

映画産業における寡占の形成と衰退

——日米における「撮影所システムの黄金時代」の比較を通じて——

前田 耕作（立命館大学大学院政策科学研究科博士課程後期課程）

E-mail psg00088@ed.ritsumeit.ac.jp

細井 浩一（立命館大学映像学部教授）

E-mail hosoik@im.ritsumeit.ac.jp

要旨

本稿では、日本と米国の映画産業において 20 世紀半ばに形成される「撮影所システムの黄金時代」と呼ばれる寡占体制の特質と、その後の TV 放送産業の新規参入が映画産業に与えた影響を検証する。また、大衆芸術たる映画において量産（濫作）がもたらす意義を論じ、米国における「パラマウント同意判決」の重要性を再確認する。

abstract

In this paper, we attempt to examine the characteristic of the oligopolies of film industry at the mid-20th century in Japan and U.S. that was so-called “The golden age of studio system”, and also the influence that TV broadcasting industry as newcomer has given to the film industry. In addition, we discuss the meaning of quantity production of the movies as popular arts and reconfirm the importance of the U.S. Paramount Consent Decree.

はじめに

19 世紀末に誕生した映画は、20 世紀に急速に産業として発展していく。1908 年に始まる「フォードイズム」と呼ばれる大衆車の大量生産方式が、大衆による自動車への旺盛な需要を満たし、自動車産業の発展をもたらしたように、「撮影所システム」と呼ばれる複製芸術たる映画の大量生産方式が、大衆芸術たる映画の文化産業としての発展をもたらしたのである。

日米両国ともにその映画産業は、「新規参入による競争の進展」と「寡占化に伴う参入障壁形成」という 2 つのプロセスが往還を繰り返す中で発展し、米国においては 1930 年代に、日

本においては 1950 年代に「撮影所システム」の黄金時代と呼ばれる「垂直統合された寡占」が形成されることで、大量の映画が供給され消費されるものとなり、その繁栄が享受されたのである。しかしながら 20 世紀後半に入ると映画産業は再び、新たに登場した TV 放送産業という「新規参入による競争」に晒されるプロセスに入り、映画産業は大幅な映画館入場者数の減少に陥ることとなる。

20 世紀後半からの映画産業の衰退に関連して、TV 放送産業の登場だけでなく、「映画の濫作」「映画の供給過剰」がその要因として指摘されることが多い。古田（2009）は、日本の映画産業において 1946 年から 1958 年の間に映

画館数で4.7倍、映画製作本数で7.5倍になっているのに対して、入場者数が1.5倍に留まっているのは、「映画の多作と映画館の乱立、すなわち“供給側の過剰”」であり、そのことが凋落を促進させた要因であるとしている(古田, 2009, 100-104頁)。

本稿では「新規参入者の登場による競争の進展」の結果としての「映画の濫作」即ち「量産」の進展が産業の発展となり、その一方で量産の確立が「寡占化に伴う参入障壁形成」を進展させていくことを論じる。

1 米国における撮影所システムの形成

(1) トラストの形成と崩壊

米国における映画産業の歴史は、「新規参入による競争進展」のプロセスと「寡占化に伴う参入障壁形成」のプロセスの往還の歴史であり、反トラスト政策の関与の歴史でもある¹。

米国の映画産業は、エディソンの映画会社と、彼の助手であったウィリアム・ディクソンが設立したアメリカン・ミュートスコープ&バイオグラフ社の競争の歴史として始まったが、両者による競争は、特許権を巡る法廷闘争でもあった。映画特許保有者である両者は、ヴァイタグラフ社を始めとする映画製作会社などを含めた全10社で、1908年にMPPC(The Motion Picture Patent Company)を結成することで、競争と裁判を収束させたのである。米国で唯一の撮影用フィルム供給会社であるイーストマン・コダック社と協定を結んだMPPCは、その許可を受け、撮影機、映写機、撮影用フィルムに関する規定の料金を支払わなければ、映画の撮影、配給、上映ができない体制を構築した。さらにMPPCはジェネラル・フィルム社を1910年に設立すると、配給会社の買収を進め過半数を超える映画館を傘下に収めた。こうして極めて独占に近い競争排他的な寡占体制

を確立したのである²。

この寡占体制に対し、1913年司法省は反トラスト法に基づき訴訟を起こし、1918年にはMPPCとジェネラル・フィルム社の解散命令が確定するが、その段階では同社の支配は事実上崩壊していた。

エディソンは、1巻物(フィルム1本、上映時間15分以下)の映画を安価に製作し、ニッケル硬貨5セントの観客の回転を増やすことで収益を上げるとして、その標準化を強要したが、その頃にはヨーロッパから輸入される2巻以上の長編映画(feature film)が観客の支持を得るようになっていた³。

MPPCに対抗しようとする新規参入者たちは、ヨーロッパからフィルムや機材を輸入し、1911年を皮切りに西海岸のハリウッドに設けるようになった撮影所で、多くの長編映画を製作していく。バイオグラフ社で数多くの1巻物映画を製作していたD.W.グリフィスもまた、ハリウッドに移り長編映画を撮るようになり、『国民の創生』(1915年)で大きな成功を収めるのである。観客の需要を無視した寡占的供給者の一方的論理による長編映画に対する供給制限は、観客の需要に応じた新規参入者ハリウッドとの競争によって打ち砕かれたのである⁴。

(2) 垂直統合とブロックブッキングの形成

1914年に第1次世界大戦が起きると、戦場となったヨーロッパの映画産業は大きな打撃を受けることとなる。そして、戦後の1918年頃にはハリウッドと呼ばれる米国の映画産業が世界中を席捲する力を持ち始めていた⁵。

