



ポートフォリオ 2021.10

澤崎 賢一



「移動する人生」において 宙吊りにされる主体性

僕は幼少の頃から父親の転勤で移動が多く、いわゆる郊外の国道沿いのマンションのようなところで暮らしてきた。そのためか、どこに行ってもよそ者や根無し草のような感覚が拭えない。大人になってからも、特段意識的に移動しようと思ってきたわけではないのだが、特定の地に留まる理由も特になかったので、人生このかた移動に移動を重ねてきた。

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」になるような生き方は、人間のアイデンティティを揺らがせる。だがそれは、現在では実は、現代社会を生きる多くの人々が本質的に抱えている生き方ではないだろうか。付け加えると、僕は決してアウトドアを好むわけではなく、どちらかという家で小説や哲学書をつらつらと読んでいる方を好むが、にもかかわらず、映像撮影の仕事やアーティスト・イン・レジデンスの滞在制作でヨーロッパ・東南アジア・アフリカ各地を 17 ヶ国ほど転々と移動し続けてきた。この数字が多いのか少ないのかは分からないが、世界各国で都市化が進んで移動が容易になり、国連世界観光機関(UNWTO)の世界観光統計(図 1)¹を見ても、予想を覆す速さで観光客の数が右肩上がりに増え続けている今日において、僕の「移動する人生」が現代社会の一端を象徴していることは間違いないだろう²。

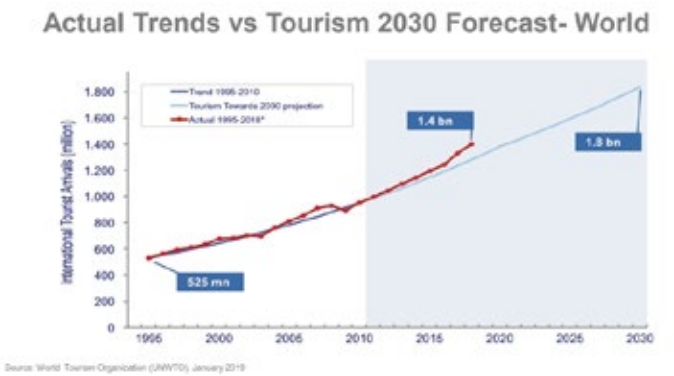


図 1：UNWTO 世界観光統計

僕が最初にカメラを手にしたのは 18 歳頃だっただろうか。それは中古のフジカ Z800 という 8mm フィルムのカメラであった。1つのカセットで 3 分間の撮影ができるが、色温度や露出を正確に考えて照明を当てないと普通に風景を撮影することもままならない代物であった。当時から 20 年以上が経つが、カメラはなにがしかの Hi8 規格の機体からソニーの VX2000 へと変化し、そのあとはコンデジや iPhone で遊びつつ、最近ではパナソニックの GH シリーズを愛用しながら、様々な映像を記録してきた。

映画や実験映像を好み、自ら映像を撮りたいという動機も当然あったのだが、それ以上にカメラを抱えて出来事に関わることに興味があったのではないだろうか、といま自分自身の過去を振り返りながら感じている。そのような意味では、昨今の持ち運びが便利で高機能である小さなカメラは、様々な出来事に介入していくために、昔と比べて非常に使い勝手が良い。加えて、暮らしの中に映像が溢れているので、カメラを抱えて出来事に介入することの特殊さが薄れており、カメラを抱えたままでも対象との関係が楽きやすいこともまた好ましく思われる。

振り返ってみると、僕の根無し草の感覚は、出来事の当事者感も同時に喪失させており、どうも出来事に積極的に関わることのできない、主体性を欠いたどこか斜に構える性質が身に染みていた。そのような僕がカメラを持って出来事に関わると、当事者でなくともその場にいる必然

性を感じられて、それが僕には心地よかった。対象との距離感や自分がその場にいても違和感がない感覚は、出来事の当事者と僕とのあいだで独特な関係性を築くように思われた。そしてそれは、カメラを介してこそ感じられる感覚だった。このときの感覚、つまり当事者＝ウチでもない、非当事者＝ソトでもない、その「あいだ」における宙ぶらりんの視点から生まれる関係性が、事後的に気づいたことだが、昨今の僕の活動の根幹にある。

ウチでもないソトでもない、その「あいだ」における宙ぶらりんの視点、この感覚を象徴するテキストを村上春樹 (1949-) が『国境の南、太陽の西』の中で綴っている。既に 25 年以上前の小説である。

僕はこれまでの人生で、いつもなんとか別な人間になろうとしていたような気がする。僕はいつもどこか新しい場所に行って、新しい生活を手に入れて、そこで新しい人格を身に付けようとしていたように思う。僕は今までに何度もそれを繰り返してきた。それはある意味では成長だったし、ある意味ではベルソナの交換のようなものだった。でもいづれにせよ、僕は違う自分になることによって、それまでの自分が抱えていた何かから解放されたいと思っていたんだ。僕は本当に、真剣に、それを求めていたし、努力さえすればそれはいつか可能になるはずだと信じていた。でも結局のところ、僕はどこにもたどり着けなかったんだと思う。僕はどこまでいっても僕でしかなかった。僕が抱えていた欠落は、どこまでいってもあいかわず同じ欠落でしかなかった。どれだけまわりの風景が変化しても、人々の語りかける声の響きがどれだけ変化しても、僕はひとりの不完全な人間に過ぎなかった。僕の中にはどこまでも同じ致命的な欠落があって、その欠落は僕に激しい飢えと渇きをもたらしたんだ。僕はずっとその飢えと渇きに苛まれてきたし、おそらくこれからも同じように苛まれていくだろうと思う。ある意味においては、その欠落そのものが僕自身だからだよ³。

ここに「欠落そのものが僕自身」という描写が見られる。これは、様々な場所を移動しながら、新しい場所や新しい生活とともに新しい人格を繰り返し作り続けていく中で、主体性が欠落したような感覚が芽生えてくるということだろう。この感覚が、世界中の人々の心を動かす村上春樹の作品の中で語られていることは、世界中の人々もまた、僕の生まれ育ちとどこか似通った暮らしを経験していることを示唆しているのではないだろうか。そして、「移動し続ける人生」において、根ざすものを失い、宙吊りにされる主体性が多くの人々にとっての現実なのであれば、主体性の問題を出発点にした僕自身の作品制作についての言及から本稿を始めることに、まずはひとつの意義があると言えるのではないかと思われる。

¹ UNWTO 世界観光統計「International Tourism Results 2018 and Outlook 2019」によると、2010 年に発表された長期予測では、海外旅行者総数は 14 億人到達が 2020 年になると見込まれていたが、2 年前倒しで達成した。2030 年には 18 億人に達する見込みであった。

² 本稿を執筆している 2021 年 1 月現在、コロナウイルスによるパンデミックで世界が動揺している。UNWTO は予測を下方修正し、海外旅行者数は、3～6 億人程度まで減少することが予測されている。

³ 村上春樹 (1995)『国境の南、太陽の西』講談社、pp.291-292



主体性の消去と 芸術の自律の不可能性

映像作品《日常としての表象＋作品後》

ジーンズ・ファクトリー・アート・アワード2008 @ 高知市文化プラザ
かるぽーと, 高知, 2008年, グランプリM賞受賞

主体性をテーマに据えた作品に、2008 年に株式会社インターナカツが主催する公募展「ジーンズファクトリーアートアワード」で発表された映像インスタレーション《日常としての表象＋作品後⁴⁾》がある。この作品を端的に言い表すならば、「積極的に主体性を消去」しようとしたものである。展示空間には、「ゴミ」のような紙の残骸が散らばっていて、映像モニターがボツンと中央に1台置いてある(写真2)。《作品後》と名付けられたその映像作品には、小汚いアパートの一室で、ビリビリに破かれた紙の切れ端を棺桶のような箱の中に片付けている作家自身の姿が映っている(写真1)。

この展示空間の裏側にはパーティションの格納庫があって、そこに別の映像作品《日常としての表象》(写真3)を設置した。この作品は、作家が自室で「絵画のようなもの」を延々と描き続けて、そのまま部屋が真っ黒になるまでをビデオカメラで撮影し、編集の段階で逆回転にして早送りした映像である。このとき、描いた絵画のようなものをビリビリに破いて撒き散らしたのが、上記の展示風景である。ゆえに、この展示空間は、絵画のようなものの残骸、つまりは「ただのゴミ」が散らかっているという見立てになる。

この《日常としての表象》は、作家自身、つまり当時の僕が、外部との接触を絶ち、約3週間にわたって食事・トイレ・睡眠以外はひたすら自室で作業をし続け、その様子を24時間インターバルで撮影したものを8分ほどに圧縮した映像である(写真4)。当時のモチベーションを振り返ると、「主体性の消失」を事前にかなり意識していたために、ある種の修行僧のように、一定以上の肉体的な負荷をかけ続ける中で、動物的に「ただ行為を重ねる」必要があったのである。

しかし、なぜ「主体性の消失」をそんなに必死に追求する必要があったのだろうか。その根本にあったのが「芸術の自律」の不可能性であった。ヴァルター・ベンヤミン(1892-1940)が述べたように、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⁵⁾が、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。

例えば、フルクサスの創始者であるジョージ・マチューナス(1931-1978)は、1962年にフルクサスの活動を「芸術と生活の区別」に対して、直接対抗するものだ⁶⁾としている。半世紀以上前のこの時点で、既に「芸術の自律」は問題の中心ではなく、その周縁に位置づけられてきた人々の暮らしの方に関心は移っているのである。その後もギー・ドゥポール(1931-1994)の「シチュアシオニスト・インターナショナル⁶⁾」やヨーゼフ・ボイス(1921-1986)の「社会彫刻⁷⁾」など、政治に関わる芸術活動が多く現れた。にもかかわらず、僕は最初期の作品において、「芸術の自律」を問題の中心に据えた。その実現が不可能であればこそ、その不可能性を表象することに意義を感じた。そのためにこそ、「芸術の自律」と関係する「作家の主体性」を剥き出しの状態でごろんと提示させる必要があった。

