

日本映画オーラル・ヒストリー・プロジェクト

齊藤綾子

ローランド・ドメーゲ

門間貴志

「日本映画オーラル・ヒストリー・プロジェクト」は、日本映画の各分野にたずさわってきた方々にインタビューを行ない、口述資料として収集・保存することを目的に、芸術学科の映像研究の教員が中心となり言語文化研究所の活動の一環として計画された。第一回として映画プロデューサーの田口寧さん（『言語文化』三二号）、第二回として映画監督の篠田正浩さん（三三号）、第三回として貞光劇場館主の藤本一二三さん（三四号）の掲載してきた。今回掲載する第四回は井関惺さんのインタビューである。

井関さんは一九六五年に日本ヘラルド映画に入社し、国際部、宣伝部長を経て、一九八〇年にヘラルド・エース創立メンバーとして役員となり、プロデューサーを務めた。一九九〇年に日本フィルム・ディベロップメント・アンド・ファイナンス（NDF）を設立、二〇〇五年にタラ・コンテンツを設立し、代表取締役に就任し、現在に至る。

今回のインタビューは、二〇一七年十一月十四日に明治学院大学で行なわれた。なお、同年九月二八日、

本学で行なわれた大学院の講義において、ゲストスピーカーとして井関さんがアニメーション映画製作に
関して行なった発言および院生の質疑に応答した内容を、インタヴューの文脈にそって組み込んだことを
お断りしておく。

ここで公開するオーラル・ヒストリーは、あくまでも語り手が個々の記憶にもとづいて口述した歴史で
ある。「記憶を歴史にする」というオーラル・ヒストリーの趣旨にもとづいて、語り手の発言を尊重する
ことを読者諸氏にご理解いただければ幸いである。

日本映画 オーラル・ヒストリー 第四回

「井関 惺」 (映画宣伝プロデューサー)

聞き手

ローランド・ドマーニグ (本学准教授)

門間貴志 (本学教授)

斉藤綾子 (本学教授)

櫻井秀則 (本学博士課程前期)

ドマーニグ 『言語文化』での「オーラル・ヒストリー」のインタビューは、今回で四回目になります。一回目は映画プロデューサー、二回目は映画監督、三回目が映画館主。今回は映画宣伝の仕事をしてきた井関惺さんにぜひ一回話を聞きたいという事でお招きしました。これは映画雑誌とは違って、研究目的で証言を残すという趣旨のもので、今日はお仕事についてお話を伺いたいと思います。井関さんのご家族にも映画に関係している方は何人かいらっしゃると思います。そういう方たちのことも含めて話を聞かせていただければと思います。

■映画界入りまで

ドマーニグ 井関さんはプロデューサーとしても活躍して

井関 分かりました。ありがとうございます。語るに足るようなものが残るかどうかは、分かりませんが。この間バックナンバーを読ませていただいたら、何かやたら難しく、あんな立派なこととはちょっと言えないなと思って(笑)。

いらっしやるので、前半は宣伝の仕事について、後半はプロデューサーの仕事について伺いたいと思います。井関さんは一九四三年のお生まれですね？

井関 はい、一九四三年です。

ドマーニグ 伯父さんも映画の仕事をしていたのですが、子どもの頃の井関さんにとっては、映画というのはどういうものでしたか？

井関 一九五八年が確か日本映画の観客が一番多かった時期だと思っんです。僕が十五歳くらいの頃で、とにかく映画が身近にあった。僕は特に映画ファンというわけではなかったですけど、でも映画はやっぱ観てましたね。やっぱ娯楽の一番中心だった時代だろうと思っんですよ。テレビの民間放送ができたのが昭和二十八年（一九五三年）ですから、日本中がプロレスに熱狂していた頃はまだ映画が主流で、それからだんだんテレビの影響かどうかは別として、映画が落ちてきた時代です。

今、ローランドさんが言ったださったように、僕の家族とていうか周囲は全部映画関係だったんですけれども、だからといって影響を受けたことは全くなくて。それでも、年間にしてみると、やはり一〇〇本くらいは観てたんじゃありませんかね。当時は映画ファンと言うからには、二〇〇本くらい観ていないと映画ファンに分類されなかった。

斉藤 一〇〇本では駄目(笑)。

井関 今だったら一〇〇本はかなりヘビー・ユーザーなんですけど、僕らの頃は一〇〇本ぐらい観るのはかなり当たり前でした。ええ。家のそばに映画館もありましたし、僕の伯父の井関種雄（一九〇一〜八七）が東宝の興行部長をやっつて、その後で三和興行という会社をやっつたりですね。例のATGの創立者の一人ですが。

ドマーニグ 社長さんですね。

井関 やつてたのは知ってましたけど、でも僕はそんなことはあんまりよく分かつてなくて、全然そういうことと何の関係もなく映画界に入っちゃったので、後からすごい伯父に怒られたんですけどね。

ドマーニグ なぜ怒られたのですか？

井関 日本ヘラルド映画へ入ると言ったら、「おまえ、映画に入るのに俺のところになぜ来ない？」と(笑)。「もつといい会社がある。ヘラルドなんてすぐ潰れるぞ」と、本当に言われたんですよ。「東宝でも東和でもいくらでも紹介してやるから、おまえそういうところに入るのはやめろ。そんな訳の分からない、明日にも潰れるような会社なんて」とすごい怒られましたね。うちの伯父と僕はそんなに親密に付き合っていたわけじゃないんですけど、怒られたのはそれだけです。

ドマーニグ 伯父さんの井関種雄さんは、戦前に新宿武蔵野館の宣伝をやつたらしいのですけど。武蔵野館の映画館の週報の編集をやつたらしいのです。その後東宝で、戦後には三和興

行です。井関さんのお父さんも映画関係の仕事をなさったのですか？

井関 多分兄、つまり僕の伯父の影響だったのでしょうか、影響というよりも伝手で入ったのでしようけれども、東宝の教育映画部というところにいました。教育映画といっても戦争中は実際にはあまり作れずに、海軍のですね。

ドマーニグ プロパガンタ映画ですね。

井関 はい、あれを作ったみたいですね。本人にいろいろ聞きまじしたけど、例えば真珠湾の模型を作って、それを空から見ようという、いわゆる特撮みたいな形でやって、パイロットに見せるためのものを作らされていたみたいですね。

斉藤 訓練映画みたいなものですか。

井関 訓練用のものとかですね。例えば真珠湾ならいろいろな要素のミニチュアみたいなものを作って、それを空から見たような形でずっと空撮みたいに見えるように作って、それをパイロットたちに見せて、初めて飛んだ所でも分からなくならないようにするためのようなものを作っていたみたいです。

門間 今言うシミュレーターみたいなものですね。

井関 そうですね。そんなシミュレーターみたいなものを作らされていたという話は聞いています。

戦後になって、うちの親父は英語教師の免許を持っていたので、当時でいう代用教員というやつで、どこかの学校で二年ぐらい英語を教えていたんですけれど、映画がまたできるように

なったというので、教育映画配給社（教配）というところに入っ
て、東宝の教育映画部ではほとんど教育映画を作れずにいたん
ですけど、戦後になってから教配に行つて、いろんな会社から
教育映画を預かって、いろんなところへ配給する、主に学校で
見せたりするということでしょう。それをやっていたのと、も
う一つうちの親父がやったことで一番、はっきり言つて面白い
のは、戦後の日本で最初の長編アニメーションのプロデュー
サーをやっているんですよ。『ノラねこドラちゃん』つていう
んですけれどね。もちろんモノクロなんですけれども。そのとき
に日本のアニメーション界の最初のスターといつてもいい、東
映動画で『白蛇伝』（一九五八）を作られた藪下泰司（一九〇三
〜八六）さんという方がおられまして、その人と一緒に日本動
画映画という、通称「日動」という会社を立ち上げて。

ドマーニグ 東映動画の前身ですね。

井関 おっしゃるとおりです。その後、その日動が東映動画
になったわけです。日本動画映画というのを作って、そこで
『ノラねこドラちゃん』というものを作っている。

ドマーニグ これはプロデューサーとして？

井関 はい、プロデューサーとして作っています。

斉藤 何年ぐらいですか。

井関 はっきりしないのですけどね。多分、一九五六年、
五七年とか、そのくらいのことだろうと思うんですけども。こ
れはね、全然、誰も知らないんですよ。親父が言っているだ

けなのかもしれませんけどね（笑）。

ドマーニグ 井関さんも、作品は観たことはないんですか？

井関 観たことはないです。絵は見たことがあるような記憶があるんですけど。

ドマーニグ ちなみに、戦後にアメリカのメトロ・ゴールドウィン・メイヤー（MGM）の宣伝部長で井関雅夫という方がいたのですが、ご親戚の方ですか？

井関 全然関係ないです。偶然同じ名字で。

斉藤 珍しいですね。

ドマーニグ 井関雅夫さんの著書『グッドアイデア 宣伝で勝負する』の中に「宣伝マンは忍者だ」という文句があるので、同じ映画宣伝の仕事だから、もしかしてご親戚かなと。

井関 もちろん井関雅夫さんのことは存じ上げてます。僕が井関雅夫さんのお陰ですごく助かったのは、伯父はどちらかと言うと営業・興行畑の人ですから、井関種雄の甥だと言わずに済んだんです。僕が宣伝部に入ってますと、みんなMGMの井関さんの親戚だか息子だか何かかと聞くから、「いや、違います」と言ったら、それで話が終わるんです。

ドマーニグ なるほど。

井関 井関雅夫さんがいてくださったおかげで、井関種雄の甥であることを言わずに済んだ。だから本当に助かりました。

ドマーニグ 伯父さんの井関種雄さんは、一九六一年秋にATGの創立にかかわるのですけれども、東宝と東和のバックア

ップがあって、初代の社長になって、アートシアター新宿文化はATGの中心的な劇場になりますが、井関さんはその頃は高校生でしたか？

井関 そうですね。高校二、三年くらいの感じですね。

ドマーニグ 当時の若者の中ではATG映画はかなり魅力的だったらしいですが、その頃によく、例えば新宿文化とか伯父さんがやっていた三和興行の館には顔パスで？

井関 顔パスではなかったですけどね。当時は招待券をもらいましたんで、新宿文化は結構行きました。

斉藤 最初に映画を観始めた頃は、やっぱり洋画が多かったのですか。

井関 いや、邦画です。

ドマーニグ 最初に観た映画の思い出というのは？

井関 『鞍馬天狗』ですね。

斉藤 『鞍馬天狗』！

井関 何でだったのか、嵐寛寿郎（一九〇三〜八〇）の『鞍馬天狗』だったのは憶えていますね。

斉藤 チャンバラが特に好きだったというわけではなくて、『鞍馬天狗』なのです。

井関 家のそばに登戸銀映という二番館がありましたね。そこに行くといつも『鞍馬天狗』をやってるんですよ。とにかく三本立てでやっていますから一日時間が潰せるんですよ。もつとも一時間半くらいの映画ですからね、みんな短いんですけど。

ドマーニグ その頃、東京のどの辺りに住んでらしたのですか？

井関 その当時は、今のよみうりランドにいました。

ドマーニグ 都心からは少し遠いというか。

井関 多摩川を渡ると全然、もう言葉が違うんですよ、方言があつて。で、僕は生田というところだったですね。

ドマーニグ 多分今は、映画館がないと思うのですけれども。

井関 今ももう、もちろんないです。登戸に映画館がありまして、駅の真ん前に。今のヶ丘遊園ですけれども。

ドマーニグ その頃映画を観るにはまず近所の劇場へ行くか、なければ小田急線で新宿ですか？

井関 僕は新宿の中学校に入りました。成城という新宿にある学校に行きましたんで、新宿がいわば地元みたいな感じなんですから、先ほどローランドさんが言われたように、新宿文化には招待券をもらいながら随分行きましたね。あとは新宿にローヤルという劇場がありましてね。五〇円でB級西部劇が見られるところがありました。そこへ随分通いました。オーディ・マーフィ Audie Leon Murphy (一九二四〜七二)とかランドルフ・スコット Randolph Scott (一八九八〜一九八七)とか、ああいうB級西部劇を随分観ましたね。話は一つも憶えてないです。(笑)。

ドマーニグ 私も新宿文化劇場についていろいろ調べてみたのですけれども。あいにく自分で経験したことはないです。井

関さんにとって新宿文化はどういった場所だったのですか？

井関 そうですね、さっき言ったように映画マニアというほどではなかったのですが、新宿文化はタダですから行きましたけれども、いや、難しい映画が多かったという印象ですよ(笑)。特に葛井欣士郎(一九二五〜二〇一四)さんが支配人になっていろんなことをやり始めて。葛井さんは、「井関さんにものごく勝手なことをさせてもらって感謝している」と言っておられたようですけど、演劇をやったり、本当にいろんなことをやって。あの時代のある種の熱気みたいなものが、やっぱり新宿文化にはあつたような気がしますね。

ドマーニグ そうですね。よく聞くのは、当時特に高校生とかは、憧れはあるのですけれども、なかなか入りづらい場所という。

井関 そうですね。

斉藤 やはり来ている人は違いましたか。

井関 やっぱり違いますね。特に地下に蛸座というライブハウスみたいなのができてからは、かなり違いましたね。

門間 特に好きな俳優などはいましたか？

井関 憶えているのは、さつきも言ったけど、オーディ・マーフィとランドルフ・スコットに関してはほぼ全作観たかな。全作とまではいかないけど、それぐらい観てるんじゃないかなって感じがしますね。B級に関しては。

門間 周りはやはり日本映画を観る環境だった。

井関 家の近くにある映画館は日本映画だったし。中学は新宿だったんで、新宿を毎日うろうろしていたんです。そのときは日活が多かったかな。

門間 日活の青春物ですか。

井関 いや、アクション物ですね。赤木圭一郎（一九三九～六一）、小林旭（一九三八～）、宍戸錠（一九三三～）、もちろん石原裕次郎（一九三四～八七）というところですね。そう言えば日活が多かったですね。

門間 新宿日活。

井関 新宿日活か、国際にまで行くと大体二本立てか三本立てをやっていたから、新宿国際か、日活はもちろん行きまいたけど。三和興行の券がタダでもらえたんで新宿文化も行きましたし、隣にある新宿スカラ座にも行きました。でも考えてみると日活かもしれないですね。今門間さんに言われて初めて気がついたけど。

門間 では、好きな女優とかは。

井関 女優はあんまりなかったですけど、男優はやっぱり。どっちかというところ、宍戸錠だったかな。やっぱり基本的にどつかB級が好きなんでしょうね。

門間 その頃は、監督はそんなに意識しないで、ジャンルと俳優で観るとい感じですか？

井関 ええ。後から、その当時の裕次郎の映画の監督をしていた何人かの、例えば蔵原惟繕（一九二七～二〇〇二）とか舛田

利雄（一九二七～）とか、あの辺とお付き合いができるようになりまして、一緒に仕事もしましたけれども、では蔵原さんだから観たという記憶はないですね。結果的に観たのが後から考えると蔵原惟繕だったというぐらいのことでしょうね。監督を意識して観たということはないですね。

ドマーニグ 東宝はちよつとお坊ちゃんっぽい感じがしたのですね。

井関 そうですね。黒澤明（一九一〇～九八）の『用心棒』（一九六一）が出たときに、日活が『用心棒稼業』（一九六一）とこのを出してね。

門間 ありましたね（笑）、舛田利雄監督。

井関 出してるんですよね。僕は『用心棒稼業』の方を先に観に行ったんだけど、いまだに憶えてるんですよ（笑）。

門間 東映が任侠映画を作ったら、日活も作るという時代でしたから。

ドマーニグ そのときは、他の映画ファンと比べると特に多く観たわけではなく。

井関 そういわけではないですね。同じようなもんですね。ドマーニグ それ以外で、例えば文学少年だったとかは。

井関 いやいや、僕はそんな立派な本を読んでいません。通俗小説ばかりですね。家には割合本がある環境だったのでも、読むものを読んではいましたね。割に有名なものも読みましたけれども、ほとんど憶えてないですね。小学校の頃に吉川英

治（一八九二—一九六二）の『宮本武蔵』を読んだっていうのを憶えているぐらいで、そういったような時代小説が割に多かったような気がしますね。

門間 少年時代を通して、一番興味があつたのは何ですか？
スポーツとか？

井関 僕はバスケットをやつてたんですけど、それが中心で。一番中心はやっぱり音楽ですかね。

門間 ジャズですか？

井関 圧倒的にジャズですね。高校時代は。今思うとモダンジャズにとつて一番いい時代が僕の中学から高校ぐらいの頃で。ジャズ喫茶に入り浸っていましたね。その頃、クラシックとかは全く聴かなかつたです。うちの親父はクラシックの、素人ながら批評家をやつてたんで、家にはSPレコードの束がいっぱいありましてね。SPレコード七、八枚とかのボックス入りで。そんなのが家にはありましたけどね。でも、あんまり興味もなかつたし。うちの親父は、「うるせえな」と言つてジャズをバカにしましたけど。

ドメーニグ その頃は将来映画の仕事をしたいということは、あまり考えてなかつたですか？

井関 全く思つてなかつたです。そういう大志を抱くようなことは全くなくて。僕は運動をやっていたのですけれども、その程度で、ただダラダラとしておりまして、何か普通にどこかの会社に入って、サラリーマンをやるんだらうなというぐらい

でしかなかつたですね。実際、親父のコネで、僕はソニーに内定をもらつて入る予定だったんですよ。ところがその前に、大学の三年生ぐらいのときに、アルバイトしようと思つて、僕の高校時代の同級生が偶然ですけどヘラルド映画でアルバイトをしていたのです。そこに空気がないかと聞いてもらつて、そのままヘラルド映画にアルバイトで入つたのです。

斉藤 それは三年生ぐらいのときですか。

井関 大学三年のときです。

ドメーニグ ちなみに大学はどういった専攻で。

井関 早稲田の法学部です。

ドメーニグ ヘラルドでのアルバイトは、具体的にどういった仕事内容だったんですか？

井関 団体券といまして、今の前売り券ですね。特別鑑賞券。それをいろんな会社の総務部なんかに預けて売る。それを配りに行つて、回収して、お金も集金するという。

斉藤 それをアルバイトがやつたのですか？

井関 アルバイトがやつた（笑）。

門間 結構な分量ありますよ。

井関 結構な分量ですよ。いろんな会社に行つて、前に預けた五〇枚の切符が三〇枚売れると。じゃあ幾らですと、お金をもらつて帰つてきて。あとは、門間さんなんかはよくご存じだと思つけど、学校単位で映画鑑賞することもありまして、そこへ全部セールスに行つてですね。僕は一人くらい取つてき

ましたよ。

斉藤 それは会社の方からここに行つて来いというのではなくて、自分で一応あたりをつけて行くのですか？

井関 学校一覧みたいなのを見て、適当に電話かけて(笑)。

斉藤 ウソ(笑)。

門間 本来は営業部というか、社員の仕事ですよ。

井関 そうです、本来は社員の仕事ですね。下北沢に成徳学園というのがあってね。それだけ非常によく憶えているのですけど、一五〇〇人の生徒の団体鑑賞を取ったのですよ。『家族日誌 *Cronaca Familiare*』(一九六二)というイタリア映画で、大名作だと僕は個人的に思ってるんですけど。その映画をみゆき座でやってたんですけど、みゆき座は八〇〇くらいしか席がありませんから、とても一五〇〇人は入らない。だから二回に分けて、七五〇人ずつ分けようという話でいろいろやってたら、東宝がそれは駄目だと。要するに、経費がかかるのが嫌なんですよ、東宝としてはね。一五〇〇人だったら、有楽座にしろって。ギリギリ入るからというわけで。ところが当時の有楽座というのはいわゆるデッドシートがありました、前の方の左右の席はスクリーンが見えないんですよ。ですから実質的には一四〇〇しか席がないのと同じような状態。だから、それは駄目ですと。理論上は入るといっててもね。

斉藤 いくら何でもね。

井関 当時の有楽座の支配人にね、有楽座の支配人って偉

いんですよ、こっちは学生アルバイトの分際で「こんなの駄目だ。そんなのやつてられない」と。そうしたら向こうは、「必ず当日欠席があるから、一四〇〇くらいになる」と言うんですよ。だけどそんな無礼なことをね。先生に「あなたの学校は必ず一〇〇人は欠席するから、これでいいでしょう」とは現場としては言えないと大げんかしてね。それでどうとう有楽座とみゆき座を開けさせたという。今考えると偉いと思うのですが、僕が大げんかして帰ってきたのに、ヘラルドの人は、「おまえ、何てことをしてくれるんだ」とか別に何も言わなかったですからね。いろんな意味でヘラルドはいい会社でしたね(笑)。

■日本ヘラルド映画に入社

ドメーニグ アルバイトをやったのが面白くて、卒業したらヘラルドに入りたいと。

井関 そうですね。

斉藤 ソニーに内定が決まっていたけれど、バイトをやったヘラルドの方がという感じですか？

井関 ヘラルドでアルバイトを一年くらいやっただんですけど、僕が四年生になって、ある日突然ヘラルドの人が「おまえ、卒業見込みか？」と聞いてきて、「見込みです」と答えたら、ヘラルドに入らないかと。大学四年生の九月一日だったら入れると。

