

富樫森監督、映画『おしん』を語る

木村建哉（聞き手）

再録：小河原あや（成城大学文芸学部芸術学科非常勤講師、映画学）

構成：木村建哉（成城大学文芸学部芸術学科専任講師、映画学）

以下に再録するのは、2013年10月23日に成城大学で行われた富樫森監督¹⁾の講演会（於7号館731教室、18:30-20:00）である。なお上記講演会及び本再録は、JSPS 科研費 24520175（基盤研究（C）「撮影所システム崩壊後の日本映画の製作体制：インタビューを中心とする総合的研究」、研究代表者：木村建哉）の助成を受けた。

——まず『おしん』（10月12日公開）が、9月下旬に中国武漢の金鶏百花映画祭の国際映画部門、これはいわば米国アカデミー賞の外国語映画賞部門に相当するものですが、その最優秀作品賞を受賞されました。おめでとうございます。

富樫：ありがとうございます。

——これは日本映画としても日本人監督としても、初の快挙ですね。

富樫：そうみたいです。

——優秀作品賞にノミネートされた日本映画は、過去に二本程あるようですが、最優秀作品賞は初めてということで、本当は国内報道の扱いがもっと大きくていいと思うのですが、多分中国の映画祭なので、時代的な状況の中であまり大きく取り上げられていないところがあります。「不当だな！」と思いながら報道をみていました。

そもそも『おしん』というのはテレビドラマで、化け物のような視聴率を取っていたわけですね。

富樫：最高視聴率が62.9%ですね。平均が50幾つかでしたか。

——もうお化けのような視聴率を取っていた番組ですが、30年前です。1983年。教室にいる学生はまだ生まれてもいないという時代のドラ

マです。この『おしん』を今、実写で、アニメ化は一度ありましたが(1984年)、今、実写で映画化して、それを富樫監督が監督されるに至った経緯を、簡単にお話しいただけますか。

富樫：はい。2年前から、小さな映画ですが、出身地の山形で二本撮りました。一本目は『傷跡』(2011年)とあって、映画24区というところでやっているワークショップの延長で、そこの子達を連れて行って僕の故郷の鶴岡で撮りました。その流れで、今度は僕の地元の庄内映画村というところでワークショップをやっていて、そこの人達と一緒に映画を撮れるんじゃないかと思って、庄内映画村の人と映画24区のプロデューサーに、「うちの地元で、ワークショップをした人達と撮らせてもらえないか」とお願いしました。それで出来上がったのが『夏がはじまる』(2012年)という作品でした。予算は、驚くほど安くて、250万も掛からなかったほどです。地元のスタッフがノーギャラで、キャストにもノーギャラで出て貰って撮ったんですね。

その時に映画村の人から、「今度『おしん』をやる。今企画が進んでいる。それも少女時代に限って映画化する」と聞きました。「それ、いいなあ」と思いました。ご存知の方もいるかもしれませんが、僕は相米慎二監督²⁾の流れを汲んでいます。相米さんは、女の子や少年の成長がドラマとリンクして行く話を、ずっと撮り続けていらした人で、そんなことを僕もずっとやりたいと思っています。処女作の『非・バランス』(2001年)、それから『ごめん』(2002年)、『あの空をおぼえてる』(2008年)もそうなんですけど、オーディションを全国展開していい子を一人選んで、その子と一緒に映画を作って、その子の成長がドラマとリンクするような作品を作りたい。ですから、「ぜひ『おしん』をやらせてくれ。オレが誰よりも絶対面白く撮ってやる」くらいの思いがありました。

それで映画村の人に話したら、『おしん』を作ろうとしているセディックという会社のプロデューサーに掛け合ってくれたというか、推薦してくれました。セディックと庄内映画村は、『おしん』を山形県挙げての映画にしようと考えていました。『おしん』は、山形県出身の女の子の話で、山形の中で動いていた話であり、これ以上の商業アイテムはないという考えが、県側にもセディックにも庄内映画村にもありました。それでオレも山形県出身なものだから、山形県の人間

を監督にする方が得だという動きもあったのでしょうか。そんなこともあって、「じゃあ富樫で」ということになりました。だからやりたいことをやらせてもらった作品になりました。

—山田耕大^{こうた}さんが脚本に入ったのは、富樫監督が監督に決まったからということでしょうか。

富樫：いえ、脚本協力で五十嵐愛という名前が入っていますが、その子は『傷跡』を書いた子で、『夏がはじまる』にも協力していて、その子と二人で始めたんですが、なかなか脚本が上手く行きませんで、それで山田さんに入って貰ってリライトしました。

—山田耕大さんは、元々は日活で、1970年代ロマンポルノ時代の名プロデューサーですね。実は日活ロマンポルノは名作・傑作がたくさんあって日本映画史上非常に重要なわけですが、山田さんは後に「メリエス」という会社を作って、榎戸耕史監督の『ありふれた愛に関する調査』（1992年）や平山秀之監督の『ザ・中学教師』（1992年）といった名作を沢山創っているプロデューサーでもあります。富樫さんとの仕事と言うと『ごめん』、『鉄人28号』（2004年）、『あの空をおぼえてる』の脚本を書いていて、今回で四回目ですね。

富樫：「富樫というと山田がついてくるというのが世間的にもよくないから、やだなあ、またやるの」とか言っていましたけど。いやいや、それは冗談で、結局良かったんです。

—大きくはNHKのドラマを外せないということがありましたか。それとも映画は映画と。

富樫：お客さんは「おしん」を見にいらっしゃるのであって、映画が「これは『おしん』じゃない」と言われたくないなと思って、もちろんテレビ版は全部見ましたけれども、あと橋田^{はしだ}さんの脚本があるわけですね。そのエッセンスがあって、あと名シーンと言われるものは外せないということがあったので、山田さんが入ってきてからはそういう方向にしました。それまではテレビドラマと違う方がまとまるんじゃないかなと思って五十嵐と書いていたんですが、それが上手く行きませんで。

—つまり、今よくあるテレビドラマのスピンオフというのは、テレビから基本的な設定を借りているけれども、物語はその映画にオリジナルなものである。例えば『相棒』の映画版とかそうですね。でも今

