

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 : Editing 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/10.15021/00004425

民族誌映画の編集にかかわる試論

大 森 康 宏*

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

Yasuhiro OMORI

This paper discusses film editing from the perspective of anthropological research. Film editing has been compared with the art of tailoring. Ethnological research requires accurate data, rather than “charming” anecdote. Accuracy must therefore predominate during shooting. But creation of a good image requires sensitive cutting.

A good ethnographical film maker should think historically, using a “montage,” characteristic of the work of Dziga Vertov, and of others.

This paper considers several examples of ethnographic film.

- | | |
|-------------------|---------------------|
| I. はじめに | 1) 編集の手順 |
| II. 編集の諸概念 | 2) 「私の人生ジプシー・マヌーシュ」 |
| 1) 「モンタージュ」論の歴史 | 3) 「追走狩猟」 |
| 2) 民族誌映画の編集概念 | IV. おわりに |
| III. 実例から見た編集の諸概念 | |

I. はじめに

本稿は「民族誌映画の撮影方法に関する試論」[大森 1984: 421-457]にひき続き、「編集の方法」についての概念規定をしようとするものである。とくに本稿では、研究撮影者が調査地でフィルムを撮影したのち、最初にできあがった映像フィルム（素材）をどのように編集し、それに音をつけ、民族誌映画としていかに完成させるかな

* 国立民族学博物館第3研究部

どについて論じることにする。

撮影された映画フィルムを最初に見るのは、研究撮影者と編集者である。しかし、撮影者は、フィルムに現われる映像をすでに撮影時点でファインダーのなかに一度は見ている。そして編集する時になって、撮影中のカメラ・アングルやシャッター・チャンスなどが編集の仕事にも結びついていて、その配慮が必要だったことに気がつく。また逆に映画編集（主に画面構成）を意識して撮影に取り組むことも、重要であることに気づく。その反面、編集にこだわりすぎると、撮影者があらかじめ計画した、創作的な筋書きに対応する事象のみを撮影しがちであることは、すでに前号の『研究報告』で述べた。

こうした矛盾するように思える研究撮影者の心理的立場に関連して、記録映画専門のカメラマンは、編集時に各シーンをうまくつなぐためには思い切って計画的に撮影することを強調する。この意見は劇映画の場合には可能であろう。それはシナリオにもとづく製作を実行するように、撮影前の企画の段階から計画性を持っているからである。しかし記録映画、特に情報提供を目的とした映画の場合には、撮られる側の人人に演技づけすることは避けて、現実の事象に合わせて撮影するが多い。その時に映画全体のテーマをあらかじめ設定することができても、画面構成まで決定することは難しい。したがって、完全なシナリオを作成できない記録映画は、撮影されたフィルムを編集し映像情報にまとめあげることになる。

映画の編集は洋服の仕立屋に似ているといわれている。映画編集を完成するには、型紙に合わせて布地を裁断し縫いあわせ、洋服を作るのと同じように、一つのテーマにそってフィルムを的確にカットし、つなぎあわせて完成してゆくのである。だが、型紙にあたるものも無い記録情報映画の場合、もし撮影中に編集のことを考えて気を付けるとすれば、洋服の布地不足が生じないようにするのと同じく、素材である映像フィルムの長さが不足したり、たとえ短くても重要なショットを撮影し忘れてたりしないようにすることであろう。

民族誌映画の編集で忘れてならないのは、制作者がどのように事象を認識したかを表現するための画面構成を考えることである。さらに、この映画を科学研究発表として考えるならば、第一段階の映画撮影は調査地で直接に観察した一部をフィルムの上に映像化することであるのに対して、次にくる編集は撮られたフィルム素材を方法的に、組織的に、そして計画的に視覚経験できるように、再構成するものである。科学研究としての民族誌映画の編集は、研究テーマに対する制作者の意図を、撮られた多くの映像資料をもとに実証していく実験過程であると言えるであろう。

本稿では、これらの点を映画の歴史のなかで論じられたいくつかの「モンタージュ」論を考察し、かつ民族誌映画の実例編集を通して考察してみる。

Ⅱ．編集の諸概念

1) 「モンタージュ」論の歴史

一つ一つの撮影された映画の断片であるショットは、相互に直接関係もなく、また明確な意味をもたない場合が多い。それらをひとたび一定の意図のもとにつなぎ合わせて構成すると、制作者の表現したい考えを示す映画になりうるとするのがモンタージュの意味である。語源的には、「組み立て (montage)」¹⁾ からきている。

撮影された時のフィルムは、異なる意味を持つカットが連続している。たとえ、撮影された事象が時間の経過に従って連続しているとはいえ、視覚的な表現媒体という点からは、フィルムを切って整理してつなげなければ理解し難いものである。科学的な研究に利用する映画を作成するには、発表する研究テーマに合った画面構成が要求される。創作映画に必要な「モンタージュ理論」を深く学ぶ必要はないであろうが、この理論との相違点、または関連性を明らかにするためにも、いくつかの歴史的な「モンタージュ」の概念を見ておくことは必要であろう。

初期の映画作品は、カメラの前を通過する事象をワン・ショットで撮影し、それを映写して観客を喜ばせていた。やがて、物語のない映画に飽きた人びとは、芝居の舞台を撮影した映画を楽しむようになった。その後、映画製作者たちは、カメラを持ち込むことができれば時間や場所にとらわれずに、自由な画面構成を作りあげて、あらゆる物語の展開が可能であることに気がついた。その時から、編集によってあらゆる映像表現を可能にするモンタージュ理論にもとづく映画が出現した。

モンタージュの最初の試みは、イギリスの George Albert Smith 制作のクローズアップと全景が交互する画面を採用した1900年の映画「おばあさんの虫眼鏡 (Grandma's Reading Glass)」によって始まったとされている [サドゥール 1964: 32]。しかし、一般大衆に大きな衝撃を与えるほどのモンタージュ映画を制作したのは、アメリカのエディソンの撮影所長をしていた Edwin Stratton Porter の1903年の映画、「大列車強盗 (The Great Train Robbery)」であったとされている [ほしの 1983:

