

占領終結前後の映画産業と大映の企業経営（上）

井 上 雅 雄

はじめに

- 1 映倫の成立と時代劇規制の解除
- 2 政府による映画産業助成策
- 3 「羅生門」のグランプリ受賞
- 4 レッドパージ (以上 本号)
- 5 映画産業の経営実態 (以下 第67巻第3号)
- 6 大映の作品傾向と製作スタイル
- 7 各社の企業業績

おわりに

はじめに

この小稿は、前稿（井上雅雄2013）に引き続き大映の企業経営の特質を占領下の映画産業の動態のうちに明らかにする試みであり、ここでは主として占領終結前後の時期に焦点を絞って分析する。

1951年9月8日、日本は米国サンフランシスコにおいてソ連や中国を除く連合軍48カ国との間で講和条約を、また米国との間で安全保障条約を締結し、沖縄等がアメリカの施政下にあるものの翌52年4月28日の条約の発効をもって主権を回復する。ここに連合軍による占領は終結するが、それはまた占領末期に勃発した朝鮮戦争とそれと前後して行われたレッドパージとともに、冷戦体制の確立の下、ポスト占領期の日本社会の方向を決定づけることとなった。既に1950年に入ると占領の終結が展望されるなかで、CIEを中心に実施されてきたGHQによる映画の検閲や外国映画の輸入権限が日本側に委譲されるなど、映画産業の制度的枠組みに変化がもたらされる。この時期の重要な特徴の一つは、政府が経済の自立と再建を目的として映画の輸出産業としての発展の可能性に着目し、鉄鋼・石炭など当時の基幹的な産業とともに映画産業を保護・育成の対象として取り上げたことである。業界による活発な働きかけがあったとはいえ、映画産業が基幹産業と肩を並べて産業政策の対象となったことは、その実際の助成効果もさることながら、業界とその関係者の社会的威信を高めたという点で注目すべきものであった。永田雅一は、その活動の中心にあって存在感を発揮するとともに、意図せざるものとは

いえ黒澤明が大映で撮った「羅生門」がヴェネチア国際映画祭でグランプリを獲得することによって、映画の輸出産業としての発展の可能性に一定のリアリティを与えることになる。本稿は、占領終結前後において、映画産業がGHQの規制から離れていかに自立的に発展の回路を築き上げようとしたのか、この産業がそこで直面した問題は何だったのか、そしてそれに対して大映はどのような対応を試みたのか、ついて実証的に検討を加える。

1 映倫の設立と時代劇規制の撤廃

(1) 映倫の設立

前稿でふれたように、占領下での日本映画はCIEとCCDによる二重検閲システムの下に置かれていたが、CIEは日本の映画業界が戦時期のような国家による統制を受けることなく自立的に映画製作を維持していくためには、米国のグリーン・オフィスのような業界の自主規制機関を設置することが必要だと考え、他方映画業界も戦時下の国家統制による苦い経験からして、それには異論のないところであった(谷川健司2002 250~251頁)。そこでCIEは1947年初め頃から、映画公社解散後に設立された業界団体映画製作者連合会(最初の映連)に対して、アメリカのプロダクション・コード(映画製作倫理規程)を範とした映画倫理規程案の作成を促し¹⁾、これを受けて同年夏には各映画会社の協議によって一応の原案が作成されたが、これは「ごく内輪なもので、具体性にも乏しかったので、その再検討と、強力な実施と管理の必要がCIEの係官[ハリー・スロット]によって示唆された」(遠藤龍雄1973 47頁)。これを受けて1948年1月、前年12月に改組された業界団体日本映画連合会(映連)の事務局長池田義信を中心として、各社はアメリカのプロダクション・コードの分析を含む日本における倫理規程の作成や機関の設置等について具体的な検討をはじめた。当時、アメリカの映画事情に詳しく映画の自主的規制の必要性を自覚していた東宝の森岩雄は公職追放中で動けなかったこともあり、早期に追放を解除された永田雅一がその穴を埋めるようにこのプロセスにかかわる(同 47頁)²⁾。

1) 板倉史明(2011)は、GHQ文書をもとに既に「占領初期の1946年1月、CIEのガーキー大尉が日本の映画人たちを招待し、ハリウッドのプロダクション・コードを模倣した映画業界内の倫理規定を作成するように促した。」(板倉史明2011 165頁)と述べているが、これに先行する研究において谷川健司は、板倉とは異なるGHQ文書に「1946年1月にCIEのガーキーが主要プロデューサーたちに倫理規程制定を促した、とあるが、この時点ではまだ担当はデイヴィッド・コンデだったはずなので、これは1947年の間違いではないかと思われる。」(谷川健司2002 203~264頁)と指摘し、また映連事務局長として映倫成立に中心的な役割を果たした池田義信は「映画倫理規程の問題は、[昭和]22年の10月頃からCIE当局と話をすすめ、研究協議をしていた」(池田義信「映画界占領政策を省りみて」『キネマ旬報』1952年7月夏季特別号 41頁)と述べているところからみて、本稿では1947年という説を採用する。

2) 例えば、1948年1月16日、大映東京撮影所で開かれたスロットと大映の会議の席では、アメリカの

翌1949年1月25日、ほぼ1年をかけて映連がまとめた映画倫理規程原案がCIEに提出された。が、そこではこの規程を管理する委員会を映連の外部に設置していたために責任の所在が業界の外になってしまうとの指摘を受けて、それを映連内部に置くように改める（前掲谷川健司 252頁）など、映画倫理規程は「5月から6月にかけての短期間に3回の改訂が行われ、最終版は映倫発会式の前日に決定をみるという、ギリギリの線にもちこまれ」（前掲遠藤龍雄 48頁）で、6月14日映画倫理規程管理委員会の発会式において永田雅一によって読み上げられた。倫理規程は「民主憲法の精神とアメリカの製作規程をミックスしたような」（同）内容であった³⁾から、そこでは例えば「火器、鉄砲、刀剣、その他の武器の使用は必要最低限に止め、暴力行為を指嗾しないように注意する」（『映画倫理規程』二 1（口）『映画年鑑』1951年版 453頁）、あるいは「復讐は否定する」（『同』二 3 同）といったCIEによる時代劇規制を継承したような内容が盛り込まれたのは無理からぬことであった。

映倫は映画倫理規程管理委員会と映画倫理規程管理部の二つの組織からなり、管理委員会は劇映画製作会社の代表をはじめ配給部門や興行者代表など24名の委員（1949年11月に14名に削減）によって構成され、その中に設置された常任委員会の委員長に永田が就任した。管理部は倫理規程違反行為の審査を担当し、管理委員会の委嘱による専門審査員と各社から派遣された審査協力員からなっていた（前掲遠藤龍雄 57頁）。審査の手順は、専門審査員が製作会社から提出されたシノプシスと脚本をチェックし、そこでパスしたものを管理委員会に報告してその確認を得るというものである（前掲『映画年鑑』1951年版 88頁）。こうした映画倫理規程の成立とそれを管理・運用する自主的組織の創設は、占領軍による検閲だけではなく、戦前のような官僚統制の道を制度的に封鎖することとなったという意味で重要である⁴⁾。もっとも、この映

映画協会の性格や国や州ごとの検閲の仕組みなどについてスロットからの説明が行なわれ、これに対してプロデューサーの土井逸雄がアメリカの規程では犯罪や貧困についての描写をどう扱っているのかなど「かなり突っ込んだ」質問が行なわれたという（前掲谷川健司 252頁）。

- 3) 池田義信は、「倫理規程は、あちら [=CIE] から渡されたものではない。原案は私と上野 [一郎] 君とで立派に作ったものである。」（池田義信「占領政策の二三」『映画時報』1953年11月号 23頁）と原案の自主性を強調している。彼はまた映倫設立について「映画界としては永い間統制されつけて来た習性から脱しきれず、ともすると第三者による機関を作らなければ悪いような錯覚に陥り、人々もそれが正しいように思っているが、映画界の製作する映画を、映画界の手によって審査し、これを提供することは、映画界の責任であり、義務なのである。第三者にこれを委ねることは、官僚機関と同じ方式なのである。」と映倫の自主的機関としての必要性を述べた上で、その設立プロセスで交渉したCIEの担当者について戦時統制時の官僚と比較しながら、「私たちの相手はいいことに、根からの役人ではなく、みんな映画人であったので、映画のよき理解者であったから、内務省や情報局や、文部省の役人よりは、ずっと話は解りらかな気持ちで話合えたということだけでもそれはよかった。」（同）と彼らを高く評価している。
- 4) この点について上野一郎は「[戦前の官僚統制から] いまや業者の手に渡った日本映画は、業者自らの手で守ってゆかなければならない。自由には責任が伴うと前にいったが、自由を享受するためには責任を持たなければならない。責任を忘れた時には、自由は消えてしまう。その責任とはいうま

倫設立のプロセスで管理委員会を自らの管轄下に置こうとする文部省の動きがあった⁵⁾が、このことは、後述の同省主導による映画製作への関与を可能とする新たな法制定の動きへと連なるものとして注意する必要がある。

