

任侠映画路線における東映の成功 テレビに対抗した映画製作（1963-1972年）を中心に

楊 紅雲

0. はじめに

1960年代初め、日本経済の高度成長は文化産業に大きな変化をもたらした。それはテレビ産業の急成長と映画産業の斜陽化へと繋がった。テレビによる打撃を受け、ほとんどの映画会社が経営の危機に陥り、新たな対策をたてることが最も重要な課題となった。新東宝が早くも1961年に倒産し、松竹のホーム・ドラマ路線と東宝のサラリーマン路線は、同じようなドラマを無料で送り出すテレビに大きな影響を受けた。その結果、松竹の映画製作は縮小する一方で、東宝はその製作を放棄したのである。大映と日活は経営状況が悪化し、1971年に大映は倒産、日活も半ば倒産に追いこまれた。このように他社がそろって低迷する中で、東映のみが映画製作で業界を独走する。東映はテレビに出来ないものを映画館で上映するというテレビ対抗策をとったからである。この対抗策は任侠映画路線において実現され、テレビ攻勢の中で効果的に映画館を守ることになった。

本稿は歴史的観点から東映任侠映画路線を考察し、東映がいかにしてこの製作路線で成功を収めたのかを検討したい。

1. テレビに対抗した東映任侠映画路線

1.1 テレビ提携策

1950年代末期、まだ他社が出現したばかりのテレビを無視したり排除していた頃から、東映はいち早く映画とテレビの一元的経営を企て、独自のテレビ提携策¹をとった。特に1959年に始まった「特別娯楽版」²映画はテレビの宣伝効果を利用し、テレビで放送したものを再び映画館で見せ、東映の映画館収入を効果的にあげたのである。1960年、大川博東映社長はこのテレビ提携策をいっそう推進するべく、第二東映³を設立する。この年、東映は新作155本を配給

し、97億4,900万円の配給収入を収めたが、これは大手六社の総額309億6,600万円のほぼ三分の一を占めた。

しかし、テレビ産業が成熟していく中、明るく楽しい時代劇を題材とした「特別娯楽版」映画はテレビの格好の材料になり、そのままテレビに観客を奪われてしまった。翌1961年に大川博社長は「テレビの普及が意外に速かったことにより不測事態もあつ⁴」たとし、第二東映を中止する。この失敗によってテレビ提携策は終わりを告げる。当時の状況を中島貞夫監督はこう語っている。「テレビで出来るものは映画でやってもお客さんが来ない、というのが大きな流れになっちゃった⁵」。

1.2 テレビ対抗策 任侠映画路線の定着

以後、東映は量的追求から質的向上への転換をはかり、大作主義へと傾いていった。その代表作品に『叛逆児』(1961 伊藤大輔監督)、『王将』(1962 伊藤大輔監督)、『五番町夕霧楼』(1963 田坂具隆監督)などが挙げられる。しかし、いくつかの文芸大作からは従来の東映映画らしい娯楽性が失われ、会社の経営状況も悪くなる一方であった。当時の社内報「とうさつ」には「『恋や恋なすな恋』と『おてもやん』が余り芳しくなく、それに続く作品もさんたんたる有様でした⁶」とあるように、映画製作を再び娯楽主義へ戻すことが期待されていたのである。

1962年に『恋と太陽とギャング』(石井輝男監督)、『誇り高き挑戦』(深作欣二監督)、『ギャング対Gメン』(深作欣二監督) 翌年には『東京ギャング対香港ギャング』(石井輝男監督)、『ギャング同盟』(深作欣二監督)などが作られ、東映はこうしてギャングものへとその製作転換を行なう。

当時の東映東京撮影所長であった岡田茂は「映画というのは、ただ単に芸術的な面とか、作品の価値のみから判断しないで、商売という面から、商魂というものを植えつけないければならないと思う⁷」と、映画会社の企業性格を強調し、商業性のある企画に力を入れた。その所産というべきものが野心作『人生劇場 飛車角』(1963 沢島忠監督)であった。原作は純文学的な小説であったが、そこから、主人公飛車角の部分だけがピックアップされ、やくざ者のメロドラマにぬり替えられた。こうして「この映画は、飛車角の背中に入れ墨、鯉の滝のぼりの如く配給収入を伸ば⁸」すことになったのである。岡田茂は『人生劇場 飛車角』について次のように述べている。

