

みんなのポジトリ

国立民族学博物館学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

Reflection on the “Window-Flowers” Exhibition
: Video and Art Installations as Practical
Expressions in Anthropology<Special Theme :
Anthropology of Collaborations and Processes :
From Studies of Contemporaneous Art
Practices>

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2020-11-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 丹羽, 朋子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00009615

窓花を〈うつす〉窓花展 ——人類学的表現実践としての映像と展示制作——

丹 羽 朋 子*

Reflection on the “Window-Flowers” Exhibition:
Video and Art Installations as Practical Expressions in Anthropology

Tomoko Niwa

中国黄土高原の女性が作る切り紙「窓花」を、その多重的なイメージのあり方に倣って、いかにして人類学的表現へと〈うつす〉(移動・変換・投影)か。本稿では、筆者がこのような問いを掲げて制作してきた映像や展覧会を取り上げる。2013–2014年に福岡と東京で開催した「窓花・中国の切り紙」展では、現地の人々と日本の造形作家と協働し、フィールドの感性的経験を再構成して提示すべく、映像と実物資料を合わせたインスタレーションの制作や、ワークショップを行った。その過程ではフィールドの現実とその記録映像とギャラリー空間との間、或いは日本の観者たちの経験や記憶との間に生起する多元的なズレが焦点化し、展示に反映された。人類学とアートの協働実践としての本展の実験的試みを、「イメージの再-物質化」「時空間の混成化」「観者の巻き込み」等の観点から省察し、身体を介した「創造的翻訳」としての人類学的表現実践の可能性を考える。

This paper presents reflection upon “Window Flowers: Chinese Paper Cutting in Huangtu Plateau” (Fukuoka and Tokyo, 2013–2014), a museum exhibition based on the author’s ethnographic fieldwork. In the production process, the author collaborated with Chinese informants and a Japanese artist. Diverse installations were created by combining audio-visual images with actual objects taken from the field. These varied installations appealed to the visitors’ senses and enabled them to connect to the women and their handi-

* 国際ファッション専門職大学

Key Words : visual recording and expression in anthropology, ethnographic exhibitions, installation art, physicality, creative translation

キーワード : 人類学における映像記録と表現, 民族誌的展示, インスタレーション, 身体性, 創造的翻訳

works inspired by daily life. During the exhibition, gaps were discovered in the production process on different levels: between real life in the field of Huangtu Plateau; recorded images of local life; installation images in the sterilized, white, cubic space of the gallery; and individual experiences and memories of Japanese visitors. We therefore specifically examined those gaps and reflected them on the exhibition apparatus with concepts such as “re-materializing images,” “hybridizing time and space,” and “involving visitors.” This paper presents specific examination of the possibility of anthropological expression using images as “creative translation” in considering this experimental exhibition as a project of collaboration between art and anthropology.

はじめに——「窓花」の生を〈うつす〉表現形式の模索	3.2 イメージの「再-物質化」——実物と〈うつし〉の間で
1 人類学とアートの間——感性的経験と協働の内奥へ	3.3 「空間のモンタージュ」による時空間の混成化——フィールドの人々からの反照
1.1 テキストのみによらない人類学の変遷——iconophobia から co-aesthetic まで	4 人類学的表現としての民族誌的展示——複数の他者を介した創造的翻訳に向けて
1.2 映像イメージが孕むズレと向き合う——イメージの「解体」と「再-組み合わせ」	4.1 展覧会における「観者の巻き込み」——生活工房の「裏世界」と実作ワークショップ
2 彼らとともに見るための映像編集——モンタージュからの照り返し	4.2 他者を／とともに〈うつす〉民族誌——創造的翻訳としての人類学的表現実践
3 「窓花・中国の切り紙」展の制作と公開——フィールドの感性的経験を展示に〈うつす〉	
3.1 2012–14 年、日本のアート・スペースでの展覧会制作	

はじめに——「窓花」の生を〈うつす〉表現形式の模索

中国西北部，黄河の上中流域に果てしなく広がる，乾いた黄色い大地。ここ黄土高原に生きる農民たちの生活空間には，自らの生活風景や動植物，神々の躍動する姿をうつした^{せんし}剪紙（切り紙細工）が飾られる。この剪紙は「^{まどばな／チュアンホワ}窓花」と

呼ばれ、黄土の山谷に掘り造られた穴居「窑洞」^{ヤオトン}の格子窓に貼る春節（旧正月）の装飾として、農家の女性たちの手で作られる（写真1）¹⁾。窓花の「かたち」はまた、天地＝自然に潜勢する神や祖霊等の〈人ならぬもの〉とともにある人々の世界の見方や、作り手女性たちの願いや記憶をうつす媒体ともなる²⁾。窓花はその暮らしに深く根ざしたあり方ゆえに、中華人民共和国の建国革命期以降は図柄を差し替えてプロパガンダに利用され、1960–70年代の文化大革命期に至っては伝統的な窓花が「四旧」（旧思想、旧文化、旧風俗、旧習慣）として禁じられた。激動の毛沢東時代をくぐり抜け、なおも生き続けた窓花は、1980年代以降は地域を代表する「民間芸術」とみなされ、21世紀に入ってから国家を代表する無形文化遺産として、保護・発展の対象とされている。

筆者は2008年から2013年まで、断続的に2年間ほど陝北（陝西省北部）^{せんほく}地域の窑洞に寄宿しながら、窓花をめぐる人々の営みを対象に民族誌的フィールドワークを行ってきた。その過程で突き当たったのが、このささやかな手仕事からなる紙細工とそれを作り使う人々、双方の生と関係性をいかにうつし取るかという問題であった。人類学の主たる表現であるテキストによる民族誌は、二重のジレンマを筆者に感じさせた。一つには、フィールドで生起する豊かなイメージを



写真1 春節前に窑洞の格子窓に窓花を貼る様子（中国陝北地域，2009年1月25日筆者撮影）

分節化したテーマで切り出し、特定の概念や意味に固定させる論文形式への違和感。後述するように、黄土高原の窓花は、言葉や歌と響き合いつつ隠喩的に複数のイメージを重ね合わせる表現形式である（丹羽 2011）。さすれば、窓花の生を〈うつす〉筆者自身の人類学的表現もまた、多元的なイメージをあらわすことのできる表現形式が求められるのではないか。もう一つには、窓花の担い手の多くが文字を解さない女性であり、テキストによる記述をいくら尽くしても伝わらないという後ろめたさがあった。インフォーマントと共有でき、より深いコミュニケーションと対話的思考を誘発するような記録・表現形式を用いること、そのための媒体や場を自らが作り出すことは、本調査研究の重要な課題となっていた。

本稿ではこうした問題関心から、筆者が調査地や日本の協力者たちとともに制作してきた民族誌的映像作品や展覧会について考察する。ここでは、「何が表されたのか」という内容と同じかそれ以上の重みをもって、「いかに表したのか」という表現形式の問題を扱うことになる。本特集との関係でいえば、とりわけ第 3 章で論じる「窓花・中国の切り紙」と題したフィールドワーク展（以下、「窓花展」）は、日本の造形作家である下中葉穂氏との協働にその多くを負っており、事後的にみれば、人類学とアートの協働実践だと言える。ただし、そこで用いた「現代アートの」な手法はあくまでも、フィールドで得た経験や学びをいかにしてそのイメージに忠実に（誠実に）〈うつす〉かという、切実な課題に向き合う過程で選ばとられたことには留意が必要である。

ここでいう〈うつす〉には通常、場合に依じて「移」「写」「映」等の漢字が当てられるが、これらは総じて「あるものを、そのまゝの姿で別の場所やものに置き換える」ことを含意する。本稿ではこの原義に基づき、〈うつす〉・〈うつし〉の語を、複数の地点や時点間の移動、ある事物を別の媒体に変換して写しとったイメージ（写像）、ある事物のイメージを光で投影した映像や影、加えてこれらから観る側に照り返されるイメージ（反照・鏡像）——鏡の中の像は観者を眼差し返す——までをも含む多義的な語として、平仮名表記で用いる。注目すべきは、ある場所のある事物のイメージ A が、別の場所の別の空間性や物質性をもつイメージ B へと〈うつる〉とき、実際には「そのまゝの姿」とはなり得ず、A と B の間になんらかのズレが生じるという点である。以降の記述においては、筆者によるフィールド・イメージの様々な〈うつし〉の実践において、このズレに戸

惑い、それへの応答として別様の表現（イメージの再-組み合わせ）の仕方を模索するプロセスが描かれる³⁾。臨床心理学者の森岡正芳は、心理療法の現場におけるイメージの〈うつし〉の作業について論じた著作において、「原物、^{もと}元とそのうつしの間には差異を伴った反復があり、差異と反復を通じて、それまでとは違ったものへと成り変わる力」が生じると論じる。〈うつし〉とは「変成」のプロセスに深く結びつく行為である（森岡 2005: 20）。このような観点から〈うつし〉を焦点化する本稿においては、「協働実践」もまた自己同一的で閉じた主体の間に立ち上がるものではなく、むしろ様々な表現形式を通じて、人と人、人とモノが絡み合い、相互変成していくプロセスとして捉えられる。

続く第1章ではまず、人類学におけるイメージを用いた表現実践の変遷を概観し、本稿で論じる筆者の制作実践を位置づけるとともに、自他の制作事例から映像によるイメージの構造化の特性を論じる。第2章では調査地の人々と共有しようと制作した民族誌的映像作品の編集作業を振り返り、フィールド・イメージのモンタージュからの照り返しについて述べる。第3章では、前章の映像制作で得た思考を発展させて制作した、窓花展を取り上げる。福岡の美術館と東京のオルタナティブ・スペースという性質の異なる2会場を巡回した同展について、主としてフィールドの映像記録と実物資料を組み合わせたインスタレーション（空間展示）によるイメージの構造化のプロセスに着目し、その特徴を「再-物質化」と「時空間の混成化」の観点から考察する。最終章では展示を通じた「観者の巻き込み」について、一連の窓花展のプロジェクトを通じて様々な参加者から得られたフィードバックや、展示表現からのフィールド・イメージの削ぎ落としの問題等に触れつつ考えていく。さらに「人類学」と「民族誌」を区分するティム・インゴルドの議論等をふまえて、複数の「他者」を介した「創造的翻訳」としての人類学的表現実践の可能性について論を進めたい。

1 人類学とアートの間——感性的経験と協働の内奥へ

1.1 テキストのみによらない人類学の変遷——iconophobia から co-aesthetic まで

人類学のフィールドワークにおいては、マリノフスキーをはじめとする 20 世紀初頭の黎明期以来、写真や動画等の映像、スケッチ、実物資料が常に欠かせないものとして存在した。しかし学問的関心の主流が社会構造の分析等へと移るにつれて、オーディオ・ヴィジュアルな記録物や現地のモノは、(民族学博物館による展示収集等を除けば) テキストによる民族誌の補完資料として研究室の中に囲い込まれ、陽のあたらない時代が長く続く。他方で民族誌の映像は、一部の表現者によって優れた作品が制作されてきたものの、それらが主流のテキストによる人類学と交流する機会は稀少であったと言える⁴⁾。ルーシャン・キャスティーヌ＝ティラーは、従来の人類学が視覚的イメージを劣位に置き嫌悪さえ示してきた傾向を iconophobia (図像恐怖症) と呼び、その背景に根強い二項対立的思考——テキスト vs. イメージ、説明的 vs. 喚情的、科学 vs. アート、写実主義 vs. 印象主義、ルポルタージュ vs. 表現等——があると指摘する。このような見方においては概して、「ヴィジュアリティ」(視覚性・可視性) を、人類学的知を構成し得ない、補助的で描写的なものとする傾向があると論じられる (Castaing-Taylor 1996)⁵⁾。

1990 年代以降は転じて、民族誌の表現形式として映像イメージが台頭しはじめるが、その一つの背景には、デジタル機器の普及で映像の記録・編集が手軽になったことに加え、人類学の関心が「感覚」や「物質性」といった、音声や視覚的な表現が適する対象領域へと広がったことが考えられる (Pink 2006)。また、撮影者(調査者)と被写体(被調査者)の関係性が自ずから写り込んでしまう映像という媒体に、新たな人類学的表現の可能性が見出されたことも一つの動因である。その優れた先駆者に、「共有人類学」を標榜し、被写体との協働(共犯)的制作による数々の実験的な民族誌映画を生み出したジャン・ルーシュが挙げられるだろう。

