

## ポスト占領期における映画産業と大映の企業経営（下）

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 第69巻第1号)
3. 興行時間規制問題と映画審議会
4. 「太陽族映画」と映倫の改組 (以上 第69巻第3号)
5. 日本映画の「カラー」化の進展 (以下 本号)
  - (1) 国産メーカーによる映画用カラーフィルムの開発
  - (2) 大映による外国製フィルムの採用
  - (3) 「地獄門」とそれ以後
  - (4) 外国製フィルムをめぐる政府と業界の対応
  - (5) フジ・フィルムに対する評価

おわりに

承前

### 5. 日本映画の「カラー」化の進展

#### (1) 国産メーカーによる映画用カラー・フィルムの開発

##### A 富士写真フィルム工業

日本映画のカラー化は、戦後、アメリカ映画を中心として輸入される外国映画が次第にカラー化されてきたことによって刺激を与えられるとともに、映画の輸出に必要なテクノロジーとして、また1950年代半ばからは次第に力をつけていくテレビ放送への対抗措置として意識されることによって、本格的に試みられる。日本における映画用カラー・フィルムの開発自体は、既に戦前富士写真フィルムと小西六写真工業とによって研究が重ねられていたが、実用化に至ることがないままに敗戦を迎え、戦後、富士フィルムが戦前からの研究蓄積を踏まえて外型反転方式（＝ポジ・ポジ法）のカラー・フィルムの開発に成功する<sup>21)</sup>。「外型」とは、発色剤

21) 『日本映画技術史』によれば、1937年ドイツ・アグファ社がネガ・ポジ方式の内型カラーフィルムを開発し、39年に販売を開始した頃、富士フィルムと小西六写真も「それぞれ独自に外型反転フィルムを開発したが、映画用フィルムとして実用するには至らなかった。」（日本映画テレビ技術協会編1997 106頁）とされているが、富士フィルムの社史は「カラー写真の実験は、創立直後から行われて

(カプラー) をフィルムの感光剤にあらかじめ塗り込む「内型」に対して、撮影後にフィルムの現像過程で着色する方法である。内型の場合、カプラーをハルゲン化銀とゼラチンに混ぜてフィルムの上に均一に塗る必要があるが、カプラーを入れると粘度がかかって塗りムラができてしまい、当時の技術ではそれをうまく処理することができなかつたのに対し、外型はカプラーを現像液に入れておけばよいためにこの方法が採用された。しかもカプラーは高価であったから、一度フィルムに塗り込んでしまうと、塗りムラができたからといってカプラーを取り出すことができずに無駄になってしまう内型に対して、それを現像液に入れる外型の場合は、よく撮れたフィルムだけを選んで現像処理すればよいため、カプラーが無駄になることはない。技術的な難易度に加え、こうしたコストの面からも外型方式がまず採用されたのである(口石弘敬編著 1995 104頁)。

この富士による外型反転カラーフィルムを初めて試験的にタイトルに利用したのが、1946年公開の東宝作品「11人の女学生」(小田基義)であり、2色フィルムにより10本のプリントが作成された。次いで47年には同じく富士の3色フィルムを用いて、後期乳剤再塗布音像形成法による非公式な試作品として大映の「キャバレーの花籠」(山本弘之)が製作されたが、フィルム試験とカラー撮影の研究を目的としていたためにプリントは作成されなかつた(小松崎正枝「フジカラーの歩み」『映画技術』第38号1954年4月号F2頁)<sup>22)</sup>。外型反転方式のフジ・カラーフィルムは、その後短編映画や東横「新妻会議」(千葉泰樹)大映「虹男」(牛原虚彦)などのパート・カラーとして利用されるとともに、その後も改良が繰り返され、1951年3月に公開されたわが国初の長編カラー劇映画である松竹作品「カルメン故郷に帰る」(木下恵介)にその成果を結実させることで、日本における劇映画のカラー化の途を切り拓く<sup>23)</sup>。翌1952年に

---

いるが、カラーフィルム研究の公式記録は、研究所設立の昭和14年(1939)に始ま(富士写真フィルム株式会社編 1975 71頁)り、戦時中も「研究は依然続けて来た。」(同)として、開発に成功したとは述べていない。したがって本稿では、富士フィルムによる映画用カラーフィルムについては、戦前の研究蓄積を踏まえて戦後に開発が成功したものとして取り扱う。

22) 「キャバレーの花籠」は、1947年6月、大映東京撮影所の撮影助手間成幹が、富士の「カラーフィルムに着目し、このフィルム試験とカラー撮影の研究を兼ねてカラー映画の製作を思い立ち、カメラマン横田達之氏と共同で撮影した」(前掲富士写真フィルム株式会社編 72頁)ものであり、脚本・演出山本弘之、撮影横田達之、主演三条美紀という製作陣容であったが、試験をかねた撮影という性格から有志によるスタッフ構成、空きステージでの夜間撮影、映画館による上映なしという条件の「大変苦勞の多い撮影」(同)であった。この結果は、「カラーバランスに未だ問題あり、短尺フィルムであるため撮影中スプライスの音が聞こえたりで、フィルムとしては劇映画に使うには程遠いものであった」が、しかし「是がフジカラーフィルムのその後の発展に、大きな刺戟となったことは疑う余地 [が] な」(同)いとされた。なお、この作品は、1947年度の日本映画技術協会賞を得ている。

23) 松竹が長編カラー劇映画の製作に踏み切った動機について、高村常務は「外国映画に対抗する為には天然色を作らねばダメだ。技術的に検討しなければならない点もあるが、松竹としては製作スケジュールからはずして半年がかりでやる積りだ。製作費にいくらかかると見当がつかないが、トーキー時代に先鞭をつけているし、天然色でも松竹が捨石になりたいと思っている。」(小松崎正枝「フジカ

は同じく松竹の「夏子の冒険」（中村登）が、また53年には東宝の「花の中の娘たち」（山本嘉次郎）<sup>24)</sup>が製作され、それらはフジ・カラー・フィルムによる「外型反転方式のカラー映画としての最高水準を示し」（富士写真フィルム株式会社編 1975 75頁）、その後およそ50本にのぼる短編映画に利用される。しかしこの外型反転方式は、ポジ・フィルムからポジ・フィルムに焼き付けるポジ・ポジ方式のために、現像処理の工程が多く日数もかかって製作コストが高くなるなど、「数多くのプリントを作る映画には、幾多の問題があり」（同）、富士フィルムは1954年以降この方式によるカラー・フィルムの生産を中止する。この間、映画業界による強い要請を受けて、政府によるカラー映画製作への支援・助成措置として、1950年2月に富士フィルムと小西六に対して国産天然色フィルム現像処理工業化試験補助金として1,000万円（富士550万円、小西六450万円）が交付されるとともに、同年4月には衆議院において「天然色映画産業振興に関する決議」が採択され、翌51年5月には映画用カラーフィルムが重要物産に指定されて法人税の、また53年には物品税の免除措置を受ける。

富士は、ポジ・ポジ方式によるカラー・フィルムの生産中止を踏まえて、既に1952年に着手し、当時世界の主流になりつつあったコダック社のイーストマン・カラーと同じ内型のネガ・ポジ方式によるフィルムの開発に精力的に取り組み、1955年にフジカラー・ネガティブ・フィ

---

ラーの歩み」『映画技術』第38号1954年4月号F3頁により再引用）と述べ、戦前「マダムと女房」（五所平之助）によってトーキー化を先駆けた経験を踏まえ、カラー化にも先鞭をつけたいとする強い意志によるものであることがわかる。「カルメン故郷に帰る」は、テスト撮影など2ヵ月余りの準備期間を除いても、ロケが1950年9月5日から11月14日まで、セットがその後11日と撮影だけで約3ヵ月を要し（楠田浩之「撮影の経緯と結果について」『映画技術』第14号1951年9月号19～21頁）、使用フィルム約1万3,000メートル、直接製作費約3,900万円、カラー版12本に加え、万が一に備え同時撮影された黑白版14本のプリントが作成され、6,800万円の配給収入を上げた（松竹株式会社 1964 316頁）。

このわが国初の長編カラー映画の製作にまつわる苦勞のエピソードは少なくないが、ここでは主演した高峰秀子のよく知られている次の述懐を掲げておこう。「なにしろ我が日本国カラー映画の第1回作品だというので、『カルメン故郷に帰る』は日本中の映画ファンの注目の的だった。それだけに製作スタッフの意気込み、緊張も並大抵ではない。すべてが第一歩からの出発であり、すべてが暗中模索の連続だった。実際のクランクイン以前の下準備だけで、スタッフはもはやクタクタの状態だった、といっても過言ではないだろう。何を、どう撮れば、どう写る、かを60人のスタッフのだれ一人として分からない、などという奇妙な仕事がこの世にあるだろうか？ 例えば、この私にしても、実際のところ、この映画で、私は殺されてしまうのではないかしら、と、一時は深刻に考えこんでしまったくらいであった。」（高峰秀子 1976 178～179頁）。

- 24) 松竹が長編カラー映画の製作を発表した頃、東宝の森岩雄は撮影所の「組織も運営も」「ビジネスの体裁すら備えていない」業界の現状では、「天然色映画の大作主義に移行する如きは暴挙に近い考え」であり、「天然色の力を借りなくても面白くて人の心をうつ映画さえ出来れば、ここしばらくは天然色映画に対抗できる」のであって、「今は着実に多量濫作から質的向上に、日本映画の基盤を建て直すことに一切の努力を集中すべき時である。」（森岩雄「日本映画の基盤」『読売新聞』1950年5月15日朝刊2頁）と、天然色映画の製作に否定的な考えを述べていたが、結局その3年後東宝もまた長編カラー映画の製作に踏み切る。

フィルム、タイプ8511および同ポジティブ・フィルム、タイプ8811を各々市場に送り出す(同 95頁)。同年、富士は、このネガ・フィルム、タイプ8511を使ったデモンストレーション映画「春の訪れ」(渥美輝男)を作成して宣伝に努め、電通映画社による「桂離宮」(渥美輝男)に利用されたものの、カラーマスクもなく色再現性に依然問題を残したままであった。しかしポジ・フィルム、タイプ8811については、1955年に新東宝の「北海の叛乱」(渡辺邦男・毛利正樹)と松竹の「絵島生島」(大庭秀雄)のプリント用として各々40本中10本、60本中22本に使われ、「イーストマン・カラーと優劣がつけ難い程であると、好評を博し、各社で使用される道が拓けた。」(同 96頁)。その後、富士は1958年にこのポジティブ・フィルムの改良版、タイプ8814を発売して各社に広く利用されるようになり、その後10年の間にさらに改良を重ね、1968年9月に商品化したタイプ8819によって富士のカラー・ポジ・フィルムの輸出が急増し、世界市場において一定の地歩を占めるようになる。

これに対してネガティブ・フィルムのほうは少なからぬ苦闘を余儀なくされる。すなわち1958年に発売したネガ・フィルムの改良版、タイプ8512は、松竹作品「檜山節考」(木下恵介)に採用されたものの感度をあらかず露光指数は25で、すべての撮影をセットで行うなど、当時発売されたコダック社による新しいタイプのネガ・フィルムの同指数50に太刀打ちできず、市場を席捲される。こうした競争環境のもと、富士は「コダック社の製品に対抗し得る映画用カラー・ネガフィルムの開発を最重点の課題」(富士フィルム株式会社編1984 133頁)として研究を重ね、その成果が1965年発売のタイプ8513(露光指数50)であった。これは、「濁りのない忠実な色再現性が期待できるマスク付きフィルム」(同)として松竹の「雪国」(大場秀雄)に利用されるなど、一定の拡がりを獲得する。そして色再現性と階調をさらに改良した同年発売のタイプ8514は、「イーストマンのケバケバしい色調に比べて淡いが落ち着いた発色」で「日本人好みの色再現がよい」(前掲富士フィルム株式会社1975 123頁)などと評され、大映の「ザ・ガードマン 東京用心棒」(井上昭)に使用されるなど、1960年代半ばにして、ようやく富士のカラー・ネガ・フィルムはイーストマンのそれに近づく。しかし露光指数が50であるため夜間撮影などに難点があり、後に触れるように、撮影現場で実際に使用しているカメラマンによる厳しい批判が依然残るものであった。これを踏まえて1969年11月に完成したタイプ8515は、露光指数が100に上がることでセット撮影や夜間撮影も容易になり、粒状性や色再現性も大きく向上する。そしてこれに引き続き、1972年2月にこのさらなる改良品、タイプ8516が発売されることによって、はじめて富士の映画用カラー・ネガ・フィルムは世界水準の品質を達成し、イーストマンに伍して世界の市場に拡がることになる(前掲富士フィルム株式会社編1984 134頁)。それは、曲折に満ちた長い道程であった。