時代劇衰退、大作主義の低迷で新路線を模索していた当時の東映に任侠路線という光明が射すきっかけとなった映画でもあった。続編の『続飛車角』、『新飛車角』の二作品もヒットし、新しい大衆映画の領域を開拓した。東映の金看板は<時代劇>から<任侠路線>に付け替えられたのである⁹。

こうして、東映は時代劇を下地に、文芸大作からギャングものへと変容をとげながら、ついに任侠映画路線を打ち出す。従来のテレビ提携策から180度転換し、真正面からテレビに対抗していく方針を定めたのである。『人生劇場 飛車角』を皮切りに、『博徒』(1964 小沢茂弘監督)、『日本侠客伝』(1964 マキノ雅弘監督)などを製作、任侠映画を定着させ、翌1965年、『監獄博徒』(小沢茂弘監督)、『博徒対テキ屋』(小沢茂弘監督)、『日本侠客伝 浪花篇』(マキノ雅弘監督)、『網走番外地』(石井輝男監督)などの作品がヒットし、任侠映画は東映映画の主流となる。

1.3 任侠映画路線の隆盛

1963年の『人生劇場 続飛車角』から、1973年の『仁義なき戦い』¹⁰までの10年間、東映の任侠映画は並々ならぬ隆盛を見せる。その成功は 製作、配給、興行という三つの側面から窺うことができる。

製作

1963年から1972年まで、東映は673本の作品を市場に送り出した。そのうち、任侠映画は235本作られるが、これは総本数のほぼ三分の一に当たる(図表1)。特に1967年は最も多く、37本が作られ、年間総本数58本の半分以上を占める¹¹。

図表1：東映任侠映画の製作本数(1963-1972)

年次	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972
製作総本数	101	74	65	68	58	64	61	61	58	63
任侠映画本数	7	9	20	26	37	29	28	30	23	26

(注：製作総本数と任侠映画本数は太秦映画村資料室の提供資料による)

配給

任侠映画時代の東映は業界一位の配給収入を維持している(図表2)。1963

年度の配給収入は71億6,700万円だが、これは松竹のそのの2倍以上である。その後もほとんど毎年、業界第一位を保ち、1968年と1969年は他社を圧倒する好調ぶりを示している。

図表2：大手会社配給収入情況一覧表（1963-1972）（単位：万円）

年代	東映	松竹	東宝	日活	大映
1963	716,700	295,700	530,000	571,300	365,800
1964	586,800	260,200	432,400	545,100	403,800
1965	542,500	252,500	549,300	458,200	362,800
1966	552,400	236,000	450,400	425,000	351,800
1967	502,000	235,000	482,000	319,500	320,000
1968	530,900	209,000	452,900	352,900	355,100
1969	608,400	222,700	429,600	285,000	298,600
1970	585,800	246,000	338,600	114,400	111,900
1971	593,600	228,000	307,000		
1972	625,600	287,000	311,000		

（注：数字データは岩本憲児・牧野守 監『映画年鑑』と田中純一郎『日本映画発達史』その による、枠内番号は配収順位）

1971年から大映と日活は大手会社の陣列から脱落していったが、東映は相変わらず業界一位の配給収入を保ち続け、映画の斜陽化にもかかわらず、株主配当はつねに10% - 25%を維持していた。

興行

興行界全体が不況の中、東映任侠映画の上映館はいつも活気に溢れていた。とくに、夜のテレビ放送に対抗した深夜興行（夜10:00 - 翌6:00）には、入場者が殺到した。日本映画の年間興行成績ベスト10によれば、1964年度は『日本侠客伝』など4本が入り、翌年は『網走番外地 北海篇』（石井輝男監督）、『関東果し状』（小沢茂弘監督）、『網走番外地 望郷篇』（石井輝男監督）、『日本侠客伝 関東篇』（マキノ雅弘監督）と『続網走番外地』（石井輝男監督）の5本が入っている。最盛期の1968年度も『博徒列伝』（小沢茂弘監督）、『人生劇場 飛車角と吉良常』（内田吐夢監督）など4本が入り、任侠映画の人気は不動のものとなった。俊藤浩滋は『昭和残侠伝』（1969 マキノ雅弘監督）の興行

