

占領下の映画産業と大映の企業経営

井上雅雄

はじめに

この小稿は、大映の創立の経緯とその企業活動を映画臨戦体制成立の歴史的コンテクストにおいて検討した前稿（井上雅雄 2011）を踏まえて、太平洋戦争終結後の占領下における大映の企業経営の特質を、映画産業の戦後復興の動態のうちに明らかにすることを企図している。このことを通して大映が、敗戦とその後の連合軍による占領という時代環境の激変に対して映画企業としてどのように対応しようと試みたのか、それを規定した要因・条件はいかなるものか、について実証的に解明すること、これが本稿の目的である。

太平洋戦争における敗北を受けて日本企業が連合軍による占領統治下、自失状態から次第に経営再建に乗り出すなかで、映画産業も GHQ によるメディア規制に枠づけられながらも復興に向けての第一歩を踏み出すが、戦前の作品内容の構成からその規制を最も強く受けたのは、劇映画製作3社のうち大映であった。したがって大映の戦後再建は、他社に比べて困難の度が深く、それだけに作品基調の転換による新たな観客層の開拓など模索的な試行を繰り返す。しかし注目すべきは、直面した課題への大映の対応が、他社に比して総じてプラグマティックといてよいものであったことである。

敗戦によって政治・経済はもとより文化と思想の面においても、それを支えてきた既存の価値体系が崩壊した日本社会にあって、人びとの意識と感性と精神に直接影響を与える映画という文化装置は、その性格から不可避的に「いかなる作品を作るべきか」「表現としての映画」のあり方が問われざるを得なかった。この問題を最も深部において受け止めたのは、左翼映画人が多かったにもかかわらず戦時中国策映画の製作に強く傾斜していた東宝であり、占領下での三次に及ぶ労働争議は、そのような彼らの内省に基づく表現の自由への欲求を顕在化させたものであった（井上雅雄 2007）。これに比べるならば、大映の場合、その困難についての認識とそれへの対応は、表現の問題という以上にビジネスの次元の問題であり、端的に戦後一挙に解放された人びとの娯楽欲求を厳しい占領規制の下、いかに取り込むか、にあった。本稿は、このような大映の経営行動の特質について、その具体的な内容とそれを規定した諸要因を映画産業の復興の動態のうちに探らうとする試みであるが、あらかじめ本稿の研究上の位置につい

て簡単に触れておこう。

近年、劇映画やアニメーション、ゲームからその派生商品までを包摂するいわゆるコンテンツ産業についての研究（菅谷実・中村清編 2002、菅谷実・中村清・内山隆編 2009、出口弘・田中秀幸・小山友介編 2009）や映画プロデューサーのキャリア形成とそのネットワーク機能に着目した経営学的研究（山下勝・山田仁一郎 2010）等、これまでほとんど解明のメスが入られなかった映画・映像に関する社会科学研究が進められるようになった。が、それらはあくまでも今日の映画・映像産業に関する制度と構造および実態についての分析その現状の分析であって、映画の史的展開をその経済・経営史的文脈に焦点を当てて解明したものではない。映画に関する経済・経営史のおよび産業史の研究は、かつて拙著（前掲 井上雅雄 2007 序章）でも指摘したように、企業の情報非公開性のゆえもあって一部（谷川健司 2002、加藤厚子 2003、黒沢清・四方田犬彦・吉見俊哉・李鳳宇編 2010、加藤厚子 2011等）を除けば、依然充分に進展していないのが実態である。いわんや個別企業の経営行動というミクロ的視点から映画産業の史的展開を見晴らすかそうとする研究は、事実上皆無に等しいといってよい。本稿は、このような研究の現状を踏まえて、大映の経営行動の解明を通して占領下日本映画産業の構造的特質を明らかにし、それによってこれまでの日本映画史研究における欠落をいささかなりとも補おうとする試みである。大映を研究対象として取り上げたのは、前稿（井上雅雄 2011）で触れたように、1971年に生じたその企業倒産が戦後における日本映画産業の危機を凝集的に表現し、その後の映画産業の構造転換を不可避とする契機となったからにほかならない。

なお、本稿は当初占領期全体の動向を対象とする予定であったが、紙幅の関係から占領末期については次稿に委ね、およそ占領後半期までを対象とする独立論文として再構成した。

1. 戦後直後期の大映

(1) 占領軍の映画規制

敗戦を受けて連合国最高司令官総司令部（GHQ）の指令のもと、戦時の映画産業に対する国家統制の法、制度、組織は廃止され、新たにGHQの方針に枠づけられた映画産業の復興が試みられる。1945年9月22日、総司令部は情報領布部（IDS）を通して映画会社の首脳に対して「日本ノ軍国主義及軍国的国家主義ノ撤廃」など占領の基本目標に基づき「平和国家建設ニ協力スル各生活分野ニ於ケル日本人ヲ表現スルモノ」、「日本軍人ノ市民生活ヘノ復員ヲ取り扱ヘルモノ」、「労働組合ノ平和的且建設的組織ヲ助成スルモノ」など「映画演劇ノ製作方針指示」を申し渡したが、そこでは「日本映画演劇ノ基本的問題」として「封建的忠誠及復讐ノ信条ニ立脚スル歌舞伎的演劇ハ現代ノ世界ニ於テハ通用セズ」「日本ノ映画ハ過去現在未来ニ亘テ軍国主義ヲ鼓舞又ハ承認スルガ如キイカナルモノモ表現スベカラズ」（牛原虚彦 1968 238～239

頁)とされた¹⁾。次いで10月16日には「映画製作ニ関スル日本政府ノ統制撤廃ニ関スル件」を発令して、映画法をはじめとする戦時中の日本政府による映画統制措置を廃止した(大映株式会社 1951 頁数なし:以下同じ)上で、11月16日には「反民主主義映画の除去に関する覚書」を発表し、「国家主義的、軍国主義的または封建主義的思想の宣伝に利用」された「封建的法典の遵奉、生命に対する侮蔑、武士道精神の強調」(『映画・芸能年鑑』1947年版 170頁)などを内容とした日本映画236本を上映禁止処分にする²⁾。さらに同月19日にはIDSの後継組織CIE(民間情報教育局)のデヴィッド・コンデが(1)軍国主義を鼓舞するもの(2)仇打ちに関するもの(3)国家主義的なもの(4)愛国主義のないし排外的なもの、あるいは(5)封建的忠誠心または生命の軽視を好ましきものまたは名誉であることとしたもの、(6)残忍非道暴行を謳歌したもの、など13項目に及び製作禁止テーマを発表する(同 46頁)が、この措置は「時代劇の将来にとって絶望的」(同)とまでいわれるほどに時代劇映画の製作に厳しい制約を課すものであった。他方、CIEは日本の内閣情報局が機能停止した1945年10月頃から映画の企画書と脚本の事前検閲を開始していたが、翌46年1月28日の「映画検閲に関する件」に拠って完成フィルムもまずCIEが、次いでCCD(民間検閲支隊)が検閲することが制度化された(平野共余子 1998 64頁)³⁾。

以上のような映画製作についてのGHQによる新たな規制措置を受けて、日本の映画産業はそれへの対応を迫られることとなった。映画常設館は戦前ピーク時の1941年には2,400館余りあったが、戦災による焼失、寄席や倉庫などへの業種転換あるいは休止状態によって敗戦直後稼働していたのは845館と大きく減少した(前掲『映画・芸能年鑑』56頁)。が、娯楽を渴望する観客の激増を背景に、1946年3月の金融緊急措置による新円切り替えを契機として日銭を新円で稼得することができる点に着目した戦争成金などの格好の投資対象となって映画館の建設が活発化した(田中純一郎 1980 222~223頁)結果、1年後の1946年8月には休止館の再開も含め館数は1,300館に(前掲『映画・芸能年鑑』58頁)、その秋には1,580館に増大する(同 118頁)。もっとも、それは基本的には中央・地方の都市部に見られる現象であって、地方の農山漁村ではなお映画館は圧倒的に少なく「移動映画に頼る以外にないという状態」(同)であり、戦前来の映画館の都市偏在という事態には大きな変化は見られなかった⁴⁾。いうまで

1) 各社首脳に手渡されたこの方針の日本語訳原文については、「映画・芸能年鑑」1947年版を含め資料によってさまざまに表現が異なりどれが原文かが不明である。ここでは当時大映に所属していた牛原虚彦の回想録に「原文のまま」として掲載されているものを使用した。『大映10年史』にもほぼ同一のものが掲載されている(大映株式会社1951 頁数なし)。

2) 清水昌によれば禁止された日本映画の本数は231本である(清水昌 1994 164~165頁)が、本稿では平野共余子による236本を採用した(平野共余子 65頁)。なお『キネマ旬報』は、227本としている(同1951年8月下旬号 49頁)。

3) 当時の映画検閲の仕組みと検閲基準およびCIEとCCDの組織対立については谷川健司 2002 204~236頁を参照されたい。

4) 例えば『映画・芸能年鑑』1947年版は、1946年秋の調査によれば、として「約1580館を数える常設

もなく映画館は集客力のある人口密度の高い都市部に立地するという経済合理性が働いていたからである⁵⁾。この都市中心の立地傾向が緩和されていく兆しをみせるのは、1950年代も中葉からであるが、しかしそれはまたテレビの台頭によって次第に映画人口が侵食されていく時期でもあった⁶⁾。

敗戦直後の一時的な虚脱を経て、GHQの方針に規制されながらも劇映画製作3社はそれぞれに模索的な歩みをはじめ。松竹は都心の大劇場をはじめ空襲による直営館の戦災被害が最も大きく、1942年の120館（『映画旬報』1942年9月11日号 70頁）から敗戦時点の35館（前掲『映画・芸能年鑑』1947年版 53頁）に、東宝は同100から45館へ、また日活は同じく60から40館（同）へと減少した。他方、大映は1942年に50の直営館を持っていたが、空襲が激化した1945年5月、製作への経営資源の集中と戦災の影響を避けるためにそれを主に日活に、残りを松竹に売却していた⁷⁾から直営館の戦災被害そのものはなかったものの、それだけに戦後は日活系統館を封切館として契約しただけでは到底上映を賄うことができず、独立興行主の経営する映画館との配給契約の獲得に力を注がねばならなかった。早くも1945年11月、戦争末期の映画統制機関映画公社が解散すると直ちに全国の映画館主に対し、自らは直営館を持たず契約館を優遇すると呼びかけて全国5カ所に設けた「配給部」を通して契約館を募集したのはそのあらわれであるが、留意すべきは、この大映も含め各社は戦時統制下停止していたいわゆる「全プロ契約制度」（＝日本型ブロック・ブッキングシステム）の再建に乗り出し、各社間に契約館とりわけ全プロ契約を結ぶ専門館の獲得競争が激化したことである。映画製作・配給会社が

館はわずか601市町村に集中的に占有され、残りの9834市町村には全然常設館がなく分布比率は5分7厘5毛となっている。」(118頁)と指摘している。

- 5) 戦前、映画がその常設上映館の都市偏在のゆえに「都市文化」という性格を有していたことは、例えば1943年頃の観客調査に依拠した今村太平の「映画がラヂオに比べて非常に都会的な性格を持って居り、ラヂオはそれに対して比較的地方的である。」(日本映画社 1943 37頁)「[県全体の]人口が多いにも拘らず大都会がないか、またはそれ程大きな都会がないといふ地方にラヂオが比較的普及してゐる、つまり都市人口の集中率が比較的低い県にラヂオが映画にかわって浸潤して」(38頁)あり、逆に「重工業地帯は皆人口が稠密である。人口の稠密なところに映画館が集中される。」(42頁)したがって映画は「単に資本主義都市の文化だといふ以上に重工業都市の文化だ」(43頁)という発言に端的にあらわれている。
- 6) 原田健一は、1940年、1945年、1950年の3時点での都府県別の映画館数の増減をプロットして映画館数の変動の4つのタイプを析出し、戦後1950年までの映画館の増設は東京・大阪などの大都市においてよりも「地方において著しく増大した」と指摘している(原田健一 2008 2頁)。
- 7) 永田は直営館を売却した理由について「メーカーが興業部門を持っていると、製作でうまく行かなければ興業で儲けよう、興業でうまく行かなければ製作で儲けようという、分散的な考えを持ってくるんじゃないかと私は考えた。だから、大映は、常に背水の陣を布いて、プロデュース・オンリーということにしておいた方がいい。製作オンリーにしておけば、大衆に受けるよい映画を作らなければ、会社はつぶれること必定だ。そのかわり優秀な映画を作っておれば、必ずや観衆の支持がある。だから製作オンリーで行こう、そうして常に背水の陣を布いていれば、要するに製作に熱中できることになる。」(永田雅一 1957 99~100頁)と述べている。

