

ガラスのリアリズム —中井正一「壁」をめぐる—

吉原 万里矢

摘要

In ‘the Wall’ (1932), Masakazu Nakai claimed that Sheet Glass used as building materials had a new visual effect on people. Sheet Glass began to be mass-produced in Japan from 1920’s, and many buildings used it were constructed after Great Kanto earthquake of 1923. As well as Nakai, Takao Itagaki was also interested in Glass. He thought that it symbolized Realism by drawing out the most reasonable thing in life. Because the use of sheet glass for building is pervasive today, we are hard to imagine, but Glass was considered as important material by some people like Itagaki and Nakai.

In 1930’s, people were getting more concerned about machines and materials. But their feelings toward the image of human-into-object, which seems to belong to alienation theory, were ambivalent—expectations or fears at the same time. Nakai also thought that the development of capitalism took away subjectivity and transformed people into objects. But he tried not to reestablish subjectivity but to transform one’s self as an object positively. He tried not to build a binomial confrontation between human body and objects, but to build an inseparable relationship by studying Le Corbusier, Oskar Becker, and Ernst Cassirer. He called the inseparable relationship ‘standardization’. It was his own dialectic thinking, which fluidize the separation between subject and object. Meditation between the two things was called ‘Mittel’. Furthermore, he rephrased ‘Mittel’ to ‘a Canvas’, which fulfill ‘the cutting’ between subject and object. He thought that Sheet Glass was the canvas. Glass makes people who see others as subject in a building object seen from outside a building. For Nakai, who tried to explore his post-human thinking, that is, fluidizing a border between human and objects, Glass which fluidize dichotomy was a training apparatus for achieving a state of the human-into-object.

キーワード 中井正一 板垣鷹穂 板ガラス ポスト・ヒューマン

はじめに

ヴァルター・ベンヤミンは、「パリ—十九世紀の首都」でガラスが十九世紀のパサージュ建築を構成する物質であった一方で、「大量のガラスを積極的に建築材料として利用するための社会的条件は一〇〇年後になるまで整わない。シェーアバルトの『ガラス建築』（1914 年）においてさえ、ガラスの大量使用の話はユートピア的な文脈のなかに現れる。」と述べた¹。ガラス自体は太古の昔よりエジプトやメソポタミアなどで使用されていた物質であったが、透明な板ガラスは、まずイギリスの産業革命時に円筒形に吹かれたガラスを平面にする「円筒法」によって生産されるようになった。更に 1915 年頃には「フルコール法」や「コルバーン法」といった、溶解したガラスから板状の形で垂直に引き上げる製造法が発明された²。こうして、巨大な面積を持ち、耐久性のある板ガラスの大量生産がベンヤミンの言及するパサージュ建築の

100年後である1920～30年代に出現したヴァルター・グロピウスのガラスを連続させた壁やミース・ファンデル・ローエのガラスに覆われた巨大なスカイスクレーパー、ル・コルビュジェの水平連続窓を可能にしたのである。

モダニズム建築の世界的なムーブメントは、日本の建築界にも多大な影響を与えた。こうした建築に必要となる板ガラスの国産化を開始したのは旭硝子という会社であり、1909年に主な輸入先であったベルギーから技術を導入した。当初、旭硝子の経営は思わしくなかったものの、第一次世界大戦の余波で欧州からのガラス輸入が停止されたことで国産化が本格化し、続いて日本板硝子がコルバーン法を導入して大量生産に成功した³。1923年の関東大震災後には、帝都復興の一環として巨大な板ガラスを用いたモダニズム建築が建てられるようになった。たとえば、1928年に完成したデパートメントストアの白木屋は大きなガラスによって透明性が強調されたインターナショナル・スタイルの建築である⁴。そして、中井正一は建材として用いられるようになった板ガラスについて以下のように述べている⁵。

