The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	中井正一の思想と映画 : ポピュラー・カルチャーの社会学
Author(s)	門部, 昌志
Citation	年報人間科学. 1998, 19, p. 165-181
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/8412
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

中井正一の思想と映画

――ポピュラー・カルチャーの社会学――

門部　昌志

〈要旨〉

本稿の目的は、第一に、中井正一の思想と映画論の関連性をふまえながら、映画論をポピュラー・カルチャー研究の視点から捉え直すことである。

美学者中井正一は、高級文化と大衆文化の位階序列に束縛されていなかった。資本主義の発展にともなう「文化的危機」において、中井は、一方では純粋芸術における商品化の進行を指摘し、他方では映画の中に芸術の自由な集団的組織化を見出している。映画は、規格化という可能性を持つものの、既存の美学を批判する中井にとって新たな美学を創造する拠点でもある。

中井の映画論における「コブラの欠如」というテーゼでは、受け手である観客の能動性が前提とされている。ここには、能動的な製作者と受動的な観客という対立はない。これは彼の「委員会の論理」において、前衛的知識人とそれに指導される大衆という区別が明確に見られないことに対応する。

キーワード

中井正一
高級文化
ポピュラー・カルチャー
映画
委員会

一．はじめに

本稿の目的は、美学者、中井正一の思想を映画論との関連から浮き彫りにすることにある。中井の著作は従来から映画論や美学の文脈で議論されてきた［多田他　一九六三、三浦　一九七〇、杉山一九七五、木下　一九九五、今村　一九九二］。本稿で留意したのは、中井と映画の関わりを、映画論や美学に解消することではなく、ポピュラー・カルチャー研究の視点から再考することである。[1] ただし、当時の美学を批判するにせよ、中井はあくまでも美学者としての自己理解を持っていた。したがって、本稿の試みは、中井における映画美学の論考から、ポピュラー・カルチャー研究に関連する契機を取り出し、再構成することにある。

もともと中井は大学時代の卒業論文でカント研究を行っており、美学者として出発した。[2] しかし、彼は高級文化の立場から映画を否定することはなく、むしろ、映画に期待し積極的に関与した。一九三一年、中井は日本最初の色彩映画を製作したほどである。[3] しかも中井は、映画のみならず、探偵小説やスポーツを論じている。[4] 独自の美学的思考を枠組みとしながらも、大衆文化を対象として論じたのは極めて興味深い。映画に対してなぜ美学者である彼がこれほどまでに関心を持ったのだろうか。

だが、中井と映画の関わりは美学に限定されたものではない。彼にとって、映画は思想的なアイディアを得る一つの源泉であったと思われるからである（この他にも、『美・批評』、『世界文化』、『土曜日』[5]や消費組合活動[6]、尾道での文化活動や図書館との関わりを忘れることはできない）。従来の美学が対象としたのは個人によって制作された芸術である。これに対して、映画は「集団的製作様式」を特徴とする点で従来の芸術とは著しく異なり、既存の美学では把握し得ないものであった。転換期を生きた中井正一は、映画との関わりを通じて伝統美学の革新を試みた。それは同時に、新しい集団的主体性を模索する試みでもあった。

ただし、以下のような批判があるかも知れない。古びた集団的主体性の論理がいったいなぜ重要なのか、それは過去の遺物に過ぎないのではないか、と。しかし、こう考えるのはやや性急である。中井の論は、主体の同一性を安易に想定したものではなく、また「主観の崩壊」の後にたてられた議論だからである。中井の限界を確定すること、すなわち批判の作業は慎重になされるべきである。

中井正一の思想は哲学、美学、マルクス主義を横断するものであり、通常は、実践論、認識論、美論、組織論と分類される［久野、一九七六、一六九頁］。本稿では、映画美学に関する主要論文を軸としながら、中井における映画と思想、またポピュラー・カルチャー研究となりうる契機を考察する。

二．中井における映画と美学の関係

一八九五年、パリの科学振興協会でリュミエール兄弟がシネマト

グラフを披露した後、二〇世紀の初め頃までには活動写真の技術が次第に整えられていた。とはいえ初期の映画は「まだ単なる市場の見世物にすぎず、何か異常な出来事をうつした動く画、あるいは舞台を大量に再現する手段」にすぎなかった［バラージュ、一九九二、二四頁］。その後、一九二〇年代にもなると、アメリカではルビッチやチャップリンがおり、ドイツではムルナウやフリッツ・ラングが、ソ連ではジガ・ヴェルトフやエイゼンシュテインなどが活躍している。だが、一九二四年の『視覚的人間』序言では、映画を認めない美学者たちを説得しようと苦心するバラージュの姿がうかがえる。「たとえ従来作られたすべての映画が悪くて非芸術的なものであるとしても、映画の原理的可能性を探求することがまさに理論家諸氏の課題ではないだろうか」［バラージュ、一九八六、一七頁］。この時代でもなお、バラージュは映画への偏見に抗しながら、映画理論の必要性を説かねばならなかったのである。

日本の興行界の主役が活動写真となるのは、ほぼ明治四十年以降のことである［吉見、一九八七、二〇六頁］。活動写真館の多くが見世物小屋からの転業であること、また当時を代表する娯楽地、浅草に活動写真館が多かったことから、初期の映画（活動写真）がもつ大衆性をうかがい知ることができる。その後、大正八年（一九一九年）には『キネマ旬報』が創刊され、一九二〇年代前半にはすでに溝口健二が活躍し始める［谷川、一九九三、五四―六六頁］。映画は大衆的であると同時に何らかの芸術性を有するものに移行しつつあった。中井の言うように、「一九三〇年代までの映画美学は、最初の十年間は非芸術であるとされ、次の十年間は半芸術とされ、最後の十年間にやっと芸術の仲間にいれてもらったのである」［中井、一九八一c、一八八頁］。映画の出現する一八九五年から一九三〇年代まで、芸術と映画の関係は徐々に変化している。三〇年代初頭、『思想』で「映畫藝術」特集が組まれたことは象徴的な出来事である。

