

『日本人を
演じる』の
美術家の問い、
人類学者の応答

衝撃――



藤井光
田沼幸子
西井涼子
小田亮

主催 日本文化人類学会関東地区研究懇談会

共催 AA研基幹研究「アジア・アフリカにおけるハザードに対処する『在来知』の可能性の探求

―人類学におけるミクロローマクロ系の連関2―

藤井光 田沼幸子 西井涼子 小田亮

『日本人を演じる』の衝撃―美術家の問い、人類学者の応答

日時…二〇一八年三月十日（土）一四：〇〇～一七：三〇

会場…東京外国語大学アジア・アフリカ言語文化研究所

三階マルチメディア会議室（三〇四室）

主催 日本文化人類学会関東地区研究懇談会

共催 A A 研 基幹研究「アジア・アフリカにおけるハザードに対処する『在来知』の可能性の探求

—人類学におけるミクローマクロ系の連関2—

『日本人を演じる』の衝撃—美術家の問い、人類学者の応答

開会挨拶

西井 凉子 (A A 研)

1

趣旨説明

田沼 幸子 (首都大学東京)

3

発表「人種神話と映像表象—『日本人を演じる』の試みから」

藤井 光 (美術家・映画監督)

19

コメント

コメント一

西井 凉子 (A A 研)

31

コメント二

小田 亮 (首都大学東京)

39

質疑応答

47

基幹研究「アジア・アフリカにおけるハザードに対処する

『在来知』の可能性の探求—人類学におけるミクローマクロ系の連関2」

69

(森山) それでは皆さま、定刻を過ぎましたが、準備が整いましたので、開催させていただきますと思います。私は日本文化人類学会の理事会で、関東地区の研究懇談会を担当しております森山工と申します。

本日は美術家・映画監督の藤井さんをゲストスピーカーとしてお招きして、講演を頂き、ディスカッションしたいと思っております。私の知っている文脈で言いますと、二〇〇二年にフランスで『人間動物園』という本が出されております。これは人間の身体、人間の文化、それから文化を提示することの演劇性、あるいはスペクタクル性といったことについて、五十に及ぶ論文が寄稿されている論集ですが、そのようなことをちよっと思いきしながら今日のお話を伺いたいと思っております。

本日は東京外大 A A 研の人類学班と共催で、懇談会を開催させていただきますので、A A 研から西井先生にご挨拶いただきます。

開会挨拶

西井 凉子 (A A 研)

皆さま、本日は遠いところまでお越しいただきありがとうございます。A A 研の基幹研究人類学班の代表ということでご挨拶させていただきます。

基幹研究というのは A A 研を構成する三つの分野ごとに、外に見える顔として、どんな研究をしている研究所が分かるようにということと組織されたもので、人類学は二〇一〇年から六年間、第一期は「人類学におけるミクロマクロ系の連関」というテーマをかかげてやってまいりました。



二〇一六年から第二期が始まっているところで、第二期は「アジア・アフリカにおけるハザードに対処する『在来知』の可能性の探求―人類学におけるミクロ・マクロ系の連関2」ということで、六年間の予定でやっております。本日は非常に興味深い研究会を共催でやらないかと提案いただいたので、私たちもとても楽しみにして準備してまいりました。

今日、皆さまのお手元に『坪井正五郎』の著者川村伸秀氏を囲んで』という冊子をお配りしているのですが、これは実は、二〇一三年に初めて私たちはこういう形で、研究会をただやりつ放しではなく、来たくても来られなかった方にも、どんなことをやったか分かるようなことをしようということで、冊子化を始めました。ですので、今日の研究会も録音させていただきます。後ほどこういう形で冊子化させていただければと思っております。一応、発表者とコメントーターの方にはご承知いただいているのですが、冊子の中を見ていただくと、下段のように研究会の模様などの写真を掲載させていただきます。もし、ここに来ていることがバレルらまらずという方がいらつしゃいましたら、お申し出いただけましたら、載せないようにいたしますので、どうぞよろしくお願いいたします。

それでは、司会は田沼さんにバトンタッチしたいと思います。よろしく申し上げます。

趣旨説明

田沼 幸子（首都大学東京）

今日はお越しいただき、ありがとうございます。本日『日本人を演じる』の衝撃―美術家の問い、人類学者の応答』ということで、この企画をさせていただいた首都大学の田沼です。

（以下スライド併用）

#2

まず、なぜ美術家がいるのだという疑問をお持ちになっている方がいると思うのですが、きっかけは非常に単純なことで、私は Google Alerts で「人類学」と入れて、人類学がニュースになったときには一応チェックするようにします。

#3

ここで人類館事件を題材とした藤井光さんの作品が日産アートワードグランプリを取ったと聞きました。

#4

それで、藤井さんとは民博の共同研究会で、川瀬慈さんが主催する共同研究会で会話したことがあって、一番最後の会でお会いして非常に面白い作品を見たこともあり、とても楽しみ

に、面白そうだなと思って、とにかく行ってみようということで行ってみました。

#5

その後で、小さい字で申し訳ありませんが、非常に感銘を受けたので、このようなメールをしました。

「グランプリ受賞、おめでとうございます。昨日、家族と一緒に邪魔しました。とてもよかったです。

『映像人類学』というくくりで話をする研究者は、映像がいかに素晴らしいもので役に立つかということに主張しがちですが、それがいかに問題含みなものとして始まったか、というのを忘却しがちです。

その歴史的背景を指摘されているだけでなく、現在の日本人の間でも、そのような視線や物言いから自由でないことを、分かりやすいヘイトを撒き散らす人々ではなく、一見、グローバルでリベラルな振る舞いと物言いをする東京在住の人々の言動から立ち上がらせる仕掛けが、とてもクレバーで挑発的だと思います。

また、各画面を「今日は一つの画面ではないのですが、美術館だと五つの画面があつて、そこで同時多発的に起きているわけです。なので、それを見ていくうちに、ばらばらに見るのですけれども、「一人は日本国籍でなかったり、セリフを言うように指示されていたり、『人類館』に関する記事を語ったりと、何が『自然』な発話でどれがそうでないのかが疑問に思えてくるようになっていたり、様々な立場の人と様々なレベルの言説が一度には見られないところも面白かったです」。

#6

「それで、お願いしたいことがあります。この九月半ばから慶應義塾大学で「映像と文化」という講義をしています。ちょうど授業の準備をしていた初回の前々日に、藤井さんの受賞のニュースを知ったので、パリ万博で西アフリカ人を撮影したフランス人のルニョーについてだけでなく、日本にも同種の展示があり、それを題材にした藤井さんの作品が受賞したことをコメントすると、美学系の学生や中国人留学生（もちろん一般の学生も）から関心が寄せられました。

この金曜の授業で、作品中、撮らせていただいた写真を見せながら解説・紹介したいのですがよろしいでしょうか」というメールをしたところ、すぐに返事を頂きました。

#7

「学生向けの授業であればプロジェクトクションしても問題ありません」と。動画まで見させていただけになりました。そして、「余談ですが、田沼さんや川瀬さんから映像・人類学の研究者らとみんなで意見交換する場があるといいですね」という呼び掛けがあったのですね。

それはいいなと思って、ただ、もう川瀬さんの民博の研究が終わってしまっていますし、大阪に行くのも大変だし、ちょうどどうしようかなと思ったときに、「直近で地味なものですと、日本文化人類学会の地区研究懇談会というものがあります。この後の会で発表しないかと声を掛けられたものの、十月と十一月に講演を引き受けているのでお断りしたのですが、年度末でもいいですと言われました。

その場であれば、出演や上映は無料となりますが、会場も駒場東大なので、志の高い人類学者が集まる可能性があります。先日、ジャン・ルーシユ (Jean Rouch) についての研究発

表では、人数こそ多くないものの、関西と名古屋から長老の先生方が来られました。提案してみることができません」ということで提案させていただいたところ、なぜかAA研共催になって、AA研の場所になったのですが、大変志の高い皆さんにいらっしやっただけで、良かったなど。

(西井) 今日も長老級の先生方がいらっしやいます。

(田沼) そうなのですよ。本当にやめてほしいのですよ(笑)。なぜ大学院生は来ないのだろうと思うのですが、本当に若者はもうちょっと志を持ってほしいですね。

#8

というわけで、どのような授業をしていたかという点、非常にざっくりとしたものしか紹介できないのですが、まず慶應の学生は人類学の授業を受けている人が多いのですが、受けている人と、全く受けていない人と半々ですね。

#9

基本的に白歴史というのは、マリノフスキー(Bronislaw Kasper Malinowski)が近代人類学を始めて、現地の人たちに溶け込んで、彼らの言葉に対してというふうが始まるのですけれども、あとは、映像人類学というのは同時期にフラハティ(Robert Flaherty)という人が、やはりエスキモーと一緒に暮らして、その中から映像を撮ったというのがスタート地点として描かれます。ですが、実はその裏、後ろにもっと暗い歴史があるのだよということから入っています。

まず十九世紀には、人類学者が関わった「民族村」展示がありましたし、人類学者の感覚とはまた違って、興業を打つ側が非常に見世物的な宣伝をしたということもあり、見る側は好奇のまなざしを非常に持っていたということが挙げられます。

#10

なおかつ、人間の展示というと、映像よりもひどいと思うかもしれませんが、こういうこともあります。ルニョー (Felix Regnault) という人は、先ほども言いましたが、パリ万博でアフリカ人の所作を撮影した初めの人ということで、映像人類学の始祖として挙げられることもある医師です。

#11

ジャン・ルーシユもそのように言って、彼が構想した映像の民族学博物館がまだできていないのは残念なことだと嘆くのですけれども、ではこの人がどういうこと言っていたかというところ、「全ての未開人はジェスチャーに訴える。なぜなら彼らの言語は貧弱で、それだけでは理解してもらえないからだ。(略) 原始人にとって、発話 (speech) よりもジェスチャーの方が重要なのだ。野蛮人のジェスチャーは、どこでもほとんど同じである」というようなことを言っているわけですね。

#12

同時期というか、それより少し前のシカゴ万国博覧会ですけれども、これもやはり人類学者が関わって、民族村などがあったのですが、こちらの人が言っていることに比べたら、まだもう少し、逆にリスベクトしているのではないかとこのころがあります。

#13

これはシカゴの写真が見つからなかったもので、その数年後のセントルイスのものなので、けれども、やはり非常にワーツと前方に、裸体に近い人たちがいて、それで後ろにビクトリア調に体を覆った人たちがじつと見合っているという非常に異様な光景なので、すけれども、一応、それに先立つシカゴ博覧会の民族村展示を行った博物学者は、先ほどのルニョーとは違った感覚を持っていました。

#14

なぜなら、例えば博物館に最初に着任した人 (Frederic Ward Putnam) なのですから、そこに先住民や女性も積極的に雇用し、一緒に働いた人であり、シカゴのコロンビア博覧会で指揮を執ったときも、移民だったボアズを採用し、閉会後に収集物を展示する場を求めて、アメリカ自然史博物館の設立のきっかけをつくった人です。

#15

逆に変だなと思うのは、リスペクトしているのならば (人は) 展示しないのではないかと、思うのですが、彼の言い分はこうです。人類学的な知識を広めるため、「威厳と気品のある基盤に基づいて」人々を知らしめる機会になる。

#16

「これらの人々は、偉大な民族としてはもはや歴史に溶け込み消えつつある。四世紀の間、続いてきた彼らの状況、生活、慣習、芸術を世界が見ることのできる機会は、今が最後なのだ。彼らがその場にいなければ、重要な実物教育は達成できない。彼らなしでは、博覧

会はその基盤がないのだ」。

#17

ただ、興行を打つ側も、完全に商業と西洋人を頂点とする進化主義に走ります。展示の順番は、大体の場所で「未開」から「文明」へとたどっていくような形になっていますし、一八八九年のパリ万博では、ジャワ人、中国人、日本人らも「ネイティブの家にネイティブの服を着て、ネイティブの食べ物を食べ、儀礼をしている」様子が、最新の発明品とともに、文明化された（とされる）世界を見物人として展示されていました。

#18

ただ一方的に凝視されるだけではなくて、駆け引きもあります。勝つ人と負ける人がいるわけですが、シカゴ万博では、日本側は、最初は「遅れた場所」と位置付けられるはずだったので、交渉してより良い展示の場所を勝ち取りました。

一方で、先ほどのパトナムは「原住民の展示は本人たちにとっても満足と信頼できるものにすべき」と言ったにもかかわらず、「催し物会場」に置かれてしまいました。

#19

ここまでちょっと背景を話しておいて、いったん話はまたガツと変わりました。十二月十二日に南大沢で、今日いらっしゃる、私と藤井さんと小田先生と西井先生でランチをしました。美術と人類学の前提がとても違うので、ちょっと打ち合わせをしたいということで、二時間ほど話をして非常に面白かったのですが。



#20

どのように前提が違うのかと思っていたのですが、私が一番びっくりしたのは、藤井さんがフランスの美術大学に入学するため、予備校からフランスに行った。フランスに行つてから予備校に通つたということですね。それで大学に入ったら、「君たちのようなエリートに教えることはない」という教授がひたすら映画を見せたということなのですが。

これは日本ではあまりないことではないと思うのですが、それよりも、多分、予備校に行つて人類学者になろうという人はいないと思うのですよね（笑）。いますか。すみません、もしかしたら間違つてるかもしれない。人類学者になるために代々木ゼミナールに通うとか、そういう人を私は少なくとも見たことがないですね。

