

# 映画産業の戦後「黄金期」の実態（上）

—— ポスト占領期の映画産業と大映の企業経営・補論 ——

井 上 雅 雄

はじめに

1. 映画産業の量的拡大とその影響
  - (1) 映画製作・配給本数の推移
  - (2) 映画館数・観客動員数の推移
  - (3) 映画館経営の実態
2. 製作・配給各社の製作効率
  - (1) 製作各社の製作費と回収率
  - (2) 大映の製作効率 (以上 本号)

はじめに

ポスト占領期をなす1950年代中葉から後半にかけては、日本映画産業にとって作品の質と量、観客動員数、映画館数などの諸指標から戦後「黄金期」といわれる拡大と成長の時代であった。そこには戦後復興期を経て、経済の自立再建を目標に新たに成長軌道に乗りはじめた日本経済の発展を背景として、人びとの余暇需要に占める映画の圧倒的な存在があった。復興期における日々の生活の資を得るための息せき切った生活からひとまず脱し、神武以来などと言われた好景気に支えられて、いささかの生活の余裕を享受しはじめた人びとにとって、映画は身近で安価な娯楽対象としてその時間消費に占めるウエイトはきわめて高かった。1953年に放送を開始したテレビは、アメリカの例を挙げてその脅威を説く業界関係者もいたが、いまだその影響が深刻化することはなく、束の間の繁栄を映画業界は享受する。しかし、この繁栄には少なからぬ問題点が内包されていたことも否定できない。

この小稿は、前稿（井上雅雄 2015, 2016a, 2016b）を踏まえて日本映画の戦後「黄金期」とされる1950年代中葉の映画産業の実態と問題点およびそこでの大映の企業経営の動向について考察することを企図している。

## 1. 映画産業の量的拡大とその影響

### (1) 映画製作・配給本数の推移

すでに指摘したように（井上雅雄 2015 69～77頁），1954年の正月興行からはじまった東映による週替わり新作2本立の配給は，新東宝を除く競合各社を巻き込むことによって次第に業界全体に普及しはじめるが，しかし製作体制上の無理に加えて，興行収入がそれに充分見合うほどにはあがらずに出血製作が続いたため，東映と東宝を除く各社は1956年をもって新作2本立の恒常的な製作・配給を打ち切り，57年からは正月やお盆などを除いて新作1本や新作のロング積み2週続映，新版併映など変則的な配給方式に切り替える。劇映画の製作・配給本数の推移を示した表1は，そうした事情を映し出している。すなわち1950年から52年まで配給本数の合計は200本台で推移していたものが，53年に入ると302本になり，日活が映画製作を再開し東映が新作2本立配給を開始した1954年には370本に，そして各社が東映に追随して新作2本立配給をはじめた55年には433本，翌56年には514本と日本映画の製作・配給本数は，1950年代中葉に大きく増加していることがわかる。その後，1957年になると東映などを除き各社が新作2本立の恒常的な配給を取り止めたため，443本と減少するものの，依然本数自体は多い。これは，既述のように定期的・恒常的な週替わり新作2本立の配給は中止されたにもかかわらず，

表1 各社の配給本数の推移

(単位：本)

年 \ 会社	松竹	東宝	大映	新東宝	東映	日活	その他	合計
1946	23	18	26					67
1947	33	28	36					97
1948	43	32	47					122
1949	51	49	50		6			156
1950	50	32	51	34	47		1	215
1951	53	29	52	44	26		4	208
1952	70	49	54	49	51		5	278
1953	75	59	53	55	51		9	302
1954	63	68	61	59	103	11	5	370
1955	71	66	59	66	106	59	6	433
1956	86	95	87	55	105	80	6	514
1957	62	87	75	56	104	57	2	443

(出所) 通商産業省『わが国映画産業の現状と諸問題 映画産業白書』1958年。以下表11まで同じ

(注) 原資料の1955年の合計数値に誤りがあり，訂正した。

レンガ積み配給など変則的なかたちで新作2本の配給が続いていたからであり、この数値は各社が翌1958年から改めて再開する恒常的な新作2本立配給に接続していくことになる。

以上の配給本数の内訳を、同じ表1によって製作・配給会社別にみれば、1953年までは、シスター映画（松竹は、後にこの呼称を止め通常のフィーチャアに変える）を断続的に製作・配給して年間75本と多い松竹を除けば、各社とも概ね50本強でお盆・正月を除きほぼ週1本の新作配給が行われていたことを裏づけているが、54年になると東映が新作2本立により前年実績51本の2倍の103本を配給し、他社の60数本を大きく上回っている。が、55年、56年になると東映の100本余には及ばないまでも、各社いずれも子会社や独立プロ作品の買い取りによる配給を含め55年はおよそ60本から70本を、56年には90本近くを配給して、厳密な週替わり新作2本立とはいかないまでも、それに近いかたちで配給本数を増やしていることがわかる。東映旋風ともいべき新作2本立製作・配給がもたらした影響の大きさを看取することができよう。この日本映画の配給本数は、表2に明らかなように世界主要国の中では最も多く、1956年を取ってみれば、日本の514本に対して、アメリカは302、イギリス110、フランス113、イタリア132、ドイツ123本であり、日本の製作・配給本数がいかに多いかがわかる。しかし留意すべきは、製作本数は多いものの、製作費が主要国に比して著しく少ないことである。表3によれば、

表2 主要国の製作本数（1956年）

（単位：本）

項目 国名	製作本数	指数
日本	514	100.0
アメリカ	302	58.7
イギリス	110	21.4
フランス	113	21.9
イタリア	132	25.7
ドイツ	123	23.9

表3 製作投資額・平均製作費の各国比較

（単位：本、億円、百万円）

年・項目 国名	1955年			1956年		
	製作本数	製作投資	製作費	製作本数	製作投資	製作費
日本	423	125	30	514	151	30
アメリカ	254	1,800	324	302	1,800	360
フランス	110	103	94	113	124	96
イタリア	140	176	126	132	143	108

（注1）製作費は1本当りの平均の数値である

（注2）日本の製作費は黒白映画と天然色映画の幾何平均したものである

日本映画の1本当たり平均製作費3,000万円はアメリカの10分の1, フランス・イタリアの3分の1ないし4分の1と大幅に少なく, そのため映画産業全体の製作投資規模も, 本数が多いにもかかわらずアメリカの7%から8%程度, 製作本数で日本の4分の1から5分の1でしかないフランスやイタリアとほぼ同程度の水準であって, いかにも日本の映画が安価に作られているかが知られよう。低コストで量産されたこの時代の作品には, むろん優れたものも少なくないとはいえ, 諸外国との比較においてみる限り, 日本映画が概して粗製濫造傾向にあることは否定できない<sup>1)</sup>。

## (2) 映画館数・観客動員数の推移

表4は戦後の映画館数を, 表5は観客動員数の推移をあらわしたものである。これによれば, 映画館数は1950年に戦前ピーク時(1941年)とほぼ同じ水準に達した後, 地方を中心に逐年増加の一途を辿り, 1957年にはその2.8倍に相当する6,863館に上っている。観客動員数も戦後若干の増減はあるものの1957年には10億9,800万人を超え, 映画人口の著しい増大が認められる。もっとも, 観客数の増大とともに映画館数も大きく増加した結果, 57年の一館当たりの平均観客数は1万3,000人余と戦後直後期の4分の1程度に低下しているが, しかし国民一人当たりの平均年間映画鑑賞回数は, 57年に12.1回に上り, 人びとはほぼ月1回の頻度で映画を見ていることになる。人びとの余暇需要に占める映画の位置の大きさが見て取れよう。その背景には, 映画の鑑賞料金=入場料の相対的な低さがあり, 表6はそれを裏づける。これによれば, 戦後の全国平均の入場料金は1952年の88.40円をピークに低下し, 57年には75.27円と13円程度安くなっているが, これは主に入場税率が10割から5割に, さらに後述する入場税の地方税から国

1) 通産省による第1回目の映画産業白書「わが国映画産業の現状と諸問題 映画産業白書」は, 日本映画が安いコストで量産されている理由について, 外国にあっては自国製映画を上回る外国映画が輸入され上映されているが, 日本では外国映画の輸入量が規制されているために自国製が多くなるを得ないこと, 国民の所得水準が低いために安価な娯楽としての映画への依存度が高いこと, 映画製作会社が配給・興行部門をも包摂しているために映画製作によるリスクが外国に比べ軽減されていること(通産省1958 2 19頁)の三点を挙げた上で, 「量産と作品の質的低下との間には必ずしも厳密な相関関係があるわけではない。一般的にいて優秀作品を製作し得るスタッフの数は, きわめて限定されているので, いわゆる優秀作品の製作は, このような人的な面からも制約されざるを得ない。したがって, 総製作本数を減少しまた増加しても, 必ずしもそれに比例して優秀作品が増加したり減少したりするものではないと判断される。」(同2 25頁)と述べて, 「量産と作品の質的低下」との「相関関係」を否定している。しかし同書は他の箇所では, 「2本立配給の実施は, 作品の質的内容の面でも平均製作費の切り下げ, 中編映画の相対的な増加, 企画の安易化等の種々の形で悪影響を与える可能性が相当強い」(3 11頁)と述べて, 量産による作品の質的低下の可能性を指摘しており, 白書内部で見解が分裂している。いうまでもなく, 前者の主張はいわば机上の議論というべきであって, 量産作品のなかにも「優秀作品」があることを踏まえても, 量産による作品の質的低下は, 東映の新作2本立をめぐる業界の議論からも明らかのように, 永田雅一など製作者をはじめ監督等現場スタッフ, 批評家等映画業界を構成し関係する者にとって当然の危惧であった。

表4 戦後における映画館数の推移

(単位：館，人)

年	項目	映画館数	指 数	1館当り	指 数
				平均観客数	
1941		2,466	100.0	29,501	100.0
1945		1,220	49.0	58,606	199.0
1946		1,505	61.0	48,581	165.0
1947		1,903	77.0	41,040	139.0
1948		2,120	86.0	37,850	128.0
1949		2,225	90.0	36,719	124.0
1950		2,410	98.0	34,522	117.0
1951		3,320	135.0	25,464	87.0
1952		3,636	147.0	24,010	81.0
1953		3,959	160.0	22,177	75.0
1954		4,707	191.0	18,717	63.0
1955		5,184	210.0	17,223	58.0
1956		6,123	250.0	14,758	50.0
1957		6,863	279.0	13,260	45.0

表5 戦後における観客動員数

(単位：千人，回)

年	項目	観客動員数	人 口	1人当り年間
				平均観賞回数
1946		732,740	73,114	10.0
1947		756,080	78,100	9.7
1948		758,660	80,220	9.5
1949		786,760	81,700	9.6
1950		718,700	83,199	8.6
1951		731,680	84,540	8.7
1952		832,270	85,700	9.7
1953		764,182	86,900	8.8
1954		818,510	88,100	9.3
1955		869,111	89,283	9.7
1956		993,875	90,300	11.0
1957		1,098,882	91,000	12.1

(注) 1953年以前は映連による推定

表6 平均入場料金の推移

(単位：円、割)

年	税 込		税 抜		入場税 税率	小売物価指 数(東京)
	入場料金	指 数	入場料金	指 数		
1927	0.28	1.0	0.28	1.0	0	1.1
1940	0.39	1.4	0.36	1.3	1	1.7
1943	0.67	2.4	0.52	1.8	3	1.9
1945	1.30	4.6	0.62	2.3	10	3.1
1946	3.30	11.8	2.20	7.9	5	18.9
1947	11.40	40.8	5.70	20.4	10	51.0
1948	26.62	95.2	10.65	38.0	15	149.6
1949	40.75	145.5	16.30	58.2	15	243.5
1950	49.00	175.0	24.50	87.5	10	239.1
1951	70.40	251.4	35.20	125.7	10	309.5
1952	88.40	316.2	44.20	158.1	10	300.5
1953	86.25	308.2	57.50	205.5	5	311.0
1954	79.78	285.4	60.90	217.7	1～5	321.2
1955	80.00	285.6	64.50	230.4	1～5	307.7
1956	75.63	270.1	62.30	222.2	1～5	306.7
1957	75.27	269.3	62.02	222.0	1～5	313.8

