

第71回FIAF シドニー・キャンベラ会議 報告

A Report on the 71th FIAF Congress in Sydney and Canberra

デジタル時代のアクセスと法制度

松山ひとみ

Hitomi Matsuyama

4月12日から18日までの七日間、第71回国際フィルムアーカイブ連盟(FIAF)会議がオーストラリアのシドニーとキャンベラで開催された。本稿では、会期中二日にわたっておこなわれたシンポジウムの概要を報告し、注目すべき発表のいくつかを紹介する。

映画を集め、保存し、コレクションへの公共アクセスを維持するフィルムアーカイブの基本活動には、保存・活用のための複製や公開に伴う著作権処理といった手続きが不可欠である。また、映画の法定納入(リーガル・デポジット)制度にもとづいて国内製作・公開作品を受け入れ、網羅的なコレクションを形成している機関など、なんらかの法的根拠をもって活動をおこなうフィルムアーカイブも多く存在する。従って、今回のFIAF会議の中心テーマ、〈法をめぐるフィルムアーカイブの諸問題〉とは、とくに新しいトピックではなく、第52回エルサレム会議(1996年)、第64回パリ会議(2008年)と、これまでも重ねて議論されてきた。

しかし近年のデジタル環境にあって、おそらくほとんどのフィルムアーカイブが改めてこのテーマと向き合う必要——インターネット利用者の高まる期待に応えることや溢れる動画コンテンツとの差別化、あるいは、より時代に即したアーカイブ活動を可能にするために法改正へ向けて働きかけること——と、これらの課題の喫緊性を感じていたに違いない。財政状況に困難を抱える機関も少なくないなか、近隣アジア・アセアン諸国はもちろん、遠く地球の反対側からの積極的な参加もあり、41か国から170名が一堂に会した。

オーストラリア国立フィルム・アンド・サウンド・アーカイブ(NFSA)が会議のホストを務めるのは、設立2年後の1986年キャンベラ開催以来2度目となる。NFSAはこの間に、200万点を超える映画・音声・放送資料を保存管理する機関へと成長し、キャンベラの本部と収蔵庫のほか、シドニー、メルボルンに置かれたアクセス・オフィスを含め178名の職員が勤務している(2015年1月現在)。今回は、2010年にユネスコ都市創造ネットワークの「映画都市」に認

定されたシドニーでの華やかなオープニングとシンポジウムののち、「集合場所」を意味する先住民の言葉が語源であるとも言われる首都キャンベラへ場所を移して各種会議(第二世紀フォーラム、委員会ワークショップ、地域・全体・役員会議)がおこなわれた。

フィルムアーカイブのデジタル化と法制度

「フェアリー・リーガル:知的財産、コンテンツ規制、フィルム・アーカイビング、わたしたちはどこへ向かっているのか? (Fairly Legal: Intellectual property, content regulation and film archiving: where are we heading?)」と題されたシンポジウムは、個人コレクターとして米国のウェブ・アーカイブ団体「インターネット・アーカイブ」や米国議会図書館コレクションへの貢献で知られ、またカリフォルニア大学サンタクルーズ校で教鞭もとるリック・プレリンジャーの基調講演から始まった。職業的なアーキビストとしてではなく、アーカイブの歴史と未来について考えてきたメタ・アーキビストという立場から、これまでのフィルムアーカイブの活動をデジタル・アクセスがもたらす新しいサイクルに乗せて行くことについて、示唆に富むさまざまな論点を提供した。

紙幅の都合上、すべてを紹介することは許されないが、たとえば、フィルム保存の観点から、ともすると一度きりのものと捉えがちであるデジタル化を、今後更新の可能性もある継続的プログラムとして考えること、デジタル化によりアーカイブコレクションを外に出すことで、それらのフィルムの価値が再び生まれること、「アクセス」という言葉は消費を暗に示すネオリベラルな用語ではなく、むしろ、人が文化を作り、歴史を編む作業に参加するプロセスであることなど、歴史をひもとく積極的な機関としてのフィルムアーカイブの活動がデジタル環境のなかで維持されることの意義を説いた。また、法的しがらみに絡め捕られたり、あるいは「映画愛(Cinephilia)」に囚われてアーキビストとしての任務を忘れてしまったり、フィルムアーカイブの陥りやすい保守的体制を指摘しつつ、「より