(2) 時代劇規制の撤廃

GHQによる時代劇製作の規制は、先にふれたように映倫にも基本的に継承されたが、1949年秋各社が「大菩薩峠」や「鳴門秘帖」「大岡政談・こけ猿の巻」などの脚本を提出し、またこれ以外にも時代劇の企画が松竹や大映などで進んでいたことが判明したため、映連の理事会において時代劇の自粛につき協議し、各社は一配給系統で年間本数（通常52作品）の25%を超えないこと、1ヵ月1本以内（新版を含む）に自粛すること、営業の都合で月2本配給する場合は翌月の配給を自粛すること、の三点を申し合わせた。しかしその後大映がこの申し合わせに反して11月と12月に各々2本時代劇を配給したため問題となり、松竹の仲介によって大映は陳謝して1950年2月から5月までの4ヵ月間時代劇の配給を取り止める（同 88～89頁）。が、翌51年に入ると大映の違反追及の急先鋒であった新東宝が、4月と5月に連続して時代劇を2本ずつ配給し、さらに日活の新版32本の委託配給を発表した上で6月以降も続けて時代劇を配給してこの申し合わせを破る拳に出る。これに対して他の4社は共同歩調を取って協定遵守を新東宝に迫るものの、新東宝は日活新版は日活自身が配給し、新東宝はハンドを利用させるに過ぎないから責任は持てない、一系統につき年間12本というが、新東宝はフリー・ブッキングに徹底しており新東宝系というものは実在しない、と反論して各社の抗議を一蹴したため、6月9日、映連の社長会議において協定の遵守を確認した上で新東宝に説明を求めた結果、佐生社長より「5月6月の時代劇配給操作は製作事情からやむを得ぬ行為であり、7月以降は自粛の線に沿う」との釈明が行なわれ、ひとまず新東宝の違反問題は決着した（『映画年鑑』1952年版 33～34頁、『キネマ旬報』1951年7月特別号 86頁）。

しかし、同じ席上、時代劇の自主規制は同年9月の対日講和条約の締結を控え占領の終結が

でもなく、日本映画の品位を業者が自主的に相互協力して維持し向上することであって、そこに倫理規程実施の積極的な意義が見いだされる」（上野一郎「映画倫理規程の問題」『キネマ旬報』1949年4月下旬号 26頁）と述べて、官僚統制を排するためにも映画界の自主的な規制による「品位」のある映画作りが必要だと強調している。

- 5) 次の業界誌の記者たちが述べるように、映倫設立に際して文部省や警視庁が自ら検閲機関を作ろうと画策する動きあり、それをCIEとともに映画業界が封じたことは、看過してはならない。「C: CIEのいちばん大きな功績は、『映画倫理規程管理委員会』を残したことだと思う。これはやはり検閲制度の復活に対しては大きな防波堤になっている。いろいろ非難はありますが、これがあるから一つの理屈が立って、そういうものの復活に対して防波堤を作っている。A: 文部、警視庁がおれのところでやるべきだと言いついたけれど、...C: 二度ぐらい文部省で言いついたが、一応潰れましたね。そういうことはいちばん大きな功績だと僕は思うのです。」（匿名座談会「占領下の映画行政の内幕」『映画時報』1953年11月号 21頁）。

タイムスケジュールに入ってくるという客観状況の変化もあり、その撤廃について議論すべきだという意見が出され、改めて8月6日、社長会議を開催して議論した結果、「客観情勢の変化に伴い本数制限を撤廃し、企画の面において慎重を期する」（前掲『映画年鑑』1952年版 34頁）ことを決め、協定締結以来1年8ヵ月ぶりに時代劇の自主規制措置は撤廃されることとなった（『キネマ旬報』1951年8月下旬号 49頁）。ここに時代劇の「冬の時代」をもたらした制度的規制は取り払われ、これ以降時代劇を武器に1950年代の興行市場を大きく取り込もうとする新興東映とそれを死守しようとする老舗大映との争いが激化することになる。

2 政府による映画産業助成策

(1) 映画産業の「合理化」

1949年9月13日、政府は「将来の産業構造よりみたる各産業の指導方針の確立を図る」ことを目的として「産業合理化に関する件」を閣議決定し、それに基づき12月に通産省に産業合理化審議会が設置された（通産省編1957 11頁、同編1972 42頁）。それは、前年10月の中国における国民党政権の退勢を背景に、アメリカの対日占領政策がそれまでの非軍事化・民主化から経済再建・自立化の促進へと転換したことを受けて、1949年2月にジョセフ・ドッジの勧告によって実施されたいわゆるドッジ・ラインに対する政策対応に端を発するものであった。すなわち均衡予算の確立、単一為替レートの設定、補助金と統制の撤廃という「占領軍の権威によってはじめて実行可能となった」（中村隆英1978 165頁）ドラスティックなディス・インフレーション政策を内容とするドッジ・ラインは、事実上日本経済を戦時期以来の政府による計画と統制から自由な市場経済へと移行させる意味をもつものであったから、これによって日本企業は不可避免的に国内外での競争に直面することとなった。したがって国際競争場裡で他国に伍していくためには「産業の合理化は、我国経済運行上不可欠の要件となった」（閣議決定「産業合理化に関する件」前掲通産省編1957 11頁、前掲同編1972 42頁）のであるが、その際「合理化は、原則として国際価格への速やかな鞆寄せを目標とする」（同）とされ、産業合理化が日本製品の世界市場での競争力の強化を重要な目標とされたのは、当然というべきであろう。

通産省に設置された産業合理化審議会は、1950年6月鉄鋼と石炭に関する答申を提出した後、1951年2月、最初の包括的な答申「我が国産業の合理化方策について」をまとめ（前掲通産省編1957 14頁、同編1972 66頁）、直ちに実施すべき10項目の施策の第一として「産業機械設備の合理化及び近代化を促進すること」を掲げた。それは「わが国の産業機械設備は、戦時以来十年余に亘る空白時代に災いされ、欧米諸国の水準に比し著しく立ち遅れている上に、一般に甚だしく磨損し、或は老朽化している」（前掲通産省編1972 67頁）との認識に基づくものであった。永田雅一らの主唱によって1950年年末に日本映画連合会（映連）内に設置された映画産業振興審議会（映産振）は、こうした政府部内の動きを受けて「日本映画の危機」ともいわれ

る斯業の経済的困難の打開のために、金融機関による融資序列の格上げ・融資増額や通産省産業合理化審議会への参加、入場税の軽減、輸入映画機械の関税引き下げなどを求めて、永田等映産振委員と通産省企業局長石原武夫等関係官僚との懇談を重ねるなど、政府に対する働きかけを積極化する。

かくして1951年6月5日、参議院の通商産業委員会はこの問題を取り上げ、席上政府委員として出席した石原武夫は、次のように業界の要望を代弁するとともにそれへの政府援助の必要性を訴える。

「業界のほうの御希望は、映画の産業として今一番問題になっておる点は、一つは映画製作のための資金の問題でございます。これは御承知のように非常に、一本の映画を作りますのに相当多額の金が要りますし、現在民間のほうから資金を調達してやっておりますが、併し相当まとまった大きないい映画を作るのにはやはり相当多額な投資をしなければならぬ。その金がなかなか現在の企業では十分賄い得ない。従って粗製濫造に陥らざるを得ないというような点からして何か資金の問題について一つ考えてもらいたいというのが御希望の第一点であります。第二点は、御承知のように現在やはり入場税が十割かかっておりますが、これが現在十割の課税ということは殆んど他に例を見ないところでございます。実際上は殆んど映画産業にその負担がかぶっておる。若しこの税がなければ相当映画としても収益を挙げるにもかわらず、十割という課税のために十分な収益が挙らない、非常に不如意である。この点を一つもう少し軽減してもらいたい。この二点が一番映画界として大きな問題のようでございます。」「それからもう一つ、日本の邦画が非常に苦境にあります一つの原因は外国映画が相当大量に入ってきている。それに圧迫されるという問題であります。これは目下研究をいたしておりますので、十分事情は判明しておりませんが、外国におきましては国内の劇場で上映いたします映画につきまして、外国映画と自国映画との比率をきめて上映をせよということを強制されておるところもございまして。各映画劇場で少くとも何割は自国映画を上映しなければならぬというような方法で、その国の映画産業を保護しておるところもございまして、さような面も目下研究いたしておるというわけでございます。その他もう少し細かい問題といたしましては、映画につきましても輸入機械という問題がございますので、その機械の免税の問題でございますとか、そういう点もございしますが、これは映画の業界の内部でいろいろ振興の審議会ができておりまして、そちらのほうとも十分打合せをして、産業として何らか助成を、援助をする途があればということで目下研究をしておるような状況であります。」（「参議院 通商産業委員会会議録」第42号 1951年6月5日 8頁）

ここでは映画製作資金についての政府助成、入場税の軽減、外国映画の輸入制限と邦画のスクリーン・クォータ制の導入、さらに輸入映画機械の関税の減免について「産業として [政府

