

「水車」・「老人」・「村落」  
—黒澤明の映画『七人の侍』の記号世界—

Water mill, Old man, Village :  
On the Symbolic World of Akira Kurosawa's "Seven Samurai"

福 島 ひろ子 (張紅) \*

Hiroko Fukushima (Hong Zhang)

In this paper I would like to consider the "Seven Samurai" from a new perspective of Semiotics of Cinema. Specifically, we will proceed from paying attention to the symbols "water mill", "old man" and "village".

In this movie, "water mill", "old man" and "village" are, in fact, an important element symbolizing the peaceful and beautiful ideal world in Akira Kurosawa's heart. I think that it may be the spiritual hometown of his longing, the foundation of the soul. Of course, Kurosawa is not a romantic person who never emphasizes reality. In actual social life struggle, plunder, arson, murder, etc. acts far apart from ideal exist as a matter of rigor.

Kurosawa does not forget the three symbolic expressions which have the cultural meaning of "water mill" "old man" and "village" in the "Seven Samurai" and incorporate them in various places in the movie and trying to emphasize the meaning of the three symbols. In that sense, the "Seven Samurai" is a work that tried to depict such conflict and inconsistency between such ideal and reality, it can be said that it represents a part of Kurosawa's view of such a life as a director.

Keywords: Akira Kurosawa, Seven Samurai, Semiotics of Cinema, Water mill, Old man ,Village

## 一. はじめに

### 1. 日本映画史上における『七人の侍』

『七人の侍』は黒澤明の14作目の映画作品であり、1954年4月26日に一般公開されている。当時、彼は44歳。その制作には11カ月間を費やし、その制作費もなんと2億1300万円。これは当時の普通の映画の制作費の5倍に相当する額であり、空前の大作と言えるが、興行的にも大成功を収め、その年、15億の配給収入を稼ぎ出した<sup>1</sup>。

---

\* 文化学科



『黒澤明と「七人の侍」—「映画の中の映画」誕生ドキュメント』より

海外においては、ベネチア映画祭の銀獅子賞を受賞し、最もインパクトの大きい日本映画の一つだといわれている。1960年、アメリカでそのリメイク版である西部劇『荒野の七人』（ジョン・スタージェス監督）が制作されている。また、1982年、イギリスの権威ある映画季刊誌『サイト・アンド・サウンド』では、10年1回の世界映画トップテンの3位に選ばれ、日本国内では、公開当時、『キネマ旬報』ベスト・テンの第3位に選ばれた。また、1989年、『文芸春秋』が行った「映画通」を対象としたアンケート調査による日本映画ベスト150で第1位となっている。さらにまた、同年『キネマ旬報』が行った「映画関係者」を中心としたアンケート調査においても、『七人の侍』は日本映画ベスト・テンの第1位となっている<sup>2</sup>。従って、『七人の侍』が日本映画を代表する作品の一つであることは明らかであろう。

その制作について、黒澤は以下のような発言をしている。

日本映画は要するにお茶漬けサラサラでしょう？もっとたっぷり御馳走を食べさせて、お客にこれで堪能したと言わせるような写真を作ろう—これが『七人の侍』のはじまりですね<sup>3</sup>。

このような意図のもとに作られた『七人の侍』は黒澤明の前期作品中最大規模のものであり、一般公開された当時、『読売新聞』では「日本映画としてはまれにみるスケールの大きいものである」<sup>4</sup>と紹介された。

また、『七人の侍』の中にはじめて導入された（複数のカメラで同時にワンカット、ワンシーンを撮影する）「マルチカメラ方式」は映画撮影史上全く新しい手法だとされ、黒澤明の後の『生きものの記録』においても意識的に用いられている。今日、マルチカメラが映画制作においてごく一般的なテクニックとなっていることを考え合わせてみると、その意味でも『七人の侍』の



『黒澤明と「七人の侍」—「映画の中の映画」誕生ドキュメント』より

存在が持つ意味は大きかったと言わなければならない。

黒澤映画の中でのその位置づけについて、映画評論家たちはいずれもそれを代表作もしくは傑作だと評価している。例えば、山田和夫は『七人の侍』を『生きる』の後における黒澤明映画のもう一つの頂点だという<sup>5</sup>。佐藤忠男は、この映画の内容については批判的であったが、しかし、「『七人の侍』は規模においても、おもしろさにおいても、その最高の作品である」<sup>6</sup>という。都築政昭は、「『七人の侍』は、映画の中の映画である」<sup>7</sup>と評価している。ドナルド・リチャーは、「『七人の侍』は、黒澤が作ったもっとも活気に満ちた作品であるばかりではなく、おそらくは日本映画史上でも最高の作品なのである」<sup>8</sup>と絶賛している。

