

# 中井正一の映像論に見られる 精神分析理論的傾向について

伊集院 敬 行

## 0. はじめに

1. 中井の映像論が書かれた時代とその思想的背景について
2. 戦前の中井の映像論に見られる精神分析理論の影響（その1）  
無意識としての映画の上映空間
3. 戦前の中井の映像論に見られる精神分析理論の影響（その2）  
自由連想としてのモンタージュ
4. 戦後の中井の映像論に見られる精神分析理論の影響  
「図式空間」と「切断空間」について
5. 精神分析理論の映像論へのいくつかの用いられ方について
6. おわりに

## 0. はじめに

中井正一（1900-1952）の映像論、機械美学についてのこれまでの研究は、思想背景から論じる場合、フッサール（Edmund Husserl, 1859-1938）の現象学やハイデガー（Martin Heidegger, 1889-1976）の哲学からの影響を論じるものや、中井の機械美学とハイデガーの技術論との比較をするものが中心であった。また、同時代の映画や造形芸術動向とその批評の同時代性という点からは、1930年代の写真や映画理論との比較、とりわけベンヤミン（Walter Benjamin, 1892-1940）の「写真小史」（1931）および「複製技術時代の芸術作品」（1936）との比較や、ル・コルビュジエ（Le Corbusier, 1887-1965）やバウハウス（Bauhaus, 1919-1933）の建築やデザインに見られる機能主義、機械美学との比較がなされてきた。しかし、中井の映像論にある精神分析理論の応用に注目した論考はこれまでなかった。

中井を論じるこれらの切り口のうち、ベンヤミンが「ショック作用」<sup>1</sup> や「視覚的無意識」という、精神分析理論を応用した概念を用いて映像を論じていることから、中井の映像論に精神分析理論的傾向を認め、これをベンヤミンのものとの比較する可能性はあったと思われる。また現象学やハイデガーの哲

学と精神分析理論には浅からぬ関係があることを踏まえるなら、中井がそれらを精神分析理論的な方向へと発展させていることに注目し、これを論じる可能性もあったと思われる。にもかかわらず、これまでのほとんどの論考で、中井の映像論に見られる精神分析理論の影響に注目されることはなかった<sup>2</sup>。

だが、いったん中井の映像論に類出する「不安」、「不気味なもの」という語が、ハイデガーのものであると同時に、精神分析理論のそれにも通じるものでもあることに気付くなら、中井の理論が、精神分析と映像との構造的類似を指摘するベンヤミン、さらにバルト (Roland Barthes, 1915-1980) の『明るい部屋』(1980)における精神分析理論の応用にも共通するものがあることが見えてくる。そこで本稿は、中井の映像論にある精神分析的なものに注目し、中井の映像論に見られる精神分析的傾向について考察したい。

## 1. 中井の映像論が書かれた時代とその思想的背景について

ハイデガーの影響のもと中井正一は、「機械美の構造」<sup>3</sup> (1930) から、彼が同時代的に体験した新しいメディアである映画をモデルに、独自の映像論、機械美学を展開した。それらの多くは、中井が友人たちと発行した『美・批評』(第一次『美・批評』1930年9月～1933年5月、1933年の京大滝川事件<sup>4</sup>により中断、第二次『美・批評』1934年5月～10月、通算32号)に執筆された。しかし、1937年には中井の映像論の取り組みは途絶えてしまう。もちろんそれは、15年にわたる戦時下の思想統制によるものである。

1937年11月、中井は、『美・批評』を受け継いだ雑誌である『世界文化』(1935年2月～1937年10月、通算34号)や『土曜日』(1936年7月～1937年10月、前身の『京都スタジオ通信』(1～11号)以降の通算44号)への執筆と、その編集に携わっていたことを左翼思想の反政府政治運動と見做され、治安維持法違反の罪で検挙されて約二年間の拘留所生活を送ることになる。そして1940年に懲役2年、執行猶予2年の判決を受ける(この間に中井は京都大学を辞している)。執行猶予中の中井が1942年7月から帝国学士院研究補助を受け、取り組んだ研究は「日本精神における気の研究」というものであった。テーマの選択に戦時下という状況がうかがえる。ただし、朝日選書版の『美学入門』のあとがきとして記された「中井正一とその美学」(1975)で山田宗睦は、中井の「気」の研究の成果である「気(け・き)の日本語としての変遷」(1947)には、中井が政治的圧力に屈した形跡は認められないとし、それはむしろ、『美・批

評』に掲載された「日本的なるもの（その一）」（1931年9月号）や「<sup>かたぎ</sup>氣質」（1933年1月号）に連なるもので、同時代の知識人の国粹化とは異なるとする<sup>5</sup>。とはいえ、中井だけでなく、すべての人にとって自由な執筆の再開は第二次世界大戦終結を待たなければならなかったのである<sup>6</sup>。

戦後、言論の自由が回復するとともに、中井は映画論の執筆を再開する。それは戦前の考察を元にして、歴史的な見通しの中で映画を位置づけることを試みるものであった。そして、これら中井の戦前と戦後の成果は、死の直前に執筆された『美学入門』（1951）にまとめられることになる。

さて、一般に中井の映像論は、カント（Immanuel Kant, 1724-1804）の美学を基礎に、しかしそれを批判的に乗り越えるために、ハイデガーやその師のフッサールの現象学を取り込んだ映像論として理解されている。しかし中井の映像論にはその初期のものから、ハイデガーや現象学に比べれば少ないものの、フロイト（Sigmund Freud, 1856-1939）の精神分析理論に言及する箇所がいくつもある。それには大きく二つの傾向がある。