による] 何らかの助成、援助」措置を講ずる必要性が説かれている。戦後、国会の場で映画産業の振興助成策が取り上げられたのは、1950年4月に次いで2回目であるが、前回の場合天然色映画の製作に対する補助という限定的な内容であったのに対して、今回は映画産業全体を対象としてその諸課題に対する助成策の必要性を通産官僚自らが説くという点で注目すべきものであった。こうした活動の結果、1951年6月19日、鉄鋼・石炭・電気・石油精製など重要産業が列を並べる産業合理化審議会に18の産業部会の一つとして映画産業部会が設置されることとなった。これについて「映画を一部門とすることには通産省内部にも疑義があったが、[通産省] 商務課と[映連] 事務局が中心となり作成された『我が国映画産業の現況』が大いに与って力があつた。」（『第6回映産振会議』（1951年6月20日）映画産業団体連合会1960 56頁）とされているが、それだけではなく通産省は映画の輸出産業としての発展の可能性と税収に占める入場税の比率の高さ「税収順位第10位」（大谷竹次郎・永田雅一「映画産業に対する回轉基金設定申請書」前掲映画産業団体連合会1960 35頁）という財政貢献度の高さを考慮し、その産業としての発展を促す必要性を意識したものと思われる⁶⁾。なお、後述の大映作品「羅生門」（黒澤明）のヴェネチア国際映画祭におけるグランプリの受賞はこの決定の3ヵ月後であり、この時点では産業合理化審議会映画産業部会の設置に対する直接の影響はない。映画産業部会には製作・資金・市場の3つの分科会が設けられ、各5名の専門委員によって構成されたが、その委員長として各々永田雅一、城戸四郎、川喜多長政が就き、永田は部会長も兼任する。

(2) 映画産業部会の活動

映画業界が通産省産業合理化審議会映画産業部会（以下、映画部会と略称）を通して解決すべき「当面の諸問題」として掲げたのは、「開発銀行による融資」などの「資金」問題、「映画用機械及び装置の輸入税の減免」などの「税」問題、「輸入本数」や「スクリーン・クォーター制の実施」などの「外国映画の輸入」問題、「優秀輸出映画の製作」などの「邦画の輸出」

6) この点について、永田雅一は映画産業部会発足の翌1952年7月の雑誌記者によるインタビューへの応答のなかで「映画産業が今日クローズアップされて重要産業と認められ、貿易振興の上において映画の輸出が大きな国策である、これが[関係省庁が] わかって来たんだね。誠に結構なことだ。」（永田雅一（談）「日本映画は大映の天下」『キネマ旬報』1952年7月夏季特別号 44頁）と述べ、映画産業部会の設置など政府の業界に対する振興策が、その輸出産業としての発展の可能性に着目してのことだと認めている。実際にも、1951年9月5日に開催された第1回産業合理化審議会映画産業部会において、製作分科会会長として永田雅一は「映画産業の振興および外貨獲得のため、優れた輸出映画の製作あるいは外国との合作ないし加工貿易の形による輸出映画製作を促進しなければならぬが、そのためには日本の映画技術を向上させ、映画用機械および装置を近代化させる必要がある。また不燃性フィルムおよび天然色フィルムの本格的生産が必要だが、日本映画界はそのために必要な便宜さえ図ってもらえば、十分これらのことを実現する能力を具えている。」（『映画年鑑』1953年版 27頁）と述べて、映画の輸出産業として発展のための助成の必要性を強調している。

問題、そして「映画用機械及び装置の近代化」「不燃性フィルム及び天然色映画フィルムの生産」などの「技術」問題であった（「第7回映産振会議」（1951年8月29日）前掲映画産業団体連合会 61～62頁）が、映画部会としては「わが国映画産業の産業的基盤を確立しその健全なる発達をはかるための合理化及び近代化の促進に関する事項を調査審議し、その具体的な方策について答申又は建議する。」のが「方針」（「産業合理化審議会映画産業部会運営要領」同 69～70頁）であるから、当然にもこれらの問題も産業合理化の促進という観点から検討していく必要があった。そのために業界は、まず「合理化検討の基礎資料」（「第9回映産振会議」（1951年10月5日）における永田雅一発言 前掲映画産業団体連合会 71頁）として製作から興行に至る映画業界全体の経営に関する「実態データ」（同）を各社から収集し分析する一方、喫緊の課題である外国映画の輸入制限に関する問題について業界としての意見をまとめる作業に着手する。外国映画の輸入業者との二度の懇談会の開催も踏まえ、映産振において数回にわたって議論した結果、映画部会の建議書として取りまとめられた内容は、(1)1952年度の「外国映画の輸入、総封切本数は数量制限によること、(2)「数量の算定基準は日本映画の昭和26年（暦年）1月より12月までの間に封切りされた長編新作本数と同数又はそれ以内」（「第2回通産省合理化審議会映画産業部会」（1951年11月16日）同 81～82頁）、具体的には215本、最終的には208本とされた。「未だ弱体」な「日本の映画産業」の「保護育成」と「外貨の流出」の「防止」（同 82～83頁）のため、というのがその理由であった。もっとも、この外国映画の輸入については、その数量制限等を撤廃して自由な市場競争に委ねるべきだとする興行業界からする意見も根強く、政府、具体的には為替管理を所管して輸入許可権限をもつ大蔵省の決定が遅れがちであったことは留意すべきであろう。

映画部会は、その後 映画産業の経営基準方針の確立、 映画産業の合理化とその推進に対する具体的な方策、 映画産業合理化のための資金、の3つの事項について優先的に審議することとし（同 84頁）、これを受けて映産振は、翌1952年初頭から資本蓄積の増強のための資産償却方法の改善など映画産業の近代化・合理化策について、公認会計士を交えて検討を重ね、同年5月29日これを映画部会の建議書として取りまとめる。具体的には、(1)「映画用機械の関税及び物品税の免除」(2)「不燃性フィルム及び天然色フィルムの生産対策」(3)「映画用固定資産の耐用年数の改善」（「映画産業合理化に関する“建議書”」同 113～116頁）であり、(1)は「映画産業の合理化、就中、映画輸出の振興を図るためには、機械設備の近代化により優秀映画を製作することが肝要である。」（同 114頁）こと、(2)は「映画用生フィルムは、硝化綿を原料とする燃性の為に危険を伴い、輸出映画プリント用としては、使用に適せず、国内映画館はまた、爆発物の指定を受け、保険料その他の出費が多い。従って不燃性フィルムの生産促進が要望されているが、現在は実験的段階であって、国内需要は満たされず、輸入にまつ状態である」（同 115頁）こと、さらに(3)は他の「産業用固定資産の耐用年数については種々特別の取扱いが定められ、産業実態に即した措置が講ぜられているが、映画産業関係固定資産について

は、その陳腐化速度の速い特殊性を有するにもかかわらず、何等相応の取扱いがなされていない。」(同) こと、が各々理由とされた。(3)の固定資産の償却年数の問題を除いて、映画を輸出するためにその製作上の隘路の打開を政府助成の根拠としていることが特徴的であるが、それは、後述するように前年の1951年9月に大映作品「羅生門」(黒澤明)がヴェネチア国際映画祭でグランプリを獲得して日本映画に対する世界の注目を集めたことが、その輸出増大の可能性に一定のリアリティを与えたという事情を背景としている⁷⁾。また(3)の固定資産の耐用年数の短縮については、製作と興行両業界の固定資産すなわち撮影所と映画館の建物・機械設備・備品等の現行耐用年数の大幅短縮を求め、固定資産の早期償却による資本蓄積の増強を図ろうとしたものである⁸⁾。

これら「建議書」に盛り込まれた業界の要望は、1952年から53年にかけて、(2)の「不燃性フィルムと天然色フィルムの生産対策」については「法人税免除の育成策」が実施されて目下「量産計画中」であり、(3)の「固定資産の耐用年数の短縮」についても「[1953年]4月1日より、希望通りではないが改訂実施される予定」となったが、(1)の「映画用機械の関税及び物品税の免除」については「未だに目的達成が出来ない。」(「建議事項に関する経過報告の件」「産業合理化審議会第7回映画産業部会」(1953年3月19日)前掲映画産業団体連合会 144頁)状態であった。輸入機械設備の関税撤廃は国内機械メーカーの保護・育成という点からみて問題があり、通産省のみならず大蔵省・国税局の説得も容易ではなかったことを示唆している。他方、業界が長年取り組んできた映画入場税の軽減措置については、映産振及び映産部会の精力的な活動がようやく功を奏して、10割から5割への引き下げが1952年6月21日第13回国会において承認され、翌53年1月1日より実施されることとなった。

以上に見てきたように、政府による日本経済の再建・自立を目的とした基幹産業振興政策が

7) 映画が輸出産業として発展する可能性に対して「羅生門」のグランプリ受賞が与えた影響は大きかった。業界誌は「大まかに見積って『羅生門』の海外の収益は約70万ドルと言われている。邦貨に換算して約2億5千万円である。通産省や大蔵省がたちまち目の色をかえて映画輸出に本腰をいれて奨励策を講じると言い出したのも無理はない。」(「日本映画の輸出について 国際映画祭出品の教訓から」『キネマ旬報』1952年6月下旬号 56頁)と述べている。もっとも、同時に「しかし、こればかりは『羅生門』級の作品を年10本などと虫のいい皮算用は禁物である。現実にはそれほど甘くないことは、その後の輸出状況をみればわかる。」「海外の市場を開拓するに耐えるほどの映画は決して多くないことは十分覚悟しなければならない」と楽観を戒めている(同 56～57頁)。

