

「民俗研究映像」の現状と課題

Current Practices and Issues in "Audio-Visual Materials for Folklore Studies"

内田順子

はじめに

- ① 「民俗研究映像」と「民俗文化財映像資料」
- ② 映像制作過程を示す記録の集積
- ③ 映像資料の集積と活用

おわりに

[論文要旨]

本稿は、映像を資料として集積し、研究に活用するためにはどのようなことが必要であるのかについて、国立歴史民俗博物館（以下「歴博」と略す）で制作されてきた「民俗研究映像」と「民俗文化財映像資料」を例に、現状と課題について述べたものである。

はじめに、欧米の民族学的映像アーカイブの概略を記し、映像を用いた民族学研究においては、撮影された映像の集積方法が、映像をどのように撮影・編集するかという問題とともに重要な問題とされていることを述べた。

次に、歴博制作の「民俗研究映像」と「民俗文化財映像資料」について、それらの映像の基本的な性格について述べ、ついで、民俗研究映像をとりあげて、映像制作の過程を示す資料を映像とともに残しておくことの重要性について述べた。「ありのまま」に撮りたいという制作者側の「作為」を通して撮られた映像を、「ありのまま」と見做すことは、本質的に再現的 (representative) であるという映像の特質から、不可能であると言える。制作者側の作為については、可能な限り、映像制作過程を示す記録として、映像とともに残し、映像を、もとのコンテキストの中で追検証できるようにしておくことが必要である。

最後に、歴博で現在試みられている、「民俗研究映像」のデジタルアーカイブ化について言及した。歴博の民俗研究映像の制作では、撮影や編集については、制作を担当した研究者それぞれが工夫を凝らし、様々な試みを行ってきたが、立ち遅れているのは、撮影された映像を資料としてどのように集積し、どのように研究に活用できるのか、という領域の研究である。残された映像の資料化と、それを再活用 (分析・再編集・被撮影者へのフィードバックなど) することでどのような学問的可能性が開かれるのかということについては、歴博においては未着手の領域であり、民俗研究映像のデジタルアーカイブ化は、この領域の研究を進めるためのひとつの実験である。

はじめに

1895年、パリで開催された「西アフリカ民族誌博覧会」の会場で、フランス人の人類学者フェリックス＝ルイ・レニョーは、「生きた絵画」として「展示」された西アフリカの人々の身体行動を、連続写真によって記録した。彼は、映像記録を体系的に収集・管理することで、各民族の「しぐさ」を比較研究したり、一般の展示に役立てることができると考えた。

映像を用いた比較研究は、その後、アメリカのグレゴリー・ベイトソンとマーガレット・ミードによるバリ島とニューギニアでの人類学的調査へとつながってゆく。16ミリフィルムとスチール写真による撮影のほとんどをベイトソンが行い、インタビューと文字による記録はミードが担当した。ベイトソンは撮影の際、カメラが被撮影者に意識されないように注意を払うほか、調査者と被調査者との関係をも映像化することを試みた。

一方、映像記録を体系的に収集・管理するというアイディアは、ドイツの「エンサイクロペディア・シネマトグラフィカ（EC）」（1952年設立）へとつながってゆく。これは科学映画の国際的な収集運動であり、日本では1970年に下中記念財団内にECのアーカイブが設置された。

1970年代以降、映像アーカイブは、世界各国に設立される流れとなる。1975年、アメリカでは、スミソニアン博物館内に国立人類学フィルムセンターが開設。1981年に人間研究フィルムアーカイブに改編され、未編集の映像も含めた人類学研究映像の収集を主導している。また、イギリスのオックスフォード大学では、世界各国の映像アーカイブや博物館に保管されている人類学的フーテージの所蔵情報をまとめたハドン・データベースを作成しており、オンラインで検索できるようになっている⁽¹⁾。

このように、人類学・民族学という領域の研究では、映像資料は研究資料のひとつと見なされ、それらを体系的に収集・管理し、再分析可能な状態にしておくことが目指されてきた。

国立歴史民俗博物館（以下、歴博と略）では、こうした映像人類学の流れを背景としつつ、「民俗研究映像」と「民俗文化財映像資料」というふたつのタイプの映像制作を毎年手がけてきた。本稿ではまず、それらの概略を述べ、ついで民俗研究映像をとりあげて、映像資料の集積と活用の観点から、現状と課題について述べたい。