## 2. ストーリー概要

『七人の侍』のシナリオは黒澤明、橋本忍、小国英雄の共同執筆によるものであり、その執筆に当たっては、江戸時代半ば頃に成立した『本朝武芸小伝』を参照している。

『七人の侍』は、日本の戦国時代に、ある村が野武士の略奪に対抗するために、村の長老とされる儀作が策略を巡らし、勘兵衛をはじめとする七人の侍を雇うことになり、侍たちが村の住民を集めて、略奪のためにやってきた野武士らと決死に闘い、結局、野武士らを完全にうち破り、七人の侍も、僅か三人の生存者となったが、七人の侍たちの必死の闘いのお陰で、村の住民達が再び安静な生活に戻ることができた、というストーリーである。

ストーリーそのものは極めて単純ではあるが、監督の細心な製作や才気に満ちた技術、天才とも言えるアイデアにより、黒澤明の映画によく見られる主要なテーマである「善」と「悪」の闘いのみならず、日本の戦国時代における侍たちの実際の生活や農民社会の生活の実態の一端を観客の我々に克明に示してくれている。

## 3. 先行研究と本研究の狙い

さて、管見によれば、これまで、『七人の侍』に関する研究の殆どは、映画評論家の手に成るものであると言ってよい。そして、これらの映画評論家たちの問題関心についても、例えば、西村雄一郎の研究のように、その殆どは撮影の手法（レンズの運用、構図、照明、色彩など）と編集（モンタージュ）など、映画の技術やダイナミックな映像に着目し、その特徴などを明らかにしようとしている。いわば『七人の侍』のシニフィアンに関心が注がれているわけである<sup>9</sup>。アメリカ人ドナルド・リチャーの『増補・黒澤明の映画』も、基本的にそれと同様の性格のものであるが、侍たちのそれぞれの個性や特徴に関する分析を行うと共に、そこに現れた侍の精神や社会的行動にも注目しており、『七人の侍』のシニフィエに留意した点で西村のそれ

とは異なっているが、その研究の学問的な姿勢は必ずしも明白ではないように思われる。確かに、侍精神は日本の独特な精神文化であり、『七人の侍』のみならず、黒澤映画の全体を貫くテーマの一つであるが、それだけでは『七人の侍』のすべてを語ったことにはならない。侍精神を背後から支える日本の社会的・文化的な基盤があるなら、むしろまずそれを明らかにする必要がある。

そこで、本研究では、『七人の侍』を映画記号学の新しい視点から捉え直してみることにしたい。映画記号学においては、映画における映像や音声などが何らかの記号と見なされる。それぞれの記号には「シニフィアン」（意味するもの）と「シニフィエ」（意味されるもの）があり、またそのような記号を色々と操作する際に監督本人の意図が働くものとされる。そして、それらを通じて、映画もある独特な意味作用をもつこととなり、何らかの意味を持った物語として成り立つわけである。このような観点からすれば、映画『七人の侍』中の登場人物・映像・音声・音響効果なども、同様に、ある特定の意味作用を持ち、そこに監督自身の文化的素養や制作意図が働くものと見ることができる。映画『七人の侍』全体の意味を理解するためには、当然そういったものすべてを研究の対象としなければならないであろう。

このような視点に基づき、本論文では具体的に『七人の侍』における「水車」・「老人」・「村落」という記号に着目し、その記号的また象徴的な意味を明らかにしてみたい。

## 二. 本論

### 1. 「水車」という記号

#### A. シニフィアンとしての「水車」

この映画において、「水車」のシーンは合わせて4回出てくる。以下、まずそれらを具体的に確認しておこう。

##### 1 回目

麦が実ると、野武士が村を襲ってくる。村の人々が村を守るため話し合いをするが、結論を得ることができない。そこで、村の人々が「爺様」に相談することに決める。彼らは村を離れ、小さい橋を渡り、小さい川辺にある水車小屋へと歩いていく。水車が独特のテーマ曲を伴いながら重々しい音を出して廻っている。

画面上、「水車」は一連のシークエンスによって表現されている。ロング・ショットによりその位置がはっきりと示される。それは村からすこし離れた小さい川辺に建てられており、村の他の人々の家屋からは、孤立している。周囲は水田であり、後ろには山が見える。それに続くフル・ショット、クローズ・ショット、クローズ・アップの中には、「水車」の黒と水の白

に対する明暗，色調の処理，及び緩やかながらも，力強いリズム感を持ったテーマ曲によって「水車」の巨大さや古さなど，その形態的特徴を読み取ることができる。

## 2 回目

七人の侍が村に迎えられ，村に住むこととなり，侍の頭目に当たる勘兵衛と五郎兵衛，勝四郎たちが村の地形について視察するが，一行は村の東の橋まで来て，決戦となった場合，村から離れている家や水車小屋の住民は引っ越さなければならないなどと議論をしている。その時，三人の視線のうちに水車小屋の遠景が映し出される。この遠景は観客に一つの暗示を与え，水車小屋に住む人の運命がどうなるかを考えさせる効果を持ち，後の水車小屋の炎上するシーンにまでつながっている。

