

1960年代後半の斜陽化した日本映画界にあつて、一つの事実として、映画制作の活発な動きを見せたのはスタープロと呼ばれた主演級スター俳優自らが設立したプロダクションによる製作活動でした。俳優自らがプロダクションを設立するということから言えば、かつて1954年に設立された「にんじんくらぶ」というプロダクションがありました。（正式名称は「株式会社文芸プロダクションにんじんくらぶ」）これは、スター女優の岸恵子、久我美子、有馬稲子の3名が中心となって設立され、顧問として石坂洋次郎・井上靖・川端康成・谷崎潤一郎・壺井栄・丹羽文雄・武者小路実篤といった作家たちが名を連ねました。そして、注目すべきは質の高い作品を世に送り続けたことでした。『黒い河』（1957 小林正樹監督）『人間の條件』（全六部 1959-1961）『充たされた生活』（1962 羽仁進監督）『乾いた花』（1964 篠田正浩監督）『怪談』（1965 小林正樹監督）が代表作として挙げられます。しかし、作品の評価こそ高かったものの（カンヌ国際映画祭審査員特別賞、米アカデミー外国語映画賞ノミネート）3億円の制作費をかけた『怪談』が興行的に失敗し事実上倒産の憂き目に会いました。話を1960年代後半に移しますと、三船敏郎、石原裕次郎、中村錦之助（後の萬屋錦之介）、勝新太郎といった大物スターたちが続々とプロダクションを設立します。その設立の理由というのは、五社協定という制限を断ち切るという意味合いが込められていました。戦後映画が国民にとつての爆発的な娯楽となり、映画製作会社間ではスターの引き抜き合戦が加熱し、これにより出演料が高騰してしまい経営の安定化・収益の確保が難しくなったため安定化に向け、「互いにスターを引き抜かない・貸さない」という言わば紳士協定が結ばれます。これによって、俳優を安く長く使うことができ撮影所システムを安定させ黄金期の大量生産を可能にしました。反面、俳優（技術スタッフを含む）は、移籍の自由を奪われ挑戦的な企画が通りにくくなりました。これがスタープロ設立のエネルギー源となったのです。先に挙げた「にんじんくらぶ」然りです。五社協定は1953年に始まり、この五社というのは東宝、東映、松竹、大映、新東宝であり、1961年に新東宝が倒産後は製作活動を再開した日活が加わります。この五社協定の厳しい縛りの中でも幾つかの例外が見られます。例えば、仲代達矢はその一人です。五社協定はあくまでも映画会社同士の約束事であり、仲代達矢の場合は俳優座という新劇の劇団所属の俳優でありその対象とはならないという判断です。映画会社から見れば「外部の専門職」扱いとなり、仲代氏は純粋に脚本と役柄で作品を選ぶことができた稀有な存在だったのです。一方、三国連太郎は五社協定に正面から闘いを挑み、全身で抵抗し続けた反逆者であり、どこの会社にも属さず作品ごとに契約するフリーランス俳優の先駆者的存在でした。その一方で、五社協定違反とされ実質的に映画界から追放されたケースもあります。後で出てくる山本富士子の場合、大映の看板女優でしたが年間主演本数を減らし他社の作品にも出演できるように契約変更を申し入れましたが、大映社長永田雅一はそれに激怒し、彼女を解雇した上に他社に彼女を使わせないように圧力をかけ、全盛期でありながら映画界での活動を止めてしまいました。そのため山本富士子は活動の場を映画界から演劇界へ変えざるを得なかったことがありました。

また、小津安二郎は専属の松竹を離れて大映で『浮草』を、東宝で『小早川家の秋』を撮っています。大映の場合、小津安

二郎が懇意にしていた大映の看板女優・京マチ子を起用したいという「相思相愛」の約束が発端でしたが、小津監督初のカラー作品『彼岸花』（1958）に、どうしても当時のトップスターだった山本富士子を迎えたいと松竹が熱望しました。厳しい五社協定の中、大映社長の永田雅一は、山本富士子を貸し出す条件として「小津監督を大映に一本貸すこと」を松竹に認めさせたという事情がありました。また、東宝も同様に松竹が『秋日和』を制作する際、東宝の看板女優だった司葉子の出演を強く希望しました。東宝は司葉子の貸し出しを認める代わりに、「小津監督を一本東宝に貸すこと」を交換条件として提示しました。五社協定は排他的なものでしたが、トップ同士の合意があれば「特例」として認められる余地がありました。意外と緩い面もあったのです。また、黒澤明が『用心棒』の制作にも関わってきます。東宝が小津安二郎を借りる一方で、黒澤明が新作『用心棒』のために「どうしても（撮影に）宮川一夫を使いたい」と熱望しました。大映側は小津安二郎監督を松竹から借りるための交渉を有利に進める狙いや東宝との協力関係を維持するため、エースである宮川一夫カメラマンを東宝へ送り出しました。黒澤明と宮川一夫は『羅生門』（1950）以来の顔合わせであり、黒澤が『用心棒』で目指した「遠くから望遠レンズで狙い、手前から奥までピントを合わせる（パンフォーカス）」という難易度の高い撮影には、宮川の卓越した技術が不可欠でしたし、東宝が推進していたワイド画面（東宝スコープ）を最大限に活かすため、黒澤は最高の技術者である宮川を指名したのです。五社協定下において、これら巨匠たちの「越境」は単発の出来事ではなく、「あのスターを貸すから、あの監督（または技術者）を貸せ」という高度な外交交渉の結果として連鎖的に起きたものでした。宮川一夫が撮った『用心棒』の映像は、その後の時代劇のスタンダードを変えるほどの影響を与えましたが、その裏にはこうした泥臭い「会社間の取引」があったのは興味深い点です。まさに、当時の映画界が「強力なリーダー（社長）による独裁的なワンマン体制」だったからこそ成立した力技です。五社協定はもともと「引き抜き防止」のための鉄の結束でしたが、実際には各社のトップ同士による「密室の外交」でルールが書き換えられていきました。俳優、技術スタッフにとっては生殺与奪を握られ、まるで商品のような扱われる、その様相はその時代性とは言え人権侵害も甚だしいものです。小津安二郎、黒澤明、宮川一夫といった、現在では「世界の至宝」とされる才能たちが、当時は外交カード（交渉道具）として扱われていた点は、現代から見ると非常にダイナミックで驚くべき時代です。永田雅一（大映）や城戸四郎（松竹）といったワンマン社長たちは、協定の守護神でありながら、自分たちが得をすると踏めば平気で特例を作りました。現場の監督や俳優の意思以上に、社長同士の「貸し借り」の貸借対照表によって、誰がどこで撮るかが決まるトップダウンの構造でした。「以前あの子を借りたから、今回は巨匠を貸さねば義理が立たない」といった、極めて日本的な親分・子分の論理で映画界が動いていました。このワンマン体制は、やがてテレビの普及やニューウェーブ（大島渚ら）の台頭によって崩れていきますが、この「貸し借り」があったからこそ、『浮草』の色彩美や『用心棒』の圧倒的な映像といった、会社を越えた傑作が生まれたのは皮肉な功績かもしれません。（この項続く）