

「動くもの」の世界

——セルゲイ・エイゼンシュテインの理論と映画——

畠山 宗明

七五〇年頃、退屈した皇帝は、四川省、嘉陵江周辺の風景を見たいと思い、呉道子を派遣してその風景を書かせた。呉道子は一枚のスケッチも持たず帰ってきた。皇帝がその説明を呉に求めると、次のように答えた——『私の心の中に、全ては描かれております』
H・A・ギリス『中国絵画入門』¹

はじめに

ねじの（反）回転

〈砂漠の中に、背の高い白い家が建っている〉。その家の周りには青い敷石が敷き詰められており、その周囲は〈鮮やかな緑〉に覆われている。白から青へ、そして緑へという色彩の変化から、ピントの合った輪郭が徐々に明確になって行くと、〈鮮やかな緑〉は庭に植え付けられたサボテンであったことが分かる。丸いもの、背の高いもの、中には動物のような形をしているものもあるその緑の塊は、〈動物界から植物界に誤って越境してきたような〉印象を与えるのだが、さまよう視線はそこに留まることなく、そこから突き出している、〈ヨーロッパ中世の兵器庫にあったあらゆる槍先〉を想起させるそのトゲへと注意を移す。それと同時に、視線にはある考えが生まれる。〈いかなる倒錯した空想が、砂漠から獲得した小さな土地に、これらの異形を植え付けたのであろうか？〉。この異形から突出している針は、あたかも家の住人の身を守る防壁のようだ。

¹ Цит по: Эизенштейн С.М. Неравнодушная природа // Неравнодушная природа. Т. 2. М.: Музей Кино, 2006, С. 330. 以下、本論文で中心的に引用される『無関心な自然ではなく』に関しては、該当頁を引用末尾に記す。また、本文中における、エイゼンシュテインのテキストからの引用は〈〉で示すが、エイゼンシュテインの言葉であっても、概念として複数使用する場合や文脈に応じてパラフレーズした場合などは適宜「」で囲い直している。

この無数のトゲによって、景観そのものに攻撃を受けているような、そんな感慨に捕らわれてしまう。これはむしろその攻撃性が外側へと反転した〈鋼鉄の処女〉ではないのか、注視する視線である私を痛めつけるためにしつらえられた、一種の拷問器具ではないのか……？ しかし、それをいぶかしむ視線はすでにサボテンから離れ、鉛の箱の扉がゆっくりと閉まり、鋭い針が閉じこめられた人物の肉体に徐々にめり込んで行く、陰惨な光景に魅入っている……。

……いや、しかし本当に話したいのはこんなことではないのだ。視線は我に返る。白い家の周囲の砂漠など存在しない。その家があるのは〈サハラではない〉。実際はカリフォルニアである。さらに〈この家にはサディストなど住んではない〉。この家の主人は〈『閨房哲学』の主人公達の冷たいシニシズム〉とは全く無縁の健康的な人物である……。

この家の主人、〈同胞である人間の頬や髭に生える剛毛に人類史上最も強力な攻撃を行った人物〉とは、誰であろう安全剃刀の発明者、キング・ジレット卿である。彼こそが自分の家の周囲にトゲの逆立ったサボテン林を植え付けた人物なのである。彼は友人である作家のアプトン・シンクレアに自らの著作の出版を断られたこともあり、それは同じようにこの作家といざこざを起こしたある人物を想起させなくもないのだが、しかしここで語りたのはやっぱりそんなことでもないし、更に言えばジレット卿自身でさえない。ここでの真の話題は彼の発明品である〈安全剃刀〉である。サボテンや鋼鉄の処女といったイメージは、カミソリという今ひとつのトゲを召還するための導入だったのだ。いや、更に言えば、ここでの話題の中心はカミソリでさえ無い。ここでの本当に真の話題は、そのカミソリの使用法に関して彼が発したある〈金言〉である。「最後までдо отказаねじを締めたあと、すぐに、ねじを逆に軽く反転させる」こと。

『無関心な自然ではなく』のエピローグは、全く奇妙な始まり方をする。まず、ある風景を眺める視線が唐突に提示される。視線はひとしきり外界を眺め回したのち、外界から引きこもって倒錯的な想像にふける。しかしその視線は、空想を始めるや否やあわててそれを打ち消して舞台裏を明らかにし、砂漠の崇高な景観から大都市の疎外された空間へと読み手を引き戻し、次いでみずからに想像を促した一つの日用品とその発明者に注意を促した後、更にそれさえも視野から追い払って真の話題である一つの言葉を指し示し、しかるのち慌ただしく舞台から消え去ってしまうのである。

そして、その視線を演じていたはずの我らがセルゲイ・ミハイロヴィッチは、その他者の発話をきっかけにして舞台に登場するや否や、そんな視線など存在しなかったかのように、あたかも自分がその発話の担い手でもあるかのように、その〈金言〉を巡る持論を披露しだす。とにもかくにも、ここでようやく私たちは議論が本筋に入ったかとおぼと胸を撫で下ろす。私たちもまたいったん視線の存在を忘れ、彼の言葉に耳を傾ける。

エイゼンシュテインはまず、日常器具のごく穏当な使用法に過ぎないとも言えるこの〈金言〉を、映画作家が自らに課すべき実践法則として変奏する。

ひとたび選択され予定された方向にあまり行きすぎると危険が生じる場合がある…。多声的モンタージュの諸原理の適用にあたっては、キング・S・ジレットの「黄金律」——極限点から半回転手前に保つこと——を守らなければならない(496)。

〈多声的モンタージュの諸原理〉とはもちろん、『無関心な自然ではなく』の主題そのものである。しかし、カミソリのねじではなく実践において〈極限点から半回転戻す〉とはどういうことだろうか？

この金言はなによりもまず、〈主題のあれこれの側面あるいは詳細を最大限完全に表現しようとする極めて激しい願望(496)〉のため、しばしば〈過剰эксцессы〉に至ってしまう自身の傾向ゆえに要請されている。私たちは、エイゼンシュテインは自らの失敗を告白することで実践と理論の乖離の戒めとしたいのだろうか、との予測を働かせる。しかし、どうもそうではないらしい。彼の脳裏には、サン＝サーンスが書いたワグナーのオペラ論がつれづれと〈思い出される〉。サン＝サーンスによれば、ワグナーの発明した音楽の〈新しいシステム〉は、〈脳の正常なバランスを破壊する〉ほどの圧倒的なメロディーや音響で観客に襲いかかる。その破壊的な力は観客に〈俳優が語っていることに耳を傾けるのを忘れ〉させ、〈目的の範囲を逸脱した法外な熱狂〉を喚起する。

芸術家は観客がこのような〈逸脱〉に陥らないようにきちんと手綱を締めねばならないのだが、エイゼンシュテインはここにもう一つの〈大きな危険〉があると言う。映画という媒体の持つ逸脱的な力の他に、〈方法自身に含まれる危険性〉もまた存在する。芸術家は、しばしば観客を忘れて〈視聴覚的ドラマの唯我論солипсизм〉と呼ばれる〈自己中心的思考〉に陥ってしまう。そしてそのような〈唯我論〉に陥った芸術家は〈各部分の完全な調和的整合の自己観照самосозерцаниеに完全にはまりこんで〉しまい、作品を〈異常な自己閉塞〉に追いやってしまう。

このようなことが起こってしまうのは、さらに別の危険が存在するからである。〈視聴覚映画〉は人間の幼児段階における〈感覚的思考〉とその特徴を分有している。〈視聴覚映画〉においては、〈音звукと描写изображение〉は〈通約可能な融合性соизмеримая слианность〉を持ち、複数の感覚が融合したかのような経験すなわち〈共感覚синестетика〉を観客にもたらす。こうした感覚経験は成人からは失われてしまっているが、芸術家はある種の〈内面的努力внутреннее усилие〉によりその状態に遡行することができる。芸術家が同様の感覚を媒体において再生できるのは、ひとえにその遡行の能力のおかげなのである。しかし成人であっても、〈酩酊〉や〈催眠〉などの特別な心理的状态に陥ることで、〈未分化および未分離の「原始的法悦」〉を経験することができる。同様に、退行状態を人工的にもたらす装置である映画においても、一歩間違えると観客は容易に〈酩酊〉や〈催眠〉に陥ってしまう。

このような危険があるがゆえに、芸術家は、一切の差異が消滅してしまう〈退行〉まで遡行するのではなく、諸感覚が融合しつつもその差異を保っている〈共感覚〉を、

あくまで保ち続けなければならない。〈半回転戻す〉とはなによりもまず、〈退行〉の手前にある〈共感覚〉的な状態の保持のために発されているのである。

しかし、いくつか曖昧な点も残る。エイゼンシュテインが退行的な催眠状態をどのように価値付けているのかが今ひとつはっきりしないのである。エイゼンシュテインはここでショック効果や身体への麻薬的效果、催眠的で散逸的な知覚といった、モダニズム特有の経験を語る際の典型的な語彙で語っている。ここにはベンヤミンが映画に可能性を見いだす時のようなオプティミズムはない。しかしだからといってエイゼンシュテインは、映画が与える催眠的效果からの意識的な覚醒を呼びかけているわけでもないようだ。三つ目の危険がとりわけ強調されるのは、映画が退行的で催眠的、自己観照的な知覚を不可避的に伴うからである。最終的に〈半回転〉戻らなければならないとしても、芸術家や観客がその状態に陥ることは、必要なプロセスでさえある。「最後まで行ってはならない」という命令は、「ある程度までは行かねばならない」ということも同時に言っているのである。さらにエイゼンシュテインは、最後までねじを巻いた〈後に〉手前に半回転戻すという言い方と、手前の状態を〈保つ〉というニュアンスの異なった言い方をしているのだが、どちらの意味を重視しているのかが判然としない。読みようによっては、退行状態に陥るだけでなく〈極限〉まで行くことさえも必要とされているように見えるのである。

理念的な状態の明確な記述を避けるエイゼンシュテインの語り口が、こうした曖昧さを加速する。冒頭の視線の遊技を続けてでもいるかのようにワグナーの事例を〈思い出す〉ことから語り始めたエイゼンシュテインは、曖昧にもう一度〈個人的体験〉へと戻り、『イワン雷帝』においては、〈観客の知覚を素通りして夢のようなヴィジョンの連続へと転落してしまわないような境界線上に辛うじて留まっている場面〉が〈そう多くない〉ことに安堵してみせる（それがどこの場面かは明らかにされない）。エイゼンシュテインは、境界に留まる〈努力〉のあり方を厳密に定義するどころか、自らの作品の成功を、否定的要素の希少性によってかろうじて定義し得るといった有様なのだ。

彼が考える理念的な視線は、否定や他者の言葉を通して間接的にしか言われぬ。その視線は、共感覚と退行の敷居上にあるだけでなく、言語化可能性の敷居上にも位置しているかのようなのである。しかし先ほども言ったように、〈夢のようなイメージ〉への転落が作品の組織の成否のまさに〈境界に на грани〉あるのならば、理想的な状態もまたある程度は夢幻的な作用や受動的な催眠性の圏内において作動していると考えられることができる。だとすれば、冒頭的一幕における、外界から引きこもって〈鋼鉄の処女〉のイメージに耽溺する視線、日常的な外的知覚から倒錯した逸脱的思考へと〈滑り落ちる〉あの視線、そしてそれに付随している、自らの意識につれづれと登ってくる想念をいちいち否定してまわるあの意識もまた、エイゼンシュテインの理念的な視線のあり方を、何らかのやり方で示しているはずである。この倒錯的な視線は、露悪的な露出と遊技的に繰り返されるアイロニカルな否認によって、教訓的な意図を――仮にそれが存在して

いたとしても——はるかに超えて、〈極限〉とその手前を隔てる敷居の上に自らを位置付け続けているのではないだろうか？

気散じ的でもあり、倒錯的でもあり、自己観照的であり、退行的でもあるが、しかし思考の起源ともなる視線。それは見るという経験なのかどうかも疑わしいが、しかしさしあたっては「視線」と呼ぼう。『無関心な自然ではなく』ひいてはエイゼンシュテインの著述全体において理念的な視線のあり方がどのように語られているのかを直ちに吟味しなければならないだろう。

本論は、ここで〈金言〉と共に現れる視線の行方を追う試みを通して、エイゼンシュテイン読解のためのひとつの大きなアウトラインを提示したいと考えている。まず私たちは『無関心な自然ではなく』において現れる視線を検討し、それが〈極限〉を超えることで〈自己観照〉へと転落するプロセスを明らかにする。そしてその上で、超えてはならないリミットを彼がどこに引いているのかを調査する。それによって、「最後までねじを締めたあと、すぐに、ねじを逆に軽く反転させる」というジレット卿の〈金言〉が、単なる実践上の処方箋を超えて、彼の視線が演じる運動を根本的な形で規定していることが明らかになるだろう。

