

英国映画産業における創造的転回
クリエイティブ産業の20年

木村めぐみ

IIR Working Paper WP#17-11

2017年5月

Creative Turn in British Film Industry
20 Years of the Creative Industries

一橋大学イノベーション研究センター

東京都国立市中2-1
<http://www.iir.hit-u.ac.jp>

英国映画産業における創造的転回

クリエイティブ産業の 20 年

一橋大学イノベーション研究センター

特任講師 木村めぐみ

要旨

本論文では、英国映画産業を事例に、創造的転回について検討した。創造的転回とは、知識の問題の解決を前提する、情報技術の進歩への適応のプロセスである。ブレア政権期以降の英国では、映画産業を含むクリエイティブ産業についての思索、観察、研究を通じて、情報技術の進歩への適応を進めてきた。第一に、英国映画産業は、ブレア政権期以降、「デジタル時代の世界の映画のハブ」になることを目標に掲げ、映画という製品やサービスだけでなく、撮影地や技術とスキルの集積地として発展することによって、過去に例がない経済成長を見せている。第二に、クリエイティブ産業とは、人とその仕事についての議論を進めるために「創られた産業（イメージ）」であり、映画や音楽、デザインなどの産業は、その観察や描写を目的に、クリエイティブ産業に「選ばれた産業」である。第三に、政府として最初にクリエイティブ産業という言葉を使ったのはオーストラリアであったが、クリエイティブ産業についての知識（経験、意味、合理性）を創造し、形式化してきたのは英国である。英国は、クリエイティブ産業を通じて、科学、芸術、技術に関与する人やその仕事のみならず、情報社会においてイノベーションを実現する人や組織についての思索・観察・研究を進めているのである。

英国映画産業における創造的転回

クリエイティブ産業の 20 年

一橋大学イノベーション研究センター

特任講師 木村めぐみ

1. はじめに

本論文の目的は、英国映画産業¹を事例に、創造的転回について再検討することである。

創造的転回とは、知識の問題の解決を前提する、情報技術の進歩への適応のプロセスであり、これまで描写されてきたイノベーションとは異なる、体験された²イノベーション、つまり創造という社会的プロセスの前提である（木村 2017a, b, c, d）。近年、クリエイティブ産業やデザイン思考など、「情報社会の文脈でのみ理解できる」（Garnham 2005）ような概念が数多く出現している。情報技術の進歩は、目に見える自然資源や、存在する言葉やもの中心に構造化されてきた近代社会に根源的な変化を求めてきたが、最も大きな変化に直面しているのは、科学、芸術、技術に関与する人々と、その仕事、その設備を設けてきた政府、産業、大学である。かつて消滅の危機にすらあった英国映画産業は、この変化に適応することによって、2017 年には、過去に例のない経済成長を実現している³。

ブレア政権期以降の英国では、映画産業を含むクリエイティブ産業についての思索、観察、研究を通じて、情報技術の進歩への適応を進めてきた。第一に、クリエイティブ産業の一つである、英国映画産業は、ブレア政権期以降、「デジタル時代の世界の映画のハブ」になることを目標に掲げ、映画という製品やサービスだけではなく、撮影地や技術とスキルの集積地として発展することによって、過去に例がない経済成長を見せている。第二に、クリエイティブ産業とは、人とその仕事についての議論を進めるために「創られた産業（イメージ）」であり、映画や音楽、デザインなどの産業は、その観察や描写を目的に、クリエイティブ産業に「選ばれた産業」である。第三に、政府として最初にクリエイティブ産業という言葉を使ったのはオーストラリアであったが、クリエイティブ産業についての知識（経験、意味、合理性）を創造し、形式化してきたのは英国である。英国は、クリエイティブ産業を通じて、科学、芸術、技術、に関与する人やその仕事のみならず、情報社会においてイノベーションを実現する人や組織についての思索・観察・研究を進めているのである。

本論文では、はじめに英国映画産業の経験、特に、サッチャー政権期前後の政策制度を概観する。次に、クリエイティブ産業という概念の前提にある、知識の問題を解決してきた人々の議論を概観する。最後に「クリエイティブ産業」という概念が創造され、形式化されていくプロセスについて検討する。

2. 英国映画産業の創造的転回

2.1 創造的転回と映画

創造的転回とは、知識の問題の解決を前提する、情報技術の進歩への適応のプロセスであり、これまで描写されてきたイノベーションとは異なる、体験されたイノベーション、つまり、創造という社会的プロセスの前提である。知識の問題とは、主観性の立場の対立を通じて発見できる、認識と認識における時間の問題であり、言葉やものに内在する経験、意味、合理性、より社会的には倫理と権力の問題である。2000年以降の欧州では、創造的転回を企てる政府、産業、大学を観察できるが、英国は、その理由がはっきりと示された国の一つであった。ブレア政権期[1997-2007]とブラウン政権期[2007-2010]の英国では、『創造的な英国 *Creative Britain*』というヴィジョン(1998)や戦略(2008)を通じて、知識の問題の解決や、情報技術の進歩に対応する重要な論点を示してきた。

ブレア政権期以降の英国では、映画産業を含む、クリエイティブ産業についての思索、観察、研究を通じて、情報技術の進歩への適応を進めてきた。そもそも創造的転回アイデアの背景には、Bergson (1907)から Deleuze (1983, 1985)に至る、映画をめぐる議論がある。ベルクソンの『創造的進化』は、4つの章で構成され、その最終章のタイトルは、「思考の映画メカニズムと機械論の錯覚」である。ベルクソンがこれを出版したのは1907年、映画産業史で言えば、フランスでリュミエール兄弟が初めて映画を上映してから十数年しか経っていなかった、まだトーキー映画すらなかった無声映画の時代である。そういった時代背景もあり、Deleuze (1983)は、ベルクソンに対して、「最も古い錯覚に、たいへんモダンな、しかも極めて最近の名「映画的」を与えたというのは、奇妙である」と指摘する。そして、映画とはある普遍的な恒常的錯覚の映写、その再現であるなどと理解しなければならないのだろうかと問うのである。彼らの議論の間には、Foucault (1984)の言葉を借りると「啓蒙とは何か」という問いがあり、フランス語では、この現象を *Lumières* と呼ぶ。

英国映画産業は、ブレア政権期以降、「デジタル時代の世界の映画のハブ」になることを目標に掲げ、映画という製品やサービスだけではなく、撮影地や技術とスキルの集積地として発展することによって、過去に例がない経済成長を見せている。かつてフランソワ・トリュフォーが英国について「反映画的な感じがする」(Truffaut 1966)と語っていた⁴ように、1980年までには、アルフレッド・ヒッチコックを代表に、ヒット作品を生み出すような監督や俳優たちは、英国を去ってハリウッドへと向かった。英国映画産業の未来への懸念には、長い歴史があり、英国の映画制作が絶滅に近づいた1920年代にまで遡る(Hatrog 1983)。図1から確認できるように、英国映画の製作本数は、1936年をピークに、第二次世界大戦中に急減した後、1950年代には増加傾向を見せるも、1980年代にかけて減少し、1980年代には第一次世界大戦中と同じ程度にまで減っていた。

