

映画産業の戦後「黄金期」の実態（下）

—— 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
2. 製作・配給各社の製作効率 (以上 第70巻第3号)
3. 永田舌禍事件と大映の企画政策 (以下 本号)
4. 優秀作品とヒット作品
5. 各社の経営動向と作品傾向
6. 各社の企業業績

おわりに

承 前

3. 永田舌禍事件と大映の企画政策

(1) 永田雅一の舌禍事件

1955年4月17日、日本経済新聞の夕刊は、その4面のほぼすべてを割いて永田雅一と戦前フランスでの滞在が長かった画家長谷川春子との対談を掲載した。その見出しは「フランスは嫌いだ 舌先きで世界を牛耳る」という永田の発言を引いたものであり、そこで永田は次のように語っている。

永田「日本の芸術家仲間には特にフランスを賛美する人が多いが、ぼくはパリは大きらいだ。フランス人というのは、真心はなく、舌三寸^{ママ}で世界を牛耳ってやろうという気持を持っている。」(中略)「人によってフランス観なり欧州観は違うが、ぼくは絶対に欧州はきらいなんだ。というのは人の気持がいやなんだ。たまたまあなたはしあわせだったかもしれないけれども。第一フランス人は働かぬ、なまけ者だよ。なんとかして世界のあわて者をフランスへ入れてフランスに金を持たそうという考え方でいる。そこには実意もなければなんにもない。」(中略)「フランスという国は産業はないんだし、ただ観光国で外国人が来て落す金だけで生きているんですからね。長谷川さんが言う通り個人々々にはたしかに深いものを持っている。」(中略)「日本が完全に自主独立して行くためにどこの国の人と手を握って行けばいいかとなれば、手段や考えが間違っておるかもしれないが、私は私なりでそれは米国だ

と思う。その理由は米国人ほど単純で人のいいものはない。……米国はいわば単純な青年の国だ。」(「日曜対談 永田雅一氏長谷川春子氏『フランスは嫌いだ 舌先で世界を牛耳る』」『日本経済新聞』1955年4月17日夕刊 4頁)

これは永田が6回目の渡米から帰国した直後に、以前旅行したヨーロッパについての印象をアメリカと比較して語ったものであるが、そこにはアメリカでの見聞・経験をもとにヨーロッパ特にフランスに馴染むことのできなかった永田の違和感があからさまに吐露されている。永田はこの対談に先立つ2年前の1953年1月、ヨーロッパ経由でアメリカに渡った際、英仏独伊にそれぞれ数日から1週間程度滞在して当該国の映画関係者と会い日本映画の売り込みを図ったが、その際に彼が抱いた各国についての印象は複雑であった。ヴェネチア国際映画祭での「羅生門」のグラン・プリ受賞によって永田の名前が知られ、官民挙げて映画の振興に取り組んでいるイタリアと、東ドイツから逃れてくる避難民を迎え入れながら戦後復興に邁進して経済成長に成功しつつあった西ドイツについては、永田の印象はよいものの、戦勝国とはいえ冷戦体制のもと階級社会の影を色濃く残しているイギリスと芸術の国と言われながらも政治的動揺が激しいフランスについては必ずしもよくなかった。そしてその後に渡ったアメリカは、彼にとってはすでに数回訪ねて知己も少なからずおり、またこの時は米映画協会会長が音頭を取ってメジャー各社の社長の集う懇談会を開催してくれたこともあって、アメリカに対する永田の評価はひととき高かった。永田は、この欧米旅行から帰国した直後にその印象記を記し、そこに「映画省のあるイタリー」「復興に邁進するドイツ」に対して「没落途上の仏・英」「流石アメリカ」という小見出しをつけているが、それは永田自身の各国に対する好感度の違いを端的にあらわしている(永田雅一「日本を知らない日本人」『週刊ダイヤモンド』1953年3月21日号 42~43頁、後に永田雅一1953に所収)。

改めて指摘するまでもなく、ヨーロッパの主要な国々は第2次世界大戦後、荒廃した国土のなかから復興への道を歩みつつあり、特に敗戦国であるドイツとイタリアは自らが生み出したファシズムに対する世界の厳しい批判を受けつつ賠償問題も抱えて経済再建に懸命であったのに対して、戦勝国とはいえイギリスは植民地の独立を認めながらも、階級間の対立が激しく経済の成長軌道を敷設できないままに停滞状態にあり、またフランスはドイツ占領下でのヴィシー政権による対独協力政策という戦争の重い軛を引きずっていた上に、激化するインドシナやアルジェリアによる植民地独立闘争に直面するとともに、第4共和政が国民連合の解散によって大きく動揺していたから、戦後の経済成長による消費文化の隆盛を背景に活力に漲った「単純な青年の国」アメリカを見てきた永田が、その国情の違いに驚き居心地の悪さを感じたであろうことは想像に難くない。が、短期滞在での印象批評は、たとえそれが実感であっても当然に偏りは避けがたく、しかもこの対談には川喜多長政を除けば業界きっての国際派を自認する永田の不遜なまなざしが見え隠れしていたことも否みがたい。

実際にも、この新聞対談でのほとんど放言に近い永田の発言は、同年4月25日に開幕した第8回カンヌ国際映画祭の組織委員会で問題視され、同委員会は4月30日夜に予定していた大映作品「千姫」(木村恵吾)の上映を「その製作者が日本の新聞にフランスを攻撃する記事を書いたという点でその真偽をたしかめるまで延期すると決定」(『千姫』の上映に横やり)『日本経済新聞』1955年4月30日夕刊 3頁)する。すなわちガズ・ブリッソン映画祭委員長は「もし、永田氏が個人的にこれらの点について釈明しないならば、すでに上映した“近松物語”は選から除外し、30日上映の予定であった“千姫”も全く上映しないことになるう」(『映画界の動き：カンヌ映画祭終わる グランプリは『マーティ』に』『キネマ旬報』1955年6月上旬号 97頁)と語る。カンヌ映画祭には日本から正式出品作品として大映「近松物語」(溝口健二)と新東宝「女の暦」(久松静児)が提出され、「近松物語」はすでに上映が終わり、「千姫」が特別出品作品として上映予定であった。永田はこの思わぬ事態に対して、直ちに「フランスは産業国でも工業国でもないのに立派に経済が成り立っている。それはフランスの舌先三寸の力だ。その点からフランスは苦手だと軽い気持ちからいった。……私がフランスの権威を尊重していることはあの座談会の後半にもハッキリ述べている。……とにかく私の立場としてウカツだったことは率直に認める。」(『永田大映社長談』前掲『日本経済新聞』4月30日夕刊)。あるいは「軽率であったことは認める。しかしあの座談会記事も“フランスは大きらい”とか“フランス人は舌三寸”という点だけがアップに映し出され、わたしの本当にいいかかったフランス人気質は削られていた。これが誤解の原因だ。グラン・プリは今年は見込みがないぞと人にいわれるが、“誤解解消”に万全をつくすより致し方ない。」(“永田ラッパ”が禍)『朝日新聞』1955年4月30日夕刊 3頁)と述べ、自らの「真意」(前掲『日本経済新聞』)を伝えるべく、映画祭事務局長ファブレ・レベル、パテ・オーバーシーズ社、映画祭出席の日本代表川喜多長政、在仏日本大使館囑託の高田博厚らに打電して「問題の新聞記事は自分の真意を伝えたものではない」(前掲『キネマ旬報』1955年6月上旬号)と釈明するとともに外務省の田中文化局長を通じて在日フランス大使館に事情を説明し、また外務省自ら木村渉外部長を同大使館に派遣して「誤解」(同)を解いた後、この旨をファブレ・レベル事務局長宛に打電して了解を求める。

こうした官民挙げての働きかけの結果、5月3日、カンヌ映画祭運営委員会は「永田社長は、右の言明が真意に反することをみとめ、このむねを駐日フランス大使館に伝えた。日本の諸新聞は同様の意味の永田氏談を掲載している。したがって本委員会はこの事件が解決したことを確認する。」(“永田失言”解決)『朝日新聞』1955年5月4日夕刊 7頁)と発表し、永田の釈明を了承してこの問題は決着をみる¹⁶⁾。なお、この永田放言問題を解決するために、現地にお

16) 碧川道夫によれば、この問題の処理にはジャン・コクトーも一役買ったという。問題発生後、碧川は会社の強い要請で自らコクトーに電報を打ち「社長は、そんな男ではない、旅行先[シンガポール]の永田と連絡をとって、真相究明を図ることを約束する」(山口猛編 1987 213頁)と伝え、その後、

いて日本代表団の「川喜多長政さんがその收拾に大童の活躍」（塩次秀雄映配社長談「カンヌの永田放言問題に川喜多長政氏の立派な態度」『キネマ旬報』1955年7月夏の特別号 133頁）をしたことは、留意しておく必要がある¹⁷⁾。その後、「千姫」は5月10日に上映されたが、しかし映画祭で評判のよかった溝口の力作「近松物語」は受賞を逃す結果となった。「近松物語」の脚本を書いた依田義賢は、「この作は整調された溝さんの作品としては最上の出来ではなかったでしょうか。……この作がカンヌの映画祭に出された時、永田氏のフランス映画祭に対する高言の問題が起りました。それがなかったら、よい評価が得られたのではないのでしょうか。」（依田義賢 1996 312頁）と述べ、永田舌禍事件が「近松物語」の審査に影響を与えたのではないかと推測している¹⁸⁾。

永田が帰国して本文のような対応を取って一度はこの問題は「沈静化したようにみえ」たが、「ストラスブルグの放送局」が、「ふたたび攻撃的な非難声明を出し」（同）たため、コクトーは「肺炎の予後」（同 214頁）にもかかわらず、「カンヌに近接した地点のホテルに入れ、カンヌ映画祭審査委員長宛にメッセージを送った」（同）という。但し、このストラスブルグの放送局の非難声明とそれに対すると碧川が言うコクトーの対応については、注18) に引用する高田博厚の現地報告からすれば、碧川の認識違いの部分があるかもしれないことに留意する必要がある。

17) 1930年代初めから27年間にわたってフランスに在住し、ロマン・ロランをはじめベルグソンなど多くの芸術家・知識人と交流した彫刻家の高田博厚は、戦時中は毎日新聞の特派員を、戦後は読売新聞の囑託をしながら在仏日本大使館のいわば「文化参事官」（高田博厚 2000 374頁）のような役割を担っていたが、第4回のカンヌ映画祭に関係したことが機縁で以後10年間その「日本代表」（同 372頁）を務めた。高田は、この永田放言問題に関して次のように述べている。「フランス側の審査員はほとんど私の知り合い」であり、「7回目【の映画祭審査委員長】がコクトー。『地獄門』を大賞にするよ」と彼は私に耳打ちしていた。これに気をよくした大映の永田が、8回目に大阪陣落城物語の『千姫』を出したが、調子に乗って日本の新聞に『フランスは墮落国だ』と吹いたので、キャンヌで大騒ぎになった。この年の審査委員長がジュール・ロマンで、『大賞とは行かないが、何か一つあげる』と私に約束していたのも、だめになり、結局『千姫』は上演中止とまでは行かず、永田が日仏協会かに大金を寄付することでけりがついた。」（同 373頁）と。既にふれたように、「千姫」は特別出品作品で賞の審査対象ではなく、この点について誤解があるが、しかしここからこの問題の現地での「大騒ぎ」ぶりがうかがわれよう。

18) 高田博厚は、また読売新聞の「通信員」として、フランスにおける永田放言のその後の影響について触れながら日本映画について厳しい意見を述べている。「ここ数年来、各国映画祭で賞をとりつづけてきた日本映画は、英伊映画につづいて日本映画ブームを生むかのような感を与えていたが、商業的にはほとんど利益を得ていなかった。今まで輸出映画としてかせいだのは『地獄門』1本だけである。しかもパリでは、一流館で封切りされなかった。賞をとった外国映画を紹介する小さな映画館で映されていたにすぎない。……ところがこの4月のカンヌ映画祭で、永田大映社長のフランス感想の新聞記事が問題をおこしフランス各新聞が書きたため、日本映画は完全に姿を消すに至った。『地獄門』のフランス語版など地方のナンシーやニースで破天荒の客を呼んでいたが、アルザス州のストラスブルで上映される前日、地方ラジオが既に解決した永田事件を意識的に放送したため、ぱったりと客足は途絶えてしまった。……元来日本映画の人気は、その特殊性を強調したため映画の一般的趣向から離れたものであった。しかもありのままの日本現代の表現に至っては、テンポが極めて緩慢なものと、会話の単純さ、思想内容の貧弱さなどから、他国の現代劇がますます心理性を深めようとしている際、到底世界的になったなどと自慢することはできない。これに加えて永田事件がフラン

以上の永田の傲岸さと無理解が引き起こした舌禍事件が示唆することは、「羅生門」を嚆矢として世界に名を知られるようになった日本映画とその制作会社が、負のイメージにおいてではあれ、映画の国際市場において無視しえない存在になったということであり、それだけにまた企業とその代表者はそれにふさわしい言動を求められるようになったということである。その意味においてこの事件は、当該の永田にとってはもちろんのこと、日本の映画界にとっても貴重な教訓として記憶にとどめられるべきものであった。

（２）大映の企画政策

マキノ光雄の果断によって製作され大ヒットした東映の「ひめゆりの塔」（今井正，1953年）と、松竹が戦前の「愛染かつら」を上回る巨額の配給収入を上げた「君の名は」3部作（大場秀雄，1953～54年）¹⁹⁾は、当初大映において松山英夫と根岸省三が各々企画審議会に提出した

ス人の気持をそこねたとすると、今までのあまり実質的でなかった日本映画について、決して楽観は許されない事情である。……たとえば今年の『千姫』など結局賞目当ての繰返しであり、このままでは日本映画の将来が悲観されはしないかという感じが強い。いずれにせよ日本映画が真の世界性を得るということはなかなかの難事であろう。」（「姿消した『日本映画』（パリにて高田通信員発）」『読売新聞』1955年7月7日夕刊 4頁）と。

またこのカンヌ映画祭に出席した作家の村松梢風も、「今年のカンヌ映画祭の日本出品作品『女のこよみ』、『近松物語』、『千姫』の三つは、いづれも欧米人にとっては何等の興味も持てぬものであることを、カンヌにいる専門家たちからしばしば聞かされた。」とし、「千姫」を見て「京マチ子は立派な女優であると思ったが、歴史的ストーリーが余りにダラダラと長すぎた。……日本の文学も映画も、もう少し成長しなくてははいけない。」（村松梢風「フランスで聞いた日本映画の噂」『キネマ旬報』1955年10月上旬秋の特別号 74頁）と述べている。

溝口作品について、「カイエ・デュ・シネマ」誌に集ったジャック・リヴェット、ジャン・リュック・ゴダールなど「若きシネフィルたちの熱烈な批評」が発表され、「その後の溝口作品の世界史的な評価を決定した」（木下千花 2016 46頁）のは、1950年代末葉であった。

19) 松竹は「君の名は」の製作決定後、NHKのラジオ番組が放送中であることを前提に、宣伝活動の一環として、1953年5月中旬、この作品の「希望配役及び希望場面」について一般から「懸賞募集」を試み「約2万5千票」の応募を集めるとともに、8月には浅草・新宿・銀座の直営3館において約300人の観客を対象に面接調査を実施し、NHKの同ラジオ番組の聴取状況、秋に公開予定している各社の作品のなかでの「君の名は」の認知度、および各社作品のなかの鑑賞希望作品名を問うて、「君の名は」がいずれにおいても最も高いことを確かめている。さらにその1週間後にも同じ調査を、先の自社3館に他社封切館2館を加えて行って、「動員可能観客範囲は全邦画観客に蔓延したと判断」（松竹本社調査室「『君の名は』の総合調査」『キネマ旬報』1953年10月下旬号 89～90頁）するなど、撮影に入ってから周知な準備を重ねている。

また同じく松竹は「君の名は」の宣伝に、そのNHKの番組のラジオ放送時間になると「女湯がガラ空きになる」という話題を巧みに利用したが、それは宣伝部長によれば次のように意識的・意図的な松竹の広報活動によるものであった。すなわち「ちょうど、『君の名は』の企画がはじまったころ、木下恵介監督のお父さんのお葬式に参列する途中、北鎌倉の駅で、大場秀雄監督の夫人、かつての松竹スタア森川まさみさんに会った。道々『君の名は』のことが話題になり、あの放送が、家庭夫人の間で評判になっていること、木曜日の7時半の放送時間には、女湯がガラ空きになるという話も夫人

企画であるが、前者はアメリカを刺激するという理由で、後者は永田以下曾我正史ら重役に歯牙にもかけないかたちで反対され、実現しなかったものであった。また今井正の独立プロ作品「ここに泉あり」(1955年)も、監督森一生が強く製作を希望したものの一顧だにされることなく否定された企画である²⁰⁾。業界誌記者が「君の名は」について、「松竹と大映の首脳部の企画に対する感度の差が見られる」(『君の名は』超記録集『映画時報』1954年5月号 23頁)と評したように、これらの事実は、大映において作品製作の最も重要な意思決定の場である企画審議会のあり方に、何らかの問題があることを示唆している。よく知られているように、永田は企画審議会において企画書を読まないで企画提案者に2分ないし3分で作品の「テーマ」「話の筋」「ネライ」について説明させ、その短い時間でうまく説明できたら採用し、説明できない場合には取り上げなかったというエピソードがある²¹⁾。おそらくそうした永田一流の企画