米国では、新規参入者だったハリウッドの映画会社による競争の進展が、再び寡占化に伴う参入障壁を形成していくものとなる。それは、「製作-配給-興行」の「垂直統合」と「ブロックブッキング制」、そして「興行主的家業的企業からの脱皮」によって裏付けられた「撮影所

システム」として形成されるのである。

最初に確立したのは、「ブロックブッキング制」であった。映画の長編化は映画スターの重要性を上昇させていたが、1916年に合併によって誕生したフェイス・プレイヤーズ・ラスキー社（配給部門はパラマウントと称する）は、多くの映画スターを長期契約で抱えることで強い商品力を持った映画を製作し、これを背景に同社の映画を興行したいのであれば、同社の映画のみを興行することを映画館に求めたのだった。

これに対抗して多くの封切館が結集することによって設立されたファースト・ナショナル興行者連盟が、製作にも進出することで「製作－配給－興行」の「垂直統合」が誕生すると、対抗してフェイス・プレイヤーズ・ラスキー社は、封切館の買収・建設を進め、逆方向から垂直統合を完成させていく。1924年には、大劇場チェーンであるロウズ社と2つの製作会社が合併することでMGM社が誕生する。この「垂直統合」された3社はビッグ3と呼ばれるのである。

「興行主的家業的企業からの脱皮」は、映画産業が大きな資本を要するようになったことに始まる。長編映画になり重要性を増した映画スターの報酬が引き上げられ、『イントレランス』（1916年）のような大作はもとより映画製作費は上昇していく。映画館もニッケルオデオンから映画宮殿（Movie Palace）へと高級化していくことで、映画産業は大きな資本を要するビジネスとなり、モルガン、ロックフェラーといった銀行家から調達するケースが増えていった。

ここにトーキーという技術革新が生まれると、さらに大きな資本を要する競争が起きることとなる。映画館をニューヨークに1館しか持たない弱小映画製作会社だったワーナー・ブラザーズは、ウェスタン・エレクトリック社のトーキー技術をいち早く導入して、1927年の『ジャズ・シンガー』で大成功を収めると、

ファースト・ナショナル興行者連盟の一角であるスタンリー社を傘下に入れ、1930年には700館の映画館を持つ垂直統合された大映画会社として成長していく。さらにトーキー技術を持ったRCA社が1928年にフィルム・ブッキング・オフィス社を買収して設立したRKO社と、いち早くトーキー映画参入に追随したフォックス社が大手映画会社の一角を占める成功を収め、「垂直統合」を形成する。

トーキーの導入は、さらなる製作費の上昇と映画館のトーキー化への設備投資のための資金を必要とするものとなり、銀行家からの調達を大きくするものだった。1929年の世界恐慌を契機として映画産業も不況に陥ると、銀行家による再編を通じて、映画産業黎明期からのハリウッドの映画人たちは引退を余儀なくされるか、あるいは製作部門だけを担当するものになっていく。かくして、経営は資本を所有するニューヨークの銀行家の下で行われ、映画製作部門の管理はハリウッドのプロデューサーといった映画産業における「興行主的家業的企業からの脱皮」が確立されていくのである。

(3) 「撮影所システム」の黄金時代とパラマウント同意判決

こうして寡占化に伴い参入障壁が形成されていく中で、不況期の観客減少を食い止めようと1932年頃に始まった2本立興行が、1935年には2万館近く存在する映画館の85%にまで及ぶものとなっていった。必要となった映画を量産するために、「A級映画（A Pictures）」と早撮り低予算である「B級映画（B Pictures）」による2本立とすることが定着していく。

この量産のために撮影所では毎年、翌年までの映画をスケジュールし、A級映画とB級映画に予算を割り振ると、遠方ロケではなく固定セットや組立セットのある撮影所を活用し、長期契約で拘束した俳優と、監督などのスタッフを抱え、セットと共に彼らを映画から映画へ

スケジュールしていくので、一貫した品質で効率的に製作することができたのである (Caves, 2000, pp90-92)。

1935年頃には産業は「製作－配給－興行」を「垂直統合」した「ビッグ5」と、映画館を保有せず「製作－配給」だけの「リトル3」からなる「メジャー」8社に、「Poverty Row (貧窮通り)」と呼ばれる群小映画製作会社で構成されていたが、互いに補完しながらA級映画とB級映画を分担して量産し、興行しあう協調的な寡占となるのである⁶。

製作面では、「メジャー8社」(ユナイテッド社が配給する独立製作会社の製作分を含む)による映画製作本数が65.7%を占めていた(1934-35年度から1938-39年度の5年間の平均値)。なかでもA級映画のほとんどは「メジャー8社」が製作し、「Poverty Row」が製作するのは一流映画館では上映しないような西部劇やメロドラマが大半だった。配給面では、全国的な配給業者である「メジャー8社」と「Poverty Row」3社の計11社のうち、西部劇を除く335本中の77.6%を「メジャー8社」が配給し、配給収入では「ビッグ5」が73.3%、「リトル3」が21.6%となり、あわせて94.9%をも占めていたのである(1943-1944年度)(図1)(Conant, 1960, pp.35-48)。

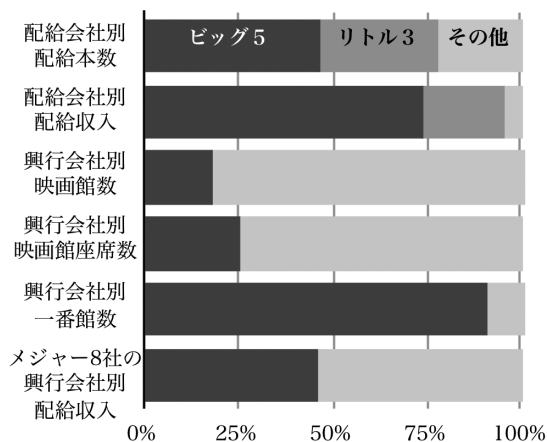


図1 パラマウント同意判決前のメジャー8社寡占状況
備考) Conant (1960) pp.35-52より筆者作成

興行面では、垂直統合により映画館を保有している「ビッグ5」は、1945年当時で、米国の映画館18,076館中の17% (座席数では25%)を占め、さらに独立興行者との共同経営による映画館が1,287館であったが、「製作－配給」面におけるほどのシェアを得ていなかった。しかし一番館 (first-run theater) に関しては、大都市 (人口10万人以上) において90%を支配し、中都市 (人口2万5000人から10万人) にある一番館978館のうち60%近くを所有または支配していた。人口2万5000人以下の町でも355町のうち238町において「ビッグ5」が劇場を独占していたのである。

