

# 04

## 初期の映画保存および フィルムアーカイブ活動に関するノート

### A Research Note on Early Film Preservation and Film Archiving

映像メディア学科・非常勤講師  
Department of Visual Media・Part-Time Lecturer

石原 香絵 Kae ISHIHARA

## 1 はじめに

### 1.1 はじめに

ヴェルナー・ヘルツォークも『世界最古の洞窟壁画 忘れられた夢の記憶』(2010)で示唆するように、人類と動的映像の関係は、起源を辿れば遥か3万2千年前に辿り着くほど深遠である。しかしながら、長命な素材——例えば石、粘土、羊皮、木簡、紙——に恵まれてきた文字と違い、動的映像の伝達の媒介となる手段、つまり記録媒体を我々が手にしたのは、ようやく1890年前後のことであった。そしてこの記録媒体こそ、映画史の最初の120年を支えてきた「フィルム」にほかならない。

35mm幅の映画フィルムは、エジソンの助手ウィリアム K. L. ディクソンが開発したキネトスコープ(1893年)に由来する。1909年にパリで催された国際映画製作者会議において、このフォーマットが劇場公開用の標準になると<sup>[1]</sup>、普遍性を獲得した映画は軽々と国境を越えて瞬間に拡散していった。厳密な規格統一は1916年設立の映画技術者協会(現映画テレビ技術者協会 SMPTE)に受け継がれ、以後、フォーマットはほとんど変化していない。同じ視聴覚資料であっても、目まぐるしいフォーマット変化のために長期保存が困難とされる磁気テープ、光学ディスク、データファイル等の後続メディアとは一線を画している。

複製芸術としての映画は記録媒体に束縛されないという考えも一方にあるが、他方、映画の復元、そして復元された映画の上映の場においてフィルムアーキビストは、公開当時の上映形態に出来る限り近づけて再現するための努力を重ねてきた。一定の低い温湿度に保たれた環境に保管したフィルムの物質的な安定性もまた、映画をフィルムのままで長期保存するという選択に根拠を与えている<sup>[2]</sup>。

ところが、2012年度末をもって映画の撮影・上映用フィルムの製造販売を停止した富士フィルムの経営判断に象徴されるように、フィルムとその周辺文化はついに転換期を迎え、「フィルムアーカイブ」の概念も大きく揺さぶられている。急激に押し寄せたデジタルシフトの先に映画保存の新たな展望を描くには、過去を振り返る作業が不可欠となろう。欧米では、まさにフィルムアーキビスト養成が本格化しつつあった1990年代に映画保存史がまとめられたが<sup>[3]</sup>、その内容も十分に紹介されることなく、未だこの領域の基礎研究が不足する日本で「映画保存の史的研究」を目指すにあたって、本論では次の3点を取り上げる。

第1点目は、フィルムアーカイブという概念の始まりである。資本主義圏の映画生産国においてその多くが失われたことから、初期の映画は使い捨てのソフトとしか見なされず、残すべきものとして扱われなかったと断定されることもある。デイヴィッド・ピアスによれば、不完全版や外国語版等を加えても米国の無声映画の残存率は30%程度であり<sup>[4]</sup>、日本で唯一の国立映画機関である

東京国立近代美術館フィルムセンター(以下、NFCとする)の試算によれば、日本映画の残存率はさらに低い<sup>[5]</sup>。それでも先見の明ある一部の人は、映画誕生からわずかな時間を経て、映画を次世代に残すべき歴史資料と認識するようになっていた。例えばボレスワフ・マトゥシェフスキ(Bolesław Matuszewski 1856-1943/44?)<sup>[6]</sup>は、1898年に「歴史の新しい情報源: 歴史的な映画のための保管場所の創設」(以下、「歴史の新しい情報源」とする)を著し、映画を守り残すための「場」、つまり現在フィルムアーカイブと呼ばれる組織の設置を提案した。彼の提案は1960年代から映画史の研究領域で引用されてきたが、日本では岡島尚志(NFC主幹)や児玉優子といった研究者、あるいはポーランド映画史の中で概略的に紹介されてきたに過ぎない<sup>[7]</sup>。そこで本論では「歴史の新しい情報源」の試訳<sup>[8]</sup>を踏まえ、マトゥシェフスキの提案とその影響について考察する。

収集保存機関が実際に映画をコレクションに含めることは、あたかも昨今の新しい事象であるかのように取り違えられることもあるが、ヨーロッパにおいてフィルムアーカイブに相当する機関が設立されたのは、はやくも1910年代のことであった。そこで第2点目としては、最古のフィルムアーカイブとして「デンマーク国立映画と声のアーカイブ」と「オランダ中央フィルムアーカイブ」の事例を紹介する。

第3点目は、各国のフィルムアーカイブ相当機関の国際ネットワークである。具体的には、国連傘下の組織として1928年から1937年まで9年間存在した「国際教育映画協会」(IECI)<sup>[9]</sup>、そして1938年の結成以来、現在に至るまでこの領域を牽引し続ける「国際フィルムアーカイブ連盟」(FIAF)の二団体を扱う。現在の日本は、映画の修復や復元を担う現像所の技術水準こそ高いが、映画保存に関連する法整備やフィルムアーキビスト育成の面では大幅に立ち後れている。NFCの正式なFIAF加盟も1993年と出遅れただけに、戦前の日本がIECIに加盟していたこと、そして、1960年に「フィルム・ライブラリー助成協議会」を設立することになる川喜多かしこが、はやくも1956年からFIAFに参加し、FIAF運営委員にまで選出されていたことは注目に値しよう。

以上3点を中心に、これまで十分に認識されていなかった事実

に光を当てながら、映画保存およびフィルムアーカイブ活動の原点を捉え直すことが本論の目的である。

## 2 ボレスワフ・マトゥシェフスキの仮想フィルムアーカイブ

### 2.1 マトゥシェフスキについてわかっている事柄

1894年4月14日に設置されたエジソンのキネトスコープ・パーラーや、1895年12月28日のリュミエール兄弟の——一般的に映

画誕生と定義される——シネマトグラフの初興行を経て、19世紀末にいったいどれほどの人々が、未だその呼称すら確定していなかった動く映像の歴史的価値を認識し、次世代に残したいと考えたていたであろうか。おそらくその数少ない一人であったボレスワフ・マトゥシェフスキは、映画誕生から僅か2年3ヶ月後の1898年3月25日、自らの主張を「歴史の新しい情報源」と題して、フランスの日刊新聞フィガロ(Le Figaro)に投稿した。そして同年、この記事は全12頁の冊子としても出版された。

ポーランドの首都ワルシャワからおよそ200km南に下ったピンチュフ出身のマトゥシェフスキは、「歴史の新しい情報源」執筆当時はフランスの首都パリに暮らしていた。彼の生涯は謎に満ちているが、ワルシャワにおいて家族と写真スタジオを開業したこと、医学生向けの教材映画として外科手術を自然光で撮影したこと、ポーランド北東部で民俗学的な映画を撮影してワルシャワやパリで繰り返し上映したこと等、1896年から1901年までの6年間の出来事は先行研究によって断片的に判明している。ポーランド国立フィルムアーカイブ(Filmoteke Narodowa)は、マトゥシェフスキが執筆した「La Photographie Animée[動く写真]」(1898年)をポーランド人による初の映画論と認識し<sup>[10]</sup>、「歴史の新しい情報源」と併せてポーランド語訳を出版し<sup>[11]</sup>、さらに2012年にはマトゥシェフスキに関する39分のドキュメンタリー“Bolesław Matuszewski- the Unknown Pioneer of Cinematography”も完成させる等、顕彰事業を続けている。

