

ポスト占領期における映画産業と大映の企業経営（上）

井上雅雄

はじめに

1. 日本映画の輸出促進策と東南アジア映画祭
2. 2本立興行の定着と製作体制 (以上 本号)
3. 興行時間規制問題と映画審議会 (以下 次号)
4. 「太陽族」映画と映倫の改組
5. 「カラー」化の進展と大映の経営体質
6. 「戦後黄金期」の内実
7. 各社の企業業績

おわりに

はじめに

この小稿は、前稿（井上雅雄 2013, 2014）に引き続きポスト占領期——ここでは1953年からおよそ1956年までの数年間——を対象として、連合国軍による占領終結後の日本映画産業の動態とそこでの大映の企業経営の特質について明らかにすることを意図している。このことを通して、この後も含む日本映画の戦後黄金期の社会経済的実態を、その問題点とともに解明すること、これが本稿の目的である。

1950年代中葉は、周知のように日本の戦後史において独自の位置を占める時代であった。1955年の保守合同による自由民主党の結成と左右社会党の統一とによっていわゆる「55年体制」なる政治的枠組みが形成され、経済的にも輸出の急増による国際収支の大幅な改善と「数量景気」の現出によって「インフレなき経済の拡大」（経済企画庁・戦後経済史編纂室編 1957 572頁）がもたらされ、「インフレの収束、特需なき均衡、経済自立という復興期の理想は、戦後10年にしてついに達成され」（有沢広巳監修 1976 375頁）る。それは、その後に本格化する高度経済成長の起点をなすことになるが、1956年版「経済白書」が「もはや戦後ではない」と言明したのは、その象徴的なあらわれであった。この期の経済の活況は、1950年代後半からの日本型消費社会の到来を準備するものであり、それはまた人びとの余暇需要を大きく喚起することによって大都市はむろんのこと地方においても映画観客数の増大をもたらし、映画館の建設ブームを招来する。それに応答するように映画企業は歴史に刻まれる優れた作品や大衆の娯楽作品を多数輩出し、外国の映画祭における受賞の増大と相まって日本映画の海外進出が本格化する

るが、他方では下番線館を中心とした2本立・3本立など多本立興行が封切館にも波及し、これに対応して東映が新作2本立の製作・配給に踏み切るなど興行業界の営業戦略が製作・配給会社の経営政策に大きな影響を与えることになる。この間、戦時中に製作部門を大映の創設に供して戦後は事実上アメリカ映画の興行に特化していた日活が、映画製作の再開に踏み切ることによって斯業における企業間競争は一層激化し、そのことがまた映画人口の裾野の拡大に寄与することで日本映画の戦後黄金期といわれる未曾有の活況を導くこととなる。

この小稿は、このような時代環境の下、映画産業がいかなる課題に直面し、それをいかに克服し、あるいは克服できなかったのか、その条件はどのようなものであったのか、そしてそこにおいて大映はいかなる対応を試みたのか、について実証的に検討する。

1. 日本映画の輸出促進策と東南アジア映画祭

(1) 日本映画の輸出促進策

日本の映画企業は、1951年に大映の「羅生門」(黒澤明)がヴェネチア映画祭でグラン・プリを獲得して以降、国際映画祭に積極的に作品を出品するようになり、その結果、表1のように1950年代を通して日本映画はグラン・プリをはじめさまざまな賞を獲得する。特に1950年代前半はいわゆる三大国際映画祭における受賞が多く、1952年に大映「源氏物語」(吉村公三郎)(カンヌ映画祭撮影賞)、新東宝「西鶴一代女」(溝口健二)(ヴェネチア映画祭国際賞)、53年に大映「雨月物語」(溝口健二)(ヴェネチア映画祭銀獅子賞)、新東宝「煙突の見える場所」(五所平之助)(ベルリン映画祭国際平和賞)、54年には大映「地獄門」(衣笠貞之助)(カンヌ映画祭グラン・プリ)、大映「山椒大夫」(溝口健二)(ヴェネチア映画祭銀獅子賞)、東宝「七人の侍」(黒澤明)(同)、東宝「生きる」(同)(ベルリン映画祭ベルリン市政府特別賞)が各々受賞する。「羅生門」を含め1954年までに受賞した9本の作品のうち大映作品が5本を占めて最も多いことが特徴的である。これら国際映画祭における各種映画賞の受賞は、日本映画が単にエキゾチシズムによるのではなく、その内容と演出そして技術において世界の高い評価を得た¹⁾ということであり、日本映画の輸出可能性に現実的な根拠を与えるとともに製作会社に輸出を念頭に置いた作品の製作を促す機運を醸成する²⁾など映画業界に大きなインパクトをも

1) この点に関して、例えばこの時期映画祭での受賞が重なった溝口健二の作品についての木下千花の次の指摘は重要である。木下は「カイエ・デュ・シネマ」誌に集った批評家たちの評価に依拠しながら、「溝口は未知のエキゾチックな文化と言語の中で映画を撮っているにも拘わらず、演出によって作家として認識されるに至った」(圏点・ルビは原著者)のであって、溝口の「演出」の力こそが「言語・風俗・歴史・社会といった特殊な要素を一気に排除することを可能」(木下千花 2007 264頁)にしたと述べている。それは、当時の日本映画を「非西洋人が、自身の『見せ物性』を西洋に向けて投げ返す」「セルフ・オリエンタリズム」(テツカ・ヨシハル 2011 45頁)のあらわれとする表層的評価とは対極をなしている。

2) 映画業界に生じた輸出向けの映画製作を促す機運について、小津安二郎や清水宏など力のある監督

表1 日本の長編劇映画の国際映画祭における受賞状況

(1958年8月現在)

年	作品名	会社名	映画祭名	受賞名
1951	羅生門	大映	ヴェネチア	グランプリ賞
1952	源氏物語	大映	カンヌ	撮影賞
	西鶴一代女	新東宝	ヴェネチア	国際賞
1953	雨月物語	大映	ヴェネチア	銀獅子賞
	煙突の見える場所	新東宝	ベルリン	国際平和賞・ドイツ上院陪審賞
1954	地獄門	大映	カンヌ	グランプリ賞
	山椒太夫	大映	ヴェネチア	銀獅子賞
	七人の侍	東宝	ヴェネチア	銀獅子賞
	生きる	東宝	ベルリン	ベルリン市政府特別賞
1956	ビルマの豎琴	日活	ヴェネチア	サン・ジョルジュ賞
	白夫人の妖恋	東宝	ベルリン	色彩賞
	カラコルム	東宝	ベルリン	大衆娯楽長編ドキュメンタリー第4位
	神坂四郎の犯罪	日活	アイルランドコーク	作品賞
	真昼の暗黒	独立映画	チェコ	人類の進歩賞二等賞
1957	白い山脈	大映	カンヌ	ドキュメンタリー賞
	無法一代	日活	チェコ	最優秀シナリオ賞
1958	無法松の一生	東宝	ヴェネチア	金獅子賞
	純愛物語	東映	ベルリン	監督賞
	異母兄弟	独立映画	チェコ	グランプリ賞

(出所) 通産省『わが国映画産業の現状と諸問題 映画産業白書』1958年 5～6頁、その他により作成

たらずこととなった。このことを背景として、映画業界は映画産業振興会（映産振）を中心に映画の外貨稼得率が他の商品に比べて格段に高いことを前面に打ち出し、その輸出拡大のための支援を政府や財界等に積極的に働きかける。これはまた朝鮮特需後の反動不況のもと経済の自立再建をめざして、増大するエネルギーや原材料輸入のための外貨不足——国際収支の悪化と日本産業の弱い国際競争力に悩んでいた政府にとっても、輸出商品としての映画の役割に改

は次のようにそれに否定的であり、国際映画祭での受賞を意識していた溝口でさえもそれにほぼ同調している。「〔記者：〕日本映画の海外進出が盛んに行われるが、とくに輸出用という概念で〔映画を〕作る点について）清水：そんな必要はないね。自分のものを作る以外は……向うが喜んでくれれば結構だし、喜ばなければそれまでだから……。小津：横浜の弁天通りに売っているような、お土産みたいな映画は撮れないな。清水：どんどん日本のものがはけるようになって、ぼくらはあちら向きの作品を撮るという器用なことはいえないよ。〔中略〕溝口：とにかく輸出映画は日本の主体性を明らかにして、企業家がやるんじゃないですか。……」（「溝口・小津・清水監督大いに語る：輸出映画はご免 ます「日本の発見」」『読売新聞』1952年11月10日夕刊 4頁）。

