

美術表現の時間性をめぐる考察 －飯村隆彦の捉えた〈間〉－

藤井達矢
(武庫川女子大学文学部教育学科)

A Study on Time of Art Expression: The Concept of Japanese “MA” Framed by Takahiko Iimura

Tatsuya Fujii

Department of Education, School of Letters
Mukogawa Women's University, Nishinomiya 663-8558, Japan

Abstract

Artists face the elements of “time and space” in the creative process. Takahiko Iimura(1937-) has been a pioneer artist of Japanese experimental films and video clips. He dedicated his life to searching for “time” of art work. “MA: Space/Time in the Garden of Ryoan-Ji” was completed as a joint work by Takahiko Iimura and Arata Isozaki. He said that Bergson's “durée” is closer to the concept of time in the East, which regards time as duration rather than a divisible unit. If one regards the concept of Japanese “MA” as an indivisible state of time and space, it can be said to have a common ground with Bergson's “durée”.

はじめに

筆者はこれまで美術家として、時と対峙してきた。静止した絵画でさえその画面構成のなかに多様な時間性を包含しているし、映画では1秒間に24コマ、ビデオには1秒間に30フレームというような時間軸が既に存在する。インスタレーションともなれば、その場で進行している時と無縁ではいられない。さらにいえば、「4K」¹⁾「8K」といった技術の進歩が年々加速度を増していく社会にあって、我々人間がそれに追いつけずに齟齬が生じていると感じることも多い。それはある意味、現実を変質させたり、非現実を鑑賞者の眼前に提示するなど、美術家にとっては都合の良い方便ともなるのだが、いかに時をコントロールし得るかということ、そしてその成果や問題について数多の事例にあたり、美術表現そのものの可能性を「時間」というフレームから見出したいと考えた。

本稿ではまず、実験映画の草分けとして知られ、現在も最新の機器を用いて制作を続ける飯村隆彦の、時間そのものを映像の中で捉えようとする試みを検討する。映像作品『間：竜安寺石庭の時／空間』において飯村は、アンリ・ベルクソンの言うところの「持続時間」を意識し、一定速度で動く、この「一定速度」であることが非常に大切なのだが、16mmシネマカメラ²⁾を使って極めて客観的に〈間〉(時間と空間の未分化の状態、浸透)を提示することに成功した。我々の意識において「時間」と「空間」が無段階に連続的に混合する様を、映像と詩そして音によって平易に認識することができる。そしてそこには飯村の計算された策略が見て取れる。

1. 『間：竜安寺石庭の時／空間』－飯村の捉える時間

この作品は飯村隆彦と磯崎新の共作として1989年に制作された。まずは、飯村自身のテキストから

そのコンセプトを確認しておく。

「1970年代に、映画における時間を考えるようになって、〈間〉というコンセプトに興味を持つようになった。映画における時間が時計の時間であるN+1であるよりも持続時間として考えられるからだ。ひとつのデュレーションであり、ベルグソン風に言えば、デュレーである。」³⁾

哲学者アンリ・ベルグソンが博士論文『意識に直接与えられたものについての試論』(1888年)において、「時間」は本来分割できるはずのないものであるにもかかわらず空間的な認識に当てはめて分節化することで仮に可視化されただけのものであり、本質的な「時間」は分割が不可能な意識の流れ「持続(デュレ)」にこそあるとした⁴⁾。このベルグソンの理論について、ジョルジュ・フリードマンは『技術と人間』において「人間のうちには知性のほかに本能と並んで、根源的、共有的な生の飛躍(エラン・ヴィタル)のようなものが残っている。ベルグソンの理論が強調しているような、動物本能の持つ魔力、たとえばその先天性、繊細かつ先見力に富むその機構、その神秘的な無謬性といったものから何かが人間の本能に残っているのである」⁵⁾と述べた。ベルグソンの哲学はこのように本能と知性を対立させ、特に本能的な部分に光を当てている。これは、人間の精神を存在の根源と捉え、物質はその現象や仮象と見なす形而上学的立場の唯心論である。正確には相違点はあるが、仏教において「華嚴経」⁶⁾でも唯心が説かれ、東洋思想が西洋の唯心論的傾向を持つことがわかる。そして飯村は、意識の流れとしての「持続」に東洋の時間概念を重ね、意識していなければ見難い〈間〉を映像という、ある加工を施した覗き穴を通して顕示したのである。

実際に石庭の作品に至る前、1970年代には複数の、時間を問う作品を制作している。シリーズ作品『TIMING 1, 2, 3, 4』・『TIME LENGTH 1, 2, 3, 4』など複数のフィルムが集約された『MODELS リール, 1と2』(1972年)や、『MA (INTERVALS)』(1975～1977年)がそれである。

