

映像民俗学 4

20周年記念論文集



日本映像民俗学の会

1998

はじめに

日本映像民俗学の会が発足して今年で20年をむかえました。この間ささやかではありましたが、しかし着実に、本会は、映像による民俗の記録を進めつつ、「映像民俗学」の理論と方法の確立をめざしてきました。研究会やシンポジウムの開催、現地調査、会誌の発行、諸会員の映像作品の上映などの活動が途切れることなく継続できたのは、会員諸氏が、気負うことなく、きわめて自然体に近い状態で議論を加えながら活動を行ってきた結果です。

本会の活動の理念は、20年たった今日でも色あせることはありません。むしろ加速度的に変化する日本社会において、その理念は、今後ますます重要な意味を持ち続けると思います。この『映像民俗学 4—20周年記念号—』の巻頭にあたり、私たちの活動の意義を再確認するために、本会を作られた故野田真吉さんが信濃毎日新聞に「日本映像民俗学の会—発足によせて」と題して発表なされた記事と発会の案内状(表題:『日本映像民俗学の会』の発足について)を、ここに再掲いたします。野田さんは、この小論で私たちの活動の原点がどこに置かれていたのか熱く語っています。また、発足にあたってのメッセージには会の活動のありかたが明解に述べられています。

私たちの活動のさらなる発展のために、あらためて原初の時間にたちかえってみようではありませんか。あたかも正月や盆が巡ってくるように。

日本映像民俗学の会 代表

牛 島 巖

日本映像民俗学の会—発足によせて
残存の事象記録、新しい都市文化も追求
野 田 真 吉

民族学あるいは人類学においても、その始めは好奇心にみちあふれた旅行者、未踏の世界に憑(つ)かれた冒険者、探検者たちがもちかえった各地の人間生活の奇異な見聞記に、その発端をみることができ。我が国の民俗学も同様で、さまざまな旅行記や各地方に居住している好事家が日常生活のなかにみかける風習や伝承行事、口碑民話などに興味をもち、それを調べたり、書きどめたりしたことからはじまった。そうした先達たちの「記録」が積み重なっていくなかで、次第に独自の学問的領域、学問体系をととのえ、今日の民族学、人類学、民俗学が形成されたことはご存知の通りである。

ところで、記録映画をつくっている私が民俗学に近づいていったのは、学問的な追究といった大上段な心構えからではなかった。記録映画を志向する者ならだれでも、人間的事象(社会的、文化的事象)に対する好奇心、未知の世界への探訪衝動、つまり前述した民俗学などの出発点となり、研究者の初心ともいえる「もの好きな人間」の発意や行動にみられた同質な気質をもっている。だから、特に日本人の生活意識の深層を歴史的にさぐってみようと思っていた私の場合、記録映画の制作過程のなかで、もの好きな気

質を媒介として、ごく自然に民俗学に近づき、結びついていった。私にとって民俗学への関心は、私の記録映画づくりとうらはらな関係をもつに至った。

さて、我が国の民俗学の調査研究における記録手段は、以前からハンドライティング—ペンとノート、それに普通写真のカメラが一般的な記録手段であった。主として文章と絵画、写真による記録であった。だが、これらの記録手段は対象の動的記録の欠落がまぬかれない。「百聞一見にしかず」という具象的、即物的な表現をとともなわない。また、対象となる人間の表情や動作のすみずみにしめされる、心意のデリケートな動きなどもとらえきれない。以上このようなハンドライティングの欠陥を補完する有効な記録手段として、私たちは現在、映画やビデオの映像による記録手段をもっている。

戦後、1960年以降、とくに16ミリや8ミリのカメラ、テープ録音機器、カラーフィルムなどの急遽な技術的開発と進捗で、映画がだれでも手軽に使えるものになった。さらに、ビデオの進出は映像記録手段の分野を一層ひろげた。民俗学のフィールドワークの記録手段にハンドライティングと映像記録の複合的効果が可能になった。だが、時を同じくして、皮肉なことに、我が国の高度経済成長による近代化、都市化はもっぱら農民生活を対象とした民俗学のフィールドに大きい変化をもたらした。離農、都市化現象は日に日に激化した。当然、農民の日常生活態—民俗学でいう「ケ」と、祭礼などの伝承行事、儀礼つまり非日常生活態の「ハレ」との生活のサイクルが乱れ、分断され、解消、廃絶の危機におちいった。このことはまた民俗学の研究進展における危機、デッドロックであった。

私は民俗文化に心をよせる—記録映画作家として、ひん死の状態で残存する民俗学的資料となる題材に急ぎ取り組もうと思った。自主制作で「冬の夜の神々の宴—遠山の籍月まつり」(70年)、「雪は稲の花である—新野の雪まつり」(74年より制作中)を撮影した。私と同じように記録映像作家—北村皆雄は「神屋原(カペール)の馬—イザイホーの神事」(69年)、「アカマタの歌」(73年)など沖縄の民俗をとりあげた作品を自主制作した。

私たちの民俗学的な作品が仲介となって、かねがねから民俗学における映像記録に強い関心をもち、民俗学の新しい展開に意欲をもやしていた野口武徳成城大教授、宮田登筑波大助教授と知りあった。私たち4人は、ここ数年間、民俗学と映像記録に関する諸問題を話しあってきた。そこでの問題点を私なりに要約してみよう。諸外国ではすでに映像民族学が確立しているが、我が国の民俗学の研究に映像記録が積極的に活用されていないのはなぜか。問題は民俗学のフィールドの崩壊による研究方向のゆきづまりと、将来の展望に深くかかわっているのではなからうか。村の都市化現象と都市における新しい生活文化現象の進展に、民俗学はどのようにたちむかうか。

これら問題は多くの人々との討論を経る必要があるだろう。だが当面している課題として残存する民俗を民俗学視点から緊急に映像記録し、同時に新しい都市文化であり、広い意味の民俗文化である現在の流動する民俗をも記録し、研究する必要があるのではないか。それは農村の生活文化に対して民俗学が果たしてきた業績と同じに、今日に生きている私たちの任務であり、重要な研究課題であろう。このような諸事象を記録し研究するには、映像記録が最も有効である—といったことを私たちは話しあった。

そこで、私たち4人は民俗文化に興味をもつ多くの同志とともに問題を追究し、「映像民俗学」の理論と方法の確立に努めようという趣旨から、8月16日下伊那阿南町で「日本映像民俗学の会」の発足総会をひらくに至った。映像民俗学の確立は民俗学の新しい視野の展望にかかわり、民俗文化に関心をもつ記録

映画作家の私にとっても大切な仕事だと思っている。

(のだ しんきち・記録映画作家)

<「日本映像民俗学の会」の第1回総会は、16日午前10時から下伊那阿南町新野、伊豆神社御厨でひらく>

【信濃毎日新聞 昭和53(1978)年8月6日号】

『日本映像民俗学の会』の発足について

生活文化や民俗事象を生きた動態としてとらえることのできる映像は、これからの民俗調査に重要な役割を果たしてゆくのではないかと考える私たちが、映像による民俗学・映像民俗学を標榜するさきやがな会をつくったのは、1974年の11月のことです。

「映像民俗学を考える会」と名付けられた私たちの会は、映像と民俗学の結び得る方法と理論を模索しながら、その映像民俗学の分野の確立を目指して、少しずつではありますが歩を進めてきました。

大学や地方での映画上映や講演、映像民俗学の方法論への試みとして出された小冊子「映像民俗学—討論・映像と民俗学を考える—」、昨年の11月に二泊三日でもたれた大学セミナー・ハウスでの「映像と民俗学講座」なども活動の一つにあげられます。その他、民俗学の研究資料となりうる映画・TVフィルムの全国調査によるリスト・アップ、民俗記録映画製作の試みなど、継続中のものもいくつかあります。

しかし、今私たちは、活動のさなかで手を携え合った人々、日本の各地に広がりつつあるその多くの仲間たちや、まだ出会っていない隠れた賛同者たちと共に、新たな組織をつくること、これからの映像民俗学の発展のために必要なことであると思うにいたっています。

時間のなかに消えてゆく一回性の出会いを、光と影の生きた像として再現できる〈映像〉を媒介にして、日本の民俗事象にかかわろうとする者たちの新たな集り「日本映像民俗学の会」を設立することで、私たちの活動をさらに飛躍させたものにしてゆきたいと考えています。

この会は、誰に対しても開かれた組織です。今まで映像にかかわることのなかった人でも、民俗学についての専門家でなくてもかまいません。これから映像と民俗学に関心をむけようとする人々の入会を歓迎いたします。

映像民俗学の確立と研究を目指すもの、あるいは8ミリでも16ミリでもビデオでもよい、カメラを片手に日本の民俗を記録し、集積してゆく運動体としての「日本映像民俗学の会」を考えています。今春の4月、発足を予定しておりますので、皆様の参加を呼びかける次第です。

1978年1月

「日本映像民俗学の会」発起人

野口 武徳 (成城大学教授・社会人類学)

宮田 登 (筑波大学助教授・民俗学)

野田 真吉 (記録映画作家)

北村 皆雄 (記録映画作家)

も く じ

はじめに

もくじ

I

映像民俗学序説	小川克巳	5
映像民俗学の調査法	宮田 登	26
映像民俗学の父たち—宮本馨太郎の映画序説—	北村皆雄	38
澁澤敬三のフィルムについて	岡田一男	48
	原田建 一	

II

フィールドワークにおける撮影—映像資料の提示について—	牛島 巖	57
儀礼の流動性と映像記録—台湾プユマ族の調査より—	蛸島 直	66
民俗映像と教育	亘 純吉	72
<声>の記憶について	吉田成己	79

III

欲望というなの民俗	吉松安弘	88
東北の映像記録の現場から	森田 純	97
追想・野田眞吉さんのこと—映像民俗学の会 20周年によせて—		
	久保田堅市	100
野田眞吉さんから学んだこと	孝寿 聡	104
創立 20 周年によせて	諸岡青人	107

おわりに

映像民俗学序説

小川 克巳

おことわり： この論文は、日本映像民俗学の会発足当時から精力的に活動を続けてきた故小川克巳君が1981年に脱稿し、暖めていたものです。

1 映像と民俗学

1-1 「民俗学」について

映像民俗学について述べる前に、手短かに「民俗学」と、その映像との関わりについて触れたい。

日常生活の中で、過去から引き続いて伝承され、現在もなお繰り返行われている生活事象を指して「民俗」（フォークロア）、と呼んでいる。そして、これを日々の生活の無意識な繰り返しの中から抽出し、その事象の①成立、②伝承、③変遷などを科学的に究明し、更に、様々な事象を通じて働いている。機構・動因・原理を探り、私たちのこれからの生活の方向づけに資する為の学が「民俗学」である。

「民俗学」の源流は、近世の国学者たちに溯ることができるが、むしろ私たちが「映像民俗学」を考えていく上で記憶に留めておくべき人々は、鈴木牧之（北越雪譜）・菅江真澄（遊覧記）などの「ドキュメンタリスト」であろう。彼らは、文章による記述を行うのみならず、図・挿絵によって事象の映像化につとめている。「映像民俗学」の萌芽は、既に彼らにあると言っても良いだろう。

現在の「日本民俗学」の礎を築いたのは、柳田国男を中心とする大正から昭和のはじめにかけて活躍した人々であった。記録手段としての「映像」（主に写真）は、早くから活用され、1941年には長編映画「土に生きる」（三木茂）が完成した。しかし、いわゆる「柳田民俗学」の中で「映像」が、いかなる方法・手段として位置付けられていたのか明らかではない。柳田の年譜・書誌から映画に関連したものを拾うと、1939年から1941年にかけて映画雑誌に4回執筆しており、1940年には「交詢社にて『民俗学と映画について』講演・座談会に出席」している。残念ながら、これらがどのような内容であったかは、全集に収録されていない為、明らかにできない。他から類推するに、映像の利用は「挿絵」「絵解き」段階に止まっており、映像を中心として民俗を記述し研究するという方法論は、ついに用意されなかったと思われる。

一方、渋沢栄一の主宰する「アチックミュージアム」は、研究方法の一環として映像を積極的に取入れていたが「記録－保存－再現」というプロセスを超える方法論が準備されていたかどうか、明らかではない。更に、民俗学のさほど長くない歴史の中で、問題とされなければならない点は、僅かながらでも作り続けられていた「民俗学的」映画（主に「文化映画」と呼ばれる）に対し、学の側からのコミットがなかったことであろう。民俗学者が個人的

に助言者として現れることはあっても研究手段としてすら、映像を中心に据えた者のいないことに驚きを感じざるを得ない。

1-2 民俗学における「映像民俗学」の位置づけ

「民俗学」は、経験科学である。すなわちフィールドにおける調査<採集>資料を基礎とした上に、帰納的な体系を組み立ててきた科学である。こうした学としての「民俗学」の側から「映像」に対する第一のアプローチとして、これを従来のペンとノートによる調査資料の補完物として使い、基礎的なデータをより豊富にするということが考えられる。「映像」が、このような位置を占める場合「映像民俗学」は、民俗学の中で調査方法論的な分野を主に担うことになるだろう。

しかし、私たちはそれだけでは充分と言えないと考える。「映像」によって得られたデータを、今までと同じように文章(論文)によって展開・分析・フィードバックすることが妥当であろうか。これらの操作が、一足飛びに映像のみによって行われ得ると思えないが、その可能性を探り続けなければならないだろう。

「民俗学」自身、調査方法論に主要な論点が集約されているきらいがあり、資料批判を含む資料操作や分析手法、法則性の発見方法等が確立されているとは言い難い段階で、映像民俗学という生まれて間もないものに、それらを期待するのは性急すぎるかと思われるが、少なくとも民俗学に「新しい調査方法を追加した」のみに止まらない意気込みと見通しが必要である。

1-3 「映像」について

「映像」というコトバを定義づけるのは、「民俗学」というコトバについてよりも難かしい。1970年頃から「映像化社会」というものが語られたり、商品化された映像が、ビルの壁面や野球場のスコアボードに、巨大な姿を現わしたりしている。高度成長期は、資本に裏付けられた映像の肥大期でもあった。そして、現在は映像の大衆消費ともいえるビデオの売込みに、資本はやっきとなっているようである。まさに「イメージ」は、私たちの周囲に氾濫し、各人各様の「イメージ」が形成され、資本の攻勢により風化の道を歩んでいると言えよう。

ここでは、氾濫の中から機能的な側面を主に「映像」を捉えてみたい。まず、コミュニケーションを図式化すると、次のようになる。

[事象] → [情報化] → [再生] ……①

映像にあてはめると

[視覚的現象] → [カメラ・フィルム] → [上映] ……②

しかし、実際にはこんなに単純ではない。①の図式を書きなおすと

[事象]	→	[情報化]	→	[伝送]	→	[再生]
量・質の問題		誤りの発生・雑音の混入				品位の問題

各ステップに様々な問題点が存在するし、中でも「伝送」というステップが加わることによって、誤り・雑音という大きな問題点が生じる。この図式を、左から右へ順を追って考えてみたい。

(1) 映像の対象とする事象は、視覚的現象である

肉眼では見えない小さなものや、高速度で起こる現象、逆にあまりにも緩慢な変化で短時間の観察では認められない現象等は、光学的・機械的方法で映像として捉えられる。超音波や放射線を使えば、外部から見ることのできない肉体の内部や、宇宙の彼方の星の像を視覚化できる。しかし、視覚的变化を生じない、視覚的变化として捉えられない現象は、映像化できない。

例えば、人間の心の動きは、映像で捉えられるだろうか？

(2) 事象を情報化する時点で、情報の量と質の問題が生じる。

音声を伝える電話に例を取ってみよう。肉声は100Hz（ヘルツ：1秒間の振動数、周波数）から、約6,000Hzまでの周波数を含んでいるが、電話機が通すのは300Hzから3,400Hzまでの約半分の幅である。これは、伝送系の経済性を考えてもことなのだが、帯域に含まれない部分は再生されないから、肉声と伝えられた声とはかなり異なってしまう。

これを映像にあてはめれば、カメラやフィルムの持つ技術的問題がこれに当たるだろう。しかし、更に問題となるのは、人間の介在である。電話は、ダイヤルを回せば誰の声でも同じように（質を下げて、必要最小限で）伝えてくれるが、カメラは、誰かが対象を選んでレンズを向けシャッターを押して初めて記録を行う。カメラは、電話のように誰かを待って、そこに置かれているのではない。必ず何らかの人間の介在があり、たとえ、その人間が「客観性」を力説しようとも、記録の量と質が彼の言う「客観」にかかっていることは否めない。

技術的問題に対する解決は比較的容易であるが、映像化＝記録に携わる「人間」の、対象についての考え方や、対象との間に存在する関係などの、情報の量と質に影響する因子をどのように評価していくかは難しい問題であろう。そして、個々人によって異なるこのような因子を、均質化することが可能か否か、又、それが良いことなのかどうかも考えなければならぬ。

(3) 情報は伝送可能である。

伝送とは、文字通り現象の生じた場所から他の場所に、情報を伝え送ることである。伝送は即時に行われることもあるが、一旦情報を保存＝記録した上で、時間を置いて行うことも可能である。

伝送が行われる間に、情報は雑音と誤りの影響を受ける。雑音は、情報の一部分を欠落させ、誤りは改変する。伝送経路の改善によって雑音を軽減することはできるが、誤りはソフトウェア的な予防措置を取らなければ減らせない。

映像の場合にあてはめてみよう。雑音に相当するのは、ネガ傷とかゴミ、不注意によるプリントの損傷等であろう。一方「誤り」に当てはまるのは、編集における「NG出し」か

ら単純な「つなぎ間違い」、さらに意図的なモンタージュなどの様々な操作であろう。この点、異論がある所であろうが「情報が伝送経路で脱落・変形し、最終的に情報化された通りに再生されない」誤りに、編集作業全般が含まれると言えないだろうか。

従って、映像民俗学の中で、編集作業の位置づけが問い直されなければならない。

(4) 再生における品位

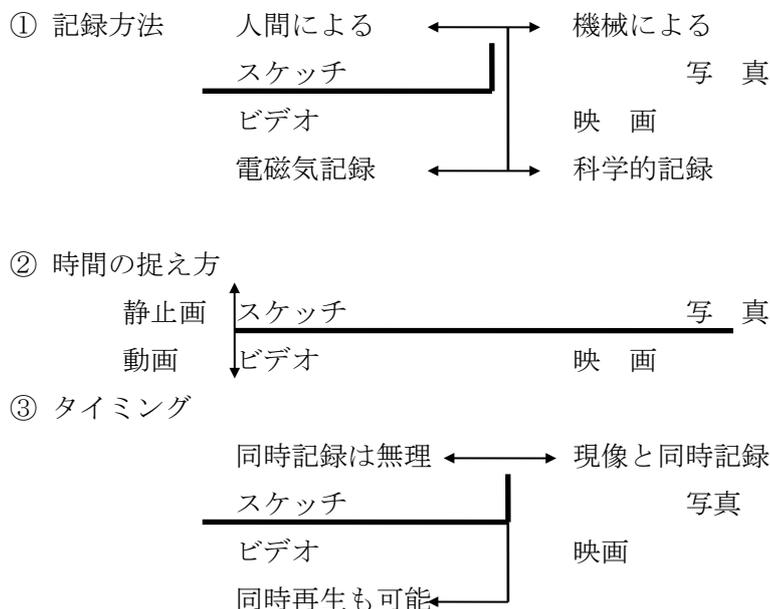
記録は、その存在自体が目的とされているのではなく、常に何らかの形で再生、利用されるために存在している。上記(1)～(3)の問題を含め、更に再生される場自体をも含めた最終的な評価は、情報の再生に当ってはじめて下される。無線工学の言葉を借りて言えば「品位」である。情報を受け取る受け手の側から見た評価であり、内容や強度ではなく質的なものである。

上記の(1)～(4)について、後段で具体的に検討を加えることとしたい。

1-4 映像の方法

具体的・技術的に、私たちの使うことのできる「映像的方法」には、映画・ビデオ・写真などがある。対象の特徴を抽出するために、スケッチやイラストレーションが使われるか、このような人間が主になって行う記録を「映像民俗学」の方法に含めるかどうか、今の所判断しかねるが、本論では対象からはずして考えて行く。

映像的方法を、性質・特徴によって分類してみよう。



各々の特徴を生かす必要がある

1-5 映像民俗学の成立…(1)民俗学の側から

次に、私たちはなぜ映像と民俗学を結びつける必要があると考えるのか、について述べたい。

まず、民俗学の側からのアプローチとして先に述べたように、フィールドにおける調査（いわゆる採集）時における情報量を増加するために、映像を利用することが考えられよう。民俗調査の「本流」は、インフォーマットからの聞き取り調査、いわゆる聞き書きによるものであるが、これを補完する地理的環境や有形文化財などの調査において、映像は即効的効果をあらわす。「筆舌をもってつくしがたい」光景も、一葉の写真がこれを良く伝える。更に、祭りなどのハレの局面では、往々にして聞き取り調査は成功し難いことがある。このような場合に、記録－保存－再生が可能な映像資料を用いることによって、再調査や研究室における分析を充分に行うことができる。

既に、ほとんどの民俗学者は少なくとも一台のステルカメラとテープレコーダを手に、各々の調査地の乗り込んでいる、と言っても良いであろう。最近の技術的進歩による機械装置の軽量化・操作容易化は、映画やビデオの分野にも及んでおり、専門技術者を必要としないようになってきている。民俗学者が、自らの手で映画やビデオを取り扱うようになる日も、そう遠いことではないだろう。

「映像民俗学」が、民俗学の側からやってくる人々に対して用意しなければならないものは、

- ① 映像に関する教育プログラム
- ② 映像による研究方法の確立
- ③ 映像資料の相互利用の可能化
- ④ 映像資料のフィールドへの還元

等であろう。

調査方法論的側面よりも、研究方法論的側面を重視して、これらの点を考えていく必要があるだろう。

1-6 映像民俗学の成立…(2)映像の側から

映像にとって、正確には「映像による表現行ために携わっている人間」にとって、民俗学は、なぜ必要なのであろうか。前記の「映像について」では、映像の機能的側面を主に情報論の観点から述べるに止め、表現活動の方法としての「映像」には触れなかった。

表現活動の初発は、自らの眼前にある対象に心を開き、そこで触発された感動を自らの内のみに閉じこめず他に伝え、理解と感動を分かちあいたい、という人間のプリミティブな心性にある。しかし、その結果である表現行為は社会的事象であるから、彼を取巻く社会と無縁ではあり得ない。現在の資本主義社会の下では「資本」・「利益」・「上昇志向」等が、すぐさま介入してくる。ドキュメンタリーも、商業主義の手からまぬがれることはできず、興行的＝見世物的傾向になりがちである。そういう傾向を持たない映像は商品価値がなく、無視され続ける。民俗が対象（題材）とされる場合でも、奇祭や奇習と呼ばれるものの、観光化されて多数の人々が集まるもの、あるいは「××指定重要民俗文化財」というオスミツキのあるものに限られ、しかも民俗事象の表層のみをすくい取って映像化（商

品化) することがほとんどである。

しかし、それだけでは、まったく不十分である。私たちに感動を呼び起こすみなもとは表層の豪華さや奇妙さにあるのではなく、日常を深く支える人間一人一人の心にある。民俗学の言葉で言い換えれば、ハレはケなくしてはあり得ないのである。ケに目をむけず、ハレの局面だけを捉えるのは、民俗に対する背信である。この点を押さえ、表現行為の深化と商業主義からの訣別の可能性を探るために、私たちには科学的アプローチが必要である。これが、映像が民俗学に期待する役割である。

「映像」の側からやってきた人々に「映像民俗学」が答えなければならない点は、

- ① 対象の明示
- ② 対象が内包する原理と、その表現への反映の指摘
- ③ 映像化の手法
- ④ 映像資料の利用方法
- ⑤ 映像行為と科学的方法の調和

等であろう。

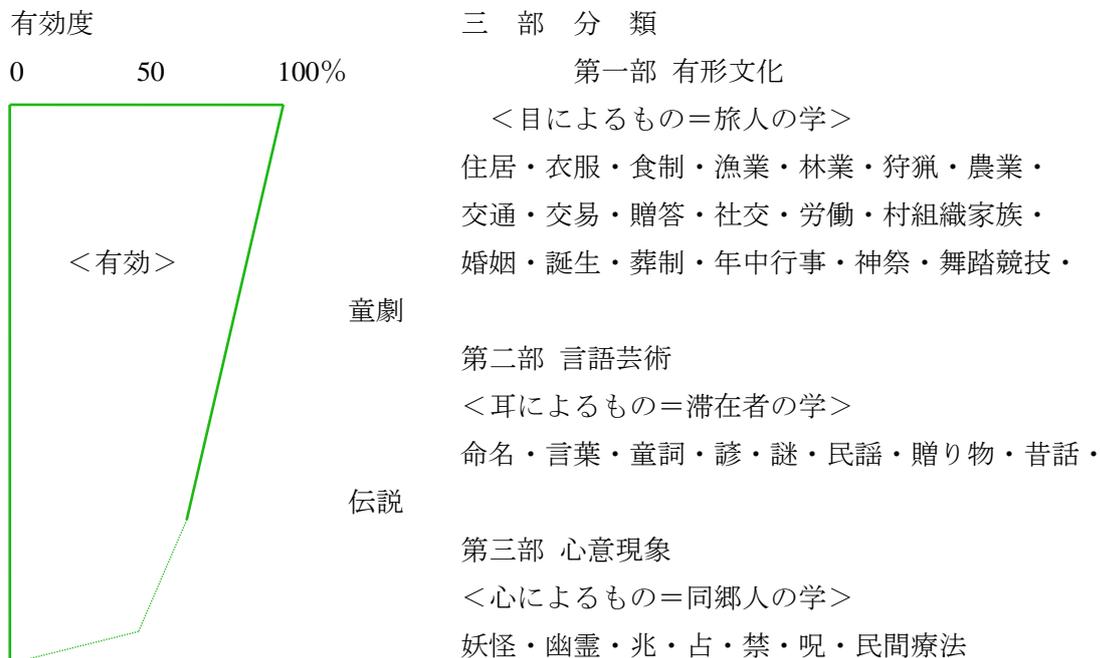
「学」の側からすれば、データとして映像を規定できれば十分な「第一歩」となり得るが、「映像」の側からは、科学を方法として規定するのみでは不十分である。

2 対象

2-1 三部分類から

民俗学の対処とする「民俗」は、きわめて大きな概念である。あれが民俗で、これは民俗ではなく風俗で…という議論があるかどうか知らないが、とりあえず柳田国男の三部分類に従って、映像民俗学の適用の可能性について検討してみたい。映像民俗学も、もとよりすべての「民俗」を対象とするが、映像を媒介とするために、その特性からおのずと向き、不向きがあると思われるからである。

先に述べた映像の特性の第一として「可視的な現象しか記録できない」という点があった。非可視的現象は記録できないが、反面、非常に大きな情報量を一度に記録でき、映画やビデオの場合、時間的経過をも記録できる点が「ペンとノート」に比して大きな特徴としてあげられる。更に、同時録音技術の発達により映像は、音響的記録を同時に可能としている。こうした特性を踏まえて、柳田の三部分類に対し、映像が有効な度合を見積ると次のようになるだろう。



「第一部 有形文化」に対し、映像の極めて有効な働きをするのは、その特性からして当然と言えよう。住居・衣服・食制・生業に関する事象は、非常に捉え易いと思われる。従来の有形民族資料自体の保存・研究に加えて、その作られ方、使われ方、更には捨てられ方と、各々にまつわる民俗事象の研究が、映像を媒介として可能になる。

また、年中行事、神祭等のハレの場、ならびに誕生・婚姻・葬制等の人生儀礼もまた、映像民俗学の取り組み易く、特性が生かされる分野である。

一方、族制や村組織のような不可視の対象は、どのように捉えたら良いのだろうか。ハレの場で、年齢階梯制や座組織として人間関係が可視的になることは、しばしばあるが、日常的な <ケ>の生活の部分で人々を規制している所を視覚化することは難しい。まず、私たち自身の生活の中で、この問題を考えることによって、新たな方法を開発してみたい。

「第二部 言語芸術」においては、映像を補助的手段として活用することが可能である。この段階で、民俗は即物的な「可視なるもの」から離れるが、言語技術が命脈を保っている「場」は、十分に映像で捉えられる対象である。同時録音技術は、映像と音響を有機的に結び付けることに成功した。言語技術を理解するためには「耳で聞く」ことに加えて、その語られる「場」を感じ取ることが重要ではないだろうか。

しかしながら、有限の時間と能力しか持たない人間には、あらゆる「場」に行き会うことは不可能である。従って、この分野での映像民俗学の役割りは、言葉芸術が成立している

「場」の記述と、そのコトバが指示する内容の具体的提示（絵解き）であろう。「場」を包括した理解・研究は、従来の基準を一步進めると思われる。

「第三部 心意現象」について、映像民俗学は、如何にこれを対象化することができるのであろうか。柳田自身、これを「同郷人の学」と呼んだように、心意現象に対する理解・共感する一日にして得られるものではない。人々の心の中に生きているものを、映像を通じて浮かびあがらせる方法を発見することこそ映像民俗学の最も大きな課題であろう。

「心意現象」は、「目で見えるもの、耳で聞くもの」に対して「心で感じるもの」と言われる。映像の表現としての側面は、先に述べた如く、人間の心と心をつなぐことを目的にしている。従って、前記の課題は決して解けないものではないと信じたい。

2-2 常民を越えて

民俗は、誰が担っているのだろうか？

柳田は、はじめて「常民」という用語を使い、近世村落における本百姓層や有識階級に対比される無識層という現実的な概念を指し示そうとした。しかし、この「実体概念」は極めてあいまいで「現実にその範囲を規定することは、必ずしも容易ではない」（民俗学辞典）現場では使いものにならない概念規定であった。更に、産業構造の変化とそれに伴う人口移動、すなわち都市への人口集中と村落共同体の崩壊ないし変質は、1940～1950年頃に規定された柳田の実体としての「常民」概念を無効にしてしまった。

現在の民俗学においては、「常民」は抽象化された「文化概念」として扱われており、もはや実体を示してはいない。有識・無識にかかわらず、どのような人間であれ常民的な生活を必ず営んでいる、とされる。つまり「アンタも常民、アタシも常民」であり、都市・農村を問わず、すべての人間が民俗を担っているのである。

しかし、民俗学が研究対象の中心に据えている地域は一貫して農山村であり、都市民俗学が提唱されてはいるものの、いまだ「都市」を充分に対象とし得る方法・理論は確立されていない。これは、柳田が唱えた「実体概念」としての常民が、それを支えていた社会構造の変化によって消滅したにも拘らず、抽象概念に対する接近の難かしさと、ある種のノスタルジアから、今なお僻村に追い求められている為と思われる。それに加えて、民俗学の「当面緊急の課題」であったはずの、消え去る民俗の収集・保存が、いつのまにか「第一の課題」となっており、現在の民俗の変容・生成に対する取組みが、ともすればなおざりにされているのではないだろうか。また、柳田が「後回し」にした非一常民の担ってきた民俗や、性・政治（特に天皇制）の民俗における投影といった問題にも、眼を向けなければならない。

このような民俗学の現状を踏まえ、映像民俗学は農山僻村のみを視野にとらえるのではなく、都市をも包括しなければならないし、又、民俗事象についても、その残存のみではなく変化・再生の姿を克明に映し出す必要があると思われる。私たちの誰もが持っている「常民性」を浮き彫りにできる方法を、映像というメディアを生かして発見していかねば

ならないであろう。更に、スクリーンのむこう側に<非常なるもの>の姿が、垣間見えてくるならば言うことはない。

2-3 ハレ・ケ・ケガレ

実体概念としての常民の生活の中では、ハレとケを時間的・空間的に区分することが可能であった。私たち都市生活者には、ハレとケの区分はかなり希薄になってしまったが、正月と盆だけは律義に「民族大移動」を繰り返している。

常民において、日々の恒常的な生活が「ケ」の時間・空間であり、それが衰退しケガレてきたと感じられる時点で「ハレ」の行事を行い、活力を賦化して新たなケの生活に再突入するという周期的な構造の存在が明らかにされている。

映像の見世物的性格から、ハレの部分を題材とすることは、きわめて容易である。起承転結が明らかで画面も明解、撮った人も撮られた人も見る人も、たやすく満足することができる。商業的に制作される映像のみならず、ホーム・ムービーもほとんどがその家族の「ハレ」を捉えている。まったくありきたりの日常、私たちの生活の中で最も「ケ」の部分を含んでいる日常は、それが占めている時間・空間の大きさにもかかわらず、かえり見られることは少ない。(もっとも、私のようなアマチュアの「映画作り」は、それ自身「ハレ」の要素を多分に含んでいるようにも思える)商品化された映像が捉える「ケ」は、ドラマタイズされているか、「有名人」のそれではない。

従って、映像民俗学は最も取り付き易い「ハレ」の部分のみに安住することなく、「ケ」の部分の正面から対象に捉える必要がある。具体的な方法論が見出されるまでは、おそらく冗長で退屈な映像が次々と生まれるだろうが、それらの蓄積の中から「ケ」、の民俗に潜む基本的なパターンの抽出が可能となり、比較・検討がはじめて可能になると思われる。そのためには、私たち自信の「ケ」、あるいは身の回りの小生活集団の「ケ」の状態を再認識するところから、第一步を踏み出さねばならないだろう。

その歩みの中から、いまだ十分な状態記述がなされていると言えない「ケガレ」の問題や、ケ→ケガレ→ハレ→ケ…の構造を支えるものが、映像を媒介にして明らかになってくると思われる。

3 映像資料の製作

民俗学を志す人間にとってフィールドワークが最も重要であることは、論を待たない。映像民俗学においても、フィールドでの映像資料の製作を体験することが、やはり重要なポイントとなるだろう。本章では、製作に当たっての諸事項・問題点を順を追って述べてみたい。

3-1 テーマの選択

先に述べたように、私たちの対象とする「民俗」は、極めて大きな広がりを持っている。恒常的に繰り返し行われている生活事象のすべてが、私たちの対象となり得る。「民俗」は、僻地や離島にのみ存在しているものではなく、塵埃にまみれた都市生活の中にも生き続けている。

まず、「身近にあって、興味が持てる」テーマを、最初に選びたい。こうしたテーマは自分自身の生活を見直すことにもつながるし、「ハレ」と「ケ」の問題に接近するのも容易と思われる。「身近かに」とは、物理的・空間的意味のみならず、心理的、あるいは血縁的な近しさをも含めて考えた方がよいだろう。そして、「興味が持てる」ことこそ何事によらず、第一の条件であると思う。

テーマの選択は同時にフィールドの設定である。テーマそのものの追求と、フィールドの全体像の把握が、常に平行して行われねばならない。更に言えば、一つのフィールドに数年単位の時間、断続的にせよ係りを持つつもりでいた方がよい。こうした心構えは、フィールドにおける態度（マナー）、行動の自由等に影響するのみならず、民俗の変化を直接に検証するためにも必要である。民俗の変化は加速度的に進んでおり、年中行事の一つを取っても昨年と今年では内容が異っていたり、特有なものが一般化してしまうような事例によく出会う。変化の状況・原因・影響などを追求することが、映像民俗学には可能であると思われる。

3-2 予備調査

映像資料の製作に当たっても、従来の民俗調査と同様に入念な予備調査を行った方が、良い結果を得られるだろう。次に、項目をあげてみたい。

- 1) 文献調査 テーマ及びフィールドに関連する概説書、論文、民族誌、地図、地誌などの調査。
- 2) フィールド体験者との面談 出身者・研究者等から話を聞く。コネクション作りにも役立つ。
- 3) 現地予備調査 撮影に対する許諾を得、顔つなぎ等を行う。詳細地図や位置関係の把握など、現地に行って初めて判ることをおさえる。いわゆる「ロケハン」である。
- 4) 映像資料調査 テーマ及びフィールドに関して、過去に製作された映像資料があれば可能な限り見ておく。文献や聞き取りとは違った印象を得ることができるし、強調されている点・欠落しがちな点を見つけることもできる。特に、現場のダイナミズムをあらかじめ把握するには、映像資料が不可欠である。地域のフィルムライブラリーや8mmマニアに当たってみよう。