## B 小西六写真工業

他方、小西六写真工業は、既に戦前に「さくら天然色フィルム」と名づけたカラー・フィル

ムを開発していたが、その映画用フィルムへの適用は早く、1946年のモノパック方式による観光短編映画「夢」にはじまり、48年に新たに開発した独自のポジ・ポジ方式によるカラー・フィルムが学術記録映画「ビーズの太陽」に、また1950年「理研文化ニュース」などに各々パート・カラーとして使用される（小西六写真工業株式会社社史編纂室編 1973 618～619頁）。これを踏まえて長編劇映画に使われたのは、新たに開発したポジ・ネガ・ポジ方式といわれる「稀なる方法」（日本映画テレビ技術協会編 1997 108頁）によるものであった。これは、自らが開発したワンショット・シネカメラ（1953年にコニカラー・カメラと命名）によって、さくら天然色フィルムで撮影したのから三色分解ネガを起こし、これを1本のフィルムの上に三色重ね焼きを行って、さらに発色現像を行うという方法である（『コニカラー今日までの歩み』前掲『映画技術』第38号1954年4月号K2頁）。すなわちカメラで直接分光露光させて3本のB/Wネガ・フィルムを作り、これを一回一回露光させて1本のポジ・フィルムを作った後、このポジをB/W乳剤でさらに一回一回塗布し露光させて外式発色させるという複雑で長い工程を要する方法がそれである。この方法は、一度現像処理した膜面にもう一度乳剤を塗布して、同じ面をズレのないようにステップ・プリンターで重ね焼きをするために、カメラ、プリンター、パーフォメーターに高い精度が要求される（木村栄一「コニカラーについて」『映画テレビ技術』第443号1989年7月号53頁）。この方式によるフィルムは、1951年3月に小西六が設立した映画用カラー・フィルムの製造から現像処理までを担う子会社「日本色彩映画株式会社」によって完成され、いくつかの短編映画に利用された後、長編劇映画としては1953年の東映作品「日輪」（渡辺邦男）にはじめて採用され、これに改良を加えたものが1955年の日活作品「緑はるかに」（井上梅次）に使われた（前掲小西六写真工業株式会社社史編纂室編 666～667頁）。

小西六は、この自ら開発した独特な方式によるフィルム生産を進める一方で、ネガ・ポジ方式によるカラー・フィルムの開発をも進め、1953年末にはそれによる童謡短編映画「ゆきの夜」を完成させるなど、富士フィルムのライバルとしてその存在感を高めていく。実際にも、1953年の「日輪」の製作発表当時、小西六の「生産及び技術は富士フィルムに対抗するところまで漕ぎつけ」、とくに「着色効果はまだまだ富士には及ばないが、プリントが短期間に仕上る点が魅力で、[その点が] またコニカラーへの期待が大なる理由である」（「二の足踏む色彩映画：富士、小西六の競争激化す」『合同通信 映画特進版』1953年8月13日号 21頁）と評され、その後の「緑はるかに」については、「最近のコニカラーの水準を示したわけだが、数年前にこれが使われた劇映画 [= 「日輪」のこと] を思い出せば、著しい進歩といえる。淡彩なのは国産カラーの短所であるが、淡彩なりに色調はかなり整って来たからだ。まだ実験段階にあるとしても、実用性は大幅増して来たと言えよう。……児童映画の中身よりも、国産色彩技術の一段階を記録した意味の方が大きい作品であった。」（『日本映画批評 登川直樹「緑はるかに」』『キネマ旬報』1955年6月下旬号96頁）と、作品の内容よりもコニカラーによる色彩技術の高

さが評価されている。しかもコニカラーについて注目すべきは、その高い価格競争力であり、「緑はるかに」の場合、「撮影用フィルム、デュープフィルム、カラーラッシュ及び50本のプリントフィルムを含めた総原価が1フィート（30センチ）当たり13.16円」であって、それは同じ条件での「コダック55円、ゲバルト65円、アンスコ53円、富士50円」（石川英輔 1997 375頁）に比べれば、圧倒的に安い原価であったことである。1955年以降は、そのポジ・フィルムが外国映画の日本語版のプリント製作に利用されるなど、「日本色彩映画（株）が『コニカラー』によって手掛けた映画は〔昭和〕32年まででも百余点という多数にのぼっている」（前掲小西六写真工業株式会社社史編纂室編 669頁）。しかしながら小西六＝日本色彩映画は、その後ポジティブ・フィルムのさくらカラーについては生産を継続するものの、難度の高いネガティブ・フィルムについては1959年をもって、いずれの方式の生産も打ち切り、市場から撤退してしまう。

小西六、具体的には日本色彩映画（株）が映画用カラー・ネガ・フィルム市場から撤退した理由については、必ずしも明瞭ではない。「1955年にコダックが同時多層乳剤塗布技術を開発して、品質向上と大幅なコストダウンに成功」（前掲石川英輔 376頁）したことによって、コニカラーが「まったく競争力を失ってしまった」（同）ことが、その原因とされている<sup>25)</sup>。確かに、新型のイーストマン・フィルムの登場によって最大の武器であった価格競争力が失われたことが、コニカラーを生産停止に追い込む重要な要因となったことは疑いない。が、コダック社による新製品の登場は、ひとり小西六＝日本色彩映画にとってだけではなく、富士フィルムにとっても同じく押し寄せた競争条件の大きな変化であったから、富士が時間こそかかったものの技術改良を重ねてそれに対応したのに対し、小西六＝日本色彩映画がそれができずに市場から撤退したのには、それに加えて同社に固有の要因があったと考えなければならない。実際にも、限られてはいるが当事者によるいくつかの証言を整理してみると、次のような同社の経営内部の問題点・諸要因が浮かび上がってくる（コニカラー資料整理委員会・日本大学芸術学部映画学科編 1995）。

第1は、フィルムの開発に成功した後の不良品の大量発生による損失が、財務状態を悪化させ、経営を強く圧迫したことである。すなわち「一昨年〔1951年〕のロールフィルムの事故に引き続き昨年のレントゲンフィルムの不良により生産の増強は逆に損失の増化<sup>マ</sup>となる結果を招来し、経営上未曾有の難局に逢着するの己むなきに立到った。しかもその損失を補うに増資金と借入金による外なかったため、配当と利息の支払いが増加し二重の負担<sup>マ</sup>を荷う結果となった。」（「〔日本色彩映画株式会社〕常務室『経営方針に基く一般方策』1953年2月5日」前掲コニカ

25) 国産カラー映画の開発の歴史を簡潔にまとめた先駆的研究である岡田秀則 1999も、また「コニカラーが早々と駆逐された（1959年2月）のも、まさにネガ・ポジ方式の台頭、端的にはイーストマンカラーの大幅なコストダウンによって、市場での競争力を失ったためである。」（岡田秀則 1999 6頁）としている。

ラー資料整理委員会・日本大学芸術学部映画学科編所収 頁数なし 以下同じ) ののである。この大量の不良品発生事故によって、社内在庫で4億円、市場流通品で4億円、計8億円相当の損害が生じ、この巨額の損害が大きな負担となってその後の経営を圧迫することとなった。このため、後述するようにカラー・フィルムの開発自体には成功するものの、その品質・性能を持続的に発展させて量産する生産体制を構築することができなかったことが大きな痛手となった<sup>26)</sup>。第2は、経営役員の映画業界における技術的「実情把握に問題があった」（前掲コニカラー資料整理委員会・日本大学芸術学部映画学科編）上に、社内における意思疎通が極端に悪く、「情報の欠如と断絶」（同）が顕著だったことである。会社にあつて技術者出身の経営役員の「映画に関する知識は外国（主として米国）の文献より得たもので、日本に於ける実情は充分掴めていなかった」ために「映画における常識」を理解することができなかったにもかかわらず、「現場技術管理者よりの見解を採り上げ」（同）することもしない<sup>27)</sup>など、役員と現場との間の意思疎通・情報交換はきわめて不十分であった。それが「開発にとって無用の損失を伴ったばかりか、トップの判断を誤[ませ]る原因の一つとなった」（同）。しかも二つのネガ・フィルム作成方式を各々主導した二人の開発技術者の関係が良好ではなく、ライバルと目されて社内の意思疎通にマイナスの影響を与え、必要な技術情報の共有を不可能にしたことも看過できない<sup>28)</sup>。

26) 「1951年の不測のフィルム事故の損害が余りにも大きく、コニカラーの再出発した直後に成功の途より外れたのであると思う。……高性能の『たま』は研究の結果できたが性能のそろった『たま』を製造する工場をつくるのが出来なくなってしまったので、無欠な大砲でないが数を揃えたが『たま』がなく大砲は真価を発揮しないまま無条件降伏したようなものである。」（林光雄元専務の証言 前掲コニカラー資料整理委員会・日本大学芸術学部映画学科編 1995）という。

27) 二つの事例証言を上げておこう。「小西六および日本色彩映画（株）の幹部は、学者であつて、現場の実情について、映画における常識であることが判って貰えなく苦労した。」例えば、「コニカラーの乳剤は八重（小西六販売の印画紙の各 [= 名?] 称）であり、硬調であつて、スライドにはよいが、映画としては<sup>マ</sup>を低くしなければならぬのに、現像処理せよ [と言われた]」（奥田舜亮の証言 前掲コニカラー資料整理委員会・日本大学芸術学部映画学科編 1995）。「コニカラーのレールむらの原因の一つとして『現像液が古くなるとレールむらの発生が目立つことに気が付いた。その原因は“酸化防止をする亜硫酸ソーダが時間の経過と共に酸化するが、カップラーの入った外式現像液では、少しの酸素でも赤色に発色するようになる”。パーホレーションの近くでは恰も攪拌現象と同様の現象により他より赤色に発色するようになる。との仮説を三人の部長に申し立てたが、B/W現象のことが頭にあったのが採り上げてもらえなかった。』（菊池修一の証言 同）。

28) 当時のコニカと富士フィルムの力量の差を目の当たりにした社員が、そのことを社内では口にできなかったことを示す証言を掲げておこう。「コニカラーカメラ用のUHR（レギュラー感光ネガフィルム）の調達をする役目で小西六の淀橋のフィルム倉庫に行き乳剤番号を自分で揃え乍らロールを折んでも数が少なく、日野本工場に行ったが、揃わないので、別番号を持って帰らざるを得なく、[その] 為めに叱られる始末であつた。赤色感光用のネガフィルムは富士のSSを採用したので購入のため富士の倉庫に行くと天井まで<sup>マ</sup>高くフィルムが積み上げてあり吃驚すると共にこれではコニカラーも駄目だと思った。そして勿論当時は胸のうちにに入れて報告どころか人にしゃべるのも控えざるを得なかった。」（柴原市郎の証言 同）。

第3は、上の二つの要因とも密接に関連するが、経営危機の顕在化とそれを契機とした人員整理が労使紛争を引き起こし、会社の経営を一層困難に追い込むことになったことである。それまでも低空飛行だった会社の経営状態は、1957年に入って深刻化し、それに対する有効な対応策が取られないままに、翌58年8月、会社は500人に上る人員整理を発表する。同月15日、労働組合がこれに抗して全面ストライキに入るが、会社側は逆にロックアウトをもってそれに対抗するなど経営の混乱が続き、10月25日に妥結するものの、2ヵ月余りにおよぶ労使紛争は会社の機能を完全に停止させ、ただですら深刻化していた経営危機を一層加速させることとなった。

およそ以上が、日本色彩映画が映画用カラー・ネガ・フィルムの生産を停止せざるを得なかった経営内的要因と考えられる。これを踏まえてその後の企業の動きを簡潔に整理し、生産停止の直接的契機を推定しておこう。1959年1月、日本色彩映画の「重役会」が開かれ、「外国よりフィルム輸入問題を含め会社の運営について討議された。」（「毛利工場長の証言」同）。ここでは、英国コダック社に「EK [イーストマン・コダック]」の「ネガフィルム」の直接輸入について問い合わせたが、「優先外貨を掻き集めて英国よりフィルムを輸入しても」、日本での独占販売権を握っている「長瀬産業より苦情があれば」問題となる、として「婉曲に断ってきた」ために、「EK フィルムは [たとえ] 入手出来 [たとし] ても続かない」（同）ことが明らかとなる。これを受けて翌2月に開催された「重役会」は、自らが開発した「KCC [= コニカラーカメラ] [の生産] をやめること」を「決定し」、「コニカラーカメラ1台を残し全部 [小西六本社に] 引き上げること。又 KCC カメラは特殊用途（特撮用に改造）のレンタル貸し又は売り渡しを考えることとなった」（同）。その最大の理由は、英国コダック社からのネガ・フィルムの直接輸入の可能性を探ったことから明らかなように、「コニカラーカメラ用のネガフィルムが [生産] 出来なかった」（同）ことにあり、たとえば「性能のよいフィルムが出来ても安定して [継続生産] 出来ないために又ストックが持てず映画会社と自信を以て話を進められなかった」（同）ことにあった。すなわち小西六=日本色彩映画が、映画用カラー・ネガ・フィルムの生産を打ち切らざるを得なくなった直接の原因は、自らが開発したにもかかわらず、それを安定的に量産し発展させる生産体制を構築できなかったことにあったのである。

