

目次

1. 著者が執筆前に編集委員に提出したコンセプトペーパー P.03
2. 編集委員によるコンセプトペーパーに対するコメント P.07
3. コメントを受けて著者が再考した後に提出された論考初稿 P.14
4. 『といとうとい』 Vol.0に掲載された論考 P.19
5. 『といとうとい』 Vol.0に掲載された編集委員との対話 P.25
6. 『といとうとい』 Vol.0に掲載された編集委員による解題 P.27

目次内のページ番号は、本PDFにおけるページ番号をさす

暮らしのモンタージュ

フィールド研究の余白

澤崎賢一 アーティスト/映像作家一般社団法人リビング・モンタージュ代表理事

研究者のフィールド調査の現場では、多様な暮らしの中に「未来社会の形成に向けた潜在性」を発見することができる。この「潜在性」とは、暮らしの中に垣間見られる知恵や工夫や驚きのようなものである。これからの社会をかたち作っていくためには、そういったとりとめもない暮らしの中での知恵や工夫や驚きがとても大切になるのではないか。

研究者はとても高度で専門的な知識や技術を持った人々だが、そういった研究者にとっても、暮らしの中の潜在性には多くの学びの場があり、彼らの研究成果にもそれは一部反映している。しかしながら、あまりに小さな出来事は、そこに可能性を感じるとはいえ、学術論文の中ではエピソード的にしか記述できないし、特に感覚的・情動的な経験は、学術的なフォーマットには落とし込みにくいというのが現状である。

アカデミックな文脈では研究成果の「余白」として周縁に位置づけられやすい「フィールドの潜在性」を映像メディアによって記録し、その可能性を学術メディアとは別の視点からの鑑賞や評価の対象として共有する。さらに研究者やアーティストやデザイナーらの異なる文化・専門性の相互触媒的な再編を誘いながら、それら「フィールドの潜在性」を共有する「場」を創出する・・・それが「暮らしのモンタージュ」という活動である。

フィールドでの撮影経験が別の「何か」として現れる手法

フィールドでの撮影経験を、研究の余白ではなく中心的なものとして扱うためには、その撮影経験を僕が最初期から継続して実践してきた芸術という文脈に投げ返すことが重要である。僕にとっての芸術とは、社会的なコンテキストから切り離された自律したものではなく、既に常に目の前にある世界を独自の方法によって見るためのまなざしに他ならない。

地理学者のオギュスタン・ベルク(1942-)は、「『芸術作品の起源』への風土学的道のり14」と題された講演で、風土学あるいは環世界学¹⁵の立場でマルティン・ハイデッガー(1889-1976)の『芸術作品の起源』(1935年)の解釈を試みる。ベルクによれば、風土学とは人間と自然との関係を考察するもので、環世界学とは生物一般との関係を考察するものである。世界の基盤である物質(Subject=S)は、それだけでは人間にとって意味がなく、意味を付与するためにはある過程が必要で、それが述語(Predicate=P)である。これを、ベルクはS/P(PとしてのS)と表現する。主語(S)は述語(P)として立ち現れるのである。もう少しわかりやすい例を、ベルクはハイデッガーが神殿のイメージを使っていることを引用しながら付け加える。神殿が岩に建って、その働きによって大地は大地として出てくる。どこから出てく

るかという、大地そのものから、「何か」として出てくる。その「何か」の働きがなければ、「何か」として出てこない、つまりは意味がない、ゆえに存在しない。神殿の場合は、基盤である大地(S)が神殿の基盤(P)として使われたから、神殿があり得たのである。神殿が建つという過程で、大地は大地として現れてくる、大地としての意味を持つようになる。ハイデッガーはこれを「世界が開く」と表現している。

世界とは、「何か」として捕らえられなければ、そもそも存在しない。物理的にゴロンと転がっている物質的な世界(S)が、人間にとって何らかの世界として存在するためには、何らかの見るための方法(P)が必要なのである。これこそが人間の芸術の起源であり、つまりは何らかの方法として、今日的な世界は「開かれ」なければならない。ゆえに、僕がフィールドでの撮影経験を芸術の文脈に投げ返そうとするならば、目の前に広がる物理的なフィールドの風景が映像として鑑賞者の目の前に広がったとき、それが独自のまなざしから「開かれ」るような「何か」を考案しなければならない。つまり、「研究の余白を中心的に扱う」ような芸術実践を実現するためには、これまでの記録映像制作の延長線ではなく、フィールドでの撮影経験が単なる記録以上の別の「何か」として現れるような質的に異なる手法を新たに考案していかなければなるまい。

「余白」を中心なものとして表現する

ケニア、ブルキナファソ、タンザニア、ベトナムと旅を重ねるごとに僕が感じていたことは、良くも悪くも旅することに慣れてきていたことである。しかし、僕が何より大事にしたかったのは、図らずも40歳という中年の入口に足を踏み入れた年齢で、自分が想像する展開を優に追い越してしまうような出来事が眼前に繰り広げられていく場面に会う楽しさや労苦に、できるだけ敏感であること。それから、不慣れなことや異質なものに触れることに、安易に慣れてしまわないことであった。

フィールドの現場では、ことさらに「余白」的なものを探そうとするのではなく、自分が身につけてきた文化的慣習ではどうして良いか分からないような場面に敏感であることや、経験的に整理しきれないものを整理しきれないなりに咀嚼していくことが、僕が撮影の段階でカメラを向ける対象を選択する際に常に考えていたことである。

僕の近作である映像作品『まなざしのかたち』(2021年完成予定)は、田中と清水の調査地であるアフリカや東南アジアにおける様々な人間活動を記録した映像によって構成されている。この映画には、ふたりの語り手が存在する。アフリカや東南アジアで研究者の活動を記録しながら自身の体験をつぶやく男性のカメラマン、それからこのカメラマンが記録した映像を見ながら思索する女性の鑑賞者である。

カメラマンの語りは、基本的に僕のフィールドでの撮影体験について綴った日記のようなテキストに基づいている。鑑賞者の語りは、映像素材を何度も繰り返し見直しながら考えて

いたことを綴ったテキストに基づいている。加えて、両者の語りは、本作の編集のプロセスで響き合いながら、ときに小説のようにフィクショナルな変容も含んだものとなっている。

本作は、「映像を撮影・編集し、鑑賞する」という一連の行為の創造性をテーマにしている。制作意図としては、これまで述べてきたように、フィールドでの撮影体験において、研究の「余白」にある潜在性を芸術の文脈に投げ返すことによって、その潜在性を「余白」ではなくむしろ「中心的なもの」として扱うための映像メディアの独自の使い方を提示することにある。本作を鑑賞している鑑賞者に対しても、「映像を撮影・編集し、鑑賞する」という昨今では日常的な行為がどのような創造性に関わるのかを考えるための「場」を提示したい。今日の映像とは、撮影や編集の過程を通じて、自分自身が何者であるのかを知ることができる手法なのである。

最後に、ここで、『まなざしのかたち』から短い実験的な映像作品と、撮影現場の様子を綴ったテキストの一部を紹介したい。映像作品は、ブルキナファソで調査を行う清水の活動を記録したものに、独自の編集を施したものである。1人の人間が、彼にとって未知なる旅路で新しい出会いや景色に遭遇して、驚き戸惑い、感動し汗を流しながら、映像や写真を記録している。その記録したイメージを眺めながら、出来事を思い出したり、新しいインスピレーションを得たり、感傷的になる。その人間の感覚的なものをできるだけ型に嵌めないように、身体の可動域を広げるように、ときに詩的に、ときに冗長にテキストを綴っていく。フィールド調査の「余白」にあるものが、短編映像と散文を介して、むしろ中心なものとして現れて来ることを期待した芸術的あるいは文学的な挑戦である。

(参考解説)

