

1950年代後半の日本映画における 作品の空間の構造分析

真 鍋 公 希

1 はじめに

絵画や小説、映画などの作品に備わる種々の特徴は、いったいどのように決まっていくのか。この問いに対して、ある者は作品世界を創り出した作家に注目し、作家自身の経験や思想、あるいは彼／彼女の天才的なひらめきの中に、その答えを求めよう。またある者は、その作品が生まれ出された当時の社会に注目し、そこで大きなインパクトをもった出来事や人々に共有されていた精神性から説明しようとするかもしれない。だが、ここでは、このいずれとも違った視座から作品の特徴が決定される過程を考えることにしたい。

それでは、作家論でも社会反映論でもない視座とはいかなるものだろうか。本稿が採用するのは、P. Bourdieu が提起した場 (champ) の理論である。この視座においては、制作者たちは、参加する場に固有の論理にもとづき、その場における資本をめぐる闘争を繰り広げるものと捉えられる。作品がもつ種々の特徴は、この闘争においてどの立場をとろうとするかによって決定されるのである。そして、この立場決定では、場の中で制作者が占める位置と、これまでに制作された作品の空間とが参照される。

本稿では、制作者の立場決定を理解するための手掛かりとなる作品の空間を分析することを試みている。具体的にいえば、1950年代後半の日本映画の作品の空間を描出し、その構造化の原理を明らかにすることが、本稿の目的である。以下、第2節では、場の理論が主に想定する行為者の位置関係ではなく、あえて作品の空間を扱う理由を、作品の空間の理論的な意義の確認を通して示す。第3節では、日本映画史の知見を概観しながら、分析対象に1955～58年を設定する妥当性について検討する。そして、第4節で多重対応分析 (以下、MCA) の特徴と分析に用いた変数を紹介したうえで、第5節で分析結果の提示と考察を行う。

2 場の理論と作品の空間

場の理論は、個人が身体化した諸性向の体系であるハビトゥスと、相対的に自律した場との関係において、意識的な行為から無意識的な慣習行動までを体系的に理解しようとするものである。この理論によって、一方では趣味や嗜好といった個人の文化的な実践を通して「社会空間」の構造化と再生産がなされていることが明らかにされ (Bourdieu 1979=1990)、他方では、作家が所有する資本や性向と場に固有の論理との折り合いによって芸術作品の生産が説明されてきた

(Bourdieu 1992=1995/1996)。

この理論において制作者たちは、制作実践などによって場に参加する他の行為者と差異化することによって、著名な賞を受賞する、商業的に成功する、業界内での名声を高める、といった卓越化を目指す存在と捉えられる。詳述すれば、場に参加する制作者たちは、自身が占める場での位置と身体化したハビトゥスによる可能性の提示／拘束を受けながら、別のポジションへ移動しようとしたり、獲得した地位を維持しようとしたりするために、作品のジャンルや主題、スタイルなどを——意識的であれ無意識的であれ——選択するのである。たとえば、ある場における行為者は短期的で商業的な成功のために流行のジャンルを選択し、別の行為者は場の内部での長期的な成功を目指すことで難解なスタイルを採用する、ということが起こりうるだろう。

場の理論では、大きく分けて二つの空間とそれを構造化する関係の分析が求められる。第一の空間が参加者たちの位置関係によって構造化された生産の場であり、第二の空間が作品のもちうる種々の特徴同士の関係によって構造化された作品の空間である。

芸術作品の科学はしたがって、二つの構造間の関係を固有の対象とすることになる。ひとつは生産の場における位置同士の（およびそれらの位置を占めている生産者同士の）客観的な関係の構造、もうひとつは作品の空間における立場決定同士の客観的な関係の構造である。

(Bourdieu 1992: 324-5=1995/1996: II 91)

そして、この二つの空間は、行為者の選択を異なる形で規定する。

それらの行為者や制度の戦略は、〈場〉に固有の資本（制度化されているとしないを問わず）の配分構造の中でそれらが占めている位置に応じて、……現行の慣習を永続化させなければならぬのか転覆させなければならぬのか、という利害しだいで決まってくる。けれども支配者と上昇志願者、正統派と異端派の闘争の掛け金＝争点、および彼らが自分の利益を前進させるために活用できる内容そのものは、問題系として機能することで可能な立場決定の空間を規定し、そうして解決の探求を、したがって生産の進化を方向付けるように作用する、すでに実行されている立場決定の空間しだいで決まることになる。(Bourdieu 1992: 325=1995/1996: II 92)

行為者の戦略は、生産の場における位置関係によって形式的に方向づけられるのだが、戦略の「内容そのもの」は、「すでに実行されている立場決定の空間」が「問題系として機能」し、「生産の進化を方向付けるように作用する」ことによって決定される。つまり、作品の空間における諸関係の分析は、場がどのように自律的か、場に固有の論理とはいかなるものか、といった問いに答えることを可能にするのである。それゆえ、本稿の目的を、1950年代後半の日本映画の場に固有の論理を具体的に明らかにすること、といいかえることができる。

加えて、作品の空間を描き出すことは、映画を対象とする本稿にとっては、絵画や文学以上に有益と考えられる。なぜなら、集団制作物である映画では、カメラマンや俳優、プロデューサーといった作家＝監督以外の行為者も、それぞれの利害関心をもって創作活動に加わり、作品の特徴を生み出すからである。彼／彼女らの立場決定の際にも、作品の空間は参照されるため、明らかとなった作品の空間の構造から、彼／彼女らの戦略を理解するための手掛かりを得ることができるだろう。監督に比べて批評の中で言及される機会に乏しく、それどころか記録に残されないことさえある彼／彼女らに注目する場合、彼／彼女らが参加する（下位）場の構造を再構成することは現実的に困難といえる。これを踏まえると、作品の空間を描出することは、監督以外の具体的な行為者に注目した分析にも接続しうる点で重要な分析といえるだろう。

