

馮老師の描画レッスン

—ある中国人画家の「表現」的人類学

Feng Shanyun's Drawing Lessons:
Anthropology in Creative Expression of a Chinese Artist

丹羽 朋子

NIWA, Tomoko

1. はじめに

民族誌的フィールドワークという人類学の研究手法は、調査者自身の身体的な感覚や現地での生活者としての経験から生じる、理解や気づきを通じた対象の描写をひとつの特徴とする。たとえその研究成果が言語によって対象社会を分節化し、より理論的な考察へ向かうものであるとしても、それを調査者個人の「フィールドの経験」の次元——五感を駆使してフィールドの〈全体〉を捉えようとする「イメージの次元」[箭内2008:180-182]——といかにして交流させ得るかが、具体的な人びとや事物、場所の生々しさを念頭に置きつつ展開される人類学的考察の要となる。このことは、レヴィ＝ストロースをはじめとする著名な人類学者たちが、写真や映像といった「イメージのレベルで営む学問的実践」においても優れた成果を残していることにも示される [ibid:183-186]。

しかしこのような人類学の対象描写の仕方に着目するならば、それは人類学調査の専売特許ではないことに気づかされる。例えば「画を描く」という営みはどうだろう。目の前で繰り広げられる捉えどころのない現実を、そのただなかに身を置きながら観察・記録し、具体と抽象、部分と全体(世界)の往還を通じて、なんとかして対象のイメージをある媒体に構成しようとする試みであるという点で、ドローイング等の描画表現は人類学的実践とも通じ合う¹。ここでひとつの疑問が生じる。フィールドの人びとが自らや身の回りの世界を画に描く時、そこにある種の「人類学」が立ちあがるとは言えないだろうか。「形づくること」や「表現」をめぐる人類学は、従来の「何が描かれ(作られ)たか」という問いから、「制作の過程」——そこで何がどのように作り替えられていくか——へと視点を移すことで、描き手、作り手たちそれぞれの「人類学」の生起を記述し得るのではないかと²。

このような観点から本稿は、「画を描く」という表現活動、具体的には筆者の調査地である中国陝北地域(陝西省北部)において、「〈農民〉が、〈農民〉を画に描くこと」について論じていく³。考察するのは馮山雲という、〈陝北農民〉を描き続けるひとりの画家で

1 人類学でも近年、文字や映像とも異なる記録のあり方として、フィールドワークにおけるドローイングを再考する動きがある[e.g. Ingold 2011b, Taussig 2011]。その効用等に関する議論は、脚注15を参照。

2 人類学は古くから、被調査者の描画行為や画の分析に取り組んできたが、それが「制作」や「表現」という観点からなされてきたかは疑問が残る。人類学者のT.インゴルドは、既往研究が画に描かれた対象(代理表象)やその効果を明らかにしようと、描かれ作られたもの(完成品)の分析に偏向してきたことを指摘し、これを創造性を結果と結びつけて論じる「巻戻し、逆読み」だと批判する[Ingold 2011a]。インゴルド自身は、「素材に随い」、かたちが生まれる即興的なプロセスの考察の必要を提起しており、筆者はこの議論に基本的に賛同するが、この視角には社会と個人、芸術と政治といった問題と連結としばらいたいという難点がある。本稿はインゴルドの議論を批判的に継承しつつ、これを乗り越えることを目指す。

3 本稿では、漢字を用いた中国語のローカルタームと日本語の用語を区別するために、紛らわしい中国語の原語はヤマッコで括り、適宜、初出時にカタカナで標準中国語発音のルビをつけた。

4 〈民間芸術〉は、英語では folk art 等と訳される中国語で、造形物のほかに音楽や舞踏も含まれる。陝北地域では、造形的な民間芸術の担い手は剪纸や刺繍等の作り手である農村女性を主とし、民歌をはじめとする歌や踊りは男性を主とする。本稿ではジェンダーについて議論する余裕がないが、〈民間〉という語がもつ多義性や複雑性を論じる際に重要な論点である。今後の検討課題としたい。

あり、1970年以降現在に至る、彼の積年のドローイングとそれを下敷きとする作品制作に焦点をあてる。筆者は2008年より陝北の地で「剪纸」(切り紙細工)をはじめとする〈民間芸術〉の調査を続けてきたが、この間断続的に半年ほど切り手女性の指導者である馮山雲の家の一室に寄宿し、制作と連動した彼の生活に入り込む機会を得た⁴。本稿の考察は、このフィールドワークの経験を土台としている。

陝北は黄河文明の本源地のひとつとして知られ、また建国前夜には「革命の聖地」延安を中心とするこの地域に文芸工作者たちが集い創作に取り組んだことから、今も多くの芸術家がルーツを探して(〈尋根〉)この地を訪れる。そんな芸術家たちの格好のモチーフとなったのが、黄土高原の黄色く乾いた大地と、その山肌に穿った穴居、窑洞に暮らす〈陝北農民〉であった。本稿の主人公である馮山雲は、自身が陝北・延川県の農村出身であり、その作品が自らと身近な人びとを含む〈陝北農民〉を写しとった「自画像」でもあるという点で、外来の画家とは一線を画する。筆者にとってなによりも興味深いのは、馮が陝北農村の調査——現地では(農村考察)と呼ばれる——を重ねる中で、自らが〈民間文化〉の知識やかたちの保管庫となり、農民の記憶や歴史の代弁者としてそれらを〈民間〉的な表現へと昇華させた作家だという点である。この数年間の陝北でのフィールドワークの過程で、馮山雲の生き方や表現活動はある部分で筆者自らの人類学的実践とも重なり合い、次第に共振するようになっていった。

以上を踏まえて本稿は、ある農民画家の「作品」を分析するのではなく、「画を描く人」としての馮山雲の営み——「表現」に内在するある種の「人類学」を考察していく。筆者が「インフォーマント」である彼から学んだことをそのプロセスとともに真摯に記述・考察しようとするこの試みは、小さな対話の記録ではあるが、人類学者／被調査者という固定的な関係性を突き破り、人類学的実践を、ある種の協働性——調査者である筆者も含めた複数の「人類学」が入り混じる中から生起するフィールドの現実——を捨象することなく記述する可能性を探るものである。議論を先回りするならば、馮の制作実践(そして、それを観察・思考する筆者の調査経験との相互往復)を見ていく過程で、我々は「民間芸術」や「画家」、或いは「人類学者」といった多くの既往研究が不問に付してきた範疇やラベル自体が揺らぎ、改編されゆく現場に遭遇することになるだろう。

ではさっそく、馮先生の描画レッスンを始めよう。

2. 馮山雲とは何者か？

ある日のフィールドノートから

「農民に画の意図や意味なんてわからない」。毛村長の一言で、私達の滞在中に農村で木版画展をやるという馮老師(筆者の馮山雲の呼び方。馮先生の意)の企画はあえなく却下され、気落ちした老師は部屋を出ていった。私はその場を繕おうと手近にあった版画(図1、《山住みの人》と題された、穀物を重そうに背負った農民たちが山路を行き交う光景を描いた馮の作品)を覗き込み、「これは小麦(の収穫)？」と毛村長の横でつぶやいた。彼は「黍だ。実が小麦より小さくて穂はこんなふうに垂れさがる。集団労働の時代だな。今は(収穫時に)山でこんな多くの人とはすれ違わない。ほら、山並みの向こうまで(人の列が)続いているだろう？男も女もいた。農民なら一目でわかる」と矢継ぎ早に答え、突然昔語りを始めた。(中略)私は以前の聞き取り調査よりよっぽど細やかな暮らしのあり様が聞き出せたことに驚き、農村展覧会がおじゃんになったのがひどく悔やまれた⁵。[2013年2月のフィールドノートから抜粋(以下、フィールドノートの抜粋の丸カッコ内は筆者による補足)]