四月に定期採用をしてない会社なんで。一年間とはいえバイトで慣れているから、入らないかという話になったと。僕も、親父のコネでソニーに内定があるけれど、親父のコネで入るのも嫌だなど何となく若気の至りで思っていますね、じゃあいいかと。後から考えると、初任給がめちゃくちゃ下がりましたし。ヘラルドの初任給は今でも憶えていますけど、二万円なんです。ソニーの初任給は三万二〇〇〇円だったですからね、えらい差があったんですよ。

僕が入った頃に僕の元ボスの原正人（一九三二〜）というのがあるんですけど。あれはベンネームみたいなもので、本名は山田良雄というんですけどね（笑）。その原さんから声をかけられたんですが、その原さんが、実は東和に引き抜かれることになりましたね。当時の東和が、宣伝としてかなり名前のあった原さんを引き抜こうとしたんですね。それで原さんは原則的に合意してたんです。僕に「おまえ、ヘラルドに入ると言うけど、俺東和に行くから、おまえも東和に来るか？」と言うから、いいですよみたいな話になって（笑）。僕が、「いいですよ」じゃあ原さんに預けますよ」と言っていたら、その動きを察知したヘラルドの古川勝巳（一九二四〜八六）さんという社長が、原さんをヴェネチア映画祭に送っちゃったんですよ、東和から遮断するために。当時は羽田空港だったんですけど見送りに行って。原さんが海外旅行に行くのは初めての経験で緊張のあまり大変だったのを憶えています。そんな騒動が一幕ありまして

ね。結局原さんは元の鞘に戻ってヘラルドということになったんで、また原さんが「おまえ、やつぱりヘラルドだ」という話になって、すごいだらしな入り方をしたんです。

ドマーニグ それは一九六五年ですか？

井関 六四年の九月ですね。あ、ごめんさい。六四年はオリンピックだからその翌年だ。おっしゃるとおり六五年です。

ドマーニグ ヘラルドでは、最初は欧米映画を？

井関 そうですね。欧米とか北欧とか、いろいろ。

ドマーニグ 会社は一九五六年に名古屋で設立され、その後東京に移って、一九六一年にニッポンシネマコーポレーション（NCC）と合併し、社名を日本ヘラルドに変更しました。ですから一九六五年はまだ一〇年経っていない新しい会社だったんですね。

井関 全く新しい会社でしたね。

ドマーニグ 当時は大手の東和とか、配給会社はいろいろあったのですが、ヘラルドはどんな会社だったのでしょうか？

井関 今おっしゃったように、まだよちよち歩きのできたばかりの会社でしたが、僕が入った頃には二、三本ヒット作が出てまして、『チコと鯨 *Tiko and the Shark*』（一九六三）とかインキキなのばかりですけど。それとちよつと業界内で大問題になった『地下室のメロディー *Mélo die en sous-sol*』（一九六三）というのがありまして、その直後ぐらいでした。当時はクォータ制というのがあった時代ですから。ちよつとクォータ制が

なくなつて三年か四年経つたときに僕が入っているんですよ。

一九六〇年代までは、クオータ制が残つていたと思うんですけどね。僕が入る直前にクオータ制がなくなっている。そのクオータを増やすために、ヘラルド映画は先ほど言われたもつと大きなニッポンシネマコーポレーションと合併して、日本ヘラルド映画と社名を変えてやり始めた。それから二、三年くらいのにきに僕が入つてますね。日本ヘラルド映画は「ニホンヘラルド」ではなく、実は「ニッポンヘラルド」なんです。外国へ行きますとニッポンがジャパンだということを知らない人の方が多くて、日本ではヘラルドという名前で定着しているんですけど、外国に行きますと「ニッポン」というのが定着してまして、「ヘラルド映画」と呼ぶ人はあまりいなくて。ですから僕らは外国では「ニッポン、ニッポン」と呼ばれていました。

入つた頃はそんな合併の事情なんて分かりませんでしたけど。内幸町にありました大阪ビル、今新しく建て直しましたけど、大ビルという大阪建物がやつてる大阪ビルにニッポンシネマコーポレーションがあつて、そこに小さなヘラルドが入つていたと。

ドメーニグ では、ヘラルド入社のときはもう銀座ではなくて……。

井関 内幸町です。ですから、銀座時代は知らないです。

門間 当時の社員は何人くらいでしたか？

井関 僕が入つたときは、ニッポンシネマコーポレーション

と一緒になつた後で、六〇人くらいいましたね。

ドメーニグ ヘラルドでは、最初は宣伝部に入つたのですか？

井関 いや、渉外部です。原さんは僕が入る前は課長だったんですけど、さっきの東和の引き抜き事件があつたので、会社はいきなり宣伝部長にしたんですよ、東和に行かないように。そのためにもともと宣伝部長だった人が浮いちゃつたわけですね。変な言い方ですけど。それで橋信宏さんという方が浮いちゃつたんで、その人の部を作ろうというわけです。それで渉外部というのを作つたんですよ。その渉外部っていうのがさっき言つた団体鑑賞であるとか前売り券をやるんです。部長以外に社員は二人、だから三人だけの部なんです。一応その人は部長ということで、宣伝部長から渉外部長に移つたという形にしたんですよ。ですから実質的に渉外部っていうのは三年くらいしか続いてないんです。その後は宣伝部と一緒になつちやいました。

ドメーニグ そこからは宣伝部所属に？

井関 そうですね。一年間だけ渉外部でやつて、二年目には宣伝部に移りました。まだ渉外部はあつたんですけど、僕は宣伝部に移りました。

ドメーニグ ヘラルドには有名な宣伝マンの広江邦生さんという方がいたのですが、広江さんは憧れの人だったのですか？

井関 いや、あんまり関係がなかつたですね。広江さんは名

古屋の方で、名古屋にベースがあつて商売をやつた方でもあるんで、東京に出るのは週に一回ぐらいだったんですよ。ですから、あまりお付き合いはなかつたですね。僕なんかは、やっぱり上司は原正人だと思つてました。でも原さんに勝手なことをやらせたという意味で、広江さんはすごく偉いと思います。

ドメーニグ もともと名古屋の会社で、そして東京進出というのがあつたのですが、会社の中では名古屋派と東京派といった派閥みたいなのはあつたのでしょうか。

井関 僕はニッポンシネマコーポレーションとヘラルド映画という二つの会社が存在した時代を知らないからかもしれないですね、ヘラルドというのは本当にいい会社で、派閥がないんですよ。宣伝部だけちよつと特殊だったのかもしれないけれども、オーナー会社ですからね、派閥ができればいいということもあるのかもしれないですね。

斉藤 名古屋と内幸町の二つのオフィスがあつたということですよ。

井関 そういうことですよね。ただ、名古屋はヘラルド映画ではなくて、ヘラルド興業という名前でした。

斉藤 では、ヘラルド映画の機能は全部内幸町にあつた。

井関 名古屋にはもちろん事務所がありましたけど、それは名古屋の支社ですね。

ドメーニグ 社長の古川勝巳さんはカリスマ的な人だったらしいのですが、宣伝部の新人が社長さんに会うことは？

井関 年がら年中でした。古川さんはいい人でね、年がら年中、そこらをつろつろしているんですよ(笑)。

ドメーニグ 会社の中で自分だけ椅子がないと、よく言つていたらしいのですが。

井関 ええ。それでね、人の前に座るんですよ、椅子を持つてきてね。「何をやってるんだよ」みたいなことを言う(笑)。邪魔でしょうがないんだけど。本当に変な人でしたね。それで映画がものすごく好きで。勝巳さんのお父さんの古川為三郎(一八九〇〇―一九九三)という人が、当時日本で二番目の金持ちだと言われた人なんです。「中日新聞」によれば、資産三兆円と言つてました。本当家ウソかは知りませんが。

斉藤 土地を持つてた方なのですか？

井関 持つてましたね。基本的には、やっぱり土地とパチンコと。資生堂パーラーのチェーンとかね。猿投温泉とか。とにかく話を聞くとすごい面白いんですけどね。自分はね、金儲けしようと思つてやつてないと。例えば人に、お金がないから山を一つ買ってくれと言われて買つたら、そこに東名高速が通ることになつて、そこにインターチェンジを造ることになつたら、それで大儲けしてるんですよ。挙げ句の果てに、そのすぐそばに温泉が出ちゃつて(笑)、今度は温泉宿を造つてみたい。それは偶然なんだみたいなことを言ってるんですけど、本当家どうかはね。やっぱり無理矢理買つてね、そこに強引に東名高速を持つてきたんじゃない。

斉藤 それは呼んだのではないか(笑)。

井関 と思うんですけどね。でも、とにかく三兆円ですよ。

伊豆半島の土地の三分の二、いや、四〇パーセントを持ってますから。伊豆半島を巡っては西武と東急が戦争したって有名なだけけれども、実は西武や東急よりも古川さんが伊豆の土地を持ってたんですよ。そのくらいの金持ちで。

斉藤 では、古川社長は御曹司だったのですか？

井関 御曹司だったんです。おやじさんは映画館もやってたんですよ、映画の配給などという商売はやってはならぬと、そんなバカなことをするなということを散々言ってたみたいです。なぜか知らないけど、勝巳さんは映画が好きで映画館をやってたんだけど、名古屋で飽き足らずに東京に出てきて配給会社を作った人なのです。でも、本当に名古屋弁丸出しの人なんですよ。「おみやーさん」って言ってましたから。

ドメーニグ 育ちは東京だったのですか。

井関 東京だったんですか、あの人？

ドメーニグ 関東大震災まではずっと東京にいたのです。

斉藤 震災の後に名古屋に移ったの？

ドメーニグ 親の会社の東京支社だったのです。馬喰の方で。夏休みは名古屋で過ごしていたらしいのですが、震災があつてからは家族で名古屋に移って、戦争中もずっと名古屋に。

井関 そうですか。

ドメーニグ 最初は東京弁だったから、子どもの頃によくい

じめられたそうです。いじめられたから、多分名古屋弁に。

井関 ローランドさんの方がよく知ってるわ(笑)。

門間 為三郎さんが映画配給に反対したというのは、あまり手堅くない商売だからですか？

井関 お父さんは日本で二番目の金持ちなんですけどモットーがありましてね、戦前商売をやっているときに取引先の倒産によつて自分もものすごい被害を被つて、いわゆる連鎖倒産したんですよ。それ以降、日銭商売しかやらない。それは鉄則だったみたいなんですよ。

門間 貸し売りはしないと。

井関 だから、映画館の経営だったらいいんですよ。

門間 毎日入ってくるから。

井関 映画館は日銭の商売ですから。だからパチンコ屋もいんですよ。だけど、配給会社のような、集金できないかもしれないという危険性があるのはやっちゃいかんと、散々言われたみたいです。映画が好きだったら映画館をやればいじやないかと、配給会社なんてバカなことはやるなと言われたみたいです。

■宣伝マンの仕事

ドメーニグ 井関さんは宣伝部で活躍したのですが、その当

時の具体的な仕事内容がなかなかイメージできないのですが。

井関 何だろ。な。喫茶店に行つて、ただ無駄話してたような気もするし(笑)。今の宣伝部の方がよく働きますよ。それだけは間違いないです。物理的に働いているっていうのは今の宣伝部の方が圧倒的です。僕らの頃はそんなに働かないんだけど、簡単に言えば、買ってきた映画を見て、どう売るかを決めて、具体的な作業に入ることなんですよ。例えば、自分だけで決めるわけじゃないですけども、まず日本の題名を決めなきゃいけないということが当然ありますし、どうやって宣伝するかということももちろん決めなきゃいけない。

当時、宣伝計画書をあんまり書いてなかったんですけど、これを業界の中で最初にやったのが、亡くなった筈見有弘(一九三七〜九七)さんという僕の上司だった人です。それが虫プロとやった『千夜一夜物語』(一九六九)で本場に立派な宣伝計画書を作つて、それで降割とそういうのが定着したんです。それまではそういったようなものも作らなかった気もしますし、題名も何となく決まったというね。秦早穂子(一九三二〜)さんがおられた新外映の『勝手にしやがれ A bout de souffle』(一九五九)の題名の決まり方なんて有名な逸話がありましたけど。東和に比べると、やっぱりヘラルドは題名の付け方が下手だったんです。東和の方は何となくうまいんですよ。特に文芸作品と言われるものに関しては。

題名で苦労したっていう記憶はあんまりないんですよ。秦

さんのように何日間も大激論を交わしたなんて経験は実はあんまりなくて、何となく決まるみたいところでやってたような気がしますね。でも、一応題名は宣伝部が中心となって決めなければいけないし、それから売る方向・宣伝予算も宣伝部が決めなきゃいけないことです。それから社内調整もいろんなところがあります。営業に頼んで映画館を決めてもらうという作業が当然ありますし、ただ、他の会社に比べると、ヘラルドの場合は宣伝部が結構出しゃばつて映画館の支配人を口説きに行つたりするということまでやってましたね。

ドマーニグ 組織的には、宣伝部以外にセールスの部門というのもあったと思いますが、宣伝部と営業部はどういった関係ですか？

井関 セールスは二つの要素に分かれてまして、一つは例えば東宝の系列の流れ、松竹の流れ、東急レクリエーションという東急の流れと、東急と松竹は一緒にやっているという感じもあつたんで、大きく分けると二つの流れがありました。どこの映画館でやるかによって、地方もくつついてくる映画館が決まってくるんですよ。今みたいに何百スクリーンということは当然ないんですけども、大体大きくやって日本全国で六〇館くらい。八〇館いったら大騒ぎというぐーらいの時代だったんですよ、僕らがやってる頃は。

例えば最初を有楽座に決めると、大体全国八〇館ぐらいの所が押さえられる。日比谷映画でも同じ。みゆき座だと六〇館ぐ

らいになる。ニュー東宝シネマーだと五〇館になるといふのが大体分かってるんですね。僕らはロードショー映画館のことをチェーンマスターと言っていますが、チェーンマスターと話を決めないと他のところに流れていかないといいことがありました。ですから門間先生がやられていたインディペンデントの映画館（渋谷・シードホール）みたいながまだない頃なんです。

門間 いわゆるミニシアターが…。

井関 ええ、なかった頃ですから、ほとんどその三つの興行会社で独占されています。特に東宝が独占しているような感じなんです、営業部ははつきり言うると東宝担当みたいなもんなんですよ。

ドマーニグ そこには上下関係みたいなものはあったのですか？

井関 ありますね。僕らは直接的にやってないですけど、営業部なんかは東宝と付き合うのは結構大変だったみたいです。僕は宣伝ですから、どっちかと言うと現場の支配人とか、そういう連中と話をしていたんです。

当時、映画館はかなり力を持っていますね、宣伝にまでいろいろ口出ししてくるんですよ。これやってくれとか、あれやってくれとか。映画館としては、配給会社がいくら宣伝費を使おうと、自分たちが使うわけじゃないからほとんど使わせて、当れば当てるだけ彼らは儲かるわけですから。これじゃ足りない。新聞広告をもっと増やせとか、いろんな注文を付けてくる

わけですね。その対応は宣伝部が一応やらなきゃいけなかったんでやってみましたけどね。

ドマーニグ そういう館主とのやり取りというのは。

井関 それはすごかったです。それはもう本当に。前の東宝の社長をやっておられた高井英幸（一九四一〜）さんという方は、日比谷の映画街で支配人ではなくて現場で営業をやった人なんです、僕はよく知っています。その後、偉くなって東宝の社長（任期・二〇〇二〜一）になっちゃいましたけど、昔からの付き合いなんです、気楽にずっと話せるくらいの感じでした。

ドマーニグ 会社の中で、机の上の仕事だけじゃなくて。

井関 机にはほとんど座ってなかったです。ドマーニグ あちこち廻ったり、人に会ったり、打ち合わせをするという仕事ですか？

井関 はい。新聞記者に会ったり、試写室に来た人の相手をしたり、映画評論家がいったり。ラジオ局、テレビ局ももちろんありますし、今ほど媒体が多くなかったですけれども、その分、キーの媒体でここを押さえなきゃというののどうしてもありましたね。例えば「朝日新聞」とかですね。そういう時代でしたから。今は朝日に批評が出ようが出まいがあんまり関係ない時代になっちゃいましたけどね。

ドマーニグ ヘラルドに入った頃の広告とか宣伝は、やはり新聞広告やポスター、チラシが中心だったのでしょうか。

井関 やはり新聞広告が中心ですね。ちようど僕が入った

頃がテレビスポットをやり始めるようになった時代です。『昨日・今日・明日 *Ieri, Oggi, Domani*』（一九六三）という、日本テレビで七時からイタリア映画がありまして、それでカラーの広告を初めてやったというのが結構話題になったくらいですから。当時はまだモノクロテープでCMを作ってたんですね。

ドマーニグ 広告もこういうのがあるのですが。大阪新聞社が毎年出した賞です。（冊子を見せる）。

井関 すごいの持つてるな。

ドマーニグ 広告賞というので。ここもいろいろ見てみるとヘラルドはたくさん賞を…。

井関 取ってますか。

ドマーニグ 取っています。

井関 読売が広告賞を。この賞はついこの間まで続いてましたね。

ドマーニグ 外社のワナー・ブラザーズとかももちろんあります。結構ヘラルドも賞を…。

井関 取ってたと思います。

門間 一九六〇年代の頃はチラシというのは作ってましたか？

井関 作ってました。

門間 それは劇場で配るための。

井関 配れるように作ってます。

門間 ポスターも一緒のデザインですか？

井関 ただ当時はデザインが今みたいにポスターと同じではやってなかったです。チラシはチラシで全然違いました。

門間 昔は塀なんか映画のポスターをいっぱい貼ってましたからね。雨に濡れてべたつとなくなりました。

井関 そうです、そうです。当時ポスターは、アート紙ではなくて上質紙を使ってる時代で。上質紙は水に強いんですけど、アート紙は水が当たるとしわしわになってしまふんですけど、上質紙は水を吸い込んで雨に強い。道端に貼ったやつが古くないんです。アート紙は水を吸わないのでインクの乗りがいい代わり、雨に弱い。だもんですから必ず上質紙で作っていた時代です。

ドマーニグ 新しい作品を見て宣伝の作戦を立てるには、まずどういったところに注目したのですか？

井関 うーん、すごい難しい質問なんです。

ドマーニグ 例えば、こういうのは女性向けの映画だろうとか、若い女の子を狙って。

井関 ただ、今ほどデータがそんなになかったですから。今はF1とかF2とか何とかと、いろいろ言うわけですけど。女性の何歳から何歳までとか、ティーンエイジャーであるとか、シニアであるとか、いろいろやるんですけど、観客層を規定して決めた覚えは、そういう映画もないことはないですけど、そうたくさんはなかったような気がしますね。それはむしろいけないことだと、割に教えられていたところがありました。ター

ゲットを絞り込むのは。

斉藤 より広い観客に向けてという感じなのですか？

井関 そうではなくて、結果的に映画のいいところを出して売った結果がその層へ届いたということはあるにしても、最初からこつちが層を決めつけたりするのは、つまり、観客はバカだと規定するのは駄目だということ。これは原正人さんが相対しつく僕らに言ったところです。宣伝というのはクリエイティブなんだということを、ずっと僕らは教えられてきて。原さんの言うクリエイティブとは何かと言うと、要は映画には足りないところがあると。一〇〇点満点ではなくて、七〇点しかない映画もいっぱいあると。それを、本来この監督は何を作りたかったんだということを、考えて、補ってあげると言うんです（笑）。それが宣伝であると。だから、補うんです。ウソつくんじゃないです。補っているわけです。

斉藤 何の映画を買うかというところから宣伝は関わっているのですか？それとも買い付けは別の部署がやって、これを宣伝してくれみたいな感じなのですか？

井関 買い付けは、当時は社長と外国部がやるんですけれども、僕が入った直後くらいか、もう少し経ってからかな、宣伝部員も連れていって、一緒に観てというのがありました。

斉藤 やはり海外の映画祭に行つてということだったのでですね。

井関 はい。僕はものすごい若い頃に連れてってもらいまし

たね。外国部のスタッフが誰一人行つてないときに僕は外国に行つてますから。

斉藤 カンヌとかの映画祭ですか？

井関 カンヌは行かなかつたですが、ミラノは行きましたね。

ドマーニグ M I F E D（ミラノ国際映画見本市）ですね。

井関 はい、マーケティングです。それも随分後年ですけど、当時国際部はまだなかつたかな。それと社長とぐるぐる見て、終わつてから役員会みたいなのがあつて、僕は役員でもないんだけどそこに出席して、社長が「観た中で、いけるものはあるかね」と言うから、『ケンタッキー・フライド・ムービー *The Kentucky Fried Movie*』（一九七七）が一番いいと思いましたと言つたら、「ああ、そう。あんなバカな映画がいいのか」「僕は面白かつた。当たると言いますけどね」という話をしたら、社長が「じゃあ買おうか」と言つて買ってくれましたよ。僕はすごい責任を感じただけで、結果的にヒットして。そんな会社でしたからね。まだ三〇歳になつたかならないかぐらいのやつ意見が平気で取り入れてくれる、いい会社でしたね。ですから、宣伝部は結構そういうところまで出ていってやつてましたね。