税への移管によって全国平均で約2割5分に引き下げられたことによるもので、税抜きの入場料は54年以降60円台で推移している。これを他の物価との比較で見れば、東京都の小売物価指数が1950年代は1927年のほぼ300倍であるのに対して、税抜きの映画入場料が200倍をやや上回る程度であり、税込みでも270～280倍と他の物価に比べ安価なことがわかる。しかも注目すべきは、全国の映画館の70%を超える圧倒的だが、入場料金(税込み)96円以下で営業しており、特に55円以下の映画館が全体の3割を占めている(表7)上に、厚生省による興行時間規制に対応して3本立興行を自粛した1953年から56年を除き、57年時点では2本立興行の映画館が全体の63%、3本立も32%とほとんどの映画館が2本立以上の興行形態を実施していることである(表8)。多本立が多いということは、当然にも一回の興行時間が長くなるということであり、試みに東京都を例に取れば、一興行時間が3～4時間の館が54%、4～5時間の館が22%を占め、都内映画館の7割以上が1回の興行で3時間を超えており、なかには5時間にも及ぶ興行館があることは看過できない(表9)。映画鑑賞が、安い価格で長時間楽しめる娯楽として、人びとの生活空間・時間消費において大きな位置を占めていたゆえんであり、それが映画の黄金期を現出させた重要な条件であった。

表7 入場料金階層別の映画館数の推移

(単位：館，%)

年	料金		170～210円		97～169円		56～96円		55円以下		館数合計	
	211円以上	比率	比率	比率	比率	比率	比率	比率	比率	比率		
1953			23	1.0	975	25.0	2,139	54.0	822	20.0	3,959	100.0
1954			29	1.0	1,125	24.0	2,572	55.0	981	20.0	4,707	100.0
1955	2		35	1.0	1,308	25.0	2,779	54.0	1,060	20.0	5,184	100.0
1956	2		44	1.0	1,604	27.0	2,580	46.0	1,623	26.0	6,123	100.0
1957	2		47	1.0	1,732	25.0	2,974	43.0	2,108	31.0	6,863	100.0

(注) 入場料金は大人一般席を基準としている

表8 興行本数別の映画館数の推移

(単位：館，%)

年	項目	1本立興行		2本立興行		3本立興行		その他		館数合計	
		比率	比率	比率	比率	比率	比率	比率	比率		
1953		81	2.0	2,305	58.0	1,515	38.0	58	2.0	3,959	100.0
1954		128	3.0	3,773	80.0	740	16.0	66	1.0	4,707	100.0
1955		141	3.0	4,557	88.0	415	8.0	71	1.0	5,184	100.0
1956		193	3.0	4,900	80.0	952	16.0	78	1.0	6,123	100.0
1957		225	3.0	4,346	63.0	2,210	32.0	82	1.0	6,863	100.0

表9 東京都における一興行時間別の館数（1957年）

(単位：館，%)

本数	時間	時間					合計
		2時間以下	2～3時間	3～4時間	4～5時間	5時間以上	
1本立館		21	25	0	0	0	46
2本立館		0	83	189	5	0	277
3本立館		0	0	126	126	12	264
合計		21	108	315	131	12	587
比率		4.0	18.0	54.0	22.0	2.0	100.0

(注) ニュース映画専門館は除く

## (3) 映画館経営の実態

しかしながら、このような安価で長時間の多本立営業という映画興行の態様は、フィルム賃借料＝映画使用料の増大を十分に上回る興行収入に支えられなければ、映画館経営を圧迫することになるのは避けがたい。表10によれば、1953年以降全国の映画館の興行収入は逐年増え、57年には53年に比べ58%も増加しているが、しかし製作・配給会社の取得分である配給収入の増加率のほうが映画館の興行収入の増加率を上回って74%と高く、したがって興収に対する配

収の割合は、1953年の52%から57年の58%に上昇している。これは、何よりも競争上多本立を組まざるを得ないために、興行館が配給会社に支払うフィルム賃貸料が増えたことによるものであるが、これに加えて次の二つの要因が作用している。一つは、入場税が1953年1月1日にそれまでの10割から5割に引き下げられたことを奇貨として、配給会社がフィルム賃貸料を引き上げたこと<sup>2)</sup>、いま一つは、1954年5月の「地方税法改正法」「入場税譲与法」および「入場税法」の入場税関連3法案の成立・施行によって、入場税がほぼ6年ぶりに地方税から国税に移管され、それまで一律5割だった税率が入場料金の額に応じて1割から5割までの5段階に改められた結果、興行館が入場料金を10円ないし20円程度引き下げることで低い税率の適用を受けるとともに観客の増加を図ろうとした一方で、配給会社側もこの機会をとらえてフィルム賃貸料の引き上げを試みたこと（『映画年鑑』1955年版 200～204, 209～212頁）<sup>3)</sup>である。多本立の採用に加えて、これらの要因が特に興行収入の少ない館にとって大きな経営圧迫要因

表10 興行収入に対する配給収入の比率の推移

(単位：千円，%)

年	項目	興行収入 (A)	配給収入 (B)	B/A
1953		43,100,251	22,576,019	52.4
1954		46,828,058	25,005,443	53.4
1955		55,902,123	30,741,005	55.0
1956		61,869,604	35,191,884	56.9
1957		68,151,679	39,254,230	57.6

- 2) 1953年1月の入場税率の引き下げを契機とした配給会社によるフィルム賃貸料の引き上げは、折からの税務当局による徴税強化と相まって興行業者を挟撃し、これに対する和歌山県下の興行業者による抗議休館など、各地において「映画料金の適正化」と徴税強化反対を求める興行業者の運動が活発化したが、しかしこうした抗議の声に対して製作・配給会社側の「回答はにべないものであった。」（『映画年鑑』1954年版 59頁）。また徴税強化については、例えば、東京都主税局は「滞納入場税の取立てを強化し滞納業者に対しては、票券公給を中止するという方針で、これを法律的に裏付けるため、先般都条例を改正し、その一項目に『滞納者にはその月の入場票券の発行を中止することが出来る。』と付け加えていた」（『滞納税の徴税強化』『合同通信 映画特進版』1953年2月5日号 5頁）とされるなど、興行業者にとって入場税率の引き下げは、経営上メリットとばかりは言えないものであった。
- 3) 入場税関係3法案は、地方自治体による歳入の不均衡を是正するために、地方財政の有力な財源である入場税を国税として徴収した上で、当該税収の90%を人口比に基づいて都道府県に還付することを目的としたものであるが、興行業界は国税に移管されれば徴税が強化されるとして、法案の国会上程前から反対運動を展開する。長野県下74館の一斉休館などを含み、およそ半年間におよぶ興連の反対運動にもかかわらず、法案は自由党等による税率引き下げの修正案をもって可決され、1954年5月から実施された。この結果、入場税率は地方税当時の5割から平均2割5分程度にまで引き下げられ、興行業者は結果としてではあるが、税率の引き下げを手にする事となった（『映画年鑑』1955年版 201～204頁）。



表11 興収規模別映画館の月平均収支（1957年）

（単位：千円，％）

階層 収支	A 600万円以上 (約30館)		B 300万円以上 (約320館)		C 130万円以上 (約1,100館)		D 70万円以上 (約2,600館)		E 70万円以下 (約2,900館)		
	興行収入（税抜）	7,400	100.0	4,200	100.0	1,500	100.0	900	100.0	500	100.0
支 出	映画使用料	4,514	61.0	2,436	58.0	900	60.0	594	66.0	305	61.0
	宣伝費	370	5.0	252	6.0	105	7.0	63	7.0	40	8.0
	人件費	444	6.0	336	8.0	135	9.0	81	9.0	80	16.0
	家屋費	962	13.0	546	13.0	165	11.0	126	14.0	75	15.0
	その他	592	8.0	378	9.0	165	11.0	108	12.0	90	18.0
	合計	6,882	93.0	3,948	94.0	1,470	98.0	972	108.0	590	118.0
損益	518	7.0	252	6.0	30	2.0	-72	8.0	-90	18.0	

となったことは否みがたい。表11の興収規模別映画館の月平均収支状況は、この点を端的にあらわしている。すなわち1957年において、ロードショー館である興行収入月平均600万円以上のAクラスは、月平均740万円の興収により月間51万8千円の収益を上げているが、その数は全国でわずか30館に限られ、次のランクである大都市優良封切館である同300万円以上のBクラス（320館）になると、420万円の興収に対して収益は25万2千円に半減する。そして大都市一般封切館と中都市優良封切館によって構成される同130万円以上のCクラスになると、興収そのものがBクラスのほとんど3分の1の150万円に減少するが、それ以上に収益の落ち込みが激しく、わずか月3万円とかなり利益を絞り出している状況であり、全国の1,000館に及ぶ封切館にしてこの状態であることに注意する必要がある。が、これにもまして注目すべきは、興収70万円以上の大都市2番館・中都市一般封切館・小都市優良封切館であるDクラスとそれ以下の大都市周辺館・中都市2番館以下及び小都市・町村館からなるEクラスになると、もはや利益を生み出すことはできず、各々7万2千円、9万円の損失を計上せざるを得ない経営状態にあり、この下位二つのクラスの映画館が各々2,600、2,900館と全国の映画館の80%を占めていることである（興収クラス別の映画館構成については「赤字館が80%占める」『合同通信 映画特信版』1958年6月8日号 2頁による）。全国の8割に上る映画館が赤字経営の下に置かれているというのが、戦後黄金期における映画興行界の実態であったことは看過してはならない。

経費項目において赤字経営のD・Eクラスとそれ以外のクラスとを分けるのは、第1に、「番組費」として計上されているフィルム賃借料であり、D・Eクラスでは経費の61～66%を占めてきわめて多い<sup>4)</sup>。第2に、人件費であり、9～16%が、そして第3には「その他」とし

4) 高いフィルム賃借料に苦慮する地方館の実情は、配給会社のセールスマンの次のような発言からもうかがうことができる。「正直なところ写真料金は税抜きで館興収 [の] 70%位まで取っているネ。

て計上されている一般経費であり、12~18%に上っている。この二つのクラスは、既述のようにDは大都市2番館・中都市一般封切館・小都市優良封切館、Eはそれ以下のすべての興行館から構成されているが、絶対数としては中・下番線館が多いことから、それだけに入場料金も上位番線に比べて低く、また多本立を採用しているためにフィルム賃借料が高んでいることに加え、多本立ゆえに一回の興行時間が長く、したがって観客の回転数が著しく低いという問題をかかえている。そればかりではない。ここ数年の映画館数の急増によって館相互の競争が激しくなったために、入場料金の大幅割引やダンピングが日常化し、それがまた一層の興収減を招くという結果を引き起こしている。ここには「絶対もうかるものとして建てた映画館が予想に反し振わず、苦境におちいつている地方館の実情」(前掲「赤字館が80%占める」)が、映し出されている。

以上のような問題の背景には、配給会社と興行館との間のフィルム賃貸借契約の仕方も作用している。もともと邦画のフィルム賃貸借契約は、封切館のほとんどが歩合契約である以外は全てフラット契約であり、その根底には配給会社の興行館に対する不信が横たわっている。すなわち歩合契約の場合、フィルム賃貸料は予め興行館との交渉によって決めた一定の割合を入場者数に掛けることで算出するが、配給会社の側は館の経営者がこの契約の基礎となる入場者数を正確に申告するとは限らないと考えている<sup>5)</sup>。仮に、入場者数を正確に把握しようとする

---

10万人内外という都市で、大体月に税抜きで80万から100万の興収がある。この中、30万円位は経費、残りの70万円を各社がとり合っているというのが実情だ。うまく買えば少しは残るんだろうが、下手な買い方をすれば、どうしても税金をクスねてバランスを取らねばならないということになる。だから僕は【観客の】入らぬ座館は、写真料は高いものになるという考え方は変わらんね。」(「覆面座談会 地方座館の景気を診断する」『合同通信 映画特信版』1954年6月17日号 5頁)。「私の口から言うのも変ですが、場合によっては写真料は高いということが言えるでしょうね。まして2本立でブックイング数が多少でも減ってくると、与えられたクォーターの達成というのが非常に難しくなってきました。私らとしては、[愛媛県下の]館主サンの経済が許すかぎり、あるいは経営の限界を越えると思う点まで取っているつもりでも、会社に帰ってくると『安すぎる』と叱られる始末です。それで、来月また行ってみると、その『安すぎる』ぐらいの料金でも館主サンはアップアップしているのです。成績が凄く悪いんですよ。もうどうしようもないんですよ。……これも会社の偉い人からは叱られるかもしれませんが、率直に言って館主サンの懐具合は非常に悪いということができません。戦後の儲けをハキ出しているばかりか、多かれ少なかれ借金をかかえてやっているというところが多いんじゃないですか。」(小島実(新東宝関西支社セールスマン、談)「セールスの立場から」『同』1955年5月26日号 11頁)。