①……………「民俗研究映像」と「民俗文化財映像資料」

①民俗研究映像

歴博では、研究の一環として、1988年度から毎年1作品ずつ、民俗研究映像を制作してきた（表1）。この映像制作は、①現在の民俗の記録であること、②民俗誌的な映像記録であること、そして、③研究資料としての映像記録であり、研究成果の発表の手段としての映像による論文である、という原則に基づいておこなわれてきた⁽²⁾。「単なる儀礼・芸能・技術等単体の記録ではなく、それらの背景となる地域の生活様式をも多角的に、構造的に把握しようとするもの⁽³⁾」であるとされている。

表1 民俗研究映像制作実績

制作年度	題名	制作担当者	主な調査地	規格	上映時間
1988	芋くらべ祭の村ー近江中山民俗誌ー	坪井洋文・上野和男 岩本道弥・橋本裕之	滋賀県蒲生郡日野町	16ミリ、カラー、日本語	100分
1989	秋田岩崎民俗誌ー鹿島様の村ー	岩井宏貴	秋田県湯沢市	16ミリ、カラー、日本語	60分
1990	椎葉民俗音楽誌・1990	小島美子	宮崎県東臼杵郡椎葉村	16ミリ、カラー、日本語	120分
1991	都市に生きる人々ー金沢七連区民俗誌(Ⅰ)ー 技術を語るー金沢七連区民俗誌(Ⅱ)ー	小林忠雄・菅豊	石川県金沢市	16ミリ、カラー、日本語	70分
				16ミリ、カラー、日本語	45分
1992	黒島民俗誌ー島譜のなかの神々ー 黒島民俗誌ー牛と海の賦ー	篠原徹・菅豊	沖縄県八重山郡竹富町黒島	16ミリ、カラー、日本語	60分
				16ミリ、カラー、日本語	60分
1993	景観の民俗誌ー東のムラ・西のムラー	福田アジオ・篠原徹・菅豊	千葉県佐倉市飯塚 滋賀県甲賀郡甲南町神谷	16ミリ、カラー、日本語	120分
1994	観光と民俗文化ー遠野民俗誌94/95ー 民俗文化の自己表現ー遠野民俗誌94/95ー 遠野の語りべたち	川森博司	岩手県遠野市	16ミリ、カラー、日本語	45分
				16ミリ、カラー、日本語	45分
				16ミリ、カラー、日本語	30分
1995	沖縄・糸満の門中行事ー神年頭と門開きー	比嘉政夫	沖縄県糸満市	16ミリ、カラー、日本語	110分
1996	芸北神楽民俗誌 第1部 伝承 芸北神楽民俗誌 第2部 創造 芸北神楽民俗誌 第3部 花	新谷尚紀	広島県千代田町	16ミリ、カラー、日本語	45分
				16ミリ、カラー、日本語	45分
				16ミリ、カラー、日本語	30分
1997	風の盆ふーりんぐー越中八尾マチ場民俗誌ー	小林忠雄	富山県婦負郡八尾町	16ミリ、カラー、日本語	90分
1998	大柳生民俗誌 第1部 宮座と長老 大柳生民俗誌 第2部 両墓制と盆行事	新谷尚紀・関沢まゆみ	奈良県奈良市大柳生	16ミリ、カラー、日本語	70分
				16ミリ、カラー、日本語	36分
1999	沖縄の焼物ー伝統の現在ー	松井健・篠原徹	沖縄県読谷村	16ミリ、カラー、日本語	90分
2000	風流のまつり 長崎くんち	福原敏男・久留島浩・榎木行宣	長崎県長崎市	16ミリ、カラー、日本語	93分
2001	金物の町・三条民俗誌	朝岡康二・内田順子	新潟県三条市	DVD・VHS、カラー、日本語	90分
2002	物部の民俗といざなぎ流御祈禱	松尾恒一・常光徹	高知県香美郡物部村	DVD・VHS、カラー、日本語	83分

