

みんなくりポジトリ

国立民族学博物館学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

A Study in Visual Anthropology : Filming from an Ethnological Perspective

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-02-16 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 大森, 康宏 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00004433

民族誌映画の撮影方法に関する試論

大 森 康 宏*

A Study in Visual Anthropology
—Filming from an Ethnological Perspective—

Yasuhiro OMORI

The recording of image sequences on film, in other words making movies, is one of the principal activities in visual media. The movie was developed for scientific purposes by Edward Maybridge. His continuous still photographs of the natural movements of animals and humans not only provided the basis for further research, but also represented the first instance of the ethnographic film. Subsequent productions may be classified broadly as either fiction or documentary films.

With the development of portable devices for visual recording, the ethnographic film has come to be regarded as an integral part of anthropological and ethnographic research. Ethnographic film-making has yet to emerge as a definite genre within the field of anthropology.

This paper examines certain features unique to ethnographic film production, with particular emphasis on the process of shooting from an anthropological perspective. The ethnographic approach to filming in field situations is also addressed.

Theory and practice is a prerequisite to ethnographic film production, and the cameraman should therefore be a qualified ethnographer with enough technical knowledge and experience to operate the equipment. Further, an understanding of the history of film ethnography not only establishes the context within which production takes place, but also often gives rise to new approaches to research design. In addition, before entering the field, the visual anthropologist is obliged to study general features of production, including patterns of filming, reportage, footage film, direct film, and *cinéma vérité*.

In conclusion, emphasis has been attached to problems confront-

* 国立民族学博物館第3研究部

ing the filmmaker under actual field conditions. This encompasses the composition of the film staff as well as the responsibilities implicit in shooting under diverse social and environmental conditions. Not even the production of a technically fine work can justify ignoring relationships between the people filmed and the research team.

I. 序説	5) 総合民族誌映画
1. はじめに	III. 民族誌映画の撮影方法
2. 構成	1. 撮影におけるパターン
II. 民族誌映画の歴史的背景	1) 映画映像の特性
1. 民族誌映画の概念規定	2) 基本的撮影パターン
1) モノグラフの民族誌映画	3) 実例としてのパターン
2) 行動科学としての民族誌映画	2. 民族誌映画の撮影形式
3) 文化人類学をめざす映画	1) 形式
4) 広義な民族誌映画	2) 研究分野別の形式
2. 撮影方法の歴史	3. 研究者と撮影の人的構成
1) すぐれた民族学資料を求めて	1) 研究者の位置
2) 研究者自身による映画撮影	2) 撮影の人的構成と問題点
3) 映画ペンと直接観察映画	IV. おわりに
4) 撮影主体と被撮影客体による映画	

I. 序 説

1. はじめに

記録という行為は本来、自分の見たり聞いたりしたことを、自分以外の人々にも認めてもらおうとする個人的感情によって引き起こされる、一つの表現形態と思われる。一方、記録を見る人々は、記録されたものを通して記録者自身の存在が周囲の世界とどのようにかかわっているのかを見つめることになる。

映像による記録の本質は人間の個性性が失われること、つまり死への挑戦であるという。なぜなら、様々な行動様式をとる人間の個性性を映画映像によって記録し、不滅のものにすることが、絶対的な死に対抗する意識となっているからである [モラン 1971:296]。したがって記録しようとする人間の意志は、たえず消滅していく人間のその都度の存在の姿を何かの方法によって一つの具体的な痕跡にとどめ、一回的な人間の個性性を不死性にまで高めようとするものなのであろう。1973年のシカゴの第9回国際人類学・民族学会議において Urgent Anthropology の一つとして映像人類

学¹⁾が取りあげられた理由もやはり、急速に消滅しつつある伝統的な文化と慣習を記録することによって、人類の様々な生活様式を永遠なものにする試みであったと考えられる。

さて、民族学あるいは人類学という科学的な領域に組み込まれる民族誌映画²⁾を、科学研究を目的とした記録映画製作と理解するならば、撮影者は、研究に必要な部分に限って撮影を進める方法を採用せざるをえなくなることが多い。

反対に客観的な科学研究の立場から撮影することを念頭に置いて、私的な感情に大きく左右されることも事実である。かといって気の向くままに撮影したならば、撮影者自身の文化的背景と相違する目新しい事象にばかりレンズを向けてしまい、その映画は風俗紹介映画や旅行日誌的な映画になってしまうであろう。そして極端な場合には、出来事の異常な部分を強調する記録映画になりやすい。すると現場を見ていない視聴者は、撮られる側の人々の普通の生活様式を見ることが少なくなる。つまり平凡な日常の出来事のなかに、深い意味を発見することが少なくなるだろう。これらの記録映画は、その異常性ゆえに価値あるものとして今日までテレビ・ドキュメンタリーの花形とされて来たのである。

今日、以上のような民族学的、あるいは民俗学的映画製作は、科学性を極端に強調したり、気ままに撮ったり、異常性を主張したりした歴史的段階から徐々に脱皮しつつある。現在の民族誌映画は撮影される側の人々の立場と、記録の本質を考えた民族誌映画を製作する方向に発展しつつある。特に1960年代に出現したシネマ・ヴェリテ(真実の映画)は、それまでの“事象に忠実な”客観的撮影方法の重要性を見直し、撮影者と現地の人々との率直な対話インタビューなどを交えた映画に、価値をおいている。

民族誌映画による人類学・民族学の研究には、まず映画映像の存在が必要である。しかし今日までの製作された既存の映画を利用して研究する方法は、民族誌映画の確立とはいえず、研究のための補足的手段としか考えられていない場合が多い。

映像機器の飛躍的発達によって映像の情報を含めたコミュニケーションの研究が進むにつれ、人類学・民族学の一つの分野として民族誌映画の確立が要請されることと

1) このジャンルは Margaret Mead と Gregory Bateson の 2人がバリ島の研究に映画を用いたことから生まれたとされている [Rouch 1979: 6]。Mead は映画だけでなく写真その他映像にかかわるすべてを用いて研究することを考えた。映像人類学は人間の行動様式を通じて、人間の本質を研究しようとする文化人類学に結びつく用語として生まれて来た。

2) ヨーロッパでは、伝統的に民族学の用語を用いて来たことから、映画による記録を一つの記述とみなして民族誌映画としている。フランスの病理解剖学の専門医であった Felix-Louis Regnault が1923年の論文「民族学のフィルムと博物館」のなかで民族誌映画の用語を使用した。このうち、民族学映画の用語も用いられたが、1953年の Jean Rouch の論文「民族誌映画の復興」によって記述を主とする民族誌映画の用語が一般化した。

なった。その契機は、Marshall McLuhan の一連の著作によって生じた。McLuhan はメディアの発達には人間関係のみならず人間の感覚そのものを変革するとして『人間拡張の原理』[マクルーハン 1967a]、文字と視覚表現の深層に横たわる無意識の共通するパターンを示した『機械の花嫁』[マクルーハン 1967b]、そして視覚表現と対比しながら文字言語表現の歴史的展開に関する考察を試みた『グーテンベルグの銀河系』[マクルーハン 1968]などの著書によって映像全般にわたる問題を本格的に論じている。その結果、「撮られる側の人々」、「撮り手」、「映像を見る者」のすべてを含めた総合的な映像研究に発展することとなった。これと並行して民族誌映画というジャンルが成立していったのである。

民族誌映画の発達には映画製作を通じた多くの民族学的研究や、すでに完成されたさまざまな民族誌映画の研究によって生まれて来た既存の映画概念を乗り越えて、さらに新しい民族誌映画の撮影概念を確立するための研究活動が必要である。本稿では、こうした趣旨に立って民族誌映画製作の基本となる撮影について民族学的立場からその在り方を追求し、筆者が妥当と考える方法論を提示したものである。

2. 構 成

次章(第Ⅱ章)の「民族誌映画の歴史的背景」においては、現在の民族誌映画の概念規定に若干の考察を加える。民族誌の記述を中心にした映画、行動科学の映画、コミュニケーション研究の映画などに与えられてきた概念規定と、映画利用を最大限に発展させる理論などについて考える。これらは、民族誌映画の撮影に関する認識を深めると共に、この分野の新しい概念規定の可能性を追求する糸口となるはずである。

この章ではさらに、諸概念の歴史的背景を概観することで、現在の民族誌映画に与えられている位置づけを再認識し、それが撮影の問題にどのように反映しているかを考える。特に、科学至上主義が批判されている現在の社会では、直接視覚を通じて感性に訴える映画映像の価値は、民族学研究への応用も含めて見直されてよいと思う。

第Ⅲ章では、映画映像に特徴的な長所と短所を説明したうえで、民族誌映画の撮影時期と三つの撮影プロセスのパターンについて、その実例をあげながら解説する。そしてルポルタージュ、フーティジ・フィルム、ダイレクト・シネマ、シネマ・ヴェリテと呼ばれる映画の表現形式が、記録にあたって上記三つの撮影パターンとどのように関係しているかを示した。これは人類学・民族学研究における歴史的研究との総合過程、分析的研究における理論の組み合わせ、一般化の過程などに対応する映画映像における具体的な撮影方法論の考察となっている。

この章の終りでは、研究撮影者自身と被撮影者（被調査者）との問題に関連して、撮影の人的構成と野外調査の問題、さらに研究撮影者の責任の問題などを論じて民族誌映画撮影のまとめとした。

Ⅱ．民族誌映画の歴史的背景

1. 民族誌映画の概念規定

1) モノグラフの民族誌映画

1952年のウィーン国際人類学・民族学会議において、フランスの Jean Rouch が試みた民族誌映画の定義づけは、新しい民族学の映画ジャンルに一つの新しい紀元を画すものであった。それは、たとえ映画制作³⁾を専門とする人が民族誌映画を目指して作ったとしても、その作品は記録映画ではあっても民族誌映画とは言い難く、逆に民族学者がこの種の映画を制作した場合は、それが、芸術映画にはほど遠いものであっても、民族誌映画とみなすべきものである、というものであった [ROUCH 1968: 431-432]。

これは民族誌映画の定義として一応の目安をつけるために提案されたものであったが、ここには別な意味合いも込められている。そこには民族誌映画を製作しようとする民族学者は、現実にカメラを持って野外調査地を歩きまわり、ファインダーをのぞき、シャッターを押す撮影者自身になるべきことが暗に指摘されている。つまり、人類学・民族学などに関する研究者の夢とされていた、動く映像による野外調査の資料を、他人に委託するのではなく調査研究者自身が作りあげることの重要性を指摘したのである。

映画映像は客観的に現実を捕えることはできるが、ファインダーのワクに限定された視野と撮影時間の両方に規制されている撮影者の立場は実際は主観的なものであり、撮影方法のいかんによって研究撮影者と委託撮影者の間には相違が生じてくる。何を撮影するかは、調査研究者の方が良く知っている場合が多い。そして調査地の撮影に関する画面構成の最終決定は、観念的あるいは視覚的なカメラ・アングルの試行錯誤をくり返しながらも、研究撮影者の調査にもとづく考えに委ねられているのである。しかし、現実にはこの問題を解決しないままに人類学、民族学あるいは民族誌学とい