「歴史の新しい情報源」が書かれた背景として注目すべきは、マトゥシェフスキが1896年頃に撮影技師としてリュミエール社に雇われたことであろう<sup>[12]</sup>。同社が撮影した映画は1,423本が残存し<sup>[13]</sup>、目録化されてもいるが、各国に派遣された約50名の撮影技師については、来日したコンスタン・ジレルやガブリエル・ヴェールのほか、アレクサンドロ・プロミオ、フランシス・ドゥブリエ、フェリックス・メスギッシュ等の名が知られているものの<sup>[14]</sup>、全容ははっきりしていない。マトゥシェフスキ自身の記述と「1907年版リュミエール映画総目録」<sup>[15]</sup>とを照合すると、彼が撮影あるいは上映していた可能性が高いと考えられるのは以下(1)～(3)の計30作品である。

リュミエール社フィルム目録より(No.は目録番号)

(1)ロシア 7作品 1896年

No. 300-306 ロシア皇帝戴冠式 Couronnement du Czar

(2)イギリス 9作品 1897年

No. 488-496 英国女王即位60年祭 Fetes du jubilee de la reine D'angleterre

(3)ロシア 14作品 1897年

No. 606-619 共和国大統領のロシア旅行 Voyage de Monsieur le president de la republique en russie

(1)のロシア皇帝は、大津事件や日露戦争等で日本とも関わりの深いニコライ2世である。(3)の被写体となった当時のフランス大統領フェリックス・フォールは、モスクワのウスベンスキー大聖堂で執り行われた(1)の戴冠式にも招かれていた。有栖川宮威仁親王と伊藤博文が列席した(2)のヴィクトリア女王のダイヤモンド・ジュビリーは<sup>[16]</sup>、ブリティッシュ・パテのウェブサイト(<http://www.britishpathe.com/>)で閲覧できる<sup>[17]</sup>。全38秒の内、馬車で通り過ぎる女王の姿は5〜6秒しか捉えられていないが、それでも当時のロンドン市民が熱狂したというパレードの華やきが画面から伝わってくる。マトウシェフスキがロシア皇帝やフランス大統領との謁見のみならず、英国女王の祝典にも立ち会い、レンズを通して撮影台から群衆を眺めたり、それらのフィルムを上映して各地の観客を驚かせたりしたとすれば、彼の高揚感は想像に難くない。

## 2.2 「歴史の新しい情報源: 歴史的な映画のための保管場所の創設」(1898)

マトウシェフスキの興奮がそのまま反映されたかのような「歴史の新しい情報源」は、4つのパートから成る<sup>[18]</sup>。撮影技師としての自らの経験に即して映画の歴史的価値を論じる前半(映画の位置付けと特徴)に続き、後半に入ると、引き続きその価値を強調しながら、映画の保管所の必要性、その実現に相応しい都市がほかならぬパリであることを論じ、自ら設立事業に携わりたいという願望を切実に訴える。物理的なフィルムの保管所、つまり現在でいうところのフィルムアーカイブの創設を社会に提言するアドボカシーとして、これはほとんど間違いなく世界初の試みであった。その中身をもう少し詳しくみていきたい。

前半では、まず映画の「文字」に対する優位性を主張する。マトウシェフスキの着目は「歴史の証人としての映画の記録機能」<sup>[19]</sup>にあり、歴史学の講義に映画を活用すれば歴史書が不要になるとまで考えていた。この予想的中することはなかったが、ジャンルを問わず動的映像でしか伝えられない情報は確かに存在する。

1898年には最古のSF映画とされるジョルジュ・メリエスの『月世界旅行』(1902年)も、J. S. ポーターの『大列車強盗』(1903年)も撮影されておらず、劇映画と記録映画の比較が成立し得る段階ではないが、リュミエール社の『ラ・シオタ駅への列車の到着』(1896年)ですらリュミエール家の人々がエキストラとして出演していることが知られているように<sup>[20]</sup>、記録映画にも脚色はある。逆に、娯楽性や芸術性が評価される劇映画であっても、例えば登場人物の背景に捉えられた街並等がその時代を知る希少な手がかりになるように、年月を経て歴史的、記録的価値を獲得していく。アマチュア撮影の小型映画として、初めて米国ナショナル・フィルム・レジストリー(米国議会図書館が映画誕生の12月28日に合わせて毎年25本の動的映像を文化財登録する制度)に加わったのは、エイブラハム・ザブラーダーがケネディ大統領暗殺

の決定的瞬間を偶然撮影した8mmフィルムであった<sup>[21]</sup>。全486フレーム、上映時間僅か27秒のコダクロームが、まさに「歴史の証人」となったのである。

動的映像は、文字を駆逐することこそなかったが、ディクソンが「[キネトスコープによってもたらされる]学生や歴史家にとってのアドバンテージははかり知れない。これによって、我々のアーカイブズはより豊かなものになることだろう」と書いた通り、<sup>[22]</sup>文字資料に追加されることによってアーカイブズを一層充実させた。

次にマトウシェフスキは映画の「写真」に対する優位性へと移り、いくらでも修正できる写真と、それができない映画を対比させることで、映画の証拠性や真正性を解説する。写真史を紐解くと、当時の写真館が肖像写真の修正(レタッチ)を頻繁に行っていたことがわかる<sup>[23]</sup>。昨今では、容易に改変できるデジタル媒体と、そうではないアナログ媒体が比較されることが多く、つまり映画フィルムも一旦デジタル化すれば、そのコンテンツの改変は容易である。それでもアナログ媒体としての映画フィルムとなると、全フレームを修正するのは不可能に近い。なぜなら、フィルムの映像速度はトーカー以降の劇場公開用映画(35mm)で1秒=24フレーム、1作品15万〜20万フレームという膨大な数になるからである。

加えてマトウシェフスキは、何かが起こりそうな場所を事前に察知して潜り込み、たとえそれが戦場であっても怖じ気づくことなくレンズを向け撮影技師の資質や、人の感知できないものまで捉える撮影機材の性能に触れる。彼の想像力の延長線上に、後に加熱するパパラッチ、さらに突き詰めれば、定点を記録し続ける防犯カメラや衛星カメラ等の存在が浮かび上がりはしないだろうか。

後半の提案は、(1)〜(5)のようにまとめることができる。

(1) 現実に即した暫定案として、権威あるMLA機関<sup>[24]</sup>、つまり国立レベルの博物館・図書館・公文書館といった既存の収集保存機関に対して、映画フィルムも収集、または取得対象とすることを促し、次の段階としてフィルムアーカイブを独立させる。

(2) 既に公文書館が存在していたフランスではさほど斬新な発想ではなかったかもしれないが、評価選別を重視し、保存年限の決定等の重責を担う審議委員会を設置する。

(3) 映画に独特の、ネガ=保存用原版とポジ=閲覧用プリントの役割分担を明確にする。

(4) アマチュアフッテージの持つ高い価値を認識する。政治家の暗殺場面のような歴史的瞬間だけでなく、日常の何気ない記録も、何れ歴史的な記録へと価値を変容させることがある。

(5) 諸外国との異文化交流や相互理解を深めるためのツールとして映画を活用する。

これらは、フィルムアーカイブの概念やフィルムアーキビストの役割そのものであり、とりわけ(5)は、撮影だけでなく上映も行っていたマトウシェフスキの実体験に基づく提案である。



## 2.3 マトゥシェフスキの影響

ここではウィリアム D.ラウトの1997年の論文<sup>[25]</sup>に依拠しながら、マトゥシェフスキが現代のフィルムアーキビストに注目されるまでの経緯を辿り、彼が映画保存およびフィルムアーカイブ活動に与えた影響について若干の考察を加えたい。

