

「FIAFサマースクール2007」報告(中)

板倉 史明
Fumiaki Itakura

連載: フィルム・アーカイブ の諸問題 第63回

前号に引き続き「FIAFサマースクール2007」に参加した研究員による報告を掲載する。今号では、7月1日から7月7日にかけて実施された、フィルム復元の各界専門家による講演内容について報告する(敬称略)。

各国のアーカイブで近年復元されたフィルムをまとめて上映する「復元映画祭」(チネマ・リトロバート)は今年で21回目を迎えたボローニャ恒例の映画祭である。映画祭期間中は、映画愛好家だけでなく、アーキビスト、研究者、現像所(ラボ)のスタッフなど、フィルム復元に携わった人々が数多くボローニャに参集するため、今回のFIAFサマースクールでは、復元を担当したキュレーターや研究者、現像所の技術者、プリンターやスキャナーなどの関連機器メーカーの開発者など、多様な顔ぶれの専門家による連続講演会が実現した。毎日正午から1時半までは一般の映画祭参加者も聴講できる開かれた形で講演が実施され、午後4時半から7時半までは、サマースクール参加者のみ参加できる講演および討議がおこなわれた。誌面の都合上すべての内容を網羅することができないが、以下、おもだったセクションを選択して報告しておく。

7月1日(1日目)

初日の正午からは、FIAFサマースクールのイントロダクションとして、主催者であるFIAF会長のエヴァ・オルバンツとヨーロッパ・シネマテーク協会(ACE)会長のクラウディア・ディルマン、そしてホスト・アーカイブであるチネテカ・ディ・ボローニャの館長であるジャン・ルカ・ファリネッリが、サマースクールの意義や目的を解説した。午後4時半からは、無声映画史の

権威で数々の復元プロジェクトに関わってきたケヴィン・ブラウンロウが、“無声映画=古い映画=映像が汚い”という一般に流布している暗黙の方程式を批判するために、ロンドン市街の様子が映し出された最初期の記録映像や、1910年代のブロンコ・ビリーの西部劇、そして染調色がほどこされたフィルムなど、極めて状態の良い無声映画を次々と上映して解説を加えていった。このことを通じて参加者は、いかに無声映画時代の映像が(良い状態で保存されていた場合ではあるが)肌理細やかでシャープなものだったのかを自分の目で確認し、フィルム保存と復元の重要性を再認識することになった。次に、『メトロポリス』(1927年)をはじめ数々のドイツ映画の復元を成功させてきたマルティン・ケルバー(ベルリン工科大学)が、フィルム復元の倫理について講義した。ケルバーが特に重視していたのは、復元プロセスの遡及可能性、つまりどのように復元したのかを正確に記録し公開することの重要性であった。あるフィルム復元に対する倫理的判断は、同時代の人々では下しにくくとも、時間的距離をおいた後世の人々ならばよりの確に下すことができるだろう。その時に復元過程の記録がなければ、後世の人々がその復元が正しかったのか、間違っていたのかを判断することは不可能だ。特に近年のデジタル復元において、画像修復ソフトウェアが自動的に修復作業をおこなう場合、どの部分をどのようなアルゴリズムに基づいて修復したのかを記録できるように

することが必要であろう。またケルバーは、フィルム復元に関する専門用語の統一化も提案した。現在多くのアーカイブでは、映像の汚れやキズのレベルは検査者の見た目の感覚によって記述しているが、アーカイブ間で基準を設定することによって、共通の尺度でフィルム状態を記述することができるはずである¹。

7月2日(2日目)

この日の午後4時半からは、ドイツのムルナウ財団(Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung)のフリードマン・バイヤー氏が、フィルム・アーカイブと映画著作権者の共同作業によるフィルム復元の実例を紹介した。ムルナウ財団は、ウーファ社作品を含むおよそ1960年代初頭以前に製作された3,000本以上の映画作品の権利を継承している団体である(1966年設立)。おもに1990年代以降、ドイツのフィルム・アーカイブと提携して数々のフィルム復元を積極的に実践している。フィルム・アーカイブは貴重なフィルムを保存していても、権利問題をクリアできないために積極的な運用ができない場合が多い。いっぽう映画作品の権利者は、過去の古典的名作を商業的に利用しようとしても、元素材としてのフィルムを保有・管理していない場合が多い(または権利者が保有するフィルムよりも、より良い素材がアーカイブに保存されている場合もある)。このようにアーカイブと権利者のお互いのニーズが合致した場合、両者が共同でフィルムを復元したり、DVDを発売したり



