

FIAFマドリード会議報告

A Report on the 55th FIAF Congress in Madrid

ワークショップ「生フィルム製造の歴史」を中心に

岡田 秀則

Hidenori Okada

連載:

フィルム・アーカイブ
の諸問題
第26回

「近年でもっともエキサイティングなFIAF会議の一つ」(ガブリエル・クラエス)とされる今回のFIAFマドリード会議の概要については、EDITORIALに述べているが、ここでは、会期中、特に好評だったワークショップ「生フィルム製造の歴史」について、研究発表を行った岡田秀則研究員が報告する。

この国際研究は、一昨年からフィルモテカ・エスパニョーラのアフォンソ・デラモ・ガルシアを中心に、米・欧・日などが協力して準備が進められてきたもので、フィルム製造の歴史研究とそのデータベース化を目的とし、それによってより高度な映画復元を目指すものである。(HO)

今年のFIAF会議は筆者にとって初参加ではあったが、映画保存という仕事がつも奥底の深さ、ひいては映画という「科学」の重さを認識させてくれる多様なプログラムで占められていた。それはいわゆる「映画祭」が持つ《消費》の祝祭ぶりとは無縁であるが、もはや存在しない無数の映画に対するフィルム・アーキヴィストたちの喪失感、そして「今日ある映画が明日あるとは限らない」という危機感に裏付けられた、一つの逆転した魅惑がそこに存在しているのもまた事実である。本質的に映画フィルムの運命が《消費》にあることを知るからこそ、この「危機／魅惑」という矛盾を建設的に生きる術を、世界のいろいろな場所で人々は考え始め、それぞれの条件の下で実践に移しているのである。

日程の最後に催された年次総会を抜きにしても、そのプログラムの豊かさは、会期前半の大型シンポジウム「映画の一世紀／映画の中の一世紀」や、ヨーロッパのフィルム・アーカイヴと現像所有志の集合体「ガンマ・グループ(Gamma Group)」が主催する映画復元技術者の養成計画FAOL(Film Archives On Line)のプレゼンテーション、そしてスペイン各

地(バレンシア、カタルーニャ、バスク)の地域アーカイヴによる復元映画の上映などが十分に示している。それらは内容が濃いばかりか、いずれも朝から夜遅くまで、食事と小休憩を除けば休みなく続くという意味ではまさに「体力勝負」と呼べるものであった。上記シンポジウムでなされた発表にはいささかの外れなものもあったが、マノエル・デ・オリヴェイラやビクトル・エリセといったイベリア半島を代表する映画の「巨人」たちの対談も含まれており(4月14日午前)、彼らをゲストとして招請したホスト機関、フィルモテカ・エスパニョーラのただならぬ意欲も感じられた。ただし、世界のフィルム・アーキヴィストたちをより強く刺激したのは、それよりもむしろ会期中盤にあたる4月15日に行われた、ワークショップ「生フィルム製造の歴史」であろう。そこにもまた、デ・オリヴェイラ監督が、ドキュメンタリーやフィクションといった枠組みを超えて「記憶を惹起する場所」と呼んだフィルム・アーカイヴの現代的な課題が横たわっているからである。

というのも、フィルム素材は言うまでもなく物質としての映画そのものであり、それが持つ「物質としての映画史」を掘り下げようとするこの試みは、今回の企画の中でもとりわけ映画保存のリアリティに深く関わっており、世界のフィルム・アーキヴィストを揺り動かさずにはいないテーマである。事実このワークショップは、「歴史」を発掘するとはいいながら、過去の検証を通じて、さらに進んだ復元システムの探究から資料のカタログ化といった現実的な問題にまで当然のごとく踏み込んでいった。