いずれの作品も、16ミリフィルムの「クロミ」と「スヌケ」が交互に登場し下地となっている。「クロミ」とは完全に黒く光を通さないフィルム、「スヌケ」とは逆に完全に透明で光を透過させるフィルムであり、本来は撮影・現像されたフィルムの編集段階で使用する素材である。これらのフィルムが映し出す「闇」と「明」、その「黒」と「白」のコントラストは、「0」と「1」を基本とする数値に全てを置換する今現在のデジタル技術にも通じる。飯村が「時」をフィルムに焼き付けるにあたって、それを正確且つ確実に捕捉するためには、これら究極の「黒」と「白」、「闇」と「明」、「0」と「1」もしくは「1」と「0」、もっと言えば「無」と「有」もしくは「有」と「無」を基調とする必要があった。飯村はこの黒と白、そしてそこに現れる像を併せ、即ちネガとポジを「絶対的な基準が存在せず、両者を交換可能な、相互に立場を変えうるものとして見て」⁷⁾おり、西洋にはない東洋の概念から影響を受けたとしている。「白」も「黒」もともに色彩の極致であり、だからこそ各々反転し「有」にも「無」にもなり、また時として双方とも「有」もしくは「無」にもなり交換可能であるという特質は、人の意識に揺さぶりをかける底流として相応しい。

真っ白と真っ黒なフィルムをベースに時間を問う飯村作品であるが、これらにさらに鑑賞者の覚知を助ける、もしくは揺動する仕掛けが仕組まれるのである。その仕掛けとは、例えば『MA (INTERVALS)』に見られる「クロミ」のフィルムを針で引っ掻き引かれた縦一本の白線や「スヌケ」に引かれた黒線である。「クロミ」、「スヌケ」、「クロミに白線」、「スヌケに黒線」、この4種類の画面が1, 2, 3秒を基本単位として順列組み合わせの要領で代わる代わる登場する。ただしここで注意したいのは、縦の白線と黒線はほぼ画面の中央を走っているとはいえ、あくまでもアナログな手法で引かれたものであり、その位置は揺らぎを持っているということである。さらに言えば、アナログのフィルムであるが故に、投影時やデジタル変換⁸⁾の過程で塵や埃や傷などのノイズも映り込んで来る。さらにフィルムでの上映を何度も繰り返すならば、塵や埃は毎回違う箇所に見えるであろうし、フィルム面への傷は増幅し続けることであろう。ここで我々は、フィルムという物質の生々しさを肌で感じることになる。しかしそんな叙情性に流されそうになった時、「黒」と「白」が押しとどめる。

8K時代に突入しようという昨今、こうしたノイズは技術者や一般消費者の際限なき欲望を前に排除されて然るべきものである。しかし適度なこの揺らぎは、私たちを、私たち自身の「意識の流れ」へといざなう誘い水となる、ひとつの導入口にもなり得る。そんな余白を無意識に追い求めているのは、必然

の帰結とはいえないか。

4種類の画面上に揺らぐ縦線、飯村の仕掛けはそれだけでは終わらない。画面の切り替わりとリンクした、「ピッ」という単音と「ピー」という継続音が重なるのである。視覚と聴覚合わせてもたった5つの構成要素を楽譜に表し、それをフィルムに焼き付けた。さながら作曲家である。飯村は「〈1秒24コマ〉という基本的な(フィルムの)単位を放棄」することなく、「この測定可能な単位を援用」しながら、「継続と断続の両面が同時に現象する複数の局面」を作り出そうとしたと言う⁹⁾。その単純でありながらも複雑なハーモニーは、付随するノイズも相俟って、鑑賞者に時間と空間が浸透し合う〈間〉を知覚させることになる。〈間〉という抽象的な時空間に一定の基準値としての時間と空間を充てがうという試行探求を経て飯村は、龍安寺石庭に辿り着くことになる。

2. 『間：竜安寺石庭の時／空間』－石庭の〈間〉

「間という言葉は、もともと、二つの点や二つの音の間を意味するために使われていた。その結果、ひとつのものや音自身よりも、－その間の空間－である空白や沈黙に、より重要性が与えられた。この〈時間は空間と等しい〉というコンセプトは日本の芸術に基本的なものである。」(映画『間：竜安寺石庭の時／空間』)

これは、飯村と磯崎が石庭作品について冒頭でまず提示する文言である。日本には「間の間(あいのみ)」という言葉があるが、これは主要な二つの部屋(=間)の間にある部屋(=間)を意味する。いずれも〈間〉なのである。このニュアンスを英語で表すのは困難である。二つの部屋の間(あいだ)は単なる余白ではなく、時間と空間が重なり合う特別な場として確かに、私たち日本人の精神に存在する。

ダニエル・シャルルは論考『スクリーンに持ち込まれた竜安寺』で、まずこのように断言する。

「『間：時／空間…』に焦点をあてるタイトルは、まさにこの文字通りである。なぜなら、この場所は竜安寺とされてはいるが、そんなことはどうでもいいことだからだ。この場所の本質は京都にあるのではなく、何よりもまずフィルムにあるからである。」¹⁰⁾

「どうでもいい…」とはいかにも極論に聞こえてしまうが、あくまでも形而上の「時間と空間は等しい」を垣間見せるための主装置として、その裏づけとなり得る歴史を背負う石庭でなければならないことを示す、これはメタファーでもある。

「私はベルグソンの〈デュレ〉が、東洋の時間概念に近いものと考えている。それは時間を微分化する単位としてよりも、持続する間隔として考えるもので、〈間〉という日本語のコンセプトも、時間と空間の未分化の状態として捉えるならば、両者には共通性が考えられる。」(作品ノート『間：竜安寺石庭の時／空間』)¹¹⁾

