

アルケイアー記録・情報・歴史
第一二号 二〇一七年十一月 一―三三頁
南山アーカイブズ

京都の映画文化をアーカイブする

森脇清隆

京都府京都文化博物館

Archiving the Cinema Culture in/of Kyoto

The Museum of Kyoto

MORIWAKI Kiyotaka

Archeia: Documents, Information and History
No.12 November, 2017 pp.1-33
Nanzan Archives

はじめに

アーカイブ資料としての映画フィルムについて

アーカイブの歴史

京都文化博物館の映画部門の活動

映画フィルムの復元

京都と映画

「映画文化の中での京都」「京都文化の中での映画」

映画表現の中での京都の役割

時代考証

伝統文化

京都の映画文化をアーカイブする

森脇清隆

はじめに



写真1

東海道の終点である京都の三条大橋から三条通をちょっと西に行った三条高倉というところに、京都府京都文化博物館があります、そこで映画担当の学芸員をしている森脇と申します。よろしくお願いたします。

この写真を見てください（写真1）。どうですか。下に「市川右太衛門プロダクション」と書いてあります。右太衛門は、このタバコを持っている、向かって左端の人です、ハンサムですね。一九二九年の作品です。そして、真ん中の人をご覧ください、甲乙つけ難いぐらい格好いいでしょう。これは、伊藤大輔という映画監督です。京都の映画界が青春まつただ中の頃のワンショットです。京都文化博物館は、京都府が運営する唯一の博物館として、取り扱うジャンルで言えば、

歴史・考古と、美術・工芸、そして、私が担当している映画・映像、この三つの部門がひとつの博物館の中に一緒に入っている総合博物館です。

今日は、そのうちの映画文化の話させていただくのですが、京都文化博物館の映画部門は、映画専門の他の施設がやっているような活動とは、おそらく、かなり違う視野で運営しています。どういふところが違うのか。総合博物館というと、広く薄くというイメージがあります。今日お話しする中で、総合博物館は広く薄いだけではない、他にメリットもあるのだな、ということをご理解いただけたら、と思っております。京都の映画というよりは、一二〇〇年以上続いている京都文化の中で見たときの京都の映画文化とはどういふものなのだろう、そんなスタンスでの博物館活動、映画文化のアーカイブ活動も展開できる、そういう総合博物館のプラスの部分をご理解いただければと思いますので、少しお付き合いください。

アーカイブ資料としての映画フィルムについて

京都で映画の博物館をやっておりますと、例えば、「家にこんなものがあつたんですけれど、寄贈したい」と、こんな資料が博物館に持ち込まれるのです。下に、劣化フィルム、可燃性フィルムと書いてあります（写真②）。元のフィルムの透明な部分の材質はセルロイドなのです。一九五〇年ぐらいまでは、このベース部分がセルロイドのフィルムが主流で、これは可燃性フィルムと言われています。セルロイドでもニトロセルロースという材質なのですが、これは摂氏七〇度で自然発火するというしろものとして、真夏の車の中に入れておいたら、それだけで自然発火するかもしれないという材質でした。この透明な部分がニトロセルロースです。触ってみますと、パフパフ



写真2

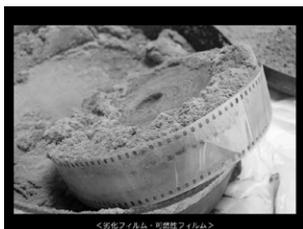


写真3



写真4

の、テイラミス・ケーキみたいな感じになっています(写真3)。

あるいは、こんなフィルムも持ち込まれます(写真4)。これも劣化フィルムですが、こちらは不燃性フィルムです。透明なベース部分がアセテートでできています。女性の方々は、衣服の材質でおなじみかと思えます。上のほうに白い粉がふいています。あの粉は、酢酸の結晶です。ですからこの劣化フィルム、ものすごく酸っぱい臭いがあります。理科の授業で加水分解という化学変化を習ったことを覚えておられますか？、アセテートは水分を元に、どんどん酢酸に分解されていきます。この水分が、このフィルムのベース自体の中にも含まれているのです。もちろん外の湿気も吸いますが、ベースの材質の中にも水分を持っていますから、それで加水分解がすすみます。自身の中に劣化する要因を持っているという、不燃性のアセテートフィルムの宿命です。

フィルム・ベースの材質は、セルロイド、アセテートを経まして、二〇〇〇年代からポリエステルになりました。皆さんの手近にCDとかDVDのディスクがありますよね。あれを折ろうと思ってもなかなか折れないでしょう。

とても強いです。今、フィルム
のベースはポリエステルになっ
ています。百年ぐらいは劣化し
ないだろうと言われていま
す。映画のアーカイブといま
したら、皆さん、まずフィルムを思
い浮かべると思うのですが、主
な博物館資料として、このよう

な映画フィルムをアーカイブしています。

アーカイブの歴史

では、次に一般的なアーカイブの歴史について、ごく簡単にお話しします。

最初は文書のアーカイブから始まっています。一七九四年にフランスで、いわゆるアーカイブというものが始まります。収集してひとまとまりにする活動はもともと昔からあるじゃないか、と思われる方もおられるかもしれませんが、これがこれから一緒に考えていただきたいポイントの一つでして、アーカイブとコレクションは、実は違うのです。

アーカイブというのは、基本的にフランスで始まったのですが、フランスはそれまで王制でした。王政の権力が「事実はこちらだ」、「これは遺す価値がある」と判断すれば、それが遺されるわけです。そこで何か反権力的な事件が起こったり、戦争が起こったりしても、そのときの権力者、勝者に都合が良いような資料が遺される。権力者にとつて都合の悪い記述であったり記録というのは、遺したくないわけです。これが価値判断をして集める「コレクションする」ということです。

そして、フランス革命です。民主主義への革命です。ここで議論の過程を全て遺しておきましようという発想が必然として生まれてきました。ここが、いわゆるコレクションとアーカイブの分かれ目になります。これは、決定的な違いであったはずなのです。それが今、揺らいできたりしています。それは、また後でお話しします。

日本の場合ですが、文部省史料館が一九五一年に設置されます。かなり後ですよ。もちろん、それまでも、例

例えば京都でしたら時雨亭文庫、陽明文庫等々の、貴族の文庫が遺されていますが、それはやはり、その貴族が大事だと思っただけを集めたものなのです。

皆さん、ジョン・ジョンストン・コレクションというのをご存じですか。イギリスのコレクションなのですが、それは、あるちよつと精神を病んだ人が、毎日、買い物したレシートを総て遺していたのです。そのレシートのかたまりがたぐさんのトランクに詰められ、何年も後に、日の目を見ました。