3) 「製作」と「制作」の区分は、企業によって作られた映画、および個人が制作した場合でも映画が資金的なスポンサリングによって社会性を獲得した場合に「製作」の用語を用い、完全に個人の創作にかかると思われるものには「制作」の用語を用いることにする。

う名のもとに、多くの記録映画が製作されて来た。

Rouch より以前の定義は、この研究撮影者という視点を欠いたものであった。人体の動きと技術について研究したフランスの先史学・民族学者 André Leroi-Gourhan は、1948年の『人文地理・民族学雑誌』のなかで、民族学的映画の定義をおこなっている。彼は三つのカテゴリーの映画を民族学的映画と考えている。

1. 科学的な記録のみを目的とした研究用映画およびフィルム⁴⁾。
2. 旅行などの記録をした公開記録映画。
3. 社会集団の状況を収めた映画。

[LEROI-GOURHAN 1948: 42-51]

これら三つの定義は民族誌映画を確立するためのものでなく、民族学研究に役立つ映画資料としての位置づけをしたものであった。例えば第2の定義は、一般の人が見知らぬ土地を旅行した時に記録した映画またはフィルムを民族学者が見て、撮られた人々の身振りやカメラの前の反応などに注目し研究したならば、様々な民族学的情報が得られると、Leroi-Gourhan は考えた。また第3の社会集団に関する映画は、記録映画だけでなく、劇映画であっても正確に生活・文化が描写されているならば、異文化と対比した場合に比較民族学研究の資料として価値ある映画になると Leroi-Gourhan は指摘している。この第2と第3の定義はいずれも既存の完成した一般記録映画、劇映画のなかに民族学的に重要な情報資料を見いだそうとするものであった。

民族誌映画の撮影という視点から考えると、まず第1の定義である科学的な記録を目的とした映画製作が重要視される。Leroi-Gourhan はこの分野の映画ジャンルとして、一つは人間の行為、行動、しぐさなどを研究するための人類学研究映画と、他方では人間集団の社会・文化の一般形態やある特定文化規範のなかでの人間行動を記録してある民族誌研究映画の二つをあげている。

映画の形式としては、映画映像による単なる記録と、企画・構成された主題の明確な記録映画作品があるとしている。前者は、民族学調査のフィールド・ノートのように出来るだけ多くの事象を完全に近い形で記録したものをさす。そして、映画による記録の一番重要なことは、誰もが見過してしまう二度と繰り返されることのない文化・社会現象の細部にわたって記録することができる点にあるとしている。

後者の映画形式は、その完成作品を研究用の記録映画として、一般に公表すること

4) 素材そのものを指す場合にフィルムという。鹿島茂によれば、Gilbert Cohen-Seat の考える映画は上映以前、上映中、上映以後のすべてにかかわる技術・経済・社会的な諸要素を包括したものを指している。つまり映画の創作から批評までを含めたものを意味していることになる [メッツ 1981: 272]。

を原則とする。それは、研究者に文字による出版と同じようにその研究成果発表の必要性を認めさせることを意味している。これは Leroi-Gourhan の第2の定義にある公開映画に対応する、民族学研究成果の映画による表現である。Leroi-Gourhan は、民族学研究にもとづく映画製作と既存の完成作品の区別をせずに、この分野の映画を一括していたようである。それは一つには、当時の民族学者が野外調査をせずに、多くの探検家や宣教師の不十分な報告書を研究資料として使用したのと同様に、不十分な既存の映像資料を利用してしたことによるものであった。とはいえ、Leroi-Gourhan が劇映画を通じて民族学研究を実行できることを提言したのは、民族誌映画の見方の研究として重要な指摘であった。

すでに、Margaret Mead は1945年に制作された Marcel Carné の「天上棧敷の人々」の作品を、19世紀初頭のパリの様子を調査するのに活用している。またアメリカの映画監督 Frank Capra が制作した「汝の敵、日本を知れ」をはじめ、アメリカで上映された多くの日本映画は、Ruth Benedict の著作『菊と刀』の研究資料として活用され、天皇の存在をめぐる多くの情報を提供した [ベネディクト 1967: 12; 佐藤 1977: 118-122; バーナウ 1978: 160-167]。

Rouch の主張する民族学者の手による民族誌映画の制作は、Marcel Griaule の民族誌学調査の記録方法論に取りあげられることとなった。Griaule は映画による記録方法論のなかで、三つの考えを示している。

1. 撮影されたフィルムは、調査カードや研究のための収集資料などに照応する総合資料として価値がある。
2. このフィルムは、民族誌学の研究を志す人々を養成するのに最も効果的な手段となる。
3. 広義には、こうしたフィルムは、一般大衆のための教育映画として役に立ち、いくつかの条件を満たせば芸術映画にもなりうるであろう。

[GRIAULE 1957: 85-89]

以上の三つの事項は、民族学・民族誌学の研究をする人が映画を制作しようとする場合に考えるべきことであるとしている。したがって、民族誌映画が再現された事象を撮影するのは、意味がないことであると述べている。すなわち、撮影という点から考えると、人間の生みだすさまざまな文化・社会現象には、技術や簡単な儀式など明確に反復的な事象と、一回限りの出来事であるために再現が不可能な事象の二種類が存在する。この一回性の出来事の撮影には、研究撮影者の十分な調査と現地での長期滞在が必要不可欠である。そのため、民族学者は最低の映画撮影に関する知識を必要

とすることを Griaule は主張している。これはモノグラフを主体とした映画製作の基本的考え方であった。

Griaule は、民族誌映画の基本的な価値を認めたことで後の民族誌映画の発展に大きな影響を与えた。それは、いかなる記録方法にもない、現実が生じた事象と時間を同時に記録することができる映画の特徴に由来している。つまりそれは、現実の事象と時間を同時に再生できる民族誌の記述法である。したがって撮影は、研究対象に関する文章記述では表現しにくい事柄を詳細に記録することができるだけでなく、撮影を通して映像のなかに記録された現実の時間の経過を一つの歴史的時間の記録とすることができる。これは後の撮影パターンの形式、そしてカメラのアングルにかかわる問題へと発展する。

2) 行動科学としての民族誌映画

ドイツでは、1952年にゲッティンゲンの科学映画百科事典ともいわれる *Encyclopaedia Cinematographica (E·C)* が創設されると、Gotthard Wolf の映画理念にもとづく研究用映画製作が開始された。彼の主な考え方は、1900年にパリで開催された国際民族誌会議において決議された物質文化のより具体的な展示に、映像を用いる方法と深くかかわっている。というのも、動物行動学という視点から民族学の映像へと移行した映画製作の目的は、ものや人間の運動過程など機能的な面を完全に把握するための映画製作を中心とするものであった。そこで民族誌映画も含めた科学映画の内容を、製作目的に沿って次のように規定している。

1. 肉眼では把握しえぬプロセス。例えば舞踊、楽器演奏など。
2. 相互の事象の比較にあたって、それぞれが本質的な役割を果し、しかも記憶による描像や記述だけでは十分でないもの。例えば手工業的な製作作業過程がこれにあたる。
3. 一回限りの事象であるため、後になっては記録しがたいと予想され、かつ民族学の比較検討資料として映像による記録が重要と考えられるもの。例えば消滅しつつある民族学上の現象など。 [ヴォルフ 1967: 14]

上述した映画製作の主旨からも、ものの運動の経過を正確にとらえる短いテーマ・ユニット、つまり一つの事象に関する短いフィルム（フーティジ・フィルム）を撮影することにその目的があった。そして映像の真実性を追求することが重要視されたため、ある事象の「雰囲気」の盛り込まれた祭りや、儀礼の全体プロセスを扱ったものは収録されなかった。

なぜならば、こうした状況映画は第一に計測分析が不可能に近いこと、次に人間の心

理的側面が多量に収録されているため、教育用あるいは鑑賞用としては現実感があって適しているが、科学研究には向いていないとされたのである[ヴォルフ 1967: 30]。したがって第3の定義にある民族学上の現象の記録である祭にしても、要素別に、例えば、祭の道具作りの映画を数本、組み立ての場面を数本、そして祭の様子を数本という具合に一本一本の短い映画を製作して、一つの祭全体に関する十数本以上の映画を製作したのである。

Wolf は、科学研究用としての民族学の映画として、比較、分析がスムーズに実行できるものを第一に重要視したのである。したがって映像分析のためには、時間の短いフィルムであることを条件にしたのである。それは、今日のコンピューターによる映像分析に向けての重要な指針ではあったが、モノグラフ的な民族誌映画からは程遠いものとなった。こうした映画撮影法は、なによりも単純・明快という点で研究者には、賛同された。しかし、人間を物扱いにしたような撮影は、映画として見終わった後の印象が悪く、特権階級的な学者向け映画として疎んじられる傾向があった。そして一般性のない映画撮影は教育用としても次第に遠ざけられたのである。

Wolf は、出来事が中断することなく、複雑に入り組んだ現代の民族誌映画に賛同しなかった。彼は映画が写された時点で、見る者にあらゆる現象を含めた映画映像を見せてしまうことを危険視したのである。したがってそこには、非言語的感情表現という映画独自の特徴を、できる限り排除し、現象の事実だけに映像をしばって科学的研究に供しようとする意図がはっきり見られる。そして、誰もが理解できる共通メディアとしてのコードを持たない、映像の動きだけのメッセージ、つまり象徴的で暗示的なイメージから導かれる文化的メッセージ、したがって共示 (connotation) の体系 [バルト 1980: 19-21]などを考慮することなく映画撮影を進めたのである。

3) 文化人類学をめざす映画

一方、新大陸のアメリカ合衆国では、1936年から1938年にかけて、MeadとGregory Batesonの二人が、バリ島とニューギニアの研究に映画撮影を本格的に導入した [BATESON and MEAD 1942]。この二人は、言葉では表現しにくいような行動様式や家族内部のコミュニケーションの問題とその背景についての研究を行うために映像を利用した。その際、25,000枚ものスチール写真が用いられ心理学的分析を中心に研究がなされたのである。しかし、映画そのものを独立させて人類学の研究をしようとはせず、あくまでも補足的なものと考えていたようである。Meadはその後映画による人類学・民族学の資料作成を重要視し、その結果、絶滅しつつある孤立した文化の記録が、1973年の第9回国際人類学・民族学会議のシカゴ大会において、最重要課題と

して取り上げられたのである [MEAD 1975: 3-10]。

Mead の流れをくむ Richard Sorenson は、人類学資料を提供するような様々な種類の研究映画には二つの大きな考え方があるとしている。その第一は「過去を見つめる窓」とも言うべきもので、映像の必要部分を抽出したり、構成したりして見なおしできるような記録映画をさしている。それは、二度と生じない一回性の現象や人間行動の過去の映像情報を保存し、それを眺めるのが民族誌映画であり、過去を見つめる窓と考えたのである。

第二に、認識可能なある民族の文化の組織、それに伴う諸事象、その文化に対する映画制作者の価値などすべての情報を含み、かつ研究撮影者と共通する文化的特徴を示すコミュニケーション様式なども映し出すことができるので、「文化の鏡」の役割を果たすことも可能であるとしている [SORENSEN 1974: 1079-1085]。