かくして日本色彩映画株式会社は、富士フィルムおよびコダックなどとの品質・価格をめぐる企業間競争が本格化する市場環境の下、自立再建の道を断念し、ひと月後の1959年3月、東映に売却され映画用カラー・ネガ・フィルム市場から撤退することとなった（ポジ・フィルムについては小西六本社が生産を引き継ぐ）。それは、技術という競争力の根幹をなす経営資源を開発しながら、それを発展させるために不可欠の、生産体制をはじめとする経営組織としての諸要件を構築することができなかった技術者集団による企業経営の、拙劣な失敗例といわなければならない。



## (2) 大映による外国製フィルムの採用

## A 大映によるイーストマン・カラー・システムの採用

松竹が「カルメン故郷に帰る」を公開した同じ1951年、その11月に大映の「源氏物語」（吉村公三郎）が封切られたが、それは当初大映初のカラー作品とされる予定であった。大映は、既述のように1947年にフジ・カラーで実験的に「キャバレーの花籠」を、50年には「虹男」を撮ったように、日本の映画会社のなかで、戦後「いちはやく色彩映画の撮影技術の研究に手をつけ……多大の犠牲をはらって、国産カラーフィルムを試用し」、「色彩技術の研究に先べんをつけ」（富士写真フイルム株式会社 1960 236頁）た会社であった。すなわち大映は、戦後、他社に先駆けてフジ・カラーとさくら・カラーについて「国産品助長の見地からも多大の経費をかけ鋭意テストを続け」ただけではなく、「米国アンスコカラーのシステムも対称として考究した」（「大映・源義経の色彩映画化を決定」『映画技術』第27号1953年1月号9頁）。とくにアンスコ・カラーについては、1950年の東京撮影所でのポジ・ポジ方式によるタイプ735のテストに続き、51年には京都撮影所で新たなネガ・ポジ方式によるタイプ843についてもテストが繰り返され、それは「純然たる本格理論ですすめられ応用とか作家の創作もなく、いかに忠実に色彩再現をするかという一理のみ追求」（今井ひろし「色彩映画10年の歩み アンスコ・カラーから始まった大映京都の場合」『映画撮影』第10号1964年23～24頁）するという内容であった。しかし、結局、大映は「三者共技術的に不満足であるとの決定」（前掲「大映・源義経の色彩映画化を決定」9頁）を下し、「源氏物語」のカラーでの製作を断念する。

「源氏物語」をカラーで製作することは、もともと輸出＝世界市場を意識した永田雅一の構想によるものであった。永田は、1950年に日本映画技術協会の会長に就任するなど、映画の輸出を念頭に映画技術の研究・発展に強い関心を寄せ<sup>29)</sup>、51年に入るとすぐに戦前来の有力な撮影技師碧川道夫を社長直属の技術顧問として招聘して、技術面から大映映画の独自性を打ち出そうと考えていた<sup>30)</sup>。そして1951年の6月から7月にかけての二回目の渡米中、独アグファ社のアメリカの子会社であるアンスコ社を訪問し、帰国後、「前回以前接渉を続けて来たアンスコと更に提携の度を深くすることができた。アンスコカラーの品質も最近一段と改良され進歩

29) 永田は技術協会会長就任の挨拶において「今日の日本の映画界には未だ技術軽視が見られるのは甚だ遺憾とする所である。即ち映画界に一部には金と俳優がそろえば映画は出来ると考えている者が多く、かかる考えでは映画の芸術性が返り見られないのみでなく、この映画が科学技術の集積の上に花を咲かせていると言うことすら忘れてしまっている。かかる状態である故一般に邦画を海外に輸出すると言うことはほとんど考えられていない。」と述べた上で、映画製作における技術の「重要性」とその「向上」を強調した（永田雅一「会長就任の辞」『映画技術』第9号1950年6月号8頁）。

30) 碧川は永田に技術顧問として招聘された時のことを、次のように述べている。「[永田は]『ミー [= 碧川] ちゃんの力を借りて、技術を良くして、いいものを作ろうと思う [と言った。]』彼 [= 永田] はカラーとはいわなかったが、私は彼の心の中を読んで、カラーを大映の戦略にしようと思いました。」（山口猛編 1987 177頁）。

し、たとえば [= 例えば] MGM と結ぶなど、愈々本格的な映画への進出が期待されているが、その最新のネガティブフィルム30,000尺が来ることになったので、私の懸案である色彩映画計画も近い将来ぜひ何等かの実を結ばせたいと考えている。」(永田雅一「映画の行く道 再度の渡米から得たもの」『映画技術』第15号1951年10月号9頁)と、アンスコ・カラー・フィルムをベースにカラー映画の製作に取り組みたいとの意向を表明する。

これが「源氏物語」のカラー化構想となったのであるが、しかし永田の意向を受けて碧川の指導のもと技術スタッフによって試みられたテストの結果は、上にみたように国産カラーだけではなくアンスコ・カラーも納得できるものではなかった。とくにアンスコについては感度が低いためにセットとロケとで色がはっきりと異なり、これを避けるためにはセットでの光量を大幅に上げなければならないが、しかしそれは既存の電力設備と電力事情及びコストの面からすれば困難であり、結局「源氏物語」のカラーでの製作は断念を余儀なくされる。この点について永田の語るところは率直である。

「『源氏物語』は天然色でとるということで企画は立ったんだよ。ところが誠に恥ずかしいんだが、途中において不可能ということを発見した。全部セットでやればできるけれども、セットとロケーションでは色がつながらない。それを企画を立てて進行しておる間に発見したんだよ。だからいま碧川道夫と横田達之の渡米申請をしておるんだ。6月末か遅くとも7月に、スクリーン・プロセス其他の技術の使い方と、天然色のライティングとアンスコとコダカラーとどちらを使うか研究させる。やはり技術家に実地を見させて慎重にやろうということなんだ。」(永田雅一(談)「日本映画は大映の天下」『キネマ旬報』1952年7月夏季特別号44頁)

こうして「源氏物語」のカラー化の断念から1年後の1952年、依然「アンスコカラーの研究が続いている頃」(前掲今井ひろし「色彩映画10年の歩み アンスコ・カラーから始まった大映京都の場合」24頁)、「碧川道夫技術顧問を首班とする [大映] 色彩映画技術陣」は、「E・K [イーストマン・コダック] カラーの試作が発表され米国の W・B [ワーナー・ブラザーズ] に於いてはいち早くこれを採用 [し] ワーナー・カラーとしてそのテスト作品が発表された」ことに「いち早く注目し、米国ロチェスターの E・K コルヴィン氏と連絡研究を開始した」(前掲「大映・源義経の色彩映画化を決定」9頁)。碧川を中心とする大映の技術陣が、イーストマン・コダックのカラー・フィルムに「いち早く注目」し、コダック社の技師と「連絡研究を開始した」のは、次のような理由による。それまで日本に輸入された外国のカラー映画は、アメリカとイギリスのテクニ・カラー方式<sup>31)</sup>とドイツが開発し、戦後東独地域を占領したソ連

31) テクニ・カラー方式は、「重量30キロに及ぶ特殊の三色分解用カメラを用い、被写体からレンズを  
通って来た光」を「三角プリズム」(山本豊孝「三つの天然色映画」『映画技術』第5号1949年8月号

が接収したアグファ・カラー方式<sup>32)</sup>を採用したものであったが、当時の米国で主流であったテクニ・カラーは日本市場には入っておらず、アンスコ・カラーやゲバルト・カラー（ベルギー）が日本市場への本格的な参入を企図して大映＝碧川のところに「『当社が優れているから、テストしてください。』と言い、[彼らと] 衝突することもあった」（山口猛編 1987 186頁）ほど売り込みに熱心であった。それに対応するかたちで「大映は過去2年間に亘ってあらゆるカラーフィルムを研究した」（前掲「二の足を踏む色彩映画」『合同通信 映画特信版』1953年8月13日号23頁）。しかし碧川によれば、「この時、王者ともいべきイーストマン・カラーは最後まで登場しませんでした。日本で、その時代に、ハイブローのことを考えるのは<sup>マ</sup>氣違<sup>イ</sup>い沙汰でしたが、私は、取りあえず色が出れば、というのではなく、最初から一級品でいこうという癖があって、いいネタを探したくなりました。『イーストマンは、なぜ[新しい] カラーフィルムを発売しないのか』ということが研究探索の出発点でした。」（同）という。

碧川がコダック社のイーストマン・カラーを「王者ともいべき」と形容したのは、充分な理由がある。アグファの内式カラーフィルムが水溶性カプラーを直接感光乳剤に混ぜる方式であったのに対し、コダックはカプラーを油状の液体に溶解し、これをゼラチン液に混ぜて乳化させたものをハロゲン銀乳剤に混ぜるという、まったく新しい方式の内式カラー・ネガ・フィルム（＝コダカラー・フィルム）を1942年に開発・発売することによって、いわば近代カラー・ネガ・フィルムの基本骨格を確立することに成功したからである。「コダック式の内式カプラーは、化学的な錨をつけるアグファ方式のカプラーよりはるかに応用範囲が広」（前掲石川英輔 432頁）く、1950年には、カラードカプラーによるマスキングを初めて採用し、色再現性の向上も図ったネガ・ポジ方式の映画用カラー・フィルムを発売する。その特徴は、第1に、フィルムの感度が高いことであり、これによって黑白映画のおよそ2倍から2倍半の光量で済むことになる。第2に、良好なグラデーション（階調）が得られることであり、ネガ・フィルムの幅広い再現性を活

---

14頁）で分解し、赤青黄それぞれのフィルターを通した画像を三本のモノクロフィルムに写した上で、この三原色にあたる染料を透明なフィルムの上に重ね合わせて、一本の映写用フィルムを作成する方式である。これは当時の「減色法による代表的天然色映画製作方式」（同）ではあったが、撮影用のカメラ自体が特殊かつ高価であり、また撮影に要するフィルムの量が通常の3倍に上ることに加え、アメリカの同社が特許を持って独占していたために、「外資としての導入の形でなければ我国では[利用は] 不可能」（同 17頁）であった。

32) アグファ・カラーは、ネガ ポジ方式の「代表的なもの」で「内式多層式発色フィルム」（前掲山本豊孝「三つの天然色映画」15頁）であり、「一枚のセルロイド・ベース [=フィルム] の上に紫青、緑、赤の各色光にだけ感ずる夫々三種の乳剤 [水溶性カプラーを含有] を重層塗布 [=三層に重ねて塗布]」（同）することによって、この三層の乳剤自体が発色する方式である。これにより、従来のモノクローム撮影時に使うカメラを撮影に使用できるが、黑白フィルムであれば一度で済む現像作業が三色を出すために三回現像する必要がある、この点に作業時間とコストがかかった。なお、ソ連によるアグファ社接収の際、技術者の一部が国を出て各々創設したのが、ベルギーのゲバカラー、イタリアのフェラニアカラー、スイスのテルカラーであり、また西ドイツに西独アグファが作られた。

かしてかなり広範囲の色光でも撮影可能で、画面の一つ一つの階調がハイからローまで再現することができる。そして第3に、テクニ・カラーなどに比べ現像処理が容易なことであり、これによりプリント作成の速度が上がり、コスト・ダウンを図ることが可能となる（IMAGICA 1992 83～84頁）。こうした特徴を具有することによって、イーストマン・カラー・フィルムは、世界の映画用カラー・フィルム市場において確固たる地歩を築き、以降、次第に技術競争力を高めて接近してくる富士フィルムの最も手ごわいライバルとして、長期にわたって業界を牽引していく。碧川がイーストマン・カラーに注目したのは慧眼というべきであろう。

1952年7月、碧川道夫と横田達之（撮影技師）は、大映が購入したミッチェルのバックグラウンド映写装置の引き取りと、その操作を含む技術的な知識・情報・ノウハウの取得とともに、コダック社などフィルム製造企業とその研究所さらには撮影所を訪ねて「できるだけ広くアメリカの技術の実態を見究めて来ること」（『技術家のアメリカ映画技術視察報告 碧川道夫・横田達之両氏の帰朝談より』『映画技術』第25号1952年11月号11頁）を目的として、渡米する。およそ40日間におよぶアメリカ滞在中、彼らはコダック社を訪ねて「フィルム全般の新しい知識を受け、諸種の疑問に就いて説明を求め、フィルター・ワークと露出との関係などに関する討議を行い、イーストマン・カラーを解説して貰ったり、差支えない範囲で[工場を]見学したり」（同）する<sup>33)</sup>。その際、とくに注目すべきは、イーストマンの「セールスマネジャーで、S・M・P・T・A（アメリカ映画技術者協会）の写真学者としても著名なエメリー・ヒューズ博士」（前掲山口猛編 188頁）と直接会い、イーストマンの新しい映画用カラーフィルムの発売について執拗に問う碧川の追及に音をあげて、ヒューズが「企業秘密なので、言いたくないが」として、「現像液の、ある原料が十分に得られないため、化学会社で作ってくれるのを待っているところなんだ」（同 189頁）と現状を説明した後、数日後に碧川が「お別れの挨拶をしに」行った際、ヒューズが「千フィートのフィルムを差し出し」、「これを持っていきなさい。これは最新のイーストマン・カラーフィルムだ」（同）と手渡して、「テストの全権を任せろ」（同 193頁）と述べたことである。こうして迫真力に満ちた執拗な問いかけによって、碧川は最新のイーストマン・カラー・フィルムを手に入れて帰国する<sup>34)</sup>。