「持続」(デュレ)は、ベルクソン哲学の中核をなすものである。またベルクソンの哲学上の立場はそれまでの実存重視の西洋哲学に疑問を呈するところにあるわけで、それが東洋哲学に類似項を認めさせる要因の一つであろう。飯村がそこに糸口を見出し、表現のロジックとして確立させたのも頷ける。

16分間の作品は、方丈の南側(縁側)に沿った石庭の北端に敷いたレール上を、コンピュータ制御された一定速度で、移動しながら撮影された。その速度は速すぎず遅すぎず、人がごく自然に知覚できる程よい緩慢さに調整された。カメラは左(東)から右(西)へと移動しながら、5群15個の石をなぞっていく。構成は以下の通りである。

①固定ショット(廊下東端から望む全景)、②言葉1(磯崎新による詩。映像では英文)「間庭は瞑想のための装置である 空白を感知せよ 静寂の声を聞け 空虚の浸透を想え」(改行は便宜上一文字分の空白に置き換えている。)、③左から右への移動ショット(望遠レンズ)、④言葉2「物ではなく その間に生まれる 距離を音ではなく それが埋め残した 休止部分を 感知せよ」、⑤左から右へのショット(標準レンズ)、⑥5群の石へのズーミング(計5回)、⑦言葉3「地面に置かれた 石は シュミセンのある 島なのだろうか 白砂は それをこの世界から 隔てている 大海なのだろうか」、⑧左から右へのショット(広角レ

レンズ), ⑨言葉 4「呼吸せよ この庭をのみこみのみこまれ 合一せよ」, ⑩固定ショット(廊下西端から望む全景)

最初と最後の固定ショットについて飯村は「作品のフレームの役割を果たしている。いわば、フレームを置くことで、〈内容〉をフィクション化する試みである」¹²⁾と言う。画面の中の時間・空間に鑑賞者を誘うために、敢えてフィクションであると謳ったのは正解であろう。当時既に国内外に良く知られた人気観光スポットとして、龍安寺石庭は広く一般化していた。一旦、敷居を跨ぎ直すという作法を経ることで、意識をリセットさせる必要があった。そして鑑賞者は、雑念に惑わされることなくフィクションの中でニュートラルに〈間〉を体験できることになる。また、初めの固定ショットは、後に続く(持続する)東から西への移動ショットへの導入として、巨視的な視点をまずインプットすることになる。

次に、4度に分かれて磯崎の詩が表示されるが、これらは〈間〉の検知に重要な役割を担っている。

一番目の詩では、まず庭は装置であると述べ、鑑賞者に積極的な鑑賞という行為を許さず身を委ねる準備を促す。そして「空白」(≒無)を「感知」し、「静寂」(≒無)を「聞き」、「空虚」(≒無)の「浸透」を想えという。「無」という否定とそれを「有」として扱う肯定を対置しているのであるが、これは決して否定が肯定に反転するものでも否定が打ち消されるものでもなく、「浸透」という東洋的な概念を意味する。これについて飯村は、ジョン・スティーブンスが日本の〈間〉について述べた「積極的な不在(active absence)」を挙げ、こうした「≒無」のネガティブ・スペースが必ずしも不在を意味するものではなく「ネガティブ・スペース」という存在形態を持っていると捉えた。これは、飯村とも親交のあった実験音楽の大家ジョン・ケージの作品『4分33秒』に示される無音の空白を埋める「何か」とも同義と取れる。

二番目の詩は、平行移動する一回目のショットを踏まえ、石と石の間や距離について確認する。石(物)とその間(距離)が無段階に横に流れていく様が映し出されるのであるが、その間(距離)は白砂であったり後方の油土塀であったり、視点を変えれば「距離」も「物」になり得る。特に画面から石が消える瞬間に、それは明白になる。

三番目の詩は、少し引いた標準レンズでの移動ショットと5つの石の群へのズームの後に表示される。「シュミセン」とは「須弥山」のことであり、仏教に取り入れられた古代インドの世界観にある世界の中心にそびえる高い山を指している。禅宗の龍安寺、抽象化された枯山水、実在の射たメタファーである。

最後の詩は、広角レンズで塀の背後の樹木まで映り込む移動ショットの後にある。ここでは遂に、鑑賞者の背中を理不尽にトンと押す。吸う、吐くという振幅のある別個の呼吸が、いつしか阿吽の呼吸でタイミングを計り、その術を会得し終には合一せよと命じる。庭を「のみこみ」、庭に「のみこまれ」ることは、同時には本来成り立たない。しかし、その不可能を可能とする術があるのならば、それは「合一」でしか考えられない。否定と肯定、不可能を可能とさせるという逆説に満ちた磯崎の詩について飯村は「一連のテキストは、不可能を可能とする極めてコンセプチュアルな次元において働きかける」¹³⁾と述べ、その可能性については触れず、ある意味鑑賞者を突き放している。