#21

基本的に有名な人類学者が書いたものや伝記を呼んでも、大体、「子供のころは〇〇が好きで」とか、「〇〇になりたかった」というエピソードがほとんどで、人類学を目指したのは大体「たまたま」ですね。

#22

これに対して藤井さんは、美術家というのはこれがあるのだなと思ったのが、ラテン語の「プロフェッション」という言葉を引いて、「自分は何者なのか、何を信じて何をする者なのかを公の場で誓約することです。つまり『自分の職業としての行為に責任を担う』ということとですけども、実際には、必ずしもそれができない状況にあります」と、自分のいろいろな難しさをお話しされているのです。

#20

田沼にとって一番衝撃だったこと

- フランスの美術大学に入学するため、予備校からフランスに行った
- 大学に入ったら、「君たちのようなエリートに教えることはない」と言う教授がひたすら映画を観せた

#22

プロフェッション

- ラテン語の「プロフェッション」は、自分が何者なのか、何を信じて何をする者なのかを公の場で誓約することです。つまり「自分の職業としての行為に責任を担う」ってことけれど、実際には、必ずしもそれができない状況にあります（藤井光）
- やりがい搾取？藤井光×吉澤やよいがアーティストの労働問題を語る cinra.net (2017/12/12)

23

こういうプロフェッションの意識を持って人類学を始める人はいるのかと、ちょっと疑問に思ったときに、ふと思いついた、箭内匡さんが、ジャン・ルーシユという映像人類学者のことを語っている論文があるのです。そこにジャン・ルーシユのことを「彼のケースは、そうしたアマチュア的な映像制作が、アマチュアであるがゆえに開拓しうる地平の限りない豊穡さを証明するものであった」。

ルーシユは一体何に忠実であろうとして、映画制作の様式化を拒み、自由なアプローチを守り続けようとしたのであろうか。それはひとえに撮影対象との関係であると思われる」。

24

でも、アマチュア主義は、人類学者もそうなのではないかと。「常に人類学全体の特徴であったとも言えるのではないだろうか。人類学者は、少なくともその最も創造的な瞬間においては、特定の学問分野のエキスパートとしてフィールドに向かうのではなく、むしろ逆にフィールドの現実を自らの中に受け止め、そこに内在する論理からできる限りのことを吸収しつつ、自らの研究を進めてきた」。

25

でも、そこでとどまらないわけですね。「急いで付け加えれば、ルーシユの映画の場合と同様、こうした人類学のアマチュア主義的な学問的営みがプロフェSSIONナルな厳密さを欠くという意味では決してない」と言うわけです。

26

このように、不確定でありながら卓越を志向するという、人類学全体の態度というか、構えというか、このこれから見る「学術人類館」に関わった坪井正五郎の経歴や主張とも重なってくるところがあるわけです。これは松田京子さんという方がまとめたものですが、坪井正五郎は人類学という学問分野が帝国大学内の講座の設置という形で制度的に確立する以前から、日本の人類学を担うものとして認定されていた人物であった」。在学中に人類学会を設立し、雑誌を刊行、「理学部動物学科を卒業し、大学院に進学するのであるが、その際、講座が存在しないにもかかわらず、人類学研究という目的で進学を許可されている」。

27

坪井は学術人類館に対するいろいろな非難を聞いて、それに対してこういう言葉を残しているのですけれども、それは長くなるので各自読んでいただきたいのですが。

28

結局、理由としては、「その運営に尽力した人類学者の中では、人類学という学知を卓越させていく読み替え、もしくは卓越した学知を前提とした読み替えが行われている。つまり抗議・非難が起こった原因は、学術人類館において、人類学の学知が十分に発揮されなかった点にある」と、話がある意味変えるわけです。

29

ただ、坪井の人類館への関わりや視線の評価は、今は分かれています。まず、上の宮武さ

んは人類学者ですけれども、「身体計測に消極的で、社会ダーウィニズム的言説を述べたことではない。興行としての企画に、当時の人類学者が大衆への宣伝の機会として賛同してしまっただのではないか」と述べています。

一方で社会学者の阿部さんは、「坪井はその後、日本の領土発展を記念した拓殖博覧会の原住民展示に積極的に関与していく。フィールドの代替として人類園を構想」していたそうなので、全く関わりがなかったというわけではないと述べています。

30

坪井の人類学は何かというときに、これも松田さんが述べているところなのですが、面白いのが、「方法がどのようなものであろうと、扱う材料がどのようなものであろうと、それが具体的な分析にとどまるのではなく、人類一般を問う指向性を有している限りにおいて人類学の研究」である。これは実はトートロジーなのではないかということ、トートロジーであるにもかかわらず、常に他の学問分野からの卓越化の指向を含み込んでいたということを描いています。

31

これは、昔の人は変わっているなという話ではなくて、去年発売されたばかりの『日本の人類学』というちくま新書を読んでいたら、ほぼ同じような指向性がありました。これは尾本さんという方がおっしゃっているのですけども、「今、行き詰まりを見せている文明に、どうしたらヒトにしかできない『反省』や『自己規制』を組み込むか。そのために『DNAから人権まで』を視野に入れた新たな総合人類学が求められています」とおっしゃっています。

32

「人類学が人間を知ることを目的にするなら、これら全ての要素に取り組むことができる」というわけで、目的が人類学を人類学たらしめているということは、まさに継承されているのではないのでしょうか。文化人類学者が自然人類学に移るのは無理だと言われている、自然人類学から文化人類学に行くことはできるとおっしゃっているのですが。

33

坪井正五郎についても非常に評価されています。面白いのが、確かに人体計測学は後から出てきたのに、非常にそれが退屈であったということで、この中では全く、日本の植民地主義と関わったということに対する反省は一切出てこないということですね。

34

あともう一つ面白かったのが、東大の渡辺直径さんという助手だった人が、学生を連れて飲みに行くと、「エリートとしての自覚を持って」と。先ほどのパリのエリートの話とつながるかもしれないのですが、だいぶ次元が低いエリートかなと、ちょっと次元が違うな、面白いと思ったのが、「エリートとは、膨大な研究分野にもかかわらず、わずか一講座の少数派で我慢している我々のことだ。我々が頑張らなければ、日本の人類学は駄目になってしまう」というか、まだできていないのに、そう言っているところがすごく面白いのですけれども。「とはいえ、エリートというものは、絶対に威張ってはならない。自分の責任をわきまえ、世の中いかに貢献できるかを常に考えて実行するのだ。君たちはこれから、東大には残れないだろうから、いろいろな所に行って新しい分野・専門の『レール』を敷きな

なす」¹⁰

35

非常にマイナーなのに、志が妙にでかいという矛盾を感じました。山極さんと尾本さんは、自然人類学と文化人類学が一九九六年に分かれてしまったことを嘆いているのですが、別に皆さんもお分かりのとおり、文化人類学の中でも全然まとまりがあるわけではありません。むしろ先人やライバルへの痛烈な批判によって卓越化していくことが、ある意味、文化人類学の中でその名声を高めていく手段の一つではないかと思えます。

ところが、面白いことに、皮肉なことに、卓越化が認められた後には、批判相手とも協働する必要があります。この間、私は評議員選挙をしたのですが、その評議員選挙をやっている中で、こうやってライバルだった人たちも一緒に働いていかなければならない、アソシエーションの中に組み込まれていくのだなと思ったわけですが、どうでもいいですね。

36

この「マイナーなのに志は大きい矛盾」というのは、日本だけではなく、アメリカでも見られます。例えば十九世紀末から二十世紀にかけて、まだ人類学は大学で制度化されていませんでした。それで、別の学問を学び、フィールドで「たまたま」人類学に惹かれ、人類学者を志す人たちは、博物館と博覧会の仕事でなんとか糊口をしのぐしかありませんでした。特に、「アメリカ人類学の父」と言われるフランツ・ボアズ (Franz Boas) でやえそうだったわけですね。

フランツ・ボアズは先ほどのシカゴ博覧会で助手をしたために、人がどうやって生活しているかを展示することに非常に興味を持っているというか、それを引き継いだわけですね。

37

アメリカ自然博物館に行ったことがある人、何人かいますね。こんな感じの展示があったと思うのですが。これはさすがに人を使うわけにはいかないけれども、でもやはりリアルなところを見せたいということで、本物の人間で石膏を取って様子を描いているわけです。

38

これはただ、そういう研究成果の発表ではなくて、教育の場だったわけです。字が読めない移民にも理解できる「健全」で「教育的」なレジャーであり、中流階級の人たちと同じ場にいることによる適切な振る舞いの習得を期待し、「街中であてもなく歩き、危険な誘惑にさらされる」のとは違い、博物館では科学と芸術の成果を無意識に取り込むことができるという期待の上で、こういった展示物がつくられていきました。

39

ただ、「啓蒙のためのエンタメ」は両義的な結果を生みます。同時期の大衆向けの安いレジャーであった映画、白黒で短時間で、コンテクト、意味が分からない映像が続くのですが、それに比べればカラーで三次元なのですね。そして迫真に迫っているわけです。実際に子供に人気があったそうです。しかし、楽しみ方としては蠟人形館と同じようなものになってしまふ。みんなキャプションなど読まないわけですね。読めないし。

それで一九〇九年にある少年が言った言葉としては、非常にジッと見た後で「どうして動かないで立っていられるんだろう？」と。あまりにもリアルだったので、本当の人間がそこにいると思ったそうです。

#40

その後、日本もアメリカも多講座化して、先ほどの直径さんが言ったように、少数の「エリート」は大学にたくさんのレールを敷いたようなのですが、その過程で大衆受けする（うえ、膨大な予算がかかる）写真や動画は、人類学は本当に学問なのかという大学の同僚からの疑いを払拭するために、使われなくなってきました。

民族誌映画は、特に娯楽映画との違いを明確にし、アカデミックな尊敬を得られるように苦心しました。

#41

エンタメ的な要素をどんどん排除していくことによって専門分野として確立していくのですけれども、それでもやはり、今でも人類学において面白いかどうかというのは非常に重要な要素だと思います。「人類学者の数だけ人類学がある」「恥知らずの折衷主義」という言葉はしばしば冗談交じりに（でも本気で）語られるのではないかと思います。

そして、「それ面白い?」「面白いね」というのは、本気の、ガチの指導において使われる言葉なのではないかと思っています。

#42

例えば、すごく懐かしいのですが、『学問の鉄人』という雑誌が昔あったのですが、大学教授ランキング。これが昔出たときに、私がまだ大学院生だったので見ていたのですが、結構、しかも適当なコメント等があつてすごく面白かったです。こういった学知が序列化できないというのは、やはりどこかしらうそっぽいところがあるし、序列化できないと言いたくても、やはりどうしてもせざるを得ないところが。

#43

私にとってですけれども、藤井作品の衝撃はやはりすごく、序列化と卓越化の愉悦を内包する学問の姿を見せられた感じがするのですね。人類学は人間の多様性を扱っているはずなのですが、一方で啓蒙を志向しています。では、結局、啓蒙されていないままの多様性も、どこかで違うものとして考えているわけです。そういう矛盾を非常に、まざまざと見せつけられた気がしました。

けれども、それをある特異な史実として対象化するのではなくて、民族誌として再演する、再フィールドワーク化する。慶田（勝彦）さんによると、ヴィクター・ターナー（Victor Turner）が自分の民族誌を再びブロードウェイで上演するという面白い試みをしていたそうなのですが、それと似たような扱い方だなと思います。今まで人類館事件や人類学の植民地主義、その他の反省については、大体文字でしか読んだことがないというか、文字でしか見たことがない、そして議論するということしかなかったものが、あたかも目の前で再現されているかのように見ることによって浮かび上がる居心地の悪さというか、そこに非常に面白さを感じました。

今日は皆さんとこの作品を見て、再びそのフィールドに立ち会える場だと思います。長くなつてすみませんでした。趣旨説明です。

それでは藤井さんの発表と、作品の上映に移りたいと思います。

#43
1

引用文献

- Griffiths, Alison 2002 *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology and Turn-of-the-Century Visual Culture*. Columbia University Press
- Grimshaw, Anne 2001 *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge University Press.
- Rory, Fatima Tobing 1996 "The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle." Duke University Press.
- 阿部純一郎 2014 「<移動>と<比較>の日本帝国史—統治技術としての観光・博覧会・フィールドワーク」新曜社
- 慶田勝彦 2005 「民族誌を再演する—ターナーとパフォーマンス」太田好信・浜本満編『メイキング文化人類学』世界思想社

#43
2

引用文献

- 松田京子 2003 『帝国の視線—展覧会と異文化表象』吉川弘文館
- 宮武公夫 2010 『海を渡ったアイヌ—先住民展示と二つの博覧会』岩波書店
- 館内匡 2014 「序章 人類学から映像—人類学（シネ・アンソロポロジー）へ」村尾静二・館内匡・久保正敏編『映像人類学—人類学の新たな実践へ』セリカ書房、7—26
- 山極寿一・尾本重市 2017 『日本の人類学』筑摩書房
- 豊原文雄
- 井上ひさし・野元和雄・広末保・別役実・松田博・三橋修・山口昌男・由良若美・横井清 1977 『シンポジウム、差別の精神史序説』三省堂
- 田沼幸子 2018 (田中中) 『映像と人類学』『評論 文化人類学—基本から最新領域を深く学ぶ』桑山敬己・藤部典雄 (編)、ミネルヴァ書房。