1) ハンガリー生まれの Béla Balázs によると、ドイツでは「編集 (Schnitt)」という専門用語が使用されているが「組立て」という意味を持たせることではフランス語の montage がより適切で、より含蓄があるようだと言っている。そして映画の製作の終章は一つ一つのシーケンスを組立てる意味での編集にあるとしている [バラージュ 1978: 106]。

112]。

その後アメリカでは David Wark Griffith が1916年に、「イントレランス (Intolerance)」を制作し、76時間以上の撮影フィルムをみごとな編集技術によって3時間あまりの映画にまとめた。この作品によって Griffith は、「モンタージュ理論」のさきがけを生み出すとともにハリウッドの映画製作の巨大さを世界に見せつけた。

こうした編集による映画製作は、映画フィルムが持っている連続した時間と空間を任意に切り取り、映像単位に分解し、再び構成して制作者の思想を伝えるものと考えられるようになった。そこにモンタージュ理論が誕生したのである。このモンタージュ理論が最も発達したのは、当時、革命をへて社会主義の発展をしようとする新しい国、ソヴィエトであった。大衆を教育し、社会主義の思想や政策を全国に普及させるには、映画を利用することが最も効果的であると考えていたからである。映画に思想を盛り込むことは、映像表現の構成、つまり編集にかかっているとされ、その研究が進められたわけである。

ソヴィエトの最初のモンタージュ理論の研究者となった、Lev Vladimirovich Kuleshov は映画製作をつうじて、画面の構成に対する観客の反応を研究した。そして、ばらばらに存在するフィルムを組織的に再構成した場合、映画を見る人はそれぞれのフィルムの関係をどのように認識し、その結果見ている観客がどのように一定の観念に導かれるのかを研究したのである。具体的には、一人の無表情な男のショットに、スープの皿のショットをつないでみる。またその男のショットに死んだ男のショットをつないだり、女性の裸体につないだりした。すると見る人は、この無表情な男性の顔が次にくるショットによって、空腹感、悲しみ、性欲の表情の「演技」をしていると、観客が考える心理効果がわかった。これが「クレシヨフ効果」と呼ばれる一つのモンタージュ理論であった。つまり俳優の演技ではなく、ショットの組み合わせによって映画は作られると考えられていた。

彼はこのクレシヨフ効果をはじめ、別々の場所で撮影されたフィルム・ショットをモンタージュによって、同一の場所のシーンのように見せたり、複数の婦人の身体部分のフィルム・ショットを組み合わせて、同一婦人のように見せたりする実験もした。これらは、「人工的風景」または「創造的地理」などといわれた [キネマ旬報社 1975: 209]。

こうして映画は画面構成の編集によって完成されるという理論が生れ、映像そのもの、また撮られる俳優などは、映画の材料を用意するにすぎないと考えられた。その結果、映画製作を機械製作と同一視することとなる。やがて Kuleshov は技術、形

式、組織の諸問題にその関心を向けたため芸術的な映画からは離れていくこととなった [アリストアルコ 1977: 112]。

アメリカの映画作家 Griffith の作品を見て、新しい映画芸術を生み出すモンタージュ理論の心理的・創造的な方向づけを試みたのは、Kuleshov の弟子の Vsevolod Pudovkin であった。1926年、彼は Ivan Petrovich Pavlov の犬を使った条件反射学説の実験映画「頭脳のメカニズム (Mekhanika golovnovo mozga)」を世に公表した。そして、撮影は素材を提供するのであるから、映画の真の創造はモンタージュ理論によって完成されるとした。

Pudovkin は Kuleshov のようにまったく異なるショットを単に組み合わせて映画編集したのではなく、一つのショットが持っている時間と空間の長さが、カット替りの時に差を生じること注目して編集することを考えた。このショットの替り目の空白の部分、観客がどのように理解するかによって、映画全体の意味が決定されると考えたからである。その映画の意味を明確に伝えるためには、編集の時よりもあらかじめ撮影の段階で、表現したい内容や画面構成などを完全に計画して撮影することを Pudovkin は実行した。

Kuleshov のように個別に撮影された素材を編集によって、現実のように表現するのではなく、内容を分析し、さらに撮影シナリオに演出も含めて構成するモンタージュ理論を Pudovkin は要請した。これを「鉄のコンティニュイティ」と呼んでいる [アリストアルコ 1977: 136]。

また、Pudovkin は撮影対象とそれを見る側の人々の感情的な結びつきを深めるため、映画スクリーンのなかへ観客を心理的に導く表現を用いた。それはモンタージュ理論と比較して、たいへんに情緒的で詩的な表現形式を取っている。その代表作として1926年の「母 (Matt)」がある [アリストアルコ 1977: 137-138]。

フランスの Jean Mitry はモンタージュ理論の視点を4つあげているが、それにあてはまる映画製作者のうち Pudovkin と Sergei Mikhailovich Eizenshtein の二人は、映画の「科学的」理論を最初に完成した人々であるとしている [MITRY 1971: 113]。

- 1) 物語として (narratif) の編集：出来事を順次描写して物語に仕上げる方法。
アメリカ映画をはじめ多くがこの方法を用いている。
- 2) 叙情として (lyrique) の編集：作品にもりこまれた観念や情緒を表現する描写をさしている。これは Pudovkin の作品である。
- 3) 観念として (d'idées) の編集：Dziga Vertov の画面構成をさし、撮られたフ

ィルムだけを現実にそって編集する。

- 4) 知的とされる (intellectuel) 編集：構成された物語を語り，決定的な弁証法的概念を伝えるもの。これは Eizenshtein であるとしている。

Eizenshtein は，映画の使命とは，理論を一貫性をもって語るだけでなく，感動をひきおこす感情的表現を最大限に映像化して観客に見せ，感情からテーゼへその観客を導くことだと考えていた [ムシナック 1976:98]。そのために，モンタージュ理論を徹底的に研究し，具体的に利用し，創作することを考えた。映画の一つ一つのシーンが，見る人に思考作用を生じさせる映画芸術を絶対視したのである。

Eizenshtein のモンタージュ理論の中心は，各ショットの組み合わせが相互に矛盾するように，そして見る者に葛藤を引き起こすような映画編集にあった。そして，テーゼとアンチテーゼの対立から，たえず新しいものが生じる総合芸術としてのジンテーゼ（総合）へと導く，ダイナミックな芸術哲学を考えて映画製作をした [エイゼンシュテイン 1980:111]。彼の考えは，弁証法的な力学の原則に従った芸術領域の映画作りであり，具体的には画面上の葛藤によって形式化されている。