ポール・ローサの『ドキュメンタリー映画』(1935年)やジョルジュ・サドゥール『世界映画全史』(1943年)はマトゥシェフスキを取り上げなかったが、フランスの映画研究者ジャック・デランドが長い間忘れ去られていた彼の論文に着目し、1963年の著作の中で引用したのが事の始まりであった<sup>[26]</sup>。1974年には英文の全訳がUNESCOの機関誌に掲載され<sup>[27]</sup>、1988年には、無声映画研究者リチャード・エイベルが「フィルムアーカイブの概念を初めて提唱した」文書として「歴史の新しい情報源」に触れた<sup>[28]</sup>。1990年代に入ると、映画研究とフィルムアーカイブの橋渡しをする立場にあったパオロ・ケルキ・ウザイのような専門家たちが、マトゥシェフスキの存在をさらに広めた。

1993年、英国のイーストアングリア大学が大学院レベルのフィルムアーキビスト養成に世界で初めて着手し、1996年にはケルキ・ウザイをディレクターとして米国のジョージ・イーストマン・ハウス国際写真映画博物館に映画保存学校が併設され、これにニューヨーク大学とカリフォルニア大学ロサンゼルス校の修士課程が続いた<sup>[29]</sup>。こうした養成の場で教科書としての役割を果たしたベネロペ・ヒューストンの著作<sup>[30]</sup>は、映画保存およびフィルムアーカイブの領域にマトゥシェフスキの存在をすっかり浸透させた。

ヒューストンは「発表当時のマトゥシェフスキの提案に興味を示した者はなかった」と結論付けるが、一方、彼の提案について『ポーランド映画史』は、「先駆的と言えるもので、世界的な水準にあったことは疑いない」「今ではほとんど忘れられているが、当時フランスでは、多くの雑誌において好意的に評論されている」<sup>[31]</sup>とする。実際にマトゥシェフスキの影響を受けて、1898年にフランスで「映画博物館」設立が提案されたこともあった<sup>[32]</sup>。

ところで1898年といえば、「アーキビストの聖書」、「アーカイブズ学の古典の中の、まさに最初のマイル・ストーン」<sup>[33]</sup>とされる『アーカイブズの整理と記述のためのマニュアル』の出版年と同じである。このマニュアルが「ヨーロッパのアーカイブズ理論を成文化し、アーカイブズの取扱いの方法論を発表した」<sup>[34]</sup>ことに比較すれば、マトゥシェフスキは架空の「フィルムアーカイブ」を論じるのみで、モノとしての映画フィルムの経年劣化や、その適切な保存方法等の実践面に深く踏み込んではいない。とはいえ、彼の思い描いたフィルムアーカイブ設立の夢と、職業的なフィルムアーキビストを目指した情熱は、120年の時を超え、掲載当時以上に現代のフィルムアーキビストへの励ましとして、その効力をより大きく発揮しているのではなからうか。

## 3 初期のフィルムアーカイブ

### 3.1 ヨーロッパにフィルムアーカイブが現れるまで

映画を保存するとは、モノとしてのフィルムの長期的な残存を確実にすると同時に、利用に供することでもある。そのための場所、つまりフィルムアーカイブの概念の始まりについては前節で取り上げたが、1910年代になると、マトゥシェフスキの夢がいよいよ具現化することになる。

その前に、既存のMLA機関にフィルムが持ち込まれた19世紀末の突発的な事例を紹介しよう。映画誕生より前、ディクソンがキネトスコープ用のフィルム『Record of a Sneeze』を全コマ紙に焼き付け、著作権申請のために米国議会図書館に提出したのが1894年のことであった。これが後にペーパープリント・コレクションと呼ばれるものの記念すべき最初の1本である<sup>[35]</sup>。英国の映画のパイオニアの一人であるロバート・ポールは、1896年に自ら撮影した映画を大英博物館に保存してほしいと依頼したが、博物館側はほとんど興味を示さず、『The Prince's Derby』1本だけしか受け入れなかった<sup>[36]</sup>。ほかにも、1899年の英国の雑誌にフィルムアーカイブ設立を訴える記事が掲載されたことを清水晶が紹介しているし(「映画フィルムの収集に国立美術館のような機関が乗り出すべきである」というこの記事の論旨は「歴史の新しい情報源」に一致する)<sup>[37]</sup>、サム・クーラによると、1900年のパリにおいて開催された人類学の会議は、「あらゆる人類学博物館はフィルムアーカイブを備えるべきである」との決議を採択した<sup>[38]</sup>。

1910年代以降、既存のMLA機関が映画を収集保存する事例は、ノルウェーやベルギーはじめヨーロッパ各地で多数見受けられ、フランスで「シネマテーク」という言葉が生まれたのも、この頃であったという。英国では、王立戦争博物館のフィルムアーカイブが1917年の設立と同時に映画フィルムの取得を始めた。第一次世界大戦の最大の会戦を記録した『ソンムの戦い』(1916年)<sup>[2]</sup>もここに所蔵され、はやくも1921年には「保存用」コピーが作成された<sup>[39]</sup>。限定的ではあるが、映画の資料的価値を認める動きが着実に前進していったことがわかる。

### 3.2 デンマーク国立映画と声のアーカイブ

最古の本格的なフィルムアーカイブと考えられるのは、デンマーク王立図書館から派生して1913年4月に設立された「デンマーク国立映画と声のアーカイブ」(Den Danske Stats Arkiv for Films og Stemmer/The Danish State's Archive for Films and Voices 1913-1943)である<sup>[40]</sup>。

ヨーロッパの大手映画会社として初めて長編劇映画を製作したデンマークのノーディスク社(1906年設立)の製作本数は、1912年に170本、1913年に370本と伸張<sup>[41]</sup>。1913年は、国を代表する無声映画監督ベンヤミン・クリステンセンが『密書』を撮った年で

もあり、デンマーク映画はその黄金期を迎えていた。

2001年、デンマーク国立映画博物館の開館60年を記念して、「映画と声のアーカイブ」に最初に寄贈された70本の短編フィルムがDVD化されたが(“The First Film Archive”)、トーマス・クリステンセン等の解説によると、この70本(合わせて225分)はすべてフィルムアーカイブ設立以前の1899ー1912年に撮影されたものである。出所を確認すると、20本は最古のデンマーク映画『Kørsel med Grønlandske Hunde (Traveling with Greenlandic Dogs) [グリーンランド犬との旅]』(1897)の撮影で知られるピーター・エルフェルトから、31本はノーディスク社の創立者オレ・オルセンから、19本は新聞社ポリティカン(Politiken)を代表してジャーナリストのアンカー・キルケビーから寄贈された。エルフェルトは王室付きの撮影技師であったことから、記念すべき1本目の寄贈はデンマーク王室の様子を記録した作品である。

ポリティカンとノーディスクは、デンマーク国内の著名人の動くポートレートやインタビューの音源が貴重な歴史資料になるであろうことを見込んで共同制作を行った。記録映画とはいえキルケビー自らが映画の中で演じていることから、その証拠性には検討の余地があるが、100年前の人々が現実目にしていたものを今に伝える動的映像であることは揺るぎない事実である。名称に「声」とあるように、サウンドアーカイブとしての機能も兼ね備え、この頃キルケビーが録音した著名人の最初期のオーラルヒストリーも今に残されている【3】。

