

大映研究序説

——映画臨戦体制と大映の創設——

井上雅雄

はじめに

この小稿は、1971年に経営破綻しその後労働組合による闘争を通して企業再建を果たした映画企業大映を対象に、その倒産の原因とその後の企業再生を可能ならしめた社会学を探る試みの前提として、大映の創立の経緯と太平洋戦争下の映画産業の構造を明らかにすることを企図している。このことを通してわが国における映画産業の戦後展開に影響を与えた条件について検討すること、これが本稿の目的である。周知のように、日本の映画産業は戦後最大の観客動員数を記録した1958年をピークとして、1960年代以降作品の質からみても興行実績においても凋落といってよいほどの衰退を示すが、大映の倒産はそうした映画産業の危機を象徴する事件として日本映画史に刻まれている。留意すべきは、他の産業と比較した場合、映画産業における企業経営の態様が経営者個人の企業家精神や経営構想力あるいは企画創造力といった個人的資質に強く規定され、たとえ上場企業であっても長い間同族的な中小企業性を多かれ少なかれ払拭しきれなかったという性格を帯びていることである。映画産業のこうした経営的特質をいわば凝集的に体现したのが大映という企業であった。本稿は、そうした企業がいかなる歴史的条件のもと、どのような経緯によって創設され、それにかかわった経営主体の社会的な性格とはいかなるものかを明らかにすることを通して、如上の点に接近しようとする試論である。

1 大映の創立

(1) 映画業界再編の契機

大映は、第2次世界大戦下の1942年1月10日、映画界における臨戦体制の確立を目的とした産業再編成を契機として設立されるという特異な経緯を有しており、この設立の経緯がまた大映の事実上の創設者であり経営者でもある永田雅一の個性を強く刻み込むものでもあった。それは、1941年夏、前年末に内務省の映画行政権限を移管して創設された内閣情報局が、映画業界に対し政府の物資動員計画の再編成による映画資材生フィルム的大幅な削減を根拠として映

画企業の再編・統合を求めたところに端を発する。

1941年8月16日、情報局第5部部長川面隆三は、映画統制に呼応して設立された官民による業界団体「大日本映画協会」の常務理事城戸四郎、植村泰二、大橋武雄を招致して「われわれとしてはまことに遺憾だけれども、民間に廻す生フィルムは最早1フィートもなくなった。戦争はいまや文字通り緊迫状態に入り、国産で生産される生フィルムは軍需用で精一杯である。従って、国家が必要とする映画を作ってほしい場合のみ、軍需用のフィルムを特に民間に廻すことは出来るが、民間で、自由に使用するための生フィルムは今後期待出来ない。これが日本の現在当面している臨戦体制である」(城戸四郎(1956)191頁)との政府の意向を非公式に伝えた。この意向は、その二日後の18日、協会の常務理事会の席上、第5部第2課課長不破祐俊から正式に政府の意思として示される。この民需用生フィルムの削減措置は、1941年7月28日の対米資産の凍結措置による日米関係の悪化に備えた物資動員計画の再編成に基づくものであったが、これに対して情報局等による「連日に亘る「対策樹立の協議が行はれ」た結果、「貴重な生フィルムを民間に割当配分するには、その前提として兼ねてから当局の抱懐してゐた業界機構の再編成を断行し、速かに映画新体制を樹立せねばならぬ」との「結論」(『映画年鑑』昭和18年版 41頁)を得たという背景がそこにはあった。

爆薬の原料でもある硝酸塩によって作られる生フィルムは、日中戦争以降外貨の制約もあって輸入が禁止され、政府の資金援助を得て量産段階に入ったばかりの富士フィルム製を当局のコントロールのもとに配分されていたが、その民間割り当て分を大幅に減らすというこの情報局の発表を受けて、映画業界はそれへの対応を迫られることとなる。映画業界に対しては、すでに1939年10月の映画法の施行によって事業活動に国家統制が実施されていたが¹⁾、軍需産業に強く傾斜した物資動員計画の再編成に基づくこの措置は、不要不急産業としての映画業界に対して資材面からその息の根を止めかねない重大な問題であった。

情報局の宣告を受けて民間業界団体「大日本映画事業連合会」は、劇映画製作主要5社(松竹、東宝、日活、新興キネマ、大都映画)の首脳10名に城戸四郎と植村泰二をオブザーバーに加えた数度の会合を経て、8月23日「重要産業統制会二準拠シタル映画統制会ヲ設置シ当局ノ監督下ニ置ク。統制会ハ業者並ニ関係団体ヲ以テ組織スル」(大日本映画事業連合会(1942)12頁)などの答申案を情報局に提出するものの、「業界の内部を如何に革新して行くかの点に触れなかったから」(前掲『映画年鑑』42頁)情報局はこれを「一蹴」(『時事録音 映画臨戦案発表その後に来るもの』『映画旬報』1941年9月11日号 11頁)し、その二日後の8月25日「業者側の決意を促す」べく、自ら「情報局試案」(前掲『映画年鑑』42頁)を提示する。

それは、劇映画については営利法人2社が月4本、プリント50本を、文化映画については同1社が、ニュース映画については社団法人日本映画社(日映)の改組拡大により、この後2社

1) 映画法の成立経緯とその内容については不破祐俊(1941)奥平康弘(1986)および加藤厚子(2003)第2章を参照せよ。

で計月4本、プリント50本を各々製作し、これら4社の共同出資によって新たに設立する公益法人の配給機関がそのすべての作品を一元的に配給するという内容であった（前掲 大日本映画事業連合会（1942）14頁）。業界案の提出を受けてわずか二日後に、製作会社の集約ばかりではなく、配給部門の集約をも含むきわめてドラスティックな政府案が出てきたことに業界は驚くが、しかしそれは「映画法成立以来既に二年の間、政府の映画行政当局が考究に考究を重ねつついに結論に達したところの最後案とも云ふべきもの」（前掲「時事録音」『映画旬報』11頁）であって、それは、より強力で直接的な映画統制を配給部門も含む抜本的な業界再編成として実現しようとした当局の政策意図が、生フィルムの払底という事態を奇貨として顕在化したものにほかならない。そこには、他産業に比べて合併等による企業の集約度が低く、むしろ1937年の東宝の市場参入によって激化した演出家やスター俳優の引き抜きあるいは契約館の獲得争い、作品の濫作などの企業間競争が、「映画ノ質的向上ヲ促シ映画事業ノ健全ナル発達ヲ図ル」（「映画法」第1条）という映画統制の実効性を減殺させているとの認識のもと、戦時にふさわしい業界秩序を自らの主導によって打ち立てる必要があるとする政策当局の危機意識が横たわっていた²⁾。

2) 当局側として交渉に当たった情報局第5部第2課長不破祐俊は、その著書において「先般来映画行政、映画宣伝及び資材に關与する關係官庁の間で、あらゆる角度から協議を重ねた結果、製作、配給、上映の映画機構各部門に対して、一大改革を断行して、一方資材の逼迫に対処するためわが国おける映画製作を必要とする最少限度に止め、これに要する資材の確保に務めると共に、他方製作せらるべき映画の企業その他映画事業運用全般に亘って、徹底的な国家指導を加へるべきであるとの結論に到達した。ここに今日国防国家体制整備に應ずる組織を急速に整備し、しかも思ひ切った企業統制をなし、優秀な映画の生れ出る基礎を固めることとなった。」（不破祐俊（1941）133頁）と述べて、この措置は「資材の逼迫に対処する」とともに「国防国家体制整備に應ずる」映画産業の「一大改革を断行して」「優秀な映画」の製作の基礎固めを意図したものだとしている。また彼の戦後の回想によれば、1941年8月1日富士フィルムから「海軍が硝酸を多量に要求した」ために「映画用生フィルムの製造が不可能となったとの報告」を受け、これへの対応を陸・海軍、内務省、情報局の各関係者が協議しているなかで、「特に陸軍の情報部の黒田中尉を中心にして映画界の再編成をしようという考えが強くなってきた」「生フィルムが足りないときだから絶好の機会だというので、軍から発動があった」（不破祐俊（1986）267頁）というのが、この業界再編成の契機だとされている。

なお加藤厚子は不破の下で実務に当たっていた登川直樹へのヒアリングなどに基づいて、1941年3月の「国家総動員法改正を『計画の契機』として会社統合・公益法人による配給一元化を含む具体的な映画臨戦体制案が構想されはじめ、生フィルム不足を『実施の契機』として映画臨戦体制が宣告された」と考えるべきであろう（前掲 加藤厚子100頁）と述べて、生フィルム不足は業界再編成の「実施の契機」であって、それに先立つ数ヶ月前に「計画の契機」が存在したと指摘している。他方、アーロン・ジェローはそれは「業界の近代化のための強制合理化であるとともに、製作と興業の切り離しによって映画製作のネーション化 [= 映画会社の自社観客第一とする製作姿勢を改めさせ「ネーションのための映画製作に専念」させること] を図り、観客の選択肢を狭くさせ、[国の選定した] 国民映画をある程度強制的に見させる作戦でもあった」（アーロン・ジェロー（1999）237頁）と述べて、映画産業の再編成を当局による国民動員政策の一環として位置づけている。

(2) 業界の対応

政府案の提示を受けて業界は、映画の新体制に対する対策委員会を設け、委員長に「あまり中央の監督官庁の連中とは接触がない」(永田雅一(1957)74~75頁)という理由で新興キネマ京都撮影所長の永田雅一を据え³⁾、当局案を踏まえて企業統合について話し合いを重ねる。業者たちははじめは業界として「一体にスクラムを組んで、当局に当ろう」としていたが、「日が経つにつれて、そのスクラムがくずれ」、「例へば、松竹、東宝は『二会社が残るとしたら、資本の上からも組織の上からも我等が残るのだ』と信じ出し」、また「新興は『資本的に分けられたら松竹傘下へ解消してしまふ。それよりは三会社として自分が中心になり、日活、大都を糾合してもう一会社作らして貰はうではないか』と考へ出し」、さらに日活は「前々から『松竹、東宝が資本的に自分を分割してしようとしてみた。このまま延引すれば愈々さうなる。同じつぶれるなら焦土戦術、情報局に料理して貰はう』と思ひつめ」るなど、各社の思惑がさまざまに交錯し、いくら「合同して会議しても一致した答申案には到達し得」(『時事録音 臨戦体制問題漸く進捗』『映画旬報』1941年9月21日号 7頁)なかった。そのため当局を加えた「官民懇談会」を設けて結論を得ようと試みるものの、しかし9月4日から10日まで4回にわたって開催されたこの官民懇談会においても「二社説と三社説とが対立し、製作本数についても月六種、プリント各三〇本とする意見も出」(前掲『映画年鑑』43頁)るなど依然業者間の意見はまとまらず、結局月6本の製作本数と製作会社3社という懇談会で出た業者側の意見も勘案した上で「当局に一切を任せる」(『旬間時事』『映画旬報』1941年秋季特別号 35頁)として業者間の自主的な調整は失敗に終わった。

このように業界再編成の議論がなかなかまとまらなかったのは、大小合わせて10社の劇映画企業の2社への集約が各社にとって企業としての命運を制する重大事であったからであるが、それに加えて公益法人による配給の一本化と製作本数およびフィルムプリント数の削減という当局案が、前者は製作・配給・興行を一体として掌握する映画の産業構造の抜本的な変革を意

3) 永田が委員長に就任した背景には、委員会に参加していた大都映画常務安部辰五郎の強い推薦があった。安部によれば、委員会で知り合った「永田さんの映画に対する情熱、見識に魅せられて」自ら「松竹に城戸四郎さんをたずね、『委員会も連日開いているがこのままだと小田原評定にもなりかねない。ここは一つ委員長なり議長なりを決めて議事の進行なり、評議をとりまとめるようにしたらどうだろうか。議長とか委員長には若いのが弁舌もあり押しもある永田さんが良いと思うのですが。』と単刀直入に永田さんを薦めたら城戸さんは『永田君ではどうもネエ...』と余り乗り気ではない風であったので『永田君ではどうもネエ...と頭を捻られる気持ちは解らないでもないが、情報局の連中は若い役人だし、彼らに対等に対抗できるのにはこちらもやっぱり若い弁舌のたつ、押しの強い理論家の持ち駒でなければ太刀打ちできないでしょう。見渡したところこちら側にはそういう立役者は若いのが永田さん以外にはいない。それに永田さんはずっと京都にいて東京には今まで顔を出していない。情報局には新顔です。情報局に縁故がなかったことも中立的立場で物がいえるわけで適任だと思うが...』と述べ、結局「私の永田さん推薦に最初は渋っていた城戸さんも、ようやく腰を上げて承諾してくれて10人委員会の議長に永田さんが決定した。」という(中野節朗(1979)113~114頁)。

味し⁴⁾、後者が全国2,300余りにおよぶ直営・契約映画館等への作品数とプリント数の不足によって招来しかねない経営危機や閉館に対する危惧を喚起するものだったからである。

かくて9月19日、情報局は最終的に「劇映画製作を三社とし営利法人とする。製作本数は六本として一社毎月二本宛としプリントは三十本程度、長さ八千尺 NG 平均十割位のものとする。配給機構は一元化し公益法人とする。」(前掲 大日本映画事業連合会 16頁)という業界再編案を発表する。情報局が業者側の意見を考慮して最初に提示した再編案のうち劇映画製作会社が2社から3社に、作品数が4本から6本に変更されていることが重要である。最終的には松竹が興亜映画を、東宝が東京発声、南旺、大宝、宝塚映画を吸収合併し、第3社は日活、新興、大都が合併することによってこの業界再編成は決着することになるのであるが、注目すべきは、製作会社数と作品本数という二つの重要な変更について、自ら「全身、全霊をぶち込んでよき新規機構確立の為邁進する覚悟」(永田雅一「臨戦態勢案雑感」『日本映画』1941年10月号 14頁)を表明し、「業界スポークス・マン格で派手であった」(「時事録音 映画臨戦体制軌道に乗る」前掲『映画旬報』1941年秋季特別号 36頁)と揶揄される永田雅一が果たした役割についてである。

