりの大きなセットをわざわざ撤収して、また同じセットを建て込むわけですから。大道具の(飾りの)時間は、翌朝まで9時間あるとして、実際は4時間から5時間取ればいほうなんです。相当知恵を使って、収録が延びているときはスタジオの外でできるだけ固めて、引き枠(=ワゴンセット。場面転換を早めるために、車のついた低い台につくられた大道具)というのに乗せちゃってね、運び込むだけですむようにしとくんですよ。その4、5時間で一気に集中してやるんですよ。もたもたしてると、なにやってるんだ、ってなっちゃいますからね(笑)。

「番組の収録中でも次の飾り替えのスタッフが入ってきて、本番でないときにばらすこともあるんですよ」と佐久間さん。切羽詰まった現場のあわただしさを物語る言葉だ。引き枠に乗せて運び入れる「セット・ドライブイン方式」は、1966年度の『NHK年鑑』に研究・実験を行ったと最初の記述があり、1969年の大河ドラマ『天と地と』で長期セットに採用したとあるので、1970年代から本格的に使用されたと考えられる。

いつごろからあったかも、その名の由来も明らかでないが、「馬鹿棒」という名の定規がある。柱に欄間(壁)⁷⁾を打ち付けるときなど、決まった長さ(5尺7寸8分=約175cm)のその棒を両柱にあてるだけで、欄間を取り付ける位置がわかり、その都度測る手間が省ける。建具がすべて同じ寸法だからこそ生きてくる道具だ。

このようにテレビの現場は、「時間」というキーワードなしには語るができない。時間の制約がより緩やかな映画とも舞台とも違う、それまでにない特殊な大道具のシステムを、テレビは生みだしてきたと言えるだろう。



ユニットピース導入と新たな課題 〈大道具の管理・運用へ 1970年代中期以降〉

収録のたびに製作していた（番組が終われば壊していた）大道具だが、1975年以降、各番組が「決まりセット」を持つ、「ユニットピース」⁸⁾の考えに移行していく。柱や壁、建具などのパーツをユニット化して、何度も使用するのである。さらにこの考え方は、番組ごとから、他の番組とも共有できる「ベーシックセット」と各番組独自の「オプションセット」を組み合わせた「ベーシックデザイン」(1996年度～)へと発展することになる。

美術費の削減、今ならエコの観点からも当然の流れに思えるが、かつては「〇〇の（描いた）セットなんか使いたくない」というデザイナーもいたのだ。結果、大道具操作のスタッフは、飾り、撤収のみならず、管理・運用という業務にも携わるようになった。その結果、別の課題も生まれる。

佐久間: どの倉庫に何があるかを全部拾い出して、終わったときに分けて、また元のところに返さなきゃならないから、その時間と手間も大変です。道具の管理、解体方法、積み方等、大幅に時間がかかるようになって。美術の道具置き場、倉庫は意外と忘れられがちだけど、これにかかる時間と労力、費用は大変なものなんですよ。

また、柱や壁に釘を使わずにセットを建て込むことは長年の懸案だったが、大河ドラマ『独眼竜政宗』(1987年)で、欄間を釘ではなく、金具でつなぎ合わせる「ジョイント方式」が採用された。柱に取り付け金具、欄間に引っかけ金具を



現在の建具の管理の様子

つけ、欄間を引っかけただけでしっかりと固定できる。何度も飾り替えする大道具の傷みが少なくなる上に、手間と時間も削減できるようになった。かつては、本番でセットに打った釘の頭が光って、収録がストップすることもあった。今では、釘を使うところでもほとんどビス留めですむので、そんな懸念もなくなったが、ナグリを使えない若者も出てきて、小館さんは「現場って、ほら、何が起きるかわからないときってあるじゃないですか。ロケとかでね」とため息をつく。

小館: 今、一番困っているのは、難しいセットはつくらないとやっぱり覚ええないんですよね。忘れちゃうんですよ。しばらくつくらないとお城の屋根なんかやっぱり複雑ですから、教えるほうも、あれ、どうだったっけかなという感じになっちゃうよね。技術の伝承というのかな、そういうのを（これまでは）見ながらでも覚えたんだけども。これからどう教えるかは課題かなと思いますよね。