このような動向の中で、人類学における「ヴィジュアリティ」のあり方をめぐる議論もまた新たな展開をみせる。デイヴィッド・マクドゥーガルは、カメラという

メディア・テクノロジーは「社会的経験の地勢図的、時間的、身体(有形的、^{トポグラフィック} ^{テンポラル} ^{コーポリアル} ^{パーソナル}個人的な領域)」を表現する独自構造をもち、人類学は映像人類学 (visual anthropology) によって、テキストに劣らない「ヴィジュアル (視覚・映像的)なもの」として再構築され、新たな知を創出しようと論じた (MacDougall 2006)。また彼は、可視的な世界にあって不可視の諸関係を、ヴィジュアルな手段で探究しようとする人類学的実験と、現実のフィールドの社会的経験のなかで、感覚的認識、文化的意味、隠喩的表現が結び合わされる仕方の相似にも言及している (MacDougall 2001: 71)。

フィールドの人々の表現とそれをうつす人類学的表現との連関をめぐるこの興味深い示唆は、スティーブン・フェルドが民族誌『鳥になった少年』(原題: *Sound and Sentiment*) で試みた、一風変わった撮影行為において具現化されている。パプアニューギニアの熱帯雨林に暮らすカルリの儀礼に登場する、「カル・オベ・ミセ」と呼ばれる鳥の姿をした男を写した、2枚の写真がそれである。同書のテキスト頁の間に挿入されたこれらの写真のうち、「西洋のポートレート風」の1枚は、儀礼の準備段階で被写体の衣装の細部がわかるよう正面から撮影したものとなる。もう1枚の画面がぶれて何が写っているのかも不明瞭な写真は、今まさに鳥に成り変わろうと男性が舞う「羽ばたき」そのものをうつしとるべく、周到な準備のもと儀礼の最中に撮ったものだという。後者についてフェルドは、自身が属する西洋文化がもつ写真表現の伝統の中から、(明瞭で判読しやすい「記録的な映像のコード」ではない)「隠喩的なやり方」を用いて、「カルリの隠喩について統合的で分析的な主張」を行ったと記す。彼はまた、このようなイメージの二項対立を乗り越える民族誌的試みや、カルリたちと歌やフィールド録音 CD を共作するといった協働実践のなかに、カルリの民族感性学 (ethno aesthetic) と自身のそれとの出会いから生まれる「共-感性的」(co-aesthetic) なあり方を見出した (フェルド 1988: 301-305)。自己と他者の感性的経験の交点に生起するイメージを重視するフェルドの方法論は、本稿が扱う筆者自身の表現実践にとっても、大きな参照点となっている⁶⁾。

21 世紀に入った現在では、視覚だけにとどまらず、映像・音声・モノから構成されるインスタレーションや身体的パフォーマンス等を組み合わせた sensory media と呼ばれる表現形態 (川瀬 2014) や、多様な参加者からなるプロジェクト

アート的な手法の取り込みなど、人類学とアートを架橋する取組みはさらなる状況をみせている。本特集の序論が詳述するように、現代アート界では早くも1980年代から、フィールドワーク的手法を用いた芸術実践の興隆が「民族誌的転回」として論じられてきた（Foster 1996）。また人類学側においても、アーンド・シュナイダーらが一連の編著で取り上げてきた現代アートとの領域横断的なプロジェクト（Schneider and Wright 2006, 2010, 2013; Schneider 2017）、ハーバード大学感覚人類学研究所による映像作品群、アメリカ人類学協会年次大会の会場周辺で開催されてきた Ethnographic Terminalia での実験的な展示やパフォーマンス（Brodine et al. 2011）等、意欲的な試みが蓄積されつつある。日本国内でも高倉浩樹編『展示する人類学』（2015a）が取り上げた人類学者らによる展示事例のほか⁷⁾、近年は「第6回恵比寿映像祭」（東京都写真美術館、2014）や「im/pulse: 脈動する映像」展（京都市立芸術大学ギャラリー、2018）のように、「アート」と「人類学」の枠を一旦外し、人類学的アプローチを用いるアーティストと、映像を表現媒体とする人類学者による映像インスタレーションが一堂に会す場も創出されている⁸⁾。

従来の民族学博物館の展示についてはこれまで、収集・展示主体の権力性、個別性と代表性、コンテキストに応じた資料の取捨選択等をめぐる問題が批判されてきた。これに対してシュナイダーは、アートと人類学の協働実践は、デジタル技術等を用いた新たな表現形式の開発、民族誌的主題との遠近自体をコンセプト化する、参与者と観察者が多元的ポジションをとる等の、戦略的特徴をもつと論じる（Schneider 2008）。また人類学とアートの境域的なプロジェクトにおいては、完成したプロダクトよりも進行中のプロセス、断片的かつ可変-^{オープン・エンド}継続的なままにあることが重視されるとも指摘している（Schneider and Wright 2013: 4-5）。窓花展もまた後述するように、ここで挙げられた観点ときわめて親和性の高い実践だと言える。

以上、テキストのみによらない、イメージを介した人類学的表現実践の変遷を見てきたが、筆者による民族誌的映像や窓花展は明らかに、既述の映像人類学や sensory media、アートとの境域的实践の延長線上に位置づけられる。ただし、本稿の目的はむしろ、こうした取組みに関する考察を、「感性的経験」や「協働」といった単層的描写を突き抜けた先、フェルドの言う「共-感性的」な実践に相

応するような、より内奥へと進めることにある。その一つの方法論的試みとして、表現を通じて外部化されたイメージが、制作者の意図を超え、ときに裏切りさえするような形で多様な参加者を巻き込み、隠れていたイメージを顕在化しながら次なる表現を触発する一連のプロセスとして、自らと参加者たちによる〈うつし〉の連なりを辿っていく。その準備として次節ではまず、映像形式によるイメージの構造化の特性、そのズレを孕みつつ多重化し、変成していく仕方について、自他の具体的な表現物の作られ方から考えてみたい。

1.2 映像イメージが孕むズレと向き合う——イメージの「解体」と「再-組み合わせ」

映像という表現メディアについて、自身も優れた作り手である港千尋（2000）は、「混成化」^{ハイブリッド}「分岐」^{ベクトル}「記憶の力」という3つの性向を指摘する。「混成化」は、異質な物質性をもつモノ同士、視覚イメージ・音・テキストの組み合わせ、複数の異なるイメージのコラージュやモンタージュ等を包含する「映像の本能」だとされる。「分岐」とはこのような混成化によって、連続的な物語や歴史を構成するようになった映像のあり方を、意図的に複数のズレ（フレーム間、映像と音、内容と語りのズレ等）を起こすことによる、「解体」と「再-組み合わせ」を指す。そして「混成化」と「分岐」という映像の潜在的な力の交錯から立ち現れるのが、「記憶」の問題だと論じられる。この論を受けて、本節ではまず2つの先駆的な人類学的映像表現について、関連する筆者自身の実践と合わせて取り上げ、さらに映画とは異なる空間や物質的な形式をもって、より多面的なイメージの「再-組み合わせ」に向かう展示表現の特性へと議論を進める。

ロバート・ガードナーによる *Forest of Bliss* (1986) は、言語による説明を一切排し、事物のクローズアップや音の巧みなモンタージュを通じて、死者を送り出すインドの街ベナレスの、人・動植物・モノの生と死を連続するイメージとして示した、民族誌映画の金字塔である。石段を下る老人の重い足取りや息遣い、供物となるマリーゴールドをポキポキと摘み取る音、遺体を運んで燃やす作業音等、編集で強調された事物の音像が、風を吹き上げる風や人々を洗い清める水、街の雑踏等の手触りある画像と合わさり、次々と現れては消え、残像となって反響していく⁹⁾。ガードナーは編集作業を通じて、「この映画の意味をベナレスに

おける死からどこか遠い岸辺に向けた旅へと移し、……観者が他なる歴史、神話、場所の見地から考えるよう促すこと」を試みたと語る（Gardner and Ostor 2002: 89-90、傍点は筆者）。映画にうつされた「単純な要素」——犬や木、風、マリーゴールドといったモノの断片群——を、観者たちが想像力をもって「合成」（synthesis）し、その意味や回答をそれぞれの仕方で見出していく。これをガードナーは、観る者が「彼ら自身の人類学をする」と言い表した（Gardner and Ostor 2002: 78）。

筆者は陝北のフィールドにおいて、冠婚葬祭ビデオを制作する現地カメラマン、^{フォン・フエン}馮奮氏のアシスタントとして映像記録を始めたが、彼らの葬式ビデオの制作では、筆者が提供した、供物が燃えて煙と化す様や、儀礼食を作るリズムカルな音等を写した映像が、現地のカメラマンは撮らない新鮮味あるショットとして採用された。そこで筆者は調査協力者でもある彼らとの目線合わせをするべく、自身のカメラワークが影響を受けた *Forest of Bliss* を馮家の居間で上映してみた。鑑賞直後、馮奮は「彼ら（ベナレスの人々）にとっての水・火・黄色い花は、我々『陝北人』の酒・火・^{ジフオ}紙火（日用品を模した紙製供物）と同じだ」と語り始めた。この発言はまさに、「馮奮自身の人類学」が始まった瞬間であり、その後続く彼らと筆者とのイメージを介した民族誌的対話の端緒をひらく契機ともなった。またこの時の馮奮の気づきは、後の窓花展で制作された「葬礼インスタレーション」（3.2 で詳述）のイメージへと引き継がれることになった¹⁰⁾。

ガードナーによるベナレスの生の〈うつし〉が、映像の撮影・編集作業によって事物から成る世界の感性的経験を前景化させ、複数のイメージ群を混淆しながら、ある種の通底したイメージを描いていくのに対して、トリン・T・ミンハによる *Reassemblage* (1982) は、港の言う映像の「分岐」、ズレを活かしたイメージの「再-組み合わせ」を表現の中心に据えた作品である。本作にはベトナム出身でアメリカに移民したミンハが、3 年間ほどのセネガル滞在時に撮影した、内陸の村の生活記録が収められている。だがその映像には、撮影者が対象との関係を探る視線を可視化する「不完全で唐突で不安定なカメラワーク」が用いられ、それが観者に強い違和を引き起こす（ミンハ 2016: 170）。映像の中では焦点や^{フレーム}枠から外れるようなカメラワークに加えて、映像と音声、内容と語りまでもがずらされる。この手法によって一般的な撮影や編集のあり方の解体と同時に、

「わたしたちが無批判に受け取ることに慣れている『リアリティ』そのものの構造」が露わにされるのである（港 2000）。

窓花展との関係から特に注目されるのは、*Reassemblage* で多用されるジャンプ・ショットである。ミンハはこれを、同じ主題を少しずつ異なる距離やアングルから撮影し、撮影の複数性の取り込みや撮影主体の動きの物質化を図る「再帰的なボディ・ライティングの一形式」と説明する（ミンハ 2016: 170）。窓花展では同様の考え方のもと、「のぞき箱」と呼ばれたインスタレーションを制作した。これは正方形の木箱のなかに、フィールドの定期市や農作業等の記録写真を映したデジタル・フォトフレームを埋め込み、四角い画面の縁を被写体となった食品（乾物や豆等の実物資料）で覆い隠した展示装置である（写真 2）。我々制作者（筆者と共同企画者の下中氏）は当初、四角いモニター画面に映された鮮明すぎるフィールド写真の見え方と、黄土にまみれた現地で身体的に経験されるざらついたイメージとの間に生じた違和感から、そのズレ自体を焦点化して映像を「再物質化」する試み（3.3 で詳述）の一つとして、映像と実物を組み合わせる手法を考案した。だが実際に出来上がった、写真イメージを異化するようなこの装置は我々にとって、中国のフィールドと日本という二つの場所の間で引き裂かれる自己の経験、その記録表現が孕むズレを照り返す「鏡」のように感じられた。そこで下中氏の発案で、この装置においては、出来のいい写真のみを選び取るのではなく、その日、その場所で撮られた写真を、撮った順番のままにスライドショー形式で流すこととした。同じ場面を違うアングルから、ときには失敗も交えつつ執拗な繰り返しをもって撮影した一連の写真は、現地でそれを写し取ろうとした我々の目線の動きや迷い、また被写体となった人々の親密な、あるいは戸惑いの表情を如実にうつし出す。