めて目を向ける契機をなすこととなった。

1953年3月、映画産業振興会はそれまでの任意団体から法的資格をもつ社団法人に改組して映画業界の政策実現のための発言力の強化を図ったが、その大義名分としたのもこの映画の輸出商品としての重要性であった³⁾。通産省が、同年11月1日、産業合理化審議会を改組してそれまでの18部会・68分科会を12部会・45分科会へと大幅に縮小したにもかかわらず、鉄鋼・石炭などの基幹的な重要産業とともに映画産業が分科会として存続することができたのも、むしろ映産振の精力的な働きかけによるものとはいえ、映画の輸出商品としての役割に対する行政側の期待があったことは疑いない。しかも日本の財界本部とも言うべき経団連（経営者団体連合会）が、同じく11月に2回にわたって映産振と映画の輸出振興について懇談会をもち、経団連自らが「映画輸出の重要性は看過すべからざるものがある。したがって、わが国としては、映画産業の現状に対処して国家的観点より、急速に映画製作設備の改善と技術の向上とを促進し、高度に発達した外国映画との自由競争に耐え得る体制を整備することが、わが国映画産業にとっての当面の急務である。」として、「外画輸入割当方式の改善、映画用輸入機材等に対する関税の免除、映画産業の近代化ないし合理化等のための融資の確保、輸出映画に関する特別免税措置の改正」（経済団体連合会「映画の輸出振興策に関する要望意見」1953年12月5日 映画産業団体連合会 1960 209～211頁）を求めた「要望意見」書を、首相をはじめ通産、大蔵、文部、外務の各大臣、衆参両院議長、日銀、政府関係部局等に提出したのも、映産振による強い働きかけがあったとはいえ経団連が映画産業の輸出産業としての役割に注目したからにはほかならない⁴⁾。

3) 映産振の社団法人としての発会式において理事長として永田雅一は、「あらゆる産業を通じて、映画の輸出が外貨獲得に最も有効な手段であることは、もはや多言を要しないところであります。映画の輸出振興をはかるために、われわれ映画人の使命がまことに重大であることを痛感致す次第であります。今回通産当局の絶大なご協力の下に、われわれ有志相集いまして、社団法人映画産業振興会を設立致しましたゆえんのものも、実にここにあるのであります。」（永田雅一「外貨獲得手段としての映画 映産振発会式における経過報告」『映画時報』1953年7月号 20～21頁）と述べて、「外貨獲得手段としての映画」の意義を強調している。

4) 経団連が映画産業を輸出産業として支援したのは、会長の石川一郎が永田雅一と面識があったことを踏まえ、日本経済の自立再建の隘路となっている外貨不足対策の一環として映画の輸出を位置づけたからである。石川は言う。「われわれは実は映画界というものは香具師じゃないか、そういう考えがあった。ところが植田さんが法務総裁の時分に、永田雅一君を産業界として導いてくれないかという話があったのだよ。その頃は日産協 [= 日本産業協議会] のある時分で、経団連は [その後] 日産協と合併したが、永田君に、君、そこへ入ったらどうかと薦めて入れた。これが数年前の話なんだ。その時分まで、ざっくり言えば、映画界を香具師的にわれわれは考えていた。そうしているうちに日本映画がいろいろと外国で賞を貰ったという話を聞いた。最近ではフランス映画祭のときだが、ちょうど永田君達にお目に掛って、映画を日本の輸出産業として伸ばす気はないか、それは面白い、いま日本の輸出産業はだんだん縮まっておる。こんなことでは日本は飯が食えない。飯を食わせるようにするには、どんなものでも拾い上げて輸出に向け、そうして外貨を稼がなければ、米も砂糖も何も買えない。何でもいから見込みがあるなら拾い上げよう、というときに、この話があった。」（『日本財界・映画に動く』における石川一郎の発言 『キネマ旬報』1954年1月下旬号 72～73頁）と。

もっとも、この要望書に対する回答を求めて経団連が2回にわたって開催した「映画輸出振興策に関する官民合同懇談打合せ会」（同 212頁）での行政側の対応は、特に大蔵省のそれがきわめてネガティブであったことには留意する必要がある。すなわち大蔵省は要望書のうち外画の輸入割当のための第三者を含めた「割当委員会」の設置については業界の要望を認めたものの、銀行融資＝「金融問題」については「金融序列のワクはないが、銀行間にある融資自主委員会で相談される。その場合映画産業業種は適切でないと考えられる。近代化設備のための資金も輸出産業優先で、現在のところ映画産業をそのカテゴリーにいれて考えていない。」（「懇談打合せ会」における大月大蔵省銀行局総務課長発言 同 213頁）と否定的であり、「映画用輸入機材の関税免除」についても、「関税定率法による重要機械の免税は、新式高性能の機械で我が国の自立経済の達成に資する産業の用に供するものとなっている。現段階では船舶、鉄鋼……等に限られている。」「経済自立の観点、与論の認識といった点より、[関税免除の適用は] どうしても納得出来ない。」（北島大蔵省税関部長発言 同 214頁）と拒否の強い姿勢を崩さず、わずかに「輸出映画に対する特別免税措置」について「売切制に対して、法人税3%の免税措置が適用されているが、ロイヤリティー方式に対しては適用されていない旨の現況に対し、市丸氏 [大蔵省税制1課] より良く調査の上、適用するべく努力する」（同 214頁）との言質を引き出したに過ぎなかった。

このように同じく行政とはいっても映画業界に対する対応は一枚岩ではなく、日本経済の自立再建のために輸出産業の保護と支援を政策課題とする通産省は、早くから映画産業の振興に積極的であったのに対して、国家財政を統括する大蔵省は外国映画の輸入割当方法について業界との軋轢もあって総じて冷淡であることは否定できない。その上で注目すべきは、映産振がこれを踏まえて、政党との直接の接触機会を活用して懸案事項の政治レベルでの解決を図ろうと試みたことである。1954年2月、重光葵率いる改進黨は、自らが推進しようとする文化政策の一環として映画を取り上げ、党機関誌の主催によって映産振との懇談会を開催する。そこにはかつて内閣を組織した党顧問の芦田均をはじめ、同じく党顧問の一松定吉、衆議院予算委員会理事の川崎秀二、党組織委員長の松浦周太郎、情報宣伝委員長の有田喜一そして戦前内務官僚として映画法を立案し戦後衆議院議員となった館林三喜男が党情報宣伝副部長として、さらに同じく内務官僚であった町村金吾が党副幹事長として出席し、永田雅一らから当面する問題について説明を受けて、館林が「映画金融の問題、輸入映画の問題、[外画が] 映倫の[審査を受けていない] 問題、興行時間の問題等、具体的な政治問題として採り上げられるべきだ」（「改進黨との懇談会」1954年2月12日 前掲映団連 218頁）と述べるなど、業界の要望に対する積極的な支援を明言する。が、留意すべきは、この会合において業界側から「映画委員会」のような「業者も立法府も政府も入ったもので、審議可決された問題は直ちに関係官庁で執行するといったものの設置が強く要望された。」（同）ことである。これは、業界自らが政府部内に映画に関する専門組織の設置を求めたという点で、これまで戦前の国家統制を批判してきた

業界の大きな方針転換を意味するものであり、そこに永田の意思が強く働いていたであろうことが推測されるが、この業界の要望が後に触れる「映画審議会」として実現することになる。

そればかりではない。映産振の議事録など公式記録には記載されていないが、この懇談会において改進黨側が映画立法の制定の意向をはっきりと表明したことは看過できない。業界誌記者は自らの取材に基づいて次のように記している。

「2月のある日、記者が映連の池田事務局長を訪問すると、机上に見なれぬ本のがっかっている。戦時中警視庁から発行された映画法のパンフレットである。話を聞いて見ると、その日の朝国会図書館の調査室から電話があり、かつての映画法のことや現行の為替管理法のことを、あれやこれやたづねて来たという。池田氏も映画文化法の再現かききかえしたが、決して取締り法をつくるのではないと弁解したらしい。しかし某政党が国会図書館の調査室を通じて何か映画立法を準備していることだけははっきりした訳である。するとその日から2、3日後の2月12日、衆議院会館で改進黨主催の懇談会が開かれ、映画界の首脳と改進黨のお歴々が顔を合わせた。[中略] この日の懇談会で一ばん注目されるのは、映画の社会的影響について相当つっこんだ意見が出され、改進黨側は直ちに映画立法を準備する意向をはっきりさせたといわれる。映画界側は、政府統制は困る。映画産業の助成法的なもので納得できるなら歓迎すると答え、同時に外画審査における映倫の権威確立に援助を要請した。改進黨側は内外ともに思想的に好ましくない映画が上映されることを指摘、特に独立プロ作品の進出に相当な関心を示したようで、映画界側は映倫の権威確立が先決であり、2本立の流行も独立プロの進出を許していると説明した模様である。要するに、国会図書館の調査室を通じて映画立法を準備していたのは、他ならぬ改進黨であり、その中心人物はかつての映画立法立案者として知られている館林三喜男であることがこの懇談会ではっきりした。」（「日程に上ってきた映画立法」『映画時報』1954年4月号 32頁）。