各館に通常1年の長期契約をもってその上映作品を継続的に提供するこの制度は、映画館に作品の安定供給を保証する反面、館の側の作品選択権を奪うことによって興行市場での自由な競争を阻むという難点をもっている⁸⁾。このような製作から配給を介して興業にまでおよぶ製作・配給会社による映画市場の縦断的系列支配=垂直統合は、製作・配給会社の経営安定化のために作られたものであるが、直営館をもたない大映はこの全プロ制の確立に向けて専門館(=全プロ契約館)の獲得に力を注ぐとともに、全プロ契約が無理な場合には、月3本以下の作品供給を契約するブッキング契約館の獲得にも取り組む。特に1947年6月以降は、封切館として利用してきた29の日活系統館が、それまでアメリカ映画と交互に行なってきた大映作品の上映を取り止めてアメリカ映画専門館に切り替えたため封切館を失うこととなり、他社に比べ一層専門館の獲得に傾注しなければならなかった(『映画年鑑』1950年版 42~43頁、日活株式会社1952 65頁)。

が、大映の経営上の困難はこうした興業面にとどまらなかった。もともと大映は映画臨戦体制の申し子というその創立の経緯(前掲 井上雅雄 2011 51~61頁)からして戦後の環境変化への対応は他社に比して喫緊の課題であり、1945年9月22日に株主総会を開いて定款を一部改訂し、国家目的達成のための任務の遂行(第3条)や役員選任後の情報局総裁の認可(第17条)などの項目を削除するとともに社名を「大日本映画製作株式会社」から「大映株式会社」に変えるなど、他社にはみられない制度面での変更を迫られることになった。しかし、より深刻なことは、既述の占領軍の映画製作方針に規定されて、それまでの作品競争力の重要な構成要素であった時代劇映画の製作の大幅な制約という事態に直面したことである。先にみたように、9月22日、敗戦後初めてIDSが映画会社の首脳を招集して、「封建的忠誠及復讐ノ信条ニ立脚スル歌舞伎的演劇八現代ノ世界ニ於テハ通用セズ」などの「映画演劇ノ製作方針指示」を明らかにした際、そこに出席していた東宝の森岩雄は、「こう真正面から出られたのでは、映画の

8) ブロック・ブッキング制は、アメリカでは1938年パラマウントなどビッグ5社とユニバーサルなどリトル3社に対する独占禁止法違反として司法省によって提訴され、10年後の1948年5月最高裁における違反判決によって禁止された結果、これらメジャー各社は興業部門の切り離しを余儀なくされ、製作会社の垂直統合による興業部門の支配は終わる(Tino Balio ed. 1985 pp. 402~406)。そして日本でも翌1949年7月、このブロック・ブッキング制が公正取引委員会により独占禁止法違反の疑いがあるとして審査対象となり、1950年2月28日に違反審決が下された結果、同年3月よりフリー・ブッキング制への移行を義務づけられるものの、そこでは最多で月5本単位で供給契約する5作品の一括ブロック売りが容認されたため、それまでの取引慣行に決定的な影響を与えることはなかった(『映画年鑑』1951年版 43頁、『キネマ旬報』1950年2月上旬号 71頁、『同』1950年3月上旬号 57頁)。しかし留意すべきは、この審決が同時に「契約は興業者の作品に対する選択権を認め、その選択を拒む様な契約であってはならない、また選択の申出があり、商取引が相当の値段である場合は作品選択を拒否することは出来ぬ。」さらに「製作・配給業者は興業者に対し入場料金を規定してはならない。」(前掲『キネマ旬報』1950年3月上旬号 57頁)と勧告したことである。すなわちこれは映画館の側の作品選択の自由=番組の組み合わせの自由を法的に認めたものであるから、この結果、後述のように地方館を中心として2本立て興業が増大する一因となった。

時代劇などは作れるものではなく、時代劇を柱にしていた“大映”は一番打撃をうける。そこで大映の菊池寛社長は、時代劇は大人の童話とも言うべき荒唐無稽のものであって、それを禁止するには当たらないことを全部英語で反論した。しかしG・H・Q側は格別の反応を見せなかった(森岩雄 1975 170頁)と述べているが、文字通りこの占領軍の方針は大映にとって大きな「打撃」であった⁹⁾。

いわゆる時代劇四大スター(阪東妻三郎、片岡知恵蔵、市川右太衛門、嵐寛寿郎)をチャンバラ(殺陣)場面のない時代劇や明治・大正もの(阪妻)あるいは現代の探偵もの(知恵蔵)などに主演させただけでなく、彼らを専属契約から外して自由契約としたのを皮切りに監督・俳優の多くを自由契約制に切り替えたのも、これへの対応の一環であった(前掲『映画・芸能年鑑』54頁)。その上で注目すべきは、こうしたGHQによる厳しい制約にもかかわらず、時代劇製作の突破口を切り開いたのが大映だったということである。1946年に製作された「国定忠治」(松田定次)がそれであり、この作品は脚本を手掛けた小川正のいわばGHQへの反発がもたらした成果であった。すなわち彼は、「GHQの、いやCIA [=CIEの誤り]の時代劇拒否の思想」に「我慢がなら」ず「庶民の味方、貧乏人の味方、虐げられた人間の味方」という忠治像を造形して、CIEに「立ち向か」(小川正 1995 60~61頁)い、CIEで権限を握っていた日系二世ウォルター・御旗とその部下ヒュー・大川との個人的な親交関係を利用して、意図的に試みた御旗との賭けゴルフに勝って「国定忠治」の脚本を読ませ、忠治役の阪妻をはじめ全編を通して「絶対に刀を抜かない」(同 90頁)という条件の下でその製作許可を得たのであった。これを契機にテーマの妥当性を前提として、チャンバラ・シーンを織り込まなければ時代劇は一部製作を許されることとなったが、しかしその生命ともいべきチャンバラ・シーンのない時代劇は、興趣を大きく削がれたものとなったから、しばらくは製作自体が低調であったことは否めない。

9) GHQによる時代劇映画の製作規制については、よく知られたエピソードではあるが、稲垣浩監督は「私はCIEに9本のシナリオを提出して8本まで却下され、通検しなかった。時代劇の製作本数は月3本に制限され、その3本も剣^{チャンバラ}戦場面は一切禁じられるし、侍を主人公とすることはできなかった。侍はすべて悪人にして、殿様はすべて名君であってはならぬという通達をうけていたのだった。」(稲垣浩 1966 214頁)と述懐し、また時代劇中心の脚本家八尋不二も、規制方針が示された「日以来、時代映画は完全に窮地に追込まれた。[戦時中の]情報局時代は、むしろ現代劇よりも、時代劇の方がやり易かった。現実のうるさい規制から、時代劇に遁れて、いろいろなものがやれたからである。ところが、アメリカさんの軍政下となると、時代劇の方は二進も三進も行かなくなってしまった。シナリオは特に面倒だった。...うっかりチャンバラのシーンで、捕手を切ったりすると、役人をなぜ殺害するか!ということになるし、捨てぜりふで、つい、畜生と呟いたりするところがあると、その畜生を直訳するから、ここで畜生などという言葉を用いるのは穏やかでない、と言う。...いやはや閉口した。」(八尋不二 1965 104頁)と述べている。

(2) 労働攻勢と企業分割指定

戦後直後から、経営における民主化の促進という占領軍の奨励にも促されて労働組合の結成が産業・業種を問わず燎原の火のように広がったが、映画産業もその例外ではなく、1945年11月9日の松竹大船撮影所を嚆矢として、12月5日に東宝、6日には大映の東京撮影所、26日に同京都撮影所、27日に同本社で、と各社・各事業所に相次いで従業員組合が結成される。これら各組合は翌46年1月に結成された産業別の連合組織全映（全日本映画従業員組合同盟）に、さらにそれを母体に同年4月28日に結成された演劇労働者も含む産業別単一組合組織である日映演（日本映画演劇労働組合）に加入する（前掲『映画・芸能年鑑』1947年版 164頁）。この時期の映画産業の組合運動を牽引したのは東宝である（井上雅雄 2007）が、大映の場合は戦前の日活争議¹⁰⁾を斡旋終結させた永田雅一を副社長に頂くだけに、会社側は例えば1946年3月、

10) 1932年8月、日活において「トーキー製作による経費膨張を理由に、中谷専務の無謀な人員整理」（日活株式会社 1952 98頁）に端を発する労働争議が起こる。1923年の関東大震災以降1927年の金融恐慌ならびに1929年10月のアメリカ・ウォール街の株価暴落を契機とした世界恐慌の波及による昭和恐慌と大正末から昭和の初めにかけて日本経済は深刻な不況に陥るが、それは折から本格化しはじめた映画のトーキー化による製作・興行経費の増高と相まって、「放漫に近い日活の経営に特に悪影響を与え」（田中純一郎 1980 157頁）、「業務の沈滞」（『キネマ旬報』1932年8月21日号 6頁）が激化する。社長横田永之助は、これを機に監査役の中谷貞親を専務に就かせた上で8月20日、まず大道具など現場スタッフを中心に「第1次整理として37名」、翌21日には「第2回整理として」「160名」、合わせて「197名」にのぼる監督・俳優を含む大量の人員解雇に踏み切る（『同』1932年9月1日号 8頁）。そこには「従来数度に渉る日活本社営業費のきり下げは見たが、撮影所費用の切下げは且て一回も断行せられてゐない、これは池永浩久〔常務、京都撮影所所長〕氏のがん張りに、流石の横田社長も手をつけることが出来なかった結果」であり、中谷の専務就任によってこの「撮影所経費の大節減」（同 10頁）に乗り出したという経緯があった。池永所長はこの人員整理の「責任を痛感して」「突如辞表を提出し」（同）日活を後にするが、それは従業員からみれば、横田らが池永に「放漫経営」の責任を問うて「引責辞職」（永田雅一 1953 19頁）させたも同然であった。

これに対し従業員側は、まず第1次整理に抗議して直ちに村田実を中心とする監督たちが会社に辞表を提出するものの、第2次整理発表後それを取り下げ、池田富保監督を代表とする「日活従業員誠首絶対反対期成会」（前掲『キネマ旬報』9月1日号 8頁）を結成して、数度におよぶ会社との交渉に臨む。が、事態は進展せず、期成会を従業員組織としての同仁会に再編するなかで永田雅一が委嘱されて改めて会社との交渉にあたることとなった。永田の交渉の要点は、会社側に人員整理案をひとまず撤回させた上で、割り増し退職金の支給を条件に従業員から自発的な退職者を募ることであった。永田によれば、会社側は人員整理によって月3～4万円の経費削減、従業員一人1割の減俸によって人件費月4～5万円の削減を、また月9本の映画製作費を1本7～8千円削減することによって、合わせておよそ月13万円程度の経費の削減を図るのが目的であった（前掲 永田雅一 1953 21頁）。曲折の末、永田らは会社に対し合理化案による経費削減総額13万円を10万円に引き下げさせた上で、退職金の上乗せを条件に同仁会自らが退職希望者を募り、当初予定を上回る250人の申し出を調整して170人（『キネマ旬報』1932年9月11日号 6頁によれば180人）の自発的退職者を認めることで9月6日に労使の妥協が成立した（前掲 永田雅一 13頁）。妥協の具体的な内容は、人件費の「節減額1万2千5百円」を従業員側が「認む」、会社は退職手当として「俳優及び監督在職5年未満は1年につき俸給月額額の2分の1、5年以上は3分の2、又〔他の従業員は〕在職5年未満〔は〕1年につき

戦後インフレからの生活防衛として臨時手当や家族手当の支給など労働条件の改善を求める組合の要求を拒否し、その代わりに会社側の措置としてそれまでの月額給与の倍額を支給するなど特異な対応を続ける。

組合は1946年5月8日、本社、多摩川、京都、地方支社の各従組を大映労働組合として組織統一した後、日映演の方針に基づいて本給4倍増など労働条件の大幅な改善と経営参加要求を提出し、同月20日には継続交渉となった経営参加要求を除き賃上げについて妥結する。さらに同年10月の産別会議による「10月闘争」の一環として各労組が日映演と映画各社との統一団体協約の締結を求めて敢行したゼネストに対し、大映は当初は松竹・東宝の経営陣と足並みをそろえて対応するものの、途中からそれを離れて永田自ら組合に呼びかけて交渉を開始し、日映演との団体交渉権を承認するなど他社に先駆けて組合の統一要求を受け容れて早期にストを解

俸給月額額の3分の2、5年以上[は]1年につき俸給月額額の1ヶ月分」を「支給」する 会社は「特別[退職]手当として[総額]金2万2千5百円支給」(『キネマ旬報』1932年9月11日号 6頁)する、というものである。この結果、会社は一時的には退職金の増額支出を余儀なくされたものの所期する人員整理を達成することができ、さらなる採算悪化を食い止める前提条件を確保することとなった。

しかし争議決着後の同年9月20日、かねてから横田社長の経営の仕方に批判を強めていた村田実を中心として内田吐夢、田坂具隆、伊藤大輔の有力監督と小杉勇、島耕二の俳優さらに撮影所現代劇部長の芦田勝のいわゆる「7人組」が中谷専務に対し、「連訣退社を申出」て日活を去り、滝花久子など「20余名」の俳優らも「これと行動を共にする」(『キネマ旬報』1932年9月21日号 4頁)など争議の余波は続いた。これら有カスタッフの退社は日活にとって大きな打撃となり、その後の永田による他社からの監督・俳優の引き抜きを呼び起こす契機となったことは看過してはならない。

