

「中井正一の思想と美：芸術／媒介／技術」

門部 昌志

La pensée de Nakai et la beauté : art / médiation/ technologie

Masashi MOMBE

概要 1935年、中井は『思想』に「Subjektの問題」を発表している。この論文で中井は、語源を含めて、三つの歴史的時期にそって、Subjektという語の異なる意味を区別した。基体としての主体、観察者としての主観、そして実践的主体性ないし弁証法的主体性である。次に「芸術に於ける媒介の問題」（1947年）において中井は、芸術が主体的なもの客体的なものとの間の媒介になると考えた。主体的なもの客体的なもの意味は各時代によって異なるため、芸術における媒介も時代によって異なる。本稿では古代と近代における芸術の媒介、形而上学的媒介と認識範疇的媒介を確認する。近代哲学において精神現象は知情意の三つのものとして考えられた。三分説の基礎たる自己の意識が不確かになったことから、三分説並びにそれに基づく芸術学は動揺する。実体的な知情意の三分説に対して、射影としての意識が構想される。ここで、直接射影、上部射影、基礎射影という新たな三分説が唱えられる。基礎射影の芸術的製作機構として映画を考えることができる。

キーワード : 媒介、射影

序文

1930年代初頭、美学者中井正一（1900-1952）はエルンスト・カッシーラーの関数概念を機能概念として導入した。中井にとって機能概念は関係的思考を導入する機会となり、主観と客観などの形而上学的対立の批判を導入する機会となった。関係的思考の受容の後、彼は意識の実体主義を批判し、集団的思惟の機構についての研究をおこなった。集団的思考についての研究は、映画などといった集団的芸術に関する研究と交差した。

中井は1900年に生まれ1952年に没した。彼は20世紀の前半を生きた人物である。彼の没後から既に70年近い歳月が過ぎている。しかし、現代の思想家によって探求されている複数の問題を彼の思考の中に見出すことができるのではないか。意識の実体主義の批判、集団的知覚の問題とメディア。これを理由として、中井正一はメディア研究の嚆矢と見なされうる。

本稿では、とりわけ第二次世界大戦後の美に関する中井の思想を検討する。私たちは、芸術における媒介を研究する。中井にとって、人間の精神が自己から脱することができるのは芸術における媒介のおかげである。芸術、とりわけ日本の芸術は、自己の二重化と自己からの解放を可能にする（換言すれば、芸術は、自己からの能動的離脱の機会であり、それは人間の精神を離脱させることを可能にする）。さらに、

私たちは映画に着目し、機械化された複製技術の時代における媒介に興味を示すことになる。

1.日本の美、あるいは軽さの美

戦後、中井はNHK 教養大学で美学講義を行った。彼の没後、この講義の内容は『日本の美』として出版された。

この著作のなかで中井は二種類のアジア的美を区別した。重さの美である中国の北方の美、そして軽さの美である日本の美。一方には、中国の北方に固有の極彩色の美がある。他方には、日本に固有な、質素で地味な色の美がある。これは中国の南方の美に近い。「官僚国家機構」の影響を受けた中国の北方で作られた絵画や手工芸のなかに重さの美を見出すことが出来る。この背景は試験制度である。北方の世界では、試験官の出した試験問題で競争しながら作品を製作する。作品には順位が設定される。魂をゆさぶる作品を作り出す本当の天才はこのような世界に生きることは出来ず、試験制度からは立身を追求する画工や芸人が生み出されることとなる。これに対して日本では、中国の北方国家ほどスケールが大きな国家構造ではなかったため、「自由な空気のもとに」芸術が発展していった。中国でいえば、「南方の自由人」が描いた自由な方向にそって芸術が発展していったのである。中国の北方とは反対に日本の絵画は、鮮明で壮麗な色ではない。日本の絵画は質素で地味、軽さを好むことに

なった。それは「変化と流動」に通じている。「日本の絵画は、北方中国から技巧をうけついでにもかかわらず、重いものを嫌い、軽く、自由で、変化と流動を求めるのであります。……かくして、中国でいうならば、いわゆる南方の様式に近いものが日本では発達したのであります。」(中井、1981b : 223)。

