

〈書評と紹介〉 井上雅雄著 『戦後日本映画史 ： 企業経営史からたどる』

GINOZA, Naomi / 宜野座, 菜央見

(出版者 / Publisher)

法政大学大原社会問題研究所

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

大原社会問題研究所雑誌 / Journal of Ohara Institute for Social Research

(巻 / Volume)

783

(開始ページ / Start Page)

64

(終了ページ / End Page)

68

(発行年 / Year)

2024-01-01

書評と紹介

井上雅雄著

『戦後日本映画史』

——企業経営史からたどる』



評者：宜野座 菜央見

本書は著者・井上雅雄（1945-2019）の遺作である。そして、日本映画史、産業としての日本映画に関心を持つ人々にとっては、今後、参照していくことになる貴重な書として授けられた「遺産」である。

評者は、以前、著者による東宝争議の解説の文体が、死語を多用し、あまりに硬いため、せつかく労働争議やストライキに関心を持った若い世代に薦めにくく、残念に感じたことがあった。だが本書は違う。文体は大変明快で読みやすい。さらに、洞察・知見に富んで学術的内容の意義が大きいのは、もちろん、時に手際の良い筆致は、さながら戦国時代の歴史小説を読むような醍醐味さえ感じさせてくれた。

著者・井上雅雄は、『日本の労働者自主管理』（東京大学出版会、1991年）をはじめ、労働問題に関わる複数の著作を持つ労働経済の専門家であった。立教大学名誉教授として現役を離れた時期に本書を著したのだが、日本映画に関して門外漢であったわけではない。既に、戦後、最も有名な争議の一つ東宝争議に向き合った

『文化と闘争——東宝争議 1946-1948』（新曜社、2007年）を刊行しており、（映画芸術に対する個人的関心も見受けられ）いよいよ、日本映画の黄金期に切り込んだのが本書である。

1950年代は日本映画の黄金期と呼ばれる。確かに、1951年のヴェネチア映画祭グランプリを受賞した『羅生門』を皮切りに海外で評価される作品を続々生んだ快挙、二本立興行を続けた生産力、目覚ましい観客動員（ピークの1958年は約11億2700万人）があったのだから、日本映画の繁栄ぶりは疑い得ない。だが、その内実は、はたしてどうだったのか。その検証が著者の狙いである。

著者が宣言するところ、本書の目的は、黄金期と呼ばれる「根拠を、社会経済史的・経営史的文脈において明らかにするとともに、その背後に潜んでいた産業的危機の胚芽を」えぐり出すことである（3頁）。本書が扱う時期は、映画会社・大映が誕生した戦中の1942年から、占領期を経て占領後の1950年代いっぱいである。そして、東映が始めた「二本立て」に影響された映画界が量産体制へ舵を切ったことが、長期的に産業全体の危機を招いたとする見解を示して結ぶ。

本書全体は、「はじめに」と「おわりに」の間に12の章が構成され、戦中から時代を追って、第1章「映画臨戦体制の確立と大映の創立」、第2章「占領下の映画産業と大映の企業経営」、第3章・第4章「占領終結前後の映画産業と大映の企業経営（上）・（下）」、第5章・第6章・第7章「ポスト占領期における映画産業と大映の企業経営（上）・（中）・（下）」、第8章「日活の映画製作再開と「五社協定」」、第9章・第10章「日本映画の戦後「黄金期」の実

態(上)・(下)」、第11章「新映画会社の設立構想とその挫折」、第12章「1950年代末葉の映画産業と大映の企業経営」、となっている。

内容が「1950年代末葉」で終わるのは、何とも中途半端な印象を与える。当初の目的を果たそうとするなら、日本の映画産業が凋落を迎えた1960年代を射程に入れ、大映が倒産した1971年までを見届けるはずだからだ。だが、これには理由がある。本書の「解説」を担当した谷川建司によれば、著者は病に倒れ、執筆続行がかなわずに鬼籍に入ったのである。

本書の特徴は、視野の中心に映画会社・大映を据えたことである。映画会社のコーポレート・カラーは、経営者それぞれの性格、企業家精神、経営構想力によって大きく規定された。大映の歴史であることは、大映イコール永田雅一と言われた名物男の軌跡を、明暗こもごも本領発揮の場面を次々と浮かび上がらせながら迎えるものとなる。そうする上で、著者は、一目瞭然の説得力を持つ数字データを多数示しながら、対象年代の新聞・雑誌・書籍といった、いわゆる第2次資料をふんだんに駆使し、読者に、映画会社経営者から俳優、官僚、政治家、技術者に至る多様な関係者の声を聞かせ、本書を実に読み応えのあるものにしていく。

本書には研究書として多くの優れた点があるが、まず、大映への着眼を高く評価されねばならない。その理由を、著者自身は、大映が「戦後黄金期」の日本映画の高い質的水準を牽引し、それによって日本映画に対する国際的な注目・評価をはじめ獲得した」事実によるものと説明している(3頁)。評者は、さらに強調しておこう。大映こそ、戦後日本映画史を考察するのに、うってつけの企業なのである。