この原則のもと、制作担当の研究者は、それまでの研究成果をふまえて、映像制作に直接携わる。撮影や編集、録音は、映像製作会社の専門的な技術協力のもとに行うが、その際も、撮影方法や編集方針などには、それぞれの制作担当者が、研究対象に応じた工夫を凝らしている。その結果、カメラワーク、音響効果、テロップ、ナレーション、画面の構成方法など、1作品ずつ異なっているのが特徴的である。約120分程度の完成作品のほか、撮影対象のある部分について、その資料編を別につくる場合もある。また、それらを制作するために撮影された未編集の素材映像も共に歴博に収蔵している。研究のために撮影した素材映像を未編集のまま確保し、再分析可能な資料として研究者に提供するためである。

編集され、完成された映像では、しばしば場面が短くカットされる。このような場合、たとえば、踊っている人の身体運動など、一連の流れを追うことができない場合がある。未編集の映像は、それを見るには膨大な時間を必要とするが、研究のためには、編集された映像よりも役に立つことが多い。そのため、未編集の映像も共に収蔵する方針としている。

②民俗文化財映像資料

民俗文化財映像資料は、文化庁の協力のもとに歴博が制作するものとして1984年にスタートした。⁽⁵⁾「全国各地に伝わる生活技術・儀礼・芸能などについての映像資料を毎年1本ずつの割合で作成する」もので、「後継者の不在や伝承者の高齢化、自然環境や社会構造の変化などにより衰退の危機に直面しているものなかから、緊急に記録することが必要なものについての映像記録を制作するものである」⁽⁶⁾。「したがって、この映像資料は民俗文化財保存の視点で制作される資料であり、民俗文化研究の一環として映像民俗誌の作成をめざして民俗研究部が制作している『民俗研究映像』とは視点が異なる」⁽⁷⁾ものと位置づけられている。

民俗研究映像と民俗文化財映像資料とでは、制作の視点が異なることも大きい、制作方法の違いも大きい。民俗文化財映像資料は、歴博と文化庁とで協議の上、「記録作成等の措置を講ずべき無形の民俗文化財」のなかから撮影対象を選ぶ。次に、複数の映像製作会社から提案されたシノプシスを検討して製作会社を決定し、その会社が、現地調査・シナリオの作成・撮影・編集という流れで作成してゆく。その各過程において、歴博の担当教員は、専門的な観点から意見や助言を述べて映像制作をすすめてゆく。これまでに制作された作品は、表2のとおりである。完成作品は、30分程度にまとめられ、それを制作するために撮影した未編集の素材映像とともに歴博に収蔵している。完成品は、それぞれの映像製作会社から市販されているほか、歴博内のビデオボックスで見ることができる。

②……………映像制作過程を示す記録の集積

ここでは、映像を制作する際、その制作についての記録を、何らかのかたちで残しておくことの重要性について、民俗研究映像を例に述べていきたい。

民俗研究映像では、基本的に、「現代の民俗」を映像化する、という姿勢をもっていることについてはすでに述べた。第1作目『芋くらべ祭の村—近江中山民俗誌—』の制作担当者のひとりである上野和男は、この基本姿勢について次のように述べている。

われわれは現代の民俗文化を映像化する場合、好むと好まざるとにかかわらず現代の発達した物質文化に直面せざるをえない。たとえば中山において人々の行為を撮影しようとするれば、人々は現代的な服装や髪型で身をまとっているし、家庭の台所は都市とおなじようにシステムキッチンで装備されているし、また村中には各種の清涼飲料水の自動販売機が氾濫している。可能な限り撮影対象に手を加えずにありのままの姿を映像化しようとするれば、これらが映像に含まれるのは当然である。これに少しでも作為をくわえるなら、現代の正確な記録とはいえなくなる。⁽⁸⁾

「ありのままの姿」や「正確な記録」という言葉には注意が要るだろう。映像とは、本質的に、演出が施されるものと考えられるからである。もっともこの文は、そのような問題を議論することに照準を合わせているのではなく、民俗研究映像制作の基本姿勢が、「過去の民俗の復元的な映像化

