

[タイトル]

〈映画保存運動〉前夜

日本において映画フィルムの納入義務が免除されたとき

The Eve of the "Film Preservation Campaign":

The Exemption of Motion Picture Film from the Legal Deposit System in Japan

[著者]

石原香絵 | Kae Ishihara

[キーワード]

| 映画保存 | フィルムアーカイブ | 納本制度 |

film preservation / film archive / legal deposit system

[要旨]

本論は、日本における映画保存史の中でも、とくにGHQによる占領期に着目し、この時期に法定納入の対象から映画が除外された事実とその背景を明らかにするものである。

池田義信(日本映画製作者連盟初代事務局長)は、戦中・戦後の混乱期の資料散逸を悔い、映画フィルムの収集保存先として国立国会図書館(1948年開館)に期待をかけた。国立国会図書館法は文化保存の観点から法定納入を定め、当初は映画もその対象としたが、当時のフィルムの燃えやすく危険な性質や、小売価格の半額程度を支払う「代償金」の負担が重いこと等から、1949年の法改正時にその納入を免除した。

その後、小規模ながらフィルム・ライブラリーを有していた東京国立近代美術館(1952年開館)へと映画の収集保存先としての期待が移り、民間による〈映画保存運動〉が1960年に始動するが、ここではこの運動が始まるまでの状況を扱うとともに、映画の法定納入の重要性を改めて検討する。

As part of broader research into Japanese film preservation history, this paper focuses on the exemption of motion picture film from the legal deposit system during the GHQ occupation.

Yoshinobu Ikeda, the first director of the Motion Picture Producers Association of Japan, regretted the loss of film materials in those chaotic times and expected the National Diet Library to have a film archival function. The National Diet Library Act was legislated in 1948. It defines legal deposit from a cultural preservation point of view and at first motion picture film was one of its targets. However, it was exempted in 1949 because of the danger of flammability and the cost under the fair trade-off system, in which the library pays about half the retail price of deposited publications.

Then Ikeda's expectation shifted to the Museum of Modern Art, Tokyo, which opened in 1952 and included a Film Library, though it was small in a scale. A "Film Preservation Campaign" was started in 1960 in the private sector to develop the Film Library, but this paper deals with the situation before the campaign – and at the same time reconfirms the importance of the legal deposit system for motion picture film.

戦前からの映画大国でありながら、国際的に見て立ち後れている日本の映画保存の領域が展望を拓くには、現在の足場を確認するための史的研究が欠かせない。パオロ・ケルキ・ウザイのフィルムアーカイブの分類によると、「運営予算の一部または全部を国家予算に頼り、自国の映画を中心に収集保存し、映画の法定納入先ともなり得る」のが国立フィルムアーカイブであり[1]、日本では東京国立近代美術館（以下、東近美とする）フィルムセンターがそれに該当する。東近美の史的研究においては、映画フィルムの収集保存先として、当初は国立国会図書館（以下、国会図書館とする）に向けられていた期待が、やがて東近美に移ったことが示唆されている[2]。国会図書館による映画フィルムの網羅的収集機能が実現の一手手前で不成立となった終戦直後の状況は、日本の映画保存史における重要な分岐点のひとつではなかったろうか。本論では、この背景をさらに深く探りたい。

その前に、出版業界等と同じく戦中の映画界が受けた抗い難い思想統制について、本論の内容に関連する範囲で手短かに振り返っておこう。「わが国初の文化立法」と喧伝された映画法(1939)は、脚本の事前検閲、映画会社や職業的映画人の許認可制、外国映画の上映制限等を規定するもので、その主目的が映画の統制にあったことは自明である。したがって現在まで否定的・批判的な見解が圧倒的ではあるが、第10条（優良映画の選奨）、第11条（映画の複写保存）、第15条（文化映画、時事映画及び啓発宣伝映画の指定上映）には、戦前の文部省による映画推進運動の反映が見受けられ、こうした「ポジティブな側面」に光を当てた先行研究も存在する[3]。また、第11条からは、戦争をことさら賛美する作風ではない田坂具隆の『土と兵隊』(1939日活)が最初の「保存映画」に選出された。この法案を策定した文部省の不破祐俊は、映画の「永き保存に堪え得るような施設」[4]の必要性を説き、戦後の回想においても——実現されることはなかったが——国立フィルムアーカイブに相当する機関の設置構想があったことに言及した[5]。

連合国軍最高司令官総司令部(GHQ)による占領統治が沖縄等を除いて終焉を迎えた1952年、東京駅からほど近い京橋に開館した文部省管轄の東近美は、長年の設立運動の末にようやく実現した日本初の国立美術館であり、「近代における美術の間口を非常に広くとった」[6]というニューヨーク近代美術館(MoMA)を模範としたことから、開館と同時にフィルム・ライブラリーを有していた。

映画保存の領域で世界各国の機関を結びつける最大規模の団体に国際フィルムアーカイブ連盟(FIAF)があり、MoMAのフィルム・ライブラリー（後の映画部門）は、1938年にFIAF創設の柱となった4団体の一つである。初代フィルム・ライブラリアンのアイリス・バリーは、後に夫となるジョンE.アボット（初代FIAF会長）とともにハリウッドの映画界と対等に渡り合い、旧作映画の寄贈を次々と受け入れてい

1 — Cherchi Usai, Paolo. *Silent Cinema: An Introduction*. BFI, 2000. pp.81-87.

2 — 佐崎順昭「フィルム・ライブラリー事始 — 4階映写室時代」、『NFCニューズレター』106号、2013年、3-7頁

3 — 古賀太「戦前の映画統制の映画史的意味について」、『映像学』41号、1990年、24-34頁

4 — 不破祐俊「映画法解説」、大日本映画協会、1941年、60頁

5 — 不破祐俊、奥平康弘、佐藤忠男「回想映画法」、『戦争と日本映画』、岩波書店、1986年、256-270頁

6 — 富山秀男「今泉次長の時代」、『東京国立近代美術館60年史』、東京国立近代美術館、2012年、810頁

7 — Huston, Penelope. *Keepers of the Frame: The Film Archives*. BFI, pp. 18-20., Oral History Project: Interview with Eileen Bowser, 2000. The Museum of Modern Art Archives., http://www.moma.org/docs/learn/archives/transcript_bowser.pdf (2013-07-22参照)

8 — *Rules for use in the cataloguing department of the national film archive, 5th revised edition*. BFI, 1960. 46 p., Vutler, Ivan. *To Encourage The Art of The Film: The story of the British Film Institute*. Robert Hale, 1971. p. 60., Nowell-Smith, Geoffrey. *Postwar Renaissance. The British Film Institute, the Government and Film Culture, 1933-2000*. Manchester University Press, 2012. p.42.