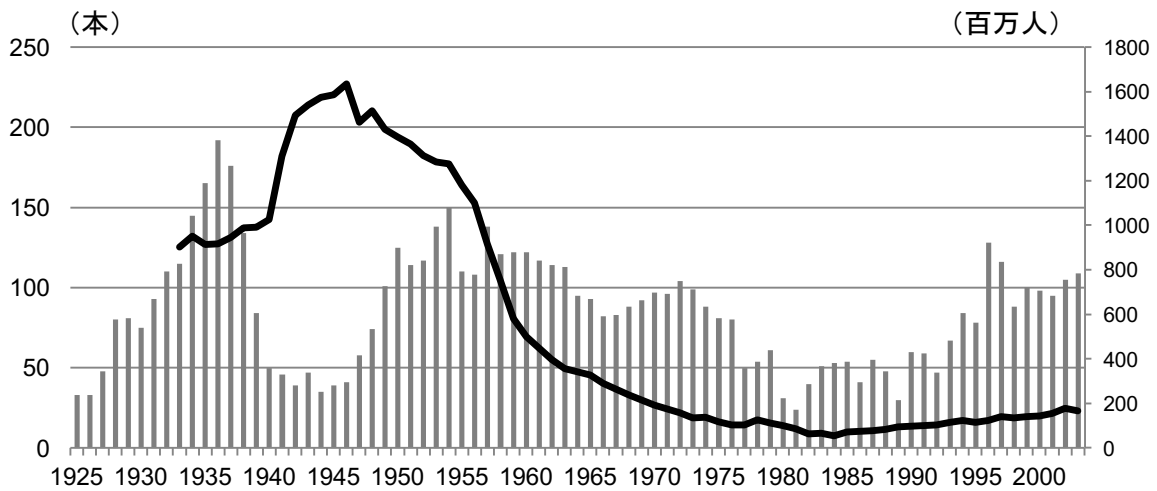


図1 イギリス映画の製作本数（棒：本）と劇場入場者数（線：百万人）

BFI Screen Online 及び Wood (2005, 2009)を基に木村(2013)が作成

表1 映画産業をめぐる政策制度

	ハリウッドとの関係	国内映画製作者の支援
第一期 1927年 - 1979年	<ul style="list-style-type: none"> ●「スクリーン・クォータ」制度の導入 (1927年シネマトグラフ法による) →配給5%、興行7.5% …クォータ・クイッキーの増産へ ●シネマトグラフ・フィルムカウンシル (1939年シネマトグラフ法により設立) →政府と産業をつなぐ諮問委員会 →『イギリス映画の位置付けについて考える商務省が任命した委員会による報告書』(1936) →『映画産業の独占傾向についての報告書』(1944) ●外国映画の輸入に75%の課税 (1947年、財務相の提案による) →米側からの激しい反発で翌年に撤廃 ●GATT交渉 →クォータの廃止を求めるアメリカに対し、配給クォータを廃止し、興行クォータを45%に引き上げ 	<ul style="list-style-type: none"> ●ナショナル・フィルム・ファイナンス・コーポレーション (NFFC) の設立 (1949年に設立) =映画の製作者のための「銀行」の誕生 ●イーディ税の導入 (1951年から試験的に導入され、1957年シネマトグラフ法で制度化) =1916年から導入されていた「エンターテインメント税」にかわるものとして映画の興行収入の一部を税として徴収し、興行収入に応じて映画の製作者に分配(上限50万ポンド)する。配分はブリティッシュ・フィルム・ファンド・エージェンシー (BFFA) による。
第二期 1979年 - 1990年	<ul style="list-style-type: none"> ●クォータ制度の一時中止 1982年シネマトグラフ(改正)法による。 →1985年映画法による撤廃 ●シネマトグラフ・フィルムカウンシルの廃止 1985年映画法による ●「イギリス映画」の定義の法文化 (1985年映画法別表1として) 	<ul style="list-style-type: none"> ●NFFC、BFFAの撤廃 (1985年映画法による) ●ブリティッシュ・スクリーン・ファイナンスの結成 =NFFCの代替機関として、政府からの補助金も活用しながら、Channel4などによる民間投資が推奨される ●国家宝くじ制度の開始とアーツ・カウンシル内の映画宝くじ部門の誕生 →1994年に宝くじの販売が開始し、1995年からアーツ・カウンシルをとおして映画への支援がはじまる。
第三期 1997年 - 2010年	<ul style="list-style-type: none"> ●映画産業の「リーダー」としてのフィルム・カウンシルの設立 =文化・メディア・スポーツ省の外郭団体として2000年5月に発足。 	<ul style="list-style-type: none"> ●国家宝くじの戦略的運用のためのフィルム・カウンシル ●放送局や地域の映画組織との連携と協働

2.2 サッチャー政権期以前の映画産業

英国映画産業の歴史は、サッチャー政権期を境に二つの時代に分けることができ、1980年代までの映画産業の状態は、ほとんど次の三つの制度で語ることができる。

第一に、スクリーン・クォータ制である。この制度は、ボールドウィン保守党政権[1924-1929]期に施行された、1927年シネマトグラフ法によって定められた制度である。配給・興行される英国映画の割合を定め、最初の年には、配給 5%、興行 7.5%を英国映画が占める必要があった。1920年代には、すでに欧州のいくつかの国々がこの制度を導入していたが、英国でも1927年以降は、国内で配給・興行される映画は、商務省への登録が必要になっている。この年は、アメリカで世界初のトーキー映画『ジャズ・シンガー』が公開された年でもある。この制度の導入の結果、この基準を満たすことを目的とした低コスト、低品質な「クォータ・クイッキー」と呼ばれた作品が氾濫した。導入から10年が経つ頃には1938年シネマトグラフ法が施行され、新たに「低予算映画への要求」という映画の「質」に関する項目⁵が設けられ、事実上、「クォータ・クイッキー」の生産は禁じられている。ただし、映画の制作者には、クォータ・クイッキーへの関与を通じてキャリアを開始した人もいた。

第二に、ハロルド・ウィルソン（労働党、当時の商務大臣、のちの首相）が「エンジェル」と呼んだナショナル・フィルム・ファイナンス・コーポレーション（NFFC）の設立である。この組織は、1949年シネマトグラフ・フィルム製作（特別ローン）法によって設立され、映画製作のための銀行のような機能を与えられた。製作者と監督がそれぞれ予算計画と脚本を用意して申請すれば、彼らは映画製作に必要な資金を借りることができた。図1で確認できるように、第二次世界大戦中に映画の製作本数や劇場入場者数が激減し、その解決策として導入されたのがNFFCであった。この組織は始め、五年間限定として導入され、初年度には500万ポンドもの予算が配分されていた。ところが、映画産業の状況は一向によくなりならず、結局、この制度は（細々と）1985年まで続き、結果的に、NFFCは約30年の間に750本以上の長篇映画と170本以上の短編映画を支援している。

第三に、「イーディ税」の導入である。これもまたウィルソンによって考案され、最終的には当時の財務省長官ウィルフレッド・イーディ氏によって導入が決定されたため、そう呼ばれている。それ以前のエンターテインメント税⁶に変わるもので、1959年までは「イギリス映画製作基金」と呼ばれていた。国内外の映画の劇場入場料の一部を税として関税消費税庁が徴収し、その収益が「ブリティッシュ・フィルム・ファンド・エージェンシー（BFFA）」を通して、法によって定められた「英国映画」の製作者に、興行収入の50%（上限50万ポンド）配分される仕組みである。このように映画産業に対する政府の態度は、保守党政権期の（ハリウッドというよりは）米国への対抗、労働党政権による国内映画制作者の支援に分類できる。

