

映像民俗学 7



日本映像民俗学の会

2009

目 次

『映像民俗学 7 (WEB版)』の発刊にあたって	牛島 巖	3
記録映画作家・野田眞吉さんのこと	北村皆雄	4
柳田国男の「民族芸術と文化映画」と宮田登の 「映像民俗学の調査方法」をめぐって — 民俗事象の映像記録についての諸問題 （一記録映画作家の立場から）の覚え書—	野田眞吉	8
エチオピア南部ハマー族の 女性を描く映像におけるジェンダー表現	牛島 巖	38
21世紀の民族誌映画の課題 —文化表象をめぐる終わりなき インプロビゼーション—	川瀬 慈	71
皇室映像	梅本史郎	78
アジアのシャーマン映像ノート	北村皆雄	85

『映像民俗学 7 (WEB 版)』の発刊にあたって

牛 島 巖

(日本映像民俗学の会会長)



「映像民俗学7」をお届けします。本号は、映像民俗学の会の30周年記念号として企画していたのですが、諸所の事情でかなり遅滞してしまいました。小さな会の資金状況から、まずWEB版で公表しますが、後日、活版での刊行を予定しております。

今年(2009年)の大会は「放浪の系譜 一空也から井月一」という課題で、長野県伊那市で開催します。幕末から明治中期まで、伊那地方に一所不在の旅人として暮らした井月(せいげつ)という放浪の俳人を顕彰する会との共同開催です。映像民俗学の会は小さな会ですが、民俗映像を広める運動体としても活動を継続していきます。

未発表遺作論文

野田 眞吉の未発表遺作論文の掲載にあたって



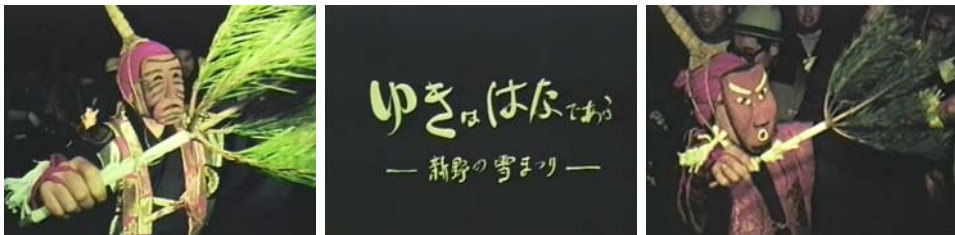
野田 眞吉

(1915—1993)

映像民俗学の会の創立メンバーの中心であった故野田眞吉氏の未発表原稿『柳田国男の「民族芸術と文化映画」と宮田登の「映像民俗学の調査方法」をめぐって — 民俗事象の映像記録についての諸問題（一記録映画作家の立場から）の覚え書—』が見つかりました。編集部は、会のあり方を議論するうえで示唆に富む内容であるとのもと、巻頭論文として掲載することにしました。その経緯は、北村皆雄のコメント「記録映画作家・野田眞吉さんのこと」をご一読ください。

なお、本論考は長編のため、編集部の責任で見出しタイトル（Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ）を加筆しています〔原文は(1)から順次、番号が記されています〕。また写真も編集部の判断で挿入しました。

(編集部)



記録映画作家・野田真吉さんのこと

北村 皆雄

野田真吉さんは戦前から作品を作り続けてきた記録映画作家である。平成5年(1993)77歳で亡くなるまで50本以上の映画やテレビドキュメンタリー作品を作った。後半期は、映像民俗学に傾倒し、代表作「冬の夜の神々の宴—霜月まつり」(1970)、「ゆきははなである—新野の雪まつり」(1981)、遺作「生者と死者のかよい路—新野の盆おどり・神送りの行事」(1991)を自主制作している。

野田さんのこの論文は、1984年11月に北村に渡されたものである。どこかに発表するものであろうと、さほど気にせず預かり、いつしか忘れてしまっていた。野田さんが亡くなって15年が経っていた。昨年、書類を整理していて出てきたのであった。調べてみるとどこかに発表した形跡もない。実家では自筆の原稿も見当たらないという。あらためて読み返してみると、25年も前のものでありながら、まったく古さを感じなかった。古いどころか、今も映像民俗学の指針を示しており、私たち映像民俗学を志す者への遺言に思えたのである。野田さんとともに映像民俗学を標榜してきた一人として、ぜひ公にしたいと考えた。

蛇足かもしれないが、この論文の書かれる背景について説明しておきたい。

もう35年も前になるが、野田真吉さんと私は、民俗学者の野口武徳さんと宮田登さんと語り「映像民俗学を考える会」(1974)を作り、その後「日本映像民俗学の会」(1978)に引き継いで活動をしてきた。

野田さんがこの論文を書く動機になったのは、戦前における柳田国男の映画に対する一連の発言と、宮田登さんが1978年5月15日、映像民俗学の会の第1回公開研究会(平凡社ビル別館ホール)でおこなった「映像民俗学の調査方法」の講演である。(この講演の記録は会の20周年記念論文集「映像民俗学」(1998)、その後、宮田登 日本を語る『民俗学の方法』(吉川弘文館)(2007)に収集)

宮田講演が野田さんにとって刺激的で示唆に富んだものであることは、野田の論文に、何ページにもわたって引用されていることからわかる。その講演は、私たちにとっても、その後の映像民俗学の方法論を決定づけてくれた重要なものであった。めったに相手を「先生」呼ばわりしない野田さんが、20歳以上も若い宮田登さんを、心底から「宮田先生」と敬語をつけ終生呼び続けていたことからわかる。

野田さんの「冬の夜の神々の宴―霜月まつり」の自主映画作品を、最初に評価したのも宮田さんである。



写真1 対談する宮田登（左）と野田真吉（右）

柳田国男の映画への発言は、戦前の映画雑誌に載ったもので、どういうわけか柳田国男全集にも収められていない。この柳田の映画への発言は、柳田の年表からたどり、国会図書館で当時の映画雑誌をあたって探し出したものである。

映画については折口信夫が、また物質文化から民俗学を見ようとしていた渋沢敬三、宮本馨太郎らが早くから注目をしていたことは知っていたが、柳田がこれほど映画について語っていたのは、私たちにとって一つの「事件」でもあった。柳田は、民俗学研究へ映画の導入することの必要性を述べており、その映画への本質的な理解と的確な問題点の指摘に、野田さんも大きな共感を示している。柳田の発言当時、1930年代は、感度の低いフィルムで神事や芸能を、夜に撮影するのは大変なことで、煌々と照明を照らしてやらざるをえなかった。柳田は、民俗行事が持つ「神秘的な、宗教的な雰囲気」が損なわれていることを危惧するのである。しかし野田さんは近年の撮影器具の発達で、暗がりでの撮影も、簡単におこなうことができると考える。それは今日のビデオなどの明るさを見れば誰もが納得することである。彼がそれ以上に問題にするのは、記録者の民俗学的な視点の欠落である。さらには、祭りを支えた社会基盤の喪失である。そこから野田さんは、「一人の記録者として、また記録者が時代の『語部(かたりべ)』でなくてはならないと思う私は瀕死の危機に立ち至っている民俗行事の映画記録を一つでも二つでもできるかぎり、祭り本然の心意がこめられている祭りを撮影しておこうと思った」と語り、官庁やテレビ局の費用に頼らず、自分で金を工面しながら自主映画を作り始めるのである。

映画を撮るにあたっての野田さんの一番の課題は、宮田登さんが講演で提示した民俗・祭祀などを担う共同体（郷土）の、目に見えない「心意」をどう表現するかということである。映像民俗学の最終目標は、そこに帰着する

のではないかと考えている。宮田さんのこの発言は、柳田国男の方法的継承を受けたものである。そこで野田さんは、若い頃影響を受けたシュールレアリズム（超現実主義）の方法に思い至るのである。第一次世界大戦の頃、シュールレアリズムの理論的指導者アンドレ・ブルトンが提唱した「自動記述法」という、眼に見えない心の世界を表現しようと試みた独自の表現方法であるが、それを映画に取り入れようと考えたのである。この手法は、何の準備もせず、早い速度で言葉を無意識的にペンで書きつけてゆくことによって、無意識や深層心理に眠っているものを引きずり出そうとする一種の内面の書き取りの方法である。それを映像に取り入れるというのはどういうことなのか？カメラは、どのようペンとなりうるのか？カメラをどのように使えば、見えない世界を表現することが可能なのか、今になっては定かではない。野田さんの考える「自動記述法」の映像への転用について詳しく説明をしてもらわなかったことを、今、少し後悔している。

柳田が旅人ではなく郷土に住む者にしか表現できないと考えた「心意」の表現を、野田さんは映像に置き換えてとらえなおそうとする。「映像によって心象の見者、つまり心象の披瀝、伝達者が同時に映像表現であるのが最上の条件であろう。自らが自らの見た心象を自らの手で映像として形象化すれば、かつては口誦伝承によって、また文章や絵画で表現されたものより、視聴覚化した心象、心意の内容の直接的感覚的な伝達が可能になるであろう」と述べている。

映像民俗学が「心意」を表現することが重要である。私どもの映像民俗学は、その一点に向かって進もうとしている。私は、宮田さんや野田さんの目に見えない「心意」を描く映像民俗学の方法論を学びつつ、柳田国男の『民間伝承論』（昭和9年）に導かれて、「映像民俗学は目に映ずるもの、耳に聞こえる音や言葉をきろくすることによって、その土地に暮らす人々の心意現象や心、つまり内的なものを明らかにすることである。徹底的に外的なものを通して、内的なものを浮かび上がらせることである、外景の背後に内的に横たわるものを見せることである」と考えるに至った。私は、徹底的に外的であること、つまり目に見えるものを通して、目に見えない内的な＜心意世界＞を描くしかないと考えている。

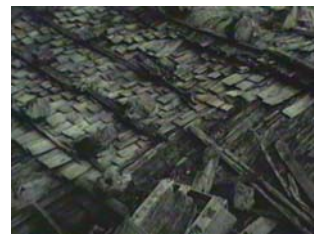


写真2『冬の夜の神々の宴』

近年、ビデオカメラの発達で、フィールドにカメラを持って撮影し、それを利用することが普通になってきている。現在、ビデオを利用して、現地の

実情、人々の祭祀や生活を伝える研究者が増えてきた。大学の先生方にとって、こと人類学や民俗学では、映像を利用することなしでは授業が成り立たない。今まで映像は、人類学や民俗学の補助手段として考えられてきた。映像は言葉での表現、つまり論文などの言語表現の下に位置づけられていたのだが、遠からず論文と同等の重みを持つ地位に立つであろう。

野田論文は、映像人類学・民俗学を志すものたちに、進むべき方向を与えてくれたもの、私たちに書き留めてくれた遺言として受け止めたい。

(会員：ヴィジュアルフォークロア代表)



『冬の夜の神々の宴』より

未発表遺作論文

柳田国男の「民族芸術と文化映画」と 宮田登の「映像民俗学の調査方法」をめぐって

— 民俗事象の映像記録についての諸問題
(一記録映画作家の立場から) の覚え書 —

野田 眞吉



I 柳田国男と映像記録

1

柳田国男が映画について述べている論章が二つある。昭和14年(1939年)12月号『日本映画』(第4巻1号)の「民族芸術と文化映画」と、昭和16年2月号の『日本映画』(第6巻2号)の「地方娯楽自主的に」である。その他、談話の要約記事「文化映画と民間伝承」を、昭和14年5月号の『文化映画研究』はのせ、昭和16年3月号(第1巻3号)の『新映画』は「柳田国男氏を囲んで—文化映画と民俗学」(出席者:柳田国男・橋浦泰雄・村治夫・三木茂、津村秀夫—司会)をのせている。

ところで、柳田国男の署名のある前記、二つの論章は筑摩書房刊の『定本柳田国男集』には、同集別巻第5巻の書誌にのみ採録されているが、本集にはどうしたことか収録されていない。あとの談話要約記事や座談会記事が定本にのせていないのは著者の執筆責任という点からはずさされていることで一応わかる。

しかし、「民族芸術と文化映画」と「地方娯楽を自主的に」の2論章が本集から除外されているのははなはだ解せないし、残念に思う。

とくに、「民族芸術と文化映画」は柳田国男が民俗学の研究における映画の

導入、活用に対する彼の新鮮で先見の明な見解がしめされ、その重要性の提案と展望を重点的に述べていると私は思う。同論章が発表された時期はちょうど戦時文化統制の一環として映画法が制定された時である。映画法は文化映画（記録映画）の劇場強制上映を規めており、各映画企業は文化映画制作に関心をもたざるをえなくなり、映画法に対応する製作体制に戸惑いをみせた時期にあたる。もちろん、文化映画の強制上映は認定制度などで規制した文化映画の上映であって、戦時体制の強化促進のための宣伝煽動の手段であった。だが、ナチスの文化統制法にまねて、我国は即製映画法を制定したものの、文化などを真剣に考えたこともない官僚、軍人はその当初、法の運用にまだ定見がなく、出来てくる作品待ちで処理してゆこうという態度であった。そうした一種のどさくさの間隙（それも約2年間ほどであった）をぬって亀井文夫の『上海』（1939年）、三木茂の『土に生きる』（1941年）などの、我国映画史に残るすぐれた記録映画をうんだ。



写真1『上海』

「民族芸術と文化映画」はこのような状況下に柳田が書いたものである。戦争が招来するだろう民俗の崩壊の危機感がめずらしく文章のはしばしに突出しているように思えるのも、そうした迫りくる状況の反映であると思う。

彼は敗戦直後、疎開学童のために書いた『村と学童』（1945年、朝日新聞社刊）で、次代の子どもたち（とくに都会育ちの子どもたち）に言葉やさしく、具体的に、疎開地である農山漁村の民俗、常民の歴史にふれる、またとない好機として反転活用するように説いている。敗色が濃くなり、一億玉砕などが叫ばれ、空爆にほとんどの大きい都市が焦土化していた時期に書かれた『村と学童』を、敗戦直後、復員した私はむさぼるように読んだ思い出がある。その時、私は『村と学童』が柳田の遺言書のように思えた。荒廃と飢餓のただなかに立ちすくんでいた私に、同書はまるで啓示をうけたような感銘にひたった。今、「民族芸術と文化映画」を改めて読んでみると、『村と学童』との間に、柳田国男の一貫した民俗学者としての戦争にかかわった心情がうかがえる。そこには民俗の歴史的・必然的な崩壊過程が戦争によって加速化されている現状に対する焦慮感とともに、映画による民俗行事の記録の緊急性と重要性を述べ、その要点を指示した、示唆にとんだ内容をもった彼の主要な論文の一つだと思う。

とくに、私のような映画をとおして民俗を記録し、民俗の歴史を勉強して

みようと思っている一映画作家にとって、右の論章はまことに適確な指標を提出し、民俗の映画記録についての諸心得を示している。

2

1974年、まことに遅まきながら、民俗の映像記録について同じように関心をもっていた民俗学の宮田登、民族学の野田武徳、記録映画作家の北村皆雄諸氏と私の4名で「映像民俗学を考える会」をつくり、「映像民俗学」の理論的、方法的な研究と実践を提起したが、その原点が柳田の「民族芸術と文化映画」にすでに明示されていることである。

柳田は同論章でまず、「民族固有の芸術を、そのまゝの形にして、保存し度いと云ふことは民族学をやる誰もが衷心から願つてゐる問題であろうと思ふ。そのために映画なども有力な手段になり得るとは、一応誰もが思ひつくことであろう。」と民俗を記録保存する有効な手段として、映画に着目している。

つづいて、彼は映画によって記録保存すべき民族芸術について述べている。

「私がここで云ふ、民族芸術とは、歌舞踊に属する郷土芸術のことである。彫刻や絵画などは、形そのまゝが永久に保存されるが、前者はそれが出来ない。そこで歌舞踊に属する民族芸術といへば、恐らく直接間接に宗教的な意味を含んでゐないものは全くないと云へる。従つて、古来から日本の民族芸術として、一般に伝承されて来た行事的なものになると、大抵夜間に行はれるものであるから、これを映画にして、保存しようとしても失敗だつた。それは証明技術の問題だと思ふ。社の境内で篝火を焚いて取り行ふ所に生命のある、宗教的な行事を、明るみに持ち出されると、全くその真価が失はれてしまう。

それは、神秘的な、宗教的な雰囲気が、日本の民族芸術の、最も重要な要素をなしてゐるからである。

昼間やるものの中に、もっとよいものがあると、映画には簡単に成功すると思ふ。右のような訳であつて、どうしても極いいものは伝らない。最近はおオキイが発達して来て、録音が完全に出来るやうになつたのだから、撮影の方面を今一歩研究して見たならば、案外成功の道は近いかも知れない。

殊に日本の民族芸術のニューアンスと云ふか、カラーと云ふか、それ等の全部が、例へば面をつける前には、必ずその面をうやうやしく押んでから冠るとか、舞の前に水垢離を取って、身を潔め、然る後に開始すると云ふやうな、その森厳な気もちがどうしても、現在の日本の映画技術では出ない。外国の映画などでは、教会のシーンなどの雰囲気が、比較的によく出てゐるのは、基督教は楽器と讃美歌とが主になって、一つの雰囲気を作らうとしてゐるからである。」

ここで柳田がいつている「映画技術」は単なる撮影技術のみでなく、撮影

対象の内容把握を中心とした映画表現の全体をさしているのである。

この柳田の民俗行事の映画記録に対する対象の重点的な指向と夜間撮影の問題点の指摘は現在もなお、民俗行事の撮影につきまどっている大きい隘路であると思う。彼は戦前（昭和14年の頃）の映画撮影機器の機能とその技術的段階に立って語っている。だが、科学技術の今後の進歩によって映画表現技術が前進すれば民俗行事の映画撮影もよくなるだろうという希望的な一面をもちながら、彼は当時製作されていた民俗行事の映画記録の表現の不充分さに失望を感じ、次のように述べている。

「——此の点から考へて、日本の民族芸術も、極めて悲觀的に云ふならば、矢張り消滅して行くものだと思ふ。

と結びながら、思いを返すように、

「映画技術的なことは、今後の研究に俟つて、或ひは予想以上の好成績を収め得る道はあると思ふ。

愈々映画法の制定施行と共に、文化映画の研究は、益々盛んになると思ふ。伝説や民話をシナリオ化して、それによつて、民族芸術の幾分を残して行かうと考へてゐる声も聞く、けれども、それよりも、最も手近かな、そして最も急を要するものとして、文化映画の一分野として、ほろび行きつゝある民族芸術の、ありのまゝの姿をトオキイ映画として記録して置く事は、凡ゆる意味に於て緊急だと思ふ。」

と述べている。大きい振幅をもった彼の表現には、戦時体制の強化のなかで、前述したような彼の一種の苛立ちがみられる。それと裏はらに、彼の民俗行事の映画記録への激しい待望が披瀝されている。

3

ところで、柳田は前出の文中にふれている照明技術の問題で民俗行事の夜間撮影をブチこわした映画について、何を撮影したものか、何という題名の映画であったか、ハッキリさせていない。だが、撮影技術にしばっていえば、当時のフィルムの感度、レンズの機能の状態、さらに、夜間野外の撮影現場などを考えあわせると、ライトの必要使用量が相当多くないとフィルム感度の基準の撮影効果をあげることは出来なかったと思う。その仕上がった映像が柳田の要求していたものと大変、違ったものになっていただろうことは私の当時の経験から推察できる。最近ではフィルムや撮影機器が格段に進歩しているとはいえ、柳田のいつている「社の境内で篝火を焚いて取り行ふ所に生命のある、宗教的な行事を明るみに持ち出されると、全くその真価が失われてしまう。」という問題の解決は依然未解決のままつづいている。

ただ、撮影技術の面では近年、開発された赤外線あるいはレーザー光線を

利用した特殊レンズを使用すれば真暗闇でも撮影は一応、可能であるが、撮影条件として、一切の発光体が撮影対象を照射していないことである。つまり、星あかり程度の暗闇でなければ撮影できないことである。その点、右の特殊レンズはまだまだ、改良を要する点が多く、特殊な夜間撮影（たとえば夜間の軍事行動の偵察用や夜行性動物の生態の観察といったようなもの）に使用されているにすぎない。

ともかく、無照明状態の夜間撮影は可視光線以外の光線を用いる新しい可視化撮影機の出現をまつしかない現状である。ところで、無照明という極端な場合でなくとも、若干の照明で撮影の可能な場合にしても、民俗行事の夜間撮影にはさまざまな隘路が多く横たわっている。今日では更に新しい悪条件が加っているといえる。

私は、戦後、民俗行事に関する記録映画を数多く撮影する機会に恵まれてきた。その折々、前述の柳田の指摘している問題点が、つねに、記録映画作家としての私の頭を悩ましてきた。民俗行事がもっている最も重要な要素である「神秘的な、宗教的な雰囲気」、つまり、ありのままの、自然な、生（なま）の姿を記録すること、表現することは今日において、単に映画撮影の技術的な問題のみでなく、また、記録者の民俗学的な視点の欠落の問題のみでなくなっている。民俗行事は自然との深いかかわりのなかに、つづけられた農耕生活を中心に生まれ、農村落共同体によって伝承されてきた。だが、我国の高度経済成長近代化政策によって、戦後農村の産業構造は急速に変っていった。主として稲作を中軸とした単一的な農業経営はさまざまな商品的農産物の生産に傾き、また、一方、農業の機械化は余剰生産力をうみ、兼業形態を促進した。それは、更に、農業の放棄、他産業への転業をうみつつある。

こうした農村の生活形態の近代化的変容都市化現象は必然的に農村旧来の生活共同体意識の崩壊を導き、農民の内部意識の変質を促した。同時に、民俗行事の中心的な『神秘的、宗教的な』心意が自壊し、喪失しつつある。そして、農業生産活動と密着していた民俗行事は農業生産活動から離脱し、単なる慣行行事化し、形骸化している。なかでも各地に長く伝承されてきた代表的な民俗行事や民俗芸能の多くは観光事業の対象にされ、ショウ化の一途をたどっている。こうした現象はもはや救いがたい状況に立ちいたっている。

私は戦後、各地の民俗行事の記録映画を撮影しながら、右のような状況をいやというほど味あってきた。

私は1957年、「東北のまつり」3部作で、八戸のえんぶり、花巻の鹿踊り、塩釜神社の夏まつり、青森と弘前のねぶた、岩木山のお山参り、横手のぼんでん、新潟県桑取谷の小正月の行事、山形県間沢のお田植（小正月の行事）

などを撮ってきた。



L:花巻の鹿踊り C:塩釜神社の夏まつり、R:新潟県桑取谷の小正月の行事

次で、1960年代の高度経済成長政策の上昇期に、一人の記録者として、また記録者が時代の「語部（かたりべ）」でなくてはならないと思う私は瀕死の危機に立ち至っている民俗行事の映画記録を一つでも二つでもできるかぎり、祭り本然の心意がこめられている祭りを撮影しておこうと思った。このような私の制作意図には制作資金を出すところもなかった。観光宣伝映画であれば制作資金を出すところもあったであろうが、私はいわゆる観光的、ショウ的になっているものを撮る気がなかった。そのようなことで、自力で、自主的に制作をするしか私の意図を実現する途はなかった。

でも、私に十分な制作資金があるはずがないので、私の意図を理解してくれる友人たちの協力をえて、1969年に「冬の夜の神々の宴—遠山の霜月祭」（取材地・長野県下伊那郡上村下栗）を製作した。その後、1971年から1973年にかけて、神奈川県文化財保護委員会や同県の教育委員会の企画、神奈川ニュース映画協会の製作で、私は「世附の百万遍念仏」をはじめ、十数篇の神奈川県下の民俗行事の記録映画を撮った。つづいて、自主製作で企画していた「ゆきははなである—新野の雪まつり」（取材地・長野県下伊那郡阿南町新野）の撮影を1974年から開始し、1981年にやっと完成した。



写真3 長野県下伊那郡上村下栗風景

私はそうした戦後にかかわった民俗行事の記録映画の制作経験のなかで、戦前に柳田国男が指摘した民俗行事の映画記録における隘路を一層、強く感じた。それは前述のような我国の民俗行事がおかれている歴史的社会的な現状によって、その映画記録の困難が増大、倍加していることであった。

柳田が前同論章でくりかえし云っている—「……遠州の天竜川の上流に、矢張り前述のやうな、篝火を焚いて、それを囲んで踊る神前舞曲が、今日で

も比較的、純粋な形で伝承されてゐる。かつてそれを映画にするために、篝火の代りに、電気を用ひて撮影したことがあったが、それは全く打ちこわしで、見るに堪えない、俗悪なものに成つてしまつた経験を持つてゐる。」という点の改善は進んでいるというよりも総体として悪化しているといった方がよいと思う。

今日の民俗行事の多くは映画やテレビの撮影がおこなわれない場合でも、煌々と電気照明がなされた社の境内や街頭でおこなわれている。なかでも、観光化され、ショー化されている民俗行事になると近代的な舞台照明も顔負けしそうな、派手な照明のなかで、きらびやかな揃いの衣裳をつけ、タレントまがいのショーよろしく展開される。それに加えて、参集した多くのプロ、アマの映画、テレビなどの撮影者のライトがさかんに点滅される。さらに、見物の観光客がまるで光のつぶてのようなカメラのフラッシュをふりそそぐ。こうした傾向は年とともに激しくなっている。1975年の頃、比較的そうしたことが少ないと聞いていた「新野の雪まつり」を撮影した時に私は改めて、その猛烈さに驚いたものである。その時、記録者としての私は、私自身の自省自戒をふくめて深く考えさせられた。