壁が建築の支柱的機能を持ち、窓がそれに対して展望、採光、通風の機能をもっていたことは今やすでに硬質ガラスの出現によってその函数表をあらためることを要求されはじめる。極限にまでひろげられたる函数表においてはすでにすべての壁は窓となりつつある。硬質ガラスは窓であると同時に支柱として壁をも意味することとなる。建築はすでにガラスへ向ってその視点の方向をむけつつある。

板ガラスが建築の壁として使用され始めた同時代の状況を考察する評論「壁」は、1932年に雑誌『光画』に掲載されたが、1930年代は人造人間をはじめとする人間身体と機械との融合イメージが広く流通し、横光利一、川端康成、花田清輝らによって人間中心主義とは異なるありかたが思考された時代であった⁶。そして、中井もまた機械に対する高い関心を持ち、同時に非人間中心主義的な思考を抱いていた。これまで注目されて来なかったが、中井は人間を「標準化」することによって人間と人間ならざる物質との新しい関係を形成しようとする非人間中心主義的な考えを持っており、「壁」は建築素材として新しく登場した板ガラスが彼の思考において非常に重要な物質であったことを最もよく示すテキストだということを本論では明らかにする。冒頭で述べた通り、当時は板ガラスを多く使ったモダニズム建築に対する関心が高まりつつあり、コルビュジェが住宅を「住むための機械」と宣言したように機械への関心と相まって板ガラスが重要な素材として注目されていたことに注目すべきであると考えられるのだ。

さて、中井におけるガラスについては先行研究でわずかに言及されるのみで正面から論じられたことはない。中井は元々美学哲学者として出発し1930年代の映画論の旗手あるいは集団の思想家として注目されてきたため、その思想背景にあるハイデガーやカッシーラーの影響や美学の文脈で論じられることが多かった⁷。しかし、中井の「集団」の思想について論じた鈴木貴宇は中井におけるガラスについて興味深い指摘を行っている。鈴木によれば、エルンスト・ブロッホが批判するようにきらびやかなガラス張りの建築が大衆の気散じに最適な単なるフェティッシュなオブジェと化していることの危険性に気付いていた中井は、『ガラス張りの解放性』に魅了されたオブティミスト⁸ではないという。これは興味深い指摘であるが、その内実について鈴木は論じておらず、ガラスに焦点が当てられていない⁸。また、伊集院敬行は中井におけるコルビュジェの影響に注目しているが、精神分析理論の面からラカンとの共通点を明らかにすることに帰着しており、建築素材としてのガラスについては論じていない⁹。

以上を踏まえ、本稿はまず中井と同時代に機械についての文章を多く書いたことで知られる評論家の板垣鷹穂の板ガラスへの言及を見てから、「壁」を中井の他の評論と共に考察することによって 1930 年代の日本における板ガラス言説の一端を明らかにしたいと思う。

1. ガラスのリアリズム

板垣鷹穂は、中井と同様にコルビュジエに注目し、かつガラス建築についての文章をいくつか残している。まず、板垣は「ヴェルトフの映画眼」のまえがきで『朝日』の拙稿に、『機械のリアリズム』の最も性格的な現れとして、モスクワの『消費組合本部』（Centrosoyus）の建築と共に挙げて置いたヴェルトフの映画論」を詳しく紹介するのがこの評論の目的であると書いている¹⁰。「消費組合本部」（ツェントロソユーズ）とは、コルビュジエの設計でモスクワに 1933 年に建設された建築物である。板垣は、興味深いことに東京朝日新聞の一九二九年九月に寄せた記事でツェントロソユーズとヴェルトフの映画眼を「機械のリアリズム」を示す代表的なものとして並列して紹介している¹¹。