3 1950年代の日本映画

それでは、本稿が分析の対象とする1950年代の後半やその前後は、日本映画にとってどのような時代だったのか。また、なぜ1955～58年の4年間をまとめて分析することが可能なのか。これらを検討するために、田中純一郎（1976）と四方田犬彦（2014）に沿って、当時の日本映画の状況を確認しておこう。

日本映画の1950年代は、ひとことでいえば、1930年代と並ぶ映画の「黄金時代」であった。1951年9月にサンフランシスコ講和条約が調印され、翌年4月に発効されたことで、日本映画はGHQの検閲から解放される。それに伴い、事実上禁止されていた時代劇が復活して人気を集めるとともに、独立プロダクションによって社会主義リアリズムを掲げたフィルムが制作されるようになった。また、1950年代は、一方では黒澤明や溝口健二、衣笠貞之助が国際映画祭で最高賞を受賞し、他方では国内の年間観客数が1958年に11億人を突破した時代でもある。これらの史実からわかるように、映画は当時、芸術的正統性と大衆的娯楽性の双方で社会的に大きな存在感を示していた。しかし、1960年代には、社会の中心的なメディアがテレビへ移っていく中で、映画産業は急速に斜陽化していく。

GHQによる検閲という政治的な権力の明白な介入から解放され、テレビの普及によって国民的メディアの座を追われるまで。本稿で扱う日本映画の1950年代は、その前後の時代と比べると、場の外部の力から相対的に自律した構造化がなされていた時代と考えられる。したがって、今後、本稿の分析結果をその前後の時代と比較することで、場の外部からの影響がどのように構造を変化させたのか、あるいは、それぞれの時代の映画の場がどの程度自律的だったのかを論じることが可能になるだろう。こうした場の自律性に関わる通時的な比較研究の足掛かりとなる点が、1950年代に注目する最大の理由である。

では、なぜ1950年代の後半なのか。端的に言えば、それは1950年代も一枚岩ではないからである。ある一定期間の構造を描き出すためには、その期間内では同じ構造が持続していたという前提が成立しなければならない。構造変動の前後を含めると、異なる構造的特性が打ち消

しあって分析に反映されない、実際には大きな影響力をもたない特性の寄与率が高く見積もられる、などの誤った結果しか得られない危険性があるからだ。ならば、本稿で1950年代の前半と後半を区別する理由はどこにあるのか。

そこで注目したいのが、映画の製作会社である。当時の日本映画では、映画の製作から配給、興行までを垂直的に支配するスタジオ・システムが機能していた。また、1953年には俳優や監督などの引き抜きを禁止する「五社協定」が結ばれている¹⁾。これらからわかるように、製作から上映にまでわたって使える様々な資源の大部分は、製作会社によって大きく規定されていた。加えて、当時の批評で「松竹大船調」「東映時代劇」「東宝特撮」といった表現がなされることもあり、製作会社ごとに作品内容に関するイメージも異なっていたといえる。したがって、製作会社の状態は作品の空間の構造を大きく左右する一つの要因であったと考えられる。

そうであるならば、分析では製作会社の傾向が安定していた時期を取り出す必要がある。この観点でいえば、1954年に一つの分水嶺をみることができる。この年から、東映が二本立ての製作・興行を強行し、また6月には日活が製作を再開している。この二つの出来事は個別にも重要ではあるが、それだけでなく、独立プロダクションで製作された映画の上映機会が減少することにもつながる点で注目に値する。1955年頃に独立プロブームは終息するとされているが、その理由は社会主義リアリズムが観客に共感されづらくなっただけでなく、「大手企業による映画製作体制がこの時期に再編成を完了し終えた」（四方田2014：150）ことにも求められるからである。

以上のことから、作品の空間構造に大きな影響を及ぼす製作会社に注目すると、1955～58年は、大手の製作会社が出揃った後であり、なおかつ、独立プロダクションが一貫して衰退傾向にある時期として捉えることができる。それは、大手製作会社の配給が間に合わないために独立プロダクションのフィルムにも上映の機会が恵まれ、一つのブームをなしていた1950年代の前半や、1961年に新東宝が倒産し、斜陽化が加速していく1960年代とは異なる原理によって構造化されていた時期だと推測できるのである。それでは、この時期の作品の空間の構造を明らかにするためには、どのような方法で、どのような変数を分析しなければならないのだろうか。

4 方法と変数

4.1 多重対応分析

映画作品をデータに用いた社会学的研究として、G. Rossman and O. Schilke (2014) を挙げることができる。この研究では、芸術性の高さや経済的成功のトレードオフ関係を前提として、ジャンルなどの特徴と受賞経験による経済効果をモデル化している。だが、作品の空間を構造化する原理を検討するためには、まずは、こうした理論的負荷の高いモデルに当てはめるのではなく、探索的に分析するほうが望ましいだろう。この理由から、本稿では、MCAを採用する。

MCAとは、離散変数によって得られるクロス表の情報を圧縮し、変数内カテゴリ間関係を数値化・図示できる分析方法である。以下に詳述するように、今回分析に用いる変数のほとん