こうしたアメリカの人類学・民族学に関する映画は、物質文化の側面に焦点をあてた技術映画だけでなく、なにげない日常の動作やしぐさなどを多量に記録して分析研究する方法を確立していった。例えば Sorenson のパプアニューギニアの North Fore 地域の子供同士、親子関係などの行動様式とコミュニケーション様式の調査に際して、非言語的感情表現に重点を置いて撮影したフィルムが、科学的研究に不可欠なことを実証して見せたのである [SORENSEN 1976: 145-211]。

4) 広義な民族誌映画

以上すべて来たような個々の概念規定をもとに、物質文化や人間行動や心理作用などの一定のテーマにそうコンテキストを持った、フィルム撮影が研究者のもとで実行されて来たのである。しかし、多くのフィルムが Rouch の述べているような研究者兼撮影者という形式で、撮影されることは少なかった。そこには多くの困難が伴うことは予想されたが、問題は常に、科学の厳密さと映画の芸術性を結びつける作業をどうおこなうかということであった。

西イリアンのダニ族についてのフィルム撮影を担当した一人である、アメリカの文化人類学者 Karl Heider は、こうした実状を見て、人類学、民族学、民族誌学などの映画があまりに多義に渡る意味を持つため、この種の映画をすべて同等に定義づけることは無謀なことであると忠告している。というのは、映画を使って研究しようとする、多くの研究者は、技術的にどうすればより完成された映画撮影ができるかをまず考える。その一方で文字では表現できないような情報をどのようにして正確にフィルムに収め、表現できるかを考えるからである。ところが、この二つの考え方には相矛盾した志向が含まれている。すなわち、研究撮影者は技術的には、映画手法に

従って時間の流れにそったカメラ・ワークを要請される一方で、文字表現できないような情報を映像によって表現しようとする、カメラ・ワークは停滞し、全体としての視点は不明瞭となり、映画体系をバラバラにする可能性があるからである[HEIDER 1976: 39]。

ところが、こうした研究者の撮影に対する配慮とは関係なく、一般に撮影された記録映画が研究に利用され、将来の研究活動にとって問題解決の糸口となる仮説を導くことが少なくないのも事実である。したがって Heider による民族誌映画の定義は、映画の撮影と製作に関することは二の次として、どのくらいより良く映画を人類学・民族学に活用するかが大きな問題であるとしている。

また、民族誌映画の定義づけの危険性について Rouch が、ベルギーのアフリカ研究者 Luc de Heusch の言葉を引用している。社会科学の一分野である社会学、民族学などの学問でさえ、その定義を正確に与えることが難しいのが現状である。その理由はこれらの学問の定義が、国や学問の伝統によってすべて異なるからである。一方、民族誌映画の方は人類学者・民族学者が制作したものも含め、さまざまな観点から撮影され、さらに美学的要素も付加されて製作されたものである。こうした複雑な要素を持った映画を学者が勝手にカテゴリーに類別したり、切り分けたりすることはできないと de Heusch はのべている [ROUCH 1968: 433]。要約すれば de Heusch の注目する点は、映画カメラがスクリーンを通じて与えてくれる人間との接触であり、それによって他の民族が持っているさまざまな感情を理解し、その民族の持っている世界観に迫る人間学を映像によって考察しようとするところにある。

以上のように、人類に隠された多くの問題の解決の糸口となる無限の可能性を秘める映画映像についてさまざまな定義が提唱されてきた。しかしどれ一つとして完全な定義は存在していないのが現状である。それは結局のところ、映画映像を正しく利用し、その映像が正しく現実を捉えているならば、映画製作のあらゆる方法が許されることを意味している。となれば撮影においてもあらゆる考え方が許されてもよいことになる。

科学的研究のための映画であれば、どんな撮影方法をしても良いと考える Leroi-Gourhan は映画の幅広い可能性を認めていた。したがって映画内容の意味にも多様性があることを認めている。一方、視覚的に一つのテーマを限定し、分析的に文化現象を解明する映画や、フーティジ・フィルム製作を目的とした Wolf は、できるだけ単一の意味あいを持つ映像表現に焦点をあてて撮影することを主張した。後年、教育用として長編民族誌映画を推奨したとはいえ、撮影方法は客観性重視の立場を貫き、

研究撮影者である主体の動きを最少限にして、撮られる側の客体の動きにだけ注目している。

同様に分析映画の利用を中心とする撮影方法を実行した Mead や Sorenson らは、非言語伝達情報に注目して、子供たち同士のコミュニケーションや親子のコミュニケーション、そして意識的には目にとまらないような日常の動作などの長編記録を作製している。彼らの撮影方法は客観性重視であるが、主体と客体の関係が映像を通じて自然に表現されており、視聴者の誰もが野外調査の現場を容易に理解できる。

こうした三つの定義にささえられた撮影方法は、機械技術の発達に大きく左右されてはいるものの歴史的状況とも関係している。それらについて少し述べておこう。

2. 撮影方法の歴史

1) すぐれた民族学資料を求めて

前章で述べた民族誌映画の撮影方法をささえるさまざまな方法論を生んだ歴史的背景は、映画誕生の契機と関連している。すなわち現在のよう動く映画が誕生する以前に、動物の生理学研究や人間の行動分析に関する研究に連続写真が用いられたことが、今日の民族誌映画誕生の一要因をなしているのである。フランスの生理学者だった Étienne J. Marey の Fusil photographique 写真銃 (1882) は、今日の撮影カメラと同じ機構を持っていた。また写真家として出発した、アメリカの Eadweard Muybridge が動物や人体の運動などの研究に用いた連続写真 (1877)、そしてアメリカの大発明家 Thomas Edison が音や言葉の記録を補足する映像として発明した kinetograph 撮影機 (1891) などは、科学的に利用される映画映像の発達に役立ったのである [ツェーラム 1977: 106-177]。

そして1885年のパリのエッフェル塔の下で開催された「西アフリカの民族誌展」では、早くも人類学に深い関心を抱いていた、Marey の仲間であった Félix-Louis Regnault と Charles Contes の2人が、フルベ人、ウォルフ人、デュラ人達の身体の動きや、土器づくりの技術に関する連続写真を発表した [Rouch 1968: 435]。これは後の民族誌映画発達史の第一歩を記すものであった。

当時、Edward Tylor、そして Lewis Morgan らの進化論的人類学の盛んな時代に、すでにアフリカから動きのある映像を撮影して持ち帰り公表していたことは注目すべきである。

1895年に Auguste と Louis の二人の Lumière 兄弟が今日見るような映画 (無声) を完成させると、映画はそれまでの実験映画の段階から社会的な影響力を持つ映画に

脱皮した。これによって、ものの自然な動きを大きな画面を用いて大衆に投影して見せることができるようになった。現実の様子をそのまま映像化する映画の出現は、当時西ヨーロッパの国民国家の形成と確立、そして資本主義発展のためになされた帝国主義的な海外進出などと並行して、海外情報を自国にもたらす強力な映像資料となった。しかし、1930年代後半まで人類学・民族学研究のための映画はほとんど製作されずに過ぎてしまう。この間に撮影された映画としてイギリスの動物学者で後に人類学者となった Alfred Cort Haddon のトレス海峡地方の研究フィルム (1898)、オーストラリア研究者であった Baldwin Spencer のオーストラリア原住民の儀式を中心とした撮影フィルムがわずかに残されている。

このように民族誌映画の空白の時代を作り出した背景には、Lumière 兄弟以後、Georges Méliès の考案したトリックによる創作映画の大発展が逆に、科学研究用映画の発達を妨げたことなどが、その理由としてあげられる。また初期の人類学・民族学の研究が、どちらかと言えば、専門家の現地調査にもとづく観察記録としての民族誌作成を研究者がしたからない時代であったため、研究者による撮影フィルムなど作られもしなかったし、利用もされないといった状況が続いた。したがって商業的あるいは政治的目的で撮影された多くの海外情報映画は、旅行者、宣教師また興業師などの手によって撮影された記録映画であった。これらの映画が、民族学の概念規定を作るために参考資料として試写されはしたが、映画による本格的な研究がなされることはなかった。その一方では、文字で書かれた民族誌よりは、映画自体が現実的で真実性のあるものだという偏った幻想につかれて、すべての記録映画を盲目的に信頼する危険性があった。

2) 研究者自身による映画撮影

1920年代になると、イギリスの Bronislaw Malinowski に代表される野外調査を中心とした、民族学が生まれてくる。それは、進化論的な学説やドイツ・オーストラリアに広まった文化圏説、あるいは編年史的な文化諸要素の表面的な全体比較に重点を置いた従来の学説にとって代ることになる。共時態と通時態の総合的研究を目指す人間を中心とした文化や制度の機能面に、人類学、民族学の焦点が移行したのである。すると、野外調査によって、現在そこに存在している物や制度と人間の関係が動的に把握されねばならなくなった。この時期に民族誌映画への関心が再びたかまることとなった。

オセアニア研究をしていたフランスの民族学者 Patrick O'Reilly は、Malinowski が自分の研究に役立てるため、トロブリアンド島の「クラ」について映画撮影に関心

を示していたことを述べている [O'REILLY 1970: 282]。また彼自身もサモア島の道具作りの技術についてのフィルムを撮影し、1934年「ブーゲンビル」を完成させた。また同じ頃、Griaule は西アフリカのドゴン族の映画撮影を実行した。すでに述べたように Mead も1936年からバリ島とニューギニアの研究にフィルム撮影を導入した。こうした民族誌映画への関心の高揚は、「肘掛椅子の人類学者」から脱皮した現地野外調査そのものから文化や社会制度の問題を解明しようとする学者によって生じたと言える。

この時期に撮影された映画は、「もの」に関する製作工程、使用方法など技術フィルムや人間の行動を中心としたものが大半を占めていた。それは、映画は撮影者の主観によって対象が決められるが、撮影されるものは客観化され、フィルムに残されるのは科学的な映像だとする考えにもとづいていた。

第二次大戦中の技術革新は、撮影機材の小型化を成功させたのである。その結果、野外調査に小型カメラを持参して貴重な記録映画が作製された。またこの時期に小型録音機も発明されて、映画と同時録音のできる時代を迎えることとなった。

3) 映画ペンと直接観察映画

技術の進歩は、まず35ミリ版の映画フィルムの使用が16ミリに代ることから急速に撮影カメラが軽量になり、扱い易くもなった。すると研究撮影者は、被撮影者よりも早目に撮影準備をしなければならないという制限からも解放されて、行動範囲を拡大し三脚も持たずに自由に撮影することができるようになった。こうして撮影者は、対象が起る直前か、起ると同時にカメラを回すことが可能な状態を常に保てるようになった。

この時期に民族誌映画は、大きく成長をとげる。それまでの典型的な民族誌映画は、動物や人間の身体の動き、そして各種の技術に関する短いフィルム撮影が多かった。その代表的なものとして、前章で述べたドイツのエンサイクロペディア・シネマトグラフィカ (E・C) の短いテーマ・ユニットの映画と、文化とパーソナリティを心理学的に見る、アメリカの文化人類学者達によって受け継がれてきたフォーティジ・フィルム研究がある。