今、われわれは、価値があると思つてレシートのかたまりを、わざわざ総て遺しますか？。遺さないうすよね。一時の記録として用いるだけで、コレクションすることはないわけです。このジョンさんのレシートは何の役にたったのか？、これらをつぶさに見ると一九世紀末のロンドンの卵の値段が、週単位で分かったのです。つまり、社会の状況に応じて、ロンドンの場末で物価がどう動いているかということが分かったのです。これは、経済学をやっている人にとつたら、すごい発見になりました。レシートなんて、毎日、何千枚、何億枚と発生するものです。それを価値がないとして捨ててしまふか、資料としてアーカイブするか。これが決定的に違う部分です。

次に、映画のアーカイブはどうかというと、一九二九年にニューヨーク近代美術館が、芸術作品として、アーカイブというよりはコレクションとして始めます。一九三三年にブリティッシュ・フィルム・インスティテュート、一九三四年にNARA（国立公文書館）、一九三六年にパリと、ヨーロッパでは、大体一九二九〜三〇年ぐらいに始まっています。あと、ソビエトでは、ゴスフィルムフォンドが一九四八年に始まります。

一方、日本ではどうかというと、一九七〇年にやっと、国立の映画専門の保存施設ができます。東京国立近代美術館の中にフィルムセンターができました。東京・京橋にあるのですが、そこが開館するのが一九七〇年です。そして、京都府は、遅れること二年後に、フィルム収集に関する承認を受けます。国がスタートさせて二年後に、京

都府も映画のフィルムの収集をスタートします。

映画保存事業の歴史の中にも色々なトピックがありますが、一九八六年、相模原にフィルム専用低温収蔵庫ができたのは大きなトピックの一つです。アセテートの映画フィルムをできるだけ劣化させないように低温で保存する収蔵庫ができました。先ほど、加水分解という話をしました。水で分解していく。ということは、フィルムの加水分解のスピードを遅くするためには、いつそのこと水の活性を止めてしまったら、加水分解は止まります。つまり、凍らせてしまったら、水は動きません。ですから、できるだけ低温で置いておくというのが、フィルム保存の王道です。

ただ、低温の収蔵庫は、すごく設備費と維持費が掛かります。それがやっと認められるのは、一つの事件がきっかけになりました。フィルムの自然発火で火事が起こったのです。先ほど撰氏七〇度で自然発火すると言いましたが、実際に、フィルムセンターの収蔵庫で火事が起こりました。その事件があつて、やっとフィルム専用の低温収蔵庫が実現したわけです。

京都文化博物館の映画部門の活動

では、京都の文化博物館の映画部門はどんな活動をしているのかお話しします。映画文化をアーカイブの対象とするということで、収集、保存、整理、公開という内容になります（図一）。

まず収集なのですが、映画のフィルム自体を収集することです。その下は、「映画関連資料」になっています。関連資料というのは、映画フィルムではないですね。では、どんなものかというと、シナリオであつたり、ポスター、

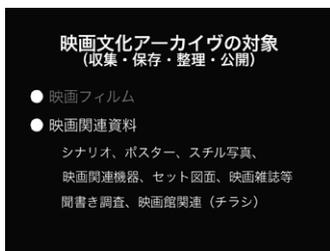


図1



写真5



写真6



写真7

宣伝用のスチール写真、映画関連の機器（カメラ、映写機等）、セットの図面、映画雑誌、聞き書き調査をしたり、映画館で発生したもの（チラシ、パンフレット等）です。

ここでの関連資料というのは、実は大きく二つに分かれます。映画製作の際に発生した資料と、映画がどのよう

に愛されたのか、その受容側で発生した資料です。

京都では、日本映画の半分程を作っていたことから、この製作関連の資料が大きな特徴になります。映画を作っていたときに発生した製作関連の資料が、京都というエリアを考えたときに非常にたくさん発生してくる、ユニークな資料として京都に発生してくるわけです。それもコレクションしましょうと。ここが他の地域の映画アーカイブと違うところです。

ポスターなどはこういう大きな箱に入っています（写真5）。シナリオもあります（写真6）。『街の入墨者』と

いうのは、戦前の作品ですが、もう映画としてフィルムが存在しません。見る事ができない。けれども、シナリ

オは遺っているということです。

京都文化博物館も低温のフィルム専用収蔵庫があります（写真7）。今、温度が摂氏五度、湿度四〇％で管理されています。電気で冷房を入れているのですが、かなりお金が掛かりまして、年間二〇〇万円ぐらい、この収蔵庫の電気代だけで掛かっています。二〇〇〇フィート巻で約三〇〇〇巻が、ここに入っています。

映画フィルムの復元

昨今、デジタル化の話題が多く、博物館活動の中でもデジタル技術を使ったフィルム復元が注目されていますので、京都文化博物館での映画フィルム復元についてお話しいたします。



写真8



写真9

います（写真8）。映画のフィルムというのは、フルカラーを出すために、CⅡシアン、MⅡマゼンタ、YⅡイエローの三つの層の色素を重ね、それを通して自然な色を出すという構造になっています。時間がたつて、赤くなる。ということは、赤Ⅱマゼンタが残りやすいのです。黄色からなくなっていくって、最後に赤が残ります。

下部の復元画像ですが、実はデジタルを使っておりません（写真9）。現像所のアナログ技術だけでもここまで

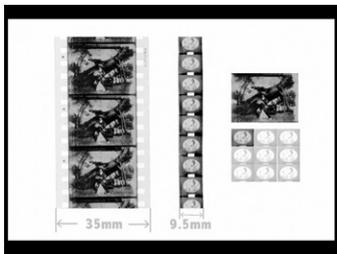


写真10

復元できます。これは、複製時に透明な光をあてるのではなく、フィルムが赤くなっているとしたり、赤以外の、欠乏している色を分析して、その光を当てる方法です。この方法で、ご覧のように自然な色に戻る。今は、アナログの技術でも、実は結構いけます。これは、現像所の職人さんたちの努力のおかげです。

一方、デジタル技術を用いた復元もやっています。

映画のフィルムは横幅が三五ミリです。フィルムでスチル写真を撮ったことがある人は見覚えある形ををしています。スチルのカメラには同じフィルムを横向けに装填していましたが、あのフィルムと同じものなのです。意外かもしれませんが、エジソンが、映画のフィルムをこの形で作り、後にスチル写真カメラに流用され、小型カメラが始まりました。ライカ社の小型スチルカメラがこの方式でスタートして以降、横幅三五ミリのエジソンが作ったこのフォーマットが使い続けられました。映画用フィルムにはこの三五ミリ以外にも、横幅が九・五ミリという家庭用映写機のフィルムもありました(写真10)。