永田自ら、この争議を契機として「私は、一躍資本家側からも従業員側からも存在をはっきりとみとめられた」(前掲 永田雅一 142頁)と誇示するように、「外事係主任といったような、一介の雑役係であった」永田は、村田らの退社後、企画、製作、総務の三部長を兼ね、「日活撮影所の実権を掌握したと等しい実力者になった。」(前掲 田中純一郎 1952 39頁)。永田の映画人としての職業人生において、この争議が飛躍の契機をなしたことは疑いないが、そこにはまた「よし、良いチャンスだ。この際資本家たちも従業員たちも、アツといわせてやるぞ」(前掲 永田雅一 140頁)と意気込んで取り組んだ永田独特の交渉テクニック 退職金の増額をもって従業員を説得し、会社の目的である人員整理を実現させた があったことも否みがたい。とはいえ、この争議の処理を永田の説明のように彼一人の手腕に帰すことは、事態に対する正確な把握とはいいいがたいであろう。山本嘉次郎によれば、第1次整理発表直後の村田実ら「7人組」の辞表提出後、山本と八木保太郎と比佐芳太郎(脚本家)の3人が「彼等のあとを引き受けて交渉の任に当ることになり」、「形を組合のとの闘争手段に変え、各職場から委員を選出させて執行部と闘争部を作って、会議制度で各職場に闘争方針をよくしみ渡らせるようにした」後、その山本らが「永田雅一氏をわれわれ側に引き込んだ」ものの「永田氏が入っても、争議の成り行きに大きな変化はなかった」ために、「争議があまりにも長びき、好ましからぬ空気がみなぎって来たので、京都府の労働部」が「調停」に乗りだし、「その部長の甲斐さんという人は、役人には珍しく誠実な、物わかりのいい人で、その誠意にほだされて、調停は進んで行った」(山本嘉次郎 1965 132~134頁)というのである。山本のいう「甲斐さん」とは「京都府警察部工場課長」(前掲『キネマ旬報』1932年9月11日号 6頁)のことであるが、おそらく永田はこの甲斐とともに「調停」のために奔走し、従業員と会社側を説得して争議を解決に導いたというのが、実態であろう。

除させる（前掲『映画・芸能年鑑』1947年版 168頁）¹¹⁾ ¹²⁾。そこにはストが長引いて作品の製作・配給が停滞すれば契約館の大映からの離脱が起りかねないとする永田の強い危惧があった。直営館をもたないという大映の興業面の弱さが契約館への強い依存を生み出し、それが組合への対応にも影響を与えたことに留意すべきであろう。以上のような永田の硬軟織り交ぜた巧妙な組合への対応は、一筋縄でいかない相手として組合に刻み込まれることになる。

他方、占領軍による経済民主化政策の一環として財閥解体とともに制定された「過度経済力集中排除法」に基づく経済力集中排除の審査対象企業として、1948年2月、鉱工業257社、配給・サービス業68社が指定され、後者の部門で興行に特化していた日活と新興勢力の東横を含む映画企業5社もその中に含まれた。これは「業者にとって晴天のヘキレキ」（前掲『映画年鑑』1950年版 7頁）であり、松竹・大映・日活・東横の4社は直ちに「過度の経済力を集中している事実はなく、指定による企業分割は企業を崩壊するものである」との「予備報告書」

11) この10月闘争の際、戦前新興キネマの労働争議を主導し、当時は日映演の書記次長であった坂齋小一郎は、日映演の要求書を持って大映本社を訪ねた時の永田の対応について次のように述べている。

「私が最初にぶつかった相手は、大映の永田雅一氏であった。かつての幹部がみんな労働組合に移り、永田氏は孤立無援の状態にひとしかった。このときの永田氏は、一世一代の演技を試みているようでもあった。『坂齋君、君たちの要求は全くそのとおりであり、僕はその要求を全部受け入れたい。日映演との統一団体協約、それもいいだろう。しかしだね君！大映の再建をどうするんだね。いま、僕には、それがはっきりしないんだ。わからないんだ。悩みに悩みぬいてるんだ。夜も眠れない。立派な日本映画をつくって、従業員が立派に生活できるその道を探しているんだよ。この気持、君わかるだろう。』永田氏のメガネがきらりと光り、涙が溢れ出ているようだ。しめっばい団交。お通夜のようなこの団体交渉は、私をたまらない気持にさせた。そばにいた大映の闘争委員長千葉泰樹氏、それに須田鐘太、土井逸雄の両氏も、赤い腕章を巻いた腕のやりどころのないように、横を向いたままだった。この日まで、私と永田氏は、全く面識がなかったといっている。その昔、日活太秦撮影所時代に永田氏のいることは知っていたが、顔を合わせたことがない。それがいま、百年の知己のように、「坂齋君よ！」と、馴れなれしく、ごく自然に言い出すのである。話をしているうちに、感極きわまったごとく涙を流し、手を差し出して握手さえ求めるのである。芝居にしては真実が吐露されているようで、ほんとうのことにしては、少しドラマチックすぎる。しかし、これらを含めたものが、よく『ラッパ』といわれた、社長永田の人間像かもしれない、と私は思ったりした。」（坂齋小一郎 1976 247頁）と。永田の「演技」がかった「人間像」が、くっきりと浮かび上がって興味深い。

またこの10月闘争時の大映京都撮影所の闘争委員会は、委員長に松田次次、情報班長に伊藤大輔、企画班長に稲垣浩といったそうそうたる顔ぶれを揃えていた（京都新聞社 1980 170頁）。なお、大映には、戦前アナーキスト侠客として知られた千本組の笹井末三郎の口利きで新興キネマの脚本部に入り、大映創設後移籍したアナーキスト詩人岡本潤がいたが、彼は戦後全映や日映演の結成に参加して日映演東京支部の委員長を務めるなど積極的に組合運動にかかわるなかで共産党に入り、別稿で触れるレッドパージで大映を追われるまで組合活動家として活躍した（岡本潤 1974 284, 335~336頁 および寺島球雄 1974 368~369頁）。

12) 永田によれば、「組合がどこの団体に参加してもかまわない。しかし、大映は、あくまでも大映の組合と協定を結ぶのだ」と言うので、日映演は「それなら日本映画演劇労働組合大映支部というものどやってくれるか」と言うので「それならやる」として「個別交渉で解決した。」という（永田雅一 1957 105頁）。

(同) を持株整理委員会に提出したが、東宝だけは労働協約改訂を巡る組合との厳しい対立のなか、むしろ組合の分断という組合対策上の理由から自ら経済力の過度な集中を認めて企業分割を受け入れる報告書を提出し、さらに協約改訂交渉が決裂して組合が第3次争議に入った同年4月19日には、具体的に製作・配給・興業の3部門への企業分割を内容とする「再編計画書」を提出する(前掲 井上雅雄 2007 263頁)。この東宝の対応は、業界の秩序を乱すものとして「事態を紛糾させた」(前掲『映画年鑑』1950年版 7頁)が、同年12月、東西冷戦の進展による集排政策の緩和を背景に再審査の結果、大映・日活・東横については企業分割の指定対象から外され、松竹と東宝については審査結果の発表が延期される。大映は直営館を持たず、日活は配給と興行に特化しており、また東横は誕生したばかりで独自の配給網を持っていなかったという事情が、分割指定を免れた根拠であった。これに対し松竹と東宝の審査が長びいたのは、全プロ契約に象徴される製作から配給を経て興行に至る両社の映画市場の垂直統合のあり方が問題とされたためである(天川晃他編 1998 60~62頁)が、むしろ東宝自身による企業分割案の提出もまた審査に影響を与えたことは疑いない(前掲 日活株式会社 61頁)。

このように自ら分割指定を求めた東宝は、しかし第3次争議決着半年後の1949年5月に「当社が最初、企業再編を会社とすることに決定したのは主として労働問題に基くものでありましたが、共産分子の排除により会社対従業員の関係も余程改善せられたこと」等により、先に「提出した計画書による再編を実行することは今日では会社の存立に致命的打撃を与えるものである」として、今度は逆に指定解除の「陳情書」を資料とともに提出する(前掲 井上雅雄 454頁)。最終的には、同じ月に来日したアメリカの集中排除審査委員会が、アメリカの大手映画会社による興行市場の支配に比べれば東宝と松竹のそれはなお微弱であるとの判断を下し(前掲 天川晃他編 60~62頁)、同年7月、両社は実質的に分割指定を解除されることとなった(「キネマ旬報」1949年9月上旬号 33頁)。この判断に東宝による指定解除の「陳情書」が当然に考慮されたであろうことは想像に難くない(前掲 日活株式会社 61頁)が、組合対策という自社内の都合によって、企業分割をあるいは受け入れあるいは拒否するというこのあまりに便宜主義的な行動は、当時の東宝の経営行動の特徴を端的に表現するものとして看過してはならない。

2. 戦後復興期の大映

(1) 東横映画との提携

1947年3月、菊池寛が「自ら考えるところあって、文筆一途に復帰するため」(前掲 大映株式会社 1951) 大映の社長を辞し¹³⁾、また同年10月、中央公職適否委員会の公職追放指令によ

13) 菊池の社長退任の事情について、永田は「大映が名実共に大会社となり、もはや確固不動のものとなったので、」「この際永田を社長に昇格せしめ」たいと「社長退任の旨を申し出られた。」「元来、菊

る河合竜斎、安部辰五郎ら役員の子任を受けて副社長の永田雅一が社長に就任し、同年末には永田の旧友川口松太郎が専務取締役となって企画製作を担当することとなった。菊池の在任は戦時と戦後直後期という困難な時代状況のもとでの4年間ではあったが、その存在が創成期における大映の企業としての社会的信用を高めるのに資したことは疑いない。菊池の後を継いで社長に就任した永田は、しかし1948年1月7日、前年に続く第2次公職追放の対象となって社長の地位を辞さざるを得なくなるものの、異議を申し立て精力的な運動の結果、5月22日には追放解除となり、社長の座に復歸する¹⁴⁾。

大映は直営館を持たないがための興業面での弱点を補うとともに自社契約館に対する配給本数の確保を目的として、1947年1月東横映画との間で3年間の業務提携を結ぶ。東横映画は、東京急行電鉄が東横線のターミナル駅渋谷の振興策の一環として映画常設館の経営を目的に1938年に設立した興業会社であったが、戦時中強制疎開や空襲による焼失によって傘下7館をすべて失い、戦後その再興に努めるとともに戦前日活および満州映画協会において映画製作の

池先生は文筆を畢生の業とする人であり、然らばこの世紀的な悲劇の戦争中、かつまた敗戦日本の現実を前に、果して何をしていたか、そこに後世、人々の厳正な批判がなければならず、菊池先生が思いをここに致したのはむしろ当然のことで、「そこで先生は文筆家菊池寛として、満州事変以来太平洋戦争が悲劇的結末を告げるまでの日本の興亡史執筆の念願をたて、それには責任のない地位にあって、思うがままに筆を揮いたいといわれるのである。」(前掲 永田雅一 1957 101頁)と述べている。

14) 映画企業の経営者に対する公職追放は、1937年7月7日(盧溝橋事件)から1941年12月8日(太平洋戦争開始)までの4年間に常務以上の取締役に就いていた会社役員と撮影所所長を対象とするものであり、国策映画など軍国主義的な映画の製作に携わっていた者がそのターゲットとされた。永田の場合、この期間は新興キネマの取締役に京都撮影所所長であったが、平の取締役であったから「取締役ではひっから」(前掲 永田雅一 1957 107頁)ず、また撮影所所長ではあったが「京都 [撮影所] では作ろうと思ったって現代劇は作れないから、戦争映画は幸か不幸か、作ろうと思っても1本も作れない。当時は化け猫もとか、狸もとか、新興キネマ再建のための娯楽映画ばかり作っておった。」(同)ために追放には当てはまらないと解除の訴願を政府に提出し、審査の結果、公式には4ヵ月余り「実際には70日あまり」で解除となった(同 110頁)。これに対し3年間追放された松竹の城戸四郎は「日米開戦前に、猫化け映画のようなものばかり作っていた永田雅一などは、一旦追放されたが、間もなく解除になり、僕は戦争以前のものを批判されたのだ。」(城戸四郎 1956 215頁)と述べている。

永田が早期に追放解除となった背景には、CCD、CIEの担当者とコンタクトを取って人脈を築いていた永田独特の政治力があつた。業界誌の記者は言う。「B: 占領政策中のCIE、CCDですか、そういう連中に対して大映の永田雅一がいちばん人望があつたのじゃないですか。政治的に食い込んでいたと思うのですがね。あらゆる面において…。本誌: ホイットニーとかダレスとか…。C: ブラウンとも話しておりました。ミハタという人ともなかなかあつたらしい。B: ウィロビーなんかとも…。永田さんはえらいと思う。政治的手腕がありました。[中略] B: 『永田さん』というのは大変ききましたよ。印象深いのですよ。[彼らが知っている] 映画界の社長は『永田さん』くらいでした。放送局のCIEの4階は『永田さん』で持ちきりです。なかなか食い込む人だなと思った。そう思っているとき、永田だけはぱっとページが解けたでしょう。はアーと思ったですよ。」(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)