3-3 撮影準備

撮影そのものが重要であるのは勿論であるが、その成功・失敗は準備段階にかかっている

と言ってよい。必要な項目をあげてみよう。

(1) 撮影条件の確認

予備調査の段階で明らかにしておかなければならない。

・物理的環境

屋内・屋外の別、地形、広狭、明るさ、対象の大小、対象とカメラの位置関係他。

・時間

対象を充分記録に収めるためには、どのくらいの時間、撮影しなければならないか。これからフィルム、テープの量を定める。

・進行

対象が移動することはないか。数カ所で同時に何かが行われる事はないか等を確認し、必要ならば複数のカメラ、人員を用意する。

(2) 人間

最小限 一人で映像資料を製作する事も可能である。しかし、できるだけ2人以上のチームを組む事が望ましいと思われる。

2人以上のチームができると、撮影現場における役割分担が可能になり、例えばカメラに最適な場所に一名が、録音に最適な場所に他の一名が、各々機材を持ってスタンバイすることができる。また、対象の移動や複数場所で同時進行する事象は、2台以上のカメラで捉えた方が良好だろう。

同じ対象についても、複数の眼で見ると一人では気付かない新たな発見が生まれることがある。構成メンバーの個性を生かした、対象への係りを作り出したい。一方、チームを組む場合には、いわゆるチームワークが必要なことは勿論だが、メンバー各々の対象に対する理解がくいちがうことのないよう十分な議論と、役割分担・進行についての打合せを行っておかなければならない。

(3) 機材

撮影条件を考えて機材を選択し調達する。次のリストを参考にされたい。

映像	・映画カメラ		
	8mm	（サイレント 同時録音）	小型軽量 調達容易
	16mm	（サイレント 同時録音）	レンタル 取扱難い
		・ビデオ（カメラ、レコーダ）	
録音	・テープレコーダ		
	（カセット	取扱、調達容易	
	オープン	大型、音質良い	
	・マイク		

照明	・バッテリーライト	電源不要
	・ライティングキット	コンセント要
その他	・フィルム、録音テープ	
	・スチルカメラ	
	・三脚、脚立、足場	必要に応じて
	・アクセサリ類	必要に応じて

機材は借入れるか、購入するかして揃える。高いものは、なるべく借りよう。将来的には、私たち自身の機材プールを作る必要があるかも知れない。

機材の操作方法について撮影に入る前に、充分習熟しておかなければならない。取扱説明書を読むだけでなく、現場で取扱う人間が実際に手に取って慣れる時間がなければならぬだろう。この時に、映画カメラであればフィルムチェンジに要する時間や、VTRならばバッテリー交換の要否などを確認し、現場であわてることのないようにしたい。

(4) 撮影される側との関係づくり

民俗を担っているのは生身の人間であり、ハレの場であれ、ケの場であれ、民俗は常に実生活と一体である。そうした生活の場に、私たちはカメラを持ち込み、ライトを灯し、マイクをつきつけようとするのであるから、当然その場の人々の理解と協力を得なければ「押し込み強盗」と同じである。既に私たちは、マスコミのやり方にそうした感想を抱くことがしばしばあった。「押し込み強盗」は、「居直り強盗」になって、夜行われる行事を昼日中にさせたりする。私たちは、自身そうしたことのないように、対象となる民俗を担う人々と十分な人間関係を創り上げ、ありのままのお互いの姿を見せ合うようにしなければならない。そして、私たち自身にも「押し込み→居直り」の図式が内包されていることを忘れず、謙虚さを失わないようにしたい。

3-4 撮影

映像資料の製作に当って、撮影が最も重要なポイントであることは言うまでもないだろう。撮影されなかった瞬間は、二度と再現できない。不適切な撮影は、事象の的確な把握を困難にし、誤った結論を導く恐れがある。

しかし、本論では「映像資料作成に当っての最適カメラアングル」とか、「対象を的確に捉える為のシャッターチャンス論」といった、どちらかといえば技術的な問題の詳細を展開するつもりはない。そうした問題は、むしろ今後蓄積されるであろう資料を、相互に批判しあう内から初めて答を見出し得るものであろう。現在のTV、映画で定型化されている画面づくりが、必ずしも映像民俗学の法方に採用し得ると思えない。本項では、必要最低限なことがらを列挙するに止めたい。

(1) 環境を説明するショットが必要である

撮影が行われた場所＝事象を取巻く物理的・空間的環境の説明が必要であろう。たとえ一つの部屋の内だけで帰結する事象であっても、その部屋を取巻く環境の理解ぬきでは、意味を把むことが難かしくなる。

地形論・交通論的な視野も忘れてはならない。

(2) 時間的経過がはっきり示されること。

撮影自体は、実時間と同期して行われるが、一旦記録された映像はフィルムの起点から終点までの、独立した＝閉じた時間系を持ってしまう。従って、フィルムの中に、実時間との対照が可能な「鍵」を内包させておかなければならない。

「回しっぱなし」は、一つの解決方法ではあるが、記録を平板で固定化したものにする恐れがある。時間の流れの中で、対象の何が重要かをしっかりと把握していれば、機械的な解決方法に頼る必要はないと思われる。

(3) 対象を、適切に最大限に把えること。

「適切に」の内容は、撮影に当る人間の考え方によって、様々であろう。プロフェッショナルとしてのカメラマンにとって「適切に」とは、フレームワーク、ピント、シャッターチャンス等々の技術的困難を、自己の経験と天性で乗り越えディレクターに指示された対象をフィルムの上に結増させることにある。

映像民俗学を志す人間にとって、こうしたカメラマンのプロフェッショナルリティを身につけることは必要であろうが、更に対象の持つ「民俗的本質」とでも言うようなものを発見し、記録していく確かな眼を持たなければならないだろう。対象は、一瞬の内に無限の姿を潜めている。その中から、最も「適切に」その特質を指し示す姿を選び出し、レンズとマイクを向けることである。

私たちは、ともすれば対象のある限定された局面にのみ、眼を向けがちである。例えばそれがある行事であれば、ハレの場に登場する人々に対象を固定化する傾向がある。しかし、私たちはその場を作り上げている周囲の人々にも眼を向ける必要があるだろう。対象の全体像に近づく努力を「最大限」に行いたいと考える。

(4) 撮影を断念しなければならないこともある。

撮影拒否という事態にも、時たま出会うことがあるかも知れない。秘密性の保持によって成立している民俗や、プライベートな空間・時間に係る民俗について、当事者が外部の人間の介入（たとえ、それが保存とか学問の為であったとしても）を拒むのは、当然とも言えよう。私たちには、第三者の妨害に抗議する権利と義務はあっても、当事者の拒否をくつがえす権利はない。

しかしながら、こうした場合、まず第一に民俗を担っている人々との話し合いが持たれなければならない。その中で、私たちは、なぜ、どのような形で、何のために映像資料を作ろうとしているのかを、正確に伝えたい。そして、それが人々にどのようにハネ返り、何をもたらすかを、十分に話し合いたい。この話し合いは、いわゆる「ボス交」であってはならない。必ず記録される人々全員の同意を得るべきである。

こうした話し合いの上で、どうしても撮影許可が得られない場合は、きっぱりと撮影を断念すべきである。隠し撮り、盗み撮り、あるいは、金銭・政治力等による取引等は決して行うべきではない。こうした裏取引によって崩された関係は、二度と修復できないし、傷ついた心は二度と癒されない。

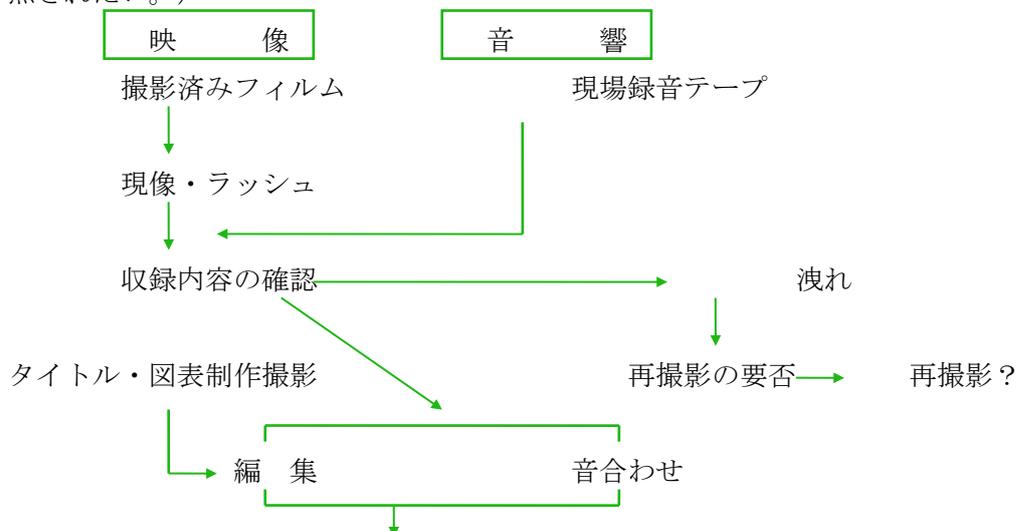
対象と関係を持ち「民俗」を把もうとしている人間は、あなただけではない。彼らには与えられるかも知れないチャンスを、あなたが奪う権利はない。また何よりも、民俗は見られたり記録されたりするために存在しているのではないのだから、私たちは、あえて踏み込む権利はもとよりないのだ。もし許されるならば、カメラとマイクをペンとノートに持ちかえて、その場でできる限りにことを行い、他人を期そう。

3-5 編集その他

撮影が終わって一種の昂奮から醒めた後で、私たちは様々な作業を行わねばならない。「撮りました＝終わりました」ではいけないのだ。むしろ撮影後の作業によって、記録の死活が決まるといっても良いだろう。では、まずどのようなことを行わなければならないか、リストアップしてみよう。

次ページの図は、商業映画の場合の代表的パターンをまとめてみたものである。プロセスの各々について、様々な問題が含まれている。特に大きな問題は、映像民俗学の方法の中で、「編集作業」がどのように位置づけられるのか、という点である。

「編集作業」は、撮影されたフィルムを素材として、順序の入替え、省略、追加、オーバーラップ等の映像的技法による強調等を行い、製作者の意図を作品に反映させる作業である。この作業は先に述べたように、撮影されたフィルムという有限の情報に、改変を加え情報量を減少させる働きがある。一方、表現としての映像においては、編集作業こそ表現を完結させる重要なステップであるとも言える。（「編集室の作家」ジガ・ヴェルトフの諸論文を参照されたい。）





映像民俗学の「映像」に対する考え方が、この編集作業をめぐって両極に別れると思う。

すなわち、映像を研究手段の拡大として考える立場に立てば、最大限の情報が研究者に引き渡されるべきであるから、情報の欠落・変形する恐れのある編集作業は一切不要であり、むしろ排除されるべきであろう。一方、映像によって、民俗の表現から本質を追求しようとする立場を取るとすれば、編集作業そのものが研究方法の一部となり、更には不可欠のものとなる。なぜなら、比較・分類・抽象化といった作業を映像に対して行うことこそ、編集作業にほかならないからである。そしてまた、編集の結果としてフィルム＝「作品」が、他者に投げかける何かを持つに至ることも、映像民俗学と社会とのつながりを考えていく上で重要な点であろう。

上記の二つの立場の妥協点として、次のような技術的解決策が考えられる。まず、撮影後の全フィルム又はテープを複写保存して基礎資料とし、前者の立場から行われる研究に備えることとする。次に、原版に対し編集作業を行い「作品」を完成する。経費面を考えなければ、こうした2本の映像資料を製作することが望ましいだろう。

4 映像資料インデックス

上記3で述べたような道筋を経て完成した映像資料は、一個のモノグラフとしてかけがえのない価値を持つ。しかし、これが誰の眼に触れることもなく製作者の戸棚の中や押入のすみ、研究室のレポートの山に埋れてしまっただけでは何の意味もない。誰かが発掘するのを待っていてもはじまらない。映像民俗学が、それ自身の研究方法を発見し、新たな道を切り拓いていくためにも映像資料の集積と流通が、ぜひとも必要である。

また、映像民俗学の研究対象となり得る映像は、映像民俗学の研究者が製作したものに限定されず、商業的に作られたドキュメンタリーやニュース、そしていわゆるアマチュア作品、ホーム・ムービーに至るまで視野に入れなければならないだろう。更に言えば、ドラマの中に仮構として表出される民俗事象までも（ルース・ベネディクトが「菊と刀」をまとめる時に参照したように）対象とすることが可能であろう。当然、これらの資料が無限定に引用される訳ではなく、研究目的・方法に応じたスクリーニングと資料批判が行われねばならない。

それにしても、今日ではこうした映像資料の製作される頻度・総量は、膨張の一途を辿っていると思われる。私たち自身の手による資料は、いまだ微々たるものにすぎないが、先に述べた商業的に「量産」される作品群や、商品経済の波に乗せられたアマチュア映像作家の消費するフィルムやビデオテープは、莫大な量に及んでいる。これらを日々追加され

ていく「未発掘の遺跡」を、一個の人間が掘り尽すことなど、できる相談ではない。

悪いことに、「映像」ゆえの問題がもう一つ存在する。空間的な軸と時間的な軸の二つを持つ映画・ビデオには、文章や図・写真のような「一覧性」がない。従って、映像資料の中から、自分のテーマに関連する事柄を見つけ出そうとする人間は、予想以上の時間を無駄な検索に費やさねばならないだろう。

そこで、私たちが用意しなければならないのは、図書館のカードや文献検索システムに倣って、映像資料のインデックスを作成し、研究をサポートするシステムであろう。無論、最終的には図書館そのものである「映像民俗学フィルムライブラリー」を作らなければならないが、その為の第一歩としてもインデックス作りはぜひとも必要である。

4-1 「映像民俗学を考える会」の調査

映像資料のインデックスの先駆けとして、1966年6月「映像民俗学を考える会」が、各都道府県、映画・テレビ会社に調査表を送付している。これに対して、約2,000本の回答が寄せられたが、労力・資金不足からカード作成完了の段階で放置されているのが現状である。本項では、この調査表を基に検討を加えてみたい。

調査表は、18の項目から成っている。これを分類すると次のようになる。

(1) 内容に関するもの

題名、内容（主として取材対象）取材地
制作年月日

(2) フォーマットに関するもの

上映時間、カラー・モノクロ、8mm・16mm・35mm、スタンダード又はワイド、録音方式（光学、磁気、サイレント）

(3) 製作者に関するもの

企画者（社）、制作者（社）・住所・電話、著作権所有者（社）・住所・電話、監督・演出者名、撮影者名

(4) 相互利用に関するもの

プリント貸出し可否、プリント販売可否

(5) その他

現在企画中の作品、今後制作したい取材対象

4-2 内容に関する項目

内容に関する項目は、「考える会」調査表と同様でほぼ良いと思われる。ただし「取材地」は＜対象地域＞とし、「中部地方」や「神奈川県」といった大地域ではなく、市の場合ならば町名、村の場合ならば字名迄、把握できるようなフォームが良いだろう

う。

次に「制作年月日」は、作品の完成年月日と混同する恐れがあるために「撮影年月日」としたい。行事等の場合には、旧暦も付記できることが望ましい。

そして「作品内容」であるが、まず対象に固有名がある場合（例：「雪祭り」・「イザイホー」）それを記入し、次に民俗学的な分類名（例：「予祝儀礼」、「成女式」）を付記する。後者が、分類・索引時のキーワードとなる。次に、内容の概略を明らかにする短文を記入する。

4-3 フォーマット

「考える会」調査表は、映画フィルムを主にしているので、ビデオ関係の項目を追加する必要があるだろう。今後の（主に電子技術の）改良は、本項の改訂に反映されなければならない（次ページ参照）。

4-4 製作に関する項目

ハード的な側面とソフト的な側面が必要と思われる。ハード的な側面とは、「考える会」調

メディア	映 画 (フィルム)	V T R (ビデオ)
サイズ	8mm・16mm・36mm	U・β・VHS
録音	光学・磁気・テープ（シネ・6mm）・サイレント	
縦横比	スタンダード・シネスコ	
C・B	カラー・モノクロ	
上映時間		分

映像資料フォーマット分類案

査表にあるような映像資料を作る側の人々のリストであり、相互利用時におけるコンタクト先のリストでもある。こうした側面の項目については「考える会」調査表で充分と思われる。

ソフト的な側面とは、次のようなものである。映像資料は、その特性上常に「客観性幻想」につきまといわれており、スクリーンやブラウン管に映し出される映像は「真実」と受け取られ易い。これは、いわゆる「だまされやすい一般視聴者」のみならず、「研究者」と呼ばれるような人間にすらありがちな傾向ではないだろうか。ところが、映像資料は先に述べたように、記録が行われた時点から人為的な誤りや主観的（合目的的）改変といった攻撃にさらされ、惨憺たる姿で私たちの目の前に現われているのが実際である。

私たちは、こうした映像資料を利用するに当って、意識的であると否とにかかわらず加えられた誤り・推断・矛盾等を見つけ出す作業、いわゆる「資料批判」を行わなければならない。この批判作業は、当然資料自身を対象として行わねばならないのは勿論であるが、

その他の外部情報によってこれを補完することもできるだろう。即ち、製作目的、撮影対象と製作者との係り方を示す指標、それに製作者自身についての情報が入手できれば、こうした批判作業の助けにはならないだろうか。

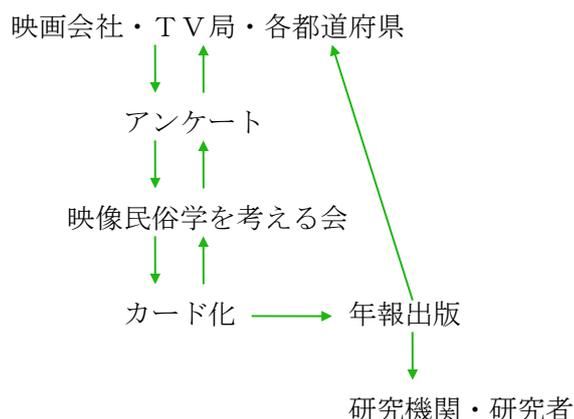
一方、こうした情報は批判以前に、資料に対する先入観を与え、情報品位を落とすという考え方もあり得るだろう。いずれにせよ、製作ソフトに関する項目は、議論の必要があると思う。

4-5 相互利用に関する項目

「考える会」調査表では、プリントの貸出し可否と販売可否について項目が立てられている。現時点においては、この程度でやむを得ないと考える。ただし、商業的に制作された映像は「高価」であり、入手・研究に要する費用はとても一個人の手におえない。この点について何らかの方策が考えられなければならないだろう。また、後述する映像民俗学の研究方法の中には、原資料からの抽出・変形（再編集）が考えられるが、こうした場合の著作権者の許諾等についてのガイドライン・コンセンサスを作り上げていかねばならないだろう。

4-6 データベースとして

インデックスが具備すべき項目について述べてきたが、次のステップは、これらの項目を含むレポートをどのように集め・排列し・フィードバックするか、である。映像資料の相互利用の為の「データベース」を、どのように構築し運営していったらよいのだろうか。前記の「考える会」66年調査では、次のようなプロセスを考えていたようである。



しかし、この企画は労力と資金の不足からカード化が終った時点で中断してしまった。「映像民俗学を考える会」は、自ら情報センターの役割りを果そうとしたが、物理的制約から、それをなし得なかったといえよう。今後、私たちが考えるデータベース作りは、この反省の上に行われなければならない。

ネックになったのは、まず時間・労力の問題である。手弁当の私たちが手作業に頼って
いては、いつまでもこの壁に突き当たり続けるだろう。パンチカードシステム・小型コン
ピュータの使用によって省力化を図り、あわせてデータ検索に活用する方向に向かうべく
であろう。

更に、今後永続的にデータベースを拡充し利用を図っていくために、次の点を整理してお
く必要がある。

- ①データの入手方法
- ②インデックスの作成と更新作業の具体策
- ③ フィードバックの方法

5 映像資料の研究方法

5-1 映像資料による対象把握

映像資料は、対象を機械的方法によって、現象の発生と同時に記録したものである。ま
た、一旦記録された資料は保存と伝送が可能である。更に、映画やビデオは時間的に連続
した記録であり、しかも記録された時点と異った速度で再生が可能である。このような映
像資料の物理的特性を生かした取扱いが行われた場合、従来の民俗学の研究方法を相当に
拡大することができよう。

まず、映像資料を通じた対象の把握について述べる。最初に、映像資料の通覧が必要で
あろう。記録された時点と同一速度で、かつ忠実性の高い再生装置を使い、資料の全部に
眼を通す。この作業は、資料を入手しなくても、一般上映会やTV放送を通じても可能で
ある。通覧後、必要あればインデックスデータを作成しておく。この段階で、更に詳細な
検討が必要と判断されれば資料を入手し、再生速度の変えられる装置を使用して、スロー
モーション・コマ送り・静止画等によって対象の把握を行う。コマ伸ばしによるスチル写
真化を行ってもよいだろう。こうした方法によって

- (1) 地理的条件、家屋、祭場、道具、祭器等の有形物の内容、配置、使われ方など
- (2) 人間の外見、役割、位置関係、同定など
- (3) ことば、唄、身ぶり、手ぶり、足くばり等の動作
- (4) 事象の生起、変化、終了に至る各段階

などを、十分な時間をかけて観察・解析できる。操作につきものの損傷を避けるために、
オリジナルを一旦VTR化したものを取扱うべきだろう。

5-2 エリシテーション・テクニック

上記のような対象把握の変形として、映像が記録された現地に再生機器と資料の持ち込
み、映像資料を基に疑問点を解決したり、人々の自発的な反応を得る調査方法がある。例
えば、ハレの場においてはえてして場の昂奮に巻き込まれがちであるし、人々も外部の人
間の面倒を見ているどころではない。このような場合に、記録した映像資料を基に後日補

完調査行う方法は、非常に効果的である。

私たちの経験では

- ① 予め、いつ、誰が、どのようにして撮影したものか、十分に説明しておく。
- ② 早送り・スローモーション、逆転、ストップモーション等を使いわけて、質問の要点をは

つきりさせることができるが、逆にインフォーマットの混乱を招く恐れがある。

- ③ 通常の聞き取り調査同様、手当たり次第の質問や誘導的な質問は避けた方が良い。映像の流

れに沿って質問をするか、反対に質問の流れによって映像を何回も見直すのが良い。

- ④ 画面から話題が離れた後で話者の注意を再度画面に戻そうとする場合には、①の状況説明

を繰返し、話者の「頭が切換わった」のを確認してから再開する。

- ⑤ 話者の疲労を考えると、一日2時間程度が限度かと思われる。

というような点に注意したら良いと思われる。

記憶のみ、ノートのみを頼る方法よりも、調査内容を深化させることが可能と思われる。又、映像資料の作成過程にも適用し得る方法でもある。

5-3 同定と比較

民俗の伝承と受容という民俗学の大きなテーマに対して、映像民俗学はきわめて有効な方法たり得るであろう。映像資料は持運び可能・保存可能だから、異なる地点の異なる時点に展開される民俗事象を、ある場所で同時に観察・検討することができる。このことは、次のような疑問に答えることを可能にする。

ある地点でAと呼ばれている民俗事象が、別の地点ではBという名前で展開されているのではないだろうか？ また、同じ場所で時間を隔てて行われるCとDの「違う」民俗事象に「同じ」構造が隠されていないだろうか？ 反対に、同じ名前で呼ばれている民俗事象の中に、地域的な「違い」はどのように現れているのだろうか？

映像資料を使用した分析は、上記のような同定一比較作業を非常に容易にすると思われる。地域をカバーする映像資料が製作・整備され、前記の「映像資料インデックス」を通じた相互利用が円滑にできるようになれば、特定のフィールドを越えた研究方法が映像を通じて可能になるとと思われる。

5-4 映像による研究

以上、主に「映像資料による研究」について現在考えられる範囲で述べてきた。しかし、映像民俗学がこの方向のみに進むことは、先に述べたように「民俗学の新たな方法を追加」するだけであろう。私たちは、更に一步を進めて映像を主体とした「映像民俗学」を創り出していかねばならない。

技術的な側面からのアプローチとして、例えば画像処理の技法を取入れるようなことも考えられる。また、研究室的仮説を映像を通じて検証するような方法も検討すべきであろう。いずれにせよ、私たちは「映像を基にした論文」を書くのではなく、「映像による民俗学」を世に向う方向に進むべきであろう。

5-5 映像資料についての注意

最後に映像資料の取扱いに当たって注意すべき点について述べたい。先に述べたように、映像がいかに「客観的」な装いを施されていたとしても、そこには常に製作者の意図、あるいは偶然的な様々な要因が介在しており、決して現象の実際を100%あらわしてはいないということである。こうした映像を研究対象として取扱う上で、ぜひとも必要な点は、映し出される画面(フレーム)の外に何があるか、記録されなかった時間にどのような現象が生起しているのか、考えるのをやめないことである。映像資料を無批判に「事実」として受け入れてはならない。出来るならば、一つの事象を記録した2本以上の資料を同時に見比べてみると良い。カメラの位置からはじまって、編集・コメントなど、様々な相違点が浮彫りにされるはずである。これを、情報量という観点から整理してみると

	現 象		(空間X時間)		
	記 録		記録されなかった		
<撮影>			空間	時間	
	残った記録	欠落した記録			
<編集>		意図的	偶 然		
	入替強調など				
	付加された 映像コメント	変形された 記録	<編集>		
	映像資料		<私たちが見る映像>		

というような図が書ける。私たちが見る映像は、加除・改変された現象の姿しかとどめていない。にもかかわらず、映像資料には文献資料と比較して秀れている点がある。それは

- ① 情報密度が高い。
 - ② 一つの資料から、様々な視点で情報を引き出すことができる。
 - ③ 資料自体から、資料のフォアグラウンド・バックグラウンドを知ることができる。
 - ④ 資料をセグメント化していくにつれて、製作者の主観をある程度排除できる。
- などであろう。こうした点を踏まえて、資料批判の方法を開発しなければならない。

(おがわ かつみ・故人)

映像民俗学の調査法

宮 田 登

おことわり：本編は、映像民俗学の会が主催した第1回公開研究会（1978年5月15日、平凡社ビル別館ホール）での講演の速記録です。すでに『映像民俗学』第2号に発表されたものです。本会発足20年にあたり映像民俗学がめざすものを再考するために、誤字等一部を修正し再び掲載することになりました。

はじめまして、宮田でございます。映像民俗学会の第一回の例会ということで、最初にイントロダクションの意味をこめてお話しすることになりました。

映像民俗学というのは、さきほど、野田さんから御説明があったとおりです。私自身はまったくこの映像というのが駄目な人間です。音痴というのは歌をまともに唄えない人間を言いますが、私の撮影した写真はピントがあつためしがない。こんな腕前の人間ですから、撮影対象が動いてしまうと、とても写せないという恐怖感に襲われてしまいます。映像に関する技術面は、まったくゼロに等しい人間です。しかし、私たちが「映像民俗学」を名乗るからには、その建前だけは、はっきりしておかねばいけないだろう、と一言を日頃から考えております。

本来なら今日は、早くからこの面で活躍されている成城大学の野口武徳さんが、この問題について話をする予定でした。しかし、彼が糖尿病にかかって病院に入ってしまったものですから、まだ糖尿にかかっていない私が先にやるような形になりました。

只今、人類学あるいは民俗学の上で大変興味深い映画が上映されました。私は日本のことしか知りませんが、このような映像化された記録（当日上映した「ルーマニアのブリシアカにおける聖霊降臨祭の行事」）を見ますと、人類普遍的な原理をもった儀礼とか思想というものが存在している、ということがよくわかると思います。

上映された「ルーマニアのブリシアカにおける聖霊降臨祭の行事」は、擬死再生を描いておりす。人間は、その生の営みのプロセスの上で必ず通過儀礼を行いますが、そのなかで人間が死んでまたよみがえるという行為をくりかえし行っています。こういう死者をよみがえらせる行事というものが、日本のお神楽とか祭のなかにも伝承されているわけです。言葉がよくわかりませんでしたけれども、映像という共通の言葉は、私たちがこの行事の内容を理解するために大きなヒント与えてくれたことは明らかです。

今日、これからお話し申し上げるのは、少し理屈っぽい話で恐縮です。この「映像民俗学」は従来の民俗学に映像という表現技術がプラスされていますが、私のような映像音痴な人間がこの会に加っているということは、一つの脈絡があるわけです。ようするに、日本の民俗学という学問が明治の後半期に始って現在にいたっています、最初のパイオニアでありました柳田国男の組織化した民俗学というものは、時代の流れのなかで次第に

き詰まり状態に達しました。これは民俗学が従来から対象としていた、人口の七割を占めていた農村あるいは農民というものが、現在二割か、三割に満たないという状態になってきていることにあります。日本の国ほどかつては古俗を残している国はないと、民俗学者たちが見得を切っていた状態が、急速に消滅しかかっているということです。そういう時点で民俗調査のあり方が再検討されるようになってきました。前々から言われていたことでありますが、ハンドライティングで、ノートと鉛筆、万年筆を持って、カノラをぶらさげて村のなかに入って調査をするというやり方が難かしくなっているのです。

従来の民俗学が考えていた明治・大正・昭和の始めあたりの状況と、昭和30年代以降の急速な高度成長下の日本—都市化あるいは工業化・近代化といったような表現もあります—では伝統的な民俗社会というものが大幅に変化している、ということですが、民俗学も新しい枠組をもった方法論で考えなおさなければならない、という一つの前提があるわけであります。

民俗学というのは一国民俗学という、つまり文明民俗を研究の対象とする学問でありますが、その民俗学と同しような学問的展開でさらにスケールが大きい人類学、文化人類学あるいは社会人類学という分野がありますが、そういう分野のなかではインターナショナルなレベルで「映像人類学」という表現で学問領域が確立されており、映像化した記録が次々と作られています。それでは「映像民俗学」についてはどうでしょう。日本を中心とする比較民俗学あるいは漢字文化圏に該当するような東南アジア・東アジアを含めた地域で同じような発展をしているフォークロア＝民俗学の学問領域では、映像というものを大幅にとり入れる必要性は前から考えていたにもかかわらず、技術的を面はともかく、それを理論的に整理してきてなかったということがあります。

そこで、「映像民俗学」というものを考える上で、その基礎となる民俗調査をもう一度再検討し、民俗調査の方法を展望すべきであろう、ということから、今日のとっかかりを考えようとするわけであります。ミンゾクという言葉には、民俗＝フォークロアとで、民族＝エスノロジとがあります。「民」の「族」との使用上の違いは、学問の発達の上で対象のとらえ方に違いがあったからです。

民俗のとらえ方を、柳田国男の説明からお話しましょう。ハレとケという表現があるのを皆さんはご存じだと思います。ハレはわかりやすくいえば聖なる行為とか、非日常態という表現と同じ意味です。問題となるのはケの方です。このケというのはじつは古い日本語なんです。

柳田国男は日本人の使っていた古い日本語を重視して、漢字化する以前の言葉を地方から深りあてている。ことばを重視した学問によって、ことばの裏に隠された文化を探ろうとしている。特に日本人の精神的なものを取り出すために、そういう方法を考えたわけです。

このケを中心に考えますと、民俗事象を映像化する場合ケよりもついハレに引かれます。ハレというのは一番よくわかるのはお祭りであり、さまざまな儀礼がここにともなってい

る。映像化する場合、絵になるわけですから、当然お祭りとか冠婚葬祭とか、華やかな行事とかを撮ることとなる。ハレの場というものを研究の対象にする。民俗学というとお祭りとか人生儀礼とかの、はれやかな機会をとらえて調査研究をするというふうに錯覚しがちなんですね。ところが民俗というものは、ハレとケから成り立っている、といえる。もう少し説明しますと、ハレがあつてケがあり、ケがあつてハレがあるという相互の交渉から成り立っているわけでありまして。たがら、お祭りを人間は毎日やっているわけではなくて、365日のなかでも約40日ぐらいが祭りだとみればよい。ところが、このケの方は朝起きて顔を洗って飯を喰って仕事をして夜家へ帰り、そして寝るという行為そのものでありまして、これがほとんどの日常生活を占めている。これは俗あるいは日常という言葉もあてはまります。ハレと対照的なものです。それをケという言葉で柳田さんは説明したわけです。

ところが、このケという言葉は更にその語源をつきつめていくと、稲作りという言葉と同じであるという。米櫃のことをケシネビツと言ったりしますけれど、ケというのはどうも稲を作る日常生活の総体を表す言葉らしい。つまり農民の生活体系そのものを表わしているらしいんですね。こういうケという、稲を作って生活する稲作民族である日本人の日常生活からいうと、生産という行為を含めた稲を作る日常の生活というものが基本にある。だから民俗の根本が、このケにあるとすれば、このケは毎日の稲を作って日常を営む人々の生活文化を表しているわけです。このケを中心においてハレを説明すべきであるということが一つの論理としてあります。それは桜井徳太郎氏によってこう説明されているのです。つまりケというものは繰り返し繰り返し同じパターンで行われている。そしてこのケというものを動かす活力がある。この活力を含めてケと言ってよい。ところが、このケそのものの力が弱まる時機が必ず起こる。ずうっと同じような生活を送っていると、どうしても気力や肉体的な力とか思考力が鈍ってくるわけでありまして。そうするとこれは古い日本語ではケガレという状態になる。ケという活力、稲作りの日常的な力が衰えてしまう、枯れてしまう。つまりケガレた状態になる。ケガレた状態になると、これ以上日常的な生活を営むことができなくなるから、その時その生活を中断する、という事態、これが折り目と言ったり、セツと昔の人は言ったわけです。ここで一旦、節が切れて、また、繰り返すという。それは、竹の節とか、折り目に似ています。

ケガレた状態になった時には、人々は生活を中断してケガレを消滅させるような行為をする。つまり活力をもう一度充足するための行動をする。それを簡単に言ってしまうと、春祭りであるとか儀礼です。そしてそれがハレとなる機会でもあります。だから、お祭りをしないと、とても気がおさまらないというのはそのためでありまして、大学生活でありますと学園祭などというものを持たないと、勉強していても解放される気分がないわけです。村や町のなかで喧嘩祭りが、おみこしを担いでお祭りをやっておりますが、ああいうエネルギーが噴き出すような折り目というものを設定しないと、人間というものは日常生活を営んでいくことができないということになる。だからケからハレへというこの期間

に、祭りが行われるという状況はケガレた状況になるわけなんです。たがらお祭りというのはケガレた状況を取り除くためのミソギの行為が必ず伴うわけです。ケガレを追いはらうということは、この聖なる状態をより活力をよみがえらせるというための行為にほかありません。それがハレの機会だというわけです。

人の一生の間でも冠婚葬祭や、子供が生れて一人前になっていく過程で何度もケガレた状態からハレの状態に引き戻す儀式が伴っています。人生の一大事と言えば、結婚式で、これも独身から夫婦生活に入り、日常的に衰えたものをよみがえらせる役割をもつ。最終的にはお葬式になるわけです。そこでは一旦生命は消滅して、再度よみがえる。つまり再生をするということになる。お葬式というのは一見厳粛な暗い感じを与えるのですが、お葬式の儀礼の構造自体は、もう一度よみがえらせるための儀式であるというふうに人類学の上でも民俗学の上でも説明されている。別な世界によみがえるというものです。さきほどの聖霊降臨祭などは、それを示すハレの儀礼ですが、そこで一旦死んだものを生き返らせるという行事を、モディファイしております。実際には墓場で死んだ人々のケガレた状態が一方にあるけれども、これをよみがえらせるハレの状態が片方にあるという対比が（映像では）よく示されていた、と思います。

こうしたハレとケとケガレというイノージが民俗にあるわけですが、これを映像化する場合に、ケを抜きにしてハレだけ撮っても民俗とは言えないということになるわけです。たがらお祭りの写真というのは撮りやすいけれども、それだけ撮ると観光案内と同じことになってしまうわけですね。ケを前提としたハレというとらえ方で行けば、お祭りというものの持っている民俗的々意味ははっきりしてくるわけです。