まず、機械のリアリズムとは何であるか。板垣は、一九三〇年代の機械を「ロマンティズム」と「リアリズム」の二項対立によって考察する¹²。前者にはロシア・アヴァンギャルドや構成派といった現実的なビジョンを欠いた機械が該当し、具体例としてタトリンの提案した「第三インターナショナル記念塔」（模型）が挙げられている。後者には、「家は住むための機械である」という合理主義を標ぼうするコルビュジエが「最初の代表者」とされている。板垣は、「窓の代わりに巨大な面積のガラス壁を持つこの大胆な建築は、換気、暖房、冷却等一切の問題を新しい通風装置によって解決して」おり、「正に徹底したリアリズム」として称賛している。「ガラスのロマンティック」（1929 年）という評論でも同様に、板垣は第三インターナショナル記念塔をガラスの使用が「非常に強調された建築思想」において「最も興味ある発露」としながらも、タトリンの考案が到底実現されるはずのないものとして、ガラスのロマンティズムに属すると考える¹³。そしてガラスのリアリズムの時代には実用的方面からガラスが使用されるとし、その代表としてやはりツェントロソユーズが挙げられている。ツェントロソユーズも「壁の面が悉く、碁盤目に框を取ったガラス板で張られ」、「窓として開くのではなく、ただ壁として使用されて居る」が、それらの設備が「極めて徹底した合理的方法で解決されてゐる」ため、ガラスのリアリズムを代表する建築となったと考察する。板垣が機械あるいはガラスのリアリズムと言う時、そこには現実社会の生活において実用性と合理性を持つことが必要とされ、第三インターナショナル記念塔のように実現しえないものは形態がいくら新しいガラスでできていてもロマンティズムにしかならないのである。

更に、板垣はツェントロソユーズの次に機械のリアリズムを代表する「もっとも光輝ある所産」としてヴェルトフの映画眼を挙げ、以下のように言う¹⁴。

「カメラを持つ男」は日常生活の描写である。主役を演じる俳優もない。特別目立ったセットもない。ただ眼に映るままの世界がある。そしてその眼に映るままの世界を視察するのが「新しい眼」である。その「新しい眼」は、肉眼よりも鋭い「機械の眼」である。「機械の眼」を通して新しいリアリズムがここに生まれる。アメリカの資本家たちに酷使されつつある「機械の眼」は、厚化粧の俳優を見つめたり陳腐なストーリーを追ったりしなければならない。然しここに、一切のしっこくから解放された「機械の眼」が新しい「機械

のリアリズム」を建設しはじめている。

板垣は、「カメラを持つ男」をハリウッドの物語映画と対比している。中井が具体的な映画作品について論ずる時も、ハリウッドの物語映画ではなくヴェルトフやカウフマンといった初期ソヴィエト映画を対象としたが¹⁵、板垣も物語映画を否定し初期ソヴィエト映画を機械のリアリズムを示すものとして称賛する。板垣が翻訳したヴェルトフの文章によると、「映画眼」は「人間生活の中に切り込むことによって、課せられたテーマに対する解答を、生活そのもののなかから見出そうと」し、「撮影機を通して最も性格的なものと最も合目的なものを引きだそうとする」。板垣にとって、リアリズムとは生活にとって合理的で実用的であるかによって規定され、映画撮影カメラが人間の生活における「最も合目的なもの」を引きだし、生活そのもののなかから「解答」を発見することができるゆえにリアリズムを体現するように、板ガラスもまた合理的生活を最も可能にする建築素材として使用されることによってリアリズムを体現する物質となったのである。以上のように、建築における板ガラスの使用が普及した今日では考えられにくいだが、当時板ガラスは単なる建築用の素材以上の重要な意味を持つ物質として捉えられていたのであった。