(3) 大映の創立

まず前者の企業統合案の変更からみてみよう。当初の当局案における劇映画2社とは、有力企業5社のうち、映画製作の歴史が最も古い日活は当時松竹と東宝に株式の大半を握られて事実上その共同管理下にあったから、業界の勢力地図からすれば、日活に次いで業歴が古く多くの製作子会社を傘下に有して最も力のある松竹と、参入は比較的新しいものの急速に市場での存在感を高めて大手となった東宝とが考えられ、この両社に残りの新興キネマと大都と中小のプロダクションが統合されるであろうというのが一般的な見方であった。実際、松竹の城戸四郎は後に「やや自惚があったと云えば云えるが」として「松竹には何社と何社がつく、東宝には何社がつく、こう思っていた」(前掲 城戸四郎 193頁)と告白している。こうした動きに対して、永田は松竹の大谷竹次郎や白井信太郎が出資し「松竹勢力の一分派である」(同 194頁)新興キネマの撮影所長でありながら、「二社よりも三社の方が、映画製作上の競争や研究心は旺盛」(田中純一郎(1962) 85頁)になるとして情報局の2社案を否定し、「一社、しからずんば三社」(前掲永田雅一 77頁)を主張する。「三社合同案は、そもそもの初めから新興の代表永田の持論だった」(「時事録音 難航する臨戦組織の確立」『映画旬報』1941年11月11

4) 例えば業界誌は「作って卸して小売する。商工業の全行程を、商工業の妙味の洗ひざらひを一手に握り占めて、そこに独特の業態を樹立し望外の利潤を生み出してきた映画事業が、少なくとも卸し部を公益法人の白日に投げ出して、ここに如何なる新らしき妙諦を発見することであらうか。」と述べて、この産業構造の変革の重大さを指摘している(「映画時評 気旺んならざれば映画亡びん」前掲『映画旬報』1941年秋季特別号 2頁)。

日号 4頁)が、留意すべきは、永田が「松竹、東宝の二つは純然たる民間映画会社だが、この際情報局は、情報局の指令に従って動く半官半民会社を持つべきだ、そしてそれを大映にすべきである」といって、一つの確信を持って政府に進言した(前掲城戸四郎 195頁)というように新設する第3社に国策会社的性格を持たせ、そこに3社案の根拠を据えた点である。情報局が最終的に永田のいう3社案を承認したのは、この国策会社性格づけによるといってよく⁵⁾、「永田の政治性のうまさ」(同)が発揮された局面であった。しかしこの3社にどこが加わりどのように統合するかはまた別の問題であった。

当時の映画業界の勢力関係からすれば、大手である松竹と東宝が各々統合の軸となることは当然としても、残りの日活・新興・大都を1社として統合することは果たして妥当かどうかの議論が当然に台頭する。官民懇談会の「席上日活の大蔵常務は、従来の日活に対する松竹、東宝の資本的攻撃が如何に行はれ、最近その攻勢を強めた経緯を詳細に暴露し、『かくの如き会社とは共に手をとって新体制に入ることは出来ぬ。日活は日活として進みたい。日活精神の残る会社を作ってくれ』と長舌を振るい(前掲「時事録音 映画臨戦体制軌道に乗る」37頁)、大蔵退任の後を継いだ同じく日活の堀久作も「三社案なら、新興キネマは当然同系資本の松竹に合併されるべきであり、日活は大都を吸収し、東宝は他の群小会社を抱擁するのが一番合理的」(堀久作(1952) 21頁)だと考えていたからである。確かに「新興と云っても松竹系、そこへ日活の[資本の]半分は松竹とすると、この新会社の過半数は松竹が押えてあることになる」から均衡を欠く⁶⁾が、だから「と云って、[日活側の主張するように]新興は松竹へ送

5) 情報局第2課長不破祐俊によれば、「当局が三社案に到達した根拠としては、統合の難易、各社の希望、作品の多様性と其特長を現はす、資本系統の考慮等があげられる。」(「時事録音 映画新体制樹立への道 不破課長との一問一答」『映画旬報』1941年10月11日号 4頁)というのであるが、また津村秀夫(映画評論家)によれば「松竹と東宝の二社では、二社が昔の儘で残れば、これが妥協して進めば、映画界を占領できる。それから勝手なことができる。其の危険を防ぐために、ここに第三のもの勢力を作らう。」(座談会「新体制の映画界に要望する」における津村の発言 同17頁)ということになったというのであるが、3社案に決定された積極的な根拠は、永田が新設の第3社を国策会社として性格づけたところにある。永田自身が後に田中純一郎に語ったところによれば、「二社では競争欲が弱いし、場合によれば二社が協調して政府のいうことをきかないこともあるから、国策的な第三会社を新設して、二社を牽制する必要があると、これは情報局側に向かって主張したから、情報局も国策会社という言葉にのせられて、三社案を採用」(田中純一郎(1985) 267頁)したのだという。情報局は「政府のいうことをきかない」可能性もある民間会社のほかに、自らが直接コントロールできる「国策会社」的企業として第3会社の設立を認めたのである。

なお、ピーター・B・ハーイはこの点について「情報局、文部省、内務省は、[映画]行政の縄張りをめぐる、密かにではあるが、死に物狂いの闘争を展開していた。永田は、この亀裂につけこんで彼一流の心理操作術を巧みに駆使し、三社案を前進させた。」(ピーター・B・ハーイ(1995) 283頁)と述べている。当時、行政内部での特に内務省と情報局との間で「縄張り」争いがあったことは確かであるが、永田がその「亀裂につけこんで」「心理操作術を巧みに駆使し」て3社案を「前進させた」とするエヴィデンスは、示されていない。

6) 実際にも、松竹の城戸が3社案に賛成したのは、「三社になるとすれば、松竹勢力の一分派である

り込み、日活大都だけで新会社を作るとしたらどうか。上記の日活の〔資本の〕半分が松竹といふのではこれでも松竹過重になる。」(前掲「時事録音 映画臨戦体制軌道に乗る」38頁)という問題がある。そこで「結局、永田雅一あたりの奔走で、大谷〔松竹〕に大乘の見地に立って貰ひ、『[自分の]新興の株を河合徳三郎〔大都〕に売ってもいい。兎に角絶対中立。独立会社として干渉はしない』との〔大谷の〕言質を得て、初めてこれが実現した」(同)のであった。すなわち永田は、日活経営陣の松竹に対する抵抗感を利用して3社の統合の実現と新会社に対する松竹の影響力を排除し、そのことによって新会社の独立性——自らの行動の自立性を獲得するのに成功したのである。

後者の製作本数の変更については、永田の主張が業界共通の利益を代表するものとして意見の一致をみたものである。永田は言う。

「この非常時において国民の娯楽面は少なくなってきた。親兄弟は第一線に働いてをって、銃後を守って本当に不自由をしながらやってみるが、唯一の楽しみは何んであるか。映画を以って最大の娯楽としてある。…さういふ人達はこの娯楽面が少ない時に、月四本ぐらゐの娯楽を興へて、果してそれでいいのか、といふことを一応冷静に考へて、検討する必要があるのぢやないか。また…仮に〔月〕四本で年四十八本〔製作する〕として、一人が一年一本作るとすれば、監督においては四十八人しかいらぬ。カメラマンにおいても然り、シナリオライターにおいても然りである。現在監督、カメラマンで登録されたものが二百人、現役として働いてゐるのが二百人ある。それが四分の三はいらぬことになる。而も一人が一本撮るとは限らない。なかには有能な監督で一本以上撮るものがあるならば、事實は四十八名より減ってくる。」現在の案によれば「情報局の斡旋で最少限度確保でき得るフィルム^の量が、一本で八千フィート、十割のN・Gで、一本についてのプリントが五十本です。業者は二社三社は論ぜず、だが四本の劇映画ではいかん。而もそれは資材において賄へないいふことはない。若し六本撮れば、八千フィート、十割のN・Gで九万六千フィート。而して当局案の四本なら三万二千フィート。N・Gを入れて六万四千フィート。この差が六本撮ることになれば、三万二千フィートのネガの超過なんだ。けれどもポジティブにおいて当局案は四種類で二百本。われわれは六種類で百八十本。そこで二十本の縮少^マを見ることになる。二十本の縮少だと十六万フィートの資材をネガのほうに廻してこられる。私は技術的なことは専門でないが、専門家の話だと、ポジはネガの四分の一でできる。要するに三万二千フィートの不足を補って、尚且つ八千フィートのネガは残るといふ状態になる。四種類二百本より六種類百八十本のほうが如何に国民が喜んでくれるか。」(城戸四郎 大橋武雄 永田雅一

新興キネマが、新会社の中に入って行くのは、どっちかという東宝勢力の方が大きい日活や、又、大都に対して、松竹勢力のバランスの上においては満足できる」(前掲城戸四郎 194頁)という読みからであった。

「映画新体制に直面して 座談会」における永田の発言『映画旬報』1941年秋季特別号 25～28頁)

要するに月4本の製作でプリント数1作品50本(計200本)という当局案を、1作品当りの長さやNG割合を変えずにプリント数を1作品30本(計180本)に減らして月間製作本数を6本に増やしたほうが、業界での失業も少なく、また「国民が喜んでくれる」というのが永田の主張であり、これを業界はむろん当局も承諾した。

以上のようにして製作会社3社と製作本数月6本(1社2本、プリント数30本、仕上がり尺数1本8,000尺)が最終的に確定し、松竹と東宝各々による企業統合はおよそ10月末に決着したのであるが、しかし日活と新興と大都の統合による第3製作会社の設立は、日活の経営役員交代にからむ内部問題もあって停滞を余儀なくされる。最大の論点は3社の合併の方法であった。新興側が「日活八百万、新興四二五万、大都七十万の資本金その儘で合併しよう。拙速でいい。実際に資産調査等しては暇がかかる。それではその間の合併が止る。」と早期の統合を理由に対等合併を主張したのに対し、日活の株の半分を所有する東宝側が「新興、大都と日活では実力が違ふ。…新興、大都はもっと資産を切下げの必要がある。」(前掲「時事録音 難航する臨戦組織の確立」『映画旬報』1941年11月11日 5頁)と比率合併を主張して対立した。「東宝劇場系のブレイン・トラストの中心は堀久作」(「映画臨戦機構の樹立近し」『映画旬報』1941年12月1日号 16頁)であったが、彼はまた日活が商法に基づき和議調停中であるから330万円の和議債務を処理しなくて合併はできないという新たな「戦術」を持ち出して抵抗した。新体制樹立のために早期の統合を求めて新興を「支持」してきた情報局が、「日活一つの為に、第三会社は勿論、松竹、東宝映画も含めて、新体制のスタートが何時迄も出来ないのは困る。日活を除いて、新興、大都でスタートする事になるかも知れぬ。」(同15頁)との「強引」な姿勢を見せたのに対し、日活も「一時はあく迄強硬、情報局をして総動員法を発動させて玉砕する迄行かうとの説もあった」が、「然し、その前に、映画法による認可取消しといふ手もある事が分り、それでは何にもならぬ。と折れ」、結局「日活は撮影所と設備一切を現物出資として第三会社へ提供し、その額相当の株式を取得する。撮影関係の人員も全部新会社へ引取て貰う。日活は、十八の直営館を擁して興行会社として残り、この会社が和議債権を継承する」(同15～16頁)との案を提出して、この問題はひとまず処理された⁷⁾。

が、その後日活側が現物出資の資産評価額を550万円として情報局に申告したために、これは帳簿価格をはるかに上回る評価額だとする情報局の批判を招き、統合は一時暗礁に乗り上げる。しかし12月8日の対米開戦による太平洋戦争の勃発が「業者の国民的自覚を促し」新体制

7) 永田雅一は、この日活分離案は自分の「提言」によるとして「日活を興行と製作の二面に分離し、興行会社として日活を存続し、製作面を現物出資の形で新興、大都と合併するならば実行出来ると提言し」たと述べている(前掲永田雅一(1957)82頁)。

樹立に「拍車をかけることにな」(前掲『映画年鑑』44頁)り、日活側も軟化せざるをえず、資産評価額を315万円(うち現物出資額215万円、残りは借入金)にすることに同意して3社の統合が最終的に決着した(前掲堀久作 25~26頁)。製作部門を切り離して新会社に譲渡し、自らは既存の自社作品をもって18の直営館を軸に興行に特化するという日活の選択は、臨戦体制下、映画産業の再編成という未曾有の危機に直面し、映画企業として生き残るために余儀なくされた苦渋の選択であった⁸⁾。

こうして日活が現物出資した資産の再評価を終え、資本金770万円をもって大日本映画製作会社(大映)が設立されたのは、1942年1月10日のことである。他方、文化映画企業の統合は、その製作会社が200社を超えるほどの多数であったために難航したが、1943年9月、日本映画社に民間3社の4社体制が確立し、また配給の一元化は企業マインドの入る営利法人にしたほうがよいとする民間の要望があったものの、結局1942年4月、社団法人映画配給社(映配)として実現する。以上の産業再編成による映画臨戦体制の確立を、情報局は「戦時下に於ては映画も亦弾丸と同じ様な重大使命を持つに至」り、「最小限の映画資材で、最大限の映画効果をあげる」ために「絶対必要」(川面隆三「戦時下の映画」『日本映画』1941年10月号 12頁)な措置と位置づけた⁹⁾が、「生フィルム不足が直接の原因とはいえず、若し[国家]総動

8) 阿部辰五郎は、日活の現物出資分は当初は500万円であったが、永田が過大だと批判して堀が折れ250万円になったと述べている(前掲中野節朗 125頁)。が、永田によれば「日活の製作面(での資産)を315万円に評価し、そのうち215万円を現物出資の形式を取り、残額百万円を手形を以て借入金として支払」(永田雅一1951 頁数なし)ったという。なお、映画産業が他産業に比べ「私益追求に没頭して無秩序、無統制の経営を続けてゐ」(市川探(1941) 25頁)たために臨戦体制の確立が遅れたと憤っていた市川探(映画経済評論家)は、「若し大東亜戦争が起こらなかつたならば、業者は依然として自己の利害関係にのみ囚はれて、徒に事態を紛糾せしめてゐたかも知れない。この意味に於て大東亜戦争の勃発が、映画新機構結成の一大推進力となったことは疑ふべからざる事実である。」(市川探(1942) 94頁)と述べている。