その一方では、映画の誕生以来、撮影されてきた異国趣味的な風俗紹介映画、なかでも Robert Flaherty のエスキモーに関する映画「極北のナヌーク (Nanook of the North)」(1922) のような物語のある記録映画は後の民族誌映画に多大の影響を与えた。また1920年代から盛んになった社会派の記録映画、例えば John Grierson の「夜行郵便 (Night Mail)」(1936) や、Basil Wright の「セイロンの歌 (The Song

of Ceylon)』(1935), またフランスの Joris Ivens の「四億の民 (Quatre Cents Millions)」(1938) など多くの記録映画作家の作品が民族誌映画の出現をうながしたのである。

その結果、それまでの撮影法である単なる説明的な断片事象を連続させていた映画に代って、計画的にある特定の文化事象を詳細に、しかも一連の文化的コンテキストのなかで浮き彫りにしようとするモノグラフをめざした撮影が始まった。こうして研究者は直接観察法と合せて映画を併用するようになった。この方法の発展に寄与したのはフランスの民族学者・映画制作者 Rouch であった。

Rouch のめざすところは、映画の画面の美しさによって人を感動させることよりも、人類学・民族学の研究上必要な事象を残さずフィルムに収めることを第一とした。そのため映画をペンのように用いることを提唱した。そして音と映像の同時録音撮影を必要条件に、カメラを人間の肉体の一部と考え、三脚を使用せず事象に接近して撮影することを主張した。この方法によって調査地の人々との接触をより具体化するとともに、各個人の置かれている歴史の背景や時代の流れではなくて、個人の現実生活に焦点を合せて撮影が進められるようになった [MARCORELLE 1970: 87]。

こうして Rouch はそれまでの劇場用の記録映画に科学的な要素を組み込んで映画の撮影をしていった。1960年代までに、「カバ狩り (La Chasse à l'Hippopotame)」(1952), 「狂気の主人公たち (Les Maîtres Fous)」(1955), 「我れは黒人 (Moi, un Noir)」(1957), 「人間ピラミッド (La Pyramide Humaine)」(1959) などの映画を完成させた。

Rouch の一連の作品が出た頃、劇映画の世界にも大きな変革が訪れた。入念に物語を作り上げることをめざしたそれまでの映画に対して、現実のなかに主題を発見し、その現実の状況と見る人々の対話を要求するイタリアのネオ・リアリズムの出現があった。ことに Roberto Rossellini, Luchino Visconti そして Vittorio De Sica などによって実行されたリアリズムの作風である。この一派は、やがて1960年代に来る Rouch とフランス社会学者 Edgar Morin によって作り出されるシネマ・ヴェリテ (真実の映画) の名づけ親となるのである。

さらに、第二次大戦後、ニュース映画を中心として発達した人間への接触と現実報告映画、ダイレクト・シネマの出現は、当時の民族誌映画撮影法に大きく影響した。Malinowski の提唱する、民族誌のなかにこそ民族学の体系を構成しようとする考えと、同じことが民族誌映画の場合にも考えられ、撮影進行中にそれを実行しようと試行錯誤がくり返された。とくに Rouch がある一人の個人の現実生活に向けた関心は、

局地的な野外調査によって、文化の機能や民族の世界観にまで発展させるような映像の撮り方を生み出して行った。

当時の撮影者の多くは、上述したダイレクト・シネマに影響されて、ペンで手軽に文章を書くように撮影し、映像によるモノグラフを作成した。つまり、撮影された事象そのものは客観性があると考えたからである。そのために、撮影者は、撮られる側の人々がどうしたらカメラを意識せずに行動するかという点に気を使った。したがって、撮る主体と撮られる客体の関係は画面を通じては見えてこそ、その関係は視覚的に断絶されているのが普通だとされていた。こうしてスクリーンを見る観客は、撮影者の主観的選択によって、その映画の対象がフレームに収められていることに気がついて、第三者的に冷静にショット撮影された画面を見ると、これこそ客観性を重視する科学的民族誌映画だと信じて疑わなかった。

4) 撮影主体と被撮影客体による映画

1960年代になると世界情勢は大きな転換期を迎えた。それまでの資本主義体制の犠牲となっていた植民地、とりわけアフリカを中心とした諸国の独立が次々と達成されていく。これはヨーロッパ世界から見た場合、異質文化の多様性を現実のものとして、その存在を全面的に認めたことを意味している。そして、それぞれの民族が持っている文化は、それぞれ固有の価値をもつものとして、文化の多様性と文化の相対性が認識されることとなった。人類学・民族学の研究に即していえば、調査者自身の文化も比較の対象として出発すべきであるという考えである。

これと同じ状況が、遅ればせながら民族誌映画の撮影法にも生じて来た。すなわち観察撮影法やダイレクト・シネマの方法における研究者の主体の欠如という点に対する批判であった。映画映像自体は客観的とはいえ、人間の広い視角のなかから、映画のフレームに収める部分を選択して撮影することそのものは、絶対的に主観的な部分と考えられるわけである。撮影からフィルム現像、編集、そして完成作品の上映と観客など一連の映像における構造研究が進むにつれ、スクリーンに決して登場してこない撮影者の主体の欠如が問題となった。映画の場合には、野外調査の研究撮影者と現地の人々との接触の背景や実態など隠された部分については、撮影する主体がスクリーンに現れなくとも、観客はスクリーンを通じて、それを直感することはできる。そこで、主体と客体の両者は、スクリーンの映像を通じて関連を持つことができるはずである。画面の上で、撮影者である主体と撮られる客体が民族学研究という一つの目的に向かって、協力しあうという対等の立場で相互に結びつくことができるならば、それまでの単なる民族誌の客観的な記録を打破できるのではないかと民族誌映画制作者

は考えた。

これによって撮られる側の人々の外面的生活や行動のみならず、内面的な観念の世界まで、映画を通じて相互に理解できることを互いに期待したのである。その具体例は1960年に発表された Rouch と Morin の「ある夏の記録 (Chronique d'un Été)」のなかで結晶した。二人はソヴィエトの記録映画制作者 Dziga Vertov の手法で、ある現実生活者(被写体)に突然カメラを向けて、主体の撮影者が客体である被撮影者に話しかける「映画の眼」の方法を採用した。その一方では、Flaherty の採用した撮影される側の客体に撮ったフィルムを上映して、反応を示してもらう「参加するカメラ」の二つの方法を用いた。撮影はダイレクト・シネマの完全傍観者的な観察映画と異なり、撮影スタッフも客体と一緒に考えるように画面に登場した。これは挑発的な行為のように考えられたが、現実生活のなかで撮られる客体と対話することで隠れた真実を呼び戻そうというものであった。

この映画理論が民族誌映画をはじめ、多くの映画製作に影響を与えた「シネマ・ヴェリテ(真実の映画)」である。これによって人類学・民族学の研究撮影者と撮られる側の人々との相互演出と共同制作になる民族誌映画を完成し、映画による共同研究を実現することとなった。

また、この民族誌映画は、個人の行動様式がすべて社会・文化によって規定されているのか否か、されているならばどのように規定されているのか、というような問題への人類学の反省として見るべき映画映像の出現であった。それは、人間の個人的イメージと、社会・文化によって作られるイメージとの葛藤の映像表現でもあったからである。

5) 総合民族誌映画

分析映画として発達していったアメリカとドイツの民族誌映画の撮影方法においては、撮られる側の人々のなかに深入りすることはほとんどなかった。ただでさえ映画の画面構成は主観的であるから、撮影者との対話や干渉などが入り込むことは、いっそう映画を非科学的にすると考えられる傾向があったからである。また、観客にとって、撮影者自身が画面にでしゃばって出演することは、道徳的な自己否定禁欲主義の立場を犯すものと考えられた。したがって撮影者を絶対に意識させないという立場が支配的だったのである。

傍観者的立場で撮影するダイレクト・シネマは、分析映画の短いフーティジ・フィルムと共にアメリカ・カナダ・オーストラリアで発達したものである。そして分析映画と記述映画を組み合わせようとする映画が出現してゆくことになる。つまり撮影者は、

製作工程で受け手の観客に映画の解釈をしたり分析の結果などを説明するよりも、すべての事象を見せるように撮影する方法を考え出したのである。カナダの人類学者 Asen Balikci が制作担当した *Netsilik Eskimo Series* (1963-1965, 10時間30分) やオーストラリアの映画制作者 Ian Dunlop がフランスの人類学者 Maurice Godelier と組んで撮影制作したニューギニア東高地のバルヤ族に関する民族誌映画 *Towards Baruya Manhood* (1972, 7時間40分) などの長編ものの出現がそれを証明している。

以上のような民族誌映画の撮影方法論と民族学の変遷は、映画の技術発達と共に歩んで来た。そして前章で考察した民族誌映画の諸定義から、人類文化史の復元を目指す歴史の記述としての研究用映画の流れと、分析的社会科学の一般法則を見いだそうとする分析用の短いフーティジ・フィルムの流れが対立していたことがわかる。

このような二つの対立を民族誌映画の歴史に照らしてみると、モノグラフを中心とした民族誌映画と、文化よりもその担い手の人間と社会に関心を持っている分析人類学映画の二つの極に現在も分かれているように思われる。しかし、長編記録映画は、分析研究にも使える部分を残しつつモノグラフを中心とした映画の形式を取っている。こうした現代の民族誌映画の状況の下で、研究者のテーマに合わせて撮影し、それを映画として完成するには、どのように民族誌映画の定義やその歴史を考え、いかにして撮影方法を決めればよいのかを次の章で論じてみよう。

Ⅲ．民族誌映画の撮影方法

1. 撮影におけるパターン

1) 映画映像の特性

人類学・民族学の研究のために映画を撮影するには、多くの社会的、経済的そして技術的な問題が含まれている。ここで扱う問題は主として、民族学的視点から考察した撮影の技術を中心として論じてみたい。撮影技術にもカメラの扱い、照明などさまざまあるが、なによりも直接観察の結果をフィルム上へどう記録するかが問題なのである。多くの人類学者・民族学者は研究テーマの絞り方に関心を払うのであるが、民族誌映画では予定したテーマに沿って現実が進行しないことから、撮影の時点で最終的にテーマを決定することが多い。また、テーマは、これから述べる撮影パターンとそれに伴う映画自身が持っている特性によっても条件づけられるからである。

まず映画の特性についての主な点を認識しておく必要がある。撮影に限って述べる

ならば、次のような映画の特性に注意すべきである。

1. 現実の事象の進行時間と同じ進行時間で記録する。
2. 撮られる中心的被写体だけでなく、その周辺の背景も記録する。
3. 映像は現実感のある正確で具体的な出来事の視覚表現である。
4. 音声の存在は映像の現実感を強め、見る者に登場人物などへの同一化作用を起させる。

第1の特性は、映画の基本というもので、Lumière 兄弟が発明しようと努力したのもこの点にある。つまり実際に見るものの動きと少しも変わらない動きのある映像を映画フィルムに収めることであった。そして、現実の調査対象がなくても、場所と時間に関係なく、映画映像を再生して同じ事象の動く様子を見ることができることであった。そして一定時間の動きの記録は、そのまま一定時間の再生でもある。したがって映画を見る者は、調査地の現実の時間と事象の再現を見ることになる。それは一つの短い歴史の視覚的再現である。