2. 「壁」における非人間中心主義

板垣が板ガラスに注目したように、中井も「壁」において板ガラスに多大な関心を寄せている。この評論において中井は壁がこれまでの人の歴史の中で様々な意味を持ってきたとし、「ある時は風雨を浴びる壁として、ある時は寺院の冷たい壁として、宮殿のそれとして、城壁として、邸宅のそれとしてその平面の意味を常に変えている。」と述べると共に、壁を「透して見んとする意志」もまた変容してきたとする。「対象が巖であれば巖の固さの中に美を求める」ように、芸術家は困難を超えてその底に美を求める。中井は、視覚を遮る壁の不自由さを超えて自由を得ようとする芸術家の努力や執拗性を「被担性 *Getragenheit*」と呼ぶ。中井は「被担性」という聞き慣れない概念をどこから引用したのか明らかにしていないが、ハイデガーの影響を受けていた中井はその弟子であるドイツの現象学者オスカー・ベッカーに時折言及することがあるため、ベッカーの論文から引用してきたことは間違いないだろう。「被担性」、すなわち「担われてあること」とは、ベッカーが1929年に発表した「美のはかなさと芸術家の冒険性について」という論文の中で芸術家が傑作を完成させるための要件として規定した概念である。芸術作品の創作過程における上手くいったときの状態は人間の意識的な企てを超えたところにある自然の恩寵によって担われてあり、それが「被担性」と呼ばれるのである¹⁶。

「壁」において、1930年代という「今われわれの時代」における「被担性」とは「個性的天才が集団的性格に転じつつある歴史的必然性」と「資本主義が組織主義に変容しつつある過程」であり、そのような「機械と集団建築と組合」を象徴する壁であるガラスを透して「見る自由」と美を見出すことが必要とされている。ベッカーによる、芸術が天才一人の意思の力のみで成し遂げられるのではなく人間が自然と一体化してその恩寵を得ることによって完成するという非人間中心主義的な芸術観を受けて、中井は1930年代という機械時代には自然の代わりに機械と人間とが一体化したところに新しい美が見出せると考えているのである。このような人間個人の意思を排除して機械あるいはそれによって組織される集団に融合するという非人間中心主義的な中井の美学は人の視覚を身体から離れた別の装置に繋げることへと帰着し、そこに「機

械と集団建築と組合」を象徴するガラスが登場する。中井は、建築の壁として用いられるようになった板ガラスを透した時に現れる新しい「見る一つの性格」について以下のように述べている。

近代人がレモネードをすすりながらガラス窓の平面を透して、往来する街路をながめている時、そこに繰りひろげられたる光の画布は近代人の持つ一つの「壁画」でなければならない。動く壁画であり、みずから展開するかぎりなき絵巻であり、時の中に決して繰り返すことなき走馬灯でもある。集団が集団みずからを顧み覗き込むために彼らはガラスをもったといえるであろう。われわれはあの雨のハラハラ降って小さな音をたてるガラス戸のみみっているのではない。街角を強く湾曲している巨大な建築素材としてのガラスに呼び掛けているのである。巖壁のように立ちあがっているガラスの壁にもものをいいかけているのである。それは見る一つの性格である。

中井はここで街角のカフェに座ってレモネードを飲む人々が板ガラス越しに往来する人々を眺める様子を描写している。往来する人々が眺められる大きなガラスは「動く壁画」であり、人々に「見る一つの性格」を新しくもたらした。更に、ガラスは「一枚のタブレットとして独立したる画布の出現」であり、「一般人への公けの観照の要求」を行う。「画布がみずから独立すること、それを多くの人々に観照せしめることを要求すること」は、「展覧会の絵画と、その写真的複製の販売との関係」に喩えられる。「絵画が銀粒子の中に浸されること」、すなわち写真として複製され流通していくことは「ガラスの壁よりもぎとられたる一片の視覚を通して、視覚みずからが集団的性格と、組織的機構の中に沈みゆくことを意味する」のである。この部分の中井の考察は、複製技術が発達する以前の絵画が「いま」「ここ」にしか存在しえないという一回性によって権威を保ち、少数の受け手による鑑賞を許すのみであったが、複製されコピーが流通することによって大衆が参加し得る芸術への道を開いたというベンヤミンの「複製技術時代の芸術作品」における有名な議論を彷彿とさせる¹⁷。複製技術によって大衆による鑑賞が可能になるように巨大なガラスもまた大衆へと開かれた「公けの観照の要求」を行うのである。ガラスが中井の非人間中心主義的な人間 - 機械の融合思想の中心に位置づけられることは、次の引用からも明らかである。

