

中井正一と共通感覚

後藤嘉宏*

Masakazu NAKAI and Common Sense

Yoshihiro GOTO

抄録

中井正一におけるメディウム・ミッテル問題を考えていくと、前稿（後藤2008）で述べたように、中井のミッテルは三木清『パスカルにおける人間の研究』（1926）でみられる次元の相違を飛び越える媒介となる。

この次元の相違を飛び越えることを、本稿では中村雄二郎の『共通感覚論』（1979）等を援用しながら、捉え直すことを試みた。次元の相違を飛び越えることを、別の言い方で考えると、自分の属性固有のものから見方から脱却し、別の属性の人のものから見方で事物を捉えることになる。中井は聴覚に障害のある人が健常者以上に、政治社会の推移を的確に捉えうる可能性を示唆する。

それを芸術領域におきかえて考えると、中井の「射影」概念や光の二方向性の議論が、より明確になる。射影は、写像にも通じる概念であるが、特定の五感によって・あるいはある特定の五感の鋭い人にみられるような五感の特定の配分によって、芸術家が現実を捉え、それを自分の中の五感全体の共通感覚に変換することで自分の中で捉え直し、さらにまた新たに特定の五感に訴える形で表現することを意味しているといえる。

さらに『共通感覚論』におけるトポス論や想起的記憶概念を手がかりに、中井のメディウム、ミッテル概念がそもそも当初から双方に相手の要素を含みもつ概念であることを論じた。トポスとしての場所と中井の「広間」の概念、さらに「自覚」の問題を考えつつ、本稿ではそのような結論を導いた。さらに中井が《メディウムからミッテルへ》と唱えたか、晩年は《メディウムに支えられたミッテル》を唱えたかが、稲葉三千男と杉山光信の対立点ではあるが、そもそも当初から《メディウムに支えられたミッテル》を考えている側面が中井にはあったというのが、本稿で得られた立場である。

Abstract

In the communication theory of Masakazu NAKAI, there are two key concepts; 'Medium' and 'Mittel'. Thinking of the relationship of these two concepts, we consider 'Mittel' of NAKAI as mediation or medium which surpasses the wall which makes difference of order between the God and human beings.

In this paper, we redefine 'Mittel', that is to say, jumping the wall of the difference between the God and human beings, supporting by the idea of "merchant of minerals", which Yujiro NAKAMURA expresses in his book, *On Common Sense* (1979). Jumping the wall equals looking over the world by way of the eyes of the other people belonging to another social category. In 1936, NAKAI said handicapped persons could grasp the crisis of the era of fascism more clearly than ordinary people.

In this context, we can make clear the notion of the 'mapping' of NAKAI and his discussion of the 'two directions of ray or light'. By the 'mapping', we can mean the transformation of data or information. Artists recognize the world by the data or information grasped by his special proportion of senses. They transform in him these data into common data which can be universally understood by the people with another proportion of senses. They express their works by transforming these common data into the data of special sense.

Moreover, we conclude that his concept of 'Medium' includes 'Mittel', and 'Mittel' also includes 'Medium', owing to the discussion about 'topos' in *On Common Sense* (1979) by NAKAMURA.

* 筑波大学大学院図書館情報メディア研究科
Graduate School of Library, Information and Media Studies, University of Tsukuba

1. はじめに

中井正一(1900-52)は、京大哲学科美学・美術史専攻に学び、映画を射程に収めた美学理論の構築を志し、映画の実作も試みた。また京大講師となり研究活動に従事するかたわら、『美・批評』『世界文化』という同人誌の運営及び隔週刊新聞『土曜日』の刊行を行った。戦後は故郷尾道を中心に文化運動を展開し、農村の青少年への啓蒙活動に努めた。さらに1948年より亡くなる1952年まで国立国会図書館副館長として官庁資料の組織化に携わり、日本図書館協会理事長として、日本の図書館界・出版界への発言を盛んに行った。

52年の生涯において、このように多彩な活動をしてきた中井であるが、彼において重要なキーワードがメディアである。彼自身、メディウムとミッテルという対概念を語ることが少なからずあった。したがって、映画、同人誌、新聞、図書といった諸メディアに関わる多彩な中井の活動も、これら2つの対概念を解き明かすことで統合的に捉えられる。拙著後藤(2005)等で、これら2つの概念に拘った分析を試みた。後藤(2005 4)に基づき、錯綜とした中井の議論を単純化すると、メディウムとは知識人と大衆に距離があると考え、双方を異質とみなす媒介である。体系や理論、本などのように知識人固有の媒介物は、メディウムの媒介物である。具体的には、知識人が一方的に大衆に話しかける、一方向的なマス・コミュニケーション状況もこれに相当する。他方、ミッテルの一つの意味として知識人と大衆とを基本的に対等と考える、同質なものの相互の媒介が考えられる。したがってコミュニケーションの双方向性は、ミッテルの媒介に関連性が強く、中井が戦前主導した、読者の投稿で作られる新聞『土曜日』の刊行も、このミッテルをめざしたものと考えられる。またこのミッテルの媒介では、知識人の専有物である理論の解体もめざされる。

この中井におけるメディウム、ミッテル関係に最初に着目したのは、東大新聞研究所所長も務めた、日本の新聞学の泰斗、稲葉三千男である。稲葉は1969年に発表した論文「中井正一の『媒介』論」において、中井にはメディウムの媒介からミッテルの媒介への志向が一貫してあったと指摘する(稲葉1987 25)。他方、杉山光信は1975年の論文「言語・映画の理論と弁証法の問題—中井正一論の試み—」で、中井には両方の志向があり、結局「メディウムに支えられたミッテル」がめざされたとし(杉山1983 157-158)、稲葉を暗に批判する(杉山1983

147)。さらに北田暁大は、2000年の論文「『意味』への抗い—中井正一の映画=メディア論をめぐって」で、稲葉の主張の延長上に論を展開し(北田2000 64)、「超越的な理論によって諸個人が結びつくのではなく(Medium的媒介)」、「Mittel的現実行動によって構成される集団に賭ける中井の知的態度」(北田2000 68)を捉える。

後藤(2008b)では、中井のメディウム、ミッテル概念の理解のため、三木清『パスカルにおける人間の研究』(1926)及びこの書に対する中井の書評を考察することを提案した。具体的には、三木の上記著書には次元(秩序)の相違に関する議論がある。世界には身体の秩序、精神の秩序、慈悲の秩序の3つの次元(秩序)がある。これら3つのいずれかに人は住み、自分の住む秩序から他の秩序には基本的に乗り越え不可能である。ただし回心の機会に「あれか—これか」の選択がなされ、その際、自分の住む秩序から他の秩序へと飛躍し、乗り越える。これが中井のミッテルの媒介の1つの源流の着想であると後藤(2008b)では述べた。

またこの見方を採る限り、後藤(2005 4)に基づく、メディウム、ミッテルの捉え方は修正されるべきであると後藤(2008b)で述べた。本稿3段落前に記した「ミッテルの一つの意味として知識人と大衆とを基本的に対等と考える、同質なものの相互の媒介が考えられる」(後藤2005 4)という部分を、「ミッテルは知識人と大衆とを基本的に異質で乗り越え困難であることは認識しつつ、異質なものの相互があたかも対等であるかのように媒介することをめざす媒介である」と修正することが妥当であると考えた。これは、三木の次元の相違の議論や「あれか—これか」の質的弁証法(性質弁証法)を、「あるか—ないか」の存在そのものの議論や「である—でない」のコプラの話へと結びつけた結果、得られる見解である。

さらに同稿の「今後の課題」でも述べたが、このミッテルとしての「あれか—これか」の選択は、自分あるいは自分の属性固有のものから見方から脱することに通じる。これは共通感覚の問題にも繋がる。というのも芸術は五感のいずれかに特化した形で、現実を映しとるものであるからである。絵画は視覚、音楽は聴覚という形に。音楽家には音楽家固有の見方があり、画家には画家固有の見方があり、なおかつそれぞれは普遍性をめざす。我々が芸術を鑑賞するとき、自分の属性の縛りから脱し、他の五感の配分をするものを見方を探り入れる。そしてそれは三木の前掲書における自分の住む秩序から、他の秩序への回心にも通じるとの見通しが得られる。よってその見通しから本稿は議論を進めたい。

中村雄二郎の『共通感覚論一知の組みかえのために』(1979)では、三木、戸坂潤、中井が1930年代に共通感覚に着目したことは先駆的な試みであり、西田幾多郎の場所論を乗り越える可能性が示唆されると指摘される。同時に、それ以降その問題を、我々は展開してこなかったとも付け加えられる(中村1979 304)。

そう指摘しつつ、中村は戸坂や中井にさほど直接は言及しない。中井の共通感覚への着目がどのようなものか、中村の著述でははっきりしない。

そこで本稿では、中井の著述を共通感覚、特に五感相互の媒介性の面から捉える。共通感覚〈コモン・センス〉は「常識」とも訳される。しかし中村によると常識は共通感覚の一面を表すにすぎない。「たしかにコモン・センスには、社会的な常識、つまり社会のなかで人々が共通(コモン)にもつ、まっとうな判断力(センス)という意味があり、現在ではもっぱらこの意味に解されている。けれどももともと〈コモン・センス〉とは諸感覚(センス)に相渉って共通(コモン)で、しかもそれらを統合する感覚、私たち人間のいわゆる五感(視覚、聴覚、嗅覚、味覚、触覚)に相渉りつつそれらを統合して働く総合的で全体的な感得力、つまり〈共通感覚〉のことだったのである」(中村1979 7)。とはいえこの常識という意味と諸感覚を統合する感覚という意味の二つは別ものではなく、相互に関わり合う。その関係の仕方も中村の著書の一つのテーマである。またアリストテレスに依拠し、視覚上の白さと味覚上の甘さといった異なった感覚相互の識別ができるのは、「感覚のすべての領野を統一的に捉える根源的な感覚能力、つまり〈共通感覚〉」(中村1979 8)によってであるとも記される。この引用部分、「感覚のすべての領野を統一的に捉える根源的な感覚能力」は、「共通感覚」の1つの定義的な説明となる。この五感相互の媒介性、共通感覚の側面から中井を捉えることで、中井の2つのキー概念である、メディウム、ミッテルの問題に新たな光が投じられる。それは先述の、中井の生涯の諸活動を統合的に理解する指針を得ることにも通じる。

さらにその作業は、中村が西田の乗り越えを意図して、「三木—戸坂—中井とつらなる、日本の近代市民哲学=西田哲学への左翼的のりこえの道」(山田1975 242)をめざした人物たちに言及したとするならば、中井自身の西田批判とも照応するはずで、中井がどう西田の乗り越えをめざしたかという将来私が展開する問題にも、一定の見通しを得させる。

そこで本稿では以下の構成を採る。「2. 中村雄二郎の議論と中井における共通感覚」では、中村雄二郎の共

通感覚論の概略をみると同時に、彼が、中井の発想には共通感覚論に通じる要素があると指摘しているので、中村による中井に対する引用箇所をまず手がかりに、中井における共通感覚論とはどのようなものであるのかについて考える。特に中村による中井の「芸術における媒介の問題」(1947)の引用箇所について、その引用の不適切性についてまず指摘する。次に中井における五感の問題を考えるため、中井の示した実例を追う。特に『聾啞年鑑』やベートーヴェンについての議論を手がかりに中井における五感の組み替えについて、自分の固有の立場からの脱却という観点から考察する。これらの作業によって、中村による中井の引用そのものは妥当性をやや欠くが、中井の他のテキストから照らすと、中井の議論は中村の用いる「鉱物商人」の喩えに極めて適合する点を指摘する。「3. 五感の組み替えの議論と射影概念との関係」では、このような自分固有の見方からの脱却についてまず中井の論文「芸術の人間学的考察」(1931)を通じて検討する。さらにそのような自分固有の見方や感覚から脱却を「射影」という概念から捉え直す。「4. トポス論から示唆される視座」ではまず、中村雄二郎のトポス論を検討する。その上でトポスの考え方が、3. でみた中井の射影の議論や光の二方向性の話と通じ合うか否かを検証する。その上で中井のメディウム、ミッテル両概念に関する稲葉三千男、杉山光信の議論を、このトポス論と射影との関係から、再吟味する。

2. 中村雄二郎の議論と中井における共通感覚

2.1 中村雄二郎による、中井「芸術における媒介の問題」への言及

中村雄二郎は『共通感覚論』の終わりの方で、西田の場所の哲学を乗り越えるための理論枠組を準備する人物として、中井の名を、三木、戸坂、三枝博音らとともに挙げる。

「或る哲学や思想を本当に超えるには、その用語と文体を超えなければならない。・・・

そして結果として、西田哲学の場所の論理の問題も、もっと広い〈場所(トポス)〉の諸問題とのかかわりで、今後考えられるべき大きな問題の一つとして浮かび上がってきたのであった。それにしても、この西田の場所の論理の問題も含めて—というのは、西田がこの問題を扱ったのは、一九二〇年代後半から三〇年代をとおしてだからだが—この本で扱われた諸問題と関連して、いかにいろいろと一九三〇年代のわが国の思想界の先達の問題意識が浮かび上がってきたことだろうか。戸坂潤、

三枝博音, 中井正一, 三木清に言及したところがみなそうである」(中村 1979 303-304)。西田の場所論を乗り越えるトポス論の手がかりを, 中村は三木や戸坂, 中井, 三枝に言及することで得ようとし, 考察を展開したという。