ダニエル・シャルルは「結局、この映画の主題(あるいは至高の主題)一つ(つまり〈間〉(空、空無、無、一言で言えば空無的の神学のすべて)との出会いを求める観客が行き着く先は、不可能性ということになる。この出会うことの不可能性こそが、この映画の目的(至高の主題)なのだ」¹⁴⁾と言う。しかし飯村は、これを否定も肯定もしない(飯村隆彦映像作品論集にも収載)。あくまでも飯村は、自身の内に水のごとく浸み込んでいる東洋思想と、自らが深く関わり呑み込んできた西洋思想の狭間であって、その位置に立っているからこそ可能な手法を用いて「時間は空間と等しく」、「〈物〉も〈距離〉も視点を移動すれば交換可能」¹⁵⁾であるという、時間的な〈間〉と空間的な〈間〉が同等に扱われ浸透し合う様を映像の実験として示そうとしているのである。しかしその実験結果(結論)は、普遍的なものとして顕在化するわけではない。またそれを飯村が望んでいるわけでもない。なぜならそれは全て、鑑賞者の意識の内に委ねられざるを得ないから。シャルルはこうした「不可能性」や「空無への拒絶」が、この映画に普遍性を与えると説くと同時に日本的な曖昧さへの危惧の念を隠さない。

我々はごく自然に、しかし確かに〈間〉を日々の暮らしの中で享受している。とはいえ、それを明快に

計測計量もできぬし、そのように明るみに出そうとも思わない。法然上人は「往生は、一定と思へば一定、不定と思へば不定なり」（極楽往生について本人が確実だと思えば確実であるしそうでないと思えばそうではない）という。これは吉田兼好も徒然草に引用し「尊ぶべきことである」と述べている一節である。仏教思想の一端であるが、西洋から見ると余りにも曖昧で心許無い概念である。輪廻転生に象徴される通り、業を背負って何度も生死を繰り返す東洋思想に、〈間〉はあって然るべきであろう。一方西洋、キリスト教では神に祈り、罪を懺悔し許しを請う。天国への片道切符は、ひたすらイエス・キリストを信じることでしか得られないと、非常に明快である。語り尽くされてきたことではあるが、やはりこの文化の距離感は今もって埋めがたい。飯村はこの対極にある二つの概念を、時間への興味とともに創作の背景に背負うというよりも、私情は棚上げしてむしろ道具として活用したといえる。

さて、主要なショットとなる3度の平行移動においては、その撮影技術に緻密な計算が施されている。もちろん「時間」と「空間」（距離）の認知に関わる重要な部分である。まず、東から西へのカメラの移動速度が、人に特異な感覚を抱かせないゆっくりとしたものに調整されていたことは既に述べた。実はさらに、もう一段階踏み込んだ調整がなされている。最初のショットは望遠レンズで石がフレーム一杯に収まり、次のショットは標準レンズで石の袂の苔も収まる。そして最後のショットでは広角レンズを使い油土堀の外側の樹木の下部まで映り込む。カメラからの各石までの実際の距離は、同じ軌道を移動撮影する以上3ショットとも同じである。しかしレンズの望遠率の違いによって画角¹⁶⁾は小～中～大と変化する。それによって、カメラの移動速度を仮に固定して3ショットを撮影した場合に、画角が大きくなるにしたがい、画面上で感じる速度は遅くなってしまふ。しかもその差は思いのほか大きい。例えるならば、直進走行中の新幹線から車窓を眺めた時に、最も窓に近い架線柱は一瞬に流れ、中景の街並みや看板はかろうじて眼に留まり、遠くの山並みや雲などはゆっくりと余裕を持って眺められ、月は不動のごとくに見えるということと同じ現象である。この現象が、僅か数メートルの差しかない石庭の遠近の中で顕著になるのは、望遠レンズが擬似的に眼球を石の直前に置くからに他ならない。「現象」と便宜上言ったが、新幹線であれ石庭であれ、そこには何も変化はなく、何ら現象など起こらず、粛々と時が流れ自らが移動しているのみである。つまりそれらの「現象」は、我々の脳で起こっているのである。大雑把に言えば錯覚であるが、この特別な知覚は決して数学的・物理的な計算では処理できない現象なのである。網膜から入力された光の情報が脳に伝えられ状況を判断するにあたって、より経験し慣れたものに当てはめてしまふ。月が動いて見えないのであれば、それは月がついてきている、同じ速度で移動していると無意識に仮定することで矛盾を解消しようとするのである。

飯村がこの3ショットに加えたのは、望遠撮影時よりも標準撮影時には実際の軌道移動速度を高め、広角撮影時にはさらに速度を上げるという手法であった。1回目の望遠での移動ショットは223秒、2回目の標準では166秒、3回目の広角では102秒と、望遠と広角では実際の移動速度は倍以上にもなっているが、これにより見かけ上（鑑賞者の脳の知覚上）感じる速度をほぼ同等に揃えることとなったのである。3回の移動（まるでコピー機やスキャナーのスキャン過程のような）は、石と石の間を明瞭なコントラストで浮き彫りにする。そして2回目の移動ショットの後には、5群の石へのズームングが行われる。岩肌を仔細に観察出来るまでに寄って、画面一杯になり、暫く静止する。これについて飯村は「通常、〈間〉が〈物〉の不在に対して知覚されるように、観察者（私）と〈物〉との間隔においても、〈間〉を知覚することが可能であろうか。ズームングは、対象へのゆっくりした接近によって、石は画面一杯となって停止するが、それは凝視と呼びうる視線の集中である。〈物〉である石がその物としての外形を脱して、意識の全面におよぶ時、それを冥想（メディテーション）と呼びうるならば、このような凝視による対象の無化作用が起こりうる」¹⁷⁾と言う。飯村のいうこれらの作用は、やはり映画の中において強く働くのであろう。観察者と物との間を何の障害もなくズームングで詰めるようなことは、通常考えられない。実際に歩を進めて接近したとしても、石の存在を常に意識せざるを得ず、凝視できるまで接近しても結局は硬い石と対峙するしかなかろう。もちろん達観した人物が冥想によってその境地に至ることはあっても、一般的には難しいであろう。しかし一端フレームによって「フィクションである」と規定された映画の中であれば、既知の概念の束縛から逃れ、その可能性は高まるといえる。ここで飯村が言う鑑賞者の凝視