指揮にあたった公職追放中の根岸寛一を介してマキノ光雄を招き、自ら映画製作に乗り出す(東映十年史編纂委員会編 1963 33~34頁, 渡辺達人 1991 13~17頁, 岩崎昶編 1969 217頁, 北川鉄夫 1958 168~173頁, 鈴木尚之 2000 199~200頁)。提携内容は、東横映画は二子玉川に建設予定の撮影所が竣工するまで大映京都撮影所を借用して劇映画年間12本を製作する、東横作品の配給は大映が行う、東横系列館は大映作品を上映する、であった(前掲『大映10年史』)。が、第1項の撮影所の建設については「資材難と建設資金の問題」(『映画年鑑』1950年版 5頁)で取りやめざるを得ず、大映の京都第2撮影所(旧新興キネマ京都撮影所)を借りて製作に入ることとなった。

しかし、実際に大映を通して作品を流してみると「配給収入が予期どおり入らず、製作開始1年足らずの間に、相当の負債勘定を生じ」(前掲 東映株式会社 35頁)、その後も赤字が累積するなど、この提携は東横にとっては有効に機能しなかった¹⁵⁾。結局、東横は貸スタジオ業を営んでいた新設の太泉映画との共同出資により、1949年9月東京映画配給株式会社(東映)を設立して独自に配給網を確立することで、翌50年2月に大映との配給委託契約を打ち切り、さらに1951年4月には東横・太泉・東映の3社を合併して東映株式会社を設立することになる(同 36~38頁)。いわゆる第4系統の出現であるが、これが大映にとっては二重の意味で脅威

15) 大映と東横との業務提携による両社間の取引上の軋轢は2度生じたが、それは主として大映の側に問題があった。一つは、東横が大映による「配給収入算出」の仕方について、それが不当に低いとして作品の最低保証金付き買い取りを求めたのに対し大映がこれを拒否したことによるもので、この問題は、東急も加わった話し合いにより1949年2月 大映が東横の高利負債の借り換えのために3千万円、製作資金の前渡しとして1千万円計4千万円を融資する。東横作品の配給歩率をプリント費、宣伝費天引き後、大映25%、東横75%に改訂する、という内容で決着した(前掲 東映十年史編纂委員会編 35頁, 『映画年鑑』1950年版 44頁, 『キネマ旬報』1949年4月上旬号 38頁)。いま一つの問題は、同年9月に設立された東横系の配給会社東映をめぐってであり、これについては同月 東横は従前通り大映に10月と11月、各1本作品を提供し、12~1月については改めて協議する、大映は東横の配給会社設立を了承する、大映は50年2月末の提携契約終了後、東横に賃貸している撮影所の賃貸期間の延長を了承する、などの内容で処理された(前掲『映画年鑑』1950年版 45頁, 『キネマ旬報』1949年10月下旬号 38頁)。

このように両社の軋轢のそもそもの契機は、大映が東横作品の配給収入を不当に低く配分したところに生じたものであり、例えば当時東映の宣伝部にいた渡辺達人は「[1948年]10月に封切った『にっぽんGメン』[松田定次]が空前の当りを全国的にしたことは各地の映画館主から感謝の言葉もたらされたことから判っていたにもかかわらず、大映から入ってくる数字は予想に反したもので、割り切れない思いだった。...大映に対して配収の計算方法や分配の歩合につき交渉することになって、俄かに大映との間に緊迫した空気が流れて来た。...大映との談判は配収の歩合の変更にはならず、結局融資金額を増して急場をしのごくことにして、契約はもう1年延長することになった。」(前掲 渡辺達人 35~36頁)と東横内に渦巻いていた大映への不満を述べている。この問題は、一面では新興勢力と旧勢力の争いというべき性格を持っており、大映は自己の製作本数を確保するために、東横は自社配給網の欠落を補うために結んだ提携契約ではあったものの東横の不満を喚起することによって、結果としてその配給網の確立と製作会社としての自立を促す一因となったことは否みがたい。

となった。一つは、既述のように時代劇製作の制約のもと探偵ものや明治ものに活路を見出そうとしたものの充分企画が持続せず、結局時代劇四大スターのうち1949年4月にまず阪妻が契約満了後に独立し、次いで知恵蔵も去り、その後嵐寛と右太衛門も離脱することによって看板スターを失ったが、その知恵蔵と右太衛門がその後東横に移籍することによって大映のライバルとなったからである¹⁶⁾。いま一つは、東横と太泉による新しい配給会社に松竹や日活も加わりその作品を流すことになっただけでなく、東横が直営館に加えフィルム賃貸歩率の引き上げなどを梃子として自ら地方の契約館の獲得に動き、製作・配給における3社独占体制を切り崩しはじめたからである（『映画企業の課題』『キネマ旬報』1949年11月下旬号 27頁）。大映が、1949年5月、東宝第2次争議中組合を離脱して新東宝に移籍し、その後フリーとなった長谷川一夫の主宰する新演技座と年2本の製作協定を、翌50年1月にはその負債約7,000万円

16) 時代劇製作の制約のもとで本数契約となっていた四大スターは意に沿わない企画も含め「映画は年に2、3本しかないから...みんな一座を組み、各地を巡業して回」（市川右太衛門1992 117頁）などの苦労を余儀なくされていたが、阪妻独立後最初に大映を去った知恵蔵は、その理由を多羅尾伴内シリーズ（比佐芳武脚本、松田定次監督）についての永田の不用意な発言と税金問題にあったと次のように述べている。

「[永田氏は] 例えば『三本指の仕事』のようなものは、あれは幕間の仕事だと言うんです。ほんとの映画の仕事じゃないって。あの当時、永田氏はしきりに芸術づいた作品を作りたいがってたでしょう。だから、そういうものが本当の仕事で、伴内ものは幕間の仕事だって言ったものだから、ぼくはカーッときたわけですよ。それも、館主さんたちが大勢見えている席ですよ。だからぼくも、もう今後はああいうものは撮らない。館主さんの希望があれば別だが、会社の命令では絶対に撮らんとまで言ったんです。こっちはね、やっぱり終戦後でもあるし、観客が一番娯楽を求めていた時代ですから、...それで...それを幕間の仕事だって。[略] そんなこと言われちゃやりきれない。もうやらん！会社の命令ではやらん、と言ってね。それが衝突の原因なんです。それで、ぼくは大映を罷めることになりまして...永田氏も、じゃいいやってなこと...彼のことだから言いますわな。ほんとです。大映の館主大会でもめたわけですよ。[略] そこへね、もう一つ税金の問題があるんですよ。当時、出演料はいくらでしたかね、とにかく幾らか貰って、あとは配収のパーセンテージで利益配分があったんですが、それをこっちは何の連絡もなしに税務署にばらしちゃたんですね。だから脱税で追徴金が来たんですよ。あの当時でいきなり百万円もの追徴が来たんだから慌てましたよ。そんな金、残ってないですからね。それやこれやで、永田氏とはもう絶対に相容れなくなりました。あの後、ぼくが罷めてから、妻さんや寛寿郎氏も罷めたでしょ、みんな恐らくそんなことが原因じゃないかと思うんですよ。こらまァ想像ですけど、...とにかく大映に魅力を失くしたんですね。」（片岡知恵蔵・滝沢一 1980 223～224頁）と。

永田が後に本文中で触れるように、当時の批評家などから低俗な作品ばかり作って稼いでいるという批判を気にして、館主大会でこのような発言をしたことが知恵蔵の怒りを買って、大映離脱の原因となったことは皮肉である。その後、嵐寛も大映を去ってフリーとなり、最後まで残っていた右太衛門も知恵蔵に勤められるかたちで1949年の秋に東横に移籍する。右太衛門はその時の心境を「永田さんにはちょっと悪い気はしたが、気持ちに合った作品を作ってくれないのだから仕方がない。」（前掲 市川右太衛門 119頁）と述べている。そして松田定次や丸根賛太郎、春原政久、河野寿一、小石栄一等大映の有力な監督も四大スターの離脱の後、東横映画やその後の東映に移籍し東映時代劇の黄金時代を築く一翼を担うことになる。

の肩代わりと引き替えにさらに2年間の専属契約を結んだのも、また同年4月に第3次争議を契機に東宝を離れた山本嘉次郎、黒澤明、成瀬巳喜男、本木荘二郎らの映画芸術協会と年4本の製作契約を結んだのも、これへの対応策であった¹⁷⁾。

(2) 大映の作品傾向

その上で留意すべきは、1948年時点で大映は全国映画館2,400館のうちおよそ900館にのぼる契約館を獲得した(前掲 大映株式会社 1951)が、この契約館の存在が、上のような経営内外の環境条件の変化に加えて大映作品の作風を一面で規定していくことになったことである。この時期の劇映画については、東宝が度重なる労働争議とその後の経営の混乱とで充分に製作できない状態だったこともあり、「二～三の例外を除いては、十年一日の如き新派悲劇、他愛もない恋愛物語、ドタバタ喜劇、そしてエログロ映画」「これが、さいきんわれわれの周囲にあられた日本映画の、ほとんどすべてである」「まさに映画の事業的繁栄に反比例して、作品内容はダラクして行く。」(『映画の繁栄とダラク』『キネマ旬報』1948年9月上旬号 27頁)と嘆かれるほどに、その質的水準の低さが問題にされたが、そのなかでも大映の作品は、「手をつなぐ子等」(稲垣浩)「王将」(伊藤大輔)など一部を除き、「低い観客層に焦点を合わせてゆく」「大部分は低俗な娯楽作品」(前掲『映画年鑑』1950年版 20頁)「おくれた層の大衆にこびようとする」あるいは「大衆を無知にし、もうまいにし、その理性を失わせるような作品」(『くさった果実』『キネマ旬報』1949年2月上旬号 29頁)と厳しく批判された。

例えば、「劇の構成がすべて型通りの時代劇の呼吸で、何のおもしろみもないばかりか、生活感情まで古くさいので、よほど幼稚な観客でないとおかしくてついていけない。…海洋活劇と名づけるほどのスリルもサスペンスもなく、脚本も粗雑なれば演出も荒っぽい。」(『Zの戦慄』(丸根賛太郎)『キネマ旬報』1948年7月上旬号 37頁)、「乱雑きわまりない脚本の構成、…でたらめな人物の出し入れ、行きあたりばつりに偶然だけで語られていくストーリーのばかばかしさ」(『二十一の指紋』(松田定次)同1948年8月下旬号 39頁)、「いまだ古いものをそのまま再生させるような創意の大貧困は強く責められなければならない」(『母』(小石栄一)同1948年10月上旬号 36頁)、「元来無内容なこの種[『流行歌手の演奏会場』]の場面を、どう編集し直しても、新しい意味などが生れるものではない。製作者はそれを承知の上で速製

17) 東宝第3次争議発生直前の1948年3月に映画芸術協会を結成した山本嘉次郎、本木荘二郎、黒澤明らは、公職追放で現役を退いていた森岩雄の手を介して争議後大映に一時期身を寄せた。その経緯を森は「黒澤明・成瀬巳喜男・谷口千吉の一派が私の追放時代に相談に来たことがあった。この人々の立場もよくわかったので、当日の出の勢いであった大映の永田社長に、東宝も今は大争議で塗炭の苦しみに喘いでいるが、いずれは落ちつく時が来ると信じる、その時はこれらの人々が主力にならなければならない、どうかそれまで大映の客分として預かってくれないかと頼んだ。そういう時の永田さんは物わりのよい人で、二つ返事で引き受けてくれた。」(前掲 森岩雄 133頁)と述べている。別稿で触れる黒澤の「羅生門」はこうした経緯で大映において作られることになる。

映画をつくり上げている。そして興行的には、予想外の観客を集めている。日本映画の観客のレベルの低さを悲しむ前に、こうした興行師的意図の露骨さを指摘せねばならぬ」（「音楽二十の扉」（水野治）同）、「チエのない話である。…工夫に乏しい。製作者の無気力、怠慢が露骨に現れた作品だが、企画自体にも罪はある。」（「ぜったい愛して」（加戸敏）同）などと酷評される。そしてある程度評価される場合でも、「ずいぶん無理の多い話だが、作品の出来は平凡ながら、粗製作品の多い大映の物としては、一応見られるものとなっている。」（「千姫御殿」（野淵昶）同1948年11月下旬号 40頁）などと比較相対的なものでしかない。

このように大映作品が「ほとんど商魂に徹した娯楽映画で興行成績だけは上昇した」（前掲『映画年鑑』1950年版 21頁）といわれるような「低俗な娯楽作品」を送り続けたのは、第1に、敗戦という時代環境の激変による価値体系の転換に加えて、占領軍によって課された時代劇映画に対する強い規制を前に、それを超える新たな企画・構想を容易には創出しがたかったこと、第2に、創立後の製作期間が短くその作品数が少なかったにもかかわらず、その中には時代劇が多かったために、松竹などに比べると再上映できる手持ちの旧版が少なかったこと、そして第3に、時代劇中心の日活の製作部門に大都と新興キネマを加えて成立したという創立の経緯（前掲 井上雅雄2011）から、「低い観客層に焦点を合わせて」「低俗な娯楽作品」を量産していた後2社の作品体質から自由ではなく¹⁸⁾、時代劇が撮れないとすれば後者に傾斜した作品を作り出すほかはなかったこと、による。こうして大映は、獲得した契約館を維持するために毎週確実に新たな作品を供給せざるを得ず、勢い粗製濫造は不可避であった。しかも看過してならないのは、こうした作品が主として地方契約館の要望に即するものでもあった点である。実際、1950年5月に大映の契約館は1,046館（うち全プロ館943、ブッキング3本以下館103）に増大していたが、そのうち封切館は同年8月末の時点でわずか80館、全体の7.6%に過ぎず、2番館以下の下番線の契約館が圧倒的に多いのが実態であった（前掲『映画年鑑』1951年版 52頁）。地方を中心とした契約館としてみれば、作品の質的水準よりも確実に客が入る作品が欲しいのであって、大映はそれに応答することで「地方における大映作品の人気は依然としてゆるがず」（前掲『映画年鑑』1950年版 20頁）という状況をつくりだしたのである。