からはじめて聞いた。早速そのことを野口重役に報告したところ、『それは面白い』ということで、それからというもの、野口重役は、あらゆる会合に出席されるたびに、その話を繰り返して話された。われわれが聞いただけでも相当回数だったが、しまいには、三度四度聞かされて『もうわかった』という人もあったほどで、それだけにその話は有名になり、浸透宣伝のバロメーターとして有力な手がかりになった。新聞でもさかんにとりあげられたが、ジャーナリスト間でもこれはいかなる宣伝文句にも勝る名文句だと、折紙がつけられたものである。(島尾良造 [松竹宣伝部長] 『君の名は』宣伝報告『映画時報』1954年11月号 38頁)と。

20) この点について、大映で最もキャリアが長く、優れたプログラム・ピクチャアの監督であった森一生は、次のように述べて、会社の無理解を批判している。

「森：……今井(正)さんが撮った群馬県のシンフォニーの話がありましたな……。」

——『ここに泉あり』(1955)ですか。群馬交響楽団の話。

森：そう、そう。あれをぼくは撮りたくて、会社に頑張ったんですよ。俺ならこのタッチでいったら大丈夫だというんで、ずいぶん頑張ったんですけど、結局、会社がやらしてくれなかったです。淡々と撮ろうと思ったんですよ。ぼくは、ドラマはいらない。あれは、やっていることがすでにドラマでしょう。だから、気負わずに淡々と丁寧に画にしていけばいい。その狙いでやろうと思ったんです。初めて映画らしい撮り方でやって、映画の本質をいっぺん突いてみよう、突けるんじゃないかな、と思ったんですけれどね。文字では出せないもんが出るだろう。まあ、そういうこと言うたって、わかんないですよ、会社の重役には。ぼくがそれだけ言ってるんだから、永田のおっさんも、『ああいうもんをいっぺんやらしてみようか』ぐらいになりゃいいんだけど、これがまたなんののですなあ(笑)。だいたい『それはお前の色とは違う』言うて、全然、会社の見方が違うんですよ。ぼくの本質がどこにあるかちゅうことは、会社は全然わからなかったです。単に、時代劇の専門のように思ってたんですな、ありゃ。」(森一生/山田宏一・山根貞男 1989 171~172頁)。

21) 山本嘉次郎は、戦前横田永之助に代わって日活の社長に就任した中谷貞頼が「監督や脚本家を呼びつけ、次にどんなものを作りたいかを聞く。そのとき彼は大きな銀時計を机の上に置いて、『さア、2分間で筋を話したまえ。素人のオレが2分で筋が判ったら及第、その作品をやらせる。2分以上かかったら落第』。大抵の人は、まごついて、ええとか、そのうとやってるうちに、2分経ってしまう。その様子を、そばにいる永田雅一氏がニヤニヤして見ている。……案外、そうした奇抜なテーマ鑑定術は永田氏あたりが考えて、新社長に策をさすけたのではあるまいか。」(山本嘉次郎 1965 135~136頁)と述べているが、鈴木晰也はこれについて「山本氏の明察通りだと思う。『この作品のテーマはなにが』『2分間で簡単に話の筋を言ってみろ』というのは、永田の十八番であり、『私自身まごつ

決定の仕方も作用してのことだったのであろうが、大映の企画決定のあり方はしばしば業界関係者の間で問題とされていた。

例えば、津村秀夫は「[1955年の大映作品に] 目立つのは……知性において欠けることである」が、「何よりも企画の幅が狭小になりつつある。」「大映に要望したいのは……企画の幅をひろげることと……更にもう一つは東西撮影所の現場中心で企画をたてることである。あまりにも企画立案が本社中心となり、中央集権化がきびしいため、東西の撮影所はあたかも下請工場の性格をおびつつある傾きなきにしも非ずである。」(津村秀夫「1956年・日本映画の課題」『キネマ旬報』1956年1月新年特別号 48～49頁)と企画の「狭小化」と「中央集権化」を批判している²²⁾。あるいは業界誌記者は別の観点から次のように指摘している。

X：大映が考えなければならないことは、大映のガン^{ママ}は企画審議会にあるのです。企画審議会で圧倒的多数でまきまるような企画はみんな外れている。『滝の白糸』『祇園の姉妹』がそうだ。『裁かれる十代』、これなんか重役さんがえらく感心したそうですが、そういう映画はダメなんです。『虹いくたび』もそうです。ところが大多数は反対だけれど、いろいろな関係で、少数意見のもので採用したのが当たっている。いちばん端的なのは『処刑の部屋』です。これは少数意見が採用された。外部の人とか最近専属になった人は、いろいろわがままを言

きながらその咄嗟の質問に答えたこともある」(鈴木晰也 1990 104頁)と述懐している。また安倍道典は「企画会議でも社長は企画書を読まない。説明させる。しかも3分だ。3分でうまく話せると、いい話じゃないかとOKをもらえる。いい企画でも説明がへただと、『そんなややこしい話はやめとけ』との一言。3分で説明できないようなややこしい話は庶民には伝わらないという理屈だ。ほとんど勘の世界である。」(安倍道典 2007 185頁)と、ここでは2分ではなく3分になっているが、やはり永田の企画の決め方を指摘している。さらに次の業界誌記者の発言も企画審議会における永田の対応を批判している。「D：しかし[企画審議会では]最後にか、最初にか、永田の発言で一切が決ってしまうそうじゃないか。その点会議形式をとっているものの、ボクはデモクラシーが……逆立ちしているのじゃないかと思うネ。C：という。D：撮影所からプランを出すだろ。それが社長の一言で採否決定するなら会議はいらん。全部クレジットタイトルに製作永田雅一の名前を明記して責任をとればよい。大作にだけ永田の名前が出て、プログラムピクチュアは東西所長の製作名義になっている。それなら企画審議会は製作方針の大綱だけを指示して、後は撮影所長なり撮影所企画部に責任をゆだねるべきだと。会議の形をととのえることがデモクラシーじゃない。権限を与え責任をもたせることがデモクラシーだ。会議をしても、ワンマンの一言で万事決定するのはデモクラシーの逆だよ。」『番組検討 各社の企画検討』『合同通信 映画特信版』1955年3月24日号 4頁)。

22) この津村の批判に対して、永田雅一は「津村君の知性が大衆全部の知性とは思わぬ」ので「大映映画に知性が乏しいとは、僕は思っていない。」また「われわれの事業は、製作・配給・興行が相連関して成り立つもので、一部の現場だけの意見で映画を作ったのでは、総合性に欠けたものが出来る。だからと言って、大映映画の企画が製作現場の人達の意志を無視しているわけではない。企画は東西の撮影所から出る。その製作決済を僕が下す。僕が決裁したものが映画化される。それだけのことである。これをいけないという津村君の理論は、僕には納得できない。」(永田雅一「四つの要点に答える」『キネマ旬報』1956年1月下旬号 45～46頁)と応答している。

う。企画審議会全体としては感心しないでも、そういう顔を立てなければならんということがある。ですから企画審議会で少数意見のほうで採用されたもののほうが当るといことね。内部の大映生え抜きの芸術家は企画審議会で圧倒的多数のものを作らせられて、これは無理がきかない。生え抜きのが当たらないで、外からきたのが当るのはそういうところにあるのじゃないか。

Y：大映の生え抜きの人たちに当てるところの才能がないとは思わない。ところがあすこの機構として、企画審議会なり、そういうものがひどくその才能を封じているということを感じるのです。

：『処刑の部屋』でも企画審議会では大多数が反対だった。ただ市川崑に作らせようという『日本橋』はキャストの関係ですぐ[撮影に]入れない。とすると市川崑を遊ばせようということが非常に困る。市川崑に『日本橋』に入る前に1本撮らせよう。それで賛成でないが、あれをやらせようということになった。それが大当たりした。」「(匿名座談会 映画界の運命を診断す)『映画時報』1956年11月号 16~17頁)。

「企画審議会で圧倒的多数できまるような企画はみんな外れ」、「少数意見のほうで採用されたもののほうが当る」。それも「企画審議会全体としては感心しないでも」「外部の人とか最近専属になった人」の「顔を立てなければならんということ」から採用した企画が、「当」たり、逆に「内部の大映生え抜きの芸術家は企画審議会で圧倒的多数のものを作らせられ」るために、結果として「企画審議会なり、そういうものが」「大映の生え抜きの人たち」の「才能を封じている」というのである。ここでは、有力な作品は「外部の」「芸術家」に依存しがちな大映における映画製作の特徴が、企画審議会を場とした作品企画選定の特異なあり方としてあらわれていることが指摘されている。それでは、「太陽族」映画ブームに乗って「大当たりした」市川崑の「処刑の部屋」について、その企画は実際にどのように決定されたのか。

大映では、社長・専務・常務・東西撮影所長など会社の重役陣をもって構成する企画審議会が、作品企画に関する最高意思決定機関であるが、その下に企画の立案を担当する「企画者」を中心に組織される「企画者会議」があり、第一段階としてそこに企画案が提出され議論されるのが通例である。「企画者会議」には撮影所長、松山常務、各部長、監督、脚本家、宣伝部長などが加わる。企画者は、作品企画を立案し検討するという点では他社のプロデューサーと同じであるが、しかし、例外はあるが、その多くは他社のプロデューサーとは異なって、企画が決まって以降の実際の製作過程には基本的にタッチすることはなく、企画業務に専念するところに特徴がある。「処刑の部屋」の企画は、「性典もの」を手がけた企画者である土井逸雄が知人の勧めで石原慎太郎の原作を読み、映画化を構想したところからはじまったとされる。その意図について、土井の語るところは「『処刑の部屋』では私は一生懸命何かを掴もうとしては、俗物的な教師や小市民的な日常性にしがみついている父親など、周囲をとりまくどうしよ

うもない厚い壁に頭をぶつけて現実の秩序からはみだしてしまい、そのために不良とかアプレとかいわれている若い人たちの純粋なエネルギーをとりだし、古ぼけた既成の世界と対比させてみたい」（社会心理研究所「映画のつくられるまで」『キネマ旬報』1956年8月上旬号 84頁）というものであった。土井は、この企画を企画者会議に提出するが、「題材として映画的でない事、また倫理的にも映画にするのは好ましくないのではないか」（同）と、他の企画者から難色を示され企画者会議での否定的な大勢を崩すことができなかった。しかし、「この頃は丁度ジャーナリズムは石原ブームで大変な騒ぎであった」こともあって、「営業関係からこれの映画化を熱心に支持され」（同）、企画者の多数の反対にもかかわらず企画審議会に提出され、最終的に実現することとなった。

企画審議会の決定を経て、土井はこの作品の演出を大映と契約したばかりの市川崑に依頼する。当初、市川は「あまり食指が動かなかった」といわれるが、「20日あまり熟慮したあげく、ようやく承諾した。」それは、「暴力賛美映画になりかねない」原作を「何とか批判的に処理できる自信を得たから」とされるが、これに加えて「かねて撮りたいと思っていた鏡花の『日本橋』を天然色で崑氏に撮らせるという交換条件がついたためでもあった」（同）²³⁾。こうして「処刑の部屋」は、製作の具体的過程に組み込まれることとなった。

以上の「処刑の部屋」の企画決定の経緯が示唆することは、たとえ企画者会議で反対されても、営業部など会社の他の部署の要望・意見によって陽の目を見る場合があり、基本的には企画関係者の意向が最も重視されるとしても、それだけで企画が一義的に決定されるものではないということである。このことは、企画内容が、他社の作品との差別化戦略である大映カラーに即するか否かという作品の基調・傾向ばかりではなく、その時代・その時期の思潮や流行あるいは気分などさまざまな環境的文脈からヒットするか否かという現実的な判断によっても左右されるということであり、それゆえ企画担当者には当然のことながらそれを見極める眼力が問われることになる。映画各社においてヒットの鉱脈を探し当てるために、オリジナルの脚本はむろんのこと、企画担当者を中心としてプロデューサー・監督・助監督・脚本家等製作にかかわる人びとが、おびたしい数の本・新聞・雑誌・ラジオ番組等をチェックし、検討するこ

23) 後年、市川崑は「『処刑の部屋』は、もともとは僕の企画じゃないんです。大映東京撮影所（調布）に土井逸雄君という企画部長がいたんですが、せっかくなりに来てくれたんだから、いわゆる“大映調”と違うものを作って貰いたいと、石原慎太郎君の書いた原作を持ってきた。絶対に話題作になるからと言うんで、あまり気乗りはしなかったけど、移籍第1回の御祝儀としてやることにしたのです。しかし、内容を原作と少し変えますよ、それを原作者に言っついて下さい、ということで、夏十さんに脚本を書いて貰った。」（市川崑・森遊机 1994 161頁）と述べ、「日本橋」については、「大映での第二作の企画を、当時重役だった作家の川口松太郎さんに相談したところ、鏡花の『日本橋』か、永井荷風の『おかめ笹』のどちらかをやったらどうか、とアドバイスがあった。結局、『日本橋』のほうを選びました。」（同 168頁）と述懐している。すなわち市川によれば、「処刑の部屋」は「気乗りはしなかったけど」「移籍」の「御祝儀」として撮ったのであって「日本橋」とのパートナーによるものではない、ということになる。

とに多大の時間とエネルギーを投入するのは、それが映画企業としての命運を左右する最も基本的な前提条件だからにほかならない。東宝が、1950年末に新たに企画本部を設置してその長に文芸春秋新社社長の佐佐木茂索を迎えたのも、このためであった（「東宝三十年史編纂委員会」編 1963 203頁）。

しかし注意すべきは、当然にもヒット作品が直ちに優れた芸術作品としての質を内包しているわけではないということである。後に触れるように、特定の映画作品が芸術として優れているか否かの判断自体が必ずしも一義的ではなく、また娯楽と芸術との境界的な作品も少なくないという問題はむろんあるが、両者がひとまず別の次元の事柄であることは、否定できない。大映について言えば、1950年代の黒澤明や溝口健二の作品（あるいはかの日仏合作作品「24時間の情事（ヒロシマ・モナムール）」（アラン・レネ、1959年））が欧米の映画祭での受賞をとおして、優れた芸術作品を製作する日本の映画会社として大映の名を世界に知らせしめたことは疑いなく、数は少ないながらもそうした大映において決定され実現した企画が、映画史的に大きな意義を有したことは改めて指摘するまでもない。しかし、また当然にも、そのような作品だけでは映画会社としてのビジネスが成り立たないことも確かである。映画企業としては、その経営は日常的に量産されるフィーチャ・中編作品群に支えられるほかはないのであって、そうであるならばそれら量産作品の質的水準とヒット性が問われ、それを可能とする企画のあり方が問題とならざるを得ない。大衆消費財でありながら芸術の一翼をも構成するという映画の基本性格が、それを作り出す企業に独特の負荷を与えていることに留意する必要がある。先に見た大映の企画に関するジャーナリズムの批判も、まさにこの量産作品の企画に対するものだったのであり、それだけに問題は深刻であった。

もっとも、社長の永田自身は「映画は全部娯楽作品だと思っている。娯楽作品でなくちゃいかんのですよ。但し、脚本も監督も演出もカメラも、すべてそれぞれの分野の技術・芸術が最高度に結集された場合に、たまたまそれが芸術性を持つということだけなんだ。」「作られたものの中で、たまたまでき上がった結果論から世間の人が見てこれは芸術的な匂いがある。これは要するにたわいもない娯楽映画だというように分類されるわけです。初めから僕は『これは芸術作品につくろう』『これは娯楽作品にしよう』と思ってつくったことはない。」（前掲永田雅一 1953 236～237頁）と、出来上がった作品が結果的に「芸術的な匂いがある」と判断されることはあっても、自らは芸術作品と娯楽作品とを区別して作ったことはない、と述べている²⁴⁾。映画企業の経営者として永田のこの発言はむしろ当然といってよいが、しかしにもかか

24) 辻久一も「大体日本では芸術と娯楽をハッキリ分け過ぎると思いますね。芸術が娯楽であってもいいわけですし、優れた娯楽は悪い芸術よりもいいわけですから。」と述べた上で、「芸術という言葉がね、価値標準の言葉であるとすれば、それはお客が見てから決まるのでね、作る方が私は芸術作品を、或いは娯楽作品を作りますと言って作るわけではないんで……。」（「[京都大学] 人文科学研究所員と共に日本映画を語る会」における辻の発言、『時代映画』1956年7月号 52～53頁）と語っている。た

わらず製作作品のすべてについてその質的水準とヒット性とが問われているという事実には、変わりがない。したがってこれは、ただに大映にだけ問われているのではなく、映画製作会社全体の問題にほかならない。