【■1】木版画《山住みの人》

馮の木版画がもつ農民の記憶の喚起力は眼を見張るものがあるが、これは彼の画が、対象の事物が生活の中に置かれている様、その手触りやコンテクストを捉えている証である。絶え間なく過ぎゆく日常を画に捉えるのは、思いの外難しい。美学者の岩城見一に倣い、描画による表現を「単なる見る働きから、手による働きへの進展」とみるならば、それは決して対象やその表象の再現などではない。「画にノを描く」とは、視覚的経験——生成消滅を繰り返す揺れ動くイメージの世界——を、可視的な別のイメージへと変換する作業だと考えられる[岩城2001:295]。

ここで先行してフィールドノートを引いたのは、まずは経歴等の

5 農村で自身の木版画を展示するという馮山雲の企画は、筆者が2013年秋に日本の美術館で計画した彼の作品展示の準備のために美術館学芸員と彼の家を訪れた際、日本から来た我々に対して「陝北農民」が馮の画をどのように見るのかを示そうと提案された。この展覧会は、筆者と日本の造形作家、馮と息子がともに参与して進める陝北文化に関する協同型民族誌的な性格をもつ[丹羽・下中2013]。なお、人類学者もフィールドの人びとの表現活動に参与する、という本稿の議論を補強するために、以下脚注において、馮の制作と連関する、調査者である筆者自身の「表現」の営みについても、補足的に記述していく。

6 馮山雲は21歳で結婚するが、文革の「闘争」に明け暮れる彼は婚礼の日にも帰宅せず、新妻はやむなく雄鶏を新郎の代役に婚儀に臨んだという。夫婦は三男一女を授かったが、集団労働時代の困窮の最中、妻は薄給の教師である夫の分まで農作業を請け負い、「男」のように一家の衣食を支えたと語る。妻は近年まで自らが剪紙するのを拒み続けた。

色眼鏡を通さずに、画という媒体に表れた馮の視角を提示したいという筆者の意図による。上の逸話からは、「画を描く人」としての馮の眼と手——周囲の世界にある事物の細かな差異とつながりを見出す観察眼と、捉えた像から必要な情報を抽出し、視覚的に反省可能な画的現実へと作り替える手技——が見て取れる。

自らも「農民」として生まれた馮山雲という描き手は、いかにして養成され、どのように「農民」を画のかたちに変換してきたのだろうか。彼が歩み、その眼と手を養った道は、中国の多くの画家の例に漏れず、この国の激動の現代史と複雑に絡み合う。ただし筆者の関心は、完成作品の上に出る政治性や経済価値ではなく、その制作にどのように政治や経済的状況が織り込まれていったかという点にある。そこに留意しつつ、次節から馮の制作現場に入る準備として、彼の個人史を辿っておこう。

「農民」から「画家」へ——馮山雲の個人史

馮山雲は新中国建国と同年の1949年、延川県の僻村の狭い土窑洞で生れた。母は剪紙や針仕事の名手であり、馮は少年時代から見よう見まねで〈窓花〉(窑洞の障子窓に貼る切り紙)や長持の絵付けなどを習得して楽しんだという。聡明だった馮は中学に進学して县城(県中心の街)に出た自村で唯一の青年となるが、時代は文化大革命に突入、学校は閉鎖されて自身も紅衛兵となり、「大暴れ」することになる。文革の「闘争」は結局、対抗勢力の返り討ちによる継父の負傷という惨劇を招き、中学卒業も叶わぬまま出身村に戻った彼は、兼農の民営小学校教師として働き始めた⁶。1973年、延安を再訪した周恩来が新農村建設の理想を掲げた演説に感銘を受けた馮は、教師を辞して人民公社の生産隊副隊長となり、農業に身を投じる。76年まで続いたこの数年間の真の「農民」——〈労働者〉、陝北方言では〈受苦人〉と言われる——としての生活が、後の画家としての彼の拠所となるのである。

馮の画業は人民公社の宣伝隊活動、いわば「農民」自身によるプロパガンダ活動の一環として始まった。手掛けたのは、新農村建設のためのスローガン伝達を目的とする村の黒板報や木版の宣伝画である。彼はこの時期、非識字者が多い農民たちにも馴染み深い〈民間芸術〉の形式に学ぶ一方、一目見て村の誰を描いているのかわかり、絵で各人の労働態度を叱咤激励できるよう、農作業の合間に必死で村民の速写練習をしたという。この努力が実って1974年に延安で開かれた「農民画学習班」に参加したことが、彼が画業に向かう転機となった。

馮の指導にあたった靳之林は文革で北京の美術大学を追われた著

名な油彩画家であり、靳が説いた〈深入生活〉（「大衆の生活に深く入る」という毛沢東の「芸術」指針）の理念は、師の生き方とともに、馮に強く影響を与えた⁷。また「学習班」に参加した当初、優等生はみな都会からの「知青」（下放された知識人青年）や美大出身者であり、馮はここで〈農民〉である「自己への酷い劣等感」を抱えた反面、〈農民〉ならではの表現方法の模索に駆りたてられたと語る。このときの〈農民〉＝自己への省察が、第5節で扱う木版による「生活画」誕生の原動力ともなった。

「農民による芸術」と政治の関係は、その後も形を変えてあり続けた。伝統文化を破壊した文革への反省を契機に、各県の「文化館」の責務となった民間芸術の保護・発展政策は、馮の個人史の最大の形成要因と言っていい。1980年、延川県の文化館に〈美術幹部〉として異動が叶うと、馮は自身の木版画創作と並行して、民間芸術の〈農村考察〉（フィールドワーク）を開始する。彼は文革期に旧風俗、〈迷信〉として禁じられ、表から隠されていた剪纸や刺繍の図案、伝説などを探して県内各地の農村を訪ね歩き、さらに農婦が用いる衣服の継ぎ当ての技法を応用して「布堆画」（パッチワーク画）を創案し、手仕事上手の女性を各種「学習班」に招いては熱心に指導にあたった⁸。

当初これらの制作は販売目的ではなかったが、80年代半ば以降「改革開放」による政治や経済の状況が、民間芸術の商品化を後押しする。この時期、馮は靳之林ら都会の美術関係者から、自身の作品も「売れない農民の版画から売れる民間芸術」へと転換するようしきりに進言されたと話す⁹。この間の馮の葛藤は第4節で触れるが、結果的に1987年から自身も布堆画制作に着手し、95年には北京で自身の個展と延川民間芸術展を開催するなど、民間芸術家として、当県の剪纸や布堆画の発展の礎を築いた¹⁰。

文化館を退職した2000年以降はフリーランスの画家となり、農民の生活史を描いた版画の制作を再開するほか、陝北農村文化を保存するエコ・ミュージアムの立案・建設に尽力。これが縁で2009年には陝北文化紹介の講演者として渡仏し個展も行うなど、60歳を超えた今も精力的に活動が続いている。

「馮山雲」をどう描くか？

以上、農村時代を経て、木版画・布堆画の作品制作と民間芸術の指導を通じ、陝北の土地を体現する画家としての地位を確立してきた馮の足跡を駆け足で追った。職種だけでなく作品形式も各時代の趨勢との兼ね合いで選択・強要されてきた彼の画業を、政治や経済といった外枠から、或いは時代を区切って（例えば初期作品を取り

7 1942年、毛沢東は延安に集った文芸工作者たちを前に、知識人階級出身の彼らが大衆に学び、大衆に受け入れられる作品を作る重要性を説いた。「深入生活」とは、この「文芸講話」を踏襲した中国共産党の基本理念「大衆路線」（「すべては大衆のために、すべては大衆に依拠して、また、大衆の中から大衆の中へ」）の一節である[李1996]。これはまた、先代の革命芸術家を信奉する靳之林の自らの芸術信条でもあった[張2009]。