回の場合は、テレビドラマに発すると言ってもスピンオフではなくて、テレビドラマで約6週間分に相当するおしんの少女時代の部分の基本線を外せないという制約があって、そこは映画にするにはかなり難しかったですか。

富樫：「家族」というテーマに広げちゃうと難しかったので、お母ちゃんと娘の話にくくろうと思ったんですね。だから要所に来るのが、母親との別れであり、再会であり、旅立ちみたいなことでまとめ切った。「家族」というと、婆ちゃんとか父ちゃんもいて、とっ散らかっちゃうので、そうしないようにしようと。

——と言いながら、吉村実子さんは、今村昌平監督の作品等に多数出演しているヴェテラン女優さんですが、そういう方を祖母役にしっかり置いていて、あの辺のキャスティングは監督の希望ですよ。

富樫：そうです。

——聞き辛いことですが、予算規模に関して伺います。まず、先程お話に出てきた『夏がはじまる』は、今年7月下旬に単館公開されました。同じ年に、単館公開の作品と全国200館規模での公開の作品が両方あるというのは非常に珍しいことです。『夏がはじまる』は、250万円です。撮れた映画には見えないですね。

富樫：そう言って頂けると嬉しいんですが、キャストがノーギャラだし、一応、ああいう（教室内で記録録画中のビデオを指して）ビデオでも映画館にかけられるレベルの映画が撮れるようになって来ちゃったわけですから。「来ちゃった」と言いましたが、いいことだと思っています。

——最近インディペンデント系の人達がよく使う言い方で言えば「見えない予算」の部分が随分ある、つまり、地元のフィルム・コミッションが手弁当で協力して、無料で炊き出ししてくれたり、地元の旅館やホテルが宿泊を提供してくれたり、あるいは地方自治体が助成金を出してくれたりといった。

『おしん』の予算規模は、フィルム撮りならば2億5千万円から3億円くらいでしょうか。でもデジタル撮影で、こちらもやはり「見えない予算」の部分が随分ある。

富樫：そうですね。45日はロケをしたので、それに値する金額はかかりましたが、先ほど言ったように山形県がバックアップしてくれたの

で、宿泊やら色々なことが凄く抑えられました。ですから、今おっしゃった金額よりは随分と抑えられました。

—そうですか。やはり「見えない予算」の部分が大きいわけですね。それからデジタルで撮ったことでしょうか。

富樫：それもあります。色々事情があって、そもそも予算を抑える必要がありました。

—とはいえ、東映系 200 館規模で公開する映画ですから……

富樫：そうですね。まして時代劇ですし、2億5千万円規模の映画だと思っただけで観て頂ければ嬉しいですね。

—35mmのフィルム撮りからデジタル撮影になって、映画作りが、大手の200館規模で公開の映画と言っても変わって来ているわけですね。

富樫：そうですね。でもフィルムとデジタルの違いによって、予算が大きく変わるわけではないですね。やっぱりロケ日数と美術費が総予算を大きく左右します。

—今回初めて『おしん』を試写会で拝見させて頂いた時、どこで撮影をしたかといった予備知識を全然持たずに観て、おそらく、おしんの実家がロケセットで、加賀屋さんはセットかな、それともロケか、でもあの手のこんだ照明は、「ありもの」の建物で出来るのかなと思いました。セットで撮っている感じとロケの感じの繋ぎ目が分からない。実際には、おしんの実家は、庄内映画村のオープンセットで、加賀屋の部分が酒田市の商家の旧家（元廻船問屋）だと。あの中は、照明をかなり使い込んでいますよね。

富樫：撮影所システム³⁾が瓦解し始めてから、表でロケ撮影することが多くなって、天井のあるところでもライトを吊るせるような技術が発達して来たんですね。熊谷秀夫さん⁴⁾を嚆矢としてのことです。普通はセットだと天井がないから、上から照明を当てる事が出来る。天井があると、そこにどうライトを吊るすかが問題になって来て、その技術が発達しました。心木を渡してとか、ポール・キャットという突っ張り棒みたいな、本当は置けないようなところにもライトを置ける技術が、すごく発達して来たんですね。ロケセットでも、セットのようにクリアというか、入れないようなところにもライトが入れる技術が発達して来たんですね。

—柱や壁が、歴史を感じさせて「セットじゃないな」と思うのに、照

明を見るととても作り込まれていて、「これはありものの建物で出来るのだろうか」と思いました。

今は逆方向の動きもありますよね。ロケで室内で撮る時に、HDカメラだと照明を焚かなくても撮れるというので、けっこうな予算規模の商業映画でも、ほとんど照明を使わないような撮り方をしているのも見受けれます。でも、撮影所が使えなくなって、実際に在る立派な建物を使う時に、映画で撮るからにはきちんと照明を当ててきちんと撮影したい、というのがポリシーですね。

富樫：そうですね。ちゃんと当てて絞りたいというのがありますね。

それと、ロケ・マッチということをしごく考えるようになりました。昔は、ロケーションとセットというのは、見るとはっきり違いがわかっていたはずなんですけど、今はそれをマッチさせるのに気を使うようになりました。そのために、色温度を合わせます。それが違うと、画調が変わってしまうので、これはセットに入ったなとすぐばれちゃうんです。でも例えば『あの空をおぼえてる』の英治の部屋は、セットで撮りましたが、外光の色温度を合わせる。そういう技術が発達したことで、ロケ・セットのように見えます。そういうことにスタッフも心を砕くようになったんですね。

——砕いていない人もいるように見受けられます。「色温度」というのは、極簡単に言うと、客観的に測定された「色調」みたいなものですね⁵⁾。

そのことと関連してですが、非常に印象的だったのは、屋外は当然ですが、おしんの実家では、会話している人達の息が常に白いですね。

富樫：そうなんです。僕達は完全防備なんですけど、俳優さん達は、家の中から少し薄着で撮影して、「カット！」がかかるとすぐにダウンを着こむくらいの寒さだったんですね。

