

(2024.04.17)

第 26 回 新しい資本主義実現会議 への映画文化・産業に関する提言

○ 最初に

内閣官房の新原審議官からヒアリングをしたいというご依頼を頂きまして、本日こうして不慣れな場所にやってきました。

自分は映画監督デビューが 1995 年なので、今年でちょうど 30 年になります。この間の映画を巡る状況の変化というのは大変激しく、自分自身を取り巻く状況に限っても、撮影や編集がフィルムからデジタルに変わり、全国のミニシアターをつなぐことで実現していた小中規模の公開モデルや、VHS や DVD による二次利用からの収益を期待して形成されたビジネスモデルが崩壊しました。新しく配信が台頭していく中で、なんとか生き残り、作り続けることが出来たのはとてもラッキーだったと思っております。

しかし、ではこれからデビューするであろう監督やプロデューサー、そしてその制作に携わる多くのスタッフ、キャスト、そして劇場に足を運んでくれる映画ファンのことを考えた時に、今後 10 年 20 年を視野に入れたビジョンや対策を、日本の映画業界や行政が持ち得ているかという、そうではない。何となくこのままではまずいと感じながらも、リーダーシップをとって皆を集め、解決へ向けて話し合う状況に至っていません。

一監督としては出過ぎた言動にならないかと危惧しながらも、危機感からこのような場へのこのこやって来たり、同じ価値観・危機感を共有する有志の仲間と団体を作り、問題解決へ向けて活動しております。今日は、自分なりの経験に基づいて感じる日本の映画の文化・産業の問題点や可能性について、率直にお話しますので、しばらくお付き合い頂ければと思います。

1) 労働環境

監督有志が中心になりまして、一昨年から action4cinema（アクションフォーシネマ）という団体を作って活動しています。この“4”は重要な4つの課題を意味しています。

その1つ目が**労働環境の改善**です。

是枝は2018年にフランスで、2021年に韓国で映画を制作しました。まず何より労働環境の違いに驚きました。

フランスは1日8時間、週休2日が絶対的なルールでした。仮に撮影を延長したり、土日に撮影を行うと、スタッフに膨大な賃金を上乘せして払うことになるので、絶対にしません。ギャランティの支払いは2週に一度しっかりあります。日本の場合、撮影が全て終わってからギャラの交渉や、支払いが始まるようなケースも多くあると聞きますが、そのようなことはあり得ません。組合が強いというのがありますが、アーティストも労働者もしっかり守られているというのがフランスの強みです。

韓国の映画界はこの10年で一気に改革が進みまして（フランスとアメリカの良いとこどりをしています）、ハラスメントの予防教育や通報窓口は完備され、加害者へのペナルティも実質的な制作ストップや業界追放になるほど厳しい措置がとられています。週の労働時間は上限52時間と決められていて、毎週、主休日という必ず休まなければいけない曜日が事前に設定され、スタッフ・キャストがプライベートな用事を入れやすくなっています。是枝の映画の撮影は2ヶ月半でしたが、撮影は45日で、撮休が30日でした。これだと体調管理も完璧に出来ます。彼らに聞くと、ちゃんと食べられて寝られればハラスメントは起きないと話していました。その通りだと思います。

ご存知かも知れませんが、昨年の4月に日本映画制作適正化機構（映適）というものが出来まして、映画業界の働き方改革の役割を担う仕組みがスタートしました。これは、大手4社の映連と、インディペンデント系の製作会社の団体である日映協、そして監督協会を含んだ技術職等の映職連という立場の違う3社が、同じテーブルについてスタートした、ある意味画期的な出来事でした。

この機構が定めた適正な労働時間というのが、準備・片付けを含めて1日13時間、2週間に1度の完全休養日、というものです。これだけ聞くと充分ブラックだなお感じになるかも知れませんが、このレベルの基準すら守れずに多くの映画は作られて来ているということです。そして、これ以上の国際基準に準じる環境を求めると、予算が上がってしまい、そもそもその映画が制作に至らなくなってしまう危険性があります。

韓国ではこの52時間ルールにするにあたって、制作費は1.5倍から1.7倍になったという証言も得ています。すみません、正確な数字ではありません。一足跳びにここまでは無理としても、もう少し厳格なルールを定め、若いスタッフが安心して職場として映画制作を選んでもらうためには、少なくとも3割から5割の制作費アップが必要になると思います。