ここから改進黨が館林を中心として「映画の社会的影響」について問題を提起し、独立プロ作品など「思想的に好ましくない映画」について何らかの規制を法制化しようとする意思を明確にしたということ、それに対して業界がはっきりと反対したことが看取される。結局、この立法措置の試みはそのものとしては結実することなく、後に検討する映画興行時間の規制という行政指導に変化するが、かつて自由党の意を受けた文部省による映画文化法の国会上程準備（井上雅雄 2013 94～96頁）にも見られるように、映画業界による行政・政界への支援を求める積極的な働きかけが、逆手に取られて政府統制を招きかねない危うさをはらんだものであることは、改めて注意しておく必要がある。映画という「社会的影響」の大きい文化財ゆえの危うさを、それは示唆している。

このような問題をはらんではいたものの映産振による政・財界を対象とした積極的な活動の

結果、厳しい態度を崩さなかった大蔵省も軟化し、経団連を通ずる業界の要望事項について「外画輸入委員会」については要望通り設置され、映画用輸入機材等に対する関税免除は、オプティカル・プリンターとバック・グラウンド・プロジェクターが定率法による輸入税免除の適用を受け、映画の輸出収入に対する法人税免税については、3%の免税がロイヤリティ方式に対しても適用されることとなった（『映画年鑑』1955年版 36頁）。その上で1954年9月、政府が国際収支の改善のために輸出促進策の策定や商品別の輸出目標の設定などを目的として、内閣に「(最高)輸出会議」を、通産省に「産業別輸出会議」を新設することになった機会をとらえて、映産振は通産大臣宛に「[原価の]最低6倍より1,000倍程度の外貨を獲得する商品」として「映画の輸出拡大の為に産業別輸出会議に映画産業部会を設置せられるよう要望」するとの「上申書」（愛知揆一通産大臣宛 映産振「産業別輸出会議に映画産業部会設置方要望」1954年9月27日付 前掲映団連 224～226頁）を提出し、同年10月産業別輸出会議を構成する10部門のなかの「化学品輸出会議」に「映画部会」が設置されることとなった（同 230頁）⁵⁾。

以上のように、映画業界が自ら輸出産業としての重要性を最大限に押し出すことによって政治的発言力を強化し、曲折はあったものの政府や財界からサポートを獲得することができたのがポスト占領期における重要な特徴であった。そこには日本映画が国際映画祭において数々の賞を獲得したという実績を背景として、デフレ不況下、国際収支の赤字に悩む政府と財界の輸出拡大への強い意志があったことは改めて確認しておく必要がある。日本映画と映画業界をめぐるこのような環境変化のうねりのなかで、東南アジア映画祭の創設の動きが台頭する。

(2) 東南アジア映画製作者連盟の結成と東南アジア映画祭の開催

東南アジア映画祭は、もともとは永田雅一が日本映画の輸出市場の開拓・拡大を目的として「個人の資格で東南アジア地区を一周する」計画を立てた際、自らのアイディアとして「東南アジア映画コンクール」の開催を「提唱」（「第2回映産振理事会」1953年6月19日 前掲映団連 1960 165頁）したところに端を発する。永田のこの構想は、アメリカへの数度にわたる視

5) 「産業別輸出会議」は「官民合同の話し合いの場をつくって輸出あい路の打開、具体的な輸出振興措置などを機動的に講ずると共に、商品別に……具体的な輸出目標を設定し、これを計画的に遂行することにより、我が国の輸出規模を飛躍的に拡大し、早急に国際収支を改善して経済自立を達成する」（通産省編 1990 286頁）ことを目的として設置された。その機能は、通産官僚と各業界代表の参加する産業・商品ごとの産業別輸出会議とその商品別部会において各々の輸出目標が決定されるとともに業界側から具体的な輸出振興対策の要望が出され、それらが上部組織の「(最高)輸出会議」に集約される。そしてこの業界の要望を基礎に政府内で輸出振興政策の原案が作られ、閣僚懇談会等において決定されるというものである。すなわち輸出拡大のために政府が主導して産業毎の隘路情報を集約し、それへの対応策を具体的に取ることで各業界に輸出を積極的に促すという制度であった。この時期、既に造船、鉄鋼など重工業の輸出振興策が実施されていたが、ここでは特に外貨獲得率の高い映画を含む軽工業を輸出振興の対象枠に組み込む方向へと政策の重点が移っていったことが注目される。

表2 日本映画輸出実績

(単位:ドル)

年	売切制 (A)	歩合制 (B)	輸出額 (A + B)	指 数
1947	32,300	-	32,300	-
1948	152,000	-	152,000	-
1949	228,000	-	228,000	-
1950	283,100	-	283,100	-
1951	503,657	-	503,657	100
1952	830,344	-	830,344	165
1953	1,200,664	-	1,200,664	238
1954	1,043,399	91,994	1,135,393	225
1955	884,839	153,002	1,037,841	206
1956	1,259,895	170,570	1,430,465	284
1957	1,328,709	811,667	1,409,876	280

注1) 期間は1月~12月

2) 指数の基準年次は「羅生門」がグランプリを受賞した1951年である

3) 1953年以前は売切制のみ
(出所) 表1に同じ 5~9頁

表3 仕向地別輸出実績 (1957年)

(単位:ドル)

仕 向 地	金 額	%
沖 縄	597,767	45.0
ア メ リ カ	280,808	21.1
台 湾	108,756	8.2
香 港	77,421	5.8
ソ 連	75,000	5.6
中 国	46,365	3.5
ブ ラ ジ ル	28,900	2.2
フ ィ リ ピ ン	21,557	1.6
イ タ リ ア	20,000	1.5
ポ ー ラ ン ド	16,214	1.2
タ イ	12,689	1.0
韓 国	10,547	0.8
ビ ル マ	5,757	0.4
イ ン ド	4,814	0.4
フ ラ ン ス	3,996	0.3
チェコスロバキア	2,818	0.2
ユーゴスラビア	2,356	0.2
イ ラ ン	2,250	0.2
アルゼンチン	2,214	0.2
インドネシア	2,010	0.2
そ の 他	6,470	0.5
合 計	1,328,709	100.0

注1) 期間は1月~12月

2) 歩合制の金額を含まない

(出所) 表1に同じ 5~14頁

察旅行を踏まえて、「羅生門」のグラン・プリ受賞によって契機づけられた日本映画の輸出について、その有力な市場を東南アジアに求めたところから生れたものである⁶⁾。実際にも、表2によれば、日本映画の輸出そのものは「羅生門」効果によって1950年代に入って伸びはじめたものの、その仕向地は1957年のデータであるが表3のように沖縄や日系移民の多いアメリカ(ハワイ、ロスアンゼルス)とブラジルが中心で、これに旧植民地の台湾が続くが、東南アジア自体は決して多くはない。輸出の拡大を考えれば、旧植民地を含む東南アジア市場が有力なターゲットとなることは、ここから示唆されよう。

6) 永田は東南アジア映画祭の開催を企図した目的を次のように述べている。「私は日本映画の輸出ということについては、常に声を大にして話して居り、今日の日本経済を建て直す上からも、あらゆる産業分野から輸出を振興して、外貨を獲得することが大切だと思っている。……映画の面で、この輸出状況を見ると、貿易再開の昭和22年には、わずかに3万2千ドル、23年にやっと10万ドル強、24年に15万ドル、25年に辛うじて22万ドルとなった。ところが、26年に羅生門がグラン・プリをとってから、一躍倍額の54万ドルになった。そして、27年には84万ドルとなったので、この勢いで、更に輸出を振興しようというのが、この東南アジアの訪問になったわけである。それは何故かという、日本

永田のこの映画祭についての構想は、1953年6月19日映産振理事会において「日本映画輸出増進」と「映画を通じて友好親善を図る目的」をもって映産振の正式な事業として認定され、「主催は映産振、後援は外務省、通産省として、永田氏は映産振理事長の資格を持って〔東南アジア各国と〕交渉されるよう決議された。」（同）。永田はこれを踏まえて、7月8日から21日まで東南アジアの視察旅行に出かけ、フィリピン、インドネシア、「マライ」（マレーシア）、タイ、ホンコン、「フリー中国」（台湾）の6カ国を訪問して各国映画界の首脳と会談し、(1)「東南アジア映画製作者によって製作される映画を芸術的にも、技術的にも世界水準に到達せしむること」、(2)「相互の友情、善意を深めるとともに、映画の技術、スタッフの交流、各国映画のマーケットの開放」を実施すること、(3)「各国映画業者の団体をもって構成する、東南アジア映画製作者連盟を結成し、本〔東南アジア映画〕コンクールの主催者とする。」こと、の諸点について各国業界首脳と会談して「賛成」を得、「コンクール」の「準備会議」を「11月1日迄マニラに於いて開催する」（同 169～170頁）ことを決めて帰国する⁷⁾。映産振は、こ