展覧会が始まると「のぞき箱」はさらに、我々の当初の企図を超えた機能を備えていった。東京会場となった生活工房では、「のぞき箱」に手を触れていいとした結果、観者たちがフォトフレームの端に置かれた食品類をつまみ動かしながら画面を覗き込み、フィールド写真を介した会話に花を咲かせる様子が見られ、ひいてはこの遊びに興じた子どもたちが豆を床にばらまく「事故」が多発した。同館のプログラム・ディレクターであった鈴木律子氏は、会期終了後の筆者のインタビューの中で、参加・体験型展示としての窓花展の成功を象徴する出来事と



写真 2 市場の写真のフレームを被写体の乾物食品で覆った「のぞき箱」の展示装置。会場には同様の箱を 3 つ並置した。(2014 年 3 月 15 日 生活工房撮影)

してこの珍事をあげ、「豆がこぼれては子供たちと一緒に拾い集める。この時間が自分にとって一番の宝物になった。こうやって窓花展はみんなのものになった」と振り返った。

ここには映画によるイメージの現れ方（一般に観者は閉じられた劇場空間に座し、映像の持続時間を画面と向き合って過ごす）とは異なる、展示の特性を見てとれる。ここではひとまず、映像とは視覚や聴覚、字幕テキスト等によって知覚される多様なイメージを組み合わせた表現形式であり、民族誌的映像の制作過程では、フィールドにおける経験や記憶という（原）イメージが複数の知覚イメージへと「解体」され、「混成化」と「分岐」の作業を通じて、映像イメージへと「再-組み合わせ」されること。さらに、物質性と空間性によって支えられ、観者の身体が自由に動き回ることのできる展示形式においては、ときに「誤読」を交えた観者からの照り返しを取り込みつつ、多元的なイメージの「再-組み合わせ」がなされることを確認して、次章の映像編集作業の省察へと進みたい¹¹⁾。

2 彼らとともに見るための映像編集——モンタージュからの照り返し

陝北でのフィールドワーク開始から半年後に編集した《ミンガー・ヤンガー・サンワー》（60分、2009年）（中国語表記は《民歌・秧歌・桑窪》，以下《サンワー》と表記）は、筆者のその後の調査研究にとって決定的に重要な視角をもたらした映像作品である。本作はもともと、フィールドワークの過程を現地のインフォーマントたちと共有し、さらなる調査につなげるためのビデオ・レターとして試作された¹²⁾。素材に用いたのは、滞在した桑窪村での年越しや婚礼の記録、寄宿先の農家である毛水源氏とその家族たちとの生活、彼らとの協働的な調査風景等の撮影動画である。現地の人々とともに見ることを想定し、編集においては字幕やナレーションでの解説は一切付さず、素材動画を主として時系列につなぎ合わせ、時折毛氏の語りや歌の音声をボイスオーバーで重ねることにより、筆者が彼らから学んだことを内的経験に沿って表現しようと試みた¹³⁾。

映像編集の基本作業は、一つのショットを必要に応じて切断し、断片化したショット間をつなぎ合わせることで、新たな意味あるシーンやシーケンスを組み上げる「モンタージュ」を中心とする¹⁴⁾。民族誌的映像におけるモンタージュの作用については、フレデリック・ワイズマンのドキュメンタリー映画についての箭内匡（2011）の分析が参考になる。アメリカ合衆国の制度＝施設^{インスティテューション}という「場所」を撮影対象とするワイズマンの映画は、「ショットの切断」や「情動のモンタージュ」^{アフェクトゥス}と箭内が呼ぶ独自の編集によって、「表面的には相互に無関係なシーケンスを反響させながら、それらのシーケンスの底部に存在するより一般的なテーマに見る者の注意を向けてゆく」。それによって観者は、「現実の具体的次元と抽象的次元とを同時に把握してゆくことになる」（箭内 2011: 46、傍点は原文ママ）。筆者の編集技術はワイズマンに遠く及ばないものの、この指摘は自身の拙い制作作業の過程でも大いに実感された。

以下、その後の窓花展の構想の萌芽ともなった、《サンワー》のモンタージュ作業からの2種の「照り返し」について記す。

【モンタージュからの照り返し (1)：変奏される窓花のイメージ】

《サンワー》は毛家の家族や村の人々の語りを中心に展開するが、その一方で、モンタージュによって、傍らに写された窓花や「民歌」(民謡)、伝統歌舞「秧歌」等の断片的なイメージが[・]つなぎ合わされ、それぞれの[・]変奏的なイメージが見出されていった。たとえば窓花のイメージについては、毛家の窓に貼られた窓花が写った映像を時間を追って辿っていくと、第一に年毎に窓飾りとして新調された後、風雨に晒されて色褪せ、破れて使い捨てられる紙細工のイメージとして現れる。また婚礼の場面で祝祭空間を華やかに彩る図柄は、儀礼的な文言と響き合うことで男女の結び合いや子孫繁栄の隠喩的なイメージを放つ。春節準備の窑洞では子の健やかな成長の願いをうつす媒体として、同時に母から娘や嫁、孫娘へと引き継がれる手仕事の技として現れる。さらに《サンワー》の後半部に挿入した、毛家の過去の家族写真をめぐる語りのなかでは、家を継げない女兒を産み続けた結果、多くの子を抱えて日々の暮らしに忙殺された往時の妻の苦況が、春節に「ただの四角い紅紙」を窓に貼ったという些細なエピソードから明かされる。

紙の脆く儂い物質性、言葉や歌と連動して意味を生み出すかたち、家の慶事を体现する紅色といった、窓花の異なる局面をうつつした複数の映像イメージが折り重なることで、現地では「とるに足りない女の手仕事」、「使い捨ての装飾」とされている窓花の、それ自体が一つの混成的メディアであるイメージの総体が見えてきた。このようにして窓花のイメージが変奏され、時間を追って多元化していくプロセスはまた、筆者自身のフィールドワークにおける「学び」の道筋の〈うつし〉でもあった。

【モンタージュからの照り返し (2)：抑揚する生のリズム】

モンタージュ作業では桑窪村の人々の身体のなかで複雑に入り混じる、抑圧と解放をもたらす「生のリズム」も浮き彫りになった。たとえば、山の急斜面を踏みしめる耕作時の足取りと、秧歌を楽しむ人々の軽やかな足運び^{ふいご}、^{ふいご}轆や炊事の音が形作る静謐な日常空間と、チャルメラや銅鑼の抑揚あるメロディや爆竹の爆裂音が充満する儀礼空間。窑洞という音の籠る穴居の「内」と、山歌や牛追い歌が遠くこだまする「山」^{シャン}という「外」——これには、妻を「窑里」^{ヤオリ}(窑洞の内)、夫を「山里人」^{シャンリーレン}(山の中の人)と呼ぶ陝北方言に示されるような、男女の性差が折り重なる。

そこから気づかされたのは、繰り返される抑圧と解放のリズムが人々の生を規定する状況においては、人が歌や剪紙のかたちを繰ることと、人が歌やかたちに操られることは、表裏一体だということである。これは、黄土高原の大地との日々のやりとりの中で形成された村の人々の「身体」が、同時に、1950年以降の個人の自由な活動が極端に抑圧された集団労働制や文化大革命での思想統制を通じて、社会的・歴史的に形成された「身体」でもあることを意味する¹⁵⁾。《サンワー》のモンタージュ作業では、彼らの抑揚する生のリズムを、ショットの持続時間とショット間の配置から生み出される映像的なリズムへと置き換えて表現するよう努めた。このような再-組み合わせされたイメージは結果的に、後半部に挿入した毛さんによる「農民の自由」をめぐる語り以上に雄弁かつ豊かなイメージをもって、彼らの多元的な身体のあり方を我々の前にうつし出すものとなった。

このほか、窑洞の室内に差し込む陽光が作る光と影、昼と夜、農閑期と農繁期のそれぞれに異なる喧騒と静寂など、言葉には表されずとも深い次元で個人と集団の身体に折り重

なる、対照的なイメージ群が見出された。ここでの身体性や非言語的イメージをめぐる気づきは、窓花展の制作における重要な出発点となった。

以上に述べたような民族誌的映像の編集作業は、筆者の調査研究にとっていかなる意味をもつのだろうか。ここで、「表現」とはそもそもいかなる行為であるかという問いに立ち戻ることは無意味ではないだろう。振り返れば、《サンワー》制作前のフィールドワークにおける筆者の眼は、どう〈うつす〉かという焦点も定まらぬまま、カメラの機能にまかせて撮影動画を積み上げる状況にあった。美学者の岩城見一は、子どもの殴り書きが意味をもったイメージとして立ち上がる「表現プロセス」の考察から、「表現」とは流動する経験に「杭」を打ち、経験の流れをそのつど方向づけたり、逆流させたりしながら、組み替える活動だと論じる（岩城 2001: 293）。本稿にとってとりわけ興味深いのは、「見ること（知覚）」と「かたちづくること（表現）」の間には、「断続的連続」や「飛躍」があり、我々のものの見方、知覚までもが「表現されたもの」によって組み替えられていくという指摘である（岩城 2001: 304-305）。

こうした思考に重ねれば、《サンワー》の制作、その「表現」実践とは筆者にとって、フィールドで捉えた茫漠としたイメージの流動を一旦断ち切って新たにつなぎ合あわせ、外部化したもう一つのイメージへと〈うつす〉作業であったと考えられる。民族誌映像の編集は、映像素材を繰り返し眺めて自らの脳裏に叩き込み、自らと「彼ら」の眼を重ね合わせながらフィールドの経験や記憶を組み替えていく、極めて身体的な行為である。そこでは異なるイメージ同士の衝突や反響、あるいは文字で書くと同一視されるような出来事の間に見出される差異、身体を揺さぶるようなイメージの働きかけと向き合いながら、フィールドの次元とは異なる位相（自らの身体と表現媒体）にイメージをうつし、そのイメージを別様に生き直すことが求められる。このような繊細な〈うつし〉の作業を通じてこそ、言葉で語られた内容以上の強度をもった、感性的経験の次元を捉えうる視角を獲得することができるのではないか。

次章で取り上げる窓花展とは、上述のような《サンワー》の編集過程、また本作を現地や日本で鑑賞した人々のフィードバックから得た民族誌的な気づきを、より先鋭化して取り出し、さらに展示というもう一つのイメージに編成した〈う

つし)であったと言える。

3 「窓花・中国の切り紙」展の制作と公開——フィールドの感性的経験を展示に〈うつす〉

3.1 2012–14 年、日本のアート・スペースでの展覧会制作

窓花展の契機、基本コンセプト、会場等について

一介の大学院生であった筆者のフィールドワークから美術館の展覧会が作られたきっかけには、二つの大きな「病」があった。直接的な引き金となったのは 2012 年に届いた、馮奮の父で画家の馮山雲氏（以下、筆者からの呼称である「馮老師」と表記）が重篤な病状だという知らせであった。陝北農村に生まれ、歴年の農民生活を絵画に活写してきた馮老師は、筆者のフィールドワークの重要な導き手であった。闘病の励みになるよう、日本での作品展示と彼の招聘を実現したいと、陝北で春節準備の調査を共にした下中氏に相談したところ、以前に展示経験のあった生活工房に打診してくれた。数回の打ち合わせを経て、馮老師の版画と合わせて黄土高原の生活文化を紹介するという企画案が採用された。またこのとき偶然にも福岡アジア美術館が翌年に中国剪紙に関する展示を計画していたことから、「窓花」をテーマとした両会場での巡回展が決まった。

こうして窓花展は、2013 年秋から 2014 年春にかけて福岡アジア美術館と東京・世田谷区の生活工房ギャラリーで開催され、約 3 ヶ月におよぶ会期中の来場者は延べ約 2 万 7 千人を数えた¹⁶⁾。福岡での会期中には同美術館の計らいで、体調の回復した馮山雲、馮奮両氏を 1 週間ほど招聘し、剪紙ワークショップや《サンワー》を含む陝北で撮られた民族誌映画の上映会、別府市の農家との交流活動等を行うことができた。また生活工房では、一般参加者を募って展示に関連する各種のワークショップを行った。

黄土高原の「窓花」を現代日本の「窓花展」にどう〈うつす〉か。本展の根幹となる問いを前に我々が想起したのは、その前年に起きた東日本大震災であった。震災後、筆者は下中氏とともに、津波被災した三陸沿岸の神社で作られる切り紙の正月飾り「キリコ」の調査等を行ってきたが、そこで驚かされたのは、型