Eizenshtein の提唱するモンタージュ理論には，次のような画面形式の具体的特徴をあげることができる [エイゼンシュテイン 1980:117]。

1. 図式的な葛藤（たてと横の交叉など）
2. さまざまな平面の葛藤（強弱，大小など）
3. 量の葛藤（多い，少ないなどボリューム感）
4. 空間的な葛藤（遠近，面と面の重なりなど）
5. 光の葛藤（明暗による差など）
6. テンポの葛藤（動きの速いものと遅いものなど）

その他に，カメラ・アングルの空間的歪曲による葛藤，レンズを通した光学的な歪曲による葛藤，撮影時の速度を変えた場合に起きる葛藤，そして音と映像の対立，などがある。

Eizenshtein は，大衆に見せる映画とは，一つの明確な思想を表現することであるとした。したがって，彼のモンタージュ理論は，一般に考えられているように映画を完成させる最終段階の方法としてではなく，モンタージュそのものが映画の目的となってしまった。当時の記録映画作家の Vertov のように，現実の様子だけを撮影して編集しても，観客の心の情動をかき立てもしなければ頭に論理的な思想を植えつけることもないと批評した。Eizenshtein は当然のごとく，編集の時点で考えられることすべてを，撮影以前の段階で計画して撮影に取り入れた。

この考えは、現実の事象を重視する記録映画には取り入れ難いものであった。結果的には、こうしたモンタージュ理論は映像表現における形式の追求となり、映画自体は分析的そして機械的表現となっている。

こうしたモンタージュ理論は、現代の創作映画に多大な貢献をしたものの、現実の記録映画を編集する理論とはくい違いがあった。そして民族誌映画の編集と最も深く関係することになったのは、Eizenshtein が評価しなかった Vertov の「Kino-Glaz (映画眼)」であった。

2) 民族誌映画の編集概念

フランスの民族学者で民族誌映画制作者の Jean Rouch は、今日の民族誌映画あるいは社会学映画などの製作にかかわるすべての問題を含んでいるのは、ソヴィエトの前衛映画制作者、Vertov の数々の映画であるとしている [ROUCH 1968: 444]。Vertov の撮影の出発点は、現実の事象に含まれる様々な視覚現象を正確にとらえるために、肉眼よりも完全なカメラ、すなわち「映画の眼 (Kino-Glaz)」を利用することであった [VERTOV 1972: 27]。なぜならば映画の眼であるカメラは質・量ともに人間の眼よりもすぐれた正確な描写をフィルムに残すと考え、この眼を「真実の映画 (Kino-Pravda)」であるとした。

Vertov の考えは Pudovkin や Eizenshtein のように、モンタージュ理論による撮影の結果、できあがったフィルムによって見る人々を心理的に対象のなかに誘導したり、視覚によって思想概念を見る人に喚起するようなものではなかった。つまり映画は計画的なモンタージュ理論によって、創造された事象を撮影・編集したりして意味あるものにするのではなく、現実を正確に撮るカメラ、つまり映画の眼がモンタージュ理論に先行するとした。偶然に生じる出来事をカメラによって撮るのであり、人間が意識的に作りあげたシナリオという構成概念に従った映画製作を否定したのである [ARISTARCO 1977: 130]。Guido Aristarco は、これを映画の持つ「奇跡性」と呼び、映像の事実性はスタジオのそとで、俳優を使わず、シナリオも介在させずに撮影することによって逆に真実の映画となる可能性を持つとした。これは、Vertov が映画芸術の意義と可能性を、すなわち現実のあるがままの姿を撮影したフィルムのなかに見いだそうと考えていたからである。つまり二度と繰り返されることのないカメラの前の事実芸術性があるということである。のちの人はそれを撮ることの一回性から「奇跡」とみなしたのである。

こうした Vertov の考えにもとづく「真実の映画」の考えは、他のモンタージュ理

論と比較して、単に各ショットの長さや個々の映像の運動そのもののショットを入れ替えるだけのものであった。そして完全に現実を記録した映画資料のみを編集して前衛的な芸術作品を製作することを貫き通した。これは当時のモンタージュ理論の盛んな時代にあつては、理解されがたい映画と見なされ、また当時の美学の伝統的立場からいっても創造性が弱く、支持され難いものであった [アリストアルコ 1977: 134]。また、当時の記録映画では、制作者の社会批判なり、思想なりを主張するのが一般的であったため、人間の現実生活を観客に見せて、すべての映画の価値判断を見る人にまかせる Vertov の表現はあまり評価されなかった。

Pudovkin や Eizenshtein は創作映画のために、撮影前のシナリオの段階でモンタージュ理論を用いた。しかし、Vertov のいう撮影に先立つモンタージュ理論は、カメラのアングルに対する構想程度のものであり、撮影はあくまでも任意にそして、時には突発的であった。この論理は、のちのドキュメンタリー映画の基本的な考え方となって発達し、Rouch のシネマ・ヴェリテ（真実の映画）へと導かれてゆくのである。

Vertov の現実を記録する映画手法を用いて、見る人々へ観念的な意味を伝達しようとする映画表現は、思想概念をあらかじめ構成して撮影せず、現実の姿をその場で、頭のなかで瞬時に構成して記録し、そのフィルムを編集して、新しい概念を作り出して観客に見せたのである。例えば、作品「カメラを持つ男 (Tcheloviek s kinoapparation, 1929)」のなかでは、カメラがとらえた様々な現実の姿を見せながら、じつはモンタージュによるまったく別の映像の組み合わせを見せている。それをどのように理解するかは、観客が問いかげられる形式になっている。Vertov は編集した映画を観客に見せる時、もとの現実映像の意味を伝えるのではなく、むしろそれを否定して、新しい思考を見る者に与えることを試みている。