しかし、映像化する場合にハレの所からが入りやすいですね。ところが民俗をおさえる場合には、ケから入っていく必要があるということなんです。問題はこのケの生活構造というものは、民俗学が柳田国男以来長年の民俗調査法というものを持っておりまして、これは民俗学の上では必ず使われるものなんです。

民俗調査はケの構造を探るためのものといえましょう。このケの構造を探るための調査項目というものは、たくさん用意されています。例えば『民俗調査ハンドブック』に記載されている事項を使って調査するわけです。こういうものを持っていても、はたして実際に使えるがどうか分かりませんが、一応たくさん聞き書きができる項目が設けられています。この聞き書きの項目の一つの目標としているのは、先ほど申しましたようにケの問題を探り出すわけですが、相手が老人でかつ生身の人間でありますから、聞き出すためには様々なテクニックがいるわけです。しかし、そういう細かなテクニックは除きまして民俗学の上で一般に言われております民俗調査というものの方法は、柳田さんによって設定された三部分類法というものが、まず基本にあるわけです。

この三部分類法というものを柳田さんはこう説明しています。一つは耳で聞くもの、眼で見・耳で聞けるものというふうに考える。つまり眼で見えるものというもの、これは有形民俗・有形文化財といいますが、物質文化といいますが、そういう形を持った文化とい

うものを第一の分類としたわけです。

それから、その次に言葉で表現されるもの、これは耳によるものですね。第一が眼で見えるもの、それから二番目が耳で聞こえるもの、この第一と第二の分類はようするに誰でもができる対象なんです。

民俗学の上では、次の第三部を最も重要視したのであります。これは一口で言えば心の問題なんです。ようするに形で見えるものは容易に記録はできる。しかし、心のヒダに秘められたものを探りだす、それは日本人の民族性とか、精神的な核であるとか、何か日本人の精神のコアにあたる部分を探ることです。それは、眼で単純に見えるという表面の問題ではない。この第三部に入る隠された心、これば心意伝承と言っていますけれども、これを探るべきものである。第三の分類に入れられたものについては感覚でとらえるものなんだと言われてます。あるいは眼に見えるかも知れないけれども、自分自身の体で感覚としてとらえられるものなんです。

そこで、実は、映像がここの分野に入りこむことが可能であるならば映像民俗学のレーゾンデートルがはっきりするわけなんです。眼で見たり、耳で聞いた部分までは可能かも知れませんが、しかし、なお心の部分に入らなくちゃいけない。これが民俗学上の最終の目標にしている分野なのです。

柳田国男は、つまり郷土とが故郷とかそういう所に育った人でないと、単純な旅人とか観察者には、無理だろうというふうに言っておきまして、この第三部分類に関するものについては「長年そこに生活して共通の心意をわかち合えるような郷土の研究者がなし得る世界である」とそういう説明をしたわけです。

これはくり返すように柳田民俗学の大きな目標でありました。ようするにその地域に住む人々の一番の基本にある心意というものをとらえる。それを人間学的なとらえ方というように説明する人がありますけれど、そういう見方を考えていく立場。もう少し表現を変えてみますと、その第三部の心の部分というのは顔つきと、身ぶりとか顔色とかに表れてくるのではないかと、映像化されるとすればです。それから身ぶり・手ぶりその地域の人のもっている身ぶり・手ぶりとか、何というのが、雰囲気のようなものです。そういう部分についてのおさえ方が可能かどうか。

聞き書きをする場合にはこの世界を信仰問題として考えている。たとえばタブーの問題とか、呪術・禁忌、そうですね、占い・予兆も入ってきます。禁呪兆占という表現、この四つを探りだそうとする。つまりそれらはその地域の人々だけが理解できるものだ、というんですね。タブーとか占いとか、呪術、予兆、こういう俗信と説明した部分は、この分野をなんとかとらえださなければならない、と柳田国男は考えたわけなんです。この三つの分類のなかには、妖怪とか幽霊が入ってくるんですね。この前八王子の大学セミナーハウスで、第一回のセミナーをやった時に、妖怪とか、幽霊をどうやって映像化するか、というような議論があったと思いますけれども。(笑)この部分はその地域にある人々の信仰の分野に属しており、その土地の人なら見えるけれども、第三者や他所者は見えない。例

例えば岩手県のザシキワラシなんかをどうやって撮るか、ということがある。その土地の人は見えるわけですね、感覚として存在を判断できる。ところが第三者の調査者にはぜんぜんそれは見えないんですね。土地の人が見えるということが事実であって、第三者には見えない、そういう世界がある。幽霊も、田宮伊左衛門はお岩さんの幽霊が見えるわけでしょう。ところが第三者には見えないんですね。お岩さんが、そういう死霊を幽霊というわけですね。一方妖怪は、これはだいたい見えるんです。聖域の近くで、土地の人々は見えるんです。河童とか天狗というのは、郷土に属している人なら見える。しかし、第三者にはよく分らない。幽霊は特定の霊魂で、妖怪は神霊の一種ですからどうしても非合理的な存在なんです、怨霊とが霊魂の世界をどうやって映像化させるが興味がある。

第三者にはわからないけれども、そういうものを理解できるような領域というものを民俗学が目標にしていたということは、極めて特徴的をことなんです。

ふつう三分類したなかで映像と関ってくるのは、言うまでもなく、第一部の有形文化でありまして、この有形文化に属するなかで、例えば住居とが着物とか、食物、それから生業ですね。猟のやり方だとか、林業、炭焼とか。そして農業。交通とか交易とか、贈答とか社交、労働、これはたくさん種類がある。村の組織とか家族、結婚、誕生、葬式、年中行事、お祭り、舞踊、競技、子供の遊び、これは全部有形文化に入る。つまり民俗学の入門の最初の段階に当るものでありまして、これは誰にでもやってやれないことはない、柳田さんも言っているわけです。

ところが、言葉の方はちょっと映像には関りないと思いますので、昔話とか伝説をどうするかということは考えませんが、第三都の心意・心の問題までとらえられれば、それなりの意味が成り立ってくるというわけになるでしょう。

その場合に、第一部の有形文化、柳田の分類のなかには、今言った心意伝承といった問題がありますけれども、もう一つは有形の文化ですね。有形文化という形のあるもの、その形あるものです。お祭り、踊り、競技、子供の遊びとかいうものは民俗全体の三割ぐらいを占めている。残りが衣食住、衣類とか食物、住む場所、いわゆるケの基礎に当る部分であります、生業のしかたとか、そういう分類をしているわけですから、ケの部分を軸にしてハレをおさえるというさきほどの説明から言うと、やはり春祭りだけを撮っているのは有形文化をおさえたことにならない。つまり柳田民俗学の調査法においても、それが言えるわけでありまして。

民俗調査の歴史から言うと昭和九年に最初の民俗調査が全国の山村に対してなされたわけなんです、その時次のような調査項目が作られている。それは何かというと、この全国50村について100の共通な調査項目を設けて、村のなかに入って聞いて聞こうとしたんですね。そのなかの一部を紹介いたしましょう。このことによって柳田国男が具体的に心意に迫ろうという方法が、ある程度わかるのです。

例えば、「あなたの村で功勞のあった者、何が立派なことをした人として記憶されている人がいますか？」「あなたの村で大事件があったことを記憶していますか？」「あなた

の村の家で大変大金持になった家とか、急に落ちぶれた家とかがありますか？その原因は何でしょうか？」「あなたの村で物売りとか行商人がどこからやってきますか？物売り以外に鍛冶屋さんとか遊芸人とか券礼配りが来ますか？」「あなたの村の出身者で成功した人という人は村に帰ってきますか？彼らと村とはどういう関係にありますか？又、別にあなたの村に戻ってくる人はいますか？その戻ってきた人は、どんな話をあなた方にしましたか？村人はそれに対してどういう気持ちを持っていますか？」「村付き合いの義理というものはどういうものですか？村付き合いで親類以上に大切にされているのはどんなものですか？」「村でオオヤケと考えているものと、ワタクシと考えているもの、それを表す言葉を言って下さい」「義理固いという人はおりますか？それは人によるものですか、あるいは一家一族の家風のようなものなんでしょうか？」「あなたの村にノーマルでない人がおりますか？例えば大力を持っている人だとか、飯を五杯以上食べる人だとか（笑）唄が大変上手な人とか、物狂うような家筋がありますか？」「あなたの村に笑わせる人がおりますか？何を笑うんでしょうか。笑っている場合、どういう時に笑うか、その種類と働きを言って下さい」「あなたの村でほめられる若者というのはいますか？あなたの村でほめられる女性はいますか？何を基準にしてほめられるのですか？」「あなたの村で忌み慎しんで絶対にしてはならないというようなことはありますか？」「あなたの村で神様になった人がおりますか？土地の者で古くがら神に祀られている場合がありますか？」「あたたの村で先祖祀りということをしめますか？先祖祀りが足りないと言われている場合がありますか？」「あなたの村で信心深い青少年がおりますか？若いくせに神信心が強いという例がありますか？」「あたたの村で信仰している神や仏、土地で特に信心されている神様や仏様がありますか？」「あなたの村で祭る場所がありますか？木とか石とか塚についてその由来を言って下さい。」「あなたの村で祭る神様の例を上げて下さい。もし信心していないという不信心者に対する罰があれば、それを言って下さい。」「あなたの村で長生きをする家筋というのがありますか？あつたらそのわけを言って下さい。」「あなたの村で幸福な家と言われている人とか、幸せな人だと言われている人がおりますか？あつたらば言ってください。」

ざっとこういう質問ですね。こういう質問で、ようするに村のなかで、村人の心的構造と言いますが、精神構造というものをどういうふうに聞きだしていくことが可能であるか、それが例えば幸運であるとか不運であるとか、村で出世した人とか落ちぶれた人であるとか、そういう運とか不運、そういうものが終局は経済的な問題よりも、その土地に備わった霊力のようなものによるらしい。その土地の人のみが理解できる霊的な力によるらしい。例えばザシキワラシなどは、今の調査で聞いていきますとザシキワラシの住む家は大金持になるという、そういう言い伝えがあります。そしてザシキワラシがいなくなってしまうと、その家は亡びてしまうという伝承があるわけでありまして。そういう運とか不運というものには、何か人智を越えた力が働いているのではないかということを知ろうとしているんですね。だから神や仏に関する質問項目がたいへん多い。これは昭和九年から十年にかけて柳田さんが考えた一つの方法なのです。実はこういうとらえ方を現在やろうとしても

ほとんど結果はでてこないですね。なんといいですか、「何てバカバカしいことを聞くんだ」ということで、「気は確かですか」という話に（笑）になってしまうわけです。

しかし、こういうふうにとらえようとした結果、たくさんの民俗資料がその時点で集ってきて、現在は貴重なデータとして使えるわけなんです。大力の女性の話なんていうのも、その時点ででてきた。つまり力というものは物理的なパワーだけでなく、家筋に伴う霊力であるという結論がでてくるんですね。柳田さんの『妹の力』というものも女の霊力というものを考えようとしたもので、日本の女性史には欠けていた面です。そういう霊力というものを聞きだそうとする。それは神によって与えられたもので、その土地の人々のみが理解できる。インテリジェンスは、そういうものを否定するけれども、その土地の非合理的な世界のなかにある霊力は一つの論理を持っていて、それが心意というものを表現し得る。

こういう世界を再現しようという民俗調査の方法というものがあるわけです。ところが、これが段々アカデミズム化しましてですね、もう少し科学的に抽象化しようという方向が、学問の発展と共に生じたのですね。アカデミズムは、合理化を目指すために次第に非合理的な側面を無視する傾向を持つわけです。その結果が社会学あるいは歴史学の規準で整理しようということになる。現在採用されている民俗調査の分類というのは、非常に備ったものになってきている。社会伝承、経済伝承、儀礼伝承、信仰伝承、芸能伝承、言語伝承、これば教科書なんか作る時に一番まとまりやすいものなんですね。社会伝承と言えば村のこととか都市のこととか年齢組織とか家族とか親族とか、そういうものを調べる分野。経済伝承というと土地の問題とか農業の問題とか漁業の問題とかです、衣食住を含めて調べる。それから儀礼というと、出産がら葬式に至るものとか、さきほどの映画にでてきた出産のあり方は儀礼伝承ですね。また農耕儀礼とか年中行事とかがある。信仰伝承というと、バケモノを含めた神様とか仏様とか禁呪兆占、そうした俗信類を含む。芸能伝承というと、芸能とか競技、遊戯とか、映像人類学・民俗学が一番とっかかり易い分野ですね。それから言語伝承は民話ブームの昔話とが伝説を含むわけです。

民俗というのをパラレルにならべ立てて説明する。これは非常に合理的な説明になっているんですけども、柳田さんが言っていた心の奥のヒダにある何か感性的なわけのわからんものを追求するというのは、ここから消滅してしまったわけです。現実には、そうしたものを探りだす手だてが難しくなったということにもよるのです。こういう説明をすると学生諸君もなんとなくわかりがつかってくる。ところが、「身ぶりや手ぶりなどの奥にある何かドロドロした感覚を説明するんだ」と言っただけで、何のことだかさっぱりわからないという状態ですから、柳田さんのいう心意伝承というのは、各分野に関ってくるであろうけれども、ストレートには押さえにくくなっている。

問題はですね、農村に行って調べるというやり方が、事実上難かしくなってきた。これは都市論の問題と関連してくるのでですけど都市というものが異常な発達をとげたわけですね。そうなるフィールドとして設定してきた、かつての農村部分が次第に都市化して

きた。それで、都市化にはいろんな基準がありますけれども、農耕、つまりケというものを持ち伝えるべき農耕民の世界が消滅していったわけであります。そうすると、農耕のケのところからでてきた、心意にかかる分野は、次第に形を変えつつあるというわけです。

一方には、都市というものを今までネグレクトしたというこの問題点があるわけです。つまり、都市というものが次第に全体の空間を占めつつある。かつては農村が大部分であったけれども、今では都市が大部分になってきているという実態がある。ところが、日本人の精神構造というものを端的に表すのは農村であるという前提から出発していますから、都市がどうしてもないがしろにされてしまうという状態になっていたわけです。

都市をどのようにして、民俗学の対象にすべきなのかということが、今重要な問題になってきている。しかし、柳田民俗学は、都市を重視はしていなかったかも知れませんが、無視はしなかった、といえます。柳田国男は『都市と農村』と『明治大正世界史』という二つの書物でこの点を説明しています。『明治・大正史世相篇』では都市化された日本、つまり明治や大正になってどんどん中央集権化が進んできて、都市が拡大されてきてそういう時に農村的なものが混乱状態に陥る流れを説いた本です。『都市と農村』も、日本の都市はヨーロッパと違って、農村がひろがって都市になった。だから都市対農村という対立じゃない。江戸も大部分が農村だったというような説明も可能なわけでありますから、都市と農村の相互交渉という点にポイントを置いた書物なのです。

都市が生かされているけれども、やはり視点は農村からなんですね。そうすると、都市というものから出発した民俗学ではない。ところが幸いなことにですね、柳田国男以外に都市から民俗学を出発させようとして、考現学という分野をひらいた今和次郎がいます。考現学なんていうと、ディレクタンティズムとされています。洗たく物を見てその土地の文化度を調べたり、電気冷蔵庫が入っているのもその地域の都市化を知るとかですね。眼に見えるもので判断するという、そういう分野の研究というふうに思われている。これは昭和の初年に興った学問なのでありまして、しかも都市で育った学問。日本の国産の学問です。国学というものが古くからあるわけで、その国学を引いて民俗学というものができてきたんですが、考現学も同様なのです。これは日本ででき上った学問です。今和次郎氏の全集が最近でておりますが、そのなかの一冊に考現学が入っている。ここにその原本持ってきましたが、『モデルノロジオ』という名で、昭和四年にできあがっている。これはまったく都市を中心に調査を行うとしたものです。

柳田国男と今和次郎は、ライバル意識がありまして、柳田さんの今和次郎批判はというと「今和次郎氏は何を目的としてあんなことやってるんですか」という批判をしているんですね。何でもかんでも集めてきて、ようするに何のことだか目的が判らない。例えば「学生ハイカラ調べ」ですとか（笑）「丸ビルモガ散歩コース」（笑）「下宿学生持物調べ」（更に笑）「井の頭公園春のピクニック」（笑）「各公園散策者男女の組合せの具合」（笑）「風船屋さんの荷物」「魚屋さんの空箱とその符牒」「干物三変化」「新家庭の品物調査」「早稲田付近各種飲食店分布状態」（笑）「早稲田・慶応・帝大ぐるり調べ」「銀座通り会

活断片速記」「上野公園石段を登る人」「露台利用労働者休息状態」「浅草映画常設館風俗」
「露店大道商人の人寄せ人だかり」「銀座のカフェ女給さん服装」「女給さんエプロン実測」
「デパート内部の光景一男と女はどんな割合か、何才の人が多いか、どんな身分階級の人が多いか、どんな連れで入るか、和服と洋服との比はどうか、普段着・外出着・盛装の比はどうか、髪形の統計、化粧の統計」「銀座・神田飲食店分布状態」「東京山の手下町下水口」「女の頭」「帯の締め方」「新宿・神楽坂・人形町店の並び方と店員の服装」「本屋さんの立読み」「東京盛り場人での分析」「居眠りと昼寝」「電車内夏の持物調べ」「省線駅待合出入り調べ」「踏切場実測」「煙草の吸殻収集報告」(笑) こういうのですね。「大阪女学生スポーツ姿」「浅草観音堂のぐるり」「ベンチ休み人調べ」「乞食の風俗」「鳩三十七羽」(笑)「井の頭公園自殺場所分布図」(笑)「自転車の置き方」「画家某氏の客間調べ」「何々女学校の自画像分析」「押し売り行商人風俗調査表」「洋服の破れる個所」(笑)「欠け茶椀多数」「ガラスの割れ方と補填のしかた」「無産者児童冬の服装調べ」「馬子の衣裳」「東京駅プラットホームの掃除」「競馬騎手ユニホーム」「宿屋の室内食事一切調べ」「温泉場通行人風俗調べ」「青森風俗断片」「温泉場浴室」等々。

こういう報告が全部取っているんです。ただしですね、このなかで、今和決郎が最も重視したのは、こういう点なんです。つまり関東大震災の後で東京という大都市がどういう現れ方をしているのかという問題を意識していた。その方法論は、民族学・民俗学に近いものだというわけです。ある民族の特性研究のために民族学的追及は野蛮人の万端のことを遺憾なく分析し記述している。つまり人類学の部族社会の調査法を、文明民族である東京人に適用してみたいということです。調べた結果を現在の政治家ならびに行政官・社会学者、心理学者、生活改良家、風俗研究家、商店経営者そしてすべての街上の人々、また、僻地の田舎の人たち、また一般家庭の人々に贈るという序文を記していますね。

柳田さんは「この人は何やってるのが、いったい何でもかんでもごちゃごちゃに集めてきているが、目標があるのか」という批判をくりかえしまして、「あれは結局、社会学になっちゃうだろう。我々の民俗学は違うんだ。歴史というものを考えるんだ」というふうの説明をしまして、考現学と民俗学を分けようとした。

今和次郎の方は、「柳田さんのやっているのは農村考現学です。自分たちは都市の考現学、たがら民俗学も同じなんだ。つまり世相研究ということをやることがある。これを考現学と称したんだ」というふうに書きました。人類学とが民族学、エスノロジーの民族史つまり時間的には考古学にあたるものを現代に適用する。歴史上の意識では考現学で、空間的には民族学であるというふうを考え、そしてこの学問自身が震災後の焼野原に立って出発した。「大正11年の大震災の後、焼野原をさまよった時に眼に見るいろいろのものを記録するということがきわめて重要であることがわかった。そこで人々が行動しているその姿を、分析的に見るということをお願いしたい、としたんです。東京がどういう形で形成されていくかという、大震災直後の新しい都市というものが、焼野原の後に復興してできあがってくる。それをどうやってとらえるべきであるかという、そういう方法を明らか

に持っていたわけでありませぬ。「何をやっているか」という柳田さんの批判はですね、あたらないんですね。この今和次郎の表現を見ると。

1925年に「夏の銀座風俗調べ」という大々的な総合調査をやっています。これは数日間銀座の一角に立って数十項にわたる通行人の風俗の統計に従事したものです。スポンサーは『婦人公論』。風俗調べの結果は克明にノートにとって統計にあらわしたんです。筆記中心でして、カメラはこの時期はそれほど発達してないみたいですから、絵できれいに実測しています。考古学と同じようにですね。細かに着物の柄等をあげて、パーセンテージをだした。銀座の場合に調査規定なんていうものをちゃんと決めておりました。「東京銀座街風俗記録」によりますと、調査規則として「京橋から新橋までの間を調査区間とする。歩道の上だけを調査の舞台とする。主として西側のみを調査する。調査区間を20分の速度で歩くこととし、その途中に於いて前方より歩み来る人のみを調査の対象とし、立ち止まる人、追越す人その他一切を調査に加え、最終カードには調査事項の分類の絵、日時、調査者の歩ける方向、及び調査担当者名前を記入する。」規定をしまして、大正14年5月7、9、11、16日の4日間、歩道のコンクリートの上を何回も何回も行き帰りして歩いて、記録に取ったんですね。そして、それを図表化して統計をだしたんです。例えば東側と西側の人での比較ですとか、歩く人の身分とか職業構成とか、時刻によってそれがどう変わるかとか、通行人とウインドーをのぞく人がどうなっているかとか、男の風俗ですね。和服・洋服とかの違い、カラーとかネクタイ、時計の鎖、手袋、靴をはいている、和服の状態、着物・羽織、この柄とかをですね。こと細かに調べた。履物、それからヒゲをはやしているか、眼鏡をかけているか、携帯品の内容、煙草、これを男の風俗、女の風俗と分けて、柳田民俗学で言う有形文化の調査をしているわけです。ここで注目すべきは、今和次郎は、柳田さんが言っている心意の問題にかかわる調査法を採用しているんですね。これはなにかといいますと、たとえば「眼の表情」といってるんですね。眼つきですね。それからもう一つは「口の表情」。眼と口、眼は口ほどに物を言うわけでしょうが、眼と口を調べようとしたんです。その結集、こういう結果がでてくるんですね。398人の内、伏し目で歩いた人は71人、正面を向けて限をバッチリと歩いた人が119人、上目使いで歩いた人が49人、横目で歩いた人が156人(笑)伏し目・正面・上目・横目の4通りの図を書いて、これをメモにとってですね、その結果を統計化した。この調査は女の人が担当していますね、きっと。ここで現れた数字のなかで、眼を閉じている人がいた。これは特殊と書いてありますね。この眼を閉じて歩いていた人は3人いた。(笑)これはどうも眼にゴミが入ったためであるらしい(笑)あるいは伊達に閉じた表情美のあらわれでしょうか、と言っている。眼を閉じて歩くと美人に見える。これは春の調査ですね。ようするに横目で歩いた人が一番多い、156人ですね。それから正面を向いて歩く。これは右への横目。伏し目は正面の半数以上であった。

それから口の表情、口も女の人ですね。これは京橋に向かって歩く人の眼の調べ、帰り道の新橋に向かって歩く人の口の調べ、これを千疋屋の階上で調べて、それを統計にとっ

た。そうするとですね、口を結んで歩いている人が、348 人の内 157 人、口をあけて歩いている人が 138 人、その結果として銀座を歩いている女の人の半数が口を開いて歩いている(笑)という結果がでた。これは、口を開けている人は、口を結んでいる人に比べれば、教は 157 対 138 なんですが、ようするにポカンとして歩いている。舌をだして歩いている人が(笑) 2 人。それからハンケチで口をおおっている人が 31 人いる。つまり口を開けて歩いている。ポカンと口を開けて歩いている人はどういう意識の表われかという問題を提起しています。これが「眼の表情」・「口の表情」に関わるものです。

ようするに、考現学ははっきり結論をだしていないんですけども、これは一つの問題なんだという。いろいろ想像するんでしょうけれども、簡単な想像はできないんですが、これは一つの調査方法なんですね。これは多分、都市の市街地のなかで歩いている人々の心構えとか精神的なものとか関係してくるらしいと言うんですけども、それ以上のことは、このなかでは何とも触れていないですね。

実はこういう部分を可能にするのは映像の分野でありまして、まさか眼を閉じて歩く人とか口を開けているなんていうことは予想もしないにもかかわらず、そこだけ見ているとそういう結果になる。眼とか口の表情の背後、あるいは身ぶりに示される感覚のようなものが、これは統計でかなりの数がでているわけですから、何を示しているかということが検討の材料になってくるんですね。だから、映像化ということはノートやペンだけで処理できない部分を意外と説明してくるのではないかと思う。もちろんこれはノートとペンで一生懸命やった結果がこういうふうに出てきているんですが、こういう状態を比較してみる。今和次郎は銀座を調べ、それから本所深川を調べ、地域を変えて比較しようとしているんですね。その試みが完全なものにならないうちに終わっておりますけれども、ようするにこういう方法を適用することが、民俗学自身のあり方から言って一つの新しい方向を生み出すのではないかと御紹介したわけでありまして。

都市が中心ですが、都市でやればそれだけ効果があがるらしい。地方の場合にも、地方の研究というものもこの考現学の適用で新しい方向をめざす、資料を提供するだろう、と今和次郎は述べております。現代人のケ、都市人のケの生活というものが、とらえられる可能性がこの時点で用意されていたわけです。今日都市には、高層建築とか団地とか農村とは違った空間ができあがってきております。朝起きて顔を洗って飯を喰ってというケの生活をとらえる手段として、六十才以上のおじいさんの話を聞くというやり方以外に、映像を駆使して質問をする。そして調査の結果を映像化し整理していくということが、可能であるとすれば、これも民俗学の調査の方法として登録される可能性があるのではないかと考える次第です。

農村中心の従来の民俗学の調査と、都市中心になされた考現学の方法というものと両方をうまくミックスすることが、映像民俗学の場合の一つの行き方ではないかと考えまして、御報告致しましたのですが、時間も大分たちましたので、この辺で終らせていただきます(拍手)。

(みやた のぼる・神奈川大学 常民文化研究所 教授)

映像民俗学の父たち —宮本馨太郎の映画序説—

北村 皆雄

【序】

民俗学者の宮本馨太郎、物質文化や博物館学で著名なこの人が、学生時代に映画撮影に凝っていたということは、ごく一部の人しか知らない。

氏と若い頃、アチックミュージアムの民俗学徒として交流のあった民俗学者小川徹は、「宮本馨太郎著作目録」（宮本記念財団発行）で語っている。

「著作目録を開いて初めて知ったのであるが、学生時代の兄は、演劇や映画にも興味をもっていたらしい。この点は兄は我々との間でとくに話題とされたことはなかった。しかしこの目録でみると、兄は小型映画の草分けといってよい存在だったことをあらためて認識させられた」

宮本馨太郎は、旧制中学（本郷中学）に入った15才の頃から、フランス製の9.5ミリカメラ、パテーベビーで撮影を行っている。最初は、「剣劇狂時代」とか「帰り途」「モダン山賊」などのフィクション映画を、別荘のあった千葉県の手倉で、近所や親戚の子供たちを集めて作っている。見方によっては、まだお遊びの域を出なかったと言えるのかもしれない。

しかし、昭和2年、16才の時に、初めての民俗記録映画といえる「海女」を房州平館で撮った。氏自身、この映画について「民俗学乃至風俗学研究の資料の為に製作せられたものである。私がパテーを学術研究の一手段として使用した最初のものである」と、映画雑誌「パテーシネ」（昭和8年 第6巻第7号）に記している。

彼の民俗誌映画は、立教大学に入った昭和4年以降も引き続いて行われている。「奥利根の流れ」（昭和5年）、「うちのは出来るまで」（昭和5年）、「伊豆大島」（昭和5年）などはその初期に属するものである。

氏は、その後も引き続き各地に足を伸ばし、意欲的に記録をしている。

八丈島や佐渡、隠岐、奄美列島など、島の生活を扱ったもの、三河や越後、北陸などの山村の風俗、生活を記録したもの他、朝鮮の農村や台湾のパイワン族の生活、樺太のオロッコ、ギリヤークの生活なども捉えている。その活動は、昭和18、9年ころまで続き、全部で10時間ほどになる。貴重な映像による記録を私たちに残してくれたのである。

しかし、彼の功績は映画の実作だけに留まりはしなかった。昭和3年、16才の時から映画雑誌に19編の映画論文を発表している。その内容は、今読んでも評価に値するものである。

現在、宮本家にその原稿が保管されている。昭和19年3月19日、宮本馨太郎は、映画青年であった青春の一時期にピリオドを打つかのように、自筆の原稿用紙を一冊にまとめ、

「映画断章」と名付け、私家版として留め置いたのである。

【映画との出会い】

宮本馨太郎と生前、面識もなかった私が、氏の映画に出会ったのは、ちょっとした偶然からだった。「出雲の阿国」という歴史物のテレビドキュメンタリーで協力した頂いた国立劇場の歌舞伎研究家の富田鉄之助氏が、「昔のフィルムがあると聞いたよ」と何かの折りに話され、それがきっかけとなって、御息子の宮本瑞夫氏を池之端の自宅に訪ねたのである。昭和 57 年(1982 年) のことであった。父馨太郎氏はすでに亡かった。氏の几帳面な性格を顕すかのように、そのパテーシネのフィルムは、思いのほか見事に保管されていた。しかしフィルムを保護する罐は、50 数年間の歳月を物語るかのように赤く錆、腐食寸前であった。

このままにして置くと取り返しがつかなくなると、瑞夫氏と話し合い、パテーシネの 9.5 ミリ映写機を保存していたビデオ会社に依頼して、4分の3インチのビデオテープにコピーをすることにした。パーフォレーション(フィルムの穴)や編集のつなぎ部分の破損を直しながらの、大変なテープおこしだった。さらにそのテープを使って、どんな内容のもの、何が写っているかのリスト作りをおこなった。

生前、宮本馨太郎が設立にからんでいた「国立民族学博物館」に、貴重な民俗誌映画の永久保存が出来るよう予算化を依頼し、9.5 ミリのフィルムから、一般性のある 16 ミリフィルムのネガを作ることにした。御存知のように、映画というものは、連続写真を原理にしている。パテーシネの1秒15コマで回転することで、現実の動きと同じ動きになるものを、16 ミリフィルムの正常回転である、1秒24コマ回転に直さねばならない。そのためコマを増やししながら、1コマ1コマ手作業で転写しなければならず、根気と時間のかかる作業であった。

博物館の梅棹忠夫館長の指示、関係者の協力で、必要な作業を終えることができた。16ミリの完成プリントを博物館に納めることが出来たのは、昭和59年(1984年)のことで、フィルムとの出会いから、すでに2年の歳月が立っていた。同じプリントは、昭和61年(1986年)、「国立歴史民俗学博物館」にも納められている。

【早熟な映画青年】

宮本馨太郎は、早熟な映画青年であった。民俗学の方は彼の父、宮本勢助の影響及び渋沢敬三との出会いから始まったと思われるが、映画についてははっきりしない。馨太郎と同じように映画の撮影(彼の場合はコダックの16ミリカメラ)に興味をもち、採訪に必ず携えて行ったという渋沢敬三との出会いは、昭和3年頃だったという。アチックミュージアムに顔を出し、「詰襟組」といわれながら、本格的に活動を始めるのは、昭和7年からといわれるので、それ以前から、渋沢の影響なしに映画撮影を行っていたであろうことは、間違いがない。

宮本馨太郎は昭和5年、6年たて続けに民俗誌映画を作っている。昭和5年のものは、先述したので改めて述べぬが、昭和6年には、茨城県稲敷郡の「古念仏踊」や「島の生活～八丈島の記録～」、「八丈島の話〔地理科教材映画〕」といった意欲作がある。

〔日本映像民俗学の父たち〕

ところで、日本の映像民俗学の初期の担い手たちについて、ここで若干ふれておこう。

映画の動態的な記録性に注目して民族学乃至民俗学に利用したのは、随分早い時期からであった。海外では、ルイ・リュミエールが、最初の動く映像を考案し、商業映画を作った人々を驚かしていた1895年、すでに、同じフランス人のフェリックス・ルイ・レニョーが、西アフリカのウォロフ族の女性の壺造りを、フィルムで記録していたという。

日本では、北海道帝国大学の動物学者の八田三郎博士が、アイヌの生活様式とか、道具や器の使用方法などを記録しておく必要性を痛感して、大正14年(1925年)に、白黒フィルムの35ミリ映画を手掛け、4,500フィート(55分)の記録「白老コタンのアイヌの生活」を製作した。撮影は、当時の北海タイムスの映画技師があたった。

その内容は、(1)家事、(2)婚礼、(3)患者と治療、(4)葬儀、(5)熊祭、(6)舞踊、(8)丸木舟の操舟と鮭漁、からなっている。上記の(1)から(6)の撮影場所は白老コタンにおいて、(7)は千歳付近(千歳川)で撮影された。(北海道大学農学部教授 森 樊須・雑誌『太陽』1973年4月号参照)

私自身、アイヌのキタキツネのイオマンテを数年前撮影しているが、現在のもの以上に、八田三郎博士の映像記録のなかに、気品、力強さ、原始性、崇高性を強く感じ、心が揺動かされたことを覚えている。

アイヌの生活や祭りについては、何人かの人々が記録している。

日本に帰化したイギリス人の医者N・Gマンローは、昭和6、7年頃「二風谷アイヌのウエポタラ(悪魔払いの儀礼)」などを、16ミリ映画カメラや35ミリ映画カメラで撮影している。

アイヌ研究家の久保寺逸彦博士も、胆振・白老アイヌを昭和9年(1934年)に、樺太アイヌを昭和10年(1935年)に、記録に納めている。自ら16ミリの映画カメラを手にしたの撮影である。また蓄音機を回して録音までしている。氏のアイヌ文化への熱情が、重いカメラを両手にしっかり抱えさせたのであろう。プロのカメラマンでなく、自身の手によるものなので、見にくい面もあるが、どうしてもこれだけは残して置きたいという、アイヌ文化に取り憑かれたものの執念が、愛情と共に伝わってくる。

アチックミュージアムの渋沢敬三の手にも、民俗探訪の折り折りには、16ミリカメラがあった。彼は、日本各地の民俗を20ほど記録している。

当時既に消えようとしていた信州伊那の中馬追いの姿を再現した「中馬」(昭和6年)「薩南十島巡航記」(昭和8年)、新潟の「牛突」(昭和10年)、富山の「深田植え」(昭和11年)、秋田の「イタヤザイク」(昭和12年)等がある。朝鮮にもカメラを携えて行き、「多

島海探訪記」(昭和11年)など、今から見ると大変貴重な記録もある。

昨年(1987年)の4月、私は多島海の島々を旅し、落月島で、フィルムに記録されていたモントグリベ(とんま船)という変わった船でやるエビ採りの伝統漁法を見た。

波市(パン)と呼ぶ、島から島へ漁民を追う移動市も確認した。それらの島々の生活が、50年前とダブリ、さらに、変わらざるものと変わりゆくものの二つが胸に迫り、船中、感慨ひとしおであった。

宮本馨太郎は、渋沢敬三と出会った以後も、パテーベビーの小型映画で、各地の民俗を撮り続けた。「海に生きる人々～或る漁村風景・第二部～」(昭和7年)、「佐渡」(昭和7年)、「隠岐」(昭和9年)などがある。渋沢敬三と一緒に旅をすることもしばしばだった。「奄美列島硫黄島の太鼓踊り」や「竹島」「硫黄島」「口之島」「中之島」「平島」「小宝島」「宝島」などは、昭和8年の薩南十島の巡航の折りのものであろうし、「越後竹沢村・三面風景」(昭和10年)のなかには、渋沢作品と同じ牛突きが出てくるので、恐らく同行した時のものであろう。「珍しい深田の田植」(昭和11年6月)もそうであろう。「花祭」(昭和12年1月3日)も、愛知県北設楽郡本郷町の中在家に、渋沢敬三のお共した時のものと、彼の記録にある。ある時には別々に、またある時には、両者協力しあって撮影したのではあるまいか。