「映画と声のアーカイブ」のコレクションはその後、1942年に国立博物館、続いてデンマーク映画博物館に移管され、最終的には文化省管轄のデンマーク映画協会／アーカイブ&シネマテークに辿り着いた(この組織は、1997年の映画法制定によって映画関連の3団体＝1941年設立のデンマーク映画博物館、1972年設立のデンマーク映画協会とデンマーク映画製作庁が統合されることで誕生した【42】)。同協会のウェブサイトによると、デンマークでは映画博物館が国営化された1962年に映画の法定納入が始まり、2000年の法改正で新品のコピー1本の寄託が義務付けられた。2007年には冷戦時代の核シェルタを活用したナイトレートフィルム専用の収蔵庫が完成し、現在、総計4万作品(12万本)の映画フィルムを所蔵している。

### 3.3 オランダ中央フィルムアーカイブ

「デンマーク国立映画と声のアーカイブ」に次いで古いと考えられるのが、1919年10月に設立された「オランダ中央フィルムアーカイブ Nederlandsch Centraal Filmarchief/The Dutch Central Film Archive」(1919-1933)である【43】。ちなみに、エジソンの元を去ったディクソンは、英国に落ち着くまでヨーロッパ各地を巡って撮影を続けており、ちょうど1898年頃にオランダのヴィルヘルミナ女王の戴冠式に立ち合って話題となった(撮影には68mm幅の

フィルムを使用)。つまりここでも王家が最初期の被写体である。

さて、アムステルダム目のEYEインスティテュートのウェブサイト【44】によると、「中央フィルムアーカイブ」創設のきっかけは無声映画製作で知られるミュレンス兄弟にあった。パリでリュミエール社の興行を目にしたミュレンス兄弟は、シネマトグラフの機材一式を購入し、1899年にオランダ初の映画会社アルベール・フレール(アルベール兄弟社)を起こして国内を巡業した。後に映画製作にも乗り出し、『ザントフォールの浜辺でズボンをなくしたフランス紳士の災難』(1905年)等が好評を博した【45】。1914年になると、弟のヴィリー・ミュレンスが映画会社ハーゲフィルムを設立。この会社が1919年、自治体の広報映画製作を請け負うサービス宣伝するために雑誌に広告を掲載したところ、それに目を留めた市井の歴史家D.S.ファン・ザウデンは国立フィルムアーカイブの設置ーオランダ各地の社会、文化、歴史を対象として国の予算で広報映画を製作し、成果物としてプリント1本を自治体に提供し、原版(オリジナルネガ)は国が保管して次世代に残す仕組みーを着想した。このアイディアは即座に受け入れられ、ザウデンは「中央フィルムアーカイブ」の主事に就任し、理事には『ダッチ・マニユアル』の執筆者の一人で当時の国立公文書館館長であったロバート・フルーインも名を連ねた。1920年代から絵画等の国への登録を推進し、その蓄積がオランダ美術史協会(1932年開設)の礎となったことでも知られるフルーインのこと、彼が定義するアーカイブズの幅広さがうかがわれる【46】。

こうして設立された「中央フィルムアーカイブ」には独立系の映画作家も、そしてハーゲフィルム以外の映画会社も原版を寄託したことから、最終的に1,100本あまりのコレクションが構築された。このコレクションは、2012年にオランダ王立図書館と合併した国立公文書館の管轄下にある収蔵庫に現在も保管されている【47】。この収蔵庫は、第二次世界大戦中にドイツ軍が建設したトーチカをオランダ政府がナイトレート専用の収蔵庫に転用したものである【48】。

ちなみにミュレンスは、オランダ領東インド(インドネシア)を旅して多数の記録映画を残し、製作会社としてのハーゲフィルムは1950年代まで文化記録映画を専門としたが、最終的に残ったこの会社の現像部門が1980年代に閉鎖された際、元社員が新たに現像所を立ち上げるために社名だけを買収した。実はこれが映画復元の分野で高い技術を誇ったハーゲフィルム現像所であり、溝口健二の『新・平家物語』(1955年)等、この現像所で2000年代以降にデジタル復元された日本映画も少なくない【49】。

ハーゲフィルム現像所と1952年設立のオランダ映画博物館は、世界の映画保存およびフィルムアーカイブ活動を牽引してきた(オランダ映画博物館は現在EYEインスティテュートに統合され、ハーゲフィルム現像所は2012年に一旦は倒産したが、翌年ハーゲフィルム・デジタルとして再建された【50】)。アムステルダム大学で2002年以来、大学院レベルで視聴覚アーキビストの養成が行われていることも、その証の一つであろう。

## 4 初期のフィルムアーカイブの国際的な連携

### 4.1 国際教育映画協会(IECI) 1928-1937

前節で最古のフィルムアーカイブの設立を確認したが、ここからは映画を研究対象とする非営利団体やフィルムアーカイブの国際的ネットワークの初期事情へと移りたい。

1923年頃からスイスのチューリヒを拠点として、非商業映画の情報クリアリングハウスを目指す動きがあり、「International Film Library」という仮称の下、資料収集が開始された<sup>[51]</sup>。この動きを受けて、同じくスイスのジュネーブを本部に1919年に設立した国際連盟は、1926年にパリの国際映画会議において、芸術的、知的、教育的な映画の国際団体設置を働きかけたが、映画界の反対を受けた<sup>[52]</sup>。このとき既に、映画を商品／資産と考える映画会社と文化遺産／保存対象と考えるフィルムアーカイブの性質は、相容れないものとなっていたのである。

ところが1928年11月、突如イタリアが「国際教育映画協会」(Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa/The International Educational Cinematograph Institute, IECI 以下、「IECI」とする)の設立を宣言し、これを国連が承認した。そのため、結果的に本部はローマに置かれ、チューリヒに既に集まっていた資料も移管された。

IECIの活動は精力的であった。国際会議だけでも、設立直前の1927年にモンテネグロのバル、1928年にオランダのハーグ、設立以降はローマ(第1回)、1929年に再びハーグ(第2回)、1931年にウイーン(第3回)、1932年にベルリン(第4回)、1933年にパリ(第5回)とプラハ(第6回)、そして1934年にはローマで2度(第7・8回)開かれた。出版物としては『Cinematographic Encyclopedia[映画百科事典]』、『映画及び活動写真資料の国際的収集及び教育映画総覧』等がある。しかしながら、IECIローマ本部はベニート・ムッソリーニの私邸を利用したことから公共の場にはなり得ず、チューリヒで地道な設立運動を続けてきた関係者を落胆させたばかりか、国際的な反発も受けることになった<sup>[53]</sup>。英国映画協会(British Film Institute, BFI、以下「BFIとする」)は1934年のIECI会議に代表を送ったが、ファシストのプロパガンダ的な要素が強いことを理由に、以後この国際的なネットワークに積極的には関与しなかった<sup>[54]</sup>。

非商業映画に関して、ドイツは教育映画の上映に免税措置を取り入れたが、イタリアはその上映を「強制」し、1929年にはイタリア語以外のトーキー作品の上映を禁止した。1924年設立の映画公社LUCE(L'Union Cinematografia Educativa)はニュース映画や文化記録映画【4】を量産して隆盛を極め<sup>[55]</sup>、LUCEの代表者ルチアーノ・デ・フェオはIECIの代表的立場も兼ねた。IECI本部をローマに置き、潤沢な資金援助を与えたことは、1935年の国立

映画学校開校、さらに1937年のチネチッタ撮影所建設へと繋がるファシスト政権の文化芸術(とりわけ映画)を重視する政策にも合致していた。

日本は映画法制定(1939年)に向けて、イタリアも含むヨーロッパの各国の映画政策を研究した<sup>[56]</sup>。1938年のベネチア国際映画祭では、田坂具隆の『五人の斥候兵』(1938年)がイタリア民衆文化大臣賞を受賞。これは日本映画の海外における初の成功であったし、田坂がその翌年に監督した『土と兵隊』(1939年)は、映画法に則って日本で初めて「保存映画」指定作品となった。1932年ベネチアの〈ビエンナーレ展〉に開設された映画部門が1934年から国際映画祭として始動したのが、現在も世界三大映画祭の一つとして知られるベネチア国際映画祭であるが、デ・フェオはその初代ディレクターでもあった。