なお、このワークショップには日本から筆者が参加し、日本の映画フィルム製造史に関する後述の発表を行った。いまだ「映画保存」という語が十分に流通しているとは思えない日本の《映画言論》においては、「作品」となる以前の「映画史」に向けられる関心は残念ながら薄いと云わざるを得ない(その一方で、フィルム製造会社は日々そうした歴史を踏まえて一本一本の「作品」と向き合っている)。そのことが、海外の映画研究者やアーキヴィストたちにとって、潜在的な関心を抱いているはずの「物質としての日本映画史」を非常に遠いものにしてしまったと思われる。しかし映画保存のリアリティにつながる、少しでも正確で質の高い情報を提供できれば、そういった関心に対する貢献になると考えたのが筆者の参加の理由である。

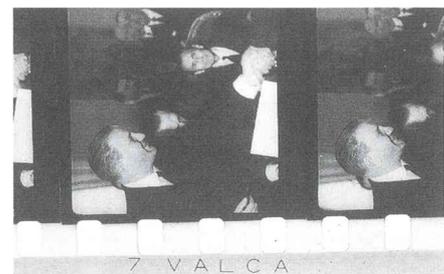
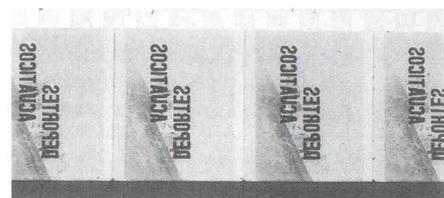
*

9時から始まった午前の部は、ホスト国であるスペインの研究者を中心に発表が行われた。中でも主要な発表の内容を大まかに素描

したい。

まず「フィルムに使われるトリアセテート(3酢酸)セルロース・ベースの特徴と保存の可能性」と題された、スペイン高分子科学技術研究所のフェルナンド・カタリナ・ラプエンテの発表は、1950年代以降の映画素材の大半を担ってきたトリアセテート・セルロース素材の化学的組成とその特徴を示し、さらにその分解に関する基本データ(熱的性質、化学的性質、寸法安定性等)を紹介した。各アーカイヴにとって、フィルムの保存場所に求められる適切な温度・湿度などの条件は(諸説はありつつも)すでに共通の遵守事項とも言えるが、そこへ至るデータをいったん「映画」と切り離して簡潔にまとめたこの発表は、不可欠であるばかりか、このワークショップで行われるすべての議論の土台となった。

次の、ルイス・フェルナンデス・コロラド(映画史家、フィルモテカ・エスパニョーラ協力者)が述べた「スペインの生フィルム製造会社」、続いてロサ・カルドナ・アルナウ(フィルモテカ・エスパニョーラ協力者)による「スペイン最初の映画現象所の設立と使用機材」は、自国の初期の映画技術史を掘り起こそうとする貴重な研究である。前者は、マフェ(MAFE、Manufacturas Fotográficas Españolas)、



フィルム・エッジに表れたスペインの各フィルム製造会社のマーク(上からマフェ、バルカ、ネグラ)

バルカ(S. L. de Productos Fotográficos Valca)、ネグラ(Negra Industrial)といった、かつてスペイン国内で映画用フィルムを製造していた企業を紹介しつつ「映画史」ならぬ「フィルム史」の叙述を試みたが、とりわけ1938年以前のスペインではそうした技術系文献の管理が充分になされておらず、いまだに謎とされている部分も大きいという。この発表に至るまでもスペイン国立図書館の文献だけでは情報が足りず、他国の公文書館、例えばコスタリカから資料を取り寄せる必要があったという。また後者は、1901年から1929年までの間に70以上の現像所がスペインに存在しており、特にその初期はすべてが「職人的な」技術に支えられた小規模なものであったことを示した。1920年代には映画フィルムの現像作業も徐々に近代産業化されていったが、それまでに行われたいわゆる「枠現像」のシステムや、横たえたドラム型のフィルム乾燥機、さらにそれ以前、スペインがフィルムを製造していなかった時代に導入されたパーフォレーター(フィルム穿孔機)などの機材が図解され、無声時代のスペインの映画技術が概観された。

