4章 松竹の旧作アーカイブにおける現状と問題点

川瀬 功†

キーワード：日本のアーカイブ、松竹のアーカイブ、フィルム保存、映画アーカイブ、マイグレーション、デジタル修復

1. まえがき

従来フィルムのみで映画を作っていた時代では、配給・興行が完了した作品は原則的には製作者が保管するが、実際のフィルム原版においては、製作会社であったり、作品によっては製作者個人が保管したり、さらには現像所などで保管（引き取らないため）されてきた例も多く、保存にはかなり多くの問題点があった。近年デジタルインタミディエイト（D.I.）技術の進歩・定着とともに、これらの文化資産というべき旧作の媒体を検査、修復して、新たな保存用媒体を作成し、オリジナル画質での再利用など、アーカイブ活動が広がりつつある。特に日本を代表するコンテンツホルダーである松竹は、従来から自社の遺産を維持・保持するだけでなく、蘇らせて活用すべく取り組んできた。ここでは技術面からその現状と諸問題を述べるとともに、今後製作するデジタルによるアーカイブ化も含めて解説する。

2. 一般的な映像アーカイブの問題点

国内における映像アーカイブを取巻く問題点をあげると、

- (1) 個々の機関や分野ごとに取り組みは進んでいるが、映画・アニメ等の文化資産についての取り組み状況にばらつきがあり、資産の減失が懸念される
- (2) アーカイブ間の連携が不十分であり、せっかくデジタル化しても一元的に活用できる環境にない
- (3) 個々のアーカイブ機関において、保存のためのデジタル化や、デジタル化した著作物等を発信・活用する際の権利処理手続きが過大であり、方策については検討中

などがありアーカイブと一口に言っても、映画と放送やインターネットの世界ではそれぞれの事情や背景が異なり、横並びで議論しても問題を解決することは難しい。

特に映画だけ見てもメジャーとインディーズ、放送では

キー局と地方局やBS・CS、また近年に至っては配信などもあり、会社規模や扱う商品によって概念も変わるので、ここでは映画のアーカイブに絞って説明したい。

映画の保存と言っても、民間企業の論理から言えばビジネス（金儲け）が最優先されるのが当然で、その作品を修復してリターンが多く得られるかどうかが一番のポイントになり、それが企業として積極的に映画保存を行うかどうかの唯一の判断材料になるが、映画を総合芸術とし後世に残すことへの文化的意義や人類の財産として捉え、官民一体となってビジネスモデルも構築できれば企業も積極的になる。

3. 映画のアーカイブはなぜ必要なのか

そもそもなぜ、映画のアーカイブが必要なのか？

松竹の考える復元・修復とは何か…

- (1) 歴史に残る名作、映像資産を後世に残す
- (2) 監督や製作者たちの製作意図を忠実に継承する
- (3) 良い環境や状態で作品に集中して鑑賞してもらう
- (4) 映画から学び、映画の理解を深めてもらう
- (5) 想像力と創造力を活かし、創意工夫の力を養う

松竹という会社は映像コンテンツホルダーであり、社会的意義や社会貢献が使命である。これらはすべて日本の文化・芸術としての映画の地位を高めるもので『伝統の継承』であると考ええる。

4. 長期保存に係わる問題

現在、文化的資産のデジタルアーカイブの取り組みがさまざまに行われているが、特に映画等のコンテンツの長期保存に向けた取り組みが充分ではないと思われる。

フィルムは光や磁気媒体と比較すると相対的に長期保存に適した媒体であるとされている。最新のフィルムの場合は、適切に保存・保管すれば、白黒フィルムは500～900年、カラーフィルムでも30～250年は保存可能とのデータもあり、硝酸セルロース系の材質からなるナイトレートフィルム（可燃性）や、その後1950年代から使用された酢酸セルロース系材質のアセテートフィルム（不燃性）の場合でも適切に保管しても寿命は100年程度とされていて、50～100年

† 株式会社松竹映像センター

"Archiving Legacy Films of Shochiku Studio: Current status and questions" by Isao Kawase (Shochiku MediaWorX Inc., Tokyo)

図1 ビネガーシンドロームで劣化した映画フィルム

前に撮影されたフィルムは現在消滅の危機にある。また1950年代以降のカラーフィルムは、気候や湿度の高い場所に置くと急速に色褪せするという問題もある。

したがって、これら長期保存が可能なフィルムの場合でも、ビネガーシンドローム(図1)*1などの現象を防ぐためにも適切な温度や湿度で管理しなければならない(現在は冷凍保存が一般的である)。