斉藤 マーケティング部門に近い感じなわけですね。

井関 かなりマーケティングですね。

斉藤 いろんな部署の仲介になっていて。

井関 はい。

ドマーニグ ヘラルドが配給されている作品には、一方で文芸作品でパゾリーニ Pier Paolo Pasolini (一九二二〜七五)とか、他方はスペクタクル性の強い戦争映画とか大衆向けの作品があったりしますが、会社内ではどういう割合で文芸作品と大衆映画を買うかとか…。

井関 全くないです。決めてはないですね。

斉藤 そのとき見て、そこで気に入ったものを、いろんなものを。

井関 映画会社としては、さつきも言いましたが、有楽座、日比谷映画、みゆき座、スカラ座、この四つの映画館に入らない配給会社は二流なんです。一流はそこに入るんです。あとはミラノ座、渋谷パンテオン、松竹セントラルという松竹系があって、あとはピカデリーですけど、ここに入らないと二流なんです。二流はどうなるかといいますと、空いているところしかくれないんです。つまり、夏休みとかお正月はくれないんです。埋め草に使われるんです。ここがちよっと空いているからボンと入れようというように使われるんです。いったん二流と判定されたらですね、興行会社が付き合ってくれないと、会社が急いだーっと下がるんですよ。これがもう魔法みたいに下がるんです。

ヘラルドには、アメリカのメジャーみたいにお金をかけた立派な作品が来るわけでもない。東宝東和のように文芸作品をずっと長くやってるような歴史があるわけでもない。しかも、

東宝の子会社であると。こっちは子会社でも何でもなし。そういう中でやっていくためには、ヘラルドは映画をヒットさせるという信用がない限りはですね。劇場ブックイングをしてくれないと、即興行成績に結びつくんですよ。映画がいいか悪いかじゃなくて、何月にやるかということまでかなり重要な問題になってくる。

ドマーニグ その当時は、どういったスパンで企画したのですか。今だと、多分二年先までプログラムミングしていることも。

井関 今は本当に長くなりました。ずいぶん先までね。というのは配給会社が増えてるし、映画の本数も増えているから、結果的にどんどん長くなってます。それは門間先生の方がご存じだろうと思います。当時はせいぜい十ヶ月。一年先は決まっていなかったような気がする。一年先は決まってきましたかね。

門間 うち(シードホール)は配給ではなく劇場の側でしたけど、一年先は決まっていなかったですね。せいぜい半年ぐらいでしたか。

井関 ですよ。そのくらいのスパンですよ。

門間 うちが映画専門ではなかったのです。準備に時間のかかる展覧会とか演劇の予定が先に決まるのです。その間を調整している感じだったので。本当に埋め草じゃないですけど、何かちょうどいい映画はないですかとこっちが配給会社にお願いに行ったこともあります。

井関 そのくらいのあれでしたから、今みたいに本当に一年

先が決まっていると。今は、その次のお正月まで決まっていますからね。そんなことはなかったような気がしますね。

ドマーニグ ちなみに、最初に宣伝部に入って担当した映画は憶えていますか？

井関 アルバイトのときにやった最初の映画はよく憶えているんですけどね(笑)。「黒いチュールリップ *La Tulipe noire*」(一九六四)というつまらない映画で、アラン・ドロン *Alain Delon* (一九三五)が出た。

斉藤 そうですよ。

井関 つまらないフランス映画なんですけど、それはよく憶えています。渉外部だったときは、ソ連映画の『戦争と平和 *Borina u wupj*』(一九六七)というのをやったのを憶えていますけど、宣伝部に入って最初って何だったろう。でも、さっき言われたパゾリーニの『アポロンの地獄 *Edipo Re!*』(一九六七)というタイトルをつけましたけど、それの。

ドマーニグ それは井関さんが付けたタイトルだったのでですか？

井関 いや、僕が下っ端の頃です。「アポロンの地獄」なんて嫌な題名だなと思つたのを非常によく憶えていますよ。つまらん題名だと。それから先ほど言い忘れてましたけども、ダブルフィーチャー(二本立て)の時代でしたから、東京、大阪、京都、神戸以外は全て二本立てです。あと横浜も一本立てだったか。そのくらいですね。

ドマーニグ さっきおっしゃった封切館は、その時点で既に一本立て興行だったのですね。

井関 それは一本立てです。いわゆるロードショーと呼ばれているのは一本立てです。でも、それに必ずくっついて、昔は割に強い映画を二本、配給会社に関係なくくっつけてやっていたんですけど、ライバル会社に儲けさせることはないじゃないかというので、二本目の併映作も全部自分のところで用意するようになったんですよ。それがうまく映画館に出てヒットでもしければ皆さん満足なんですけど、聞いたこともないような映画で、それが割に有名な映画にくっついて出てくるわけです。

配給会社としてはそれでも一本ですから、地方から上がる収入は有名映画と全部折半にするわけです。そうすると収入が減りますから。当時からぼつぼつ始まりましたが、MG(ミナムギャランティー)で映画を買うときにはオーバーレイジ *orange* といまして、ある一定の金額を超えると外国にお金を払わなければいけなくなりますが、それを払わなくて済むんです。その二本立ての調整によって。極端な場合は二本立ての一本の方を高く、三〇パーセントで、こっちは二〇パーセントみたいなことをやりましたから、いい加減な時代ですよ(笑)。

ドマーニグ そのときはアメリカの大手が日本でも配給をやっていたのですが、六〇年代中期以降は東和で、ヘラルドは二番手ぐらいの大きさになっていったと思います。東和とヘラルドの関係はどうでしたか。ライバルとしてかなり意識していたの

ですか。

井関 それはもう意識してました。大ライバルですから。別に憎いとかそういうことはなかったですが、個人的にはみんな仲が良かったですから、東和とも仲良かったですけど、意識してました。特に社長の古川さんがめちゃくちゃ意識しているもんだから、意識せざるを得なくなりました。それはさつきちよつと言いましたけど幾つかの事件がありまして、一番大きな事件は『地下室のメロデー』という映画に関してです。

ドマーニグ どういった事件ですか？

井関 アラン・ドロンの人気が出始めたので、『地下室のメロデー』が争奪戦になったんですよ。ヘラルドと当時松竹の子会社になった映配と、まだ東宝東和になる前の東和の三社。三社しかなかったんですけどね。もう一つ、大映の流れの東京第一フィルムというのがありましたけれども、この三社が大手の中心で、しかも、その時代はなぜかハリウッドが弱かったです。ですからインディペンデントの東和、ヘラルド、松竹映配という三つが争ったわけです。

そのとき、今でもある外配協（外国映画輸入配給協会）という組織があり、そこでみんなで価格協定をしたのです。買い付けでの無駄な競争をやめよう。今考えると小さな数字ですが、一〇万ドルを超える映画に関して、みんな一〇万ドル以上出さない。何となく外配協でそういう方針が一応決まっています、皆さん無駄な価格競争をするのをやめましょうという一種

の紳士協定なのか、何かはよく分からないですけど、できた。ところがヘラルドがそれを破って買っちゃったんですよ（笑）。十八万ドルか何か出して買っちゃったんですよ。古川さんに言わせれば、そんなの別に決まり事じゃない、目標だったということなんですけど、外配協から言わせると、許さん、違反だ。結局、古川さんは敗退しまして、東和、松竹映配、ヘラルドの共同配給ということになったんですよ。「お金は一銭も出してないのに何で共同配給なんだ」って古川さんは怒るわけですね。そのとき川喜多長政（一九〇三〜八二）さんから、「古川さんは名古屋の田舎っぺだ」とすごい罵られたらしいです。それ以来、古川さんはその屈辱をずっと感じてるから、東和だけはもう許せない。僕らはもちろん東和とはライバルですけど、現場的には別に仲は悪くない、仲良かったんですけど、仲良くしてるのも嫌なんです、古川さんは。結果的にライバル心はすごくありましたね。

ドマーニグ 他にはどんな事件がありましたか？

井関 東和や映配とけんかした事件というのは結構あったんではないですけど、一番大きくやったのはその事件と、それから東和の神経を逆なでするようなことは幾つかやりましたけどね（笑）。『キングコング King Kong』（一九七六）対『カサンドラ・クロス The Cassandra Crossing』（一九七六）とか、そういうことをやりましたけどね。東和が『キングコング』を持ってきたときに、こっちは『カサンドラ・クロス』というつまん

ない映画をぶつけて、『キングコング』の片足にでも食らいつくとか言って、とにかく二大作の対決モードというのを作り上げてですね。

ドメーニグ 『ウェスト・サイド物語 West Side Story』
(二九六二)もそうだったのですね。

井関 『ウェスト・サイド物語』はメジャーでしたから。

ドメーニグ 東和じゃないですけど、ヘラルドはロシア映画をやっている、かなり短めの、七〇ミリの映画で。短い七〇分の映画だったら一日で何回も興行できるといっているので、そこは成績がほぼ一緒だったと聞いたことがあるのですが。

井関 やりかねないですね、ヘラルドだったら(笑)。何でもやりましたからね。ポルノから。ハードコアなポルノはやらなかったけど、ソフトポルノはやりましたね。本当にくだらない映画をやってますしね。B級も本当に数限りなくやりましたから。

ドメーニグ お正月興行、ゴールデン・ウィーク興行が一番勝負になったのですか？

井関 そうですね、当時は正月とゴールデン・ウィークが書き入れ時。日本は昔から興行界は二月と八月は悪いという時代が長かったんですけど、ご承知のようにクーラーが映画館に導入されてから八月が良くなったんですよ。ですから稼ぎ時というのは正月、いわゆる冬休み、それから春休み、学校が休みの時期ですね。

斉藤 そうですね。子どもと一緒にいくとね。

井関 ええ。それとゴールデン・ウィークなんですけど、結構早くに駄目になりましたね。最後まで残ったのは、やっぱり学校の休みの期間ですね。

ドメーニグ ゴールデン・ウィークが駄目になったのはなぜですか？

井関 一つは、やっぱり家族でどこか行きましよう。斉藤 旅行に行くんですよ。

井関 映画館に行かなくなりました。みんな生活にゆとりができて。どこか旅行に行くとか、そっちの方が中心になっちゃったんでしょうね。

斉藤 六〇年代は外国旅行に行くなつたんですよ。まだね。

井関 なかつたですね。

ドメーニグ 外国は、まだ自由に行けなかつた。

門間 「ゴールデン・ウィーク」はそもそも映画業界の言葉ですね。

井関 映画業界の言葉ですね。作ったのはね。

ドメーニグ 公開された作品で予想しなかつたけれど案外うまくいったとか、あるいはその逆の例とかはありますか。

井関 いっぱいありますよ。来ると思ってた来なかつた映画はもちろんありますけど、来ないと思ったら来た映画の方が印象に残ってますね。

ドマーニグ 例えは？

井関 例えは『ラストコンサート *Dedicato a una stella*』（一九七六）という映画がありましたね。それこそ『カサンドラ・クロス』にくつつけるためにやったんじゃないかな。ヘラルドがお金を出しましてね、イタリアで映画を作らせたんですよ。それでできてきたのが『ラストコンサート』でしたね。今の韓国映画みたいなストーリーなんです。

斉藤 メロドラマですか？

井関 メロドラマというかね、難病ものなんですよ（笑）。

斉藤 何か分かるような気がする（笑）。『ある愛の詩 *L'ave Story*』（一九七〇）みたいなものですね。

井関 そうそう。難病にかかって、中年の挫折したピアノストを応援して立ち直させるみたいなね。それで女の子は死んでいきますみたいな。

ドマーニグ 今でもよくもありそうな。

井関 本当に今もよくある話で、韓国映画に多いんじゃないかと思うんだけど。本当にね、つまらない話なんですよ。

僕が宣伝プロデューサーとして担当することになって、何かつまらない映画だなと思って、それを作ったイタリアの日本人に、何でこんなくだらないもんを作るんだと、恥ずかしいからやめると、ヘラルドの名前に恥じるぞとか悪口を言ったんですよ。その後に宣伝部長もやった坂上直行と二人で観てね。つまらないし、売りどころないし、どうでもいいよと。これは別に

『カサンドラ・クロス』にくつついて、地方で二本立てになつていくもんだからどうでもいいやと、何にもやらなかったんですよ。本当に何もやらなかった。封切り一ヶ月前くらいになつて、やつぱりなんぼなんでも、ちよつとやったふりをしないとまずいからって。それで主演女優を呼んできたけど、それだけで。そして、映画があたつちやったんですよ。そのときにくづく、僕は宣伝部でいい宣伝とか悪い宣伝とか言ってるけど、宣伝なんか何の関係もないじゃないかと、何もやらなかったってお客は来るんだと思いました。本当に。

ドマーニグ 宣伝だけじゃない。

井関 さつきローランドさんに、宣伝部は何をやってるのかと本質的なことを聞かれると、ちよつとドキッとするんですよ（笑）。何やったのが、よく分からないんで。

それが大ヒットしました。これもいまだに憶えているんですけど、いろんな事件の一つで、それから何ヶ月かたつて、岐阜で高校生が投身自殺をした。その遺書に、『ラストコンサート』を観て感動して、私は死にますとあって、本当に死んじゃったんです。それで、「週刊新潮」にちゃんと映画の題名まで出した記事が出て。遺書本体は出ませんけど、遺書に書かれてる幾つかの抜粋みたいなのが出て。それを見たときに、あれだけバカにしていた『ラストコンサート』がヒットして、なおかつそれを観た子が、他にどういふ背景があったかは知りませんが自殺するというは、映画ってバカにしちゃいかんなどつくづく

反省しました。その後も結構バカにしていますけど(笑)。

ドマーニグ 逆の例もありますか? これはきつと当たると思ってた失敗した。

井関 僕の唯一の自慢はですね。唯一の自慢と言ったらおかしいけど、一つの映画に対して、この位はいくだろうという想定がありますよね。自分の中でいるんなことを考えて、みんなには最低ここまでいきますと言ってるものとは違って、自分の中で本当の最低ラインがあるんですよ。どんなに悪くてもここまではいくだろうと。自分の中に計算がある。公表しませんがね。それには映画館であるとか、周囲のライバルの状態であるとか、映画のクオリティーの問題であるとか、いろんな要素が相当数重なってくるわけです。それを別に今みたいにデータ化してやってるわけじゃなくて、自分の頭の中に入ってるデータでもって判断するんです。

自分の作った最低ラインを下回ったことって、今まで一回もなかったんです。ところが数年前に作りました『レイン・フォール 雨の牙 Rain Fall』(二〇〇九)という映画が、僕の思ってた最低ラインを下回ったんです。生まれて初めて。すごくショックを受けましたね。それまでは、人から見たら失敗だとしても、自分から見たらこの最低ラインは絶対大丈夫というのは、全部クリアしていたのです。ただ、ものすごく低いのがありますよ。映画がどうにもならない場合は宣伝費を使わないという計算をするんです。宣伝部の場合。これはやっても無駄だったら宣伝

費を使わないという決断をするしか手がないんです。どうにもやりようがない映画があるんですよ。映画のクオリティーは悪いわ、ストーリー的にもフックがないような。

ドマーニグ そこは宣伝マンの見せ所。アイデアが。

井関 ありますね。

ドマーニグ 七〇年代になると、日本の映画業界も外国映画が中心になっていますよね。そこでいろいろ話を聞くと、派手な宣伝があったようです。ヘラルドは『コンボイ Conroy』(一九七八)という映画の宣伝で、アメリカから十数台の大きなトラックを借り出してきて、しかも日本では許可が下りなくて運転できなかったという(笑)。

井関 そのとおりです。

ドマーニグ そういう派手と言いましょうか、お金をかけて宣伝をするとか。その頃特に記憶にある変わった宣伝の仕方はないか?

井関 映画はろくでもないんだけど、何か大きくやってヒットした映画に、『コンボイ』もその一つなんですけど、他にも『アマゾネス Le guerriere dal seno nudo』(一九七三)とか『バラキ The Valachi Papers』(一九七二)と。

斉藤 チャールズ・ブロンソン Charles Bronson (一九二一〜二〇〇三)のですよ。

井関 そうそう。そういうような映画があるんです。これが全部共通しているのは、お客さんに事前に見せてないんです

よ。自分たちも、実は観てないんです。観てないというより間に合わないんですよ。これは多分僕は、その頃の社長とか原さんなのかもしれないけど、その辺の策略にはまってると思うんです。多分、彼らは観てるんですよ。見せちゃうとみんなのモチベーションが落ちると、だから見せるのをやめようとしているんだと思うんです。なぜかというところ、『コンボイ』は、僕はそういう判断をしたんですよ。これは見せるのやめようと、社員にも見せない。まして宣伝部には見せない。

門間 試写もしないのですか？

井関 もちろんしない。

斉藤 そんなことが可能だったのですね。試写しないなんて。井関 とにかく間に合わない、映画が来ない。何とか初日には間に合わせるから、ぎりぎり初日の前の日にジャーナリストに見せる試写もやろうと。というので口コミを逆封じして、イメージだけで、十六輪トラックが何百台と集まってわつとやるといって、あのサム・ペキンパー Sam Peckinpah (一九二五～八四) だよと(う)ことだね。

斉藤 期待値を高めるのね。

井関 期待値を高めるのをずっとやっていっているわけです。それをそのまま最後まで期待値だけでやっていっちゃう。宣伝マンというのは、やっぱりウソをつくのはなかなかね。分かるんですよ。やっぱり信じ込んでないと駄目なんです。というので、『コンボイ』なんかは全部見せませんでした。

『バラキ』や『アマゾネス』の頃は、僕はまだ単なる宣伝プロデューサーでしたから、逆に誰かが見せるのやめようと決めて、僕は見せられなかった方の分類に入ってるのかもしれないけど、とにかくぎりぎりまで映画ができないというケースが、本当にできなかったのか、それともウソをつかれていたのかは分からないけれども、少なくとも『コンボイ』に関しては、できていたけど見せなかったということは事実です。

ウソをつくというのは割合簡単なことで、宣伝マンはウソをつく宣伝を一ぺんやってしまうと技能が落ちるんですよ。映画を見て、売りどころを考えて、一生懸命どうやってやるかというところをかなり考えなければいけません。もしくは感性の問題ももちろんありますけど。ウソをつくというのは、実に簡単なことなんです。考えなくて済むんですよ。ウソをついちゃうと宣伝マンはすごく楽になります。そうすると、次の映画もまたウソをつくんですよ。ウソをつくと癖がついてるとね。

ドマーニグ 信頼性が。

井関 どんどん質が落ちてくる。宣伝の質、宣伝マンの質が落ちてくる。僕は残念ながら、今の宣伝マンはみんなそうなっちゃっていると思うのです。自分たちの質を高めないと、やっぱり映画って駄目なんです。特に宣伝に関して言えば。もちろん専門家にはなかなか敵わないですけど。専門家といういろいろな方がいて、一番代表的な例で言うと、『地獄の黙示録 Apocalypse Now』(一九七九)をやったときに立花隆(一九四〇

（ ）が「諸君！」という雑誌に論文を書いた。今それは文庫本に入ってますけど、すごい文章を書いたんですよ。それを読むと、要はわれわれ宣伝マンは何も分かってなかったんだということがよく分かるのです（笑）。それはやっぱりすごいわけですよ。フレイザー Sir James George Frazer（一八五四～一九四二）の『金枝篇 *The Golden Bough*』とかアーサー王伝説から何から全部網羅してて、一体コッポラ Francis Ford Coppola（一九三九）は何を描きたかったのかを立花隆が見事に分析してるんですよ。それを僕らは後から読んでるのであって、もっと早く教えてくれればいいのにつて（笑）。

やっぱり、そういう人たちにとてもでも敵うもんじゃないです。後から慌ててフレイザーの『金枝篇』を読みましたよ。読んだけどよく分かんないんですよ（笑）。アーサー王伝説もうつすらとしか知りませんし、やっぱりすごい人がいるもんだと思います。とてもかかないませんが、それに少しでも近づくと努力をしないと宣伝というのはできないものだと思っておりますね。

ドメーニグ その頃の、例えば映画評論家と宣伝は、今の映画雑誌を見ると、ただの宣伝文句の延長線上に映画雑誌とというのがありますが、当時はもうちょっと映画評論家にはアイブもあったし、場合によって対立することもあったのではないかと思います。

井関 それは相当ありましたね。

ドメーニグ 井関さんは、映画評論家とはどのように付き合っていたのですか？

井関 それも全く対等でした。今は割に媒体を持つている人が偉くて、宣伝マンは低い。変な言い方ですけど、出入り商人みたいなになっちゃっているんですけど、全く対等だと。向こうがそう思っているかどうかは知りませんが、全くそう思っていました。

その当時の利点がありました。今は、情報がみんなじかに取れるじゃないですか。僕らの頃は、宣伝部というより会社を通さないと情報が行かない仕組みになってるから、情報はわれわれの方が持っているわけです。感性は別として、情報はわれわれの方が持っているということがあったので、こちらの都合のいい情報だけ出していくという作業ができたんですよ。批評家の方も、いろんな情報を聞くためには宣伝マンを大事におかないとちゃんと情報が聞けないという状況がありますので、そういう時代的な問題もあったんじゃないですかね。批評家がいなくなると、リポーターしかいなくなってしまうというのが、残念ながら今の。