ジェニファー・ガリエゴ・クリステンセンとエンカルナシオン・ルス・アギラール(映画研究者、フィルモテカ・エスパニョーラ協力者)による「スペインのニュース映画『ノド』に使われた生フィルムのマークとタイプの確定」は、フランコ政権時代のニュース映画として有名な『ノド(NODO, Noticiarios y Documentales)』を通じて、スペインにおけるフィルム採用の歴史を統計的に説き明かそうとする試みである。『ノド』のフィルムエッジに記されたマークを丹念に調べ上げることで、フィルムの材質や製造会社などの情報を通年的に確定してゆくこの作業は、いわばフィルム採用の長期間にわたる「定点観測」であり、スペインにおけるフィルム輸入の動向を通時的に探ることを可能にするばかりか、最終的には保存方法の確定にもつながることになる。

続いて「本物の復元とは何か? 2色フィルムの復元デモンストレーション」という技術畑からの実験結果が発表された。この復元作業は前掲ガンマ・グループのノエル・デスマット(ベルギー王立シネマテーク現像所責任者)、マー

ク・ポール・マイヤー(オランダ映画博物館)、ポール・リード(ソーホー・イメージズ現像所)の3者が試みたもので、1930年代の2色カラー映画の復元を、現在の標準的な3色方式ではなくあえて2色方式(赤橙/青)に立ち返って行った結果をスクリーン上で提示した。両者を比較すると、3色分解によるプリントはむしろオリジナルより色調が濃くなってしまい、満足な結果が得られなかったことから、オリジナルの技術に立ち返ることの意味が再確認された。黄色の発色に問題があるとされながら、アメリカからヨーロッパに進出し1940年代の終わりまで使用され続けたという2色カラーについて、ここに至って本格的な復元の可能性が示唆され、かつ具体的に模索されたことになる。

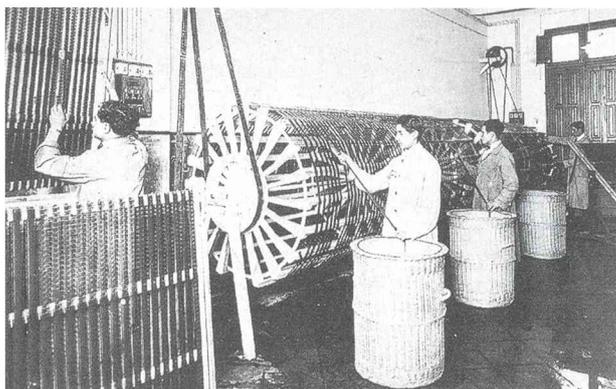
「複製におけるデータシートの役割」と題されたブライアン・プリチャード(ヘンダーソンズ映画現像所)の発表は、ポジからネガ、ネガからポジといったフィルム複製の基本原則に立ち返りながら、フィルムのデータシート情報がどのように複製に反映されているかを、白黒フィルムを例にとって簡潔に説明した。オリジナルのポジでは画面の隅が暗いためにディテールが判別し難い場合も、デュープネガと上映用ポジの作成に際してデータを活かし、正しくコントラストを調整することでディテールを生かせることを実例から明瞭に示した。なおプリチャードは午後にも、前出のポール・リードとともに「英国におけるフィルム販売と製造の技術データの出所」と題した発表を行い、実務的な視点からフィルム製造にまつわる情報収集の意義をより深く説いている。

F・W・ムルナウ監督に関する世界的な権威であり、その作品の復元にもかかわってきたルシアノ・ベリアトゥア(映画監督、映画史家、フィルモテカ・エスパニョーラ協力者)は、「素材を読む」と題して、スペインの無声喜劇映画『フリボリナス(Frivolinas)』(1926年)の復元を通じて認識された、フィルム材質の問題について述べた。この作品は劇映画の体裁をとってはいるが、芝居小屋通いが大好きな登場人物の存在を口実に、当時スペインで大人気を博した喜劇役者ランペールの軽妙な動きや当時のヴォードヴィル芸の数々をふんだんに見せてくれる実質的なドキュメンタリー作品である。この