このフィルムの解像度の話をしめすと、今、皆さんがテレビで見ているHD、衛星放送であつたり、地上波デジタル放送は、横が一九二〇、縦が一〇八〇の点のデータが集まっています。映画のフィルムは、少なくとも横に四〇〇〇(4K)の点が打てるだろうといわれています。今、4Kとか8Kとか言いますよね。やっと映画のフィルムの解像度に追い付いてきたということです。

京都文化博物館では、三五ミリフィルムを2Kでデジタル化して、わざわざ情報を減らす、そこに経費を掛けるというのは、やっております。映画のデジタル復元は、しっかりやると五分で五〇〇万円とか飛んでいってしまいます。そこで、三五ミリで

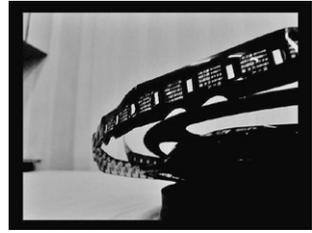


写真11



写真12

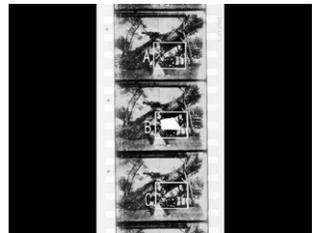


写真13

でなくなったものが、たまに、一般家庭で、蔵の中とかから、この九・五ミリのフィルムの形で出てきたりするので。もう三五ミリでは見られないけれども、九・五ミリでなら見られるというものが出てきたりします。ただ、傷が入っていたり、劣化していたりしますので、ここにデジタルの技術を使って、元の三五ミリに戻しましょうという作業を、今、デジタル復元でやっています。

これが劣化した九・五ミリのフィルムですけれども、横幅九・五ミリでも、結構しっかりと情報はあるのです（写真11）。これがデジタル復元した後です（写真12）。これだけでは効果があまり分かりませんが、映写したらしっかり分かります。

先ほど、アナログが非常に優秀だという話をしましたが、アナログでは非常に難しいことが、デジタルでは比較的容易にできます。

この画像に、A、B、Cとあります（写真13）。映画のフィルムというのは、トーカーでは、一秒間に二四コマ

はなく、九・五ミリから始めようと。これだったら、横幅でいったら、2Kで十分な解像度が取れるのです。

既に、戦前の日本映画の九五%近くはもう失われていきます。見ることができない状態です。

劇場用の三五ミリフォーマット



写真14

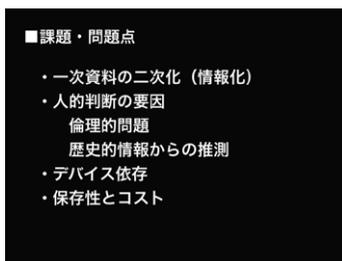


図2

の静止画を撮っています。だから、一秒間に二四コマ分が連続映写されるのが映画なのです。この画像ではBに欠損がみられます。その下のコマCは、Bが撮られた時間の二四分の一秒後ということになります。とすればAはBの二四分の一秒前ですね。それぞれ、二四分の一秒しか差がありません。もしBが欠損していたとしたら、AとCを足して二で割って埋めたらいいじゃないか。これは、アナログではなかなかできないですよ。足して二で割って自動で埋める。デジタルはこれができます。これはとても、ありがたいことです。

こういう横の傷なんかはすごく得意です（写真14）。ところが、この方法も万能ではありません、傷がコマを跨いで縦に入っている場合がそうです。横の傷の場合は、同じ位置に傷がないコマを探すのは容易ですが、縦の傷はそうはいきません。同じところに傷があります。縦に傷がついたら、前のコマと足して二で割ろうと思っても、同じ傷が残ります。そういう限界もあつたりします。このような傷の修正は全部手作業になります。

デジタル化するときに、いろいろな問題点、課題があります。一般的な問題というのは、デジタルにしたらきれいになるという思い込みがあります。ですが、きれいにするためにデジタル化しているわけではありません。現物資料のある情報を意図的に取り出して、二次資料を作成しているのです。（図2）

これは俳優さんの顔が分かつたらいい、あるいは山がきれいに映っていたらいい。そういう意図で情報を抽出して二次化したものが、デジタル・アーカイブです。これを忘れてしまったら、きれいになったのだから

ら、元の資料はもう捨ててもいいじゃないかみたいなの、そんな話になってしまいます。

では、元は捨ててもいいじゃないかという話になったら駄目なのでしょうか。例えば、美術品で考えてみましょう。『モナ・リザ』という絵画がありますよね。それを、色も全部合わせて素材はチタンで作りました、劣化しません、となったら、元の『モナ・リザ』は捨ててしまいますか？捨てないですよ。絵画だったら捨てないのに、映画とか写真なら捨ててもいいというのは、ちょっと暴力的です。

一方で二次資料の良い部分もあります、例えば YouTube にそれを上げたときです。映画館で上映しているだけだったら一日に二〇〇人が見ました、ところが、YouTube に上げたら一日に一億人が見てくれましたとなったら、これは二次化した意味がありますよね。ただ、映画館で見た体験と YouTube で見た体験は違います。これはあやふやにはできない問題でもあります。

倫理的な問題を考えてみましょう。われわれは、フィルムのリ元をするとき、当時撮影していたカメラマンや、美術監督さんに立ち会ってもらいます。目の前で機器を操作して調色するのですが、どうもエスカレートしてしまうことがあります。美術監督さんは、当時のことが、どこかですっぽ抜けてしまい、目の前の画を見ながら、これこそ自分が出したかった色だ、みたいな、リ・クリエーションになってしまっているわけです。最初は記憶でやっているつもりでも、これぐらい美しければいいなということになってしまっていることがあります。

残念なことに、フィルムの発色の特性、色素毎の劣化の違いなど、科学的なデータが残っていないのです。映画のフィルムが今まで何種類作られたのか、何ロット作られたのかということさえも、データになっていません。ですから、科学的根拠を元に復元できないのです。そんな状況の中で、人の記憶に頼る。記憶に拠っているつもりだったのに、いつの間にかリ・クリエーションになってしまう。当時のフィルムでは絶対発色しないような金色が輝