9 — 齋藤宗武「国立近代美術館フィルム・ライブラリーの仕事」、『フォトテクネ』6号、1957年、6-7頁

10 — 1970年のフィルムセンター開館時にフィルム・ライブラリー協議会、1981年に川喜多記念映画文化財団と改称。

11 — 牛原虚彦「ドゥプロヴニク国際フィルムアーカイヴ会議」、『虚彦映画譜50年』、牛原虚彦自伝刊行会、1968年、341-342頁

12 — Past Executive Committees (EC). FIAF., <http://www.fiafnet.org/uk/members/pastexeccommittee.html> (2013-08-17参照)

13 — Lariviere, Jules. *Guidelines for Legal Deposit Legislation*. UNESCO, 2000., <http://archive.ifa.org/VII/s1/gnl/legaldep1.htm><http://archive.ifa.org/VII/s1/gnl/legaldep1.htm> (2012-01-18参照)

たし[7]、同じくFIAF創設メンバーの英国映画協会(BFI)の国立フィルム・ライブラリー(現BFI国立アーカイブ)は、保存機能を強調する目的で1955年に国立フィルムアーカイブと改称してBFI内部で自律性を高め、はやくも映画フィルムの目録規則を発行するまでに専門業務を洗練させていた[8]。

方や、専任の係員不在、購入予算も100万円足らずの東近美フィルム・ライブラリーの所蔵本数は、開館6年目の1957年の時点でも100本程度に留まり[9]、国立フィルムアーカイブとしての機能を果たすべくもなかった。この水準をどうにか引き上げようと、洋画配給会社の副社長だった川喜多かしが立ち上げたのが、フィルム・ライブラリー助成協議会(以下、協議会とする[10])である。川喜多は、本業の外国映画の買付や国際映画祭審査員としての活躍の合間を縫って、1956年からFIAF会議に参加し[11]、1960年にはアジアから初のFIAF運営委員にも選出された[12]。1970年にフィルム・ライブラリーが東近美の本館から分離してフィルムセンターと改称したのも、映画フィルム専用の保存庫建設請願運動が実って1986年に神奈川県相模原市にフィルムセンター相模原分館が完成したのも、川喜多のイニシアチブによる粘り強く長期的な〈映画保存運動〉の成果であった。ところで、戦後日本の〈映画保存運動〉が東近美を主な舞台として民間団体によって推進されたのは、なぜであろうか。

ここで、日本の法定納入図書館である国会図書館に視点を移す。ユネスコのガイドラインによると、法定納入(Legal Deposit)とは「営利・非営利を問わず、あらゆる種類のドキュメントを複数部作成するいかなる団体・個人に対しても、認定された国立機関に一部以上の納入を強制的に課すための法的義務付け〔筆者訳〕」[13]を指し、当然ながら映画をはじめとする視聴覚資料もその対象となり得る。日本でも1948年に国立国会図書館法第24条が映画フィルム(1999年までは「映画技術によって製作した著作物」)の納入を義務づけたことから、国会図書館は、一旦は映画の網羅的収集先となった。ところが1949年、附則で「当分の間、館長の定めるところにより」その納入が免除されることになり、現在に至る。この免除は、東近美フィルム・ライブラリーが国立フィルムアーカイブとしての役割を果たすようになったことに少なからぬ影響を及ぼしたと考えられる。本論ではまず戦後の映画フィルムをめぐる状況を概観し、その後、法定納入と映画の関係を考察する。

なお、日本では通常「納本制度」という名称が使用されるが、本論ではこれを「納入制度」と表記している。本論を通して〔括弧〕内の記述は筆者による加筆である。また引用中の旧字や旧仮名遣いは現代仮名遣いに直すなど、適宜改変を加えた。

2 — 映画フィルムをめぐる戦後の状況：

GHQによる映画検閲を中心に

戦中に多くが廃業に追い込まれ、また空襲で約500館(全体の4割)もが焼失したにもかかわらず、映画館は終戦後1週間の閉鎖を経て、1945年8月22日には全国的に上映を再開した[14]。社団法人映画公社はこのとき緊急会議を開き、戦争を題材にした映画の上映を自発的に禁じた。映画公社とは、1942年に大日本映画協会や大日本興行協会映画部等の統合によって生まれた一元的な映画配給組織のことで[15]、翌9月には、内務省と内閣情報局がその方針に沿って、「興行など指導方針に関する件」を地方自治体に通達し、上映にまつわる戦中の種々の制限を撤廃または緩和した[16]。戦中の映画会社はニュース映画1社、劇映画3社(松竹、東宝、大映)に統合されていたが、前者の社団法人日本映画社(以下、日映とする)は、映画法に反対して投獄された唯一の映画人とされる岩崎昶を製作局長に迎えて株式会社化された[17]。終戦後の日本映画界は一変して民主主義を標榜し、GHQの監視下で再出発を果たしたが、映画人に即時の自由がもたらされたわけではなかった。ここではGHQの映画政策に関する先行研究[18]に依拠しながら、概要を把握する。

検閲の権限を持った米軍直轄の情報頒布部が目指したのは、メディアを通じた日本人の教化であった。情報頒布部は、1945年9月に映画会社の首脳部約40名を集めると、いかなる映画が奨励されるのかを10項目で示し(9.22指令)、同日、民間情報教育局(CIE)と改称。10月には「映画企業に対する日本政府の統制の撤廃に関する覚書」を発令し、内務省の映画検閲や映画法の廃止、映画公社の解散といった筋道を立てた。そして1946年1月に発令された「映画検閲に関する覚書」により、GHQの二重検閲が始動した。二重検閲とは、英訳した企画書や脚本をCIE映画課に事前提出する〈民間検閲〉と、完成後に民間諜報局傘下の民間検閲支隊(CCD)プレス・映画・放送部門から認証番号を得る〈軍事検閲〉を指す。東京、大阪、福岡に支部を持ったCCDは、新作ばかりか旧作の再上映にも認証番号制を敷き、番号入りのトップタイトルへと差し替えていった[19]。

CIEはまた、映画公社に対して、満州事変(1931)以降に作成された日本劇映画の英語による総目録提出を命じ、そこから戦争宣伝に協力した映画を選ぶよう通達した。1946年11月には「非民主主義映画除去の指令に関する覚書」によって、全455作品の中から選ばれた封建主義的・国家主義的・軍国主義的な236作品の長編劇映画、そして戦中に製作されたほとんどすべてのニュース映画や文化記録映画の上映、交換、売買を禁止し、それらを地方自治体ごとの綿密な探索により没収した。後年、米国議会図書館に所在が判明し、1967年に日本に返還されたいわゆる接收映画とは、「戦前にアメリカの日系人社会に流通していたフィルムをアメリカ軍が戦時中に接收したものであるか、またはGHQ占領

14 — 清水晶「20・9・22から23・8・19まで— 占領下の映画界の記録」、『FC』7号、1972年、9-11頁

15 — 1945年6月の改称までは社団法人映画配給社。佐崎順昭「映画公社旧蔵資料目録」、『東京国立近代美術館研究紀要』16号、2012年、61-63頁

16 — 池田義信「映画界占領政策を省りみて」、『キネマ旬報』10号、1952年、39-41頁、70頁

17 — 岩崎昶『日本映画私史』、朝日新聞社、1977年、248頁

18 — 主に次の文献を使用した。清水晶『戦争と日本映画：戦時中と占領下の日本映画史』、社会思想社、1994年、1-217頁、桑原稲敏「切られた猥褻」、読売新聞社、1993年、16-28頁、平野共余子「天皇と接吻」、草思社、1998年、57-74頁、ハイイ、ピーター・B.『帝国の銀幕』、名古屋大学出版会、1995年、466-468頁、吉原順平『日本短編映像史：文化映画・教育映画・産業映画』、岩波書店、2011年、81-96頁