例えば、永戸俊雄は「映画の存在理由は大衆のための娯楽にあると断定しては、いいすぎかも知れないが、少くとも、それが大きな存在理由であることに間違いはあるまい。だから、私は娯楽映画といわれるものを、決して軽べつしないのみならず、物によっては、高く評価しているのである。[が、]ここでも、やはり製作者の芸術的意図が問題になることは、いうまでもない。」（永戸俊雄「映画はいかに作られいかに受取らるべきか」『キネマ旬報』1955年9月下旬号 32頁）と、「娯楽映画」における製作者の「芸術的意図」を問題としており、また双葉十三郎は「一部のかぎられた才能が、あたかも特権階級のごとく庶民とかけはなれてベスト・テン級の作品を発表しており、一方にはあまりにも水準がちがいきすぎるぐうたら映画がはびこっているという跛行的な現象を哀しく思う。ぐうたら映画の率をすこしでも低下させること、ぐうたら映画の水準をすこしでもひきあげること、それがいまの日本映画に必要なことではないか」（双葉十三郎「日本映画の諸問題」『キネマ旬報』1955年1月新年特別号 28頁）と、世に「はびこっている」「ぐうたら映画の水準」の引き上げを求めている。こうした批判は映画批評家ばかりではない。東宝のプロデューサー藤本真澄は「日本映画全体の水準を高めるためには、黒澤作品のように世界の映画の水準に迫り、抜く作品を製作することももちろん必要だが、劣悪な水準以下の作品をつくらないように努力することも必要だと、量産映画の国の量産製作者としてはいつしか考えるようになった。」（藤本真澄 1981 238頁）と述べ、「量産製作者」自ら「劣悪な水準以下の作品をつくらないように努力する」「必要」性を説いている²⁵⁾。まさにこれが後に日本映画とその産業の戦後「黄金期」と言われ、実際にも日本映画の戦後史のなかで「芸術」・「娯楽」を問わず質的水準からいえば最も豊饒な作品群が製作・公開された1950年代中葉の実態であったことに十分に留意する必要がある。

だ、この当時は「映画を見に行くことはリクリエーションであるとともに、なんらかの文化的な意味を持っていた」（井沢淳「戦後日本映画展望」『キネマ旬報』1963年10月増刊号 46頁）と言われたように、単なる娯楽としてだけでなく「文化的な意味」をもつ非日常的時間であったことも忘れてはならない。

25) 藤本真澄はまた「僕の議論なんだけれども、日本映画は一流映画と四流映画しかない。中間がないと思う。だからもう少し日本映画の最低水準を上げる。つまらない写真をなくして二流と三流にしなければいけないのじゃないか。僕なんか第一流映画はできない。でも二流映画は作れるのじゃないか。」（藤本真澄・双葉十三郎「日本映画の欠陥」『キネマ旬報』1952年11月上旬号 29頁）と述べて、「二流映画」の製作に意欲を示している。後に、この藤本の製作姿勢は井沢淳等によって「B級映画論」と呼ばれることになる。

4. 優秀作品とヒット作品

(1) 1953～1954年

そこで試みに、この期に優秀とされた作品と配給収入の多いヒット作品との関係性を見てみよう。表14は、『キネマ旬報』誌が毎年映画批評家の投票によって決める優れた作品の「ベスト

表14 優秀作品「ベスト・テン」と

優秀作品順位			
	作品名	製作会社	監督
1953年			
	にごりえ 東京物語 雨月物語 煙突の見える場所 あにいもうと 日本の悲劇 ひめゆりの塔 雁 祇園囃子 縮図	文学座・新世紀映画 松竹 大映 スタジオ8プロ・新東宝 大映 松竹 東映 大映 大映 近代映協	今井正 小津安二郎 溝口健二 五所平之助 成瀬巳喜男 木下恵介 今井正 豊田四郎 溝口健二 新藤兼人
1954年			
	二十四の瞳 女の園 七人の侍 黒い潮 近松物語 山の音 晩菊 勲章 山椒大夫 大阪の宿	松竹 松竹 東宝 日活 大映 東宝 東宝 俳優座 大映 スタジオ8プロ・新東宝	木下恵介 木下恵介 黒澤明 山村聡 溝口健二 成瀬巳喜男 成瀬巳喜男 渋谷実 溝口健二 五所平之助
1955年			
	浮雲 夫婦善哉 野菊の如き君なりき 生きものの記録 ここに泉あり 警察日記 女中ッ子 血槍富士 浮草日記 美女と怪龍	東宝 東宝 松竹 東宝 中央映画 日活 日活 東映 山本プロ・俳優座 東映	成瀬巳喜男 豊田四郎 木下恵介 黒澤明 今井正 久松静児 田坂具隆 内田吐夢 山本薩夫 吉村公三郎
1956年			
	真昼の暗黒 夜の河 カラコルム 猫と庄造と二人のをんな ビルマの豎琴 早春 台風騒動記 流れる 太陽とバラ あなた買います	現代ぶろ＝独立映画 大映 日映新社＝東宝 東宝 日活 松竹 山本プロ・まどかグループ＝松竹 東宝 松竹 松竹	今井正 吉村公三郎 記録映画 豊田四郎 市川崑 小津安二郎 山本薩夫 成瀬巳喜男 木下恵介 小林正樹

(出所) 優秀作品順位：『新版 戦後キネマ旬報ベスト・テン全史』キネマ旬報社、1988年

配給収入順位：『キネマ旬報増刊 映画40年全記録』1986年、一部上記資料のデータにより修正

ト・テン」と「配給収入」の多かった作品の「ベスト・テン」を、1953年から56年までの4年間にあつてあらわしたものである。

これによれば、1953年の優秀作品「ベスト・テン」は「にごりえ」「東京物語」「雨月物語」が上位3位までを占め、今井正の「にごりえ」が一位とやや過大評価ではないかとの批判もないではないが、小津安二郎、溝口健二の作品が順当に高い評価を得ている。この「雨月物語」に成瀬巳喜男の「あにいもうと」と豊田四郎の「雁」さらに溝口の「祇園囃子」が加わって、

配収作品「ベスト・テン」（1953～1956年）

（単位：万円）

作品名	配収作品順位		
	製作会社	監督	配給収入
君の名は・第2部	松竹	大場秀雄	3億0,020
君の名は・第1部	松竹	大場秀雄	2億5,000
ひめゆりの塔	東映	今井正	1億7,828
太平洋の鷲	東宝	本多猪四郎	1億6,318
地獄門	大映	衣笠貞之助	1億5,179
戦艦大和	新東宝	阿部豊	1億4,000
花の生涯	松竹	大曾根辰夫	1億3,990
東京物語	松竹	小津安二郎	1億3,165
夏子の冒険	松竹	中村登	1億0,769
花の講道館	大映	森一生	1億0,500
君の名は・第3部	松竹	大場秀雄	3億3,015
七人の侍	東宝	黒澤明	2億9,182
忠臣蔵	松竹	大曾根辰夫	2億9,064
二十四の瞳	松竹	木下恵介	2億3,287
ゴジラ	東宝	本多猪四郎	1億8,300
月よりの使者	大映	田中重雄	1億6,491
宮本武蔵	東宝	稲垣浩	1億6,341
ハワイ珍道中	新東宝	斎藤虎次郎	1億5,017
金色夜叉	大映	島耕二	1億4,669
千姫	大映	木村恵吾	1億4,547
紅孔雀	東映	萩原遼	2億4,182
修善寺物語	松竹	中村登	1億8,368
ジャンケン娘	東宝	杉江敏男	1億7,600
新・平家物語	大映	溝口健二	1億7,303
亡命記	東宝	野村芳太郎	1億7,228
宮本武蔵・一乗寺の決闘	東宝	稲垣浩	1億6,800
薔薇いくたびか	大映	衣笠貞之助	1億6,500
楊貴妃	大映	溝口健二	1億5,781
力道山物語・怒涛の男	日活	森永健次郎	1億5,000
夫婦善哉	東宝	豊田四郎	1億4,800
赤穂浪士	東映	松田定次	3億1,305
恐怖の空中殺人	東映	小林恒夫	1億9,291
曾我兄弟・富士の夜襲	東映	佐々木康	1億9,009
謎の幽霊船	東映	松田定次	1億8,678
太陽の季節	日活	古川卓巳	1億8,564
月形半平太	大映	衣笠貞之助	1億8,543
ロマンス娘	東宝	杉江敏男	1億6,500
太平洋戦争の記録・日本かく戦えり	大映	記録映画	1億6,160
夜の河	大映	吉村公三郎	1億6,088
女囚とともに	東宝	久松静児	1億6,000

他社監督を含むとはいえ大映作品が4本も「ベスト・テン」に入り、この期の大映の製作会社としての勢いをあらわしている。しかしこの年の配給収入——観客動員数は、松竹の「君の名は」第1部・第2部が他を圧倒しており、これを含め松竹は「花の生涯」など5作品が配収ベスト・テンに入って大衆の人気の高さを裏づけている。大映作品は「地獄門」と「花の講道館」が各々5位と10位に入っているものの、松竹の「東京物語」の8位を例外として、作品としての高い評価が観客動員とは連動しておらず、優れた作品がより多くの観客を呼び込むという関係性が成り立っていないことがわかる。もっとも、小津作品は「東京物語」は例外として、ベスト・テンに入らなくとも比較的の高い観客動員力をもって安定的に興行成績を維持しており、その限りで作品の質と大衆の人気とが合致した稀有な事例とあってよく、この意味で小津安二郎の作品群は、戦後日本映画の黄金期を象徴しているというべきであろう。また今井正の「ひめゆりの塔」は、作品として一定の評価を得ただけでなく、観客動員数においても「君の名は」に次ぐ第3位の成績を上げており、東映の経営の立て直しに大きく寄与したことを示唆している。

1954年の優秀作品は、「二十四の瞳」「女の園」「七人の侍」が上位3位を占めて木下恵介と黒澤明が気を吐き、溝口も「近松物語」「山椒大夫」でその力量を遺憾なく発揮するとともに、成瀬もまた「山の音」「晩菊」で作家性の健在を示している。木下、溝口、成瀬という松竹、大映、東宝を代表する3人の監督が各々2本もベスト・テンに入る力作を撮ったところに、戦後黄金期といわれるゆえんが見て取れよう。その上で注目すべきは、配収ベスト・テンにおいて、依然圧倒的に強い「君の名は」第3部には及ばないものの、「七人の侍」と「二十四の瞳」が各々2位と4位に入って健闘し、この限り作品評価と観客動員との間に一応の相関が認められることである。但し、この二つの作品が真に芸術的に優れているかどうかについては、むろん議論があり、前者は当時の日本映画には珍しい躍動感溢れるスペクタクルを、侍たちの個性的な人物像の造形によって肉づけすることによって、後者はヒューマニズムを基調としながらも徹底的に被害者の視点から反戦をあくまでも抒情的・感傷的に謳いあげた²⁶⁾という点でエン

26) 「二十四の瞳」について、公開直後の批評の多くは「抒情作家としての木下恵介は、この作品でついに行きつくところまで行った」(登川直樹「『二十四の瞳』と『日本の悲劇』」(『キネマ旬報』1954年10月上旬秋の特別号 61頁)と、その抒情性にもっぱら着目しているが、その後は例えば佐藤忠男は「『二十四の瞳』を見ていると、われわれは、ただ、戦争によって、平和を破壊され、純真な若者の多くを失ったのだ、という感慨を得るだけで、敵にどれだけの損害を与えたのかという点が全くぬけ落ちてしまう。自分たち民衆は、あの可愛らしい子どもたちが悪人でありようがないと同じようにちっとも悪くなく、ただ戦争によってひどい目にあつたにすぎないのだ、という気持になる。われわれこそ、あの悪名高き兇暴な兵士たちそのものであつたのだということ、あの瀬戸内海育ちの純真な子どもたちだって、たぶん、戦場ではそうだったに違いないこと、それが、戦争にとってはかんじんなことではないのか。」(佐藤忠男1970 267頁)と、この作品における加害者性の完全な欠如を批判している。御園生涼子は、さらに進めて「『二十四の瞳』における反戦メッセージは、……戦後の国民が抱えていた愛国ナショナリズムと、そして戦争主体としての戦争責任否認と、表裏一体の関係に

タータイムメント的要素の強いことが、多くの観客動員に成功したとみるべきであろう。この意味において、この二つの作品は映画の「大衆芸術」という性格を典型的にあらわすものであったといってよい。この2作品と定番というべき「忠臣蔵」を含め松竹が3本、東宝が「ゴジラ」（本多猪四郎）を含めて同じく3本、そして大映もまた「月よりの使者」（田中重雄）、リメイク版の「金色夜叉」（島耕二）、「千姫」（木村恵吾）の3本が、各々配収ベスト・テンを独占したのに対し、東映と日活は1本も入っておらず、次の年を待たなければならなかった。

（2）1955～56年

1955年の優秀映画「ベスト・テン」は、「浮雲」「夫婦善哉」「野菊の如き君なりき」と成瀬、豊田、木下作品が上位3位を占め、これに黒澤の「生きものの記録」と今井の「ここに泉あり」が続く。これらを含めて東宝が3本、日活が2本、東映が内田吐夢復帰第一作の「血槍富士」など2本、そして松竹が先の木下作品1本であるのに対して、大映は入っていない。むしろこの年は「ここに泉あり」（今井正）と「浮草日記」（山本薩夫）という独立プロの健闘が目される。これに対して配収のほうは、東映の娯楽版「紅孔雀」（萩原遼）が絶大な人気を博し、これに松竹の「修善寺物語」（中村登）や東宝の「ジャンケン娘」（杉江敏男）など大衆的娯楽作品が続いており、大映は溝口の「新・平家物語」と「楊貴妃」の大作に加え「薔薇いくたびか」（衣笠貞之助）が入って興行的には成功している。その結果、東宝が4本、大映が3本、松竹・東映・日活が各々1本と東宝の大衆性豊かな娯楽作品の強さが見て取れる。

翌1956年の「ベスト・テン」は、今井正の独立プロ作品「真昼の暗黒」、吉村公三郎による大映作品「夜の河」、記録映画の「カラコルム」（日映新社）が3位までを占め、これに豊田四郎の「猫と庄造と二人のをんな」、市川崑の「ビルマの豎琴」、小津安二郎の「早春」、成瀬巳喜男の「流れる」そして松竹のSPで育った小林正樹の「あなた買います」などが入っている。小津と成瀬の順位がやや低いのが気になるが、これらの結果、松竹が3本（配給で提携した山本薩夫の「台風騒動記」を含めると4本）と抜きんでており、東宝、大映、日活は各々1本にとどまっている。これに対して配収のほうは、「赤穂浪士」（松田定次）を筆頭に4位までを娯楽時代劇中心の東映作品が独占し、これに大映が「月形半平太」（衣笠貞之助）と記録映画「日本かく戦えり」そして「夜の河」の3本、東宝が「ロマンス娘」（杉江敏男）など2本、日活が話題作「太陽の季節」（古川卓巳）で観客を集めたが、松竹は1本も入っておらず停滞の傾向がはっきりと認められる。この年は、総じて東映作品に代表される時代劇の人気が依然根

ある。」とし、「[大石先生の]『母性』というジェンダー表象を通じて語られる『二十四の瞳』は、周縁性と全体主義イデオロギーとを同時に表象する『母』イメージの二面性によって、『反戦』と『愛国ナショナリズム』の間を揺れ動く戦後のナショナル・アイデンティティを反映していたのだ。」（御園生涼子 2010 57～58頁、その後御園生涼子 2016に所収）と、再軍備論など1950年代に台頭したナショナルスティックな思潮との相関性を指摘している。

強いことが示されている²⁷⁾。

以上の優秀作品ベスト・テンと配給収入作品ベスト・テンの動向が示唆することは、繰り返すまでもなく優秀作品と高配収作品との間には一部を除いて相関関係はなく、人びとの作品選好は基本的に娯楽映画中心の傾向にあるということである。それは、大衆芸術・大衆文化としての映画の性格からして当然といってよいが、それゆえにまた娯楽作品の質的レベルが問われるのであって、これは映画という文化財が不可避的に抱え込まざるを得ない命題というべきであろう。その際、留意すべきは、純文学と大衆小説のように比較的截然と分けることができる小説の分野とは異なり、映画の場合、芸術作品といい娯楽作品といっても、その区別が必ずしも明確ではないということである。視覚と聴覚とによってとらえられる映像内容が作品として芸術的か娯乐的かは、それを分ける基準自体が明確でないばかりか、相互浸透性や境界的作品もあって決して分明ではなく、また、見る観客によっても異なるのであって、あくまでも相対的なものでしかない。それに加えて、作家性の強い芸術的映画を創造することはむろん容易ではないけれど、しかし質の高い娯楽作品を作ることは、それとはまた別種のむつかしさがあり、そのむつかしさはおそらく芸術作品の創造とは比較にならないという問題がある。しかも娯楽作品の多くが、ブロック・ブッキング・システムの下、専門館・契約館の獲得競争が激化するなか、自社番線館に向けた週替わりのプログラム・ピクチャアとして、30日～40日前後の撮影日数で量産されねばならない業界状況を想起すれば、そこに質の高さを盛り込むことの固有のむつかしさは想像に難くないであろう。業界をはじめジャーナリズムでも問題とされた映画の量産体制と娯楽作品の質との関係性を否定できないゆえんでもある²⁸⁾。

27) 大映の調査部が、1956年に実施した全国の青年男女1,000名に対する調査（雑誌「明星」の読者組織「明星友の会」名簿による無作為抽出、有効回答数約600名）によれば、全体として時代劇は現代劇をやや上回る人気があるが、注目すべきは、20歳以下の女性が時代劇を「好き」だとする割合が現代劇のそれを7割も上回っていることであり、時代劇が意外なほど若い世代にも人気があることが知られる（大映本社調査部「時代映画に就いての調査報告」（下）『時代映画』1956年11月号 36頁）。