によって対象(石)が無化する瞬間とは、『正法眼蔵』で道元禅師の言う「而今(にこん)」そのものであろう。俗世で一方向に流れる一定の時間を超越し、鑑賞者が「空」を体得し悟りへと至ると同時に、対象である石も含め世界が「空」そのものとなる、まさにその瞬間なのである。そうした仏教的な「空」「無」がそこに姿を現し物を無化するほどの強い凝視が転じ、〈間〉を生み出すのではないかという飯村の期待は、一表現者として大いに共感できる。

そしてさらに、全編通して小杉武久による声の響きや打音などの音響が、時には映像とシンクロし、時には無作為に鳴る。これらも『MA (INTERVALS)』における「ピー」という音同様に、鑑賞者に揺らぎをもたらし、フィクションのフレームへの没入もしくは覚醒を容易にしているといえる。

さらに画面には別の「揺らぎ」がある。そもそも16ミリフィルムは35ミリフィルムに比べて画質は落ちるわけで、石の拡大ズーム場面であってもその解像感が高くはない。そのことが逆にバランスを保ち、揺らいで明瞭ではない画面が鑑賞者を拒絶せずに、飯村の言い回しを借りれば「鑑賞者と映画が浸透し合って、映画と言う装置が無化した」と理解できよう。

3. 時間と空間の再定義－記号化によるアプローチ

まず1秒24コマといったフィルムの絶対的な時間に支配されながらもそれをも凌駕する飯村の実験は、映画のみならずインターメディア¹⁸⁾等後進の芸術家に多く影響を与えていると言えよう。間、狭間、境界といった場に形態を配することで鑑賞者に自らの意識への旅を提供しようと試みてきた筆者であるが、特に龍安寺石庭で行われた仕事を中心とした飯村隆彦の視座を考察することで有用な示唆を受けることとなった。

映像のみならず1970年『ペーパー・フィルム No.1 16秒 16コマ』と『ペーパー・フィルム No.2 フレームの間』という、B4の400字詰め縦書き原稿用紙一枚の一桷一桷をフィルムのコマに見立ててドローイングを行った作品も存在する。これらは決して映画のためのイメージスケッチや制作ノートのようなものではなく、あくまでも原稿用紙に書かれた(描かれた)映画であった。前者には1～24のコマを表す数字が順に書き込まれ、最後の桷は16で終わる。1秒は24コマであるから「16秒」+「16コマ」となる。後者は、桷目と桷目の間に線が引かれており、これは上映時には映らないコマとコマの境目にあるフレーム・ラインを意味する。原稿用紙においての桷も、あくまで日本語文字を書くためのガイドラインであって、それ自体が出版物に現れることはない。結局それは文字が書かれていない以上白紙の原稿用紙のままなのであるが、いわゆる「スヌケ」のフィルムが持つアクティブ・アブセンスと同じく空白が意味あるものと化している。その後もこの「映画を紙面において記号化する試み」(『映像実験のために』飯村隆彦¹⁹⁾)は続けられ、複数枚残されている。飯村はこの作業について「映画という時間的なメディアをグラフィックに定着することによって、曖昧な時間と空間を再定義すること」²⁰⁾であると述べている。クリスチャン・メッツによる映画記号学をはじめとする試みが重ねられる一方で、それが実験映画を対象としていないことへの不満を持ちつつ、ビデオにはまた別の言語があると考えた飯村は、曖昧なそれを捉えるためにまず「記号化する」という手段を踏んだのである。

それでは、飯村の『間：龍安寺石庭の時／空間』にはどのような記号が見られるのかを挙げてみる。何よりもまず、大きく捉えれば石庭自体が記号と言えよう。白いキャンバスではなく、既に世界的に通用する東洋の日本の京都の「龍安寺石庭」というランドマークであるということは大きい。次に作品そのものに眼を移すと、全体の構造として、全景(静)〉言葉(静)〉移動(動)〉言葉(静)〉移動(動)〉ズーム(動)〉言葉(静)〉移動(動)〉言葉(静)〉全景(静)という10ショットに厳格に分けられており、映像が重なり溶け合うようなシーンは一切なく、極力ミニマムに編集されている。言葉を除く動きも「静止」×2、「横移動」×3、「ズーム」×1に限定されており、記号と呼ぶに相応しい。各ショット間にも滑らかに移行するようなフェードイン・アウトが挟まれていたり、複数の映像が写真の多重露光のように重なり合うようなシーンがあると、途端に映像の中の固定された時間軸から逃れられなくなる。その滑らかさによって、鑑賞者が入り込むべき〈間〉を映像自らが「補完」してしまうということである。最初と最後の全景ショッ