中井にとって日本の美は軽さの美であった。換言すれば、それは変化の美であり、離脱の精神の美であった。「清く新しく、^{とどろ}滞るものを嫌うところ、軽く、柔らかく、浅い川を流る、水のごときもの」が日本のところとしてできあがってきたのである。しかしながら、中井は、日本の美に対してある観念を投影していたように思われる。実践的主体性にかかわる観念である。

2. “Subjekt”の概念

1935年、中井は『思想』に「Subjektの問題」を発表している。この論文のなかで、中井は、三つの歴史的時期にそって、Subjektという語の異なる意味を区別しているが、その検討は語源を含めたものであった(υποκειμενον, subiectum, subjekt, subject)。三つの重要な概念とは、基体としての主体、観察者としての主観、そして実践的主体性ないし弁証法的主体性である。

2.1. 基体としての主体

古代ギリシャ、プラトンの時代において、基体としての主体の概念は、下に横たわるものを意味した(ヒュポケイメノン)。アリストテレスにおいては、基体としての主体の概念は変化に対する不変性や持続性を表した。

2.2. 観察者としての主体

近代においては観察者としての主体が問題となる。動かない「基体の上にある世界」、その世界のまわりを全星群が回転しているとの前提では天体運動が説明できなかつたため、寧ろ観察者を回転させたのがコペルニクスの転回である。観察者としての主体は、認識が対象によって調整されるのではなく、認識によって対象が調整されることを意味する。

2.3. 弁証法的主体性

中井によれば、現代においては、「弁証法的主体性」が優勢となる。弁証法的主体性は、人間精神の二重化する過程であり、この過程は自己の否定によって媒介されている。中井にとって意識の運命は分裂そのものである。中井はこの主体性を実践的主体性と名づけた。主体性は、実体性と対立するものである。「実体性、即ちピストルの弾の如き一度の発射の契機が無限の運動を担っているのではなくして、弁証法的主体性では、自ら否定を媒介として、対立契機の中に、

常に自らを規定しつつ発展する過程 Process である」(中井、1935 : 54)。実践的主体性ないし弁証法的主体性とは自己関係的な否定性によって可能になる過程である。過程としての弁証法的主体性の観点からすれば、重要なのは、二重化し自己から脱する可能性をもたらしながら意識の中に引き起こされる変化である。

3. 芸術とその媒介についての概念

1932年11月、中井は、京都大学哲学会の公開講演を行った(「美の転向とその課題」)。同じ日に同じ場所で、天野貞祐が「自由の問題」について講演を行った。西田幾多郎、田辺元、九鬼周造、植田寿蔵、和辻哲郎など、聴講者には著名な哲学者がいた。この講演は、中井の大学におけるキャリアを考える上で重要な意味をもっていた(辻部、1981 ; 久野、1981)。

この講演の内容は、第二次世界大戦後の論文、「芸術に於ける媒介の問題」(1947年)で再び取り上げられる。この論文において、中井は、芸術が主体的なものと客体的なものとの間の媒介になると考えた。主体的なものと客体的なものとの意味は各時代によって異なるため、芸術における媒介も時代によって異なる。古代における「主」的なものは、「移り行く雑多なものを支えている根底的な一つのもの、絶対なもの、それに凡てのものが帰一する身分的ヒエラルキーの最高のもの」を意味している。それは、近代の主観概念を意味していない。そしてこのような「主」的なものに対しては、近代における客観が対立してはいないのである。「主」的なもの、つまり基体に対しては、「移り行く生滅流転」が対立しているのである。

中井は芸術についての三つの概念を区別する。模倣の古代的概念、創造の近代的概念、反映の現代的概念がそれである。中井はこれらの主題を『美学入門』(1951年)でも扱っている。したがって、私たちの説明は二つのテキストに基づくことになる。