しかし、その増額に映連や日映協が耐えられるかは、かなり疑問です。せいぜい2割の増額でとどまる程度の「改革」しか、今の業界内の資金調達の仕方では難しいのではないかと思います。労働環境改善の責務は、一義的にはもちろん製作会社にあると思いますが、多くの中小の製作会社は採算分岐点ギリギリのところまでビジネスをしているので、**資金調達**の仕組みそのものを変える必要があると考えられます。この点に関しても後でもう一度触れます。いずれにせよ、新たに定められた日本のこの条件を、**国際ルールに見合ったものへ見直し**、このルールが適用される映画の範囲を広げることが急務だと考えますが、**最大の問題点は予算**です。

現状は、作品の審査料と、この映適に設定された作品に参加するスタッフのスタッフセンターへの登録料と、関係する業界各社の寄付しか原資がありません。私たちが求めているハラスメント対策も、個々の現場への丸投げで、労働時間含めそれが遵守されたかどうかをチェックする仕組みも人材もなく、そもそも罰則もありません。これで果たして改革が進むのかは、甚だ疑問です。

かつてはごく少数だった女性スタッフも、今や制作現場で働く人のかなりの割合を担うようになり、将来の映像制作の存続は女性なしにはあり得ません。しかし上記した通りの過酷な労働条件のため、妊娠・出産や育児の機会を迎えた女性たちの多くは離職せざるを得ず、諸外国と比べてジェンダーギャップ是正が進まない状況が続いてきました。出産を経た女性が、子育てをパートナーと共に担いながら、安心して再び映画に関わる為に、親が安心して子どもを映画業界に託せる為に、まずは一般企業並みの労働環境の実現が急務です。それが実現し得ないと、女性や若いスタッフの確保は出来ず、早晚、人材は枯渇します。

私たちの団体は、映連に興行収入（約2500億円）の1%（フランスは約11%、韓国は3.4%を実現しています）を原資にして、この労働環境改善やハラスメント対策、人材育成等の為に、つまりは**共助**の為に供出する仕組みを検討してほしいと訴え、1年交渉してきました。

そこで働くスタッフを守り、未来の観客を育む為に、寄付に頼るのではなく、興収からのトップオフによって運営していくべきだと個人的には考えています。この機構を維持していく為に働くスタッフからそのギャランティの1%を徴収するのですから、経営サイド・配給サイドからも1%を徴収する方が公平感があると思います。

2) 流通（国内、国際展開）

映画をどのように広げ、多くの観客に届けるかについて、国内と国外の2つに分けて問題点を提起します。

国内の最大の問題は、ミニシアターと呼ばれる街の小さな映画館が次々と潰れていることです。東京は例外的に世界でも稀に見るほどミニシアター（海外ではアートハウスと呼ばれることが多いですが）が、大手シネコンと共存しており、岩波ホールの閉館などはあったものの、映画を観る環境としては豊かさを維持できています。ただ、地方都市の映画館は風前の灯です。少なくとも今の40代までの監督たちは、このようなミニシアターで多様な映画に触れることで監督になっています。観客も同様に、その体験を核にしてコアな映画ファンを形成してきました。大胆に言ってしまうと、シネマコンプレックスは映画を消費する場所で、ミニシアターは映画の記憶が蓄積され、発信していく文化拠点です。作り手にとっても映画ファンにとっても、どちらも重要です。

映画ファンの鑑賞の嗜好自体の変化もあり、それに対応する整備が追いつかないという理由も大きいのですが、ここ数年の閉館ラッシュは明らかにDCPシステムのレンタル更新に伴う設備投資が主な問題です。800万円から1000万円の資金が投入できずに閉館に至っている状況が全国に広がっています。それを乗り越えるために、映画館自らクラウドファンディングを行なって数千万円のお金を調達し乗り越えた例もありますが、そのようなやり方は何度も繰り返せません。次の危機はまた10年後にやってきます。

何度も引き合いに出して申し訳ありませんが、フランスはいわゆるハリウッド大作以外のアート映画を一定以上上映する映画館には助成金がでます。町の本屋さんも同様です。映画という芸術を産んだのはフランスであるという自負が彼らには強くあるので、そのような助成を行うことによって、映画文化を育み、守るのだという態度を国が示し、観客も支持するという形になっています。

