

# イメージの人類学のための理論的素描

—民族誌映像を通じての「科学」と「芸術」—

箭 内 匡\*

本稿は、人類学的実践を言葉のみならずイメージの実践として再考しつつ、そうした「イメージの人類学」の中で、民族誌映像（写真、映画、ビデオ）の役割を考えることを提案するものである。ここでイメージとは、我々の意識に現前するすべてを指し、例えば人類学者のフィールド経験のすべては、一つのイメージの総体と見ることができる。民族誌映像は、こうしたフィールド経験のイメージ（より正確には、それに近いもの）の一部を定着させ、言葉による人類学的実践が見えにくくしてしまうような経験の直接的部分を我々に垣間見せてくれる。そうした視角から本稿でまず考察するのは、マリノフスキー、ベイトソン、レヴィ＝ストロースの民族誌写真であり、そのショットの検討を通じ、各々の理論的実践がその下部で独自の「イメージの人類学」によって支えられていることを示す。そのあと、フラハティ、ルーシュ、ガードナー、現代ブラジルの先住民ビデオ制作運動の作品を取り上げ、映像による表現が、言葉による人類学が見逃してきたような民族誌的現実の微妙な動きや質感、また調査者と被調査者の間の関係を直接的に示しうることを示す。このように「イメージの人類学」を構想し、その中で民族誌映像の役割を拡大することは、「科学」と「芸術」が未分化な場所に人類学を引き戻し、それによって言葉による人類学的実践をも豊かにするであろう。

キーワード：イメージ、民族誌映像、ショット、映画＝トランス、全体

## 目 次

- |                       |                   |
|-----------------------|-------------------|
| I はじめに                | IV フィールドのなかのカメラ   |
| II いくつかの概念装置          | V 民族誌映像による表現      |
| 1 フィールド、イメージ、映像       | 1 フラハティによる「全体」の表現 |
| 2 民族誌映像とショットの概念       | 2 ルーシュの「映画＝トランス」  |
| III 民族誌映像と人類学理論       | 3 ガードナーによる物質性の表現  |
| 1 マリノフスキーのロングショット     | 4 「映画＝トランス」の現在    |
| 2 ベイトソンの「ミディアム－ロング」   | VI おわりに           |
| 3 レヴィ＝ストロースのキャンディッド写真 |                   |

\* 東京大学

…カメラの奇跡は、我々を言語的な世界から非言語的な世界へと連れて行ってくれることです。様々な意味の世界からただ一つの存在の世界へ。我々が言葉の局所性の網の中でもがいている世界から、静かで澄みきった、そこで精神がくつろぐことができるような全体的世界へ。(フランシス・フラハティ)<sup>1)</sup>

## I はじめに

人類学は、その歴史の中で、いつも芸術に対して愛憎半ばする態度をとってきた。マリノフスキーがトロブリアンドで、芸術を深く愛しながらそれを抑圧して「科学」を樹立しようとしたのは、人類学にとってほとんど祖型的なドラマであろうし [cf. 山口 1982 : 9-16 ; YOUNG 1998 : 11-18]、例えばA・ジェルが、芸術の「科学」的な人類学理論を構築すべく、芸術の感性的内容を無視する姿勢をとった(彼は後にそれを別の形で再導入するのだが)ことは、こうした祖型の反復に見えなくもない [GELL 1998]。しかし他方で、『西太平洋の遠洋航海者』や『悲しき熱帯』などの古典的人类学を代表する著作が、文学的・芸術的次元を持つものとして人類学内外の読者に愛読されてきたことを誰が否定するだろうか。こうした状況の背景には、人類学がフィールドワークという、身体的な行為を通じて対象の「全体」を把握しようとするという意味で、芸術にも通じる営みを核心部分に持ちつつ、同時に「科学」として自らを樹立しようと努めてきた、という根本的事実があると思われる。

この論考では、「芸術と人類学」という本特集のテーマを考えるに当たり、「芸術と人類学」という関係そのものに立ち向かい、人類学者が自らの五感を駆使してフィールドにある「全体」を捉えようとする時、また人類学者がそうした「全体」を民族誌的描写において表現しようとする時、そこに見え隠れしている「何か芸術的

なもの」について考えてみたい<sup>2)</sup>。そのために本稿では、この「何か芸術的なもの」を、「イメージ」という明確に定義された概念によって、必ずしも「芸術的」ではないものと一緒によく上げることとする。その上で、この「イメージ」を一定の条件下で直接に定着したものとしての民族誌映像に焦点を当て、その中に現われる「科学」と「芸術」の微妙な関係について考えてみたい(ここで「民族誌映像」とは「人類学的フィールドで制作される写真・映画・ビデオ等の映像」すべてを指すことにする)。この考察は、人類学において周縁的な地位——一方で「科学」のための単なる研究資料として、他方で「科学」と対立するものとしての「芸術」的映像として——に置かれてきた民族誌映像の人類学的意義の再評価と同時に、「イメージの人類学」の構築へと我々を導くはずである<sup>3)</sup>。

## II いくつかの概念装置

### 1 フィールド、イメージ、映像

まず「イメージ」の概念からはじめよう。「イメージ」とは、ここでは美学者の岩城見一に従い、「意識に対して感覚的に現前するもののすべて」であると考え<sup>4)</sup>。つまり、我々の日常生活の中で知覚、経験する様々な事物のほか、記憶や夢、写真やテレビ映像など、我々の意識に現前する全てを、「イメージ」と考える。その意味では、我々の生活は「イメージ」とのやりとりで成り立っているのであり、我々は「イメージ=内=存在」だとも言える [岩城 2001 : 4-5, ii]<sup>5)</sup>。

さて、岩城のイメージ論で注目されるのは、こうしたイメージが、ある時は「かたちをもった現象」として、ある時は「絶えずかたちを変えて次々に私たちに対して現われてくるもの、襲ってくるものたち」として現出する、と考える点である [岩城 2001 : 2]。確かに我々はふだん、見慣れた対象を「かたちをもった」ものとして安心して処理している。その背景には、

我々がすでに習得した「言語・記号システム」がイメージを「かたち」と安定した仕方結びつけていることがあるだろう。とはいえ、我々は他方で「かたち」に容易に還元できない対象に出会うこともあるし、もっと根本的には、見慣れたはずの対象が忽然と「かたちをもたない」対象として現出する可能性もつねに存在している<sup>6)</sup>。安定した「かたち」がイメージ（ないし現実）の本質であるという保証はどこにもないのである [cf. ベルクソン 1976: 139-145; 箭内（編）2006: 3-6]。

この岩城のイメージ論は、人類学的実践を振り返る上でも有効だろう。フィールドワーク初期の人類学者にとって、多くの事物は不確実な形でしか既知の「かたち」と結びつけられないものであり、時に「かたちをもたない」イメージでもある。経験の蓄積の中で、人類学者は自らを取り囲むイメージをしだいにより安定した「言語・記号システム」（現地のそれ、自言語等のそれおよび分析上のそれ）と関係付けてゆくが、しかしそこで対象が生き生きとした形で捉え続けられている限り、「かたちをもたない」イメージの次元は消えないだろう。後に人類学者がその研究成果を論文として発表するとき、それは基本的に（今度は研究上の日常的・学術的言語の）「言語・記号システム」によって表現されることになる。しかし、もしそこでの言語表現が人類学者のフィールド経験における「かたちをもたない」イメージとの交流を失っているなら、それは身体的経験としてのフィールドワークが与える特質を欠いたものであると言わざるをえない。

## 2 民族誌映像とショットの概念

このようにフィールドの「イメージ」を考えると、民族誌映像とは一体何だろうか。第一にそれは、撮影者の意図（「何を撮るか」）のもとで制作される以上、根本的には「かたちをもつ」イメージである。しかし同時に、一般に映像というものは、ジョン・バージャーの言葉を

借りて言えば「意図性において弱い」、「意味において弱い」[cf. BERGER and MOHR 1995: 90, 92] ものであり<sup>7)</sup>、だからある部分不定形で、多様な解釈を許容するものでもある。究極的に言えば、民族誌映像とは、「かたちをもつ」「かたちをもたない」という区別が未決定な状態でフィールドの「イメージ」を提示するものである。

第二に、民族誌映像は、撮影者のフィールドでの知覚そのものを記録したのではなく、カメラという機械により、一定の撮影条件下でそれを記録したものである。それは一方で撮影者の知覚を反映しつつも、他方で撮影者の知覚から外れたものをも必然的に含むのであり、だからこそ我々は自らが撮った写真に時に意外なものを見出し、驚くことになる。民族誌映像とはつまり、撮影者の「人称的な」視覚とカメラの「非人称的な」視覚とが曖昧な形で共存したものである<sup>8)</sup>。