ブルキナファソの首都ワガドゥグに到着して程なくして、清水の案内で訪れたのは、彼が長年ラスタファリアンの調査を行っていたクワメ・ンクルマ通りの街角であった。ラスタファリアンとは、ジャマイカなどの奴隷経験のある祖先を持つアフリカ出身者たちによって始まった、反植民主義的かつアフリカ第一主義的な思想、運動を担う若者たちのことである。

クワメ・ンクルマ通りは、僕と清水が宿泊していた空港近くのホテルLaRosedesSablesから歩いて行くことのできる場所で、西アフリカ初体験の僕は、危害を加えられる可能性の高い街中で、カメラをどうやってさりげなく回すかを考えながらも、周囲の風景に注意を奪われていた。アスファルトでできた通りは薄い黄砂で覆われており、その周囲には建物が立っていない空き地のような場所が沢山あって、ゴミが散乱していた。崩れかけなのか建設中なのか判別できないようなビルも散見し、その中をアフリカ経験豊富な清水と宮寄は、リラックスしながら闊歩して進んで行った。

しばらく歩いていると、カカオ!と大きな声が向こうの方から聴こえてきた。巨漢のおばちゃんが道端で商売をやっていて、満面の笑みで清水の方を見つめていた。「カカオ」とは、清水の現地での愛称で、彼の名前の「たかお」が訛ったものである。雰囲気の良い、まるまるとした笑顔の素敵な彼女は、清水がストリートで調査を行っているときからの昔なじみである。

このおばちゃんの露店でカシューナッツなどを買物していると、今度は後ろから別の壮年の男が近づいてきて、清水に声をかけてきた。男は、黄色い埃っぽさが身体に染みるような暑さの中、ボロボロの長袖・長ズボンに、マフラーのような布切れまで首筋に巻きつけた季節外れの服装をしていることに驚いた。どうやら彼も清水の昔なじみのようで、ふたりは何やら雑談を始めていた。フランス語を解さない僕には、彼らの会話の詳細を知る由もなかったが、よく分からないなりに会話に話を傾けていると、どうやらおばちゃんの露店の目の前的高级ホテルで、テロがあったときの話をしているようである。

後日、僕が調べた限りだと、2016年1月15日夕方遅くから翌朝にかけて、クワメ・ンクルマ通りのカフェ「カプチーノ」やスプレنديド・ホテルを襲ったテロが発生し、無差別の機関銃掃射によって29名が犠牲になったそうである。イスラームとマグレブ諸国のアルカイダによる攻撃であった。

アフリカでテロが発生する。そういったニュース報道を見る経験は誰しも少なからずあるのではないだろうか。日本に暮らす我々にとって、その事実がどれだけ危険で悲惨な出来事であっても、なかなか実感を伴うことは難しい。実際にテロの現場に遭遇して、現地の住民が意外な程にいつも通りの暮らしを営んでいることになぜか安堵したことを思い出す。

有事は常に暮らしの中に潜んでいる。テロにしろ、震災にしろ、パンデミックにしろ、未だ自分の身には起きていないが、十分に起こり得ることについて、頭の中でリアリティを持ってシミュレーションするためには、普段から想像力を鍛えておかななくてはならない。このとき僕が記録した映像には、凄惨な銃撃戦のような場面は、記録されていない。それでも、なまなましく残された弾痕がなにげない暮らしの中に映し出される場面を見ると、そこから多くのことを感じることはできるのではないだろうか。(4504字)

1. 東原紘道

2021年1月24日 6:21:09

@何回か読み直し、抜き書きも作った。骨子は理解できたと思う。

2. yuiko fujita

2021年1月26日 0:02:31

「フィールド調査」は包括的な概念で多くのタイプの調査を含みますが、フィールド調査の代表格である文化人類学のフィールドワークでは以前から、「暮らしの中に垣間見られる知恵や工夫や驚きのようなもの」を研究の中心に置いたりする試みがなされてきたので、「エピソード的にか記述できない」「余白として周縁に位置づけられやすい」と断定してしまうと違和感があります。

このように書くのであれば、どの「フィールド調査」を指すのか（定量調査でも現地に行くことをフィールド調査としたりするので、このような場合はあてはまると思います）、限定した方がいいと思います。

ただ本稿での議論は、ずっと前からポストモダンな文化人類学で試みられてきたことととても似ているので、上記のような「フィールドワークの余白」として新しい試みとするよりは、文化人類学の試みの流れにあるものとして論じた方がいいと思いました。

3. SHINTARO FURUYA

2021年1月27日 2:45:28

暮らしの中での発見を活かそうとする「リビング・ラボ」という活動があります。これは、野中・竹内のいわゆるSECIモデルを、工場や会社から社会に広げた考え方と見ることができます。すなわち、暗黙知⇄形式知の転換によるイノベーションモデルを、いろいろなシーンで活用していこうという考え方です。

この考え方の前提は、暗黙知（の対象）が（まだ明示的に気づかれないまま）世の中に存在しているということです。

こうした考え方で整理すると、暮らしのモンタージュは、明示的には知られていない（しかも、気づかれないままなくなってしまうかもしれないこと）が、イノベーションの前提となる重要な知の対象を切り取り残していくことであると考えられると思いました。

上記の例の方が入口としてはより広範な読者に訴えかけられるのではと思いますが、いかがでしょうか。

モンタージュは、ノアの箱舟のよ

暮らしのモンタージュ

フィールド研究の余白

1 澤崎賢一 アーティスト/映像作家一般社団法人リビング・モンタージュ代表理事

研究者のフィールド調査の現場では、多様な暮らしの中に「未来社会の形成に向けた潜在性」を発見することができる。この「潜在性」とは、暮らしの中に垣間見られる知恵や工夫や驚きのようなものである。これからの社会をかたち作っていくためには、そういったとりとめもない暮らしの中での知恵や工夫や驚きがとても大切になるのではないかと。

2

3

研究者はとても高度で専門的な知識や技術を持った人々だが、そういった研究者にとっても、暮らしの中の潜在性には多くの学びの場があり、彼らの研究成果にもそれは一部反映している。しかしながら、あまりに小さな出来事は、そこに可能性を感じるとはいえ、学術論文の中ではエピソード的にか記述できないし、特に感覚的・情動的な経験は、学術的なフォーマットには落とし込みにくいというのが現状である。

4

アカデミックな文脈では研究成果の「余白」として周縁に位置づけられやすい「フィールドの潜在性」を映像メディアによって記録し、その可能性を学術メディアとは別の視点からの鑑賞や評価の対象として共有する。さらに研究者やアーティストやデザイナーらの異なる文化・専門性の相互触媒的な再編を誘いながら、それら「フィールドの潜在性」を共有する「場」を創出する・・・それが「暮らしのモンタージュ」という活動である。

5

フィールドでの撮影経験が別の「何か」として現れる手法

6

フィールドでの撮影経験を、研究の余白ではなく中心的なものとして扱うためには、その撮影経験を僕が最初期から継続して実践してきた芸術という文脈に投げ返すことが重要である。僕にとっての芸術とは、社会的なコンテキストから切り離された自律したものではなく、既に常に目の前にある世界を独自の方法によって見るためのまなざしに他ならない。

地理学者のオギュスタン・ベルク(1942-)は、「『芸術作品の起源』への風土的道のり14」と題された講演で、風土学あるいは環世界学15の立場でマルティン・ハイデッガー(1889-1976)の『芸術作品の起源』(1935年)の解釈を試みる。ベルクによれば、風土学とは人間と自然との関係を考察するもので、環世界学とは生物一般との関係を考察するものである。世界の基盤である物質(Subject=S)は、それだけでは人間にとって意味がなく、意味を付与するためにはある過程が必要で、それが述語(Predicate=P)である。これを、ベルクはS/P(PとしてのS)と表現する。主語(S)は述語(P)として立ち現れるのである。もう少しわかりやすい例を、ベルクはハイデッガーが神殿のイメージを使っていることを引用しながら付け加える。神殿が岩に建って、その動きによって大地は大地として出てくる。どこから出てく