その理論的な背景に、イタリアの哲学者ジョルジョ・アガンベン(1942-)が述べる「動物化」、人間であることの条件をぎりぎりまで削ぎ落とされ、単なる動物と化してしまった人間、これに芸術の可能性を賭けようとは僕は意気込んだ。しかし、アガンベンがこの「動物化」について語るとき、彼が想定していたのは、アウシュヴィッツで惨殺



写真2：澤崎賢一《日常としての表象＋作品後》「ジーンズファクトリーアートアワード2008」での展示風景（佐藤篤撮影）

されたユダヤ人の中で、同じユダヤ人にも非人間的扱いを受けたムーゼルマンと呼ばれるユダヤ人たちである⁸⁾。彼らは、思考や感情などを削ぎ落とされ、ただただ作業に従事し続けていた。そこにどんな可能性があるというのか⁹⁾。いま振り返ると甚だ疑問だが、本来信仰と結びついていた「アウラ」を、信仰からも社会的なコンテクストからも切り離されたところで生み出そうとする苦悩の極限ではある。

《日常としての表象》において僕は、ムーゼルマンよろしく、ただ1つの作業を誰とも関わることなく、自室でひとりしつこく機械的に実行した。このとき、僕は精神的に通常とは異なる高揚状態で、目標としていた部屋が真っ黒になる直前直後、近所のコンビニに出かけるときですら、外部と関係する恐怖、あるいは身体の震えを感じたが、このような経験はあとにも先にもこのときだけである。人間が外部と関係を持ち続けなければ、自分自身として存在することすら危ういことになるのだと肉体的に思い知らされた瞬間である。

このとき僕にとって、撮影時に固定で設置されたカメラのまなざしの存在は大きかった。カメラのまなざし、つまりは外部からの視線を意識するからこそ、僕は修行僧のように「ただ行為を重ねる」ことが

できた。《日常としての表象》の撮影時のある種の究極的な状況においても、カメラは被写体と世界との「あいだ」で両者が関係し続けることを保証した。

しかし、作者の制作意図に関わらず、手紙は受け手に誤読されるものである。《日常としての表象》を見た者の感想の多くは、例えば、「眠っているとき意外と寝相が良いね」とか、「これ自宅のアパートなの?」とか、「パスタばかり食べていたの?」とか、「髪の毛が長いね」とか、そこに写り込んでいる男のとりとめもない日常生活に関するものがほとんどであった。本来ならば、無名の男のとりたてて特徴のないアパートでの日常生活に多くの鑑賞者は関心を持つことなどないだろう。にもかかわらず、それを特定の手法によって表象しているからこそ、鑑賞者は暮らしの些細な細部に注意を向けることになった点は興味深かった。

これはいったいどうしてだろうか。端的に、それが芸術作品を展示する空間にあったため、内容如何にかかわらず、慣習的に鑑賞者は何かを読み解こうとしたのであろうか。その側面も否定できない。しかし、歴史的には、芸術作品のアウラは既に凋落している。映り込んでいる

のは、ただ男が寝たり起きたりしているだけの映像となるが、それでもなお、そこには映像作品の時間の流れに生々しさが滲み出ていたからこそ、鑑賞者は映像の細部に関心を向けたのではないか、ということである。

⁴⁾澤崎賢一(2008)《日常としての表象＋作品後》は、映像作品《日常としての表象》DV(8分23秒)と映像作品《作品後》HDV(13分46秒)を組み合わせた映像インスタレーション作品である。
⁵⁾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、品文社
⁶⁾1950年代から70年代初頭にかけて、フランスを始めとしたヨーロッパ諸国において芸術・文化・社会・政治・日常生活の統一的な批判・実践を試みた前衛集団である。シチュアシオニスト(状況派)は、大量消費やイメージの支配する既存の社会体制、都市計画等へ反発し、それらに支配されないまったく新しい欲望の形態を創出すべく、解放された生の瞬間を集団的かつ意図的に作り上げる、いわゆる「状況の構築」を目指した(現代美術用語辞典 ver.2.0 - Artscape)。
⁷⁾ボイスの提唱した概念で、あらゆる人間は自らの創造性によって社会の幸福に寄与しうる、すなわち、誰でも未来に向けて社会を彫刻しうるし、しなければならない、という呼びかけである。それは、「芸術こそ進化にとっての唯一の可能性、世界の可能性を変える唯一の可能性」というボイスの信念から発している(現代美術用語辞典 ver.2.0 - Artscape)。
⁸⁾ジョルジョ・アガンベン(2001)『アウシュヴィッツの残りのものーアルシーヴと証人』上村忠男・廣石正和訳、月曜社
⁹⁾農業史を専門とする藤原辰史(1976-)が『分解の哲学 - 腐敗と発酵をめぐる思考』(2019)の中で、「ある志向性を持って構築された構成物からあらゆる機能と付随物を剥ぎ取っていくという分解現象」がアガンベンの「裸性」のたわむれとして欠かせないと述べている。「動物化」と「裸性」は通ずる概念だが、これらを藤原の言う「分解」と結びつけた議論は興味深い(p.36)。



写真左：バックヤードのパーティション格納庫へと至る道程

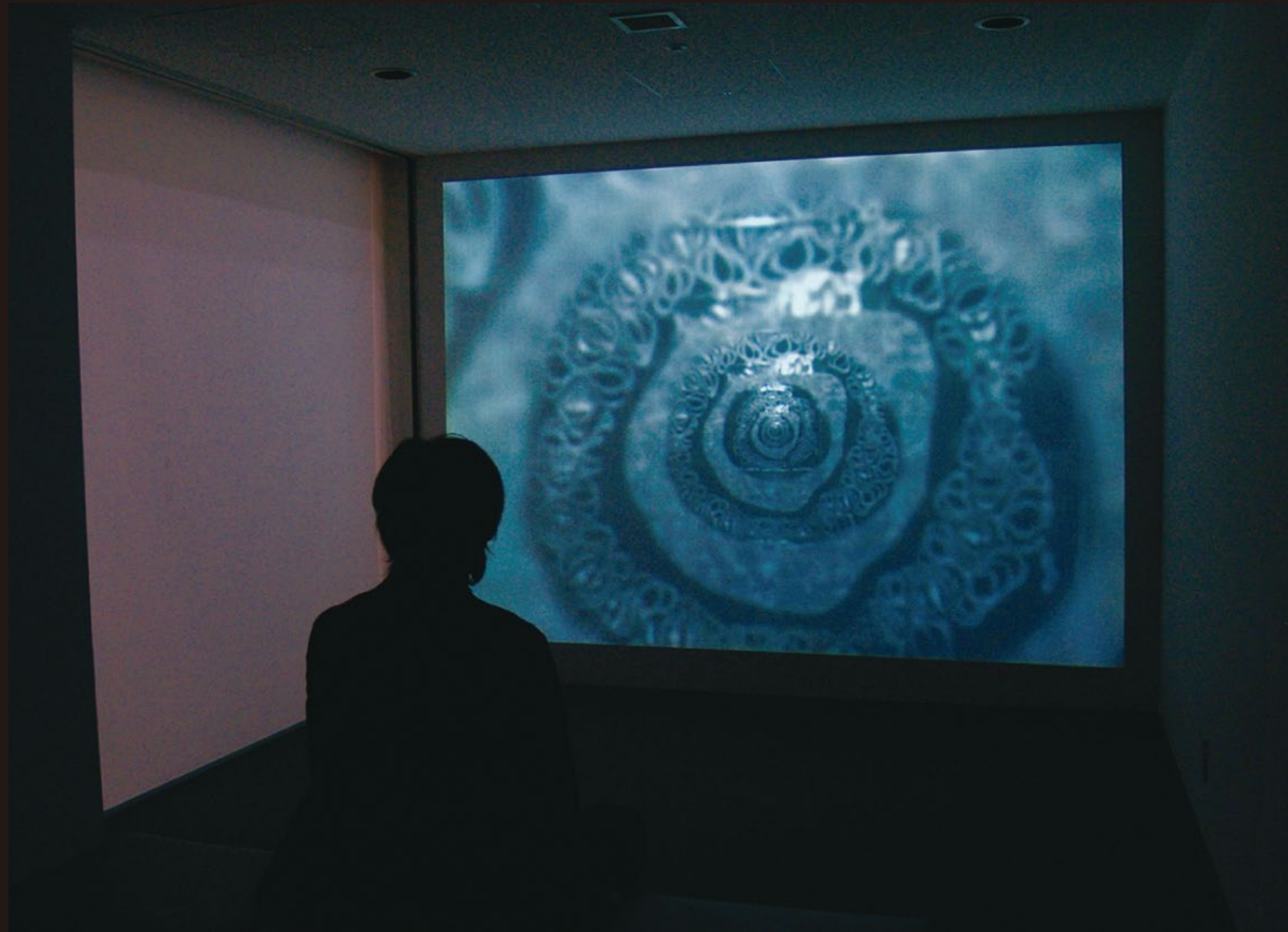


写真3：《日常としての表象》の展示風景(筆者撮影)