朝鮮の多島海紀行に際しては、渋沢が到着する前の撮影は宮本馨太郎が行っている。東海岸近くの農村(慶尚北道達里)に滞在し、その風景や生活、芸能などを撮っているのだが、渋沢敬三の到着後の多島海の旅の記録は、渋沢自身の手によるものだ。馨太郎は、専ら写真による記録をおこなっている。

宮本が昭和12年、台湾の高雄州潮州郡下に、小川徹らと旅をした折には、渋沢敬三のコダック16ミリカメラを借り受けて行き、パイワン族やピューマ族の生活を記録している。それは「台湾高砂族の生活記録」(昭和12年)として現存している。

更に、昭和13年には、日本民族学会の第2回北方文化調査に、古野清人、須田昭義と参加、樺太の敷香および西海岸一帯のオロッコ・ギリヤーク・アイヌの調査を行ったが、その時、「オロッコ・ギリヤークの生活」(17分50秒)を16ミリ映画にしている。

この映画は、当時のオロッコ・ギリヤークの人たちの服装、住まい、生活道具などの記録の他、めずらしい樹上葬法や家型の霊屋、さらには憑い者、シャーマンにもカメラを向けている。

シャーマンの仕草を私たちは、上下の跳躍と考えがちであるが、ここに写っているオロッコのシャーマン(シャマ)は、腰を左右に振っている。垂直運動ではなく、腰をくねくねさせる動きを行っている。この記録された事実によって、資料の少ない北方系のシャーマンの所作が、ある程度明らかになる。このシャーマンのオロッコ族は、シャーマンのオリジンとも言うべきツングース系の民族と言われるから、なおさら、この映像の持つ意味は大きい。

動態の記録としての映像は、人間のビヘイビアを明らかにしてくれるのである。動態と

してでしかわからないものは、ペンとノートでの記録では不可能である。

【宮本馨太郎の映画】

宮本馨太郎の映画は、多岐にわたっているが、およそ以下のように分類できよう。

- 〔1〕フィクション～初期の映画～
- 〔2〕学園ニュース
- 〔3〕民俗誌映画
 - イ) 海と島の生活を扱ったもの
 - ロ) 紀行
 - ハ) 民具
 - ニ) アジア・周辺地域

〔4〕わが家の記録

もちろんこの分けかたは、便宜的なもので、一つの映画の中には、さまざまな要素が交錯しあっていることはいうまでもない。

作品のリストを見ていただければ、どの作品がどこに入るか、お判りいただけると思うので、いちいち作品名を列挙することを止めるが、若干のコメントを加えておこう。

〔1〕の〔フィクション〕については、前述した通り、小型カメラを手にした中学生の宮本が、夢を膨らませ、身近な遊び友達や親戚の者達を役者にしたてて作ったもので、当時彼が目にした時代劇（地雷火組、槍供養・大河内伝次郎等を所蔵）や、外国映画（KEAN、H・ロイド、ポーランド博士等を所蔵）の影響があるのかもしれない。

立教大学に入って共同製作をした「楽園に墜ちゆく者」なども入ろう。

〔2〕の〔学園ニュース〕は、立教大学に入り、映画仲間と「立教大学映画研究会」を作った活動時期のもので、池袋の立教道路完成、軍事演習、野球、外人コーチ、ラグビー試合などのスポーツや入試など、学園の風景をニュースとして捉え、学内を中心に上映したものであろう。当時の学園の生活が解って興味深い。

この頃の馨太郎は、現像されたフィルムの1コマ1コマに色を塗ったり、映写機の光の前に色紙を置いたりして、カラー映画の実験をしている。かなりの映画青年ぶりであったことが髭髯と浮かぶ。

〔3〕の〔民俗誌映画〕については、大方述べた通りである。宮本馨太郎自身が「美やもとグラフ」としゃれてタイトルを付けたものの多くが、（ロ）の紀行や（ハ）の民具に当たる。

その中、紀行物では、「霞ヶ浦のほとり～土浦・大徳網・中度～」（年代不詳）が、民具では「うちの出来るまで」（昭和5年）が興味深い。後者の作品は、子供に“うちば”の時

り方を映写機で見せるという設定から始まる。民俗的な資料価値があるだけでなく、映画的にも工夫されていておもしろい。

氏にとっては、海と島、特に漁師の生活に、執着していたとみえ、例えば、八丈島を撮ったもののように、何度か編集を変え、別の意図の作品を作っている。

宮本馨太郎の民俗誌映画の特徴は、ある対象を撮影すると、撮りっぱなしでそのままにしておくのではなく、ある意図のもとに編集して、人に見せられるようにしていることだ。

〔4〕の〔わが家の記録〕は、宮本家自身の家庭生活が捉えられており、昭和9年から昭和19年頃までが記録されている。

墓参り、正月の羽根つき、葬儀といったものから当時の町の習俗がわかるだけではない。馨太郎本人の結婚式を、花嫁をそっちのけにして、自らカメラを廻すということをやったのけ、さらにその後、長男瑞夫の初節句、誕生日などの家庭の習俗を記録している。

この「わが家の記録」は、ホーム・ムービーと言ったような甘ったるいものではない。家族の記念、家庭記録の域を遥かに越える、したたかな民俗学者の目が光っている。

【宮本馨太郎の映画論】

彼は、各地の風俗・民俗・家庭の習俗を、フィルムに、光と影で刻んでいただけではない。かなり水準の高い「映画論」を書いているのだ。フィルムによる記録と映画論の両方で活動した民俗学者は、おそらく彼以外におるまい。渋沢敬三にも、実作のフィルムはあっても、文字に残した映画論はないであろう。

執筆は、昭和3年、17才の時から始まる。三宅朗といったような筆名で諸雑誌に発表したものが大半で、19編ある。

彼の17才の時の最初のもは、「パテーシネマ」といった小型映画(アマチュア映画)雑誌の創刊号の求めに応じたもので、「私の此の夏の撮影旅行」と題して、日本アルプスの上高地、槍岳燕岳の旅行に、機材はどんなものを持ってゆき、どんな撮影をしたかということの簡単な報告である。

昭和4年、18才の時、同じ「パテーシネマ」に2回に渡って発表したものには、「初歩のお方た」と題して、小型映画パテームービーの撮影の仕方を本格的に論じている。

A) 絞りについて、B) フィルムのお話、C) 自動廻転機について、D) 生フィルムをマガデンにつめる時、E) 撮影中途の故障について、F) 撮影にあたっての注意、G) 二重写しマガデンについて H) タイトル撮影について、と分けて、それぞれに技術的な指導をしている。

このような詳細な撮影技術論を18才の少年が書くことからみても、彼が小型映画界で指導的立場にあったことがうかがわれる。

彼は、映画を原理、理論面からも論じている。

映画は「セルロイド上にレンズを以って描かれた白と黒の光」と言う。そして「対物レンズとシャッターとギヤと感光乳剤」で「地上の諸々の具体的形象を動きのままに捉へ、黒と白の影像におさめて平面の上に投影せしめる。実際の運動と時間の法則がそのままスクリーンに齊らされた」ものが映画だと、23才の映画青年は昭和9年、当時の信濃毎日新聞に発表した「映画断章」で述べている。近代の機械技術がもたらしたこの映画の形式の中には、絵画に依っても、又舞踊や演劇に依っても捉え得なかつた又捉え得ないであろう所の特殊の時・空の世界がある。映画には運動的世界、視覚的世界、音を獲得したことによる聴覚的世界の独自の可能性が付与されて居ると、映画への夢を、胸の中一杯に広げるのであった。

「現代は映画の時代である」と彼は叫ぶ。

当時は、膨大な資本力の下で成り立っている商業映画が主流で、企業が、見せ物や娯楽の手段として、映画をつくっていた。しかし、小型映画の出現が、映画の置かれた状況を変えていた。『到底、私達の手が届かぬ所に在った映画製作が「小型映画」の出現に依って極く僅少の財源で実行する事が出来る様に成った。私達は直接フィルムに自分の思想を記録する事が出来るのである』（映画文化の確立とアマチュア映画の使命～昭和9年～）と述べ、小型映画への期待をかたる。

今日の小型で軽便なビデオカメラの出現と近似するような状況があったのである。

彼はその中で、映画のもつ文化的可能性に着目し、『アマチュア映画を単なる有閑人の「お道楽」より「生活的必需化」へ』と、「アマチュア映画問答」の昭和7年以来、一貫して訴え続けているのである。

【郷土映画】

小型映画、パターベビーは日本各地に普及していった。当時パターベビーが家庭用として普及した台数は、4万有余であったという。「我々はこのアマチュア、北は樺太、南は台湾南洋、朝鮮、満洲のパター党と提携するならば、教材フィルムが完成するため甚だ用意であり、よし不完全でも、何回でも撮影しなほす事が出来ます。彼等は比較的ブルジョア階級が多く、趣味に立脚して、少々の料金を支払えば時間と労は提供してくれる事は疑いの余地がありません。これがパターの強味であり、到底十六ミリの追従を許さん所があります。我々はパターを中心として、各地にある倶楽部と提携して促進運動をなし、教材映画完成に献身的努力をつづける決心であります」（パターキネマ、第3巻12月号）

これは堺市英彰尋常小学校の「パター九・五ミリ映画教育研究発表」で映画教育に関わっている人の報告であるが、宮本馨太郎はこの発言に強く共感し、映画論文のなかに、何回か引用している。

この教材映画促進運動への共感から、宮本馨太郎のなかで、やがて「郷土映画」の構想として結実してゆく。

「郷土映画」というのは、昭和12年、「パターシネ協会」の関東支部が主催した第4回

春期作品協議会のなかで、「郷土映画」なる部門が設定されたことによるが、それは「一地方の事物を他地方に紹介する意図の許に製作せる作品。作者は必ずしも其の地方在住者たるを要せず」と規定されていた。

宮本馨太郎は、この競技会の主要メンバーとして活躍していたと思われるが、この定義を「『郷土映画』に関する二三の問題(上・下)」(パテーシネ第10巻第3号、4号 昭和12年3月、4月発刊)で理論化し、合わせて、具体的な事例を提示している。

彼によれば「郷土映画」の内容乃至素材となるものは、「一地方の事物であり、それは即ち一定地域を限って、此の地域上に於いて見られる自然的或は文化的諸現象である。自然的現象とは人種、生物(動物・植物・微生物)、鉱物・地質・地形・気象等を包含する各種自然現象であり、文化的諸現象とは人類の遺物・遺蹟旧蹟日常生活・風俗慣習・儀礼行事を初めとして農業・林業水産業・畜産業・紡績業・手工芸・軽工業・重工業・鉱業の各種産業及び是等の製産品、或は貿易を含む各種商業、また教育を始めとして金融・電気・通信・交通運搬土木建築の各種事業を包含して居る」と、広範域に渡って上げている。つまり、その取り扱うものは、一定地方の自然界或は人間界の「事」と「物」であるとしている。

彼は、その題材を、関東地方・奥羽地方・中部地方・中部地方・近畿地方・中国地方・四国地方・九州地方・北海道地方・樺太地方・台湾地方・朝鮮地方と地方別に分け、対象にすべきいわゆる自然現象、文化現象を具体的に提示している。

そして、「郷土映画」のその内容や素材の処置、取扱い方法が二つあると言うのである。彼の筋道にそって記述すると、

A) 一定地域上に見られる各種の自然的或は文化的現象の中から特に此の地域上に於いて見られる一つの現象を摘出して取扱うもの。

B) 一定の地域上に見られる各種の自然的或は文化的諸現象を其の地域性との関連に於いて総合的に取扱うものとする。

A) について彼の作品で例に上げると、「壺銭蒸気」(年代不明)、「うちの出来るまで」(昭和5年)、「古念仏踊」(昭和6年)、「小坂銅山」(昭和7年)、「珍しい深田の田植」(昭和11年)、「花祭」(昭和12年)等がそうであろう。

B) については、彼自身が「八丈島の話～地理科教材映画～」(昭和6年)を上げている。この作品は、取り扱う地域を八丈島に限定して、この島の地理(地勢・地質)・行政・産業・産物・風俗等の自然的或は文化的諸事項にわたって総合的に構成しているからである。

宮本馨太郎は、B)の方法を選ぶ場合の難しさを上げ、A)の方法を選ぶことを進めている。恐らく彼の頭のなかには、彼の友人が言った言葉「アマチュアはプロフェッショナルと違って社会のあらゆる文化部門に生活してゐる。彼等はその部門部門に於いて優れたエキスパートである。その知識と才能と技術とを映画に総合した時、其の作品は最も優れた独自のものである」(キネマ旬報昭和10年8月小型映画欄)が脳裏にあったであろう。

小型映画を手にした生活のあらゆる部分にエキスパートとして存在する人々が、表現者

として社会的文化的使命を自覚し、映画を作ることが可能なのではあるまいか。そして、各地域、地域の人々が、カメラを手にして、己の郷土を一つ一つ撮り続けてゆくならば、どんなに素晴らしいことなのか。さらに、その人たちが手を結びあうよう組織化することができたなら、「郷土映画」の製作網ができるのではないか。さらに、さらにその郷土映画を各地に見せる配給網をそうした人たち、各地の倶楽部を通して行えたら!。宮本馨太郎は、そうした願いを込めて「郷土映画論」を書き残したのである。そうして二日後、昭和 12 年 3 月 20 日、台湾の調査に一ヶ月の予定で出発していった。

これが、宮本馨太郎の書いた本格的な映画論の最後となった。私家版「映画断章」をめくっても、これ以後、簡単な文章を、僅か一編を目にするだけである。

私は、彼の唱えた「郷土映画」の提言が、50 年後の今でも有効であると、密かに考えている者の一人である。今日の、小型で軽便なビデオ時代を迎え、映像民俗学を志す者たちの方向を示してくれているのではないだろうか。

【映画への情熱】

馨太郎の実作活動は、それ以降も止んだわけではない。昭和 12 年の台湾の旅にも、また昭和 13 年のオロッコ・ギリヤクを訪ねた旅でも、映画カメラを手放さなかった。

家庭の中にもカメラを向け、「わが家の記録」として、子供たちの初節句や誕生日などの通過儀礼をとったことはすでに述べた。しかし、戦争の影響が、宮本家にも押し寄せていた。映画のフィルムが手に入らなくなってきた。撮ろうにもフィルムが無いのである。

宮本馨太郎のパターベビーでの最後の撮影は、戦争たけなわの昭和 19 年、長男瑞夫と長女弥生の庭先でのブランコ遊びであった。

映画のカメラを手にするには、暗い戦争の時代が通り過ぎて行くのを待つしかなかったのである。

戦後、宮本馨太郎は、映画への情熱をなくしたわけではない。戦後、宮本家に落ち着きに戻り、彼自身民俗学者としての本格的な研究に打ち込んでいるさなか、昭和 30 年の初めには、一早く 8 ミリカメラを購入し、旅に携帯している。自分の専門から民具などを、主として撮った。その後、16 ミリカメラを 2 台購入している。しかし、この頃になると子息の瑞夫氏にカメラを廻させ、自分は調査の方に専心するのが多くなったという。

瑞夫カメラマンによる宮本馨太郎の最後の「郷土映画」、「民俗誌映画」は、「あわらの田植」(37 分) となって残っている。昭和 37 年のことである。

それから 20 年たった、昭和 53 年のことである。民族学者の野口武徳(成城大学教授)、民俗学者の宮田 登(筑波大学教授)、記録映画作家の野田真吉、それに私との 4 名が発起人になり、昭和 49 年「映像民俗学を考える会」を作り、3 年後の 52 年には、6、70 人のメンバーで「日本映像民俗学の会」を発足させた。

当時、私たちは、宮本馨太郎の戦前から培っていた映像民俗学への思いも、溢れる情熱も、はずかしいことに、まったく知らなかったのである。

遅蒔きながらのそうした動きに対して、晩年の宮本馨太郎は、「今頃、やっと」と笑っていたと聞く。昭和54年4月、宮本馨太郎はこの世を去った。（1988年記）

（きたむら みなお・映像作家・ヴィジュアル フォークロア代表）

渋澤敬三のフィルムについて

原 田 健 一

岡 田 一 男

はじめに (岡田一男)

1970年代の初め、もう既に25年以上も昔のことになるが、岡田一男は、科学映像のプロデューサーであった父、岡田桑三(1903-1983)に協力して、財団法人下中記念財団に、西ドイツを中心とした、国際的な学術映像資料の収集運動であるエンサイクロペディア・シネマトグラフィカを導入する仕事に参画することになった。新たに設立されたEC日本アーカイブズ(ECJA)の発足当初からの幾つかの課題の中には、ヨーロッパ、アメリカからの映像資料を整備と共に、日本から提供する映像資料として、新規制作するものの他に、古典的な映像資料の整備も取り上げられ、幾つかの1920-30年代のアイヌ関連映像の他、渋澤敬三(1896-1963)のフィルムの保全も取り上げられた。私、岡田一男と渋澤フィルムの出会いは、そこに遡る。父、岡田桑三が渋澤敬三のフィルムに執心したのは、幾つかの理由があった。

岡田桑三は、1920年代はじめに、舞台美術家となることを夢見て、18歳で渡欧する鹿島丸船中で、やはり渡欧する途中の渋澤敬三と同船し、非常に親しくなり、1960年代の渋澤の死まで、渋澤敬三の強い影響を受けてきた。一部には、岡田桑三の影響で渋澤敬三が映像に関心を持ったように書かれているが、むしろそれは逆で、渋澤敬三に影響されて民俗誌映像に関心を抱いたのである。20年代、30年代に渋澤敬三と岡田桑三の間にあった交流は想像の域を出ないが、一つには自分でも映画を撮ると言うことがあったのではないかと想像している。渋澤は1926年に英国からの帰国後、積極的に16mmフィルムによる記録を撮り始め、岡田桑三は、山内光という芸名で活動役者を続けながら、左翼の映画運動、プロキノの積極的の支持者として、1929年には自らも右翼に刺殺された労農党代議士、山本宣治の東京における葬儀を撮影している。この「山宣葬」は、松竹蒲田撮影所で入手した35mmフィルムと、東和映画の創立者である川喜多長政から借りた小型35mmカメラ、キナモを使用しているが、もう一本、岡田桑三が係わったとされる「共同耕作」は、16mm作品とされているので、渋澤敬三のコダック・シネスペシャルを借りて撮影した可能性が強い。

敗戦後の1954年、岡田桑三は、東京シネマを設立して科学映像の制作に携わるが、それまでの数年間に、渋澤敬三と共に南方熊楠全集(乾元社版)の出版に没頭し、また渋澤敬三の指示で十和田科学博物館の設立に奔走している。そのころ渋澤敬三のアチックミュージアムの後身である日本常民文化研究所は財団法人化されるが、岡田桑三もその評議員として、設立メンバーに加えられている。当時は、既に渋澤敬三は自ら16mmカメラを駆使する

ことはなかったが、1950年代中頃に東京シネマの制作活動が軌道に乗ると、岡田桑三は東北電力をスポンサーとする短編映像の制作に、渋澤敬三から影響された民俗の記録を採り入れ、幾つかの佳作を産み出した。そのうち数作品の演出は、後に日本映像民俗学の会を創立した、野田真吉が担当しているが、二人は当時何回か、渋澤フィルムを参考試写したと、聞いている。特に、「東北の祭り」3部作のうち、特に第三部には、渋澤敬三作品の強い影響が伺われる。

渋澤敬三の没後、渋澤フィルムは、渋沢栄一を記念する王子の青淵社（現在の渋澤資料館）に保管されていたが、下中記念財団E C日本アーカイブズ（E C J A）の活動が軌道に乗った1972年に、岡田桑三は渋澤フィルムの保修を志す。当初は、映写不可能にまで収縮した16mmオリジナル・フィルムのコピーを作ろうと志し、幾つかの作品は西ドイツの科学映画研究所の協力で、相当質のいい16mmコピーが作成された。1970年代後半に、日本映像民俗学の会が設立されるが、八王子のセミナーハウスを会場にした、集まり

では野田真吉の依頼で、岡田一男がそれらの複製された渋澤フィルムの紹介を行っている。続いて1970年代の終わりには、日本常民文化研究所の内部では、一番渋澤フィルムと関わりの深かった宮本馨太郎と共同して、ビデオによるコピー制作と映像の整理・分析が計画されたが、宮本馨太郎の急逝により、コピー制作のみで映像の整理・分析計画は挫折した。1980年代に日本常民文化研究所は、神奈川大学の附属研究所に再組織されたが、ここで16mmオリジナルは、下中記念財団E C日本アーカイブズから神奈川大学常民文化研究所に引き渡された。1990年代になって、80年代に作成された渋澤フィルムの1インチCフォーマットのビデオコピーは、保存性が悪くなり状況が懸念されていたが、筑波大学から、神奈川大学日本常民文化研究所に移られた宮田登らの努力で、ビデオコピーの再複製が実現し、常民研/E C J A双方にビデオコピーが保管されることとなった。またE C J Aが公開活動。（閲覧・貸出・頒布）を受け持つという取り決めもできた。そのような取り組みの中で、岡田桑三研究を進めてきた原田健一が、渋澤フィルムのビデオ映像と旅譜の突き合わせを行い、これまで缶票の不備などから、具体的な制作年の定かでなかった諸作品の制作年なども、ほぼ特定することが出来た。以下のレポートは、その試写にあたって原田健一が1996.5.に執筆したものである。

岡田一男も渋澤敬三の旅譜の存在は知っており、突き合わせが分析の鍵となることは、口では唱えていたが、原田健一が実行に移すまで、忙しさにかまけて遂に行うとはなかった。今後の課題としては、各地の研究者が、ビデオを活用して、自分と関わりのある分析を行っていくこと、またビデオ化されていない作品が幾つか神奈川大学常民文化研究所、渋澤資料館に残されているので、そのビデオ化を進めること、さらに行方不明となっている、「第一銀行本店建設記録」の探索などがあげられる。また、渋澤敬三のフィルムと、その最も身近な協力者であった、宮本馨太郎のフィルムの突き合わせ、検討が行われると、いろいろな事が見えてくるに違いない。原田健一が本文中に触れている様に、英国における映像人類学の創始者はハットンであるが、その名を冠したオックスフォード大学の人類学

映像所在情報データベースへの渋澤フィルムの詳細な紹介も今後出来るだけ早く実現していきたいと考えている。

原田健一の元原稿には、各作品の旅譜によるメモが「フィルムの内容について」として記載されているが、今回はそれを省いて、1.はじめに のあと、2.作者について、3.渋澤敬三作品の特徴、4.作品からみえてくる渋澤敬三について、5.今後の課題 を元に、岡田一男が若干の整理をした。

1. はじめに (原田健一)

渋澤敬三の残されたフィルムのビデオ化を下中記念財団E C日本アーカブスが行った。以下、ビデオ化したフィルムについて、内容についての整理を行った。

アチックミュージアムの高木一夫によってフィルム整理を行ったメモ「旅行探訪」(1972.5.25作成)をもとに、『渋澤敬三先生景仰録』に載せられた年譜を参考にし製作したフィルムを確定した。しかし旅譜とつぎ合わせた結果、「旅行探訪」は必ずしも製作年順でないことが判った。そこでフィルム缶番号については、38以降はこちらで暫定的に付け、新たに製作年順に整理しなおすことにした。

旅譜およびフィルム内容のつけ合わせについては、『渋澤敬三先生景仰録』『渋澤敬三著作集第4巻・旅譜と片影』『渋澤敬三 下・年譜』をもとに行った。残念なことに『柏葉拾遺』は参照できなかった。

2. 作者について

これらのフィルムの実質的なオーナーであり、プロデューサーが渋澤敬三であることは間違いない。しかし、カメラを廻しフィルムを編集するといった作業をすべて渋澤敬三が行ったのだろうか。これについては当時のアチックの同人に証言を求めたいところである。

ここではまず、全体を見て得た印象を記しておこう。いちばん大きな特徴は、旅譜が記述している旅の行程と作品の写されるカットの順がほぼ同じだということである。これは撮影したそのままの順繋ぎで編集していることを意味するのだが、これはそのまま、この作品群の大きな特徴ともなっている。つまり、あきらかに旅映画スタイルの映画なのである。

そしてこれらの映画のほとんどすべてが渋澤敬三の旅を前提にして成り立っており、またあきらかに作品はその構成においても、撮影においても一貫したフォーマットを維持している。これだけの長い期間(1926~1938)、専属のカメラマンを用意していたと考えるのは無理がある。その点で、渋澤敬三がそのすべてを行ったとすることがもっとも分かりやすい。「『中馬制資料』跋」の文章や満州旅行の写真のキャプションにおいて、16mm撮影を行ったと書いていることもひとつの証拠となる。また、作品中、しばしば記念撮影を行っ

ているが、その人間たちの中に渋澤敬三が常にいないというのも大きな証拠となろう。

しかし、あきらかに渋澤敬三が撮影したのではないフィルムもある。「パイワン族の採訪記録」は、その調査に渋澤敬三は参加しておらず、宮本馨太郎と小川徹による調査であることが確認されている。(*!)しかし、その作品構成はあきらかにすでに製作された作品と同じスタイルを保持している。〈文字タイトル〉〈村の景観スケッチ〉〈その村の民具〉〈それを実際に使っているシーン〉といった要素の繰り返しは、すでによくみられたものである。その反面、同じように旅の行程順に順繋ぎに編集されているにもかかわらず、旅映画独特の軽快感・スピード感に欠けていることにも気付く。あくまでも端正な学術映画のおもむきをくずしていない。ここにあきらかに個性の違いが見えてくる。

逆にいえば、他の作品群は渋澤敬三というひとりのつくり手の存在を抜きにしては作品がなりたたないことが分かる。

「パイワン族の採訪記録」を実際に撮影・編集しているのは、映像資料(9.5mm映画、写真等)を多く残している宮本馨太郎ではないかと考えられる。それでは、渋澤敬三の作品群に宮本が関与した形跡はないのだろうか。

宮本が渋澤の旅行に同伴したのは、昭和五(1930)年一月の花祭りのときからである。また、アチック・ミュージアムに深く関わったのは大学を卒業した昭和十(1935)年四月からである。(*2)つまりこの間、渋澤と旅をともにしても、専門の研究者ではなく学生ということもありカメラを廻すことになったり、編集を手伝わされたりということはなかったろうか。ある面でそうした作業を行っていたから、スムーズに「パイワン族の採訪記録」を製作することができたと考える方が自然ではないだろうか。

その点で1932年の「三河地方旅行」は興味深い。この作品ではなぜか、それ以前の安定したカメラワークに比べて、不安定で視点が定まらない。あきらかに、それまで撮影したことがなかった人間がはじめてカメラを握ったような習作的なできあがりになっているからである。また、1935年2月の「谷浜」以降、画面のフレーミングが変わってきていることも注意されていい。この場合フレーミングが変わったのは、撮影に使ったカメラ、コダック・シネスペシャルが二レンズであることを考えれば、被写体との距離が変わったために対象のきりとり方が変わったと考えるべきであろう。被写体との距離感には撮影者の個性がでることを考慮すれば、撮影する人間が渋澤敬三だけでなく、複数になった可能性がここでは高い。さらに、それまで、記念撮影する場合一同が会している場面ではいつも渋澤敬三がいなく、必ず別枠で写されるにもかかわらず、「谷浜」より一緒に写されるようになることも複数による撮影を支持する理由になる。宮本がある時期より渋澤敬三の作品に深く関わったことは間違いないだろう。

宮本には日記が残されているとのことなので、残された映像資料ともども整理、検討することで明確な結論を出すことができるにちがいない。

(*1) (*2)宮本馨太郎「渋澤先生の生涯と博物館」『渋澤敬三先生景仰録』所収

3. 渋澤敬三作品の特徴

渋澤敬三がいつ、こうした映像による民族および民俗の記録を思い立ったのか。まず、渋澤敬三には父・篤二の影響もあり、写真を含めた映像にたいして興味をもっていた。これはまず、はずせないことである。それにあわせ、渋澤が学生時代からあちこちと旅をしていた。これは、旅譜をみるまでもない。しかしここでの映像・写真は記念写真としての意味以上のことはまだ見出せない。

ところで、学生時代、生物学をころろさそうとしていた渋澤にとって、民族学および民俗学への傾斜は石黒忠篤、柳田国男からの影響があったことは間違いないが、やはり、ロンドン時代におおく培われたものといってよいだろう。

その点で、すでに渡英の旅行中よりカイロ博物館を訪れたのを皮切りに、ロンドン滞在時にしばしば大英博物館、ナショナルギャラリー、ヴィクトリア・アルバート美術館、自然博物館、動物園、キューガーデンを訪れた。さらに、パリのルーブル美術館、イタリアのラテラノ博物館・ピティ美術館、スカンディナヴィアのオスロー野外博物館、デンマークのコペンハーゲン人類学博物館等積極的に代表的なミュージアムを訪れていることは注意されてよい。

渋澤がそうしたヨーロッパの本格的なミュージアムをみることで、民族学および民俗学的な知見を深めただろうことは間違いない。彼の中にあつたミュージアムへの志向に本格的な学問体系が導入されたのである。

また、学問と映像との結びつきということを考えたとき、渋澤が大英王立地理学会より外国人としては稀なフェローに推薦されたことは興味深い。まだ一般にはなかなか見ることができなかった、イギリスの文化人類学者であるハットン等が1880年代よりはじめていた民族学的な記録映像を見ることができたからである。あるいは、ここで想像力をふくらませれば、のちに東京シネマで科学映画を製作する岡田桑三と渡英する鹿島丸で一緒だったこと。そして、その岡田桑三が着いたばかりのパリでロバート・フラハティエのイヌイトを撮ったドキュメンタリー「ナヌーク」を見て、大きな影響を受けていた事実は考えさせるものがある。渋澤敬三がその時、一緒だった可能性がきわめて大きいからである。あるいは、こうも考えられる、ロンドン時代に柳田国男と会っていたこと。その柳田も帰国後、映画カメラマンであった三木茂と出会い、秋田県男鹿半島の農民生活を撮影した写真をもとに『雪国の民俗』(1941)を著していることである。そこに当時のヨーロッパの民俗学がいかに映像資料を使うかということが問題になっていた背景があるのではないか。

どちらにしても、渋澤が英国で16mmのカメラおよび映写機等一式を買い込み、帰国の翌年(1926)には「台湾」を製作していることは、彼の思いがなみなみならぬものであったことがうかがえる。それは決して道楽といったものではなかった。

渋澤にとって民俗学というなかで、自分が本来もっていた映像にたいする趣向と学問を結びつけることができたことは重要である。しかも、それが彼本来の性質である旅と必然的に結びつかざるを得ないとしたら、これ以上のことはなかったに違いない。

その意味でも、洪澤敬三作品が旅映画としての個人性、パーソナル映像としての側面をもっていることは見逃せない。旅をするときの独特の解放感や爽快感が、洪澤敬三固有のフィルムのスピード感となって表れているからである。わくわくするような旅独特の感じは洪澤独自のものだ。

内容的には当然、旅のスケッチ的な風景のカットが入ることになるが、そこにエスノロジー及びフォクロア的な視線があることはおとすことができない。とくに物にたいするマテリアルな感覚は洪澤のものである。当然のように民具が必ず写されるが、それだけでなくその使い方を写そうとしていることも洪澤及びアチックの研究態度をそのままフィルムに反映している。また、後半（「隠岐之島」より民具中、より漁具、及び漁法へと視点が移動していることもアチックの研究動向をものがたっている。

しかしそれはまた、作品的にはあるいきずまり、困難さにぶつかることになる。民具および、民具の使い方を写すことは視覚的に可能なことだが、漁具および、その使い方を写すことは視覚的に困難なことであるからである。また、ひとつの漁具・漁法はただ単に技術的な問題だけではなく社会性—共同体および漁業権と密接に結びついていることも重要である。その点で、そうした社会性を映像化しなければ本来の意味で漁具や漁法を写したことにはならない。その意味で作品的にはその内実を移行しつつあったといってよい。そして、残念なことに作品的にはそこまで含めた新たな展開を切り開くところまでいっていないのである。

ところで、こうした民俗的な視線をもつ旅のおわりに「花祭り」をはじめとした、「小正月」「角突き」等の祭りがあることは作品構成としても分かりやすい。旅のモチーフとして祭りを見に行く。そのことが洪澤敬三のなかで大きな意味をもっていたのである。

「中馬制」の復元をはじめとした民俗行事にたいするアプローチもそうした一環にあると考えるべきだろう。あるいは、薩南十島、朝鮮多島海、瀬戸内海島嶼といったアチック・ミュージアム同人による大規模な旅行はそのまま、洪澤にとっての祭りといった風にもみえる。

もちろん、祭りをやっているのを撮るのと、自ら祭りをするのは違う。「薩南十島」、「瀬戸内海島嶼」の撮影および構成のスタティックさは旅の段取りに神経を使ってしまって、十分に映像に対し時間をかけることができなかつたことを表している。また、こうした大きな旅の後、一旦解散したあとで少人数で行った「隠岐之島」、「志摩先島」はかなり構成をこわし、自由に目にした物を撮っていることは印象的である。

なお、作品の構成についてだが、〈文字タイトル〉を挿みながら〈村、あるいは島のスケッチ〉〈民具〉〈民具の使い方〉〈祭り〉〈記念写真〉といった順に内容を配列し構成していくスタイルは、見ることのできるものからは「花祭り・綱町邸」(F.4)からである。それ以前の「台湾」にはそうしたやり方はみられない。しかし、その間に「雲仙」「青淵翁米寿記念放魚」「第一銀行本店建設」を作っている。とくに「第一銀行本店建設」はその記録内容が「後年本店建築を担当した清水建設の後輩たちが見て驚愕するほど建築史的

に貴重なもの」(3*)であったことを考えれば、試行錯誤をへて「第一銀行本店建設」ではこうした作品スタイルを形作っただろうことが推測される。もちろん、こうしたスタイルでできることの限界線を考えるべきことは、すでに述べたとおりである。今後、そうした内容とその構成のしかたについても考えられてもいいだろう。

どちらにしても、渋澤作品が大きく三つの要素でなりたっていることは間違いない。旅映画の個人性、エスノロジー及びフォクロア的物への視点、祭り・ハレへのアプローチである。その三つが分かちがたく結びあったところで映画が立ち上がっている。またそこにただの学術映画とはいえない独自性があることである。

(3*)岡田一男「父、岡田桑三―東方社初代理事―のこと」(FRONT復刻版II) P.39

4. 作品からみえる渋澤敬三について

「桜田 そういう旅行のスケジュールなんかどういうふうにして先生方考えられてつくられたものでしょうか。

村上 この時分は早川さんが主としてやったでしょう。羽後飛島は自身行っておったと思います。竜飛崎回っていないけれども、早川さん相手に大体立てられたんではないでしょうか。だけれどもこまかいスケジュールは先生自身が立てるんですよ。(略)ぼくなんか寝ていると、一時ごろ起こされる。

高木 夜中の……。

村上 そうです。一々こまかく地図を見てね。例の時刻表を調べて、何時何分にここまで行ける、これからこの間は鉄道がない、これは大体自動車で行こう。何時何分には着く。当時一台二十円で一日借り切れたんですね。(略)とにかく無理だなと思うような所を考えちゃうんだな。ぼくら考えない人間には考えられないのです。自動車でその所は行けるというわけです。相当強行軍ですね。そういうプランを立てるときには、ほんとうに夢中になってやられる。たい十二時～一時より早く寝られることは少なかったんじゃないですか。こっちは眠かったですよ。とにかくこれはおもしろいプランができ上がったと言って披露する。それで大体日程を立てられるのです。いつ幾日どこへ行って、何時何分にはこうしている、何か必要なことがあったら、どこどこの郵便局あてに電報を打て、一応そういうスケジュールを立てないと、銀行自身困るんですね。これは非常に綿密に立てられたですね、ほんとうに精力的というのか、一品も無駄にしないでね。」(*4)