表2 民俗文化財映像資料制作実績

制作年度	題 名	制作会社	規 格	上映時間
昭和59年度	奥羽の鷹使い －日本の狩猟習俗－	桜映画社	16ミリ カラー 35ミリ カラー	33分
60年度	五島列島の若者組	記録映画社	16ミリ カラー 35ミリ カラー	33分
61年度	越後のしな布	英映画社	16ミリ カラー 35ミリ カラー	34分
62年度	南部杜氏	岩波映画製作所	16ミリ カラー 35ミリ カラー	34分
63年度	有明海の干潟漁	桜映画社	16ミリ カラー 35ミリ カラー	34分
平成元年度	白山麓の焼畑	毎日映画社	16ミリ カラー 35ミリ カラー	33分
2年度	祖谷のかずら橋	東京シネ・ビデオ	16ミリ カラー 35ミリ カラー	31分
3年度	日本の水車	毎日映画社	16ミリ カラー 35ミリ カラー	30分
4年度	大和の野神まつり	東京シネ・ビデオ	16ミリ カラー 35ミリ カラー	30分
5年度	津軽のイタコ	桜映画社	16ミリ カラー 1/2VTR カラー	37分
6年度	遠江の盆行事 －天竜川流域を中心に－	東京シネ・ビデオ	16ミリ カラー 1/2VTR カラー	32分
7年度	岡山のお田植え祭り	英映画社	16ミリ カラー 1/2VTR カラー	36分
8年度	海と燈のまつり －滑川のねぶた流しと魚津浦のたてもん－	毎日映画社	16ミリ カラー 1/2VTR カラー	30分
9年度	ナゴメハギトアマハゲ －秋田・山形の来訪神行事－	英映画社	16ミリ カラー 1/2VTR カラー	35分
10年度	丹後の漁撈習俗	毎日映画社	16ミリ カラー 1/2VTR カラー	30分
11年度	河内祭 －古座川の御舟祭り－	英映画社	16ミリ カラー 1/2VTR カラー	35分
12年度	国東の神まつり －大分県大田村のとうや行事－	記録映画社	16ミリ カラー 1/2VTR カラー	35分
13年度	豊作を祈る －下野の天祭－	英映画社	16ミリ カラー 1/2VTR カラー	36分
14年度	会津の初市	桜映画社	16ミリ カラー 1/2VTR カラー	30分
15年度	(仮題) 薩摩の水からくり	英映画社	16ミリ カラー 1/2VTR カラー	約30分

の思想とはいちじるしく対照的⁽⁹⁾であることを明確にするためのものである。そのことは、上野が「ありのままの映像とは何かという基本的問題の検討でさえ多くの時間を必要とするであろう⁽¹⁰⁾」と述べ、この問題の検討の必要性に言及していることからもうかがえる。

では、この作品の制作の際、「ありのままの姿」を撮影するために上野がとった方法とはどのようなものであったのか。

この理念（人々のありのままの姿を映像化したいということ。引用者中）にしたがいながら中山の映像民俗誌を制作するにあたって、われわれがとりあえず心がけたことは、中山の人々に例年とは異なる特別な祭礼をやらないように要請することと、撮影班が村に入ることによって村人に与える影響を最小限にとどめることの二つであった。ありのままの映像記録こそが、将来にわたる日本の民俗文化の研究資料として重要だとわれわれは考えている。⁽¹¹⁾

ある祭礼を映像によって記録しようと、撮影隊がある村に入る。祭礼に携わる人たちは、記録に残ってしまうことを恐れて、例年にはない振る舞いをする場合がある。間違いがないように特別に練習したり、飾りを立派にしたり、現代的なものを排除して、過去のいわゆる「伝統的」なやりかたに戻そうとしたりする。

撮影者が入ることで必然的に生じてくる影響を、できる限り少なくするために、上野が試みたことのひとつは、「例年とは異なる特別な祭礼をやらないように要請すること」であった。

ここで映像から除外されているのは、こうした祭礼に民俗研究者を筆頭とした撮影隊が入るといふ、撮影者と撮影対象との関係性の問題である。この作品では、撮影者と撮影対象との具体的な関係については、映像の中では直接ふれられていない。だがこの作品では、撮影の際に、被撮影者に対してどのような要請をしたのか、ということが、映像とは別に、論文というかたちで公表されている。のちにこの映像を再分析する際、これらの情報は有用なものとなる。