中村は戸坂の常識概念に着目する。後藤(2008a)でも触れたが, 戸坂の常識概念には平均的な知の意味と, 「見解の健全性」(戸坂 1966 120)の意味双方がある。その点に中村は着目する。この後者を「日常性の原理」(中村 1979 20)と中村は述べ, その原理をジャーナリズムが典型的に体现していると指摘する。そしてこの常識と共通感覚の結びつきを捉えたのが, 戸坂の慧眼であると述べるが, 限界もあったという。「戸坂潤の場合も, 共通感覚を概して内部感覚として捉えなおし, そのもつ統一性を常識のもつ社会規模での統一性(共通性)と連関づけただけにとどまった。けれども, 共通感覚の, 諸感覚を統合する働きに眼を向けるならば, 戸坂の常識の弁証法的な性格は, いっそう明らかになるはずである」(中村 1979 22)。戸坂を表面上は批判しつつ彼の萌芽的要素を評価する文と考えられるが, 実際, 戸坂は知識人の偏狭さを批判するが, それは本稿本節の後で後述する中村の「鉱物商人」の喩えに照らせば, 上に引いた「共通感覚の, 諸感覚を統合する働きに眼を向ける」という中村の言葉にそのまま対応するはずである。

中井については, 中村は「芸術における媒介の問題」(1947)を引用する。「この共通感覚はその〈カント『判断力批判』の〉第二十一節で示されているように「感情の普遍的伝達性の前提」をなすものである。こうして感情は共通感覚と結びつくとき「認識諸能力の共鳴和解者」であり, そのプロポジション, そのつり合いを受けもつもの, また人間と人間, また人間と事物を結ぶ伝達者となったのである。だから, 考えようによれば, 認識能力としてもその諸能力の媒介として最高次のものとなり, また主観と客観, また主観と主観の媒介者であることとなるのである」〈中井 1965 116-117〉と」(中村 1979 281-282 [なお, 〈〉は2つとも後藤記])。

次の引用文にみる中井と戸坂の照応性も示唆すべく, 中村は上記のように中井を引く。なお中村は説明を加えないが, 中井からの引用の「認識諸能力の共鳴和解者」のうち「認識諸能力」とは知識と意志あるいは悟性と理性を意味している(中井 1981a 60; 中井 1965 114)。他方, 「共鳴和解者」は感情のことで, 「共鳴和解」はその媒介的役割を意味する。つまり, 『純粹理性批判』の領域である「知識」と『実践理性批判』の領域である「意志」とを, 『判断力批判』の扱う「感情」は, 媒介して

いることになる。要するに, ここでは知情意の媒介がいわれている。

中村は次のように続ける。「このような個所を含む「芸術における媒介の問題」が, まえに(第I章第二節)引いた戸坂潤「常識」の分析」とともに一九三〇年代の前半に書かれたことも, 現在の私たちにとって小さからざる問いかけの意味をもっている。その問いかけに対して本書の全体は, かなりのところまで応えたのではないかと思っている」(中村 1979 282 [()は中村])⁽¹⁾。ここで中村は, 中井からの引用部分と戸坂の近接性を示唆する。実際, 中村は触れていないが, 中井の「思想的危機に於ける芸術並にその動向」(1932)の以下のフレーズは, 先に中村が示し, 後藤(2008a)でも述べた, 戸坂の「常識」の問題意識と近い。「即その各々の領域に於ける専門家は他の領域に於て専門外, 即俗衆であることを生み出す」(中井 1932 839→中井 1965 45)。先にみたように戸坂の「常識」概念は, 知識の平均値の意味と同時に, 「見解の健全性」(戸坂 1966 120)の意味がある。前者の意味での常識なら, 知識の方があつた。だが, 後者の見解の健全性の意味でなら, 知識の方が少ない可能性もある。後藤(2006), 後藤(2008a)でも述べたが, 独仏留学後「地盤喪失」の問題意識をもつ三木が, 戸坂を交えて行った「アリストテレス読書会」の課題もそれであった。研究者が専門馬鹿になり愚衆に陥るのは, 彼らが専門領域の知に勝っていないながら, それ以外の領域で無知だからであると考えた。その点で, 戸坂, 三木が青年時代から抱き続けている問題関心は, 中井(1932)の上記の引用文に照応する。また戸坂自身に即していえば, アカデミーの狭さをジャーナリズムが補完しつつ乗り越えるという発想にも通じる。

中村は続けて中井に即して五感の問題, 五感の組みかえに言及する。ただし, 中村による「芸術における媒介の問題」からの上記の引用箇所についてのみいえば, 中村による引用の際の説明とは異なり, 以下の, カントの感情の媒介性の議論, 知情意の媒介の方が大きい。五感の組み替えについては述べていない。

中井は恩師深田康算から, 感情の領域が媒介機能をもつという問題関心を引き継いだ。深田はカントの『判断力批判』の本邦初訳を試み, 訳業途中にて挫折した。カントの三批判をみると, 『純粹理性批判』は自然の領域を扱うが, その領域では物理法則のように必然性が支配する。他方, 『実践理性批判』は人間の意志の領域を扱い, そこでは自由が支配する。自然科学の領域は必然性に支配され, それに対する人間の抵抗を原則考慮に入れない。自然法則に従えば, 水は低きに流れるし人は死に

至る。他方、水を上に運び、人を死なないようにする可能性を探るのが意志であり、そこでは降下とか死等自然としての存在のもつ宿命に対する抵抗が課題となる。そのような自然法則と対峙する意志を扱うのが『実践理性批判』である。つまり『純粹理性批判』の扱う領域である自然法則・知識を究める悟性と、『実践理性批判』の扱う領域である人間の意志を究める理性とは、大きく対立する。そして、それらの対立を繋ぎ媒介するのが『判断力批判』の扱う領域である感情である（熊野 2002 85-86）。そして感情は芸術美や自然美によって喚起される。

このようなカント流の媒介性が、中井の「芸術における媒介の問題」における「媒介」の当該引用箇所の趣旨である。そして感情の媒介と芸術との関係であるが、それについては「芸術における媒介の問題」における中井が引用したテキストの少し前のところ（全集で2ページ前）で記される。

「そして第三批判（『判断力批判』）は、感情をもって、この二つの体系の（知識と意志、いかえると悟性と理性との）媒介者となり、連続者となり、美と芸術はこの領域において成立するのである。ドイツの芸術学は多かれ少なかれ、この知情意の三分説と、しかも、感情の媒介性についてこの伝統を引くものである」（中井 1965 114〔（ ）は後藤記〕）。このように知情意の三分説に依拠して、中井は感情の媒介性に言及するのである。

あるいはまた次のように中井は述べる。「ともあれ、一般に感情が認識範疇の媒介的性格を帯びることは、芸術がその位置を一変することであり、また媒介という概念をその卑しさから一躍にして高度のものとするのである」（中井 1965 116）。つまり、感情は「プラトンで卑しい激情とされ」（中井 1965 116）、芸術はプラトンによると現象を模倣したものとして、理想を写した「現象より低い第三帝国」（中井 1965 109）と位置づけられていたのであるが、感情が、悟性と理性という「認識範疇の媒介的性格を帯びること」で、芸術も「その位置を一変すること」ができたというのが、いま引いた文章の趣旨である。

しかし、「認識諸能力の共鳴和解者であり、そのプロポジション、そのつり合いを受けもつもの」という中井の引いた中井の上記の引用文は、テキスト上の文脈ではこの知識（悟性）と意志（理性）という認識能力の媒介、知情意の媒介であって、五感相互の媒介にはいい及んでいない。その意味で中井の理解は誤読ともいえる。特に中井の引いた文章の続きは次のようになっている。「この感情の規定が、やがて、古代とは反対に、近代において、「芸術は人間本来の課題である」と宣言したニイ

チェや、「芸術が自然を模倣するのではなくして、自然こそ芸術を模倣するのだ」といったオスカー・ワイルドやショウペンハウエル、ウォルター・ペーターたちの芸術観の礎石となったのである」（中井 1965 117）。

中井は深田康算の弟子として、芸術至上主義的な芸術観との対決を生涯の課題にしていた。佐藤晋一は「実践との本質的関連を持つものとして構成されていた」（佐藤 1992 53）「深田が追究していた美学」（佐藤 1992 53）が、「中井に大きく作用していた」（佐藤 1992 53）と考える。あるいは木下長宏がいうには、中井は深田の《独創よりも模倣を》という見方を弁証法的に捉え返し、『美学入門』等でワイルドを引きつつ、「模倣」が「独創」へと変わったことをまずは強調する。しかし、そこに留まらず、孤立という否定を媒介にして、組織の活動によって、独創が、高度な模倣にとって代わられると中井は考えていたという（木下 1995 98-99）。つまり、この中井に引用された箇所の限りでは、中井は本来の自分の立場を打ち出していないのである。

だが、次段落以降でみる中井の活動全般を振り返って捉えると、中井のいう五感の相互の強さという意味での「プロポジション」への配慮の側面も想定できる。そして知情意の媒介という中井が引いた限りでの中井の文章では、その引用に続く文章からも究極的には芸術至上主義の議論に進むため、芸術以外の領域へと共通感覚の問題が拡がらないが、中井の活動全体をふり返ると、日常生活のレベルにおいても、共通感覚の議論が広がっていくと想定される。

本稿 11 段落前の引用文に続けて中井は「プロポジション」を「五感の組み換え」とみなし、次のように述べる。「ところで、共通感覚の問題は五感（諸感覚）の統合の仕方にかかわる問題であり、とくに近代世界における視覚の優位、さらには視覚の専制支配と、それに対する触覚の回復あるいは復権ということが、五感の組み換えに関して問題になる」（中井 1979 282）。

ここで中井は五感の組み替えに言及する。他方、「芸術における媒介の問題」からの引用箇所をみる限り、五感の組み替えは出てこない。ところが、五感の組み替えを中井自身が別のテキストにて論じている。そこで次にその点を確認していきたい。

2.2 中井における五感の組み替えの議論

本節では中井と五感の問題を考える。

そこで中井のベートーヴェン評価からみよう。中井にとってベートーヴェンの耳が不自由であったことには、一定の意味があった。しかしそれ以上に日常的な音が聞

こえないがゆえに、心の中の音はよく聞こえるという逆説こそが、中井の弁証法に叶っていた。耳が聞こえないという、我々と異なる秩序(次元)⁽²⁾の住人だからこそ、世界が適切にみえて、良い音をこちらの世界に返すことができるという逆説がある。「文化のたたかい」(1951)では、終戦の年の年末、尾道市立図書館で、ベートーヴェン第九のレコードコンサートをした思い出を記す。「永い、長い間、音楽を聞かなかった日本民族が、この戦いのあとの、この空虚の中で、百年前の見も知らぬつんぼ(sic)のおじさんの作品に、みんなで泣いているのである」(中井 1981b 136)。現代では差別語に相当する言葉が使われるが、物理的に耳の不自由なベートーヴェンと戦時中歌舞音曲を禁じられ耳の不自由であった日本人とが、対比される。だから次のようにも記される。「尾道市の誰もがささやいてくれない言葉を、誰もが気づきもしない深い親切な言葉を、あのおじさんがレコードを通して、直接に語ってくれ、はげまし、魂をあらひ清めてくれるのである」。シラーによる人類への普遍的友愛の歌詞を、ベートーヴェンは音の世界に映し出し(射影し)て伝えてくれる。

以上はベートーヴェンという芸術家の例であった。しかし芸術家でない人の場合もこのような五感の問題は捉えうる。そこで次に『世界文化』1936年10月号(通巻22号)所収の、『聾啞年鑑』(1935)書評をみてみよう。この本が出されて一年経つが、誰も顧みないのであえてとりあげると述べ、中井は語る。「私は一二月この書を座右に置いて、この音と言葉の失はれた人達の魂の中を遍歴せしめる狭い門として、手に取つては愛してゐる」(中井 1936b 53)。愛玩するように読む理由を、続ける。「そうすることによつて、少しでも歪曲された角度に立ち易い自分の心のフレの弱さを修正してゐる」(中井 1936b 53)。この本は健常者としての自分の視野を相対化する。健常者である自分の方が「歪曲された角度に立ち易い」。この自己否定的な立場が、後藤(2008b)で述べたミッテルの立場といえる。それと同時に、続く文章では理由の形では記されないが、社会全体が耳あるいは口の不自由な状況になっている点が示される。「繊弱な我国の文学が、心の糧になつて呉れない今日、自分は、かゝる人々の協力によつてなる報告が、文学の果す任務を代つてしてゐることを奇異な現象として、見まもらずにゐられない」(中井 1936b 53)。健常者の語る文学の言葉が不自由なとき、耳や口の不自由な人の伝える言葉、年鑑の数字のデータが、雄弁に事実を物語る。