第三に、民族誌映像（民族誌写真を含む）は、「非人称的なもの」を含んだイメージであるにも関わらず、フィールドを離れた人類学者にとって自らの「フィールド経験」の記憶の重要な結節点となるのであり、そのような形で、人類学者の言葉による研究実践にも秘かに影響を与えてゆくものである。19世紀から今日まで、民族誌映像は（その学問的可能性を抑圧されつつも）暗黙のうちに人類学的実践の全体と関わってきたのであり、人類学者が自らの内なるイメージ記憶と写真（後には映像一般）との間で営んできた関係は、人類学的思考の（大部分は）非反省的な、しかし重要な一部分を構成してきたはずなのだ。その意味では、すべての人類学者は映像人類学者だったと言えるだろう。

さて、「イメージ」と民族誌映像の関係をこのように捉えた上で、以下では、人類学者がイメージのレベルで営む学問的实践——これを「イメージの人類学」と呼ぼう——について、民族誌映像を手がかりに考えていく。ただ、そのためには、映像（写真、映画、ビデオ）につ

いて分析的に論じる上で不可欠な、「ショット」の概念に触れておかなばならない。ショットとは「一定の撮影条件下での一定の〔時間〕空間的範囲の視〔聴〕覚的イメージの記録」であり、あえて言語的類比を行えば、映像における単語ないし文のようなものである。

ショットは、その空間的サイズにより、ロングショット、ミディアムショット、クローズアップに大別できる<sup>9)</sup>。例えば、撮影対象（人間や事物）の全体を包むようにフレームに収めるものが「ロングショット」であり、撮影対象自体よりも背景を含めた全体に強調点を置く「超ロングショット」もその一種である（この「超ロング」は、その中で物事が生起するところの全体的状況や全体的な雰囲気提示するのに適したショットである）。撮影対象の半分あまり——人物なら半身から膝上あたりまで——をフレームに収めるものは「ミディアムショット」と呼ばれ、一般に人物のアクションを示すのに適しているとされる。他方、「クローズアップ」は、撮影対象の部分——例えば人物の顔から胸まで——を切り取ったものであり、さらにアップして部分の部分を取り取った「超クローズアップ」もその一種である。クローズアップは、被写体の情動や質感を生々しく伝え、カメラ独特の視覚を感じさせるショットといえる [cf. DELEUZE 1983; 渡辺 1968]。

映画やビデオではショットの時間的広がりも重要であり、これについては、編集の問題とも関係しつつ、「短い」ショットか「長い」ショットかという二つの対照的な考え方がある。「短い」ショットは劇映画において一般的な撮り方で、明確な撮影意図の下に被写体を一定の角度から切り取ったものであり（短く切ることが旨なので「カット」とも呼ばれる）、これは被写体を様々な角度から捉えた短いショット（ロング、ミディアム、アップ等）を重ねて映像を立体的に構成してゆく、いわゆる「カット割り」を念頭に置いたものである。これに対しドキュメンタリー的な映像では、状況を分析的に提示

するのではなく、むしろ撮影現場での現在に定位してそこで生起する出来事を逐一追ってゆこうと長いショットを用いることが少なくない。「シークエンスショット」ないし「長回し」と呼ばれるこのタイプのショット（音声を使えばフレーム外の出来事も反映できる）は、民族誌映像においても主流の撮影方法である。ただし、特に民族誌映像が表現手段として用いられる場合、カメラ特有の視覚力を生かした、カット割りによる撮り方も重要であり、だから二つのアプローチは相補的なものである。

### Ⅲ 民族誌映像と人類学理論

以上の準備のもと、まずマリノフスキー、ベイトソン、レヴィ＝ストロースという三人の人類学者が撮影した民族誌写真を検討しよう。目的は、彼らの人類学的思考を下部から支える「イメージの人類学」を掘り起こすとともに、いかにして「すべての人類学者は映像人類学者である」のかを具体的に示すことである。

#### 1 マリノフスキーのロングショット

マリノフスキーは、フラハティと並ぶ映像人類学の創始者と呼びうるかもしれない。当時の非常に困難な撮影条件（重くて扱いにくい機材、長い露出時間、熱帯特有の湿度…）のもと、彼はトロブリアンドで大変な時間と費用と労力をかけ、綿密な撮影プランを立てつつ1000枚以上の写真を撮影する [YOUNG 1998: 5-14, 276]。それらの写真は、彼の民族誌的著作の中にきわめて豊富に（『遠洋航海者』には75枚、『未開人の性生活』には92枚、『珊瑚礁の菜園と呪術』では116枚）収められているが、それだけではない。E・サマンが例証したように、彼の民族誌は、写真と本文との間の頻繁な相互参照を通じてイメージのレベルと（それ自体が視覚的イメージに富んだ）文章のレベルが読者の頭の中で並行して発展してゆくよう注意深く編まれており [SAMAIN 1995]、それは今日のハ

イパーテキストの先駆けでさえある。確かに彼は、映像を用いて民族誌的対象を捉え、映像を用いて自らの研究成果を表現するという明瞭な意図を持っていた人であった<sup>10)</sup>。

ところで、マリノフスキーの写真はショットという観点からも興味深い。なぜなら、彼の写真は人物（2～3人から多人数の集まりまで）を周囲の事物で包むように中距離・遠距離から撮ったロングショットが圧倒的に多いという顕著な特徴を持っているからである [cf. SAMAIN 1995 : 128-129 ; YOUNG 1998 : 17-20]。「マリノフスキー的ショット」とでも呼べそうな、この独特の撮り方を彼がなぜ一貫して用いたのかに関しては、彼自身の内的な撮影意図に加え、おそらく彼が持っていた撮影機材の技術的要因（レンズの暗さ、感光速度の遅さなど）も大きく影響していたであろう<sup>11)</sup>。いずれにせよ確かなことは、E・サマンとM・ヤングが論じたように [SAMAIN 1995 : 128-129 ; YOUNG 1998 : 17-20]、一つの写真の中で被写体とそれを取り囲む事物が密接に交流するこれらのロングショット（レンズが暗いため被写界深度は深く、前景も背景も同じような明瞭さで写る）が、民族誌的対象の相互関係の探求に焦点を当てる彼の機能主義的アプローチと密接に関わっていることである。とりわけそうした一連の写真の細部が、トロブリアンドから遠く離れた場所で民族誌を綴っていた後年のマリノフスキーにとって、分析上の重要な助けになったことは容易に想像できよう。マリノフスキーの民族誌写真は、このように、分析的（あるいは科学的）側面と表現的（あるいは芸術的）側面の両方において、彼の著作と不可分なものだったのである。

## 2 バイトソンの「ミディアム-ロング」

写真の歴史において1920年代後半のライカの出現は様々な意味で革命的なものであった。1930年代前半にライカのカメらは多くのフォトジャーナリストによって利用されるようになっていたが、1930年代中葉にこのライカを手

し、精彩に富んだ写真を撮ったのがバイトソンとレヴィ＝ストロースであった。

バイトソンの人類学的思考は、マリノフスキーに劣らず映像と深く関わるものであった。「結晶の構造と社会の構造と同じ法則が支配しているかもしれない」[バイトソン 2000 : 133] と考え、レベルの異なる対象間で視点移動することを身上とした彼の思考スタイル自体、ショットサイズを変えて様々な大きさの事物を同列に置くことのできる映像メディアと本質的に親和的なものだったであろう。より具体的に言えば、彼はバリ島で、イアトムルの「分裂生成的シークェンス」[バイトソン 2000 : 177] を念頭に置きつつ、（ロールフィルムを積んだライカで可能な）連続写真や映画カメラによる撮影を大量に行ったが、彼が撮影したのはまさに（IIで述べた）シークェンスショットであった<sup>12)</sup>。ライカのカメらは、カメラを大きく寄せて被写体の一瞬の表情を捉えることを可能にしたが、これも彼がこだわった文化の「手ざわり」[バイトソン 2000 : 141] を考える上で大きな助けになったと思われる。

ミードとの共著『バリ島人の性格』[バイトソンとミード 2001] の（約25000枚の中から選ばれた）759枚の写真を、ショットサイズという観点から眺めてみよう。バイトソンは、この本の導入部では映画の状況提示ショットにも似た超ロングショットを、また通過儀礼を扱った末尾の部分では、儀礼的動作の民族誌的背景を含んだ（マリノフスキーにも似た）ロングショットを多用している。しかし、この本の写真の大半を支配するのはミディアムとロングの間のショットであり、分類が必ずしも自明でないことを前提の上で試算すれば、そうしたショットは『バリ島人の性格』の写真の70%以上を占めている。それを一括して「ミディアム-ロング」と呼ぶなら（これは、「バイトソンの一貫した撮影意図の下でのミディアムとロングの間のショット」という意味であり、通常の「ミディアム・ロング」ではない）、まさにそのような