28) これまでも触れたように、量産による映画の質的水準の低下を危惧し、2本立製作・配給の中止を業界において一貫して主張してきたのは、大映の永田雅一であった。例えば、永田は大映作品のカンヌ、ヴェネチア各映画祭での受賞を受けて日本映画の輸出を念頭に、「時代[劇]、現代[劇]を問わず[日本の]優秀な芸術品を鑑賞できる能力を外国の人たちがもってきた。にもかかわらず、はたして国内において優秀な映画が出来得る態勢にあるか。今まさにそれに逆行しつつあることはまことに憂うべきことだと思う。六つの会社の撮影所の設備と機械設備と、シナリオライター、監督、カメラマン、おもな俳優というものが、1年に3百本も4百本も作る能力はありませんよ。」と述べ、これを受けて川喜多長政も「たしかに永田さんの言われたように、このままでいって来年から、2本立ということになると、6、7百本の映画ができることになる。濫作になっていい映画ができないから輸出はあきらめなきゃならない。」と呼応し、さらに永田は同じ論点を「現在の日本というものは国内においては優秀な映画ができないようなところへどんどん陥って行きつつあるために、外国には今こそ日本の映画の基盤というものができて、時代の如何を問わず優秀な日本映画ならば、ヨーロッパにおいてもアメリカにおいても東南アジアにおいても出るという態勢になっているのに、国内においては[濫作によって]優秀な映画ができないような体制にあることは実に悲しむべきことです。」（永田

5. 各社の経営動向と作品傾向

(1) 大映

既にふれたように、大映は永田雅一が大作主義による製作本数の削減を提唱していたが、2本立・3本立興行の常態化とこれに呼応した東映の新作2本立製作・配給の実施によって、その方針が崩れ、他社と同じく新版併映やレンガ積み続映さらに中編作品などを含む2本立配給を実施した後、1956年正月から新作2本立製作・配給に踏み切る。もっとも、それは早くも56年秋には息切れし、以前の変則的な配給形態に再び戻るが、この間、大映はスクリーン・プロセス用ステージの新設などをはじめとする東西撮影所のインフラ整備に取り組み、東西合わせて13ステージを擁するなど全プログラム製作体制を強化する。またこれまで製作と配給業務に経営を特化してきたが、東映が先鞭をつけた専門館獲得競争の激化など市場環境の変化を受けて興行部門への進出を決め、1954年8月1日に大映興行株式会社を設立して、まず5館の直営館を新設・獲得し、55年5月には10館を擁するなど新たな経営行動に踏み出す。もっとも、この直営館は新潟、仙台、弘前、松山など地方都市にとどまっており、観客人口が集中している首都圏には一館もこの時点では所有できなかったところに興行後発企業としての劣勢があらわれている。

その上で留意すべきは、この期の後半に特に顕著になった営業面での弱体という問題がある。大映は、優れた映画さえ作ればそれは当然に売れるはずだという永田の考え方に基づいて、その事業を製作に特化してきたこともあり、配給・営業部門は他社に比べやや弱体であった。しかしこれまでは、比較的に集客力のあるプログラム・ピクチュアと外国の映画祭での受賞など話題性もあって大映作品は安定的に売れていたため、営業面での問題はそれほど顕在化していなかったといってよい。しかしここにきてその問題があらわれるようになる。記者は言う。

「営業部の不振はひどいものですね。何といっても大映くらのマーケットを持っていて、『薔薇いくたびか』『楊貴妃』『つばくろ笠』『東京暴力団』と当って、配収が3億8千6百万円、こんな馬鹿な配収ってありませんよ。東映と変りない数字ですからね。東映は大したものはないですよ。とにかく曽我正史がちゃんと統計上出したクォーターが4億8千万円だった。これは松竹だったら5億6千万円行く。だけど永田にしてみると、松竹に比べたら非力だから5億と思った。そこで4億8千万円のクォーターで出発した。第一次第二次クォーターで殖えたと思ったが、だんだん減ってきた。いよいよしめてみると、3億8千6百万円だった。」「話にならん。営業部の非力さです。」(匿名座談会「風雲はらむ映画界」におけるY

雅一・小津安二郎・川喜多長政・大澤善夫・溝口健二「[座談会]映画界 これでもいいのか」『中央公論』1955年12月号 200～201頁)と繰り返している。

の発言『映画時報』1955年8月号 20頁)。

作品がそれなりに「当って」いるにもかかわらず、営業部によるセールスが振るわないために、「大したものはない」東映程度の「馬鹿な配収」にとどまっているというのである。東映の評価が低いとはいえ、実際にも、後に立ち入ってみるように1955年以降大映の配給収入は東映に抜かれることになるのであって、その点から大映の「営業部の非力」は否定できず、その克服は以降の課題となっていく。なお、この期になって市川雷蔵、勝新太郎、川口浩、若尾文子、山本富士子など新人スターが台頭してスクリーンに一定の存在感を示すようになり、また1955年1月には、増村保造がイタリア・ローマの映画実験センター(チェントロ)での3年間の留学を終えて助監督に復帰し溝口や市川崑の作品に就くなど、大映の新たな作品路線を敷設していく重要な契機となった。その上で大映にとって最大の痛恨事は、監督陣の大黒柱であった溝口健二が1956年8月24日に病死したことであり、それは大映はもとより日本映画界に巨大な喪失として大きな影響を与えることとなった²⁹⁾。

この期の作品傾向としては、特に前半の1953~54年は「あにいもうと」(成瀬巳喜男)「雨月物語」(溝口健二)「祇園囃子」(同)「雁」(豊田四郎)「地獄門」(衣笠貞之助)「千羽鶴」(吉村公三郎)「或る女」(豊田四郎)「春琴物語」(伊藤大輔)「山椒大夫」(溝口健二)「近松物語」(同)など文芸作品を中心として秀作が多く、それらは「雨月物語」「山椒大夫」のヴェネチア映画祭、「地獄門」のカンヌ映画祭での受賞など、「羅生門」に続き優れた作品を作る映画会社として大映の国際的な評価を高めたばかりではなく、輸出による興行成績も良好で企業業績の上昇に寄与した。こうした文芸もの一方で、従来の大映カラーを代表する「母もの」や「怪猫もの」などの定番番組も数自体は少なくなったものの製作され、これに「十代の性典」(島

29) 溝口最後の3作品の助監督であった増村保造は、「溝口さんの死とともに、映画の古き良き時代、黄金時代は去ったような気がする。一演出者が、巨匠の名の下に、全身を作品に打ち込み、金も時間も一切を度外視して、やりたいことを徹底的にやった時代、映画が堂々たる芸術であった日は去った。巨匠の死は日本映画の大きな道標である。一つは、具体性のリアリズム、むしろ自然主義ともいべきものから、社会的なリアリズムへ前進する分岐点であり、一つは独占的な娯楽産業として繁栄の登り道を歩んだ映画が、テレビや乱立する他の大衆娯楽攻撃にあって、困難な下り坂にさしかかった峠でもある。」(増村保造「巨匠の晩年」『キネマ旬報』1961年9月下旬号、西田宣善編1991 214頁)と、溝口の死が日本映画界においていかなる意味をもったかについて語っている。

また大映移籍後の溝口の作品の多くをプロデュースしてきた辻久一は、「あの透徹した美的感覚。その造型についての潔癖な審美眼。人間を観察し凝視する独特の執拗さ。その角度のまったく個性的な捉え方。オリジナリティのはげしい追求。それに伴う新しい『もの』一般に対する貪るような吸収欲。協力する者すべてから作品をよくする力を出させて、これを具体的にまとめてゆく独自の才能。私生活の溝口は、もとよりなつかしいが、作品を作り上げてゆく過程の溝口の全身をふり絞るような努力の姿は、おそらく、私の脳裏から永久に消えないだろう。晩年の足かけ五年間、彼の身辺にいて、親しくその仕事ぶりから影響を受けたことを、私は、終生の幸福とする。」(辻久一「溝口健二の芸術」(下)『時代映画』1956年10月号 59頁)とその死を悼んだ。

耕二)をはじめとする「性典もの」の連作と「金色夜叉」(島耕二)「愛染かつら」(木村恵吾)「花のいのち」(田中重雄)などリメイク³⁰⁾を含むメロドラマ, さらに長谷川一夫主演の人気シリーズ「銭形平次捕物控」(衣笠貞之助)や「鉄火奉行」(同)「千姫」(木村恵吾)といった時代劇大作など, ヴァラエティに富んだ娯楽作品を公開し人気を博する。特に「千姫」とこの期の後半に公開された「楊貴妃」(溝口健二)「幻の馬」(島耕二)などのカラー大作は, その色彩効果によって大映カラーの技術水準の高さを刻印する。総じてこの期の前半は, 大映が映画企業として最も充実した時期であり, そこには溝口健二に牽引されるようにして優れた作品を生み出そうとする気風が撮影所内に確かに息づいていたことが示唆される。

が, この期の後半1955~56年になると, 溝口健二の「楊貴妃」「新・平家物語」「赤線地帯」や「夜の河」(吉村公三郎)「日本橋」(市川崑)など一部の意欲的な作品や「幻の馬」「月形半平太」(衣笠貞之助)などのヒット作を除けば, 柔道ものなど新シリーズが登場したものの時代劇, 現代劇いずれも安易な企画による雑多かつ底の浅い作品が目立ち, この期の前半のような優れた作品群を送り出した会社とはいささかかけ離れた傾向を見せるようになる。例えば, 「大映は少しグラン・プリづきすぎているのではないか……グラン・プリ予定作品のために, そのほかの作品が犠牲になっている。……番組を埋めるためにつくられているような[プログラム・ピクチュア]作品ばかりだった。プログラム・ピクチュアでもちゃんと出来ていれば文句はない。ところがこの[1955年1月以降]の4か月, 大映のプログラム・ピクチュアでこれは面白いと思うものにぶつかったためしがない。企画がたいへんお座なりであることにも原因があるが, もっと根本的に映画のつくり方全体が粗雑になって来たことが目についた。……大映作品は目のことに追われて土台を忘れている」(「日本映画批評担当4か月を終わって……大映 上野一郎」『キネマ旬報』1955年5月下旬号 82~83頁)などという厳しい批判が出されるようになり, そのような作品傾向はこの間大きく変わることがなかった。

そこには, 東映の新作2本立製作に拍車をかけられて量産体制に入った他社と同じく, 大作一本主義を掲げながらもそれに追随せざるを得なくなり, フィーチャアに加えて中編作品の製作増をもってそれに対応した大映の苦衷が映し出されている。実際にも, 大映は1956年には長編57本に加えて中編32本, 合わせて89本の作品を配給しており, これが秋以降中編の製作・配給を打ち切った年間本数であることに留意すべきであろう。もっとも, 中編を打ち切って大作主義に戻したこの年の後半は, 興行面の不振を脱しはじめ, ここに経営の一つの鍵があること

30) 1950年代中葉から製作業界においては2本立興行に対する作品企画の不足への対応策として, 主に戦前に製作された映画のリメイク, リバイバルが盛んになるが, それに事実上先鞭をつけた大映は戦前繰り返し再映画化された「金色夜叉」(島耕二, 1954)と新たに「愛染かつら」(木村恵吾, 同)をリメイクするにあたって, 自ら「観客調査」を実施して「科学的にヒットさせる」(「人気を打診 大映で金色夜叉の事前調査」『朝日新聞』1954年1月12日夕刊 2頁)可能性を探るなど, 周到な準備を行っている。なお, 1950年代中葉から60年代初頭, および60年代中葉に再燃した業界によるメロドラマの再映画化・リバイバルの動きの歴史的意味については, 河野真理江 2016を参照されたい。

を示唆している。

(2) 松竹

松竹では、1951年1月、演劇を中心として関西圏を取り仕切っていた白井松次郎が死去し、関東を統括していた大谷竹次郎も高齢のため1954年10月、大谷が会長に、城戸四郎が副社長から社長に昇格したのを機に、55年1月、製作本部長高村潔を大船・京都両撮影所長に据えて懸案であった製作部門の一元化を図るとともに大規模な人事異動を実施するなど組織改革を図る。その上で、これまで他社とともに実施してきた2本立製作・配給が、作品の質ばかりではなく興行的にも十分な効果を上げることができず、むしろ製作体制上の無理による弊害が目立ってきたこともあり、1957年からは大作1本立に切り替える経営戦略の転換を試みる。この期の前半は、既に触れた「君の名は」3部作と「二十四の瞳」の大ヒット作品、また小津安二郎の「お茶漬の味」「東京物語」などの名作に加えて、「本日休診」(渋谷実)「現代人」(同)「波」(中村登)「カルメン純情す」(木下恵介)「日本の悲劇」(同)「女の園」(同)などの佳作・力作とともに、「摩像」(大曾根辰夫)「花の生涯」(同)「忠臣蔵」(同)などの娯楽時代劇大作も多くの観客を呼び込んで興行的にも順調な成績を上げ、「黄金期」にふさわしい経営的内実を実現する。が、この期の後半の1955年から56年になると、前述の組織改革にもかかわらず「野菊の如き君なりき」(木下恵介)、「青銅の基督」(渋谷実)「早春」(小津安二郎)あるいは思わぬヒットとなった異色娯楽作「二等兵物語」(福田晴一)³¹⁾など一部を除けば、大作「鶴八鶴次郎」(大曾根辰保)「京洛五人男」(同)の興行不振にみられるように、作品のマンネリ化が顕在化して思うようなヒット作に恵まれない事態に陥る。

すなわち「[昭和]30年、31年と、どうも魅力的作品が少なくなり、余計な心配もしなければならぬということになった」(高村・月森・岡本・森本・田中(稯)・田中(純)[座談会]「松竹映画をインスパイアする」における田中純一郎の発言『キネマ旬報』1956年11月上旬号40頁)、「城戸さんは、[かつて]松竹映画は大衆から二歩前進するな、一歩前進せよとうまいことを言っています。しかし悲しいかな、いまの松竹映画の多くは一歩遅れたものを描いている」(「同」における森本哲郎の発言 同42頁)、あるいは「作品が全部ウエットなんだ。少々犠牲をかけても、一度外へ出てみないといけない。何か変わったことをしないと袋小路だ。」(「1956年度日本映画決算」における井沢淳の発言『キネマ旬報』1956年12月下旬号42頁)「根本的にいって、会社自体のすべてに新しいものが不足している。それほど古いものに飽きた

31) 「二等兵物語」が固有に有した歴史的意味について、中村秀之は「戦争という深刻な主題を既存の軍事的・政治的な文脈から切り離して娯楽に奉仕させること、要するに、戦争の記憶の純然たる商品化に成功した」という意味で「画期的」(中村秀之2014 176頁)であり、このシリーズの成功は、高度経済成長という社会経済的条件と相まって「戦争の記憶」の「風化」の「起点」をなす「現象」であった、と鋭く指摘している(同194頁)。

らないなら、新しいものへの勉強が必要じゃあないか。」（「同」における谷村錦一の発言 同）さらには「いままで松竹が独走してきたけれども、近頃になって常に首位を保つことがむずかしくなったということですね。それは単に営業的とか作品的ということだけでなく会社全体の苦悩が外に出てきたということですね。」（前掲「風雲はらむ映画界」における Y の発言『映画時報』1955年8月号 15頁）などと評されるように、これまで「興行価値に富んだ健全娯楽作品の連発で、広範な観客層を把握し、つねに業界最高の安定した営業をつづけてきたが、その反面に野心的な冒険企画に乏しく、作品のマンネリズム化は覆うべくもなかった」（松竹株式会社 1964 330頁）のである。

それが、皮肉にも『君の名は』の大ヒットが、松竹の現状認識や将来への展望の目をあやまらせた（升本喜年 1988 282頁）ためであるとするならば、事態は深刻というべきであろう³²⁾。が、それでいながら松竹はフランスとの合作映画「忘れ得ぬ慕情」（イヴ・シャンピ）に、通常作品の20本分に当たる3億5,000万円（松竹の負担額は2億円）もの製作費を投入する（「数字から見た『忘れ得ぬ慕情』の内訳」『キネマ旬報』1956年7月下旬号 97～101頁）など、企画のアンバランスが顕著であり、それがまた社内の製作意欲の低下を招くこととなった³³⁾。その結果、「同業各社の量産競争はいよいよ激しく、経営のアンバランスは深刻の度を増し、年間総配収において、いままで第一位を独走していた松竹は、東映について第二位とな」（前掲松竹株式会社 330頁）ってしまう。3年前の1953年10月に完成していながら、アメリカへの配慮から公開を見送っていた小林正樹の監督昇進第1作「壁あつき部屋」を56年10月に公開に踏み切ったのも、こうした苦境によるものであった³⁴⁾。1956年9月、松竹会館の竣工

32) 升本喜年は「君の名は」のヒットを受けて、「松竹首脳部に、もはや、芸術派監督は不要だとする判断が出てきたのは、誤りである。ところが、実際は、そうなってしまった。彼ら芸術派は、『大船調』の復活を推進していくには、うるさいだけの監督であり、製作費も高くつくということになってしまった。」（前掲升本喜年 285頁）と述べて、「君の名は」の成功が、その後の「芸術派監督」の「冷遇」の契機となったとしている。