一方、映像はそのフィルムという物理的条件から、人間の生理的時間のように切れ目なく連続することはなく、一つのフィルム・カットに現れる事象は短い時間で終る。次のカットに現れる事象との切れ目は想像によって補われることになる。したがって時間的に連続した映画を構成する画面カットの断続、つまり視覚の不連続性をどのように理解するかによって、意味が変化するようになる。

第2の特性は、Vertov がカメラ自身の都合に合わせて撮影することをしないカメラの眼を持つと表現したように、機械の眼は撮影者も記憶にない事象や周辺の出来事のすべてを記録してしまうことである。したがって短時間に複雑な描写を提供してくれることになる。それは時として何十ページにもおよぶ多くの情報を提供してくれる。中心となる被写体の連続した動きは、言語のように語ることはなく、ただ見せるだけで、何であるかという意味を語りはしない。しかし、他の事象との関連によって意味する力を持ち、見る者にさまざまな情報を与えてくれるのである。

その一方では、映画の画面に出てこない部分、つまりファインダーでのぞいて見なかった場面は、まったく価値を持たず忘れられてしまう。その見えない場面はしばしばナレーションによって説明されることになるが、時には、劇映画のように被写体をアレンジして虚構の部分構成することがある。

第3の映像の具体性は、視覚で捕えられるものはすべて記録できるということである。文字で説明しても理解できない場合にも、一度見ることで理解できる場合もある。つまり、映画はあらゆる情報媒体のなかで、最も大きな写実性と現実性をそなえてい

る。したがって映画を見ている人に、一様にその画面が生きた現実であると信じ込ませることができるから、映画映像は常に真実を伝えるものであるという誤った考えに導く危険性が生れるのである。それを避けるためには、写実性と具体性の意味を良く理解して、撮影中に連続して生じる出来事をどの範囲までシャッターを押して記録し続けるかの確に判断しなければならない。なぜならば、正確な伝達情報は、撮影のときのカットによって決定されるからである。さらに、第Ⅱ章で述べた撮影に関する、定義と研究者のテーマによっても事象の撮影方法が異なってくる。一度フィルムに記録された映像は、言いまわしを書き変える文字のように変化させることは出来ないのである。

映画を見ている者は、映像の具体的な写実性を知覚するが、正確さゆえに少しでもそれが歪められると、映画の価値が半減するように考えてしまう。したがって研究者の主観が美学上どうであるかよりも、研究に重点を置いて撮影すべきであり、それを主張すべきである。文字表現では、文字を通してイメージ化して理解するが、多くの場合、自分の創り出したイメージを疑うことなしに読み進み、次のイメージを都合よく確立して行くため、時として反省せずに読み進むことになる。映画は文字表現のように自由に事象の流れを止めて反省することはできないが、しかし直感的に映像の不正確さに気づくことがある。また映画映像は抽象表現に欠けていることもあって、見る者に様々な印象を与えることも注意せねばならない。

第4の音の有無は民族誌映画には重要なものである。無声映画は平面的にしか見えない。したがって映画を見ている者と画面の間に越えることのできない真空のようなものが感じられ、見る者が制作者の意図を離れて心のなかに勝手なイメージを作り上げることにもなる。

有声映画は視覚と併せてさらに事象の実在感を高める効果がある。特に、画面に見えない存在を音によって判断できることがある。会話の言葉は最も重要な伝達情報になる。撮影現場の生の声と映像によって、抽象概念である文化規範や社会制度を、映像と共に同時に理解することができるのである。

しかし、撮られる側の人々の言葉が極端に説明過剰になったり煩雑になると、映画を見ている者は、言葉に引かれて映像を見ないという、視覚による理解を怠る現象が生じる。ナレーションの多い民族誌映画は注意して見ると、こうした受け手の欠点をうまく利用している場合がある。

以上のような映画の基本的特性を理解し映画を撮影するのであるが、その後の編集そして音をつけるダビングなどを経て、さまざまな表現が考えられるようになる。こうした映画の特性ともいわれるものを利用して、民族誌映画の基本的撮影が考えられ

ることとなる。

2) 基本的撮影パターン

撮影は「研究用民族誌映画」または「情報提供民族誌映画」であることをまず念頭に置いて考えるべきである。このことは一貫して映画完成に至るまで明確に留意しておく必要がある。一般に次の三つの撮影時期とプロセスのパターンが考えられる。

1. 調査をおこなったのちに、撮影目的を明確にし、撮影を実行する。
2. 調査と並行して、撮影も進行させる。
3. すべての調査を映画撮影によって、進行させながら現像し、ラッシュ・プリントを撮られる側の人々に見せてさらに撮影を進め完了させる。これを数回に渡って実行する。

[大森 1982: 124]

これら三種類の映画撮影のパターンはそれぞれの特徴を持っている。

第1のタイプは、調査対象となる民族集団の日常生活よりも年中行事や特別な催し物などの撮影に向いており、しかも予測可能な行事などに適している。十分に研究された上で撮影するならば、行事のなかの一つのテーマに絞った映画も作れる可能性がある。この撮影パターンは、ほとんどのドキュメンタリー映画に採用されるものである。

長所としては、なんと言っても撮影日数が少なく、撮影フィルムの浪費を防ぐことができることにある。予測が可能であればシナリオを作成して、計画を立てて撮影進行することにもなる。特に撮影現場に一度しか行かない場合とか、短期間の撮影などに適している。技術研究関係の撮影にも採用されることがある。

短所としては、撮影期間が短いこともあって、目に見えない社会関係や知覚しにくい象徴的な行動などを十分に撮影するのは困難なことが多い。その結果、動きの速いスペクタクルな場面展開をするように記録しがちなのが最大の欠点となる。また撮影の焦りは、事象に対して観念的になりすぎると、計画通りに進行しようとする意図が撮影に出てくる。そこで撮られる側の民族が持っている本来の時間、空間、感情の流れなどを無視した勝手な撮影をすることになる。こうした制作者個人の発想をもとに構成し組み立てられた計画的な撮影法は、ドイツの行動科学を追求する民族誌映画によって代表される。この撮影は制作者個人の感情を視聴者に強制することにもなるため、フランスでは *Documentaire Impressionniste* と称している。

第2の調査撮影並行法とも言うべきものは、研究者自身が用いる撮影のパターンとして、もっとも一般的なものとしてされている。日常生活とか、技術に関する映画撮影に向いている。つまり、あらかじめ下調べ（ロケハン）ができないまま撮影現場に入ら

なければならぬ場合に採用される。祭りや儀式的の撮影と異なり、日常のさりげない行動や慣習を通じて、文化と社会の構造を把握しようとする時には、観察しながら必要な場面を撮影してゆくことになる。また集団内部の感情表現から親族構造を解明しようとするアメリカの映像人類学的な撮影にも適している。それは、繰り返し生じる出来事を撮影することから人間関係を理解しようとするものである。親と子の間に生じる親密な身体表現などは、何回となく起る表現行動である。

この撮影パターンは、調査者の予測がしばしば裏切られることが多く、むしろテーマ設定だけにして、相手の文化・社会の時間的、空間的な流動変化に適合させる努力が必要である。

短所としては、同じ場面展開を同じ条件のもとで二度と撮影できない運命的な映画の特性を理解していながらも、時間的余裕があったり、調査と撮影が同時進行ということに安心して、一回性の出来事を撮りそこねることがある。次の機会は永遠に来ないということもあり得るのである。また、調査を進めるうちに関連するものすべてを記録しようとするようになり、焦点のボケた映画となる。さらに、調査によって観察する事象に慣れてくるため、撮影をしなくなり、もの事の新鮮な驚きについて記録することが少なくなってくる。

第3のパターンは民族誌映画撮影の最も理想とする方法である。費用と時間がかかることになるが、詳細な部分にわたって撮影を進めることができる。調査は直接観察と並行して撮影を進行させる。これは、ダイレクト・シネマと同じく突然相手にカメラを向けて撮影することも生じるため、撮られる人々が映画に対して多少の認識を持っていなければならない。すなわち撮影に入るまでに、相互の理解と調査・撮影の共同の作業が要請される。そのため、カメラは常に調査に参加する形式をとり、撮った映画は調査地に持ち帰り、試写するという形でフィード・バックすることを前提として、相互の理解と共同作業が必要になるのである。したがって、調査に合せて撮影を進行させ、ひとつおりの出来事を映像に収めたのち、こんどは映像そのものから調査が開始されることになる。撮影にあたっては、撮られる側の人々の行動様式とその背景にある思想を十分理解して撮影を進行させる。また、撮られる側の人々の文化的コンテキストを理解できるように映画の特性を利用して記録する。技術的には一つの事象をワン・ショットで連続して撮影するのも、このパターンの特徴である。

短所としては、莫大な費用が必要であると同時に、一調査地を基点に長い時間をかけて撮影を繰り返す必要がある。この撮影パターンを実行しているのは、フランスのRouchである。アメリカ、オーストラリアの長期滞在型研究者でこのパターンのよ

うに、調査をすべて記録する研究者もいるが、フィード・バックすることを実行していない点で、一方通行的撮影法に終わっている場合が多い。

もう一つの短所として、テーマの焦点を定めるのに苦労をする。撮影するうちに四方八方の事象をくまなく撮ってしまうことになりかねないのである。

以上のパターンの展開は実際の撮影の場合には、適度に混合して実行されるのが普通である。では、実際の撮影ではどのように重複しているのかを実例を通して考察してみよう。

3) 実例としてのパターン

(1) 下調べをしてから撮影に入るには、民族学調査終了後または途中で、映画撮影を導入することによって記録に残すことを考える場合と、文献資料を十分に研究して企画し視点を定めて撮影する方法がある。また、現地調査者の情報を得て撮影スタッフが調査地に入り記録することもある。

国立民族学博物館製作の「追走狩猟(1980)」は文献資料によった撮影方法がとられ、「木の器」(1983)は、アフリカ・セネガル中部の牧畜民フルベ族の調査者からの情報を得て撮影を実施するパターンが取られている。いずれの場合も、第一に撮影時間が制限されていたこと、したがってテーマ設定と撮影の進行計画などを事前に立てて撮影せざるをえなかったことが指摘できる。

「追走狩猟」(Chasse à Cours)は、フランスの伝統的狩猟をさしているが、生命維持のために狩猟をするものではなく、ゲーム的性格の強い点をどのように撮影し、人間と動物の関係、特に馬や狩猟の担い手である犬、そして追われる鹿などに焦点が合されている。これらの点について文献資料がなく、撮影前は事象を想像しえなすぎなかった。したがって、犬の訓練を見学したり、撮影している間に企画を立てていくという過程をたどった。

アフリカのフルベ族の場合には、企画の段階では木工に関する技術フィルム撮影ということを出発した。しかし撮影地に入って撮影を開始すると木の器のルールには社会的な意味がかなり含まれていることが判り、単なるルールの製造過程を撮影するだけでなく、使用の意味、購入、製造過程の男女の役割りなどを盛り込むこととなった。そこで撮影スタッフのキャリア、機材条件などを考慮したうえで、撮影に関する画面の組立と構成などの研究を進め、木の器をめぐる日常生活の状況、使用、製造、流過程、そして社会的意味など画面構成をあらかじめ設定し、撮影前にシナリオを作成した。つまり調査結果を生かして、シナリオを作りあげる再現民族誌映画の手法を採用したことになる。このことによって情報の正確性に欠ける嫌いはあるとしても、