写真4：《日常としての表象》の映像より





写真5：澤崎賢一《よしこちゃんらんがわたし》ラムダブリント，20.3×25.4cm，2012 年



写真上：李香蘭本人の写真

他者への同化

個展「さかいにはさま、る しんこうけい」
GALLERY TERRA TOKYO, 東京, 2012年

積極的な「主体性の消失」の後に僕が試みたのは、「他者への同化」であった。その代表的な作品として、2012 年に GALLERY TERRA TOKYO(東京)で開催された個展「さかいにはさま、る しんこうけい」で発表された映像作品《よしこちゃんらんがわたし¹⁰⁾》(写真 5-10)と《ときのきせき¹¹⁾》(写真 11-13)の2つがある。作品テーマは亡くなった僕の祖父・正恵(1918-2010)が残した戦争体験にまつわる日記により起因する。当事者としては体験しえない正恵の戦争体験を、正恵と同化、或いは時代の空気とともに彼の体験をトレースすることで、僕自身が自分の祖父の戦争経験を追体験しようと試みた作品である。

この作品制作の動機は、2011 年に発生した東日本大震災にあった。当時、僕は京都に在住していて、大阪の会社に勤務していた際に震災が発生した。このとき、当事者として震災に関わることをできない中、いったい何ができるのか、と考えていたときに僕は正恵の日記と再会した。非当事者として現実的にできることは、おそらく寄付だとかボランティアだとか、そういう活動になると考えられる。しかしこのときの僕の問いは、出来事から一定の距離感があるからこそ、芸術的実践として為すべきことがあるのではないか、ということであった。

実は、正恵の日記に「再会」という言い方をしたのは理由がある。正恵は、僕が幼少期の頃から実家の広島に帰省するたびに、戦争体験や彼の半生について綴った彼自身の編集による冊子を家族全員に配り続けていた。しかし僕は、震災のときまでそのことを半ば忘れかけていた。何か、これまで経験したことのないかたちで時代が変化しようとしていた。いまこそ、正恵が我々に伝えようとしたことと向き合うときなのではないか。これがこのときの作品制作の直接的な動機で、小さな個人史を出発点としたものではあったが、僕にとっては芸術的実践の存在意義が賭けられていた。

映像作品《よしこちゃんらんがわたし》は、正恵と同時代を生きた女優・李香蘭(1920-2014)に特殊メイクによって扮した僕が彼女の代表曲の1つ《蘇州夜曲¹²⁾》を歌うプロモーション・ビデオ(PV)に見立てた映像と、李香蘭と僕自身のはざまの姿(メイクはせず、チャイナドレスを着ているのみ)で祖父が生前に暮らしていた広島へと京都から旅する記録映像、この2つで構成されるマルチスクリーンの映像作品である(写真 7~10)。広島への旅の道中には、正恵が亡くなった戦友へ贈った「ユネスコ憲章前文」の朗読を各所で行った。



写真7：澤崎賢一《よしことしゃんらんがわたし》より

李香蘭(山口淑子)は、1937年に満洲映画協会の女優となり、中国人として一世を風靡した日本人歌手・女優である。戦時中は上海の映画界で活躍した。後の1945年8月9日、李香蘭は上海競馬場でリサイタルを開催している。本当は日本人であるにもかかわらず、中国人として認知されていた李香蘭は、漢奸(中国人として祖国を裏切った)容疑で中華民国の軍事裁判に掛けられ、危うく処罰されかけた。

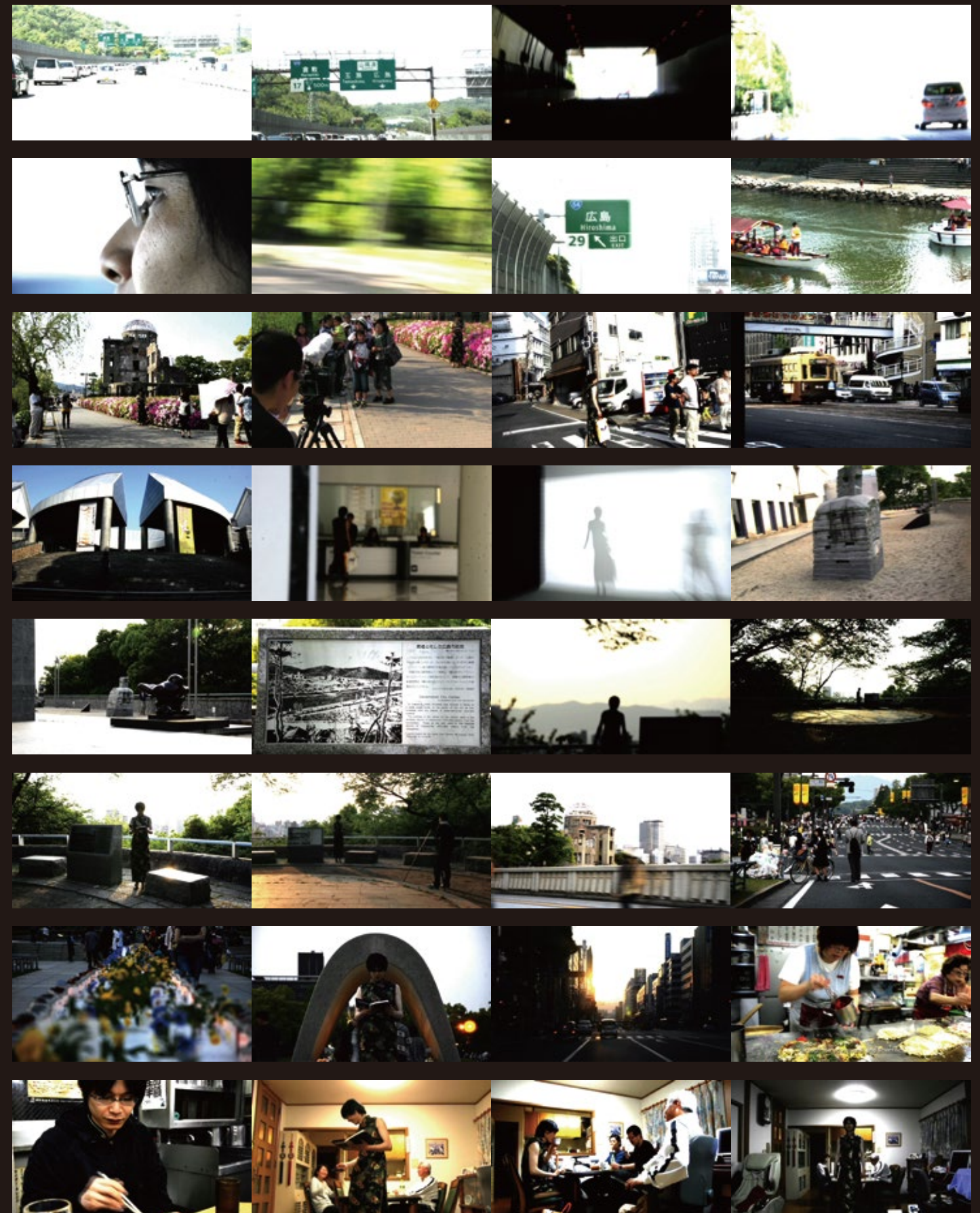
李香蘭が満洲映画協会からデビューした1937年、祖父・正恵は第二次上海事変の勃発にともない、陸軍の一兵士として上海に上陸した。祖父はこの戦争で瀕死の重傷を負い、命からがら日本に送還された。彼はこのときの体験が忘れられず、終戦後、小学校教員として勤務した祖父は、生涯にわたって彼の体験について後世を生きるわたしたちに語って聞かせた。



写真8：《よしことしゃんらんがわたし》の展示風景（筆者撮影）



写真上：祖父・正恵と同時代を生きた女優・李香蘭に扮した澤崎が彼女の代表曲の1つ《蘇州夜曲》を歌うプロモーション・ビデオ(PV)に見立てた映像



写真上：祖父・正恵が生前に暮らしていた広島へと京都から旅する記録映像



写真右：澤崎賢一《さかいにはさま、る しんこうけい》2012
インスタレーション(テキスト、カッティングシート、黒マジック)





写真上：澤崎賢一《さかいにはさま、る しんこうけい》
映像作品「よしことしゃんらんがわたし」の中で、作者が朗読しているユネスコ憲章前文を壁面に掲示し、マジックで黒く塗りつぶすことにより、本展覧会のタイトルが現れています。この作品は、第二次世界大戦後、日本において、国家主義や戦意を鼓舞する内容を抹消するために黒く塗られた教科書から着想を得ています。作家のこれまでの作品のコンセプトである自明性への揺さぶりもまたテーマとなっています。

正恵は1937年に上海で勃発した第二次上海事件での従軍体験を日記に事細かに綴っているが、映像インスタレーション作品《ときのきせき》(写真11～13)は、彼の当時の軌跡をたどることを目的に僕が上海に渡航して現在(2011年)の上海を記録した映像作品である。しかし、正恵がたどった軌跡をトレースするだけでは、僕自身がこの場所に赴いている意味や眼の前に起こっている出来事にきちんと向き合うことができないような気がして、途中で方向転換し、現地で知り合った人々との交流を記録する映像となった。展覧会では、2011年に僕が旅した道程と1937年に祖父が従軍した道程を記した地図も掲示した(写真12)。

本作で僕が試みたことは、いったい何だったのだろうか。まず背景としては、《日常としての表象》の段階で追求してきた「自律性」や「主体性」の袋小路から脱却するために、僕自身が社会と関わる必要性を感じていたことがある。密室から飛び出し、コンビニで買い物をするだけで緊張し、喜びを感じるような経験はそれまでになかった。たとえ機械的なイラッシャイマセという言葉と共に無感情に差し出されるお釣りを受け取るだけのやり取りにも、そこにいたるコンテキストによって人が何かしらの感情を揺さぶられるものなのだということがついたのである。

それゆえ僕は、身近なところから作品制作のための題材を導き出したかった。しかし僕にとって、自らの日常はあまりにも平凡すぎるように感じられた。個展「さかいにはさま、る しんこうけい」が開催されたときには、僕は既に京都に移り住んでいたのだが、それ以前は東京拘置所を駅のプラットフォームから臨む東武鉄道伊勢崎線小菅駅のそばに住