ドメーニグ 肩書きでナビゲーターとか、副音声をやる人とか（笑）。

井関 ええ。でも、そうやってきたでしょ。僕ら映画を作ってる商売から見ますと、やっぱり映画を作ってる側は、宣伝をやっても同じなんですけど、けなされると嫌なんですよ。

斉藤 そうですよ。

井関 どうであろうと。この映画の悪いところぐらい、分かっているわけですよ。でも、目をつむっているわけですよ(笑)。それを改めて言われるとね、別におまえに言われなくたって分かっているよと言いたくなるんですよ。でも、気が付いてないことを言われると、すごく嫌だけど、それは参考になるんです、なるほどとね。でもそういう人がすごく減ってきた。前はそういう人たちがいたような気がする。

リポーターというのはこっちサイドに立ちますから、宣伝マンとしてはそういう人を抜かっている方が楽なんです。向こうサイドで批判的な目で見るとは嫌いですね。でも、今は本当になくなっちゃった。僕らがいけないんだけど、僕らの世代からそういうのがいなくなってます。ぼつぼつリポーターになりつつありますよ。僕らの上は、いい悪いは別として、佐藤忠男(一九三〇〜)であるとか萩昌弘(一九二五〜八八)であるとか、そういう人たちが出てきた。なおかつ津村Q(秀夫)(一九〇七〜八五)であるとか、新聞の批評欄もかなりちゃんとしたのがあったし。宣伝と批評家との癒着が始まってからでしょうね。それと、やっぱりテレビという媒体ができたのが大きいかな。それで淀川長治(一九〇九〜九八)さんや萩昌弘さんのようなスターが出たということも大きいかもしれませんね。小森和子(一九〇九〜二〇〇五)とかね。淀川さんなんかはずっとあのスタイルを貫いたからいいけれども、どっちかというところと批評とい

うよりは、やっぱりリポーター風の人でしたからね。

ドマーニグ 六〇年代からテレビが大きな力になっていると思いますけど、特に七〇年代以降、テレビは映画宣伝にもかなり変化をもたらしたと思います。

井関 もたらしめていますよ。

ドマーニグ 新聞とかポスター、チラシ中心から、どんどん映像の宣伝になっていったと思います。ヘラルドは日本ではかなり早い段階でタイアップを。

井関 そのとおりです。原さんがバイオニアです。

ドマーニグ テレビのコマーシャルで、他の会社とタイアップして映画の宣伝と商品の宣伝を一緒にやっていたのです。

井関 それは一生懸命やりましたよね(笑)。多分この映画業界の中で最初にやったのが、さっきも話に出てきた『昨日・今日・明日』という映画で、小野薬品と組んだ。

斉藤 製薬会社？

井関 そう、薬屋さん。

ドマーニグ 精力剤の？

井関 ええ。精力剤(笑)。

斉藤 そうか(笑)。マルチェロ・マストロヤンニ Marcello Mastroianni (一九二四〜九六)のね。そうか。

井関 ソフィア・ローレン Sophia Loren (一九三四〜)の、こんなお腹を。

斉藤 そうか(笑)。

井関 今は絶対できないですよ、肖像権の問題とか何とかが全くクリアされているかどうか分からないですから。その頃はそういう知識すらなかったわけです。肖像権とか著作権を守らなきゃいけないという発想すらないから勝手なことをやっていたわけですよ。映画は勝手に切りますしね、音楽は入れ替えまじしね、むちゃくちゃなことをやっていたわけですよ。

斉藤 音楽も入れ替えちゃうんですか？

井関 音楽なんていっぱい入れ替えましたよ。僕は前科何犯だ？（笑）。これも多分原さんが始めた。『夜霧のしのび逢い』*Ta kōkuriwa gurūpa*（一九六三）なんかが代表でしょうね。

斉藤 それはやっぱり、この音楽は気に入らないからみたいなことですか？

井関 そうそう。この音楽気に入らないし、こっちの音楽の方がいけるとか。レコード会社と結託して、いけそうな音楽を使おうよと、滅茶苦茶な話でした。

斉藤 それは本国の方には言わないで？

井関 もちろん言わないです（笑）。

門間 それでプリントというか、音ネガから作るわけですから、お金がかかりますよね。

井関 お金はかかりますね。

ドマーニグ 日本だけでやったわけじゃない。イタリアとかではしょっちゅう。

斉藤 吹き替えするからね、イタリアとかドイツなんかはね。

だから、そのときにみんな替えちゃうのはありますね。

井関 アメリカのメジャーなんかはさすがにうるさくてなかなかやれなかったんだけど、その当時僕らの買ってくるやつは買ってきた俺たちの方が偉いんだみたいなことで勝手にやりましたけど。疑いもしなかったですね。今は何もかも全部ブルーバルが必要だといってやりますけど。

ドマーニグ そういうタイアップという形でテレビのコマーシャルになったり。それ以外にも新しい宣伝方法というのは出てきたのですか？

井関 新しい宣伝方法というのは、あんまりなかったような気がしますけど。方法として結局使うものはパブリシティと称する無料の批評なり紹介なり、メディアを使った部分と広告ですね。そのアドバイジングにしても、基本的にはツールの類いかしなくて、新聞広告であるとか、ポスター、チラシの類いと、それからテレビの広告。もうちょっと広げるとラジオの広告というのもあったのかもしれないけど。

ドマーニグ 映画は映像で、ラジオでは何も見えないのですが、映画をどのように宣伝していたのですか？

井関 だから音楽が必要なんです。当時はラジオの力が結構強くて、文化放送で「ユア・ヒット・パレード」（一九五五〜七六）という番組がありまして、そこで『エデンの東*East of Eden*』（一九五五）の音楽が十一月トップだったという記録があるくらい、映画音楽はその頃まだまだ主流だったんですよ。

齊藤 音楽は本当に主流でしたものね。

井関 僕らがやった終わりの頃、つまり一九九〇年代くらいからか、映画音楽が全く売れなくなった。全然駄目になった。それが近年、ここ五、六年、映画音楽がまた少し戻ってきているという時代になってきてますよね。

ドマーニグ なぜその時期に売れなくなったと。

井関 何ででしょうね。あの頃は外国から全ての音楽が入ってきているわけじゃなくて、制限ということではないけど、選ばれたものしか入ってこない時代ですから。例えばベストテンなんていっても、入ってくるのは全部で一〇〇曲くらいしかなくて。その中のベストテンだったと思うんですよ。ところが、今はやたら入ってきますから。十何年前に駄目になっていたときは、他の音楽がやたら入ってきますから、映画音楽というくくりでのもの、特にインストウルメンタルだけっていうのは非常に当たりにくい状況になってきたんでしょいかね。

齊藤 フランシス・レイ Francis Lai (一九三二)とか、作曲家ですごく流行ったときがあった。

井関 ありましたね。

齊藤 ニーノ・ロータ Nino Rota (一九一七〜七九)とかフラ
ンシス・レイ。

ドマーニグ エンニオ・モリコーネ Ennio Morricone (一九二八
〜)とか。

齊藤 モリコーネはちょっと後なのだけど、『白い恋人たち

13 jours en France』(一九六八)でしっつけ、フランシス・レイは。

井関 そうですね。『男と女 Un homme et une femme』(一九六六)とか。

齊藤 あの辺りからじゃないですか。普通の家庭でも映画音楽全集みたいなのがね。うちも買ってましたものね。

門間 九〇年代になるとリバイバルでCD化されたり、改めてマニアックなジャンルに成長したり。

井関 そうですね。

門間 実はヘラルドの配給した『ジョアンナ Joanna』(一九六八)のサントラのCDが出ているのは日本だけです。

井関 そうですか。

門間 昔、六本木のWAVEは外国の音楽関係者が仕入れに来るぐらいの品揃えで、日本でしか出ない自国の音楽のCDを買っていくみたいな時代があったのです。

ドマーニグ この『ジョアンナ』のパンフレットは、LPレコードのジャケットの形で、面白いね。

井関 それはレコードではなくて、映画のパンフレットなんですか？

門間 これはリバイバル公開のときにヘラルドが作ったパンフレットです。

井関 そうですか。僕はまたLPレコードを持ってきたのかと思っていました(笑)。

門間 この頃のヘラルドは旧作のリバイバルのときにすごくお洒落なパンフレットを作っていました。『パリとどこどころ Paris vu par...』(一九六五)とか、『バーベレラ *Barbarella*』(一九六八)なんかも。

井関 これは、篠崎がやったのかな。寺尾がやったのかな…。九三年だったら篠崎だな。こんなことやっただ。

門間 『007/カジノロワイヤル *Casino Royale*』(一九六八)をこの後うちでリバイバルしたときも同じスタイルのパンフでやりました。

井関 随分お金がかかってますね。

門間 ちょうどヘラルドの持っていたアメリカン・クラシックの作品リストからシードホールにオフアーがあった頃です。ハンフリー・ボガート *Humphrey Bogart* (一八九九〜一九五七)と早川雪洲(二八八六〜一九七三)共演の『東京ジョー *Tokyo Joe*』(一九四九)もシードホールの閉館前くらいにヘラルドの配給でやったのです。それがうまく当たれば、日本ロケしたハリウッド映画を連続的に公開しようかと思っただけですけど、入らなかつたですね(笑)。

井関 でも『東京暗黒街・竹の家 *House of Bamboo*』(一九五五)なんかは、そのリストに入っていないなかつたでしょ？

門間 『竹の家』はなかつたです。

斉藤 『竹の家』は、結構最近だよ。いわゆるちゃんと公開になったのは。

門間 劇場公開じゃなくて、DVD化かな。

井関 しかし、皆さん偉いな。ちゃんと持ってらっしゃるんだな。僕は情けないことに何にも持ってない。ローランドさんが持ってらっしゃる読売映画広告賞っていうやつもね。

ドマーニグ 私は門間さんと違って洋画は弱いんですよ。専門は日本映画なので。

井関 でも読売映画広告賞って僕らにとってはすごいありがたい賞で、現金二〇万円をくれるんですよ。会社にお金を入れませんで、もらってきたら宣伝部でそれを使って。

ドマーニグ 残りはポーナスで。

井関 ポーナスじゃなくて、忘年会をやったり、宣伝部で旅行に行くときに使ったりね。読売映画広告賞はうれしかったですよ。(笑)。

■アニメーション映画の製作

斉藤 『クレオパトラ』(一九七〇)を中心に長編アニメーション映画をプロデュースされたというのはどんな感じだったのか、経緯を伺ってよろしいですか？

ドマーニグ 七〇年代に「アニメラマ」と銘打って。

井関 「アニメラマ」というキャッチフレーズを聞くと、何かちよつとこそばゆい、恥ずかしい感じがすごくするんですけど

どね。

当時の映画界の状況を言いますと、日本映画はその当時は四つの会社に限られていまして、外国映画の配給会社が他に、中心的には三つありました。その辺が独占しているんですが、外国映画の会社が日本映画をやることはタブーだったんです。やっつてはいけない状況だったんです。だからヘラルドは日本映画ができません。

当時のヘラルドは外国映画を随分ヒットさせまして、ある勢力を持っていたんですけども、外国映画の配給をやるというのは非常にルーティンな仕事で、つまらなくなってしまうのです。四、五年やるとつまらなくなっちゃうんですよ。全然面白くない。つまり、いつもやっていることは同じだと。そういう中で、みんなの気分を盛り上げるためには、やっぱりクリエイティブなものに参加していかないとならないだろうということ、そんな状況の中で、アニメーションなら許されるだろうということ、アニメーションを手塚治虫（一九二八〜八九）さんと話して『千夜一夜物語』を始めた。これを洋画チェーンで、外国映画の映画館でかけるということをやったわけです。ですから、当時の映画界の状況がここかなり反映しているのです。一九六九年に公開される三年前ぐらいからこの話は進んでいて、一九六九年の六月に公開してヒットしたんです。正直、そんなにヒットすると誰も思っていなかった。「アニメラマ」っていう名称も安易な付け方だなという感じが正直なところする

んですけど。

当時の手塚治虫さんは人気絶頂から少し落ち始めて、いろいろ苦労していた頃です。虫プロは『展覧会の絵』（一九六六）という非常に立派なアニメーションを作っていたんですが、手塚さんとしては、デイズニーを超えるとは言わないまでも、デイズニーに並ぶアニメーションを作りたいとずっと思っていて、当時デイズニーはフルアニメーションで、例えば虫プロが作ったテレビアニメの『鉄腕アトム』（一九六三〜六六）とかはカラーになつたばかりで、それまではモノクロをやっていたわけです。カラーになつたばかりで、しかもいわゆるリミテッドアニメーションという、ご承知と思いますけど日本のアニメの特色なんです。例えば、割に恥ずかしいことだと思っていました。例えば口だけバクバク動いたりというリミテッドアニメーションで、フルアニメーションではなかったんです。

フルアニメーションというのは、一応定義としては、フィルムは一秒間に二四コマ動くのに対して、二四枚の絵を描いて一枚一枚撮影していくのをフルアニメーションと言います。それを十二枚、つまり半分にしたものまでが一応フルアニメーションと呼べるものなんです。テレビアニメですとこのくらいの大さのセル画に描くんですけども、映画館用ですとさらに四倍の大きさのセルに描いていくという作業があります。手塚さんとしては、デイズニーを抜くとは言わなくても、一歩でも近づきたかった。それで短編で『展覧会の絵』というムソルグス

キーの音楽を使って、『展覧会の絵』っていう曲はもともと展覧会の絵からヒントを得て作曲しているんですけど、それをさらにアニメ化するという非常に不思議なものを作っている。そういう実験を手塚さんはされていた。

漫画の人氣も下がってきていましたが、虫プロは手塚さんの一種の道楽みたいなものをやっていたために経営状態が非常に悪くなっていったんですね。それで、このヘラルド映画からの申し入れに飛び付いたというところもあって。

斉藤 では、もともとはヘラルドの方からの企画だったんですね。

井関 そこはちょっとよく分からないんですけども。そういう両方の状況が。

斉藤 思惑が一致したんですね。

井関 そうですね、思惑が一致したんですね。それで『千夜一夜物語』をやり始めた。「アニメラマ」は、大人のためのアニメーションと銘打ってですね。それまで手塚さんがやっておられたファミリー向け・子ども向けと全く違う、ちょっとエロティックなものを作るといのが手塚さんの意図だったんです。

斉藤 最初から手塚さんが、『千夜一夜物語』という企画を持ってきたんですか？

井関 手塚さんからというか、虫プロから出しました。監督は山本映一（一九四〇）さんという方で。

当時のアニメーション制作というのは幾つかの順番がありま

して、今は多分やり方が違っていると思いますけれども、キャラクターデザインという、普通の映画でいうキャストینگに相当するものをまずやって、これをやなせたかし（一九一九～二〇一三）さんがやられて、そしてシナリオがありまして、そのシナリオから絵コンテというコンティニューイティを描くわけです。これは絵の初めと終わりの動作を描く。原画でアクションの初めと終わりを描いて、その間を動画の担当がつかないで動くようにする。それを今度はトレースと言いまして、セルロイドに写す、白いあれをコピーする作業を全部しまして、それをセルロイドの裏側から色を塗るわけです。

テレビアニメですと、大体一七〇～一八〇色でやっていたんですけど、『千夜一夜物語』と、その前の『展覧会の絵』も六〇〇色くらい色を使っています。というのはなぜかといいますが、色というのは混ぜられないからです。混ぜると色が変わってしまう。ここは何番の色というのが全部決まっています、それを全部塗らなきゃいけないという気の遠くなるような作業なんです。手塚さんは原案をやり、シナリオも書き、もう一つ重要な役割の絵コンテを描かなければいけない。そういう作業で二年半くらいかけて『千夜一夜物語』を作った。僕はそのときはプロデューサーではなくて、単なる宣伝担当です。でも、一応会社の代表として虫プロと対峙してらんで、まあお目付役みたいなもんですかね。そんなようなことだったんです。僕はそのアシスタントを『千夜一夜物語』のときにやりまして、第

二作の『クレオパトラ』をやるときに担当というものになりました。虫プロと一緒に一年ちよつと仕事をやってまして、半分以上、七割ぐらいは今の西武線の富士見台にある虫プロに通ってました。

ただ、今のアニメーターも相当大変なようですけれども、実は『クレオパトラ』を作つてるときに二人亡くなつたんですね、過労で。

斉藤 過労で？ 制作中に？

井関 制作中に。

斉藤 過酷な現場だとはよく言われますけど。

井関 虫プロに行きますと、ある日突然机の上に花が飾つてあつたんです。本当に。監督もひっくり返つてね。椅子ごと倒れて救急車で病院に運ばれて、もう大変でした。

斉藤 壮絶な現場ですね。

井関 ええ、本当に。『クレオパトラ』のときは僕はそれをつぶさに見てたんですけど。『クレオパトラ』の問題点は、『一夜物語』は一九六九年の六月に公開された。ところがヒットしたもんですから、みんなが次を作れて言ってくるんですよ。それでわずか一年二ヶ月しかないところで、公開が翌年の八月に決まっちゃつてるんですね。

斉藤 それはやはり会社の上層部の判断。

井関 そうです。僕らも素人だからよく分からない。一年ちよつとあればできるだろうみたいな(笑)。すごくいい加減な

ことで、最初は全然気にしてなかつたんです。それで『クレオパトラ』を始めた。

ところが、手塚さんだつてそんな簡単にいくわけじゃない。いくら人気落ちたといっても、手塚さんはその当時『火の鳥』を含めて五本ぐらいの連載漫画を抱えてましたから、大変忙しい。手塚プロつて手塚治虫さんの漫画の方のプロダクションが富士見台の駅の真ん前にあつたんです。二段ベッドが置いてあつて、そこに漫画雑誌の編集者が寝てるんです。原稿を待つてるんです。一枚できるとばーっと印刷所に持つていく。それがいなくなると、手塚さんは次の雑誌のやつを描く。それができるとまたいなくなる。

その中で、『クレオパトラ』の絵コンテを描かなければいけないというのが手塚さんの一番の役割で、これがないと先に進まないという状況だったんですけど、とにかく手塚さんから出てこないんですよ。僕も催促に手塚プロの工房に行きましたけれども、漫画雑誌の編集者たちは強引に手塚さんに描かせることに慣れているんですね。ところが、僕は強引に描かせることに慣れてないわけです。僕は絵コンテ早く描いてくださいとい言に行くんですけど、向こうは別の人間が殺気立っているわけです。そんなこと、とても言えるもんじゃありませんよ。それで、とにかく約十分ぐらいのシーケンスでやろうと思われていたところに、手塚さんの絵コンテが最後までできな

手塚さんが宝塚に行かれたことがあって、追いかけて宝塚のホテルで手塚さんを捕まえて、とにかく何でもいいから絵コンテがアニメーションになったら何枚の絵になるのかと、その条件だけやってくれば全体のスケジュールは何とかなるか。虫プロのプロデューサーと二人で話して、とても八月には間に合わない。そして手塚さんが「分かった。必ず描く。あと二万五〇〇〇枚くれ」と言うんです。僕は逆算して、二万五〇〇〇枚だと八月には出来上がらないけれど、九月の何日かだったら出来上がる。じゃあそれでいいこうということでは僕は会社へ戻って公開を延ばしてもらったんですよ。八月の公開だったのを九月十五日の敬老の日を初日にしてもらったんです。その前に一本、大劇場の一番稼ぐ一番いい八月の末を僕らはなくして延ばした。そこに代わりの映画でマカロニウエスタン、英語ではスバゲティウエスタンと言いますが、ジュリアーノ・ジェンマ Giuliano Gemma (一九三八〜二〇一三)主演の映画を二週間だけかけて延ばしてもらったんです。虫プロのプロデューサーと一生懸命計算して、これなら何とかなるということをやったんですね。

そうしたら手塚さんから出てきたコンテが何と二〇万。とても間に合わない。何が一番間に合わないかという、彩色というんですけど、色を塗るのが間に合わない。それで米山安彦さんという虫プロのプロデューサーと僕の二人で悩みまして、どうやったってこの映画は間に合わない。どうしようも二人でし

ばらく悩んでたんですけど、僕は考えてみれば雇われのサラリーマンで、別に命まで取られることはないだろうと。だから二人で会社を辞める覚悟をしたんです。

だけど、準備は進めてなきゃいけないので、原動画という白い紙に鉛筆で描いているものがあって、それをトレースしてなおかつ色を塗るっていう作業があるんですけど、その原動画の方は何とか間に合うんです。それがあれば長さが分かるので、台詞とかの録音作業ができるわけです。白地に鉛筆で描かれた線のやつを撮影して、後から色がついてくるんだけど、取りあえずそれで音とか音楽の作業を全部先にやろうと。その絵ができてきて、鉛筆で描いている部分が確か十二〜十三分ぐらいありましたが、それをプロデューサーの米山さんと一緒に見ていて、二人でふつと顔を見合わせて「これ使おうか」という話になったんですよ。色は塗ってないけれど、絵はちゃんとしてるしと

いうので。手塚さんに「これを使います。僕は一ぺん日本で一番大きな映画館のスケジュールを変えさせた、もうこれ以上言えない。だからこれを使います」と。そして手塚さんは嫌だと言っているんですよ。そんな中途みたいなものをお客さんに見せるわけにはいかない。そんなことを言ったって駄目ですと、もともとあなたが悪いんだからみたいな話になってすったもんだしてたんです。今思えば『千夜一夜物語』の公開からたったの一年二ヶ月で作ろうなんていうのがそもそも間違いないんですよ。だけど、