著者は、映画会社の自由度を制約した戦時の「映画統制」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」を勘案するが、大映は、この「映画統制」が推進される過程で誕生した(24頁)。その特殊な成り立ちのおかげで、大映は戦前戦後の映画会社の体質的連続性と変化を考えさせるリンチピンとなっているだけでなく、本書が描出する通り、戦後の好調な興行成績、自社作品の海外輸出への積極的姿勢、カラー映画への先鞭、テレビという脅威への反応など、大映の動向を理解することが、戦後の日本映画が直面した課題を多角的に認識することになる。しかも、永田という中心人物を通じて、映画業界の「闇」の歴史も考察する機会になるからである。

戦後を主眼にした本書では、戦中の永田の動向に関する筆致は淡々としているが、適切に扱っている。林長二郎(のちの長谷川一夫)の「顔切り事件」(日中戦争下の1937年11月、松竹のスター林長二郎の東宝移籍に際して、林が暴漢に襲われ顔を切られた。黒幕として、松竹傘下の新興キネマの永田が逮捕されたが、結局、起訴は取り下げられた。)は、永田の暗躍の一例として、比較的良好に知られたケースであろう(51頁注[11])。

永田による、さらに重大な働きかけは、戦時の映画新体制構想に変更をもたらしたことである。内務省官僚らが企てた映画新体制プランでは、大小10社あった劇映画会社は2社へと統合されるはずだった。これが、実際には、永田の提案によって3社へと変更となり、松竹と東宝、そして新たに創立された大映(正式には大日本映画製作株式会社)の3社による体制が生まれた。この大映こそ、新興キネマの撮影所長だった永田雅一が立ち回り、新興キネマ、大都映画、日活の制作部門を合併して発足させたものである。

はたして、大映設立後に永田は逮捕された。映画統制の担当官庁だった情報局の役人2名への贈賄容疑である。だが嫌疑不十分として、ま

たしても釈放された。著者の形容するところ、永田の動きには、こうした「影が付きまといっている」(22頁, 50頁注 [10])。

評者は、後藤典子の博士論文から、永田から賄賂を受け取ったとされた2名のうちの一人不破祐俊が、この事件後、失職したものの上海に渡り、「華影」(日本と結んだ南京国民政府の国策映画会社で正式名称は中華電影聯合股份有限公司)に幹部入りした事実を知っている。川喜多長政が「華影」の副董事長を務めており、不破は川喜多に助けられた形である。永田雅一に関する重要事項を丹念に記述する本書が、図らずも、戦時下の中国での映画工作に関する研究と繋がりを持ったわけだが、随所に情報豊富な本書からは、このような、予想外の触発を受ける読者は多いのではないだろうか。

2度目の逮捕劇の後、永田は、大映の初代社長に菊池寛を迎え、自らは副社長に収まった。いよいよ戦後が彼の晴れ舞台なのだが、菊池の辞任を受けて社長に就任したものの永田は公職追放となる。だが、GHQで映画部門を監督したCCD(民間検閲支隊)とCIE(民間情報教育局)の内部に築いた人脈のおかげで、追放は解除され、社長に復帰した(92頁注 [14])。

GHQの方針で、阪東妻三郎のような時代劇スターを抱えながら従来の時代劇映画を製作できなくなった大映にとって、戦後のスタートは厳しいものであった。だが、大映作品は質の低さを批評家らに批判されつつ興行成績を上げた。この頃の大映が粗製乱造した質の低い作品の傾向に関して、著者は幾つか要因を挙げて説明しながら、永田が状況を認識しつつ商魂に徹した、と述べている(71頁)。評者は、著者の記述に反対するものではない。ただ、大映に吸収されて消滅した大都映画を調査したことがあるので、製作コストを抑えて娯楽映画作りに徹した二流映画会社が、戦略的に都市・地方の勞

働者階級をターゲット観客層にしたことを知っている。本書のように、当時の映画批評を引用して「低俗な娯楽作品」と連呼して議論するだけでなく、ブルデュー社会学の「文化資本」で観客の間の文化格差を考えることで、地方の観客を中心とした大映支持層を解釈する議論も有効ではないかと思う。永田自身、経験的に、都市と地方、日比谷と浅草の観客間の文化格差を熟知していたはずだからである。

永田の映画産業への貢献として一般に知られていないが、本書が知らしめたのが入場税軽減運動だろう。入場税は、1938年、日中戦争下での税収強化のため、それ以前の地方税(観覧税)を国税へと移管して課されたもので、1948年に地方税に戻され、1954年にまた国税に移管される経緯を経て、最終的に1989年の消費税導入に際して廃止されるまで長らく存続した。1950年代では、この入場税の負担は大きく、1950年で東京など大都市の封切館の場合、入場料金の半が入場税として徴収され(83頁)、占領終了後も高い税率が続いた。1950年に映画産業の振興のために政府に働きかけをする「映産振」(映画産業振興審議会)が設立されると、永田は中心メンバーとなった(109頁)。この「映産振」は、1958年に組織力を強化して「映団連」(映画産業団体連合会)へ改称したが、永田は理事長を務め、やはり活動の中心にいた(458頁)。1959年に入場税を引き下げる改正法案の成立に関して、著者は、「永田雅一理事長の政治力に負うところが大きかった」とする『映画年鑑』の評価を示している(462頁)。永田を布置しながら、映画産業の状況、行政との関係を描出する著者の筆致は明瞭である。