4

柳田の同論章はつづいて、民俗行事の映画記録についてとくに重要な評言をおこなっている。

「三河の豊門鉄道の沿線にある、花まつり等は、最も手近かにある試作台としても、面白いものである。此の種の民族芸術になると、その一つ一つを取り上げて、舞台にのぼせて観賞すると云ふ事になると、それは全く稚拙なものであるが、それが一つの大きい団体の動きになると、全く別な雰囲気を作り出す。此の何とも云へない、宗教的な感激こそ、最も尊重する可き民族芸術の生命なのである。撮影する場合に、これを取り逃しては、それは、その民芸のもつ価値が零になるのであつて、今迄の我等の見た大部分が、此の点になると全く失敗してゐる。」

彼の評言には民俗行事のあるべき姿と同時に、民俗行事の映画記録者のもつとも注意すべき点を指摘していると思う。第一に、民俗行事における「神事芸能」が奉仕する者（演ずる者）と祈願者（参加者、観る者）とが一体となつてもかみしだす雰囲気の中かに、演者たちの稚拙を超えた「生命」があるということである。

祭りそのものがそうした村落共同体全体の共同行動であることである。それゆえに、神事芸能を「芸能」として民俗行事からきりはなしてはならない

ことである。つまり、第二は民俗行事の映画記録において、神事芸能の舞台芸能視、あるいは舞台芸能化、ショウ化に対する批判である。

柳田はつづいて、

「今迄われわれが新聞社のニュース映画や、劇映画の一シーンとして、此の種の映画を観ても、それは実に俗悪なものであつて、到底彼等（農民一註・野田）の感性で捉へられたものではなく、奇習として好奇的に描いてゐるのが積の山である。地方色も、ニューアンスも雰囲気も出てゐない。これらは今迄に芸術的に指導する者がなかつたことが、最大の原因であると思ふ。」

といっている。ここで少し註記を加えておくことにする。

右の引用文の前に書かれている文章から、「彼等の感性」は「農民の感性」を指している。「芸術的に指導する者」は民俗行事、そして神事芸能の真の姿を把握している者の意であると思う。映画製作（映画記録）にあたっては現場の指導にあたる民俗研究者をはじめ、表現主体である映画監督やカメラマン等を指していると思われる。

以上、一連の柳田の民俗行事の映画（映像）記録に対するきびしい批評は今日においても正しく、有効性を依然もっていると私は思う。

手近な例でいうと、テレビでも映画でも、民俗行事の記録はほとんど観光案内的なもの、話題的（トピックス）なもの、いい方をかえれば見せもの的なもの、スペクタクルなもの、センセーショナルなもの、奇習珍俗といったところに取材の焦点をおいている。時にはそうした製作意図を「社会教養的」に、また「報道的」に、民俗行事、民俗芸能の伝承活動などの衣につつんで、体裁を繕っている。

さらに、上映放映の短い一定時間内にみせようとしているから、精々、行事のピークを摘まみ喰いしたり、見映えのする場面のみを取り上げているのがほとんどである。また、そうした製作上の時間的な制約で、製作者たちは行事の内容を上映時間にあわせて改変させて撮影しているものや撮影のために簡略化して「ヤラセ」をもってお茶を濁しているものも多い。こうした民俗行事の撮影における行事内容の改悪は撮影者のエゴイズムに起因しているが、行事の当事者側にも観光事業化への配慮や食指が働いていると思う。ただ、一言いいそえておきたいことは民俗行事を生（なま）の姿で撮影した映像を編集する際、表現技術上の無用の個所の省略や飛躍をおこなうことと、撮影現場での撮影者の恣意による行事の改変とは別の次元であることである。だが、両者の場合においても撮影記録者が対象の民俗行事とともに「民俗」について正しい把握をもたねばならないのは、柳田が指摘している通りであ

る。

以上のような民俗行事の映像記録の今日的な取材傾向はほとんどの民俗行事そのものがその心意を失しない、形骸化をすすめている現状に拍車をかけているとっていいだろう。柳田のいう民俗学的な意義をもった映像記録としての価値にはますます程遠いものになっている。

こうした現状において、商業主義的な映画、テレビの観光案内的な、またセンセーショナルなトップ屋的な民俗行事の取材に期待することは出来ないだろう。また、無形民俗文化財、民俗芸能の伝承保護の名目で製作されている、官公庁などの申訳的な、わずかばかりの記録映画製作をまっけては刻々と変質、消滅している民俗行事のおかれていた深刻な歴史的段階に対応することが出来ないのは明白である。

5

では、民俗行事の映像記録は、直面している、手遅れに近い、悪化している事態に、どう処したらよいか。

私はその対処に妙案などはないと思っている。あるのはたゞ一つ、前述のような、今までの民俗行事の映像記録製作への全面的依存から離れて、民俗学の創立の歴史がおしえてるように、民俗研究者、民俗に関心をもつ多くの人々、同じく映像関係の作家たちが協同して、自分たちの手で、各々の生活の場で、民俗行事、民俗事象を撮影記録する活動をひろめる単純で基本的な方法しかないと思う。

私たちは民俗事象の映像記録に、戦前から幾多の撮影技術上や製作上の悪条件とたたかいながら、その有効性を認識し、意識的に取りこんでいた数名の先覚、先達の民俗学者をあげることができる。

その一人は北海道帝国大学教授の八田三郎（1865－1935年）である。動物発生学者として高名であった。北大農学部附属博物館主任を兼任していた。彼はアイヌの民俗について深い関心を持ち、その伝統的な生活道具、衣服などの使用方法とともに生活様式の実態を記録する必要を痛感していた。たまたま、大正15年（1925年）11月に第3回汎太平洋学術協会（太平洋学術会議の前身）が東京に開催されることになった。その席上で各国の民族学者や人類学者にアイヌの生活を紹介するために映画を製作することになった。八田教授の監督で、撮影がおこなわれた。撮影は北海タイムスの映画カメラマンが担当した。「アイヌの生活」と題



写真4 『東北のまつり第3部』

され、内容は(1)家事 (2)婚礼 (3)患者と治療 (4)葬儀 (5)熊祭 (6)舞踊 (以上を白老コタンで撮影) (7)丸木舟の操舟と鮭 (千歳付近、千歳川で撮影) となっている。35 ミリ、白黒、約 50 分にまとめられている。まことに貴重な民俗資料映画である。つぎに、我国に帰化した医師で、民族学者であったイギリス人、N・Gマンローはアイヌの「ウエポタラ (悪魔祓い)」の儀式を 1930 年代に、35 ミリフィルムで撮影している。儀式を丹念に記録しているが、ほとんど手をくわえていない。研究、資料フィルムといえる映画である。撮影者は明かでない。同じころ、ミュージアムを開設し、民俗学に関心の深かった渋沢敬三は長野県の伊那谷の「中馬」(1931 年)、新潟県の山越村の「牛突」(1935 年)、富山県種村の「深田植え」(1936 年)、秋田県の雲燃村の「いたや細工」、その他新潟県の西横山村の「桑取谷の小正月行事」などを 16 ミリフィルムでおのおの民俗学の視点から自身の手で撮影している。各篇とも長さは 5 分から 20 分程度のものである。また、民俗学者、宮本馨太郎は「台湾高砂族の生活記録」(1937 年)や樺太の「オロッコ、ギリヤックの生活記録」(1938 年)などを 16 ミリカメラで撮っている。三木茂は専門のカメラマンで、映画界で名手として当時、すでに名を馳せていた。彼が東宝文化映画部にいた頃、1941 年に柳田国男の指導をうけ、秋田県男鹿半島を中心にした東北農村の民俗を本格的に記録した長篇記録映画「土に生きる」を撮っている。同作品は残念なことに戦災にあい現存していないが、その撮影時に三木がスチールカメラで写した多くの写真をもとにして、柳田国男が文書をかいた『雪国の民俗』(1944 年 養徳社刊、1977 年 復刻版 第一法規出版刊)に、「土に生きる」の面影を偲ぶことができる。

私たちはこれらの先覚者たちの映画をみる時、「百聞は一見にしかず」という喩えのように、当時の民俗の姿に接する思いがする。そして、その映画記録が活きた貴重な民俗学的資料であることを改めて知らされる。

さて、私たちは今日、映画機器の性能が戦前より飛躍的に進歩発達し、さらにビデオの出現とその急速な開発によって、それらの映像機器の入手が簡単になっている状態を迎えている。それらの機器の操作技術も電子技術の導入などで、簡便化している。もし、当人が映画記録を活用しようという気になれば若干の表現技術を習得すれば誰でも撮影を一応することができる。

今まで文章や絵画、写真などにのみ頼っていた民俗学の研究活動や資料蒐集に、調査報告、研究発表などに、民俗事象を具象的、即物的で動態的に記録することができる映画記録は大きい力となりうることは言をまつまでもない。そうした映像記録は研究者にとって、研究の推進の予備資料となり、さらに研究成果の発表に具体的な実証をあたえるとともに貴重な民俗史の歴史

的資料となるであろう。

6

右のような今日の民俗事象、民俗学にまつわるさまざまな現状をふまえて、結成した前述の「映像民俗学を考える会」のその後にふれてとりあえず本章をとじようと思う。

1974年、野口武徳、宮田登、北村皆雄の諸氏と私たち4名で、「映像民俗学を考える会」をつくり、民俗の映像記録の推進、既存の民俗学的な映像資料の発掘や調査をすすめる一方、映像民俗学の理論、方法の確立をめざして自由討議の会合をかさねた。1976年、会の内部的な討議内容を外部に提示し、ひろく多くの人々と話しあうために、会主催で「民俗学と映像」と銘うって、二泊三日のセミナーを八王子市の大学セミナーハウスで開催した。ところが、全国各地から熱心な参加者があつまって、定員の50名を突破して私たちをあわてさせた。と同時に、「映像民俗学」に深い関心があることを改めてしった。そこで、参加者を中心にして、民俗学研究者から民俗に関心をもつすべての人々まで含めた、ゆるやかな、自由な雰囲気をもった会の組織と運営のなかで、映像民俗学の確立をめざして語りあい、民俗に関する映像を観賞し、研究しあう「日本映像民俗学の会」を1978年に結成した。その後、例会、総会をかさね、会員の製作した民俗を記録した映画や会外の人々の同様な映画、埋れていた民俗記録映画の発掘、上映をおこなって研究討論をつづけてきている。1982年には、長野県戸隠において、第5回年次総会をひらいた。ここでは、牛島巖氏（筑波大助教授）は青森県下北郡脇野沢村の民俗調査で撮影した「下北半島脇野沢村の夏まつり」の記録をめぐって民俗調査研究と映像記録との相関関係を体験的に報告された。映画は数時間もの分量を撮影したフィルムを30分にまとめた研究報告的な記録になっている。また小松和彦氏（大阪大助教授）は高知県香美郡物部村の「いざなぎ流の家祈祷」を一週間にわたって克明に記録した約6時間にわたるフィルムの一部を上映し、彼の映画による調査報告記録の試みの経験とその記録による題材の研究報告をおこなった。なお、両氏の記録は8ミリ同時録音カメラ、カラーフィルムを使用したもので、いずれも作者の手になったものである。その他、大森康宏氏のフランスのジブ



写真5 宮田登先生（中央）を囲んで
大森康弘氏（右）、小松和彦氏（左）
戸隠大会懇親会にて（1998）

を体験的に報告された。映画は数時間もの分量を撮影したフィルムを30分にまとめた研究報告的な記録になっている。また小松和彦氏（大阪大助教授）は高知県香美郡物部村の「いざなぎ流の家祈祷」を一週間にわたって克明に記録した約6時間にわたるフィルムの一部を上映し、彼の映画による調査報告記録の試みの経験とその記録による題材の研究報告をおこなった。なお、両氏の記録は8ミリ同時録音カメラ、カラーフィルムを使用したもので、いずれも作者の手になったものである。その他、大森康宏氏のフランスのジブ

シー、マヌーシュ族の生活を彼等に同行してとらえた「私の人世—ジプシー、マヌーシュ」や会員の作品を上映した。会の歩みは遅々としてはいるが、しだいに、その目的への活動が求心性をもちつつあるといえよう。

II 宮田登の民俗映像学

1

これまでのことは当面している緊急な課題である民俗行事などの「民俗」に関する映像記録についての私の所感である。と同時に、前掲した柳田の論章には映像民俗学の指向する基本的な問題が提起されているように私は思う。



写真6 戸隠大会で講演する
宮田登先生(1998)

ところで以上、「民俗」における「ハレ」の場合の映像記録にやや、多くの紙数をついやしたが、「ハレ」の基底となる「ケ」の場合の映像記録について、ふれておかねばならないと思う。「ケ」の映像記録については『映像民俗学』第2号(1978年2月、日本映像民俗学の会発行)で、宮田登氏が「映像民俗学の調査方法について」(日本映像民俗学の会、第1回例会における講演速記録)において注目すべき、提案がなされている。氏は同講演で、「考現学」(モデルノロジー)を戦前、提唱し、都市を中心とした市民の日常生活を動態的に調査研究していた今和次郎をとりあげている。彼の考現学的調査方法を再評価する形で、映像民俗学の「ケ」の調査方法の一つとして言及している。そして、都市民俗学というものの必然性が述べられ、民俗学の新しい展望にふれている。私は氏の話聞きながら、多くの示唆をうけた。ここで2時間半に及んだ話の要旨を私なりにまとめてしまうと、氏の学問的構想のスケールをせまくするように思うが、あえて、私の小文の趣旨にかかわるところを引用することにし、全体については宮田氏の講演採録をよんでいたべくことにする。ぜひ、よんでいただきたいと思う。

さて、氏は従来、おこなわれ、定式化した農村生活を中心とした民俗学の調査方法、つまり、柳田が設定した三部分類法について次のようにまず述べている。

「この三部分類法というのは、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を考える。つまり眼で見えるものというものの、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訳です。

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要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。要するに形で見えるものは容易に記録できる。しかし、心のヒダに秘められたものを探り出す、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には、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、これは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。

そこで、実は、映像がここの分野に入りこむ事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訳なんです。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になる訳です。

柳田国男はつまり郷土とか故郷(ふるさと)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りまして、この第3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訳です。

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。要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、何というか、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、この四つを探り出そうとする。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ことですね。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出さなければならない、と



写真7『冬の夜の神々の宴』

柳田国男は考えた訳なんです、この三つの分類の中には、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1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、第三者や他所者には見えない。例えば岩手県のザシキワラシなんかどうやって撮るか、という事がある。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見えないんですね。土地の人が見えるという事が事実であって、第三者には見えない、そういう世界がある。幽霊も、田宮伊右衛門はお岩さんの幽霊が見える訳でしょう。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、土地の人なら見えるんです。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、怨霊とか霊魂の世界をどうやって映像化させるか興味がある。

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事は、極めて特徴的な事なんです。

ふつう3分類いした中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中で、例えば住居とか着物とか、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、これはたくさんの種類がある。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事はないと、柳田さんも言っている訳であります。

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事は考えませんが、第三部の心意・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訳になるでしょう。

その場合に、第一部の有形文化、柳田の分類の中には、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、その形のあるものをお祭りとか踊りとか競技とか、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訳ですから、ケの部分を軸にしてハレをおさえるという先程の説明から言うと、やはりお祭りだけを撮っていては有形文化をおさえた事にならない。つまり柳田民俗学の調査法に於いても、それが言える訳であります。

そこで、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訳なんです、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、村の中に入って聞いて聞こうとしたんですね。その中の一部を紹介致しましょう。

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……（中略）」

ここで、当時、おこなわれた調査要項にしたがった現場の問答のやりとりを具体的に説明して、

「これは昭和 9 年から 10 年にかけて柳田さんが考えた一つの方法なのでありますが、実はこういうとらえ方を現在やろうとしても殆んど結果は出てこないですね。なんといいますか、「何てバカバカしい事を聞くんだ」という事で、「気は確かですか」という話（笑）になってしまう訳です。

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来て、現在は貴重なデータとして使える訳なんです。大力の女性の話なんていうのも、その時点で出てきた。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出てくるんですね。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出そうとする。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中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のがある訳です。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。アカデミズムは、合理化を目指す為に次第に非合理的な側面を無視する傾向を持つ訳ですが、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、これは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事とか都市の事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、出産から葬式に至るものとか、先程の映画に出てきた出産のあり方は儀礼伝承ですね。又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か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訳のわからんものを追求というのは、ここから消滅してしまった訳です。現実には、そうしたものを探り出す手だてが難しくなったという事にもよるのです。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」と言ったって、何の事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、農村に行ってみると調べるというやり方が、事実上難しくなってきた。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りあげた訳ですね。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訳であります。そうすると、農耕のケのところから出てきた、心意にかかる分野は、次第に形を変えつつあるという訳です。

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訳です。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訳です。」

しかし、柳田が都市を無視していなかったことに宮田氏はふれ、彼の著書「都市と農村」と「明治、大正史世相篇」をあげている。前者は、我国の都市は農村がひろがって形成されたもので、両者は対立的でなく、相互交渉、相互補完的な関係をもっていた点を。

また、後者は、明治、大正期の我国資本主義の発達、中央集権化の進行にともなって、都市の拡大強化が農村的なものを混乱状態に陥しおいている世相の流動をおのおのとらえている点を、宮田氏は柳田民俗学の都市へのかかわり方として示している。だが、氏は柳田が右の著書でもみられるように都市をその視野にいれているが、その視座がやはり農村にあったと述べている。



写真8 『冬の夜の神々の宴』

そこで、氏は昭和の初期に「考現学」(モデルノロジオ)と称して、都市生活を対象とした生活風俗、生活行動などを観察調査し、都市から民俗学を出発させようとした今和次郎の調査方法を再評価して、論旨をすすめている。私がここで、再評価というのは今和次郎の「考現学」が柳田民俗学の発展のなかに、異端、邪説視されてきていたことである。宮田氏は今和次郎がすすめた考現学の調査方法について、次のようにいっている。

「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事やってるんですか」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、要するに何の事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)「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ばかり」「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」「東京盛り場人出の分析」「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」「押売り行商人風俗調査表」「洋服の破れる箇所」(笑)「欠け茶碗多数」「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。但しですね。この中で、今和次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部分がどういう現れ方をしてきているのかという問題意識がある。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。ある民俗の特性研究の為に民族学的追及は野蛮人の万端の事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、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、又、僻地の田舎の人たち、又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か、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しまして、「あれは結局、社会学になってしまうだろう。我々の民俗学は違うんだ。歴史というものを考えるんだ」というふうに説明しまして、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、だから民俗学も同じなんだ。つまり世相研究ということをやらなければならない。これを考現学と称したんだ」というふうに書きました。人類学とか民族学、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に考え、そしてこの学問自身が震災後の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事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事を大切にしたい」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訳であります。「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籠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、パーセンテージを出した。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、調査規定として「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分の歩度で歩く事とし、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ず、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、及び調査担当者の名前を記入する。」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出したんです。

例えば東側と西側の人出の比較ですとか、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とか、男の風俗ですね。和服・洋服とかの違い、カラーとネクタイ、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。事細かに調べた。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訳です。

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。眼付きですね。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訳ですが、眼と口を調べようとしたんです。その結果、こういう結果が出ているんですね。

398 人の内、伏し目で歩いた人は 71 人、正面を向けて眼をパッチリと歩いた人が 119 人、上目使いで歩いた人が四九人、横目で歩いた人が 156 人（笑）伏し目・正面・上目・横目の四通りの図を書いて、これをメモにとってですね、その結果を統計化した。女の人ですね。これは。ここで現れた数字の中で、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、眼を閉じて歩いていた人が 3 人居た。（笑）これはどうも眼にゴミが入った為であるらしい（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。要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）という結果が出た。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、数は 157 対 138 なのですが、要するにポカンとして歩いている。舌を出して歩いている人が（笑）3 人。それからハンケチで口をおおっている人が 31 人居る。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。

要するに、考現学ははっきり結論を出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、これは一つの調査法なんですね。これは多分、都市の市街地の中で歩いている人々の心構えとか精神的なものに関してくるらしいと言っているんですけども、それ以上の事は、この中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事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出ている訳ですから、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、映像化という事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内に終わっておりますけれども、要するにこういう方法を適用する事が、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訳であります。

都市が中心ですが、都市でやればそれだけ効果が上るらしい。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。民俗学上衣食住といわれる部分のある一角を占めるものですが、例えば高層建築とか団地とかですね、そういう農村とは違った空間ができ上がっており、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、60歳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、質問をするほどの時間的余裕がないんですから、映像化していき整理していくという事が、可能であるとすればですね、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このように考える訳です。

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事が、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、この辺で終わらせていただきます」

長い引用文になったのは浅学な私が今和次郎の考現学の調査方法をたどってどしく述べたてても、宮田氏の明晰、適切な話に、とても及ぶものでないことをしているからである。それとともに、氏の映像民俗学に対して、提起されている問題の核心にあたる部分なので、あえて、長い引用をさせてもらった。

ここに氏が提起されている問題点は映像民俗学における「心象」「心意」の映像記録の問題であるが、それは私にとって一記録映画作家として、映像表現上の年来の懸案であり、課題でもあるのである。

2

映画が誕生して、もう1世紀になる。テレビが出現して半世紀に近い。これらの映像表現はその間、映像表現機器の機能の急速な開発、進歩によって、音をとめない、色をもち、さらに長時間連続撮影の可能性をそなえるに至っている。

こうした映像表現機器の特質（映像表現手段）はいうまでもなく即物的な記録性である。つまり、表現対象を具象的に、能動的にとらえることである。だが、映像表現機器の基本的表現構造は一本のレンズの眼で、被写体に対する無限の視角のなかから、ただ一つの視角をえらんで被写体をきりとって（フレーミングして）撮影することである。

ということは一つの視角の設定が任意、無作意であろうと、また、意識的、意図的であろうと表現主体である撮影者（人間）が一つの視角を決定するには直接間接を問わず介入する。表現主体としての人間がカメラにかかわりあい、視角を設定する。このことは写真のカメラを操作する行動を分析してみればすぐわかることである。

だが、そうした表現主体である人間とカメラとの、とくに記録ものの場合、その表現の基本的な構造関係が忘れられ、映像表現機器の機能や性能の飛躍的な進歩にともなってますます表現主体の存在を除外、抹消する傾向が一般的に、いまだ強いと思う。つまり、対象とスクリーンまたはブラウン管を直結してみる傾向である。対象—撮影者—カメラ—スクリーンの画面の間の映像表現の立体的構造が平面化され対象＝スクリーン上の画面に短絡しているのである。人間的作意をまじえない、無心なカメラが撮影した現実的事象はすべて客観的事実で、「真実」であるという短絡した思考がそれである。ここで、表現主体である映像記録者の主体性が映像表現の本質、内容を左右し、大きい重さをもってくるのであるが、この問題はあとにふれることにする。

さて、前述の無心なカメラは客観的事象をとらえた「客観的事実」さらに「真実」であるという短絡した思考は近代の機械信仰がうみだしたカメラの呪物主義（フェティシズム）に他ならない。カメラの呪物主義の根強よさはニュース報道や記録ものの映像に対する視聴者の心底に生きつづけて、提供される映像をほとんど事実として丸のみにしている現状をみればわかる。そうしたカメラの呪物主義を積極的に利用便乗した政治的情報戦略や商業的宣伝がさかんにおこなっているのも機械信仰、カメラの呪物主義の浸透に拍車をかけている。

たしかに、映像表現のもっている記録性は被写体である事象の一側面をと

らえることができる。だが、前述のようにカメラをもった記録者が対象となる事象に、何をみようとし、何をみいだそうとし、みいだし、いかにそれを表現しようとしたか、という記録者の主体性（表現主体としての主体性）の熾烈な表現意欲は映像のもつ一側面性を打破する可能性をもっている。ということは記録者の創造主体意識と対象との試行錯誤的なかかわりあい、相克がかもしたす両者の緊張関係によって撮影され、うみだされた映像は対象の一側面性を貫ぬき、のりこえ、諸側面をも内包したイメージを表現することができるからである。その意味で、両者のせめぎあいの深度、ひいては表現上の苦闘が鮮明に刻みこまれた映像をうみだし、その映像の内容と質を左右し、決定的にするといえる。



写真9『冬の夜の神々の宴』

このようなことを少し、具体的、経験的に述べてみることにしよう。私たちは異なった撮影者たちが同じ対象を同じ時に、同じ場所で撮影した場合、彼等の映像にいちじるしい差異をみることがある。まるで、ちがった対象をとらえているように思えるさまざまな映像に出会う。それは撮影者の主体性の内燃した緊密度と対象とのかかわりあいの緊張度の強弱高低がうんだものであることが並べて上映すれば一見してわかる。主体性の脆弱な撮影者のものはパターン化した常とう的な映像である。それに較べて、主体性をもって対象の本質にかかわった撮影者の映像は鋭い視角をもって事象の一側面に迫り、とらえながら、事象に内在している本質、被写体のもっている内心などを集約的にとらえている。たとえばすぐれた撮影者は一人の顔の大写をとらえる場合、被写体の特色をとらえる視角をえらびだし、その一つの画面（フレーム）のなかに、大写の顔の表情の動きをとおして、事象の背景、本質そして、彼の内心などを刺し貫く重層的なイメージを表現している。このようなすぐれた求心的で重層的なイメージをもった映像表現に接する時、私たちはその映像の鮮烈なアクチュアリティにひきこまれ、感動する。