第21回復元映画祭のカタログ表紙

する可能性が生まれてくるのである。

7月3日(3日目)

この日の午後4時半からは、ホスト・アーカイブ付属の現像所であるイマジネ・リトロバータの代表ダヴィデ・ポッツィを司会に、フィルム焼付や現像設備を持つフィルム・アーカイブの管理・運営に関する討議がおこなわれた。ともにアーカイブ内にラボを持つベルギー王立シネマテークのノエル・デスメットと、シネマテカ・ポルチュゲーザのルイ・マチャドがはじめに講演し、その後ポッツィを交えて3者の意見交換がなされた。アーカイブ内にラボをもつと、商業ラボに発注するよりも自分たちの時間を十分に活用してより丁寧な復元を低価格で実現できるというメリットがある。ただし、ラボを管理し運営してゆくには大規模な予算と多くの人員が必要となる。討議者はアーカイブにおけるラボ運営にあたっての重要事項を3つ挙げた。(1) 機材の選択は、修理やメンテナンスに迅速な対応ができる会社を選択すべきである。万が一機材が故障した場合、すぐに技術者が修理に来てくれないとラボの作業は数日間ストップしてしまう。メーカーによっては国内に代理店がないため、国外のメーカーの技術者に来て修理してもらい、多額の費用と時間的ロスが発生してしまうこともあるという。(2) 生フィルムを購入するときは、そのフィルムの特性を何度も調査・分析しなくていいように、同じストックをできるだけ大量に購入すること。(3) 特に可燃性フィルムを保管しているアーカイブの場合はなおさらであるが、セキュリティと保険は万全の対策を取っておくこと。討議のなかで特に印象に残ったのは、「フィルムが最良の復元方法を教えてくれる」というポッツィの言葉である。つまり、フィルム復元に唯一の解決策は存在せず、それぞれのフィルムをしっかりと調査してゆけば、おのずと最良の復元方法が浮かびあがってくるはずだ、ということであろう。

7月4日(4日目)

この日の正午からは、映画関係資料(ノン・フィルム・マテリアル)の専門家が集まって、映画復元における映画関係資料の重要性が指摘された。シネマテーク・ドゥ・トゥールーズのクリストフ・ゴートイエは、映画の検閲資料や公文書館における警察関連の資料など、ナショナル・ライブラリーの一次資料を活用することによって、フィルム復元におけるリコンストラクション(再構築)の際の重要な資料になると述べた(なお日本では1925年から1944年の検閲記録『映画検閲時報』[全40巻、不二出版、1985年]が復刻され活用されているが、今後さらなる映画関連の公文書の発掘が必要であろう)。

午後4時半からは、ソニー・コロムビア副代表のグローヴァー・クリスプが、『博士の異常な愛情』(1964年)の4K解像度(4096×2160ピクセル・10ビットのdpxファイル)によるデジタル復元のプロセスや苦心談を解説した(なお、デジタル復元版のフィルムは、復元映画祭の期間中にポーロニヤ市中心部にあるマッジョーレ広場に設置された野外上映場で上映された)。次に、2006年に映写技術に関する体系的な研究に基づいた映写技師必携の手引書『アドヴァンスト・プロジェクション・マニュアル』(*The Advanced Projection Manual*, The Norwegian Film Institute – The International Federation of Film Archives)を執筆したトーマス・ゼーターヴァーデットが、フィルム・アーカイブにおける適正なフィルム映写について講演した。映画史を紐解くと、各時代には多様で特徴的なフィルム・フォーマット(規格)が存在していた。そのフィルムが封切られた時の映写環境を尊重するフィルム・アーカイブには、それぞれのフィルムの画面比率や映写速度など、さまざまな側面を歴史的に調査し、それぞれのフィルムに適した映写環境を整えることが求められるため、ゼーターヴァーデットの講演は非常に啓発的なものであった。その他、各作品のフレーム(画郭)と同じフレームが入ったリーダーを使うと映写技師が画面比率を間違えないこと、3インチのコアを使用すること、映写機のシャッターには3枚羽根をつけることなど、アーカイバルな上映を実践するときのさまざまなアドバイスを提供した(なお、フィルムセンサーは現在3インチのコマを使用しているが、フレーム入りリーダーは用いていない。またシャッターは2枚羽根である)。