渋澤敬三が旅にそそいだ情熱。旅譜を繙くまでもなく、それはあまりにあきらかなことだろう。だがしかし、フィルムからみえてくる渋澤敬三からはそうした、ただ旅を愛した人間とだけは言えないある印象を感じることもある。

それは旅でしかおのれを解放できないといったような妙な切迫感、爽快感なのである。一般社会的にみたとき、渋澤敬三の社会的な成功はあまりに明らかといってよい。しかし、

それとは裏腹におのれの人生の不遇感を常に感じていたのではないかと思われる。

洪澤敬三が祖父・洪澤栄一に頼まれ、実業界のあとを継がなければならなくなったことはあまりによく知られたことである。それは敬三にとって必ずしも望んだことではない。しかし、彼はそれを引き受け、またその事業をそつなくこなしえるだけの能力をもっていたことも確かだったのだ。彼がその仕事を自然にこなせばこなすほど自分が望んだことから離れていく。敬三にとって実業の世界から離れることができないことは分かっていた。

彼は学者になることを禁じられた人間だった。今は一緒に研究することはできても、いつかは自分が育てた研究者たちが自分を学問的に追い抜き、彼らから教をこうことになるだろうことも目にみえていた。また、それだけの時間しか自分は持ち得なかった。「学問というものの深さに跪くしかあるまい。」そう独り言した時、彼の心中はいかなものだったろう。

「他人の成功や幸福が心から喜べる人になりたいね」(*5)という洪澤の呟きは、そのまま自分自身への言葉だったのではないだろうか。

「昭和二十一年の秋、わたしは先生のおともをして西日本を歩くことにした。「一万五千円持っているんだよ。この金で二人で行けるところまで行こう」といわれて旅に出たのである。そして日を重ねて丹波の山中まであるいた。

秋ばれのよい日であった。稲は穂が出ていた。川の堤の道があるいているとマンジュサゲが真赤であった。「美しいね、ここで休もうや」二人はリュックサックをおろして堤にすわり、持っていた握りメシをたべ、それから、その赤い花の中に二人で一時間あまりも昼寝して、さておきてから赤トンボのとぶ空をあおぎながら「ゆたかにみのれる石狩の野に……」を口ずさんだ。

先生はほんとにしあわせそうであった。「学生生活を終えてからきょうまで、こんなに静かなよい日を持ったことはないね」わたしはその先生の横顔を見ながら、先生が日銀総裁も大臣もやめられてほんとうによかったと思った。」(*6)

思えば彼は洪澤家の跡取りとして、いや跡取りであることで奇妙なことに不遇な人間だった。彼は自分で人生を生きるという印象がなかったかもしれない。

彼がおのれの能力を真に発揮できる場所は少なかった。いや、自分の能力を発揮することが自分の人生にとって意味をもつようにすることができなかったというべきかもしれない。彼は自分の唯一の慰安を旅に求めた。そこでしか、自分を一時的にでも解放できる場所をもたなかった。それが不幸だったのか、幸運だったのか。あるいは、両方だったのか。それは誰にも、自分にも分からない。

ただ、猛烈に歩き回り、民俗を記録すると称してカメラをまわした。それはまるで、実業の世界の人間として旅することの後ろめたさを糊塗するかのようである。いや、それも、カメラをまわすために旅をしているのか、旅をするためにカメラをまわしているのかもよく分からなかった。ただ、猛烈に歩きまわったのか。自分の人生を自分で燃やしたかったのか。

どちらにしても、望むことは、その時にはやってこなかったのである。「昭和三十八年十月、虎の門病院の一室で間近に迫った死と闘いながらも、父の想念の多くは旅の思い出によって占められていたようである。そのひとつは大正十四年、ロンドンから帰国の途中、カナダから「エンプレス・オブ・アジア」号に乗船して横浜に向かった時のことである。大圏コースをとって二週間、金華山沖を南下し、明日は東京湾に入るという発表があった。父は早朝五時頃に起き出して、たった一人で甲板に上がっていった。空はすでに明るく、海面いっぱい白く明るく輝いていた。やがて一万五〇〇〇トンの巨体は右に大きく旋回して遠く館山の岬をまわって東京湾に向かった。その航跡が鏡のような海面に大きな半円を描いてゆくのを父は甲板に立ちつくして眺めていた。

「頬にひやりとする風の冷たさや、潮の匂いまできのうのこのように感じるんだ……人間の頭というものは不思議なものだ。長い間忘れいたことが、突然はっきりと浮かんでくるのだから……」父は自分の一生を反芻して映画のフィルムを巻き戻してそれを見ているようだった。そして私が病室を訪れるたびに待ち兼ねたように、昨夜はどこそこに行ったときのことを思い出した、と喋って聞かせてくれた。」(*7)

(*4)『渋澤敬三 上・追懐座談会(村上清文)』(渋澤敬三伝記編纂刊行会) P.509- 510

(*5)(*6) 宮本常一「渋澤敬三先生をしのぶ」『渋澤敬三先生景仰録』所収 P.242-243

(*7) 渋澤雅英「旅の人生、父渋澤敬三の思い出」『渋澤敬三著作集第4巻』所収 P.475

5. 今後の課題

渋澤敬三の映画はすでに述べたように、それだけでも映像的に興味深いものだが、それだけで単独にみるというより、残されている他の映像資料(写真等)と組み合わせ、調査報告書やノートを合わせたときより多面的で豊かな内容をもつことができるものだろう。

また、当時のアチック・ミュージアムの同人であった山口和雄、小川徹等がいまだご存命であることを考えれば、一度参加した旅行のフィルムについては見ていただき、話しを聞くということもやる必要があると思われる。

「日本常民文化研究所としてその三十五周年記念に『瞬間の累積』と題してアチック旅行を主とせる、写真資料をまとめて上梓の計画ある」(*8)とのことであるので、その点についての話し合いができればと考える。

なお、この報告書において書いてある民俗的な行事等については、あくまでも旅譜とつけあわせただけであることをおことわりしたい。一度、専門の民俗学者による確認作業を望みたい。また、渋澤作品と宮本馨太郎との関係については、日記等との確認作業が必要であることも付言する。」

(*8)『渋澤敬三著作集第4巻・旅譜』P.250

なお、文中敬称は、すべて略させていただいた。

(おかだ かずお・映像作家・東京シネマ新社代表)

(はらだ かずお・映像作家)

フィールドワークにおける撮影 —映像資料の提示について—

牛 島 巖

おことわり：本文は大分前に別のあまり目立たない処（1989『族』11:20-36）に記したものであるが、基本的考えは変えていないので、部分的な修正と短縮をしてここに提示しました。

はじめに

今日、小型ビデオカメラが民俗学の調査の補助手段として使用されるようになり、民俗学者も、民俗事象を撮影記録できるようになった。ビデオカメラは、比較的低い照明の室内でも撮影可能で、さらに録画直後にその場で再生できる。また比較的長いシーンを撮影でき、民俗事象を現実の時間に沿って切れ目なく記録できる。

ビデオによる映像記録は種々の調査手段として活用できる。記録ノートとして撮影したビデオ画像を現場で再生し、この映像を見せることで新しい情報を得ることができるし、後日繰り返し映像を再生することで、映像から新しい発見を得ることもできる。あるいは一コマ一コマの分析から人間の行動について分析することができる。若い世代の民俗学者は、映像の記録ノートとしての利用に躊躇しなくなっている。

たとえ動きのある映像の記録になれていない民俗学者によるものであっても、決定的瞬間に肝心な場所にあわせた研究者が、カメラで二度と再現することのできない人間行動を捕捉した映像は、貴重な記録である。それは教材として、さらには将来における分析のための資料としての利用価値を持つ。問題は、調査現場で撮影された映像が記録ノートとしての利用に留まり、研究室に留まっていることである。その素因の一つは、作品としての映像を構成し制作することの難しさにあるといえよう。構成された作品の制作には、映像編集の技術と経験を必要としており、これを身につけるには時間がある。このようなことで、ホーム・ビデオと同様に、民俗学の映像資料は撮しっぱなしで死蔵されている場合がほとんどである。

ここで、私が提案したいのは、編集に馴れていない民俗学者でもできる映像の提示方法である。それは、ある民俗的事象を映像で記録した場合、作品という考えに縛られずに、ポイントをしばってシーケンス（いくつかのシーンの連続からなる一連の局面をさす映画の構成単位）ごとに数分にまとめあげる方法である。つまり、構成された作品の制作ではなく、作品にこだわらないシーケンスの提示である。

民俗学において映像が持つ意味は、言葉で書かれた民俗誌を映像でわかりやすく説明す

ることではなく、民俗事象の正確な動体記録であろう。この種の映像記録は種々な用途に使える。学生を教育するための資料として利用できるであろうし、必要な情報を付けて保存してある映像記録は繰り返し再生し再分析することが可能である。ところで民俗学の資料として価値のある映像は、基本的には、一つの事象を長いショットで撮影したものである。これを前提として話を進めることにしたい。

できるだけ正確に記録をすることが基本である。可能な限り一脚でもよいから三脚を使用し、ズームは撮影対象を探すためだけに使うくらいの気構えでフレームを定めて、パンで対象を追う。そして一つの出来事、一つの動きを始点から終点まで押さえて、撮影記録する。このようにしてサイズの定まった落ち着いた画面の映像記録が得られる。

撮影した資料の提示に関連する問題は、フーテージ（撮影した未編集の映像）を提示することと、映像を編集して作品を制作することとは、しばしば両立しない場合が多いので、作品を制作することにこだわっているとジレンマに陥ることがままある。映像を作品として編集する過程で、事柄の継続時間に相当する長いシーンは、その時間が常識的な編集時間とのバランスを欠いているように見える時は、フーテージは凝縮され、あるいはカットされてしまい、その結果、元のシークエンスを保持することができない。各シーンは独立した情報と行動とによって成立しているので、全体的構成を考慮してそれを短縮すれば、余韻が消滅し、題材の内容を伝達できなくなってしまう。他方、生のフーテージそのものは膨大な量の背景説明を必要とする。したがって限られた範囲内で、フーテージを提出することができなければならないであろう。

シークエンス・フィルム（ビデオ）

そこで、かつてジョン・マーシャル、テモシー・アッシュラによって考案され、試作されたシークエンス・フィルムという概念に注目したい。彼らは、それぞれブシュマンおよびヤノマモ族の材料からいくつかの短いシークエンスを構成し、同時に民族学の映像教材の提示の仕方に付いて工夫を試みた。

シークエンス・フィルムは、記録された映像から選択されたフーテージに、説明や解釈を付加したものである。しかし、全体の脈絡から切り離されて提示されるので、民族誌的ではない報告的なテキストといえよう。したがって、各シークエンスには文字情報を付加することが必要である。これは映像作品とはいえないが、民族学の教材ないしテキストに役立つ形式である。したがって、シークエンス・フィルムは民族誌フィルム（構成された作品）と民族誌フーテージ（撮られた材料）の二つのカテゴリーの中間に位置づけられる。ジョン・マーシャルとエミール・ド・ブリガードによると、

「シークエンス撮影は、ドキュメンタリー映画の中の人の言葉やアクションが、観客の見たがっているものや映画制作者のいいたいこととごちゃごちゃにならないようにするための試みである。シークエンスは小さな事件の証拠となるフィルムに

よる証拠と見なすこともできよう。シークエンス撮影では、テーマを扱うフィルムを撮影したり、編集したりする普通のプロセス、つまりオーバービューのかわりに、出来事自体をできるだけ詳しく、また長く報告しようとする試みがなされる。いろいろなシークエンスは様々につないでもよいが、編集によってフィルムのなかでそれを関連づけてはいけない」(1981:113-114)。

つまり、映像制作者の解釈に観客を導くように、選択したショットのモンタージュを通じて表現される伝統的なドキュメンタリーが、物語りを語ることを意図しているとしたら、これに対して、シークエンス・フィルム(ビデオ)は、進行している小さな事件の内容を丁寧に追うことによって、何かを示すことを意図しているといえよう。そうしてできたのが、構想や前後関係による枠組みの欠如したシークエンスである。そして、これによって映像を分析されたり、経験されたりできる状況におくことができる。このような意味において、シークエンス撮影は民族誌的ではないが報告的である。だから、背景説明や全体との関連などに関しては文字による情報で補完しておく必要がある。シークエンス・フィルムは解題を付加した映像テキストといってもよいであろう。

撮影と観察

シークエンス撮影は観察に基づいてなされるものであるが、映像での記録は調査ノートでの記録とは異なる。調査ノートに書かれた観察の記録は、そのまま最終的に民俗誌に書かれることはなく、常に抽象化の各段階において書き改められる。〈事例〉として調査ノートがそのまま提示されることはあるが希なことである。これに対して、映像資料は最初に記録されたフーテージが提示される。映像では観察された事柄が具体的、特殊的に表現され、シークエンス・フィルムにおいても構成されたフィルムにおいても、はじめに撮影された事象が取り込まれる。このためには、何を、どこで、いつ、そして誰を撮るのかについての撮影前の豊富な知識が必要である。調査現場で映像を記録する場合は、調査と並行しながら、あるいは調査がかなり進んだ段階で撮影が進行されることが多いので、民俗学者が自ら撮影する場合(研究撮影者)は、民俗事象に対する知識が深まった段階で記録することになるであろう。

「ダイレクト・シネマに使われている現在の技法では、フィルム制作者はカメラマンでなければならない。そして、民族学者だけが、いつ、どこで、いかに撮影したらよいかという演出のしかたを知っていると私には思われる。」ジャン・ルーシュ(1981:84)。

さて、シークエンスに取り込まれた長い、未編集のショットでは映像の時間と現実の時間とが一致している。シークエンス・フィルムにおける、このような観察に近い映像の提示は、編集者による選択が避けられる。しかし、限られたものではあるが、撮影者による選択は避けられない。撮影者は、シークエンスの間に生じたすべてを写すことはできない。

何を記録するかを我々はいつも選択している。民俗学における観察は常に選択行為である。たとえば、ひとは同時に進行する多面的な祭りのすべてを撮影できない。撮影者（＝民俗学者）は、祭りやそれに参加している人々の関係で、鍵となる局面を提示できるであろうと判断しているシークエンスを選択するであろう。そして、対象の人たちが意義を与えているイベントに、近接する道を探索しながら撮影しようと努力するであろう。これは撮影前の相当長い調査から得た知見に依存している。

撮影者（＝民俗学者）は、資料としてはその映像（ビデオ）だけである観客に、彼の理解を伝える方法を見いださなければならない。資料の選択は、彼が受けとめようとした判断に部分的には影響される。映像は貴重な観察を記録するが、制作者の文化的バイアスから逃れることはできない。

このように観察の道具として映像は価値があるが、現実の反映ではなく、ある時に、そしてある特定の人によって造られたものである。このような意味で、撮影者は、彼の社会と他の社会と間に位置し、ある意味では二つの間の媒介者といえよう。だから、シークエンス撮影に当たっての基本は、民族誌的知見を踏まえた撮影であることであるが、制作者と対象の人物との友好的な関係に、その基礎がおかれていることが肝要であろう。こうして撮られた民族誌的映像は選択的であるけれども、空間的・時間的な意味あいにおいて、観察に近いものである。撮影機材それ自体は光と音をフレーム内に収録してしまうが、映像は周りの世界を構造化する様式であって、世界それ自体ではない。だが、映像は参加者と共有できるものである。

シークエンス撮影は、小さな、簡単な事柄を扱う。生活の流れのなかで扱いやすい単位を見つけ、印象的な述べ方ではなく実証的な述べ方で提示しようとする。だから映像シークエンスの内部では、テーマ中心のモンタージュのようにある枠組みをつくって、その範囲で材料を選ぶという手法を採用しない。つまり、編集における統合とか凝縮を通じてではなく、切れ目の無い撮影を通じて観察を映像に固定する。そこでは撮影時におけるカメラによる編集作業が重要となる。カメラを構えてからは、一瞬の判断で事象のどの局面に眼差しを向けるか、どこから初め、どこで切るのかを決めなければならない。カメラアングル、枠どりや撮影距離などの映像によって意味が表現される、あるいは意味を与えてしまう。これは通じて事象を擬縮するともいえよう。この擬縮の作業は、一つの事実依存しているが、認識に基づくものである。とはいえ、ある事柄の始まりから終わりまで、できるだけ長く撮影することが肝要と思われる。そして、いつも撮影する時は後の編集の際のカットについて考慮に入れておくことが必要である。

制作

基本問題は撮影される事柄の選択である。民俗学者の仕事は通常類型についての直感とか仮説から始まる。彼は情報提供者と十分に意見を交換し、最後にその仮説を事柄と対比

して、吟味する。私がここで紹介した方法での映像提示は、日常行動の断片によって構成されたシーン、短い時間に人と人の相互活動に関する細部に向けられる。たとえば、贈答関係、食事の分配などから、日常繰り返されるようなその社会に典型となるような行動様式、祭りの中に見られる幾つかのパフォーマンス、さらには喧嘩の場合の相互関係、そして変化の過程に起こるような二度と繰り返されることのないような事象を詳細に記録するのに適している手法である。

別の言葉でいえば、映像におけるシーケンスは、それはある限定された時間に継起した行動のモデルであって、自然に起こった社会的相互関係のシーケンスといえよう。アシュに従えば、

「この意味で、シーケンスは二人ないしそれ以上のひとが、社会活動の普通の過程を通じて、その社会で意味を持つ行動様式の社会的相互関係の期間である」(T. Asch & P. Asch 1988:171)。

あるいはシーケンスはイベントをさすともいえる。イベントは、社会的に認定されている意味をもつなものか、であろう。アシュは、

「1. 参加者によって名前が付けられているなものか。

2. 括弧でくくることできるが、しばしば名前は付けられていない、時間が限定されている永続的な相互関係」(ibid. 171)

であると説明している。撮影においては、時間と空間的に限定されている対象(初めと終わりがあるイベント)を選ぶことが重要である。そして、容易に認知でき、追従できる二三の人物に限定するのがよい。同定できるヒーローを通じての表現は、劇映画でもドキュメンタリーでも本質的であろう。

制作に当たっては、日常生活の要素たる行動の断片によって構成されたシーンを提示することを念頭においたらよいであろう。現実になにが起こっているかを視聴者に見せ、そして理解させるというやり方の試みを工夫しててみることである。ドキュメンタリーをふりかえって、コリン・ヤングは「われわれは語られているのであって、見せられていないのである」(1967:67)とのべているが、シーケンス・フィルムの存在理由は、語るのではなく、「示すこと」にある。ディビット・マクドーガルも「個々のイベントに焦点を合わせることによって、また、自然の音、構成、持続するイベントを忠実に再現することによって、観客が独力でフィルムのさらに広範な分析、判断ができるような証拠を提供したいと望んでいる」(1967:96)と記している。

私が見たこの種の映像の一つを例を取ると、ヤノマモ族において、アシュ(カメラマン)とシャノン(人類学者)は40本以上のシーケンス・フィルムのシリーズを民族学教育用に作成した。そのひとつThe Feast(1969)は、マルセル・モースの「贈与」という概念にそって、敵対する村からの訪問者と受け入れる村の間の相互の誇威行為と交換のパフォーマンスを提示している。このフィルムで、アシュは同じ材料を二度見せている。何が起こるのかを明かにする短い要約を、主なシーケンスからのスチール写真でできた解説でま

ず示して、ついで別個にタイトルをだして、誰が何をしているかの内容を映像で示す。アシユの撮影方法は観察的であって、観客にオブザーバー、つまりイベントの目撃者という役割を担わせている。これは理論より先に実態を究明していくので、「本質的の例証的であるといよりは啓示的である」(マクドゥーガル 1987:98)。イベントを示す内容をフィルムにそのまま残したかったからである。民族学者シャノンの論文を併せて読むことによって、我々は贈与という概念と現実のイベントとの差異、関連を映像を通じて知ることができる。ここに、一つの見つめたイベントあるいは関連したイベントの蓄積された証拠の提示が提供されている。

シーケンス・フィルム(ビデオ)は、観察した事象をそのまま提示しようとするものである。映像を人間の行動及び関係を詳しく調査する方法として用いる場合には、それに接近し、それを綿密に追求して行かなければならない。これが正しく観察映画の手法である。その撮影過程は、あたうる限り観察に似ることが可能であるし、でき上がったフィルムは観察された事柄を表現しうるのである。しかし、事象を撮影し、提示した場合、その結果は、「カメラのあるところで起こったことで観察者が知覚した姿」(リーコック)であるので、映像における事象の提示は、撮影過程と切り離して考えることはできない。カメラは選択を続けるのである。

映像による文化の記録には多種多様な戦略が許されている。ただ一つの方法にこだわる必要はないが、ここでは調査地で撮影した映像を、構成された映像の作成にこだわらない提示法について述べた。日常行動の断片、あるいはあるまとまったイベントの部分であっても、シーケンスを切れ目なく初めから終わりまで撮影するならば、観察した事象を、映画言語を駆使した編集にたよることなく、提示できるであろう。但し、映像による報告的なシーケンスであるので、全体の脈絡を文字情報によって付加しておくことが必要である。これらを蓄積によって、一連のテキストとしての映像記録が期待できるであろう。

シーケンス・フィルムの学史的概略

シーケンス・フィルムといった概念が生まれた前提には、カメラによる観察が民族誌映画の中で重視されてきたプロセスがあった。すでに、イタリアのネオリアリズムは、現実のなかに主題を発見し、その現実の状況と見る人々との対話を要求していたが、観察映画は、インタビューや会話を含めて、次々と事象の起こる状況に追随し撮影する、傍観者的なダイレクト・シネマ(同時録音映画)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にフィード・バックするシネマ・ベリテ(真実の映画)の技術の応用である。観察映画では、制作者によるコメントではなく、フィルムの対象の自発的な会話が強調される。

1960年。同時録音カメラの開発されるにいたったとき、民族誌フィルム制作に取り入れたのが、ジャン・ルーシュとジョン・マーシャルであった。マーシャルはすでに1950年代

に、カラハリ砂漠のクン族とグウィ族に対し、同時録音的な間に合わせの方法を試行していた。彼の初期の研究はあとになって、ピーボデイ博物館とハーバード大学カラハリ遠征隊の追加資料を公開することによってのみ明かとなった。その観察の手法はカナダ国立映画研究所の発見を予示するものであった。

傍観者の立場で撮影するダイレクトシネマは、短いフーテージ・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。撮影者は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だした。カナダの人類学者 Asen Bakikei が制作担当した Netsilik Eskimo Series もそのひとつであった。

前述のジョン・マーシャルは、ブッシュマンの材料をいくつかの短いシークエンスに構成しながら、ルポルタージュと、教育法に関する理論を開拓していた。例えば、Dobe's Tantrum(9 min.)、A Joking Relationship(13 min.)、Men Bething(14 min.)は、短い時間に人と人との相互活動に関する細部に集中している。1966年、ティモシー・アシュとともに、マーシャルは人類学ドキュメンタリー・センターを作ったが、そこでは、アシュとナポレオン・シャノンが、シークエンス概念を用いて、ヤノマモ族の40本以上のフィルムのシリーズを制作した(The Feast(29 min.)、Magical Death(29 min.)、The Ax Fight(30 min.)など)。彼らは、フィルム制作者が対象に付与した構造ではなく、録画された対象が決定している構造にそったフィルムを制作を試みた。

他方において、ルーシュとエドガー・モランは、ジガ・ヴェルトフ(Dziga Vertov、ソヴィエトの記録映画監督)の手法、ある現実生活者に突然カメラをむけて、撮影者が被撮影者に話しかける「映画の眼(キノキ)」の方法を採用した。その一方で、フラハティ(Robert Flaherty、Nanook of the North 1922は民族誌映画の原点)の採用した被撮影者にフィルムを見せて、反応を示してもらった「参加するカメラ」の二つの方法を用いた(Chronicle of a Summer、Rouch and Morin 1960)。撮影はダイレクトシネマの完全傍観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。現実生活の中で写られる客体と対話をすることで隠れた真実を呼び戻そうとした。ルーシュとエドガー・モランがヴェルトフの題名キノブラウダ(映画真実)をフランス語によみかえてシネマ・ヴェリテと呼ぶ。制作者ははっきりした「真実」の伝え手となり、主題は、以後、それ自体の言葉と行動によって判断されるようになり、解釈するという重荷は今や見る者の側に任されるようになった。この方法によって現地の人たちとの接触をより具体化するとともに、個人の現実生活に焦点を合わせて撮影が進められるようになった。

ここに、人類学の研究上必要な事象を残さず映像に収めることをめざし、そのため映画をペンのように用いることを提唱したジャン・ルーシュの言葉から印象深い部分を引用しておこう。

「フラハティができたての映像を、最初の観客であるナヌークに見せたとき、参加観察法とフィードバックの二つを発明した。カメラは”参加するカメラ”となった。ジカ・ヴェルトフは、現実の小さい要素を記録することが課題であった。キノ

キすなわち”映画の眼”を案出した」(1981:78-79)。「これらの先駆者は本質的な問題を発見した、それは、フラハーティにしたように、フィルムに現実(実生活の場面)を撮るべきか、あるいは、ヴェルトフがしたように、特別の設定をしないで現実を撮るべきか(ありのままに撮った生活)ということである」(1981:80)。「カメラを持って歩き回り、最も効果的な場所にもって行って、写されているひとと同じように生き生きとしたカメラの動きを即座に造ることである。これはベルトフの「映画の眼」についての理論と、フラハーティの「参加するカメラ」の理論の最初の統合である」(1981:86-87)。

「カメラと録音器は、制作者が記録させたものだけを記録する。ある意味でシネマはマジックル・メジュウムである。ジガ・ベルトフによると、眼が見ることがないものを見る眼である、耳が聴かなかつたことを聴く耳である。そして、それはいつも引導され、指向される、これは制作者の役割であり、民族学の分野で特に難しい役割である。ここでは制作者は真実より真実である記録を歪める機器を使って制作を試みなければならない。民族誌家にとって、フラハーティの言葉が参考になる。”貴方が相手を知り、相手が貴方を知るまで撮影をはじめてはならない”」(1970:4)。

「撮影者はもはや自分自身でなく、エレクトロニックな耳を持った機械の耳となる。この奇妙な変化の状態を、私は、みいられたような現象から類推してシネ・トランスとなすけている」(1981:87)。

引用文献

Asch, Timothy

1972 Making Ethnographic Film for Teaching and Reserch. PIEF Newsletter 3(2):6-10

1975 Using Film in Teaching Anthropology:One Pedagogical Approach, in Paul Hockings, ed., pp. 385-420

Asch, Timothy & Patsy Asch

1988 Film in Anthropological Reserch, in Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film. Senri Ethnological Studies no.24: 165-189

牛島巖

1987 「日本の大学における映像人類学の現状」『族』3:1-18

大森康弘

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

ブリガード、エミリー・ド

1981 「民族誌フィルムの歴史」『映像人類学』所収

Hokings, Paul(ed.)

1975 Principles of Visual Anthropology. The Hague: Mouton Publishers.

ホッキングズ、ポール 牛山純一編

1981 『映像人類学』 映像記録 Hokings.P(ed.)1975 の訳書

マクドゥーガル、デイヴィッド

1981 「脱皮をはかる観察フィルム」『映像人類学』所収

マーシャル、ジョン エミール・ド・ブリガード

1981 「都市フィルムにおける思想と事件」『映像人類学』所収

ヤング、コリン

1981 「観察フィルム」『映像人類学』所収

ルーシュ、ジャン

1981 「カメラと人間」『映像人類学』所収

Rouch, Jean

1970 Sociology and 'Direct Cinema'. PIEF Newsletter 2(2):3-5

(うしじま いわお・筑波大学 歴史・人類学系 教授)

儀礼の流動性と映像記録 —台湾プユマ族の調査より—

蛸 島 直

フィールドワークとビデオカメラ

フィールドワークにおけるビデオ撮影には2つの目的があろう。1つは、映像をそのまま作品あるいは教材として保存・発表すること。もう1つは、フィールドノートの補助としての撮影である。映像には素人である筆者にとってのビデオ撮影の目的はもちろん後者にある。こうした立場にあることを前提として、これまでの筆者の経験からフィールドワークにおけるビデオ撮影の効用と問題点について考えてみたい。

筆者は10年ほど前から単独で台湾先住民プユマ族¹⁾の集落を繰り返し訪ね、フィールドワークを行っているが、とくに儀礼の観察の際にビデオカメラはなくてはならないものになっている。慌ただしく進行する儀礼などの記録はペンでは間に合わず、撮影した映像と、同時に録音された音声の再生を繰り返すことにより、フィールドノートの密度を著しく増すことができるからである。具体的には、ビデオを再生しながら新たに気付いた点や聞き取った内容をノートの余白部分に加筆していくのである。このためビデオカメラの使用時には予めフィールドノートに余白や空の頁を設けておくようにしている²⁾。筆者の場合、家庭用の8ミリビデオカメラ、最近はHi8のカメラを使用しているが、機材の軽量小型化が進み、手軽に持ち運ぶことが何よりも有り難い。また、本来の機能とはいえませんが、ビデオカメラはテープレコーダーやボイスメモとしても使用が可能である。インフォーマント（話者）からの聞き取り時の筆記を補うためにレンズを壁や宙に向けたまま録音機として使用したり、歩行中などノートとペンが使えない際には観察事項を声でメモしておくこともできる。罰当たりな使用法かも知れないが、これも機材の軽量化や電池の性能向上等の恩恵であろう。さらに機材の小型化は、撮影対象となる人びとに与えるであろう威圧感も軽減しているように思う。

このように筆者は、フィールドノートの補佐あるいは延長としてビデオカメラを使用しているのであるが、副産物的に「作品」と称するビデオテープを「日本映像民俗学の会」年会で発表させていただいているし³⁾、勤務先の大学でも時々教材として使用している。また、フィールドにはビデオデッキをもつ家庭も多いので、VHSにコピーしたテープは次回の訪問時の良いお土産にもなる。

とはいえ、筆者にとって調査成果の提示方法の基本は他のフィールドワーカーと同様に文字による論文である。そして論文の素材となるのはフィールドノートに記された文字やスケッチである。これらの文字はインフォーマント（話者）からの聞き取り、すなわち口と

耳によって得られたものが大部分を占めるが、一部は観察、すなわち目によって得られたものであり、先述のように、とくに儀礼の観察にはビデオカメラに負うところが実に大きいのである。筆者はこれまでにプユマ族の儀礼に関する論文を2点まとめたが⁴⁾、その情報の多くはビデオテープの再生によって得られたものである。楽屋話になるが、儀礼に関する論文、少なくともその記述部分はつぎのような過程で作成されたことになる。

- ①観察：ビデオ撮影とノート筆記、余裕があれば適宜写真撮影。
- ②聞き取り：儀礼終了後、参加者の記憶の新らしいうちに聞き取りを行う。
- ③ビデオ再生：ノートに情報を追加。帰国後の作業となることもある。
- ④ノート整理とワープロ入力。
- ⑤論文執筆。

ただし、観察はつぎに述べるように複数事例にわたって必要であるので、上記の手順は、正確には、①→②→③ →①' →②' →③' →①" →②" →③" ……→④→⑤といった流れになる。

儀礼の流動性

1つの儀礼について論じる際、複数機会の、なるべく多くの事例の観察が望まれる。なぜならば、儀礼の内容は流動的だからである。筆者は、これまでプユマ族のトゥマラマオ（シャーマンあるいは呪医）やアヤワン（頭目）の行う種々の儀礼を観察してきたが、いざそれを記述しようとするとき非常に苦労することがある。それは同種同名の儀礼であっても毎回毎回その内容の詳細が異なることである。同一人物が行う年中行事であっても年度により相違を示すことさえある。したがって、何度か観察した複数の同一儀礼のうち、どれが、「正しい」とか「本来の」、あるいは「典型的」、「標準的」、とか「完璧」な進行を示すのかと問うことはきわめて難しいといえる。むしろ、これらのように形容しうる事例が存在するのだという予見自体が疑問となってくる。

プユマ族の行うあらゆる儀礼には共通して檳榔子（びんろうじ）が使用される。檳榔子とはビンロウヤシの実であり、嗜好品として利用されるほかに儀礼の際には諸神霊への供物あるいは呪具としても頻繁に使用されている。呪文（ンガディル）を唱えながら、檳榔子を配置（タアタ）していくことがプユマ族の儀礼の中心をなしている。檳榔子の大きさは時期によっても異なるが、1～3センチのものが儀礼に使用される。小さなものは丸ごと、大きなものは縦に二分して使用される。檳榔子の中にイナシ（土をビーズ状に焼いたもの）やティナル（鉄片）を入れ、これを5個1組として地上に配置するのである。その組数は儀礼により、また主祭者により、さらに状況によって異なってくる。各組がどのような神霊に

供えられるのか、その意味付けについてもインフォーマントによって説明は異なり、同一のインフォーマントでも事例によって説明が異なることが多い。さらには、同一の主宰者がある日行った儀礼について、彼（彼女）自身の儀礼当日の説明と後日の説明とが異なるということさえある。

ここで、2種類の儀礼を取り上げ、儀礼の流動性について考えてみたい。

ドゥマワツ儀礼

ドゥマワツ儀礼とは、世帯を単位として祖先に供物を捧げ、祖先に財産を分け与える儀礼である。土地財産の売却や臨時の収入があったとき、また病気が長引いたり夢見が気になり、診断の結果特定の祖先（祖先霊）が供物を要求していると診断されたときなどにトゥマラマオを招いて実施されている。筆者は、この儀礼をこれまで6度実見し、うち3例についてはビデオ撮影を行っている。

ドゥマワツ儀礼は、つぎの①～⑩の10場面から成る。

- ①リンスウカン（家屋の中柱）とピナカヤン（庁に祀られる位牌）に報告。
- ②東西南北の神霊に報告。
- ③タアタ：屋敷の東南端に檳榔子を配置。
- ④ドゥマワツ：屋敷の東南端に家人が供物を供える。
- ⑤プトゥパ：道路に死霊に対する供物を配置。
- ⑥キャヴラスカヌミバティヤン：祖先の幸運を借りる。
- ⑦トゥマトワイ：祖先からの返礼を受け取る。
- ⑧スムアンシス：死霊を離れさせる。
- ⑨家屋のルウム（お守り）を作る。
- ⑩プルウム：家人の身体強化。

儀礼の詳細は、主祭するトゥマラマオにより僅かな流儀の相違が認められ、また状況によりやや異なる。儀礼の中核をなすのは、③と④であり、ここでは屋敷地の東南端に供物が供えられる。トゥマラマオは呪文を唱えながら檳榔子を配置していく。イナシを1個ずつ入れた檳榔子を5個1組として、右から左の順に8組を配置する。その意味付けは右から左（a～h）の順につぎのようになる〔図1参照〕。

図1 ドゥマワツ儀礼の檳榔子の配置

- a : ミハルupp (土地の神)
- b : トゥムアムアンカヌマイナイ (家方代表者の父方祖先)
- c : トゥムアムアンカヌヴァヴァヤン (家方代表者の母方祖先)
- d : カイタサン (天の神)
- e : クルカダイダイサン (トゥマラマオの先輩たち)
- f : ピナトゥヴンカヌマイナイ (婚入者の父方祖先)
- g : ピナトゥヴンカヌヴァヴァヤン (婚入者の母方祖先)
- h : ミヤダル (当該屋敷地の最初の居住者)

ところが、観察した6事例中、2事例では、2組少ない6組が配置されていた。この2事例は見かけ上は変わりはないが、意味づけが異なっていた。1つは、eとhの2組が欠落しており、もう1事例では、fとgの2組が欠落していた。fとgを省略するのは、婚入者の両親が健在な場合や、持参財のなかった場合、そして婚入者側の祖先霊からの要求がとくにないときとインフォーマトは説明している。納得のできる説明であるが、一方で、檳榔子の配置の枠組がトゥマラマオごとにかかなり固定していることも事実である。こうした傾向を、儀礼の雛型の先行と呼ぶことができよう。配置方法が同一であっても各檳榔子等の意味づけや諸神霊との対応が、状況に応じて説明を異にするという傾向である。雛型の先行については、ドゥマワツ儀礼に限らず、トゥマラマオのなすすべての儀礼に共通してうかがわれることである。儀礼時の実際の観察内容と、時を改めての聞き取り内容との間にはしばしば齟齬が認められるが、これもこうした理由から説明されそうである。