市民が利用しやすい、アクセシブルなアーカイブとなることを諦めてはならない」と語った。

これに続き、「デジタル環境下の視聴覚コレクション」「政治と倫理」「著作権と競争的環境」という小テーマのもと、計15の口頭発表があった。ここで触れられた内容を大きくふたつの傾向に分けるなら、ひとつは法的な制約に対し前向きな解決策を講じるもの、もうひとつは直面する深刻な課題を浮き彫りにし、メンバー機関とそれを共有するものであったといえる。

まず前者として、マス・デジタル化(定義はないが、年間100作品以上をデジタル化するプロジェクトを指すことが多い)ワークフローと、それに続くオンラインアクセス提供の事例報告の数々が挙げられる。米国議会図書館およびEYEフィルム・インスティテュート(オランダ)の例を後に詳しく取り上げるが、そのほか、俯瞰的な権利状況分析をおこなうことで作業量を把握し、地域アーカイブ所蔵映像を含む10,000タイトルを2017年までの5年間で効率的にデジタル化し公開するプロジェクトを実行している英国映画協会や、数年間に渡るロビー活動を経て、ハイエンドなデジタル化(5年間で500作品のDCPを作成)のための機材導入と人件費をカバーする450万ユーロ(約6億円)という予算獲得に至ったスウェーデン映画協会など、明確なゴールに向けた各館の取り組みに感心しきりであった。また、米国やオーストラリアでは、現状との齟齬を生んでいる著作権法に対し、フィルムアーカイブという立場から法改正に向けた意見提出の機会があり、それらの成果も今後期待される。

一方、フィルムセンターからはとちぎあきら主任研究員が、法定納入を欠く日本のフィルムアーカイブの収集活動に加え、映画に関わる複雑な著作権法について丁寧に開示し、諸外国からの注目を集めたが、映画の網羅的収集を可能にするはずの法定納入制度が採用されているフランスとデンマークからはそれぞれ、映画産業のデジタル化によってもたらされた制度の実質的な崩壊問題が報告された。フランス国立映画センターは、法文の記述がフィルムフォーマットのみを対象とするために、昨年、納付

されるべき映画のおよそ9割が未納入であったことを明かした¹。デンマーク映画協会は、収集対象とされてきた字幕付きの公開外国映画が収集不可能となっており²、上映プログラムの多様性を維持して行くため、国際間の協力体制を一層強化すること、およびアクセス可能なDCPリストの作成など、対策の必要性を強調した。

確かにこれまで、製作国ですでに失われた作品のプリントが海外のアーカイブコレクションに含まれていた、という事例は数多くあった。だが今後、そういった幸運は期待できず、まして製作国での保存も確実ではないという、作品の完全な消失の危険性は高まりつつある。法の機能不全ともいえるこれらの事例を受け、そもそも法定納入制度のないオーストラリアのNFSAのように収集方針の充実に注力すべきという声もあるが、いかなる方法であれ、積極的に集め、保存することなしには、アクセス不可どころか消えてしまう、というデジタル映画の未来について、改めて認識を共有し、また法の有効な在り方についても、しばし考えをめぐらす時間となった。

このように、多くのフィルムアーカイブにとって、デジタル化やデジタル資料の取り扱いがすでに日常業務となっていることはもはや驚くべきことではないようだ。けれども、デジタル資料を公開し、新たな文化資源として供していくために欠かすことのできない法制度との関係を考えるとき、アーカイブの法律家(権利処理/ライセンス専門員)の存在は、もっと注目されるべきであろう(ちなみに、フィルムセンターにはそういった専門職は存在しない)。今回、フィルムアーカイブ実務にあたるアーキビストやキュレーターの陰で普段あまり発言の機会がない彼らが表舞台に登場したことは、極めて特徴的かつ貴重であった。以下では、フィルムアーカイブ活動を支える縁の下の法律家、あるいは本シンポジウムでアーキビストたちをいくらか励ましたに違いない女神たちからの報告に光を当ててみたい。

法解釈とフェア・ユース (米国議会図書館、ホープ・オキーフ)

米国議会図書館からはまず、視聴覚資料保存センター(パッカード・キャンパス)の主任であるグレゴリー・ルコウから米国著作権法改正に向けてのヒアリングに対し議会へ提示したケーススタディ³および10,000点に及ぶ音声記録を無料オンライン公開するNational Jukeboxプロジェクト⁴の報告があった。続いて、話し手のボタンを受けた法律家のホープ・オキーフは、冒頭、「アーカイブはもっとリスクを侵してかま