映像記録の場合、とくに人間の生の姿を対象とする場合には彼等の内在する心象、心意が彼等の眼、表情、音声、動作となって発露、表出する過程や爆発的に噴出する瞬間に鮮明にうかがえる。だから、私たちはカメラをもって、その過程、その瞬間を執拗にとらえることによって、彼等の心象、心意が映像をとおして、さきに述べた大写の例のようにイメージとして私たちは表現することができる。

ところで、右のような決定的瞬間は民俗学的に言えば祭りのような「ハレ」

の場合や巫女などがトランス状態になった場合、また、集団、個人をとわず身命や生活の危機に立った極限的状况におかれた異常な環境や心理に追いつめられた場合などは比較的、明確に人間の心意が露呈する。

その意味で、私は「祭り」のような「ハレ」の場で、「ケ」において潜在している心象心意が表出する決定的な瞬間を映像記録することができると思う。民俗学でいう、いわゆる「ケ」と「ハレ」を農耕生活の年次サイクルのなかにみる場合、「ハレ」が非日常的な生活形態をとるにしても、その心意において「ケ」のそれと何等変らないと思う。いい方を変えれば「ケ」と「ハレ」は農耕生活者（常民）の心意の両側面である。つねに両者はうらはらな関係をもっているといえよう。「祭り」は一切のものの生れ生まれ、再生、蘊生、新生を天地の神々に祈り、ひいては豊饒、息災、平穩の願望にたえずつまさされている農耕生活者たちの心意を結集し、意欲的に祈願、祈念する。同じことは「節句」「祝いごと」「喜びごと」などの家族や縁者レベルの「ハレ」また、突発緊急な「雨乞い」「悪疫退散」などの非常事態に対する村落共同体の行事に於いても彼等の日頃の心意が表出される。

だから、「ハレ」のなかに「ケ」をみることができる。逆にいえば「ケ」のなかに「ハレ」をみることもできる。いずれの場合でも彼等の生活行行動をとおしてとらえることによって彼等の心意を表現できると思う。



写真10 『東北のまつり 3部』

ところで「ケ」と「ハレ」がその一貫性をもった内的な心意をうしないつつある現在は「祭り」の慣行々事化、日常生活との乖離、「祭り」そのものの衰退、さらに観光事業的ショウ化となっている。このような「祭り」、がもっていた本然の姿の喪失については前述したように、戦後の我国の高度経済成長政策の推進による近代化にともなった農村の産業構造の急速な変化、旧来の農村の生活体系の崩壊にある。それは、「ケ」と「ハレ」の分離、並列化、平面化、つまり両者の心意の統一性、一貫性の稀薄化、断絶化を促進し、さらに、心意の喪失に赴いている。

だが、私たちはまだ、祭りの「心意」をかりうじて残している祭りに接する時、「ケ」の思いが結集結実して表出されているように思う。このよう祭りは数少くなっているが、その敬虔な祈念と感謝の表情をゆたかにしめしている祭りの「ハレ」を通じて「ケ」をみ、その「心意」を重層的に記録表現することができると思う。記録者が、そこで必要なのは「ハレ」に「ケ」をみる眼とアプローチである。

つぎに「ケ」に「ハレ」をみ、とらえる場合である。「ケ」の状態における、とくに個人的な心象心意の表出をとらえる場合でも「ハレ」へのアプローチの姿勢、着眼に当然一致する。

つまり、「ハレ」に「ケ」をみ、「ケ」に「ハレ」をみることができることである。

そのことは「ケ」の状態における、とくに個人的な「心意」の表出をとらえる場合でも「ハレ」へのアプローチの姿勢と当然、同じである。

ただ、この場合はその個人の日常生活に長期間密着した取材撮影をおこなう必要があるだろう。彼の日常生活のなかに起伏する生活のディテール（彼の日々の生活行動や心象）を執拗に追求し、記録しながら、その全課程のなかに彼の日常の生活行動、彼の心象、心意をとらえ、表現してゆかねばならない。そうすることによって、はじめて彼の生き態と「心象」、「心意」が把握できる。

以上簡単に一言でいったが、この取材記録は被写体になる個人と記録者とが深い信頼関係をもたねばならないことがもっとも大切である。

取材をはじめるとしても「ハイ、今日は、よろしく」の挨拶ではことが進まないものである。一定の信頼関係ができて、記録者がカメラをもって対象者の周辺にウロウロしても、対象者は記録者が記録者であること、カメラをもって撮られていることを忘れ、気にかけない状態になれば最上であろう。



写真 11 『冬の夜の神々の宴』

フランスのすぐれた記録写真家、アンリー・カルチエ・ブレッソン（1908年生まれ）は記録写真において「決定的瞬間」をとらえることを提唱して有名である。彼は『わたしにとって写真とは数十分の一秒という瞬間に、一方で、ある事実のもつ意味を、そして他方でわれわれの目に映ったことの実事の形の厳密な構成を同時に認識することである。……写真家は受動的な傍観者ではありえず、事件に自分で積極的に入りこまない限り、それをすみずみまで見通すことはできない。……とりわけ、人間的な真実をも殺してしまう人工的な細工を避け、また、カメラとカメラマンを忘れさせることが必要である。……』といている。ブレッソンの言葉は映像記録にたずさわる者も、また、民俗学研究者にも通じる見事な見解である。

こうした所謂「他所者」が村落共同体のなかにはいり、「ケ」の状態の一個人の映画記録の取材活動はなみたいていでない情熱と執念を要する、苦斗にみちた困難な仕事である。それだから、映像記録者として、やりとげねばな

らないし、やりとげる価値のある仕事だと思う。だが、そのような苦勞の多い手間閑暇（てまひま）のかかることはかなわないといって、間にあわせて「ヤラセ」で撮影して、それらしくみせて、事をすませている例が多い。記録対象が日常茶飯事だからといって常識的にパターン化した映像を仕組み、仕上げるのではたゞ形だけで対象の人物の「心象」、「心意」にまで迫ることもできない。対象の人物のもっている個別的な生き態をとらえることもできないし、そこに新しい発見をみることもおぼつかない限りである。そんなことでは映像記録者としての、とくに民俗学的なアプローチをもった映像記録者としての資格が問われる。

いわゆる「ヤラセ」で処理された映像をみていると外見だけで血がかよっていない。対象の人物の生活行動の個別性も性格的なニュアンスも表現されていないのがすぐわかる。映像の記録性、具象性、即物性を逆用した「ヤラセ」撮影は映像の特質によって、まさに逆に返り討ちの太刀を浴びて、その見せかけだけのカラクリが暴露される。とくに対象の人物の「心象」「心意」を吐露するような場面でのヤラセの大写の画面をみていると表情は堅く、変化がない。言語、動作がギゴチなく、しらじらしくなってくる。私はそのような画面を「死像」といつている。反対に、たとえば生（なま）のままの姿を自然のままにじっくりと大写で撮った画面をみていると対象の人物の眼は生きている。音声は彼の思いに即して、語られている。顔の皮膚のささやかな動き、口もとや手の無意識な動きに、彼の言動の全体に、身体各部に、その時の彼の心象のあらわれがよみとられる。彼の心理の動き、さらに彼の「内心」「心意」の様相の表出をみることができる。私たちの記憶にのこる感銘した記録映像は必らず、そうした「生きた映像」である。



写真 12 『冬の夜の神々の宴』

3

ところで、宮田氏が前出の話でふれられ、問題提出の形でだされているザシキワラシをどう表現するか、その表現は可能であるかということである。ザシキワラシはザシキワラシをみた当人のみがザシキワラシの姿をしっている。ザシキワラシの姿はザシキワラシをみた者のもつ心象である。まさに「個人的な」心象、心意に外ならない。このような心象、心意の世界の表現は当然、本人によってのみ体得した世界であるから、本人だけが正確に表現できる世界である。私たちはその表現方法の一つとして、シュールレアリズムの

人間の意識下の内部世界、深層心理の表現方法に手懸りをみることができると思う。それはもともと革新な理論と新しい表現方法論を展開したシュールレアリズム運動の指導者、詩人のアンドレ・ブルトンが提唱した「自動記述法」(レクリチュール・オートマチックの方法)である。同法は簡略に言えば、夢をみた当人が見たままに、作意をまじえず、夢を書きとめておく方法である。この自動記述の方法は理性の支配によって統制され、完結させていた従来の世界像、人間像が崩壊した新時代(第一世界大戦後)に対応した新しい人間像をとらえる画期的な表現活動の緒口をあたえた。初期シュールレアリズムの一連の文学、美術、映画などの運動にみられた深層心理、あるいは潜在意識の心象(心理)の表現は単に日常性の打破、既成のペダンチックな美学的表現方法を否定した新しい芸術概念の創造という次元にとどまらず、シュールレアリズムが内臓していた革命性、人間解放の理念につながっている歴史的な意義をあたえた。この1920年代から30年代にわたったシュールレアリズムの運動の評価、またその後の俗流化したシュールレアリズムの批判はすでに今日、多くの人々によってなされているので、ここでは省略することにする。

さて、私はブルトンの提唱したシュールレアリズムの「自動記述」の方法を民俗学的にいわれる「心象」「心意」の映像表現に導入、活用できると思う。そのためには心象の見者、つまり心象の披瀝、伝達者が同時に映像表現であるのが最上の条件であろう。自からが自からの見た心象を自からの手で映像として形象化すれば、かつては口誦伝承によって、また文章や絵画で表現されたものより、視聴覚化し、心象、心意の内容の直接的感覚的な伝達が可能になるであろう。しかし、すべての人々が同時に、そうした心意心象の映像表現者である一致はなかなか求めがたいことである。

そこで、次に第三者が心象の見者にかわって表現することである。つまり、記録者が当の見者の心象を多角的に聞きだしながら、そのディテールを積み重ね、その心象に即して全容を映像として描きあげることも、その表現の一つである。この場合、以上のように見者の言葉に即しながら微に入り、細にわたって描きあげた見者の心象を映像表現したものであってもよいが、見者の心象の映像化の過程そのものを記録しながら心象を表現することもできる。

私は、前者の見者自身が表現した場合にもっともアクチュアリティがあると思うが、後者の第三者によって見者の心象を表現する場合にも表現者である第三者の力量いかんによって充分にアクチュアリティをうむと思う。

今後もおそらく後者の場合が圧倒的に多いと思うので以下、若干、私感をそえてみようと思う。

従来おこなわれている民俗調査方法の筆記、録音、絵画写真などによる聞きだしと、映像記録による聞きだしとの相違と特質を以下のように私は思う。第一に心象を語る当人の言外に表出される表情、動作が記録されることである。この場合、心象の見者、つまり述懐者の表情、動作などに、彼の心意が外的に反映される点については前述したように、即物的な映像記録が彼の語る言葉の陰影を深める。時には彼の語りの内容の深淺、広狭、嘘実などの質的な表出を、彼の表情、動作の微妙なニュアンスの移りかわりにとらえることができる。第二は述懐者の語りを中心とした質問者（記録者）と述懐者との当意即妙な質疑、問答、あるいは心象の表現形成についての往きつもどりつする問答の過程を映像記録は時間的空間的にとらえてゆくことができる。そうした記録の全過程そのものが述懐者の心象、心意を明らかにするだろう。この場合、もっとも重要な要素は質問者が述懐者の心象に対して近代的な合理主義をふりかざしたり、合理主義の観点から問答を展開しないことであろう。このような述懐者の心象（彼の内部世界）は彼にとって私たちの外部世界の現象と同様いや、それ以上の現実性をもっているのである。だから、彼の心象をいわゆる合理主義的に追求しても、彼の心象はとらえることも、かきまみることでもできないだろう。その心象は合理主義的次元からみれば非合理で、矛盾にみちている異次元の世界であるが、述懐者にとって、外部世界と同じ現実的次元なのである。この点が私はもっとも大切だと思う。次には述懐者に誠意をもって対面し、その語りを謙虚な態度でうけとり、彼の心意をくみとり、理解する努力である。もちろん、質問者がゆたかな人生体験をもち、心象を形成する事象のディテールを追求するにふさわしい想像力、直観力をもっていることはとくにこの場合の映像記録において大きい役割を果たすであろう。

それらは述懐者の心象を表現する強力な形象力となるでしょう。なぜなら、この場合のインタビュー形式の表現は述懐者と質問者との合作的、共作的な表現作業であり、両者が紆余曲折しながら表現されてゆく過程の総体によって述懐者の心象心意を表現するものであるからである。

だから、いわゆる民俗調査要領などにしめされているパターン化した調査項目の形式的羅列的な流れ作業式の質問では、この場合、その目的を達するにはほど遠く、その結果は成果をあげないだろうと思う。

ところで、こうした心象心意の映像記録は繰り返していえばその質疑応答

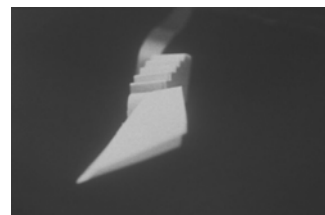


写真13『冬の夜の神々の宴』

の全過程の記録の総体によって表現されたものをとらえることで、その一人間の内心の記録表現として、また、生きた民俗学的資料としての成果をうむものであるから、質問者（記録者）の資質と積極的な活動に、成否のほとんどがかかっているといえる。

また、この場合の述懐者の選定もその記録の成果に大きい影響をもつのはいうまでもない。

事前の予備調査、記録対象に関する研究なども同様である。

Ⅲ 結語にかえて 一心象心意の表現方法を求めて一

ここで、私がこの方法になぞらえた試みをした私のささやかな経験を述べて参考に供したいと思う。1964年のことである。当時、「踊る宗教」といわれた、新興宗教、「天照皇大神宮教」の教祖北村サヨのテレビドキュメント「神のみ国ができました」の取材のため、その基本調査をおこないながら、平行して撮影をすすめた。その時、私は彼女の人間の魅力やその教義に関心をもった。私は彼女の来歴のなかに一つの宗教の発生過程のさまざまな歴史的社会的な要因をみる思いがした。なかでも、彼女の心象世界に深い興味を覚えた。それは私が人間の内部世界と外部世界との現実的同一性、あるいは同位性を基底としたシュールレアリズムの影響をつよくうけていたこと、さらに実存主義的な人間存在観をいただいていたことにかかわっていた。私は同教の本部（山口県田布施町）の宿舎に3週間滞在し、文字どおり朝から夜まで教祖の密着取材をした。その間、夕食は毎日、教祖の自宅でいたぐいた。夕食の後、必ず、彼女は二階の自室から降りてきて私たちスタッフに気安く話かけてきた。私の不躰な質問、突飛な疑問にいやな気一つみせず、親切に割って砕くように何でも話してもらった。たとえば、前述したような心象世界についても私の根掘り葉掘りする執拗な質問に彼女は心よく答えた。教祖が長い苦行の末、天啓によって悟達した瞬間、彼女が見た「神人合一」の世界、天人が舞い、ふくよかな香りがたちこめ、光明にあふれた心象について、ある夜、私の質問に答えてくれた。

私はたとえば登場してきた天人の姿、着衣の形状、色までを次々と私のいままでみた絵画、彫りものなどの多くの例をだし、天人の姿の問答をつづけながら徐々に、そのデテールをつくりあげ、重ねあわせた。なお、彼女の言葉で訂正し、補正してゆき、彼女のみた天人の姿をほぼ復元し、私は彼女の天人のイメージを心のなかにはっきりと描きあげることができた。その天人

の姿は一口にいえば昔話しにある三保の松原に舞いおりた、白い羽衣をまとった天人の姿、または仏画などの天上界に描かれた天人たちの舞い姿のようであった。

私と教祖との一時間余の天人についての話しあい、聞きとりがゆきつもどりつして描きあげられた彼女の心象心意の世界を私はその描きあげた全過程の総体のなかに彼女の確得した世界、見た世界として生き生きと感じた。彼女の語る言葉、表情態度動作は彼女の心象の生気を力強くささえた。

私はこうした教祖の取材中、教祖と私との話しあい、聞きだしの全過程をそっくり映像記録すれば民俗学的な、いわゆる心象心意の記録的表現の可能性のあることを確信した。私はよい対象にめぐりあえば右のような方法をもって心象心意の世界にアプローチしようと思った。だが、いまだ、その機会にめぐまれないでいる。教祖北村サヨのテレビドキュメントは約 30 分たらずの作品であったから、とても私の考えた方法、一シーンが一時間も要する方法を活用する余地もなかったし、ジャーナリスチックにめまぐるしく話題を追いかけるのに窮々としているテレビドキュメントの枠内に納まらなかった。「神のみ国ができました」は戦後の新興宗教の姿を、一教祖の人間像、布教活動をとおして記録表現した作品になった。だが、私にとって、この作品そのものより、取材記録の過程に得たものの方がはるかに大きかった。前にもいったように宗教の発生の過程の一つのモデルケースに接したこと、現代の宗教が今日の烈しい人間疎外とその不安の上に命脈をたもっていること、また、教祖の心霊世界を形成している具象的要素が彼女の生活的歴史的に育まれた潜在意識であること、その反映のもとで彼女の霊界が展開されていると思った。そうした諸々のことをとおして、とくに布教にいそがしいなかに、長期間心おきなく接してもらった御陰で、私は彼女の説く教義を一応理解することができた。彼女の人間像追求に大きく役立った。

以上のような私の経験、人と機会にめぐまれた経験であったといえるだろうが、私は前章にのべたようなインタビュー形式を徹底させた、述懐者と記録者の対談の全過程を映像記録する方法によって、述懐者の深層心理、身障心意を探求、発見する表現方法の可能性を確信した。私は機会あればその方法を実作にうつしたいと思いつづけている。

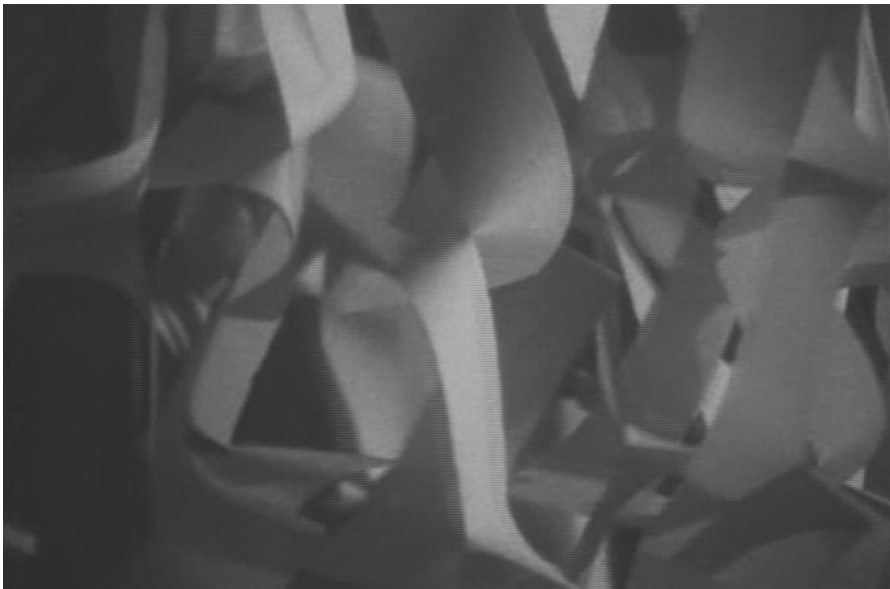
もちろん、私の提案する方法の外にも、映像記録による心象心意の表現方法はあると思うが、とりあえず私の試論を提示した。検討、叱正をいただきたいと思う。

最後に蛇足の一言を繰り返えせば、映像記録は映像機器を手段とした「表

現」であること、そして方法は表現主題の追求を成果あらしめる映像器機の活用による表現の方法であることである。だから、方法それ自身は記録者の最終目的を自動的に達成させるものではない。どこまでも記録者の主体的で、強烈な表現欲求に即した方法の活性化がその成果をもたらす原動力であると思う。要は記録者、その主体性の確立、その質的な濃密化が方法を強勤化し、その活用を有効にし、対象表現の到達をたかめるものに外ならないと思う。

このことは本稿の冒頭で紹介した柳田国男の論章が民俗事象の映像記録について示唆し、喚起した問題点の要点であり、いまなお、重要な課題である。この小論はその課題に対する私の試行錯誤の過程の覚え書である。

(元日本映像民俗学の会代表：映像作家)



『冬の夜の神々の宴』

エチオピア南部ハマー族の 女性を描く映像におけるジェンダー表現

牛島 巖

要旨

1971年 Robert Gardener は、ハマー族の撮影を終え、1973年に“*Rivers of Sand*” (83分)を制作した。この映像は、撮影協力した人類学者 Ivo Storeker が紹介した一人の女性のインタビューを縦軸に構成された。この映像への協力をきっかけとして、ドイツ人の人類学者 Ivo Storeker と Jean Lydall 夫妻が、このハマー族を1970年以来、調査を継続している。だが、Jean Lydall にとっては、ハマーのジェンダー関係を、自惚れた怠情な男性に対する従順な働きすぎの下僕として女性を描いた Robert Gardener の作品は、満足できるものではなかった。以来、彼女は、ハマーの女性およびジェンダー関係に関わる Gardener の見解を修正する試みを抱いていた。1989年以降、BBC テレビの Joanna Head の企画で、人類学者として Jean Lydall は協力し、「ハマー族の女性3部作」(*The Hamar Trilogy*) が制作された (BBC *Under the Sun Series*)。続いて2001年に *Duka's Dilemma* が制作された。

I はじめに

1 映像作品

検討する作品は以下である。

- ① *Rivers of Sand* by Robert Gardner
(1973) 83分 日本語字幕 (牛島)
- ② *The Woman Who Smile* (1989) 48分 BBC テレビ放映作品
- ③ *Two Girls Go Hunting* (1990) 48分 BBC テレビ放映作品
- ④ *Our Way of Loving* (1993) 48分 BBC テレビ放映作品
- ⑤ *Duka's Dilemma* by Jean Lydall and Kaira Strecker
(2001) 87分 日本語字幕 (牛島)

2 映像を理解する背景

ハマー族は、エチオピアの南西端、オモ河の東岸の丘陵地帯に住む少数民族。人口10,000から15,000人。彼らの小村は、東のウォイト谷と西のオモ谷の間に広がる山、丘、平原のとげの多い低木林に散在している。ハマーの

土地は、水量のあるエチオピア中央高地と半ば乾燥したケニア北の低地との間に位置し、生態的には推移地帯にある。雨量は少なく、まばらである。これに対応して、各家族は、牧畜と農耕からなる多目的な混合経済で、生計を維持している。男の領域と女の領域が明白で、女と少女は、干上がった河に沿った焼畑でのモロコシ、豆などの栽培に従事する。これに加えて女性は、家畜の糞の掃除、水汲み、薪集め、モロコシの粉摺り、調理、そして子供の育児に責任を持つ。若者と少年は、牛、山羊、羊の放牧を担う。家畜の一部は居住地の近くで放牧されるが、一部は遠隔の草地で放牧され、そこで若者はキャンプ生活をする。既婚の成人男子は、藪の切り開き、新しい焼畑の造成、収穫期のもろこし積みなどに、妻たちを助ける。彼らは、屋敷を建て維持し、放牧を監督し、政治活動に従事する。また蜜の採集と狩猟は男の役割で、野生の果実、根茎などの採集は女の役割である (Lydall 1992)。



写真1 水場での家畜の群れ

各屋敷集団の間の富の差は少なく、標準化された社会である。財は家畜の数で捉えられが、各屋敷の家畜の頭数が、標準化されるメカニズムが働いている。結婚にあたっては男側から女側に婚資として家畜を譲渡する。その婚資として設定される家畜の頭数 (山羊 30 頭と牛 20 頭) は、周囲の牧畜社会と比べて多く、分割払いとなるが、一生では払いきれない。その要求権は後継者に引き継がれる。したがって、男性は妻の両親、兄弟のみならず、母の兄弟、父の母の兄弟、その後継者から、必要に応じて家畜を要求される。与える方も余裕のある家畜がある場合に手放す。家畜が余裕ある頭数になると、婚資の権利者たちが来て要請される。こうして家畜は、この社会で循環している。このメカニズムを通じて、財の標準化がなされている。



写真2 L:石投げ器で鳥を追う少女 C:モロコシの穂刈り R:もろこし粒を石版で磨る

このように貧富の差は少なく、年長の男の間では、標準化された社会であるが、世代間と男女の間の差は大きい。年長の男、家長からすれば、屋敷の労働力である息子たちを統括することが肝要である。彼らは、牛や山羊を遠

方の草地で放牧し、略奪者から守り、時に敵の家畜を略奪する、あるいは狩猟に行く、蜜箱を集める、焼畑を開墾するなどの屋敷の労働力として必須な存在である。この息子たちを統制するために、屋敷の主は家畜の処分権を統括している。未婚の息子が得た家畜（略奪してきた家畜など）は、父の統制に入る。また、この社会では、若者は「牛を飛び越す」成人式を経ないと成人と認められず、結婚できないし、独立できない。この成人式を設定するのは親である。年長者は、息子たちの儀式の日取りを統御し、可能な限り延期することで、息子たちを屋敷集団にとどめ置く戦略をとる。かくて男性の結婚は、ときには30歳すぎとなる (Lydall 2002)。