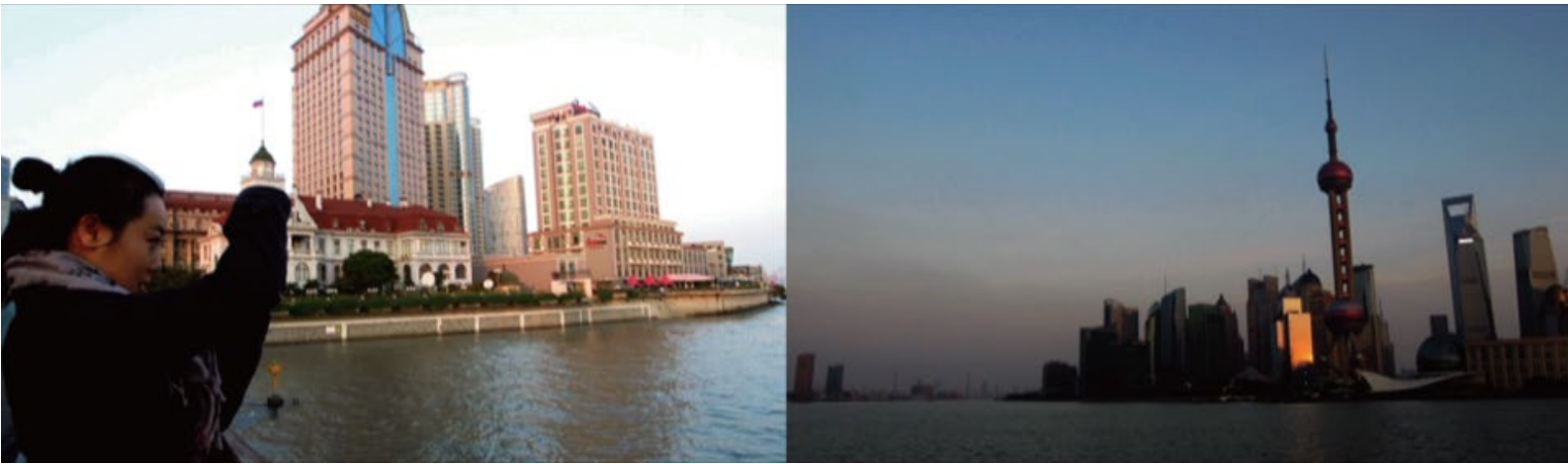


写真13：映像作品《ときのきせき》より

も、全く同じものが2つあれば異様なのではないかという考えに基づき、別の作家とコラボレーションする。そのような作品制作のための行為を日常生活のルーティンに組み込みながら、どこか悶々としていた。その折での東日本大震災である。

僕にとっての東日本大震災は、いまだに遠い出来事である。先にも述べたが、震災発生当時、僕は大阪にある別のイベント運営会社に勤務していた。大阪にあった勤務先のビルがかなり揺れたのを記憶しているが、被災地の状況をニュースなどで目の当たりにしながら、どのように受け止めてよいのか分からなかった。しかし、日々の暮らしに追われて時間はいつの間にか過ぎていった。しばらくしてから考えていたのは、出来事の非当事者として未曾有の災害から何を学ぶべきなのか、何と向き合えばよいのかということであった。そこで僕は自分の祖父・正恵と再会したのである。

正恵は生前、彼の戦争体験を事あるごとに家族に話し続けていた。だが、僕も含め、家族の誰も彼の話を自分のことのように受け止めることができなかった。そして正恵は亡くなり、広島にある僕の父の実家には正恵が著した日記や書籍の切り抜きなど、多くの冊子が残された。正恵はそこに次のような話を書いている。1937年の第二次上海事変に一兵卒として従軍した際、彼の所属した部隊が壊滅したこと、彼は右足の太ももに大きな負傷を負い、既に死人だと認識されて命からがら日本に帰国したこと、自分だけが生き残ってしまったことを後ろめたく感じて、亡くなった戦友のことを常に思い続けていたことである。僕が映像作品《よしことしゃんらんがわたし》の中で、広島各地で朗読しているユネスコ憲章前文は、正恵がこのとき亡くなった戦友に捧げたものである。それ



写真12：地図の部分(筆者撮影)

は「戦争は人の心の中で生まれるものであるから、人の心の中に平和のとりでを築かなければならない¹³。」という言葉である。

ここで触れておきたいことは、大きな歴史には残ることのない、忘れ去られていくような個人的な歴史からでも、その歴史と向き合い多くを学ぶ可能性が、芸術的実践によって生み出されうることである。また、そのための方法という点では、映像メディアの存在はとても大きいだろう。これは《日常としての表象》のときと同様だが、カメラのまなざしが向けられているからこそ、カメラの前に立つ者はその向こう側の世界を意識できるし、たったひとりの些細な関心に動機があったとしても、不特定多数の人々に向かって語りかけようとするのできるのである。

¹⁰ 澤崎賢一 (2012) 《よしことしゃんらんがわたし》映像インスタレーション、フル HD (3 分 50 秒) ×2
¹¹ 澤崎賢一 (2012) 《ときのきせき》映像インスタレーション、フル HD (16 分 13 秒)、地図 420×297cm
¹² 《蘇州夜曲》は、1940 年に制作された映画『支那の夜』(伏水修監督)の中で李香蘭が歌った曲である。祖父・正恵は、第二次上海事変(1937 年)の際、陸軍の兵士として蘇州に従軍した。翌 1938 年に山口淑子は、満州国の国策映画会社・満洲映画協会から中国人の専属映画女優「李香蘭」としてデビューした。
¹³ 「ユネスコ憲章」の正式名称は「国際連合教育科学文化機関憲章」。国際連合教育科学文化機関(ユネスコ)の設立根拠となる条約。
¹⁴ 澤崎賢一 (2012) 《さかいにはさま、る しんこうけい》インスタレーション(テキスト、カッティングシート、黒マジック)



写真12：地図の部分(筆者撮影)



写真15：映像作品《ときのきせき》より

映像を介した人間の生々しさ

さらに述べておきたいことがある。それはこのとき《よしことしゃんらんがわたし》と共に制作した映像作品《ときのきせき》についてである。正恵が残した日記の中には、上海から蘇州へ彼がたどった戦時中の軌跡の記された地図が残されていた。初期の動機として、僕はそれら正恵の軌跡をたどることを目的に上海へと海を渡った。しかし結果的に撮影された映像には、現地で知り合ったアーティストや写真家、彼らの行きつけの居酒屋やナイトクラブ巡りの様子が記録された。そこに記録された映像には、当然ながら正恵が従軍したときの上海は存在しない。つまり僕は、渡航前には正恵の軌跡を丁寧にたどることを目的としていたのだが、途中から彼の軌跡を追うのを中止して、現在の僕自身の体験を記録したのである。

これはなぜだろうか。振り返ると、実際に上海に降り立ったとき、街の喧騒や人々との出会い、思いがけぬ出来事などがたくさんあったのだが、それらを無視してやり過ごすことが、僕にはできなかったのである。さらに、使用したカメラはプロ仕様の大掛かりなものではなく、偶然に予備用に持参していた小さなコンパクトデジタルカメラ（コンデジ）であり、僕は気に掛かる出来事が生じるごとにさっとポケットからそのコンデジを取り出して撮影していた。これはとても肉体的あるいは直感的な反応で、理論的な動機に基づくものではない。撮影する段階では、歴史を振り返ろうとしたり、アーカイブしようとしたりすることよりも、個人的な経験からどのように反応するか、ということが根本的な動機として存在していた。どのような動機であれ、どこかの場所を訪れ、何かにまなざしを向けようとするとき、目の前で起こっている出来事のアクチュアリティに触れるために敏感であることは、とても重要である。

さて、ここまで展覧会「さかいにはさま、る しんこうけい」についてその制作過程を述べてきたが、本作には、社会と関わる表現において肝要な心構えとともに、いぜん明確に意識されてはいないものの、映像メディアを介することによって出来事に関わる際の特徴を見ることができる。その特徴とは、写真や映像といったイメージの中に、匿名性を超えた人間の生々しさが映り込むことである。ベンヤミンが、その著作「写真小史」の中で、写真の最初期のうちにイギリスの写真家デイヴィッド・オクタヴィアス・ヒル（1802–1870）が撮影した無名のひとびとの映像について書いた言葉に、匿名性を超えた人間の生々しさが表れている。

同じ題材はとうから絵画にもあった。無名の人物像も、家族の手の中にあるかぎり、そこにえがかれている人物のことは、ときどき話題になった。けれども、二、三代代もたつと、そういう関心は消えてしまう。絵画がなおかつ残るとすれば、それは、それをえがいた者の技倆のあかしとしてにすぎない。しかし写真の場合には、何か新しい特異なことが起こる。こわばりのない、誘惑的な恥じらいを見せて顔をうつむけている、あのニナヘヴンの漁村の女の写真には、写真家ヒルの技倆のあかしというだけでは割り切れない何かが、まだ残るのだ。黙視できないその何かは、かつて生活していた女、そしてこの写真の上でいまなお現実的であり、決して完全に〈芸術〉にとりこまれようとしなない女の名前を、執助にもとめてやまない。「そしてぼくは問う、この優美な髪やまなざしは / かつてどのようにひとや物と触れあったか、 / いま欲望が焔のない煙のように無意味に絡んでゆく / このくちびるは、どの