一つ目は、遠近法絵画の空間と映画の上映空間を対立させ、主体概念の変容を説くとき、遠近法を「意識」に、映画を「無意識」に対応させるというものである。中井は、カント美学にある主客の分離が、彼の美の体系化の断念の原因だと考え、カントの美学の根底にあるルネサンスの遠近法由来の実体論——すなわち観測者としての主体の主観を、観測される実体としての客体が意識に反映したもの——ではなく、主客の関係から主体と客体の「存在」が生じるとするハイデガーの哲学を、映画とその鑑賞者を論じるために用いた。

二つ目は、ソヴェト映画のモンタージュの特徴の一つである、脈絡のない短いショットの構成を、精神分析理論のいう顕在夢のようなものとするものである。中井は、精神分析のセッションでの自由連想に解釈という切れ目を入れることが、患者の無意識を露わにするように、モンタージュされたショット間の切れ目が、その各ショットに映し出されている現実以上の現実を見る者に垣間見させるとした。

中井の映像論で用いられる、これら二つの精神分析理論のうち、前者のものは人間の心的構造の局所論的理解にかかわるものであり、後者のものは精神分析の実践にかかわるものである。では次章から、これら二つの傾向について詳しく見ていこう。

## 2. 戦前の中井の映像論に見られる精神分析理論の影響（その1）

### 無意識としての映画の上映空間

本章では、中井が精神分析理論に言及する方法の一つ目のものである、現象学やハイデガーの概念を映像精神分析理論的な方向に発展させて論じるものを見てみよう。

まず1930年代初めの「絵画の不安」（『美』1930年7月号）や「芸術的空間」（『美・批評』1931年4月号）で中井は、ゾルガー（Karl Wilhelm Ferdinand Solger, 1780-1819）の「黙ってこちらをジッと見つめる眼なごし（ママ）」——すなわち、自分自身の眼なごしでもある不安の眼なごしにみられるというロマン主義的眼なごし——をハイデガーの「不安」や「てれたるところもち（unheimlich=不気味なもの）」と理解し、絵画が生み出す主体はこれに怯えるが、このような主体に代わり、映画が生み出す主体がこの眼なごしと向き合うようになるとした<sup>7</sup>。

次に「模写論的美学的関連」（『美・批評』1934年5月号）で中井は、主客の分離の上に成り立つ実体論ではなく、主客未分の状態から存在が生じるとするハイデガーを踏まえ、それをフロイトの局所論へと結び付ける。つまり中井は、意識を主体から客体へと一方向に向かうものではなく、主体と客体の相互作用と考え、これをフロイトの精神分析理論で説明しようとしたのである。そのために中井はフッサールから「射影」という言葉を借り、人間の意識を三つの射影に分け、その二番目の「上部射影」をフロイトの「意識」、その三番目の「基礎射影」を「無意識」として論じ、二番目の射影から三番目の射影へとアクセントを移すことを唱えた<sup>8</sup>。したがって、中井が主客分離の実体論に基づく「模写」である上部射影から、主客未分の存在論に基づく「模写」<sup>9</sup>である基礎射影へとアクセントを移すことを唱えたことは、意識から無意識へとアクセントを移すことを唱えたということになる。

これらの論文で中井は、一方でハイデガーの「無気味なもの」としての「眼なごし」を映画の上映空間と結び付け、他方で無意識を基礎射影と呼び、ハイデガーの存在の哲学を精神分析理論と結びつけている。そしてこれらが直接結びつのが、戦後の『美学入門』の「模写論的美学的関連」を改稿した部分である。この箇所では中井は、無意識としての基礎射影を、自分自身の眼なごしでもある不安の眼なごしに見つめられることとし、これを「まともに見返すことのできないその瞳に映る世界にあるリアリズム」とする。このように『美学入

門』で基礎射影は、「絵画の不安」や「芸術的空間—演劇の機構について—」で「不安の眼なごし」を論じたときの表現と同じニュアンスで説明されている。

『美学入門』のこの記述から、映画で観客が向き合うことになる、「黙ってこちらをジッと見つめる不安で不気味な眼なごし」は、基礎射影と重なる概念であることが分かる。そしてこれらの論文から、1930年代の半ばまでに中井が、映像空間と無意識に構造的な類似を見ていたことや、ハイデガーの「不気味なもの」や「不安」を、精神分析理論におけるそれに類似するものとして考えていたことが想像できる。

ところで美学入門で中井が、ハイデガーの「不安」や「不気味なもの」で映画を論じたものと同じ表現でフロイトの無意識を説明したように、現象学やハイデガー哲学と精神分析には、時代を反映した思想的類似が認められる。ハイデガーとフロイトとの間に直接的な関係はなかったが、ハイデガー周辺の人物と精神分析理論は相互に少なくない影響関係を及ぼしたことは周知の通りである。たとえば哲学者ではヤスパース (Karl Jaspers, 1883-1969)、精神分析家では「現存在分析」のビンスワンガー (Ludwig Binswanger, 1881-1966) やボス (Medard Boss, 1903-?)、そしてラカン (Jacques Lacan, 1901-1981) が挙げられるだろう。

ここで、フロイトとハイデガーの思想に見られる概念の類似性と、その同時代性を簡単に確認しておきたい。フロイトの理論のうち、ハイデガーの『存在と時間』(1927)と共通点が多く見られるようになるのは、とりわけ第一次世界大戦以降の論考である。フロイトは、『夢判断』(1900)までに児童への近親者からの性的虐待が「トラウマ」となり症状の原因となるとする「誘惑説」を捨て、「欲望」を中心にした抑圧理論を構築し、「エディプス・コンプレックス」を発見した。この時点では、エディプス・コンプレックス理論の中心は、男の幼児の場合、「母を娶り、父を亡き者にする」という欲望とその抑圧であった。しかし、第一次世界大戦中の社会に満ちた不安と、戦後の戦争神経症の大量発生は、欲望を中心に構築されたエディプス・コンプレックスの理論に修正を迫り、もう一度フロイトを心的外傷に向かわせることになる。