ハマーは男性優位が際立つ社会で、女性の語りに出てくる夫婦の関係では、若妻は夫に鞭打たれ、夫に従属する、と語られる。女性の嫁入りは早く、結婚後は夫の家族と住む。男性は複婚が可能であるが、女性は一度しか結婚できず、生涯に渡って夫と義母に仕える。他方、夫に先立たれた寡婦は、家の“女の長”として、諸儀礼の執行者として、息子や嫁を操作できる立場にある。

II *Rivers of Sand* by Robert Gardner (1973)

1 作品構成

Robert Gardner の映像は、科学的というよりは芸術的だ。力強く人目を引く映像は、イメージを喚起するという信念のもとに、彼は、ある意味でその社会を通算するようなシンボルを、探し求めた。画家のような感覚で、彼は、選択した社会のなかに人目を引くイメージを、探索し続けた。

外部からの影響の少ない部族を選択して撮るのが、彼の初期の方針であった。60年代後半、ハマー族に出会った当初、彼らは友好的に見え、彼らと上手くやっていると感じていた。そして、成人式に行われる若者が牛の列を飛び越える儀礼と、盛装した少女と女性たちが若者たちから鞭で打たれる壮観な事象を撮った。ハマーの男たちは、家畜を草地に連れて行き、狩りをし、近隣を襲撃し、家畜を奪ってくる。彼の日記によれば、Gardner は、とくに狩猟民としてのハマー族の男の役割に目を向けた。例えば駝鳥を捕らえ、内臓の血を吸い取るシーンは感傷的である。サンダル占い、駝鳥の白い羽を粘土の頭飾りに凝る男たち、蜂巢箱を集める男たちなど男の生活が撮られている。こうして1968年の6月には撮影が終え、有益な材料が集まったが、映像



作品には十分ではなかった。そこで若いドイツ人の大学院生 Ivo Storeke に調査資金を提供し、二度目の撮影旅行における助言と説明を提供してもらう約定を交わした。こうしたなかで、1971年 Gardner は、45日滞在し、2度目の撮影旅行をした。この間に、彼は、男性支配に浸っているハマー族の男に対して、あまり好意的でない印象を持ち始めていく。とくに撮影地での狩猟活動はあまり活発でなく、男たちに対して、彼らは怠惰で、無目的な日常を過ごしているかのような印象を、持つようになった(Loizon 2008)。他方で女性に対する鞭打ちとジェンダー関係に関心を移していった。それで最後に、Ivo Storeker が紹介したハマー族の女性 (Omalleinda) のインタビューを撮影した(Lydall 1992)。こうして1973年に製作された“*Rivers of Sand*” (83分)は、この女性の語りを軸に構成された作品



写真3 *Rivers of Sand*で描かれる女性

となっている。この作品で、ハマーのジェンダー関係は、自惚れた怠惰な男性に比して、女性は、従順な働きすぎの下僕のような存在として、描かれる。

冒頭の字幕から、この作品の目指すところが分る。一つは厳しい自然条件に適応した生活の描写である。「南西エチオピアのとげ藪の砂の河にそって、農耕牧畜民ハマーが住む。彼らは、この地の限界に、どう対峙しているのだろうか?」。二つ目は、ジェンダー関係である。「彼らは、男と女の間の距離と軋轢を、どうしているのだろうか?」。

最初のナレーションは語る、「ハマーの一日は暗いうちに始まる。子供は搾乳し、女は長時間の隷属的な労働を始める。彼女達は、慎み深く、男の相当な要求に服従する。彼女達は、その状況を恨むのではなく楽しんでる。女の生活は意図的で不可欠だが、悲しみが加味されている。それは 肉体的・心理的な虐待に慣れてしまっていることに起因する」と。Gardner は、従順で隷属的な存在としてハマーの女性を描く。他方、男性については、「男も自らの横暴を通じて、消耗するエネルギー、怠惰な精神、自己疑問に悩んでいる」と述べる。



写真4 瘡痕文身

作品は、映像を通じてハマーの社会を体験できるように、ナレーションは最小必要な内容にかぎられ、ハマーの女性の語りを軸に構成される。瘡痕文身する女性、瓢箪の碗の水を口に含み、吹き撒きながら祝福をする年長の男たち、出産死した女性の埋葬儀礼、河に

一刻の命を与え、数時間で消え、砂を流し去る雨、サンダル占いなどの狩猟儀礼と獲物の生き血を啜り、白い羽を頭飾り用に集める駝鳥狩り、白い粘土を塗り、頭飾りに凝った男たちと腕輪、足環、首飾りで着飾った女たちが繰り広げる収穫後の踊り、痛ましい歯を抜き取る少女と少年、ウクリの祭儀期間に催される牛飛びの成人式、そこでの儀礼的に鞭打たれる女たちといったイベントが盛り込まれている。他方で、男女の日常生活がそうしたイベントの合間に挿入される。

2 映像がとらえた男女の日常

挿入されている男女の日常に注目してみると、男の日常に関わるシーンは少ない。男の生業に関わる部分、家畜の放牧し、山羊、牛の移動を監視する男たち、蜂巣箱を集める若者を除けば、鉄砲をこよなく愛し、入念に手入れする若者、座り椅子を削る男、粘土の頭飾りに長い時間を掛け、白い羽を頭に挿す男といった場面が編集されている。全体に怠情な時間を過ごす男たちといった印象を与える映像となっている。確かに若い男たちの役割は、村を離れた牧草地での放牧、時折の近隣部族への襲撃と家畜の奪取であり、政治的な事柄の処理は年長の男たちの役割となっている。こうした牧畜社会は、男性支配が特徴であるが、Gardner にとってのハマー族の男性は、「横暴で怠情な」存在として描かれる。

これに対して、映像に描かれる女性の日常は、いつも何かしら働いている。女性が従事する生業はモロコシ栽培であるが、女の時間は、それに加え家事一切、料理、水汲み、薪集め、家畜の糞の掃除などに当てられる。水汲みの場面が、再三繰り返される。瓢箪の器を持ち、水汲みに出かける女たち、砂を掘り、にじみ出る水を汲む女たち（ナレーション：河は干上がるが、空っぽではない。だが、掘り出した水は僅かしか湧き出ない。新鮮でなく豊富でない）。

また毎日行われるもろこし粒を石版で摩り下ろし、粉にする長時間の作業も、再三再四挿入される。歌いながら石摺る二人の少女、グラインドする娘たちの後ろ姿には鞭打ちの傷痕がある。もろこし栽培のシーンも組み込まれる。収穫期前の穂を刈る場、石投げ器でモロコシ畑の鳥を追う少女、収穫期の穂積、脱穀の様子が示される。（女性の語り：「女はいつも弱い。女と呼ばれる者は、狩も襲撃もしない。これがあり方だ。もろこし挽きが女の狩りの仕方だ。水汲みが女の襲撃の仕方だ」。ナレーション：早朝、女と子供は畑に出る。もろこしが、栽培される主要な食料資源だ。その世話と保護に多くの緊張が払われる）。そして、家畜の糞の掃除する女、家畜に水をのませる少女。

他方、笛を吹く少女、入念に化粧する女たちといった余暇の場面も挿入されている。

以下、一人のハマー族の女性の語りから、ハマーの女性像を探ってみよう。



写真5 L:モロコシ畑の少女 C:水を汲む女たち R:石摺る二人の少女

3 女の語りにみる女性

a 鞭で打たれる女

男性優位が際立つ社会で、結婚後は、女性は夫の家族と住む。女性の語りに出てくる夫婦の関係では、妻は従順な存在とされ、夫になぐられる（鞭で打たれる）と語られる。以下の新妻の生活に関わる冒頭のインタビューは、現在 DER で、入手できる作品ではカットされている。

「時期になり、ハマーの女は父の家を去り、夫と住む。それは石英核で砥石を平らにするようだ。石英核が彼の手、鞭だ。貴方は打たれ、打たれる。煙草を渡し、水を運ぶ。貴方が動いて、彼はただ座っている。水も飲めない。彼はただ座っている。彼は座り、貴方は家の裏に行く。また出て、何かをする。煙草と水を携え、座る。



写真6 白い粘土を塗る

彼は長らく椅子に座っている。貴方も長らく座る。終に、彼は水を取り飲む。次に、彼は瓢箪を渡し、煙草を取り吸う。残った煙草を手に戻す。次にコーヒーを沸かし、彼が飲む。次に料理し、彼に与える。こうです。これが新生活です」。

語り手の女性 Omalleinda は、自己の経験、実際に体験した生活を話していない。彼女は、実生活で夫から鞭打たれたことがない。彼女は、慣習的なハマーの女の生活を描写しているのだが (Lydall 1996)、さらに語られる。

「祖母も母も打たれた。貴方も打たれる。いつもそうだ。私だけでない。彼女たちも打たれる。男の息子が、貴方を馴らすやり方だ。貴方は、自制し生きる砥石の中の寄生虫だ」。

b 女の生涯

結婚は、親たちとの交渉で成立する。親族のネットワークの形成戦略に沿って、娘は、遠方の家族に婚出させられる。結婚にあたっては、男側は女側に婚資として家畜を譲渡する。男性は妻を複数持つことができるが、女性は一度しか結婚できない。語り手は、女の生涯を要約して、話す。

「貴方を育てた父が来て、話す。“彼は父、彼女は母。彼ら二人が上司だ。逆らってはいけない。そうすると、祟りで貴方を滅ぼす。両親とは、いい関係を”。やがて、父の家から引き渡される。父は貴方を暖め、引き渡す。父は去り、貴方は行く。貴方の名は“客”だ。最初の仕事は、糞の掃除だ。箒を作り門に置く。暗いうちに起きる。皆まだ寝ている。貴方は掃いて掃き、糞を捨てる。誰も見ていない。夫は打てる、私と交換に財を与えたからだ。誰かの妻になりたくてもできない。私と結婚したので、私を打てる。ただ滞在する。何処に行ける？ 二度結婚できない。家庭を持って帰らねばならない。留まれねばならない。ここに子供がいる。彼らに料理する者はいなくなる。水を運ぶ者がいなくなる。留まり苦心するのは、子供のためだ。いつも、これが女のあり方だ」。

そして、女は生涯を夫と義母に捧げる。

「現行を保つだけだ。一度結婚し、夫は一人だけだ。一緒に住んで、神が彼を死なせても、彼の名の永続のために居続ける。家畜、子供、すべては彼のものだ。子供のために居続ける」。

最終部に挿入される語りも、夫が妻を鞭打つことが慣例であることを示して、終わる。

「女が子供を産むと、夫は話す。“子供は我々の間から来た。ずっと叩こうか？”叩くことは慣習だ。これと共に 生まれた。これで先祖が造られた。これで母が生まれた。ある男の家に行くと、彼は、このやり方で、彼女を馴らす。何が悪い？ 母や祖母もそうだった。居残った先で再統制され、夫は、貴方を一人残して、去る」。

c 儀礼的な鞭打ち

ハマー族のジェンダー関係、男の下僕としての女という関係性の象徴は、映像的には、儀礼的な鞭打ちで示される。ハマーの若者は、牛を飛び越す成人式を経ないと、結婚できない。「飛び越し」儀礼は、一連のウクレイ儀式の期間に催される。ナレーション:「牛を飛び越して、ウクリの少年はマーズ(成人)になり、他のウクリ儀礼を執行する。女や娘を鞭打ち、牛を祝別し、多くの儀礼を支援する。ある段階で、結婚できる地位を得るが、それは髪が再び伸びてからだ。それまでは儀礼的に清浄で力があり、女性と寝てはいけない



写真7 ウクレイ儀式 L:鞭打たれる女性 R:牛を飛び越す若者

い」。この成人式にあたって、牛を飛び越す若者の親族関係者の女性たちが、ウクリ儀礼を終えたマース（成人）、しかも結婚が許される氏族の若者たちによって、鞭で打たれる。女たちがマースを誘うがごとき振る舞い、嬉々として鞭打たれる様子が、時にはスローモーションをまじえて、次々と映し出される。女たちの背中にはみみず腫れした傷痕が残る。ナレーションは語る、「ウクレイ期間の牝牛飛びの日だ。また、この日、新入者の女性関係者は注目されたい要求を満たす。彼女は孤独な緊張を満足させる」と。

だが、映像からは、語りの女性が伝える話、つまり新妻が夫から鞭打たれ、馴らされていく語りと、この儀礼的な鞭打ちとの違いは明示されていない。映像を通じて、ただ鞭で打たれる女性のイメージが残る (Lydall and Strecker1978)。

映像は、ハマー族の持つ特異な信仰や価値も、外部の財や価値にとって変わって行くであろうことを暗示して、次のナレーションで締めくくられる。「変わらないのは、彼らがごく普通にしてきたことだ。それは、男として女として彼ら自身が、また男女相互にとってすべきこと、望むことの、痛いほどの違いだ。」

Ⅲ Jean Lydall が関与した「ハマー族の女性3部作」(*The Hamar Trilogy*)

1 制作背景

ドイツ人の人類学者 Ivo Storeker と Jean Lydall 夫妻が、このハマー族を1970年以來、調査を継続している。先に触れたように、1971年 Robert Gardener は、ハマー族の撮影を終え、1973年に“*Rivers of Sand*”を制作した。だが、Jean Lydall にとっては、ハマーのジェンダー関係を、自惚れた怠惰な男性に対する従順な働きすぎの下僕であるとして女性を描いた Robert Gardener の編集は、満足できるものではなかった。Jean は、Gardener の見解を埋め合わせできるような、ハマーの女性の生活についての異なった

見解を提示する映像を制作したいと、切望していた。

1982年あたりからBBCの映像監督Chris Curlingは、Jeanの考えに関心を示していたが、別の企画が入り実現できなかった。1988年に、Chrisが新しいBBC人類学シリーズ、*Under the Sun*の制作を担当することになり、企画が実現していく。こうして1989年以降、BBCテレビのJoanna Headの監督で、人類学者としてJean Lydallが協力した、「ハマー族の女性3部作」(*The Hamar Trilogy*)が制作された(BBC *Under the Sun Series*)。1989年に最初の作品*The Woman Who Smile*が制作された。1990年に最初の映像に出ていた二人の少女の結婚についての作品*Two Girls Go Hunting*が制作された。そして1993年に少女の一人、その夫、義理の母のその後の生活に関わる作品*Our Way of Loving*が制作された。

最初の制作に当たっての一つの方針は、生き生きと生活している女性を紹介し、彼女たちが自身や女性について語ってもらうことであった。ところでハマーの女性は、年長の男性の前では、思ったことを口に出すことを慎んでいる。他方において、同輩同士の労働や日常空間では、よくしゃべりし、笑い、冗談を飛ばしあう。時には明白に話す。こうした女性に遠慮なしに率直に語ってもらう工夫として、女性だけで撮影クルーが編成された(第1部、2部以降ではカメラマンは男性)。しかもJeanは、撮影開始の2ヶ月前から現地に滞在し、インタビューする人物や撮影事象の選定を含めた準備をする機会が与えられた。Jean Lydallは、画面に登場しないが、カメラの下や横に座りインタビューしているので、話し手は正面をカメラに向けて話す撮影スタイルを採用している。こうして撮影された膨大なインタビューのフーテージから、テレビ放映用に選択された画面で、作品は構成されることになった。(Lydall 1992, 1996a)

登場し語る主なる人物は、中年の女性ミリンダ、ミリンダの姪(ジーン夫妻の一番の情報提供者Baldambeの娘)であるジュカ、ジュカの友人ガディ、ガディの母ハイランドである。2作目からジュカの婚約者(夫)のサゴ、サゴの母サコンダ(ハイランドの姉妹でもある)が登場する。まずは、ジーンの調査地ダンバイキ村で撮影は始まった。インタビューを通じて、女たちは自分自身について、そして女の生活について語る。この様にして男性支配社会のなかで撮られた、女性に比重がかかった稀な作品が生まれた。さらに、*The Hamar Trilogy*では、とくにハマー族の若い女性ジュカが、娘から妻となり、母となる過程が追跡されている。このシリーズは、人類学者Jean Lydallとハマーの人たちとの長い交流の過程で制作された作品でもある。

2 第1話 *The Woman Who Smile* (1989) 48分(日本語吹き替え版)

a 構成

イベント的な事象として、子供の命名の儀式、もろこし畑での収穫・穂積、若者と少女の踊り、市場での買い物、そして収穫後の若者と少女の踊りなどが編集されている。その合間に、4人の小さい子供がいる母親ミリンダ、結婚適齢期の若い娘ジュカとガディ、大家族の長老格の女性ハイランダの4人の女の目を通じて、ハマー族の一生が語られる。

ミリンダの語りで始まる、「微笑めば女です。男は微笑みません。口を硬く閉ざしているから男なのです。微笑むから女になるのです」。

性に対して興味を示し始めた少女ジュカとガディは、期待と不安に胸を膨らませながら、若者たちと踊る収穫祭が来る日を心待ちにするが……。若い未婚の娘ジュカは、彼女の将来に待ち受ける生活を、年長の女性から学ぶ。娘たちは、10代での妊娠や夫になる男について、ユーモアをまじえて語る。男性が優越する社会であるが、年長者のいない時間・空間では、娘たちは、必ずしも従順ではなく、時には男の態度を嘲笑したりする。

b ミリンダの語り

女の子は預かり者(客)

ミリンダは未亡人。まだ結婚したばかりで夫に死なれ、ハマー族のしきたりで、再婚できないが、死んだ夫の名を絶やさぬため、子供を産んだ。子供は4人いる。ミリンダは死んだ夫の弟と暮らしている。彼には妻がいるが、ミリンダの子供は、すべて彼の子供である。

「生まれた女の子は預かり者(客)です。男の子は人間です。娘のヤイヨは、彼女の未来の夫のものです。ここにいる間、娘は粉を挽き、水を運び、畑を耕します。

料理をし、山羊の糞を掃除し、家畜の餌を集めます。預けられているから、そういう仕事をします。もう婚約していますので、ここでは埋葬できません。舅が呼ばれ、娘も娘の持ち物も持っていかれます。娘は預かり者だからです。「娘はまだ小さいうちに結婚して欲しいのです。そうすれば子孫を沢山増やせますから。もうす



写真8 ミリンダ

ぐ嫁にやります。他にどうしようもないでしょう。そうしなければ生まれるはずの子供が減ってしまうのです。ここに長居していたら、父親の畑を耕し、年を取ってしまいます」。

c ジュカたちの語り

娘時代と結婚

ミリンダの姪のジュカ (Baldambe の娘 24 歳) は、母親が死んだため、父親と兄弟の面倒を見て主婦の役割を果たしている。そのため同輩より婚期が遅れている。若い娘たちは、娘時代を楽しみたく、結婚したいとは思っていない。彼女は、娘時代そして結婚について総括している。

「ミルクの入れ物を燻して、お父さんの牛に水をやります。動物の糞を掃きます。男の子みたいに育ちました。同じような友達がいたけど、お父さんが嫁にやってしまいました。彼女は結婚し、子供が生まれましたが、みんなそうなります。私のお父さんは、男の子に銃を買います。私には首や腕にはめる鉄の輪を買ってくれます。銃の代わりです。“働いてくれるので”と、お父さんは、私が着るようと、山羊の皮をくれました。鉄の輪も、みんな私が買ったものではなく、貰ったものです。掃除をしたり、餌をやったり、そういう仕事のご褒美にくれたのです。だから姑のところによられても文句はいえません」。

娘の結婚は、彼女の承諾なしに、両親によって締結される。父は、娘を嫁に出す権利がある。これに対するジュカの解釈では、娘の仕事と結婚を結びつけ、親が結婚を取り決めるのは、家畜の世話などをしてきたことに対する褒美であるかのように、語るのである。(Lydall 1996 a)



写真9 L: 母と息子 R: コーヒーを瓢箪の椀に注ぐジュカ

新妻は夫に殴られる (鞭で打たれる)

ジュカ: 「大人になって、両親に嫁にやられると、夫に殴られます。だから、どうして男の子でなかったかと思います」。

ボンコ(ジュカの兄弟): 「女は殴られます。男は殴られません。踊りの時も女は殴られて、結婚してからも殴られる」。

ジーン: 「結婚したら奥さんを殴りますか?」。

ボンゴ：「習慣ですから殴ります。悪いことしたら殴ります。殴らないと大体言うことを聞きませんからね。どこかに行ったりします。それから、殴らなければ、家畜や畑の世話をしませんね。殴るしかありません。殴れば僕のことを怖がって、畑や家畜の世話をしてくれるのです。そうでなければ、威張るようになり、そしてどこかに行ってしまう」。

d ハイランドの語り

複婚について

ハイランドの子供は、女の子が3人と男の子が5人の8人である。女の子はまだ皆家に住んでいる。息子のうち3人は家畜をつれて遠くに行っている。ハイランが長男で、ジュカの友達のガディは長女である。今一番関心のあるのは、子供たちの嫁さがしと婿探しである。長男が結婚すると、母親は長老と呼ばれ、女にとって最も特権のある尊敬される地位を得る。ハイランドの夫のアルメには、もう一人妻がいるが、ほとんどハイランドの処で生活している。

ハイランド：「私はガディくらいに若い時に、アルメのところに嫁に出されました。それでよかったと思います。夫は、私がいままで若かったので、“殴ってはいけない”と言われ、一度も殴りませんでした。私は、今ではアルメの母親のようで、何が食べたいのかも分ります。2番目の奥さんには分りません。私には分るので。

2番目の妻になるのは、よくありません。結婚のしるしの輪を首にはめることができる一番目の妻であるのが、いいのです。それが本妻だからです。もし若い男が二人の妻を同時にもらって、妻が二人とも若くて、仲が良かったとしても、二番目の妻になるのは、よくありません。私は一番目ですから、私にはいいのです。

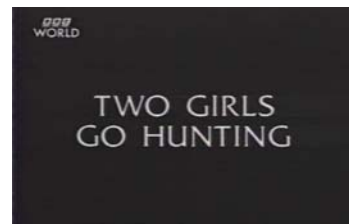
2番目は、私のために子供を産み、私の使い走りを行います。子供たちが全員結婚して、私が年をとったら、彼女が水を汲みに行き、コーヒーも入れてくれます」。ガディ（ハイランドの娘 18 才）：「二人いたら気が変になります。私が年を取って、仕事を一人で出来なくなったら、それで何もかもうまく行っていたら、もう一人奥さんをもらうように言います。でも、今はだめです」。

3 第2話 *Two Girls Go Hunting* (1990)

48分(日本語吹き替え版)

a 構成

第2話に当たる映像は、ジュカとガディの



婚出の儀式という現実の出来事を軸に構成されている。さらに結婚の日取りの交渉、男女の踊り、若者の草地での放牧生活などが編集されている。合間にインタビューが挿入される構成は第一話と同様であるが、未知の夫の家に引き渡される日が迫る二人の娘の考えや感情が表明される。さらにジュカの夫となるサゴや彼の母サコンダとのインタビューも収録されている。

第1話の6ヶ月後。結婚が決まったジュカとガディは戸惑いながらも、伝統的な結婚式の準備を始めた。娘たちは、会ったこともない男との結婚を迎える。ハマーの娘にとって、結婚は、父の家での娘から嫁として未知の夫の家への儀礼的移行であるので、大きな犠牲を伴うものであり、切望、悲しさ、興奮が入り混じる。映像は結婚の成立を追う。ジュカは、女友達と別れを告げ、そして遙かな夫の家へと旅立つ。姑に引き渡され、姑が髪を剃り、身体にバターを塗り、新しい家の慣習を訓える。続いてガディも不安を持って、嫁ぐ。「女にとって、結婚こそが狩りなのです。私たちは、それを女の狩りと呼んでいます。女の茨の路です。女の狩りに栄光の歌はありません」。他方、狩りに出て、獲物を捕らえた若者は、栄光の歌を唄い戻ってくる。



写真10 L: 男女の踊り R: 踊る少女と若者

b インタビューから

結婚する相手について

作品には、別々の場所で撮られたインタビューのフーテージが交互に編集されている。ジュカと夫となるサゴは、出会ったことがない。両親が仲介役を通じて、婚約が交渉される。その際、若者は相手の選択に意思を通す余地があるが、娘はそうした相談は受けない。

サゴ:「父は村の代表者の娘を嫁にした。僕もそうしくて、ジュカを選んだのです」。

ジュカ:「彼は“あの家の娘と結婚する” と言ったのです。私の父や兄のことが気に入ったのか、ただ私が好きなのかは、分かりません」。

サゴ:「村の代表者の娘なら、僕の母と同じに賢いだろうと、思ったのです」。

ジュカ:「彼は良い人かしら？それとも悪い人かしら？と、あれこれ思い巡らします。彼のこと全然知らないのです」。

鞭打ちや結婚について

ハマーの慣行では、新婚の間に、夫が、少なくとも一度は、よくしなる枝の鞭で、若妻を鞭打つ。ジュカとガディたちが、畑の草取りの終え、寛いでいる時のインタビューである。

ジーン：「結婚したら、夫に打たれるのですか？」。

ガディ：「もちろん。まったく別々の環境で生まれ育ったのですから、感じ方が違うのは当たり前です。父は私を譲り渡して、姑が私の花嫁支度をするのです。まず姑に教育されて、夫に手渡されるのです。彼の感じ方は、私と違うでしょう。いったいどうして付き合いできるのでしょうか。彼が“食事に支度ができていなのか・”といい、私が“ええ、まだ”と答えると、彼は私を打つでしょう。本当にそうになったら、どうしよう。もう いや」。