ようでもありますね。

4. yuiko fujita

2021年1月26日 0:02:27

彼ら彼女らの？ 研究者にも女性
はいますし、最近の欧米の社会科
学系ではとてもジェンダーに配慮
するようになってきているので、
、、

5. Rusudan KEVKHISHVILI

2021年1月26日 3:32:57

タイトルの説明は最初から詳しく
書かれていますので、わかりやす
いと思います。

6. Rusudan KEVKHISHVILI

2021年1月26日 3:34:03

この重要性についてここでもう少
し説明するとより分かりやすいと
思います。

7. Rusudan KEVKHISHVILI

2021年1月26日 3:07:14

何かを作るために役に立つ、何かの土台になるということがなければ、物質は意味をもたないというような解釈で正しいでしょうか。

8. SHINTARO FURUYA

2021年1月27日 2:47:51

かなり強いメッセージだと思えますので、「ではないか？」くらいにしておくのが良いのではと思いますが、いかがでしょうか。

9. Rusudan KEVKHISHVILI

2021年1月26日 3:08:56

見るための方法があれば、全ての物質は意味をもつ、「存在する」ということでしょうか。つまり、意味のない物質は存在せず、その意味が見えていない場合、見るための方法がないだけであるということでしょうか。

10. Rusudan KEVKHISHVILI

2021年1月26日 3:43:31

この手法を考案することにおいて、何が重視されますか。考案するときどの要素に一番注意を払う必要がありますか。

11. SHINTARO FURUYA

2021年1月27日 2:57:07

「質的に異なる手法」が「余白」を中心なものとして表現する」ということで、その具体例が以下に書かれているという認識です。

以下の箇所で、具体例に対して具体例の解説が少ないので、これまでの撮影とどのように「質的に異なる」のかという比較をすると、より伝わりやすくなるのではと思います。

たとえば、旧来の手法における中心と余白と、新しい手法における中心と余白を、対比して具体例の中で示すと良いのではと思いますが、いかがでしょうか。

12. 東原紘道

2021年1月24日 6:24:24

@ハイデッガー&ベルクを使うことに異論はない。しかしメルロポンティの知覚論や（ハイデッガーに学んだ）三木清の構想力論以降の学的進展で、ヒトの知覚・認識過程は非常にダイナミックで、

（レーダー風に）アクティブなことが知られている。生存競争を勝ち抜く過程でヒトが獲得した覚知過程は多様豊饒（使えるものは何でも貪欲に使った）であるのだから、めざすべき“まなざし”や、その取得パスは豊かになるのではないかと愚考する。

るかという、大地そのものから、「何か」として出てくる。その「何か」の働きがなければ、「何か」として出てこない、つまりは意味がない、ゆえに存在しない。神殿の場合は、基盤である大地(S)が神殿の基盤(P)として使われたから、神殿があり得たのである。神殿が建つという過程で、大地は大地として現れてくる、大地としての意味を持つようになる。ハイデッガーはこれを「世界が開く」と表現している。

世界とは、「何か」として捕らえられなければ、そもそも存在しない。物理的にゴロンと転がっている物質的な世界(S)が、人間にとって何らかの世界として存在するためには、何らかの見るための方法(P)が必要なのである。

これこそが人間の芸術の起源であり、つまり

は何らかの方法として、今日的な世界は「開かれ」なければならない。ゆえに、僕がフィールドでの撮影経験を芸術の文脈に投げ返そうとするならば、目の前に広がる物理的なフィールドの風景が映像として鑑賞者の目の前に広がったとき、それが独自のまなざしから「開かれ」るような「何か」を考案しなければならない。つまり、「研究の余白を中心に扱う」

ような芸術実践を実現するためには、これまでの記録映像制作の延長線ではなく、フィールドでの撮影経験が単なる記録以上の別の「何か」として現れるような

質的に異なる手法を新たに考案していかなければならない。

「余白」を中心なものとして表現する

「余白」を中心なものとして表現する

ケニア、ブルキナファソ、タンザニア、ベトナムと旅を重ねるごとに僕が感じていたことは、良くも悪くも旅することに慣れてきていたことである。しかし、僕が何より大事にしたかったのは、図らずも40歳という中年の入口に足を踏み入れた年齢で、自分が想像する展開を優に追い越してしまうような出来事が眼前に繰り広げられていく場面に会える楽しさや労苦に、できるだけ敏感であること。それから、不慣れなことや異質なものに触れることに、安易に慣れてしまわないことであつた。

フィールドの現場では、ことさらに「余白」的なものを探そうとするのではなく、自分が身につけてきた文化的慣習ではどうして良いか分からないような場面に敏感であることや、経験的に整理しきれないものを整理しきれないなりに咀嚼していくことが、僕が撮影の段階でカメラを向ける対象を選択する際に常に考えていたことである。

僕の新作である映像作品『まなざしのかたち』（2021年完成予定）は、田中と清水の調査地であるアフリカや東南アジアにおける様々な人間活動を記録した映像によって構成されている。この映画には、ふたりの語り手が存在する。アフリカや東南アジアで研究者の活動を記録しながら自身の体験をつぶやく男性のカメラマン、それからこのカメラマンが記録した映像を見ながら思索する女性の鑑賞者である。

カメラマンの語りは、基本的に僕のフィールドでの撮影体験について綴った日記のようなテキストに基づいている。鑑賞者の語りは、映像素材を何度も繰り返し見直しながら考えて

13. Rusudan KEVKHISHVILI

2021年1月26日 3:12:56

容易に慣れてしまわない場合、新しい発想は生まれやすいということでしょうか。慣れてしまわないことの重要性について説明を加えると良いと思います。

14. 東原紘道

2021年1月24日 6:27:07

@以下の文字記述をすんなり理解することは読者には重いのではないか。もっとすんなり入れるサポートはないのだろうか。挿入されている注意事項や教訓はその通りだと思う。

15. SHINTARO FURUYA

2021年1月27日 3:10:13

「余白」の取り扱い、歴史学のアナール学派が取り上げて以降、いわゆるポストモダンの流れを作り上げた、一大潮流を形成してきました。ハイデッガーの考察に加えて、ポストモダンの潮流を踏まえ、それらとの違いを明確化すると、さらに面白くなるのではと思います。

が、これまでの潮流を一人でまとめるのは大変ですし、そのうえで、これまでの潮流における（失敗を含む）試み乗り越えるものとして、自身の「新しい手法」を主張するのは、かなり大変な作業になります。そうした作業を踏まえて芸術論が論じられれば、まさに本論文誌が目指すところに相応しいものになると思います。

ので、本稿ではto be continuedの要素を残しつつ、続きは文化人類学や歴史学の方との共同研究をしながら、芸術論に昇華させていく、という長期プランを立てると良いのではと思いますが、いかがでしょうか。

いたことを綴ったテキストに基づいている。加えて、両者の語りは、本作の編集のプロセスで響き合いながら、ときに小説のようにフィクショナルな変容も含んだものとなっている。

本作は、「映像を撮影・編集し、鑑賞する」という一連の行為の創造性をテーマにしている。制作意図としては、これまで述べてきたように、フィールドでの撮影体験において、研究の「余白」にある潜在性を芸術の文脈に投げ返すことによって、その潜在性を「余白」ではなくむしろ「中心的なもの」として扱うための映像メディアの独自の使い方を提示することにある。本作を鑑賞している鑑賞者に対しても、「映像を撮影・編集し、鑑賞する」という昨今では日常的な行為がどのような創造性に関わるのかを考えるための「場」を提示したい。今日の映像とは、撮影や編集の過程を通じて、自分自身が何者であるのかを知ることができる手法なのである。