2.3 サッチャー政権期以後の映画産業

英国映画産業の歴史において、サッチャー政権期は、最も大きな変化が見られた時期である。1980年代初頭、『ガンジー』と『炎のランナー』と二年連続で英国映画がアカデミー賞作品賞を受賞した。1982年には、放送局 Channel 4 が開局し、積極的に映画事業を進め流ようになった。この頃、スクリーン・クォータ、NFFC、イーディ税は、順次廃止されている。1985年には、英国では初めてとなる映画政策が発表され、政府が映画業界を「自由」にするために、政府が「政府の介入の道具」をいかにして廃止するか、ということの説明した(Hill 2001)。NFFC に変わる組織として、ブリティッシュ・スクリーン・ファイナンスが設立され、映画への民間投資が推奨されるようになった。しかしながら、1980年代に入って、映画の製作本数は、戦後の英国が経験したことがないほどに減少した。1990年6月には、首相官邸において、英国映画業界の将来についてのセミナーも開催され、映画制作者たちの危機意識がマーガレット・サッチャーに直々に伝えられている。

メージャー政権期の1992年には、国家遺産省(DNH)が設立され、芸術や遺産、観光を扱うようになった。翌年、1993年国家宝くじ等法が施行されると、省内には宝くじ庁(OFLLOT)が設けられ、1994年には宝くじの販売が始まった。その収益の一部は、1995年からアーツ・カウンシルをとおして映画制作への支援にも使われている⁷。この年には、『ブレイブハート』、翌年には、『イングリッシュペイシェント』など、英国を題材にした映画が二年連続でアカデミー作品賞を受賞した。「英国を映画製作の中心として国際的で特別な場所であることを広く知らしめること、イギリスの作家、技術者、演者、ミュージシャンがその場所を使用することを推奨すること」(DNH 1995)を目的に、ブリティッシュ・フィルム・コミッション(BFC)も設立され⁸、ECが進めるMEDIAプログラムやEURIMAGEなどにも加入した⁹。

ブレア政権期になると、DNHは、文化・メディア・スポーツ省(DCMS)に改称し、英国映画産業は、「デジタル時代の世界の映画の中心」になることを目標に掲げるようになった。映画(担当・閣外)大臣が設けられ、DCMSには、映画政策レビューグループ(Film policy review group)も組織された¹⁰。また、国家宝くじの収益を受け取るフランチャイズとして、フィルム・コンソーシアム¹¹、DNA FILMS¹²、パテ¹³が選ばれ¹⁴、Channel 4は、映画により多くの資金を支出することができるようになった。2001年にはフィルム・カウンシルが設立され、アーツ・カウンシルの国家宝くじ映画部門、BFCなどを統合した。イングランドに9拠点、スコットランド、ウェールズ、北アイルランドには、スクリーン・エージェンシーが設立され、教育・トレーニング、上映・制作支援、文化・遺産保存などの活動を支援・実施するようになった(木村 2008)。英国映画産業の成長の要因は、映画の製作だけではなく、英国が撮影地として、映画に関わる技術やスキルの集積地として発展を遂げたことにある。

3. クリエイティブ産業と知識の問題

3.1 クリエイティブ産業

クリエイティブ産業は、人とその仕事についての議論を進めるために、「創られた産業(イメージ)」であり、映画や音楽、デザインなどの産業は、その観察や描写を目的に、クリエイティブ産業に「選ばれた産業」である。より形式的には、「創造性、技能、才能を発揮し、知的財産の生成と活用を通じて富と雇用の可能性を持っている」産業である (CITF 1998, 2001)。この定義は、現在でも変わっていないが、クリエイティブ産業に選ばれる産業は、変化している。1998年の時点では、次の13の産業が選ばれていた。1. 広告、2. 骨董、3. 建築、4. 工芸、5. デザイン、6. ファッション、7. 映画、8. レジャーソフトウェア、9. 音楽、10. 舞台芸術、11. 出版、12. ソフトウェア、13. テレビ・ラジオ。2018年3月の時点でクリエイティブ産業に選ばれているのは、次の産業である¹⁵。1. 広告、2. 建築、3. 芸術文化、4. 工芸、5. クリエイテック (createch)、5. デザイン、6. ファッション、7. ゲーム、8. 音楽、9. 出版、10. テレビ・映画。クリエイテックとは、モーションキャプチャなど、創造性と相互に作用するテクノロジーを指す。

クリエイティブ産業に選ばれた産業は、これまで経済学においてはほとんど扱われてこなかった産業である。Caves (2000)は、次のようにいっている。「その製品やサービスに、芸術的または創造的な努力が含まれているクリエイティブ産業は、公的補助金が舞台芸術にとって正当なものであるかどうかという唯一の例外を除いて、経済学者から驚くほどに注目されてこなかった¹⁶」。イノベーションの観点では、Stoneman (2010)が、「巨額の経済効果と販売実績にもかかわらず、J.K. ローリング (ハリーポッターの書籍や映画) の仕事は、経済学においては、イノベーションだとは考えられてこなかった」と指摘している。さらに言えば、Potts (2011)は、「現代の文化経済を支える福祉と補助金の新古典主義的な市場破綻モデルを放棄しているため、文化・クリエイティブ産業への進化的な経済的アプローチは新しいものである」と述べている。

クリエイティブ産業やその政策は、文化経済や文化政策とは見方が大きく異なる。たしかに、1980年代の英国では、過去と遺産に対する興味関心が国内で急速に高まり、重要な経済活動や新しい企業文化になっていた (Hill 1999)。しかし、Bilton (2007)は、それまで文化産業と呼ばれていたような産業がクリエイティブ産業と呼ばれるようになった理由として、創造性についての政治的および経済的変化を指摘している。クリエイティブ産業は特定の産業の集合ではなく、Davies & Sightorsson (2013) も、「さまざまな活動、製品、サービスを包括する」概念として扱っている。Garnham (2005)は、「クリエイティブ産業という用語の使用は、情報社会理論の文脈においてのみ理解することができる」と述べている。クリエイティブ産業は、情報技術の進歩に伴って創られた産業なのである。

3.2 創られた産業としてのクリエイティブ産業

クリエイティブ産業という概念それ自体、知識の問題の解決と、情報技術の進歩への適応を前提している。その議論を進めるには、長く支配的であった知識の問題を解決しようとした人々の働きに言及しておく必要がある。人が「つくる」という行為や、創造という社会的プロセスについての議論が可能になった背景には、20世紀に哲学者らによって進められた、「知識についての知識の改善運動」(木村 2017b)があった。彼が取り組んだ問題とは、主観性の立場の対立を通じて発見できる、認識と認識における時間の問題であり、言葉やものに内在する経験、意味、合理性、より社会的には倫理と権力の問題である。この動きに反応した分野の一つは歴史であった。1980年代になると、「知る」とは異なる、「つくる」という行為や創造という社会的プロセスへの注目も高まり、その代表的な議論の一つは、Hobsbawm (1983)の『創られた伝統』である¹⁷。

