

## 欠如としての映像、過剰としての言葉 ——人類学における映像表現を考える——

松 村 圭一郎

### I はじめに

2008年から調査地のエチオピア農村で映像を撮るようになった。博論の研究が一段落したこともあり、購入したハンディカムをエチオピアに持参すると、村では中東への出稼ぎブームが起きていた。

村中の若い女性が海外渡航の手続きをはじめていた。乾季の終りの村は、日差しがきつく、埃っぽい。男たちは雨乞いの儀礼を行い、播種のために雨が降りだすのを待っていた。仲介業者からのビザ発給の連絡を待つ女性たちは、不安と期待の入り交じった落ち着かない様子だった。2週間ほど村にいて何のプランもないまま夢中でカメラを回していると、雨を待ちわびる男性たちの姿と、あらたな未来を心待ちにする女性たちの姿が交差するイメージだけが浮かんできた。帰国後、20分ほどの短い映像を編集した<sup>1</sup>。

以来、エチオピアの出稼ぎ女性やその家族を主人公にした映像を撮り、いくつかの作品を編集した<sup>2</sup>。偶然、撮りはじめただけなので、これまでなぜ映像なのか、映像で何が表現できるのか、あまり考えてこなかった。「海外出稼ぎというよくあるテーマで論文を書いてもおもしろくなりそうにない」という感覚もあった。では、映像ならおもしろくなるのか？ なるとしたら、どういう意味で？ 本稿では、人類学の表現手段としての「映像」にどんな意味や可能性があるのか、考えてみたい。

もともとこれは人類学者の中川理さんに訊ねられた問いだ。「文章では表現できないの?」。いつものように中川さんと大学近くでお昼を食べ、いつもの店でエスプレッソを飲んでいるとき、そう訊かれて言葉に詰まった。映像のほうが、いろんなことをよく写し撮れる。なんとなくそんな前提があった。でも考えてみれば、文章で表現できないことなどほとんどない。空の青さだって、人の表情だって、風の音だって。

そのときの会話は、ハーバード大学・感覚民族誌学研究所が製作したドキュメンタリー映画に及んだ。『Sweetgrass』や『リヴァイアサン』など斬新な手法を用いて撮影された作品は、世界中で上映され、国際映画祭でいくつも賞を受賞した。それらは、フィールドワークの映像記録として学会などで発表される「民族誌映画」とは異なり、人類学的な知見をふまえながらも、商業的な映画館でも上映されうる映画づくりが目

指されている。それは作品の意義や価値がアカデミックな制度的枠組みとは別の水準で問われることを意味する。そして、そもそも何が人類学的なのか、という根本的な問いを想起させる。

カメラを手に現場に入って、人びとと関係を築きながら、映像を撮る。それは誰にでもできる。人類学者の先行研究を参照する必要もない。人類学者が撮るから民族誌的なのか？ ある表現手法自体が民族誌的なのか？ ドキュメンタリーやノンフィクションとは何がどう違うのか？ 人類学にとっての映像表現を考えることは、「人類学」というジャンル／制度そのものを問い直すことでもある。

## II ドキュメンタリーと民族誌映画の交差

「ドキュメンタリー」という言葉は、ロバート・フラハティの映画『モアナ』（1926年）の批評文のなかで用いられたのが最初とされる〔谷川 1971:9〕。『極北のナヌーク』（1922年）を撮ったフラハティは、民族誌映画の原点として、かならず引用される人物だ。フラハティは、地質調査や地図の測量を専門とする探検家だった〔村尾 2014〕。彼は、鉄道建設工業主の依頼を受けて、1910年から15年にハドソン湾周辺で4回の鉱物資源の探検調査を行いながら映像撮影を続けたが、すべてのフィルムを焼失してしまう。1916年には、資源調査の仕事を辞し、フランスの毛皮商人から資金を得て、本格的な映画撮影に取り組んだ。