——暖房は全部切ったのですか。

富樫：はい。音が出ますし、画面に見える囲炉裏の火以外は、全部切りました。

——少し風も入れましたか。

富樫：そこまではしなかったのですが、庄内映画村というのは山の上の傾斜のところにありますから、平野よりも寒い。息が白いのは、映画的にはいいですよ。

—その時に、ロケかセットかは区別がつかないように色調を合わせているのですが、一方で、加賀屋の中が、空気が変わっているように見えます。あそこは、色調を合わせつつも少し色味を変えていますか。

富樫：はい、おっしゃる通りです。あそこは、二度目の奉公先で、おしんが色々なことが出来るようになっていて、初めて人に認められる場所なんですよ。だから、少し温かみを帯びた色を使っているんです。それまでは、ちょっと青い、自然光に近い色味なんですけど、加賀屋に行ってから、おしん的心情を表現するためもあって、もっと温かい、アンバー系、オレンジがかった色味を使っています。

—というわけで、オープンセットというのが、そもそもロケとセットの中で、セット寄りなんですけど、ロケにも近いような条件。そして自然条件も、寒さのように影響を受ける。

その一方で、元からある建物を、非常に作りこんだ撮影と照明で撮る。そしてその両者を、統一しつつ違いも出す。

さっきの言葉で重要なものに、「照明をちゃんと当てて絞る」というのがありました。最近の映画の、光量がなくても照明を当てずに撮れてしまった画面と、ちゃんと光を当てて陰影を作った上で、全体が暗くなるようにカメラの絞りを絞り込み、照明も当てながら暗くなるように光量を絞り込むという調整をした画面とは、全然違う。

富樫：黒のディテールが出て来るんですよ。照明を当てないと黒が沈んで、ディテールが出てこないんです。そここのところに照明部はこだわりがありまして、「プロの仕事をしたい」という意識があるのだと思います。

—最近の日本映画を観ていると、照明部が崩壊しているんじゃないかとか、70年代くらいまでの日本の撮影所が伝承してきた照明部の技術が伝わらなくなりつつあるのではないかという危機感を持っています。が、一方で『おしん』のプロフェッショナリズムを観て、伝わる場所では伝わっているのだと思いました。

富樫：でも、これは細い流れになりつつあると思うので、どこかで誰かが補助していかなければならないと思いますね。

—そういうところを観る方にも分かって貰いたいですね。多分無意識でも、画面そのものが持っている重みとして伝わる部分が、技術的な背景は分からなくてもあると思うんです。

併せてロケ撮影のことを伺いますが、冒頭で『おしん』というタイトルが出る前の吹雪のショットがあって、後で、おしんが最初の奉公先を出て彷徨っていることが分かるのですが、あれは「吹雪待ち」の撮影ですか。天候は事前に調べて……。

富樫：あれを撮りに行ったようなところがありました。あそこは、まさしく、僕が十八まで育った田舎で、横なぐりの地吹雪が吹く土地なんです。西からの日本海を超えて来た風が強くて、一度は特急いなほというのを引っ繰り返して何人か亡くなったくらいの強い風が吹くところですよ⁶⁾。ただ撮影が2月15日からで、本当はその時期が雪が一番激しいんですね。ただその辺りは役者さん達のスケジュールの都合優先で、おしん一人のシーンはどうしても後回しになりますんで。3月の初め頃かな、今年最後の大寒波が来るということで、その日に合わせて撮影しました。こちらはもう「やった！」という感じでした。(濱田) ここねは泣いていましたけれども。

——でもテスト撮影も……

富樫：あれにテストは無いですね。歩くと足跡がついちゃうし。

——その他にも、歩くと足跡がついて撮り直しの効かないシーンは、かなり多いですね。

富樫：そうですね。雪はレベルが違う難しさですね。

——あんな横なぐりの雪の時には、撮影が……

富樫：本当はあれ（おしんが雪の上に倒れている場面）はワンカットで、クレーンで撮りたかったんですが、後日風が収まってから撮り直したくらい、上に行くと風が強くて。下にカメラがあっても煽られて、カメラが微妙に揺れました。それは逆によかったんですが。本当に、人が斜めにならないと歩けないくらいでした。普通、吹雪の場面というと、これくらいの（と腕を一杯に伸ばして回す）何百馬力という風を出す道具が特機（特殊機材部）にあって、それを2台位連ねて使うんですが、あれは本当にCGも使っていないし、ましてや扇風機も使う必要もないし。

——むしろ扇風機ではあれは撮れないですね。奥まで画面一面の雪で、林が揺れている。間違いなくCGではなく、本物の雪が横なぐりに吹きつけていることが分かるショットでした。

「クレーン」ということで補足すると、おしんが雪の上で倒れてい

るところが見付かるショットが今お話にあったようにクレーン撮りだったわけですが、本当は吹雪の中を上からクレーンで追って行きたかったと。

富樫：いや、おしんが倒れてからそのままカメラが上がって、そこに俊作が入って来るまで待ちたかったんです。

——ああ、雪が吹きつけている中でそこまで撮りたかったと。逆ですね、失礼しました。でもさすがに、風でクレーンが揺れているとそこまで出来ない。あ、「クレーン」というのは、クレーン車みたいな、支柱にアームがついていて、下には車輪がついているのを、人が押して、アームを操作するというものですね。あんなに雪が降っている中では、やはり使えないですね。

富樫：はい、風が強くて危険でしたね。

——昔だったら撮影所の大きなセットで送風機に人工の雪で撮るところですね。

足跡のことに言えば、カメラ位置を変えているのに足跡がついていないとか、俯瞰で撮ったうさぎのショットも、うさぎが足跡をつけてやって来て、また足跡をつけて向こうに行くところとか、NGが出たら撮り直しが効かないというか場所を変えて総セッティングし直すしかない。一発撮りですか。

富樫：そうですね、場所を変えたシーンもありますが。そうすると、それだけで何十分、1時間と掛かってしまうので、難しかった。もうカットを割るしかないということもありました。例えば先ほどのシーンは、晴れているうちに撮りたいというのがあり、大変でしたね。

