

モンタージュが暴露する「無気味なもの」としての現実 —— 中井正一の映画理論にある精神分析的側面について ——

伊集院 敬 行

キーワード

中井正一, ハイデガー, 精神分析理論, モンタージュ, 自由連想法
Masakazu Nakai, Martin Heidegger, Psychoanalysis, Montage,
Free Association

0. はじめに

1. 「模写論の美学的関連」で用いられる精神分析理論について
2. 自由連想法としてのモンタージュ
3. 「歴史的主体性」の精神分析的解釈
4. 終わりに

0. はじめに

1920年代後半, 中井正一 (1900-52) は, 九鬼周造 (1881-1941) や三木清 (1897-1945) を通し, カッシーラー (1874-1945) やハイデガー (1889-1967) の思想を学ぶ。そして, 1937年に思想犯として検挙されてから終戦までの中断はあるものの, 1930年代初頭から晩年まで一貫して, とりわけハイデガーからの強い影響のもと, 機械時代に相応しい独自の美学の構築を試み, カント美学を乗り越えようとした。

たとえば, 「機能概念の美学への寄与」(1930) で中井は, ル・コルビュジエ (1887-1965) が『建築に向かって』(1923) で論じる機能主義的機械美学を, カッシーラーの「機能」(関数) という概念と結び付けて理解している¹。また, 同年の「絵画の不安」(1930) や, その翌年の「芸術的空間」(1931) を元にしつつ, 対象を演劇から映画へと変えて戦後に執筆された「生きている空間」(1951) では, ロマン主義絵画や対象の光の機械的複製としての映画に, 見る者を見返すような「本質的凝視」——「黙ってジッと自分を見つめているまなざし」——を認め, 見る者を不安にするこのまなざしをハイデガーが『存在と時間』(1927) で論じる「てれたるころもち (= Unheimlich, 無気味なもの)」として理解している²。さらに本論で考察するように, 「模写論の美学的関連」(1934) でも, モンタージュにハイデガーの言う「存在」を「開示する」力を認めている。

しかし、これまで中井の映画理論を論じたものの多くは、それをル・コルビュジエの機能主義的機械美学を踏まえた映画理論としては理解しても、そこに見られるハイデガーからの影響をほとんど論じていない³。確かに中井は、その独自の機械美学の始まりを告げる「機械美の構造」(1929)他いくつかの論文で、対象の光の機械的複製としての映画に「非人間的ファインさ」⁴を認め、これをル・コルビュジエの機械美としている。だが、中井が映画を評価したのは、その機械的描写に新しい美が認められるからだけではない。中井は映画が非人間的な機械の眼であるがゆえに、そこには主観が排除した現実が暴露されること、そしてそこには無気味さや不安があることをも認めていた。したがって、もしこれを重視しなければ、中井の映画理論はもちろん、そのル・コルビュジエ理解も単純な機能主義として理解してしまい、そこにあるハイデガーの影響を見逃してしまうだろう⁵。また、確かに中井はヴェルトフ(1896-1954)やその弟のミハイル・カウフマン(1897-1980)らの映画に見られる、記録映像の断片の脈絡がないコンティニューイティー(モンタージュ)⁶を「新しい感覚構成」として論じ、そこに美的感覚の変容の可能性を認めている。だが、これを機械時代に相応しい美的感覚の誕生として単純化してしまうなら、これもまた、そこにあるハイデガーの影響を見逃してしまうことになる。というのも、中井がモンタージュを論じるとき、彼はそこに主観の破壊、人間主義的美学の乗り越えの可能性も認めているからである。

もちろん、中井がハイデガーの思想と格闘したことは、その思想を論じるときに避けては通れない重要なテーマである。にもかかわらず、上述のように中井の映画理論はこれまで単純に理解され、そこにあるハイデガーの影響は十分に考察されてこなかった。では、中井はどのようにハイデガーの思想に即して映画を論じたのだろうか。

1930年代初めから中井は、対象の光の機械的複製とモンタージュという映画の二つの側面について考察し始める。そして戦後の中井は、前者を「図式空間」、後者を「切断空間」と呼び、映画についての考察をさらに深めていく。そのような中井の一連の映画に関する論文のうち、先述した「絵画の不安」や「芸術的空間」は、対象の光の機械的複製としての映画をハイデガーに基づいて論じた初期の論文である。一方、中井がモンタージュを論じたものにハイデガーの影響が見られる初期の論文は、「模写論的美学的関連」である。この論文で中井は、ハイデガーが論じる存在を精神分析理論が論じる無意識に喩え、これを「基礎射影」と名付けた。そして、モンタージュにこの基礎射影を暴露する力を認めた。したがって中井にとってモンタージュとは、ハイデガーの言う「存在の開示」をするものであり、フロイトの言う「無意識の暴露」をするものであったことが想像される。

ただし、この論文で中井は、モンタージュによる基礎射影の暴露について具体的に論じておらず、その可能性を示唆したにすぎない。とはいえ、中井が「模写論的美学的関連」でハイデ