発表「人種神話と映像表象―『日本人を演じる』の試みから」

藤井 光（美術家・映画監督）

今ご紹介を受けた藤井光です。田沼さんから作品の感想を頂いて、私の方から人類学者の方々と上映してお話ししようという声掛けをしたのですが、むしろもっと小さい、すごく親密な、小さなモニターで、コンピュータを見ながらお話をするというぐらいのイメージだったのですが、まさかこんなことになってしまいました。実は非常にびびっております。というのも、今日お見せする映像は、人類学者が関与した学術人類館をテーマに、人類学のいわゆる専門家ではないアマチュアが手を付けるということ、それについてまた言説化して、言葉にして、今からお話ししなければいけないという、なかなか緊張するシチュエーションです。

今日は『日本人を演じる』という作品を、先ほど説明がありましたけれども、複数のモニターで展示された映像を一本にまとめてお見せしようかなと思っております。

（以下スライド併用）

#214

今お見せしている画像は、展覧会での展示の状況です。この作品は映像だけではなく、テキストや写真など幾つかのメディアを使って構成している作品なのですが、この作品について、後ほど上映しますけれども、まずどうしてこういう主題を選ぶに至ったか、どのような

発表



#214

自分のアプローチでこういうことをしたか、自己紹介を兼ねて、前提を少しお話ししていきたいと思います。

#5

それに当たって、分かりやすいといえは分かりやすいのか、ちょっと分かりませんが、僕の美術大学時代の話が前回の打ち合わせの中でたまたま出たので、自分のアプローチに現在も影響を与えている、大学での経験と今日の主題がどのように関係するかを話します。

第二に、今日現在、大阪の国立国際美術館で展示している新作についてお話しします。これは『日本人を演じる』の後に制作した作品なので、そこにはある種の連続性があります。ですので、その作品を廻行することで、この『日本人を演じる』という今日の主題となる映画を上映してみたいと思っています。

#6

それでは僕の大学時代の話を振り返りたいのですが、そもそも今日、先ほどお話があったように、私は日本の大学には行っていないのです。

この写真は、学術人類館とほぼ同時期の東京藝術大学彫刻科のアトリエの様子です。この光景は、後の百年後に、僕が高校生時代に見た美術予備校の様子と変わらず、学生たちは古代ギリシャ・ローマの彫像を模写しているのです。ヨーロッパの啓蒙主義と関わる、十八世紀の美術の動向を、二十世紀末でも同じことをしているということに違和感を持ちまして、海外の美術大学の入試システムを調べていきました。

すると、自分にとって非常に居心地のいい入試、試験制度があったのがフランス、そしてドイツなのですが、僕はフランスの美術大学を選びました。その入試システムが、最初、

#6



美術作品を二十点展示する、その次の第二次試験、第三次試験は、いわゆる実技になります。ただ、このような石膏デッサンはありません。その後、第四次試験になると、美術史というものがあります。この美術史というのが、僕の中ではなぜ日本にはないのかと非常に疑問にあつたところなのです。

この美術史というのが、いわゆる西洋の美術史になるのですが、その手の入門書をとにかく丸暗記して、西洋美術史観を身体化させた上で、公定の美術史に対し「あなた個人はどう考えるか」を試験では問われます。それをクリアすると、ここはフランス独特なのですけれども、三つの課題図書が与えられます。一つは哲学、もう一つは文学、そして三つ目、これがレイシズムについてでした。その三つが全部出るわけではないのですが、口頭試問でその主題について議論していくというのが最終試験でした。

つまり、フランスの美術の予備校では、受験生たちが人種主義について学習する時間があり、この写真のように石膏デッサンと向き合う、日本の予備校と大きな違いがありました。

入学して最初の授業ですが、そのときに、これから少しお話しするアラン・モローという教授が「なぜこの教室にはアフリカ系、アラブ系の学生がいないのか、これについてディスカッションしよう」と。つまり、現代美術をそもそも構成している人種的な構成員がほぼ白人によって独占されているということが、あからさまに美術大学の中で目に見える形であるわけです。

最初の美術の授業がまさにそういった私たち美術家、ないしは美術家になろうとしている者が置かれた制作の環境に対して、批評的な距離を持つということが、最初の課題だったわけです。これは長い美術の歴史において、近現代の美術が、自分たちがつくり出す文化に対して、いかに批評性を持ち得るかということで活力を得て、新たな可視性の領域を切り開いてきた歴史への応答なのです。

それでは、アラン・モロー教授が何者か、少しお話ししたいと思います。この写真は、刑務所の写真です。これはフランスの刑務所ではなく、日本の一九七〇年代の女性の刑務所で、奈良原一高という写真家が撮った写真です。この奈良原についてはその後お話ししますが、教授は私たちに向かって「あなたたちに教えることがないから」と言って、行くたびに毎回映画を流すだけという、とんでもない人だったのです。彼の日常の取り組みは、刑務所の中で囚人たちが映像制作の方法を学習し、それを使い表現する環境をつくることでした。

どうということかとというと、囚人が自分たちで作った映像を、家族なり恋人なり、外の世界の人たちに映像を送り出す。その逆もしかりで、ビデオレターという形で、そういうことをプロデュースしていた人でした。

大学の教室では、何度再生したか分からないVHSのビデオで、教授の友人であったジャン・ルーシユの映像作品などが流れていたのですが、ミシェル・フォーコーが刑務所について論じた以降、ジャン・ルーシユも含めて、映像を作る人たちにとって刑務所は重要なフィールドワークの場所になっていました。一九八〇年代、一九九〇年代は特にです。

というのも、当時このように言われていました。かつて人類学者が、かつてという言い方は非常に良くないかもしれないのですが、アフリカやその他のさまざまな地域に行っていたけれども、今や刑務所こそが私たちのフィールドワークの場所であるという言い方をしたりします。実際、刑務所の中では、白人、黒人、その他のグループに分裂し、現代社会の無意識が表出する場所になっています。

その中で、映像を制作するとは、単に囚人たちの現実を記録・記述するためのものではなく、被写体と共に映像を作るというルーシユの方法論を継承し、新たな現実をその場所につくり出すパフォーマンスな行為としての映像制作を指向するものです。刑務所の現実に映



像制作を通して関与していく、公共空間に何か新たな創造的な変化をもたらしていく、そういう社会参加の活動をしていた人物に私はいろいろ教わったわけです。今日現在においてもそのアプローチから学ぶことは多く、これからお見せする『日本人を演じる』にもつながっている話かなと思います。

#9

これはちょっとしたまとめです。「芸術の政治なるものへの指向性は、時事的な政治問題を作品の題材として取り扱うといったことではなく、私自身の作品が配置される空間と歴史を検証することで生まれる。私が従属する作品の形式、制作の環境、受容の仕組み、美術史への批評的継承として現れる」という態度のようなものを大学時代、私はいろいろ教わりました。

#10

そして、時代は一気に今日に飛ぶのですけれども、これは最新作の撮影現場の風景なのですけれども。これは国立国際美術館という、主に現代美術を扱う国立美術館と言った方がいいのかな。大阪にあります。この写真はあまりはつきり見えませんが、私と撮影スタッフ以外に手前に黒人の方がいて、その奥に大きなパネル、これは絵画の複製写真なのですが、この美術館が所蔵する作品です。

#11

このパネルは何だったのかというと、南蛮屏風という、いわゆる日本と西洋が出合った安土桃山時代のポルトガル人來航のありさまを描いた絵画ですね。よく教科書などで見てきた

#10



と思うのですけれども、先ほどからお見せしている奈良原一高という写真家が、この図・絵の複製写真を撮ったものがあって、それが美術館に収蔵されているということで、それを僕が引っ張り出してきて、美術館に展示し、その様子を映像で記録し、映像作品にしたのです。

#12

この収蔵品は、美術館のコミッションワークとして、奈良原一高にポルトガルにある南蛮屏風の原画を撮影するよう依頼したのですが、そもそもなぜそのような複製写真が美術館のコレクションとして必要だったのでしょうか。先ほども言いましたが、私自身の作品が配置される空間と歴史を検証することで作品が生まれるわけですが、美術館の自然学的、歴史的、存在論的な意味がこの複製写真から見えてくるのです。

#13

実はこの原画となる南蛮屏風は、ここで展示されていたのです。ここはどこか分かりますか。そうです、大阪万博なのです。大阪万博では、万国博美術展という展覧会が開催されました。その時の跡地利用として、この国立国際美術館は生まれているのですね。

(田沼) 民博のあそこにあったものですか。

(藤井) そうです。

(田沼) 今、移設されたのですか。

(藤井) 民博の隣にあったものが移設されて、再利用されたのです。

この美術展に先ほど言った、奈良原さんの写真ではないですよ、本物が展示されていたのです。

#14

どうしてかという点、「東洋最初の万博にして開催されるべき美術展」ということで、東洋の美術と西洋の美術を対置させ、いわゆる西洋中心ではない「世界美術史」を描こうとする大きな構想があったのです。これはなかなか野心的で、日本美術の正当性を証明するための「世界美術史」を描こうとしたわけです。つまり、日本美術の重要性を世界へ向けて提示していかうとする政治的プラクシスだったわけです。

#15

そこでこの南蛮屏風が活躍というか、利用されるといふか、使われていきます。南蛮屏風は大体、二対になっているのです。これが右側になります。

#16

ところが、「西と東」の交流という文脈の中でなかなか見えてこない問題があるのですね。

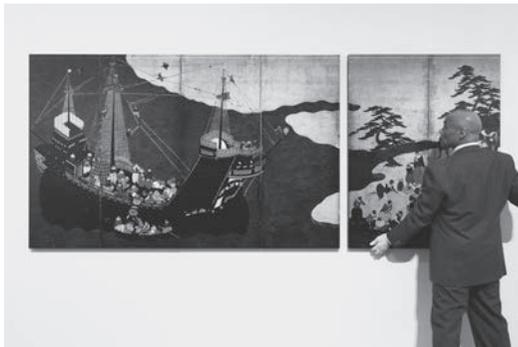
#17

それはこの絵の中に描かれていた黒人や肌の色の濃い男たちの問題です。よく見るとこの絵の中には、あそこで傘を持っている人は、足元をよく見るとはだしたりします。

#18

ここでは、何か重そうなものを持っている人。

#15



#19

当然、高い所の作業をする人たちは、全員黒人です。

#20

子供が描かれているこの場面では、支配者である白人との力関係が露骨に描写されています。さらにこの子供は性的奴隷であったことも推測されます。

#21

つまり南蛮屏風には西と東の出合いだけではなく、南北という、近代のかつ現代的な問題が既にそこには描かれていて、画家というのは、人種の身体的差異と彼らの中にある階級序列を的確に識別し、近代グローバル資本主義が生み出す明暗を視覚的に構成して見せていたわけです。

ただこのことが、この絵の中には描かれているのだけでも、つまり私たちの網膜には、それが映ってきたのだけでも、しかしそれが見えてこなかった。これは不可視化されていたわけではないのです。それはもう現れていたのだけれど、見えなかった。そういうものが私の中に気になる問題としてあります。

#22

そしてようやく、この写真が本日の主題である学術人類学館が開催された第五回内国勸業博覧会の様子です。この第五回に関しては、私よりご存じの皆さま方の前で言うのも何ですが、一応確認のため、これは「内国」に向けた、つまり「日本人」に向けて開催された博覧会ですけれども、ただこのときには外務省が、外の国々に招待状を相当の量、送っているわ



#20

けです。それは第四回までではありませんでした。そして、当時在日の外国人の数が一万五千（一万六千だったと、帝国バンクのデータなどいろいろ出ているようですが、それを上回る数の外国の方々が見に来ています。つまりこの第五回は、来たる万博に向けての準備といつか、それを留意するために、国内産業を守るために外国製品を排除する保護主義の政策を転換させ、海外の輸入品の出展を初めて認める博覧会だったわけです。

当然この博覧会において、植民地主義に支えられたグローバル資本主義の明暗が見えてくるのですが、それが学術人類館というところで際立って現れるわけです。

#23

この写真は、正確には学術人類館の写真ではありませんが、その後に日本で開催された「人間の展示」において撮影された写真です。これは、実は鳥居龍蔵が撮影しているのですね。僕は鳥居龍蔵の写真が大好きで、いろいろ見るのが面白いのですけれども、この写真の面白いところの一つが、僕にとってですけれども、アイヌの人たちの背後に彼らの伝統的住居空間を模倣した建造物が写っています。それだけでなくフレームの端には、コンクリートか何か、二階建て以上の大きい構造物が写っています。

ただ、なかなか普通は、そこは見えないですよ。この写真の意図は前にいるアイヌの人たちを見るように作られているのだけれども、実はこの写真を構成する構造としては、左側の建物が、見えているのだけじゃないものとして、やはりここにもある。それは「人間の展示」を支えるアーキテクチャと言ってもいい、それがあるわけです。

もう一つ、この写真に見えていないけれど見えていない決定的なことがあります。それは、鳥居龍蔵という人類学者がここにいたという決定的な証拠としての写真です。人類学者にとつて、「人間の展示」というのは学術的な意味があるが故に必要なだったというような言説



#23 東京大学総合研究博物館蔵（許可なく画像の転用を行うことを禁止する）

が当時ありましたが、実際に人類学者が行っていたわけです。

けれども、鳥居龍藏は、当時の現実世界で生きるアイヌの人たち、洋服を着ていたり、日本風の格好をしている姿を現地でしっかり撮影しています。彼は、この演出された「人間の展示」を、どういう思いで見たのかが、僕の中では気になります。

