

Title	機械時代の映画性 : 中井正一の映画論におけるル コ ルビュジェと精神分析理論
Author(s)	伊集院, 敬行
Citation	デザイン理論. 52 P. 21-P. 34
Issue Date	2008-05-31
Text Version	publisher
URL	http://hdl.handle.net/11094/53432
DOI	
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/repo/ouka/all/>

機械時代の映画性

— 中井正一の映画論におけるル・コルビュジエと精神分析理論 —

伊集院 敬 行

島根大学

キーワード

ル・コルビュジエ, 中井正一, ジャック・ラカン, もの见ない目, まなざし

Le Corbusier, Masakazu Nakai, Jacques Lacan
les yeux qui ne voient pas, le regard

1. はじめに — 中井正一にとってのル・コルビュジエ
2. ル・コルビュジエと映画との共通点
3. 中井正一の映画論における三つの空間概念
4. リア・プロジェクションとしての「まなざし」
5. おわりに — ル・コルビュジエの映画性

1. はじめに 中井正一にとってのル・コルビュジエ

第一次世界大戦後の混乱期, 新たな秩序が求められる中, 『建築をめざして』(1922)でル・コルビュジエ (Le Corbusier, 1887-1965) は, 機械に「新しい精神」(esprit nouveau)を認め, 機械をモデルにした建築や都市計画の新しいヴィジョンを提案した。機械は破壊と殺戮をもたらしたが, 戦後は復興を支え, 生活を豊かにし, 新たな秩序のモデルとなったのである。しかし, 多くの人々にとって機械をル・コルビュジエのように評価することはまだ難しかった。それゆえ『建築をめざして』でル・コルビュジエは, そうした人々の保守性を「もの见ない目」(les yeux qui ne voient pas)と呼んで批判し, 既成概念や先入観や常識に縛られた「もの见ない目」ではなく, 「新しい目, 生の目」(des yeux neufs)で見ることで, 機械に秩序や調和を発見することを唱えたのである¹。

既存の価値観の破壊という意味で, ル・コルビュジエの「もの见ない目」はダダイズムのと言える。デュシャン (Marcel Duchamp, 1887-1968) が, アンデパンダン展で, 《泉》(1917)を出品した際, その出品を認められなかったことに対する抗議を掲載した自らの雑誌は『ブラインドマン』²(盲人)であった。とはいうものの, 「もの见ない目」や「盲人」と人々を非難し, 既成概念を取り払って見よ, と主張することは, 言うは易く, 行うは難し, である。デュシャンの《泉》の出品を巡っては大騒動が起きた。ル・コルビュジエが新しい提案

をするたびに、それは議論的となった。

ところで、一見したところ映画に関係がないように思えるこの「新しい目」を、映画の文脈で理解したのが中井正一（1900-1952）である。彼の独自の機械美学、映像美学の初期の論文である「機械美の構造」（1929）で、中井は冒頭でまずル・コルビュジエの『建築をめざして』から長い引用をし、その後もル・コルビュジエに言及しながら論を進めている。

この論文で中井がル・コルビュジエに言及するのには二つの理由がある。一つ目の理由は、機械の登場によって変化した美がかつてのギリシャ的なものに回帰していることを裏付けるためである。『建築をめざして』でル・コルビュジエは、「宇宙の原理」（les lois de univers）に従って作り出されるものには、比例や幾何学という、数（秩序）とリズムと調和の美が現れると考えた。それゆえル・コルビュジエは、機械に見られる幾何学や比例がギリシャ神殿や自然美にも見られるそれと共通するものとした。二つ目の理由は、中井の芸術論のモデルを、機械から映画へと移すためである。論文中、中井がル・コルビュジエのもの見ない目を映画の文脈で論じている箇所は以下の二つである。

コルビュジエの「見ざる眼」の意味する視覚、ベラ・ボラージュ^(ママ)の「見る人間」、ヴェルトフの「キノの眼」に見いだすごとき視覚そのものの発展、それによる人の美意識の展開などが問題となるであろう。ベラ・ボラージュは印刷機械が人の思惟形態の意味を変えたごとくカメラの出現は人の視覚形態の意味を変えたと述べている³。

（略）

コルビュジエの「見ざる眼」、ボラージュの「見る人間」、ヴェルトフの「キノの眼」もまたその冷たい瞳について語れるにすぎない。

この「冷たい視覚」の「人の視覚」への浸透、これが最近の芸術、建築、絵画、彫刻における大きな動きの一つではあるまいか。かの瞳の冷たいうみ、かの瞳の重たいまたたき、かの瞳の内焰せるまなざし、それらのものの模倣が最近の芸術の傾向に見出す一つの流れであるともいえるであろう。「個性」が一つの広がれる「集団」の性格を模倣するともいえるであろう⁴。