完成した『極北のナヌーク』は興行的にも成功をおさめ、パラマウント映画から南洋を舞台にもう一本のナヌークを撮るよう依頼を受けた〔谷川 1971〕。それがサモアを舞台に2年かけて撮影された『モアナ』だ。その後も、フラハティは、イギリスの帝国通商局やゴモン・ブリティッシュ映画、アメリカ農業局などからの依頼で作品を撮り続けた。

このフラハティの作品に「人類学的な何か」を見出したのが、後に映像人類学を確立したフランスの人類学者ジャン・ルーシュだった。

フラハティがハドソン湾の小屋に現像室をつくり、スクリーンにできたての映像を映して、彼の最初の観客であるエスキモーのナヌークに見せたときに、これは彼の知らないことだったが、非常に不十分な装置を用いて、30年後に社会学者や人類学者たちが用いるようになる「参与観察法」と今日われわれがいまだに不器用にも試みている「フィードバック」の二つを発明していたのであった。〔ルーシュ 1979:78〕

フラハティの作品は、いずれも撮影対象社会に1年から2年をかけて住み込み、ときに家族を同伴して現地で生活をともにしながら撮影された。フラハティ自身は、いか

なるときも人類学者と名乗ることはなかった〔ド・ブリガード 1979:25〕。それでも、彼の撮影スタイルが長期参与観察調査を柱とする人類学の方法論と重なることで、人類学者によって民族誌映画の原点とされてきたのだ。

ただし、対象社会への長期にわたるコミットメントは人類学者の専売特許ではない。日本の戦後の代表的ドキュメンタリー監督で、ともに岩波映画製作所出身の土本典昭と小川紳助、そして、それに影響を受けた次の世代の監督たちも、撮影の現場に長期にわたって滞在し、対象への深い関与のなかで作品をつくりあげてきた。日本のヌーベルヴァーグの旗手だった大島渚は、草創期のテレビドキュメンタリーを舞台に実験的な作品をつくり、ドキュメンタリーの原則を「対象への愛」と「長期取材」とテーゼ化している〔佐藤 2006:8-9〕。

1970年代の日本のドキュメンタリーを牽引した土本と小川は、いずれも岩波映画を辞めたあと、ひとつの現場にこだわった連作を世に出してきた。土本は『水俣—患者さんとその世界』(1971)をはじめとする水俣シリーズの13本におよぶ連作を撮り、小川は、『日本解放戦線・三里塚の夏』(1968)などの7本の三里塚シリーズを現地でスタッフと共同生活を送りながら撮った〔佐藤 2006:9〕。とくに土本は、2004年発表の『みなまた日記—甦える魂を訪ねて』まで、じつに30年以上にわたって水俣を撮り続けてきた。

土本のもとの『無辜なる海—1982年・水俣』(1983)の撮影に参加した佐藤眞は、1987年から新潟水俣病が問題となった阿賀で映画撮影の準備を進め、88年から「阿賀の家」と名づけた借家を拠点に3年あまりの撮影を続けた。1992年に完成した『阿賀に生きる』は、全国各地で上映され、30をこえる国際映画祭に招待される話題作となった〔佐藤 1997〕。

この佐藤も、フラハティの『極北のナヌーク』を高く評価している。「長期滞在、対象の懷に飛び込むこと、加担することで生じる共犯関係、ラッシュフィルムを見せることで進む人間関係……ドキュメンタリー映画の原点がすべてここにある」〔佐藤 2006:116〕と述べて、その姿勢を次のように評している。

雪と氷に閉ざされた僻遠の地に暮らすエスキモーを対象にしながら、民族学的関心や珍奇な風俗習慣への興味といった＜大義＞にけっして足をすくわれていない。ただただナヌークとその一家の日常を凝視することだけに関心を集中させているのだ。そのため、このドキュメンタリーは世界の果ての物珍しい風俗としてではなく、どこにでもある家族の日常を描いた映画として大いなる普遍に到達したのだ。フラハティは政治の道具でも啓蒙の道具でもなく、ただ映画のためだけにこの映画をつくった。〔佐藤 2006:79〕