この結果「メジャー8社」の配給収入のうち「ビッグ5」の映画館からの配給収入が45%であることが図2で示されているように、興行面において「ビッグ5」は大きなシェアを得ていたのである(1943-1944年度)。また国土の広い米国では「ビッグ5」は全土を満遍なく興行網をめぐらすことはできず、各社によってその支配が強い地域は異なっていたので、「ビッグ5」同士で興行を補完し合う協調的な関係を構築していたのである (Conant, 1960, pp.48-52)。

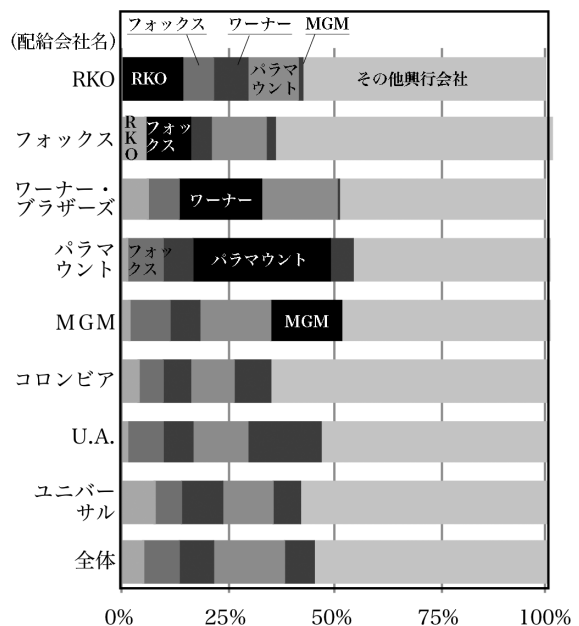


図2 配給会社における興行チェーン別配給収入
備考) Conant (1960) p.51より筆者作成

とりわけ一番館興行は、高料金かつ長期間であったし、その実績が格付けとなり二番館以下の興行にも好影響を与えたことから、一番館を持つ「ビッグ5」の支配力は圧倒的だった。この権益を守るために、「ビッグ5」は独立系の劇場が「一番館」となることを一致して阻害したり、配給にあたって最低入場料の維持を強制することで、「ビッグ5」系列の劇場に対する価格競争を抑圧していた。また、「クリアランス&ラン(clearance and run)」といわれる二番館興行までの期間を不当に長くしたうえで、その入場料も維持することで、一番館興行による権益を維持したのである（実方、1983、31-33頁）。

垂直統合とブロックブッキング制は、映画の量産とその流通を効率的に行うための必然性を持った帰結と言えたが、各映画会社の階層的な役割分担が固定化された協調的な寡占であり、とりわけ「ビッグ5」の権益を最大化する一方で、新規参入のための障壁が高い、極めて競争排除的な寡占であった。このため司法省は再々、反トラスト法によって提訴を繰り返していった。

そしてパラマウント訴訟において、配給会社による制限的行為は映画館の間の配給契約で明記され、かつ配給会社8社の一致した行動（暗黙の協調）から共謀が推定されるとして、市場支配が存在するとされた。最初1946年の地方裁判所の判決では、制限的行為の禁止と、非系列的劇場への差別的取扱を除去するための競争入札制を命じられていたが、最高裁判所は1948年に競争入札制の運営が困難なことを指摘して差し戻した。差し戻し後、同年地方裁判所は最終的に興行部門の分離を必要であるとしたのである（実方、1983、33-34頁）。

この判決に対して、RKOが1948年11月、パラマウント社が1949年3月、と順次同意を行い、最後には1952年2月MGM社が同意し、「パラマウント同意判決」と呼ばれるものとなる。かくして最低入場料、クリアランス&ラン、ブロックブッキングなどの制限的行為の差止

めを命じると共に、「新会社の設立による興行部門の分離・映画会社間で共同所有していた劇場の分離・独占都市での劇場の営業譲渡（水平的分割）が命じられている。本件での排除措置は単なる株式の分割に止まらず法人格の分割を伴う本格的なものであり、かつ興行部門での水平的分割（劇場の処分）を命じたものであった。そこで、その点から本件は本格的分割の唯一の例であり、60年の反トラスト法の歴史の中での最大の経済的勝利であると評されている」（実方、1983、29頁）のである⁷。

この同意判決の結果、ビッグ5系列以外の非系列劇場に対する差別的取扱いは減少し、「興行部門での競争は復活した」と言われるように、一番館への新規参入が可能になり、その数も増加し、劇場のフィルム選択も特定の映画会社のものではなく、その内容により個別的に選択するようになり、興行・製作の両面での競争にもつながっていった。劇場の処分については、処分命令当時2662あった劇場を1541まで処分するようなものであったが、映画産業全体の衰退とも相俟って、1957年には1334にまで処分された（実方、1983、35-36頁）。