「ミディアム-ロング」、特にその連続写真を通じて、「定常型システム」を生きるバリの人々の生きざまが捉えられていくのである。

この「ミディアム-ロング」は、「個人における本能的・感情的な動きを組織する、文化的に平準化されたシステム」[ベイトソン 2000: 174] を捉えようとしてバリに入ったベイトソンの意図を正確に反映するものであり、一方で文化的コンテクストの中で個人を捉えるという人類学的な要請を反映するとともに（それは当然ロングショットへの強い引力となる）、他方でそうした個人を行動のレベルで描写しつつ（従ってミディアムへの引力となる）、個人の内部での本能的・感情的な動きをも把握する（それはクローズアップへの引力となる）、という相矛盾する要請に同時に応えるものである。背景・行動・情動を同時に捉えようとする、この独特な緊張感を持ったショットは、ベイトソンの芸術的感性なしには達成しえなかったものであり、そこには、「科学」と「芸術」が不可分なベイトソンの「イメージの人類学」が、確かに存在しているのである<sup>19)</sup>。

### 3 レヴィ=ストロースのキャンディッド写真

最後に、同じく1930年代に、ブラジル内陸部でライカを用いて写真撮影していたレヴィ=ストロースにも触れておこう。レヴィ=ストロースがブラジルで撮った写真は約3000枚にのぼる（そのうちの59枚が『悲しき熱帯』の印象的な写真群を構成している）。それらの写真が長い年月の後に、180枚を集めた写真集『ブラジルへの郷愁』を構成しえたこと自体、1930年代のレヴィ=ストロースの映像への取り組みが生半可ではなかったことを示しているだろう。

『ブラジルへの郷愁』の一連の写真で特に印象的なのは、ライカを手にした「写真家レヴィ=ストロース」の視点の自由さである。マリノフスキー的ロングショットとは無縁のクローズアップ写真。ベイトソンの連続写真とは全く無縁の形で被写体のアクチュアリティを鋭く切り

取ろうとするキャンディッド写真（ナンビクワラの一連のスナップ写真はその白眉である）<sup>14)</sup>。狭義での人類学的関心から自由になり、むしろ芸術的性質を身に纏ったようなこれらの写真は、記述的な民族学的論文「ナンビクワラの家・社会生活」[LÉVI-STRAUSS 1948] の中ではいかにも座りがわるいが、人類学と文学とが不可分に融合した『悲しき熱帯』の中では本文と見事に一つの全体をなしている。

しかし、このレヴィ=ストロースの「イメージの人類学」は、彼の言葉による人類学とどのような関係を持っているのだろうか。一連の写真の中で、カドゥヴェオの身体塗飾のそれは、彼の理論との明白な関係を示すものだろう。模様を描いた顔や身体の写真は、『悲しき熱帯』ではトリミングによって奥行きを消されて平面化し、ボジャアーニによるデッサンや人々による図案のイメージと交じりあって、人々の内面にある「構造」を可視化する。しかし一体、あのクローズアップ写真による情動や質感の描写、そしてとりわけキャンディッド写真による「肉眼の次元では求めるべくもないアクチュアリティ」[渡辺 1968: 103] の把握は、どう考えたらよいか。私見では、それらの写真は、レヴィ=ストロースの様々な考察が感覚的質への彼の稀有の感受性に深く根ざしたものであること、たとえ後年のレヴィ=ストロースが感覚的質をとりわけ二重分節性の中で捉え直すにせよ、「感覚可能なものと知的に理解可能なものとの対立を超越しよう」[レヴィ=ストロース 2006: 23] とする彼の一貫した意図が決して空虚なものではないことを、我々に示しつづけているのだと思われる。

以上、三人の人類学者による民族誌映像をショットという観点から検討しつつ、彼らの人類学的思考の下部に確かに存在する「イメージの人類学」を眺めてみた。ただし、彼らの場合、疑いなくそうした「イメージの人類学」は言葉による人類学に従属すべきものであった。しかし、それが唯一の可能性だろうか。それとは

別に、イメージをイメージによって表現するあり方も可能なのではないだろうか。そしてとりわけ、イメージをイメージによって表現する中で、言葉による人類学が苦手としてきた問題が把握される可能性もあるのではないだろうか。以下ではそうした問題に向けて議論を進めてゆこう。

#### IV フィールドのなかのカメラ

ここまで「マリノフスキーの写真」、「ベイトソンの写真」、「レヴィ=ストロースの写真」と書いてきた。しかし、この「の」は字義通り受け取ってよいのだろうか。映像とは撮影者のものであると同時に被写体のものでもある。実際、民族誌映像がどのように制作されるかを細かく検討すれば、被写体は様々な形で撮影者に働きかけ、映像制作のプロセスに介入していることが分かってくる。

興味深いことに、このような問題は、エスノメソドロジーの会話分析のように、客観主義的な視点から映像を純粋な研究資料として作成する研究領域でも注目されはじめている。会話分析の研究者J・モンダダは、例えば小学校の授業のように、撮影対象がフレーム内に収まらないために手持ちカメラで撮影する場合、撮影者がしばしば被写体の動きを頼りにカメラ移動を行っていることを指摘する（例えば、フレーム外の教室後部の生徒が教師に指される場面では、フレーム内の生徒が指名と同時に後ろを振り向き、撮影者はその動作に反応してカメラのフレームを教室後部に移動する）[MONDADA 2006: 58-60]。いかに客観主義的な姿勢で撮影に臨もうと、撮影者は特定の視点、特定のフレーミング、特定のカメラ移動を選択しつつ撮影しているのであり、この過程において被写体となる人々の行動は、撮影者が意識していなくても、撮影を決定する要因の一つなのである（小学校の事例で、後ろを振り向いた生徒は、何も知らずに映像の一種の共同制作者になって

いるのだ）。

もちろん、被写体からの働きかけは、撮影の過程だけでなく、撮影テーマの設定の段階ですでに始まっている。ベネズエラの先住民プメ社会でのG・オロビッチの経験はこの点を示す好例だろう。1990年代初め、現地調査と平行して映像プロダクションのための写真撮影を行うことになった彼女は、人々が頻繁にF・プラダという歴史上の人物について語ることから、それを撮影テーマに選ぶことにする。プラダは1959年、「計画的文化変容」を行うためにベネズエラ政府によって村に派遣された人類学者であり、彼が導入した新しい農耕や牧畜の技術はプメの人々に大歓迎された。しかし翌1960年、非先住民の地元有力者たちが彼を「共産主義者」として告発し、彼は村から追放されて計画は頓挫する。オロビッチは、村に捨て置かれたトラックなど、計画の様々な遺物を写真に撮っていった。

さて、現像した写真を彼女が人々に見せると、それらは言葉による調査では引き出せなかった人々の内面的イメージを誘発していった。人々は一連の写真を眺めつつ——特に彼女自身が気付かなかった写真の細部に触発されながら——プラダにまつわる様々な神話的語りを語りはじめたのである<sup>15)</sup>。オロビッチは其中で、プメの人々の内面においてプラダが過去の「黄金時代」を象徴する人物として生きられていたこと、そして彼をめぐる神話的な語りや、プラダの村での短い滞在から現在まで続く人々の悲惨を説明するものであること、を理解したのであった [OROBITG 2004: 34-38]。

この事例で興味深いのは、人類学者が人々の語りに導かれて一連の写真を撮り、それらの写真の、人類学者の撮影意図に含まれていなかった細部が、人々の内面のイメージと直接反響していった点である。その意味では、この事例は1960年代後半に行われたナバホ映画の実験のすぐ隣にあるとも考えられる。S・ワースとJ・アデアによるこの有名な実験は、文化相対主義

仮説のイメージ的次元を探求するという意図のもと、ナバホの人々自身に映画カメラや編集機の使い方を教え——もちろんこの段階でワースは文化的影響が介入しないよう徹底的に配慮している——、彼ら自身に自由にテーマを選び、自由に撮影、編集させるものであった [WORTH and ADAIR 1997]。要約すれば、民族誌映像とは、撮影者の「人称的」視線の完全な支配下にあるのではなく、むしろ被写体の身体の無言の影響を受け（モンダダ）、時には撮影者がある部分素通りして被写体自身の関心をほとんど直接的に反映し（オロビッチ）、それゆえ、人々の内面にあるイメージ的思考のほとんど直接的な表出（ワースとアダア）とも連続線上にあるものなのだ。