33) 碧川らはコダック社の研究所を訪ねる前に、アンスコ社を訪問するが、「アンスコは秘密主義で十分に[施設を]見学できなかった」（『碧川道夫・横田達之の両氏帰朝』『映画技術』第23号1952年9月号3頁）ものの、技師と次のような会話を交わす。「この[訪問した]時、デイルタイプはできていましたが、私は、あくまでも室内にも転換できるフィルムを求めました。それはなかったので『では、これからどうするのか』と向こうの技師に聞かれました。『これからイーストマンの研究所があるロチェスターを訪ねます；[と言うと]『あなた方が、私たちより研究が深いようだ』[と述べた]」（前掲山口猛編 186～187頁）。碧川にその技師が説明するには、ドイツのアグファ社から分かれた会社なので、「ヨーロッパにあったとき以上に研究を進めることは、アメリカ政府が許さない状況」（同 187頁）なのだとのことであったという。

34) イーストマン・フィルムの入手にかかわる経緯について、碧川は別のところでは、次のようにも語っている。「アメリカで偶然な機会から、私たち大映技術部の者が、イーストマン・カラーに触れる

碧川の帰国後、大映は彼の主導のもと、本格的なカラー映画製作の準備に取りかかる。既に1951年4月に本社内に「天然色処理委員会」が設置されてはいたが、実際に映画の製作に入るためには「光源と計測の問題」をはじめとする「カラーに対応する技術を確立しなければならない」（同 194頁）。光量を上げるための電力容量の拡大と電気設備の直流切り換えや計測機など色彩関係計器類の購入・買い替え、あるいは高温のライティングを緩和するためのステージの冷房化など設備面での整備に加え、東京工業試験所の計測の専門家安達直義技官や「大画家」で「色彩科学の指導者」（同 197頁）でもある和田三造、あるいは舞台美術家の伊藤熹朔など各種技術の専門家の招聘も不可欠であった。松竹の「カルメン故郷に帰る」の場合には、富士フィルムの全面的なバックアップのもと、開発に当たった技術者の小松崎正枝と赤澤定雄が常時撮影に立ち合って技術問題の処理にあたったが、イーストマンを採用した大映では、外部から専門の技術者や研究者を一時的に招くとともに大映内部の技術者を最大限に活用するほかはなかったからである。そればかりではない。1953年7月のクランク・インを目途に、碧川が持ち帰った「不燃性カラー・ネガ、タイプ5248。その感光度は電灯光25、昼光16、ラッテン85フィルター併用」のイーストマン・フィルムについて、担当の杉山公平撮影技師と衣笠貞之助監督の「立会いでテストを行ない [その結果を] ロチェスターのイーストマン・ラボに送り、その「プリントができる」（前掲今井ひろし「色彩映画10年の歩み アンスコ・カラーから始まった大映京都の場合」24頁）1953年3月に、衣笠貞之助、杉山公平、塚越成治技術部長、竜敬一郎照明部員が渡米して、2ヵ月という長期にわたってコダック社の研究所で撮影方法の研究に従事するとともに機材の購入にあたった（同 24頁、「大映色彩映画の撮影開始」『映画技術』第32号1953年8月号9頁、『映画年鑑』1954年版13、214頁）。帰国後、「竜氏はアメリカで研究した新しい形のカラー用照明器と電球の製造を始め」（前掲今井ひろし「色彩映画10年の歩み アンスコ・カラーから始まった大映京都の場合」24頁）るなど、大映のスタッフは具体的に撮影の準備に入る。

---

ことができた時は、まだアメリカでもテクニカラーが全盛で、ワーナーが試験的に手を出した程度でした。イーストマンの研究所では、世界の優秀なカメラマンに、いまこのテスト・フィルムを試験してもらっているが、日本でもやってくれぬか、とのことだったので、私たちもテスト・パイロットという [資] 格で、日本へ持ち帰り、いろいろ相談してやってみた結果、これならいけるという確信がつかしましたが、同時に、国産カラーには涙をふるって、ひとまずイーストマンを使う決心をしたのです。」（「碧川道夫談」田中純一郎 1976 21～22頁）。これによれば、イーストマンのほうからフィルム試験を「日本でもやってくれぬか」と提案されて、フィルムを「日本へ持ち帰り」ってきたことになっており、本文で指摘した経緯とは異なっている。いずれも碧川の証言であり、どちらが真実なのかは不明というほかはない。

なお、碧川と横田の渡米には米国の最新映画技術の習得という目的のほかに、当時大映で企画された日米合作映画「二人の瞳」（仲木繁夫）に美空ひばりと共演する予定のマーガレット・オブライエンと直接会って、難航していた出演交渉を打開し、出演の承諾を得ることも含まれていた（前掲山口猛編 183～185頁）。

ただ留意すべきは、カラーで製作する作品が1953年3月段階では、依然当初からの候補作品の「源義経」であった<sup>35)</sup>にもかかわらず、クランク・インぎりぎりの同年7月1日に企画審議会においてこの「源義経」ではなく、菊池寛の戯曲「袈裟の良人」を監督の衣笠貞之助が脚色した「地獄門」に変更されたことである。すなわち「[大映の]天然色映画第一回作品候補には『地獄門』のほか子母澤寛原作『花の三度笠』村上元三原作『源義経』などもあげられていたが、作品の背景や服装などの点も考慮して『地獄門』となった」(「『地獄門』を天然色で」『読売新聞』1953年7月3日夕刊5頁)のである。確かに、当初予定されていた「源義経」の場合、義経のどの時代に焦点を合わせるかにもよるが、登場人物の多さだけではなく、合戦シーンなどを織り込んだ際には大がかりなロケと装置が必要となるのに対して、いわば心理劇ともいふべき「袈裟と盛遠」の物語ならば、それらが大幅に限定されるために急遽変更された可能性が考えられる。が、それにしてもカラー化のための準備の周到さと時間のかけ方に比して、肝心の製作作品の変更があまりにも唐突かつ切迫している感は拭いきれない。

#### B 東洋現像所によるカラー・ラボの設立

このように大映初のカラー映画製作の準備はかなりの時間をかけて進められたが、しかし「色彩映画の最大の難関」(前掲「大映・源義経の色彩映画化を決定」9頁)は、撮影したネガ・フィルムの現像処理をどこで行うかであった。むろん国内にイーストマンのカラー・ネガ・フィルムを現像できるプリント・ラボラトリーはなかったから、碧川は、当初温度管理の問題はあるものの、ネガをアメリカのコダック社に空輸して現像するつもりであった。が、永田はこれとは異なる考えを持っていた。永田は、既に触れた1951年の2回目の渡米でアンスコ社を訪問したように、大映がカラー映画を作るならば、品質において不安定な国産フィルムよりも外国製とくにアメリカ製のフィルムの採用を考えており、このことを念頭において既に1951年の末時点で東洋現像所の長瀬徳太郎社長と面談し、外国製カラー・フィルムの現像所の建設を要望している。永田は次のように語ったという。

「じつは折り入ってのご相談ですが、近い将来、長瀬さんのところでカラー・ラボをやってもらえないだろうか」「『羅生門』の成功によって、日本映画の積年の夢である海外進出の突破口をつかんだ大映としては、この機に一挙に国際市場に進出するには、品質の高いカラー

35) 朝日新聞は、1953年3月12日付夕刊において、原作者の村上元三、監督の衣笠貞之助、主演の長谷川一夫の3人が会している写真を掲載して、「大映が天然色、大映カラーで製作する村上元三原作『源義経』は、十月封切りだが、すでにその準備を開始した。主演者、長谷川一夫と原作者および衣笠貞之助監督の三人で義経のどこを中心にして映画化を行うかを相談した。長谷川一夫は、牛若丸時代でもやる自信があるといっており、野心的な脚本の準備に入った。」(「朝日新聞」1953年3月12日夕刊2頁)と伝えている。

フィルムを選ぶ必要がある。テクニカラーは定評があるものの、あまりに費用がかかりすぎる。そこでいったんはアンスコカラーに注目したのだが、これは電力事情から難点がある。あれこれ検討はしているのだが、いずれどこかに決めるとして、カラー・ラボを東洋現像所が引き受けてくれるとなれば心強い。というのは、輸入フィルムを使うと決まれば、国内での撮影後、現像のために再び外国へフィルムを送ることになり、危険をとまなう。船便では所要日数の関係で経時変化が心配だし、航空便も、スピードはともかく安全足り得ないところがある。万一不測の事故でも起こればすべては水泡に帰してしまうし、社運を賭けての空輸などはあまりに危険すぎる。そのために国内でのカラー・ラボは必要不可欠なのだ。理想としては国産のフィルムを使うことだが」（前掲 IMGICA 85頁）。

すなわち「大映としては」「国際市場に進出するには、品質の高いカラーフィルムを選ぶ必要があり、そのためには「輸入フィルムを使う」ことになるが、その場合には「撮影後」「現像のために再び外国へフィルムを送ることになり、危険をとまなう」ので、「国内でのカラー・ラボは必要不可欠なのだ。」というのが、永田の要請であった。この永田の強い求めに対して、「長瀬社長はうなずいた。カラー・ラボについてすでに機の熟しつつある当社としては、大映側の意向は十分に評価できたし、何よりも、その熱意のほどは、力強い同志というつながりを意識させた。」（同）からである。永田は「直属の技術顧問を一人、ご自宅に伺わせるから話を聞いてほしい。」（同）と言って、この面談は終わる。永田が長瀬を訪ねたのは、戦前、大映の創設に際して長瀬が100万円を出資して永田を支援したことから明らかのように、二人が個人的に懇意な関係にあったということもあるが、何よりも長瀬が社長を務める長瀬産業が、戦前からコダック社製フィルムの日本における販売総代理店として、そのフィルム販売を独占的に扱い、また彼が同じく社長として采配を振るう東洋現像所が、そもそも戦前コダック社の要請を受けてイーストマン・フィルムの現像のために設立されたという経緯があったからである。実は、このような戦前来の「30年余」にわたるコダック社との緊密な関係を前提として、1950年のイーストマン・カラー・フィルムの発売についても「それ以前から情報はもたらされていた」（同 84頁）東洋現像所は、永田が長瀬に要請する前に、既に「コダック社の研究所の動向に合わせてカラー現像の研究を進め、五反田工場建設の昭和25年～26年あたりから、首脳部の間では綿密な検討が重ねられていた」（同）のであった<sup>36)</sup>。永田と長瀬との会談の数日後、

36) 東洋現像所は、「東京の〔五反田〕工場建設計画が進行していた昭和24年から25年にかけて、アメリカ映画のカラー作品が目立って多くなってきた現実に注目し、……いずれ近い将来、わが国にもカラー時代が訪れることは確実視されていた」ことを踏まえ、社内で「それに対応する手だても、徐々にではあるが行われていた。」（前掲 IMAGICA 81頁）。とくに、1950年に完成した五反田工場の技師長として京都から赴任してきた阿部忠雄は、小倉常務からアメリカの映画技術誌「シネマトグラフィ」を手渡され、そこに掲載されていた「イーストマン・カラーのネガ・ポジ法」の技術に関する記事に「釘付けになり、直ちに翻訳して技術部に配布するなど具体的に動きはじめる。社の「首脳

永田の意を受けて碧川道夫が長瀬の自宅を訪ね、次のように「カラー映画についての見通しと抱負を語った。」(同 85頁)。

「将来は国産カラーフィルムを使うつもりだが、今回計画中の時代劇映画については、いまはひとまず外国産のカラーフィルムを使う予定である。日本映画を国際市場に出すためには、ベストのものをつくらなくては意味がない。これが成功すれば、日本の映画界はこぞって外国産のカラーを使用するようになるだろうし、そうなればカラー・ラボが日本にないのでは不自由きわまりない。日本のカメラマンは、長年東洋現像所を信用して仕事をしてきたし、モノクロの技術では[東洋現像所]すでに一流である。しかし、カラーだけはアメリカまかせというのでは進歩がないというものでしょう。」(同)<sup>37)</sup>。

碧川もまた「日本映画を国際市場に出すためには、ベストのものをつくらなくては」ならず、そのためには「外国産のカラーフィルムを使う」必要があるが、その場合「カラー・ラボが日本にないのでは不自由きわまりない。」と力説する。こうして永田らからの強い要請を受けて、東洋現像所は「カラー・ラボについての成算はあったし、コダック社から技術的援助も約束されていたので、大映からの相談には積極的に対応」することとし、「この計画は、にわかには具体化していった。」(同 86頁)。そして1952年10月、「大映技術部員の帰国と入れ替わるように」、東洋現像所の「小倉[寿一]常務が設備担当の内海常夫を伴ってコダック社に向か」い、40日間、「コダック社を拠点にして、おもにイーストマン・カラーの現像所を中心に視察し、そこで「実際に現像されたフィルムを見る機会に恵まれ」たり、またテスト中のフィルムの実際をみるなど「生の実体を把握した」という「収穫」(同 87頁)を得て帰国する。小倉らによれば、この研究視察によって「撮影も現像も、他のカラーフィルムに比べれば容易なところから、近い将来、イーストマン・カラーが映画界を席捲するであろうことは十分に予想できた」(同)