2 日本における撮影所システムの形成

(1) 日本版映画トラスト会社の挫折

当初の巡業から映画常設館による興行が増えていくにつれて、映画製作も活発になっていく。1908年に吉沢商店が撮影所を建設したことを皮切りに、1910年頃には京都の横田商会、東京のエム・パターと福宝堂とあわせて4商社が競争する映画製作市場となったのである。エム・パターの梅屋庄吉は、自社の経営困難を回避するために、政財界を巻き込んで4商社合併の映画トラスト設立を画策した結果、1912年に日本活動写真株式会社（後の日活）という独占的な映画製作配給会社が誕生する。しかしな

がら、結果的に三菱財閥による出資は行われず、社長に就任した後藤象二郎の息子猛太郎が3ヶ月で退任していくなど混乱が続くと、分裂によって小さな映画製作会社が誕生することとなり、競争状態へと回帰する。天活、帝国キネマなどの中小映画製作会社や、阪東妻三郎、市川右太衛門ら映画スターのプロダクションが登場し、合従連衡が繰り返されていったのである⁸。

このような中で、新たな大手映画会社としては、1920年に歌舞伎の興行会社であった松竹合名社が設立した松竹キネマ合名社が参入してきた。1930年には日活と松竹の2強と中小が競争する市場構造となるが、1931年設立の新興キネマ、1933年設立の大都映画が加わると、1930年代前半には日活と松竹の2強と、新興、大都の中堅2社でもって国内映画市場の大半を占めるものへと集約されていった。

このように日本では米国のMPPCのようなトラスト形成という産業側の意図は実現されず、映画産業は興行主的家業的映画会社の新規参入と合従連衡を繰り返したのである。

(2) 東宝の参入と映画臨戦体制

その後、フィルム式録音である土橋トーキーを採用して松竹が製作した『マダムと女房』(1931年)の成功を端緒としたトーキー化の進展が、新たな参入者による競争を生み出すこととなった。

1929年以降、トーキー映画の研究開発と制作請負をしてきたのは写真化学研究所だったが、同研究所は1933年にピー・シー・エル映画製作所(P・C・L)を設立して自身で映画製作を開始した。P・C・Lは、それまでの家族的、手工業的経営形態ではなく、森岩雄をゼネラル・プロデューサーとして、製作費の予算制度など合理的な経営を進めた。そして、配給先として1932年に設立された東京宝塚劇場と、京都に誕生したトーキースタジオであるJ・Oス

タヂオを加えた3社による「東宝ブロック」は、新しい参入者として登場することとなる⁹。

「歌舞伎や舞台演劇による興行資本を中心に発達し、演劇興行の慣習を利用して映画の製作・配給・興行を1社で行ってきた既存の会社は、分業による合理的経営を行う東宝ブロックの進出を強く警戒」(加藤, 2000, 82頁)することになった。旧来の興行館契約方法は、1ヶ月の上映料でもって毎週の番組を供給するブラインド・ブッキングであったのに対して、「東宝ブロック」は製作費と興行価値から作品毎の単価を設定して1作品毎に契約する合理的契約によって、日活・新興の契約館を切り崩していったのである。この頃の映画館は、複数会社の映画を併映する「常設館」が多数であり、地方館では3本立て興行であったために、1作品単位で契約できる東宝の作品が重宝されたと考えられる。

このような既存4社対「東宝ブロック」の競争は、各々の供給する作品数を増加させることでシェアの確保を図る激しい競争となった。「東宝ブロック」は1937年に合併により東宝映画となり、松竹キネマも演劇部門である松竹興行と合併して松竹とすることで経営基盤を強化したのである。

「会社間競争の激化と作品の芸術的品質の低下は映画産業内にとどまっていたが、日中戦争勃発により、これらの問題は戦時下での文化統制の問題となり、内務省警保局により改めて検討される」(加藤, 2000, 84頁) ことになった。その上で、1939年に映画法が制定され、1941年には「映画臨戦体制」として映画産業再編が進められていくのである。

そもそも、内務省警保局の映画統制は完成作品の検閲が中心で、事業に対する統制や指導・助成には消極的であった。しかし、日中戦争勃発を契機として、映画に国民教化の役割を担わせるべく、その「質的向上」を企図して、その阻害要因とみなした「映画会社間の競争を適正化」する積極的統制に転じるものとなり、映画

会社側もまた競争が緩和されることを望んだのである。1939年に制定された映画法は、1回の興行時間を3時間に制限することで「劇映画と文化映画の2本立」へ転換させるもので、劇映画の製作本数が減少すれば、一本当りの製作時間と予算が増して質的に向上すると考えたのである。

1940年末に設置された内務省情報局に映画行政の大半が移管されると、「映画臨戦体制」として会社統合・整理による3社体制の確立と各社配給部門の映画配給社への一元化が進められた。1941年6月に松竹が興亜を、10月に東宝が東発、南旺、宝塚、大宝を吸収し、1942年1月には新興、大都、そして日活の製作部門の統合によって大日本映画（大映）が設立され、4月には社団法人映画配給社の設立により配給部門は一つに統合されるものとなり、質的向上のための事業統制が実現されることとなった。しかしながら「一般の工業製品と違い芸術作品である映画作品は、映画産業構造の改善・合理化と、映画作品の『質的向上』は必ずしも一致しない」（加藤，2000，100頁）ものに終わったといえる。

銀行資本の導入が進んだ米国の映画産業は垂直統合とブロックブッキング制に基づく撮影所システムによる協調的な寡占体制が確立するのに対して、日本では阪急資本が所有し森岩雄が管理する東宝の合理的経営と、興行主的家業的な旧来の映画会社とが激しく競争する市場構造となるのだが、日中戦争の勃発によって「映画臨戦体制」として内務省主導での協調的な寡占体制が構築されたのである。

(3) 新規参入者東映による垂直統合とブロックブッキングの形成

戦後は、松竹、東宝、大映の3社が、戦時体制下で映画配給社に統合されていた配給を各社の下に再編成し、自社との契約館を確保していく形で、日本の映画産業は再開する。これに