ちなみに、プメヤナバホのような伝統的に口頭のコミュニケーションに依拠してきた社会では、人々の語りや行為は経験のイメージ的次元に深く根ざしており、そうした社会での民族誌映像と人々の経験のイメージ的次元との直接的な交流は興味深いテーマの一つだろう<sup>16)</sup>。実際、ナバホ映画の一見奇妙な特徴も、彼らが熟達していたはずの口頭伝承のイメージ的思考を念頭に置けば、自然に了解可能なものになる<sup>17)</sup>。例えば、彼らが作った作品には、映画のテーマと関わりがないように見える「歩く」場面のショットが延々と続くという特徴が見られたが、こうした「歩く」過程の描写を繰り返すのは、ナバホ神話の特徴であった [WORTH and ADAIR 1997 : 144-152]。またナバホの人々は、撮影した映像を完璧に記憶しており、信じがたい速さで編集作業を行ったとされているが [WORTH and ADAIR 1997 : 190-198]、これも彼らが口頭伝承の語りの中で大量のイメージ記憶の運用に熟達していたと考えれば、まったく不思議なことではない。

ところで、撮影は撮影者と被撮影者だけから成り立つのではなく、そこには常に第三者——すなわちカメラ——が介入する。そして、ここで決定的に重要なのは、カメラはフィールドに

おいて明らかな異物だという事実である。人類学者がフィールドでカメラを用いる時、そこに必ず二つの重要な変化が生起する。一方で人類学者は「撮影者」（ないし「撮影チームの一員」）という、機械による記録のために機械を通して世界を眺める存在に変貌する<sup>18)</sup>。そして他方で被写体になる人々も、カメラの前に立つとき、現在過ぎ行く一瞬のイメージが（理想的には）永遠に記録されるという意識を頭のどこかで持つのであり [cf. GEFFROY 1990]、その時既に、彼らは撮影前の彼らと同じではない [cf. HEIDER 1976 : 50-55]。つまり、民族誌映像の制作においては、撮影者も被写体も、ある「動き」の中にあるのであり、民族誌映像とはそういった流動する現実の中で、撮影者と被写体が相互に影響しあい、ある部分両者の意図が識別不能になりつつ、制作されるものなのである<sup>19)</sup>。

この何だか落ち着かない状況——しかしそれゆえに何か重要な真実が潜んでいることを予感させなくもない状況——は、どう理解したらよいのだろうか。また、もしそうした状況が「マリノフスキーの写真」、「ペイトソンの写真」、「レヴィ＝ストロースの写真」にも何らかの形で当てはまるなら、そこでのイメージと理論との関係は再考に値するのではないだろうか。こうした問題をも念頭に置きつつ、今度は、「イメージの人類学」を言葉で表現するのではなく、そのまま映像として表現する営みの中でどんなことが起こってきたのかを眺めてみたい。

## V 民族誌映像による表現

既に見たように、「イメージ」とは「かたちをもつもの」であると同時に「かたちをもたない」ものであり、また民族誌映像とは、本質的には「かたちをもつ」「かたちをもたない」という区別を未決定なものとして定着させるものである。とすれば、イメージを言葉によって一定の「かたち」に定着させる代わりに、イメージをそのまま用い、「かたちをもたない」次元



を抑圧せずに人類学的思考を表現することも可能ではないだろうか。以下では、人類学と映画芸術との境界領域でまさにそうした作業に取り組んだロバート・フラハティ(1884-1951)、ジャン・ルーシュ(1917-2004)、ロバート・ガードナー(1925-)の三人を取り上げたい。HEIDER [1976] から PINK [2001] まで、何らかの意味で「科学」としての映像人類学を志向する傾向を主流とするなら、彼らはその中で明らかに周縁ないし外部に位置するものだが<sup>20)</sup>、だからこそ彼らは、次に見るように、言葉による人類学が容易にアプローチできなかった問題を映像的に発見し、映像的に表現したのだと言える。そして彼らが行った問題は、最後に触れるように、現代ブラジルにおける先住民ビデオ制作運動のような実践とも直接つながってゆくだろう<sup>21)</sup>。

### 1 フラハティによる「全体」の表現

もともと探検家だったフラハティは、1910年代にカナダのイヌイットと6年間寝食を共にし、その後彼らとの親密な関係に基づいて、《極北のナヌーク》(*Nanook of the North*, 1920-21)を完成する。《ナヌーク》から《モアナ》(*Moana*, 1923-25)、《アラン》(*Man of Aran*, 1932-34)と続くフラハティの「民族誌的」な映画は同時期のマリノフスキーの著作に比すべき記念碑的なものであり、映画史的には、あらゆる民族誌映画・ドキュメンタリー映画の原点であると同時に、ネオレアリズモからA・キアロスタミまでの現代映画の一つの原点とも言うものである。

一連の作品の制作においてフラハティは、現地の人々と長期間生活を共にする中で作品を構想していっただけでなく、現地に現像機材を持ち込んでラッシュフィルムを現地の人々と一緒に見ながら撮影を行った [フラハティ 1994; CALDER-MARSHALL 1963; 大森 1982: 98-101]。人々はその中でごく自然に映画制作に参加していったのであり、だからこそ彼らは献身的に撮

影に協力し、時には撮影のために自らの命をも危険にさらしたのであった [フラハティ 1994; FLAHERTY et GARDNER 1958]。撮影の中で現地の人々が、フィルム上に永遠に定着される自らの姿を思い描きつつ、《モアナ》での伝統的な生活様式の再現や、《アラン》での古いサメ漁の再現といった、失われた、しかし誇るべき過去の再現に熱中したという事実 [FLAHERTY et GARDNER 1958] は興味深い。映画制作を通じてフラハティと現地の人々が表現したのは、客観的現実そのものではなかった。フランシス・フラハティは、フラハティの映画は「時間を越えた時間」に関するものであり、それは「何かを祭っている」のだと述べたが [フラハティ 1994: 12]、そこにあるのは確かに、制作者と現地の人々が一体となって制作する中で忽然と現出してきた「生の真実」とでもいうべきものであっただろう。

ところで、フラハティの映画の新しさは制作方法だけではなかった。20世紀中葉の現代映画の出現を支えた映画批評家アンドレ・バザンは、フラハティの映画が、アクションを全体として捉えようとする(例えば《ナヌーク》のアザラシ狩りの場面では狩人と穴とアザラシをフレーム内に収めている)ことで稀有の現実感を獲得していること、また彼の映画が人物中心でなく、人間を取り囲む事物に焦点を当てていることを高く評価した [BAZIN 1999: 59, 156]。これは映画的であると同時に人類学的な問題でもある。アクションを全体として捉えるフラハティのショットはマリノフスキーのロングショットに似ているし、また周囲の事物との関係の中で人間的ドラマを展開するフラハティの映画の語りは、機能主義のそれに似ていなくもない。こうしたことは、フラハティがマリノフスキーと同様にフィールドの現実を熟知していたこととも無関係ではないだろう。

しかし、両者の類似点はそこまでである。アザラシ狩りのショットのような全体志向的なショットをカット編集に組み入れつつ、映像

の具体性の中で「全体」を表現しようとしたフラハティの手続きは、言葉の抽象能力を利用したマリノフスキーの手続きとは異質なものである。そして、フラハティがそこで表現した「全体」とは、マリノフスキーのそのような客観主義的な分析の中で想定される「社会構造の明瞭で確実な輪郭」[マリノフスキー 1980:78]ではなく、むしろ撮影者と被撮影者が不可分になり、客観的現実と主観的現実が不可分になるような瞬間に忽然と、「認識と同時に啓示でもある」[FLAHERTY et GARDNER 1958] ものとして現出してくる特別な「全体」であった。究極的に言えば、マリノフスキーがイメージの「かたちをもつ」側面に依拠して社会文化的全体を構築したのに対し、フラハティはイメージの「かたちをもたない」次元を含んだ、どこか未知性を含んだ全体を、「民族誌的」映像の具体性を通して示したのであった。

## 2 ルーシュの「映画＝トランス」

1950年代に始まるジャン・ルーシュの一連の試みは、1920年代ソ連でのヴェルトフの自由な撮影方法に触発されつつ、このフラハティの映画を新しい形で再創造したものだと言える [cf. 大森 1982:105-107]。ルーシュは自らの営みを「映画＝トランス」(ciné-transe) と呼び、撮影者が撮影対象によって影響を受けつつ撮影する状況は、憑依現象と類比的なものだとする [ROUCH 2003]。ルーシュはこの「映画＝トランス」を徹底し、事前にプランを練って理想的なショットを撮るのではなく、不完全であっても撮影の「現在」での被写体・カメラ・撮影者の交流を直接フィルムに焼き付ける方法を編み出した。それは人類学のみならず映画的にも斬新なアイデアであり、ヌーヴェル・ヴァーグの映画作家たち (J=L・ゴダールら) や撮影監督たち (N・アルメンドロスら) に決定的な影響を与えることになる [MARSOLAIS 1997:54-56; CINÉMACTION 1996:162]。