さて、中井正一は一九二二年（大正一一年）に京大哲学科（美学専攻）に入学した。中井のカント研究[7]を指導したのは、当時『判断力批判』の翻訳予定者であった深田康算である。美学の対象として映画を無視しても不思議のない環境である。しかし、中井は、既存の伝統美学や高級芸術の高みから、大衆的な映画を断罪することはなかった。むしろその逆である。一九三二年に、中井は純粋芸術の商品化について指摘している（「思想的危機における芸術ならびにその動向」）。一方では、大衆文化の商業性を断罪しうる、純粋芸術の特権的な領域がもはや崩壊しつつあった。他方、映画そのものもまた、芸術化しつつあった。また、映画に中井を向かわせたのは、常に新たなものを求める前衛志向であったのかもしれない。中井は映画という新たなメディアを通じて、従来の個人主義的な美学とは異なる集団主義的な美学を模索しようとした。

映画と美学に関する中井の姿勢がよくあらわれた論文に、「現代美学の危機と映画理論」（一九五〇）がある。そこで彼は映画の非芸術的な三要素に注目する。第一に、映画は利潤手段である。第二に、従来の個人の天才による芸術とは異なり、映画は集団的な製作

物である。第三に、映画では、レンズという物質的視覚があるのみであり、もはや制作する個人の主観はない。中井が映画の非芸術的な点に注目するのは、これらを梃子として従来の伝統美学を「くつがえす」ことに期待するからである。美学の立場を拠点として映画を否定したのではなく、中井は逆に既存の美学を批判する拠点として映画に注目したのである。だが、中井は反美学的な映画を選び美学を捨て去ったわけではない。では、中井において映画と美学はどのように位置づけられていたのだろうか。

既に述べたように、映画は、初期において非芸術とされたが、一九五〇年頃にはすでに芸術として認められていた。中井が論文「現代美学の危機と映画理論」を書いた当時、伝統美学の外部にあった映画は芸術の内部に入り込むことで、より一層、伝統美学を揺さぶる可能性を持っていたのである。中井はこの可能性に着目する。彼によれば、映画は「芸術としての新天地を切り開くことで、むしろ、美学に対して、新たなる方向づけをなし、課題をあたえることで、それを新生面に導かんとしつつある」[中井、一九八一c、一九三頁]。かつて芸術の外にあって美学に回収し得なかった映画は芸術の内部に入りこみ、美学を作りかえていく。中井にとって、映画は単に美学を否定する拠点ではない。映画は彼にとって、従来の美学を転覆させはするが、新たな美学を創造する契機でもある。この意味で映画は両義的な位置にあるといわねばならない。これが、一九五〇年の時点における中井の認識である。

映画に対する中井の姿勢はこのようなものであるが、しかし、いかなる理由で美学者、中井が従来の美学を批判するに至り、また映画と深く関わることになったのか。この点を検討するには、三〇年代に中井が発表した論文に遡行しなければならない。

三、三〇年代の「思想的危機」

大正一四（一九二五）年、『キング』の創刊とラジオ放送が開始され、翌年の昭和一年から円本ブームが訪れる。ここにみられた大量宣伝と大量販売は、マス・メディア時代の到来を象徴する出来事である[鈴木、一九九二、一六頁]。また、一九二〇年代は「今日的な消費社会の揺籃期」でもあった[清水太郎、一九九三、二二六頁]。例えば、一九二七年には「モボ・モガ」が流行語となっている。新しいメディアが出現し消費文化の開化する二〇年代は、デモクラシー的思想を基調とする時代とされ、三〇年代は軍国主義が優勢だとしばしば語られる。この時代精神の転換をふまえながらも、両者の内的連関を見据えなければならないが、ここではその余裕はない。

三〇年代は暗澹たる時代である。一九三二年にはドイツでナチスが第一党となり、日本では五・一五事件が生じている。その翌年には滝川事件が中井に衝撃を与えることになる。この三〇年代にあって、美学者中井は当時の文化状況をいかに把握していたのだろうか。

論文「思想的危機における芸術ならびにその動向」（一九三二）で中井が文化に見いだしたのは、精神的な「機械化」、すなわち極

度の専門化に向かう傾向であり、彼はそれを「思想的危機」と呼んだ［中井、一九八一b］。文化における専門化の過程によって、人々は互いに専門外となる状態が生じる。このため、精神的大衆化もまた危機的状況の一つとされる。ただしこれは、一部の知識人と、その外部の大衆という位階序列を想定する一般的見解とは異なる。中井の見解には、専門化の過程が進行することによって、ある領域の専門家が、別の領域における大衆に反転するという皮肉が感じられるからである。「思想的危機の罪」は専門化の過程に、あるいは「おたがいに大衆となっていることを気づかない精神的貴族化にある」（強調は引用者）［同書、四七頁］。中井において知識人と大衆は絶対的な対立として把握されてはいない。

