

ドキュメンタリー映画と民族誌映画のフィールド  
—映画『モアナ』を事例として—  
**Fields of Documentary and Ethnographic Films**  
—In Case of Robert Flaherty's “Moana”—

村尾 静二<sup>1</sup>

MURAO Seiji<sup>1</sup>

**Abstract**

What are the characteristics of documentary films and ethnographic films, which are produced for the purpose of recording and understanding cultures through images, and what are the cross - fields between them? This paper examines this issue by considering Robert Flaherty's film "Moana" (1926), which was filmed in the South Pacific about 100 years ago. His first film, Nanook of the North (1922), which filmed the life of the Inuit, is said to be the first documentary film in the history of cinema, and at the same time, it is said to be the pioneer of visual anthropology. This year marks the 100th anniversary of the production of this work. In today's world, where it is common to learn about and understand cultures through images, it is meaningful to look back on his works and consider this issue.

キーワード：文化人類学，民族誌映画，ドキュメンタリー映画，フィールドワーク，  
異文化表象

**Keywords:** cultural anthropology, ethnographic films, documentary films, fieldwork,  
cross-cultural representation

**1. はじめに**

現実のなかにさまざまな文化事象をとらえ、作り手の視点にもとづいて分析し、記録することを目的とした映像に、ドキュメンタリー映画と民族誌映画がある。その多くは、世界各地に生きる人々の多様な生き方や価値観、あるいはその伝統的なありようが現代社会のなかでどのような課題に直面しているのかを描いている。両者は似ているようでありながら、テーマの立て方や制作目的、制作過程、被写体となる人々とどのような関係を築き、文化事象をどのように表象するのか、さらには完成作品の時間や扱われ方にいたるまで、多くの点において異なる視点に立ち、文化をとらえ映像化している。

一般的に、ドキュメンタリー映画の制作者は映画監督であり、作品には監督自身の考えや主張が明確に込められる。その視点が個性的であればあるほど、作品の主張は際立ち、社会的にも注目され、作品によっては世界規模で公開されることになる。一方、民族誌映画の制作者は文化人類学者であり、文化人類学に基づく学術的な視点、対象を客観性をも

---

<sup>1</sup> 清泉女学院大学

ってとらえる普遍的な視点を意識しながら制作することが多い。作品の内容によっては広く社会の注目を集めることもあるが、基本的には学術研究、基礎研究を前提としており、完成作品は教育研究機関において活用され、アーカイブされる。このように、両者は現実のなかの文化事象を対象としながらも、それぞれ異なるアプローチで映像化が進められ、その結果として完成される作品はそれぞれ異なるジャンルに分類される。

しかしながら、そのような分類をこえて、より広い視点からとらえるとき、両者は文化事象の記録や表象に関するより大きな関心を共有している。その関心とは端的にいうと、さきに述べた、人々の多様な生き方や価値観、あるいはその伝統的なありようが現代社会においてどのような課題に直面しているのかを映像により記録し、明らかにすることにある。現実には、ドキュメンタリー映画と民族誌映画は学問的ディシプリンを形成していくなかで、それぞれ独自のジャンルを築き、そのなかで作品を制作してきた。しかし、大きな関心を共有していることを両者が認識し、議論し、ときには協働して映画制作に取り組むことは、映像による文化の理解という学術・表現領域をより包括的で創造性のあるものにしていくうえで意義があると思われる。

本論考は、その一助として、映画史の初期に、まさに二つのジャンルの萌芽を内包するかのような作品を試行錯誤のなかに制作しつづけたロバート・フラハティ（1884-1951、以下、フラハティと表記する）の映画作りについて考察する。彼の最初の作品であり、イヌイットの生活世界を描いた『極北のナヌーク』（1922）と、サモア諸島で島民の生活世界を描いた『モアナ』（1926）は映画史における最初のドキュメンタリー映画といわれ、同時に、映像人類学の嚆矢ともいわれている<sup>1</sup>。これらの作品が制作されて100年が経とうとしているいま、映像を通して異文化を知り、理解することが日常化しているいま、あらためて彼の作品を振り返り、文化の理解における映像の役割について検討することは、映像と文化と私たちとの関係を見直し、より豊かなものしていくうえでも意義があると思われる。

本論考の構成は次の通りである。本章で目的と構成を述べたあと、第2章では、ドキュメンタリー映画と民族誌映画は、映像による文化事象の記録というテーマをそれぞれの分野においてどのように専門化してきたのかについて、筆者のフィールドワークにおける撮影経験を交えて考察する。第3章では、映画においても文化人類学においても黎明期であり、ドキュメンタリー映画や民族誌映画という概念もまだなかった20世紀初頭において、フラハティが家族とともにサモア諸島のサヴァイイ島に移り住み、『モアナ』を制作するまでの経緯をたどるなかで、彼はどのように映画制作に取り組もうとしたのかを考察する。そして、第4章では、それまでの議論をふまえ、フラハティの作品にはドキュメンタリー映画と民族誌映画の萌芽が未分化のかたちで息づいており、それは彼の作品の大きな魅力になっていること、それは映像による文化事象の記録について考察する際に重要な論点となるがゆえに、彼の作品は常に立ちかえられるべきテキストになっていることについて述べる<sup>2</sup>。