3.1. 芸術の古代の概念—芸術における媒介

まず、古代ギリシアにおいて、芸術(絵画、詩)は、技術として、模倣の技術として考えられた。「絵画および一般に真似の術は、真理から遠く離れたところに自分の作品を作り上げるといっただけでなく、他方ではわれわれの内の思慮(知)から遠く離れた部分と交わるものであり、それも何ひとつ健全でも真実でもない目的のために交わる仲間であり友であるとね」[603A](プラトン、1993)。

実際、プラトンの思考において、芸術は現実の現象を模倣する。ところが、現実の現象はアイデアを模倣するため、芸術は、「実在から遠ざかること三番目のもの」[599A]である。このために、芸術家は、理想の国家に所属するに値するとは

判断されなかったのである。それゆえ、芸術はプラトンのヒエラルキー的思考によって軽蔑された（イデア／現象／幻影）。

しかしながら、中井によるアリストテレス的思考の解釈によると、芸術は現象の模倣としてのみならず、普遍性の模倣として見なされる（『詩学』第四章、第六章、第九章、第二十五章）。この場合、芸術は、現象より劣るものではなく、基体と現象の間の中間的媒介者となる。中井はこの媒介を「形而上学的媒介」と呼ぶ。中井にとって、この媒介は、奴隷制の崩壊と封建制の誕生の時期に共通するものである。

3.2. 芸術の近代的概念—芸術における媒介

芸術の近代的概念と芸術における媒介の特徴は何であろうか。近代において、主体的なものや客体的なものの意味は実体でも現象でもなく、構成する主体と構成される客体である。したがって、主体的なものや客体的なものや媒介は、構成する主体と構成される対象の統合である。『判断力批判』のなかでカントは、自然の概念と自由の概念を区別し、哲学を理論哲学と実践哲学とに区別した。さらに、カントは、この分割に認識能力を付け加えた。「自然諸概念による立法は悟性によって行われ、この立法は理論的である。自由概念による立法は理性によって行われ、この立法はたんに実践的である」（カント、1999：20）。

しかし、問題を提起するのは、自然の概念の領域と自由の概念の領域の間の深淵である。「自由概念は自然の理論的認識に関して何も規定せず、自然概念もまた、自由の実践的法則に関してはなにも規定しない。そのかぎりでは、一方の領域から他方の領域へと橋を架けることは不可能である」（カント、1999：48）。それゆえ、統合の基礎があらねばならない。

カントにとって、哲学の二部門を結合する手段と見なされたのは判断力である。換言すれば、判断力は悟性と理性の間の仲介である。「上級認識諸能力の一族のうちには、さらに悟性と理性との間に一つの間項がある。それが判断力である。」（カント、1999：23）。さらに、判断力が悟性と理性の間に見いだせるとしたら、認識能力と欲求能力の間に見いだせるのは快の感情である。『判断力批判』は、『純粹理性批判』と『実践理性批判』という、カントの二つの体系の仲介である。芸術と美学が形成されるのはこの仲介の領野である。ここでは、芸術はもはや基体と現象の仲介ではない。中井は書く。「重大なことは、芸術は、基体と現象、神と自然の媒介者ではなくして、悟性と理性、すなわち認識論的範疇の媒介的統一者となったことである」（中井、1947：26）。中井によれば、芸術は理論を越える。そのため、それは思考する者のものでなく、天才のものであり、感情の世界となった。感情が認識能力と見なされ、知識や意志と等しくなった。