映画の復元には、マドリッドだけでなく、サラゴサ、バルセロナ、バレンシアなど国内各地に散り散りになっていた断片(しかも作品は少なくとも3つの異なったヴァージョンに編集されていたという)を丹念に調査する必要があった。さらには、無声映画にもかかわらず音楽と歌が重要な位置を占めているため、ベリアトゥアは当時使用された楽譜などの資料を国立図書館などから入手してオリジナル音楽を再構成したが、その点でも『フリボリナス』は映画復元のオーセンティックな充実を感じさせるものであった。この映画は同日の夜に楽団・歌手つきで上映されたが、そのきめ細やかなプレゼンテーションは今年のFIAPF会議における「目玉」にふさわしいものであり、参加者たちの大きな反響を呼んだ。

その次の発表者となったのが筆者で、「日本の経験:その始まりから1950年代にかけて」と題して、まずは富士フィルムと小西六写真工業(現コニカ)による映画フィルム製造の草創期と、その後戦争や占領という政治情勢下において両社が初代フジカラーやコニカラーといった《国産カラー》を実現させていった道のりと競争関係について述べた。途中、1996年に東映化学工業の尽力により復元されたコニカラー版の『緑はるかに』(1955年)の冒頭部分を上映し、その独特の色調を紹介できたことは幸いであった。その後、コストの問題からイーストマンカラーを代表とするネガ・ポジ方式が普及してから、日本の映画産業がどのようにカラー・ネガを採用してきたかについても言及した(発表内容は本誌第25号の拙稿「国産カラーの時代」とも部分的に一致するのでご参照ください)。「メイド・イン・ジャパン」のフィルムといえば現在“Fuji”のブランド名のみが高らかに語られているが、実際に日本のフィルム製造がたどった歴史と、それを形作ってきた産業の論理はこれまでほとんど海外に知られることがなかった。とりわけ日本の《国産カラー》の技術的な特殊性については大きな関心が寄せられ、昼食休憩中にもガンマ・グループのメンバーたちから質問が寄せられるなど、つたない語り口ながらも内容はおおむね好意的に受け取られたものと自負している。

昼食休憩をはさんで、「1929年以前のフランスにおける生フィルムの歴史」と題されたエリック・ロネ(フランス国立映画センター/アルシーヴ・デュ・フィルム)の発表が行われた。これは、リュミエール社の映画発明の基盤となった化学者ヴィクトール・ブランションによるフィルム製造技術の開発に始まり、映画王シャルル・パテがコダックの製造独占に反旗を翻した経緯、初の不燃性フィルムの開発(1912年の28mm幅フィルム通称「パテ・コック」、1922年の9.5mm通称「パテ・ベビー」、1927年の17.5mm通称「パテ・リュラル(ルーラル)」)、さらにはフランス唯一のカラー・システムである「ケレル・ドリアン法」の誕生にも言及した。1900



スペインの現像所におけるフィルム乾燥の様子(1916年)



総会の様子

年前後まではフランスでも良質のセルロイドが手に入れにくく、ニスで表面を塗り固めたゼラチンなどしばしば「見つけたものを使っていた」状態だったこと、それから1909年の35mmフォーマット採用までは、客が「店」で好みのサイズ(!)にナイトレート・フィルムを切ってもらいその場で感光乳剤を塗ってもらっていたなどという、映画誕生初期の興味深い挿話なども盛り込まれた。

「フェラニア社」について述べたイタリアのジャン・ルカ・ファリネリ(チネテカ・デル・コムーナ・ディ・ボローニャ[ボローニャ市立映画資料館])は、イタリアの代表的なフィルム製造会社であったフェラニアの歴史について、ファシスト政権下における手厚い保護や、戦後すぐはゼロ生産に落ち込んでアグファ・デュポン・コダックという他国の3社に市場を奪われたものの、1955年にはネガ・ポジ法の「フェラニアカラー」を実用化し、やがて1960年代にスリーエム(3M)社に吸収されるまでを紹介したが、政治的な背景を折り混ぜることから浮き上がってくるこうした産業史は、映画・写真フィルムという商品の政治性を改めて露わにするという意味で、筆者の視点にも共通するものがあつた。