33) 清水千代太は、松竹の停滞の原因として2本立製作の多忙によるスタッフの「製作意欲の低下」を挙げ、当時、小津・渋谷・木下という「松竹を代表する（つまり作風がそれぞれ異なり、野球に例えれば3番4番5番の打者に当る力量がある）三監督が、撮影所を燃えあがらせるような製作を続けていない」にもかかわらず、会社が「三監督に大作品を撮らせる代わりに、合作映画『忘れえぬ慕情』を製作したことは、スタッフの意欲低下を更に甚だしくした。フランスの大監督でもない新人にゴキ使われ、大金を費やされるのを見ては、こうなるのも当然であろう。」（清水千代太「松竹スランプの原因は？ 日本映画界の一断面」『映画の友』1957年2月特別号 143頁）と会社の製作姿勢を批判している。

34) 1953年10月に完成した安倍公房脚本の「壁あつき部屋」は、BC級戦犯を取り扱った問題作であったが、脚本の度重なる改変の結果、「A級戦犯の責任問題や、『独立』後も継続され強化されるアメリカによる事実上の占領と再軍備化の告発、そして戦時下の朝鮮と日本とがその下で連続性を持つという認識がかなり薄められることになった。」（鳥羽耕史 2010 99頁）。が、より一層問題であったのは、この作品がこの時期に作られた東宝作品「赤線基地」（谷口千吉）などとともに「反米映画」として批判を浴びることを恐れて、会社が公開を取り止めたことである。すなわち同年9月30日に封切

られる予定であった「赤線基地」は、9月25日にその試写を観た「シカゴ・トリビューン」の在京記者ウォルター・シモンズがそれまでのような独立プロ（『混血児』（蟻ぶる）など）によってではなく、「日本の大映画会社によって製作された最初の反米映画で、上映されれば国際的に大きな問題をよび起こすものと思われ」「今後海外の映画市場において東宝に対して報復措置がとられることになると思われる。」（『日本映画また問題化 『赤線基地』は反米』『読売新聞』1953年9月28日朝刊 7頁）との特約記事を『読売新聞』に載せる。これを受けて東宝は同28日、馬淵威雄取締役、田中友幸プロデューサーら関係者が協議し、出演した米国人の名前を宣伝文などから削除するとともにその「出演場面的一部分をカットする」措置を取った上で、「反米映画にあらず」（「一部カットでケリ 映画『赤線基地』問題」『同』1953年9月29日朝刊 7頁）として予定通り公開することを決めたが、翌29日の役員会において、小林一三社長が「周囲の情勢を考えて摩擦をさけるため納得のいく形で上映したい」として、30日の「封切を一時延期するよう業務命令を発した。」（『赤線基地』の封切中止 小林東宝社長が業務命令』『同』1953年9月30日夕刊 3頁）。この小林の決定には「自由党の某参議院議員から、吉田〔首相〕の伝言として、公開中止を希望する電話が、小林社長にかかってきたともつたえられる」（『反米で問題化した二作品 『赤線基地』の場合』『映画時報』1953年11月号 30頁）ことは看過してはならない。（なお、「赤線基地」が問題化した経緯の詳細とこの作品のテキスト分析については前掲中村秀之 2014 第3章を参照されたい。）

「壁あつき部屋」が完成したのは、まさにこうした状況の下であった。しかし東宝の「赤線基地」が、ほぼ2か月遅れの同年12月8日に「突如」（『読売新聞』1953年12月5日夕刊掲載の「赤線基地」広告欄）公開されたのに対して、「壁あつき部屋」はほとんど3年もの間お蔵入りし、しかも全シーンを35%もカットされて1956年10月に公開された。小林正樹は、後年この点について「自分の生き方に関係のある素材にぶつかったという感じがし、意欲的に取り組んだが、本社での試写で副社長だった城戸四郎さんが見て中止が決まった。翌日だけに『これは公開を延期する』と命令が出たわけです。理由は知らされず、ただ『延期』というだけ。動くしかありません。内容については[会社は]初めから承知のわけですから、やはりアメリカ側からの圧力がかったのではないかと。反米的なことは反米的なシャシンでしたから、そうとしか考えられませんでした。どうだったのでしょうか。それにしても、そうとうカネもかかっていたし、まさか三年もお蔵になるとは思いませんでした。『壁あつき部屋』というのは当時の社会情勢を色濃く反映したシャシンですから、あのときに封切ってこそ意味があった。反響も大きかったはず。三年も経って時機を失しては色褪せてしまう素材でした。もしあのまま封切られていたら、ばく自身の作品系列も『壁あつき部屋』以降、一気に社会派的なものにっていたかもしれません。」（小笠原清・梶山弘子編 2016 83, 87頁）と述べて、時機を逸することになった公開延期を批判している。城戸四郎はその理由について、「この演出を僕はどうしても高く評価することが出来なかった。」とし、「(1) 映画は芸術であるから演説であってはならない。感情の表現であるから理屈であってはならない。(2) 如何にボリュームを持つとしても自然さを逸脱する、つまり誇張であってはならない。(3) 如何に激動する世界にあっても、映画芸術はあく迄も世の動きの基本底流を冷静にみて心理の把握に努め、軽率に一時的現象（それが大きな波、流れの如くに見えても）に支配されないこと、すなわち将来オッポチュニストと非難されないように注意すること。この三点は映画人にとって最も大切なことであり、僕の責任に於て『壁あつき部屋』がその欠点が多少あるように観察したからである。」（城戸四郎 1956 23, 225頁）と述べて、反米感情の刺激などについては注意深く言及を避けている。しかし1956年10月の公開を決定した撮影所長高村潔は、「『壁あつき部屋』が出来た時は日本の国情も安定していなかったし、国際情勢も微妙で、この映画を公開することは、どこの国に対してもあまりいい感じを与えないように思われた。」が、「しかしそれから3年たった今日では、国内および国際情勢もすっかり変わっており、この映画は過去の歴史的事実を取扱ったものとして、冷静に観ていただけるものと思う。」（『映画界の動き 小林正樹演出の問題作松竹映画『壁あつき部屋』公開』『キネマ旬報』1956年11月下旬号 112頁）と述べて、公

に際し城戸社長が「重大関心事をもってこの難局に対処しなければ、将来社運に一大支障をきたすおそれがある」（同）と社員に奮起を促したゆえんである。

（3）東宝

4次に及び労働争議とレッド・パージによる撮影所内の混乱が収束した後も、新東宝との法廷を場とする争いが続いたこの期間の東宝の課題は、何よりも全プロ製作体制の確立・強化にあった。1951年9月、公職からの追放の解除を契機に阪急グループの総帥小林一三を社長に迎え、同年8月に設立した宝塚映画製作所に加えて、52年5月に新たに東京映画株式会社を創設して本拠地の砧撮影所とともに全プロ製作・配給体制の強化を図ったのは、そのあらわれである。1951年3月、争議後東宝を離れてプロダクションを組織していた藤本真澄を専属プロデューサーとして契約し、54年4月に藤本の意向で一度専属を解除した後、小林の要請により55年9月に菊田一夫とともに取締役製作本部長として本格的に復帰させ、また52年8月には、新東宝との提携に失敗して製作顧問を辞任しアメリカに視察滞在していた森岩雄を長として、企画本部の発展的形態として製作本部を立ち上げ、その後森に取締役として製作全般を統轄させたのも、そうした製作体制強化の一環である。それとともにもともと強かった興行部門では、前年小林富佐夫社長が掲げた「直営館百館」目標を引き継ぎ、競争が激化しつつあった興行網の一層の拡充に精力的に取り組むこととなった。が、1955年9月、小林一三は高齢もあって社長を辞して相談役に退き、その長男である富佐夫が再び社長に復帰する。

東宝の製作上の問題は、砧撮影所に比べ東京・宝塚いずれの撮影所も作品の造形力で見劣りするところにあり、特に宝塚作品はその企画・内容の貧弱さが系統館の不評を買うなど東宝全体の足を引っ張る状態となったために、これをいかに打開するかが当面の課題であった。が、1953年春の宝塚製作所の失火による第1・第2ステージの全焼とその後の再建を背景に、55年に入り森岩雄が三つの撮影所を統轄してその緊密な連携と企画の調整とを図ることとなり、藤本真澄の本格復帰とともに砧の第3次整備計画による製作能力の向上と相まって、製作体制上の当面の問題はひとまず処理されることとなった。

この間の作品傾向としては、前期は「山の音」（成瀬巳喜男）「晩菊」（同）「風立ちぬ」（島耕二）など文芸大作を軸として、「ホープさん」（山本嘉次郎）「ラッキーさん」（市川崑）を経

開延期は「日本の国情」と「国際情勢」を考慮した結果だとしている。

他方、木村陽子は、最近の論稿において当時の時代背景、原作手記、作品及び巣鴨拘置所におけるB・C級戦犯の意識動向等の検討から、公開の延期は「映画『壁あつき部屋』があまりにビビットに、当時の戦犯釈放運動に内在した矛盾を突き過ぎていたため」であり、具体的には「一刻も早い釈放を第一に優先するグループと『真の戦犯』への追及がなされないままのなし崩し的な釈放には応じられないとするグループとの間」の「深刻な対立関係」を、この作品が「顕在化させる結果となった」（木村陽子 2016 430, 434頁）からだとし、アメリカへの配慮によるという通説的理解とは異なる見解を示している。

て「三等重役」(春原政久)「続三等重役」(鈴木英夫)と続き、後の社長シリーズに引き継がれることになるサラリーマンもの³⁵⁾や、「坊ちゃん社員 前編」(山本嘉次郎)「続坊っちゃん社員」(同)など一連の明朗現代劇、また「太平洋の鷲」(本多猪四郎)などの戦争もの、さらに「次郎長三国志」(マキノ雅弘)シリーズの継続などヴァラエティに富んだ作品が並び、後期はこうした傾向の娯楽作品に加えて、「浮雲」(成瀬巳喜男)「驟雨」(同)「妻の心」(同)「夫婦善哉」(豊田四郎)「白夫人の妖恋」(同)「生きものの記録」(黒澤明)などの文芸作品の力作が公開された。そして東映を嚆矢としてこの時期拡がった2本立製作・配給に対応して、中編作品を加え製作本数を増大させることができたのは、森岩雄に率いられた3つの撮影所をフルに活用した成果にほかならない。

その上で、この時期の東宝作品について注目すべきは、黒澤明の「七人の侍」と本多猪四郎の「ゴジラ」であろう。前者は、製作期間11か月、直接費だけで1億2,560万円、プリント費・宣伝費を加えた総製作費が2億1,300万円、上映時間も3時間27分に及ぶ超大作であり、1954年ヴェネチア映画祭で銀獅子賞を獲得した娯楽映画の傑作である。先に述べた「質の高い娯楽映画」を作ることのむつかしさは、この作品に凝集的に表現されているとあってよい。他方、「ゴジラ」は、1954年3月にアメリカによるビキニ環礁沖での水爆実験によって日本の漁船第五福竜丸が被災した事件を着想の背景とした、東宝の特撮怪獣映画の第1作である。それは「被害者の怨念をけもの魔力エネルギーに集中爆発させるという伝統と核不安の現代とがみごとに結実した」(山本喜久男他 1976 184頁)作品として、多くの観客を呼び込み、その後の一連の怪獣ものへの先駆けをなす。そこには、科学技術の発達に象徴される物質文明とそれが生み出した魔物=怪獣との戦いという構図のなかに、現代文明の不可逆的な問題を潜在させることで人間社会の発展に対する内省的視点が織り込まれたが、その後は観客層の低年齢化もあって善玉怪獣と悪玉怪獣の戦いの物語に変質していく。東宝は、今期のこれらヒット作品の続出によってそれまでの製作上の不調から脱却することに成功する。

しかし留意すべきは、「東宝作品の弱点は、如何なる大作でも、大都会でヒットしても地方での興行が比較的が悪い。」(「頭打ちの邦画各社 来年度の方針は如何に」『合同通信 映画特信版』1956年11月18日号 4頁)ということであり、そこに地方に強い大映や東映との違いが

35) 藤本真澄が主導した「サラリーマンもの」「社長シリーズ」の原点をなす「三等重役」は、当初山本嘉次郎がシナリオを書いたが、藤本と山本の「意見が合わずもめて」、青い山脈(今井正)の場合と同じく井手俊郎が「代役に引張り出され」「3日間で書き上げた」(井手俊郎「東宝再建の基礎づくり『三等重役』と藤本カラー」『映画芸術』1965年8月号 47頁)ものであった。井手は「『三等重役』の出来は決していいものではなかった。試写を見て、客は絶対呼べない作品だと思った。……ところが封切ると大当りだった。こんな映画を見に来る観客の気持がよくわからない。作品に対する観客の嗜好が、これほど掴めないことははじめてだった。」(同48頁)と述べて、この作品のヒットに驚きを隠さなかった。この作品を含め社長シリーズの成立の経緯とその終息の根拠については、西村大志 2016を参照されたい。

あった。しかし東宝の問題はそれだけではなかった。東宝では「首脳部の考え方としてはどっちか」といって、興行が重点になって、製作、配給は従という空気が強いので、ここに問題がある」（前掲「風雲はらむ映画界」におけるZの発言『映画時報』19頁）、あるいは会社「首脳部が“興行第一主義”をとり、製作・配給部門に対しては比較的冷淡なので、社内全般がそういう空気につつまれ、配収も伸び悩み状態をつづけ、毎月、実力以下の成績にとどまっている。」（「1955年度日本映画決算 配給界」『キネマ旬報』1955年12月下旬号 59～60頁）ことである。それは、重役陣が阪急・宝塚系によって占められてしまったがための当然の結果なのであるが、しかしこの「興行第一主義」が、その後も東宝経営の基調を貫くことになることは看過してはならない。

（４）東映

既に触れたように、1953年1月公開の「ひめゆりの塔」の大ヒットによって経営的安定を確保した東映は、自社作品だけで全プログラムを編成し・上映する専門館の開拓を進めるとともに、その前提条件として週替わりの新作2本立の製作・配給に乗り出す。本編のフィーチャに加えて1時間程度の娯楽版をそれに付帯して流すために、通常の週1本配給の場合の月間製作本数4.3本に対して、東映は、幾分変動はあるものの基本的にその2倍に相当する月間8.6本もの新作を製作する。東映のこの経営戦略は、学童を中心に映画観客層の裾野の拡大に寄与したが、それはまた映画興行市場における既存4社のシェアを侵食するものでもあったから、それに対する防衛的対応として既存各社も否応なく新作2本立製作・配給に乗り出さざるを得なくなった。が、他社の場合、製作体制を整備・強化しつつあった東宝を除き、製作能力と採算の面から恒常的な新作2本立製作・配給は壁に突き当たり、多くとも月間6.3本程度の製作をベースに旧作の新版やレンガ積み続映などを組み合わせた変則的な2本立配給に取って代わる。その間、東映は自ら編み出した2本立システムを持続的に維持して他社のシェアを蚕食し、その専門館は1954年2月の95館から1956年12月の673館へと3年間に7倍もの増加をみせ、専門館だけの配給収入をもって総配収の70%を上げるという当初の目標を達成する。また契約館も同じ期間1,523館から1,978館に3割増え、東映の名を冠した東映名称館も1956年12月には380館を数えるなど、2本立配給の威力が遺憾なく発揮される（東映十年史編纂委員会編 1962 128頁）。もっとも、東映の場合、自ら直接経営する直営館の数は、1956年末で32館と専門館や契約館等に比べれば極端に少ないが、それは、直営館の建設は専門館や東映名称館などを経営する独立興行主の反発があることに加え、都市部での直営館の建設・取得とその経営には多額の費用を要すること、さらに東映作品を独占的に上映する映画館を増やすことによって、興行上の不利は充分にカバーできると考えたことによるのではないかと推察される。

以上のような大きな成果をもたらした2本立製作・配給が、東映にあって可能となったのは、既にみたように他社に比べて大幅に少ない直接・間接の製作費にあった。すなわち東映は少な

い製作費をもって多くの配給収入を獲得するという好循環を手に入れたのであるが、この好循環の前提をなす製作費の低廉化は、主として人件費の抑制によって実現されたものであった。注意すべきは、この人件費の抑制が、撮影所の現場スタッフの臨時雇い＝臨時工化と俳優・監督等契約スタッフの専属化によるものであったということである。北川鉄夫は述べている。

「東映の現場は雇用関係からみれば臨時雇が非常に多い。……その比率は正社員3に対し臨時が7の割合だといわれている。……戦後の映画界は技術者たちがフリー形式で契約制度をとっているのが普通だが、こういう完全技能者ではない一般現場労働者の臨時工化が、東映は大きい割合を占めているのである。ここに生産コストの合理化がある。他方、俳優のような契約者になると専属形式が多い。……実はこの専属契約の量が多い方が1本当りのギャラは割安で、他社やフリーの人たちに高い契約金を払うよりは専属者に安く、多く働かせることによって会社側としては経費を安くあげることができる。……東映の発展の一つの秘密はこういうところにあるといつてよい。」(北川鉄夫 1958 188頁)。