ガディは真実を突いている。まだ18才のガディは、自由で可愛がられた娘時代が終わることを惜しみ、結婚したいとは強く望んでいない。彼女に比べて、すでに結婚し子供を持つ同年齢の友達を持つ24才代のジュカは、むしろ結婚する気持ちを固めている。彼女は、もう少し洞察的に解説する。



写真 11 L:ジュカ C:祝福する父 L:夫の村に向かう花嫁

ジュカ：「ハマー族の女は、成人すると嫁に出され、夫が父親や兄弟の代わりとなり、母親の代わりにさえなるのです。実家には忘れられ、誰も覚えてなんてくれません」。

ジーン：「結婚は悪いことなの？」。

ジュカ：「それが悪いなんて、面と向かって言われても、どうしようもない。結婚を悪く言うのは、少女のうちだけで、実際に主婦になったら、実家の生活もそれほど特別良かったと思わなくなるのですって。実家よりも嫁ぎ先の家や土地のほうが悪くなって、育てて貰った親に冷たくするようになるのだそうです」。

別のインタビューにおいてジュカの婚約者サゴは、語っている。

サゴ：「嫁に来たばかりのときに、しっかり殴っておかないと、そのうちに殴りそびれて、子供が生まれて、それでも殴らないと、男の面目はまるつぶれで、妻に無視されるようになるよ」。

c 引き渡された嫁と姑：姑の権威

嫁入りの日。ジュカは、早朝に家畜柵の中でバターと赤土で塗られて清められ、姑のサコンダに引き渡される。夫のサゴは出席しない。ジュカは、出立ちの祝福を受け、姑サコンダは、彼女に皮のケープを被せ、頭に宝貝の頭飾りを着け、嫁ぎ先のバシャダ村に連れて行く。花婿のサゴは、ジュカの到着を眺めるだけで、この後に続く儀式もただ見守るにすぎない。姑サコンダによって、ジュカは頭を剃られ、赤土とバターで全身塗られる。今後2・3ヶ月、ジュカの責任を負うのは、姑のサコンダである。サゴは、妻を見ることができても、触れることは許されない。あと3・4ヶ月は話すことも、一緒に寝ることも、二人きりになることもできない。

ハマーでは、男性の両親が、息子の成人式の日程を決め、嫁を選択し交渉する。婚約が決まり、やがて彼女を相手側に引き渡す日を決定するのも、両親である。嫁として連れてこられても、花婿の両親とくに母親が、息子と妻に対する統制を続ける。花婿の母がこれで十分と考え、嫁が摘出児を産めるために必要な儀礼を執行した後に、息子に引き渡す。おそらく彼女が到着し数ヶ月後に始めて、花婿は、嫁と寝ることができるのである。



写真12 L:花嫁は義母の手に C:義母がジュカの髪を剃る R:脂で清められたジュカ

1990年ジュカが嫁となったとき、ジーンにサコンダは説明している。「ジュカは今や私の子供で、私のために働き、最初の子供をくれる。ジュカは父の家で育ち、粉を擦っていた。今や、私が新たに誕生させる」(Lyda11 2002)。

映像での語りでも、語っている。

サコンダ：「ジュカは、私の手で生まれ変わります。赤ん坊のように脂で清め、いい食べ物を食べさせて、牛乳をやり、脂で清め、寝床につけます。この児をわが児のように育て、2・3ヶ月したら、”成長しました”と行って、夫に引き渡すのです」。

4日後、ジュカはインタビューで話す。

ジュカ：「今はすることもなく、外にも出られません。ただ座って、食べて、脂を塗られて、寝るように言われて、寝床に就くのです。朝起きてから、用を足しに外に出ます。それだけです。こんな生活が、私の髪が伸びるまで、続くのです。そ

れから姑から仕事を言いつけられます」。

ジュカ：「彼がどんな人か知りようがありません。彼の声の聞いたり、姿を見かけることがあっても、彼は私に話しかけてきません。彼の姉妹たちとは話しますけれど。もう少しすれば、一緒になって、話すこともできるでしょう。そうしたら彼のことが、もう少し分るようになります」。



写真 13 L:髪を剃ったジュカ R:ジュカの夫サゴ

ジーンが記載しているサコンダの話によると、「初めの月は、彼女は、粉を挽かない、水汲みしない、薪集めしない、山羊の糞の掃除もしない。次の月に、早朝に起きて、山羊の糞を掃いて捨てる。まだ子供で、私が料理する。やがて仔牛、山羊を引き出す。次の月に仔牛の飼料を集め、私の薪を集める。だが水くみも、粉挽きもしない。最後の月が終わると、最終の儀礼と進む。彼女は、私の粉を引き、料理し、コーヒーを沸かしてくれる。彼女は成長した」。サコンダは屋敷の仕来りを教え、家族と徐々に馴染ませていく。そして夫に引き渡し後も、姑は、生まれてくる児に対する権限を得る (Lyda11 2002)。

サコンダ：「初孫は私と寝ます。最初の男の子は、私が育て、その児は、“お婆ちゃんの子”として育ちます。次の児は、母親のものです」。

サコンダの語りから、彼女は義理の娘が自身のために働くことを期待し、義理の娘に対する儀礼を管理し、義理の娘の最初の子供を自身の子にする意図が、示しめされている。姑は、義理の娘の妊娠前の儀礼、生まれた子供の名付け祝い、首飾り儀礼や腕輪儀礼を監督することで、義理の娘と息子を統制できる。このような儀礼をしないと、次に生まれる子供が穢れるとされるので、次の妊娠前に儀式を執行しなければならない。だから、ジュカは、サコンダのために粉を摺り、水を汲み、薪を集め、彼女が怒って儀礼の遂行を拒絶しないように、心がける。つまり義理の娘の再生産を正当化する儀礼を統制し、儀礼の制裁というイデオロギーとその遂行における不可欠の役割をもって、義理の母は、義理の娘および息子を統括できる。さらに嫁は、夫の年長の父系親族に対して、子供を産んだ後の儀礼などで、家畜を要求でき、それを夫と共有できる。この要求は、彼の死後も継続する。いうまでもなく、

こうした事象は、義理の母が関与する機会なのである (Lyda11 2002)。

d ガディの旅立ち

ガディ (18 才) が、相手方に引き渡される前日、友人、近隣が集まり、明け方まで歌う集いがある。この集いに出る準備で、おば (サコンダ、彼女はハイランドの姉妹) が、髪を整えている。



写真 14 L: 女の誇りを教えられるガディ R: 嫁ぐ日のガディと友人たち

ガディ: 「決心したけれど、まだ胸が痛みます。胸の痛みはだんだん酷くなるでしょう。」

サコンダ: 「今は落ち着いているが、今夜は泣くでしょう。」

ガディ: 「結婚はゲームみたいな気がしていたけど、とうとう本当に家を出る日が来ました。ようやく、そのことがはっきりしてきたのです。」

サコンダ: 「お前は金持ちの村の代表者の娘なのだから、犬みたいにうなだれてはいけない。うなだれるのは、山羊や牛を持たない父親の娘だけだよ。金持ちの子供は胸を張るものだ。誰かに打たれても、怖気づいてはいけないよ。“いま鞭が私の体にあたったかしら” という位の気でいれば、鞭打ちも蜂蜜のように甘く感じるから。夫の友人たちをもてなし、罵られるのではなく、崇められるようになりなさい。そうすれば子宝に恵まれるよ」。

4 第3話 *Our Way of Loving* (1993) 48 分(日本語吹き替え)

a 構成

最初の部分で、ジュカとサゴが始めて結婚前の映像を見るシーンがある。突発的事象であった婚資の家畜を要求しにきた義理の親戚たちとの交渉、サゴの祖母の突然の死と埋葬が挿入され、最終部では、若者が「牛を飛び越える」成人式の場面が登場する。



数年振りに再開したジュカは、2児の母となっていた。そんな彼女が語った将来の夢は……。ジュカの生活は、子供と夫の世話に明け暮れている。サゴとジュカは愛情に満ちた関係に見えるが、サゴは挑発されると、ジュカを鞭打つ。他の女性と同様に、ジュカは、これが愛情を示す男のやり方であると、受けいれている。姑のサコンダとジュカは、もろこしを収穫するが、今年は日照りで収穫は少ない。サゴは、牛に水を飲ませるが、多くの牛は病気で死んだ。

後半部で、サゴの従兄弟の成人式が観察されるが、他の女性と同様に、ジュカは歌い踊り、儀礼的に鞭打たれ、背中にあざを残す。帰宅し、サゴとジュカは、子供への希望を語る。

b 寡婦の権威

ハマーでは、家屋と屋敷が区別される。ここの家屋と炉は、一人の女性と彼女に食物と飲み物を依存するものたちと連結している。夫が”家の父“であるのに対して、女性は”女の家父“である。数軒の家屋で構成される屋敷には、牛と山羊の囲い地が付属している。既婚の男は、父と父の妻が亡くなって、初めて屋敷の長になる。家屋と同様に男と第一夫人が、それぞれ”男と女の屋敷の長“と見なされる。男が死ぬと、年長の寡婦が女性の後継者



写真 15 L:母親となったジュカ R:ハマー族の家屋

であり、長男が男の後継者となる。しかし、屋敷は死んだ男の屋敷と呼ばれ続けられ、寡婦と息子が屋敷の長となる。息子が結婚するまで、寡婦は屋敷を夫の弟と共有する (Lydall 2002)。この例だと、サコンダが、女の屋敷長であり、息子のサゴが、男の屋敷長である。夫婦に年齢差があるので、女性が屋敷の長であることがしばしば起る。男性支配の社会で想定される数以上に、女性が権威ある地位に着いているといえる。

c ジュカとサゴ

結婚して3年後のジュカは、変わっていた。若い母親として、家を守り、

姑には従順に、夫には服従している。ジュカと姑サコンダとの関係は良好で、二人でもろこし栽培や育児に従事している。婚前の父の家に暮らしていた頃は、父の不在の時は、ジュカは、夕刻に女友達をもてなし、多弁におしゃべりしていた。だが、今彼女は、一人であることは少なく、いつも夫ないし姑がいる。



写真 16 牛の放牧

彼らが会話の中心で、ジュカは黙っており、話かけられないかぎり言葉少ない。夫と姑が不在の時だけ、昔に戻り、ジーンと自由な会話ができる。ここでも別々に撮られたインタビューのフーテージが、交互に編集されている。(Lydall 1996a, 1996b)

夫婦について

ジュカ：「山羊の世話に追われているから、私は何処にもいけない。夫は“俺の親の言うことを聞いて、働くのだ” と言うのです。私が仕事をほったらかして、どこかに行ってしまったら、夫は、私を打つでしょうね。

ジュカ：「夫が私に言うのは、“家畜に餌をやれ” と言うことだけです。私と話し合うことはありません。“お前はただの女だ。父親の言うことを聞いていたように、ここでは俺が偉くなるように、働くのだ。命令は俺がする” と言うのです」。

サゴ：「女房は愚かとは言えないし、賢くもない。中間ぐらいだ」。

ジュカ：「私がもし、“私が一番よく知っている、私が一番偉い” と言ったら、夫は気に入らないでしょう」。

サゴ：「女房は、食べ物もミルクもふんだんにある金持ちの家から嫁に来たから、“いつも貴方は何も持ってないのね” と、挑まれているような気がする」。

鞭打ちについて

ジュカ：「夫が怒鳴っても、私は言い返せず、黙っているのです。そうしたら姑が、“彼女に怒鳴るんじゃないよ” と言ってきて、それで夫は止めます。でも姑が私を庇い過ぎると、夫は、私が付け上がると思って、影で殴るのです」。

サコンダ：「ジュカを庇って、夜は私の横に彼女を寝かせます。息子は扉の傍に寝てもらいます。そうやって庇って、嫁があまりすぐに孕まないようにしています。息子は怒って、嫁を殴ろうとします。その時、彼が何をしたいか分るので、“外にいなさい” と言うのです」。

サゴ：「殴るのは、俺たちの愛し方なのだ。でも、それは男が始めたのではない。ある女が、そうさせたのだ。その女の夫は、あんた達外国人のようにメソメソして

いた。殴らずに女房の機嫌を取ったのだ。夫が機嫌を取ろうとして、“僕の子供のお母さん”と言った。女房は文句を言って、夫を侮辱した。夫は、“俺を侮辱するののか？”と言って、女房を殴った。殴って、殴って。満足すると、げっぷした。その話を聞いて、ほんとの男というのは、どんなものか分ったような気がしたんだ】。

複婚について

ジュカ：「子供は二人では足りません。二人だけだと、夫はもう一人嫁をもらって、私は捨てられるからです。」

ジーン：「何人欲しいですか。」

ジュカ：「5人か6人、たくさん産みます。そうしないと、夫は足りないと言って、他の人と結婚してしまうからです。」

サゴ：「一度に二人女房を持つと、めちゃくちゃになるよ。いらいらさせられるし、財産は食いつぶされるし。新しい女房と寝ると、最初の女房に“私を疎かにしている”と言われる。二晩もすれば、”私は捨てられた”と文句を言うのだ。”新しい奥さんの代わりに、私を捨てた”とね。だから最初の女房と寝ると、今度は、新しい女房が、”私を捨てた”と怒る。頭が変になるよ。女房を二人持つと、そういうことになる。思慮深い女房だったら、”そのどどこが悪いの？ ペニスが磨り減ってしまうのではなく、私のところに来たら、私の子供を作るわ”と、言うだけだろけど」。

将来像について

最後に、夫婦一緒のインタビュー場面が出てくる。サゴは家の戸口に座り、ジュカは少し離れマットに座り、長男をあやしている。ハマーの慣習にしたがって、顔を向かい合わせてはいない。

サゴ：「まだ若いうちは、お互いを罵りあうのだ。年を取れば、話をするようになる。俺は弱い男になり、女房は賢い女になっているかも知れない。」

ジュカ：「年を取ったら言ってやる。“私は成長し、子供を産んできたわ。あんたがああしろ、こうしろといっても、もう聞かないでしょうね”」。

サゴ：「命令することは、俺の誇りと若さを示しているのだ。俺が若いうちは、女房は、俺の言うことを聞かなければならない。俺が家に帰ったとき、女房がコーヒーを入れて、客をもてなしたら、俺はまだ若いということだ。」



写真17 瓢箪の椀にコーヒー

俺は男のなかの男だ。そうでなければいけないのだ。」

d 儀礼的鞭打ち

サゴの従兄弟グイト (26 歳) の成人式では、他の女性と同様に、ジュカは歌い踊り、儀礼的に鞭打たれ、背中にあざを残す。映像でのナレーションは語る。

「ジュカや他の従姉妹たちは、グイトが成人になり、やがて結婚していくことに怒りを示します。・・・少女たちは次第に狂乱していきますが、これはグイトが大人の男になるための儀式の一つとして、少女たちに鞭を振るうことを誘っているのです。少女たちは

グイトへの愛を示し、グイトのためなら痛みも厭わないことを訴えます (少女たちは笛を鳴らし、足踏みし、嬉々とした表情で次々と鞭打たれる)。・・・離れた牧草地から牛が連れてこられました。少女たちは銃を持ち、敵から群れを守る戦士のように振る舞います (女たちの背中には、新しい鞭



写真 18 鞭打たれた傷痕



写真 19 少女たちはグイトに、もっと鞭で打ってくれと迫る

打ちの傷痕が残る)。年取った女たちは踊り、ジュカや少女たちはグイトに、もっと鞭で打ってくれと迫ります。やがて少女たちは、甘んじて受けた傷のお返しに、グイトから贈り物をもらうのです。・・・一人前の男と認められるには、グイトは少なくとも 4 度、牛の背中を歩いて渡らなければなりません。グイトは牛の背中を飛びわたって、成人式の儀式は完了します」。

IV ハマー族では、女は鞭で打たれる

以下、Jean Lydall の論文 (Beating around the bush 1994) に従いながら、ハマー族における鞭打ちの慣行について記して置く。

1 慣行としての鞭打ち

我々の社会でも、妻を殴る夫がいる。これは家庭内の問題、あるいは家庭内暴力と扱われるが、通常はタブーであり、隠すべき行為となっている。エチオピア・南オモ州のハマー族の間では、夫が若妻を鞭で叩くことは、タブーではない。公に話題になるし、慣行として日常茶飯事に実行されている。夫が、若妻を叩くことは、現実に期待される行動であるともいわれ、ハマーの女性にとって、叩かれることは「よし」とされる。逆に一度も若妻を叩いたことのない男は、嘲笑される。

慣行にしたがえば、よくしなる長い細枝の鞭 (*micere*) で打つのが許されるが、平手で殴ることは厳禁である。しかも肩や背中以外を打つべきではないとされている。したがって、日本語吹き替え版にある「殴る」は誤解をまねく表現である。また、理由もなく打つことは認められていない。結構でない理由で妻を叩くのは「悪い」と見られる。むやみに毎日のように打つのも許されていない。このような行為を続けた夫は、若妻の兄弟や関係者から制裁を受ける。妻を叩く慣習とは？ ハマーの女性が「よし」とする理由は？

また、儀式や踊りの際に、少女や女たちが、鞭で打たれる。しかも女性が挑発し、女性は鞭打たれることを期待しているかのようにも見える。若者が牛を飛び越える成人式では、その若者の女性関係者は、マーズ（成人式を終えた若者）や成人式を受ける若者から、嬉々として鞭打たれる。これをどう解釈するのか？

Gardner は、“River of Sand” を制作した時、若者の成人式で少女や女性が求める儀礼的鞭打ちと新婚時にみられる夫の鞭打ちとを、混同していた。その結果ハマー族の鞭打ちの特徴と動機に関して誤解を与えてしまった。

若い男の話では、「女は殴られます。男は殴られません。踊りの時も女は殴られて、結婚してからも殴られる」。だが、鞭で打つことは、ハマーの慣行である。枝の鞭は、山羊の誘導に使用される。母親は、小さい小枝で足を打って、幼児を躡ける。年長のキョウダイが、年下のキョウダイを懲らしめるのも鞭である。若い男女が、禁じられている夜遊びを見つかり、年長者によって、鞭で懲らしめられる。家畜を見失った若者は、年長者に鞭打たれる。つまり、決して女だけが、鞭打たれるわけではない。

男と女の違いについて語られることは、女は、水を満たした瓢箪のようで、揺れるとこぼれる、叩くと壊れる、だから子安貝の帯を身につけるのだ。一方、男は、石のような心を持ち、揺れることも壊れることもがない、だから何事にも恐れぬ。女は、生まれつき、すぐに怖れるが、男は、生まれつき、恐れを知らない、と考えられている。臆病で、恐れを知らない男に守られる

のが、女の特権で、男は、勇敢で、他人とくに女、子供そして家畜のために、命を懸けることが、期待されている。

2 娘は、踊りとか成人式で、若者から儀礼的に鞭打たれる

娘が踊ることが許されるが、結婚が許されない男の範疇があり、*indanas* と呼ばれる。男女で踊るとき、娘は、若者に近寄り、足を蹴って、踊りの相手を選ぶ。ある若者と踊らないでいると、若者は娘を鞭打つことがある。娘たちは、わざと気に入った男と踊らずに、鞭打ちを誘う。若者も好意を持った娘を鞭打つのだという。娘は、若者が自分を好んでいるかを知るために、若者を挑発しているようにも見える。わざと無視し、足を蹴らないでいると、若者が好んでいるならば、鞭を持って彼女を追いかけ、鞭で脅す、あるいは一層好きならば、実際に鞭打つ。他方、彼女は、気に入った *indanasu* に打たれた傷を、見せびらかしさえする。ジュカに、「娘たちは、打たれたいように見えるのでは?」と聞くと、答えは、「そうです、なぜなら私たちは若い。若いから鞭打たれることを求めているのです。若いから打たれるのです。年取れば誰も打ってくれません。成人式で鞭打たれます。踊りの時にも鞭打たれます」。

成人式（若者が並べた牛を飛び越える儀式）の際に、女は鞭打たれる。このときは、すでに成年式を終えた若者 (*maz*) に鞭打たれるが、踊りの時と異なり、結婚が可能な範疇の男 (*tsagaza*) に鞭打たれる。あるいは映像がしめす例のように、成人式を受ける親戚の若者に鞭打たれる。娘たちは、若者を誘引するかのごとくに鞭打たれる。むしろ若者（マーズ）を探し、声をかけ、鞭打たれる。そして鞭打たれたことに満足する。そして誰の成人式に打たれたか、受けた背中中の傷を記憶しておく。同様に踊りの際に受けた傷は、彼女に好意をもった *indanasu* の記録である。



写真 20 L: 鞭打たれる女



R: 牛を飛び越える

踊りの際であれ、成人式の際であれ、彼女を儀礼的に鞭打った *indanasu*

や、彼女が成人式を祝った親族関係の若者は、緊急時に援助を期待してよい男たちである。これらの男たちも、彼女たちの申し出を、容易には否定できない。

娘は鞭打たれることを好み、意図的に若者を挑発し、鞭打たせる。踊りの時 *indanasu* を挑発し、鞭打たせる。それは、彼が好意を持っているかを確認、彼女も彼に好意あることを示すためである、と解釈できる。他方で、成人式で若者（マーズ）を挑発し鞭打たせるのは、成人式を受ける *indanasu* や関係者に、彼女が儀礼に参加し、面倒を見たことを示すためである。こうして、その見返りに、何時か彼らが彼女の面倒を見ることを、確かにできる。

ジュカは、従兄弟の「牛飛びの儀礼」に行くに当たって、ジーンに説明している。「従兄弟への愛を明らかにするために、若者（*maz*）に求めて儀礼的に鞭打たれるのです。彼のために耐えた痛みに感謝して、彼は、後にあるいは望んだときに、羊をくれます」。(Lydall 1996a)

3 夫が若妻を、鞭で打つ慣習

これまで見てきた作品のテーマの一つが、若妻が夫から鞭（しなる小枝）で鞭打たれるという慣習である。鞭打ちの理由を尋ねると、すべての若者たちは、もし鞭打ちしないと、妻は仕事を適切にしない、と語る。妻が何かを適切にしないと、鞭打つ。もし鞭打ちしなかったら、彼の話を見聞かず、横道にそれ、仕事をしない、と語っていた。

ハマ一族では、結婚は、親が、種々の生存戦略を考慮して、取り決める。両親は、関係者を広げるため、多くは異なった地域の若者を選好する傾向がある。他方、若い娘から見れば、結婚は、親元を離れ、会ったこともない男の村に、嫁入りさせられることになる。18才の娘ガディが指摘していたように、新婚の夫婦は、まったくの他人同士である。若妻は、まず義母に渡される。義母は、娘を数ヶ月面倒みて、夫の家の慣習を訓示してから、息子に引き渡す。夫は、若妻に、義母や義父が期待すること、あるいは話したことをきちんと遂行することを、期待する。期待された行動がなされない場合は、夫は、期待することを言葉で話さず、黙って、鞭で若妻を打つ。言葉で訓示するのは、夫ではなく、義理の両親である。夫は、何が悪かった、何を失敗したかは話さず、黙って鞭で叩く。若妻は、自身で夫が期待することを察しなければならぬ。そうした夫の期待の中には、女自体も果敢あって、他人に対して自分の主張や要求をはっきりと言うことも、含まれている。

ジュカの夫サゴの見解に従うと、若妻を叩かないで、言葉で話すと、妻は、「彼は哀れな男よ」あるいは「夫は本当の男かしら」と思い、出ていしま

う。反対に、鞭で打てば、妻は、夫の優越（力強さ）を知る。つまり、サゴにしたがうと、妻は、夫が優越した男なのか、哀れな男なのか、試しているというのである。サゴの話からすれば、哀れな男と見られないためには、そして友人を失わないためには、少なくとも一回は、夫は、若妻を鞭打たねばならない。

妻を鞭打つのは、(哀れな男と見られたくない)花婿が先導するするにせよ、(夫の優越を試してみたい)花嫁が誘発させるにせよ、ある種の優越の表示のように見える。「女は、夫による強さの表示を見たいのだよ」、「女は弱虫で、決断力や強い意思を持たない男に、いい食事や酒を作りたくないのだよ」。こうサゴは説明している。

結婚したばかりの夫婦は、まったく未知のもの同士である。結婚が許される範疇の者同士は、一緒に踊れない。したがって二人は、一度も踊ったこともない。踊りの際、娘たちは、気に入った若者を誘引するかのごとくに、鞭打たれる。ここでは、鞭で打つことは、好意と同格である。これを考慮すると、夫が若妻を鞭打つのは、行動の間違いを直す制裁というだけではなく、夫と妻の言葉のない対話（やりとり）のようだと、解される。事実、「殴るのは、俺たちの愛し方なのだ」と、サゴは話していた。若妻の方から鞭打ちを誘うとも見える。新婚のガディの話では、意図的に夫が話したことをするのを拒否して、夫の鞭打ちを引き起こす場合もある。未知のもの同士が、未知を乗り越えて、お互いを知る方法として、鞭打ちという手段が使われる、といえよう。そうして、子供が2人ないし3人生まれた後は、鞭打ちは止み、妻も夫を刺激することを止める。鞭の声は、言葉に変わり、言葉での会話が中心となる。

若妻は夫だけでなく、夫の同輩仲間（age mates）からも鞭打たれる。新妻は、誇りを持ち、怖れを見せないことで、夫の同輩仲間との間に、親密な関係を獲得できる。この場合、鞭打ちが友好関係を構築する。夫の鞭打ちは、彼の優越を示す。