どは離散変数であり、これらの変数間の関係を探索的に明らかにしようとする本稿の目的にとって、MCAは適した方法といえる。さらにいえば、MCAは場の理論と親和的な解析法とされており²⁾、この点でも本稿にとって妥当な方法だと考えられる。

場の理論を背景としたMCAによる社会分析は、日本では、社会階層論の文脈で近年盛んに研究されている(磯・竹之下 2018; 片岡 2018; 近藤 2011 など)ほか、平石貴士(2016)が音楽アーティストについての分析を行っている。また、本稿にもっとも近接するテーマの研究としてはJ. Duval(2006)によるフランスの映画場の分析が挙げられる。しかし、Duval(2006)は監督を対象とした行為者の場を描出しており、作品の空間を描出しようとする本稿の意図と異なるだけでなく、対象とする国や時代も違うため、変数選択の参考としたり、得られた結果を直接に比較・検討したりすることはできない。そのため、本稿では独自に変数を設定し、分析を進めることとした。

4.2 標本集団と変数

分析するデータセットは、時事通信社が刊行する『映画年鑑』の1956年版から1960年版に掲載された「作品記録」と「興信録」をもとに作成した(ただし、後述する批評回数は除く)。標本集団に含まれる作品は、「作品記録」に掲載されていた映画作品のうち、1955年1月1日から1958年12月31日のあいだに封切られたものである。データの欠損や明らかな誤植のうち、確認できるものについては、KINENOTE³⁾、日本映画情報システム⁴⁾、allcinema⁵⁾の3つのオンラインデータベースから情報を補い、それでも欠損値となる場合にはその作品を除外して分析している。映画の全件数は4年間で1900件、欠損値を除いて実際に分析されたのは1847件である。分析に用いた変数は、製作会社、観客数、批評回数、ジャンル、上映時間(長編/中短編)、色彩(カラー/モノクロ)、原作・原案の有無の7つであり、すべてアクティブ変数⁶⁾として分析した。以下では、それぞれの変数の選択理由とコーディングの方針を示す。なお、それぞれのカテゴリーの度数分布と、変数内での割合は表1にまとめている。

製作会社

前節で検討したように、製作から上映までのあいだで利用できる資源は、製作会社によって大きく異なると考えられる。データとして利用したのは、「作品記録」に表記された製作会社名である。表記プレを整理したうえで、系列会社である東京映画と宝塚映画は東宝に含め、作品数の少ない独立プロダクションは一つにまとめた。その結果、分析に用いたのは「松竹」「東宝」「大映」「東映」「新東宝」「日活」「独立」の7カテゴリーとなった。

観客数

『映画年鑑』の「興信録」では、浅草興行街の代表的な封切館の観客動員数の週計が記録されている⁷⁾。これらは、映画作品がどのくらい興行的に成功したのかを直接に示すデータといえる。類似のデータとして「興信録」には興収額も併記されており、もちろんこの二つは強く関連しているのだが、興収額を観客数で割ることで得られる単価にはばらつきがあった。このばらつきが

映画館ごとの違いを反映していることを踏まえれば、興収額は、間接的に製作会社の影響を反映したデータとみなされる。そのため、興収額よりは純粋に興行的な成績を反映していると考えられる観客数を変数に採用した。

また、前節でも触れたように、当時の映画館では二本立て興行が行われているため、このデータでは一本目に上映された映画と二本目に上映された映画の観客数を、同じ値として処理せざるを得ない。だが、上映順にも意味があると考えられるため、分析では単独または一本目に上映された作品 (A) と、二本目に併映された作品 (B) に分け、それぞれで動員数を「～1万」「1万～2万」「2万～3万」「3万～」の10000人単位（一万の位の値）でコード化した。

さらに、「作品記録」にはあるものの、「興信録」に掲載された映画館では一度も上映されていない新作映画も存在する。これらをデータの欠損と捉えることもできるが、本稿ではむしろ、大手製作会社の封切館で上映されていないこと自体に固有の意味があると考え、「上映なし」として分析に含めた。したがって、変数のカテゴリー数は9である。

批評回数

作品の質的な評価としては、作品がどのように批評されたのかが挙げられる。とはいえ、レトリカルな表現も含まれる批評言説を安定した基準に従ってコード化することは、質的にも量的にも困難である。そこで、本稿では、批評やランキングに取り上げられているかどうか、ということに着目して、そのカウントデータを質的な評価の指標として扱うことにした。4年間を通して、安定した本数の批評記事が掲載されていることから、隔週で発行されている雑誌『キネマ旬報』に毎号掲載された「日本映画批評」、同じく『キネマ旬報』で毎年2月に発表される「キネマ旬報ベスト・テン」の「日本映画の部」へのノミネート、そして月刊誌『映画評論』に毎月掲載されている「作品評」の3つを対象とし、それぞれでの掲載の有無を合計して、「0回」から「3回」までの4カテゴリーを構成した。

期間は、『キネマ旬報』「日本映画批評」と『映画評論』「作品評」ではともに1955年1月号から1959年6月（下旬）号まで、「キネマ旬報ベスト・テン」は1955年度から1958年度の4回である。4年間で、『キネマ旬報』の「日本映画批評」には1431件、「キネマ旬報ベスト・テン」に170件、『映画評論』には160件の作品が掲載されていた。