この引用中で中井は、当時の映画理論家のバラージュ（Béla Balázs, 1884-1949）の「視覚的人間」や映画監督のヴェルトフ（Dziga Vertov, 1896-1954）の「キノの眼」に、映画について論じていない「もの見ない目」を加えている。本当にル・コルビュジエの「もの見ない目」は、中井の指摘したとおり映画に関連する語として理解できるのだろうか。

中井が「機械美の構造」を書いた1929年当時は、映画のトーキー化の前夜であり、無声映

画の絶頂期であった。初のトーキーは1927年の《ジャズ・シンガー》で、同時録音は主人公が歌う箇所のみ用いられたに過ぎなかった。その後1930年代に入ってから映画のトーキー化は本格的に進む。当初、映画のトーキー化のためには巨大な録音機材が必要であり、撮影はもちろん編集上にも制限があった。そのため、無声映画が無声であるがゆえに開発された様々な映画言語の使用が制限され、かつての演劇の記録のような劇映画が復活した。そして映画の登場人物が喋ることが当たり前になり、自然なものとして受け止められるようになると、映像と音を一致させることが重要になり、音のモンタージュの可能性、映像と音を一致させない表現の可能性は、第二次世界大戦後に新しい波が来るまでしばらく考慮されなくなってしまう。

中井が評価したものが、小説や演劇の台詞のような劇映画ではなく、トーキー化以前の映画、ヴェルトフやバラージュが示した無声映画の持つ可能性であったことに、十分注意する必要がある。バラージュの「視覚的人間」とは、クローズアップによって映し出される人間の顔が持つ映画固有の表現力であり、その効果について論じた『視覚的人間』（1924）はモンタージュ理論を先取りするものであった。またヴェルトフは、カメラの眼の客観的な描写能力と、高速度撮影、低速度撮影、逆回しなどの映像操作を積極的に利用し、これらの映像の断片をモンタージュしたドキュメント映画を製作した。

「機械美の構造」の冒頭では中井も、ル・コルビュジエに従い、工業製品を彼の芸術論のモデルにしていた。しかし上に引用したように、中井がル・コルビュジエの「もの見ない目」を映画と結び付けたとき、中井の芸術理論のモデルとなる機械は、工業製品から映画へとシフトする。つまり中井は、「もの見ない目」に対する「新しい目」を映画の眼として理解することで、機械の登場がもたらした「美的価値そのものの鋭い転換」⁵を、あらゆる機械の中で、そしてあらゆる芸術の中で、映画に代表させるのである。

よって、ル・コルビュジエの建築や機械芸術論は、中井がすべての機械と芸術のモデルとした映画についての論考を、一番に応用して論じるべき対象と言える。しかし、高島直之は、『中井正一とその時代』（2000）で、「中井が、バラージュやヴェルトフとともにル・コルビュジエの「もの見ない目」の章に反応したのは興味深い」⁶と指摘しながらも、中井の映画論とル・コルビュジエの機械芸術論とを結びつけて論じてはいない。木下長宏『中井正一』（リポート、1995）や後藤嘉宏『中井正一のメディア論』（学文社、2005）では、中井理論におけるル・コルビュジエの機械美学の果たした役割への言及其のものが少ない。

ところで、コロミーナ（Beatriz Colomina）は、『マスメディアとしての近代建築』⁷（1994）で、精神分析理論や映像論から、ル・コルビュジエ建築の解釈を行っている。中井もル・コルビュジエと映画を結びつけた。そして中井が精神分析理論を用いて映像について語っているなら、中井はコロミーナのル・コルビュジエ解釈を先取りしていることになる。そこで、

そのような箇所を中井の論文に探して読めば、『美学入門』（1951）に、それまで論じたものを精神分析理論で論じ直している箇所があることに気づく。先述の中井論のどれもこの点を重要視していないが、本論はこの点に注目し、機械時代のあらゆる機械と芸術にあり、映画に最も現れていると中井が考えたものを、中井の映画理論と精神分析理論の共通点を考察することで明らかにしたい。そしてそれはル・コルビュジエの建築にも見出されなければならない。

2. ル・コルビュジエと映画との共通点

先に見たように、「もの見ない目」の一言で、中井が、映画を論じていないル・コルビュジエと映画理論家や映画監督とを結びつけたことは、中井のこじつけのように見えなくもない。しかし、ル・コルビュジエの作品や主張に映画と共通するものが見られることも確かである。

一つ目は、ル・コルビュジエの建築の設計の方法論と無声映画のモンタージュの方法論がともにキュビズムと関わることである。

ル・コルビュジエの「近代建築の五原則」の一つである自由な立面（la façade libre）は、建築の開口部という要素を、トラセ・レギュラトゥール⁸という幾何学的体系に従ってその形状と位置を決定するものである。これは、ル・コルビュジエとオザンファン（Amédée Ozenfant, 1886-1966）がキュビズムを批判的に継承して提唱したピュリスムの建築への応用である。また、ソビエトのモンタージュ派が、その理論的基盤を共有していた構成主義の「構成」概念には、キュビズムが大きく影響している。これら自由な立面とモンタージュ理論に共通する、要素間の関係や要素と全体の関係を問題にする意識には、多かれ少なかれキュビズムの成果、もしくはキュビズムとの同時代的関心があると言える。