5. 日本の国立アーカイブ

1952年に設置された「国立近代美術館フィルムライブラリー」に始まり、1970年には機能拡充により「東京国立近代美術館フィルムセンター」(NFC)となり、2018年4月から新たな位置づけとして、わが国唯一の国立映画機関「国立映画アーカイブ」(NFAJ)が発足し、映画の収集・保存・公開・活用について機能強化した。

そのミッションである「映画を残す、映画を活かす」というコンセプトのもと、1986年には神奈川県相模原市に世界でも最高レベルの映画保存施設(フィルム原版倉庫)「相模原分館」を作り、現在、映画フィルムが8万本、映画関連資料として和書が約41,600冊、洋書が約4,700冊、シナリオは約44,000冊を収蔵し、その使命を果たしている。

また一方で、フィルムを使わないデジタル映画(Born-Digital Cinema)が主流になっている昨今、これらの作品をどのように保存し、公開(活用)していくのかという課題に関しても研究を開始している。

NFAJでは寄贈や購入などで受け入れたフィルム(デジタル含む)は検査を経て相模原分館に保管される。劣化や損傷が見られたり、危険性がある可燃性フィルムは複製作業を施し長期保管に努めている。また芸術的、歴史的、資料的に価値の高い映画フィルムについては、コンテンツのより忠実な再現を目指し、高度な技術による復元を行っ

*1 ビネガーシンドロームとは、長期保存されていたフィルムの素材「セルローストリアセテート」が湿気や熱によって化学変化を起こし、酢酸化してしまう現象で、フィルムは寸法の安定性を喪失する。画像を焼き付けている乳化剤も化学変化を起こし、曲がりや歪み、縮み、溶融、癒着などを引き起こす現象で、フィルムの致命傷になる。

ている。近年では「羅生門」や松竹との共同プロジェクト(2013年)で小津安二郎監督カラー4作品(後述)などデジタルリマスター版を製作した。

6. 松竹におけるアーカイブ

6.1 現行作品のアーカイブ

松竹のアーカイブの現状であるが、2017年に「映像素材管理スタッフ」という部署を作り、人員も5~6名程度配置し、そこが中心となって松竹作品のアーカイブを一元管理していくことになった。アーカイブでは新作・旧作と分けて考えていかないといけないが、山田洋次監督は現在でもフィルムを使用して撮影や編集も行うとても稀な組(2018年5月公開の「妻よバラのように」でもフィルムによる撮影と編集)であるが、それ以外の新作映画は全部デジタル撮影で行われているのが現状である。そのデジタル作品の場合でも撮影素材のすべてを残している訳ではない。現状ではDSM(デジタルソースマスター)、上映用DCP、DCDM(デジタルシネマディストリビューションマスター)と音声マスターだけを残している。特例として、山田洋次監督作品に関してはフィルム原版と残ネガおよびDCP上映用のスキャンデータのすべてを残している。

6.2 旧作フィルムの修復(レストア)

レストアに関して松竹は10数年前から、小津安二郎・木下恵介・山田洋次・野村芳太郎などの作品を「デジタルリマスター」として甦らせてきた。

123年(2018年現在)の歴史を持つ松竹では旧作映画が2,000強タイトルあり、テレビドラマを含めるとさらに多くの作品を有している。それらを順次レストアおよびアーカイブ作業をするのがグループ会社である「松竹映像センター」である。以前は場所も会社も分散していたポストプロダクション機能*2を2015年に統合してできたこの会社は、IMAGICAや東京現像所などの協力体制を構築し、現在は松竹の旧作レストア作業を一元管理して行っている。

6.3 旧作フィルムのデジタルアーカイブ化の流れ

フィルムのアーカイブ化にあたっては、デジタル化までの一時期に確立されたフィルム撮影→デジタル処理→フィルム公開というD.I技術を全面的に応用して行う。映画フィルムはムービーファイルではなく、各コマ(フィルムは1秒間24コマ)を独立した通常非圧縮の連番静止画ファイルとして保存する*3。