こうした姿勢は、三脚を排した彼の即興的な

カメラのみならず、音声面での独自の試みにも現われている。《狂気の主人たち》(1955)をはじめ、ルーシュは自分でオフのナレーションを付ける場合、映像を映写しながらスクリーン上に流れるイメージの「現在」に身を置き、即興で詩的感覚に富んだナレーションを作る [cf. CINÉMACTION 1996:42]。《私は黒人》(1958) や《ジャガー》(1957-1967) などでは、登場人物となった人々自身にスクリーン上の映像を見ながら即興でナレーションを付けさせた。ルーシュがこのような即興性を重視する映画制作を行ったこと背景には、彼の撮影したアフリカの人々の高度に発達した口頭的コミュニケーションがあっただろう。イメージの記憶に基づいて即興的に語る彼らの伝統的実践は、ルーシュの映画において新しい表現を獲得したのであり、ルーシュ自身も「映画＝トランス」(憑依)を通じて自ら即興的なカメラマン、即興的な語り手になったのである。

では、こうした「映画＝トランス」の人類学的意義は何だろうか。第一にそれは、被写体の現実の直接的な「憑依」によって生まれるがゆえに、人類学者の思考が持ち込みがちな西欧/非西欧、伝統/近代といった区別を最初から越えたものである。例えば《狂気の主人たち》は、「ハウカ」(ハウサ語で「狂気」を意味する) という、植民地を支配する白人がもたらした事物の憑依霊が人々に憑く様子をカメラに収める。ルーシュはこの強烈に伝統的でありながら同時に強烈に近代的でもある現実を、それをどう人類学的に言語化＝カテゴリー化するか苦慮することなく、ただそれによって「憑依」されつつそのままフィルムに焼き付けたのである。第二に、「映画＝トランス」は客観的現実と主観的現実の区別を越えたものである。例えば《私は黒人》や《ジャガー》のオフ・ナレーションを任された登場人物たちは、客観的説明を最初から放棄して自由に語り始めるが、しかしそのようにして、彼らの主観的現実が客観的に観察可能な形で提示される、という新しい状況が生ま

れる。映画作家としてのルーシュは、演出による劇映画をも撮っているが、「映画＝トランス」にとって、フィクションであっても、もしそれが撮影時の被写体とカメラと撮影者の直接的な交流を失わないならば、それはある種の民族誌的ドキュメントなのであり、ルーシュのいう「映画＝人類学」(ciné-anthropologie)の一部を構成するものなのだ。

付け加えれば、《狂気の主人たち》が扱うハウカの憑依霊は、ルーシュがM・グリオールの指導下で書いた博士論文においても取り上げられており、そこでこの憑依霊と植民地の状況の関係も明確に指摘されている。とはいえ、この優れた博士論文の中で、ハウカの民族誌的描写はソングイの伝統的宗教についての記述という民族学の学術論文の枠組みを攪乱するものではない[Rouch 1960: 73-77]。これに対し、「イメージ」の直接的な提示である《狂気の主人たち》の方は、そうした枠組みを容易に破壊してしまう強烈な力を持っている<sup>22)</sup>。明らかに、現実によって「憑依された」民族誌映画作家ルーシュは、言葉によって「かたちをもつ」イメージを提示する人類学者ルーシュより先鋭的なものであり、そのことは、民族誌映像が現実をある程度「かたちをもたない」ままで提示できるという一点と深く関わっているだろう。「映画＝人類学」はそうやって、未だ現われていない、来るべき(言葉による)人類学を予告するのである。

### 3 ガードナーによる物質性の表現

まさにそのような意味で、ロバート・ガードナーの一連のすぐれて芸術的な民族誌映画は、来るべき人類学を予告するものの一つなのではないだろうか。J・マーシャルの《狩獵者》(The Hunters, 1952-57)の編集と彼自身の《死鳥》(Dead Birds, 1961-64)の制作を通じ、アメリカ映像人類学の誕生において中心的役割を果たした彼は、1980年代には実証主義的な映像人類学者たちから激しく批判された。しかし、それ

らの批判の大半はガードナーの映像の革新性に目を閉じた近視眼的なものであり[cf. LOIZOS 1993: 139-168; HEIDER 2001-2002: 61]、我々はまたしてもそこに、「科学」の名による「芸術」の抑圧——そしてその「芸術」が垣間見せている新しい「科学」の可能性の抑圧——を見出すのである。

ガードナー独自のスタイルは、初期の傑作《死鳥》より、ベイジル・ライトの影響下でカメラの視覚力を前面に出した、《砂の川》(Rivers of Sand, 1973)、《深い心》(Deep Hearts, 1981)、《至福の森》(Forest of Bliss, 1986)のような作品群に明確に見出すことができる。彼の作品の特徴はルーシュの作品と比較すると捉えやすいかもしれない。ルーシュの方法は、カメラの前に展開する人間的世界によって「憑依」されながら撮影するものであり、彼のショットの基本は、行動をよく表現するところのミディアムショットであった(ロングショットやクローズアップを用いる場合もその視点はつねに被写体の人々の視点に近い)。これに対しガードナーは、一方でミディアムショットを用いて人間的視点を示しつつも、他方で、被写体の質感を鮮やかに伝えるクローズアップやロングショットを積極的に用い、カメラならではの超＝人間的な視点を導入してゆく。

しかしなぜガードナーは、こうした超＝人間的なショットを多用するのだろうか。それは彼にとっての人類学が、社会文化的システムの客観主義的研究ではなく、「人間的現実をその本質が顕わになるように捉えること」[GARDNER 2006: 332]であり、カメラは、その「人間的現実」が深く根ざすところの物質性を鋭く示すからである。例えば《砂の川》の鞭打たれる女性たち、《深い心》の化粧する男性たちは、単なる社会文化的存在ではなく、身体の物質性に深く根ざした存在なのであり、また《至福の森》の、ベナレスの死にゆく人々は、彼らを取り巻く事物と同じように、破壊(死、腐敗)と生成の間に常にある、自らの身体の抜き差しならな

い物質性と直面している人々なのだ。音声面でも、例えば《至福の森》における、川を行くボートのオールのかしむ音、木を切り倒す音、関節炎を患う人物が階段を下りながら呻く声といった、物や身体の物質性を伝える音声を、ガードナーはあえて音量を上げて強調する〔GARDNER and ÖSTÖR 2001: 51, 68〕。ガードナーの映画は、ある意味でルーシュのそれに劣らず「映画＝トランス」であると言えるかもしれない。ただ彼の場合は、人間の身体をも含めた「物質的なもの」によって「憑依」されるのである。

ガードナーが《砂の川》以降、人類学者と密接に連携しつつも、自身は撮影者の立場に専念するようになったこと（彼は《死鳥》の制作においては自ら現地語を学び〔HEIDER 2001-2002: 66-67〕、ルーシュのような人類学者＝撮影者に近づいていた）も、そこから理解できるだろう。社会文化的現実をその物質的側面をも含めて全体として捉えようとするなら、イメージの「かたちをもたない」次元、容易に言葉にならない次元をも把握しなければならないのであり、そうした次元を映像が捉えるためには、（言葉による実践としての）人類学的な視点を踏まえつつも、同時にそこから外に出るような動きが必要になるからである。

おそらく人類学は、ガードナーが映像によって示したような民族誌的現実の物質的次元をいまだ十分には把握してはいない。しかし、今日のように生活のあらゆる側面が高度に表象化され、あたかも全てが最初から「かたちをもつ」イメージとして機能しているように見える世界で、現実のいまだ表象化、記号化されていない部分に注目することは、フィールドワークという（「かたちをもたない」イメージの経験を含んだ）身体的な営みを研究の軸とする人類学にとってきわめて重要であるように思われる。ガードナーの映画は、そういった場面において民族誌映像が重要な役割を演じうることを示唆しているのではないだろうか。

#### 4 「映画＝トランス」の現在

最後に、ブラジルの「村の中のビデオ」プロジェクトを取り上げ、かつて民族誌映像の被写体であった人々が主体的に参加して制作された「民族誌的」映像について見ておこう。それらの作品は明らかに、これまでみてきたフラハティ、ルーシュ、ガードナーの仕事の連続線上に位置するものである。