その当時はそんなことには全然気が付きませんから。それで最終的な妥協案として、新しく色が塗れたのができてきたら毎週一回取り換えるというのでやったのです。それが手塚さんから出てきた最後の妥協案で、文京公会堂というところで試写をやったんですけど、公開の前日に。しかもその日の早朝にフィルムが出来上がってきたという。先ほど言った十三分くらいの鉛筆画の部分が入ってるんですけども、それでジャーナリストとか批評家たちに見せたら、意外なことに鉛筆画の部分がいいという人がすごくいますね。非常に実験的であるみたいな。ああなるほどね、と。

結局、『クレオパトラ』はそんなにヒットしなかったので五週間しか上映しなかったのですが、四回替えます。色が付いている部分が少しずつ長くなって、最終週にやるとフルカラーのものができました。ですから、フルカラーのものと鉛筆画が入ってるものが存在しています。五パージョンありました。ただ、その当時のフィルムは多分ないでしょう。証拠隠滅していると思うので。今は最後まで色の付いたものしか残ってないんですが、そういうことがあります。

それから手塚さんのもう一つの問題は、他の人たちと違って助手を使わないんですよ。全部自分で漫画を描くんです。ベタという黒く塗る所は他の人たちはみんな助手がやるんですけど、手塚さんはそこまで自分でやらないと気が済まない方だった。だから本当に忙しいんだけど、映画が大好きで、どうい

わけか抜け出すんですよ。監視の目を盗んで、本当によく映画に。僕なんかより全然映画をたくさん観てました。あれだけ忙しいのに年間二〇〇本は観てました。それはすごかったですね。僕は割に有名な監督や有名な人たちとお仕事をさせていたんだんですけども、手塚治虫さんはその中で最もいい方でした。いい監督は人間性がいい人は少ないんですけど、手塚さんは人間性も含めて本当に素晴らしい方でした。僕はその後に大島渚さんとも仕事をやったり、黒澤明さんともやったりけど、お友達になろうとは全く思わなかったですよ。でも手塚さんはお友達になりましたかったですね。

もう一つ余談ですけど、『千夜一夜物語』が完成披露された日に手塚さんにお子さんが生まれて、お子さんに『千夜一夜物語』の「千夜」と書いて「千夜子」（正式な表記は千以子）と名付けたのを非常によく憶えていますね。

櫻井 外国映画を扱ってる会社でもアニメーションを作ることは許されるからアニメーションを選んだという話だったと思います。当時東映動画という大きな会社があったと思うんですけども、なぜ東映動画ではなくて虫プロと作られたんですか？

井関 東映動画は東映の関連会社だからです。

櫻井 そこには話を持っていけない。

井関 いけないですね。東映動画に手を出したら、東映からもう……

櫻井 怒られるということですね。完全に虫プロから出て、ヘラルドはそういうものを作ることは考えてなかったのですか。

井関 ヘラルドはアニメーションを作りたいと言ったと思うんですけど、もう虫プロに預けてましたね。『クレオパトラ』のアイデアも、『千夜一夜物語』のときに幾つかの候補の中にあっただと思います。『千夜一夜物語』は「アラビアンナイト」ですから、ちよつとセクシーな素材もあるということで多分候補に挙がったんだろうと思います、山本暎一さんではなくて、多分手塚さんから出たんだろうと思います。最初の方は、『クレオパトラ』は手塚さんの案であつたことは憶えています。

当時現場にいて、アニメーションの監督って何をやっていいのか全然分からなかったんですよ。なぜかという、キャラクターデザインがいて、脚本があつて、絵コンテを描く。監督って何をやるんだろうと。つまり、実写の映画ですと役者に演技をつけて、こややれ、ああやれと言ったりすることがある。だけどアニメーションの監督って何もしてないじゃないかと思つて、山本暎一さんに聞いたことがあるんですよ、真面目に。したら山本さんが、「みんながどんどんぶつ倒れていくときに、最後まで立っていること」だと言つたんですよ。感心しましたね。ああ、なるほど、そういうことかと（笑）、すごく感心した。

先ほど言ったように二人亡くなつたんですけど、その他もほとんど倒れていきますから。バタバタと。山本監督自身も救急車で運ばれたりしちゃいましたけどね。そう言われてから見ると、起きてるんですよ。みんながこうなっているのに起きてる。すごいなと思ひましたね。

門間 山本さんはその顛末を自叙伝の『虫プロ興亡記…安仁明太の青春』に書いてますね。

齊藤 手塚さんはその中でも、倒れないんですか？

井関 手塚さんは虫プロの現場にはほとんど来ない。手塚プロで雑誌の方に捕まってるから。手塚さんと僕は一年半くらい一緒に仕事をしたんですが、お会いしたのは全部でせいぜい四五時間か、もうちよつとあるかな。十時間はなかつたんじゃないかな。もうちよつと長くいたら手塚さんの嫌なところも見つかったのかもしれないけど、本当にいい方でしたし、本当に映画が好きでよくご覧になってましたね。

齊藤 どんな映画を？

井関 何でも観ますが、どつちかつて言うと、今でいうミニシアターのような芸術映画の方が多くて、あんまり派手な映画とかコマージュの映画はそんなに観なかつたですね。でも創作の参考には相当なつていたと思いますよ。手塚さんが映画的手法を漫画に持ち込んだことは事実です。画面転換のやり方とかは、手塚さんはかなり映画の影響があつたんだろうと思ひますね。

櫻井 『クレオパトラ』が五バージョンあつたということでしたが、手塚さんは『千夜一夜物語』も劇場公開版より長いバージョンがあつて、そのフィルムは燃えてしまったと語つてい

るんですが、長いバージョンはご覧になりましたか？

井関 いや、僕はそれは全く記憶にないんですよ。長いバージョンはあったのかな。手塚さんがおっしゃったのならそうなんでしょうね。燃えてしまったというのは？

櫻井 横田のスタジオにあったのが火事で焼けてしまったと語ってらっしゃるんですけど。

井関 それは手塚さんが何か言い訳してるんじゃないかな。

斉藤 火事のせい(笑)。火事とかだつたら結構話題になりそうですよね。

井関 『羅生門』で火事だというのはすごい有名な話がありますけどね。僕は全然知らないですけど、たださっきも言いましたように、手塚さんにそんなに長い間会ってるわけでもないし、僕はちよつと知りません。

櫻井 ここがちよつと分らないところなのですが、海外に輸出することを前提に作られていたという話だと思います。実際、『千夜一夜物語』『クレオパトラ』『哀しみのペラドンナ』を含めて、どういう形でやられたのですか？

井関 ヘラルド映画は外国映画を輸入しているので、買入手とはいえネットワークを持っていてるんです。大体買手売手になったり何かしますんで、いつも買ってるところに反対に売り付けることができるんじゃないかと思っただけですが、そんな甘いものでもなかったというのが現状です。一応それを言っておかないと、さっき言った外国映画の配給会社が自主的に日

本映画を製作するのはタブーとされていた時代なんで、他の映画で意地悪をされるんですよ。本職の外国映画を持ってきまして、劇場でかけてくれないという意地悪を露骨にされる時代だったので、そういうことを言って疑惑を多少薄めようとしたんじゃないですかね。でも、努力したことは事実です。

ただし、『千夜一夜物語』に関しては売ろうとしたことも事実です。『クレオパトラ』のときはもう諦めてました。多分売れないだろうと。『千夜一夜物語』は、確か二ヶ所くらい売ったと思います。でも、本当に安いお金でした。

斉藤 その当時は、一応外国でも手塚治虫という名前は知られてはいたでしょうか。

井関 多分、そんなに知られてなかっただろうと思いますね。日本でも、手塚さんはもう過去の人というイメージが、その当時は正直言うちよつとありまして、ちよつとこれをやり始めたところに『火の鳥』の連載が始まって、『火の鳥』が手塚さんのカムバックと言うとおかしいけど、戻る切っかけになったと思うので、この頃が手塚さんとしては一番苦しかったころではないかと思えますね。『火の鳥』を載せるために「COM」(一九六七〜七三)という雑誌を出して作って。読んだことがありますよ。『火の鳥』は、あんまり評判が良くなかったんです。最初はね。そこへ持ってきて『千夜一夜物語』は成功したんですけれども、手塚さんのことだからかなり予算オーバーしちゃいますね。虫プロとしてはそんなに潤っていませんでしたという

状況がありました。

『クレオパトラ』のときに少しはそれを取り返せるんじゃないかと思ったら、また時間が延びてですね。時は金なりで、時間はお金なんで、それも結構きつくて、その後に虫プロで内紛が起こったり、西崎義展（一九三四〜二〇一〇）なんかが入ってきてガタガタし始めてですね。

さっき言い忘れましたけど、三作目の『哀しみのペラドンナ』は、手塚さんの企画というよりも、その後アニメ作家として有名になった杉井ギサブロー（一九四〇〜）さんという方がおられて。クレジットでは作画監督になっているんですけど、実際はあれは手塚さんの作品というよりも杉井さんの作品です。あれはもつと安く作ろうということでしたんでスタートしたんですけど、全然安くできなかったです。

斉藤 『千夜一夜物語』とか『クレオパトラ』など少しエロティックな路線はヘラルドの方から虫プロに依頼したとなっていますが、ヘラルドの方で『エマニエル夫人 *Emmanuelle*』（一九七四）があつてそういうアイデアになったのか、それとも虫プロの方でも手塚さんがそういうアニメーションを救うと言ったら変ですが、その当時の日本映画のエロス路線もあつたのでしょうか？

井関 でも実際には手塚さんはエロスは無理なんですよね。全然作風が違うんで。手塚さんとしては一応そう言っているけれども、ヘラルドとしても、そんなにね。

斉藤 そうでもなかったのですか。

井関 エロティックなものは期待してなかったんです。ただ、大人が見られるものが作ろうと。今はそうでもないですけど、当時のアニメーションは子どもが観るものというイメージが非常に強かったもので、大人が観るものを作りたいねということがあつたのです。実はエロティックを中心にやったわけではないんです。アニメは、いくらやってもエロティックにはなりませんから。エロにはなっても、エロティックにはならないと僕は思います。

斉藤 ちょうど日本でも日活ロマンポルノとかが路線としてはあつたので。

井関 そうですね。ちょうど同じ頃ですね。

斉藤 日本映画の業界と連動じゃないけれど、そういうのがあるのではないかと考えていたので、その辺はどうなのかなと。井関 なるほど。世の中の風潮としてはあつたかもしれないですね、多少ね。ヘラルド映画側というよりも、これを中心になつて動かそうとした僕の上司の原さんあたりの考え方は、とにかくクリエイティブな仕事をやらない限り、外国映画が当たらない。変な言い方ですけど、そう思ってたんだらうと。とにかく外国映画は飽きるんですよ。いつもやっているのは同じことですね。原さんは僕らの気分を盛り上げようとして、宣伝はクリエイティブなものなんだと散々言うわけですね。僕らもそのつもりでいるんですよ。ところがルーティンワークをやっていると、

だんだん「そんなのはウソだ」となっちゃうんですよ。それを本当にクリエイティブなところに近づけさせる手段の一つとして、手塚さんのアニメーションがあったという気はしますけどね。

ドマーニグ 実は「アニメラマ」とはまた違うのを、ヘラルドはもう一本長編のそういつた成人向けのアニメーションを撮ったのですよね。

井関 えっ、何だろう？

ドマーニグ いや、これは虫プロではないです。「ヤスジのポルノラマやっちゃまえ!!」(一九七二)というのですが。

井関 はいはい、谷岡ヤスジ(一九四二〜九九)の。はい、やっています、やっています。これはね、事業部という全然セクションの違うところがやったんで。実は僕はものすごい反対したんですよ。当時、谷岡ヤスジという漫画家がよく売れてましたね。それを映画にすると勝手なことを言い始めたので、僕は個人的にはものすごく反対して。なぜかという、ブームになったものをやるのはやめると。映画っていうのは、その日に出せるわけじゃないですから。作るのは時間がかかるから。ブームが去った直後のものって一番最低な状態になるから。悲惨な状態になるから、絶対にやめると。「今どんどん広がってる」と。広がってるのは駄目なんだと。それはドーナツ現象といって、真ん中に最初に行った連中はとっくの昔にいなくなつて、周りが薄らぼんやりした連中だけがドーナツ状に残ってる。これは

お客にならない。数が少なくてもコアがない限りは、絶対映画ってのは当たらないんだと。だから、やめると僕が散々議論したのを非常によく憶えていますよ。

ドマーニグ 「アニメラマ」の作品と、「哀しみのベラドンナ」の間の話ですか。

井関 間ぐらいかもしれませんね。間か、『哀しみのベラドンナ』が終わった頃か。同じ時期だと思います。ヘラルド・エントナープライズという会社がやってるんですよ。ただ、あまりやめると言うのも、儲かると思ってる人たちに聞いてもらえないから、結果やりましたけど、あれは幾つかのヘラルドの失敗の中の典型的な失敗ですね。

斉藤 大コケだったのですね。

井関 ええ。大コケだったし、最初から分かってるのにね。何で僕らがそんなことを言ってるかという、『赤い帽子の女』というのを八〇年代の頭に作ってるんですけど。そのときは、僕らはヘラルド・エースという会社を作ったばかりだったんですよ。独立したからには金儲けしなくちゃいけないと。ちょうど当時武智鉄二(一九二二〜八八)の『白日夢』(一九八二)という映画がヒットしてまして、ああいう芸術ポルノがいいんだという話をして。そしたら山下健一郎(一九四〇〜二〇二〇)が、芥川龍之介(一八九二〜一九二七)が書いた幻のポルノ小説があるから、じゃあやるかと言っちゃったんですよ、若松孝二(一九三六〜二〇二二)製作で『赤い帽子の女』(一九八二)。そう

したらるるく映画じゃなくて。全然駄目なんですよね。

そのときにすごい反省したんで。やっぱり今あれが当たっているからといって後追いつるのは駄目だということがつくづく分かったと反省はするんです。それから、人がやっているやめた方がいいと分かるんですけど、また同じ間違いをどういうわけかするんですよ。作ってるよね。もう分かった、こういうことをしちゃいけないだと分かっているつもりなんだけど、どういいうわけか映画を作るときに同じ過ちをするんですよ。谷岡ヤスジは、まさにやっちゃまえてした。思い出しました(笑)。

ドマーニグ イタリアにヘラルドが映画を作らせたというのはいつ頃ですか。「アニメラマ」の前？

井関 前ですね。

ドマーニグ 「アニメラマ」で初めての製作だったわけではないのですかね？

井関 なぜかヘラルドはローマに駐在員がいたんですよ。吉崎道代というのがいましてね。後年ロンドンへ移るんですけども、なぜかイタリアにいますよ、現地にいると暇なわけですよ。何かやりたいと言うから、やらせたんだと思うんです。それでやったものが何本かありまして、全部なぜかイタリアなんですけど、一本が『ラストコンサート』で、もう一本が増村保造(一九二四〜八六)がイタリアに行つて、増村さんって *Centro Sperimentale di Cinematografia* (イタリア国立映画実験センター) の卒業生で、その吉崎っていうのも *Centro* の

卒業生なんですよ。

斉藤 だからなのですね。

井関 増村さんは *Centro* 始まって以来の才能だといわれたらしいんですけど、吉崎は *Centro* の最低の生徒だといわれたらしい(笑)。増村さんが作ったのが『エデンの園 *Il giardino dell'Eden*』(一九八〇)という映画もやりましたね。

斉藤 そうか、あれもそうだったんだ。

井関 珍品リストに入れてもいいような映画でしたけど、それを作ったり。あとはドキュメンタリーを作った。いや、ドキュメンタリーを改造したんですけど、『グレートハンティング *Ultime grida dalla savana*』(一九七五)という映画を。1と2で大ヒットしたんですけど。作ったわけではない。改造しました。付け加えたりですね(笑)。

斉藤 もともとあるドキュメンタリーを？

井関 これじゃ売れないから、「もつと刺激的な絵を！」っていうので(笑)。

門間 何かの同時上映で、昔秋田で観た気がする(笑)。

ドマーニグ 最初はイタリアで作らせたというのは、主な目的は日本で公開するため。

井関 それだけです。

ドマーニグ 例えば、世界中に配給するという考えは。

井関 そういふ考えはなかったですね、その頃はね。要するに買い付けの一環みたいなもので、安ければやっていいよみた

いなことでやっていたような気がしますね。

斉藤 他の会社はそんなことはやってなかったわけですね。東和さんとか。

井関 東和は何かやったんじゃありませんか。

斉藤 そうですか。

井関 例えば、中国で『桜さくら』（一九七九）というのをやったりね。それから何かちよこちよここと、たまに川喜多さんが。斉藤 そうか、川喜多さんの関係で。

井関 昔のあれで何かやったり、外国との付き合いの中で何かにちよつとやっただものもあるような気がしますね。

ドメーニグ 「アニメラマ」は最初から海外で配給するとう考えて製作されたと聞いていますが。

井関 外国に売りましたかったことは事実だし、当時外国人の顧問がヘラルドにいましたので。シャピロという、元ワーナーの代表をやった人がいましたので、そういうルートもないわけではなかったし。実際には売れなかったですけどね。でもそのように考えたことは事実です。ただ、それは宣伝文句であることも結構ありましてね。世界をなんというのは、かなり、一応意義として言っただけであって、本当に売れるのかいねというのがみんなちよつと、正直、大丈夫かなと思っていたような気がしますけどね。

ドメーニグ 手塚治虫が子ども向けではなくて大人向けというのと、日本だけではなくて、もう少し広いところで期待し

て作ったと思いますけど。

井関 手塚さんはやつぱり、デイズニーを抜こうというのではないけども、デイズニーに少しでも追い付きたいと思っただことは事実ですよ。あれだけ映画が好きならですからね。なぜ急に大人のお色気にいったのが、どうもよく分からないですけどね。大人の話は他にもあるだろうという気はするんですけどね。具体的には何のお色気もなかったわけですけど。

ドメーニグ ただ「アニメラマ」作品はヘラルドが製作に乗っていたので、そこからは井関さんも宣伝だけではなくて、製作にも加わるきっかけになったと思います。

井関 そのとおりですね。

斉藤 いわゆる邦画の製作の方はほとんど関係なかったのですか。やはり洋画。

井関 やはり洋画会社が邦画に手を出すことは御法度でしたから。そんなことをやったら、他の洋画を出してやらないと言われた時代ですからね。アニメーションだったら文句を言わないだろうというのが、手塚さんには申し訳ないけど、ヘラルドの動機の一つだったわけですからね。

斉藤 ではいろいろと業界の慣習を破ってきたのがヘラルドなのです。

井関 それはそのとおりですね。

■日本映画の配給

ドマーニグ 洋画の配給会社とおっしゃったのですが、ヘルドは、日本の独立プロの作品も配給しましたよね。

井関 結構やっていますよ。実相寺昭雄（一九三七～二〇〇六）の『歌麿夢と知りせば』（一九七七）、あと『片翼だけの天使』（一九八六）というのもやっていますし。全部で一〇本くらいは日本映画をやってるんじゃないかと思うんですけどね。アニメーションも含めれば。その中で割とちゃんと残ってるのは、結果的に珍品が多いな（笑）。そう言えば『月光仮面（THE MOON MASK RIDER）』（一九八一）を澤田幸弘（一九三三～）っていう元日活の監督でやりましたね。それから、これは純然たる日本映画ではないけど、『赤い帽子の女』とか、結構何だかんだやっていますね。あと何だっけ。長部日出雄（一九三四～）の『夢の祭り』（一九八九）をやっていますね。ヘルルド・エースの時代ですね。

ドマーニグ A T G 時代の新宿文化の最後は寺山修司（一九三五～八三）の『田園に死す』（一九七四）だったのですが、再オープンして、東宝系の劇場としてヘルルド配給の『エマニエル夫人』（一九七四）ですね。寺山とエマニエルで、いかに時代が変わったというのが。

井関 それはすごいですね。つまらない映画だったからね。

『エマニエル夫人』というのは。

斉藤 シルビア・クリステル Sylvia Kristel（一九五二～二〇一〇）ですよ。超話題になりましたね。

門間 子どもでも題名だけは知ってるほどだったから。

井関 一年ぐらい前かな。NHKのドキュメンタリー番組の『アナザーストーリーズ』で『エマニエル夫人』をとりあげたんです（二〇一六年十二月二〇日放映）。それで僕のところに来たんです。他の映画だったら僕がやっていたと言っても全然構わないけど、『エマニエル夫人』だけはね、言えないですよ。僕らの先輩の山下健一郎さんがやって成功させたものだから、これだけは。他の映画はチームでやってるから、自分がやったら言っても恥ずかしくないけど、あれは山下個人でやったものだから、そう言って断ったら、結局山下健一郎さんを中心にした番組に仕立ててくれたんで良かったです。大体あんなつまらない一万ドルで買ってきた映画が、あれだけヒットするんですからね。