『美学入門』において中井は、深田康算の忠告に従いなが

ら、オスカー・ワイルドの『ドリアン・グレイの画像』の序文の幾つかの文を論じた。中井にとって、オスカー・ワイルドとその作品は芸術の近代的概念の典型的な例を構成する。まず、ワイルドに従って、「芸術家とはもろもろの美しいものを創造するひとである」。彼にとって芸術は人間の才能の表出である。芸術は模倣の技術ではなく（ミメーシス）、創造である（ポイエーシス）。さらに、彼によれば、「道徳的な作品とか不道徳な作品とかいうものは存在しない。作品は巧みに書かれているか、巧みに書かれていないかだ。それだけのことである」。換言すれば、作品が道徳的か不道徳かは、オスカー・ワイルドにとって芸術的判断の基準を構成しない。「悪徳も美德も芸術家にとって芸術の素材にすぎない」。結局、オスカー・ワイルドによれば、「芸術はすべてまったく無用のものなのだ」（ワイルド、1999：5）。彼にとって芸術は役に立つものではなく、芸術は芸術にだけ奉仕する。芸術のための芸術というテーゼに関わる箇所であるが、ここでは形式的完成が芸術の究極的目的を構成する。重要なものは、真実ないし普遍性の追求ではなく、美の追求である。

これまで私たちは芸術の異なる概念を扱ってきた。技術、天才、そして模倣と創造。一方では、プラトンにおいて芸術は現実を模倣する技術と見なされた。アリストテレスにおいて、悲劇は行為の模倣と見なされた。他方、芸術の近代的概念は芸術を天才の創造と見なした。天才は模倣の精神と対立し、「美術は天才の産物としてのみ可能である」（カント、1999：199）。芸術の日本の概念は、明治や大正に、芸術の近代的概念にそって発展した。

当初、芸術の近代的概念は、封建的思考に抵抗するための武器としての役割を演じた。しかし、独創性と天才の概念は過度に適用されると弁証法的に変容する。独創性は孤独に、天才はエゴイズム、怠惰となる。もし芸術家が独創性の過剰な探求に固執すれば、人間性を失うことになる。中井は次のように書く。「個性の特異性を強調しすぎると、人間一般に妥当するところの普遍性から追放されることになってしまうのである」（中井、1951：95-96）。

彼自身の過剰な意識と道徳的規範の消滅、疑いによって麻痺し抑制された現代芸術家は無力になった。技術と模倣のギリシャ的概念を革新的な角度から再考しなければならないと中井は考える。

現代芸術家による行動の無力、意識の過剰による道徳的綱紀の消滅、自分の信じているものについての不安。ある意味では、これらは近代芸術の概念の変容の結果である。「技術」「模倣」のギリシャ的概念はまったく異なる文脈で反省しなければならないことになっていると中井は考える。

3.3. 芸術の近代的概念の動揺：現代美学へ

近代哲学において、精神現象は三つに分かたれ、「知情意の三つのもの」として考えられた。知性と感情と意志の三分

説が正しいと仮定すれば、芸術は、理論と道徳とは異なる、感情の自律的な領域と見なされることとなる。換言すれば、芸術の近代的概念は、この三分説と芸術領域の自律性を前提とする。感情と芸術は、知識と道徳の中間者として、二つのものを連結するものとして、その体系を完成していた。しかし、中井によれば、「もしこの三分説が動揺するとならば、芸術学そのものの体系は根底から動揺すると云うことになるのである」(中井、1951: 97)。

三分説の動揺は、「意識の崩壊分裂」に由来する。この三分説の基礎は「自己の意識」であり、第一次世界大戦以後、その基礎たる「自己の意識」は不確実なものとなった。自己は分裂しつつあり、ばらばらになりつつある。時間は流動的なものとして扱われ、主体は対象の前にばらばらになる。意識の分裂、過剰な意識が感情となる。心理学者は「意識のない心理学」について論じ始めた。意識なき心理学における感情の役割についてはクルト・レヴィンによって論じられ始めた。感情の独裁を前提とする芸術のための芸術、及び美の自律性の概念は危機的な状況に陥った。意識の崩壊に加えて、「集団的な社会機構」、そして機械技術の発展は旧美学を目眩させている。

4.射影としての意識

知情意といった三つの実体を前提とするような考え方は無用のものとなってしまった。自我は分裂し、「時間の中にばらばら」となってしまった。このように、『美学入門』で意識の三分説の動揺を指摘した中井は、関係的構造としての射影ないし意識が三つに分かれることを主張する。三分説の焼き直しかと思われるがそうではない。知情意の三分説が実体論を背景としていたのに対して、中井の依拠する機能論と存在論では実体的観念が解体されている点が異なるのである。