『無関心な自然ではなく』を中心的に扱うのは、この著作においてエイゼンシュテインが映画の画面に注ぐ視線のあり方が根底的な水準で現れてきているからである。ここで視線と言われているものは、視覚による作品や外的世界の受容というよりは、読解や誤認と切り離せない形でテキスト内部に現れる外部への志向のようなものである。そうした視線のあり方を明らかにするために、ここでは、彼が使用する概念の心理学的な正当性を問うことも、彼のテキストを作品がその実例となるような理論と見なすこともしない。彼によって使用される種々の概念はあくまでテキスト内部で定義されるやり方に従って理解され、彼が考える映画の固有性を描き出すための「隠喩」と見なされる。みずからの内部へと〈滑り落ちる〉視線は、エイゼンシュテインの語るテキストの中においても、そうした「隠喩」において、言語が論述対象を見失うまさにその瞬間に現れるのである。

そして最後に、さらにこの視線に映し出されるはずのイメージの世界を描き出し、その可能性と限界をいささかなりとも明らかにしたい。エイゼンシュテインの〈金言〉は、映像のあり方だけでなく、映像と言葉の関係をも規定している。それゆえ、エイゼンシュテインの言葉の運動を追う試みは、彼が考える映像のあり方を必然的に浮かび上がらせる。私たちはエイゼンシュテインの映画を構成するもっともミニマルな要素を「動くもの」と呼び、彼のフィルム群をその観点から簡潔に記述する。私たちは「動くもの」の世界の可能性と限界を吟味し、そして最終的に、そのような世界を成立させる条件であり、このような語り口と表裏一体となっている彼の視線には、世界に対するある種の態度が含まれていることを明らかにしたい。

1. 〈眼の音楽〉

トーキー期のエイゼンシュテインの活動は〈共感覚〉を中心に読解されるのが常である。渡欧時に読んだクロード・レヴィ＝ブリュール、帰国後に親交を深めたマールやヴィゴツキー、ルリヤといったソビエトの心理学者達との交流によって当時の心理学の潮流に刺激を受けていたエイゼンシュテインは、1939年に執筆され1940年から「映画芸術」誌上に発表された「垂直のモンタージュ」²で、原始的な心的状態における感覚の融合である〈共感覚〉を、フィルムを構成する最も基本的な原理と見なした。エイゼンシュテインは既に1930年に「トーキー映画の未来に関する計画書」³において、トーキー映画の登場によるリアリズムへの回帰に強く反対し、音と映像の〈対位的〉使用を基本原理とする〈視聴覚映画〉の必要を主張したのだが、「垂直のモンタージュ」においてそれは、より原理的な形で展開されることになる。

〈共感覚〉は心理学的には文字を見て色彩を喚起するといった「異なる感覚モダリティの刺激によって生じる感覚体験」⁴を指す。しかしながら、「垂直のモンタージュ」でエイゼンシュテインは、イメージと音楽とともに内在する〈同一の身振り〉、視覚と聴覚の完全な交換可能性を主張し、『アレクサンドル・ネフスキー』の「不安な待機の夜」の分析においては、種々の運動を音符が楽譜の上で上下する運動に比し、音による視線のコントロールさえ可能だと主張した。「垂直のモンタージュ」でエイゼンシュテインが共感的な経験として提示する世界は、確かに〈過剰〉と言ってもおかしくない〈過度の適用〉が見られる。それどころか彼は、〈共感覚〉という言葉は心理学者達から借り受けはしても、実践にあたってはまったく独自に定義し直して使用しているのである。

こうした緒感官の〈垂直的対応〉の奇妙さゆえ、研究の際には共感覚の心理学定義が持ち込まれるか、逆に完全に捨象されるかのどちらかである。ジャック・オーモンは後期のエイゼンシュテインの方法論をごく曖昧に「有機的モンタージュ」と言い換え、⁵ デヴィッド・ボードウェルは〈共感覚〉を「経験の際に、感覚のモードをミックスするプロセス」⁶とし一般的な定義に従うものの、それを心理学的概念というよりも具体的に場面を組織するための「技術中心的」な「詩学」とみなし、反物語的・物理的な音声使

² Эйзенштейн С.М. Вертикальный монтаж // Неравнодушная природа. Т. 1. М.: Музей Кино, 2004, С. 84-163.

³ Эйзенштейн С.М. Будущие звуковой фильмы.— заявка // Избранные произведения в шести томах. Т. 2. М., 1964, С. 315-316.

⁴ アンドリュー・コールマン著、岡ノ谷 一夫 他編『心理学辞典 普及版』、丸善株式会社、2005年、156頁。

⁵ Aumont, Jacques, *Montage Eisenstein* (translated by Lee Hildreth, Constance Penley, Andrew Ross, London: Indiana University Press & BFI Publishing, 1987), p. 135.

⁶ Bordwell, David, *The Cinema of Eisenstein* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993), p. 185.

用の問題として扱う。

こうした中 1946 年に執筆されたエイゼンシュテインの『無関心な自然ではなく』は、彼の集大成的な著作と見なされつつも、あまり言及を受けることはない。それはやはり、エイゼンシュテインのモンタージュ理論の受容を社会的な水準において決定づけたのが 1942 年に出版されたジェイ・レイダによる「垂直のモンタージュ」の英訳であるという事情が大きい。彼が論じられるときにはその際に形成されたイメージが出発点となってしまう、生前には完全な形で出版されず、西洋や日本での翻訳も立ち後れた『無関心な自然ではなく』は、その影響下で語られてしまうのである。

しかし、『無関心な自然ではなく』を読み始めたときまず驚かされるのは、この書物がほとんど全編にわたって、他のテキストでは見ることのできない観照的なトーンに彩られていることである。『無関心な自然ではなく』は何よりもまず、視覚論・風景論として構想されているのだ。エイゼンシュテインはサイレント期の映画に現れる風景を〈眼の音楽〉と呼び、様々な角度から論じる。〈共感覚〉はトーキー期におけるその〈発展型〉として捉えられているとはいえ、少なくとも量としては〈風景〉をめぐる論述がそれを圧倒しているのである。ここではまず彼の風景論の実質を明らかにしなければならないだろう。

エイゼンシュテインはまず〈眼の音楽〉を音楽と絵画との比較によって明らかにしていく。

最も多く「鳴り響く」ことになったのが風景である。というのも風景は、映画における最も自由な要素であり、補助的で物語的な課題を負わされることが最も少なく、気分、情緒的、感情的状態、精神的体験 *душевное переживание* などの伝達における最も柔軟な要素だからである。ようするに、漠然と感知される流動的イメージの形で、音楽だけが余すところ無く完全に到達可能なもの全てを伝達しうるのが、風景なのである(311)。

エイゼンシュテインは物語的な情報から開放されて情緒や気分のみを伝えるような画面を〈風景〉と呼ぶ。〈気分〉や〈情緒〉は〈言語的発話が表現し得ないもの〉であり、本来ならば〈音楽だけが伝達可能〉である。しかし〈風景〉は〈漠然と知覚される流動的イメージ〉として〈純粹な情緒・感情の世界を具象化〉する限りにおいて、音楽へと生成する。エイゼンシュテインは、〈風景〉におけるそのような言語化不可能な情緒の表出を〈眼の音楽〉と呼ぶ。

このような〈眼の音楽〉が最も良く具象化されている例としてエイゼンシュテインは、『戦艦ポチョムキン』の「オデッサの霧」の場面を取り上げる(図1)。前半部のクライマックスである水兵の暴動のすぐ後に位置しているこの場面では、暴動で命を落としたワクリンチェクを弔う人々や、霧に包まれた夜明けのオデッサ港、そこに停泊する船やゆっくりと空を横切るカモメなどが叙情的に提示される。『戦艦ポチョムキン』の前半と後

半を〈切断разрезать〉する〈死の中間休止мертвая цезура〉であると彼が言う⁷「オデッサの霧」の特殊性はまず、事物と背景の境界の融解にある。事物は輪郭を失い、〈まるで霧と空の一部分のよう〉に背景にとけ込んでいる。エイゼンシュテインはオットー・フィッシャーの『中国絵画論』を参照し、このような事物と背景、情動と運動の等価性を、今度は東洋絵画との類似性によって説明する。フィッシャーによれば、東洋絵画は〈あらゆる物質性から開放〉された、〈純粋な気分・情緒の絵画〉である。何らかの物質的基盤によって支えられた絵画経験において、純粋な気分を経験することなど不可能のように思える。しかしエイゼンシュテインは、消失点の消滅と視野の断片化によって生じる〈運動〉によってそれは可能になると言う。

なぜなら、そこにも運動が存在するからである。あふれる光の中から暗闇が生ずる。重くよどんだ暗闇の中から光がかすかに現れ、再び闇の中に消える。物の輪郭が霧の中から浮かび上がり、逆に共通の環境の中に拡散して、共通の音調が柔らかに融解する(333)。

エイゼンシュテインは「垂直のモンタージュ」で、観客の視線を導く〈眼の道〉を論じ、それがもたらす〈眼の運動〉と画面内部の運動を等置していたのだが、⁸ 東洋絵画の非物質性も同じく〈眼の運動〉によって成立する。空間的な消失点を持たない東洋絵画は、その平面化によって観客の視線を表象空間から開放し、絵巻物のような断片化された形式が順を追った視線の運動を要求することで、色彩の変化そのものを経験の対象とする。そうして発生する運動が、画面の物質的基盤とは独立した〈連続的変化の印象〉、則ち〈風景〉において観客が経験するのと同じ情緒の運動をもたらすことになるのである。このことによって東洋絵画もまた音楽としての性質を合わせ持つことになり、ここに音楽＝絵画＝風景という三位一体が成立することになる。事物がその輪郭を失うことで、言語化不可能な情緒が流動性のうちに直接に表現される。それが音楽と絵画によって定義された〈眼の音楽〉である。

興味深いのはここで〈音楽〉と言われているものが、物理的な音をまったく必要としていない、という点である。では、それが音でないとしたら何を意味しているのだろうか？ この視覚における聴覚性である〈音楽〉を、角度を変えて考えてみよう。音楽は「言語では表現不可能である」、あるいは絵画において響きはその視線の運動性において「非物質化した情緒を経験させる」。他のジャンルや視覚以外の感覚経験はその「述語」もしくは「属性」において必要とされているのであり、エイゼンシュテインはフィルム体験を語る言葉としてそれらを越境させる際に〈音楽〉という言葉に変換し、視覚性の内部に包摂するのである。それは視覚に内在する非視覚的な経験を言うための「隠喩」なのであり、科学的・心理学的な真理の水準で他の感覚経験との交換が主張されている

⁷ Эйзенштейн С.М. О строении вещей // Неравнодушная природа. Т. 2. С. 25.

⁸ Эйзенштейн С.М. Вертикальный монтаж // Неравнодушная природа. Т. 1. С. 151-152.

のではないのだ。

むしろこのような隠喩の召喚は、別の美学的政治的な動機によって横断されている。ここで音楽として参照されるワグナーやドビュッシー、サン・サーンスは、フリードリヒ・キットラーが言う「音の論理から音響物理学への歴史的移行」⁹を徴づける音楽家達である。また、消失点の不在や色彩への還元という点から語られている事からも分かる通り、エイゼンシュテインは東洋絵画を、近代絵画と属性を共有するものとして捉えている。エイゼンシュテインが音響光学的な比喩を借用し、そして19世紀末のヨーロッパを席卷したジャポニズムを遅ればせながら反復するのは、映画を20世紀のメディア状況におけるモダニズム芸術の系譜に位置づけるためなのである。

そのような意味では視覚の聴覚性や〈眼の音楽〉といった概念は、同時代的な言説実践の布置の中でこそ理解されるべきものであろう。エイゼンシュテインは印象派以降の絵画の映画的等価物を常に模索していただけでなく、ソビエト映画を、その大衆性と運動性において、西洋の芸術史を一気に引き継ぐものとして考えていた。エイゼンシュテインのこのような既存の芸術と映画とのすりあわせは、同時代のハリウッドでも顕著であった映画の文化的地位の引き上げ即ち「文化的卓越化」¹⁰の問題として考える事も可能だろうし、それをグロイスの提起したアヴァンギャルドとスターリニズムの連続性の問題に接続することで新たに浮き彫りになる問題もあるに違いない。しかし、そうした側面があるのはもちろんとしても、ここで着目したいのは、エイゼンシュテインによる他ジャンルと映画の等置が、むしろジャンル間の差異を見いだすために行われているという点である。他のジャンルとの同一性は、あくまで属性の水準で部分的に見いだされることで、結果としてはそのジャンルとの差異の生産に奉仕している。〈風景〉や〈目の音楽〉をめぐる議論は映画という媒体に固有の単位を模索する試みと考えることができるのである。

問題は、エイゼンシュテインが何にその固有性を見いだしているのか、という点である。ここでは差異という側面から、〈眼の音楽〉のあり方をさらに明らかにしていこう。エイゼンシュテインは、映画を、音楽に先立つものであり、絵画に後続するものであると位置づけている。