ようにくちづけしたか。」「…」写真家の技倆も、モデルの身ごなしの計画性も疑えないが、こういう写真を見るひとは、その写真のなかに、現実がその映像の性格を焼き付けるのに利用した一粒の偶然を、凝縮した時空を探しもとめずにはいられない気がしてくる。その目立たない場、もはやとうに過ぎ去ったあの分秒のすがたのなかに、未来のものが、こんにちもなお雄弁に宿っていて、われわれは回顧することによってそれを発見することができるのだから。じじつ、カメラに語りかける自然は、眼に語りかける自然とは違う。その違いは、とりわけ、人間の意識に浸透される空間の代わりに、無意識に浸透された空間が現出するところにある¹⁵。

野村修（1930-1998）は、このベンヤミンのテキストを引用しながら、「ここではアウラという語は用いられていないが、「割り切れない何か」、「凝縮した時空」、「無意識に浸透された空間」といった表現で語られている内実は、明らかに、初期の写真がおびたアウラだろう」と述べている¹⁶。ここで僕が考えたいのは、ベンヤミンが最初期の写真に感じたものと近い感覚が、現代の身体的かつ直感的なモバイルなデバイスカメラが記録した映像にも、少なからず表れうるのではないか、ということである。《ときのきせき》の制作を通じて、僕が面白いと感じたのは、当初主題として考えていた祖父の戦争体験と向き合うプロセスにおいて、僕自身の旅の経験が結果的にこの作品の中心となっていき、主題が図らずもズレていったことである。主題はどうしてズレていったのだろうか。また、このとき映像メディアは、どんな機能を果たしたのだろうか。その理由として僕は、映像メディアを介して出来事に関わる際、写真

や映像といったイメージの中に匿名性を超えた人間の生々しさが映り込んでおり、そこに写り込んでいるものが僕自身に多くを語りかけてきたから、こうした感覚が生まれてきたのではないか、と思うのである。僕が感じた映像に映り込んだ生々しさには、野村の述べたような「アウラ」と共通するものも存在しているのではないかと考える。しかし、何よりも芸術実践のプロセスにおいて、イメージの生々しさが実践の内容の方向性にまで強く影響を及ぼしうるのだということに敏感であるべきなのではないだろうか。

.....
¹⁵ ヴァルター・ベンヤミン（1970）「写真小史」田窪清秀・野村修訳、p73、「ヴァルター・ベンヤミン著作集2」晶文社。
¹⁶ 野村修（1991）「ベンヤミンにおけるアウラの概念」ドイツ文学研究、36: p.62

追憶が多くなれば、次にはそれを忘却することができねばならぬだろう。そして、再び思い出が帰るのを待つ大きな忍耐があるのだ。思い出だけならなんの足しにもなりはせぬ。追憶が僕らの血となり、目となり、表情となり、名まえのわからぬものになり、もはや僕ら自身と区別することができなくなって、初めてふとした偶然に、一編の詩の最初の言葉は、それら思い出の真ん中に思い出の陰からぽっかりと生まれてくるのだ。

リルケ『マルテの手記』
(大山定一訳)より



写真上：スイスの南西部に位置するラロン村にあるリルケの眠る墓

移動すること、 主題よりも周縁、そして声

個展「Linguistic Montage」

MAXXX - Project Space, スイス・シエール, 2015年

もう1つ関連する僕の過去作品として、スイスのシエールにあるギャラリー MAXXX - Project Space で2015年に発表した展覧会「Linguistic Montage¹⁷⁾」(写真16,17)がある。この展覧会は、2015年に同地にあるアーティスト・イン・レジデンス Villa Ruffieux で約2ヶ月滞在制作を行なった成果であり、シエールで晩年を過ごしたオーストリアの詩人ライナー・マリア・リルケ(1875-1926)『マルテの手記¹⁸⁾』からインスピレーションを得て制作された作品である。

リルケの『マルテの手記』では、パリの生活、幼年時代の思い出や読書

体験、歴史上の人物の様々なエピソードの断片的スケッチなどが、一人称の語り手によって、雑多なモンタージュのように語られている。

この展覧会では、映像作品《夜がくりかえす¹⁹⁾》(写真18,19)を中心にして構成されるインスタレーション作品を発表した。それらの映像作品は、時間イメージと言葉の連関が生み出す効果に着目しつつ、イギリス、東京、上海、スイス、フランス、韓国など、僕のそれまでの旅の道程での体験をiPhoneやコンデジで記録した映像とスイスでの生活を記録した映像を素材にして、『マルテの手記』のように一人称の語り手を加え、雑多なモンタージュによって編まれたものである。

この展覧会において僕が試みたことは、個展「さかいにはさま、る しんこうけい」の延長線上にあった。そこでは、作品制作を通じた、亡くなった僕の祖父との出会いが主題であったが、「Linguistic Montage」では詩人リルケとの出会いが主題であった。この展覧会に出品した2つの映像作品は、両者ともに最初はリルケが実際に訪れた場所や暮らした家、あるいはリルケが眠る墓、そしてリルケの詩に綴られた風景などを

追いかけることから始まった。そこから旅のプロセスでの些細な出来事や出会いを映像で記録していき、最終的には滞在中にスイスのシエール近辺で撮影した映像だけではなく、リルケに至るそれまでの旅のプロセスで記録された断片的な映像群もモンタージュさせながら両者の作品を完成させた。これらの映像作品でも、リルケの人生をトレースするのではなく、そこから図らずもズレて行きつつ、僕自身の体験の記録となっている点が非常に重要である。

撮影された映像には、『マルテの手記』の手法を踏襲するかたちで、一人称で詩的に綴られたテキストが、作者自身の語りによるヴォイス・オーバー²¹⁾として付け加えられている。例えば、大阪の淀屋橋の街並みからシエールの街並みへと繋がられるような一見無関係な映像の断片の連なりに1つのまなざしを投影させようとしたのである。

振り返ってみると、カメラを抱えて移動し続けることによって、その都度出会うものに半当事者性を持ちつつも、しかし図らずも主題そのものよりもその周縁に着目してしまうという映像メディアの特性にもあえて引きずられていくことは、映像の活用方法の可能性を広げるため

に、とても重要であるように思われる。この繰り返しによって生み出される創造性やヴォイス・オーバーを活用した手法は、後に制作する『#まなざしのかたち』の着眼点である。

.....
¹⁷⁾ 澤崎賢一 (2015) 「Linguistic Montage」MAXXX - Project Space, スイス
¹⁸⁾ ライナー・マリア・リルケ (1973) 『マルテの手記』望月市恵訳, 岩波書店
¹⁹⁾ 澤崎賢一 (2015) 《夜がくりかえす》フルHD (8分30秒)
²⁰⁾ 澤崎賢一 (2015) 《およいでいる》フルHD (9分4秒)
²¹⁾ ヴォイス・オーバーとは、映像と同期していないナレーターなどの声のことを指す。



写真16：個展「Linguistic Montage」での展示風景(筆者撮影)

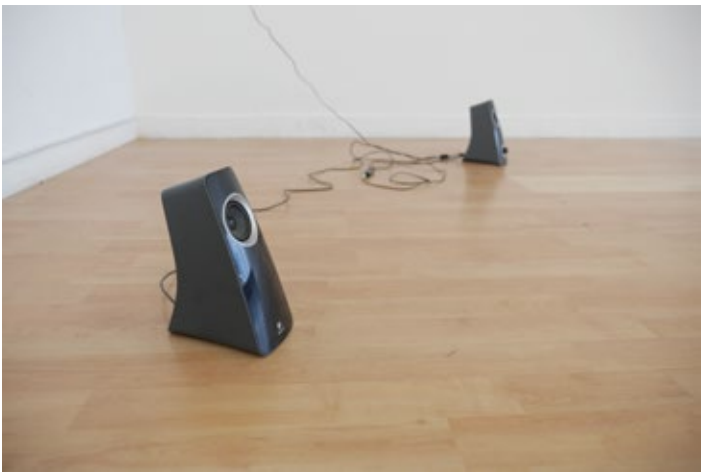




写真18：映像作品《およいでいる》より



写真19：《およいでいる》の展示風景



写真20：映像作品《夜がぐりかえす》より



写真21：《夜がぐりかえす》の展示風景





写真23：映画『動いている庭』より

できるだけあわせて、なるべく逆らわない

ドキュメンタリー映画『動いている庭』

日本・フランス | HD | 85分 | 2016年 | 日本語・フランス語字幕

フランスの庭師ジル・クレマン (1943-) ²²の活動を記録した映画『動いている庭』²³ (写真22-23)の製作について述べる。自然に寄り添い、かたちづくられ、変化し続けるクレマンの庭は、従来の自然と文化を截然と切り離す二分法に基づく思考の再構成を促すものである。この映画は、カメラを片手に被写体に寄り添うように撮られた、いわば「暮らしの目線」からの記録であり、暮らしに垣間みられる資源・生態環境への慎み深い思慮や態度、自然との共生と自己表現の両立可能性、それらを伝えることをねらいとした作品である。

この映画の製作の動機は偶発的なもので、事のはじまりは総合地球環境学研究所 (以下、地球研) ²⁴からのクレマンの日本での活動記録映像の製作依頼であった。クレマンは、地球研が主催した連続講演会のために2015年に初めて日本を訪れた。連続講演会の内容は、それぞれ「Ⅰ. 都市のバイオロジー」・「Ⅱ. 地球という庭」・「Ⅲ. 庭のかたちが生まれるとき」と題された²⁵。このとき製作された記録映像『ジル・クレマン連続講演会』²⁶では、この3つの連続講演会の様子や日本各地をクレマンが庭師や庭園研究者たちと視察する様子が紹介された。この記録映像の製作をきっかけにして、僕はただ一人でフランスにあるクレマンの自宅の庭を訪れ、そこで撮影した映像を中心に編まれたのが、映画『動いている庭』である。この映画を概観するために、映画のイントロダクションを以下に引用しておく。