さらに製作・配給会社や大手興行会社の次の発言も、この点を裏づけている。「地方へ行ったら無茶苦茶です。フラットですから、税を抜いた興収50万円のところ、写真料50万円という館はざらです。」(太田龍男(日活営業部長))「映画会社のセールスマンはその上りを、興収いくらでなく、水揚興収いくらということで60%とる。いまや松竹、大映の邦画会社、メジャー洋画会社を問わず、とにかく税金を缶詰めておれのほうへ払え、まあそういうことになる。」(井関種雄(三和興行専務))「座談会 当面する興行の問題」『映画時報』1953年3月号 15頁)。

5) 例えば、大映専務の曾我正史は「上映料金は歩合制で行くべきだ。映画は、スクリーンに写された

ならば、配給会社が自ら社員を各興行館に派遣して観客の数を逐一チェックする必要があるが、それが人員と経費の面からしておよそ不可能なことは明白である。入場税でさえ納付額を低く抑えようとして、税務当局に入場者数を過少申告する興行主が少なくないなかでは、配給会社の中・下番線館興行主に対する不信感もあながち根拠がないわけではないが、このことが、封切館を除き中・下番線館との契約が歩合ではなくフラット方式となった理由の一つである。が、注意すべきは、このフラット契約がそれ自体に館経営を不安定にさせる要因を内在させていることである。とういうのも、フラット契約は作品を上映する1か月前に、映画館側がどの程度観客を動員できるかを予想して結ばなければならないが、したがって当然にもその予想に当たりはずれがあるのは不可避だからである。映画館経営が投機性ないしギャンブル性を帯びざるを得ず、したがってまた不安定性を免れえないのは、何よりもこのフラット契約そのものに基因するといわなければならない。

それに加えてフィルム賃貸料は配給会社と興行館側との力関係によって決められるために、これがまた館経営に直接影響を与えることになる。上述の1953年からの入場税の引き下げを奇貨として配給会社が一斉にフィルム賃貸料の引き上げに踏み切ったのは、その具体的なあらわれであるが、それだけではない。一般的に映画館が都市や町に一館しかない場合には、需要市場の地域独占によって館側の交渉力がある程度維持されるから、フィルム賃貸料は低くなる可能性があるが、逆に地域に映画館が多い場合には、館同士の競合によって供給側＝配給会社の発言力が強くなるために賃貸料が高くなる傾向は避けがたい。実際にも、この時期の映画館の急増による館の乱立は、否が応でも賃貸料の上昇に拍車をかけることとなった<sup>6)</sup>。しかも映画館の運営に要する経費は、入場者が1人であろうと500人であろうと基本的にそれほど大きな変化がないから、映画館の数が増えるということは、館にとってはフィルム賃借料が高くなる上に、入場者数が減少するなかで入場者一人当たりの館運営費が大きくなるということにほか

---

とき、はじめて価値が出るものであるから個々の興行成績による歩合制こそそのぞましい。」と述べた際、「正しい歩合制には、売る方と買う方の、相互間の信頼がまず問題となるうが。」(曾我正史「映画上映料金は歩合制にすべきだ」『キネマ旬報』1955年6月上旬号 94頁)と釘を刺し、「正しい歩合制」が成り立つためには配給会社と興行館との「相互間の信頼」が条件となると指摘したのは、示唆的である。

- 6) この点について、ある独立興行者は「映画館の乱立状態に伴いセールスは思い通りの条件で売り付けることが出来るし、予想による取引だからセールスとしてはその館として目いっぱい料金を押しつけ勝ちなものである。……映画館の乱立が買い手の力を弱め更にフラット契約で過酷な条件をおしつけられるということになる。」(田辺利数「じり貧の独立興行者」『合同通信 映画特信版』1953年10月22日号 6頁)と、映画館側の苦境を吐露している。

なお、戦前は都市部の映画館の多くがフラットではなく歩合契約であったが、それは製作・配給会社が「立会」というチェッカーを派遣して入場者数をチェックするとともに、そのチェッカーが同時に映写技師を兼ねていたから可能となったシステムであった(「[座談会] 映画配給銷夏一夕話」における伊藤義(東映取締役関東支社長)の発言、『キネマ旬報』1954年8月上旬号 60頁)。

ならない<sup>7)</sup>。上に指摘した多本立による観客回転数の低さや入場料金のダンピングあるいは減税を契機としたフィルム賃借料の引き上げなど経営を圧迫する要因も、このような映画館経営自体に内在するいわば構造的な問題を基礎としているのであって、映画黄金期にもかかわらず、一部を除けば館経営が総じて厳しさを脱することができなかつたゆえんである<sup>8)</sup>。

以上のように映画興行館が、総じて経営の厳しさを脱しえなかつたのは、製作・配給会社の営業政策によるところが少なくないのであるが、しかし製作・配給会社だけが専ら市場の成長・拡大の果実を享受していたとするのは、むしろ事態の一面ではあるもののすべてではない。製作会社の側も企業収益の安定的な確保に向けて、企画・スター育成など映画のヒット条件を作り出そうと試みるとともに、映画製作費のコストダウンと製作効率化を図ろうとしていたからである。以下では、各社の映画製作費と製作費回収率の動向及び大映による映画製作効率化の試みを取り上げて、この点に接近してみよう。

7) 例えば、映画館経費の中心をなす人件費についていえば、この時期、客席450人規模の地方封切館(松江東宝)の場合、支配人1名、映写技師3名、宣伝係1名、営業係1名、チケット(もぎり)係1名、案内係1名、看板係1名、売店係1名、雑務係1名など総勢12名程度の人員(前田幸恒 1997 20~21頁)が必要であり、これに要する人件費は観客の多寡にはかわりない必要経費であった。他方、大都市の客席数1,000人を超える大規模館の場合は、支配人1、副支配人1、営業主任1、営業係2~3、会計係1、放送係を兼ねた女子事務員1、宣伝主任1、宣伝係1~2、映写主任1、映写係3~4、電気主任1、電気係1~2、機関主任1、機関係1~2、場内係主任1、出札係3~4、案内係6~8、売店係2~3、雑務係3~4、警防係2~3、清掃係3~4名など、およそ35~50名近い人員が配置されており、特にチェーンの要をなす旗艦館になると70名ものスタッフを抱えていた(和田武夫 1985 51頁)。こうした大規模館の場合には、1960年代の観客数の減少に対応して、各係の人員を減らすことになる。

8) とはいえ、他方では、この時期大都市郊外の番線外のやや小規模の映画館が「55円劇場」として活況を呈していたことも事実である。「55円劇場」とは、「定員が300 [人] 前後、建築費500~600万円程度の木造平屋建、中には古材などを使ってもっと安くアゲているところも多い」入場料金55円の番線外の映画館のことで、「経営者」は、「キャバレー屋サン、パチンコ屋サン、土建屋サンと、素人サン」が多く、そこでは「番組も、3日、4日 [替り] という具合に、各社を抱いて、驚くほど安い写真料金で写真を買って来ている。」「邦画の一寸した作品でも3本で1万円、2本で8,000円、極端な場合には3本でも4本でも1万円というような」「バカみたいな料金で写真は買ってくる」から「いくら55円 [の入場料金] でやっても、悠々経営はなりたつ」(「増加する55円劇場」『合同通信 映画特信版』1955年10月6日号 6~7頁) ことになる。例えば、阪急宝塚線服部駅の隣に新設された「服部映画劇場」は、キャバレーの経営者が約800万円を投じて建設した平屋建定員300人からなる邦画各社の番線外の興行館であるが、「3日、4日 [替わり] の番組、月に8週から10週の番組だが、55円という低料金の魅力がなかなかの賑わい」をみせ、「最近では一日500名平均、月の写真料を20万円までに抑えて、月興収で80万円から100万円をあげている。」(同) という。このために既存の2番線館などが打撃を受けて採算を割るなど、「55円劇場」の低料金による集客力に敗退する事態が現出している(同7頁)。これをレポートした業界誌が、「2番館としては経営が成り立って行かないという『苛レンチュウ求』的 [フィルム] 料金の取り方にも問題があるのではないか。2番線館が育たずして番線外が増えるということの中に、現在の配給方針のあり方に一つの反省すべき問題がひそんでいる。」(同) と配給会社を批判しているのも、ゆえなしとはしない。

## 2. 製作・配給各社の製作効率

### (1) 製作各社の製作費と回収率

表12は、1953年下期から56年上期までの製作・配給各社のフィーチャー一本当たりの平均製作費と配給収入および製作費の回収率をあらわしたものである。これによれば、直接製作費は各社とも1953年下期～54年上期にはおよそ1,500万円台ないし1,600万円台だったものが、55年下期～56年上期になるとおよそ2,000万円台に増加しており、特に「宮本武蔵」（稲垣浩）「ゴジラ」（本多猪四郎）など特撮を含む大作を製作した東宝は、すでに54年下期において約2,500万円に増大している。しかし、そうしたなかで東映だけは「赤穂浪士」（松田定次）を製作した1956年上期の2,000万円を除けば、各期とも1,600万円台を維持しており、東映においては他社に比べて明らかに少ない直接費によって映画製作が行われていることが注目される。また間接製作費についてみれば、各社ともこの4年間ほぼ1,000万円前後で推移しており、二本立製作という量産効果もあって大幅な増加は認められないが、しかしここでも東映は340万円から650万円に増えたとはいえ、絶対額では他社の3分の1から6割程度の間接費にとどまっており、この点に他社との際立った違いが認められる。すなわち東映は、直接費、間接費いずれも他社に比べて大幅に少ない結果、製作費全体（＝製作原価）でみれば他社より数百万円から1,000万円程度も安いコストで映画製作をしていることになる。他社に先駆けて二本立製作・配給システムの構築に取り組んだ東映が、それを維持するために極力製作コストを低く抑えようと企業努力を重ねていることが示唆されよう。

他方、映画館から回収する配給収入が製作コストをどの程度カバーしたかをあらわした製作費回収率（配給収入／製作費）をみても、大映が1955年下期に247.4%、56年上期に236.0%を上げて最も高いものの、東映も各々239.3%、238.4%とそれに匹敵する高い回収率を上げており、「君の名は」（大場秀雄）3部作の大ヒットで1953下期～54年上期に313%もの回収率を上げた後に200～250%に減少した松竹や、大作のため製作費が高んでしばらく200%以下にとどまっていた東宝などに比べ、きわめて安定的に推移していることが見て取れる。他方、新東宝の回収率は1954年下期の200%をピークに100%台初めというきわめて低い水準にとどまっており、54年に製作再開して100%台半ばの回収率を上げている日活に比べても低いことが特徴的であり、ここから新東宝の経営不振による社長交代（1955年12月）を引き起こす要因の一つを読み取ることは無理ではないであろう。とはいえ、この新東宝と新規参入の日活を除けば、各社ともこの4年間に概ね製作費の2倍から3倍近くもの回収率を上げていることは、明らかであり、ここに日本映画の戦後「黄金期」といわれるものの実態が端的にあらわれているといえてよいであろう。



表12 各社の製作費と回収率の推移

内訳・ 会社	年度	直接費			間接費		
		1953年下期	54年下期	55年下期	1953年下期	54年下期	55年下期
		1954年上期	55年上期	56年上期	1954年上期	55年上期	56年上期
松竹		1,521.2	1,831.9	2,098.7	1,086.4	1,073.0	1,226.9
			1,847.0	1,856.1		1,144.5	606.8
大映		1,597.7	1,618.0	236.7	852.0	836.8	1,033.1
			1,930.5	1,952.8		848.8	688.2
東宝		1,831.6	2,430.2	2,606.1	921.9	1,063.4	959.6
			2,189.5	2,048.3		870.2	594.0
東映		1,635.4	東京 1,684.0	東京 1,635.0	343.4	東京 499.0	東京 625.0
			京都 1,645.0	京都 1,975.0		京都 409.0	京都 650.0
新東宝		1,697.5	1,754.2	1,900.0	894.8	1,049.0	990.0
			1,563.9	1,200.0		864.1	705.0
日活		/	1,472.9	2,191.4	/	1,222.2	1,054.4
			1,492.5	1,344.5		711.1	658.9

(注1) 基本的に各年とも上期は1月～6月、下期は7月～12月のデータであるが、大映・新東宝・日活(及び  
(注2) 松竹、新東宝の1955年上期・56年下期及び日活の54年下期・55年上期の配給収入は、出典に記載されて  
(注3) 東宝のデータは、砧撮影所作品で東京映画、宝塚映画は含まず、また1954年上期のデータには『七人の  
(注4) 東映の製作費のデータは、1953年下期～54年上期を除き撮影所別に計上されているが、配収と回収率の  
そこから配給収入を逆算することができない