中井によれば、意識は、三つの射影からなっている。まず、「直接射影(反射)」である。これは「生理的な反射運動」によって成立する行動のことである。例えば、歩いているときに身体の平均を保つ運動などは、この反射運動である。

次に、「上部射影(反映)」がある。上部射影とは「自分が意識して行動をしていると思っているところの普通一般の意識作用である」(中井、1951: 123)。しかし、自分が十分に意識していると思っても、「過去の習慣」による反射作用の残渣があることがある。例えば、協力しなければ損害を被ることを理解しているにもかかわらず、「縄張り根性」や「抜け駆け根性」によって、協力できないことがある。これも「反映」の在り方である。

第三に「基礎射影(正射影)」がある。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つと深部で、自分にもわからない自分が、深く横たわっている」ことに関連する(中井、1951: 123)。「自分の瞳」が自身を見つめている

という不安をおぼえることがある。見返すことの出来ない「深い瞳」に映っている世界がこの正射影の世界である。「認識の達しない深味に於て自分自身に巡りあう」というブルーストの世界も正射影の世界を表している。

5.映画の理論—基礎射影の芸術的製作機構

中井正一は映画と物質的視覚の問題に興味を示した。彼は、観客による映画の受容の問題を発展させた。中井にとって、映画は人間の原方向の基礎射影に関わる機構であった(中井、1981a: 20)。

5-1.利潤対象としての大衆

「コンティニューイティーの論理性」(1936年)、「見ることの意味」(1937年)といった論文の中で、中井は、企業によって大衆が作られることに注目した。当時、企業は映画を製作するために莫大な資金を必要とし、利潤追求のために「消費的大衆を生産者の意図の中に動員」しなければならなかった。それ故、大衆は訓練され、製作者によって飼育された。大衆は資本によって創造されたのである。ある意味において、中井が提示した**利潤対象としての大衆**という問題はT.W.アドルノらによって提示された文化産業論と似ていたが、中井の提示した問題は啓蒙の弁証法という文脈を欠いていた。

企業による大衆の生産は映画の領域に限られなかった。というのは企業とメディアが連携したからである。百貨店、映画、新聞、雑誌、蓄音機のタイアップ。観客は、複数の企業によって強く動員された。1930年代に中井は「見る存在」の商品化について、「スペクタクルの社会」といった表現を用いることなく、書いている。

5-2.物質的視覚

カントによれば時間と空間は感覚の形式である。カント以来、感覚は主観性として見なされてきた。しかし、レンズと映画は人間の感覚を限定する。したがって、主観的と見なされた感覚は物質的客体によって限定されていることになる。レンズと映画は時間と空間の固有の形式を持っており、それが人間の感覚を超えていく可能性がある。顕微鏡や望遠鏡のように空間的な約束事を破壊するだけではなく、時間の伸縮や可逆などの可能性が現れる(中井、1981c: 169)。

5-3 映画におけるコブラの欠如

何かの判断を示す際に「AはBである」と人は言う。この場合、「である」という語をコブラと呼ぶ。文学において、諸表象は「である」、「でない」といったコブラによって繋がられている。しかし、映画においてカットはコブラなしに結合されている。製作者の主観はコブラによってカットの制約をすることはできない。字幕の存在や監督の意図にもかか

ならず、中井によれば、映画におけるカットを結合するのは観客としての大衆である。

5-4. 聖なる一回性¹

中井は十月革命のスナップに感動したことがあった。彼は、革命の瞬間を物質が「投げだしている」事実感に深く感動した。「歴史的事実は、常に『聖なる一回性』としての厳肅性を帯びているのである」(中井、1951:70)。というのも、いかにはかない現象でも、「歴史的な本質の表現」だからである。