盛況について次のように書いている。

当時の熱狂的人気は、いまでは想像がつかないほどだった。昨今は1日1劇場に3000人入れれば大ヒットだが、このシリーズの頃は、日曜ともなれば1万人を超える観客が詰めかけた。映画館の前には数珠つなぎに人が並び、その客目当てにラーメン屋やおでん屋が、連日屋台を並べていたものである¹²。

1.4 任侠映画路線の成立

YN = S + P + D (Yakuza Ninkyoueiga = Star + Producer + Director)

これは東映やくざ任侠映画路線の方程式だが、これを具体的に書きあらわすと、「岡田茂のやくざ任侠路線」=「鶴高藤」+「俊藤浩滋」+「マキノ雅弘」となる。岡田茂をはじめとする経営陣はテレビに対抗したやくざ任侠映画製作路線を打ち出したが、それを確実に実現させたのは、他社にない厚みのあるスター陣、やくざの世界に精通したプロデューサー、そしてベテランの監督たちだったのである。

東映のスター・システムは不動なものだった。286本ほどの映画をプロデュースした俊藤浩滋は「東映はスター・システムでやってきたし、任侠映画の隆盛も人気スターのローテーションの組み合わせで成り立っていた¹³」と書いているとおり、東映は主役級スターの鶴田浩二、高倉健、藤純子、若山富三郎、菅原文太以外、北島三郎、村田英雄などの人気歌手や、本物のやくざである安藤昇を起用し、脇役陣には月形龍之介、片岡千恵蔵、田中邦衛、嵐寛寿郎、梅宮辰夫などが活躍していた。

また、東映は何人ものすぐれたプロデューサーに恵まれ、作品の企画で成功した。とくに岡田茂と俊藤浩滋の活躍はめざましかった。岡田茂は「いまの世情では純情度の高いものはダメで、俳優でも純情スターより不良性感度の強いものでなければ時代おくれだ¹⁴」と判断し、東映「不良性感度¹⁵」映画の時代を切り開いた。だがまた、俊藤浩滋がいなければ、岡田茂の主張するやくざ任侠映画の路線化はできなかつたに違いない。「俊藤さんというのは非常にアウトローな人なんです。アウトローというのは本当のやくざ組織の人なんです...極道のもんやら詳しいわけよ¹⁶」と、前東映プロデューサーの日下部五朗が語る。俊藤浩滋自身も「岡田茂と私は持ちつ持たれつの仲でやってきた。二人が組まなかつたら、あれだけの任侠映画の一時代は生み出せなかつたと思う¹⁷」と述べている。

さらに、任侠映画時代の東映には、時代劇の巨匠もいれば、現代的感覚を持った新人監督もいた。例えばそれぞれの任侠映画第一作目の時代順に挙げると、沢島忠、小沢茂弘、マキノ雅弘、深作欣二、石井輝男、内田吐夢、佐伯清、山下耕作、加藤泰、中島貞夫、降旗康男、佐藤純彌といった人たちである。

1.5 任侠映画の産業性

渡邊達人は任侠映画路線の理念を次のように要約している。

一、急速なテレビの進出により観客を失ってしまった映画、特に婦人層と子供層をテレビに失った映画はただ漠然と「御家族そろって東映映画」を狙っても役に立たない。いやむしろテレビに走らない成人層にはっきり焦点を当てて企画すべきである。

安保改正反対で氣勢を上げる反体制の学生層、労働者層、そして水商売の女性層などに的をしぼったやくざ路線は狭い層ではあるが、確実に把握できる客層ではないか。

二、観客にとって未知の世界を実証的にくりひろげて見せることにセールスポイントを置き、明治、大正、昭和の代に材をとって立ち回りの殺陣を使えるのはやくざの世界しかないではないか。