むろん永田はこの点を十分に自覚して、「私も『ある夜の接吻』[千葉泰樹]『二十一の指紋』をいい映画だとはけっして思っていない。しかし企業の安定なくして映画はつくれぬ。こ

18) とはいえ「低俗な娯楽作品」という点は、大都により多く当てはまり、新興キネマはその前身である帝国キネマの「最も低い観客層を狙った『籠の鳥』[松本英一]だけでなく、高度の観賞眼を持った人々にも賞賛された『何が彼女をさうさせたか』[鈴木重吉]をも大ヒットせしめた」ような「端倪すべからざる広範な観客を対象に」できる作風を「潜在力」として「秘め」（滋野辰彦 1993 9頁）ていた。実際、監督陣には溝口健二（『滝の白糸』『愛怨峡』）をはじめ日活争議で退社した「7人組」の村田実（『霧笛』）や内田吐夢（『警察官』）らも在籍し、また伊丹万作（『忠治売り出す』）も入ってきたこともあって、怪猫ものなど俗受けする娯楽作品を中心としながらも芸術的な力作までその作品群は多彩であった。

れらは、幕のつなぎにプログラム・ピクチュアとしてつくっている」（「どうすれば良い映画はできるか 第119回放送討論会より」における永田雅一発言 『キネマ旬報』1948年9月上旬号 17頁）と弁明しているが、東宝の度重なる労働争議とその後の経営の混乱による製作停滞および松竹の不振に比して、ひとり大映だけが「興業成績だけは上昇した」のも、そのような地方契約館の要望を取り込む「商魂」むき出しの「経営の安定」策を取ったからにほかならない。そしてその象徴的な例がいわゆる「母もの」映画であった。

（3）「母もの」映画の隆盛

新派悲劇などを題材とした母性愛をテーマとする映画は、戦前松竹（「母」（野村芳亭）「母の愛」（池田義信））や新興キネマ（「母の魂」（田中重雄）「母にささげる歌」（伊奈精一））などが手掛けて一定の成功をおさめたものであるが、戦後大映は「母もの前駆をなす」（前掲大映株式会社1951）三益愛子・三条美紀主演の「山猫令嬢」（森一生）の「大ヒット」（「対談作品から見た十年」における松山英夫の発言 前掲大映株式会社）とその後の「母」（小石栄一）の興業的成功に力を得て、これをシリーズ化することによって「母もの」といわれるジャンルを確立し、1958年の「母の旅路」（清水宏）に至るまでおよそ10年にわたって31本もの作品を製作する¹⁹⁾。そこには「大映は男性的なもの、松竹は女性的なもの、東宝はハイカラ映画」

19) 大映は当初から意図して「母もの」を作り、それをシリーズ化しようとしたわけではない。「山猫令嬢」が興業的に成功したことを踏まえ、模索的に第2作目を製作したところそれもまたヒットしたためにシリーズ化を決めたといわれている。すなわち業界誌は「今でこそ母ものは一手販売の感がする大映にしても、当初は母もので当てようとは夢にも考えていなかった様だ。それだから...最初につくった母ものにしろ『山猫令嬢』などという、凡そ母ものとしてはそぐわない題名だったし、売り方にしろ母ものとして正攻法で売ったものでもない。ところが、その成績が案外よかった。... [そこで] 大映としては母もの製作に対する自信を得たらしい。館主からの言い分が、申し合わせたように題名のまずさを指摘していたことも、母ものに対する拍車となったと見てよいだろう。それにしても母もの映画は興行的にみて最も安全性にとむ、とは到底考えられなかった。むしろプログラムピクチュアとして、中級の収入が確保出来れば、という程度の考え方であったらしい。そして、第一作同様、三益・三条のコンビでつくられた第二作が『母』なのだが、題名がこう落ちつくまでには内部で相当もめたらしい。はじめは『濁流を泳ぐ母』その他、いろいろな題名がでて、何れとも決しかねていた様だ。結局、永田社長の発案で、そのものズバリの『母』と決定したわけだが、これがまた意外の当りをとり、大映製作陣をして母ものシリーズ製作の信念を決定づけたと言ってもよい。」（「稼ぐ『母もの』」『映画時報』1952年8月上旬号 20頁）と述べて、大映が「母もの」をシリーズ化したのは、第2作の「意想外の当り」を踏まえた第3作目以降であるとしている。他方、板倉史明は「母もの」という映画カテゴリーが成立したのは、大映の第4作目にあたる「母三人」（小石栄一）においてであり、これ以降、それまでに作られた第1作の「山猫令嬢」から第3作の「母紅梅」（小石栄一）までの作品が、「事後的に」「遡及的に」「母もの」と「位置づけられた」とする（板倉史明 2007 110頁）。

なお、「母もの」映画の「ストーリーパターンは、母一人子一人型と母複数・子一人型の二種類の原型とその変形としての母一人複数型」（坂本佳鶴恵 1997 130頁）があるが、いずれも「母性愛を

という戦前来の作風の「伝統」を踏まえて、「さらに [会社を] 飛躍させるためには、女性ファンの獲得をとという狙い」(同)があり、戦前松竹で空前の興業成績を上げた「愛染かつら(正, 続, 続々)」(野村浩将)の戦後ヴァージョンともいべき「新愛染かつら」(久松静児)を、戦前と同じく専務川口松太郎の原作を得て製作したのも同じ理由からであった。留意すべきは、その女性客の獲得のターゲットが主として40歳代以上の、都市部というよりも地方在住の主婦にあり、しかも観客が「泣く」シーンを实地調査して作品構成に反映させたという点である。

大映の「企画 [部] に3年いた」(瓜生忠夫 1956 39頁) 菅井幸雄は言う。

「浅草や新宿の封切館に調査に行かせられるんです。暗やみにいて台本を手にして、たとえば、どういうところでお客さんが泣くか、どういうところで共鳴しているか、台本にチェックする仕事をやりました。『母もの』でだいたい泣かれる方というのは、40代から上の女の方が圧倒的に多く、私たち会社へ帰っては話合ったんですが、一種の精神的慰安をしに来ておいでになるのをかんじる。そこでチェックしたところを調べて、次の作品の参考にするわけです。」(同 40頁)「地方はとくにそういう[「どうしても観てしまう」観客が多い]です。全国的に固定観客がいるんです。」(同 48頁)

実際にも、「母もの」が地方で手堅い興業価値を有していたことは、例えば次のような業界誌の報告に端的にあらわれている。

「名古屋のある封切館では、母ものの上映の際にかぎって湯茶の接待をしているそうである。近郊近在から、母ものの上映ときいて弁当持参でつめかけてくる観客への特別サービスだが、母ものは母ものとしての特有の観客層をつかまえているようである。ふだんは余り映画を見ない庶民階級の主婦たちも、母ものなら泣いて来ようと出かけてくる傾向もあるらしく、札幌では長屋を目標に宣伝ピラを配って成績をあげた例もあるようだ。それだけに大都市の中心地、例えば、丸の内付近では母もの[の興業成績]は良くない。言うならば、母ものは末広がりの形で配収をあげているようだ。...総じて下番線の隅々まで稼ぐというところに母ものの特徴があるようで、製作する側に見れば、大都市の封切は低調でも、総配収が安定しているとい

定型な語り方で描く」(同 137頁)という点で共通性を持つ。その上で水口紀勢子によれば、松竹に比べ大映の「母もの」の「ナラティブ」(水口紀勢子 2005 31頁)に認められる特徴は、子が父に比べ母の方を積極的に選択し「父の存在感はおよそ希薄」(同 34頁)なこと、子が実母・養母・継母のうち必ずしも実母を選ぶわけではなく「血統への拘泥はさほど強烈」(同 35頁)ではないこと、母性を「献身・自己犠牲・自己卑下・自己消去」によって「体現」することが「支配的」(同 36頁)であること、母は自己のセクシャリティやキャリアよりも子を優先すること(同 37頁)の4点にあるとされる。

う点でやめられない魅力をもっている。」(前掲「稼ぐ『母もの』」『映画時報』1952年8月上旬号 21頁)。

また1952年6月25日、大映多摩川撮影所において「母まつり」が行われ、7月2日封切りの「母子鶴」(小石栄一)で20本となるのを記念して「母もので大分稼がせてもらった大映系の東日本館主有志約60名が抛金して母灯笼一对を奉納した」(同 20頁)ということも、地方の大映契約館にとって「母もの」の興業価値の高さを示すものとして注目に値する。「母もの」が、時代劇にとって代わって大映の経営の安定化に寄与したのは、まさに地方の中年女性=主婦層を顧客として取りこむことに成功したからであり²⁰⁾、これを見て取った松竹や東映の参入と相まって1940年代末から50年代半ばにかけて「母もの」ブームが引き起こされることとなった。いかに「低俗」であれ、そのブームは多かれ少なかれ家庭の軛から逃れることのできなかった日本の主婦にとって、「母もの」映画がある種のカタルシスとしての意味を持っていたことを示唆している²¹⁾。その意味において、それはまた「顧客は、母もの悲劇を自分の悲劇として同

20) 1949年7月16日法政大学映画研究会が新宿や浅草、銀座など東京都区内の9つの映画館で実施した観客調査(回答者の84.0%は30歳以下の若・青年層、また61.3%は学生と会社員)によれば、その75.5%と圧倒的が多くが洋画を選好し、邦画を好んで観るのはわずか17.7%にすぎないが、その邦画では東宝映画の選好度が最も高く(13.8%)、松竹がそれに次ぎ(11.0%)新興の新東宝が3番目に位置し(9.5%)、大映は最も低く4番目に位している(4.7%)にすぎない(『キネマ旬報』1949年10月上旬号 24~25頁)。すなわち東京都区部の若い観客層は、洋画を圧倒的に選好しているが、邦画では東宝や松竹の作品を好み、大映作品は人気がないことがわかる。また同じく法政大映研が翌1950年7月20日から2週間にわたって都内主要映画館16館に実施した調査によっても、松竹(27.9%)新東宝(27.7%)東宝(19.8%)と上位の順位は変わるものの、大映(13.3%)は東横(4.9%)を上回るだけで4位と変わらず、都内の観客には依然人気がないことが明らかである(『映画新報』1950年11月下旬号 26頁)。

さらに大阪学生映画連盟が行った「世論調査」(時期、対象は不明であるが1949年後半と推定される)によれば、「貴方はどこの会社の映画を多く見られますか」の回答は、東宝170 松竹115 大映61 米247 仏101 英27 ソ連11 伊8であり、大映が日本映画では最下位である。(『キネマ旬報』1950年1月新春特別号 53頁)。このように大都市での大映の人気の高さが顕著であるにもかかわらず、全国的に見て大映の興業成績がよいということは、逆説的ながらそれが中年以上の地方の観客に支えられて可能となっていることを傍証するものといえよう。なお、先の法政大学映研の第1回調査において職業別で「工員、技術者、商業」が最も多かったのは、浅草の国際劇場であり、「農業」が多かったのも同じく浅草の大勝館であって、このことは「浅草地区の観客の大衆性を示して」(前掲『キネマ旬報』1949年10月上旬号 24頁)いる。大映が戦前地方観客の選好傾向を占う指標として浅草の映画館の観客動向をチェックしていたのは、十分な根拠があるというべきであろう。

21) 瓜生忠夫は「母もの」映画の隆盛の根拠を問うて、「日本の農村にきわめて根強くのこっている封建意識、あるいは親(方)と子(方)の関係であらわされる血縁社会意識」が、「いわゆる『母もの』に代表される映画のなかで、とくに女性の共感を得るように仕込まれている。人間誰にでもある母子愛をタテの糸にし、それに義理・人情・忍従・犠牲等々をからませた『母もの』は、むかしから飽きずにくりかえされてきた日本の特産品である。」とし「日本の民衆の大部分にとっては、ことに女性

感じ、泣くことによって自己満足をおぼえている。[しかし] 母ものだけが、前近代的な不合理の世界に組みたてられ、母もの母だけが封建的な忍従の女性であるわけではない。現代の日本女性が母ものを賛美し母もの母に同感するのは、観客が、したがって日本社会の殆んど全部が、同じような歪んだくみたてをもっているからにほかならない。母ものをみて、泣きたい日本女性の気持は一つの日本社会全体の不幸のあらわれである。」(鶴見和子・高野悦子・鈴木初美「日本母性愛映画の分析(共同研究) 『母もの』は何故泣くのか泣かせるのか」『映画評論』1951年5月号 39頁) という評価に一定のリアリティを付与するものであった。

