

## 国立映画アーカイブ開館記念 映画プロデューサー 黒澤満

Inaugurating NFAJ: Mitsuru Kurosawa: A Film Producer

会場：長瀬記念ホール OZU / 会期：2019年1月8日(火) - 1月27日(日)

# ひとつのデスクから、 映画と映画人が育っていった。

## 丸山昇一

Shoichi Maruyama

2019年1月8日から長瀬記念ホール OZUでは、「国立映画アーカイブ開館記念 映画プロデューサー 黒澤満」を開催する。黒澤は、日活で劇場支配人、撮影所長などを歴任して退社ののち、東映セントラルフィルム(のちのセントラル・アーツ)のプロデューサーとして松田優作主演作を始め、新しい息吹を感じさせる多くの娯楽作品を、映画のみならず、TVドラマ、東映Vシネマと多岐に亘って世に送り出し続けた。今特集では黒澤が製作した膨大な作品の中から20作品を厳選して上映する。そこで今号では黒澤に脚本家としての才能を見出され、TVドラマ「探偵物語」(1979-80年)でデビュー以来、多くの黒澤プロデュース作品で脚本を執筆した丸山昇一氏にご寄稿をいただいた。また黒澤と共に松田優作主演の「遊戯」シリーズなど数々のアクション映画を手がけた村川透監督、東映の中で黒澤の薫陶を受けた遠藤茂行、近藤正岳両プロデューサーにインタビューを行った。

### 私と黒澤さんの出会い

1970年代後半、撮影所がかつての活気を失い、新しい才能を発掘し育てる余裕などなかった頃、私はそれでも諦めずに映画の脚本家になるという夢を追い続けていた。

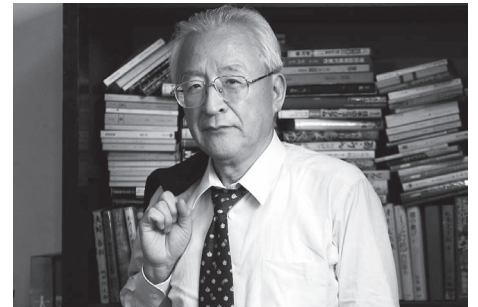
そんな78年の初夏、私の元に1本の電話がかかってきた。

「丸山くん、黒澤ですけど覚えてますか？」

電話の主は、ちょうどその頃、『最も危険な遊戯』(村川透監督、1978年)を公開して評判を呼んでいた東映セントラルフィルムの黒澤満プロデューサーだった。東映セントラルフィルムといっても、東映芸能ビデオという会社のほんの一角のスペース。ただひとつだけあるデスクに黒澤さんが座っていた。お会いするのは約1年半ぶりのことだった。

1年半前、私は脚本の師匠の猪俣勝人に声をかけられ、脚本家修業中の若手4人のひとりとして、日活撮影所に呼ばれた。目の前にいた日活撮影所長、それが黒澤さんだった。77年の夏からテレビ朝日がアメリカのテレフィーチャーに倣って日本初の90分ドラマ枠「土曜ワイド劇場」を開始するため、各映像制作会社に協力を求めている。斜陽の映画各社、ことに劇場映画はほぼロマンポルノだけになっていた日活にとっては好機だった。そこで君たちにたくさんプロットを書いて欲しい、採用されたらプロの脚本家がシナリオにするから、とのこと。だが私はその場でこの仕事を辞退した。自分で脚本が書けないなら意味がない、と思ったのだ。しかもその時、「僕、こんなものを書いているので、よかったです読んでください」と言って、その時書いていた自作の脚本「蜜月」を置いてきたのだ。思い返すと実績もないのになんと生意気だったことか。

電話の日に話を戻す。よく見ると、黒澤さんの隣にもうひとり、私を見つめて立っている人がいた。今から思えばそれがプロデューサーの伊地智啓さんだった(私はのちに伊地智さんにも『翔んだカップル』[相米慎二監督、1980年]などで大変お世話になる)。黒澤さんが切り出した。「『最も危険な遊戯』が評判が良くて、次にまた優作のアクションものをやろうと思うんだけど、現状進めている



黒澤満プロデューサー (撮影：加藤義一)

脚本が間に合いそうもないので君、二日でプロット書いてくれないか?」。私は内心「またプロットか」と思ったが、今度は断らなかった。よくもまあ、あんな失礼な断り方をした若手の私をまた呼んでくれたのだと感謝して、二日間、全力で「カメレオン座の男」という脚本を書き上げた。それが、私の脚本家人生の始まりとなった。