ジャンル

分析のために、すべての作品を排他的なジャンルに一度だけ振り分けることは、現実の映画の制作／受容からはやや乖離のある手続きといえる。また、そもそもある作品をどのジャンルに分類するかということ自体が大きな問題であることも間違いない。こうした点で、ジャンルを変数に加えることには困難も伴うが、作品内容を端的に表しているほぼ唯一の指標がジャンルであることも事実であり、場に固有の論理を明らかにするためには不可欠の変数といえる⁸⁾。本稿では、先述の問題を克服するために、作品とジャンルを一対一対応させ、かつ、上映とほぼ同時代に同一媒体で行われた分類として「作品記録」に掲載されたジャンル名を変数に用いた。ただ、実際には特殊なジャンル名が割り振られるケースや表記ブレも多く、コード化前には369のジャンル

が存在していた。こうした限界はあるものの、他に適切なリストが存在しないこともあり、類似していると思われるジャンルを統合した17カテゴリーで分析した。

上映時間（長編／中短編）

併映を目的とし、続編も含めて制作された作品や、独立プロダクションによる映画の一部には、上映時間の短いものも多い。こうした傾向を分析に反映させるため、「作品記録」に掲載された映画フィルムのロール数に注目し、1巻あたり約10分と考え、6巻以下を「中短編」、7巻以上を「長編」の2カテゴリーにコード化して変数に加えた。

色彩（カラー／モノクロ）

カラー映画であることは、それが当時では広告の惹句になっていたことからわかるように、観客の注目を集めるために効果的な特徴であった。また、カラーフィルムがモノクロフィルムより高価であることから、製作の面では、カラーの作品にはより多くの資源が割かれていると捉えることもできる。こうした理由から、「興信録」に記録されたカラー／モノクロを変数とした。

表1 各変数の度数分布と割合

変数	カテゴリー	度数	割合	変数	カテゴリー	度数	割合
製作会社	松竹	266	0.14	ジャンル	メロドラマ	84	0.05
	新東宝	191	0.10		家庭・サラリーマン	51	0.03
	大映	305	0.17		歌謡・ミュージカル	48	0.03
	東映	409	0.22		学生・青春	75	0.04
	東宝	314	0.17		記録・伝記	35	0.02
	独立	119	0.06		SF・怪奇幻想	34	0.02
	日活	243	0.13		現代活劇	138	0.07
					現代喜劇	161	0.09
観客数	～1万 (A)	394	0.21		現代人情	266	0.14
	～1万 (B)	147	0.08		現代探偵	110	0.06
	1万～2万 (A)	551	0.30		現代恋愛	151	0.08
	1万～2万 (B)	304	0.16		児童映画	24	0.01
	2万～3万 (A)	198	0.11		時代活劇	420	0.23
	2万～3万 (B)	104	0.06		時代喜劇	47	0.03
	3万～ (A)	54	0.03		時代人情	104	0.06
	3万～ (B)	44	0.02		時代探偵	57	0.03
	上映なし	51	0.03		社会・風刺	42	0.02
批評回数	0回	403	0.22	原作	原作あり	1262	0.68
	1回	1219	0.66		原作なし	585	0.32
	2回	133	0.07	上映時間	中短編	378	0.20
	3回	92	0.05		長編	1469	0.80
色彩	カラー	282	0.15				
	モノクロ	1565	0.85				

原作・原案の有無

小説や演劇、ラジオドラマなどの作品を原作とした映画は、とくに原作が有名な場合には観客の注目を集めることができる。一方で、原作・原案がある場合は、企画から完全にオリジナルな作品に比べれば、制作者の自由度は小さくなる場合もあると考えられる。この点を考慮して、「作品記録」に原作・原案者が表記されているか否かによる二値変数を分析に加えた。

5 結果と考察

分析には R ver.3.5.1 を、MCA の計算には FactoMineR ver.1.4.1 (Lê et al 2008) を、結果の図示には explor ver.0.3.4 (Barnier 2018) を用いた。表 2 に示したのは、各軸の寄与率、つまり各軸が説明できるデータのばらつき具合である。離散変数を扱う多重対応分析では、一つの軸の寄与率はそれほど高くないため、この値のままでは評価が難しい。そこで、ここでは J. P. Benzecri が開発した調整法によって得られる修正寄与率を確認する。この修正寄与率は、第 1 軸で 53.3%、

表 2 軸の寄与率

軸	固有値	寄与率 (%)	累積寄与率 (%)	Benzecri の修正	
				寄与率 (%)	累積寄与率 (%)
1	0.31816	6.19	6.19	53.28	53.28
2	0.24262	4.72	10.9	17.25	70.53
3	0.22746	4.42	15.33	12.41	82.94
4	0.20677	4.02	19.35	7.08	90.02
5	0.18788	3.65	23	3.51	93.53

表 3 各軸における変数の寄与率 (上位 12 カテゴリー)

第 1 軸		第 2 軸		第 3 軸	
カテゴリー	寄与率 (%)	カテゴリー	寄与率 (%)	カテゴリー	寄与率 (%)
中短編	22.6	独立	17.2	～1 万 (A)	21.4
1 万～2 万 (B)	11.0	上映なし	13.4	新東宝	21.0
0 回	8.2	記録・伝記	10.0	独立	8.9
長編	5.8	新東宝	9.8	日活	5.7
東映	5.4	～1 万 (A)	6.5	上映なし	4.4
2 回	4.8	2 回	5.5	東映	3.9
～1 万 (B)	4.3	3 回	4.9	2 万～3 万 (A)	3.8
2 万～3 万 (A)	4.2	時代活劇	4.7	記録・伝記	3.7
カラー	4.2	1 回	4.0	1 万～2 万 (B)	3.4
1 万～2 万 (A)	3.7	児童映画	3.7	原作なし	2.9
現代人情	3.6	現代人情	3.2	児童映画	2.8
3 回	3.4	カラー	1.7	1 万～2 万 (A)	2.5