彼のモンタージュ理論は、「観察進行中」、「観察ののち」、「撮影中」、「撮影後」、「一瞥の時」、「最終決定」などの各モンタージュから成り立っている。なかでも、「撮影中」のモンタージュは、現実の事象を撮影する場合の、モンタージュ理論にそった一瞬のカメラの扱いにかかわる撮影主体の心がまえをさしている。つまり純粋な眼で対象を見て、撮影方針を考え、カメラを現実に適応させ、撮影不足を補充し、一瞬のうちに事象の関連を見きわめ、そしてカットのまとめをすることが Vertov のモンタージュ理論であった [VERTOV 1972: 102]。

しかし、Vertov の理論には矛盾がある。それは、事実を撮影することで記録映画を完成させるだけに留まらず、「撮影後」のモンタージュによって、前衛的な画面構成を

したために、連続した各ショットの時間的配列はくずれ、事実からは遠く離れる結果を招いた。したがって Vertov は事実の忠実なカメラ・ワークと、フィクション化するためのモンタージュを同時に追求していたのである。彼の前衛的な表現方式はあまりに衝撃的であったため、1920年代には批判されがちであった。今日の前衛的な映画を作り出したフランスの Luis Buñuel などのフィクション映画とは異なり、画面に出てくる事象はすべて事実である点が現実記録の映画にとって重要なのである。

民族学者が研究撮影者として、編集機に撮ったフィルムをかけて試写すると、映像記録を仕上げる以前に Vertov が実行した「撮影中」までのモンタージュの考えが不足していることに気づくことは多い。したがって撮影者は、撮影しながら編集の際のカットについても考えていなければならない。そうすると現場で撮影する際に、前もって予定したカットやシーケンスの順序などにまどわされることなく、現実に対応してカメラをまわす時の一つのショットに続く次のショットを決定する一瞬の判断によって、その映画の重要性が決定されることに気づく。まさにこれこそ Vertov の言うモンタージュ理論なのである。

こうして民族誌映画の編集は、撮影後の編集論理をよく知って、第一に撮影時にその論理を考えながら撮影し、第二に撮られたフィルムを編集することとなる。

一般の人々が考える編集とは、撮影後のフィルム編集をさすのであるが、映画作品の編集には、その作品の撮影に参加したことの無い技術者が選ばれるべきである。研究撮影者と第三者としてモンタージュの眼をもった編集技術者との厳しい対話を経て映画作品へとまとめていくのである。したがって編集技術者は、モンタージュの理論と、演出効果を研究したものが担当すべきである。もし撮影者の言うなりにカットしたり、つないだりするだけであれば撮影者の手先にすぎなくなり、客観性に欠ける作品として仕上げられてしまう。

民族誌映画の編集は、事実を収録したものを構成していくのであるから、現地で記録した音、とくに現地人の会話や説明などの音声テープをフィルムと同時進行して編集せねばならない。これに先だって、撮影の段階で録音技師と撮影者の完全な意志疎通がなされていなければならないことは言うまでもない。編集の段階で現地音を創作しようなどと考えると、作品に仕上がった時に、画面上の聴覚と視覚の間に違和感を生じる映画となる。正確な映像の記録は、正確な音の記録によって完成されることを良く知らねばならない。

映画編集は撮影後のフィルムだけを対象とするのではないことが判明したが、それを実行するには、やはりハサミを持ってフィルムをカッティングする編集論理を知ら

ねばならない。次にそのフィルムの編集について述べる。

Ⅲ．実例から見た編集の諸概念

1) 編集の手順

研究撮影者は、実際の調査地にいくと撮影しようとする事象をフィルムの続く限り連続撮影するか、重要部分に限って非連続的に撮影するのが普通である。こうして撮影されたフィルムを撮影順につないで、連続体にしてからラッシュ・プリントを考察することが編集の第一歩である。

これらの映像資料を民族学研究の意図に合わせて編集するために、構成を考え、バラバラにしたフィルムを別な秩序のなかに統一することが研究撮影者の仕事となる。そして、その編集の良きアドバイザーとして第三者的視野を持った編集技術者の存在が必要なのである。

編集は、映画の本質から考えれば、各映像のつながりの連続か不連続かのどちらかが問題となる。時間と空間のつながりは一般に次のようなものが考えられる。

時間のつながりとして、

- 1) 継続事象を表わす連続。
- 2) 事象を見なくても継続時間が明確な場合の省略。
- 3) 時間の前後関係が不明確な部分の省略。
- 4) 同一時点に起きた複数の事象の挿入。
- 5) 長時間の経過を示す一般的な事象の挿入などがある。

空間のつながりとしては、

- 1) 同一背景を持つ空間の連続。
- 2) 一部を見て全体が理解できる場合の空間の断続。
- 3) 時と場所の違いを示す完全な空間の断続。

さて編集の具体的な方法としては次のような手順を通過するのが一般的である。

- 1) 現像所から来たラッシュ・プリントのなかから、使用不可能な部分をカットして撮影順につなげる。
- 2) 同時録音したサウンドテープから編集作業用シネテープを作成して撮影順につなげる。
- 3) 撮影順につないだフィルムにシネテープの音を正確に合わせて、作業用フィルムを完成させる（あら編集）。

- 4) 試写を繰返して、カット別またはシーン別に表を作成して、民族学研究用の発表目的に適した構成を練る。この場合に、解説を先に作成して映像を合わせる方法もある。
- 5) 各シーンの構成が決定したら、シーンの入れ替えをして試写し再検討する（仮編集）。多くの場合、この作業を繰返して構成を考える。第三者への試写も重要。この段階で撮られた人々にフィード・バックして映写し研究を進め、構成を考える。
- 6) カット・シーン・シーケンスの構成が決定したところでフィルムを正確につなぎ、同時に音の編集も進め、視覚と聴覚に違和感を与えないスムーズな時間と空間の流れを持った映画に仕上げる（本編集）。
- 7) 研究者が考えているテーマに、できるだけ一致した表現構成が出来たかどうか検討して解説を考え、現地音とミキシングするダビング作業に入り、編集完成作業プリントと完成シネテープを作成する。
- 8) 最後に編集完成作業プリントのカットに従って、ネガフィルムをカットし編集する。これと完成シネテープを現像所に送ると映画が完成する。

以上が民族誌映画編集の具体的な手順であるが、その他重要なものとしては、映画のタイトル、他民族に関する映像の場合には、会話の翻訳の問題などがある。本稿では編集のすべてに渡って論ずることは不可能であるから、具体的な例を取って編集手順の4)の構成を中心にして論じてみることにする。