8 学習班は文化館においては1992年まで1年に3回ほど、各回約1カ月の合宿形式で行われた。また2000年代以降は、延川県の剪纸名人と僻村に住む若い女性との交流を交えた形式の指導が、単発的に行われている。家事仕事であった従来の小さな〈窓花〉作りとは異なり、画＝「作品」を作ることに戸惑う女性たちに対して、馮は「剪纸も布堆画も子を産み育てる女なら誰でも出来る鉄の芸術だ」と励まし、根気強く指導を続けた。

9 民間芸術の商品化は、改革開放による市場主義経済の進行、交通網の発達に伴う移動機会の増加、地域特産品の開発競争等によって促された。布堆画は素材が剪纸よりも高価で、持ち運び・保管もしやすく、外地向けの工芸品に向いていた。馮の作品は彼が描いた下絵を元に、家の女性陣が染色やミシン縫製等の実作を担当する。現在では布堆画制作は家内工業として息子夫妻に引き継がれ、一家の重要な収入源となっている。

10 馮らの活動が功を奏し、2009年に延川の剪纸と布堆画が陝西省の「非物質文化遺産」（無形文化遺産）リストに入り、この認定が作り手の「作家」化に拍車をかける現象が起きている。

11 実際、馮の初期の版画が中国のプロパガンダ芸術の展覧会で展示され、表象分析された例もある [Hyer & Dodge 2005]。小野田慎子 [2002] は抗日戦争期から1980年代にかけての中国における版画を、「芸術の表象」であると同時に、新聞・雑誌に並ぶ「重要なメディア」であると論じ、作品を捉える3つの手法として、(1)描かれたものから帰納的に比較を行う「文化史的」手法、(2)プロパガンダ性に焦点をあてた「政治的な捉え方」、(3)「個性をもつ作品を芸術(いわゆる鑑賞)そのものとして捉える手法」を挙げる。中国における芸術家と「民間」の関係についてのより長期的な概観は、顔新元 [2008] などを参照。

12 中国の戸籍には、都市戸籍と農村戸籍があり、農村戸籍を持つ農民の都市への流入を制限してきた。これが農村からの出稼ぎ労働者(農民工)の就労や家族の就学問題を生み、現在その解決が急務とされている。馮山雲は景城の文化館への異動に乗じて家族と共に都市戸籍に転入したが、その際に郷里の村の土地の使用権を親類に移譲した。

13 中国における「民間」は一般に、各時代の政治状況に応じて、官や宮廷に対置される主体としての「民」(20世紀初～30年代中期)、文人(士大夫)文化の対抗馬(1910年代後半～1920年代)、文盲の民衆およびその生活空間(建國革命期)と、それが指す対象が変化してきたと言われる [c.f. 毛ほか2004、顔2008]。

上げてその内容の政治性を批判的に)論じることも可能であろう¹¹。また馮は出身村から国内外へと活躍の場を広げた自身の変遷を振り返り、「自分は村から県、省、北京のレベルに達し、海外の眼も知った」と語る。これを単に、外部=他者のまなざしの取り込みや、「(近代的)個人化」[c.f. Yan 2010]といった一方向的な議論に接続するのは拙速だが、いずれにしてもこのような視角が描き出す「馮山雲」の物語は、互いに重なりつつもずれ合うものとなるに違いない。

このズレに示されるのは、馮の個人史に透けて見える「農民」、或いは「民間」という語がもつ多義性や複雑さではないか。それは中国の「農民」を語る際の常套句である戸籍の区分¹²や、単なる官や知識人の反意語としての「民間」の定義¹³からはすり抜けていく類のものである。実際、筆者がフィールドワークで見えてきた「描く人」としての馮山雲の生は、芸術システム、都市と農村、「民間」・「官」・「知識人」間の権力構造といった分析枠組への回収を逃れるかのように、流動し続ける。

では「馮山雲」とは何者か。これは実に厄介な問いである。彼を紹介した新聞記事や推薦文には、「^{アマチュア}業余美術愛好者」から転じて〈農民芸術家〉へ、また「文化館館員」「民間芸術の伯楽」「民間芸術家」といった文字が躍るが、どれも誤りではないが一つの他称に過ぎない。馮が名刺代わりにしているA4一枚の自作の略歴書には特定の肩書はなく、こう書かれているだけである——「自分は陝北の農村出身で、農業労働に従事した経験をもって、陝北に生きる農民を描いている」。

本稿ではこの(一見冗長だが極めて誠実な)馮の自稱に寄り添いつつ、彼の「画を描く」という表現活動に焦点をあてる。以下では、〈陝北農民〉〈民間芸術〉〈表現自己〉という馮自身が制作する自己を語る際によく口にする3つの言葉を手掛かりに、スケッチブックの素描、木版画や布堆画の制作、剪紙の指導の現場——画=イメージが生成するプロセス——をみていく。この作業過程において、「馮山雲とは何者か」という問いに度々立ち戻ることになるだろう。

3. 〈陝北農民〉——画が作りだす「もう一つの空間」

農村幹部の「絵日記」

現在までの馮山雲の作品は、1970年代の農村幹部・教師時代に描いた黒板報や宣伝画、文化館に勤務した80年代から現在までの木版画、90-2000年代に手がけた布堆画に大別できる。素材や技法も相違し、時代や様式等からは「プロパガンダ芸術」「ポスト文革」

「民間芸術(非物質文化遺産)」と別々にカテゴライズされるこれらの作品は、実際には大部分が、馮が長年書き溜めたスケッチブックのドローイング群をイメージ・ソースとしている¹⁴。農村時代、周囲の農民たちの速写から始まったこのノートへの描画は現在まで続けられ、1冊100頁ほどの自作のノートは既に40冊を越えている。

馮は作品の構想や下絵を描く際にこのスケッチブックを手に取り、ページを繰り、見返す。ときには近年の布堆画が、70年代の木版画と同一のドローイングから構想されることもあるという。各冊の中には、概して4種類のドローイング——農村生活の(素描)、対象の形態の速写訓練(クロッキー)、「民間芸術」の模写、作品構想のアイディア・スケッチ(エスキース)——が混在しており、このスケッチブックこそが、「描く人」馮山雲を形成してきたと言っても過言ではない。

なかでも最も多いのは、農村の暮らしを描いた(素描)である。これは集団労働時代から改革開放後の現在までの村の日常風景やイベントを筆やペンで写しとったものであり、明確な日付の記載はないが、馮が各時代に経験した出来事をその時々を描出した「絵日記」とも言えるものである。

表紙に「速写本 二」と書かれたノートの、1974年のあるページを覗いてみよう(図2)。中央には両手をポケットにつっこみ、不満げに片足を踏みならすおさげ髪の女の後ろ姿。左には彼女と逆向きで仁王立ちし、うつむき加減で唇を八の字にかみしめる中年男の線描。周りの走り書きにはこうある。「男は息子をこの女と結婚させたい。だが女が欲しがる多くの服を、男は年越し前で用意する術がない。女ときたら『そっちが年を越そうが越すまいが関係ない』と、頭の中には自分の望みばかり。男は説得は無理だと悟り、怒って出て行った。男の気持ちは察しがつく。『ああ、そんなこと年越し後に言えばいいことくらい、おまえにもわかるだろう?』(後略)」未来の嫁と舅、貧しかった時代の農民の間の、世知辛いやりとりの現場が描かれている。

ノートにはこのほかにも、自身が教えた教室の風景、婚礼開始直前に祝儀の多寡でもめる列席者の輪とその脇で祝膳を待つ子ども、毛沢東語録の読み聞かせの最中にうとうと舟を漕ぐ老翁たち……と、馮の目に留まった暮らしの