わない!」といういささかアグレッシブな、しかし心強い発言で会場を沸かせ、フェア・ユースと著作権法の制限規定第108条h項⁵などに解釈の余地があることを述べつつ、実際に生産的な解釈を適用した例として、公共放送局からの40,000時間に及ぶ素材の受け入れとそれらの公開作業を紹介した。

対象となる素材の著作権状況は多様であり、米国には孤児作品登録システムもないため、ひとつひとつを調べて処理することは極めて困難な状況であったといえる。そこで、研究・教育目的としてのフェア・ユースの考えをあてはめ、研究者だけではなく一般(学生)に向けて、ニュース、公共イベント、ドキュメンタリーなどのコンテンツに絞った公開をおこない、権利者の許可なく利用が可能な領域を増やした。そのほかの素材についても、メタデータのみ、もしくはコンテンツの一部のみというかたちでの公開をしている。アーカイブの考えるリスクが、実際は誰も気にしないものがほとんどであるため、権利侵害を恐れるのではなく「公開したことで気にする方がいけば教えてほしい」という姿勢をとる。アーカイブがコレクションを保存し、それは守ることであるの言うまでもないが、「外に出すということも考えてほしい」というオキーフ氏の言葉には、母のような愛が感じられた(ような気がする)。大陸法・英米法の違いもあり、米国の姿勢を単純に真似ることはできないが、孤児作品をもっとオンライン上に掲出して、見えるようにしていきたいという声は会場からも多く聞かれた。

アクセス環境の差別化 (NFSA、ブロンウィン・ドウダル& シェヴァウン・オニール)

次に、近年メディアを取り巻くアテンション・エコノミー(Facebookの「いいね」やYouTubeの視聴者数などが経済効果や評価に影響する)に、公共文化施設がどのように対処するのか、こうしたテーマに関するNFSAからの報告であ

▲オープニングを宣言する主催者オーストラリア国立フィルムアンド・サウンド・アーカイブ(NFSA)のマイケル・レーベンスタイン

る。NFSAのミッションは、オーストラリアの視聴覚資料を長期的に保存するだけでなく、それらのコレクションを、国内にとどまらず、世界の人々と共有することにある。人々の生活はいまやオンラインメディアとともにあり、昨年の調査では、インターネットを利用しているオーストラリア国民のほぼ半数がオンラインで映画を観ているという数字が出されている。そんななか、YouTubeなどのコマースプラットフォームと、NFSAのような公共施設が異なっていることは一般利用者からは見えにくい。YouTubeにアップロードされているものが実際どんな素性のものなのか、どんな編集がされ、どんな情報を伴っているか、利用者には確かめるすがほとんどないにもかかわらず、その豊富な情報だけで、利用価値が判断されていることもまた事実で⁶、YouTubeがビデオアーカイブの、Google bookが図書館の代わりに存在しているという勘違いは、実は危険なことでもある。

一方、NFSAは、収集・保存だけでなく公開・解釈に至るまでの責任を法的に負っており、専門のキュレーターが高いレベルを維持する努力をしている。オーストラリアには法定納入の義務はないが、それは逆に、これまでのNFSAのコレクションが映画製作者や権利者からの信頼の賜物であることを示しており、これらのコレクションへのオンラインアクセスは、著作権者らの合意を経て提供されている。さらに、NFSAは作品についての歴史的な背景、教育に資する情報など、さまざまな価値を与えながらコレクションを公



▲シドニー会場となった国立海事博物館

開している⁷。加えて、一般ユーザーとの距離を縮める手立てとして、YouTube、Facebook、Sound Cloudなどソーシャルネットワークキングサイトも積極的に活用しており、利用者がどのようにNFSAサイトを訪れているのかといった分析などをおこなっている。つまり、YouTubeに対抗するのではなく、それとは別のオーセンティックなアプローチで、公共文化施設のユニークな位置づけを確立しようとしている。

Be Creative ! (EYEフィルム・インスティテュート、 レオンティン・ボウト)