なぜ、女は、夫が優越を表明することを要求するのか、なぜ男は、優越を表明しなければならぬと感じているのか？ ハマーでは、女性は、男性の支援なしでは、生きていけない。彼女たちに責任を持つ夫がいると、一番都合がよい。夫が引き受ける責任は、妻と子供を保護し、家族を支える家畜を蓄積し守り、公の場で家族を代表し、彼女の農耕活動を助け、食料が欠乏すれば、その獲得に遠征し、狩猟することである。

この責任を、当然と思い込ますために、妻は夫に鞭打たせ、彼が管理していると感じさせる。こうして、妻が夫に依存していると同様に、実際は夫も妻に依存しているという事実を覆い隠す。料理は女性の独占領域で、男は女性に食事を依存している。男がこの領域に立ち入ると、女たちから冷かされる。妻に料理をしてもらえない男は、冷かされる、「本当の男ではない」と。こうした嘲りへの恐れが、男はして妻に依存せざるをえない。妻に依存するには、家族への責任を引き受けざるを得ない。妻を鞭打つのは、妻に料理させ、食事を出させたためのもので、彼がボスであるかのようなものである。だが、これは表の仕掛けで、事実は、男は罠に嵌っているのだ、ともいえる。



写真 21 ジュカとサゴ

V 第4話 *Duka's Dilemma*

by Jean Lydall and Kaira Strecker

(2001) 87分 日本語字幕 (牛島)

1 構成

それから7年後、Jean Lydall の娘 Kaira Strecker は成長し、カメラマンになっていた。

彼女は、子供時代、母親の調査中は、ハマー族の間で育った。ジュカとは“姉妹”関係の仲である。この母 Jean Lydall と娘 Kaira Strecker は、ジュカと夫サゴ及びサゴの母サコンダ達の許に赴き、彼らのその後を追った作品を、2001年制作した。今回の“*Duka's Dilemma*”は、テレビ放映用ではない自主作品で、ナレーションの付かないインタビューと関連映像だけで構成されている。撮影者と対象者との間の親密な関係が画面に滲む作品である。

写真 22 *Duka's Dilemma*

写真 23 L: サゴたちの家屋

C: Jean Lydall とジュカ

R: 家屋の前庭

ジュカは、5人の子供の母親になっていた。彼女の夫サゴは、若い美しい2番目の妻ボロを娶っていた。ジュカは悩む。ジュカは精神的に動揺し、夫との関係や新妻への対処で悩む。義母サコンダは、酒を飲みトラブルを起こし、黙って第二夫人を娶った息子サゴを怒っている。サゴとサコンダの関係は、あまりよくない。二人の不和は、ジュカの生活にも影響する。サコンダは、サゴたちの屋敷を離れ、畑の中の家に住んでいる。

新しい妻ボロの出産場面は感動的でさえある。義母サコンダとサゴの軋轢は、サコンダの家の新築にいたる。ジュカ、夫サゴ、姑サコンダ、二番目の妻ボロそれぞれが、事象に関して異なった見方を示す。

2 サゴは2番目の妻を娶った

a 娶った理由

順調に家畜を増やしたサゴ（ジュカの夫）は、家畜の世話をする息子をもっと欲しかった。それで若いボロを第二夫人として娶った。サゴのから見れば、子供は娘よりも息子が望ましい。インタビューは、其々別の場所で行われた。

サゴ：「息子を持つ男は問題ない。娘を持つと、年取って苦心する。早く息子を持つと、養育に苦心するが、楽にしてくれる。“父さんと母さんのため藪を開きましょう”。娘は、夫の許へ去る。息子たちは、藪を開き、牛を集める。5人ないし6人の息子が楽にしてくれる。息子だけが、牛を集め、山羊を飼育し、畑を掘る。それに努力する」。

ジュカ：「サゴは話した。“二人の妻と結婚し、多くの息子を持つ”。またサゴは、私が病気で死ぬことを恐れている。“彼女は、結核とマラリア持ちで、脾臓がむくんでいる。彼女に代わって水汲みし、粉を挽く者がいない。子供は泣く。二番目の妻を娶るのがよい”。そこで、二番目の妻を捜した」。

b ジュカの悩み

当初、ジュカは悩んだ。

ジュカ：「彼の気持ちは分裂した。ボロ（寮妻）は若く、私は本当に年を感じた。ボロは美人で、サゴは狂った。私を年だと感じたのかしら？ 病気が離れさせたのかしら？ ボロは良いか、悪いか分からない。彼女はハイル叔父と似ている。もの静かだ。気持ちを表さない、表に出さない。そうした時は、逆上し、人の気持ちを傷つける。悪口を知っているだけだ。私は仲裁し話す。“まだ子供だ。母になれば大人になり、私を敬うようになる”。永らく妊娠しなかった。サゴは供犠を捧げた。彼の母は、怒りの唇を清めた。終に妊娠した」。

寮妻の妊娠について、ジュカは語る。

ジュカ：「出産できないと、彼女と我々にとって悪い。不妊と云われるだろう。働くだけでは悪い。私の子供を見て、考える、“私も子供がほしい”。出産すれば申し分ない」。

3 ボロ（寮妻）の出産

a 出産

この後、ボロの痛ましい、感動的な出産のシーンが続く。ボロは、家畜柵の脇で出産する。サコンダ、ジュカ、他の二人の女たちが介助する。柵の柱に手を掛け、座り込むボロの背中をサコンダが摩る。ジュカは脇にすわり、ボロに声を掛ける。



写真 24 ボロは、家畜柵の脇で出産する

ジュカ：「気張りなさい」。

：「陣痛の後は力を抜いて。来たら、きばって」。

：「きばって！ 止めないで！」。

サコンダは、後ろから抱え込み、ボロの膨らんだ腹を摩る。

ボロ：「排便する」。

サコンダ：「排便でない。あれよ」。

他の二人の女も介助に入る。

ボロ：「陣痛がない！」。

：「何できばるの？」。

：「子供がつぶれる、何か変だ！ 死んでしまう」。

サコンダ：「背中を抱くの止めようか？ 一人でする？」。

ボロ：「いいえ、抱いて」。

やがて出産となる。サコンダ、二人の女の3人が、ボロを後ろから抱き、腹をさすり、あるいは口を手で覆う。

サコンダ：「きばって！」。

ボロ：「始まったら話す」。

：「来た！」。

ジュカが、駆け寄り、嬰兒を取り上げる。サゴは遠く離れて見つめている。

b ボロの話

後日、ボロの女友達が集まり、おしゃべりが弾む。

女友達：「からかいに来たかったが、病気で行けなかった」。

ボロ：「マーレは笑い続け、からかった。言ってやった、“笑っているが、次はあなたの番だ”。“いじめは止めよう。帰るよ”」。

ボロ：「離れたら、サゴンダが呼んだ。“戻れ。彼らは撮りたい”。“排便したい”。“排便でない あれよ”。“あれでない 排便だ”。彼女は立ち、追ってきた。“何よ？ 排便したい”。彼女を残して、家畜囲いに下った。“座れ 座れ 座れ!” 私は蹲った。杭に掴った。水が噴出した。プァ」。

女友達：「彼女を呼んだ？」。

ボロ：「何ができる。彼女は後ろにいた。ついで皆集まった」。

女友達：「皆が臍の緒を、切りたかった？」。

ボロ：「ジュカ マーリ カイラが・・・みんな来た」。

c ジュカの役割

後に、ジュカは語る。

ジュカ：「サゴの母は、嬰兒を取り出せない。サゴの姉も禁じられている。私は、彼女の嬰兒を取り出せる。彼を、サゴの母に与える。私の誇りだ。私は、私の子供を取り上げた。そしてサゴンダが取った。ボロは始めてだった。何も知らなかった。他の女は知っている。出産を怖がっていた。それで私を取り上げ、洗い、中に運んだ」。

d 夫サゴの心配

家畜柵の中で、出産が行われている間、夫のサゴは、心配顔で柵の向こうに座り、ボロと介助の女たちを見ていた。出産は、女の仕事で、男は立ち入れない領域である。彼が心配し、無事に終わることを望んでいたことは、後日、友人に頭飾りを作ってもらっている時のインタビューに示される。

サゴ：「祖母が産み、母が産み、今、妻の番だ。でも心配していた。出産したことがない。していれば心配しなかった。出産に慣れていれば、易しいことと思う。祖母の時代、恐れるものは無かった。胎盤は詰らなかった。嬰兒は逆子でなかった。歴史が変えたのか？ われ等の土地の窮乏か？ 原因は分らない」。

友人：「牝牛は逆子の分娩で死ぬが、詰った胎盤ではない。人も同じだ。逆子分娩で女が死ぬ。胎盤が詰って女が死ぬ。それを、まことに恐れている」。

サゴ：「以前、イーストを女の頭に置き、胎盤を出した。祖母の時代のことだ。今は無くなった。もう古い療法は効かない。代わりに殺す。これが、恐れていることだ」。

4 寮妻たちの関係。

9ヶ月後、ジュカも子供を産んだ。ジュカとボロの語りから、寮妻たちの間の関係に触れることができる。何れも別々のインタビューでの語りである。

ボロ：「ジュカは、タモ（ボロの子供）に授乳する。タモは、私を嫌がり、彼女を好む。ジュカがチニを産んだ時、陣痛でタモを抱けなかったが、彼は、私の乳房を嫌い泣いた。“ジュカの乳房が欲しい”彼は、出産まで待った。いつも彼女の乳房をしゃぶる。---彼女は話す、“この子は私のもの。私の息子だ”」。

ボロ：「普通 2人 3人の妻は喧嘩する。私たちはサゴの牝牛、あるいは山羊？ 私たちは喧嘩しない。喧嘩していたら、今頃別居している。ジュカは、一人で彼女の家に。喧嘩しない。言葉は一つだ。ジュカが話したことをしている。“サゴが望むやり方をしよう、でないと怒って怒鳴る”。私たちは、彼のために、彼女が言うことをする」。

ジュカ：「チニを産んだ時、ボロは、もう粉を挽いていた。薪や水を運んでいた。チニを産んだ。彼女は、私の食事を作った。私がしていたように。夜火を焚く。便所に行く時、彼女が子供を抱く。ボロがいないと、下に置くことになり、泣いただろう」。

5 複婚について

他方サゴは、二人の妻を持って、どのように思案しているのだろうか。

ジーン：「二人の妻で狂わない？」。

サゴ：「子供が多くなるにつれ、そうなるだろう。一人は多くの子を持ち、他は一人だけだ。二人共多く持つと、悪夢だ。ジュカは言う、“私の畑は耕されていない”。

耕すと、ボロが言う、“私の畑は耕されていない”。後で悪夢が始まる。すべてうまく行けば、ボロがもっと子供を持った後、バルガ（長男）が私の跡を継ぐ。

このような思案に対して、ジュカはシニカルに洞察する。

ジュカ「サゴは尋ねる、“妻たちは私を恐れているのか？ それで喧嘩しないのか？”。

彼はこう思案している。将来一体となり、友人になるか？ サゴの思案は二つ。

将来一体となる、これが一つ。私を恐れて、仲良くしている、これが二つ。彼の考えは分る。だが、私たちの未来だ。彼女は言葉少ない。話すのは少し。私たちは争いが嫌いだ。彼女が誤ると叱る。悪くなければ、彼女は言う、“間違っていない”。

い、なぜ怒る？”。間違っていれば黙っている。悪くなければ、彼女は話す、“OK”と」。

6 サゴとサコンダの間の軋轢：寡婦の力

一般的に父の死後、息子は寡婦の母に依存する。やがて跡取りの息子が結婚し、子供が生まれて一家を成すようになると、母と息子は相互に統制しようと試みる。ここに軋轢が生じる。だが、最終的には母の勝となる。彼女は息子を呪う力を持ち、息子の妻と子供に必要な儀礼の遂行を拒絶し、彼の子供に悪運をもたらす存在だからである (Lydall 2002)。

映像で示されるのも、サゴとサコンダの間の軋轢である。サコンダは、サゴが黙って二番目の妻を娶ったことに怒っていた、サゴは、サコンダの飲みすぎを因とする不和に困り、町に酒を買いに行くことを制限していた。また、サコンダは畑地の家屋に住むことに不満であった。2000年12月、サコンダは、ジュカが新たに産んだ息子の名付け儀礼の遂行を拒絶し、サゴの家から出て行こうとする。儀礼に呼ばれた年長者たちが集まっていた。

サコンダ：「去る。サゴに怒っている。彼は、一人で儀礼ができる。

：「彼は言った、私は母でない、と」。

：「息子は大切だが、彼はそっぽを向いている。私達が他人なら、気にしない。だが寡婦は、頼れる息子が必要だ。息子は無視し、犬扱いする」。

この儀礼に参加するために集まっていた年長の男たちが、介入し、とにかく彼女に儀礼を遂行させた。

ついで、年長者を交えた話し合いが開かれ、サコンダとサゴは不満をぶつけ合い、年長者の男が折り合いをつけさせ、提案をする。

サコンダ：「私は家がない、畑の小屋だけだ。家畜の代わりに、もろこしを見ている。

儀礼をする門がない。名付け儀礼のような儀礼をする門がない。前はこの家の主だった。“去れ！ 畑の小屋に。私達が、子供の儀礼に訪ねる”。この家でよそ者なら、彼は、私の家を建てるべきだ」。

年長者：「ある家族は、儀礼のことで揉める。あるいは労働仲間のことで。飲んだり、食べる時に、別の家族は尋ねる、“友人 どうすべきか？” “これをしろ、あれを与えよ”。こう事柄を相談する」。

サゴ：「夫が死に、彼女は自分の家と自分の牝牛を持った。母の問題は違う。私の気質は激しい。儀礼で仲違いしたくない。人の尊敬を受けている。父と叔父の死後、彼女と一緒に儀礼をしてきた。ビールが彼女を狂わした。“飲酒を止めなさい！” “町で何があった？ 大人らしくしろ！”。ジンを買って飲み、馬鹿げた話をする。蜜酒を飲んで、馬鹿げた話をする。町に行くのを禁じた。苦い顔を向けると言うが、

彼女が町に行くからだ。私は違う、町に行ける。妻も弟も行ける。町に何がある？」。

年長者：「町は人を滅ぼす」。

サゴ：「彼女は言う、“町に移る！ お前は無視している”。何を無視している」。

年長者「止めろ、充分だ。町は家を滅ぼす」。

サゴ：「家に居てくれれば、以前のように酒を買ってあげる」。

サコンダ：「私が何をした？ なぜ町を禁止する？ 行きたければ行く。バギナを売る」。

年長者2：「悪口は虫歯と同じだ。すぐに広がる。だから抑制しているのだ。止めよう！ 冗談にしよう」。

最年長者：「賛成だ。何も明らかになっていない。サゴ、一つが悪い。町や他のことを禁ずるのなら、彼女の家は、どうする？ 彼女が儀礼を行える家だ。彼女には家がある。一軒建てなさい！」。



写真 25 L: サコンダの家の造成 C: サコンダ R: もろこしビール

この論争の結末で、サコンダが、望んだ物を手にした。新しい家と息子と彼の妻たちからの新たな関心を得た。サコンダは儀礼遂行の力を、息子と妻たちに対する力の源泉として使用したのである。家づくりに集まった人たちに振舞う、もろこしビールを造りながら、サコンダは、新しい家について、笑顔で語る。

サコンダ：「私の家となる。寡婦なので、死んだ夫に代わり、コーヒーを吹き付ける。早暁、彼の碗を満たした後で、少し炉に吹き付ける。サゴの家ではしない、タブーだ。そこでは、代わりに壁に吹き付ける。ジュカが、自分の炉でサゴのコーヒーを作る。自分の炉が必要だ。そこで、飲む前に、夫のためにコーヒーを吹く。長く住みたい。年長者は言った、“息子の炉にコーヒーを吹き付けると、年を取りたくなる。彼に貴方の家を建てさせろ”。これが我らの慣習だ」。

参考文献

- Lydall, Jean and Iwo Strecker
 1978 “A Critique of Lionel Bender’s Review of Rivers of Sand” in *American Anthropologist* 80(4), pp.945-46
 2000 “Men and women on both sides of the Camera” in ed. Meetje Postma, *Evaluating Visual Anthropology: Research, Analysis, Representation, and Culture*.
- Lydall, Jean
 1992 “Filming The Women Who Smile” in Eds. Peter Ian Crawford and Jan Ketil Simonsen, *Proceedings from NAFA 2, Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions*, pp.141-158
 1992 “Note to the Film Two Girls Go Hunting”
 1994 “Beating around the Bush” in *Proceeding of the Eleventh International Conference of Ethiopian Studies*, Eds. Bahru Zewde, Richard Pankhurst, and Taddese Beyene, Vol.2,205-26. Institute of Ethiopian Studies, Addis Ababa University.
 1996a “The Challenge of Television for Anthropology”, in *Proceeding of Television and Anthropology and Anthropology of Television, 5th International Festival of Ethnographic Film*, University of Kent
 1996b “Eliciting Reflective Commentary” in Paper presented at workshop *Voice of ethnographic film*, Gutting International Ethnographic Film Festival, Gottingen, 20 May 1996
 2002 “Power of Women in an ostensibly male-dominated agro-pastoral Society” in *Property and Equality, Vol.2 Encapsulation, Commercialization, Discrimination*, Eds. Thomas Widlock and Wolde Tadesse, Berghahn Books.
- Loizon, Peter
 2008 “An appreciation of Robert Gardner’s The Impulse to Preserve: Reflections of a Filmmaker” in *Anthropology Today* Vol.24 no.2, pp.13-17
- Films :**
 Gardner, Robert
 1972 *Rivers of Sand*, 83mins
 Head, Joanna and Jean Lydall.
 1990 *The Women Who Smile*, 50mins, BBC Production, London
 1991 *Two Girls Go Hunting*, 50mins, BBC Production, London
 1994 *Our Way of Loving*, 50mins, BBC Production, London
 Lydall, Jean and Kaira Strecker.
 2001 *Duka’s Dilemma*, 87mins

科学研究費基盤研究(B)19320140「映像に記録された女性像に関する文化人類学的研究」の研究成果の一部です。

(本会会長、筑波大学名誉教授、前駒沢女子大学教授)

21世紀の民族誌映画の課題 —文化表象をめぐる終わりになきインプロビゼーション—

川瀬 慈

1 作品の“受け手”というフィールドへ

映像作品の受け手である視聴者は、受動的に情報を受容するだけではなく、作品の送り出す情報を自ら解釈し、意見を交換し、それを加工して流通させる存在でもある。しかしながら、民族誌映画の文化表象をめぐる議論は往々にして、撮る側と撮られる側の二者間にアクターを絞り、撮る側が撮られる側に映像を「還元」するかしらないのか、という倫理的な問いに終始しがちである。被撮影者への還元の重要性については論を待たないが、概して、被撮影者以外の、幅広い層の視聴者の解釈や意味の創造に関しては深く探求されてきたとは言い難い。映像作品の制作と公開に少しでも関わったものであるならば、撮る側と撮られる側、という単純な対立の構図のなかで、ものが動いていないことに容易に気付くはずである。

かつては、学会の内部でのみ独占され流通しがちであった民族誌映画は今日、映画祭、シンポジウム、大学講義、研究会、自主上映・討論会等、多種多様な場において求められ、公表される傾向にあり、新たな学術議論の糸口として注目を集めている。Youtubeをはじめとするインターネット動画サイトや Web 上の掲示板でも民族誌映画が流通し、議論され、TV やインターネット、映画を通じた文化表象を監視する団体や、非営利組織の台頭も目覚ましい。研究対象と研究・撮影者の相互作用の回路が大きく開かれることによって研究の質、現地の人たちとの関係性、研究者そのものの活動のありかたが深く問い返されている。すなわち人類学研究の伝達媒体の変化に即し、作品のプレゼンテーションを学術的な活動として位置づけ、映像を享受する側の見解や、知的な創造の領域に関して探究する必要性が増している。

本論では、自らの映像作品制作と上映の事例にもとづき、上記の問題提起をより具体的に行いたい。

2 エチオピアの音楽・芸能の映像記録

私は2001年より、それぞれアズマリ、ラリベロッチと呼ばれるエチオピアの音楽職能集団の活動を対象にした民族誌映画の制作を行っている。エチオピア北部において、約2年半の現地調査を行ってきた。

祝祭儀礼などの席で単弦楽器マシンコを弾き語り、それに対して報酬を与えられるアズマリは、エチオピアのアムハラ人の社会において古くから音楽活動を行っている（写真1）。ラリベロッチは、早朝に家の軒先において斉唱を行い、人々に祝福の言葉を与え、それに対し、金銭、衣服、食物等を受け取る（写真2）。人々のあいだでは古くから、ラリベロッチが唄い、乞うことを止めればコマタ（アムハラ語でハンセン病の意）を患うと信じ、病への恐れから活動の継続を余儀なくされている集団であるという差別的な言説が共有されてきた。アズマリ、ラリベロッチ、どちらの音楽集団も、セム



写真1
結婚式において唄うアズマリ
ゴンダール、2004年



写真2
民家の軒先で斉唱するラリベロッチ
ゴンダール、2004年

ナ・ワルク（蠟と金:歌詞の表面的な意味が蠟のように溶け、金、すなわち唄の中に隠された意味が現れる）に代表されるようなメタファーに溢れた婉曲的な歌詞の表現を得意とする。両者ともパフォーマンスが行われる社会背景や、聴衆の容姿、職業などにあわせ歌詞をつむぎだし、場面対応的で即興性に富んだ唄いまわしによって、聴衆を褒め称えてよい気分させていく。特にアズマリは、唄を通して意見を述べるのみならず、聴き手たちの意見も代弁することでよく知られている。私は両集団の聴き手たちとのやりとりに、芸能を生み出す根源的な力を見出し、映像記録を行ってきた。なかでも、ラリベロッチ老夫婦のゴンダールにおける活動を対象にした『ラリベロッチー終わりなき祝福を生きる一』（以下、『ラリベロッチ』と表記）、アズマリの子供たちの生きざまを記録した『僕らの時代は』の2作が、私自身最も長い時間とエネルギーを注いだ映像作品であるといえる。

記録された映像は、撮影者がカメラの前の人々とともに同じ時空間を共有した痕跡である。特に、音楽職能集団のパフォーマンスを撮影する場合、カメラを持つ私も、彼らの唄の題材にされたり、唄い手と聴衆の間のぎこちな

いやりとりを円滑にするための仲介を行うこともある。撮影者である私は、カメラのまえで展開するパフォーマンスを共有するアクターになる。撮影とは、単に人のことばや行動を観察し、記録するのではなく、特定の時空間において、対象の人たちと思いや目標を共有しつつ、対象のひとたちの日常の物語にとけこみ、なおかつ彼らの生活のおかれた文脈を壊すことなく配慮する、綱渡りのような作業であると私は考えている。その意味では、民族誌映画制作はジャズのインプロビゼーションに限りなく近い。撮影者は、現地の言葉、文化・歴史的背景という予定調和的な“音階”を奏者間で共有し、音と音の動的な均衡を保ちつつ、文化表象という楽曲を奏でるのである。

作品の制作においては、撮影者である私自身が、被写体の人々と現地語(アムハラ語や職能集団の隠語)で会話や討論を行い、そのやりとりを作品の主な構成要素にした。この手法の特色は、通常の民族誌では秘められてしまう調査者と被調査者の間のやりとり、会話を開示し、分析の対象とする点にある。私はあえて制作の過程で交わされる議論を映像の中で開示することによって、対象文化が明らかになる過程を示した。

3 文化表象の理想をめぐるギャップ

アズマリ、ラリベロッチを対象にした作品は、特に国内外の大学講義で幅広く活用されてきた。また、無形文化保護に関わる国際会議やアジスアベバ大学エチオピア研究所、JICA エチオピア事務局等で上映され、アフリカの無形文化記録の事例としてエチオピア国内で議論されてきた。現地の上映会では、国際機関の関係者、エチオピア人研究者に対して、映像人類学的見地から、音楽・芸能を対象とした映像記録の方法論に関する提言をした。そのようななか、2006年10月、エチオピア文化省とユネスコが共催した会議(ジブチ・エチオピア・ソマリア無形文化遺産会議)の最終日に、『ラリベロッチ』が上映された(写真3)。



写真3

『ラリベロッチ—終わりなき祝福を生きる—』より

上映の場にいあわせたエチオピア文化遺産調査保護局の役人たちから、「乞

食のような放浪の芸能者」をとらえた川瀬作品は、エチオピアの「貧困イメージを助長する」ため、エチオピアの外部の人たちに見せてはいけない危険な作品である、というレッテルを張られてしまう。結局、この上映の後、私は直接エチオピア文化遺産調査保護局を訪問し、自らが、決してエチオピアの貧困をおもしろおかしくとらえようとしたのではなく、ラリベロッチの唄に心底ほれ込み、唄い手と聴衆の豊かな相互行為を描きたかったのだと、役人たちに説明し、はじめて私の立場を納得してもらうことになる。アズマリ、ラリベロッチ等、音楽を専門とする職能集団はポピュラーミュージック界で活躍するようなスターが出てきた現在でも、エチオピア北部では、モヤテンニャ（職能者）という範疇のもと、機織、鍛冶屋、壺作り、皮なめし、などの職人とともに、人々から卑しい職能をもつ人々として、蔑視される傾向にある。エチオピアの知識層、エリート層の中には、私が映像作品の中でとりあげる音楽職能集団を、“恥ずべき文化”である、ととらえる者も実際に多いことが、映像作品の上映を繰り返すことによってわかってきた。