## 2. フィールドワークと映像記録

### 2.1 二つの記録形式

先に述べた通り、ドキュメンタリー映画と民族誌映画は異なるディシプリンに基づいて制作され、それぞれの目的に応じて受容されている。それぞれのディシプリンを習得する

ための教育プログラムや上映活動の場も異なるのが一般的である。

さきに民族誌映画の事情について説明すると、文化人類学では、フィルムが主流であった1970年代まで、民族誌映画の制作は一部の研究者に限られていた。映画カメラを扱うには専門的な技術（マニュアル操作）を習得しなければならず、フィルムの扱いに関しても専門知識が必要なことから、現像、編集から上映まで、技師のサポートを受けながら作業を進めなければならなかった。さらに撮影機材やフィルムには高額のコストがかさむこともあり、民族誌映画を本格的に制作することのできた文化人類学者はきわめて少数であった。しかし、1980年代に民生用のビデオカメラが普及し、ビデオカメラの小型化、操作の簡易化（オート操作）、低価格化が進み、1990年代になるとフィールドワークの様子を映像で記録して自身の研究や研究発表に活用したり、それを編集して作品にする研究者が現れてきた。日本においてもそのような状況は認められ、ひとつの事例として2008年に開催された日本文化人類学会第42回研究大会において、映像人類学の分科会が開催され<sup>3</sup>、それ以降、研究大会にあわせて学会員が制作した民族誌映像作品の上映会が開催されるようになっていく。その後、現在においても、文化人類学者がフィールドワークをおこなう際にはビデオカメラや写真カメラを持ち込む場合がほとんどであり、映像を編集して作品化するかどうかはともかくとして、フィールドワークにおける映像記録は重要な活動となっている。

一方、ドキュメンタリー映画は、映画制作を専門的に学ぶ映画学校のなかで、ドキュメンタリー映画を専攻して学びはじめる場合が多い。すくなくとも、映画カメラで撮影がおこなわれていた1970年代までは、映画学校で撮影や録音の技術、主題の選定や事前調査、さらには、ドキュメンタリー映画用のシナリオの書き方を学ぶのが一般的であった。1980年代に入り、民生用のビデオカメラが普及しはじめると、映画学校のみならず、街中の公共施設などで市民向けにドキュメンタリー映画の講座が開かれるようになる。あるいは、そのような教育経験にこだわらず、世間に広く問いかけたいテーマをもっている者が、なかば自己流で取材と撮影を進めて作品化することも増えていった。ドキュメンタリー映画では、作品のテーマに加え、それを監督がどのようにとらえ分析するのかといった独自性、さらにはテーマの時事性や社会的なメッセージ性が強い作品は高く評価される。また、映像表現における独創性も作品の評価を高めるうえで大きな要素となる。そのようなディシプリンにおいてテーマや制作方法が多様化していくなか、ドキュメンタリー映画監督が文化人類学者のように調査地に住み込み、もしくは長年にわたり繰り返し調査地を訪れるなかで、地域社会の一員として、地域社会を内側からとらえることにより、まさに文化人類学のフィールドワーク（参与観察）に倣いながら映像作品を制作する事例もみられるようになってきた。

ドキュメンタリー映画と民族誌映画はそれぞれ異なるディシプリンをもつ一方、映像による文化の記録と理解という点においては、同じ関心を共有するのであり、そこでは両者の境界線はかさなりあい、曖昧になる。筆者がはじめてフィールドワークのなかで撮影を経験したのも、そのような領域でのことであった。

## 2.2 フィールドワークでの経験

筆者がはじめてフィールドワークで撮影を経験したのは、大学生のとき、インドネシア

のバリ島に滞在し、大学の文化人類学調査グループの一員として、ある村の儀礼とそこで演じられる演劇を調査していたときであった。各村にある寺院の創立を祝う祭礼（オダラン）では、バロン・ダンス（神話劇）、トペン（仮面劇）、ワヤン・クリ（影絵人形芝居）、サンギャン（浄化儀礼）など、各村独自の芸能が演じられるなか、儀礼がおこなわれる。私たちが調査することになっていた村でも夕方からいくつかの芸能が演じられることになっていた。フィールドワークにはとても興味があったが、映像記録に関しては知識も経験もなかった筆者がその日の調査で、ビデオカメラでの撮影を担当することになった。ビデオカメラを撮影したのはそのときがほぼ最初であり、その時点では、ビデオカメラは対象を簡単に記録、再現してくれる便利な装置であるといった程度のことしか考えていなかった。フィールドノートを書く場合、そこに書き留められる内容はいずれも書き手が観察と考察を通して意識したものである。どのような言葉を選ぶのかも書き手の力量に左右される。それに対して、映像記録に必要なのは対象にカメラのレンズを向けること、その際には、できるだけ良いアングルを選ぶこと。当時、ビデオカメラでの撮影に関しては、その程度の心構えしかなかった。