ガーの存在論を精神分析理論で説明していることは、彼のモンタージュ理解を知るための鍵となる。というのも、中井はこの論文に先立つ『『春』のコンティニューイティー』（1931）で、ヴェルトフやカウフマンの映画にフロイトの言う「人の内面的リアリズムと、連想作用の中の特殊な法則性」⁷を認めているからである。したがって、「模写論的美学的関連」での精神分析理論とモンタージュに関する記述不足を、『『春』のコンティニューイティー』で展開されるモンタージュ論で補うなら、「模写論的美学的関連」のハイデガーに即した中井のモンタージュ理解がどのようなものであったかを再構築できると考えられる。

以上のことから本論は、「模写論的美学的関連」と『『春』のコンティニューイティー』にある精神分析理論への言及に注目し（1. 2.）、これまで単純な機械美学として理解されがちであった中井の映画理論を再考してみたい（3.）。

1. 「模写論的美学的関連」で用いられる精神分析理論について

中井は「模写論的美学的関連」で、まずカッシーラーの「実体概念と機能概念」（1910）に基づき、カントの実体論から機能論への移行を説く。次にカッシーラーの機能概念の欠点を克服するものとしてハイデガーの存在概念を取り上げる。それは次のようなものである。

実体論では人間と事物は互いに隔てられており、事物は人間によって意識される実体（客体）として、人間はそれを意識する主観としてある。そのためここでの概念や認識とは事物の記憶表象から抽象されたものことである。ただし、このような認識のモデルでは、その事物の一般概念が人によって食い違ってしまうという問題がある。これに対し機能論は、人間と事物との間にある関係に注目し、事物を実体ではなく「機能」として捉えることで、認識が人によって食い違ってしまうという実体論の問題を克服しようとする。しかし、ただ機能としてのみ事物を捉えるなら、機能論は「人間的方向性」を失いかねない。というのも、機能とは事物に元々内在するものではなく、人間的方向性、すなわち人間と事物の間のその都度の関係から生じるものだからである。そこで中井は、『存在と時間』でハイデガーが論じる存在の思想に注目する。主体と対象の関係を重視するのは、機能論も存在論も同じである。しかし、存在論は、人間と事物が関係に先立ってあるのではなく、両者の相互関係において生じるものとする。そして、人間と事物の関係に先立つ在り方を存在と呼び、これを取り戻そうとした。

さらに中井は、このように実体論から機能論、そして存在論への移行に伴って主体の意識としての主観の有効性が失われつつあることと、無意識を重視する精神分析理論の登場に同時代性、類似性を認める。その際、中井は精神分析理論の「意識」や「無意識」の語をそのまま用いず、これをハイデガーの師であるフッサール（1859-1938）の「射影」という語を用いて説明している。それによると「無意識」とは、「抑圧されし被圧迫的エネルギーの無限なる貯蔵

所」であり、中井はこれを「基礎射影」と呼ぶ。一方、「意識」とは基礎射影を抑圧する歪んだ認識であり、中井はこれを「上部射影」と呼ぶ。そして、基礎射影の暴露により、主体が上部射影のイデオロギーから解放されるとき、主体は正しい認識としての「非現実の現実」へと至る、と中井は考えた⁸。

このようにこの論文で中井は、対象を実体論的に認識するのではなく、存在として捉えることを唱えた上で、無意識に抑圧されたものの意識化を正しい認識であるとし、実体論的認識を意識に、存在論的認識（存在の開示）を精神分析による無意識の意識化（無意識の暴露）に対応させている。したがって中井は、非本来的な在り方に頹落していた現存在が、無気味なものをきっかけにその本来的な在り方としての存在を取り戻すとする『存在と時間』の思想を、無意識に抑圧されていた現実が精神分析によって暴露されることで、自我がもう一つの自分としての「エス」に気付くこととして理解したということになる。だとすると、中井が意識と無意識を射影という語に置き換える際、前者を「上部」射影、後者を「基礎」射影としたのは、フロイトの局所論的発想、すなわち意識の下には広大な無意識の領野が広がっているとする考えを踏まえてのことだと思われる。また、現象学の概念である射影が、本来の意味から大きく逸脱して無意識の説明のために用いられているのは、現象学と深く関わるハイデガーの思想と精神分析理論の類似性を強調するためだと思われる。

さて、このように存在論を精神分析理論と結び付けて理解したあと、中井はさらにモンタージュに言及し、ここに基礎射影を暴露する可能性認め、それを以下のように述べる。

行動体が現実的自己を発見するためには何らかの意味の体系——同時的図式性——を要求する。その意味で、光、音、言葉、時間空間を媒介として、截断されたる現在面において、可能と不可能、偶然と必然、現実と非現実の存在の全範にわたって、人間の原方向の基礎射影を暴露し完成するために、何らかの構成的体系を持たなければならない。すなわちそれが芸術的製作機構である。1930年に完成する『トゥルクシーヴ』を、1928年に撮って、その組立^{モンタージュ}によって、1929年にフィルムの上で完成せしめ記録づけたことは、時にそってのリアリズムではない。時を垂直に截断し、永遠の計画に参加せる一つの非現実の現実である。それこそが現実そのものよりももっと完全な、もっと迫るような、もっと納得できる現実そのものなのである⁹。