いていたりとか、ものすごくきれいな映画になってしまふことがあります。その場で、「でも、これは当時のフィルムに限界を超えていますけれど」というのは、なかなか言えません。つまり、いくら映画監督立ち会い、美術監督立ち会い、撮影監督立ち会いで復元という言い方をしたとしても、結局は、作られた時の映画の二〇一五年版、二〇一六年版を作ったと解釈をすべきなのです。

技術には限界があり、それが毎年のように更新されていきます。二次化に際し、二〇一六年版を作るに当たって、こういう機械使いました、こういう人が立ち会いましたという情報をしっかり遺して行く。この環境、機材、監修の結果、この形になりましたと、データに添付していく必要があります。これが常にデジタル化には不可欠となります。

次に、デバイス依存についてです。皆さんが持っているパソコンは、本当にフルカラーが発色しているのでしょうか。二次化はモニターを見ながら調整しますが、現在普及しているモニターは、自然界の色の八〇%ぐらいしか表現できていないのです。また、モニター同士の調整の問題もあります。このモニターで見た人と、別のモニターで見た人、この二つのモニターは合っているのでしょうか。同じ時期に作られたとか、明るさはどうか、画素は劣化していないか。デバイス、見る機械によって、統一をとるだけでも、難しい問題です。

そして、保存性とコストの問題です。皆さん、パソコンとかスマートフォンを持っておられると思いますが、皆さんが持っているその電子機器は、明日、一〇〇%起動するでしょうか？するだろうな、してほしいなと何となく思っています。では、デジタルデータというのは、いくつ複製をとっておいたら良いのでしょうか。最近、サーバーの故障とその後の人的事故のニュースがありました。一つ目の保存データが故障で無くなり、復帰しようとして、バックアップを取っていたものに誤ったコマンドを入れてしまい、それも駄目になった。そして、そのコマンドの

誤りに気づかずにもう一つのバックアップにもそのコマンドを使ってしまった・・・怖いですね。加えて、データの真証性という問題もつきまといます。保存されているデータが正しいかどうか、欠落がないかどうか、故意に書き換えられてはいないかを、何年毎、何カ月毎に検証したらいいのでしょうか。やはりすごくコストが掛かるのです。ですから、先ほど低温収蔵庫に二〇〇万円と言いましたが、そういう意味で言ったら、二〇〇万円は安いかもしれません。それくらい、デジタルでもコストが掛かって、保存性について問題になっています。

京都と映画

次に、われわれがやっている映画文化をアーカイブするというお話を、京都という地域を例に取って考えていきたいと思います。

「映画文化をアーカイブする」というように、映画だけではなく「文化」と付けています。例えば、キアヌ・リーブスという俳優さんが好きだとします。『マトリックス』という映画でキアヌ・リーブスが好きになったと。では、二〇〇年後の人に、自分はキアヌ・リーブスが好きだ、こんなに格好いいじゃないかということ伝えるようにしたら、何が必要でしょうか。まず、デジタル化した『マトリックス』という映画を二〇〇年後の人に見せる。さあ、どうでしょう。キアヌ・リーブスを格好いいと思ってくれるでしょうか？

文化を残すというのは、単に物だけを残すのでは駄目なのです。それに付随するものが、実は大変重要です。例えば、ポスターであったり、映画雑誌であったり、みんなが「キアヌちゃん、格好いい」とキャーキャー言っているツイッターの感想であったり、そういうものが集まって初めて、二〇〇年後の人に、「この兄ちゃん、人気があ



写真15



写真16

「つたんだな」みたいなのがやっと伝わるかどうか、ということですよ。わざわざ「映画文化」としてあるのは、単に映画のフィルムだけを伝えても、今われわれが愛している映画、そういう文化は、おそらく伝わらない。物は残っても、気持ちは伝わらない、価値は伝わらない。そのためには、何を遺していったらいいのでしょうか。

これは石ころです（写真15）。この石ころは、博物館に置いておく価値はあるでしょうか。コレクションする価値はあるか。これは、その辺にある石と同じじゃないですか。次の写真ですが、これはどうですか？これも石ですね（写真16）。しかし、この石が乗っかっている地層が旧石器時代の地層だと言ったら、どうですか。

つまり、この石ころは旧石器の地層から出ましたという情報とセットになることによって、この石のへこみは人間が磨いたのかもしれない、旧石器時代の人たちが道具として使っていた石かもしれないとなります。情報があって初めて、この石ころは博物館に置いておく価値があるかどうか判断できるわけです。

梅棹忠夫さんが、「博物館ではなく博情館にしていかないといけない」と仰っていました。物の価値を判断するためには、物単体だけではなく、その脈絡、コンテキスト、付随している情報、研究データがたいへん重要です。現物（石）と、この地層から出ましたというデータがもし離れてしまったらどうでしょうか。河原に行ったら、何万年も前の石がいっぱ

い落ちていますが、ただの石ころですよね。旧石器の地層という情報と付いているから、この石は博物館に置いておいて次に伝える考古学的価値があるということになるわけです。

資料をアーカイブするというときに、物を置いておくということは大事です。これは基本です。ただ、一方で、物を置いておくだけではなく、その情報を一緒に置いておく。あるいは、その情報自体、コンテキストをしっかりと豊かにしていく。そのことによって、アーカイブの質、あるいは効果というのは、上がっていくわけです。アーカイブですっきり調査研究していく。その情報を物に付けていく。このことによって、同じ保存活動と言いがらも、価値自体は何倍にも上がっていきます。

「映画文化の中での京都」「京都文化の中での映画」

「京都の映画文化の脈絡を探る」という観点で京都の映画文化にアプローチしてみましよう。京都の映画文化を考えていこうとしたときに、「映画文化の中での京都」、「京都文化の中での映画」で考えます。

まず最初に、「映画文化の中での京都」ですが、映画の産業史の中で、京都はどんな傷痕、どんな爪痕、どういう実績を遺しているのかということです。京都は日本のハリウッドと言われました。一九三〇年の「京都行進曲」で、¹「偲ぶ横笛、嵯峨野の薄、斜に斬られた月がでる、今じゃ日本のハリウッド」と。唄われました。この「ハリウッド」と言われた背景をみていきましょう。

まず、製作体制です。京都では、戦前に一六の撮影所がありました。この地図（図3）には1から16まで撮影所があります。一九一〇年に初めて二条城の南西櫓の下に撮影所ができます。実は、ここは御用地だったのです。御



図3

日活は、現代劇部の人たちが皆来しました。ところが、松竹は現場が反抗しました。自分たちは東京の撮影所を復興させるといって、東京に残ったのです。それまで、京都は東京と半々の体制でやっていたのに、日活の現代劇部が京都に来るわけですから、これにより製作作品数が上がりました。別な面もあります。溝口健二監督は