最後に、ここで、『まなざしのかたち』から短い実験的な映像作品と、撮影現場の様子を綴ったテキストの一部を紹介したい。映像作品は、ブルキナファソで調査を行う清水の活動を記録したものに、独自の編集を施したものである。1人の人間が、彼にとって未知なる旅路で新しい出会いや景色に遭遇して、驚き戸惑い、感動し汗を流しながら、映像や写真を記録している。その記録したイメージを眺めながら、出来事を思い出したり、新しいインスピレーションを得たり、感傷的になる。その人間の感覚的なものをできるだけ型に嵌めないように、身体の可動域を広げるように、ときに詩的に、ときに冗長にテキストを綴っていく。フィールド調査の「余白」にあるものが、短編映像と散文を介して、むしろ中心なものとして現れて来ることを期待した**芸術的あるいは文学的な挑戦**である。

15

(参考解説)

ブルキナファソの首都ワガドゥグに到着して程なくして、清水の案内で訪れたのは、彼が長年ラスタファリアンの調査を行っていたクワメ・ンクルマ通りの街角であった。ラスタファリアンとは、ジャマイカなどの奴隷経験のある祖先を持つアフリカ出身者たちによって始まった、反植民地主義的かつアフリカ第一主義的な思想、運動を担う若者たちのことである。

クワメ・ンクルマ通りは、僕と清水が宿泊していた空港近くのホテルLaRosedesSablesから歩いて行くことのできる場所で、西アフリカ初体験の僕は、危害を加えられる可能性の高い街中で、カメラをどうやってさげなく回すかを考えながらも、周囲の風景に注意を奪われていた。アスファルトでできた通りは薄い黄砂で覆われており、その周囲には建物が立っていない空き地のような場所が沢山あって、ゴミが散乱していた。崩れかけなのか建設中なのか判別できないようなビルも散見し、その中をアフリカ経験豊富な清水と宮崎は、リラックスしながら闊歩して進んで行った。

しばらく歩いていると、カカオ!と大きな声が向こうの方から聴こえてきた。巨漢のおばちゃんが道端で商売をやっていて、満面の笑みで清水の方を見つめていた。「カカオ」とは、清水の現地での愛称で、彼の名前の「たかお」が訛ったものである。雰囲気の良い、まるまるとした笑顔の素敵な彼女は、清水がストリートで調査を行っているときからの昔なじみである。

このおばちゃんの露店でカシューナッツなどを買物していると、今度は後ろから別の壮年の男が近づいてきて、清水に声をかけてきた。男は、黄色い埃っぽさが身体に染みるような暑さの中、ボロボロの長袖・長ズボンに、マフラーのような布切れまで首筋に巻きつけた季節外れの服装をしていることに驚いた。どうやら彼も清水の昔なじみのようで、ふたりは何やら雑談を始めていた。フランス語を解さない僕には、彼らの会話の詳細を知る由もなかったが、よく分からないなりに会話に話に耳を傾けていると、どうやらおばちゃんの露店の目の前的高级ホテルで、テロがあったときの話をしているようである。

後日、僕が調べた限りだと、2016年1月15日夕方遅くから翌朝にかけて、クワメ・ンクルマ通りのカフェ「カプチーノ」やスプレンドイド・ホテルを襲ったテロが発生し、無差別の機関銃掃射によって29名が犠牲になったそうである。イスラームとマグレブ諸国のアルカイダによる攻撃であった。

アフリカでテロが発生する。そういったニュース報道を見る経験は誰も少なからずあるのではないだろうか。日本に暮らす我々にとって、その事実がどれだけ危険で悲惨な出来事であっても、なかなか実感を伴うことは難しい。実際にテロの現場に遭遇して、現地の住民が意外な程にいつも通りの暮らしを営んでいることになぜか安堵したことを思い出す。

有事は常に暮らしの中に潜んでいる。テロにしろ、震災にしろ、パンデミックにしろ、未だ自分の身には起きていないが、十分に起こり得ることについて、頭の中でリアリティを持ってシミュレーションするためには、普段から想像力を鍛えておかななくてはならない。このとき僕が記録した映像には、凄惨な銃撃戦のような場面は、記録されていない。それでも、なまなましく残された弾痕がなにげない暮らしの中に映し出される場面を見ると、そこから多くのことを感じることはできるのではないだろうか。(4504字)

・コンセプトペーパー全体に対するコメント

野原佳代子(東京工業大学 環境・社会理工学院 教授)

・2つ以上の分野の可能性をメタ的にみているのがいい。未来社会の健在性と潜在性、科学者とアーティスト・・・その二面をあえて出して論じるところなど

・ベースにはハイデガー等の哲学が深みを作っている

- ・実際のフィールドにおいて、どうやって科学でもないルーティンでもないそれを拾っていくのか。どうやって、何を基準で、何かをピックアップし、何をもち切り捨てていくのか・・・ その軸が気になった。実際にどうするのかって話。
- ・いずれにせよ、この人とぜひ会ってみたいと思った。

文字起こし・『といとうとい』編集委員

松浦健二(京都大学大学院 農学研究科 教授)

- ・読ませる文章でうまいと思う。すごい見たくなる。
- ・カメラマンがその撮影を通じて自分が何者であるかを知る手法である。
- ・体験をつぶやく男性とそれを記述する女性との関係性がすべてを決めるきがする。
- ・その余白を誰に共用するか、誰に見てもらうのを意識するのか。
- ・例えば、きれいな景色をみると、誰かに伝えたい。
- ・客観的な映像をとるけど、実は誰かを想定してる。誰にむけていたのか、誰を対象してたのか・・・ 他者の存在を浮かび上がらせたらどうだろうか。

文字起こし・『といとうとい』編集委員

重田真義(京都大学大学院 アジア・アフリカ地域研究研究科 教授)

- ・余白というのは、主体があって「その他」のところ。でも、むしろ余白から見てくのが地域研究だ。
- ・地球圏の清水さんがいったのは、「ここから研究です、これで研究を終わります」っていう切れ目がないってこと。つまり、余白というものは、地域研究者からすると「無い」。
- ・フィールドワーカーと現地の人と、それを自分が見てるっていうことに自覚的であるなら、その眼差しは「誰」なのか。眼差しがあるってことは、それはどこかに立って見ているということであり、いったい、どういうところに「立って」いるのか。

文字起こし・『といとうとい』編集委員

暮らしのモンタージュ

フィールド研究の余白

澤崎 賢一 アーティスト／映像作家 一般社団法人リビング・モンタージュ代表理事

1. 「フィールド研究」の撮影から

フィールド研究とは、ある調査対象やテーマに即した場所を実際に訪れ、その対象を直接観察し関係者に聞き取りやアンケート調査を行ったり、現地での史料・資料の採取したりする等の調査技法を用いた学術研究のことである。筆者は、総合地球環境学研究所（以下、地球研）からの依頼で行ったフランスの庭師ジル・クレマンの日本での活動記録映像の制作¹や、地球研の研究者の国内外フィールド調査に同行し、活動の様子を撮影した記録映像を多数制作するなかで、フィールド研究の体験から生まれる表現の可能性の追求に関心をよせてきた。本論考は、その芸術実践について考察するものである。

2. フィールドの「余白」を「中心的なもの」として扱うための芸術実践

複製技術の時代において、芸術が宗教的な信仰と結びついた「礼拝的価値」ではなく、そこから切り離された「展示的価値」へと転化したとき、「芸術の自律」が問題となるが²、近代以降の交通手段や印刷技術の発達、あるいは情報技術の台頭を経て、社会的なコンテクストから自律した芸術の実現はもはや不可能で、社会的なコンテクストとの関係性やその周縁に関心を向ける芸術表現が多く登場してきた。そんな中、今日的な芸術に特徴があるとすれば、社会の中の事象にどのように関心を向け、どんなものとして社会にその関心を投げ返すのか、という表現手法に作者の創造性が注ぎ込まれている点にある。芸術とは、既に常に目の前にある世界を、独自の方法によって見るためのまなざしに他ならないのだ。