19 — 板倉史明「占領期におけるGHQのフィルム検閲：所蔵フィルムから読み解く認証番号の意味」、『東京国立近代美術館紀要』16号、2012年、54-60頁

20 — 板倉史明『史劇 楠公訣別』(1921)の可燃性ネガフィルムを同定する、『東京国立近代美術館研究紀要』14号、2010年、45頁

21 — ただし名称は発足当時「映画製作者連合会」、1947-1957年は「日本映画連合会」。

22 — 註16、39-41頁、70頁

23 — 註18「天皇と接吻」、39-43頁

24 — 日本映画データベース(www.jmdb.ne.jp/)による。

25 — 浜野保樹『偽りの民主主義: GHQ・映画・歌舞伎の戦後秘史』、角川書店、2008年、511頁

26 — 「発掘者・永野武雄氏に聞く」、『キネマ旬報』1403号、2004年、152-153頁

27 — 1925年7月-1939年9月の「活動写真フィルム検閲時報」および1939年10月-1944年2月の「映画検閲時報」を指す。

28 — 鈴木登美『検閲と検閲研究の射程: 検閲・メディア・文化学: 江戸から戦後まで』、新曜社、2012年、10頁

29 — 岩崎昶『占領されたスクリーン: わが戦後史』、新日本出版社、1975年、132-136頁

期に戦前・戦中の日本映画を没収してアメリカに持ち帰ったかのいずれか」[20]とされる。米国に送られた他、作品ごとにネガとプリント各1本はCCDの分析対象として内務省に保管され、それ以外のプリントは悪用されないようにとの理由から、米軍第8師団が1946年4月から5月にかけて多摩川岸の旧読売飛行場で焼却した。当時の劇場公開用35mmフィルムといえば、セルロイド製のナイトレートをベースに使用した可燃性の高い危険物である。1945年発足の一般社団法人日本映画製作者連盟[21]、通称「映連」の初代事務局長として、後に東近美フィルム・ライブラリーの運営委員も務める池田義信(1892-1973)は、映画公社にも関わりがあった。池田は、焼け残りの切れ端を子どもが持ち帰って玩具にし、未回収フィルムが転売され、未検閲映画の地方興行が処罰を受けた等、数々のエピソードを書き残してもいる[22]。

GHQは同じく1946年11月に、13項目から成る「映画製作禁止条項」を発令した。占領準備の一環として、1943年頃から日本映画を研究対象としていた米国政府が[23]このとき禁じた映画の代表格に復讐劇(仇討ち)があった。1910-1943年に製作された「忠臣蔵」映画だけでも70本以上になることから[24]、その長年の人気のほどがわかるが、多くの歌舞伎演目は上演できなくなり[25]、時代劇はほぼ全面的に製作自粛となった。2004年に発見されて話題となった山中貞雄の『丹下左膳余話 百萬両の壺』(1935日活)のチャンバラ場面が本編から切除されたのも、GHQの検閲によってである[26]。

ところで、日本の内務省警保局による戦前の検閲は、その記録を徹底して残したことに特徴があった。「映画検閲時報」[27]には、映画題名、巻数、製作者とともに、削除箇所の有無、もしあればその長さ、場面描写、削除理由等が記載され、戦前の日本映画を同定/識別するための極めて重要な一次情報を形成している。それとは対照的にGHQは、民主主義の促進という大義名分から、検閲が実施されているという事実すら伏せようとした[28]。

当然ながら、GHQの検閲を待たずして空襲等で焼失した映画も多かったと考えられる。また、この混乱期に映画を自発的に焼却処分した会社もあれば、命がけの抵抗を示した会社もあった。例えば東宝は『ハワイ・マレー沖海戦』(1942)を含む8本を撮影所の敷地内に埋め、日映は『広島・長崎における原子爆弾の効果』(1946)の原版等をカメラマン三木茂の現像所の天井裏に隠した。日映の岩崎は、「何としてでも日本に保存しておかなければならない」という思いから、関係者4名の連判状まで用意したという[29]。

1947年末に内務省が廃止されると、禁止映画は文部省に移管され、1952年には製作・配給会社に戻された。1948年、GHQは映連に対して自主的な審査機能を設置するよう促し、1949年に映画倫理規程管理委員(映倫)が設置され、こうしてGHQの二重検閲は幕切れとなった(ただしCIEの事後検閲は1952年まで続いた)。

ここまでのところで確認したように、〈戦後の新作映画〉は二重検閲を通らねば上映されず、〈戦前の旧作映画〉も、不適切と判断されれば、たとえ再上映を意図せずとも没収された。残存率の極めて低い日本映画は[30]、残す意志の欠落、ナイトレートフィルム火災、自然災害、戦渦等によって主に戦前・戦中に失われたと考えられがちであるが、内務省の検閲に劣らず厳しいGHQの方針の下、旧作も新作も、占領期に切除、没収、そして焼却された数は少なくない。松竹の城戸四郎をして「日本においては、徹頭徹尾、映画は圧迫の歴史である」[31]と言わしめた由縁である。

占領期1年目の映画政策を指導したCIE映画班長デヴィッド・コンデは、各映画会社の撮影所に労働組合の設立を呼び掛けたことでも知られる。1946年1月に結成された全日本映画従業員組合同盟は、4月に全日本映画演劇労働組合と改称[32]、組合員数は1万を超え、映画界にも労働運動が吹き荒れた。公職追放については映画界も例外というわけではなく、1937年7月7日(盧溝橋事件)から1941年12月8日(真珠湾攻撃)までに常務取締役以上の現場責任者および撮影所長の立場にあった計31人が対象となり、松竹の城戸等5名、東宝の大澤善夫、森岩雄、円谷英二、大映の5名(ただし永田雅一の追放は1948年1~5月のみ)、そして中華電影公司(上海)の代表も務めた川喜多長政等が、1947年から「公職追放令廃止法」(1952)の施行まで第一線を離れた。しかしここで東西冷戦が勃発し、共産党員でもあったコンデが罷免される等、GHQの方針は急旋回した。以後、レッドパージが本格化していく。

映画界最大の労働運動となった東宝争議(1946-1948)は、最終的に武装警官2,000名、米軍第8師団の戦車7台もが出動するという喧噪の中で制圧されたが[33]、これによって黒澤明は東宝を離れ、永田の大映で新作を撮ることになった。その『羅生門』(1950)が1951年にベニス国際映画祭でグランプリを受賞し、戦中に田坂具隆の『五人の斥候兵』(1938日活)が同賞を受賞して以来の快挙を成し遂げた。敗戦国から現れた傑作は世界を驚愕させ、国際市場において日本映画に需要をもたらした。しかしながら、散逸した旧作を取り戻し、1950年代の黄金期に向かう新作を確実に収集保存して海外に紹介するような国立フィルムアーカイブ(または映画研究機関)が設立されることはなかった。

3 —— 法定納入制度と映画

法定納入制度と日本映画の関係を扱う前に、ここでは法定納入制度自体について、そして広く「映画」と法定納入制度の関係について確認する。法定納入の起源は1537年のフランソワ1世が発した「モンペリエの勅令」にまで遡る。このとき、フランス国内の出版社に王立図書館(後の国立図書館)への出版物の納本義務

30 —— フィルムセンターの所蔵数に基づく計算によると、1910年代=0.2%、1920年代=3.8%、1930年代=10.7%。ときあきら「映画はどこで、どのように保存されているのか 日/米ナショナルフィルム・アーカイブからの報告」講演採録(1)、『NFCニューズレター』103号、2012年、13-16頁

31 —— 城戸四郎『日本映画傳：映画製作者の記録』、文藝春秋新社、1956年、262頁

32 —— 現在活動している組合としては映画演劇労働組合連合会がこの流れを汲む。

33 —— 東宝争議については次の文献に詳しい。井上雅雄『文化と闘争：東宝争議1946-1948』、新曜社、2007年

34 — 『国立国会図書館入門』、三一
新書、1998年、125-137頁

35 — 原秀成「近代国家による納入制
度：国際機関による調整の意義」、『図書
館学会年報』43巻4号、1997年、162頁

36 — 納本制度、国立公文書館、
[http://www.ndl.go.jp/jp/aboutus/
deposit.html](http://www.ndl.go.jp/jp/aboutus/deposit.html) (2013-07-22参照)

37 — 「特集 納本制度」、『国立国会図
書館月報』547号、2006年、1-13頁

38 — The Paper Print Film
Collection. Library of Congress.,
[http://memory.loc.gov/ammem/
edhtml/edppr.html](http://memory.loc.gov/ammem/edhtml/edppr.html) (2013-07-22参照)

39 — Kula, Sam. History and
Organization of Moving Image
Archives. *Audiovisual Archives; A
practical reader*. UNESCO, 1997. pp.
86-92.