### 2.3 記録のための映画理論

人間の視覚は被写体を選別する（見ようとするものだけを見る）のに対して、カメラはレンズの前に広がる世界をそのまますべて記録する。カメラのレンズは人間の視覚では知覚できない客観性においてレンズの前の被写体があるがままに記録する。1950年代後半、それまでの35ミリ・フィルムの映画カメラよりも格段に小型・軽量化した16ミリ・フィルムの映画カメラが実用化されると、主にフランス、カナダとアメリカにおいて、三脚を使わずに手持ちで機動的に撮影し、現場の音声は別に用意したテープレコーダーで同時録音し、これまでにない臨場感をもった映像作品が制作されるようになる。フランスではシネマ・ヴェリテ、北米ではダイレクト・シネマと呼ばれることになるこれらの作品を特徴づけるのは、レンズの客観性によりとらえられた世界とそれが撮影者の動き続ける身体と一体化することで躍動感をともない、これまでに見たことがないような生々しい現実を映しだしていたことであった。

バリ島で撮影調査をするに際して、筆者はこのようなシネマ・ヴェリテやダイレクト・シネマの方法論を知識としては知っていたが、その方法論を意識して撮影しようとしていたわけではなかった。しかし、それらの方法論はドキュメンタリー映画や民族誌映画、さらには報道にいたるまで、その後の映像記録の大きな指標となり、現在に至っている。そして、そのような人間と映像の関係を背景として1980年代以降、一般に普及することになったビデオカメラは、手持ち撮影と同時録音を二つの大きな前提するなかで開発され、販売されることになる。映画カメラは1895年に誕生してからその後30年近く、三脚の上に固定されてきた。それに対して、ビデオカメラは手持ち撮影と同時録音を前提として開発された最初の映像機器であり、その特徴は現在のスマートフォンにも受け継がれている。そのような映像記録の様式を確立したのがまさにシネマ・ヴェリテやダイレクト・シネマであった。この意味において、ビデオカメラを手儀礼と向き合おうとしていた筆者は、シネマ・ヴェリテやダイレクト・シネマを意識していなかったとはいえ、広義の意味において、その影響下にあったといえる。

そして、実際に儀礼が始まると、複数の場所で様々なことが同時に次々に展開する儀礼の力強と生々しさに驚くと同時に、それらをビデオカメラのファインダー越しにながめ記録しようとする、そこで展開していることのほんの一部しかとらえることができず、戸惑ってしまった。戸惑いを感じながらも、撮影のポジションを探し、移動し、撮影対象に近づき、適切な距離を探す。特定の撮影対象を追うなかで具体的な視点を設定すべきか、それとも細部に配慮しつつ全体的（ホーリスティック）に記録すべきなのか。また、筆者の身体に共鳴しながら手振れを繰り返すビデオカメラの映像において、客観性と主観性はどのように折り合いをつけているのか。さらには、現地の人々の視線をたえず感じて緊張する一方、現地の人々はビデオカメラを向けられどのような思いをされているのか。そもそも対象を記録するとはどういうことであり、文化人類学では、この問題はどのように問われてきたのであろうか。以上が、筆者が映像による記録を文化人類学にかさねて考察するようになったきっかけである。筆者が専門とする民族誌映画（ethnographic film）や映像人類学（visual anthropology）の研究領域について知ったのは、それから数年後のことである。

二度目のインドネシアでのフィールドワークを準備するなかで、映像を活用した最初の本格的なフィールドワークが文化人類学者のグレゴリー・ベイトソンとマーガレット・ミードにより 1930 年代にバリ島で行われたことを知り（Bateson, Mead 1985, 村尾 2021）、そこからジャン・ルーシュ（1917-2004）、ロバート・ガードナーやジョン・マーシャルなど映像人類学を代表する研究者が制作した民族誌映画の存在を知る。一方、それらの民族誌映画が撮影対象とした「異文化」は、一般の観客にむけて制作された劇映画やドキュメンタリー映画においても魅力的な題材であり、異国情緒（エキゾチズム）を前面にだした娯楽的なものから現地の文化や生活を芸術性高く描いたものまで、数々の作品が制作されてきた。そして、それらのなかにあつて、探検家から映画監督になったロバート・フラハティの作品はきわめて個性的であり印象深いものであった。

## 2.4 フラハティの創作活動

カナダ北部、サモア諸島（南太平洋）、アラン島（アイルランド）など特殊な環境のなかで生きる人々の生活や文化を繊細に撮影した彼の作品は、異文化を異国情緒といったステレオタイプな眼差しでとらえたものではない。一方、詩的でロマン主義的な印象すら感じる彼の作品は、文化人類学者が研究のために制作する民族誌映画とも異なるものである。そして、彼の作品には、のちにドキュメンタリー映画と民族誌映画それぞれが取り組むことになる、映像により文化を記録し、理解するという重要なテーマがすでに追求されている。

19 世紀後半に生まれた映画と文化人類学が体系化を進めるなかで、主に 1910 年代から 1940 年代にかけて制作された彼の作品には、長期のフィールドワーク（参与観察）、映像による記録と再演、調査地の人々との共同制作、調査データのフィードバックもしくは研究成果を調査対象者とシェアするといった文化人類学におけるフィールドワークの基本が初歩的なかたちながら試みられている。そのなかでも、撮る側と撮られる側の態度的な関わり合いが映像の質に影響を及ぼすことは興味深いものであった。また、彼の作品は商業映画として制作されながら、映画史において既成の流派に分類できるようなものではなかつ