---

部は、カラー時代の到来は時間の問題だと受けとめ、すでにカラー現像の研究準備を指令し、「この時期から、当社のカラー現像の本格的研究が始まった。」(同 81~82頁)という。

37) 碧川道夫の回想録によれば、碧川が長瀬社長の自宅を訪ねて行ったのは、「いよいよ撮影がスタートするというとき」永田に「呼びつけ」られ、「碧川、おれは夢を見たわけじゃないけれど、『地獄門』のネガを乗せた飛行機が落ちたらどうする。会社は、それっきりだな」(前掲山口猛編 198~199頁)と言われ、「翌晩、私は芦屋の東洋現像所長瀬徳太郎社長の前に座って、膝詰め談判を開始し」た、という経緯によるようになっており、東洋現像所の建設もこの碧川の「命懸け」の説得によって、長瀬が「分かった。碧川さん、私も商売人。」と意を決したことで「一挙に五反田現像所に[新工場建設]命令が下りました」(同 199~201頁)とされている。すなわち長瀬との会話は「いよいよ撮影がスタートするというとき」で、かつ長瀬のカラー・ラボ建設の決断は碧川の「膝詰め談判」によるものとされているのであるが、本文で指摘したように1951年の年末というクランク・インのほとんど2年近くも前に、永田が長瀬に会い、また東洋現像所もその頃からカラーフィルムの現像について研究をはじめていたのであるから、この碧川の回想発言は彼の思い違いの可能性が高いと思われる。



という。小倉の視察報告を受けて、長瀬は「直ちにカラー現像機の設計と工場建設に着手するよう指示し」（同）、新工場は五反田工場の敷地内に「大映の製作スケジュールに間に合わせる」（『E・Kカラー・ラボ建設 東洋現像所』『映画技術』第27号1953年1月号9頁）ために、1953年1月から「突貫工事にかか」（前掲 IMAGICA 87頁）り、「地獄門」のクランク・イン直前の7月に完成する。

以上のような大映と東洋現像所による周到かつ大がかりな事前準備によって製作の具体化に目途がついた1953年1月初頭、永田雅一はイーストマン・カラーを採用する初の天然色映画の製作について、記者会見を開いて発表する。

「天然色劇映画の製作を研究中の大映ではイーストマン・コダック・システム＝略称コダ・カラ＝を採用『大映カラー』と命名し、その第1回作品として本紙夕刊に連載された村上元三作『源義経』（監督衣笠貞之助 主演長谷川一夫）が決定。この7月から撮影を開始することになった。……大映のコダ・カラはすでに米ワーナー・ブラザーズ映画などで採用されており、難しいとされた現像処理も東洋現像所で大映用に新工場を増設し、一切の現像処理に当ることになった。」（『朝日新聞』1953年1月6日朝刊7頁）。

この時点では、依然製作予定作品が「源義経」となっているが、むしろこの記事で注目すべきは、既にこの製作発表の段階で永田がイーストマン・カラーを「大映カラー」と「命名」していることである。アメリカでイーストマン・カラーを最初に使用したワーナー・ブラザーズが、その作品「カースン・シティ」でイーストマン・カラーを「ワーナー・カラー」と称していることを永田は当然知っていたが、作品が未だ出来上がっていないだけでなくクランク・インの半年も前の段階で、早くも「大映カラー」と称したのはなぜであろうか。ワーナー・ブラザーズ社が、イーストマン・カラーを「ワーナー・カラー」と称したのは、それが「一つの国で初めてイーストマン・カラー作品を製作した会社にもみ許される開拓者としての記念すべき称号」（前掲 IMAGICA 86頁）して認められたからであり、その限りで言えば、大映もまた日本で初めてイーストマン・カラーを使用して作品を製作しようとしている点で、「開拓者としての記念すべき称号」として自ら「大映カラー」と「命名」した可能性がある。が、永田がこの製作発表の時点で、その「命名」についてコダック社の許諾を得ていたかどうかは、不明である。碧川によれば、アメリカから帰国して「ずっと後だが、『作品に、大映カラーという名をつけてもかまわない』と言う、お便りを〔イーストマン社から〕いただいて、〔こちらの気持ちを〕見透かされているようで、むしろあわてました。」（前掲山口猛編 190頁）と述べているところからみれば、正式な許諾は彼の帰国の「ずっと後」で、少なくとも製作発表の段階ではそれを得ないままの、永田のカラー映画製作への意気込みないし気負いをあらわした、いわばフライングとみるべきなのかもしれない。

実際にも、「地獄門」の封切りはその年の10月31日であるが、その2か月以上前から大映は新聞に「撮影快調」として事前広告を打ち、読売新聞紙上の最初の「地獄門」の広告では「イーストマン・コダック・カラー・システム 大映第1回総天然色映画」と表示して大映カラーとは銘打ってはいない（『読売新聞』1953年8月21日夕刊4頁広告欄）。また同じ読売紙上の2回目の9月3日の広告では、単に「イーストマン・カラー 大映第1回総天然色映画」（同1953年9月3日夕刊4頁広告欄）となっており、以降10月31日の封切りまで読売新聞紙上で11回広告を打っているが、そのいずれもこの表現である。そして公開された作品においては、作品タイトル「地獄門」の下に「イーストマン・カラー・システム」とクレジットされている。大映がイーストマン・カラーを使用していながらそれを公式に「大映カラー」と称したのは、翌1954年8月12日付読売新聞の広告欄において、「月よりの使者」（田中重雄）と「千姫」（木村恵吾）の2本について「撮影快調」と事前広告した時が最初であり、以降大映はカラー映画については、イーストマンであれ、後に採用するアグファであれ、「大映カラー」と称してそれを一貫するようになる。以上から示唆されることは、大映は初めて採用したイーストマン・カラーを試行錯誤を経て自家筆の中のものとしてからは、「開拓者として」それを「大映カラー」と名づけることによって、大映の成功以降同じくイーストマンを使用した他社との差別化を図ろうとしたということである。（他社、例えば松竹の場合は「イーストマン松竹カラー」と称した。）

### (3) 「地獄門」とそれ以後

1953年10月31日に公開された「地獄門」は、「イーストマン・カラー・システムによる鮮やかな色彩が生かされているのに驚きに近い感激を味わった。……我国の色彩映画を決定的な位置においた意義は、やはり邦画史上に名を止めることになる」（杉山平一「日本映画批評 地獄門」『キネマ旬報』1953年11月下旬号68～69頁）。「日本での天然色劇映画としてはずばぬけて色彩がよく、テクニカラーに比べてもさして見おとりはせず、部分的にはむしろ良いシーンもある。……はじめて現在での欧米ものの水準に達せしめた関係者の努力をたたえたい。（錦）」（「ずばぬけた色彩 だがシナリオに間のび」『読売新聞』1953年11月2日夕刊4頁）、あるいは「イーストマンカラーの最初の日本版としては、成功した天然色映画。色を感じるフィルム of 正確さにはおどろかされる。（○）」（「女心の微妙さを描く 成功した天然色『地獄門』」『毎日新聞』1953年10月30日夕刊4頁）など、色彩面での評価は高く、大映技術陣による努力が実を結んだことがわかる。しかし作品内容については、「色は相当どぎついが、それを利用した話の主題を衣笠貞之助演出が娯楽映画向きにうまく作っている。（純）」（「天然色の娯楽もの」『朝日新聞』1953年10月20日夕刊2頁）という好評価はごく一部で、むしろ「これが黑白映画であれば見るに値しない程度のものであるだろう。」（前掲『キネマ旬報』杉山平一評）、「まず一幕ものといった素材だけに、三人三様の心理を大して追うでもないこのシナリオでは、1時

間28分の映写時間も間のびしがちで、作品的にはあまりいただける映画ではない。」（前掲『読売新聞』錦評）などのように決して高い評価とはいえなかった。実際にも、この作品はストーリー展開にやや無理があり、恋愛心理劇にもかかわらず盛遠と袈裟各々の苦悩や葛藤が十分に描かれていない嫌いがある。が、「地獄門」は、1954年4月のカンヌ国際映画祭において、審査員の多くの反対を押し切り審査委員長ジャン・コクトーの強力な推薦によって、グランプリを獲得する。「あれが映画、あるいは美の到達点であるからである。……私は“地獄門”に能のもつ完成美を感じた。」（『地獄門』に能の美しさを見る：コクトー氏日本への賞賛のメッセージ）『読売新聞』1954年4月14日夕刊4頁）というのが、コクトーの推薦の弁であった。もっとも衣笠はこの受賞について「もらった意味が分からない。作品内容は空疎だ。」（前掲山口猛編 205頁）と碧川に語ったとされるが、「地獄門」はさらに同年の米アカデミー賞の最優秀外国映画賞と衣装デザイン賞を受賞し、ニューヨークでは47週ものロング・ランを記録するなど、むしろ外国において高い評価を得る。このように、作品内容もさることながら、日本のカラー映画が世界市場において高い評価を得る端緒を切り拓いたという意味において、「地獄門」は「邦画史上に名を止める」こととなった<sup>38)</sup>。

「地獄門」がイーストマン・カラーによって成功したことを受けて、大映はもちろんのこと映画各社はこぞってこのシステムを採用し、およそ1955年ごろまでは東宝による日伊合作の「蝶々夫人」（カルミネ・ガローネ）がテクニ・カラーを使った以外は、イーストマン・カラーが日本の色彩映画を覆うことになる（前掲岡田秀則 1999 6頁）。が、当の大映は、イーストマンに加えて今度はさらにアグファ・カラーに挑戦し、1956年10月31日に封切った「午後八時

---

38) 「地獄門」の外国での評価について、永田は近藤日出造との対談において「『地獄門』の場合はどこがいいかという、結果は色彩効果がよかったんです。」と述べた上で、「向うの者が見てエキゾチックな魅力があるというわけではないでしょうね。」と問う近藤に「[それも] 若干はあるでしょう。けれども [内容の] 悪いものはやっぱり見ないですよ。」（永田雅一・近藤日出造「日本で良いのは映画だけ」『中央公論』1954年11月号138頁）と答えて、「地獄門」の外国でのヒットは単なるエキゾチシズムによるものではないという認識を示している。他方、溝口健二は「『地獄門』は、コスチューム・ブレイの絢爛としてきれいなものだったが、あの内容は、袈裟が二人の男の中に挟まれて死ぬ、つまり、邪恋清算で死ぬというテーマを見せて、コスチューム・ブレイでやって外国人に見せたからおもしろかったんじゃないかと考えるんですね。」（座談会（永田、小津、川喜多、大澤、溝口）『映画界 これでもいいのか』における溝口の発言『中央公論』1955年12月号197頁）と、内容に加えてコスチューム・ブレイとしての「絢爛」さが外国人を引き付けたのではないかと見ている。これに対して川喜多長政は「あの写真が一番ニューヨークの婦人連中をキャッチした点は、袈裟の自分の身を処したその態度というものだったのですね。今のアメリカは、夫ある女がほかの男と姦通することはそう重大な問題じゃなくなってきた。そういう社会にああいう女性を見せたということが大へんなショックだったんですね。こういうものの考え方があるかというのでみんな驚いたんです。」（『同』における川喜多の発言 同）と、作品の内容そのもの、袈裟に特徴的な「身の処し」方「ものの考え方」が「ショック」を与えたとしている。すなわち外国だからといって、エキゾチシズムだけで観客を引き付けることはできない、というのが共通の理解であった。

十三分」(佐伯幸三)でそれを使用する<sup>39)</sup>。既に触れたように、大映はイーストマンを採用する前、アグファのアメリカの子会社アンスコ社のカラー・フィルムについて、かなりの時間をかけて試験を繰り返してきたから、フィルムの基本構造が同一のアグファ・フィルムに着目し、それを使用したのには十分な根拠があった。アグファを使ったこの「午後八時十三分」が、「アグファ・カラーの色彩も、全体にどんよりくもったような、鮮明度の点ではイーストマンにかなわないまでも、かえってしっとりとした温感のある色調が、この作品のムードにかなっている。」(滝沢一「日本映画批評 午後8時13分」『キネマ旬報』1956年12月下旬号64～65頁)あるいは「アグファカラーが美しい。……色の調子と物語をよく合わせており、それが成功の原因であろう。」(『読売新聞』1956年10月28日夕刊4頁「午後八時十三分」の広告欄に掲載された「映画評論家井沢淳氏評」)など一定の評価を得たこともあって、大映の永田秀雅東京撮影所長は「今後きらびやかな色彩を必要とする時代劇はイーストマンで、都会生活を描いた現代劇にはアグファでというふうな使いわけを実験的にやっていきたい」(「時代劇イーストマン 現代劇はアグファで」『読売新聞』1956年11月20日夕刊4頁)と述べ、以降イーストマンに加えてアグファ・カラーも併用することとなる。こうして大映は、イーストマン・カラーだけではなくアグファ・カラーも他社に先駆けて採用し、いずれも「大映カラー」と名づけて自らのものとすることによって、日本における外国製カラー・フィルムを使った映画製作の「開拓者」としての地位を確立することとなった<sup>40)</sup>。