著者は、二本立て量産体制下で働く厳しさを193頁で東映の時代劇スターの中村錦之助の述懐として伝え、また製作効率から、限られた時

間と予算内で良質で収益も見込める映画を撮った成瀬巳喜男監督のケースを第9章で紹介する。こうした記述は、今日の観点からすれば、映画界で働くことの厳しさを証拠立てている。長時間労働と過密スケジュール、時間外手当を当てにした給与体系など、本書が示す多くの事例は、今日の映画産業で問題となっている働き方改革にとって考える糧となるだろう。残念なことに、本書では、日本映画界の性差別について知ることはできない。大映のいわゆる母物ジャンルへの言及はあるが、本書は、ジェンダーを考慮すべきカテゴリーとは扱っていないからだ。

著者の客観的な記述が、かえって、しぶとい永田の執念を感じさせてスリリングで出色なのが、第11章である。社長永田の独裁が当たり前になっていた大映では、社長と会社重役の間で、日常業務に必要な情報共有さえ、まともに行われていなかった。こうした大映の経営体質への積年の不満から、戦前から映画製作のキャリアを持つ筆頭専務・曾我正史は、外部の実業家（東京雅叙園社長）の松尾国三と計らって、新しい映画会社「日映」の設立を企てた。この構想は京王帝都電鉄社長・三宮四郎からの出資が決まったことで実現するかに思われたが、結局、破綻した。1957年3月の「日映」事件と呼ばれる一種のクーデターは、永田が政界に培ってきた人脈を使い、運輸大臣を動かすことで阻止しえたものである。

この過程を描く第11章の面白さは、読者自身に堪能してほしいが、432頁で著者が永田の政治力を示唆する見せ方も鮮やかなので、言及しておこう。

戦後日本の政党史、端的には自民党の歴史において、首相岸信介が大野伴睦と河野一郎の協力をとりつけるために、岸辞任後の総裁は、大野、河野、佐藤栄作の順序で行く、と「誓約

書」を書いて与えたことは周知の事実である。誓約は反故にされたが、本書において肝心なことは、永田が誓約の立会人の一人であったことだ。著者は、この「誓約書」を効果的に提示することで、永田がこうした人物だからこそ「日映」計画を根元から絶つことができた、読者を納得させるのである。

評者は、実は1点だけ違和感を抱いた。著者が、戦後の永田や映画フィルム技術者の意識に関して、戦時との断絶をあまりに強く主張したからである。第5章、第7章それぞれで1953年に永田が構想した東南アジア映画祭と戦時中の大東亜共栄圏を繋げて解釈する研究者、あるいは、大映のカラー映画の開発に貫徹的な日本のナショナリズムを見出す研究者に対して、著者は痛烈な批判を展開した。だが、それは、著者自身の認識と齟齬をきたすのではないか。著者は日本史研究における連続性の議論に言及しながら、「人びとの心性のレベルまで降り立ってみれば、戦前と戦後との間に大きな断絶を見いだすことはほとんど不可能」と言い切っている（160頁）。しかも著者は、1949年の「映倫」（映画倫理機構）設立のプロセスで文部省が、また1950年代半ばに興行時間規制・「太陽族映画」を口実に厚生省と文部省が、映画産業にまたぞろ介入しようとした経緯に、「戦時と戦後を貫く政府・官僚の思考の特質を読み取」っているのである（229頁）。

アジア蔑視や植民地領有の当然視を内包した帝国日本のマインド・セットは、戦後すぐに解除され、新しい価値観に取って替えられたわけではない。敗戦国民ならではのナショナリズムの屈折もある。官僚も永田を含む映画人も例外ではないだろう。さまざまな議論があっても、その一つとして読まれるべきものだろうと感じる。

本書は優れた著作であり、評者は著者に賛辞

を惜しまない。最後に、ないものねだりが許されるなら、何度も名前が出てくる池田義信に関しては、松竹蒲田撮影所が生んだ初の女性映画スター栗島すみ子の夫であり、彼女の主演映画を監督したことを、ごく簡潔にでも触れてほしかった。引用される池田のコメントには、映画人の矜持が感じられ、サイレントからトーキーの時代への映画業界内部の移動について思い致す契機になっただろうと思うからである。
(井上雅雄著『戦後日本映画史——企業経営史

からたどる』新曜社、2022年9月、508頁、定価 5,200円+税)

(ぎのぎ・なおみ 法政大学大原社会問題研究所客員研究員)

【参考文献】

後藤典子(2012)『日中戦争期上海における中国映画界の変容——国際映画会社華影を中心に』お茶の水女子大学博士論文