トは、額縁的なショットである。作品自体をフィクションであると宣言すること、即ち記号化が行われている。映し出される画像に眼を凝らせば、やはり記号としての石の役割が最も大きいことは明らかである。そして全体の中で比率は多くないものの、強烈な刺激を与えるのが言葉である。言葉や文字は究極の記号であって、意味は限定的にならざるを得ないが、適所に適切に配することで鑑賞者に有用な気付きをもたらす。鑑賞者に対して饒舌過ぎるのも考えものだが、この作品が〈間〉を覚知するひとつの装置でもあることを前提とすれば、言葉という記号を配したことが功を奏している。

石庭作品には「音」という要素も加わる。もちろん音と音の間には〈間〉があって、音そのものを記号とすることもできる。しかし、むしろ記号としての効果よりも、映像や言葉など、石のごとく硬い記号の配列に楔を打ち込むかのような、またはその反響や余韻によってゆるやかに硬い記号を結びついたり切り離したりする働きが大きいと考える。鑑賞者が自らの意識の中に独自の時間を持ち始めた矢先に突然鳴る音によってその時間を破壊し、再構成を強いる。また時には音の余韻に鑑賞者を乗せ誘う。こうして「揺らぎ」として捉える筆者の感じ方はやはり、20年以上前とは明らかに違う現代に居るからなのかも知れない。

記号化もしくは符号化は広く用いられる言葉であるが、特に情報科学では、情報を人やコンピュータの記憶として取り込める状態に変換することをいう。取り込んだ後に、脳もしくはコンピュータ内部で様々な処理を効率よく行うための方策である。さらにコンピュータに限れば、「符号化(エンコード)」して取り込んだ情報をまた改めて人間や他の機器に適した形態に変換(≒復元)する「復号化(デコード)」が対義語としてある。飯村が『ペーパー・フィルム』で述べた「フリーズ」を符号化(エンコード)とすれば、「解凍」することこそ復号化(デコード)である。生の情報をそのまま保存した方が新鮮さで勝るような気もするかも知れぬが、この手順は情報が溢れしかも日に日に速度を増す現代社会において必要不可欠なものなのである。ほとんどの情報は、多かれ少なかれ冗長性を含んでいる。その情報の全体像を捉えるにあたって、そのものらしさを復元するのに優先度の高い部分を残し、その他の部分は削除したり折り畳むなどして情報量を減じ、高速で効率よくやり取りをできるようにしているのである。これを人に置き換えた場合のメリットを考えると、認知過程が省略されることで無用な揺動なくして情報の本質に迫ることができるということになる。ただし、情報は復号化・解凍を経て復元されるわけだが、切り捨てられた情報は物理的に決して戻ることではなく、その隙間は「補完」する必要があるということをおぼろげに忘れない。コンピュータでは符号化における情報の圧縮(切り捨てる、折り畳む)技術や復号化での補完技術が研究開発され、情報量を減らしながらもオリジナルに匹敵するものとして人が感じられるようになってきた。とはいえ、あくまでもオリジナルを超えることはないと言えよう。一方再び人に戻ると、希望的観測をもってこの「補完」を捉えることができる。

『間：竜安寺石庭の時／空間』にも、飯村のいう「記号化」が見て取れると先に述べたが、これを初めて鑑賞したとある人が「今ひとつ〈間〉を感じるができなかった」と述べた。「補完」がうまく行われなかったということである。記号化が常在しているコンセプチュアルな飯村作品においては、鑑賞者による積極的な「補完」という作業が期待される。また飯村は、鑑賞者が特に「補完」という作業を意識せずとも、ごく自然に意識へと浸透するような導入口を用意している。それでもなお入り込めないとは、不遇にもその時と環境が適切ではなく、日常生活の速過ぎる時間軸から一瞬でも逸脱するタイミングを逃してしまったということであろう。現代社会は、記号化社会である。情報量の多さは、過去の比ではない。それらは瞬時に拡散し、また我々はそれらを瞬時に享受できる。そのメリットは計り知れない。しかし裏を返せば、身体性を失った我々が、本質が切り捨てられて空虚な情報の外郭のみに溺れて嬉々としているに過ぎない。記号化された表層が一人歩きして思わぬ事件に結びついたり、画一化された認知が集団を良からぬ方向へと進ませたり、本質を捉える前に外郭(勿論それさえも不確かなものではあるが)から歪んだ仮想現実を現実のものとして行動してしまうという危険に気付かずにいる。そんな状況にあつて、石庭作品の〈間〉を感知できないことを非難するのは酷というものであろう。しかしここで筆者は、悲観すべき現代ではあるが、だからこそ、美術表現がこの「記号化」を逆手にとって成し得る成果もあると考える。所詮美術は仮想である。ならば、人を思考の〈間〉へと誘う記号を時代性に則って適切に用意