(4) 永田雅一の対外活動

1949年8月12日、永田雅一は日本の映画人として初めて渡米し、およそ1ヵ月間滞在してハリウッドを中心に米国の映画事情を視察するとともにサミュエル・ゴールドウィンとウォルト・ディズニーの日本における作品配給権に関する交渉を行い、ディズニー映画長編4本、短編24本およびゴールドウィン映画の配給について仮契約した(本契約は1950年7月)上で、ミツチェルカメラ2台等を購入して帰国する²²⁾。この視察によって永田は、ハリウッドの合理的な

にとつては、娯楽とは、さめざめと涙を流すことであり、涙を流したときに、日常の憂さがはれるということを見のがしてはいけない。「感傷の涙」「この感傷というものが、まさしく封建性につきまとうものであるということ、これこそ『母もの』その他の涙の映画が歓迎されるゆえんではないだろうか。」(瓜生忠夫 1955 46~49頁)と述べて、「封建」的な規範観念を織り込んだ「母もの」映画が、女性にとって「涙を流す」ことで「日常の憂さ」を晴らさせる機能を果たしている指摘している。

これに対して野沢公子は最近の論稿において「母が子に与える教育の機会によって、人びとは容易に階級を越えてゆくことができるという、極めて日本的な民主主義に対する幻想を大衆に与えた」ところに「母ものの本質がある」(野沢公子 2010 213頁)と述べている。しかし、「母もの」シリーズ全体をこのように評価するのは果たして妥当なのか、いささか疑問なしとしない。

- 22) 戦後アメリカ映画の配給は、総司令部による一国一社の原則に則り1946年2月にメジャー9社の配給機関として設立されたセントラル・モーション・ピクチャ・エクスチェンジ(SMPE)が独占していたため、永田が獲得したディズニーとゴールドウィンの映画の国内配給は、制度上不可能であった。したがってまず両社がアメリカから総司令部に対してこの規定の改正を陳情するとともに1949年11月には両社の代表としてA・Lキャプランが来日して総司令部との交渉にあたり、その撤廃を求めた(前掲 大映株式会社)が、むろん永田自身もその人脈を利用して総司令部に働きかける。永田に言わせれば「私はこういう性格だから、司令部へ出かけて行き、ざっくばらんにいった。一国一社主義はいくら占領下だからといって、もう理由にならない。ドイツもまだ占領中だけれども、こういうことは既に自由になっている。私はアメリカでサミュエル・ゴールドウィンとウォルト・ディズニーのエージェントを引受けてきた。これもセントラルを通じなければやれないのか、いつまでもこんなことをやっていると国民感情が悪くなる。...もう解放してもよからうと司令部の連中に力説した。そうすると、これが一ぺんに効いて、占領後強行した一国一社政策を解消して、私のいった通り許可した。そうしてはじめて大映に洋画部を作り、ディズニーの長編漫画映画を輸入配給したのである。結局、上映するまで一年かかった。...あの時私が一国一社主義のシステムを粉碎していなかったら、日本の輸入業者は自由な活動は出来なかった。占領軍にあの行政措置を変えさせたのは、不肖の永田雅一だ。」(前掲 永田雅一 1957 118頁)ということになる。少なからぬ誇張があるろうが、永田の働き

製作システムに驚くとともに日本映画の海外輸出の必要性を痛感する。永田は、帰国後次のように述べている。

「私がこんどの旅行の結果、いちばん関心をもっているのは、日本映画の海外進出のことである。現在アメリカでは、普通作品のプリント2百本で、9か月に約2百万ドルを回収することができる。もし日本映画が輸出されて同じように上映されるとすれば、かりにその6掛と考えると120万ドルをうることができる。日本映画のいまの国内市場では、40本のプリントで、やっと78万ドル程度しか回収できないのであるから、まるでケタが違っている。...こんど私はミCHELL 2台を入手、許可が下り次第輸入できることになっているが、ウェスターン [録音機] とともに仮契約をすまして、早ければ年内一杯には来る。これによって、本格的な輸出映画を撮ってみたいというのが、いまの私の念願である。これが日本映画界の島国性を打破する何よりの早道である。」(永田雅一「私はアメリカをどうみたか」『キネマ旬報』1949年11月下旬号26頁)

ここには日本映画の海外輸出に対する永田の強い意欲があらわれている。永田のこの意欲が現実化するのには、別稿で触れる黒澤明による大映作品「羅生門」が1951年にヴェネチア映画祭においてグランプリを獲得してからであるが、永田はその後数回渡米することによってハリウッドでの人脈を築き、そのビジネスの仕方を自己流に学びながら日本でそれを活用しようと試みる。もっとも、それが必ずしも成功したとはいえない場合もあり、その代表例がプロデューサー制の採用であった。永田は、最初の渡米後の1950年1月、自らを含む8人の重役によって構成する企画審議会の下に企画本部を設置して加賀四郎や土井逸雄、辻久一等12名をプロデ

かけも功を奏して、結局1950年4月、総司令部回章第8号によって、一國一社制度は撤廃され、国内の業者を含む自由な輸入が可能となった(前掲『映画年鑑』1951年版41、451~452頁、なおSMPEについての設立経緯、制度と政策内容については谷川健司2002 第5章に詳しい)。

もっとも、永田によるディズニーの配給権の獲得は必ずしも経済的にメリットのあるものではなかったという。契約交渉の通訳に当たった日系の弁護士が後年碧川道夫に語ったところによれば、「契約書を見たら、全部向こうに儲けが流れ込むことになっている。大映は一文にもならない。ただ働きた。それで忠告したのだが、彼は、いっさい言うことを聞かず、素早くサインしてしまった」のだという。しかし碧川は続けて「戦後はじめて、卓抜な表現力で夢を観客に与えるディズニーのハイクラスの映画を見て、日本人だれもが感動しているさなか。おまけに、名作続出のサミュエル・ゴールドウィンとの契約とあっては、衝撃的でした。以後、アメリカに行く人は、政治家、経営者、みな永田の紹介状をもらいに来ることになりました。本社に来る客の多いこと。永田の勝ちでした。」(山口猛編1987 171~172頁)と述べている。

なお、外国映画の一國一社制原則の廃止以降、それまでは6社しかなかった外国映画の輸入業者が33社に急増したため、業界は外画攻勢によって邦画は危機に陥るとしてGHQに対し輸入制限を求め、1950年5月日本側に統制権限が大幅に委譲された結果、業界として1950年度の外画本数を邦画封切り本数とほぼ同じ本数に制限することに成功する。

ユーザーとして指名する。が、このプロデューサー制は、製作責任の所在の不明確と製作予算の膨張・超過などによってうまく機能せず、早くも1年後の51年1月には廃止され、企画審議会が決定した企画を直接東西撮影所に下ろし、脚本から完成までを撮影所の責任において行なう方式に改める（前掲 大映株式会社 1951）。永田自身がいわばゼネラル・プロデューサーともいべき圧倒的な発言力をもつだけでなく、重役たちが「殆ど製作出身であってプロデューサー」なのが実態の大映にあって、その重役が「自分のイメージを持ったり、また理解をしてくれるが、同時に〔配下のプロデューサーの〕欠点が眼についてしょうがない。プロデューサーとしては理解もしてくれるが、痛いところを衝かれるから辛いと思う。」（「座談会 プロデューサーは何を考えているか」『キネマ旬報』1950年12月上旬号 18頁における筈見恒夫の発言）というような環境下では、企画ごとに製作責任を持つプロデューサー制が十分に機能しなかったのは、むしろ必然というべきであった。

ところで、当時輸入される外国映画は次第にモノクロからカラーに変わりつつあったから、日本映画の外国への輸出を考えるとすればそれは不可避免的に天然色映画でなければならない。永田は先の帰国後の会見で「天然色はやはりテクニカラーがいちばん優秀とされている。テクニカラーの撮影方法は、一寸みたとところ白黒とほとんど変わっていない。ただライト（照明）だけはカーボン・ライトを使用しているが、これは光度が強いからである。」（前掲 永田雅一「私はアメリカをどうみたか」）と述べ、ハリウッドの撮影現場を見て天然色映画に対する関心が喚起されたことを示唆している。当時日本でも既に富士フィルムと小西六写真工業が天然色フィルムの量産化段階に入りはじめ、1950年には松竹が富士フィルムと提携して「外式反転カラー」方式（日本映画機械工業会 1995 100頁）によるわが国初の総天然色映画「カルメン故郷に帰る」（木下恵介）の製作に乗り出していたが、天然色映画の製作費は8000フィートの作品の場合、「黒白映画では1500万円余、天然色映画では4000万円余」にのぼり、それは「フィルム代並びに複写プリント代が天然色では黒白の8倍以上もかかる」（1950年4月18日第7回国会に上程された「映画産業振興に関する決議案」の田嶋好文議員による提案説明、「官報号外1950年4月19日 第7回国会衆議院会議録第38号」889頁）ためであり、この製作コストを回収するには狭隘な国内市場だけでは無理で、この点からも輸出の必要性は認識されていた。そこで永田らは業界団体の日本映画連合会（映連）と映画技術者協会等に依拠して政府に強く働きかけ、その結果天然色フィルムの現行物品税50%の免税と天然色映画製作に対する「国家補助」が、1950年4月18日第7回国会において「映画産業振興に関する決議」として可決される（「同」890頁）。その際、「映画は他の輸出品と異なりまして、収入金額のわずか500分の1がその資材費にかかるにすぎないのであり」「このことは他の輸出品にまったく見られない特徴」であって、この点から「積極的に外貨獲得の手段として」も「映画産業発展に必要な、かつ適切なる措置を講じ」る（前掲 田嶋好文議員による提案説明、「同」889～890頁）必要性が強調されたことは重要である。

こうして映画産業が初めて国の助成対象となったことに力を得て、同年12月28日、永田は松竹の大谷竹次郎とともに映画産業への一層の振興助成策を獲得するために、業界内に「映画産業推進（後に振興と改称）審議会」を結成し、各々その会長、委員長として政府に対する働きかけを強めていく（映画産業団体連合会1960 18～24頁）。その後、1951年3月にはこの審議会は後述する「日本映画の危機」に際して、「日本の映画産業は、今まったくの危機に直面した」として「映画産業に対する回転基金設定申請書」を大谷・永田の連名で通産省に提出するが、その審議のプロセスを通して永田らが通産省の産業合理化審議会に映画部会を設置させるべく動きを活発化させたことは注目に値する（同 35～50頁）。1951年のこれらの動きについては、別稿において具体的に検討する。

3. 「日本映画の危機」

（1）新東宝の市場参入と5社体制の成立

1946年11月20日、東宝第2次争議における日映演の闘争方針に反対して組合を脱退した大河内傳次郎らいわゆる「十人の旗の会」を中心とする分裂派423名は、翌1947年3月20日、東宝が全額出資して設立した新東宝製作所（後に新東宝株式会社に改組）に依拠して映画製作に入り、1948年の東宝第3次争議に際しては製作停止状態に陥った砧撮影所に代わって作品製作の任を担い、東宝系統館に作品を流して東宝の製作の欠を補った（前掲 井上雅雄 77～95頁）。東宝との利益配分は、配給収入からあらかじめフィルムプリント費と宣伝費を差し引き、その残りを東宝25%、新東宝75%の割合で分け合うものがあった（前掲『映画年鑑』1950年版 22頁）。が、第3次争議が決着した後、東宝は貸しスタジオ方式によって製作を再開するものの社長渡辺錠蔵は不採算を理由にわずか3ヵ月で製作を停止し、作品製作権を新東宝に委譲して年間52本の新作を受け取る契約を締結したために、これに反対する馬淵威雄ら宝塚系の重役との間に深刻な対立が生じ、ついには1949年9月26日役員全員が辞任する事態に発展する（前掲『映画年鑑』1951年版 28頁、『キネマ旬報』1949年秋季特別号 82頁）。第3次争議の経営側の立役者であった渡辺と馬淵は、かくして東宝再建策を巡り袂を分かつこととなった。その後、渡辺は会長となったものの翌50年1月には東宝を去り、これによって東宝の経営はPCLを母体とする東宝映画系から宝塚系にその実権が移る。後任の社長には株主を代表するかたちで米本卯吉が就き製作の再開を決めるが、これに対して新東宝社長佐生正三郎が強く反発し、新東宝は東宝の契約満了を理由に東宝配給網を介さない自主配給を宣言して配給体制の構築に着手する。

これは、既に出来上がっている作品を東宝に引き渡さないことを意味するものであったから、1949年11月25日、東宝は新東宝の作品が東宝からの前渡金によって製作されたことを根拠に、新東宝作品8本の引き渡し＝所有権の確認を求めて東京地裁に仮処分を申し立て、12月3日これが認められると新東宝は直ちに当該仮処分の異議申し立てとその決定の取り消しを申請する