¹ 映画『動いている庭』（監督：澤崎賢一、HD、85分、2016年）は、「第8回恵比寿映像祭」（恵比寿ガーデンシネマ、2016年）にてプレミア上映され、その後も立誠シネマ（京都、2017年）や第七藝術劇場（大阪、2017年）や神戸アートビレッジセンター（神戸、2018年）、池袋シネマ・ロサ（東京、2018年）など国内外で劇場公開された。公式ウェブサイト：<http://garden-in-movement.com/>

² ヴァルター・ベンヤミン(1999)『複製技術時代の芸術』佐々木基一編集・解説、晶文社

京都で開催された地理学者のオギュスタン・ベルク(1942-)の「『芸術作品の起源』への風土学的道のり」と題された講演の記録映像において³、ベルクは、風土学あるいは環世界学の立場でマルティン・ハイデッガー(1889-1976)の『芸術作品の起源』(1935)の解釈を試みた。ベルクによれば、風土学とは人間と自然との関係を考察するもので、環世界学とは生物一般との関係を考察するものである。世界の基盤である物質(Subject=S)は、それだけでは人間にとって意味がなく、意味を付与するためにはある過程が必要で、それが述語(Predicate=P)である。これを、ベルクはS/P(PとしてのS)と表現する。主語(S)は述語(P)として立ち現れるのである。

もう少しわかりやすい例を、ベルクはハイデッガーが神殿のイメージを使っていることを引用しながら付け加える。神殿が岩に建って、その働きによって大地は大地として出てくる。どこから出てくるかというと、大地そのものから、「何か」として出てくる。その「何か」の働きがなければ、「何か」として出てこない、つまりは意味がない、ゆえに存在しない。神殿の場合は、基盤である大地(S)が神殿の基盤(P)として使われたから、神殿があり得たのである。神殿が建つというプロセスにおいて、大地は大地として現れてくる、大地としての意味を持つようになる。神殿とは建築の作品であって、芸術である。その働きは、Sの何かとしての「開き」である。そういう風に芸術作品の起源を解釈することができる。芸術は「ここから始まる」といった芸術作品の起源そのものではなくて、芸術あるいは人間の想像力の働きで、はじめて現実が出てくるのである。

今日的な芸術の特徴は、社会の中の事象にどのように関心を向け、どんなものとして社会にその関心を投げ返すのか、という表現手法に作者の創造性が注ぎ込まれている点だと先に述べた。これは、大地(S)を大地として「開く」、神殿(P)をどのように構築するのかというその方法に人間の想像力を働かせるべきなのだと考えることができるだろう。この探求は、芸術の起源に関わる実践なのである。

そして、ベルクからの学びを、フィールド研究に適用して考察すると以下のようなになる。研究者のフィールド調査の現場では、多様な暮らしの中に「未来社会の形成に向けた潜在性」を発見することができる。この「潜在性」とは、暮らしの中に垣間見られる知恵や工夫や驚きのようなものである。研究者は、とても高度で専門的な知識や技術を持った人々だが、そういった研究者にとっても、暮らしの中の潜在性から多くを学ぶ機会があり、彼ら／彼女らの研究成果にもそれは一部反映している。しかしながら、あまりに小さな出来事はそこに可能性を感じるとはいえ、学術論文の中ではエピソード的にしか記述できないし、特に感覚的・情動的な経験は、学術的なフォーマットには落とし込みにくいというのが現状であ

³ オギュスタン・ベルク「『芸術作品の起源』への風土学的道のり」と題し筆者が制作。日仏環境文化学術フォーラム、アンステイチュ・フランセ関西-京都 稲畑ホール、2015年10月16日。総合地球環境学研究所の公式YouTubeで鑑賞可能 <https://www.youtube.com/watch?v=VGnWIsW2CJM>

る。アカデミックな文脈では研究成果の「余白」として周縁に位置づけられやすいフィールドの「潜在性」を映像メディアによって記録し、「中心的なもの」として扱うために、その可能性を学術メディアとは別の視点からの鑑賞や評価の対象として共有できないか・・・これが、先にあげたベルクから学んだ、既に常に目の前にある世界をどのように開くのかという「方法」の探求に対する、芸術としての「投げ返し」となる。

3. 移動し続ける人生と〈あいだのまなざし〉から生まれる方法

ある出来事を直接的に経験しているか、していないか、これが当事者と非当事者を分かつ境界線である。その「あいだ」にあるということは、ある出来事を間接的に経験することだとひとまずは言うことができる。また、何かと何かの「あいだ」ということは、その何かと何かはそれぞれ質の異なるものだろう。文化や慣習は国や民族などによってそれぞれ異なるが、異なる国や民族との「あいだ」で異文化交流をする、という言い方ができるように、〈あいだのまなざし〉は異質なもの同士の「あいだ」にある。

ここで着目しておきたいのが、〈あいだのまなざし〉を介することによる経験が、ある種の積極性に基づいている点である。自分とは直接関係のない出来事や異質な文化慣習と関係しようとするのであれば、本人の積極的な意志や判断や行動が伴わなければならない。この積極性というものは、当然ながら何かを知りたい、触れてみたいという強い動機がなければ生じないものである。〈あいだのまなざし〉とは、別々の視覚の制度のはざままで、どちらの制度にも依存することなく、それでも「物事を積極的に見ようとする」ということである。

それは、常に何かを試みようとするプロセスに立ち現れてくるものである。異質な文化同士の者たちが関係を築こうとして時間をかければ、それら文化間での交流によって、両者の文化が入り混じったさらに別の文化が生まれることが予想できる。しかし、それが1つの固定した共同体を生み出すのなら、その場面には、もはや「あいだ」は存在しない。だからこそ、異質なもの同士が入り混じってしまう手前で「宙吊り」にされている感覚が〈あいだのまなざし〉には内包される。

芸術実践の過程において、この〈あいだのまなざし〉という概念と関連させながら、生み出しようとするいくつかの方法を段階的かつ複合的に検討するにあたり、異質なまなざしが交差することによって、視点が「宙吊り」にされる「水平的モンタージュ」という方法について述べる。「水平的モンタージュ」とは、クリス・マルケルが『シベリアからの手紙』(1958)で駆使したヴォイス・オーバーを活用した編集手法で、映画批評家のアンドレ・バザン

(1918-1958)が名付けたものである⁴。このマルケルの作品では、同じ映像のシークエンスが針の飛んだレコードのように繰り返され、このシークエンスに異なるコメントがヴォイス・オーバーで挿入されている。

これをフィールド研究に適用するなら、研究者、現地の人々、カメラマンら複数の視点から収集された映像のシークエンスの繰り返しに、ヴォイス・オーバーを活用して異なった語り口のテキストを配する「水平的な」編集の施しが、映像作品を語る主体の視点を「宙吊り」にさせるのに適しているだろう。なぜなら、フィールドでの同じ体験を異なる視点から語ることによって、その経験が一様の解釈に留まらない揺らぎを生み出しうるからである。

4. 「余白」を中心なものとして表現する映像作品『#まなざしのかたち』

「水平的モンタージュ」は、〈あいだのまなざし〉という概念から導かれた方法のひとつであるが、こうした方法によって生まれたのが、映像作品『#まなざしのかたち』(124分, 2021年制作)である。

本作は、農学者の田中樹(1960-)と文化人類学者の清水貴夫(1974-)の調査地であるアフリカや東南アジアにおける様々な人間活動を記録した映像を基にし、あえてはっきりとした物語や主題にまともまらないような断片的なことがらとしてフィールドを撮影した映像に、独特な編集とポストプロダクションを付け加えた実験的な映画のような作品である。

この映像作品には、ふたりの語り手が存在する。アフリカや東南アジアで研究者の活動を記録しながら自身の体験をつぶやくカメラマン、それからこのカメラマンが記録した映像を見ながら思索する鑑賞者である。自身の映像体験を創造的に読解しようとする両者の語りは、ときに交差しながら、小説のようにフィクショナルな変容も含んだものとなっている。