映画の一番いいマーケットは、理くつ抜きにして東南アジアである。東南アジアの次はヨーロッパ、南米、一番困難なのはアメリカです。あえて日本映画だけでなく、イギリス、フランス、イタリアという国でもアメリカへはなかなか入りにくい。そこで私はアジアに向って開拓する必要があると思って、昨年7月に国々を廻って、まずいきなり単にセールスするのはだめだから、それぞれ7つの国の製作者の協会が集って、一つの連盟を結成しようじゃないか。その目的は、われわれアジア民族のつくる映画は芸術的にも、技術的にも世界水準にある。水準を抜くレベルまで到達しようじゃないか。

これが主たる目的である。しかしこの東南アジア映画製作者連盟が主催者となって、毎年われわれのつくった映画を出品しあって、映画祭をやるんじゃないか。これがイタリアのヴェニスとか、フランスのカヌーのごとく、一国の団体、機関がやるのじゃなくて、われわれ東南アジア映画製作者連盟が廻り順にやって行こうじゃないか。そうすると、その祭のあいだ、あらゆるアジアの民族が一堂に集る 集るということだけでも、善意なり友情が深まるじゃないか。もってお互いの文化の交渉が図れる。これはどうだといって私は一国一国廻ってきた。」（永田雅一「連載 映画自我経 10～11」『キネマ旬報』1957年新年特別号 85頁、同1957年2月特別号 83頁 後に永田雅一1957に収録）。あるいはまた次のようにも語っている。「日本が東南アジア諸国と国交を回復するにも、政府要人の袖つけた交渉では、はかどらない。一番の早道は国民と国民が直結するような文化、スポーツ等の交流で感情をやわらげると良いと思う。」（永田雅一「東南アジア映画祭について」『映画時報』1954年1月号 26頁）。ここから永田の意図においては、日本映画の輸出市場の開拓・拡大というビジネス上の理由に加えて、戦時中の日本による侵略によって引き起こされたアジア諸国の著しい反日感情に対して「アジア民族の」「文化の交渉」を通して「友情」の「深まり」を「図る」、あるいは「国交の回復」に資するという目的もあったことが知られる。

- 7) 永田の構想が業界関係者の支持を得たものであることは、次の発言によっても確認される。松竹の高村常務は「永田さんが東南アジア映画コンクールを提唱されているが、これは業者が一体となって真剣に考え、その実現を図るべきだと思う。……欧米に比べると東南アジアは日本映画に親しみが深いので、きっかけさえあればあとは割合に簡単なのではあるまいか。ここでアジア映画コンクールが実現すれば世界の耳と目が集まり友好関係も深まり、輸出のはん路は開けると思う。」（高村潔（談）『有望な東南アジア』『合同通信 映画特信版』1953年7月16日号 4頁）と述べ、また川喜多長政も「新しい戦後の基礎の上にたって、アジア近隣諸国との間に友好関係を密接に行かねばならないが、そのためにも映画を大いに利用したいものである。」（川喜多長政（談）『映画は親善大使』同）

れを受けて東南アジア映画製作者連盟と同映画コンクールの規約草案の作成のために森岩雄を長とする委員会を組織し、その成案を得て9月4日、第4回理事会においてそれを承認し、英訳後コンクール参加各国に送付する(同173~174頁, 177頁)。

連盟の規約草案は「東南アジア諸国の映画産業の振興、映画芸術の向上、映画文化の普及交流をはかり、以て東南アジア諸国民の友好に貢献せんとすること」を「目的」(「東南アジア映画製作者連盟規約草案」第1条第1項)とし、「東南アジア各国に国籍を有する映画製作者の協会又は集団」(第2条第1項のA)を加盟団体とすること、組織構成としては意思決定機関として「総会」(第4条)を、執行機関として「理事会」(第5条)を設け、役員として会長、副会長、監事を総会にて選出すること(第7条)などからなっている(同178~181頁)。また連盟の事業である「東南アジア映画祭」については、「製作者連盟総会が指定する国」を「開催地」として「原則」的に「毎年5月」(「東南アジア映画祭規約草案」第2条第1項, 第2項)に開催し、参加本数は各国「劇映画、非劇映画」各々「5本」(第3条第1項, 第3項)とすることなどが規定され、開催地が毎年変わるところがカンヌ映画祭など他の映画祭と異なっている(同182~183頁)。この規約草案は、11月17日から19日までの3日間フィリピンのマニラで開かれた「準備打合せ会」(同206頁)において正式に決定されるとともに、11月18日に日本を含む参加7カ国をもって東南アジア映画製作者連盟が結成され、その初代会長に永田雅一、副会長にラン・ラン・ショウ(香港)が選ばれた。

この連盟について留意すべきは、その加盟国がいわゆる自由主義陣営の国々に限定され「コミニストの団体は入れない」(永田雅一「東南アジア映画製作者連盟の結成」『キネマ旬報』1954年新年特別号78頁)ことを明確にした点である。永田は言う。「いま世界は二つなんだ。その二つはデモクラシーの世界とコミニストの世界。現在においては中立ということは許されるべきことではないんだ。この連盟はデモクラシー民主主義陣営の7カ国が集って結成したのです。われわれはデモクラシーのために、そういう製作者の手で製作された映画でないとおもしろくないということは、明確にしようということになっている。」(同)と。この点は、連盟の結成に寄せたフィリピン大統領レイモン・マグサイサイの次のメッセージにより直截的にあらわれている。

「自由の敵即ち共産帝国主義者は、自由の世界に侵入妨害することを求め、その結果世界征

と述べて、東南アジア映画祭の開催による日本映画の輸出の促進と友好関係の構築に期待を表明している。さらに永田とともにマニラでの準備会議に出席した後、独自に東南アジア各国の映画事情を視察してきた池田義信映連事務局長は、「人情風俗習慣等において、欧米映画よりも類似点を多く持つて居る。」等の理由を上げて「日本映画の輸出市場としての東南アジア諸地域の将来性は、まことに有望であるということが出来る。」と述べ、日本映画の輸出市場としての東南アジアに期待している(「東南アジア映画界の展望」『キネマ旬報』1954年2月特別号143頁)。

服という彼らの野望をとげることが出来ることを望んでいるのであります。彼らの脅威は事実であり、又彼らの目的は自由企業を完全に破壊することを要求している意味において、諸君にはもっとも身近な問題であります。……彼らは世界の他の部分で、歓迎されざる作品をもって製作し、その破壊的なテーマを紹介することにより、諸君の産業を妨害することが出来るのであります。諸君の産業内部における、共産主義の油断ならざる浸透と闘争するための諸君らの関心こそ、一つの愛国心のみでなく、又自由世界の将来に対する一つの関心であり、又、実際に直面した自分が生きるか死ぬかの問題であります。……私は諸君が映画を悪しき目的のために使用せんとする人びとの計画から、映画を擁護せんとする手段方法を見出されんことを確信しています。」（レイモン・マグサイサイ「東南アジア映画製作者連盟に対するメッセージ」前掲映団連 208頁）。

「世界征服」という共産主義の「野望」による「脅威」を強調した上で、それとの「闘争」の必要性を説き、「映画を悪しき目的のために使用せんとする人びと」から「擁護」することを求めたこの連盟宛のメッセージは、永田の認識と同じく冷戦体制下の政治的対立を反映して過度にイデオロギッシュであり、両体制間の対立が映画の世界にまで及んだことを示すものとして看過できない。このような永田の主導による東南アジア映画製作者連盟と映画祭の組織化は、彼が戦時中「大東亜映画人大会」の開催を唱えたという経緯から、日本の映画人によるアジア映画業界の植民地的支配の復活という思惑を読み取る論者がいる⁸⁾が、東南アジア諸国に

8) 永田は戦時中の1943年、上海での視察を終えた後、中国を中心としたアジア映画人の集う大規模な会議の開催を次のように提唱した。「去る11月5日、6日の大東亜会議によって大東亜宣言が生れたが、あの大宣言の趣旨に則って、私はどうしても大東亜映画人大会を急速に開催することが、必要だと思ふ。これは年一度は必ず行って、先づ第1回は日本で開催し、2回3回はその都度大東亜諸地域の適当なところで開けばいい。文学報国会によって大東亜文学者大会が既に2回行はれ、また大東亜新聞記者大会も催された。今日においては新聞、ラジオ、映画といふくらゐに映画の重要性は増してゐるのであるから、映画人大会をやらないといふのは間違ひだと思ふ。……大東亜映画人大会の参加者は製作スタッフは勿論のこと、各部門の代表者を網羅すべきである。いま私は具体案を持ってゐないが、例へば、中国、満州、フィリピン等それぞれ大東亜共栄圏の映画組織をもつてゐるところは、その企業家も技術者も俳優も全部代表者を出す。第一線に立つ監督はいふに及ばず、映画製作部門を構成してゐる代表的人物にきて貰って、具体的に研究して行き、その分科会をそれぞれ拵へる。……[中国の観客は]単なる映画の娯楽的な観賞でなく、映画を通して何か政治的なものを求めようとしてゐるのである。日本の映画製作者はそれを知つてゐなければいけない。映画市場が日本だけではなく、大東亜共栄圏といふことになると、現在の製作態度は再検討する必要があると思ふ。……大陸に向つての映画製作は政治性を含めたものでなければいけない。」（永田雅一「大東亜映画人大会を提唱す」『映画評論』1944年1月号 14～15頁）。