オランダのEYEフィルム・インスティテュートからは、法的制約に対し、アクセス提供を拡大するため採用した実行プランA・Bについての報告があった。プランAは、著作権法の例外規定の範囲を目的に合うようにできる限り引きのばして解釈する。まず、著作権法の例外規定を詳細に調べることからはじめ、美術館・図書館・アーカイブといった文化機関に許可されている「専用端末での利用」をEYE PODという館内視聴用ビデオブースの設置に適用した。これにより、煩雑な著作権処理を経ることなく、EYE所蔵作品(全篇、またはその抜粋)が無料で提供されている。厳密には、教育・研究目的とは言いがたい素材も含むが、とくに著作権者からの苦情は受けておらず、2012年4月に開館した新館地下のインタラクティブな常設展示とともに来館者を楽しませている。次に、法解釈の範囲で取り扱えない場合のプランBは、著作権者とのライセンス契約である。本来、保存目的の複製は認められているものの、EYEがそれらを活用するには、著作権者の許諾・契約が別途必要となる。

2007~12年にかけて実施したImages for the Futureプロジェクトでは、7,500タイトル(3874時間分)のフィルムをデジタル化した。先に英国映画協会の例でも触れたが、公開に向けてまずおこなうべきは、権利状況を明らかにすることであり、それは著作権をクリアすることではない。このプロジェクトにおいて、7,090作品の権利状況(483作品がパブリック・ドメイン、2,479作品が孤児作品)を明らかにし、その後の方針が検討された。もとはといえば、デジタル化と公開だけでなく、それを収入につなげて予算の一部を回収する、ビジネスモデルをつくりあげることがこのプロジェクトの最終目標であったが、その点については、早々に不可能であると判断され、実行者側の義務感は軽減された。

とはいえ、アーカイブ素材からの収入も見据

え、公開のためのセットアップにはプロジェクトパートナーである放送アーカイブとの共同でビデオオンデマンド(VOD)プラットフォームを採用している。そこでの公開のためには、権利者からの許可をひとつずつ取り、対価を支払っていくのが順当な筋道であるが、潤沢とは言えない予算状況を鑑み、自発的な拡大集中許諾制度(Extended Collective Licensing)の構築を試みた。EYEは著作権者(著作隣接権なども考慮する)を探して、プロデューサーのみと直接のライセンス契約を結ぶ。監督や作曲家など、そのほかの権利者はCMO (Collective Management Organization) 契約⁸を通して利用の権利を許諾する代わりに、VODプラットフォーム上での売り上げの10%から配分を受けることになる。なお、残りの90%のうちの65%(全体の58.5%)がプロデューサーへ、35%(同31.5%)がサイトの運営費として使用される。また、デジタル化済資料のさらなる運用を目指し、著作権者はデジタル化済素材の複製をEYEから購入(いかなるフォーマットにも対応)することができる。それを使用して利益を得る場合は、その売り上げの50%をEYEに支払い、デジタル化にかかった費用がこの収益により完済されたのちも、EYEはデジタル保存のための費用として、引き続き売り上げの15%を徴収する。これらのライセンス契約によって、著作権者との良好な関係を築きつつ、デジタル化から活用までの道を拓くことに成功した。自分たちの状況を見つめ、課題と向き合うとき、ボウト氏は「創造的に (be creative) !」と言う。これは、報告された数々の事例に共通であり、今回のシンポジウムのなかで、最も印象的な言葉であった。

欧米では保守的すぎるアーカイブの姿勢やリスクマネジメントの在り方への見直しが進み、デジタルの特性を活かしたオープンなアーカイブへの努力が日常的におこなわれている。一方、オーストラリアでは、アクセス可能なコンテンツの量よりも、それらが情報として良質であることに重きを置くことで、法的制約の範囲内でのコンテンツの充実を図っている。フィルムセンターのフィルム保存環境が世界的に見ても高水準であることに変わりはないが、デジタル時代のアクセス提供、その方法や規模の面で、まだまだ未解決の課題が多いのが現実である。たとえば、①コレクションに関する権利状況の全体把握、②法的制約内での普及活動促進に向けた現行法の詳細な検討と普及プランニング、③現行法で処理できない課題の抽出と然