(出所) 『映画年鑑』1955年版 109～123頁, 『同』1956年版 230～241頁, 『同』1957年版 210～220頁に

## (2) 大映の製作効率

### 製作時間の要因別推移

大映は、1953年、酒井箴京都撮影所長が「他のあらゆる産業が企業の合理化ということを実際に考えている時代で映画界も当然最も合理的な製作道程を自らあみ出してゆかなきゃならない。」との観点から、「撮影効率に関しての一つの基準を示す」として「一日のOK尺数が [=を], 9乃至8時間の実働時間内に於て500尺という線を出し」「これを所内の芸術家、技術家にはかったら誰もその程度は当然だと賛成してくれた」(酒井箴「設備・制度・才能 製作工場の合理化を中心に」『合同通信 映画特信版』1953年1月1日 11頁) こともあり、これを目標とすることとなった。もともと酒井所長は「予算厳守主義をとっており万事が青写真<sup>ママ</sup>どりにゆかぬと機嫌のわるい人」だが、「近代企業の経営者としてのセンスは充分である。」(「大映一家の人たち」『同』1955年7月14日 3頁) と評され、大映にあって経営合理化を推進する中心であった<sup>9)</sup>。では、その京都撮影所において製作効率の実態はどうであったのか。

9) もっとも、この酒井とは対照的に常務の松山英夫は、優れた作品ならば予算を多少オーバーしてもかまわないという考え方で、そのためもあって次の記者座談会での発言にあるように両者の関係は

(フィーチャー本当たり平均)

(単位：万円，%)

製作費 (計) A			配給収入 B			回収率 B / A		
1953年下期	54年下期	55年下期	1953年下期	54年下期	55年下期	1953年下期	54年下期	55年下期
1954年上期	55年上期	56年上期	1954年上期	55年上期	56年上期	1954年上期	55年上期	56年上期
2,607.6	2,904.9	3,325.6	8,161.8	7,984.2	6,501.5	313.0	274.9	195.5
	2,991.5	2,462.9		8,295.6	6,132.6		277.3	249.0
2,449.7	2,454.8	3,269.8	5,210.5	7,266.1	8,090.5	212.7	296.0	247.4
	2,779.3	2,641.0		8,319.8	6,233.8		299.3	236.0
2,753.5	3,493.6	3,565.7	5,038.9	5,036.2	5,919.0	183.0	144.2	166.0
	3,059.7	2,642.3		5,795.4	6,267.0		189.4	237.2
1,978.8	東京 2,183.0	東京 2,260.0	5,273.5	5,905.6	/	266.5	278.8	239.3
	京都 2,054.0	京都 2,535.0						238.4
2,592.3	2,803.2	2,890.0	5,184.6	4,626.5	3,210.8	200.0	165.0	111.1
	2,428.0	1,905.0		3,578.4	2,480.3		147.4	130.2
/	2,695.1	3,245.8	/	3,484.8	4,727.7	/	129.3	145.7
	2,203.6	2,003.4		3,981.9	3,324.1		180.7	165.9

東宝の55年・56年)は2月～7月、8月～翌1月である。また53年下期～54年上期については、通年のデータである  
 いないために製作費と回収率から算出した  
 待。(直接費1億1,300万円)は含まれていない  
 データは1955年上期までは両撮影所の平均である。但し、55年下期と56年上期の回収率は撮影所別データではないため、  
 より作成

表13-1は、大映京都撮影所の映画製作に要した時間を要因別に時系列であらわしたものである。これによれば、1953年度のフィーチャー(中編を含む)1本当たりの平均「撮影時間」(「計」として表示されている)は、347時間であり、そのうちロケ現場への往復時間やロケ・セット入り後の準備・飾り替え・模様替え、ライティング調整など撮影前の「準備」に要する「準備時間」が92時間で全体の26%、俳優の他作品への出演掛け持ちによるロスと天候や停電によるロスなどの「事故時間」が42時間で12%、それを除いて実際の撮影に充てられた「実働時間」が213時間62%であり、4割近くが「準備」と「事故」に費消されていることがわかる。したがって1本の平均「撮影日数」も34日と比較的長い。が、その4年後の1956年度になると

必ずしもよくないが、それが撮影現場に混乱を招いていた可能性は否定できない。「松山と酒井の絶対に合わないのは、根本の方針において、松山は製作費がオーバーしても、よく当たればいいというたちだから、ここは或る役者を使ってオーバーしてもいいという。酒井は製作予算はびしゃっとやる。予算をオーバーするからもっと安い役者だと、ものごとをきちんとする。松山は社長に話を  
 するからやれ。そういうことで松山と酒井の間がまずなくなった。」(「匿名座談会 6 社長人物評判記」におけるAの発言『映画時報』1955年2月号 22頁)。

平均「撮影時間」が260時間と4年前に比べて4分の1も少なくなっている。これは、この間中編作品の製作が増えたことにより1本当りの撮影時間自体が少なくなったことも無視できない要因であるが、これに加えて「事故時間」が半減し「準備時間」も2割ほど少なくなるとともに、「実働時間」も165時間と2割以上減少した結果、「撮影日数」が25日に短縮されて製作効率が大きく上昇したことによる。特に留意すべきは、製作本数がこの4年間で27本から42本と1.6倍に増加しているところから明らかなように、新作2本立配給のために作品本数を増やす必要があり、スタッフ等既存の製作陣容をもってこれに対応するためには1本当たりの撮影時間を大幅に短縮しなければならず、そのために製作効率の上昇を直接阻害している「事故」率の減少に積極的に取り組んだことが、この結果に反映しているということである。表13 5の「事故時間」の内訳によれば、天候や停電などの「不可避」的事故時間は、この4年間で4割の減少をみせて効率の上昇に大きく寄与しているが、表13 6の「人為的事故時間」が示す「美術」や「進行」上の事故、そして「その他」の事故も絶対数としては減少している。もっとも、「俳優掛持」による事故が減少していないだけでなく逆に増えていることは、この点に効率向上の鍵があることを示唆しているが、しかしもともと有力なスターの数が少なくフリーや他社のスターを起用せざるを得ない大映にあっては、製作本数の増大がスターの出演本数の増加＝「掛持」を一層加速させているだけに、これは容易には解消しがたい問題であることも否定できない。

次に、表13 2以下の表によってカラー、モノクロ、中編映画各々の製作効率の特徴について簡単に触れておこう。大映京都撮影所では、1953年に多大のコストと時間をかけて「地獄門」を最初のカラー作品として製作して以降、56年に6本のカラー映画を作っているが、その間若干の増減があるものの「撮影日数」は減少傾向をみせてカラー映画製作について一定の習熟が認められる。が、それでも黒白作品に比べれば効率上昇になお限界があることは、「実働時間」が製作時間全体の5割以下で56年にやっと6割になるなど「事故」や「準備」に取られる時間が多く、また「計」が示す「撮影時間」も黒白映画のほとんど2倍を上回っていることが自ずから示している。このカラー映画に比べれば黒白映画の製作効率ははるかに高いことは、その長い歴史からして当然といってよいが、それでもこの4年間に「撮影時間」「撮影日数」いずれも大きく減少していることは、やはり注目に値しよう。また中編映画になると、もともとそれほどコストをかけることは許されないこともあって、「撮影時間」は4年間で半分に減っているが、そこには1953年から55年までは年間1～2本しか製作していなかった中編作品を、56年には一挙に16本も作ることによって発揮された量産効果の側面があることは、看過してはならない。

以下では、きわめて限定された資料に拠ってではあるが、1953年時点の映画製作作業の実際の過程において効率性がどのように意識されていたかを、二人の著名監督の事例に即してみよう。



表13 1 撮影時間の推移（1本当り平均）

（単位：時間，%，日，本）

年度	項目	事故	比率	準備	比率	実働	比率	計	比率	撮影日数	製作本数
1953		42	12.0	92	26.0	213	62.0	347	100.0	34	27
1954		40	12.0	88	26.0	205	62.0	333	100.0	33	29
1955		31	10.0	92	29.0	178	61.0	301	100.0	30	29
1956		22	8.0	73	27.0	165	65.0	260	100.0	25	42

（注）大映京都撮影所の数値——以下同じ

（出所）『合同通信 映画特信版』1957年4月28日号 1頁——以下同じ

表13 2 カラー撮影時間の推移（1本当り平均）

（単位：時間，%，日，本）

年度	項目	事故	比率	準備	比率	実働	比率	計	比率	撮影日数	製作本数
1953		171	22.0	224	29.0	385	49.0	780	100.0	55	1
1954		73	12.0	188	33.0	317	55.0	578	100.0	47	1
1955		105	13.0	365	43.0	371	44.0	841	100.0	59	2
1956		46	9.0	170	30.0	342	61.0	558	100.0	47	6

表13 3 黒白撮影時間の推移（1本当り平均）

（単位：時間，%，日，本）

年度	項目	事故	比率	準備	比率	実働	比率	計	比率	撮影日数	製作本数
1953		37	11.0	89	27.0	209	62.0	335	100.0	33	25
1954		41	12.0	90	26.0	213	62.0	344	100.0	34	25
1955		26	9.0	75	28.0	170	62.0	271	100.0	29	25
1956		24	9.0	79	28.0	178	63.0	281	100.0	27	20

表13 4 中編撮影時間の推移（1本当り平均）

（単位：時間，%，日，本）

年度	項目	事故	比率	準備	比率	実働	比率	計	比率	撮影日数	製作本数
1953		44	19.0	40	18.0	146	63.0	230	100.0	22	1
1954		25	15.0	44	27.0	97	58.0	166	100.0	16	3
1955		17	12.0	34	24.0	89	64.0	140	100.0	13	2
1956		10	8.0	29	24.0	83	68.0	122	100.0	15	16

表13 5 事故時間の推移（1本当り平均）

（単位：時間，%，本）

年度	項目	不可避	比率	人為	比率	機械設備	比率	計	比率	製作本数
1953		23	55.0	18	43.0	1	2.0	42	100.0	27
1954		23	58.0	17	42.0	0	0.0	40	100.0	29
1955		16	52.0	14	45.0	1	3.0	31	100.0	29
1956		9	41.0	13	59.0	0	0.0	22	100.0	42

表13 6 人為的事故時間の推移（1本当り平均）

（単位：時間，%）

年度	項目	俳優掛持	比率	美術	比率	進行	比率	その他	比率	計	比率
1953		7	39.0	2	11.0	3	17.0	6	33.0	18	100.0
1954		8	47.0	2	12.0	2	12.0	5	29.0	17	100.0
1955		9	64.0	1	7.0	1	7.0	3	22.0	14	100.0
1956		9	69.0	1	8.0	1	8.0	2	15.0	13	100.0

### 具体的事例

#### A 溝口健二「雨月物語」と「祇園囃子」の事例

##### a 「雨月物語」

まずは執拗に自己の演出 表現にこだわるというイメージの強い溝口健二の「雨月物語」(1953年)を取り上げよう。1950年、溝口健二は「西鶴一代女」の映画化をめぐる会社と対立し、およそ10年間在籍した松竹を離れてフリーとなる。その間、新東宝でヴェネツィア映画祭の国際賞を獲得する「西鶴一代女」(1952年)などを撮った後、1952年に盟友永田雅一(と川口松太郎)の率いる大映と専属契約を結び、そこに腰を据える。溝口が大映専属監督として最初に製作した「雨月物語」(1953年)は、1954年に再びヴェネツィア映画祭において銀獅子賞を獲得することになるが、その製作作業は企画担当の辻久一によれば、およそ次のようなものであった。まず脚本は、1952年11月中旬から依田義賢が第1稿とそれを改訂した第2稿を書き、その間、11月下旬に川口松太郎、溝口、依田の3人が作品の舞台となる琵琶湖周辺の調査を実施して、川口が依田の脚本とは別に小説形式でストーリーを執筆した。これを踏まえて、依田と川口の共同執筆による第3稿が出来上がり、これを基に封切り公開日を翌53年の3月第3週ないし第4週と決定して具体的に製作の準備に入ることとなったが、この第3稿によって本社企画審議会での決済を求めたところ、「まだ不満な点が多々あり、川口氏の小説を基本の線とすることに定めて、第4稿は川口氏一人の手で執筆」(辻久一「映画制作費の内訳 『雨月物語』の場合」『キネマ旬報』1953年5月下旬号 78頁)することとなった。その間、溝口の演出プランがほぼ固まり、美術(伊藤熹朔)、カメラ(宮川一夫)との打ち合わせによってそれらの設計が具体化していく。川口による第4稿は、1953年の1月に脱稿され、本読みによる社長決裁を経て印刷に付されたが、撮影開始に向けて準備が本格化していくなかで、溝口からさらに注文が出され、今度は依田の手によって改めて「全体のディティールにわたって、訂正が加えられた。」「この訂正には、会社が指示した予算を考慮した上のこともあるが、」同時に、溝口氏が単にスケールの大きさを求めて製作の混乱を来すような事態をさげようという心構えがはっきり見られた。」(同 79)という<sup>10)</sup>。しかも撮影に入ってから「脚本改訂の