第2軸で17.3%、第3軸で12.4%であり、第3軸までの累積寄与率は82.3%となっている。つまり、第3軸までで、データのばらつき全体の約80%を要約できているといえる。そこで、以下では第3軸までを取り上げて分析を進めていく。

表3をみると、第1軸に大きく寄与している変数のうち、4つが観客数のカテゴリーである。そこで図1をみると、他の観客動員数のカテゴリーも含めて、第1軸の正の側には二本目に上映された観客数がプロットされているのに対し、負の側には一本目に上映された観客数がプロットされていることがわかる。このことから、第1軸は上映形態の違いを反映したものと考えられる。この解釈は、軸に大きく寄与する他の「中短編」「長編」「カラー」「東映」といったカテゴリーからも裏づけることができる。個別のデータをみると、「中短編」のうち88%は二本目に上映されており、逆に「長編」の80%は一本目に上映されている。同様に、「カラー」の80%は一本目に上映され、二本目に上映された映画のうち32%が「東映」で製作されている。したがって、第1軸は上映形態の違いによって、正の側に二本目に上映された作品を、負の側に一本目に上映された作品を配置する軸と結論づけられそうだが、他の変数にも注目すると、それだけではないことがわかる。

先ほど検討したカテゴリー以外で、第1軸への寄与率が高い変数は批評回数である。図1をみればわかるとおり、「2回」「3回」はほぼ同じ位置にあるが、全体的には、第1軸の負の方向へ進むほど批評される回数も多くなるように並んでいる。また、観客数を細かくみていくと、「～1万(B)」「1万～2万(B)」が第1軸の正の極側にあるのに対して、「2万～3万(B)」「3万～(B)」は正の原点寄りにあるといえる。同様に、「～1万(A)」「1万～2万(A)」が負の原点寄

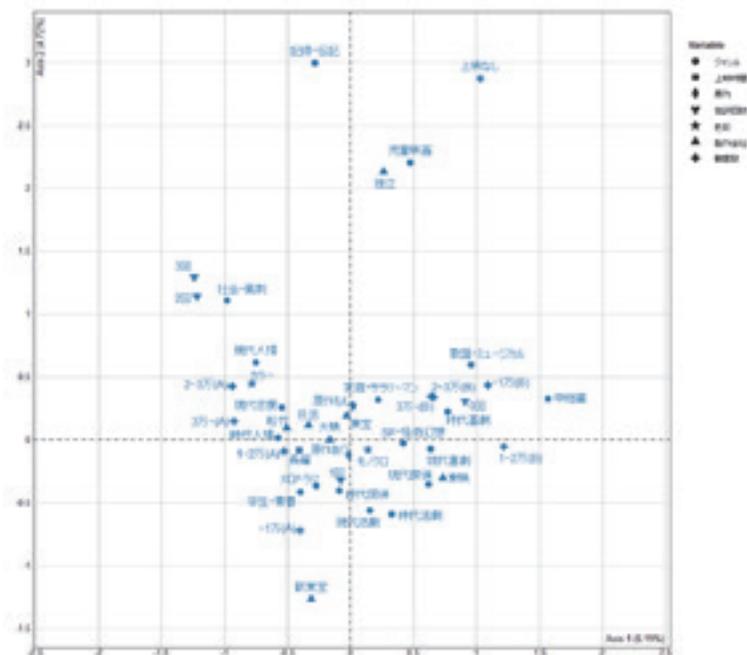


図1 作品の空間（1-2軸）

りにあるのに対して、「2万～3万 (A)」「3万～ (A)」は負の極側に位置づけられている。つまり、大掴みな傾向としては、負の方向に進んだほうが、作品への評価も高まり、上映順を問わず観客数も増加しているのである。

これらをまとめると、第1軸は、負の方向に進むほど、一本目に上映され、批評的な評価も高く、経済的にも成功する、という3つの性質をもった軸といえる。第1軸上では、興業的にも批評的にも成功を収めた「大作映画」が負の極に、批評家に関心をもたれず、興業的にも失敗した「添え物映画」が正の極に位置づけられる。つまり、第1軸は大手製作会社による作品のヒエラルキーを意味しているのである。実際、「独立」の第1軸への寄与率は0.2%に過ぎず、軸の構成にはほとんど影響していない。

次に、第2軸の解釈に移ると、ここでは製作会社の「独立」と「新東宝」の寄与率が高く、両者が対極に位置づけられていることが特徴的である。「上映なし」「～1万 (A)」も軸の構成に大きく寄与しているが、これは「上映なし」のうち39%が「独立」であり、「～1万 (A)」のうち35%が「新東宝」であることによるといえる。

また、図1では批評回数がU字型にプロットされているが、これは、MCAにおいて順序尺度の分布が歪んで表示される馬蹄効果の影響と考えられる。向きが下に凸の形になったのは、「独立」の中で批評回数が「2回」「3回」をとる作品の割合が28%、「0回」をとる作品の割合が34%と、他の製作会社と比べて相対的に高いことに起因している。この馬蹄効果の影響で、第2軸では批評回数が順番に並んでいないのだが、他のカテゴリと批評回数との関係を総合すると、第2軸は、正の極のほうが、作品の質的な評価が高いことを示していると理解できる。第一に、「独立」と対極に位置付けられた「新東宝」では、「2回」「3回」をとる作品数が合計で9件と製作会社別で最も少なく、その割合は5%未満である。第二に、寄与率の高いジャンルに注目すると、各ジャンル内の作品で批評回数が「2回」「3回」を占める割合は、「記録・伝記」で31%、「児童映画」で21%、「現代人情」で37%であるのに対し、「時代活劇」では1.2%となっている。第三に、「カラー」においても批評回数が「2回」「3回」を占める割合は21%と比較的高い。