たこと、基本的には個人もしくは家族でフィールドワークをおこない、現地の人々との協同により映画を制作するというアマチュア的態度もまた印象的であった。

このようなフラハティの映画制作は、実際にはどのようなものであったのか。次章で、『モアナ』(1926年)を事例に検討する。本作品は南太平洋のサモア諸島で撮影され、サイレント作品として制作された。それから約50年後、本作品の撮影にも同行していた娘のフランシス(撮影当時は3歳だった)はふたたびサモア諸島のロケ地を訪れ、島民の協力を得て本作品の各場面に合った実際の音をフィールド・レコーディングして、サイレント作品であった『サモア』に音を加えたサウンド版を完成する。サウンド版『モアナ』は日本では2017年に東京国際映画祭で初上映され、2018年には巡回上映がおこなわれた。このような音をめぐる創造的な試みも彼の作品の大きな特徴となっている。

### 3. フラハティと南太平洋

#### 3.1 『モアナ』制作にいたるまで

フラハティはもともと映画監督ではなかった。探検家・地質学者として未踏の地の地質調査を仕事としていたフラハティは、カナダ北東に広がるハドソン湾地帯で調査をしていたとき、データの収集や記録の手段としてそれまで使用していた写真カメラに加え、当時最新の技術であった映画カメラを導入する。未踏の地で、道先案内人として、調査助手としてフラハティの調査を助けたのは、そこで生活していたイヌイットの人々であった。過酷な自然のなかで器用に生きるかれらの知識や生活に探検家として率直に感銘を受けたフラハティは、当時まだ西欧ではよく知られていなかったイヌイットの人々の生活世界を映画で記録することにめり込んでいく。また、イヌイットの人々も映画制作を交えてフラハティと親交を深めていくなかで映画というメディアの特性を理解し、撮影機材の運搬から出演、そして撮影内容のアイディアの話し合いにいたるまで、共同制作者に近い関わり方で映画制作に参加した。そして、最初にフラハティがイヌイットの人たちと出会ってから約20年もの歳月を経て、1922年に彼は『極北のナヌーク』を完成する(Barsam 1988, pp.12-27)。

当時、映画はまだ黎明期にあり、映画会社が興行により収益を得るための新たなエンターテイメントとして形成されつつあった。第一次世界大戦により多くの映画人がヨーロッパからアメリカに亡命し、彼らの経験や能力も活かすなかでカリフォルニアに新たに築かれたハリウッドはその中心的な存在となる。ハリウッドでは、大きなスタジオ内にセットを組み、製作者(プロデューサー)、監督、脚本、撮影、照明、編集、大道具、小道具などの専門スタッフ、そして俳優陣による分業体制がとられ、短期間で効率的に作品を制作していったのであり、映画はアメリカを代表する新たなエンターテイメントであると同時に新たな産業として成長していくことになる。

一方、『極北のナヌーク』は、ハリウッドに代表される当時の主流の映画制作とは大きく異なる方法により作られている(フラハティ 1994:5-42)。スタジオや俳優、ドラマティックな脚本を使わず、現実の自然のなかで、そこに暮らす人たちの生活を長期間かけて協力しながら撮影していくフラハティの映画作りは、彼が専門的な映画の知識も経験ももたないアマチュアであったからこそできたことである。そして、そのような素人による映画作りのなかに独自の映像表現の地平を拓き、ハリウッドの映画監督には真似できない作家性

を身につけたことは彼にとって大きな強みであった。実際に、イヌイットの人々の暮らしを親密に描いたこの作品には、ハリウッドの映画にはない映像表現や現実の記録でしか表すことのできない瑞々しさや緊張感で溢れており、興行的にも大成功を収めた<sup>4</sup>（画像1）。そして、彼は第二の『極北のナヌーク』を制作してもらいたいという依頼を受け入れるかたちで、ハリウッドで映画を制作する機会を得ることになる。アマチュアの映画制作者がハリウッドに迎えられることは、当時は極めて異例なことであった。そして、このような経緯を経て制作に着手されたのが、南太平洋のサモア諸島を舞台にした『モアナ』（1926）であった。

### 3.2 サモア諸島という場所

当時ハリウッドでは、ハワイを舞台にした最も古いハリウッド映画とされる『アロハ・オエ』（1915）を皮切りに、1920年代半ばになると、南太平洋の島々を舞台にした南洋映画が制作されるようになる。しかし、ほとんどの作品は舞台設定こそ南洋であるが、実際には、映画セットや撮影機材の整ったハリウッドのスタジオやカリフォルニアの浜辺で撮影されていた。そして、トーキー映画の時代に入るとハワイアン・ミュージックが異国情緒をかきたて、南太平洋での物語という設定のもと数々の作品が制作された。それらは南海ミュージカル映画と呼ばれ、それを代表する作品にキング・ヴィダー監督の『バード・オブ・パラダイス』（1932）がある。ちなみに南太平洋の島を舞台にした『キングコング』（1933）が制作されるのはその翌年である。また、映画を構成するダンスや音楽も実際のハワイのものではなく、ハリウッド式にアレンジされたものであった。登場人物に関しても主役は映画俳優により演じられることが多かった（Armes 1987:55-60）。