10) 以上の脚本改訂の経緯は、依田義賢の述懐によればやや異なっている。すなわち3人で琵琶湖を「一巡してまわっただけで俊敏な川口さんは色気のある、味わい深いウエットな感じの小説を書いたが、しかし溝口は企画部員などにこの川口のストーリーについて「僕は君、こういう甘いものはやりませんよ。」(依田義賢 1996 226頁)と述べ、これを受けて川口が依田とともにさらに改訂したものを、本社で社長立会いのもと川口自ら本読みをする。が、「永田社長は本をきいて、『依田は頭がおかしいんじゃないか』と嘆き、永田が「川口さんを悪くもいえないから、わたし[依田]の名をあげたのかも知れ」ないが、「ともかく、とんでもないシナリオだということで、また、やりなおすことになり」、「翌年、新春にシナリオができ上が」(同 228頁)ったというのである。ここでは、永田の発言がシナリオの改訂に無視しえない役割を果たした点になっており、この点は留意しておくべきであろう。

注文が溝口氏から出て来るので、[辻も] セット毎に依田氏と共に現場で台詞や動きを直（同）す作業を行った。

以上のような度重なる脚本改訂の間、予算編成作業が進み、クランク・インするまでに費目別の予算が確定する。「雨月物語」の予算の目標は「直接費2,500万円程度」とされ、その構成比は「原作脚本費」が3.7%、「脚本準備費」と「撮影所宣伝費」が3.1%、「スタッフ人件費（監督、カメラマン、主要俳優その他契約の技術者をすべて含む）と交渉費、及びその滞在費」41.4%、さらに「音楽費」4.1%であり、これらを合わせると52.3%と直接費の予算総額の半分を超える。これらの項目のうち「撮影の進行情況によって、増減が出て来る」のは「スタッフの滞在費だけ」であり、「それ以外はうごかない」（同）。以上の費目別の予算額は、撮影に入る前にあらかじめ確定するから、クランク・イン以降、製作現場が実際に受けとる金額は、その残りの47.7%である。しかもそのなかで、録音費、照明費など個々の作品に平均に割り当てる、いわゆる「撮影所レンタル」に相当する金額が「天引き的に」差し引かれることになるが、その割合はこの作品の場合10.2%に当たる。したがって残る37.5%が、「製作の実情に従って裁量し得る金額」（同）ということになる。

その費目は、具体的には「ロケーション費、装置費（大道具）、装飾費（小道具）、衣裳費、美装費（かつら及びメイクアップ）、時間外給与、フィルム費、エキストラ費そして特殊技術、動物、タイトル等の雑費」である。「雨月物語」の場合、これらの項目の中で、「装置」、「装飾」、「衣裳」、「美装」の4項目の費用が全体の13.6%を、「フィルム費」が7.8%を占め、「ロケーション費」が6.5%にとどまっている。ここから明らかなように、「セット、衣裳そして撮影に、力が入れた」（同）ことがわかるが、これらの数値は「脚本の指定いかんによって大きく動く数字」であって、第一次の予算編成が終わった段階で「二百数十万円の超過」が出てしまったために、「溝口監督を中心に、作品価値を絶対に傷つけぬ範囲において、依田氏の手によって、[脚本の] 数場面の削除を行い」得たものであった<sup>11)</sup>。辻によれば、「こういう場合、溝口氏と依田氏とのような長年緊密な間柄にある監督と作家の仕事だと非常にうまくゆき、困難の解決が早い」（同）。なお、「エキストラ費」と「雑費」は各々1.2%、時間外給与は7.1%であった。

11) 大映京都撮影所の製作予算課長鈴木成によれば、予算をオーバーしそうな場合の対処方法として、シナリオの一部削除のほかに、例えば次のような方法があるという。「ロケの日数がのびてどうやら予算がオーバーしそうだとなると、早速セットを喰おうということになる。現場へ行ってこのセットを一問詰めるというが、デザインが狂って仕事がしにくいとか、カメラのひきがなくなるといった当然の反対が出てくる。それを大道具や監督と話しあって、画面効果を傷つけない範囲で処理してゆく。芝居小屋ならエキストラの人数をへらそうという。二階にもひとがいります。よーし、二階にはミスをつれといった按配です。」と。すなわち彼によれば、「製作予算課」の「仕事」は、一度しぼった「雑巾をしぼり直すしごとなのだ」（鈴木成「製作予算の窓口から 撮影所工場化の地均らし」『合同通信 映画特信版』1954年1月1日 10頁）ということになる。

以上にみてきた直接費の項目構成において特徴的なことは、スタッフの「人件費」とそれに伴う「滞在費」が全体の41.4%を占めていることであり、それはこの作品が大物スターを起用したために出演料が高くなったことによる。すなわち「単純明確なストーリーで、ドラマを構成する人物の数が少なく、脇役級に多額の出費を見ない場合、田中 [絹代]、水戸 [光子]、京 [マチ子]、森 [雅之]、小沢 [栄]、という『大物スター』を集中的に登場させて質の上にも、興行の面でも、安全をはかり、成功をねらう」(同) ことにしたからである。またセット(「装置」, 「装飾」)と「衣裳」「美装」の項目が13.6%を占めているのは、幻想的なシーンの多い「この作品の特質を發揮させる上で、もっとも重要な役割を果たし」たものであり、「伊藤氏の優秀な手腕」による「若狭の屋敷のセットの妖異な美観がそれを物語ってあまりがある」とされた。このようにスタッフの人件費とセットおよび衣裳等が全体の6割近くを占めたが、そのために製作現場が「極めてかぎられた [予算の] 範囲の中で、窮屈なやりくりをしなければならぬ」こととなった点は否定できず、それは結局「現場の人々の熱意と技術」によって克服せざるを得なかった。他方、「この作品のスタートにおいて、田中絹代さんと小沢栄氏が、いずれも他社作品に出演中で、撮影開始後、十数日たたなければ、こちらへ入ることが出来ない」ので、通例は、ロケーションから始める仕事を、いわばスペクタキュラーな見せ場である、若狭屋敷から始めるという困難にぶつかると、今各映画会社の現場に共通のなやみである俳優の仕事のかけもちは、何とかして、なく(同) す必要があるというのが、辻をはじめとする企画・製作担当者に共通の認識であった。

以上、予算の費目構成の面から「雨月物語」の製作過程を見てきた。人件費とセット費と衣裳費で6割を占めるこの予算編成は、辻に言わせると実際に「画面に現れて、観客の目に見える分野の費用」として「この作品の成功の要因」をなすものであり、「非常に合理的に運営された予算だ」(同 79頁) ということであるが、むしろ注目すべきは次の二点である。第1は、第一次の予算編成が確定した段階で、「二百数十万円」すなわち直接費総額のほぼ1割に相当する金額の予算超過が明らかとなり、脚本の数場面をカットせざるを得なくなった際、このカットについて溝口が反対をしなかったということである。当初予算内に製作費用を収めようとする溝口の意志を読み取ることができよう。第2は、人件費とセット・衣裳費に6割を充当したためにそれ以外の費用がタイトになり、撮影現場での「窮屈なやりくり」を「現場の人々の熱意と技術」をもって処理せざるを得なかったが、このことは、まさにこの現場スタッフの「熱意と技術」の高さが、溝口作品を含む大映作品を支えていた基本条件であったということである。実際にも、それは日活多摩川時代以来、現場の「裏方は、芸術のためには、骨身を惜しまず尽した。そのこり性の性格が、いつの時代にも害われずに、現在まで続いているという。撮影所にとっての、それは宝物的な存在である。どんな仕事でも、いい加減には放らない。しかも、経営は [松竹] 大船などの3分の1ですむ。永田社長が大切にするわけである。」(白石五郎「新人の出る機会を 大映東京撮影所」『映画評論』1953年8月号 34頁 傍点は原著者)

と評されるほどのものであった。その上で看過できないことは、この作品についての溝口自身の評価である。

「これも前からやりたかったものだけれど、実はあの出来上りは不満なんだ。僕の考えでは『雨月』はもっとカラ<sup>マ</sup>いものなんだよ。小沢栄の男ね、あれもラストであんな改心したりしないで、もっとどんどん出世をつづけて行くように最初書いたのだよ。それを会社が変な商業主義から甘くしろというのだね。どうも大会社というのは、商売人がいるとやりにくいね。向う（ヨーロッパ）へ行っても、『雨月』より『西鶴』の方が人間がよく描けている、と言われたよ。『雨月』は筋をこしらえすぎてる、というんだ。グラン・プリの資格なしだと言われてきたんだよ。」（「溝口健二・自作を語る」『キネマ旬報』1954年上旬新年特別号 54頁）

溝口は、この作品の結末——小沢栄扮する藤兵衛の「改心」という「甘」い「ラスト」は、当初は「出世」志向の「もっとカラ<sup>マ</sup>いもの」として描いたのであるが、会社の要請——「商業主義」によって変更せざるを得なくなり、自らは「不満」であるとして、「商売人」永田への批判を口にしている。溝口健二にして、予算や撮影日数ばかりではなく、作品内容にまで会社の要請に応ぜざるを得なかったところに芸術と経済との深い相剋が認められよう。

#### b 「祇園囃子」

溝口は「雨月物語」に続いて同じ年に「祇園囃子」を撮るが、これについては『合同通信 映画特信版』が、その製作作業をトレースしている。「雨月」を撮り上げた後、溝口は直ちに次の作品に取りかかろうとして、1953年3月末からほぼひと月をかけて「阿国歌舞伎」をはじめ「賢女魔女」などの企画を、依田義賢・辻久一とともに「コネ上げたが、形にならず」（“ヴェニス制限”の効果？ 溝口の『祇園囃子』の場合）『合同通信 映画特信版』1953年9月17日号 4頁）、それに代わって次に「小説新潮」所載の「二人妻」が取り上げられたものの、「これも5月20日ごろまでかかったが、会社と溝口の全面的な妥協が出来ず、お流れ」（同）となる。そこで永田社長から「『祇園の話』を撮ったら？」と言われ、溝口も「古い世代の中に新しい世代を代表して生きるアプレ女性の動態にヒカ<sup>マ</sup>れOK となった。」（同）。早速、川口松太郎の原作をもとに、依田義賢が5月23日から脚本の執筆に取りかかり、溝口との話し合いを経て6月21日に決定稿ができ上がる。これを待って溝口は6月27日にクランク・インし、早くも7月29日にはクランク・アップする。したがってこの作品は、脚本の完成からクランク・インまで1週間足らず、撮影開始から終了までがほぼひと月と「実働撮影日数は31日間（199時間40分）」であったから、「溝口作品としては所定のスケジュール内で製作された画期的作品」（同）とされた。もっとも、そこには溝口が「8月にヴェニス映画祭 [の授賞式] に出席する



ため是が非でも7月一<sup>パイ</sup>に仕上げなければならないという時間的な制約」(同)が作用していたことは否定できない。

それにしても「従来溝口監督の製作態度は慎重に過ぎ非常に他作品のスケジュール以上に時間を喰うように喧伝されているが、これは一種の伝説的なもので、最近では準備さえ整っていれば文句もいわずスムーズに運び、むしろ他の監督より合理的に場面処理を行っている」とされる。実際、「祇園囃子」の場合、ひと月で撮り上げねばならなかったために、溝口は「着手前に慎重に」「如何に合理的に製作するか」を検討し、ロケーションでの撮影を「切りつめ」「“祇園”という小さな世界に背景を限定」することによって、結果的にロケ9日、セット22日とロケ撮影を極力抑えている。そのロケも大阪の場面を京都西陣で済ませるというように合理化が図られていることは留意しておいてよい。唯一時間を要したのは、この作品の舞台が「古い伝統の街祇園」であるから、そこに生きる人びとに特有の「古めかしい世界の体臭が必要」だったが、主役の小暮実千代と若尾文子は「東京の人」であるため、「この体臭を二人に移すために長時間のリハーサルを必要とした」(同)ことである。なお、時間外労働時間が99時間30分と比較的多いのは、7月中の仕上げという制約のために3日間の休日出勤を含む超過勤務が避けられなかったからである。