文化における専門化と大衆化は、「利潤経済」と深く結びついており、専門化・大衆化とともに文学、芸術の商品化が進行している。さらに、作家、芸術家たちは自己企業的「ブロック」を形成する（作家協会、文壇、帝展、院展等）。すなわち、個人主義的機構から集団主義的機構への転換が文化の商品化とともに進行しているのである。集団の中では専門の部署や任務が生じる。こうした転換を背景として、かつてのロマン的芸術観は失効する。すでに芸術は、封建主義に対抗して、天才主義と独創主義と唯美主義をかかげて進んだ個人主義勃興期とは遠く離れているのである。技術（テクネー）と模倣という古代的芸術概念の「否定」から出発した「ロマン的個人主義」は、技術に対して天才の概念を、模倣に対して創造の概念を提示した［同書、四八頁］。このロマン派的美の概念は、個人主義勃興期には封建主義への反逆の武器として正当な権利を保持していた。しかし、天才と独創と美の概念は、今では放恣と個人性と非真実性へと転化しており、中井はこれを「純粋芸術の没落」と呼ぶ［同書、四九頁］。芸術は個人主義や天才主義から利潤を目標とする利潤的集団主義へと「自己解体」したのである。文学は雑誌や新聞などといった利潤的存在のために、営利的企画、社会の要求の反映、編集の構造への適応を余儀なくされている。絵画・彫刻もまたパトロンや売買ブローカーの要求、新聞雑誌の編集の構造に適応することが必要となっている。利潤的集団主義はロマン主義の芸術にとって「自己矛盾」に他ならず、ロマン主義の「純粋性」は「弁証法的解体」によって空疎な抽象に転化した［同書、五二頁］。

「思想的危機における芸術ならびにその動向」で中井は、資本主義と結びついた、個人主義的機構から集団主義的機構への転換を冷静に分析する。彼はそこで利潤機構や集団主義的機構を単に告発しているのではない。彼は集団主義的機構に「追いつき」、それを「追い抜」く新たな集団主義美学を創出しようとする［同書、五五頁］[8]。「芸術の集団的組織化を最も自由におこなっている領域は、演劇映画それに関連する音楽の領域」である［同書、五〇頁］。

三〇年代の「思想的危機」とは専門化と大衆化の過程である。「文化が極度に専門化することによって、おのおのおたがいに専門外になり、相互に俗衆化すること、すなわち精神的専門化がそのまま精神的大衆化をもたらすのである」［同書、五二頁］。専門化と大衆化は、「利潤経済に本質的に結びついている」ために、「すべての芸術

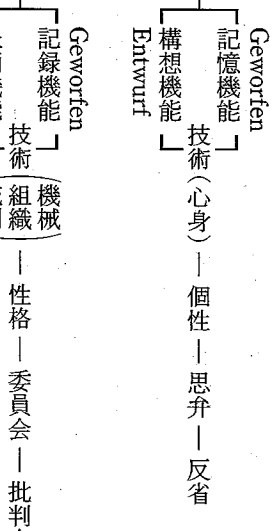
層にも行きわたりつつある」[同書、五二頁]。三〇年代において、純粋芸術にまで「思想的危機」、すなわち専門化と大衆化、商品化が進行しつつあると見る立場からすれば、もはや純粋芸術と大衆文化を対立させ前者を特権化することは空疎な行為にほかならない。中井の弁証法的思考は両者の対立に甘んじるのではなく、むしろ「純粋芸術の危機」を見いだし、大衆文化のある領域に新たな芸術の息吹を見る。全ての文化が商品化する中で、映画が芸術の集団的組織化を最も自由に行っている領域だとすれば、映画が注目されるのは当然のことであろう。ただし、中井は集団的機構が利潤機構を脱落する必要性を指摘していたことは留意すべきである[同書、六〇頁]。

映画は新たな芸術として評価されているだけではない。それは集団的な思考様式とも関わっているのではなかろうか。資本主義、又は集団主義機構の拡大と共に進行する「文化の極度の専門化」の過程により、専門家が俗衆に転化するという「思想的危機」を認めるなら、専門家個人による判断は当然格下げされる。ここで個人をこえた思考様式への要請が生じる。集団主義機構における分業は専門化をもたらすが、集団主義機構の内部においてこの専門化を免れる方策が追求されても良いはずである。この手がかりとしても映画は重要性を帯びてくるであろう。映画は、集団的に組織化された芸術の一モデルであり、これは同時に、専門家としての個人をこえた集団的思考への示唆を含むはずである。こうした意味で、映画をモデルとしつつ、中井は「思想的危機における芸術ならびにその動向」を検討したのであろう。(9)

四. 集団主義機構の分析

「思想的危機における芸術ならびにその動向」で中井は、従来の個人主義機構と対応させながら集団主義機構を分析している。これは個人主義美学を集団主義美学へと書き換える試みである。

中井は二つの機構に関して以下のような対比的な図を示している[同書、五四頁]。



彼によると、個人における記憶は集団における記録に対応し、個人における構想は集団における企画が対応する。個人における技術が心身の関係にあるとすれば、集団では機械／組織／統制がそれに対応する。個人における思弁なるものは集団では委員会的討議であり、個人における反省は集団では批判会である。個人における時間は集団における歴史である。

このように、中井は個人主義機構との対比から集団主義機構を考察する。興味深いのは以下の三点である。第一に、従来の美学が対象とした心身の技術と機械技術を対比する箇所からは、機械技術（現代的な意味でのメディアに対応する）が新たな美学の対象となることが読みとれる。すでに中井は一九二九年に「機械美の構造」を『思想』に発表し、芸術美としての機械美を論じていた。[10] 技術を論じた三木や戸坂と同様、中井においても技術への関心が見いだせるのである。[11]

第二に、集団主義機構の一典型として映画が言及されていること、映画を一つのモデルとしてこの分析がなされたことは重要である。映画の株式会社制度は「レンズを眼とし、委員会を決意とし、企画をその夢想とし、統計をその反省とするところの一つの利潤的集団的機関」である［同書、五三頁］。映画には、芸術の商品化、および利潤を目標とした集団化の状況が凝縮されている。その映画に対して「委員会」の術語が用いられたことは、中井の思想と映画の関連を示す論拠となる。

第三の点は、集団における「委員会」と「批判会」は、それぞれ、個人における「思弁」と「反省」に対応することである。重要なのは、集団における「批判会」が個人の「反省」を展開したものと思われることである（実際、「委員会の論理」（一九三六）では「社会組織的批判」は、「思惟の反省」と「相似」であり、かつ「層を一つ超えている」と述べられている）。「思想的危機における芸術ならびにその動向」（一九三二）で、中井は「反省」について定義していない。しかし、論文「言語」（一九二七－二八）でヘーゲルに言及する際、中井は「反省、すなわち悟性作用」は「絶対的否定としての創造力」になると述べているのが注目される［中井、一九八一a、二三八頁］。私たちはここで映画からしばらく遠ざかり、中井の「委員会」について検討することにしたい。