以上のことから、第2軸は、「独立」対「新東宝」という対立を基調としながら、作品への評価の高低を反映した軸と結論づけられる。要するに、第1軸は大手製作会社による「大作映画」で評価の高い作品を一方の極へと位置づける軸だったのに対して、第2軸は、独立プロダクションで制作された小規模ながらも芸術性の高い映画が極端な位置を占める軸なのである。また、「上映なし」「～1万 (A)」以外の観客数のカテゴリの寄与率は合計で2.8%であり、第2軸の構成にはほとんど影響力をもっていないため、経済的な成功度との相関関係がないことも特徴的といえる。

最後に、第3軸の解釈に移ろう。第3軸でも、第2軸と同様に「独立」と「新東宝」が高い寄与率を示しているが、第2軸とは異なり、両者はともに第3軸の正の位置にある。製作会社に關していえば、「日活」と「東映」がこの二つに対立して負の位置にプロットされ、これらも比較的高い寄与率を示している。

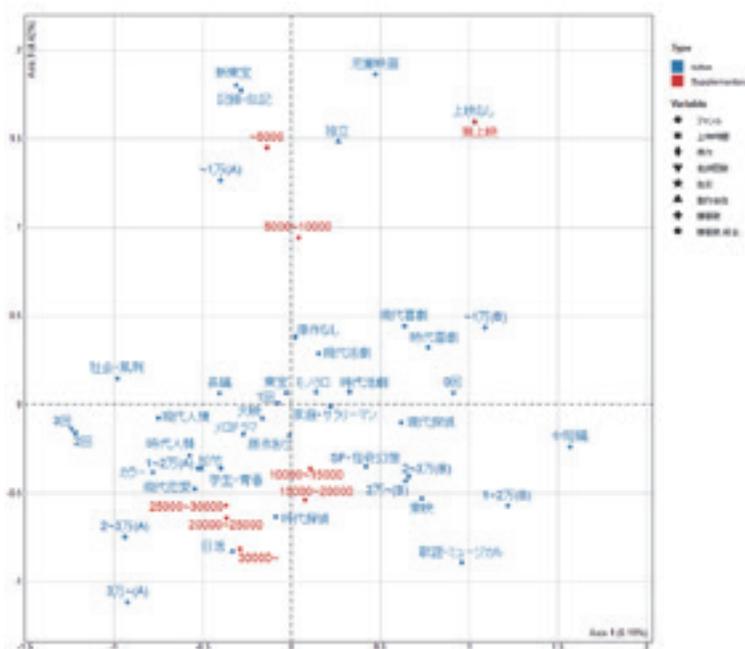


図2 作品の空間（1-3軸、上映順を統合した観客数を補助変数として追加）

また、軸への寄与率が高い他のカテゴリーのうち3つが観客数であり、一本目に上映された映画の観客動員数は、第3軸の負のほうへ進むにつれて大きくなるように並んでいる。二本目に上映された映画に関してはその限りではないが、「～1万(B)」以外のすべてが負の位置にプロットされている点特徴的であり、これらから、第3軸を経済的な成功度が反映された軸と推測できる。そこで、上映順を統合し、5000人単位で再コード化した観客動員数を補助変数として追加し

た。その結果が図2である。これをみると、「15000～20000」「20000～25000」「25000～30000」の三つは第3軸上でほぼ同じ座標をとっているとはいえ、全体的には第3軸の負の方向へ進むほど観客数が増加するようにプロットされていることがわかる。

さらに検証を進めるために、「上映なし」の割合が20%以上を占める「記録・伝記」（35作品中9作品）と「児童映画」（24作品中5作品）を除いたジャンル15カテゴリーについて、「上映なし」を除く観客数の平均値を求め、第3軸上での座標との相関関係を分析した。その結果、ピアソンの積率相関係数が -0.735 、 p 値が 0.0018 となり、強い相関関係が確認できた。

加えて、先述した製作会社の対立も経済的な成功度と対応しているのかを検討するために、製作会社別で「上映なし」を除いた観客数の平均値を求め、第3軸上での座標と比較した。この結

表4 観客数の平均と第3軸の座標

製作会社	平均	第3軸座標
新東宝	8220	1.800
独立	11931.9	1.484
東宝	13621.6	0.064
大映	14719.8	-0.080
松竹	16631.9	-0.362
東映	16602.5	-0.533
日活	20248.2	-0.831

果も、「東映」と「松竹」の順が入れ替わっている以外は順序が一致している（表4）。

これらから、第3軸は経済的な成功度を反映した軸であると結論づけられる。また、第1、2軸では高い寄与率を示していた批評回数が、第3軸では、四つのカテゴリーの寄与率を合計しても0.24%とほとんど寄与していない。したがって、第3軸は上映形態や内容的な評価とは独立に、経済的に成功した大衆的な作品を負の極に、興業的に芳しい成果をあげられなかった作品を正の極に位置づける軸といえるだろう。