斉藤 でも、あれは一応世界的にはヒットしたのですか？ それとも日本だけですか？

井関 フランスでは結構。

ドマーニグ ヨーロッパでも大ヒットした。

斉藤 ヒットしたのは、なぜなのでしょうね。オリエンタリズム？

門間 オリエンタリズムはありますね。

井関 かなりありましたね。

ドマーニグ ヨーロッパでは六〇年代後半に北欧で始まったのですが、ボルノが解禁になって。そういうのが怪しい、何とつか下品、猥褻だとか言われたけれど、『エマニエル夫人』は女性でも観られるような。男性用のものは「ボルノ」、こちらは女性用の「エロス」。

井関 でも、ものすごいアジア人蔑視だね。今思うとね。

ドマーニグ 原作もそういうエキゾチズムと植民地主義。

井関 あれはさっき言った古川さんがパリに他の映画を買い付けに行つて、知り合いのセールスマンに、ソフトボルノでいいのがないかと聞いたら、カバンの中からパンフレットを三つぐらい出して、これはどうだと(笑)。一番美人のこれがいいと、これを買うわと。三万ドルとか言うので、三万なんか出せない、一万だと言ったら、分かったといつて一万ドルになったという(笑)。

斉藤 へえ。では売る方も、そこまでヒットするとは思ってなかったんだ。

井関 まだできてなかったんですって。できてないときに一応売つて。

斉藤 そうか。先物買いですね。

ドマーニグ もしかして、そのおかげで完成できたという。

井関 ヘラルドの社員で、あのおかげで家を建てたやつがいます(笑)。

斉藤 よく聞きましたもん。当時は立ったみたいな(笑)。

井関 そうそう。実際、本当に立ちましたよ、ポーナス袋が。現金でくれてましたからね。このくらいありましたよ、ボンつて。あんないときはなかったな(笑)。

斉藤 やっぱりヘラルドの一番のヒットというのは、今でも『エマニエル夫人』なのですか。

井関 一番のヒットは…、例えば『南極物語』(一九八三)なんかは一番のヒットですし。

斉藤 そうですか。

井関 『地獄の黙示録』も上にいっていますし、それからさっき言った『グレートハンティング』も。ただ、やはり内容ですよね。一万ドルで買ってきて、しかもフラットですから。

斉藤 『地獄の黙示録』だってそれなりにちゃんと。

井関 高いですから。

ドマーニグ そうですね。

井関 『地獄の黙示録』と、その後の『ワン・フロム・ザ・ハート One from the Heart』(一九八二)でコッポラはすごいお金を損して。

斉藤 大コケしたやつね。私は結構好きだったのでですけどね。

井関 あの頃コッポラも倒産で、ハリウッドに買ったゾエトロープのスタジオも全部取られたりして、貧乏してるのかと思つたら、全然そうじゃないですよ。アメリカつていいなと思う。この間も奥さんのエレノア・コッポラ Eleanor Coppola

(一九三六)が日本に来て。優雅なね。いい人なんですけどね。有閑マダムが勝手に気ままに生きてるって感じで。コッポラって全然貧乏じゃねえじゃねえかと(笑)、ワイナリーの経営で儲けたのか知りませんが。

ドマーニグ 当時のヘラルドは外国映画がメインだったので、字幕も自社で作らせたと思います。

井関 当然作りますけど、ただそれは製作部というセクションがありまして、そこで大体作って、割合決まった翻訳者に出してやっているというのが多かったですね。

コッポラの『地獄の黙示録』で戸田奈津子(一九三六)さんが字幕翻訳家デビュー、大作のデビューという意味ですけど、したんですけど、その頃は各映画会社に一人いましたね。

ドマーニグ 専属が…。

井関 そう、専属みたいなのが。有名な翻訳者はみんな縄張りを持つてるんですよ。自分はこの会社とこの会社というね。だから戸田奈津子さんみたいな新人が入ってくる余地がないんですよ。映画会社の数も少ないし。『地獄の黙示録』のときは、ヘラルドが製作部分で結構絡んだもんですから。フィリピンも直行便がないもんですから、どうしてもいったん東京に泊まるということがあって、それでコッポラとかコッポラの配下のやつが、カメラが壊れたと言ってはフィリピンから東京へやってきて、直していったり。古川さんに言わせれば、どこかへ行きたいから一〇〇万円貸してくれとコッポラが言ったとか言わな

いとか。全部お金を立て替えたとか言ってたんですけど。

とにかく、その頃の字幕翻訳というのは相当の村社会で、本当に決まった人たちがヘラルドには多かったんです。清水俊二(一九〇六〜八八)。あとは、もう少し若いけど野中重雄(一九一八〜八四)。この二人ぐらいだったかな。メジャーだと、秘田余四郎(一九〇八〜六七)とか高瀬鎮夫(一九一五〜八二)とか、みんな決まってるんですよ。

斉藤 岡枝慎二(一九二九〜二〇〇五)さんはそのちよつと後ですか？

井関 岡枝さんはちよつと後ですね。村社会が崩壊してからの人でしようね。

ドマーニグ 一九七〇年代頃にはテレビのコマーシャルが多くなってきた、外国人スターが出てくるのですが。ちよつとその頃は大林宣彦(一九三八)さんが海外ロケで結構コマーシャルを撮っていたのですが、ヘラルドのコマーシャルを彼が担当したことはありませんか？

井関 大林さんはなかったです。あの頃から日本映画も、全部ではないですけど、予告編を助監督が作っていたんだけど、いわゆる予告編の専門家に作らせるというのが少しずつ増えてきて、外国映画の場合はみんなそうだったんですけど。いわゆる予告編が商売になるような、もしくはテレビCMの製作が商売になるようになったのは、今ローランドさんがおっしゃったような七〇年代のお終い頃からでしょうね。

をくれたんですよ(笑)。うれしかったけど。そうしたら原さんから電話がかかってきて、宣伝部が独立するから戻ってこいという話になって。それが結果的にヘラルド・エースだったんですよ。

何でそういうことになったかというと、原さんは、みんながモチベーションを上げることによってのみ宣伝が成立するっていうやり方なんですよね。そのためには、さっきも言ったようにみんなに宣伝というのはクリエイティブな作業なんだということを見せなきゃいけない。ということで、昔からいずれば俺たちの会社を作ろうという目標を決めて、宣伝部を俺たちの力でやれば新しい何かができるんじゃないかと。そういうことを目指してやろうよ。だから取りあえず今日の仕事を頑張ろうというモチベーションの作り方をする人なんです。目標を決めてね。その中で、自分たちで会社を作って独立しようって散々言っていた人なんですよ。

僕が会社を辞めるって辞表を出したときに、その前から原さんが何度もそう言っているのに、早く辞めて自分たちの会社をやりましょうよと言うとね、原さんはいつも「おまえは急ぎ過ぎる。三年待て」とずっと言うんですよ。毎年三年待って言うんですよ。宣伝部長をやって、僕は嫌になったから辞めると言ったときは、原さんが「おまえ、二年待て」と言ったんですよ。それで僕が、原さんは五年もかかって、やっと一年短くなりましたねと(笑)。もういいですよ。僕は明日から会社来

ませんからと言って休んだ。そうしたらさっき言ったように原さんから電話がかかってきて、新会社を作るから戻ってこいと言うから、それだったら戻りますよと言って戻ったんですよ。

■ベストロン時代からフリーのプロデューサーへ

ドマーニグ これをきっかけにプロデューサーという形でも映画に関わるようになって、その後はプロデューサーがメインになったと思いますが、そこにはいつ頃から。

井関 僕は一九八七年にベストロン映画というアメリカの会社の日本の支社みたいところに移りました(笑)。

門間 『SFソードキル *Ghost Warrior*』(一九八四)を配給した。

井関 そのとおりです。素晴らしいな(笑)。

門間 一度だけ会社にお邪魔したことがありますよ。虎ノ門でしたよね。

井関 ありがとうございます。来ていただいて(笑)。

門間 劇場勤務時代にその映画を借りに行ったのですよ。藤岡弘(二九四六)が室町時代の侍で、なぜか現代のアメリカで甦るというアメリカ映画。

井関 『SFソードキル』は珍品ですよ。B級の最たるものですよ。その会社に僕は移ったわけですよ。

ドマーニグ それは向こうからオファーが来たのですか？

井関 そうです。オファーが来たんで、ほいほいと言っちゃったんです。ただ、そのときに僕は条件を出したんです。お金はどうでもいいけど、一つはベストロンはどちらかというビデオの会社なんですよ。だからビデオマーケットでいいから、日本映画をあなたの配給網に乗っけてくれと。全部とは言わないと。年間一本か二本でもいいから日本映画をビデオマーケットに乗っけてくれないかと言ったら、分かったと。それはやるという約束をした。

それからもう一つは、あなた方が提供してくれる作品だけではとてもやっていけないから、自分たちで映画を買い取るようにして欲しいと。それもOKだったんです。

三本目が、やるかどうかは分からないけど、日本映画を作ると。お金を出してくれなくてもいいけれど、僕がやるのを了承してくれと。その三つの条件が全部OKになったんですよ。それでそこに移った。

ドマーニグ それは一九八七年。

井関 黒澤さんの『乱』が終わったのが、公開が八六年までやったから、八七年でしたね。八七年に発足しましたね。そのときに宣伝部の寺尾次郎と一緒に移ったのです。

日本映画をやることを約束してもらって、そのときに声がかかってきたのが、柳町光男（一九四五〜）が監督した『チャイナシャドー』（一九九〇）という映画で。ジョン・ローン（尊龍、

一九五二〜）を口説いてきたからやるうよと柳町が言ってきた、うかうかとやってしまったんです。僕はベストロンの社長としてやったのです。ところが一年半ぐらいたってからかな。ベストロンのアメリカの本社のトップが替わったんですよ。方針転換で、よその映画をやっているのは認められないという話になったんです。だったら約束が違うということも含めて、もうやり始めている柳町の映画を今さら降りるわけにもいかないから、じゃあ俺が辞めると言って辞めたんですよ。それで結果的にフリーのプロデューサーになってしまった。それは結果的であって、本来別に僕が意図したことではないんですけど。そこから本格的にプロデューサー業を始めた。

とはいっても、やっぱり僕によって立つところは配給だったり宣伝だったりするから、基本的に配給とか宣伝をベースにしたプロデューサーだという意識が自分では強かったですね。自分のプロフェッションはどっちかという配給だと。それが結構役に立ったような気がしますね。なぜかという、配給のシステムって世界中そんなに変わらないんですよ。製作って世界中で全部違うんですよ。それぞれの国にそれぞれのキャラクターがあって、製作するのは非常に難しいんですけど、配給の部分というのは割に共通しているところがあるんです。プロデューサーとして外国人といるしやべっているときに、例えば日本映画のプロデューサーしかしてないと、相手は「何だよ、こいつは素人だ」と思うと思うんですよ。だけど配給のこ

とをある程度理解していると、相手からあんまり素人だとは思われずに済む。そうなってくると、今度は分からないことを教えてくれるんですよ。それですごく勉強させてもらって。そういう意味では、配給をやっていたことは僕のプロデューサーの仕事としては非常に役に立っていますね。

ドマーニグ ヘラルドは一九八七年に辞めて、ヘラルドより積極的に製作の方をやるようになったのですけれども、大島渚（一九三二～二〇一三）の『戦場のメリークリスマス Merry Christmas, Mr. Lawrence』（一九八三）とか、黒澤明の『乱』とか。

井関 そのとおりですね。

ドマーニグ メインプロデューサーは原正人さんがやったと思いますが、井関さんもそこに？

井関 はい、全部。現場仕事は僕が全部やりました。

ドマーニグ ラインプロデューサーも。

井関 ラインプロデューサーというほど偉くはないんですけども、会社からのお目付役。放つといたら何するか分からないから、おまえちゃんと見てろというね。それを原さんがやるわけじゃないんで、僕がやっていたと。

ただ、さっきもちょっと言いましたけど、ヘラルド・エースを作ったメンバーのうちの一人の山下健一郎さんが、大体日本映画をやったんですよ。それ以外のものは全部。邦画は山下、外国映画は僕が中心となってやる構造になってたんです。

山下健一郎といっても知らない人にはなかなか難しいんですけど、すごいいい人なんです。人間はものすごいいい人なんです。本質的に権力が嫌いな人なんです。肉体的に弱そうなんだから、表に出したりする人じゃないんだけど、権力を持っている人を敏感に見抜くんですよ。ですから、大島渚とか黒澤明はね。

ドマーニグ 大変でしょうね（笑）。

斉藤 うまくいかなかったのですか。

井関 うまくいかないんですよ。別に表面的に逆らったりは全然してないんですよ。だけど、しょうがないんで、大島渚と黒澤明が僕のところに戻ってきたんですよ。後で思えば大変ありがたいことなんですけど。

■大島渚と『戦場のメリークリスマス』と黒澤明の『乱』

井関 そんなわけで、確かに『戦場のメリークリスマス』は最初から最後まで、キャストイングの段階からお終いに至るまでやりました。もちろん宣伝も。『乱』も最初から最後まで僕は現場にいましたんで、僕はおかげさまで、黒澤明とやっただけでいい。言って恥ずかしくない。後から本当に助かっています。

ドマーニグ そこはさっきもおっしゃったように、大島監督と黒澤監督はかなり個性が強い監督だったのですが、現場では

どういった雰囲気なのか。大島と黒澤は、やり方は全然違うと思います。

井関 やり方は全く違いますけどね。まず大島さんの方から幾つかのエピソードでいうと、大島さんはジャーナリストとか批評家の仲間たちがいるわけですよ。松田政男（一九三三）とか河原畑寧（一九三四）とか、自分の仲間たちのジャーナリストなり批評家に、みんなおいでよと。今までも彼の撮影現場にみんなが結構押しかけていって、わいわいやっていました。

僕は、大島さんがみんなにそう言われているので、何とかニュージーランド航空のタイアップを取って安く行かせようとか、いろんなことをやってたんですよ。そうしたらラロトンガ島に行った大島さんからいきなり連絡が来ましてね。「気持ち悪かった。今回ジャーナリストは入れない」と言うわけですよ。「せっかかない雰囲気で作っているのに、外部のやつが入ると邪魔だ」と。「ちょっと待ってくださいよ。あなたが約束した。あなたが呼ぶと言ったのに」と。でも結局「入れない」と言うんですよ。

僕はテレビ朝日に出資してもらっているし、テレビ朝日が特別番組を作るという約束をしていたので、テレビ朝の連中を入れないわけにはいかないんですよ。それでしようがないんで大島さんに、「他の人たちは僕が断るけど、テレビ朝日だけは入れてくれ」と。すったもんだした揚げ句、大島さんは嫌がって

いたんだけど、結局「分かった。テレビ朝は撮影クルーの一員としてなら入ってよろしい」という話になった。それでテレビ朝のカメラマンと音と助手の三人を連れて僕と一緒に飛んだんですよ。ラロトンガまで。

大島さんに「みんな来ました。よろしくお願いします」と言ったら、分かりましたと。ジェレミー・トーマス Jeremy Thomas（一九四九）とも会って、よろしくねと話して。大島さんが、お昼にみんな来てくれという話をしました。テレビクルーを撮影現場に送り出して僕がジェレミーといろんな話をしていたら、テレビクルーが戻ってくるんですよ。大島さんに駄目だと言われたと言っんですよ。だって、さっきOKと言ったばかり（笑）。話をしたばかりなんでね。

撮影が始まったので邪魔するわけにもいかなかったから、とにかく待つてようと。夕方大島さんが帰ってきて、大島さんにどういふことなんですかと話をしたら、「井関君、あいつらは入れられない」と言っんですよ。行くのに日本から四十八時間かかるんですよ。四十八時間もかけて、三人で。

斉藤 行つたのに（笑）。

井関 行つたのにね、全部駄目だつて言うんですよ。僕は、大島さんを三時間口説きましたよ。ジェレミー・トーマスが隣にいて、ジェレミーが一生懸命僕に目で合図を送って、もうやめろと言ってるんですよ（笑）。

なぜ駄目かという理由がね、「俺はクルーとしてだつたら入

れると言ったると。あいつらは、態度がジャーナリストだ。なぜ俺が昼に来いと言ったかという、昼休みにみんなに今日からこれが入ると紹介するからだ。それで昼休みに来いと言ったんだ」と。聞いたら、クルーはお昼に行って機材の準備を始めたんですね。大島さんしてみれば、クルーだったら監督の指揮下に入るはずだと。しかも、荷物をほどこいたりしている、大島さんがやめるとテレ朝のクルーに言ったと。にもかかわらず。

斉藤 きかないと。

井関 きかないんじゃないかってね、目障りだと思っただけで、遠くに離れてやっていたわけです、テレ朝の方は。大島さんにそう言われたから、しょうがないから遠くに離れて。大島さんにしてみれば、監督がやめると言ってるのにやめないということになるわけですよ。だから「おまえら駄目だ、帰れ」とその場で言ったと。僕がいろいろしゃべったら、大島さんが最後に「井関君、分かった。今のやつは駄目だ。別のやつが来るならいいよ」と（笑）。でも、「俺はみんなの前で、おまえら帰れと言った」と。「ここで君に言われて考えを変えらなんだつたら、今後誰も俺の言うことを信用しなくなる」と。

ドマーニグ 自分のメンツが。

井関 メンツというよりね、統制が取れないと。

斉藤 監督としてのね。

井関 監督として。じゃあ何かが起こったときに、井関に頼

めばいいのかって話になっちゃう。それは絶対いかんと。「あいつらじゃない人間が来るんだつたら別に構わん」と。「だけど、あいつらは駄目だ」と言うんですよ。テレビ朝日のクルーはいけど、あの三人は駄目だと。大島さんが、「この映画の宣伝をやるときに井関君が銀座を逆立ちして歩けと言ったら、俺は歩くから。何でも後で協力する。言われたことは、全部協力してやる。その代わり、ここは駄目だ」と言うんですよ。そこまて言われたらしょうがないんで、結局何も撮れず終いで、その三人は帰りましたよ。本当に嫌になっちゃいました。そういう人なんです。

そのときに、やっぱり大島さんってすごいなと思いました。友達になりたくないなと思いました。朝食堂に行きますと、大島さんは座っている所が決まってるんですよ。端っこ後ろで壁を背に座ってるんです。僕が一緒のテーブルで食事して、「大島さん、いつもここに座ってますね」と言うと、「俺は座る場所を決めるんだ」と。みんなより早く来て、必ずこの場所を取ると。それはなぜかというね、ここからだ全員が見えると言うんですよ。全部が見えるのはここだけなんだと。監督っていうのはいつも全部見てなくちゃいけないんだと。食事のときだろうと何だろうと。それで食堂に来たら、必ずみんなが「お早うございます」と言う位置にいるって言うんですよ。そこまて計算してるんだから、たまらないですよ（笑）。

ドマーニグ そのときは、どうだったんですか。スタッフが

入ると、大島が一番離れてる所から、みんな座ってたんですか(笑)。

井関 みんなばらばらで、大島さんのテーブルと一緒においでよという感じではないですよ。座って「お早う」と、ちゃんと。別に無礼な態度でもないし。でもやっぱり、一種のカリスマ性はありますよね。

黒澤さんとは全然違うのが、ほとんどがワンテイクの人なんです。これは大島さんに聞いたんだけど、いつもそうやってるわけじゃないよ。特にこの映画の場合に、それをやっている。というのは、選んだ連中が素人ばかりだと。大島さんは年がら年中言うんですけど、キャストイングは一に素人、二に歌手、三四がなくて、とにかく既成の俳優が好きじゃないんですよ。大島さんはね。たけし(ビートたけし、一九四七)をハラ軍曹に見立ててやっているわけじゃないと。別にたけしでいいんだと。坂本龍一(一九五二)は別にヨノイ大尉を演じなくていいんだと。あんたがヨノイ大尉なんだから、そのままでもいいんだと。そのままなんだから別に演技なんかする必要は全くない。あんなのままやってくれればいいんだというあれがありますから、ちよつとぐらい間違えようが何しようが大島さんは気にしないんですよ。だから、ほとんどワンテイクですよ。

さつきも言ったようにプロデューサーがジェレミー・トーマスで、まだその頃はそんなに高名ではなかったとは言え、それでも何本かの経験がありました。行く前に、全体の仕上りの

問題をジェレミーとデイスカッションしていたんです。当時はフィルムですから、フィルムをどのくらい使うつもりなのかというのをジェレミーが聞いてますよ。僕が大島さんに「どのくらいフィルムを使うか聞いてますよ」と話したら、「五万フィートもあれば十分なんですけど、外国はいっぱい使っているから、恥ずかしいから六万って言っとこうかな」と言うんですよ。それで僕がジェレミーのところに行つて、僕も素人同様でよく分からないから、そう伝えたら、「六万フィートで映画なんかできるわけじゃないか」とジェレミーがすごい怒つて、「俺は十八万は要ると思つている」と言うんですよ。十八万と六万ではあまりに違うわけですよ。

ドメーニグ 三本撮れる。

井関 そう(笑)。ジェレミーが「おまえ、ちゃんと調整してこい」と怒るわけですよ。僕はまた大島さんのところに行つて、「ジェレミーが十八万かかると言ってますよ」と言つたら、「そんなにかからない。大丈夫。俺は本当は五万で十分だと思つてるんだから、そんなにかかりやしないよ」と言うわけですよ。「ジェレミーが十八万と言つてるんだからいいじゃないですか。多い分には」とか何とか言つて、「しょうがない、八万にしよう」とか言つてね。またジェレミーのところに行つたりしてね。バカみたいです。普通だったら逆なわけですよ。監督が、もつとフィルムを寄せせと言うもんね。