撮るものと撮られるものとの関係をめぐる問題については、『芸北神楽民俗誌』を制作した新谷の論文もそれに言及している。

撮るがわはライトを当ててカメラを向ける。撮らせるがわは撮られていることを意識して行動し発言する。その緊張感覚が弛緩して撮らせるがわが撮られていることの意識を低下させて何気なく自然に行動し発言するような状態にもっていくためには、長時間カメラをまわしつづける必要がある。根気くらべといってもよい。それにしても、盗み撮りでないかぎり、こうして撮られた映像が自然のものではなく作為によるものであることには変わりはない。⁽¹²⁾

新谷は、「撮られた映像が自然のものではなく作為によるものであることには変わりはない」ことを認めつつ、その上で、被撮影者がカメラの前で「自然に行動し発言する」ために、「長時間カメラをまわしつづける」ことで解決しようと試みたことがうかがえる。また次に引用するように、撮影者の「作為」については、映像とは別に記録を残しておく必要があることについてもふれている。

重要なことは出来上がった民俗映像だけが成果というのではなく、その制作自体についての記録資料が併せて必要であるということである。その民俗映像が、いつ、どこで、だれによって、どのような意図で、制作されたのかを文字記録によって残しておく必要があるということである。⁽¹³⁾

撮影者と被撮影者との関係については、映像そのものの中で表現しようとする場合もある。よく知られた例をひとつあげよう。シネマ・ヴェリテ（真実の映画）の旗手として知られるジャン・ルーシュは、カメラやマイクを向けられて戸惑う人々の反応を撮影している。カメラを媒介役とした撮影者と被撮影者との関係をも記録していくのである。さらにその映像は、被撮影者にフィードバックされ、その様子も撮影されて作品に組み込まれてゆく。⁽¹⁴⁾

文章による民俗（族）誌を、ジョン・ヴァン＝マーネンは「物語」という語を用いて、「写実的物語」「告白体の物語」「印象派の物語」などの形式に分類して論じたが、映像による民俗誌もまた、すべて同じ形式をとる必要はまったくない。ただ、どのような形式をとるのであれ、共通することは、それが再現的（representative）な特質をもっているということである。⁽¹⁵⁾

映像の再現的な特質については、映画の誕生から間もない1898年、フランスのリュミエールの撮影技師であるガブリエル・ヴェールによって撮影された「田に水を送る水車」に言及することでより明確になるだろう。⁽¹⁶⁾

ガブリエル・ヴェール撮影の「田に水を送る水車」は、東京近郊の農村で撮影されたものである。田園風景の中の農夫が、上着を脱いでふんどし姿になり、足踏み式の水車の上に乗って、水車を踏みはじめる。農夫の足の動きに従って、規則的に水車がまわっている、という、ワンシーン・ワンショットの映画である。

ガブリエル・ヴェールは、このときにスチール写真も撮影しているのだが、スチール写真では、水車の上に立つ農夫の傍らに、胸をはだけて、手拭いを頭に被った農婦の姿が写っている。映画の方では、この農婦は画面に登場せず、排除されている。このことから、もうひとつの演出が考えられていたのではないかと推測されている。⁽¹⁷⁾つまりこの作品は、目の前にある「現実」をそのまま撮ったものではなく、撮影者による「演出」が施されたものと見なされる。カメラを向けるとき、必然的に撮影者の「選択」が行われるのである。何かが撮られているとき、何かが排除される。それは、カメラという機械によって、ある画面が空間的に切り取られるということと同時に、撮影者がインとアウトとを決めて、時間的にも切り取るということ、それゆえ、本質的に「演出」が施されているものとみなしうるからである。そしてその上に、編集という選択がなされてゆく。映像に本質的なこのような性格をふまえたうえで、映像を撮影し構成する際に、制作者によってなされる避けがたい選択に対しては、可能な限りそれらを追検証できるように道を開いておく必要がある。

これまでに制作された民俗研究映像では、上野や新谷のように、撮影と制作の記録を論文のかたちでまとめているもののほか、それぞれの作品の制作目的や制作過程をある程度追うことのできる資料——制作要綱やシノプシス、撮影のスケジュールなど——は、概ね民俗研究部に保管されている。現在、映像資料と関連付けながら整理を進めているが、今後、制作意図と、実際の映像が語るところとを比較しつつ、民俗研究映像の方法論を深めてゆく必要があるだろう。