そして光の壁がすでに現在において機械的集団的被担性を乗り越えてきたようにレンズのもつ意味がまた機械的被担性を越えんとする視覚の躍進である。それは個人的天才を脱落したる集団的性格である一九三二年度を代表する一つの標準^{スタンダード}である。

「光の壁」すなわちガラスが機械あるいは集団との融合を促したように、ガラスのヴァリエーションの一つであるレンズもまた視覚において機械との融合を促す。更に、ここで用いられている「標準」という、引用元が明らかにされていないがコルビュジエによると思われる概念もまた中井の非人間中心主義的思考を表している。コルビュジエへの言及が多い「機械美の構造」の冒頭で、中井はコルビュジエの『建築をめざして』（1922年）を引用し、工業製品を機械美の模範とする¹⁸。中井は、「将来の美学」が「天才よりも技術へ、独創よりも模倣へ、唯美よりも社会的普遍的実在性へ」と向かい、コルビュジエは放恣と個人性と唯美主義に陥ったロマン主義に反して「規律と関係と統一」というギリシア的芸術観を目指し、機械の合理性に美

を見出したとする。中井は、「船舶が運送の道具であることを忘れて、更めてそれを見るならば、そこに見出す落着ける、節度ある、調和ある深い表現の中に、静かな、鋭敏な力強い美を自ら見るであろう」とコルビュジエの言葉を引用し、この美を規定するのがコルビュジエの「標準 (Standard)」であるとする。中井にとって、機械の機能美は「只関係の対象性として、数と法則」によって決定され、そこには天才の個性を超えた普遍的な美が存在するのである。また、「芸術の人間学的考察」という評論でもレンズやフィルムといった機械による「ものの見かた」は「個性的」ではなく、「常に標準性をもち年次的な類型性をもって」いることが指摘されている。

中井はこの「標準」という概念を、カッシーラーの思想から取り出した実体概念と機能概念を説明しながらさらに深めている。「機能概念の美学への寄与」において中井は窓を例にとり、実体概念としての窓の表象を「多くの窓の記憶表象の重なりよりくる、忘却を通じての抽象化、すなわちその漠然たる一般表象」とし、機能概念としての窓の表象を「証明、通風、展望度の三つの要素の複合としての構成体であること」とする¹⁹。「個々の特徴を捨て去って、ついに抽象的な『あるもの』にまでもたらされたる忘却されたる記憶心象による」実体概念から、「まずすべての個々の特徴をもって、一つの関係を決定しているところの、複合的要素を全体のすがたをもって捉えようとする函数的関係」を要求する機能概念へ移行することは、「すべての量的な考えかたを位置的な考え方に換算することで」あり、主観／客観という二項対立が「分離すべからざる函数的関係にしかすぎなく」なる。そして、あらゆる存在は「その機能によって成立」するためにその「標準」や「類型」あるいは「様式」を持つことになる。人間身体もまた「あらゆる機能の複合体」であり、打撃の機能を持つ拳が鉄槌となり、眼球の機能がレンズに、跳躍の機能が飛行機へと拡大されていく。それは人間身体が個人の意識の領域を超えて「社会的集団」の中に「浸潤」していく過程である。この「浸潤」が進行するにつれて、人間身体とそれを取り巻く物質とは二項対立を超えて分離することのできない「函数的関係」に進み、個体としての人間は「いわば物になりきった境」や「自然になりきりたる身体」に至ることができるのである。