その上で、当時第2次嵐寛プロの行き詰まりの後、日活に移っていた嵐寛寿郎がこの3社統合について「日活は新興キネマ・大都と合併したんです。このカゲで踊ったんが、あの永田雅一はんだ。まあいうたら、日活乗っ取りの陰謀や。」と述べていることは興味深い(嵐寛寿郎・竹中労(1976) 141頁)。またこの3社の統合によって多くの従業員が解雇され、永田自身は「会社の整理統合に依ってあらゆる面に犠牲はあらうが、情に於て忍びずとするも、大乘の見地に立って之を見ればやむを得ない」(前掲永田雅一「臨戦態勢案雑感」『日本映画』1941年10月号 280~281頁)と割り切っているが、留意すべきは、この統合によって時代劇の異能の脚本家山上伊太郎が真っ先に解雇されたことである。同じく嵐寛寿郎はその理由を「一つには左翼やったからやないか、ほてからに[山上は]マキノ時代の[永田の]先輩でっしゃろ、永田はん多少煙たかったのかも知れん。[マキノ]正博はんかて、比佐芳武[監督]はんかて、[合併の際]日活をぬけていきましたさかいな。それにしても、クビ切るゆうのは尋常やおへん、山上伊太郎それが原因で、軍属を志願してフィリッピンに行っちゃいよった。」「...一番気の毒なのは山上伊太郎や、惜しい人を殺してしもうた。」(前掲嵐寛寿郎・竹中労 197頁)と述べている。

9) 川面の部下、不破祐俊もこの再編成は「映画が弾丸にも等しい威力を持たねばならぬ」臨戦下で「映画に振り向けられる資材の減少から、最少の資材で最大の効果を挙げる」(不破祐俊「決戦下に処

員法改正法律を当局が切り札として握らなかったならば、恐らく之程速かに、而も殆んど障碍なしに実現を見るに至らなかったであろう(安田旦利「文化統制と映画臨戦体制」『映画旬報』1942年2月1日号 40頁)ことも確かであって、国家総動員法改正法が「映画産業の構造そのものの統制を可能にした」(加藤厚子(2003) 112頁)とされるゆえんである。

以上のような設立の経緯から大映の企業としての性格は、永田自らが述べるように「松竹、東宝に非ざる独自の色彩を持った」、「でき得べくんばこれに国策的性格を濃厚に付与することも可能ではないか」(永田雅一「新事態の映画界に寄せる」『映画旬報』1942年2月21日号 47頁)という特異なものであり、実際、その定款の第3条には「本社は国家目的達成ノ為映画ニ課セラレタル任務ヲ遂行スルコトヲ目的トシテ」「映画ノ製作」等の「事業ヲ行フ」(「大日本映画製作株式会社定款」『映画旬報』1942年2月21日号 20頁)とし、社長等経営役員も株主総会での選任後「情報局総裁ノ認可ヲ得クベキモノトス」(定款17条)(同20~21頁)と規定してその意思を明示した。永田は、国策への貢献を意図的に打ち出すとともに自ら経営の自由を一部手放すことによって企業に公的性格を「付与」し、事実上の新規参入ゆえの劣勢を予想される新会社への政府の庇護を期待したのである。大映はその第1回作品として1942年5月、日活と新興から引き継いだ坂東妻三郎・片岡知恵蔵・市川右太衛門・嵐寛寿郎のいわゆる時代劇四大スター共演による「維新の曲」(牛原虚彦)を送り出し、新たなスタートを切る。

大映は発足当初は社長を置かず、永田雅一が大都出身の河合龍斎とともに製作担当の専務として事実上経営者の任に就く。が、「永田雅一は『第三会社が出来ても重役にはならない。それでは如何にもその地位が欲しくて、この新会社を作るべく努力したと思はれるのは嫌だ』と縷々説いてみた。だのに今日平然として、この椅子に納ってしまった。甚だおかしい。」(「時事録音 新映画機構の発足態勢成る」『映画旬報』1942年1月21日号 19頁)といわれたように、永田の言動には信頼性に欠けるところがあった。新会社発足から10ヵ月後の1942年10月10日、永田はこの会社設立をめぐる情報局第5部長川面隆三、同部第2課長不破祐俊への贈賄容疑で警視庁に逮捕される。永田によれば、これは当時業界に「流布」していた「根も葉もない風説」によるもので、そこには「所管業務の大半が情報局に移管された」内務省と内閣情報局との間での「勢力争い」(前掲永田雅一 87~89頁)がからんでいるというのであるが、結局55日間の拘留後嫌疑不十分として釈放される¹⁰⁾。かつての林長二郎(長谷川一夫)の傷害事件

する映画界」『映画旬報』1942年新年号 6頁)のために必要な措置だと述べているが、1941年秋頃からこうした「最少の資材で最大の効果」という言葉は、雑誌等に頻出し、業界のスローガンと化したことがうかがわれる。

10) 当時、映画配給社に移っていた安部辰五郎は、釈放された永田を見舞いに行き、拘置の理由を尋ねた際、永田は「取調べの内容は今では言えない、全くの無実の責苦で、何が何だかわからないまま釈放された。映画で拷問の責苦は知っているが鉛筆挟みから算盤責め、ありとあらゆる責苦を受けた。映画を地で行くとはこのことだった。」と述べ、安部が「そういう責苦に会ったのか、いまだきそんなことがあってよいものか、これは警視庁を相手に一戦を交えようではないですか」と勤めると「イヤ、

にもあるように永田の動きには何かしら影が付きまとっていることには留意する必要がある¹¹⁾。このこともあって永田は会社の社会的評価を高めるために、翌1943年3月社長として文壇の大御所菊池寛を招く。吉川英治によれば、菊池は「永田に見込まれてしまったのさ。[松竹の]大谷さんもすすめるしね。ぼく、やることに極めたよ」(吉川英治1951)と述べたという¹²⁾。

2 大映創立後の映画業界

(1) 配給統制の実態

映画臨戦体制の確立によってその産業構造は抜本的に変えられたが、それは製作と配給面においてであり、興行についてはおよそ2000を超える大小の映画常設館がそれを担うという構造自体に変化はなかった。映画臨戦体制の確立を求めたかの情報局案が興行については触れるところがなかったからである。内務省がこの事態を見て興行部門の統制を企て、既存の興業組合をベースにまず各都府県単位に興行協会を設置し、その上位機関として全国興行協会を組織しようと試みるが、映画だけではなく演劇や演芸等の興行者も網羅する必要もあっていささか手間取り(不破裕俊・伊藤竜雄[内務理事官]対談「上映機構の再検討」『映画旬報』1943年2月11日号 36頁)、財団法人大日本興業協会(大興)が結成されたのは1943年になってからであった。既に、これに先立つ1年前の1942年4月に映画配給社(映配)が事業を開始したために、この映配の手によって事実上興業面での統制が実現されることとなった。すなわち映配は、事業開始に先立って登録させた全国の映画常設館2,350館(うち歩合館1,700館、残りは1

今は静かにしてしてもらいたい。いずれわかる時も来るだろう。私は地獄の責苦あいながら思った。永田、お前はこれくらいのことでもくたばるのかそれでは男ではないぞ。という、天が私に与えて下さった天の啓示だと心に堅く誓って、拷問にもたえて来たのである。だから今はソットしておいてもらいたい」と「切々たる口調で」「心中を吐露し」、安部は「これには私も打たれて『永田という男は偉い奴だ』と改めて見直す思いだった」と述懐している(前掲中野節朗 189~190頁)。

11) 1937年11月12日、松竹の専属スター林長二郎(長谷川一夫)の東宝への移籍に端を発する傷害事件が発生し、直接手を下した犯人とそれを教唆した者などが逮捕された。しかしこの事件の背後に新興キネマの永田雅一が黒幕として浮かび上がり逮捕・起訴されたものの、公判の途中で検察により起訴が取り下げられた。当時から今日に至るまでこの事件は永田が仕組んだものとの説がほぼ定着しているが、永田はもちろん長谷川自身もこの事件については口をつぐんだままであった(柏木隆法1992、犬塚稔2002、矢野誠一2004)。

12) 永田雅一によれば、菊池寛が大映の社長に就任した際、軍部や右翼団体から「自由主義者である菊池寛を社長とする大映は、陸海軍の映画を絶対に作らすべきではない」と反対の声が上がったという(前掲永田雅一1951 頁数なし)。また安部辰五郎によれば「菊池さんは、大映社長を引き受けるに際し、映画製作に並々ならぬ情熱を燃やしていられたようで、シナリオを重視して、企画会議に持ち出されるシナリオも、いちいち目を通して、けっして盲判はおさず、科白など入念に朱筆を入れるという風で、『菊池千本槍』や『かくて神風は吹く』などの大作は菊池さんの企画によるものである。経理、営業面には一切口出しされなかったが地方での大映館主会議などには交通不便を忍んで、永田副社長と連れ立ち、こまめに回るといふ熱心さであった。」(前掲中野節朗 195頁)という。

本契約の単売館) について、それまで松竹系や東宝系など製作会社毎に組織されていた資本系列別の配給方式を廃して新たに紅白二つの系統に分類しなおし、同じく紅白に分けた各社の作品をこの紅白2系統の映画館にそれぞれ流して1週間ごとにその作品を交換上映するという方法を導入した。この結果、配給方法を統制することによって実質的に映配による興業部門の一元的な把握が可能となった。ただし、作品を上映する順番すなわち封切館、2番館、3番館などのいわゆる番線の決定は、それが各映画館の興行収入に直結する問題であったために、たとえ「その映画館の過去の興行実績、館設備の良否、立地条件、経営者の能力、人格など」を「選定基準」としても、「現実の、あるいは将来の展望を議論する資料としては説得力に乏しく、映配の担当者と館主との間に激論が闘わされる場面もあり、おさまらずに解決を地方興行組合の手を煩わすときもあって、封切館と番線の決定には予想外の時間を食った」(前掲 中野節朗 139頁) というのが実態であった。

このような映画産業に対する統制化の進展は、作品内容の統制を別としても、製作・配給・興行の各部門において企業経営の自由度を大きく制約するものであったことは疑いないが、しかしこの経済統制が企業間競争を排除することによって経営の合理化に資する効果をもたらしたことは看過してはならない。それまでの映画の入場料金は、作品内容、立地条件、入場者の多寡を勘案・予想しながら映画館主が自由に決定していたために地方によって異なり、それだけに館主にとってはむろんリスクが大きいもの他方ではまた妙味のあるものであった。この商慣行に対し映配は、全国の映画館を普通映画興行場、番線外映画興行場、時事映画興行場の3種類に区分した上で、例えば普通映画興行場の場合、入場料金を映画館の規模やグレードによって77銭から21銭までの10段階に分けた全国統一料金制を導入し、自ら金額を予め印刷した入場券を各館に配布してこれ以外のチケットは使用を禁止するという措置を取った。これは、入場料金 = 映画の小売価格の統制にほかならない。この措置を前提に映配は、各映画館に統一様式の経費明細書を配布して人件費や光熱費、宣伝費等興行に要した経費の記入・報告を義務づけ、その記載内容について適否を自ら審査・査定して不当・過剰な経費は認めないという姿勢を示すことによって、それまで長い間ブラックボックス化していた映画館の経理内容を掌握することにひとまず成功する。こうして映配は、映画の小売価格と館の財務の統制をとおして全国の映画館の経営を事実上自らの管理下に置くこととなったのである。「興行収入は一銭一厘公表され、経費の不要なものは遠慮会釈なく削減し、不当な利益は厳重に監視されることにな」って、「従来とかく、かくされ勝ちの揚り高の不正や、謎は、一掃されることになった」(同141頁) というのはやや過大評価だとしても、映配がそのような原則を貫こうとしたことは明らかである。映配によるこの配給統制が「映画興行の革新をも促し、映画界全体の空気を著しく明朗ならしめ」(前掲『映画年鑑』36頁) たとされるゆえんであるが、しかしこの結果「映画館の経営者としては【館経営が】味も素っ気もないものになってしまった。」(中野節朗 141頁) ことも否定できない。

その上で映配は興行収入を次の方法によって配分した。月収3,000円以上の歩合館の配分を例にとれば、興行収入の5割7分5厘を映配が、残りの4割2分5厘を映画館側が受け取るいわゆる5・75原則が採用された。興業収入のうち興業経費を3割5分としてそれを映配と映画館側が各々17.5%ずつ折半して負担し、映配はこの興業経費を差し引いた残り40.0%のなかから自ら配給手数料として8%を受け取り、残りの32.0%はその8割の25.6%を劇映画製作会社に、文化映画と時事映画製作会社には各々その1割の3.2%ずつが配分された。他方、映画館側が受けとった42.5%の内訳は、17.5%が興行経費の折半分、15.0%が家賃、10.0%が利益として計上を認められた(同141~142頁および日活株式会社(1962)91頁により一部修正)。映画館側にとって興業収入から家賃として15%、興業利益として10%があらかじめ保証されるというこの配分方式は、実際の興収の増減により絶対額の変動はむしろあるものの、それまで業績の変動著しかった館経営をある程度安定化させる意味をもつものであった。というのも、それまでの配給業者と興行者との歩合契約の主軸をなしていた「荒歩^{あらぶ}」方式は、「総興行収入を基本として写真 [= 映画] 代を歩に依ってきめるやり方」のため「総あがり^{あがり}に掛る歩率の答が配給者の取得金になり、興行に依る利益が配給業者に偏してゐること甚だし」かったが、映配によるこの新しい方法では「大衆性のうすい画をつくった場合は製作者の収入は極めて少なく、いい場合はその又逆といふ具合に極めて合理的に出来てゐる。つまり現行の歩率は製作、配給、興行の三部門が経済的に責任と権利を分担してゐるところに稀有な合理性がある」(紅白亭「興行雑談」『映画旬報』1943年1月21日号 72頁)からである¹³⁾。

興行成績のよい作品を作った製作会社にはより多くの利益を、逆の場合には少ない利益をとこの配分システムは、映配が経済統制下自ら排した市場競争原理を自己のコントロールの下に事実上代替する機能を果たしたというべきであろう。この結果、製作会社の企業業績は作