この思いはベートーヴェンに通じるし、さらに中井に言及する際よく引用され、以下にも記す『土曜日』の巻

頭言にも繋がる。「印刷される言葉」を発見したことは、大勢が共に話し合う機会・可能性の確保でもあった。「しかし、人々は、話し合いはしなかった。一般の新聞も今は一方的な説教と、売り出し的な叫びをあげるばかりで、人々の耳でも口でもない「真空管の言葉」もまたそうである。ますますそうである」(中井 1981b 35)。双方向のコミュニケーションの可能性がありつつ、それが活かされないメディアの現状を記した上で、次のように記される。「今人々は集団において、聾啞的である」(中井 1981b 35)。ここで「聾啞」という言葉が用いられることは注目に値する。同じ1936年10月の文章であるだけに、『聾啞年鑑』書評との照応関係は明確であろう。続けて、『土曜日』が双方向的な媒体である旨、宣言される。考えてみればベートーヴェンのように耳の不自由な人や聾啞者は、健常者に較べ五感の一部に弱点があり、そうであるだけに我々とは違った五感の組み合わせをもつ。しかも作曲家は(主にベートーヴェン、スメタナ、晩年のフォーレを除けば)聴覚に特化し、画家は(主に晩年のドガを除けば)視覚に特化するということ自体、五感の組み合わせの比重(「芸術における媒介の問題」での先の言葉を用いれば「プロポーション」)が通常の人とは異なることを示している。そうであれば、ベートーヴェンなど極端な例を除けば、違った感覚の人を想像し共鳴することが、我々の芸術享受の大きな働きであるといえるし、そういった模倣・ミメシスと共感のカタルシスが、アリストテレス『詩学』を重視する中井の恩師深田の芸術観であった。さらに五感の不自由な人の世界を知るとは、我々が自己の立場を相対化し、自分自身の「歪曲された角度に立ち易い」考え方を改め、さらに眼を見開きつつ真実を見極めえず、口を開きつつ思うことを語りえぬファシズム期の(そしてその意味では恐らくは現代にも通じる)《時代の病》もただす契機となる。その点で、五感による自己否定は、我々自身に対して「見解の健全性」(戸坂 1966 120)をもたらしてくれる可能性がある。

また中井の「気質」(1932)には次の記述もある。「数寄好みが一般に武家的性格であれば、いき好みが一般町人的趣味であろう。そして、武家で正しいことは町人にとって野暮であり、町人でいきなことは武家にとって下品である」(中井 1995 172)。

このようにブルデュー流の社会階層と趣味の関係について論を述べつつ⁽³⁾、文化のヘゲモニーへと話を進める。階層ごとに異なった趣味があることを基本認識としつつも、中井は実際の活動において、異なった階層の人と共に新聞の編集に当たり、そして、様々な階層の声を

拾う読者の投稿を主体とした紙面作りを実践した。具体的には大部屋俳優斎藤雷太郎の主宰していた『京都スタジオ通信』の権利を買い取り、隔週刊新聞『土曜日』を興し、その編集は小学校卒の斎藤、京大卒の弁護士の能勢克男と共に中井が当たった。

2.3 中井の議論と中井の共通感覚論との関わり

以上、前節では、中井による五感の組み替えを、彼のテキスト並びに実践活動の面からみてきた。そこで、これを再び中井の『共通感覚論』に即して捉え返し、さらに中井のミッテル概念との関連性を検討してみよう。

違った階層の者相互は趣味、感覚が異なることを前提としつつ、違った感覚の人々の視点を導くことは、中井の引く、以下のマルクスの鉦物商人の喩えにも相当する。「マルクスはまことに鋭い考察を行なっている。すなわち、粗野で実際的な欲求に囚われた感性は、おのずと偏狭な感覚しか持ちえないだろう。飢えていまにも死にそうな人間にとっては、食物は人間的なもので、たとえば料理としては存在せず、ただ食うための食物として抽象的に在るだけである」(中井 1979 50)。人はその人の置かれた立場によって利害関心が変わるし、それに基づき感覚の配分も異なる。お腹を空かせれば、食欲の対象としてのみ料理を捉え、絶妙な味を楽しむ味覚や、美しい盛りつけを楽しむ視覚もほとんど機能しない。「同じことは鉦物を販売している商人についてもいえる。彼は、鉦物をただ商業上の価値から商品として見るだけで、鉦物の質としての美しさや独特の性質をほとんど見ようとはしない。つまり、人々はいつでも人間として十全な感性を発揮しているのでもなければ、それに目覚めているわけでもないのだ、と」(中井 1979 50) (4)。

それぞれの人はそれぞれの属性から来る利害関心及びその延長上に発達した感覚の偏りがあり、その偏りから常日頃物事を把握する。五感の組み替えとはそういう自分の属性固有の感覚の配分から離れることに通じる。鉦物商人は鉦物をお金の面からしかみないが、おそらくは美学美術史学の講師なら美的な面からしかみない。いずれも一面的にしか理解しない。その意味で、五感の組み替えという意味での共通感覚の必要性の主張は、研究者の「地盤喪失」とそこからの脱却という三木清以来の考え方と通底する。

中井が「芸術における媒介の問題」で五感の組み替えを述べていると、中井は指摘するが、2.1で先述したように中井が引用した中井の文章の限りその面はない。しかし中井のなかに五感の組み換えの議論があるのは以上

からも明らかで、五感を組み換えることと自分の属性固有の考え方の放棄とが通じあう。それは捨て身の媒介、ミッテルに繋がる。そしてそのことによって五感の媒介の問題が芸術だけではなく、他の多くの人々、多くの領域に開かれていく。「日本の美学界は、学究の牙城を固く築いて現実との接点を閉ざしておくことをむしろ誇りとしていたというふうに書いたが、深田康算の美学者としての生涯には、こうした象牙の塔に閉じ籠もることへの批判的な局面が生きている」(木下 1995 123-124)と木下長宏は述べ、中井にもその姿勢が受け継がれたと指摘するが、五感の組み替えの議論は、このように芸術や美の領域の話を外側に開いていくといえる。

中井による引用部分の中井の「芸術における媒介の問題」の3に置かれている文章であるが、4の終わりに中井は次のように記す。「第一のギリシャにおける芸術の役割りが形而上学的媒介であるとすれば、第二の近代における芸術の役割りは認識範疇的媒介である。それに対して、第三の現代においてはそれは存在範疇的媒介的性格を帯びさせられたと云ってよいのである」(中井 1965 124)。中井の引用箇所はカントという「近代」哲学における悟性と理性という「認識範疇的媒介」を取り上げていたので、この「第二」の部分に相当する。では「第三」に相当する「現代」はどのような状況なのか。5の最初で中井は次のように記す。「芸術論がこの三つの変遷をするということは、この三つに相応ずる文化形式が変遷したことを意味する。この最後の段階では、まず注意すべきは、意識がすでに単純なる実体性を失っていることである」(中井 1965 124)。意識が実体性を喪失するとはどういうことなのか。記憶と意識との関係を中井は問う。「記憶としてのメディウムの可能体を、ミッテルの現実行動に翻身せしめるところに「意識」の現実様相がある」(中井 1965 124)。記憶はメディウムのものであり、それを現実行動というミッテル的なものへと繋ぐのが意識であるとされる。続けて記される。「クルト・レヴィンの研究にも見られるごとく、記憶(あるいは広い意味での知覚)が静座標的な射影要素(エレメント)であるのに対して、意識は一つの方向に向かって、それらのものを、動座標的力点として、射影契機(モメント)として、主体的な現実行動態に転化する」(中井 1965 124)。

つまりこのような動座標的に現実行動へと繋がるミッテルの媒介が、「芸術における媒介の問題」での中井によると、現代の媒介であるというのである。

3. 五感の組み替えの議論と射影概念との関係

本章では、今まで検討してきた、五感の組み替えの議論と、中井の重要な概念である射影との関わりについて検討しておく。

そこで、まず「芸術の人間学的考察」(1931)をみておく。そこでは前章でみてきた立場・属性固有の見方とその立場からの解放とが、主張される。

「例えばここに「気持ちが良い」という言葉がある。その言葉を聴くにあたって、いかなる方向によって、いかなる範囲において被投せらるるか、すなわち、「気持ちが良いといいなすった」「気持ちが良いといった」「気持ちが良いとぬかした」「気持ちが良いとほざいた」「・・・と、いったらう」「・・・と、いったに違いない」など、いろいろの立場が可能である」(中井 1995 157-158)。

文章を複文で考えると、複文のうちの外枠の部分の述語は、内枠(単文に相当する部分、この場合「気持ちが良い」)へのそれぞれの人の解釈・評価を示す。それは内枠の部分のみをみるそれぞれの人の立ち位置、方向性にかかわる。したがって「その言葉を聴くにあたって、いかなる方向によって、いかなる範囲において被投せらるるか」と表現される。なお、この文章の少し前では、中井は次のように光の二方向性について述べる。中井における光の二方向性とは、光にはカメラのような光を受けとる方向と、映写機のように光を映し出す方向とがあるという議論である。

「鏡にうつすこと、画布にうつすことの差異は、この光の二方向性にあると思われる。この一方向の光より、他の方向の光に転ずるとき、そこに人間的操作が加わる。一般に技術とよんでいるところのものがそれである。それは感覚的存在としての人間を媒介機能とする。眼が「見ること」を、耳が「聴くこと」を、口が「言うこと」を、舌が「味わうこと」を、鼻が「匂うこと」を、皮膚が「触れること」を、手が「つくること」等々」(中井 1995 154)。ここの「この一方向の光より、他の方向の光に転ずるとき」というのは、現実の世界の光をカメラのレンズをフィルムに写しとる方向の光から、映写機にフィルムを映し出す方向への光に転じるときを、想定すればよいであろう。次にここの「感覚的存在としての人間を媒介機能とする」という箇所は五感を想定している。「眼が「見ること」を、耳が「聴くこと」を・・・等々」という主張だけだと五感を総合しているだけとも受けとられかねない。この段階では感覚と感覚器官との組み合わせも通常のものに留まるが、続けて次のようにいう。

「さらにそれぞれの機能の特殊なる拡大としてそれぞ

れの“Verweisen” als ZeigenとしてのZeug道具ならびに機械がその方向転換の媒材となる⁽⁵⁾。

それが媒材となることは、その共通感覚としておのおのの領域の相互等値関連をとまなう。例えば「音が高い」「音が低い」「柔らかい光」「濃い色」「黄な声」「声色」、色の意味における「匂い」などがそれである」(中井 1995 154)。

ここの引用文では「さらにそれぞれの機能の特殊なる拡大」が指摘される。芸術は五感のうち特定の感覚を、道具を通じて「拡大」する。ここでいう「道具ならびに機械」は、後の時代マクルーハンのいう意味での人間拡張の道具としての情報メディアに近いものであろう。そしてあるいは特定の感覚に関係する情報メディア、感覚器官で得た《世界》についての情報を、「共通感覚」、すなわち他の感覚へと繋ぎ、全体の感覚へと統合しようとする。そして1つないしは複数の感覚で捉えたものを、全体の感覚で捉えなおし、さらにまた改めて、どれか1つの(ないしは総合芸術であれば複数の)感覚を中心にして表現しようとする。その際一つの感覚を共通感覚へと繋ぐ力で、多くの人々が結びつけられていく。なぜなら、そこで違った感覚の人の感じ方を想像することができるからである。したがって、「音」という聴覚と「高」低という視覚とが混ざった「音が高い」という表現や、「柔らかい」という触覚と「光」という視覚とが混ざった「柔らかい光」という表現等、ランボーの詩、「サンサシオン(Sensation)」のように五感の交感・共鳴を意識した表現が生まれる。これはそれぞれの感覚が相互に無媒介に切り離されて存在しているのではなく、「おのおのの領域の相互等値関連」をもっているからこそ可能になる。芸術家がみたもの、触ったもの、味わったもの、匂ったもの、そして聞いたもの等々を彼の共通感覚に繋ぐことで全体的な体験として総合しつつ、音なり絵なり文なりの世界にそれらを映し出すことによって初めて、芸術活動は成立する。いいかえると世界を限られた感覚器官・媒体で再現して初めて芸術は成立するし、総合芸術であれ何であれ、芸術活動は多少なりとも媒体上の制約を受けてきた。これは中井の一つのキーワードである《射影》にも関係するが、ここでこのような聴覚と視覚(「音が高い」)、触覚と視覚(「柔らかい光」)などの組み合わせを挙げていることは、耳の聞こえない中で、音を探り出すベートーヴェンの行為に通じる。