るべき解決法の提案、といったステップがあるなら、その進捗とバランスがうまくとれているのか、さまざまな事例を通し、立ち返って学ぶことは大いにある。もちろん、アーカイブ活動のための法整備の必要を軽視することはできず、真っ向から法改正を求めることもひとつの方法ではあるだろう。フィルムセンターは今後どのような方向に向かっていくべきなのか。少なくとも、課題を創造的に解決してゆこうとする姿勢を保ちながら、よりアクセシブルなフィルムアーカイブを目指していかなければならない。

(フィルムセンター:BDCプロジェクト調査員)

註

- 1 法定納入制度の歴史をルネサンス時代まで遡ることのできるフランスの誇るべき歴史のなかで、映画の納付率は1977年以来約88%という高い割合が保たれていた。しかし、昨年(2014)の映画に関する内訳では、納付されるべき長篇映画350作品(うちフランス映画258作品)に対し、納付されたのはわずか39作品(すべてフランス映画)であったという。これに対しフランス国立映画センターでは、デジタル作品をフィルム化して受け入れる方法を検討している。
- 2 1964年以来、法定納入制度により映画を収集しているデンマークでは、近隣のスウェーデンなどと同様に、国内で封切られた字幕入り外国映画のプリントの収集・保存もおこなってきた。これまで年間約500タイトル近い公開プリント(字幕の付いたローカルバージョン)の納付を受けていたが、近年、デンマークで製作された作品(2014年は25タイトル)のみが納付されている。コレクションの縮小という内的な問題にとどまらず、今後のアクセスに関わるグローバルな問題がここには潜んでいる。
- 3 1. Amateur home movies: 35,000点に及ぶホームムービーの受け入れと、そこに含まれた来歴不明素材のカタログニング。
2. Identification Workshop: 研究者やコレクター、アーキビストが3日間集い、タイトル不明サイレント映画作品の同定を共同で行うクラウドソーシングプロジェクト。316本中177本が同定された。
- 4 音声記録の歴史上最初の35年(1890-1925年)のすべてが、ソニーの著作権下にあったものの、それらはいわゆる市場孤児(marketplace orphan、権利者が明らかであるにもかかわらず、その権利者がアクセス対応を放棄している/関心をもたないようなもの)の状態であると判明。ソニーとの協議を経て、大規模公開(ウェブサイト <http://www.loc.gov/jukebox/>)に至った。
- 5 米国著作権法107条に示されるフェア・ユースとは、著作権者の許諾なしにその著作物を利用することが可能となる条件を示したもので、4つの判断基準(使用目的とその性格、使用する著作物の性質、使用部分の量および実質性、潜在的な市場や価格への影響)に則し、公正な利用であると評価される必要がある。また著作権法108条h項とは、著作権保護期間の最後の20年間に限っては、図書館やアーカイブ等の文化機関が、調査にもとづき、(A)営利対象、(B)一般に複製物が相当額で入手可能、加えて著作権者が(A)(B)を公表している、という諸条件に該当しないと判断する場合、保存や研究のための複製(デジタルを含む)をおこなうことができるとするもの。
- 6 アラン・マッキー(Alan McKee)の論文(YouTube versus the National Film and Sound Archive: Which Is the More Useful Resource for Historians of Australian Television?, *Television & New Media*, March 2011 12: 154-173)で、オーストラリアテレビ史を研究するにはNFSAよりもYouTubeのほうが利用価値が高いと結論付けられてしまったことなど。(とはいえ、YouTubeにあげられている動画は著作権を侵害している場合が多く、彼の挙げたオーストラリアTV史に残る6番組のうち、いまではひとつしかYouTubeに残っていないと指摘された。)
- 7 NFSAはオンラインカタログ、教育用サイト、オンライン展示(たとえば、コリックコレクション <http://nfsa.gov.au/collection/film/corrick-collection/>)のほか、外部機関との共同でコンテンツを提供するプロジェクト(Anzac: Sights and Sounds of World War I <http://anzacsightsound.org/audios/e-pari-ra-the-tide-surges/>)、さらに、ブログなどを運営している。
- 8 CMOとは、著作権を集合的に管理している諸機関のことで、たとえば一般社団法人日本音楽著作権協会のような組織が含まれる。EYEが契約を結んだのは、音楽や脚本家、監督らの権利を集中的に取扱う5機関で、EYEからは調査した著作権者に関する情報を提供し、各機関が再度その情報に照らして権利者情報を調査する。孤児作品やPD作品に関して、EYEからは作品情報を提供し、売り上げの10%は諸機関に分配されるという。