8) 永田は先に引いたインタヴューへの応答において「産業合理化審議会の映画産業部会が、数次にわたって、日本の映画産業の合理化近代化に関してディスカッションした結果、ここで一区切りつけようというので、第1次の報告を関係官庁、関係省に提出した。その中から緊急を要する問題として、映画産業の合理化対策に対する建議書として、これを所管大臣に提出した。それは映画入場料率の軽減対策、映画用機械の関税及び物品税の免税対策、不燃性フィルム及び天然色フィルムの生産対策、もう一つは、資産償却の対策、第1次報告の中から緊急を要する以上の4項目を早く何とかしてくれということ、を、関係官庁に提出した。」と述べている(前掲永田雅一(談)「日本映画は大映の天下」『キネマ旬報』1952年7月夏季特別号 44頁)。

展開される環境条件をとらえて、映産振は映画業界の利益団体として積極的に活動することで通産省所管産業政策の対象となり、不十分ながらも政府の支援を獲得することに成功する。それは、経済復興に向けた重化学工業中心の産業助成政策のなかでは異例のことであったというべきであろう。通産省産業合理化審議会が、1951年以降数度にわたって組織再編されて部会数が縮小され、1953年11月にも「従来の産業別組織、いわば縦割り組織から問題別組織、いわば横断的組織へ改組」（前掲通産省編1972 109頁）されるなかで、産業別部会を構成する鉄鋼・石炭・化学肥料・紙パルプの重要産業とともに映画産業が5つの分科会の一つとして、それまで通り存続することとなった（同 110頁）のも、映画の輸出産業としての発展に対する期待によるとはいえ、映産振の活動によって業界の発言力がこの間大きく高まったことと無関係ではない。そしてその活動の中心に永田雅一がいたことは看過してはならない⁹⁾。1953年1月19日、映産振はその活動実績をもとに、それまでの任意団体から「映画産業の世論を集結し、その実現に努め、映画産業の改善発達を促し、海外映画市場の開拓をはかり、もって映画産業の振興に寄与すると共にわが国の経済自立に貢献することを目的とする」（「社団法人映画産業振興会定款第4条（目的）」前掲映画産業団体連合会編 127頁）社団法人として再編され、改めて新組織として発足することとなった。会長に大谷次次郎、理事長に永田雅一が就任し、この法人化によって映画産業界の政策推進組織としての性格をより鮮明にする。

(3) 「映画文化法」とその挫折

通産省産業合理化審議会に映画産業部会が設置されたほぼ同じ1950年6月頃、自由党が映画産業への助成を名目に「映画文化法」の制定を試み、衆議院文部委員会委員長や文部省芸術課長らがそれを立案・成文化して国会への上程が準備されるという動きが表面化する。この法案は、映連や映画各社には「何らの連絡もなく、秘密裡に作成されたもの」（前掲『映画年鑑』1952年版 23頁）であるが、「文部省の外局として映画文化委員会を設置」（「映画文化法」第5条）し、この委員会が「映画等の選定を行い、その普及を促すとともに、その他映画等の質的向上を図るために必要な事務を行う」（第6条）とともに、事務局に置かれた「選奨部」の「所管事務」として「映画等の製作に対する、専門的技術的な指導助言及びその他の援助」（第16条第6項 同 24～25頁）が規定される等官僚統制につながりかねない内容をもつものであった。したがって「かつて戦時中『映画法』で苦い経験をもつ業界は、またもや官僚干渉の復活である」として強い危惧をいだき、映連は文部委員会に「嚴重抗議」を行うとともに4月24日

9) この点について業界誌の記者は「映産振なども永田の音頭取がなければ、あの程度の仕事も映画界では出来なかった。ああいう映画企業の基礎調査をやったり、文化的なセンスをもたない役人達に映画企業に対する認識を叩き込んだということ、これは永田でなければやれない仕事だね。」（「座談会 業界の心臓と頭脳 邦画5社の健康診断」における北浦馨（合同通信主筆）の発言『映画時報』1952年8月下旬号 16頁）と述べている。

と27日には映画各社と文部委員会の「映画文化法懇談会」を開催して、委員会に説明を求める（同 23頁）。席上文部委員会側は「『映画等の指導』の字句を削除するなどいろいろ妥協の態度をみせた」（同）が、業界の反対の態度は固かった。

これを受けて5月9日、映産振はこの問題を取上げ、各委員は次のように意見を述べる。

森 [岩雄] 委員：日本映画界現在の問題は、優秀映画製作、高すぎる興行税、映産振の金融目的の達成、外国映画に対する対策、講和后におけるクォーター等の問題...本法はこれ等に対し直接的には少しもふれていない。優秀映画は映画界自身で作るべきで、法律によって作らせるという迄映画界は墮落していない。統制的干渉はしないと明記してあるが、信用出来ない。本文にある通り洋画の検閲といった事から始まりいつかは日本映画に及んで来る。過去の実績で干与、手続きの繁雑さ、干渉の不愉快さを思い出すべきだ。ニュース、教育、幻灯関係は、深刻な事態であるので、干渉行為をなくした、出来たものの普及助成なら良いと...も思うが。減税・金融・外画政策の保護法案を作って貰いたい。

金指 [英一] 委員：教育映画関係もまったく森委員と同意見である。映画の内容の良否を絶対に官庁がやるべきでない。他の方法による助成と利用範囲を示す程度にすべきだ。

富塚 [孝吉] 委員 [興連会長]：本法により [選定された映画が] 減免税の対象となり、強制上映となることを恐れる。また入場税引下げ運動のヒビが入るようで疑義がある。

碧川 [道夫] 委員：映画技術、天然色、映画科学といったものが少しも採り上げられていない。学校、研究所といった面に保護助成を行って貰いたい。

（「第5回映産振会議」（1951年5月9日）前掲映画産業団体連合会 52～53頁）

以上のように各委員の反対意見は強く、業界として正式に「映画文化法」の制定に「満場一致反対と決定」（同 53頁）した上で、「礼儀上、[文部委員会の委員長] 長野氏と会うべき」（同）として、5月15日映連側は永田雅一をはじめ城戸四郎、森岩雄等7名と文部委員会委員長長野に2名の文部専門委員が加わって「正式会談」（同）がもたれた。そこでは、およそ「5時間余の長時間にわたり双方意見の応酬を展開した」（前掲『映画年鑑』1952年版 23頁）が、「特に問題になったのは、『一、罰則』で、これは『選定映画を許可なくして改変した場合は体刑に処す』というもの」（前掲「第5回映産振会議」55頁）であり、それについての「委員会側の説明に攻撃の矢が集中し、政治家の映画産業に対する軽侮感と認識不足とに猛省」が「促」され、結局長野から「第10回国会には上程しない」との言質を得て、ひとまずこの問題は決着する（前掲『映画年鑑』1952版 23頁）。

以上の「映画文化法」の制定を巡る動きは、「政界の映画に対する関心が強まったことを裏書きしているが、内容からみれば官僚統制の再現を思わせるもの」（登川直樹「1951業界回顧」

『キネマ旬報』1952年新年特別号 92頁)として業界関係者の激しい反発を喚起して頓挫したとはいえ、政府からの助成・支援を求める業界の要望をいわば逆手にとって、作品内容への関与をとおして業界に影響力を及ぼそうとする文部省の思惑を顕在化させるとともに、それは同じ政府部内においても国民経済レベルの観点から外貨獲得手段として当該産業の発展を促そうとする通産省との対応の違いをあらわすものとして看過してはならない。人びとの意識に直接訴求する映画の商品特性が、このような文部官僚の思惑を生み出したとすれば、それはまた機会さえあれば何らかの形で業界への干渉が起こりうる可能性を示唆するものであった。

3 「羅生門」のグランプリ受賞

(1) 「羅生門」出品の経緯

映倫の設立によって時代劇についての自主規制の範囲内ではあるが、チャンバラ・シーンも次第に許容されるようになったことを背景として、1950年7月、東宝争議での会社側の対応に憤って東宝を離れていた黒澤明が、映画芸術協会と大映との契約に基づき『羅生門』を京都撮影所において撮る。この作品は、翌1951年9月の第12回ヴェネチア国際映画祭でのグランプリの受賞さらに52年3月の米国アカデミー賞最優秀外国映画賞の受賞によって黒澤の映画作家としての国際的地位を確立し、またそれまで低俗なプログラム・ピクチャ・メーカーとされてきた大映の映画企業としての社会的評価を変えたばかりではなく、日本映画の輸出可能性にリアリティを与える契機をなしたという点で重要な意味をもつものであった¹⁰⁾。「撮影実数は僅か28日間」(田中徳三1996 39頁)といわれるこの作品については、企画・製作からグランプリの獲得およびその後の反響まで数多くのエピソードに満ちているが、ここではよく知られている映画祭出品の経緯と受賞の反響について触れておこう。サードの助監督として黒澤についた田中徳三は、京都撮影所から完成プリントをもって東京本社での試写に立ち会った時の情景を次のように活写している。

