

日本映画の製作体制の再考と提案

成城大学大学院経済学研究科

大島 絹衣

oshima_kinu@excite.co.jp

はじめに

21世紀に入り、日本社会ではコンテンツ産業への期待が高まっている。中でも映画産業は年間興行収入を着実に伸ばし、2012年には歴代最高となる1281億8100万円を記録した。本年はカンヌ国際映画祭に2作品が出品され、一方は審査員賞を受賞、もう一方は受賞を逃したものの、エンターテインメント性の高い作風が注目された。筆者自身は映画の研究と並んで制作現場に参加し、映画鑑賞も日常的に行っている。ところが近年の邦画作品は、型にはまった印象の作品が多く、目新しさや個性が薄い印象がある。その一因として、年間興行収入上位作品の多くが最大手東宝の配給作品であり、その全てが製作委員会による作品であることが挙げられる。市場好調に映画界は沸いているが、それら興行上位作品が海外で当たったという例は少ない。本来の映画は世界中に発信することができる映像コンテンツである。国内興行の好調、カンヌでの好評価が得られた今こそ、日本映画の製作体制を見直すべき時である。本研究では日本映画界が好調である反面、それを維持し難い現在の製作委員会による体制を、インタビュー調査を基に明示し、継続的発展のために必要な製作体制、プロデュースモデルを提示する。

現在大作映画の製作に用いられている製作委員会は、出資側に利益をもたらすがプロデューサーに利益が反映され難い仕組みとなっている。また彼らが出資企業を集めようにも、小説原作の企画でないオリジナル脚本は見向きもされない。そこで登場したのがオリジナル企画・脚本の製作資金を一般から公募する寄付映画も日本映画製作の新たな局面を切り開く。本研究では両者を検証し、二極化しているそれらに代わり求められている新たな映画製作体制、映画プロデュースモデルを提示する。

第1章 研究の位置付けと先行研究

本研究の分析枠組みとしては、アート・プロデュース及びプロデュース論、また多くの人員を要する性質から組織論も無関係ではない。境(2010)は自身のイベント企画の経験から実務面に注目したアート・プロデュース論の意義を述べ、作品製作の最高責任者であるプロデューサーに求められる能力を提示した。境(2012)はマネジメントとプロデュースの関係について、前者を計画、管理が中心、後者を製作行為と分類しながらも、プロデューサーが両者を一体的に行うことの重要性を指摘している。映画もプロデューサーの役割が大きい興行失敗により失脚し、製作ノウハウが継承され難い環境となっている。川嶋(2010)もまたプロデューサーと企業の最高責任者であるCEOの類似性を指摘している。

経営学における映画の研究は、組織論及びプロデューサー研究の視点から近年盛んに行われている。山下・山田(2010)は、プロデューサーが組織に属しキャリアを形成する過程で個人的なアイディアではない具体的な形である創造性を作り上げ、彼らのステップアップが映画製作の中心であると述べているが、実際彼らのキャリアは断絶と隣り合わせである。崔圭皓(2005)は、映画の資金調達方法としてSPCを挙げているが、日本では煩雑な手続きや運営コストゆえに制作例は現在も見当たらない。

エンターテインメントに関する研究でCaves(2002)は米国の特徴として、1つの作品から権利料として得られる長期的利益が芸術と商業の密接な関係を築くと指摘するが、日本は製作委員会の権利の分散から利益獲得の機会を逃しているという指摘もあり¹⁾、長期的発展のために見直しが必要である。文化

経済学研究において Throsby (2001) は「経済的価値と文化的価値とを、それぞれ商品の価値を理解するのに重要な、別個の存在としてみなす必要性」(p.63) を主張している。同様に、映画の経済的価値を測る興行収入と文化、芸術的価値の評価尺度である映画祭受賞等には必ずしも相関関係は無い。

第2章 日本映画概況

日本映画は現在、観客動員数がピークであった 1958 年の約 10 分の 1 であるにも拘らず、2012 年には年間興行収入が最高値を記録している。近年の映画製作では製作委員会として多くの企業が製作・出資に参加しており、多くの人に受け入れやすい類の作品が毎年多数公開されている。製作委員会には、その作品を配給する映画会社や民放テレビ局、出版社やビデオメーカー等の参加が多く、中でも興行収入 10 億円以上の作品には民放テレビ局の参加作品が昨年の 39 作品中 31 作品と圧倒的に多い。映画とテレビは撮影機材の違いから以前は完全に分離していたが、デジタル化により 2000 年頃から映像産業は境界が曖昧となり、民放テレビ局の映画製作を加速させることとなった。映像業界から映画製作への参入が容易になったことで、映画の映像表現の形式にとらわれない自由な発想の表現が生まれたが、一方で民放テレビ局の意向の強さから親しみやすさや理解しやすさが優先され、意外性、新規性の欠けた作品が多いように感じている²⁾。市場規模が拡大している日本映画業界であるが、その一方で小説やテレビドラマに企画を依存し、映画作品一つ一つの魅力が薄れている。また近年作品数の減少も危惧されている。