英国において、クリエイティブ産業が創造され、形式化されていくプロセスは、伝統が創られるプロセスと似た特徴があった。もちろん、クリエイティブ産業の出現の理由には、1990年代半ばまでに、映画や楽などの産業が確かな経済効果が実感されていたことが挙げられる。しかし、クリエイティブ産業は、「まったく新たな目的のために、古い材料を用いて斬新な形式として構築された」産業であり、「事実上、不平等な社会組織に正式に象徴的同意を与えることによって、従属意識を劣位者に刻みつけるというより、優越者たちの共同体的な優越組織を促進した」。クリエイティブ産業は、これまで経済学的な観察が行われず、経済の中心として語られることもほとんどなかったセクターで構成されている。しかし、ゴードン・ブラウンはつぎのように言っていた。「この数年のうちに、クリエイティブ産業は私たちの国家的な繁栄のためだけでなく、我々の国民生活の中心におかれる能力のために重要な役割を果たすことになるだろう」(DCMS, DIUS, BERR 2008)。

つくるという行為や創造という社会的プロセスについての議論には、必然的に、学際的な研究が求められる。Hobsbawmも次のように述べていた。「伝統の創出の研究は個別の学問領域を超えるものである。この分野は歴史家と社会人類学者そして他の人間科学の研究者を結びつけるもので、互いの協力なしでは適切な探求はなされないであろう」。伝統に限らず、存在する言葉やものの意味作用についての議論は、歴史家の間では、1980年代に見られた傾向の一つであった。クリエイティブ産業には、ハードとソフト、製品とサービス、理系と文系のようなギリシャ的な見方や考え方の限界や矛盾を乗り越えようとする人々の働き中心の議論が求められるのである。Ingold (2013)は4つのA(で始まる分野:芸術、建築、人類学、考古学)を横断した研究を通じて、つくることを「作者と素材の間の相互作用」と説明している。クリエイティブ産業が求めているのは、こうした人と存在するものや場所との関係性中心の議論である。

3.3 選ばれた産業

クリエイティブ産業に選ばれた産業は、芸術、人文学や社会科学を横断する人々やその仕事を通じて研究が進められてきた。代表的な分野の一つは、1960年代以降に登場したカルチュラルスタディーズであり、その始まりは、1964年にバーミンガム大学に現代文化研究センターが発足したことだと言われている。1966年には、リーズ大学にテレビ研究センター、レスター大学にマスコミュニケーションセンターが設置された。1967年には、ロンドン大学に英国初の映画研究講座も設けられた。カルチュラルスタディーズは、「文化的な形式、実践、制度と社会と社会の変化に対する関係に目を向けるものとされ」(Hall 1980, Turner 1996)、「マス・メディアからスポーツ、ダンス狂にいたるまで大衆文化に関する考察をアカデミックで知的な議題として取り上げた」。彼らの研究対象は、クリエイティブ産業に選ばれていない産業の製品やサービスの分析にも広がっていった。例えば、ドウ・ゲイ(1997)は、ソニーのウォークマンを事例にした研究を行なっている。

クリエイティブ産業に選ばれた産業は、「グローバリゼーション、個人生活の変貌、自然と人間の関わり等々、私たちが直面する大きな変化のなかで道を切り開いてゆく」(Giddens 1998)人々と、その集団であった。かつての英国では、ジョン・メイナード・ケインズ[1883-1946]を代表に、芸術と文化は、支援や保護の対象だと考えられており、1946年には、アーツ・カウンシルが設立されている。この組織は、ジョン・ラスキンやウィリアム・モリスの思想とともに、文化経済や文化政策の基礎として取り上げられてきた。しかし、クリエイティブ産業においてより重要な事実は、その思想に加えて、ウィリアム・モリスが今日で言えば、『ハリー・ポッター』の作者 J.K.ローリングに匹敵するほどに売れた作家でもあったこと、さらには、成功したビジネスマンでもあった事実である。

英国は、クリエイティブ産業をめぐる知識、つまり、経験、意味、合理性を創造した。科学、技術、芸術に関する人や、その仕事、そして情報社会においてイノベーションを実現できるような人や組織についての思索、観察、研究を進めているのである。Arendt (1958)の言葉を借りれば、近代が一つも理論を生み出さなかった、「我が肉体による労働と我が手の仕事」の区別する理論構築の動きを先導してきたのである。先にあげた研究や、ボードリヤール(1968, 1970, 1972)の議論を含め、クリエイティブ産業を理解するための知識はすでに積み重ねられている。しかしながら、Taylor (2013)が指摘するように、社会学やカルチュラルスタディーズの議論は、多くの場合、創造性を明示的には考慮せず、社会的実践や文脈に比べて個人への関心が低い。つまり、創造という社会的プロセスにおける社会的存在としての個人やその集団についての科学的な研究はまだほとんど行われていない。クリエイティブ産業の20年は、知識の問題の社会的な解決や、情報技術の進歩への適応の準備が進められた期間として位置付けられる。

4. クリエイティブ産業の創造

4.1 クリエイティブ産業の20年

政府としてクリエイティブ産業という言葉が最初に使ったのは、オーストラリア（キーツ内閣：1991-1996）であったものの、クリエイティブ産業という言葉はブレア政権最大の輸出品と揶揄されるほどに普及した。しかし、当初、クリエイティブ産業という言葉は、多くの誤解を招いた。スミス大臣の『創造的な英国』も、ヴィクトリア時代の価値観の重要性を示す時代錯誤なビジョンだと思われていた。しかし、クリエイティブ産業は、かつて「国家遺産」という言葉に象徴された後ろ向きの考え方を、創造という前向きの方針へと転換することにもあった。ブラウン政権期になると、クリエイティブ産業を超え、英国経済全体における創造性の重要性が強調されるようになった。ゴードン・ブラウンも、次のように言っていた。「私たちの挑戦は、クリエイティブ産業を活性化することだけではありません。私たちのプライオリティは、すべての産業が創造的であることを推奨する点にあります。それは、大きなビジネスのなかで、また、アイデアと野望をもとに、新しいビジネスを始めようとする人々がともに、企業家精神と創造性を維持することです」¹⁸。

それでも、クリエイティブ産業や『創造的な英国』という言葉は、依然としてレトリックとして扱われ、無駄な議論として批判されることも少なくない。クリエイティブ産業という言葉も、全世界的に普及したが、その意図はほとんど理解されてこなかった。言葉の解釈の程度は、創造的転回の最も重要なテーマの一つである。言葉を使うことによって「わかった気になる」ことができることの問題については、確実性の問題にとりくんだ英国の哲学者¹⁹、政治経済分野では、Schumpeter (1939)や Hayek (1952)など、数多く指摘されてきた。カルチュラルスタディーズを始めた一人、リチャード・ホガートの研究が『読み書き能力の効用』であったように、情報技術の進歩に伴って出現した新しい競争は、知識あるいは言語の問題の解決を前提している。