五．委員会と否定性

三木清に影響を与えた論文「言語」に、[12] ヘーゲルへの言及がある［中井、一九八一a、二三八頁］。中井によると、ヘーゲルにおいて理性と悟性は判然と区別されており（『論理学』『精神現象学』）、しかも「理性論理」は「悟性論理、換言すれば反省論理」の上層に位置づけられている。ヘーゲルの体系において「反省的論理」は「常に何ものか常住ならざる未完のもの」であり、理性論理によって「指導転化」さるべきもの、「否定の徴標しかもちえない」ものである。この「反省」は感覚的統覚と思惟的理性作用の「中間者」となり、「絶対的否定としての創造力」となる［同書、二三八頁］。中井が注目するのは、ヘーゲルにおける「否定的根源的力」である。

ヘーゲルにおける否定性[13]への注目は、おそらく、中井の政治的姿勢に関係がある。同論文で中井はヘーゲルがロマン主義者と交流を持ったこと、またヘーゲルが自らを回想しつつ、弁証法とは「方法的に訓練された反抗的精神」と述べたことを指摘する［同書、二四四頁］。この「反抗的精神」は「否定的精神」と密接に結びついて

いる。中井は、ヘーゲルの「否定的精神」についてこう問いかける。「彼の汎論理主義の内面には、ざわめける社会とフランス革命の刺激によっていらだてる反抗者の群の声高き論争の雑音が響いてはいないであろうか」と［同書、二四五頁］。論文「言語」を終える前に、中井は「反抗的精神」をさらに言い換える。それは「みずからみずからの足下をもかえりみ、揺るぎ滑り、抜けていく底のものである」、と［同書、二四六頁］。中井においては、自己を離脱する否定性と反抗的精神は結びついており、これは「抜けていく底」という「無底」を想起させるレトリックとともに語られる。[14]

「委員会の論理」（一九三六）では、[15]「批判」の契機は「委員会」の論理の中に組み込まれている。先の論文（「思想的危機における芸術ならびにその動向」）で個人における「反省」に対応していた集団における「批判」は、今や、提案、計画、報告、とともに「実践の論理」の回帰的な四契機をなしている。否定性がくみこまれたこの「実践の論理」に、思惟、討論、技術、生産といった各文化段階のロゴス、すなわち「言われる論理」「書かれる論理」「印刷される論理」から構成されるのが「委員会の論理」である。

ただし、二〇年代後半に発表された論文「言語」がヘーゲルとロマン派の接点を重視していたのに対して、一九三六年の「委員会の論理」ではむしろ両者を区別することに重点がおかれる。この変化はなぜ生じたのか。ファシズムが優勢となる三〇年代の暗闇にあって、中井は、ロマン派に影響を与えたフィヒテに対して、それがドイツのユンカートゥム的国粋主義の反動にそったものであり、ゲルマニヤ的な民族の血に基礎を持つとする。これに対して、「若いヘーゲルがかかるロマン派の系統の中にあったことはいなみがたい」にせよ、「主体性……（略）……の意味を真に自己みずからの分裂契機の中に置いた」点で、ヘーゲルはロマン派とは異なる。[16]換言すれば、ロマン派の実体概念から区別されるヘーゲルの「主体性の弁証法」は「常にみずからを否定の契機とするところの、分裂発展の過程的媒介」である［中井、一九八一a、六二頁］。この意味で、それは「媒体（メディウム）の中の要素（エレメント）ではなくして、常にみずから二つに分裂する契機を持つところの、否定的な媒介（ミッテル）」である。[17]

二〇年代にヘーゲルとロマン派の関連に注目し、反省的な論理、根源的否定性を摘出した中井は、三〇年代には「血の論理」という陥穽を回避する方策として「否定的な媒介」を自己の論理として見いだしたわけである。[18]こうして、否定性を付与された委員会の論理は「回帰的でありながら無限進展の過程」であること、進展であると同時に回帰するという両義的性格を持っている。

中井によれば、「委員会の論理」を表す有名な彼の「図式」は「一つの提案」である。つまり中井の論文「委員会の論理」もまた、「実践の論理」から捉えられている。「委員会の論理」をあらわす図式について中井は述べる。「この図式がみずからはかのものに換わることにまた**実践の論理**の重大な意味がある」と［中井、一九八一a、一〇七頁］。「委員会の論理」はメタ・レヴェルから集団的思考を示す「思惟的図式として完結」するのではなく、「実践そのものの中

に、みずから位置づけ」られている［同書、一〇六頁］。委員会の論理の回帰性、非完結性は決定的に重要である。[19] 集団における否定性としての「批判」を導入したがゆえの、この非決定性は、「委員会の論理」が究極的な目的、例えば階級の本質的な課題に統御されたものではないことを示している。これは内部における本質的な階級課題／偶発的な外部といった区別が無効となるヘゲモニー的試みを想起させるかのようである。[20]

六、機械時代における主観の崩壊

さて、これまで私たちは、一九三〇年代における専門化、大衆化といった「思想的危機」――これは利潤機構の浸透と結びついているのだが――に中井が直面し、彼が集団主義機構を冷静に分析するさまを足早に振り返ってきた。その過程において、ヘーゲルの否定性や反省概念、否定的な媒介（ミッテル）などの問題を経由しながら、彼の理論的「実践」は、ついに「委員会の論理」へと結実する。しかしながら、ここで提示される集団的な主体性は、同一性を想定したものではない。Subjektの発展段階を素描した論文、「Subjektの問題」（一九三五）で中井は、「連続的同一性」をもつ「基体的および実体的主体性」に対し、常に分裂する「過程」として、実践的および弁証法的主体性を定義しているからである［中井、一九八一a、四四頁］。