ルーシュとまったく同じポイントをドキュメンタリーの原点として評価する佐藤の

言葉は、民族誌映画とドキュメンタリーとの交差する関係をあらわしている。同時に、佐藤の「民族学的関心」への皮肉めいた言葉にもあらわれているように、フラハティの作品や撮影スタイルをもって「映像人類学」というジャンルの独自性を主張することの限界も示している。

長年のフィールドワークをとおして対象と信頼関係を築いているからこそ、人類学者にしか撮れない映像があるという言明には、何の根拠もない。映像という表現手段を使って人びとの生活を描くという点において、ドキュメンタリーも民族誌映画も同じ土俵に立っている。むしろ人類学という学問にとって、人類学的な探究になぜ映像が必要なのか、文字では表現できない何を描きうるのか、それを考えることがより重要な問いになる。

### Ⅲ 欠如としての映像

この原稿を書くためにドキュメンタリー映画監督の書いた本を集めて読んでみると、彼らがいかに自分たちの作品について饒舌に語っているかがわかる。音楽もナレーションも字幕も入れず、一切の説明を排した「観察映画」で知られる想田和弘は、『精神病とモザイク』（2009）で映画『精神』について、『なぜ僕はドキュメンタリーを撮るのか』（2011）で、映画『Peace』を中心に前作の『選挙』や『精神』にもふれながら、『演劇vs.映画』（2012）では映画『演劇』について、それぞれの作品の背景や撮影プロセスを詳細に披露している。

それらはどれも読み物として、とてもおもしろい。一方で、作品の意味は鑑賞者にゆだねるという姿勢を貫いてきた監督が、文字での補足的な「説明」を必要とし、鑑賞者もその「説明」を欲しているという点は、別の意味で興味深い。結局、撮る者も、観る者も、映像だけでは意味の「理解」に十分ではないのだ。

想田は、著書のなかで、本に文字として記すことの戸惑いを印象的に述べている。以下は、映画『Peace』に登場する「植月さん」の描写についての言及だ。

実は、僕はこの原稿で「植月さんには知的障害と足の障害がある」と書く際に、かなりのためらいを感じた。／というのも、僕は植月さんの映像を撮り映画に使わせてもらう過程で、そういう表現をする必要が一切なかったからだ。つまり映像的には、植月さんは黄色いヘルメットを被りゲートルを巻いた、寿司を美味しそうに食べるユーモアのセンスのあるおじさんで、歩くときには足を引き摺るようにして、言葉はちょっと聞き取るのが難しい。それだけだ。／しかし彼の状況を説明するために、「知的障害」とか「発話に何らかの障害」とか「足に障害」と表現した瞬間に、植月さんは既成の「障害者」というイメージに押し込められてしまう危険がある。[想田 2011：136-137]

映像は、意味を固定できない。もちろん編集によって、あるコマとコマとの関係（モンタージュ）から「意味」を示唆したり、誘導したりすることはできる。しかし、それをどう受けとるか、その解釈の幅は、文字に比べればきわめて大きいまま残る。だからこそ「意味」を補うために、ナレーションを入れたり、登場人物にそれらしいことを語らせたり、言葉が必要になる。映像は、つねに「欠如」なのだ。

しかし、「欠如」しているからといって、映像が「意味」を伝えられないわけではない。むしろ、映像における「意味」は、つねに潜在的なものとして、そこに映り込んでいる。たとえ前もってその「意味」が想定されていなくとも、観る者は何かを感じとれる。

文章を書くとき、主語と述語の関係や文と文との論理的关系を意図的に組み替えたり、ずらしたりすれば、読み続けることすらできないだろう。一方、撮影した映像のコマをランダムにつなぎあわせても、そこに何らかの「意味」を読みとったり、存在しない「意図」を見いだしたりすることは可能だ。映像が「意味」を固定せず、あいまいなままにできるからこそ、そこに意図せざる何かを読みとる余地が生じる。