14 筆者が馮山雲と初めて対面したのは、北京郊外に彼が一時借りていた狭い部屋だった。四畳半ほどの空間は、妻と孫娘と3人で眠るには窮屈な寝床と、版木が置かれた食卓が占領していたが、この簡素な部屋の片隅に堆く積まれた古いスケッチブックの山が一際目をひいた。夢中でそれを写真撮りしつつ質問を浴びせる筆者に対して、馮は「剪紙を見に来てなぜこれ?」と不思議がり、筆者の興味関心に逆に興味を示した。



【図2】馮山雲のスケッチブックに描かれた農村生活のドローイング(見開きでほぼA4サイズ)

様々な場面が、人びとの所作や日常品の配列といった、個別的な身体や事物の様態、対比の描写をもって記録されている。

このような素描を可能にする画技習得の努力の跡が、初期(70-80年代)のスケッチブックに残されている。農作業や授業の合間を縫った、対象の形態把握のための速写訓練がそれであり、働き、食べ、休む農民たちの仕草の輪郭、また身体的一部分や山並みの形状など、対象を様々な角度から断片的に、繰り返し線描したクロッキーが散見される(図3)。



【図3】馮の初期のスケッチブックの中の、農民のクロッキー

スケッチブックをめくりながら馮は語る。「当時の素描を見ると、かつて自分も経験した陝北農民の労働が今も身体に甦る。堆肥を運ぶ農民は、天秤棒が食い込んだ肩をゆっくりと揺らして歩く。後ろ姿を写すと、木桶の重みや大地を踏みしめる足裏の感覚までが伝わってくる。これと比べて休憩中、地面に座って談笑する女たちの仕草は、いかに体が緩んでいることか」。

このような馮の説明は、J. バージェアのドローイング論を思い起こさせる。バージャーは実父の死去直後にその顔を線描で写しとった自らの体験をこう回想する。「彼の口、彼の眉、彼の臉を描き(……)それら固有の形が真っ白な紙から立ち現れるにつれて、私はそれらがあるがままに作り出してきた、その歴史と経験を感じた」。このときバージャーは、父の顔の素描をもって「それらしき(likeness)を保つ」自らを、ひとつの生命を維持する「救命土」のように感じたという[Berger 2005:67-69]。この「それらしき」の描出については後節で再び触れるが、ここではまず、ドローイングにおける描く者と対象との間に生じる「距離」に焦点を合わせたい。

ドローイングが作る「距離」——没入と遊離

バージャーは、ドローイングが、油彩等のペインティングや彫刻等にはない身体性をもつと指摘する [Berger 2005]。馮山雲もまた、〈素描〉を通じて〈陝北農民〉一人一人の感覚や感情を、目と手で理解できると語るが、陝北の厳しい気候、起伏の激しい大地を生き抜く農民の姿を、自分こそが表現できるという彼の主張は、対象の生のあり様を手でなぞるドローイングという身体的な経験の蓄積の上に成り立っている¹⁵。馮の場合、自らの農村生活の感覚や体に刻まれた記憶が、〈素描〉による理解＝対象への没入をより強固にする。バージャーはまた、(写真が時間を止めるのに対して)「ドローイングは時間を包み込む」とも論じている [ibid.:124]。〈陝北農民〉という対象を、同じ場所に共在しつつ目と手で写し続ける時間が、農民の生や記憶の管理人——バージャーの「救命土」のような——としての馮の制作全体を支えているのは確かであろう。

他方、この対象への没入性がときに、「画を描くこと」特有の奇妙な「距離」に転ずることもある。馮の旧友は、農村幹部時代の馮が、租税となる豚の品評会の様子の〈素描〉に熱中するあまり、審査を待つ自村の豚が逃げたことに気づかず騒動になったという逸話を語る。自分たちの豚をより良く見せることに必死の他村の幹部たちの傍らで、吊り下げられた豚をじっと観察・描画し続けた馮はこのとき、村民たちの〈生活〉とは異なる次元へと遊離していたと言えるだろう。

前述のドローイング(図2)を改めて見れば、そこには嫁とりを願う男親と婚資を欲張る嫁候補、両者のあいだに発生した苛立ちや焦燥といった情動、出来事そのものが描かれている。逆にそれ以外——例えば特定の主体を指し示す内容や馮の想いなど——は、何も描かれてはない。馮が〈素描〉で表す〈陝北農民〉の生は、まるでG. ドゥルーズが「此性」と呼んだ、ある「瞬間の個性」——例えば「暑い一夏の、特に白い大気の様子」——のカラーージュのようにもみえる [ドゥルーズ 2010:208]。馮が画に捉える瞬間瞬間の生の個性は、ある特定の主体性に収斂させることなく(馮という描き手の主体化さえもすり抜けるように)、〈陝北農民〉というイメージの空間を形作っていくのである。

馮山雲の積年のドローイングとは、〈陝北農民〉の内と外との往来——対象の内に没入し、同時にその一部分を画というかたちで外に取り出し、組み上げる——を繰り返す過程であった。ただしこの「外」とは断じて、いわゆる「芸術のための芸術」のような〈生活〉外にある空間ではない。箭内匡 [n.d.] は、J. ルーシュの民族誌映画に関する論考の中で、哲学者E. コッチアの議論を引きつつ、写し取られた対象の「イメージ」が主体でも客体の空間でもない、(鏡像やフィル

15 自らドローイングを嗜む人類学者たちもまた、例えばM. タウシグは(ダンスにも似た)「風変わりな身体的模倣」[Taussig 2011]、山口昌男は(単なる外界の写実とは異なる)「線における内的なリアリズム」[山口 1999]という言い方で、対象の動きやリズム、また環境との関係を鋭く観察して、自らの手をそれに随わせ、線として描出する行為の効用を述べている。

16 箭内[n.d.]は、この「なる」という言葉を、G.ドゥルーズの「生成」"devenir" (becoming)の概念を念頭に置いて使っている。本稿の馮の描画実践の分析は、箭内がルーシュの映画論で論じている、被写体の人びとが自らを演じる（彼ら自身でありつつ彼ら以上の存在になる）ことで、「自己」と「他者」を行き来しつつ、そのどちらをも再構成していくというアイデアを引き継いでいる。

また、このような人類学的「表現」が創る「もうひとつの空間」に着目し、フィールドにおけるその参加者たちの相互生成を捉えようとする視角は、公共人類学等の領域でも近年様々に試みられている協同型民族誌(collaborative ethnography) [Lassiter 2005]等の議論にも導入可能であると考ええる。

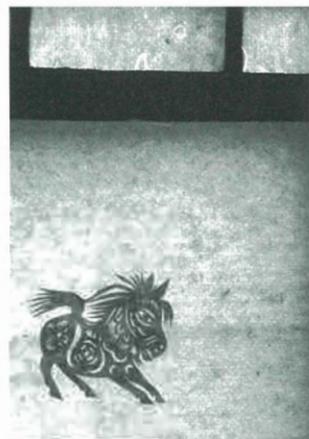
17 剪纸の素材は「紅紙」と呼ばれる赤い薄紙であり、4-8枚を重ねて切る。型紙や下絵なしでかたちを切り出せる名人もいるが、出来ない女性たちは前に作った剪纸を型紙にして、複製を繰り返す。楊おばさんが最後の一枚の「馬」を筆者に贈ったために、型紙が手元に残らないこと知り、筆者はもらった「馬」を複製してお礼に渡そうと考えた。