この引用中の『トゥルクシーヴ』（1929）とは、ヴィクトール・ツーリンによるトルコとシベリアを繋ぐ鉄道建設の記録映画である。この引用箇所だけを読むと、鉄道が未完成であるにもかかわらず、スクリーン上でその完成を先取りする編集の力を中井は評価し、その先取りされた鉄道の完成を「非現実の現実」と呼んだようにも思える。しかし、このように考えるのは

誤りだろう。ラストに機関車が疾走するとはいえ、この箇所を除くとこの映画は、鉄道建設現場の自然やその機械の映像の断片がモンタージュされたものである。そのイメージの連鎖は詩的なものを喚起こそすれ、鉄道の完成を先取りしているとは言い難い。では中井は、無数の断片的な記録映像を抽象化して得られる印象のことを「非現実の現実」と考えていたのだろうか。だが、このように考えるのも誤りだろう。なぜならそのような印象こそ、まさに中井が批判した実体論的思考における認識や概念と同じものだからである。

では、モンタージュが暴露する「非現実の現実」、「現実そのもの」とはどのようなものだろうか。そしてそれはどのように暴露されるのだろうか。これについて次章で考察するために、ここで「模写論の美学的関連」が論じる「基礎射影」と、「絵画の不安」が論じる「無気味なまなざし」とを比較し、両者が重なる概念であることを確認しておきたい。

「はじめに」で述べたように「絵画の不安」で中井は、ロマン主義絵画と映像の機械的複製に見る者を見返すまなざしを認め、これをハイデガーの無気味なものとして考えた。そして、それまでの主体——なお、「Subjektの問題」（1935）ではこれを「観察者としての主体」、「観測的主体」と名付け、「主観」を意味するものとする¹⁰。また、戦後の「映画の空間」（1946）では、これを「遠近法の空間」に生じる「主観」とし、映画が生み出す主体の主体性と区別する¹¹——を乗り越える新しい主体の誕生の契機をこの無気味なまなざしに認めた。一方、これまで述べたように「模写論の美学的関連」で中井は、カントの実体論に対してハイデガーの存在論を評価し、ハイデガーのいう存在の開示を精神分析による無意識の暴露と重ね、モンタージュがこれをもたらすと考えた。

このように両論文はハイデガーの思想（無気味なものと存在）と映画（対象の光の機械的複製とモンタージュ）に注目し、近代（遠近法とカント）を乗り越えようとする、共通の思考の枠組みを持つ。そこで「絵画の不安」（なお、この論文では精神分析理論は用いられていない）に登場する各メディアを各射影に対応させてみよう。すると、遠近法絵画における観察者の視線は上部射影に相当する。そして、ロマン主義絵画や映画に現れる、鑑賞者を見返し、脅かす無気味なまなざしは、モンタージュが暴露する基礎射影に相当する。事実、戦後になるが中井は、その死の直前に出版された『美学入門』（1951）のフロイトの精神分析理論を説明する箇所で、「模写論の美学的関連」と同様に意識を上部射影とし、無意識を基礎射影とした上で、この基礎射影を「不安を覚える、自分を見返す自分の瞳」とする¹²。

したがって、中井にとってフロイトの無意識やエスとハイデガーの無気味なものは、基礎射影の語において結び付いていることになる。このように基礎射影が抑圧された無意識であり、それが無気味なものであることは——中井がフロイトの「無気味なもの」（1919）を読んでいたかどうかは定かではないが——フロイトがそこでした無気味なものの定義、「無気味なもの

とは一度抑圧を経て、再び戻ってきた「慣れ親しんだもの」である¹³に適っている¹⁴。そしてこの一致は、『存在と時間』の出版間もなくであったのにもかかわらず、中井がハイデガーおよびフロイトを深く理解していたことを示している。というのもハイデガーには、現象学的精神医学から哲学に転じたヤスパース（1883-1969）、現存在分析（ハイデガーの思想の影響を受けた精神分析理論）のメダルド・ボス（1903-90）、ジャック・ラカン（1901-81）らとの交流があったことや、ハイデガーの思想と精神分析理論には理論的類似性があることはよく知られる通りであるが、このことが盛んに論じられるようになったのは、ようやく近年になってからだからである。

2. 自由連想法としてのモンタージュ

これまで見てきたように「模写論の美学的関連」で中井は、モンタージュが我々の無意識を開き、そこに基礎射影のまなざしが暴露されると考える。しかし、「模写論の美学的関連」にはその具体的な説明はない。だが、それに先立つ『春』のコンティニューイティーには、モンタージュを精神分析の実践と比較していると思われる箇所がある。

この『春』のコンティニューイティーで論じられるカウフマンの『春』とは、彼の兄のヴェルトフが制作した一連の映画と同様に、短い記録映像が連続するスタイルの映画である。中井が計測したところ、その第VI巻の一カット¹⁵（ショット）平均は1.79秒であった。中井は、『春』のこのような短い映像のコンティニューイティー、すなわちモンタージュに注目する。