6 おわりに

それでは、分析結果を振り返りながら、その成果を大きく三つにまとめていこう。まず、第1軸は、興行的にも批評的にも価値の高い「大作映画」と、その反対に批評的に注目されず観客の目に触れることも少なかった「添え物映画」とを両極へと配置する軸であり、第2軸は小規模ながらも評価の高い映画が一方の極を占める軸なのであった。第1軸と第2軸の双方の構成に、批評回数の「2回」「3回」が大きく寄与している。MCAが、先行して析出された軸とは無関連な軸を構成することを踏まえれば、この結果は、批評回数には、1軸だけでは要約できない異なる情報が含まれていることを意味している。つまり、同じ批評欄の中にあっても、独立した二つの批評的・芸術的な評価基準が運用され、大手製作会社による作品と独立プロダクションによる作品とで使い分けが行われているのである。こうした複数の評価軸の存在が、今回分析に用いた『キネマ旬報』『映画評論』に限定された特性なのか、それとも他の雑誌でもある程度確認できることなのかは、グラフ誌や業界誌で扱われた作品のデータによってさらに検証しなければならないが、このことは空間の構造化の原理として、興味深い結果だといえるだろう。

次に、製作会社の「独立」と観客数の「上映なし」と関連は極めて強く、ともに第2、3軸の構成に大きく寄与していた。ここから、第3節で触れたように、独立プロダクションの映画が上映される機会に恵まれていなかったことを再確認できる。しかし、より注目したいのは、「小規模芸術映画」の批評的・芸術的評価を反映した第2軸では「上映なし」と「～1万（A）」を除く観客数のカテゴリーはほとんど寄与しないのに対して、第3軸では、批評回数と相関せずに経済的な成功度が析出されているということである。これはつまり、1950年代後半の日本映画の作品の空間は、Bourdieu（1992=1995/1996）が文学場の分析で示唆し、Rossman and Schilke（2014）が前提としたような、芸術的な評価と経済的な成功がトレード・オフになる関係とは異なる秩序によって構造化されていることを示している。第1軸と第2軸によって質的な評価を二つに分解できるからこそ、こうした軸構成が可能になっているのだろう。図3だけをみれば、限定生産の下位場と大量生産の下位場という分極化に対応するかのような分布がみられるにもかかわらず、Bourdieuが論じた文学場と今回示した映画作品の空間を構造化する原理は、大きく異なっているのである。

さらに、それぞれの軸の意味が明らかになったことで、ジャンル間のヒエラルキーについても



図3 作品の空間（2-3軸）

知見を得ることができる。大手製作会社の作品のヒエラルキーを意味している第1軸に注目すると、「現代人情」「時代人情」「現代恋愛」「メロドラマ」のように、心理的・感情的な表現が求められるジャンルが正統性の高い負の位置にあるのに対して、身体性が強調される「現代活劇」「時代活劇」や見世物的な要素を含む「SF・怪奇幻想」「歌謡・ミュージカル」が正統性の低い正の位置にある。ここでは、感情的で物語的な前者と、「アトラクションの映画」(Gunning 1989=

1998, 1990=2003) 的な性質を孕んでいる後者の対立が観察できるのである。こうした対立関係は、ハリウッド映画において論じられた「物語の優位からイメージの優位へ」(蓮實 1993: 174-81) という映画の変容が、1960年代以降の日本映画にも当てはまるという議論(渡邊 2012: 96-7)を踏まえれば、1960年代以降との比較研究において興味深い論点を提示しているといえるだろう。他にも、経済的な成功度を示す第3軸では、現代劇と時代劇とを区別してカテゴリー化している「人情」「喜劇」「探偵」「活劇」のいずれでも、時代劇のほうが経済的な成功度の高い位置にあることがわかる。したがって、ここからも時代劇が大衆的な人気を博していたことが読み取れる。

以上のように、本稿ではMCAによる分析を通して、作品の空間の構造化の原理と、そこに布置されるジャンルのヒエラルキーを明らかにしてきた。しかしながら、注7でも言及した通り、

表5 第3軸座標と月別配収の平均

製作会社	第3軸座標	月平均配収 ⁹⁾ (百万円)
新東宝	1.8	158
独立	1.484	10
東宝	0.064	351
大映	-0.08	392
松竹	-0.362	400
東映	-0.533	508
日活	-0.831	231

今回の興行成績に用いたデータは東京での封切館における観客数であり、全国的な興収と必ずしも一致しないことには注意しなければならない。実際、第3軸の座標の並びと『映画年鑑』に記載された「各社月別配収」の合計の順番は対応せず、表5をみればわかるように、特に「日活」のデータには大きな開きがある。「日活」の第3軸への寄与率が高かったことを踏まえれば、データによって第3軸の構成が変化する可能性は否めない。この点は、今回の分析の限界といえよう。だが、こうした限界ゆえに本稿の分析結果が仮説的なものに留まるとしても、質的に異なる二つの評価軸の存在と経済的な成功／芸術的な評価がトレード・オフになるのとは異なる秩序化の原理、そして、それに対応したジャンルのヒエラルキーの具体的な様相とを示唆したことで、冒頭に掲げた「制作者による作品の特徴の選択を作家論とも社会反映論とも異なる視座から論じる」という課題のための手掛かりは得られたように思われる¹⁰⁾。