③…………映像資料の集積と活用

民俗研究映像の制作では、民俗誌的な完成作品を制作するほか、素材映像もあわせて収蔵していることについてはすでに述べた。一般的に、映像製作会社の技術協力を得て映像を制作した場合には、素材映像は製作会社で管理されることが多いが、あえてそうしてこなかったのは、民俗研究映像の制作が、「研究資料としての映像記録」を目指したものであり、これを集積し、今後の民俗研究に供しようと考えられたからであった。

撮影された映像を研究資料として活用するためには、どのような映像が、どのテープに撮影されているかという情報が必要である。活用するためには、映像の内容についての情報がキーワードなどで検索でき、ストレスなくその部分が見られるようになることが望ましい。しかしながら、これまでは、民俗研究映像の全体を見通せるような、統一的な基準で作成された完成作品および素材映像のリストは作られていなかった。2002年度からこの作業を行い、まだ粗いものではあるが、まもなく完了する予定である。

また、映像の内容を把握するためのできるだけ正確なインデキシング（索引をつけること）という作業が必要になる。映像のカットごと、あるいはシーンごとに、映っている内容を記述していく作業である。

これに関連して、現在歴博で試みられているのは、民俗研究映像のデジタルアーカイブ化である。2001年、歴博では、映像配信サーバ、データベースサーバ、館内ネットワーク、エンコーダ用PC、映像情報検索用の端末PCからなる映像配信システムを導入した。これは、映像をデジタル化し、インデックスをつけて、見たいシーンを簡単に見つけられるように映像を構造化して管理しようとするもので、現在、100時間を超える映像をデジタル化し、試験的な運用に着手した。⁽¹⁸⁾

映像のアーカイブ化を進めてゆく場合に今後検討しなければならないのは、映像を検索にかけるためのキーワードづくりである。現在、さまざまなところで映像のデジタルアーカイブが誕生しており、冒頭で述べた国際的な民族学的映像アーカイブの動向とともに、国内の動きを参照することも必要であろう。たとえば埼玉県「彩の国デジタルアーカイブ（現在「彩の国ビジュアルプラザ」）」では、映像を検索にかけるためのキーワードづくりが日本科学映像協会が進められ、キーワード検索のほかに、全文検索、あいまいな言葉での検索ができるようにするなど、いくつかの検索方法を用意することが検討されたという。⁽¹⁹⁾

各地でさまざまな映像のアーカイブが誕生する中で、これまでに制作された民俗研究映像や民俗文化財映像資料に対し、映像を使用したいとの依頼を受ける機会が増えてきた。映像という膨大な情報が、技術の推移とともに、ストレスなく扱えるようになればなるほど、映像は今後、カットごとに、また、シーンごとに、もとのコンテキストを離れた利用のされ方がなされてゆく可能性がある。いつ、どこで、だれによって、どのような意図と方法で制作されたのか、ということについての情報を付し、映像の断片を、もとのコンテキストの中で追検証できるようにしておくことが、記録映像の制作にあたっては一層重要になるだろう。

おわりに

今にも失われようとしている文化を、学術的な関心から記録し、消滅から守ろうとする態度は、今日では文化救済的な態度として批判にさらされている。しかし映像は、それに貢献できるものとして期待されてきた。また、「博物館」という場も、歴史や文化についての正統なイメージを生産し、定着させてゆく場として機能してきた⁽²⁰⁾。いったい、博物館という場で、民俗の記録としての映像資料は、どのようにあることがのぞましいのだろうか。

「衰退の危機に直面しているもの」の記録としての民俗文化財映像資料に対して、それとは異なる方針で民俗研究映像を制作してきたことには、一定の評価が与えられるだろう。しかし映像が、本質的に再現的なものであることを免れない以上、言いかえれば、「すべて」を撮ることが不可能である以上、映像を撮ることは、その対象から、全体性を奪う行為、つまり、ある種の暴力性を内在する行為であることに違いない。