## 3 回目

大決戦が間もなく始まろうとするとき，すでに村の中に引っ越している水車小屋の「老人」の息子と子供を抱いている嫁が「老人」を探すため，橋を渡り，水車小屋に戻ろうとしている。その時，画面は「水車」のロング・ショットおよびクローズ・ショットに切り替えられる。「水車」独特の音とそのテーマ曲と重なって，その重々しさ，巨大さと古さなどの特徴を再度強調している。

## 4 回目

水車小屋が野武士たちに襲撃され，放火され，燃え始める。画面には，六つのカットが用いられる。

- ①夕闇の中，燃える水車小屋の炎が天空へと登るカット（ロング・ショット）
  - ②燃えている水車そのもののカット（クローズ・ショット）
  - ③菊千代が河の中を走っていくと，ケガをした「老人」の息子の嫁が子供を抱き河の中で子供を菊千代に渡し，その後を追ってきた勘兵衛の体に倒れかかるカット（背景は燃えている水車）
  - ④勘兵衛が彼女を背負って去っていくと，菊千代が泣いている子供を抱きながら大声で喚くカット（背景としている水車が画面の大部分を占めている）
  - ⑤パラパラと音を出しながら燃える水車のカット（クローズ・ショット）
  - ⑥焼かれて倒れてはいるが，まだ完全に燃え尽きてはいない水車のカット（クローズ・ショット）
- 最後のこの部分は戦争の残酷さや恐ろしさを予兆



『黒澤明と「七人の侍」—「映画の中の映画」誕生ドキュメント』より

させるためのものであり、これから始まろうとする大決戦の残酷さを暗示しているだけのようにも思えるが、筆者には、このシーンはもっと深い意味を持つように思われる。

#### B. シニフィエとしての「水車」

シニフィエとしての「水車」が持つ意味は、具体的には、以下三点にまとめられよう。

a) 第一点は文化的意味に基づく「水車」という記号の解釈によるものである。「水車」が止まることなく動き続けるということは、それが時間の流れ、歴史を現していると見ることができる。つまり、〈歴史(時間)を見守る証人としての「水車」〉という意味である。また、川の水の力を使って、エネルギーを作り出し、穀物を搗くことなどに用いるという意味において、それは同時に自然利用という人間の伝統的な知恵を象徴しているとも見ることができよう。

b) 第二点は稲作文化の象徴という意味である。この映画には、麦の収穫の場面や田植えの場面も出てくる。したがって、「水車」は実際の稲作に使われるものであり、稲作文化そのものを象徴しているとも見ることができよう。つまり、日本の農村の〈原風景〉の一端を表わしているのである。

c) 第三点は水車小屋の「老人」が持つ隠喩作用である。この映画では、「水車」が「老人」と対になって現れることが多く、「水車」のクローズ・ショットの後ではいつでもすぐ「老人」の画面に切り替えられる。次節でも触れるが、「老人」は村の中で「爺様」との尊称で呼ばれており、危機的な状況の場合、助けを求める対象とされ、村全体を治める長老として優れた知恵や絶対的な権威を持っている。上述のように、「水車」には、巨大、古老、緩慢、力強さなどの特徴が認められると同時に、歴史の証人と人間の伝統的な知恵などの文化的な意味も持っているため、「水車」という記号がこの映画の中では「老人」の姿に対する可視的な注釈となっており、「老人」が持つ象徴的な意味をさらに豊かなものにしていくように思われる。

これについては、前述の4回目の水車小屋の炎上シーンからも、はっきり理解できるように思われる。この映画では「老人」の死そのものが直に扱われていない。画面上、「老人」に関する最後のシーンは竹の槍を抱いて坐っている後ろ姿のみである。炎に包まれた水車小屋、パラパラと音を出して炎上していても、まだゆっくりと動いている巨大な水車の悲しくも惨烈に映るイメージこそ、あたかも村の全員に尊敬されている「老人」の死の壮烈さを象徴しているように思われる。また、映画のストーリーの前後のバランスから考えれば、映画の後半にある七人の侍と野武士たちの激戦場面こそ映画のクライマックスであるが、侍たちと一緒に戦う農民たちのリーダーとしての「老人」の戦いと死に対するそのような処理も同時に重要であり、看過できないものと言えよう。水車小屋と共に倒れた「老人」の死に対するそのような処理から監督自身のより深い表現意図が読みとれるように思える。

## 2. 「老人」という記号

水車小屋の「老人」は、脚本では「儀作」という名で登場しているが、映画の中では村の人々に「爺様(じさま)」と呼ばれている。つまり、「爺様」という記号になっているわけである。彼は息子や嫁と孫を持っており、村から少し離れた川辺にある水車小屋に住んでいる。映画の中で、この「老人」は前後合わせてわずか9回しか出ておらず、しかも、彼に与えられたセリフも短いものばかりであるが、ストーリーの中で果たしている役割は非常に重要なものである。村の人々が村の安全や重大な出来事に際し、決断を下すことが困難な時など、この「老人」が必ず出てくる。つまり、村の人々に厚い信頼を受けている存在を示す「記号」だと言えるのである。