ム¹⁵の刻印のような)「もうひとつの空間」の中に存在するというアイディアを提起している。映画という「もうひとつの空間」に映る他者や自己を見る時、人びとの脳裏におけるイメージ空間では、他の多様なイメージとの交じり合いや、新たな思考・行動が引き起こされる。箭内はここに、ルーシュが彼の「映画=人類学」で構築した本来的な領域を見出す。ルーシュの民族誌映画に被写体として参与したアフリカの若者たち、或いはその映像を見る観客たちは、映画という空間において「他者になる」ことによって「自分自身になる」と箭内は論じているが、馮山雲の画もまたこのような意味で、陝北農村に暮らす人びとの生を映し出す、ある種人類学的な「もうひとつの空間」だと言えるだろう [ibid]¹⁶。ドローイングを描くとき、馮は画というイメージ空間の中で、〈陝北農民〉になるのである。次節ではさらに、馮の画におけるこの関係性が、彼を取り巻く〈民間〉との間でもより複層的な様相を呈する現場を見ていこう。

4. 〈民間芸術〉—— 剪纸がつくる〈民間〉の眼と手

〈民間芸人〉が切り出す「事物の本質」

楊おばさんがくれた馬の〈窓花〉(切り紙、図4)を型紙に、(私は)「馬」切りに挑戦した¹⁷。『外』は型紙の輪郭をなぞって、『内』はテキトウに〈裝飾〉すればいい」という助言に従い切り始めたものの、傍らで見ていた楊おばさんは「そんな『馬』は人を乗せて走れない。馮老師なら死んでるって言うよ!」と言い出し、しまいには私の手から切りかけ(の切り紙)を奪って修正を始めた。彼女が「内」に鉄をいれると、「馬」は不思議と生き返った。私が梅の花文様の「裝飾」だと思ってテキトウに切っていた部分は、彼女には鞍や毛並にも見えていたらしく、「馬」の死因はそれら〈裝飾〉部分の線の太さや位置のバランスにあったようだ。楊おばさんいわく、「走っている馬と歩いている馬、食べている馬はまったく『外』が違うんだから、『内』もそれに合わせないとけない」(後略)。[2009年1月のフィールドノートから抜粋]



【図4】障子窓に貼られた楊さん作の馬の〈窓花〉(12×8cm)

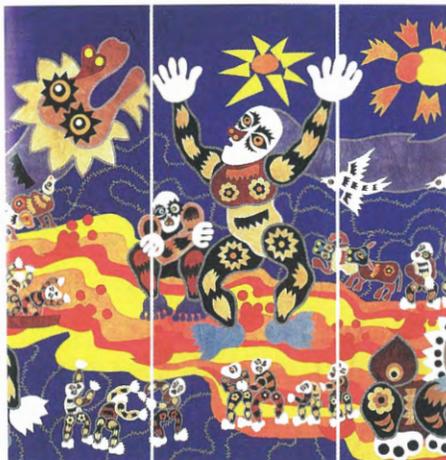
以上は調査開始当初のフィールドノートの抜粋だが、これを引用したのは、このような鉋を動かしながらの剪紙のかたちをめぐる筆者の思考が、馮山雲が布堆画の制作や指導を通じて〈民間芸術〉に対する視角を獲得した過程と類似するからである。

馮は80年代後半から布堆画作品に取り組み、「民間芸術家」と呼ばれるようになり、当人は困惑しつつも、現在では他の数名の農村女性と並んで、陝西省の非物質文化遺産となった布堆画の技術継承者として認定も受けている。既述のように布堆画への転向は経済的要因が大きかったが、この素材と形式の変更は、画の主題自体をも変化させた。馮は、布堆画は素材と技法上の制約から線の量が限られ、かたちも単純化せざるを得ないが、これがむしろ陝北農民の〈感覚〉の表現に適すると語る。実際、木版画作品では特定の時代の具体的な生活場面が描かれるのに対し、布堆画には《愁》《女》《明日》といった表題が掲げられ、色や幾何学的なかたちのコントラストで構成される隠喩的な表現が目立つ。また《黄河》(図5)のように、画に描かれた表象だけを見ると、〈民間芸術〉の形式や象徴的な世界観をそのまま踏襲したかのような作品も多い¹⁸。

往年のスケッチブックには確かに、馮が自身の布堆画のスタイルを模索する段階で民間芸術に学んだ痕跡が残されている。〈農村考察〉開始当初には農村女性の剪紙や刺繍等の図案の模写が、さらに85年頃からは既存の図案の写しに加えて、それらをアレンジしたドローイングが増えてくる。ところが、これを見ながら影響関係を問う筆者に対して、馮は声高に「〈民間〉のものは、彼女たちの考えをもってのみ正しいのであり、私が模倣するわけにはいかない」と強調した。自身の布堆画が〈民間芸術〉(ここでは剪紙等の名手である農村女性)から取り込んだのは、継ぎ当りの技法と「モチーフの大胆な変形」の仕方、そして「事物の〈本質〉」を描き出す彼女らの〈精神〉だけだと語る¹⁹。

18 《黄河》(図5)は、横長の画面を横切る黄河を巨大な龍に見立て、その上下に農民たちや陝北の伝説や神話に現れる動物たちを配した馮の代表作である。中央で黄河の上につきくと立ち、天に向けて両手を掲げる女性——隣には小さくしゃがみこむ男性——は、「母なる河」と呼ばれる黄河の母性を表すと同時に、その姿形は「抓髻娃娃」と呼ばれる、陝北の厄除け儀礼などで用いられる剪紙の図像とも重なり合う。

19 1987年のスケッチブックには、布堆画の第一作《山恋》の誕生までの痕跡が残されている。馮は〈民間芸術〉の大胆な変形の仕方を模して、黄土高原の山谷の形態を速写したドローイングの中から、幾通りもの山並みの幾何学的なかたちを写し取り、変奏していた時、ある日偶然、それが男女が向き合う姿に見えて自身でも驚いたという。そこからさらなるかたちの変形の模索を経て、男女の農民の結び合いをかたどった《山恋》の構図完成に至る。この誕生秘話の真偽はさておき、布堆画の誕生が「モチーフの大胆な変形」という〈民間芸術〉の手法を自己流に取り込もうとした結果であったというのは興味深い。



【図5】布堆画《黄河》(1994年、320×220cm)の一部分。この作品は、延川県のホテルの壁画として制作された。

馮は〈民間〉のもの
の見方をこう説明する。
「生活の〈本質〉、事物の
〈本質〉だけが〈民間芸人〉
を動かし、その関心を得
る。彼女らは現実生活の
事物を表面的に或いは一
時的に見て表すことはな
い」。「例えば馮山雲を描
くとき、專業の画家なら
写真のように目の前に見
える私を描く。だが農村
の婆さんたちは、肩を丸
めてうつむき加減で座っ
ている姿を、そのような
体の輪郭を、私を直接
見ずに切り出すだろう。
『内』には〈富貴を願う〉
牡丹や〈男を表す〉魚を



【図6】〈民間〉の剪紙表現の例。女の「内」には子がおり、女性の頭は清麗な女性を表す蓮の花に変形している。「表面的」には子を膝に乗せて針仕事をする母である作者自身を描いているが、そこには子を体内に宿す姿や、〈娃娃坐蓮花〉(良縁と多子を願う図案)の隠喩等が重ね合わされている。(作者：高鳳運)