研究用の実験民族誌映画としては数少ない貴重なフィルムとなった。それは、再現映画に反対する Griaule の考えには対立するが、異民族の映画制作者に対する、フルベ族の人々の反応、とくに日本人に対する反応行動様式の記録となった。ラールの製造工程の撮影は、技術的側面を正確におさえ、購入部分ではアフリカ式の物の買い方を演じてもらっている。

(2) 撮影と調査を並行して進行するパターンは、フランス中央科学研究所と著者との共同製作による1977年完成の「私の人生・ジプシー・マヌーシュ」である。この民族誌映画はジプシーの移動生活を理解しようとしたものである。移動は毎日のように繰り返され変化に富んでいるが、祭や行事のない映画となり、ドキュメンタリー映画を見なれた日本人には平凡すぎるものになった。撮影期間も2年にまたがり、合計3か月近い撮影期間をついやした。撮影前に、ジプシーとの接触はあったが、映画の主人公ディディ翁に面会して映画撮影の決定をした。したがって調査してから撮影に入るパターンようであるが、対象が日常生活である場合には、撮影しながら焦点を固定してゆくことが多い。この映画も、フランス文化のなかに位置する、二つの異なる文化を持った民族、ジプシーと日本人の出会いとして撮影するようになった。そこでジプシー内部の生活だけでなく、フランス人のジプシーへの関心についても盛り込んで撮影した。この映画は、まったく「演技づけ」をせずにジプシーの生活の時間でできるかぎり合せて撮影した。

(3) 調査地に直行して、民族誌映画の理想とされる調査段階から撮影を実施する方法は、時間的、経済的に難しい。このパターンを実行している映画制作者は、世界でも数少ない。民族学的に完成度が高いとされるのは、1966年に Rouch が撮影を開始した、アフリカのマリ共和国のドゴン族に伝わる60年に一度めぐってきて8年間続く Sigui の儀式を収めた一連の記録である。この映画撮影は8年間に8回行われる儀式の様子を記録している。Rouch は、映画が完成すると撮られる側の人に見せて、現在も研究と撮影を続けている。

このパターンの小規模なものとして、1983年に著者が完成した「道祖神祭」と、いまだに未完成の京都静原の烏帽子儀についての映画がある。両方の映画とも、村の青年達の組織体系の研究用として撮影した。

山梨県の「道祖神祭」は、調査研究開始から映像を利用した。祭のプロセス、登場人物などすべて映像によって追いかける方法を用いた。映画にはそのうちの一部を使用した。撮影は三年に渡り、合計一か月以上を要した。この撮影のパターンは、調査地の撮られる側の人々にフィード・バックしながら撮影し、また調査することを主眼

としているので、第一次編集（アラ編）までに五回現地の人々に協力してもらった。その結果をもとに編集に役立てるようにした。これによって調査撮影と合せ、映画製作への参加を促し、自己の属している文化への再認識をってもらう事となった。

以上、三つのパターンに関連する事例について述べたが、撮られる側の人々に、自分の出演する映画を見せることは、シネマ・ヴェリテの方法論を採用している。しかし、どんなパターンで撮影されたものでもフィード・バックして民族学研究に役立てることは、必要である。例えばジプシーの映画は、合計十数回撮られる側の人々に見せて分析した。特に話し言葉の解釈や、画面構成の内容に関する民族学的研究に役立った。

ジプシーの撮影も、道祖神祭の撮影も、演技づけをした事がないので、フィード・バックした場合に生ずる映像記録の責任問題は、撮影者と被撮影者の両方で分担することになる。ジプシーの泥棒行為に関するフランス人の証言、道祖神祭の儀式過程の誤ちなどは修正せず映画にして残した。フィード・バックするたびに問題とされたが、それが刺激となって新しい調査仮説を生み出すこともある。撮影のパターンは、研究者の目的に合わせて選ぶよりも、状況に合わせて使い分けをし、合成して映画を完成させることを考えた方がよい。アフリカの「木の器」のように演技づけをした再現映画は、事象の予測が可能であるが、民族誌映画は他の記録映画と同様に予測は困難である。また反対に「道祖神」のように祭事であるにもかかわらず計画を立てずに撮影して、撮影者の観念的なアイデアを確立しないように、ひたすら撮られる側の人々の時間の経過に合わせて撮影している例もある。そしてインタビュー場面はダイレクト・シネマの方法で撮影者自身が質問し、問題をぶつけてみる事で進行させている。

ここに述べた三つのパターンは、完成される映画のことよりも、研究を中心にした撮影のパターンである。しかし、映画として完成させ、発表するには、形式をとらねばならない。民族誌映画は探究映画 (exploration film) であると同時に、一般用としての公開映画 (exposition film) であることも必要である。その意味で次に述べる、民族誌映画の形式の分類とパターンがどうかかわっているかを知っておく必要がある。

2. 民族誌映画の撮影形式

1) 形式

民族誌映画の分類法にはいくつかある。すでに定義のところでも述べた Louroi-Gourhan の例のように研究用の短いフィルム、民族学調査の記述としての長い映画、

そして一般用の公開映画などの分類が考えられる。しかし、ここでは映画の表現形式から見た分類をあげてみることにする。

それらの分類は、フーテージ・フィルムの映画、ルポルターージュの映画、ダイレクト・シネマの映画そしてシネマ・ヴェリテの映画などによって代表されるであろう。これらの映画手法についてはⅡの2、撮影方法と民族学の歴史のところでも概説したが、撮影パターンとの関係でいくつかの問題点を指摘しておく。

(1) まず、フーテージ・フィルムは、個人の野外調査ノートと同じく、短いテーマ別の映画(むしろフィルム)を言うのであり一般の人々の目には触れる機会が少ない。しかし研究用として数多くの業績をあげて来た。特に、身体の動きの文化型や、その伝達の側面を中心に発達した Edward T. Hall の異なる民族の距離感覚の問題を扱った研究 (proxemic) [ホール 1970], Ray Birdwhistel の会話中の身振についての研究 (kinesics) [BIRDWHISTEL 1970: 20], Alan Lomax の舞踊の振り付研究 (choreometrics) [LOMAX 1975: 303-322], Irenaus Eibl-Eibesfeldt の表情の研究 [アイブル・アイブスフェルト 1977] などにこのフーテージは役立っている。これらの研究フィルムは、鑑賞映画として見るのではなく、どちらかと言えば文化人類学の素材フィルムと考えられている。

(2) ルポルターージュ映画は、一つのテーマをもとに調査し、作者が主張したいと考えている思想などを背景に撮影してある形式の映画が中心となっている。一般にテレビ・ドキュメンタリーなどがこの分野に入ると考えられており、現在の社会的な意味とつき合せて作られた映画が多い。スコットランド出身の John Grierson など社会派の映画制作者に多い。

ここで問題となるのは、このルポルターージュ映画の場合に、シナリオを完全に作成し、それに合せて人間の行動様式を撮影して行く説明形式をとった撮影がなされる場合が多いことである。映画が具体表現であることは特性のところでも述べたが、ともすると具体表現によって無理やり人間の心理描写や感情など抽象的なものを表現しようとする映画美学が誕生する傾向がある。特に日本人の映像表現に、それが多く見いだされるといえる。

つまり民族学の情報映画のなかへ季節感を盛り込むために花のアップを撮ったり、情緒を高める目的で撮影現地以外の音楽を使用するなど、個人的な感情の映画情報となっている。このようなルポルターージュ形式の映画は、制作者の意図を映画の観客に強制する結果となり、民族誌映画の情報映像とは別なものになる。

しかし、このルポルターージュ映画の形式がすべて無価値であるとはいいきれない。

もし、一つの文化事象、行動様式などを十分に観察し、調査したうえで、文化背景全体の流れにそって、撮られる側の人々の思考の構造を把握しようと試みるならば、民族誌映画として重要なものになる。そのためには、映画の持つ現実の時間を再現する特性を活用し、重要な事象に焦点をあてて途中でカットすることなく、できるだけ長く撮影フィルムを回し続けることである。そうすれば時間と空間の組み合わせや、行動の連鎖性などを認識できる要素が連続して撮影されるからである。気のつく場面だけを短く撮影することはプロセスを理解するだけで、研題撮影者の視覚思考過程も、撮られる側の人々の文化背景全体も伝達されることはないのである。

(3) ダイレクト・シネマの映画は、ルポルタージュの映画形式に現地音の特性を追加して、言語情報を多く組み入れたものである。ルポルタージュの映画では、ナレーションの話し言葉によって映画展開がなされて行く場合が多い。一方、ダイレクト・シネマでは撮られる人の自由な発言によって、時間と空間のなかにおかれた本人の行動様式と言葉の関係を見きわめ、事象を研究しようとするものである。したがって、この形式の民族誌映画は、撮影者が吹き込んだナレーション映画というよりも、撮られる側の人々の証言によって筋書きが進行する映画となる。撮影者の視覚思考によってあらかじめ作られた画面構成のワクは取り去られ、テーマだけが生き続ける。映画の画面展開は撮られる相手に依存する傾向が強くなる。これは、民族誌を記述の正確さに近づけようと、主観を極力導入せずに第三者に情報提供しようとするほど強くなるものである。

(4) 真実を追求しようとする映画は新しい手法の映画形式を誕生させた。研究撮影者と撮られる側の人々とのより深いコミュニケーションによって、共同で民族誌映画を撮影しようとする試みであった。

ダイレクト・シネマによって、撮られる側の人々の証言を得たとしても、カメラの前に立つ人の意識的身振りや、演技がフィルムには記録される。この映画特有の欠点を少しでも減少させようとする新しい手法がシネマ・ヴェリテの映画の誕生であった。つまり、撮られる側の人々は撮影されることに、そして発言することに責任を持ってもらうことを条件づけた撮影方法を採用する映画形式であった。Rouch と Morin の発案したこの民族誌映画は、民族学の統合的な論理体系を個人の文化背景から説明しようとした。今まで、民族誌映画と呼ばれる多くは、人間の行動様式を外部的に説明する映画であったり、研究撮影者のテーマを説明する映画撮影などであった。しかし新しいこの映画(シネマ・ヴェリテ)の撮影者は、まず民族学の研究テーマを設定し、直接観察法によってその研究テーマを十分調査し、可能な限り調査段階から撮影を進

めて、様々な状態における人間の行動様式を記録し、そこから問題点を浮上させ、その理解に努める。その上で映画の登場人物にその問題となっている事項の真実を語ってもらうのが、この研究撮影者の撮る映画にはかならない。そして出来上った映画を撮られた側の人々にフィード・バックすることによって、真実の再確認をすることもまた民族学研究者の責任なのである。

ここに述べた民族誌映画の撮影に関する諸形式は、その歴史的な発展段階としてとられがちだが、映画利用の民族学はこうした形式にとらわれずに自由でなければならない。一本の民族誌映画のなかに、様々な形式を組み合わせながら、調査に合った撮影のパターンを用いればよいのである。その一方で気ままにカメラを振り回すことによって意外な効果を引き出す映画が作られることがあることも忘れてはならないであろう。制作者個人の直感や洞察力は重要なもので、それが優れたものであれば人類学・民族学の研究に強い影響をもたらすこともあるのではないだろうか。