永田のこの主張は、アジアを「米英ノ桎梏ヨリ解放シテ」「大東亜各國ハ協同シテ大東亜ノ安定ヲ確保シ道義ニ基ク共存共榮ノ秩序ヲ建設」（「大東亜共同宣言」1943年11月6日）しようとする大東亜共栄圏思想に「則って」「映画人大会」を開催し、映画製作にかかわるさまざまな「研究」を試みようとするものであり、「政治性を含めた」日本映画の製作・輸出の思惑とともに、日本映画産業の

アジアに対する影響力の拡大・強化を企図したものであることは、否定できない。この点に着目して邱淑は「太平洋戦争期間、永田雅一はすでに東南アジア映画製作者連盟のような組織を提議していた。」とした上で、戦後における「日本 [映画] 人の望みとは、欧米人の映画製作者連盟に負けないアジア映画組織を創り、ベネチア、カンヌに匹敵する映画祭を設立するばかりではなく、この連盟や映画祭を通じて戦時のイメージを一変させようとしたわけである。……映画祭をきっかけに海外の映画人たちが日本に好意を持つようになることで、東南アジア諸国の対日世論の好転に寄与するところが大きい。」(邱淑 2007 154~155頁)と述べて、東南アジア映画祭が日本の「戦時のイメージ」の転換を意図したものであると指摘している。

この邱の指摘についてテヅカ・ヨシハルは「邱は、この永田の過去を指摘し、戦後の連盟成立も、その根底には日帝時代の植民地的な思惑の復活があったのではないかと見ている。」とし、「戦前にあった大東亜共栄圏映画製作者連盟の着想と戦後に設立された東南アジア映画製作者連盟、それを繋ぐリンクとしての永田雅一という事実から、邱が一貫した植民地主義的な通底音を聞き取ったのはきわめて自然である」(テヅカ・ヨシハル 2011 84~85頁)と述べている。しかし、邱が戦後の東南アジア映画製作者連盟の設立に「日帝時代の植民地的な思惑の復活」を「見」、あるいは永田を通して「一貫した植民地主義的な通底音を聞き取った」とするテヅカの理解は、明らかに逸脱である。邱は、上に引用したように、戦後の製作者連盟の設立を日本の「戦時のイメージ」の転換とそれによる「対日世論の好転」への「寄与」を意図したものと「見て」いるのであって、「日帝時代の植民地的な思惑の復活」などとは「見て」いないからである。

実際にも、映画ジャーナリズムは「戦後、10年に垂んとしているが、東南アジア諸国の対日感情は、全面的に好転しているわけではない。東宝とインドネシアとの合作映画『栄光のかけに』の製作が一時延期となっている状態のもの、おそらく此の感情問題が一因をなしているのだと思われる。かく考える時、東南アジア映画祭が東京で行われる以上は、ぜひ成功させなければならない。外務、通産の両省と東京都のみならず、日本全国、全国民が、この映画祭の意義、日本が東南アジア諸国と友好を深めるという意義をよく体して、後援声援を惜しんではならない。」(「時評 東南アジア映画祭開催に当って」『キネマ旬報』1954年5月上旬号 21頁)と、東南アジアにおける「対日感情」を踏まえて「友好を深める」映画祭の「意義」について強調している。

その上で、テヅカは映画祭に関する永田の次の発言「[製作者連盟] 副会長のランランショオは東南アジアではビッグマンです。[中略] このランランショオの言うには、アジアではアメリカ映画、ヨーロッパ映画がはんならんしているが、アジアはアジアの映画を作るべきだ。その場合に日本は一日の長がある。欧米に代ってとりあえず日本映画を本年は40本注文したが、来年は100本注文したいと思っているという。要するに東南アジアの映画を日本映画でぬりつぶして、その次にはお互いの国で作った映画をやって行く。」(前掲永田雅一「東南アジア映画製作者連盟の結成」『キネマ旬報』1954年新年特別号 77~78頁)を根拠に、次のように指摘している。「欧米の支配からアジア諸国を解放するために、まず日本がアジアを占領するというこの発想は、戦前の日本軍によるアジア侵攻の弁明とまったく同じである。永田はインタビューのなかで、日本とアジア諸国との文化的な近似性ゆえに日本映画はアジアの観客に歓迎され、日本の西欧に比肩する経済技術力ゆえにアジア地域におけるリーダーシップは当然受け入れられるものと想定して語っているが、アジアに対するこういった彼の姿勢は、たしかに大東亜共栄圏的なものと言えるだろう。」(前掲テヅカ・ヨシハル 2011 85頁)と。

しかし注意しなければならないのは、先の永田の発言はテヅカが引用した件の後「その欧米映画に代るべき [は] 日本映画である。私はそのために努力するということを [ランランショオは] 言っていました。」(同)と続いているのであり、「アジアではアメリカ映画、ヨーロッパ映画がはんならんしているが、アジアはアジアの映画を作るべきだ。その場合に日本は一日の長があり、欧米映画に代るべき [は] 日本映画であって『東南アジアの映画を日本映画でぬりつぶ』していく、と言ったのは、引用の限りショオであって永田ではないということである。永田が製作者連盟の設立や映画祭

とって日本による侵略の記憶がなお生々しい時代環境の下ではその思惑自体におよそ現実性がなく、むしろ日本映画の輸出拡大を直接の目的としながらも、冷戦体制を意識して東南アジア諸国の映画業界を自由主義陣営のもとに包摂しつつ日本に対するイメージの転換を図ろうとしたものと位置づけるべきであろう。

第1回東南アジア映画祭は、1954年5月8日から同15日まで東京において大谷竹次郎映画祭執行委員長のもとに開催され、参加したアジア諸国のほとんどの作品が締め切り日後に到着したり（「てこずる東南アジア映画祭」『読売新聞』4月26日夕刊 4頁）、開催直前にインドネシアが参加を取り止める（「楽じゃない審査員」『朝日新聞』1954年5月12日夕刊 2頁）などのアクシデントもあったが、参加34作品（劇映画16本、非劇映画11本、非加盟国特別参加インド劇映画1本、セイロン非劇映画3本、パキスタン非劇映画3本）のなかから劇映画部門は大映の「金色夜叉」（島耕二）、非劇映画部門は岩波映画の「佐久間ダム」が最高賞（ゴールデン・ハーヴェスト）を獲得し、盛会のうちに閉幕した（「第1回東南アジア映画祭」『キネマ旬報』1954年6月上旬号 21～24頁）。この映画祭は「参加者諸地域のジャーナリストを招聘しなかったことは不可解である。」（『時報 東南アジア映画祭の成果』同 21頁）あるいは「審査会試写に地元日本の映画批評家が全くもって黙殺された」（「第1回東南アジア映画祭」『映画時報』1954年7月号 21頁）という批判はあったものの、総じて好評であり、開催期間中展示会を催した「光学器械などに思わぬ〔発注〕契約」があったり、「不安定な東南アジア情勢の中で、これは映画を通じた立派な外交」（「成功だった東南アジア映画祭」『朝日新聞』1954年5月21日夕刊 2頁）といわれるなど、「東南アジア諸国〔と〕の……親善の実をあげ」（津村秀夫『東南アジア映画祭 覚え書き』『映画の友』1954年8月号 61頁）ることによって、「東南アジア諸国の対日世論の好転に寄与するところが大き」（『映画年鑑』1955年版 54頁）いと評価された。東南アジア映画祭は、その後1955年に第2回をシンガポールで、56年に第3回を香港で開催し、その年から「アジア映画祭」と名称を変え、さらに1984年からは「アジア太平洋映画祭」として今日に至っている。

を通して東南アジアに対する日本映画の市場の開拓・拡大を意図したことは疑いないが、しかしそこからテヅカが、永田のこの戦後の発言を意図的に曲解し上で、それを戦前における彼の言説と結びつけて「戦前の日本軍によるアジア侵攻の弁明とまったく同じである」と断ずるのは、およそフェアとはいいがたい。とりわけ戦時中の永田の言説は、強力な軍事的国家権力を背景に文化のアジア戦略の一環として語られたものであるが、戦後のそれは国家の体制的転換を経た上でのビジネスの利害からする発言であり、歴史的な文脈が全く異なっているにもかかわらず、それを意図的に無視したテヅカの批判には大きな飛躍があると言わなければならない。またこのテヅカと同じ文脈で永田を批判している田島良一（2014）も、テヅカと同断である（田島良一 2014 8頁）。