一方、『モアナ』は南太平洋のサモア諸島でのロケーション撮影により完成された（画像2）。前作に続き、本作品においても、フラハティが映画制作を進めるうえでインスピレーションの源泉としたのはフィールドワークであった。彼の作品を構成するのは、フィールドワークを通して得られた自然についての知識やそこに暮らす人々との交流から導かれたアイデアであり、ハリウッド映画のように事前に用意された原作や脚本があるわけではなかった（フラハティ 1994:45-67）。探検家・地質学者として活動してきたフラハティにとって、自然環境とそこで暮らす人々との関わりを時間をかけてじっくりと観察し、そのなかで映画を制作することは、彼のフィルモグラフィを通して常に尊重されるべき作法であった。

それでは、フラハティはなぜ南太平洋のサモア諸島を撮影地に選んだのか。ドキュメンタリー映画にせよ、民族誌映画にせよ、制作者が撮影対象を定めていく過程にはさまざまな人との出会いや偶然が入り込むものであり、本作品も例外ではなかった。1949年6月19日の『ニューヨーカー』紙には次のような経緯が紹介されている（Calder-Marshall 1968:98）。次作の撮影地を探していたフラハティはニューヨークに行き、南洋小説『南海の白い影』の著者である紀行作家でジャーナリストであるフレデリック・オブライエン（1869-1932）に会う。そこには、タヒチで絵画を描いていたアメリカ人の資産家ジョージ・ビドル、メトロポリタン・オペラハウスで歌手として活躍していたグレイス・ムーアも同席していた。フラハティはオブライエンに南洋の様子を訊ねたところ、彼はフラハティに次のように助言した。「南洋へ、ポリネシア、サヴァイイ島のサフネ村に行きなさい。サモア文化が完全

に消滅してしまう前に。昔ながらの素晴らしい文化を記録したいのなら、いまならまだ間に合うよ。」サモア諸島は真のポリネシア文化を見ることのできる、残された数少ない場所だというのが経験にもとづくオブライエンの意見であった。

### 3.3 消えゆく文化の記録

消えゆく文化の記録は当時の文化人類学にとって特に大きなテーマであった。近代化を果たした西欧社会の影響を受け、その植民地下にあった国々も次第に近代化していくなか、それまで各地域に固有なものとしてあった伝統的な生活は忘れられ、変容していった。文化人類学が学問として発展したのはまさにそのようなときであった。アメリカを代表する文化人類学者の一人で、フラハティとほぼ同じ時期にサモア諸島でフィールドワークすることになるマーガレット・ミード (1901-1978) もまた、消えゆく文化の記録に大きな使命を感じた一人であった。彼女は、文化人類学者ルース・ベネディクト (1887-1948) との交流のなかで文化人類学に関心をもち、世界の各地で文化が消滅しつつあるのに、それを記録する人間の数が少なすぎる、というベネディクトの言葉に心を動かされて文化人類学者になることを決意する (ミード 1975:148)。消え行く文化の記録は、救済人類学 (salvage anthropology) ともいわれ、ことに 20 世紀前半の文化人類学においては重要なテーマであった。いま起きている、すでに近代化しつつある文化よりも、長老の記憶のなかにある近代化以前の伝統的な文化に関する情報を掘り起こして記録することが優先され、そのような事情を背景として、文化人類学はフィールドワークによる長老へのインタビューと民族誌 (エスノグラフィー) の執筆を基本とする学問として形成されていく。しかも、それはできるだけ早く着手されなければならなかった<sup>5</sup>。世界の各地域で固有のものとして伝承されてきた純粋な文化は近代化の代償として消えゆくものであり、そのままに記録してかつての人類の姿をとどめておきたいというのは、いまの文化観からするとややロマンティックなものであるが、劇的に社会が変容しつつあった当時の時代精神であった (ミード 1979:3-12)。そして、過酷な自然とそこで暮らす人々の生活を描くことに表現や異文化理解の可能性を開拓しようとしていたフラハティにとって、消え行く文化の記録はとても魅力的なテーマであった。

フラハティが撮影地にサモア諸島を選んだのにはもう一つの理由があった。『極北のナムーク』制作中にフラハティはフランセスと結婚する。彼女は映画制作への協力に意欲的であったが、ハドソン湾地帯の環境の過酷さゆえに、撮影に同行することはできなかった。次作も長期のフィールドワークを前提としていたフラハティはフランセスと三人の娘 (当時、2・4・6 歳) が同行できるような土地を探していたのであり、サモア諸島は絶好の場所であった。サモア諸島のなかでも、彼が撮影地に選んだのは、フレデリック・オブライエンに勧められたサヴァイイ島のサフネ村であった (Barsam 1988:28-32)。