2) 研究分野別の形式

しかし、映画が持っている多くの可能性を考えるならば、研究撮影者が個人的な考えであまり気ままに映画を制作した場合には、結果的に、その可能性を狭めることもある。そこで、ごく一般論として、実際に研究者が関心を持った人類学・民族学の研究分野と民族誌映画の形式はどのように関連するかを考えてみる。またそのための撮影パターンが何であるかも付け加えてみたい。

(1) まず映画映像が抽象表現よりも具体表現に向いていることから、物質文化の研究分野に映画を用いるのは有効である。自然環境、生業、衣食住、民具、技術、芸術などは、フーティジ・フィルム、あるいはルポルタージュの映画によって十分表現することができる。ただし、象徴的な意味を持っている文化的背景や、生活様式との関連性などを組み込む場合にはダイレクト・シネマの映画やシネマ・ヴェリテの映画が採用されねばなるまい。

技術的側面や文字表現が困難な部分の伝達法として映画を利用する場合には、あらゆる視覚的角度から撮影しなければその複雑な構造を立体的に理解することは困難である。画面に触れても平面にしか知覚できない映画は、音でもものの性質を理解させることも考え合せて、同時録音の効果を正しく利用することも忘れてはならない。この分野の撮影には、あらかじめ文献資料、現地調査者などの情報によって下調べをしておくスムーズに撮影進行ができ、時間と費用の節約になる。しかし途中で儀礼的要素が入ったりする場合には、その時間の経過に合わせて、無理な注文をつけた撮影は避けるべきである。

また、無形の具体表現である音楽、舞踏、劇なども物質文化と同じように考えて撮影することができる。この場合に注意することは、下調べは時間単位で調べないと撮影に支障をきたす。常にどの部分でシャッターから指を離すかが問題になるからである。音はフィルムの長さに関係なく、すべて録音しておくべきである。

(2) 言語と民話などは、無形文化の具体表現と考えると撮影してみることができる。例えばブッシュマンの発音と身振りなどを記録してみることでもできる。民話は言葉を聞くだけでなく表情を見ることによって、話し手がどのくらい自己の文化を認識し、外部の人にどのように伝達しようとしているかを撮影するならば、民話を通じた関連領域の研究が可能となるであろう。

この撮影には、分析を主とするためフーティジが役に立つと同時に、行動などもつけ加えて、身振りの研究も同時に進めることができるであろう。したがって撮影は日常生活の詳細な部分に目を向けておく必要があり、調査者の観察力によって大きく左右されてくる。

(3) 心理人類学、教育などの分野は、民族誌映画の記述方式だけでは研究することが難しいとされる。つまり人間の心理的な要素が行動様式のどの部分に出ているか、さまざまな映像比較をする必要があるからである。それには、撮影のパターンを組み合わせるつもりで心の準備をすることが要請されるであろう。そして撮られる人々の行動をそこなうことがないように、傍観者的にダイレクト・シネマの映画方法を用いればよく理解できる。

もし可能ならばフィード・バックを早めにして撮られる人の説明を聞くことが重要である。また場合によっては、撮影時にフィルムに収められなかった同じ部族の人にフィード・バックすることで調査を進めることも必要である。また Mead が利用したように撮られる側の人に関する日常生活のフーティジ・フィルムを多く撮影し分析したうえで、それらの人々が所属する文化背景を理解できる映画映像にまとめ一つの作品にするならば、民族誌映画として貴重なものとなるであろう。

(4) 宗教や祭りの儀礼に関する分野の研究には、民族誌映画の有効性を最も発揮することができる。映像の具体性と現実時間の再現、そして動きのすべてが映画表現によって生かされるからである。宗教には形式的な行動様式や象徴的な事象が多く、儀礼プロセスの映画は、文字表現よりもすみやかに理解できる利点を持っている。

この撮影には、今日まであらゆる撮影パターンと映画表現形式が利用されて来た。その多くは、事前調査されて撮影する方法が中心となっていたが、最近の民族誌映画の形式では撮られる側のものの考え方に合わせるようにして撮影された映画が多くなっ

ている。つまり事前に撮影計画を立て、それに合せて撮影を進行させるだけでは、研究撮影者の考え方になる傾向があるからである。また、その反対の極端な例として、Sol Worth のようにナバホ・インディアンの研究に利用した撮影方法の一つとして、撮られる側の人々にカメラを手渡し、彼ら自身に撮影の裁量をまかせるパターンが試みられたことが報告されている [バーナウ 1978: 258]。

この宗教に関する映画撮影と関連して医療、都市問題、認識人類学など人間心理と世界観にかかわる映画撮影は、研究撮影者と撮られる側の人々との共同撮影が必要であろう。撮影自体は研究撮影者がおこなうが、撮影指導の要点や、事象の意味説明は撮られる側の人々の参加が必要なのである。

(5) ある民族の文化・社会の構造を具体表現である映画によって理解しようとする試みは、民族誌映画研究にとって最難関とされて来た。婚姻制度、親族の構造、社会システム、法律に関しては調査が優先するため、映画制作者には撮影が難しいとされているようである。

この分野に取り組んで映画撮影したアメリカの John Marshall は、ブッシュマンの多くの撮影経験を生かして、アメリカ警察官の構造的把握を試みようとして警察シリーズを制作した。厳しい条件の下で撮影されたが、事件を通してアメリカ社会のシステムにメスを入れた映画であった [ド・ブリガード 1979: 38]。

いずれの場合も、現実的な出来事が起ることを待つ態勢を常に取っておく必要がある。贈答関係、ケンカの場合の相互関係、食事の分配などの行動様式を詳細に記録して、分析することからスタートするならば、この分野の映画による研究糸口を見つけることができるであろう。

以上に述べた映画表現形式と人類学・民族学の研究分野との関連のなかで、学説史をどうするかは問題であろう。これについては、民族誌映画のカテゴリーには入れずに、むしろ歴史学の映画として紹介される場合が多い。また自然人類学は、自然科学の映画として扱われる。ともに過去の出来事を扱うため現実を再現する映画には成り得ないからである。多くの場合、ものや文献、人の証言などを通してルポルタージュの映画として完成される。

民族誌映画の形式、さらにすでに述べた三つの撮影パターンを考えると二つの大きな対立が存在しうるであろう。それは、人類学・民族学の歴史的潮流に照らしてみると、伝統的な異質文化理解のための民族誌や、人類文化史の再現を試みようとする記述民族学の流れと、文化自体を担っているある集団の人間それ自体の分析的研究という二つの存在である。これを民族誌映画にひるがえって考えてみると、映画を分析す

るために自然な映像を止めて見ること、時間と動きのなかで考察しようとする映画の対立となっている。極端に言えば、短いフィルムをゆっくり分析するのか、長いフィルムを自然な動きの映画として観察するのか、どちらに重点を置いて考えるかが問題となっているのである。

撮影の時点で考えられることは、どちらの研究にも適応するように常に観察をしながら、一つの事象を長いショットで撮影することであろう。またカメラを持った研究撮影者の人格が、撮られる側の人々に反映してフィルムに収められることを忘れてはなるまい。このことは、次に述べる撮影にかかわる人的構成と研究者の位置が民族誌映画にどのように影響するかにかかわっている。

3. 研究者と撮影の人的構成

1) 研究者の位置

民族誌映画の歴史的認識、撮影のパターン、表現形式などは、研究撮影者の記録の動機に先だつ観念的な技術論であった。その動機は記録の本質である個人的な（記録への願望）という内的要因と、公の場に研究または調査の結果を映画として発表することを要請されている外的要因などが考えられる。この二つの要因によって何らかの記録の形が出てくる。そして、そのために撮影のパターンが様々に駆使されるのである。

内的要因は撮影のテーマ、アイデアとなって現れ、外的要因はその実現化、つまり撮影による映画制作となって現れる。この二つの要因の相互の競合と調和によって、記録される映画の内容が左右されるものである。こうした例は、写真を撮る場合にも起る。それは、今その場で、シャッターを切るべきか否かを決めかねる時の葛藤を思い起せば理解できるであろう。多くの場合、被写体の良し悪しは一つの決め手となっている。しかし、撮影結果を公にすることが要請されている場合には、個人的にまったく関心がなくても収録させねばならない場合もある。

映画の場合には、物理的に大きい画面に映写することができることから公開性が重視されるし、大きな経費がかかることから、撮影すべきか否かという決心が必要なが多い。そしてこの二つの要因（撮影者の内的要因、外的要因）と合せて、研究撮影者自身と、撮られる側の人々とのコミュニケーションの状況によっても撮影の進行が左右される場合があることを忘れてはならない。これは、第二の外的要因とも考えられるもので、現場でカメラの存在によって生じる撮られる側と撮る側の間に相互に引き起される反応ないし軋轢のことである。この問題は、撮られる側の人々のなか

に生じる事象を自然な状態でフィルムに記録しようとする直接観察法的なダイレクト・シネマの映画の出現によって生じて来た。それは、撮られる側の人々にどのようにしてカメラを意識させず、撮影を続けるかであった。

オーストラリアの人類学者である Roger Sandall は、どんな記録撮影も、第三者が刺激して出来事を変化させないようにしなければならないという、心がまえを重視した [バーナウ 1978: 254]。その結果、彼は撮られる人に接近せず、常に望遠レンズを使用して撮影を実行した。また劇映画以外に記録映画も制作した大島 渚氏は、カメラの介在によって被撮影者の撮影時の身振りや言語表現には、かならずカメラへの意識が存在するという [大島 1975]。こうした考えは、ドイツの E・C にたずさわった Wolf も同様に持っていた。どちらにしても、人類学者・民族学者が野外調査地に入った場合、その社会の日常生活に何らかの影響を与えることは事実である。とするならば、撮影に際しての研究撮影者の侵入が特別視されていることを常に考えて、邪魔者にならない程度に受け入れてもらえることが撮影開始の条件になるであろう。

研究撮影者の内的要因と外的要因、そして第二の外的要因として現実に野外調査地で起る、カメラの存在によって生ずる軋轢などを通過して撮影が進行する。しかし、しばしばこの三つの要因は、同一人物ではなく別々の人物のもとに存在することになる。それは、映画の撮影は一個人では実現不可能なことが多いからである。したがって、カメラ、音声録音、効果など別々の役割を持った一団の人々が撮影隊を編成して野外調査地に出向くこととなる。この点について次に述べる。

2) 撮影の人的構成と問題点

民族誌映画を撮影する場合に、Rouch が定義のところで述べているように、民族誌映画となりうるのは人類学・民族学の専門研究者自身がカメラを持って野外調査地に入って撮影することが第一条件である。

しかし、現実には、複数の人間を伴って撮影する場合が多い。Rouch も、カメラを操作するのは彼自身であるが音声や照明などは、現地の人々を訓練して複数で撮影している。以上のことから、次のような撮影の人的構成が考えられる。ここでは、原則として民族学研究者が同行する場合を考えてみた。

1. 研究撮影者が一人で機材を持参して撮影する場合。

この場合は、カメラの知識を持った研究者が自分で撮影することを意味する。撮られる側の人々のことは十分に知っているのであるから、撮影は正確と言えよう。ところが、調査中に撮るフィルムの量は少ない場合が多い。研究者の映画に対する知識不足から、カメラ・ワークの失敗や、一人で機材を扱いきれなくなったことから、研究