2. 2本立興行の定着と製作体制

(1) 2本立興行の定着

映画の2本立興行は、前稿で述べた（井上雅雄 2014 151～152頁）ように、1950年代に入って製作・配給会社の販売戦略により封切館が増大して観客の減少に直面した中番線以下の映画館が実施した興行形態であるが、これが1952年になると封切館にも波及して次第に常態化の傾向をみせはじめる。これに対応して松竹が50分程度のシスター映画（SP）を、また東宝も同じく中編のブラザー映画の製作に乗り出すなど製作会社の側もさまざまな形で週2本の作品配給を実現しようと試み、例えば1953年の正月興行では「『質より量』の興行方針が相当威力を発揮したことから、各社は2本立興行に対する従来の消極的方針を改め、2月3月の番組は毎週殆どが新作・新版・続映による2本立番組が編成される形勢にある。」（『合同通信 映画特信版』1953年1月22日 2頁）というようになる。しかし製作会社にとって週2本の新作の製作・配給を実現することは、設備や機材、俳優・技術者などの人材そして資金など製作上の能力からいって容易ではなく、したがって新作と新版の組み合わせや新作2週続映（ロング）とその途中の2週目からの新作投入いわゆる「レンガ積み」興行あるいは独立プロ作品の併映など変則的な形の2本立配給・興行が試みられる。こうした2本立興行の拡がりは、粗製濫造によって作品が「質的低下の一路をたどる惧れが十分にあり」、「海外映画市場の開拓および拡張を企てているとき」その「不利は、余りにも明白」（『時評 2本立番組への反省』『キネマ旬報』1954年新年号 86頁）であって、「日本映画を悪くしている原因の一番大きな部分」（『日本映画を診断する』における伊澤淳〔朝日新聞記者〕の発言『キネマ旬報』1953年5月上旬号 42頁）として業界の「自殺行為」（同）であるにもかかわらず、「東京では既に長尺3本立、40巻、興行時間6時間、というような館さえ出ている」（『木曜評論 番組編成の難しさ』『合同通信 映画特信版』1953年2月12日 1頁）という状態であった。その結果、「優秀作品でも1本立では客が呼べなくなる時が来るに違いない。」（同）と危惧され、それゆえに「2本立3本立に客が集まる一時的現象が恒久的現象にならないように、われわれはこれを何とかすべき時期が、今来ているということを見せねばならない。」（同）というのが、映画ジャーナリズムの共通の認識であった。

しかし他方、興行サイドからすれば、「館主にとっても2本立というのは痛しかゆしなんだが仕方がない。2本にしたからといって、料金を倍にするわけには行かず、そうかといって1本で押そうとすると対抗館に叩かれる。」（『セールスマン放談 配給のうらおもて』におけるAの発言『同』1953年8月13日 15頁）ことになり、「とても1本に帰ることは不可能だ」（『座談会 業者のみた業界 興行はどうなるか』におけるAの発言『同』1953年2月26日号 6頁）というのが実情であった。しかも中番線以下、特に地方の下番線館の場合は、一社の作品の2

本立というよりも二社ないし三社の作品を組み合わせることが多く、なかでも新東宝と東映作品の併映は集客力があつた。これに対して製作会社のほうは、松竹が製作費の赤字が解消されないことからシスター映画の製作を1953年3月末でひとまず縮小して通常のフィーチャに変え、大映も改めて新作1本主義を唱えるなど各社の対応は模索的であったが、こうした状況の下、1954年に入ると東映が主として子供向けの中編作品を組み合わせた新作2本を週単位で恒常的に製作・配給することによって状況は大きく変わる。

（2）東映の新作2本立製作・配給

1953年4月から6月にかけて東映社長大川博は、専務マキノ光雄とともにアメリカとヨーロッパ諸国の映画界を視察し、アメリカでは封切館以外は「2本建の興行が甚だ多いことに気がつき、また「フランスやイタリーに行ってみても、やはり大きい封切館は1本建だが、そのほかは2本建でやっている。」ことを見て、「そこで私は日本の興行界で2本建をするのは当然だという考えをもつ」（大川博「わが映画事業哲学」『キネマ旬報』1956年3月下旬号 38頁）で帰国する。東映は、1953年の正月興行で今井正の「ひめゆりの塔」が「日本映画界空前の大ヒット」（東映十年史編纂委員会編 1962 48頁）となって経営の再建に大きく寄与したが、しかし2本立興行が常態化する業界のなかで、後発会社として「受け取るフィルム代が老舗会社に較べて不当に低く」（同 51頁）抑えられただけではなく、2本立興行での他社作品との抱き合わせの場合、例えば「[映画館が] 松竹に6割払うとすると、東映には4割しか払わない」（前掲大川博「わが映画事業哲学」同）など不合理な点が少なくないこともあって、「いっそのこと[東映が] 毎週2本配給して、他社との組み合わせを必要としない番組を作ったら、[映画館が] 2社から映画を借りるより料金も安くつくし、映画館も喜ぶし、製作会社も市場の安定が図られるのではないか。」（同）すなわち「2本建興行を東映1社の作品のみでおこなうならば、東映にとっても、興行者にとっても、良い結果が期待し得る」（前掲東映十年史編纂委員会編 同）として、1953年10月から「新作2本建全プロ体制」（同）の確立を図ることになる。それは「米国で行われている2本立興行に倣って、他社に先駆けて」（渡邊達人 1991 78頁）新作2本の映画製作を敢行することにほかならなかった。こうして東映はそれまでの時代劇を中心とした本編に加え、1954年の正月興行からマキノ光雄の企画による「東映娯楽編」と銘打った中編作品「真田十勇士・忍術猿飛佐助」（河野寿一）を封切ったのを皮切りに、以降毎週本編と娯楽版の新作2本の配給を本格化し、特に同年のゴールデン・ウィークに公開したNHKの連続放送劇の映画化である「笛吹童子」（萩原遼）が、「少年観客層を総ざらい」（前掲東映十年史編纂委員会編 同）するなど新たな観客層を掘り起こして業界の台風の目となる。

東映の娯楽版は、業界では当初「どうせ松竹のSP映画の二の舞だ」とか「どこまでやるか見ものだよ」といったネガティブな見方が多かったが、「笛吹童子」の「予想外のヒットは娯楽版というものにたいする業界の認識を一変させ」、「館主も驚いたが、東映自身も驚いた。」

表4 浅草興行街での東映作品の観客動向 (1954年)

作 品 名	調査日時	男女比 (%)		年齢中位数 (歳)
5 社 平 均 東 映 平 均 東 映 平 均	} 1953年	男 63.7	女 36.3	23 ~ 24
		76.4	23.6	
	1954年	62.7	37.3	22.7
悪魔が来たりて笛を吹く 笛吹童子第1部	'54年4月29日 (木・祭日)	67.9	32.1	22.2
唄しぐれおしどり若衆 笛吹童子第1部・第2部	5月5日 (木・祭日)	60.8	39.2	22.4
追撃三十騎 里見八犬伝第3部	6月15日 (火)	72.9	27.1	21.9
一本刀の土俵入 里見八犬伝第4部 東千代之介実演	6月29日 (火)	61.2	38.8	26.1
唄ごよみいろは若衆 懐かしのメロディ (2)	8月1日 (日)	50.8	49.2	21.1

(出所) 「錦之介と千代之介」『キネマ旬報』1954年9月上旬号 54頁より作成

(「東映娯楽編の内幕」『合同通信 映画特信版』1954年5月27日 4頁)といわれるほどの衝撃を業界に与える。その上で注目すべきは、第1に、「ジャリ(子供)すくい専門」(「東映躍進の秘密は何か」『合同通信 映画特信版』1955年2月17日 7頁)と揶揄されながら実際は子供たちばかりではなく、彼らを生れてくる親たちも動員することで観客層の拡がりを実現したことである。すなわちそれまでの邦画5社の平均的な観客の男女比と年齢層を浅草でみると(表4)、男性63.7%、女性36.3%、年齢の中位数は23~24歳であり、なかでも東映の場合は時代劇が多いこともあって男性が76.4%、女性が23.6%と男性の比率のほうが5社平均よりも10ポイント近く高かったが、シリーズ化された娯楽版の登場以降は、子供を母親が連れてくることもあって、各々62.7%、37.3%と女性観客比率が5社平均よりも若干高くなり、同時にまた年齢層も22.7歳と5社平均に近くなっている。娯楽版の投入によって東映が「三角形の底辺を掴んだ」(同)といわれるゆえんである。

第2に注目すべきは、娯楽版が通常のフィーチャに比べおよそ3分の1というきわめて安い製作費で作られたことである。1954年の娯楽版の直接製作費は、3部作合計で京都作品は1,733万円、東京作品が1,391万円であったのに対して、54年上期の普通作品1本のそれは京都作品1,679万円、東京作品1,531万円であった(前掲東映十年史編纂委員会編 105頁)から、娯楽版3部作は概ね普通作品1本分の製作費で作ることができたことになる。低いコストで製作し、時として本編を上回る好業績を上げることができたというところに、娯楽版の最大の強みがあった