時代の流れは決して止められないことも、テレビの黄金期をつくってきた小館さんたちだからこそ知っている。その世代が今、漠とした不安を感じているのかもしれない。

3. 造園 —— “自然” をつくりだす荒技師

大道具の建て込みが終わると、セットの外周は生花木しょうかぼくと呼ばれる樹木や、岩石によって飾られる。造園担当者が、スタジオに、「自然」をつくるのである。庭園だけではない、四季折々の野山や池といった「疑似自然」を持ち込む。いわば人工的な空間の中に、矛盾した情景をつくりだすのだ。大河ドラマ『源義経』(1966年)からNHKの仕事をしている古仲利信さんは、とにかくハードだったと振り返る。この仕事も「時間」がネックだ。

古仲: 朝5時に来て建て込みやって、9時までに終わらせなければいけないわけです。9時というとスタッフドライ(リハーサル)。植木屋から大道具から小道具から全部集まって、はい、カメラがここから撮るからどうのと打ち合わせをします。それにある程度、間に合わせないとだめだった。収録が終わるのが夜の11時、12時。それから壊す。小道具さんが壊して、植木屋が壊して、それから大道具さんが入る。大道具さんが建て込んで、うちが入って、小道具さんが入っていく。それをずっと繰り返すんです。ひどいときには3日ぐらい1時間とか、2時間とか、そこら辺の椅子の上で寝たり、スタジオで寝たり。森繁久彌主演のドラマ『太陽の丘』(1966～67年)でしたか、ユースホステルかホテルだかの2段ベッドのセットがあって、そこに潜り込んで寝たりしていました。遅くなると大道具さんに怒られるし。小道具さんがばらしてる最中に入っていくとけんかになっちゃう(笑)。

今は結構、造葉を使ったりしていますけれど、壁でも、山並みをつくるのでも、生の木



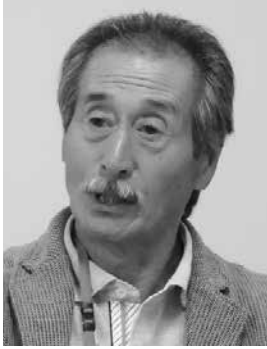
こなか
古仲利信さん
(造園)

1946年、秋田県生まれ。65年、造園業者の東光園(現:グリーンワイス)に入社。70年ごろからずっとNHKを担当。現在、(有)オフィス利助代表。

を平台に打っていました。朝来たら、打ち方が悪かって監督さんに呼ばれて、10間ぐらい全部外させられて、それからまたつくって。

画面に映り込む遠景を「遠見とおみ」と言う(元来は歌舞伎の大道具用語)。現在では写真を拡大してスクリーンに印刷できるようになったが、以前は、遠景の山に見立てて組んだ平台に生の木を打ち付けて、「山遠見やまとおみ」をつくっていた。「生の木を打つ」のはそれだけではない。NHKの番組に出演していた子役から、ひよんなことでテレビの造園の仕事をするようになった西田敏明さんによると、大木をスタジオに持ち込むときには、ダイナミックな作業が待っている。

西田: 照明が上にありますので、ぶつかるんですよ。大木にしる、そのまま持ってきても入れることはできないんですね。幹だけにしていって。 (前日に) 相模湖のほうに赤松を切りに行くんですよ。山で伐採して幹と枝にして(分けてスタジオに) 持って行って組み立てるんですよ。飾り込みのときには、口に三寸釘、五寸釘をくわえて。みんな真剣で、釘の頭見えたら、思いっきり叩き込むんですよ。三寸、五寸というともう入っていかないんですよ。結構重いんですね。それじゃないと、中に突っ切っていかないです。何本もですよ、それこ



西田敏明 さん
(造園)