すれば、鑑賞者はその記号に導かれ、合間を「補完」し、もっといえば自らの感性で「拡充」し、意識の内にある時空を自由に往来することも可能となろう。

ベルクソンの「持続」を踏まえて『間：竜安寺石庭の時／空間』は制作された。芸術家が自身の表現に都合よく援用したと言ってしまうればそれまでだが、〈時間と空間が等しい〉という飯村のコンセプトとベルクソンによる時間と空間の扱いとは実は違っている。ベルクソンは、空間化された時間は既に均質的な量を含み、それは記号化された表層的なものだとしている。これを音楽に例えて、一音ずつ人は捉えるのではなく、個々の音が互いに溶け合い連続し、有機的に一体化したメロディーとして聴くものであり、その時間の流れこそが空間化されない「持続」であるとした。一音毎に点として並べて記号化し、空間に配し認識した瞬間、時間と空間が一致した時点で浸透などあり得ないことになってしまう。しかしここで御神楽や雅楽に触れることで、飯村が辿った道筋について一定の説明ができる。木戸敏郎は「御神楽の演奏中、時間はほとんど停止している。現実の物理的な時間は時計の針の通りに過ぎてゆくが、精神的な時間は物理的な時間とは関係なく存在し得る。ヨーロッパの伝統的な音楽の概念は、時間の経過として把握されるが、日本の、そして東洋の音楽の概念は空間的でもある。一度発せられた音は、物理的には間もなく消滅するが、精神的にはその場に止まって、次々と堆積してゆく」²¹⁾と言う。数量的な時間軸を持たない日本の御神楽が奏でるものが、実際の音は消えても空間に重なり合って堆積するという神道の宇宙観は、空間化されてなおそこに「持続」をもたらすといえる。そもそも時間の概念がないからこそ、ベルクソンの言う「記号化」されずに空間化され得るのであろう。さらに木戸は「日本の音楽は時間的表現を行うために、空間を時間に転換する方法をとってきた。一種の記号論である。空間の秩序を連想作用によって時間に飛躍させるのである」²²⁾と言う。雅楽でも音は同じく観念的に捉えられ、空間を時間に転換するという記号化を行っている。時間を空間化することと、空間を時間化することは、似て非なるものであるが、飯村は龍安寺石庭でまず時間を空間化した上でその空間を時間化したといえる。その過程で「記号化」に大切な役割があったことが見えてくる。

禅寺の方丈から望む石庭には、既に重なり合い混ざり合った概念が浮遊している。我々日本人とて、日常生活、物理的な時間に追われながらそれを前にしても、そのままでは容易には〈間〉を覚知できまい。しかしここでフックとなるような要素を抽出し記号とすることで、そこで溶け合って捉え難かった時間と空間が整理されて認識しやすくなる。『ペーパー・フィルム』で提示されたような端的な記号は、一旦は空間に固定されることになるが、それは一瞬の静止(フリーズ)のようなものである。その一瞬にタイミングを合わせ、捉えたその記号を手掛かりに、曖昧な〈間〉を認知することになる。それが飯村の捉えた〈間〉(時間と空間の未分化の状態、浸透)すなわち「持続(デュレ)」であった。

『間：竜安寺石庭の時／空間』は1989年の作品だが、それよりも先に、ジョン・ケージが1983年に『RYOANJI(龍安寺)』を発表している。打楽器と旋律が同時に演奏される作品である。禅に学んだケージが示した〈間〉、またその図形的な楽譜からも顕著な表現のアプローチは、飯村のそれにも通じるものがある。木戸は『龍安寺』の打楽器の楽譜を誠実に演奏した結果として現れる演奏が、欧米の場合はリズムとして時間を管理しているのに対し、日本の場合は〈間〉に変換されたものとして現れる。ヨーロッパの伝統的な作品、古典派やロマン派などを演奏する際、致命的な欠点となってしまうこの日本人の特質が、ケージの作品の演奏では意外な効果を発揮することになる」²³⁾と述べている。この実験音楽が時間と空間を捕捉し〈間〉を示したことが、さらに要素が増え音だけでなく画像が重なり動きを持つ映像を介して〈間〉を示すことへの裏付けとなっている。飯村が「言葉」「音」「映像」を記号化して操ることで、この映像作品は〈間〉を覚知するための大掛かりな装置となった。〈間〉に変換するために、やはり記号は必要だったのである。

おわりに

美術表現における時間性的問題は実に広範にわたるものである。一美術家、一表現者の視点から、いかに時をコントロールし得るかということ、そしてその成果や課題について、まずは先駆者たちが行っ

てきた事例を検討していくことにした。本稿では実験映画で知られる飯村隆彦の映像作品『間：竜安寺石庭の時／空間』（1989年）を取り上げた。アンリ・ベルクソンの「持続(デュレ)」を援用し、〈間〉(時間と空間の未分化の状態、浸透)を提示することに成功した飯村であったが、その過程で「記号」そして「記号化」することを重要なツールの一つとしていた。時間そのものを映画の中で思考しようという試みは、龍安寺石庭を舞台に、徹底した要素の絞り込みと計算し尽くされた飯村の罫によって作品として結実したといえる。

1937年東京に生まれた飯村は、六十年代半ばにアメリカに渡り前衛芸術家や実験映画作家と親交を結び、現在も東京とニューヨークを行き来しながら旺盛に活動をしている。その中で培われた洋の東西にまたがる時間の概念への造詣があったからこそ、この映像作品において破綻することなく効率的に〈間〉を示し得たのである。

本稿では時間を扱う美術表現における「記号化」の有用性を確認することとなったが、加えて記号論としての詳細な検討が必要であろう。またビデオの技術が加速度的に進みそれを扱う美術家が増える一方で、ビデオの記号学について論じられることが未だ少なく、検討の余地がある。