映像資料を、必要な人が必要なときに使える状態にしておくことは、撮られた映像それ自身が、「研究のための記録」という行為に内在する暴力について、自ら語ることができる道を開くことにつながるだろう。それは、その映像が「本来」負わされていた意味から切り離し、再構成によって意味の重層化をもたらすことを可能にする道でもある。そのためには、著作権・財産権・肖像権などを考慮しつつ、一方で、映像資料へのアクセスを可能な限り保証する体制をつくる必要がある⁽²¹⁾。

世界中さまざまなところで映像のアーカイブが誕生し、また、誰でも手軽に映像作品をつくり、インターネットでそれらの情報を交換できる時代にあって、博物館という場では、民俗の研究のための映像を、どのように作成し、資料としてどのように集積してゆくことがのぞましいのだろうか。これまでの歴博の民俗研究映像では、撮影や編集という点では、それぞれの研究者がさまざまな実験的な試みを行ってきたが、残された映像の資料化と、それを再分析・再構成することでどのような学問的可能性が開かれるのかということについては、歴博においては未着手の領域であった。映像による「記録」という行為の可能性と限界を知る上で、この領域の研究を、今後推し進めてゆく必要があるだろう。

なお本稿では、制作体制（機材システム・スタッフィングなど、制作の全行程に関わる体制）の問題については触れなかったが、これについては稿を改め個々の作品を取りあげつつ論じたい。映画の自主制作の現場では、小型DVカメラの登場によって制作体制が大きく転換し、作品に質の変化がもたらされている。制作体制は、作品のかたちに関わってくるのである。制作体制についての議論の深まりなしに、映像による民俗誌・映像論文の方法論の深化も望めないであろう。

註

- (1) — 以上は吉岡健司・村尾静二編「映像人類学作品解説」(伊藤俊治・港千尋編『映像人類学の冒険』1999年, せりか書房)による。なお, 1970年代前半までの映像人類学については, ポール・ホッキングズ, 牛山純一編『映像人類学』(1979年, 日本映像記録センター)に詳しい。
- (2) — 『国立歴史民俗博物館十年史』1991年, 119頁。
- (3) — 『国立歴史民俗博物館研究年報』1, 1991・1992年度, 36頁。
- (4) — 短い作品を数本制作するなど, 完成作品をどのようなかたちに仕上げてゆくかということは, 撮影対象や論ずる内容によって異なるため, 完成作品の時間の長さは年度ごとに異なるが, 全体として120分程度にまとめることを目安としている。
- (5) — 前掲書〈注2〉, 250頁。
- (6) — 前掲書〈注2〉, 250頁。
- (7) — 『国立歴史民俗博物館研究年報』6, 1997年度, 118頁。
- (8) — 上野和男・岩本通弥・橋本裕之「近江中山の芋くらべ祭—映像民俗誌『芋くらべ祭の村—近江中山民俗誌—』の記録—」『国立歴史民俗博物館研究報告』第32集, 1991年3月, 143頁。
- (9) — 上野和男「芋くらべの村の映像記録—『近江中山民俗誌』の制作—」『歴博』32, 1988年12月, 10頁。
- (10) — 上野・岩本・橋本前傾論文〈注8〉, 143頁。
- (11) — 上野・岩本・橋本前傾論文〈注8〉, 143頁。
- (12) — 新谷尚紀「映像民俗誌論—『芸北神楽民俗誌』とその制作の現場から—」, 国立歴史民俗博物館編『民俗学の資料論』1999年, 吉川弘文館, 102頁。
- (13) — 新谷前掲書〈注12〉, 102~103頁。
- (14) — Rouch, Jean 1960 Chronique d'un été (ある夏の記録) (France), 前掲書〈注1〉, 216~218頁。
- (15) — ジョン・ヴァン＝マーネン『フィールドワークの物語—エスノグラフィーの文章作法—』森川渉訳, 1999年, 現代書館。
- (16) — 日本ではじめて映画が撮影されたのは1897年, リュミエールの撮影技師であるコンスタン・ジレルによる。翌1898年には, やはりリュミエールの撮影技師であるガブリエル・ヴェールが横浜に到着し, 撮影を始めた。コンスタン・ジレル撮影の「家族の食事」「京都の橋」「蝦夷のアイヌ」と, ガブリエル・ヴェールによる「田に水を送る水車」は, 『進化する映像—影絵からマルチメディアへの民族学』(2000年, 財団法人千里文化財団)の付属CD-ROMで手軽に見ることができる。
- (17) — 運實重彦「ガブリエル・ヴェールと映画の歴史」(朝日新聞社文化企画局編『光の誕生 リュミエール! 1995年10月~1996年5月』, 1995年, 朝日新聞社)およびフィリップ・ジャキエ「ガブリエル・ヴェール」(横川晶子訳, 同前書所収)。
- (18) — このシステムについては, 朝岡康二「民俗学的映像の集積とオンデマンドサービスの試み」(『国立歴史民俗博物館第6回国際シンポジウム論文集 情報技術による歴史・文化研究の新展開』2003年, 国立歴史民俗博物館)を参照。
- (19) — 『文化財等に関する情報のデジタル化保存の方策に関する調査報告書—産業映像保存の基礎調査—』2001年3月, 財団法人 新映像産業推進センター, 79~81頁。
- (20) — 人類学の映像や博物館における文化救済的態度および表象イデオロギーの問題については, 今福龍太「映像人類学—ある時間装置の未来」(伊藤俊治, 港千尋編『映像人類学の冒険』1999年, せりか書房)を参照。
- (21) — 著作権を放棄した資料映像(パブリック・ドメイン)という考え方も考慮に入れる必要があるだろう。パブリック・ドメインの拡充の必要性については, 佐藤真『ドキュメンタリー映画の地平(下)』(凱風社, 2001年)「第7章 時代の無意識 メディアの読みかえ」を参照。
- (22) — この問題については, たとえば安岡卓司「日本のドキュメンタリー映画のかたち 森達也と『A』—制作システムの進化の中で」(『NEO』第38号, 2002年9月), 同「日本のドキュメンタリー映画のかたち 撮影現場から—原一男と二つの自主映画」(『NEO』第39号, 2002年10月)が具体的に参考になる。
http://www.ytv.co.jp/magazine/neo/d_numne/を参照。