二つ目は、ル・コルビュジエのグラフィック・デザインやエディトリアル・デザインに映画的なものが見られることである。

たとえば彼が編集に携わった『エスプリ・ヌーヴォー』誌（Esprit-Nouveau）に掲載された数多くの写真は、テキストと共に連続して提示されることで、視覚的な言説を構成する言語となっている。これは当時の最新テクニックであったモンタージュ理論を参考にした同時代のグラフィック・デザインにおける写真の利用法と同じものである。

また、ル・コルビュジエの『エアー・クラフト』⁹（1935）は、まるで一本の映画である。これは、彼が写真を選び、レイアウトし、文章を書いた写真集である。そのカバーをめくると表紙にはThe New Visionと書かれている。これがモホイ＝ナジ（Laszlo Moholy-Nagy, 1895-1945）の言葉であることは言うまでもない。選ばれた写真はまさにニュー・ヴィジョン的である。また、その序文には、「飛行機が目」が「もの見ない目」に及ぼす影響について語られている。掲載されている写真はル・コルビュジエが撮影したものではないにもかかわらず、写

真集には統一感があることに、編集の効果を認めることができる。もし、『エアー・クラフト』に書かれている文章をナレーションか字幕、各写真をショットと見なすならば、これは一本の魅力的な学術映画となるだろう。これら二つの例からもル・コルビュジエが豊かな映像言語を持っていたことがわかる。

三つ目は、ル・コルビュジエの「もの見ない目」とヴェルトフの「キノの眼」の語が共に、「我々は不完全にしかものが見えない」という見解に基づいていることである。

ヴェルトフは、不完全な人間の眼でなく、カメラの知覚とモンタージュによって、紋切り型の意味に囚われないあるがままの事物の世界を示そうとし、一連のニューズリール《キノプラウダ》(映画真実, 1922-25)を製作する。そして、このような映画は、人間の視覚を異質化させることになり、真実を知覚させる働きを持ち、革命の推進力になるとヴェルトフは考え、劇映画を非難した。どれほど革命のために映画を役立てようとしても、映画が劇の形でイデオロギーを主張するなら、それは真実には至らず、イデオロギーのプロパガンダになってしまう。それゆえヴェルトフはエイゼンシュテイン (Sergei Mikhailovich Eizenshtein, 1898-1948) と激しい論争を戦わすことになった¹⁰。

ル・コルビュジエも『建築をめざして』で「革命か建築か」という章を設け、「建築によって革命は避けられる」¹¹と述べている。ル・コルビュジエとヴェルトフには、建築と映画という違いはあるが、革命に匹敵するものを目指すという共通点があったといえるだろう。

以上の三つの共通点は、ル・コルビュジエの「新しい目」を映画の視覚とし、映画が機械を代表すると考える中井の「機械美の構造」での指摘の正しさを裏付ける。とはいうものの、このような事実を、バラージュヤヴェルトフに匹敵するような映画性とするのは無理があるように思われる。やはり中井は、「もの見ない目」を、機械から映画へと議論をシフトさせるのに都合の良い言葉として使ったに過ぎないのだろうか。

もしそうなら、いったん映画が機械時代の芸術モデルとして考察されるようになれば、おのずと建築や機械への言及が少なくなっても不思議はない。事実、「機械美の構造」の翌年の「絵画の不安」¹²(1930年6月)を最後に、中井はル・コルビュジエと映画を結び付けて論を進めることはなくなり、結局ル・コルビュジエ論を展開することもなかった。

しかし、もし中井が「もの見ない目」を都合の良い言葉として使っていないなら、中井がル・コルビュジエに見た映画性とは、この章で見たような単純な造形上、思想上の共通点ではないことになる。そこで、ル・コルビュジエの言説や建築に直接映画性を探るのではなく、中井の映画理論を踏まえることで、中井が「もの見ない目」を他の映画の概念と並列させた真意を探っていこう。

3. 中井正一の映画論における三つの空間概念

戦後の中井は、1930年代初頭の「絵画の不安」や「芸術的空間 — 演劇の機構について」¹³ (1931) で論じた芸術とその空間について、さらに理論を発展させ、「映画の空間 — 映画の主体性の問題に関連して —」(1946)¹⁴、「現代美学の危機と映画理論」(1950)¹⁵、「生きている空間 — 映画空間論への序曲 —」(1951)¹⁶などを執筆した。これらの論文で中井は、時代を代表するメディアの空間の構造が、その時代の人間主体のあり方と一致すると考え、歴史的な視野のもとで、視覚メディアの変化により人間主体の変化を説明しようとする。その一度目の大きな変化をもたらしたものが遠近法の登場であり、二度目が中井にとって同時代的な出来事とも言える映画の普及（映画の発明は1895年）である。以下、中井が述べるこれらの変化を、彼の理論の戦前から戦後への展開にも言及しつつ見ていくこととする。