以下、まず、この「老人」が登場する9回の場面を確認しておこう。

### A. シニフィアンとしての「老人」

#### 1 回目

「水車」に関する第1回目のシーンに続き、画面上は水車小屋の内部となり、中はうす暗い。窓からの明かりを通して、「爺様」と呼ばれる「老人」が囲炉裏の近くに座っているのが分かる。村の人々がその周りに座って、事情を報告すると、「老人」は「侍、傭うだ……」という。侍を雇って、野武士と戦うことには異議があったものの、村の人々は結局、「爺様」のいう通りにする。

#### 2 回目

万造と呼ばれる村の男が、七人の侍を雇ったことを「老人」に報告するが、自分の娘が侍に取られてしまうことを心配している。「老人」に相談すると、「フン、野伏せり来るだど！他の心配は要らねえッ。首が飛ぶつうのに髭の心配してどうすっだ」と「老人」はいう。万造はそれを聞き、黙ってしまう。

#### 3 回目

遭わされた何人かの村人が雇うこととなった七人の侍を連れ村に戻ってくる。しかし、迎えに出る村人は一人もいない。村の人々は全員、慌ただしく家の中に隠れ、扉をしっかりと閉じている。侍たちが水車小屋の「老人」のところ案内されてくる。「老人」は固い顔をしている侍たちを見て、三度呻ると、「いや、全く馬鹿な話でな……百姓は……雨が降っても、陽が照っても、風が吹いても、心配ばかしだで……つまり、ビクビクするより能がねえ……今日の事も、ただビクビクしているだけのこんだで」と述べる。しかし、侍たちは「老人」のことを鵜呑みにしているようには見えない。

#### 4回目

菊千代が板を叩くと、村人たちは大騒ぎとなる。その時、「老人」は背を曲げ、杖を突き、人々の前にやってくる。菊千代は「老人」の顔を見ながら、「爺い！なんか文句あるのかッ?!」と質す。「老人」は「うんにゃ、これでええ」と返事をする。

#### 5回目

菊千代は村人たちが以前、落武者狩りで得た獲物である鎧、槍、弓、矢等々を運んでくる。それが他の侍たちを怒らせ、喧嘩となる。その時、「老人」が村人の一人に支えられながら、杖を突き、登場する。「む？何か？また……」と「老人」が聞くと、勘兵衛は「いや。何でも……もうよい！」と返事をする。

#### 6回目

七人の侍と村の男たちが水車小屋に集まり、麦の収穫の時期を決めようとしている。「あと十日」で麦が刈られることとなり、収穫後、野武士の侵入を防ぐため、水を田圃に引かなければならず、また、七人の侍が40人ぐらいの野武士を相手に戦わなければならず、村から離れている水車小屋と三軒の家はとても守りきれないから引き払って貰いたいと言い出す。このことを聞いた「老人」はびっくりした表情を見せ、唇を震わせてはいるが、一言もしゃべらない。

#### 7回目

侍たちが捕まえた一人の野武士を村に連れてくる。村の人々が野武士を殴ろうとする。そこへ、一人の老婆が出てきて、震える手に鋏を持ち、怒りの表情で野武士に近づくと、「老人」が杖を突きながら登場する。彼は老婆を見ながら、「よし、倅の敵討たせるだ……誰か手貸してやれ」という。

#### 8回目

密かに野武士らの山寨を襲撃する時、侍の一人平八が殺される。村の墓地に、6人の侍と「老人」が平八の墓の前に立っている。周囲には村人たちがいる。侍の一人が平八の刀をその墓の上に突き刺す。「老人」は慄えながら額く。村人たちも一緒に膝を屈する。そして、菊千代は平八が生前作った侍と村人を代表する旗を棟の上に立てる。「老人」は涙を流しながら、旗を見ている。

#### 9回目

野武士たちと村人たちとの決闘が間もなく始まる。「老人」の息子、子供を抱いている嫁は、まだ水車小屋に残っている「老人」を探しに行く。この部分はスクリーン上に登場する「老人」の最後の場面であるが、夕暮れのにぶい光の中で、重々しく動いている杵、その前に竹槍を抱いて、ジッと坐っている「老人」の後ろ姿が何かしみじみとした静謐な感じを醸し出している。



B. シニフィエとしての「老人」

まず1回目の場面を例にとってみてみよう。水車小屋内部の画面処理から、部屋内部が狭い空間であり、閉じられた状態になっていることが分かる。「老人」はそのような空間の真ん中に配置され、村の人々がその周りに坐り、「老人」の指示や裁断を受ける。しかも、「老人」が話し出すと、画面はいつも彼の顔へのクローズ・アップに切り替えられる。このような画面の構成から考えても、村の人々にとって、「老人」の存在は大きいものと言えよう。また、そのことを強調するために、上述のような画面構成も考え出されたように思われる。