とともに、東宝に対して仮処分の申し立てを取り下げない限り当該作品のネガの引き渡しには応じないと通告する（『キネマ旬報』1950年1月新春特別号 52頁、『同』1月下旬号 52頁、『同』2月上旬号 50頁）。その後、東宝が同月24日、先の仮処分対象作品を含む新東宝の未封切及び仕掛作品等24本に対する配給権の確認と新東宝の配給権否定の確認を、また翌1950年1月18日には新東宝の新作9本について所有権確認の第2次仮処分を地裁に申し立て、地裁が同月26日にそれを認めたことを受けて、新東宝は直ちにその第2次仮処分の取り消しを、さらに2月6日には東宝を「営業妨害」で地裁に提訴する。これに対抗して今度は東宝が、同月13日に新たに新東宝作品4本に対する第3次の仮処分を申請するなど、両社間の「法廷闘争に次ぐ闘争の泥仕合」は、「熾烈化」の度を増すばかりであった（前掲『映画年鑑』1951年版 28～29頁、『キネマ旬報』1950年3月上旬号 56頁、『同』3月下旬号 56頁、『同』春季特別号 96頁）。

この間、東京地裁を場とした興業者団体日本興行組合連合会（興連）の代表による和解調停も試みられたが不調に終わり、また東宝から新東宝に送り込まれていた高津取締役が債務超過を理由に新東宝の「会社整理」を申し立てたことに対抗して、新東宝が東宝を独占禁止法違反として訴えるなど、きわめて入り組んだ展開をみせるが、結局「泥沼化」した両社の争いを最終的に和解に導いたのは、財政的逼迫という各々の社内事情であった。すなわち東宝は、第3次争議後製作責任者の藤本真澄や監督の今井正など有力なスタッフの退職が相次いで疲弊・荒廃した社内状況の下、経営陣内部の深刻な対立に加え新東宝との長期にわたる抗争によって経営危機が一向に改善されないばかりかむしろ悪化し、ついには入場税2億1,000万円の滞納によって日本劇場、有楽座、帝国劇場、日比谷映画劇場など東宝興業網の中核を構成する劇場が公売に付される直前にまでいく。他方、新東宝も作品の配給途絶によって収入が見込めないために、製作資金はおろか日常の回転資金にも事欠くなど会社の運営に支障をきたすようになる。こうして1950年3月20日、米本・佐生のトップ会談が開かれ、東宝は、それまで系統館に流していた新東宝の旧作43作品と仮処分対象9作品の配給権を向こう1年間譲り受ける代わりに東宝の新東宝に対する債権（製作前渡金と新東宝撮影所時価評価額）を棒引きにする、という和解内容で合意に達する。ここに108日間に及んだ両社の抗争は決着することとなった（前掲『映画年鑑』1951年版 32頁）。これによって新東宝は、和解以降に製作する作品については自社配給網による配給が可能となり、最初はフリー・ブッキング制を、次いで全プロ契約制を採用して契約館の獲得に精力的に乗り出す。かくして松竹・東宝・大映の既存劇映画製作・配給3社に、新たに東映と新東宝が加わって5社体制が成立することとなった。

（2）「危機」の実態 製作・配給部門

5社体制の成立は、折からの戦後インフレ収束のための「超均衡予算」を内容としたドッジラインの実施による深刻な不況の下、一国一社制の撤廃による輸入外国映画の増大と相まって

一層狭まる映画市場において企業間競争を激化させ、「映画館と観客の争奪戦」（『キネマ旬報』1950年1月上旬号 30頁）が繰り広げられることとなる。それまでは地方の2番館以下に採用されていた2本立て興業が、これ以降大都市の一流館は別として都市の封切館においても次第に拡がることになったのは、全プロ契約に関する公正取引委員会の審決が最多5本の一括契約を容認する一方で興行主による作品選択権の確保をもまた強く指示したことを背景として、2社の新規市場参入によって作品本数が一挙に6～7割も増大することとなった当然の結果というべきであろう²³⁾。かくして不況下、観客数が伸び悩むなかで5社による作品数の過剰が問題視され、「日本映画の危機」（『キネマ旬報』1950年10月復刊特別号 26頁）が叫ばれるに至る。

特に留意すべきは、映画製作会社の増大が俳優や監督などの引き抜きを活発にしたために、俳優ブローカーの出現もあってスターの出演料が高騰し、それが製作費を増大させて各社の財務状態を圧迫したことである。例えば「某社の作品に出演した某大スターの出演料は、5日間の出演で230万円と称され」、「この作品の製作費が1000万円足らずであり、その約半分の450万円ぐらいが俳優費にあてられているので、結局一人のスターが全製作費の約4分の1を独占する」（『映画新報』1950年9月上旬号 23頁）というような状況がみられるようになる。大映が、戦後直後自由契約に切り替えた俳優契約を再び専属制に戻すとともに「100万円以上のスターは使わない旨の声明を発し」（同）たのも、また自社封切館や専門館では1本立て興行を可能な限り維持したのも、こうした高騰する製作費を抑制するためであり、大映を含む各社において早撮りの監督が重宝がられたのもこのためである。

いま試みに藤本真澄がプロデューサーとして製作した「青い山脈」（前後編）（今井正 1949年）と「山のかなたに」（2部作）（千葉泰樹 1950年）の製作費を比べてみよう。

表1によれば、製作に要した実日数は「青い山脈」は66日（うちロケーション19日、セット

23) 東宝系の興業会社三和興業の専務の井関種雄は、「この頃封切館で2本立が流行り出したですね」との記者の質問に対して「5系統だからですよ。写真が余っているからです。月に20本でしょう。それに洋画があるでしょう。セントラル、それ以外のアメリカ映画、それに欧州映画が出て来でしょう。それだけ回っているのだから下の地方の小屋からどんどん2本立が上に上がっていま封切館まで来ています。これは独禁法で2本立でやろうが3本立でやろうが製作会社、配給会社としては文句が言えないということになっているのです。」しかも「いま2本立をやっているのを見ると、1本は新しいものであとは2番か3番をつけているというところが多いのです。興業者は不思議なもので、2本立を1週やると翌週は1本立は寂しくてしょうがない。何でもいからつけようという気になるのです。」（『配給興業の盲点を衝く 対談井関種雄・三橋哲生』『キネマ旬報』1951年新春特別号 60～61頁）と述べて、2本立て興業が2社の新規参入と輸入映画の増大による作品過剰に基因すること、また一度2本立てで興行すると1本立てに戻るのには難しいと指摘している。

なお、制度としての2本立て興業は、既存劇映画3社が1945年12月の映配廃止後に主としてフィルムの逼迫事情を考慮して協定していた「1回1本制」と「2本立興業禁止制」が1947年11月に公取委によって独禁法違反として審査対象となり、1948年5月に禁止審判が出されてから可能となった（前掲『映画年鑑』1950年版 65頁）が、それが実際に拡がるのは上のように市場条件が変化してからである。

表 1 二作品の製作費比較

		青い山脈	山のかなたに
製作期間(日)		99	114
製作実日数(日)		66	70
実日数 内訳	ロケーション	19	38
	セット	47	32
製作費(円)		27,500,000	52,000,000
内訳	直接費	14,000,000	26,000,000
	間接費	13,500,000	26,000,000
直接費内訳(%)		直接費 = 100%	
スタッフ費		10	12
俳優費		33	31
ロケ費		13	20
美術費		10	12
フィルム費		16	10
その他		18	15

出所：藤本真澄「日本映画の危機打開のために」(『映画新報』1950年10月秋季特大号 29頁)

撮影47日)「山のかなたに」は70日(ロケ38日, セット32日)で後者が4日長い, 製作費は「青い山脈」が2,750万円(直接費1,350万円, 間接費1,400万円)なのに対し, 1年後に製作された「山のかなたに」のそれは5,200万円(直間ともに2,600万円)と後者は前者の1.9倍, ほとんど2倍近くの費用がかかっていることがわかる。これを映画製作に直接要した経費である直接費の内訳をみてみれば, 「青い山脈」の場合, 「原節子, 木暮実千代クラスの大スターが出てい」ることもあり, 俳優費が33%を占めているが, 「山のかなたに」は池部良を除くとスターがおらず新人が多かったこともあって, やや低い31%の構成比となっている。むしろ「山のかなたに」の費目で「青い山脈」よりも顕著に比率が高いのはロケ費であり, 「青い山脈」では13%だったものが「山のかなたに」では20%に上昇している。これは, 製作した「新東宝」の「ステージ数が少い」ために「ロケ本位, オープンセット本位」となって「天候に左右されて日数がかかった」(藤本真澄「日本映画の危機打開のために」『映画新報』1950年10月秋季特大号 29頁) ことによるが, しかしこの点を織り込んでみてもわずか1年間で直接費全体がおよそ1.85倍に増大していることは尋常ではない。製作費の高騰が製作会社を直撃した実態の一端を, ここから垣間見ることができよう。

もともと映画の製作は, 製造業とは異なり大量生産によるコスト削減効果いわゆる規模の経済性 = 量産効果が働かないという産業特性をもっている。いうまでもなく映画は作品一つひとつが異なり独自性を持つことによってはじめて商品価値を有する消費財であって, 同一製品の

大量生産というスケールメリットをもたらす前提条件がそもそも存在しないからである。したがって製作コストを切り下げるためには、製作本数そのものを削減するか、製作に要する俳優費や日数、人員、フィルムのNG割合などの直接・間接の製作費を削減するか、あるいは作品のプリント数を削減するほかに方法がない。製作費の削減を別とすれば、製作本数の削減とプリント数の削減が考えられるが、作品本数の削減は全プロ制を維持し興業市場でのシェアを確保するためにはむづかしく、またプリント数の削減についても必ずしも容易ではない。戦後しばらく続いた生フィルムの供給不足が解消された1950年夏の作品1本当たりのプリント数は、松竹・大映が35本、東映が32本、新東宝が31本でそれまでの20本前後から大きく増加したが、それは各社が「封切館としての資格は欠ける様なものでも片っ端から封切[館]に昇格させ」(「競争の激化と自壊作用」『映画新報』1950年8月下旬号 16頁)、それによって製作費の早期回収と興業市場でのシェアの拡大を図ろうとしたためであった。

当時、生フィルム(ポジ)の価格は1尺(=約1フィート)10円45銭6厘、現像費は現像所によって異なるが1尺あたりおよそ1円20銭から4円、平均2円であったからプリント費は1尺ほぼ12円45銭程度であり、当時の日本映画の平均尺数8千尺の場合、作品1本当たりのプリント代はおよそ9万6千円~10万円となる(同)。したがってプリント数を10本とすると約100万円、2本立て興業のうち1本は旧作が多いから新作を月4本配給する場合には約400万円、1年では約4,800万円のプリント費が必要となる計算である。それが焼き増し本数30本となればプリント代だけでも巨額になり、観客数の減少で当時の1作品の平均製作費約1,500万円(同 14頁)を割るような興行収入しか上げられない作品が出てくれば、当然にプリント費の負担は重くなる。それにもかかわらず各社がプリント数の削減に踏み切れないのは、プリント数の削減が自社封切館を減らすことに直結し、他社にその封切館を奪われるからにほかならない。上位番線の上映館を増やすことによって興業市場におけるシェアの拡大を図ろうという各社の戦略は、フィルムの焼き増し費用の増大によってコストアップを自ら招く結果となったのである。実現しなかったとはいえ、永田がプリント数の削減(永田雅一「大英断で断行する」前掲『キネマ旬報』1950年10月復刊特別号 32頁)を、次いで製作本数そのものの削減(『キネマ旬報』1951年10月下旬号 58頁)を業界に向かって提唱したのは、こうした事情を踏まえてのことであった。

その上で、このような製作費の高騰にもかかわらず興行収入がかつてほどにはあがってこないという実情を、先の藤本真澄の資料によってみてみよう。藤本によれば、「青い山脈」は「約1億1,000万円の[興行]収入をあげ」これは「投下資本の約4倍にあたる」が、「山のかなたに」のほうは「まだ下番線で上映中なので全国的な成績は判らない」ものの「予想上映収入」は「だいたい9,000万円」で、これは「投下資本の2倍にしかあたらぬ。」(前掲 藤本真澄「日本映画の危機打開のために」 29頁)という。製作費に対する興行収入が、「青い山脈」に比べ「山のかなたに」の場合半減しているのである。実際にも、二つの作品を上映した新宿

表2 二作品の興行収入比較 (新宿東宝劇場)

	青い山脈	山のかなたに
顧客動員数 (前)	76,000 (人)	37,138 (人)
” (後)	70,000	42,864
計	146,000	80,002
上映収入 (前)	182 (万円)	136 (万円)
” (後)	140	158
計	322	294

出所：表1に同じ

表3 製作3社直営館における月別観客指数 (1月 = 100)

年 \ 月	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1941	100	74	83	84	83	78	77	83	81	76
1949	100	67	53	68	73	65	65	61	58	62

出所：大森勘三「転換期の映画界」(『キネマ旬報』1950年決算特別号 43頁)

東宝の1週間の興行成績を示した表2によれば、「青い山脈」の観客動員数は前後編合わせて14万6,000人なのに対し、「山のかなたに」のそれは一部二部合わせて8万2人で前者の55%に過ぎず、したがって興行収入も前者の322万円に対し後者は294万円と前者の90%に止まっている。藤本が「この1年の間に製作費は2倍に増加し、観客動員数は2分の1に減少し、収入は90%にへった」(同)と嘆くゆえんである。