中井において、理論的に主観の崩壊が認識されていたことは他の論文でより明確化される。以下、論文「現代美学の危機と映画理論」（一九五〇）、及び『美学入門』（一九五一）から考察する。

中井によると、カントの段階では、感情は、悟性と理性の中間者として体系的秩序の中に構成され、感情は自我の人格の秩序と関連して綱紀をもっていた。しかし、機械時代における人格は、プルーストがしめすように、『時々刻々に継起する「自我群」に分割されて、他人にも伝えられず、自分にも捉えられない自我が、バラバラとなり自己の微粒子となって、寸断されつつ流れうごめいていく』［中井、一九八一c、一八七頁］。秩序だった自我の統一性といった幻想は中井にとってもはや過ぎ去った前提にすぎない。[21] カントから遠ざかった芸術論は「主観を解体させてしまった」のである［中井、一九七五、一二四頁］。これは同時に「客観もが、今までの、物自身としての実体性を失」うことである［同書、一二四頁］。全体は「意識のない関係構造」の中に解体される。

中井はカッシーラーやジェイムズ、デュウイらの理論をこの機械時代の状況への適応と位置づける。これに対して機械時代に警告し、抵抗するものとして彼はマルクスをあげている。「機械文化のもつ秘密に対して、ヘーゲルの論理をその先端として立ち向ったのがマルクスにほかならない」［中井、一九七五、一三四頁］。マルキシズムは、機械時代に適応した理論の依拠する、媒体（メディウム）としての媒介ではなく、常にみずから二つに分裂する契機を持つところの、否定的な媒介（ミッテル）において概念を構成する。またそれは個人の意識をこえた集団の行動に着目する。否定的な媒介と集

団性は委員会の根幹をなすものである。中井の「委員会」は主観の崩壊を帰結した機械文化や「意識のない関係構造」に**抵抗するもの**としての弁証法によって構想されていた。それは同一性を持つ実体的主体性に基づくものでもないのである。

七. 製作する観客

私たちは機械時代における主観の崩壊という状況を振り返ってきた。映画が注目されるのはまさにこの社会状況においてである。映画が主観主義美学から逸脱するのは、それが利潤を追求するからである。重要なのは、それが集団的に製作され、また映画には制作する主観はなくレンズという物質的視覚があるだけだという点である。「伝統の美学は自我の崩壊と共に崩壊」した。その後、中井にとって、映画は新たな美学を模索する際のモデルとなった。さらに、個人の主観が崩壊する機械時代にあって、制作する主観なき映画による自由な集団的組織化は、時代状況に内在的な突破口を切り開く集団的な主体性のモデルの一つでもあった。

中井によれば、映画の感覚は「カントのいう感覚の主観性の約束をケシ飛ばして」おり、この「フィルム・レンズ感覚」は個人の主観や観念から逃れ去る「物質的客体性」を帯びている［中井、一九八一c、一七四頁］。映画の持つ**物質性**の特徴は、カットの一つ一つが「モンタージュ」されるということである。文学は「である」「でない」のコプラを持っている。しかし、映画にはこれが欠けている。したがって、製作者の主観は「カットを制約することができない」［中井、一九八一c、一九二頁］。ここから映画の大衆的かつ集団的な性格があらわれる。つまり、カットとカットを連続するのは、見る大衆なのである。[22]「観衆は……（省略）……自分の目で見たものを勝手に自分がつないで見ていくのである」［中井、一九八〇c、二〇七頁］。中井の映画論において、最終的な製作者は観客自身である。観客は製作する。また、製作者は利潤の点から「大衆の意欲を無視することができ」ない［中井、一九八一c、一九〇頁］。ここでは製作者と観客との区別は曖昧なものと考えられる。[23]コプラの欠如というテーゼの興味深い第一点がこれである。ここには芸術家と受け手の間の分割はなく、創造的な芸術家と消費的な受け手といった対比は想定されていない。

注意すべきなのは、現代の能動的受け手理論の軌跡が示しているように、受け手における能動性の過度の称揚がマクロな経済的・政治的問題の忘却に通じるという危険性である［Morley, 1993］。しかし、中井の慧眼は、観客の創造性のみならず、規格化の可能性やマクロな状況のもたらす危険性をも指摘していた。戦後の論文で中井は映画の陥穽を指摘する。例えば「ファシズムがいかに映画界を利用したか」、また「金融機構が新聞と蓄音機とラジオと映画の関連において、流行にいかなる構成をもつか。やがてそれがいかなる手持の理論家をもつにいたるか」などの陥穽である［中井、一九八一c、一八九頁］。映画はまた人間を「ミーチャン、ハーチャン型として鋳なおす」こと、「利潤対象としての大衆」をつくりだす規

格化の可能性を持っている［同書、一九〇頁］。このように、観客の創造性に通じるコプラの欠如は、規格化の可能性と共に考慮されている。創造性と束縛の共存。これは中井の映画理論における破綻であろうか。そうではない。むしろ、それは論理的矛盾ではなく、現実の世界にある弁証法的矛盾であろう。

次に、高級文化／大衆文化の対比から、コプラの欠如の提起する問題を考察する。通常、個人の制作する芸術としての高級文化（high culture）は能動的に享受されるものであり、商業的で操作的な大衆文化（mass culture）は受動的に消費されると対置される。映画の受容過程において、大衆がカットとカットを能動的に結合するという中井の視点は、こうした対立を明らかに逸脱する。映画の映像テクストは文化産業によって大量生産される大衆文化である。しかし、大衆文化の産物を受容する局面で、観客は自らカットとカットを編集する。この能動性において、中井の言う映画は高級文化と交叉してもいる。能動的な高級文化、及び受動的な大衆文化という位階序列に中井は束縛されておらず、彼の言う映画は高級文化、大衆文化のいずれにも還元し得ない。しかし、彼の映画は民衆自身によって作り出される、真正の文化としての民衆文化（folk culture）とも明らかに異なる。中井の言う映画とは、文化産業の産物である映像を結合して観客自身が作り出すという点で、大衆文化／民衆文化のいずれでもない。それは両者が交叉し、絡み合う領域であり、あたかも支配的文化と従属的文化の闘争の領域であるかのようである。