——当然、撮影所で人工の雪で撮るのは違うリアリティがありますが、ロケで撮らなければならないことの困難さもある。

富樫：そうですね。ただ主役が当時8歳の女の子で、本当の吹雪やら、本当の晴れた雪の中に放り込むだけでやっぱり違うんですね。子供というのは本当にすぐにそういうところに反応してくれます。例えば海に連れて行くと、海で本当にはしゃいで楽しそうにするし、ああいう雪で晴れていたりすると、本当に気持ち良さそうな顔をするし。音楽もそういうところがあります。音楽をかけて踊らせたりすると、本当にすぐに芝居を忘れて、自分自身になるいい瞬間が出て来るようなところがあります。

—その8歳の主役の、濱田ここねに関して伺います。この映画は主人公がおしんということもありますが、拝見していますと、子役に、ある意味ではキャストもスタッフも引っ張っていくような求心力がある。逆に言うと、子役にそれだけ頑張らせたとも言えます。オーディションで濱田ここねを発見した経緯から説明して頂けますか。

冨樫：まあ、山形の田舎の明治40年の話ですから、もちろん東京の名の知れた子役の名前も一応挙がるんですが、顔が違うんですね。例えば芦田愛菜ちゃんは、おしんはやれないでしょうと。

—候補には成ったんですか。

冨樫：名前だけは挙がっていましたね。ただ芦田愛菜がおしんをやってどうするという、戦略的な問題もあったと思うんです。やはり新しい子を探して、「この子が新しいおしんです」というのがあったし。それから、いい顔の子を選びたかった。

それで、東北の話だから東北でまず探そうと、全国展開のオーディションの中でも東北に力を入れて、地方をまわっていました。でもなかなか、集まっては来るんですが、いい子がなくて、その時に宮崎の濱田ここねがいた。宣伝材料の写真を見ても、ちょっと他の子とは違う感じがあったんですが、最初に東京の一般オーディションに来てくれた時に、やっぱりちょっと面白かったんですね。それですぐに、次のオーディションで、最終選考で決めちゃおうと言ってたんだけど、僕は演技に不安がありました。最初に演技をもらった時にあまり上手じゃなかった。学芸会のように、大きい声は出すけれども、悲しい時に悲しい振りをするということが芝居だと思っているところがありました。それで、何の目算もなく最終選考というのには不安があったので、事前に一日、合間に来てもらいまして、濱田ここねと半日くらい一緒に、代役を立てて稽古、テストをしました。でも稽古をしたら余計に不安になりました。緊張していたせいもあったのかもしれないけれど、全く芝居にならない。これは困ったなど。その時に『八日目の蟬』の渡邊このみさんがすごく良い芝居をしていた記憶があって、この子もいいなあと思って、実は最終選考の時にはオレの中で逆転していたんですね。それで二人の中でどうかなあ、他にいい子がいるかなあと思いながら最終選考をした中で、その時に、最後にここねが大きな力強い、いい芝居をしてくれたんですね。あと決め手は、着物がす

ごく似合ったんですね。最後の最後で、残った子たちに着物か浴衣、どちらでもいいから着て芝居をするという時間を取ったんですが、その時に従姉妹のお姉さんに選んでもらったという古風な色の着物が似合っていて功を奏したんですけれども。すごく似合っていて、今どきあんなに着物の似合う子はいないんじゃないかと思うくらい、皆から「わーっ」と声上がるくらいでした。あと、その最後の芝居の力強さがあったので、最終的には満場一致でした。

—その濱田ここねは現在9歳ですが、撮影当時8歳。撮影中に9歳になったんですか。

富樫：クランクアップの日に9歳になりました。

—その女の子をまさに鍛え上げてというか、厳しく鍛えて演出をして撮っていらっしゃるわけですね。寒いところでのシーンなんかもテストを繰り返して。

富樫：ただ現場よりも苦しかったのは、リハーサルでした。クランクインのひと月前くらいから、室内で稽古を始めました。上戸さんやピン子さんの役は代役を頼んでの稽古ですが、全く芝居がダメだったんですよ。「かたち」をやってしまう。悲しい時は悲しい「かたち」をする、振りをするんですね。「それは違うんだよ。君が本当におしんとして悲しくなれるかどうか勝負なんだよ」と言っても、自分が悲しくなるのがお芝居だと思っていないわけです。それを身体でそう成って貰うまでにすごい時間が掛かってますね。3週間くらいまるつきり変わり目が見えなくて、困ったなあという状況が続きました。

その内にロケハン（ロケーション・ハンティング）が始まって、例えば午前中に僕がロケハンで撮影に出ていて、午後から稽古に合流することになると、お腹が痛くなったり熱を出したりして、午後からのオレの稽古が中止になったりした。それで医者に行くと体は悪く無いというので、「オレはそういう不健康な子を選んではまったのかな」と思いました。不健康な子は撮影を乗り切れないから、それが最初の危機でした。「今度徹底的に追い詰めてみて、それでもやれなかったら、ちょっと考えなきゃいけない、つまり、替えなきゃいけない」というところまで考えました。

その時に、お付きで色々世話していた方言指導の人達に「実はちょっと悩んでいるんだけど、どう思いますか」と聞いてみたら、

「いやいや監督、実はちょっと皆には言えないんだけど、ここねに、監督はあなたのことを一番で選んだわけじゃないということを吹き込んでいる人がいる。それで監督が信用出来ないから、稽古にも身が入らないし、監督がどういう眼で自分のことを見ているのか怖くて、身体が反応しちゃって、出来ない」ということを聞きましてですね。「おっと、それは駄目だ」と。僕自身疑心暗鬼なまま彼女に接していたことも多分影響しているんでしょう。「出来るか出来ないか分からないなあ」という考えがどこかにある中でやっていたんだと思い直しまして、すぐにここねと会う段取りを付けて、宮崎から呼んで。というのも、稽古というのはずっと続けているわけではなくて、合間合間に、土日なんかに来て貰っているものですから。それで、「ここね、違うんだよ。オレは君のことを一番で選んで、きみともう心中するつもりだから」と言って、抱き合って、涙を流しましたけれどもね。「絶対最後まで一緒にやろう」と。(しばらく言葉に詰まる。)そういう時間を経まして、そこからはお互いにもう越えられたものだから、何回に一回かはいいい演技が出るようになって来たんですね。でも本当にクランクインまでは、何回かに一回しかなかった。