ここから先は私見ですし、個々の映画館が抱えている状況や哲学によって考え方は変わるとは思いますが、僕はミニシアターの公的な側面を強化して、本にとっての図書館のような存在、興行でシネコンと競い合う以上に文化発信基地として強化する方が、公平感を考えた時に行政的な支援も受け入れ安いのでは無いかと考えています。ここはぜひ、文化庁等を通して、直接劇場へのヒアリングをして対策を検討して頂きたいと思います。

国際流通に関する問題点は2つあります。

① マーケットブースにお金をかけていない

僕はカンヌ映画祭に行くことが多いのですが（9回）、海辺にはずらっと参加国の白いテントのパビリオンが並んでいます。その中にももちろん、ジャパンパビリオンというのがありますが、日本映画の情報発信基地としてはとにかく貧弱です。アピール力が弱いのです。去年は、現地に役所広司さん・北野武さん・西島秀俊さん・浅野忠信さん初め、国際的に知名度の高い多くの映画人が参加していたのですから、彼らを一同に集めてパネルディスカッションが実現出来ていたら、大きな注目を集めたであろうと思うのですが、残念でした。さらに、公式上映会場のお隣には、マルシェ（マーケット）という、各国の製作会社・配給会社のブースが工夫を凝らして自作をアピールするスペースがあるのですが（映画祭というとレッドカーペットが注目されがちですが、ビジネスとしてはむしろこのマルシェが主戦場です）、ここでの日本ブースも、言いにくいですが素通りしてしまうぐらい地味です。

韓国のように派手にすればいいかという、そこは好き嫌いはあると思いますが、いくら何でもこれでは人が立ち止まりません、というくらい目立ちません。ここに予算をつけてきちんとアピールしていくことはとても大切だと思います。

② 国産のセールスエージェントがない

と、言っておいて大変言いにくいのですが、僕が関わっている映画はこのブースでは紹介されません。僕だけではありません。ここ20年、国際映画祭やマーケットで取り上げられることの多い、例えば濱口竜介さん、黒沢清さん、河瀬直美さん、深田晃司さん…らは皆同じです。何故か。彼らの映画の海外展開を担っているのは、日本ではなくフランスのエージェントだからです。

是枝の場合、キャリアの前半はセルロイドドリームス、後半はワイルドバンチという、いずれもバリエーションを持つ会社が窓口になっています。彼らは映画祭と各国の配給会社に太いパイプを持っています。そのパイプを通して、僕らの映画は映画祭に参加し、全世界での興行を展開します。国際部というのを持っている配給会社もあるのですが、パイプや人脈に乏しく、映画のことを考えた時に「国産」にこだわっている場合ではない、というのが監督たちの本音ではないでしょうか。

良きパートナーとの関係を築くことはとても大切です。学ぶことも多いし、感謝もしておりますが、彼らを通さないと作品が流通しないということになってしまっている現状による金銭的な損失はかなり大きいと思っています。ざっとですが、その収益の3割から4割は国内には戻っていないというのが実情ではないでしょうか。

このお金が国内の総興行収入に組み込まれるような仕組み。そこから逆算して製作費を設定するような考え方を持った、プロデューサーや製作会社の登場が待望されます。

国内に強い製作システムや映画産業の存在しない東南アジアや中東の監督や作品なら仕方ない側面もあるのですが、日本はそうではありません。このことはずっと疑問でした。そして、同じ疑問を持った韓国は、コンテンツの海外展開を自ら行うように変化して来ています。日本も、東宝の国際部が主導して北米配給を成功させた『ゴジラ-1.0』のケースをきっかけに、そのような意識が芽生え広がっていけば、国産の強いエージェントが誕生し、そこのブースに行けば日本映画の情報が入手できる状況になるだろうと思います。

3) 教育

これも課題は大きく2つに分かれます。

1つは「作り手の教育システムの問題」、2つ目は「観客にどのように多様な映画体験を保証し、10年後の映画ファンを育てていくか」という2点です。

後者に関しては流通のブロックで触れたので、ここでは制作側の話に絞ります。

海外の映画大学に招待されて、特別授業を行うことも度々あるのですが、まず驚かれるのは、僕が監督も脚本も編集も、専門的には1度も学んだことがないということです。僕らの世代くらいまでは大学に映画学科はほとんど存在しませんでしたから、多くの監督たちが独学で、もしくは撮影の現場で働きながら監督になっていきました。

