The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

| | |
|---|---|
| Title | 「映像の内面性」について ： 「見えないものを見る」映像表現の可能性 |
| Author(s) | 北辻, 稔 |
| Citation | デザイン理論. 1994, 33, p. 67-74 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://doi.org/10.18910/53118 |
| rights | |
| Note | |

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

# 「映像の内面性」について
# ――「見えないものを見る」映像表現の可能性

北辻　稔

大阪市広報課

キーワード
ピンボケ，写真，霊性，内的エネルギー，中世の感覚
out of focus, photograph, soul, internal energy, medieval sensibility

1. ピンボケ写真
2. 見えないものが見えてくる過程
3. 中世人の心的エネルギー
4. 「映像の内面性」について

## 1. ピンボケ写真

昨年の意匠学会第35回大会パネル展において発表した「ATMOSPHERE」について作品研究するまえに，この作品制作時，とくに撮影時に不思議な体験をしたことについて書くことから始めたい。山里に広場や遊歩道を施し，自然公園とした林の中を「散歩写真」（散歩しながら気が向けば写真を撮ること）していたときのことである。高木に覆われた谷間にさしかかったとき“神秘的”といえる空間が目の前に現れたのである。そこは，それ以前に家族とともにハイキングしたこともあり見知っている道筋でもあった。既視のものでありながら，道，山肌，樹林そして光線の状態が初めて出会ったかのように，異様な雰囲気を漂よわせていた。この異様さは写真にどのようにも表せないという諦めと同時に，写真を撮影するとはどういうことかと根本的な問題に行き当たっていた。しばしの逡巡はあったが，すでに身体は撮影の態勢に入っており，知らずのうちにあらゆる対象にピントをずらす行為は進んでいた。この空間を巡る間中，空気の層にピントを合わせたという手ごたえがあったものの，どの対象にもピントを合わせたという記憶はなかった。現像した写真は当然のごとく，いわゆる「ピンボケ」写真で，印画紙の全面に芒洋とした空間が広がっていた。

一眼レフカメラの場合，レンズの性質上ピントがないということはなく，最小焦点距離・約0.5㍍から無限遠のどこかに焦点を結ぶようにレンズ設計されている。つまり，ファインダー

に映る最も手前の対象物より遠いどこにピントを合わせても，どこかにピントが合った写真ができあがる。その場合，ピントが合った対象物に注目が集まり，「木を写した写真」「地面を撮った写真」といったように，写真のねらいが確定してしまう。しかし，この場合の写真は個々の対象物にではなく，この空間全体がもつ異様な雰囲気がねらいであった。

写真とのかかわりのなかで垣間見られたこの「異様な空間」との出会いを契機に，写真撮影上の問題よりもむしろ「異様」体験の追求に向かう。これらの体験は通常では起こりにくいが，山の中を歩く，寺社への参道を歩くという行為のなかで生起しやすく，さらに木々がうっそうと繁る囲まれた空間での個と自然との緊密な関係のなかで，また山の中の寺社へと向かう一種の宗教体験を期待する気持ちのなかで高められるように思う。わたしは特別に宗教を信仰する者ではないが，人知を越えたものへの憧れ，霊性への興味，期待が日々高まっている。また，視覚を中心とした感性の拡張，映像的認識・表現の更なる可能性の追求のためには，人間自体がもつ潜在能力の開発が重要であると考える。今回の「異様」体験は，かつてない新しい人間能力の開発という観点からではなく，歴史上蓄積されてきた人間の感性の古層を蘇らせ，「異様」なイメージが発生する原初に立ち返るところから追求できるように考えられる。そのためにカメラ－写真という映像の基本的な性質に立ち返り，人間－映像－世界の関係性をそれらの物性，メカニズム，方法という観点からではなく，映像的認識・表現を生起させる人間の内面性を中心とした「映像の内面性」という観点から考察していきたい。

## 2. 見えないものが見えてくる過程

映像技術の発展は，肉眼では見えないものをも赤外線やX線，電磁波などにより見せることが可能となり，人間の認識能力を飛躍的に高めている。見えないといえども，それらはすでにある物理的な存在を事実化したのである。その意味で，映像は本来ものを明瞭に見せることを技術開発の目標にしてきたといえる。それらの映像技術の発展と軌を一にする方向で，視覚心理学も明瞭な視覚を獲得するための理論追求として発展してきたといえる。ものが見えてくるとは，ゲシュタルト理論によれば，視覚の論理性として地から図が浮き上がることである。見えるのは常に図であり，この図の論理性に対して地は論理性をもたないものとして人間の認識対象にはならなかった。