ロジックや概念の定まらない文章は何も表現できない。ある言葉を使うという時点で、すでに意味を固定する覚悟を決めなければならない。だから、つい言い過ぎてしまう。言葉はつねに「過剰」になる。だが、映像には明確なロジックや概念はかならずしも必要ない。あらかじめ設定された意図や意味もいらない。ただ、すでに何かを映しとっているだけで、観る者は何かを感じることができる。

だとしたら、やはり民族誌を映像で表現することは、文字で民族誌を書くことと、まるで違う営みになるはずだ。映像では論文は描けない。少なくとも、「論文」が何かを論理的に表現し、「考え」を概念と概念の関係をとおして深めるものである限りは。

では、ひたすら描写だけが続く記述的な民族誌なら、映像と同じ表現だと言えるのだろうか。実際に、オスカー・ルイスの民族誌『サンチェスの子供たち』など、映画化された民族誌もある。文字と映像の表現としての差異の中心は、どこにあるのか。

#### IV イメージとコトバ、そして時間

映像が映し出すイメージと、そこに意味を定着させる言葉、その関係をどうとらえたらよいのか。筋内は、次のように述べて、映像と文字言語を対立させるべきではないと指摘する。

人類学者が民族誌を書くとき、フィールドの経験における人びとの具体的なイメージ、具体的な日常の場面、具体的な言葉、具体的な風景を念頭に置きつつ文章を綴っており、そこからより抽象度の高い考察に移る時も、その抽象的なイ

メージが最初の具体的なイメージから完全に切断されたものになることはない。……当然、読者もまた、民族誌や人類学的著作を読むとき、そのような具体的および抽象的なイメージを文章から受け取りながら……文章を読んでいくのであり、つまりその読書は言語的行為であると同時に深くイメージ的な行為なのだ。他方、映像は、それ自体においては具体的な事物を具体的な形で映し出すだけだが、しかし映像を見る人はいつも、映像をその具体的次元で受けとめると同時に、部分的には言葉を使って考えながら映像を眺めている。[箭内 2014: 19-20]

たしかにイメージとコトバは互いに絡み合いながら、ある「意味」の像を結んでいく。書くときも、読むときも、撮るときも、観るときも。それは確かだ。しかし、それでも民族誌をイメージのまま映像として提示することと、ある固定的な概念を文字として定着させながら表現することのあいだには、なお大きな溝があるように思う。

映像では、コトバによって限定されないイメージが中心的に提示される。かならずしも論理的な一貫性がなくとも、表現としては成り立つ。一方、コトバは、さまざまなイメージのあいまいさを特定の概念へと縮減することによってのみ、表現可能となる。イメージから意味への変換を、表現者自身が前もって行う必要がある。映像を撮るとき、撮影や編集に先立って概念や枠組みを明確にさせる必要はない。だが書くときには、その覚悟が求められる。なぜ映像では、それが可能なのか。

ソ連の映画監督のタルコフスキーは、映画を「時間の彫刻」だと言った [タルコフスキー 1998: 183]。映像が表現できて、文字で表現が難しいことのひとつが、この「時間」だ。もちろん、文章で時間の経過を記すことはできる。しかし、「時間の流れ」そのものを取り込むことはできない。映像では、たとえ意味や意図がわからなくても、少なくとも「時間」だけは流れる。全編が超スローモーションだったり、静止画だったりする映画は、あまり想像できない。文章では、「1年後」とひと言で1年の経過を表現することもできるし、1秒の出来事を10頁にわたって描写することもできる。しかし、映像は時間のスピード自体を多少変更することはできても、時間そのものを取り除くことはできない。

何かが数秒間、そこに映し出される。それは制約でもあり、可能性でもある。観る者は、いちおう「観た」というためには、その時間分、映像の前にとどまっていなければならない。鑑賞者は、映っている人やモノの時間の流れに身をゆだねる。映像の前にとどまり、そして「理解」を欠いたまま終幕を迎える。少なくとも十分な理解なのか不確かなまま留め置かれる。