このような監督や作品の成り立ちは、国立の映画大学が存在しないことと合わせて、映画大国としてはとても例外的な国だと思います。フランスの場合、フェミス（国立高等映像音響芸術学校）のような映画学校では、監督コースは難関中の難関で、その卒業生は監督としての将来が約束されたエリートです。

ちなみにフェミスは、ハリウッドレポーターが発表する世界のトップ映画学校ベスト25の第6位です。アジアでは第3位到北京電影学院がランクインしていますが、もちろんこのTOP25の中に日本の学校はありません。そこへの問題意識から2005年に東京藝術大学の大学院に映画専攻が設置され、濱口竜介さん初め優秀な監督が育ってきていますが、撮影が可能なスタジオも無いですし、卒業制作にかけられるお金も限られています。

誰でも映画が作れ、監督を名乗れるルーズさから生まれる趣味性と、それによって担保される多様性というメリットがある一方で、どうしたら仕事として「映画」を選べるのか、業界へのルートや階段が存在しないというデメリットが日本の映画界にはありません。

例えば、アメリカのカリフォルニアには、AFI（アメリカン・フィルム・インスティテュート。ちなみにランクは2位です）とか、USC（南カリフォルニア大学）の映画学科（同1位）といった大学があり、一度講師で訪問しましたが、USCなどではスパルバーグの出身

校ということもあり彼の名前が付けられた施設（スタジオ）もありました。スピルバーグの寄付だそうです。ここなどは、大学内の施設でドラマや映画の撮影をプロがしており、そこに学生も参加することで技術を学ぶという産学協同が実現されていました。

そして、これらの大学への留学生は、中国・韓国からが大半を占めており、日本からはほとんどいません。VIPO が主導する形で AFI への推薦は行っているようですが、学費や生活費は個人負担が原則なので（USC の学生に聞いたら、年間 1000 万円かかると話していました）、サポート体制がないとなかなか難しいです。GAGA の依田巽さんが個人的に AFI への奨学金を出されているのですが、是非、意欲のある学生へのサポートは、国費によって強化して頂ければと思います。

加えて、海外で学んだ人が帰国して日本の映画産業で働くにあたり、何らかのインセンティブ、働く場所を確保してあげる仕組みを作ることも、人材流出を防ぐことにつながると思います。

これは流通とも関連してくるのですが、アメリカでの公開に伴ってキャンペーンで渡米した時に感じるのは、大小問わず、アメリカのスタジオや制作・配給会社には中国系と韓国系のスタッフが必ずいるということです。これは移民の二世三世というよりは、留学した学生がそのまま残っているケースだそうで、その人材が本国との太いパイプになり、共同制作を実現したり公開への導入役になったりしているようです。

日本はそのようなパイプをほとんど持っていません。これではなかなか同じ土俵で勝負をするのは難しいなというのが本音です。海外で活躍できるスタッフの人材育成が急務です。

4) 制作

最後は制作です。まずは個人的な経験に基づいた問題点です。

いかに監督が恵まれていないかを、少なくとも日本の中では成功したと思われる僕のような立場の人間が訴えるのはどうかと思うのですが…。フランス・韓国と比べての問題点は3つあります。

- ① 開発費が出ない。企画成立までは開発する監督やプロデューサーの持ち出しになります。これではオリジナルの企画が生まれにくいのは当然です。
- ② ギャラが安い。是枝の場合「万引き家族」と比較するとフランスや韓国の 1/3 から 1/4 です。

- ③ **成功報酬がない**。フランスはギャラの支払い方法を選べました。ギャラを低めに設定して興行収入からのパーセントで監督に配分する形です。夢があります。日本には基本的にはそのような権利は例え監督が5年かけて開発したオリジナル企画でも認められているケースはないと思います。

個人的には、この3つをどのように製作サイドと闘って認めてもらうか、権利として獲得していくかをずっと取り組んでいます。ただ、個々の監督がバラバラに戦っていても状況はなかなか改善されません。

次に action4cinema の活動に関してですが、監督たちが中心に集まった団体なので、自分たちへの利益誘導の活動だと思われたい為にも、個人的には制作に関してはそれ程声高には主張して来ませんでしたが、2つの例を出します。