40 — 岡島尚志「第8回 FIAFエルサレ
ム総会報告 フィルム・アーカイヴ運動—
世界の動き」、『NFCニューズレター』8号、
1996年、4頁

41 — LC Collection Overview 2008.
Library of Congress., [http://www.
loc.gov/acq/devpol/colloversviews/](http://www.loc.gov/acq/devpol/colloversviews/)
(2013-07-22参照)

が課された。そして18世紀頃までには、欧州各国が同様の制度を持つようになっていた[34]。出版物の法定納入の目的として、原秀成は、「(1)検閲、(2)著作権証明、(3)文化保存」の3つを挙げている[35]。日本の場合、1875年の出版条例(1893年以降は出版法)改正で検閲権限が文部省から内務省に移り、内務省に提出する出版物の内1部を東京書籍館(1949年に国会図書館に統合された帝国図書館の前身)に交付するよう義務付けたこと——つまり「(1)検閲」が端緒となった。しかし出版法は終戦と共に消滅し、1948年の国立国会図書館法24条によって、取締とは無縁の納入制度がもたらされた。国会図書館は、その目的を「国民共有の文化的資産として保存し、広く利用に供するため、また、日本国民の知的活動の記録として後世に伝えていくため」としている。また、納入された出版物には保存年限がなく、「保管に適した環境の書庫で、可能な限り永く保存し、利用に供する」ことになり[36]、これは当然「(3)文化保存」に該当する。「網羅的に収集した出版物について、個別の価値判断等に基づく取捨選択を行うことなく、すべてを保存」するからこそ、「こうして後世に伝えられた出版物は、総体として国民の文化的財産を形づくる」[37]。そして、先述のユネスコのガイドラインが映画フィルム等の視聴覚資料を「収集すべきもの」として一定の紙幅を割いているように、その対象は、図書に限らず広く出版物全般に及ぶ。

現在の日本における著作物の著作権保護期間は、原則として著作者の生存年間およびその死後50年(映画の著作物は例外として公表後70年)である。著作権には大まかに方式主義と無方式主義があり、方式主義は著作権の発生に登録等の何らかの方式が必要で、無方式主義は著作物を創作した時点で著作権が自動的に発生する。「文学的及び美術的著作物の保護に関するベルヌ条約」(1886)を締結する多数の国が後者を標準とし、日本も1899年に著作権法を制定、この条約の締結国となった。一方で、前者を採用した米国の法定納入は、1989年にベルヌ条約に加盟するまでのあいだ、数少ない「(2)著作権証明」の事例であった。

発明王エジソンの研究所でキネトスコープを開発したウィリアム K. L. ディクソンは、映画フィルムをそのまま紙にプリントして米国議会図書館(以下、「議会図書館」とする)に映画の著作権登録をした。記念すべき1本目の*Record of a Sneeze* [くしゃみの記録](1894)をはじめ、同様のペーパープリントとして3,000作品以上が現存する[38]。映画フィルムそのものの登録は1942年までごく稀な事例に留まり、1960年代以降に本格化した[39]。そして1978年より、著作権登録の手続きの中で「最良版の完璧なコピー1本と、その内容を叙述したコンティニューティ、撮影台本、プレスブック、シノプシスといった資料を添えたもの」の強制的な納入要請が可能となった[40]。結果として現在の議会図書館の映画放送録音物部(MBRS)は、映画フィルムを70万巻以上所蔵している[41]。

MBRSがまさにそうであるように、独立した国立のフィルムアーカイブ機関を

持たない国においては、国立図書館や国立公文書館等の一部門がその機能を代替することがある。例えば、オーストラリアの国立視聴覚アーカイブは1984年に独立を果たすまで国立図書館の一部門であった[42]、アジアでは、モンゴル国立公文書館の視聴覚資料部門がFIAFに加盟している。米国は映画大国でありながら、現在まで国立の独立したフィルムアーカイブを持たないが、FIAF加盟は15団体と、フランスの18団体に次いで多い。映画の法定納入先として網羅的な収集保存を担うMBRSの他、国立公文書記録管理局(NARA)の映画・音声・ビデオ調査室や、前述のMoMA映画部門等の美術館や大学等に付属するフィルムアーカイブが、相互補完的に機能している。つまり、視聴覚アーカイブ活動を充実させる条件として重要視されるのは、その組織の「独立」以上に、適切な予算と専門職員が確保され、一定の権限が与えられているかどうかである[43]。

国際フィルムアーカイブ連盟(FIAF)に目を向けると、1996年のFIAFエルサレム会議(第52回)において、1992-1993年に実施された法定納入制度に関するアンケート調査の結果が公表された(レタン・ペーパー)。これによると、回答した46カ国中26カ国が法定納入制度を持つが、オリジナル原版を含むすべての素材を移管することが義務付けられ、映画会社も国家の管理化にあるという「完全な」管理を行っているのは、北朝鮮と中国の2カ国のみである。アジアではこの他、1996年に韓国が映画の法定納入制度を整備した[44]。2008年のFIAFパリ会議(第64回)の時期には、各国(カナダ、メキシコ、フランス、ドイツ、デンマーク、チェコ、スペイン、イタリア等)の国立フィルムアーカイブの代表者等が、法定納入について比較的新しい報告をFIAFの機関誌 *Journal of Film Preservation* に寄稿した。これらの報告からわかることは主に3つある。第一に、報告を寄せたすべての国が映画を法定納入の対象としているか、あるいはその実現に向けて努力を続けており、仮に法的根拠がなくとも、国の映画製作支援を通して実質的に納入を義務付けている(例えば、納入するまで助成額の残金を支払わない)。第二に、納入先は米国(議会図書館)、フランス(国立映画センター)のように中央集約的な場合もあれば、ドイツ・キネマテーク=ベルリン映画博物館、連邦資料館フィルムアルヒーフ、ミュンヘン映画博物館、フランクフルト映画博物館=ドイツ映画研究所等を納入先とするドイツのように分散的な場合もある。第三に、映画フィルムの納入といっても、その形式は定まっていない。納めるべきフィルムがオリジナル原版か、コピー1本か、そのコピーはニュープリントか、それとも使用済みか、脚本も添えるのか否かといった条件の差異には、図書とは異なる映画独特の複雑さが垣間見える。

1980年に採択されたユネスコの「動的映像の保護及び保存に関する勧告」(以下、ユネスコ勧告とする)も、網羅的な収集保存の必要性を説き、動的映像資料に対する法定納入制度の導入を奨励する。また、同勧告は「できればプリント前資料の形で寄託されるべきである」とし、つまり保存用のネガの納入を理想として

42 — エドモンドソン、レイ「アーカイブの成長と達成：オーストラリアの転機」、『フィルムアーカイブの仕事 再定義：国際シンポジウム(東京・2000年)の記録』、東京国立近代美術館フィルムセンター、2003年、25-35頁

43 — Edmondson, Ray. *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*. UNESCO, 2004. p. 30.