それでは「地を見る」とはどういうことになるのか。背景としての地を注視すれば，知らずのうちに像の起伏の細部に図を見て取ろうとする。これは，人間の生存をかけた動物としての習性であるかもしれないが，注視ではなくただ漫然と眺めるならば，図と地の区別が生起する以前のあいまいさのままに漂うことも可能である。図としての浮き上がりを抑制していく，視覚のある程度の制限が必要になるが，この境地の持続のなかに「見えないものを見る」可能性が秘められているように思う。映像機器，映像技術の発達による視覚の明瞭化の方向に対して，人間の視覚はあいまいなままでいることもできる。そのことは，近代知により「意識」の下に押し込められてきた「無意識」という別の意識を予想させ，地から図を取り出すような視覚の優先を許さない別の感覚があることを予感させる。

### 「異様な空間」の撮影について

ピンボケ写真を撮ることが「地」への認識や「別の感覚」への予感に至る端緒となったが，そのことを理論的に考察することが難しいので，その撮影状況についてもう少し詳しく述べることにする。振り返れば，見るということと同時に匂い，風の音，身体の温もりや息遣い，さらにうっそうと繁る樹林の闇への恐れ，それらの空間が醸し出す気配といったものを感じていた。山，樹木，木の葉の一枚一枚と呼応しながら自らの中に沈潜している様々な感覚が目覚め，次々と湧き出てくるという感じである。山の中をわずかずつ進む道すがら，刻一刻と変化していく周りの状況，それと呼応する身体感覚と心理，それらが一つのファインダーを通して，写真としてどう写ってくるだろうかと予想する。焦点は絶えず移動し，個々のものに合うことなく，ピントが遠のくことでその時々の非視覚的感覚をも辛うじてすくいとれるような気がする。カメラのレンズは人間の視角に近い標準レンズ，ほとんどの場合の絞りは開放（F1.8〜2.8）に近く，ピントは1〜2㍍の範囲で，シャッター速度は1／15〜1／30秒。浅い被写界深度と手振れギリギリのシャッター速度という不安定感のなかの方がその時，その場の気配がよく伝わってくるように感じられるのである。

全ての感覚を解放しながらその場の雰囲気を身体全体で感じとろうとしながらシャッターを切っていく。視覚だけに集中することなく他の感覚も生起するよう配慮しながら眺めるとき，ファインダーのなかは光と影の乱舞ともいえる別の世界が繰り広げられる。撮影の間中立ち止まって静観するということはなく，ゆっくりとした身体の動きとファインダーの光景が合い合わさって興奮の状態である。撮影行為は一種の法悦にも似た陶酔の境地であり，終われば身も心も浄化されたように感じられる。森の中で可能となるような感覚の解放，樹林の暗部に気配を感じ取ること，さらに自らの霊性への期待といった心的状況は，念仏をあげる，座禅を組むといった一種の宗教体験と結び付くようにも考えられる。これは新しい感覚の開拓ではなく，古来より経験されてきた日本人として本質的に保持している感受性であるといえる。

## 3. 中世人の心的エネルギー

時代の進歩は，その先端において絶えず新しい感覚を創出していく一方，それ以前の感覚を「古い」として切り捨てていく。近代主義の急速度の進歩は，欧米文明の圧倒的な影響のもと日本古来の伝統文化に対しては，ある時は否定し，ある時は特殊として闇に押し込めてきた。しかし，それは日本の長い歴史の中で蓄積されてきたものである以上消滅したのではなく，現代人にとって忘却されているにすぎず，記憶の深い堆積の下層に埋まっているものである。日本人が共通にもつ古層としての感性を映像という機器を媒介として蘇らせようとする試みは，近代主義を推進させてきた感性を点検し，その行き詰まりを反省することにも通じ，そのことによって近代を基本的ライフスタイルとせざるを得ない現代に，近代を乗り越える豊かな感性とコンセプトを与えることができるかもしれない。