さらにIECIと日本の関係に目を向けよう。1933年2月に脱退するまで国連の常任理事国であった日本は<sup>[57]</sup>、当然のようにIECIにも加盟した。IECI実行委員には、フランスのルイ・リュミエール、イタリアのデ・フェオ等、映画界の重鎮が並んでいたが、日本から実行委員の一人となったのは、新渡戸稲造であった。

新渡戸は台湾総督府での経験を活かして東京帝国大学で植民地政策を研究し、1920年から1926年まで国連事務局次長を務めた<sup>[58]</sup>。文部省「通俗教育調査委員会」の委員でもあり(通俗教育は後に「社会教育」という名称に置き換わる)、また大阪毎日新聞および東京日日新聞の顧問でもあった<sup>[59]</sup>。新渡戸を「日本における(文化)国際主義者の第一人者」<sup>[60]</sup>とする歴史学者の入江昭は、新渡戸が国連事務局次長を務めたことは「欧米以外からの参加が重要視されたことを示す」と指摘し、IECIを「戦間期の文化協調の最も成功した一例であった」と紹介している。入江によると、当時のグローバルな意識やコスモポリタンの考えは、専らエリート層のものであったが、国連には、それを「大衆」にも広めなければいけないという認識があった。「大衆は、近代テクノロジー、とりわけラジオ、電話、映画の影響に左右されるものだ」という認識が一般的<sup>[61]</sup>であり、そこで映画への関心が高まったのである。

### 4.2 映画保存およびフィルムアーカイブ活動とIECI

名称だけから判断すれば、IECIと映画保存やフィルムアーカイブ活動に直接の繋がりが無いように思われるかもしれないが、本論がIECIをフィルムアーカイブの国際的な連携の嚆矢であったとする根拠は主に二つある。一つに、IECIの発行していた機関誌(1929-1935)の内容であり、二つに、米国のニューヨーク近代美術館(The Museum of Modern Art, MoMA 以下、「MoMA」とする)のフィルム・ライブラリーがIECIへの加盟を検討していたという事実である。

IECIの機関誌『International Review of Educational Cinematograph』は、1929年から5カ国語(英語、フランス語、イタリ



ア語、スペイン語、ドイツ語)で毎月発行され、映画を技術的、社会的、法的、教育的、芸術的に論じた。この機関誌の第1号には、例えば、コダックによる調査研究結果に基づいて、映画フィルムの保管や原版の長期保存方法に関する報告が掲載されている。その報告は、フィルムの現像行程において水洗と乾燥を適切に行うこと——とくにハイポ(定着剤)をよく落とすこと——がフィルムの延命につながるとするが、残留ハイポがビネガーシンドロームと呼ばれる劣化現象を誘引することは、日本では80年近く過ぎた2007年の論文で検討されている話題である<sup>[62]</sup>。また、中性紙でフィルムを包む、金属ではなく木製のコアにフィルムを巻く、布製かゴム製のケースにフィルムを格納して通気を良くするといった助言に加え、家庭用冷蔵庫<sup>[63]</sup>を利用して低温で保存することを訴え、年に一度のインスペクションを推奨している<sup>[64]</sup>。映画保存に相応しい環境は低温低湿であるというシンプルな訴えは、当時から繰り返されてきたことになる。

1920年代後半は、サイレントからトーキーへと映画が変転する極めて重要な時期でもあり、内部に技術委員会を持ったIECIは1934年にサウンドフィルムの規格統一会議を主催する等、技術研究にも取り組んだ。映画フィルムの保存科学的な情報もあれば、映画関連の法制度(主に検閲)、著作権、劇映画の社会的影響力、国別の映画製作状況の統計等もあり、国際色も実に豊かである(投稿記事が提供する国別の情報はスペイン、ギリシャ、エチオピア、中国、インド、ウルグアイ、ソビエト、ブラジル、日本と幅広い)。またIECIは、各国で映画を保持する機関にコレクションの概要把握や映画の法定納入制度実現を呼びかけ、既存のフィルム・ライブラリーのフィルムアーカイブ化といったテーマで議論し、目録規則、可燃性フィルムの特性、映画フィルム廃棄時の届け出制度等を共通課題として扱った。これらは現在の映画保存およびフィルムアーカイブ活動の領域の興味関心ともかなりの部分で重なる。

この機関誌に掲載された諸論文等から判断するに、「Educational Cinematography」の定義は、学校教育や社会教育に利用される教材映画の範疇に収まるものではない。「教育映画」という言葉の曖昧さについては、『日本短編映像史: 記録映画・教育映画・産業映画』<sup>[65]</sup>でも指摘されているが、IECIが対象としたのは、アーカイブズ学の分類でいうところの〈情報系動的映像〉<sup>[66]</sup>全般であった。1935年に『インターシネ』と改称し、さらに広範なテーマを扱うようになると、ポール・ローサの論考(「The Future of Documentary」)、マックスファクターの創業者による映画用メーキャップ技術に関する手記、英国放送協会(BBC)のキャスター、アリスター・ークによる「Trend in British Films」等も掲載された。

IECIの提供する情報の一部は日本語に訳されて文部省の冊子に掲載されているし<sup>[67]</sup>、1931年に水野新幸が、IECIの機関誌に日本の映画教育に関する記事を投稿したことも特筆すべきであ

ろう<sup>[68]</sup>。毎日映画社の前身である「大毎フィルム・ライブラリー」も、この頃世界に紹介された。

さて、ここで視点をMoMAに移そう。MoMA初代館長アルフレッド・バーは、「絵画と彫刻に加え、コマーシャル・アート、インダストリアル・アート、演劇デザイン、映画、写真といった新しい分野の芸術作品をも進んで収集し、もってMoMAを20世紀視覚芸術の中心地にする」(1929プラン)<sup>[69]</sup>という考えの持ち主で、開館時から映画を収集対象として検討していた。しかしながら、実際にMoMAにフィルム・ライブラリー(後の映画部門)の設置が実現したのは、開館6年目の1935年のことであった。初代フィルム・ライブラリアンとなったアイリス・バリーと、後にバリーの夫となる——FIAF初代会長でもある——ジョン E. アボットは、バーに宛てて連名で提出した企画書<sup>[70]</sup>の中で、映画の歴史的・美学的価値が未だ世間一般に浸透していないことを認めつつも、既に40年の歴史ある映画をここで収集保存しなければ取り返しのつかないことになるかと危機感を募らせる。二人は幅広いジャンル(劇映画、記録映画、スペクトル、西部劇、スラップスティック、喜劇、ミュージカル映画、アニメーション、抽象映画、科学映画、教育映画、劇仕立て、ニュース映画)の「国産映画と外国映画」、そして映画フィルムだけでなく、関連するノンフィルム資料(映画雑誌やスチル写真等)までも収集対象として視野に入れていた。