上の補足的な映画にしてしまう場合が多い。Rouch のように現地の人を訓練することは、最も効果的な長期滞在型の研究撮影を可能にする。また、撮られる側の人々が持っている独自の文化の再理解にも通じるものである。その他単独での撮影では短いフーティジやテーマの明確でない映画撮影をしてしまう。また、記録に対する内的要因である撮影テーマの変更やアイディア不足などから、撮影要求の欠乏を生じて、大失敗することもある。

2. 研究撮影者と現地野外調査者による共同撮影の場合。

二人共に研究者であるが、一人は映画の知識を持ち、もう一人は現地の調査に詳しい。この編成による撮影は高い効果をあげている。長い間の現地の人々との交際によって撮影に伴う影響も少なく、調査段階から撮影することができる。場合によってはフィードバックしながら調査することもできるであろう。この撮影隊の構成は長期滞在型の撮影に向いている。欠点といえば、同じ野外調査地での研究を二人で分かち合えるかという、調査者同士の映像記録の帰属に関する問題要因が潜んでいる。多くの場合、帰国してからこの問題が生じてくるのである。映画は写真や文字表現と異なり、常に共同作業によって完成されて行くから、あらかじめ著作権などについて両者の間で協議し、同意しておく必要がある。この場合は、記録によって生じる問題はすべてに渡って二分割される場合が多い。

3. 研究者が二人、またはそれ以上の撮影のアシスタントを連れて、現地撮影する場合。

この場合には、研究者であり、かつまた映画的な技術を身につけた者がカメラを回し、他のアシスタントが音声と照明などを手助けする。彼らアシスタントはほとんど研究については知らないで、研究撮影者はその民族の慣習をアシスタントに早く教え、適応するように教育する必要がある。

研究撮影者はすでに述べた撮影プロセスの様々なパターンを用いた撮影が可能である。内容も第1と同じように正確である。ただアシスタントの現地への適応と、長期現地滞在からくる文化ショックによる撮影への支障が生じる可能性がある。カメラ・ワークは研究者にまかされるので、記録の内的テーマあるいは外的形式などの要因は、研究者自身の責任においてなされる。

4. 民族学の研究者が野外調査に行っている間に、一時期、撮影隊が合同して撮影する場合。

この場合は、すでに述べた三つの撮影パターンの第2の事前調査をしてからの方法が良い。撮影計画に従って短期間のうちに、研究者の指導のもとに多くの事象を撮影

してしまう。したがって偶発的な事件あるいは出来事が無い限り、計画された発想にそった撮影しかできない。さらに、野外調査地を知っている研究者と、知らない撮影隊、そして映画技術を知らない研究者の間の行き違いに十分気をつけることである。また短期間の撮影は、多人数のグループ編成になることから、現地の人々に与える心理的影響は大きい。野外調査者は記録の内的あるいは外的要因を見きわめて、撮影時期をコントロールする。そのためには、カメラ・マンへの指示伝達をすみやかにする。また撮られる側の人の拒否反応には、特に注意すべきである。

以上のように撮影の人的構成を具体的にあげたが、撮られる側の人々への影響を考えるなら第1の単独研究撮影である。しかしそれには、必要条件として調査地の人々へ若干の撮影技術を指導することが重要である。したがって同一調査地への長期接触が必要となって来る。

費用はあるが、時間の無い撮影には第3または第4の人的構成が向いている。カメラマンが研究者の場合には、第4の場合よりも隊員数の少ない第3が調査地への影響が少なく適している。

論理的には、映画撮影も良好で、しかも人類学・民族学の研究情報としてすぐれていると考えられるのが、第2の研究撮影者と現地調査者の共同制作による民族誌映画ということになる。しかし既述のように現実には、映画として公に発表した時点での著作権問題と同一地域における研究領域の分割の問題に悩む場合が多い。

すべての撮影は、研究撮影者の人格によって決定される要素が多い。はじめに述べたように、映画を見る人は、民族学情報と同時に記録者と記録される人々との関係をも見ているのであり、映画映像には調査地での本人の人格と行動様式が常に反映されている。その意味で撮影隊を引きつけて調査地に行き、研究者が現地情報をカメラマンに与えて撮影する方法を採用すると、研究者自身が調査地で対象を見ている詳細な視点が映画のなかでは失われがちである。また、専門のカメラマンの芸術的カメラ・アングルは、時として現実の事象を虚構に見せる恐れがある。

Ⅳ. お わ り に

これまで民族誌映画の様々な撮影に関する事柄を述べてきたが、じつは今もって定義もつかめない未知の状態にあるということもできる。したがって決められた撮影の方法などは無いに等しいといっても過言ではない。要するに、民族誌映画は、各研究者がテーマを設定してもそれを主張せず、撮られる人々の考えや、彼らの行動に合せ

て具体的な表現をすばやく撮影して行くことが、その要諦である。

同時録音の出現した今日では、インタビューや会話を含めて、次々と事象の起る状況に追随し、撮影するダイレクト・シネマの映画や、事象をフィルムに記録して保留し、さらに真実を深めるためフィード・バックするシネマ・ヴェリテの映画が中心となっている。それは、文字情報が事象を分化し、単純化していくのとは反対に、事象の具象的で複雑な状況を一挙に画面に提示する映画映像に、抽象的概念や意味を明確にするため、現地の会話や言葉を補う表現形式となっているのである。今後、技術革新の急速な進歩は、映画の撮影を一層簡素化することであろう。そして文字情報による明確な論理的展開と、映像の持つ写実性や現実時間の再現などをさらに統合させるための新しい民族誌映画の撮影方法が考えられることであろう。本稿はそれに向けての一つの試論として書かれたものである。

今日、オートマチック・カメラの発達によって誰もが映画撮影のできる時代に、今さら映画手法でもあるまいと考える研究者や、民族誌を映画に記録してみることなど考えたこともない調査者にとっても、そのような記録媒体の急激な変化に気を配ることは重要であると考えられる。

じじつ、映画はすでに専門の映画制作者の独占を離れて、大衆にもその製作が容易にできる時代に入りつつある。

このような圧倒的な映像情報時代の到来を前にして、人類学・民族学の研究者が映画の撮影について無関心であることは許されないと考えるからである。しかも、一方で科学研究を目的として誕生したはずの既存の民族誌映画がこんにち研究用に利用しようとする、手引きとなりうるものがあまり見あたらないというのが現状である。

映像表現の本質的利点は、文字が読めない人々でも文字表現の長い技術訓練を受けることなしに、映像によってコミュニケーションできる点にあると考えられる。しかし、研究者が映画映像を利用する場合に留意すべき重要な点は、研究撮影者と被調査者との人間関係の在り方が映画そのものだけでなく、調査自体にも大きな影響を及ぼすことである。そのため、研究者の映画制作の内的動機だけでなく、それを具体化するにあたって、本稿で述べたような民族誌映画のたどった歴史的経過、映像の表現形式、そして撮る側と撮られる側の関係をめぐる記録の本質を理解していなければならないと考える。

謝 辞

本稿の執筆にあたっては、国立民族学博物館の垂水稔助教授に素稿を読んでいただき、詳細なコメントをいただいた。ここに厚くお礼を申しあげたい。

なお、本研究に先だって、数本の映画製作が行われた。その製作に協力してくれたフランス国立中央科学研究所の視聴覚部、ならびに国立民族学博物館の映像音響資料関係の皆様方に心からお礼を申し上げたい。

文 献

- アイブル・アイベスフェルト, I.
1977 『プログラムされた人間』 霜山徳爾・岩渕忠敬訳 平凡社。
- バーナウ, E.
1978 『世界ドキュメンタリー史』 近藤耕人訳 映像記録センター。
- バルト, R.
1980 『映像の修辞学』 蓮實重彦・杉本紀子訳 朝日出版社。
- BATESON, Gregory and Margaret MEAD
1942 *Balinese Character: A Photographic Analyses*. Special Publications of New York Academy of Sciences 2, New York.
- ベネディクト, R.
1967 『菊と刀』 長谷川松治訳 社会思想社。
- BIRDWHISTEL, Ray
1970 *Kinesic and Context*. University of Pennsylvania Press.
- ド・ブリガード, E.
1979 「民族誌フィルムの歴史」 牛山純一編 『映像人類学』 映像記録センター, pp. 15-45。
- GRIAULE, Marcel
1957 *Méthode de l'Ethnographie*. P.U.F.
- HEIDER, Karl
1976 *Ethnographic Film*. University of Texas Press.
- ホール, E.
1970 『かくれた次元』 日高敏隆・佐藤信行訳 みすず書房。
- LEROI-GOURHAN, André
1948 *Cinéma et Sciences Humaines, Le Film Ethnologique Existe-t-il?* *La Revue de Géographie Humain et d'Ethnologie* 3, juillet-Septembre, pp. 42-50.
- LOMAX, Alan
1975 *Audiovisual Tools for the Analysis of Culture Style*. In Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Mouton, pp. 303-322.
- MARCORELLE, Louis
1970 *Éléments pour un nouveau Cinéma*. UNESCO.
- マクルーハン, M.
1967a 『人間拡張の原理』 後藤和彦・高義進訳 竹内書店。
1967b 『機械の花嫁』 井坂学訳 竹内書店。
1968 『ゲーテンベルグの銀河系』 高義進訳 竹内書店。
- MEAD, Margaret
1975 *Visual Anthropology in a Discipline of Words*. In Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Mouton, pp. 3-10.
- メッツ, C.
1981 『映画と精神分析』 鹿島茂訳 白水社。
- モラン, E.
1971 『映画——想像のなかの人間』 杉山光信訳 みすず書房。
- O'REILLY, Patrick
1970 *Le "Documentaire" Ethnographique en Océanie*. *Catalogue de Films Ethnographiques sur la Région du Pacifique*, UNESCO, pp. 281-305.

大森康宏

1982 「映像人類学」祖父江孝男編『現代の文化人類学』(2) 至文堂, pp. 85-131.

大島 渚

1975 Paris にて行った個人的インタビューの記録より。

ROUCH, Jean

1968 Le Film Ethnographique. *Ethnologie Générale*, Gallimard: Encyclopédie de la Pléiade, pp. 429-469.

1979 Introduction. In Claudine de France(ed.), *Pour Une Anthropologie Visuelle*, Mouton: Cahiers de l'Homme, pp. 5-11.

佐藤忠男

1977 『日本記録映画史』評論社。

SORENSEN, Richard

1974 Anthropological Film; A Scientific and Humanistic Resource. *Science* 186, pp. 1079-1085.

1976 *The Edge of the Forest*. Smithsonian Institution Press.

ツェーラム, C. W.

1977 『映画の考古学』月尾嘉男訳 フィルムアート社。

梅棹忠夫

1979 「知的情報としての映像」『月刊みんぱく』3(7): 6-10。

ヴォルフ, G.

1967 「科学的ドキュメンテーション・フィルムとエンサイクロペディア・シネマトグラフィカ」岡千曲訳『Scientific Documentation Films』1, S. D. F. 下中記念財団, E. C. 日本アーカイブス, pp. 11-50。