大映によって試みられたイーストマンとアグファの二つのカラー・システムの採用による成

39) 「午後八時十三分」は、撮影高橋通夫、色彩技術渡辺徹、美術下河原友雄に加え、色彩指導に少女の表紙絵や挿絵で名高い画家中原淳一を招いて撮影された。撮影現場報告によれば、そこでは「濃い水彩画版色調を出すべく意図されているので最初から色テストも厳重に行われ、セット撮影テストも数回行われ」るなど、初めてアグファ・カラーに取り組む大映スタッフの慎重な姿勢が看取される。また「最初アグファ・カラーの場合イーストマン・カラーと異り出にくい色彩が赤色、緑色系にあると言われたがセット、ロケーション撮影のテストの結果イーストマン・カラーに遜色のない事が判り技術スタッフはアグファ・カラー独自の色彩表現に特色を出して効果的な撮影を続けている。」(「撮影所の動き」『映画技術』第62号 1956年9月号19頁)と報告された。

40) この点に関して、「米」を初めてカラーで撮った今井正が、イーストマンとアグファのどちらにもかかわった大映の杉山公平と高橋通夫に対して語った次の発言は、各社の映画製作スタッフの共通の認識をあらわすものとして重要である。「ぼくたちから見ると大映の技術陣は実にうらやましい。やはり色彩技術は大映が素晴らしいと思います。ぼくたちは大映の仕事を勉強して、どうやら失敗しないですんだのです。その基礎をつくられた杉山さんや高橋さんのお仕事は、たいへんなものだと思いますよ。」(「座談会 色彩映画の発展のために」における今井正の発言『キネマ旬報』1957年3月下旬号45頁)。また碧川道夫の次の述懐も、「開拓者」としての苦難を物語って看過できない。「後日[『地獄門』がグランプリを獲得した後]、東宝の三浦光雄さんが接触してきて、こうしたカラーの万事を吸収していきました。こっちは、全くの最初で、無駄が多かったから、金をかけるところがどこかということ等をアドバイスしました。賢い東宝は、先にやらせて、自分はゆっくり見ていたわけです。ラボも出来あがっているし、東宝の社長は、永田のような喜劇を味わわないですみます。こっちは、グランプリを貰ったからいいようなものの、泥まみれでした。」(前掲山口猛編 204頁)。

功は、他社にも急速に伝播し、新東宝や第2東映等が1958年から61年にかけて富士のネガティブ・フィルム（タイプ8512）を一部使用したのを除けば、1950年代後半から60年代前半にかけて日本のカラー映画の多くが、このイーストマンとアグファのカラー・ネガ・フィルムによって占められることになったのである<sup>41)</sup>。

41) 大映によるカラー映画の形成過程について考察した先行研究として富田美香（2012）があり、本稿も執筆に際して参考にし有益であったが、これについては「大映カラー」を「イーストマンカラーのヴァリエーション」としてしか理解しておらず、イーストマン・カラーの後に大映が採用したアグファ・カラーをも含む「多層発色現像方式の2大システムを包含した巨大なカラー・システム」（藤原征生 2013 16頁）として理解すべきだとする藤原征生による批判がある。この批判は、富田論文が大映によるアグファ・カラーの採用に触れていないという限りにおいて正当であるが、しかしこのことは、富田論文が大映によるイーストマン・カラーの採用の経緯を立ち上げて明らかにした価値自体を損なうものではない。但し、「フィルム会社や映画会社が、国産天然色映画の開発・製作を敗戦直後から推進したその背後には、戦時と戦後を貫通する日本のナショナリズムが濃厚に感じられる。」（314頁）として、「大映カラー」を「ナショナルな意識を強く」自覚した「極東＝東洋のリーダーたる日本という、戦間期とも相通じるアイデンティティの再確立を目指した心象の具体化」（327頁）であり、「技術日本、文化日本の到達点を示す称号でもあった。」（308頁）とする富田論文の主張には、直ちには首肯しがたいものがある。「大映カラー」が成功した占領終結後の日本は、「戦争によって破壊された経済」（経済企画庁戦後経済編纂室編 1957 421頁）がひとまず復興した後、経済の「自立達成のために」「幾多の苦闘が続けられた」（同 4頁）時期であり、政府は戦後復興後の「経済自立」あるいは経済の自立的再建を重要な政策目標としていた。ここに「経済自立」といい、あるいは自立的な経済再建というのは、アメリカの援助や特需に頼ることなく国際収支の均衡を達成するということであり、そこには日本の産業の発展による輸出競争力の強化が含意されていた。実際にも、第3次鳩山内閣は1955年12月に、経済の自立と完全雇用の実現を目標とした「経済自立5か年計画」を実施するなど、国民経済としての自立的再建は、講和による政治的な独立後の日本にとって最も重要な政策課題であり、この政策課題は、焦土のなかから立ち上がり「幾多の苦闘」によってひとまず復興し、発展の途上にあった日本の多くの産業・企業にとっても共有するものであった。したがって、石油化学企業に典型的な外国技術の導入によってであれ、トヨタ自動車や富士フィルムのように自らの技術開発によってであれ、日本の産業・企業が各々の分野において、製品開発技術を楨桿として国際競争力を高め、輸入品にとって代わって国内市場を奪回し、輸出産業としても発展していくことで、結果として日本経済の自立再建に寄与することは、当然と考えられたのである。また戦後直後期から語られた「科学立国」「文化立国」あるいは「科学日本」「文化日本」というスローガンも、戦時中のような軍事に依拠した国家ではなく、科学技術と文化に拠って立つ平和国家としての発展とそのための経済の建て直しを意味するものであった。このようなポスト占領期における日本経済の状況を、映画のカラー化という論点に即してみれば、例えば富士フィルムの技術者小松崎正枝による、「カルメン故郷に帰る」を作る前と作った後の次の発言は、興味深い。

「新しい文化日本、科学日本建設の先駆けとして、石に嘯り付いても天然色映画の一刻も早き完成へ邁進致し度いと思います。写真は現在の化学の粋を集めたものであり、天然色映画は更にその先端を行くもので、文化日本のシンボルとして之れ程ふさわしいものはないと信じます。」（小松崎正枝「“キャバレーの花籠”の色彩再現に就いて」『映画技術』第2号1949年8月号2頁）

「フジカラーはこの日本独特の外型方式で敢然と長編劇映画を作り、先ず国産カラーの先鞭をつけ、国産カラー映画の可能性を世に示し、国産カラー映画の保護育成の機運を作った。又敗戦国日

#### (4) 外国製フィルムをめぐる政府と業界の対応

以上のように、日本のカラー映画の製作が外国製フィルムによって支えられることになったという事実は、しかし国産フィルムの保護・育成を政策目標とする政府の方針とは相容れないものであった。既に触れたように、通産省は永田雅一を中心とする映画業界の強い求めに応じて、1950年に国産フィルム・メーカー2社に補助金を交付し、51年には大蔵省が両社の法人税の免除を、また53年には同じく大蔵省が国産カラー・フィルムの物産税を免除するなど、政府は国産フィルム産業の発展を促す政策措置を講じてきたが、その永田を社長に頂く大映が率先して外国製フィルムを採用したことは、国産フィルムの技術的劣勢というやむを得ない事情によるものではあったとしても、政府にとって決して好ましいことではなかった。しかも映画産業は外貨稼得率が高い輸出産業として輸出の増大が期待される一方で、映画製作に必要なミッチェル・カメラをはじめとする撮影機材や録音機等の重要機材はもともと外国製のものが多く、これに加えてさらにフィルムも輸入品に依存するという事態は、タイトな国際収支の下、外貨割り当てという制約条件のなかで、政府にとっては看過しがたい問題であった。1955年、政府は53年から実施している国産カラー・ポジ・フィルムに対する物産税の免除措置を2年間の限定措置として、この年に打ち切る方針を固めていたが、映連はこれに対して大蔵省、通産省、

---

本が他に先駆けて多層発色方式フィルムによる色彩映画を発表し、日本の為万乗の気をはいた。」  
 「今、日本人は皆、日本を良くし度いと一生懸命である。我々も又同じ様により良いカラー・フィルムを作って日本の為に尽したいと考えている。」(小松崎正枝「フジカラーの歩み」『映画技術』第38号1954年4月号F4頁)。

ここでは、「文化日本のシンボルとして」のカラー映画の国産化に「先鞭」をつけることによって、「敗戦国日本」のために「万乗の気をはいた」とする自負、そして「良いカラー・フィルムを作って日本の為に尽したい」という気負いが率直に表明されている。「敗戦」による焦土のなかから自らの力で独自に技術開発に成功した実績を踏まえて、「日本の為に尽したい」とするこの強烈な自意識は、ややもすると「戦間期とも通じる」ナショナリスティックな意識のあらわれという解釈を許す危うさを潜在させてはいるが、しかしこれを上のような歴史的コンテクストに位置づけてみれば、技術開発を通して日本の経済再建に貢献したいという技術者の強い意思表示とみるのが自然であって、これを「ナショナルな意識」と結びつけるには無理があろう。その上で、大映カラーについていえば、大映の技術陣が撮影・現像過程において、いかにテストと経験から得た独自のデータを使用・駆使したとしても、その基本をなすネガ・フィルム自体がイーストマン・コダック社あるいはアグファ社製である以上、大映カラーは当然のことながら国産技術によるものではない。大映に特徴的なことは、その目的が輸出つまり世界の映画市場において充分通用するに足る色彩映画技術を構築することにあっただけであり、そのためにはイーストマン・フィルムでなければならなかったことは、本文で明らかにしたとおりである。仮に大映に「極東=東洋のリーダーたる日本」という意識があったとすれば、それは世界市場で通用しうるカラー映画をアジアで他に先駆けて製作することに成功したという自負でこそあれ、そこに「戦間期とも相通じるアイデンティティの再確立を目指した心象」を見出したり、「戦時と戦後を貫通する日本のナショナリズム」を読み取ったりすることは、大きな飛躍といわなければならない。

衆議院大蔵委員会等に陳情して、同年5月、ひとまずこの措置の1年間の継続を獲得する（『映画年鑑』1956年版390～391頁、なおこの免税措置は最終的には1959年4月まで継続されることになる）。しかし同年10月、通産省は邦画6社、国産フィルム・メーカー2社および東洋現像所を招き、「天然色のネガ・フィルムは技術的にみてイーストマンと国産とでは大きなへだたりがあるので、輸入品の使用を認めるが、国内配給用に使用するポジ・フィルムはできるだけ国産品を使用してほしい。」「一作品につきプリント5本程度を国産品とし、国産品の品質向上に伴って徐々に使用量を増加するようにしてもらいたい。」（『映画年鑑』1957年版371～372頁）と、プリント用として国産ポジ・フィルムの使用を要請し、製作業界は「あまり乗り気でなかった」（同372頁）ものの、ひとまずこの要請を受け入れる。

所管官庁として通産省は、映画産業が輸出産業として発展するためには世界の趨勢となりつつある映画のカラー化が必要であり、それには良質のカラー・ネガ・フィルムが不可欠であって、イーストマンに代表される外国製フィルムがその要件を満たすものであることは、十分に認識していた。しかし他方では、繰り返すまでもなく外貨の制約の下、国産フィルムの育成を政策課題とする行政当局としては、映画業界が外国製フィルムへの依存度を高めている現状をいかに変え得るかについて苦慮していることも、まぎれもない事実であった。通産省商務課長古沢実による苦渋に満ちた次の発言は、この点を直截的に表現している。

「わたしが頭を悩ますのは、外貨割当にともなうフィルム輸入、国産フィルム使用、この二つの要請を如何に調整するかである。……『カルメン故郷に帰る』は国産のフジカラーであった。その後フジカラーは[昭和]27年1本、28年2本、新たにコニカラーも登場したが、いずれもその成績はかんばしくなく、……研究をやりなおし、もう一度実験をくりかえす段階に逆行したのである。その間において、新たに登場したイーストマンカラーは、国産品に対して圧倒的な発色効果をもっていた。とくに『地獄門』が成功して以来、各社は一斉にこのフィルムを採用するようになり、……31年度はほとんどこの輸入品にたよる状態になった。……もちろん、国産のカラーフィルムも『カルメン故郷に帰る』の頃に比べれば、比較にならぬほどよくなった。……昨年あたりから、ポジティヴ・フィルムについてはすでに実験期を終え品質も飛躍的に改良され量産体制もできあがった。だからポジ・フィルムについては一応国産品を使うことができるのである。このポジ・フィルム使用割合は、外国品59.3%、国産品40.7%というのが現状だ。この国際 [= 国産] カラー・フィルムの品質・価格等が、イーストマンの水準にまで達すれば、まったく問題はないのである。しかし、率直に言って、現実はまだまだそこまでいっていない。とくにネガティヴ・フィルムに至っては、全く外国製品に依存しなければならぬ。実際映画をつくって見て、イーストマンの方が、よいという事実は否定できない。……従って、実際に作品をつくっている映画会社、撮影所に働く現場の人たちは、観客に喜んでもらうために、自分の芸術的良心を満足させるために、イース