牡丹や(男を表す)魚を
〈裝飾〉するかもしれない。たとえ大胆に変形されていたとしても、その姿形は馮山雲そのものなのだ(図6を参照)。

画の「活き死に」を決める生活の〈感覚〉

馮が〈民間〉から学んだ「事物の本質」とは何か。次に剪紙の指導現場に目を移し、手掛かりを探ってみたい。剪紙の調査を始めた当初、彼の〈学生〉たちがきまって「馮老師は剪紙を教えない」と語るのが、不可解であった。彼女たちは、「馮老師は出来上がったものを見てよくない部分をむしり取ったり手で隠して見せ、君はいつもどうやってそれ(モチーフである農作業や家事、儀礼など)をしているか思い出して作り直せ、と言うだけだ」と口を揃える。馮もまた、「自分は剪紙は教えられない。導く(〈引導〉)だけだ」と語る。馮によれば、切り手女性を指導するとき、絵画的な構図や技法を説明しても伝わらない。「長年の指導の経験でわかったのは、『豚はどうやって餌を食べるのか?』『牛車で揺られて里帰りするときどんな〈感覚〉がしたか?』と問うだけで、みな自身の生活を表現することができるということだ。そもそも一部分だけを取り出すと画が死んでしまう」。

馮は剪紙も自己の作品においても、作り手の「生活の〈感覚〉」の有無が、画の「活き死に」(〈活/死〉)を左右すると述べる。実際、

馮の指導の現場を観察していると、「生活の〈感覚〉」として彼が強調するのは、事物の關係性——例えば鳥・止り木の動きとそこ吹き抜ける春風との關係、人・牛・犬の歩みのスピードの緩急、山でのきつい労働と躍動する歌舞に興じるときの姿勢や体の重みの感覚の差などのバランスや度合い、またそこに響き合う感情や願望——であることがわかる。これをいかにして一つのモチーフのかたちの「外と内」、或いは複数のモチーフ同士の關係性＝構図に表すかを、具体的な作品を触りながら（〈学生〉たちによれば「ある部分をむしろ取り取り、手で隠して見せながら」）、対話の中で作り手とともに考えていくのである。

前節で論じた馮の「絵日記」を思い返せば、彼が重視する「事物の關係性」とは、まさに彼自身が〈陝北農民〉の〈素描〉を通じて体得した、生の具体性そのものと思われる。だがその一方で、馮が自らの布堆画制作の過程で学んだように、対象と共在しつつその生のあり様を身体的になぞるドローイング——バージャーが父の死に顔を写しながら見出した「それらしき」の保ち方[Berger 2005]——と、〈民間〉の手法は明らかに異なっている。

〈民間〉の観察眼は、具体的な事物の生々しさや關係性を失わずに独自のやり方で世界を抽象することで、「事物の本質」＝それらしきの表現を実現する（この一部が固定化するといわゆる象徴的符号になるのだろう）。重要なのは、この眼（思考）は、剪紙という形式における「外と内」、いくつものかたちと意味の複層的な重なり合いによる「モチーフの大胆な変形」という画それ自体と、相互形成されるということだ。換言すれば、剪紙の制作それ自体の中に、「民間」の眼（思考）が徐々に創り出される。いわば、鋏を持つ手が考えているのである²⁰。

「〈民間〉のものは、彼女たちの考えをもつてのみ正しい」と自らと〈民間〉との同一性を否定した馮の発言の後ろには、剪紙の手を自己のものとはしなかったこの画家が、自身の布堆画の制作過程において、〈民間〉の見方ややり方を眼と手で学び、考察して自己流に取り込もうとした試行錯誤の経験がある²¹。陝北農村に生まれ、〈民間〉の内に生まれた馮は、ドローイングの眼をもって〈民間〉から外に出た。そして農婦たちによる〈民間〉を対象に模写や解体、再構築を繰り返しながら、布堆画という「もう1つのイメージ空間」の中で〈民間〉になろうとすることで、結果的に〈民間〉という範疇や概念それ自体を揺れ動かし、改編していった。その過程はまさに、馮独自の「表現」的人類学とも言えるものである。

ここではひとまず、前節でみたドローイングや布堆画の制作、また農村女性の指導を通じて、馮が〈陝北農民〉や〈民間〉の内と外を

20 通常は単に子宝祈願という「意味」から説明される「石榴」についても、馮はこう説明する。「石榴の『内』に必ず種が（装飾）されるのは、石榴の『内』には種がたくさんあること、〈多子〉であることを皆が知っているからだ。遠近法のような具体的な出来事の（表面）の描写とは異なり、彼女たちの表現は『外』と『内』が重なりあうことで意味が似る（〈意象〉）からこそ、まさにそれらしいのだ」。馮の発言は、象徴的な図案として意味が固定化する手前の「剪紙のかたち」がもつ、生の具体性を写しとる「イメージ」の次元を伝える。

21 馮自身の布堆画の形式の模索については脚注19を参照。アルゼンチンの美術家の活動を調査した人類学者A.シュナイダーは、彼らの芸術実践における土着文化の「流用」を、双方向的な創造的学習のプロセスとして考察し、「流用」を通して感得される差異を注視する必要性を論じている[Schneider 2006]。本稿もまた、馮山雲と剪紙の切り手女性との学び合いのプロセスに着目するが、「流用」をみるシュナイダーの分析が美術家の主体的思考と流用の技法の考察に留まるのに対して、本稿はむしろ「画を描く」という表現の経験における脱主体的な動きを焦点化する点で、異なる視角を提示する。

22 これには、農村時代に描いていたプロパガンダを旨とする作品制作への反動があった。図7に関して、馮はこう回想する。「当時、自分は紅衛兵で、主が不在なこの審洞の周りを大字報で埋め尽くし得意げだった。闘争に明け暮れる村には、老人と子供しかいなかった」。『過去』を描いた作品には、このような文革期や集団労働自体の困難が多く描かれるが、その一方で、「現在」を描く作品の主題は、バイクや携帯電話の登場、農村への観光客の到来から、四季折々の農作業といった日常的な出来事まで多岐に及ぶ。

往来する過程でそのつど生起する「距離」そのものが、馮山雲という〈自己〉と、「自画像」としての彼の画を成していることを指摘しておこう。次に、この「距離」から生み出される馮の作品制作の真骨頂とも言える木版画を見ていきながら、画として世界を描くという活動の働きについて考えてみたい。

5. 〈表現自己〉——〈農民〉が〈農民〉を画に描く

版画に表れる〈陰と陽〉

馮山雲は、版画とは「自らが出会い見た具体的な出来事、社会や人といった〈現象〉を描く」のに最も適した形式だと述べる。文革の清算・改革開放期に画家の道を歩み始めた馮は（他県の文化館の美術幹部らとの競争の中で）、自身の創作の独自性を、〈農民〉としての自己の経験を〈陝北農民〉の記録＝歴史として描写する、木版の「生活画」に求めた。

これらの版画では、馮が見聞きした〈生活〉の断片が、直接的な是非を明示することなく「ありのままに」表現される²²。例えば《大字報》(図7)には文革期、身内を批判する壁新聞が入口を埋め尽くす自宅審洞の前で力無くしゃがみこむ老人と、対面する孫の姿が描かれている。無邪気な幼子の右手は文革スローガンが書かれた旗を握る。画面にはこの出来事の切なさややるせなさが漂う一方で、パイプをくゆらせる老翁と彼に寄り添う愛犬、それをじっと眺める丸々とした幼子の横姿に、陝北農村がもつ穏やかな時間や少々のユーモアさえ垣間見える。「物事に一義的なものなんてない。必ず両面が混ざり合う。毛主席だって同じだ」と馮は頷く。



【図7】木版画《大字報》(1980年代半ば、52×50cm)

「生活画」の制作において特に興味深いのは、ある出来事がひとつの木版の「作品」に構成される、イメージ生成(変換)の過程である。下絵の描画は馮がもっとも時間をかける工程であり、版木大の用紙に、白と黒の筆触(タッチ)を重ね、二色の対照で画を構成