クリエイティブ産業をめぐるビジョンや戦略（『創造的な英国』Smith 1998, DCMS, DIUS, BERR 2008）は、2000年代に大きく変化している。Flew (2012)は、2000年代のクリエイティブ産業をめぐる変化として、次の三つの点を挙げている。第一に、部分的にしか認識されていない、トップダウンやどの事例にも適合する（one size fits all）政策の限界に対して、地域性を取り入れたこと、第二に、アーツの特殊性の再確認、第三に、クリエイティブ産業の分析に由来するテーマやコンセプトとの関連性を英国経済全体で確立することを目指した、クリエイティブ産業政策のディスコースを主流化したこと。「クリエイティブ産業という概念の登場は、長い間、看過されてきた二つの文化²⁰へ挑戦であった」（Putnum 2007）と言われるように、英国は、知識の問題の解決を前提した競争に向けた戦略を掲げたのである。

4.2 クリエイティブ産業をめぐる思索・観察・研究

クリエイティブ産業をめぐる二十年間は、この新しい経済主体についての思索、観察、研究が進められてきた時期である。次のようなことが起きている。

第一の出来事は、1998年のNESTAの設立である。この組織の設立を提案したのは、映画プロデューサー（『炎のランナー』など）であり、貴族院議員のデイビッド・パットナムであった。その目的は、「幅広い分野にわたって、創造的な才能と、イノベーションを促進する」ことにあった。パットナムは、英国が20世紀にその才能を活かすことができなかつたこと、英国が伝統的に発明を市場に結びつけることが弱みであることを問題化した。NESTAは、スミス大臣の『創造的な英国』においても、「才能のためのナショナルトラスト」、「科学と技術、技芸と芸術の間の壁を取り払い、両者の公的評価を高める組織」（Smith 1998）と呼んで期待されていた。この組織は、2012年には政府から独立して、現在では、政府のイノベーションやクリエイティブ産業についての専門集団として活動している。

第二の出来事は、分野や省庁を横断した組織が構成されたことである。1997年10月、省庁横断的なクリエイティブ産業タスクフォースが設置された。クリエイティブ産業タスクフォース文化・メディア・スポーツ省[1997-]の大臣・副大臣・政務次官、環境・運輸・地域省[1997-2001]の副大臣、貿易産業省[1970-2007]の副大臣と政務次官、大蔵省の金融担当副大臣、教育・雇用省[1995-2001]と外務・英連邦省[1968-]の政務次官と、イングランドを除く3つの国の議会の、大臣、副大臣、政務次官等計11名で構成された。1) 教育、技能、訓練、2) ファイナンス、3) 地域、4) 輸出、5) 知的財産権という5つの分科会それぞれから、行動計画や報告が発表された。2005年にクリエイティブエコノミープログラムが始まると、今度は、テーマごとではなく、閣僚運営委員会、プログラム委員会、伝達委員会、実装委員会に分かれるようになった。

第三の出来事は、クリエイティブ産業に選ばれた産業の現状が数値によって示されたことである。1998年と2001年には、「クリエイティブ産業マッピングドキュメント」が発表され、政治家やジャーナリスト、投資家、科学者たちが理解できるよう、クリエイティブ産業の枠組みを紹介した(British Council 2010)。各部門の収益源や市場規模、貿易収支、雇用、産業構造、国際的な評価、二次的な経済効果、成長の可能性、問題点(課題)が示されている。2001年版では、地域における展開、eコマースやインターネット、技術の影響などにも言及された。1998年の時点では、「多くの場合、時系列データがなく、最近のデータが少し使えるだけだった」(Smith 1998)し、3年後のクリエイティブ産業マッピングドキュメントにおいても、次のように書かれている。「公式統計の規定には、いくつかの改良があったものの、クリエイティブ産業の複雑性は、科学的な定義を困難にさせ、まだクリエイティブ産業についての堅牢なデータを提供することには困難がつきまとっている」。

4.3 クリエイティブ産業をめぐる制度改革

もちろん、クリエイティブ産業をめぐる制度の改革も進んでいる。

第一に、統計の整備による経済分析の促進である。1998年と2001年にクリエイティブ産業マッピングドキュメントが発表されたあと、DCMSの方法は、ニュージーランド(Creative Industries in New Zealand: Economic contribution 2002)やオーストラリア(Creative Industry Cluster Study Series 2002)、シンガポール(Economic Contributions of Singapore's Creative Industries 2003)などでも使われた。しかし、Bakhshi, Freeman & Higgs (2012)は、次のように指摘する。「DCMS テンプレートベースの研究は、クリエイティブ産業のための最初の包括的なベンチマークを確立する上で重要であったものの、概念的な制限、分類と粒度の制限、データソースの制限の三つの主要な方法論上の制限があった」。彼らはFreeman (2004)の方法を用いて、クリエイティブ産業と、そこに選ばれていない「創造的な職業」(Creative Occupation)に従事する人の割合を計測し、これを足した数値をクリエイティブエコノミーとして提示している。現在、クリエイティブ産業の実態は、クリエイティブ産業評議会が設けたウェブサイトを通じて公表されている。

第二に、税制の改革である。クリエイティブ産業に選ばれた産業の中でも、映画産業は、その必要性を最も早くから指摘していた産業であった。1992年ファイナンス法を通じて、映画製作の歳出に関わる税控除制度が導入された。ブレア政権は、当初から映画産業に関心を示しており、1997年の同法では、独立系映画製作者を支援する目的で、1500万ポンド以下で製作された映画には、一年目に限って、100%の税控除を許可した。しかし、2004年になると、税回避を防ぐため、この制度に生じていた「抜け道」を閉鎖することを内国歳入庁が発表し、2006年には、また新たな税控除制度が導入されている。映画産業だけでなく、キャメロン政権期までに、1)ハイエンド、子供用テレビ番組2)アニメーション番組3)ビデオゲーム4)劇場作品やオーケストラコンサートの税制改革も進んだ。

第三に、デジタル化の推進である。2009年1月、文化・メディア・スポーツ省とビジネス・イノベーション・スキル省は、2012年までに国内のブロードバンド普及率を100%にすることを発表した。同年6月、国内の放送やインターネット環境の整備を含み、英国がデジタル経済でも、「世界の最先端であるための戦略的なビジョン」として『デジタルな英国 Digital Britain』が発表された。それには、次のような野望があった。英国を世界の主要な創造都市の一つにするために、次世代を鼓舞し、デジタル人材が繁栄する環境を創り出すこと、英国が研究、イノベーション、技術、創造性の世界的リーダーになること。そして、新技術への期待に応えた公共サービスを提供すること、公共部門がICTシステムの調達と利用において効率的でスマートであること。知識の問題を解決するだけでなく、情報技術の普及も同時に進めてきたのである。

5. 考察

本論文では、英国映画産業を事例に、創造的転回について検討した。創造的転回とは、知識の問題の解決を前提する、情報技術の進歩への適応のプロセスであり、これまで描写されてきたイノベーションとは異なる、体験されたイノベーション、つまり、創造という社会的プロセスの前提である。ブレア政権期以降の英国では、映画産業を含む、クリエイティブ産業についての思索、観察、研究を通じて、情報技術の進歩への適応を進めてきた。

第一に、英国映画産業は、ブレア政権期以降、「デジタル時代の世界の映画のハブ」になることを目標に掲げ、映画という製品やサービスだけではなく、撮影地や技術とスキルの集積地として発展することによって、過去に例がない経済成長を見せている。英国映画産業は、1990年代半ばに至るまでは、常に不安定な状態にあった。英国の映画産業には、ハリウッドへと対抗しながら、依存する矛盾に満ちた経験もある。サッチャー政権以前は、スクリーン・クォータ、ナショナル・フィルム・コーポレーション、イーディ税という制度があったが、1980年代には、その全てが撤廃されている。『炎のランナー』や『ガンジー』といった英国映画のアカデミー作品賞の受賞、Channel 4 という放送局の映画事業の開始にもかかわらず、1980年代の英国映画産業はその歴史上最も危機的な状況に陥っていた。