斉藤 そうですよ(笑)。

井関 逆のことをやってるわけですよ。それで結局、バカな話ですけど、一〇万フィートで折り合ったんですよ。大島さんは、そんなに要らないとずっと言い続けてるんですよ。

今度は向こうにベテランのラインプロデューサーの、予算・スケジュールを作るやつがいて。それはイギリスだけの方式なのか、僕はその後はあんまりお目にかかったことのない方式なんですけど、フィルムの数でスケジュールを管理するんですね。だから、全体で一日何フィート回る、一〇万フィートだったら何日と、そういう計算をしていくんですよ。一〇万フィートを基に計算が始まっちゃったもんですから、大島さんは五万でいいと言っているのに、結局予算が余ったんですよ。実際の映画は、一週間早く終わっちゃったんですよ。撮影が始まってから分かったのが、さっき言ったようにワントイクなんですよ。よっぽど技術的な間違いがない限り、基本的にはワントイクなんです。だからどんどんどんどん撮影が進んでいくんですよ。大島さんは自分がそのペースだと知ってるから、さっきも言ったように五万でいいのを一〇万も一応準備して。結局予算が五〇万ドル余りましてね。当時の五〇万ドルっていうのは多分八〇〇〇万円くらい。初めてです。いまだにそんなに余ったことはないですね。

ドマーニグ そこもイギリスのプロデューサーは、映画ができて、お金も残ったというのは、それより喜ぶことはないんだろうと。それは黒澤と正反対。

井関 正反対ですね。黒澤さんは黒澤さんで、俺が一番経済的な作り方をしてると思うんだけど。それはなぜかっていうと、ワンシーンで全部撮っちゃいますから。三台のマルチカメラで、ワンシーンを十分あるうが何だろうが全部撮っちゃって、ポジションは三台のカメラがあれば三ヶ所から撮れますから、編集の材料としては十分。だから俺のが一番いいんだと。一日十分撮るのは大変なことだろうと。それはそうですよ。一日十分撮れていれば、百二十分の映画だったら十二日間あれば撮れるということですから(笑)。じゃあ何で黒澤は百何十日、二百日もかかるのか、僕はよく分かんないけど(笑)。

黒澤明は黒澤明で、これが一番いいんだと。リハーサルをやつて、カメラの動きも全部やって、メイクも衣裳も全て本番と同じリハーサルをやつて、後は一気に、大体最低三台のカメラで撮るといふ方式で黒澤さんはやつてるわけですけどね。本人は、それが一番安くできると信じ込んでる。経済的であると。実際経済的だというよりも、便利だったということがあるのかもしれないですね。

ドマーニグ そうですね。毎回予算オーバーしたと聞きました(笑)。

井関 それと複数のカメラがあると、これは黒澤さんが言っていましたけどね、俳優がどのカメラで撮られるか意識をしないんで。一台のカメラだったら、俳優が絶対カメラを意識するって言うんですよ。しょうがない俳優の性みたいなもので、絶

対カメラに向かつて演技をする。それが嫌なんだと。三台あると一番いいのは、カメラに向かつて演技ができない。どれ使うか分からないからということ、黒澤さんが言っていましたけどね。

ただ、あの人の言っていることも、大島さんが言っていることもそうだけど、ウソなんですよ。はっきり言ってるね。本当のことじゃない。ウソじゃないんだけど、全てが本当のことではないんですよ。

ドメーニグ 本人の考えというか。

井関 そうなんです。

斉藤 言わないですよ。監督はね。

井関 ちょっとした部分を言っているだけだから、それを鵜呑みにするわけにはいかないですよ。でも、言ったことは事実です。

ドメーニグ 『乱』は、海外版と日本版の違いはありましたか？

井関 ないです。全く一緒ですよ。

ドメーニグ 海外では短縮版もあったと聞いたことがあります。

井関 ああ、そう？

斉藤 現地で切っちゃったとか？

井関 フランスでやったバージョンに関しては、僕は劇場で観てますけれど、全く変わってなかったですね。でも、どこか

でそれはあるかもしれませんが。さつきも言ったようにチヨキチヨキ切ってるね。

ドメーニグ もしかするとその頃はまた長いから。

井関 その可能性はありますね。

ドメーニグ 多分。ドイツで観た版にはとにかくなかったという。

井関 その頃は、カンヌ映画祭は切りましたからね、ばかばか切りましたからね。

斉藤 そうなんですか。映画祭の上映のときに？

井関 映画祭の上映のときに勝手に切ってる。自前の編集室を持っていきますから、あの連中は。カンヌに出品されるとね、フィルムの指定が来るんですよ。軟らかいフィルムにしてくれて来るんですよ。アセテートとノンアセテートがあるんですけども、アセテートの方が軟らかいのかな。それにしてくれと。なぜそれにしなきゃいけないのと言ったら、「編集しやすいから」って平然と言うんですよ、カンヌは。今言われたように、ヨーロッパでちよつと長いからとか何とか言ってるのは、やっぱりやっているのかもしれないね。黒澤という神様みたいな人の勝手に。

井関 でも、あるんでしょうね。

ドメーニグ 昔はあったかと思えます。

■NDF時代

ドメーニグ 『戦場のメリークリスマス』と『乱』というのはかなりタイプが違いますけど、その後はヘラルドを辞めて、一九八〇年代後半だと思えますけど、NDF（日本フィルム・ディベロップメント・アンド・ファイナンス）に吉崎道代と。

井関 はい。そうですね。

ドメーニグ あの方も元々はヘラルドの？

井関 そうです。さつきも言いましたが、イタリアに駐在してたやつです。彼女がロンドンにいて、僕は日本にいてやってました。

ドメーニグ それからは主には海外で。つまり、国際的な活躍を。

井関 そうですね、国際的に活躍したかどうかは分かりませんが。というのは、日本で映画を作った経験ってあんまりないんですよね。黒澤さんをやりましたけど、黒澤組は特殊学級でして、あれが全ての常識につながると思わない。逆に「こいつは何も知らないやつだ」とよそのところに行ったら言われるぐらいですから。僕なんかは別に知らないし、やれるものとするれば外国。日本に拘らずにやれるものかなとは思ってたんですけどね。特に吉崎がいたために、ロンドンに事務所もあるし、情報も集まるしということで、最初の頃にやった映画は結果的に

イギリス映画が非常に多かったですよ。

ドメーニグ 多分背景としては、バブル時代というのも、国際化も。

斉藤 お金もあるし。

ドメーニグ 中曽根政権（一九八二〜八七）が国際化と言いだしたんですけども。もう一つは、日本でもいわゆるミニシアターブームで、海外映画の大作というよりも、作家性はあるんですけども、スケールのには大作でなくても日本で売れるようになってきていると思います。そのとき『裸のランチ *Naked Lunch*』（一九九二）とか『ハワーズ・エンド *Howards End*』（一九九二）がかなり日本でもヒットした。日本だけではなくて。

井関 ええ。世界でヒットした作品に関わってこられた。

ドメーニグ 国際的なスケールの映画を撮ると、今まではまず日本のマーケットを意識して映画製作に関わっていたと思いますけど、何が一番変わったのでしょうか？

井関 そうですね、まず、今言われたように日本ではミニシアターが次々とでき、マーケット状況が少し変わり、そういうものもそれなりに売れるようになり、ビデオもある程度売れるようになると、時代が変わったことは事実なんです。

同時に、これは『クライイング・ゲーム *The Crying Game*』（一九九二）が引き起こした現象なんですけれども、英語映画はやはり売れるんですよ、世界中のマーケットに。僕は、できれば日本だけではなくて、世界中のマーケットで売れるもの、

上映してもらえないものを目指そうと思っただけです。そうすると結論は、やっぱり英語の映画ってというところに落ち着くんですよ。取りあえずね。日本語の映画だとなかなか売れないわけですよ。

ところがその頃、英語の映画であろうと、国際的なインディペンデントのプロデューサーの常識というのは、一〇〇万ドル以下の映画か、二〇〇万ドル以上の映画じゃないと売れないと。一〇〇万ドル以下だったら小さなビジネスをしても何とか元が取れる。二〇〇万ドルかければ大作だから、もちろんマーケットに乗るし、メジャーも相手にしてくれるかもしれない。その中間の中途半端な予算の映画が一番駄目なんだと。今でも同じ状況で、数字が変わっているだけで。一〇〇万ドルから二〇〇万ドルというのとあれだけど、今でも同じです。その頃はそう言われてたんです。

僕らは後から出てきているし、しかも日本をベースにしています。そうすると、みんなまともに相手にしてくれないわけですよ。一〇〇万ドル以下の分野には人がいっぱいいるわけです。二〇〇万ドル以上は、こっちはそんなお金もないのと同時に、そこにも人がたくさんいる。ほんとと空いてるのが大体五〇〇万ドル前後の中途半端と言われている予算で作る人たちだけがいないんですよ。僕らは、しょうがないんで、そのマーケットに入っていくしかない。ということで、六〇〇万ドルくらいで『ハワーズ・エンド』、三八〇万ドルくらいで『ク

ライング・ゲーム』を作りました。

『裸のランチ』はジェレミー・トーマスがお金をかけ過ぎて大げんかしたんだけど、一六〇〇万ドルかかっているんです。一〇〇万ドル以内に抑えなかったらクロネンバーグの映画なんか絶対元が取れないからと言っただけで、ジェレミーが大丈夫だと言って一六〇〇万ドルかけて。大損してからジェレミーが僕のところへ電話をかけてきて、「申し訳なかった、おまえの言うことを聞いておけばよかった」と言っていましたよ（笑）。ちょうど中間の五〇〇万ドル弱くらいで作った映画というのは割合成功しましたね。

状況が変わりまして、みんながそこへ手を出すようになってきた。みんなが五〇〇万ドルに。だから、僕のところは何本も企画が来ました。みんな冒頭に「おまえは『クライング・ゲーム』が幾らか知ってるか」みたいなことを書いている。うるさい、余計なお世話だと（笑）。要するに『クライング・ゲーム』が成功の最大の例になっちゃった。あれはアメリカだけで八〇〇〇万ドルくらい上げましたんで。その張本人であるハーヴェイ・ワインスタイン Harvey Weinstein（一九五二〜）は、今や話題の人物になっちゃいましたけど。

齊藤 そうか。あれはハーヴェイでしたね。

井関 今やね、全ての始まりになっちゃったから。

齊藤 そうですね。すごいですよ。

ドマーニグ 『裸のランチ』とか『ハワーズ・エンド』という

のは、批評的にもかなり。

井関 そうですね。

ドマーニグ 高く評価されているから。

斉藤 面白かったですもんね。

ドマーニグ アートハウス系という系統がヨーロッパでもかなり成功を。

井関 そのとおりです。

斉藤 九〇年代の頭ぐらいですよ。あの頃は、結構いい映画がたくさんありましたよね。

井関 やっぱ『クライング・ゲーム』と『ハワーズ・エント』はアカデミー賞にノミネーションを受けて、『裸のランチ』はそんなに評判にならなかったけど、個人的には非常に好きな映画ですけどね。

斉藤 でもアメリカでは批評的には良かったと思いますよ。私、憶えていますけど。

井関 クローネンバーグだしね。原作が原作ですしね。

斉藤 うん。面白い映画でした。

ドマーニグ そのときは、ロンドンオフィスは吉崎さんで、井関さんは東京がベースで。

井関 そうです。

ドマーニグ そのときも海外の現場へひんばんに行ったりしていたのですね。

井関 かなり行っていましたね。ただ、『裸のランチ』の現場

には僕は行ってないですね。ポストプロダクションの現場には行ってますけど。『クライング・ゲーム』と『ハワーズ・エント』は。特に『ハワーズ・エント』のときはかなり行っていました。べた付きになってるほどではなかったですが。

ドマーニグ あちこちの映画祭で上映されたのですが、そこらには行きましただか？

井関 僕は映画祭が嫌いだね。映画祭って正直言って全然興味がなくて。僕はヴェネチア映画祭に行ったことがないんですよ。それこそ『裸のランチ』はヴェネチア映画祭に出ていますよ。そのときも来いと言われたけど、面倒くさいし、行かなかったんです。今の作家たちが何か知らないけど赤絨毯といって騒いでいるのが、どうしても神経としてよく分からないんですよ(笑)。

ドマーニグ ヴェネチアとカンヌは業界の人だけが集まるんですよ。一般の映画観客は入れないわけですね。

井関 そうですね。カンヌは一部入れますが。

ドマーニグ 観客たちとのタッチは全くなくなってしまう。

井関 一時のサンダンスは、すごくそういうところが良くて、行くとエネルギーをもらう感じで良かったんですけどね。でも、今はもうサンダンスも大きくなり過ぎちゃって。疲れるだけのカンヌと同じような映画祭になっちゃいましたけどね。

斉藤 『スモーク Smoke』(一九九五)とかは、その前になるのですか？

井関 その後です。一九九五年ぐらいじゃなかったですか。『クライング・ゲーム』とか『ハワーズ・エンド』が九二年とか。ドマーニグ 『スモーク』は去年にリバイバル上映が。

井関 しましたね。『スモーク』は僕は本当に、丸一年半ぐらい費やしましたから。あれは割に自信を持って自分がプロデュースしましたと言える作品ですね。他のは、チームの一員ではあるけどっていう感じですね。

ドマーニグ 監督は中国系のウエイン・ワン（王穎、一九四九〜）でしたね。

井関 『スモーク』はそうですね。

ドマーニグ 二〇〇〇年代に井関さんはアジア映画の製作に関わるようになっていくのですが、既に柳町光男もそういうアジアの方で。二〇〇一年に、ツイ・ハーク（徐克、一九五〇〜）と会社を作ったみたいですけど。

井関 今でもあります。ハーク&カンパニー。

ドマーニグ そういうヨーロッパのアートハウス系の作品がアジアに浸透していく、特別なきっかけはありましたか。

井関 きっかけは、年を取ってきて、時差が身体にこたえるようになったから（笑）。時差一時間以内のところでもやりたいとなると、韓国か中国か台湾ぐらいしかなくなるので。『スモーク』をやったときは、僕は本当に毎週ニューヨークを往復していたんですよ。体を相当悪くしましてね。

ドマーニグ ニューヨークはちょうど反対側に。

井関 毎週金曜日のニューヨーク行きのに乗って、向こうに同じ時間に着くじゃないですか。出発した時間と全く同じ時間に、金曜日の午後イチぐらいに着くんです。その日にミラマックスと契約書の打ち合わせから何から全部やって、翌日土曜日は監督とか原作者のポール・オースターとか、現場の連中との打ち合わせを全部やって、日曜日に乗って東京に帰ってくる。月曜日の夕方に着くんですよ。火水木の三日間は国税庁の特別調査が入っていて、僕が全部やらなきゃいけなかったんで、毎週火水木は朝十時に国税庁の人がやってきて、夕方五時に帰るまでずっと付き合ってたんですけど。

金曜日は出発して、ミラマックスで打ち合わせ。そういうルーティンの生活を六ヶ月間続けた。もう、くたくたになっちゃってたね。よく持ったなと、本当に今でも思いますよ。本当だったら向こうでアパートでも借りてずっとニューヨークにいた方がずっと効率的なんだけど、税務調査ってやつがあつてね。

斉藤 それは会社に入ったのですか。

井関 会社に入っています。その頃、さつき言われたように日本映画とハリウッド映画との関係でいうと、一九八〇年代の半ばから後半にかけて、ハリウッドのあらゆる製作費の四〇パーセントくらいは日本のお金だったんですよ。

斉藤 日本がバブルのときに。

井関 それが全部、いわゆる…。

ドマーニグ 投資。

井関 というよりもね、レバレッジド・リースというやつで節税のお金。

斉藤 節税対策ですね。

井関 税の繰り越してやつなんですけどね。その当時、飛行機のリースを使った。例えば飛行機の所有者の一部になると、飛行機全体のお金を経費として減価償却できるというのがあって、とにかくお金を一〇〇万円出すと、税金が二〇〇万円助かるという構造を作ってるレバレッジド・リースというのがあったんです。日本の映画は非常に短期償却なんで、それでハリウッドの連中が考え出したことなんですけど、パリバとか山一証券とかがその怪しげなものを売り出して、実際ハリウッドにお金が約四割ぐらい行ってたんですよ。僕らの会社がやってるのはそんなインチキな金融商品ではないんだけど、映画に投資していることは間違いないんで、目を付けられて調査が入った。それでオリックスがやったものは否認事例が出て、大阪で投資家が後で税金を払わなければいけない羽目に陥ったりして、ちようど摘発の嵐が起きてる頃で…。

斉藤 何ヶ月も朝から晩まで来るんですか？

井関 六ヶ月間。一月から六月まで。六月に人事異動があるらしいんですよ。六月の終わりになったら、いきなり担当官が笑って「私、明日から転勤で。今日で調査を終了します」と。「ああ、良かった」と（笑）。それで一銭も取られなかったんですけど、大変だった。その間に、今や顔まで有名になったハー

ヴェイ・ワインスタインとやり取りしてたんですよ。

斉藤 ハル・ハートリー Hal Hartley (一九五九～) のも何かやってらしたのですね。

井関 やりました。『フライト・ピル』(一九九五)という映画ですけれど。

斉藤 それは『スモーク』の後。

井関 それの直後ぐらいですね。

斉藤 で、その後にアジアの。

井関 ええ、アジアの方に行った理由の一つというのは、さつきローランドさんが言ってたけども、『チャイナシャドー』という柳町の映画を作ったときに、アメリカのニュー・ラインとか、いろんなところに結構売ったんですけど、その中で一番高く買ってくれたのが実は台湾。台湾が一番高かったですよ。ドメーニグ やっぱりジョン・ローンだからですか。

井関 そう。人気ありましたから。その台湾で買ってくれたのが年代という会社で、当時は台湾の三大配給会社のうちのひとつだったんです。それを紹介してくれたのが、高秀蘭という台湾人の女性のプロデューサーです。彼女が仲介してくれて売ったんですね。

いまだに憶えているんですけど、なぜ年代に売ったかというのと、当時ジョン・ローンがものすごい人気があったもんですから、アジアの各国から結構買いたいという話が来てたんです。その中でいろんな人に会ったんだけど、年代という台湾の会

社の邱復生（一九四七）さんという社長が来たんです。その人が侯孝賢（一九四七）の『悲情城市』（一九八九）のプロデューサーだということを聞いたので、お金が安くてもいいからといってその人に預けました。その間を取ってくれたのが高秀蘭という女性だったんです。

それが一九九五年ごろだったか、彼女からいきなり電話がかかってきて、非常に訛りのある日本語で、「井関さん、大変だよ。ヒーローが不渡りを出すよ」と言うんですよ。最初は何を言っているのか全然分からなかった。その頃、彼女が陳凱歌（一九五二）と一緒に、後で『始皇帝暗殺（荊軻刺秦王）』（一九九八）という日本題名が付いた映画の企画をやっていたんです。それをヒーロー・コミュニケーションズという日本の会社とやってたんです。もう既にスタートして、最初の金が入らなきやいけないというときに、ヒーロー・コミュニケーションズが倒産したんです。それでどうにもならないと。何とか助けてくれてっていう話だったんですよ。

ドメーニグ ちょうどバブルがはじけて間もない頃ですよ。井関 そうそう。

門関 ヒーローは、エドワード・ヤン（楊徳昌、一九四七～二〇〇七）の『牯嶺街少年殺人事件』（一九九二）を配給した会社ですね。

井関 おっしゃるとおりです。あそこは『牯嶺街：』をね。

門関 それで『牯嶺街：』の権利が借金のかたにおさえられ

て、映画が動かせなかった。

齊藤 それでやっとね、この前再公開になって。

井関 やつとこの間できるようになったんです。ヒーロー・コミュニケーションズはあの『牯嶺街：』をやったんですから大したもんですよ。ある意味では。

齊藤 うんうん。

門関 ちよつとした事件でした。ね。

井関 ええ。あれは事件です。それでいきなり高秀蘭が何とかしてくれと。そんなこと言われたって、僕も何もできないから。三日後には倒産するはずだから、三日間で何とかしろって、何億もの金を三日間で工面できるわけがないから。とにかく落ち着けと。少なくとも一ヶ月か二ヶ月待ったら、どこか紹介するよと。うちはとても余裕がないからできないけどという話で。

ちょうど僕の出身母体であったヘラルド・エースが角川書店に買われて、エースピクチャーズという名前に変わった時期なんですよ。それで原さんに持っていったら、大島さんが今度『御法度』（一九九九）を作ると。あれも俺のところに来ていってうわけです。大島と陳凱歌の二人やるというのは、新会社としてはイメージがいいからかっこいいじゃないかと。「ああ、そうですねか」てなもんでね（笑）。ありがとうございます。

それで大島瑛子（一九三七～二〇一〇）さんという大島さんの妹さんに話をして、原さんのところに話を持っていってくだ

さいよと。それでその瑛子さんは原さんのところに話を持っていった。僕は僕で『始皇帝暗殺』を持って行って、これを新しい会社のラインアップの柱にして原さんとスタートしようと考えていた。そうしたら角川さんが、最終的にOKしなかったんですよ。だから駄目になっちゃった。

