



## 澤崎賢一「暮らしのモンタージュー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と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-) 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36)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36：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<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<sup>3</sup>、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

<sup>1</sup>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。

<sup>2</sup>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。

<sup>3</sup>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」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<sup>5</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・オーヴァ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。

<sup>5</sup>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37：『#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