「村の中のビデオ」(Video nas aldeias)プロジェクトは、1970年代からブラジル先住民問題と関わってきたV・カレリが1987年に創始したもので、ブラジルの多くの先住民集団と共同で、自主制作ビデオの制作や（先住民集団の間での、またテレビや学校用への）普及をその活動内容としてきた。1997年からは映像作家M・コヘアと共に先住民自身のための映像制作ワークショップを推進し、今日では数多くの先住民映像作家による作品が制作されて、先住民映画ないし民族誌映画のカテゴリーを越えた評価を得つつある〔CARELLI 2004〕。ここでは、数々の作品の中から、「村の中のビデオ」の第1作となった《少女の祭り》(*A festa da moça*, 1987)と、先住民自身による初期の作品群に属する《雨季》(*No tempo das chuvas*, 2000)と《蜂鳥》(*Shomöitsi*, 2001)の2作品に言及しておきたい。

カレリの撮影による《少女の祭り》は、ナンビクワラの人々が、成女儀礼のビデオ映像をめぐって映像の中の自分たちとどんな対話を行ったかを、儀礼の映像と、その映像を眺める人々の映像を重ね合わせながら描く。カレリは、(フラハティ的方法を徹底した形で)映像を撮影するたびに全て彼らに見せるという方法をとったが、その中で撮影は先住民自身の、こんな自分たちを見たい、あるいは見せたいという要望に導かれるままに進められていった〔CARELLI 2004〕。作品では、撮影された成女儀礼のビデオを人々が見て、洋服を着たまま儀礼を行っているのは拙いと感じ、次の儀礼は皆で裸で行う様子が示される。また作品の結末では、若者たちがナンビクワラのアイデンティ

ティの証として苦痛をこらえつつ鼻や唇にピアスする様子が「インディオの一人一人が、ピアスする様子を（ビデオに）記録することを求めた」というナレーションとともに示される。

この作品で、映像という「永遠」の相のもとでの自らの姿との出会いが人々を伝統主義的方向に導いていることは興味深い。これは、フラハティが《モアナ》や《アラン》の撮影をしたときにも見られた傾向であった。確かに、先住民たちは映像が他の人々によって見られることを明確に意識しており、民族としての存亡の危機の中、そうした伝統主義が政治的意味を帯びていることは事実である（こうした政治的側面は、シリーズ第3作の《テレビの精霊》（*O espírito da TV*, 1990）でより明瞭に示される）。しかし他方で、それが同時に彼ら自身の存在のあり方に深く関わるものであることは、カメラの前で自らの姿が「永遠に」記録されることを求めた、若者たちのピアスの場面によく現われていると思われる<sup>23)</sup>。

さて、M・コヘアの指導のもとで制作された《雨季》や《蜂鳥》は、これと興味深い対照を示している。コヘア（彼女はルーシュが創設したアトリエ・ヴァラン（Ateliers Varan）で映画制作を学んでいる）は、映像制作ワークショップを開いたとき、伝統的儀礼のみが撮影に値すると考えがちな先住民たちに対し、話すこと、食事を作ること、仕事をする、そうしたごく日常的事業（もちろん非日常的事業と同時に）全て撮影に値することを示唆した〔CORRÉA 2004〕。《雨季》と《蜂鳥》は、そうしたコヘアの示唆を出発点に、先住民自身がカメラをかつぎ、彼ら自身が、一見何も起こらないような日常を再発見した作品である。

「映画＝トランス」の極限のようなこの二作品で印象的なのは、先住民である撮影者の、被写体の人々や事物との非常に親密な関係であり（多くの場合、被写体の人々は撮影者の身近な親族であり、舞台は自分の村だからこれは当然である）、撮影者はカメラを挟んで人々にごく

自然に語りかけ、人々もまたごく自然に撮影者に語りかける。そして撮影者は、自ら熟知している場所の湿度、泥水、空気、植物、そういった一連のものの物質性（ガードナーの映像とも無関係ではないような）をもカメラにしっかりと収めてゆく。一見ホームビデオのような、小さな出来事を集めただけのこれらの作品は、しかし決してホームビデオではない。なぜなら撮影者も被写体の人々も、リラックスした雰囲気の中ではありながら、そこで死にゆく現在の一瞬一瞬が、自分たちの民族の記録という何か貴重なものとして、「永遠」の相のもとで眺められていることを意識しているからである。あたかも、この先住民たちが、「かつて起こったことは何ひとつ、歴史から見て無意味なものみなされてはならない」というベンヤミンの呼びかけを受けとめたかのように〔ベンヤミン 1969：114〕。

## VI おわりに

本稿では、民族誌映像を手がかりに「イメージの人類学」の理論的問題性について眺めてきた。マリノフスキー、ペイトソン、レヴィ＝ストロースの例では、各々のイメージの人類学は、彼らの言葉による理論的実践を下部から支えるものとして、確かに存在するものであった。他方、フラハティ、ルーシュ、ガードナー、あるいはブラジル先住民の映画が示唆してきたように、イメージの人類学をイメージを通じて実践する中で、言葉による人類学が導入してきたような様々な対立——科学／芸術、我々／彼ら、近代／伝統、非日常／日常といった——は、映像が提示するイメージそのものの中に溶解してゆくのであった。これと対照して言うなら、マリノフスキーたちの「イメージの人類学」は、言葉による人類学を最終的に優先させることで高度な理論性を獲得したのであるが、それと同時に、イメージの（つまり民族誌的現実の）直接性から遊離し、その意味で理論的建造物の中

に自閉したとも言えるかもしれない。

ところで、民族誌映像の制作が撮影者と被撮影者とカメラが撮影という特別な出来事を一緒に生きる中でなされることは何度も見てきた通りだが、既に1970年代初頭にルーシュが指摘していたように [Rouch 2003: 100-101]、実はこれに似たものは人類学的フィールドワーカー一般の中にも存在してきた。なぜなら、カメラだけではなく文字もまた「永遠の」記録を制作する手段だからであり、その意味でペンを持った人類学者もまた、現地の人々と一緒にどこか撮影の場面にも似た状況を生きているからである<sup>24)</sup>。だから、IVの末尾で述べた「何だか落ち着かない状況」はあらゆる人類学的調査に潜んでいるとも言える。これは必ずしも不都合なことではない。Vの記述を通じて暗に示そうとしたのは、我々が本当に知ろうとすべきなのは、擬似客観的に捉えられた文化や社会の表層ではなく、むしろ調査者と現地の人々の出会いによって引き起こされる「動き」が垣間見せてくれるような人間存在の根底的なあり方なのだ、ということである<sup>25)</sup>。

冒頭で、我々はカメラによって「様々な意味の世界からただ一つの存在の世界へ」、「言葉の局部性の網の中でもがいている世界から、静かで澄みきった、そこで精神がくつろぐことができるような全体的世界へ」導かれるのだというフランシス・フラハティの言葉を引いた。いくぶん神秘的にさえ響くこの言葉が、しかし決して空虚なレトリックではないことは、もはや明らかだろう。イメージをイメージとして眺め、そこに身をおいて思考する時、確かに、かつての人類学者が考えた社会文化的全体とは異なった意味での、ある「全体」が垣間見えてくるのである [cf. 箭内 2007]<sup>26)</sup>。

念のために付け加えれば、ここで主張したいのはもちろん言葉による人類学の否定ではない。そうではなくて、「彼ら」と「我々」が不可避免的に混じりあうような「イメージ」の次元を直視することにより、イメージと言葉の両方

のレベルで、よりダイナミックな人類学——イメージの直接性を取り戻し、同時にそうしたイメージと言葉との間の交流を取り戻すような——を再創造できるのではないかという希望である。それが実践されるとき、マリノフスキー以来ずいぶんと離れてしまった人類学の中の「科学」と「芸術」も、再び和解に向かうのかもしれない。

#### 注

- 1) この発言はロバート・フラハティの妻で共同制作者でもあったフランシス・フラハティによるもの [FLAHERTY et GARDNER 1958]。
- 2) 本稿では「芸術」という言葉を、近年支配的な社会構築主義的な枠組ではなく、それを乗り越えつつ aesthetics を感性論として再定義する視点のもとで用いる [cf. 岩城 2001]。経験の質を問題とする感性論は古典美学に近接した部分をも持つが、そこでは古典的芸術観は完全に払拭されている。
- 3) なお、港 [1999] の「映像の人類学」は興味深い問題提起であり、本稿の議論をある部分で先取りするものだが、「経験としてのイメージ」ではなく「映像」に焦点を当てている点で本稿とは異なっている。
- 4) ここで人類学の外からの岩城の定義を借用するのは、人類学では、イメージという言葉が指し示す本質的に前一言語的な現象を、それ自体として（言語とのアナロジーに依拠せずに）把握する議論が少ないからである。
- 5) 今日のフィールドに溢れている様々なメディア映像は、フィールドの「イメージ」の重要な一部であり、その意味で当然、本稿の議論はメディア人類学とも関係する。しかし本稿では紙幅の関係からそれに関する議論は割愛する。
- 6) これに関し、メキシコの詩人オクタビオ・パスの次の一節を引いておこう。「われわれは毎日、同じ道を通り、同じ庭を横切る。そしていつも夕方になれば、われわれの目は、レンガと都市の時間でできた、同じ赤っぽい壁に出くわす。ある日突然、道は別世界に通じ、庭は誕生したばかりであり、くたびれた壁が記号でおおわ