「オデッサの霧」——それはあたかも、新しい映画における視聴覚的結合という、純粋な絵画と純粋な音楽とをつなぐ輪であるかのようなものである。霧の組曲——それは絵画であるが、独自の絵画である。モンタージュによって、現実の持続の交代および時間的な反復の触覚的な連続性のリズムを既に知った絵画である。

⁹ フリードリヒ・キットラー著、石光泰夫訳『グラモフォン・フィルム・タイプライター』筑摩書房、1999年、42頁。

¹⁰ 中村秀之著『映像／言説の文化社会学——フィルム・ノワールとモダニティ』岩波書店、2006年、53-54頁。

それは、独自の「原音楽 *прамузыка*」に移行しつつある「ポスト絵画 *постживопись*」とも言えるものである(315)。

エイゼンシュテインにとっては、むしろ音楽こそが情緒の間接的表現である。なぜなら風景は〈音楽が聞こえてきた発生源であった造形的環境・媒質(459)〉を直接カメラに収めるからである。こうした定義の科学的な是非はやはりおいておこう。重要なのは、エイゼンシュテインが、再現に奉仕するものとしての古典的な視覚を退けるとはいえ、眼を通して感覚されるものにはっきりと対象を限定し、それに優位を与えている、ということである。

また絵画を継承するのは、絵画において運動は間接的に表現されるのに対し、映画はそれを直接再現するという点においてである。¹¹ そしてとりわけ〈風景〉においては、再現とはまったく別の水準にある運動が提示される。エイゼンシュテインは1929年に書かれた「映画における四次元」のなかで、画面に現れる運動を、物体が空間を横切る〈移動としての運動 *движение как перемещение*〉と、空間と物体を横断する光学的ノイズである〈光の振動としての運動 *движение как световое колебание*〉に区分しており、後者の例として「オデッサの霧」の場面を挙げていた。¹² 光の振動は〈空間的な移動を引き起こさないリズム的な振動〉であり〈情緒的な響きである〉。またエイゼンシュテインは、「垂直のモンタージュ」とほぼ同時期に書かれた「色彩の運動 *движение цвета*」¹³や「色つきではなく色彩で」¹⁴ などのように、色彩に関する論文を分散的な形で多数書いているが、そこでは物体の色彩ではなく、運動において現れる横断的な色調の変化が論じられている。〈色彩の運動〉、〈色彩の *цветовой*〉という形で言われているのは、明るさも含めた色調の暫時的変化なのである。そして〈現実の持続の交代〉、〈時間的な反復の触覚的な連続性〉と言われていることからわかるように、〈色彩の運動〉とは詰まるところ時間性の表出である。エイゼンシュテインにとって映画という媒体の固有性は、光の振動として経験される、〈言語化不可能な〉〈現実の持続〉との〈触覚的〉な接触にあるのであり、「オデッサの霧」において展開される〈眼の音楽〉とは、映画固有の要素である〈色彩の運動〉による、時間性の空間的な運動性・再現性からの解放なのである。エイゼンシュテインは絵画における具象／抽象という区分を映画における〈移動としての運動〉と〈光の振動としての運動〉の対立にパラフレーズし、前者からの後者の抽出のプロセスそのものをフィルム体験の根底にすえるのである。

¹¹ エイゼンシュテインは「モンタージュ 1937」でレッシングによる造形芸術と叙述芸術という区分を取り上げ、映画がその対立を綜合する芸術であることを論じている(Эйзенштейн С.М. Монтаж 1937 // Монтаж. М.: Музей Кино, 2000, С. 156-271.)。

¹² Эйзенштейн С.М. Четвертое измерение в кино // Монтаж. С. 510-512.

¹³ Эйзенштейн С.М. Движение цвета // Неравнодушная природа. Т. 1. С. 200-227.

¹⁴ Эйзенштейн С.М. Не цветное, а цветовое // Избранные статьи. М.: Гос. изд-во искусство, 1956, С. 306-311.

2. 無へのまなざし

こうした点に関してはより詳細な記述が必要となるだろうが、ここで興味深いのは、こうした時間性・光学的抽象性の解放が、エイゼンシュテインの思弁的な議論を開始させる契機にもなっているという点である。色彩の運動の抽象は、言語という今ひとつの抽象の起源ともなっているのだ。

エイゼンシュテインは、〈眼の音楽〉を定義してすぐ、視線の先にあるものを〈超時間性вневременность〉によって定義している。

消失点が失われたこれらの空間的構成は、現世的な目標思考の無情な空騒ぎから解放されて、純粋な観照および超時間的存在のなかに沈潜しているように見える(345)。

持続の開放は直ちに時間の外部の確立に転化する。エイゼンシュテインの著述の中で時間的な流動性はしばしばこのように、無時間性や切断を同時に伴ったものとして現れる。例えば「コンスタンツァ」のなかでエイゼンシュテインは、「オデッサの霧」に注意を促す時に、冒頭と同じ〈かみそり бритва〉を用いる。

…私がその霧を賞賛しているのは、必要なときに観客席 100 パーセントすべてを切り裂くような、鋭くとぎすまされたかみそりとしてなのだ。『ボチョムキン』の霧…それは『ストライキ』の一年後に現れて、『ストライキ』の牡牛の役割を果たしているのである¹⁵

ここでは連続的な光学的変化にまさに〈かみそり〉が読み込まれているのだが、そもそもエイゼンシュテインは、こうした特権的な場面だけでなく〈運動〉全般をモンタージュの効果として把握している。

運動の表象(知覚)は、視界の中で、対象の位置が、以前の位置より保存された印象へと入り込む重ね合わせのプロセスの中で形成される。ちょうど、ステレオスコープが、2つの平面の相互の重ね合わせの結果として、空間的な深さという現象を引き起こす場合と同様である。一般に、ある次元に属する2つの量の重ね合わせから、より高い段階に属する新しい次元が生じる¹⁶

写真的な映像において「過去」はしばしばオリジナルである被写体との関係においてのみ考えられてしまうが、ここで時間はもっぱら指示対象の現実性を問わない「運動」

¹⁵ Эйзенштейн С.М. Констанца (Куда уходит «Бороненосец «Потемкин»») // Неравнодушная природа. Т. 1. М.: Музей кино, 2005, С. 462.

¹⁶ Эйзенштейн С.М. Драматургии киноформы // Монтаж. С. 521.

との関係において考えられている。現在視野に存在しているものは、その事物の〈以前の位置〉との〈重ね合わせ〉の効果なのであり、常に「過去」に横断されている。¹⁷ エイゼンシュテインは私たちの視野が意識されないままあらかじめ分割されていることを〈潜在的モンタージュ *потенциальный монтаж*〉¹⁸ と呼ぶ。「オデッサの霧」においては映画の再現的機能が縮減されることにより、重ね合わせは表象された事物との関係から解放される。それによって事物のそれ自身からのズレが可視化され、潜在していた〈かみそり＝モンタージュ〉が顕在化させられることになる。〈色彩の運動〉による画面の抽象化は、この〈潜在的モンタージュ〉を顕在化させる試みなのである。

『無関心な自然ではなく』においてエイゼンシュテインは、〈音楽〉よりさらに時間的なコノテーションが強い語を使用して、この切断を強調している。エイゼンシュテインは絵画におけるモチーフの反復に触れ、それを〈反復〉ではなく、鐘が連続して響き渡る時の表現であり、「響き」に「移動」の意味を持つ接頭辞「*пере-*」を付与した〈ペレズヴォン *перезвон*〉という語によって表現している。エイゼンシュテインによれば、それは画面における〈内的分離〉の規則を明らかにする。「モンタージュ 1937」の中でエイゼンシュテインはアウエルバッハを引きながら、視覚において「混色」が起こるようには、聴覚において「混音」が起こることはない、という事態について述べているが、¹⁹ これらの比喩は、視野において連続性に回収されえないもの、視野の内部における「分割」を表している。「*пере-*」という接頭辞は、空間的な含意を持ちつつも、時間の経過による視野の分割を表しているのである。観客がそこにあるものを理解したときには既にそれはそこにはない。私たちの視野は常に通り過ぎたものの不在に横断されている。〈音楽〉は単なる光の振動ではなく、「かつて存在していたが今は無いものの知覚」という時間的なズレの隠喩でもあるのだ。

知覚されるものは再現的な物体であれ抽象的な色彩であれ常にそれ自身からズレており、私たちが経験するのは常に物体の自己自身との差異である。エイゼンシュテインの思弁的思考を可能にしているのは、このようなズレとしての不在の覚知なのである。彼は、こうして覚知される不在を、芸術の根本原理にまで拡張する。エイゼンシュテインによれば、芸術の構成原理は二つの対立原理によって貫かれており、そこには常に〈流動性〉と〈不動性〉が共存している。このような東洋絵画的な〈始めも終わりもない永遠の運動のイメージ〉は〈永遠の連続性のイメージ〉であると同時に〈永遠の変化のイメージ〉でもある。これは一見同じことを言っているように見えるが、両極にあるとし

¹⁷ 「垂直のモンタージュ」で言われている視覚と聴覚の等価性、冒頭に挙げた楽譜の例も、この「重ね合わせ」において理解すべきである。エイゼンシュテインは、ある音にはその楽譜上の位置が、視覚的記憶として記憶されているので、その音が流れたときにはその記憶も同時に蘇る、と言っているのだ。

¹⁸ Эизенштейн С.М. За кадром // Монтаж. С. 498.

¹⁹ Эизенштейн С.М. Монтаж 1937 // Монтаж. С. 352.

て並置している以上逆のことを言っていなければおかしい。ここでエイゼンシュテインがマイクロな変容への還元によって提示しようとしているのは、「変化するもの」ではなく「変化すること」そのものなのだ。光学的な変化はそれを通して自然が変化するあり方そのものを、抽象的な出来事として反復している。その限りにおいて、それは自然を律する〈法則〉へと生成する。連続と瞬間の変化、現前と不在、見ることと聞くこと。〈眼の音楽〉によって両極にある〈二大原理〉の〈共存〉がそれとして把握され、自然は多様性を保ったまま統一される。

エイゼンシュテインはさらに議論を推し進め、〈風景〉は感情だけでなく〈壮大な宇宙的概念〉をも表現できると言う。彼は徽宗の院体画を取り上げ、そこでは人物が絵画の物語空間ではなく物理的な空白を見ていることを指摘し、〈風景〉に向けられる視線もまたそのような〈余白 белый фон〉へのまなざしであると言う。

その賢者の視線の行方を思考し追跡するならば、その視線は樹木、峡谷、山岳などの曖昧な輪郭をかすめて、必然的に「無」に――対象的事物もそれを暗示する表現も全くない、絵画の実際の余白に――向かっていることが分かる！(460)

そうした〈余白〉は〈物体やその描写のほんのかすかな提示からさえも自由〉なので、再現性から開放された視線の先にあるものは〈無〉なのである。そしてそうした〈無〉に向けられる視線は、外界の知覚を離れて自己の内部への沈潜する視線と、まさに同じものである。

なぜなら画面の余白の空間という賢者の視線が向かうところは、挨拶の辞や上演プログラム、あるいはメニューなどを書き込むための場所では全くないのである。自然の「虚しい」多様性全てから離れて自己の中へ向かう賢者の視線と、この染みとを結びつけることは、画家の構想によると、賢者のさまざまな沈潜・没入のシンフォニーなのである。賢者は、自己の中へ、自己観照の中へと沈潜し、それを通じて「万物」を生み出すはじまりの「無」へと至る…(460)。

〈始まりの無〉へと融合することによって、人間と自然の対立は和解させられる。視線の対象としての〈無〉は、万物を生み出す根源的な存在にまで高められ、そのとき、それを眺める視線と対象の区別は消滅し、すべてが〈始まりの無〉と一体となってしまう。

〈眼の音楽〉を規定する道のりは、〈色彩の運動〉による時間性の解放を契機として抽象的な議論へと転じ、宇宙論的な法則、「変わること」そのものへの一体化として完結する。ここでようやく、エイゼンシュテインが禁じていた融合や退行状態がある程度明らかになる。確かに、ここで展開されている議論は直ちには受け入れがたいものである。〈色彩の運動〉の解放のプロセスが極めて論理的なものであったのに対し、定立される〈超

時間性)や〈無〉、そしてそれらに対する鏡としての機能の付与に、飛躍を認めずにいることは難しい。そもそも、最終的に否定されなければならないのだとしたら、なぜそれをこれだけの規模で言わねばならないのだろうか？