44 — 「緊急インタビュー 韓国の映画保存の現状」(聞き手：岡島尚志)、『NFCニューズレター』13号、1997年、12-13頁、「韓国現行映画法の要約」、『Cinema101』3号、映像文化研究連絡協議会CINEMA101編集部、1996年、130-126頁

- 45 — 小林正「国立国会図書館法制定史稿——国会図書館法の制定から国立国会図書館法の制定まで」、『レファレンス』49巻1号、1999年、18-19頁
- 46 — 桜井保之助「我国の納本制度について——その史的デッサンと問題の解説」、『図書館研究シリーズ』5巻、1961年、117-135頁
- 47 — 山下信庸「わが国の出版物の納本制度について——民間出版物の部」、国立国会図書館、1968年、60-61頁
- 48 — 註47、35頁

いる。法定納入制度だけで国際的な映画保存の状況を語ることは不可能であるが、映画を確実に守り残すために、法定納入が欠かせない社会的制度の一つであることに疑いの余地はない。

4 — 国立国会図書館と視聴覚資料の法定納入

映画と法定納入の関係を確認したところで、続いて「日本映画」と法定納入の状況へと移りたい。日本においては国立国会図書館法で「最良版の完全なもの一部」、つまり国内で劇場公開される日本映画の未使用プリント1本の納入義務が課されたはずである。それだけに、納入義務が免除されたという事実は重い。

国会図書館の設立にあたって両議院の図書館運営委員は、1800年設立の米国議会図書館をモデルに想定し、GHQに専門家の派遣を要請した^[45]。そして1947年、図書館使節として議会図書館副館長ヴァーナー・クラップと米国図書館協会会長チャールズ・ブラウンが招かれた。この使節団が翌年交付した国立国会図書館法の草案(覚書)は、議員のための図書館という側面より、国立中央図書館としての機能を強調した。法定納入の範囲は「あらゆる出版物」とされ、出版物は「図書、定期刊行物、地図、ポスター、映画およびその他の形」と定義されたが、そこには「映画の保管及びサービスについては、何らかの積極的な計画を進める前に慎重に考慮することが特に必要である」^[46]という注が付された。著作権登録を兼ねた米国の法定納入については既に述べたが、1948年に技術指導のために来日したロバートB. ダウンズの「国立国会図書館における図書整理、文献参考サービス、並びに、全館的組織に関する報告書」、通称「ダウンズ勧告」によって、実現には至らなかったものの、方式主義の日本への導入が検討されたこともあった^[47]。

国会図書館の法定納入制度は、当初は十分に周知されなかった。そこで1949年、主に次の2点を主眼において国立国会図書館法が改正された。第1点目は「代償金」支払いの決定である。当時は検閲のため出版物を民間情報教育局(CIE)に提出せねばならず、それに加えて国会図書館への納入となると、中小の出版社にとっては負担が重かった。そこで、納入される出版物に対して「おおむね小売価格の四割以上六割以下の金額に、納入に要する金額(送料)を加算した金額」が支払われることになった。国会図書館は、これを日本国憲法第29条第3項との整合性を確保するためとしている(「財産権は、これを侵してはならない。〔略〕私有財産は、正当な補償の下に、これを公共のために用ひることができる」)。しかしながら、代償金は図書購入費の範囲で賄わねばならず、納入が増えるほど購入費が削られた^[48]。第2点目は戦前のイメージの払拭である。戦中の言論統制が記憶に生々しく、出版社や新聞社側は納入制度を必ずしも好意的に受けとめた

わけではなかった。そこで、「昔日の検閲制度に対する強い反感」[49]に考慮し、「文化財の蓄積及びその利用に資するため」という文言が加えられた。

映画フィルムの納入が免除されることになったのは、以上のような法改正の際であったが、同じ視聴覚資料でもレコードは納入対象として残された。代償金の金額を決定した初代の代償金委員会委員(計7名)には、「レコード関係」として当時の日本蓄音器レコード協会の専務理事・安藤穰が選ばれたが、映画界からの参加者はこのとき既になかった[50]。レコードの収集保存を担当した特殊資料室は、現在の東京本館が完成した1961年に音楽資料室、そして1963年に音楽・映像資料室と改称され、このときターンテーブルが設置されて利用提供がはじまった。当初は楽譜も同室から提供されていたが1986年に部署換えとなり、音楽というより視聴覚資料全般へと比重が移った[51]。

1999年の国会図書館の答申「21世紀を展望した我が国の納本制度の在り方：電子出版物を中心に」は、「映画・放送番組等の収集・保存・利用について、パッケージ系電子出版物と見なし得るものは、納本制度に組み入れることとし、その利用については限定的に行なうこと、また、放送番組はネットワーク系電子出版物に準じて取り扱うものとし、納入の対象としないこと」を提言し、「映画フィルムについては、今後、映画関係者、関係諸機関等と十分協議を行なうことが課題である」とした。そして2000年12月、法定納入の対象に第9項目が追加され、パッケージ系出版物として映画(VHS、LD、DVD等)が納入対象に加わった。最大手の取り次ぎ2社から一括納入される図書とは異なり、これらは1971年設立の一般社団法人日本映像ソフト協会加盟30社以上から納入される。国会図書館の2011年度の年報によると、音楽・映像資料室は、SPレコード16,000枚、LPレコード175,000枚、EPレコード100,000枚、CD314,000枚、VHSテープ、LD・DVD・ブルーレイディスク107,000点を所蔵している。

なお、オリジナルの記録媒体であり、かつ視聴覚資料の中で最も寿命の長い映画フィルムは、法定納入の対象からは除外されたが、国会図書館にまったく所蔵がないわけではない。年報等に所蔵本数は示されていないが、2008年度末に大手現像所IMAGICAが提出した報告書[52]には、16mmフィルム『学習院テニス』、8mmフィルム『街頭演説風景』等をサンプルとした映画フィルムのデジタル化ワークフローが紹介されている。

5 — 映画フィルムの納入義務免除に関する一考察

さて、国会図書館はなぜ映画フィルムの納入を早々に免除したのであろうか。1949年4月22日の参議院における金森徳次郎(国会図書館初代館長)の申し入れの該当部分を、国会議事録の参議院図書館運営委員会の答弁から引用する。

49 — 註47、9-10頁

50 — 註47、31頁

51 — 本庄久世、飯田信一「さようなら音楽映像資料室」、『参考書誌研究』57号、2002年、93-97頁

52 — 「平成20年度電子情報の長期利用保証に関する調査(1)旧式録音・映像資料のデジタル化に関する調査 調査報告書」、国立国会図書館、http://www.ndl.go.jp/jp/aboutus/pdf/report_2008.pdf (2013-07-22参照)

53 — 合庭惇、岡島尚志、津野海太郎、春山明哲「座談会 図書館と文化のネットワークをめぐって」、『現代の図書館』34巻3号、1996年、115-128頁、註36「国立図書館入門」、125-137頁

54 — 堀口昭仁『日本のフィルムアーカイブ政策に関する考察』、政策研究大学院、2011年、108頁

55 — Bigourdan, Jean-Louis. From the Nitrate Experience to New Preservation Strategies. *This Film is Dangerous: A celebration of nitrate film*, FIAF, 2002. pp. 52-73.