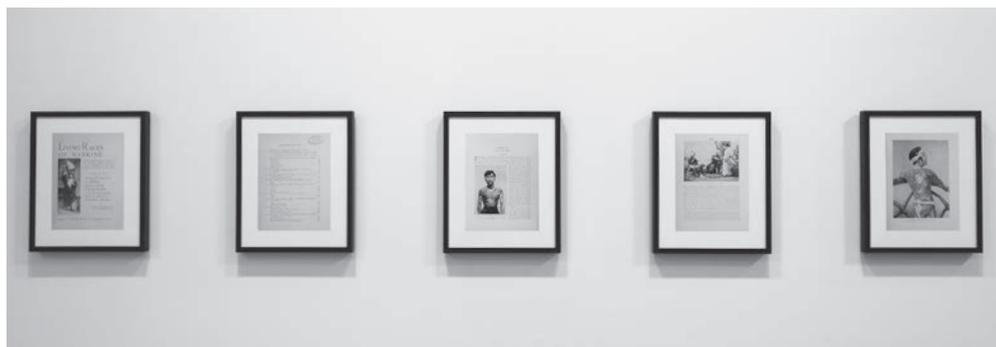
24 ↓ 26

こちらの写真はまさに、学術人類館を支えた一つの科学的な言説、アカデミックな言説になつていく『The living races of mankind』と題するイギリスの書物の挿画として使用されたものです。当時の理論書というか、学術書の冊子等々に使われているのとパーフェクトに一致する人々として描かれた民族写真です。

この人類館というのに僕が興味を持ったのは、人々が人間の展示を見る前に、この本の挿画が大きく引き伸ばされて写真として貼ってあって、その民族写真を見た後に、各民族の差異と同一性を直接に観察するための「人間の展示」を見せるといふ視覚的な展示構成があつたということが、僕の関心のあるところなんです。観客にとつてどのような経験として蓄積されていくのか、僕はすごく気になります。それは自分が展示を作る側としても、すごく気になるわけですね。

27

ちなみにこの本は、人類館が開催された前年にあたる一九〇二年に出版されていますが、当然に「日本人」もこういう民族写真で描かれているわけですけども、最初にお見せした東京藝大の写真に映る同時代の「日本人」との落差、人類学の学説が作り出す他者表象につきまとう時間の落差のようなものが気になるところです。



24
↓
26

29

それで、展示ではそういう形で、最初にあえてこの本の冊子を用いて、日本人の部分を使って展示しています。

30

展示は先ほど言ったように、幾つかのモニター等々が置いてあって、観客は移動しながら見るようになっていきます。こちらの画像は、人類館が開催された翌年に坪井さんが東京大学で企画した「人類学標本展覧会」の会場配置図ですが、当時「土人」と呼ばれた人々の利器類と隣り合わせに日本石器時代のモノを並べるなど、展示、ディスプレイが作り出す言説、そういうものに、非常に興味があつたので、これはシングルチャンネルではなく、展示物として置く方法を取りました。

ただその後、歴史的にはこの学術人類館以降、やはり私たちの他者表象において最も力を発揮したのは、やはり映画だと思っています。つまりスクリーンで何か一本の映画を見ると、その経験ですね。ということも踏まえて、これから皆さんに『日本人を演じる』をこの日のために一本化してみました。ちよつとどうなつたか分かりませんが、これから四十二分、見ていただければと思います。以上です。

—映像上映『日本人を演じる』—

(田沼) ここで休憩を挟みたいと思います。さて、四時五分になつたら始めたいと思いますが、よろしいでしょうか。ありがとうございました。

コメント

(田沼) それでは時間になりましたので、コメンテーターのコメントに移らせていただきましたと思います。

AA研の西井先生、どうぞよろしく申し上げます。

コメント

西井 凉子 (AA研)

コメンテーターの前座を務めさせていただく西井と申します。私はこの間、田沼さんも少しおっしゃっていましたが、十二月十二日に打ち合わせということで、映像も少し見せていただいております。今日この映像を全部見ていたわけではないので、また少し印象が違います。だからそのとき、部分的に私が見せていただいていたことを、今日はお話しします。そのときに田沼さんが「コメンテーターもレジユメを」とおっしゃっていたので、「えっ」と思いますが、何とかレジユメを用意してきました。

今日の『『日本人を演じる』の衝撃―美術家の問い、人類学者の応答』、これは田沼さんが考えられたタイトルですね。ということ、要するに私は人類学をする者として、この間の打ち合わせのとき、藤井さんとお会いしてお話を伺ったり、見せていただいたものから、ど

ういうふう感じたかということですので、それをお話しさせていただきます。

まず人種ということ考えたときに、竹沢泰子さんがずっと大きなプロジェクトをされていて、その成果本『人種神話を解体する』がバンバンバンと三冊、二〇一六年ぐらいに出ているので、まずそこから。

竹沢さんはその中で人種というのをどのように言っているかというのと、三つあるとされています。小文字の race と大文字の Race、それから「抵抗としての人種」ということです。小文字の race は、近代や西洋の影響とは無関係に、社会階層化がある程度進行した状況においてローカルに生成される人種。それから大文字の Race というのが、世界中の人々を普遍的原則によって分類することが可能だとする、近代の欧米起源の科学的人種。それから抵抗としての人種は、人種という概念に対する抵抗運動やマイノリティ運動の中で、人種的アイデンティティに基づいて確定されたもの。

この三つを最初に区分けした中で、ここで今日の話と関係あるなと思ったのが、「見える差異」「見えない差異」を問題提起しているというところ。その中で「見える差異」というのが、啓蒙時代の博物学とその後の人種学の中で構築された「大文字の人種 (Race)」「科学の知」であり、十七世紀以来の観察というものは、聴覚、味覚、触覚、白黒以外の色彩さえも排除することによって可視性の場を獲得し、「線、表面、形態、凸凹という濾過された対象」に限定することによって、博物学が成立する条件を整えたと、これはフーコーからの引用で説明してあります。

そして「見えない差異」というのが今回、非常に関係すると思うのですが、「問題は、見えないものの可視化にあるのではなく、人々の差別意識を煽り、攻撃の道具として見えないものを可視化させ、人種化を助長しようとするその意図と行為にこそある」ということで、私はこの間映像を見せていただいて、それで思い出したのが、大澤真幸さんが書いていらっ

斎藤綾子・竹沢泰子(二〇一六)「差異の可視性／不可視性」、斎藤綾子・竹沢泰子(編)『人種神話を解体する』1 可視性と不可視性のはざままで』東京大学出版会

大澤真幸(二〇一一)『文明の内なる衝突』9・11、そして3・11へ』河出文庫

しゃる、「見られる身体」ということです。ちょっとここに別のときの発表で使ったものを一部持ってきたのですが、簡単に読みます。

「戦争が終わりに近づいている頃、S Sは、囚人がある収容所から別の収容所に急に移送することがあった。ブーヘンヴァルトからダツハウへの移送のための行軍の間に、S S隊員は、体調のせいで行軍を遅らせる可能性のある者を銃殺したという。銃殺者は、ときに、まったく行き当たりばったり式に選り分けられた。あるとき、若いイタリア人が選ばれた。そのイタリア人の若者、大学生だというこの若者は、選ばれたときに、ひどく赤面した、とアンテルムは書いている。そして、この顔の赤さは今でもアンテルムの目に焼き付いている、と。確実なことは、この若者は、生き延びることを恥じているわけではない、ということだ。間違いない、彼は、自分が死ななければならぬことに関連して、恥じている」。これはアガンベンが書いているものを大澤さんが引用しているのです。

なぜかという、大澤さんの考察は、「われわれが恥じ入るのは、アガンベンによれば、われわれ自身の存在が、引き受けることができないものとして引き渡されているからである。つまり、私が恥ずかしさを覚えるときには、まずそれは私自身であるという他にないような内密なものが暴かれ、現前している。つまり、私にとって徹底的に内密である当のものが、究極の疎遠性を払拭できないものとして私に対して立ちはだかっているのだ。このとき、私は恥ずかしい」。

ということ、恥ずかしさは自分の内密な過去の部分が、その徹底した内密性にもかかわらず疎遠さを帯び、私には引き受けられない形式で、他者によって与えられているという刻印を残すときに生じるのであるということ、ここで「私の意識と身体の乖離、身体として存在することのどうしようもない受動性」というようなものをここで感じるわけです。この映像を見てもちよつと思つたわけです。

それで、この「見える／見えない」差異という、竹沢さんが人種化の話で述べていることから、この藤井さんの映像を見て感じたのは、「見える／見えない」というよりも、「見る／見られる」身体、他者の視線というものが非常に、現場性というのですか、私たちがここにいる、身体として存在しているということの中の、見る／見られる関係。それでどうしようもない、逃れようのない身体として、ここにあるということに非常に感じさせられる、そういう映像だったと思います。

そこから、人類学において「現場性」というところから、人類学がフィールドワークをみんなするべしというのが、人類学の方法論の最初にあるのですが、それが昔の翻訳だと「参与観察」ということで、結局、参与することと観察することのギャップがあるというのはよく言われることです。その中で、ポストモダン人類学となってきましたと、この参与することと観察することが、違うと。

それで、そのときの観察というのが、実は、先ほどの人種の見える差異というところで、例えば博物学が成立する条件としての観察とは異なっています。博物学においては、観察というのが聴覚や味覚、触覚、色彩さえも排除することで、可視性の場を獲得したとあったのですけれども、実はこれは、人類学における観察、参与観察では、こうした可視性の場というのを、現場に身を置くこと。つまり、ある意味いろいろな、聴覚、味覚、触覚といったものの全てが、身体的なそういう感覚と切り離すことができない観察となります。つまり、感覚と表裏一体となった観察ということが、人類学では博物学の成立する条件とは異なっている、そういう観察です。それはつまり、コンテキストというものから切り離すことができない観察であると思います。

そこから問題となるのは、書くという行為をどのように表象行為としてとらえるかということ。エスノグラフィー、民族誌を書くときには、必ずコンテキストというのを入れる

ことによって書く構築物であるというわけです。けれども、人類学者の取捨選択がそこに入っていて、それが構築ということになる。結局、そこで自然の観察は、身体としてそこにあるということと切り離せない行為であると同時に、今度書くときには、人類学者が取捨選択して、それを構築しているのだということが、「文化を書く」というような、ポストモダン人類学の中では批判的に取り上げられ、文化を安定して首尾一貫した、全体として想定していると考えました。だから民族誌は、フィクションであるというようなことにつながっていくかと思いません。

そこで今日の藤井さんの映像なのですが、私が見せていただいたときに、最初の方の映像は、非常にバックが黒くて、そこに何か、やはり人間の身体というのが浮き彫りにされて、しかも、それを今度の人々が見ている。そういう視覚、視点というのですか、それが人々に注がれている、お互いに注がれているということが非常に浮かび上がる、そういう印象を持ちました。

私が、個人的に思ったのが、つまり日本人であるということですよ。『日本人を演じる』というところで、では一体、日本人とは何かということをも、もう一回自分がやっているフィールドワークに引き付けて考えてみたときに、今回、藤井さんの映像を見せていただいて、ふと前にも似たようなことを思ったことがあるなということを思い出したわけです。

それはどうということかという、二〇一一年の三・一一のときに、私はちょうど南タイの村で調査をしていたのです。それでああいうことが起こって、最初はなかなか家族と連絡がつかなくて、とにかく二日後に帰国してきました。私は今、神奈川県川崎市に住んでいるのですが、そうしたらあらゆる行事が全て中止になっていまして、子供たちの学校も休みになってしまって、取りあえず、私は実家が広島なのですが、子供を連れて実家にいったん帰って、それから預けて、自分だけまた戻ってきたのです。そのときにすごく感じたことは、

広島ではごく普通の生活をしているのに、神奈川ではエスカレーターも止まって、すごく街が暗くて、同じ日本といっても全然違うではないかと感じました。

私はタイでいつも調査をしていて、人類学で調査するときに、一人で調査をする人が多いかと思うのですが、そのときに、日本人や日本という自分が漠然とあって、それはもう日本人の中でどうであるかということとは、何となく一つのものとして思っています。その自分が調査をしている人々、イスラム教徒と仏教徒が住んでいる所の人々が一体どういう関係を持っているか、そういう宗教の違いとしてどういう関係があり、影響するのかという差異の感覚や関係性の持ち方、そういうことはすごく気を付けて現地で調査しているのです。けれども、自分自身が三・一一で帰ってきて、日本はどこに行っても同じだと思いついていたのが、実は私が生活している生活圏は非常に狭い所で、日本といっても、実は一つにくくれないようなところがあるのではないかと、そのときに思ったということが一つあります。

今回、映像を見て思ったのは、そういう意味で日本人、そのときは日本という漠然とした地域と思ったのですが、人種というのが、つまり竹沢さんたちのまず出発点の、「身体的特徴によって分類する生物学的概念だと理解されているが、現代科学では人種は生物学的実体を持たないことが明らかになっている」というようなことが、そこからどういふふうに差異をつくり出すかと。

「私たちがどこで生まれ、どのような身体的特徴を持つのか、といった生の属性は、全くもって偶然の産物だ。にもかかわらず、人種主義はこうした生の偶然性から差異を生み出し、本質化し、序列的に分類し、世界の秩序を構成する」という論旨で、例えば日下さんという方は「規律と欲望のクリオン島―フィリピンにおけるアメリカの公衆衛生とハンセン病者」という、つまりハンセン病者の人々を一つの人種化の結果として捉えた論文を寄せていらっしゃるのです。