現在のサモア諸島は西サモア国とアメリカ領サモアから形成されている。そこに人間が住み着いたのは、紀元前 1,000 年頃からと推測されている。西ポリネシアの島々 (トンガ、フィジー、トケラウなど) と共通の文化をもつサモア諸島は、12 世紀から 16 世紀にかけてトンガ諸島民に支配される。17 世紀初頭になるとヨーロッパ人がサモア諸島を訪れ、1830 年からキリスト教の布教がおこなわれる。19 世紀後半にはアメリカ、ドイツ、イギリスの三カ国が共同統治を行うが失敗に終わり、1900 年にアメリカとドイツがサモア諸島を



分割し、東部をアメリカ、西部をドイツが統治する。アメリカ領サモアは今日まで続いているが、ドイツ領サモアは第一次大戦後にニュージーランドが統治した後、1962年に独立する（石森 1994:312）。

フラハティがサヴァイイ島に着いた 1923 年はドイツからニュージーランドに統治権が移された時期と前後している。彼はオブライエンから一枚の紹介状を手渡されていた。サフネ村にはオブライエンの友人であるドイツ人貿易商フェリックス・デヴィッドという人物が住んでいた。それは当時すでに、サフネ村という小さな社会にもドイツの経済や文化が浸透しはじめていたことを意味する。彼はまだドイツがサモア諸島の統治権をもっていた頃にそこに移り住み、日中は貿易事業に従事し、夕暮れになるとジグフリード伝説にまつわるオペラを口ずさみながら宵の頃を過ごしていた。島民たちがドイツ語でオペラを口ずさむ様子についてフラハティは後年になり述懐している（Barsam 1988:28-32）。彼がサヴァイイ島を訪れ、映画制作のためのフィールドワークをはじめたのは、そんなときであった。

1923 年 4 月から 1924 年 12 月まで、フラハティは妻のフランシスと 3 人に娘とともにサヴァイイ島に滞在し、フィールドワークを通して島の自然や気候、村人たちの生活様式や宗教について学び、日々の交流を通して信頼関係を築いていった。そのうえで着手した撮影において彼らが被写体に選んだのは、南島の豊かに繁茂する植生や海洋資源とともにある日常生活と、そのような恵まれた環境のなかで精霊から身をまもり、自身を律することで大人の仲間入りをするために若者が経験する、痛みとともにタトゥーを身体に刻む通過儀礼の様子であった。その後、ハリウッドで編集がおこなわれ、1926 年に完成する。作品内容の詳細と分析に関しては次稿で論じる。

### 3.4 『モアナ』に対する評価

1926 年 2 月 8 日の『ニューヨーク・サン』紙に次のような批評が掲載された。「ポリネシアの若者の日常生活の視覚的物語である『モアナ』は、ドキュメンタリーとしての価値（documentary value）がある。」“The moviegoer”というペンネームでこの批評を寄稿したのは、1930 年代にイギリスでドキュメンタリー映画運動をはじめることになるジョン・グリアスン（1898-1972）であった<sup>6</sup>。彼が批評のなかで使った“documentary”という言葉は、紀行を記録した映画に対して使われていたフランス語“documentaire”の英語への転用（造語）であり（Calder-Marshall 1963:118）、その後、現在に至るまで、映画やマスメディアにおいて広く使われるようになる“documentary”という言葉が使われたのは、『モアナ』に対するこの批評が最初といわれる<sup>7</sup>。ちなみに、その批評における「ドキュメンタリーとしての価値」とは、フラハティの作品の特徴である「生活の調査、記録、そしてその肯定」（バーサム 1984:127）である。

また、グリアスンとともにドキュメンタリー運動を推進していくことになるポール・ローサは、フラハティの作品は近代化による伝統の衰退など現実の問題を扱わず、伝統文化をロマン主義的に描いていると批判しつつも、『モアナ』は『ナヌーク』よりも良く出来た作品だった」と評している（ローサ 1964:58-59）。そのほか、映画批評家のカルダー・マーシャルは「この作品に欠けているのはサモアの人々の日々の性的生活の描写である。それにはほとんど関心を払われておらず、作品の完全性を損なっている。（中略）しかし『モ

アナ』は比較にならないほど愛らしい作品である」と述べている (Calder-Marshall 1963:119)。ちなみに、マーガレット・ミードがサモア諸島の少女たちの性的な生活をテーマにした民族誌『サモアの思春期』を出版するのは、『モアナ』公開から2年後の1928年のことである。

そして、フラハティ一家が滞在し、映画制作をしたサフネ村の村長は本作品を鑑賞して次のような感想を残している。「他にもましてすばらしい。サモア、神聖なものだ。パパラギ (外国人の意で、フラハティたちのことを意味する) が理解していたもの以上の真の素晴らしさが映しだされている」 (Calder-Marshall 1963:119)。