『#まなざしのかたち』という映像作品は、可変的である。本稿では、本作の一部の映像を別のバージョンとして再編集した映像作品『雨上がり、水平的に、ストリートにて』(10分, 2021年制作)を紹介する。『#まなざしのかたち』とは、いつまで経っても完成しきらず、試行錯誤するプロセスを記録した映像の断片で、それらの断片的な映像をどのように見るのか、と考えるプロセスもまた作品の一部であるかのような表現の〈場所〉なのである。

5. 映像を通じて「暮らし」を考える 〈場所〉

⁴ 千葉文夫(2014)「ヴァーチャルな書物、あるいはクリス・マルケルの結合術」, 港千尋著/監修、金子遊・東志保著/編、四方田犬彦・堀潤之・門間貴志・柳原孝敦・鴻英良・越後谷卓司ほか著『クリス・マルケル 遊動と闘争のシネアスト』森話社, p.221

今日の映像体験の中心は、暮らしの中で自分たち自身によって撮影・編集されるもので、我々は、我々自身が暮らしの中で記録した断片的な映像を鑑賞している。だからこそ、それと同じようなアプローチで作られた『#まなざしのかたち』によって、鑑賞者に対して、「映像を撮影・編集し、鑑賞する」という日常的な行為がどのような創造性に関わるのか、またそのような映像体験は人間社会にとっていったい何なのか、という問いを投げ返すことが大切なのではないか。

『#まなざしのかたち』とは、「移動すること」と「自分の居場所・住む場所」との境目が区別できないほどに混じり合っている状態である今日の社会を背景に⁵、物理的にも思想的にも様々な領域を「移動する」ことの中に、「暮らし」と映像作品との緊張関係を捉え、何かの目的のために映像を鑑賞するのではなく、映像という仕組みを使って何かを考えようとするための〈場所〉を見出そうとする試み⁶であった。そして、この試みは、そのまま「暮らしのモンタージュ」というプロジェクト活動へと継承されていくことになる。

「暮らしのモンタージュ」とは、端的にいうなら、フィールド研究に関わる映像メディアと鑑賞体験の新たなモデルを提案するものである。フィールド研究者の長期間に渡る特定の探求の記録と、その探求があるからこそ際立って見えてくる「余白」にあるものの感性的な現れ、そしてその「余白」を中心的に扱うための芸術表現、これらが両立するような〈場所〉から実践を始める。できるだけ多領域で多彩な人間が関わり、彼らの人間活動が記録された映像素材を、工具箱のように集めるプラットフォームとして「暮らしのモンタージュ」を構築し、その工具箱の中から生み出していく制作物を、コンテキストや対象者に合わせて調理していく……

積極的に完成させないが、さまざまな思考体験の呼び水ともなるような映像作品が社会の中で共有されていくためには、おそらく「暮らしのモンタージュ」は、芸術実践や学術研究が出発点にありながらも、それらの文脈にことさらに固執しないような、もう少し軽やかで遊び心のあるプラットフォームである必要がある。遊び心豊かに映像メディアを活用する方法を工夫することで初めて、フィールドでの「余白」的体験が、芸術実践においても学術研究においても、双方にとって新しい視座をもたらすことになるのではないか。筆者は、アーティストとして、学術研究や教材として記録映像を作るとか、芸術表現として映画や映像インスタレーションを作るとか、そういった括りからも少しだけ自由でありたい。なぜなら、「暮らしのモンタージュ」は、我々自身の「暮らし」について、映像を通じて考える〈場所〉だからである。

⁵ 今福龍太(2003)『クレオール主義(ちくま学芸文庫)』筑摩書房; 増補版, pp.32-33

⁶ 小島信夫・保坂和志(2001)『小説修業』朝日新聞社, p.139

問⑦

暮らしのモンタージュ： フィールド研究の余白

澤崎賢一

問⑦

多くの研究者が実際に現地におもむき
海外の生活を直接体感するフィールドワークを行なっている。
ただし成果物である論文に収まらない「余白」にこそ
アカデミアを更新する「体験」が潜んでいるのではないか？
映像作家として活躍する著者が、研究者の体験がもつ価値に
新しい視座を与える自身の手法について考察する。

澤崎賢一（アーティスト／映像作家）

1978年生まれ。京都市立芸術大学大学院美術研究科博士（後期）課程修了。主にヨーロッパ・アジア・アフリカで、研究者や専門家たちのフィールド調査に同行し、多様な暮らしのあり方を記録した映像作品を制作する。一般社団法人「リビング・モンタージュ」の代表理事を務め、映像メディアを活かした学際的活用の基盤となるプラットフォーム「暮らしのモンタージュ」を企画・運営する。

フィールド研究とは、ある調査対象やテーマに即した場所を実際に訪れ、その対象を直接観察し関係者に聞き取りやアンケート調査を行ったり、現地での史料・資料の採取をしたりする等の調査技法を用いた学術研究のことである。

筆者は、これまで現代美術作品の制作／発表を行ってきたが、フランスの庭師ジル・クレマンの活動を記録したドキュメンタリー映画の制作¹⁾をきっかけに、総合地球環境学研究所の研究者の国内外でのフィールド調査活動を記録した映像を多数制作するなか、フィールド研究の体験から生まれる表現の可能性の追求に関心をよせてきた。本論考は、その芸術実践について考察するものである。

フィールドの「余白」を「中心的なもの」として扱うための芸術実践

複製技術の時代において、芸術が宗教的な信仰と結びついた「礼拝的価値」ではなく、そこから切り離された「展示的価値」へと転化したとき、「芸術の自律」が問題となるが²⁾、近代以降の交通手段や印刷技術の発達、情報技術の台頭を経て、社会的なコンテクストから自律した芸術の実現はもはや不可能で、社会との関係性やその周縁に関心を向ける芸術表現が多く登場してきた。そんな中、今日的な芸術に特徴があるとすれば、社会の事象

にどのように関心を向け、どんなものとして社会にその関心を投げ返すのか、という表現手法に作者の創造性が注ぎ込まれている点にある。芸術とは、既に常に目の前にある世界を、独自の方法によって見るためのまなざしに他ならないのだ。

地理学者のオギュスタン・ベルク（1942-）は、『「芸術作品の起源」への風土学的道のり』と題された講演³⁾において、風土学あるいは環世界学の立場でマルティン・ハイデッガー（1889-1976）の『芸術作品の起源』（1935）の解釈を試みた。ベルクによれば、風土学とは人間と自然との関係を考察するもので、環世界学とは生物一般との関係を考察するものである。世界の基盤である物質 (Subject=S) は、それだけでは人間にとって意味がなく、意味を付与するためにはある過程が必要で、それが述語 (Predicate=P) である。これを、ベルクは S/P (PとしてのS) と表現する。主語 (S) は述語 (P) として立ち現れるのである。

もう少しわかりやすい例を、ベルクはハイデッガーが神殿のイメージを使っていることを引用しながら付け加える。神殿が岩に建って、その働きによって大地は大地として出てくる。どこから出てくるかというと、大地そのものから、「何か」として出てくる。その「何か」の働きがなければ、「何か」として出てこない、

Q.7

1. 映画『動いている庭』（監督：澤崎賢一、HD、85分、2016。）

2. ヴァルター・ベンヤミン、『複製技術時代の芸術』、佐々木基一編集・解説、晶文社、1999。

3. オギュスタン・ベルク、『「芸術作品の起源」への風土学的道のり』（日仏環境文化学術フォーラム、アンスティチュ・フランセ関西-京都稲畑ホール、2015年10月16日）



つまりは意味がない、ゆえに存在しない。神殿の場合は、基盤である大地 (S) が神殿の基盤 (P) として使われたから、神殿があり得たのである。神殿が建つというプロセスにおいて、大地は大地として現れ、大地としての意味を持つようになる。神殿とは建築の作品であって、芸術である。その働きは、S の何かとしての「開き」である。そういう風に芸術作品の起源を解釈することができる。