デミラツ儀礼

つぎに年中行事的な性格をもつデミラツ儀礼に目を向けてみたい。デミラツ儀礼とは、カルマハンと呼ばれる祭祀小屋に関係者が粟と稲、それぞれの新穀を捧げる儀礼である。その内容は各カルマハンにより、あるいはその祭主によっていくらかの相違がある。筆者はこれまで16屋のカルマハンのデミラツ儀礼をのべ28事例ほど観察し、さらに儀礼の進行や呪詞について聞き取り調査を行っているが、先のドゥマワツ儀礼に比べてもデミラツ儀礼には事例ごとの相違が目立つ。ドゥマワツ儀礼は世帯単位でなされながらも招待客を招き合い、いわば公開された形で実施されることから、均一化が進んだものと考えられるのに対し、デミラツ儀礼の方はカルマハンごとにその関係者のみでなされることから、秘儀とまではいわないまでもカルマハンごとの伝統が保たれているものと考えられる。偏差

は大きいもののデミラツ儀礼は、おおよそ、つぎのような段階に沿って進行する。

- ①儀礼の開始を祖先霊に報告。
- ②ヴィニリン：死霊の侵入を防ぐ。
- ③刈り取り（マラアニ）：田畑での刈り取りの様子を再現し、初穂を諸神霊に分配。
- ④マラアラウイ：カルマハンの前で初穂を諸神霊に分配。
- ⑤デミラツ（ドゥムルプス）：カルマハン内で祖先に新穀を捧げる。
- ⑥トゥマトワイ：幸運を捜し求める。
- ⑦ウムドゥン：カルマハン内に新穀を積む。

このうち、②や⑥の段階はカルマハンによっては省略されることもある。②のヴィニリンは、儀礼の開始に当たって死霊の侵入を防ぐためのものである。一般にイナシ（土製ビーズ）入りの檳榔子は「良い神霊」、ティナル（鉄片）入りは「悪い神霊」に供えたとされている。悪しき死霊（事故死者等の死霊）の侵入がもっとも恐れられるためか、多数の事例ではヴィニリンにはティナル入りの檳榔子が使用されるが、カルマハンによっては、イナシ入りの檳榔子を使用する事例もあった。筆者とともに、それを見ていた別のカルマハンの関係者は、それが間違いであると指摘していたが、当の主宰者は、「デミラツにはティナルは一切使用しない」と言明している。ヴィニリンに使用される檳榔子の数も主宰者により、そして状況や年度によって異なってくる。近親に事故死者の多い家では、それだけ檳榔子の数は多くなり、近所に死者が出たばかりという時には、やはり檳榔子を多めに供えるのである。同一のカルマハンであっても年度や状況により、檳榔子の数は異なってくる。あるインフォーマントが主宰するデミラツ儀礼を1995年の夏と冬の2度観察したが、檳榔子の数はまったく異なっていた。夏には、ティナル入り3個3組の計9個を1列に配するものであったのに対し、同年冬の儀礼では、32個もの檳榔子が2列にわたって配置されていた。

また、収穫したばかりの初穂をカルマハンの前で諸神霊に分け与える④の段階では、カルマハン前の地面にイナシ入りの檳榔子を配置していく。ここでも檳榔子の組数と意味付けには、やはりかなりの偏差が認められる。これまで観察した中では、少ないもので5組、もっとも多いもので8組が供えられたが、主宰者が同一であっても、この数は年度によって変動しうる。さらに、儀礼全体を通じて主宰者の不注意や忘却による儀礼手順の欠落や変更も少なくない。儀礼の終了後、それを思い出したり他の参加者から指摘されたりすることもある。このような場合、主祭者はそのまま済ませることもあるが、早めに気付いたならば、欠落場面を追加することも多い。具体的には、順序が狂うものの檳榔子を追加して配置するなどの処置を取るのである。

むすび

プユマ族における2つの儀礼を取り上げ、儀礼の流動性、あるいは一回性について考えた。同一集落において実施される同一名称の儀礼であっても、その内容には無視しえぬ相違があり、同一人物が実施する同一儀礼も時期や状況によって内容が異なっていた。さらに、これに主祭者の不注意や失念も加わるのである。大方の調査者にとっては、正直な話し、このような儀礼の流動性は厭わしいものであろうが、儀礼の多くが流動的であることに注意を払う必要がある。調査者あるいは撮影者が儀礼の偏差に気付いていればよいのだが、それを典型的な展開であると信じこみ、自らや読者（視聴者）の勝手な解釈が始まったとするならば、危険であるように考える。

部分的欠落や手順の変更のない事例にはめったにお目にかかれないのが現実である。こうした中で、論文であれ映像記録であれ、たった1つの作品を作成しなくてはならない場合には少なからぬ苦勞が伴うであろう。映像資料としてどの事例を記録すべきかという選択は容易ではないし、筆者自身には経験はないが、複数事例の映像からどこどこをつなぎ合わせるべきか、あるいは、つなぎ合わせてよいものかどうかという判断はきわめて難しいものといえよう。そうしてこうした作業がある種の危険をはらんでいることも自覚しなくてはならないだろう。とはいえ、習俗習慣の変容や消滅は地域を問わず著しい。完璧でないこと、代表的でないこと、典型的でもないことを承知しながら、多くの事例を記録に残すことが急務であろうと考える。

注

1) プユマ族は台湾東南部台東市近郊に10集落にわたって居住している台湾原住民である（台湾においては先住民ではなく原住民との表現が用いられている）。集落間には、文化や言語上の無視しえない偏差が認められるが、本稿では、筆者の主たる調査地であるカサヴァカン村の様子を述べる。

2) フィールドでのノートの使用法や儀礼の観察方法については、筆者流の方法を提示したことがある（蛸島 直 1996「フィールドで苦勞すること」 須藤健一編『フィールドワークを歩く』嵯峨野書院：133-140）。

3) これまで発表の機会をもったのは、「病根を取るープユマ族の対邪術儀礼ー」（1991）、「ティナバワンを呼び戻すープユマ族の治療儀礼ー」（1992）、「プユマ族のドゥマワツ儀礼」（1993）、「プユマ族の浄化儀礼：サマプサップ」（1994）、「ブランコを建てるープユマ族の収穫祭ー」（1995）、「お守りを作るープユマ族のプルウム儀礼ー」（1996）の6作品である。

4) 蛸島 直：プユマ族のドゥマワツー祖先への分配儀礼ー（1996）『愛知学院大学文学

部紀要』第25号，蛸島：プユマ族のデミラツ儀礼ーカルマハン帰属原理の理解に向けてー（1998）『愛知学院大学文学部紀要』第27号。

（たこしま すなお・愛知学院大学文学部・助教授）

民俗映像と教育

亙 純吉

はじめに

戦後の日本社会は、経済復興の旗印のもと、伝統的な社会や民俗慣行をねじめるように、がむしゃらに突き進んできた。農村部から都市部への人口流入は、その流れを止めることなく一方的に続いた。とくに1960年代からはじまった高度経済成長以降、人口の都市集中と経済優先の価値観は、日本社会大きく変える契機になった。

民俗学が対象としていた農村社会は、内部からほころび、多くの人々は、都会に生活の場を移し、欧米風の生活スタイルにあこがれ、それに近づこうと努めた。都会では、伝統的な生活様式や価値観は、省みられることなく合理と理性の名のもとにおおくが葬られていった。一方、農村では人口の大半を高齢者が占め、伝統的な社会組織や共同体を維持することが極めて困難状況に落ちいていった。

筆者は、そのような時代生まれ育った若者と大学の講義やゼミで接してきた。とくに1990年代以降に接した20歳前後の若者の多くは、伝統的な日本社会が培ってきた世代を越えた人々とのふれあいや相互扶助の意識を体得することなく過ごしてきた。言い換えるなら、自身の存在を認めてくれる仲間をとおして、自身のよりどころを認識する社会から自ら遠のいていったのである。それは何も若者だけの問題ではなく社会全体が、人を判断するさいにお金や偏差値のように数値に置き換える行為を増長していったことと無関係ではない。教育問題、拝金主義など様々な社会問題を生みだし、今日もなお社会に深刻な亀裂を生じさせ続けていることは衆知の事実である。一方このような時代に生きる若者のなかにも、民話やお祭りとの接触をとおし民俗の伝統が何であるかを再確認する機運が生まれていることもたしかである。

本論は、民俗学あるいは文化人類学に興味をもった学生を対象とした演習（ゼミナール形式）で、民俗を記録した映像作品を見て学生が何をくみ取ったか、または何を触発されたかについて検討したものである。この演習では、資料映像として『この雪の下に』（野田眞吉、1956）と『冬の夜の神々の宴』（野田眞吉、1970）の2作品を対象とし、「映像が映し出す日常＝ケと非日常＝ハレ」について議論した。

筆者は、映像を利用した講義を積極的に進めている。その理由は、映像のもつ特徴にある。すなわち、映像はまず第一に、講義やゼミにおける共通の話題を提供することを可能にすること、第二に理解が難しい事象を繰り返し再現でき、それまで見過ごしていたことを発見できること、第三に作者の眼をとおして言語では表現しきれない人々の精神世界の一端に触れることができるからである。

1 映像を利用するねらい—映像から浮上するもの—

柳田国男は、民俗学研究において映画による記録の可能性を、1937年に「民族芸術と文化映画」のなかで指摘している〔柳田、1937: 24〕。この論考で柳田は、郷土芸能を対象とし、映画が言語表現では理解しにくい「しよさ」や「しぐさ」を記録できること、そして映画をとおして、人々の生活のなかに脈々と流れる心情に触れることへの期待を述べ、映画による民俗（郷土芸能）の記録の必要性について説いている〔柳田、1937:24-25〕。

今日、映像による民俗の記録は、柳田がその可能性を指摘した時代にくらべ撮影機材は、ビデオカメラに代表されるように技術的に格段の進歩をみせ、誰でもが対象とする民俗を映像化することを可能としている。しかし、撮影機材進歩しても、結果的には、映像を制作する側の撮影対象に対する鋭い洞察力と明確な制作意識が根本的に問われることはいうまでもない。民俗事象を対象とする映像作品は、たんに文化の異質性を視覚的に強調することではない。「人々の生活の背景に流れる心情」を見る者の側に語りかけるものでなければならぬ。

さて、映像による民俗の記録は、その制作目的によって大きく二つの方向がみられる。一つは、撮影対象となる民俗事象を時間をおって忠実に撮影した記録である。例えば、儀礼の開始から終了まで、あるいは職人の仕事の全手順を記録した映像資料がこれにあたる。このような映像は、カメラを定位置に固定し撮影がなされる傾向が強い。この種の映像は、映像のもつ再現性に力点がおかれ、芸能や技術の継承に必要な記録として位置づけられることがおおい。実際に、各地で行われている民俗行事の場で、このような撮影風景によく遭遇する。そこで撮影された映像のおおくは、たんに資料として集積され、制作者の手によって編集され、作品として発表される機会はずくない。

他方は、儀礼が行われる非日常と日々繰り返し営み続ける日常の生活をとおして、その背景にある信仰、価値観に代表される精神世界を映像表現によって浮かび上がらせようとするものである。その映像は、カメラアングル、カットの構成、シークエンスの長さ、音響などが制作者の自由な裁量のもとに表現され、作品として創造される。この種の映像は、これまでに、さまざまなテーマのもと人々の「いきざま」を映しだしてきた、ともいえる。

上述の映像に対する二つの制作目的は、「映像による民俗の記録は、客観的でなければならない」とする考えに対する見解の違いが背景にある。前者は、その考え方にしたがうもので、例えば消えゆく民俗技術を映像によって記録保存するさいには、この見解が全面に押しだされる。これに対して、後者は、映像の客観性ということをあえて問わない、とする立場をとる。この点をバーナウは、「客観的」という用語が解釈の役割を否定するものであるとし、その主張は戦略的なものかもしれないが、まったく意味のないものである、と述べている〔バーナウ、1978: 289〕。

映像による記録は、制作者（研究者）の手によってカット、音響、ナレーションが構成され作品となる。民俗事象の記録は、その対象が有形であるが無形であるかを問うことなく、人々の行動の基準となる選択や意志決定をおこなう知識、信仰、価値観を映像をとおして

表現し明らかにすることにある。

大学の教育活動のなかで民俗事象を記録した映像を用いるさいに、筆者が留意するのは、学生が民俗事象からうける感動を、素直に自身の世界にぶつけ、その比較作業をとおして自身の精神世界の拡大をはかることである。上述した野田眞吉の作品を事例としたのも、作者の制作意図が明確にあらわされているとともに、制作ノートによって、それが補完されているからである。

3 映像が訴えたもの—民俗をとらえた学生の眼—

・ 『冬の夜の神々の宴』

『冬の夜の神々の宴』は、長野県下伊那郡下栗集落に伝承されている「霜月祭」を素材とした映画である。この祭は、社殿中央に竈（かまど）を築きあげ、その竈上に神座をしつらえる。そして神明帳に載せられた諸国の神々を社殿に招き入れ、神々に湯をわかして献上する「湯立て」の神事から始まる。

夜がふけるにつれ土着の精霊や神々さらには怨霊が神面の姿をかりて登場する。村人は夜を徹し精霊や神々と一体となって過ごし、一年の無病息災、豊年満作を祈願する。厳しい自然の中で生活を営む村人によって、脈々と受け伝えられてきたこの祭りは、人びとの内に秘めたエネルギーが飛散する場でもある。

この作品を見た学生の感想を要約するとつぎのようになる。学生はテレビで見慣れている NHK 的な作品と本作品を比較すると、ナレーションがないため作品の全体像を理解するのが難しい、と感じている。しかし、作品の冒頭と最後に急峻な山の斜面に点在する屋根に石を積み置いた民家と畑のシーンで、生活環境の厳しさと祭りの行われる景観を理解し、作品の背景となる歴史や生活の諸相については、(学生) 個人が出版物からの情報で補完することでたりる、との結論を導きだしている。

たしかに、作品では日常のシーンはフィルム全体の 1 割にも満たないが、山村の全景のなかにそれは凝縮されている。この作品がナレーションによる紋切り型の背景説明にくらべて、より日常生活が何たるかを訴えてくる、と学生はいう。

学生にとって、映像に映しだされた村落の景観は、さらに祭りの映像に溶け込み、共同体的な世界の輪郭へと誘ってくれるようである。作品が白黒であるにも関わらず、色のイメージは広がり、テレビで見ているシーンとは異なる表現手法は、学生には新鮮にうつている。そして、この作品は、儀礼のシーンが大半を占めるが、日常と非日常からなる生活の総体、すなわち民俗が映しだされている、と評している。この点を作者野田眞吉は、映画の構成と制作意図について以下のように語っている。

「このまつりの呪術的な神事のみを対象とし、そのなかにこめられているだろうところの全世界を自己同化し、自己の欲求を達成しようとする悲願にも似た人間の限りない願望（強烈な想像的行為の昇華である呪術的世界において人間の欲求が達成できると信じていた人間の意識の奥底の動態）の原点的な姿を出来るかぎり純粋な形で

すくいあげ、とらえようとしたからです。」〔野田、1994：16〕

記録映画はたんなる時間を羅列的に記録するものでない。作者あるいは研究者の研ぎすまされた鋭い感性によって切り取られたシーンによって創造されたものでなければならない。第三者的な視点から、場面場面をつないでみても、作者のいう人間のかぎりない願望を純粋な形ですくいあげることにはできない。記録する者の眼から放され対象を慈しむ情念と、対象となる人びとの身体からほとぼしる情念が激突してはじめて生きた記録として結実する。

この映画では、村人一人一人の身体の中に凝縮され記憶なかに眠る封印された時間が解凍され、その解凍された時間はさらに他者と交わりの中で増幅され、祭を執行する力となる流れが見事に表現されている。人びとの身体に刻み込まれた祭をめぐる「記憶」は、鮮明な感覚となって画面に表出している。

学生は、霜月祭の神事の詳細な式次第を知ることなく、この作品を見ている。作品から理解できるのは、湯立てにはじまり仮面をつけた舞いに続く流れだけである。式次第の説明がないため、作品の冒頭の部分では不安を感じたが、祭が徐々に熱気をおび、やがて舞殿全体を包み込み、そしてクライマックスに向かう流れはよく理解できた、という。そこに、教科書や講義でいわれている非日常＝ハレのイメージも感覚的に理解できた、ともいう。たんに祭を式次第の順において説明を加えても、ケと表裏の関係にあるハレのもつ意味を実感できないとも指摘している。

寒く長い冬の夜を徹しておこなわれる霜月祭は、緻密なほこびが仕掛けられている。作者は、この流れを的確にとらえ、作品を構成している。その点をつぎのように述べている。

「いつはてることなく続く「湯立て」で舞っている村人の表情は緊張して動きが少なく、舞にこめられている彼らの意識の奥の動きは「静」である。彼らの顔はみんな同じようだ。だが、同じ彼らが仮面をつけて舞いはじめると、うって変わった人のように彼らの動きは活発になり、仮面に身も心ものりうつったようにダイナミックになる。その仮面は生者の顔をしのいで豊かな表情をたたえる。彼らの意識の深層に潜んでいた見えない世界が見えはじめるのだ。」〔野田、1994：17〕

学生は、この作品が「霜月祭」の神事そのものを「私たちの仮面」としてとりあげ、私たちの仮面の舞をこの作品に対象化しようとする作者の意図を明確につくことはできなかった。すなわち、仮面の舞＝見えない私たちの世界を下栗集落の情景＝見える私たちの世界で配することによってあたかも一夜の夢幻として描きだされていたことを。しかし、学生は、神々と冬の夜の一夜を遊ぶ村人とらえた映像が、自身の置かれている近代的、合理的といわれる社会とは異なる世界であることは感づいている。

・『この雪の下で』

日常生活を対象とした映像作品のなかでは、生業にかかわる技術や出来事を題材とした作品は多いが、日常生活をそのものにとらえた映像作品は少ない。

『この雪の下で』は、日常の生活を正面から取り扱った数少ない作品である。映画は、昭

和30年代の山形県の村山地方が舞台となっている。作品は、冬の訪れを知らせる雪を媒介に、豪雪地帯での人々の暮らしを、淡々と描いている。

映画のなかに非日常(ハレ)の時間は登場しない。炭焼き、木材の伐採、そまだし、雪囲い、(山形市)十日市の風景、小学校の庭にたてられる積雪標、雪の中を走る列車、雪の通勤通学、鉄瓶作りの労働者、天童の町での将棋の駒作り、草履表を編む一家とその仲買人、水くみ、電気モーターを利用し簡易水道、タバコの葉のぼし、乳牛乳房を電気温水器の湯で拭く風景、牛乳の運び出し、小学校の授業、山の動物の剥製標本作り、イワナとマスを交配して作りだした新種の稚魚とそれを見守る子どもたちなどの風景が深さをます雪景色のとともに登場する。町と村、世代、家族と社会、男女による分業が対立して描かれるのではなく、あくまでも現象をあるがままの姿でとらえている。

学生にとってこの映像作品に映しだされる風景は、両親の小学生時代に該当する。この映像を見て学生は、服装をはじめとする物質文化の後進性にまず目がいく、という。学生は、どうしても、作品で描かれている生活が現在の自分たちの生活基準と比べて貧しい、という消費的な物質文化比較の枠に留まった考えで一つのシーン、シーンを見てしまうともいう。しかし、作品全体をとおしてみると、人々の仕事に打ち込むひたむきさに感動するとともに、厳しい伝統的な生活に巧みに入り込む電気製品などの新しい物質文化の姿や僻地であることを受け入れその利を生かして新種の稚魚生産に取り組む人々の姿にこれまでの生活の枠を越えた新たな試みへのチャレンジ精神を発見している。

この作品では、前述したようにハレの場が登場しないし、生活の根幹をささえる生業の技術について触れているものでもない。深々と積もりゆく雪のように人々の暮らしが幾層にも重ね合わされて映しだされている。そこに人々の生きる営みの像がむすばれている。学生は、作品全体の印象を働くことそして生きることへの美しさが漂うと評している。

この作品を制作した野田眞吉は、制作にいたる経緯のなかで「…明治以来、天皇制イデオロギーで歪められてきた我が国の歴史、さらに、西欧の近代思想、文化への盲目的崇拜の風潮によって軽視されがちだった歴史の基底である民衆の歴史、文化を改めて人間的な自由な眼で見直し、とらえかえす必要があると思った」と述べている〔野田、1988: 39-40〕。

筆者は、「人間的な自由な眼」で撮った人々の生きる営みの一シーン、一シーンが学生をして「美しい」と表現させたもの、と思っている。

民俗文化は、民族固有の風土に根付いた歴史、文化、血の流れのなかで育まれるが、それは停滞するものではなく新生してゆくものである。このことは、民俗を映像で記録することは、自らの歴史のあり方を見つめ直す作業がともなうことを、つねに念頭に入れておかなければならない。すなわち歴史認識の問題でもある。学生は、進化という歴史の変化に価値をおく近代思想を、この作品の日常性をとおして再考しその呪縛から放たれる手ごかりを得たようである。

おわりに

民俗を記録した映像は、民俗あるいは民族とは何かを考えるうえで有効な表現力をもつことはあきらかである。それゆえ、教育における映像の利用でもっとも重要な点は、資料や作品の基底にひそむ研究者や作家の対象をとらえる眼の確かさである。なぜなら私たちは、映像を利用して人々の知識や信仰などの事象を比較するさいには、研究者や作家の眼を媒介として見ているからである。

映像表現には、つねに記録性とフィクション性が同居している。映像によって文化を比較することは、この映像表現の特徴を十分に理解したうえでなされなければならない。とくに映像を利用する教育においては、研究者あるいは作家がもつ制作意図と明確な歴史意識に裏付けられた作品を用いることが大切なこととなる。そのような作品を見ることによって学生は、はじめて学生自身の歴史意識を検証しつつ文化を比較することの意味を知るからである。つまり、映像に映しだされた民俗事象を比較し理解する作業は、私たちがもつ生活の様式とは異質の様式を知ることであり、その作業はまた新たな様式を生み出すことにもつながるからである。

引用文献

バナーナウ. E.

1978 『世界ドキュメンタリー史』日本映像記録センター。

野田 眞吉

1988 『ある映像作家—フィルムグラフィ的自伝的風な覚え書—』泰流社。

1994 『詩かドキュメントか!』野田眞吉映像作品を見る会。

1970 「冬の夜の神々の宴制作報告」『眼』4 pp

柳田 国男

1937 「民族芸術と文化映画」『日本映画』12月号 pp. 23-25.

(わたり じゅんきち・駒沢女子大学人文学部 教授)

＜声＞の記憶について

吉 田 成 己

私の最も古い記憶の底に眠っている、ひとつの＜声＞がある。

その＜声＞は、中年の男の声だ。幾分張り上げ気味の声で、節をつけて何ごとかを唱えている。それは短い文句で、「ヨイト、ヨイヤマッカ、ドッコイサァノセー」というものである。

1946年、大阪の茨木市内に私は生まれ、小学校を卒業するまで、阿武山にある京大の白い地震計を眺めながら過ごした。

記憶の底に眠っていたその＜声＞が、大阪の盆踊りに読まれる音頭、特に江州音頭の囃子詞であることを知ったのは、様々なことに興味が開かれるようになった、大人になってからのことである。

大阪の夏。あのじわりとした、たとえようもなく蒸し暑い真夏に行われる盆踊り。ことにその「音頭」に引かされ、生まれ故郷に帰るといふ嬉しさも手伝って、大阪に通うことになって十数年になる。

ここに掲載したビデオの構成台本は、そのレポートのひとつの試みだ。

大阪で現在行われている江州音頭は、滋賀県で生まれ、大阪で育った江州音頭である。その江州音頭に使われる錫杖を中心にビデオをまとめることとなった。

江州音頭取りが、ゆかたの帯の間に錫杖を何気なく差したスラリとした姿は、まことに絵になる、いいものである。櫓で音頭のポイントごとに、その錫杖を振って調子を取る姿にも惹かれずにはいられない。江州音頭に興味を抱く人間は、誰でも内心、錫杖が欲しくてたまらないというのが本音である。

四年前、私はその錫杖を、天光軒新月さんという知り合いの音頭取りの人からもらった。これは大きかった。なぜか、そのとき「決定的」という気がした。もらった錫杖を自分で振ってみたり、眺めたりするうちに、錫杖の変遷を尋ねることで「音頭」の根問いができるかもしれないという気がしてきた。

錫杖とは本来、比丘十八物のひとつで、僧や修験者が乞食に携行する杖である。法具としてのその杖から、やがて輪が取れて現在の手錫杖（金錠）となる過程は、そのまま山伏の祭文がもじり祭文となり、遊行芸能者の手を経て、歌祭文、貝祭文となって江州音頭という芸謡に流れ込んでいく過程と考えていい。なかでも、錫杖から輪が取れる時点が、極めて大きなターニング・ポイントになると思われる。「宗教の零落した姿としての芸能」という、馴染みのテーマがここに立ち現れる。

また、錫杖についての陰毛の言い伝えにも興味を引かれる。

明治の末年、柳田國男と南方熊楠が関心を寄せた「七難のそそ毛」を連想させるこの言い伝えを最初に耳にしたのは、詩人の佐々木幹郎さんからだった。佐々木さんは十数年前、

山形県の寒河江市で民俗調査をしたとき、祭文語りの計見八重山からこの話を聞いたとのことである。

錫杖の首金具を八角の柄に取りつける和紙のこよりに、女性の陰毛をより込むと縁起がいいという言い伝えは、大阪の音頭取りさんたちの間にも伝わっていた。錫杖にいまでも微かながら、呪力が残されている証しと言うべきだろう。

さて、私に錫杖をプレゼントしてくださった天光軒新月さんはプロの浪曲師である。本名池田博之。1953年、大阪府高槻市富田町に生まれ、1971年に三代目天光軒満月門下となった。江州音頭は十歳のとき、地元・富田の桜川小春さんに入門。小春ゆずりの陰旋律の愁い節の名手である。

昨年(1997年)夏の私にとっての最大の収穫は、その新月さんと、このビデオの監修をお願いした音頭研究家の村井市郎先生と三人で、明治28年生まれの、百歳を越えた現存のもと音頭取りの方にお会いできたことだった。

ほんの偶然に近いご縁で、昔の音頭取りのことについてお話を聞かせてもらうつもりで、阿武山の病院にお訪ねしたのだが、その方が話されたのは、自身の子供時代の抜きがたい被差別体験であった。それは、吹き上げるような、内部から湧き上がってくる、止めようのないお話であった。

それを聞きながら、私は深く揺り動かされずにはいられなかった。人間というのは、時とともに嬉しかったこと、楽しかったことはすべて忘れてしまい、悲しかったこと、口惜しかったことのみ、遂に最後に残るものなのかという思いに落ちた。

その人の話のなかに、正月に錫杖を一本もって、江州音頭門付けをやっていたという人の話があった。錫杖は、そういう芸能者たちの貧しい生活をわずかに助ける道具でもあったのである。

どうやら私は見えない「陰の錫杖」に操られて、次第に自分の進むべき方向へ歩み出しているように思える。そういう思いでまとめたのが、このビデオである。うまくいったかどうかは分からない。

『錫杖の話』構成案

(1997. 12. 10)

映 像	字 幕・音 声・テロップ
①江州音頭のシンボル	
○錫杖を振る初代桜川唯丸	<テロップ>初代桜川唯丸さん
○錫杖 (CU、パン・タウ)	<テロップ>錫杖
	<ナレーション>これが江州音頭のシンボル、錫杖です。江州音頭に関心を持つ人は、誰でもこれが欲しいものなんです。ね。
○ゆったり流れる淀川	<テロップ>淀川
	桜川小春の音頭が流れる (SP 盤の懐かしい針音である)
<div style="border: 1px dashed black; height: 78px; width: 246px;"></div>	<テロップ>桜川小春のやんれ節「鈴木主水」 花のお江戸のその傍らに、さても珍し心中話。ところ四谷の新宿町の紺の暖簾に桔梗の御紋。音に聞こえし橋本屋とて、あまた女郎の数あるなかに…【鈴木主水】
○櫓で音頭を取る二代目桜川房勝と	<テロップ>二代目桜川房勝さん、桜川勝龍さん
陽気に太鼓をたたく桜川勝龍の姉弟	
<div style="border: 1px dashed black; height: 68px; width: 246px;"></div>	国定忠治の身内でも、板割浅太郎向こう見ず。喧嘩に強い男だと、随分人には言われたが、育ての親の叔父を斬り、頑是ない子を泣かせておいて…【赤城の子守唄】
○字幕	
○櫓で音頭を取る河内家光司	祭文の流れを汲む江州音頭には、錫杖が用いられる。
	<テロップ>河内家光司さん
<div style="border: 1px dashed black; height: 40px; width: 246px;"></div>	かみは大石内蔵助、しもは寺坂吉右衛門。ころは極月十四日。降りくる雪のその中を、揃いの身支度整え

映 像	字 幕・音 声・テロップ
<ul style="list-style-type: none"> ○三輪神社の絵馬 (MS、左へパン) ○同絵馬 (CU) をバックにメイン・タイトル 	<p>錫杖の話 (蟬しぐれ)</p>
<p>②富田の町へ</p>	
<ul style="list-style-type: none"> ○富田の町並 	<p><テロップ>大阪府高槻市富田町</p>
<ul style="list-style-type: none"> ○三輪神社 	<p><ナレーション>高槻市富田。この隣りの茨木でぼくは生まれ たわけです。</p>
<ul style="list-style-type: none"> ○奉納された國乃長の酒樽が並ぶ 	
<ul style="list-style-type: none"> ○本照寺本堂の大屋根 	<p><テロップ>浄土真宗本願寺派本照寺</p>
<ul style="list-style-type: none"> ○広場 (盆踊り会場) 	
<ul style="list-style-type: none"> ○吉田成己の話 (天光軒新月さんから錫杖を貰ったことについて) 	<p><テロップ>吉田成己</p>
<p>③江州音頭という芸能</p>	
<ul style="list-style-type: none"> ○盆踊りの準備風景 	
<ul style="list-style-type: none"> ○櫓にちょうちんを取りつける役員 	
<ul style="list-style-type: none"> ○ギター・アンプと PA の音声テストをする音頭取り 	
<ul style="list-style-type: none"> ○字幕 	<p>江州音頭は江戸時代の後期、滋賀県八日市に生まれた。</p>
<ul style="list-style-type: none"> ○櫓 (四隅に笹がつけられている) 	
<ul style="list-style-type: none"> ○風に揺れるちょうちん 	
<ul style="list-style-type: none"> ○字幕 	<p>祭文音頭と貝祭文を祖先に持ち、音頭取りと呼ばれる演者が「石童丸」や「俊徳丸」「神崎東下り」など、七・五調の長編の物語を、変化のある節付けで読み上げるものである。</p>
<ul style="list-style-type: none"> ○時刻は夕方 	
<ul style="list-style-type: none"> ○踊り子たちが集まってくる 	
<ul style="list-style-type: none"> ○揃いのゆかたを着て、自転車でやってくる 	

映 像	字 幕・音 声・テロップ
<p>○字幕</p> <p>○夕闇が迫る</p> <p>○ちょうちんに明かりがともる。 盆踊りの始まりである</p> <p>○櫓を囲み、揃いのゆかたで円陣をつくって踊る婦人たち</p>	<p>江州音頭が京阪神地方に流入したのは明治の中期ごろ。その後、盆踊りに櫓で行われるものと聞いて楽しむ芸能の両面で工夫と改良が加えられ、いまでは毎年、シーズンになると、大阪平野では河内音頭としてのぎを削っている。</p>
<p>④錫杖と音頭取り</p> <p>○音頭取りさんたちに、控室で錫杖を振ってもら</p> <p>○カメラに向かってひとりずつ自慢の錫杖を振る音頭取りさん</p> <p>○櫓で錫杖を振りながら音頭を取る二代目玉子家円辰。二代目桜川唯丸</p> <p>桜 川小房と順にチェンジする</p>	<p><ナレーション>音頭取りさんたちに、錫杖を振ってもらいました。</p> <p><テロップ>玉子家円辰さん</p> <p>梅ヶ枝の手洗鉢、叩いてお金が出たわいな。いやあ女房や、その金どうした何とした。怪しな金ではありませぬ、故郷を出づるその折りに…【山内一豊の妻】</p>
	<p><テロップ>二代目桜川唯丸さん</p> <p>うかがいまする演目は、いまもこの世に名を残す「浪花侠客伝」のそのなかで、「木津勘助」のひと幕を…</p> <p>【木津勘助】</p>
	<p><テロップ>桜川小房さん</p> <p>思えば憎き俊徳丸。ちょいとまた風邪でも引くなれば毒を薬と飲ますれど、何の効き目もござりませぬ。叩けば腫れるし、はつりゃ血が出るし…【俊徳丸】</p>

映 像	字 幕・音 声・テロップ
<p>○字幕</p> <p>○踊る婦人や老人たち。子供もいる</p> <p>○富寿栄会の大太鼓</p> <p>○音頭に合わせてバチを打つ若者</p> <p>○櫓の下でじっと音頭に耳を傾ける 村井市郎先生</p> <p>○三代目桜川梅勇さんの話〔滋賀県大津市瀬田の自宅にて〕（ひいきから贈られたテーブル掛けについて。音頭取り になったいきさつ。修行中の苦労ばな し。レコードにまつわる話）</p> <p>○贈られたテーブル掛けの数々</p> <p>○レコード・ジャケット</p> <p>○富田まつりの控室で梅勇さんに錫杖 を振ってもらう</p>	<p>錫杖は祭文から来た節に振られる。</p> <p><テロップ>富田に伝わる富寿栄会の大太鼓</p> <p><テロップ>三代目桜川梅勇さん</p> <p><ナレーション>桜川梅勇さん。滋賀県の江州音頭を代表する 人気音頭取りです。梅勇さんは富田の盆踊りでも、ゲ ストとして顔馴染みです。</p> <p><テロップ>桜川唯行さん</p>
<p>⑤ 錫杖をめぐる対話</p> <p>○桜川唯行さんの話〔大阪府門真市古川 橋・桜川勝龍さんの家にて〕（錫杖の 製法について）</p> <p>○字幕</p> <p>○錫杖の構造（各部の CU 数カット）</p> <p>○錫杖頭部の首金具（CU）</p> <p>○八角の柄（CU）</p> <p>○和紙のこより（CU）</p>	<p>京阪電車・萱島駅近くにある小さな仏具製造所で、錫 杖はいまも、職人の余技として細々と手造りされてい る。</p>

映 像	字 幕・音 声・テロップ
○字幕	こよりの芯に、女性の陰毛をより込むと縁起がいいと言いつたされている。
⑥錫杖の由来	
○村井市郎先生の話（大阪市生野区巽の自宅にて）（錫杖とはどういうものか①）	
○字幕	錫杖とは本来、僧や修験者が遊行のときに携帯する等身ほどの杖である。
○村井先生の話（錫杖とはどういうものか②。錫杖の形態について）	
○字幕	頭部の金属製の輪形に、数個の環が掛かり、振ると音の出る法具である。
○不動明王の真言を唱えながら錫杖を振る修験者たち（神奈川県小田原市中里・満福寺の火伏）	
○字幕	祭文語りが調子を取るため振り鳴らす錫杖は、この環を除いたもので、金錠とも呼ばれる。
○村井先生の話（錫杖から輪〔環〕がとれたいわれ）	
○錫杖の変遷（ワ・カットずつ CU ）	<テロップ> 修験道の錫杖 <テロップ> 歌祭文の錫杖 <テロップ> 貝祭文の錫杖
○祭文語りの図	<テロップ> 『人倫訓蒙図彙』より <テロップ> 江州音頭の錫杖
○字幕	江州音頭に使われる錫杖は、祭文語りの錫杖とほぼ同じものである。
○村井先生に祭文節を実演していただく（祭文節と貝を実演）	（テロップ 流れる）祭文、半祭文、大祭文、繰上げ祭文、送り祭文