ここで《射影》という言葉が挙げたが、中井の射影とは意識に事態を写しとることであり、経済などの下部構造が意識や観念などの上部構造を決定するといったマル

クス主義の反映論もその一つと考えられる。例えば『美学入門』(1951)では、この反映論でいう「反映」を含めた概念として「射影」を捉え、3つに類型化し、なおかつその中で基礎射影を望ましいものとする。その3つとは、1 直接射影(反射)、2 上部射影(反映)、3 基礎射影(正射影)である(中井 1951 122→中井 1964 112)。直接射影は生理的な反射運動であり、上部射影は通常一般の意識作用である。他方、芸術活動で写すことは単に写しとるという受動的な活動から、映し出すという能動的活動になる。しかも上部射影は、封建的な意識や商業資本によって本来の姿が歪められる。歪みを正して、本来の姿を映し出すことが求められる。そこに基礎射影(正射影)が得られる。「この世界に移された場合、歪んだ世界が、写真のように写されるのではなくして、その歪みそのものが、歪みとして、正さなければならない形に於て、「深い否定の姿を以て」それは、写されてゆくのである」(中井 1951 124→中井 1964 114)。ここで「深い否定」は、続く文章で「スタニスラフスキーの訓練の涯ての世界もここにある」とも記されることから、芸術上の修練のあと得られるものとされる。そこで射影とは現実を自分の意識に写しとり、それを自分の芸術領域の感覚に置きかえる術となる。また、中井の射影には「射影幾何学」のマッピング・写像の意味もある(久野・江藤 1964 80)。久野も編者である林達夫ほか編『哲学事典』での「射影幾何学」の説明は次のようになっている。「透視法(遠近法)によって、一つの平面 α 上の図形Aの点を一点Pからみて、これを平面 β 上へ画こうとする場合には、まず、点Pと図形A上の点とを結ぶ直線をすべてつくり、つぎに、これらの直線と、点Pを通らぬ他の一つの平面 β とのまじわりをつくつて、 β 上に一つの図形をうる」(林ほか 1954 534)。この場合に、デザルグの定理にみられるように平面 α と平面 β は平行に置かれる必要はない。平行でなければ例えば平面 α において長方形であっても、平面 β で平行四辺形になる可能性もある。この射影幾何学のマッピング(写像)としての射影は、リアリズムの要素をもつが、平面 α と平面 β が平行に置かれていない限りは、対象を眺める人の角度を考慮したリアリズムであり、その角度そのものが作者の立つ位置による物理的な角度ではなく、作者の心のもつ角度であるならば、リアリズムをこえる側面ももつ。この角度は五感の固有の配分によって生じる偏差ともいえる。特定の感覚から(例えば画家なら視覚から)あるいは特定の感覚の配分から(例えば画家なら画家固有のものの見方で、視覚優位ななかで視覚以外も含めた何らかの諸感覚から)現実を捉え、それらのデータを自分の心に写

す。それは共通感覚へと繋ぐ作業になる。そしてそれをもう一度特定の感覚に訴える形で映し出し、作品と化す。例えば本稿2.の終わりで記した、「芸術における媒介の問題」において、記憶は静座標的な射影要素であり、それに対して意識は一つの方向に向って、それらのものを動座標的に射影する契機である旨、言及されるが、平面 α と平面 β が平行ならば、静座標的な射影となろうが、両者が平行でなければ、一つの方向、角度をもって動座標的に射影することになる。

『美学入門』等の「射影」の説明から再び「芸術の人間学的考察」(1931)の引用の方に戻るが、要するに本稿2.で述べた、異なった領域相互を繋ぐというカントの『判断力批判』への関心を、中井は深田から受け継いだ。それは異質な立場の人を繋ぐことにも通じるし、さらにそれぞれの芸術分野の人がいるとすると(視覚芸術の専門家である画家や写真家、聴覚芸術の専門家である音楽家、視覚と聴覚に関わる芸術である詩人、等々)、五感のいずれかの強化された固有の見方ないしは感覚を、相互に媒介することにも通じる⁽⁶⁾。そのことは、先にみた、中井の挙げるマルクスの「鉱物商人」の例に照らしてもいえる。

次に『美学入門』第1部4「生きていることと芸術」の「芸術とその媒介」でも、この感覚を混ぜ合わせた表現について言及されているので、それをみてみよう。ここでは中井のキーワードである《射影》という言葉が五感と関連づけて明確に記される。

「音でも高い音、低い音と一般に云うけれども、別に音の世界に空間的な梯があるわけではない。何か高いもの、心の中に何か高い高いものがあつて、それが音とか、空間に、高い低いの意味を盛つてくるのである。そして命は、高くけだかいものに連なつて、或いは高くひるがえり、或いは深く地の底までも沈みゆくのである」(中井 1951 47→1964 42)。ここでも先に「芸術の人間学的考察」(1931)で確認したのと同様、「高い音」というフレーズが、視覚表現に形容された聴覚の媒体を示す語であるように、五感の交感が記される。続けて次のように述べる。「こんなに考えてくると、私達の身体は全身これらの感覚のうつし合う鏡の、一杯にある宮殿の様なものなのである。色々の感覚がまざり合つて、一つのハーモニー、和音を形づくるのである。一つの波が、光の世界、音の世界、言葉の世界にと、次から次へと響きあつて、無限のハーモニー、和音をかなでているとも云えるのである。だから芸術の世界での媒介は、空気や、エーテルの様な媒体、メディウムではなくて、例えば私達の肉体の様にその全体が凜とした響きでもつて、響き

合っている生きた大交響楽とも云えるのである。

仏教の華嚴経の中にある様に、この肉体が実に宇宙にも比すべき、燦爛たる浄土となつてくるのである」(中井 1951 47-48 → 1964 42-43)。

このように感覚相互の融和を得るために、ある感覚を、別の感覚に射影する・写すことが、芸術では求められる。そしてその媒介は「エーテルの様な媒体、メディウムではな」とされる。ではミッテルなのか？その点はこの引用の限り判然としないが、今引用した最後の一文のように「肉体」が「浄土」になるのは自己否定的な媒介であるし、「肉体」と「浄土」との比較は、後藤(2007)でもみた、三木の『パスカルにおける人間の研究』(1926)での「肉体」の秩序と「慈悲」の秩序との対比をも想起させる。その点ではミッテルに近いことは確かである。

その意味でも五感の一部から得られた、あるいは五感の一部に特化した固有の感覚の配分をもちながら他も含めた諸感覚で得られた、データ(情報)が、当初の感覚とは別の一部に特化した感覚に収斂していく媒介は、それまでの自分自身のものの見方を乗り越えるものとなる。健常者が眼の不自由な人の世界を知るとか、2.の後ろでの中村の比喻を用いるならば「鉱物商人」が鉱物を画家の立場でみるといった行為の変化に似てくる。今までもっていた五感の比重を崩し、新たな配分を得ることで、それまで自明としてきた世界を抜け出す。自分の属性固有のもの見方の限界をのりこえる。知識人であれば知識人のもの見方から脱して、大衆の見方で物事をみる。先に2.の後ろの方で記した、中井や能勢克男ら京大卒の知識人と、小学校卒の大部屋俳優斎藤雷太郎とが共に編集に当たり、読者の投稿によって紙面を構成することをめざした隔週刊新聞『土曜日』の実践も、この「鉱物商人」を越える実践であった。そしてその実践によって、戸坂のいう常識の二側面の矛盾が止揚される。つまり知識人の常識の欠如、三木のいう「地盤喪失」の状況が、小学校卒の俳優の「感覚」を獲得することで越えられる。それは他の人々との共同性という意味での共通感覚を媒介に、これまでの自分の領域とは異なる次元に入るという意味では、三木の『パスカルにおける人間の研究』(1926)の次元の相違の乗り越えに相当する。しかも斎藤の方もおそらくは中井、能勢らから学ぶことで、この3名の知識の平均的水準も向上する。その点で「見解の健全性」(戸坂 1966 120)という意味での常識と、知識の平均水準という意味での常識、つまり戸坂の2つの常識双方共に、諸感覚を統合するという意味での共通感覚を通じて、向上する。

ただしここで考えなければいけないのは、眼の不自由な人や耳の不自由な人の感覚をたとえある瞬間想像しえても、現実に戻れば五感に不自由のない中井が生き続ける点である。ちょうどピーター・バーガーらの多元的現実論のように⁽⁷⁾。そのことと同様、たとえ斎藤雷太郎の視点を獲得しても、中井は京大講師としての理論や知識等、メディウムの媒介物を完全に放棄して大部屋俳優の仕事と共にする訳ではない。ある特定の局面における役割演技をするに過ぎない。あるいはベートーヴェンの優れた芸術作品にふれたからといって、常に耳の不自由な人の視点を考慮して物事をみることが出来る訳ではない。三木『パスカルにおける人間の研究』(1926)の次元の相違の乗り越えの部分では、キルケゴールの「あれかーこれか」に言及され、中井によるこの書物の書評でも、その点は肯定的に論及されていた(後藤 2008b)。「精神」の秩序から脱し「慈悲」の秩序にひとたびめざめたものは、そちらに行ってしまうはずである。もっとも三木のいうには、低次のものから高次のものへは普段媒介不可能であるが、逆の、高次のものから低次のものへの通路はあるので、行ったきり帰ってこれられない訳ではない。しかし、西田の「自覚」との関係も考慮に入れる必要がある。後藤(2008b)でも触れた、中井による三木の『パスカルにおける人間の研究』書評(1926)で、「それは一つの賭けであり、一つの悲劇である。生がいつそう高い秩序に達するその飛躍は、一つの転換である」(中井 1981 363)という部分に引き続いて、次の章句がある。「この転換を規定するものが自覚である。人間はかよわき輩であるとともに、考える輩である。空間によって宇宙は私たちをあたかも一つの点のごとく含むと同時に、意識によって私たちは宇宙を含む。人間の偉大さは、彼が自己をみじめなものとして自覚することの偉大さである」(中井 1981 363)。後藤(2008b)では紙幅の関係で割愛したが、この書評の別の箇所でも中井は西田への批判的言辞を暗に記しつつ、ここではむしろ西田の1つのキーワードである「自覚」に肯定的に言及している。『美学入門』からの先の引用部分でも、「私たちの身体は全身これらの感覚のうつしあう鏡の、いっぱいある宮殿のようなものなのである」という限り、色々な感覚が混ざり合い、視覚芸術である絵に触れても、聴覚芸術である音楽を聴いても「鏡の、一杯にある宮殿」という1つの場は存在し続ける。その問題を考えるため、再び中村雄二郎の議論を検討する。

4. トポス論から示唆される視座

4.1 中村雄二郎のトポスの考え方

先に2.の冒頭でも引用したが、中村雄二郎は西田の場所論を、西田の用語とは別の言葉から考察し直すことで乗り越えようと試みる。すでに述べたが、それがトポス論であり、その周辺部分にあるレトリック論や共通感覚論となる。

『共通感覚論』での戸坂や中井への言及箇所そのものは多くない。それどころか三木に及んでは、本稿2.の冒頭でも引用したように、「西田の場所の論理の問題も含めて・・・いかにいろいろと一九三〇年代のわが国の思想界の先達の問題意識が浮かび上がってきたことだろうか。戸坂潤、三枝博音、中井正一、三木清に言及したところがみなそうである」（中村 1979 304）と記すものの、実際にはその少し前で、一箇所言及されるのみである。そこでは三木が「レトリックの精神」（1934）においてレトリックに着目し、それを論理学や哲学に対峙させていたと記される。しかも「この提言」が「三木自身によっても、ほかの人々によってもあまり発展させられることのなかった」（中村 1979 301）と結論づけられ、『構想力の論理』でのレトリックと論理学の問題への展開は無視されている⁽⁸⁾。

しかし2.でみたように、この『共通感覚論』の冒頭や結論部分では中村の着想に重要な位置を占めた論考として中井らをとり上げる。そこでこの本稿4.では、中村と中井の共通の課題を見出し、中井を分析する手がかりを得るべく、『共通感覚論』を検討する。

まずは、同じく2.の冒頭の引用箇所をふり返る。そこでトポス論をもってして「西田哲学の主要な問題についても、それを西田哲学ではないことば、西田哲学の角度とはちがった角度から考えてみた」（中村 1979 303）というが、後期西田哲学が場所論を展開していることからすると、トポスは場所も意味するので、「ちがった角度から」というのは、奇異な感もある。しかしトポスは場所である以上に、議論のトピックを意味する。

中村はベーコンのトポス論を紹介する。「トポス論とは古代ギリシア以来の修辞学の一形態あるいは一部分で、一定の問題に関する一群の論点（論拠）が隠されている場所を想定し、説明に役立ついくつかの論点をそこに探す、問題の検討および説明の方法のことである」（中村 1979 163）。「一定の問題に関する一群の論点（論拠）が隠されている場所」、話題・論点という意味での「トピック」であり、またそれらが隠されているという意味での「場所」でもある。つまり話題と場所、二重の意味を担うのがトポスという言葉である。論点は予め準備

されておく必要がある。そこで準備された論点を置いておく「場所」が必要になる。「準備について、ベーコンは、たとえば靴屋は、お客の注文がなくともいろいろな型の靴をつくっておかなければならない、といっている。また弁護人はよく用いられる論点を平常から用意している」（中村 1979 163）。

ベーコンのトポス論自体、トピカにコモン・プレイスの意味もあるので、コモン・センスの問題と近接していたが（中村 1979 164）、ヴィーコがベーコンのトポス論を導入する際、コモン・センスとの関係が明確にされた。トピカによって与えられた問題について包括的かつ多面的に考察できる点、トピカを用いてその場で直ちに答えが得られる点、さらにトピカを用いて当面する問題に相応しい論点を選び、組み合わせる点、以上の3点から、ヴィーコはトピカとコモン・センスを結びつける。「こうして彼によれば、実践的判断と雄弁においてトピカは重要な意味をもち、トピカはコモン・センスを基盤として成り立つレトリックだということになるのである」（中村 1979 165）。