一つは、**国際共同製作**について。

昨年5月のカンヌ映画祭で、アジア7カ国が連携して、共同製作や技術交流、人材育成を行なっていく目的で、**AFAN**（アジア映画アライアンスネットワーク）を発足することが発表されました。この主導的な役割を果たしたのは、韓国のKOFIC（韓国映画振興委員会）でした。その韓国と、インドネシア・フィリピン・マレーシア・シンガポール・モンゴル・台湾が参加を表明しましたが、日本は参加しませんでした。これは僕らのKOFICへのヒアリングで明らかになったのですが、当初は日本への打診もあったにもかかわらず、**カウンターパートナーと呼べる国家機関がないために参加が見送られた**ということでした。

もう一つ、これも韓国からですが、昨年11月に**韓国はコンテンツ産業の国際競争力の強化を目指して、2028年にかけて1兆ウォン（1120億円）の官民合同の戦略ファンドを運営すると発表**されました。ここには、海外進出を後押しするために、**制作費の最大30%まで税金を控除**するという優遇措置も含まれています。これはとても大きいです。

また、韓国が海外作品のロケ誘致のために海外のプロダクションに補助金を出すなどさまざまなメニューで海外のオーダーに対応しているのに対し、日本では魅力的なロケ場所としてロケハンには来るものの、撮影許可が出にくく、税制優遇措置も無いので、キャンセルされる例が多いと聞きます。

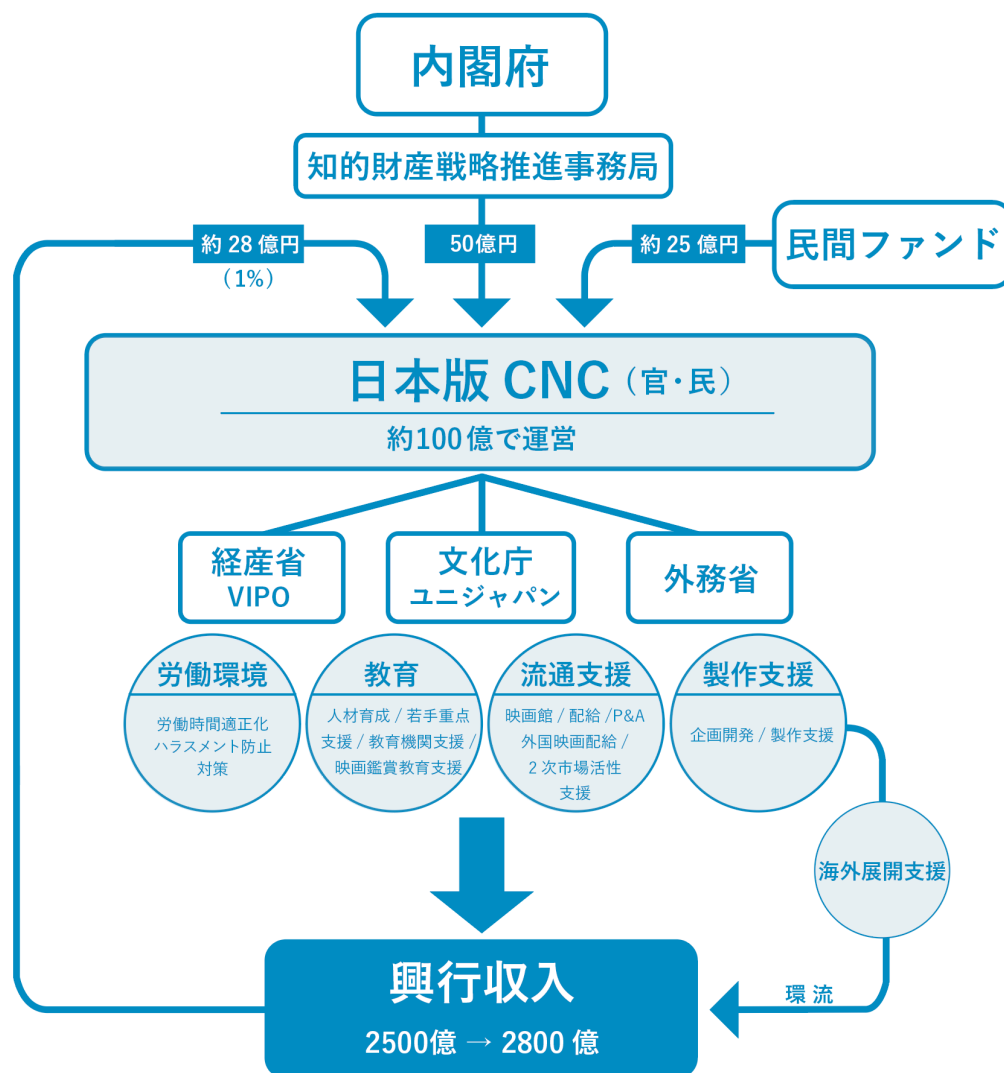
このような韓国の国内外での先進的な取り組みに対抗する為に、日本の映画産業・映画行政に何が可能かを是非ご検討頂きたいと思っています。