「機械美の構造」や「絵画の不安」など、それまでの論文で中井が論じたものは、対象の光の機械的複製としての映画であった。しかし、目まぐるしく変わる『春』のカットにそれを見ている時間はない。その代わり、そこには音楽のような「リズムカルな激しい効果」と、言葉のような「連想のモメントとしての役割」が際立ってくる。それゆえ中井はこのようなカットをキノトーン（映画音）、キノザッツ（映画語）と名付け、それを「ひとつの記号」として理解した。そしてここに、フロイトが論じるとする「連想作用の中の特殊な法則性」と「内面的リアリズム」を認め、これが「映画眼（キノキイ）のカメラワークを越え」と考えた¹⁶。

では、中井がヴェルトフやカウフマンらの映画のモンタージュに認めた「連想作用の中の特殊な法則性」と「内面的リアリズム」とはどのようなものだろうか。中井はこれを具体的に説明していない。しかし、まず『夢判断』¹⁷（1900）でフロイトが説明した、抑圧された現実が夢に変換される法則と、自由連想がそれを明らかにする仕組みを確認し、次にこれを映画と比較すれば、中井の言わんとすることはおおよそ推測できる。

フロイトの『夢判断』によると、「夢」とは、抑圧されて無意識になったものが「夢の作業」によって「検閲」を潜り抜け、睡眠中の意識に浮かんだものである。日中、抑圧されて無

意識になったものは、検閲の働きによって意識になかなか浮かんでこない。しかし、眠りにつくと検閲は弱まる。そのとき、抑圧されたものが上手く検閲を潜り抜けるようにするために、夢の作業は抑圧されたものの各構成要素をそれとは別のものに代えて表現する。この操作はその種類により「圧縮」や「置き換え（移動）」と呼ばれる。これら圧縮と置き換えにより、夢（顕現夢）は元の抑圧されたもの（潜在夢、夢思想）とは似ても似つかぬでたらめなものとなる。そこでそのような夢に一貫した物語を与える「二次加工」が施されるが、それでも夢がしばしば奇妙な印象を持つのは、この圧縮と置き換えのためなのである。

この仮説に従えば、身体症状それ自体からその心的原因を見つけることはできなくても、夢の作業を逆に辿ることでそれを明らかにできることになる。そこで分析家は、患者に夢を自由に思い出させ、その各イメージが代理表象しているものが何であるかの解釈を患者に与える。そして、患者がこの解釈を手がかりに無意識に抑圧したものを自分自身で意識化できるようにすることで、抑圧が原因で生じた身体症状の除去を試みるのである。つまり、身体症状も夢も共に抑圧から生じた症状であるが、身体症状と異なり、夢は解釈が可能な症状なのである。

ところで、自由連想法による夢の解釈を説明するにあたり、フロイトはこれを「判じ絵」の解釈に喩えている。この判じ絵とは、文字や絵画が組み合わせられたパズルで、一見でたらめで無意味なものである。しかし、判じ絵を構成する各要素を描かれた通りのものとして見るのではなく、その名前の音を表しているものとして見れば、判じ絵にはそれ全体から喚起される印象とは全く異なるメッセージが隠されていることが明らかになる。つまり、フロイトにとって夢とは、抑圧されたものに「圧縮」と「置き換え」を施して作られた判じ絵であり、したがって夢を構成する各イメージを語として捉えれば、抑圧されたものが明らかになるのである。

だが、判じ絵の奇妙さに惑わされればその謎は決して解かれないように、患者の語る夢を一貫した物語として捉えれば、症状や夢が自我を騙した方法で分析家も騙されることになる。もちろん、夢の物語が与える印象から患者の無意識を明らかにしようとしても、その症状は改善しない。そこで分析家は、患者が夢の自由連想で躓く辻褃の合わない箇所注目し、これを解釈の手掛かりにする。そしてこの解釈により、患者の自由連想にある一貫性に切れ目を入れ、無意識に抑圧されたものを露わにしようとするのである。

以上のことを踏まえば、「『春』のコンティニューイティー」で中井が映画に認めたというフロイトの「連想作用の特殊な法則性」とは、圧縮や置き換えという夢のメカニズムに、そして「内面的リアリズム」とは、精神分析で明らかになる、無意識に抑圧されていた現実のことだと思われる。また、フロイトが夢の各イメージを語として捉えたことは、中井が各カットを語や記号として捉えたことに対応する。だとすると、『春』のような映画は自由連想で語られるでたらめな夢であり、そのような映画が上映される映画館は精神分析の治療の場ということに

なる。

確かに、一般的にも映画理論においても、映画はしばしば夢に喩えられる。しかし、その場合の映画とは一般的な物語映画のことである。映画館の暗闇で身動きできず、眠りに近い状況におかれた鑑賞者は、物語映画の滑らかな編集による疑似現実感と、感情移入を誘う登場人物や物語により、カメラもしくは映写機に同一化し、忘我の状態となる。このとき映画は、鑑賞者に彼らの欲望を満たすような物語や映像を与える。その結果、鑑賞者にとって映画は抑圧された欲望の間接的成就としての夢の代替物となる。つまり、一般に映画が夢に喩えられるときは、物語映画が二次加工の上手くいった夢に喩えられているのである。