1943年、東京生まれ。内幸町時代のNHKで子ども番組に出演。その後スタジオの造園を勧められ、東光園(現:グリーンワイズ)へ。現在、(有)リアル代表。

そそうやって、口を真っ黒にして。それで叩き込んでつくるわけですよ。

さらに、実際の庭と同じく、生花木だけではなく、造園に必要な岩や灯籠も準備する。これが重いのだ。

西田: その周りに飾るとなってくると、何トン、何百キロという本物の岩を入れて。大木だって何トンなんです。大半、人力でやるわけです。人力も無理だからっていうのでフォークリフト、それからクレーン車は辛うじてスタジオによっては使えるわけです。大きなスタジオになれば、搬入口が近いですから、そのまま4トン車、6トン車で中へ入ってくることもできるんですけども、小さなスタジオになるとそれはできない。全部人力でやると。

大木も、昔は上から吊っていたんですよ。だけど、東京オリンピック(1964年)辺りから、引き棒に立てられるようになった。だから不安定なんです。とにかく重いものですから、セッティングしても、立ち回りのときなんか怖いんですよ。

それでもやっぱりワイヤーで上から吊らないといけない。ワイヤーにしても、多少太さがあ



現在の造園作業。苔を貼る。仕上げは本物(箱の中)を使う(NHK大河ドラマ『花燃ゆ』のスタジオ)

る。その太さによって、やっぱり見えちゃうんですよね。だから、針金の流しと言って、焼いた、黒くした針金で上から吊らないと。照明が当たると光を受けちゃって、だめなんです。

1966年、大河ドラマ『源義経』に、瓦同様、FRPで木の肌の型をとってつくった「松の大木」が登場する。自然さが伴わないと嫌がるデザイナーもいたが、最近ではFRP製のものでも本物に混ぜて飾っていけば区別がつかないようになってきた。冬に夏の植物が必要なときもある。今は外来種も多いので、時代劇では気を遣う。映画出身のデザイナーは、「駆けずり回っても、そのものを持ってこい」などと言ったものだと言西田さんは苦笑する。

「時間」と(さらに言えば予算と)闘うテレビの現場で、どこまで理想に近づけるのか。

西田: これからは樹脂(プラスチック)でつくったものがもう少しリアルに写せるようになれば、「汚れない、速い、軽い」と3拍子そろったものになっていくんじゃないかな。だって体に悪いですよ。(スタジオは)昔からずっと砂をまいて、その砂だけだったら埃は立ちませんよ、でも3日もたつと、隅に置いておいた

植木が乾燥します。乾燥すると、泥がその砂に混じるんですよ。ちょうど最終日ぐらいになると、結構埃が立ったりして。役者さんにも働いているスタッフの体にも、あまりよくはないというような状況で。

一日中、日の差さないスタジオの中で、生身の間も、植物も、体を張って仕事をしている。



『新大型時代劇 宮本武蔵』第25回「一条寺下り松」(1984.10.3放送)では、NHKで一番広い101スタジオが全編その舞台となった。「あぜ道をつくり、水を張り、ダンプカーで土を何杯入れたかわからない。スタジオの8割が水田でしたよ」(西田さん)

4. 特殊効果⁹⁾

——偽物をいかに本物に見せるか

大道具の建て込まれたスタジオは、樹木や植物がその周囲を彩り、疑似ではあるが自然の情景に近づいてくる。さらに自然に近づくと筆を加えるのが、特殊効果である。あらゆる種類の雨、雪、霧、風、水の流れなどの自然現象に、火事や地震、仕掛け物など、画面の中で動くもの一切、である。音楽大学卒という経歴を持つ吉留紘平さんは、フジテレビの『三匹の侍』(1963～64年)からこの仕事を始めた。NHKでは大河ドラマが始まった年でもあり、まさに時代劇とともに生きてきた。



吉留紘平さん
(特殊効果)

1942年、札幌市生まれ。フジテレビで特殊効果の仕事を始め、70年、(株)特効の代表としてNHKへ。以来25年余り、数多くのドラマを担当。78年にはATG映画『新・人間失格』の監督をつとめた。

吉留：究極のアナログの手づくり特殊効果です。だんだんドラマがリアルになってくるという時代の中で、私はたまたまフジテレビの特殊効果の専門業者として働いていました。『三匹の侍』の切った張ったの仕掛け物から始まりました。そこにNHKからの発注がありました。