このように、中井の映画論、とりわけコプラの欠如のテーゼは、製作者と観客、あるいは高級文化と大衆文化、大衆文化と民衆文化といった二分法を解消するものとして解釈しうる。だが、こうした視点は映画論に限定されてはいない。例えば『土曜日』の巻頭言における「汎ての読者が執筆者となる」［中井、一九六二、二〇七頁］という言葉は、[24]活字メディアにおける執筆者と読者の交叉が示唆されている。さらに論文「探偵小説の芸術性」の言葉には、高級文化と大衆文化を交叉させる弁証法的発想が明確に示されている。「われわれはかのジャズの中に切れ切れにされたチャイコフスキーがあるように、探偵物の中に寸断されながらしかもその中に成長力をもっている『罪と罰』を見いだすべきである」［中井、一九八一c、二七〇頁］。この鋭い洞察は、現代のポピュラー・カルチャー研究において再評価されてしかるべきものであろう。

極度の専門化によって生じる知識人の大衆への転化、そして資本主義による文化の商品化と集団化、さらには機械時代における主観の崩壊、といった状況における中井の理論的実践を考察してきた。この危機的状況を内在的に乗り越える異分野の試みとして、中井の映画理論と委員会の論理は同型である。映画論では、製作者と観客は交叉しており、集団的製作者の生み出すコプラなき作品はカットを結合する観客自身によって作りかえられてゆく。委員会の論理には指導すべき前衛党と指導される大衆の区別はなく、批判的討議は回帰的かつ無限進展の過程である。この両者には、自らを否定の契

機として他のものに転化する否定性が付与されており、統一のみならず分裂を重視する弁証法的発想が同型性を生み出している。

注

(1) ストーレィは、ポピュラー・カルチャーに関する従来の定義を以下の六つに整理している［Storey, 1993: 6–18］。①量的な指標による定義であり、多くの人々によって好まれる文化。②高級文化の残余カテゴリーとしての定義であり、高級文化の規準に到達しないものがポピュラー・カルチャーとなる。③大衆の消費のために大量生産された商業的文化（commercial culture）であり、受動的なものとされる大衆文化（mass culture）としてのポピュラー・カルチャー。④民衆文化（folk culture）としてのポピュラー・カルチャー。民衆によって作り出される真正のauthentic文化である。⑤従属集団による抵抗力と支配集団による合一化の間の闘争の場としてのポピュラー・カルチャー。これはグラムシのヘゲモニー概念に関連する定義であり、支配階級と従属階級、あるいは支配的文化と従属文化とのイデオロギー闘争の領域としてポピュラー・カルチャーが定義される。それは、文化産業の産物、すなわち、大衆文化の中から民衆が能動的に作り出したものである。⑥全ての文化は商業的であるとする立場から、popular/mass cultureという区別を認めないもの。以上の共通点として、ポピュラー・カルチャーは産業化と都市化以降に現れたとストーレィは述べている。

(2) 美学における中井の師は深田康算である。深田は当時、岩波書店が出版した『カント全集』の『判断力批判』の翻訳予定者として、この書物を熟読していた［久野、一九八一、四六八頁］。久野収によると、当時、カントの『判断力批判』は、彼の二つの理性批判を媒介するものとして重要性が新たに評価し直されはじめていた。とりわけ、この潮流を促進するものが『序文前稿』の完全刊行であった［同書、四六八頁］。深田のもとでカントを学んだ中井は、「カント第三批判序文前稿について」（一九二七）、「カントにおける中間者としての構想力の記録」（一九四九）を発表している（いずれも『全集1』所収）。

(3) この点については、［中井「色彩映画の思い出」（一九五一）『全集3』］を参照。中井や辻部ら五人によって二つの映画が完成し、学者、映画人の前で発表会が行われた。これは毎日新聞によって大きく取り上げられたという［同書、二三五頁］。

(4) 「探偵小説の芸術性――文学のメカニズム」（一九三〇、［『全集3』所収］）、「スポーツの美的要素」（一九三〇）、「スポーツ気分の構造」（一九三三）、「スポーツ美の構造」（執筆年月不明）［以上、『全集1』所収］。

(5) 『美・批評』、『世界文化』、『土曜日』については［平林、一九六八］、［新村 他、一九七五］参照。また、『土曜日』の原型となった『京都スタヂオ通信』と斉藤雷太郎については［伊藤、一九七八］が詳しい。

(6) 平林の見解によると、中井の「委員会の論理」は「京都家庭消費組合運動の具体的実践が中井の原体験となり、それを媒介として生み出されたものであった」［平林、前掲書、二六三頁］。この組合の発起人であり理事長となったのは能勢克男であり、中井は理事の一人であった。組合員には、西田幾多郎、田邊元などもいたという［同書、二六三頁］。

(7) 杉山光信の指摘によれば、中井が『判断力批判』についての論文を書いたのと同じ一九二五年に、ホルクハイマーも、新カント派のコルネリウスのもとで『判断力批判』について論文を書いてい