注

- 1) 1954年に製作を再開した日活は、1957年にこの協定に加わることになる。
- 2) Bourdieuは、「直接的決定という単純な次元構造しか知らない線の思考とは縁を切り、各要因のうちに宿っている錯綜した関係の網を再構築することに専念する」(Bourdieu 1979: 119=1990: I 167) ために、一般的な重回帰分析ではなく、多重対応分析を使用していたといえる。
- 3) <http://www.kinenote.com/main/public/home/> (最終閲覧日: 2017.10.31)
- 4) <https://www.japanese-cinema-db.jp/> (最終閲覧日: 2017.10.31)
- 5) <http://www.allcinema.net/prog/index2.php> (最終閲覧日: 2017.10.31)
- 6) 多重対応分析では、軸の算出に用いるアクティブ変数と、軸の算出に影響を与えずに、グラフ上にプロットできる補足変数を選択することができる。
- 7) 東京の封切館での記録という点では、地方での上映の様子や興行成績、また封切後にどれほど再上映される機会があったのかなどはわからない。そのため、本稿で描出された作品の空間が、当時の日本国内の全体的な受容とはやや乖離しているかもしれない点には注意が必要である。
- 8) Duval (2006) の分析で用いられた変数は、経済的な成功を表す指標と受賞歴のような象徴的な成功を表す指標に限定されており、監督個人の経歴や制作された作品のジャンルといった質的な特徴は含まれていない点に問題がある。とはいえ、一人の監督が複数のジャンルの作品を制作することも多いため、個人を標本集団した場合にはジャンルを変数として取り入れるのが困難である。作品を標本集団とする本稿の方針によって、ジャンルを分析に含めることで、場に固有の論理を明らかにすることが可能になるのである。
- 9) 「独立」以外の6社に関しては1955年から1958年の合計をひと月当たりで平均した。「独立」に関しては、1960年版に掲載された1958年下半期のデータに含まれていなかったために、1957年までの3年間で平均を求めた。
- 10) さらに、第2節で述べたように、この作品の空間は作家＝監督以外の行為者の戦略を分析する際にも適用できる。その一例として、当時の代表的な特撮技師である円谷英二について、簡単に触れておこう。彼が制作に参加した作品を補助変数として追加すると、それは第1軸と第3軸で構成された平面の第3象限にプロットされる——その座標は(-0.583, -0.213)である。ここからわかるのは、円谷が実際に手掛けていた作品と、しばしば特撮と同一視される「SF・怪奇幻想」ジャンルの位置には大きなずれがあるということである。そして、このずれこそ、円谷がしばしば新聞や雑誌の記事上で

「何も、空想科学映画のみが、この技術の領域ではないということを強調しておきたい」(円谷 2010: 425) として、怪獣・SF 映画に否定的な態度を示していた要因だと考えられる。

文献

- Barnier, J., 2018, "explor: Interactive Interfaces for Results Exploration".
- Bourdieu, P., 1979, *La Distinction: Critique Sociale du Jugement*, Éditions de Minuit. (= 1990, 石井洋二郎 訳『ディスタクシオン — 社会的判断力批判 I / II』藤原書店.)
- , 1992, *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil. (= 1995/1996, 石井洋二郎 訳『芸術の規則 I / II』藤原書店.)
- Duval, J., 2006, "L'art du réalisme: Le champ du cinéma français au début des années 2000," *Actes de la recherche en sciences sociales*, (161-2): 96-115.
- Gunning, T., 1989, "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In) Credulous Spectator," *Art and Text*, (34) : 31-45. (= 1998, 濱口幸一 訳「驚きの美学 — 初期映画と軽々しく信じ込む(ことのない) 観客」岩本憲児・武田潔・斉藤綾子 編『「新」映画理論集成① — 歴史/人種/ジェンダー』フィルムアート社, 102-15.)
- , 1990, "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde," T. Elsaesser ed., *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, BFI Publishing, 56-62. (= 2003, 中村秀之 訳「アトラクションの映画 — 初期映画とその観客、そしてアヴァンギャルド」長谷正人・中村秀之 編『アンチ・スペクタクル — 沸騰する映像文化の考古学』東京大学出版会, 303-15.)
- Lê, S., Josse, J., Husson, F., 2008, "FactoMineR: An R Package for Multivariate Analysis," *Journal of Statistical Software*, 25(1), 1-18.
- Rossmann, G. and Schilke, O., 2014, "Close, But No Cigar: The Bimodal rewards to Prize-Seeking," *American Sociological Review*, 79(1): 86-108.
- 磯直樹・竹之下弘久, 2018, 「現代日本の文化資本と階級分化 — 1995年のSSM データと2015年SSM データの多重対応分析」石井淳編『2015年SSM 調査報告書8 意識I』2015年SSM 調査研究会, 17-37.
- 片岡栄美, 2018, 「文化的オムニボア再考 — 複数ハビトゥスと文脈の概念からみた文化実践の多次元性と測定」『駒澤社会学研究』(50) : 17-60.
- 近藤博之, 2011, 「社会空間の構造と相同性仮説 — 日本のデータによるブルデュー理論の検証」『理論と方法』26(1) : 161-77.
- 田中純一郎, 1976, 『日本映画発達史 IV — 史上最高の映画時代』中央公論社.
- 円谷英二著・竹内博編, 2010, 『定本円谷英二随筆評論集』ワイズ出版.
- 蓮實重彦, 1993, 『ハリウッド映画史講義 — 翳りの歴史のために』筑摩書房.
- 平石貴士, 2016, 「日本のポピュラー音楽の界の構造分析 — 多重対応分析を用いた構造の客観化」『立命館産業社会論集』52(2) : 67-86.
- 四方田犬彦, 2014, 『日本映画史 110年』集英社.
- 渡邊大輔, 2012, 『イメージの進行形 — ソーシャル時代の映画と映像文化』人文書院.