この作品の総カット数は332、うちOKカット195、NGカット137、一日平均カット数が11であり、一日のカット数が少ないが、それは溝口の「一カットに対する演出が慎重」で「一つの場面に費す時間」が「多くなる」(同5頁)からであり、それはまた「一シーン一カット」といわれる溝口の、よく知られている演出の特徴をあらわすものであった。これについて、「お遊さま」(1951年)以降、「楊貴妃」(1955年)を除く大映のすべての溝口作品のカメラを担当した宮川一夫は、「[俳優の]芝居が持続する間はカットを割ることを嫌っておられた、特に演技者の感情のとぎれることを嫌ってのことが大きな理由のように思われます。」(宮川一夫1985 7頁)と述べているが、それは後に触れる役者(をはじめスタッフ全員)を追いついでいく溝口の独特な演出技法の時間的な表現というべきであろう。他方、この作品のフィルム使用量は、ネガ予定19,550尺、仕上がり予定8,500尺に対して、実績は各々17,950尺、7,840尺と当初予定の尺数を充分下回っている。しかし製作費については、セットが祇園や木屋町などの料亭やお茶屋で高額になっただけでなく、小道具も煙草盆、ちゃぶ台など凝り性の溝口が高津商会に出向いて自ら選んだり、また芸者が主役であるからその着物や舞子の帯などの衣装代も相応に高く、さらに三味線をはじめとした和楽を利用したこともあって音楽費も高かったために、総額で1,600万円と通常のフィチュアより高くなった(前掲「“ヴェニス制限”の効果? 溝口の『祇園囃子』の場合」5頁)。それは、装置から小道具に至るまで「完全な態勢を整えることによって、その雰囲気醸成され、はじめて本当の演技が生まれる」という溝口の「持論」(同)によるものであった。

以上、限られたデータに依拠しながらではあるが、「祇園囃子」の製作コストについてみて

きた。そこから明らかとなったことは、製作費の総額自体は幾分高くなったもののロケ撮影を極力抑えてセット撮影を中心とするなど、一定の作業合理化を図って撮影期間をほぼひと月に抑え、また予定尺数を下回る仕上がり尺数によって上映時間の短縮を図るなど、この作品の製作効率化について溝口なりの配慮を読み取ることができるということである。一般的にいえば、会社（具体的には進行主任ないし製作主任）と監督（および製作スタッフ）の間には、予算と封切日の厳守（＝撮影時間の限定）をめぐって対立が潜在しているが、これに加えて仕上がり尺数を当初予定内に収めることも重要な争点となりうる。撮影現場で財布を握っている進行主任は、会社を代表して予算、撮影日数、仕上がり尺数を逐次チェックし、当初予定を上回らないように厳しく抑制するのが、仕事である。予算と撮影日数に加えて仕上がり尺数が問題となるのは、監督にとってはそれが作品の出来具合——質を左右する編集作業を直接規定するからであり、会社側にとってはその増減＝長短が作品の上映時間の長短に直結し、上映時間の長短が興行館での上映回数——客の回転数を直接規定することによって、興行収入——配給収入を左右するからにほかならない。黒澤明の「七人の侍」に象徴されるように、撮影済みフィルムの編集段階において監督と会社が対立することが少なくないのは、以上のような文脈においてなのであり、溝口がこの作品の仕上がり尺数を当初予定内に収めたことは、この意味において充分評価されるべきであろう。

ところで映画製作作業の進捗は、すでに幾分触れたが、当然にも監督の演出スタイル・演出技法と密接に関係している。とりわけ溝口の独特な演出技法は、伝説化するほどの伝播力をもってよく知られており、それゆえにまた多義的な解釈を許す余地を大きく残している。ここでは、製作効率という観点から溝口の演出技法について、いくつかの証言によって検討しておこう。まずは溝口の作品に最も多く主演した田中絹代の述べるところを聞いてみよう。

「どの監督さんにも、それぞれのスタイルがありますが、先生の特長は、クレーンや移動がお好きでよく使われること、したがってワンカットが長く、数分間かかるようなことはしばしばです。その上、本番は一発で——という信念をお持ちですので、本番までは慎重に、徐々にみんなの気持を盛り上げていらっしゃるのです。その瞬間——本番の数分間です——に、すべてのスタッフの人たちの最高のものを出させるという、私たちからみれば血の油をしばられるような数分間です。そのときの緊張感は、その場にいあわせないとわからないのですが、すさまじいものです。」（田中絹代「『西鶴一代女』の時の感銘」『キネマ旬報』1956年10月上旬秋の特別号 42～43頁）。

「本番まで」「徐々にみんなの気持を盛り上げて」いき、「本番の数分間」に、「すべてのスタッフの人たちの最高のものを出させる」というのが、溝口の演出の最大の特徴であった。溝口の現場で助監督を務めた宮嶋八蔵は、より立ち入って次のように述べる。

「溝口先生がモンタージュをしないのは、カットが切れてくるとその間に空気が抜けていくようでイヤですね。芝居というのは、喜怒哀楽という四つの感情、たとえばこうやって人間が喋っていて、感情がもつれてきて喧嘩になったり、泣いたりするというのがしっかり出ていると、カメラはロングでフィックスでも充分もちます、ということです。だから人間の感情にカメラが反射しなければならない。

普通、撮影現場では監督がNGを出してリテイクになりますが、溝口先生はめったに自分でNGと言わない。『ヨーイ、スタート』でもスタッフ全員に責任を持たせるので、『ヨーイ』が何回もあります。そして最後に『助監督さん良いですか?』『ヨーイ、ヨーイ、ヨーイ……照明部さん良いですか、録音部さん良いですか、結髪部さん良いですか、衣裳部さん良いですか、撮影部さん良いですか、助監督、良いねッ』と各部にダメ押しをされたあと、『ハイッ、ヨーイ、スタート』となります。それまでに誰かが悪いところに気づくと、そこで助監督がカットと言って直します。これはひとつのスタッフへの盛上げ方です。セットから出て、つまらない話などしていられますがな(笑)。こうして現場で何度も何度もシーンが練り直されていくんですが、よくセットの中で撮影部の宮川さんと照明部の岡本 [健一] さんが大声でやりあっていましたね。ですからお二人とも素晴らしい仕事をされています。」<sup>12)</sup>

「溝口組では人間の心情から追っていくので、芝居とか形から入らない。こういう時にそんな気持ちになれますか、と俳優さんに言われます。こう動きなさいと言わず、『こういう心理のときそういう動き方ができますか』と言われるのです。『人間は顔だけで笑っているんじゃないよ』。

それと大学ノートに、間魔帖と言いましたが、かならずメモを書かれています。撮影が始まると、最初と中程と、終わりの1週間前くらいに [焼き] ゴテがはいります。いまから考えてみるとそれも計算のうちでしょうね。最初で締めて、中だるみを締めて、そして後半

12) 溝口の演出をまじかに見ていた最も若い世代の一人である大映の森田富士郎(当時カメラのセカンド助手)も、次のように述べている。「私の脳裏に焼き付いて離れないのは、『新平家物語』での溝口さんと宮川さんとの、鬼気迫るやり取りです。溝口さんの手法は、俳優にもカメラマンをはじめとするスタッフにも、具体的なことは何ひとつ指示しないんです。そうして溝口組に参加した全員をギリギリに追い込んでから、カメラをシュートするんです。宮川さんにも、決してポジションやサイズの指定はしません。溝口さんがテストを繰り返し、宮川さんがカメラを移動し、クレーンで狙ってフォローするんです。……息詰まるように本番を迎え、俳優がすべてを出し尽くすまで、カメラを廻し続けます。溝口さんは『カット!』と叫ぶと、間髪入れず『宮川君、ここで大写はいらぬのか?』って体中から絞りだすような声を出すんです。それを受けて、宮川さんが大写(アップサイズ)の必要性を判断するといったあんばいです。監督は俳優の演技に全神経を集中させる。一方カメラマンは、他の技術パートと協力しながら、監督の演出意図をカメラで表現しようと、懸命に努力するといった姿勢です。私は、この両者に、監督とカメラマンの理想の関係を見ました。」(石渡均編 1996 173頁)。



にもっと締めておく。小道具にでもミスがあったりすると、そこで撮影がストップになりますが、そうしてスタッフに緊張感をもたせる意識的なやり方ですね。溝口組はリアリズムで非常にお金も時間もかかって贅沢だったという印象がありますが、そんなにスケジュールも延びたことはないんですよ。ちゃんと計算してクランク・アップされていました。」（宮嶋八蔵：助監督が語る、溝口その人と演出法『映画新聞』1985年9月1日、佐相勉・西田宣善編 1997 39～40頁により再引用）。

「モンタージュ」を採用しなかったのは、「芝居」のなかで俳優の「感情」の流れを断ち切ることを嫌ったからであるが、リメイクの際も各部門のスタッフに各々声をかけて「スタッフ全員に責任を持たせ」ながら「スタッフ」を「盛り上げ」、「何度も何度もシーンが練り直されていく」のが溝口特有の演出方法であり、俳優の演技に対しても「芝居とか形から入」るのではなく、「人間の心情から追っていく」ために、「こう動きなさいと言わず」に、「こういう時にそんな気持ちになれますか」、「こういう心理のときそういう動き方ができますか」と、俳優自らに役柄が要請する必然の動きが出て来るまで待つ——追い込むというのである。しかも撮影が始まると、「最初と中程と、終わりの1週間前くらいに[焼き]ゴテがはい」る。「最初で締めて、中だるみを締めて、そして後半にもっと締めておく。小道具にでもミスがあったりすると、そこで撮影がストップになる」が、これもまた「スタッフに緊張感をもたせる意識的なやり方」である。このような宮嶋の証言は、録音の大谷巖の次の述懐と呼応する。

「結局どこで妥協するかというとき、録音技師もそうだし、監督もカメラマンもそうだろうけど、仕事の出来不出来というのは低いところで妥協するか、高いところで妥協するかで決まると思います。溝口さんはうんと高いところでしか妥協しなかった。妥協しないことには仕事は進行しないわけだから、どこかで妥協するけれども、その妥協点をどこで見出すかということが、仕事の一番大事なところだとぼくは思います。

溝口さんには、ぼくが五しか力がないところを十の力を引っ張り出していただきました。自分の思う通りのことをやりなさい。それでお金を貰っているんだから、それだけのことをやって下さい、と誰にも要求していらっしやいました。俳優さんにもその人の今までの持ち味と全然違う良さを引っ張り出す才能のある人でした。」（大谷巖：録音技師が語る『音』の誕生秘話『映画新聞』1985年9月1日、前掲佐相勉・西田宣善編 45頁により再引用）。

「妥協しないことには仕事は進行しない」以上、「どこかで妥協」しなければならないが、そして「仕事の出来不出来」は、まさにこの「妥協」のレベルで決まるのであるが、「溝口さんはうんと高いところでしか妥協しなかった。」「溝口さんには、ぼくが五しか力がないところを十の力を引っ張り出していただきました。」と語る大谷の言葉には、映画作家としての溝口健

二の作品創造にかける峻烈な求道者の姿勢とでもいうべきものが滲んでいる。

以上の溝口による独特な演出のスタイルを、木下千花はその秀逸な溝口論において「スタッフとキャストに<sup>エキサイトメント</sup>興奮を生み出し、それを自らが増幅して投げ返し、彼/彼女らの<sup>エキサイトメント</sup>興奮と緊張感のボルテージを限界まで高めてそれをフィルムに写し取るための制御された『方法』であり、輝くような成功体験と苦い失敗の蓄積によって練りあげられたこの演<sup>ミザンセヌ</sup>出技法は、スタニフラスキー・システムと同じ意味で、『溝口システム』と呼ぶのが相応しく、「スタッフとキャストの<sup>エキサイトメント</sup>『興奮』を呼びさまし、紛うかたなく溝口のものである緊迫感のある映画<sup>ディスクール</sup>的言説を降臨させるための技法に他ならない。」とし、「そのために多大の時間と労力と製作費が<sup>ミザンセヌ</sup>つぎ込まれたが、決して製作プロセスが破綻することはなく(溝口は『呪われた作家』ではない)、ある意味で極めて合理的な制御された蕩尽であった。」(木下千花 2016 486~487頁)と述べている。この指摘は、溝口健二の創出した演出技法の本質とそれが作品創造にいかなる意味を持ったかについて、核心を衝く解説として重要である。そして溝口による製作プロセスが「極めて合理的な制御され」たものであったというこの木下の指摘は、先の宮嶋による「溝口組はリアリズムで非常にお金も時間もかかって贅沢だったという印象」があるけれど、「そんなにスケジュールも延びたことはなく、「ちゃんと計算してクランク・アップされて」いた、という述懐、さらに依田義賢の「溝口流の映画の作り方」は「ある意味で唯物弁証法的」であり、そこには「非常に合理的なメソッドがあった」(依田義賢「練達の人」前掲『キネマ旬報』1956年10月上旬秋の特別号 41頁)という言明と共鳴し、それに担保されていることを看過してはならない。溝口健二が、映画会社というまぎれもない資本主義的組織体のなかで、作家として多くの不満を抱きながら<sup>13)</sup>も、その組織の要請と自らの求道者の芸術志向との格闘