(3) 「危機」の実態 興業部門

以上のような「日本映画の危機」は、むろん製作・配給会社ばかりではなく高率の入場税を課せられた興行界においても顕著であり、むしろ興行界こそ「危機」を凝集的に体現する部門であった。いま1949年の松竹、東宝、日活3社の直営館における月別観客数を1月を100として指数化した表3をみてみれば、7割を超えた5月を例外としていずれの月も1月のおよそ6割程度の観客しか動員できておらず、これは戦前の1941年がいずれの月もおよそ8割を確保していたのと比べても顕著な違いである。直営館がこうなのであるから他の契約館や番線の低い地方館の観客数の減少は、推して知るべしであろう。実際にも、表4が示す全国の映画館入場者数は、1949年の7億8,700万人をピークに50年7億1,900万人、51年7億3,200万人へと大幅に落ち込んでおり、また映画館の増加によって一館あたりの入場者数も1945年以降一貫して減少していることが見て取れる。

しかし、映画館を苦しめたのは、観客数の減少ばかりではない。館から製作・配給会社に支払うフィルム賃貸料が興行収入の5割と高いことも大きな問題であったが、より重要なことは

表4 戦後映画館入場者数と映画館数

年	入場者数 (100万人)	映画館数 (館)	一館当たりの 入場者数 (人)
1946	733	1,505	48,581
1947	756	1,903	41,040
1948	759	2,120	37,850
1949	787	2,225	36,719
1950	719	2,410	34,522
1951	732	3,320	25,464
1952	832	3,636	24,010
1953	764	3,959	22,177

出所：通産省 1958 4 2, 4 4 頁

入場税の異常ともいべき高さであった。映画料金に課せられる入場税は、戦後インフレの昂進もあって、1947年3月に5割から10割に引き上げられ、同年12月にはさらに15割まで引き上げられた後、1950年3月のシャープ勧告によって10割に引き下げられたが、それでも依然かなりの高さであることには変わりはない。したがって東京など大都市の封切館の場合、入場料金60円の半分が入場税であり、興行収入はわずか30円、そのうちさらに50%（外国映画の場合は53%）がフィルム賃貸料として製作・配給会社に支払われるため、館側に残るのはわずかに15円（外国映画の場合は14円10銭）に過ぎない。この15円によって「設備費から、修繕費から、宣伝費から、人件費から、その他もろもろの消耗品や雑費まで一さいがっさいをまかなわねばならぬのが興業者の立場である。こんな割に合わない商売もザラにはあるまい。」（太田龍男「入場税てにをは」『映画新報』1950年11月下旬号 22頁）というのが興行現場の実態であった。それは、「ラヂオ、新聞、書籍の無税に比べ」「映画、演劇の入場行為がキャバレー、ダンスホール、競馬、競輪場への入場行為と同一視されている」（手塚栄一「軽減運動と興行界の前途」『同』 23頁）ためであり、映画興行は「税のための興業」（柴田芳男「税のための興業」『同』 22頁）とまでいわれるような条件の下にあった。業界団体である映連や興連が、成果がなかなか得られないにもかかわらず入場税軽減運動に取り組んだゆえんであるが、東京の封切館にしてこうなのであるから、全国の映画館のおよそ4分の3を占める独立興行主の経営する地方の館の「危機」は一層深刻であった。

地方の映画館では「いかにしてその重圧となっている重税を脱れたい [=るか] かに、汲々としている」のが実態であり、課税を逃れるために合法非合法さまざまな工夫を凝らしていた。例えば、館は通常観客が入場する際「税務署のスタンプを押した入場券を、見物 [客] に渡す時には半分に切って、その半片を渡す」のであるが、「これを全然切らず、しかもそのまま取上げて、そのまま [観客を] 入場させてしまい、取上げた券を再び窓口で売る、所謂『タライ

廻し』の方法で、巧みに脱税を実行してい」たり、「免税点5円を観覧料 [入場料] として、税金無しの廉価興行で稼いでいる館も可成りある。」具体的には次のような方法によってである。第1は、「夜間興行の普通プログラムを8時頃に切上げて、夜の最終回を」「1本買いの洋画」の「ナイトショーとして使う」方法であり、これは「まだ普通興行の客が館内にいるから、表口の前は延々長蛇の列を作り、案外の人気と成功を納めることが出来る」。第2は、学校の課外授業として1人5円で鑑賞させる方法である。「地方館は大抵正午又は午後1時の開館だから」その「午前の普通興行以前の時間を利用して」「新制高校や新制中学校」に「呼びかけて」「子鹿物語」や「ロンドン・オリンピック」などの作品を「社会科教育或いは芸術教育」の「教材」として「指定して貰」い、「課外教授」として「学校」の「引率」によって「観覧させる」のであるが、この場合「1校には [生徒が] 2千人位はいるから、5円の観覧料でも、1日に税なし1万円の収益は見られる」ことになる。第3は、「無税興行」の「最新版」ともいべきもので、「この頃流行の2本立で、1本毎に5円づつ徴収し、2本で10円の観覧料をとる」やり方であり、「2度に分けてとるから、免税点になるというのである。」(田中純一郎「デフレ接近と映画館経営の前途」『キネマ旬報』1950年決算特別号 46~47頁)。

このように「地方館らしい才覚」(同 47頁)を発揮することによって、あるいは劇場設備の不補修や従業員の削減、賃金の切り下げなど顧客サービスの低下を招く合理化をあえて実施することによって、かろうじて経営を維持していたのが、この当時の地方館の常態であったとあってよい。映画業界がこうした深刻な「危機」を脱していくのは、朝鮮戦争の特需効果によって景気上昇が本格化し、消費需要が次第に盛り上がっていく1951年も末近くになってからのことである。

おわりに

以上、戦後直後期から復興期までのおよそ5年間にわたる日本映画産業の動態と大映の企業経営の特質について検討してきた。過酷な戦時下の生活から解放されて一挙に娯楽欲求が噴出した戦後直後期の映画産業の活況は、占領下、GHQの規制にもかかわらずビジネスライクに大衆受けする作品を送り続けた大映が最も享受する。それは、直営館を持たないがゆえの興行上の不利を、契約館の拡大によってカバーしようとした大映に固有の経営努力の所産であったが、そのことはまた大映という映画企業に地方の映画館の要求に過度に感応的な特質を付与することとなった。大映が、かの「母もの」映画によって戦後いち早くプログラム・ピクチャ・メーカーとして自己を確立できたのは、まさにこの地方館に集う大衆のまなざしを深く内面化したからにほかならない。「映画は飽くまでも企業なんだよ。企業の枠内において芸術映画が生れて来るのであって、初めから芸術作品を作るというなら、企業としては間違いです。それはわが社の場合ははっきりしている。」(前掲 永田雅一「大英断で断行する」 29頁) という

永田雅一の断固たる言明は、大衆の欲望に深く垂線を下ろした企業経営者としての揺るぎない自覚と自信を直截にあらわしている。大映が幾多の批判にもかかわらず企業経営の安定のために「低俗な娯楽映画」を送り続けたゆえんである。

しかし永田は、大映のそのような自己規定に、むしろ満足していたわけではない。永田は、企業としての経営の安定化を前提としてではあるが、ハリウッド視察を機に日本映画の輸出に強い意欲をいだき、そのために外国人の鑑賞に耐えうるような日本的に芸術的な作品の製作を追求するようになる。別稿で触れることになる黒澤明の「羅生門」は、その永田の意欲を意図せざるかたちで現実のものとする契機をなしたが、彼がその後輸出を意識した映画製作に積極的に乗り出すのは、永田の生来の上昇志向のあらわれだけではなく、利益追求にばかり走っていると批判に対する彼なりの応答でもあった。しかも永田は、高率の入場税によって国家（後に地方）財政への貢献度が高いにもかかわらず、不当に低い社会的評価の下に置かれてきた映画産業に対する政府の財政的支援を求めて積極的に活動し、カラー映画製作への補助というかたちではじめて政府の助成を得ることに成功するが、それが彼を事実上業界のオピニオン・リーダーに押し上げ、その発言力の強化に寄与することとなったことは、看過してはならない。

1950年代に到来する映画の戦後「黄金期」は、占領下で復活あるいは改編・新設された映画産業の制度的・実体的枠組みを前提として、高度経済成長に向かううねりの中、日活の製作参入による企業間競争のさらなる激化が、映画市場の裾野を拡大深化させた結果にほかならない。大映が永田の強力なリーダーシップの下、それにいかに対応していったかは、占領末期の映画産業と大映の動態を探る別稿の後の課題である。

参考文献

- 天川晃他編 1998 『GHQ 日本占領史29 経済力の集中排除』（細谷正宏解説・訳）日本図書センター
- 板倉史明 2007 「大映『母もの』のジャンル生成とスタジオ・システム」岩本憲児編『家族の肖像』森話社
- 市川右太衛門 1992 『旗本退屈男まかり通る』東京新聞出版局
- 稲垣浩 1966 『ひげとちょんまげ』毎日新聞社
- 井上雅雄 2007 『文化と闘争 東宝争議1946 - 1948』新曜社
- 同 2011 「大映研究序説 映画臨戦体制と大映の創設」『立教経済学研究』第64巻第3号
- 岩崎昶 1969 『根岸寛一』根岸寛一刊行会
- 牛原虚彦 1968 『虚彦映画譜50年』鏡浦書房
- 瓜生忠夫 1955 『映画えんま帳』法政大学出版局

- 同 1956 『日本の映画』 岩波新書
- 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・芸能年鑑』1947年版 時事通信社 1947年
- 『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
- 太田浩児 1985 『夢を吐く 人間内田吐夢』社会思想社
- 岡本潤 1974 『詩人の運命：岡本潤自伝』立風書房
- 小川正 1995 『マッカーサーとチャンバラ』恒文社
- 加藤厚子 2003 『総動員体制と映画』新曜社
- 同 2011 「映画会社の市場認識と観客」藤木秀朗編 『観客へのアプローチ』森話社
- 北川鉄夫 1958 『マキノ光雄』汐文社
- 京都新聞社編 1980 『京都映画80年の歩み』京都新聞社
- 黒沢清・四方田犬彦・吉見俊哉・李鳳宇編 2010 『日本映画は生きている第3巻 観る人、作る人、掛ける人』岩波書店
- 坂齋小一郎 1976 『映画に生きる』労働教育センター
- 坂本佳鶴恵 1997 『家族 イメージの誕生 日本映画にみる ホームドラマ の形成』新曜社
- 滋野辰彦 1993 「新興シネマの足跡」佐藤忠男他編 『新興キネマ 戦前娯楽映画の王国』財団法人山路ふみ子文化財団
- 清水昌 1994 『戦争と映画』社会思想社
- 菅谷実・中村清編 2002 『映像コンテンツ産業論』丸善株式会社
- 菅谷実・中村清・内山隆編 2009 『映像コンテンツ産業とフィルム政策』丸善株式会社
- 鈴木尚之 2000 『私説 内田吐夢伝』岩波現代文庫
- Tino Balio ed. 1985 *The American Film Industry, revised edition*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- 大映株式会社 1951 『大映十年史』大映株式会社
- 田中純一郎 1952 『永田雅一』時事通信社
- 田中純一郎 1980 『日本映画発達史』中央公論社
- 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 1958 『我が国映画産業の現状と諸問題 映画産業白書』
- 寺島球雄 1974 「岡本潤私記」前掲 岡本潤 『詩人の運命：岡本潤自伝』所収
- 出口弘・田中秀幸・小山友介編 2009 『コンテンツ産業論』東京大学出版会
- 東映十年史編纂委員会編 1962 『東映十年史』東映株式会社

- 片岡知恵蔵・滝沢一 1980 『知恵蔵・聞き書き：芸能生活60年はるあき』東映太秦映画村 映画資料館編 『知恵蔵映画』株式会社東映京都スタジオ 所収
- 東宝三十年史編纂委員会 1963 『東宝三十年史』東宝株式会社
- 永田雅一 1953 『映画道まっしぐら』駿河台書房
- 永田雅一 1957 『映画自我狂』平凡出版
- 日活株式会社 1952 『日活四十年史』日活株式会社
- 日本映画社 1943 『第六回映画研究会 映画の社会的影響に就いて』1943年8月 社団法人日本映画社
- 日本映画機械工業会 1995 『シネマ100年技術物語』日本映画機械工業会
- 野沢公子 2010 『女優 三益愛子と母もの映画』黒沢清他編 『日本映画は生きている第5巻 監督と俳優の美学』岩波書店
- 原田健一 2007 『データが語る占領 地方と中央の劇場事情』山本武利他編 『占領期雑誌 資料大系 大衆文化編』第2巻 岩波書店
- 平野共余子 1998 『天皇と接吻』草思社
- 水口紀勢子 2005 『映画の母性 三益愛子を巡る母親像の日米比較』彩流社
- 森岩雄 1975 『私の芸界遍歴』青蛙房
- 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
- 山下勝・山田仁一郎 2010 『プロデューサーのキャリア連帯』白桃書房
- 山本嘉次郎 1965 『カツドウヤ水路』筑摩書房
- 山本薩夫 1984 『私の映画人生』新日本出版社
- 八尋不二 1965 『百八人の侍 時代劇と45年』朝日新聞社
- 渡邊達人 1991 『私の東映30年』私家版