紙が流されても、作り手の手にかたち[・]が叩き込まれていたがためにいち早く再生した切り紙の強い生命力であった（丹羽 2012; 2016）。窓花を含む使い捨てされる切り紙の大きな役割は、失せては作り直されることで、人々に古のかたちの意味を反復的に想起させることにある。モノとしての儚さゆえのかたちの持続性。《サンワー》の制作でその萌芽を得て、三陸の被災地で確信されたこの気づきは、地震・津波・核災害の複合被災という大病を患った現代日本への問いかけとして、重要な意味をもつと思われた。また、被災住民が住まう仮設住宅の集会所で切り紙作りに参加した折には、自らの手[・]でものを[・]作ることが、人間の尊厳を保つ根源的な営みであることを痛感した。結果的に表には打ち出されなかったものの、3.11 への応答という視座は、破壊と創造、生と死、自然と人間の間で育まれてきた、窓花と作り手の生を〈うつす〉という本展全体を貫くキー・コンセプトとなった。

展示手法については、従来の中国剪紙の展示は、切り紙を額に入れて「作品」として陳列し、その技巧や文様の意味について「解説」するものが多かった。これに対して本展では（博物館的な文字解説を付さずに）、フィールドの「暮らし」や「作ること」といった経験のあり方を感性的な仕方で表現（再現 reenact）すること、また特に東京会場では、「育つ展示」をコンセプトに掲げ、会期中の多様な参与者とのやりとりを取り込んで展示を順次変化させていき、フィールドワークの経験をより多くの他者へとひらき、共有する場を創出することを目指した¹⁷⁾。筆者は本展に「企画協力者」として参加したが、自身の役割の比重は、フィールドワークと《サンワー》の制作経験等をもとに展示テーマを考案し、フィールドで展示素材（実物や記録映像）を集めること、ならびに投影する映像編集と馮父子の招聘イベントの実施の方にあった¹⁸⁾。テーマと素材を結び合わせて具体的な展示に落とし込む実制作や展覧会運営の段階では、これまで多くのインスタレーション展示やアートプロジェクトを手がけてきた下中氏の経験や技術と、2つの会場の「場の力」に大きく依ることとなった¹⁹⁾。

とりわけ、会場がどのような場であるかは、仮設的な空間展示と観者参加型イベントで構成される窓花展の構想に直結する問題であった。福岡アジア美術館が近現代美術を多く扱う、いわゆるホワイトキューブの美術館であるのに対して、東京の生活工房は市民活動用のスペースも併設する、オルタナティブ・スペース

的なギャラリーであり、両館は空間構造から展覧会に対する考え方、来館者層に至るまで大きく異なる²⁰⁾。福岡の「美術館」での展示は、隣接ギャラリーで開催中の美術展における対象の「美術」的な扱い方（作品・作者・所有者の表記、恒久的保存等）と対比されることで、無名の作り手による使い捨ての紙細工である窓花の異質性が、より際立つことになった²¹⁾。また実際に展示が始まると、非作品であるはずの窓花や黄土高原から持ち込んだ生活用品が、美術館の中では距離をもって眺められる対象となるという矛盾が生じ、これが東京会場での展示変更につながった²²⁾。他方の生活工房は、暮らしの知恵や環境をテーマに、展覧会やセミナー、ワークショップ等の参加型イベントを多く展開する施設である。「観て、触れて、感じて、考える」を指針に、参加者の体験の創出を重視する同館スタッフの尽力によって、先の「のぞき箱」の一件や第4章で述べる「裏世界」の展示のような、より可変的な展覧会運営が可能となった。

福岡アジア美術館の展示概要

福岡アジア美術館では細長いギャラリー空間を4部屋に区切って、①「窓花と出会う」（第1室）、②「あの世とこの世をつなぐ紙の花」（第2室）、③「異界と日常がまじわるヤオトンの暮らし」（第3室）、④第4室「黄土高原の人々に出会う」という4テーマを設定し、展示を構成した。図1のレイアウト図に示した個別の展示内容の詳細は拙稿（丹羽 2015b）に譲り、本節では各展示室の概要を述べ、次節では主に展示によるイメージの構造化を考える上で特徴的な3つのインスタレーションを取り上げたい。

第1室では本展の導入として、「窓花」と「フィールドワーク」をモチーフに、展示の趣向を凝らした。前者については、紙の儚い物質性、拙くとも躍動的に対

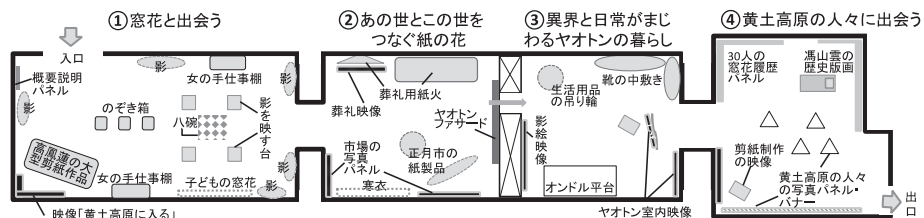


図1 窓花展（会場：福岡アジア美術館）のレイアウト図

象をうつしとる窓花のかたち、かたちと歌が連動すること、同じく鋏を用いる針仕事や料理と同じ家事仕事であること等を切り口に、黄土高原の窓花の多面的なイメージの提示を試みた。具体的には、展示室の四方の壁に5-15cm四方ほどの小さな窓花とともに、そのかたちが拡大投影された影（3.2で詳述）と、女性たちが作る刺繍品や小麦粉細工等の実物資料、制作時に口ずさまれた民歌の声を織り交ぜたインスタレーションを設置した（写真3）。また「フィールドワーク」については、同地の剪紙の名手、^{ガオ・フォンリエン}高鳳蓮氏が農民・神々・伝説上の動物等が共在する自らの暮らしを描いた大型剪紙を展示台に置き、その上部の壁に、筆者自身がカメラの眼になって当地を眺め写したロードムービー的な映像を投影して、両者の黄土高原の〈うつし方〉の差異＝ズレを見せた。また展示室の中央には既述の「のぞき箱」を配し、両展示によって、その姿は直接的には見えないものの、この展覧会が現地に滞在した二人の日本人女性が捉えたフィールド・イメージであることを暗に示した。

第2室では、窓花が飾られる春節の祝祭空間と、葬礼空間、ともに生と死が混淆する二つの儀礼的空間を、対比的に表わそうとした。展示室の左側には、死者を弔う紙製の供物「紙火」を葬列のように一列に並べ、葬礼映像を投影するイン



写真3 第1室のインスタレーション展示の様子。空間全体に窓花の作り手が民歌を口ずさむ声が響く。（福岡アジア美術館，2013年10月19日筆者撮影）

スタレーション（3.2で詳述）を設置。右側には、窓花を含む正月飾りが動物の生肉や野菜に交じって売られる正月市の様子を、実物の紙製品と各露店の写真を道なりに並べたコラージュで表し、対照的で同時に相似的でもある両儀礼のイメージを、左右の展示の布置に置き換えた。

またこの部屋の正面奥には、桑窪村の古窯洞から取り外して輸送したファサードの原物を設置し、その格子窓に窓花を貼って実際の使われ方を示した。このファサードは、会場内の最大の実物資料であるとともに、その木扉をくぐって「窯洞の内」を表現する第3室へと観者を導き入れる展示装置も兼ねている（写真4）。

「窯洞の暮らし」をテーマとする第3室では、現地の人々の感覚と、窯洞で寝起きした我々自身の身体的な経験とを合わせて提示することを目指した。当地の人々にとって、山肌に掘られた土の穴である窯洞は、暮らしの現場でありながら、同時に「陽間」（この世、原義は陽の空間）と「陰間」（あの世、地下の陰の空間）との境域でもある。ゆえに供儀に不満をもった死霊等の〈人ならぬもの〉がしばしば室内に侵入し、住人に災厄をもたらすと言われる²³⁾。ここから着想し、具体的な展示では、窓花に切り出された人や異界の存在のかたちが動きまわる影絵映像（写真5）と、桑窪村の毛家の1日の営みをうつした記録映像、さらに観



写真4 第2室の奥に設置した実物の窯洞のファサード。観者はその木扉をくぐって第3室へと入る。（福岡アジア美術館，2013年10月19日筆者撮影）

者自身が現地の生活者の身体的な動きを模す装置とを組み合わせたインスタレーション（3.2 で詳述）を制作した。

窑洞の実物ファザードの裏に位置する展示室内には、実際の窑洞の間取りと同様に、寝台と居間を兼ねたオンドル式寝床「炕^{カン}」に見立てた大きな平台を設置し、現地から持ち込んだ布団類を現地式の畳み方でしつらえた。観者は自らも炕の上で座ったり寝転んだりしながら、影絵にうつされた異界の存在と、毛家の暮らしのイメージの両方を同時に眺めて、窑洞の内に流れる2つの生の時間性を体感することができる²⁴⁾。

前室との対比という点では、音も重要な役割を果たした。第2室が葬礼を行う屋外の賑やかで激しい音とリズム（楽隊のチャルメラの音や爆竹、会食が行われる前庭の喧騒等）で覆われるのに対して、この第3室には穴居内の籠った生活音が静かに響く。ここには異なるリズムや音量を対比的に用いることにより、黄土高原の非日常（儀礼）と日常を対照的にあらわすという意図があった。だが、3.3 で述べるように、展覧会開始後、この葬礼と日常生活を表裏に配した空間イメージに、馮父子が異議を唱えることになる。

最後の第4室は、第3室までに扱えなかった、窓花の作り手個人および、陝北



写真5 第3室の影絵映像。窑洞のアーチ型の格子窓の中で窓花のかたちが動き回る影絵を、ファサードの背面にあたる白壁に窓の実物大に投影した。（福岡アジア美術館，2013年10月19日筆者撮影）

農民が共有する記憶の問題に焦点を当てた²⁵⁾。主たる展示物の一つは、子供から古老まで 30 人の作り手それぞれに 1 枚用意した「窓花履歴パネル」である。各パネルには馮奮氏が現地を奔走して集め、日本に送ってくれた窓花を、同封されていた各作り手の肖像写真や手紙、履歴書などとともにピンで留めて、壁に陳列した。そして農民の記憶についての展示には、当初からの念願であった馮老師の版画シリーズを用いた。農村で集団労働に従事した 1970 年代以降、陝北農民を描き続けてきた彼とともに、彼らが農村でいかにして文化大革命等を含む激動の中国現代史を生き抜いてきたかを伝えるような作品を選び出し、各作品には彼自身の体験談を記したキャプションを付した。また作品群の傍には作業機をしつらえ、その上に彼の使う道具類や版木、農村生活を記録した「フィールドノート」にも似たスケッチブックの複製とともに、その暮らしに根ざした制作風景の記録映像を置いた²⁶⁾。

会期中には長年、陝北の剪紙の指導者としても知られる馮老師による窓花ワークショップも行い、この地の窓花がどのような思考で生み出されるかを、日本の参加者とともに手を動かしながら示してもらった。また、1 ヶ月において開催された東京・生活工房での展示は、福岡の展示内容を保持しつつ、その会期中に得た気づきや反省をもとに展示に手を加えたが、これについては次章で触れる。

3.2 イメージの「再-物質化」——実物と〈うつし〉の間で

フィールドでの黄土と事物にまみれた実体験や記憶の（原）イメージが、そこで撮られた映像のイメージ、さらに日本のアート・スペースで作られるインスタレーションへと移動していく。窓花展の展示制作とは、そのような各表現形式に変換される間に生じるズレを焦点化し、新たなイメージをつくり出す試行錯誤の過程そのものであった。下中氏とともに様々な制作実験を重ねるにつれて、表層的な感覚的経験の「復元」ではなく、その内奥の核心となるイメージ（その展示で何を最も伝えたいのか）を探り当てて明確化し、それをいかにして別の素材や媒体を用いて「再現」するか検討する、〈うつし〉の方法論が見出されていた²⁷⁾。その一環で、現地における経験の手触り＝物質性（materiality）を取り戻そうと考案したのが、フィールドの記録映像を被写体となった実物に投影する、「イメージの再-物質化」の手法であった。これによって、現地の脈絡から切り離

されて展示室に持ち込まれたモノの側もまた、映像イメージの力を借りて、フィールドでともにあったはずの音や使用イメージとの再接続が可能となる。以下、3つの展示例を順にみていこう。