そして、セリフに注目してみると、「老人」に与えられたセリフこそ少ないが、いずれの場合にもとても簡潔で意味深いものである。例えば、「腹のへった侍さがすだよ。腹がへりゃ、熊だって山ア降りるだ……」というのがその一例である。このような生まましい比喩的な表現が彼の2回目の登場の際にも見られる。「首が飛ぶつうのに髭の心配してどうすっだ！」というわけである。つまり、片言隻語の返事や発言の中から、「老人」の豊富な経験や知恵を「読む」ことができるのである。

さらにまた、「老人」の外見上のスタイルや動作から、この「老人」には同時に普通の老人としての一般的な特徴も読みとれる。画面上の「老人」の頭には少なめの白髪が残り、その後ろに小さな結びが見える。顔には皺が多く、顎のあたりは痩せている。歯がないためか、しゃべるときの口の動きはいつも大きくしている。座る時はいつもすこし背を曲げて坐っている。かなり年をとったごく普通の老人のスタイルといえる。「老人」のそうした特徴は以後の幾つかの登場場面にも現れる。例えば、歩くときは、杖を突きながら体をすこしばかり震わせる。人の話を聞くときは、耳をそばだてて聞くなど、耳が遠いことも分かる。激しい感情を見せることが少なく、いつも緩慢な立ち居振る舞いをしている。

以上のような点から、この「老人」は年老いた人生の先輩としての「老人」という意味、また村全体をまとめる精神的指導者(長老)という意味の両方を持つと見ることができるようになる。

このことについては、以後に続く八つの登場場面でさらに一層はっきりとしてくる。村に重大な出来事があるとき、「老人」は必ず登場してくる。或いは自ら前に出て問題を解決しようとしたりする。例えば4回目、7回目と8回目がそれである。また、侍たちが村にやってきたとき、まずは「老人」を訪ねる。3回目がそれである。重大なことになると、「老人」と相談をする。侍たち同士の間、何かが起こった時も、「老人」が仲介してくる。5回目の場面がそれである。最後に槍を手に持って坐っている「老人」の後ろ姿は、村の人々と一緒に闘うことの意味表明であろう。彼とその息子、嫁が野武士たちと闘った最初の犠牲者となったことから、村の人々をまとめるという指導者としての「老人」の気概と精神を表わしているわけである。

しかし、話はそれだけにはとどまらない。記号学者ロラン・バルトに倣えば、ここにはまた

「第三の意味」も現れているのではないかと思える。つまり、日本の村落社会における「先祖」を象徴する言外の雰囲気である。このことに関する詳論は今後の課題とすることにしたいが、さしあたってその手掛かりとなるものをいくつか指摘してみると、次のようになる。

a) 脚本ではこの「老人」が儀作という名をもっているが、映画の中で、その名で呼ばれることは一回もなく、村の人々には「爺様」と呼ばれている。「爺様」と言えば、水車小屋に住んでいる「老人」で通じあっている。前述のように、村全体にとっての「爺様」であるとするれば、個人であるよりむしろ彼ら（そして観客）の「先祖」としての意味が十分に窺えるだろう。

b) 「老人」が住んでいる場所は水車小屋であるが、黒澤自身が描いたこの村の地図や映画の画面での水車小屋の場所などから分かるように、その「水車」は村をすこし離れた村の東の山の麓に位置しており、山から流れてきた水が水車を通して、小さい河へと流れ、最後には村の殆どの水田に注ぐ形になっている。したがって、村の人々にとって、この小さい河の水は生きていくための生命の水であると言える。そのような水の源こそほかならぬ水車小屋が位置している場所である。明らかに、「老人」は村の水源である「水車」を（見）守るという意味作用を持っているのである。

c) 村が危機的な状況に陥り、村の人々により依頼されたときに現れ、裁断を下すという（前述の）点もその理由の一つとして指摘できるように思える。

d) 「老人」が1回目に登場する際のスタイルは、照明とレンズの特殊な効果により、普通の老人とは異なるようにされている。例えば、照明が直接「老人」の正面に当てられ、頭部に関するクローズ・アップが4回出ているため、うす暗い水車小屋の狭い空間の中にいる「老人」の頭部は目立ち、異常に大きく、威厳を感じさせる。目は時にはつぶり、時には開き、また、しゃべるときは、口をすこし動かすが、それら以外は体を一度も動かさない。そのため、時には、普通の生ま生ましい老人ではなく、しゃべることができる一体の<彫像>もしくは<人形>を思わせる。しかも、「老人」の顔には皺が見えるが、前額は飽満であり、光沢がありツルツルとしているように見える。しゃべるときの目つきは鋭く、人間の心を洞察できる力強い「老人」として描かれていることが分かる。

e) 日本の民俗学の泰斗である柳田國男は日本人の観念上の「先祖」について、以下のように解釈している。先祖とは「田畑で作物を栽培する農業生活」<sup>10</sup>に始まるものであり、「人間の世界にきわめて親しい