2007 年からは、過去に私が制作してきた作品が、米国のエチオピア系移民が組織するセミナー等で頻繁に上映されるようになった。北米には約 50 万人のエチオピア系移民がいるといわれ、特にワシントン DC、バージニア州、メリーランド州のいわゆるワシントンメトロポリタンエリアと呼ばれる地域には 20 万人のエチオピア系移民が居住すると推測される。エチオピア系移民の中には、ウェブサイトを拠点に、映画やサイバースペースにおいて表象されるエチオピア文化のあり方を審査し、時と場合によっては、表象の担い手に対し、クレームをつける学生団体、非営利組織が存在する。また、北米の映画界においては、エチオピア系移民 2 世の作家が多数育ち、多方面において活躍している。特にハイレ・ゲリマ (Haile Gerima) 監督門下の、若手作家や学生たちが、全米で主体的にセミナーを開催し (写真 4)、映画を通して表象されるエチオピアの歴史や文化に関する討論会を継続的に行っている。そのほか、ロスアンジェルスに本部を置く Tshehai Conference やニューヨークにおいて開催される Sheba Film Festival 等、エチオピア系移民が企画運営する映画祭も存在する。概して、米国は、エチオピアに関する表象をめぐる議論が盛んであり、エチオピアを描いた映画作品



写真 4 シアトル在住のエチオピア移民とアムハラ語で討論する筆者 2007 年

に関する関心は極めて高い。私の作品を教育目的で活用する団体ともいくつか巡り合わせた。そのようななかでも、ハイレ・ゲリマ監督のセミナーでの川瀬作品をめぐる討論は忘れ難い。「まるでサーカスのようだ。とても気分が悪い。お前の映像作品は、エチオピア人の心が迷うのを手助けしているに過ぎない。」、2007年9月、ワシントンDCにおける筆者の作品上映会の場で、会の主催者であるハイレ・ゲリマ氏が、『ラリベロッチ』に対する感想として述べた言葉である。ハワード大学正門の向かいにある本屋サンコファでは、セミナー“Ethio Studies at Sankofa”が毎週開催される。本セミナーでは、映像を通じたエチオピアの社会や歴史に関する討論が行われる。『ラリベロッチ』他、私の数作が本セミナーにおいて上映された際、ハワード大学映画学専攻の学生やワシントンDCに在住のエチオピア系移民の学生、ジャーナリスト、アフリカ系アメリカ人の社会活動家、計20名ほどが参加した。特に、『ラリベロッチ』を上映した後の、ゲリマ監督の剣幕に圧倒され、私の作品に関する質問や批判等の発言をする者はほとんどいなかった。討論の中で、ゲリマ監督と私のあいだには、作中に登場する唄い手のパフォーマンスの描写のありかた、という点において、大きな理想のギャップがあることがわかった。ゲリマ氏の見解は以下である。

- ・作品冒頭のラリベロッチ夫妻をとりまく聴衆の存在が際立ちすぎ、夫妻の“本来”のパフォーマンスの姿を歪めている。これはラリベロッチの活動ではなく滑稽な“サーカス”である。
- ・ラリベロッチ夫妻の唄は路上ではなく、夫妻の歌詞に注意がいくよう、群衆のいない静かな場所で記録されるべき。
- ・撮影者川瀬に対する嘲笑や批判等が作中に聴かれる。このような言葉はエチオピアのイメージを悪くするので公表されるべきではない。

研究会や学会、民族誌映画祭等でなされる形式的な学術議論の場と違い、本セミナーでなされたような感情をあらわにする表象批判や主張は、私にとっては決して気分の良いものではない。しかしながら同時に、この種の小規模な上映会の場では、論文の公表からはひきだせないような感情的な意見に出くわしたり、対象を理解する新たな視点に気づかされることが多い(写真5)。エチオピア系移民たちが運営するWeb上の掲示板上でテンポよく展開される拙作をめぐる討論にも、感情豊かな意見交換が見受けられる。映像に対するラディカルな批判、映像だからこそ喚起しうる人々の感情の起伏を、排除せず記録することは、表象される文化の多面的な見方や関連情報を引き出

す可能性を有している。



写真 5

川瀬作品に関して意見を述べるエチオピア移民 米国・オレゴン州にて
2008 年

4 まとめにかえて

民族誌映画の撮影の現場において、レンズがとらえる時空間を構成するひとつのアクターである「私-制作者」は、目の前で生起する現象とのコミュニケーションを通して、その場を包括する文化コンテキストの語法に従順に従うだけでなく、その現象を挑発したり、ある方向へ誘導しようと試みたりもする。しかし「被写体」とは、みずから撮られているはずの映像という媒体を通して、「私-制作者」の意図を真っ向から覆す次元の力も持ち合わせている。レンズの前で生起する複雑な諸力のスリリングなインプロビゼーションを、人類学的な知見や配慮のもとに共奏させ、作品として紡ぎだすことに私は試行錯誤してきた。しかしながら、このインプロビゼーションは作品を完成させた後も、終わることがない。

前章でとりあげた事例は、海外に生活するエチオピア人知識人であったり、役人であったり、ある種自国のイメージに関して極めて強い主張を持つ、特定の層なのかもしれない。しかしながら、イメージを一方的に収奪される側にあったアフリカの人々が、インターネットや映画制作を通して、自文化の表象に対してますます声高に主張するようになっている現状がある。民族誌映像が多種多様な場に流通し、議論されはじめた今日、被写体のみならず、記録された映像の文化的脈絡を共有する人たちの声にも耳をかたむける姿勢がますます必要とされている。

映像をとおして記述できない事象、誤解を招くような点については、制作者は何らかの交渉やパフォーマンスをつうじて自らの立場を明示する必要があるだろう。それは時として感情的なやりとりであったり、論文のような首尾一貫したストーリーの中に回収されるような論理的な形式をもたない。

その交渉過程そのものを、文化表象という固定した枠をもたない“楽曲”を奏でるインプロビゼーションの一部としてとらえ、記述するための新たな方法を見出すこと、それこそが民族誌映画をめぐる研究の当面の課題であると私は考える。

(会員：日本学術振興会・京都大学)

皇 室 映 像

梅 本 史 郎

1 皇室と映像

私たちが日ごろ目にする皇室に関する映像について、つたないながら考えを巡らせた。今年3月の金沢大会で、私は『聖なる米 天皇と民と大嘗祭』（平成2年）というTV番組を会員に見てもらったが、その中に実は天皇の映像は一切出てこない。登場するのは天皇が神と共食するだろう米、それを育てる土地と人々である。制作当時は、天皇の映像がなくても、周縁を物と人でぐるぐる回することで、中心に近づけるだろうと考えたのだが、実は中心にあったのは天皇そのものではなく、大嘗祭という儀式だったのではという気が、今はしている。

これまで映像民俗学の会で私が見た儀礼映像の大半が、中心は祭祀者ではなく、儀式とそれを支える地域社会だったと思う。皇室でも毎年お田植えや新嘗祭など、稲に関連する儀式が行われ、その一部がニュースなどで一般の目に触れる。しかし映像の中心は天皇であって儀式ではない。葬送儀礼でも、たとえば平成12年に皇太后が亡くなったとき、棺が霊柩車に載せられ殯宮に運びこまれる映像は報道されたが、古代の殯(もがり)の風習を残すといわれる殯宮祇候(ひんきゅうしこう)という儀式の映像は、私の知る範囲では公開されなかった。もちろん宮中祭祀のほとんどが、文書で式次第などが残されていて、それから内容を類推、検討することが可能だ。しかし映像記録の特性を信じる者からすれば、天皇の司る儀式のより詳細な映像があれば、そこから新たに見えてくるものがあるのではないだろうか。

皇室に関連するTV映像は、ニュースやワイドショーのほかに、民放3社のレギュラー番組がある。いずれも15分番組で、フジテレビ『皇室ご一家』が昭和54年、日本テレビ『皇室日記』が平成8年、もっとも古い毎日放送の『皇室アルバム』は昭和34年10月に始まり、関西地区の視聴率は、土曜朝6時半の枠で現在も5%以上ある。また民放各社はこれらの映像を利用して、年に何本かゴールデンタイムに特別番組も放送している。私はTVの記者として皇室関連取材を経験し、また編成担当として『皇室アルバム』の共同制作者である毎日映画社の関係者から様々な話を聞く機会があった。本稿はそれに文献資料を加えたもので、本来正確を期すなら宮内庁に直接取材すべきところだが、していない。会員限りということで、中途半端な文章を発表すること

を許していただき、誤りや矛盾があれば指摘していただきたい。

宮内庁が嘱託カメラマンを使って皇室映像を撮影し、その一部がニュースとして公開されたり、宮内庁制作・監修の映像作品に使われていることも知られている。嘱託写真は戦前に”お貸し下げ写真”と呼ばれ、宮内省総務局写真部の技芸師が撮影した。戦後写真部は廃止され、昭和22年に旧コニカ株式会社の従業員が初めて、当時の宮内府の嘱託カメラマンになった。後述するが、その後ニュース映画社、新聞・通信社、TV局の職員も嘱託カメラマンに選ばれるようになり、今でもこの制度は続いている。カメラマン個人として嘱託契約を宮内庁と締結し、撮影した映像の権利も宮内庁に属し、それを宮内庁の了解の上でニュースに使用するという制度は問題をはらんでおり、そのあたりの事情は平成2年、紀子妃が秋篠宮の髪を直す写真を撮影した元共同通信社のカメラマン、中山俊明氏が著した『紀子妃の右手』に詳しい。

2 戦前のニュース映画

日本のニュース映画の最初は、明治33年の“北清事変活動大写真”だったといわれるが、その後制作の中心となったのは、大阪の新聞社だった。大毎（大阪毎日新聞社）は、もっとも早く明治41年に活動写真班を創設し、大正10年には“皇太子裕仁親王ヨーロッパ御訪問”を制作、日比谷公園で上映したところ、一夜に13万人の観客が押し寄せたという。一方大毎と熾烈に販売を争っていた大阪朝日新聞社は、社史によると大正9年から活動写真班が撮影を開始した（東京は昭和10年）。当初は両社とも新聞の販売促進が主な目的で、映画事業としての採算は取れなかったが、大正12年の関東大震災、翌13年の皇太子結婚などの大事件を経て、ニュース映画に対する国民の需要が高まり、配給体制も整備された。同年に『大毎キネマニュース』、『朝日映画週報』の全国上映が始まり、ニュース映画制作は活況を呈するようになる。昭和6年の満州事変以降戦争ニュースが増え、昭和13年に国は軍国主義政策を推し進めるために、映画法を成立させてニュース映画の上映を義務づけるとともに、事前検閲を導入した。結局ニュース映画制作は、戦争報道をコントロールしようという国策により、昭和15年の日本ニュース映画社の設立で一本化され、新聞社による制作は終わる。



写真1 外遊先のイギリスで、ニュースカメラに触れる皇太子=後の昭和天皇（大正10年）

大正 10 年の皇太子ヨーロッパ訪問について、後に大毎の本山社長は『大毎フィルムライブラリー目録』（昭和 7 年）の冒頭で、「むしろ政府または宮内省の手で撮影さるべき筋合のものをわが社が代わって実行」、ヨーロッパでの皇太子の映像を「直にまづ両陛下のご覧に入るの光栄に浴し、（省略）数班に分れて内地はもちろん朝鮮、台湾、満州等の各地方に遍く映写し巡った」と述べている。このライブラリー目録のトップは皇室の部で、“輝く昭和聖代御大札の盛儀” など 13 本が列挙され、続いて教科、教便、学術と並び、時事、軍事の部は最後になっている。

昭和 3 年の大嘗祭の映像は、悠紀田・主基田のお田植から、大嘗宮の儀当夜の火炬手（ひたきて）の様子など多くが残っており、私も番組で一部を使用した。大毎の目録にある映像と同じかどうかは確認していない。断定はできないが、戦前宮内省が撮影した皇室のムービー映像は、ほとんどないと考えてよいのではないだろうか。

ただ朝日新聞社史に、大嘗祭の映像は載っていないが、「大正 11 年摂政宮の葉山海岸での水泳を撮影した活動写真を貸与され上映」との記述があり、このフィルムは宮内省か皇族が撮影したものなのかもしれない。

いずれにせよ日本でニュース映画が生まれ、発展した背景を新聞社のライブラリー目録などに見ると、戦争と同時に皇太子訪欧、結婚など、皇室映像に対する国民の需要の高まりがあったといえる。一方で、当時の皇太子（後の昭和天皇）の映像が頻繁に登場するのに比べ、暗愚と噂された大正天皇に関連するムービー映像は、朝日新聞社史の、昭和元年に棺に納められ葉山から皇居に戻る様子の一例しかないというのも示唆的である。



写真 2 大嘗祭悠紀田の警護
（昭和3年）



写真 3 大嘗祭抜穂の儀後の
悠紀田大田主 （昭和3年）

3 戦後のニュース映画

戦後ニュース映画制作はいち早く復活した。昭和 21 年 1 月に日本映画社が『日本ニュース』、2 ヶ月後には朝日新聞系の朝日映画社が『新世界ニュース』の制作を開始した。戦後間もないころの大衆娯楽で映画の占める地位は大きく、昭和 35 年に日本全国の映画館の数は最多の 7457 に達し、ニュース映画

専門館もあった。昭和 30 年代私は子供で、映画館に足を運ぶことは少なかったが、本編前に上映されるニュース映画のアナウンサーが、大仰な音楽を背景に、今より文語的な原稿を独特の口調で読み上げていたのが印象に残っている。

毎日新聞社はやや遅れて、昭和 29 年から日活の配給で『日活世界ニュース』の制作を開始した。手元にある項目表を見ると、号数でいうと毎年 50 号前後を制作しており、ほぼ毎週新しいニュースを上映していたことになる。その中で、皇室に関連する事項がテーマとして扱われた回数を数えると、昭和 30 年 7 回、31 年 12 回、32 年 2 回、33 年 4 回、34 年 14 回だった。昭和 32 年の 2 回は“清宮さま学習院大学進学”、“皇太子さま熱海おでかけ”、それが翌年 11 月末に皇太子の婚約が発表されると、結婚関連のニュースが飛躍的に増える。戦前のニュース映画の通年の項目表データは、手元に満州事変のあった昭和 6 年の『大毎キネマニュース』しかないが、この年の皇室関連ニュースは 15 回だった。TV のように総時間が決まっているわけではなく、大事件が多い週は当然項目も上映時間も増えたであろうから、単純な比較はむずかしいが、やはり戦前のほうが皇室を取り上げることが多かったといえるのではないだろうか。もっと乱暴な推測をすると、戦後の象徴天皇制への移行や経済復興などを経て、国民の皇室への関心が段々に薄れていたのが、皇太子結婚で一挙に再び注目を集めるようになったとはいえないだろうか。

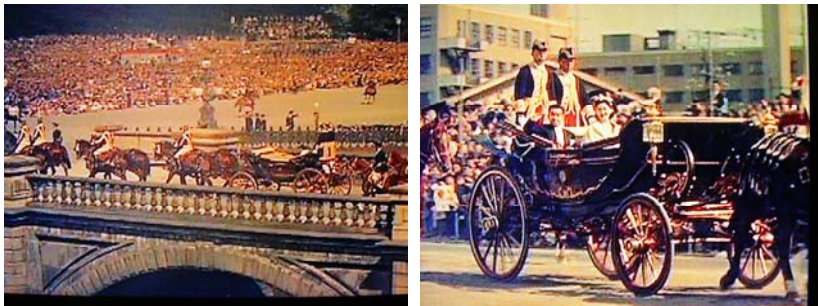


写真4 皇太子成婚パレード（昭和34年）

映画館の入場者は昭和 30 年代半ばをピークに減少を続け、ニュース映画も退潮していく。各社は昭和 40 年代にまず週刊上映を廃止、その後は制作そのものも廃止する社が続き、平成 9 年『讀賣国際ニュース』の終刊で、その灯を消すのである。毎日新聞系『毎日ニュース』は平成 3 年、『日活世界ニュース』から通算して 1533 号で終刊した。

4 嘱託映像

昭和 34 年 4 月の皇太子結婚は、皇室映像の面からしても転換点となった。昭和 28 年に本放送を開始した TV は、結婚パレード中継など大々的な放送を行い、これをきっかけに受像機の売れ行きが急増して、以後またたく間に映画を凌駕していく。また前にも述べたが、昭和 22 年に始まった宮内庁嘱託カメラマン（スチル写真）に、この年写真記者協会の推薦者が加わることになり、3 月に共同通信のカメラマンが決定した。ムービーについては、その前年にニュース映画協会が嘱託カメラマンを推薦することになり、5 月に幹事社だった毎日映画社の社員が選ばれた。毎日映画社は昭和 30 年に毎日新聞社が設立し、『日活世界ニュース』を制作していたが、昭和 34 年 10 月、同年 2 月に TV 放送を始めたばかりの毎日放送と共に、TV 番組『皇室アルバム』の制作も開始する。その後毎日映画社はニュース映画制作が減少しても、フィルムによる公式記録映像のために、嘱託カメラマンを現在に至るまで輩出し続けている。

TV は当初、毎日映画社の撮影した 35 ミリフィルムの嘱託映像を、さらに 16 ミリに縮写しなければならず、放送まで時間がかかった。そこでニュース映画協会の推薦により、昭和 35 年 11 月に NHK の職員も嘱託カメラマンに加わった。もっともこの NHK のカメラマンは、同年 4 月の皇太子結婚のとき、すでに臨時嘱託として宮中で撮影をしていたという。『新聞協会報』の昭和 35 年 1 月 1 日号に、当時のスチル・ムービーの嘱託カメラマン 4 人が集まって、苦心談を語っている。それによると、撮影の回数は月に 3 回程度、1 回の撮影時間は 10 分程度しかない。撮影したフィルムは宮内庁に提出して、総務課、長官、さらに侍従までチェックして、OK となったものだけが発表されるが、検閲に時間がかかると各社配布に至るまで大忙しだという。

新聞・TV の報道が成熟した現在、各社はもちろん、行幸・行啓や公式行事における皇族を独自取材、または代表取材（幹事社によるプール取材）することが可能で、私たちが普段目にする皇室映像のほとんどはこれらの映像である。嘱託カメラマンが活躍するのは宮中での私的行事や儀式、また天皇や皇族のプライベートなイベントを撮影する場合である。たとえば 2 年前の 4 月、秋篠宮家の二女佳子が東京都のフィギュアスケート競技会で優勝したときの映像は、嘱託カメラマンしか撮影できず、マスコミ各社は宮内庁から提供を受けて報道した。嘱託映像を管轄するのは宮内庁総務課報道係で、それにかかる費用は、天皇家の公的行為のための予算である宮廷費が使われていると思われるが、私がそれ以上言及できる事実確認には、現段階で至っていない。

宮中では元旦未明の四方拝に始まって、祈年祭、秋の神嘗祭、新嘗祭、大晦日の大祓など、天皇の司る儀式が目白押しである。これらは囑託カメラマンしか撮影することができない。伝聞では、ムービーの撮影班はカメラマンと助手の二人で、あらかじめ指定された場所からしか撮影することはできないという。VTRについては不明だが、フィルムはIMAGICAで現像された後、未編集のまま宮内庁に直接納入される。天皇のお田植えや、皇后による給桑（養蚕）の様子などは、ほぼ毎年撮影されるというから、膨大なアーカイブが宮内庁内に構築されているのでは、と想像する。

平成5年に皇居内の売店運営や、勤労奉仕団の世話業務を行うために設立された財団法人菊葉文化協会は、天皇家の写真を使ったカレンダーや、宮内庁監修の『皇居をたずねて』など、数多くのビデオパッケージを制作・販売している。これらの作品には当然囑託映像が使われているのだが、宮中祭祀の映像を見ると、天皇が宮中三殿や神嘉殿に向かって侍従や女官を従えて移動する映像だけで、儀式が行われている御簾の中はうかがい知ることができない。また元旦未明の四方拝の映像では、人工的な照明が一切なく、カメラマンが夜間屋外での撮影に苦労していることがわかる。

平成2年の大嘗宮の儀についても同じだったという。悠紀殿供饌の儀は夕刻に始まったが、主基殿供饌の儀で天皇が退出したのは11月23日の午前3時半、明かりは各殿の斎火の灯燵と侍従が手にする脂燭だけで、撮影は超高感度カメラに頼るしかなかった。これらの映像の一部も市販されているビデオパッケージで見ることができるほか、宮内庁が平成6年に『平成の大礼』という90分の記録映画を制作している。後者を私は目にしていないが、当時代表カメラの撮影位置は悠紀殿・主基殿を囲む柴垣の外に設定され、囑託カメラも儀式の立会いは許されず、各殿内の具体的な様子は撮影されていないのが、ほぼ確実である。

5 おわりに

日本国の象徴とその家族、親族たちの映像から、人々は何を読み取るのだろうか。キム・ジョンイルのニュース映像について、あれほど撮影時期や改竄などが論議されるのは、人は政治的影響力の大きい権力者の健康状態と将来を、映像から読み取ろうとするからである。我々も皇室の映像を見るとき、皇位継承システムを支える皇族を含め、彼らの成長、老化や健康状態の変化を無意識のうちにも読み取っている。

これまで述べたように、明治政府発足以降、宮内省は御真影を頂点とする天皇、皇族の映像を宮廷技芸師に撮影させ、“お貸し下げ”することで支配し

ていたが、20世紀になって勃興した映画を取り込むことはせず、台頭する新聞社がニュース映画として皇室を撮影することを認め、間接的にコントロールしようとした。一方新聞社側も、ニュース映画を事業として軌道にのせるきっかけに、国民の皇室映像に対する需要の高まりを利用した。その後の検閲とニュース映画制作の一本化により、国によるコントロールは一層強まった。戦後の宮内庁も、皇室映像を間接的にコントロールすることをあきらめず、国民の関心を再び皇室に引き付けた皇太子結婚と前後して、嘱託カメラマン制度が整備された。矛盾が指摘されながらこの制度が続くのは、宮内庁、マスコミ双方がメリットを見出しているからである。

おそらく現代において、大半の国民の皇室を見る目は、絶対になり替わることのできない地位、立場にある人に対する尊敬、憧れ、やっかみ、反感など、様々な感情を伴った好奇心である。女性誌などで紡がれるゴシップを反芻しながら、芸能ニュースに接するように皇室の映像を見る人も多いに違いない。一方で天皇を、「民安かれ、国平らかなれと一日も休



写真5 天皇即位を祝う国民
(昭和3年)

むことなく祈り、日本人を代表して民の総意を神に奉告される唯一神聖の方」(葦津珍彦)として、宮中で祭祀を執り行っていることに、その権威の源泉を求める人もいる。権威の源泉は明らかにしてはならず、その映像を大衆が目にするときが来るとは、将来にわたっても考えにくい。それに固執することは、かえって浪漫主義の陥穽に落ち込んでしまうのかもしれないとも思う。それでも私個人としては、以下の興味を禁じえないでいる。天皇はどのような所作と言葉で、日夜何を祈っているのだろうか、神社の神主の祈りと違いはあるのだろうか。そして大嘗祭を頂点とするそれらの儀式は、いったい何を象徴しているのだろうか。

(会員：毎日放送)

アジアのシャーマン映像ノート

北村 皆雄

1 はじめに

この研究ノートは、アジア9ヶ国、11地域のシャーマンの身体表現、神がかりを中心に捉えたヴィジュアルフォークロアの映像作品『シャーマン — トランスの身体表現—』(32分)の作品をとおして、アジアのシャーマンについて論考したものである。

シャーマンとは、ツングース語の「SA-」＝「知る」からでた言葉だといわれる。従ってシャーマンとは、“知る人”を意味する。シャーマニズムは、かつて言われたような北方系の一部の民族固有のものではなく、世界各地、おそらくあらゆる民族がもつ精神的・宗教的行為で、シャーマンのいない民族は地球上にはないと、考えている。

シャーマンとは、トランスによって非日常的な世界と交流し、予言、託宣、病気治療などをおこなっている人たちのことをいう。しかし、私がシャーマンに注目するのは、トランスという人間だけができうる行為から、＜宗教の発生＞＜原初の王＝呪術王の発生＞を解くための手がかりが得られるのではないか、トランス状態でシャーマンの発する＜声＞、＜身振り＞などから、＜歌謡の発生＞＜芸能の発生＞といった人間の営みの根源的などころを解き明かすことができるのではないか、というところにある。

映像制作にかかわりながら、私はここ20年ほど、アジアのシャーマンを機会があるごと撮影してきた。だが、日暮れて道遠く、まだ求めるものの何も明らかになっていない。今回の紹介するものは、撮影した映像の一部である。この中で、サハリンのオロッコ族(ウイルタ族)のシャーマンを捉えた歴史的なフィルムは、1938年のもので、民俗学者宮本馨太郎が撮影したもの。シベリアとモンゴル北部を行き来するツァータン族の映像は、広島大学教授の崔吉城氏がモンゴルから入手したもの、またモンゴル族のシャーマンは、崔教授が撮影したものである。上記のものを除いては、私とヴィジュアルフォークロアのスタッフが1980年～1995年にかけて撮影した。

この映像は、国立民族学博物館・2000年特別企画展「ミュージアム劇場—からだは表現する—」の展示映像として、民族学博物館の依頼で編集したものである。作品は、トランスという身体表現を中心に据えて編集したため、シャーマンの生きている環境、生活背景、依頼状況などを省いてある。その