そして第3に注目すべきは、東映が集客力の強いこの娯楽版を楯杆として自社作品だけを単

独で上映する契約館——いわゆる専門館や直営ではないにもかかわらず東映の名を付した契約館を獲得・増大させて既存の興行地図を塗り替えようとする勢いをもったことである。すなわち1955年1月末現時点で東映の契約館は1,750館、専門館198館、何々（地域名）東映と冠称した館93館で、これは前年同月比各々12%、36%、116%の増加であり（前掲「東映躍進の秘密は何か」7頁）、とりわけ直営館でもない契約館を「何々東映」と館名を塗り替えさせた営業力＝興行力の強さは印象的であり、この東映冠称館は同年12月末には242館に大きく増加する（前掲東映十年史編纂委員会編 115頁）。ちなみに東映関西支社管内の専門館77館の番線内訳は、封切館29、2番線9、3番線10、4番線6、5番線2、6番線以下21館であり（「それでも私は行く 邦画各社新作2本立へ踏切る」『合同通信 映画特信版』1955年9月15日 6頁）、封切館を除けば中・下番線館とくに6番線以下が多く、東映作品が興行界の裾野に深く浸透しつつあることがわかる。

東映が専門館や東映冠称館を増やして1館一社の配給契約を拓げることができたのは、娯楽版のもつ高い興行成績を前提として、映画館にとってそれまで二社に支払っていたフィルム賃貸料を東映一社に絞ることによって削減することができたことに加え、後述するように保健衛生上の理由から映画館での1回の上映時間を2時間半程度に規制しようとする厚生省の動きに対して、館の側が東映作品の2本立をもってそれに対応しようとしたことが理由としてあげられる。こうした点について東映関西支社長の発言は率直である。

「これまで二社抱いて100万円の写真料を払っていたが、東映一社で60万円で行けるとなれば、当然この方を選ぶことになる。初めは東映2本で行くことに不安を感じていた館主サンも、各地の専門館の成績をみて、これなら東映の全プロで行けるという確信をもったこと。一社の全プロで写真料はグンと安くなるばかりか、興行成績も他館に伍して一、二を争うことができるという作品の強み、これが第二の要因になっている。また二時間半問題も起つて、どうせ実施されるものなら、1日も早くという館主サンの心理も手伝って、今年になってからバタバタと専門館に転向するものが増加している。」（「東映の準直営館攻勢」における片山関西支社長談『合同通信 映画特信版』1955年4月10日 5頁）

しかしそれだけではない。東映による地方館への間接的な銀行融資や写真料の歩合契約さらには専門館になった場合にはその地域で2番館を作らないなど、契約館に対する優遇措置も功を奏している無視し得ない要因である。松竹の担当者言う。

「チェーン館をカク得するために、[東映が直接]館に金を貸すということはやっていないようだが、地方銀行に東映が預金をしてその枠内で館に融資させる。東映としては銀行との取引であるから貸倒れはない。館としても低利の金を借[りら]れるので、有難がる。一石二

鳥である。そのうえ、新作2本立の全プロで、歩合[契約]にするという。写真料も45%から50%以内で番組も安定する。東映の専門契約館になれば、その土地では2番館を作らない。こういう好条件づくめで話を持ってゆけば、たいていの館はフラフラとなる。東映側もそれだけの条件で持ちかけてゆくくらいだから、その土地の代表館に目をつける。そのシワよせが松竹にもきているわけだ。」(村田正夫[松竹大阪支店映画部次長]「好機の到来」『合同通信 映画特信版』1955年9月15日号 5頁)

以上のように東映による新作2本立を発条とした販売戦略は、既存の興行地図に大きな影響を与えるのであるが、しかし娯楽版が普及することによって東映にとっては伏在していた問題点もまた次第に顕在化するようになる。それは娯楽版の企画のマンネリ化とそれを回避するための製作費の増大である。企画のマンネリ化は、毎週新作を送り出さなければならないことから早晚直面せざるをえない問題であったが、しかしこれへの対応は容易ではなく、むしろ場面転換を派手にすることでそれを切り抜けようとしたためにセットが豪華となり、製作費の増大を招くこととなった。例えば、1955年の正月興行で記録的なヒットとなった「紅孔雀」(萩原遼)5部作の場合、実製作日数は43日、2万尺で製作費3,300万円、1部平均各々8.6日、4千尺、660万円で仕上げられたが、前年度の3部作の製作費が約1,500万円で1本平均約500万円であったから、それに比べおよそ160万円、32%も高くなっている(「娯楽版危機説の真相」『合同通信 映画特信版』1955年4月7日 6頁)。娯楽版は「安く、速く」が「モットー」(同7頁)であるにもかかわらず、セット費の増大によって製作費全体が大幅に増えることとなったのであり、しかもこの製作費の増大が、もともと低い娯楽版の人件費をもってしてもカバーできなかった結果であることは看過できない。すなわち東映では、通常俳優費は製作費2,000万円のA級作品および同1,800万円のB級作品の場合はいずれもその約20%を基準としているが、娯楽版の場合は主演俳優を除き、1部のみ出演者は一本分の半分、1部と2部の出演で一本分、3部まで通して出演すると一本プラス2/10という低額の出演料であり、通常のフィギュアに比べかなり抑えられている上に、「主役のほかはつとめて高いギャラの俳優は使わないよう、また使った場合はなるべく少なくするという苦しい算段で財布のヒモをしめている」(同)というのが実態だったからである。そして主演俳優という点からいえば、中村錦之介と東千代之介に続く有力な若手俳優がすぐには育たず、1954年入社伏見扇太郎、55年入社の大川橋蔵が人気を博すようになるのは各々55年、56年に入ってからで、それだけに錦之介と千代之介に負担が集中するという問題も看過できなかった⁹⁾。

9) この点について中村錦之介は次のように述懐している。「東映に入ってから仕事に追い回されるという状態で、とにかく忙しい。……シリーズものなど中編が多かったとはいえ、1週間で1本あげなければ間に合わない。徹夜、徹夜の連続でした。夜間撮影が終わると、もう白々と明けている。近所の旅館で3時間くらい寝て、野外ロケ。それからまた3時間仮眠してスタジオに入る。その繰り返し

(3) 製作・配給各社の対応

東映による新作2本の製作・配給の成功は、1953年9月に映画製作の再開に踏み切った日活¹⁰⁾を含む他の5社にとって、それにいかに対応するかという問題をつきつけるものであった。先に述べたように、それまで各社は2本立興行に原則的に反対しつつも全プロ編成の直営館や契約館の要望に応じて旧作新版や独立プロ作品あるいはレンガ積み興行等を含む変則的な2本立配給を試み、さらには契約館による自社作品と他社作品との組み合わせを容認してきたのであるが、東映の新作2本の全プロ配給の確立・普及によって、何らかのかたちでそれに対抗せざるを得なくなる。もっとも、新東宝は製作能力の点で新作2本は無理であり、事実上4社の対応が焦点となったが、その口火を切ったのは、実は映画製作再開間もない日活であった。日活は撮影所の第3期工事が完成する1955年10月末を期して新作2本の製作体制を構築し、56年正月興行より2本立封切りに踏み切る意向を表明したために、これを受けて既存3社の対応が注目されることとなった。これについて3社の製作責任者による次の発言は興味深い。

大映（松山英夫常務）：「2本立は邪道で、自殺行為だと言って、大作1本立を理想として最後まで反対を提唱して来たのだが、こと此処に至っては、自己防衛のために我々も腹を決めなければならないとの結論に達したわけである。しかし新作2本立をやるからには、短編とか中編とかケチくさいことは言わずに、フィチュアの新作2本立をやれと言うわけだ。……だが、大映はあくまでも大作1本主義の理想は捨てず、何時でも中止する意志を持っている。」（松山英夫「自己防衛のため背水の陣」『新作2本立に当って：邦画各社製作責任者に訊く』『合同通信 映画特信版』1955年10月6日号 1頁）。

松竹（高村潔専務）：「他社がどんな方針で新作2本立をやるか、ちょっと興味をもっているが、松竹は積極的に2本立を行う意志はない。従来通り監督、俳優、脚本家などの新人養成の見地から中編ものを月2本製作していく、この方針は変更しない。しかし外部の独立プロで製作した優秀な作品があれば買取りなり、委託配給の形式で新作2本立をやることはある。……2本製作する力を1本に集中して大作に仕上げた方が映画産業自体のプラスになることだ。……業者は量よりも質で競争するのが正しい道だと信じて、徒に他社がやるからとそれを真似するようなことは慎みたい。」（高村潔「積極的にいう意志はない」同3頁）

東宝（藤本真澄取締役）：「現情では、他社が2本立をやられた場合、こちらの被害を最少限度にいとめることで、これを阻止する方法は、どうしても目には目、八には八というこ