選んだのです。

京都は時代劇を作るといって形になっていました。そんな中、東京の撮影所が震災で崩壊するわけです。一方、毎週、新しい映画を映画館とお客さんは望んでいました。そこで、どうしたかという点、日活も松竹も、まず、撮影所を建て直すのは時間がかかるので、京都の撮影所で現代劇もつくろうと。人を京都に動かすという方法を選んだのです。

用地を千本組に払い下げて、千本組がスタジオとして横田商会に土地を譲った。その裏の歴史なんか面白いのです。

また、京都の場合は別な面白みもあります。宇治のお茶の卸問屋さんの一つの話ですが、江戸時代は儲けたお金を東大阪のお芝居の興行に投資していました。それが昭和になってから、京都の撮影所に投資するようになったのです。映画というのは、アーティストだけではできないんですね。そういう地元のお金の流れがあつて初めてできます。こういう考察も面白いのですが、今日は、ちょっとそれは避けます。

この地図で半径五キロ、歩いて一時間程度の圏内に、これだけの撮影所が集積しています。これは京都だけです。東京は、辺縁部分に撮影所があります。集積しているということは、職人さんや、俳優さんが効率よく仕事ができます。

ます。

さらに、関東大震災の影響もありました。当時、もう既に映画の制作体制というのは、東京は現代劇を作つて、

東京で生まれ、東京の撮影所で現代劇を作っていたのですが、震災で無理やり京都に連れてこられました。ただ、来たら、「京都、良いかも」ということで、それ以降、京都を活動拠点にします。

『ウルトラマン』とか『ゴジラ』を作った田谷英二監督もそんな一人でした。震災後、職を求めて京都に来て、京都でカメラマンの助手をします。そして時代劇撮影でカメラマンとして一本立ちします。その後、白塗りの二枚目の長谷川一夫さんの顔をリアルに撮りすぎて、飛ばさなくてはいけないところを飛ばさなかったというトラブルでクビになってしまいます。その後、東宝に移り、戦中の戦意高揚映画で名を上げます。戦後はその特撮技術を使って『ゴジラ』『ウルトラマン』を作ったのです。このように、天災による人の移動によって製作本数が増えるだけでなく、その地方で発生する文化のクオリティーが変わったりもします。これも面白いところです。

震災の後の一九二六年から一九三五年のキネマ旬報ベストテンを見ましたら、その七割を京都の作品が占めています。先ほど集積度と言いましたが、クオリティーの高い作品を作っていたということが分かります。このベストテンの中でも、伊藤大輔という監督が一番多いのですが、衣笠貞之助、山中貞雄、マキノ正博、伊丹万作（伊丹万作というのは、伊丹十三のお父さんです）などがいます。

また、これは副次的に関わるのですが、戦前は検閲がありました。体制側に都合なところは切られるわけです。この制度としての検閲ですが、一番やっかいだったのは実は自主検閲です。例えば、来年の正月に封切らなければいけない娯楽作品を準備しているのだから、今ややこしいことを作品に入れたら間に合わない、ややこしいことは言わないでおこう……。これですね。自主検閲というのが、実は一番深刻なのです。

昭和恐慌の頃、不景気の中で、皆さん、生活に対し、政府に対し不平不満があるわけです。その不平不満を映画が代替する。映画が代わりに正義を実現するというか、見せてくれる。弱い者を助けて、強い者をくじく。これは

やはり気持ちがいいわけですね。映画に望む内容なわけです。

悪い警察官の頭を叩いたら、それは検閲でカットですよ。一方、時代劇の悪代官を刀でズバッと切っても、それはOKなのです。民心、そのとき皆さんが不満に思っているものを表現するときに、時代劇が適していたのです。こんな背景もあり時代劇ブームとなりました。

さらに、国策が追い風になったということもあります。富国強兵という国策の中で、国を強くするために徴兵制度をしました。軍隊を作らなければならなくなりました。江戸時代は、侍に任せていた戦争・人殺しを徴兵した平民にさせなければならなくなりました。侍の場合は、子どもの頃から、主君の言うことに従え、恥をかいたら腹を切れ等々、武士道教育されるわけです。ところが、富国強兵で徴兵されるのは、基本は農民や商家の息子です。それまで土を耕していた若者、物を売っていた若者に対して、「あなた、明日から刀で敵を殺してもいいですよ、殺しなさい」、あるいは、「上の人から言われたら、死に行かないといけないよ。逃げたら、家族も罪になるよ」という時勢になりました。ここで、武士道とが非常に便利に使われます。武士道とはこういうものです、日本男児はイコール武士ですと。国策というものが京都で作られる時代劇の追い風になりました。

あとは、京都復興政策です。明治維新の前後、京都は戦場になりました。また「どんどん焼け」という大火事もありました。これらにより京都の三分の一近くが火事や破壊でつぶされてしまいました。

そして、天皇が東京に行きますとなったときに、天皇一人で済むかというと、天皇以下の貴族、周辺にいた人は、皆東京に付いていくわけです。そして、その貴族の御用達の本店（おおだな）、商家の本店も一緒に付いていくわけです。京都市民の上から三分の一が東京に行ってしまうわけです。土地の三分の一がなくなり、京都市民の上から三分の一がいなくなると、一番儲かっているような大きな商家が、全部、東京へ行ってしまった。京都という都

市はすごい打撃を受けるのです。そんな京都で、様々な復興政策が練られます。その一つが人材育成です。人材を世界に放つて、世界に放った人材が世界一の技術を京都に持って帰ってくる。方向も、東京に放つのではなく、海外に放つ。それを京都は選択しました。その留学生の一人が、稲畑勝太郎という人です。

彼はフランス・リヨンに留学し、そこで染めの技術を学びます。これも軍の話とシンクロしてくるのですが、それまでは、軍服を、草木染で染めていたのです。草木染というのは、手間と時間がかかってしまうんですね。海外では、それを化学染料で染めていたのです。稲畑勝太郎さんは、初めて日本に化学染料を持ち込んだ人です。そういう実績があります。

稲畑さんの京都にとつて大きなもうひとつの実績ですが、同じ学校で学んでいたのがリュミエールでした。彼はどんな人かというと、シネマトグラフという、映画を発明した人です。稲畑さんは、京都府の公費でフランスに留学させてもらっていました。そして日本に帰るときに、ヨーロッパの最新の文化を持って帰ろうということ、同級生のリュミエールが作ったシネマトグラフを京都に持って帰ってくるのです。これが、京都の映画のスタート地点になりました。日本で最初に映画が上映されたのが京都というのは、その背景があるのです。

