

シネ・アンスロポロジー
村尾静二・箭内匡・久保正敬編
『映像人類学——人類学の新たな実践へ』書評¹

岡 村 民 夫 (Tamio Okamura)

法政大学 教授

文化人類学の研究対象には、口承文化や伝統芸能にしろ、祭りないし儀礼における身体表現や音声表現にしろ、狩猟・漁撈・農耕・モノづくりなどにしろ、文字を通しては伝えがたい要素が非常に多い。だからこそ、人類学者は、1895年に映画が発明されると、さっそく数年後から新たな武器として映画機材をフィールドに持ち込み、民族誌作成のために活用するようになった。ところが、それにもかかわらず、民族誌映像を主要な研究・実践の対象とする映像人類学は、人類学の歴史のなかでほとんど公認されず、その貴重な考察やデータが暗い片隅へ押しやられてしまった。アカデミズムの世界では、映像および音声の表現や分析よりも、文字によるフィールドノートや論文が圧倒的に優遇されてきたからだ。

こんにち、電子メディア技術の飛躍的な進歩・普及の結果、文化人類学において映像が占める割合は急速に拡がりつつある。映像の制作・再生・共有が、以前よりはるかに容易で安価に済むようになったため、マルチメディア的実践がこの学問の諸場面にどんどん浸透している。他方、様々なアーティストが、映像機器を活用した人類学的フィールドワークへ乗り出してもいる。ただ、この急激な変化にアカデミズムが対応できず、若い研究者の多くが、映像人類学のパイオニアたちの偉業に無知なまま、映像を研究に用いるという問題が生じる。

国立民族学博物館が公募・採択した共同研究「映像の共有人類学——映像をわかちあうことの方法と理論」の研究成果である本書は、やないただし箭内匡の序文によれば、こうした現状を憂いて、文化人類学における新たなマルチメディア的実践に「確実な基盤を与える」べく、「二〇世紀の映像人類学の遺産をあらためて振り返ってみること」を第一の目論見としている。そして第二の目論見は、民族誌映像を、いかに被撮影者やその共同体へフィードバックし共有するかという問題を考察し、「「共有」の映像人類学ないし「共有」の人類学について、一つの全体的ヴィジョンを提示すること」である。世代や所属の異なった執筆者による論文集にありがちな不揃いや偏りや拡散ができるかぎり抑えられ、二重の目論見はかなりよく果たされたといえる。そしてその結果、幸いにも、本書は、映画について深く考えてみようとする人すべてにとって刺激に満ちた一冊となりえているのだ。

五つのパートからなる。第I部「原点」では、映像人類学草創期である20世紀前半のパ

¹ 村尾静二、箭内匡、久保正敬編『映像人類学——人類学の新たな実践へ』（せりか書房、2012）

イオニア、ロバート・フラハティ（1884～1951）、渋沢敬三（1896～1963）、グレゴリー・ベイトソン（1904～1980）& マーガレット・ミード（1901～1978）の仕事が紹介され、第Ⅱ部「シネ・アンソロポロジーの創造」では、1940年代から2000年代におよぶジャン・ルーシュ（1917～2004）の仕事が紹介される。いずれの章も、啓蒙的に歴史的情報をしかるべく提示しているだけでなく、彼らの仕事が発見においても意義を強調する。パイオニアたちに共通するのは、学問や映画の制度の外ない周縁にいたがゆえの革新性であり、既成観念にとらわれずに経験から学ぶ柔軟性である。

第Ⅰ部第一章「映画を撮ること、観ること、共有すること——ロバート・フラハティの「人類学的」映像制作」で村尾静二が論じているフラハティの場合、第一作『極北のナヌーク』（1922）を撮ったとき、人類学者どころか映画監督でさえなかった。フラハティはカナダ北東部で地質調査と地図作成を目的とした探検を繰り返すなかで、調査記録用の映画カメラを使って、狩猟名人ナヌークを主人公に、イヌイトの家族生活や伝統的漁撈・狩猟などを記録するという先例のない行為を自発的にはじめたのだ。村尾は、既存の商業的劇映画の制作方式からはずれた創意工夫が『極北のナヌーク』の価値に大きく与っている点に注目し、特に「長い歳月をかけること」と「映像を観る経験を共有すること」を重視する。長期の制作期間と現地でのラッシュプリント上映は、フラハティとナヌークの関係を双方向的で相乗的なものへ変える——「最初は撮影者と被写体の関係であった両者は、監督と出演者、そしてアイデアをだしあい、共同で撮影を進めるスタッフへと関係を新たにしていくことになる」。つまり両者は「映画制作を通して現実からもうひとつの現実を共同で創り出したのであり、『極北のナヌーク』はその創作の記録となっている」。