ところが、原さんがやるって決めたもんだから、僕は結構外国に動き始めちゃっていたのです。特に陳凱歌の映画に関してはFOXと決めちゃったんですよ。FOXが六〇〇万ドル出してくれるという契約を、口約束だけでしたんですよ。手を握ったんですよ。六〇〇万で足りるかどうかわく分らなかったんですけど、とにかく六〇〇万で。

そうしたら、肝心の日本のお金を出すはずの角川さんのOKが取れないから、原さんの方がいなくなっちゃった。僕は単にFOXとの約束だけが残っていて、これはまずいというので陳凱歌と高秀蘭と話をして、六〇〇万ドルまで決まっているなら、何とかしてお金集めて俺たち三人でやるうということではじめたのが『始皇帝暗殺』なんですよ。

ところが、その後にもまた事件が起きまして、事件ばかり起るんですけど。うまくいかないときは、うまくいかないというかね。ちょうど当時、FOXとソニーとディズニーだったかが、中国に入入り禁止になったんですよ、中国政府から。それは、一つはリチャード・ギア Richard Gere (一九四九) 主演の『レッ

ド・コーナー 北京の二人 *Red Corner* (一九九七) という映画と。

齊藤 チベット問題ですね。

井関 はい。あとは『クンドゥン *Kundun*』(一九九七) というダライ・ラマを扱った映画と、『セブン・イヤーズ・イン・チベット *Seven Years in Tibet*』(一九九七)。

齊藤 スコセッシ *Martin Scorsese* (一九四二) ですね。

井関 『クンドゥン』はスコセッシ。それから『セブン・イヤーズ・イン・チベット』はジャン・ジャック・アノー *Jean-Jacques Annaud* (一九四三)。この三本が立て続けに出たために、中国政府がハリウッドを出入り禁止にしちゃったんですよ。FOXはまた悪いことに、『クンドゥン』をやってるんですよ。『クンドゥン』は最も嫌われた映画なわけですよ、ダライ・ラマの話ですから。それでFOXが約束の六〇〇万ドルが出せなくなった。せっかくなつちは自力でやるうと言っているのに。

しょうがないんで、結局ヨーロッパへ向かって。その前に、ソニー・ピクチャーズ・クラシックスに話をしたら、無視されて何の返事も来ない。後でその理由が分かるんですけど。しょうがないのでヨーロッパへ行って、フランスのカナル・プリュス (Canal+) と交渉したんですよ。いろんなところに行っただけど、そのうちのひとつ、カナル・プリュスがOKしてくれて、コアになるお金ができて。それが決まってからアメリカへ戻っ

て、ソニー・ピクチャーズ・クラシックスに行ったら、何でもっと早く来ないんだと言うんですよ。いや、前に送ったけど、あんたがなしのつぶてで何も言ってくれなかったじゃないかと言ったら、そうかと言ってね。あそこは変な会社で、社長が三人いる会社なんです。そのうち一人女性がいたんだけど、その女性が脳梗塞で倒れちゃって、僕はその女性に送ってたんですよ。だから結果的に全然ついてなかった。マーシー・ブルーム Marcie Bloom というのだけ。

その元からの社長だったマイケル・バーカー Michael Barker というやつにそのとき言われたのが、前に『スモーク』をやったときに断ったと。確かに断られたんですよ。僕は黒澤さんの『乱』と『ハワーズ・エンド』の二本で、あの会社を結構儲けさせてるんです。したらマイケル・バーカー社長が、『スモーク』を観た。俺は断つたのを反省してると（笑）。すごくいいことを言ってくれたんですけどね。今度はおまを信用すると言って、『始皇帝暗殺』を観ないで買ってくれたんですよ。そうしたら損させちゃいましたけどね（笑）。

斉藤 本当に難しいですね（笑）。

井関 難しいですね。でも、はつきり言ってくれた。『スモーク』を観て、断つた俺の目利き違いだったと、今度はおまを信用すると言われてね。信用しない方がいいのになと思いがね（笑）。

ドマーニグ アメリカとかヨーロッパ諸国、アジアの諸国と

いろいろ仕事をしたのですが、国ごとの差はないですか？ やり取りとか約束の仕方が全然違ってくるわけですよ。

井関 やっぱり映画の場合はアメリカが強いですよね。ですからあのフランス人ですら、ちゃんと英語でしゃべりますしね。最近では契約書まで英語になってきましたから。昔はユニフランスが決めてる定型のフランス語の契約書を使ってたんですよ。配給契約書は今や全部英語ですし、商習慣もほとんどアメリカ流。つまりアメリカのものがスタンダードになってますから、共通語としてはハリウッド英語が共通語なんじゃないかな。

斉藤 でも、ハリウッドの契約書と違って尋常な分量じゃないですね。

井関 ええ。

斉藤 ああいうのは、やっぱり専門の弁護士さんでやるのですか？ それとも井関さんが、一応全部ご覧になるのですか？

井関 見ます、見ます。もちろん。

ドマーニグ そこは法学部出身だから。

斉藤 そうか（笑）。

井関 もちろん見ますけど、後ろのスタンダードチームという、いわゆる決まり文句のところは本当に斜め読みです。ポイントがあるんです。ここだけ取り替えられていたらまずいというところがね。みんな汚いからね。どつかでちょこっと事項を一つ入れ替えたりするんですよ。そういうポイントが分かって

るんで、あとは肝心のところ、例えばお金の額であるとか、期間であるとか、そういったようなところはみんな後から入れますから、どこに入れたかは分かるんです。スタンダードチームと書いてある一般条項みたいなものは、決まり文句なので。幾つかの注意点だけ。そこだけチェックしておけば、あとは読まなくてもね。もちろん弁護士も使いますよ。ただ、弁護士は高いんで。最終的には、弁護士のために仕事をしるみたいになっちゃうんですよ。

ドマーニグ 海外の交渉とかは全部英語でなされるわけですね。

井関 はい、ほとんどの場合は。

ドマーニグ 通訳は使わずに？

井関 通訳は使わないですね。やってくるうちに徐々に慣れてきますし。ですからいまだに僕なんかは、英語の雑談は駄目なんですよ。でも契約の話になるとね（笑）。

ドマーニグ グローバル化といっても、日本の映画会社は英語のできる専門スタッフがいますが、大体重役は英語が全く通じない。

井関 できないですよね。

ドマーニグ それは中国や韓国とだいぶ差がありますね。

井関 英語はできなくてもいいと僕は思うんですけど、インターナショナルマインドを持つてないと駄目だと思うんですよ。日本語しかできなくても、通訳を使ってもいい。マインドがい

ンターナショナルであってこれれば全然いいんです。往々にして英語ができない人は、マインドもドメスティックであることがすごく多いので。

ドマーニグ そういうケースは多いですね。

井関 大変残念ながら、確かにそれは多い。今言われたように、中国なんかはすごく遅れてただけでも、どんどん追い抜いていかれて、今や中国は日本なんか相手にしませんから。全部ハリウッドですから。いずれバブルが崩壊すると思いますけれども、今、中国はやっぱりお金があるし、先を行っています。ドマーニグ 日本のバブル時代みたいに映画にかけるお金があるから。

井関 そうなんです。また、投資家がいっぱいいるんですよ。新しい配給会社も年がら年中出てくるし、新しくできた配給会社が駄目なのかと思うとそうでもなくて。要するに、ものすごい金持ちが始めてる。お金だけは山ほど持つてる連中が始めますから、聞いたことのない会社だからってバカにするわけにはいかない。本当に大変ですよ。今の状況は。おっしゃるとおり、日本は本当に遅れましたね。

ドマーニグ 柳町、大島、黒澤とも仕事はしましたが、主にはヨーロッパとかアジアの監督で、日本で日本映画を作ることはありませんでしたね。

井関 そうですね、あんまり。

ドマーニグ 時差がないという点では日本が一番楽なのは

(笑)。

井関 そう言われればそのとおりですね(笑)。日本の場合、お金を集めるのが難しいんですよ。というのは、英語の映画は、例えばヨーロッパへ行ってもお金を集められる可能性があるし、アメリカでもあるし、イギリスでももちろんあるし、日本でもあるし。英語の映画はマーケットが広いんですよ。だから基本的には英語の映画、もしくは陳凱歌のようにアメリカやヨーロッパでもお金が集められる監督とか。

僕らはお金がないですから、企画だけでお金を集めなければならぬ。日本の映画で企画だけで、監督の名前だけでヨーロッパやアメリカから、もしくは日本でもいいんですけど、十分な製作費を集められるのがあるかという、いいんですよ。

ドマーニグ 日本はほとんどテレビ局中心にね。

井関 だいぶ変わってきましたけど。東宝中心に変わってきましたけど、日本の場合は、テレビ局を巻き込んで、出版社も巻き込んで、ビデオ会社などで、いわゆる製作委員会というものを作ってやるしかないわけですよ。正直言うと、それがみんな目いっぱいなわけです。なぜかという、そのメンバーたちは東宝とやりたがるわけですよ。僕とやりたがらないわけですよ。東宝の方がいいに決まっていますから。東宝が駄目と言ったら、松竹の方がいいんですよ。僕がやったって、「おまえ、何できるの?」「僕は東宝に話を持っていきます」と言うなら、まだいいですよ。でも「それだったら、じかに東宝とや

るよ」と言われちゃいますよね。だから、僕らみたいにインディペンデントが生きられないんですよ。今のシステムの中では、実際にはすごい安いお金で作らなきゃならなかったり。

ドマーニグ 昔は六〇〇万とか七〇〇万とか。初期の北野武作品で、決して大作と言えないもの、低予算でもないのだけれど。今はそういうミドルプランとは全くなくなつたので、一〇〇〇万円も多い方といわれる時代になっていのですかね。
井関 でもあの当時のATGの一〇〇〇万って、今の一億の価値なんです。今考えると、一〇〇〇万って安そうに思うけど、やっぱりかなりの額です。それじゃなかったら、『心中天網島』(一九六九)のセットとか、あんなのはできないですよ。あんな立派なセットはね。あのセットだけでも相当のお金がかかるだろうと思うし。

ドマーニグ 実はそんなにかかってなくて、むしろ実相寺昭雄の『無常』(一九七〇)のロケ撮影とかの方がよほど。

井関 かかっているかな。あれは様式的だから照明で随分いろんなものを使っているからね。

ドマーニグ 照明とフィルム代が高かったですね。今はデジタルで何時間撮ってもコスト的にはあまり変わらないですね。

井関 コストは変わりません。日数とか、時間の長さっていうのは変わってきますけど。何時間撮ろうとね、変わってこないですね。

ドマーニグ 井関さんはプロデューサーがメインになってか

らも、宣伝も自分でやったりしていたのですか。あるいは専門のスタッフに任せて。

井関 できるだけやらないうに努力しました。というのは、僕自身の経験で、余計なことを言うやつがいると腹が立つたので。それなりの考え方があってやってくるのに、余計なことを言われると面倒くさいんですよ。腹が立つてくるしね。だからなるべく言わないようにしましたが、どうやら言ってるらしいんですね(笑)。

ドメーニグ 実際にやってる宣伝さんに？

井関 どうやらちよこちよこ言ってるらしいんですよ。自分じゃ全然言っていないつもりでいたんですけど(笑)。

ドメーニグ 今でもまだ製作の企画とかはありますか。

井関 あります。企画はあります。それから今現在やってるものというのは、国際交流基金という、外務省の外郭団体。独立行政法人ですけど、そこがやってる東南アジアと仲良くしましょうみたいな運動があって。「アジア三面鏡」という映画プロジェクトがあるんですけど。第一弾は、行定勲(一九六八)とかフィリピンのもンドーサ Brillante Mendoza (一九六〇)、もう一人はカンボジアの何とかっていう、あんまりよく知らないんだけど、ソト・クォーリーカー Kulikar Sotho (一九七三)って監督。それがやったものなんです。今回はもっと若い世代を選んだのを第二弾としてやっています。

ドメーニグ 当分引退は考えてないですか？

井関 もう引退すると思いますよ。

ドメーニグ 日本の映画業界の特徴で、日本ではどうも引退がないことが多いです。監督でも一〇〇歳までは。

井関 僕の昔からの友人にナンサン・シー(施南生、一九五一)というのがいるんです。香港の人で、ツイ・ハークの元のかみさんです。中国で今やってるプロデューサーとしては一番か二番に有名な人です。そいつに「ぼつぼつ引退するよ」と言ったら、すごい怒られましたね。大体プロデューサーに引退などというものはないんだと。ただ静かに消えていきやいんだと(笑)。そんな偉そうに引退なんて言うなど。静かに消えていくか、やるかのどっちかしかないんだと怒られました。静かに消えていく方になりたいですね。どっちかと言えば。今、日本で映画を作るのは、本当に大変なんです。

ドメーニグ データだけで見ると、一九五八年が日本映画業界のピークだったと。ですが去年は、それより二〇〇本以上、日本映画が製作された。

齊藤 製作本数ね。多分一九五八年のピークって入場者数ですよね。

井関 そうです。十三億人ぐらいあつたんですよ。その頃はね。

ドメーニグ 一九六〇年は戦後で一番製作本数が多いと言われているのですが、この頃には圧倒的に上回っている。

齊藤 でもそれを考えると、あの頃はやはり二本立てで回っ

てたけど、今はそうではなくて。それだけ小さな映画がものすごい数あるということだね。

井関 ものすごいことですよ。

ドマーニグ 映画学校の卒業生の作品とか。

斉藤 一週間興行とかでもね。

ドマーニグ 大変な時期なのにやはり作りたがる人がいる。

井関 多いですからね。

ドマーニグ 自己犠牲する覚悟で映画を作る人が多いというのは感動します。

井関 シネマスクエアとうきゆうを作るときに僕らもヘラルド・エースとかかわったんですけど、そのときにミニシアターは岩波ホールだけだったんですよ。シネマスクエアが、多分二番目なんです。一応先輩である高野悦子（一九二九〜二〇一三）さんのところにご挨拶に行かなくちゃっていうので、われわれは行ったんですよ。東急レクリエーションの連中と、ヘラルド・エースで高野悦子さんのところへ。同じようなアイデアで新宿で今度映画館やりますのて言ったら、高野さんに、「あなた方は会社でおやりになるっていうけど、そんなに簡単にはいきませんよ。一日三人しかお客が入らないことに一年間我慢できますか？」とお説教されましたね（笑）。何でこういうシネマスクエアみたいなのが必要なんだという、基になったのが、今言われた本数ですよ。日本で公開されている外国映画が、年間一五〇本しかなかったんですよ。これだけ世界中で映

画が作られてるのにな。

ドマーニグ 八割以上はアメリカ映画だったし。

井関 そうなんです。アメリカ映画以外のものって、その当時は年間に二十何本しか日本に入ってきてなかったんですよ。世の中にはもつといっぱいいろんなところがあると。二十何本はひどすぎるだろうと。そのデータを基に偉そうに言った。そうしたら高野さんに、一日に三人しか入りませんと脅かされて（笑）。

ドマーニグ 今考えてみると、恐らく岩波ホールが最初ではなくて、最初はATGだったのですね。

井関 そうですな。

ドマーニグ 海外の作品の上映は日本でなかなか。

井関 できなかつたです。日本映画を作るっていうのは後から出たアイデアですからね。最初はそれこそ『第七の封印 *Det sjunde inseglet*』（一九五七）とかをやる場所として設けたあれですからね、ベルイマン Ingmar Bergman（一九一八〜二〇〇七）の。

斉藤 ゴダール Jean-Luc Godard（一九三〇〜）とかもやってましたよな。

井関 やってましたね。『気狂いピエロ *Pierrot Le Fou*』（一九六五）もあそこでしたし。ゴダールなんか、その前にはみゆき座で平気で上映されてたという。すごいんですよ。あの頃ってちょっと不思議な時代ですね。今だったらミニシアター

だけど、その当時としては大きくはないにしても、それでも座席数が八〇〇もある映画館で一応商売が成り立ってたのがすごいですね。

斉藤 フランス映画はファッションではないけれども、文化だったから、やはり分かったか分からないとか、楽しむとかではなくて、一種の学生とかも行くみたいな感じがあったのでしようね。

門間 アメリカは娯楽映画で、フランスは芸術。何となく分かります。

井関 それは東和が作り出した錯覚なんでしょうね。きつと。僕が外国の映画祭に割に若い頃に連れていってもらったときに、一番良かったのが、僕がミラノのMIFEDというマーケットに行きますとね、後から分かったんですけど、要するガベージマーケットだと言われていました。僕らは当然、アメリカ映画ってすごいと思っ込んでいたんですけど、どれもこれもがエントナーテイメントで、お金もたんとかけてと思っ込んでる。でもああいうマーケットに行くと、いかにくだらないアメリカ映画がいっぱいあるかということが分かるわけですよ（笑）。見るに堪えない。でもくだらない映画を観るとね、コンプレックスがなくなる（笑）。映画ってこれでもいいんだみたいなね。
ドメーニグ そうですね。うちの学生に言うんですけど、たまにはくだらない映画も観ないとい映画の本当の良さって分からないです。傑作ばかり観てると。一般のテレビドラマでも

いいのだけれど、ちゃんとした映画を観ると、ここがいいというのが分かってくるのです。

井関 でもね、韓国ドラマなんて結構はまりますよ（笑）。
ドメーニグ そうですね。

斉藤 はまります。でも韓国ドラマは脚本がよく書けているもの。

井関 よく書けてるね。

斉藤 今、日本の映画は脚本が書けないってよく言いますよね。それもあるけれども、もう一方でオリジナルの作品が撮れないというふうに。

井関 今は残念ながらオリジナルが撮れませんか。オリジナルだとお金がかかるんでね。初期のリスクがどうしても取れないですね。それから、今は企画を持っていく相手がオリジナルのシナリオを読んでもくれないのです。原作だったら、まだいい。特にコミックだったら読んでくれるんですけどね。原作本でも怪しいぐらいですから、シナリオなんか絶対読んでくれないし、また読む力もないし、みんな。シナリオを読んでここが問題だっていうのも、ものすごいバカみたいなことしか言わなくなっちゃったし。「なぜ今なんですか」とバカなことを聞くやつが多いんですよ。そういうのを試験みたいにして聞くバカがいるんです。なぜ今なんて作り手に聞くなよと。そんなことは。それはおまえらが考えるべきものであってね。作家は作り手から、何か理由があるけど、それがはっきりしないから映

画を作ろうとしているわけであって、それがなぜ今って考えるのは少なくとも作家の仕事じゃない。というように思うんだけど、それが通用しないから。

斉藤 でも世の中全体がそうなっています。本当に大学とかでもそうだし、教育もそうなっていますよね。本当に。教育も、全てが目的。功利主義になっているから。そうなると、本当つまらないものしかできないですよ。

井関 できないですよ。そんなもので判断されたらね。それとローランドさんも言ってたけど、予算が安くなってきたことに比例してスタッフのギャラが異様に安くなってきたら、若いスタッフが今どんどん映画の現場から逃げ出しているんですよ。これが問題なんですよ。まともなお金を払わなきゃいけないんです。そして誰かが儲けなければ駄目なんです。会社じゃなくて個人がね。そうじゃないと、誰も入ってきてくれない。

別に僕じゃなくてもいいんだけど、誰かが儲けないと。それがロールモデルになって、ああんりたいなとならないと、スタッフがついてこないですよ。どんどん単なる年取った中年のおじさん、おばさんが相変わらず下っ端をやっているという時代が来ますよね。

(二〇一七年十二月十四日、明治学院大学にて)

■フィルムグラフィ (プロデュース作品)

一九八三年

『戦場のメリークリスマス Merry Christmas, Mr. Lawrence』

(日・英・豪・ニュージーランド)

一九八五年

『乱闘』(日・仏) * プロダクション・マネージャー

一九九〇年

『チャイナシャドー Shadow of China』(日・米) * 製作総指揮

一九九一年

『裸のランチ Naked Lunch』(米・加)

一九九二年

『クライミング・ゲーム The Climbing Game』(英)

『ハワーズ・エンド Howards End』(英・日)

一九九五年

『スモーク Smoke』(日・米) * 製作総指揮

『フライト Flight』(日・独・米) * 製作総指揮

一九九八年

『始皇帝暗殺 (荊軻刺秦王)』(日・仏・中) * 製作

一九九九年

『御法度』(日) * 国際関係

二〇〇二年

『ツイ・ハークの靈戦英雄伝 (殭屍大時代)』(香港・日・蘭)

* 製作総指揮

二〇〇三年

『散打王』(香港) * 製作総指揮

二〇〇五年

- 『世界最速のインディアン The World's Fastest Indian』(米・
ニュージーランド) *製作総指揮
二〇〇六年
- 『墨攻』(中・日・香港・韓) *製作
二〇〇七年
- 『ウミヒコヤマヒコマイヒコ』(日) *製作
『コントロール Control』(英・豪・米) *共同制作
二〇〇八年
- 『ブルー・ブルー・ブルー Newcastle』(豪) *製作総指揮
二〇〇九年
- 『レイン・フォール 雨の牙 Rain Fall』(日) *製作
二〇一三年
- 『止殺令』(中・日・韓) *製作