実はここねは母親に甘えてしまっていて、そうすると母親の方もどうしても甘やかしてしまう。母親とお昼を食べると、午後1、2時間はおしんに成れなかったんです。もう集中力が無くなっちゃって。そんなこともあって、クランクイン前に話し合まして、親御さんは来ないで、ここね一人でロケに来て、おしんのように過ごさせてほしいと。それで別れるときは、行きの飛行場へのタクシーの中から、二人共ずっと抱き合って泣いていたそうですよ。ここねは飛行機の中でもずっと泣いていたそうですが、そうやって「隔離」して撮影を進めたわけです。

お芝居をやっているうちに、1回、2回やれるようになると、それを覚えていて出来るようになるんですね。方言を覚えて、火を焚いたり、お米を研んだり、水を汲んだり、和室の出入りの所作とか、そういうものを覚えてインしました。だから、インしてからは、寒いとか冷たいとかあるんですけど、もう撮ればいいわけで、「頑張れ」としか言えないんですよね。インしてからは「やります」という風になったんです、あの子が。インしてから徐々に良くなっていく『非・

バランス』の派谷^{はたちやめぐみ}恵美みたいな子もいるんですけど、ここねは役の別れがインしてから二日目の撮影で撮れるくらいの子ですから、インする前にガーンと上がって、その上がった中で色々な表情を見せてくれました。

でもお母ちゃんと離してね、メールも禁止、電話ももちろん禁止。だって戻っちゃうんですよ。家では午前中からお菓子食べまくったりもするらしくて、昼飯も遊び食べみたいなことをするから、方言指導の人達が、「ココ、ダメ！」って言って朝飯をしっかりと食わせて、お菓子を禁止にして、そうすればお腹がすくから昼飯も食べるし、夜も早く寝ると。現場中、普通五十何日一緒にいると、撮影に来るのが嫌な顔をする時があるじゃないですか。でもここねは、そういうのが一切なかった。オレの前に出て来る時に、その方言指導の人達と、中台（あきお）さんという、ここねだけに一人付いて貰っている演技指導の人とで、上げておいてくれるんですね、発声練習をしてその場面の稽古をして、「さあ行くぞ」と笑顔にさせて現場に連れて来てくれるというのもあったんだけど、53日で一日たりとも嫌な顔をして現場に来たことはなかったですね。偉いですよ。

——隠れてトイレで泣いていた、というインタビューもありましたが。

富樫：でも、方言指導の人達に言わせると、「トイレも一緒にいたからそんなはずは無い。夜寂しくて泣いている時はあったけど、その時は抱きしめてあげていた」というくらいに、親代わりをしてくれて、そういうバックアップ体制があったからこそ出来たということもありました。芝居で悲しくて泣かなければいけない、つまり自分を辛い感情に追い込んで行かなければいけないような状況が特に前半はずっと続くわけですよ。そんな日々に、ここねはよくぞ耐えてくれたなという思いはしますね。

——クランクインするまでが実は大変だったと。

富樫：大変でしたね。映画村でリハーサルをしている時に、中台さんの前にもう一人ここね付きの人を呼んでいたんですけども、「何でこの子を選んだのか僕には全くわかりません、監督」と言われて、「お前そんなこと言うなよ。もうクランクイン直前なんだよ」と言って、結局その人は直前に肺炎になっなくなってなくなっちゃったんですけど。でもそのことは今でもよく覚えているんです。そのくらいイン直前まで、

どうしようかと思っていました。

—本人がインタビューで、「52日間母親と離れていた」と言っていて、日数を数えて待っていたようですが。

富樫：終わってから時間が経つと、言うことが変わるなあと思いました。撮影中はそんな辛いはずはないんです。本当に親代わりをしてくれる人がちゃんとケアしてくれたし、あの子は結構ミーハーで、上戸さんが来るだけでも「うわー」って感じだから、そんな辛いはずはないとオレは思うんだけど、「辛い」と言うと周りがちやほやしてくれるんですよね。「えらいねえ、ココ。そんなに寒かったんだね、親と離れてたんだね」と。だから最近のイベントでの発言を聞いていると、「よし、お前そんなこと言うんだったら、オレとサシで話そうじゃないか」と思います（笑）。

—子役をもう子役として扱っていないというか、もちろんケアするところはしなければいけないけれど、根っこの部分で、役者である以上一人前に扱うというか。

富樫：自分がやるしかないんですよ、お芝居というのは。誰かに助けて貰えないんで。自分が本当にその人になれないとNGでもう一度やらされるんで、そのことを覚えてもらわないと。頼っていたら出来ないわけです。結局一人だということを知ってもらう過程だと思うんです。

—『おしん』には、物語の枠組み自体はNHKのドラマを大きく逸脱しないという制約がありますが、「おしん、一人でやらなきゃいけない。人間は最後は一人だ」という部分が、極限的に言うと役者の在り様と通じ合っている。

富樫：そうですね、本当に一人で親元離れて奉公に出るって話ですから、それが撮影が終わって親と一緒に風呂に入って、めしを食べて、楽しく談笑して翌日に出て来ても、おしんは出来ないと思いますし、お芝居ってというのは、仰ったように、そのようなことを含んでいると思います。

—ちょっと違う角度から関連したことを伺いますが、今ハリウッドでは、子役を使う時には、一日撮影は4時間までで、必ず家庭教師をつけて勉強させるという決まりがあります。それは「子供の権利を守る」という発想ですけども、もちろん子供としての配慮は必要だと思うんですが、逆に子供をプロの役者としては追い込めないというか、