5-5. 民衆の歴史的主体的意欲を撃発するものとしての映画

映画は、演劇や文学のように、「である」「でない」のコブラをもっていない。この「である」「でない」の判断は、「大衆の意欲、歴史的主体性」にゆだねられる。「それが事実であると云う信頼感を、レンズ及びフィルムの物質的手続きの描写がもっているとき、このフィルムの切断と連続によって、歴史を縦に貫いている人間の願い、即ち主体性を撃発せしめるとき、ニュース・カメラマンが捉えたところの一つ一つのカットは、実に、新しい世紀の芸術の素材となつて来るのである」(中井、1951:71-72)。

5-6. 遠近法の空間

遠近法の空間は、「自己を発見した人間の空間」である。それは、「今」、「ここに」自分がおり、物を考えていることを意識し始めた人間の空間である。遠近法の空間は、世界の体系を構成する視点を前提とする。「一人の人間の視点」が成立し、その視点によって体系としての世界が構成される。世界の観察者としての主観性はこの体系空間において成立する。この空間に相応しいのは絵画である。レンブラント以降、絵画は体系空間を確立する。しかし、ムンクより表現派、シュルレアリズムにおいてはもはや確固とした視点は失われる。

5-7. 図式空間

レンズによって、したがって物質によって眺める仕方は、図式空間の特徴である。それは人間の視点によって構成された体系としての世界ではない。人間の主観ではなくレンズという「物質的視覚」によって成立する空間が図式空間である。この空間は、世界との対応関係をもっている。

図式空間は二次元的であるが、映画の場合、時間的に連続する。同一物のまわりを回転したり、移動したりしながらの撮影が可能となる。二次元的な映写幕に投影されるにもかかわらず、映画は三次元的な彫刻を超え、「四次元空間の芸術」となる。重要なのは、映画が物理的時間性を超え、歴史的感覚を喚起し、主体性を出現させる点である。

5-8. 切断空間

映画において一つのカットは表象を提示している。しかし、表象を連続する際、「である」「でない」の繋辞が映画にはない。図式空間においては、繋辞なき「切断」によって表象は連続しているのである。切断の連続にあたって、製作者の意図があったとしても、戯曲や小説のように繋辞による説明をすることはできないのである。数多くの「図式空間」の間のカットを繋ぐのは観客である民衆の「感情」である。「『図式空間』の切断面を連続せしめるものは、人間大衆の歴史的意欲の方向即ち大衆の社会的生活より生れる矛盾の欠乏感なのである」。これはまた歴史的主体性でもある。「又逆に云えば、この非人情な『図式空間』と『図式空間』とのカットの切断面が大衆の歴史的主体的意欲を撃発するとも云えるのである」(中井、1951:83)。人は、自らが見失っていた方向を復活させるのである。それは人間的原方向の基礎射影を明らかにすることである(中井、1981a:20)。

注

1) 「新聞の記事は昨日のものではなく、その日のある事実を書いているということが大きな問題である。そこには歴史がいかに悠久であろうとも、この日のこの時に起こったことであるという聖なる一回性がここでは感じられるのである。」(中井、1981b:144)

【参考文献】

- アリストテレス、ホラティウス(1997)松本仁助・岡道男訳『詩学 詩論』岩波書店。
カント(1999)『カント全集 8 判断力批判 上』岩波書店。
久野収(1981)「解題」、久野収編『中井正一全集 2 転換期の美学的課題』美術出版社。
辻部政太郎(1981)「解説」、久野収編『中井正一全集 2 転換期の美学的課題』美術出版社。
中井正一(1935)「Subjektの問題」『思想』160号
———(1947)「芸術に於ける媒介の問題」『思想』275号
———(1951)『美学入門』河出書房。
———(1981a)久野収編『中井正一全集 1 哲学と美学の接点』美術出版社。
———(1981b)久野収編『中井正一全集 2 転換期の美学的課題』美術出版社。
———(1981c)久野収編『中井正一全集 3 現代芸術の空間』美術出版社。
———(1981d)久野収編『中井正一全集 4 文化と集団の論理』美術出版社。
プラトン(1993)藤沢令夫訳『国家(下)』岩波書店。
ワイルド、オスカー(1999)西村孝次訳『ドリアン・グレイの画像』岩波書店。