このような境地を、中井は剣道をする時の「呼吸」や道具を用いる競技においてそれを使いこなす「コツ」にたとえ、身体が世界に「浸透せんとする境地」と考える。この時、人は自らの呼吸や筋肉を自然の中に溶け込ませるよう調整するよう努め、この「身体機能の調整」を中井は身体の「標準化」と呼んでいる。「標準化」とは、人間身体とその周りを取り巻く物質とが主体と客体という二項対立的な関係ではなく、分離することのできない関係において連続させるために身体を「物になりきった境」にすることであると言えるだろう。

以上のように中井が人間身体と物との融合を希求するのは、個人の意思の領域を超えることを重視し、個としての身体が「社会的集団」へと拡大していくことを望んでいたからである。中井の集団への意識はのちに「委員会」という思想へと進んでいくことになるが、ここでは「壁」において、個性を持った個人から集団へと開かれた美を見出す視覚を生み出すガラスこそが機械時代の「標準」を代表する物質であることが宣言されていることを指摘しておきたい。中井はコルビュジエの「標準」とベッカーの「被担性」を接近させ、物質と一体化することで人間の意思を超える恩寵を得、個人の天才が創造する美から集団による普遍的な美を目指すという独自の非人間中心主義的な美学を打ちたてようとしたのである。そして、その美はガラスが生じさせる「視覚の躍進」によって可能になる。次節では、中井の考えるガラスによる新しい視覚のありようを考えていきたい。

3. 「集団が集団みずからを顧み覗き込む」

中井は、「壁」において先の引用にあるように、ガラスを「集団が集団みずからを顧み覗き込む」ための物質と考えている。中井は「壁」ではこれ以上「みずからを顧み覗き込む」ことの内実について述べていないが、この表現の意味を明らかにしなければ「壁」という評論を理解したとは言えないため、他の評論からこの意味を明らかにしていきたい。

「絵画の不安」(1930 年)では、レンズの「冷たい瞳」がわれわれの瞳に浸透する時に新しい見る性格が出現するとしながら、以下のように類似する表現が用いられている²⁰。

そして最も大きなことは、それが社会的集団の構成した「瞳」であり、集団の内面をはかるに最もふさわしい瞳であり、あたかも自己みずからその自画像をみずからの眼を通して見まもるように、レンズの眼は集団の内面を見まもるともいえよう。

「それ」というのはレンズが人間にもたらした新しい見方である。レンズの眼が「集団の内面をはか」り、「自己みずからその自画像をみずからの眼を通して見まもる」という部分は、「壁」の「集団が集団みずからを顧み覗き込む」という部分に類似する考えを示している。更に、「見ることの意味」という評論でも以下のように類似した表現が見られる²¹。

「見ること」の機みをもって、自分自身がいつのまにかほかのものとなっていることを確かめる。「見ること」の機みをもって、自分自身を脱けだし、自分自身を対象化すること、「見ること」を機みとして、自分自身を自分自身に矛盾せしめ、自分自身をスプリングボードとして時の中に跳ねかえり、突きすすむ。

みずからを「見ること」によって自分自身を対象化し、自分自身から抜け出して「ほかのもの」となるという部分には、中井特有の弁証法的思考が反映されている。弁証法では、「正」に対しその否定である「反」が起こりこの否定を通して「合」に移るが、中井はこのような媒介様式として「Mittel (媒介)」と「Medium (媒材)」とを分け、前者を重視する。後藤らも論じているように、メディウムは「固定的な媒介」であり二者の分離を絶対的なものにするのに対し、ミッテルは「自らを棄てる捨て身の媒介」と呼ばれ、二項の分離を流動的で交換可能なものにする²²。ミッテルは前節で述べた機能概念における二項対立的思考を超えた分離不可能な「函数的関係」と密接に関連していると考えられる。先ほど引用した「見ることの意味」においても、「見ること」によって見る主体が自身を抜け出して自己を見られるものとして対象化することによって自らが他のものになっていることを知るという、ミッテルによる弁証法のプロセスが語られており、見る主体と見られる客体という二項対立は解消されている。