子供としてしか接することが出来ない。日本でも段々そういう傾向が出て来ているかもしれません。

富樫：ええ、そういう声が聞こえてくるようになりましたね。

——その点について富樫監督は、子役であれ、やはり役者であると。そこを尊重してやることは、むしろ子供の能力を全面的に引き出すことになる。

富樫：そういう風にしか出来ないんですね。相米（慎二）さんも『お引越し』（1993年）を撮る時に、京都でやっているのに、京都（在住）の田畑（智子）ちゃんを教会に隔離して、親と会わせないで撮影していましたし。その前には、小栗康平さんの『泥の河』（1981年）の時にも、あの三人の子役を自分のアパートに3ヶ月住まわせて、それからまた撮影の時にスタッフと一緒に、親から離して住ませたりしたくらいで。そういうことを知っているの、そうするもんだと思っているんですね。今平（今村昌平）さんだって、浦山（桐郎）さんだって、そういう風にやっていたと思うし、そうして作られた映画を観て来て、好きなものだから、どっかで映画というのはそういうものだと。——もちろん方法論としては、型で演技を付けるという、例えばマキノ雅弘（正博）—澤井信一郎という流れを汲むようなやり方もあり得るわけですね。ただ富樫監督御自身はそういう演出のタイプではない。

富樫：そうですね、出来ないですね。どうしても、何か、その子が本当にやっていることじゃないとダメなのかな。同じような段取りを踏まないとOKが出ないという感じがして。というかそういう風にしてしかOKが出せない人なのかもしれないです。

——逆に言うと、メソッド型の、型で演技を付けるような名人ももういなくなって、非常に表面的な、大人に媚びたような演技をする子役もいる。富樫監督がそういうタイプの子役を使うことは無いと思うのですが。

富樫：まあでもその子の、そうではなかった面を引き出すというのは、やれないこともないと思うので、結局やることは同じです。

——クライマックスの一場面を完全にワンショットで長回しで撮るという演出が、富樫監督には多いんですが、この映画では出て来ませんね。といいながら、きれいにショットを割ってショット／リヴァース・ショット（切り返し）で撮っている中に、濱田ここねの長いアップが

ちょっと入るとか、あるいは濱田ここねが夜中に起きて来て「奉公に行く」と言う、あれは実はカット割りの中に入っているんですけども、ものすごく長いショットですね。ああいう、カット割りを計算しているんだけど、ここぞというところで、長いところは長くという撮り方になっているんじゃないかと思うんですが。

富樫：プロデューサー（クレジットは「企画」）の中沢（敏明）さんから最初、「富樫、お前、これ1時間40分だから」「それ以下にしろ」と言われたんですね。それに加えて「カットは細かくね」と。はなからそれは厳命だったんですよ。ここぞというところは好きなことをやっていいけれども、もちろん長回しをしてもいいということなんですけれども、ここぞ以外は細かく、テンポよく、1時間40分でと言われていました。その影響がすごく出てますね。ただそれがなるべくお芝居には影響しないように心掛けてやっていました。それはどういうことかという、基本的に、一番いい芝居というのは一回しかない。その、その人の一番いい芝居をどのタイミングで捉えるかということを中心掛けてなければいけない。最近、デジタルになったこともあって、撮ろうと思えばいくらでも回せちゃうんですね。ただそれは、回した分だけ、同じ芝居の激しさを5回なら5回役者に強いなければいけない。ハリウッドはそういうことを平気でやりますが、それはそういうことに耐えられる役者が演じているからです。でも特に子役の場合は、どのセットアップのタイミングの時に一番いい芝居を要求するのかを考えながら撮ってた、かな。

—例えば筏の別れのシーンはクランクイン二日目に撮ったと仰いましたが、あれは上戸さん、稲垣さんとのカットバック、切り返しが入っており、濱田ここねの撮影は後で編集していますが、連続して一回で撮ったものですよ。

富樫：そうです、一回しか撮っていないです。

—そうじゃないとああいう風に芝居は続かないですよ。

富樫：ただ、一回で撮るためには、何度かリハーサルを繰り返して、何テイクか撮っています。

—それぞれのテイクのいいところではなくて、基本的にOKテイクを切り返して使っていて、結果的には短くなっているけれども、一本緊張が通っている。

富樫：はい、切り返しも一緒に、上戸さんの方も稲垣さんの方も、一発です。

—それから、これはちょっと専門的ですが、決定的な瞬間に手持ちカメラで、カメラが動き出すという演出が印象的でした。私が印象に残っているのは三度でしたが、一度目は濱田ここねがお金を盗んだと疑われて、服を脱がされるところです。今はああいうシーンは、女の子（子供）でも裸を映してはいけないので、ショットを割って撮らなければいけない。難しいですね。

富樫：はい、昔はテレビでもベロっと出ていましたけれども、今は乳首ダメ、へそダメ、背中だったらいい。そのためなんです、手持ちカメラは。手持ちじゃないと、フレームを上手く切れないんです。もちろん気持ちの動揺も表しています。

—手持ちになった瞬間に殺気立った雰囲気が出ていました。

次には、俊作に、あの小屋に置いてくれと言って断られて、そのやり取りの辺りからカメラが手持ちになって、おしんが外に出ていくところをカメラがダーッと追い掛ける。お金を盗んだシーンとのつながりを考えてのことでしょうか。

富樫：あそこは、追い掛けてそのまま外へ出たかったということの方が大きいですね。ただそういう時というのは大体、ショットを切りたくない、そのまま一緒に見ていたいという時に、手持ちカメラでないと成立しない。

—後もう一つ、手持ちカメラで、ショットを割らずに撮っていて印象的だったのは、最後にお婆ちゃんが亡くなった後に、おしんが仏壇の前に寄って行くところですね。あそこも手持ちカメラで、切らずに撮っているのが効果を出していると思いました。

富樫：あそこも含めて三つの場面は、まさしくそういう効果を意識して狙ったところで、よくご覧になって下さったと思います。

—決定的な瞬間に緊迫感を出す。お金を盗んだと疑われるところはショットを割っていますが、やはり手持ちカメラにすると緊迫感がある。

富樫：これはまあ僕というよりは、カメラマンの鈴木（周一郎）が、「ここはこういうことなんだろう」と心掛けてくれたということなんです。僕は全くそういう指示はしません。

—ひいて誤魔化しちゃう撮り方もあると思いますが、そうしない。その辺が、演出と阿吽の呼吸ですね。

富樫：ただ最近、手持ちが激しすぎると「ちょっとやめてくれ」と言われて、ましてや観客に御高齢の方も多いと意識していますから、ちょっとブレを少なくしているんですね。元々の撮影ではもっと一杯動いているんです。