第二に、クリエイティブ産業とは、人とその仕事についての議論を進めるために「創られた産業（イメージ）」であり、映画や音楽、デザインなどの産業は、その観察や描写を目的に、クリエイティブ産業に「選ばれた産業」である。クリエイティブ産業に選ばれた産業は、これまで経済学においてはほとんど扱われてこなかった産業であり、文化経済や文化政策とも、見方が大きく異なる。つくるという行為や創造という社会的プロセスについての議論には、学際的な研究が求められ、クリエイティブ産業に選ばれた産業は、芸術、人文学や社会科学を横断する人々やその仕事として積み重ねられてきた。

第三に、政府として最初にクリエイティブ産業という言葉を使ったのはオーストラリアであったが、「クリエイティブ産業」の知識（経験、意味、合理性）を創造し、形式化してきたのは英国である。その20年間は、クリエイティブ産業を通じた思索・観察・研究と、制度改革に分けられる。クリエイティブ産業を通じた思索・観察・研究として、1998年にNESTAが設立され、分野や省庁を横断した組織が構成され、クリエイティブ産業に選ばれた産業の現状が数値によって示された。クリエイティブ産業をめぐる制度改革として、統計の整備による経済学的な分析の促進、それから、税制の改革や、デジタル化が推進された。

英国では、クリエイティブ産業を通じて、科学、芸術、技術に関与する人やその仕事のみならず、知識の問題の解決を前提した、新しい競争に対応可能な人々とその仕事についての議論が進められているのである。

6. 終わりに

本論文では、英国映画産業を事例に、創造的転回について検討した。クリエイティブ産業という概念には、未だ誤解が付きまとうものの、文化経済や文化政策とは異なる新しい考え方である。まだ議論は続いているものの、その理解にはまず、知識の問題の解決が求められる。映画産業だけではなく、クリエイティブ産業には、大学等の研究者、特に芸術・人文学との強いつながりもある。次なる課題は、政府、大学と産業との関係性、特に、芸術や人文学、社会科学、さらには自然科学を横断する人々と、その仕事を事例に、創造的転回の実践について検討することである。

参考文献

- Arendt, H. (1958). *The Human Condition*. Chicago, CT, USA. University of Chicago Press. (志水速雄訳『人間の条件』筑摩書房、1994年) .
- Bakhshi, H., Freeman, A., Higgs, P. (2012). *A Dynamic Mapping of the UK's Creative Industries*. London, UK. Nesta.
- Baudrillard, J. (1968). *Le Système des objets*, (宇波彰訳『物の体系——記号の消費』法政大学出版局、1980年) .
- Baudrillard, J. (1970). *La Société de consommation*. (今村仁司・塚原史訳『消費社会の神話と構造』紀伊國屋書店、1979年) .
- Baudrillard, J. (1972). *Pour une critique de l'économie du signe*. (今村仁司・宇波彰・桜井哲夫訳、法政大学出版局『記号の経済学批判』、1982年) .
- Baillieu, B., Goodchild, J. (2002). *The British Film Business*. Chichester, UK. John Wiley & Sons Ltd.
- Bergson, H. (1907, 2007). *L'Évolution créatrice*. Paris, France. Les Presses universitaires de France. (合田正人・松井久訳『創造的進化』筑摩書房、2010年)。
- Bilton, C. (2007) . *Management and Creativity: From Creative industries to creative management*, Oxford, UK. Blackwell Publishing.
- British Council (BOP Consulting) (2010) “Mapping the Creative industries: a toolkit,” *Creative and Cultural Economy Series 2*, British Council.
- Brown, G. (2001) *Something for Everyone: British Film Culture in the 1990s in British Cinema of the 90s* edited by Robert Murphy. London, UK. British Film Institute.
- Caves, R.E. (2001). *Creative Industries: Contracts between art and commerce*. Cambridge, USA. Harvard University Press.

- ・ Creative Industries Task force. (1998). Creative Industries Mapping Document. London, UK. Department for Culture, Media and Sport.
- ・ Creative Industries Task force. (2001). Creative Industries Mapping Document. London, UK. Department for Culture, Media and Sport.
- ・ DCMS, BIS. (2010). Digital Britain: final report. Department for Culture, Media and Sport and Department for Business, Innovation and Skills.
- ・ Davies, R. and Sighthorsson, G. (2013) Introducing the Creative Industries from theory to practice. London, UK. Sage Publications.
- ・ Deleuze, G. (1983). Cinéma L'image-mouvement” Paris, France. Éditions de Minuit. (財津理、斎藤範訳、『シネマ1 運動イメージ』法政大学出版局、2008年) .
- ・ Deleuze, G. (1985). Cinéma : L'image-temps” Paris, France. Éditions de Minuit. (宇野邦一・石原陽一郎・江澤健一郎・大原理志・岡村民夫訳、『シネマ2 時間イメージ』法政大学出版局、2006年) .
- ・ DCMS. (2012). *A Future for British Film : it begins with the audience...* London, UK. Department for Culture, Media and Sport.
- ・ Department of Communications and the Arts. (1994). Creative nation: Commonwealth cultural policy. Australia.
- ・ Department of National Heritage. (1995). The British Film Industry, National heritage select committee : Report on the British Film Industry. London, UK. Department of National Heritage.
- ・ Du Gay, P. Hall, S. Janes, L. Mackay, H. and Negus, K. (1997). Doing Cultural Studies, London, UK. Sage Publications. (暮堀剛巳訳、『実践カルチュラルスタディーズ：ソニー・ウォークマンの戦略』大修館書店、2000年).
- ・ Film Policy Review Group. (1998). A Bigger Picture. London. UK. Department for Culture, Media and Sport.
- ・ Flew, T. (2012). The Creative Industries: Culture and Policy. London, UK. Sage Publications.
- ・ Flew, T. (2013). Global Creative Industries, Cambridge, UK. Polity Press.
- ・ Foucault, M. (1984). What is Enlightenment? (Qu'est-ce que les Lumières?) in Rainbow, ed., The Foucault Reader, New York. USA. Pantheon Books, 1984, pp. 32-50. (石田英敬訳、「啓蒙とは何か」『フーコー・コレクション 6: 生政治・統治』小林康夫・石田英敬・松浦寿輝編、筑摩書房、2006年) .
- ・ Gruner, A. (1952). Eady Levy. London : UK. Daily Film Renter.