ヴィーコの考え方が18世紀の主流ではないが、ヴィーコによって、ベーコンが示唆したコモン・センスとレトリック、トピカとの結びつきがはっきりしたという。

しかもこのようにトピカが話題を置いておく場所であれば、話題が記憶される必要性も生じる。中村は想起的記憶に着目する。想起は身体的かつ集団的、社会的なもので、想起的記憶は共通感覚を我々が喪失するに伴って、軽視されてきた（中村 1979 210）。では、この身体的かつ社会的な想起的記憶において、暗記と記憶の関係はどうなるのか。中村は次のように述べる。「暗記されたものは、彼がそれを物語として話すとき、つまり語りを行うときにはじめて記憶となるのである」（中村 1979 211）。暗記されたものが、自分に血肉化し、集団に向けられ語られるとき、「記憶」すなわち想起的記憶になる。暗記、身体化、発話というプロセスが、話題をトピカとして特定の場所に収め、収められた話題群は状況に応じて組み合わせられつつそれらをとり出し、議論に用いられ、レトリックに役立つ。その点で記憶する場所が記憶術では重要になる。「記憶術は心の中の筆記に似ている。アルファベットの文字を知っている者は、いわれたことを書きとめることができ、自分の書いたものを読むことができる。同様にして記憶術を習得した者は、聞いたことを適切に配置することができ、記憶からそれを引き出すことができる」（中村 1979 214-215）。記憶の配置が大切である。そして配置は場所あって初めて定まる。「もし多くの題材を覚えたいと思えば、多くの場所を自分で

しつらえる必要がある。場所を系列に形づくり、それらを順序立って覚えなければならない」(中村 1979 219)。

あるいはアリストテレスは、思い出すための出発点を場所と捉えているという。「思い出すには出発点を掴まなければならない。それゆえ、しばしばひとは、想起のために場所(トポイ、ロキ)を使うのである」(中村 1979 221)。要するに思い出しにくい際、思い出す契機として、関連するものを連想のきっかけとする。それが「場所」と表現される。

「思い出すということは、一つの段階から次の段階へと速やかに移ることによって行なわれる。たとえば、ミルクから白に、白から空に、空から霧に、と趨き、そののちに、思い出すものが季節であれば、秋を思い出すのである、と彼はいつている」(中村 1979 221)。

つまり関連ある主語から述語へ、述語から主語へなど連想は飛躍する。「ミルクは白い」「白い空だ(空は白い)」「空には霧がある」「霧が出るのは秋だ」等⁹⁾、このように連想を繋いでいくのが想起的記憶であり、記憶とはいっても、受けとったものをあとで想起するという意味では能動的になる。

このような受動と能動の関係は、以下の文章で明確に示される。まず、中村は「アリストテレスにおいて共通感覚が想像力とも、記憶とも結びついていることについては、すでに・・・ふれた」(中村 1979 228)として、「それを少し立ち入って見ておくことにしよう」(中村 1979 228)という。その上で、個別の感覚で受けとった印象が共通感覚に働きかけ、共通感覚のパトスが残り、心像ができ、その心像を再現するのが想像であり、想起的記憶になるという。「一つの個別感覚の感覚器官あるいは感覚能力の受けとった印象が共通感覚にまで働きかけ、その働きかけの結果生じた変化、つまり共通感覚の受動態が、はじめの感覚の終わったのちまで残るとき、それが心像である。そして、このような心像を生み出すこと、共通感覚の受動態を再現することが想像(ファンタジア)なのである」(中村 1979 228)。この文章には後期三木のキーワードでもあるパトス、想像力(構想力)が記される。そして段落を変えて次のように記される。「感覚作用にあって、感覚は、個別感覚としては対象に対して受動的であり、共通感覚としては統合力をもったものとして能動的であった」(中村 1979 228)。

このようにトポス論は、記憶や感覚をそもそもは受動的なものとしつつも、それらが再現される際、想像力を介して能動に転じる局面を捉えている議論であるといえる。

4.2 中井の光の二方向性の議論

以上のように個別の感覚を受けとるときの受動性が、共通感覚によって統合され、能動的になる。五感のうち特定の感覚を通じて受けとった心像を、一度全体の感覚に通じる共通感覚で捉え直し、他人に伝える形に変換する。この変換は、本稿3.にて詳述した、中井のいう「射影」化作業に相当しよう。そうすることで能動的なものへと転じる。この受動と能動の関係は、三木のパトスとロゴスの関係を思い起こさせる。同時に中井の光の二方向性の議論も想起させる。

そこで、本節では中井の光の二方向性の議論をみてもみる。

中井は先に本稿3.のはじめの方でもふれた「芸術の人間学的考察」(1931)で、「見ること」は「うつすこと」を含んでいて、「うつす」は「覆す」と表記した場合、被投的な意味合いが強いものに対して、「移す」と表記した場合、投企的な意味が強いという(中井 1965 5-6→中井 1995 153)。「うつす」ことは、それ自ら次の如き二つの意味をもつてゐる。所動的意味の「映すこと」と能動的意味の「映すこと」の間には一つの方向の差異がある。前者に於ては「覆す」に於けるが様に被投の意味が強いに反して、後者では「移す」に於けるが様に描写的に投げ企てるの意味が籠つてゐる」(中井 1931 973→中井 1965 5-6)。こう述べた上で中井は「光に二つの方向を与へる」(中井 1931 973→中井 1965 6)と考え、被投的・受動的な方向の光と投企的・能動的な方向の光の、二つを想定する。中井によると、光の受動的な方向は、撮影機のレンズの方向である。他方、光の能動的な方向は、映写機のレンズの構造である。

しかもこの光の方向を変える人間的操作を、中井は技術と称する。「この一方向の光より、他の方向の光に転ずるとき、そこに人間的操作が加はる。一般に技術とよんでゐるところのものがそれである」(中井 1931 974→中井 1965 6)。先にも引用したこの文章に諸感覚の配分の転換の意味がさらに加わることは、3.で確かめた通りである。

この今みた「芸術の人間学的考察」(1931)に共通する表現が「「見ること」の意味」(1937)にも存在する。「うつす」という言葉には大体、映す、移す、といったように、一つの場所にあるものを、ほかの場所に移動しまたは射影して、しかも両者が等値的な関連をもっていることを指すのである」(中井 1964 305)。ただしこの論文では「芸術の人間学的考察」とは異なり、光の二方向性の議論が、連続と非連続の問題へと展開する。上記の引用文に続けて次のように記される。「等値的関連を

もっている意味では連続的であるが、二つの場所にそれが離れる意味では非連続的である。うつすということの底にはすでに、この連続と非連続の問題も深く横たわっているのである」(中井 1964 305)。

射影は元の光をマッピングして映す点で連続している。しかし映し出す際、元のものとは違う、映し出す側の能動性が加わり、非連続になる。3. でふれた射影幾何学の例でいえば、平面 α と平面 β とが平行でない場合、このような非連続性が生じるといえる。あるいは視覚で得た風景を、中村の趣旨を踏まえるなら、統合的な共通感覚でひとまず捉えなおし、再び今度は聴覚の媒体である音に映しかえて表現するならば、やはりその点では非連続になる⁽¹⁰⁾。中井の光の二方向性の議論では、撮影機の方法から映写機の方向へと方向を移すだけで、受動から能動への変化がもたらせる印象もなきにしもあらずで、私もその観点でかつて論じた(後藤 2003)。だが、光の場合、視覚から視覚なので、途中に介在する統合的な共通感覚の存在はあまり意識されないが、基本的にある感覚を中心にした感覚配分で受けとったものを、別の感覚で表現することを想定すると、その間に共通感覚という諸感覚を統合する感覚が介在することが容易に想定できる。

4.3 光の二方向性と、記憶、意識、メディウム、ミッテル

次にこれら中井の光の二方向性の議論と『共通感覚論』の記憶の議論とを対応させ、さらにメディウム、ミッテル問題へと論を展開させよう。

まず、話題となる事柄を知りトポスに収める「記憶」(中村の表現でいえば「暗記」)が受動的な光の方向、「写す」に相当するならば、他方、時宜を得てそれらを組み合わせ巧みに思い出していく「想起的記憶」は、光の能動的方向、「映す」に相当するといえる。

中井はメディウムとして記憶、ミッテルとして意識(ないしは無意識)を挙げる。「芸術における媒介の問題」では、先にも2. の終わりの方で引用したが、次のように記される。「この記憶としてのメディウムの可能体を、ミッテル的現実行動に翻身せしめるところに「意識」の現実様相がある」(中井 1965 124)。他にそれぞれの対の組み合わせを示すと、他の著作も含めた中井のメディウム・ミッテルの中身は、思想(理論)・現実、実体概念・機能概念、本・会話、知識人・大衆、一方向的なコミュニケーション・双方向的なコミュニケーション、静座標的・動座標的、受動的・能動的、固定的・流動的等々でもって表される(後藤 2005 7-13; 後藤

2008b)。

中井が常に《メディウムからミッテルを》と唱えたという稲葉が正しいにせよ、《メディウムに支えられたミッテルを》と後年唱え始めたという杉山が正しいにせよ、初期・中期の中井が《メディウムからミッテルを》と唱えた点で両者変わりはない。そして杉山は最晩年中井が《メディウムに支えられたミッテルを》と唱えていた証拠として中井の「広間」概念を挙げ、私も後藤(2005)で基本的にその見方を踏襲した。そして本稿での議論に従うならば、この「広間」は、この本稿4.1で中村から引いた「トポス」に通じる可能性があり、さらに西田の「場所」との関連性も想定されうる。

中井は「農村の思想」(1951)で次のように述べる。「自分が自分の矛盾を自覚するためには、自分が自分をひとまず押しやって、それをながめるところの批判が必要なのである。その批判をするためには、魂の一つの広間が必要なのである。この広間のことを、人々は「思想」というのである。「・・・主義」、「・・・思想」というのは、この広間のことである。この広間を農民はいまだ一度ももったことがない」(中井 1981b 152)。

この無媒介な自己から距離をおく「広間」としての「思想」は、中井は明言しないが、フォーラムのような自由な言論の場であるとの解釈ができる。杉山もその文脈で理解する。「私たちは議論するさい三段論法の形式をもっているとしても、論じる内容はどこからもってくるのか。「トポス」からもってくるのだ。「トポス」はさまざまな弁論者の言説が多様性において存立する場所なのである。・・・中井の・・・「トポス」は、かれの最後期のメディウムとしての「思想」の思想になっていくのだ」(杉山 1983 157)。この文章の注で、上記「農村の思想」の文章を杉山は引く。

しかし以下にみるように、中井の「トポス」はむしろミッテルに随伴する。「委員会の論理」(1936)一の終わり、「トポスの概念が決して平面的な場所のみを示すのではなくして、立体的な闘争的契機をももつてある」(中井 1936a 4→1981a 50)とされる。この章句だけからでも「トポス」はメディウムではない。さらに次の文章が二の冒頭におかれる。「このトポスは、アリストテレスでは論理の領域ではダイアレクテイケーとして、その媒介 Mittel として、換言すれば「言はれた論理」の媒介契機の役割を演じてある様である」(中井 1936a 5→中井 1981a 50)。他方、メディウムは次のように示される。「反之、アリストテレスで場所的な媒体 Medium にあたる概念は寧ろ彼が科学を一般的弁証より区別して、それを譬へて、一般の土地に対する聖堂即区画されたる場所

τ έ μ ε ν ο ςに比した」(中井 1936a 5→中井 1981a 50)。これらの文章から中井においてトポスは、弁証法、そしてミッテルに親和的であることは、明らかである。しかも「委員会の論理」(1936)という戦前の著述だからというだけではない。1951年の『美学入門』にも次の章句がある。「この孤立と間隙を与えるところの混沌が、「場所」(トポス)と呼ばれる、空間意識なのである。論理の世界でも、その議論の交わさる未整理の疎開跡の様な荒れたる場所、それがトポスである。トピック、話題なる言葉はそれからやはり来ているのである」(中井 1951 77→中井 1964 71)。この混沌の状態であるトポスは次第に身分空間に変わる。「・・・アリストテレスでは、この孤々分離の混沌トポスはやがて、秩序の一鞭をもつて上と下の位置順序をもつ「形態の幾何学」とでも云うべき、後の三位一体の如きヒエラルキー身分空間を構成するのである」(中井 1951 77→中井 1964 71)。つまりトポスの混沌に対峙するこの身分秩序はメディウムである。その点から推して、トポスは原点としてはミッテルの媒介の場である。したがって「[トポス]は、かれの最後期のメディウムとしての「思想」の思想になっていくのだ」という杉山の文章は、その限りでは妥当性を欠く。

このように中井は杉山の理解とはやや違って、「委員会の論理」にてトポスをミッテルと理解し、さらに『美学入門』にてもトポスは「未整理の疎開跡の様な荒れたる場所」と記され、ミッテルに親和的である。とはいえ「場所」と対比させた「委員会の論理」と違って、ここでは一応「場所」となっている。だが「未整理」であって《整理された場所》ではない。他方、中村の『共通感覚論』の先程の引用箇所を振り返ると、むしろ「トポス」は話題の貯蔵庫で、場所を連想させ記憶を確かなものにするのに役立つ。同書での「トポス」は話題と場所2つの意味の関係が中井の理解よりも不即不離で、杉山が中井のトポスをとり違えた理解の方に近い。しかも中井がメディウムに位置づける記憶をも、伴う。

ただし記憶といっても中村のいうのは想起的記憶で、ミッテル的な能動性をもつし、場所といっても連想の源泉で、自ら語る際に適宜組み合わせるのに好都合な素材の宝庫であって、固定的な場所を意味するメディウムの対極にあることに違いはない。

要するに7段落前にみたように中井が記憶をメディウム、無意識をミッテルと分けたといっても、それは実体的に分けたと考えるべきではない。理念型的な分け方であると考えると、以上の議論の錯綜に解決の見通しが与えられる。メディウムは、記憶と無意識の両極から考え