「正社員3に対し臨時が7の割合だといわれている」ほどの「現場労働者の臨時工化」と俳優など「契約者」の「専属」化が、「東映の発展の一つの秘密」であった。これに加えて、例えば「ステージの並んでいる脇に、大道具の作業所や大道具小道具の倉庫を置」き、セットの設営・解体を素早くできるようにし、あるいは「東映城という半永久的なお城を作り、部分的にちょちょっと飾りつけを直せば、いろいろな城として使えるようにし」、さらに「昔 [江戸時代] の町のセットも、一寸直せば、いつも繰返し使えるように作りつけ」(大川博 1959 59～60頁) にするなど、ハード面での投資と工夫を凝らした撮影所のレイアウト編成によって製作効率を上げていることも看過してはならない。しかも製作本数が他社を圧倒して年間100本をやや超えるために、当然にも製作スタッフは多忙をきわめてその労働密度も高く、「東映京都には歩いている者はいない、みんな走っている」(結束信二 1986 11頁) という、後によく知られることになるエピソードが語られたのはこの頃からである³⁶⁾。スターが作品を掛け持つ

36) この点は、例えば撮影スタッフの次の発言に端的にあらわれている。

「川島 [泰三 美術]: うちの量産という線がありますからね。各パート共忙しいんですよ。そういう悩みは全部あるけれども、僕はよくなってから来たもんですから、その頃から考えると初めてこのスタジオの門をくぐった時にはびっくりしましたね。なんて言いますか、所内に充ちている迫力というのですか、大宅壮一あたりが書いていましたけれども、のんびり歩いてる人がないという感じでね、眼の色を変えて走りまわってるんですよ。その時非常に特徴だと思ったのは製作関係のウエイトが大変強力というか、製作方針の線は強いですね、ビジネスライクに処理して行く、というやり方に、会社の量産をする一つの特徴というか、秘密があるんじゃないんですか。

林 [政信 メイクアップ]: 製作の線は確かに強いですね。何日に上がると言えばきちっとその日に上がるんですから。」(『現場のエネルギー: 見よ東映の意気!!』『時代映画』1956年12月号 37頁)

だけではなく、脇役や端役がそれ以上に掛け持ち数が多く、それが常態化していたところに東映の製作現場の特徴があった。このような多作を可能とする製作能力の向上のために、東映は1954年2月以降、機材の増強に加え京都撮影所に次々とステージを増設するとともに、翌55年3月には東横時代以来賃借していた京都撮影所を大映から買い取り、さらには複数の隣接地を買収することによって撮影所敷地を拡張するなど急ピッチでインフラ基盤の増強を図る。

こうして東映にとって、「戦後の映画界に到来した黄金時代は、企業としての地盤を堅め、そこに働く人々を機械化しつつ、一つの歯車にしていた。カツドウ屋も、サラリーマンに衣替えせざるを得なかった。向う鉢巻をねじあげた経営者マキノ光雄が、なかまの従業員たちと一つになって『どっこいしょ』を踊った裸と裸の結びつきは、この頃から労使関係で対処する世間並みの職場の一つに合流して行く」（玉木潤一郎「太陽がいつばいの京都＝錦ちゃん登場前後」『映画芸術』1965年8月号 65～66頁）ことになる。

東映の作品は、基本的に片岡千恵蔵、市川右太衛門の2大スターを主役に据えた時代劇本編と中村錦之助、東千代之助、大友柳太郎、さらに新人スター伏見扇太郎、大川橋蔵を主演とする中編時代劇、及び正月とお盆のオールスター出演の大型時代劇から構成され、これに波島進をはじめとする新人による現代劇が組み合わせられたものである。時代劇は、「大菩薩峠」（渡辺邦男）「旗本退屈男」（松田定次）「水戸黄門漫遊記」（伊賀山正光）などのシリーズものに代表されるフィチュア本編、「紅孔雀」（萩原遼）「笛吹童子」（同）などの娯楽版中編、そして「赤穂浪士」（松田定次）などの大作など、作品の長短を問わず興行面で圧倒的な強さを発揮するが、それに比べれば現代劇の弱さは否みがたかった。これを補強するために1954年10月から藤本真澄プロによる作品企画を採用し、「悪の愉しみ」（千葉泰樹）「女給」（同）「目白三平」（同）など、これまでの東映カラーとは異なった斬新な作品を送り出す。特にこの期の後半は現代劇の強化を図り、「満ちて来る潮」（田中重雄）「母子像」（佐伯清）「夕日と拳銃」（同）「無法街」（小沢茂弘）あるいは後にヒット・シリーズとなる「警視庁物語」の事実上の第1作「終電車の死美人」（小林恒夫）のような新たな分野の開拓に挑戦する。

このように東映は、「血槍富士」（内田吐夢）などの骨太の作品があるものの、6社のなかでは最も娯楽映画中心の作品構成を特徴としており、その作風は「東宝、松竹がもつ都会風洗練さを排して、地方都市の大衆に焦点を合わせた泥臭い庶民性」にあり、観客層の狙いも「東京よりも地方、東京の山の手よりも浅草で当たること」（渡邊達人1991 104頁）にあった。時代

また監督の小沢茂弘も次のように述べている。

「この頃 [第2東映ができた1960年頃] はしかし、東映の撮影所の中は、みんな走っていたというのは本当ですか。伝説になっていますね。ゆっくり歩いている人間はいなかったと。それこそ、役者もスタッフも、徹夜、徹夜で、眠る暇もなかったと。

小沢：第2東映が出来る前からですよ。役者は最低3本くらいの台本を持っていたし、会社の中を悠々と歩いているやつなんて、ホントだれもいなかった。加賀邦男、原健策、清川荘司などみんな。それが京都撮影所の伝統というか、伝説ですね。」（小沢茂弘／高橋聡 1996 43頁）。

劇を中心とし地方の観客を主たるターゲットとする、マキノ光雄の提唱にかかるこの製作・営業戦略は、グラン・プリ獲得後芸術づいてやや「洗練さ」を帯びるようになったとはいえ大映のそれでもあったから、東映の躍進は大映にとっては大きな脅威をなすものであった。

(5) 新東宝

第2次東宝争議を直接の契機として設立された新東宝は、佐生正三郎社長のもと自立路線を選択して配給網を構築し弱体ながら5社体制の一角を占めていたが、経営危機の打開策として試みた日活との資本提携が東宝と株主有志の強い反対によって挫折したことを受けて、1952年9月、小林一三の異母弟である後楽園スタジアム社長田辺宗英が会長に就任する。これによって新東宝は東宝の影響を直接受けることになったため、翌53年2月、佐生社長は外遊を理由に退任し、田辺が社長に就くとともに服部知祥（元スバル興業専務）を副社長として招く。これを契機に同年9月以降、佐生はじめ大橋武雄、金指英一、井関種雄、増谷麟など戦前のP.C.Lから東宝映画時代にかけて東宝の映画製作と配給システムの骨格を作り上げた役員たちは、新東宝を去ることとなった³⁷⁾。これを踏まえて、同年9月田辺は会長に戻り服部が社長に就いて経営の任に当たるが、これらの役員人事の結果、既に宝塚系列によって占められていた東宝と同じく、新東宝もまた宝塚系列の色彩に染まることになった。田辺宗英は新東宝の経営を引き受けた当初、新東宝を東宝と合併させようと考えていたが、この構想は東宝傘下に入ることを嫌った株主と契約館主会の反対によって実現することができず、結局自主製作の続行を表明して経営の立て直しに取り組むことになる。

もともと新東宝は、争議によって中断した東宝の映画製作を肩代わりする会社として成立したという経緯から製作中心の事業体であり、配給業務については東宝と対立してそこから分離・独立した後には参入したために、既存会社の後塵を拝してきわめて脆弱であった。しかも事業の核となる製作にしても、製作能力自体が小さくかつ興行的に強力な作品が少ないという難点をかかえていた。したがって新東宝の営業政策は、興行館に2本立・3本立のうちの1本を売り込むことにあったが、それが無理な場合は2本立・3本立の上乗せを狙って他社よりも幾分安いフィルム賃貸料で販売するところに特徴があった。しかし1953年以降、全国の興行館が厚生省による上映時間規制に対応して長時間=多本立興行を自粛したために販路が狭められ、さらに54年の日活の製作再開によって自社契約館が蚕食されることによって営業面での不振が一層増幅することとなった。このような厳しい現実を前にして、服部社長は、経営再建のためには興行力のある作品を増やす必要があるとして製作体制の強化に乗り出す。1953年の2度の増

37) もっとも、これら旧東宝映画時代の重役たちは、「映画界には相当の経験者であるが、新東宝に対しては積極的な経営手腕を見せない」で、佐生を除けば「名前だけ列ねて、鳴かず飛ばず」（陸知足「新東宝の重役」『キネマ旬報』1953年7月上旬夏季特別号 123頁）の状態にあったといわれており、そこにも経営上の問題があったことが示唆される。

資によって得た資金をステージの増設と機材の増強等製作インフラの整備・拡充に充てるとともに、55年2月には早撮りの渡辺邦男を重役に迎えて製作本部長とし、また俳優ブローカーとして鳴らした星野和平（東京プロ）を同じく重役に据えて撮影所長とする。その結果、若干の異色作が作られるなど作品面では幾分成果が出たものの、しかしその後、新作2本立による量産競争の激化など環境条件の変化もあって、配給収入は当初の目標を下回り製作費の回収率は期を追うごとに低下して、1955年下期は111%と製作費をかるうじてカバーするような低迷状態が続く³⁸⁾。これを受けて1955年12月末の株主総会において渡辺邦男と星野和平が取締役を退き、11月の緊急役員会で支配人に選任されていた大蔵貢が社長に就任し、富士映画専務の山梨稔とともに新東宝の経営を担うこととなった。こうして、弁士から身を起し戦前の日活の経営陣に連なったこともある大興行主大蔵貢が、新東宝の新たな経営者として登場することになる³⁹⁾。

大蔵は、社長に就任すると直ちにこれまでの映画製作のあり方を大きく変える方針を打ち出す。製作能力の点から月4.3本の新作つまり新作1本立製作・配給にとどめ、他社のように新作2本立ないしその変型の製作・配給方式は採らない。企画は大蔵自らが決定し、文芸作品や大作は極力避け、時代劇現代劇問わず喜劇や活劇など娯楽作品を中心とした映画作りに集中する、というのがそれである。この製作方針を前提として、大蔵は製作直接費を1本平均500万円削減することを目標に、製作日数の縮小、フィルム使用量とNG比率の引き下げ等による製作コストの削減に取り組む。また給与についても、重役は無報酬、現場重役は4割カット、部課長は1割カットを実施し、一般従業員の賃金は削減しない代わりに勤務時間の効率的利用によって残業代総額を半減させる。さらに興行面では既存の番線体制を廃して、新作を封切館か否かを問わず2番線や3番線など中・下番線館でも上映できるようにするなどの改革を実施した（田中純一郎「新東宝をめぐる諸問題」『キネマ旬報』1956年6月上旬号 103頁）。これら一連の経営合理化策の結果、1956年に入ると赤字幅が縮小し、5月には、3月と4月に公開し

38) 大蔵貢登場前の新東宝について、異色監督中川信夫の述懐は痛切である。「直営館らしい直営館を持たない弱体が、最後のどたん場へ追い込まれる苦難の下り坂をまっしぐらに転落してゆくのをどうすることもできない暗黒時代であった。」「あの頃を回顧すると、切実に、映画製作における、企画者の重大さを、今更にまざまざと思い知るのだ。あの頃、せめて、そういう人材が一人いたら、と思うのは今更愚であるろうが、残念でならない。」（中川信夫「新東宝・絶えざる不安のなかのガンバリ」前掲『映画芸術』1965年8月号 59～60頁）。

39) 新東宝の社長を引き受けた経緯について、大蔵は次のように語っている。「ぼくが、新東宝をひきうけた事情は、[昭和]30年末新東宝設立当時の関係者から『やり手がいない。君だけだ。負債は7～8億にのぼっている。何とかやってもらいたい。暮のボーナスも出さなければならないから。すべてまかせるから』とたのまれ、製作をどうなっているかもきかず、料理屋で一杯やっているうちに『やりましょう』ということになってしまったからである。ぼくは戦前日活で堀久作が警視庁にひっぱられたあと日活の代表者として『破算申請』を『和議』にもってゆき、そこで映画を製作したことがあり、『新東宝を生かすのはぼく以外にいない』という自覚をもっていた」（大蔵貢「監督及び女優の飼育法」前掲『映画芸術』1965年8月号 70頁）。

た「隠密七生記」(正統)(渡辺邦男)のヒットもあって黒字を計上できるようになる。それは大蔵の荒療治による新東宝の再建策が、ひとまず功を奏したことを意味したが、しかしそれが持続的なものになるかどうかは、なお不透明のままであった。

大蔵登場前の新東宝の配給作品は、自社作品とその不足分を補うために買い上げた独立プロ作品からなっているが、その特徴は、東宝から分離したということもあって都会のサラリーマンや学生層を主たる対象としながらも、他社にもまして作品の振幅幅が大きいところにある。例えば、1953年は「憲兵」(野村浩将)、「戦艦大和」(阿部豊)などの戦記もの、「女という城」(前後編)(阿部豊)、「もぐら横丁」(清水宏)、「伊豆の佐太郎」(中川信夫)、「アジャパー天国」(斎藤寅次郎)といった文芸ものから喜劇まで雑多であるが、これに「煙突の見える場所」(五所平之助)「縮図」(新藤兼人)「女の一生」(同)「夜明け前」(吉村公三郎)など独立プロの力作文芸作品が加わっている。54年は「大阪の宿」(五所平之助)「鶏はふたたび鳴く」(同)「女の暦」(久松静児)「雲は天才である」(中川信夫)などの文芸作品に「叛乱」(佐分利信)「日本敗れず」(阿部豊)などの戦記もの、また「弥次喜多金毘羅道中」(毛利正樹)などの喜劇が加わる。55年も「人間魚雷回天」(松林宗恵)「たそがれ酒場」(内田吐夢)「下郎の首」(伊藤大輔)「しいのみ学園」(清水宏)というように佳作もあるものの総じてヒットするにはなお訴求力に欠ける作品が少なくない。

これに対して大蔵が登場した1956年になると、労働者層や地方の観客をターゲットとして娯楽作品に徹した傾向がはっきりと出てくる。既定の企画を継承した戦記ものでは「軍神山本元帥と連合艦隊」(志村敏夫)が大胆なネーミングで耳目を引いたが、ヒット作「隠密七生記」に加え、「四谷怪談」(毛利正樹)「怨霊佐倉大騒動」(渡辺邦男)「女真珠王の復讐」(志村敏夫)など、怪談ものや低俗な性的作品に大蔵貢の企画路線があらわれている。「大蔵の企画精神には、見世物興行師的な観念がたえずつきまどっていた。」(田中純一郎 1976 212頁)といわれるゆえんである。翌1957年に大ヒットした「明治天皇と日露大戦争」(渡辺邦男)はこの延長線上にあった。

6) 日活

1953年9月、それまでアメリカ映画の興行に専念していた日活は、邦画市場の活況を受けて映画製作の再開を宣言し、翌54年6月、「国定忠治」(滝沢英輔)と「かくて夢あり」(千葉泰樹)を公開して映画製作・配給市場に再参入する。日活の製作再開とそれとともなう製作スタッフの大幅な引き抜きは、既存製作・配給5社を硬化させていわゆる「5社協定」を成立させる事実上の契機となったが、この「5社協定」はその後の日本映画界に深い影を与えることとなった⁴⁰⁾。日活は、1954年から55年にかけて撮影所の3期にわたる建設工事を完成させ、撮影

40) 日活による映画製作の再開とスタッフ引き抜きの実態および「5社協定」の問題点については、井上雅雄 2016A を参照されたい。

機材を含む最新のインフラ基盤を整えるとともに、製作スタッフ、スターの引き抜きと新人の育成を急ぎながら製作本数を増やし、早期に全プロ配給への道筋をつけようと試みた結果、再開後2年足らずの1956年4月には月平均6.3本の製作・配給体制を実現する。それは、(1)常時8つの撮影班編成（撮影6，準備1，ダビング1），(2)常時4ステージの建て込み，(3)1作品当たり平均5ステージの使用，(4)平均撮影日数35日（『映画年鑑』1956年版 24頁）という撮影作業が準拠すべき指針が、一定の成果を上げたことをあらわしている。