「試写が終って試写室が明るくなっても誰も何も言わない。いつもなら『これはいける』とか『売りにくいシャシンや』とか俗っぽい意見が出てくるのだが、しんと静まり返って重役連中は不安気に社長の顔を見つめている。暫く間があって、永田ラッパと異名をとった社長が、『なんかよう解らんけど、高尚なシャシンやな』と一言。急に試写室はワイワイガヤ

10) 猪俣勝人は「戦後の日本人を立ち直らせたのは、まずはアメリカに渡って次々に新記録を打ち立てて万丈の気を吐いた水泳の古橋選手がその一番手だった。次がノーベル賞の湯川博士、そして三番目がこの『羅生門』の受賞だといっていいだろう。」(猪俣勝人1974 52頁)と述べて、「羅生門」のグランプリ受賞は敗戦によって打ちひしがれた日本人を鼓舞した大きな社会的出来事の一つだと評価している。

ギャといつもに戻った。」（前掲田中徳三 37頁）

永田の困惑した表情が目に見えるようであるが、この作品がヴェネチア映画祭に出品された経緯は、それを推薦したイタリー映画社代表のストラミジョリによれば、次のようなものであった。

「国際映画コンクールの管理委員会から一昨年 [1951年] 日本への出品を勧奨して来た頃は、日本の会社はまだ自信がなく、進んでお出しになるうという方はなかったようでした。映画連合会ははじめ関係当事者の中で五六本の作品を選び、イタリアへ出すのだから私にも参考に見てほしいとのことで、一通り拝見しましたが、それは『雪夫人絵図』[溝口健二] 『羅生門』 『偽られる盛装』 [吉村公三郎] 『野良犬』 [黒澤明] 『酔いどれ天使』 [同] 『暁の脱走』 [谷口千吉] などでした。この中で『羅生門』に私は非常に驚異を感じました。賞を得られるかどうかはともかくとして、これは相当の話題を呼ぶということがまづ第一条件でしょう。その意味で『羅生門』は非常に特色を持つ映画で、しかも日本的であったから、全く適切だと思いました。テーマの扱い方、描き方、その映画に流れている精神と人間性ということも充分優れていると思いました。」（「ストラミジョリさんは語る」『キネマ旬報』1953年7月下旬号 79頁）

実際、大映の営業調整部長山根啓司もこの点をほぼ裏付けている。

「『羅生門』をコンクールに出した一番の功績はイタリフィルム社のストラミジョリさんです。あの年（昭和26年）はまだ日本はベニスから正式な招待を受けていなかったのです。日本の映画が参加しないかどうかということで非公式に朝日新聞に招待が来たわけです。とにかく映画祭として日本政府へ正式の招待でなくて、朝日は新聞社だから映画界にも関連があるから、というので、そこに事業部が何かに来た。私の方はそのために、ストラミジョリさんの推薦で『羅生門』を一ぺん外国で商売しようではないか、ということいろいろやっていたわけです。そこへコンクールの話があって、ストラミジョリさんが、あれを出したら絶対いいですよということで出すことになった。ほんとうにあそこに出すようになったのはストラミジョリさんの功績です。」（「日本映画・輸出産業のホープとなる」における山根発言 同 79頁）

(2) グランプリ受賞の反響

このような経緯で出品された『羅生門』であるが、しかし「大映は、プリントと宣伝材料だけは出すが、それ以外の経費は出せないという。そこで、ストラミジョリさんが翻訳や、スー

パーや、イタリア語の台本など一切自費でまかかった。」(同 79頁) というのであるから、大映の当初の対応がいかにネガティブなものであったかが知られよう。ところがこの作品がグランプリを獲得してからは、永田の態度も一変する。後にこの作品がテレビで放映された際、同時に映し出された永田のインタビューを見た黒澤は、その驚きを次のように記している。

「その時、この作品の製作会社の社長のインタビューと一緒に放映されたが、その社長の話を聞いて唖然とした。彼は、あれほど、この作品の製作に難色を示し、出来上がった作品についても全くわけがわからんと憤慨して、その製作を推進した重役やプロデューサーを左遷したにもかかわらず、そのテレビのインタビューでは、この作品の製作を推進したのはすべて自分であると胸を張って話していた。そして、映画というものは、これまで、太陽を背にして撮影するのが常識であったのに、この作品では、初めてカメラを太陽に向けて撮影させたのである、とまくし立てて、遂に最後まで私の名前もカメラマンの宮川 [一夫] 君の名前も出さなかった。私は、そのテレビのインタビューを見ていて、これはまさに『羅生門』だと思った。」(黒澤明1990 344頁)

黒澤のこの述懐に過誤がないとすれば¹¹⁾、それはまた自らの不明を棚に上げてすべての功績を我がものにしようとするいかにも永田らしい対応を物語って興味深い。他方で、黒澤が受賞直後に次のように語っていたことは忘れてはならない。

「この作品で特に言っておかなければならないのは、大映の条件がよかったということです。作者というものは、作りながら独創的なものが生れてくるんでね、それを今の日本の会社は、最初からキチッとワクを決めなければ作らせない。その点大映は自由でした。最後は火災という不測の事故で竜頭蛇尾に終わってしまったが、とにかく仕事そのものに努力の重点をおかせてくれたことでは、感謝しています。こういうことは作品の出来上りに大いに影響しますね。」(『日本映画『羅生門』にヴェニス大賞輝く』における黒澤明の談話『キネマ旬報』1951年10月秋季特別号 59頁)

11) ここで黒澤が述べている「重役やプロデューサーの左遷」については、主演の三船敏郎も「あのときはプロデューサーが永田社長から怒られて、何だこんな作品づくりやがって、なんて。みんな左遷されちゃったんじゃないかな。おれなんか [ギャラの] 残金くれなかったよ。ギャランティなんか幾らでもなかったけどさ。」(三船敏郎・佐藤忠男1987 146頁) と語っている。他方、鈴木晰也によれば、「黒澤のいう永田が左遷した重役やプロデューサーとは誰なのか、その人が大映の人間だとすると、私にはそんな心当たりがないのである。」(鈴木晰也1990 7頁) と、左遷のような事実はなかったとしている。

大映京都撮影所における職人意識の強い現場スタッフとの格闘の中で¹²⁾、黒澤の強力な演出が花開いたことをこの発言は示唆している。

「羅生門」のグランプリ受賞は、先にふれたように映画産業の輸出産業としての発展の可能性に有力な根拠を提供し、それゆえに映画産業の保護・育成を目的とした通産省による産業政策の合理性を補強する意味をもつものであった。実際にも、この受賞を契機として日本映画に対する世界の関心が喚起され、「羅生門」は「お膝元のイタリアはもちろん、アメリカ、イギリス、フランス、ドイツをはじめ各国映画配給会社から同映画の買付け注文が大映に殺到した。」（『映画年鑑』1953年版 60頁）ばかりではなく、その後、ヴェニス、インド、ウルグアイ、カンヌなど「各国国際映画祭への日本映画参加招請が相次」（同 61頁）ぎ、1952年4月のカンヌ映画祭で大映「源氏物語」（吉村公三郎）が撮影賞（杉山公平）を、同年8月の第13回ヴェネチア映画祭では新東宝「西鶴一代女」（溝口健二）が監督賞を受賞するなどの成果を上げる。こうして「日本映画の海外進出は『羅生門』を突破口として、ようやく本格化の緒につ」（同 62頁）くこととなった。

最初の渡米で喚起された永田の日本映画の輸出構想が、思わざる「羅生門」の受賞を機に具体化することによって、永田は1954年の「地獄門」（衣笠貞之助）など欧米諸国への輸出を念頭に日本の独自性を意識的に織り込んだ映画製作に乗り出すとともに、東南アジアの映画企業との連携に取り組んでいくことになる¹³⁾。

12) 大映京都撮影所で撮影されたこの黒澤作品は、東宝時代に黒澤の少し先輩であった加藤泰がチーフ助監督としてついたが、黒澤が大映のスタッフを信頼せずに志村喬にアフレコを任せたりしたために加藤が「怒」り、「ほとんど現場に出て来なくな」（前掲田中徳三 34頁）るなど、現場スタッフとの間に軋轢が生じたことでも知られている。しかしその大映現場のスタッフの力量は、例えば「『羅生門』のあの門ね、あれは松山崇さんという東宝の美術の方が来て造ったんですね。『これが造れる会社は、大映京都しかない』とつくづく驚いておられましたよ。バランスがとても難しく、ちょっとでも狂うと風で倒れちゃうんですよ。」（田中徳三2006 16頁）といわれるように日本の撮影所のなかでもきわめて高いものであった。この撮影現場の力がその後の大映作品を支えていくことになる。

13) 黒澤明は受賞直後のインタビューにおいて「入賞など、むろん予期もしなかったことです。提出することが決まった時も、作品に目も通さなかつた位です。出来るなら、外人向きに徹底的に直すべきだった。勿論、嬉しいことは嬉しい、嬉しいのですが、ただああいう作品ではなく、もっと今の日本の現実に触れた題材、例えば『戦火の彼方に』や『自転車泥棒』のような作品を作れて、それで入賞できたら、意義もあり、もっと嬉しくもあつたでしょう。この判定には、だいがエキゾチックなものに対する西欧の好奇心、いや、日本の苦しさに対する同情などもはいつているんじゃないでしょうか。その点では、この作品は却って外国向きだったかもしれませんが。」（前掲「日本映画『羅生門』にヴェニス大賞輝く」における黒澤の談話『キネマ旬報』1951年秋季特別号 59頁）と述べて、この受賞が「エキゾチックなものに対する西欧の好奇心」によるものではないかと鋭く感知している。