ると記憶の要素が強く、ミッテルは両極から考えると無意識の要素が強い。トポスも場所ではあるが、動きを伴う能動性のある場所、積極性・流動性の根拠となる場所とみなせる。

例えば三木の『構想力の論理』で、記憶について言及される箇所でも、このような記憶の二面性に言及する(三木 1967 80-85)。プラトンのイデア論では想起はあっても、イデアが先在し、そのイデアの影が想起されるから、そこでの「想起の作用には何等の創造性も認められない」(三木 1967 81)ことになる。しかしプラトン主義者アウグスティヌスによって、想起が記憶と結びつけられ、創造性つまり構想力と繋げて捉えられるようになったという。「私が想起するすべてのものは記憶のうちに存する。そこにおいて私は今日のものを過去のものと結合し、それに基いて私の未来の行為並びにその希望する結果がまた現在するかのやうに考へる」(三木 1967 82)。その点では記憶を受動的側に捉える中井とは逆に、むしろ想起の受動性を能動性に変えるのに役立つものとして三木は記憶というものを想定している。

以上述べてきた点から考えて稲葉と杉山の対立も、以下のように収斂する。《実はそもそも中井は一貫して「メディウムからミッテルへ」という立場を保ち、なおかつその「メディウム」も「ミッテル」も孤立した実体的なメディウム、ミッテルではなく、くミッテル的な要素を多少はもったメディウム、くメディウムにある程度支えられたミッテルに常になりうる》。「広間」の考え方は中井最晩年の「農村の思想」で明確に表明されたもので、そのことを杉山は強調し、また後藤(2005)でも部分的な批判はしつつも基本的に杉山に分があるとした。しかし以上の検討を踏まえると、そもそも中井の初期から「広間」の考え方、あるいは「メディウムに支えられたミッテル」は存在したとの見方も成立しそうである。本稿3.の後ろの箇所『パスカルにおける人間の研究』の書評に触れた際述べたように、「あれかーこれか」のキルケゴール弁証法に肯定的に論及しつつ、中井はそれと同時に対立する二つのものが共に自分の中にある「自覚」も肯定的に評価していた。「あれかーこれか」がメディウムとミッテルとを完全に切り離し次元の違うものとして捉える見方であるとするならば、《メディウムに支えられたミッテル》等は、メディウムとミッテルとを切り離さず、理念型的な両極に、切り離されたそれらの概念を想定しつつ、現実には多かれ少なかれそれらの中間に位置するとみなす考え方である。三木の『パスカルにおける人間の研究』に即して後藤(2007)が名づけた表現では、前者が「次元越えの弁証法」、後者が「中

問者の弁証法」, シュパンヌングの弁証法であるといえる。

そう考えると中井の「広間」の表現が, 中村の説明してきた「トポス」に文字面上も内容上も照合する点も, 整合的に考えられる。また中村の「トポス」概念が西田「場所」論の批判的継承を目的としていることに, 中井の「広間」が西田をある程度射程に入れた概念であることは照応すると思われるが, その点は別の機会に論じたい。

ただしここでもう1つ考えるべき問題がある。中井は戸坂の2つの常識のうち, 知識水準よりも見解の健全性を重視する姿勢で共通感覚にふれるが, 実際にはトピックを多くもつことは, 書棚の中身のように話題を知識として記憶することに他ならない。つまり共通感覚への着目は自ずと, 記憶という意味での知識水準に行き着く。これは中井自身の体験でもそうであろう。理論よりも実践を, 記憶よりも無意識をといい, 『土曜日』でそのことを実践し, また尾道で啓蒙活動も行ったが, それを「あれかーこれか」で割り切り, 知識や記憶の裏づけのない中で戸坂流の「見解の健全性」(戸坂 1966 120)のみ期待するのは空しい。つまり, 中井が《メディウムからミッテルへ》から《メディウムの支えあるミッテル》へと晩年変わったと実体視して述べるのは不適切であるにせよ, そう変化したというに値する実経験があったことも事実であるようにも思われる。

中井は1945-48年, 故郷尾道を中心にして文化運動を展開した。1945年, 尾道市立図書館長に就任し, 治安維持法の効力の消えた3日後の10月7日に図書館で, 講演会2回と座談会1回をまず毎週開くことにしたが, 聴衆は中井の母と1人の旧制広島高校生だけであった。その後, 年末にチャイコフスキー『悲愴』とベートーヴェン『合唱』のレコードをかける希望音楽会を催すと人が集まりだし, 毎週日曜日に希望音楽会を行い, 絵画の展示も行った。そうこうするうちに復員青年将校たちに中井が加わって丁稚の人たちへの一般教養の講演会が, 図書館で始まった。そして翌年の夏には, 青山秀夫, 住谷悦治らを迎えて尾道, 三原両市で青年講座を催し, さらに広島県労働文化協会を作り, 地域の文化運動に努め, 非常に多くの聴衆を獲得した。しかしその1946年に一時的に反動期を迎える。「このやや大きくなった文化運動は, 秋立つにつれて, 一つの反動期に入っていた感がある。地方選挙戦を眼前にして, 青年を把握していることへの嫉視は当然予想さるところである。この大きい動きが, それらの人々を父兄とするところの青年に一つの分解作用を及ぼすことはその第一の原因と見るべき

であろう。また青年自身が, みずから立候補または運動にまきこまれるにあたって, 安易なる, 利己的な道へ誘惑されるのも, 当然な経路である。この青年みずからの自己崩壊はその第二の原因となるであろう」(中井 1981b 178-179)。彼はこの時期の文章で「焼け落ちる」という言葉を頻繁に用いる。それぞれの村落で賭博をする青年が増えると, もはや文化運動の効果は発揮しえなくなる。「毎年旧の正月, 農閑期に, 賭博に走る青年のパーセンテージをもって, 私は国家の運命を測定しているのである。村に入ると, 私はただちにそのパーセンテージを聴き, それが三十パーセントに止まっているところを, 私は, どうにか健全を支えうる目もりとしている。四十パーセントを越えると, その村は文化的に焼け落ちた村と私には肉体的に感じられるのである。その村では, もはや文化工作する青年たちもが, 次から次にそのよい意図を投げ出してしまふほかないほど悪化してゆくのを, 私はじっさいに見てきているからである」(中井 1981b 163)。とはいえ基本的には文化運動は前進していたといえる。「終戦より首長選挙までの期間は, 農村の青年は急速に覚醒していった」(中井 1981b 154)。しかし1947年, 当の中井自身が周囲に押されて広島県知事選に立候補し, 敗れる。それが上記の引用文での「首長選挙」の意味である。「こうして, 一つ一つ村を陥していったにもかかわらず, あの首長選挙に流れた金は, 農村に鉍毒のような文化的被害をあたえた」(中井 1981b 156)。

つまり「メディウムからミッテルへ」であり続けつつも, なおかつミッテルのメディウムの部分を中井が強調するに至ったとすれば, そこに, 賭博と選挙での買収によって村が「焼け落ちる」という, ある種の故郷での挫折の体験が照応していることは認めざるをえない。

5. 結論と今後の課題

以上, 中井正一の論考を共通感覚の文脈で理解すると, ミッテルの媒介の意味がより明確になる点を論じた。後藤(2008b)で論じたように, 中井による三木『パスカルにおける人間の研究』書評(1926)から推して, 自分の住む秩序(次元)とは異なる秩序に飛び込む飛躍がミッテルである。そうすると一念発起した回心の機会にのみミッテルとなるし, それは「あれかーこれか」の選択になる。「あれもーこれも」でない。他方, そのことは共通感覚論の枠組に照らすと, 自分の属性固有の今までの感覚から脱し, その意味で五感の感覚の配分を変え, それまでの自分から脱することに通じる。このこと

は1936年に記された、『聾啞年鑑』(1935)書評を読むと、明確になる。耳の不自由な人の世界を知ると自分の立場を相対化できると中井はいう。これこそが中井のミッテルの媒介の典型といえる。学歴の違う中井と斎藤雷太郎が共に編集に当たった『土曜日』の实践もそのような、諸感覚の配分の変更からくる自己相対化の試みであった。ただし五感の場合も配分が人により異なりどこかの感覚に特化していても、それらが全体の感覚との統合を求めるからこそ、共通感覚としての共通性をもちうる。他人の感覚を採り入れるといっても、他の秩序(次元)に行ったきり帰ってこないことは、日常生活ではありえない。「あれかーこれか」でありつつ「あれもーこれも」であり、異なる自分を、もう一人の自分として「自覚」するに過ぎない。そして本稿3.の終わりで述べたように、上記三木に対する書評(1926)の段階ですでに中井は自覚に論及している。結局、中井は初期に自覚を西田の文脈で想定しており、晩年西田の場所に相当する「広間」を唱えている。その意味でも本稿での諸検討によって、ミッテルを強調するニュアンスの濃淡はあれ、初期から基本的に中井は《メディウムに支えられたミッテル》を考えていたようにも思われる。

このことによって、《メディウムよりミッテルを》と唱えたという稲葉三千男と、後年中井が《メディウムに支えられたミッテルを》と唱えたという杉山光信の中井解釈の対立点も、実はいずれの見方も不十分であるという可能性が示唆される。

では中井が西田流の「自覚」を初期も受けいれており、晩年も「広間」が場所へと通じるのならば、中井は西田と何が違うのか。紛れもなく恩師深田の西田批判を中井は受け継ごうとしているが、西田とどのように対峙しようとしたのか。それらの点は、今後の課題として挙げるに留め、別稿にて少しずつ解き明かしたい。

注

- (1) 中井はここで1930年代の著述として中井の「芸術における媒介の問題」(1947)をあげる。それは故あることである。1932年11月の京都哲学会講演が下敷きになっているとの証言がある(辻部 1965 380)からである。しかし、後年書き加えられたと明らかに分かる箇所も多く散見する(馬場 1973 165)。
- (2) この「秩序(次元)」は三木(1980)のキーワードである(後藤 2007)。
- (3) 久野(1981 463)はブルデューと中井との近接性について言及している。
- (4) マルクスの「鉱物商人」の喩えは、『経済学・哲学草稿』第三草稿〔二〕〔私有財産と共産主義〕に出てくる。中井は言及しないが、「鉱物商人」の喩えの出てくる同じ段落において、マルクスは五感の議論をしている。なお、この書は「草稿」ゆえ、これはあとで縦線で消している箇所においてはあがある。マルクスは鉱物の話の前にまず音楽の話をする。「他方、主体的に捉えるならば、音楽がはじめて人間の音楽的感覚をよびおこすのと同様に、また非音楽的な耳にとってはどんなに美しい音楽もなんらの意味ももたず、〈なんらの〉対象でもない」(マルクス 1944 → 1932 = 1964 139)。聴く耳をもつ者にとってのみ音楽は意味をもつ。対象の意味は、「対象に適応している感覚の意味しかもたない」(マルクス 1944 → 1932 = 1964 139)。それゆえ「社会的人間の諸感覚は、非社会的人間のそれとは別の諸感覚なのである」(マルクス 1944 → 1932 = 1964 139)。このように、マルクスは「鉱物商人」の喩えを持ち出す前から、それぞれの人々の属性の違いから来る感覚の相違、そして感覚の相違に由来する対象の把握の仕方の相違に言及している。続けて次のように語る。「同様に、人間の本質の対象的に展開された富を通じてはじめて、主体的な人間的感性の富が、音楽的な耳が、形態の美に対する目が、要するに、人間的な享受をする能力のある諸感覚が、すなわち人間の本質諸力として確証される諸感覚が、はじめて完成されたり、はじめて生みだされたりするのである」(マルクス 1944 → 1932 = 1964 139-140)。要するに、衣食足りてはじめて、芸術享受に関わるそれぞれの感覚が芽生え、芸術を享受するにたる耳や目が生まれてくる。続けて次のように記される。「なぜなら、たんに五感だけではなく、いわゆる精神的諸感覚、実践的諸感覚(意志、愛など)、一言でいえば、人間的感覚、諸感覚の人間性は、感覚の対象の現存によって、人間化された自然によって、はじめて生成するからである」(マルクス 1944 → 1932 = 1964 140)。このように五感以外にも人間的諸感覚があるとし、五感及びそれら以外の人間的諸感覚を、「感覚の対象の現存」、つまりそれぞれの人々が音楽を聴く耳を持っているか否かというレベルで理解しようとしている。続けて次のようにいう。「五感の形成はいまままでの全世界史の労作である。粗野な実際の欲求にとらわれている感覚は、まだ偏狭な感覚しかもっていない」(マルクス 1944 → 1932 = 1964 140)。このように基本は五感のレベル