フラハティは長いあいだ人類学者の評価を得なかったが、村尾は、むしろだからこそ学術的民族誌映画に対して批評的な論点を提供すると再評価し、こう結論する——「民族誌映画は現実を忠実に模写するものではなく、研究者とそこに生きる人々との関係のあり方が忠実に映し込まれたもうひとつの現実なのである」。

編者たちがパイオニアたちのなかでジャン・ルーシュを最重要視していることは、第Ⅱ部全体が彼に割かれていることから明らかだ。第一章「共有する映像制作——ジャン・ルーシュから学んだこと」には、1970年代にフランスへ留学し、彼に師事した大森康宏でなければ書けない証言が記されており、ルーシュの人柄や編集の機微を知るうえで資料的価値をもつ。第二章「ジャン・ルーシュの思想——「他者になる」ことの映画—人類学」（箭内）と、第三章「映画作家ルーシュ——ヌーヴェルヴァーグ映画を鏡として考える」（小河原あや、箭内）は、民族誌映像の「共有」の問題を深く論じるとともに、映画作家ルーシュの長いキャリア（制作本数にすると140作以上）を、六つのフェーズ——初期の民族誌映画（1946～1960年代）、アフリカ都市部での作品群（1954年～1960年代）、ヌーヴェルヴァーグ期のルーシュ作品（1958～1960年代前半）、ヌーヴェルヴァーグ期以降の民族誌映画（1965～）、ニジェール人の仲間との創作映画（1960年代後半～）、「肖像—映画」、「詩—映画」および晩年の作品（1970年代半ば～2002）——に整理し、内容とスタイルの両面から解説する。おそらく、日本語によるルーシュ論としては、いまのところもっとも総合的なものといえよう。

ルーシュは人類学の博士号を取得し、ニジェールのソンガイ社会やマリのドゴン社会の研究を生涯つづけた筋金入りの学者だったが、また若い頃アヴァンギャルドに接し、アル

トーやニーチェの影響を受けた先鋭的知識人でもあり、シネマテーク・フランセーズの上映に足しげく通ったシネフィルでもあった（後年、シネマテーク・フランセーズ館長になる）。彼は初期から民族誌映画のスタイルや方法論に自覚的で、人類学に潜む植民地主義的な一方的まなごしを批判し、西アフリカの人々との映像の「共有」を望んで、民族誌映画を革新しつづけた。フラハティやベイトソンが時代の制約からサイレント映画を撮らざるをえなかったのに対し、トーキー映画を選択したことも、その革新性に関与した。例えば、『僕は黒人』（1958）では、コートジボワールの首都アビジャンを闊歩する主人公の若者（ウマル・ガンダ）を示す一連のジャンプカットに、ガンダ本人がこの場面の上映を観ながら即興的に語った主観的トークを、オフの声としてかぶせた。この声は、中立的・学術的ナレーションとも、劇中のセリフとも本質的に異なり、箭内が指摘するように、観る者に対する登場人物自身の直接的呼びかけであると同時に、口承文化の伝統を基盤とした豊かな語りの記録である。

ルーシュが映画カメラで記録しようとする人類学的事象は、狭義の現実以上の現実、物語・記憶・憑依・宗教的演劇といった「想像的なもの」をはらんだ多次元的現実である。そこでは、参加主体の外的・内的な変様が生起する。ルーシュ映画のもっとも美しいスリリングな瞬間とは、そうした変様を撮影するルーシュ自身にも連鎖的に変様が生起し、それが画面から気配のように感じられる瞬間にほかならない。ルーシュが、ソンガイの「トゥルー・エ・ビッティ」と呼ばれる太鼓の演奏を伴った儀礼を、長まわしで撮影していたとき、一人の男がカメラの前で突然、憑依状態に陥った。ルーシュはフィルムを観て、撮影行為が憑依状態に類似しており、憑依状態の発生に関与していると感じ、その後「シネートランス」という概念を語るようになった。箭内はこの概念を「撮影者がカメラになる、そしてそれを通して被写体の人になることに引きずられるかのように、被写体自身も何か新たな輝きを持った存在になること」とまとめ、ルーシュ映画の本質を示すものとして位置づける。