こうしてエディプス・コンプレックスにおいて、心的外傷をもたらす「去勢」とその恐怖は、抑圧の対象として重要な位置を占めるようになる。たとえば、論文「不気味なもの」(1919)でフロイトは、抑圧されたはずの去勢不安の回帰によって生じる「不安」や「不気味なもの」を論じた。また「快感原則の彼

岸」(1920)でフロイトは、一次過程(「快感原則」に従う「性の欲動」)でも、二次過程(「現実原則」に従う「自己保存欲動」)でも理解できない、不快であるはずのこれら不安や不気味なものへの強迫的な傾きを、快感原則と現実原則を超える「涅槃原則」と名付け、そこに「死の欲動」を見た。それに伴い、「性の欲動」と「自己保存欲動」は「生の欲動」としてまとめられる。そして「自我とエス」(1923)においてフロイトは、「意識」、「前意識」、「無意識」から成るそれまでの第一局所論に加え、「自我(エゴ)」、「超自我」、「エス」から成る「第二局所論(構造論)」を構築した。なお、第一局所論が場的な概念だとすると、第二局所論は心的構造の中で対立する三つの人格的なものを説明するもので、「自我とエス」においてはこれら三つの場と三つの人格の相互関係が説明される。

ハイデガーもまた、『存在と時間』で「不安」や「不気味なもの」の概念をその考察の中心に置く。ハイデガーは、「在る」を理解した人間(「現存在」)が死を意識する(「死への先駆」)とき生じる不安によってはじめて、人間は本来的な生を生きるようになると考え、このようなものと向き合わずに生きる生き方を批判した。このような思想は、第一次世界大戦後の不安に満ちた時代に生きる人々に大きな影響を及ぼした。中井もまた九鬼周造(1888-1941)を通して、ハイデガーの影響を受けた一人であった。

これらフロイトの「無意識」や「死の欲動」と、ハイデガーの「不安」を契機として「死へ先駆」する「現存在」は共に、理性的な「我」としてのデカルト的コギトという主体への疑問視と、それに代わる新しい主体のあり方の模索という、すでに19世紀から次第に進行していた大きな流れに沿うものである。そして第一次世界大戦とはまさに狂気が支配する経験であり、「我」としての主体に対する信頼が崩壊する体験であった。

それゆえ、フロイトはデカルト的コギトとしての「自我」を意識の中心に据えるのではなく、この自我の支配を逃れるものを無意識の中に認め、これを「エス」と呼び、「自我」よりも重要視した。またハイデガーは、現存在が、「死」のような「不安」を契機にして自分自身に向き合うとき、世界は「不気味なもの」と変わり、非本来的な在り方であった現存在が自らに立ち返ると考えた。

おそらく中井は、ハイデガーの『存在と時間』を深く読み込む中で、精神分析理論にもハイデガー哲学と共通するものがあることを理解したのだろう。最

初にハイデガーを用いて論じられた映画の主体は、次第に精神分析理論の無意識へと結び付けられていく。「絵画の不安」で中井は、キャンバスに映画のスクリーンが取って代わることで、絵画のキャンバスに現れる「こちらを見つめる不安のまなざし」に怯え、不安に陥る遠近法的主体に代わり、その不安と向き合う映画の主体が成立すると考えた。そして「模写論的美学的関連」で中井は、ハイデガーからフロイトへと理論的な接続をし、そこからフロイトの局所論的発想における「意識」と「無意識」との対立や、「自我」と「エス」との対立を、遠近法絵画から映画というメディアの変化と重ねていったのである。

### 3. 戦前の中井の映像論に見られる精神分析理論の影響（その2）

#### 自由連想としてのモンタージュ

では次に、中井が精神分析理論に言及する方法の二つ目のものである、モンタージュを自由連想と見做すものを見ていこう。

「絵画の不安」を執筆した翌年の1931年、中井は、カウフマン（Mikhail Kaufman, 1897-1980）の『春』（1930）を論じた『『春』のコンティニューイティー』（1931）でフロイトに言及し、精神分析の「自由連想」の意味での「連想」の語を用い、モンタージュを自由連想と比較して論じている。また「模写論的美学的関連」では、「基礎射影を暴露し完成するために」、すなわち抑圧された無意識のエネルギーを放出するために、芸術の技術は「何らかの構成体系をもたなければならない」とし、『トゥルクシーヴ』<sup>10</sup>（1930）のモンタージュに、「非現実の現実」を見る<sup>11</sup>。

筆者はこれらの映画を未見であるが、『『春』のコンティニューイティー』に、「一シーン平均1.79秒の急テンポをあえてなして」や、各ショットが「ただ連想のモメントとしての役にしかそれはたっていない場合が多い」<sup>12</sup> という記述があることから、これらの映画はおそらく、カウフマンの兄のヴェルトフ（Dziga Vertov, 1896-1954）の一連の映画——たとえば『カメラを持った男』（1929）——に見られる、互いに関連が無い極めて短いショットが連続するよなものだったと思われる。

このようなモンタージュは、一般的な劇映画の編集方法とは次の点で大きく異なる。一般的な劇映画は、ショットを組み合わせて時間と空間を再構築し、これによって物語を語る。このとき各ショットは、物語を語る部分としての意味を担っている。そして、この物語という枠組みによって鑑賞者は、登場人物