雨や雪のシーンがあると、最初は音響効果さんが機材を持っていたので、それを借りたり、会社から持ち込んだりしているうちに…、できて間もない美術センター(現：NHKアート)と契約。ドラマばかりではなく、『紅白歌合戦』から教育ドラマからすべてでした。

造園スタッフと岩場づくりもした。

吉留：切通しだとか、木がうっそうとしたところに、ちょっと土くれだとか、岩場があったほうが絵になるじゃないですか。(東京)オリンピックよりちょっと前、夢の材質として発泡スチロールがこの業界に入ってきたんですね。映画界も使い出した。軽量化に一番役立ったわけです。特に、岩場なんかには重宝しましたね。

それを砕いたものが、降雪用の雪に大変身したんです。発泡スチロールをつくっている会



大道具倉庫外には FRP 製の岩がゴロゴロ

社が浅草にあったので見に行ったら、粒の大きいものから、細かい埃のようなものまであって…、それをビニール袋に入れて番組で使用したところ、あまりにも細かいので役者さんの鼻に入ったりして、もう芝居どころじゃない。発泡スチロールの雪には何度も泣かされましたが、だんだん機械がよくなって、何となく雪の形になってきました。

スタジオのキャットウォーク（高所の作業通路）から発泡雪を降らすと、照明バトンに積もる。次の日の別の番組で、バトンに積もった雪がはらはらとセットの中に降ることも。そんなときはいつも、照明さんと大道具さんから大目玉を食らう。

吉留:時々、武家の庭用に形のいい植木が入るんですけど、夏のシーンを撮ったあとに冬のシーンに早変わり、デザイナーさんから「さあ、雪景色のシーン、特効さん、急いで!」と言われるわけですよ。当時、泡状の「人工雪」なるものができて、見た目はリアルだけど、くっついたら泡が固まってしまうわけです。植木に吹きつけると拭いても取れない。このときの雪景色は大好評だったのですが、（造園からは）「根つきなんだぞ、二度と使えないじゃ

ないか」と一喝された。それ以来、雪景色のときはいい植木は入らなくなっちゃいました。

NHK 放送センターには以前、土を入れたフィルム撮影用のスタジオがあった¹⁰⁾。吉留さんは大河ドラマ『もみ縦ノ木は残った』(1970年)を担当した際、演出の吉田直哉氏から「この100スタを全部雪山にしてくれ」と言われた。まだ吹きつけの機械がないところで、平台に植木だけのベースのセットに、綿と発泡スチロールと塩とで雪山をつくった。



大河ドラマ『縦ノ木は残った』(1970年)雪山のセット

代々木体育館のスケートリンクを削った氷を、トラックを借りてスタジオに運んだこともある。溶けてしまうから、本番の直前に取りに行き、フロアのスタッフ全員が手伝ってスタジオの床にまいた。

一番の失敗談は「火」だ。「本能寺の変」を描いたシーンはさまざまな時代劇で4回くらい担当したが、副調整室の演出から「もっと燃やせ」と指令が飛んでセットを丸々燃やしてしまい、1、2週間、収録をストップさせてしまったこともあるという。

「リアルを追求するのがこの業界の鉄則、偽物をいかに本物に見せるか、それが技だった」と吉留さん。常に危険と隣り合わせの業務でもある。

5. まとめ（前編）

NHKを中心にその基礎がつけられてきたテレビ時代劇の制作現場を、大道具、造園、特殊効果スタッフの証言をもとにひもといてきた。先行する映画、舞台からテレビが受け継いだものは多くあるが、テレビに特筆すべきことは何をおいても「時間」であった。芝居の書き割りから始まったテレビ美術は、建具だけは本物を使うなど、リアリティーを目指して充実していったが、やがて訪れるテレビの最盛期に向けて、毎日建てたり壊したりを繰り返す宿命にあらがうことはできなかった。だからこそ、映画とも舞台とも違う発達をテレビ美術はしていったのである。実験放送時代から走ってきた六十数年間のほとんどは、時間を稼ぐための闘いだったのかもしれない。現場の工夫も数多く生まれていった。何度も使えるユニットピースの考え方も、時間を省く方法の一つと言っていいだろう。