まず、一つ目の変化として、中井は主観としての主体の誕生と遠近法の登場を重ね合わせる。中井に限らずしばしば遠近法が近代的な主体を生み出した空間把握の方法とされるように、遠近法は、観察者という特権的な点状の場所に個人を位置づけ、その空間を支配する意識としての主観を生み出す（図1）。遠近法の登場とともに、神や王の元に仕えるような、上下のある封建的な空間から人々は解放され、人と人が対等の時代、自分自身が世界の中心であるような空間に人々が生きる時代が始まる。中井はこの空間を「体系空間」と呼ぶ。

しかし、個人と個人が対等であるがゆえに競争が生まれると、資本主義が成立し、株式会社のような集団的なものがいくつも組織されることとなる。これらが利益を追求する中で機械が開発され、競争はさらに激しくなる。こうして個人が新たに生じた集団的なものの一要素になってしまうと、個人は社会という機械の歯車の一つとなり、もはや個人は世界の中心ではなくなる。自由な個人の空間であった体系空間は崩れ、この空間は不安で満たされていく。

この不安の空間は、「絵画の不安」と「芸術的空間 — 演劇の機構について —」で論じられており、早くから中井のテーマであった。とりわけ「芸術的空間」は、中井が、その空間にある不安を、ゾルガー（Karl Wilhelm Ferdinand Solger, 1780-1819）の言葉である「黙ってジッと自分を見つめている眼なざし」が空間の向こうに現れて見返すこととして論じた最初のものである。そして、中井はこの論文で、ゾルガーの見つめ返す眼なざしを、自分自身の眼なざしでもあるとする。これは、巨大な社会集団に対して覚える自己疎外の感覚のように、これまでの主観の意識と集団の一部としての自分とが相容れず、分裂してしまった主体の状態を意味していると考えられる。

では、遠近法的主観が成立しない空間で、引き裂かれて不安に怯える主体¹⁷のために、新しい主体のモデルを生み出す空間を持つメディアとは何か。「絵画の不安」ですでに中井はそれを映画に求め、眼なざしと主体のとの間に、遠近法の画布に代わって、あらたに白い映写幕が

挿入されると考えた。では、なぜ中井は映画が分裂した主体に相応しいと考えるのか。

遠近法的主観に基づいて絵画が制作される場合、作品は「感情移入、物我合一というような過程で芸術ができていく」¹⁸。ゆえに絵画の美を認めることは、個人の主観を認めることである。それに対し、機械的に対象を複製する映画にはそのようなものを認めることができない。映画の場合、画像形成のプロセスは機械的であり、その機械は集団によって生み出される。そして、映画製作は集団でなされ、鑑賞も集団の中で行われる。そこでは、作者が曖昧であり、作者個人の主観を味わうことなどできはしない。

「物理的集团的性格」(1931)で中井は、映画のこのような集団性の問題に取り組み、映画の形式と製作過程にある集団性をそれぞれ「物理的集团的性格」、「社会的集团的性格」と呼び、物理的集团的性格と社会的集团的性格を、「等値性である」と考えた¹⁹。その説明の際、中井は「物理的集团的性格」を、「映画の機械性とそれに加わる人間性との複合」と説明していることから、「物理的集团的性格」とは、機械に体现された集団の価値観だけでなく、それからはみ出る機械固有の特性、例えばカメラやレンズやフィルムにそれぞれ固有の物理的性格も、集団のものとして我々が受け入れ、精神的にも生理的にも視覚が変化していくことを問題にしていると思われる。

よって映画館で映画を見ることは、個人を物理的にも社会的にも集団の一要素として組織することと言えるだろう。映画館はスクリーンを隔てて集団と集団とが互いに向き合う場所なのだ。この意味で、映画館では個人はすでに分裂している。映画にはもはや遠近法のような一方向の視覚はなく、双方向性はむしろその前提条件である。つまり、映画空間は主観の分裂の危機に適した空間形式ということになる。では、映画の空間とそれが生み出す主体とはどのようなものか。

映画は、まず写真の空間から出発する。写真は、光学、化学、工学からなる物質的自然現象として機械的に過去の光を現在に複製する。それゆえ写す世界と写された世界は対応関係を持ち、映像を見ることは過去と繋がることとなる。中井は、写真が生み出すこのような空間を「図式空間」と呼んだ。そして、図式空間が連続すれば、過去の時間が現在に再現されることになる。これが個人の歴史の意識を激発し、主観を確立した体系空間よりも人間性を回復する「主体性」が個人に出現する²⁰。