で、聴く耳の有無の延長で考えているといえる。ここまでが同じ段落での削除部分である。続けて次のように記す。「餓死しかけている人間にとって、食物の人間的形態ではなく、ただその食物としての抽象的現存だけが実存する。すなわち、食物がどんなに粗末な形態をとっていても、まったくかまわないのであって、この栄養をとる活動が動物的な栄養をとる活動と、どの点で区別されるか、いうことができない」(マルクス 1944→1932=1964 140)。この文章は、本稿本文のこの注を付けた段落の最初の、中村からの引用文にほぼ相当する文章であるといえる。続けてマルクスは次のように述べる。「心配の多い窮乏した人間は、どんなにすばらしい演劇にたいしてもまったく感受性をもたない。鉱物商人は鉱物の商業上の価値をみるだけで、鉱物の美しさや独特の性質をみない。彼はまったく鉱物的感覚をもたないのである」(マルクス 1944→1932=1964 140)。マルクスは演劇の例をまず持ちだしている。だが、中村はそのことには言及しないが、基本的にこのマルクスの文章は、本稿本文のこの注を付けた段落の中村からの二番目の引用文にほぼ相当する文である。要するにマルクスは、音楽を聴く耳、絵画を見る目、演劇を聴いたり見たりする感覚など、それぞれの芸術享受に必要な感覚をもつことを「人間的本質の対象化」とか「感覚の対象の現存」と考え、そのような諸感覚の典型として五感を捉え、またその延長上にそれら以外の人間的諸感覚も、このような五感と芸術享受の延長上に捉えていることが、以上の検討から分かるといえよう。

なお、上記の引用部分の少し前の箇所では、次のように記されてもいる。「人間は彼の全面的な本質を、全面的な仕方、したがって一個の全体的人間〔ein totaler Mensch〕として自分のものとする。世界にたいする人間的諸感覚のどれもみな、すなわち、見る、聞く、嗅ぐ、味わう、感ずる、思惟すること、要するに人間の個性のすべての諸器官は、その形態の上で直接に共同体的諸器官として存在する諸器官と同様に、それらの対象的な態度において、あるいは対象にたいするそれらの態度において、対象〔をわがものとする〕獲得なのである」(マルクス 1944→1932=1964 136)。このようにマルクスは五感やそれら以外の感覚で、世界を対象化することが、世界と我々の本来の関係の結び方であるのに、私有財産制度によって、対象を所有したり、

使用されるときにのみ、対象を「われわれのものである」(マルクス 1944→1932=1964 137)と感じるようになってしまっていると批判しているのである。

- (5) “Verweisen” als Zeigenは「見せることとしての「関連物」」。Zeug「もの」。ただしこのZeugは、中井自身が「道具ならびに機械」と述べているものが、その訳語に対応しよう。中井の日本語のテキスト中のドイツ語は、短い単語の場合、そのまま訳語を特にそう断らずに併記することが多いように思われる。「見せることとしての「関連物」とは、カメラや映写機などの機器を意味しよう。そしてそれらは「等値関連」として射影させるがために、ここでも“Verweisen”という英語のreferenceに相当する言葉を用いているように思われる。
- (6) 一つ考えておくべき課題は、感覚相互は媒介可能であるとしても、感覚にそれぞれ結びついた諸芸術領域は媒介可能なのか否かという問題である。例えばアラン『芸術の体系』では芸術相互の翻訳不可能性、媒介不能性こそがテーマになっているようにも思われる。「そのように絵画から雄弁へと移りたくなるのは、画家の芸術が正道を外れているしるしだ。というのも、美の力とは、詩でも同じだし、散文でもそうだが、別の言語への翻訳が不可能であり、だれも翻訳しようなどと考えもしない点にあるのだから」(アラン 1926=2009 364)。またアランの場合、芸術が作者の心を映すものでも、作者のみた現実を写すものでもないという基本認識がある。「ところで、すぐれたデッサンは本物そっくりの人物を描いて人を喜ばせることができるが、それはモデルを知っている人しか喜ばせない。モデルがいなくなれば、作品も死んでしまう」(アラン 1926=2009 421)。では何を写すのか？基本的にそれぞれの芸術家が向き合う素材が語るものを描くのが芸術であるということになる。例えば大理石の塊を眼の前にした彫刻家は、その大理石の塊が描くべき対象となるのだ。「ミケランジェロは、人の語るところによると、彫像を構想する際に、必ず運びこまれた大理石の塊を目の前に置いて考えを進めたという。偶然に目の前にあるいくつかの面がなにかを暗示することによって、本当の方法が見つかったのだ。そして、おそらくかれは、ごつごつした塊を前にして、塊のもつ、自分にしか見えない形をまず彫刻するのだ。こうして大理石のなかからモデルが生まれてくる。モデルとは作品そのものなのだ」(アラン

1926 = 2009 299)。

このような相互媒介性を否定するアランの芸術論は、基本的に中井と方向性は異なりうるので今後中井の「芸術における媒介の問題」や三木の『構想力の論理』との関係において検証したいが、アランは「はじめに」で、「カントの学説については、以下の議論でそれを引き合いに出す必要は感じなかったけれども、つねにそれに従っているとはいっておきたい」(アラン 1926 = 2009 13) と断ってはいて、一応三木や中井の美学的考察の根底にあるカントに依拠している旨、言明される。

- (7) 多元的現実論のこの側面についての私の理解は、後藤(1993)を参照のこと。なお、バーガーはフッサー、シュッツの流れを汲むが、中井の射影はフッサーの射影の意味で解すべきであると木下(1995 100)は指摘するが、本文で述べた久野・江藤(1964)のように写像という見方もある。中井の忠実な解釈という私の課題からすると外側の問題であるが、共通感覚と他我問題の関わりもフッサーの文脈から考えられる。例えば野矢は「自我から他我を構成するという手続きの非対称性にもかかわらず、フッサーは、構成された他我と自我の対称性を実現しようと望んだ。すなわち、自我がもっているものを、そっくりそのままもっているはずのものとして他我を構成することをめざした。そうして、私と他人たちとの「間主観性」を基礎づけようとしたのである」(野矢 1999 40) と指摘する。

もっとも木下は、中井が「フッサー現象学の重要な概念であるヒュレーやノエシスやノエマについては詳しく触れようとしなくて、「射影」だけを」(木下 1995 100-101) 受けとったというが。

例えば野矢は他人の痛みの想像は不可能ではないという。「他人の痛み」を想像することは、なによりもまず、その人の身体状態に自分になってみたところを想像することであるだろう。これはなるほど必ずしも簡単なことではないが、不可能なことでもない。すくなくとも、「論理的に」不可能なことではない」(野矢 1999 78)。このように野矢は述べてつ、他人の痛みと自分の痛みとは、いわば「眺望」が異なると述べる。「私が他人の腹に痛みを感じる想像というのは、ふつうの想像ではない。それは私の感覚の眺望点を拡大することの想像にほかならない。例えば、感覚器官を伴ったメートルの義手を右手に接続したとしよう。そのとき私は義手の指先にさまざまな触覚をもち、あるいは熱さや痛みを感

じるだろう。これは私の身体が延長されたということであり、私は感覚の眺望点を広げたのである」(野矢 1999 79)。これは多分に、マクルーハンのような人間拡張の原理としての情報媒体の類が想定されているといえる。他人の腹の痛みを感じることも、他人の腹に自分の身体が拡張されたことの想像として、野矢は理解する(野矢 1999 80)。

ちょうどこの野矢のいう感覚の眺望点の拡張こそが、中井が耳の不自由な人の感覚を得ようとし、あるいは斎藤などの属性の異なる他者の着想を学ぼうとしたことと通じよう。しかも共通感覚の議論の場合、他者そのものの想像をしなくても済む。したがって野矢のように、独我論者と闘わずとも済む。もっとも中井は、一部に独我論者とも評される西田に闘いを挑んだが。というのも、共通感覚は、自分自身の感覚のプロポーションを変えさえすればよいのであって、それはまさに非人称的に「眺望点」をずらす作業で済むからである。「世界の非人称的構造」(野矢 1999 74)に関わるものであるともいえる。

また芸術作品の享受、理解はそこに作者という他者の現前を考え、他者を理解するというプロセスがなくても、享受そのものは可能である。芸術作品は享受さえできれば、他者理解という他我問題の絡む問題を迂回しつつ、論じられ得る。

つまりそもそも深田譲りのリアリズム的な芸術観をもっている中井にとって、他者理解の機能よりも、現実理解の機能の方が芸術に期待されたし、だからこそ「射影」という写すことが、その芸術論の基本にある。その際に五感の配分というのは、いわばそれぞれの人の現実を捉える歪み、偏差であって、そのような偏差を乗り越えることが「共通感覚」に訴えて得られる「基礎射影」であるといえるが、芸術を通して目指されるのはあくまでも現実理解であって、他者理解(受け手にとっての「他者理解」、送り手・作者にとっては「自己表出」)ではない。五感の配分を変えるのは、あくまでもまずは自分の中の配分を変えることで可能であり、それによって他者理解を促進することは直接には目的とされない。またそこで他者理解を副次的に促進するといっても、その他者はあくまでも自分の感覚の配分を他者とほぼ同様にするという操作的な手続きで再構成されれば是である。それは聴覚を存分に働かせて音楽を聴くとか、視覚を強く働かせて絵をみれば、それだけである程度は実現される。それが実際

の他者であるのか否かという問いは必要とされない。

なお、以下の野矢のフッサール理解で出てくる「関係投影説」(野矢 1999 37) は中井がフッサールから採り入れた「射影」概念に近いようにも思われる。

「(1)「他人の痛み」を想像しようとして、私が感じているこれを他人のもとに貼りつけると、たんに私が痛いということになってしまう。(感情移入の失敗)

(2) それゆえ、他人の痛みのところは空欄にしてにおいて、それを取り巻く状況やふるまいといった連関性の型を、私から他人へと移植する。(関係の投影)

ここまでが、私が関係投影説と呼んだものである」(野矢 1999 36-37)。

以下が木下長宏(『中井正一—新しい「美学」の試み』)の説明によるフッサール流の射影概念であるが、その「もの」を上記の野矢の「他人の痛み」に置きかえてみても話は通じるように思われる。「無条件に存在していると考えられていたものに、フッサールは現象学的還元を施そうとする。この還元を、「事実としての世界を括弧に入れる」というふうにフッサールはいう。こうして括弧に入れられ還元されたあとにのこるのが、純粋意識である」(木下 1995 100)。ものがあるとしても、それはそのものについての意識があるに過ぎないかも知れない。あるいは他者があるにしても、同様、その他者についての意識があるに過ぎないかも知れない。具体的には次のように木下は続ける。「実在の花ざかりの木に現象学的還元を施すとしよう。実在の木は燃えるなどの化学的な反応によって分解される。しかし還元のとこる「意味」として花ざかりの木は、燃えつきたり分解したりしない。それは非実在的なものだからである」(木下 1995 100)。この「花ざかりの木」を「他者の痛み」に置きかえても同様であろう。「他者の痛み」はそれについての自分の意識があるに過ぎないと考えれば、「化学的な反応によって分解される」ように、その存在はあるかないか分からなくなる。しかし現象学的還元しても「意味」としての「他者の痛み」は残るといえる。野矢の表現での「他人の痛みのところは空欄に」するとは、現象学的還元で「燃えるなどの化学的な反応によって分解」してしまうことにも相当する。しかし、燃えつきても、非実在的なものとしての本質

や意味は残る。野矢のいう「それを取り巻く状況やふるまいといった連関性の型」はこのような非実在的なものであろう。続けて木下はいう。「この非実在としての花ざかりの木は、知覚経験において見出される感覚の連続的多様の統一にほかならない。この多様の統一を、中井正一は、さまざまな音[音符]の連なりが一つの曲という音楽的意味になる例を引いて説明しているが、感覚の連続的多様の統一が「意味」を生むというのである」(木下 1995 100)。

野矢の場合は知覚と感覚の峻別という観点がある。知覚の場合は眺望点を移動できる。他方、感覚の場合は移動ができない。ただしここで彼がいう感覚は、中井や中村のいう五感より狭い概念である。五感のうちの一部が彼のいう感覚で、また一部が知覚となるようである。具体的には視覚は知覚に含められる。「知覚は視点位置を眺望点とする世界の眺めであり、感覚は身体状態を眺望点とする世界の眺めである。そして、知覚は複眼的構図をもち、感覚は単眼的構造をもつ」(野矢 1999 91)。眺望点をもち視点移動が可能となる視覚に対して、感覚は視点移動が可能ではない。なぜなら感覚は自分の身体状態に結びついたものであるからという。したがって、以下の文章にみるように、認識対象をもたない。「感覚そのものは、すでに述べたように何ごとかを認識対象としてもつわけではない。例えば、痛みの感覚の場合には「何ごとかを痛む」のではなく、ただ痛いのである」(野矢 1999 91)。

つまり野矢のいう「感覚」のみに関しては、他人の痛みは共有できないので他我問題の成立の余地があるようにも思われかねないが、他人のパースペクティブへと移動できる「知覚」においては、他我問題は成立しないし、前者も「感覚」と「知覚」のパースペクティブ構造の違いに問題は収斂するので、他我問題は基本的に成立しないと野矢は語る。つまり本稿で述べてきた「共通感覚」による他者への媒介性は、このようなパースペクティブ構造に着目する限り、他我問題によって否定されることはないといえる。他方、共通感覚にはここでいう「感覚」に含まれる痛みも、「知覚」に含まれる視覚も含む。したがって、パースペクティブ構造の違うものをどのように繋げていくかという問題は残りうる。ある視覚を痛みへと変換するような形での共通感覚に訴える場面があるとすると、それは「盲点」になりうるのかも知れない。

(8) 中村は別の著書で、西田哲学の乗り越えに『構想力

の論理』が重要であるにもかかわらず、「私のリズムとは合わない」(中村 2001 289) ので、「ピントが合わせられなかった」(中村 2001 288) と述べる。