「速い、軽い、汚れない」

造園の西田さんの言葉が、いみじくもスタジオ業務が目指すべき到達点を端的に表しているように思う。それぞれの業務の時間を短縮し、扱う道具の軽量化をはかることは、環境を良くし、効率的な作業を可能にする。これらの条件が整った土台の上で、番組はつくられてきた。画面上には見えてこない担当者たちの工夫や努力が、60年以上にわたって、テレビ文化の一端を支えてきた。

後編（次号）では、セットの中に配置される襖絵や小道具、その全体を司る美術進行業務について検証する。そして「時代劇スタジオをつくる人たちが」取り組んできた業務の過去、現在、未来について考察する。

（ひろたに きょうこ）

注：

- 1) 放送人の交流を目的に設立された団体「放送人の会」による「20世紀放送番組の革新にかかわった現場の放送人に、当時の放送現場の動きや経緯を語ってもらい、その証言を録画・保存するプロジェクト」で、1999年から収録。
- 2) 当初はFRP製ではなく、ホットメルトという樹脂製だった。
- 3) 「芯々」と「内法」のどちらを採用するかは、放送局や映画会社によっても違うようだ。たとえば東映では、京都撮影所は「内法」だが、東京撮影所は「芯々」である。
- 4) 時代劇の大道具は今も尺貫法を使用している。日本ではメートル法が1959年1月から採用され日常的な尺度となったが、人間の身体に基準を定めた度量衡である尺貫法は、日本人の生活の中に息づいてきた（面積を表す「坪」など）。ただ、現在では、報道スタジオや現代ドラマなど、メートル法で精密に引かれたセットも増えつつある。
- 5) 民放は舞台を踏襲し、柱の基本を3寸としたが、NHKは少し太くして3寸5分とした。理由は不明。
- 6) 同じ撮影所で映画もテレビも撮っている東映では、基本的に両方に使い回すことを考えてセットをつくる。パーマメントセットを使用することが多く、柱の位置は決まっているので、「作図はラフでいい」（東映京都撮影所デザイン室 吉田孝さん）。
- 7) 「欄間」とは、「天井と鴨居、または長押との間に格子や透かし彫りの飾り板などを取り付けた部分」（現代新国語辞典）を言うが、テレビ美術の現場では、格子や透かしのない壁も含めて欄間（壁）と呼んでいる。
- 8) テレビ初期における書き割りセットの時代も、「屋上の二重や、背景の張り物等に、かなり厳重な規格を求めて、テレビジョンのための『ユニット・セット・システム』の具体化に着手した。」（1954年度『NHK年鑑』）とある。元NHK美術部デザイナー・小池晴二さんによると、書き割りパネルの寸法や色は統一して保管しておき、何度も使用していたという。「ユニット・ピース」はその発展形と見てもいいだろう。
- 9) 特殊効果は、映画界では、演出の領域とされている。
- 10) NHKは、渋谷の放送センターに移転後、ビデオ収録に移行するまでフィルムドラマをつくっていた。（松井、2010：60 - 66）

引用・参考文献：

- ・廣谷鏡子（2014）『「テレビ美術」の成立と変容（2）ドラマのセットデザイン』『放送研究と調査』4月号
- ・井川徳道（2009）『リアリズムと様式美 井川徳道の映画美術』ワイズ出版
- ・春日太一（2014）『なぜ時代劇は減びるのか』新潮社
- ・松井泰弘（2010）『放送史への証言 テレビ放送開始 毎日映画を作った『NHKフィルムドラマの会』』『放送研究と調査』4月号
- ・NHKアート発行（2011）『NHKアート 50年のあゆみ』
- ・日本放送協会編『NHK年鑑』
- ・日本放送協会編（1981）『NHKテレビ美術読本』
- ・日本放送協会編（2001）『20世紀放送史』
- ・日本放送協会放送業務局美術部編（1963）『テレビジョン美術ハンドブック』（部内用）
- ・能村庸一（2014）『実録テレビ時代劇史』筑摩書房