

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<sup>1</sup>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<sup>2</sup>、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<sup>3</sup>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-京都福畑ホール、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<sup>4</sup>。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<sup>5</sup> と文化人類学者 清水貴夫<sup>6</sup> 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<sup>7</sup>。

#### 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<sup>8</sup>。  
『#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<sup>9</sup>、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<sup>10</sup>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