更に、中井は大衆が映画等の視覚メディアの発達によって「見る存在」となる一方、大衆は資本家の利潤の対象とされて「ものになりつつある」と考えている。ここでの「もの」とは、資本家の利潤対象イコール商品を意味しており、大衆は誰一人としてその状況を楽しんでいるわけではなく、資本家の犠牲となってしまう。しかし、『見ること』の正しさを守ること、すなわち自分自身を対象化し矛盾させるという否定的な媒介を行うことで、「さながらの物になりきるという、『見ること』、そのことの中にある本質」を掴むことができると中井は考える。

これは前節で述べた人間身体とその周りを取り巻く物質とが主体と客体という二項対立的な関係ではなく、身体が「物になりきった」境地に至るという「標準化」の考えと一致している。そして、「生きている空間」では、この弁証法的思考が以下のように「画布」という比喻を用いて語られている²³。

ここに、私達が自然と自分との間に画布を立てて、それを距てることを考えて見るに、生の立場からするならば、自然に対決する一つの視線をもった自分と、その次の瞬間に視線を投げる自分との間の空虚に、画布が寂かにすべり入り、その切断を充たさんとするとも考えられるのである。かく考える時、画布の二次元性は決して、物理的二次元性ではない。新たに構成されはじめる芸術的な生きた二次元性である。白い画布は、無限に流れてやまない時間の中に、自分が自分に問かける「疑問記号」に外ならない。

見る主体である「私達」と客体である自然との「切断」を充たすために両者の間にすべり入る「画布」とは、明らかにミッテルを指している。画布は「自分が自分に問かける『疑問記号』」として見る主体と見られる客体の分離を媒介する。「自分が自分に問かける」とは、見る主体であったはずの人間が自らを対象化し、疑問を投げかけて自分自身と矛盾させることによって己が他のものになっていることを知るという、前述した「見ること」の機能であろう。中井は画布が「新しい弁証法的な空間論」を構成すると考えているのである。

「生きている空間」では、「白い画布」に映画のスクリーンが想定されているが、「壁」では「集団が集団みずからを顧み覗き込む」ことができる巨大な板ガラスがその役割を果たしていると考えられる。板ガラスは、建物の内部から外を見る人々（主体）とガラス越しに眺められる外部の人々（客体）との「切断」を充たすためにその間に滑り込んだ「画布」なのである。内部の大衆は外部の大衆を眺める主体であると同時に、板ガラスの透明性と開放性により外部から眺められる客体でもあり、主体と客体は相互に入れ替わりうる。この時、主体と客体という二項対立は解消され、大衆は自分自身が「いつのまにかほかのものとなっている」ことに気づくことができる。中井にとって、「多くの人々に観照せしめることを要求」し、主体／客体という二分法の解消を体験させる巨大な板ガラスは、最終的に大衆の身体がそれを取り巻く物質との二項対立を超えて分離することのできない「函数的関係」に進み、人間身体が「いわば物になりきった境」や「さながらの物になりきる」という境地を獲得する訓練のためにうってつけの装置であったとすることができるだろう。

おわりに

冒頭で述べたように、1930年代は機械やマテリアルへの注目が高まっていた時代であった。曾根博義は、横光利一の『機械』が「個人としての人間と人間、あるいは人間と物との代替可能性に対する怖れを描いた作品」であり、川端康成の『水晶幻想』のテーマが「人間を生物と同じ次元において考える考え方への同化と抵抗」とであると論じ²⁴、プロレタリア文学でも目標に向かって合理的に仕事を進めるだけの機械と化した労働者の姿が描かれ、人間の主体性を取り戻すことの必要性が叫ばれていた²⁵。一方で、機械は賛美と感嘆の対象でもあり、板垣鷹穂が「機械技師と芸術家の境界が消失する」²⁶と宣言し、横光が「芸術家は、即ち人間的機械となって人間をより他の何者よりも完全に知らねばならぬ」²⁷と語ったように、人間が機械と融