撮影が担いうるダイナミックで双方向的な機能の指摘は、第Ⅰ部第三章で宮坂敬造が、『バリ島人の性格——写真による分析』（1942）のためのベイトソンによる写真と映画の撮影をめぐる、「映像制作を共有の輪のなかの出来事として〔…〕捉えていくとき、映像機器やフッテージなど、人間以外の事物や機械もアクターとして捉えるべきなのである」と説いていることと響きあう。

第Ⅲ部「映像の共有人類学」では、「共有」の問題が、映画制作の現場に密着したかたちで検討される。南出和余は、ジョン・マーシャル（1933～2005）、ティモシー・アッシュ（1932～1994）、デイヴィッド・マクドゥーガル、大森康宏らの、子供を被写体とした民族誌映画を、子供の側と人類学者の側の双方から検討している。中村真里絵は、タイ東北部の土器づくりの民族誌映画を撮った経験を振りかえり、モノづくりを動画で記録する意義と、それにまつわる注意点を語る。清水郁郎は、ドキュメンタリー映画作家・三浦淳子の『さなぎ～学校に行きたくない～』（2012）を参照しながら、タイ北端の山村に暮らすアカ族の老夫婦の日常を記録した自らの民族誌映画の制作や、現地上映会を振りかえり、民族誌映画が、撮られた人々自身が自らの生き方を考えるきっかけになるということを語る。

なお、日本人学者による近年の民族誌映画を知らずとも心配御無用。第Ⅲ部の執筆者た

ちや、村尾、大森の作品を収録した「本書関連民族誌映画DVD」を、本帯折り返し部分の「DVD引換券」を利用すれば送料のみで入手することができる。

第IV部「民族誌映像の発信・保存・再利用」は、タイトル通りの事柄を、社会的文脈において論じている。飯田卓による第一章「共有のためのメディア——戦後マスメディア史からみた映像民族学の可能性」は、テレビ・ドキュメンタリー番組『ノンフィクション劇場』（第一期：1962年1～3月、第二期：1963年4月～1968年3月）や『すばらしい世界旅行』（1966年10月～1990年9月）を率先して製作した伝説的プロデューサー・牛山純一（1930～1997）の仕事の再検討である。特に『ノンフィクション劇場』は、欧米以外の地域に長期取材し、生活や風習を主題にした点で人類学との接点が多く、内外の人類学者が協力している。飯田は、牛山が人類学を参照し、長期調査・長まわしカットの使用・物語的完結性の放棄など、テレビ・ドキュメンタリーの新機軸を打ち出し、知られざる諸民族の生活を大衆に向けて長年紹介したことを高く評価する一方、センセーショナルリズムや、被写体となる現地民との対話の乏しさを批判する。しかし、飯田がそれ以上に批判しているのは、こんにちのテレビにおける異文化の扱いだ——「現在はドキュメンタリー的な民族誌番組が少なく、代わって目につくのは、タレントなどがガイド役をつとめる紀行番組である。〔…〕つまり現在のテレビでは、異文化がもつむき出しの事実より、翻訳された事実のほうに接する機会が多くなっているのである」。こうした批判は、テレビへの期待の裏がえしでもある。

国立民族学博物館文化資源研究センター教授の久保正敏は、「映像アーカイブズから映像の共有を考える——国立民族博物館での経験から」において、近年、民博が民族誌的映像を「見る側」と共有するために、つまり「映像の共有型アーカイブズ」の構築のために、どのような努力をしているかを紹介し、抱えている実際的諸問題を明らかにする。収集する資料としない資料、保存する資料としない資料の線引きの難しさ、著作権を割り振る難しさ、保存を優先するか利用を優先するかへのディレンマ、デジタル複製後の劣化したアナログ・フィルムをどう扱うかという問題……。また、久保は、映像アーカイブズを整備し、ウェブ上映会を目指す一方で、討論や資料提示を伴った従来の上映会を催す重要性を説く。