日下渉（二〇一六）「規律と欲望のクリオン島―フィリピンにおけるアメリカの公衆衛生とハンセン病者」、坂野徹・竹沢泰子（編）『人種神話を解体する2 科学と社会の知』東京大学出版会

そうなる、例えば私は広島出身で、私もいわゆる被爆二世になるのですね。親が被爆者ということ、被爆手帳を持っています。まだ当時親は若く、小学生だったり、特攻隊員だったりして。それで親は被爆をされていて、その中で、では被爆者というのも実はこのハンセン病者と同じような、かつては差別もあったと聞くのですが、私自身は広島で育っていても、自分自身の体験としてはそういう差別をされたという記憶はないのですけれども、でもやはり、自分自身の出自の中にも、いわゆる人種化の可能性というのですか、自分自身がたどってきた来歴の中で、自らの存在がどういう立場に置かれるか、そういう多義性というようなことを今回考えさせられたということがあります。

それから、これでもう最後にするのですが、「人類学における表象の問題」というのはどういうふうを書くかというところとも関連してることですが、そもそも私たちがエスノグラフィイを書くとき、そのデータというものが一体どんな性質のものなのかというようなことを考えるということも今回思ったことですが、もうここはちょっと飛ばしまして。

それで表象の展示、民族誌展示ということ、ちょっと昔の、吉田憲司さんが『文化の「発見』』で、今、民博の館長になられていますが―もう二十年近く前になるのだということ、でちょっと驚いたのですが―吉田憲司さんが書かれている中で、開かれた自己という、つまり今日それこそ、どういうものが美術館に飾られて、どういうものが民族学博物館に飾られるかというような違いですね。いわゆるモダンの美術作品は美術館に飾られている一方、部族美術のようなものは、民族学博物館に飾られる。

そういうことで、複雑で常に変化する開かれた自己というようなものと、それから単純で変化することない他者という一般化が可能であるという、いわゆる「文明と未開」という図式は、そのままではめられる形で、こういう民族誌展示にも反映されているというように話なのです。吉田さんは最後に、ではどういうふうにしていくのかというときに、自己と他

吉田憲司著（一九九九）『文化の「発見」―驚異の部屋からバーチャル・ミュージアムまで』岩波書店

者が同じ時空間を共有しつつ、共にわずかでも変わっていくという在り方しかないのではないのかということをおっしゃっています。

今日は、藤井さんの次回の作品として見せていただいた安土桃山時代の絵画と、あれは本来、普通に美術館に飾られているものが、その中に今度は人を介在させて、そこをまた攪乱していくような作品なのだろうなと思いつつ、またぜひ見せていただきたいと思いました。

このあたりのことを、藤井さんの作品からは非常に感じるといふことで、まとめというか、藤井さんの『日本人を演じる』の衝撃を私を感じたことと言うと、これは黒とは限らず暗い色、後半の方は黒というわけではなかったのですがやはりその中に、人間が非常に浮き彫りにされて、背景やコンテキストを削ぎ落とした人間の身体で、身体からは見えない人種というものが視覚化され、序列化していくさまが見えてくる。その中で視線を浴びる身体というのが焦点化されて、見ることと見られることの緊張感が、それを見ている私たちの方にもそれが突き付けられていく。それが結局、普通、映像を見るといふときの、外にいてそれを眺めるといふ超越的な立場というものが禁じられて、まさに視線の暴力性というものを突き付けられる、そういう衝撃を私は感じました。

結局そこから、今度はどういふふうに私を感じるかというところから自己を振り返って、自己の中の他者化、差異化のプロセスというようなものを、また今後考えていきたいということ。ありがとうございます。

(田沼) レジュメまで用意していただいて、本当にありがとうございます。隣で小田先生が一生懸命レジュメに書き込みをして、次の発表の準備をしています。

それでは、小田先生も前に出ていただいてよろしいですか。

小田 亮（首都大学東京）

西井さんのコメントを聞いていて、今日のタイトルはこういうものだったのかと。タイトルは知っていたけれど、副題が「美術家の問い、人類学者の応答」、ということは、私のコメントは人類学者の応答に入るのかと思って、急に応答しなきゃいけないんだと気づきました。

田沼さんの話でも、美術家と人類学の違いからやはりそこで何か応答ということでした。今日は、でも、藤井さんのお話を聞いたり作品を見たりして、違いというよりは共通点が随分たくさんあるのではないかと思いました。まず藤井さん自身がお話の中で、つまり美術家を取り巻かれている制度、特にミュージアム・美術館のコレクションということ。まさに民博と国立国際美術館が一緒に、同じコレクションからできたように、やはりコレクションが帝国主義だけでなく、資本主義を生んだと、最近、水野和夫さんなどが指摘しています。ただ、コレクションだけでは帝国主義も資本主義もできないのですね。それこそ中国の皇帝も、宮廷に世界のさまざまなものを集めている。ただ集めてコレクションをしただけでは駄目なんです。

つまり資本主義・帝国主義のコレクションのすごさというのは、それをフーコー的に言えば、標本化し、タブロー化し、同一平面に並べてしまう。つまりジャワの植物とアフリカ・ケニアの植物を同じ標本室に入れている。当時、標本室というのが最も進んだ科学の実験室だったと確かブルーノ・ラトゥールが書いていました。そこには、それを取りにいったプラントハンターではなく、つまり実際にジャワやアフリカの現場に行った連中ではなく、一歩も動かないで標本室にいる学者だけが、全てを一望にタブロー化し、見られるわけです。

一望できるようにタブロー化するだけでも資本主義になる。その差異をもう一回投資する、もう一回利用すると。つまり集めただけでは駄目だと。そこで得た知識をもう一回、世界を観察し、知る、つくるために投資する。つまり収集、タブロー化、展示という一つのセツトによって、連続体をつくるのが重要です。それで帝国主義・植民地主義では、それが文明化の序列という。人種というものが序列化されるのでは、実はないのですね。序列の連続体が先にあるのです。そこに人種を、種族を当てはめていく。しかも、それは固定化されていない。固定化されていたら、文脈はできませんからね。

坪井正五郎の人種概念というのは、われわれ今の人類学者の人種概念とほとんど変わりません。彼は「人種は固定されたものではない」ということを再三言うわけです。それは、それ以前のヨーロッパの人種概念とは違う。もちろん坪井正五郎がそう言ったのは、当時の最先端の人類学を学んだからです。生物の種のように固定されたものではないと。最近、生物の種も固定されていないのかもしれませんが。

つまり、人種の大きな問題というのは、決して、最初からグルーピングされたものが序列化されるのではなくて、序列空間があつて、その中に位置付けることにある。測定もその一つで、文化的な、文明化の序列ですから、文化の進み方など、いろいろなことが全部序列空間に位置付けられていく。だから、人種は固定されていないと言つて人種主義を批判しても、この序列空間は変わらないし、もつと言えば、その序列の価値を変えても、文明化ではなく、例えばエコロジー的な序列などで先住民は自然と共生しているからといって、その価値をプラスにしても、結局その序列空間はやはり変わらない。つまり、褒めても駄目という問題が多分あるのだと思います。

そういうコレクションからつくられた連続体のようなところで、結局、美術家も人類学者も、何かを表現しないといけないというのは全く変わらないことです。ですから、応答とい

うより、連帯の表明のような感じで（笑）。

では、序列自体をどうするのだろうかという話で、その意味でも藤井さんの今日の『日本人を演じる』の作品は面白かったです。僕が衝撃を受けたのは、誰も怒り出さないということとこゝろです。やはり、藤井さんも言っていました。測定されるわけですね。要するにそれは、裸体の身体ではなくて、測定され、観察される身体なのです。露骨に顔を見て、観察して測定されると、普通、人は怒り出すはずなのです。でも、あれはワークショッパだという。「何で誰も怒り出さない、俺だったら」と思ったのだけれど、それはワークショッパと説明され、そうしたら僕も大人だから、怒らないだろうと。つまり、怒り出さないことの恐ろしさというのをとても感じました。

つまり、あれは美術に貢献するワークショッパなのか、学術に貢献するワークショッパも一緒にしようけれども。つまり、美術とか学術のためというところ、やはり人をあいうところ、露骨に観察できるし、観察した結果をあれだけ表明し、しかも誰も怒り出さない。実はこの空間というのは、人類館の空間と非常に似ていると。

それに抗議するときも、人類館に対する沖繩における抗議というのは、やはり批判もされるわけですね。結局、台湾先住民やアイヌと同列にするな、俺たちは文明人だと。琉球王国を持っていたわけですから。最初の清国の留学生の抗議も、全く同じです。「俺たちは文明、だから文明を持たない野蛮人と一緒に展示するとは」。面白いことに、台湾館は正式なパビリオンとして、第五回内国博覧会でやったのですけれども、この人類館はもともと見世物とか娯楽、これは内国博覧会の事情があつて、つまり、一回から四回までどんどん観客が少なくなつていったのですね。これはもうやばいと。

それで、直前の成功の万博が、パリの一八八九年の万博で、何が成功したかというところ、娯楽化です。完全に場外に娯楽施設を並べたのです。その後のシカゴ、同じようにパリで、初



めて生身の展示が始まったけれども、その前からそういう見世物小屋、見世物的なものがあったわけです。人類学、人種ということで展示したのが、パリが最初なのですが。

同じようにやったシカゴ、一八九三年のは娯楽化が少なかったもので、これは大赤字でした。第五回内国博覧会で、内国博覧会が終わるのですけれども、主催者は大阪で、その前は京都で第四回に失敗し、赤字。それで大阪でやるときに、みんな危機感を持っていました。結局、それまで内国博覧会というのは、見世物ではない、啓蒙だ。ここで今日、田沼さんが言った「啓蒙のためのエンターテインメント」という訳の分からないことが、その博覧会で初めて、要するに娯楽の一環として、場外の見世、要するに興行のようなものとして米（こめ）商人の一人が企画したのが、この人類館でした。

それを前宣伝したのです。そのときに、その日本にいた清国からの留学生が、要するに支那人・中国人が展示されるというのであると抗議した。だから、それはまだ始まる前なのです。抗議して、外交問題になりました。その後、主催者は支那人の展示をやめるということにして、でも、それだけでは収まりそうもないので、これを学術的にしたいと。ですから、そのときに初めて、三月に始まるのですが、二月に「学術人類館」という、「学術」が付くのです。それを付けるために、坪井正五郎のところへ行きました。坪井正五郎がこれに関わったのは、実は始まる一カ月前のことでした。

坪井正五郎が後で言い訳しているのも、もちろん場外の小さなパビリオンですから、規模が小さくて、実際には自分が準備したわけではなかった。坪井正五郎は、まさに同一平面にタブロー化した人種分布図という写真を付けたものを、東大の教室から提供し、だから、全面的に協力して学術的にしようとしたけれど、一カ月では学術的にならなかったという言い訳を彼はしているわけです。次はもつとうまくやろうと思ったはずです。

ただ、どちらにしる、抗議も言い訳も、先ほど言った文明化の序列化の同一平面・同一空

間で行っていることだけは確かです。その同一空間をどうやって崩すか。藤井さんの作品の、西井さんは視線の暴力性を突き付けられると言われましたが、視線の暴力性を突き付けられてもなお、従順でいる参加者たち、それはまさにわれわれ一人一人が多分、よほど変人でなければ、僕は変人の方かもしれないけれど、僕ですら多分怒らないだろうなど。怒らないどころか、もっと学術的に測定を始めたい。「ちよつと裸になつてください」みたいな。服装もやはり人種にならないと。実は学術的にやろうとして裸にすると、もっと見世物的になるのですけどね。

だから、この人類館が批判される、それも同じことで、むしろ見世物性を全面的に出した方が、同一平面が崩れるようなところがあるのかもしれない。昔は、パリでは、これもフーコーの受け売りですが、狂人がみんな見世物にされていました。それがなくなつて、精神病院に隔離され、監禁されていくと、同一平面になつていってしまう。

なぜ見世物が大事かという点、実は人種の展示以前に、万国博覧会では、人はいくらでも参加していたのです。幕末、一八六二年のロンドン万博で、これは政府と薩摩藩とがやる。そのときに最も売り上げがあつたのは日本のいろいろな、陶器やそういうのではなくて、実は茶屋です。何が良かったかという点、そこで日本人娘がお茶を出してくれたからです。

内国博覧会で言えば、内国博覧会の何回かは忘れましたが、織機の展示が人気になりましたね。ちゃんとした啓蒙的な、改良した織機を展示したのですが、それを女工さんに実演させたのです。その女工さんが化粧をして、その女工を見に皆集まっていました。エドワード・モースもそれは素晴らしいと。これがもし前の万博に展示されたら、もっと人が集まつたのにとモースが言っているぐらいです。

(田沼) それはいつの、どこの万博ですか。

(小田) 多分、だから、第二回ロンドン、意外と地味なあれなのだけれど。要するに、帰ってきたらみんな明治維新になっていたというやつ。

(田沼) 日本ですか。

(小田) ロンドン。モースが言ったのは内国博覧会、第一回のとときに。

(田沼) 日本の。

(小田) 日本の。それは日本政府が見世物を全部排除して啓蒙的にやろうとしたときに、人が集まったのは、その女工さんの実演なのです。それは本物の女性がいたから(笑)。

大阪万博だって一番人気があったのは、各パビリオンにいた女性たちでしょう。コンパニオン。あのとき、日本語で初めて「コンパニオン」という言葉が。長嶋茂雄の奥さまは大阪万博のコンパニオンだったのですね。あれは展示でしょう(笑)。