その時の私はまだ知らなかったが、黒澤さんは最初にお会いした日から数ヶ月後の77年4月には日活の撮影所長を辞していた。そんな黒澤さんに声をかけたのが当時の東映の岡田茂社長だった。岡田社長は関連会社内に、従来の東映カラーとは異なる低予算のプログラムピクチャーの制作・配給体制を作ろうと考え、その「東映セントラルフィルム」の制作担当として黒澤さんに白羽の矢を立てたのだ。その後東映の大泉撮影所に呼ばれた時に、黒澤さんが誘いをかけたのが、やはり日活を退社したばかりのプロデューサーである伊地智さんだった。その辺りについては後述するが、その際におふたりに提示されたのが「製作費3000万円で日活時代のノウハウを活かして第1作を作って欲しい」という条件だったという。とてつもなく厳しい条件だと思うが、黒澤さん、伊地智さんは引き受けた。すぐに黒澤さんは、日活時代に撮ったデビュー作『白い指の戯れ』(1972年)を評価していた村川透監督に声をかけ、そこから、松田優作を映画スターとして印象づけた傑作『最も危険な遊戯』が生まれたのである。

その第二弾のつもりで私が書き上げた「カメレオン座の男」は、結局、採用されなかった。しかし、その時の黒澤さんの言葉は、あまりにも簡潔で明快であるがゆえに40年経った今でも忘れることはない。

「君の『蜜月』は、まだ物語になっていなかった。

が、登場する青年たちの行動や会話に面白いところがいくつかあって、日活の若い助監督たちに読ませたら新しい明るさと軽さがあって共感できると言っていた。その感覚を、私はアクションもので活かせないかと考えて頼んだが、『カメレオン座の男』は、アクション映画に不可欠の要素、対立の構図が甘い。それから主人公の行動の起点(怒り)と沸点(爆発)までのプロセスがまだプロット(物語)になっていない。製作費がかかりすぎるのも問題だ。ただ、全体を極力短かく、シンプルに仕上げたのは評価する。たった二日間でもホンを書き上げたことも含めてね」

ここをこうすれば良かったとかではなく、厳しい指摘を下さり、ちゃんとプロになれる素質があることも匂わせてくれたのが嬉しかった。そしてその後、この時の言葉通りに、私の明るく軽い作風を活かせ、と抜擢してくれたのが、TVドラマ「探偵物語」(1979-80年)である。さらに、今度もう一度アクションものに挑戦してみないかと、『処刑遊戯』(村川透監督、1979年)の脚本も任せられた。どちらの場合も、黒澤さんの右腕というべき脚本担当の伊藤亮爾プロデューサーの懇切丁寧な実践指導がついた。黒澤さんは、失敗した私にも二度三度と機会を与え、実践的な経験を積ませることで、丸山昇一という脚本家を育ててくれたのである。

### 「ひとり撮影所」の所以

先輩諸氏に聞くと、日活で黒澤さんはスタッフや社員に人望の厚い撮影所長だったという。そんな黒澤さんが入社以来15年ほどは劇場担当で、関西屈指の大劇場、梅田日活などのやり手支配人として名を馳せていたことは、今ではあまり知られていない。その後、撮影所に異動してから歴任したのは俳優部や企画畑だったわけで、それほど現場のノウハウを知っていたとは思えない。それがどうしてスタッフを含めた幅広い人望を集め、製作者として成功したのか？ 黒澤さんご自身は自分のことをあまり語りたがらないので推測の域を出ないが、かつてこんな話をしてくれたことがあった。日活がロマンポルノに舵を切り、自身が映画本部長になった時に、スタッフには「これからはロマンポルノだけど、日活で仕事を

続けるか?」、助監督には「監督になれるとは限らないよ」と踏み絵を踏ませるようなことをしなければならなかった。そんな中で助監督として頑張っていた伊地智さんと伊藤亮爾さんがプロデューサーの道に転身した。プロデューサーになったばかりで経験のない彼らが、低予算の中、予算やスケジュール、現場の管理などに日々苦闘し続けたからこそロマンポルノは維持できたんだ……と。黒澤さんはそういう現場の苦闘ぶりとそれを乗り切っていく人材をくまなく見ていたはずである。仕事のみならず、彼らが映画に向かう志までを。だから自分が東映傘下に呼ばれた時、彼らの力が必要だと思ったのではないだろうか。自分にはできることとできないことがある。脚本、スタッフ組み、俳優など、現場が動き出す前のお膳立てではできる限りやる。だが、現場が動き出したら信頼できる彼らに任そうと。