- れる。それはわれわれがそれまでに見たことのないものであり、その有様——その圧倒的な現実性——はわれわれを驚嘆させる」[パス 1980: 80]。付言すれば、こうした「かたちをもたないイメージ」は、「言語—記号システム」を詩的言語に転用することによっても生まれうる [cf. 山口 1975: 250-258]。
- 7) ただし、その「弱さ」ゆえに、映像はキャプションの文字やオフ・ナレーションと組み合わせられると、往々にしてそれらの言葉の意味（映像自体の意味ではなく）を強力に表現する媒体に変身する [cf. BERGER and MOHR 1995: 92]。
- 8) 『ブラジルへの郷愁』への序でレヴィ＝ストロースが述べる、自らの写真の「欠如の印象」も、感覚的質に極度に敏感なこの著者がカメラの「非人称的な」視覚に感じとった距離感のようにもみえる [レヴィ＝ストロース 1994: 9]。
- 9) 以下、写真・映画・ビデオの別を超えてショットを定義する。ただしこれは一般論にすぎず、ショットの機能は他の撮影条件によって大きく変わりうる。
- 10) 例えば『遠洋航海者』の英語初版 [MALINOWSKI 1922] では（英語普及版や日本語抄訳版とは大いに異なって）コート紙に印刷された美しい写真が随所に挿入され、本文とさわめて緊密な関係を営むようになっている。
- 11) M・ヤングは、マリノフスキーがロングショットを優先したのは彼の研究方法論のみからくるとしている [YOUNG 1998: 18]。しかし一連の写真を眺めれば、さわめて光量の多い場面を除き、大半の写真が被写体にポーズを取らせて慎重に撮影されていることは明らかであり、そうした条件下で、ハッドンに従って自然な写真を重視したマリノフスキーが [YOUNG 1998: 4]、ブレが目立たないように比較的遠距離からの撮影に傾いた可能性は大きいと思われる。
- 12) ベイトソンとミードのバリ研究は、もちろん二人の共同作業であるが、以下では実際にカメラを持ったベイトソンに焦点を絞って述べる。
- 13) 社会学者のH・ベッカーは、ベイトソンの写真に写真家カルティエ＝ブレッソンの作品に似た芸術的特質を見出している [BECKER 1981: 13]。
- 14) これに関し、レヴィ＝ストロースの1938年の調査旅行に同行したブラジルの人類学者カストロ・ファリアの写真 [FARIA 2001] は興味深い。ファリアは明らかにロングショット中心であり、フレームを絞り込んで対象を鮮やかに捉えるレヴィ＝ストロースと際立った対照をなしている [cf. PERRIN 2003]。
- 15) 一般に photo elicitation とも呼ばれる、写真を用いたインタビューについては COLLIER and COLLIER [1986: chap.8]、PINK [2001: 66-75] 等を参照。
- 16) 口頭的コミュニケーションに基づく社会でのイメージの問題については、別の場所で論じた [箭内 2000]。口頭的社会でのイメージの実践の研究を、「イメージの人類学」の一部として考えることも重要であろう [cf. 箭内 1993]。
- 17) これに対し、ナバホと同様の映画制作の機会を与えられた十代のアメリカ黒人の若者たちは、無意識にハリウッド映画やテレビドラマの約束事に従った映像を作ったのであった [WORTH and ADAIR 1997: 169-170]。
- 18) 社会学者D・ハーバーによるアメリカの路上生活者の映像社会学的研究 [HARPER 2006] は、調査者であり同時に撮影者（彼の場合は写真）であることの問題性を考える上でも興味深い。
- 19) こうした相互影響の関係は今日しばしば「共同制作」と呼ばれるが、そこに主体間の意識的な協力関係以前の抜き差しならない関係が含まれていることは見落とせない。それはドゥルーズのいう、本来無関係な物同士の同時的な生成 (devenir, becoming) とみることもできる [ドゥルーズ、ガタリ 1994: 22ほか]。
- 20) ルーシュを周縁的と形容するのは奇妙かもしれない。しかし本来「芸術」的衝動に強く彩られ、劇映画の制作も手がけたルーシュの思想の核心は、疑いなくアカデミックな映像人類学の周縁に位置している。
- 21) 以下で触れる作品のDVDは、日米仏等で市販のもの（フラハティとルーシュ）の他、DER (<http://www.der.org>) を通じてその大半が入手可能である。
- 22) 事実、彼の博士論文を指導したM・グリオールは、『狂気の主人たち』を見てこのフィルムをただちに破棄するように求めたのであった

[CINÉMACTION 1996 : 13]。

- 23) このケースとは対照的に、Y・ジェフロワの研究によれば、20世紀前半のフランス山村の村人たちは都会の流行を真似てカメラの前でポーズを取った [GEFFROY 1990]。カメラは人々の内面の隠れた傾向性を引き出すのである。
- 24) 映像よりも「意図性において強い」言葉による記述の場合、それを取り囲む権力関係（従ってそこでの言説の政治）は、映像の場合よりも明確に記述に刻印されるだろう [cf. クリフォード 2003]。しかし他方で、「言葉による人類学」の下部に常に「イメージの人類学」が存在すること、そして「イメージの人類学」が言説の政治に還元されない部分を常に持つことは決して忘れるべきではない。
- 25) 今日、撮影や調査という行為の凡庸化の中で、こうした「出会い」が自然に生み出す「動き」はますます小さくなってきており、そこではより積極的な相互的コミットメントが不可欠だと思われる（しかしそれは、ある意味では、フラハティが既に遠い前に実践していたことである）。
- 26) この「全体」に向かう姿勢は、映画＝人類学的スピノザ主義と呼んでもよいかもしれない [cf. 箭内 2007]。ちなみに、この「全体」は、中沢新一の言う「流動する心」と無関係ではないが [中沢 2006 : 8 以下]、本稿の姿勢は中沢のそれより方法論的で経験主義的なものである。

参照文献

岩城 見一

2001 『感性論——エスティククス 開かれた経験の理論のために』昭和堂。

大森 康宏

1982 「映像人類学」『現代の文化人類学』（2）祖父江孝男（編）、至文堂、pp. 85-131。

クリフォード、J.

2003 「文化の窮状——二十世紀の民族誌、文学、芸術」太田好信ほか訳、人文書院。

ドゥルーズ、G.、F. ガタリ

1994 「千のプラトー」宇野那一ほか訳、河出書房新社。

中沢 新一

2006 『芸術人類学』みすず書房。

バス、O.

1980 『弓と豎琴』牛島信明訳、国書刊行会。

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。

ベイトソン、G.

2000 『精神の生態学』改訂第2版、佐藤良明訳、新思泉社。

ベイトソン、G. と M. ミード

2001 『バリ島人の性格——写真による分析』外山昇訳、国文社。

ベルクソン、H.

1976 『笑い』林達夫訳、岩波書店。

ベンヤミン、W.

1969 「歴史哲学テーゼ」『暴力批判論（ヴァルター・ベンヤミン著作集1）』野村修訳、pp. 111-131、晶文社。

マリノフスキー、B.