『黒澤明と「七人の侍」—「映画の中の映画」誕生ドキュメント』より

もの、人間たちの生活をすぐ近くで常に見守っていてくれて、彼岸とか盆には戻ってきて、さまざまもてなしをうけてまたかえっていくような存在と考えられていたという点である。それゆえ先祖＝祖霊の居場所も仏教や神道が説いていた西方浄土とか黄泉土など人間界から隔絶したあの世というよりは、里に近い山の周辺などと考えられた<sup>11</sup>という。また、日本人の抱く先祖の姿については「白髪の翁嫗と想像したことも、亦決して不自然では無いと思ふ」<sup>12</sup>と指摘している。

このように、「先祖」としての意味を真に持っていると認めることができるならば、たとい登場する回数がわずか9回であったとしても、記号としての「老人」の意味がより深いものであり、この映画において侍精神が持つ大きな意味と同様に重要視されなければならないように思われる。

### 3. 「村落」という記号

本論文で「村落」を記号として扱うのは、実はこの映画の中に村全体を俯瞰した四つのシーンがあるほか、登場人物である侍の勘兵衛が村の様子を調べる時、手に持った地図に照らしながら村の地形を確認するようなシーンも出てきて、村落の構成がとても意義深いものとして取り扱われているためである。

その図面によると、この村はそれほど大きくなく、北に坐して南に面している。北には山があり、南には水田が見える。村は山の緩やかな坂の上に作られている。また、村の北には水神の森が見え、小さい神社もある。村の東に墓地があり、村を離れた北東の山の麓には水車小屋がある。さらにまた、村はずれには三軒の農家が見える。山から流れてきた水が水車小屋を經由して、水田に注ぎ、村を半ば囲むようになっている。

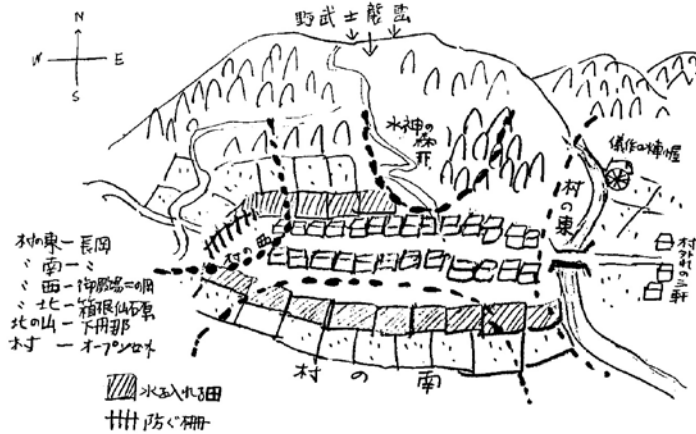
この村について、この映画の監督助手チーフを担当した堀川弘通は、

日本の農村によくある、ごく普通の風景である、と我々は思った。黒澤さんも、そう思ってシナリオを想定したのである。

ところがである、いざ探してみると、そういう条件を満たすところは、北は福島から西は岐阜まで何処にもないのである<sup>13</sup>。

とその感想を述べている。彼によれば、映画の中における村のシーンは四つの異なった地方から撮影して組み合わせたものであるという。この「村」のオープンセットの作りや各地を巡って撮影した苦労話については、『七人の侍』のスタッフの回想録によく見受けられる。

この映画のストーリーそのものに即して言えば、侍たちが村の農民を率いて野武士たちと闘



黒澤明の自筆による村の図、『全集黒澤明』第四巻より

うことこそこの映画の全体の骨子であり、映画の最も重要な部分も当然、双方の闘いに関する種々のシーンとなっている。最後の決闘は言うまでもなくその見所であろう。侍や農民たちの活動の背景として設定された「村」に過ぎないというならば、もうすこし曖昧に表現されてもよいのではないかと思われるが、黒澤はそのような手法を取らなかった。前述のように、彼はこの映画の中で村全体を俯瞰したシーンを四つも使い、それによって村全体のスタイルや方位を表現しようとしており、また、映画の登場人物である勘兵衛が村に関する地図を手に持ち、その中の景観などを指しながら、人物の視線に見える実景や方位を確かめるというシーンを取り入れているのである。観客にとって、映画の中の方位はそれほどはっきりと分かるものではない。まして『七人の侍』のように、野武士と侍および農民たちとの闘いを中心内容とした映画を観ることになると、尚更であろう。

それでは、黒澤明監督がそこまで「村」にこだわったのは一体どのような理由からであろうか。言い換えれば、『七人の侍』の中で黒澤明監督が描こうとした「村」は果たして一つの飾りに過ぎないようなものであろうか。それとも、他に何か特別な意味を持ってはいないのであろうか。