- ⑨ この箇所は西田の超越的述語面と場所との関係の問題にも通じる。藤田正勝によるとこの「超越的述語面」は以下のようになる。「西田は最初、「主語となって述語とならないもの」というアリストテレスの「基体」理解にそって、判断を超越してその自己限定を通して判断を成り立たしめるものを、「主語によって指示せられる方向」(四・一七七)に見いだそうとしている。しかしやがて、アリストテレスとは逆に、「判断の基礎となる超越的なもの」は、主語の方向ではなく、述語の方向に見いだされると主張されるようになる。特殊と一般、主語と述語との包摂関係を述語の方向にどこまでも押し進めたときに出会われる「意識」こそ、真に判断の基礎となる超越的なものであるという西田の考えがそこに反映していると考えられる。そしてそのような包摂関係の極限に見いだされるもの—それを西田はアリストテレスの表現を逆転して「述語となって主語とならないもの」と言い表す—こそ西田の言う「場所」にほかならない」(藤田 2001 24)。

このようなアリストテレス流の「主語となって述語とならないもの」を、「超越的主語面」(永井 2006 61)、アリストテレスを逆転した「述語となって主語とならないもの」を、「超越的述語面」(永井 2006 63) と、それぞれ永井均は名づける。

永井によるとアリストテレスの「主語となって述語とならないもの」とは、個物であり、最終的には固有名詞や「この」という指示語で指される対象に至る(永井 2006 60)。しかし「永井均」という固有名詞も「千葉大教員」とか「人間」とかいう一般的なものに「於いてある」ものである(永井 2006 61)。つまり一般的なものをいくら個別化しても、「何ものの一例でもない真の個物」(永井 2006 61)には到達できない。そこで西田は、このような一般概念を限定して到達できる「個物のさらにもう一つ先に、いかなる一般概念による規定をも超えた、真の個物を考え、これを「超越的主語面」と名付けた」(永井 2006 61)。

しかしこのような個物を、個物を、と個性性を鋭く求めていく作業は、それらの限定のために、多くの一般概念を持ち出すことにもなる。そう考えると超越的主語面とは、「個物を規定するための一般概念(つまり述語)の数が無限大にまで増大して、あ

らゆる「一般的なもの」を内包したものである」(永井 2006 62)。そして無限の一般概念によって規定されるのが真の個別であるといえる。しかしそれはどこにあるかと問われると「ここにある、としか答えようない」(永井 2006 62) ので、「どんなありふれたものでも、真の個物である」(永井 2006 63) といえる。したがって、それらは全存在者に達する。「それは究極の「述語となって主語とはならないもの」であって、西田はこれを「超越的述語面」と呼んだ」(永井 2006 63)。

あるいは同様のことを上田閑照の言葉で追っておく。「知識の基礎的な形態としての判断の形式、すなわち「主語は述語である」ことに西田は着目する。通常この判断形式に則して判断作用の基本は包摂判断、すなわち主語が表す特殊なものを述語が表す一般的なもの(一般概念)によって包摂するところにあるとされているが、西田は判断形式の「主語は述語である」を「主語は述語に於てある」と見、これが場所論の出発となる」(上田 2007 233)。上田のいうには「主語は述語である」と語るだけであるならば、「ある」が繫辞であって、主語の表すもの、述語の表すもの、それぞれそもそも独立してあるものが、判断作用によって繋げられると考えることができる。他方、それが「主語は述語に於てある」に発展すると、「主語の表すものと述語の表すものとが始めから重なっている」(上田 2007 233)。繫辞によってはじめて主語と述語とが繋がれるのではなく、そもそも繋がりがあるものを判断によって「顕わにする」(上田 2007 234) ことになる。というのも、一般的なものとはそもそも主語を内包したものでなければならない。そうであるとすれば述語は最初から主語を含んでいるといえて、「述語になっている一般的なものが主語になっているものへと自らを特殊化していると見られる」(上田 2007 233-234) からである。そして「顕わにする」というのは、はじめから一挙に見えるものではなく、場所としての奥行きがあるものなので、そういう表現になるのだという。

したがって、主語を限定化し、特殊化していく作業を繰り返すと、それにあわせて、その主語を限定する述語もさらに付加していく必要が出てくる。「(特定の)主語が(特定の)述語に於てある」場合、単に述語のところでは主語も一緒に見るだけでなく、述語の方へ、更なる述語の方へ、消えてゆく」(上田 2007 234)。上記の永井の表現では、「個物を

規定するための一般概念(つまり述語)の数が無限大にまで増大して、あらゆる「一般的なるもの」を内包したものである(永井 2006 62)という部分がここの上田の文章に相当しよう。こうなると「西田の思索は述語的論理の性格を明確にしてくる(上田 2007 234)。このように述語という場所が重層的に深められていくと、どのようになるのか。上田によるとその極限が「述語となって主語とならないもの」への飛躍であるという。「このように述語への方向をとる西田はその極限において飛躍的に「述語となって主語とならないもの」をみる。述語の漸次的増大ではなく—これは述語であるものを主語にしてそれに更なる述語を置くという仕方—で進む—質的飛躍の飛躍を伴って「述語となって主語とならないもの」を見る。これはアリストテレス以来の基体—アリストテレスの場合は個体的実体—を定義する仕方であるところの「主語となって述語とならないもの」という見方を逆方向の極限へと西田自身が自覚的に遂行したものである(上田 2007 235)。

なお、ここで上田は「主語の表すものと述語の表すものが始めから重なっている(上田 2007 233)とし、繫辞によって繋がるのでないとするが、中村雄二郎は両者が結びつかなくなってしまう側面をまずは強調する。「話をさきに述べた主語的方向と述語的方向に戻すと、二つの方向の極限化は通常の判断の包摂関係を大きくはみ出してしまふ。すなわち、判断の根底にある一般者が述語となって主語とならないもの(超越的述語面)となり、また逆に、判断の主語面(主語的基体としての一般者)が主語となって述語にならないもの(真の個物)になるとき、この両者は形式論理の包摂関係を大きくはみ出してしまい、それによっては結びつかなくなる。ここにおいて両者を結びつけるのは、ただ、自己において自己を映す自覚による具体的一般者(場所)の自己限定だけである(中村 2001a 76)。

このような「具体的一般者(場所)の自己限定」が「無の場所」であると中村は続ける。

「この具体的一般者(超越的述語面)は、あらゆる存在がそこにおいて、それ(一般者)の自己限定としてあらわれるが、それ自体はいかなるものによっても限定されることがない。限定されることがなくして限定するものである。だからそれは、いかなる存在(有)でもありえない。こうしてそれは、西田によって積極的な意味をこめて「無の場所」と呼ばれることになった(中村 2001a 77)。

あるいはまた鈴木亨は次のように述べる。「さきに西田哲学がその認識論の出発点を「判断論」に求め、主語から出発し、主語が述語をもつく主語の論理」と述語が主語を包摂する「述語の論理」に対して、主語と述語とがそこから分化する自覚的実在としての「繫辞の論理」を強調し、真の実在は、主語の方向でもなく、述語の方向にでもなく、かえって繫辞の方向にあることを述べたのであるが、西田はその繫辞を単に主語と述語がそれから分化するものとして捉えるにとどまらず、繫辞を主語と述語との絶対矛盾的自己同一としての「場所」の論理を建設したのであった(鈴木 1977 125)。

この鈴木の実現は中村に近いようにも思われるが、いずれにせよ、この超越的述語面と超越的主語面の考察に繫辞が大きく関わっている。繫辞、コブラは、中井正一のキーワードでもあるので、この問題の考察を手がかりに今後、中井と西田との関係を見極めていきたい。

- (10) 連続と非連続のことは、「芸術における媒介の問題」(1947)でも論じられており、そこでは時間軸上とその問題は展開されているが、その点の詳細は後日検討したい。

参考文献表

- 稲葉三千男(1987).『マスコミの総合理論』創風社.
 アラン(1926=2009). Alain. System des Beaux-Arts, Édition nouvelle avec notes, Gallimard=長谷川宏訳『芸術の体系』光文社文庫.
 上田閑照(2007).『経験と場所』岩波現代文庫.
 大塚久雄(1966).『社会科学の方法』岩波新書.
 北田暁大(2000).「《意味》への抗い—中井正一の映画—メディア論をめぐる」『マス・コミュニケーション研究』56.
 木下長宏(1995).『中井正一—新しい「美学」の試み』リポレポート.
 久野収・江藤文夫(1964).「新しい美を支える思想—中井美学の継承」『美術手帖』1964年11月号, 79-87.
 久野収(1981).「解題」. 中井正一著.『中井正一全集第一巻—哲学と美学の接点』美術出版社. 460-471.
 熊野純彦(2002).『シリーズ・哲学のエッセンス カント世界の限界を経験することは可能か』NHK出版.
 後藤嘉宏(1993).「多元的現実論と遊び—バーガーとシュッツにおける遊びの位置づけ」『梅信』368号, 4-17. 近畿大学.

- 後藤嘉宏 (2003). 「中井正一のコミュニケーション論における「嘘言」と利潤機構」『図書館情報メディア研究』第1巻第1号, 23-38.
- 後藤嘉宏 (2005). 『中井正一のメディア論』学文社.
- 後藤嘉宏 (2006). 「三木清の公共圏の構想と中井正一—二人の商業ジャーナリズムへの距離の置き方の違いを軸にして」『図書館情報メディア研究』第4巻第1号, 1-27.
- 後藤嘉宏 (2007). 「『パスカルにおける人間の研究』にみられる三木清の弁証法について」『図書館情報メディア研究』第4巻第2号, 19-32.
- 後藤嘉宏 (2008a). 「戸坂潤の常識概念と三木清」『図書館情報メディア研究』第5巻第2号, 57-87.
- 後藤嘉宏 (2008b). 「中井正一の理論にみられる三木清『パスカルにおける人間の研究』(1926)からの影響について」『図書館情報メディア研究』第6巻第1号, 27-41.
- 佐藤晋一 (1992). 『中井正一・「図書館」の論理学』近代文藝社.
- 杉山光信 (1983). 『思想とその装置 1 戦後啓蒙と社会科学の思想』新曜社.
- 鈴木亨 (1977). 『西田幾多郎の世界』勁草書房.
- 辻部政太郎 (1965). 「解説」『中井正一全集第二巻—転換期の美学的課題』美術出版社, 371-389.
- 戸坂潤 (1966). 『戸坂潤全集第IV巻』勁草書房.
- 中井正一 (1931). 「芸術の人間学的考察」『理想』1931年10月号, 971-981. (103-113), 中井 (1965) 所収.
- 中井正一 (1932). 「思想的危機に於ける芸術並にその動向」『理想』1932年9月号, 838-850. (126-138), 中井 (1965) 所収.
- 中井正一 (1936a→1981). 「委員会の論理(上)(中)(下)」『世界文化』1936年1月号, 2-17. 2月号, 16-33. 3月号, 12-25. (中井 1981a, 中井 1995 に再録).
- 中井正一 (1936b). 「新刊批評 龔啞年鑑」『世界文化』1936年10月号(通巻22号), 53. (全集未収録).
- 中井正一 (1951). 『美学入門』河出市民文庫. (中井 1964 に収録).
- 中井正一 (1964). 『中井正一全集第三巻—現代芸術の空間』美術出版社.
- 中井正一 (1965). 『中井正一全集第二巻—転換期の美学的課題』美術出版社.
- 中井正一 (1981a). 『中井正一全集第一巻—哲学と美学の接点』美術出版社.
- 中井正一 (1981b). 『中井正一全集第四巻—文化と集団の論理』美術出版社.
- 中井正一 (1995). 『中井正一評論集』岩波文庫.
- 永井均 (2006). 『西田幾多郎—〈絶対無〉とは何か—』NHK出版.
- 中村雄二郎 (1979). 『共通感覚論—知の組みかえのために』岩波現代選書.
- 中村雄二郎 (2001a). 『西田幾多郎 I』岩波現代文庫.
- 中村雄二郎 (2001b). 『西田幾多郎 II』岩波現代文庫.
- 野矢茂樹 (1999). 『哲学・航海日誌』春秋社.
- 馬場修一 (1973). 「大衆化の論理と集团的主体性—戸坂潤・中井正一・三木清の場合—」. 江藤文夫・鶴見俊輔・山本明編『講座・コミュニケーション 6 コミュニケーションの典型』研究社, 144-165.
- 林達夫ほか (1954). 『哲学事典』平凡社.
- 深田康算 (1973). 『深田康算全集第3巻』玉川大学出版部.
- 藤田正勝編著 (2001). 『京都学派の哲学』昭和堂.
- マルクス (1844→1932=1964). Marx, Karl, Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844 → Karl Marx Friedrich Engels historische Gesamtausgabe, im Auftrage des Marx-Engels-Instituts, Moskau, Herausgegeben von V. Adoratskij, Erste Abteilung, Bd.3, Marx-Engels-Verlag G.M.B.H., Berlin, 1932=城塚登・田中吉六『経済学・哲学草稿』岩波文庫.
- 三木清 (1967). 『三木清全集第八巻』岩波書店.
- 三木清 (1980). 『パスカルにおける人間の研究』岩波文庫.
- 山田宗睦 (1975). 『昭和の精神史—京都学派の哲学』人文書院.

(平成20年9月29日受付)

(平成20年12月15日採録)