- Hall, S. (1980). Cultural Studies and the Centre: Some Problematics and Problems. In Culture, Media, Language, edited by Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis, pp..15-47. London, UK. Hutchinson.
- Hatrog, S. (1983). State protection of a beleaguered industry” in J. Curran and V. Porter (eds) british Cinema history. London; Weidenfeld & Nicolson.
- Hawkins, J. (2001). Creative Economy: How people make money from ideas, London, UK. Penguin Books.
- Hill, J. (1997). British Cinema as National Cinema: Production, Audience and Representation. In The British Cinema Book 3rd Edition, pp..13-20) edited by Robert Murphy, London, UK. British Film Institute.
- Hill, J. (1997). British Film Policy. In Film Policy: International, National and Regional Perspectives edited by A. Moran, London, UK. Routledge.
- Hill, J. (1999). British Cinema in the 1980s, Oxford, UK. Oxford University Press.
- Hobsbawm, E. (1983). Inventing Tradition in The invention of Tradition. Ed. Hobsbawm, E. and Ranger, T. Cambridge, UK. Press of the University of Cambridge. (前川啓治訳「序論-伝統は創り出される」『創られた伝統』紀伊国屋書店、1992年) .
- Hoggart, R. (1958). The Uses of Literacy. London, UK. Penguin. (香内三郎訳、『読み書き能力の効用』晶文社、1986年) .
- Holden, J. (2006). *The Big Picture: The Regional Screen Agencies building community, identity and enterprise*. London, UK. DEMOS.
- Justine, A., Higson, A. (2000). British Cinema, Past and Present. London: Routledge.
- Lazzaretti, Luciana (2013) Creative Industries and innovation in Europe: concepts, measures and comparative case studies, Oxon, UK. Routledge.
- Miller, T. (2001). The Film industry and the government : “endless Mr Beans and Mr Bonds?” in British Cinema of the 90s edited by Robert Murphy. London, UK. British Film Institute.
- Moeran, B. and Strandgaard Pedersen, J (2011) Negotiating values in the creative industries: fairs, festivals and competitive events. Cambridge, UK. Cambridge University Press.
- Murphy, R. (2000). British Cinema of the 90s. London, UK. British Film Intitute.
- Napper, L. (1997). A Despicable Tradition? Quota Quickies in the 1930s. In The British Cinema Book, pp..192-201, edited by Robert Murphy. London, UK. British Film Institute.

- Nowell-Smith, G. (2012). *The British Film Institute, the Government and Film Culture 1933-2000*. Manchester, UK. Manchester University Press.
- Olsberg; SPI. (2007). *Stately Attraction How Film and Television Programmes promote Tourism in the UK Final Report to UK Film Council, Scottish Screen, EM Media, East Midlands Tourism, Screen East, South West Screen, Film London and Visit London*. Olsberg; SPI.
- Petrie, D. (2000). *Screening Scotland*. London, UK. British Film Institute.
- Potts, J. (2011) *Creative Industries and Economic Evolution*, Cheltenham, UK. Edward Elgar Publishing Limited.
- Putnum, D. (2007). *Introduction in Management and Creativity: From Creative industries to creative management*. Ed. Chris Bilton, Oxford, UK. Blackwell Publishing.
- Richards, J. (1997). *Films and British national identity: from Dickens to Dad's Army*. Manchester UK. Manchester University Press.
- Rose, D. (1993). Introduction. In G. Brandt, *British television drama in the 1980s*, p. xvi. Cambridge, UK. Cambridge University Press.
- Smith, C. (1998) *Creative Britain*, London, UK. Faber & Faber.
- Snow, C.P. (1959). *The Two Cultures and Scientific Revolution*. Cambridge, UK. Cambridge University Press. (松井卷之助訳『二つの文化と科学革命』みすず書房、1984年)
- Stokes, J. (1999). *On Screen Rivals: Cinema and Television in the United States and Britain*. Houndmills, UK. Palgrave Macmillan.
- Stoneman, P. (2010). *Soft Innovation: Economics, Product Aesthetics, and the Creative Industries*. Oxford, UK. Oxford University Press.
- Street, S. (1997). *British Film and the National Interest*. In *The British Cinema Book*, pp.185-191, edited by Robert Murphy. London, UK. British Film Institute.
- Street, S. (2008). *British National Cinema*. London, UK. Routledge.
- Truffault, F. (1966). *Le Cinema selon Alfred Hitchcock*. Paris, France. Robert Laffont. (山田宏一・蓮實重彦訳『定本 映画術 ヒッチコック・トリュフォー』晶文社、1990年).
- Turner, G. (1996). *British Cultural Studies: An Introduction*, second edition. London, UK. Routledge. (溝上由紀・毛利義孝・鶴本香織・大熊高明・成実弘至・野村明宏・金智子訳、『カルチュラルスタディーズ入門：理論と英国での発展』作品社、1999年).
- UK Film Council. (2000). *Film in England: A development Strategy for film and the moving image in the English Regions*. London, UK. UK Film Council.

- ・ UK Film Council. (2009). *Stories we tell ourselves 1946-2006*. London, UK. UK Film Council.
- ・ Wood, L. (1980). *British Film Industry Information Guide*. London, UK. BFI Library service.
- ・ Wood, L. (1997). Low-Budget Films in the 1930s. In *The British Cinema Book*, pp.. 211-219, edited by Robert Murphy. London, UK. British Film Institute.
- ・ Wood, L. (2005). *British Films 1971-1981*. London, UK. BFI National Library.
- ・ Wood, L. (2009). *British Films 1927-1939*. London, UK. BFI National Library.
- ・ Freeman, A. (2004) 'London's Creative Sector. 2004 Update.' London: Greater London Authority.
- ・ Garnham, N. (2005). From Cultural to Creative Industries: An analysis of the implications of the "creative industries" approach to arts and media policymaking in the United Kingdom. *International Journal Of Cultural Policy*. 11(1).
- ・ Hewison, R. (2014). *Cultural Capital: The Rise and Fall of Creative Britain*. London, Verso.
- ・ 木村めぐみ (2008) 「イギリス映画産業における Channel 4 設立の意義 : 放送局による映画製作モデルの実践と先導」 *情報文化学会誌* 15(1), pp..45-53.
- ・ 木村めぐみ (2009) 「イギリス映画産業の地域・オーディエンスとの連携 : フィルム・コミッションの展開と可能性」 *情報文化学会誌* 16(1), pp..47-54. 情報文化学会
- ・ 木村めぐみ (2013) 「英国映画産業の第三の道 : クリエイティブ産業政策をめぐる歴史的考察」 名古屋大学大学院国際言語文化研究科博士論文。
- ・ 木村めぐみ (2017a) 「表現する組織 : 創造的進化と創造的転回」 一橋大学イノベーション研究センターWP#17-7.
- ・ 木村めぐみ (2017b) 「創造的転回 : 知識についての知識の改善運動とその変遷」 一橋大学イノベーション研究センターWP#17-8.
- ・ 木村めぐみ (2017c) 「英国における創造的転回 : 創造的な英国の新しい労働」 一橋大学イノベーション研究センターWP#17-9.
- ・ 木村めぐみ (2017d) 「政府組織の創造的転回 : 官僚制と創造性」 一橋大学イノベーション研究センターWP#17-10.

注.