今日の芸術の特徴は、社会の中の事象にどのように関心を向け、どんなものとして社会にその関心を投げ返すのか、という表現手法に作者の創造性が注ぎ込まれている点だと先に述べた。これは、大地を大地として「開く」、神殿をどのように構築するのかというその「方法」に人間の想像力を働かせるべきなのだと考えることができるだろう。この「方法」の探求は、芸術の起源に関わる実践なのである。

そして、ベルクからの学びを、フィールド研究に適用して考察すると、以下のように捉えられるだろう。

研究者のフィールド調査の現場には、研究対象となる行為以外にも、暮らしの中に垣間見られる知恵や工夫や驚きなど、「未来社会の形成に向けた潜在性」がたくさんある。研究者は、とても高度で専門的な知識や技術を持った人々だが、そういった研究者にとって

も、それら潜在性から多くを学ぶ機会があり、彼ら／彼女らの研究成果にもそれは一部反映している。しかしながら、あまりに小さな出来事はそこに可能性を感じるとはいえず、学術論文の中ではエピソード的にならざるに記述できないし、特に感覚的・情動的な経験は、学術的なフォーマットには落とし込みにくいというのが現状である。

アカデミックな文脈では研究成果の「余白」として周縁に位置づけられやすいフィールドのそのような「潜在性」を映像メディアによって記録して、むしろ「中心的なもの」として扱い、その可能性を学術メディアとは別の視点からの鑑賞や評価の対象として共有できないか。ベルクに習って言い換えるならば、「暮らし (S)」を「多様な潜在性とともにある暮らし (P)」として「開く」のがフィールドにおける研究者のまなざしであれば、それとは異なる暮らし (P) として「開く」ための別のまなざしを研究者のまなざしに投げ返すことによって創出することはできないか。本稿での試みは、フィールド研究において、研究者によって豊かな潜在性が存在するものとして見えるようになった人々の暮らしを、また別様なものとして「開く」ための「方法」の探求に対する、芸術としての「投げ返し」となる。

問⑦

移動し続ける人生と〈あいだのまなざし〉から生まれる方法

筆者の経験に基づくが、ある土地に根差して暮らすのではなく、「移動し続けることが人生そのもの」になるような今日的な生き方は、出来事に関わる際の当事者感を損なわせる。しかし、移動し続ける中でも、カメラを介することで生まれる関係性が出来事に関わる必然性を感じさせることがある。このときの関係性とは、当事者でも非当事者でもない、その「あいだ」における「宙吊り」の視点から生まれる。ここでは、この視点を〈あいだのまなざし〉と呼ぶことにする。

ある出来事を直接的に経験しているか、していないか、これが当事者と非当事者を分かつ境界線である。その「あいだ」にあるということは、ある出来事を間接的に経験することだとひとまずは言うことができる。また、何かと何かの「あいだ」ということは、その何かと何かはそれぞれ質の異なるものだろう。例えば、異なる国や民族との「あいだ」で異文化交流をする、という言い方ができるように、〈あいだのまなざし〉は異質なものの同士の「あいだ」にある。

自分とは直接関係のない出来事や異質な文化慣習と関係しようとするのであれば、本人の積極的な意志や判断や行動が伴わなければな

らないだろう。この積極性は、当然ながら何かに触れてみたい、といった強い動機がなければ生じない。〈あいだのまなざし〉とは、別々の視覚の制度のはざままで、どちらの制度にも依存することなく、それでも「物事を積極的に見ようとする」ということなのである。

それは、常に何かを試みようとするプロセスに立ち現れてくる。異質な文化同士の者たちが関係を築こうとして時間をかければ、それら文化間での交流によって、両者が入り混じったさらに別の文化が生まれることが予想できる。しかし、それが1つの固定した共同体を生み出すのなら、その場面には、もはや「あいだ」は存在しない。だからこそ、異質なものの同士が入り混じってしまう手前で「宙吊り」にされている感覚が〈あいだのまなざし〉には内包される。

筆者は、この〈あいだのまなざし〉と関連させながら、人々の暮らしの記録を通じた断片的な「生そのもの」に関わるフィールドでの経験を、特定の物語性やテーマに引き寄せず、また我々の生と同様に結末を想定しないまま、映像の仕組みによって考えさせるための仕掛けを検討していった。なかでも重要なのが、映像の意味を特定させない「水平的モニタージュ」という方法である。

「水平的モニタージュ」とは、クリス・マルケ

Q.7

ル (1921-2012) が『シベリアからの手紙』(1958) で駆使したヴォイス・オーバーを活用した編集手法で、映画批評家のアンドレ・バザン (1918-1958) が名付けたものである⁴。このマルケルの作品では、同じ映像のシークエンスが針の飛んだレコードのように繰り返され、このシークエンスに異なるコメントがヴォイス・オーバーで挿入されている。

これを本稿での取り組みに適用するなら、研究者、現地の人々、カメラマンら複数の視点から収集された映像のシークエンスの繰り返しに、ヴォイス・オーバーを活用して異なった語り口のテキストを配する「水平的な」編集の施しが、映像作品を語る主体の視点を「宙吊り」にさせるのに適しているだろう。なぜなら、フィールドでの同じ体験を異なる視点から語ることによって、その経験が一様の解釈に留まらない揺らぎを生み出しうるからである。

可変的な映像作品『#まなざしのかたち』

〈あいだのまなざし〉から導かれた方法によって制作された映像作品『#まなざしのかたち』(124分, 2021年制作) は、農学者 田中樹⁵ と文化人類学者 清水貴夫⁶ の調査地であるアフリカや東南アジアにおける様々な人間活動を記録した映像を基にし、「余白」的なものを捉えるために、あえてはっきりとした物語や主

題にまともにならないような断片的なことからしてフィールドを撮影した映像に、独特な編集とポストプロダクションを付け加えた、可変的な映画のような作品である。

この作品には、ふたりの語り手が存在する。フィールドでの人間活動を記録しながら自身の体験をつぶやくカメラマン、それからこのカメラマンが記録した映像を見ながら思索する鑑賞者である。自身の映像体験を創造的に読解しようとする両者の語りは、ときに交差しながら、小説のようにフィクショナルな変容も含んだものとなっている。

本稿では、本作の一部の映像を別のバージョンとして再編集した映像作品『雨上がり、水平的に、ストリートにて』(10分, 2021年制作) を紹介する⁷。

映像を通じて「暮らし」を考える〈場所〉

今日の映像体験の中心は、暮らしの中で自分たち自身によって撮影・編集されるもので、我々は、我々自身が記録した断片的な映像を鑑賞している。だからこそ、それと同じようなアプローチで作られた『#まなざしのかたち』によって、鑑賞者に対して、「映像を撮影・編集し、鑑賞する」という日常的な行為がどのような創造性に関わるのか、またそのような映像体験は人間社会にとって何なのか、という

4. 千葉文夫「ヴァーチャルな書物、あるいはクリス・マルケルの結合術」、港千尋著／監修、金子遊・東志保著／編、『クリス・マルケル 遊動と闘争のシネアスト』、森話社、2014、p.221。

5. 田中樹(摂南大学 農学部 教授)

6. 清水貴夫(京都精華大学 人文学部 准教授)

7. #まなざしのかたち『雨上がり、水平的に、ストリートにて』(10分, 2021)



問いを投げ返すことが大切なのではないか⁸。
『#まなごしのかたち』とは、「移動すること」と「自分の居場所・住む場所」との境目が区別できないほどに混じり合った状態である今日の社会を背景に⁹、物理的にも思想的にも様々な領域を「移動する」ことの中に、「暮らし」と映像作品との緊張関係を捉え、何かの目的のために映像を鑑賞するのではなく、映像という仕組みを使って何かを考えようとするための〈場所〉を見出そうとする試み¹⁰であった。そして、この試みは、そのまま「暮らしのモンタージュ」へと継承されていくことになる。