トマンを使用したがるのが人情である。海外へ進出するということになれば、色彩効果がよくなければならないから、なおさらこの傾向は強くなる。…… [しかし] 映画界が欲する数量を、すべて外国から仰ぐことができるだろうか。今日そういうことは国際収支の面からいっても、国産品を育成する上からいっても、まったく不可能である。輸入には外貨のワクがあるし、もしそのワクをひろげたとしても、多額の試験研究費と巨額の資本を投じて、ここまで大きくなった国内 [フィルム] 産業を崩壊させてしまう。この点をどう調整するか。わたしたちの悩みはこの一点にかかっている。……政府はその [= 映画業界の] ために外貨のワクを大幅にとって、良い作品、質的に高い作品が製作されるように援助している。もちろん、ここでいう良い作品とは、外国へ出ても十分商売できる映画ということだ。映画一本つくるにも、[機材やフィルム等] 外国製品に非常に依存しているのだということを考えていただきたい。そして、このドルを取りかえすような映画をつくってもらいたいと思う。」(古沢実「カラー・フィルムをめぐる問題点」『キネマ旬報』1957年3月下旬号46~47頁)。

外国製フィルムへの依存の現状と国産フィルム・メーカーの保護・育成という背反する問題の、古沢による解決策は、さしあたっては業界が富士のポジティブ・フィルムをプリント用として多く利用することであるが、より具体的には業界が「外国へ出ても十分商売できる映画」、輸入で使った「ドルを取りかえすような映画」を作ることにほかならなかった。そこには、映画産業に対する1957年度の外貨割当400万ドルに対して、映画の輸出口標額が約230万ドルという「アンバランス」(同 47頁)、完全な逆ザヤ——輸入超過という現実があった。古沢が、映画産業の輸出産業としての本格的な発展こそ、外国製機材・フィルムへの依存による流出外貨を「取りかえす」実的な方策だとするゆえんである。が、この問題のより根本的な解決が、撮影用国産ネガ・フィルムの技術水準の向上によって、外国製フィルムへの依存を断ち切ることにあることは明白であった。そしてこの点からみるならば、既述のように1950年代後半は、政府の要請もあり、1958年に発売された富士のネガティブ・フィルム、タイプ8512は、松竹の「檀山節考」をはじめとして1961年まで計62本の映画に利用されたものの、そのほとんどが新東宝と第2東映、ニュー東映などのいわば粗製濫造された作品であり、大映はむろん東映本体や松竹、東宝など邦画大手企業による利用はごく一部に限定されたというのが実態であった(前掲富士写真フィルム株式会社編1975 165~166頁)。しかも留意すべきは、富士のネガティブ・カラー・フィルムが、1961年以降その新しいタイプ8513が発売される1965年まではほとんど使用されることなく、日本のカラー映画がほぼ完全に外国製ネガ・フィルムに制圧されてしまい、富士フィルムにとっては事実上空白の4年間を余儀なくされたことである。

##### (5) フジ・フィルムに対する評価

なにゆえにこのような事態がもたらされたのか。日本映画撮影監督協会が、日本色彩研究所



表7 主として使うカラー・ネガ・フィルム

ネガ・フィルムの名称	回答数	比率 (%)
イーストマン・カラー・ネガ	24	66.7
アグファ・カラー・ネガ	6	16.7
イーストマン・カラー・ネガまたはアグファ・カラー・ネガ	5	13.9
イーストマン・カラー・ネガまたはフジ・カラー・ネガ	1	2.8
計	36	100.0

(出所) 日本映画撮影監督協会・日本色彩研究所「調査報告 色再現の評価について」『映画撮影』第9号1964年1月 16頁により作成

表8 ネガ・フィルムを使用する理由

理由	回答数	比率 (%)	使用ネガ
会社の方針	18	50.0	イーストマン・カラー・ネガ アグファ・カラー・ネガ イーストマンまたはアグファ
色再現 その他	15	41.7	イーストマン, アグファ イーストマンまたはフジ イーストマンまたはアグファ
不明	3	8.3	アグファ イーストマンまたはアグファ
計	36	100.0	

(出所) 表7に同じ 16頁

とともに1963年6月～8月にかけて実施した映画各社の撮影監督に対する調査（アンケート調査と面接調査）の結果（『調査報告 色再現の評価について』『撮影監督』第9号1964年1月号15～22頁）は、回答数が必ずしも多くはないが、その理由を示唆している。表7によれば、撮影監督が「主として使うカラー・ネガ・フィルム」は「イーストマン」が24名で全体の66.7%、「アグファ」が6名で16.7%、「イーストマンまたはアグファ」が5名で13.9%、「イーストマンまたはフジ」はわずか1名で2.8%と、イーストマンが全体の7割近くを占めて他を圧倒しており、かなり少ないがアグファがそれに次ぎ、国産フジを使用している者はきわめて少ない。表8が示すその「使用理由」として最も多いのは、「会社の方針」が18名50.0%、次に「色再現その他」の品質・技術的理由が15名41.7%で、「会社の方針」と「品質」によって外国製フィルムが採用されていることがわかる。そこで撮影監督に対し、実際に使っているかどうかを別にして「使いたいネガとその理由」を問うた結果は、表9のように、イーストマンが22名53.7%で最も多く、その理由としては「狙った色が出しやすい、安定している、画面が綺麗、色再現がすぐれている」などがあげられ、「アグファ」が8名19.5%でそれに次ぎ、「日本の感覚に合う、原色が誇張されずよい、時代劇の渋さ表現によい」などがその理由とされている。

表9 使いたいネガとその理由

使いたいネガ	回答数	比率 (%)	理由
イーストマン	22	53.7	狙った色が出しやすい。 安定している。画面が綺麗。 色再現がすぐれている。 シャープネスが高い。 使いなれている。
アグファ	8	19.5	日本の感覚に合う。 原色が誇張されずにより。 時代劇の渋さ表現により。
イーストマン, アグファ	6	14.6	内容に応じて使いわけたい
フジ	3	7.3	国産品だから使いたい
イーストマン, アグファ, フジ	2	4.9	内容に応じて使いわけたい
計	41	100.0	

(出所) 表7に同じ 16頁

表10 どのようなネガ・ポジでプリントされるか

ネガ	ポジ	回答数	比率 (%)
イーストマン	イーストマン	0	0.0
イーストマン	イーストマン/フジ	16	42.1
アグファ	アグファ	0	0.0
アグファ	アグファ/フジ	7	18.4
アグファ	アグファ/さくら	1	2.6
イーストマン	フジ	14	36.8
	計	38	100.0

(出所) 表7に同じ 17頁

そして「イーストマンとアグファ」の両方を「内容によって使いわけたい」が6名14.6%で、これらを合わせると撮影監督は圧倒的にイーストマンとアグファを使いたいと考えており、フジを「国産品だから」という理由で選んでいる者は、わずか3名7.3%にとどまっている。いかに外国製ネガ・フィルムの人気が高いか、逆にいえば、いかに国産品に対する信頼度が低いかがはっきりと示されている。

これに対して、プリント用のポジティブ・フィルムについては、フジを使用している場合が多くなる。すなわち「どのようなネガとポジでプリントされるか」を尋ねた表10によれば、「イーストマン イーストマン」の組み合わせで使用することはなく、「イーストマン イーストマンかフジ」の組み合わせによるものが16名42.1%と最も多く、次いで「イーストマン フジ」が14名36.8%、さらに「アグファ アグファかフジ」7名18.4%となっており、ポジ・フ

表11 それぞれのプリントに対する色再現の評価

色再現の評価 ネガ ポジ の組み合わせ		どぎつい		鮮やか		鮮やかでない		落ちついた		不安定		計	
		回答 数	比率 (%)	回答 数	比率 (%)	回答 数	比率 (%)	回答 数	比率 (%)	回答 数	比率 (%)	回答 数	比率 (%)
イーストマン	イーストマン	1	2.8	28	77.8	1	2.8	6	16.7	0	0	36	100.0
イーストマン	フジ	5	11.9	6	14.3	7	16.7	11	26.2	13	31.0	42	100.0
イーストマン	さくら	0	0	0	0	0	0	3	42.9	4	57.1	7	100.0
アグファ	アグファ	0	0	1	4.8	2	9.5	15	71.4	3	14.3	21	100.0
アグファ	フジ	2	13.3	0	0	1	6.7	2	13.3	10	66.7	15	100.0
アグファ	さくら	0	0	0	0	0	0	1	33.3	2	66.7	3	100.0
フジ	フジ	1	14.3	0	0	1	14.3	1	14.3	4	57.1	7	100.0

(出所) 表7に同じ 17頁

表12 イーストマン イーストマンに対するイーストマン フジ, アグファ フジの色再現の比較

(単位: 人)

組み合わせ 評価項目	イーストマン・ネガ フジ・ポジ						アグファ・ネガ フジ・ポジ					
	わるい	ややわるい	普通	ややよい	よい	計	わるい	ややわるい	普通	ややよい	よい	計
色再現	6	11	8	3	4	32	4	4	2	1	0	11
シャープネス	5	11	10	2	4	32	3	3	5	0	0	11
粒状性	4	12	8	3	3	30	7	4	1	0	0	12
調子再現	10	8	3	3	3	27	5	5	0	1	0	11
総合評価	23	44	34	11	14	126	19	16	8	2	0	45
総合評価の比率 (%)	18.3	34.9	27.0	8.7	11.1	100.0	42.2	35.6	17.8	4.4	0.0	100.0

(出所) 表7に同じ 18頁

フィルムとしてはフジが最も多く利用されていることがわかる。いうまでもなく、そこには政府の要請を踏まえた会社の意思とコスト面での安さが作用している。しかし、フジのポジ・フィルムに対する撮影監督の評価は、必ずしも高いとはいいがたい。表11があらわす「ネガ・ポジの組み合わせによる色再現の評価」は、「イーストマン フジ」の場合、「不安定」とする評価が最も多く13名31.0%であり、「鮮やかでない」も7名16.7%と5割近くが否定的評価であるのに対して、「落ちついた」というプラスの評価は11名26.2%にとどまっている。また「アグファ フジ」の場合も、「不安定」が10名66.7%と最も多く、ネガに外国製フィルムを使った場合でも、フジのポジ・フィルムと組み合わせると評価が低くなる傾向が否定できない。これに対して「イーストマン イーストマン」の組み合わせは、「鮮やか」が28名77.8%と色再現性の鮮明度が高く評価され、「アグファ アグファ」の場合も、「落ちついた」が15名71.4%と高い評価が与えられている。つまり「イーストマンのネガとイーストマンのポジ」および「アグファのネガとアグファのポジ」という「本来の組合せ」(同 18頁) の場合には、評価が高い

のに対して、「イーストマン フジ」や「アグファ フジ」というように、ポジ・フィルムにフジを使用した場合の評価は低いことがわかる。

これを踏まえて「イーストマン イーストマン」という「本来の組合せ」を基準として、「イーストマン フジ」、「アグファ フジ」の組み合わせをどう評価するか、の結果をあらわした表12によれば、総合評価で「イーストマン フジ」は「わるい」が23名18.3%、「ややわるい」が44名34.9%と、合わせて5割を上回っているのに対して、「よい」は14名11.1%「ややよい」が1名8.7%とプラスの評価は2割にとどまっている。また「アグファ フジ」の組合せになると、「わるい」が19名42.2%、「ややわるい」が16名35.6%でマイナス評価が8割近くに上るのに対して、「よい」0「ややよい」2名4.4%と、フジを使った場合の評価は極端に低い。つまりプリント用に使われているフジのポジティブ・フィルムは、撮影監督からすれば、決して高い評価を得ていないのが実態であった。

以上のように、外国製ネガにフジのポジ・フィルムという変則的な組み合わせの形式は、総じて評価が低いにもかかわらず、この調査が実施された1963年以降もコスト面からしばらく続くことになる。大映の撮影技師小林節雄が1966年に発表したレポートにおいて、「[現在] カラーネガに至ってはイーストマン、アグファと外国製品に依存し、上映プリントは国産ポジを使うという変則的な使用方式をとっている。これは経済的な問題が起因し技術的な根拠は考慮の対象にされていない。このような不自然な方法からは好結果は得られず、著しく作品的効果の向上を阻害し、悪癖を助長するにすぎない。この点については、フィルムメーカーも映画製作会社も充分考慮してもらいたい。」(小林節雄「フジカラー・ネガの問題点 『鉄砲犬』と『銭のとれる男』の場合」『映画撮影』第18号1966年24頁)と批判したことは、当時の撮影技師の共通の認識をあらわしたものであった。フジ・カラーのうちプリント用として実際に利用されているポジティブ・フィルムにしてが、このような評価であることを考慮すれば、富士がポジ・フィルム以上に難度の高いネガティブ・フィルムの技術水準の向上にいかにか苦闘していたかが想像されよう。