しかしエイゼンシュテインは〈共感覚〉をこうした融合の手前にあるものとして見出していたのだった。これらの検討に入る前に、退行の〈半回転〉手前にある〈共感覚〉が、どのように定義されているかを検討してみよう。エイゼンシュテインは「オデッサの霧」に替わって『イワン雷帝』の「アナスタシアの葬儀」の場面を取り上げ(図2)、この場面において共感的な感覚経験がどのように組織されているかを語る。エイゼンシュテインは〈共感覚〉を〈さまざまな異なる感覚器官のさまざまな領域から伝達される、さまざまな異なる感覚の全てを一つに通分し総括する能力〉と定義している。また、「アナスタシアの葬儀」の場面の演出も〈音楽の対位法的使用〉や〈発話におけるイントネーションの強調〉といった、音声と映像の衝突に重点が置かれたものとなっている。ここでは確かに〈眼の音楽〉とは別の原理が定立されているかに見える。しかしエイゼンシュテインは、進化や発展といった言葉で〈共感覚〉を語りながらも、共感的な演出の根底に横たわる原理は〈眼の音楽〉と同じであり、黄金比のように機械的に相手を〈反復する〉関係にあるのだと主張する。

演技や造形においてこのような構造が可能になるためには、そのような複雑なポリフォニーに参加する個々の要素全ての構造に、単一の構成的起源 *начало* が浸透する必要がある。演技と、それを捉えるショットとが調和して「歌う」ためには、それに従ってショットと長方形の枠で演技を「切り取り」する時と同じ要素を、行為の空間的構成の中に組み込むことが必要である(412)。

俳優の演技の法則には、〈眼の音楽〉と同じ〈単一の構成的起源〉が入れ子状に反復されている。エイゼンシュテインによれば、イワンの身振りは〈それぞれ独立した人物のショット系列〉であり、〈様々な姿勢を順次描いていく厳格な構図〉によって、それぞれが独立したショットとして組み立てられている。身振りは寸断され、それによって背景と同じ法則に支配されることになる。

その単一の原理とはやはり東洋絵画であり〈色彩の運動〉なのである。エイゼンシュテインは『イワン雷帝』における光学的な〈触覚性〉と〈演劇性からの完全な離脱〉を賞賛し、この場面における変容を〈暗いカテドラル〉から〈カテドラルの暗さ〉への変化として説明する。通常の演出において〈音楽〉はリアリズム的な演技を通じた再現的なドラマ理解に従属しているが、〈多声的モンタージュ〉によってその階層構造は逆転し、色彩の運動が再現的な運動を凌駕する。それによって〈暗さ〉そのものが、それ自体で一つの出来事として経験される。またエイゼンシュテインは「風景の中の人間 *Человек внутри пейзажа*(354-367)」と題された章で俳優のメーキャップや衣装に触れ、そ

れは人物を〈包み込む〉と言っている。ここで俳優を包み込む衣装と言われているのは〈色彩の運動〉に他ならない。〈カテドラルの暗さ〉が確立した〈風景〉において身体は、光学的振動に融解してしまう。最終的に自己観照的な〈無〉との融合に至る〈眼の音楽〉は、まったく強力に『無関心な自然ではなく』を支配しているのである。

こうした融合や〈唯我論〉を、再び角度を変えて論じてみよう。まず注意しておかなければいけないのは、エイゼンシュテインにとってフィルム体験とは多かれ少なかれ〈自己観照〉という側面を持っているということである。エイゼンシュテインはそもそもの活動の出发点からイメージを何らかの実体ではなく効果として到来する〈刺激〉と捉えていた。エイゼンシュテインはプロレトクリトの演出家であった1923年にセルゲイ・トレチャコフと共に記した「表現的な運動」²⁰で生理学的観点に基づいた俳優論の構築を試み、俳優を、常にすでに〈不随意〉および〈慣性инерция〉の運動に横断され、身体に生じた感覚経験の事後的な観察から運動を構築する存在として描き出している。また映画を論じる際にしばしば〈効果〉や〈刺激〉という言葉を使用することからもわかるように、彼は映画のイメージを身体に生じる感覚経験と捉えている。マッハ主義のインパクトを直接経験したのではないにせよ、ウィリアム・ジェームズやショーペンハウアーに大きな影響を受けたエイゼンシュテインは、指示対象の自明性の科学的な水準での崩壊を背景に自らの映画論を組み立てているのであり、霧に〈かみそり〉が読み込まれるといったように、映画の場面は、ジョナサン・クレーリーがいう意味での、様々な感覚的緒力が交差する場としての身体の「観察observation」²¹を通過したものとして現れるのである。

『無関心な自然ではなく』とほぼ同時期に書かれた『パトス』のなかの「超物体性-超身体性Сверхпредметность и сверхтелесность」²²と題された論考で彼はイグナチウス・デ・ロヨラの靈操を論じ、このような観察する身体の側から〈極限〉状態を描き出している。この論文では宗教的なエクスタシーにおいて超越的イメージを体験するための〈精神工学的的方法〉が模索されている。宗教的なヴィジョンにおいて、瞑想者は〈全存在の生成過程を支配する基本的諸法則〉たる超越的なイメージに出会う。それらの法則は瞑想者に、自己も他者も共に〈物質の一部分〉であることを認識させる。その意味でそれは〈自分自身を認識すること〉であると同時に他者認識への経路をも開くものなのだが、それは法である以上全く〈非形象的〉かつ〈非具象的〉であり、それゆえいかなる形の客観化も受け付けず、他人に伝えることは完全に不可能である。

これまでの文脈で言い換えれば、〈生成過程を支配する法則〉とは、光の振動たる〈色彩の運動〉である。それは、表象にはもはや従属しない純粋に抽象的な持続としての運

²⁰ Эйзенштейн С.М. Выразительное движение // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Выпуск 2, М.: Эдиториал УРСС, 2000, С. 280-305.

²¹ ジョナサン・クレーリー著、遠藤知巳訳『観察者の系譜』十月社、1997年、13-48頁。

²² Эйзенштейн С.М. Пафос // Неравнодушная природа. Т. 2. С. 235-252.

動であることによって、思弁的な思考への飛躍を可能にしていたのだが、ここで〈色彩の運動〉は客体化できない唯我論的な法として論じられている。エイゼンシュテインはエル・グレコの「トレド」を〈純粋な風景(470)〉と見なし、その特徴を〈可視的な人間の描写〉の〈不在〉に見出している。そのような人間不在の〈風景〉において人間は〈見えないままに参加する〉。観客の主観性は、人間が不在の風景に最も純粋に書き込まれ、そのとき観客の身体にも、法としての光の振動が純粋な形で書き込まれる。観客の視覚は可視的な領域から立ち去り、自らの身体の個別性において、何も見ていない＝〈無〉を見ている状態に陥る。〈極限〉における〈無〉との融合とは、画面内部の人間の不在、画面全体の光学的振動への還元を条件とした、観客の〈唯我論〉的かつ自律的な主観性の誕生なのである。

エイゼンシュテインはモダニズム的な要請に従って、映画を固有の要素に還元しようとする。その帰結は、観客の身体における自律的な主観性の誕生である。しかしここでは、色彩の運動の抽象、身体を出発点とした感覚記述、という企図がもたらすジレンマもまた表面化している。メアリー・アン・ドーンは、20世紀のメディアが可能にした時間の保存機能に対する人々の熱狂に触れ、それが突き詰められると情報が完全にノイズに還元されてしまうという逆説を論じている。²³ 生理学者のエチエンヌ・ジュール・マレーは、連続写真によって運動する物体の複数の瞬間を捉えることに成功したが、彼は事物の時間的推移をより正確に捉えるために、撮影のインターバルを狭めていくことにした。しかし、結果としてその写真は、多重露光によって真っ白な光の「染み」と化してしまった。時間性の保存はその極限において、読解可能性の外部にある光学的ノイズに還元されてしまうのである。

ここで起こっていることも同じではないだろうか？それが理論的次元での想定であるとは言え、モダニズムの論理に従って画面を〈色彩の運動〉に還元してしまうと、そこに現れるのは、ランダムな明滅を続けるだけの脱形態化した光の「染み」と、それを法として「自己観照＝自己贈与」し続ける全くの盲目状態に陥った観客なのである。退行の究極形態とは、この、自己に生じた抽象的な運動空間、非形象的な感覚印象を、あたかも恩寵のように観照し続ける自律的な主観なのであり、それは結果として、人間の知覚と対象との完全な分離をもたらすのである。

エイゼンシュテインが禁じるのは、ひとつには、このような形で訪れる〈極限〉なのである。ジャック・オーモンは、エイゼンシュテインが回避した二つの道として、「1. 純粋な約束事もしくは抽象、あるいは現実からの完全な分離」、「2. 自然主義的なイリュージョンのような、表象もしくは自然への表象のための盲目的な従属」を挙げている。

²³ メアリー・アン・ドーン著、小倉敏彦訳「フロイト、マレー、そして映画——時間性、保存、読解可能性」（長谷正人、中村秀之編訳『アンチ・スペクタクル』、東京大学出版会、2003年）、71-75頁。

る。²⁴ 映画は、素朴なリアリズムであってはならないだけでなく、純粋な抽象に帰結してもいけないのである。

事実エイゼンシュテインは、このような純粋な風景に強く引きつけられながらも、極限での融合における〈矛盾の解消〉、ヘーゲル的な対立物の統一を〈麻痺的な〉効果に過ぎないと断じ、東洋絵画的な純粋に観照的なアプローチを、〈消極的な〉極として退けてもいる。そして彼はスペイン絵画やメキシコの祝祭を〈能動的な〉極として対置する。エイゼンシュテインはそこに至る過渡的な作家としてピカソを取り上げ、彼の抽象は死を代償にして得た仮初めのものであるが、彼は再び具象への極に触れることにより〈分裂〉してしまっていると言う。極点としての死＝抽象は〈永遠の運動の基礎〉に過ぎない。彼は死との融合を終局点とする弁証法に替わる新たな原理として〈生成 становление〉を挙げ、メキシコの祝祭に存在している〈本源的かつ原始的な生成〉を論じる。そこでは死は乗り越えられ、めまぐるしく訪れる〈誕生と死の交錯〉が、永遠の運動の感覚を与えるという。

この〈生成の原理〉こそが、極限における融合に対立する真の映画の原理であるはずである。ところが、この〈能動的な夢の力強いイメージ〉は、具体的な作品に即しては言われぬどころか、その実質さえ明らかにならない。これらの議論は無との一体化の後に位置しているのだが、次々と変わる議論は単に併置されているだけで、そこに論理構造を見出すことは難しい。エイゼンシュテインが〈純粋な風景〉とみなすエル・グレコやメキシコの祝祭における〈誕生と死の交錯〉が東洋絵画における持続とどう違うのか、〈生成の原理〉が具体的には何なのか、最後まではっきりしないまま『無関心な自然ではなく』はきわめて散漫な形で終わられてしまうのである。

3. 取り憑かれた言葉

私たちは最後まで〈能動的な〉極が何なのか知ることができない。しかし、エピローグにおける禁止やレトリックの遊戯を最初に確認した私たちは、彼が言語の行為としての水準においても何かを「言っている」ことを知っている。その上で彼のテキストを眺めた場合、抽象性や超越性への飛躍が彼によって宣言される前後に、それに対する「抵抗」が、ほとんどアレルギーのように散種されていることを発見することが出来る。

例えば、「超物体性=超身体性」においてエイゼンシュテインが唯我論の不可避性を説き、身体的な反応に還元できないベルグソンの精神性を確立したかに見えたまさにその瞬間に、再び〈金言〉が唐突に現れる。「歯は痛むまで感じられない зубов не ощущаешь пока они не заболят」。エイゼンシュテインは、客体化できない法との融合状態において法則を〈識別すること распознать〉は当然不可能であるにしても〈感覚すること ощущать〉

²⁴ Aumont, Jacques, *Montage Eisenstein*, p. 176.