や語り手としてのカメラに感情移入する。一方、脈絡のない断片的な映像を組み合わせた映画の場合、我々はこれを劇映画のように感情移入して見る事が出来ない。ヴェルトフは断片的なショットの連続のようなモンタージュによって各ショットを孤立させることで、それが再現する現実鑑賞者を向き合わせることを目論んだ。それゆえヴェルトフは、一般的な劇映画はもちろん、ショットとショットのズレから新しい意味を弁証法的に作り出すことで物語やメッセージを構築しようとするエイゼンシュテインのモンタージュにも反論した<sup>13</sup>。

ヴェルトフがモンタージュに託したこのような意図に対し、中井は、ヴェルトフらのモンタージュにさらに一歩進んだ、もしくは別の現実提示の可能性を見る。「『春』のコンティニューイティー」で中井は、「フロイド（ママ）は、彼ら〔引用者注：カウフマンやヴェルトフのこと〕に人の内面的リアリズムと、連想作用の中の特殊な法則性を研究せしめている」<sup>14</sup> という。この記述は、中井が、断片的なショットの連続を夢になぞらえ、映画を見る事が、夢（顕在夢）の自由連想を手掛かりに、その夢思想（潜在夢）を復元し、そこから無意識を明らかにする精神分析のセッションのようなものと考えたことを示している。そこで以下、まず「連想作用の特殊な法則性」が意味すると思われる夢の加工、および夢の自由連想とその解釈について簡単に説明し、次にこれを映画のモンタージュに当てはめてみよう。

フロイトは夢を、抑圧されて無意識になった思考や感情が、睡眠中に緩んだ「検閲」を潜り抜けて現れたものと考えた。ただし睡眠中、検閲の抑圧の機能は、弱っているとはいえ、作用している。そこで「夢の作業」は、無意識と意識の間の検閲をかいくぐるために無意識の内容を加工し、それを意識へと通過させようとする。その結果、夢は「判じ絵」のようになる。判じ絵とは、文字や絵画が組み合わされたもので、一見、でたらめで無意味で不思議なものである。しかし、判じ絵を構成する各要素がそれ自体ではなく、その名前の音を表していることに気付けば、判じ絵にはそれ全体から喚起されるものとは全く異なるメッセージがそこに隠されていることが明らかになる。

したがって、もし、夢を分析しようとして夢を構成する要素が喚起するものをそれぞれ繋げ、そこに一貫した意味を見ようとするれば、判じ絵の場合と同様、夢の奇妙さに捕らわれるだけで、決してそれを理解できない。また、たとえ夢が語る物語の筋に整合性があるように見えても、その筋が検閲を通過するため夢の作業によって作り出されたものであるなら、これを分析しても抑圧され



たものの内容は分からない。夢の奇妙な外観から受ける印象から、また夢の物語の筋からその意味を探るなら、夢が患者の自我を騙した方法でもう一度、分析家も騙されることになる。

それゆえ、抑圧されて無意識になったものを夢がどのように表しているかを理解するには、その夢から自由連想して思いついたことを手掛かりに、夢を判じ絵のように理解するしかない。そこで分析家は解釈というアドバイスを患者に与えていくことで、患者は夢の思想、つまり抑圧されて無意識になった現実を意識化出来るようになる。

以上のことから、夢とは、自我の検閲をかいくぐるために抑圧されたものを変形したものであるということになる。だとすると、夢の自由連想とその解釈とは、夢のこの変形の作業を逆にたどることで元の夢思想に辿り着き、無意識になった現実を意識化する技法ということになる。このとき無意識は、夢に登場する各要素の隙間に浮かび上がってくるのである。

これに倣うなら、映画において現実とは、意味から切り離された状態の映像というよりむしろ、そのショットの繋がり切れ目にこそ現れるということになる。つまり中井は、ソヴェト映画のモンタージュに見られる脈絡のない断片的な映像の連続の各ショットを判じ絵のように見ることで、ショットとショットの繋ぎ目に、画面に映し出されるものとは違う現実を見ようとしたのである。それゆえ中井は、このようなショットの画面に現れない現実、つまりショットとショットの間に浮かび上がる無意識的な現実を、「内的リアリズム」<sup>15</sup>、「非現実の現実」<sup>16</sup>と呼んだのである。これら「内的リアリズム」、「非現実の現実」という表現がシュルレアリスムを思わせるように、中井はモンタージュにおけるショットの連続を夢やその自由連想のようなものと考え、映画の画面に映る現実だけでなく、モンタージュの切れ目にも現実を見ようとしたのである。

なお、ここでいうシュルレアリスムは、ダリ (Salvador Dali, 1904-1988) の絵のように夢の作業の面白さを表現するものではない。それは無意識の現実の意識化の技術である自由連想をもとに発明された「自由筆記」で浮かび上がる無意識の現実としての超現実のことである。だから、夢の作業によって無意識が加工された姿の面白さに捕らわれてしまうなら、自我が夢の潜在内容に気が付かず、無意識の現実とは向き合うことはない。

しかし、ヴェルトフヤカウフマンのモンタージュに夢と同一の構造を認め、

そこに「内面的リアリズム」や「非現実の現実」を見出すなら、映画を見る空間は精神分析のセッションの場ということになる。そしてこのとき映画の観賞者は、精神分析のセッションにおける精神分析家か患者のようなものになるということになる。これらのことから、上述のような中井のモンタージュ理解は、ヴェルトフの言説以上にモンタージュの現実暴露の力を説明するものだったと言えるのである。

#### 4. 戦後の中井の映像論に見られるハイデガーと精神分析理論の影響

##### 「図式空間」と「切断空間」について

以上、中井の映像論に見られる戦前の二つの精神分析理論の応用をみた。一方は映画の上映空間、もう一方はそのモンタージュを取り上げ、遠近法が主観的・意識的空間であるのに対し、映画が無意識的空間であることを説明している。戦後、これらの論考は、「映画の空間 — 映画の主体性の問題に関連して —」（1946）と『美学入門』で、さらに大きな歴史的視野の下で論じられる。