東映時代劇の殺陣の魅力を新たに持続させるものとして「やくざ」路線が急速に脚光を浴びるのだ...¹⁸。

つまり、任侠映画はテレビに奪われた観客層を取り戻すのではなく、テレビに吸い込まれない観客層をしっかりと掴み、映画館収入を確保していくことから出発したということである。言い換えれば、任侠映画は成人層、学生層、労働者層、水商売の女性層を確実に掴み、明確にテレビと映画の観客層を分けることができたのである。最終的な目的は映画館保護にあり、それこそが任侠映画路線の本質なのである。

また、任侠映画は時代劇の伝統を継承しながらもテレビには出来ない題材を狙った。やくざの世界を表現することによって、テレビの盲点を突いたのである。渡邊達人は次のように言っている。

テレビに対抗して映画館でお客に見せる映画、お客をして映画館まで足を運ばさせる映画はテレビでは見られないもの、即ち「不良性感度」の映画でなければならない。「やくざ映画」がまずその一ジャンルである。そして

その外に探すとまず「好色もの」があるというわけである¹⁹。

要するに、任侠映画は暴力とエロチックな場面をその見せ場としていた。どちらでもテレビでは放送しにくく、映画館でしか味わえない刺激である。

岡田茂も「私の持論は『映画は商品である』ということに尽きる…。倒産した会社、製作から撤退した会社が多い邦画界で生き残り、東映だけが製作を続けることができたのは、この信念が根底にあったからである²⁰」と述べている。

2. 映画製作における東映と他社との比較

2.1 松竹・東宝 テレビに順応した映画製作

松竹の演劇本位と路線変換の不可能

松竹はもともと演劇劇場の経営における成功から出発した会社で、一貫して映画よりも演劇という伝統に固執した。また、城戸四郎社長は自らの努力によって確立してきた「大船調²¹」の正統性を時代の移り変わりと関係なく守り、非「大船調」的な傾向を容赦なく排除した。例えば、1960年代初めの「松竹ヌーベル・バーグ²²」が松竹の映画製作において新たな変化を見せたが、松竹の経営者はこの「新しい波」に乗らず、「大船調」に戻った。その結果、年間配給収入は大手五社の内、最下位に低迷した（図表2）。

いくつかの路線転換のチャンスを逸した松竹は、一種の矛盾に陥っていた。伝統も守りたいが、流行のやくざ映画も作りたいというわけである。かくして『男はつらいよ』（1969 山田洋次監督）が作られることになった。暴力によって仁義を守っていく、という東映やくざ映画の主人公と違い、「寅さん」は極度に“人情化された”テキ屋であり、国民的な人気を博した。松竹の映画はたしかに「寅さん」によって救われはしたが、そこにはテレビに対抗する要素は見られず、むしろテレビ放送にもっとも適した作品だと言えるだろう。それゆえヒット作を大きく路線化することはできず、単なる一つのシリーズに留まざるを得なかったのである。

東宝の興行本位と製作放棄

日本で、最初の映画上映は興行師によってスタートした。この興行師的な精神を受け継いだのが東宝の小林一三社長による「百館政策²³」だった。1950年代に「百館政策」が実施され、製作より興行という商業的な企業基盤が固まる。

この傾向は1960年代以後も変わることなく、とくに1965年頃から、東宝は配給に必要な本数の半分以上しか製作できなかった。さらに1971年には製作部門を切り離し、映画会社なのに映画を製作しないという奇妙な案が実施された。

東映がその製作、配給を常に経営の中心に置き、製作本位であったのに対して、松竹は演劇本位、東宝は興行本位だったと言える。東映がテレビに対抗した「不良性感度」映画で成功したのに対して、松竹と東宝はテレビに順応した「善良性感度²⁴」映画に固執し、低迷する一方であった。また、東映が自社映画の製作、配給によって映画館収入を確保したのに対して、東宝は自社映画の製作を放棄し、興行に専念することによって映画館収入を守った(図表2)。両社とも産業的に成功したが、映画会社としてバランスをうまく取ったのは東映だったのである。