実際、小林節雄が富士のネガ・フィルム、タイプ8513の改良品タイプ8514について実際に使用した結果を記録した先のレポートは、1966年段階においてもそれにはなお少なからぬ問題点のあることを示している。すなわち小林は、まず松竹の「雪国」(大場秀雄)以降大手主要会社の作品に使用されたタイプ8513について、それらの作品を「総合的にみた場合、新タイプのフィルムというハンデはあったにせよ、外国製品と比較(当然である)した時、すべての点においてバランスの崩れを生じていた。これらの原因はフィルム自体の欠陥に負うところが多いと思う。つまり、写真科学上、物理的と実質の相違であろう。」(同)と批判した後、自らが使用したタイプ8514について、「犬」シリーズ(田宮二郎主演)の「鉄砲犬」(村野鉄太郎)で「実際に使用してみて扱いにくくむづかしいフィルムである印象が強かった。最初、アグファ・カラーだったが突然変更されて、フジカラーになったためテストを充分に行なえる余裕がな

表13 黒白映画、天然色映画別平均製作費の推移

(単位：千円，%)

項目 費用		黒 白 映 画				天 然 色 映 画			
		1957年		1961年		1957年		1961年	
直 接 費	企 画 費	278	1	373	1	451	1	444	1
	原 作 ・ 脚 本 費	926	3	1,194	4	904	2	1,291	3
	ス タ ッ フ ・ 俳 優 費	8,396	29	10,038	34	11,587	22	11,083	29
	小 計	9,600	33	11,605	39	12,942	25	12,818	33
	エ キ ス ト ラ 費	235	1	591	2	479	1	581	2
	製 作 準 備 費	103	0	162	1	146	0	229	1
	音 楽 費	457	2	419	1	607	1	441	1
	ロ ケ 費	2,312	8	2,665	8	5,754	11	2,772	7
	美 術 装 置 費	2,120	7	3,175	10	5,444	10	3,267	9
	美 粧 ・ 衣 装 費	579	2	579	2	1,604	3	884	2
	フ ィ ル ム 現 像 費	1,500	5	1,467	4	5,153	10	3,180	8
	技 術 費	408	1	552	2	1,740	3	1,228	3
	特 撮 費	46	0	78	0	801	2	512	1
	そ の 他 諸 費	2,277	8	2,482	8	5,700	11	2,316	6
	小 計	10,037	34	12,171	38	27,428	52	15,410	40
	天 然 色 / 黒 白	100.0		100.0		273.3		126.6	
合 計	19,637	67	23,776	77	40,370	77	28,228	73	
天 然 色 / 黒 白	100.0		100.0		205.6		118.7		
間 接 費 合 計	9,593	33	9,382	23	12,242	23	10,061	27	
製 作 費 総 計	29,230	100	33,158	100	52,612	100	38,289	100	
対 前 年 比	100.0		113.4		100.0		72.8		
天 然 色 / 黒 白	100.0		100.0		180.0		115.5		

(注1) 上記は、1957年は2,450メートル(8,000フィート)以上のもの、1961年は2,250メートル以上のものの普通作品の平均製作費である。

(注2) 製作費は、初号プリントまでの経費である。

(出所) 通商産業省編『わが国映画産業の現状と諸問題 映画産業白書』1963年12頁より作成

く、僅かメーキャップ・テストをやっただけで本番入りした」こともあり、「ラッシュ・プリントを見ては次々に変えていったため支離滅裂な色彩となり、統一性は当然失われ無残な結果に終わってしまった。」(同 25頁)と述べ、準備不足が「無残な結果」を招いたと反省している。この経験を踏まえて、次の「銭のとれる男」(同)では、「『鉄砲犬』の撮影データを基礎としてテストを充分行った。使用レンズの選定統一、ライト量(ロケの場合)、メーキャップ(昼光、電灯光)、衣裳、背景の配色、装飾など細部にわたって留意し、フジカラー・ネガにそえる色彩設計を立てて撮影していった。」(同)。

その結果について、小林は、「この2つの作品を撮影してみて特に感じたことは、同じ乳剤でありながら3層の差異が極端にあることで」あり、これは「一考を要する」(同)とした上

で、二つの作品で使用した「タイプ8514のフィルムは露光指数の変換ポイントによって成果なり失敗なりが待ち受けている危険性を含んだフィルムである」(同 26頁)と述べ、「今後特に3層のバランスの安定、高い濃度域における色分離の乱れ、感度、夜景効果、特撮合成、増感処理などの課題について研究改良して、撮影者の期待にそってほしいと思う。」(同)と結んでいる。この小林の厳しい評価にもかかわらず、1965年に発売されたこのタイプ8514は、既に触れたように大映の「ザ・ガードマン 東京用心棒」をはじめ、小林のこの2作品を含む大手会社の580作品に使用されることとなったのであるが、富士フィルムがその品質をイーストマンに太刀打ちできる水準にまで引き上げるためには、繰り返すまでもなく、さらに数年の曲折を余儀なくされたことは看過してはならない。

以上、立ち入って検討してきたように、戦前の映画のトーキー化に匹敵する映画産業の大きな技術革新である映画のカラー化は、事実上大映によって主導されたのであるが、しかし1960年代に入ると、その普及・一般化によって、1950年代を彩った「『総天然色』という語の希少価値は摩滅して」(岡田秀則 2010 300頁)いくことになる。

その基礎には、カラー映画の製作コストが、生産効率化・量産化によって次第に低下していったという経済的理由があった。すなわち表13によれば、1957年時点においてカラー映画の製作に要する平均直接費は、脚本費や俳優費など映画のカラー化とは直接関係のない費目を除けば、黑白映画の2.73倍ときわめて高く、直接費全体では2.06倍に下がり、また増加率の低い間接費を合わせると製作費全体は1.80倍に低下するものの、それでもカラー作品はモノクロ作品の2倍近い製作費用がかかっていることがわかる。が、1961年になると、カラー映画の同じく脚本費・俳優費などを除いた直接費が黑白映画の1.27倍に大きく低下したために、直接費全体で1.19倍、間接費を含めた製作費全体では1.16倍と黑白作品とほとんど変わらない水準にまで下がっていることが見て取れよう。それは、カラー映画製作の習熟度の高まりによる生産効率の上昇とその量産化に伴う美術装置、美粧・衣裳、フィルム現像等に要する費用の削減効果によるものであった。こうして1960年代に入ると、コスト面から黑白映画の優位性=カラー映画の劣位性がなくなり、カラー作品が一般化することとなったのである。それは、テクノロジーというものが普遍的にもつ普及効果にほかならなかった。

## おわりに

以上、ポスト占領期における映画産業の動態を、その特徴的な局面に即して検討するとともに、日本におけるカラー映画の開発・発展の実態について、やや立ち入って明らかにしてきた。政治的独立後の日本は、国際収支の均衡を目的とする経済の自立再建が重要な政策課題となるなか、映画産業に対して輸出産業としての期待が高まるが、折しも永田雅一の主導による「東南アジア映画祭」の創設は、日本映画が世界市場に本格的に乗り出していく場を提供すると

もに、自由主義陣営を構成するアジア諸国の映画業界の組織化と、日本による侵略の記憶が依然生々しいそれらの国々の対日感情の好転に資する意図を内在させたものであった。一方、国内では日活による映画製作の再開と2本立興行の定着に対応した東映の新作2本立製作によって、映画産業における企業間競争は新たな局面を迎えることとなった。とくに注目すべきは、東映による新作2本立製作体制の確立が、他社の製作・配給システムのみならず興行部門にも大きな変化を呼び起こしたことである。東映によって口火を切られた専門館獲得競争はそのあらわれであり、それは日活の市場参入と相まって既存の興行地図を塗り替えるほどの激しさで繰り広げられ、それがまた映画館の増設を引き起こすこととなった。映画館の増加・拡大は、邦画各社による良質で多彩な作品群の輩出と相まって、人びとの余暇活動と時間消費における映画の存在価値を高め、いわゆる日本映画の黄金期を現出させるインフラストラクチャとして機能する。

そのことは、しかし映画館相互の競合の激化を通して、とりわけ中・下番線館に特徴的な多本立興行の常態化を生んでいくこととなり、この秩序なき多本立競争が、保健衛生の名をかざした政府による興行時間規制という介入を呼び起こす重要な要因となったことは否定できない。興行時間規制問題は、3年ものながきにわたって業界と政府との間で綱引きが続いたものの、結局、規制自体は実現することなく終息する。しかし今度は、所管官庁は異なるものの、日活を嚆矢として製作されたいわゆる「太陽族映画」が、「映画と青少年問題」と関連して鑑賞規制の動きを喚起することとなった。この問題は、ひとり政府のみならず、各地方自治体、婦人団体あるいは教育界を巻き込み社会問題化することによって、映画業界に対する世論の批判を高めたが、最終的には映倫の改組というかたちで決着する。

このように1950年代中葉は、映画の消費空間に占める位置と社会的影響力の増大とによって、それ以前にもまして政府の介入を引き起こすこととなったが、この動きを通して顕在化したことは、映画の社会的影響を名分とする政府の映画とその業界に対する介入の強い志向性であり、それは戦時下の官僚統制を想起させるほどのものであったことである。ここに戦時と戦後を貫く政府・官僚の思考の特質を読み取ることは、決して飛躍ではないであろう。

その上で、この期の重要な特徴として指摘すべきは、映画技術史上、戦前における映画のトーキー化と並ぶ大きな技術革新である映画のカラー化が開始され、進展したことである。国産フジカラーによる松竹の「カルメン故郷に帰る」によって口火を切られたカラー映画の本格的な展開は、大映のイーストマン・カラーの採用による「地獄門」の成功以降、外国製カラー・フィルムによって支えられ、それに席捲される。大映の技術スタッフによる文字通りの苦闘を通して、日本のカラー映画は世界に通用しうる水準を達成したが、それを可能としたのが外国製フィルムであったことは、しかし国産フィルムの保護・育成を政策目標とする政府との間に齟齬を生み出す。製作各社がプリント用のポジ・フィルムにフジ・カラーを使用することで、ひとまずこの問題は処理されるものの、富士が世界水準のネガ・フィルムを生産できるように

なるためには、さらに少なからぬ時間が必要であった。そして富士が世界水準に近づいていく1960年代以降は、映画のカラー化が一般化し、その希少性は減退していくことになる。

映画の黄金期とされるこの期の映画産業は、後に別稿で触れるように、製作本数や興行館数また観客動員数など量的指標において大きく発展しただけではなく、カラー化の進展と作品内容の充実という質的な面においても発展を刻んでいくが、しかし他方では、映画館の増大による競争の激化が多本立興行の常態化を生むなど、その成長・発展自体に問題を内包していたことは、この産業のその後の展開を規定していくものとして充分留意しておく必要がある。

(当初予定していたこの期の作品傾向と各社の経営実態の検討については、紙幅の関係から別稿に委ねることとしたい。)

#### 引用文献

- IMAGICA 1992 『光へ人へ IMAGICA 映像の55年』 IMAGICA  
 石川英輔 1997 『総天然色への一世紀』 青土社  
 岡田秀則 1999 『国産カラーの時代』 『NFC ニューズレター』 第25号 東京国立近代美術館フィルムセンター  
 — 2010 『彩られた冒険 小津安二郎と木下恵介の色彩実験をめぐって』 黒沢清他編 『日本映画は生きている』 第2巻 『映画史を読み直す』 岩波書店  
 口石弘敬編著 1995 『シネマ100年技術物語』 日本映画機械工業会  
 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  
 コニカラー資料整理委員会・日本大学芸術学部映画学科編 1995 『コニカラーカメラ・コニカラーシステム13 コニカラーの撤退と処理』 日本大学芸術学部映画学科  
 小西六写真工業株式会社社史編纂室編 『写真とともに百年』 小西六写真工業株式会社  
 松竹株式会社 1964 『松竹七十年史』 松竹株式会社  
 高峰秀子 1976 『わたしの渡世日記』 (下) 朝日新聞社  
 田中純一郎 1976 『日本映画発達史』 第4巻 中公文庫  
 富田美香 2012 『総天然色映画の超克 イーストマン・カラーから『大映カラー』への力学』 ミツヨ・ワダ・マルシアーノ編著 『戦後』 日本映画論：1950年代を読む』 青弓社  
 日本映画テレビ技術協会編 1997 『日本映画技術史』 日本映画テレビ技術協会  
 富士写真フイルム株式会社 1960 『創業25年の歩み』 富士写真フイルム株式会社  
 富士写真フイルム株式会社編 1975 『映画四拾年の回顧』 富士写真フイルム株式会社  
 — 1984 『富士フイルム50年のあゆみ』 富士写真フイルム株式会社  
 藤原征生 2013 『『大映カラー』に関する映画技術史的事実の再確認：富田美香『総天然色の超克 イーストマン・カラーから『大映カラー』への力学』に対する反駁』 『CineMagaziNet! No. 17 2013 Summer』  
 山口猛編 1987 『カメラマンの映画史 碧川道夫の歩んだ道』 社会思想社