—デジタル的に補正しているんですか。

富樫：そうです。だから悔しいことに、ちょっと画角が狭くなっているんですが、しょうがないですね。

—まだまだ伺いたいことがあります、そろそろ質疑応答に移りましょうか。文芸学部芸術学科非常勤講師で映画美学が御専門の早川恭きょうし只さんがお見えになっています。最初の質問をお願いしますか。

早川：大変素晴らしい内容だと思いました。中でも圧巻だったのが、おしんと加賀屋のお嬢さんの加代が喧嘩をするシーンです。テレビドラマ版のそのシーンも見ましたが、橋田さんの原作にセリフなどは忠実でありながら撮り方が全く違う。二人の関係という以上に、おしんの性格が加代を通じて深いところで伝わってくるように思いました。あのシーンがどう生まれたか教えてください。

富樫：喧嘩にはすごくこだわりがありまして、どうしても子供の場面だと本当にはやっていないように見えるのを、「喧嘩させちゃえばやったように見える、それでいいでしょう」みたいなそういうのは駄目なんですよ、オレ。本当にやっているようにいかに撮るかにこだわっています。『鉄人28号』の時もそうでしたけど、どうしてもそこを肝とってしまうんですね。ですから一生懸命撮りました。やりたいことだけやるとちょっと駄目なんですね。だから、本当にやってみるとどうなるかということ、しばらくやらして貰って、こうなってこうなるっていうのを、じゃあどう撮ろうかという風にします。人の肉体のぶつかる感じが、感情と共にどう動くのかということが、好きなんですね。お父ちゃんがおしんを殴って、上戸さんがかばうところも、嘘っぽくなるのが嫌で、だから頑張って喧嘩を撮りますね。

—ちょっと関連して伺いたいんですが、あの加賀屋の加代とおしんの関係というと、もちろん設定上年齢で三歳の差があって、身長差があって、高低の差がある。あるいは縁側にいるのと庭にいるのとか、

同じ高さにおいても上座に居るのと下座に居るのという差がある。それがあの喧嘩のシーンで、同じ庭で転がりまわって、同じ高さになる。その部分が、最後に着物を渡すところで、手と手が大きく映る、高低がなくなってくるというところにつながっているという、一貫した演出があると思っているんですが、いかがでしょうか。

富樫：今度聞かれたら、そう答えようと思います（笑）。

来聴者：音楽で「庭の千草（The Last Rose of Summer）」⁷⁾を選ばれたのはどうしてですか。情感に訴えるし、ピッタリだなあと思いました。

富樫：NHKの時もこの音楽を使っていたんですね。それを変えることもできたんですが、あの歌詞が、ハモニカで吹くので歌詞は出て来ないんですが、おしんを象徴していると思いました。御存知の人が聞けば、おしんへの応援歌に聞こえると思いました。

学生：五十銭硬貨の使われ方が素晴らしいと思えました。あれは原作にあったアイデアですか。

富樫：いえ、五十銭硬貨が返って来るというのは、映画ならではのアイデアです。

学生：岸本加世子に盗んだと疑われるところもですか。

富樫：あれは原作通りです。あれで疑われて飛び出すことになるのは原作通りですが、最後にあれが戻って来るというのは、山田さんのオリジナルです。

学生：もう一点、色調変化の話がありましたが、最近はカラコレ（カラーコレクション）などがあります。色調の調整は主として撮影時になさるのですか。それともポストプロダクションの方でやりますか。

富樫：それは随分時間をかけてやりました。CGで、在るものを消すとか合成するといったことはしません。カラーの調整だけです。

——カラーコレクション、色調整も、もちろん撮影後のポストプロダクションの編集工程でデジタルでするわけですけど、ある程度現場の段階でやっておかないと、デジタルで行える範囲には限界があるんじゃないかと思うんですけども。

富樫：それとやっぱり、オレはどんどん作られたものになっていくのが嫌なんですよね。出来ればそのまま上映したいくらいで。自分の手からどんどん離れていくわけじゃないですか、CGやら後処理でやってしまうと。現場とすごく違ったものに成って行くのが、オレはあんま

り面白いことじゃないんじゃないかと思っているんです。

五十銭の話ですが、最後に戻って来て、おしんがずっと見ているでしょう。あれは現場では、「ココ、もういいから、それは見たら早く仕舞って、早くお母ちゃんの動きの方を見なさい」と何度言っても、(濱田ここねの姿勢を真似しつつ)あの娘はずっと見ていたんです。でも出来上がったのを見ると、あそこでじっと見つめるのは必要だったと思いました。あそこだけなんです、あの娘が聞かなかったのは。面白いものですね。本人が、巡り巡って自分のところに帰ってきた五十銭を得心するまでに必要な時間だったんだなあと思って。あれはまさしく最終日に撮影したんですけれども、素晴らしいことだなあと後から感動しました。

—本物を追求する、リアリティを追求するために、徹底的に準備もすれば、美術や照明を作り込んだりもする。でもそれは、作り物を作るわけではないという、そういうポリシーだということですね。

富樫：はい、その通りです。

—こういう風にまとめてしまうと僭越なんですけど、監督のよく使われる演出方法で、セットでもロケでも、建物の外から照明を当てて、しかもそれをグーッと強めて行く。

富樫：本当に馬鹿の一つ覚えみたいなんですけど、またやっちゃいました。

—『ごめん』でヒロインが初登場する場面でも、主人公がラストシーンで潰れた喫茶店に行く場面でも、或いは『あの空をおぼえてる』のクライマックスの長回しとか、『天使の卵』(2006年)のラスト近くとか、沢山出て来るわけですが、今回もラストで、長回しではなくショットは割っているんですが、外からの光が強くなる。

富樫：あれは一発で撮っています。

—やはり一発で撮ったものを編集されたわけですね。

富樫：はい。編集しちゃうと、本当はああいうのが……。でも(おしんが母親と)離れている位置関係なんで、あそこにおしんが入っていればいいんですが。

—編集しても、一発で撮ったという緊張感が続いている。もちろん照明の使い方もあって、照明部が監督の意向を汲んだと思うのですが。最終的に長回しそのものが残っているかどうかということだけの問題