日活は製作を再開した1954年は製作本数が少なく、わずかに「黒い潮」（山村聡）が話題になる程度であったが、もともと再開時の事情からスター陣が弱体なことを踏まえ、企画面で文芸作品や社会性に富んだ作品に力を入れることによって他社との差別化を図ろうと試みる。田中絹代の2回目の監督作品として話題を呼んだ「月は上りぬ」をはじめ、「警察日記」（正統）（久松静児）「生きとし生けるもの」（西河克巳）「愛のお荷物」（川島雄三）「あした来る人」（同）「青春怪談」（市川崑）「こころ」（同）「女中っ子」（田坂具隆）「沙羅の花の峠」（山村聡）「幼きものは訴える」（春原政久）など1955年に観客を引きつけた斬新な作品群に、それはあらわれている。特にながりのヒット作になった「警察日記」は、東北の田舎町の警察署を舞台に、そこで起こるさまざまな小事件やエピソードを通して、多彩な人間模様を巧みに描写し、情感豊かな人間ドラマに仕上がった佳作である。が、日活が社会の耳目を集めたのは、翌56年に公開した「太陽の季節」（古川卓巳）とその後の「狂った果実」（中平康）など「太陽族」映画と呼ばれることになった一連のヒット作であるが、これをめぐる社会的動向については既に別稿（井上雅雄 2016B）で触れたので、ここでは「太陽の季節」に端役で出演した原作者の弟石原裕次郎がその後スターとして台頭し、日活の屋台骨を支えることになる点を指摘するにとどめよう。この年は、「ビルマの豎琴」（第1部第2部）（市川崑）がヴェネチア映画祭でサン・ジョルジュ賞を、「神坂四郎の犯罪」（久松静児）の左幸子がコーク映画祭（アイルランド）で主演女優賞を受賞し、「ニコヨン物語」（井上梅次）や「乳母車」（田坂具隆）など話題作もあったが、この頃になると次第に作品企画にばらつきが出て、「企画が、ほとんど時代の感覚とはおよそ無縁なところで成立している」（蔵原惟繕「太陽映画騒動から裕次郎ブームへ」前掲『映画芸術』1965年8月号 68頁）などと後に自社監督に酷評されるが、しかし日活の映画製作会社としての地位がひとまず定まった年ではあった。ただ立ち上げのための経費増や文芸作品の多さもあって、製作再開後3年間の製作費は他社に比べ割高となり、スタッフの引き抜きのための高い給与水準と合わせ、経営に過大な負担を与えたことは否めない。

（7）独立プロ

東宝の第3次争議およびその後のレッド・パージによって、共産党員を中心とした左翼系の映画人が主要映画会社から追放されたが、彼らは独立プロダクションを設立するとともに映画観客を組織化しつつ、独自の映画製作に取り組むことで映画人としての活動の場を確保しよう

と試みる。最初の独立プロ作品は、日映演（日本映画演劇労働組合）が東宝第3次争議の解決金をもって1949年に製作した「暴力の街」（山本薩夫）であり、大映にその配給を委託して得た配給収入をファンドとして、翌1950年に伊藤武郎、山本薩夫らによって新星映画社が設立される。新星映画社は、前進座と提携した第1回作品「どっこい生きている」（今井正）を一般からのカンパを募って製作し、それを51年に公開してその第一歩をしるす。また同じ1950年に「偽れる盛装」の製作をめぐる松竹を退社した吉村公三郎と新藤兼人らによって近代映画協会が設立され、52年には第1回作品「原爆の子」（新藤兼人）が公開される。他方、東宝第4次争議の解決条件として獲得した自主製作資金600万円をベースにキヌタ・プロが創設され、「母なれば女なれば」（亀井文夫）を第1回作品として公開する（北川鉄夫編 1970 45～46頁）。これら独立プロの作品の配給は、それまでソ連映画の輸入・配給を行ってきた北星映画社が引き受けたが、それはまた全国の労働組合を含む映画サークルの組織化を随伴しており、これら独立プロによる映画製作と配給・上映は不可避免的に運動体としての性格を帯びることとなった。

これらの先駆的な試みを受けて、その後、1951年から53年にかけて八木プロ、新世紀映画社、現代プロ、また青俳、民芸、俳優座などの新劇団によるプロダクションなど、特定の政治的な傾向をもたないプロダクションも含め、戦後の独立プロの隆盛をみることとなった。

独立プロが増加した背景には、第1に、北星映画社による営業努力と興行館側の既存大手製作・配給会社への対抗という思惑によって、一般の興行館、特に中小の独立興行主の経営する館での作品上映が可能となったこと、第2に、新東宝など既存製作会社が自社の製作能力の不足——作品不足を補うために独立プロと製作提携をしたり独立プロ作品を買い上げたり、あるいはその作品を自社ルートで配給するという事情があった。

独立プロの作品は、新星映画社：「箱根風雲録」（山本薩夫）「真空地帯」（同）「太陽のない街」（同）、近代映画協会：「村八分」（現代プロとの提携作品 今泉善珠）、「縮図」（新藤兼人）、「夜明け前」（吉村公三郎）、「足摺岬」（同）「女の一生」（新藤兼人）、八木プロ：「山びこ学校」（今井正）「日の果て」（山本薩夫）、キヌタ・プロ：「母なれば女なれば」（亀井文夫）「女ひとり大地を行く」（同）「ともしび」（家城巳代治）、新世紀映画プロ：「雲流る果てに」（家城巳代治）「にごりえ」（今井正）、現代プロ：「蟹工船」（山村聡）、蟻プロ：「混血児」（関川秀雄）、新映プロ：「君に捧げし命なれば」（若杉光夫）など、組合提携作品も含め「キネマ旬報」ベスト・テンに入るものも少なくなく、総じて力作が多い。こうして1953年を前後して独立プロの活発な製作活動が既存映画界に刺激を与え、あるいは第6系統の誕生かとささやかれるほどの勢いをもったが、しかし独立プロのさらなる発展には、大きな壁が立ちふさがることになる。

先に指摘した増加要因のうち、第1の北星映画による興行拡大の努力と興行館による大手配給会社への対抗という思惑は、観客を呼び込める作品を間歇的ではなく恒常的・安定的に流していかなければ十分な成果を上げることができないが、増大したとはいえ独立プロの製作能力には限界があり、興行館から十分な信頼を得るには不足していた。また第2の要因である既

存製作・配給各社による買い上げ・配給も、作品が新東宝あるいは松竹などの系統別ルートで流れていくのであるから、若干の共同配給を別にすれば基本的に北星映画社が関与することができず、北星の配給会社としての役割は限定されざるを得ない。しかもより深刻な問題は、独立プロ作品が次第に増えていくなかで、作品内容が「ともすれば政治的な公式主義におちいって、型にはまったり、あるいは現実の否定面のみを目をうばわれて積極的な姿勢の欠けた否定的リアリズムにおちいって大衆的魅力のうすいものにな」（岩崎昶 1961 245頁）ってしまい、「あまりに政治的である、公式的でおしつけである」という「批評」（岩崎昶の発言 田中純一郎 1976 214頁）を否定できないなど、作品に「盛られたむき出しの左翼的イデオロギーが、大衆の共感を失い、独立プロ作品の対象とする観客層が次第に狭められて来た」（田中純一郎 1976 214頁）ことであった⁴¹⁾。

以上に加えて地方都市に波及した映画館の建設ラッシュは、労働組合や映画サークルなどの観客組織化の拡大——劇場外上映運動の拡がりを制約するようになる。そして1950年代半ばになると、東映の新作2本立旋風と日活の製作再開とによって映画界全体が量産体制に入り、映画市場での企業間競争が一挙に激化するが、それはただでさえ弱体な独立プロの存立基盤を市場面から大きく揺るがすことになった。その上で看過してはならないことは、北星映画社が近代映協の「原爆の子」のヒットに「気をよくして」、独立「プロ作品 [の] 買入れに際して最低保証額を約束するという強気な方針を打ち出した」（野間正夫「独立映画時代の栄光と悲惨」前掲『映画芸術』1965年8月号 41頁）ことが、「独立プロ活動を活発にした」とともに、その「挫折」を招いた原因でもあったということである。すなわち「北星はいろんな作品を仕入れながら、売上げの悪いものが多いために、ムリな手形操作に追いこまれ、最低保証つきの契約システムが仇となって、危機に拍車をかけた」（同 42頁）のである。こうして、1954年7月、北星映画社は1億8,000万円の負債をかかえて倒産する⁴²⁾。北星映画社の経営破綻は、独立プロ

41) この点について、今井正は次のように述べている。「独立プロの作品は暗いとよく言われる。私自身、各地の映画の座談会に出席した折にも、こうした声をしばしば耳にした。」「暗い貧乏話や、悲惨な戦場場面を画面で見せつけられるのはもうたくさんだ、もっと明るい、希望を与えてくれる映画を！」

こうした希望は、あらゆる階層、年齢職業の別なく、独立プロに求めている観客の強い声である。」「では、私たちは、無条件に“観客の声”に従って、現実の暗さや戦争への反省を映画化することは、今後止めるべきなのだろうか？ 明るい夢を与える（？）映画だけを作るべきなのだろうか？ 私は決してそうは思わない。」観客の批判は「今までの独立プロの社会的テーマを扱った映画が企画の本来の意図を十分にこなしかねないで、ただ生活の貧困や戦争の悲惨さの一面の強調に浮きあがってしまった、作品としての欠陥についている批判だと思うのだ。」「作者にとって何よりも重要なことは、表面は暗く濶んでいるかに見える社会の流れの奥深くに、未来の創造を約束された芽が胎動しており、すでに固い表土をつき破って、あらゆるところに芽を吹きだしていることをはっきり理解し、多くの人々の生活感情に即して、その芽を作品の中に形象化してゆくことである。困難ではあるけれども、これこそ、現実を描こうとする作家に課せられた任務であり、多くの観客に希望に応える唯一の道である。」（今井正 1954 66～69頁）。

42) 北星映画社の行き詰まりについて、山本薩夫は「映画6社（ただし日活は1954年から）により、映

口に深刻な影響を与え、これを機に「一時的に高揚した [独立プロによる] 製作運動は停滞の一途をたど」(前掲北川鉄夫編 1970 160頁) ることとなった。北星倒産後にその事業を引き継いで設立された独立映画社も、「慢性的な危機状況から脱することはでき」(同) ず、人員整理などの経営合理化を試みる⁴³⁾ が、結局1958年12月に配給事業を停止して整理に入り、また北星の倒産によって痛手をこうむった新星・新世紀・キヌタの三つのプロダクションが合併してできた中央映画社も、「ここに泉あり」(今井正) は興行的に成功したものの、「姉妹」(家城巳代治) 「由紀子」(今井正) を松竹系で封切った後、1955年9月、わずか1年余りの活動をもって終焉を迎える。その後、独立プロは、既存映画会社との提携などによって低空飛行ながら困難を乗り越えていく近代映画協会⁴⁴⁾ を除くと、協同組合化を試みたり新たな製作・配給組織として大東映画社を設立したり、あるいは独立映画社の洋画配給業務を継承するかたちで大洋映画社を新設するなどの模索が続くものの、およそ1950年代末に向かって衰退を余儀なくされる⁴⁵⁾。

画館の系列化というかたちで市場の独占分割が進んできたこと、映画の成功にあぐらをかいて、自分たちがつくればかならず観客が入るといふゆえに、製作費をかけすぎたこと、製作者側が配給会社を拠点とすることで安心し、大衆と密着した映画づくりから少し離れてきたことなど、反省を含めて考えれば、原因はいろいろあっただろうと思う。」(山本薩夫 1984 164頁) と述べ、また糸屋寿雄は「[19] 54年の後半から、大手五社の自社製作体制はいよいよ整備され、加えて日活が自社製作の開始を宣言した。大都市に有力な封切館をもたず、その配給力も弱い北星映画は、この日活の新登場によって決定的打撃を受けた。」(糸屋寿雄 1987 90頁) と日活の製作再開による影響を強調している。他方、北星映画社が倒産した際、映画評論家たちが次のような批判と評価を交わしていることは留意しておいてよい。「A：北星がポシャったが、あのグループは、あれだけ資本主義打倒といいいながら、資本主義のメカニズムを全然知らない。金ばかり使っている。潰れる筈だよ。[中略] いちばんの問題は、左翼系の映画監督は日本の映画製作の現状に無知だ。今井・山本に比べると吉村、家城なんかの大船出身はちゃんとしている。……」[中略] 「D：君はそう言うけれども、[グループの] 内部では批判があるかも知れない。あの連中が映画界の一角に存在することはいいことだよ。」(菅見恒夫・井沢淳・岡本博・尾崎宏次・清水千代太 (匿名座談会) 「旧勢力を屁とも思わないアプレゲールの気魄と魅力」『キネマ旬報』1954年8月上旬号 29頁)。

43) この経営合理化について、独立映画社の伊藤武郎社長は「直営館を持たず、年間数本の独立プロ映画を、低利の銀行融資や、長期の資金ぐりなしに、配給していく事業が、楽でないことは分りきっていた。去年の春の日活の発足、こんどの『2時間半興行』の制約などで、われわれのしごとは、いよいよむづかしくなってきた。こういう困難を予想して、企業の再編を考えたわけだが、1月のなかばに、組合と話し合いがつく前、85人だった社員は50人に、経費は、半分の3百万円に減った。」(伊藤武郎「独立映画・その後」『キネマ旬報』1955年6月上旬号 100頁) と述べ、一方的な人員整理ではないと強調している。

44) この近代映画協会についても、例えば井沢淳は「『自由になりたい』『いい映画を作りたい』というスローガンで始めたグループも、そのグループゆえに、[所属の俳優などを使わざるを得ず] 窮屈になるとは、なんとという皮肉であろう。」(井沢淳「近代映画協会」『芸術新潮』1955年4月号 267頁) と揶揄している。

45) 大洋映画社は、その後外国映画の輸入・配給会社ヘラルド映画(後の日本ヘラルド映画)に吸収された(原正人監修・谷川建司著 2017 24~27頁)。また独立プロ運動の衰退が明らかになりつつあった1959年末、野口雄一郎と佐藤忠男はこの運動が生み出したいくつかの作品について、「簡単に変革

このように独立プロの運動は、多くの問題をはらみ、結果としてその隆盛は一時的なものに終わったものの、しかしこの運動がもった歴史的意味は決して小さくはない。それは、たとえ特定の政治的傾向の作品が少なくなかったにせよ、既存の映画会社にあってはおよそ扱うことができない主題を正面から取り上げることによって、作家の創造の自由を確保しようとしたところにある。今井正が現代プロで撮った「真昼の暗黒」（1956年）は、この点を最も象徴的にあらわしている。弁護士正木ひろしの「裁判官」を原作に、橋本忍が裁判記録を読み込み、現地調査を踏まえて脚本化したこの作品は、裁判が進行中の八海事件を対象として、犯人とされた被告青年の無実を精緻な実証の積み重ねによって訴えるという強いメッセージ性を特徴としており、「係争中の事件に真っ向から異議を申し立てることによって、独立プロの全存在を賭けている」（前掲山本喜久雄他 1976 153頁）と評されるほどの迫真力に満ち、「左翼系独立プロ映画の頂点に立った作品」（同）として仕上がっている⁴⁶⁾。独立プロという組織がなかったならば、今井正といえどもこのような作品を作ることはできなかったにちがいない。そして今井正の13本に上る1950年代の作品群は、東映など既成映画会社で製作した4本を除く9本が独立プロにおいて撮られたものであり、そのうちの7本が「キネマ旬報」ベスト・テンに入る質の高さは、独立プロでの苦闘が今井の作家人生のなかでもきわめて充実した時間であったことを示唆している。

また今井と並ぶ独立プロのもう一方の旗手、山本薩夫も、「暴力の街」を手始めに1960年の「武器なき斗い」までベスト・テン作品2本を含む12本の作品を、自らのプロダクションを含む独立プロで撮っている。そのなかには軍隊組織の非情さを冷徹なまでに暴きだした「真空地帯」をはじめ、「太陽のない街」「浮草日記」「台風騒動記」「人間の壁」「荷車の歌」など、喜劇を含みそれぞれに社会的なテーマを扱った問題作が多い。山本が、庶民的ユーモアを盛り込みながら、今井とは異なる作風をもって社会派としての自己をいかに発揮しえたのも、独立プロを場としてであったことは看過してはならない。

などされはしない世の中を、あたかも、人々がある日目ざめて立ちあがりさえすれば変わり得る、とでもいうように見せかけようすれば、それは、しばしば現実を見くびり、現実を歪曲することにもなってしまう。」と問題点を指摘し、「もっと素朴に、我々の日常の生活にかかわりのあるところから、ひとつひとつ、不合理な問題にプロテストするところから始めなければならない、という結論に、最近、独立プロの作家たちの意図は統一されつつあるようである。」と評価した上で、「独立プロ運動は風前の灯のようにかぼそい状態にあるが、ここで形成された抗議的リアリズムの伝統は、不死鳥のように、必ずどこかで受け継がれてゆくだろう。」と将来に希望を託している（野口雄一郎・佐藤忠男 1959 332頁）。

46) 業界誌は、1956年の映画界の動向を総括するなかで、この作品について「『真昼の暗黒』は恐らく今年のベスト・ワンにえらばれると思うが、この作品が今井正の最高作と言うことでなく、今年の日映画界の一つの真珠であったことは間違いない。」（『1956年を送る』『合同通信 映画特信版』1956年12月30日号 1頁）と高く評価している。

6. 各社の企業業績

(1) 配給収入

表15は、1953年から56年までの製作・配給会社6社の配給収入をあらわしたものである（日活の1954年は製作再開後の7～12月までの半年分の実績である）。これによれば、1953年と54年以降とでは配収の規模が一回り大きくなっており、例えばトップの松竹の配収は1953年の36億円台から54年の46億円台へと大きく増大している。これは黄金期に特徴的なヒット作の増加ということにもよるが、何よりも映画の量産体制の確立——公開作品が増えたことによるところが大きい。これを各社別にみると、1953年から55年までは松竹が「君の名は」3部作や「二十四の瞳」等の大ヒットによって配収実績首位を維持し、54年までは大映がそれに次いで2位につけていたが、大映は翌55年には早くも東映に抜かれて3位に後退し、56年もそこから脱することはできないままである。ただ留意すべきは、松竹の配収が、トップを維持している場合でも1954年以降ほとんど増えていないことである。それは、新東宝を除く他社の配収が逐年増加しているのとは際立った対照をなし、既に指摘した1955年以降の松竹作品の不調を示している。