これに対し、中井がヴェルトフやカウフマンの映画を夢と比較しているとすれば、そのギクシャクした編集の映画は、自由連想で語られる、でたらめな印象を与える判じ絵のような夢、二次加工が上手くいかなかった夢ということになる。そして、無意識が夢の自由連想で患者が踏く箇所に見えるように、不自然に繋がるフィルムとフィルムの切れ目には、無意識に抑圧されていた現実が暴露されるということになる。だが、ここで次の疑問が生じる。物語映画においては、映画は鑑賞者の夢の代理となる。しかし、ギクシャクしたモンタージュの映画は一体誰の夢なのか。また、鑑賞者は患者なのか、それとも分析家なのか。

中井の「集団」や「大衆」の概念は、このような疑問に答えるものと思われる¹⁸。結論から言えば、映画館で鑑賞者は大衆という集団の一要素として、映画を大衆の夢として受け止め、これを分析する。この意味で、映画館で鑑賞者は患者と分析家の両方の位置を占める。ここでは、ヴェルトフやカウフマンの映画がニュース映画であることに倣い、ニュース映像とそれを見る大衆との関係について考えることで、この疑問に答えることを試みよう。

今日の報道では、現実の断片的な機械的複製としての映像は取捨選択されて繋がれ、そこにコメントが付されて一つの物語になっている。そのため、現実のありようを推測すべく、そのようにして報道された映像の断片の総合を抽象しても、そこで得られるものは印象にすぎず、現実には抑圧されたままである。しかし、ニュース映像は抑圧された現実の代理表象であると考え、夢の自由連想を精神分析するようにそれを見ることができれば、カットとカットの繋ぎ目には、抑圧された我々大衆の現実が現れる可能性がある。物語性が乏しく、断片的な記録映像が連続するヴェルトフやカウフマンのニュース映画なら、この可能性はさらに大きくなる。

このように、映画が抑圧された大衆の現実から生じた症状という意味での夢としてあり、解釈に開かれているのなら、中井が映画のモンタージュに認めた基礎射影の暴露とは、鑑賞者個人というより、我々大衆の抑圧された現実の暴露ということになる。これに対し、夢見心地で見る物語映画では、登場人物に感情移入することで、鑑賞者は我（自我）を失いつつ、同時にその登場人物への同一化でその自我を強化する。このように、ここでは映画は鑑賞者個人の無

意識を抑圧する夢としてある¹⁹。

しかし、感情移入を拒むギクシャクしたモンタージュの映画はもちろん、たとえ物語映画でも、これを自由連想で語られる夢とみなし、精神分析するように見ることができのなら、映画のスクリーンには、鑑賞者の感情移入の対象が映し出されるのではなく、大衆の無意識に抑圧された現実が暴露される。そのとき、鑑賞者は夢見心地の状態から覚め、スクリーンに暴露される無気味な現実と向き合う集団の主体となる。もちろん、このようにしてモンタージュが暴露する現実とは映画の中の実際のイメージとしては存在しない。だが、このような現実こそ、映画眼が複製する現実以上の現実ではないだろうか。先に引用した「模写論的美学的関連」の最後の個所で中井が「非現実の現実」や「もっと納得できるような現実そのもの」と呼んだのは、このような目には見えない現実、映画眼では捉えられない現実なのだろう。中井はここに「映画眼のカメラワークを越え」るものを見たのだと思われる。

3. 「歴史的主体性」の精神分析的解釈

これまで見てきたように、1930年代の中井はハイデガーやフロイトの理論を用い、映画が新しい主体を生み出すことを集中的に論じ、独自の映画理論を構築しつつあった。しかし1937年に、『世界文化』と『土曜日』の編集とそこへの執筆が左翼思想の政治運動と見なされて中井は検挙、拘留所に送られ、彼の映画理論の取り組みは中断してしまう。そして、中井が再び映画について論文を発表するのは、ようやく戦後になってからであった。その論文が「映画の空間」である。中井はこの論文で、戦前の論考をさらに広い歴史的な視野の元で発展させた。これをまとめれば以下のようなになる。

遠近法が登場するルネッサンスを迎えるまで、人々は自然や神、王に支配され、主体にとって空間は畏れに満ちていた。それゆえ中井はこのような空間を「畏れの空間」や「身分の空間」と呼ぶ。しかし、遠近法の発明が人々をそこから解放した。なぜなら遠近法は、視線により世界を支配する特権的な位置に主体を据えるからである。ここでは一人ひとりが、遠近法の観察者という世界の中心に位置付けられ、そこから世界をその視線で支配し、体系化する。ここにはもはや畏れるべき神や王はいない。人々はそれぞれの視線を持ち、互いに争いあえる自由を喜び合った。中井はこのような人間主義的な遠近法の空間を「体系空間」、そこに生じる個人主義的な主体を「主観」と呼んだ。

だが、この喜びは長くは続かなかった。なぜなら、争いを勝ち抜くために形成された集団は次第に強大になり、個人を圧倒するようになるからである。また、集団が自然を効率よく資源にするために発明した機械は、逆に個人を支配するようになるからである。そうすると、主体はもはやその視線で世界を支配することはできず、遠近法的空間には次第に不安が満ちてくる。