2) 「私の人生ジプシー・マヌーシュ」

(Mour Djiben: Ma Vie de Tsiganes Manouches)

1977年完成

撮影地：フランス、ロワール (La Loire) 河流域

企画・制作・カメラ：大森康宏

共同製作：フランス国立中央科学研究所

この映画は、フランス国立中央科学研究所と共同で、1974年と1976年の二度にわたる夏の期間に撮影をして映像が作られた。編集は延べ8カ月間を要した。

撮影したオリジナル・フィルムは合計3200メートルあり、時間にして約5時間ほどの撮影フィルムから最終的には1時間の映画に完成した。

最初にラッシュ・プリントを検討した結果、次のようなテーマが含まれていた。

- 1) ルーロット（家馬車）を中心とした移動生活の様子に焦点があてられている。

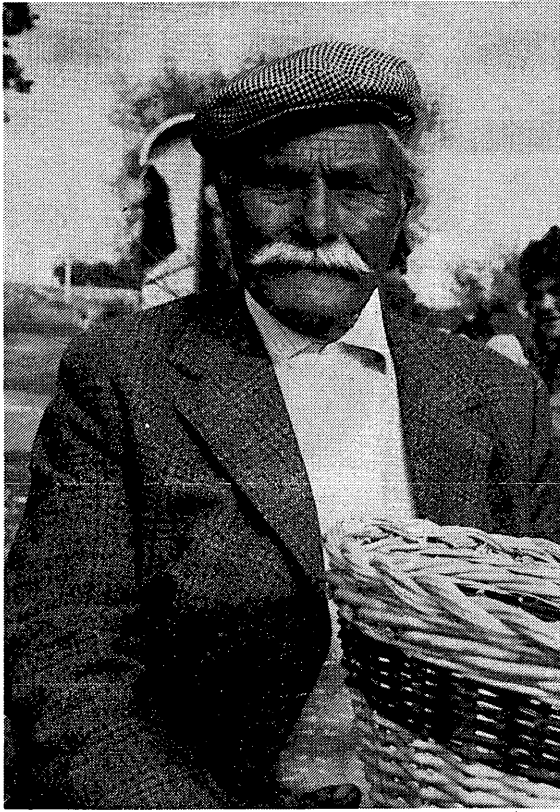


写真 1

マヌーシュ族の Didi 翁は、グループの取りまとめがうまく、ジプシーからもフランス人からも人気がある。

- 2) 一つのグループの長老 (Didi) の生活体験のインタビューがある。
- 3) ジプシーの移動範囲に住むフランス人の、ジプシーに対する反応のインタビューがある。
- 4) 年に一度のジプシーを中心とした福音派の宗教集会が撮影されている。

以上の素材のなかから研究テーマに合わせた表現構想を考えるわけだが、撮影前に考えていたテーマ「移動ジプシーの生活空間利用」の実態を視覚的にとらえる目的と合致しない部分をまず切り捨てて行くことにした。そして、長老とフランス人のインタビューはこの映画の全編の一部に追加することを考えて、まず日常生活のシーンからまとめ始めた。

第一回目の撮影が終って6カ月ほどした頃の1975年2月、フランス・ジプシー福音派協会から、集会の様子を撮影したフィルムは個人的な使用目的としては認めるが公

開しないようにとの指示が届いた。これで4)の年一度の宗教集会のフィルムは使用できなくなった。こうした予測できない制約は記録映画の場合にはしばしば生じることである。

生活の編集は、まず全体の素材のなかから時間的また空間的に不明確なシーンを省略したり、時間の経過が明確な、あるいは同一空間の連続シーン（だらだらした長まわしシーン）などを断続的にカットして、つないで試写した。次に最初の導入部と最後の部分のシーンを決めた。映画全体のテーマを表現するものとして、ジプシーのルーロットが丘を越えてやって来るシーンを導入部とし、ルーロットが道を遠くへ去って行く部分を終りとした。移動中の様子は、この映画のメインテーマの一部であるからすべてのシーンを使用した。日常生活の主なシーンをまとめて次のようなシーケンスを構成した。

- 1) 導入部。
- 2) 郵便局からグループの長老に連絡を取る。
- 3) Didi (主人公)のグループの停留している場所のシーン。ルーロット内部の説明。
- 4) 移動(1)。
- 5) 停留地へ入って設営準備。
- 6) 籠作り。
- 7) 町へ籠売り。
- 8) 停留地の食事。
- 9) 警察の取り調べ。夕暮。
- 10) 移動(2) 町を通過するルーロットを見るフランス人。
- 11) 停留地から森に入って、たき木採りとハリネズミ取り。
- 12) ハリネズミを料理して食べる。
- 13) 移動(3) 途中で洗濯する風景。
- 14) ウサギを買って、停留地で料理して食べる。
- 15) 医者が停留地に来て、Didi を診察する。
- 16) 移動(4)。
- 17) Didi のグループの日曜礼拝。
- 18) 停留地内での朝の出発準備。
- 19) 移動(5) 終りの部分。

以上、撮影順に日常生活のシーンを構成してシーケンスを作った。ここで本編集を考えて、撮影されたジプシーに仮編集のフィルムを試写して詳細な点についての研

究を進めた。とくに、映画に登場してくるジプシーの会話を翻訳して画面内容の解明をした。その結果、撮影中の会話が大変重要なことと、研究撮影者がわからないようにジプシー語で話している部分が多くあることが判明した。

一方、シーケンス構成をして試写を繰り返すうちに、テーマである空間利用の実態をわかりやすく描写する映像の構成はできているが、シーケンスの視覚的構成としてはつながりの悪い映画であることが判明した。つまり、同一場所で生じているはずのものが、画面上では天候、移動場所の都合などで一致しないような印象を見る人に与えている。シーケンス構成の2) 郵便局からグループの長老の Didi に連絡を取って、どこに停留しているか確認する部分はテーマと合致せず、見る人の多くが違和感を抱くこともわかった。これは撮影前に十分なモンタージュの思考がなされなかったことによるものである。

次に、インタビューしたフィルムと録音をすべて翻訳して検討すると、異文化のなかに住む日本人とジプシーの対話が、フランス人にとって大変興味深いものであることも分った。