【毛家の窯洞暮らしを〈うつす〉】

第3室の窯洞の室内空間の〈うつし〉においては、フィールドで経験されたイメージをまずは、既述の「陰陽」の境域的空間、炕に寝転ぶ心地よさ、暮らしの様々な営み、我々にとって印象的だった早朝に^{ふいご}を回して煮炊きをする所作や音といった複数のイメージへと解体し、それらを展示室内で再-組み合わせ^{マオ}せていった。最終的には毛家の朝起きてから夜寝るまでの窯洞内の営みを、その冗長的な時間性も含めてうつすべく編集した映像を用意し、現地の窯洞から持ち込んだドアカーテンを天井から吊るして、そこに直に投影した²⁸⁾。このインスタレーションは設置してみると、嬉しい誤算があった。スクリーンに見立てたドアカーテンから映像がはみ出して、後方の壁に割れて映し出されてしまったことで、むしろ窯洞内での住人たちの移動が立体的に表現され、空間の奥行きを感じさせることになった。また同時に、空調の風でわずかに動くドアカーテンの揺らぎが、映像、そして記憶のイメージの揺らぎを連想させるような効果も生まれた。

これに加えて、ドアカーテンの下には、窯洞の竈で用いられる轆に見立てた装置（日本の古い糸繰り機を利用）を床置きした。観者は毛家から持ち込んだ小椅子に腰掛けて、これを実際に手で回すことができる。タイミングが合えば写真6のように、映像のなかの煮炊きのシーンで轆をまわす毛家のお母さんと、会場の展示で装置を回す観者の所作や音がシンクロする仕掛けである（写真6）。

【葬礼の割れたイメージ】

第2室の葬礼の表現では、「紙火」に葬礼の記録映像を投影した。紙火は死者が死後に使う家や車、家電や宝物などを模した紙細工で、土葬後に墳墓の上で燃失することで、陰間（あの世）の住人へと送られる。葬礼以降の祖先祭祀でも子孫は陰間への物資支給を継続することで、祖霊の加護を得られるとされる。葬礼の参列者の列の長さや紙火の豪華さは、故人の子息の権威や家の繁栄を可視化するものでもある。そこで死者（祖先）と生者（子孫）による儀礼的行為、悲喜の感情等が入り混じる葬礼の各場面と、紙火が炎にのまれて焼失するカットとを交互につないだループ映像を、実物の紙火に重ねて投影し、生と死の混淆や循環を表そうと考えた。

ところが、立体物に直に投影するこの手法は同時に、映像が荒れて断片化せざるを得ないという物理的な特性をもっていた（写真7）。東京会場を訪れた中国人女性はこの展示を見て、「以前（中国の）テレビ番組で同じ地域のお葬式を見たが、（この展示は）全く別モノに見える。（映像が）バラバラに分かれているから、目を凝らして想像で補わないといけない。こんな経験は初めてだ」と語った²⁹⁾。また断片化した映像から、一方では子どもの頃に見た郷里の葬列を想起した日本人観者もいれば、他方ではチャルメラの賑やかな音から³⁰⁾婚³¹⁾を連想したと話す人もあった。「再-物質化」された映像イメージは、違和のある見づら³²⁾いイメージであることによって、観者がその出来事を自ら想像する余地をひらき、誤読を含む想定外のイメージの連鎖を生んだと言える。



写真 6 第3室のインスタレーションで、フィールドの映像に映された
轆を回す動作と、観者による同様の身体的動きが重なる様子
(福岡アジア美術館, 2013 年 10 月 19 日 筆者撮影)

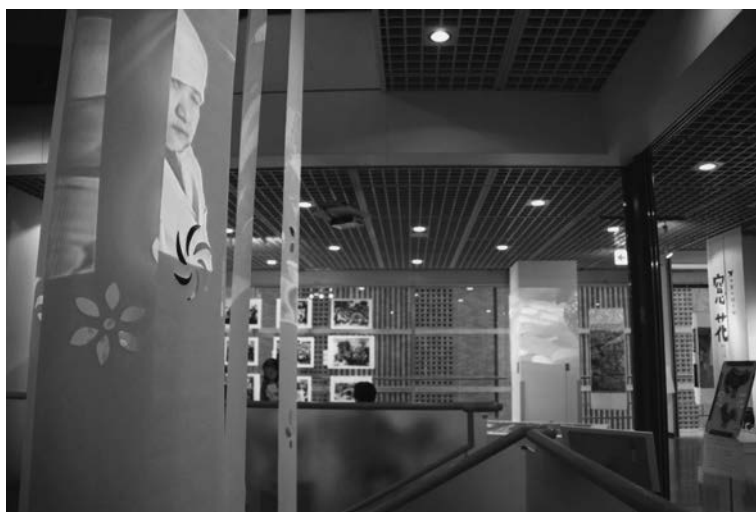


写真 7 紙細工に投影して割れた葬礼の映像イメージ
(生活工房, 2014 年 3 月 15 日 筆者撮影)

これら2つのインスタレーションにおいては、スクリーンとなったドアカーテンや紙火というそれぞれ固有の物質性や形状をもつモノが、展示空間や観者の身体と関係を結ぶなかで、当初の映像イメージが本来もっていた物質性を回復するという企図を超えて（場合によってはそれを大きく逸脱するような形で）、イメージの解体と再-組み合わせが引き起こされたと考えられる。その一方で、投影される映像の撮影・編集を担当した筆者にとっては、もとの映像イメージを異化するこれらのインスタレーションによって、むしろ非物質的な〈うつし〉である映像の不在性——映像は畢竟、光による投影に過ぎず、「今ここ」にはないイメージである——が逆照射されるように感じられた。本展におけるこのようなモノ（実物）とその〈うつし〉である映像や記憶イメージとの関係性を、物質的／非物質的という視角から考える上で興味深い事例として、次に第1室で試みた「影絵」の手法を取り上げたい。

【不在のイメージとしての影の展示】

原寸はあまりに小さく脆い窓花を、美術館の大空間でどう見せるか。この懸案への対処法として下中氏が考案したのが、影絵のように窓花のかたちを拡大投影する方法であった（写真3）。大きな影によって一つ一つの窓花の独創的なかたちを印象的にみせられる上、わずかな影のゆらぎ＝動きによって、モチーフとなった人や動物、異界の生き物たちの生の躍動を表現できる。この影絵の手法はさらに、映像の「再-物質化」と連動することで、筆者らの期待以上の副産物を生むことになった。

第1室では上述の映像イメージの不在性を逆手にとって、紙製の窓花（実物）と、影（映像と同じくモノとしては不在のイメージ）とを並置した。その結果、当初に本展の根幹的なコンセプトとして掲げた、生成-消滅-再生を繰り返す窓花の生命力——物質的でもあり非物質的でもあるイメージの間を行き来きしながら、「かたち」（イメージと技術）を持続させる——を、「具体的次元」で表現することが可能となった³⁰⁾。

この影絵展示については、さらに重要なフィードバックがあった。それは、観者から聞かれた、「光と影がゆれながらあの世とこの世を行き来しているみたい」、「光と影、生と死が、対立する二極の差異ではなく、あらゆるものの共通項としてあることが、各展示が共鳴することによって表されていた」といったコメントであった。これらは、「窓花」をモチーフとした第1室のみならず、第2・3室の葬礼や日常生活をめぐる展示を合わせて見た観者が、各室の間で反響するイメージを「抽象的次元」で捉えた結果、喚起された思考だと考えられる。このような観者たちの気づきは、「陰陽」——陽＝光と陰＝影、生と死、男と女といった不可分の対が生成流転する世界を形成する——という中国のコスモロジーを、筆者が自らの身体で思考する契機をもたらしした。このことはまさに、筆者自身の陝北の窓花、そして窓花展に対する見方をも大きく変容させる重要な示唆となった³¹⁾。

3.3 「空間のモンタージュ」による時空間の混成化——フィールドの人々からの反照

観者たちに前述のような感性的かつ抽象的次元での思考を促したのは、展示形式特有のイメージの構造化、いわば「空間のモンタージュ」——空間を歩き回りながら並置されたイメージの断片を集めて、自分なりの「解体」「再-組み合わせ」を行う——であったと言える。映画が時間の表現であるのに対し、空間を支持体とする展示形式においては、時間の推移や循環性は空間的表現へと変換され、また、別々の時空間から取り出されたイメージが空間内に並置されると、自ずからその混淆や対照が引き起こされる。本節では、このようなイメージの自動駆動的な「時空間の混成化」が、会場を訪れた馮父子にもたらした二つの気づきについて、考えてみたい。

一つ目は、第1室に設置した、窓花と、農民達が栽培して食す穀物類を1種類ずつ丸い小皿に入れて、床に並べたインスタレーションを見たときであった。これは下中氏が、日々の暮らしの中にある窓花のあり様を表そうと、たまたま想起した現地の葬礼で見た儀礼食の皿の並べ方（現地では八つの碗をマス目状に置く仕方にちなみ、冠婚葬祭の儀礼食を「^{パーワン}八碗」と呼ぶ）を模して、展示現場で即興的に並べたものである（写真8）。この並び方はまた、窓花が貼られる審洞の格子窓の形状（写真1）をも連想させる。当初、筆者にはこれがいかに「現代アート」然とした展示に見えて、現地から来る馮父子が不快に思うことを案じていた。ところがこの「八碗」を見た馮奮は、「意外だったが、暮らしのなかに窓花がある日常の感じがよく出ている」と、数ある展示物のなかで最も共感したと興奮気味に述べたのであった。

二つ目の重要な気づきは、葬礼展示のある第2室から審洞の実物ファサードの戸をくぐって、第3室に入ったときにもたらされた。実際の審洞には「^{ユエンズ}院子」と呼ばれる前庭があり、葬礼時はそこに死者を弔う祭壇が設置され、遺影や供物が配される。展示ではこの院子にあたる場所に葬礼の紙火が並んでいるにもかかわらず、審洞の戸の向こう側には日常生活がある。この布置を「日常と非日常（儀礼）、生と死を対照的に示すための配置だ」と伝えた筆者の説明に対して、彼らは「『^{パイシイ}白事』（弔事）とセットなのは『^{ホンシイ}紅事』（慶事）だ」と強い違和を訴え、第



写真8 窓花と穀物類を皿に入れて並べた「八碗」のインスタレーションの一部（福岡アジア美術館，2013年10月19日 筆者撮影）

3室を婚礼空間に変更するよう主張して、展示物を勝手に動かし始めた³²⁾。

第2室と第3室をつなぐ「空間のモンタージュ」を通じて彼らが嫌悪を感じた、会場内の審洞の外と内の不整合は、陝北の人々にとって紅白の色が体現する「儀礼」、生存・生殖をめぐるその切実な時間と日常の時間が異質なものであること、彼らはそのような多元的な生を生きていることを、彼ら自身と筆者に照り返すイメージとなった。その後、馮老師の考察は第1室の「八碗」の展示におよび、制作した下中氏の意図を超えた、重要な「誤読」が展開された。「あの展示がよかったのは、窓花は（窓に貼り続けられているという意味で）普段は日常生活の中にあるが、その意味が発せられるのは紅事のときだということ、その重なりをよく表しているからだ。我々が大地を耕してものを食べることも、窓花を貼って多子や子の健やかな成長を願うことも、ともに『生存』（生きながら^{シャンツン}存える）のためなのだと気づかされた」。彼らは「陝北に帰ったら自分たちも、黄土高原で『生存』する我々にとっての窓花のあり方を表すような展覧会を作りたい」と述べて諸々の創案を語り合い、陝北への帰途についた。

4 人類学的表現としての民族誌的展示——複数の他者を介した創造的翻訳に向けて

4.1 展覧会における「観者の巻き込み」——生活工房の「裏世界」と実作ワークショップ

東京会場となった生活工房では、福岡と同様の4テーマの展示に加えて、通常バックヤードとして使われている通路に、「裏世界」と称して、フィールドワークや展覧会準備の痕跡を貼り付けた展示空間を設けた。狭い通路の壁には、フィールドメモやインフォーマントとの協働作業を写した写真、展示構想段階のイメージワーク等の断片をランダムにコラージュし、そこに一言コメントを手書きした付箋メモを付した。このような展示の追加は、福岡アジア美術館の解説ボランティアたちとの対話から着想された。彼らによれば、筆者らのギャラリートークで聞いたフィールドワークの裏話や、現地の人々との交流エピソードを観者に伝え、それをきっかけに展示を見た人々が、幼い頃見た祖母の手仕事、郷里の葬列や節句の行事食等の自らの「記憶」を語り始めたのだという。馮奮がガードナーの民族誌映画にうつされた断片的なモノたちの「合成」を通じて、自分たち陝北人にとっての葬礼の意味を探ったように、窓花展の観者もまた、黄土高原の暮らしのイメージと自身の経験や記憶との相違や類似を手探りしながら、各様に窓花展のイメージをうつしていく。生活工房では、福岡で見られたような「観者が自ら人類学を始める」契機をより積極的に促し、より多様な人々を巻き込むための展示装置として、様々なフィールド・イメージの断片を並置する「裏世界」を作り、会期中に観者から生まれた問いや対話もまた手書きメモに記録して、日々、壁に貼り増していった。