何が映っていたのか、それが何を意味していたのか、映像の断片が頭のなかをめくり、意味の穴を埋めるコトバを探し求める。それは箭内が指摘したとおりだ。文章なら、読む者は自身のなかで生じたイメージを書かれた文字の概念と照合しながら時間



をかけて反芻できる。だが映像だと、わからないときは、わからないまま時間だけが過ぎる。

同時に映像を撮る者も、そこに映り込んでいる時間に思考や論理をゆだねる。意味や理解を保留したまま、映像という時間の断片をつなぎ合わせ、投げかけることができる。生煮えのまま、思考を棚上げにできる。その意味で、人類学者にとって、映像はいまだ民族誌になりえない「時間」とどめる記憶装置なのかもしれない。私が「出稼ぎというテーマではおもしろい論文にならない」と感じて映像を撮りはじめたのは、その「意味」を宙づりにし、どう考えるべきか、態度を決めかねたまま、まずはその時間を記録しておこうとしたのかもしれない。

突然、村中の女性たちが国境を越えて働きに出る。世界中で繰り返されてきたこの事態を目の当たりにして、私はまだ状況をよく飲み込めないままにいる。海外に出た女性たちの人生はいまも続いていて、彼女たちをめぐる環境も家族との関係も変化の途上にある。その「結末」はまだわからないし、それが農村社会に何をもたらすのか、いまも未確定な部分が多い。だからこそ、コトバとして意味を固定するまえに、ただカメラを回した。言い尽くされた物言いではない「理解」を見いだせるまで、イメージをイメージのまま、時間の断片を撮りためる。映像は、その意味の欠如を、いつか納得のいく言葉が埋めてくれるまでの未完の民族誌なのだ。

## V むすびにかえて

テレビ世代の私たちにとって、映像を撮影し、編集することは特別のことではない。いまこの瞬間も世界中で無数の写真や映像が撮影され、Web上にアップされている。イメージが氾濫する時代のなかで、人類学があえて映像を表現手段として使うべき理由は何なのだろうか。映像を撮って編集することと人類学者であることに、どんな必然性があるのか。「映像人類学」というジャンルに違和感をもってきた理由もそこにある。映像作品だけで人類学の表現行為になるのか。なるとしたら、民族誌を書いたり、人類学を教えたりする営みとは、どこにどう違う可能性があるのだろうか。

もちろん、人類学が思考し探索してきた世界の理解をイメージの表現として世に問うことには一定の意味がある。私もいくつかの作品を大学の授業で流したり、アートギャラリーやNPO主催の講演会などで市民の方に観てもらったりしてきた。上映後に質疑応答を重ね、エチオピアの村の生活や出稼ぎの背景などを解説するなかで、私自身の研究や考えていることを伝える手段として、映像の敷居の低さ、イメージの伝播力の強さを体感してきた。

映像が「欠如」だからこそ、誰もが「わからなさ」を抱く。「あそこに映っていたのはなに?」、「なぜあんなふうには振る舞うの?」と、すぐに疑問が生じる。話を聞いてみたいという気持ちが高ぶられる。撮る者が意図していないものが映り込み、意図

していないものが観る者によって見いだされる映像には、そんな対話を導く喚起力がある。

イメージが問いを喚起し、あらたな「理解」へと撮る者と観る者を駆動できるのであれば、人類学の表現としての可能性はあるのかもしれない。ただ、そこには人類学者の意図が文字として書き込まれる民族誌よりも、さらに「伝える」という意味の困難さもある。映像は、思考をとおして概念を紡ぐ作業を、半分、観る者にゆだねる。そこに対話の可能性が芽生える。未完の思考を撮る者と観る者との共同作業で埋めていく。でもだからこそ、観る者がありふれたコトバや、撮る者の意図とは真逆のコトバでその「欠如」を埋めてしまうことを回避できない。