さらに図式空間の連続としての映像がモニタージュされるとき、その接続された箇所は、映像と映像の関係とそれぞれの意味の決定を見る者に委ねる。中井は、この決定を下す「主体性」を「歴史的主体性」と呼び、このような主体が生じるカットとカットを繋ぐ切断面を「切断空間」と呼んだ。遠近法的主観が、我を忘れて登場人物や作者に感情移入することによって作品を味わうとするなら、切断空間としての映画は、感情移入から我々を突き放し、対象と距

離を置き、歴史を意識した批判という方法で対象を鑑賞する主体を生じさせるのである。

4. リア・プロジェクションとしての「まなざし」

ところで、シュルレアリスムの影響を受けた南米の作家、コルタサル（Julio Cortázar, 1914-1984）の『悪魔の涎』（1959）は、中井が論じるものを物語にしたような小説である。それは次のような内容の短編である。

女性と少年の戯れる様子を撮影したアマチュア・カメラマンの主人公が、それをポスター大に引き伸ばして壁に張り付けた。ある日、いつものようにその写真を眺めていると、突然写真は映画のようにその続きを上映し始める。彼が写真を撮ったことで中断された二人の戯れの続きが、撮影時には思いもよらない恐ろしいものであることを知った主人公は、一台のカメラ、コンタックスに化してしまう。こうしてカメラになった主人公は、小説の中で一人称複数として表現される²¹。

『悪魔の涎』で写真が映画のように動き始めるとき、そこに恐ろしいものが現れ、主観は崩壊し、カメラの視覚を持つ一人称複数の主体が立ち上がった。この小説のように、写真と映画の空間に不安なものが現れ、我々に作用を及ぼすことを指摘したのは中井やコルタサルだけではない。我々はすぐにベンヤミン（Walter Benjamin, 1892-1940）や、バルト（Roland Barthes, 1915-1980）の名前を思い浮かべよう。

『複製技術の時代における芸術作品』（1936）でベンヤミンは、写真の客観的な描写能力や映画のモンタージュが、事物を覆っている意味や雰囲気というヴェール（アウラ）を剥ぎ取り、事物をむき出しにすることを認め、そのむき出しにされた事物が見る者に及ぼす異化的な作用を「ショック作用」と呼んだ。そしてこの論文でベンヤミンは、フロイト（Sigmund Freud, 1856-1939）の精神分析理論を参照し「視覚的無意識」について論じていることから、ショック作用の語にも精神分析的なニュアンスがあると考えられる。事実、ベンヤミン自らこの語をフランス語に訳す際、「traumatiser」を用いており、彼にとって映像は見る者に心的外傷を与えるものとしてある²²。

また、『明るい部屋』でバルトは、ラカン（Jacques Lacan, 1901-1981）の「対象 a としてのまなざし」の概念を参照し、写真に「プンクトゥム」と名づける「写真の場面から矢のように発し、私を刺し貫きにやってくる刺し傷、小さな穴、小さなしみ、小さな裂け目」を認める²³。『複製技術の時代における芸術作品』と『明るい部屋』には、写真や映画といった映像が見る者に及ぼす作用について論じるために、精神分析理論を用いているという共通点がある。

では、中井の映画理解にも精神分析理論的な側面はあるだろうか。中井の『美学入門』にフロイトの理論を参考している箇所がある。そこで中井は「射影」という概念を用い、意識を

「直接射影」「上部射影」「基礎射影」の三つに分類して説明する。明らかに「上部射影」は、フロイトの意識と前意識（第二局所論では自我と超自我）を、「基礎射影」は、無意識（同様にエス）を参考にしている。そして以下の引用に見るように、中井は、「基礎射影」の説明に「黙ってジッと自分を見つめている眼なざし」や「不安の空間」の語を用いている。

第三の「基礎射影」とは、自分が知っていると考えているものよりもっと深部で、自分にもわからない自分が、深く横たわっている。ある場合は、その自分の瞳が自分を、じっと、のがれようもなく見つめているというような、不安をおぼえる。その瞳は、誰もがまともに見返されないような深い瞳、そんな瞳に写っている射影像がこの正射影の世界である。プルーストのいう、時間から解放された瞬間に、新しい人間を創造するという「認識の達しない深みにおいて自分自身にめぐりあう」という世界もこうした世界を指すともいえるのである²⁴。