(国立歴史民俗博物館民俗研究部)

(2003年4月3日受理, 2003年5月9日審査終了)

Current Practices and Issues in "Audio-Visual Materials for Folklore Studies"

UCHIDA, Junko

This paper discusses current practices and issues regarding requirements for collecting film as data and utilizing these data in research, using the "Audio-Visual Materials for Folklore Studies" and "Audio-Visual Materials of Folk Cultural Properties" produced by the National Museum of Japanese History (hereafter called Rekihaku) as examples.

First of all, an outline on ethnological film archives in Europe and the United States is presented. This examines the issue of how to take and edit film when using film for ethnological research, along with the other important issue of methods for collecting and archiving film that has been taken.

Next, the discussion turns to the fundamental character of film used in Rekihaku's "Audio-Visual Materials for Folklore Studies" and "Audio-Visual Materials of Folk Cultural Properties". This is followed by an examination of the importance of leaving behind information showing the process by which a film has been made, as well as the film itself, in relation to folklore research film. Although when producing a film there is a desire on the maker's side to film things "just as they are", the essentially representative nature of film means that it is impossible to regard film made through a "process" on the maker's side" as showing things "just as they are". The process followed on the maker's side must, to the greatest extent possible, be left behind together with the film as a record showing the process adopted for making the film so that it is possible to continually validate the film in its original context.

Lastly, the paper refers to the digitization of archives of "Audio-Visual Materials for Folklore Studies" currently being undertaken at Rekihaku. When producing "Audio-Visual Materials for Folklore Studies" at Rekihaku, filming and editing have been subject to various experiments as the researchers in charge of production have adopted their own ingenious methods. However, one area where research is lagging behind is that which studies how film should be collected and archived as data and how these data can be utilized for

research. The question of what kinds of academic possibilities may arise as a result of turning film left behind into material and reusing it (analysis, re-editing, feedback to film subjects) is one area of research that has yet to be embarked upon at Rekihaku, though the digitization of archives for "Audio-Visual Materials for Folklore Studies" is one experiment aimed at promoting research in this area.