2.2 日活・大映 テレビに対抗した映画製作

日活の「擬似東映路線²⁵」

1960年代初めに、日活は東映の影響を受け、その映画製作は次第にやくざ映画に傾いていった。1963年からはつねに東映に追随し、「擬似東映路線」を歩んでいた。『男の紋章』(1963 松尾昭典監督)、『東京流れ者』(1966 鈴木清順監督)、『無頼』(1968 舛田利雄監督)などがよく知られているが、日活のやくざ映画は最終的に大きく路線化できずに、単発に留まる。それはなによりも人気スターに制約があり、主役の小林旭、高橋英樹と渡哲也のほかには、集客力のある敵役や脇役の俳優はほとんどいなかったからであり、さらにまた、経営が驚くほどアンバランスであり、映像傍系事業の開発がほとんど行われなかったからである。経営状況が危うくなると、慌てて劇場での成功をもくろんだものの、すでに手遅れだった(図表2)。

大映やくざ映画路線化の困難

大映は製作本位の会社で、一貫して大作主義であったが、1960年代初期から多くのやくざ映画を製作し、東映と競い合った。勝新太郎の主演の『悪名』(1961 田中徳三監督)、『座頭市物語』(1962 三隅研次監督)が有名だが、その後も『女賭博師』(1966 弓削太郎監督)、『ある殺し屋』(1967 森一生監督)などのやくざ映画で興行的な好調ぶりを見せた。ただ、大映は東映のようにその好調を維持できなかった。まず、企画の貧困さが大映やくざ映画の致命傷となった。事実、

大映のやくざ映画製作は『悪名』からスタートして以来、ほとんど同じようなスタイルで企画されていた。もちろん監督の個性によって人物の描き方も少し変わっているように見えるが、東映のような多様な作品群は現れなかったと言ってよい。また、日活と同様、強力なスター陣を欠いていた。いわゆる「カツライス」依存で、勝新太郎、市川雷蔵の二人以外、人気男優もいなければ、主役を支える脇役もいなかった。さらには、映画製作を補うテレビ映画や映像関連事業の開発は行われなかったも同然だったし、直営館もほとんど持つことができなかった。それに気づき、直営館の建設を積極的に進めたものの、予想以上に難航したし、経営陣は映画で得た利益を映画の再生産に使わず、そのまま株主分割りや、政治、野球などに投資した。結局、映画製作が弱体化したとき、会社もまたその寿命を迎えることになったのである（図表2）。

3. 終わりに

テレビと同じ「善良性感度」を求めた東宝はテレビと観客層を奪い合った結果、その製作を中止しなければならなかった。同じような方針に固執した松竹も大きな成果を上げることはできなかった。その正反対に、東映は「不良性感度」映画で観客の足を映画館へ運ばせ、産業的な成功を収めた。日活と大映は東映に類似した製作方針をとったが、路線化に失敗した。

東映の歴史はまさしくテレビ対応の歴史であった。1962年まではテレビに提携した映画づくりによって時代劇映画の黄金期を迎え、1963年からはテレビに対抗した任侠映画によって業界を独走した。時代の移り変わりに歩調を合わせて、ジャンルも時代劇映画から任侠映画へと代わったが、どのジャンルでも映画館収入を守るという方針は変えなかった。特に映画産業が斜陽化する中、任侠映画路線はテレビにできない刺激を狙い、産業的に大きく成功した。東映が生き残った秘訣はそこにあると言えるだろう。

本論文は「日本映像学会第29回大会」(2003年6月1日/倉敷芸術科学大学)での発表原稿に加筆訂正を施したものである。発表原文の要約は「日本映像学会報」(124、p.11)に掲載されている。

インタビュー資料

吉田貞次(2001/10/26)筆者によるインタビュー(京都・京都ホテル)

中島貞夫(2002/10/5)筆者によるインタビュー(京都・中島貞夫自宅)

吉田貞次 (2002/10/24) 筆者によるインタビュー (京都・進進堂カフェ)

日下部五朗 (2003/9/29) 筆者によるインタビュー (京都・日下部事務所)