大村敬一は、「共有から引用へ——生成と創造のマトリクスの構築へ向けて」において、彼が1989年以来継続的に行っているカナダ北極圏クガールク村のイヌイトの民族誌的調査を振りかえり、映像コピーや報告書を村の公共機関や住民に寄贈しても、あまり参照されていないことを率直に打ち明け、人類学者と現地民と民族誌との一般的関係を再検討する。そして、両者の関心の非対称性という本質的問題に行きあたる。現地民も人類学者も無数の語りが織りなす相互引用的ネットワークのなかに生きている点では大差ないが、現地民が語りの「内容」に関心を寄せるのに対して、人類学者は語りの「関係のパターン」に関心を寄せる。民族誌が記述しているのは、語りどうしのあいだに観察される「関係のパターン」であり、民族誌とは「語り間関係に特化した語り」である。この非対称性は、植民地主義的搾取を克服したとしても、人類学が「科学」たらんとするかぎり残る。つまり、現地の人々が人類学的民族誌を参照することは、原則的に生じがたい。慣れないコードで織られた民族誌を繙くより、じかに古老や熟練のハンターなどに尋ねた方がずっと早かるう。

ただし、大村はこのようにシニカルに考察を進めたうえで、現地民の関心にフィットしたオープン・データベース・システムを提案する。彼のフィールドに関しては、「イヌイトの知識」と仮称されるデータベース・システム……。作成・保管している約500時間の映像情報や報告書・論文の情報をデジタルのデータベースに変換し、イヌイトの村民が利用しやすいよう、地名、語彙、人名を準拠枠として組織化する。しかも、このデータベースに村民がインターネットを通じて自由にアクセスでき、新たな情報や語りを付加できるオープン・システムとする。膨大な時間と現地民の協力を必要とする構想だが、それが彼らの生きた辞書となり、異なった解釈を比較検討するフォーラムとなる日を期待して、木村はすでに「イヌイトの知識」のインデックスとして「地名地図」のデジタル化をなし終え、映像のデジタル化を進めつつあるという。

デジタル化の趨勢に関するコメントは本書全体に散見するが、大部分が制作機材や視聴形態の問題にとどまっているなか、久保と大村は、新たなデータベース構想へ具体的に踏み込んでいるのである。

本書は、論文集としては以上の第Ⅳ部で終わる。最後の第Ⅴ部は「作品解説」だ。大まかな時代区分にしたがい、すでに言及されている映画の情報が補われたり、論文内で未言及の重要な民族誌映画の情報が補われたりしており、読者の便宜をはかっている。例えば、生涯に百数十本の民族誌映画（国内の題材が主だが、アイヌを含み、バスク人やイヌイトにまで及ぶ）を監督ないし制作した姫田忠義（1928～2013）の作品への言及の欠如（牛山純一についての論考で民族文化映像研究所を創設した人物として言及されていた）が、『奥会津の木地師』（1976）の紹介によって、やや埋め合わされている。芥川光蔵、小川紳介、土本典昭、佐藤真、あるいはマヤ・デーレン、クリス・マルケル、ピエール・ペロー、グラウベル・ローシャ、トリン・T・ミンハなどの映画が最後まで登場しないのは残念だが、私は英語圏の民族誌映画や、少数民族の作家の民族誌映画について教えられるところが多かった。

第Ⅳ章までの本文を執筆していない映画研究者の坂尻昌平^{さかじりまさひら}が、ゴダールや吉田喜重のドキュメンタリー映画ばかりか、ジャック・タチ（1907～1982）のコメディまで解説しているのは、喜ばしい驚きというべきだろう。この逸脱は、第Ⅱ部の最終章で箭内と小河原が、ルーシュの劇映画や、ヌーヴェルヴァーグとの交流を論じたり、ルーシュとエリック・ロメール（1920～2010）との比較考察を行ったりしていることの延長として受け止めたい。劇映画の制度から逸脱した民族誌映画には、制作・撮影・編集・主題などの諸方面において劇映画に新風を送り込むポテンシャルが備わっており、自由を渴望する特異な劇映画には、民族誌映画との対話可能性が備わっているはずなのだから。実際、タチが撮ったのはそうした特異な劇映画にほかならず、映像人類学者が観れば大いに触発を受けるに違いない。

本書のなかに映画史に残る劇映画の言及がいろいろ埋め込まれていることは、映画愛好者をおびき寄せる呼び水でもあろうが、今後の映像人類学者に対し、いかに劇映画と交流し触発しあっていくのかという難しい問いを投げかけてもいるだろう。