13) とはいえ、小さな映画館や少ない興行収入の場合には経費がかさんでもそれが充分カバーされないために利益を割り込んだり、逆に不正に経費を計上して利益を確保するという事も行なわれた。「3割5分といふ経費であるが、非常に沢山上り高 [= 興行収入] のある所では、果して3割5分要るかどうか分らない。[興行収入] 3千円、5千円の小さい小屋でも或る程度の人件費、費用が要る。それが増加すると、製作者の方でも言はれるでせうがあべこべに持ち出さなければならぬ所が出て来る。さうすると興行者の利益の1割が甚だ穏当でないことになって来る。」(座談会「映画興行の新方向」における神保榮(福岡県代表)発言『映画旬報』1943年3月1日号 32頁)は前者の例であり、「あの経費で行くと個人的営業者は空の人間 [従業員] を拵へて来るといふこともあるが、それも正当な理由であれば認めるのでやってゐないポストを書き出すものがある。…給料でも七十円位しかやってゐないのに百円にして見たりしてやってゐる。」(村山多七郎(秋田県代表)発言 同)は後者の例である。また興収が少なくとも経費の収入に依存して経営しているような例もあり、「査定経費に出せるものは極力出す。出せないものは、例へば小屋を修理したりするといふことは全然やらない。さうすると結局お客さんが少なくなります。量の中に足が埋まるようになってゐても打棄つて置いてある。成績は上がらないけれども経費だけは戻つて来るといふので、何となくやってゐる。」(矢野清(香川県代表)発言 同)というのがそれである。いずれも映配が充分掌握しきれない映画館経営の実態であり、館経営の明瞭化の限界をあらわしている。

品の興行価値と映配を介する傘下直営館の収入とに直接規定されることとなったから、製作会社の資本系列別配給システムが廃止されたにもかかわらず、興業会社として再出発した日活はむろんのこと松竹や東宝さらには製作会社として出立した大映までもが興業部門の拡充・進出を企て、各社間に「猛烈な直営館争奪戦が展開され」、「主要なる地方館は、或は買収又は投資の形式を以て大会社 [= 製作会社] の傘下に加はり、或は興業会社自体が資本流入の為に、その実権を大会社に掌握される等、地方興行界に一大変化」が「招来」（前掲『映画年鑑』46頁）されることとなった。「各社の重役が西へ、東へ旅行の絶え間がないのは業界観察といふより、いい館の物色が目的である。永田が九州へ行って演説をぶったり、堀が東北へ出掛けるのは直営館のスカウトを兼務しているのだから」って、それは「直営館の数が多ければ多いほど会社の利潤が増す」（紅白亭「興業雑談」『映画旬報』1942年9月11日号 70頁）からであった。そしてこうした「直営館争奪戦」が、映画館経営の統制前に比する一定の安定と関係していることは、繰り返すまでもないであろう。

以上のような映画産業の再編成——統制化の進展は、むろん臨戦体制の確立という上からの強制に端を発するものではあったが、しかし映画館側には経理内容の開示と引き換えに限られたとはいえ一定の収入を、製作会社には資本系列別配給システムの廃止と引き換えに営業・販売費の大幅な縮減と上映代金の安定的な還流をもたらすこととなった。この点に着目すれば、「映画館、製作会社を通じて、興行界は新体制以前と以後とでは革命的变化を遂げた」（前掲中野節郎 151頁）あるいは「大正以来混濁のままで発展して来たわが国の映画経済の基礎が確立した」（前掲『映画年鑑』29頁）というのはいささか過大な評価であるとしても、統制化の進展が結果として映画産業の合理化に資する側面をもつものであったことは否定できない¹⁴⁾。

14) この点に関して『映画年鑑』昭和18年版は、「興業の利益率は収入の割に制限されたが、その代り損失率も低度のもとなつて、曾ては変転極まりなき水物の興業が、新体制のお蔭を蒙つて、その安全性を保證されるなどは、業者への思ひ掛けぬ贈り物と言へるであらう。また製作会社としては、その作品の常設館で稼いだ興業収入の一部が、或は上映料金として、或は切符売上金として、製作者の手許へ還流する途中で、そのうち相当の金額が不正行為によって闇に消えたので、今度の新配給機構ではそっくり明みに出されて、製作者の取得分は却つて殖える筋合ひにあることなども、新体制の浄化作用として看過す訳には行かない。」（『映画年鑑』昭和18年版 37頁）と「新体制の浄化作用」を高く評価している。また内務省の担当官は「映画の選択や映画上映時期、其他興行経営に所謂興行主の腕を振ふ分野が局限された。更に興行収入の製作者と興行者側との夫々取得部分、興行経費等に関する一定の歩率制の設定は、この傾向に拍車をかけた。」しかしその結果「経営上は一定安定の地位に立ち、事実昨一ヶ年の興行方面は配給の一元化により相当の成績を挙げ、危惧された様な興行方面の打撃は大体に於て見られなかったのである。」（加藤巖雄 [内務事務官]「現下映画興行の諸問題」『映画旬報』1943年4月11日号 18頁）と述べて配給統制の効果を確認している。

なお、その後戦局の悪化によるプリントフィルム不足やそれによる興行の制限によって、1944年4月映画館の経費査定方法が、また1945年7月には映画購入算定基準が各々改訂された（『戦時下映画資料』108頁以下および131頁以下）。

(2) 統制組織の再編成

1943年4月10日、「幾多の紆余曲折」(『戦時下映画資料』 391頁)を経て、内務省主導のもとに財団法人大日本興行協会(大興)が設立され、既につくられていた各都道府県の興行協会はその支部として再編される。会長に内務大臣を頂くが、役員には映画業界からも多数就任するなどその陣容からして半官半民組織というべきものであった。大興に設置された映画部は、映配と映画館との間の「斡旋業務」からはじまり、次第に「上映番線順位の改正」や「映画配給料金の一部改正」あるいは「生フィルム増配」の「請願」(同394頁)など映配の業務を一部担うとともに、「興行等取締り規則」の公布(1944年2月)に伴う業務を管掌するなど映画の配給・興行両面においてその機能を拡大していく。他方、大興の設立を契機に映画業界から「映画の行政機構が極めて多元的」だとしてその「一元化の要望が高まるとともに¹⁵⁾、折から「官庁事務の簡素化が叫ばれ」る状況のもと、「官民懇談の結果」(『戦時下映画資料』 510頁)それまでは映画法に基づき演出者や演技者に対する技能審査等を行っていたに過ぎなかった財団法人大日本映画協会(映協)の「根本的改組」(同511頁)が試みられ、映協は1944年1月、旧法人を解散し新たに社団法人として発足する。新しい映協は、「脚本の事前検閲事務、生フィルム割当事務、後には番組編成、国民映画選定事務」等それまで内務省(脚本事前検閲担当)や情報局(企画審査、作品検閲、生フィルム割当担当)さらには映配が担当してきた業務の一部の「委譲」(同)を受けて「製作企画から内務省検閲事務まで取り扱」い、「映画製作の参謀本部的役割」(同512頁)を担う「映画国策完遂への一元的統制機関としての最後のもの」(山川建[映協事務局長]「社団法人大日本映画協会の新発足」『日本映画』1944年1月1日号 5頁)あるいは「総合的統制運営の体制」(「社団法人大日本映画協会設立趣意書」『日本映画』1943年12月1日号 35頁)という性格をもつこととなった。

配給は映配、興業は大興という統制機関がありながら製作面の統制は内務省と情報局が直接担当するというそれまでの方法を改め、映協の組織改編によって他と同じように間接統制の形態にするというのが官側の意図であったが、しかしこれは業者自らが映画統制業務を直接担当するということ——「業界の自主的統制」(『戦時下映画資料』 141頁)にほかならず、明らかに変則的な事態というべきであった。そこには、国策に沿う作品を製作しながらも、緊迫した戦時下であればこそ一層強い観客の娯楽・慰安欲求とあまりにかけ離れた作品では思うように収益を確保できない映画企業¹⁶⁾にとって、観客という市場を対象とした特異な性格の事業

15) 理研映画会長の辻二郎は「現在ではご承知の通り非常に映画に関する監督官庁が沢山ありまして、業者は非常に去就に迷ふ場合が多い」が、今後は「映画協会に行って話をすればそれで万事すべて一切要領を得られるやうに」なると映協の改編に期待している(座談会「大日本映画協会の新発足の方」における辻の発言『日本映画』1944年1月1日号 25頁)。

16) この点に関して、次のような意見が出されていたことは重要である。「現在、映画を観るいはゆる消費者の立場からは、今日の映画が結構だ、本当によく出来てゐる、見て来てよかったといふやうな声を聞くことが甚だ少いやうに思はれます。この時局下において時局色の映画が沢山出来ることは洵

活動に対する官の統制を少しでも緩和させたいという思惑があった。が、実際の「協会の運営は最初業者の狙った方向よりは寧ろ官僚的色彩が濃厚となり」、「製作企画の統制は益々強化され」「統制の緩和期待は全くはづれて^{ママ}終わった。」(前掲『戦時下映画資料』 512頁)というのが実態であった。

戦況が一層厳しさを増すなかで、その後も統制組織の改編が続き、1944年8月には大興が官側の統制に対する業者の反発を契機に官側役員が辞任してすべて民間に入れ替えられることで事実上民間業者による統制組織となり¹⁷⁾、さらに1945年6月には、情報局のイニシアティブによって映配を軸に映協と大興の機能を吸収するかたちでそれまでの3つの映画統制組織が統合され、社団法人映画公社が設立される¹⁸⁾。前者は基本的には映協の組織再編と同一の軸で理解できるものであるが、後者は「簡素強力ニシテ総合一元的ナル映画国策ノ実行団体」(「社団法人映画公社設立要綱」『戦時下映画資料』 303頁)として位置づけられたものの、実際にはその2ヶ月後に敗戦を迎え充分な機能を果たすことなく終わる。

このように最終的には官側の統制機能を民間側がすべて取り込み担うこととなった戦争末期の統制組織の再編が意味することは、戦争への国民動員の一環として国策に沿った映画作りを

に結構ですが、明日の戦ひの力に [=を] 培ふためのものとして、映画館に出掛けて行く人達を満足させるものさういふものが是非必要だと思はれます。」(君島清吉(大興専務理事)の発言)「どうも劇映画にしろなににしろ、今日ではなんかといふとあれは営利的だ。あれはなんだと攻撃はさかんにしますが、それに対して具体的にかうすればいいといったやうな方針の研究がないやうに考へられます。」(上田碩三(日映専務理事)の発言)「鉄の増産だからといって鉄の工場を描く。あれは僕は本当に鉄の工場に働いてゐる人は何人観るかと思ふ。毎日鉄の工場に働いてゐる人間はたまの日曜に自分の働いてゐる工場の映画なんか観ないと思ふ。……そんな映画で鉄の増産に従事してゐる人を激励しようとしても、僕は[その人たちには]アラだけが目に着くばかりだと思ふ。」(菊池寛(大映社長)の発言)(前掲座談会「大日本映画協会の新発足の方向」同33~36頁)。

17) 1944年8月24日に開催された大興の理事会において「内務省田中検閲課長より今後協会業務に関し官庁は一切関与せざる旨声明。全役員を民間人より選任すべく人選を大谷、渋沢両副会長に一任。」された(『戦時下映画資料』 154頁)。

18) 映画公社の業務の特徴は、映画作品の「画一購入制」にあり、劇映画1種について直接費25万円、間接費35万円を支払いこれに年間1社16種に対して8万円の「加配金」を支払うという内容であった(田中純一郎(1980)167頁)。要するに作品をその内容いかに関わらず同一の価格で公社が買い上げるといふものである。これには映配からの配分金の最も少ない松竹が積極的で松竹より配分金が多かった他の2社は必ずしも乗り気ではなかったが、「本土決戦、一億玉砕の窮迫した情勢下にあつては、この情報局提案に協力を余儀なくされざるを得なかった」(同)という。しかし城戸四郎によれば、「昭和20年の春頃から、大日本映画協会と映画配給社を合併しようという案が出て来た。というのは、配給方面の全権を配給社が握り、東宝系がイニシアチブを持っていた。製作方面は、うるさい城戸[映協専務理事]がある程度のイニシアチブを握っていたが、中でも城戸の脚本検閲は頗る嚴格だというデマが飛んだ。」そのようななか「20年3月ごろから、映画配給社に検閲の面を握ってしまわないと、どうも力がないから、むしろ合併しろ、と一部に策動する人もいてこの合併案が出て来た。」のだという(前掲城戸四郎 207~208頁)。この限りでいえば、映画公社の設立は民間側の「イニシアチブ」によってなされたものといってよい。

求める官側と、たとえ厳しい時局下であっても大衆の欲求に訴求する以外には成り立ちようのない映画という特殊な消費財を生産する業者との、表層での同調と抵抗あるいは迎合と反発の交差の底に潜む根深い確執の存在であり、たとえ再編された組織が業者にとって「自主的統制」として十分に機能し得なかったとしても、こと映画に関しては政治権力をもってする上からの統制には明らかに限界のあることを示すものであったということである¹⁹⁾。この点に着目するならば、大衆の意識に直接影響を与える映画という消費財は、国家権力にとって国民教化・動員のための重要な手段——ソフトな「弾丸」として統制による組織化とその強化は不可避であったが、しかしまさにこの商品のそうした基本特性が国家統制そのものに限界を画すものであったというべきであろう。民需から軍需に傾斜・転換することによって企業収益を確保できる一般の製造業と映画産業とを分かちつのも、この商品特性にほかならない。そしてまたこの商品特性のゆえに、日本の映画産業とそれを担う映画人は臨戦体制下においてはじめてその仕事と職業について社会的な認知を得たのである²⁰⁾が、それと同時にこの商品が戦時において固有に内包する問題——創造の問題に直面することとなった。

3 戦争末期の映画産業

(1) 映画興行の短縮

大映が製作を開始した1942年は映画の製作と興行はひとまず順調に行なわれたが、翌1943年に入ると戦況の悪化にともなう物資の逼迫が映画資材とくに生フィルムの供給不足を加速させ、その逼迫度は時を降るほどに深刻化する。1943年3月、情報局は劇映画3社に対する生フィルムの割当てをそれまでの月7種から5種に引き下げるとともに企業側の要請に応じてプリント数は33本を維持するが、一作品当たりの長さを7840フィートに切り下げ、それに対応して4月からは興行期間も1週間から事実上2週間上映に延長した上で、上映回数も平日2回、日曜日4回(最高週16回、最低8回)に減らしてやりくりをするようになる。さらに44年1月からは1社年間製作本数を25種に、長さも7500フィートに短縮するとともに、同年4月になると1社年間製作本数が18種に、長さも6570フィートへと大幅に圧縮され、その見返りにプリント数はわずかながら36本に増加される(『戦時下映画資料』 31~33, 307~309頁)²¹⁾。そればかり