中井はこのような不安をロマン主義絵画と映画に認めた。しかし、この不安こそ、それと向き合う主体の誕生の契機である。中井は映画の空間に、不安を前にしてただ怯えるのではなく、それと向き合う新しい集団的主体の誕生も認め、次のように説明する。

遠近法絵画が人間主義的な視線のもとで空間を体系化したものであるのに対し、写真や映画という映像は、対象の機械的な複製という非人間的な図式である。それゆえ中井は機械的複製としての映画の空間を「図式空間」と呼ぶ。さらに映画ではこの図式空間が次々に連続する。一見、これは語が連続する文章のようである。しかし、文章と異なり映画には、「である」、「でない」の語に当たる「繫辞」(コブラ)がない。そのため映画は鑑賞者に、そこに欠けている繫辞を補うことを要請してくる。これに鑑賞者が応え、「図式空間」としてのカットの間に繫辞を与えるとき、主体は「激発」され、見失っていた自らを発見する。中井はこのような図式空間がモンタージュにより連続して現れる空間を「切断空間」、そして、これら図式空間と切断空間によって激発されるものを「大衆の歴史的主体的意欲」、そこに生まれる新しい主体を「歴史的主体性」と呼んだ。

以上のように「映画の空間」で中井は、二つの視覚メディアの登場によって歴史を三つの時代に区分し、新しいメディアの登場による空間と主体の変容を論じた。ただし、激発がどのように生じるのか、そしてそこに生じる歴史的主体性としての大衆がどのようなものかの説明は不十分である。そこで、前章での考察を「映画の空間」で登場した用語を用いて説明し直すことで、これらの問いについて考えてみよう。

物語映画において鑑賞者は、映画館の暗闇に身を隠し、そこに映し出される対象や物語に感情移入する。ここにあるのは覗きの視線、欲望の視線であり、これは遠近法の強調された姿にほかならない。各カットはすでに体系化されており、物語の枠組みがある以上、主体はカット間に繫辞を与える必要はない。したがって映画が単なる物語の単なる図解にすぎないのなら、そのような映画はむしろ体系空間である(なお、戦前から戦後まで一貫して、中井は単なる物語映画を演劇の罐詰として批判している)。

これに対し、脈絡のない映像の断片(図式空間)が連続する映画(切断空間)には、物語が無く、そこに感情移入できない。それゆえ、このような映画を前にして観客は、夢を精神分析するようにそれを解釈することを要請される。これが、「映画の空間」で中井が映画には繫辞が無く、見る者にそれを与えることが要請されたとしたことだと思われる。

興味深いことにこのことは、フロイトが夢には接続詞や否定がないとし、分析ではそれを補うことが要請されるとするのと一致する。『夢判断』や『精神分析学入門』(1907)によると、夢の潜在思考が夢に変換されるとき、接続詞や前置詞のような思考の関係を示す品詞はイメージに変換できず、夢から抜け落ちてしまうという。また、夢の潜在思考の中の対立

するものは圧縮によって一つにされるため、夢には否定の表現が見られないという。それゆえ分析では抑圧されたものを明らかにするために、夢に現れないこの接続詞や否定の語を補うという解釈が必要となる²⁰。

これに倣えば、精神分析における解釈と同様に、映画においても鑑賞者がカット間の繋辞を補うとき、そこに無意識に抑圧されていたものが暴露され、主体がそれを取り戻すということになる。そして、激発が無意識の暴露だとすれば、それは基礎射影のまなざしであり、歴史的主体性とはそこに現れるまなざしの主、すなわちエスということになる。

だとすれば、中井の歴史的主体性の「主体」とは、「主体的に行動する」や「主体性を持つ」といった意味での「主体的」に生きる主体ではない。また「繋辞を与える」とは、そのような主体が脈絡のないカットに「主体的」に意味を与えることではない。そして、歴史的主体性の「歴史」の語を、「主体的」に生きることに目覚めた主体が発見する歴史的状況として理解することもできない。というのも、いわゆる「主体的」に行動する主体とは、強められた自我（＝主観としての主体）であり、それが目指すものは「自我理想」や「理想自我」と呼ばれるものだからである。これこそ中井が乗り越えようとした遠近法的主体としての観察者、観測者、主観、個人である。

では、歴史的主体性の「歴史」とは一体何だろうか。これまで見てきたように中井は、映像の機械的複製にある客観性に、機械美と同時にハイデガーの言う無気味なものを見た。またモンタージュが夢の自由連想のようにして、精神分析の言う無意識に抑圧された現実やそこにごめくエスを暴露すると考えた。そして、それを喩えにして中井が説明しようとしたものは、ハイデガーの言う存在の無気味さであった。

ハイデガーにとってこの無気味なものは、現存在を自らの死へと向き合わせるものである。これにより現存在は、時計が刻む均質で終りのない時間から、自分に固有の死という終りのある時間である「本来的な時間」を生きるようになる（「死への先駆」）。このような時間をハイデガーは「歴史（Geschichte）」と呼び、一連の出来事の羅列としての「歴史（Historie）」と区別した。一方、フロイトも「快感原則の彼岸」（1920）で、死や不安について論じている。フロイトはそこで、我々の心に「快感原則」に従う「性の欲動」や「現実原則」に従う「自己保存欲動」では理解できない不安や無気味さへ向かう強迫的な力を認め、人間を死へと駆り立てるその力を「死の欲動」と名付けた。