注

- 1 テレビ提携策：1953年のテレビ放送開始と共に、コマーシャルフィルムの製作が必要となった。東映は1954年から積極的にテレビ用のフィルムを製作した。また、1955年に東映動画株式会社を設立し、テレビ用動画を大量に製作するようになった。さらに、1956年にテレビ事業に進出し、株式会社日本教育テレビ (NET) の建局に力を入れた。特に、1959年から始まった「特別娯楽版」映画はテレビに協力しながら、映画館収入を確保した。
- 2 「特別娯楽版」：1959年から、東映は教育テレビ (NET) にたくさんのテレビ映画を提供した。当時のテレビ映画は16ミリ・フィルムで撮影するのが普通だが、これらの作品は最初から35ミリ・フィルムを使った。というのも、東映はテレビでそれらを放送した後、再編集して再び映画館で見せることにしたからである。この「特別娯楽版」は東映にとって、テレビと提携しただけではなく、契約館網の強化、新人の育成など様々な側面において役割を果たした。
- 3 第二東映：1960年、大川博東映社長が「東映一社で五〇パーセントのシェアをいただく」という目標を目指して「第二東映」を設立した。これによって、東映は従来の系統とは別に、もう一つの映画製作、配給、興行のニュー系統が起動した。旧系統は京都撮影所を中心に時代劇の伝統を続けるが、ニュー系統は東京撮影所を中心に現代劇の発展を図る。しかし、第二東映は長く続かず、翌年に中止された。
- 4 東映の社内議事録 (1962) 「関西東映会総会 大川社長を囲む懇談会議事録」 p.9
- 5 中島貞夫 (2002/10/5) 筆者によるインタビュー
- 6 幸田清 編「とうさつ」(社報) 1964年3月1日第35号 p.11
- 7 幸田清 編「とうさつ」(社報) 1964年3月1日第35号 p.11
- 8 岡田茂 (2001) 『悔いなきわが映画人生』 p.139
- 9 岡田茂 (2001) 『悔いなきわが映画人生』 p.139
- 10 『仁義なき戦い』：東映実録路線映画の第一作目。1973年深作欣二監督、菅原文太主演で製作された。
- 11 よく知られている作品として、『関東流れ者』(1965 小沢茂弘監督) 『網走番外地』(1965 石井輝男監督) 『兄弟仁義』(1966 山下耕作監督) 『組織暴力』(1967 佐藤純弥監督) 『博奕打ち』(1967 小沢茂弘監督) 『渡世人』(1967 佐伯清監督) 『総長賭博』(1968 山下耕作監督) 『緋牡丹博徒』(1968 山下耕作監督) 『人生劇場 飛車角と吉良常』(1968 内田吐夢監督) 『侠客列伝』(1968 マキノ雅弘監督) 『博徒列伝』(1968 小沢茂弘監督) 『侠客芸者』(1969 山下耕作監督) 『渡世人列伝』(1969 小沢茂弘監督) 『博奕打ち いのち札』(1971 山下耕作監督) 『純子引退記念映画 関東緋桜一家』(1972 マキノ雅弘監督) などが挙げられる。
- 12 東映株式会社編 (1992) 『クロニクル東映』(その) p.213
- 13 俊藤浩滋・山根貞男 (1999) 『任侠映画伝』 p.163