ではないんですね。

富樫：そうですね、力があればと思います。

——最後に一言ありましたら。

富樫：今日は他で話していないことまで話そうと思って来ましたので、これくらいで。

——『おしん』は、日本だけじゃなくて海外十何カ国かで公開が決まっています。

富樫：そうですね、11カ国決まって、もうすぐ中国が決まります。

——今日は有り難う御座いました。

講演後、富樫監督の山路ふみ子映画賞受賞と、『おしん』の金鶏百花映画祭国際映画部門最優秀作品賞受賞を祝って、聴衆の拍手の中、監督に花束が贈呈された。

注

- 1) とがししん。1960年生まれ。映画監督。フリーの助監督として、相米慎二、井筒和幸、中原俊等の監督作品に参加。相米慎二総監督『ポッキー坂恋物語 かわいいひと』（1998）の「EPISODE II」で監督デビュー。代表作に、長編第1作『非・バランス』（2001）、『ごめん』（2002）、『星に願いを。』（2003）、『鉄人28号』（2005）、『天使の卵』（2006）、『あの空をおぼえてる』（2008）など。
- 2) そうまいしんじ。1948-2001年。映画監督。日活撮影所の契約助監督として映画界入りし、曾根中生、田中登、小沼勝、神代辰巳、西村昭五郎等の監督作品に加わる。その後フリーと成り、長谷川和彦、寺山修司等の監督作品の助監督を務める。『翔んだカップル』（1980）で監督デビューし、代表作に『セーラー服と機関銃』（1981）、『シヨンベン・ライダー』（1983）、『魚影の群れ』（1983）、『ラブホテル』（1985）、『台風クラブ』（1985）、『雪の断章—情熱—』（1985）、『光る女』（1987）、『お引越し』（1993）、『あ、春』（1998）等。

富樫森監督は、助監督として『台風クラブ』、『ラブホテル』、『光る女』の三作品（撮影順）に加わる。富樫監督と相米慎二との関わりについては、榎戸耕史・富樫森「映画は「相米以前」と「相米以後」に分かれる」（インタビュー、聞き手：木村建哉・藤井仁子・中村秀之）、木村・中村・藤井編『甦る相米慎二』、インスクリプト、2011年、275-294頁を参照。相米の死の翌年（2002年）に公開された富樫監督『ごめん』の最後には、相米への追悼の字幕がある。

3) スタジオ・システムとも言う。映画が娯楽の中心を占めていた時代に、映画の市場を寡占状態に置いていた大手映画会社が多数の映画を一定のペースで、一定の水準を保ちつつ製作するために生み出されたシステムであり、多数の映画を一定のペースで、一定の水準を保ちつつ製作することで可能となったシステムである。ハリウッドにおいて1910年代後半に確立し、日本を含む幾つかの映画大国においてもその後を追って成立した。大手映画会社は、撮影所を自社で保有し、そこで働く制作部（企画部）・演出部・脚本部・撮影部・照明部・録音部・美術部・衣装部・特機部（特殊機材部）等々のスタッフを常勤の社員として雇用していた（スタッフの部署の区分は、国や地域によって、あるいは映画会社によって多少異なる）。同じ撮影所で、多数の映画の製作・制作に次々と加わることで、スタッフの技術（スキル）が鍛えられ、ノウハウが蓄積されて世代から世代へと継承された。テレビの普及により観客数が激減したことを主たる原因として、アメリカでは1950年代半ば以降、日本では1960年代半ば以降、崩壊の一途を辿った。ただし、日本では、日活が1971年にロマンボルノ路線へと転じて量産体制をある程度復活させ維持したことで、撮影所システムは1980年代まで例外的に日活（1978年に「にっかつ」と改称）のみにおいて存続した。

4) くまがいひでお。1928-2013年。照明技師。48年、大映（京都撮影所）に入社。55年、日活（東京撮影所）に移籍。58年、小杉勇監督『赤いランプの終列車』で照明技師（照明監督）と成る。150本を超える映画の照明を担当し、主な作品に『東京流れ者』（鈴木清順監督、1966）、『けんかえれじい』（同上、1966）、『紅の流れ星』（舛田利雄監督、1967）、『大幹部無頼』（小沢啓一監督、1968）、日活ロマンボルノ第一弾（林功監督『色暦大奥秘話』と二本立て）である『団地妻 昼下がりの情事』（西村昭五郎監督、1971）、『天使のはらわた 赤い教室』（曾根中生監督、1979）等々があり、また1981年には日活を退社してフリーと成り、相米慎二監督（注2を参照）の13作品の内『セーラー服と機関銃』から『あ、春』まで計9本等々の照明を担当した。日本映画テレビ照明協会元会長（2000-2008）。その仕事については、映画『照明熊谷学校』（伊藤正治構成、2004）と、長谷川隆との共著『照明技師 熊谷秀夫一降る影 待つ光』（キネマ旬報社、2004年）を参照。

なお富樫監督は助監督時代に、『ラブホテル』と『光る女』で熊谷秀夫と現場を共にしている。

5) もう少し厳密に言うと、色温度とは、電磁波の吸収能が1の（吸収率が100%と成り得る）物体である黒体を想定した上で、温度変化に連れて変化する黒体放射の色と対応させて発光物体の温度を表示する方法である。つまり、色をその色の光を発する仮想の物体の温度と対応させることで、

色調・色味を正確に捉えることが出来るようになるのであり、色温度は、色温度計によって客観的な数値の測定が可能である。

- 6) 2005年12月25日、JR羽越本線砂越－北余目駅間で、突風のため「特急いなほ14号」の6両中5両が脱線、内3両が転覆し、死者5名、負傷者32名の大事故となった。
- 7) アイルランド民謡であるが、日本では文部省唱歌として、原詩（トマス・ムーア）の大意を残しつつも、字義的にはかなり異なる「訳詞」で普及した（文部省唱歌は作詞者・作曲者名を明らかにしないのが原則だったため、訳詞者不詳）。一番の訳詞は次の通りである。「庭の千草も虫の音も／枯れて寂しくなりにけり／ああ白菊、ああ白菊／一人遅れて咲きにけり」

追記

講演会の録画記録に関して、成城大学映画研究部に協力して頂いた。記して感謝する。