そして一二〇年たった後、京都で日本映画の半分が作られるようになりました。これは偶然入ってきたということだけでは説明できません。当初から、映画の撮影所は京都だけではなく、大阪にも、名古屋にも、兵庫にも、奈良にも造られます。実は、いろいろな地方に造られるんですね。ところが、一二〇年たってみたら、結果として京都が日本映画の半分を作ることになった。これは、今言ったような政策の話だったり、人材育成の方法であったりする以外にも、京都の土地が持っているどんな養分を映画が吸って、結果としてそういう豊かなものが残ったのだろうかという問題にもなってきました。

映画表現の中での京都の役割

次は、映画表現の歴史の中で京都が果たした役割です。つまり、映画の表現をどう京都が変えたのか。先ほどヒーローの話をしました。弱きを助け、強きをくじく。ただ、そんな映画ばかり見せられたら、やはり飽きます。映画史では、最初、尾上松之助という人がヒーローを演じました。弱きを助けて、強きをくじく映画をどんどん作つたのです。それらは、とてもヒットしました。

先ほどのベストテンに出てきましたが、伊藤大輔という人は何をやったかというと、強い者に歯向かったら、弱い者は虫けらのように踏み潰されて、血と涙を流して死んでいく……、それをそのまま映画にしたほうがいい。空想で逃げるよりは、実際の悲惨さをみんなで共有しようというふうに変えたんですね。これがまた大ヒットするのです。伊藤さんは、映画で敗残の美学を確立されました。まだこれは一九三〇年ぐらいの話です。

そして、その後、一九三五年頃ですが、格好よく散っていく姿はいいのだけでも、現代劇は、もつと言葉をテンプよく話していると。ところが、伊藤さんの時代劇は、まだ「〜でござる」とか言っている。この言葉が何とかならないだろうか。ということ、セリフを現代劇にする。ただ、スタイルは時代劇を踏襲する、ということをやつたのが、山中貞雄と稲垣浩を中心にした若手集団でした。京都の中で、映画表現はどんどん更新されていきます。次は、京都での映画文化の受容の歴史を考えてみましょう。これは、京都で、どういう形で映画が見られたのか、愛されたのかということ証言するような資料です。

映画の実績というのは、一回の映画上映で何人の人が来ましたという数で考えがちなのですが、例えば、映画館があったということは、そこで『タクシードライバー』という作品が上映されました、あるいは『ロンサム・カウ

ボーイ』という作品が上映されました、『エヴァンゲリオン』という作品が上映されました、上映されて何人が見ましたという成果だけではなく、映画を見た人の内で起こったこと、見た人の人生が変わるといふことも大きな成果ではないでしょうか。この映画を見て人生が変わった、この映画で助けられた。つまり、アーカイブとか映画館の成果というのは、実は数だけではないのです。そこに映画館があつて初めてその映画を体験できて、人生が変わりましたと、心の中に広がる成果は計り知れないものがあります。京都とか地方に関係なく、あるところで映画館が果たした役割というのを、もう一回見直したほうがいいのです。

二番目の話は、京都自体が作品のテーマになっているような場合です。京都というのは、歴史の交差点になっています。いろいろな事件や戦いがあつたり、あるいは、『枕草子』とか、『源氏物語』とか、文学の舞台になっています。そういう京都の歴史の劇映画化。また、京都に関わるドキュメンタリー映画も多くあります。

京都の文化史と映画の関わりも面白いものがあります、そのうちのひとつとして、京都で時代劇を作るときに、大塚が果たした役割というのもあるんですね。学校の力が時代劇にどう影響を与えたのかという話を少ししたいと思います。

時代劇はその黎明期に、歌舞伎とか講談を元ネタとして作られていました。そして、芝居ではできない要素、映画ではできない要素を入れていきました。SEX、特撮であつたり、アクションです。つまり、ここにあるものをそのまま撮影するのではなく、例えば、これが落ちていく様子を撮影して、そのフィルムを逆転したら上がっていくように見えますよね。回転を逆転させるとか、そういうことによつて、今まで芝居ではできなかった表現が、映画のフィルムは編集でできるのです。

芝居で、銃でバンと撃つというのは、〇・五秒で終わってしまいます。ところが映画は、『ドラゴンボール』のア

ニメを見たら分かるのですが、一発殴るまでに、ゴゴゴツとか、グググツとか、手がアップになったりとか、三〇分とかかけることがあります。映画の表現というのは、そうやって自分で時間をコントロールできるのです。そういうものをうまく使って、面白い忍術映画なんかを作ります。これをスタートとして、次は時代考証を入れていきます。

時代考証

あの頃はどんな時代だったのだろう、武士たちはどんな服を着ていたのだろう。それを例えば『忠臣蔵』を例にします。これは一九一二年、まだ映画が上陸して一五年目ぐらいです。これを見たら分かるのですが、屋外にセットを建てていますから、例えば、陰がそのまま真つすぐ下に見えるのです。室内のはずなのに、太陽の光で、下に陰が出ています。

一九一二年には、こういう『忠臣蔵』でした（写真17）。掛け軸なんかが風でバタバタとなっていますが、映画という機械ができて一五年目には、もうこれを日本で作っていたのです。今から一四年前のことを考えてもらったら、一四年でここまで来るといえるのは、これだけでもすごい元気があります。

次に、一九二六年、その一四年後の『忠臣蔵』を見てください（写真18）。さっきのは、芝居を中心にしたものでした。これは、それに時代考証を入れています。既に、奥行きがどんどんできてきています。しっかりと、建物の中、セットで撮影しています。一九二六年には、もうこんな形になってきているんですね。

こういう考証に貢献したのが、近代の有職故実研究の創始者の一人である江馬務さんという人です。



写真17



写真18

って、立つてもらって、写真を撮る。写真を撮るだけなんですよね。今のコスプレと全く同じ感覚です。

江馬さんはすごく尊敬されて、今でも江馬務全集が出ていますが、この人たちがこういう『忠臣蔵』に奥行きを与えます。

一九四一年の『忠臣蔵』（写真19）は、いわゆる時代考証の極み、今でも作れない映画です。なぜ作れないかというところ、見ていただければ分かる通り、江戸城の松の廊下を一分の一で造っているのです。京都の今の松竹撮影所のところが空き地だった頃に、これを造っているんですね。ずっと、ゆっくりパーンしているでしょう。これがまたパーンしていったら、この庭の中に能舞台があるのです。それもきちんと江戸城の当時の図面を再現しているのです。だから、京都に江戸城を造っているのです。こんなことは、今、絶対できないです。というか、する必要があるのかどうかということですけども。