この惑星は、庭とみなすことができる―パリで行われた展覧会「惑星という庭」で30万人を魅了したフランスの庭師ジル・クレマン。彼は、パリのアンドレ・シトロエン公園の庭やケ・ブランリ美術館の庭をつくったことで知られ、同時に、その背景にあ

る思想が注目を浴びてきた。

クレマンは、地球研が主催した連続講演会のために、2015年の冬に初めて日本を訪れた。計3回開催された講演会は、それぞれ彼の中心的な概念である「動いている庭」「惑星という庭」「第三風景」をめぐるものである。

たとえば、「動いている庭」。そこでは、草や木が自然の遷移の作用として移動し、その移動のダイナミズムの中で庭が構成されていく。それは自然なのか、文化なのか？自然に寄り添い、かたちづくられ、変化し続ける庭は、従来の自然と文化を截然と切り離す二分法に基づく思考の再構成を促すものである。

日本各地を視察するクレマンの中心となる案内人は、彼の著作『動いている庭』を翻訳した庭師の山内朋樹と日本庭園を研究するエマニュエル・マレスである。このふたりと共に、クレマンは日本の庭を訪れ、日本の庭師と交流を深める。果たして、彼は日本の自然や文化に何を見出すことになるだろうか。

「動いている庭」、クレマンの自宅の庭には、その原型がある。クルーズ川に面した広大な庭の中を歩きながら、彼は「谷の庭」や「野原」と名付けられた場所を案内する。多様性に富んだ庭もさることながら、自ら建てた家に太陽光発電を設置し無駄に電気を使



写真24：映画『動いている庭』より、自邸の庭で話すジル・クレマン

用しないことや、自宅の畑で採れた野菜で食事することなど、彼の生き方から私たちが学ぶことは多いだろう。すべては、この場所から始まったのである。

できるだけあわせて、なるべく逆らわない―これは、クレマンの庭師としての基本的な態度である。この言葉にそってつくられた本作は、日本各地を訪問するクレマンと、彼の自宅の庭をロングショットで記録した民族誌的な映像である。クレマンの行為を長回しで撮影する中で、撮影者がカメラになり、そしてそれを通して撮影者は被写体と呼吸リズムを同調させる、呼応するようにクレマンも何か新しい輝きを持った存在になるだろう。

この映画で僕は、クレマンの庭師としての基本的な態度をそのまま踏襲するようなかたちで、「できるだけあわせて、なるべく逆らわない」ように、クレマンの仕草や語りを丁寧に映像で記録しようと試みた。この映画は、クレマンの活動を概観するものではなく、また取り立てて物語が見いだせるものでもなかった。

このような映画として制作した理由は、最初期の僕の作品制作での間と関係していた。2008年の作品『日常としての表象』で試みたように、「作家の主体性」を剥き出しの状態で提示するためにアガンベン「動物化」をその作品制作の理論的な下敷きにして、「作家」という生き物の生活サイクルを見せようとしていた僕にとって、クレマンの「できるだけあわせて、なるべく逆らわない」という積極的に主体的であるわけでもなく、かつ全く関わりがないわけでもない、その「あいだ」にある姿勢は、別のやり方で「作家の主体性」を消極的だがとてもポジティブなかたちで宙吊りにしているように思われたからである。作者の意図によって構成され、作品の見方が限定されるような手法ではなく、できるだけジル・



写真25：映画『動いている庭』より



写真26：映画『動いている庭』より

クレマンという主題の細部にまなざしを向けたかった。

もう1つ現実的な問題としては、庭園研究が専門ではなく、また植物の生態にも明るくない僕は、最初クレマンの視線の先に何があるのかが分からなかった。だからこそ、僕はクレマンに寄り添い、撮影しながら彼が見ている世界を少しずつ学んでいく必要があった。このとき、「できるだけあわせて、なるべく逆らわない」という姿勢と共に映像メディアを活用することが、自分自身が身につけてきたものとは領域の異なる世界についての学びの機会を開いてくれるように感じられた。

²² ジル・クレマンは庭師、修景家、小説家など、数多くの肩書きを持つ。植物にとまらず生物についての造詣も深く、カメルーン北部で蛾の新種を発見している。庭に植物の動きをとり入れ、その変化と多様性を重視する手法はきわめて特異なもの。代表的な庭、公園に、アンドレ・シトロエン公園(パリ、1986-98年)、アンリ・マティス公園(リール、1990-95年)、レイヨルの園(レイヨル＝カナデル＝シュル＝メール、1989-1994年)、ケ・ブランリ美術館の庭(パリ、2005年)などがある。おもな著作として、庭園論に『動いている庭』(1991年)、『惑星という庭』(1999年)、『第三風景宣言』(2004年)。小説に『トマと旅人』(1997年)ほか。

²³ 映画『動いている庭』(監督：澤崎賢一)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/>

²⁴ 総合地球環境学研究所は、大学共同利用機関の研究機関として2001年に創設された。地球研では、地球環境問題を「人間(Humanity)」と「自然系(Nature)」の相互作用の問題としてとらえている。地域的な特性や歴史的な経緯などを考慮しつつ、この相互作用のあり方を解明しようとしている。また、さまざまな形で現れてくる地球環境問題を総合的に研究し、未来可能性のある社会の構築をめざしている。<https://www.chikyu.ac.jp/about/>、2021年1月4日アクセス

²⁵ 連続講演会の概要を地球研のウェブサイトで見ることができる。http://www.chikyu.ac.jp/publicity/events/etc/2015/0221_23_27.html

²⁶ 記録映像『ジル・クレマン連続講演会』(フルHD、26分、2015年)。総合地球環境学研究所製作。撮影／編集は澤崎が担当した。本作は、総合地球環境学研究所のYouTubeで見ることができる。<https://youtu.be/37uL6zQwrL4>



写真27：映画『動いている庭』のポスター



写真28：映画『動いている庭』冒頭のシーンより



フィールド研究者との コラボレーション

映画『動いている庭』の制作をきっかけに、2016 年以降、主にヨーロッパ・アジア・アフリカで、総合地球環境学研究所の研究者たちのフィールド調査に同行し、彼らの視点を介して、多様な暮らしのあり方を記録した映像作品を制作してきた。トヨタ財団の個人研究助成を受けた個人研究では、「暮らしの目線」からフィールド研究の感性を映像で記録し、その記録した映像素材を基にして、学際的な研究の表現形を探究した(2017 年 5 月～2019 年 4 月)。この個人研究の成果として、2018 年 4 月に研究者たちと一般社団法人リビング・モンタージュを設立、代表理事に就任した。撮影した映像素材を活かすため、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」を創設する(図 1)。

同年 2018 年 4 月には、個人研究の成果をより深く探究するために、京都市立芸術大学大学院美術研究科博士(後期)課程に進学し、3 年間に渡る研鑽の後、博士号を取得した。このあいだ、2019 年には、交換留学制度を利用し、英国のロイヤル・カレッジ・オブ・アート(RCA)の博士課程(School of Arts & Humanities)に約 3 ヶ月間滞在し、研究を深めた。博士論文の題目は、『暮らしのモンタージュ：フィールドの「余白」とくあいのまなざし』から生まれる方法』である。

博士課程の研究では、アジア・アフリカ各地でフィールド調査を行う人類学者や農学者らの協力のもと、彼ら研究者の活動を記録した映像制作を行い、彼らの主たる研究内容だけでなく、そこでこぼれ落ちてしまう「余白」的なものも含めて、映像メディアの使い方を工夫した独自の創造性を追求した。『言語表現を超えた何ものか』を記録する映像メディアの特徴を活かし、独自に検討した『くあいのまなざし』から生まれる方法』によって制作されたのが、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・田中樹と文化人類学者・清水貴夫の調査地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ならないような断片的なことがらとして編集した可変的な映像作品である。

これまでの活動を振り返ると、澤崎が扱う表現メディアは、映像を中心に、写真、インスタレーション、詩／散文、論文など多様で、表現空間も展覧会、映画館、ウェブ、研究会、学術誌など、領域横断的である。これら諸活動は、「芸術」や「学術」といった特定の領域に縛られない自由なもので、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ようとするものである。こうした他に例を見ない独創的な芸術／社会実践の基盤となる「暮らしのモンタージュ」とは、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である。

以上、これまでの制作活動について、概略を紹介してきた。近年の活動の関心の中心をまとめると、

1. フィールド研究などの専門的な視点と、その専門的な視点があるからこそ際立つ「余白（＝暮らしの中に垣間見られる知恵や工夫や驚きなど）」に着眼する
2. 「言語表現を超えた何ものか」を記録する映像メディアの特性を活かし、くあいのまなざしから生まれる方法によって、フィールドの「余白」的なものも含めた独自の創造性を追求する

以降の紙面では、1. で語られるフィールド研究の「余白」にあるものの可能性について触れていただくために、田中樹ほか編『エッセイ集 フィールドで出会う風と土と人 6』（摂南大学、2021 年）に掲載された「フィールドの「余白」にあるもの」というエッセイを紹介したい。また、査読付きの論文誌という性格上、専門性の高いテキストにはなるが、対話型学術誌『といとうとい 第 0 号』（京都大学学際融合教育研究推進センター、2021 年）に掲載された論考「暮らしのモンタージューフィールド研究の余白」も紹介したい。この論考は、博士課程での研究内容を短く整理したもので、映像作品『#まなざしのかたち』を中心とした展覧会の具体的な内容を検討するにあたって、基盤となる考えが述べられている。ぜひとも触れていただきたい。

澤崎賢一「フィールドの「余白」にあるもの」

田中樹・宮寄英寿・石本雄大編

『エッセイ集 フィールドで出会う風と土と人 6』、摂南大学、2021、pp.27-32

澤崎は、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。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。つまり、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。