一般的な辞書もしくは事典によると、「村」もしくは「村落」についての解釈は極めて簡単なもので、基本的には両者を同一の意味と解釈している。専門的な辞書、例えば民俗学関係のものとなると、かなり



『黒澤明と「七人の侍」—「映画の中の映画」誕生ドキュメント』より

詳細に説明されている。例えば『民俗探訪事典』では、「民俗学では漢字で『村』と書くよりは、かなで『ムラ』と書くほうが多い」<sup>14</sup>と説明している。また、「家々が群らがってできたもの、それがムラと呼ばれるものであり」<sup>15</sup>、「一般的には、自然、土地に依存する農業、漁業、林業、狩猟などに従事している人々が居住し形成している地域社会のことを村落と言っている」<sup>16</sup>とも説明されている。

では柳田國男はどのように解釈しているのであろうか。『日本民俗学入門』の「村構成」において、柳田は「村は自然的な形態と社会的な構成とから観察しなければならない」と述べている。そして、自然的な形態から見た「村」について、彼は

古い所へ溯りますと、村なるもの、意義は今日とは異なって居りまして、単に民居の一集團即ち宅地の有る部分のみを村と称したのであります。村民が耕作する田畠乃至は其利用する山林原野は則ち単に其村に属する土地でありまして、後世村を一つの行政区画とするようになってから、其田畠山野まで総括して村と称するに至ったのであります<sup>17</sup>。

と説明している。柳田の「村」研究は、どちらかと言えば主として社会的な構成に着目しており、「村」の「基本的な組」、「土地利用の仕方」、「住民層」など、百余りの項目に分けて、細かく調査・分析を行ったものである。

しかしながら、柳田國男における「村」の研究を見ると、それは<柳田自身が求めようとした理想的な日本の農村の原風景>であるように思われるのである。黒澤が『七人の侍』を作る際、柳田國男のそうした説を参考したかどうか、厳密に調べたことがないために確かなことは不明であるが、『村の語る日本の歴史』<sup>18</sup>などにおける「村」の図形およびその説明を見ると、映画『七人の侍』の中の「村」は日本の伝統的な「村」を典型的に現しているように思われる。それは、地勢に沿って建てられ、山に依り、水にも近く、大自然と共生する「村」になっているのである。柳田國男によれば、「水は低地にありがちであり、低地は氾濫しやすいという矛盾の折り合うところに村が成立する」<sup>19</sup>という。

『七人の侍』における多くのシーンを通じて、日本の完璧な「村落」を見ることができる。また、「村」の行事、例えば麦の収穫、馬を使って耕地やその葬式なるものを見ることもできる。特に、映画の最後では村の若い男たちがササラ、笛、太鼓、鉦などはやしに合わせて田植え歌を歌ったり、早乙女たちが田植えをする一幕があり、「村」の雰囲気は十分に感じ取られる。農民たちのヘアスタイルや服装および農民の家の中の飾り物など細かい点についても、細心に設計されており、それらも見逃すことができないであろう。従って、映画を通じて、黒澤の心の中における日本の「村」を見ることができるよう思われる。

『七人の侍』は黒澤明のすべての映画作品の中で、唯一農村をテーマとしたものではあるが、

上述のように、そこにはまた彼自身が抱いている日本的「村」の理想像 Idealtypus も描かれているように思える。「村落」という文化的・社会的コードに対する黒澤のそうした理解と解釈の一端を映画『七人の侍』は観客の我々に対して示してくれているのである。

### 三. 結び

これまで述べてきたように、『七人の侍』の中の「水車」・「老人」・「村落」という三つの記号について、自然的景観と社会文化の両面から見れば、それらは日本の農村の原風景そのものを表わしている。黒澤が晩年に監督した映画『夢』の中には、本論文で検討してきた『七人の侍』に見られるような「村落」の象徴的世界の一部が再現されており、最後の「夢」で見た「水車村」では、旅をしている男性(映画の主人公)が澄切った水が流れ、六つの大きな水車がある「村」にやってきたというストーリーになっている。その「村」では、鳥が自由自在に鳴き、きれいな花が盛んに咲いている。景色が非常に秀麗な「村」である。その男性が水車小屋の前で103歳になったという老人に出会う。「村」の人々は平和で、長生きで、自然に順応した生活を送っており、いわゆる近代文明による影響の跡は全く見受けられない。この映画の主題について、それは「失われた自然とその自然とともに失われた人の心に対するノスタルジアである」<sup>20</sup>と黒澤は説明している。とすれば、「水車」・「老人」・「村落」の記号表現とは、実のところ、黒澤の心の中の平和で綺麗な理想的世界を象徴する重要な要素をなす彼の憧れの精神的な故郷、魂のよりどころであるのではないだろうか。しかし、『七人の侍』の全体を通して分かることは、黒澤が決して現実を直視せぬロマンティックな人ではないということである。現実の社会生活の中には争いや略奪、放火、殺人など、理想とはかけ離れた行為が厳として存在する。そしてまた、人間の本能的ともいえる暴力的な行為といえるものも当然出てくる。〈平和であり正義が必ず勝つ理想的な世界〉とはあくまでも人類が抱いている夢に過ぎない。しかし、たしかに現実には矛盾に満ちたものではあるとしても、男同士(侍たち)の清冽かつ潔い戦いを観衆に強く印象づけながらも、「水車」・「老人」・「村落」という文化的な意味を持つ三つの記号表現をも忘れず、それらを映画の随所に取り入れ、その意味を強調しようとしている『七人の侍』とは、まさにそのような理想と現実との軋轢や矛盾を描こうとした作品であり、監督黒澤のそうした清濁併せ呑む人生観の一端を表わしたものだと言うことができよう。