しながら事象を細やかに描写していく。この作業において、対象の事物の輪郭線と同時に画面全体の構図にも修正が加えられ、その流れの中で作品の主題もまた、徐々に具体化・明確化していくのである。画面に描き込まれた白黒の筆触は、版木を彫る際に削る／残す(インクが付く)部分を表す。馮は木版画を描き始めた当初、「剪纸に学んだ」と述べているが、これは白黒の線と面のみで対象を描く版画の手法に、剪纸の「(陰陽) (切る部分と残す部分)を巧みに操る」技法との相同性を見出したからだという²³。

例えば2009年作の《結婚式をあげる》と題した版画の下絵(図8)は、数年前の姪の婚礼時にスケッチブックに描いた数枚の〈素描〉——中庭での食事風景や演奏する楽隊、街からの訪問客の車など——を一枚の画面に組み合わせ、(本来とは異なる形で)再構成することで、豊かさに沸く農村の晴れの日の賑わいを表現している。



【図8】木版画の下絵《結婚式をあげる》
(2009年、54×74cm)

〈大門〉(図8右上の外門)の戸部分に白の筆触を重ねながら、馮老師はそばにあった別の版画(同様に窑洞の前庭を舞台にしているが、女性たちの日常の家事風景を描いたもの)を指さし、語り始めた。「ほら、こっちは門の戸を(黒くして)閉じている。彼女たちは赤子への授乳、家畜の餌やり、食事の準備……と、忙しく窮屈な日常を過ごしている。そこで門を開けてしまうと〈気〉が通って、とたんに気が緩んでしまう。門が開いていてはだめなんだ。逆にこっちは画(今描いている図8)では、結婚式に遠くから参列者が集い、喜びに満ちている。この中央の白い道が動線になっていて、門が開いて外まで白い道が通ってこそ、皆の喜びの〈気〉が放たれて動きが出る。門が閉まっていたらこの画は死んでしまう。今、この〈感覚〉をみつけ出している。[2009年3月のフィールドノートから抜粋]

23 陕北の剪纸は、下書きや型紙無しで紙の(陰陽)のバランスを見ながらかたちを切り出す〈冒険〉と呼ばれる技法の習得が名人の証とされている。文字を解さない切り手女性たちの剪纸の技法とその心性に関する考察は、丹羽[2011、2013]を参照。

或いは版木を彫りながら修正されることもある。待望の黄河大橋の落成式を遠景で捉えた作品《開工典礼》は、下絵では群衆一人一人の表情や所作が細やかに描かれていたが、版木を彫る段階で画面の上奥に行くにしたがって人々の顔や身体が徐々に彫り潰され、最後は丸点となって、空に舞い上がった無数の丸いバルーンと同化するように描かれた。馮は言う。「(重要なのは)〈疏密〉(密度の度合い)、大小、白黒のバランスだ。ほら、こう彫れば湧き上がる熱気や嬉しさが画面全体に気流のように昇っていく」。

馮の木版画制作はたしかに、それぞれ固有の「素材に随って」(身体・素材・環境が相互連鎖して)進む[Ingold 2011a]。しかしスケッチブックから下絵、そして版木へとイメージが変換される過程は、それ以上の多元的な運動を含み込んでいる。例えば〈民間〉に学んだ世界の描き方を、刀の動きや筆致による白黒のイメージ空間の生成に取り込むことで、物事の両面の混ざり合いや人びとの感情の動きをも表現しようとするからこそ、その制作は興味深いのである。

前出の岩城見一は、「画を描くこと」は、「現実の迅速な抽象」と、それとは逆向きに「絵画の手段から現実を新たに創造すること」との両方向の統一によって、「可視的現象の絵画独自の現実性」を「翻訳」することだと論じる[岩城2005:19]。馮の木版画という絵画的現実が重用する翻訳法とは、陝北の〈民間〉に最も顕著な「現実の抽象」の手法、即ち「陰陽」による世界の捉え方である。「陰と陽」は、「太陽と月」、「昼と夜」、「男と女」、「内と外」、「あの世とこの世」、「生と死」、或いは「白と黒」、前述の剪紙の「切る部分と残す部分」まで、多様な事物の具体的な生のイメージを類比的に重ね合わせ、陝北農民のあらゆる視角、思考と技法の中に遍在している。

今一度、馮が自身の版画や剪紙指導で重視する「事物の本質」(それらしさ)が事物の関係性(バランスや度合い)であり、それらが私たちの「外と内」や構図にどう表されるかが画の「生き死に」を決めると考えていたことを思い返すならば、そこにはあらゆる種類の「陰陽」のバリエーションを見て取れるだろう。剪紙の表現はこのような世界の見方を体現するがゆえに、馮は剪紙を教えることなく「生活の感覚」を問うのであり、「そもそも一部分だけを取り出すと画が死んでしまう」からこそ、馮は剪紙を触りながらその修正方法を探るのである。そして自身の版画制作においても、白黒の筆致を重ねて徐々に修正を重ねることで、様々な次元での陰と陽を見出しながら、木版画=変換された陝北農村の世界を、活きたものにしようと試みるのである。

画に「表現」される「自己」——結論に代えて

馮が目指す活きている画とは、陝北農民の〈生活〉という眼前に広がる混沌たる日常、まさに活きた世界そのものから「事物の本質」を取り出し、画において再構成する試みであった。「生活を画に描く」という活動は、自らを取り囲む〈陝北農民〉や〈民間〉の外＝「もう一つの空間」へと馮を連れ出す。その一方で、この〈生活〉の画化——画が活きた世界それ自体をイメージとして変換する——という営みは、陝北の剪紙や布堆画＝〈民間〉の中に胚胎していたものであり、馮はその手法を自らの表現にも取り込んでいった。

馮の描画実践はさらに、指導を受けた女性たちの表現との連関を生む。延川県には今では多くの剪紙や布堆画の作り手が育っているが、そのモチーフは一辺倒ではなく、いわゆる伝統的な吉祥図案を切り出す〈窓花〉とは大きく異なるものになっている。たとえば馮の妻は50歳を過ぎてから剪紙を始め、集団労働時代の辛くも懐かしい記憶や、現在の孫を見る穏やかな暮らしをかたちに切り出す。また、僻村への不遇な嫁入りに嘆く20代の女性が、自らの理想のあり様を民歌の歌詞のイメージに重ねて描き出すこともある。馮山雲は、すべての〈民間芸人〉がかつてのように大地や天との「伝統的な関係」の中に生きているのではないと強調する。「例えば〈迷信〉を禁じられた文革時代に育った世代や、それ以降の若い女性たちは、神々や〈鬼〉（祖霊や悪霊）と親しく暮らしてきた〈民間芸人〉のようなものは作れない。我々紅衛兵世代は現実しか知らないのだから」。この語りの中の〈民間芸人〉とは7-80代の老女たちを指すが、竈神や土地神といった現在では延川の〈民間芸術〉の代表的な「伝統」モチーフとみなされる題材さえも、実際には当初、学習班に参加したこの世代の女性たちと馮の対話の中から新たな画の主題として見出され、作品制作の過程で具体的なかたちのイメージが与えられて、徐々にそれが固定化していったという経緯がある。

それぞれの作り手が、〈馮老師〉と学習班の他の〈学生〉たちとの制作を通じた交流の中で他者の見方を取り込み、或いは差別化をはかりつつ、「自己」を表すのに相応しい表現を探す²⁴。彼女たちもまた、剪紙という「もう一つの空間」を通して「自分自身」になり、こうして作り手それぞれの世界の見方の探索が繰り返される中で、この地の〈民間芸術〉の輪郭もまた揺らぎつつ更新されてきたのである。馮の画をめぐる営みはまさに、この「表現」の連関を導く機関車の役目を担ってきた。