以上の判断から、日常生活を移動→停留地のでき事→移動そして停留地のでき事というように、順次フィルムをつないでシーケンスを構成する単なる生活描写は、ジプシーの生活実態は分っても、生活感情の表現に欠ける映画となるので、シーケンスを変更することにした。その際に次のような点を重要視してシーケンスを作成することにした。

- 1) 人物を中心として構成する。
- 2) フランス社会という異文化に接しているジプシーと日本人の出会いとする。
- 3) 衣食住というジプシーの身近なものから構成して、生業、狩猟、警察の検問などジプシー以外の文化との接触に視点をもっていく、最後に精神文化である宗教礼拝を構成するようにする。
- 4) ジプシーの会話を残して編集する。

1)の人物を中心にするので、タイトルを、「私の人生 ジプシー・マヌーシュ」というように決定した。主人公は、撮影したグループの長老 Didi にした。したがって Didi のインタビューをテーマごとに切って、そのテーマに合わせてシーケンスをつないでいくことにし、その間にジプシーに対するフランス人のインタビューをさし込む方法を取った。したがってこの映画全体のテーマは、Didi というジプシーの長老によって説明が進められる方法を取っている。

2)の三つの異文化を背景に持つ人物の出会いは、Didi のインタビュー、フランス

人へのインタビュー、そして撮られているジプシーの反応を通じてインタビューする日本人などが、明確に理解できるように構成することにした。

3)については、ジプシー内部の文化からフランス人と接触する外部の文化とのかかわりへと筋を持っていく。そして最後に異文化の宗教をどのようにジプシーが受け止めているか、彼らの精神文化の側面へとシーケンスをつないだ。

4)については、仮編集したフィルムをジプシーにフィード・バックして、映写し検討した結果、撮影カメラがあるために研究撮影者に知られてはまずい内容の会話は、すべてジプシー語でなされていることが判明した。しかし最終的には、他人に知られてはまずい内容の会話の部分も、できるだけカットせずに残すことにした。

その例として、プロローグの最初の部分は、遠方からやって来るジプシーのルーロットのカットの前に、移動するルーロット内部から撮影したカットを使用した。このカットでは、長老の Didi と娘が入口に腰かけて、走る馬の手綱をあやつりながらジプシー語で互いに話している場面を後部から撮っている。

その会話は、撮影にきたカメラマン（研究撮影者）に誰が金を要求するかについての話しであった。娘は、「グループの長老である Didi が、カメラマンに金を要求すべきである」と言う。この会話の終わり頃に、タイトルの字幕が入る。そして牧草地のなかの一本道を並んだルーロットが近づいてくるプロローグへと続く。

このタイトルとルーロットの2人のジプシーの会話は、ジプシー語の理解できる人々、つまりジプシー自身がこの映画を見た時に痛烈な皮肉と受け取られないかと心配したが、ジプシーの気質を率直に表現しているとジプシー自身は述べた。また会話の内容は、翻訳して字幕にしない限りジプシー以外の人には理解できないものである。

以上の映像から視覚的違和感、音声のなかの登場人物の会話分析から得た情報、ジプシーの情報提供者からの解説などを考え合わせて最終的なシーケンスを次のように構成した。

- 1) 走るルーロットのなかから入口を通し外を撮る。
- 2) プロローグ。ルーロットの移動風景。
- 3) 長老、Didi のグループが停留する準備。
- 4) Didi のインタビュー（移動地域と停留地について）。
- 5) ルーロットの説明インタビュー。
- 6) ルーロットのなかで医者に診察してもらう長老 Didi。
- 7) 籠作りの過程。
- 8) 籠を町の人々に売る。通行人と住民に売る。

- 9) 川の岸辺で洗濯するジプシー。フランス人のインタビュー。ジプシーの親切について。
- 10) 停留地からの移動。町中をいくルーロットをフランス人が見つめる。
- 11) フランス人のインタビュー。買物について。
- 12) 農家でうさぎを買う。夕暮の停留地。
- 13) うさぎの料理。
- 14) フランス人の農民のインタビュー。

第一部終了 30分。

- 15) 移動するルーロット。
- 16) Didi のインタビュー (生業について)。
- 17) ハリネズミ狩り。ハリネズミのグリル。
- 18) Didi のインタビュー (フランス人との関係について)。
- 19) 警察の検問。
- 20) 夜の停留地。
- 21) 移動するルーロット。
- 22) Didi のインタビュー (家族, 結婚について)。
- 23) 夕暮の停留地。テレビを見るジプシー。
- 24) Didi のインタビュー (宗教について)。
- 25) Didi のグループの日曜日の礼拝。
- 26) Didi のインタビュー (ジプシーの人生について)。
- 27) 停留地での朝の出発準備。
- 28) 移動していくジプシー。エピローグ。

第二部終了 30分。

最終シーケンスを、最初に構成したシーケンスと比較すると、現実を忠実に記録する民族誌映画の主旨からはずれている印象を与えるが、映画は時間を伴ったリズムを持っており、Didi やフランス人のインタビューはナレーションの代りとしてリズムカルに入っており、見る人に違和感を抱かせないように一つのシーケンスの切れ目に位置している。

Marcel Martin が述べている編集のリズムに関していえば、ルーロットの移動が速い動きのリズムであり、反対に生活描写の各シーケンスはゆるやかな動きのリズムである [MARTIN 1962: 247]。これらは、Eizenshtein のいう葛藤を呼び起こす

テンポの対立となっている。動きのある移動はジプシーの本来の生活のリズムを示しており、停留地に停止した状態は異文化社会との接触が様々な問題を生むシーケンスである。それらが、停留地とジプシー、彼らの社会的立場、そして宗教と政治にもかかわっていることを映像によって描写している。

Didi のインタビューにそった物語の展開は、それぞれのシーケンスをバラバラに分けても一つ一つは独立した物語になっている。例えば、停留地のルーロットの状態の話と、日曜日の福音派の礼拝の物語などと分けて見ることができる。これは Mitry のいう物語的 (narratif) 編集だけでなく、知的 (intellectuel) 編集の要素も考慮した構成となっている。もし Didi のインタビュー説明による物語の進行がなければ、ジプシーの日常生活、自然、などを牧歌的な単純なシーケンスのみで終わってしまう。だが、Didi の映像が入ったことによって、映画を見る人にジプシーの生活が理解できるだけでなく、それが背景となって Didi の存在価値と人生についての考え方が浮き彫りにされて伝わる。