生活工房ではまた、「映像をフィールドワークする」と題した実作ワークショップも行った。これは参加者が自らも「フィールドワーカー」になって、展示や筆者による記録映像を見たり、実物資料に触れ、「フィールドノート」に気づいたことを記録して、それをもとに自分なりの「窓花」や「紙火」、「中敷き」を制作する企画である。たとえば「紙火」の実作では、中国で実際に使われる紙素材に加えて日本の菓子の空き箱や端切れ等の素材を用意し、参加者達に自らや大切な

人の死後に燃やしてあの世に送るための「紙火」を自由に創作してもらい、制作後に感想を語り合う時間を設けた。このワークショップの目的もまた、現地の紙火のモノとしての「復元」ではなく、「手で作りながら考える」陝北の人々の営みを観者自らが手で〈うつす〉ことで、自他の対照を促し、そこでの思考を世代や性別、考え方を異にする参加者同士が共有し、対話を生み出すことにあった。具体的なやりとりの詳細は省くが、たとえば紙火の回では、参加者たちによる様々な仕方の実作——手で考えるプロセス——を通じて、紙火という事物のイメージが、手間ひまかけた制作物を燃やすという供儀のあり方、他界観、死者の弔い方等の複数の切り口から深掘りされ、ひいては生前自身がどう生きるかといった根源的な問いを呼び起こすイメージへと「再-組み合わせ」されていった³³⁾。さらに、ここで照り返されたイメージ（参加者が制作した個別の「紙火」とコメント）もまた、「裏世界」の断片的なイメージ群に加えられた。

「裏世界」のコラージュや実作ワークショップといった、観者を巻き込みながら「育つ」展示は、下中氏の主導で進められた。このような展示手法についての彼女自身の言葉を、筆者なりの解釈を交えて記すならば、フィールドで出会った他者を自己の中に取り込み、自己と他者の感覚の繊細な差異をふまえて展示で表現する。さらにそのプロセス自体を展示を見にくる他者へとひらき、展示に彼らが入り込む「余白」をとっておくことによって、展覧会を多様な他者が共有するものへと変成していく。このような下中氏との協働の過程は筆者にとって、「人類学」の原点に立ち還り、且つその先へと向かうような刺激的な挑戦であった。

ただしその一方で、フィールドの感性的イメージを、あえて言語化せず（現地の人々の語りの意味や調査者の解釈から引き離し）、観者の自由な見方・受け取り方のままにひらくことは、多様な他者によるフィールド・イメージの変奏過程で、重要なイメージが削ぎ落とされる危険性も伴う。窓花展の場合は、美術館では「造形」が、生活工房では「手でつくること」が強調されることによって、《サンワー》を通じた重要な気づきであった「人々の生を規定する抑圧と解放のリズム」や国家・ジェンダーをめぐる権力関係等の、フィールドの人々の生にとって切実な問題が見えづらくなるという懸念が残り続けた。

この問題を解決する最善の策が何であるのか、現時点で筆者は回答を持ち合わせていない。だが少なくともここで確信を持って言えるのは、いかに対象の明快

なイメージや解説が提供されようとも、身体が異なれば、そこにうつされるイメージもまた異なるということである。《サンワー》の制作を通して、また窓花展を見た馮父子や参加者たちの「誤読」によって示されたように、作り手、受け手である我々一人一人の身体が社会的・歴史的に形成されたものである以上、表現イメージの照り返しはあらゆる差異と類似からなるズレた〈うつし〉にしかなりえない。福岡会場では、農家の暮らしに埋め込まれた高鳳蓮の剪紙制作を写した映像を解説や字幕抜きで流したが、ある 50 代の日本人女性はこれを自らと重ね合わせ、涙を流しながら見入ったという。この映像の中の、高さんが曾孫の尻を叩き叱りつけながらも愛おしむ場面が大好きだという別のボランティア解説員の女性は、「みんな同じよね。そういう思いをもった女の人の手が、あのすばらしい切り紙を生み出してゐるんだ」と語った。その当時の筆者は、なぜこの（淡淡とした日常の断片をつないだだけの）映像を見て泣けるのかが理解できなかったが、その後に妊娠・出産を経験し、「生殖」や「生存」の問題をより身に引き受けるようになった今、高さんの映像、そして彼女の手で作られる剪紙を見る自身の眼が以前と別物になったようには感じられる。ここで指摘したいのは、民族誌的展示の作り手や観者がいかに対象と似ている／異なっているかの程度や優劣の問題ではなく、イメージを介した人類学的表現実践とはなによりもまず、固有の物質性と空間性をもつ媒体、そしてそれと交わる固有の身体を介したイメージの〈うつし〉だということである。

森岡は、このような〈うつし〉の行為が必然的にはらむ差異や隔たりによって、それぞれの〈うつし手〉は対象を知覚すると同時にそれまでの自身の経験を反照しながら「二重に見る」ことを促され、そこに「知覚に媒介されながら知覚を乗り越える」創造性が見出されると論じる。また、異なる〈うつし手〉たちの間の「移し替え」や「映し合い」といった転移・反転行為は「異質なものを内包しながら反覆し、移動する運動」であり、そのなかから「うつされるもの」が「新たな姿となってあらわされる」と述べる（森岡 2005: 17-19）。「人類学」における〈うつし〉、すなわち「民族誌」を〈作ること〉とはまさに、そのような多種かつ多元的な身体やモノの交差から生じるズレと真摯に向き合い、被調査者・調査者・民族誌の受け手による誤読を交えた協働実践のなかから、新たなイメージを変成していくプロセスだと言えるのではないか。

4.2 他者を／とともに〈うつす〉民族誌——創造的翻訳としての人類学的表現実践

最後に、このようにして「民族誌」を〈作ること〉が、「人類学」にとってもちうる豊かな可能性について考えてみたい。インゴルドは近年の論考の中で、「人類学」と「民族誌」との区別の必要を提起している。それによれば、「やること、観察すること、記述すること」から成る「民族誌」(ethnography)は、観察と記述とを切り離し、「人々についての記述」^{ドキュメンタリー}、「記録」の目的に従う「回想的な説明」であると批判される。他方の「人類学」は、参与観察によって世界を内側から知り、研究者自身を変成させる(transformative)「探求の技術」であり、同じく観察を駆使して予想的に進行する「アート」と親和性の高い実践として肯定的に論じられる。(Ingold 2013: 2–8; 129, 傍点は筆者)。このような両者の区別は、〈作ること〉をめぐるインゴルドの考え方と並行関係にある。彼はアルフレッド・ジェル(Gell 1998)に代表されるアートを分析の「対象」^{オブジェクト}とするアプローチを、完成品から遡ってそれが作られた意図や意味を探る「アートについて人類学」だと批判し、〈作ること〉をめぐる研究には、知覚的な感覚を研ぎ澄まし、「物質の生成的な流れ」に応答する「前向きな読み」が必要だと説く(Ingold 2013: 8)。変成をもたらす「人類学」はまた、「素材に従う」「身振りを写す」「線を描く」ことが連なり合う graphic anthropology (または anthropography) とも言い換えられる。「身振りを写す(copy)」とは、鋳型からの同形の複製ではなく、師のパフォーマンスの運動から一旦宙吊りにした行為を観察して「創造的な即興」をもって線状に並べることとされ、また「線を描く」には手書きから描画までが含まれる。このような調査者自身の身体を介した表現実践、すなわち graphic anthropology によって、テキストとイメージの二元論をすり抜け、人類学を再生しようというインゴルドの議論は、本稿の問題関心とも重なる(Ingold 2011: 178–179)。

しかし、前節までの筆者らの実践に対する考察をふまえれば、この提起にはある欠落を指摘せざるをえない。そこに補われるべきは、「民族誌」もまた一つの表現物として〈作られる〉という視座である。「民族誌」とは、単なる対象についての記述、フィールドに住まう他者を〈うつす〉ものにとどまらず、多様な参

与者やモノ（媒体）を含む複数の「他者」とともにイメージを〈うつし合う〉プロセスから作られるものと言える。「人類学」が参与者たちの変成をもたらすとするならば、そこにはインゴルドが重視する参与観察における素材や自他の身体の動きへの応答に加えて、その経験を特定の「民族誌」という表現物に転移・変換する（回想的な）プロセス、その双方を経由したフィールド・イメージの多元化が不可欠となる。

こうした視点から「民族誌を作る」という人類学的表現実践をより深く考えるにあたり、示唆に富むのが、〈うつし〉の最たる実践である異言語間の「翻訳」経験をめぐる言である。翻訳者のアントワヌ・ベルマンは、ヴァルター・ベンヤミン（1996）の論を受けて、翻訳とは翻訳元と翻訳先の言語の「類縁性」を生み出す運動」だと述べる（ベルマン 2013: 60, 傍点は筆者）。また彼は、翻訳者という他者の眼で原作が「異化」されることで原作のなかの「隠れていたもの」が姿を現し、同様に翻訳する言語の側も「異化」の経験によって、より豊かな多様性を備えると主張する（ベルマン 2008）。精神科医で優れた翻訳書も手がける中井久夫は、ギリシャ詩やヴァレリーの詩と向き合った自らの翻訳作業を振り返り、とりわけ詩的言語の翻訳とは、音調や抑揚、韻や音同士の反響といった「言語の肉体的部分」、意味的連想や歴史、それを発する口周りの運動感覚、喚起されるリズムとイメージの相互作用など、「肉体まで達する深部構造」において二つの言語、二つの詩（原詩と訳詩）が「^{ミーティング・プレイス}出会う場」をみつけることであり、訳詩の良し悪しは畢竟、中井自身の「暗誦に耐えうるか」によると記す（中井 1997: 249–251）。

これらを受けて窓花展について筆者が想起したのは、会期終了後の感想談として下中氏が述べた、「血肉化」という言葉である。下中氏は展覧会の準備から制作、会期中に至るまでの長期にわたり、陝北の作り手女性たち、馮父子、筆者、会場のスタッフや福岡と東京の観者たちの多様な手と自らの手を重ねながら「窓花」に触れ続けたこと、また3ヶ月に及ぶ会期中、展示物の窓花が色あせ朽ちていく時間を自らもともにしたことで、「陝北の人々にとっての窓花」が自らに「血肉化」し、それまで自分がもっていた確固とした「作品」「かたち」といった概念やものの見方までが変わってしまったと語った。また、馮父子にとっても、筆者らとともに窓花展を構想し、日本の美術館で窓花展の内に入り、日本の観者

とともに窓花を作った経験は、ある意味で中井の言う「深部構造」において、黄土高原に生きる身体としての自己や見慣れたモノの生を反転させ、新たなイメージとして転移する異化体験であったと考えられる。そして筆者にとって、窓花を〈うつす〉窓花展を民族誌として作ることはまさに、自他の身体を介して窓花や黄土高原の生をもう一つのイメージへと「翻訳」する過程で、対象の捉え方、ひいては自己そのものまでが新たな変成へと導かれる、真に「人類学」的な創造経験であった。

ここまでの《サンワー》や窓花展の省察から本稿がたどり着いた結論は、人類学的表現実践の本質は、フィールドワークと民族誌の制作という二つの時空間の間で生起する「創造的な翻訳」だということである。その「翻訳」に各様の仕方で協働的に参与する調査者および協力者たちが、「民族誌を作る」過程で差異やズレを焦点化し、フィールドのイメージを異化するとき、そこでは自らの身体を、民族誌的イメージを〈うつす〉場所、「^{ミーティング・プレイス}出会う場」として他者にひらくことが求められる。そのようにして見出されたイメージは同時に、各様の物質性・空間性をもつ表現媒体を介することで「解体」「再-組み合わせ」を繰り返しながら、参与者たちの経験そのものを組み替えて新たな変成をもたらす。こうした様々な身体と表現形式を介した「創造的な翻訳」のプロセスを通じてようやく、人類学的な「表現」を取り巻く複数の時空間や人・モノの間に潜在する深い次元での「類縁性」、フェルドの目指した「共-感性的」なイメージを見出すことができると、筆者は考える。