映 像	字 幕・音 声・テロップ
	<p>(テロップ 流れる) 貝落とし、貝、貝送り (送り祭文)</p> <p><テロップ> 現在では、江州音頭にほら貝が使われることは稀である。</p>
<p>⑦ 錫杖が語りかけるもの</p>	
<p>○ 天光軒新月さんの話 [淀川をバックに]</p>	<p><テロップ> 現在では、江州音頭にほら貝が使われことは稀である。</p>
<p>(師匠の桜川小春さんのこと 富田の音頭取りのこと)</p>	
<p>○ 富田の音頭取りの写真 (CU)</p>	<p><テロップ> 桜川小春さん、玉子家小春さん</p>
	<p><ナレーション> 新月さんの師匠の桜川小春さんと玉子家小春さんです。</p>
<p>○ 天光軒新月さんの話 (自分に手渡された錫杖について)</p>	
<p>○ 小春さんから引き継いだ錫杖 (CU)</p>	<p><ナレーション> 富田の音頭取りさんたちが愛用した錫杖です。</p>
<p>○ 櫓で「葛の葉」の音頭を取る新月さん</p>	<p><テロップ> 桜川小春さんから受け継いだ「葛の葉」の演目。</p>
<div style="border: 1px dashed black; height: 100px; width: 250px;"></div>	<div style="border: 1px dashed black; padding: 5px;"> <p>さてこの時に葛の葉は、わが子童子に打ち向かい、これ子よ、いかに童子丸、いまこの母の言うことを、幼な心に聞き分けろ…【葛の葉】</p> </div> <p><ナレーション> いま、富田で音頭を受け継いでいるのは天光軒新月さんただ一人です。</p>
<p>○ 墓石が密集した富田の共同墓地 (LS)</p>	
<p>○ 桜川小春さんのお墓 (CU)</p>	<p><テロップ> 桜川小春さんのお墓</p>
<p>○ 盆踊り・続き (夜店と子供たち)</p>	
<p>○ 見物の富田の人たち</p>	

映 像	字 幕・音 声・テロップ
<p>⑧陰の錫杖に操られ</p> <p>○初代桜川唯丸さんの話 [大阪府寝屋川市下神田町の自宅にて] (引退について。世代交代のこと)</p> <p>○スピリチュアル・ユニティをバックに ウオーマッドの舞台で音頭を取る初代桜川唯丸さん (スチル写真)</p> <p>○初代桜川唯丸さんの錫杖</p> <p>○富田まつりの悪魔除け (新月さんを中心に音頭取り全員が櫓に立つ)</p> <div data-bbox="218 1025 628 1093" style="border: 1px dashed black; height: 30px; width: 257px;"></div> <p>○櫓でいっせいに錫杖を振る音頭取りさんたち</p> <p>○カメラ、櫓の俯瞰から富田の夜景へ パン・アップ</p> <p>○字幕</p> <p>○淀川の夕景 (A)</p> <p>○字幕</p> <p>○淀川の夕景 (B)</p> <p>○富田の盆踊りで音頭を取った音頭取りさんの紹介 (ワイプで短く)</p> <p>○以下字幕</p>	<p><ナレーション>江州音頭の革命児として名を馳せた桜川唯丸さんは、1995年、弟子に二代目を譲って、現役を引退しました。</p> <p><テロップ>ウオーマッド 91 横浜 (1991年 8月 30日)</p> <p><ナレーション>唯丸さんの歴戦の錫杖です。</p> <p>一夜の盆踊りの最後は「悪魔除け」で踊りの庭が浄められる。</p> <div data-bbox="644 981 1166 1137" style="border: 1px dashed black; padding: 5px;"> <p>悪魔除け、秋田の方から宝船。黄金づくりの帆柱に綾と錦の帆を上げて、大村方にと入り船の、どんな悪魔が来たとしても…【悪魔除け】</p> </div> <p>音頭の文句に「陰の錫杖に操られ」という一節がある。</p> <p>私もまた、見えない錫杖に操られているのかもしれない。</p>

(よしだ なるみ・大衆芸能文化研究家)

欲望という名の民俗

吉松安弘

I

「セックス」に関わる民俗と、その社会的秩序を表現する「結婚」のあり方に、興味がつきません。人間の本能から発する性的な行動と、それを囲いこみ制御し、お仕着せの水路に流しこむ文化装置としての結婚、という言い方もできるでしょう。

十代の頃のぼくは、性にまつわる沢山のコンプレックスした社会的規範や固定観念に押し潰されそうになり、自分のうちの凶悪に育ったものと喘ぎながら対峙し、および腰の真剣勝負をしていました。

のちに一時期を過ぎた、性的環境のまったくちがう異国の生活で少々楽になり、その後の長い歳月のあいだに、社会的抑圧をうけた心理的な歪みから解放されて、今はどうにか正面から、自然のままに見つめることが出来るようになったと思います。食べ物や食事のとり方の民俗にも少なからぬ関心があり、これも、食物の不足していた時代に育った人間の、食欲を充たすことが許されなかった社会的抑圧に対する怨念に、その動機をもつ関心なのかも知れません。

個体を保つ食事の文化と、種族を保つセックスの文化と、人類存立の基盤である二つのテーマを、二つともに自分でカバーすれば、ほかはおいても、とり敢えずは一安心というわけです。

それにしても「神」は、この二つの最も本質的な営みの遂行を、人間が怠けたり、ずるけたり、飽きたりしないよう、二つともに、その御褒美として快樂をつけ加えているあたり、心にくいばかりの配慮で自然界のシステムを構築しています。

これに対して、人間たちが創り出し、現代の人々に精神的な影響力をもつ多くの神やその預言者たちが、この性と食の行為に附随してくる「快樂」を、怪しからぬこととみなしたり、制限をしたりして、多かれ少なかれ否定的な態度を公けにしているのも、なかなか皮肉な、含蓄の深い現象だと思っています。

また、美的な充足を追求する人間の芸術的創造活動の多くが、この二つの欲望を原点としたテーマに展開され、しばしば神と衝突することがあるのも、示唆するところが少なくありません。神や預言者は、禁欲を好み、それを「徳」と呼びたがるのです。

もちろん、例外もあります。

II

1997年春のブータン

厳しい政教一致の密教国で、キリスト教の布教は禁止され、中央や地方の政府官庁も仏教僧院と同居しているこの国では、王様からの新しいお触れが出されたところでした。

それは、女性に妊娠をさせた男は、その女と結婚するかどうかに関わらず、生れた子が十八歳になるまで養育費の一部を負担すべし、とする布告です。

この国の国教は、ラマ教と呼ばれるチベット密教であって、仏教の創始者釈迦が唱えた、欲望を抑え、制御することを基本とする教義とはだいぶ変容しており、そのもっとも顕著なひとつがセックスに対する態度なのでした。

密教は即身成仏を語り、大日如來と自分との合一を説き、現実世界が絶対世界にほかならない、としますから、人間世界の最も重要な営みであるセックスが、仏の世界においても、その重さに相応しい扱いをうけるのは当然のことでしょう。

ブータンを歩くと、いたるところで見かける、信仰を助けるための仏像・仏画や聖者像のなかに、ヤブユム(父母仏)とよばれる、性交渉の最中の男女抱擁仏がとても多いのに驚かされます。

これはラマ教の聖典が、性的欲望を排除した釈迦の教えとは反対に、男女の性的結合が行なわれると、女のもつ智慧が男のもつ慈悲によってひき出され、平和と光明が実現される、と説いているからです。

そういった教えを熱心に信仰しているこの国の人たちは、性に対する接し方が自然で抑圧的などころがなく、性に悩むより、性的交渉をすることで精神をとらわれの呪縛から解放し、純に、自由にする方がいいと考えます。

結婚前の性行為についての道徳的な規制もありませんから、それは本人同士の意志で自由に行なわれており、独身者が結婚前に体験する異性の数は、平均六十人に達するとも聞きました。

お祭りの当日に、境内聖域につめかける群衆の中に入れぼどの女性に声をかけてもよく、申し込まれた女はその男との性交渉に同意するのが聖域内の慣習になっていることで人々に知られた寺もあります。

近年はそれが女性に嫌われて、この祭りにくる若い女が減ったという話も聞きました。神のならわしより人の意志、ということでしょうか。

東京・府中の大国魂神社で五月に催されるくらやみ祭りも性的無礼講の許されるのが旦つての伝統。三月に父無し子が沢山生まれるので警察が暗くするのを禁止した、という噂さえありますが、神々の性行為によって国が生み出された日本も、昔はブータンと似ていたのでしょう。

ブータンでは、父無し子が生まれても困ることはありません。だいいちに、他の国々と違ってそれを不道徳とする規範などないし、また、わが国の平安時代と同じように、生まれる子は母親の実家で育てる権利と義務が決まっているからです。更に、夫のいない女性の子育てを物質的に保証するものとして、田畠や家屋敷が母から娘へと相続される女系の社会的慣習が存在しています。

このあたりの様子も平安時代貴族の、妻問いによる性交渉や女系相続の在り方と似ており、社会の構造というものには自ずから、全体としてうまく機能するよう色々な要素が好

都合に組合せられていることが、よくわかります。

ですから、そのシステムを構築するひとつが変容してくると、システム全体に綻びが目立つことにもなります。

これまでは、生れてから死ぬまで同じ土地で田畠を耕やしつつ暮すのが普通であったブータン社会に、少しづつではあっても近代化の波が寄せてくると、農業以外の手段で生活を立てる人がふえ、町で暮す人も多くなって、人間の移動が始まる。

そうすると、これまでの性と相続の慣習だけでは対処できない不都合な事件がいくつも起こり、そこで、父無し子の養育費に関わる、あのような王様布告が必要となったのでしよう。

III

中国雲南省少数民族における、一夫一婦の規制がない自由な妻間婚と母系家族の首尾整った社会形態については、北村皆雄さんのまことに判り易くとらえた映像があります。

このあたり、ロコ湖周辺のモンゴル族社会は、各家族を女家長が差配する女系制なのでした。妻間婚が徹底しているここでは、性的な関係のある男友達、女友達こそあっても夫や妻はなく、「夫」や「妻」という言葉もない。子供はそれを生んだ母親家族のものだから、父親については、そういった社会的認識さえ存在せず、当然のことながら「父」という言葉すらないのです。

通常の動物社会が等しく示しているように、人間が生存を続けてゆくには母と子だけで支障がなく、父親はほんらい、社会的な必要性をもっていない存在であることをあらためて認識させられます。

それを、近代日本の家父長制社会にあった「子供の親は父であって、母親は、子供がその腹を一時期借りている存在にすぎない」とする借腹言説と比べる時、その大きな落差と、その落差を生み出した社会や文化の歴史的ないきさつにとっても興味を惹かれます。

それにしても、競走馬サラブレッドの世界では、馬の走る速さはもっぱら父馬の能力を引き継ぐとされ、速い雄馬となると、一回の種付け料に莫大な金額を要求できると聞きます。借腹言説を裏付けるこの経験則と、父母双方の遺伝子を受けつぐとする近代遺伝学との関係は、どのようになっているのでしょうか。

ブータンの社会では、表の公的な体制は父系、私的な在り方は母系となっているらしく、これも律令体制の古代日本が、伝統的母系の実態と、中国から来た父系の観念との両立て社会であったのにそっくりです。

日本ではその後も長く、妻間婚、多夫多妻、母系制の慣習が山深い村々に残り、明治維新の民法と戸籍整備の時には、大量に一夫一婦の組合せをつくって、大慌てで役所に届け出た部落もあると聞きますが、本当のことなのでしょうか。

田畠を娘が相続し、且つ一夫一婦の規制が現在もないブータンでは、何人もの娘がいる場合、姉妹がともに一人の男と結婚することもしばしば行なわれます。そうすれば相続に

よって田畠を分割する必要はなく、家が貧しくなることもないからです。

私の泊った農家のひとつは、二人の姉妹それぞれが夫を迎え、その六人の子供たちとともに仲良く家族をつくっていました。

外から来た人間に対する説明は、姉妹の二家族同居ということですが、私には彼らが、二組の夫婦とそれぞれの子供という家族ではなく、二人の男と二人の姉妹によるグループ婚と彼らの子供たちという、一家族のようにみえました。

今の王様には四人の妻と九人の子供がいて、王妃たちは微笑ましいことに実の四人姉妹です。もちろん、ブータン王が農家を経営しているわけではないでしょうが。

三年前に西アフリカのセネガルを訪れたある日のこと、たまたま知り合った民俗舞踊家の男と彼の家で夕食を食べていると、同居している妻の妹と結婚しないか、と盛んにすすめられました。

当の妹はと見ると、部屋の隅に坐ってちらちらとぼくを覗いており、まんざらでもなさそうな風情なのです。舞踊家は縁遠い義妹の嫁入り先に悩んでいたのでしょうか。まるで小津安二郎の世界です。

「ぼくには日本に妻がいるからね、ちょっと具合が悪いよ。それより君が嫁さんにすればいいじゃない。姉さんと妹の両方にかしづかれるなんてロマンチックだと思うけど」

矛先をかえると、ここでは多妻はいいが、姉妹妻は具合が悪い、ということなのでした。日本には、一夫多妻の認められる社会が羨ましい、という男がいますが、彼の地では近頃、そう羨やんではいられない事情が起きています。それは、女が強くなった故なのです。

パプア・ニューギニアの山中で泊めてもらった高地民フリ族の爺さまは「あんたたち白人は、どうして一人の女としか結婚しないのかね」と言い、自分が五人の妻をもっていた事を自慢していました。

一夫一婦制なんか不自然だ、と軽蔑しているようなのです。

「ぼくらは女の人の権利を大切にしているんですよ。一対一じゃなくては可哀想なもの」と言う爺さまは気色ばんで、自分は、自分との結婚がいやだという女を妻にははいないし、女の権利も大切にしている、と反論、五人妻みんなに、平等によくしていたと胸を張るのでした。

しかし、爺さまのような世代はともかく、若い二人妻、三人妻の夫婦間では、近頃トラブルが頻々と起きるようになり、刃傷沙汰さえ生れているのがフリ族一般の現実なのです。複数の妻たちの間に不満や疑惑や嫉妬が生れ、増幅してゆくのがその原因で、よく考えれば当然の成りゆきとっていいでしょう。

多くの妻を平等になんて出来る筈がないし、すべての妻が満足しお互いに仲良くするなんて極楽浄土を、阿弥陀如来でもない一人の男が築き上げられる筈がありません。

夫と妻たちそれぞれが、各自に自分の家を持って別居する習慣のフリ族はまだいいのですが、同じパプア・ニューギニアでも、間仕切りのないひとつの家に一人の夫と何人もの妻が同居し、家の中心にある囲炉裏端の一辺を、それぞれの妻たちが自分の縄張りとして

占有する風習のヘワ族では、一夫と多妻全員が、常に一つの部屋で、囲炉裏をはさんで顔をつき合わせているのだから、想像するだに大変なことです。

一夫多妻の家庭生活が波風を表面化させずに営まれるのは、男の権威がゆるぎなく確立し、妻たちに不平を表立って言わせないほど強く君臨する場合に限られるでしょう。

その権威も、個人的につくることは不可能で、その社会全体に、男上位についての合意の存在していることが必要条件です。

近年は、男女同権の平等思想が世界の常識となっており、その風は、ニューギニアやブータンといった、これまでほかから隔離されていたような社会にも少しずつ吹きこんでいます。

また、且つは多かった部族間の武力衝突や地域戦争が殆んど存在し得なくなり、私的な暴力もすべて悪と非難されるようになって、男が女より確実に優れている実力抗争・暴力行為の秀でた能力を発揮できず、社会における男の役割を小さくしてしまったことも傷手でした。

それやこれやで男の権威は薄れ、一夫多妻が慣習や制度として許され確立しているところでも、現実にはそれが崩壊しつつあるのです。

ブータンの首都ティンプーに住む若い友人は「何人もの妻をかかえるなんて、あんな面倒で大変なことは御免だ」と、顔をしかめていました。

この国でも既婚者の婚外セックスについてはよくないとされ、法による処罰規定さえありますが、実際にはざらにあることだと聞きます。

先進国の、表向きは一夫一婦制によって性的交渉の範囲を厳しく限定し、実際には広い範囲の婚外セックス、即ち不倫が普通に行われている状況、それと同じ方向に、ブータンなどの一夫多妻社会も移行しつつあるのでしょうか。

つまりは、制度のいかに拘らず、こういった性的状況が現代の社会感情の中では、合理的で安易だということ。言葉を変えれば、このあたりが社会秩序と自由な欲望との折合いをつける落とし所、妥協点になっているわけです。

IV

中国で訊いたところ、この社会主義国の一夫一婦制は厳格に守られており、婚外性交や不倫の話は聞かないし、実際にもないだろう、とのことでした。1997年秋の北京、話し手は二九歳の男性で国家公務員の通訳ですから、対外向けにたてまえを強調したのかも知れません。

一般に、政府が強い力で国民を抑えている国では社会秩序がよく保たれており、たてまえのモラルをはずれる行動も少ない。性的行動も今の中国社会では、決められた枠に抑えこまれているのでしょうか。

しかし、漢民族は過去に数々の閨房文学の傑作を生んだ民族であり、性的快感を増進させるために女性の身体を不具にする、てん足の風習まで考えだした人々なのですから、今

の状態が彼ら本来の姿ではないでしょう。

男が性的な快楽を増幅するために女の身体を変形させる慣習とは反対の極に、女から性的な快楽を奪い去るために女の身体を変形させる民族もあります。アフリカの諸部族です。

キリンが近くを徘徊しているケニアのマサイ族部落で、ぼくは彼らの成人儀礼の中核である割礼に立ち会いました。

男のそれは、夜の明けかかる仄明りの部落広場の、近在からも集まった老人から子供にいたるマサイが注視している中で、異形の姿をした呪術師が、素裸で横たわる当人のペニスの先端を引っ張り、一回、二回、三回と、すこしづつナイフで輪切りを繰り返すのです。

この儀式によって、立ち会った人々は、痛さを耐えた十六歳の少年の、成人として十分な勇気を確認し、包皮を切りとられた彼には、性的な力と快感の増大が期待されるのでしよう。

同じ日、太陽の昇ったあとで行なわれた女のそれは、当人が家の中に連れ込まれ、男の目をはばかり行わなれたことから、ぼくも見ることが適いませんでしたが、性器官の先端を切除することは男の場合と同じとのことでした。

ただ、男の場合とはまったく逆に、割礼以降、成人になった女は、男から性的な行為をしかけられても性的欲情が湧かず、快感も起きないことが期待されるのです。

自然のままにしておく女と女の性的欲情が強くなり、それを受けとめきれなくなるのを恐れた男たちが、女性の性行為に肉体的苦痛がともなうようなからくりを考えだし、女の成人儀礼に組み入れたのでしよう。

なんという小心で用心深い男たち、と笑ってはいられません。

一夫一婦による結婚制度も、いわば臆病男の考案、ことの背後には、自然な性的欲望と社会的秩序装置とが相克する深刻な問題が横たわっています。

社会における男と女の在り方、そしてセックスに対する考え方は、性交渉を行なう男と女の体位にも象徴的に反映されています。

男が上、女が下という姿勢を「正常位」と呼ぶ慣わしに、わが国の女性解放論者が憤慨し抗義するのには同情できますが、命名者が誰であれ、これは男が女の上立つべきだという旦々の社会的了解を表現し、また、生理的な自然を正常と表現したにすぎません。

この形を英米で「宣教師の体位 (ミッショナリー・ポジション)」と呼ぶのは奇怪な感じが否めず、いったいどんないきさつからなのか、また、彼らがどういうニュアンスでそう呼んでいるのか、興味深いものがあります。

南太平洋の島々で布教していた宣教師が、原住民の習慣である後背位を動物と同じ体位だからと嫌い、かわりに男が上になる形を教えたエピソードに由来する、とも聞きますが、それでは言葉がポリネシアから英米に逆流したことになってつじつまが合いませんし、だいたい宣教師が、こんなことにまで手とり足とり教えるものでしょうか。

動物と同じだから嫌う、という発想が、自然を野蛮とみなして文明や人工と対立させる、欧米の基本思想を示しているのはそれとして、「宣教師の」という意味は、「正しい」「神

の教えに適った」体位であることを示唆しているのかどうか。

世界の民族の中でも、セックスについて開放的なことで知られるミクロネシアの社会は、アフリカ諸部族とは反対に、また漢民族とは逆に、男がいかにして女を性的に満足させるか、という問題が性的交渉の最も大切なテーマなのでした。

彼らの一般的な体位は、男が女に奉仕するその課題に適わしく、仰向けに寝た女の両足を男がひざまづいて引きよせる姿勢や、その両足を男が自分の両肩にかける体位だ、と聞きます。

パプア・ニューギニアの高地民はセックスに対して、動物としての生理現象以上のものではない、とみなす自然態で接しており、人間社会の屈折した規範や文化による意味づけを加えてはいません。だから、性交渉の姿勢については分析も分類もしていないし、呼び名もありません。

例外として、女が仰向けに横たわった男の上のうち向きに坐る、欧米や日本で「騎乗位」、古い日本の言葉で「帆掛舟」とされている体位については、「ココナッツシェル（椰子の実型）」と呼ばれていました。

椰子の実を割る時に、彼らが先の尖った杭を地面に立て、実の尻をとんとんと打ちつけて割る作業からの即物的連想です。

日本には四十八も体位があると自慢したら「そんなに沢山あるのか、さすがは文明国だけのことはある」と、目を丸くしていました。

浮世絵師・菱川師宣にはじまる四十八手は、海外雄飛を抑えられた鎖国体制のなかで、溢れる意欲や智恵の一部を色好みの美意識に傾むけた江戸の人々の、世界に誇る創造のひとつと言えましょう。

ちなみに、前記のミクロネシアにおける人気体位は、前者が「富車」、後者が「だるま返し」と、日本の古語では名付けられています。命名の由来については、自分で探求して下さい。

V

性的な交渉は、無から人間をつくり出す、奇蹟のように呪術的な、また驚異的な作業ですし、二人の人間の身体と心を密着させ、嵌めこみ、感動や苦悩でゆさぶるプロセスです。

その営みが文明以前の人々の記憶に深く食い入るのも自然なことで、特に農業民の間には、作物の豊かな稔りを実現するプロセスとの関わりを連想させ、性的交渉が数々の民俗儀礼や慣習に表象されて今日に伝わっています。

とりわけ日本の伝統的な神祇信仰は、この世の創造が男女の神の性的交渉によってなされたものであり、国土や人間、山川草木のみならず、文化の源である火もまた性的交渉の結果、女神によって産み落された、と語る神話をもっていますから、性に関しても同じ太平洋上の南の島々と同様、非常に寛容です。

このことが反映して、日本各地で行なわれる民俗芸能や儀礼には、性的交渉を暗示する

ことどもが、多彩な、変化に充ちた形をとり、微妙な意味合いをもたされつつ象徴的に、あるいは直接的に、表現されています。

近代以降は、欧米キリスト教文化の影響もあって、日本社会の性に対するイメージも規範も大きく変わり、天皇家の大嘗祭を始めとして、あらゆる性的色彩が民俗行事から隠されつつありますが、この方向からの理解で解明できることが、随分あるように思います。

セックスに関わる問題は現実の男女関係と同じように、普遍的なテーマでありながらそれぞれの個別文化によって大きな違いがあり、追求するにつれて次々と疑問が湧いてくるようです。

「性」にまつわる文化と「食」にまつわる文化、人類の存立に関わるこの二つの比較もまた、興味深い領域です。

動物とちがって、なぜ人類は性的交渉を人の目から隠れて行ない、食べる行為は人前でもかまわずに行なうのか。

個体維持のために物質を人体内に出し入れする、という点では変りないのに、食べる行為とちがって、排泄の行為を人に隠れて行なう習慣が一般的なのは、どうしてなのだろう。

日本の場合には、神道の基本観念が、生の気をなくして人体内部から外に排出される血や便などを忌み、穢れとみなすことに身を隠す所以を求め得るでしょうが、それを異国の人々にあてはめることは難しい。

性交渉も排泄も、外敵に襲われた場合、とっさに対応し難い体勢なので隠れてするのが習性になった、という説明は、他の動物と比較した場合、説得力があるでしょうか。

西アフリカやインドネシアの一部には、他人の前でもものを食べることを恥じ、食事も、独り隠れてこそこそと食べるならわしがあります。

恐らくはこれが、排泄と食事と、人体の中に外界の自然を出し入れする行為をすべて恥かしいとみなす、首尾一貫した感情とマナーの現われなのでしょう。

日本でも、社会感情がアメリカナイズされない大戦前には、他人の前でもものを食べることを非礼とし、女性はなるべく口を動かさず、時には口を手で覆い隠して咀嚼することをよしとする礼儀作法がありました。これも、源をたどれば同じ感情から出ているに違いありません。

肉体内部への外の物質の出し入れ、その行為自体を恥ずかしいと感じるので、性交渉を他人に隠れて行なう理由も、容易に推察できます。

人間の個体と種族の存続は、言うまでもなく外部の物を肉体内部に出し入れする行為によってまかなわれています。だからこそ、そのあからさまな行為を恥ずかしいと感じる。この相当にソフィスティケートされた感情は、複雑な人間が作りだした独自の、他の動物から際立たせている特徴のひとつでしょう。もちろんその気持ちは、現代社会に生きる私たちにもわからないではありません。

セックスと食事、この営みには、ほかにも暗示的な類似点をいくらか見つけることが出来ます。

人類最初の交換物は女だ、と指摘したのはレヴィ・ストロースですが、最初の交換物は食べ物だとも言えますし、食べ物と女の交換—女の提供するセックスを享受し代りに食べ物を提供するのが事の始めだ、とも言えます。援助交際など、原始の昔からあったことで珍しくありません。

いずれにせよ、セックスと食物の関わる交換によって、家族や社会関係の基礎が形成されたことに違いはなく、現在の夫婦関係も、この交換に基盤をもたない共働らき夫婦などの結びつきは、不安定なところを露呈しているようです。

時代と地域とを問わず、人類の殆んど民族が、古い昔から厳しく伝えてきた二つの普遍的な禁忌(タブー)。これも性と食の調達に関わる、「近親相姦」と「食人」でした。

性欲と食欲を、家庭内や身の廻りの限定した範囲で手軽に充足させていると、家族や社会の関係が破壊され滅亡に向わざるを得ないから、どの地どの時の人間も一様に、この二つの行為を禁止するモラルを作ったのでしょう。

文化の異なる社会に生まれ育った相手と、親しみの感情を生み出す手軽で素早い方法は、それが男同士の場合、機に応じて性的なジョークを交わすことです。文化が違っていても、セックスについては行動も感情も根っ子がほぼ共通しているので、たいていの場合ジョークが通じるからでした。

それにも拘らず、欧米の風習がひろまっている文明国や、少なからぬ未開の部族においてさえも、セックスについて語ることが一般に、卑しい品のない行為と評価されたり、口にする事自体がタブーになっているのは面白いところです。

いったい誰が、どのような思惑で、性の話題にそういった意味づけをし、何故、それが人々に受け容れられ、社会感情やマナーとして定着したのでしょうか。

食物に関しても、強い興味をあらわにすると、意地の汚ない人間の性向として負の評価を下されたり、「男は台所に入るものじゃない」と叱られたりするのは何故でしょう。

ぼくが、性に興味をもち、食にこだわり、この二つに執着が強いのは、やはり、ぼくに卑しい、意地汚ない品性があるからなのでしょう。

(よしまつ やすひろ・映画監督)

東北の映像記録現場から

森 田 純

映像民俗学の会も20年ですね。会発足のお誘いの手紙を野田眞吉さんからいただいて、東京の八王子まで出かけていったことが遠い日のようにも、つい昨日のようにも思い出されます。

野田さんとは記録映画作家協会の研究会で顔を合わせるだけのおつき合いでしたが、学研映画をやめてフリーになっていた私に野田さんが声をかけてくれたのでした。何本か私が民俗にかかわる教育映画やPR映画をやっていたことを思い出されたのでしょうか。

当時、PR映画やTVCFの製作でべったりだった私に映像民俗学の会は新鮮でした。スポンサーや広告代理店との話し合いにウンザリしていた私に、民俗の研究者たちを交えた討論は爽快だった。面白かった。そしてヒントになりました。民俗はヒトゴトではない、私の目の前の問題でもあったのです。田舎の古い家の長男として生まれると、成人したら家を継がなければならない、私はそんな立場に立たされていたのでした。

都会ではすでに伝統的な民俗は殆ど姿を消していたようですが、私の生家のある岩手の農村にはまだ百年前、二百年前、どうかすると「秀衡の時代＝ヒデッシャノズデエ（平泉藤原三代＝遠い昔のこと）」が生きていました。その中に生きてると、息苦しくて仕方がない。そこから逃げ出すようにして東京の大学へ行ったのですが、いずれ逃げおわすわけにはいかないな、という肚はできていました、嫌々ながら。

それが、民俗学が面白いとなれば話は別です。田舎で暮らせば居ながらにして、民俗の取材ができる。映像記録ができる。そうして20年が経ちました。はじめから生家に腰をおろしてじっくりと民俗の映像記録をと考えたわけではなかったけれど、どうやらそんな一生になりそうです。

昔話の絵本を作ったり、隣町の短大で児童文化を講義しながら、今まで通り細々ではあるけれど、自分の好きなように民俗の映像記録をやっていく人生。もはや、若い頃のような才気も野心もなくなりましたが、かわりにじっくり、ゆったり、気のすむまでやっていくことにしましょう。

田舎の変化変貌は、止まるところを知らないようで、例えば農家の子ですら田植えや稲刈りの経験がないのが多くなった、といいます。もはや「農村」が、「民俗」が死語になる日も近い、とさえ言われます。実際、農村で取材する中で、これが最後の被写体という現場を経験しないカメラマンはいないでしょう。農村や民俗がどう変化するにせよ、その原型がどんなものだったか、自分が生きた時代の証人として記録しておかねば、という思いがつのります。

考えを同じくする同志は方々にいるようで、私の住む岩手県の新聞には次のような投稿の文章をよく目にします。

「毎年この時期になると、祖母がよわり（夜なべ）仕事として、母屋の土間で黙々と炭すご織りに励んでいた姿を思い出す。（中略）織るのに必要な道具は、Y字を逆さにした形の1メートルほどの長さの支え木2本と、それを上部で連結する横板1枚だけである。（さらに中略）上部の垂直にした横板の縁の上にカヤを乗せてそろえ、その両端を交互に折っては垂れ棒の縄で交差し、締めつけて編む。それを繰り返して、すだれ状に幅1メートル、長さ1メートル50センチに編むと仕上がりになる（以下略）」

同じ時代を生きてであろう筆者の思いが私には痛いほどに伝わってきます。そのお婆さんの炭すごを編む姿も目の前に見るように思い描くことができます。その炭すごには、爺さまたちの焼いた炭がぎっちり詰められ、雪がくると鈴をならす馬糞に積まれて町へ売りにだされる。そんな情景も私には見えてきます。

しかし、残念ながら、どれほどの人たちが私のように読めるでしょうか。私の世代だって、もっと上の世代だって、私のように受け止められない方が多いでしょう。まして、往時なら機織りに熱中すべき年頃である短大の学生たちには殆どチンプンカンプン。

「仕事の達成には『こつこつがコツ』を祖母は私に教えてくれた」

筆者はしみじみ書きますが、今の娘たちなら、うわあ、うまい駄洒落と喜ぶだけかもしれません。

「越後あんぎん」につながり、更に遡れば縄文の布にも到る織機の原型を、あざやかに扱うお婆さんの手わざのみごとき。『こつこつがコツ』の姿を映像でだったら感動をもって現代の娘たちにつたえられるだろうに、機織に向かう意欲をかき立てるかもしれないのに、と思わずにはられません。

ことは、新聞の投稿欄の文章に限りません。あえて、先覚、池田弥三郎先生の著作集のなかからとりあげて見ましょう。

「本稿は昭和10年夏の、岩手県下閉伊郡岩泉の採訪記録である」と付記された「陸中岩泉のしし踊り」は、書かれてから60年後、この踊りを映像記録することになった私には大いに参考になった資料です。

「岩泉のしし踊り」は、旧暦のうち盆行事の一つとして行われてきたものですが、池田先生は、7月7日のうら盆の用意から記述をはじめ、雲岩寺の墓地でのこと、家々でやるべきことなど、詳しく報告されます。

「しし踊り」は、14日、15日、16日の3日にわたって、御墓踊りと町筋の三酒屋の前で踊りが行われ、24日の「笠払い（打ち上げ）」となります。踊りの組織、踊り場の設定、費用の調達などの記述があつて、さらに、踊りには「けんばい」と「しし踊り」の2種あり、その演目と衣裳、採り物が説明され、歌う言葉、唱えごとについてもくわしく報告されます。

今から60年も前の「岩泉しし踊り」の姿を伝えるまことに有り難い資料です。その感謝は感謝として、しかし、ああ、映像記録があつたらなあ、と思わずにはられません。

念仏おどりの系譜に連なる「けんばい」の南無阿弥陀仏を唱えつつ跳ね踊る60年前の姿

を見たかったなあ。「しし踊り」の狂言そのままのようなドラマと滑稽が、どのように演じられ、どのように観客に受けていたのでしょうか。

「足拍子は早く、飛び上がったりしゃがんだりして大きく動くので勇壮である」と書かれても、それが芸として観客をどう魅了するのか、確かめようもありません。

「抜き身の脇差で、二人ずつ向かい合ったままでまわる。脇差を両手でさげたり、いきなり右側におろして柄で地面をとんと突いたりする」というような動きも、芝居のト書ではなく、リズムをもった囃しによる踊りですから、この文章だけではどんな踊りかわかりません。これは、文章表現の限界なので、踊りと音楽の記録を文章に求めるのは無いものねだりというべきでしょう。

もっとも、このことは池田先生ご自身が強く感じ、残念に思われたことにちがいはありません。しかしその当時、映像で記録しようにも、そのような機材や費用を調達することは不可能だったでしょう。さて、今の私たちが持っている機材と足があったら、池田先生たちの民俗学の先覚諸賢はどうだったでしょう。どのように活動されたことでしょうか。それを思うとき、なにやら勇気のようなものが湧いてくるような気がします。

(もりた じゅん・映像作家・版画家・モリタプロ代表)

追想・野田真吉さんのこと —日本映像民俗学の会 20周年に寄せて—

久保田 堅市

野田さんが鬼籍に入られて 4 年の歳月がすぎた。光陰矢の如しを実感する。ところで、今一度その日の新聞記事の訃報を再掲することを許していただきたい。野田真吉氏（のだ・しんきち＝記録映画作家、本名・亘くわたり＞真吉）1 1月 22 日（1993・平成 5 年）午前 8 時 54 分、脳出血のため、東京都杉並区の病院で死去・80 歳。葬儀・告別式は 25 日正午から杉並区成田西 1 の 2 の 8 の自宅で。喪主は幸子（さちこ）さん。東宝文化映画部所属の監督のち、東宝争議の翌 49 年フリーとなり、戦後記録映画運動の代表的作家の一人として活躍。「谷間の少女」「東北のまつり・三部作」「忘れられた土地」「冬の夜の神々の宴」など、多数の映画作品やテレビのドキュメント番組を手がけた、とある。

私はこの日『大魚逝き魚々もまた逝き寒に入る』の句をノートにしるした。大魚とは、野田さんのかけがえのない友人であり師でもあった佐々木基一さんの俳号であり、野田さんは魚々と号した。ちなみに文学作家の眞鍋呉夫氏は天魚と号し、この三氏で「魚の会」という連句の会がつくられていた。素人同然の私は後に天魚、魚々両氏を交えた連句の座につらなることになる。その経緯については、佐々木さんの「伊那山荘連句会のこと」く南信日日新聞（長野日報）1989・8・24 号に詳しいがいまは触れない。