新東宝、東映、日活が新規参入者として登場することで、競争による成長が始まっていくのである。

1946年から1948年にかけて激しい労働争議に見舞われた東宝がスト反対派の受け皿として設立した新東宝は、争議終結により製作を再開した東宝と袂を分かち、1950年初頭には自主配給を開始した。東急は、資本系列にあり経営不振に苦しんでいた東横映画、大泉映画、東京映画配給、以上3社の抜本的な再建策として、大川博を社長とする東映を1951年4月に合併によって発足させた。また、戦時体制下で製作部門を手放していた日活も撮影所を建設して、1954年に製作を再開したのである。

こうして、6社による激しい競争が始まるなかで、最初に産業を牽引していくのは新規参入組の東映だった。東映が「製作－配給－興行」の垂直統合とブロックブッキング制を確立し、撮影所システムと呼ばれる量産体制を確立していったのである。

1920年頃までの日本の映画産業では、日本映画と外国映画の2本立が普通だったが、1920年代には日本映画の2本立（現代劇と時代劇）が普通となり、戦時体制に入ると日本映画と文化映画の併映となっていった。終戦後は、フィルムなどの資源不足から1本立となっていたが、その後フィルムが増産され、映画製作会社の参入が進むなか、興行側の要求としても2本立興行へと変化していったのである（キネマ旬報1952年11月下旬号，71-72頁）。

大手映画会社は、大多数を占める独立興行主が経営する独立館との配給契約によって配給網も構築したが、新規参入者である東映は、既に他社と契約している独立館を東映に変更させることは難しく、その配給網の構築に苦しんでいた。しかしながら、2本立化の機会を捉え、1952年初頭には「年間50本を製作し毎週新作1本を配給（全プロ配給）」を宣言することで、2本立の2本目の配給契約を得ることに成功していく。

しかしながら、東映の配給契約は2本目であるがゆえに、契約の条件が悪く大きな収益をあげることはできなかった。一方で、映画館にとっても1社で毎週2本の新作を製作配給できる映画会社はなく、2社と契約することとなるために映画レンタル費用が過大になる問題があった。そこで東映は毎週2本の新作を製作配給し、この2本を割安にレンタルできる方法として、「娯楽版」という低予算の中編映画を商品開発して、1954年初頭から年間100本という「新作2本立全プロ体制」を実現させるのである。

映画館側は、2社から別々に映画の配給を受けるより安価になり、東映としては東映作品だけを上映する契約館を増やすことができたのである。またこの娯楽版では、少年層を狙ったシリーズ物として「真田十勇士3部作」「笛吹童子3部作」などを始めとする3部作シリーズを送り出した。これらは、3部作合計で、通常の1本と同等の制作費であったが、ティーンエイジャーという新たな客層を固定客として掴むことでヒットした上に、中村錦之助、東千代之介ら若手スターや、沢島忠、工藤栄一、山下耕作らスタッフにおける有能な新人を輩出していく成果を生んだのである。

この結果、2本立ての2本とも東映映画とする専門館の数を増やすことに成功する。さらには都市部を中心に直営館も拡大し、収益の拡大を図っていったのである。1953年にはわずか直営館7館、専門館45館だったのが、翌1954年には専門館を4倍強の195館にし、さらに1961年には直営館76館、専門館1498館と興行における大きなシェアを獲得する。東映作品は、2896館に及ぶ契約館を含めると、大多数の劇場で上映されていたことになる。

かくして東映は、自社の撮影所を拡充しながら映画を量産する体制を整え、地方では専門館を初めとする配給網を張り巡らし、都市部では映画館を直営する「製作-配給-興行」の垂直統合をいち早く構築し、その直営館・専門館で

は毎週供給される新作2本を順次上映するだけでよいというような、効率的かつ硬直的な興行体制、即ち日本型「ブロックブッキング制度」を形成していったのである(図3)。

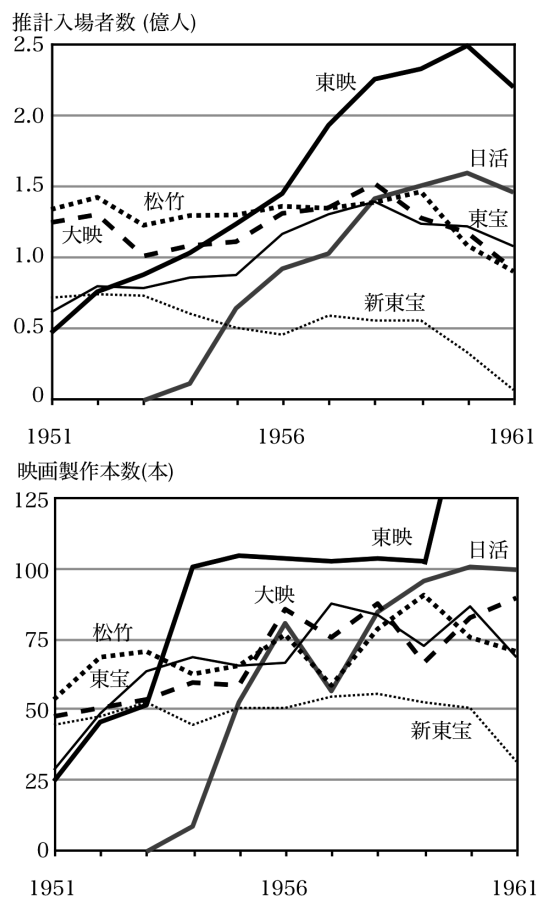


図3 推計映画館入場者数と配給本数

備考) 『キネマ旬報』(1952)～(1962)各決算号、東映十年史編纂委員会(1962)、古田(2009)95頁より筆者作成。

推計映画館入場者数は各社の配給収入比より推計。

他方で、1956年初頭からは各社一斉に2本立を実現しようとしたが、東映のように新作2本立を実現できず、旧作の再映や、大作1本立や、封切期間を2週間にするなどを織り交ぜざるをえなかった。あるいは2本立配給を阻止するために、政府に働きかけて制限を加えようともした。1956年1月、厚生省環境衛生部は邦画6社代表および映連・興連関係者を招いて、保健衛生面から1回の興行時間2時間半以内を原則とするなどの厚生省案を提示し、その後こ