日本人としての感性の古層は，近代を部分的にも受容する態勢があった近世にではなく，それ以前の中世にこそ蓄積された感性といえるであろう。そこには，宗教が芸能（エンターテインメント）として昇華していく直前の未分化な意識や感情形式があり，その分生き生きとした強烈なエネルギーにあふれていたといえる。比喩的にいうなら，図になる前の地の流動的で活力あふれた感情内容があるように思う。そのような観点から，忘れられていた感性の古層として，日本の中世における感性，内的イメージのあり方について若干の考察を試みたい。

### 明恵の夢

明恵房高弁（明恵上人）は，承安3年（1173）紀州・有田に生まれ，8歳で母，父を無くし，9歳で京・神護寺に入山，16歳で出家，このころより仏道の修行に入る。19歳より始めて終生「夢の記」を付ける。青年期はとくに高雄と故郷・紀州の湯浅や有田の山で修行の場を転々とする。この時代，源平合戦（1185）により平氏から源氏へ，さらに承久の乱（1221）により北条氏の執権政治による本格的な武家政治が始まり，時代は目まぐるしく移り変わる激動の時代

であった。時を同じくして，法然，親鸞，道元，日蓮などが登場し，精神面においても変革の時代であった。明恵は他の僧のように新しい宗派を起こすことなく，争いを逃れ，紀州と京の人里離れた山奥を求め座禅による瞑想を旨とする修行に励むのであった。

明恵は13歳の頃，肉体があるから煩悩や苦悩が生じるといって，ある日狼に食われようと三昧原の墓場に行き夜を明かすが，山犬が傍らに捨ててある死骸を食ったが自分の体は嗅ぎ回るだけで帰ってしまう。このように，明恵には発意と行動の短絡をいとも簡単にやってしまう飛躍があると同時に，絶えず捨て身の覚悟ができているのである。

また，明恵は，日夜修行に励みながらもこんなに怠惰なことでは真智に至ることは覚束ないと，自分の姿を変え俗世間から離れ仏道への志しを確立しようと自分の耳を切ってしまう。人並みの姿形をもつから人よりも秀でようとするような驕慢な心をもつのであり，耳を切るという犠牲を自らに強い，人より劣る姿になることでさらに仏道に励もうとする。これ程徹底的に自らの肉体的・世俗的欲望を捨てることで仏道一筋に邁進しようとし，どのような人間も到達したことがないような内面の奥深さをみることができたのである。

その内面の奥深さとは，明恵の場合夢をみることであった。明恵にとっては眠り，夢をみることと，覚醒時にその夢の意味を徹底的に解釈することとが一体となって修行となる。それは自分に都合の良いような安易な解釈ではなく，己の欲望を完全に切り捨てることにより，そうとしか解釈できないギリギリの線まで追い詰める解釈であった。夢は，通常覚醒時の意識と直接つながるものではないので覚えること自体困難であるが，明恵の強靱な精神力が夢と現実の一致をもたらしたといえる。

**上昇の夢**……ある時，塔に昇る夢をみる。何重にもなった塔をどんどんと昇り，日，月の住処も過ぎ，最上部の九輪のところまで至る。それも昇り，九輪の最後の「流星」と名付けられた最上端に手をかけたとたんに覚める。そして，まえの夢では相当な所まで昇ったが昇り終えたという感じがしなく残念に思っていたが，20日程してまえの塔がまた夢に現れ，今度は最後まで昇り十万世界がことごとく眼前に見えた思いがした。

明恵は釈迦に直接教えを受けたいという終生の強い願望があり，実際に数回インド渡航を試みてもいるが，そのような強い信仰心に基づく願望がこのような夢をみさせたといえる。そしてその夢による啓示が日々の行動の原理となって人生を律していく。その夢は現実から遊離した単なる幻想ではなく，日々抱くかけがえのない強い願望の現れであり，その夢により現実を解釈しうるような本質的な意味をもつ夢である。明恵の夢と現実の関係は簡単にはいえないが，夢（内的イメージ）と現実が同次元で現前してくるところに「見えないものが見える」という特異な「幻視」が発生する。夢遊病者のように夢と現実がないまぜになる幻視・錯覚としての現れでなく，はっきり覚醒している状態で現実に別のものを視ているのである。一枚の木の葉，