《サンワー》の映像作品、窓花展、そしてテキストを用いた本稿は、それぞれが一つの「民族誌」として作られたものではある。その一方でこれらはまた、多様な参与者による「窓花」をめぐる人類学的表現実践という〈うつし〉の連鎖的なプロセスを、そのつどに可能な仕方で一時的なイメージとして集約した「習作」の一部にすぎない³⁴⁾。窓花を〈うつす〉「人類学」は現在進行中の協働的な表現実践であり、次なる「翻訳」を通じた新たなイメージの変成に向けて、今もなお複数の場所、複数の他者にひらかれている³⁵⁾。

謝 辞

本稿は、国立民族学博物館の2つの共同研究（「映像民族誌のナラティブの革新」（代表者：川瀬慈氏）、「演じる人・モノ・身体——芸能研究とマテリアリティの人類学の交差点」（代表者：吉田ゆか子氏）、日本文化人類学会第49回研究大会における分科会「一時性の人類学」（代表者：木村周平氏）における研究発表ならびに、箭内匡氏との共著論文における議論を土台として、さらに発展させたものである。各研究会の代表者、参加者、コメンテーターの方および、本稿の査読者の方々から貴重な助言を頂いたことを感謝いたします。また、窓花展を主催くださった福岡アジア美術館とせたがや文化財団生活工房の関係者各位、共同企画者である下中葉穂氏、陝西省延川県の協力者の皆様にも、深く感謝申し上げます。本展の基礎となった調査研究ならびに本論文作成においては、JSPS 科研費 JP08J10461, JP20H01403 および、松下幸之助記念財団研究助成を受けた。

注

- 1) 本稿では、中国語の原語に対して、必要に応じて初出時にカタカナで標準中国語発音のルビをふり、日本語の用語と区別する。
- 2) 窓花を育んだ中国および黄土高原の「自然」に潜在する〈人ならぬもの〉と人の関係性について、また国家や親族制度をめぐる権力関係については、拙稿（丹羽 2015a, 2019）を参照。両論考は、本稿で扱う民族誌的映像作品および展覧会の制作からのフィードバックを反映して執筆したものである。
- 3) 本稿における、映像や展示等の人類学的表現実践を、異なる時空間、異なる媒体の間の〈うつし〉、また第4章で論じるように、それを「創造的な翻訳」とみるアイディアは、窓花展に関する箭内匡との共著論文（Niwa and Yanai 2017）において箭内が提起した、「翻訳」の概念を下敷きにしている。そこでは「翻訳」（translation）を、異なる場所間の「移動」（transportation）と、異なる表現形式、異なる思考等の間の「変換」（transformation）を通じた創造的实践とみるという視角が提示されている。
- 4) 初期の例外として、1940年代のM. ミードとG. ベイトソンによる「バリ島人の性格」をめぐる映像を駆使した研究が知られる。彼らの実践ほか、現在の人類学的映画制作に大きな影響を与えたロバート・フラハティのドキュメンタリー映画、フランスのヌーベルバーグの映画にも数えられるジャン・ルーシュの映画制作等については、村尾・箭内・久保編（2014）に詳しい。
- 5) たとえばカーステン・ハストラップは、写真イメージは出来事の表面や行為の記録のみを提示し得る「薄い記述」形式であるのに対して、テキストこそが意味を説明し、個性を越え、時間を前後に移動しうる力をもって「厚い記述」を可能とすると主張した（Hastrup 1992）。また、後述するガードナーの民族誌映画 *Forest of Bliss* に対する、当時のテキスト優位の実証主義的な批判と Gardner の人類学的映像表現の革新性については箭内（2008）等を参照。
- 6) ルパート・コックスらは「ヴィジュアルなもの」がもつ曖昧さや不確定性に着目して映像人類学的実践を省みる論考（Cox and Wright 2012）において、写真・音楽・テキストを組み合わせて展開する Feld の実践を、既述の二項対立的思考を乗り越える試みとして高く評価する。フェルド自身はさらに、『鳥になった少年』（1988）の英文原書刊行後に、カルリにその内容を読み聞かせて互いの応答を記述・分析した論文「対話の編集」を残している。その文体は、エビグラフで引かれたバフチンの「ことばは、半分は他者のものである」という言のままに、「モノローグ」を避け、民族誌の「定まった軌道を飛び出して、反省的、批評的

に読まれる」ような「民族誌的な談話」であることが目指されている。本稿の民族誌的展示についての考察もまた、筆者のみならず、フィールドの人々、さらに共同制作者であるアーティストやキュレーター、展示の鑑賞者に「民族誌」をひらき、それらの応答の記録を試みている。その意味で、ひらかれた民族誌のあり方は、非言語的イメージによる形式に限られるものではない。

- 7) なかでも 2008 年に高倉浩樹が建築家らと協働して開催した「トナカイ！ トナカイ！！ トナカイ!!! 地球で一番寒い場所での人間の暮らし」展（会場：せんだいメディアテーク）は、人類学者による調査の旅の追体験を意図した参加型展示として画期的な試みであった。高倉（2015b）によれば、「調査中の出来事や、そこで生活をする中で感じたり考えたりしたこと」を紙の短冊に手書きして吊るしたり、高倉の研究室の再現や、来場者によるシベリアの「フィールド」の人々にあてた手紙を書くコーナー等も設けられたという。
- 8) 「第 6 回恵比寿映像祭」では、グローバル化する地域社会の多様性をテーマに、映像人類学者の川瀬慈や分藤大翼の作品を含む映像インスタレーション——「社会学的記録」と「美学的表現」という映像の両機能を露わにする表現実践（澤山 2014）——が集められた。また「im/pulse: 脈動する映像」展では、映像作家、パフォーマンス・アーティスト、人類学者らが参集し、インスタレーション制作やパフォーマンスを通じて、感性的経験の新たな表現が探求された。
- 9) 箭内（2008）は、「クローズアップやロングショットを積極的に用いてカメラならではの超＝人間的な視点を導入する」ガードナーの映像を、人間の身体も含めた「物質的なもの」によって「憑依」された「映画＝トランス」と論じ、「人間的現実が深く根ざすところの物質性を示すもの」と評している。
- 10) 本稿ではこの「気づき」という語を、これに相当する陝北の人々の用いる中国語「^{フアーシェン}発見」がもつ、「隠れていたものが顕になること＝気づき、発見」（動詞としても用いられる）という意味を含み込んだ語として用いる。
- 11) 橋本裕之（2014）は、ミュージアムを「物を介したインターラクティブ・ミスコミュニケーションに根ざした物質文化の劇場」とみて、来館者のパフォーマンスを視座に入れる必要性を説くが、この主張は本展および本稿の考察にも当てはまる。
- 12) 《ミンガー・ヤンガー・サンワー》は制作後、2009 年に昭和のくらし博物館（東京都大田区）で上映したのを皮切りに、一般公開の市民講座や展覧会の関連イベント等に招かれる形で、2018 年 12 月現在まで、日本国内で延べ 9 回ほどの上映を行なっている。
- 13) ボイスオーバーは、映像表現において画面に現れない話者の声を被せる手法である。
- 14) 映画では、ショット（カメラが回り始めてから止まるまで継続して映像された映像）が束ねられてシーン（場面）が構成され、いくつかのシーンから一つのシーケンスが形成される。「シーケンス」とは、「主に画面内での連続、連鎖、順序、展開という、文章でいえばいくつかの文が集まって一つの節を作るように、一連にまとめられた連続的契機」と説明される（京都造形芸術大学 2000: 187）。この作業を通じて、「クレシヨフ効果」として知られる、別々に撮影された無関係なショットを組み合わせ、観者に一定の意味や心理的作用を与えることも可能となる（西嶋 2000: 80-81）。また、モンタージュ理論を確立したセルゲイ・エイゼンシュテイン（1980）は、モンタージュとは、並び合う二つの断片（ショット）間の「葛藤」や「衝突」とであると論じた。
- 15) 箭内は著書『イメージの人類学』（2018: 24-36）において、「社会身体」という概念を提起している。これは、「様々な度合いの求心力・遠心力をはらんだ身体・物体の社会的集まり」であり、「イメージ平面がその上で展開する力の場」と論じられる。この概念は、『サンワー』に映し出された抑圧／解放された生のリズムが作り出す人々の身体について考える際に、重要な示唆を与えてくれた。
- 16) 福岡アジア美術館では「窓花／中国の切り紙——黄土高原・暮らしの造形」展（2013.10.18～2014.1.28、主催：同美術館）、東京都世田谷区の生活工房ギャラリーでは「窓花／中国の切り紙——黄土高原・暮らしのフィールドワーク展」（2014.2.28～3.16、主催：せたがや文化財団）として開催された。来場者数の内訳は、福岡アジア美術館は 84 日間で 20,816 人（隣接するコレクション展の来場者と同時カウント）、生活工房は 17 日間で 6,127 人。来場者アンケートは後者のみで実施し（件数 90 人、回収率 1.46%、男性 24%・女性 76%）、その集計によれば、「大変良い」72%、「よい」26%、合計 98%とおおむね好評であった。
- 17) 解説パネルは基本的に各部屋の壁に掲げたテーマ解説 1 枚のみとし、作品のキャプション

は大型の剪紙作品 1 点と、第 4 室に並べた版画作品のみに限定した。一般的な民族学博物館的な展示説明とは異なり、本展では文字解説の表示を極力排し、鑑賞者に疑問や違和感をもって足を止め、モノや映像と感覚的に向き合いながら、自らの思考を深めてもらうことを目指した。これを補完するものとしては、詳細な民族誌的記述や窓花の作り手へのインタビュー、作り方等を、豊富な写真やイラストを交えて伝える書籍を、展覧会図録（丹羽・下中 2013）として制作した。

- 18) 本展準備にあたり、計 2 回のフィールドワークを実施した。2012 年 12 月は筆者のみで予備調査に赴き、現地の人々への展覧会開催の説明や協力依頼、また展示可能な竈洞の実物ファサードの搜索等を行った。2013 年 2 月に春節をはさんで約 1 カ月半、展示品収集と映像撮影のために、筆者と下中氏が陝北地域に滞在した。後者の調査経費は福岡アジア美術館が拠出し、生活工房の担当学芸員である天野典子氏が収集調査に部分的に参加した。
- 19) 下中菜穂氏は、ビル建設のために伐採されたケヤキの太木を国内外の多様な人々と分け合い、それがどのように使われ、あらたなモノやイメージに作り替えられたのかを追跡調査する「一本の樹プロジェクト」等のアートプロジェクトや、現在では江戸時代の庶民の家紋をモチーフにした切り紙遊び「紋切り」を研究し、現代的な活用方法を多様な参与者とともに探る活動など、ものづくりワークショップとそれをもとにした空間展示に関わる多くの実践を行っている。
- 20) 各会場の特性を生かして展示内容を相補的に変えるという構想は、企画段階から関係者の間で共有されていた。広報配布物の制作も各館の主導で別々に行われた一方で、準備期間を含む窓花展の一連の過程は、両館のキュレーターによってフェイスブック等で一元的に情報発信された。
- 21) 福岡での展示は、同美術館が継続的に主催する「アジア各地の社会や、人々の生活に深く根付き、制作されている造形（民族芸術や大衆芸術）」を紹介する、「生活とアート」シリーズの第 5 回企画展として開催された。
- 22) このような議論は、「異文化のまなざし」や「彫刻家エル・アナツイのアフリカ」等、人類学的資料やアフリカ芸術等を展示物とする展覧会企画を、美術館と民族学博物館で巡回するという活動のなかで既に焦点化されている（吉田 1999）。
- 23) その対処法として守護神を模した人形の剪紙が竈洞の室内に貼られ、また一説には窓花の紅色も魔除けの意味をもつと言われる。
- 24) もちろん、このような体感型のインスタレーションの企図が実際に観者に伝わるとは限らない。特に福岡会場では、芸術作品を一定の距離を置いて眺める鑑賞習慣が根づいた美術館という場所で、展示物に触れたり寝転んだりという行為に積極的に参加してもらうことの難しさを感じた。他方の東京会場では、展示室に据えた「炕」に観者が長く滞留する様子が見られた。同会場に置いた「感想ノート」には、「ヤオトンに招かれてカンの上ですっかりもてなされご馳走してもらった（ような）満足感でいっぱいです」というコメントもみられた。
- 25) 「履歴パネル」の展示は当初予定していなかった。筆者たち日本側による展示プランを聞いた馮奮が、窓花の匿名性が強調整され、個々の作り手の名前や顔が見えないことに異議を呈し、実際の展示素材を用意してくれたことから、その思いを受ける形で、展示に組み込まれた。
- 26) 馮山雲氏の芸術実践や剪紙指導に関しては、拙稿（丹羽 2013）を参照。
- 27) 数々のズレのなかでも、黄土をドーム状に掘り造る竈洞の空間をいかにしてギャラリー空間にうつすかは最大の難問であった。布で似た形状のテントを作れば、肝心なのは黄土の物質感であることを痛感し、土を持ち込めばホワイトキューブにそれが置かれる違和感と大量の黄土を用いる作業の不可能さに打ちのめされた。最終的には、実物としては木製ファサードのみを現地から輸送して設置し、第 3 室において竈洞の中の多面的な身体的経験を表現するインスタレーションを制作した（3.1 および 3.2 で詳述）。
- 28) 投影したのは、桑窪村の毛家の家族が朝起きて夜寝るまで、竈での煮炊きから稀少な水を上手に使う皿洗いや洗濯、孫達の賑やかな訪問、女性達の黙々とした夜なべ仕事などを順に並べて、30 分弱に編集した映像であった。
- 29) 以下、本稿の文中で言及する鑑賞者やスタッフのコメントは、両会場での筆者による聞きとりや、東京会場に置いた感想ノートからの引用である。
- 30) この展示方法に対しては、観者から「まるで残像映像のように、それが切り紙だったのか影絵だったのか、区別がつかないような感覚になった」という感想を得た。