だから黒澤さんは決して「ひとり」で映画製作をまとめているわけではない。ちゃんとしっかりとしたブレーンが支えている。それでもよく「ひとり撮影所」と形容されたのには理由がある。

そのひとつは決断の早さだ。黒澤さんの元で映画の企画が軌道に乗ると、実現までが本当に早い。他の製作会社だと、会議にかけるとか、脚本の発注までにもものすごく時間を要する。発注後も内容を再検討したいとか、いろいろと執筆作業が止まる。だがセントラルの映画にはそういった夾雑物がない。決断はあくまで黒澤さんひとりで決めているからだ。直しについても曖昧な指示はない。その一点がブレないのだから原作先行の企画であれ、俳優先行の企画であれ、いったんスタートすると動きが早い。ということは、こちらもイライラせず、迷いもなく、モチベーションが違う。

撮影が始まると、黒澤さんはよく現場に出向く。人に直接会うことを大事にしている。そしてスタッフやキャストからの話によく耳を傾ける。それでも柔和な顔で黙って見守っている。前述したように現場のことは現場のプロデューサーに任せているからだ。その一方で、オールラッシュが終わった後でも、このシーンはお客さんに伝わらないと思ったらバツサリと切らせる。撮った監督が「ここにはこういう思い入れが」などと説明しても「それはウチではいらぬ」とハッキリと言う。

娯楽映画はシンプルであるべきで、あくまでお客さん本位という考え方があるのだ。

そして初号試写の後、初めて組んだスタッフには労いの言葉とごく簡潔な感想をくれる。もって回ったような言い方はしない。そしてまた再チャレンジの機会を与えている。脚本家デビューの頃の私の場合と同じである。セントラルでは、予算の大きな作品は作らないので、メインの併映作品やB級(但し、黒澤さん自身はそれらをプログラムピクチャーとは言っても、決してB級とは言わなかった)作品が多かったが、できる限り、作り続けることを重視した。映画製作に忙しい中でも、「探偵物語」や「あぶない刑事」(1986年～)などのTVシリーズも東映Vシネマも請け負った。その背景には、若手に現場の経験をどんどん積ませるという意味があった。黒澤さんはTVドラマも、「フィルムで撮れるんだったらプログラムピクチャーと同じだよ」と言っていたことがある。かつての撮影所はプログラムピクチャー量産体制の中で数々のスタッフを育てた。しかし今、同じことはできない。それでも数多くの現場を動かせば、スタッフを育て、才能を育てることにつながるからだ。たったひとつの小さなデスクから数々の映画が生まれていったがゆえの「ひとり撮影所」という言葉は、決して誇張ではないと私は思う。

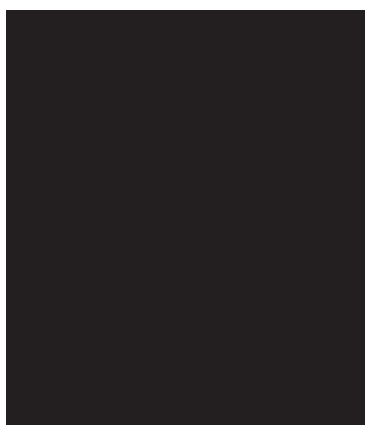
### 映画はメロドラマとアクション

その後、セントラルは角川映画に製作協力し、『蘇える金狼』(村川透監督、1979年)などで数々の実績を挙げ、黒澤さんが抜擢したスタッフもキャリアを積んでいく(80年代前半、「東映セントラルフィルム」は「セントラル・アーツ」と改称した)。黒澤さんは私の「蜜月」の映画化にもチャンスのあるごとに取り組んでくれ、最終的に5稿を重ねてセントラル・アーツ=日本テレビ共同製作、松竹の配給で『俺たちのウエディング』(根岸吉太郎監督、1983年)として映画化された。この頃にはさすがに黒澤さんにも秘書がついた。俳優担当と事務担当と事務所のデスクは四つほどになる。それでもセントラル・アーツの事務所はわずか10坪ぐらい。デスク四つと打合せスペースとロッカー程度。そこに脚本が毎日のように届き、黒澤さんのデスクの電話は5分～10分おきに鳴り続けたい。

私が脚本の直しを送り、電話をすると、秘書の方が「いつもすみません。話し中です」と答える。そんな状況でちゃんと脚本を読んでもらっているのだろうか?と思うのだが、必ずその日のうちに黒澤さんからは的確な指示の電話が入るのだった。たまに事務所を訪ね、黒澤さんが電話するのを脇で聞いていると、結論を後回しにせずに、ほぼその場で指示を出す。その場で結論を出せない要件には、「二日待ってくれ」などと、いつも期限を区切る。そして、それほどまでに忙しくて、時間を見つけては撮影現場に顔を出していた。