これを新作と同様のカラーグレーディング技術で、オリジナル製作時の作者(監督・カメラマン)の狙いに行けるだけ忠実な色彩再現を心懸ける。そこにはオペレーターの個人的な意識や表現などは排除する。また物理的に汚損、破損、変形、色褪せ、キズ等の画像修復が必要になる。これらの機能を備えているアーカイブ専用ソフトを駆使して

*2 *3 詳細は本特集2-2章「映画制作編集技術(ポストプロダクション技術)」を参照。

図2 デジタル修復作業内容

の作業も必要で、データ容量は新作と同等となることもある(図2)*4。

概ね作品や収録内容にもよるが、DSMの容量は10TB、DCPの容量は200GBであるが、新作の場合は撮影素材や中間素材の容量も含むとそれ以上になる。

6.4 アーカイブ用機材

松竹映像センターでは、アーカイブ作業の充実を図るため2017年にリニューアルし、ハイエンドな4K作業に対応するためにStorNext社のQuantum Xcellis(140TB)を導入。SANでサーバシステムを追加で構築することで、従来からあるサーバシステムISIS | 5500(96TB)とも10Gb回線で接続されてネットワークの拡大を図った。

また4KサーバのQuantum XcelliはRio, Resolve, Phoenix, PF Cleanで素材を共有、別途10Gbの回線で各端末をつなげてファイルのコピーができるようにした。そしてこれらの素材をLTOにアーカイブするためにRapid Copy Proも導入し、すべてをXcellisでカバーしている。

このSANシステム導入により、4Kファイルの同時再生も可能にし、さらにこれらをストレスなく行うために各部屋にはローカルのストレージ(32~48TB)も用意してあるので作業によって使い分けられる。

過去においてはラボなどで修復作業を依存してきたが、今まで培ってきたレストアのノウハウがあるのにそれを生

*4 図では音声修復に触れているが説明は今回省略。

図3 Phoenix

かせていないことや、松竹グループでの内製化を図る目的のもとに一部作業を自前で行えるような設備を導入した。そこで導入したのがDigital Vision社のデジタルマスタリング&リストレーションシステム「Phoenix」(図3)とThe Pixel Farm社のフィルム自動修復ツール「PF Clean」である。

さらに公開当時の色再現をするためのグレーディングも必要でEdit 1/Resolveルームも新設した。

グレーディングルームEdit 1には、カラー&フィニッシングシステム「Quantel Rio 4K」を導入。また、編集室後方に映写スペースを確保して4K DLPシネマプロジェクトを設置し、スクリーンによるグレーディングやオンライン編集が可能となっている。

Edit 1開設にあたっては、IMAGICAの協力のもとにグレーダーやエンジニアの派遣を受け、IMAGICA東京映像センターのグレーディングルーム「Hokusai(北斎)」や第一試写室と同じ色再現が可能な調整にしてあることで、HARBOR(大容量高速ファイル転送の専用回線)を介して素材の共有や、Edit 1で作業した素材をIMAGICAの北斎や試写室で上映してもまったく同じ色再現が可能になっている。

またグレーディングシステムについては、Blackmagic Designのカラー&フィニッシングソフトDaVinci Resolveの専用ルーム(Resolveルーム)も合わせて整備し、コンソールパネルには小型パネルDaVinci Resolve Mini Panelを採用。ResolveルームのコンソールパネルをEdit 1に持ち込めばKVMスイッチングで使用できる体制となっている。以上のような機材を駆使して途切れなく作業し、またはIMAGICAなどと作業の分担や連携することで現在フル稼働が続いている。またそれらで作成したDSMや白素材、DCP等を長期保存のため、LTO化にして保存しているが、今後はLTOでのマイグレーションも視野に入れている。

6.5 人材の活用

旧作のレストアで一番重要なのは、それを高度にスキャンする技術や編集機材・保存媒体の進歩でもなく、その当

時の作品を忠実に再現できる人の目と記憶がなければならぬ。当時の小津組や木下組・山田組を経験しているスタッフの助言や協力が必要で、松竹のノウハウの一つである当時の製作意図を理解している人達の協力体制が必要不可欠である。現在、ご協力していただける方々がいる内に少しでも多くの作品を忠実に再現し、将来のために保存・保管をするべきであるということが松竹のレストアに対する考え方でもある。

映画を文化的かつ芸術的な資産とするならば国と民間企業が丸となって努力をして、将来に渡り映像資産を託せる環境を構築することが、先人達の映画に対する努力に報いることである。