初期の中井は、「黙ってジッと自分を見つめている眼なざし」や「不安の空間」を説明するために、ハイデガー（Martin Heidegger, 1889-1976）を用いていたが、『美学入門』のこの箇所では、ハイデガーと共に精神分析理論を用いている。中井は、この不安の空間に映画が対応すると考えたわけだから、中井にとってフロイト的無意識と映画空間は重なる。また、上部射影の説明を、「自分がよく判断していると思っているにもかかわらず、過去の習慣、あるいは数十年前の文化構造の習慣によって抜き去ることの出来ない反射作用」²⁵としていることから、フロイト的な意識と前意識を、もの見ない目や遠近法的主観として考えることも出来る。つまり、『美学入門』のこの箇所は、精神分析理論を用いてかつての主張を論じ直している。

このように『美学入門』で中井がハイデガーとフロイトを用いたことは、ラカンがハイデガーとフロイトの理論を結びつけ独自の精神分析理論を構築したことも重なっている。ならば中井の言う「不安」や「黙ってジッと自分を見つめている眼なざし」は、ラカンの「まなざし」と同じものではないか。もしそうならバラージュ、ヴェルトフが取り上げるような映画はもちろん、ル・コルビュジエの建築や彼が愛した機械にもラカンの「まなざし」があることになる。では、ラカンの「まなざし」とはどのようなものか。ラカンは『セミナー11巻、精神分析の四基本概念』で「まなざし」について以下のように述べている。

視の領野においては、あらゆる事柄が二律背反的に作用する二つの項によって分節化されています。ものの側にまなざしがある、つまりものの方が私を見ている、しかしそれでも私はそれを見ている。まさにこうした意味でこそ「人は見ないために目を持つ」という福

音書の言葉は理解されるべきです。何を見ないためでしょうか (pour ne pas voir?)。まさに、ものが人々を視ている (les choses les regardent) のを見ないためです²⁶。

この引用で原文を記している箇所に、もの見ない目や集団を思い起こさせる語 (複数形による表現) があることに気づく。まず、ここに中井との一致が見られる。さらに、ラカンがこのまなざしと主体の説明に用いる、別々の二つの三角形とそれを重ね合わせた図にも中井との一致が見られる。別々の三角形を示した図 (図2) を見てみよう。上の図は、遠近法的な図であり、デューラー (Albrecht Dürer, 1471-1528) の遠近法を示す図 (図1) と重なる。そして驚くことにラカンは、図2の下図と図3で「まなざし」を説明するために映画のリア・プロジェクションをモデルとして用い、映写機の光を「まなざし」の喩えとした。

リア・プロジェクションとは、俳優の背後に映写機とスクリーンを置き、スクリーンに画像を映写したものを背景に俳優を撮影するという合成技術である。また、プロジェクターとスクリーンを一体化することで、ブラウン管や液晶では得ることができない大画面を持つテレビジョンのこともである。映写機の点光源から発した強力な光は、そのまま見ても映像にならないが、半透明のスクリーンで遮られることで映像となる。だから見る者は映写機の反対側からそれを鑑賞することになる。

5. おわりに — ル・コルビュジエの映画性

ラカンが映写機の光源をまなざしの喩えとしていることは、映画のシステムが生み出す主体と精神分析が論じるような主体とは共通点があることを示している。そこで、しばしばデューラーの木版画を用いて遠近法的主体の成立が説明されることにならない、シャーマン (Cindy Sherman, 1954-) の「リア・スクリーン・プロジェクション」シリーズ (1980-81) の一枚を用い、リア・プロジェクションによって生じる映画的主体が精神分析的な主体と重なることを確認しよう (図4、図5)。

この写真では、被写体のシャーマンの背後にはスクリーンがあり、そこに映像が映し出されている。そして、姿を見せない誰かのまなざしに怯えているかのように、シャーマンの表情に不安が見られる。その誰かのまなざしが、スクリーンに映る映像の背後にある映写機の光点に重なるのなら、この作品は、遠近法と主観が崩壊したことで、「黙ってジッと自分を見つめている眼なざし」や「不安の空間」が現れる空間のモデルとして映画を採用する中井の主張に一致している。そして中井が、その眼なざしを自分自身の眼なざしであるとしたことは、ラカンが『セミナーの11巻』の「対象aとしてのまなざし」で、スクリーンの背後にある光源としてのまなざしを、主体の欠けた部分であるとしたことにも一致する。このように、主体が、



図1 Albrecht Dürer, 《横たわる女を描く素描家》1525年。

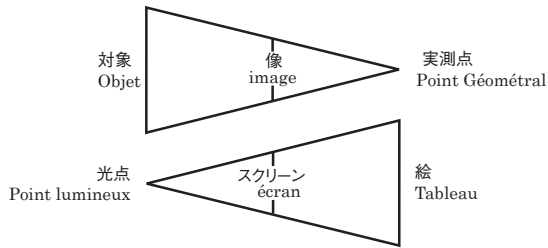


図2 Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XI, p85より

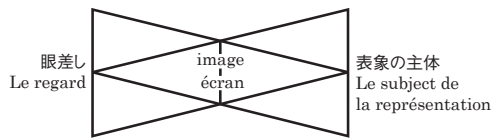


図3 Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XI, p97より



図4 Cindy Sherman, *Untitled #66*, 1980.