そこまで伸ばせば、人種の展示と言うと何かあれだけれど、でも結局、江戸時代……。もうこんな時間、くだくだと話して。もう時間になっていたね。

(田沼) 全然大丈夫です。

(小田) それはもちろん、ジェンダーとして女性が展示されるということが多かった。そうでないと、人が集まらないということは多分、如実にあつて。それはそれで、やはり差別の序列空間になるのだけれども、ただ、その見世物が見出していく部分、娯楽と啓蒙が合わさったような、序列空間を壊すのは、やはり啓蒙からはみ出た娯楽かなというのを、藤井さんの映像を見て思いました。それから、南蛮屏風の黒人は、とても面白かったです。

はい、感想です。私のコメントはこれで。

(田沼) どうもありがとうございます。もともと五分遅れて始まったので、びったりというか、ちょっと時間前に終わっていたいただき、ありがとうございます。

それではフロアに投げる前に、藤井さんから、今の何か応答したいことがあれば。何かあ

ればどうぞ、みたいな感じなのですが、どうでしょうか。

(藤井) では、お二人からの応答はやはり相当な、例えば恥の問題を最初の方でお話ししたとき、ちよつとすぐには答えられないというか、この応答に対して、どう応答すればいいか。今日のワークシヨップ自体、それは人類館そのものであり、ワークシヨップが故に断れない、怒れない問題に関して、これに対する応答は、ちよつとすぐできないですね。

むしろその応答は、僕の中では吟味し、考える。考えることが、何か。

ちよつとフロアに。逃げさせてください。

質疑応答

(田沼) ありがとうございます。そういう感じですので、長々と私たちの方で話しておりましたが、何か言いたいことがたまっているのではないかと思うので。ただ見るだけではなく、ぜひ見られる側に回っていただければと思います。私たちも実は期待を込めて。

ちょっと一言だけ、間を持たせるために付け加えると、私の夫はキューバ人なのですが、一緒に家において、夫は何を言っているのか全然分からないけれど、とにかく異様で、何かもう見入っていて。私の子供は八歳なのですが、藤井さんも小さいお子さんがいて、僕の映像はそんなに長く見てくれないと。でも、レニ・リーフェンシュタールの映画はすごくじっくり見てしまうという、そのリーフェンシュタールの映像の怖さのようなことをお話していたのですが、それと同じぐらいうちの子は『日本人を演じる』を見ていて。ちょっと教育を受けた学生ぐらいだと、授業で見せたのですが、何でこのようなことしているのか分からないというところで、すごく拒否感があって、ちょっと止まっている感じだったのです。

でも、やはり深く考える人は結構やはりショックを受けていて、再帰的に考えて、自分がいかに日本人というものを、あるいは目で判断していたかということを言ったり、あるいは留学生もそうですね。自分も電車の中で、この人は中国人、この人は日本人と、大体90%は当たるのですけれど、みたいな。それで最終的に、でもこれを見て、そういうことを判断すること自体、意味がないのではないかと思いましたが、そういうことを判断するが、私が授業でやらせていただいて、すごく面白かったところです。

あとはやはりキューバ人の夫と見ていて、「これ、絶対韓国人とキューバ人だったら、お

となしくやらないよね」というのと、「絶対怒り出すよね」みたいな。観察されている間に、何か絶対にお互いにちゃちゃを入れたりするはずなのに、観察されている間、本当に一言もしゃべらないで、おとなしく黙っているところがあるが、まず怖いと本当に思いました。

という感じの、本当に素朴な感想でもいいので。

(藤井) 今、怒る話で言うと、実は怒り出すというのは想定していたのですよ。というか、そもそもこれは怒り出すだろうというのを前提にしている、怒り出したとき対策のスク립トを考えていたし、カメラマンにも共有していたしとかプロデューサーとも、そこばかり話して用意をしていたのです。でも、それが怒らなかったということに関して、私たちプロデューサーも含めて「そうか、やはりアートというものは、ワークシヨップという枠組みの制度的な力というのが、自分も意識していないほど、それが働いていたのだな」と、今、一つの気付きとして、ちよつと自分自身の考え方を、もう一回再フォーマットしないといけないのかなと思っています。

(高島) ちよつと素朴な質問ですけども、AA研の高島です。

まずあそこで、基本、韓国人の一人以外、日本人の人たちで構成したわけですね。日本人らしさを測定するのに、日本人だけで測定すること自体がおかしいのではないか、もつと外国人を半分ぐらい入れた上であれをやってみるといふ発想はなかったのでしょうか。

(藤井) 人を集めるときに、公募だったのです。ですから、こちら側が参加者を選べないというか。もう来る者拒まずという感じでした。あからさまに、確かキューバの方だったか、海外の方も何人かいたのです。でも何かキャンセルになってしまつて、こちらとしては全然ウエルカムでした。ただ、そこは半々にするといふ話は出ていなかったですね。

(西井) 対策を考えていらしたということですが、どういふ対策を考えていらしたのですか。

(藤井) 言うのですか(笑)。これはもう本当に性格が悪いけれど、何ていうか、そうなったときに、では最終的にはその人を排除すると。

(西井) 怒った人を。

(藤井) 僕が、監督が。監督が排除するという絵をつくる構成だったのです。まず監督が何やかんや、抗議する出演者と二人で議論をする。カメラはどこかでそれを捉えて、それで最終的に排除させて、それを途中で編集の中に入れるということで、映像作品にする。

(高島) そこで想定されていたのは、日本人らしくないということに、ランク、序列化された人が怒り出すのか、それとも日本人らしいとされた人が怒るのか。

(藤井) いや、そもそもこのワークショップは何だと。そもそも測定するとは何だと言って、来るのではないかと。そこがもし仮に集団化してしまえば、それはそれでいいのですけれども、もし一二人の場合は、あえてそこは強制排除をするというところの解決策でした。それで継続して残りをやる。言わせないでくださいよ(笑)。悪いやつみたいじゃないですか。

(高島) それは解決策、作品を作ろうとしている。

(田沼) 単にもう、アクシデントも作品化のために。

(西井) すみません、最初に公募されたときには、どういう文言でされて、それで集まってきた人ということなのですか。

(藤井) ちょうどこのワークショップの公募をしたときに、トランプが、アメリカの大統領が移民政策、空港で移民を排除するという、世界中がそういう分断について議論している時期だったのです。だからそういう今日、現在の分断について過去に実在した行為や言動を通じて考えるという主旨です。映像制作をつくりながら考えるような、まずは抽象的な、そういう呼び掛けをして、具体的に人類館を題材にするというのは、その後、応募してきた方々だけにテキストで知らせました。公募のときには、そこまで具体的には言っていない

です。

(西井) 漠然と。

(藤井) 漠然と分断について、世の中を席卷している分断の起源について、歴史的事象を扱って、そういう感じですか。人類館ということは言っていないです。やはりこれを言うと、何か事前にやらせてもらえない可能性も(笑)。こういうワークショップなので、規制の可能性もなくはない。助成金として港区のお金も入っていたので、そういう感じだったと思います。

(津田) 東京大学の津田といいます。今の会話の延長で、これが作品として編集されて、それで見られるわけですよ。その許可というか、合意というのはどの時点で取られたのか。つまり、測定してくださいと、男女に分かれてと、そこで怒り出す人もいるし、さらにお互いを見合って測定して序列化してくださいと言くと、そこで怒り出す可能性もあるわけですよ。ところが、奇妙にも怒り出さず、割と乗りに乗って(笑)。

ところが、あれを作品にして、それをメタな次元から眺めたときに、自分は一体何をやっているのだと。これが衆人にさらされるのかというところで、また別の怒りが積もってという。その辺を彼らはどのように見ているのか。

(藤井) 大事なところですね。まず、これは二段階あります。まず第一に、この撮影をする前の段階で、撮影の同意書を頂きました。僕は今までずっと、最初に撮影の同意書をもらうのです。それが多分、いろいろなその後の拘束力になってくる可能性もあるのだけでも、その後、公開する前に、参加した人、関係者だけの試写会を東京都写真美術館のスクリーンで行って、一回議論しました。これを出すのだということ。

また、当然というか、最初にワークショップが取りあえず終わった直後に、その場でフィードバックの場を一回設けました。どうだったのと。そうしたら、ようやくその場で、

展示された人々から怒りが爆発しまして。ふざけるなど。

そのときには、あそこで展示され、つまり見られる側の人たちが、憤りを表明しました。ずつと指定の場所に、一カ所に立つなり座るなり、置いておかれて、あとは本当に完全に放置なのですよ（笑）。だからワークショップに参加すると来たのに、自分は何か序列化されて、台湾の部とか言われて立たされて、あとはみんな他の所に行っちゃって、でもずつと立っているというような。この不平等は何、みたいな。という感じで、見られる側の人がとにかく怒ったのですね。

ところが、試写会では、日本人役をした人たち、つまり人間を観察して何か言ったりした人たちが、ショックを受けていた印象です。つまり、ワークショップのときは結構ノリノリで、「日本人とちよつと違うよね」と言っていたのが、その姿が客体化されるわけです。そうしたらある意味、本当に打ちのめされるぐらい、自分たちの姿を「あれ？」という感じで発見するのですね。

そこで、展示された側から意見があつたり、いろいろディスカッションを経て、最終的に今日見た映像は全て、公開してオーケーという共通の合意形成がなされています。試写会に来られない人に関しては、それぞれに会いに行っています。

(発言者一) 都内美術大学所属の者です。すごく面白かったです。小田先生がおっしゃっていたワークショップを観察する部分が映像に残らないという、それによって保たれていた秩序というものが、人類館と同じ構図を持っているというのが、「ああ、確かに」と思っています。ごく面白かったですけれども。聞いてみたいのが、今回のシンポジウムもそうだと思うのですが、美術家と言われる方々と文化人類学者さん、そういう関係性のようなものが今後どういうふうになっていくのかなというのがちよつと気になって。それを分化したら、また同一平面上になるのかなと思ったりしたのですが、それをどう現場の一線の方々が考えている

のかなというのを聞ければうれしいなと思います。すみません、投げやりな質問で（笑）。

（田沼） 誰に聞けばいいですかね。登さん、どうですか。私は本当に、美術家と話すのはこの方が初めてぐらいの感じなので、美術館でフィールドワークをした人がいるので、ちょっと勝手に振らせていただきます。

（登） 直接お話をしたことはないのですが、いろいろな所ですれ違っている民博の登と申します。

人類学者と、美術家、アーティストのような呼び方があると思うのですが、今日お話を聞いていて思ったのが、これまでのデイスカッションの内容とも関係すると思うのですが、美術館で映像のインスタレーションとして見る場合と、映像一本で見るとは、すごく違うと思いました。特に今日、見終わった後に、すごく怖いというか、気持ち悪いというか、そういう意味で衝撃を受けたんですね。

藤井さんが最初の話の中で、鳥居龍蔵の写真をすごく好きだとおっしゃっていて、人間の展示で、例えば建物が写り込んでいることで、それが作られた人類学展示というか、人間の展示であるということが見えるとおっしゃっていると思います。藤井さんの今日の映像の中でも、藤井さん自身が出てきたり、真つ黒な格好をしたクルーの人が出てきたり、そういうのでそれが作られている、ワークショップの風景がその映像なのだというのがすごく出てきていたと思います。

その一方でワークショップという場所は、公募で集まった方々がいらつしゃるということで、コントロールし切れない部分がたくさんあると思います。事前に話し合っていて、監督として、アートプロデューサーとして、プロデューサーの方たちと一緒に、何とかそれをコントロールしようという意思がすごく見えていたと思います。

私が興味があるのは、そういうアーティストのエンジェンシーと言ったらいいのでしょうか

か、意志、「こうしたい」という、そこをすごく感じました。例えば、これが一つの映像作品として、すごく藤井さんがこうしたいのだという意図が見えてくる一方で、例えば何か民族誌など、そういうものと比べてみると、そういう書き手の「こうしたい」という意志というか、無理やり感という悪いですが、そういうのは民族誌を読んでいると、そこまで出してはいけないようになっていのではないかと思うのです。うまく言えないのですが。

(発言者一) やはり人類学者さんは、立場的にはちよつと俯瞰した位置にいようとするのですか。

(登) もちろんそれはつくりごとだと思ふのですけれども、自分がそこまで見えてはいけなない。でも、もちろんそれは、またそれに対する批判、例えばフラハティの映像だったら、自分も映り込んでいて、それは対象として別世界があつて、それを撮っている、それを研究して見ている人がいる。そういう見方を写す契機はたくさんあると思つて。恐らく民族誌を書くというときでも、それは気を付けていけなないことだと思ふのですが。多分あまり答へになつていないと思います。関係していそうなので、私の感想を。

(小田) でも、それはライティングカルチャーの影響は受けていないのかな。

(登) そういう意味ではないのですが。

(小田) なぜそれを見せてはいけなないと思ふのですか。

(登) 見せ方というか見え方がまた全然違ふのかなと。

(小田) もちろんライティングカルチャーのときは、先ほど言つた鳥居龍蔵の写真と一緒に、マリノフスキーもあつて、結局本人が意図したかどうか分らないけれども、見えてしまふ。それをもう意識化されたわけだね、人類学者が。それで隠そうとする。俯瞰にいこうとする。