13) 溝口は「祇園囃子」についても、「これも会社のいうことをきいた間に合わせの仕事でね。『雨月』と同じようにやはり筋を変えられちゃったんだ。若尾のおしゃくはもっと図太く、姉分の男まで奪ってのし上って行く女だったんだよ、はじめの考えは。それをチャンバラ映画と同じやり方で押さえつけようたって、そりゃちがうと僕は言いたいんだ。今となれば、僕らの言う通りにやらせたって、そうそう間違ッたヘマはやりやしません。現場を尊重しないでデスクプランで欲ばるといふ風でしょう、会社は。いけないことですな。」(前掲「溝口健二・自作を語る」 54頁)と述べ、会社を批判している。だが、会社による介入は作品内容だけではなく、「楊貴妃」(1955年)での降板をめぐる入江たか子の次の証言は、溝口と会社との間に俳優の配役についても対立があったことを示している。

入江：「楊貴妃」ね、カメラ・テストの時は、みんな「OK」だったんです。終わって、部屋に戻ったら、俳優課の方が楊貴妃の姉さん役じゃなくて、郡主の娘の役の方だと言うの。

—突然ですか。

入江：はい、突然。おかしいな、どうなったのかなと思って、それで、溝口さんの部屋に行ったの。そしたら溝口さんは「あんた、姉さんの役よ」。役を代えたのは溝口さんではなかったんですね。

—では、他の人だったんですね。

入江：ちょうど溝口さんが大映の重役になるとかならないとか……。

—そういう、むずかしい時期だったんですね。

のなかから独自の世界——固有の宇宙を創造したことは、疑いを容れない。

## B 成瀬巳喜男「あにいもうと」の事例

次に、東宝の成瀬巳喜男が大映で撮った「あにいもうと」の事例を、同じく『合同通信 映画特信版』に拠ってみてみよう。1953年に東宝と専属契約を結んだ成瀬巳喜男は、映画芸術協会時代の契約に基づいて1952年大映の東京撮影所で林芙美子原作の「稲妻」を撮ったが、その1年後の1953年の夏、再び大映に招かれて自らの企画提案によって、戦前PCLで木村莊十二が監督した「あにいもうと」（室生犀星原作）をリメイクすることとなった。この年の7月は「梅雨の再来を思わせるように[雨が]降り続き、8月に入っても晴天6日、雨12日の悪天候」で、製作各社は「連日の雨にたたれスケジュールは予定通り行かず、特にロケ隊は当然の天気予報に恨みごとを言っている有様で、完成が遅れ、番狂わせとなり、決定の封切番組の変更を余儀なくさせられている。」（「悪天候を克服 成瀬の『あに、いもうと』の場合」前掲『合同通信 映画特信版』1953年9月17日 5頁）というきわめて悪い天候条件であった。もともと成瀬は「与えられた枠内ですべてを綿密に計算した上で仕事を初め、終わった後どれだけの誤差があったかとまたこまかい計算をして研究している努力家<sup>ママ</sup>で通っている」（同）が、この時はさすがに「雨にたたられてロケが出来ず、7月4週封切から予定を変更して8月2週に遅れ」（同）てしまう。とはいえ、その製作作業は、きわめて効率的で無駄のないものであった。すなわちクランク・インが6月15日、クランク・アップが8月2日で「実働撮影日数は35日間、時間にして198時間30分、このうち時間外撮影43時間」で、「総カット数」は「992カット」、そのうち「OKカット」が「629カット」、「NGカット」が「363カット」（同）と有効カット率は63%で、しかも「NGカット分は予告編に使用して少しの無駄もなかった。」（同）とされる。ちなみに1日の平均カット数は「19カット」であるが、「稲田登戸のロケでは1日に16シーン45カット撮って、これがまた無駄なカットが一つもなかったと言うので、所内を驚かせた」

---

入江：撮影していてもおかしかったですね。溝口さんは姉さんの役だと言ってたけど、メイクの人が、別の役だというので、別の方のメイクをしてもらってセットへ入ったんです。それで、撮影がはじまって、トントントンと階段上がるところで、私が衣裳の裾を踏んじやったの。つまりいたわけ。それが「OK」。あのうるさい溝口さんが撮り直さないなんておかしいなあと思ったのね。

——なるほど。溝口さんの知らないうちに入江さんの役が変えられたんで、無言の抵抗をなさったんですね。

入江：そう。溝口さんが代えたわけじゃないの。会社側がね……。

——代えちゃった。それを溝口さんはどうしても納得できなかったわけですね。

入江：それほど強い方じゃないし……。大映は、あの当時、強かったですからね。それで、私、そういう大映の圧迫を感じて、溝口さんの立場もあるし、自分から「やめさせてもらいます」と俳優部の部長に言って。でも「一度、溝口さんにお会いしたいわ」「溝口さんは会いたくないと言っている」。それっきり、溝口さんとはお別れでした……。 (水野晴郎 1986 209～210頁)

(同) という。

また実働撮影日数35日のうちロケが11日、セットが24日とセット撮影がロケ撮影の2倍をやや超えるが、そのセット撮影にしても通常12杯から15杯を要するところを、成瀬はそのほぼ半分の「7杯」(同)で済ませ、録音も音楽に2日かかるのが普通であるのを1日半で、擬音も1日で終わらせている。さらに使用したネガフィルムの量は、大映が認めているフィーチャ作品2万5,000尺に対して、成瀬は2万尺の予定で撮影を始め最終的には「19,550尺」に抑え、仕上がり尺数を「7,990尺」(同)とするなど通常作品のネガ使用予定量をおよそ5,000尺節約したことになる。したがって製作費も「約1,500万円」(同)と予算内に充分収まることとなり、悪天候という条件にもかかわらず、きわめて効率的に撮影が仕上がったことは、注目に値する。永田社長が「監督として誠に申し分のない仕事ぶりである。ほかの監督は大いに学ぶべきである。ほんとうに成瀬がうちの監督だったらと思う。」と「その仕事ぶりに感激して個人で記念品を贈っ」(同) たというのも、ゆえなしとしない。

このように、大映という他社でカメラも美術も東宝の成瀬組のスタッフとは異なり大映の技術者を使いながら、成瀬が既定の予算枠内で充分効率的に仕事をこなすことができたのは、なぜなのか。成瀬の仕事の仕方が早く効率的で、撮影を予算内に収めることは業界でもよく知られていたが、自らもこの点について次のように認めている。

筈見 [恒夫] 「貴方は撮影は早い方だね。『浮雲』が一番長い。何日くらい？」

成瀬 「そう、あれが一番長く、大体四十五日……ふつうは三十二、三日。

筈見 「『晩菊』は？」

成瀬 「三十二、三日。そういう点はきちんとしているのでほめられているのです。『山の音』は三十五、六日。ただし夜間はあまりやりません。ふつうの定時の時間が多いでしょう。『浮雲』は大概五時前に終わっているのです。それで俳優も大変喜こんでいるわけですね。私が今日まで寿命があったのは、そういうところかもしれない。(哄笑)」（「成瀬巳喜男・筈見恒夫対談 (文責淀川)」『映画の友』1955年5月号 61頁)。

成瀬自身「定時の時間が多く、しかも撮影期間も短いと自認しているが、実際にも、多くの成瀬作品をプロデュースした藤本真澄は、成瀬の製作スタイルについて次のように述べている。

「成瀬は性格が几帳面で、撮影前に自分が承認したスケジュールは余程のアクシデントがない限りオーヴァーすることはなかった。製作者にとっては、まことにありがたい、手のかからぬ監督であった。時間外とか夜間撮影も、やむを得ざる場合以外、ほとんどやらなかった。成瀬組につくと時間外や夜間撮影がないのはいいが、手当てがもらえなくて儲からない

という一部のスタッフの不平を耳にした成瀬は、時に応じて日曜日に撮影をしたりしてスタッフの収入になることも考えた。あるとき、スケジュールに余裕もあるのにと、そのことで注意すると、『自分も昔は時間外手当を当てにしたからなあ』と、つぶやいた。（藤本真澄「一プロデューサーの自叙伝」尾崎秀樹編 1981 225頁）。

ここには、スケジュール通り撮影を終える「まことにありがたい、手のかからぬ監督」というだけではなく、スタッフの時間外手当のためにあえて休日撮影も組む成瀬の人柄もくっきりと浮かび上がっている。成瀬とコンビを組んでいた美術監督の中古智は、より立ち入って成瀬の撮影の仕方を述べている。

中古「ロケーションの撮影のときも、スタッフのことを考えて、実に時間に几帳面で、成瀬さんの場合は、もう十二時ちょっと前から、『そろそろお昼だね』ってロケーション・マネージャーに知らせるわけですよ。普通の監督だと、お昼は過ぎたけど、仕事が続いているから、これを撮っちゃおうとって時間をずらす場合の方が多いんですが、あの人はそういうところは正確でしたな。」

——すると、撮影開始や終了の時刻も厳密だったわけですか。

中古「ええ、これは戦前から戦後まで、ずっとそうでしたな。成瀬組は、九時セット入り五時チョンというのは決っていました。だから、九時にはいつでもカメラを回せるようにしておかないとご機嫌ななめになる。とにかくあの人は几帳面だから、朝何時に起きるといっても決っていたでしょうな。想像してみるだけで、聞かなくても、それはわかるんですよね。だから、五時になると、その日の仕事は完全に終わり。

成瀬さんは、たしかに経済観念が発達していて、残業になれば、いわゆる残業手当がつくからそれだけ予算が膨れて行くということがある。雨予算というものがあって、それで何とかカバーするような予算の組み方がしてあるわけで、そういう予算のことを考えて、特別律儀に五時でびしっと作業を終らせるんだという考え方をする人もいます。しかし、あの人の場合は、それだけじゃないんですな。作業員の体力のことを考えて、これ以上やったら状態が悪くなるということをちゃんと見ているわけですよ。そうした考え方の方が主で、作業時間の経済的な問題は二の次だと思うんです。予算のことを考えるなら、ステージのセットは大変金がかかるものです。だから、それを切りつめれば予算は浮くわけですが、そんなことは一度もいったことはないし、プロデューサーが頭をかかえちゃうようなオープンセットを私が組んでも、あの人は、私が好きなようにやらせてくれましたから。これならどこかでロケで撮れそうだなあとと思うところも、成瀬さんの意向でオープンセットを組んだことも何度かありましたし。」（中古智／蓮見重彦 1990 118～119頁）

スタッフの疲れも考慮して撮影の開始と終了時間は9時5時で基本的に残業はなく、その限りで「経済観念」は「発達」していたが、しかしだからと言って予算内に何が何でも収めるといった硬直的な姿勢ではなく、必要ならばセットなどに充分費用をかけるという柔軟な対応が、この証言から見て取れる。その上で注目すべきは、仕事を効率的に仕上げるために成瀬が試みていた工夫である。成瀬の助監督であった須川栄三の語るところを聞いてみよう。

須川「こういうこともありました。あれは中古さんの作った中庭が非常にうまく、緊迫感をもって芝居に生かされていた。それで家の廊下の芝居の時、突然成瀬さんが『ここで節ちゃん（原節子）撮っておこうか』っていうんだよ。『節ちゃん、向こうのほう見て』。助監督たちはびっくりしましたよ。こんなカットは台本にない、と。カチンコ打つ時はボードにシーンとカットのナンバーを入れなくちゃいけないんで、スクリプターの田口（靖子）さんに、『ちょっと、これどのカット？』って訊いたけど、田口さん、『分かんないわよ、私だって！』（笑）。とって、誰も成瀬さんに訊けずにね。お構いなしに成瀬さん、『この辺から行こうか』。しばらく経って、また別の日、ちょっと間ができた時に、庭の離れを指さして、成瀬さんが『あそこ、ちょっと撮っておこうか』。これまた、何か分からないけど、ともかく離れのショットを撮った。編集をしてみたら、原さんが、色々問題のある離れを見ながら、思い余って廊下で佇んでいるというモンタージュが『本人』——『見た目』でできてたわけよね。そんなら『ちょっと見た目を撮っておく』とか、そういうふうなことを言やあいいのに（笑）、言わないんだよ。余計なことを言わない人だった。』[中略]