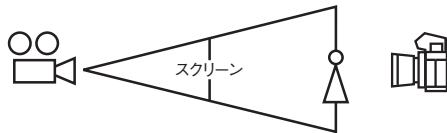


図5 リア・プロジェクションの仕組み



図6 Sketch from le Modulor, vol.1 (1948), p76.



図7 『人間の家』のスケッチ



図8 『小さな家』のスケッチ(部分)

欠けた主体（S）と主体の欠けた部分（対象 a）とに分裂していることを、ラカンは「目とまなざしの分裂」²⁷と呼んだ。

そこで、ラカンの図を中井の空間概念と対応させてみよう。遠近法的三角形は体系空間に、リア・プロジェクション的三角形は図式空間と切断空間に対応することがわかるだろう。ここから中井の映画論における「歴史的主体性」と精神分析が問題にする「主体」は、同じ問題を扱っていることがわかる。さらにラカンの「他者」と中井の集団が似た概念である可能性も考えられる。これらの一致から、精神分析が誕生した時期が、映画の誕生と一致しているのは偶然ではないと思えてくる。おそらく、危機に至った主観としての主体が機械時代に対応するために、精神分析が生まれたのだろう。その危機をもたらした機械から生まれたのが映画であると同時に、その危機に対応する人間を生み出すのも映画という機械なのだ。おそらく中井は、先にフロイト的無意識とし、ここではラカンのまなざしが支配する空間が、機械時代のあらゆる機械や芸術も浸透していることに、「機械美の構造」ですでに気づいていたのだろう。

これまでの議論を踏まえて、ル・コルビュジエについて考察しよう。『人間の家』（1942）、『モデュール I』（1948）、『小さな家』（1954）などに、巨大な目とその持ち主と思われる人が描かれているスケッチが散見される。ツォニス（Alexander Tzonis）は『ル・コルビュジエ、機械とメタファーの詩学』（2001）で『モデュール I』のスケッチ（図6）を取り上げ、そこに原著には見られない「もの見る目」というキャプションを付けている²⁸。

ツォニスがこのようなキャプションを付けた理由はわからない。しかしツォニスに従い、これを「もの見る目」だとすると、それは「もの見ない目」の反対の語なのだから「新しい目」、すなわちカメラの視覚ということになる。ならば巨大な目と一緒に書かれている人間はまさに「カメラを持った男」（1929年製作のヴェルトフの映画の題名）だ。「もの見る目」が建築を見るとき、人間と建築の関係は、人間が映画を見ている関係と同じになる。

よって、ル・コルビュジエの建築は我々を見返している。ル・コルビュジエの建築は、映画を見る者をカメラに変えてしまうような映画のスクリーンと映写機の光の性格を持っている²⁹。ル・コルビュジエの建築は、時代にふさわしい「新しい精神」を持つ人間を生み出す装置であることにおいて、映画とその機能は一致している。本論ではこれを中井がル・コルビュジエ建築に見た映画性と考えたい。ピュリスム建築の白さは、無声映画の銀幕の白さなのだ。

『人間の家』の最後のページにあるメデューサとアポロンが合体しているスケッチ（図7）は、このようなル・コルビュジエの映画性を裏付けていると思われる。ラカンは「目とまなざしの分裂」でカイヨワ（Roger Caillois, 1913-1978）の『メデューサと仲間たち』を例に挙げている³⁰ように、「まなざし」はメデューサのまなざしとしても喩えられるものだ。本論で見たように、それは映画の映写機の光としても喩えられる。これは太陽として描かれたアポロン

に一致するだろう。よってこの両義的な意味を持つスケッチと、巨大な眼を持つ人間のスケッチ(図8)を向かい合わせにすれば、そこにはラカンの重ね合わせた三角形の図が浮かび上がる。映写機のように光り輝く太陽の、見た者を機械にしてしまう不安のまなざしを見るのは、「カメラを持った男」なのである。