#### 4. ドキュメンタリー映画と民族誌映画のはざままで

##### 4.1 映像記録の100年

フラハティがカナダやサモアに滞在して映画を制作してから100年が経とうとしている。そして、現在では、多くの映画学校でドキュメンタリー映画制作コースが設置され、年間を通して世界各地でドキュメンタリー映画祭が開催されるまでに、ドキュメンタリー映画は映画の一ジャンルとして広く定着している。ちなみに、日本を代表するドキュメンタリー映画祭としては、山形国際ドキュメンタリー映画祭が1989年から隔年で開催されており、コンペティションの大賞はフラハティ夫妻に敬意を払い、ロバート&フランシス・フラハティ賞と名付けられている。一方、文化人類学においても映像は身近なものとなり、欧米を中心に複数の大学や研究機関において映像人類学や民族誌映画について専門的に学ぶコースが設置されている。また、あえて映像人類学や民族誌映画という言葉を使わずとも、多くの研究者や学生がフィールドワークに映像機器を持ち込み、撮影し、研究に活用している。

そして、どちらの教育の現場においても、映像による最良のテキストとして、フラハティの作品が頻繁に取り上げられ、議論されている。フラハティが映画制作をしていたのは、ドキュメンタリー映画や民族誌映画といったジャンルが明確な枠組みをもって形成される以前のことであり、それゆえ彼の作品には、双方の映画形式の原型のようなものが一体となって織り込まれている。そして、そのようなデュアルな映画形式を内包しているフラハティの作品は、いずれか一つのディシプリンの枠組みのなかで制作することが通例となっている現在において、ドキュメンタリー映画とは何か、民族誌映画とは何かについて再考をうながすものになっている。また、彼の長期にわたるフィールドワークのなかでの映画制作は、現在においても容易には倣うことができない。このような理由から、フラハティの作品は100年経ったいまも新しさを秘めた作品として、映画教育の現場を活気づけている。

##### 4.2 フラハティの作品が問いかけること

本論稿では、自身のフィールドワーク経験やそれにより関心をもつことになった映画学や文化人類学の研究蓄積、そしてフラハティの映画制作を調べるなかで、映像により文化を記録し、理解することの学術的意味や背景について考察してきた。ドキュメンタリー映画と民族誌映画は長年にわたり、それぞれの学問的ディシプリンにもとづいて制作され、受容され、アーカイブされてきた。一方、映画史の初期に制作され、のちに双方の映画制

作のひとつの指針となるフラハティの映画制作を調べていくと、映像により文化を記録し、理解しようとする試みは、それぞれの学問的ディシプリンが形成される以前から、彼の作品において着手されていたことがわかる。このような経緯もあり、ドキュメンタリー映画と民族誌映画はそれぞれ個別の活動領域を形成しながらも、同じ関心を共有するのである。

その関心とは、最初の章で述べたように、世界各地に生きる人々の多様な生き方や価値観、あるいはその伝統的なありようが現代社会のなかでどのような課題に直面しているのかを映像により記録し、明らかにすることであり、それはドキュメンタリー映画と民族誌映画が形成されてから現在に至るまで、双方にとって重要なテーマとなっている。また近年では、そのような学問的ディシプリンに宿る学問的意味を問い直し、その境界を横断することにより、新たな創造性のなかで映画制作を試みる事例もみられるようになってきた<sup>8</sup>。

映画制作は、制作者がよってたつ学術的背景により様々な影響を受けることになる。それは時代によっても異なり、そのなかで映画のジャンルが形成され、作品が制作されてきた。そのような映画のありようを客体化し、映像により文化を記録し、理解することの本来のかたちを思い出させてくれるもの、その原初的なかたちをとどめたものとして、フラハティの作品はいまも魅力を秘めている。ドキュメンタリー映画と民族誌映画の両方において、その形成に深く関わるロバート・フラハティの作品やその制作過程は、映像による文化の記録のはじまりを知るだけでなく、今後の展望を考察するうえでもとても示唆に富むものとなっている。

#### 注

<sup>1</sup> 『極北のナヌーク』(1922)に関しては、次の拙稿がある。村尾静二(2014)「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」『映像人類学—人類学の新たな実践へ』村尾静二・箭内匡・久保正敏編、せりか書房、28-43。

<sup>2</sup> なお、本論考は2部構成の論文の第1部をなすものであり、第2部では、映画学による美学的な視点と文化人類学・映像人類学の視点の両方から『モアナ』の作品分析をすることにより、本論稿で取り上げる問題をまた別の角度から考察する。

<sup>3</sup> 2008年に開催された日本文化人類学会第42回研究大会(会場は京都大学)では、民族誌映画の上映と討論や映像人類学の課題に関する分科会が実に5つも設けられ、文化人類学と映像との関わりについてさまざまな視点から考察された。分科会の詳細は次の通り。「暮らし」をとらえた映像(村尾静二)、伝統/技術を捉えた映像(パン・ジュイン)、社会変容に関する映像(分藤大翼)、儀礼に関する映像(鈴木岳海)、映像実践にもとづくフィールドワーク論の構築に向けて(川瀬慈)。括弧内は分科会の代表者。

<sup>4</sup> 『極北のナヌーク』は日本でも1924年に公開されている。その際の邦題は『極北の怪異』であった。

<sup>5</sup> 文化人類学は文化の多層的な理解と記録を目的としており、そのためには映像の活用はきわめて有効であったにもかかわらず、映像があまり使われなかったのは、初期の文化人類学はインタビューに基づくフィールドワークを重視したことにくわえ、当時映像を扱うにはカメラやフィルムに関する専門的な知識と経験が必要であり、費用や運搬の面でも解決しなければならない問題があった(ミード1979:3-12)。