5) 省庁を横断した統括機関設立の意義

上記のような施策に後押しされている韓国映画に負けないためにも、**内閣府の知的財産戦略推進事務局の下に、映画文化・産業の施策を一本化して統括する部署を設立してください**。そこに今、文化庁・経産省・外務省等で行われている映画振興策のコントロールタワーとして統括機能を持たせて頂きたい。その統括機関の元に、半官半民の（仮に僕らはこれを「日本版 CNC」と呼んでいます）合議体を作り、そこには、産業界・文化界から有識者が参加し、映画の未来について文化面・産業面の両サイドから方針を定めていきます。この統括機関の必要性や理念については映連はじめ、映画界の関係者の皆さんにも概ね賛同して頂いております。問題はここでも運営資金です。

その運営費ですが、半官半民を前提に考えると、国の予算が半分。残りは、例えばですが、コンテンツの国際展開を支援する形の民間ファンドが 1/4。残りの 1/4 は共助の形で映画の興行収入からのトップオフで担う形が理想だと思うのですが、どうでしょうか。

韓国と同様の税の控除が実現できた場合、その分を労働環境向上や、製作費のアップに割り振ることが出来、それだけ質の高い作品（コンテンツ）が生み出せることとなります。もしこの仕組みが実現され、国際競争力を持った映画が生まれ、その収益がきちんと国内に還元される。例えばこれを仮に 300 億と計算した場合、総興収の 2500 億は 2800 億になる計算です。結果的にこの仕組みが興行収入のアップにつながるというビジョンさえ業界内で共有されれば、1%の供出に対する抵抗感も薄らぐのではないかと思います。この 28 億（2800 億の 1%）+ ファンドと国家予算を加えた約 100 億を原資に、文化と産業の両翼に目配せをしながら、保護策・振興策を考えていきます。



6) 「日本映画」の為にではなく「映画文化」の為に

ここで重要な点は、一般的にはアームズ・レングス・ルールと呼ばれる考え方です。これは、お金は出すが（内容に）口は出さない、という欧米では常識的な政治と芸術の距離に対する考え方で、これを徹底することがこのような施策や制度を作る上でとても大切です。制作助成や映画祭での上映作品の選定等には、お金を出した側は関与しない。そのことが結果的にその制度や映画祭の独立性・信頼性につながります。映画文化発展のために、健全なパートナーシップを官民で築いて頂きたいと思います。

フランスやアメリカに匹敵する映画の歴史の豊かさを持ち、しかも産業としての力強さを維持している日本の映画産業は、世界的に見ても稀有な存在です。この新しい仕組みが実現し、国益ではなく、映画という文化の利益のためにその仕組みを役立てられたとき、日本映画の Presence はかつてないほどに高まると思います。

○ 最後に

今回の提言や問題意識に賛同し、何らかの新しい提言や機構作り、法改正をご検討頂けた場合は、きちんと国会で議論をして頂き、超党派的な取り組みにして頂きたいと思えます。

もしこの改革が実現した場合、30年、50年先の日本映画の量と質、広がりと深まりを大きく左右するものになるはずで、配信の勢いが日に日に増しており、映画を取り巻く状況の改善は急を要しておりますが、拙速にならないよう、僕のような狭い視野しか持ち得ない監督という立場の人間だけでなく、多くの異なる立場の方々からもヒアリングを重ね、専門家の知見を集約した上で大蛇を振るってください。よろしくお願い致します。本日はありがとうございました。

2024年4月17日 映画監督 是枝裕和