註

- 1 ル・コルビュジエ『建築をめざして』吉阪隆正訳、鹿島出版会、1967年、77頁、参照。
- 2 アール・ヴィヴァン31号、特集『ニューヨーク・ダダ』西武美術館、1989年13-28頁に *Blind Man No. 2*の全文の複写を参照した。
- 3 中井正一「機械美の構造」(『思想』1929年1月号)、『中井正一全集3、現代芸術の空間』久野収編、美術出版社、1965年、242-243頁。
- 4 「機械美の構造」、前掲書『中井正一全集3』244-245頁。
- 5 「機械美の構造」、前掲書『中井正一全集3』240頁。
- 6 高島直之『中井正一とその時代』青弓社、2000、161-162頁。
- 7 Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, 1994. ベアトリス・コロミーナ『マスメディアとしての近代建築—アドルフ・ロースとル・コルビュジエ』松畑強訳、鹿島出版会、1996年。この本により、中井の映像理論とラカンの精神分析理論に見られる共通性を指摘するというアイデアを得、中井におけるル・コルビュジエの重要性に気付くことができた。しかし、中井が論じる映画を鑑賞する主体と精神分析理論における主体との近似性を論じるため、本論ではコロミーナと中井を比較することは出来なかった。註29も含めて、今後の課題としたい。
- 8 前掲書『建築をめざして』、64-76頁、参照。
- 9 cf. Le Corbusier, *Air Craft*, The Studio Publications, 1935.
- 10 『ロシア・アヴァンギャルド3 キノ 映像言語の創造』大石雅彦、田中陽編、国書刊行会、1994年、および、*Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, edited by Annette Michelson, translated by Kevin O'Brien, University of California Press, 1984. 参照。
- 11 前掲書『建築をめざして』、195-208頁。
- 12 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集、1930年7月)、『中井正一全集2、転換期の美学的課題』久野収編、美術出版社、1965年、169-178頁。
- 13 中井正一「芸術的空間—演劇の機構について—」(『美・批評』1931年4月号)、前掲書『中井正一全集3』所収、276-288頁。
- 14 「映画の空間—映画の主体性の問題に関連して」(『映画芸術』1946年7月号)、中井正一『生きている空間—主体的映画芸術論—』所収、辻部政太郎編、てんびん社、1971年。
- 15 「現代美学の危機と映画理論」(『映画文化』第一号、1950年)、前掲書『中井正一全集3』所収。
- 16 「生きている空間—映画空間論への序曲—」(1951)(『シナリオ』1951年一月号)、前掲書『生きて

- いる空間』所収。
- 17 中井は「物理的集团的性格」(1931年, 註19)では「自我の破産」, 『美学入門』(1951年, 註24)では「自我の分裂」や「主観の崩壊」という表現を用いており, 語の統一はみられない。
 - 18 「現代美学の危機と映画理論」前掲書『中井正一全集3』189頁。なお, 「機械美の構造」ですでに感情移入的な芸術鑑賞では盛りきれないものとして, 機械美を位置づけている。前掲書『中井正一全集3』255頁を参照。
 - 19 「物理的集团的性格」(『美・批評』1931年5月号), 前掲書『中井正一全集3』所収, 158頁。
 - 20 「映画の空間 — 映画の主体性の問題に関連して —」前掲書『生きている空間』30頁, 「現代美学の危機と映画理論」前掲書『中井正一全集3』191頁, 「映画の時間 — 映画の主体性の問題に関連して —」前掲書『生きている空間』37頁などを参照。
 - 21 フリオ・コルタサル『悪魔の涎』木村榮一訳, 岩波文庫, 1992年。
 - 22 *Écrits Français par Walter Benjamin, présentés et introduits par Jean-Maurice Monnoyer*, Gallimard, Paris, 1991, p 166.
 - 23 Roland Barthes, *La Chambre Claire — Note sur la Photographie*, Gallimard, Le Seuil, 1980. ロラン・バルト『明るい部屋』花輪光訳, みすず書房, 1985年, 9頁および37-38頁。
 - 24 中井正一『美学入門』(河出書房「市民文庫」1951年7月, 初出), 朝日新聞社, 1975年, 115-116頁。
 - 25 前掲書『美学入門』115頁。
 - 26 Jacques Lacan, *Le Séminaire XI, Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse* (1964), text établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1973. ジャック・ラカン『精神分析の四基本概念』ジャック＝アラン・ミレール編, 小出浩之, 新宮一成, 鈴木國文, 小川豊明訳, 岩波書店, 2000年, 143項。
 - 27 前掲書『セミナー11巻』89-158頁, 参照。
 - 28 Alexander Tzonis, *Le Corbusier The Poetics of Machine and Metaphor*, Universe Publishing, 2001. アレクサンダー・ツォニス『ル・コルビュジエ — 機械とメタファーの詩学 —』繁昌朗訳, 鹿島出版会, 2007年, 22頁。
 - 29 この点は, 同じ映像装置でありながら, ル・コルビュジエの建築をカメラとするコロミーナの主張と食い違うところである。コロミーナは, 建築に入った人間が, 水平連続窓やピクチャー・ウィンドー越しに景色を眺めることが, カメラを覗いているようだとしている。
 - 30 前掲書『セミナー11巻』97頁。
- 本論では, 基本的に参照した文献に従い「まなざし」「眼なざし」「目」「眼」などの語を用いた。また, 映画に関する記述にあたっては, ステイブ・ブランドフォード, バリー・キース・グラント, ジム・ヒリアー著『フィルム・スタディーズ・事典』(2001), 杉野健太郎, 中村裕英監修・訳, フィルム・アート社, 2004年を参照した。