(登) いや、言い方が良くなかつたのかもしれないです。

(小田) 強力な、だからこうしたいという能動性と、全てコントロールすることはやはり別でしょう。やはりライティングカルチャーで、批判が中途半端だったのは、こうしたいという能動性のようなものを、コントロールとイコールにしてしまつて批判したから。むしろ、だからそれは本当にやれば、能動性ではなくて、結局どんな場合でも、多分、美術作品でも、どうしようもなく受動性で。それを、だから、もうコントロールできないものとして認めて。美術の場合、振る舞いを認めてきたけれど、人類学は学問だから認めてこなかった。コントロールできないのはね。でも多分、カルチャーショックを一番うまくわれわれが取り入れるとしたら、もうコントロールできないのだと。だから、どうするのだという話でしょう。

(登) 恐らくそれとつながるとしたら、そのライティングカルチャーで消化し切れなかったというか、解決し切れなかったものの解決方法の一つとして見るような見方もできますね。

(小田) できるし、それを自分の人類学の研究にフィードバックしないと。

(登) そうですね。

(西井) 学生指導みたいな(笑)。

(小田) 学生というより、人類学者指導(笑)。

(登) 一つだけ藤井さんにお尋ねしたかったのは、そういうワークショップに参加されている方と関わっていく中で、監督・美術家として気を付けているところ、難しいなと思つているところ、そういうものはありますか。

(藤井) 今のこの話の中で、もしかしたらすごく関わるのではないかというの、ちょっと一瞬、質問の前に、同意形成という言葉を少し言い掛けたのですね。一瞬。ただこれは、今話している話につながるのではないかなと、何となく思っていますね。つまり、どういう場面で同意形成が必要となり、それをどのように成し遂げ、公開したかのプロセスが、今お話に出ている問題なのかと思います。具体的に言うと、最初の序列化をする場面、そこで異議

申し立てとして縄文の話をする女性がいます、あの場面を入れるか、入れないか彼女と議論になりました。

つまり、皆さん、例えば人類学者があるデータを取ったときに、それを公開したい。しかし、被験者は嫌だという可能性も結構あると思うのですね。ここは人類学と美術とつながるところというか、私の意思として出したいから、何も言わずに合意なく公開するということは、暴力として、もうできない。ではどうするかといったときに、最終的に、彼女は公開することに合意したのです。それは「これが芸術だから」という理由だった。もうこれ以上の説明はできないし、何というか、芸術こそが力であり暴力というか（笑）。

では文化人類学の学知にプラスになるからいいですよという人が果たして現れるものなのか、ちよつとその辺を聞きたいですよ。

（高島） 私はあの子に関しては、自分について言う前に、男の方をやっているときに、私と似たように、彫りの深いこの人こそ縄文系で、日本人顔ではない方を、その前にしなかったのだろうかというのが、すごく気になったのですよ。

（藤井） しなかったのですよね。縄文は、そのときに突然出てきた。

（小森） A A研の小森真樹と言います。よろしくお願いします。

この研究会は非常に刺激的な、人類学とアートが交差する現場だと思えます。私は博物館人類学や人類学の歴史などを研究しています、その観点からこの観点をみなさんにお聞きしてみたいなと思っています。それは、「いかに受容されるのか」という問題です。

先ほど小田先生もおっしゃられていた通り、ライティングカルチャーにおいては、能動性とコントロールの問題が混同されていました。その混同の是非はともあれ、ライティングカルチャー以降は、人類学者にしても芸術家にしても、コントロールできない以上、どうしたら良いのかということが問われてきていると思うのですね。

それは私などですと、展示の問題として考えます。展示という場に結果がアウトプットされ、離れていった後に、それがどう読まれるのかというのを、いかなる行為として学者は捉えるのか。学者とは文化人類学者に限りません。展示というのは、何らかの科学的な調査結果をある形で教育すること、そして公の場である種の「見世物」にすることです。ね。

その上で、どうやってその読み、受容に対して責任を取るのかという問題です。これを今回の話に繋げると、芸術家、とりわけ藤井さんの場合は、現代美術という、美術・芸術の中でもある特殊なルールが決まっている領域で活動されていて、そこでのフォーマットに乗って、何らかのアウトプットをされていると思うのです。ね。

そのとき、いかにそれが読まれるのかということは、コントロールはできない。コントロールするのは、最終的には読者や鑑賞者であるのだけれども、そこに至るまでに、どういう手続きを踏むのか。制作者の責任の問題です。先ほどから議論になっていたように、一番最初に、どういう合意形成をするのか。藤井さんの作品ならば制作のプロセスに、ワークショップをする前の段階から公募など何段階もあります。ワークショップを行う前、行った後、上映会での合意形成等。これに加えて、受容のプロセスについて議論して、話が膨らむと面白いなと思った次第です。

例えば制作上、「怒られない」コンテクストというような形があるわけですよ。だから結果的には作品として、港区の資金も入って公の場所での一つの作品になり、美術館で展示をされ、アートアワードという大きな賞も受賞されたわけです。「お墨付き」も付くほどの作品です。しかし、藤井さんの作品を観るとどうでしょう。現代美術の美術館で、権威ある作品として観せられていると、このような刺激的な内容でも「怒られない」。今に至るまでのこの作品への反応、それこそ「衝撃」の方が私は気になっていました。随分、どういう反応があるのだろうかとかとマスメディアの反応や、ソーシャルネットワークワークでの普通の人たちの反

応を調べて観たのですが、行った人たち・聞いた人たちは怒っていないのですね。

非常に好意的に、「これは素晴らしい、すごい作品だ」という形で問題提起を高く評価するという声はあるのですが、これに対して、読み手、つまりお客さんが「けしからん」という声が伝わってこないというのは、それ自体どうということなのだろうかというのは、ちよつと立ち止まって考えてもいいかなど。それは、現代美術を美術館で鑑賞することや、いくつか本作を取り上げていた、朝日新聞や毎日新聞というリベラルな大手の新聞で読んだ人も怒らないということは、そこに何か一種の「怒らない人たちのコンテキスト」が作られているのではないかという気もするんですね。

例えば今回四十二分間のドキュメンタリー映画としてまとめたのは初めてのことだと思っただけですが、公の映画館という、現代美術の展示空間より娯楽的な場ではどういった反応があるのでしょうか。すみません、長くなりましたが、大丈夫ですか。

(田沼) ちよつと長いです(笑)。

(小森) すみません。では、これぐらいにしておきます。受容面が気になるという話ですね。

(田沼) 私もちよつと気になって。気になってというか、いろいろバツと調べたときに、一人、やはりちよつと批判的な人がいました。ドイツ人と日本人のハーフの現代美術家の方が「これを文化人類学者が見たら、ちよつと怒るのではないか」と言っていました。ところが、誰か怒っている人、いますか(笑)。ということ、誰も怒らなかつたなと思う次第です。

それで、その問題提起自体は、よく分かるというか。権威ある賞を取ったからというものもあるかもしれないのですけれども、ちよつとそれは違うのではないかというのが、私は感覚としてあります。単に、やはり権威ある賞を取っていても、文句を言う人は絶対に言うし、権威ある賞を取ったからこそ、文句を言う人はいるはずなのに、言わないというのは、私の勝手な憶測ですが、多分、人種についてとか、こういう問題について発言する人がいないか

ら、それについて何かを言うこと自体に対する、その作品の……、何か意識が遠くなつていく(笑)。(ごめんなさい、ちよつと言語化できないのですけれども、おっしゃっている、権威ある賞を取ったからというのは、違うのではないかと思ひます。

(小森) すみません、改めて精確に言わせてください。多分、権威ある賞を取ったからという例が悪かったと思います。例えばこの場で上映して、藤井さんがいらして、これはこういう意図で作りましたと言つて、目の前にいたら、なかなか怒つたりはしないというのも一つのコンテキストです。この場では我々人類学者はなかなか怒れないという、これ自体もコンテキストとなり得る。それぞれの受容、つまり受け取られ消費される環境、コンテキストの方をつぶさに見ていくことが重要かなと。その中のひとつとしては、権威がついているから怒りにくいというのも入ってくるかもしれないという意味でした。すみません、うまく伝わりましたでしょうか。

(藤井) 今の話で言うと、自分の周りにはしつかり、いろいろはつきりものを言う人が多いので、「あの作品は不快です」という形で、僕の方にメールをくれて、それでいろいろ議論をしたりするということは、実際にあります。多分、怒るといふよりも、やはり「気持ち悪い」といふ言葉が出ましたし、ある種の不快感といふものも、作品に含み持つのかなといふふうには思っています。

今後、この作品は韓国国立現代美術館で四月から展示が始まります。つまり、今度は主なお客さんに、韓国の人たちが見る。そこでこれがどう受容されていくかといふのは、まだ分からないし、新しい議論が起るのではないかと思ひます。

もう一つ、日本では釜ヶ崎、つまり第五回内国勸業博覧会が行われたときの背景として、大阪でジェントリフィケーションがあつたわけですが、その文脈も踏まえて、釜ヶ崎の人たちがこれを上映したいと言つてきたわけです。しかも、おっちゃんたちと一緒に上映会を開

くぞというふう企画されていまして、またこれはこれで多分、作品受容としても、今こころであるとか、美術空間がつくり出す言説とはまた違う、そういう力がある意味、及ばない。というか、そもそもそんな興味ないし（笑）。

（小田） 見世物空間になる。

（藤井） この作品が見世物になって、これから何を生みだしていくかは、僕には分かりません。また、ブラジル・サンパウロにある日系移民の人たちの施設でも展示される予定です。

（田沼） IUAESではない？

（藤井） いや、ちよつと……。

（田沼） 違うのですか。

（藤井） IUAESではありません。先日、キュレーターから話があったばかりで、まだ企画案もまとまっていない状況です。

（小田） 沖縄ではやっていないのですか。

（藤井） 沖縄ですね……。

（小田） 有名な、誰でも知っている。

（藤井） そうですよ。これを沖縄で上映……。

（田沼） 命を懸けて（笑）。

（小田） 絶対やってくれる人たちがいると思います。全然できる。

（藤井） はい（笑）。

（発言者二） 大学時代に人類学をやっていたのですけれど、やめましたので、今日は一市民として来ました。

小田さんのおっしゃっていた序列化の空間の問題は、極めて人類学的な空間だご指摘されていたのですが、それにとどまらずに、多分、日本の大衆文化的な空間、メディア的なもの

の、コンテンツのもの、それから僕は四年間テレビ局の下っ端で働いたことがあるので、この空間ともかなりつながっていると思いました。もう一つは、人類学にとどまらず、人文学系学問全体に共通している、同じような空間があるとも受け止めて見ていました。

共通している点なのですが、本質的には多分、小田さんがおっしゃっているとおりの序列化の空間であるにもかかわらず、それが表面的には、例えば好奇心を満たすとか、好奇心を追求するとか、そういう空間だという言葉でオブラートに包まれたり、あるいはもつとと言うと偽装されている。好奇心という言葉で、いろいろなものかなり偽装されて、隠蔽されている空間があつて、それが今、例えば日本のマスメディア、テレビなどは全般的にもう完全にまかり通っています。

それから、自分が人類学をやめた理由の一つでもあるのですが、ある種、あまりにも無邪気に好奇心を満たすという感じで、その世界に入つて、実際フィールドワークに入つていて、人と会うという中で、それでは済まされないという関係性に気が付いて、自分はやめるという選択をしてしまったのですが。実際ある種、人文学全体で好奇心というものが全く無批判たるものというか、全くイノセントなものとして、そこを自己批評してはいけないような関係が日本の場合、強いと思うのですね。そのことをすごく強く思いました。

それで最後、藤井さんがこういう作品を作られたということと、藤井さんが日本の教育ではなくて、高校を出た後、フランスの、最初に美術系の学校に行かれたということは、藤井さんはもう十年近くになるわけですが、初めて強く分かったというか。ある種、日本の教育、中等教育、高等教育の外側に一回行かれていたから、多分、今回この作品にも至っていると、言つて言い過ぎかもしれませんが。そういう日本の中等教育や高等教育にない一つのトレーニングの空間に身を置かれているから、好奇心という名の下に進められて、その序列化の作業のようなものに対して、すごく批評的な作品を作られたのではないかなと、個人的にはす

ごく思ったのです。取りあえずそんなところでは。

(藤井) 一つだけ言わせてください。フランスの教育を受けたからではなく、日本にも僕がフランスで出会った批評的な教育者はいたと思います。ただ高校生の自身のリアルな空間においては、目の前にある石膏を模倣せよとしか言われないわけです(笑)。これはフランスの教育だからというよりも、日本にいながらにして批判的距離を獲得し、活躍されている方がいるわけですし、僕がただ日本の美術教育に耐えられなかっただけです。

(田沼) そろそろ時間ですが、十五分。でもせっかく。ぜひ。ありがとうございます。

(森山) 東京大学の森山と申します。今日はとても面白い発表をしていただいて、作品も見せていただいてありがとうございます。

人類学者、西井さんがフィールドワークの話をされたので、それにかこつけてちよつと話しますと、人類学者がフィールドワークをするときは、まず徹底的に観察の客体になるのですよね。私の経験はそうであって、初めての村に行くときと徹底的に観察されるのです。対話が全くなく、彼ら同士は僕についてコメントしているのは明らかなのに、僕には話し掛けることなく、僕のことをみんなは見えて、何らかの論評をしている。

そういう不愉快な経験を経て、それはフィールドワーカーにとっては精神的な危機をも招来するような経験であるのですが、それを経てフィールドワークというものを、参与観察というものを始める。だから、いきなり誰もが参与観察をできるわけではなくて、参与観察に行くまでのプロセスがあるということが、まず一つです。