ところで黒澤さんはSFやファンタジー、時代劇映画は作ろうとしなかった。予算がかかるからではない。自分が製作する上で正しいジャッジメントと責任を請け負えないからだ。では、黒澤さんにとっての映画とは何か。それはひたすらにメロドラマとアクションである。中でもウェルメイドなハリウッド映画が好きだと言っていた。都会的に洗練されたソフィスティケートドな物語。俳優の魅力を引き出しやすいキャラクターの立った登場人物。90分ぐらいの引き締まった展開……。日本テレビの山口剛プロデューサーや伊藤亮爾さんとは良き時代のハリウッド映画の話で盛り上がっていたようだが、世代的にも下で、そういう定番ものよりもアメリカン・ニューシネマの洗礼を受けて育った私は、その話の輪になかなか入れなかった。が、私がうまくウェルメイドなストーリーを書けない時、『ポケット一杯の幸福』(フランク・キャブラ監督、1961年)のビデオをそっと届けてくれ、窮地を救ってくれたのも黒澤さんだった。

フランスの作家ディディエ・ドゥコワンの短篇「眠れローランス」は知り合って間もない頃からずっと、いつかやりたいと言っていた。この物語なら、そういった映画が作れそうだと話してくれた。



ただ、納得のいく役者が見つかったらだけなど。後藤久美子が登場した時、黒澤さんはすぐにオスカープロモーションの古賀社長に、この企画を持って会いに行った。相手役は仲村トオルでその場で言っていたようだ。OKが出たら、すぐに私に脚本の依頼が来た。まさに即断即決である。ところが私は第一稿で仲村トオルのキャラクターを不良青年に脚色した。そういう青年が最初は少女に喧嘩腰に接するが、本当に恋をして徐々に改心していくという物語がドラマチックだと思ったのだ。「何を考えてるんだ」と言ったのは黒澤さんだった。「こういう物語こそ、当たり前のことをゆっくりきっちり見せるんだよ」と。こうしてできあがったのが『ラブ・ストーリーを君に』(澤井信一郎監督、1988年)である。試写を見た時に、単なる難病物にとどまらない感動が湧き上がって来た。「ウェルメイド」という言葉の意味を、勉強させられた仕事だったように思う。

「カメレオン座の男」も黒澤さんは大事にしてくれていて、その後私が書き直した脚本に対し「娯楽映画の基本が全て詰まった良いホンになった。これは自分がこの監督と決めた人材が見つかったらやりたい」と約束をしてくれた。その約束は実に30年をへて、阪本順治監督『カメレオン』(2008年)として果たされた。阪本監督はこの時までセントラル・アーツの作品を撮ったことはなかったが、黒澤さんは阪本さんの活劇の演出力にいつも感心し、話題にしていた。また阪本監督の現場での統率力とスタッフから強烈に慕われる人間力も、自ら情報を収集して把握していた。そしてできあがった『カメレオン』はセントラル・アー

ツらしいテイストに溢れたアクション映画になったのではないだろうか。この時、黒澤さんは75歳。

そして80歳を前に、黒澤さんがセントラル・アーツの集大成的な意味で100%自らが主導して企画した作品が『行きずりの街』(2010年)である。黒澤さん自らが選んだ原作は志水辰夫のハードボイルドタッチのミステリー小説。『カメレオン』に手応えを感じた黒澤さんは再び阪本さんと私を指名してくれた。この布陣で、しかも仙元誠三×渡辺三雄の撮影・照明コンビとくればファンが期待するのは当然アクション路線だっただろう。だが黒澤さんは最初に私を呼んでこう言った。「マルさん、原作はハードボイルドでアクションもあるけど、これは基本、メロにしてくれ」と。「(仲村)トオルの40歳前後の魅力がよく伝わるように。ここからどう生きていくか悩み、かつての傷にも悩んでいる主人公の男の悲しみと、もう一回愛することに賭けようとする姿を掘り下げ、主人公に艶が出るようなホンにして欲しいんだ」と。「本当に男と女の話でいいんですね」「そうだ」。またも黒澤さんの意図は明快だった。公開直後、原作と違うという批判をだいたいいただいたものだが、あれこそ黒澤さんの狙い通りのメロとアクションが交錯する映画。私にとっても忘れ難い作品のひとつになったと信じている。

この6月にセントラル・アーツは40年続いた製作事業の休止を発表したが、セントラルで仕事をした多くのスタッフも、そして私も、また黒澤さんとお仕事ができることを願いつつ、日々、精進し続けていきます。