19) この意味において、映画に対する戦時統制過程を丹念に跡づけた加藤厚子(2003)が、「映画国策の終末的狀況は、映画による国民動員が、観客嗜好にもとづく市場論理の前に挫折した過程であった」(264頁)と結論づけたことは、正鵠を射ている。

20) 戦後、吉村公三郎は「映画人の社会的地位の最も高かったのは太平洋戦争の最中であつたろう。どの映画会社も巨万の富をつくり、ちんぴらニュース・カメラマンも巷を肩で風を切って歩いた。私たち若い映画監督は、ひとかどの社会啓蒙の指導者づらをしており、一様に国策病にとりつかれていた。」(吉村公三郎(1967)153頁)と述べている。

21) 生フィルムの割当不足が1944年に入っていかに深刻の度を強めたかは、それへの対応を迫られた映

ではない。その年の3月に実施された「決戦非常措置要綱」に基づく「高級享楽ノ停止」措置の一環として「尚一部ニ残存スル有閑享楽ノ雰囲気ヲ抹殺」するために歌舞伎座や日本劇場、有楽座などの「高級興行観楽場」が「閉鎖」（「決戦非常措置要綱」同 269～270頁）され、映画興行も原則1時間40分（ただし平日の興行回数は3回に増加）、劇映画の長さが2000メートル（約6600フィート）以内に制限されるとともに「映画配給ノ適正ヲ期スル為」に封切館の増加と番線の組み替えが実施された（「決戦非常措置ニ基ク興行刷新実施要綱」同 190～191頁）。映画封切館の増加と番線の組み替えは、「密集地域の興行場の再整理」＝分散を企図したもので、「大都市の中心部に大劇場が密集し、これに一部の有閑子女が集ま」っている悪しき現状を改め、「映画劇場は国民全般特に産業戦士の文化厚生施設でなければならない」（「昭和19年の映画興行界」『日本映画』1944年12月1日・15日合併号（改新16号）16頁）との考え方に基づくものであった²²⁾。その結果、封切館は124から185に増加した（同17頁）ものの、「映画館の施設の程度などは全く度外視して、勤労者本位に番線を組み替えたため、今までの常識

協等の次のような動きに端的にあらわれている。「映協、生フィルム第二四半期割当計画不能に陥り暫定措置として七・八月の必要量を映協にプールし、製作会社の需要に応じて之を配分」（1944年7月12日）、「情報局、生フィルム配給割当協議会、第二四半期分は現行比率を維持、次期配給は大幅削減を余儀なくさるる旨映協を通じ業者に示達」（8月28日）「生フィルム第三四半期割当、軍需省を中心に協議せるも生産見込み全く見透しつかず計画不能に陥る。右に関して映協、業者を帝国ホテルに招き対策懇談会」（9月2日）「大興、次期生フィルム減配に関し内務省、情報局へ陳情書（1. 年五十二種番組維持、2. 文化映画強制上映廃止、3. 生フィルムの軍官民用の総合配給制採用、其他）提出」（9月11日）「大興の『フィルム減少特別対策委員会』全国映画興行場整理対策案（作品一種のプリント数十八本を基本条件とし、現存千八百館中約五百館を暫定的に1ヶ年間休業せしむ、他）を内務省に提出」（11月8日）「映配理事会、フィルム減少対策として業務規定の一部改正案（映画の配給及全国の興業を一元的に運営する単一経営体設置案）作成、内務省に提出」（11月10日）「第86議会衆議院予算総会に於て阿子島俊治委員の映画政策に関する質問に対し、緒方内務相及び吉田軍需相より映画の重用性の確認、民需用フィルムの供給に努力する旨回答」（1945年1月23日）（『戦時下映画資料』 149～181頁）。

22) 例えば、時事映画や文化映画を重視して劇映画を軽視する論調を批判した論者は、「今日第一戦に戦ひ、或ひは戦力増強に挺身するものは、むしろ知識又は経験未だ薄き若き人々によりて占められ、而もそれ等の人々にとりて劇映画が唯一の慰安であり、而して更生であることを思ふとき、劇映画を軽視するの絶対に危険なることは論を俟たない、現に多数の工員を有する各種の軍需工場に於ての調査に依れば、各種の慰安の内劇映画を含む映画が82%といふ数字を表して居るといふことは最も慎重に考慮を要することである。」（「最近の問題」『日本映画』1944年6月15日号（改新6号）8頁）と銃後の産業戦士の慰安における映画の重要性を強調している。

その上で、地方を中心とした「観客動員の施策として最も重要な成果を挙げたもの」と評価されているのは、1943年8月に設立された社団法人「日本移動映写聯盟」である。この組織は、映配や農山村「移動文化協会、毎日、読売各社の移動映写隊を擁し」「[大政] 翼賛会、産[業] 報[告会] 等」を「利用団体」として、映画プリントをもって全国の「工場、農山漁村等」に移動映写隊「数百班を活動せしめた」ものであるが、この活動は「劇場からはなれて映画が進んで観客のもとに歩み寄った組織的な形態」（『戦時下映画資料』 266～267頁）として、その後の「決戦非常措置」における産業戦士の慰安という考え方を先取りしたものであった。

では“場末”の、観客席とトイレとの間がドア一枚というような映画館が一躍封切館に昇格する一方「盛り場の一流映画館が三番館以下に転落するといったような事態が生じた」（清水晶（1994）137頁）²³。それは戦時統制を領導する皇民思想の現実化がもたらした戯画的光景の一つというべきであろう。

その後も同年12月、プリント数が18本に半減されたのを受けて番線はさらに編成替えされ、それはまた次第に拡大・激化する米軍による空襲と相俟って一部映画館の休止を引き起こすなど製作・興業両面において映画業界の困難の度が深まる（同 190頁）。そして翌1945年に入ると空襲と停電の頻発など興行の維持自体がむつかしくなるなかで、映画館は内務省と情報局の命令のもと全国で731館の閉館を余儀なくされる。1944年6月末の全国の映画館数は1,829であったが、空襲等による影響を受けて敗戦後の1946年3月のそれは1,190と35%も減少した（同163～165頁）。

（2）作品内容の統制

臨戦体制下における映画製作は、企画・脚本の事前検閲と作品検閲および生フィルムの配給制限という内容と資材両面の制約条件のもとで遂行されざるを得なかったから、その作品も「時局便乗映画」や相対的に資材入手可能な「軍部後援映画」の企画が「盛んに行はれ」（前掲『戦時下映画資料』 509～510頁）、娯楽中心の作品がそれ以前に比べれば次第に少なくなっていくことは不可避であったとはいえ、そうした傾向が一貫して続くことにもまた無理があった。「軍人援護や航空機増産、輸送力増強、防諜、防空等無数の宣伝的テーマを主体とした国策映画の要望が氾濫したが、製作本数の低減はそれらの要望に応える余裕を失はせ、且つかかる宣伝映画は一、二の例外的な大作を除いてはすべて生硬で次第に大衆の感興を呼び得なくなったために、各社は経済上の安定策から次第に宣伝映画の製作を敬遠し、時代や社会とは無縁な娯楽一点張りの映画に重心を傾けるようになった。」（同 259～260頁）からである。しかし、1944年に入ると既に述べた生フィルムの配給制限による製作本数の削減が一層激しくなったために、その希少なフィルムをより国策に沿った映画の製作に有効に使うことを求める官側の圧力も強まらざるを得ず、それは例えば映協を場とする企画統制の厳格化としてあらわれる。1944年11月19日に開催された映協の「[昭和]二十年上半期（一月 六月）」の「劇映画製作企画に関する第一回軍官民懇談会」においては「製作本数二十四」を「軍事物四、思想関係四、戦力増強関係六、淳風美俗十」に分けて製作させる「企画割当方針」が「決定」されるのは、その一例である（同 173頁）。

23) その顕著な例として『日本映画』は浅草大勝館を上げ、「最もあはれを止めたのは浅草大勝館で、洋画華やかなりし当時は東都第一級の映画劇場でありながら、その栄華の夢は一朝にして、新番線では三番館にまで落ち、豪華な建物と設備とは収支に著しい差を生じ、遂に興行戦に破れ、長い尊い歴史に最後を告げて演芸場と変り果てた。」と述べている（前掲『昭和19年の映画興行界』17頁）。

しかしながら映画製作の真の困難は、国家の要請と観客の欲求との狭間において企業が経済的に収益を確保しながらしかも演出家たちがその作家性を発揮しうる作品を、いかにして作り出すことができるか、という点にあった。収益の確保と作家性の両立自体が容易でない上に、より上位の課題として国家の要請に娯楽的要素と作家性を織り込みながら応答する、ということが問題のむつかしさを増幅しており、それは戦時という特異な時代に固有の困難にほかならない。とりわけ太平洋戦争突入による映画臨戦体制の確立以降は、映画の国民動員機能の強化のためにいわゆる国策映画の質的向上を求める当局の意向が強まったから困難の度は一層増すこととなった。例えば、次のようにである。

「昭和十七年度 [の劇映画] は...無味乾燥な国策物、安易な情緒物、低調な喜劇物に終始したかの感がある。」「国策映画製作に当っては、先づ第一に営利主義的観念から離れて企画製作さるべきである。」「第二に...脚本家、演出家、演技者の個人的の創造力を無視はしないが、之等は国家の要望する事実を遺憾なく徹底すると云ふ大前提の次に来るべきものでなくてはならない。第三に、劇的構成の巧妙さにより『面白く』作ることが必要である。従来为国策映画の失敗は国策が充分劇的に消化されてゐなかつた点にその作品の欠点があつた。之は困難なことではあるが是非克服されるべきである。」「戦時下の劇映画が国策の普及徹底の面に於て充分にその効用を發揮すると共に、国民娯楽材としての効用をも生かして行かなくてはならぬ。『映画は弾丸なり』との建前から全然映画の娯楽材としての価値を否定するのは大いなる誤りである。」(加藤巖雄(内務省事務官)「劇映画に望む」『映画旬報』1943年1月1日号 4~5頁)

ここでは、既存の国策映画の不調、「失敗」を前提に、映画は営利と作家性からひとまず離れて「国策の普及徹底」と「娯楽材」という二つの「効用」、二つの機能をとともに果たすことが求められている。映画に「娯楽」的要素を入れることによって「国策の普及徹底」を図るべきだとするこの主張の背景には、例えば「エノケンの写真をお客は見てげらげら笑つてゐる。実に楽しそうだ、興行者としてもなにか嬉しくなる。お客に相当の慰安を與へてゐると思ふ。これからは決戦体制で生活が益々固くなる。さういふ場合にああいふ写真をお客は満足してゐる。ああいふものこそ劇場としては有難いのぢやないかと思ふことがよくある。」(座談会「映画興行の現状を語る」における山崎正雄(東京宝塚劇場映画部)の発言 前掲『映画旬報』1943年1月1日号 69頁)というような観客の強い娯楽映画選好があつた。

そればかりではない。当局は映画の芸術志向的性格も時局とかわらせなければ意味がないとする。

「私は實際芸術といふものは、芸術そのものだけに突込んで行くのは何んにもならないと

思ふ。やはり国家の政治の動きと共にあり。時局と共に存する芸術でないといけないと思ふ。映画が時局を無視し、政治の動向を無視し、ただ芸術のみでやってゐるといふのが昔の方法ではなかったかと思ふ。いまはさういふ芸術の存在は許されないといふことになってゐる。」(「映画界の大同団結を望む：陸軍報道部・製作主脳と語る」における谷萩大佐(陸軍報道部長)の発言 『映画旬報』1942年12月1日号 11頁)

「映画が時局を無視し、政治の動向を無視し、ただ芸術のみでやってゐる」ようなことは「許されない」、「時局と共に存する芸術でないといけない」というのである。しかし時局を映画に織り込むということは、作品の内容やテーマはむろんであるが時間的な制約の問題もある。もともと映画は製作上のさまざまなアクシデントによって完成予定が遅延する可能性を常にはらんでおり、しかも封切りに間に合わせるために短時日で仕上げを余儀なくされる場合も少なくない²⁴⁾が、時局テーマを取り扱う場合にはそれとは異なる次元の時間的な制約問題が出てこざるを得ない。

吉村公三郎(松竹)は自ら演出する映画「決戦」の準備過程に関して次のように述べている。

「私のこれからやらうと思つてゐるのは、主として鋼鉄船の生産に携わつてゐる人々、それを通じてその世界を描くことによって、船舶増強の精神を芸術化しようとする意図を持つてゐるのです。企画しましたのが去年[1942年]の十二月で、それから準備を始め、脚本家と一緒に造船所などへ行って、その造船所の人達と、社長から一工員に至るまで、成るべく親しくつき合つて、時には二重底の下にもぐり込んで、あの轟音を聴いたり、徴用工と一緒に寝食して生活を見たり、いろいろ準備を進めて、資料が整い、方向が決つて、三月初旬から脚本の執筆にかかり、第一稿ができたのが五月でした。ところが私達が扱つてゐるテーマは、三月現在の日本の船舶増強の状態を扱つてゐるので、五月になつて第一稿ができた時には、劇で取扱つてゐるいろいろな障害とか、さうしたものが既に取除かれて、情勢は大分變つてきて、現状に即さない部分ができてきたので書直しにかかつて、五月の末に第二稿ができ上がったのです。その時に山本元帥の亡くなられた発表があり、山崎部隊の玉砕があつて、情勢が一段と緊張して行つて、また第二稿も物足りないものを感じ、七月十日に第三稿がで

24) 例えば、内務省の担当者は映画の製作日数が少ないことが映画を「詰まらない」ものにしてゐる最大の原因だとして、「劇映画が製作に着手して完成するまでに平均日数33日かかつてゐるのです。これは昨年[1942年]の統計ですが、もっとも短期間でできたものは7日間で、もっとも長期間は198日と思ひました。7日間でできるといふのでは大した内容のものが出来ないといふことは恐らく断言し得るぢやないかと思ふのです。現在映配になりましてさういふ事が多く、紅白二系統に分かれて居る常設館に大体何日封切るといふ事を予定して無理やりに映画の製作を急いでゐるのが現状です。これが詰まらないものができる最大の原因かと思ひます。」(座談会「映画行政一元化を要望」における伊藤亀雄(内務理事官)の発言 『映画旬報』1943年2月21日号 14頁)と語つてゐる。