*

最後に、このワークショップの責任者であるフィルモテカ・エスパニョーラのアルフォンソ・デラーモが全体を締めくくったが、彼は今回のワークショップを契機に世界の映画用フィルム製品を通史的にデータベース化したいという意向を表明している。今回筆者はこのマドリード会議に参加して、スペインの映画保存の重点がとりわけ歴史的なドキュメンテーションや、カタログ化に置かれていることを感じた。デラーモ自身「スペイン内戦全映画カタログ(Catálogo general del cine de la Guerra Civil)」という、封じられていた自国の「現代史」を根こそぎ発掘しようとする約1,000ページの大著を近年編集した人物であり、フィルモテカ自体もスペイン製の全映画のカタログ(Catálogo del cine español)を編集出版しているそのさなかにある(最近、劇映画について1941-50年分の分冊

を出版した)。そのカタログへの強い重心の据え方、そしてその活動を支える粘り強さはこのワークショップにも反映されていた。そこにはスペインという国の、自らの「歴史」との対決を見るべきなのかも知れない。今回の会議においてスペイン側が中南米諸国の関係者を数多く招待し、一種「イベロアメリカの祭典」の色彩を与えていたことにも、それを窺うことができるだろう。

またそれは当然ながら国内各地のフィルム・アーカイヴに根を下ろして数々の映画復元に結び付いている。その一例が、カタルーニャ自治州立フィルモテカ(バルセロナ)がファンタスティック映画祭であるシッチェス国際映画祭と組んで、カタルーニャ人セグンド・デ・チョモンの現存する75作品を復元したことだろう。フランスのメリエスと肩を並べる魔術映画の先駆者チョモンの復元された短篇のうち、16作品がこの会議の開催中(4月13日夜)にまとめて上映され万雷の拍手を浴びた。その作品の洗練ぶりにかかわらずチョモンがメリエス並みの知名度を得ていないその背景には、フランスとスペインの、つまり「シネマテーク」と「フィルモテカ」の歴史的な役割の差異を認めることができるだろう。米・英・仏など、映画保存運動をこれまで先導してきた各国と色合いを異にするスペインの取り組みは、フィルム・アーカイヴの仕事が内包する多様な拡がりを証明している。

* スペイン語表記については金谷重朗氏の協力を得た。



フィルムベースの研究を特集したフィルムモテカ・エスパニョーラの機関誌

fiaf

東京国立近代美術館フィルムセンターは、国際フィルム・アーカイヴ連盟(FIAF)の正会員です。FIAFは文化遺産として、また、歴史資料としての映画フィルムを、破壊・散逸から救済し保存しようとする世界の諸機関を結びつけている国際団体です。

National Film Center (NFC) of The National Museum of Modern Art, Tokyo is a full member of the International Federation of Film Archives (FIAF). The Federation brings together institutions dedicated to the rescue and preservation of films, both as elements of cultural heritage and as historical documents.

東京国立近代美術館ホームページ

<http://www.momat.go.jp/>

お問い合わせハローダイヤル

☎03-3272-8600

「NFCニューズレター」第26号
(1999年7-8月号/隔月刊)

発行・著作:

東京国立近代美術館◎
〒102-8322 東京都千代田区北の丸公園3
☎03(3214)2561

編集:

東京国立近代美術館フィルムセンター
〒104-0031 東京都中央区京橋3-7-6
☎03(3561)0823

制作:

印象社

発行日:

1999年7月1日

* 無断転載を禁じます。

NFC NEWSLETTER

Bimonthly

(Volume V No.4 July-August 1999)

Published and Copyrighted by

The National Museum of Modern Art, Tokyo ◎

Edited by

National Film Center

(The National Museum of Modern Art, Tokyo)

Add: 3-7-6 Kyobashi, Chuo-ku, Tokyo 104-0031, Japan
Tel.: 03(3561)0823

Designed and Produced by

Insho-sha

Date of Publication:

July 1, 1999

* No part of this publication may be reproduced or reprinted without the approval of the publisher.