これら死と深く関わる無気味なものや存在やエスが、基礎射影のまなざしとしてスクリーンに現れる。そのとき我々は「認識の達しない深みにおいて自分自身にめぐりあう」²¹。中井はこのような自分自身を「ほんとうの自分」²²、「大いなる自分」²³と呼ぶ。これは一見すると、主体的に生きる主体や自分の理想像とも取れる表現である。しかし、これまでの議論が明らかに

したように、それは人間が自らの存在としての在り方に立ち返るきっかけとなる無気味なものとしての存在であり、心の奥底からこちらにまなざしを向ける自分自身の無気味なエスなのである。そして前章でみたように、映画において主体が集団的なものになるのなら、そのエスは個人のそれというより、むしろ集団、大衆のそれと考えるべきである。

世界を「体系」化すべく、特権的な「幾何学的点」にまで還元され、見返されることなく世界を外側から観察する遠近法的主体は、身体を欠き、世界から切り離され、理念上死なず、歴史に属さない。しかし映画の機械的複製（図式空間）とモンタージュ（切断空間）が暴露する、無意識に抑圧されていた我々大衆の現実とそこでうごめくそのエスの無気味さが、見る者の一方的な視線を拒み、その個人的で主観的な見方を崩壊させる。そのとき主体は再び歴史と関わり、死すべき身体を取り戻す。このように映画には、覗き見する者を見返し、怯えさせるまなざしのような効果がある。そして、我々はこのまなざしと向き合うとき、集団の一要素として、本来的な時間としての歴史を生きる主体、すなわち歴史的主体性になるのである。

4. 終わりに

ここまで述べてきたように、本論はまず、「模写論の美学的関連」と『春』のコンティニューイティー」にある精神分析的側面に注目し、中井のモンタージュ理解について考察した。これにより明らかになったのは、ハイデガーの思想を精神分析の理論に、モンタージュをその技法である自由連想法に対応させたことが、中井のハイデガーに即したモンタージュ理解を可能にしていることであった。そして、これを踏まえて戦後の中井の映像論を考察し、そこにあるハイデガーの思想と精神分析理論との分かれ難い結び付きを確認した。最後に、中井のハイデガーに即した映像論を、簡単ではあるが、ハイデガー自身の芸術論と比較して本論を終えたい。

これまで見たように中井は、ハイデガーに基づき映画を論じるために、モンタージュに無意識を暴露する自由連想法と同じ効果を認め、これをハイデガーの言う存在の開示と結び付けた。一方、ハイデガーは、1935年の講演の記録である『芸術作品の根源』（1960）で、芸術をアレータイア（真理）、すなわち、覆いがはぎ取られ、対象が存在として立ち現れる経験として論じた。このように中井の映画理論とハイデガーの芸術論の基本的な枠組みは極めて類似している。中井がその映画理論を展開したのが1930年代初頭であったことを考えれば、中井はハイデガーの思想に学びながら、その芸術論を先取りしていたとも言える。

しかし、両者の間には違いもある。たとえばそれは、ハイデガーが『芸術作品の根源』で、ゴッホ（1853-90）が描いた農夫の靴の道具性を論じたのに対し、中井は映画を道具として論じたこと²⁴、また、ハイデガーが論じるジャンルはギリシャ建築や絵画であるが、中井が論じるのはル・コルビュジエの機械美学や映画であったことである。このような違いが生じた原因

は、ハイデガーがテクノロジーを嫌ったのに対し、中井は機械、とりわけ映画に、ハイデガーの思想の実現を見たからだと思われる。それは次のように説明できるだろう。

ルネッサンスの遠近法の成立と共に、その観測者として人間が位置づけられた。そのとき、人間主義が謳われ、主体と対象の対立が生じる。これにより、ハイデガーが道具に見た人間と世界の濃密な関係は完全に断ち切られてしまう。また、遠近法的視線のもとに、世界が資源と見なされ、魔術が科学技術や医療技術となれば、死は克服されうる問題となる。先に述べたようにハイデガーにとって死は、人間が自分自身を取り戻す契機である。それゆえ死を克服するような技術はハイデガーにとって批判すべきものであった。中井もまた、「絵画の不安」では人間主義的主体を「死ぬことなき死への埋没」として、また「模写論の美学的関連」ではこれを「死なない人間」として批判している。しかし、ハイデガーと異なり、中井は映画という機械に希望を見た。なぜなら、対象の光の非人間的な機械的複製とモンタージュの自由連想法的効果によって、映画のスクリーンには無気味なまなざしである基礎射影が暴露され、これが「黙ってジッと自分を見つめている」からである。