きたのですが、またここに国内の情勢を一変さしたいろいろな事件、例へば、企業整備とか、学生の勤労の参加、徴用戦士に対する国家の扱ひとか、大きな問題ができてきて、また書き直さなければならないかと、いま思っているのです。かういふ生産面のやうに、国内の非常にのびきならん第一線を預っている、それを素材としてある映画は、刻々と変ってくる情勢に対応してやって行くには非常に困難なんです。ましてこの映画ができて上るのは半年後のことでありますし、半年後にはその生産面はどう変化してあるか、今から想像できない位で、生産増強映画を拵へる場合、一番むづかしい事はさういふことなんです。」(座談会「生産増強と映画」における吉村公三郎の発言 『映画旬報』1943年8月21日号 8頁)

あるいは大橋武雄(東宝映画社長)は言う。

「決戦下の心構へといふものは、われわれ映画人も確かに把握してあるつもりですが、刻刻に移り変わる情勢にぴったり即応する映画を作ることはなかなか難しい。企画を樹て、脚本を書き、事前検閲を通り、撮影をし、さて完成してみると、最初の時と情勢が変わってるといふことは、多少とも、何うしても避けられないですね。」(大橋武雄「時局を反映した速製の良心作」『映画旬報』1943年7月21日号 12頁)

文字通り刻々と変化する戦争の局面と政治経済状況に即応しながら時局に有効なテーマの作品を作ることがいかにむづかしいか、がうかがい知れよう。そしてそのもっとも顕著な事例が、1943年春に大映の製作した「戦陣に咲く」(野淵昶)であった。この作品は、吉川英治の「函館病院」を映画化したもので、1868年の函館戦争での野戦病院を舞台に傷病兵の救護活動をとおして更生していく女性の姿を描いた「赤十字精神もの」(櫻本富雄(1993)100頁)であったが、情報局による脚本検閲を通ったにもかかわらず、完成作品は「厭戦的気分を起こさせる時局逆行的映画」(『朝日新聞』1943年6月9日)だとして内務省が検閲保留処分=上映禁止の措置に出たものである。出来上がった作品が「事前検閲を受けた時の脚本とは全然違ってしまっている」(同)というのがその理由であった。しかし菊池寛大映社長は、完成作品は脚本とは異なっていないとして次のように述べている。

「問題の『戦陣に咲く』は僕が大映社長に就任した時には[1943年3月15日]『霧の海峡』として既に過半撮影中だったもので、これが台本を読んだ時ひどく暗い地味な内容に幾分危惧を感じはしたが、反面商売気やハツタリのない生一本な作品の気風には好感を持ってゐた。完成されたものを見た時の感想は僕が大映入社以来『シンガポール総攻撃』『二刀流開眼』『海ゆかば』と見た四本のうちでは一番これがまじめで纏まったものであると思ふ。しかし山本元帥の戦死、アッツ島二千の勇士の玉砕、これによる天下の情勢急転換にあつて、この映画の持つ暗影が検閲当局の忌諱に触れて上映留保処分を受けたことは全く不運な巡り合わ

せで止むを得ないとしても事前検閲を通過したときの脚本と完成作品とが世間では相違してあるものであったがための如くかに伝えられてあるやうであるが、このことだけは『違反なし』とこの際もう一度はっきりと云っておきたい。」(菊池寛「大映社長の立場から 検閲保留問題について」『映画旬報』1943年7月1日号 7頁)。

他方、内務省の加藤巖雄検閲官は記者のインタビューに対して次のように応答している。

「...製作意図としては実に立派なものだと思ったが、それが出来上がったものは、全篇を通じてきわめて陰惨で且つ感傷的に過ぎると思はれる場面もあり、傷病兵の姿が余りに深刻に描写されすぎてある点が、却って観衆の厭戦的退嬰的感情をそそる恐れがあるように考へられた。」「...脚本が提出された頃と現在では、状況がすっかり変ってあるといふことは、勿論そうである。これは誠に止むを得ないと思ふ。だから斯うした危険性のある題材は、なるべく事前検閲で以て差し控えるような処置を取れば良いわけであるが、余りに其の点を強く考へて行くと勢ひ消極的になり勝ちで立派な映画の製作を阻む危険性もある。最低限度の制約はあろうが、それ以外ならどんな題材でも現在の戦ふ日本をしっかりと把握してかかれば立派な役に立つ映画に出来ると思ふ。その点製作者側の製作態度の上にも、その精神の上にも充分自戒して貰はなければならぬと思ふ。」(「日本映画よ遅しく起ち上げられ！加藤内務事務官との一問一答」同6頁)

すなわち菊池は、検閲保留は「山本元帥の戦死、アッツ島二千の勇士の玉砕」など「天下の情勢急転換」による「不運な巡り合わせ」によるものだとし、加藤も完成作品が「陰惨且つ感傷的に過ぎ」「傷病兵の姿が余りに深刻に描写されすぎてある」点をその理由として上げながらも、「脚本が提出された頃と現在では、状況がすっかり変ってある」ことを認めて事実上その理由を補完している²⁵⁾。結局、この「戦陣に咲く」はその後撮影し直され『火砲の響き』と改題されて同じ1943年の10月に公開されたが、この作品ではっきりと顕在化した時局テーマを

25) 製作の実際の責任者であった永田雅一は、この作品について「何んといっても大きな原因は時期だった」としながらも「自分のちょっとした趣味で、[主人公の女性が病院長に] 尊敬以上の愛情を感じしめた演技をさせた」という「野淵君の演出態度」にも「錯誤があった」と述べている(白井信太郎 森岩雄 永田雅一(座談会)「国内態勢強化と映画界 製作」における永田雅一の発言『映画旬報』1943年10月10日号 7頁)。

なお、ピーター・B・ハーイはこの「戦陣に咲く」事件を、その10か月前の言論弾圧事件「横浜事件」と同一線上にあるものとして「情報局の支配力がかげってゆく」プロセスとして位置づけているが、その典拠は示されていない(前掲ピーター・B・ハーイ 426頁)。ちなみにハーイは「横浜事件」の契機となった『改造』誌上に掲載された論文「世界史の動向と日本」の執筆者を川田寿としているが、いうまでもなくこれは細川嘉六の誤りである。

扱う際の時間的ズレという問題は、脚本検閲よりさらに前の企画の段階での官の統制・指導という方向に向かうこととなり、既述のような映協を場とする企画の軍官民懇談会の開催などにつながっていく。

その上で、映画製作にとってより本質的な問題だったのは、「軍事映画をつくってもその多くの欠点は、描写に従来の感傷的な弊が残されてゐることで、...これは要するに作家の頭が時局に即して完全に切り替えられてゐないから」（井上清一（情報局第4部芸能課長）「決戦下の映画企画」『映画旬報』1943年7月21日号 11頁）だというように「作家の頭」の「切り替え」であった。具体的には次の発言にあらわれている。

「私は映画人が時局認識がないと思つてゐないのです。大東亜戦争の開始以来1年有半経つてをりますし、日本の国民である以上、この時局といふものを認識してゐないといふやうなことは私はあり得ないと思ふ。ただ演出者なり製作関係者といふものが根本には時局認識は把握してゐるけれども、完全にそれが自分の物となり切つてゐないために或一つの映画を製作にかかった場合、どうしても嘗つて自分等が生活してきたいろいろなことが、殆ど無意識的のうちに現はれてくるといふやうな場合があるのぢやないか。自分自身としては時局認識は十分あると思つてをり、根本的には問題がないが仕事の上ではさういふことが積極的に現はれて来ないで、従来の考へが惰性的無意識的に現はれてくる。そこで時局と副はないやうなものを作つてしまふのですね。」（座談会「決戦下の映画行政」における加藤巖雄の発言『映画旬報』1943年8月11日号 8頁）

「時局に対する考へ方がどうかといふことは問題でないと思ふのです。如何にしてそれを表現するかといふことで若干戸惑ひの形がある...」（「同」における井上清一（情報局第4部芸能課長）の発言 同 9頁）

「時局認識」はありながら「完全にそれが自分のものとなり切つてゐない」ということ、そして「如何にしてそれを表現するか」に「戸惑ひ」があるがために、「時局に副はない」作品になってしまうというのである。現実認識を表現として昇華させる力が問われているのであるが、これは言うは易くして具体化の難しい問題であった。森岩雄（東宝）は述べている。

「みんな日本人である以上、誰でも時局については理解しています。ただ永年のやりきたり、演出、脚本の構成、俳優の演技、その他、それを一度に切替へて行くといふことは、これは並々ならぬ努力を要するものであつて、考へだけ変つてもほんたうにそれが映画の上になじみ出てくるまでには、余程勉強といひますか、鍛錬といひますか、それをやる必要があると思ひますね。この切り替えがさう安易なものではないと思ひますね。」（前掲座談会「国内態勢の強化と映画界 製作」における森岩雄の発言『映画旬報』1943年10月21日 7～8

頁)

しかも依然として時局映画と芸術との関係は問われ続けたままであった。検閲担当官は言う。

「検閲をして居りまして……非常にジレツたいと思ふのは戦争に役に立つ映画といふものと映画としての立派なものといふことを作られる方が区別して考へて居られるぢやないかといふ気がする。戦力増強に役に立つ映画といふものを、或は大東亜共栄圏の建設に役に立つ映画といふものを非常に低い所に置いてそれを本来のもの、芸術的なものと分けて見てゐる、それをどう妥協すれば良いかといふ処で問題を処置し様とする傾向がないでもない。最近はどうもこの衣の上に鎧を着てゐるといふか矛盾したものがその儘消化されずにその儘出て居るぢやないかといふ気がする、結局の所そいふ気持ちではこれほどの方面から行きましても良い映画は出来ないと思ふ、今の時代に一番要求されるのは戦力増強に役立つ、大東亜建設といふものに役に立つといふ映画が日本では一番芸術的な映画だといふことになるべきものだと思ふのです。」(座談会「検閲の面から観た決戦下の映画」における熊埜御堂定(内閣事務官)の発言『日本映画』1944年2月1日号 6～7頁)

「果たして映画法の精神が現在の日本の映画の全部に現れて居るかどうかといふことは大きな疑問だと思ふ。……会社の首脳部は先づ第一に商品価値の高い映画を目標に作る、また製作の実際に携はる関係者も単なる自分の趣味本位安易な態度或は狭い社会観そいふ様な見解に立って映画を作って来た。……本当に製作者側の全部が、映画の使命といふことを自覚して本当に良いものを作るといふ様な気持ちで当たって行かなければ矢張り日本映画といふものは前と同じ様なもので行くぢやないかと思ふのです。」(「同」における伊藤亀雄(内務省理事官)の発言 同8～9頁)

「唯テーマを時局に借りてそれを拾って行けば何んとかものになるといふ態度は金になりさへすれば何でも作れば良いといふ気持ちと全く同じものだと思ふ。」(「同」における熊埜御堂定の発言 同9頁)

「検閲の方も十分責任を感じなければいけない……今日の映画批評が[も]相当に影響してゐるのではないか……又一般観客の趣味欲求といふやうなものが映画作品に影響してゐる処は少なくない……が何と言つても併し一番に製作者側がまだまだ苦勞が足りないとは言へるでせう。信念なくしてやつてゐるといふことが、またそこに旧態依然たる曇りがあるからだと思ふ。」(「同」における西田実(内務省検閲官)の発言 同10頁)

要するに、検閲官たちは単に時局をなぞつたような安易な映画ではなく芸術的にすぐれた国策映画を作らねばならないのに、それができないのは、製作者たちが「映画の使命」を「自覚」しえず「戦争に役立つ映画」を芸術的な映画と区別して低く位置づけ、「信念」もなしに作り

続けているからであって「苦勞が足りない」というのである。こうした検閲官たちの居丈高な批判に対して業者の側からの反論はない。せいぜいのところ「脚本家にしても演出家にしても、その一生懸命にやって居るとそれから検閲当局の方の一生懸命やって居る気持との食ひ違ひに問題があるんぢやないかと思ふのです。」(多根茂(映協事務局)の発言 同12頁)という程度の弁明しかできない。「大東亜建設」に「役に立つ」映画が「一番芸術的な映画であるべきだ」とする官の要求に対して、製作者たちが「苦勞」をかさねているのが実態ではあったが、しかし製作者の側にもこうした要求に呼応するような意見があるのも否定できない。脚本家たちの座談会において菊池寛は言う。

「或る婦人がこの頃どれを觀ても叱られてるやうだといってみた。『無法松 [の一生]』[稲垣浩]も、あの映画の中に時局に関するものがあれば完璧の映画だと思ふがあれだけではどうしてもこの時局の映画としては不満を感じた。あれだけの芸術で時局に關聯するテーマを扱っても立派に成立するから、本当に完成した映画になるには映画は一つの芸術であるといふことが一番必要である。芸術であると同時に国策を具現化したものであって欲しい。」
「事情は色々あるとしても、現在、脚本の貧困といふのは拗む難い事実だ。今日作品が包摂すべき思想なり傾向は鞏固に決定されてゐる。作家は、それを説明するために、最も適当な事件を掴まへるべきだ。それが、いかにも陳腐で、新鮮味真実さ鋭さのある事象を捉へてゐない。いかにも安手だといふのが、現在の脚本だと思ふ。もっと体験を深くして現在の逸話事件体験を豊富にするのが第一である。」(座談会「新映画協会と脚本作家」における菊池寛の発言『日本映画』1944年2月1日号 24頁)

菊池寛は、映画の芸術性を重視する観点からではあるが、「芸術であると同時に国策を具現化したものであって欲しい」と作品内容について検閲官とほとんど同じ見解を述べている。留意すべきは、菊池のこうした見解が「今日作品が包摂すべき思想なり傾向は鞏固に決定されてゐる」という時代認識を前提としていることである。芸術性や作家性が生み出される基本条件が創造の自由にあるという菊池にとっても自明の前提を、菊池自らが戦時という絶対的な環境条件の下で封印していることは看過してはならない。同じ座談会において、映協がよい脚本をあらかじめストックしておき、出来の悪い脚本が出てきた場合には会社に関係なくそれに差し替えるようなやり方を取ったらよいのではないかという議論のなかで、野田高梧(松竹)が思わず「皆書きたくて書いてをるのではない。抛[よんどこ]ろなく書いてをるといふ形ですから、[脚本のストックができる]とさういう[尻を引っぱたかれて、1週間で書き上げるという]やうなことは精算されて来ると思ひます。」(野田高梧の発言 同 30頁)と述べていることは、厳しい時代環境下に置かれている作家たちの心境を吐露したものとして貴重である。