「羅生門」以降、永田が外国への輸出を意識して日本的な「エキゾチックな」映画の製作に乗り出していったことについて、四方田犬彦は「そこには逆さまにされたオリエンタリズムがあつたのではないだろうか。」（四方田犬彦他1999における四方田の発言 333頁）と述べ、さらにその後ヨシハル・テヅカは、より明確に「羅生門の成功によって、日本の映画製作者は西洋のまなざしに対する自意

4 レッドページ

(1) レッドページの始動

「羅生門」が製作された1950年は、日本の戦後史の転換を刻む年であり、朝鮮戦争とレッドページはそれを象徴するものであった。1946年3月のチャーチルによる「鉄のカーテン」演説によって顕在化した東西間の冷戦は、次第に激化し、翌47年3月の共産主義封じ込めを意図したトルーマン・ドクトリンの発表さらに同年非米活動委員会によるいわゆる「赤狩り」がハリウッドを襲う¹⁴⁾。朝鮮戦争はこの冷戦体制の確立を告げるものであったが、日本国内では1947年の2・1ゼネストの禁止にはじまり翌48年の東宝第3次争議における米軍の出動が占領政策の転換を刻印し、レッドページはその延長線上にそれを完成させる意味をもつものであった。もっとも、朝鮮戦争は日本にとっては約3年に及ぶ旺盛な特需と輸出の増大をもたらしてドッジ不況からの脱却と戦後経済再建の発条となり、その後の高度経済成長の助走の役割を果たしたことは否定できない。

新聞・通信・放送等言論界からはじまったレッドページは、その後官公庁・民間企業に及び、映画界もその例外ではなかった。その直接の契機は、マッカーサーが1950年5月3日の憲法記念日に発表した声明であり、そこでは日本共産党を「国際的略奪勢力の手先」と規定した上で「同党が破壊しようとしている国家および法律から同党がこれ以上の恩恵と保護を受ける権利があるかどうか」、その「活動を果たしてこれ以上憲法で認められた政治運動とみなすべきかどうかの疑念を生じせしめる。」(労働省編1952年 216頁)とその非合法化を示唆する。その後マッカーサーは吉田茂首相に書簡を送り、6月6日共産党中央委員24名の公職追放と翌7日に機関紙「アカハタ」編集委員の追放を、また朝鮮戦争勃発の翌日の同月26日には「アカハタ」の1ヵ月発行停止を、さらに7月18日には「アカハタ」とその後継紙の発行の無期限停止を指令する。これを背景として7月24日にGHQ 民政局公職審査課長ジャック・ネピア少佐が、東

識を喚起されただけでなく、近隣のアジア諸国における自己の位置についての自覚をも強めた」とし、これ以降「永田雅一など有名な映画製作者はセルフ・オリエンタリスティック戦略[非西洋人が西洋のまなざしを意識しながら自らの「見世物性」を彼らに向けて投げ返すこと]を意識的に追求するようになったと指摘している (Tezuka, Y. 2011 p.26, テヅカ ヨシハル2011 45頁)。

なお、東映の渡辺達人は「大映の永田社長が『羅生門』でグランプリをとって海外に視野をひろめようとした折、マキノ専務はその態度を極端に戒めて、『うちは日本だけで当ってくればいいんや、いいか、間違っても国外のことは考えるな』と怒鳴っていた。あるいはそこにマキノ専務の限界があったのではないかとも思うが、当時としてはそれが賢明な有り方だったと言えよう。」(渡辺達人1991 102頁)と述べて、マキノ光雄の対応を評価している。後に触れるように、巨額の経営赤字の克服のために国内市場での地歩の確立に傾注していた東映にとって、徒に時流に乗ることは自らの立脚点を掘り崩すものと考えたのであろう。

14) ハリウッドの「赤狩り」については、さしあたり陸井三郎1985および上島春彦2006を参照されたい。

京の新聞・通信・放送8社の代表と地方紙を代表するかたちで新聞協会の代表を招致して共産党員とその同調者の追放を求め、これを受けて同月28日よりその解雇＝レッドパーージがはじまることとなった。留意すべきは、その際「これは司令部の命令ではないから、経営者各自の責任において遂行されたい。しかし司令部は背後から支援する」（朝日新聞社レッドパーージ証言録刊行委員会1981 40頁）として、事実上GHQの指示によるにもかかわらず経営者各自の責任において追放を実行するように求めたため、その規模や人選にあたっては経営側の裁量を大きく許すことになったことである。経営側がマッカーサーの指示を奇貨として、共産党員はむろんのこと多くの組合活動家の排除に動くのは不可避であった¹⁵⁾。

(2) 大映のレッドパーージ

映画界のレッドパーージは、1950年9月11日、第4次争議中の東宝における日映演と会社との団体交渉の席上、馬淵労務担当重役が「9月7日東宝、松竹、大映の三代表が総司令部エーミス労働課長に招致せられ、映画界の労働事情について聴取され、同時に映画界からの共産党員及び同調者の解雇を要請された。」（前掲労働省編1952 239頁）と発言したことによってその実施予定が明らかとなった。これに先立ち東宝では5月17日、経営悪化を理由に1,328名の人員整理が発表され、これに抗して日映演東宝支部が第4次争議に入っている最中の8月25日、共産党東宝撮影所細胞が「暴力主義的団体として団体等規正令に抵触するものとして解散を命じられ」（東宝三十年史編纂委員会編1963 190頁）たが、それはレッドパーージを先取りするものとして争議敗北の無視しえない要因となるとともに日映演の弱体化を加速させることとなる¹⁶⁾。エーミスの要請を受けて三社は、社長会議を開いて共同歩調を取ることを決め、まず松竹が9

15) 日経連が整理したレッドパーージに関する裁判判例において、レッドパーージの法的根拠として「占領下においては日本国民は国内法の支配を受けると共に連合国最高司令官の制定する占領法規の支配をも受けるが連合国最高司令官の権力は日本国憲法に基く統治権に優越するから占領法規の効力は国内法に優越する。従ってマ書簡に基く解雇に対してはその限りにおいて国内法、労働協約、就業規則の適用はない。」「マ書簡は被排除者の選定及びその排除手続等の運用を新聞[の場合]経営者の自主的判断に委ねたものである。」とする「法規範設定説」が最初に取り上げられている。すなわちレッドパーージを指示したマッカーサー書簡は、「国内法に優越する」超法規的なものであり、被排除者の選定と排除手続きなどの具体的な「運用」の仕方は、「経営者の自主的判断に委ね」られたものであるということが、解雇の法的根拠とされている（日本経営者団体連盟1953 2頁）。

16) 会社は、その時の様子を「会社はたまたま本社において日映演と交渉中でありましたが、そのとき窓外に点滅する新聞社の電光ニュースが東宝細胞解散を報道するのを見て、日映演交渉委員席は寂として声なき有様でありました。」（前掲東宝三十年史編纂委員会編 190頁）と記している。東宝の第4次争議は、12月28日わずか28名の再雇用と被解雇者に対する退職金の支払いおよび1本の映画製作の会社側承認という条件をもって、組合が解雇を受諾して決着し、組合側のほぼ完全な敗北に終わった（労働省編 202～203頁）。それはレッドパーージの嵐が吹き荒れる厳しい環境条件の下、第3次争議以降有力な活動家を失った東宝支部の著しい弱体化を白日の下にさらすことによって、日映演の凋落を決定づけることとなる。

月21日70名、次いで翌22日東宝が13名、大映が30名の従業員に対して解雇通告を行った（前掲労働省編 239頁）¹⁷⁾。東宝の解雇人員が13名と少ないのは、第3次争議後の退職および第4次争議による人員整理とその渦中での党細胞の解散とによって共産党員とその同調者がすでに大幅に少なくなっていたためである。

また東横映画と日本映画社も整理を求められたが、東横はマキノ光雄が「俺 [のところ] は右翼でもなければ左翼でもない、いってみれば大日本映画党だ」（鈴木尚之2000 239頁）と豪語してレッドパージを拒否したことは、よく知られている。他方、日映は25名を整理したとされているが、実際は経営危機に呻吟する経営側の責任者白井茂が組合との交渉により、経営危機打開策として整理「基準はレッドパージとは関係ない。純粋にニュース映画製作に有能と考えられる人々」を「百名以下」「なるべく少な」く（白井茂1983 213頁）選んで会社に残し、それ以外の従業員を整理するとして組合との合意に基づいて行われた整理解雇に含まれるものであって、しかも整理対象から外して選んだ残存者のなかには「仔細に見ると、赤いのも、桃色も残っている。しかし、それは能力からみて優秀な連中である。」（同 214頁）というように、その整理解雇は厳密にはレッドパージとはいいがたいものであった。