点を若干補ってシャーマンとは何かを考えてみたい。

2 映像解説

1) 地域：ロシア・シベリア

民族名：ツァータン族

シャーマンの呼称：ポー

資料ソース：モンゴルテレビ局撮影
撮影日時不明



ツァータン族は、モンゴルとシベリアをトナカイを連れて移動して暮らす民族である。夏はシベリアで、冬はモンゴルに来て暮らしている。



シャーマンは北方起源説が一般に流布しているが、北方のシャーマニズムは、南方のシャーマニズムからの影響という説も出されている。いずれにせよ各民族はシャーマンに対応する個々の呼び名を持っており、どちらが後か先かというより、人類共通の精神のありようとして、普遍的に存在すると考えた方がよい。

北方のシャーマンの発生は旧石器時代の狩猟文化まで遡れよう。その意味で生業を狩猟、採集、漁業にまで遡れるツァータン族のシャーマンの記録は重要である。他のモンゴル地域にみられるような仏教の影響が少なく、シャーマニズムが残されている。



堀一郎氏ら研究者によると、狩猟遊牧民のシャーマンはイニシエーションの時に他界を遍歴し、身体をバラバラされ、再び組み立てられることで、生まれ変わるという動物の解体モチーフと重なる体験をするという。農耕民のシャーマンは洞窟という地母神への胎内回帰モチーフと重なり、種子が発芽、成長という再生の過程をとるようである。狩猟系の北方民族は脱魂型、農耕系は憑依型が多いといわれる。

北方のシャーマンは、一般的に鳥を木の上に置く鳥竿を立てる。鳥は、補助霊とされ、シャーマンの別世界への旅に同行するという。自らも鳥の羽を付けて呪術的飛翔すると信じている。シベリア、カムチャツカ、アラスカ周辺の古モンゴル系の民族には、柱の上に鳥を置く習俗が色濃く見られるので、それとのつながりを考える必要がある。

2) 地 域： モンゴル

民族名： モンゴル族

サブグループ・ホルチン

シャーマンの呼称： ボー

資料ソース： 崔吉城撮影 1997年



モンゴルでは、かつてシャーマニズムが国教としての地位を獲得していた時期もある。大モンゴル帝国時代、シャーマンの長は、最も重要な事柄に対する相談役の一人であった。シャーマニズムは、チベット仏教が民衆の間に広まった時には衰退をみせ、さらに共産主義の迫害を受けた時には息絶え絶えになったが、現在、復興の兆しが見えているようである。



こうした状況の中で、首都ウランバートルの郊外で遊牧民として暮らしているモンゴル族のサブ・グループ、ホルチンの「ボー」を、崔吉城氏が撮影

したのである。

炭火を口にいれるのは、常人を超えた人であることを示そうとしている。壁に貼ってあるのは馬で、彼のシャーマン活動を助ける先祖霊であり、かつ保護霊でもあるという。

- 3) 地 域： ロシア・サハリン
 民族名： オロッコ族（ウイルタ）
 シャーマンの呼称： シャマ
 資料ソース： 宮本馨太郎撮影
 1938 年



今は亡き民俗学者、宮本馨太郎氏が昭和 13 年の 8 月に撮影した「オロッコギリヤークの生活」(20 分)から、シャーマンの部分を抜いた。

「オロッコ・ギリヤークの生活」(宮本記念財団所蔵作品)は、日本民族学会の第 2 回北方文化調査に古野清人・須田昭義と共に参加した宮本馨太郎が、樺太の敷香および西海岸一带に住むオロッコ・ギリヤーク・アイヌの調査をおこなった際、16 ミリ映画として撮影したものである。

この映画は、当時のオロッコ・ギリヤークの人たち服装・住まい・生活道具だけでなく、めずらしい樹上葬や家型の霊屋などを記録しており、二度と撮影のできない貴重なものである。



宮本馨太郎氏によると、シャーマンをオロッコではシャマ、ギリヤークではチャマといい、男も女もいるという。彼等は、“アンバ”と呼ばれる悪霊・妖怪が、人間や部落に取りついて病気や災厄を引き起こすと考えており、シャーマンにはそれを追い払う力があると信じている。

映像は、オロッコのシャーマンが、柳の木を削ったイッラウ(削幣)を頭に

巻いた独特なスタイルで、腰にいくつもの飾り金具を吊りさげ、太鼓を叩きながら腰をクネクネ横に振るといふシャーマの身振りを捉えている。



北方の民族文化に詳しい荻原眞子さんは、フィルムを見て、シャーマンの所作が上下の跳躍ではなく、腰を左右に振る身振りに興味を持たれていた。シャーマンは、跳躍で足の踵を地面に打ちつけ、脳に衝撃を伝えることで神懸かるとされているが、北方系のシャーマンの神懸かりの所作をあきらかにするには、腰を左右に振るといふ映像に残された姿からも、考え直してみる必要があるのではないか。

撮影されたシャーマンがオロッコで、ツングース系の種族であるので、なおさらである。

(北方言語・文化研究会 1984年9月例会北村報告「シャーマンの世界」より)

4) 地 域： インドネシア・バリ島

シャーマンの呼称： バリアン

サドゥグ

以下の祭りについては一般人が神懸かる。

資料ソース： ヴィジュアルフォークロ

ア 1980年

祭祀名： サンヒャン・ジャラン

(聖なる馬)

祭祀名： サンヒャン・ドゥダーリ (聖なる少女)



a) 呪医と女性シャーマン

バリには、薬草やロンタールという文書に基づいた呪文で、病気を治すバリアン (Balian) という呪医や、トランスして種々の神や靈魂を乗り移らせる

ことができる憑依型の女性シャーマン、サドゥグ (Sadeg) がいる。
サドゥグは、病気治療や占いのほか、生後3ヶ月の赤ん坊に祖霊の中からふ



さわしい靈魂を付けるための招魂儀礼や、死霊降ろしをおこなう。

依頼者が神懸りしたシャーマンのサドゥグと対話する姿が、村々のいたるところでみられ、人々の生きていくための支えになっていることがわかる。このサドゥグの役割が、どちらかといえば個人の通過儀礼や家族の願いことを中心にする。

b) サンヒャン・ドゥダーリ (聖なる少女)

一方では、共同体そのものがシャーマンの力を強く必要とする時がある。乾季から雨季にかわるモンスーンの時期、バリの南東にある実在の島ヌサ・プニダから、ムチャリンという魔神が疫病や災いを運んでくると信じられており、それに先駆けて村では、初潮前の2人の少女を選び、神懸らせて踊らせ、ムチャリンの心を鎮めようとするのである。サンヒャン・ドゥダーリ (Sangiang Dedari) という祭りがそれである。サンヒャンとは“聖なる”という意味、ドゥダーリとは“少女”という意味である。

私たちはプトゥンという小さな村で、3年ぶりにおこなわれた祭りを撮影した。





本来、この祭りは三つの場面から成りたっていた。一つは、ドゥダーリ(少女)を決定するための儀式、二つめはプラ・デサ(村の寺)での祭り、三つめは少女2人を神輿に乗せて村を練り歩き、全員で海に出て、南の悪霊のすむ島に向かって祈る儀式で、海辺にやってくる悪霊に、村に入らないようお願いするのである。



現在は、三つめの儀式がなくなって、プラ・デサでの踊りが中心になっている。選ばれた2人の少女が、香木とヤシの実の皮を燃やした煙でいぶされてトランス状態になると、女性コーラス団の歌に合わせて踊りをはじめ。人の肩の上や竹の上でのアクロバットまがいの踊りを見た村人は、度胆を抜かれ、少女に神が降りてきたことを知るのである。



C) サンハン・ジャラン (聖なる馬)

この他バリ島には、Sangiang Bojog(猿)・Sangiang Celeng(豚)・Sangiang Lelipi(蛇)・Sangiang Jaran(馬)などがあり、成人した男性がそれぞれの動物に変身する。

私は、Sangiang Jaran(馬)を見ることができたが、神懸かって馬になった

シャーマンは凄まじいばかりである。やはり香木とヤシの実の皮を燃やして神懸からせる。

バリの各村には、聖なる山の方へ＜プラ・プセ＝土地霊・村の始祖の霊を祀る寺＞、村の中央部に宗教的集会所として＜プラ・デサ＝村の寺＞、汚れ・俗なる海の方には＜プラ・ダルム＝死者の霊を祀る寺＞という3つの寺院がある。



ちなみに、＜山＞の方位は、天界・聖・生・幸・善・吉・明・浄・健康とに象徴的に関連し、＜海＞の方位は、下界・俗・死・不幸・悪・不吉・暗・不浄・病気に関連するとされる。

サンヒャン・ジャランは、始祖の霊を祀るプラ・プセで神懸って馬になり、村の中心にあるプラ・デサまで走って火を消し、また元のプラ・プセに走って戻り、プマンクウ（祭司者）から聖水を口に受けることで正気に戻る。バリの村は、その一つ一つが寺院を中心にした共同体であり、徹底した相互扶助のもとに生活をしている。そうした共同体の支柱となり、人々に安らぎを与えているのがシャーマンたちである。



(北方言語・文化研究会 1984年9月例会北村報告「シャーマンの世界」より)

5) 地 域： インド・グジャラート州

民族名： ラトワ族

シャーマンの呼称： バルウォ

資料ソース： ヴィジュアルフォークロア

1995 年

祭祀名： ピトラ神話を描く壁画の儀礼



グジャラート州ワローダラー県チョーターウダイプルにあるラトワ族のガンティア村は、300 軒、1000 人が住み、トウモロコシや小麦、赤米、アワ、ヒエ、豆などの畑作を営んで暮らしている。ラトワ族は新しい春を迎えるバーゲン月（太陽暦 2～3 月）の頃、家族の繁栄や農作物の豊饒、家畜の増殖を願って、家の壁三方を埋め尽くすようにして儀礼壁画を描く。「ピトラ壁画」と呼ばれるもので、彼らの創生にまつわる神話世界や宇宙観が表現されている。

壁画は上下二つに区分けされ、上の領域には太陽、月、蛇、蜘蛛、駱駝の王などの「天上の神々の世界」が、下の領域には「村の守護神ピトロと女神ピトリの結婚とこの世を創生した神々の世界」が描かれている。守護神ピトロは、母がマンゴーの木の下での密会で生まれた私生児である。村の生産にかかわる農耕神バーボ・インドは逆子で生まれた奇形児である。ラトワの神話では常ならざるものに神性を認めている。壁画には、ピトロの養母で子どもに恵まれない女性たちの神ラーニー・カージャル、その娘でピトロの妻になるピトリ、大地（女性＝妻）を耕す天の農夫（夫）、牡牛（夫）などが壁画に登場する。牡馬は豊饒のシンボルとして性器を強調して描いている。



絵を描くのは「ラカーラー」という村の画家集団で、普段は農作に従事している。代々継承されてきた形、色、表現方法に従い、水曜日から木曜日にかけての一昼夜で描ききる。

しかし、絵は画家たちによって描かれただけでは完成しない。シャーマン<バルウォ>が神懸り、ピトロ、ピトリ、養母ラーニー・カージャル、バーボー・インドなどのそれぞれの神々に、担うべき役割を指示することで初めて命のあるものとみなされるのである。シャーマンによって家の守り神が誕生する。



(小西正捷監修「原インドの世界」北村皆雄「馬と精霊の棲む杜・ラトワの豊饒儀礼」より 1995年東京美術)

6) 地 域：ネパール

(西ネパール、場所は明らかにできない)

民族名：チェトリ族

シャーマンの呼称：ダミー

資料ソース：ヴィジュアルフォークロア
1991年

祭祀名：ダサイン祭



ネパールの最西、インド国境に近いマハカリ地方はヒンドゥーの女神ドゥルガー信仰の強いところである。この地域の村々にはダミーと呼ばれるシャーマンが存在し、ドゥルガー神の意志を村人に伝える役割を果たしている。ダミーは病気回復、家の繁栄、商売繁盛といった依頼者からの願いを受けると、祈願成就のために家族の中の若い娘（貰ってくる場合もあった）を、ドゥルガー女神に捧げるよう要求する。

神に捧げられた少女たちは、一生を神に仕える女（デヴォキと呼ばれる）とされ、神と結婚したとみなされる。一生涯世俗的な結婚が許されない。少女たちは、満月の日に神輿に乗って寺院に運ばれ、実際に神と結婚式を挙げるといふ。この結婚する相手の<神>とは誰であるか不明だが、一説による

とドゥルガー女神の夫シヴァ神と考える人もいる。全人口 450 人のある村で、女性のうちの三分の一以上、80 人を越える人たちがデヴォキであった（1991



年調査)。

そうした女性たちの中には、不特定の人に身体を売るものも出てくる。3 世紀ころインドを中心としたヒンドゥー教社会では、寺院に所属する女性が寺院娼婦として、参詣にくる男たちと関係しているが、この寺院娼婦をしのばせる形態が現在も残っているのである。

ダミーは、ドゥルガーの夫シヴァ神の顕現とされる。デヴォキはドゥルガー女神の分身と考えられる。そうしたことから、かつて少女の最初の相手がダミーだったともされるが確かではない。寺院に少女を捧げるというデヴォキ制度は、1962 年に政府によって禁止されたが、現在も残存しつづけている。



取材：弘理子（ヴィジュアルフォークロア）

7a) 地 域：ヒマラヤ・フムラ谷（ネパール）

民族名：パット系民族（ボテ・ポーティア）

シャーマンの呼称：ダミー

資料ソース：ヴィジュアルフォークロ

ア 1990 年

祭祀名：タラ祭り



私は、1989年、夏、秋、冬から春にかけて、西ネパールのフムラ谷を訪れた。そこは、異なった民族が高度によって住み分けている。チベット系民族は標高2800～3300mに住み、その下にチェトリ系の人たちが住んでいる。

私どもが取材したチベット系民族のニマタン村は標高3250m、600m下の標高2250mの地点にチェトリ族のテー村があった。ニマタン村は人口391名、39戸の家があり、テー村は1600人、300軒である。



ニマタン村は、テー村より豊かである。なぜならチベット系民族は一妻多夫、つまり兄弟全員で一人の妻をもつという婚姻形態をとっており、兄弟間で財産の分割がないからである。チェトリ族のテー村は、一夫一婦制のため兄弟が結婚するたびに分家を繰り返し、財産や田畑も分けることになる。従って貧しい。

この辺りのチベット系民族は、チベットとインドの国境を行き来し、塩の交易を営んでいる。歌垣、略奪婚、幼児婚などがおこなわれている。〈ポラ〉と呼ばれる神を家の守護神として祀っている。土着的な信仰であろう。

チベット系民族の彼等は、一方でチベット仏教（ニンマ派）を信仰している。ラマ僧は結婚が許されており、ニマタンのラマ僧も家族持ちである。この僧はお寺を持たず、頼まれれば家に出向き、お経をあげたり、病気治療をする。薬草の知識も持っているようである。

もう一人「ダミー」というシャーマンがいる。彼は神懸ることで、村の祭りの日にちを決めたり、病気の原因を明らかにする。

彼には村の土地神（地霊）が憑依する。ダミーは村人のいさかいに際しても、木から降りてくる土地神のお告げを聞き判断する。この土地神が、祟る怖い神とされるのは日本と共通する。羊を土地神に捧げなさいという託宣がよくおこなわれ、その羊は彼自らの財産になる。従ってダミーは比較的金持ちである。

ネパールのヒマラヤ高地では、基層のシャーマニズム信仰の上にチベット仏教が覆い被さり、現在でも共存している。

そうした例は、チベットの仏教全体に見られた。8世紀、インドから訪れた密教行者でタントラ仏教をチベットにもたらしたパドマサンバヴァは、多くの土着神を呪法で調伏し、土着の土地神は、仏教を守る護法神として位置付けていった。ダライラマにも、土地神から護法神に変わったネーチュンがついており、困難に遭遇したとき、神懸かりして、ダライラマに助言を与えるのである。ネーチュンはシャーマンである。ダライラマの活仏制度は、シャーマンの存在を共有している。

7b) 地 域：ネパール・フムラ谷

民族名：チベット系民族

(ボテ・ポータ)

シャーマンの呼称：ダミー

資料ソース：ヴィジュアルフォー

クロア 1990年

祭祀名：杖の失せもの捜し



ニマタンでの<失せもの探し>は、ラマ僧とダミーが一緒におこなっていた。これはインドからの巡礼者から学んだという。ラマ僧の祈りを込めた竹の杖を手にとると、心の清い者だけに感応し、勝手に動き出し泥棒を探し出すという。ちなみに私が杖を持って何も動かなかったが、村のダミーが持つと生きるが如く動き出し、杖がダミーを導いて泥棒探しに向かった。



7c) 地 域：ネパール フムラ谷

民族名：チェトリ族

シャーマンの呼称：ダミー

資料ソース：ヴィジュアルフォー
クロア 1989年

祭祀名：ダサイン祭



600m下のチェトリ族のテー村にも、大勢のダミーがいる。彼等には、土地の神<マスト>が憑依するという。マスト神の降りるシャーマンのダミーを通して、紛争や災難の解決をする。ダサインの祭りのとき、集団で神懸かる。ガンジャ（マリファナ）を使っていると思われる。ネパールでは、シャーマンのことを、東側の地域はジャンクリ、西側の地域はダミーと呼ぶ。各民族は村ごとにシャーマンを抱えているのが普通である。



8) 地 域：中国・四川省

民族名：イ族

シャーマンの呼称：スニー

資料ソース：ヴィジュアルフォー
クロア 1990年



中国四川省のイ族には、2種類のシャーマンがいる。文字を知り、医・暦・神話などの知識をもち祭司を担う「ピモ」と、一般に文字を読まず、羊の皮でできた太鼓を叩いて神懸り、病気のお払い、悪霊除けをする「スニー」とである。



ピモは、経済的に恵まれており、村の有力者も手だしできないほどの力をもっている。その地位は子に継がれていく。

スニーは、長期の病から、いわゆる巫病にかかってなったものが多く、一代限りである。祖霊神、木の神、山の神、水の神などが憑いて神懸かる。経済的に恵まれないものが多い。

私が撮影したスニーは、野良仕事をやっていたようで、村人が呼びに行ってくれ、やって来ると突然自ら太鼓を叩きだし、すぐに神懸った。太鼓の音に感応するようになっているようである。



9) 地 域：台湾

民族名：漢族

シャーマンの呼称：タンキー

資料ソース：ヴィジュアルフォー
クロア 1982年

祭祀名：王爺の祭り



台湾にもタンキー(竜乱)と言われるシャーマンが、一つの村落にかならず1人はいる。普通、卓頭(トオタウ)という審神者(さにわ)と組んでいる。村



人が困難に出会った時に、タンキーはいつでも守護神の託宣をもたらしてくれる。いわば村を守る神の代理人である。人々は、病気・悩み・結婚の相性など、日常生活のありとあらゆることをタンキーに相談する。村のインテリなどはタンキーの存在を隠したが、一般の人々は、タンキーが居なくなったら村を引っ越すと明言するほど頼りきっている。村のタンキーの力が衰えてくると、新しい者の誕生をひたすら待ち望むのである。

私たちが取材したのは、台南に程近い西港というところ、78ヶ村でおこなう3年に1度の祭りの時であった。この祭りは、王爺(おおや)という疫病の王・伝染病の統率者を廟にお迎えして、3日3晩慰め、崇めたて奉ったあと、海の彼方に送るのである。悪霊や疫病神を威圧するのではなく、和睦するというのは、目に見えない恐怖に対処する祈りの一つのあり方を示しているように思う。

祭りの最後の日、それぞれ78ヶ村のタンキーが一斉に神懸かるさまは、圧巻である。ノコギリエイの尖った吻や剣で傷つけ、額や背中を血まみれにする。村人に囲まれて王爺のいる廟を訪れる時は、村人が、むしろその血の興奮を望んでおり、出血の過多で我が村のタンキーの力を誇示するかのようである。

この時、タンキーは村の1年を託宣し、卓頭が、その神の言葉を、みんなにわかり安く翻訳する。シャーマンが強く生きている姿を、私はここにも見たのだった。



(北方言語・文化研究会 1984年9月例会北村報告「シャーマンの世界」より)

10) 地 域：韓国 ソウル

シャーマンの呼称：ムーダン

資料ソース：ヴィジュアルフォー
クロア 1987 年祭祀名：ソノリクッ（牛戯祭）
北朝鮮黄海道平山群のも
（仁川にて撮影）

経済優先で走り続けている韓国でも、ひとつ奥に入ればシャーマンの影響が生活の隅々まで入り込んでいる。男の儒教社会に対して、女の巫俗社会と類型できよう。韓国のシャーマンは一般にムーダンと呼ばれ、ソウルをはじめ中部以北に分布するところの神懸かりを伴う“降神巫”と、南部を中心にした“世襲巫”という二つの型に分けるのが普通である。しかし、降神巫がだんだん世襲的になり、世襲巫が降神的になっているものもあり、単純に図式化できない。



今まで私は、東海岸を根城に活躍する世襲巫型のムーダンのグループを撮影してきた。漁村での豊漁と豊饒、村人の健康を願っておこなう別神祭や、死者同士を結婚させる冥界婚などを追ってきた。冥界婚は3回ほど取材した。ムーダンの担う冥界婚は、興味深いものだった。韓国では不慮の事故で死亡した者は、この世に思いを残した無念さ故に災いをもたらすと信じられている。未婚の場合は尚更とされる。1980年、慶尚北道のある漁村で、23才の青年が海で亡くなった時のことだ。ムーダンたちは、まず海から死者の霊を呼び戻しにかかる。海へ生きた鶏を投げ込み魂を呼ぶための水



先案内人にする。そして、紐で縛った食器を海に投げ込みその中に死んだ人の魂を招いてきたのである。更にムーダンたちは、病気で死んだ 28 才の娘さんの霊を貰い受けてきて、花婿花嫁の人形で代用して死者の結婚式をおこなうのである。冥界婚では、婚礼の後、人形で床入りもおこなう。その後、ムーダンのグループは、結婚した人形の前で夜を徹して歌と踊りを続ける。安らかにあの世へ行くようにと、二人を送り届けるのである。

1998 年におこなわれた冥界婚では、ムーダンが従兄弟にあたる人に亡くなった人の死霊を降ろし、なぜ死んだのかを語らせていた。

ムーダンたちの役割は、祭祀の司祭者、祈祷者、かつ芸能の担い手でもある。また人間界とあの世を切り結ぶ、媒介者でもあった。

映像でお見せする<ソノリクツ>は牛戯祭と名づけられている。ソは牛、ノリは遊ぶ、クツは祭りの意味である。仁川のソノリクツは、北朝鮮の黄海道平山郡からきたムーダンの希望によって 1987 年に再現されたものである。かつては朝鮮半島全体のもみられた農耕儀礼で、農家の大切な担い手である牛を中心に据えた農耕儀礼である。人間が面をつけ扮した親子の牛を連れて農夫とムーダンの、牛を贅える問答で始まり、農神が降臨して畑を耕し、種まきから刈り入れまでを予祝的に演ずる。

ムーダンは、両刃の押し切り（斫刀＝しゃくとう）ブランコの上に素足のまま乗るといふ荒業をおこない神通力を示す。さらに斫刀の上にたち、神託をおこなう。斫刀将軍が降神するのだという。その時、鈴を人々の頭上にかざす。患者の求めに応じて、斫刀で治療行為をおこなったりもする。ソノリクツには、農耕儀礼と祈祷が結びついているのである。

10) 地 域：日本 岡山県

民族名：日本

シャーマンの呼称：神楽太夫

資料ソース：ヴィジュアルフォー
ークロア 1986 年

祭祀名：備中荒神神楽



岡山県成羽町で 33 年ぶりにこおこなわれた備中荒神神楽のなかの「綱舞（蛇舞）」といわれるものである。荒神は土地の神様である。綱舞で神懸りになった太夫に、荒神が憑き、お託宣をする。手にもった久満米（くまごめ）で、火難や水難などのある祟り月や、氏子の災難疫難、五穀の豊凶などにつ

いて荒神の神意を伝えるもので、氏子は一喜一憂して聞き入るのであった。

日本にもシャーマンたちが生き生きと躍動した世界があったことを、あらためて認識したのであった。



荒神のお使いといわれる蛇は、その年に獲れた新しい稲藁で、網を編んでつくる。舞台への「網入れ」の時、蛇網の頭を抱えた神楽太夫が神職と問答を繰り返し、氏子の繁栄を祈りたいと入ってくる。刀でおこなう「鱗打ち」は、蛇をなだめ、和らげるためだという。蛇網を揺らし松明の火先あわせ、石と石を打ち合わせ、網をゆすり、声ではやすと、やがて神楽太夫が神懸かる。地面に尻が着くと覚めてしまうといい、米俵（椅子）に腰をおろさせる。頭に白蓋（びやっけ）を降ろし、蛇網をぐるぐる巻いて、神職がお託宣を請うのである。



人は“この世”だけでは生きてはゆけない……シャーマニズムを担うアジアの人々、共同体の共通な思いがここにもある。



(ヴィジュアルフォークロア代表・映像人類学)

編集委員 代表 亙 純吉
牛島 巖
北村 皆雄

映像民俗学 7

発行 2009年11月20日

編集者 亙 純吉 (代表)・牛島 巖・北村 皆雄

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

info@jefs.org <http://www.jefs.org>