あるいは永田雅一の発言も注目に値する。

「今日の指導階級、当該責任のご当局は、劇映画要素の十のうち七つまで否定されてゐるのでせう。…ドラマの行き方はさうたいして手が無いと思ふ。例へば、仮に親子の葛藤とか、恋愛とか、三角関係とか、復讐とか、犠牲とか、さういふ幾つかの要素があります。その要素が十あるとすれば、七つまでが否定されてゐると思ふ。辛うじてあとの三つを採ってやつてゐる。結果、娯楽性が乏しい。観客動員ができない。」(前掲「国内態勢強化と映画界 製作」における永田雅一の発言 9頁)

永田は、映画のテーマ足りうる「要素」の7割を否定されているのだから「娯楽性」もなく「観客動員」もできないと、菊池とは異なる製作の現場から、創造の自由を制約された映画作りの困難を吐露している。総じて国策に即した時局映画が作品として不調であり、娯楽映画に比して観客を動員できなかった理由は、以上にみたような多様な要因の複合によるものであったが、その根底に作品を芸術的に燃焼させうる基本条件としての創造の自由の極端な制約が横たわっていたことは、改めて確認しておく必要がある²⁶⁾。

(3) 劇映画3社の企業業績

それでは劇映画3社の企業業績はどのようなものであったのか²⁷⁾。

26) 古川隆久は、戦時中国民が国策映画をあまり見ずに娯楽映画を選好したのは、国策映画の「多数」が「芸術性の高い」(古川隆久(2003)229頁)作品で娯楽性がなかったからであり、こうした作品傾向は映画統制を主導する「エリート官僚や識者の多数派」(233頁)の「教養主義的思考方」(229頁)によるものであって、その基底には彼らの「西洋崇拜志向の強さ」(234頁)があったと批判している。しかしこの批判は、国策映画の規定の仕方そのものの問題をさておいても、国策映画の多くが芸術性の高い作品だったとする認識自体に大きな問題があり、またその原因を統制を担った官僚たちの「教養主義的」「西洋崇拜志向」の強さに求めている点についても、本人が断定しているだけであって実証されているわけではない。本文でみたように、検閲官たちが時局を反映させながら芸術性を織り込んだ国策映画の少ないことに苛立ち、芸術的な戦意高揚映画の製作を要求していたことは、国策映画に芸術的な作品が少なかったことの証左である。しかも彼らは、国策映画に芸術性だけを要求していたわけではなく、人びとを引きつけるに足る娯楽性もまた求めていた。もっとも、当時最も影響力のあった映画評論家津村秀夫の言説には、確かに芸術志向の傾向が認められるが、しかしその観点から彼が多くの作品を「白痴映画」「駄映画」「低能映画」「怪映画」「珍映画」(津村秀夫「日本映画界に激す!」『映画旬報』1943年7月21日号 6頁)などと口をきわめて非難したのは、逆にいかに芸術的な作品が少なかったかを立証するものである。古川が観客は娯楽映画を選好していたというそれまで語られてきた事実を実証したこと自体は評価されるが、しかし彼はその事実をあまりに過大に評価したがために、それとは対極的に国策映画の不調を、統制を担った官僚たちのいわば知性主義に帰する一面的な理解に陥ったと言うべきであろう。

27) 試みに当時の観客の作品選好度の一端をみてみよう。日本移動映写連盟が1944年8月に実施した映写会の全国調査(有効回答数354)によれば、「工場、鉱山、農村、その他」において巡回映写された映画作品は、その性格上、映協よる分類で「軍事・国防」が27%と最も多く、次いで「生産増強」と

表1と表2によれば、1943年及び1944年上半期の封切作品1本当たりと1作品映画館1館当たりの興業収入は、東宝、大映、松竹の順となって大映は東宝に次ぐ業績を上げ、1作品当たり入場者数でも大映は東宝に次いで多く、松竹を上回っていることがわかる。また劇映画3社が映画製作に対して映配から受け取った配分金の額をみた表3によれば、1942年・43年いずれも最も多いのが東宝であり、43年では全体の36%を占め、これに次いで松竹が33%を占めるが、大映は31%と最も少ないものの松竹に肉薄しうるほどに収入を伸ばしていることが注目される。

「淳風美俗」が各々14%を占め、「娯楽」は「時局倫理」の9%にも及ばず、わずか5%にしか過ぎない。しかし同じ調査による「今後の映写会に於ける希望映画」として上げられている種別では、「娯楽」は「軍事・国防」の24%に次いで20%という高い比率を占め、とくに「工場」では「娯楽」映画が28%と最も観たい映画となっている（『日本移動映写連盟映画会開催の状況並に批判調査』『日本映画』1944年11月1日号497～499頁）。「軍事・国防」など明白な軍事映画を除き、時代劇を多く含む「淳風美俗」なども加えると広義の「娯楽」映画に対する選好度は、地方の「産業戦士」や農民など銃後の大衆にとっても高いことが知られよう。

ただし、協会による映画作品の分類は、この性格上むろん厳密ではなく、実際にも「昭和十九年上半期（一月六月）封切り長編映画傾向一覧表」に付された（注）によれば、「製作意図乃至作品内容により、極めて大まかに6項目に分類し」とされた上で、各々の分類内容について次のように説明されている。「軍事・国防」は「一般に軍事に関するものを採り入れた」とされ、『怒りの海』（東宝）は平賀博士の伝記に託して日本の建艦の歴史を描いたもの故、この欄に入れた」という。「敵愾心昂揚」は「事件的には、たとへ他の面の色が濃厚であっても、その製作意図に於て敵愾心の昂揚に資せんとしたものはこれを採った。」「生産増強」はその内容についての特段の説明はなく、黒澤明の「一番美しく」などがここに分類されている。「時局倫理」は「総体的には銃後生活の倫理的側面に取材したもの全部を入れた。銃後国民の正しき在り方乃至生き方を示唆しようとするものはここに含めた。」「淳風美俗」は「日本固有の精神美徳を、積極的にしろ消極的にしろ、強調したものを全部入れた。従って時代劇の大部分はこれに含まれてゐる。」（『昭和十九年上半期（一月六月）封切り長編映画傾向一覧表』『日本映画』1944年7月15日号（改新8号）22～23頁）という。このようにこの映画の分類の仕方は便宜的なものといつてよく、「軍事・国防」や「生産増強」などテーマの比較的明白なものは分類が容易だとしても、「たとへ他の色が濃厚であっても、その製作意図に於て敵愾心昂揚に資せんとしたもの」が「敵愾心昂揚」映画に分類されたり、娯乐的要素の多分に多い時代劇の「大部分」が「淳風美俗」に入れられるなど「娯楽」映画として組み込まれるものが、少なくなっていることに留意が必要である。

その上で、如上の論点に関連して笹川慶子の指摘に触れておこう。笹川は戦時下の音楽映画の歴史的役割を跡づけるなかで、臨戦体制下においてはそれが単なる「息抜き」としての「娯楽映画」として機能したのではなく、アメリカ映画を排して大東亜共栄圏樹立のための南方工作の一翼を担うという「社会的機能」を果たしていたのであって、「娯楽映画」といっても直ちに国民の欲求に応答するものではなく明白な「イデオロギー」的文脈に沿うものであったと述べている（笹川慶子（2004））。この指摘は、娯楽映画をいわゆる国策的な映画と対比して当時の人びとの欲求に応答するものという単純な二項対立的な類型化への批判として意義あるものであるが、しかし映画をジャンル分けしたり類型化する試みは、改めて言うまでもなく自体厳密さを欠くのが不可避であって、国策的映画と娯楽映画との対比もあくまでも相対的なものでしかない。むしろ笹川の指摘の重要さは、いわゆる娯楽映画であっても時代のイデオロギーと国家戦略とは無縁ではあり得ず、それに確かに組み込まれたものであったことを論証したところにある。

表1 封切興行収入・封切館入場者数（1943年）

(1) 封切興行収入・封切館入場者数

(単位：円 人)

作品分類	作品本数	封切興業 総収入	1作品あたり平均		1作品1館あたり平均		入場者 総数	1作品あたり平均		1作品1館あたり平均		
			興行 収入	指数	興行 収入	指数		入場者数	指数	入場者数	指数	
全作品	67	33,567,325	501,004	100.0	8,449	100.0	56,675,878	845,908	100.0	14,284	100.0	
会社別	東宝	19	10,351,679	544,825	108.7	9,317	110.2	17,188,903	904,679	106.9	15,547	108.8
	松竹	20	9,903,392	495,169	98.8	8,023	94.9	16,667,280	833,364	98.5	13,445	94.1
	大映	21	10,874,730	517,844	103.3	8,909	105.4	18,331,699	872,938	103.1	15,067	105.4
	日本映画社	4	1,388,454	347,113	69.2	5,781	68.4	2,512,189	628,047	74.2	10,454	73.1
	その他	3	1,049,070	349,690	69.7	6,123	72.4	1,975,807	658,602	77.8	11,507	80.5
一般用劇映画	一般用劇映画	47	22,881,453	486,839	97.1	7,856	92.9	39,000,783	829,803	98.0	13,881	97.1
	非一般用劇映画	16	9,297,418	581,088	115.9	10,069	119.1	15,162,899	947,681	112.0	16,426	114.9
文部省推薦映画	文部省推薦映画	15	7,315,126	487,675	97.3	7,742	91.6	12,711,960	847,464	100.1	13,400	93.8
	うち劇映画	11	5,926,672	538,788	107.5	8,456	100.08	10,199,771	927,251	109.6	14,958	104.7
	うち記録・文化映画	4	1,388,454	347,113	69.2	5,781	68.4	2,512,189	628,047	74.2	10,454	73.1
	国民映画	8	4,578,984	572,373	114.2	8,533	100.9	7,903,284	987,910	116.7	14,766	103.3
長編記録・文化映画	長編記録・文化映画	4	1,388,454	347,113	69.2	5,781	68.4	2,512,189	628,047	74.2	10,454	73.1
	劇映画	63	32,178,871	510,775	101.9	8,618	102.0	54,163,689	859,741	101.6	13,662	95.6
劇映画	軍事	5	3,017,943	603,588	120.4	8,379	99.1	5,200,771	1,040,154	122.9	14,271	99.9
	生産力増強	3	1,211,605	403,868	80.6	6,813	80.6	1,928,157	642,719	75.9	10,806	75.6
	農村生活	4	1,493,018	373,254	74.5	6,620	78.3	2,395,412	598,853	70.7	10,847	75.9
	都会生活	10	4,881,226	488,122	97.4	8,393	99.3	8,177,489	817,748	96.6	14,069	98.5
	現代に取材のもの	42	20,406,694	485,873	96.9	8,084	95.6	34,239,745	815,232	96.3	13,571	95.0
	明治時代に取材	6	3,900,493	650,082	129.7	10,967	129.8	6,476,082	1,079,347	127.5	18,370	128.6
	明治維新に取材	6	2,948,847	491,474	98.0	8,592	101.6	4,932,986	822,164	97.1	14,373	100.6
	徳川時代に取材	5	3,045,707	609,141	121.5	10,518	124.4	5,139,211	1,027,842	121.5	17,746	124.2
	その他の時代に取材	4	1,877,130	469,282	93.6	7,367	87.1	3,375,664	843,916	99.7	15,012	105.0

注) 印は原データに誤りがあり、計算し直した数値である。
出所) 『日本映画』1944年7月1日(改新7)号20-21頁により作成

さらに表4によってこれら3社の映画製作費を比較すれば、この中に含まれている松竹・東宝の演劇製作費を2～3割と織り込んでみても、大映は東宝、松竹よりも低いコストで映画を製作し、相対的に効率的な製作が行なわれていることがうかがわれる。

以上のように、劇映画3社のうち、最も企業業績がよいのは東宝で、大映がおおむねそれに次いでいることが明らかであろう。東宝の好業績は、当局による国策要求と大衆の娯楽欲求という時代状況の変化に最も鋭敏に反応したことによる。東宝は、旧日活や松竹に比べ市場参入の遅い新興勢力でありながらP.C.L以来の近代的経営手法を基礎に、喜劇や洗練された時代劇などを送り出して都市中間層を中心に一定の観客層を獲得してきたが、独自の作風を確立する間もなく戦時体制に入ると次第に「時局便乗」や「軍部後援」映画への傾斜を強めていく。1942年の「ハワイ・マレー沖海戦」(山本嘉次郎)の成功はその傾斜を決定的にし、円谷英二を中心とする特殊技術部を拡充して「加藤隼戦闘隊」(同)「電撃隊出動」(同)など国策に沿った作品を送り出す一方で、低コストの娯楽映画も作るなど経営的には最も安定的な軌道を敷

表2 封切興行収入・封切館入場者数(1944年1~6月)

(1) 封切興行収入・封切館入場者数

(単位:円 人)