¹ 本論文の映画産業に関する記述の大部分は、木村めぐみ (2013)『英国映画産業の第三の道：クリエイティブ産業政策をめぐる歴史的考察』を抜粋している。

² 「描写された知識 knowledge by description」と「体験された知識 knowledge by acquaintance」は、バートランド・ラッセル[1872-1970]の議論に代表される、ギリシャ語やラテン語、フランス語やドイツ語にあって、英語にはなかった二つのタイプの知識を表す言葉である。前者は「直接的な経験よりも、情報やファクトを通じて蓄積される人、物や知覚についての知識」を、後者は「直接的な経験によって蓄積された人、物、知覚についての知識」を意味している。オックスフォード英語辞典オンライン版 (<http://www.oed.com>) を参照 (2018年2月15日最終アクセス)。

³ ロイター「英国経済は映画がけん引、第2四半期成長を押し上げ」(最終アクセス2017年12月31日) <https://jp.reuters.com/article/britain-economy-film-idJPKBN1AC07L>

⁴ 具体的には、次のように述べていた。「大ざっぱに言ってしまうと、映画という概念と英国という概念には何かまったく相容れないものがあるのではないかというような気がするのです、ちょっとこじつけになるかもしれませんが、イギリスという国そのものの特性が反映画的に思えるのです。イギリス的な静かな動きのない生活様式、びくとも動かぬくらい凝り固まった慣習、あるいは田園風景にしても天候にしても、イギリス的風土そのものがなんとなくどんよりとしていて、動きがなく、反映画的な感じがするわけなんです。」

⁵ Minimum budget requirement: 前の年に行われたモイン委員会ですでに提案されていたことで、1フィートあたり、2ポンド以上の製作費を費やすことを求めたものである。この法をきっかけにして、一般的には「クォータ・クイッキー」ということばが使用されることはなくなったという。

⁶ エンターテインメント税とは、1916年に施行された財政法 (Finance Act 1916) によって導入された税制であり、サッカーの試合、競馬などにも課せられていた。イーディ税導入後、映画は対象外となったが、制度自体は1960年までつづいた。

⁷ 初年度の売り上げは、約12億ポンドで、翌年度には54億ポンドを記録した (Creigh-Tyte 1997)。1996年にOFLOTが行った調査では、その対象となった人々のうち約3分の2が定期的に宝くじを購入していたことが明らかになっている。54億ポンドの収益があった1995年度で考えてみると、27億ポンドが賞金、6億4800万ポンドが税として回収され、2億7000万ポンドずつが販売店とキャメロット社に、15億1200万ポンドが「グッド・コース」に割り当てられ、そのうち3億240万ポンドが芸術、スポーツ等の予算として配分されたことになる。「芸術」への配分をまかされたのがアーツ・カウンシルであった。1993年宝くじ等法は、そのうち97.2%を(当時)ブリティッシュ・アーツ・カウンシルへ、2.8%を北アイルランドのアーツ・カウンシルに配分することを定めている。1995年になると、アーツ・カウンシルはイングランド、スコットランド、ウェールズに分化され、この年の春、イングランドのアーツ・カウンシルは、宝くじによる収益を用いて映画への支援をはじめるとを発表し、組織内に「国家宝くじ映画部門」を設けた。

⁸ ネットワーク組織として14の地域にフィルム・コミッションが設立されたが、このような組織を設立するのは、外国からの「観光客の誘致」への期待がある。1990年代初頭には「英国政府観光庁」がMOVIE MAPキャンペーンなるものをはじめた。それは、イギリス全土にある映画の撮影地や舞台を紹介したA1サイズの紙媒体が折りたたまれた状態で、世界各国で配布され、日本語版もある。

⁹ 「MEDIA」プログラムとは、欧州共同体 (EC) の“Measure to Encourage the Development of the industry of Audiovisual Production (オーディオ・ビジュアル産業の開発を推奨する方法)”の略称である。そのはじめは1991年だったが、じっさいには同じようなことが1960年代、1970年代には提唱されており、その具体案が1983年に発表されたとき、イギリスはデンマークやドイツと共に拒否するということがあった (Henning & Alpar 2005)。「EURIMAGE」は欧州会議による、加盟国間での映画の共同製作を推奨するものであり、この欧州会議の創設を提唱したのはウィンストン・チャーチルだが、1986年にはじまったこの制度にイギリスがようやく加入することになったのは1993年のことである。

¹⁰ その報告書 A Bigger Picture では、次の6つの目標が掲げられた。第一に、国内市場における英国映画のシェアを二倍にすること、第二に、映画特に映画館におけるオーディエンスの規模の拡大と多様化、第三に、産業ニーズにあった人材育成、第四に、持続的な投資を推奨する財政的フレームワーク、第五に、映画のポテンシャルを最大限に生かした輸出業績、第六に、価値ある内的投資を惹きつけること。

¹¹ グリーン・ポイントフィルムズと10人の監督グループ（スティーブン・フリアーズ、マイク・ニューウェルなど）、パララックス・ピクチャーズ、スカラ・プロダクション、スケルバ・フィルムズなど独立系映画会社の共同体。302億ポンドの予算で、39本の映画を製作する予定で、『ヒディアス・キンキー』、『45WPM』などの映画を製作した。

¹² 『フォーウェディング』のプロデューサー、ダンカン・ケンウォーシーと『トレインスポッティング』のプロデューサーであるアンドリュー・マクドナルドによるコンソーシアムで、290億ポンドの予算で、16本の映画製作を予定し、『28日後』などの映画を製作した。

¹³ フランスを拠点とするパテ社は、イギリスの映画製作会社数社（マイク・リー率いる Thin Man Films や Imagine Films, NFH, Sarah Radclyffe Productions など）と組み、イギリスのプロデューサーによる映画を支援した。33億ポンドの予算で、35本の映画を製作することを計画し、『理想の結婚』『真珠の耳飾りの少女』などを製作した。

¹⁴ その6年後には三社ともに当初の目標を達成することはできておらず、結局、製作されたのはフィルム・コンソーシアム16本、パテ15本、DNA5本のみであった。ところが、これはたしかに1997年5月というブレア政権誕生の月にはじまった制度ではあったが、メジャー政権時にはその導入が決まっていたものでもある。1996年にスペクトラム社による報告書が発表され、イギリス映画が直面する問題を解決するために、その導入が提案されていた。

¹⁵ クリエイティブ産業評議会ウェブサイト <http://www.thecreativeindustries.co.uk>

¹⁶ その理由として、「理論的な装置と統計的ツールを備えた施設を誇りに思う経済学者は、これらのような産業から離れており、相応しいデータセットはほとんど得られない」ことをあげている。

¹⁷ ホブスボウムは、産業革命期以降の伝統の、重複する三つの特徴として、次の三つの点をあげている。

a) 集団、つまり本当のないし人工的共同体の社会的結合ないし帰属意識を確立するか、象徴化するもの。
b) 権威の制度ないし地位、権威の関係を確立するか正当化するもの。
c) 社会化、つまり信仰や価値体系や行為の因襲性などを説諭するのを主な目的とするもの。

¹⁸ McIntosh, Ewan, "Gordon Brown: Creative innovators are Britain's future", (最終アクセス：2008年5月27日). <http://edu.blogs.com/edublogs/2008/05/gordon-brown-cr.html>.

¹⁹ 確実性の問題に取り組んだ人々とは、バートランド・ラッセル[1872-1970]、ジョージ・エドワード・ムーア[1873-1958]、ルートヴィヒ・ウィトゲンシュタイン[1889-1951]である。

²⁰ 「二つの文化」とは、1959年にC.P.スノーが行った講演タイトルであり、創造的展開において問題化される現象を集約した言葉である。例えば、映画は、芸術として論じられることも多いものの、科学技術の進歩の結果として登場した装置であり、実践的には、二つの文化を乗り越えることによるのみ、経済効果を創出できる産業である。