- 14 田中純一郎 (1980) 『日本映画発達史』(その) p.38
- 15 「不良性感度」映画とは、従来の東宝や松竹が製作する善良性の感度に基づく映画の対照として呼ばれたが、当時の「善良性感度」映画はお茶の間や公的な場で放映できるため、テレビに利用された。東映は「不良性感度」を強調した。これは任侠映画路線を打ち出した岡田茂が作った言葉とされている。
- 16 日下部五朗 (2003/9/29) 筆者によるインタビュー
- 17 俊藤浩滋・山根貞男 (1999) 『任侠映画伝』 p.225
- 18 渡邊達人 (1991) 『私の東映 30 年』 pp.140-141
- 19 渡邊達人 (1991) 『私の東映 30 年』 p.150
- 20 岡田茂 (2001) 『悔いなきわが映画人生』 p.175
- 21 「大船調」: 城戸四郎はそれまで中心になってきた、新派的悲劇や花柳界情話のような題材から、明るく健全な市民生活の日常性の中に題材を求める方向に転換した。小市民の生活を描くことによって広い観客層を獲得する、というような家庭内の皮肉や矛盾を、明るい風刺で描いた現代劇のスタイルは、蒲田調あるいは大船調と呼ばれた(松竹映像本部編 『キネマの世紀 映画の百年、松竹の百年』 p.16 による)。
- 22 「松竹ヌーベル・バーグ」: 1960 年、松竹では大島渚をはじめ、若者 7 人が『七人』というシナリオ集を出して、古来の古臭い大船調を否定、ホーム・ドラマからの脱皮とより強い社会性をかかげ、破壊と創造の上に“新しい大船調”を作ろうとした。その一人、吉田喜重は“既成のモラル、習慣、秩序を破壊し、ゼロの状態から出発して新しい人間関係を追究し、日常性の壁をつき破り、人間をぎりぎりの孤独においたとき、そこからはじめて新しい行動の論理が発見できると思う”と主張した(田中純一郎 『日本映画発達史』その p.324)。このような動きを当時のマスコミがフランスの「ヌーベル・バーグ」にちなんで「松竹ヌーベル・バーグ」と呼んだ。
- 23 岩本憲児・牧野守 監 (1999) 『映画年鑑』(戦後編 1959 年版) p.129
- 24 「善良性感度」: テレビと同じ感度の映画を「善良性感度」映画、テレビに出来ない感度の映画を「不良性感度」映画という。前者の代表会社は東宝であり、後者の代表会社は東映であった。吉田貞次によれば、この言葉は岡田茂によって作られたらしい(2002 年 10 月 24 日、筆者による吉田貞次インタビュー)。また、岡田本人も「僕が言い出した言葉に『不良性感度』というのがある...」(日本経済新聞社「私の履歴書」『日本経済新聞』2002 年 9 月 25 日)と証言している。
- 25 渡辺武信 (1982) 『日活アクションの華麗な世界』(その下) p.9
この著書に「擬似東映路線」という言い方があり、本論文ではこれを借用する。

重要参考文献

- ピーター B・ハーイ (1995) 『帝国の銀幕』 名大出版会
- 楊紅雲 (2003) 『映画産業斜陽化における東映の戦略 テレビに対抗した任侠映画路線 (1963-1972 年) を中心に』 名古屋大学大学院国際言語文化研究科修士学位論文
- 渡邊達人 (1991) 『私の東映 30 年』 非売品
- 大下英治 (1990) 『映画三国志』 徳間書店

- 東映株式会社映像事業部編（1981）『東映映画三十年』東京東映株式会社
幸田清編（1962-1965）『とうさつ』（社報）東京撮影所
（1963-1875）「東映全作品リスト」太秦映画村資料室提供
東映株式会社編（1992）『クロニクル東映』（ - ）東映株式会社
岩本憲児・牧野守 監（1999）『映画年鑑』（戦後編 1957-1973 年版）日本図書センター
キネマ旬報社編（1976）『日本映画俳優全集』キネマ旬報社
キネマ旬報社編（1976）『日本映画監督全集』キネマ旬報社
日本経済新聞社（2002）「私の履歴書」『日本経済新聞』9月1-23日
田中純一郎（1980）『日本映画発達史』（ - ）中央公論社
岡田茂（2001）『悔いなきわが映画人生』財界研究所
俊藤浩滋・山根貞男（1999）『任侠映画伝』講談社
澤島忠（2001）『沢島忠全仕事』ワイズ出版
渡辺武信（1981-1982）『日活アクションの華麗な世界』（中、下）未来社
佐藤忠男（1995）『日本映画史』（2、3）岩波書店
松竹映像本部編（1995）『キネマの世紀—映画の百年、松竹の百年』松竹
東映十年史編委員会（1962）『東映十年史』東京東映株式会社
斯波司・青山栄（1998）『やくざ映画とその時代』筑摩書房