は可能であると言ひ、〈呼吸困難〉や〈心臓の鼓動〉など、身体を意識させる感覚に注意を促す。たとえ超感覚的な経験であっても、それは常に感覚から事後的に生じるのではないか。エイゼンシュテインはそう言う。ここでは、不特定の発話をきっかけとして媒介する身体が前景化され、それは結論を、覆すことはないにしても、密かに疑問に付すのである。

そして『無関心な自然ではなく』においてエイゼンシュテインは〈暗いカテドラル〉から〈カテドラルの暗さ〉への飛躍を説明したあと、いきなりなにやら憤って議論を中断し、注釈の必要など感じられないほど〈私〉には明確な〈両者の原則的相違〉について、憤懣やるかたないといった感じで話し始める。〈暗いカテドラル〉から〈カテドラルの暗さ〉へという言葉に込められた〈光〉のニュアンスはまったく異なっている。前者は大寺院とは区別された暗さが響いているのに対して、後者においては〈大寺院自体が鳴り響く〉。こうした〈現実の感覚〉は例えば輝きを表す動詞の様々な様態〈блестает, блещет и блестит...〉に確かに込められている。それが理解できない人間には〈視聴覚映画〉など理解できようはずも無いのだ。そして彼はいきなりルナールの『にんじん』から、にんじんと彼の父ルピック氏との往復書簡を引用する。

「愛するにんじん！

今日のお前の手紙には驚いています。何回も読み返しましたが、無駄でした。

いつものお前の書き方では全くなく、書いてあることもちんぷんかんぷんで、お前にも私にも判断できないことだらけです。…」

にんじんの返事

「…愛する僕のパパ。この前の手紙につき、至急一言したためます。パパは、あの手紙が詩で書かれていることに気がつかなかったのですか？(428)」

〈詩〉とはここでは光をめぐる言葉に代表されるような、〈現実の感覚〉を折り込まれた言語、光の原理そのものを指している。『イワン雷帝』もまた〈詩の原理〉によって組み立てられた映画であり、読者＝観客はそれこそを〈注視 *всматриваться*〉し〈傾聴 *вслушиваться*〉しなければならない。それができない人間はにんじんの手紙を暗号のようにしか感じられないルピック氏のように、視聴覚映画に対する〈空虚な気遣い *пустое попечение*〉を続ける他ない。

この後、話を中断したことをわびたエイゼンシュテインは、再び何事も無かったかのように議論を続ける。いや、事実何事も起こらないのだが、しかしここではまさにその事によって語る言語が決定的な変容を被る。エイゼンシュテインはここで、言語の認識論的機能に訴えることで語る言葉と語られている対象を共通に支配している原理を主張しようとしている。しかし、もしそのことが「彼に」自明であったとしても、それはま

さにそう言われることで「彼の」自明性に転落し、もし本当に言語に光学的な差異が刻印されているのならば、私たちは指示対象の有無を問わずその差異を理解できるということになり、事実上〈現実の感覚〉など必要ではなくなってしまう。事態は一向に好転しないのだ。〈詩〉の覚知はどうあっても〈空虚な気遣い〉とならざるを得ない。

「光」や「私」。西洋の合理的理性の中で超越的に機能して思弁を閉じるはずのこれらの比喩の登場はここでは、ほとんど痛ましいと言ってもいいほどの変容を言語に与える。それらは視覚や思考における概念的・抽象的水準の誕生に奉仕するどころか、比喩として現れるやいなや、語る言語を真理の開示から、接近不可能な内観を折り込まれ、それが指示するところさえ不明瞭な暗号的言語に変容させてしまうのだ。普遍的な出来事性の誕生は、暗号的な私的言語にあえなく転落する。

しかし、もしそれだけならば、一方の超越から他方の超越へのシフトが行われたに過ぎず、彼は、他者と共有できない感覚経験を私の固有性において享樂しているということになるだろう。しかしここでは、「感覚」という言葉が使用されることで、「私」という今ひとつの絶対性、則ち〈唯我論〉に対してもやはり抵抗が起こっているのだ。それが語る「私」という内面的な深さを持った主体の確立ではあり得ないことは、こうした論旨の決定的な変更において、エイゼンシュテインが他者の発話へと自らを譲り渡してしまうという点においても明らかである。エイゼンシュテインは、このような言語の決定的な転換に際して、みずから他者の発話に占領される。語る主体は「金言」や「引用」、意識にとっての他者としての「感覚」に譲り渡されることで内観から現象の場に再び引きずり出され、「私」でさえも占有できない感覚の言語へと変容を遂げるのだ。

4. 錯視の弁証法

定立される超越的な不在から、さらに何かが——不在よりもよりいっそう深い水準で——逃れてゆき、不在について語る言語を、不在に取り憑かれた言語に変容させる。こうした変容の原因すべてをエイゼンシュテインの意図に還元することはできないだろう。しかしこの運動は、エイゼンシュテインの意図を完全に裏切っているというわけでもない。媒体が自らの機械的特質において使用者の意志的介入に抵抗し、その反動としてあたかも自発的に語り始めるかのように見える。エイゼンシュテインの弁証法の中核を成すのは、まさにこの運動なのだ。「表現的な運動」の中でエイゼンシュテインが〈慣性〉の運動に横断されるものとして身体を描き出していることには先ほど触れた。そこでは行為者は、身体に生じる偶発的な不随意運動を〈抵抗〉として捉えるように要求される。俳優の身体の自然的な基底を露呈させる〈慣性〉の運動と俳優の意志的な行為が〈衝突〉として同時に提示される時、初めて身体は〈表現的〉なものとなるのである。

エイゼンシュテインはそれを視覚の法則にも応用している。エイゼンシュテインは『パトス』においてピラネージを論じた「ピラネージ、または形式の流動性 Пиранизми, или

текучесть форм」において〈視覚の慣性〉について触れている。ピラネージの『牢獄』においては、3次元的な空間を目で追う〈眼の運動〉は、いつしかあり得ない構成の空間にたどり着く。それもまた一つの〈飛躍〉なのだが、それは意志の作用ではなく視覚の生理学的特質に基づいた〈慣性〉に従って起こる。

この効果は、一度与えられた運動を慣性によって持続する、私たちの目の性質に基づいている。「予想された運動」の軌跡と、その代わりとなった別の軌跡との衝突は、衝動と振動の効果をも与える。映画的方法における運動の心理現象も、視覚的印象の痕跡を維持する類似の能力に基づいている。²⁵

ピラネージの提示する時空間は、その空間としての有り得なさへの移行において、抽象への「質的飛躍」を表している。それに気づいた観照者は、その不可能性において部分が全体に回収されえず〈衝突〉している様を享樂することが出来る。しかしそれが〈衝突〉であるのは、それが同時に3次元的な空間の感覚を保持してもいるからである。意識がいかにその錯覚に気づこうと、また意識がいかに抽象的なものや不可能なものの観照にシフトしようと、身体は感覚の水準において、意識的な注意のまさにその余白において見ないことに抵抗する。エイゼンシュテインの弁証法的飛躍は、意識と媒体の相互抵抗、意識の集中と散逸の分裂の極みにおいて、不可能なものへの跳躍とまさに「そのように見えてしまう」という生理学的錯覚がもたらす根源的受動性との分裂として生じるのだ。

では、何がそれをもたらすのか？〈視覚的印象の痕跡を維持する類似の能力〉に基づいた、〈映画的方法における運動の心理現象〉、ただそれだけである。映画においてはものが動くというただそれだけの事態が、そっくりそのままエイゼンシュテインの弁証法なのだ。エイゼンシュテインは、そのような運動を次のように説明している。

私はどんな現象でも、ある中間段階として考察するのが好きである。己の「昨日」と己の「明日」を持っている、ある「今日」として。己の「前」と「後」とを持つ系列の中に存在するあるものとして。つまり先行段階と後続段階を持つものとして。何らかの記号が収縮してゆく線は以前の段階への飛躍に導き、最大限に展開する線は、次の段階へと導く。一般的法則は形を変えながら、弁証法的に段階から段階へと移行する。それは新しい読みと意義を獲得しながらも、依然として一般的な条件的基礎を維持し続ける。²⁶

何かが〈形を変え〉ると同時に〈一般的な条件的基礎を維持し続け〉、それによって〈前〉と〈後〉とが同時に生み出される。例え〈暗いカテドラル〉から〈カテドラルの暗さ〉

²⁵ Эизенштейн С.М. Пафос // Неравнодушная природа. Т. 2. С. 181.

²⁶ Эизенштейн С.М. Монтаж 1937 // Монтаж. С. 52.

への「飛躍」が起ころうと、〈カテドラル〉は〈カテドラル〉であり続ける。それは響きに横断されることで〈新しい意味と意義を獲得〉しながらも、なお「同じもの」であり続ける。同じものであり続けながら、いやまさに「同じ」であるという事態が確立されたがゆえにそれはそれ以前とはまったく様相を異にする。彼は言っていた。〈カテドラルの暗さ〉においては、〈カテドラル自身が響き渡る〉のである。

彼が言う〈死〉とは、ヘーゲル-コジェーヴ的な意味での、対象の死たる言語化や表象化（そしてこの場合身体による色彩の抽象も含む）のことでもある。しかし、それは〈運動の基礎〉にすぎない。それが成功したとしても、物体はまさに運動しているがゆえにその殺害を生き延び、結果として「同じもの」を可視性の領域に取り落とす。運動を眺める視線は瞬間的な〈死〉との融合を通り過ぎ、〈眼の慣性〉やメキシコ人たちの〈マニャーナ（怠惰）〉において、具象へと再び転落する。しかしそれは、そのプロセスによって根本的な変容をこうむっている。それこそが新しいものとしての〈生命肯定および生成の感覚〉なのである。エイゼンシュテインがピカソの〈分裂〉に見いだしているのはまさにその具象性・再現性への再転落なのであり、〈生成の原理〉の手前で論じられたピカソの〈分裂〉こそが、〈生成の原理〉そのものなのである。

このように考えたとき、冒頭の視線の遊技の意味がよりはっきりとしてくる。「ねじを半回転巻き戻す」という運動は、私達が読解の過程で取り落としたものをもう一度読むように促しているだけでなく、エイゼンシュテインが演じている行為を行為として読むように、「同じもの」を別のやり方で読むように促しているのである。〈分裂〉はそのような運動性において捉えられてはじめて〈生成の原理〉となる。

結論をもう一度考えてみよう。エイゼンシュテインは〈風景〉へ向けられる視線の先にあるのは無であり自己であると言っているが、しかし同時にそれは〈余白〉に位置しているとも言っている。これを一つの行為と考えれば、そこでは驚くべき転倒が行われていることになる。エイゼンシュテインは、これまで視野の中心にあった〈風景〉を〈余白〉として視野の周辺に追いやるのだが、しかし読みの水準そのものが変容させられることで、それは〈光の振動としての運動〉の手前にある〈移動としての運動〉に、再現的な運動の内部にある〈余白〉へと折り返されて埋め込みなおされるのである。

運動の逃れ去る〈条件的基礎〉である〈余白〉は、視野の内部にこそある。〈光の振動としての運動〉は、〈移動としての運動〉に取り憑いてそれを内部から浸食し、変化させている。それは再現的な事物の内部における変化であるがゆえに、事実確認的な記述の水準からはすり抜けてしまう。だからこそ彼は、モダニズム的な欲望に従ったものであれ、いったんは抽象性や無時間性、極限的な融合状態を純粋な形で確立し、そこからさらに逃れるものを、超越的な不在に対する抵抗の身振りにおいて「反復」するのである。エイゼンシュテインは空間の用語で時間を語り、機械的な反復によって単独的な偶発性を言おうとする。それは、映画の「動いている」というあり方を行為として語るための、半ば無意識に選び取られた戦略なのである。

映画は機械的な反復運動と私たちの意志的な注視と〈眼の慣性〉の衝突の効果として、動いているように見えるものを私たちに提示する。それは再現として現れる〈移動としての運動〉において自らの位置を変え、媒介の光学的屈折の効果として現れる〈光の振動としての運動〉において自らの質を変える。そして仮に観客が表象化や言語化に成功したとしても、まさにその行為によって自らの殺害を生き延び、読解を通した同一性の確立それ自体の効果によって再帰的に自分自身の残余を生み出し、自らを、斜線を引かれた存在へと変える。それら相互の絡まり合いの総体が一つの「動くもの」を形成するのだ。

私たちはこれまでの見方をやや変更しなければならない。エイゼンシュテインが「オデッサの霧」を取り上げているのは、全てが響きに還元されて抽象化されているからではなく、〈眼の音楽〉に圧倒されてもなお「カモメ」や「霧」といった物体の再現的特質が、崩壊することなくその境界線において自らの死と誕生を繰り返しているからなのであり、さらに、「オデッサの霧」は他のあらゆる場面の〈余白〉である限りにおいて、他の場面との〈重ね合わせ〉によって見られる限りにおいて、始めて意味を持つに過ぎないのである。

5. 「動くもの」の美学

エイゼンシュテインの要請に従って「動くもの」の具体的なあり方を検討してみよう。エイゼンシュテインは『戦艦ポチョムキン』を撮り上げてすぐに書かれた「物体の演技」というメモのなかで、『戦艦ポチョムキン』においては俳優が情動を伝達する役割から開放され、それが物体の運動全体に拡散している、という事を書き留めている。²⁷ 物体は〈情動的な表現性〉を持ち、〈物体を通じたこの演技〉こそが〈確実に純映画的方法〉である。ミハイル・ヤンポリスキーは、1920年代にエイゼンシュテインのみならずベンヤミンやベラ・バラージュ等にも大きな影響を与えた心理学者として、ハインツ・ウェルナーの名前を挙げている。²⁸ ウェルナーによれば児童はしばしば、鋭いトゲを「いじわるだ」、倒れたコップを「くたびれた」と表現するなど、対象をその情動的反応と不可分に把握する。

こうした物の力動化が生じるのは、対象が主に主体の運動的 - 情動的態度を通して理解されているためであるが、この力動化によって特殊なタイプの知覚が導かれる。つまりこのよ

²⁷ Эйзенштейн С.М. Об игре предметов // Киноведческие записки. 1998. № 36/37. С. 34-38.