そこでは、人々が神や王の支配に服従する封建時代の空間である「畏れの空間」と「身分の空間」、遠近法により人々が自律し、主観として世界を支配するルネッサンスの空間である「体系空間」に対し、上映空間とモンタージュによって生じる空間に、それぞれ「図式空間」、「切断空間」という名前が与えられている。

このように「映画の空間」や『美学入門』で中井が、歴史を二つの発明 — 一つ目が遠近法、二つ目が機械もしくは映画 — によって三つの時代に分け、それぞれの時代について論じるのは、アクセントの置き方に違いはあるものの、「機械美の構造」から一貫している。戦前の論考では各時代の文化や美が論じられるのに対し、戦後の論考ではメディアやテクノロジーの変化に伴う空間と主体の変容が論じられる。戦前の論考で、映像メディアと精神分析理論が結び付けられていったのは先述のとおりである。そこで次に戦後の中井の映像論の、戦前から戦後の論考への一貫性と発展を確認しよう。

戦前の論文、たとえば「機械美の構造」で中井は、ギリシャ、ローマから中世までの文化を「封建主義文化」、ルネッサンスから19世紀末までを「個人主義文化」、写真や映画といった映像機械の普及した20世紀以降を「集団主義文化」と呼ぶ。そして中井は、これらの文化の特徴を以下のように述べる。

「封建主義文化」では、芸術とは天上のものに従う（もともとの subject の

意) 地上のものとしての主体が、それを「模倣 (ミメシス)」する「技術 (テクネー)」であった。それが「個人主義文化」では、芸術は個人の「主観」が「創造」するものとなる。このとき、主体は主観を意味するものとなり、ギリシャでは「真」と「善」という普遍的実在の下にあった「美」は、ここで独立する。しかし、その「天才」と「創造」と「美」は、ロマン主義では「放恣」と「個人主義」と「非真实性」へと陥ってしまう。

中井は、資本主義の発達や機械時代がもたらした集団の形成が、主観としての主体の崩壊をもたらした原因の一つだと考える。しかし同時に中井は、この資本主義の発達と機械時代の到来が新しい主体の在り方を準備したとも考える。「物理的集団の性格」(『美・批評』1931年5月号)で中井は、機械が生み出した主体には、機械の性格が反映されていると考えた。また、機械を構成する部品がどれも欠くことが出来ないように、集団における個人も、集団にとって欠くことが出来ないと考えた。それゆえ中井は、この集団と機械をある意味で等価で、相互作用するものと考えた<sup>17</sup>。さらに中井は、このような価値の転換が、再び「天才」から「技術」へ、「独創」より「模倣」へ、「耽美」より「社会的普遍的実在」へと人々の関心を変えたと考え、写真や映画という複製機械を、ギリシャ的な「技術」と「模倣」の再生として位置づけたのである。

以上のような戦前の論考に基づき、戦後の論考で中井は、これら三つの時代の空間を、神や王が支配する「畏れの空間」や「身分の空間」、遠近法的空間としての「体系空間」、映画的空間としての「図式空間」と「切断空間」と名付けた、また、「体系空間」としての遠近法とそれが生み出す観測者としての主体を「主観」と呼び、「図式空間」、「切断空間」としての映画が鑑賞者を「激発」することによって生み出す主体を「歴史的主体性」と呼んだ。

ところで、「機械美の構造」で中井は、ル・コルビュジエの機械美とギリシャの美に共通するものを認め、写真や映画という機械的複製に「模倣」を見る。また、『美学入門』では、ギリシャの悲劇を「模倣」とし、それ見たとき生じるカタルシスを精神分析理論の初期のカタルシス法(催眠を用い、抑圧された感情を、それが付随している記憶を語ることで発散させ、症状を取り除く方法。フロイトは後に症状消失の原因がカタルシスにあるのではなく、抑圧されて無意識になった記憶の言語化にあることに気付き、精神分析を発明することになる)の意味で理解している。

このように中井が機械や精神分析理論をギリシャ的なものと結び付けている

ことに、ギリシャ的な意味での存在を重要視するハイデガーの影響が見られる。また2章で論じたように、「模写の美学的連関」の「基礎射影」としての「模写」が、『美学入門』で「基礎射影」が映像と結び付けられることと、「機械美の構造」で中井が映像をギリシャ的「模倣（ミメシス）」としたことから、「模写」と「模倣」の議論には関連するものと思われる。これらのことから、中井の映像と精神分析理論の関係を考察するために、「畏れの空間」や「身分の空間」も重要である。しかし本章では、戦後の中井にとっての精神分析理論と映画の対応関係を明確にするために、「体系空間」から「図式空間」への空間の変化とそれによる「主観」から「歴史的主体性」への主体の変化が、フロイトが「意識」に対し「無意識」を、「自我」に対し「エス」を人間の中心に置いたことと重なることを確認したい。では遠近法の空間である「体系空間」に生じる主体から、映画の空間である「図式空間」、「切断空間」に生じる主体の変容を見ていこう。

「体系空間」とは遠近法の空間である。そこでは観察者は点に還元され、見られることなく見るという特権的な存在としてあり、客体としての世界という実体をその視線で「体系化」する。このとき、観察者としての主体は、その視線によって生じる意識という「主観」としてある。中井が遠近法と映画を対立させ、映画を無意識に結びつけて論じたことと、フロイトの局所論に従うなら、中井にとって「体系空間」は、精神分析における「意識」である「上部射影」に対応する。