3) 「追走狩猟」



写真 2

吹奏ラッパのメロディーとともに馬のひづめの音、猟犬の鳴声が森中に木霊すると、儀式めいた中世からの伝統的鹿狩が始まる。

1980年完成

撮影地：フランス ブルボネー (Bourbonnais) 地方

製作：国立民族学博物館

制作・監修：大森康宏

協力：NHK サービス・センター

この映画は、国立民族学博物館の映像資料作成計画に従って製作されたものである。1979年の企画の段階では、撮影テーマとして、フランスの鹿狩り、フォアグラ、が立案された。しかし、フォアグラに関しては、フランス保存食品振興会から映画が製造行程の秘密を公開することになるので、フランス国内での撮影は全面禁止になった。したがってフランス国内の撮影は狩猟を中心として実行することになったのである。

「追走狩猟」の映画は、Vertov の述べているように撮影前の段階でのモンタージュ理論を応用し、事前にどのような視点から撮影をするかの検討を繰り返した。それは、儀式としての狩猟形態であるため、筋書き通りにシナリオを作成し、撮影を進行させる可能性があったからである。また、この映画は研究者が直接撮影するのではなく、国立民族学博物館が外部委託して実際の撮影を実行する形式が取られたため、時間と経費に制約があり、短期間に失敗することなく撮影する必要が絶対条件であった。この場合、研究者は監修する立場を取ることになる。

撮影の人的構成は、研究者が調査している間に撮影隊が合同する形式を取った。この撮影方法についてはすでに『研究報告』で述べた [大森 1984: 453]。撮影期間が短く、しかも日本では詳しい文献資料の入手が困難であり、人づてに聞いた話をもとにして現地におもむいた。そして次のような視点を中心として映像を作成した。

- 1) 狩猟の準備をする人々の生活。
- 2) 狩猟のプロセス。
- 3) 人と動物のエコロジーの問題。
- 4) 狩猟をめぐる人間関係。

以上の点を編集の構成と考えると、シナリオにしてみると若干の不明確な点が生じた。まず、狩猟の中心となる鹿を射止める瞬間の撮影は、森の中を馬で疾走せねばならず不可能に近い。これは現場の状況で判断する。この部分の編集のつなぎは、ラッシュ・プリントができあがった時点にする。エコロジーの問題は、その実態を撮影すると問題が大きすぎて狩猟と組み合わせることは難しいことが分った。

こうして撮影前のシナリオを一応考えて、次のような要点にまとめた。

- 1) 狩猟の場所，時期。プロローグ。

- 2) 狩猟犬の世話をする人の生活。
- 3) 狩猟犬の訓練。馬、犬、人の関係。
- 4) 狩猟の準備。狩猟開始の儀式。
- 5) 狩猟。
- 6) 狩猟後の儀式。
- 7) 狩猟関係者のインタビュー。エピローグ。

撮影段階で予想外のことが生じた。この映画の主演である狩猟隊オマンス (Aumance) の狩猟は夕暮れとなり鹿を射止めることに失敗した。撮影時間の関係から、次の狩猟を撮影することは不可能となった。そこで同じトロンセ (Tronçais) の森で狩猟をする他の狩猟隊アモーニュ (Ameaugne) に頼んで、無事に鹿を射止めるところから最後まで撮影を済ませた。これは編集上、登場人物、服装、天候上の明確な違いを生じることとなった。

ラッシュ・プリントが仕上がってから、登場人物、服装、天候などの違いをどのようにするかを検討することにした。その結果、映画の物語自体を大きく二つに分けることに決定した。第一部は、狩猟開始までのプロセス(オマンス隊)、第二部は、狩猟とその後の儀式のプロセス (アモーニュ隊) の二部作として映画を完成させることにした。したがって、オマンス隊の狩猟現場を撮影したフィルムは、使用することができなくなった。しかし、馬や犬と人の関係、狩猟に関する知識などの描写を正確に表現することに努めた。

エコロジーの問題は、フランスの追走狩猟協会 (Société de Vénérerie) の特別の計らいで、林野庁からトロンセ (Tronçais) の森に林務官が出張してくれた。彼の森林に関する説明インタビューを撮影して、第一部と第二部の間にさし込んで前後編のつながりとした。

この映画は、事前に企画した通りの、同一人物による一つの物語にはならなかったが、同一場所の狩猟という映像シーケンスを編集して、追走狩猟の流れを映像表現した。シーケンスは次のようにした。

- 1) トロンセ (Tronçais) の森。
- 2) 狩猟犬を世話する人の住居 (chenil) と世話人の生活。オスマン隊。
- 3) 狩猟犬の世話。
- 4) 馬、犬そして狩猟隊長との連携プレー訓練。
- 5) オマンス隊の隊長のインタビュー。
- 6) 狩猟日の早朝。森の下調べ。

- 7) 昼食時の狩猟方針の討議。
- 8) 森の入口に集合した狩猟隊の人々と村人の様子。
- 9) ファンファーレと共に狩猟開始。

第一部終了 32分

- 10) トロンセ (Tronçais) の森の入口。アモーニュ隊の狩猟メンバー。
- 11) 林務官のエコロジーについてのインタビュー。
- 12) 狩猟隊の出発。
- 13) 森のなかを進む猟犬。追走する狩猟隊の馬。
- 14) 鹿を発見。仲間に合図のラッパを吹く。
- 15) 追走する猟犬と馬。
- 16) 鹿を射止めた合図のラッパ。鹿を儀式場に運ぶ。
- 17) 鹿の解体。鹿の尾を切って、来賓の人に献上する儀式 (Culée の儀式)。
- 18) 森の住人と猟犬へ肉を分配する。
- 19) 祝宴。
- 20) アモーニュ隊の隊長のインタビュー。エピローグ。