フィルム・ライブラリー設立に際しては、米国の大学、米国映画協会(American Film Institute, AFI)の設立準備に向けて動いていた米国大学協会、そして前年の1934年に設立され、既に米国の歴史的象徴に関する、あるいはそれらを描写する映画フィルムと音声録音を取得対象としていた国立公文書館(国立公文書記録管理局 NARA)との調整もはかられた。また海外事例として、BFIのような国立または半官半民の組織がオーストリア、イタリア、ドイツ、ベルギー、チェコスロバキア、オランダ、ポーランド、ソ連、そして「日本」にもあると指摘する。後に日本が理想のフィルムアーカイブの一つとして背中を追いかけるMoMA映画部門が、その設立にあたって日本のフィルム・ライブラリーを先行事例の一つと認識していたことは興味深い。さらに二人は、ローマに本部を置く「International Institute of Cinematography」と連携する計画も明らかにする。会長の名がデ・フェオとなっていることから、これはIECIを指すと考えて間違いないが、二人が連携を決意したのは、教育現場で活用され得るような映画を優先課題としてきたこの組織が、次第に映画の文化的・芸術的側面にも関心を示していたからである。同企画書によれば、IECIはMoMAフィルム・ライブラリーを全面的にサポートすることを約束していたというのが、1935年にイタリアが国連を脱退、1937年12月31日に解散を余儀なくされた。

メディア学研究の分野には、IECIを映画研究の嚆矢と位置付ける論考もあるが<sup>[71]</sup>、本論では以上のことから、IECIを世界のフィルムアーカイブを結ぶ最初の国際団体でもあったと考える。IECIの

解散によって、フィルムの収集保存機関の国際的なつながりも消滅したかにみえたが、スイスで同種の団体を立ち上げる準備をしていた関係者は、IECIの反省から、政治的な影響を受けない中立的な団体(Neutral Political Soil)の新設を訴えた<sup>[72]</sup>。

### 4.3 国際フィルムアーカイブ連盟(FIAF)の結成

ここで舞台はまたしてもパリに移る。IECI解散から半年が過ぎた1938年6月17日、現在に至るまで映画保存およびフィルムアーカイブの領域で最も権威ある国際フィルムアーカイブ連盟(La Fédération Internationale des Archives du Film/The International Federation of Film Archives, FIAF)が誕生した。1946年には、設立されたばかりの国際連合が「国際映画協会」設立を検討したことがあったが、FIAF設立の文脈はユネスコの意向とはまったく異なる<sup>[73]</sup>。

人々の暮らしや街の様子、そして王室行事等を記録した映画が、未来に残すべき歴史資料として認められていったのと同時に、劇映画は熱心な「映画ファン」層を生んだ。1920年代後期になると初期映画の研究者が現れ、旧作映画に光が当てられた。世界で初めて劇映画を製作したとされるジョルジュ・メリエスも、一時はモンパルナス駅で小売業をして生計を立てていたほどであるが、1929年には回顧展が催され、1931年にフランス政府よりレジオンドヌール勲章を授与された(ルイ・リュミエールがプレゼンターを務めた)。つまり古典映画の再評価が始まり、教育的価値等を強調せずとも映画の価値が認められていく時代が切り拓かれたのである。

MoMAは前述の通り、映画誕生から40年という節目の1935年に設立に至ったが、1930年代は主に劇映画のコレクションを収集保存対象とするフィルムアーカイブの設立が各国で相次いだ。1934年にはベルリンに国立フィルムアルヒーフ(Reichsfilmarchiv)が、1935年にはBFIフィルムライブラリーが、そして1936年にはアンリ・ラング・ロワによってパリにシネマテーク・フランセーズが設立され、以上の4団体がFIAF創設メンバーとなった。IECIへの加盟がその消滅によって叶わなかったMoMAも、こうして国際的なネットワークの一員になったのである。FIAFの事務局は当初はシネマテーク・フランセーズの建物内に置かれた。

第1回FIAFパリ総会に続いて、第2回総会は翌1939年にニューヨークで開催され、ここで初めて役員選挙が行われた(総長にフランク・ヘンゼル、議長にジョン E. アボット、事務局長にアンリ・ラングロワ、会計にオーウェン・ボーンが選ばれた)。1940年にベルリンで開催予定だった第3回は、第二次世界大戦のため中止となり、結局、戦前の総会は2度開催されたのみであった。

IECIが教育映画から次第に映画の芸術的側面に接近したのに対して、FIAFは1993年の第49回モ・イ・ラナ会議(ノルウェー)で「ニュース映画」、そして1997年の第53回カルタヘナ会議(コロン

ビア)では「屋根裏部屋を探して:アマチュア映画の保存」をテーマに掲げ<sup>[74]</sup>、理念上の保存対象の幅を記録映画、ニュース映画、そしてホームムービーへと徐々に広げた。

FIAFの特徴として、あくまで団体加盟が原則であること、また、商業目的で映画フィルムを使用するフィルムアーカイブの加盟を許さず、テレビアーカイブとも明確に区別されていることがある。

驚くべきことは、戦後1950年代に日本から川喜多かしこがFIAFに参加し、実行委にまで選ばれていたことである<sup>[75]</sup>。公式の参加とは認められていないものの、前述のヒューストンの著作にも、10カ国語を操り、24年ものあいだFIAF会長を務めたポーランドの著名な映画史家イエジー・テプリツ氏と話し込む彼女の写真が掲載されている。この時期のFIAFでの経験は、川喜多が1960年から日本で本格化させる〈映画保存運動〉にも影響を及ぼしたと考えられる。

## 5 おわりに

### 5.1 おわりに

本論では、ボレスワフ・マトウシェフスキが1898年に発表した「歴史の新しい情報源」をフィルムアーカイブ設立を最初に提唱した事例として紹介した。100年以上前の人類の姿を動く映像でみるという経験がようやく可能になり、現代の我々は映画保存の意義を体験的に理解しつつあるが、撮影された時点で必ずしも重要視されていなかったコンテンツであっても、一定の年限が過ぎればその価値を変容させることが、既にマトウシェフスキの中では見通されていた。まだ発明されて間もない映画が貴重な歴史資料になるであろうことを早期に予見し、フィルムアーカイブおよびフィルムアーキビストの必要性を訴えた彼は、望み通り職業的なフィルムアーキビストになることこそできなかったが、その驚くべき先見性は、現代のフィルムアーキビストの精神的な支えであり、また、今後も永くそうあり続けるに違いない。

マトウシェフスキの声が届いたかのように1910年代のヨーロッパに出現したフィルムアーカイブについては、デンマークとオランダの事例を取り上げた。いよいよフィルムアーカイブの歴史が動き出し、1930年代にもなると欧米各国に多くのフィルムアーカイブが生まれた。

続いて、フィルムアーカイブの連携をはかる二つの国際団体(IECIとFIAF)に着目した。IECIはファシズムの時代に翻弄され、1937年に解散したが、翌年にはフランス、英国、ドイツ、米国の4つのフィルムアーカイブがFIAFを立ち上げた。FIAFもやはり戦争によって一旦は停滞を余儀な強いられたものの、戦後は飛躍的に発展し、現在も世界のフィルムアーカイブを束ねる組織として重要な役割を果たしている。