た［杉山、一九七五、五十八頁］。

（8）中井の思考する集団主義美学では、個人主義美学における快・不快の感情に対応して、集団における「組織的感覚」などが考察される［同書、五六頁］。

（9）ただし、映画美学の探求が集団的主体性の模索にアイディアを与えたという点と同時に、その逆の側面も無視すべきではない。

（10）「機械が自然の模倣であると共に、また道具を通して存在すなわち人間の拡大である意味において、それは一つの大きな芸術の歩みとその歩調を共にしていると考えうる……（省略）……そして機械美が深い意味で一つの芸術美であることもまた考察されうるであろう」［「機械美の構造」『全集3』、二五四頁］。ここで、中井が道具を「人間の拡大」として位置づけているのはメディア論的な視点からも興味深い。

（11）戸坂の技術論については［戸坂、一九三三］を、三木清の技術論については［三木、一九四一］を参照。中井の「委員会の論理」でも「媒介としての技術」が問題とされる［中井、一九八一a、八五頁］。

（12）久野収は中井の論文「言語」に言及した後、レトリックの問題に関してこう述べている。「三木さんは中井さんの論文を横ににらみながら、問題を新しく提出しなおしたのだといってよいでしょう」と。［久野、一九七六、一一六頁］。

（13）本文とは異なる現代の文脈で、ヘーゲルの否定性は以下のように評価される。クリステヴァによると、ヘーゲルの否定性は「カントから言語学と人類学の構造主義……にいたるまでの論理操作あるいは対立的二項を構成する限界ではない」（Kristeva, K., *La révolution du langage poétique*＝クリステヴァ、一九九一、原田訳、『詩的言語の革命』勁草書房、一二三頁）。ただし、クリステヴァが注目するのは、判断に内在する否定ではなく、主体の意識の外にある否定である。

（14）論文「言語」の「抜けていく底」と類似した表現としては、論文「委員会の論理」の「底の抜けた無底」という表現がある［中井、一九八一a、七六頁］。したがって、ヘーゲルの「否定的精神」や「反抗的精神」が「抜けていく底」と換言され、これと類似する表現が「無底」と関連して用いられているのである。しかし、中井は、「無底」の概念が誰に由来するものか明らかにしていない。ここでは二点を指摘するにとどめる。まず、中井が「言語」を発表した同時期（一九二七年）、京都学派の西谷啓治は、シェリングの『自由意志論』を出版している（後、『人間的自由の本質』として再刊）。シェリングの「無底」は「あらゆる対立に先行するもの」であり、「絶対的なる無差別」である（シェリング、西谷啓治訳『人間的自由の本質』岩波文庫、一四五－一四六頁）。次に、対立関係にあったヘーゲルとシェリングについて田邊元は「ヘーゲルの絶對知とシェリングの非合理主義との総合」を課題とする小論を『思想』のヘーゲル研究特集号（一九三一）に発表している。

（15）一九三六、『世界文化』一－三月号。なお、「委員会の論理」の掲載とほぼ同時期の『世界文化』（二－五月号）に、ホルクハイマーの「現代哲学における合理主義論争」が収録されている。これは久野収が松尾史郎のペンネームによって「訳述」したものである。

（16）『全集1』、六二頁。なお、ここでヘーゲルの弁証法と区別される「ロマン派」の思考は、シュレーゲルやゾルガーのイロニー、シェリングの汎神論を指している。

（17）同書、六二頁。中井の「生きている空間」（一九五一）の記述は示唆的である。『「媒介」の言葉が、メディウムと考えられて、エー

テルが物質の「中間者」としてあるように、すべてのものを結びつけていると考える立場をとると、昔のカント流の形式的空間にかえっていくのだが、「媒介」が「無媒介の媒介」として、自分を切ってすてることで、自分が発展すると考える時に、「不安」は「自分自身を否定の媒介とする」という考えかたにかわって、新しい弁証法的な空間論を構成することとなる」』[中井、一九八一c、二一六頁]。また、[稲葉、一九八七]を参照。

(18) ヘーゲルとマルクスに対して絶対弁証法を提起した田邊元の著作にも、マルクスの弁証法と精神史観を「否定的に媒介」するという表現がある[田邊、一九六八、二五七頁]。田邊はまた、否定の否定が肯定になるという通常の弁証法解釈を同一性論理だと批判する。「否定の否定として有になるといふのが、文字通り再び有にかえるのであるならば、それは真の弁証法ではない、同一性論理に外ならぬわけです」[同書、二五六頁]。

(19) この点は[竹内、一九八〇]及び、[上山、一九七一]を参照。

(20) ヘゲモニーについては以下の文献を参照[Laclau, 1988]。

(21) フッサール、ハイデッガーの美学への示唆は「時間の中に寸断され細片化された自我が、……(略)……いかなる現象としてあるかを記述し解釈しようとする」点にある[中井、一九八一c、一八六頁]。

(22) カットとカットを連続するのは、見る大衆のこころであるとする中井の主張はバラージュの見解と類似している。「映像(……)は意味作用の流れの避けがたい帰納作用によって、心中で(……)互いに(……)結びつけられる」(『映画の精神』)。バラージュによるこの記述は、メッツによって引用されたものである。映像は観客の心の中で結びつくというバラージュのテーゼは、メッツにおいて、映画の統辞法に先立つパロールとしての使用の重要性として理解される[Metz, C., *Essais sur la signification au cinéma tome II*=メッツ、一九八七、浅沼監訳、『映画記号学の諸問題』水声社、四〇頁]。

(23) ミンハもまた製作者と視聴者の対立を溶解させる。「製作者自身がみずからの作品をたえず読み、かつ読み直し、……一番目であると同時にn番目の視聴者ともなり、一方視聴者も、メディアのテクストが作り出すさまざまな読みをおこなうことで、テクスト自体の共同製作者となり、再創造者ともなる」[ミンハ、一九九一=一九九六、二八五-二八六頁]。