「暮らしのモンタージュ」とは、フィールド研究に関わる映像メディアと鑑賞体験の新たなモデルを提案するものである。フィールド研究者の長期間にわたる特定の探求の記録と、その探求があるからこそ際立って見えてくる「余白」にあるものの感性的な現れ、そしてその「余白」を中心的に扱うための芸術表現、これらが両立するような〈場所〉から実践を始める。できるだけ多領域で多彩な人間が関わり、彼らの人間活動が記録された映像素材を、道具箱のように集めるプラットフォームとして「暮らしのモンタージュ」を構築し、その道具箱の中から生み出していく制作物を、コンテキストや対象者に合わせて調理していく……。

「暮らしのモンタージュ」は、芸術実践や学術研究が出発点にありながらも、それらの文脈にことさらに固執しないような、もう少し軽やかで遊び心のあるプラットフォームである必要がある。なぜなら、遊び心豊かに映像メディアを活用する方法を工夫することで初めて、フィールドでの「余白」的体験が、芸術実践においても学術研究においても、双方にとって新しい視座をもたらすのではないかと考えるからである。「暮らしのモンタージュ」とは、特定の領域に縛られない、我々自身の「暮らし」について、映像を通じて考える〈場所〉なのである。

Q.7

8. 長谷正人、「ヴァナキュラー・モダニズムとしての映像文化」、東京大学出版局、2017、p.138-139。

9. 今福龍太、「クレオール主義」増補版、筑摩書房、2003、p.32-33。

10. 小島信夫・保坂和志、「小説修業」、朝日新聞社、2001、p.139。

港千尋

多摩美術大学 美術学部情報デザイン学科 教授

ユニークな研究は、常識が見落としてしまっているディテールから生まれ出るものだと思います。歴史学者カルロ・ギンズブルグのいうマイクロヒストリーもそのような方法論かもしれません。映像メディアでしか記録できないディテールもあるでしょう。それを鑑賞者が評価するためには、具体的に何が必要で、何が欠けているのかを知りたいと思います。

港千尋

写真家、映像人類学者。イメージの発生と記憶などをテーマに広範な活動をつづける。多摩美術大学で教鞭をとり、98年より同大学情報デザイン学科教授。国際展のキュレーションもを行い、あいちトリエンナーレ2016では芸術監督を務めた。『風景論』で2019年度日本写真協会賞受賞。近刊に『インフラグラムー映像文明の新世紀』。



ブルキナファソ・カッセーナの収穫後の畑のなかにいる、2人の少女。望遠レンズ越しに、カメラを介した視線に身構えている。アフリカでは人と人がコンタクトするゾーンが異様に遠く感じる。(撮影：澤崎賢一)

ディテールの価値

澤崎賢一

本稿では、フィールドの「余白＝ディテール」の評価へと鑑賞者／読者をうながすために、〈あいだのまなざし〉という概念から導かれた方法によって、他者の生の細部への創造的な同化が試みられています。本稿での取り組みのように、領域横断的な視点から現れるディテールを評価するためには、積極的な他者の肯定がまずは必要なのではないでしょうか。



ブルキナファソ・ワガドゥグで、現地の人々と一緒に食事をとる文化人類学者の清水貴夫。食べるという行為は、生活を共にし、相手と同じ視線に立つためという意味でもきわめて重要な行為となる。(撮影：澤崎賢一)

リニアでない物語

港千尋

多摩美術大学 美術学部情報デザイン学科 教授

「水平的モンタージュ」が例として出てきていますが、手紙という形式を使って報告書をまとめるような手法を取ったマルケルの方法論とはややズレがあるような気がします。むしろリニアな物語性に回収されないようなモンタージュという意味ならば、多視点的と言ったほうがわかりやすいかもしれません。この部分は研究の核心に触れるところだろうと思うので、より精緻な論述を期待したいと思います。

澤崎賢一

ご指摘の通り、映像をリニアな物語性に回収させないための手法のひとつとして「水平的モンタージュ」を検討しています。フィールドでの体験の多くは、特定の物語で語られるようなものではないし、フィールドでの研究者や現地の人々の暮らしの記録を通じた断片的な経験を特定のテーマに引き寄せず、また結末も想定しないかたちで、その「余白＝生の細部」を考える体験を生み出すために、映像という仕組みを活かすことが重要です。

その眼差しの起点



ブルキナファソ・コングシのホテル。部屋に戻ると、澤崎はその日に撮影した映像データを整理し、記録されたばかりの生々しいイメージから想起される感情や感覚的なものを忘れないように撮影日誌を綴る。(撮影：澤崎賢一)

澤崎賢一

端的には、フィールドワーカーと現地の人々の「あいだ」に立っています。これは、当事者と非当事者、制作者と鑑賞者、排除と包含、グローバルとプライベートなどの「あいだ」についても視野に入れている、(東浩紀の言葉を借りれば)「観光客」的な立ち位置だと考えています。言い換えると、グローバリズムにおける道具として多用されている映像メディアによって、「生の細部」を考えるための新たな仕組みを創出する試みなのです。



タンザニアへと向かう空港のイスの上で、あぐらをかく農学者の田中樹。移動の間隙は、ぼうっとしたり、会話をしたり、思いを巡らせたり、とでもリラックスして感覚を研ぎ澄ますことのできる時間である。(撮影：澤崎賢一)



ブルキナファソ・コングシで、現地の地酒チャバロの入ったペットボトルを見つめている文化人類学者の清水貴夫。清水の旧来の友人であり、酔いどれの篤農家チルメンガの暮らす村でのひととき。(撮影：澤崎賢一)

重田眞義

京都大学 アフリカ地域研究資料センター 教授

フィールドワーカーと現地の人を「自分」が観測していることに自覚的であるならば、その眼差しは「誰」なのかを明確にした方がよい。眼差しが「ある」ということは、それはどこかに「立つ」こと。どういうところに「立って」いるのかを考えてほしい。



タンザニア・ウルグル山地の小学校。バナラの植え方を教わる子どもたちは、とても熱心に栽培実習に取り組んでいた。出来事を切り取ったイメージの奥行きが、子どもたちの関心の渦と重なって魅力的に見えた。(撮影：澤崎賢一)

本テキストに関するレビューおよび対話の過程は下記のレボジトリに公開されています。



観察する研究、の観察

フィールドワークという手法は、文化人類学者がエスノグラフィー（文化誌）を生み出すために発明された。もっとも古い入門書は、英国科学 振興協会が出版した1874年の『人類学におけるノートと質問（通称：ノート質問）』にまでさかのぼる。エスノグラフィーとは、人類学に対して生の研究素材を提供するためのものであり、文化比較、一般化といった人類学理論の根底にあるものだ。ただし、それはあくまで現地の生活に文化人類学者自らが侵入し行なう「観察」であり、その有効性はフィールドワークが開発された黎明期から議論されてきた。

そもそも文化人類学者が眼前にいる状況で、人間は自然な行動を取ることができるのか。また、文化人類学者はその行動を「科学的」に分析するというが、その視線にあるバイアスをどのように勘案すればいいのか。客観的な観察という定義自体が、砂上の楼閣に過ぎないというわけだ。文化人類学（もしくは民俗学）で、写真や録音、映像といったメディアが重視されるには、このような背景がある。ただしいうまでもなく、カメラやレコーダーといった装置が客観性を担保するものではない。

澤崎の「暮らしのモンタージュ」という試みは、このような文脈のなかで「研究者の主観」を用いたメタ的なものである。視線に視線を重ねることで、フィールドワークという体験にあった、ただし研究としては取りこぼされていた新鮮な体験を浮かび上がらせる。その映像を観るものは、想像に想いを馳せ、あたかも自分が現地に行ったような体験を得ることができるだろう。そこに、客観的か？という問いはない。二重の視線によって浮かび上がるのは、そこにある人間そのものだ。そして、もはやそれが「研究」であるのか？という問いも、また愚問といえるだろう。

文・『といたうとい』編集委員