この体系空間の崩壊に代わり、新たに登場する空間が「図式空間」と「切断空間」、そしてその主体が「歴史的主体性」である。「図式空間」とは対象の光の複製としての写真や映画の画像を見る空間のことである。「切断空間」は、フィルムの切断面とフィルム同士の接合面、もしくはモンタージュの効果が現れる場としての映画の上映空間を意味する。中井は「図式空間」が過ぎ去った過去を機械的に再現することで、「主観」を崩壊させ、その接続の隙虚としての「切断空間」が「自分が見失っていた自らの方向」を復活させることに「激発」を見る。このとき主体に激発されるものを「歴史的感情」とし、このとき生じる主体を「歴史的主体性」と名付けた。

これまでの議論から、この「自分が見失っていた自らの方向」とは、抑圧されたものとしての「無意識」や「エス」ということであり、「激発」とは、ショットとショットの隙間に垣間見える「無意識」としての「不気味な眼なごし」、

すなわち「基礎射影」のことだと考えられる。そうだとすると「歴史的主体性」の主体とは、いわゆる「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ではないことになる。もしこのように理解するなら、「歴史的主体性」は「主観」としての主体、すなわち「自我」を意味してしまう。

では「歴史的主体性」の「歴史」とは何か。映像は過去の光の複製であり、これにより過去の光は時間を乗り越え現在にやって来る。これが主体に「本来的な時間」としての歴史を意識させる。また、そのような映像の連続の隙虚に、基礎射影の「不気味な眼なごし」が現れ主体に不安を与えるなら、このとき主体は、ハイデガーのいうような「本来的な時間」を取り戻すということになる。したがって、もし「歴史的主体性」の「歴史」がハイデガーのいう「歴史」の意味なら、ここで生じる主体は、「死へと先駆」することで、時計のような誰にも共通する時間（「通俗的時間」）ではなく、自分の死という固有性になった時間（「本質的時間」）を生きる現存在というニュアンスが込められていることになる<sup>18</sup>。

## 5. 精神分析理論の映像論へのいくつかの用いられ方について

上述のように、映像を精神分析のセッションや無意識の概念と比較して語ったのは中井だけではない。中井がハイデガーの「不安」や「不気味なもの」に基づき映画を論じていたまさに同時期に、映像と精神分析理論を結び付けて論じたのがベンヤミンであった。このベンヤミンの精神分析理論の用い方は極めて中井と似ており、ベンヤミンも精神分析理論の概念を応用し、絵画と写真や映画を以下のように比較している。

遠近法絵画は、主観としての主体が客観としての対象に感情移入し、その主観を表現したものである。我々は感情移入によって、作品とその作者の意図に共感したり、それを理解したりする。ベンヤミンはこれを「連想」と呼ぶ（もちろん、これは自由連想の連想とは関係が無い）。このような絵画に対し、写真や映画は対象の光を機械的に複製するのだから、そこには連想によって覆われていない、むき出しの現実がある。ベンヤミンはここに「視覚的無意識」を認める。

もし、写真や映画が視覚における無意識を明らかにするなら、精神分析で抑圧が取り除かれるとき再体験される心的外傷の衝撃と同様のものが、写真や映画にも生じるということになる。つまりベンヤミンは、写真や映画が対象の持つ

ている「アウラ」を取り除くとき、そこに生じる、我々の感情移入的理解としての「連想」を停止させる「ショック」を、精神分析が自由連想などの技法を用いて患者の「抑圧」を取り除くことで、無意識になっていた「心的外傷」を意識化することと比較していたのである。それゆえ「写真小史」や「複製技術の時代における芸術作品」でベンヤミンは、写真や映画を精神分析と比較し、写真や映画が「視覚的無意識」を明らかにすると考えた。

また、時代が下れば、「ショック作用」と同様に映像に精神分析的効果を認めるものとして、『明るい部屋』でロラン・バルト (Roland Barthes, 1915-1980) が、ラカンの精神分析理論における「対象 a としてのまなざし」を元に作り出した「プントゥム」(「写真から矢のように発し、私を傷つける小さなしみ」)がある。バルトは、写真の一般的な教養に従った読みを「ストゥディウム」と名付け、そこから逸脱する細部が、写真の読みを破壊するとし、その細部をプントゥムと名付けた。またバルトは、写真が過去の光の機械的複製であることによって生じる時間の圧縮、すなわち「それはかつてあった」と「それはもはやない」が一つになっていることに、歴史や思い出といったものに写真に写されたものが回収されてしまうことを拒む力を見る<sup>19</sup>。

これらの「ショック作用」、「プントゥム」のような概念と、中井の「こちらを見つめる不安のまなざし」としての「基礎射影」、「図式空間」や「体系空間」が主体に及ぼす「激発」の概念はどれも、映像の側から我々を傷つけるような効果を名付けるものであり、精神分析によって抑圧されたものが露わになることに喩えられている点で共通している。そして中井の精神分析への言及の一番早いものは1931年で、ベンヤミンの「写真小史」とほぼ同時期であることも共通している。このことに気付くとき、当時の日本という限られた環境を思えば、中井が映像と精神分析を結び付けるという鋭い洞察をしたことに驚きを禁じえない。

ここで脇道にそれ、精神分析理論の映画理論への援用はいくつかの種類があることに注意を促し、それらと中井、ベンヤミン、バルトのものとの違いを確認しておきたい。

映像論における精神分析の利用は、

- 1) 上映や映画、編集という映像の形式と精神分析の技法との類似を論じるもの、
- 2) 同一化、感情移入をラカンの鏡像段階理論を援用して考察するもの、

3) 映画の物語や映像表現を精神的に解釈するもの  
という、大きく分けて三つの考察がある。

一つ目が、ベンヤミン、バルト、中井のものである。ここでは映像の空間が無意識や精神分析のセッションの場、そこで生成する主体が、精神分析で露わになる「無意識」の「エス」的なものとして語られる。