(24) 周知のように、ベンヤミンは、作家と大衆の区別が根本的性格を失い、読者は執筆者になりうると述べている。

参考文献

【中井正一の著作】

中井正一、一九六二、久野編『美と集団の論理』中央公論社。

———、一九七五、『美学入門』、朝日新聞社。

———、一九八一a、久野編『中井正一全集1　哲学と美学の接点』美術出版社。

———、一九八一b、久野編『中井正一全集2　転換期の美学的課題』美術出版社。

———、一九八一c、久野編『中井正一全集3　現代芸術の空間』美術出版社。

———、一九八一d、久野編『中井正一全集4　文化と集団の論理』美術出版社。

———、一九八二、鈴木編『増補　美学的空間』新泉社。

———、一九九五、長田編『中井正一評論集』岩波文庫。

【その他】

荒瀬　豊、一九七八、「読者の弁証法　『土曜日』における実験と実践」、鶴見・山本編『抵抗と持続』世界思想社。
伊藤俊他、一九七八、『幻の「スタヂオ通信」へ』れんが書房新社。
稲葉三千男、一九八七、『マスコミの総合理論』創風社。
今村太平、一九九二、『映画の眼―文字から映像の文化へ―』光和堂。
上山春平、一九七一、『日本の思想』サイマル出版会。
岡田朋之、一九九六、「〈ひらかれたメディア〉の神話―マルチメディア論の批判的検討―」、関西大学総合情報学部紀要、『情報研究』、第五号、一―一六。
木下長宏、一九九五、『中井正一　新しい「美学」の試み』リブロポート。
久野　収、一九七六、『三十年代の思想家たち』岩波書店。
――――、一九八一、「解題」、『中井正一全集1』美術出版社。
栗原　彬、一九八二、『管理社会と民衆理性―日常意識の政治社会学―』新曜社。
『世界文化　復刻　(1)-(3)』、一九七五、小学館。
佐藤晋一、一九九二、『中井正一・「図書館」の論理学』近代文芸社。
清水太郎、一九九三、『大正・昭和思想史の「見失われた環」土田杏村とその時代1』、『現代思想』、七月号、青土社。
清水学、一九九七、「日常のなかの芸術―いわゆる「超芸術トマソン」の社会学的地位をめぐって―」追手門学院大学人間学部紀要四号。
『思想』、一九三二、一月号、特集「映畫藝術の諸問題」、岩波書店。
――――、一九九七、十二月号、特集「1930年代の日本思想」、岩波書店。
Laclau,E., 1988, "Metaphor and Social Antagonisms" in, Nelson and Grossberg(ed), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press.
Morley,D., 1993, "Active Audience Theory : Pendulums and Pitfalls", in Mark R. Levy and Michael Gurevitch(ed), *Defining Media Studies : Reflections on the Future of the Field*, Oxford University Press, 1994, pp.255-261.
Storey,J., 1993, *An Introductory Guide to CULTURAL THEORY AND POPULAR CULTURE*, Harvester Wheatsheaf.
杉山光信、一九七五、「中井正一試論―その言語・映画の理論と弁証法の問題について―」、『東京大学新聞研究所紀要』第二三号。
鈴木貞美、一九九二、『モダン都市の表現』白地社。
竹内成明、一九八〇、『闊達な愚者　相互性のなかの主体』れんが書房新社。
多田、その他、一九六三、『共同討議・中井正一「美と美学の将来について」』、『思想の科学』、七月号、思想の科学社。
田邊　元、一九三一、「ヘーゲル哲學と絶對辯證法」、『思想』、十月号、特集「百年祭記念　ヘーゲル研究」岩波書店。
――――、一九六八、『哲學入門』筑摩書房。
谷川義雄編、一九九三、『年表映画一〇〇年史』風濤社。
鶴見俊輔、一九五九、「思想の発酵母胎」、『思想の科学』、第七号、中央公論社。
――――、一九九一、『限界芸術』講談社学術文庫。
戸坂　潤、一九三三、『技術の哲学』、一九六六、『戸坂潤全集　第一巻』、到草書房。
新村　猛・真下信一・他、一九七五、「『世界文化』のころ」、『世界文化　復刻(3)』小学館。
三浦つとむ、一九七〇、『認識と芸術の理論』到草書房。
平林　一、一九六八、「『美・批評』『世界文化』と『土曜日』」、同志社大学人文科学研究所編『戦時下抵抗の研究Ⅰ』みすず書房。
深田康算、一九二八、「アリストテレスの芸術論」、『思想』一月号、一―五十四頁。

――――、一九九一、『美と芸術の理論』白鳳社。
ベラ・バラージュ、一九八六、佐々木・高村訳『視覚的人間』岩波書店。
――――、一九九二、佐々木訳『映画の理論』學藝書林。
三木　清、一九四一、『技術哲學』、一九六七、『三木清全集7』岩波書店。
Minh-ha, T.T., 1991, *WHEN THE MOON WAXES RED*, Routledge（一九九六、小林訳『月が赤く満ちる時　ジェンダー・表象・文化の政治学』、みすず書房）。
吉見俊哉、一九八七、『都市のドラマトゥルギー』、弘文堂。
――――、一九九四、『メディア時代の文化社会学』、新曜社。
李今山、一九九五、本間訳、「中井正一――民衆文化の創出にかけた戦闘的生涯」、鈴木・王編『戦後日本の哲学者』農山漁村文化協会。

Nakai Masakazu and Studies of Popular Culture

Masashi MOMBE

The purpose of this paper is to reconsider the aesthetic and social theory of Nakai Masakazu.

A lot has been written about his work, however most critics fail to think of him as a popular cultural theorist. In this paper, the attempt to reconsider Nakai Masakazu is done with respect to studies of popular culture.

From this point of view, we can find various intersections of distinctions in his theory of cinema : high culture / mass culture, folk culture / mass culture, producer / consumer. It should be added that there is no distinction between intelligentsia and mass in his famous "Logic of Committee". In *Saturday*, we can find an intersection of distinction between writer and reader, too.

Key Words

Nakai Masakazu
high culture
popular culture
cinema
committee