飯村の最近の作品『1SEC in NY』（1分55秒、HD画質）はネット上からのダウンロードのみの配信であり、これについて飯村は「時間的に極限の映画」²⁴⁾と言う。最近のハイビジョンやデジタル技術によって〈まばたきの間のひらめき〉が存在し始めたのだと。飯村の映画における時間の探求は、新たな局面に向かい始めた。ここに至るまでの作品の流れ、そしてこれからの実験を追い続ける必要がある。

さらに龍安寺石庭の作庭に見られる時間と空間の扱いや、人間の認知における時間精度など、美術表現に関わる他領域にも視野を広げるべきであると考えている。美術表現の時間性の諸問題について今後も多角的に分析を重ね、美術表現そのものの可能性を「時間」というフレームから見出していきたい。

註

- 1) 4K = フルハイビジョンの4倍の画素数(画面解像度)。4Kテレビでは横3,840ピクセル×縦2,160ピクセルとなる。
- 2) 16mmシネマカメラ = 16ミリフィルムを装着して動画を撮影するためのカメラ。
- 3) ブックレット『MA/間 A Japanese Concept』飯村隆彦映像研究所、2005年、p.1(第30回日本映像学会2004年東京工芸大学において講演)
- 4) アンリ・ベルクソン、『意識に直接与えられたものについての試論』(合田正人・平井靖史訳)筑摩書房、2002年、p.115
- 5) ジョルジュ・フリードマン、『技術と人間』(天野恒雄訳)サイマル出版会、1973年、p.75
- 6) 華嚴経 = 釈迦が成道した悟りの内容を表明した経典。華嚴宗は中国唐代に大成され、日本には736年に伝えられたとされる。奈良東大寺の創建で広まった。
- 7) 飯村隆彦、『映像実験のために』、p.304
- 8) デジタル変換 = アナログの電気信号をデジタルの電気信号に変換すること。ここでは、フィルムに記録されたアナログ動画を読み込んでデジタル動画へと変換することを指している。
- 9) カタログ『飯村隆彦のメディア・ワールド(Ⅱ)』キリンプラザ大阪、1993年、p.35
- 10) 飯村隆彦、『飯村隆彦 映像作品論集』飯村隆彦映像研究所、2005年、p.71
- 11) カタログ(前掲書)、pp.34-35
- 12) 同上、p.35
- 13) 同上、p.38
- 14) ダニエル・シャルル、「スクリーンに持ちこまれた竜安寺」、『飯村隆彦 映像作品論集』、p.72
- 15) カタログ(前掲書)、pp.36-37
- 16) 画角 = カメラで撮影できる範囲を、レンズ上の角度で表したもの。画角が広くなれば撮影できる範囲は広がる。(広角)

(藤井)

- 17) カタログ(前掲書), p.37
- 18) インターメディア=音響や光, さらに身体表現など, 様々な表現形態が融合した芸術表現のこと.
- 19) 飯村隆彦, 『映像実験のために』, p.94
- 20) 同上, p.94
- 21) 木戸敏郎, 『若き古代 日本文化再発見試論』春秋社, 2006年, p.28
- 22) 同上, p.120
- 23) 同上, p.294
- 24) 飯村隆彦作品ダウンロードサイト

参考文献

- ダニエル・シャルル, 『ジョン・ケージ』(岩佐鉄男訳)書肆風の薔薇(水声社), 1987年
田島節夫, 他編著, 『講座・現代の哲学① 時間・空間』弘文堂, 1977年
アンリ・ベルクソン, 『時間と自由』(中村文郎訳)岩波書店, 2001年
アンリ・ベルクソン, 『意識に直接与えられたものについての試論』(合田正人・平井靖史訳)筑摩書房, 2002年
アンリ・ベルクソン, 『記憶と生』(ジル・ドゥルーズ編著, 前田英樹訳)未知谷, 1999年
小林秀雄, 『小林秀雄全作品別巻1 感想上』新潮社, 2005年
小林秀雄, 『小林秀雄全作品別巻2 感想下』新潮社, 2005年
チャールズ・H・ホランド, 『時間とは何か』(寺島英志訳)青土社, 2002年
内井惣七, 『空間の謎・時間の謎』中央公論新社, 2006年
頼住光子, 『道元一自己・時間・世界はどのように成立するのか』日本放送出版協会, 2005年
飯村隆彦, 『ペーパー・フィルム』芳賀書店, 1970年
飯村隆彦, 『飯村隆彦 映像作品論集』飯村隆彦映像研究所, 2005年
カタログ『飯村隆彦のメディア・ワールド(Ⅱ)』キリンプラザ大阪, 1993年
飯村隆彦, 『映像実験のために』青土社, 1986年
『美術手帖第327号』美術出版社, 1970年
飯村隆彦, 『パリ=東京 映画日記』書肆風の薔薇(水声社), 1985年
飯村隆彦, 『80年代芸術・フィールド・ノート』朝日出版社, 1988年
飯村隆彦, 『芸術と非芸術の間』三一書房, 1970年
三井秀樹, 『メディアと芸術—デジタル化社会はアートをどう捉えるか』集英社, 2002年
法政大学国際日本学研究所, 『日本学とは何か—ヨーロッパから見た日本研究, 日本から見た日本研究—』法政大学国際日本学研究センター, 2007年

受稿日 2016年9月19日 受理日 2017年1月12日