²⁸ Ямпольский М. “Органическая машина” у Эйзенштейна и Диснея // Киноведческие записки. 1997. № 34. С. 53. また、映画とウェルナーの「相貌的知覚」の関係を論じたものとしては、長谷正人「バラージュ、あるいは相貌的知覚としてのカメラ」（『映画という神秘と快楽』、以文社、2000年、104-111頁）を参照のこと。

うな態度を通して知覚された物は「生きている」ように見え、実際には生命のないものでさえ、ある内的な生命力を露わにしているように見える。²⁹

幼児期の知覚は「力動的」であり、情動と物体の運動とは弁別不可能である。〈物体の情動的な表現性〉とは、世界の「相貌的」な様相に他ならない。

エイゼンシュテインはこうした情動的な〈表現性〉を光学的抽象性とし、再現的な視覚との分割した上で抽出しようとしたのだが、それは必ずしも光学的な様態には還元できない。彼は色彩をめぐる議論を書き継ぐ一方で、30年代前半からディズニー論を書きためていた。そこで彼はショットや運動の客体的な記述や光学性の抽出から離れ、運動の痕跡が印象として描き出す形態をより生物学的な意味合いの強い〈原形質 *протоплазма*〉という言葉で表現している。³⁰ 〈運動の痕跡〉は人間の認識の最も根源的なあり方である。前論理的な知覚は事物の運動と〈眼の運動〉の区別を決定不能にし、事物に「一のように見える」という〈情動的な同一性 *аффективная тождественность*〉³¹、擬似的な生命を与える。エイゼンシュテインは英語の〈*animated cartoon*〉という言葉、アリストテレス的な意味での「アニマ」と〈運動性 *подвижность*〉という意味の双方が込められているものと解釈し、ディズニーのアニメに現れる〈線〉に還元された脱形態的な運動を、その純粋なあり方を示しているものとして賞賛する。

こうした用語の変化から1930年代以降のエイゼンシュテインの活動は概してモダニズム的な合理主義から有機的な世界への転回として描き出されるのだが、ここでエイゼンシュテインは、有機的で本源的な自然へと回帰したわけではない。ここで注意しなければならないのは「情動」という言葉である。リピット水田暁によれば、哲学史において表象不可能なものはしばしば「動物 *animal*」の隠喩で語られてきた。そして20世紀においてそれは、新たな思想的・技術的テクノロジーである無意識や映画、およびそれを語る言葉に流れ込む。³² ここで「情動」という隠喩によって語られているのは、映画における運動が与える物質以上であり精神未満であるような感覚的効果である。エイゼンシュテインは、運動がもたらすのは〈情動的な同一性〉だけでなく〈ひとつのものの二重化〉でもあると言っている。事物は運動によって自らの不在に横断され分割されることではじめて有機的なものとして現れる。エイゼンシュテインが問題にしているのは再現としての「運動 *movement*」ではなく、偶発的で主観化しえない、機械的反復が与えると同時に失わせる何かによって絶えず分割されている「動くもの *the animal*」なのである。

²⁹ ハインツ・ウェルナー著、鯨岡峻、濱田寿美男訳『発達心理学入門』ミネルヴァ書房、1976年、69-70頁。

³⁰ Эизенштейн С.М. К исследованию «Дисней» // Метод. Т. 2. М.: Музей Кино, 2002, С. 497.

³¹ Эизенштейн С.М. Дисней // Метод. Т. 2. С. 289.

³² Akira, Lipitt Mizuta, *Electric Animal* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), pp. 1-26, 162-197.

エイゼンシュテインは、こうした〈眼の運動〉による痕跡の追跡を、言語的な隠喩の起源と見なしている。³³ ベラ・バラージュを批判した「ベラははさみを忘れている」においてエイゼンシュテインが映画を言語的表現に等置したことはよく知られている。彼はそこで映画が〈第二文学時代〉に入ったことを宣言し、次のように言う。

映画の理解は、いまや〈第二文学時代〉に入る。言語の象徴性に近い段階にいる。言語活動 речи に。その言語活動は、全く具体的な物質的記号に象徴的意味(つまり文字通りではない意味)を与える。則ち〈イメージ性 образность〉である。(文学的なものとは無縁の)文脈的対比を通じて、つまりモンタージュによって。ある場合にはそれは(意外なもの、異常なもの)の対比によって)〈詩的イメージ〉として作用する。—「銃がめそめそと泣き、金切り声を出す。奴らの苦情は絶えられないほどに大きくなる。銃は大地を撃って傷つけ、焦燥にうちふるえつつ、大地に次々とわき上がる(バーベリ)」³⁴

〈銃がめそめそと泣き〉き、〈金切り声〉を出す。確かにここでエイゼンシュテインは、映像の言語的象徴性への接近を主張している。しかし、ここで〈非字義性 небуквальность〉に付与された否定の接頭辞が意味しているのは別のものへの変容ではなく、他の何にも差し向けられない自己の変容の契機である。エイゼンシュテインはディズニー論において、「キリストよ、我が客人として来たれ」という文章を絵にする子供が、普遍的な人格である「キリスト」と、その個別的な現れである「客」の二人を同時に絵にしてしまうというウェルナーが挙げた事例を引いているが、³⁵ こうした例でエイゼンシュテインが言おうとしているのは、「動くもの」が、概念的同一性における類的水準と経験における単独的な水準、メタレベルとオブジェクトレベルを絶えず短絡させながら変容していく、その運動性なのである。「動くもの」の〈非字義性〉とは、何か自己自身からのズレにおいて自己自身の差異と同一性を同時に生産しながら存在する、則ち「同じようであるものが動いている」という事態なのである。

エイゼンシュテインのサイレント期のフィルムは、そのような「動くもの」達が跳梁跋扈する世界である。『ストライキ』では回転する車輪が物語空間を突き抜けてこちらへ向かってくるかと思うと、動物の名を冠されたスパイ達やホースから出る激しい水流が、労働者達を激しく痛めつける。『戦艦ポチョムキン』では、視野の内外で常に何か揺れている。ハンモックや食事台やウジの湧いた肉は物語の進展とは無関係に〈振り子運動〉を続け、しかしまさにそのことによって来るべき暴動を予告するしるしとして機能しており、その振動は死に行くワクリンチェックがマストのロープに引っかかり、あたかもクライストのマリオネットのように死と生の境界で揺れ続ける今ひとつの〈振り

³³ Эйзенштейн С.М. Дисней // Метод. Т. 2. С. 289.

³⁴ Эйзенштейн С.М. Бела забывает ножниц // Монтаж. С. 479.

³⁵ Эйзенштейн С.М. Дисней // Метод. Т. 2. С. 293.

子運動) への変奏において私たちの視野の中心へと導入され、そしてそれは「オデッサの霧」の場面において、カモメたちの滑走を覆う〈響き〉としての不在へと生成する。そしてその運動の総体は、『十月』における跳ね橋が屹立する運動と、馬と女性の死体が落下する運動との対比、そしてその直後に挿入される、水面のきらめきと舞い散るチラシの運動へと変奏されていく。そして『全線』ではまず私たちは、牛乳攪拌機という一つの機械があたかもオルガスムスに達して射精するかのような運動を眼にし、そしてまた別の場面では、機械化を頑なに拒絶し手になじんだ鎌での草刈りに固執する老いた労働者とトラクターを駆使する若者とが機械化の是非をかけて収穫量の競争をするのだが、老人の鎌とトラクターが容赦なく穀物を刈り込んでいく、それ自体機械と有機体の衝突であるその運動の〈余白〉においてはやはり、柔らかな風にたなびく穀物の、光の粒子にまで還元された運動が、勝敗の見えた戦いと後に訪れるであろう和解を、その光学的振動において何も表示することなくあらかじめ祝福しているのだ。

注意しなければならないのは、「動くもの」の運動性があくまで物語的理解からは相対的に独立している、という点である。「動くもの」は視野の内で見えているにも関わらず、自律的な把握を逃れて部分へと収斂している。それは物語的な機能に従属してしまうと、その運動性が失われてしまう。かといって、物語を離れてそれを視野の中心に置いてしまったり、事物の運動を完全に抽象してしまっても、それはやはり単なる事物の運動や読解不可能な光の〈染み〉となってしまう。それは物語の外部において、かつ物語的理解と同時に、分裂の相において眺められなければならない。エイゼンシュテインはこのことを、『パトス』所収の「カンガルー-кенгуру」で、スタインベルグのエッチングを用いて説明している(図3)。³⁶ いささか拍子抜けするような絵だが、エイゼンシュテインにとってこの絵は、〈事物の生成の法則〉、退行と進化の二方向に分裂した〈真に効果的な作品の二方向性〉を持っており、それによって〈自己からの離脱〉というパトス的経験をもたらす〈驚天動地の〉作品である。この絵は〈無知な人 непосвященный〉にとっては単なる標識であるが、〈知っている人 знающий〉はその形態の次元でのメッセージにも気付き、その〈対立〉に身をさらすことになる。〈無知な〉観客は物語をぼんやりと受容し、〈知っている〉観客は半ば物語の外部に立ち、積極的に自らをダブル・バインドの状態におく。そ

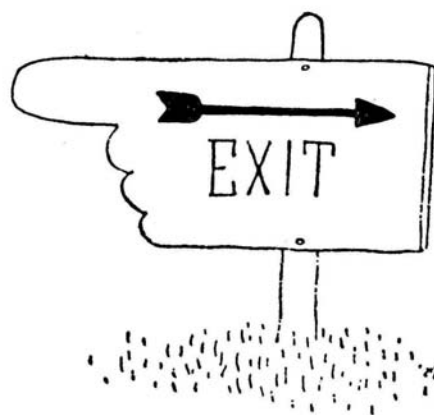


図3 スタインベルグのエッチング³⁷

³⁶ Эизенштейн С.М. Пафос // Неравнодушная природа. Т. 2. С. 263.

³⁷ Картина из: Неравнодушная Природа // Неравнодушная Природа. Т. 2. М.: Музей Кино, 2006, С. 263.

のとき、物語や表象に従属していた部分はそれ自体で全体となり、ショットはその矛盾において〈爆発〉する。エイゼンシュテインは「ロダンとリルケ」のなかでそれを、ロールシャッハテストにおける染みとその余白にも例えているが³⁸（冒頭のサボテンから鋼鉄の処女へ、という視線の動きは、ロールシャッハテストのような染みとその余白、という形態的連想から導かれていたのだ）、エイゼンシュテインが言う「余白」とは、作品経験の複数のレベル、さらに言えば作品経験とそれを条件付けているものとの同時知覚をもたらすものなのである。

エイゼンシュテインはこのように物語的なメッセージとは相対的に独立した読解を促し、それによって物語の統一的理解とはあくまで自律的に変容していくような事物のあり方を、文字や漢字に喩えたのだ。彼は「吠える」と言う文字は「犬」と「口」の綜合だなどと言っているのではなく、「吠」という文字は、「咆哮」という意味を持った意味論的・形態論的な全体であるが、しばしば西洋人が暗号的な記号として熱狂するその余白としてのエクリチュールは、そのさらに余白において、「吠」という全体からは相対的に自律した「犬」という意味論的・形態的な全体、〈全体としての部分 *pars pro toto*〉をなお保持している、そう言っているのだ。

それは、読解の効果として再び言葉への途上に突き落とされ、言葉の手前と後とを同時に生きるようなあり方である。エイゼンシュテインにとっての〈文字〉とは言ってみれば、「言葉であること」だけを抜き去られた〈文字〉なのだ。『無関心な自然ではなく』でエイゼンシュテインは、再び漢字の例をとりだし、そのことを次のように説明している。

中国では文学の中にさえ、音の詩ではなく、ただ図形だけの詩が存在するのである…明らかに、発音された文学の内部の手法と絵画の内部の手法とは、その両者の中間に位置する書かれた文学の領域の興味深い特色を通じて結合する。書かれた文学は、音声的文字から分離して、むしろ造形的表現の法則に属している。…このような未分化な作詞法には、疑いもなく、「詩の幼児段階 *детская стадия*」が見られる(317-318)。

「動くもの」は音声的な発話から切り離され、そのことを条件に〈詩の幼年期〉を生きるような〈文字〉なのだ。

事物が、運動において、視線による把握や読解を受け入れつつそれに抵抗し、その不断のプロセスによって「同じものであるかのような」自らのあり方を成立させて続けているというそのこと、事物が、その属性における変化に凌駕されることによって自己自身の同一性＝本質から決定的に、かつ持続的に失墜しつつ、可視的な領域の境界において傍らに携えた自らの喪失を享樂し続ける「動くもの」達の瀆神的なユートピアこそが、

³⁸ *Эйзенштейн С.М.* Роден и Рильке (К истории “проблемы пространства” в истории искусств) // *Неравнодушная природа*. Т. 2. С. 509-535.