56 — 『産業フロンティア物語：フィルムプロセッシング（東洋現像所）』、ダイヤモンド社、1970年、59-62頁

57 — 京都映画祭2010、映画復元部門「松竹下加茂撮影所火災より60年 今甦る映画」、京都文化博物館、<http://2010.k-af.com/cinema/event03/> (2013-07-22参照)

58 — Okajima, Hisashi. *Kyoto Tales and Tokyo Stories: Incidents in Japanese Film History. This Film is Dangerous: A Celebration of Nitrate Film*. FIAF, 2002. pp. 482-485.

映画のフィルム或いはトーキーのフィルムというものにつきましては、果して図書館に納付する義務があるのかどうかという点が可成り疑問でありまして、今までもそのところははっきりいたしておりません。実情を申し上げますれば、映画につきましては納付はまだ受けておりません〔略〕特にフィルムのことにつきましては、これは製作がそう沢山一遍にできるものではございませんので、四本とか五本とかしかフィルムを拵えないのに、その一部を図書館に納付せよということは随分無理が起るものと思います。のみならずそれに対して相当の報酬を払うということになりますと、なかなか実費を払います場合も可なりな額になるのであります。まあフィルムなどは図書館として保存したいことは、やまやまでありますが、今のところ無理に保存いたしますことは、経費その他の点において早過ぎるのではなからうかと考えております。〔略〕若し議会の方でこういう法律の改正案がやって頂けるならば図書館としては喜ばしき限りであると思っております。

国会図書館総務部企画課(当時)の春山明哲は、1996年、映画保存をめぐる日本の惨状を知るに至って「非常に忸怩たるものがあるんですけども、そのままずっと50年近く推移してきた」〔53〕と述べ、映画フィルムの納入免除の理由を改めて説明した。その要点は次の3つである。(1) ナイトレートフィルムは燃えやすく危険である(2) 35mmプリントは高額である(3) 映画フィルムを上映したり利用に供したりするノウハウがない。(3)を現在まで収集しなかったことの原因とするのは無理があるが、金森の発言で強調された(2)については、代償金のための特別な予算がなかった以上、財政的に困難との判断は避けられなかったと考えられる。日本の映画政策を研究する堀口昭仁は、映画フィルムに代償金を支払う場合、2011年現在の価格で1本約20-40万円、年間で8,000万円から1億円になると見積もっている〔54〕。ここでは(1)についても検討したい。

セルロイドは火薬の原料でもあるニトロセルロースと樟腦の混合物であり、セルロイド製のナイトレートフィルムは一旦燃えはじめると外気を封じても内部から酸素を発生させて燃え続ける。自然発火温度(約150度)は経年劣化の進行に連れて下がり、発火時に密封状態にあれば爆発にもつながる〔55〕。同時期のナイトレート火災の記録をみると、例えば東洋現像所(現IMAGICA)の京都工場は、1949年上半期だけで3度のナイトレート火災を経験し、とりわけ2度目の火災では、自然発火による爆発で倉庫の扉が吹き飛び、近隣の民家数軒が全焼した〔56〕。松竹下加茂撮影所のフィルム倉庫で火災が起こったのは1950年7月〔57〕、さらに翌月には大映京都撮影所で製作中の『羅生門』の原版が焼失した〔58〕。続く1951年11月、衆議員運輸委員会議事録によると、愛媛県でバスの座席に置いた映画フィルム18巻の発火による火災が起こり、33名の死者と16名の重軽傷者が出る惨事となった。

当時の国会図書館の建物としては、皇室から国に移管されたばかりの旧東宮御所(2009年に国宝に指定された迎賓館赤坂離宮)が使われていたこともあり、危険物

を館内に受け入れることへの抵抗感は想像に難くない。その後、1984年にフィルムセンターも原因不明の火災によって焼失したが、日本では現在もフィルムセンター相模原分館にナイトレートフィルムを収蔵することが消防法で許可されず、重要文化財に登録された一部の作品を除き、5,700缶(1,300作品)あまりが千葉県市原市の民間倉庫に置かれたままである[59]。もっとも、これは日本だけの問題ではない。カナダのサム・クーラは、どれだけ公的記録(Public Records)としての動的映像の重要性が叫ばれても、その取扱いが敬遠されたことの原因として、ナイトレートフィルムの危険性を挙げた[60]。また、ドイツでは複製後のナイトレートフィルムの廃棄処分を巡って、ペーパーアーキビストとフィルムアーキビストのあいだの論争が続いている[61]。

一方、デジタル化はあくまで即時のアクセス提供用であって、現物の映画フィルムこそ保存すべきであるという共通認識に基づいて、オリジナルであるところの映画フィルムの長期保存設備を整えた国も少なくない。1672年に版画、1745年に音楽作品、1811年にリトグラフ、1851年に写真、1925年にレコードおよび映画フィルムを納入対象に加えたフランスは、やはり映画フィルムを長年保留にしていたが、1977年以降は国立映画センターが収集保存している[62]。英国のBFI国立アーカイブは第二次大戦中にロンドン北西のアストン・クリントンにナイトレートフィルムを疎開させ、戦後も同所を保管施設として維持していたが、1960年に15kmも離れていないパークハムステッドに建設した難燃性フィルム保存庫を、2011年にマスターフィルム保存庫として改築した。フィルムアルヒーフ・オーストリアが2010年にウィーン郊外に新設したナイトレート専用保存庫は、桐の箱に納められて良好な状態にあった『小林富次郎葬儀』(1910)の発見事例にヒントを得た木造建築である[63](同フィルムは2011年に重要文化財に指定された)。2011年には、カナダ国立図書館・公文書館もナイトレートフィルム専用保存庫をオタワに新設した。

もう1点指摘するとすれば、日本において国立国会図書館法が制定された1948年は、奇しくもコダックが難燃性35mmフィルムの実用化に成功した年に重なる。富士フィルムも1954年にはナイトレートフィルムの製造を停止した。国会図書館の現在の建物が東京都千代田区に開館した1961年は、もはやナイトレートの時代ではなかったし、16mmフィルムは、そもそもベースにナイトレートを使用していない。本来、映画フィルムは種別に関係なく、経年劣化の進行を遅らせるために低温度・低湿度の適切な環境下で保管されるべきであり、こうした記録媒体としての特性は、映画フィルム専用の収蔵施設の設置を訴える明確な根拠になり得たはずである。

納入に関しては、映画界からの反対があったという説を耳にすることも多い。確固たる証拠はないが、GHQによる映画検閲も続いており、東宝争議もGHQに制圧されたばかりの時期、映画人の心情については先述の出版人等の反応からある程度は類推できる。しかも、法改正のきっかけが法定納入の仕組みが「周

59 — 筆者によるとちぎあきら氏(フィルムセンター映画室長)への聞き取り(2013年9月)

60 — 註39, pp. 86-92.

61 — Schmundt, Hilmar. Flaming Pictures: Debate on Saving Historic Films Explodes. *Spiegel International Online*. 2012-02-10., <http://www.spiegel.de/international/germany/flaming-pictures-debate-on-saving-historic-films-explodes-a-814106.html> (2013-07-22参照)

62 — 岩崎久美子「フランス図書館行政の近代化」、『国立教育政策研究所紀要』137号、2008年、167-180頁

63 — Tsuneishi, Fumiko. From a Wooden Box to Digital Film Restoration. *Journal of Film Preservation* 85. FIAF, 2011, pp. 63-71.