松竹・大映・東宝の三社は解雇通告を行った後、連名にて次の声明書を発表する。

「今回関係方面よりの重大なる通告と示唆に基き慎重協議した結果、斯業の重要性と公共性に鑑み、この際共産主義者及び同調者を企業より一掃することに方針を決定し、関係方面の全き了解の下にこれを実施した。之により、映画界、演劇界は健全なる労働組合の協力により、自由にして明朗なる芸術活動を取戻すことと信ずる」（前掲『映画年鑑』1952年版 46頁）¹⁸⁾。

17) 松竹の整理通告を受けた者の人数については、『映画年鑑』1952年版では70名（46頁）、新藤兼人1996では66名（16頁）となっているが、ここでは日経連事務局編1957（50頁）および前掲労働省編1952（239頁）が記している数値を採った。

18) 業界誌はレッドパージによる有能な映画人の追放が、業界に損失をもたらすと指摘している。すなわち「レッドパージのため、少からぬ映画人が現場から去るのは、やむを得ないこととはいえ、かなりの損失であると思う。[中略] それらの人々の中には、立派な才能と技術を持っているものが少なくない。さらに日本映画のために頭脳と技術を貢献してもらいたい、優れた才腕家も数え得られる。レッドパージはこれらの頭脳と手腕を、映画界から追放することとなる。」（『時評』『キネマ旬報』1950年11月下旬号 17頁）と。

また中央大学映画研究会が1950年9月28日から3日間都内4館で実施したレッドパージについての調査結果（有効回答数 2,904）によれば、映画界のレッドパージに「反対」が62.6%、「賛成」6.9%、「やむを得ぬ」10.7%、「わからない」19.8%であったが、年齢が若いほど「反対」が多く、また有職者に比べ無職の者の「反対」が46%で低く、「わからない」の割合が35%にのぼっていることが特徴的である（『映画新報』1950年11月下旬号 24頁）。

大映の被解雇者は京都撮影所が22名、東京撮影所が7名、本社が1名で、その中には岡本潤（企画）、森脇春人・菅英雄（監督補）、加藤泰・若杉光夫・村上進（助監督）、黒田清己・杉田安久利（撮影助手）、三浦〔黒田〕継子・宮林光蔵（俳優）、宮脇義雄（守衛）などが含まれていた（同、新藤兼人1966 9～10頁）¹⁹⁾が、加藤泰、菅英雄、村上進、宮林光蔵などは共産党員ではなかった（前掲新藤兼人 39,131頁、杉田安久利・新藤兼人1987 243頁）。日映演大映支部の有力な活動家を含む被解雇者たちは、当然に組合に対して解雇撤回闘争を求めるものの組合は被解雇者はもはや組合員ではないとして、彼らへの支援を拒否したばかりか彼らを除名処分にする拳に出る（前掲杉田安久利・新藤兼人 244頁）。東宝第3次争議後の日映演の力の低下を背景に、大映京都撮影所の組合は新たな執行部のもと会社の意向が浸透しやすい体制に変わっていた。組合からの除名処分を受けて京都撮影所の被解雇者11名は、上部組織である日映演に処分の不当性とその取り消しを訴えるものの、日映演が下した裁定は、大映支部が除名処分を撤回すると同時に被除名者は組合から脱退すべきであるという内容であり、日映演は事実上彼らを見放す（前掲新藤兼人 56～60頁）。「日映演は東宝争議で消耗し実体を失いつつあった」（同 60頁）のである。しかもレッドパージの最大の当事者として抵抗の主体足るべき共産党は、当時1950年年初頭のコミンフォルムによる占領下の平和革命路線に対する批判を受け、いわゆる所感派と国際派との分派闘争の真っ直中であってレッドパージに直面し、それへの有効な闘争を組織できないままに、翌年いわゆる「51年綱領」に基づく武装闘争路線に転換してその社会的影響力を凋落させていったことは看過してはならない（清水慎三1966 176～180,198～202頁、斉藤一郎1974 127～129,189～190頁）。

組合への依拠を断たれた京都撮影所22名の被解雇者のうち、1952年5月にまず11名が京都地裁に、その1年後に8名が大阪地裁に地位保全の仮処分を申し立て、法廷を場として解雇撤回を闘うこととなった。他方、東京撮影所と本社所属の8名の被解雇者は法廷闘争には参加せず、その代わり組合が紛争解決まで責任を持つとして組合から4年間給与を支給されたが、その後全員退社する（前掲新藤兼人 54頁）。京都地裁に提訴した11名は、その後2名が提訴を取り下げ、さらに2名が大阪地裁の提訴に加わるために同じく京都地裁への提訴を取り下げて、残り7名が裁判を継続したが、1954年9月に出された判決は4名の解雇を無効とし、3名の解雇を有効と認めるものであった（同 198～200頁）。解雇の無効については被告会社側が、その有効については原告被解雇者側が各々大阪高裁に控訴し、その後解雇無効を勝ち取った原告4名のうち1名が会社との示談に応じて控訴を取り下げる。そして1958年5月、大阪高裁は前者の解雇無効の原告3名について京都地裁の判決を支持して同じく解雇無効の判決を下した（同 266～268頁）が、解雇が有効とされた原告森脇、黒田、宮脇の3名については、その口頭弁論の

19) 『映画年鑑』1952年版（46頁）の被解雇者の中には森脇春人の名前が入っておらず監督補として佐藤春雄の名前が掲載されているが、これは誤りであり、新藤兼人1996（9～10頁）の記述が正しいと思われる。森脇は京都撮影所の副委員長であり解雇無効の提訴をした一人である。

期日に被告・原告双方が出頭しなかったために控訴を取り下げたものとみなされて1957年10月に裁判「休止満了」となり、原告敗訴の地裁判決が確定することとなった(同 263~265頁)。会社側は意図的に出廷を拒否したものであろうが、原告の3人は解雇後の生活維持に忙殺されて出廷日を失念していたがためのミスであった。他方、大阪地裁に提訴した第2陣は、杉田安久利以外は党員ではなかったから「当然勝てる」(前掲杉田安久利・新藤兼人における杉田発言 245頁)と踏んで、大阪高裁さらに最高裁へと上告したものの、結局20年余りに及ぶ法廷闘争の末、敗北を喫する。こうしてレッドパージによる被解雇者の闘いは、一部を除き不本意な結果によって決着を余儀なくされたのである。

以上に検討してきた大映のレッドパージにおいて留意すべきは、第1に、共産党員による会社への協力＝「密告」(前掲新藤兼人における宮林光蔵発言 171頁)が解雇者の特定に重要な役割を果たしたということ²⁰⁾、第2に、解雇された者の中には宮林光蔵のように共産党員でも同調者でもない一般の組合員が含まれていたということ、そして第3に、勝訴したごく少数の被解雇者が職場復帰を果たした場合であっても、復帰した職場の同僚の厳しい目にさらされることによって再び退職に追い込まれざるを得なかった(前掲新藤兼人 141~142頁)ということである。レッドパージが被解雇者の人生を大きく狂わす過酷なものであったことは看過してはならない。

会社は、レッドパージの結果少なくなった助監督や現場スタッフを補充するために新たにスタッフを募集するが、これに応募して池広一夫や井上昭(助監督)、内藤昭(美術)などが入社し、その後の大映製作陣の一翼を担うことになる(内藤昭1992 24頁、池広一夫1993 163頁)。他方、レッドパージが実施された翌月の10月13日、政府は城戸四郎、森岩雄、根岸寛一など29名の映画人を含む1万94名におよぶ公職追放者の解除を発表する(『キネマ旬報』1950年11月上旬号 18頁)。それはあたかもレッドパージと対をなすような時代思潮の転換を象徴するものであった。

(3) 日映演の解散

東宝第3次争議において強力な指導性を発揮し産別会議の有力組合としてその名を刻んだ日映演は、1950年5月に発生した東宝第4次争議に際し、東宝映画のボイコットなどいささかネガティブな戦術をもって支援体制を組んでいる最中にレッドパージに遭遇する。しかし日映演はこれに何ら有効な闘いを組むことができないままにその弱体化を加速させていたが、同年10月、大映支部から 政治的色彩の排除、産別会議・世界労連からの脱退、日映演の名称変

20) レッドパージについて既存の調査・研究に基づいて各業界の実態を整理した平田哲男(2002)は、映画界のそれを主として新藤兼人1996と草間信夫1976に依拠して述べているが、大映のレッドパージが共産党員の密告によって会社が被解雇者を特定したとの新藤兼人のインタビューによる宮林光蔵の発言には触れていない。