音声無き「文字」としての「無関心ではない自然」なのである。

6. 視線の教育学

しかし、エイゼンシュテインの「動くもの」の世界は、決定的な弱点を抱えている。それは、「そう見える人にしかそう見えない」のだ。元々エイゼンシュテインは画面の聴覚的要素を〈音楽〉ではなく〈響き〉と考え、それに画面内部の二次的な情報という意味も与えていた。〈移動としての運動〉には〈光の振動としての運動〉が二次的な情報として付随し、〈光の振動としての運動〉には〈移動としての運動〉が付随する。しかしエイゼンシュテインは、この優劣関係を条件付けているもののコントロールは不可能であるという。〈ドミナントの特性が現れるのはショット連結そのものによってなのだが、そのショット連結の条件となっているのがドミナントそのもの〉³⁹なのである。ここで〈響き〉と言われた二次的な情報が〈余白〉と言いなおされることになるのだが、ショットを条件付けるものである〈余白〉は、条件付けられたものを通して、事後的にしか把握できない。〈余白〉は「今」見えているものからズレとして視野の周辺に閃くのだが、それは「その時の視野の外部にある」という偶発性、キッターの言う20世紀のメディアに取り憑く「この性thisness」⁴⁰を含んでおり、それはいかなる形でもコントロールできない。それは、そこに注意を向けるどんな試みも破綻させてしまうのである。

もちろんエイゼンシュテインは、何の対処も試みなかった訳ではない。彼は、物語の中で「動くもの」を覚知する行為そのものを演じさせることによって、随所でそのような余白へと観客を誘っている。『戦艦ポチョムキン』では、上官の一人が食事台の運動に気付き、自らも首振り運動をしてそれに答えるという「動くもの」と視線との幸福な交歓が密かに挿入されているし、あの有名なウジ虫に気付かない軍医は、眼鏡を使ってさえ視野の内部にある対象に気付かないという、その注視による盲目こそを糾弾されていたのだ。そして『全線』においては、機械がそれとして動き始める、というまさにその事実が、疑念を持ってそれを見つめる人々に和解をもたらすのだ。

こうした試みのまさに頂点に位置するのが、〈眼の音楽〉の発展型たる『イワン雷帝』の「アナスタシアの葬儀」の場面である。この場面もまた、上記に列挙した視線のドラマの変奏によって成立している。まずこの場面において、イワンは何も見ていない。愛の対象を喪失し、意気消沈したイワンは、ぼんやりした、注意散逸の極みにある。そうしたイワンの「何も見ないこと」による〈死への線分〉は、怒りによって中断され、視線の定位によって終わりを告げる。彼の視野は、アナスタシアの死に顔を捉える。彼女は〈あたかも生きているかのような〉微笑を見せる。死者が生領域に滑り落ちたかの

³⁹ Эизенштейн С.М. Четвертое измерение в кино // Монтаж. С. 503.

⁴⁰ Kitzler, Friedrich, Discourse Network 1800/1900, trans, Michael Metteer and Chris Cullens(Stanford, Calif., 1990), p. 338.

ような様相を呈することで、失われた愛の対象とその痕跡としての純粋な外観の絶対的な不一致が、まさに彼女に「生きているように見える」という運動論的な疑似生命を与える。それが〈生きているかのように〉見えるという経験は「それがもはや生きてはいない」という事実を決定的なものとする。イワンは喪失を受け入れることで変貌し、彼は〈死への線分〉を〈生の線分〉へと自ら屈折＝変容させる。「動くもの」の世界は、それを受容する人物に決定的な変容をもたらすのであり、物語のそこかしこで「動くもの」に変容させられるドラマを演じている俳優は、観客のあり得べき視線の教育者という役割を与えられているのである。

しかし、このような重要な役割を与えられつつも、エイゼンシュテインによって俳優の身体がそれとして強調されることはほとんどない。エイゼンシュテインにとって俳優の身体は、きわめて両義的な存在である。一方でそれは観客の視線のあり方を実演する教育装置なのだが、観客が首尾良く人物の視線に同一化してしまうと、その人物自体の「動くもの」としての資質が奪われ、さらに私達は「ひと」に同一化することで、「動くもの」としての風景全体との直接の交歓を失ってしまう。俳優の——さらに言えば人の——身体は、「動くもの」の世界にとって、破壊的な存在でもあるのである。

人の身体は視線と〈風景〉の幸福な融合を阻む。トーキー期のエイゼンシュテインが直面していたのはこの問題である。『無関心な自然ではなく』に現れる視線はだから、サイレント映画への、失われた「動くもの」の世界へのノスタルジーという側面も持っているのである。俳優は、そこに導くための装置として必要とされている。しかし、〈眼の音楽〉へと遡行するエイゼンシュテインの欲望は俳優の身体を言葉の下に塗り込め、あたかもそこには光学的な変容や、音声と映像の直接の衝突しか無いかのように語ってしまうのである。

しかし、言語において超越への抵抗が起こったように、俳優の身体もまた、可視的な領域において、視線の欲望に抵抗している。エイゼンシュテインはピカソの〈内的分裂〉を説明する際にアロイス・リーグルのミケランジェロ論を引用し、ミケランジェロのモーゼ像に見られる〈不明瞭さ неочетливость〉に触れている(479)。モーゼ像は何をしているのか、行為のどの段階にあるのかが不明瞭であり、複数の解釈を許す。それは〈内的分裂〉と呼ばれてはいても、複数の内的感情に引き裂かれている、という意味ではない。それを引き起こすのは、むしろあらゆる内的状態の不在なのだ。〈分裂〉もしくは〈ひとつのものの二重化〉とは、あるものと別のものの分裂なのではなく、解釈を跳ね返す〈不明瞭さ〉における、同じものの外観における分裂なのである。

イワンの身体もまた、超越的な不在から可視的な領域に〈滑り落ちる〉身体として描き出されている。「アナスタシアの葬儀」の場面において、完全に無表情になったイワンの表情は完全に感情的反応から切り離され、内的な状態を一切想定させない。そのことによってイワンは、不在である愛の対象に対して極度に精神を集中した状態であることが示される。そして彼を眺める観客もまた、彼の視線の散逸において彼が差し向けら

れている不在へと誘われつつも、彼の身体からいかなる内面的状態も推測できず、不在を欲望する私たちの視線は可視性の領域に滑り落ち、彼の身体を不在に徹底的に取り憑かれた残り物の身体として眺める。

〈共感覚〉もまた、〈退行〉に対する抵抗という受動的なあり方によってこそ積極的な意味を認められているのだ。イワンの内的状態は、画面内部に滑り落ち、可視的な光学的变化として画面全体に拡散する。〈共感覚〉的な経験においては、非物質化した情動の運動はおしなべて「イワンの」感情に結び付けられている。〈共感覚〉における音と映像の衝突は、本当は、イワンの身体への〈知っている〉観客としての分離的な同一化を通して初めて経験できるのだ。観客はイワンの視線の先にあるものを追ひ、彼の行為を反復する。そして最後に訪れる、アナスタシアが活着しているように見えるというその一瞬の錯視において、イワンと観客双方の「一のように見える」が完全に一致し、そのことによってイワンと私たちは共に変容する。

しかしエイゼンシュテインは、「アナスタシアの葬儀」にイワンの主体の確立が賭けられているということを観客に伝達することはできなかつたし、そもそもその場面を成立させることさえできなかつた。イワンの錯視は、〈ほんの一瞬現れる〉だけでなければならなかつたのだが、その場面があまりに長く続いたために観客の失笑を買ってしまい、彼は結局その場面をカットせざるを得なかつた。

これは事実の上の失敗でも、彼がテキストにおいて身体への注意をそらしてしまったせいでもなく、そもそもの構造的な必然である。エイゼンシュテインは、アナスタシアの死に顔には一切手を加えないまま、しかし、イワンには〈活着しているように見えた〉というという出来事を生じさせようとしていた。それは字義通り〈一瞬〉の、則ち〈超時間的な〉出来事でなければならなかつた。その限りにおいて、イワンの個別的な主観性が、「一のように見えた」という様態において確立されることになるはずだったのである。

しかし、それは〈一瞬〉である以上物理的な長さを持つてはならないし、「そう見えた」のはイワンにとってである以上、それが彼以外の人間に共有されてはならない。そして「活着しているように見えた」ということを示す外的な指標が拒絶されるよつて、イワンの視線の先にあるものは、フィルム上から完全に消え失せてしまう。〈カテドラルの暗さ〉を成立させる条件となっているのは、何かを喪失したものとして現れるイワンの身体であり、〈暗さ〉とは明るさの有無以前に、そもそも光学的に語り得ないイワンの内面という深みなのであるが、それはまさにその誕生の瞬間において、フィルムから完全に失われてしまうのである。

イワンの身体を、ロラン・バルトが指摘したような髭や後頭部の出っ張り⁴¹を物語か

⁴¹ ロラン・バルト著、諸田和治訳「第三の意味」(『ロラン・バルト映画論集』筑摩書房、1998年所収)、24-26頁。

ら離れて覚知したとき、エイゼンシュテイン自身の言葉で言えば〈最も恐ろしい、最も残酷な、最も悲劇的な現象を笑い上戸の子供の眼を持って〉⁴² 眺めたとき、私たちは、俳優による視線の教育を経なくても、イワンを「動くもの」として眺めることができる。構図に押しつぶされて引き延ばされ、フレームに寸断され、ショットが変わるたびに痴呆症のように新たな生を生き直すイワンを、私たちはあたかも「モダン・タイムス」においてベルト・コンベアーに巻き込まれるチャップリンのように眺め、振り子のようにいちいち手足を大げさにぶらぶらさせる彼の身振りを、ディズニーの登場人物や⁴³ クライストのマリオネットのように眺めるだろう。しかしこの「動くもの」の世界は、超越的な法との融合が「歯は痛むまで感じられない」という金言の前にもろくも崩壊するように、「そう見えたときにしかそう見えない」というトートロジーの前に、虚しく敗北するほかないのである。

7. ペレジヴァーニエ

エイゼンシュテインがエピローグで言っていた〈内面的努力〉は、「動くもの」に気づく意識に他ならない。それは、自らの個別的な身体において「そのように見えてしまう」という偶然がもたらす仮象の世界へ積極的に赴き、それにすっかり魅惑されつつなおその視覚を外部から眺めるような自己抹消的な意志でなければならなかった。それは「動くもの」に触発された効果であると同時に、「動くもの」それ自体を発動させる条件でもあるという〈自分のしっぽを捕まえようとする〉二重性を背負っている。私たちは「動くもの」の世界に参入することによってはじめてその触発の効果を受容することができるのだが、その恩恵にあずかるためには私たちはあらかじめ変容していなければならないのだ。

しかも、仮に観客がエイゼンシュテインのいう〈望まれた効果〉を自らにもたらすことが出来たとしても、別の困難が待っている。その視線は、今度は「映画ならなんでもそう見える」という視線となってしまうのである。「それがそれであるように見える」ことによってもたらされる差異は、突き詰めれば映画をあたかも映画のように眺め、さらには生きて動いている人物をも「あたかも生きて動いている」ように眺める視線に行き着く。そのようなメタレベルに立つ意識こそが〈知っている〉観客を可能にするのである。しかし、その視線は究極的には映画をも「映画のように」、何であれ「そのように」眺めてしまうだろう。

マイケル・フリードは、映画とモダニズムという問題系をそもそも不可能なものだと言っている。フリードがハイ・モダンな趣味性が映画においてはどんな作品も許容する

⁴² Эизенштейн С.М. *Charlie the Kid* // *Метод*. Т. 2. С. 240.