以上、本稿はここまで、馮の様々な「画を描く」営みに潜在する内と外の往来運動の中で、多様に形作られる「距離」を見てきた。

24 馮山雲が指導する延川県の剪紙は、他県に比べて大型化や新たなモチーフが多用されることで知られる（一部の研究者からは「偽物」と揶揄されることもある）。対照的に同じ陝北の安塞県では、指導者の方針によって、いわゆる伝統的なかたちや技術の保存が重視され、若い作り手もまず古い型紙の模倣から剪紙の訓練を始める。両者の剪紙の「民間芸術」としての発展の仕方の違いは是非を超えて、「非物質文化遺産」保護を考える上で重要な問いを投げかける。

25 馮は農村幹部になって以降、次第に毛沢東の集団化路線に懐疑を抱き、党と衝突して生産隊副隊長を辞した後、再び民營教師に戻った。このような経緯から芸術と政治の関係に非常に批判的であるにも関わらず、馮は版画制作や創作劇といった一連の「自作自演」の集团的娯楽が当時の自村にもたらした高揚感や活気を比較的肯定的に回想し、「模範的な型はあれど」農民が自らを演じ、表現する（「表現自己」）身体的経験が、自発性に乏しい村民たちを変えていった」と述べている。このことは、中国におけるプロパガンダ芸術を論じる上で一考に値する。

26 例えば脚注5に記した、筆者が計画した日本での展覧会に際し、馮は図8の版画に文章の解説をつけた。そこには版画に描かれた「豊かになった農村の結婚式」とは一見関係ないが、その実、下敷きとなったスケッチブックのドローイングに描かれた一人の人物の、貧困時代の飢えの記憶が描写されていた。こうしてこの版画作品は、文章によるある個人の生活の回顧録という新たな表現と反響するものへと作り変えられたのであり、そこには当然、筆者とともに「日本の観客」という読者が織り込まれている。

馮の描画の面白さは、この相対的な距離——個人史にみられる政治や経済的状況の受容や反動、スケッチブックの〈素描〉における「陝北農民」という対象への没入と遊離、自身の布堆画制作と〈民間芸術〉の指導を通じた〈民間〉の解体と取り込み、さらに版画表現と〈陰陽〉という〈民間〉的世界の類比的捉え方との融合——が、それぞれの形式で構成された歴年の画の質的な距離と重なり合うところにある。再びドゥルーズの言葉を借りれば、「表現された世界は、それを表現する主体の外側には存在」せず、両者は互いを包み込みあうような相互生成的な関係にある〔ドゥルーズ1977:53-56〕。筆者はこのような馮の描画実践、即ち自らを取り囲む人々や出来事（の関係性）、それを映し出す媒体がもつ素材や形式の特性をも不断に織り込みながら、世界をそれらしく描こうとする「表現」活動、その運動自体が、ある種の「人類学」として捉え得ると考える。

馮は自らも含めた陝北農民の芸術実践を〈表現自己〉だと述べ、集団労働時代のプロパガンダ芸術の活動から「民間芸術」化した剪紙まで、農民が農民＝〈自己〉を描くことの意義を説く²⁵。馮が言う〈自己〉とは、特定の個人という主体に還元されるのでも集団に希釈されるのでもない「自己」のあり様、いわば画を描くことのただ中で、複数の「自己」と「他者」が絡み合い、距離を生み、飛躍しながら、絶えず作り変えられる〈陝北農民〉や〈民間〉、或いは〈画家〉や〈男〉や〈女〉を示す。固定的な範疇やステレオタイプの中で死すことなく、自己と自らの画を活かし続けるために、馮山雲は自らの眼と手で、昨日とは違う〈陝北農民〉の「自画像」を日々、描き続けている。

ここで改めて強調したいのは、馮の描画＝表現が、単に作り手個人と作品の内に閉じたものではないという点である。馮の画を通して作られた〈民間〉は、指導者である彼から〈学生〉の剪紙表現に反射し、さらに馮の展覧会や講演等の活動が先導した「非物質文化遺産」や商品化といった社会的要素も織り込みながら、改編を繰り返す。この絡み合いの中では「人類学者」としてそこに居合わせる筆者も部外者ではない。本稿の諸所で触れたように、写真撮影や展覧会、剪紙の複製、或いは言葉による問いかけといった筆者自身の「表現」活動もまた、馮や剪紙の切り手の「表現」に乱反射し、そのつどそれ以前とはある種異なる〈陝北農民〉や〈民間〉を創り出している²⁶。馮の描画を、陝北農村に暮らす人びとの生を写しとる「表現」的人類学と見るならば、その運動は筆者の「人類学」とも交差・相互浸透しつつ、複数の「人類学」から協動的に立ち上がる「陝北」というフィールドそれ自体を、組み変えて拡張していく。

「表現」の経験とは即ち、このような世界を映す「もうひとつの空間」を介した「自己」と「他者」の絶え間ない相互生成の場であり、

「画を描くこと」も「人類学」もまた、その運動の一形式だと言えるだろう。

謝辞

本研究は、科学研究費補助金(特別研究員奨励費20・10461)および、松下幸之助記念財団平成11年度研究助成を受けた。また、本稿の執筆時点で未発表の論文原稿の利用を御快諾頂いた箭内匡先生、本研究に貴重な御助言を賜りました皆様に感謝いたします。

参考文献

- Berger, John 2005 *Berger on Drawing*. Jim Savage (ed.), Ireland: Occasional Press.
- ドゥルーズ、G. 1977『プルーストとシーニュ——文学機械としての「失われた時を求めて」』宇波彰訳、法政大学出版局。
- ドゥルーズ、G.・ガタリ、F. 2010『千のプラトール——資本主義と分裂症(中)』宇野邦一他訳、河出書房。
- Hyer, Eric A. and Dodge Billingsley 2005 Art and Politics in Mao's China. *Bridges* (Fall):4-9.
- Ingold, Tim 2011a. *Being alive : essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge.
- Ingold, Tim 2011b. Introduction. In *Redrawing anthropology: Materials, movements, lines*. Tim Ingold (ed.), pp. 1-20. Farnham: Ashgate.
- 岩城見一 2001『感性論—エスティックス——開かれた経験の理論のために』昭和堂。
- Lassiter, Luke E. 2005 Collaborative Ethnography and Public Anthropology. *Current Anthropology* 46(1): 83-106.
- 李世偉 1996『中共與民間文化：1935-1948』知書房出版社。
- 毛巧暉・劉穎・陳勤建 2004「20世紀民俗学視野下“民間”的流変」華東師範大学(哲学社会科学版) 36(6): 71-77。
- 丹羽朋子 2011「かたち・言葉・物質性の間——陝北の剪紙が現れるとき」床呂郁哉・河合香吏編『ものの人類学』京都大学学術出版会、pp. 25-46。
- 丹羽朋子・下中葉穂 2013『福岡アジア美術館「生活とアートV」窓花／中国の切り紙——黄土高原・暮らしの造形』エクスプラネテ。
- 小野田摂子 2002「政治の中の芸術の中の国民——印刷物としての版画と地方の絆」『北東アジア研究』3: 187-211。
- Schneider, Arnd 2006 *Appropriation as practice : art and identity in Argentina*. New York: Palgrave Macmillan.

- Taussig, Michael 2011 *I Swear I Saw This: Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely My Own*. Chicago ; London: University of Chicago Press.
- 山口昌男 1999『踊る大地球——フィールドワーク・スケッチ』晶文社。
- 顔新元 2008『中国当代《新民間》芸術』江西美術出版社。
- Yan, Yunxiang 2010 *The Individualization of Chinese Society*. Oxford : Berg.
- 箭内匡 2008「イメージの人類学のための理論的素描－民族誌映像を通じての「科学」と「芸術」、『文化人類学』73(2): 180-199。
- (n.d.)「ジャン・ルーシュの思想——『他者になる』ことの映画＝人類学」未刊行原稿。
- 張同道 2009『靳之林的延安』文化美術出版社。