64——馬場俊明「中井正一伝説：二十一の肖像による誘惑」、ボット出版、2009年、368頁

65——池田義信「国会図書館とフィルム・ライブラリー」、『現代の眼』129号、1965年、2-3頁

知されなかった」ことにあった以上、1949年の段階で国による映画フィルムの収集保存を求める声が上がらなかったのは当然といえよう。また、映画会社の内部にフィルムアーカイブを設置できるほど、日本の映画界に余裕は残されていなかった。1953年に始まったテレビ放送が庶民にも普及したことから、映連の統計によると、国内の映画館の年間入場者数は1958年の1億2,745万人をピークに減少の一途をたどった。両親にテレビが欲しいとねだる幼い兄弟が主人公の小津安二郎『お早よう』（松竹 1959）には、父親が居酒屋のカウンターで大宅壮一による流行語「一億総白痴化」を口にする場面がある。テレビのカラー本放送が始まった翌1960年には、はやくも映画産業の斜陽がささやかれ、川喜多かしこが〈映画保存運動〉に着手するのは、ようやくこの頃からであった。

6 —— 国立国会図書館から東京国立近代美術館へ

ここで、既に何度か触れてきた映連（現在の一般社団法人日本映画製作者連盟）に着目する。映連は、「映画文化、映画芸術の振興及び映画事業の健全なる発達をはかるため、映画の倫理的基準を維持し、社会的有用性を高め、映画事業諸般について改善、発展を促進するための方策を立て、さらに日本映画の海外進出を推進し、もって日本映画の振興をはかり、我が国経済の振興、芸術文化の普及向上に寄与すること」を定款上の目的とする。毎年の日本映画産業統計の他、加盟4社（松竹、東宝、東映、角川書店）が1933年以降に製作・配給した作品のデータベースも公開している。

1961年の国会図書館新館披露の際、映連の池田義信はその最新の設備に驚き、居合わせた国会議員に「映画界でもこうしたものが求められている」こと、それは「業界の力だけでは出来ない」こと、海外では「国立か半官半民か、国の補助による特殊団体か、あるいは大きな財団による経営」になっていること等を伝えた。池田は映画公社の資料について思い起こしていた。映画公社は統合前の各団体に由来する貴重な資料を所持しており、1945年7月には「映画資料文献戦時保管委員会」を設置してもいた。しかし解散後、資料の保管場所が二転三転する内に映画フィルムは散逸し、かろうじて残されたノンフィルム資料は一時的に城戸四郎の松竹・歌舞伎座倉庫に預けられた。国会図書館開館時、池田は初代副館長の中井正一（1900-1952）に相談し、1951年にはついに資料を国会図書館に寄贈した（同年の業務効率化小委員会の課題として、特別資料第二室に「地図、映画資料、点字資料・児童資料を置く」とある^[64]）。池田はさらに踏み込んで、国会図書館がフィルムアーカイブとしての機能を持つことを望み、中井との口約束のレベルとはいえ、国会図書館新築時には試写室とフィルム倉庫を備えた「映画資料室」を創設しようという理想まで描いた^[65]。著名な美学者として映画論も多く残し、映画人

とも交遊した中井のこと、池田の考えに対する理解は深かったと思われる[66]。何れにしても中井が1952年に死去したことから、すべての計画は頓挫してしまった。映画公社の資料は1974年の譲与依頼によって、図書や雑誌を除き、来歴の異なる映画関連のポスター等の資料を加え、国会図書館からフィルムセンターへと寄贈された[67]。映画公社の資料群は、もはやどの時点の原秩序が尊重されるべきか判断がつかないほど幾度も保管場所を変えたことになる。

1959年の川喜多長政・かしか夫妻との対話からも、池田が映画公社の資料散逸を悔い、国こそがフィルムアーカイブを運営すべきであるという考えに至った経緯が裏付けられる[68]。このときの池田曰く、「〔映画〕業界には不況な時もあるので、業界がどうなってもそうした仕事を維持できる政府を考えた」、そして、それを「近代美術館と結び付けた」。同時に「官か民かについては思い悩んでいる」との言もあるが、フィルムアーカイブ事業を映画会社の直接の利益とするのは難しい。池田個人の見解を映連の総意と断定することはできないが、池田は、国による「優秀作品の共同倉庫」への協力が必須であることを加盟各社に訴え、東宝の森岩雄は、「もしそれが国民の金でできるならば、よい映画を保存しそれを適当に見せる仕事を同様の形で計画するのは、少しも矛盾しないどころか、むしろやるべきことである」[69]と同調、大映の永田雅一も1960年の協議会創立時、理事長に就任することで協力している。

1968年、鹿海信也(当時の文部省文化課長)は、東近美フィルム・ライブラリーの運営を本格化する方法として、(1)民間団体が設立して国が補助する、(2)特殊法人国立フィルム・ライブラリーという機関をつくる、(3)現行の東近美の一部門を充実強化するという3つの型があり、中でも文部省は(1)を推し、「斜陽と言われた」映画界は国の予算で設置運営される(2)を好んだと解説した[70]。ここにも映画保存を国に託そうとした映画界の意志を読み取ることができる。ちなみに、1953年発足の公益社団法人映像文化製作者連盟、通称「映文連」は、2001年よりフィルムセンターと協力して加盟各社に「原版寄贈」を呼び掛け、2008年までの数字で23,661本もの文化記録映画の原版寄贈を成立させることで、フィルムセンターのコレクション構築に貢献した。

もともと、国による映画の網羅的収集に対して、現在の映画界から賛同が得られるとは限らない。映画ではないが、同じ動的映像資料の間では、テレビ番組等を国会図書館で保存対象とするための法制定を目指した「国立国会図書館・放送アーカイブ制度骨子(案)」が、「自由な言論の萎縮が生じるおそれ」、「財産権の保障との関係で収集対象とすることは困難」といった理由から、日本映像ソフト協会、日本民間放送連盟、NHK等の反発を受けた[71]。海外事例をみると、例えば米国(議会図書館)、英国(BFI国立アーカイブ)、フランス(国立視聴覚研究所)等がテレビ番組を収集保存して利用に供している[72]。日本において国立機関による網羅的な収集保存が成立していない点では、映画もテレビも変わらない。前述のユネスコ

66 — 註65,340-342頁、後藤高広「納本制度の思想と中井正一」、『情報の科学と技術』57巻11号、2007年、519-525頁、稲村徹元、平川千宏「中井正一著作目録」、『参考書誌研究』32号、1986年、1-17頁

67 — 註15、61頁

68 — 「世界のフィルム・ライブラリーと日本」、『現代の眼』56号、1959年、2-5頁

69 — 森岩雄「受け入れ態勢を確立せよ」、『現代の眼』56号、1959年、4頁

70 — 鹿海信也「フィルム・ライブラリーの今後」、『現代の眼』159号、1968年、6-7頁

71 — 「番組の国会図書館保存構想、放送局側が反発」事後検閲につながる』、産経新聞、2012-06-24、<http://sankei.jp.msn.com/entertainments/news/120624/ent12062423360014-n1.htm>(2013-07-22参照)