しかし、他方、欧米人が黒澤のそうしたメッセージに対して理解を示しつつも、その眼差しはやはり〈オリエンタリズム〉的であり、〈西洋〉対〈東洋〉という構図から外れることはないように思われる。例えば『七人の侍』がアメリカで上映された当時、『タイム』誌では以下のような言葉で紹介されている。

戦いなるもの、人間なるものが、かくも心を揺さぶるよう謳いあげられることは珍しい。過ぎ去りし日本のある時代の光景を舞台にし、武勇英雄譚を大胆に描き出した『黄金の七人』のことである。黒澤明は(『羅生門』の監督である)が監督した最新作は、叙事詩的な興奮を騒ぎ立てるものだ。お馴染みの日本的な調子でいくばくかの陰鬱な単調さやヒステリカルな刺激の強さがそこここに認められたりもするのではあるが、この東洋の吟遊詩人による語りは、この物語が用いる言葉を解さないほかの国々においてもさしあたる困難なく解することができるだろう武勇伝の響きと情熱に満たされている。黒澤はまことに雄弁に映像で語りあげるものであり、そこでは、武勇を支える身体的な力は、一つの普遍言語となっている<sup>21</sup>。

<珍しい>、<日本的調子>、<東洋の吟遊詩人>、<陰鬱な単調さ>あるいは<ヒステリカルな刺激の強さ>などの言葉から、欧米人にとって、『七人の侍』がやはり<異質な>映画であったことは明らかである。と同時に、この映画が欧米で<日本映画>として高く評価されたのは、まさに<異質>として映られている<武勇伝>(サムライ)とその<類型表現>の<日本的なもの>によっていたこともまたこの記事から容易に理解できるのである。

注

---

- 1 『黒澤明 夢のあしあと』, 共同通信社, 1999年, p.162.
- 2 『映画 この百年—地方からの視点』熊本出版文化会館, 1995年, pp.267-270. また, イギリスの季刊誌のことは, 読売新聞文化部編『映画百年 映画はこうしてはじまった』キネマ旬報社, 1997年, p.81.
- 3 萩昌弘「黒澤明 自作を語る」, 『黒澤明集成Ⅲ』所収, キネマ旬報社, 1997年, p.96.
- 4 岩本憲児「批評史ノート」, 『黒澤明全集』第五巻, 岩波書店, 1998年, p.365.
- 5 山田和夫著『黒澤明一人と芸術』, 新日本出版社, 1999年, p.118.
- 6 佐藤忠男著『黒澤明の世界』, 朝日新聞社, 1998年, p.194.
- 7 都筑政昭著『黒澤明と「七人の侍」—“映画の中の映画”誕生ドキュメント』, 朝日ソノラマ, 1999年, p.13.
- 8 ドナルド・リチー著『増補・黒澤明の映画』, 社会思想社, 2000年文庫増補版, p.299.
- 9 西村雄一郎著『巨匠たちの映画術』, キネマ旬報社, 1999年, pp.8-39.
- 10 『柳田國男事典』, 勉誠出版, 1998年, p.568.
- 11 同上, p.564.
- 12 柳田國男著『先祖の話』, 筑摩書房, 1979年, p.52.
- 13 堀川弘通「『七人の侍』余話」, 『黒澤明集成』キネマ旬報社, 2000年, p.102.
- 14 『民俗探訪事典』, 山川出版社, 2000年, p.112.
- 15 同上, p.112.
- 16 同上, p.114.
- 17 前掲『柳田國男事典』, p.526.
- 18 木村礎著『村の語る日本の歴史』(全二冊), そしえて, 1990年, 参照.
- 19 前掲『柳田國男事典』, p.526.
- 20 西村雄一郎「夢 ロマンティシズムのルーツをさぐる」, 『キネマ旬報』, 1990年6月上旬号, p.36.
- 21 北野圭介著『日本映画はアメリカでどう観られてきたか』, 平凡社, 2005年, p.63.