小石の中にも仏が宿るといった仏教観が明恵には実感できるのであり，眼の前の世界とその彼方にある仏の住する十万世界，三千大千世界とが絶えず交信しているといえる。

「十万世界」とは，明恵の内的イメージといえるが，それは単に頭脳に生起する心的現象として閉じられたものではなく，明恵の場合，内と外を自由に行き来できる開かれた心の広がりがあり，強い心的エネルギーによる世界認識力があるといえる。そのことは，明恵の霊性の強さを物語るものといえるであろう。肉体的，世俗的欲望を完全に捨てるという厳しい修行の果てに心的存在と化すことで成し遂げられる一大境地といえるが，霊性の高まった中世という時代の人々が共通に抱いていた願望であるともいえる。

**説経語り「しんとく丸」**

中世末期（鎌倉末〜室町時代），祭りの日など，寺社の境内や辻堂などで語られる説教が盛んに行われ，広く民衆の心をとらえていた。説教師は宗教的な色合いの濃い芸能民であり，定住地がなく寺社を拠点に絶えず語り場を移動していた。説教とはもともと僧侶が経典を講説する説法であったが，明恵上人より時代が下るにつれ，説教師がより深く大衆の中へ入ると同時に経典の解釈よりも寺社の縁起物の神仏の霊験譚や因縁譚を独立した語りに練り上げ，同時に身振りや音韻的要素を加え芸能化していく。さらに時代が下り近世になると京，大坂，江戸の都市では説教は浄瑠璃へと受け継がれ，三味線や操り人形と組んで芝居的興業となり芸能性を高めていく。説経節は，芸能へと大成される以前の芸能と信仰的要素を未分化な形で統一した独特の語りの形式をもつ。代表的な説教節のひとつ「しんとく丸」について考察していく。

> しんとく丸は河内国高安郡の長者の息子で，長者夫婦が清水観音に祈って授かった申し子であった。親子３人の幸せな生活が続いた後，ある日母が死ぬ。後妻となった継母が実子に家督を継がせようとし，讒言により父によってしんとく丸は見放され，そのうえに継母の呪詛を受けて醜い姿となり追放される。しんとく丸は業病本復のため熊野本宮・湯峰に入るべく熊野へ向かうが，途中許婚であった乙姫の館とも知らず施しを受けに立ち寄る。しかし，その醜い姿を館の人々に笑われ，激しい恥辱感のため熊野へ向かわず天王寺に戻りお堂の縁の下に隠れ餓死を思い立つ。そこへ親の制止を振り切り巡礼姿となり，しんとく丸を捜し求めてきた許婚の乙姫と劇的な対面をし，観音により授かった鳥ほうきの呪具によりしんとく丸はもとの身体に戻る。そして二人は末長く長者として暮らした。

この説教節では，母神と子神についての信仰，観音の慈悲の力と人間苦，再生を期す霊場である熊野や天王寺の中世人に対するあり方，定住民（長者）と漂泊民との関係など様々な要素が未分化な状態のままひとつのストーリーへと組み立てられている。親の因果で醜い姿にされ，さらに許婚の館の人々にも辱めを受け，本復の願いも空しく餓死を思い立つという，救いのないしんとく丸の哀れさは人々に深い哀感を呼ぶ。しかし，死の寸前で再生を果たすというドラ

マチックな結末に人々は胸を撫で下ろし，自分が生きかえったごとく喜びを分かち合ったことであろう。この物語りの主要テーマは，しんとく丸が醜い姿に変貌させられ，一度は死の状態になること。そして巫女となる許婚・乙姫の願いにより観音の慈悲を受け再生するという，死と再生を扱っていることである。そして，これらが一人の説教師の語りを通じて民衆一人一人の心の中に鮮烈なイメージを描き出させる。中世末の社会の混乱と日々の糧の貧しさの中で，執拗に生き抜こうとするたくましい民衆の生への願望が作り上げてきたかけがえのない自らの人生へのイメージであったといえる。このドラマツルギーは，人の力だけでは実現できない別の力，つまり仏（この場合観音）の力を期待する信仰心という強烈な心的エネルギー抜きには成立し得ない。それが奇異とも思える，死から再生への瞬く間の変身を可能とするイメージをリアルに描き出させるのである。この死と再生という膨大なイメージの落差を成立させることは不思議なできごとであるが，それを可能とする人々の喜怒哀楽の振幅の大きさがあり，民衆が共通に抱いたであろうイメージの質がここに表現されているといえる。