二つ目は、劇映画における感情移入や同一化の問題を論じるときに精神分析理論を用いるものである。たとえば、ラカンの鏡像段階の議論をもとに展開されたメッツ (Christian Metz, 1930~) の『映画と精神分析』(1977) で、映画の登場人物や語り手としての監督への同一化や、覗き見として観客を論じる議論がこれに当たる。(ただし、メッツは、映画がシニフィアンの構造としての無意識が自我を騙すように、鑑賞者を騙すという議論もしており、自我より無意識を優位にしているところは、一つ目に通じるものである。しかし、あくまでもメッツの議論の中心は象徴界に騙される自我にあって、ラカンのいう無意識の主体にはない<sup>20)</sup>。

このような映画に感情移入する主体とは、遠近法の空間同様、鑑賞者は画面から見返されない特権的な位置で点状の存在に還元され、画面を覗き見している者である。したがってここで論じられる主体とは自我のことである。フェミニズム系の映画理論で、鑑賞者が画面の女性を視線で支配する構造、いわゆるメイル・ゲイズの理論もこれに含まれるだろう。印画紙にせよ、スクリーンにせよ、この場合の映像空間には、覗き見の主体を見返し、これを破壊するようなトラウマ的效果はここにはない。

このように、フェミニズムの映画理論におけるメイル・ゲイズは、遠近法以降のデカルト的主体の位置を取る鑑賞者の自我の問題である。にもかかわらず、フェミニズム理論はメイル・ゲイズをラカンの「眼差し」と結び付け、そこから精神分析理論のファルス中心主義への批判を展開する。おそらくこれは画面に映し出される対象を支配する自我の目と、画面からそれを見返す「眼なざし」としての無意識とを取り違えている。フェミニズムの映画理論はむしろ、遠近法主体を失墜させる「基礎射影の眼なざし」、「激発」、「ショック」、「プンクトゥム」のような画面から見る者に与える衝撃的な効果を、遠近法主体としての自我の位置にいる男性主体を批判する強力な武器として使うべきではないだろうか。

三つ目は、映画の物語を精神的に解釈し、それに基づきその映画でなさ

れる表現について論じるものである。しかし、このような映像論は、物語の映画の表現を分析することが主眼を置いており、映画の作品を精神分析しているのに対し、ベンヤミン、バルト、中井の映像論では、映像と精神分析理論の構造的類似が論じられる点で異なっている。

## 6. おわりに

前章では、中井の映像論とベンヤミン、バルトのそれにある精神分析理論の応用という共通点を確認した。そして、これらとそれ以外の映像論における精神分析理論の援用のいくつかの仕方を比較した。これにより、写真や映画の画面のような映像装置の画面に、見る者の遠近法的支配を拒み、むしろ見る者を支配するような「眼なごし」を認めることや、モンタージュの形式を精神分析的空間とそこで行われる自由連想とその解釈との形式的類似を論じる中井の映像論は、ベンヤミンやバルトと同じく、精神分析を応用する映像論の先駆的なものであったことが分かるだろう。しかし、これまで中井の射影概念の理解は、ハイデガーの「投企」と「被投」や現象学の「射影」概念との比較から考察されてはきたが、中井がその射影概念を精神分析理論へと結びつけて論じていたことに注目した考察は、これまで全くと言っていいほどなされてこなかった。その理由は、やはり中井の精神分析理論への言及回数が少ないことにあるだろう。

しかし、本論で考察したように、中井の精神分析理論への言及はもちろん、ハイデガーへの言及にも、精神分析理論的な問題意識があることに気付くなら、中井の映画論が、極めてベンヤミンやバルトに見られる精神分析的な側面において近いことが分かる。

今後の課題として、中井の映像論の精神分析的な理解とその射程の検証、そしてそれを発展させていくためには、フロイトとハイデガーだけでなく、ラカンの精神分析理論を用いた中井の映像論の解釈が必要になるだろう。では、なぜラカンなのか。その理由は、ラカンが1964年のセミナーの講義録である『精神分析の四基本概念』（1971）で視覚メディアを喩えにして、意識の主体としての自我と無意識の主体を説明することが挙げられる。

フロイトは人間の主体を意識の自我（エゴ）ではなく無意識のエスに置くことで、デカルト的コギト主義に否を突きつけた。ラカンはこれを二つの視覚メディア、遠近法の作図装置とアナモルフォーズの作図装置で表している。ラカ



ンのこのアナモルフォーズの作図装置の用い方と中井の映画理解にはいくつかの共通点が見られる。ラカンは、アナモルフォーズの作図装置を用い、「無意識の主体」と「言語」の関係を述べるとき、無意識の主体を「眼差し」に見られているものとした。このようなラカンの理論を元に映像メディアについて論じたものが、メッツでありバルトであった。中井が無気味な眼なごしと無意識と映画について論じたのは、本論で見た通りである。

このように中井とラカンの理論に非常に類似したところがあるのは、中井同様ラカンもまた、ハイデガーの影響を強く受けたこと、そしてしばしば指摘されるように、現象学やハイデガーの哲学が精神分析理論と互いに影響関係を及ぼしていたことが考えられる。つまり、中井とラカンの思想的源泉には、共に精神分析理論とハイデガーがある。そのため、中井とラカンが用いる概念には非常に類似したものがあるのだろう。

このように両者の理論にある共通点が彼らの理論の比較を可能にすることから（ただし、『精神分析の四基本概念』よりはるかに前に中井が射影概念を構築して映像を論じていたことは強調しなければならない）、ラカンによるラディカルなフロイト再考の成果は、中井の映像論の読み直しを可能にすると思われる。