返しです。若いからできた、映画が好きだからできた、と思います。あのころは切実に休みがほしかったですよ。でも、牧野光雄専務は当時はこんなことを言っていたそうです。『絶対休ませたらいかん。毎週、毎週、中村錦之介を出演させて、客に覚えさせなきゃいかん』」（萬屋錦之介 1995 52頁）。

10) 日活による映画製作の再開については、別稿を準備しており、本稿では触れない。

とになる。……製作関係者から言うと、余り2本立番組は賛成しかねる。賛成できないからといって、じゃそのままにしておくわけにも行かない。仕方がなく他社と競争するために、2本立番組におくれをとらぬ製作態勢だけは準備しておかねばならない。」(藤本真澄「目には目、齒には齒」同)。

3社のうち松竹は呼称を変え本数を減らしていたSPを中編作品として事実上復活させることはするが、基本的にフィチュア2本の新作は作らないという方針なのに対して、これまで大作一本主義を強く唱えてきた大映は「自己防衛のため」、東宝も「他社と競争するため」に「仕方なく」新作2本の製作に踏み切るといのである。いずれの場合も、苦渋の選択であることは明白であるが、問題はこうした無理を承知の上で週単位で新作2本を製作・配給したとして、果たしてそれをどこまで維持することができるかということであり、実際にもそれは途中で息切れすることになる。すなわち各社は1956年正月から新作2本立の配給・興行を敢行するものの、その結果は「たちまち製作費の急ぼう張^まとなってあらわれた。しかも収入はかろうじて従来の線を維持しているにすぎないとすれば、完全な出血作戦だ。」(「今日の話 いつまで続く新作2本立」『映画時報』1956年5月号 30頁)あるいは「配収増に比べて、仕込費の増高が、著しい支出増となって、収益の大幅減という結果が出ている」(「映画界の動き 邦画各社 二本建に疲れる」『キネマ旬報』1956年夏の特別号 158頁)という状態であり、56年夏頃には各社とも「すっかり悲鳴をあげた形で、半年の間に[各社の]足並みは完全に乱れ」(「壁にぶつかった2本立て」『映画時報』1956年8月号 26頁)、「いまのところ確実に新作2本立を実施しているのは東映だけで」「2本立をやらなかった新東宝を除く4社は、どうやら7月のお盆興行あたりをきっかけにして、順次1本に帰ろうとする機運が濃厚である。」(同)と言われることになる。現に早くも日活は「月8本の生産維持の困難から、[56年]3月から岩波映画の文化映画を併映用に起用する一方、4月からは続映によるいわゆる煉瓦積み2本立番組を組む方針にきりかえ」(前掲「今日の話 いつまで続く新作2本立」同)、松竹もまた城戸社長が7月の社内定例東西会議で「2本立は製作費の4、5割膨脹と、興収減となってあらわれた。……2本立は会社にとって有害無益だ」(松竹株式会社1964 328頁)と述べ、下半期からは大作主義に切替えて本数制限を実施するとの方針を決定する。これに対し当初反対していた大映は、フィチュアに中編を付けた新作2本立が一応「成功している」(「崩れ出した新作2本立」『合同通信 映画特信版』1956年5月20日号 3頁)こともあって「多少の出血を見ても、配収と見合う充実した2本立によって成績を上げることがより有利だ」(同)として続行していたものの、やはり夏には「2本立を逐次縮小して大作主義に移行して1本立週間を増やして行く」(前掲「今日の話 壁にぶつかった2本立」27頁)ことに変更する。他方、東宝は躊躇しながらもしばらくは新作2本立を継続していくこととし、ここに東映と東宝以外はお盆や正月などの稼ぎ時を除いて恒常的な週単位新作2本立の製作・配給からは離脱すること

となった。

その最大の理由は、既に繰り返すまでもなく製作費の増大に見合う配収が上がらず、新作2本の週単位の製作がほぼ完全に出血状態だったからである。試みにその推計をみてみれば、1956年上半期の6社の配収総額は約123億4,854万円で前年同期の110億2,983万円をおよそ13億2,000万円上回っているが、これに対する封切り本数は55年の222本に対して285本と63本増えている。この増加分の多くは概ね中編であったから、その製作費を平均1,500万円と仮定すれば、合計は9億4,500万円となり、これにプリント費、宣伝費等を加えれば「支出増は膨大なもの」（『映画年鑑』1957年版 156頁）となる。しかも56年度上半期は各社とも天然色映画の本数を増加したためにその製作費もモノクロームのおよそ5割増しとなるので、結局「配収・製作費を通算すれば、各社とも出血」（同）となった。だが、2本立中止の理由はそれだけではない。専門館獲得競争の激化という要因も無視できないからである。すなわち2本立の製作・配給による全プロ番組の編成は、東映が開拓したようにそれを排他的に上映する専門館があつてはじめて効果が上がるのであって、それまでのように他社作品と組み合わせで上映するのでは全く意味をなさない。それゆえに各社は専門館の獲得にしのぎを削り、「専門館獲得攻防戦は激烈をきわめ」（同）ることとなった。1956年6月末の日活を除く5社の専門館は、直営館を含めて1,200館で全国の館数の約20%であるが、立地条件等からみて有力館が多いことから5社の配収総額のおよそ40%を占めている（同）。特に専門館獲得競争の先陣を切った東映は、専門館全体の42%に相当する500館を有して圧倒的優位に立ち、同年9月には600館を達成して記念祝賀会を開くとともに「専門館の配収のみで全収入の70%をあげる」（前掲東映十年史編纂委員会編 128頁）までになる。ここから明らかなように専門館からの配収によってできるだけ製作費を賄おうという動機も、製作各社の競争を熾烈化させた理由であり、まさにこのような専門館獲得競争の激化が1955年下期からの映画館建設ブームを引き起こして、中央の大手資本による地方館の建設に拍車をかけることとなったのである。1955年3月の全国の映画館数6,456館が翌56年4月には7,430館（前掲松竹株式会社 327頁）とほとんど100館近くも増加したことは、これを如実に物語っている。

しかし注意すべきは、こうした専門館の増加が下番線館の番組編成に新たな問題を引き起こすことになったことである。東映による新作2本立が定着し、他社も次第にそれに対抗して新作2本を毎週配給するようになった結果、封切館を除く中・下番線館の作品選択肢が狭まったからである。それまでは2番線以下の館は1本は系統別による作品を上映するが、他の1本の上乗せ作品については「曲がりなりにも選択の自主権をもっていた」（前掲「それでも私は行く 邦画各社新作2本立へ踏切る」同6頁）。しかし東映が仕掛け他社も追随しはじめた2本立全プロ番組の配給が普及することによって、中・下番線館は「番組編成の自主権を奪われ、全プロの定食を押しつけられる」（同）危険性が高くなる。その場合、興行的に強い全プロ作品ならよいが、弱い場合には館経営に大きく響くために「全プロを押しつける以上、配給会社

も興行のリスクを分担すべきだ。」(同)あるいは「配給料金を引下げるか手取り興収を現在のままか、それ以上に引き上げるべきだ。」(同)という声が出てくるのも避けがたい。こうして新作2本立による全プロ番組編成の拡がりや専門館化は、下番線館の興行のあり方に大きな影響を与えることとなり、この点からもその無理が次第に顕在化するようになったのである。

以上のように、東映によって引き起こされた新作2本立旋風は曲折のうちに崩れはじめ、これが再び再構築の動きをみせるのは、東映の新作2本立戦略の持続的な展開とテレビによる映画興行への影響が本格化しはじめた1958年に入ってからである。(未完)

引用文献

- 有沢広巳監修 1976 『昭和経済史』日本経済新聞社
- 井上雅雄 2013 「占領終結前後の映画産業と大映の企業経営(上)」『立教経済学研究』第67巻第2号
——— 2014 「占領終結前後の映画産業と大映の企業経営(下)」『同』第67巻第3号
- 映画産業団体連合会 1960 『映産振 映団連十年の記録』映画産業団体連合会
『映画年鑑』1955年版, 1957年版 時事通信社
- 木下千花 2007 「世界の中のミゾグチ, 溝口の中の世界」蓮見重彦・山根貞男編著 『国際シンポジウム 溝口健二』朝日新聞社
- 邱淑 2007 『香港・日本映画交流史』東京大学出版会
- 経済企画庁・戦後経済史編纂室編 1957 『戦後経済史(総観編)』大蔵省印刷局
- 松竹株式会社 1964 『松竹七十年史』
- 田島良一 2014 「永田雅一の日本映画国際化戦略」『日本大学芸術学部紀要』第59号
- 通産省編 1990 『通商産業政策史』第6巻 通商産業調査会
- テツカ・ヨシハル 2011 『映像のコモポリティクス グローバル化と日本, そして映画産業』せりか書房
- 東映十年史編纂委員会編 1962 『東映十年史』東映株式会社
- 永田雅一 1957 『映画自我経』平凡出版
- 萬屋錦之介 1995 『わが人生悔いなくおごりなく』東京新聞出版局
- 渡邊達人 1991 『私の東映30年』(私家版)