れに関連し閣議決定も行われ、さらには製作本数を制限する勧告も出されるに至ったが、東映、新東宝や、興行組合の強い反対によって頓挫したのだった。

その後同じく新規参入者だった日活は、石原裕次郎人気によって業績が急上昇してくると、1958年後半から新作年間100本体制を行い、東映に追随していくことで成長していった。この日活の量産は、その製作再開当時に他社から移籍してきた若い人材を登用し、蔵原惟繕、舛田利雄、鈴木清順ら才能ある新人監督を登場させたのである。

いち早く年間100本の量産体制を構築した東映に牽引されて、日本の映画産業もようやく米国の映画産業のように、「興行主的家業的企業からの脱皮」、直営館網構築による「製作—配給—興行」の垂直統合が進み、ブロックブッキング制が確立して、撮影所システムによる映画の量産が可能となり、映画産業の黄金時代を迎えたのである。しかし、国土の狭い日本では、6社協定のような協調は部分的なものに留まり、米国のように相互に映画を興行する「協調的な寡占」は形成されることはなく、垂直統合により形成された系列間における競争が進展する「競争的寡占」であった。しかしながら新規参入者にとっては、高い参入障壁が存在する競争排他的な市場となり、この時期独立プロによる映画など6社以外の映画は殆ど存在しなくなっていくのである。

3 TV放送産業の参入と映画館の退潮

20世紀の幕開けと共に発展してきた映画産業だったが、20世紀後半に入ると映画館入場者数は激減していく。1941年に商業放送を開始した米国のTV放送産業は、第2次世界大戦によって本格的な普及が中断する。戦後、1950年代に入ると、NBC、CBS、ABCの3大ネットワークを中心とした放送が全米に広がり、

TV受像機の普及が急速に進んでいく。TV受像機の世帯普及率は、1948年の0.4%から、1954年に50%を超え、1962年には90%を超えていくが、1946年に40億人を超えていた映画館入場者数は、これに反比例するように1955年には約半分の20億人強となり、1962年にはさらに約半分の10億人強にまで激減していくのである¹⁰。

日本においては、米国に少し遅れて1953年に商業放送が始まるが、受像機の普及が進むのはNHK受信契約の世帯普及率が10%を超える1958年からで、1963年には75%を超えて急速に普及していく。これに対して、映画館入場者数はピークである1958年の11億2000万人から、1963年に約半分の5億1000万人、1970年にはさらに約半分の2億5000万人へと急減していく。

1950年代後半、TV放送の普及が進んでいなかった日本は、なお撮影所システムの黄金時代を享受していたため、米国における映画館入場者数の激減はパラマウント同意判決の影響との考え方も強かった。しかしながら日本でも1960年代に入り、TV放送が普及していくと映画館入場者数は激減していく。図4が示すように日米ともに相似した衰退を示しているのである。

むしろ、米国ではパラマウント同意判決により映画産業の構造転換が促進されやすかったと考えることもできる。3大ネットワークは、初期にはニューヨークにスタジオを有して生番組を制作していたが、TV受像機が普及し、テレビ放送局が100局を超えるようになると、生放送ではなく、大量生産できるフィルムで撮影されたTV映画の需要が高まってくる。最初は、「Poverty Row」や、さらに小規模な映画製作会社がTV映画の製作に転換し、次いで「メジャー」も子会社を設立するなどしてTV映画の製作に参入していった。また、パラマウントの興行部門が分離されて設立されたUPTが弱小ネットワークだったABCを合併

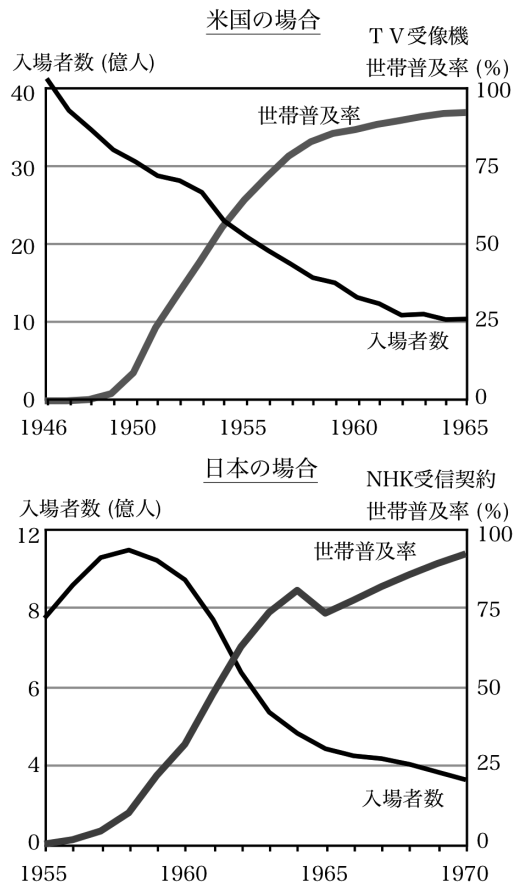


図4 TV放送の普及と映画館入場者数の変化

備考) 古田 (2009) 164頁、International Motion Picture Almanac (1999) ; (2010)、東映十年史編纂委員会 (1962)、『キネマ旬報』 (1956) ~ (1971) 各決算号、日本放送協会 (1966)、日本放送協会 (1971) より筆者作成