⁴³ Anne Nesbet は、『イワン雷帝』がディズニーの『白雪姫』を下敷きにしていることを指摘している (Nesbett, Anne, *Savage Juncture*(I.B.Tauris, 2003), pp. 185-208)。

寛容へと転化してしまうという事態を「逃避」と形容し次のように言うとき、それはエイゼンシュテインが列挙する〈危険〉と、密かに反応し合う。

しかしながらまさにその本性によって完全に演劇を免れている芸術が一つある——映画である…映画は演劇を免れている——いわば自動的に——のであるから、それは演劇や演劇性と反目し合っている諸々の感性に、好都合のまた夢中になるような逃避を供給するのである。⁴⁴

映画は「自動的に」演劇性を逃れている。どんな映画であっても、そこに現れるイメージは運動しているがゆえに常に自己自身からずれており、常に自らの喪失に横断されており、つねに脱形態化の作用を受けている。それは映画という媒体の与件を記述することにしかないのだ。映画的な知覚の様態は隠喩として、さまざまなジャンル——絵画や文学や哲学——の刷新に寄与してきた。しかしそれが隠喩であることが忘れられ、当の映画に再帰的に適用されると、映画なら何でも良いということになってしまう。映画をモダニズム的な現象として語る試みは、エイゼンシュテインが陥ったように、必然的にある種の冗語法に行き着いてしまうのである。

しかし、エイゼンシュテインはそうした定義を手放さない。表現上の理念としての映画の運動性は、まさに媒体そのものの定義と同じであるがゆえに、それを「そのように」捉える身体の〈努力〉を必要とする。それはほとんど偶発的な自発性としか形容しようのない〈努力〉であり、フィルム上にその発生のきっかけを定着することはいかなる形でも不可能なのだが、エイゼンシュテインはその〈努力〉にこそ最後まで固執し、映画をまさにそうしたトートロジーの狭間に位置づける。

なぜなら、そうした〈努力〉において初めて〈唯我論〉を脱する可能性が辛うじて開かれるからである。エイゼンシュテインは、内観における〈唯我論〉を突破し再具象化することが出来るのは芸術家だけだと言う。彼らはその内的世界において〈他者が感じるものによく似た現象を経験する〉。そして〈他人の感情との衝突により、彼は他人の感情から完全に分離されて、完全にそれらの感情と対立し、完全な分離性、完全な客観性の状態に陥る〉。しかしエイゼンシュテインは、〈完全な客観性〉は数学的な事象の場合だけだと念を押す。芸術家が出会うのは、あくまでその手前にある〈他者が感じるものによく似た現象〉である。ここで私たちは再び接頭辞「пере」に出会う。そのような内省の果てに見いだされる、感覚的次元における自己の他者性を、エイゼンシュテインは、スタニスラフスキー同様に〈переживание〉と呼ぶ。それはまさに、経験において何かを通り過ぎ、それと同じものがしかし在る、という根源的な分割の経験において生じるのであり、自己と他者の経験における転位、いや転移という経験なのだ。

⁴⁴ マイケル・フリード著、川田都樹子、藤枝晃雄訳「芸術と客体性」（浅田彰、岡崎乾二郎、松浦寿夫編『モダニズムのハード・コア』太田出版、1995年）、81頁。

エイゼンシュテインは『アレクサンドル・ネフスキー』の「不安な待機の夜」の場面において繰り返しショットを偽装した意図的なつなぎ間違いを配すことによって、ピラネージに見いだしたような〈眼の慣性〉における錯視を導入している。ネフスキー軍は敵が来る方角へと視線を向け、その到来を待っている。ぼんやりとそれを追う私たちの視線の先に、とつぜん真正面から撮影された軍隊が現れる。私たちは敵の登場かと驚く。しかし敵はまだ来ていないのだし、それは当然視線を送るネフスキー軍＝私たちである。彼は、あたかも敵の一軍が現れたかのように自軍の軍隊を視線の先に配置するのである。

「敵＝他者」であるように感知される私たち。「それがそのように見える」、「他者のようなものがある」という世界のあり方。エイゼンシュテインは差異の感覚が成立する手前において、〈私と自然はまず「一つのものодно и то же」であり、次いで「同じものодинаковое」になり、最後に「似たものподобное」となる〉と言っている。⁴⁵ エイゼンシュテインが退行の純粋な融合状態の手前に置いた〈共感覚〉や〈переживание〉と呼ばれる何か、そこに想定されていた反省的思考の契機を、ようやく私たちは明らかにすることができる。それは、「よく似た＝少し違う」というあり方において、それを同様に感じないかも知れないという点で自らと異なり、同じように経験において何かを失うであろうという点で自らと同じであるような他者の可能性を、〈情動的な同一化〉や散逸的な錯視の効果として発生させる。それは、身体の生理学的な基底において現れる反省的思考のミニマルなあり方を示しているのだ。

そこに参入するきっかけがフィルムはどこにもない以上、観客は、自らの身体の固有性において「一のように見える」世界を発明しなければならない。しかし、そうである限りにおいて、私たちの視野を満たす「動くもの」の世界はそれ自体で〈能動的な夢の力強いイメージ〉を構成する。エイゼンシュテインのテキストに〈能動的〉な極に関する記述が不在なことの理由もこれでようやく明らかになる。エイゼンシュテインの言葉は、不在に取り憑かれ、フィルムの運動をぎこちなく反復するシミュラクル的な言語へと変容するのだが、彼の言葉それ自体が、エイゼンシュテインにとっての「～のように見えた」世界であり、彼の〈能動的な夢の力強いイメージ〉なのである。

そのことは伝達できないのでは無く、そもそも言われてはならないことである。それゆえエイゼンシュテインは、自らの行為によってそのプロセスを「示す」のである。エイゼンシュテインは、私たちに〈他者の感覚に似たもの〉を提示する。彼はそこに自らの主観性を普遍的な経験として書き込むことであらゆる他者の経験を抹殺し、誰よりも〈知っている〉観客として、不可能な経験について語り続けるフィルム体験における「原父」として振る舞う。そして、最後の最後で視線の主体を逃れ去るものに、他者の発話に自らを委ねて消滅し、来るべき観客のために、誰であれ占めることの出来るその場所を空ける。彼は、それが主意主義的な世界観などではいささかもないことを繰り返すつ

⁴⁵ Эйзенштейн С.М. Дисней // Метод. Т. 2. С. 287.

つ、『無関心な自然ではなく』を次のように締めくくる。

なぜならば——やれやれ！——「無関心ではない自然」は、何よりも私たち自身の内部に存在するからである。無関心でない自然は、何よりも、私たちの周囲の自然ではなく、私たち自身の自然であり、無関心ではなく、情熱的に、能動的に、想像的関心を持って世界改造に参加していく人間の自然だからである(507)。

私たちはこの、古びたことがあまりにも明白なこの一文を、同じであるがゆえに新しいものとするのが、果たして出来るだろうか？

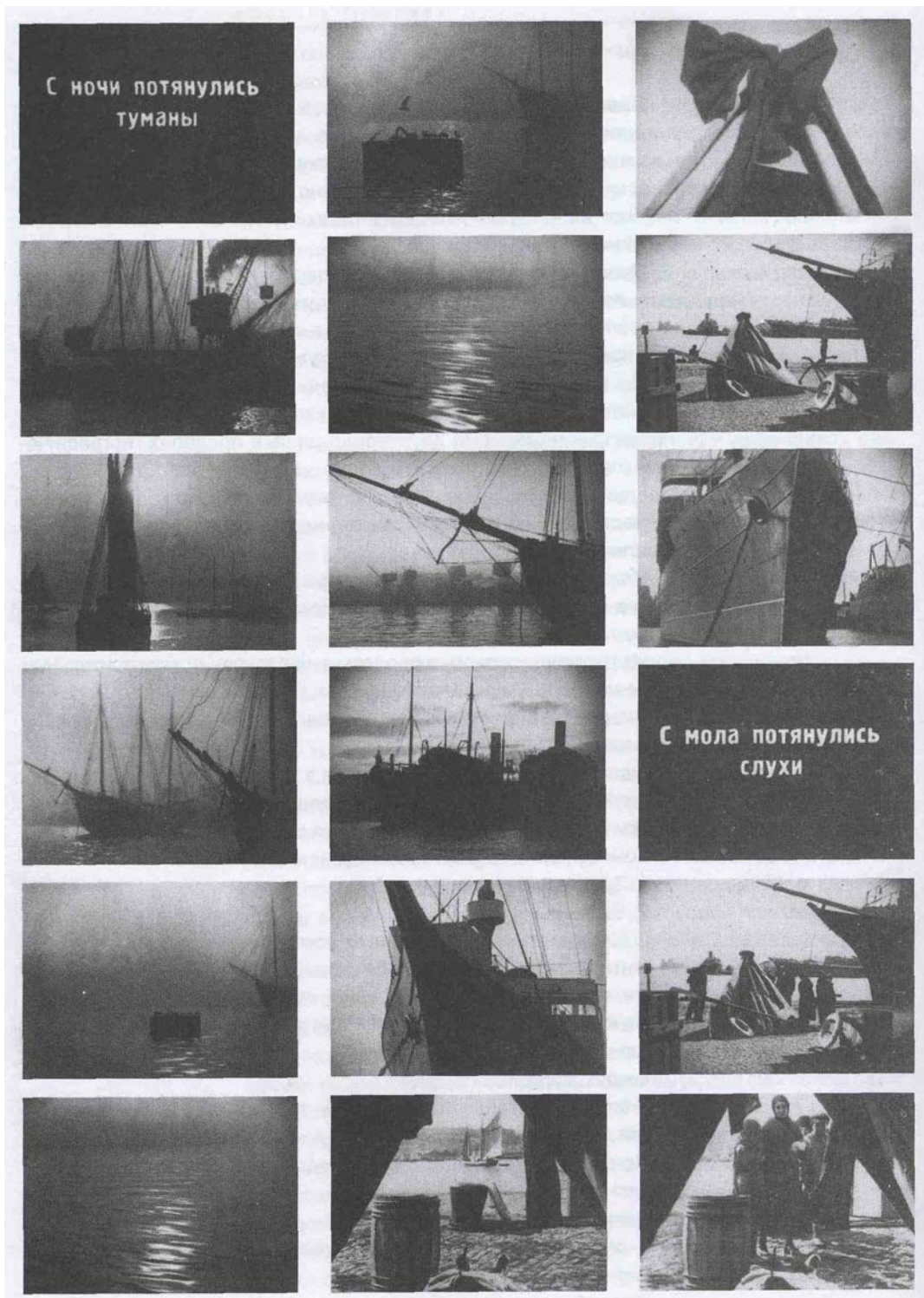


図1 「オデッサの霧」(一部)⁴⁶

⁴⁶ Кадры из: Неравнодушная Природа // Неравнодушная Природа. Т. 2. М.: Музей Кино, 2006, С. 324.

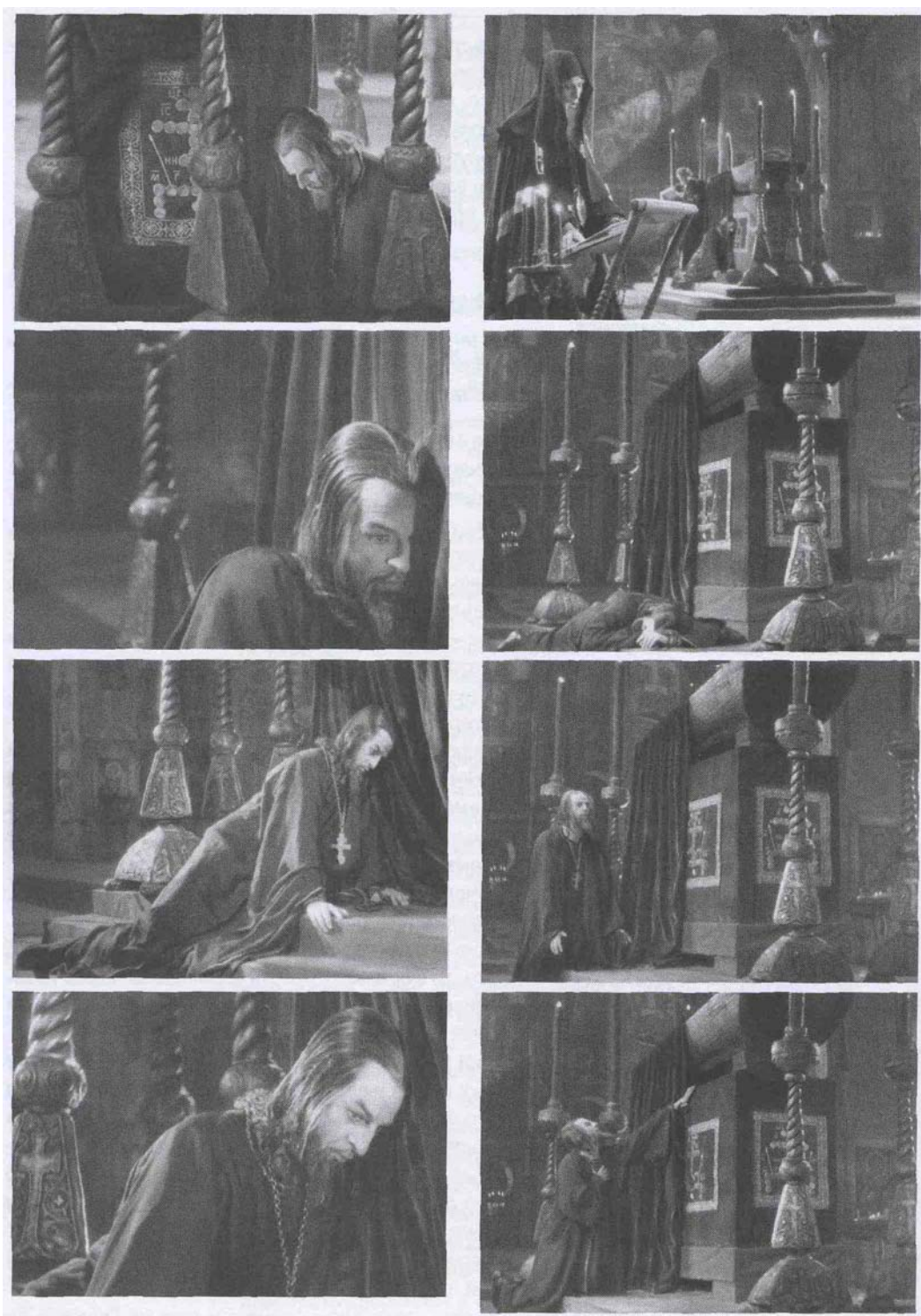


図2 アナスタシアの葬儀⁴⁷

⁴⁷ Кадры из: Неравнодушная Природа // Неравнодушная Природа. Т. 2. М.: Музей Кино, 2006, С. 410-411.