「しんとく丸」の説教節は一人の説教語りが民衆の前で節を付けながら哀歓を込めて語るのであり，人々は思い思いにその物語りにまつわるイメージを描いていく。語りはイメージに直接結び付く強烈なインパクトをもつものである。絵や映像などのような別のものに還元された媒体から伝わるものでなく，直接聞くというイメージの無媒介的な伝達のインパクトの強さがある。直接伝授のイメージの純粋さと強さは聞く者にとっては，親密さがあり，より自由なイメージの広がりがあるといえる。そして，イメージは反論や別の判断といった余地を残す格言めいた説得よりもそれとして確定させる唯一性がある。

## 4. 「映像の内面性」について

明恵や説教節には，圧倒的な物的環境のなかで，あらゆる欲望を物に還元することも可能となった現代では考えもつかない「夢の世界」があり，直接性がある。映像メディアの発達は，イメージをも物的環境の中に蔓延させ，我々が個々描くイメージ自体が既に何らかの形で映像化され，生活環境の中に組み込まれているといっても過言ではない。つまり，我々が描くイメージは既にだれかにイメージ化されてしまい，日々既視体験を再確認しているに過ぎないのかもしれない。その意味では，映像技術，映像メディアの発展は自己の内面がつくる内的イメージの創造，活性化につながるかどうかは疑問である。現代人が心に描く内的イメージは，コミックの一カットであり，いつかみた映画の一シーンであり，テレビの場面であるような，記憶としてのイメージでしかないのかもしれない。明恵が20日もあとに先にみた夢の続きをみたり，聞く人々を喜怒哀楽の興奮の坩堝に呼び込む説教語りのような伸びやかなイメージの広がりというものが現代では展開されにくいのかも知れない。

中世では，神仏を祭ることによって人間の肉体に宿っている霊性の働きを強め，霊魂が体の中心に安定して止まっていることを願ったのである。霊性が生起することへの期待が高く，神仏が存在すると信じる心的エネルギーの強さが人々に霊力を与えており，時には見えないものをも見させるチャンスを与えていた。明恵を例に出すまでもなく，中世人の内的イメージの深さには計り知れないものがあった。現代では霊性を自己の中に取り込むことはどこまで可能か分からないが，霊性そのものを追求よりも，霊性を感じ得る態勢を自らの内につくることが重要であろう。そして図よりも地を感得する心のわきまえを修養することが大事であろう。

映像は内的イメージのひとつの還元されたあり方であるが，作品化された映像は，作家の直接的な関係を離れた自律的な存在となる。映像の自律性を徹底すれば，映像機器のメカニズムとその自動性により光学反応を定着するという映像の物質性に行き当たる。しかし，映像は単なる物質ではなく，現実の事物の像を映し出すところから他の美術作品と比べきわめてイメージ性の高いものである。しかし映像には物質性とイメージ性の両方があるとしても，そこに制作者である人間の眼が介在している。映像はどんな形にせよ，「わたしの眼」，つまりわたしの内面性と外界を結び付ける「窓」であり，「浸透膜」ともいえる身体としての眼を通過しない限り成立しないのである。この人間の眼と映像をパラレルにみるならば，映像の物質性とイメージ性という両義性が人間の認識のあいまい性をすくいあげるという意味では，映像的認識を人間の認識の一つの現れとして位置づけることができるであろう。

わたしは今まで，映像の物質性を追求する作品を制作してきたが，人間の内面と直結し，さらに他の感覚との連合によって生起する「視覚」としての映像には，物質性でもなくイメージ性でもない別のあり方が求められなければならないであろう。中世人のイメージを考察したように，無媒介的な内的なイメージの現れを生起させることと，映像の物質性をも堅持していくことのなかに，映像の新たな方向性があるように思う。

映像の操作上の全プロセスを内面化し，制作者の内面の高揚と全感覚の解放を図りながら，映像は内的イメージと外的世界との自在な交流を可能にする一つの窓，または膜となる。内と外の間で窓，膜となる映像は，身体化された映像として「映像の内面性」という観点から追求していくことができるであろう。「映像の内面性」は，熟知された映像テクニック，移り変わる周りの状況へと解放された感覚，外的世界と呼応する心的現象というふうに，すべてのものを一度内面化させるところから眼前に広がる映像世界をとらえるといった境地を指している。その境地の映像化への試みを重ね，更なる探求により「映像の内面性」の理論形成に努めたいと考えている。そのことにより，人間の霊性に至るより深い内面性に呼応するような映像表現の可能性を開拓できると思うのである。