するなど、映画会社のTV放送番組製作への進出は拡大していき、1960年のプライムタイム(午後7時~11時)の70%がハリウッド製となっていた。また、旧作劇映画の放送も当初は「Poverty Row」の作品だけだったが、経営が傾いたRKOが740本の劇映画を1955年に売却したのを契機に、他のメジャー各社も大量に売却していき、1950年代後半には約3700本もの映画がTV放送向けに売却されたという。

日本では、当初は劇映画のTV放送も行われていたが、垂直統合体制下にある系列館からの圧力もあり、1958年の大手映画会社6社の協定により劇映画の提供が停止された。1964年に劇映画の提供が再開されるまでの「空白の6年」の間に、TV放送局は海外TV番組だけで

なく自社で製作するTVドラマの制作能力を高め、映画会社の制作力に頼る必要のないものとなっていった。映画会社は、1959年からTV放送用のTV映画制作を開始するが、それが増加するのは1960年代半ばからであり、また映画会社の中核事業となることはなかった。

TV放送産業の登場は、映画・TV放送産業という枠組みで捉えれば、大手映画会社の寡占的な支配に伴う高い参入障壁を築いていた産業に、新たな参入者が現れ再び競争のプロセスに入ったということであった。それは日米ともに映画館入場者数の急速な減少として現れるのだが、その後米国においては1970年代に回復していくのに対して、日本においては21世紀に入るのを待つこととなる。米国ではプロデューサー・ユニット制の誕生、独立映画会社の参入、TV放送産業における変化など、諸要因とともに、映画会社が映画館市場の縮小をTV放送市場の拡大で補完するという構造転換することができ、膨大なTV映画を濫作することになり、新たな成長の機会を培っていたことが考えられる。これに対して、垂直統合とブロックブッキング制を維持していた日本の映画産業は、映画館市場での配給本数の減少という供給制限と入場料上昇で、収益を維持しようとする縮小再生産に陥るだけで、TV放送産業での市場拡大に転換することはなかった。そして、次なる成長のための構造変革の機会を得られないまま、1970年代以降も緩やかな衰退を続けていくのである。この日米の差異で見られる諸要因については、稿を改めて論じさせていただくつもりである。

結びにかえて

日本と米国における映画産業の発展のプロセスは、極めて相似する点が多い。それは、「新規参入者による競争進展」のプロセスと、競争の結果としての「寡占化に伴う参入障壁形成」

が構築されてその発展の成果を享受するプロセス、そして再び「新規参入による競争」となるプロセスの繰り返し、として見いだすことができる。すなわち、極めて相似した競争と寡占形成のプロセスの往還である。

また、「撮影所システム」に注目するならば、戦後の日本の映画産業を牽引し、年間100本の量産体制をいち早く構築した新規参入組の東映によって、周回遅れの形ではあるが、ようやく米国のように、「興行主的家業的企業からの脱皮」、直営館網整備による「製作－配給－興行」の「垂直統合」が進み、ブロックブッキング制が確立して、撮影所システムが映画を量産する「撮影所の黄金時代」が享受されることになる。ここに構築された日本と米国における寡占体制としての「製作－配給－興行」の垂直統合も、図5に示されるように極めて相似したものであった。

しかしながら、米国においては、MPPCによる1巻物への供給制限を新規参入者ハリウッドが長編映画製作で打ち破り、2本立興行として映画の量産による繁栄を享受していく。また、TV放送産業の参入に対しても、ハリウッドはTV映画の量産によって次の成長を準備していくというように、「寡占化における参入障壁」

を「新規参入による量産競争」を促進することで打ち破ろうとするダイナミズムを、比較的明確に見て取ることができる。

これに対して、日本においては、政府が関与する形での寡占形成が繰り返し試みられ、映画の量産を「濫作」として、「競争」と共に否定的に回避しようとする傾向が見られる。撮影所の黄金時代の終焉期において、通商産業省は「映画業界の過当競争による増産によって、(中略)作品の質的な低下を伴うおそれがあり、大衆の映画鑑賞意欲を減退させる」(通商産業省, 1963, 15頁)可能性があると指摘し、その黄金時代自体が量産によって招来された可能性を全面的に否定しているのである。

また米国では、寡占的な市場構造に対する反トラスト政策が、新規参入者による競争と量産のプロセスを促進させていくのに対して、日本では、競争を回避し寡占構造を構築しようとする産業自身と政府の関与は、むしろ有効な寡占体制の形成を遅らせたとも考えることができる。TV放送産業という新規参入に対しても、ようやく寡占を形成していた映画館産業の中での縮小均衡を繰り返すだけの対応となり、量産による新たな競争のプロセスへ発展させることなく停滞を続けてしまったという見方が