<旧作4K修復実績と今後の計画>

- 2005「砂の器」(1974野村芳太郎監督)
- 2007「二十四の瞳」(1954木下恵介監督)
- 2010「幸福の黄色いハンカチ」(1977山田洋次監督)
- 2011「東京物語」(1953小津安二郎監督)
- 2012「カルメン故郷に帰る」(1951木下恵介監督)
- 2012「楢山節考」(1958木下恵介監督)
- 2012「くもとちゅうりっぷ」(1943政岡憲三監督)
- 2013「秋刀魚の味」(1962小津安二郎監督) NFCと共同プロジェクト
- 2013「彼岸花」(1958小津安二郎監督) NFCと共同
- 2013「お早う」(1959小津安二郎監督) NFCと共同
- 2013「秋日和」(1960小津安二郎監督) NFCと共同
- 2014「青春残酷物語」(1960大島渚監督)
- 2015「晩春」(1949小津安二郎監督)
- 2016「麦秋」(1951小津安二郎監督)
- 2017「お茶漬の味」(1952小津安二郎監督)
- 2017「東京暮色」(1957小津安二郎監督)
- 2017「東京物語」(1953小津安二郎監督)*5
- 2018松竹映画の人気シリーズ(今現在未発表のため)
- 2018 テレビ人気時代劇シリーズ①(1989～)
- 2018 テレビ人気時代劇シリーズ②(1972～)

7. マイグレーションの問題

米国の映画芸術科学アカデミーでは、4Kのデジタルマスターを1年間保存するコストは\$12,514(約140万円)で、フィルム原版のマスター素材を1年間保存する場合(\$1,050=12万円)の約11倍になると試算している。

結局、将来的にはデジタル作品でもフィルムで保存す

*5 2011年の修復時には使用できなかった、1960年作成の音付き35mmデューブネガ(オリジナル原版の複製)をスキャナーの性能の向上により素材として使用でき、当時の関係者の協力のもとに4Kスキャン修復することができた。

るほうがコストがかからないと言われている(フィルムレコーディング費用は別途)。

また、デジタル技術の進歩が速すぎるため、デジタルフォーマットの世代交代の度にすべての映像をマイグレーションするのは、時間と費用の面から非現実的である。まずはオリジナル素材のフィルムを確実に保存し、それぞれのニーズや歴史的な価値を考慮して、各時代のデジタル素材に複製して活用するべきというのが世界的にフィルムアーカイブ共通の結論でもある。

8. むすび

昨今の日本の映画製作のスタイルの多様化もこのアーカイブを難しくしている一因でもある。かつては100%自社の出資で作品を作っていたのが、いつからかリスクヘッジのため製作費を分散した製作委員会方式が主流となった。そのため映画の権利関係も複雑になり、その作品のアーカイブのことまで考えてはいない。それに加えてインデペンデント映画は低予算化していて、最初から映画公開後の保存・保管のことまでは考えられないのが現状である。

そこでいつも付きまとうのが、映画は芸術か娯楽かという問題で、美術作品などには重要文化財が数多くあるが、映画はその扱いには中々なれないのも事実で、そこがクリアされないと保存する定義も意義も薄れてしまう。

世界的な流れとしては2000年位から、ユネスコで世界記憶遺産(Memory of the World)に映画を登録することが始まり、どこの国も映画をきちんと文化財として認めているにも関わらず、日本の場合は映画の芸術性は未だに低いことから、保存・保管に対する意識改革をすることが急務なのではないか。

アーカイブを母体とした日本の文化資源が、経済資源として社会的に機能してこそ、日本における映画のデジタルアーカイブの歴史が始まる。さまざまなジャンルの映画作品が一本でも多く、次世代に繋がるように保存・保管できるような環境が整備されるようことを期待したい。

(2018年5月24日受付)

〔文 献〕

- 1) 映画テレビ技術, 10 (2017)
- 2) 影山幸一: “映画の聖地「国立映画アーカイブ」誕生”
- 3) フィルム・アーカイブ, Wikipedia

かわせ いさお
川瀬 功 1982年、松竹大船撮影所編集部入所。2000年、撮影所閉鎖により松竹本社勤務。2012年、松竹映像センターへ出向。映画・テレビドラマ等の編集技師(FILM EDITOR)。日本映画テレビ技術協会常任理事。日本映画・テレビ編集協会理事。