実際、この人は研究者です。京都女子大学の先生をされてきました。ただ、この頃の研究者は、ものすごいイマジネーションというのか、面白いことをいろいろやっておられまして、一九一五年には「時代扮装実演会」をしています。今言うコスプレです。それも、女優さんをわざわざ松竹から連れてきて、例えば江戸時代前期の貴族の家の七夕を再現しますとかということで、着物から何から全部当時のものを揃えて、きれいな女優さんに着物を着てもら



写真19

時代考証：江馬 務
武家建築：大熊喜邦
言語風俗：頼原退蔵
民家建築：藤田元春
能：金剛巖
史 実：内海定治郎
造 園：小川治兵衛（「植治」）
風 俗：甲斐庄楠音

図4

何時代のこれを描いて」と頼まれて描くわけです。アーティストというよりは職人なのです。描くときに、何年のこの頃はこんな服を着ている、この頃の七夕はこんな飾りをするという情報が必要です。つまり、時代考証のアーカイブは、映画ができる前は、日本画家の人たちが、一子相伝で持っておられたのです。だから、京都で時代劇ができたというのは、研究者が時代考証で入って深まっていった部分もあり、かつ、甲斐庄さんみたいな日本画家の人たちが

これは溝口健二監督の作品です。動画をご覧下さい。これはもう、極まっています。カットを入れていないでしょう。パンでずつとやっているじゃないですか。この建物を造りましたよということをアピールしないといけないからです。間にカットを入れてしまったら、セットが別かと思われますから、わざわざパンでやっています。これは、時代考証は江馬さんなのですが、そうそうたるメンバーがこの映画づくりに参加されています（図4）。セットの庭づくりも、庭師さんが実際に造っています。次に、風俗の甲斐庄楠音さんです。この人は日本画家です。京都画壇の日本画家が、風俗考証で入っている。つまり、時代考証は江馬務という学者さん、風俗考証が甲斐庄楠音さんという日本画家なのです。

風俗というのは、江戸時代はどんな服を着ていたとか、桃山時代の七夕はどうでしたとあります。江馬務さんは有職故実研究の創始者で、そこが学者の研究のスタートです。ところが、日本画の人は、昔々から、「この襦に

蓄めてきたものを映画に反映させたという部分もあります。

甲斐庄さんだけではなく、例えば、戦前、一九三九年の『紫式部』という作品では、中村大三郎という絵描きさんを考証に入れています。戦前は、天皇が画面に出てくる映画は作れなかったのです。映画の中で天皇を出すというとは、では誰が天皇の役をするのかということになります。天皇は現人神でしたから。でも、唯一、『紫式部』という作品はあったのです。これを作るときに、中村大三郎さんを考証に入れているのです。中村さんは、公家さんの肖像をたくさん書いています。公家さんとすぐ仲がよかったのです。この人を入れることによって、ハレーシオンをなくそうとします。貴族とか公家のクレームをなくすというために、日本画家が入るのです。

中村大三郎さんは、今の京都市立芸術大学の教授をされていたのですが、ここでやっと学校の話が出てきます。京都市立芸術大学の前身の京都府画学校は、一八八〇年に創立されています。もうこの頃から、京都府は画学校をつくります。その後、京都府から京都市に移管されて、京都市立絵画専門学校となり、一九四五年、京都市立美術専門学校に名前が変わり、京都市立美術大学になり、さらに一九六九年、京都市立芸術大学が開学しました。

ここを卒業した人、この学校の成果が、京都の日本画や洋画のクオリティーを上げました。この学校の中にアトリエ座という演劇のサークルがありました。そのアトリエ座の顧問が甲斐庄楠音さんと、吉川観方さんでした（図5）。学生が、井川徳道とか、田中一光、中村宗哲。この人たちが、アトリエ座というサークルを作っていたのです。田中一光さんというのは、前の東京オリンピックのポスターのデザイナーをした人です。中村宗哲さんは、茶器とかそういうもの。井川徳道さんは、アトリエ座はお芝居のサークルなのですが、その背景を描いていて、その後、東映京都撮影所に入ります。それ以降、京都市立美術大学―京都市立芸術大学の人が東映京都撮影所の美術に入っていくようになります。ですから、単に学校教育、何学部というメインの成果というものもあるでしょうが、その人

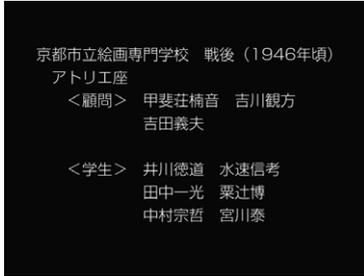


図5

たちがサークルを作って、それがたまたま、この場合は舞台美術の成果を携えて、地元の映画撮影所の美術スタッフになる。それがずっと何年も続いていくということだ。

実は、東映と言いましたが、例えば、松竹撮影所であったり、昔だったら大映撮影所であったり、そういう京都の東映以外の撮影所の美術にはどんな人が来ていたかというところ、絵描きさんではなく、建築家の人たちだったので。東映だけは絵描きが美術監督なのです。これは京都でも特異なのです。他の撮影所は、建築家出身の人が、基本的に、美術監督になったりします。こういう特徴が、学校があることによって、それも東映という大きな映画会社の創作の特徴の中に滲んできたりするんですね。ですから、学校というものの成果がいろいろなところに波及しています。

京都の時代劇の時代考証というのは、単に撮影所だけがやっていたわけではなく、歴史風俗研究の学者の人であったり、歴史ある京都画壇の、それまでアーカイブされている資料であったり、あるいは、こういった芸術大学の人たちの、それも本道ではなくサークル活動の中から影響を与えられたりということになります。

では、おさらいみたいなことになるのですが、映画を育んだ京都の文化的な土壌をもう一回考えてみます（図6）。よく言われるのは、上のほうの、現物の資産があったということです。神社仏閣があったりとか、風景が時代劇に適している。あるいは、美術工芸品なんか近くにあつて、借りてこられたみたいなことですが、ただ、どうでしょう。京都と奈良を比べて、奈良は、これに関して劣っていますか。時代劇で言うと、もしかしたら奈良のほうが強いかもしれません。もつと言え、