第3章 日本映画の製作体制に関するインタビュー

日本映画の製作体制、特に製作委員会について、製作(制作)に携わるプロデューサーの河井真也氏、監督の田中誠氏、脚本家の小中千昭氏へのインタビュー取材を行った。

河井氏は製作委員会の成立を『南極物語』(1963 年、蔵原惟繕監督)の前売チケットによる協賛金収集が源流であると述べた。製作委員会方式が慣習化する中で、出資企業に利益が配分されてプロデューサーの配分が薄い点や、テレビ局製作映画が海外から映画として受け取られていない点、海外と製作との違いにより共同製作が進行し難い点を挙げ、これに代わる外貨を用いる世界向け映画へ意欲を語った。

小中氏は製作委員会の企業が作品制作への過度な口出しや自社の利益のみを考えて厳しい条件を提示する企業の存在を指摘した。また製作委員会が出資に慎重になり、リスクを負わない平坦な作品が要求され、質の低い脚本が撮影、公開に至ってしまう状況にあると言う。

田中氏は製作委員会の映画を監督することに抵抗していない。出資企業からの要望で本筋と関連の無いものを映像に含むことも行った。製作委員会の幹事会社の役割について、キャスティングと予算集めを同時期に揃える責任があるため、作品への意向を優先されるはずだと述べた。またプロデューサーにも様々な出自の者がおり、彼らの予算配分等の枠の中で監督としての表現を発揮していくと言う。

第4章 製作委員会以外の映画製作

4-1 寄付映画の製作事例

製作委員会を用いた事例が多く見られる一方で、当該手法を採用せずに資金調達を行い製作・公開を行った事例を以下に挙げる。以下の事例を寄付映画と呼称する。

(1) 大林宣彦監督による『この空の花』(2012 年)製作の事例

当作品は長岡花火に込められた願いを題材とし、主に長岡市民から広く協賛金を募って製作されたも

のである。ただし新潟総合テレビや文化芸術振興費補助金等の協力を得ているため、製作費は2億円を超えると言われており、寄付映画としては製作規模が最も大きい作品である。

(2) 太田隆文監督による『朝日のあたる家』(2013年)製作の事例

当作品は原発反対を訴える太田氏と湖西市の出会いから生まれ、企業からの出資が叶わず有志から製作資金を募り製作した。太田氏は前作の『青い青い空』(2011年)から寄付映画の製作体制をとってプロデューサーも兼務しているが、その背景には信頼できるプロデューサーの不在が挙げられる。

(3) 松村克弥監督による『天心』(2013年)製作の事例

当作品は出資先の経済状況により計画が行き詰るが、寄付金収集に切り替え製作を行った。岡倉天心の節目の年である2013年公開に向けて新たに歩み出した松村氏らは、舞台である茨城県で賛同者から寄付金を募り、約1億2千万円の製作費を収集した。松村氏は本作において、プロデューサーを本業としない仲間にその役割を依頼した。彼も太田氏と同じく製作経験から映画プロデューサーに失望している。

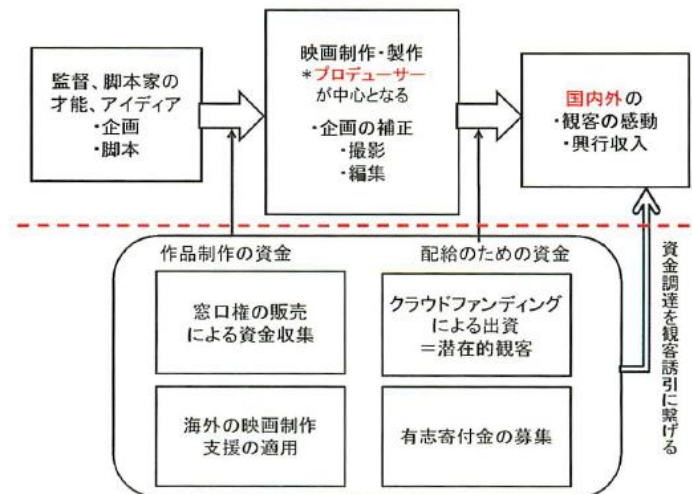
4-2 クラウドファンディングを用いた製作の事例

ドキュメンタリー監督の佐々木芽生氏は『ハーブ&ドロシー ふたりからの贈りもの』(2013年)の追加製作資金を、クラウドファンディングサイトのモーションギャラリーを用いて収集した。当手法はインターネットで有志から資金収集を行うもので、作品の認知度を上げる点でも優れている。当作品は日本で最高額となる1434万円を収集したことで映像制作者から注目を集めたが、劇映画の事例は少ない。