学術研究のフォーマットから こぼれ落ちる「余白」的なもの

僕は近年、「暮らしのモンタージュ」というプラットフォーム上で、様々な研究者のフィールド調査の過程を映像や写真で記録している。アフリカ、アジア、日本各地など、訪れる場所は多いが、それぞれの調査地を訪れる回数は少なく、数回フィールド調査を記録したくらいでは、個々の研究者の研究内容を深く理解することは難しい。

けれども、僕が同行した多くの研究者たちのあいだでひとつだけ共有されていたことがある。それは、研究に直接関係していなくとも、フィールドには豊かな出会いや出来事が溢れていて、そういった出会いや出来事における気づきや閃きの多くは論文を中心とした研究成果では殆どこぼれ落ちてしまい、共有することができない。しかし、そのこぼれ落ちるものの中には、研究を深めるための潜在的な可能性を秘めているものがあるのではないか、ということである。

もちろん、今日の映像人類学の動向などを鑑みても分かるように、すべての研究成果が「論文」というフォーマットに集約されるものではない。しかし少なくとも、僕が同行した研究者たちは、彼ら／彼女らの学術研究のフォーマットからはこぼれ落ちてしまう「余白」的なものへの関心がある。だからこそ、まったくの門外漢であるにも関わらず、僕のような映像作家が調査に関わることができたのである。

置き換えることのできない撮影体験

研究者にとって「余白」にあるものへの関心が高まっているが、僕にとっては、そのフィールドでの「余白」＝フィールドでの撮影経験は、僕の人生の方向性を大きく左右するほどに豊かな可能性を秘めているように思われた。だから僕は、フィールドにおける学術研究のプロセスからこぼれ落ちていく何かを、むしろ中心的なものとして扱うことができるような方法はあるまいだろうかと思案し、具体的な実践へと活動の幅を広げていくことになる。

最初のケニア訪問からして既に、フィールドでの撮影経験は「余白」や「中心」といったものを超えた置き換えられない大切なものとなっている。今回は、その最初のケニア訪問での出来事を綴りたいと思う。この置き換えることのできない撮影体験を他者と共有するために、フィールドでの「余白」を中心化するための映像メディアの活用方法の探究が、ますます僕の関心の中心に存在するようになっていった。

初めてのアフリカ、ケニアのオルカリア

僕にとって最初の大きな経験は、「アフリカ」を知ったことであった。農学者の田中樹さんと初めて訪れたケニアは、滞在期間が5日間程度ととても短い撮影ではあったが、今にいたるまで何度も僕の頭の中に訪問

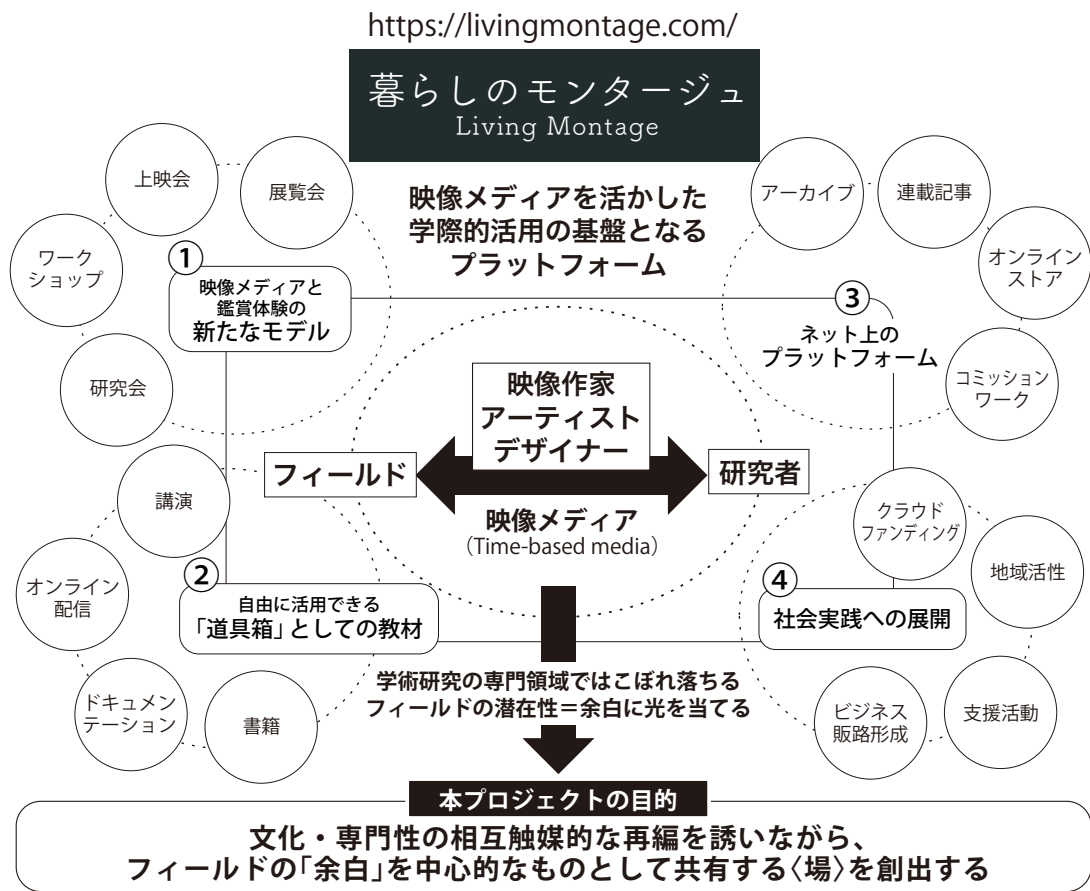


図 3 0：「暮らしのモンタージュ」全体図



写真 3 1：マサイのジェレミー(筆者撮影)

当時の様子が思い出される。

僕がケニアを訪れたのは 2016 年 10 月であった。若い頃からアジアやアフリカなどで研究・調査を行ってきた研究者とは違って、僕は初アフリカ渡航の数年程前まではアフリカを訪れることなど考えたことすらなかったが、田中さんに導かれてケニアの首都ナイロビの北西約 100km に位置するオルカリア近辺を訪問した。ケニア渡航の主な目的は、総合地球環境学研究所（地球研）のプロジェクト「砂漠化をめぐる風と人と土」¹の活動を映像で記録することであった。

オルカリアでは最初に、同地で調査を行っていた文化人類学者のベノワ・アザールさん、日本学術振興会ナイロビ研究連絡センターの溝口大助さんから数名の研究者たちとマサイの集落を訪問した。真っ赤な布を身体に巻き付けた集落の家長であるジェレミー・サイタバウ・タニンさんは、昔ながらの牧畜をしつつ、農業や観光にまつわる仕事も生業としていた（写真 3 1）。

都市部で暮らすマサイが観光客相手に商売するという構図は、テレビやネットで見ることができるが、ここはジェレミーさんの集落以外、360 度見渡す限り遮るものもない大平原である。僕が直接聞いた限りだと、実際は「観光」という単語を使ってはいなかったのだが、ジェレミーさんは、僕が彼の集落を訪れた際に、ヨーロッパから訪れた友人を案内しなければならいと忙しそうにしていた。ヨーロッパからこんな僻地に観光気分で人が訪れる時代になっていたことに大変驚かされたのを思い出す。

牛糞でできた家屋とスマートフォン

ジェレミーさんの集落では、周囲に遮るものが何もないので、夜になると広大な宇宙を感じる丸い星空に包まれることになった。僕の感動が筆舌に尽くしがたかったことは想像に難くないと思うが、このとき満天の星空の下、ジェレミーさんの息子と雑談する機会があった。ジェレミーさんの民族衣装とは対照的に、彼はジーンズに T シャツといった

洋服を来ており、手にしていた最新のスマートフォンでいくつか写真を見せてくれた。

光に包まれた暗闇の中で、牛糞で建てられた家屋の前にスマートフォンの画面をスワイプする彼のこなれた指先を目の当たりにしたとき、その指先の動きが僕の常識を軽々と逸する出来事のように感じられて、僕は苦笑しながら「綺麗な写真だね」などと答えるしか仕様がなかった。

澁澤龍彦(1928-1987)の小説『高丘親王航海記』(1987)の中で、天竺を目指す高丘親王(799-865?)が旅の道中で大蟻食いに会う場面がある。ここで澁澤は、高丘親王と同行していた儒艮(じゅごん)に「大蟻食いという生きものは、いまから約 600 年後、コロンブス船が行きついた新大陸とやらで初めて発見されるべきものです。そんな生きものが、どうして現在ここにいるのですか。」と語らせている。スマートフォンは、近代化の進んだ都会で使用されるべきものである。電気も通わぬ牛糞の家屋に暮らす青年が、どうして最新のスマートフォンを流暢に操っているのか。僕の心境は、まさに儒艮と同じであった(写真 3 2)。

インスタ映えしそうな成人儀礼の聖地

このときマサイの青年が最新のスマホで見せてくれたのは、成人儀礼のための聖地の写真であった。まんまるに広がる満点の星空の下での最新のスマホというコントラストが記憶に強く残っていることは先に述べた通りだが、青年が見せてくれた聖地の写真が僕の複雑な驚きを増幅させていた。その理由は、同じ日の日中に、まさにその聖地を目指して田中さんらと一緒に出かけていたからである。

ジェレミーさんの案内でサバンナの平野をしばらく歩いて行くと、火山でできた巨大なクレーターが目の前に広がった。クレーターの真ん中の島の部分がどうやら目的地のようだった。その目的地に至る道と言えるようなものではなく、岩石のあいだを縫うようにクレーターの溝の底部分まで下ることになった。しかしながら、片道 2 時間半程で目的の聖地に到着するだろうというジェレミーさんの言葉とは裏腹に、4 時間たってもまだ片道の半分も進まない（写真 3 3）。