第二部終了 32分。

撮影前の構成、いわゆる Vertov のモンタージュ論である「撮影前の編集」は、大きな角を持った牡鹿 (Cerf) を射止める狩猟隊であるオマンス隊を中心とするものであったが、狩猟に失敗したため結果的には牡鹿は射止められなかった。そして次のアモーニュ隊の獐鹿 (Chevreuil: ヨーロッパ産の子鹿) を狩猟する様子を撮影して編集したが、できあがって試写すると服装の違いはあるが物語としては、第一部から第二部まで全編を通して獐鹿の狩猟のように誤解されることが判明した。そこで、ナレーションによって、射止める鹿の種類が二つの狩猟隊では異なることを説明した。

この映画の最大の特徴は、映像の美しさもさることながら、音響効果の迫力に重点を置いていることである。一般に記録映画では、画面からの音の伝わり具合が一次的に聞こえるが、森の中の深みと馬と猟犬との距離感を出すために音の高低だけでなく、森のなかで木霊^{こだま}する音を正確に記録したのである。その際に広がりを持たせるため、ステレオ録音して編集し、完成フィルムにモノラルでダビングした。

またこのフィルムは、仮編集の段階で撮られた側の人々にフィード・バックして試写することができず、編集の段階では明確に同一の背景や行動が連結する部分をカットし、重要と思われるシーンはすべて盛り込んだ。そのため第一部と第二部の全編にわたって長い感じの記録映画になっている。

Ⅳ. お わ り に

一般に考えられているモンタージュ理論にもとづく編集は、受け手である観客に制作者の意図をどう認識させるかを主眼として、モンタージュを用いて画面構成を考える。つまり、モンタージュ理論の多くは映画を見る人に、制作者の意図を強制することによって、映画を見る人の思考作用を一定の方向に限定してしまうことになる。

しかし民族誌映画にあっては、制作者の意図をどう認識させるかよりも、制作者が撮られる対象をどう認識したかを映像によって伝達する。したがって、研究用の映画はできるだけ制作者の対象認識の段階に留め、むしろ見る側の人々が自由に考えをめぐらして、新しい理論仮説を創造することができる余地を残すべきである。しかし「私の人生 ジプシー・マヌーシュ」の場合は、制作者の対象認識の段階を越えて見る人に一つの方向づけを強いる編集の方法が用いられている。そのために、研究者のナレーションを極端に少なくしてその方向づけを弱めてある。それは現場で録音した会話や状況音を直接、映像と共に視聴できるようにすることによって、見る人自身が自由にその場の状況を理解できるように意図したものである。これは Eizenshtein のいうテーゼとアンチテーゼの矛盾を編集構成して、見る人にジンテーゼの概念を植えつける考えとは異なっており、見る人に映像を通して自由な発想の機会を与えることを意味している。

Vertov のモンタージュ理論に述べられている撮影する以前に「編集」する方法、つまり事前のシーケンスの構成は、記録映画の場合には予想できない事態が発生するため多くの困難を伴う。しかし、本稿で述べた実例のように絶対に撮影前の「編集」をしないということはない。それは、日常生活を順に撮影して現実を描写することで「編集」がうまく進行し、シーケンスの構成が完成することが絶対的であるならば問題はない。しかし、これもまた現実の映画製作の場合には困難な場合もありうる。その場合には、制作者の意図を反映させた映画編集によってフィルムを接続しなければならず、そのためのカット撮影がなされていなければならない。その意味で、単なる生活描写だけであった「私の人生 ジプシー・マヌーシュ」には、Didi の人物像を中心とした構成を考え、個人の人生とジプシーのグループの生活との二重構造を考えなければならなかった。そのために、不足を生じた画面をおぎなう目的で二年度に渡る撮影を実行したのである。

一方「追走狩猟」は、限られた現地撮影期間という条件のもとで、シーンの撮影不足、いわゆる洋服の布地不足を生じないように4000メートル、6時間以上の撮影フィ

ルムをついやした。それは、撮影前の構成では考えなかった事態が生じたことにもよるが、むしろ撮影もれへの不安からフィルムの大なる消費を招くこととなった。

編集は、制作者がどのように事象を理解したかを示すための映像表現の一過程にすぎないが、その完成された映画が社会的意味を見いだすのは、映画を見る人々にまかされるのであり、最初から社会的意味を主張するように事前の構成、撮影、そして編集をすることは、後に科学研究として活用する場合のことを考えると避けるべきであろう。Robert Flaherty の「北極のナヌク (Nanook of the North)」(1922) は牧歌的であるとか、ロマンに徹した社会的意味あいのない作品であるとされながらも、当時としてはかなり正確な記録であることから、今日まで多くの民族学者、人類学者に利用されてきたことをよく考えなければならない。そして、撮影後のフィルムのモンタージュ理論が、撮影の様々な機動性ある方法、カメラの技術的改良、さらに他の学問分野である言語学などの発展に寄与したことも考えなければならないであろう。

文 献

- アリスタルコ, G
 1977 『映画理論史』吉村信次郎, 松尾郎訳 みすず書房。
 バラージュ, B
 1978 『映画の理論』佐々木基一訳 學藝書林。
 エイゼンシュテイン, M. S.
 1980 『エイゼンシュテイン全集』6 エイゼンシュテイン全集刊行委員会訳 キネマ旬報社。
 ほしの あきら
 1983 『フィルム・メイキング』フィルム・アート社。
 キネマ旬報社
 1975 『世界映画人名事典(外国編)』キネマ旬報社。
 MARTIN, Marcel
 1962 *Le langage Cinématographique*. Édition du Cerf.
 MITRY, Jean
 1971 *Le Cinéma Expérimentale*. Éditions Seghers.
 ムシナック, L.
 1976 『エイゼンシュテイン』小笠原隆夫, 大須賀武訳 榊三一書房。
 大森康宏
 1984 「民族誌映画の撮影方法に関する試論」『国立民族学博物館研究報告』9(2): 421-457。
 ROUCH, Jean
 1968 *Le Film Ethnographique*. *Ethnologie Générale*, Gallimard, Encyclopédie de la pléiade, pp. 429-469.
 サドゥール, G.
 1964 『世界映画史』丸尾定訳 みすず書房。
 VERTOV, Dziga
 1972 *Articles, journaux, projects*. Sylviane Mossé and Andrée Robel, trans., Inédit, Union Générale d'Éditions 10/18.