註

- 1 中井正一「機能概念の美学への寄与」（『哲学研究』1930年11月号）、同名の異稿「機能概念の美学への寄与」『美・批評』1930年9月号）『中井正一全集1』久野収編、美術出版社、1981年所収。
- 2 中井正一「絵画の不安」（『美』京都市立美術工芸絵画専門学校校友会編、1930年7月号）『中井正一全集2』久野収編、美術出版社、1965年所収。「芸術的空間——演劇の機構について——」（『美・批評』1931年4月号）『中井正一全集3』久野収編、美術出版社、1964年所収。「生きている空間——映画空間論への序曲——」（『シナリオ』1951年1月号）『中井正一全集3』所収。
- 3 たとえば、岩本憲児の『サイレントからトーキーへ』（森話社、2007）、高島直之の『中井正一とその時代』（青弓社、2000）、木下長宏の『中井正一——あたらしい「美学」の試み』（リプロポート、1995）、後藤嘉宏の『中井正一のメディア論』（学文社、2005）は、中井の映画理論とその思想背景を論じてはいるが、ハイデガーの思想と中井の映画理論をほとんど比較していない。
- 4 中井正一「機械美の構造」（『思想』1929年4月号）『中井正一全集3』244頁、および「絵画の不安」『中井正一全集2』177頁。
- 5 ハイデガーの名前は出てこないとはいえ「機械美の構造」で中井が、ル・コルビュジエがギリシャ建築を評価していることを踏まえ、機械をギリシャのテクネーの再生としていることに、初期ギリシャの「存在」概念や、「道具」について論じるハイデガーの影響を見ることが出来る。
- 6 中井はコンティニューイティーとモンタージュの語をほぼ同義なものとして用いている。そこで本論はより一般的な語であるモンタージュの語を用いることにする。中井の言うコンティニューイティーが、

いわゆるインビジブル編集の意のコンティニューイティー編集のことではないことに注意。

- 7 『『春』のコンティニューイティー』（『美・批評』1931年3月号）、『中井正一全集3』久野収編、美術出版社、1964年。なお、中井の思想への精神分析理論の影響を認めたものには、『増補・美学的空間』（新泉社、1973年）の「解説」で鈴木が中井の思想をウィルヘルム・ライヒの性格論と比較する箇所や、『中井正一全集2』の「解説」で針生一郎が、中井の思想を現存在分析と比較する箇所がある。
- 8 中井正一「模写論的美学的関連」『中井正一全集1』、13-15頁。
- 9 前掲書（註8）、20頁。なお、数字は算用数字に改めた。
- 10 中井正一「Subjektの問題」（『思想』1935年9月号）『中井正一全集1』、34-35頁。
- 11 中井正一「映画の空間」（『映画芸術』1946年7月号）『生きている空間』辻部政太郎編、てんびん社、1971年所収。なお、この論文は『美学入門』（註12）の7章に相当する。
- 12 中井正一『美学入門』（河出書房、1951年）『中井正一全集3』、114頁。
- 13 フロイト「無気味なもの」『フロイト著作集第三巻』高橋義孝訳、人文書院、1969年、350頁。
- 14 中井が映像について考察した同時期にベンヤミン（1892-1940）もまた、「写真小史」（1931）や「複製技術の時代における芸術作品」（1936）の中で、対象の光の機械複製とモンタージュという二つの映画の特徴が、対象への感情移入的理解を崩壊させ、鑑賞者にショックを与えると考えている。その際、ベンヤミンはこれを、対象が纏っているアウラというヴェールをはぎ取ることとして説明した上で、精神分析による無意識の暴露に喩えている。したがって、映像に生じるショック作用とは、ベンヤミンがクロソウスキーと取り組んだこの論文のフランス語への翻訳でこれを *traumatiser* と訳したことから分かるように、抑圧の解除による心的外傷の再体験のようなものと考えられる。
- 15 中井はこれを「1シーン平均1.79秒」としているが、本論は文意からこれを「1ショット」であると考える。また、中井はいわゆるショットの意でカットの語を用いており、これが切断空間の切断 = cut と関連すると思われるため、本論ではショットの意でカットの語を用いる。
- 16 中井正一『『春』のコンティニューイティー』『中井正一全集3』、144-145頁。
- 17 フロイト『夢判断（上・下）』高橋義孝訳、新潮文庫、1969年、参照。
- 18 「物理的集団的性格」（『美・批評』1931年5月号）『中井正一全集3』所収。この論文や「映画の空間」で中井は、遠近法が生み出す主体とその文化を個人と個人主義文化とするのに対し、映画が生み出す主体とその文化を集団（=大衆）と集団主義文化とした。
- 19 クリスチャン・メッツ『想像的シニフィアン』鹿島茂訳、白水社、1981年、88-118頁参照。
- 20 フロイト『精神分析入門（上）』高橋義孝・下坂幸三訳、新潮文庫、1977年、242頁、246頁。
- 21 『美学入門』『中井正一全集3』、106頁、114頁。なお、中井によるとこれはプールの言葉である。
- 22 中井正一「模写論的美学的関連」『中井正一全集1』、11頁。
- 23 中井正一『美学入門』『中井正一全集3』、114頁。
- 24 中井正一「芸術の人間学的考察」（『理想』1931年10月号）『中井正一全集2』、13頁参照。

本稿は平成21年度（2009年）科学研究費補助金（課題番号 21520142）による研究成果の一部である。