7月5日(5日目)

この日の午後4時半からは、音のデジタル復元を手がけるスイスのレト・クロマーが、光学サウンドトラックをCCDカメラで録画し、その映像上のギズや濃淡のムラなどを専用のソフトウェアで修復し、その修復した音を再度音ネグに焼付けるという復元技術を解説した。これはテクニカラー社が特許を取っている「デジタルAIR(Audio Image Restoration)」システムと類似した復元技術であるが、いわば音のデジタル・インターメディアイト(DI)をもちいた音復元は、今後さらなる展開が期待される分野である。次に、映像機器メーカーのARRI(アリの)のハンス・キーニングが、デジタル・スキャニングやレコーディングの諸問題を解説した。興味深かったのは、デジタル復元フィルムの映像のクオリティは、そのフィルムを映写する環境に大きく左右されるという点である。つまり、(通常のフィルム映写でも同様の問題は発生するが)た

とえ4K解像度でレコーディングされたフィルムを映画館で映写したとしても、一般的に映画館前方面の観客にしか4Kレベルの画質は体験できないのだという。これはデジタル復元やデジタルシネマの問題が単にスキャンやレコーディングの問題だけでなく、映写環境の問題でもあることを再認識させられた。

7月6日(6日目)

この日の正午からは、「復元映画祭」が毎年実施している「DVDアワード」の授賞式にあてられた。これは2006年5月から2007年5月までに発売されたDVDのなかで、特にフィルム復元の観点から大きな成果と認められたものに賞を与えることによって、旧作DVDや復元版DVDの製作を奨励し活性化させるという目的を担っている。「ベストDVD賞」に選ばれたのは、ムルナウ財団とトランジット・フィルムが共同製作した初期ルビッチ作品集『エルンスト・ルビッチ・コレクション』(『牡蠣の王女』1919年、『男だったら』1920年、『寵姫ズムルン』1920年、『デセプション』1920年、『山猫リシュカ』1921年の5作が収録されたBOXセット)に授与された。午後4時半からは、フィルム復元を積極的に受注しているラボのうち、オランダのハーゲ・フィルム、イタリアのテクニカラー・ローマ、デンマークのデジタル・フィルム・ラボの担当者が、それぞれの得意とする復元技術を紹介した。

7月7日(7日目)

最終日は11:30から開始されたが、FIATテクニカル・コミッション委員の3人が講演をおこなった。まずニコラ・マツァンティは、発展途上期にあるデジタル保存と復元の諸問題について講演した。彼の試算によると、1本90分の長篇映画を現在の技術でデジタル化して復元(フィルム検査→テレシネ→デジタル修復→レコーディング)する場合、およそ40.5日間かかるという。仮にUCLAに収蔵されている約6,000時間分のハースト・ニュースリール・コレクションをすべてデジタル復元しようとした場合、休日などを考慮に入れると実現までに648年(!)もかかる計算になる。印象的だったのは、もしデジタル復元が映画史的に有名な作品や特定の人気作家の作品だけに偏ることになれば、これは映画に対するジェノサイド(大虐殺)に等しいのだとマツァンティが強く警鐘を鳴らした時であった。長期的な視野に立った場合、理論上すべてのフィルムをデジタル復元できるための技術的・時間的・コスト的な問題が解決された時に、はじめてデジタル保存と復元がフィルム・アーカイブの主要な任務のひとつとして位置付けられるのであろう。