以上3点を踏まえ、「日本」に焦点を合わせて今後の映画保存



史を研究していく上での課題を述べたい。

日本の映画保存およびフィルムアーカイブ活動は、FIAFの原則に従って進められていることから、第一にFIAF自体の研究の深化が求められよう。

第二に、日本映画保存史の始点を定める必要がある。FIAFが「映画自体の保存を目的とする現代的な意味での世界初のフィルムアーカイブ」と紹介するのは、実は1933年に設立されたストックホルムのスウェーデン映画協会 (Svenska Filmsamfundet/The Swedish Film Institute) である。このフィルムアーカイブは、映画遺産の収集、目録化、保存、アクセスの提供を目的として、スウェーデン映画およびスウェーデンで公開された外国映画を劇映画・アニメ・ニュース映画といったジャンルや短編・長編の別を問わず網羅的に収集する。その意味では、日本における映画保存活動の始点を国立唯一の映画保存機関であるNFC設立の1970年と考えることもできる。しかしながら、重要なのはむしろそこに至る過程であり、日本映画を次世代に残したいという意識の芽生えを見極めるとなれば、やはり戦前から検討せねばなるまい。東京博物館(現東京国立博物館)の1926、1928、1930年の目録に「活動写真映画」として掲載されている映画題名をみると、所蔵されている映画フィルムの数は年々増加し、1930年には100巻を超えていることがわかる。また1935年の映画文化展覧会(キネマ旬報社主催、会場は東京日本橋・三越本店)のプログラムの序文には、「これを機に貴重物品の散逸や破損を防止すること、存在箇所や所蔵者の統一的調査を社の使命として行いたいこと」「いつの日か『映画博物館』設立にまでこぎ着きたい旨」が書かれている。IECIへの参加がなければ、戦前の映画法第11条に「保存映画」が含まれ、その法案を策定した文部省の不破祐俊が、映画の「永き保存に堪え得るような施設」の必要性を説くこともなかったかもしれない。

第三に、日本の映画保存史の独自性を見極めたい。IECIに日本を代表するフィルムアーカイブ機関として紹介されたのが新聞社のフィルムライブラリーであり、日本から初めてFIAFに参加したのも民間の代表であり、日本の〈映画保存運動〉を担ったフィルム・ライブラリー助成協議会もやはり民間団体であること等を考えると、常に民間の力が日本の映画保存史を貫いているようにも思われる。そこで、民間による「運動」によって紡がれてきた映画保存およびフィルムアーカイブ活動の流れを追うことを、現状理解の一つの手がかりとしていきたい。

なお、本文中の【1】～【4】に該当する視聴覚資料はユネスコ世界記憶遺産(Memory of the World)<sup>[76]</sup>に登録されているか、もしくはノミネートされているコレクションである。近い将来、日本から動的映像資料が登録されることを期待したい。

## 参考文献

- [1]Bolton, John. “The Origins of 35mm Film as a Standard”. SMPTE Journal 21. SMPTE, 1990. pp. 652-661.
- [2]“FIAF70周年記念manifesto. 映画フィルムをすてないで!”。NFCニューズレター 83。東京国立近代美術館フィルムセンター, 2009. p. 14-15.
- [3]代表的なものに次の2冊がある。Slide, Anthony. Nitrate Won’t Wait: A History of Film Preservation in the United States. McFarland & Co, 1992. 228 p., Huston, Penelope. Keepers of the Frame: The Film Archives, BFI, 1994. 179 p.
- [4]Pierce, David. The Survival of American Silent Feature Films: 1912-1929. Council on Library and Information Resources., Library of Congress., 2013. [http://www.loc.gov/today/tf/2013/files/2013silent\\_films\\_rpt.pdf](http://www.loc.gov/today/tf/2013/files/2013silent_films_rpt.pdf), (accessed on 2014-01-11).
- [5]年次別に1910年代＝0.2%、1920年代＝3.8%、1930年代＝10.7%となっている。東京国立近代美術館フィルムセンター., <http://www.momat.go.jp/FC/filmbunka/index.html>, (accessed on 2014.01.11).
- [6]Haltof, Marek. Polish National Cinema. Berghahn Books, 2002. p. 2., p. 15.
- [7]岡島尚志. “1995年のフィルム・アーカイヴ”. シネマの世紀 映画生誕100年博覧会. 川崎市市民ミュージアム, 1995. pp. 145-147., 児玉優子. “アーカイブズと動的映像アーカイブ: 近くて遠い隣人?”. アーカイブズ学会, 2009. pp. 73-89., マレク, ハルトフ. ポーランド映画史. 凱風社, 2006. 西野常夫, 渡辺克義訳. pp. 48-49.
- [8]NFO映画映画保存協会., <http://filmpres.org/preservation/matuszewski>, (accessed on 2014.01.29).和訳は筆者による。
- [9]International Educational Cinematographic Institute (IECI). ICA AtoM UNESCO Archives Access-to-Memory Catalogue., <http://atom.archives.unesco.org/international-educational-cinematographic-institute-iecici>, (accessed 2014-01-11.), Seabury, William Marston. Motion Picture Problems: The Cinema and the League of Nations. Avondale Press, 1929. 426 p.
- [10]前掲7.「ポーランド映画史」p. 48.
- [11]前掲7.「ポーランド映画史」p. 420.
- [12]Who’s who of Victorian Cinema. BFI, 1996. p. 93.
- [13]Memory of the World: The Treasures That Record Our History from 1700 BC to the Present Day. Collins, 2012. pp. 398-401.
- [14]リュミエール元年: ガブリエル・ヴェールと映画の歴史. 筑摩書房, 1995. 蓮実重彦編. pp. 22-26.
- [15]リュミエール叢書23 光の生誕リュミエール!. 印象社, 1995. 朝日新聞社文化企画局編. pp. 148-168.
- [16]君塚直隆. ヴィクトリア女王 大英帝国の“戦い女王”. 中央公論新社, 2007. p. 251-254.
- [17]バネ社は1902年にリュミエール社の映画の権利を引き継ぎ、1908年にパテ・ニュースの製作を開始した。
- [18]本論では1995年にFilm Historyに掲載された新たな英訳を使用した。“Film Preservation and Film Scholarship”. Film History. Vol. 7, No. 3. Indiana University Press, 1995., pp. 322-324., (Marks, Laura U., Koszarski, Diane ed.).
- [19]前掲7.「ポーランド映画史」pp. 48-49.
- [20]前掲14. p. 21.
- [21]Bugliosi, Vincent. Reclaiming History: The Assassination of President John F. Kennedy. W.W. Norton, 2007, p. 291.
- [22]K. L. Dickson, William. A Brief History of the Kinetograph, the Kinetoscope and the Kinetoponograph. pp 51-52. 和訳は筆者による。
- [23]写真の歴史. 創元社, 2003. 伊藤俊治監修. 藤藤ゆかり訳. pp. 66-70.
- [24]文部科学省は「MLA連携」を次のように解説している。「ミュージアム Museum・図書館 Library・文書館 Archivesの連携のこと。それぞれの頭文字をとってMLAと呼ばれる。いずれも文化的情報資源を収集・蓄積・提供する公共機関であるという共通点を持ち、情報資源のアーカイブ化等の課題を共有していることから、近年、連携の重要性が認識されてきている」。[http://www.mext.go.jp/b\\_menu/shingi/gijyutu/gijyutu4/toushin/attach/1301655.htm](http://www.mext.go.jp/b_menu/shingi/gijyutu/gijyutu4/toushin/attach/1301655.htm), (accessed 2014-01-11).
- [25]Routt, William D. “A New Source of History: The Creation of a Depository for Historical Cinematography”. La Trobe University, 1997. <http://thweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/classics/cslajl/matintro.html>, (accessed 2014-01-11).
- [26]Deslandes, Jacques. Le boulevard du cinéma à l’époque de Georges Méliès (Les Éditions du Cerf, 1963). 110 p.
- [27]ユネスコの機関誌「Cultures」(Vol.2 No.1 1974. Flashback: Films and History)は確認できていないが、同じくユネスコの機関誌「Courier (クーリエ)」(日本語版はユネスコ国内委員会との契約により、旺文社インターナショナルが発行)の1974年11月号が「失われた映画の宝」を特集し、同誌は1984年8月号でも映画保存の特集(永遠の映画 Eternal Cinema)を組み、マトウシェフスキを引用している。
- [28]Abel, Richard. French Film Theory and Criticism: A history/anthology 1907-1939, vol. 1, 1907-1929. Princeton University Press, 1988. 328 p.
- [29]拙稿. 米国におけるフィルムアーキビストの養成— L. ジェフリー・セルズニック映画保存学校の事例を中心に. 学習院大学大学院人文科学研究科アーカイブズ学専攻, 2011., (修士論文). p. 29.
- [30]前掲3.「Keepers of the Frame」p 12.
- [31]前掲7.「ポーランド映画史」p. 48-49.
- [32]Bottomore, Stephen. “The Sparkling Surface of the Sea of History”- Notes on the Origins of Film Preservation. This Film is Dangerous: A celebration of nitrate film , Smither, Roger. ed., FIAF, 2002. pp. 86-97.
- [33]青山英幸. “ダッチ・マニユアル入門: 2003年米語版再版によせて(上)”. アーカイブズ学研究 17. 日本アーカイブズ学会, 2012-11. p. 92.
- [34]クック, テリー. “過去は物語の始まりである: 1898年以降のアーカイブズ観の歴史と未来へのパラダイム・シフト(上)”. レコード・マネジメント No 48. 記録管理学会, 2004. pp. 67-68.
- [35]The Paper Print Film Collection. Library of Congress. Library of Congress., <http://memory.loc.gov/ammem/edhtml/edppr.html> 参照 2013-07-22
- [36]前掲32.
- [37]清水晶. イギリスのナショナル・フィルム・アーカイヴ. 世界のフィルム・ライブラリー 1966. フィルム・ライブラリー助成協議会, 1966. p. 25.
- [38]Kula, Sam. “History and Organization of Moving Image Archives”. Audiovisual Arvhies: A Practical Reader. UNESCO, 1997. pp. 86-92.
- [39]Krohn, Esben. “The First Film Archive”. Preserve Then Show. Danish Film Institute, 2002. pp. 186-195., 前掲13. pp. 438-441.
- [40]前掲38. ソースによって名称は「The National Archive for Historical Films and Voices」となっていることもある。
- [41]Sundholm, John. et al. Historical Dictionary of Scandinavian Cinema (Historical Dictionaries of Literature and the Arts). Scarecrow Press, 2012. 452 p.
- [42]The Film Act. Ministry of Culture, 1997., <http://kum.dk/english/Services/Legislation/Film/The-Film-Act/>, (accessed 2013-07-22).
- [43]レイ・エドモンドソンも「オランダ中央フィルムアーカイブ」を最古のフィルムアーカイブの一つと定義する。Edmondson, Ray. Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles. UNESCO, 2004. pp. 26-27.
- [44]The Dutch Central Film Archive. EYE Institute., <http://www.filmnederland.nl/en/dutch-film-history/dutch-central-film-archive>, (accessed 2014-01-11).
- [45]ラインハウト, ブラム. “オランダ無声映画小史”. NFCニューズレター-34. 東京国立近代美術館フィルムセンター, 2000. pp. 3-9.