作品分類	作品本数	封切興業総収入	1作品あたり平均		1作品1館あたり平均		入場者総数	1作品あたり平均		1作品1館あたり平均	
			興行収入	指数	興行収入	指数		入場者数	指数	入場者数	指数
1943年全作品	67	33,567,325	501,004	100.0	8,449	100.0	56,675,878	845,908	100.0	14,284	100.0
1944年上半年全作品	30	16,563,882	552,129	110.2	7,684	90.9	28,323,547	944,118	111.6	13,161	92.1
東宝	9	5,705,449	633,938	126.5	8,897	105.3	9,747,740	1,083,082	128.0	14,704	102.9
松竹	10	5,055,458	505,545	100.9	7,067	83.6	8,452,378	845,237	99.9	11,985	83.9
大映	10	5,183,507	518,350	103.4	7,325	86.6	8,997,398	899,739	106.3	12,839	89.8
日本映画社	1	619,438	619,438	123.6	6,520	77.1	1,126,031	1,126,031	133.1	14,255	99.7
一般用劇映画	26	13,851,001	532,730	106.3	7,372	87.2	23,853,726	917,451	108.4	12,642	88.5
非一般用劇映画	3	2,093,443	697,814	139.2	10,777	127.5	3,343,790	1,114,596	131.7	17,290	121.04
文部省推薦映画	7	3,770,762	538,680	107.5	7,244	85.7	6,516,615	930,945	110.0	12,410	86.8
うち劇映画	6	3,151,324	525,220	104.8	7,369	87.2	5,390,584	898,430	106.2	12,103	84.7
うち記録・文化映画	1	619,438	619,438	123.6	6,520	77.1	1,126,031	1,126,031	133.1	14,255	99.7
国民映画	13	6,697,659	515,204	102.8	6,829	80.8	11,628,927	894,532	105.7	11,773	82.4
長編記録・文化映画	1	619,438	619,438	123.6	6,520	77.1	1,126,031	1,126,031	133.1	14,255	99.7
劇映画	29	15,944,443	549,808	109.7	7,724	91.4	27,197,516	937,845	110.7	13,123	91.8
軍事・国防	5	3,030,396	606,079	120.9	7,382	87.3	5,373,643	1,074,728	127.0	12,970	90.8
生産力増強	5	2,186,119	437,223	87.2	5,603	66.3	3,826,207	765,241	90.4	9,806	68.6
現代に取材のもの	18	8,885,993	493,666	98.5	6,966	82.4	15,165,158	842,507	99.5	11,612	81.2
明治時代に取材	4	2,650,230	662,557	132.2	8,043	95.1	4,558,334	1,139,583	134.7	14,451	101.1
徳川時代に取材	6	3,958,689	659,781	131.6	9,880	116.9	6,748,221	1,124,703	132.9	16,910	118.3
三時代に亘り取材	1	449,532	449,532	89.7	7,137	84.4	725,803	725,803	85.8	11,898	83.2

注) 表1に同じ。

出所) 『日本映画』1944年12月1日・16日合併(改新16)号 42-43頁により作成

表3 映配からの配分金

(単位:円,%)

	1942年	1943年	比率(43年)
松竹	11,066,618	11,740,118	33.2
東宝	13,527,214	12,800,923	36.2
大映	10,582,449	10,858,371	30.7

出所) 『戦時下映画資料』第2巻 155頁により作成

表4 映画製作費

(単位:円,%)

	1942年	1943年	比率(43年)
松竹	6,058,663	10,051,498	38.8
東宝	8,371,061	10,003,614	38.6
大映	4,879,043	5,859,757	22.6

出所) 表3に同じ 156頁により作成

設する。これに対して松竹は「海軍」(田坂具隆)「陸軍」(木下恵介)などの作品によって時代の変化に適應しようと試みるものの、いわゆる大船調の小市民的ないし女性向きの作品基調からの脱却は容易ではなく、総じて作品的にも経営的にも不調のまま推移する。

これら2社に比較して大映は、そもそもが日活、新興キネマ、大都映画という時代劇を軸とした娯楽映画を量産してきた3社²⁸⁾を主要な俳優・スタッフとともに引き継ぐというその創設の経緯を反映して、時代劇を中心とした作風をもって市場に打って出、「かくて神風は吹く」(丸根賛太郎)「菊池千本桜」(池田富保・白井戦太郎)「狼火は上海に揚る」(稲垣浩・岳楓)等の大作を送り出すとともに、「無法松の一生」(稲垣浩)など現代劇でも興行価値の高い作品を作り出すことによって、短期間にその存在を顕示することになるが、これは永田雅一に率いられた大映の積極経営の所産であった。すなわち大映は創設後3社から引き継いだ4つの撮影所を、日活の拠点であった東京調布と新興の拠点であった京都太秦の2つに集約して経費を削減する一方で、自ら興行部門への進出を図り、1943年3月末には49の直営館を獲得する(『戦時下映画資料』170頁)など早期に積極的な経営姿勢を示す。既に述べたように、永田雅一の逮捕事件を契機にそれまで空席であった社長の座に文壇の大物菊池寛を招聘してその社会的イメージの回復に努めたのもこの積極経営の一環であった。が、1945年5月、大映は製作部門への経営資源の集中を図るために直営館の大半を日活に、残りを松竹に売却して興行部門から撤退するが、この意思決定が戦争終結による製作再開後の重大な隘路となって大映の戦後経営を規定することとなる点には留意しておく必要がある。

むすびにかえて

戦後への展望

人びとの意識と感受性に直接に影響を与える映画は、それゆえに戦時下、国民教化・動員のための格好の手段として強い国家統制のもとに置かれたが、しかしそれは最終的には失敗に終わることとなった。人びとの選好・欲求を無視しては映画企業としての経営が成り立たないという市場の論理の壁は、国家権力をもってしても突き崩すことができなかったのである。そのような映画統制政策の展開の中から創設された大映は、発足当初の政府による庇護への期待を、情報局の権限の陰りもあって現実化されないままに、自ら短期間に業界において事実上ナンバ

28) 1940年時点において、3社の時代劇と現代劇の製作本数は、新興の場合は42対42と均衡していたが、日活は40対32、大都が55対33と時代劇が現代劇を大きく上回っている。ただし、同じ時代劇とはいっても3社の間には少なからぬ差異があり、日活はかの伊藤大輔・大河内伝次郎による「忠治旅日記」や「大岡政談」という時代劇映画に革新をもたらしたその伝統を背景に、重厚なものから明朗時代劇まで多様な作品を送り出していたのに対し、新興は狸御殿や怪猫ものなど際物的な作品で知られ、さらに大都はその前身である帝国キネマの作風を受け継いで通俗時代劇を量産して地方の二・三流館に流して固定客を獲得していた。それゆえ大映統合後も三社間の作風のちがいはしばらく残ることとなる(水野晴郎(1986)48頁)。

ー2の地歩を確立することに成功する。それは、よかれ悪しかれ永田雅一という強烈な個性をもった製作者のいわばカツドウ屋としての才覚によるところが少なくない。永田の毀誉褒貶に彩られる言動は、戦後によりはっきりと映画史の中に刻み込まれることになるが、ここでは劇映画3社の戦後展開への模索について簡潔に触れておこう。

日本の映画製作は、敗戦による政府の検閲統制の廃止後、今度は米軍を中心とした連合国軍の占領下において民主主義の名のもとにGHQの検閲に服さざるを得なくなる。それは、規制内容が大きく変わったとはいえ、創造の自由自体を制約するという点においては同じ次元のものであった。この環境条件の激変のもと、劇映画製作3社のうち、松竹は先にみたように戦時中策映の製作に積極的ではなかったこともあって、この変化には比較的早く対応することができ、吉村公三郎や木下恵介の戦後直後の作品はそうした時代状況の変化をいち早く取り込んだものである。が、松竹は「我が生涯のかがやける日」(吉村)以降、特に1948年の秋頃から質量ともに停滞が目立ち、地方の契約館における大映作品との競合が激化したこともあって、1949年の小津安二郎の「晩春」を除けばしばらく作品の不調が続くことになる。この松竹に対して、東宝はいわゆるプロデューサー制の導入など経営システムとしては最も近代的なスタイルを取っていたが、戦時下、市場の拡大を目的に積極的に国策的映画の製作にかかわってきたこともあって、戦後の新しい条件下では劇的な転換を余儀なくされる。いわば極右から極左への転換である。その転換を主導したのが、左翼映画人であったところに東宝の最大の特徴があった。彼らを中心として、企画審議会を梃子に民主主義映画いわゆるアイデア映画を模索的ながら作り続け、総じて占領前半期においてはGHQの政策に即した作品を多く作る映画企業として自己を再形成していく。その意味において東宝という企業は、戦時と戦後直後期の時代の精神を最も強く反映した映画企業といってよいであろう。しかしその東宝も、特に1948年の長期にわたる第3次争議によって経営と人的資源に深刻な打撃を受け、そこから脱却するのに長い時間を要することになる²⁹⁾。

以上の2社に対し、占領政策によって当初最も直接的な影響を受けたのは、大映であった。大映は既述のように時代劇映画を製作の主軸としてきた会社であったが、GHQは義理や人情、主君への忠誠や仇打ちなどをテーマとする時代劇を、封建的な思想の称揚に連なるものとして原則的に禁止したからである。大映はこの制約条件のもと新たな路線を敷設するべくさまざまな模索を重ねる。時代劇スターによる明治・大正ものや探偵ものをはじめとするいわゆるエスケープ映画——通俗娯楽作品の量産がそれである。そしてその模索のなかから三益愛子主演のいわゆる「母もの」映画を生み出していく。しかも大映は直営館を既に手放してしまっていたために、作品を個別に各地の契約館に売り込まざるを得ず、勢い観客とりわけ映画人口の中心をなす地方の観客の嗜好に強く引きずられるかたちで、この「母もの」を10年もの長きにわた

29) 第3次を含む東宝の労働争議については、井上雅雄(2007)を参照されたい。

って作り続けることになる。その起点がGHQによる時代劇の禁止措置にあったことは、留意しておくべきであろう。これら通俗娯楽作品の量産によって大映は着実に地方の観客をとらえ、1949年3月時点で全国2119館のうち半数近い1960館の契約館を獲得して、不調の松竹や東宝を尻目に安定的な経営業績を上げていくことになる³⁰⁾。大映が、プログラムピクチャーメーカーとしての基礎を固めていくことになるのは、まさにこの時期であったが、それはまた戦後の混乱期を経て高度成長に向かって動き出す大衆の欲望と願いとを掬い取る重要なメディアとして映画が機能していくことにほかならなかった。

その上で最後に指摘しておくべきは、映画産業における構造の変化についてである。戦時映画統制の終結は、作品面でのGHQの検閲はあるものの、自由な経済活動を復活させることとなったから、各社は製作・配給・興行の3部門を自ら掌握する旧来の産業組織のあり方を復活させ、いわゆるブロックブッキング方式が再び形成される。他方、映画臨戦体制によって成立した3社体制は、戦後の自由な市場環境のもと新規に参入した企業の増加によって崩れることになる。まず東宝の第2次争議の結果、1947年に新東宝が誕生し、1951年には東急資本のもと興行を担っていた東横映画を軸に、満州映画協会解体後の帰国映画人を擁して新たに東映映画が創設され、さらに興行に特化していた日活が1954年映画製作を再開して製作市場に再参入する。1950年代は、これらの結果再び映画産業における企業間競争が激化することになるのであるが、それはまた映画が常設館の増設と観客層の拡大とによって、高度成長期の典型的な大衆文化の担い手としての地歩を確立していく発条となった。しかしこのことが、他方ではテレビという強力なライバルメディアの出現を前にして、映画産業の命運を制する危機を呼び込んでいく要因の一つとなったことは、皮肉といわなければならない。

30) 永田は、地方の観客の動向をとらえるために戦時中から浅草の映画館の観客の反応をチェックし、戦後もしばらくそれを続けている（前掲「国内態勢強化と映画界 製作」10頁、瓜生忠夫（1956）40頁）。庶民性に富む浅草の映画館は、その後背地に広がる北関東の農村地帯の観客をも多数吸収していたから、全国の観客の作品選好を占うものとして位置づけられたのである。

参考文献

- アーロン・ジェロー (1999) 『宮本武蔵』と戦時中の観客』四方田犬彦編 『映画監督 溝口健二』新曜社
- 嵐寛寿郎・竹中労 (1976) 『聞書アラカン一代 = 鞍馬天狗のおじさんは』白川書房
- 市川採 (1941) 『アジア映画の想像及建設』国際映画通信社出版部 復刻版：牧野守監修 『日本映画論言説大系第 期 戦時下の映画統制期10』ゆまに書房2003年
- 同 (1942) 『映画新体制論』国際映画通信社出版部 復刻版：奥平康弘監修 『言論統制文献資料集成第14巻』1992年 日本図書センター
- 犬塚稔 (2002) 『映画は陽炎の如く』草思社
- 井上雅雄 (2007) 『文化と闘争 東宝争議1946-1948』新曜社
- 瓜生忠夫 (1956) 『日本の映画』岩波新書
- 『映画年鑑』昭和18年版 日本映画雑誌協会編 (1943) 復刻版：岩本憲児・牧野守 監修 『映画年鑑』昭和編 日本図書センター 1994年
- 奥平康弘 (1986) 『映画の国家統制』今村昌平他編 『講座日本映画第4巻 戦争と日本映画』岩波書店
- 柏木隆法 (1992) 『千本組始末記』海燕書房
- 櫻本富雄 (1993) 『大東亜戦争と日本映画』青木書店
- 笹川慶子 (2004) 『音楽映画の行方』岩本憲児編 『日本映画とナショナリズム』森話社
- 加藤厚子 (2003) 『総動員体制と映画』新曜社
- 城戸四郎 (1956) 『日本映画伝』文藝春秋新社
- 『戦時下映画資料』 ~ (2006) 『映画年鑑昭和18・19・20年 第1巻~第4巻』東京国立近代美術館フィルムセンター監修 日本図書センター
- 田中純一郎 (1962) 『永田雅一』時事通信社
- 同 (1980) 『日本映画発達史 第3巻』中央公論社
- 同 (1985) 『活動写真がやってきた』中公文庫
- 大日本映画事業連合会 (1942) 『大日本映画事業連合会事業誌』 復刻版：前掲 奥平康弘監修 『言論統制文献資料集成第14巻』1992年 日本図書センター
- 中野節朗 (1979) 『カツドウ屋風雲録 安部辰五郎』連合通信社
- 永田雅一 (1951) 『十年を顧みて 大映が生れるまで』大映株式会社 『大映十年史』1951年
- 永田雅一 (1957) 『映画自我経』平凡出版
- ピーター B・ハーイ (1995) 『帝国の銀幕 十五年戦争と日本映画』名古屋大学出版会
- 古川隆久 (2003) 『戦時下の日本映画 人々は国策映画を観たか』吉川弘文館
- 不破祐俊 (1941) 『映画法解説』大日本映画協会 復刻版：前掲 奥平康弘監修 『言論統制文献資料集成第14巻』1992年 日本図書センター

- 不破祐俊・奥平康弘・佐藤忠男（1986）「回想 映画法」前掲今村昌平他編『講座日本映画第4巻 戦争と日本映画』岩波書店
- 堀久作（1952）「私が入社してから」日活株式会社『日活四十年史』
- 水野晴郎（1986）『インタビュー 日本のスター』キネマ旬報社
- 吉川英治（1951）「大映初代社長としての菊池寛氏を偲ぶ」前掲『大映十年史』
- 矢野誠一（2004）『二枚目の疵 長谷川一夫の春夏秋冬』文芸春秋
- 吉村公三郎（1967）『あの人この人』協同企画出版部