一方、東宝は、争議後の混乱もあって既に53年から東映に抜かれて4位に低迷しており、復調してきた56年においてもその順位には変化がなかった。したがってこの4年間に躍進したのは東映であり、53年と54年に位置していた3位から55年には既に触れたように大映を抜いて2位になり、56年には松竹からトップの座を奪うまでに観客動員数を更新する。新作2本立製作・配給を仕掛け、自社作品だけで上映全プログラムを埋める専門館を大幅に増大させた成果が、ここに端的にあらわれている。これに対して新東宝は、1953年以降、年を降るごとに配収実績を落としており、55年には製作再開2年目の日活に追い越されて配収順位最下位に沈み、大蔵貢が采配を振るいはじめた56年にもこの事態に変化はなかった。新東宝の経営の深刻さが示唆

表15 製作6社の配給収入実績

(単位：千円)

年 \ 会社	松竹	東宝	大映	新東宝	東映	日活
1953	3,674,638	2,357,019	3,029,548	2,198,191	2,638,782	-
1954	4,678,991	3,097,540	3,901,557	2,171,368	3,720,903	425,620
1955	4,761,646	3,220,341	4,076,449	1,868,477	4,529,519	2,365,116
1956	4,773,035	4,093,959	4,599,313	1,617,027	5,086,830	3,237,530

(注) 1954年の日活は7～12月までの半年分の実績である

(出所) 1953年：『映画年鑑』1955年版470頁、1954年：同1955年版129、132、135、139、141頁、同1956年版38頁、1955年：同1956年版38頁および同1957年版46頁、1956年：同1957年版46頁および1958年版46頁より作成

されるが、これに比して日活が、「太陽の季節」をはじめとするいわゆる「太陽族」映画を梃子に、製作再開3年目にして新東宝のほとんど2倍の配収を上げたことは注目に値する。こうして東映と日活は、1950年代に入って製作に踏み切った事実上の新規参入者でありながら、6社体制のなかの台風の目となって、この後も業界全体に影響を与えることになる。

（2）企業業績

表16は、映画製作・配給各社の主要な財務データを整理したものである。もともと松竹と東宝は演劇部門を擁し、日活はホテルなど不動産事業も幅広く兼ねているため、単純には他社と比較はできないが、しかしいずれも映画部門を主軸としていることには変わりがない。したがって、このデータから企業全体としての経營業績を明らかにすることによって、財務面から見た各社の経営的特質を読み取ることは可能である。これによれば、1954年以降、各社とも総資本によって示される資産全体の規模が大きく増大しており、それは定型的・変型的問わず2本立製作・配給のために撮影所の拡張やステージの増設など製作能力の増強を図った結果であるが、特に東映の場合、1953年に比べ56年には資産規模が4倍に増え、増加率では他を圧倒していることが見て取れる。1956年時点での総資本の絶対額をみれば、松竹の89億円を筆頭に日活がそれにほぼ並び、東宝の75億円と続いて東映の46億円がこれを追うが、大映は40億円を切って資産規模では5位と小さいのが特徴的である。新東宝は、1954年以降資産規模に変化がなく、設備投資等の余裕がないことを裏づけている。

売上高を1956年時点でみてみれば、演劇部門を有する53億円の松竹と42億円の東宝が抜きんでており、残りの3社は30億円をやや下回る規模で並んでいる。ここでも新東宝は8億円と一桁他社と売上規模が違い、営業の規模の小ささがはっきりと出ている。そして当期純利益において特徴的なことは、最も利益規模の大きい松竹が、1954年の8億円をピークに55年の6億円、56年の4億8千万円へと大きく落ち込み、先に触れた1955年以降の興行の不振を裏づけている一方で、逆に東映が55年には4億8千万円を稼ぎ出して松竹に次いだ後、56年には約5億円の純利益を計上して松竹を超え、収益力においてトップに躍り出たことである。東映の躍進を財務面から刻印して印象的であるが、その結果、大映は54年と55年には4億円台を維持して松竹に次ぐ2位に付けていたのが、56年になると3位に後退を余儀なくされる。にもかかわらず大映の株式配当は、1952年当時の6割はさすがに止めたものの、しかし54年に5割、55年に3割5分、56年は3割といずれも依然業界トップの水準を維持していることは、留意しておく必要がある。東宝は55年と56年は2億円程度の利益額にとどまることで日活に追い越されて5位に転落するが、東宝の場合、55年上期に資産再評価を実施して損失額を補てんした上での結果であり、財務的な安定は次期以降に持ち越される。さらに新東宝にいたっては、54年にかろうじて約5千万円の利益を捻出できていたものが、55年には約9千万円の損失に転落し、56年になると約1億1千万円と赤字幅がさらに拡大していることが見て取れよう。これに対して日活は、

表16 製作6社の主要財務指標

(単位：円，%，回)

		総資本 (A)	売上高 (B)	当期純利益 (C)	C/A	C/B	B/A
1953年 上期	松竹	3,800,583,617	3,735,442,321	597,239,051	15.7	16.0	0.98
	大映	1,495,562,455	1,684,521,106	284,557,328	19.0	16.9	1.13
	東宝	2,582,746,625	2,110,118,282	158,974,296	6.2	7.5	0.82
	新東宝	767,657,586	704,972,542	40,595,492	5.3	5.8	0.92
	東映	1,141,489,758	1,351,561,392	95,467,692	8.4	7.1	1.18
	日活						
1954年 上期	松竹	7,083,363,359	4,814,393,333	804,986,133	11.4	16.7	0.68
	大映	2,519,503,881	2,127,596,953	407,452,167	16.2	19.2	0.84
	東宝	4,161,862,486	2,958,994,062	158,897,889	3.8	5.4	0.71
	新東宝	1,115,852,887	928,307,224	48,482,389	4.3	5.2	0.83
	東映	1,515,882,054	1,868,116,750	281,866,069	18.6	15.1	1.23
	日活	5,576,477,839	1,378,759,641	193,841,072	3.5	14.1	0.25
1955年 上期	松竹	7,818,296,655	5,239,347,710	603,613,811	7.7	11.5	0.67
	大映	3,202,164,888	2,503,589,396	458,020,519	14.3	18.3	0.78
	東宝	5,387,770,418	3,548,890,021	203,128,790	3.8	5.7	0.66
	新東宝	1,618,853,865	915,427,120	88,877,412			0.57
	東映	2,719,986,556	2,366,363,599	488,136,250	17.9	20.6	0.87
	日活	7,456,362,626	2,284,572,195	235,211,336	3.2	10.3	0.31
1956年 上期	松竹	8,947,435,974	5,271,443,326	480,580,558	5.4	9.1	0.59
	大映	3,914,651,026	2,746,565,962	407,814,572	10.4	14.8	0.70
	東宝	7,511,012,163	4,176,872,413	202,006,589	2.7	4.8	0.56
	新東宝	1,554,101,895	770,316,325	114,949,023			0.50
	東映	4,656,410,587	2,872,006,732	498,147,323	10.7	17.3	0.62
	日活	8,871,670,600	2,602,324,550	260,071,679	2.9	10.0	0.29

(注) 1：原資料において大映の「営業報告書」が上期データしか掲載されていない年があり、通年の比較ができない

2：C/A = 総資本純利益率，C/B = 売上高純利益率，B/A = 総資本回転率

(出所) 原資料は各社「営業報告書」，『映画年鑑』1954年版223～230頁，同1955年版304～314頁，同1956年版417～427頁，同1957年版395～407頁，同1958年版460～472頁により作成

製作再開2年目の55年に既に東宝を追い抜いて4位を確保した後，56年もそれを維持しており，東映とともに事実上新興勢力でありながら既存他社を脅かす存在として台頭しつつあることが示されている。

次に，若干の財務比率によって資本の効率性をみてみよう。投下総資本が生み出した利益の効率性 = 資本の運用効率をあらわす総資本純利益率 (C/A) は，1954年以降，東映が最も高く，56年までの3年間の平均は15.7%と大映の平均13.6%を上回り，8.2%の3位の松竹以下を引き離している。東映の資本の運用効率の高さが注目される。この総資本純利益率は売上高純利益率 (C/B) と総資本回転率 (B/A) とに分解され，前者は企業の収益性を総合的に測る指標として重要であるが，それは，54年までは大映が最も高いものの，55年以降は東映に逆転されて2位に甘んじている。高い収益性が象徴する東映の映画企業としての力の強さが看取さ

れよう。後者の総資本回転率は、投下資本がどの程度効率よく回転したか——売上げによる総資本の回収のスピードをあらわすが、ここでも東映は53年から55年まで最も高い回転率を維持しており、56年に大映に抜かれるとはいえ、東映は資本の回収スピードも速いことが示されている。これらの諸指標の分析から、東映は業界において最も効率的な資本運用を実現しており、大映がそれに次いでいるのに対して、松竹は既述のように投下資本額や売上高また利益額の規模そのものは大きいにもかかわらず、資本運用の効率性という点では前2社に見劣りのする水準にとどまっている。また東宝と日活はいずれもその松竹の半分の水準であり、資本効率の悪い部類に入ることは留意しておく必要がある。

おわりに

1950年代中葉、身近で安価な、しかもある種の夢や時には文化の香りに触れることのできる映画は、他の娯楽の選択肢の多くないなかで、人びとにとって最も簡便な時間消費の手段であり対象であった。映画とその産業の戦後「黄金期」を支えた基盤はここにあるが、それはまた製作・配給本数の増大と映画館数の増加に示される映画産業の拡大と成長をもたらし、斯業に未曾有の活況を現出させた。が、その背後に問題点も内包していたことは否定できない。何よりも「黄金期」を興行の現場で担っていた映画館の多く——およそその8割が経営赤字をかかえて、いわば自転車操業の状態にあったからである。そこには映画館の増加による館相互の競争の激化というだけではなく、(1)多本立興行によるフィルム賃借料の上昇と長時間興行ゆえの観客回転率の低下、(2)ひと月前に観客動員数を予想して1本ごとにフィルム賃借価格を決めるフラット契約方式に内在する不確実性、そして(3)興行館の増加によるフィルム賃借料の上昇、という問題が存在していた。それは、映画とその産業の戦後「黄金期」が、危うい基礎の上に成り立っていることを示すものにほかならなかった。

他方、東映の新作2本立製作・配給を鎗矢としてはじまった映画の量産体制は、製作・配給会社に製作費の縮減のための製作コストの削減——製作作業の効率化を不可避のものとしたから、各社は予算とその執行の厳格化あるいは無駄の排除などに努め、それはまた監督の演出技法にも少なからぬ影響を与えることとなった。製作コストの削減——製作作業の効率化の試みが最も徹底していたのは東映であり、恒常的施設としての城や町並みの建設とスタジオの合理的なレイアウトに加えて、臨時労働者の大幅な導入とみんな「走っている」といわれる高い労働密度とによって他社を圧倒する低い製作費を実現したことは、注目すべきことであった。

他方、この期は映画が量産されたばかりではなく、世界の映画史に刻まれる秀作や力作が各社から送り出され、後に戦後「黄金期」と名づけられるにふさわしい内実をともなっていたが、それはまた巨額の興行収入をもたらした比較的良質な娯楽作品の続出によって補強された。このような1950年代中葉の繁栄を映し出して、各社の企業業績も新東宝や東宝など一部を除けば、

総じて良好であったが、しかし松竹のようにこの期の後半は、作品のマンネリ化が顕在化してヒット作に恵まれないという現象もあらわれる。しかもそれが「君の名は」や「二十四の瞳」の異例なヒットがもたらした負の影響であるとすれば、それは作品創造のむつかしさ——映画ビジネスに固有の困難を示唆するものであった。

その上で看過してならないのは、この「黄金期」が各社の製作能力の増強と映画館の激増によって支えられ、映画の大量生産 大量配給 大量興行の連鎖を生み出したことである。この連鎖は、製作・配給各社が、直営館・専門館・契約館を問わず自社系列下にある興行館に作品を間断なく送り届けるブロック・ブッキング・システムを前提として、その下での大量消費＝大量観客動員に支えられることによって成り立つシステムである。したがってこのシステムは、最終消費段階での動揺——観客の大量動員が崩れるならば、当然にも破綻を余儀なくされることになる。が、注意すべきは、一度びこのシステムが成立すると、各社は興行館を自社系列にとどめておくために作品を送り出し続けなければならず、たとえ観客が減ってこようとも、しばらくはこのシステムを維持していかざるを得ない。そこでは観客数が減少していく中で、パイの配分競争が激化することになるのであり、それは映画産業の「黄金期」の終焉を意味するものにほかならない。1950年代末葉の戦後「黄金期」の最後の輝きとその終焉を追跡するのは、次の課題である。

* 本稿は、JSPS 科学研究費補助金基盤研究 C (課題番号16K02338) による研究成果の一部である。

引用文献

- 安倍道典 2007 『昭和思い出の記 大映テレビ独立の記録』講談社出版サービスセンター
 絲屋寿雄 1987 「日本独立プロ運動史 1」今村昌平他編 『講座日本映画 5 戦後映画の展開』岩波書店
 市川崑・森遊机 1994 『市川崑の映画たち』ワイズ出版
 井上雅雄 2016A 「日活の映画製作再開と『五社協定』」谷川建司編著 『戦後映画の産業空間：資本・娯楽・興行』森話社
 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 (中)」『立教経済学研究』第69巻第3号 2016年1月
 今井正 1954 「独立プロの企画」『映画評論』1954年4月号 映画の本工房ありす編 『今井正「全仕事」スクリーンのある人生』1990年 ACT
 岩崎昶 1961 『映画史』東洋経済新報社
 小笠原清・梶山弘子編 2016 『映画監督 小林正樹』岩波書店
 小沢茂弘/高橋聡 1996 『困った奴ちゃ 東映ヤクザ監督の波乱万丈』ワイズ出版
 大川博 1959 『この一番』東京書房
 北川鉄夫 1958 『マキノ光雄』汐文社
 北川鉄夫編 1970 『日本の独立プロ』映画『若者たち』全国上映委員会 [発行]

- 城戸四郎 1956 『日本映画伝 映画製作者の記録』文芸春秋新社
- 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
- 木村陽子 2016 『初期の伝説作『壁あつき部屋』を見る』前掲 小笠原清・梶山弘子編 『映画監督
小林正樹』岩波書店
- 結束信二 1986 『量産時代の東映映画工場』『キネマ旬報増刊 映画40年全記録』キネマ旬報社
- 河野真理江 2016 『リバイバル・メロドラマ：戦後日本におけるメロドラマの再映画化ブームについて』前掲 谷川建司編著 『戦後映画の産業空間：資本・娯楽・興行』森話社
- 佐藤忠男 1970 『日本映画思想史』三一書房
- 松竹株式会社 1964 『松竹七十年史』松竹株式会社
- 鈴木晰也 1990 『ラッパと呼ばれた男 映画プロデューサー永田雅一』キネマ旬報社
- 高田博厚 2000 『分水嶺』岩波書店 岩波現代文庫
- 田中純一郎 1976 『日本映画発達史』中央公論社 中公文庫
- 東映十年史編纂委員会編 1962 『東映十年史』東映株式会社
- 東宝三十年史編纂委員会編 1963 『東宝三十年史』東宝株式会社
- 鳥羽耕史 2010 『1950年代 『記録』の時代』河出書房新社
- 中村秀之 2014 『敗者の身振り』ポスト占領期の日本映画。岩波書店
- 永田雅一 1953 『映画道まっしぐら』駿河台書房
- 西田宣善編 1991 『溝口健二集成』キネマ旬報社
- 西村大志 2016 『東宝サラリーマン喜劇“社長シリーズ”の成立と終焉』前掲 谷川建司編著 『戦後
映画の産業空間：資本・娯楽・興行』森話社
- 野口雄一郎・佐藤忠男 1959 『売られゆく調布撮影所』『映画評論』1959年12月号、佐藤忠男・岸川
真編著 『映画評論の時代』カタログ・ハウス 2003年
- 原正人監修・谷川建司著 2017 『日本ヘラルド映画の仕事：伝説の宣伝術と宣材デザイン』パイ・イ
ンターナショナル
- 藤本真澄 1981 『一プロデューサーの自叙伝』尾崎秀樹編 『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室
- 升本喜年 1988 『松竹映画の栄光と崩壊 大船の時代』平凡社
- 御園生涼子 2010 『幼年期の呼び声』杉野健太郎編著 『映画とネイション』ミネルヴァ書房 その後
『映画の声 戦後日本映画と私たち』みすず書房 2016年に所収
- 森一生ノ山田宏一・山根貞男 1989 『森一生 映画旅』草思社
- 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
- 山本喜久男他 1976 『世界の映画作家31 日本映画史』キネマ旬報社
- 山本嘉次郎 1965 『カソドウヤ水路』筑摩書房
- 山本薩夫 1984 『私の映画人生』新日本出版社
- 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
- 渡邊達人 1991 『私の東映30年』私家版