さて、野田さんに話を戻すことにしたいが、佐々木基一さんのこの年（平成 5 年）の 4 月 25 日の死去を忘れて論をすすめることができない。佐々木さんは、戦後の 1946 年、文芸雑誌「近代文学」の創刊にかかわり、多彩な評論活動で知られた文芸評論家であり「私のチェーホフ」（1990・野間文芸賞）埴谷雄高氏の未完の長編小説「死霊」とともに有名な「停まれる時の合間に」の作者でもある。また野間宏氏らと「記録芸術の会」もつくられた。著書に「昭和文学論」「現代作家論」「リアリズムの探求」「現代芸術はどうなるか」「映像論」などがあり、野田さんの記録映画作家としての精神的支柱に色濃く影響を刻まれた人でもあった。佐々木さんの方もまた、映画の実作者としての野田さんから、その稀有な記録映画作家としての気概と気骨に触れられ、全幅の信頼をおかれたかけがえのない友人でもあった。野田さんは佐々木さんより 2 歳年上であったが、佐々木さんへの尊敬の念ふかく、同時代を生き抜いた戦友との意識を、終生忘れることなく大切にされた。その佐々木さんの訃報が、いかに野田さんの前途に暗い不吉な影を落としたかは計り知れないものがある。いまだから言えることだが、佐々木さんの葬儀の末席にいた私は、その席におられた野田さんの憔悴した風貌を忘れることができない。野田さんは、くしくも野田さんの命名した映画作品＜死者と生者のかよい路＞の死と生の際どい一線に呆然と佇立していられたに違いない。私はこの時ほどの哀れな野田さんの姿をかつて見たことがない異様さであった。野田さんは前年若い脳梗塞で倒れ、いまだ十二分に回復していない人ではあったが、93 年

4月3、4日の両日、杉並区阿佐ヶ谷の劇団「展望」における日本映像民俗学の会・第15回総会には出席され、仲間それぞれに相当の助言と激励もされていたのである。ただその日、入院中の佐々木さんの容体が急変し集中治療室に転室されていたとは誰も知るよしもなかった。そしてこの日から20日余りの4月25日、佐々木基一さんの悲報が全国を駆け巡ることになる。そして、私は佐々木さんの葬儀当日、うちのめされた野田さんの悲慘とも言うべき人間の心象その現象を垣間見ることになるのである。後で触れたいとおもっているが佐々木さん死後の野田さんは、すでに断続的にフィルムに収録されていた映画「久我山界限」の制作に全勢力を注いでいかれるのである。それは師友との死別からの苦衷から逃れたい衝動と同時に、「久我山界限」は、野田真吉の最後の作品として結実させておきたいと密かに願われたことでもあっただろう。話が飛ぶが文学者、大岡昇平さんが、79歳で死去される晩年の71歳から77歳までに発表された「成城だより」に肩をならべる野田さんの日々の記録が、佐々木基一さんも登場して描がられる叙事詩的映画になる筈のものであった。しかしこの作品は完成することはなかった。なんとすれば佐々木さんの死から約7カ月後に、野田さんも黄泉の世界に旅立たれたからである。ところで「野田真吉全作品系列リスト」約50年間（1940年～1991年）の作品、50本余の作品群を眺めて気付くのは、人間を主人公にした作品が皆無にちかいことである。それはどうしてなのかと首を傾げる。野田さんは人間嫌いだったのか。そうではあるまい。いま「まだ見ぬ街」の（63年に作られた映画題名）黄泉の国からお呼びして、そのあたりの疑問を問うことができないのがまことに残念である。勘繰ってひとつ二つ言えるのは、野田さんの出自である南国伊予その暖かく恵まれた境遇の郷里から上京、しばらく詩の世界に彷徨し、そぞろ道草の末、東宝文化映画部に入社し、最初に係わった作品が「郵便従業員」（1940年）そして「子供に遊び場を」を41年に、そして「僕達は働く」・「農村住宅改善」（42年）と、底辺の社会と群像に目を注ぐことになった故のことかも知れない。いま40年から42年までの昭和史年表をざっと紐解いてみると、日独伊三国同盟締結、大日本産業報国会の結成、太平洋戦争開戦、米穀配給通帳制、欲しがりません勝つまでは、と物騒なニュースが連なり、暗い奈落の時代に急降下する年のはじまりであったことがわかる。このころ人間に焦点をあてて映画化するとすると、まずは人間を戦場に送り出す片棒を担ぐ映画作りとになるであろう。野田さんはそのことをいち早く察知して、誰もが敬遠する、陽のあたらない文化部に率先希望していかれたに違いない。いま私は映画「東北のまつり三部作」を見た印象、とりわけ「忘れられた土地」（1958）の制作過程とその作品が、野田さんのその後の映画作りの骨格を決定していったと確信するのである。貧窮と冷害に喘ぐ東北の忘れられた土地、そこにはくヶさえも枯れ果てたくヶガレの日本の土地があり、動物にもちかい人間生活があった。野田さんが知識として理解されていた現実は予想以上の陰しいものとして野田さんの脳裏を駆け巡ったに違いない。後年「記録映画を見る会」の全国組織や、映画理論の構築に意が注がれたこともむべなるかなである。論を飛躍させ「明日への考察」（69年作品）を誤解を承知して言えば、記録映画を見る運動から、20年後の1978年（昭和53年）8月

16日、長野県下伊那阿南町新野の伊豆神社で『日本映像民俗学の会』の第一回総会の発足にまで発展させていく芽は、「忘れられた土地」完成のこの年（1958年・昭和33年）にはすでに芽吹きしていたとみるのである。私は民俗の事象を映像で記録し、後世に残していくことに価値あるものとする素材は、民俗学というケ（褻）の世界を記録することこそが肝要であるとしている人間だが、一般ともすればハレ（霽）といわれる芸能・祭礼に加担し焦点を当てがいがちだ。しかしその事象からは人間社会の有様とその真実を発見することは容易なことではない。話を戻す。野田さんが「忘れられた土地」の作品にかかわったことでその後の野田さんの映画表現の骨格が完成したのでないかとの認識を先に述べたが、さらに野田さんの生涯の方針あるいは歩む道筋、人生観さえももほぼ確立されたのではないかとわたしは見ている。それほどかように「忘れられた土地」の映画化にあたって発見体得された多くの事象は、野田さんにとって全ての事件が青天の霹靂であったにちがいない。紙数がすくなくなったのでこの映画について詳報することを略すが、作品とその題名をとってみても、すでに忘れられた事象乃至は、忘れられるであろう事象に眼が注がれていることがわかる。生と死その再生に視点が移っていったことがわかる。振り返ってみると、私は野田さんが歯を見せて笑われたことを知らない。せいぜい微苦笑であった。それは褒枯れの土地での記憶その体験が、野田さんから笑いを奪ったのかもしれない。下世話な話も結構好きと見ていたが期待にこたえてくださることはなかった。・閑話休題・野田さんの手懸けた東北ものの作品は10本におよぶ。そして60年、映画「マリン・スノー」がつくられる。この作品は詩人（詩集「奈落転々」・「暗愚唱歌」など）でもあった野田さんの資質を遺憾なく発揮した作品であった。ある石油会社のPR映画ではあったが海の浮遊生物プランクトンを海の雪に見立てたシネポエムは、見応えのある作品として結実していた。海の表層から深海に雪のように降り注ぐ、不定形で壊れやすいプランクトンの死体、そこにも死と再生（石油）をじっと見つめるやさしい東北ものの眼があった。後年（80年）「マリン・スノー」の成果から「ゆきははなである一新野の雪まつり」が20年後に、花が霏々と舞うがごとく描かれていくというのも浅からぬ因縁といわざるをえない。そして野田さんの新しい再生のスタート作品となったことも事実である。事実この作品が後世に残るすぐれた作品と明言された下記の佐々木基一さんの言葉を借りて私も同感の意を表したい。

『「ゆきははなである」あれは本当に感心したんだ。臨場感があって。イタリアのオルミ監督の「木靴の樹」、あれも今世紀始めの貧農の生活を徹底して撮っている。何も事件がある訳じゃない。それでいて生活のにおいがプンプン伝わってくる。最近（81年）見た映画では最大の傑作だと思う。（中略）今はものを凝視する必要があると思うんですよ。「ゆきははなである」を見てて思いました。製作に大変時間がかかっているでしょう。そういった映画は強いですよ。この＜映画＞は残りますよ。本当に残ると思うね。もうあれだけ徹底して撮る人はいないですよ。だから映画に対する認識を改めないといけない時代に来るとおもいますね。これからはこのドキュメンタリーなんかを通して、映画の戦後の革命が起きるかも知れない。ネオ・リアリズム、ヌーベル・バークに続くね』。

未完の「久我山界限」もさることながら、野田さんの新作を「この空の下」(69年作品)にもう会い見ることのできない淋しさは筆舌につくせない。願わくは「冬の夜の神々の宴」(70年作品)に野田さんがニコニコと走せ参じて、あまり飲めない酒に、少しは酔って頂き、「悪魔祓いの獅子舞」(77年作品題名)でも踊ってくださり、のんびりと遇ごされることを願ってやまない。野田さんが創設された日本映像民俗学の会の20周年にあたりあらためて追想した次第である。「海は春竜宮城の魚々大魚」の駄句を献じて筆を置くことにする。

(くぼた けんいち・映像民俗学の会京都センター代表)

野田真吉さんから学んだこと

孝 寿 聡

おことわり：このエッセイは、『映画テレビ技術』No. 499:50-51 (1994) に掲載されたものです。

人は人から学ぶ。人はまた人をも含めた広大無辺の森羅万象からも学ぶ。深く学ばねば生き生きとした作品は生まれ得ぬ。ドラマにせよ、映像記録にせよ、映像作品もその例外ではない。昨年 11 月 22 日、戦後を代表する映像作家野田真吉さんが逝去された。久しぶりに行う撮影の日の朝のことであった。享年 80 歳。棺の中のお顔は穏やかな翁の面に似ていた。野田さんとの付き合いは大学を卒業した年に始まり、四半世紀に及ぶ。野田さんを囲んでの映画理論の研究会、実地の映画製作で受けた指導、日本映像民俗学の会、点の会、連句の会、また折々自宅に押しかけての議論等々、実に多くのことを学ばせていただいた。

「教えることなどできはしないんだよ。だから僕には弟子なんていないよ」。野田さんは映画界の古い徒弟制を嫌っておられた。学生気分の抜けぬ私たちともいつも対等の立場にたって議論し話された。技術的なことは教え伝えることはできる。しかし映像作品を作る精神や魂は右から左へと教えることはできない。作り手の内部におのずから生まれ出なければならぬ。生まれ出るのを待たなければいけない。映像作家野田真吉の深い確信であったと思う。カメラポジション、ライティング、スタッフの動かし方、限られた時間の中で臨機応変に対応していくための実地の演出上のテクニック、編集作業の際のコツ、仕上げのポイント、惜しみなくくり返し教えていただいた。不器用な私がとにもかくにも映像作りにたずさわる上でほんとうに役立つことばかりであった。しかし、それ以上に有難かったのは「教えることなどできはしない」ものを野田さんから学ばせていただいたことだった。若い映像作家に野田さんは「教えることなどできはしない」ものを伝えようといつも苦心なさっていたように思う。なくなりたいま一層そう思う。徒弟制は過去の話になったが、合理化、情報化が恐ろしい勢いで進んでいく映像制作の世界に、いまもっとも欠けているのはこの「教えることなどできはしない」ものの消失であり、無視であろう。舌足らずを省りみず、野田さんの伝えようとしたことの一部にもならぬかも知れないが、書きしるしておきたいと思う。

「撮影というものは一期一会そのものだ」「ドキュメンタリーの精神は一期一会だ」「そのときにはどんなときでもカメラは回っていなければならない」。ほんとうに行うにはたいへんなことであるが、野田さんは実行された。残された作品をご覧になれば、一期一会の目によってフィルムに定着されたショットが連なって深味ある時間の相貌がスクリーンに浮かびあがってくるのを体験することができる。チャンスをものにするといった類の表面的なテクニックを野田さんは「一期一会」という言葉で呼ばれたのではないと思う。もっ

と深く、作家の内面に属する、対象との一期一会の鋭い関係を語ろうとしたのではないかと思うのである。「現場では瞬発力がなくちやあ駄目だよ」。演出家として働く映像作家の現場での身体、いや身心の有様についての言葉である。現場での緊張の連続に耐え得る記録映画作家の身心を保つために、小柄だったが野田さんの身心は鍛え抜かれていた。60代、70代に至っても力作大作を作りつづけ、最期のその日までその力を失うことはなかった。単なる肉体的な体力の問題ととり違えてはならない。何度か重い病に倒れられたが、野田さんのこの力は失われることがなかったことを私は目にしている。深く内面に属した力であったように思う。

「ラッシュはくり返し何度も見なくてはならない」「撮ったフィルムは寝かさなくては。寝かすと見えてくるものがある」。50代の後半から野田さんは自主制作に力を入れるようになり、作家性が完全に貫かれた傑作を次々に生み出す。資本の力を借りずとも映画製作に作家個人の努力次第で何とか手が届くようになってきたという時代の条件もある。が、何よりも、完全な作品を生み出すためにはどうしても不可欠な、作家の手で自由自在になる時間が欲しかったのだと思う。資金の調達には随分苦勞なさったようであるが、時間の面に関しては最高の贅沢を手に入れたといえる。

学校を卒業し記録映画の世界に足を踏み入れようかどうか迷っていた頃、制作スタッフではなかったが、ラッシュフィルムを何度もご一緒に見させていただいたことがある。『冬の夜の神々の宴—遠山の霜月まつり』（1970年自主制作）戦後の民俗記録映画の中でも屈指の名作であった。最初の構想がラッシュフィルムを見る中で覆っていき、作家の内部に新しい構成が生まれ出てくる稀有な現場を垣間見たように思う。四半世紀も前のことであるがよく覚えている。「撮影しているときには見えなかったものが見えてくる。その見えてきたものを編集の力でひき出すんだ」「とっかかりになる事前の構成なしに撮影に入ることは不可能だが、撮影し編集していくなかで、最初の仮の構成は乗り越えられ、ほんものの生きた構成が生まれてくる」。『冬の夜の神々の宴』は後期の野田さんの大きな転機になった作品だったと思うが、傍らで学ばさせていただいた私にとっても民俗記録映画の仕事に入っていきまえば最初の機縁になったように思える。その後、『ゆきははなである—新野の雪まつり』（81年自主制作）、『生者と死者のかよい路—新野の盆おどり』（91年自主制作）をはじめ、5年、10年の歳月をかけた作品が次々に生まれ出た。晩年、最晩年に最高の作品を作った野田さんは文人画家浦上玉堂や富岡鉄斎の生涯に一脈通じていくものがあり、映像作品でありながら、その画中に画人もまた棲む山水画の趣きもあるように感じる。時々の浮薄な世評とは無縁に孤高の立場を選ばれた晩年ではあったが、時の流れはこれらの作品が私たちの民族遺産の大切なほんものの記録作品であることを多く人々に明らかにするにちがいない。

野田さんは映像技術の発展にも人一倍関心を払っていた。作家の表現を広げてくれる可能性には貧欲な人だった。大がかりに鳴り物入りで登場してくる「新技術」が、実は表現の幅を少しも広げぬことをすぐに見破られていたのが印象的であった。「レンズサイズは幾

千通り、幾万通りに変化する。それを使いこなすことが出来なければ駄目だ。映像作家の目だけがそれを可能にするのだ」。光学的規格に沿って画面作りをしたり、ルーティン化した構図を語気鋭く排された。「君の画面は規格化されたレンズサイズでできた絵だ。よく出来ているように見えるが、これでは駄目だ。もっと踏み込んだ、生きた絵を撮れ」。試写の席上たいへんきついお叱りを受けたことがある。技術に支配されたり、新技術に浮かれて「新しい、新しい」とはしやぐ風潮からは何も生まれないことを事ある毎に指摘なされていた。映像作家にとっては表現を広げ深くしてくれるものしか意味がないということだろう。普及してきた8ミリビデオが可能にしてくれる新しい表現の地平について熱ぼく語り、意表を突く作品の構想も最晩年お持ちだったようである。規格化された技術を前提に仕事をする私たちにとって、常にその規格を越えていく表現の可能性を探る野田さんの姿勢には大いに学ぶべきものがあるのではないだろうか。「NG なんてもうはないんだ」、『冬の夜の神々の宴』のラッシュの際、何度もくり返されていたことが強く記憶に残っている。規格通り、ルーティン化した構図通り撮ろうとするから、そこから外れたものはNGになってしまう。一期一会の目で撮った画面にNGなどあるはずはない。事実『冬の夜の神々の宴』では、一見NGにしか見えないショットが実に生き生きと使われていた。ネガ編の担当者が幾度も「NG ではないですか」と念を押し確認を求めてきたというエピソードが語り伝えられている。

「調べ尽して後、それを全て忘れて、現場での感覚のみ頼りに撮影する」「ドラマもドキュメントも実は本質的な方法は同じだ」「全て虚構だよ。虚だからこそ作家の真実を表現できる。実だと思って縛られるから、実に逃げられ、貧しいものしか出来ないんだ」「練ったと称する構成に絵を切り張りしたようなものは下だ」「映画にいちばん似ているのは連句興行の場だ」「自分の仕事は作曲に似ているような気がする」「映画は詩だ」「だけどね、美というものは確かにあるんだよ」「二世も三世も僕は生きた気がしてならないんだ、このごろ」

折に触れてうかがった野田さんの言葉がいまも耳底に響いてならない。弟子はないといわれたが、幾分かでも学ばさせていただいた私は弟子の1人でありたいと思うのである。記号化され情報化された薄ぺらな映像が飛び交う今日、作る側も見る側も薄々飽き飽きしている今日、野田さんの残した言葉は重い。

(こうじゅ さとし・映像作家・博物館映像学研究所所長)

創立20周年に寄せて

諸岡青人

1. あれから20年発足当時の思い出

今を去る20年前、多摩川の西北に連なる丘陵地帯・野猿峠の丘に散在する大学セミナーハウスのペンションを10数戸程借りて、泊り込みで、民俗学と映像をドッキングしたシンポジウムが開かれた。民俗学界からは岡正雄先生、野口武徳先生（故人）、そして宮田登先生など当時の爽々たる顔触れがそろい、映像関係からは今は亡き野田眞吉さんをはじめ、（以下敬称略・五十音順）岡田一男、小川克巳、北村皆雄、森田純、諸岡青人、三浦庸子、亘純吉、録音関係の田中啓二親子、オーストラリアのSolrun Hoaas 女史、その他学生諸君や若い人たちが多数集まった。この会「映像民俗学を考える会」は、1978年8月「日本映像民俗学の会」として発会したものであった。

2. 映像記録の始まりと広がり

各地の遺跡から出土する縄文弥生の土器や遺物に描かれた絵などがあり、最近では、墨書土器なども出土して、絵画や映像による記録の遺物が次々と発掘され、我々の祖先たちは、人類の始まりの頃から、情報の記録を始めていたことが伺われる。我々の先輩たちは、文字を発明し、文字による情報の記録や、文字と絵を併用した情報記録を行ってきた。絵馬や絵草紙、絵巻物、襖絵、職人尽絵屏風など、各種の視覚媒体を開発記録し、それを伝承してきた。その後、音板や録音テープなどの音声による聴覚媒体、そして現在では、写真、映画フィルムやビデオテープ、ビデオデスクなどと、視聴覚のメディアに可能性を大きく広げてきた。

3. 日本映像民俗学の会の運動と活動

われわれは1977年「日本映像民俗学の会」という会を創設し、有形無形の民俗文化財を、動態で映像記録する運動と研究調査活動を続けてきた。「日本映像民俗学の会」という、字余りの感のするのは、「の」を外すと「日本映像民俗学会」となり、堅苦しい、格式張った、いかにもアカデミックな学術団体のイメージが付き纏うので、もっと気楽な気持ちで、開放された、誰にでも親しまれる会にしようと、8ミリ映画や家庭用ビデオでも、或いはスタンダードの業務用でも、とにかく、先ず映像で記録しようと、お互いの身近卑近の民俗素材を撮る（録画）活動を続けてきた。その歩みは、手弁当持参の経済力の無い歩みで、遅々とした頼りの無いお粗末な歩みではあったが、まがりなりにも、とにかく20年間歩み続けて来たということは、大いに評価されて然るべきことと思う。中心となって運営を続けてきた指導部各位に、多いに感謝したい。

記念すべき創立20周年という節目を迎え、更なる発展を計るべく、今後の会の活動計

画の一私案を次に提示したい。

4. 今後の「日本映像民俗学の会」の活動計画（私案）

①映像記録すべき素材対象（民俗文化財）を次の如く分類する

南北に長い日本列島の自然は、四季を通して美しく変化し、冬の雪国北海道から、常夏の国沖縄に至る、緯度の差による暮らしの地域差、と、水辺の暮らし、平野部の暮らし、山野山岳部の暮らしなど、環境の地域差による、自然の豊かな恵みを享受する暮らしの姿を捉え、次の如く分類する。

- 1) 常民の伝統的な、衣生活、食生活、住生活に関するもの
住居・家具・灯火用具・調理用具・飲食用具・食料及びしゅ好品・服物・履物・装身具・出産育児用具・衛生保健用具・その他伝統的手工芸の諸職。
- 2) 農業と農具・山樵と用具・狩猟と用具（罟類含む）・漁労と用具仕掛け・紡織染色に関するものと用具・畜産と用具・交易（市や行商と用具）・水車による精米製粉業（芋洗い・こんにゃく玉洗い水車）・その他伝統的手工芸制作と各種の諸職。
- 3) 交通・運搬に関するもの（人力車 馬車 荷車 櫓 馬 櫓渡し船 サバンナ）
背負い籠 背負い梯子（ショイコ）
- 4) 団体生活に関するもの
上総堀などの共同井戸・若者宿や子安講などの集会所・その他の共有用具
- 5) 人の一生など儀礼に関するもの
誕生・七五三・婚姻・厄除け・葬式・年忌
- 6) 年中行事（正月・小正月に始まる各種節句の行事・雛祭・七夕・十五夜・恵比寿講）
稲作の年間プログラムに纏わる行事（雪中田植え・水口祭り・さなぶり・虫送り・さねもりおくり・風祭り・収穫祭り）子供たちの各種民俗行事
- 7) 信仰・神仏行事に関するもの
氏神信仰・屋敷神信仰・家の神信仰・稲荷信仰・性神信仰（火伏せ神や男根女陰神体）祭り神輿・山車・鉾・やま
- 8) 民俗知識
占い・まじない
- 9) 民俗芸能
神楽・田楽・能・演劇・人形劇・からくり人形・水車
- 10) 娯楽・遊具
伝統的各種楽器・竹トンボ・竹馬・けんだま・独楽・カルタ・双六・さいころ・笙
ひちりき・各種竹笛

以上、大まかに分類したが、要すれば大系シリーズ化する。

②記録（作品）の形態 フォーマット

客観的記録と主観的記録の問題

1) 記録の目的が純粋に、民俗学的な映像による学術資料である場合は、省略や部分的誇張を行わず、あくまで客観的に、事実関係を忠実に記録するものとする。民俗技術を撮影する場合は、作業プロセス全貌と、流れを忠実に記録することである。従って、画面の省略や、時間の短縮も、行わないことを原則とする。

2) 主観的記録

博物館や郷土館などの、参観者に見せる見せ物として、一定の時間内に仕上げる必要のある場合は、作者の目で、技術のポイント肝所を整理して捉え、時には技術保持者の心になって、内面から捉え、映像作家の主張を貫く作品として、仕上げるべく大いに表現力を駆使して、その素材の民俗文化財たる面目を、あます所なく描き出すことである。

3) 尚、予算的に許せば、客観的作品と、主観的作品の両方を制作し、又、更に時間的長短や、諸要求を満たすべく、流動的な入観者を対象とする作品など、制作できれば尚ベターである。

4) フォーマット

会員の自主作品の場合は、作品の頭に貼付タイトル「映像民俗博物館設立促進運動参加作品」を付けたい。

会のシリーズ名のタイトルを付けたい。

③取材制作の優先順位

- 1) 会員在住の各地域に於ける、絶滅寸前の素材から着手したい。
- 2) 会員の身近に於ける卑近な素材から着手したい。
- 3) 会としての総括的プログラムを中長期的に決定し、分担を決めての取材活動としたい。

④制作費の調達工夫

- 1) 国都道府県市町村に於ける映像ライブラリー予算を始め、各種文化財保存振興機関、団体の予算など、利用したい。
- 2) 資金難の現状。政治の貧困による予算配分の不足、文化財の保存は腹の足しにならないのか、文化財保存に対する認識不足是正のPR活動をする必要がある。

⑤映像展示の場と方法

- 1) 取り敢えず我々の会の地域内に於ける、定期的例会での精力的試写会活動。
- 2) 各地域管内に於ける、地域郷土博物館、公民館、文化ホール、図書館、国立民族学博物館、国立歴史民俗博物館などとのタイアップ活動。
- 3) 将来的には、常設映像展示の行えるよう、専門の映像民俗博物館を設立し、全国ネットで、国都道府県市町村博物館に、インターネットで配給展示をしたい。

⑥映像源版永久保存のこと

源版永久保存のため、化学変化による画質・音質劣化の生じないデジタルビデオデス

クによる、源版を永久保存する恒温恒質耐火耐震防水完備の専門収蔵庫を、映像民俗博物館と共に、設立する運動を展開したい。

⑦会員の増員勧誘運動

日本映像民俗学の会発展の為、会員の増員が必須条件である。全国博物館・郷土館学芸部員各位、及び、映像関係スタッフ各位、並びに、文化人類学専攻の多くの学生諸君に対するPR活動、入会勧誘活動を積極的に行う。1会員1人新入会員獲得運動の展開。

5・昨今の民生用（家庭用）ビデオ界

①世界初の民生用（家庭用）デジタル・ビデオ（DV）カメラ登場

在来の民生用アナログシステムビデオカメラで撮影した、ビデオ・カセットの編集は、一世代より二世代、二世代より三世代と、編集ダビングを重ねる度に、画質や、音質の劣化が甚だしく、業務用（プロ用）のものと比較して、歴然たる見劣りがして、観るに耐えないものであり、公開を憚り肩身の狭い思いをしてきた。しかし、デジタル・ビデオ（DV）システムカメラで撮影したものは、何度編集ダビングしても、画質劣化も音質劣化も、殆ど起こらないということは、過言ではない。将に、ビデオ界の革命である。放送用としても使われ、例のペルー・日本大使館人質事件の報道でも活躍し、もうアマチュアも、プロフェッショナルも違いは無い。そのデジタルビデオDV時代が到来したのである。

1) 1995年9月、ソニーと松下パナソニック2社から、次の民生用のデジタル

DVカメラが発売された。それは、次の3機種である。

- ・ソニー製品 3板式3CCD-DCR-VX1000 価格¥350,000 撮像素子・有効画素38万
- ・ソニー製品 単板式CCD-VX700 価格¥235,000
- ・松下パナソニック製品 3板式3CCD-NV-DJ1 価格¥275,000 撮像素子・有効画素25万

2) 1995年12月、には、更に次の4機種が発売された。

- ・松下製品 単板式NY-DR1 価格¥220,000
- ・シャープ製品 単板式 VL-DH500 価格¥350,000
- ・ビクター製品 単板式 GR-DV1 価格¥220,000
- ・キャノン製品 単板式 D10V 価格¥220,000

②1996年1月待望の据置型DVデッキが登場

ソニー製 DVCAM-DSR30 価格¥480,000

民生用DVレコーダー（据置型デッキ）は、著作権問題をクリアできない為、折角DVカメラを買ったユーザー達は、レコーダーなしの、再生も編集もできない片肺飛行を余儀無くされ、民生用ビデオファンを失望させていたが、将に待望のデジタルVT

Rが出現した。しかし、民生用ではなく、業務用の名目で登場した。だが、ビデオカセットは、民生用カメラのミニカセットと、業務用標準カセットの両用互換性を備えたもので、（ここがミソである）名目こそ業務用だが、明らかに著作権問題クリア後の民生用機を見据えてのものであり、販売価格も、超破格の48万円という、民生用並みの値段である。

DSR-30の何よりの革命は、デジタル信号も、アナログ信号も、入出力自在ということである。つまり、Hi8やS-VHSなどの民生用アナログシステムのカメラで撮影したのも、DSR-30を通すことによって、デジタル編集もダビングも出来、画質も音質も、殆ど、劣化しないということである。それは、録画内容の保存が出来ることで、映像資産の保護（アーカイブス）にも広く応用出来るということである。

③ 1996年11月超小型DVカメラ2機種登場

- ・ソニー製 DCR-PC7 価格¥240,000

新パスポートサイズ 撮像素子有効画素数34万画素

高さ118ミリ 奥行き129ミリ 幅59ミリ 重量 620グラム (バッテリー・テープ含む)

- ・ビクター製 GR-DVM1 価格¥230,000

撮像素子有効画素数33万画素 高さ156ミリ 奥行き94ミリ 幅59ミリ

重

量730グラム (バッテリー・テープ含む)

・その後、我も我もとばかり、各メーカーが雨後の筍のように、価格20万円台の民生用DVカメラを売出し、枚挙にいとまがない。なかでも特筆すべきは、ソニーのDC10は、普通カメラの名門ドイツのCarl Zeissのレンズ68万画素をつけた超小型のDV (23万円)は大いに気になる。ヨドバシカメラ売り場を始め、JR秋葉原の電機店街各店ビデオカメラ売り場は、所狭しと新製品を各種並べて、割引き売り合戦を展開している。是非一度各店売り場を覗いて見るとよい。勿論衝動買いは禁物、充分研究吟味して、性能と使い勝手と、値段を検討の上、自分の条件を満たすものを買うことである。

・55万円と、一寸値段は張るが、ソニー製 DV-3CCD-VX9000は、ショルダー式 (肩乗せ式) で、民生用としては、ハイグレードのものであり、業務用としても使えるもので、大いに魅力を感じず。また、カメラの専門メーカー、キャノンのレンズ交換式XL-1-3CCD・DVカメラ、有効画素数25万 (¥58,000) が98年5月発売予定であり、ソニーのVX9000の強力ライバルとなる。

④ 1997年10月 遂に出た待望の民生用DV据置型VTR

ソニー DHR-1000待望2年、著作権問題で足踏みし、ヨーロッパで、先行販売されていたが、遂に日本上陸、価格も¥430,000と、DSR-30よりも5万円安く、しかも業務用という名も晴れて、民生用据置型DVデッキVTRとして登場

した。それは外観も性能も殆ど同じで、ベールを脱いだDSR-30ではないかと思う程である。

改めて、その性能のあらましを、玄光社、月刊ビデオサロン11月号より抜粋すると、次のような仕様である。デジタルカメラで撮影した映像の編集に最適で、画質・音質劣化の殆ど無いデジタル編集を行う事が出来るDV端子を備えている。

- ・DV方式による高画質記録・再生ができる。
水平解像度500本、アナログ方式の約3倍の色帯域を持ち、精細で色鮮やかで高画質での記録・再生が可能。TVC（タイムベースコレクター）によりジッターの少ない画像を再生し、静止画などの編集にも効果がある。
- ・3次元Y/C分離回路を搭載
コンポジット信号を、高精度に、色信号と輝度信号に分離できる3次元方式のY/C分離回路を搭載。テレビ番組やVHSや8ミリビデオなど、アナログソースを高画質で録画・編集できる。
- ・12ビットモード/16ビットモードが選べるデジタル音声記録可能
外部入力の場合、オリジナル音声を残しながら自在なアフレコが行える12ビットモードと、衛星放送のBモードと同等の高音質で、録音・再生の可能な16ビットモードが選択できる。
- ・DVカセットと規格の異なるミニDVカセットのコンパチブルメカ（両用機能）
長時間録画に敵したDVカセット（SPモードで最長4時間30分、現在2時間テープのみ）と、現在市販されている民生用DVカメラに使用されてる、ミニDVカセットとの両方を、アダプター無しで、自動的に安定走行できる。
- ・DV端子装備
映像音声などをデジタル信号の儘、入出力できる「DV端子（IEEE・1394準拠）を本体前面に装備。DV端子を装備した他のDVJと接続し、画質音質劣化の殆ど無い編集が可能である。市販のDV静止画キャプチャーカードや、ノンリニア編集パソコンを用いれば、静止画や動画をパソコンに取り込んで、加工したり、ビデオ編集が楽しめる。
- ・アナログ入力端子装備
S-VHSや8ミリなどのビデオデッキや、ビデオタイターやエフェクターなどの編集機器と組み合わせて、ビデオ編集システムを構築できる。
- ・LANC端子装備
LANC端子を装備している他の機器と、端子同士を接続することで、精度の高いカット編集や、自動編集が可能である。
- ・10プログラム 自動アッセンブル編集
タイムコードに対応し、LANC端子を装備した他の機器と接続し、高精度なアッセンブル編集が自動的に行える。

- ・映像データの入替えが可能なビデオインサート機能搭載
高音質なPCM音声を残した儘で、ビデオ映像が挿入でき、より高品質な作品づくりが可能である。
 - ・音声の流れに合わせて映像を挿入し、ミュージック・ビデオクリップのような作品作りの可能なビデオ・オン・サウンド（V. O. S.）編集が可能である。
- (11)他オーディオインサート機能／アフレコ機能を装備。
- (12)LANC接続した他の機を、DHR-1000の操作パネルから、再生・停止や一時停止など操作できる。
- (13)DVカセットのICメモリーにデータ書き込みを行い、画面表示や、頭出しが、可能である。

⑤1997年12月12日DVデッキ第2弾

ソニーがDVデッキとS-VHSの一体型Wデッキを（¥330,000）を突然発売して大ニュースとなった。

以上の通り、極めて、多種多彩な機能を備え、民生用ビデオ界に革命が起こった。

創立20年を経た今日では、将に、パソコン時代であり、ビデオ編集でさえ、パソコンを使っただけのノンリニア編集の行える時代となった。我が「日本映像民俗学の会」の会員各位に於かれましても、将来は「映像民俗博物館」の設立に向かって精進して戴きたい。

（もろおか あおひと・映像作家・モロオカプロダクション代表）

おわりに

1998年は映像民俗学の会が発足して20周年にあたります。一口に20年と言っても、この間の会の活動は、たしかに山あり谷ありの連続でした。様々な出来事もおきました。なかでも本会にとって最もインパクトの大きかった出来事は、発起人であった野田眞吉、野口武徳の両氏を彼岸に送ったことではないでしょうか。とくに本会の精神的、理論的な柱であった野田さんを失ったことは大きかった。その一時期、会の活力が萎えたようでした。しかし、諸会員の力によって、この難関を乗り越えて私たちは活動を継続しています。そして、今回その証の一つとして私たちは、『映像民俗学』第4号を作りあげました。そこでは、活動の原点を再確認しつつ、映像民俗学の理論的な確立をめざす議論が熱く語られています。

今後、映像民俗学の議論を活発にするためには、会報の出版をはじめインターネットを利用した情報の発信が重要になると思います。私たちは手始めに次号の会報制作に向かって、今から始動しようではありませんか。会員の皆さまの投稿をお待ちしております。

なお、本出版にかかわる企画は1997年1月に発表しましたが、実際の活動は、20周年記念総会に合わせて出版するということになり同年12月から編集作業に入りました。そのため原稿を投稿なされた会員諸氏には、何かとご迷惑をおかけしたことを紙上かりてお詫びいたします。

1998年1月

編集委員会 亘 純吉(代表)
 牛島 巖
 北村 皆雄
 大塚 正之
 松島 岳生
 吉田 成己

編集委員 代表 亙 純吉
牛島 巖
北村 皆雄
大塚 正之
松島 岳生
吉田 成己

映像民俗学 4 —20周年記念論文集—

発行 1998年1月20日

編集者 亙 純吉（代表）牛島 巖・北村 皆雄
大塚 正之・松島 岳生・吉田 成己

発行者 日本映像民俗学の会

〒160-0014

東京都新宿区内藤町1-10 テラス小黒201

・ 03-3352-2291 FAX 03-3352-2293

E-mail: vf160tyo@po.jah.or.jp

<WEB版は、事務局亙純吉が担当した>