殆どロッククライミング状態の中、僕は重い撮影機材を抱えて、ジェレミーさんらにどうにかくっついて撮影を試みていた。しかし情けないことではあるが、研究者の皆さんは余裕矍鑠と目的地へと歩みを進めていたのに、僕がリタイア第一号となってしまったのである。仕方がなく、ジェレミーさんに機材バックを背負ってもらい、撮影もままならぬままヨロヨロと途中で引き返すことになった。

最短ルートで戻るために、ジェレミーさんは刀を振り下ろしながら枝を刈り、道を切り開きながら引き返す。その頼もしい背中を臆気に追いながら、己の体力不足を心の底から反省したことが思い出される。ちょっと判断を間違えば、水も食料もなく、一晚クレーターの溝の底で過ごすことにもなりかねないような過酷な道程を、マサイの青年は、まるで近所の観光地に散歩に出かけるかのように訪れ、インスタ映えしそうな写真をスマホで撮影して暮らしを彩っているのだ。満点の星空の下での僕のアナクロニスティックな感動が、なんとも形容しがたい複雑な驚きを伴っていたことは、想像に難くないだろう。

自分の外側のフレームを壊す サバンナの水浴び

汗だくになり息を切らしながら、どうにかジェレミーさんの集落まで戻ることができたのだが、彼の集落には電気も下水道も整備されていなかった。ゆえに、風呂もなかった。ケニアでは数日間風呂に入っていなかったので、水浴びをするため、水場まで歩いて行くことになった（写真 4）。

何もないサバンナの平原を 30 分か 40 分程は歩いだろうか。ようやく水場に到着したが、そこは元々、地熱による水蒸気が湧き上がっていた場所であった。オルカリアには、いくつもの火口からなる火山体があるため、このエリア近辺にはたくさんの水蒸気の噴出口があり、その水場はそのひとつであった。ジェレミーさんたちは、噴出口に金属パイプを差し込み、水蒸気を冷やして水を作っていた。その水を飲み水や水浴びなどの生活用水として利用しているのである。

ただ「水浴びする」というだけで、こんなにもその「水浴びする」という行為に至るプロセスが都会的な暮らしと異なるものなのか。「暑い日差しを浴びながら、サバンナを 30 分近く歩く」ことと、ただ「水浴びする」ということが、意味の上ではどう考えても結びつかない。しかしながら、自分の常識的な感覚だと目的のために必要な手段がどこかで捻れて引き伸ばされているような状況が、実際に目の前で当たり前に展開されているのを見ると、自分自身を形作っている外側のフレームみたいなものまでが壊されるようで、とてもワクワクしたものである(写真 3 4)。



写真 3 4：水浴び後の田中(筆者撮影)

¹「砂漠化をめぐる風と人と土」は、準備段階を含めると 2010 年～2017 年まで足掛け 8 年間にわたって展開された地球研の研究プロジェクトで、資源・生態環境の荒廃と貧困問題が複雑に絡み合う砂漠化の最前線と言われるアフリカやアジアの半乾燥地を対象地になっている。地域の風土への理解を深めながら、現地の人々とともに、暮らしの安定や生計の向上につながら、同時に環境保全や砂漠化抑制が可能となるようなアプローチを探っていた。その基本的な発想は、砂漠化に対処するためには、「ヒト VS 自然」ではなく「ヒトも自然も」という発想の転換にある。



写真 3 2：ジェレミーの暮らす集落(筆者撮影)



写真 3 3：成人儀礼の聖地を目指す一行(筆者撮影)





澤崎賢一「暮らしのモンタージュ ―フィールド研究の余白―」 対話型学術誌『いとうとい 第0号』(査読付) 京都大学学際融合教育研究推進センター、pp.82-89

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筆者が、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した論考。ここでは、自己アピール資料として、学術誌に掲載された内容に若干の加筆修正を行った論考を紹介したい。

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 (1943-)¹の活動を記録したドキュメンタリー映画『動いている庭』(写真3 6)の制作をきっかけに、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中、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。



写真3 6：映画『動いている庭』より、自邸の庭で話すジル・クレマン

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。

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」と題された講演において³、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プロセスが必要で、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「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、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

¹ ジル・クレマンは庭師、修景家、小説家など、数多くの肩書きを持つ。植物にとどまらず生物についての造詣も深く、カメルーン北部で蛾の新種を発見している。庭に植物の動きをとり入れ、その変化と多様性を重視する手法はきわめて特異なもの。代表的な庭、公園に、アンドレ・シトロエン公園(パリ、1986-98年)、アンリ・マティス公園(リール、1990-95年)、レイヨルの園(レイヨル＝カナデル＝シュル＝メール、1989-1994年)、ケ・ブランリ美術館の庭(パリ、2005年)などがある。おもな著作として、庭園論に『動いている庭』(1991年)、『惑星という庭』(1999年)、『第三風景宣言』(2004年)。小説に『トマと旅人』(1997年)ほか。

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。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=VGnW1sW2CJM>

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。

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

のはぎまで、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。

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「水平的モンタージュ」という方法である。

「水平的モンタージュ」とは、クリス・マルケル(1921-2012)が『シベリアからの手紙』(1958)で駆使したヴォイス・オーヴァ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⁵。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・オーヴァ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。

⁵ 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。

写真3 7：『#まなざしのかたち』より、ブルキナファソの首都ワガドゥグで飯を喰う清水貴夫



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』(写真3 7～4 3)は、農学者 田中樹(摂南大学 農学部 教授)と文化人類学者 清水貴夫(京都精華大学 人文学部 准教授)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も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、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。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僕が考えていたことや被写体となっていた研究者が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。

本作のねらいは、フィールドでの撮影体験において、研究の「余白」にあるものを芸術の文脈に投げ返すことによって、その撮影体験を「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。ふたりの研究者に同行しつつ、あえて

はっきりとした物語や主題にまも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をもとに、独特な編集とポストプロダクションを付け加えた映像を制作することによって、鑑賞者に、当事者と非当事者の「あいだ」にいたりことや、「ここ」と「あそこ」のあいだにいたりということについて、考察する時間を生み出すような映像の制作を目指した。

クレジット

作品名：# まなざしのかたち | 時間／制作年：124 分／2021 年
撮影地：ブルキナファソ、タンザニア、ケニア、ベトナム、セネガル、日本
監督・撮影・録音・編集・製作：澤崎 賢一
企画・製作：一般社団法人リビング・モンタージュ
出演：田中 樹、清水 貴夫、須田 征志、宮崎 英寿、Julien Sawadogo (Tilmnenga), Aboudulaye Ouedraogo, Lamin, Zakaria, Hamidou Sawadogo(Imam), Ahamed(Rastafarian), Baay Fall Ndem, Jeremiah Saitabau Tanin, Benedict P. Mapunda, Jacob B. Chadibwa, Oumarou Ouedraogo

コメンタリー：Habaco, mon

撮影：田中 樹、清水 貴夫、須田 征志、Lamin, Zakaria

カラーグレーディング：苅谷 昌江 | 音響調整：岡本 遼

謝辞：高橋 悟、石橋 義正、佐藤 知久、井上 明彦、長谷 正人、Melanie Jackson, Johnny Golding, 溝口 大助、手代木 功基, Benoit Hazard, Christin Adongo, 高木 佳子, Huynh Thi Thuy Tien

謝辞：京都市立芸術大学、総合地球環境学研究所、一般財団法人 地球人間環境フォーラム、風人土学舎、京都精華大学 アフリカ・アジア現代文化研究センター、摂南大学、Royal College of Art

助成：公益財団法人 トヨタ財団、公益財団法人 日本文化芸術財団、公益財団法人 野村財団、文化庁「文化芸術活動の継続支援事業」



写真3 8：ブルキナファソのコングシで、酒を飲む清水貴夫



写真3 9：ブルキナファソ、異様な距離感でカメラの視線を意識する子どもたち

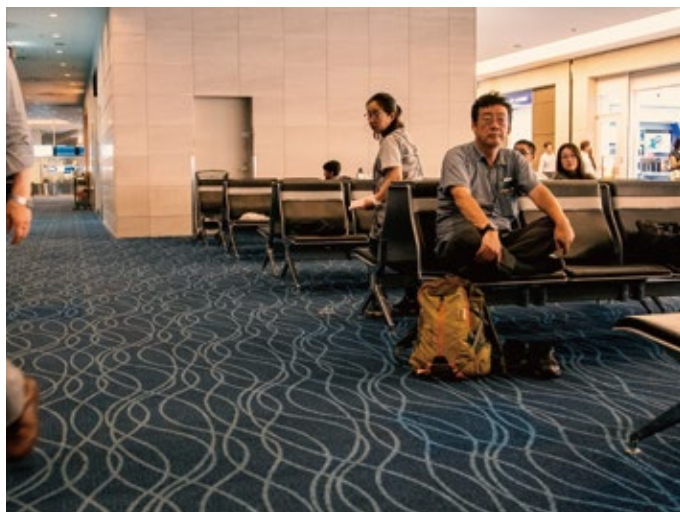


写真4 0：タンザニアに向かう空港で、移動と移動の「あいだ」にあぐらする田中樹



写真4 1：タンザニアのマーケットを歩く田中樹



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、SNS などを通じて、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た状態である今日の社会を背景に⁷、物理的にも思考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⁸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に関わり、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発原点にありながらも、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。

⁶ 長谷正人 (2017)『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、pp.138-139

⁷ 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

⁸ 小島信夫・保坂和志 (2001)『小説修業』朝日新聞社、p.137

観察する研究、の観察

京都大学学際融合教育研究推進センター
対話型学術誌『といとうとい』編集委員

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のであり、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のには、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。



写真4 4：ブルキナファソのコングシで雑談の様子