更、映演労働戦線の即時統一の4項目の要求を突きつけられ、これが受け容れられない場合は脱退する、と迫られる。これに対して日映演は11月、拡大中央委員会において 政治的印象を与える運営は一切取り止める、産別会議・世界労連からは脱退する、戦線統一の実現に努力する、名称変更は戦線統一の際に考える、との決定を回答して大映支部の脱退を防いだものの、同年12月に東宝争議後最大の支部となっていた松竹支部から組織の解散要求を突きつけられ、それを拒否した結果松竹支部の脱退を招くこととなった（前掲『映画年鑑』1952年版 141頁）。松竹支部の脱退は、日映演の政治闘争偏重の組織運営を理由とした同大阪分会執行部による脱退に、同九州・中部分会が同調し、これへの対応策として日映演が地域別単位から企業別単位に組織再編したことを受けて、離脱した分会が一度は復帰したものの、その後再び今度は松竹支部全体に及んでいったという経緯による（『キネマ旬報』1949年11月下旬号 37頁、「同」1950年1月下旬号 53頁、前掲草間信夫1976 147～148頁）。そしてその後再燃した政治闘争批判と松竹支部の脱退による組織力の極度の低下に直面して、日映演は翌1951年2月の全国大会において自らの解散による連合体への改組・再編を決議し、その5年間の闘いの歴史に幕を下ろす（問島三樹夫1977 89頁）。同年3月25日、企業別組合の連合体組織として「映画演劇労働組合総連合」（映演総連）が結成され、松竹、大映、新東宝、東映、千土地興業の組合が加盟したが、当初活発に結成に動いた日活労組は社内事情のゆえをもって参加を見合わせる。映演総連に加盟した新東宝と千土地興業は、もともとは東宝争議を契機に作られた全映演に加入していたが、全映演の最大支部である東宝支部がこの新たな組織への参加に反対したため、全映演から脱退して加盟したものであり、これ以降全映演は東宝支部を中心として運営されることとなった（前掲『映画年鑑』1953年版 187～188頁）。

以上の点に着目するならば、レッドパージは、かつての労働攻勢に対するいわば経営側の逆襲＝「資本家攻勢」として、映画界に限っても隆盛を誇った日映演の解体を引き起こすなど労働組合の弱体化を結果した重大な社会的出来事であったといわねばならない²¹⁾。

（未完）

21) 佐藤洋は「東宝争議・レッドパージとは何だったのか」（佐藤洋2007）と題する論稿において、東宝争議とレッドパージに関する既存の研究は、いずれも二つの「事件」（270頁）の「時間的・地理的」（275頁）な拡がりを視野に入れていないために「曖昧な理解」（同）に止まっており、「その実態と本質への理解はあまり進んでいない」（270頁）と批判した上で、この両「事件」の「解明」（279頁）のためには「ドキュメンタリー映画と映画サークル」の「運動への着目」という新たな「アプローチ」（同）が必要だと述べている。むしろこれらの「運動」に「着目」すればこの「事件」の拡がりを確かめることには資するであろう。しかし、こうした運動に「着目」しなかったからといって、既存の研究が両「事件」について「曖昧な理解」をもたらし「その実態と本質」を明らかにしていないと断ずるのは、明らかに暴論である。既存の研究は、何ほどか不足はあるものかなりの程度「その実態と本質」を解明しているからであり、むしろ両「事件」の理解を「曖昧」にしたのは、この筆者自身だからである。

一例を挙げよう。佐藤は「思想を理由とした解雇は1950年後半の [レッドパージ] 事件だけが特殊

参考文献

- 朝日新聞社レッドパーージ証言録刊行委員会 1981 『1950年7月20日』 晩聲社
- 池広一夫 1993 『雷蔵に育てられたわが監督人生』 室岡まさる 『市川雷蔵とその時代』 徳間書店
- 板倉史明 2011 『『無垢な』 観客と『精錬された』 観客』 杉野健太郎編著 『映画のなかの社会 / 社会のなかの映画』 ミネルヴァ書房
- 井上雅雄 2011 「大映研究序説 映画臨戦体制と大映の創設」 『立教経済研究』 第64巻第3号
同 2013 「占領下の映画産業と大映の企業経営」 『立教経済学研究』 第66巻第4号
- 猪俣勝人 1974 『日本映画名作全史 [戦後編]』 現代教養文庫 社会思想社
- 上島春彦 2006 『レッドパーージ・ハリウッド』 作品社
- 映画産業団体連合会 1960 『映産振 映団連 十年の記録』 映画産業団体連合会
『映画年鑑』 1950年版 時事通信社 1949年
『映画年鑑』 1951年版 時事通信社 1951年
『映画年鑑』 1952年版 時事通信社 1952年

ではなく、1948年10月の第3次東宝争議における解雇も同様であり、また他産業でも1949年度中から、同様の解雇はつづけられてきた。これらをもレッドパーージあるいはその前史と見る向きが強いので、結果としてレッドパーージ概念は、いつの事件を説明するのか曖昧さを内包している。」(276頁)と述べている。しかし「思想を理由とした解雇」は、日本の現行憲法の下では、東宝第3次争議はむろんのこと「他産業でも」実施することは基本的に違法とされているのであって、「占領軍の指令・勧告」(同)という超法規的条件の下ではじめて可能となった「1950年後半の事件だけが特殊」なのである。今日に至るまで、たとえ経営側が「思想を理由とした解雇」を企図したとしても、経営危機や組合規制による経営権の侵食あるいは服務規定違反や勤怠の態様など「思想」以外の理由を解雇の根拠としなければ裁判で勝つことができないことは、経営側にとって自明のことであり、また組合側にとっても組合員の解雇を「思想を理由とした」ものだと裁判で立証することは容易ではないのが実態なのであって、レッドパーージのレッドパーージたるゆえんは、まさにこの通常は困難な「思想を理由とした解雇」を、マッカーサーの「指令・勧告」を根拠に表面きって実施したところにある。この明々白々な事実を、あたかも「思想を理由にした解雇」は他にも数多くあると実証することなき断定をもって否定し、その「実態と本質」を「曖昧」にしたのは、佐藤自身にほかならない。

その上で一層重大な問題は、この論稿が「東宝争議・レッドパーージとは何だったのか」と題しながら、この両「事件」がまさに「何だったのか」について、その「実態と本質」はおろか、佐藤自らの「理解」さえいささかも展開することなく、いたずらに既存研究の非難に終始するだけの内容に止まっていることである。しかもその非難も既存研究を特定し、それを正確に理解した上でのものではなく、佐藤自身が自らの文脈で造り上げた不正確で「曖昧」な「東宝争議についての共通理解」(274頁)と「レッドパーージの通説」(275頁)に対してなされている点も看過できない。自らが勝手に作り上げた「共通理解」「通説」という虚像に向かって執拗に非難を繰り返す、この非生産的な議論を「研究」と呼ぶのははばかりなのは私だけではないであろう。佐藤は、既存研究の非難にその論稿のほとんどを費やすエネルギーを、少しは自らの「新たな視点」(287頁)に基づく両「事件」の「研究」の構築に振り向けるべきであったといわなければならない。

- 『映画年鑑』1953年版 時事通信社 1953年
- 陸井三郎 1996 『ハリウッドとマッカーシズム』社会思想社
- 草間信夫 1976 「レッド・パージ ある小さな体験」 矢田喜美雄編 『昭和の戦後史第3巻』
汐文社
- 黒澤明 1990 『蝦蟇の油：自伝のようなもの』岩波書店（同時代ライブラリー）
- 斉藤一郎 1974 『戦後労働運動史』社会評論社
- 佐藤洋 2009 「東宝争議・レッドパージとは何だったのか」 岩本憲児編 『占領下の映画 解放
と検閲』森話社
- 清水慎三 1966 『戦後革新勢力』青木書店
- 杉田安久利・新藤兼人 1987 「レッド・パージ」 今村昇平他編 『講座 日本映画5 戦後映画の
展開』岩波書店
- 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
- 鈴木尚之 2000 『私説 内田吐夢伝』岩波現代文庫
- 新藤兼人 1996 『追放者たち：映画のレッドパージ』岩波書店（同時代ライブラリー版）
- 大映株式会社 1951 『大映十年史』大映株式会社
- 田中徳三 1996 『映画が幸福だった頃』JDC
同 2006 『RESPECT 田中徳三：プログラム・ピクチャーの黄金期を駆け抜けた映画
監督』シネ・ヌーヴォ
- 谷川健司 2002 『アメリカ映画と占領政策』京都大学学術出版会
- 通産省編 1957 『産業合理化白書』日刊工業新聞社
- 通産省編 1972 『商工政策史第10巻 産業合理化（下）』商工政策史刊行会
- 東映株式会社 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
- 内藤昭 1992 『映画美術の情念』リトル・モア
- 中村隆英 1978 『日本経済 その成長と構造』東京大学出版会
- 日本経営者団体連盟 1953 『レッドパージの法理』日本経営者団体連盟弘報部
- 日経連事務局編 1957 『レッドパージの経過並び関係資料』日本経営者団体連盟
- 平田哲男 2002 『レッド・パージの史的究明』新日本出版社
- 間島三樹夫 1977 「映画の労働運動」 山田和夫監修 『映画論講座 第4巻 映画の運動』合同出
版
- 三船敏郎・佐藤忠男 1987 「戦後映画を駆け抜ける」 『講座日本映画5 戦後映画の展開』岩波
書店
- Yoshiharu Tezuka. 2011 *Japanese Cinema Goes Global: Filmmaker's Journeys*. Hong
Kong: Hong Kong University Press.

- テヅカ ヨシハル 2011 『映像のコスモポリティクス』 せりか書房
- 四方田犬彦他 1999 「共同討議 溝口健二への問いかけ」 四方田犬彦編 『映画監督 溝口健二』
新曜社
- 労働省編 1952 『資料労働運動史』 1950年版 労務行政研究所
- 渡辺達人 1991 『私の東映30年史』 私家版