72 — 「国会図書館:「放送アーカイブ」計画 議員「文化資産、保存・公開を」/局側「著作権を不当に制限」、毎日新聞(夕刊)、2012-07-20、<http://mainichi.jp/enta/news/20120720dde018040013000c.html>(2013-07-22参照)

73 — 「動的映像の保護及び保存に関する国際文書に関する検討資料」、文部省学術国際局文部省学術国際局ユネスコ国際部国際教育文化課、1979年、1-38頁

74 — 岩崎昶「古いものと新しいもの：われらの視角(6)映画法と映画文化法」、『ソヴェト映画』2巻6号、1951年、14-15頁、同「日本映画の自由のために映画文化法案にたいする要解者の見解」、『時事通信時事解説版』1643号、1951年、7-8頁、同「世論も反対する再び「映画文化法」案について」、同1666号、1951年、7-8頁、同「映画法は復活するか「青少年映審」の性格をめぐって」、同3330号、1956年、9-10頁

75 — 川喜多かしこ「日本映画の将来のために」、『映画ひとすじに』、講談社、1973年、297-300頁

76 — 内村太一『文化芸術振興費補助金(映画製作への支援)検証—補助事業者の調査を通じて』、政策研究大学院、2010年、<http://www3.grips.ac.jp/~culturalpolicy/pdf/uchimura.pdf> (2013-07-22参照)

77 — 註59に同じ(2013年11月)

勧告の採択には、唯一日本だけが「著作権や表現の自由との抵触あるいは寄託の判断の基準とならないこと」等を理由に反対した経緯もあることから[73]、日本における今後の法制定には、とりわけ著作権への慎重な配慮が求められる。

ちなみに、社会党が終戦直後に教育映画助成法案を起案したことがあったが、成立には至らなかった。1951年には、自由党の衆議院議員の長野長広(戦前の文部省社会教育官で、吉田茂内閣の衆議院文部委員長)が議員立法で映画文化法を設立させようとしたが、戦前の情報局の不破祐俊が法案作成に関係したという噂が立ち、映画法の二の舞を怖れた岩崎昶はじめ城戸、森といった映画人が反対し、やはり実現しなかった[74]。

7 — おわりに

本論では法定納入制度を中心に、日本における映画フィルムの網羅的な収集保存の不成立を確認した。1950年代のこの状況は、海外のフィルムアーカイブ事情を知る一部の映画人を焦らせたに違いない。協議会の川喜多は、日本映画を守り残す仕事に対する「誇りと責任」[75]の欠如を指摘したが、これは積極的な映画保存策を打ち出さない政府だけでなく、自らが身を置く映画界への戒めでもあった。協議会が担った民間の〈映画保存運動〉に支えられ、いよいよフィルムセンターは国立のフィルムアーカイブとしての役割を担うことになる。本論を踏まえた上で、その運動の実際を明らかにし、現代の映画保存活動へと紐付けることを今後の研究課題としたい。

平行して、映画の法定納入をいかに開始するべきかという課題も残される。映画の法定納入制度を持たない国も製作支援によって納入を半ば強制する仕組みになっていることは、既に述べた通りである。日本の場合、文化庁の芸術文化振興費補助金を受けた事業者117団体の内、映画をフィルムセンターに納入する仕組みに賛成が59%、反対が4.3%という前向きな調査結果もあるが[76]、今のところ納入義務等は課されていない。これを機能させるだけの予算や人員が不可欠となり、納入先において一定量の資料の取得が毎年のルーティンとなれば、諸実務の整備や成熟は十分に期待できる。各国のフィルムアーカイブが法定納入を足がかりの一つとして発展してきたことは間違いなく、日本のこの領域に専門家が不足していることの一因に、網羅的収集の不成立があったと逆説的に捉えることもできよう。フィルムセンターは今も美術館の一部門に留まり、正規の職員10名[77]という数字は、韓国映像資料院の50名、中国電影資料館の300名と比べてあまりに少ない。ところが、フィルムセンターの収蔵本数は2012年の時点で65,517本(内、日本映画57,164本)にもなる。このコレクションは、海外のフィルムアーカイブとの交換、接收映画の返還、国内外のフィルムコレクターや映画会社から

の寄贈、寄託、遺贈、そして購入といった様々な筋道を経て構築されたものであり、自動的に移管されてきたものの蓄積ではない。職員数と所蔵本数の不均衡こそ、日本の映画保存の特殊性を露にしているのではないだろうか。

あらゆる国で表現の自由が保障されているわけではなく、不当な映画検閲も起こり得ることは常に念頭に置くべきである。民間の努力で日本映画を守る戦略を立てることも、選択肢の一つとして残されている。例えば松竹は、専門図書館「公益財団法人松竹大谷図書館」の運営や、「日本映画界が世界に誇る小津作品を未来に残す」ためのデジタル修復資金をクラウドファンディングに頼ろうとしている[78]。しかしながら、今まさに生み出されている劇映画や記録映画を長期的に残そうとするのであれば、製作者の権利を侵害することなく法定納入を実現する方法も探るべきである。映画を法定納入の対象とする国のフィルムアーカイブでは、既にボーンデジタルの映画も保存対象となっている。例えば韓国の国立フィルムアーカイブでは、デジタルソースマスター(DSM)と上映用データ(DCDM)を取得し、それぞれハードディスク、LTOテープ、サーバ保存の3つの選択肢を併用して万全を期している[79]。フランスは、ボーンデジタル作品でも保存用には35mmフィルムで納入することを義務付け、その費用を国が補助している[80]。しかし日本の映画会社は現在、残し方の方式を模索中という段階にある。

2013年3月末で撮影・上映用のすべての映画フィルムの製造を停止した富士フィルムは、長期保存用のアーカイバルフィルムに限定して製造を継続し、この技術で2012年にアカデミー科学技術賞を受賞した。極めて高価なこの技術は、2013年現在、ベニス国際映画祭でワールドプレミア上映された小津安二郎の『お早よう』『秋刀魚の味』等カラー4作品のデジタル復元版によく適用されたに過ぎない[81]。映画保存に関する何らかの法整備なくして、長期保存用に同種の技術が幅広く活用されるとは考え難い。

納入義務の免除から60年以上が過ぎたとはいえ、旧作映画の救済を継続しつつ、その多くがボーンデジタルとなっている新作映画の残存を一日もはやく確実なものにすることによって、この領域の今後の発展の基礎は、ようやく築かれるに違いない。映画の網羅的な収集保存、つまり法定納入制度が実現すれば、他方で、映画の選別的な収集保存の意義も高まる。それは例えば、同じ映画でも庶民の暮らしを記録したアマチュアフッテージ、地域に残された小型映画、あるいはマイノリティーの作品を収集保存して利用に供するといった、国立レベルのフィルムアーカイブ活動を補足する多様な取り組みである。

[謝辞]

本論の執筆にあたって、児玉優子氏(学習院大学非常勤講師)から有益な助言をいただきました。記述ここに感謝申し上げます。

78 — オーマ株式会社 プレスリリース、2013-11-21、https://readyfor.jp/projects/ozu_remastering(2013-11-29参照)

79 — 筆者による韓国映像資料院キム・ボンヨン氏(2011年12月)と同院オ・ソンチ氏(2012年2月)への聞き取り。

80 — Blocman, Amélie. Legal Deposit of Films with the CNC must be in both Digital and Photochemical Format. *IRIS Legal Observations of the European Audiovisual Observatory*. EAO, 2013-08. pp. 13-14.

81 — 「500年色褪せぬ小津作品」、東京新聞、2013-07-14、1面