大学の授業でエチオピアの村の映像を流すと、学生からはきまって「あんな貧しい生活でかわいそう」とか、「日本に生まれてよかったと思いました」といった感想が寄せられる。アフリカに興味をもつ市民の方からは、「おそろしいブドゥー教みたいなものがあるんですね？」といった質問が出たりする。こちらの意図とはかけ離れた意味が読みとられ、エキゾチックなイメージを消費したいという欲望にもさらされる。だからこそ、映像では、その未完の意図や意味をすりあわせ、ともに探る対話という別の時間の共有がいっそう重要になる。

映像表現が人類学になるためには、その試みの根底に、浮遊するイメージの断片に言葉を与え、意味の欠如を補っていく思考と対話のプロセスが欠かせない。それが学問としての人類学の仕事だろう。私自身、最近是不可能な限り、質疑応答の時間がとれる環境での上映を心がけるようになった。映像の撮影、編集、上映は、そのプロセスの一部であり、終着点ではないのだ。

文章を書き、言葉で伝えることは、混沌としたイメージに輪郭を与え、理解可能な概念と連結させながら、あらたな概念を紡ぎ出していく作業だ。映像の編集には膨大な時間がかかるし、いろんな迷いと模索が続く。ただ、どこか思考を止めて、そこに映り込んだ時間の流れに身をゆだねている面もある。意味や立場を鮮明にしないまま、作品を完結させることができる。それが映像の可能性であると同時に限界でもある。

人類学が学問である以上、既存の言葉／概念を揺さぶり、いまだ手にしていない言葉／概念を練り上げる試みを放棄するわけにはいかない。映像がその未知の言葉／概念への架け橋となる限りにおいて、それは「人類学する」ことの一部になるのだ。

## 注

- 1) この作品『マッグビット〜雨を待つ季節』（撮影・編集：松村圭一郎、28分、2016）は、その後、長い間、未発表のままだったが、2016年に再編集を終えて完成させた。2016年7月にイタリア・ミラノで開催されたヨーロッパ社会人類学会（14<sup>th</sup> EASA）のフィルムセッションで発表したあと、2018年12月の東京ドキュメンタリー映画祭2018の短編コンペディション部門にノミネートされ、新宿K's Cinemaで上映された。



- 2) これまで正式に発表した作品の詳細は、以下のとおり。『ウバンチ〜名前を変える、人生を変える』（撮影・編集：松村圭一郎、20分、2017年製作、前橋映像祭2017で上映、前橋映画祭2019で特別編31分を上映）、『アッパ・オリの一日』（撮影・編集：松村圭一郎、36分、2020年製作、東京ドキュメンタリー映画祭2020「特集 映像の民族誌」で上映）。

## 参考文献

佐藤 真

1997 『日常という名の鏡：ドキュメンタリー映画の境界』 凱風社.

2006 『ドキュメンタリーの修辞学』 みすず書房.

想田 和弘

2009 『精神病とモザイク：タブーの世界にカメラを向ける』 中央法規.

2011 『なぜ僕はドキュメンタリーを撮るのか』 講談社現代新書.

2012 『演劇vs.映画：ドキュメンタリーは「虚構」を映せるか』 岩波書店.

谷川 義雄

1971 『ドキュメンタリー映画の原点：その思想と方法』 風濤社.

タルコフスキー, A.

1988 『映像のポエジア：刻印された時間』 キネマ旬報社.

ド・ブリガード, E.

1979 「民族誌フィルムの歴史」 マーガレット・ミード他著『映像人類学』 石川栄吉他訳 日本映像記録センター pp.15-44.

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」映像製作」 村尾静二・箭内匡・久保正敏編『映像人類学：人類学の新たな実践へ』 せりか書房 pp.28-43.

箭内 匡

2014 「序章 人類学から映像—人類学へ」 村尾静二・箭内匡・久保正敏編『映像人類学：人類学の新たな実践へ』 せりか書房 pp.7-26.

ルーシュ, J.

1979 「カメラと人間」 マーガレット・ミード他著『映像人類学』 石川栄吉他訳 日本映像記録センター pp.75-95.