成瀬さんは順撮りで撮られるほうですか。

須川「いや、中ヌキの名人だったよ。成瀬組の撮り方は大体決まっていて、例えばステージだったらポジションはほとんど確定してます。ロング・ショットから始めて、次に『ナメ』[手前と奥の人物等を同時に画面に入れる]のショットで、それから『寄り』[被写体に寄る]で、全部こっち側を撮り終わってから——つまり中ヌキで一方向を撮り終えてから、今度はドンデン[正反対の位置]に入って、全く同じように律義に撮る。クローズ・アップというのはまずなかった。一時期、成瀬さんはパン[切り替え]を多用したことはあったけど、それでも結局室内のパンだから。あんまり複雑な、面倒臭いことはやらなかった。それがスケジュールがうまく進んだ理由なんだよね。『こんなにあっさり撮っていいんだろうか』と思うぐらいにね。」

成瀬さんていうのは、同じ時間をカブせて撮ったりしないわけですよ。つまり、中ヌキしたものを順番につなげると一つの時間になって、他に余らない。逆にいうと、例えばマスターショットを撮り、おさえのためにアップを撮るなどして、一つの時間を複層的にカブせてゆくような撮り方をしない……。



須川「それはほんとに全くしないね。むしろ時間の『中ヌキ』をしてるよね。成瀬さんは時間のコントロールがすごくうまかった。成瀬さん、よく目線で人を動かすということが一般にいわれるわけだけれど、映画の時間でいうのは、リアルタイムの時間とはズレてるんだよね。ズレてることで生理的に快感があったりする。それを非常に巧みにコントロールしてたと思う。だから目線でパッとある処理をしてしまうのも、時間をうまく流してゆくためのやり方だったと。」（「須川栄三：助監督が語る、成瀬巳喜男の監督術」田中眞澄他編 1995 71～72頁）。

すなわち成瀬の演出技法は、スタジオの場合「ロング・ショットから始めて、次に『ナメ』のショットで、それから『寄り』で、全部こっち側を撮り終わってから——つまり中ヌキで一方を撮り終えてから、今度はドンデンに入って、全く同じように律義に撮る。」というように「中抜きの人」であり、また特定のシーンを撮っていて「ちょっと間ができた時に」台本にはないカットをついでに撮るなどカット処理が巧みであるばかりではなく、俳優の「目線」の動きによって時間の流れを処理する映画的「時間の中抜き」「時間のコントロールがすごくうまかった。」「それがスケジュールがうまく進んだ理由」だというのである。これに成瀬が「演技とか映像とかで表現できるものを、さらに〔役者に〕口にさせることはない。」（同73頁）として、脚本の不必要なセリフやト書きを極限にまで削り込み徹底的に「無駄」（同）を排除した<sup>14</sup>ことも、結果として撮影効率を上げるのに寄与したであろうことは疑いない。そしてこのような成瀬独自の演出技法が可能となったのは、まさに「映画全体が〔成瀬〕先生の中に

14) この点について、藤本眞澄も「浮雲」（水木洋子脚本）を例として述べている。「『浮雲』の水木の脚本は成瀬も気に入ったが、まだ台詞が多過ぎると言って、かなり台詞を削った。水木洋子は劇作から出発した人だから台詞でドラマを展開してゆく。成瀬は、その台詞を俳優の芝居で見せる。だから水木の書いた台詞を説明であるとカットする。そばで見ていると憎らしいくらいマジックで台詞を消してゆく。脚本の改訂にはうるさい水木洋子から苦情は一言も出なかった。」（前掲藤本眞澄「プロデューサーの自叙伝」224頁）。さらに成瀬とともに脚本のセリフを削り取る作業をしたこともある高峰秀子の述懐も引いておこう。

「——高峰さんは、成瀬さんとお仕事をなさる時、撮影前にシナリオを読んで、成瀬さんと一緒に削るとお聞きましたが、『稲妻』の時はそういう作業はあったんでしょうか？

高峰 「稲妻」は大映に借りられていったものですし、まだ子供でしたからね……。『浮雲』（1955年）はもちろんやりましたし、『あらくれ』（1957年）、『放浪記』（1962年）とか全部そうですね。私が主役の時二人で削ってました。そういう女優さんは他には誰もいません。

——そういう作業に高峰さんが一緒にいらしたことで、成瀬さんは何を狙っていたのでしょうか？

高峰 「いらした」というより、私のセリフですからね。だから、それは、どうせ言いたくないセリフを言わせても仕方ないということじゃないですか。成瀬先生はセリフとかト書きというものをなるべく少なくしたいほうで、セリフでよりも他の描写をしたい方でしたから。しゃべるばかりが能じゃありませんし。」（高峰秀子（談）「自由に演らせてもらった成瀬巳喜男作品17本」村川英編 1997 16～17頁）

[既に] できちゃってる」(高峰秀子(談)「自由に演らせてもらった成瀬巳喜男作品17本」村川英編 1997 17頁) からにほかならない。このような演出方法——仕事の仕方は、それでは成瀬のどのような考えによるものであろうか。成瀬自身の言葉に耳を傾けてみよう。

「……映画は封切りされてから一、二週間で消えてしまうものです。たとえ完全なフィルム・ライブラリーが出来たとしても、一人の作家の全作品が収蔵されるようなことはとても不可能でしょう。映画は発表されると間もなく、消えてしまうものなのです。また逆に、作っているぼく達自身が二、三年たつと自分の作品を見ていられなくなるようなところが、映画というものにはあります。どうしてもあるシーンだけをあわただしく撮らなくてはならなかったりして、一つ一つの作品が完全に完成した形で仕上ってはいないからです。

すると、この消えていくということは、映画の宿命なのだと考えられてきます。そう考えないと、何日間かのきまった日数内で一本の作品を撮ることなど、とても出来ないでしょう。一度撮ってしまったらぐあいが悪くてももう撮り直しができず、カメラや演技者などの条件が一寸違っても作品の出来が変わってくる映画作りの仕事というものは、絶対主義者には出来ない仕事です。

そんな中で、ぼくなど古いタイプの人間ですから、何とか同じようなことをやりながらもだんだんそれを磨きあげていく、狭い範囲の職人的な仕事をしてきたわけです。」(成瀬巳喜男「人間のつかみ方」『キネマ旬報』1961年4月上旬春の特別号 56頁)

「映画は発表されると間もなく、消えてしまう」という「宿命」を背負っているのであり、そのように考えなければ、「何日間かのきまった日数内で一本の作品を撮ることなど、とても出来ない」、しかも「一度撮ってしまったらぐあいが悪くてももう撮り直しができず、カメラや演技者などの条件が一寸違っても作品の出来が変わってくる」。このような特徴をもつ「映画作りの仕事」というものは、絶対主義者には出来ない仕事であり、そのようなものとして「何とか同じようなことをやりながらもだんだんそれを磨きあげていく、狭い範囲の職人的な仕事をしてきた」というこの成瀬の言明は、時間芸術という映画の特性——その制約を凝視した諦観に貫かれているように見えながら、その実、自らの仕事をも冷徹に突き放したある種の達観をあらわしている。「映画作りの仕事」は、本質的に完璧ということがあり得ないという意味で徹底さを欠くものであり、それゆえ「絶対主義者には出来ない仕事」なのであって、そのようなものとして自らは「狭い範囲の職人的な仕事をしてきた」とする自己規定には、多くの制約条件の中で可能な限り「磨きあげ」てきた成瀬の「映画作り」に対するしなやかな意志と、時間や予算を超過してもあくまでも自己の表現を追求する「絶対主義者」への痛烈な批判を読み取ることができよう。

この点に着目すれば、須川の次の発言はきわめて示唆的である。



「成瀬さんが会社に評価されたのは、『巨匠』といわれてからでも、キチッとスケジュールと予算を守ってくれる——大きくブレることはない——それにあんまり手間暇もかからず、溝口（健二）さんみたいに面倒臭くもない、クロ（黒澤明）さんみたいに扱いかねることもない、稲垣（浩）さんみたいにおカネがかかることもないってことでしょ。僕らが東宝の撮影所で助監督してた頃っていうのは、黒澤、成瀬、稲垣、豊田（四郎）の四大巨匠の時代だよ。その中で成瀬さんはわりにおカネのかからない、商売になる映画を着実に作ってた。大映なんかに行って『あにいうと』なんかを作っても、キチツとした作り方をしたもののね。だから藤本 [真澄] さんなんかは、いちばん頼りになる監督って頼りにしてたんじゃないかな。いつもコンスタントに打率を維持してくれるし。成瀬さんは東宝にとっては好ましい監督のモデルだった。」（前掲「須川栄三：助監督が語る、成瀬巳喜男の監督術」 72頁）。

限られた時間・決められた予算の下で、しかし質の高い「商売になる映画を着実に作」り、「いつもコンスタントに打率を維持」しえたのは、一にかかって成瀬の映画作家としての卓越した力量によるものといわなければならない。「機を織るような単調ななげない演出のうちに、素晴らしい芸術品ができあがっていく」（原節子（談）原節子他「座談会『驟雨』に出演して」『日刊スポーツ』1956年1月11日 前掲村川英編 212頁により再引用）ところに、「好ましい監督のモデル」を超えた成瀬巳喜男の真骨頂があったのである<sup>15)</sup>。

以上、限られた資料に拠ってではあるが、溝口健二と成瀬巳喜男の作品を事例として映画製作における作業効率化の実態とそれを規定した各々の演出技法についてみてきた。そこから二人の演出技法が、ほとんど対極的といってもよいにもかかわらず、製作の実際作業においては意識・無意識のうちに撮影効率に一定の配慮を行っていることが認められた。注目すべきは、二人とも、製作現場を自覚的に制御するという点では変わりはないが、溝口の場合は、俳優をはじめとする製作スタッフから装置・小道具に至る人的・物的「現場」総体を強力に制御＝コントロールしようとするところに特徴があるのに対して、成瀬の場合は、製作プロセスにいわば計数的制御とでもいべき軸が自覚・無自覚のうちに貫かれている点に違いがあるということである。それが、いかなる理由によるものなのか、演出技法を含む映画製作に対する考え方の違い——製作哲学ともいべきものによるものなのか、はここからは確定することはできない。が、確かなことは、その相違が映画作家としての各々の個性を造形し、作品に深く反映しているということである。（未完）

---

15) ちなみに、成瀬の演出方法と対照的だったのは衣笠貞之助であり、彼は「中抜きは邪道だ」として「ほとんど順撮」で撮ったため、「時間がかかり」「いつも夜中までやってる」（熊谷秀夫／長谷川隆 2004 35頁）状態であったという。

## 引用文献

- 石渡均編 1996 『カメラマン魂ー日本映画を築いた撮影監督たち』 フィルムアート社
- 井上雅雄 2015 「ポスト占領期における映画産業と大映の企業経営（上）」『立教経済学研究』第69巻第1号
- 井上雅雄 2016a 「ポスト占領期における映画産業と大映の企業経営（中）」『立教経済学研究』第69巻第3号
- 井上雅雄 2016b 「ポスト占領期における映画産業と大映の企業経営（下）」『立教経済学研究』第69巻第4号
- 『映画年鑑』1955年版，時事通信社
- 尾崎秀樹編 1981 『プロデューサー人生 藤本真澄 映画に賭ける』東宝株式会社出版事業部
- 木下千花 2016 『溝口健二論 映画の美学と政治学』法政大学出版局
- 熊谷秀夫／長谷川隆 2004 『照明技師熊谷秀夫 降る影 待つ光』キネマ旬報社
- 佐相勉・西田宣善編 1997 『映画読本 溝口健二 情炎の果ての女たちよ，幻夢へのリアリズム』フィルムアート社
- 田中眞澄他編 1995 『映画読本 成瀬巳喜男 透きとおるメロドラマの波光よ』フィルムアート社
- 中古智／蓮見重彦 1990 『成瀬巳喜男の設計』（リュミエール叢書7）筑摩書房
- 通産省 1958 『わが国映画産業の現状と諸問題 映画産業白書』通商産業省
- 前田幸恒 1997 『映画興行師』徳間書店
- 水野晴郎 1986 『インタビュー 日本のスター』キネマ旬報社
- 宮川一夫 1985 『カメラマン一代 私の映画人生60年』PHP 研究所
- 村川英編 1997 『成瀬巳喜男演出術 役者が語る演技の現場』ワイズ出版
- 和田武夫 1985 『いま映画館は 映画興行の世界』JDC
- 依田義賢 1996 『溝口健二の人と芸術』社会思想社 現代教養文庫