参与観察に行ったらですが、これは岩田慶治先生がおっしゃっていることで、関根康正さんが好きによく引用されるのですが、岩田慶治先生が講談社新書で出された本の中でフィールドワークについて語っておられます。人類学者あるいはフィールドワーカーがフィールドでやることは、まず相手に近づくことだと。まずその近づくところで障壁があるということ

を、私は最初に申し上げたのですが、次にもっと近づくということだと。

三番目に、相手の立場に立つということだと書いておられます。

今の近づく、もっと近づく、相手の立場に立つということは、実は今日見せていただいた映像の最初の部分で起きていることなのです。つまり、生物学的に男性と女性とに別れてくださいということになって、最初に女性が男性の顔を観察するわけですね。そこで近づいていくというプロセスが働いている。今度は横を向いてくださいと言って、みんな一律に横を向かせて、今度は長頭かどうかというのを判別したりして、もっと近づくというプロセスがある。

その上に役割転換がありました。今度は男性側が女性側を見るという、見る側、見られる側が反転する。これは相手の立場に立っているわけです。そうすると、今、見せていただいた映像の前半で起きていることは、フィールドワークと同じことなのかという問いが浮かびます。岩田慶治先生の秀逸なところは、最後のステップに近づく、もっと近づく、相手の立場に立つの後に、「共に自由になる」というステップを置いているのです。「共に自由になる」ということは、どうもあのフィルムの中では起こっていないように（笑）、つまり相手がある種の序列化の分類枠の中に封鎖するというベクトルが働いていたけれども、相互に封鎖し合って、お互いに自由になるところは、描かれていなかったような気がする。

フィールドワーカーが相手と共に自由になるところは、どういうことかということをよく考えますが、自分はそういう境地に達しているのだろうかということを含めて、考えるわけですが、それはやはり顔を見ることと、顔と出会うことの差異ではないか。非常に抽象的な言い方でしか言えませんが。つまり顔を見る、観察する場面では、究極的に言えば、骨相学的に相手を見てしまう。顔というものは、ある骨相学というような学問空間の中に捨象されてしまうのだけれど、ある生活史を踏まえて、それを担って、特定の文化、社会的文脈の

中で生きている人々の顔と向き合うということは、顔と出会うということではないか。

そういう出会い／出会われというのがフィールドワークにあるとするならば、そこが人類学と、今日見せていただいた映像とを分ける部分かなというようなことを感じました。

雑ばくですが。

(藤井) ありがとうございます。この作品では「共に自由になる」ということは、本当になかったですね(笑)。けれども、それを全く考えていなかったわけではないのです。つまり、それが究極的だと僕は思うのですけれども、しかし、今日の表現において、「共に自由になる」という表象が、果たして美術において、芸術において、それが希望に映り得ない、危機的な状況にこの社会はあるのではないかとという前提があったのですね。

つまり先ほども申しましたけれども、ランプが台頭してきた、かつヨーロッパにおいてBrexitや、分断がとにかく至る所で起きてきている状況の中で、「共に自由になる」という究極的な到達点が、その試みがごとごとく打ち捨てられるというか。そういう状況の中で、はどうするかということを、実はプロデューサーとも議論をしていたので、「共に自由になる」という作品は、いつの日か作っていききたいと思います。

ただ、この作品を作ったときには、それよりもむしろ真逆のベクトルにあえて行くということは、意識していましたが、これからも考えていきたい問題です。ありがとうございます。

(田沼) あ、終わろうと思ったなら(笑)。どうぞ。

(栗田) 短く。今議論されていた点に私は全く賛同しません。これはコンテキストの問題だと思えます。われわれはコンテキストからは逃げられないのであって、それを破壊してしまいかしただけが問題となる。調査する側と調査される側というコンテキストが出来上がってしまったら、それを抜け出て、何かができると期待してはいけないだろうと思えます。われわれを取り巻くコンテキストとは「お仕事」、「研究業務」というコンテキストです。も

しこのコンテキストを抜け出そうとするならば、それは今までやってきたことを全て破壊してしまうしかないのであり、その点を意識しなければいけないだろうと思います。

例えば、『ライティング・カルチャー』によってわれわれがいくら反省したからといって、それによって学問のコンテキストが壊れたのかといえば、まったく壊れていないわけです。われわれのような研究者は学問をやってお金をもらっている、このコンテキストをどこまで抜け出せるのかということは、もう少しちゃんと考えなければいけないだろうと思います。

例えば、先ほどの映画を作るときに助成金をもらえるかどうかといった問題は、まさにそのようなコンテキストの最たるものです。あるいは、映像作品が売れるかどうかといった点がコンテキストとなる。それを抜け出すような議論はあまりやっても仕方がないと思います。

それからもう一点。序列化、あるいは分類といってもいいのですが、そういった行為はもととその性質上暴力的なものであると思います。それは個人の暴力の問題ではなく、社会の中で序列化や分類が行われたときにどのような暴力的な意味を持つかという問題です。

例えば、誰かが人間を男性と女性を分けたとして、それに反対する人が出てくるのは当然でしょう。ある分類が社会化された瞬間に、政治闘争の場の中に巻き込まれることになるわけです。そのような政治闘争のコンテキストから抜け出て、分類を淡々と分析するというのが学問というものコンテキストであるはずなので、われわれはそれをやるしかない。いわゆる学問の自由の問題ですけれども、その点を意識しなければいけないだろうと思います。

先ほどのような形で、これが政治闘争の場に持ち込まれる可能性は十分にあります。今回誰も怒らなかったのは、人類学の言説とぶつからないような形でそれが提示されているからです。例えば、保守反動的な映画がここで上映されたら、みんなが怒るといようなことは十分あり得ると思います。これ自体もコンテキストによって闘争の在り方が決まってくると

いう現象として考えなければいけないだろうと思います。

例えば、私はなぜあの映画を見て何も怒らなかつたのかというと、「一般人はこんなものだろうな」という学者特有の、大変に生意気なコンテキストの中で冷静に眺めていたから（笑）ということになります。以上です。

(田沼) 最後に全部が……。もつと言いたいことが。

(小田) 栗田さんも、まさにロマン主義的すぎるよね。つまり、仕事、金もうけか、そうでないと全部壊すか。あの世代は同じ世代なので、よくそういうことに陥るのだよね。ゼロか全てに。もう全てないなら、という、それは完全にロマン主義だよ。でも、ロマン主義が、こういうひどいことになっているわけで。つまり、結局、連続体から抜け出せないのは、その中でそれを受け入れながら、少し自分のいる空間を楽にしようと。ただ業務でやっていたら、つまらないでしょう。

(栗田) 業務の中には、他の研究者に勝つという業務もあります（笑）。

(小田) だから、そこもロマン主義なわけ。あらゆることを闘争や競争でしか見られない。それが、こういうひどいことになっているので。だから、ああいうおやじたちの世代を何とか。逆ロマン主義でもロマン主義でも闘争でもなく、まさに森山さんもその世代のはずなだけ。

(森山) いや、僕は……。

(小田) 顔に出会う。本当は、顔に出会ったら仕事ができないのだけれど、それはゼロかイチかで考えるから。顔に出会いながら仕事をして。仕事して、つまらないから顔に出会おうと。つまり顔を見ると、顔に出会おうを往復して全然構わないし、そういう二重性をみんな持っているというのが、大人の考えで。

栗田さんの世代は子供なのだよね。どちらか。全部じゃなきゃ嫌だ（笑）。だから二重性

や混合に、ちゃんと耐えるのが大人であって。僕は大人だから大丈夫。以上、栗田さんに対するコメント。

(西井) 今の大人の話に関連することではなくて、先ほどから普通のワークシヨップとちよつと今日違った感じ、あ、シンポジウムですね。例えば座って見ているときに、いろいろな人の表情や顔や身体というのが、こちらが見えないからあれなのですが、こちらは何となく、いつものシンポジウムと違う感じがするというか。まるでここが映画の中のワークシヨップの一場面であるような感じが、ちよつとしながら。

なぜかなど。もちろん映像や、今日の藤井さんの話からなのですが、自分の中に何が起こっているのかと思っていたのですけれど、それはやはりもしかしたら、自分の周りを見る視線というか、視点というか、そういう視点というのが、藤井さんの発表と藤井さんの映像に、自分が感染された(笑)。だから、いつものシンポジウムと違う視線のようなものが、ちよつと自分の中に入ってきてしまった、そういう感じがちよつとしています。

(藤井) A A研のシンポジウムって、真面目なの？

(西井) そういう感じはします(笑)。あまり人の顔は見ていないですね。みんな、レジュームを見ている。すみません、感想でした。

(田沼) すごく宴もたけなわになってきて、ここまで皆さんが本気を出して話したとは思わなかったのです、すごく面白いのですが、まだ誰かいますか。では、そろそろ締めますか。これは本当に撮っておいたら面白かったなと思うのですけれども。

(西井) ビデオを撮っておけばよかった。

(田沼) 本当にビデオを撮っておけばよかったですね。

本当に最後、皆さん、面白いというか、本気のコメントを頂いてどうもありがとうございます。

藤井さんは、先ほども言ったのですが、民博の研究会で発表されたときは、すごく寡黙な方だなと思って、南大沢で会ったら、すごくしゃべる人だなと思って。なぜかというところ、美術家の前では、あまり作品の制作の動機などを話さないということをおっしゃっていたのです。美術家の中で普段やっているのとは全然違うフィールドで、ここまでしゃべってください、ここまで耐えてくださり、本当にありがとうございます。いかがでしたでしょうか。

（藤井） 大変楽しかったと言うと変なのですが、来る前はすごくガチガチに緊張していたのですけれども。それは多分、恐らく、人類館を語る僕が皆さんに見られる、観察されるということを恐れていたのでしょうね。ところが、ちよつとうまくまとめすぎかもしれませんが、皆さんの顔と出会うことができ、話ができただけで、いろいろ持ち帰れることもいっぱいあつて、ありがとうございますの一言です。どうもありがとうございます（拍手）。

基幹研究「アジア・アフリカにおけるハザードに対処する『在来知』の 可能性の探求―人類学におけるミクローマクロ系の連関2」

基幹研究人類学班では二〇一六年度から、アジア・アフリカにおけるグローバル化や近代化に伴う現代的諸問題への対処という課題をふまえ、研究テーマ「アジア・アフリカにおけるハザードに対処する『在来知』の可能性の探求」を展開する。この研究テーマは、「アジア・アフリカ地域の諸問題の正確な理解に基づき問題解決に貢献するとともに、その研究成果を国際的に発信する」というAA研の中・長期的目標に照応するものであり、現代社会の抱える喫緊の課題に対処するものである。

グローバル化や近代化については、欧米中心な理解では把握できないリスクやハザードが世界各地において現在進行中である。すなわち、人には御しがたい狭義の自然的災害のみならず、各種の紛争、環境変動、人口変動（限界集落問題など）、経済危機も含む、生活全体が脅威に晒される状況である。こうした状況が昂じるにつれ、理性に基づく近代的テクノロジーによって、政治・経済・社会的現象はもろんのこと、自然現象さえも人間にとって好ましい方向にコントロールしうるとの認識が、さまざまな地域において複数の異議申し立てに直面し、それに有効な答えや対処法を提示できずにいる。

本基幹研究では、このような硬直した事態に対応するため、それぞれの地域に根付いたやり方Ⅱ「在来知」の可能性をあらためて検証することを提唱する。多くの人類学者が明らかにしてきたように、アジア・アフリカの日常生活において人々は、「在来知」を駆使して新たな現実に柔軟に対処している。しかしながら、その多様な「在来知」は個別の文脈に留め置かれ、広範な知的影響力を獲得するに至っていない。

こうしたアジア・アフリカの「在来知」を、本基幹研究が「人類学をめぐるマイクロマクロ系の連関」という主題のもとで整備してきた理論的・方法的地平から捉えなおし、リスク・ハザードに対処する人類の知を統一的に構想することが本研究テーマの目的である。こうして得られた「リスク・ハザードに対処する在来知」をめぐる知見は、日本を含む世界のどこにおいても検証や適応が可能である。基幹研究に集う人類学研究者の使命とは、アジア・アフリカからの「在来知」の個別を越えた多様な状況への適応可能性に道を拓き、国内外に向けて発信し、アジア・アフリカの諸問題の解決に寄与することであるにちがいない。

藤井光 田沼幸子 西井涼子 小田亮

『日本人を演じる』の衝撃―美術家の問い、人類学者の応答

主催 日本文化人類学会関東地区研究懇談会

共催 A A 研基幹研究「アジア・アフリカにおけるハザードに対処する『在来知』の可能性の探求

―人類学におけるミクロマクロ系の連関2―

編集補佐…吉田優貴

発行…東京外国語大学アジア・アフリカ言語文化研究所

〒一八三一八五三四 東京都府中市朝日町三一―一

TEL 〇四二―三三〇―五六〇〇

FAX 〇四二―三三〇―五六一〇

ホームページ <http://www.aa.tufs.ac.jp/kikanjinru/>

発行…二〇一八年一〇月三十一日

表紙デザイン…中村恭子

表紙写真…藤井 光『日本人を演じる』

印刷・製本…株式会社ワードオン

〒三三五―〇〇〇四 埼玉県蕨市中央七―五六―三

ISBN 978-4-86337-288-7

※本誌の無断転載、複製、複写の一切を禁ず。