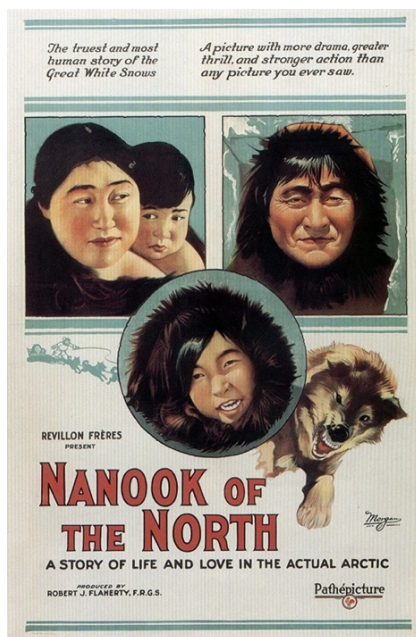
<sup>6</sup> ジョン・グリアスン現在のドキュメンタリー映画やテレビ・ドキュメンタリー、報道

の概念の形成に最も貢献した人物として知られる。彼は1927年にイギリス帝国通商局映画班、カナダの国立映画局のディレクターとして、ドキュメンタリーという概念の理論化と実践に貢献した。彼の代表的著書（Grierson1971）は、ドキュメンタリー映画理論の古典として知られている。

<sup>7</sup> ドキュメンタリーという用語は、その後、1930年代のイギリスにおいて、ジョン・グリアスンが中心となり、特定の社会政治的主張を映像により表現する方法として理論化され実践されていく（Winston 1995:8）。

<sup>8</sup> 民族誌映像作家のルーシアン・キャステヌ＝テイラーがディレクターを務めるハーバード大学感覚民族誌ラボで制作された諸作品は、文化人類学のみならず、ドキュメンタリー映画や一般的な映画祭に広く出品し、高い評価を得ている。主要な作品として、沖合での流網船の活動を生態学的にとらえた『リヴァイアサン』（監督 ヴェレナ・パラヴェル、ルーシアン・キャステヌ＝テイラー、2012年、87分）、カウボーイの最後の旅をとらえた『モンタナ 最後のカウボーイ』（監督 イリーサ・バーバッシュ、ルーシアン・キャステヌ＝テイラー、2009年、101分）などがある。

## 写真



画像1『極北のナヌーク』（1922）公開当時のポスター  
（<https://www.imdb.com/title/tt0013427/>閲覧日 2023年12月10日）

副題に「実際の北極における暮らしと愛の物語」と書かれている。スポンサーとして表記されているレヴィヨン・フレール（Revillon Frères）はフランスの毛皮商社であり、撮影当時すでにイヌイットの人たちは毛皮の取引を始めていた。



画像2『モアナ』（1926）公開当時のポスター  
（<https://www.imdb.com/title/tt0017162/> 閲覧日 2023年12月10日）

宣伝文句には「ロバート・フラハティによる、南洋を舞台にした暮らしと愛の真の叙事詩」と書かれている。

### 引用文献

- バーサム,R.M (1984) 『ドキュメンタリー映像史』 山谷哲夫, 中野達司訳, 創樹社.
- フラハティ,F.H (1994) 『ある映画作家の旅 ロバート・フラハティ物語』 小川紳介訳, みすず書房.
- 石森秀三 (1994) 『文化人類学事典』 「サモア諸島民」の項, 石川栄吉ほか編, 弘文堂, 312.
- ミード,M. (1975) 『女として人類学者として マーガレット・ミード自伝』 平凡社.  
(1976) 『サモアの思春期』 畑中幸子, 山本真鳥訳, 蒼樹書房.  
(1979) 「言葉の学問に分けいる映像人類学」 『映像人類学』 ポール・ホッキングス・牛山純一編, 日本映像記録センター.
- 村尾静二 (2014) 「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」 『映像人類学-人類学の新たな実践へ』 村尾静二・箭内匡・久保正敏編, せりか書房, 28-43.  
(2021) 「映像による異文化の理解はいかにして可能か-1930年代・バリ島・映像人類学-」 『紀要』 第19号 (清泉女学院大学人間学部) 109-120.
- ローサ,P. (1964) 『ドキュメンタリー映画』 厚木たか訳, みすず書房.
- Armes, Roy. (1987) *Third World Film Making and The West*. University of California Press.
- Barsam, R. (1988) *The Vision of Robert Flaherty: The Artist as Myth and Filmmaker*. Indiana University Press.
- Bateson,G. Mead,M. (1985, 初版 1942). *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York Academy of Sciences. 翻訳は, グレゴリー・ベイトソン, マーガレット・ミード (2001) 『バリ島民の性格』 外山昇訳, 国文社.
- Calder-Marshall,A. (1963). *The Innocent Eye the Life of Robert J.Flaherty*. Harcourt, Brace & World,Inc.
- Grierson,J. (1971) *Grierson on Documentary*. University of California Press.
- Winston,B.(1995) *Claiming the Real*. British Film Institute.