4-3 目指すべき製作体制

映画製作・プロデュース体制を組み立てる上で、製作資金の問題は欠かせない。製作委員会方式は資金を提供する見返りに利益を優先的に配分する仕組みであるが、中心となるはずのプロデューサーの多くは製作委員会企業に所属する社員であるため、彼ら個人に利益が配分されない体制となっている。

図表1 映画製作体制の提案



(注) 林 容子 (2004) 『進化するアートマネジメント』、境 新一 (2012) 『アート・プロデュースの仕事』を基に筆者が作成したもの。筆者の修士論文における研究から一部加筆修正した。

製作委員会を用いた製作体制に代わる新たな映画製作・プロデュース体制が図表1である。図の下部は資金調達方法の選択肢である。これらの選択肢から作品の特徴に合わせた方法を選択する。中でもクラウドファンディングによる出資と、融資寄付金の募集は、協力先が多数あり、彼らは企画に賛同した者であるため、公開時に観客になり得る。

図の上部は企画から映画作品となって公開されるまでの工程を表している。従来の製作委員会方式では企業から企画が持ち上がることが多いが、当体制は監督、脚本家の企画を基にプロデューサーが中心となり製作を進行する。当体制を実行すれば責任及び権利はプロデューサーの管理下に置かれ、海外上映に向けた交渉も容易になる。図の中央に引いた点線は、製作委員会による製作体制において結合されていた作品製作と資金調達の役割を独立させ、プロデューサーによる管理を促進するためである。

第5章 結び

今日の日本映画製作において大作は製作委員会による作品が大部分を占めている。ところが複数社に権利が分散すること、複数社が利害関係を持ち作品製作に支障をきたしていることが河井氏らの指摘から明らかになった。作品のビジネス展開に支障があるということは、日本の産業として海外から利益をもたらす機会を失っているということである。このような映画製作が慣習化したことで、短絡的な出資参加を助長し、映画産業の長期的発展を阻害している。本研究では映画の継続的な発展のために、出資と作品製作を分離し、映画監督、脚本家の企画を基にプロデューサーが事業として管理していく製作体制を表した。この製作体制で海外に通用する映画を製作するにはプロデューサーの役割が非常に重要であり、彼らは経営的スキルや経済事情の変化等を理解することが必要となる。日本の優秀な映画監督、脚本家は世界からも注目されている。優秀なクリエイターが世代交代をしながらノウハウを伝承するには映画を製作し続けなければならない。今後も興行的成長を続け、作品の芸術性の向上もできれば、映画産業は日本を代表する産業になるだろう。

1) 河井 真也 氏（プロデューサー）へのインタビュー取材資料、2012年10月15日

2) 日本映画が親しみやすくなる一方で魅力、個性が薄れているという意見は様々あるが、簡潔に収められている以下の著書における荒井晴彦氏の見解を参照のこと。日本映画専門チャンネル編（2010）『踊る大捜査線』は日本映画の何を変えたのか』幻冬舎新書

参考文献

- 川嶋 啓右（2010）「日本映画産業における経営教育—フィルム・ビジネスとプロデューサー」『埼玉女子短期大学研究紀要』第22号、pp.21～22
- 崔 圭皓（2005）「映画ビジネスにおけるファイナンス手法に関する一考察」『星陵台論集』第38巻2号
- 境 新一（2010）『アート・プロデュースの現場』論創社
- 境 新一（2012）『アート・プロデュースの仕事』論創社
- 林 容子（2008）『進化するアートマネジメント 第5版』有限会社レイライン、p3
- 山下 勝、山田 仁一郎（2010）『プロデューサーのキャリア連帯』白桃書房
- Caves R. E. “Creative Industries”, Harvard University Press, 2002.
- Schiama, G, 2011 “The Value of Arts for Business”, Cambridge University Press.
- Throsby, D. “Economics and Culture”, Cambridge University Press, 2001. (邦訳：ディヴィッド・スロスビー著、中谷武雄・後藤和子監訳、2002年『文化経済学入門』日本経済新聞社)