- [46]Fruijn,Robert(1857-1935). Biographical Dictionary of the Netherlands: 1880-2000.,  
<http://www.historici.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn2/fruin>, (accessed 2013-07-22).
- [47]前掲44.
- [48]岡田秀則. “砂丘と木立: オランダの映画保存の現在”. NFCニューズレター 36. 東京国立近代美術館フィルムセンター, 2001. pp. 14-15., (連載: フィルム・アーカイヴの諸問題 第37回).
- [49]常石史子. “『新・平家物語』のデジタル復元”. NFCニューズレター 59. 東京国立近代美術館フィルムセンター, 2005.
- [50]Paletz, Gabriel M. “The Finesse of the Film Lab: A Report from a Week at Haghefilm”. The Moving Image Volume 6. AMLA, 2006. pp. 1-32.
- [51]Wehberg, Hilla. “Fate of an International Film Institute”. The Public Opinion Quarterly 2(3). American Association for Public Opinion Research, 1938. pp. 483-485.
- [52]Nichtenhauser, Adolf. “The Tasks of an International Film Institute”. Hollywood Quarterly 2(1). University of California Press, 1946. pp. 19-24.
- [53]前掲52.
- [54]Nowell-Smith, Geoffrey. Postwar Renaissance. The British Film Institute, the Government and Film Culture, 1933-2000. Manchester University Press, 2012. p. 42.
- [55]ブルネッタ, ジャン・ピエロ. イタリア映画史入門. 鳥影社, 2008. p. 95.
- [56]各国に於ける映画国策の概況. 内務省警保局, 1933. 168 p.
- [57]藤原初枝. 国際連盟. 中央公論新社, 2010. 296 p.
- [58]廣部泉. 国際連盟知的協力国際委員会の創設と新渡戸稲造. 北海道大学文学研究科紀要121. 北海道大学, 2007., <http://hdl.handle.net/2115/18908>, (accessed 2013-07-22).
- [59]毎日新聞七十年. 毎日新聞社, 1952. 649 p.
- [60]入江昭. 権力政治を超えて—文化国際主義と世界秩序—Cultural Internationalism and World Order. 岩波書店, 1998. p. 51.
- [61]前掲60. pp. 68-114., (文化国際主義の開花).
- [62]大坪秀夫. “映画フィルムの修復現場から(2) ビネガーシンドロームに関する一考察—加水分解=加酢(スイ〜)分解?”. 映画テレビ技術 660. 日本映画テレビ技術協会, 2007. pp. 26-30.
- [63]日立が電気冷蔵庫の第1号を完成させたのは1933年である. 沿革と歴史: 1910-1960. 日立.  
<http://www.hitachi.co.jp/about/corporate/history/>, (accessed 2013-07-22).
- [64]Storage and Preservation of Negatives. International Review of Educational Cinematography 1(1). pp. 76-77.
- [65]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. pp. 127-143.
- [66]キーピング・アーカイブズ, オーストラリア・アーキビスト協会, 2008. 第17・18章. 拙訳が勉強出版のウェブサイト(<http://hensei.jp/>)に掲載されている。
- [67]『教育映画時報』第15号(1935年3月)に「フィルム・ライブラリーとその経営」、国際教育映画協会報告「映画保管所問題 The Problem of Cinematographic Archives」HANS CURLIS、「柏林市映画保管所 Cinematographic Archives of the City of Berlin」がある。
- [68]Mizuno, Yoshiyuki. “Motion Picture Education in Japan”. International Review of Educational Cinematography 1(1). p. 5-10.
- [69]岡島尚志. “アメリカのフィルム・アーカイヴ 或いは映画保存についての二、三の基礎的な確認事項”. FC89. 東京国立近代美術館フィルムセンター, 1991. pp. 123-129.
- [70]“An outline of a project for founding the film library of the Museum of Modern Art”. Film History 7. 1995. pp. 325-335.
- [71]Druick, Zoe. “The International Educational Cinematograph Institute, Reactionary Modernism, and the Formation of Film Studies”. Canadian Journal of Film Studies 16(1). 2007. pp. 80-97.
- [72]前掲51.
- [73]フィルム・アーカイヴの4つの仕事. 東京国立近代美術館フィルムセンター, 1992. 147 p.
- [74]岡島尚志. “FIAFカルタヘナ総会報告 FIAFの新しい挑戦: 保存対象としてのアマチュア映画”. NFCニューズレター14. 東京国立近代美術館フィルムセンター, 1997. pp. 2-7, (連載: フィルム・アーカイヴの諸問題 第14回).
- [75]牛原虚彦“ドゥプロヴニク国際フィルムアーカイブ会議”. 虚彦画譜50年. 牛原虚彦自伝刊行会, 1968, pp. 341-342.
- [76]前掲13.