- 31) 伝統中国では古代より、人を含む万物は、陰／陽 2 種の「気」から成ると考えられてきた。陰陽の「気」はそれぞれ、天／地、太陽（日）／太陰（月）、静／動、生／死、男／女等の対の属性を有し、天地の間で循環と交替を繰り返す。これらの対は、陰と陽のごとく互いを含みこみ、一方が特異点に達すると他方の極に向けて不断に変化する不可分の対であり、生々流転する世界の像を形作る原理とされる。
- 32) 中国では、婚礼や長寿等の慶事は「紅事」、葬礼は「白事」と称され、紅白の色は陰陽合一の儀礼のイメージ＝力として一対をなす。紅色で彩られる婚礼は、陽気に長ずる男と陰気に長ずる女が結び合って子が生まれ、父系親族関係が継承されることを祈念する儀礼である。葬礼は「祖先」（死者）と「子孫」（生者）のやりとりが一つの中心をなす儀礼であり、子孫たちは服喪を示す白装束で身を包み、死者への哀悼を示す様々な紙細工にも白い紙が用いられる（ワトソン 1994; 丹羽 2019）。ここでの馮父子の主張は、紅事と対になる時、白事もまた同様の生殖に基づくシステムの変奏であるという実感を筆者にもたらしした。
- 33) 例えば、「紙火」の実作ワークショップで参加者の一人はセロファンで花籠を作り、「中国の人達みたい具体的に物はないと思いつかなかった。死んだらこの世をこの目とおなじように見ることはできないと思うと、この世できれいだなあと思う気持ちを思い出すための縁を持っていきたいと思い、これを作りました」と説明した。また別の参加者からは、「会場で見たときはただ面白く可愛く見えたお葬式グッズが、実際に作ってみると、今まで考えたこともなかった自分の知らない部分に向き合うきっかけをくれた」。「結局、一つも思いつかなくて紙火は作れなかった。でも中国の紙火を作ることが、自身の『終活』のようになって面白かった」といった感想が聞かれた。
- 34) 拙稿（丹羽 2015a）では、陝北における「書くこと（エクリチュール）」の問題を扱い、文字を解さない当地の女性たちの社会的・感性的経験における、「文字で書くこと」と「剪纸のかたちを切ること」の異同について論じた。この観点からみれば、本稿を含む文字で書かれるテキストもまた社会的・歴史的に形成されたある特定の物質性と空間性をもつ媒体であり、それぞれの身体を介して別様に経験され得るものとして、さらなるイメージの解体・再-組み合わせの可能性を潜在するものだと考える。
- 35) 実際、「窓花」展の後、同展で用いた実物や映像資料を再-組み合わせし、異なる 2 つの民族誌的展覧会を下中氏との共同企画で制作している。ATELIER MUJI で開催した「暮らしを寿ぐ切り紙 窓花」展（2016.12.2 ～ 2017.1.22, 主催：無印良品）では、同社の東京・有楽町の旗艦店内でその既成の商品群と混淆／対照するかたちで、桑窪村の毛家の「自らの手で作る暮らし」のイメージを提示した。また大阪・堺市博物館の「中国と日本の切り紙——新年を迎える紙の花」展（2018.11.20 ～ 2019.1.20, 主催：同館）では、窓花のかたちや技術、作り手について、伝統宗教的色彩の濃い日本各地の伝承切り紙と対比するようなレイアウトで示した。本稿で扱った展示とは異なる場所、空間、並置されるモノやテキスト、インスタレーションの方法、キュレーターや観者から成る両展覧会では、それぞれの別の方向から「日本」との差異をより強く照射するようなイメージがうつされることとなった。

参考文献

〈日本語〉

岩城見一

2001 『感性論 エステティックス——開かれた経験の理論のために』京都：昭和堂。

エイゼンシュテイン、S.

1980 「ワン・ショットの画面の外で」エイゼンシュテイン全集刊行委員会訳、『エイゼンシュテイン全集 6 第 2 部』pp. 70–71, 東京：キネマ旬報社。

川瀬慈

2014 「映像民族誌の新たな時代」『民博通信』146: 12–13。

京都造形芸術大学編

2000 『映像表現の創造特性と可能性』 東京：角川書店。

澤山遼

2014 「第 6 回恵比寿映画祭レビュー——色の二つの階層」 <https://www.yebizo.com/jp/archive/forum/topics/sawayama/topics1.html> (2019 年 1 月 18 日閲覧)

高倉浩樹

2015a 『展示する人類学——日本と異文化をつなぐ対話』 京都：昭和堂。

2015b 「調査写真・画像から展示をつくる——現地と母国の市民をつなぐ応用映像人類学」 分藤大翼・川瀬慈・村尾静二編『フィールド映像術』 pp. 126–141, 東京：古今書院。

中井久夫

1997 「翻訳の生理学」『アリアドネからの糸』 pp. 244–258, 東京：みすず書房。

西嶋憲生

2000 「切り取りと配列——世界を切り取る」 京都造形芸術大学編『映像表現の創造特性と可能性』 pp. 70–101, 東京：角川書店。

丹羽朋子

2011 「かたち・言葉・物質性の間——陝北の剪紙が現れるとき」 床呂郁哉・河合香吏編『ものの人類学』 pp. 25–46, 京都：京都大学学術出版会。

2012 「『きりこ』のある風景——再生をつかさどる被災地の切り紙細工」『季刊民族学』 36 (4): 44–70。

2013 「馮老師の描画レッスン——ある中国人画家の『表現』の人類学」『超域文化科学紀要』 18: 103–122。

2015a 「〈窓花〉から〈剪紙〉へ——中国・陝北農村における女性の主体化の系譜学に向けて」『アジア・アフリカ言語文化研究』 90: 5–27。

2015b 「『窓花 / 中国の切り紙』展における文化人類学と芸術の協働——フィールドワークの感覚・経験の共有をめざして」『展示学』 52: 11–19。

2016 「『きりこ』をつくり、『きりこ』をおくる——切り紙に刻まれる、『こわれたふるさと』の再生のかたち」 橋本裕之・林勲男編『災害文化の継承と創造』 pp. 86–108, 京都：臨川書店。

2019 「中国黄土高原に潜勢する〈人ならぬもの〉の力」 床呂郁哉・河合香吏編『ものの人類学 2』 pp. 173–196, 京都：京都大学学術出版会。

丹羽朋子・下中菜穂

2013 『窓花 / 中国の切り紙——黄土高原・暮らしの造形』 東京：エクスプランテ。

橋本裕之

2014 「物質文化の劇場——博物館におけるインターラクティブ・ミスコミュニケーション」『舞台の上の文化——まつり・民俗芸能・博物館』 pp. 198–245, 大阪：追手門学院大学出版会。

フェルド, S.

1988 『鳥になった少年——カルリ社会における音・神話・象徴』 山口修他訳, 東京：平凡社。

ベルマン, A.

2008 『他者という試練——ロマン主義ドイツの文化と翻訳』 藤田省一訳, 東京：みすず書房。

2013 『翻訳の時代——ベンヤミン『翻訳者の使命』註解』 岸正樹訳, 東京：法政大学出版局。

ベンヤミン, W. / 内村博信訳

1996 「翻訳者の使命」『ベンヤミン・コレクション 2——エッセイの思想』 pp. 387–411, 東京：筑摩書房。

港千尋

2000 「未来の光と影——混成分歧記憶の芸術」 京都造形芸術大学編『映像表現の創造特性と可能性』 pp. 170–185, 東京：角川書店。

ミンハ, T. T.

2016 『フレイマー・フレイムド』 小林富久子・矢口裕子・村尾静二訳, 東京：水声社。

丹羽 窓花を〈うつす〉窓花展

村尾静二・箭内匡・久保正敏編

2014 『映像人類学（シネ・アンスロポロジー）——人類学の新たな実践へ』 東京：せりか書房。

森岡正芳

2005 『うつし 臨床の詩学』 東京：みすず書房。

箭内匡

2008 「イメージの人類学のための理論的素描——民族誌映画を通じての『科学』と『芸術』」『文化人類学』73(2): 180–199。

2011 「情動をモンタージュする——フレデリック・ワイズマンのニューヨーク」西井凉子編『時間的人类学——情動・自然・社会空間』 pp. 38–61, 京都：世界思想社。

2018 『イメージの人類学』 東京：せりか書房。

吉田憲司

1999 『文化の「発見」——驚異の部屋からヴァーチャル・ミュージアムまで』 東京：岩波書店。

ワトソン, L. J.

1994 「中国の葬儀の構造——基本の型・儀礼の手順・実施の優位」J. L. ワトソン／E. ロウスキ編, 西脇常記ほか訳, 『中国の死の儀礼』 pp. 17–32, 東京：平凡社。

〈英語〉

Brodine, M., C. Campbell, K. Hennessy, F. McDonald, T. L. Smith, and S. Takaragawa

2011 Ethnographic Terminalia: An Introduction. *Visual Anthropology Review* 27(1): 49–51.

Castaigne-Taylor, L.

1996 Iconophobia: How Anthropology Lost It at the Movies. *Transition* 66: 64–88.

Cox, R. and C. Wright

2012 Blurred Visions: Reflecting Visual Anthropology. In R. Fardon et al. (eds.) *The SAGE Handbook of Social Anthropology*, pp. 116–129. London: Sage Publications.

Foster, H.

1996 *The Return of the Real*. Cambridge: The MIT Press.

Gardner, R. and Å. Östör

2002 *Making Forest of Bliss: Intention, Circumstance, and Chance in Nonfiction Film*. Cambridge: Harvard Film Archive.

Gell, A.

1998 *Art and Agency: An Anthropological Theory*. London: Oxford University Press.

Hastrup, K.

1992 Anthropological Visions: Some Notes on Visual and Textual Authority. In P. I. Crawford and D. Turton (eds.) *Film as Ethnography*, pp. 8–25. Manchester: Manchester University Press.

Ingold, T.

2011 *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London: Routledge.

2013 *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London: Routledge.

MacDougall, D.

2001 Gifts of Circumstance. *Visual Anthropology Review* 17(1): 68–85.

2006 *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Niwa, T. and T. Yanai

2017 Flowers' Life: Notes and Reflections on an Art-Anthropology Exhibition. In A. Schneider (ed.) *Alternative Art and Anthropology: Global Encounters*, pp. 75–87. London and New York: Bloomsbury Academic.

Pink, S.

2006 *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. London: Routledge.

Schneider, A.

2008 Three Modes of Experimentation with Art and Ethnography. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 14(1): 171–194.

Schneider, A. (ed.)

2017 *Alternative Art and Anthropology: Global Encounters*. London and New York: Bloomsbury Academic.

Schneider, A. and C. Wright (eds.)

2006 *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg.

2010 *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. Oxford: Berg Publishers.

2013 *Anthropology and Art Practice*. London and New York: Bloomsbury.