1980 「西太平洋の遠洋航海者」『マリノフスキーレヴィ＝ストロース』（世界の名著71）寺田和夫・増田義郎訳、中央公論社。

港 千尋

1999 「映像の自然」『映像人類学の冒険』伊藤俊治・港千尋（編）、pp. 10-20、せりか書房。

箭内 匡

1993 「想起と反復——あるマプーチェの夢語りの分析」『民族学研究』58（3）：223-247。

2000 「マプーチェ社会における口頭性——思考と存在の様式としてのコミュニケーションの様式」『国立民族学博物館研究報告』25（2）：177-202。

2006 「映画の対象——映画における直接的なもの」『映画的思考の冒険——生・現実・可能性』箭内匡（編）、pp. 1-38、世界思想社。

2007 「映像・光・スピノザ——『内在性の映画』が示すもの」『思想』999：143-165。

山口 昌男

1975 『文化と両義性』岩波書店。

1982 『文化人類学への招待』岩波書店。



- レヴィ＝ストロース、C.  
 1977 『悲しき熱帯』(上・下) 川田順造訳、中央公論社。  
 1994 『ブラジルへの郷愁』 川田順造訳、みすず書房。  
 2006 『生のものと火を通したもの』 早水洋太郎訳、みすず書房。
- 渡辺 勉  
 1968 『写真・表現と技法』 ダヴィッド社。
- BAZIN, André  
 1999 *Qu'est-ce que le cinéma?*, 11e édition. Cerf.
- BECKER, Howard S.  
 1981 *Exploring Society Photographically*. Mary and Leigh Block Gallery.
- BERGER, John and Jean MOHR  
 1995 *Another Way of Telling*. Vintage Books.
- CALDER-MARSHALL, Arthur  
 1963 *The Innocent Eye*. Harcourt, Brace & World.
- CARELLI, Vincente  
 2004 "Moi, un Indien" in *Video nas aldeias: um olhar indígena*, Centro Cultural do Banco do Brasil, pp. 21-32.
- CINÉMACTION  
 1996 *CinémaAction*, N°81 (Jean Rouch ou le ciné-plaisir).
- COLLIER, John Jr. and Malcolm COLLIER  
 1986 *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Revised and Expanded Edition. University of New Mexico Press.
- CORRÉA, Mari  
 2004 "Video das aldeias" in *Video nas aldeias: um olhar indígena*, Centro Cultural do Banco do Brasil, pp. 40-49.
- DELEUZE, Gilles  
 1983 *Cinéma 1: l'image-mouvement*. Minuit.
- FARIA, Luiz DE CASTRO  
 2001 *Another Look: A Diary of the Serra do Norte Expedition*. Ouro Sobre Azul.
- FLAHERTY, Frances H. et Robert GARDNER  
 1958 "Flaherty and Film" (extraits), in *Robert Flaherty* (Coffret 3 DVD), Editions Montparnasse.
- GARDNER, Robert  
 2006 *The Impulse to Preserve*. Other Press LLC.
- GARDNER, Robert and Ákos ÖSTÖR  
 2001 *Making Forest of Bliss*. Harvard Film Archive.
- GEFFROY, Yannick  
 1990 "Family Photographs: A Visual Heritage," *Visual Anthropology* 3 (4) : 367-410.
- GELL, Alfred  
 1998 *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Clarendon Press.
- HARPER, Douglas  
 2006 *Good Company*. Updated and expanded edition. Paradigm.
- HEIDER, Karl G.  
 1976 *Ethnographic Film*. University of Texas Film.  
 2001-2002 "Robert Gardner: The Early Years," *Visual Anthropology Review* 17 (2) : 61-70.
- LÉVI-STRAUSS, Claude  
 1948 "La vie familiale et sociale des indiens Nambikwara," *Journal de la société des américanistes* 37 : 1-131.
- LOIZOS, Peter  
 1993 *Innovation in Ethnographic Film*. Manchester University Press.
- MALINOWSKI, Bronislaw  
 1922 *Argonauts of the Western Pacific*. George Routledge & Sons.
- MARSOLAIS, Gilles  
 1997 *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Les 400 Coups.
- MONDADA, Lorenza  
 2006 "Video Recording as the Reflexive Preservation and Configuration of Phenomenal Features for Analysis," in *Video Analysis*, H. KNOBLAUCH et al. (eds.), pp. 51-67, Lang.
- OROBITG, Gemma  
 2004 "Photography in the Field: Word and Image in Ethnographic Research," in *Working Images*, S. PINK, L. KÜRTI and A. I. AFONSO (eds.), pp. 31-46, Routledge.
- PERRIN, Michel  
 2003 "Regards croisés : La photographie, entre donnée et emblème," *L'Homme* 165 : 291-300.
- PINK, Sarah  
 2001 *Visual Ethnography*. Sage.

ROUCH, Jean

1960 *Essai sur la religion Songhay*. Presses Universitaires de France.

2003 *Ciné-Ethnography*. University of Minnesota Press.

SAMAIN, Étienne

1995 "Bronislaw Malinowski et la photographie anthropologique," *L'Ethnographie* 91(2) : 107-130.

YOUNG, Michael W.

1998 *Malinowski's Kiriwina*. The University of Chicago Press.

WORTH, Sol and John ADAIR

1997 *Through Navajo Eyes*, rev. ed. University of New Mexico Press.

(2008年5月16日採択決定)

## Outline of a Theory of Anthropology of Images: "Science" and "Art" in and by Ethnographic Visual Media

YANAI Tadashi

**Keywords:** image, ethnographic visual media, shot, ciné-trance, the whole

This essay proposes to rethink anthropological practice as a discipline of images (and not only of words), and to reconsider the role of ethnographic visual media in that science/art of the "anthropology of images." Here, following K. Iwaki, I take "image" to be all that appears to our consciousness (sometimes taking form, while at other times formless). From that point of view, the experiences in the anthropological field constitute a set of "images," part of which the anthropologist fixes by means of ethnographic visual media (above all through photography). Once returned from the field, the anthropologist works on his or her data with those "images" in mind. In that process of anthropological creation, ethnographic visual media plays, in general, a more important part than one might think.

To see that, we have only to examine the ethnographic photography of three anthropologists of the classical era: Malinowski, Bateson and Lévi-Strauss. Photography had a vital importance for Malinowski. Not only did he express himself by means of photography (in his main books he combined his texts with numerous photos in quite an original way), but we can also assume that his photography constituted important material for his anthropological thinking, since his photos, mostly extreme long shots, were ideal for functionalist analysis.

Ethnographic visual media was also very important for Bateson: we may say that the expressive and analytical possibilities of the media that he explored (montage, sequence-shot or sequential photography,

materiality, etc.) were exactly what his theoretical thinking needed. If some of his photos in *Balinese Character* are so penetrating, it is because his shots, fluctuating between medium and long shots, reflect his almost impossible need to capture, at once, the materiality, the action and the context of the event.

Meanwhile, Lévi-Strauss's photography is quite different from Malinowski's and Bateson's anthropological photography, in that he takes close-ups and candid shots with total freedom, with an artist's spirit. Nevertheless, his photography and his structuralist theory do have something in common: the invariable attention to "the sensible" no less than to the "intelligible."

In any case, it is also undeniable that for these anthropologists, the discipline of images is subordinate to the discipline of words. And my contention is that this is not the only way — nor, perhaps, the most fruitful after all. But first we have to look more closely at what photography is (including films and videos). On the one hand, the photographic act is, in a word, "overdetermined" by the photographer and the photographed, both in the selection of the topic and in the selection of the variables (framing, focus, camera movement, etc.), so that the resulting image has always an "intention" much broader than that of the photographer. On the other hand, the photographic act is never a neutral event: the eternity, although hypothetical, of the preserved image always ensures that the photographed person finds himself or herself, consciously and unconsciously, in *another* reality. Surely, photography is not a copy of the existing reality: it is a record of the reality created in front of the camera.

Those issues have been admirably approached and deepened by some of the most important "ethnographic" filmmakers, such as Robert Flaherty, Jean Rouch and Robert Gardner, filmmakers who are rather marginal in visual anthropology (obviously Rouch himself was not marginal in the least, but his whole career overrides — significantly — the field of visual anthropology). Probably, the very fact that their films continue to be marginal, both in visual anthropology and in anthropology *tout court*, testifies to the still preserved freshness of their experiments.

It is just so with Flaherty's shooting method (a long period of preparation living with the people to film, and the projection of rush films in front of them) and the characteristic of his images that refers somehow, in the words of Frances H. Flaherty, to "the time beyond the time" and that go "into that clear, calm, whole world." Rouch's creative ideas of "ciné-trance" and "ciné-anthropology" — according to which the filmmaker becomes "possessed" by the filmed people (or reality) and, thus, becomes free of the external categories introduced by anthropologists (us/them, tradition/modernity, etc.) — still await a more thorough understanding.

That may be even truer for Gardner's films: his sensitive way of showing the materiality of the human body and human world — materiality that is, after all, both our starting point and end — seems to suggest the possibility of a new kind of anthropological approach, namely, that is of great necessity in the current hypercodified world where, precisely, that fundamental materiality tends to be forgotten. And, as we see it at the end of the section, those topics, although not yet fully treated in anthropology itself, are taken further by the contemporary movements such as the "Video in the Villages" project in Brazil, and lived by its participants as vital issues.

To conclude, it is worth remarking that the "non-neutral" character of the photographic act is in fact shared by anthropological fieldwork outside the camera, since writing is another way of eternizing things. Now, what seems to have been suggested, both by the ethnographic filmmakers discussed above and by the

indigenous filmmakers of Brazil, is that such a character is not necessarily something to be eliminated or overcome.

Probably, what is important is not the seemingly objective (and static) sociocultural reality, but the profound truth glimpsed in the “motion” between existing reality and the reality created by the research (the truth of that “whole world” mentioned by Frances H. Flaherty), because in fact we are “in motion” in our most decisive moments just as in the moment of the photographic or research act. If it is really so, the “anthropology of images” will certainly have an important role to play in the anthropology of the future.