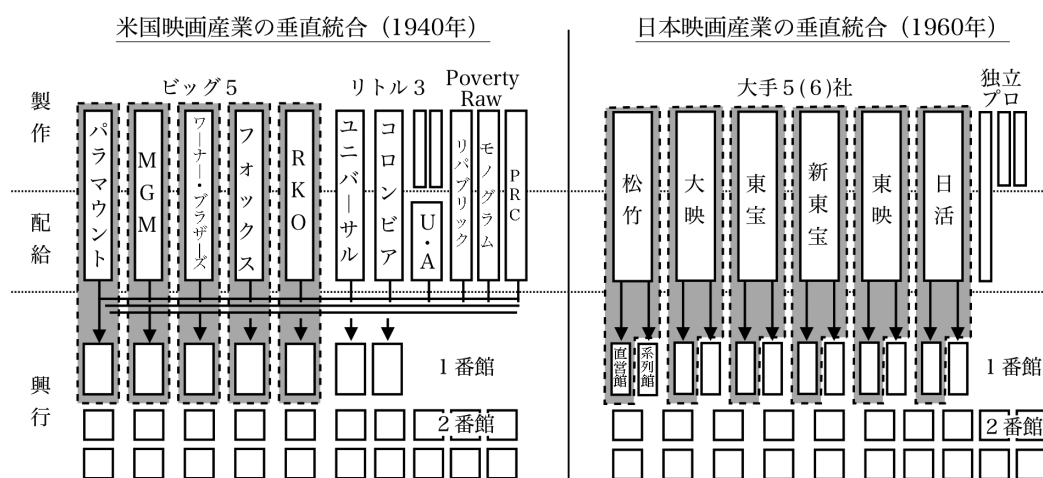


図5 日米の撮影所黄金時代における垂直統合
備考) Litman (1998) p.64を参照のうえ筆者作成

できる。

映画産業全体として見れば、TV放送産業への新規参入と量産が、米国では1970年代以降の映画産業自身の再成長を準備したのに対して、日本の映画産業は、1970年代以降もTV放送産業の成長とは隔絶したまま停滞を続け、その再成長は21世紀まで待たねばならなくなってしまう。その事情と背景については、また稿を改めて論じさせていただきたい。

〔注釈〕

- 1 本章における米国の映画史に関する記述の多くは、Sklar (1994)、サドゥール (1980)、Thompson and Bordwell(2003)に負うものである。
- 2 57の配給会社を買収し、全米9480館のうち5281館を傘下に収めた(サドゥール, 1980, 87頁)。
- 3 5セントのニッケル硬貨が入場料金なので、当時の映画館はニッケルオデオンと呼ばれた。
- 4 1908年に100%だったMPPCのシェアは、早くも1912年には50%強にまで減少し、残りは3巻以上の長編を手がけるMPPCに属さない会社のものとなっていた(Sklar, 1994, p.37)。
- 5 世界で上映される映画の8割以上、米国国内で9割以上が米国製となっていた(北野, 2001, 47頁)。
- 6 「B Picture」とはそもそも作品の質的にBランクという意味ではなく、フォックス社の新撮影所が「A地域」にあり、旧撮影所が「B地域」にあり、「B地域」の撮影所の方で低予算の映画を制作したからであった(蓮實, 1993, 93-118頁)。Poverty Rowとしては、モノグラム社、リパブリック社、PRC社などがある。
- 7 旧会社(製作・配給・興行)の現物出資(営業譲渡)によって、新会社(製作・配給)と新会社(興行)の2つを設立し、旧会社の株主には新会社(製作・配給)の株式を交付し、新会社(興行)の株式は裁判所専任の管財人に信託させ、受益証券を旧会社の株主に交付したうえで、旧会社は解散させた。旧会社の株主は新会社(製作・配給)の議決権は行使できるが、新会社(興行)の議決権は行使できないので、両社の独立性は損なわれなくなった。なお新会社(興行)の受益証券を第三者に譲渡した場合には株券が交付され、2/3以上が譲渡されれば信託を終了さ

せ、株券が交付される仕組みとなっていた。実施面で種々の欠点・困難はあったが、総体的には有効であった(実方, 1983, 34-35頁)。

- 8 本章における日本の映画史に関する記述の多くは、田中(1957a, 1957b, 1957c)、加藤(2000)、東映十年史編集委員会(1962)に負うものである。
- 9 東京宝塚劇場は阪神急行電鉄(現、阪急電鉄)の小林一三によって設立された。
- 10 本章におけるTV放送産業と映画の関係に関する記述の多くは、古田(2009)、芝村(1969)に負うものである。

〔引用・参考文献〕

- 『映画年鑑』(1951)～(1970), 東京時事通信社。
- 舟田正之・長谷部恭男(2001)『放送制度の現代的展開』有斐閣。
- 古田尚輝(2009)『「鉄腕アトム」の時代：映像産業の攻防』世界思想社。
- 実方謙二(1983)『寡占体制と独禁法』有斐閣。
- 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。
- 加藤厚子(2000)「日中戦争期における映画統制：映画法制定をめぐる」『史学雑誌』109編6号、史学会。
- キネマ旬報(1951)～(1970)『キネマ旬報』各号、キネマ旬報社。
- 北野圭介(2001)『ハリウッド100年史講義：夢の工場から夢の王国へ』平凡社。
- 日本放送協会(1966)『NHK年鑑'66』日本放送出版協会。
- 日本放送協会(1971)『NHK年鑑'71』日本放送出版協会。
- 芝村源喜(1969)『YTB REPORT シリーズ2：アメリカのテレビ その実態と教訓』読売テレビ放送。
- 田中純一郎(1957a)『日本映画発達史I』中央公論社。
- 田中純一郎(1957b)『日本映画発達史II』中央公論社。
- 田中純一郎(1957c)『日本映画発達史III』中央公論社。
- 東映十年史編集委員会(1962)『東映十年史』東映株式会社。
- 通商産業省企業局商務課(1963)『映画産業白書：わが国映画産業の現状と諸問題 昭和37年』尚文堂。
- Caves, Richard E. (2000) *Creative industries : contracts between art and commerce*, Harvard University Press.
- Conant, Michael (1960) *Antitrust in the motion picture industry : economic and legal analysis*, University of California Press.

- International Motion Picture Almanac* [1999] ~ [2010]
Quigley Publications.
- Litman, Barry R. (1998) *The Motion Picture Mega Industry*, Allyn & BACON.
- サドール, G (1980) 『世界映画史 1』丸尾定
訳、みすず書房、第2版。(Sadoul, G., *Histoire
du cinéma mondial : des origines à nos jours*, 9e
édition, librairie Ernest Flammarion, Paris, 1972.)
- Sklar, Robert (1994) *Movie-made America : a cultural
history of American movies*, Vintage Books. (鈴木
主悦訳『アメリカ映画の文化史 (上・下)』講
談社、1995年)
- Thompson, Kristin and David Bordwell (2003) *Film
history : an introduction*, McGraw-Hill.