## 註

- 1 ベンヤミンがクロソフスキー（Pierre Klossowski, 1905–2001）と共に翻訳した『複製技術の時代における芸術作品』では、「ショック作用」の語が *traumatiser* と訳されていることから、この「ショック作用」には、精神分析理論における心的外傷の意味があったことが分かる。
- 2 たとえば、『中井正一全集2』（美術出版社、1965年）の「解説」で針生一郎は、「模写論の美学的連関——一つの草稿」（『美・批評』1934年5月号）の解説のためにこれを要約することで精神分析とハイデガーの関連に言及してはいるが、真正面からこれに取り組んでいるものではない。
- 3 中井正一「機械美の構造」、『思想』（1929年11月号）辻部政太郎編『中井正一 生きている空間——主体的映画芸術論——』所収、てんびん社、1971年。
- 4 1933年5月の、鳩山一郎文相による京都大学法学部滝川幸辰（ゆきとき）教授（1891–1962）の自由主義思想を理由とする免官処分と、それに抗議して学問の自由と大学の自治擁護を主張した同額に教授団と学生らによる抵抗運動。京大事件。（『広辞苑』第5版、岩波書店）
- 5 山田宗陸「中井正一とその美学」、中井正一『美学入門』朝日新聞社、1972年、227–228頁。

- 6 この段落の1930年代の中井の出版活動やその挫折についての素描は主に木下長宏『中井正一』（リプロボート、1995年）の記述によっている。
- 7 「絵画の不安」、『美』（京都市立美術工芸絵画専門学校校友会編集、1930年7月号）『中井正一全集2』美術出版社、1965年、169-178頁。  
「芸術的空間」（『美・批評』1931年4月号）『中井正一 生きている空間——主体的映画芸術論——』所収、てんびん社、1971年、185-197頁。
- 8 中井正一「模写論的美学的関連」（『美・批評』1934年5月号）、久野収編『中井正一全集1』所収、美術出版社、1981年。中井は正確には「無意識」ではなく、「抑圧されし被圧迫的エネルギーの貯蔵庫」という表現をする。この表現は、フロイトが無意識を心的なエネルギーである欲動エネルギーの貯蔵庫としていたことを踏まえたものだろう。したがって、基礎射影は無意識を意味していると考えて良いと思われる。なお、欲動を簡単に説明することは難しいが、一般に壊れた本能とされる。本能が何かに向かう衝動であるように、心的なエネルギーもその放出を何かへと向ける。この傾きが「欲動」である。したがって、「食事によって空腹による食欲が満たされる」という表現に照らして言うなら、「リビドーを消費することで欲動に満足がもたらされる」となる。なお、ラカンはこの欲動を「壊れた本能」という生物学的なものではなく、言語と人間の関係に求めることになる。
- 9 後に『美学入門』で「基礎射影」が映像と結び付けられることから、この「基礎射影」としての「模写」は、「機械美の構造」で中井が映像をギリシャの「模倣（ミメシス）」としたことと関連するものと思われる。今後の研究の課題としたい。
- 10 『トルクシーヴ』、もしくは『トゥルクシーヴ』への言及は、「模写論的美学的関連」、「コンティニューイティーの論理性」（『学生評論』1936年6月号）、「映画の時間」（『映画芸術』1946年9月号）にある。
- 11 中井正一「模写論的美学的関連」（『中井正一全集1』、14-15頁及び20頁）を参照。中井にとってこの「構成体系」とはモンタージュだとすると、これは「写真小史」でベンヤミンが創造的写真に対し構成的写真を対立させ、写真的構成として写真の表題を用いることを提案し、これにより写真のショック作用を有効に用いることを唱えたときの「構成」の概念に近いと思われる。なぜなら、「複製技術の時代の芸術作品」では、映画のショック作用をモンタージュに見ており、写真的構成とモンタージュの役割はともにショック作用の有効利用という点で一致するからである。
- 12 中井正一「『春』のコンティニューイティー」（『美・批評』1931年2月号）、『生きている空間』てんびん社、1971年、84頁。
- 13 なお、これはダダイスムのレディ・メイドやフォトモンタージュの実践と軌を一にするものである。レディ・メイドのオブジェは対象をそれが置かれた文脈から切り離し、そこで与えられていた意味をなく奪し、むき出しの「もの=objet」としてそれを提示する。これはモンタージュによって、対象から意味をなく奪するヴェルトフに対応する。フォトモンタージュのうち、ハートフィールドのものは、エイゼンシュテインのモンタージュに相当する。ハートフィールドのモンタージュが、出所の違う映像の断片を、それを暗示しつつ、継ぎ目なく組み合わせることで、もともと持っていた意味と違う別の意味が全体から生じる。エイゼンシュテインのモンタージュもまた、物語上、同じ時間・空間に無いものを組み合わせ、弁証法的に意味を生み出す。また、フォトモンタージュで白い紙の上で写真の断片を組み合わせたものは、切り抜かれて断片となった映像同士の余白に、様々な意

味が生じるという意味で、中井のヴェルトフ理解に相当する。

- 14 中井正一『『春』のコンティニューイティ』『中井正一』、81頁。
- 15 中井正一『『春』のコンティニューイティ』『中井正一』、81頁。
- 16 中井正一「模写論的美学的関連」『中井正一全集1』、20頁。
- 17 中井正一「物理的集団的性格」(『美・批評』1931年5月号)、『中井正一』所収。
- 18 これは、無意識に抑圧されて無時間的なものとなった思考や感情が、意識化されることで、風化し、症状が無くなる考え方にも通じるように思われる。中井にとってハイデガーのいう歴史と映像と精神分析がどのように関わるのか。これらについては今後の課題としたい。
- 19 ロラン・バルト『明るい部屋』花輪光訳、みすず書房、1985年、参照。
- 20 クリスチャン・メッツ『映画と精神分析』鹿島茂訳、白水社、1981年、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。