■映画を育んだ
京都独特の文化的土壌

<現物資産>

神社仏閣、風景、美術工芸品等現物調査

<歴史的契機>

進取の気象に富む人材・環境

図6

なぜ鳥取県などで現代劇が撮られなかったのでしょうか。確かに、近くにあるとかというのは、大事な要因なのです。ただ、これがあるからといって、映画が撮られるわけではありません。だとしたら、次の下のほうですが、歴史的な経緯、進取の気性に富む人材環境が重要になります。

伝統文化

京都の人たちは、保守的といわれるのですが、保守は当たり前です。父親は師匠と同じことができなければ、頭を叩かれますから。未熟ということですからね。ただ、父親がたまたま人間国宝とか、レベルが高いだけです。その人に追い付いて、ちょっと抜いたかなと思ったり、その人がぼっと亡くなってしまったら、この人が今度は人間国宝になるわけです。

ですから、京都の職人さんというのは、人間国宝になりたいと思ってるわけではないのです。父親に頭を叩かれたり、半人前呼ばわりされたりするのが嫌なだけです。「お前、いつまで半人前や」と言われるのが嫌なのです。独り立ちするためには、その人を超えなければいけないわけです。同じものを作らないといけない、コピー&ペーストはここまでなのです。それを超えていく。そういうことを、京都は一二〇〇年以上続けてきたのです。そういう意味で、新しいものを追い続けてきたのが京都です。

例えば、金閣寺以上のものができなかつたら、金閣寺は大事にします。五重の塔も大事にします。あるいは、京都文化博物館の別館はれんが造りです。京都の町並みで、れんが造りがドーンとあっても、「それって町並みを壊

しているやん」と思うじゃないですか。でも、それは重要文化財に指定されています。今、京都文化博物館の別館のれんが造りの建物をわれわれが造れるかといったら、おそらくできません。それがよく分かるのが、壁を復元したときです。明らかに一〇〇年前の左官さんの技術のほうが上なのです。

だから、超えられないものは大事にします。それは超えるための指標だから、大事にしなければなりません。指標を残しておかなくてはいけません。けれども、超えられたら、それは壊します。なくてもいいわけです。そういうことをずっと続けてきたんですね。そういう気性が京都にはあります。

別の言い方をしてみましょう。例えば、今まで映画の話をしてきましたが、西陣織、着物はどうですか。着物がありません。これは作品ですか、商品ですか。展覧会に出品する着物は作品、着物屋さんで売っている着物は商品でも、同じ人が作っているわけです。着物を作る人は、アーティストですか、それとも職人ですか。同じ人がやっているのですけれども、あるときはアーティスト、あるときは職人。作品として作った着物も、着られますよね。寒いときには、作品として作った着物を着て暖を取れます。実用の用というのは足りているわけです。

陶器もそうですよ。五〇〇〇万円の陶器と二〇〇〇円の陶器を同じ人が作っているとしたら、いくらのものまでが作品で、いくら以下が商品でしょうか。分からないですよ。例えば、京都国立博物館から、野々村仁清という人の茶器を借りてきました。それを水を入れました。一方では、ダイソーというところに行って一〇〇円のお茶碗を買ってきました。水を入れました。喉が渴いた犬が二つのお碗に寄って行って、どちらの水に満足するでしょうか。同じですよ。

ところが、そのお茶碗をそのまま茶室に持って行って、お茶を点てもらって味わった。ダイソーのお茶碗と仁清のお茶碗とどちらがおいしいですかといったら、仁清のほうがおいしい。お金持ちの人は、「このお茶碗だったら、

二億円出しても買いますよ」と言うわけです。

京都が作ってきたものというのは、さつき技術の話をしました。が、実は、技術だけだったら今の人たちにもある程度はあるのです。では何が価値を高めているのでしょうか。例えば、仁清のお茶碗の原価は四〇円、百均のお茶碗の原価は一〇円。実は三〇円しか違わないかもしれない。金箔がちよつと載っていると、土代の違いです。では、原価が三〇円しか違わないものが、一方は一〇〇円で売れるか売れないか、一方は二億円出しても三億円出しても欲しい。この価値の莫大な差というのは、単に技術ではありません。二億円出してもいいです、心地よいという、満足を買ってきたわけです。

初代館長であった吉田光邦は、映画に関してこういう言い方をしています。「映画とは、近代的な科学技術を応用しながらも、実用性はなく、人間の感情に訴えることによって初めて価値を生むもの」と。

例えば、映画のスタジオがあります。そこにセットを造ってもらいました。有名な俳優さんがそこにいます。有名なカメラマンと照明の人がいます。では、監督は誰かといったら、黒澤明という人です。それでできた映画と、スタジオも同じ、美術も同じ、照明も撮影も同じ、ただ、監督は森脇清隆がやります。それで二本の映画ができたとしても、黒澤明の映画だったら何万人もの人が見にくわけです。森脇清隆の映画だったら誰も来ないわけです。物が同じでも、その人の技術によって、それを見た人の中で初めて価値が生まれる。それは、原価が高いものだから、金の塊だから価値を生んでいるというわけではありません。それを使つてどこまで満足したか。天まで昇り詰めてもらえるようなものを作るということを、京都はずつとやってきたのです。そういう意味では、先ほど先取の気性が映画の養分と言いましたが、映画も西陣織や清水焼と同じように、満足を得てもらうってお金をもらうという事です。

今、アニメもそうなのです。例えば、きれいな、胸の大きいお姉さんが見たいのということとアニメを見る男の子が、そのアニメを見終わった後に、「いやあ、やっぱり学校でいじめをするのはやめたほうがいいよな」と思ったとします。つまり、実用としてきれいなお姉さんが出てくるアニメを作るけれども、脚本家や監督さんは、このアニメを見た人に「いじめは格好悪いな」と思ってもらおうというストーリーを表現しようとする。それは実用なのか、アートなのかという、ここのバランスで成り立っているわけです。それは、アニメ、ゲームも同じなんですね。

京都には、京都アニメーションというアニメのスタジオがあります。ゲームでは、任天堂があります。京都の伝統文化とは違いようですけれども、実は、こういう部分では同じものでお金をもらっているところがあったりする訳です。

これが、フィルムセンターなどの映画専門研究施設では映画中心に研究します。京都文化博物館は、ひとつの博物館の中に、歴史も、美術も、映画もある。映画単体ではなく、京都の歴史の中で映画というのはどういう役割を担ったのか。それが、一二〇年の歴史ではなく、一二〇〇年とかというスパンで考えるきっかけにもなる。逆に言えば、京都文化博物館のフィルムのアーカイブは、総合博物館の中にあつてよかったと言えらると思います。

ということと、時間が来ましたのでこの辺で終わらせていただきます。ありがとうございました。