FIAFサマースクール2007のチラシ

その後、トーマス・C・クリステンセン（デンマーク映画協会）が、アスタ・ニールセン主演の無声映画の1シーンをピックアップし、その3種の異なる復元映像を参加者に見せて、それぞれの画の特徴を解説した。元素材は可燃性のデュブネガ（DN）で、そこから以下の3つの映像を作成した。（1）DNからウェットゲート・プリンティングでベース面のキズを消したプリント（シャープネスは落ちている）、（2）DNからウェットゲートを通さずに焼いた通常のプリント（画のシャープネスはもっとも高いが、傷は目立つ）、（3）DNをデジタル・スキャニングして、（おそらく未修復のデータを）ネガフィルムにレコーディングしたものから作成したプリント（相対的に3つの中で一番クオリティが低かった）。3つの復元方法にはそれぞれ長所と短所があるため、元素材の状態をしっかりと調査しつつ、復元の目的に応じてもっとも適切な方法を選択して復元することが重要だ、とクリステンセンは解説した。

その後ポール・リードが、テクニカラーのオリジナル原版（3色分解ネガ）をデジタル復元するプロジェクトの経過報告があった。テクニカラー方式は光を分散させた3本の白黒ネガから1本のプリントを作成するが、それぞれのネガをスキャニング（2K）し、それら3つのデジタルデータをコンピューター上で統合して修復してゆくものである（その後は通常のデジタル復元と同様のプロセスを経てプリントが作成される）。



マッジョーレ広場に常設されている野外上映会場

午後4時半からは、デジタル修復のソフトウェアを製作しているダ・ヴィンチ社の担当者が講演をおこなったほか、再度ARRIのハンス・キーニングが登場し、現在開発中だというアーカイブ仕様のデジタル・スキャナーの概要を解説した。さまざまなフィルム・フォーマットに対応できる可変式のアパチュア・ゲートをもつほか、スキャニング前に劣化フィルムのダメージを瞬時に測定する「プリスキャン」という機能がついており、劣化のレベルに対応して自動的にフィルムを送るスピードを変化させることができるといふ。従来のフィルム・スキャナーは基本的に新しいフィルム・ストックに対応した仕様となっているため、劣化したフィルムを直接スキャナーにかけることは、フィルムにもスキャナーにも危険がともなうことが多い。近い将来このようなアーカイブ仕様スキャナーが実用化されれば、デジタル復元の可能性がさらに広がるものと予想される。

以上のように計7日間、フィルム復元に関わるさまざまな分野の専門家の講演を聞くことによって、フィルム復元を理論的・歴史的・技術的・経営的な側面から多面的に考察する術を学ぶことができた。その後1日の休日を挟んで、7月9日から3週間にわたり、イマジネ・リトロバタにおいてフィルム復元の実習がおこなわれた。

次号に続く

（フィルムセンター研究員）

註

1 例えばニコラ・マツアンティやジャン・ルカ・ファリネリ等は、フィルム損傷のカテゴリーとして、ダメージ（Damage）、エラー（Error）、ディフェクト（Defect）の三つに分けることを提案している。ダメージは、フィルムの経年劣化や褪色、映写によるキズなど、映像の物理的・化学的な状態を示す概念であり、エラーはフィルムを複製する際に発生する映像のユレやバーフォーレーションの映りこみ、または再編集や検閲による削除・追加などが含まれる。ディフェクトはオリジナルの映像にはじめから含まれているもので、たとえば撮影中にフィルムに入ったゴミやユレなどを指す。Julia Wallmüller, "Criteria for the Use of Digital Technology in Moving Image Restoration. In *The Moving Image*. Vol.7, No.1, Spring 2007, pp. 78-91.



東京国立近代美術館フィルムセンターは、国際フィルム・アーカイブ連盟（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/



フィルムセンター携帯電話用
ホームページ

http://www.momat.go.jp/nfc/k/

お問い合わせハローダイヤル
☎03-5777-8600

「NFCニューズレター」第76号
（2007年12月-2008年1月号/隔月刊）

発行・著作：
独立行政法人 国立美術館/東京国立近代美術館◎

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：
2007年12月1日

* 無断転載を禁じます。

NFC NEWSLETTER
Bimonthly
(Volume XIII No.5 December 2007-January 2008)

Published and Copyrighted by
The National Museum of Modern Art, Tokyo ◎
(Independent Administrative Institution National Museum of Art)

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:
December 1, 2007

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