



写真15：映像作品《とぎのきせき》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《とぎのきせき》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、三世代もたつと、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。こぼりのない、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、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、けっして完全に〈芸術〉にとりこまれようとする女の名前を、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<sup>15</sup>。

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<sup>16</sup>。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、ということである。

《とぎのきせき》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く、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。

.....  
<sup>15</sup> 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  
<sup>16</sup> 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