合し物質的なものの見方を手に入れることによって新しい芸術が生まれるとも考えられていた。人間身体が機械あるいは物と化すことに対して、人々は期待と恐れの入りが混じるアンビバレントな思いを抱いていたのである。

このような状況下で中井は、資本主義の発達によって主体性を奪われ物と化す人間という疎外論的なネガティブイメージを受け入れない。そして、人間の主体性を取り戻すという道を選ぶのでもなく、むしろ積極的に己を客体化し物になりきることを目指していた。それは個としての人間が社会的集団へと開かれていく道筋を指し示すことになるからだ。この時代に新しく登場した巨大な板ガラスは、人間身体が物になりきる境地を獲得することによって人間／無機物の境界を超越するという、いわばポスト・ヒューマンの地平を切り開こうとしていた中井にとって重要な意味を持つ物質の一つだったのである。

注

- 1 ヴァルター・ベンヤミン『ベンヤミン・コレクション〈1〉近代の意味』浅沼健次郎ほか訳、ちくま学芸文庫、329頁、1995年。
- 2 黒川明『ガラスの技術史』アグネ技術センター、197～245頁、2005年。
- 3 作花済夫編『ガラスの百科事典』朝倉書店、102～107頁、2007年。
- 4 『土木建築工事画報』（工事画報社）より「白木屋新築写真及図」第5巻第2号、昭和4年。
- 5 中井正一「壁」『光画』、1932年6月号。（久野収編『中井正一全集3』、美術出版社、294～298頁、1964年。）
- 6 曾根博義「『機械』と『水晶幻想』」『底本横光利一全集 月報5』、河出書房新社、1981年、藤井貴志「〈人形〉のレジスタンス：一花田清輝の〈鉱物中心主義〉的モチーフと〈革命〉のヴィジョン」『日本近代文学』95、49～64頁、2016年。
- 7 三浦つとむ『認識と芸術の理論』劉草書房、1970年・杉山光信「中井正一試論 1 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、41～91頁、1975年・木下長宏『中井正一新しい「美学」の試み』リプロポート、1995年。
- 8 鈴木貴宇「希望としての『集団』—中井正一試論」『思想史研究(2)』、141～155頁、2002年。
- 9 伊集院敬行「機械時代の映画性：中井正一の映画論におけるル・コルビュジエと精神分析理論」『デザイン理論』、21～34頁、2008年。
- 10 板垣鷹穂「ヴェルトフの映画眼」『新興芸術』、1929年11月号。
- 11 板垣鷹穂「『機械のリアリズム』への道」『東京朝日新聞』、1929年9月10～12日。
- 12 鈴木貴宇も板垣の機械論がロマンティズムとリアリズムの二項対立で説明されることを論じている。（鈴木貴宇「板垣鷹穂と〈機械〉—「機械のリアリズム」と「プチ・ブルジョワ・インテリゲンチヤ」」『日本近代文学』67、114～127頁、2002年）
- 13 板垣鷹穂「ガラスのロマンティック」『新興芸術』、1929年12月号。
- 14 「ヴェルトフの映画眼」より。
- 15 「『春』のコンティニューイティー」『美・批評』、1931年3月号）では、カウフマンの映画に言及されている。
- 16 井上克人「現象学と藝術表現の問題」『東洋学術研究』20(2)、103～130頁、1981年。

- 17 『ベンヤミン・コレクション〈1〉近代の意味』、596～607 頁。
- 18 「機械美の構造」『思想』、1929 年 1 月号。（『中井正一全集 3』所収）
- 19 「機能概念の美学への寄与」『哲学研究』1930 年 11 月号、同名の異稿「機能概念の美学への寄与」『美・批評』1930 年 9 月号（『中井正一全集 1』久野収編、美術出版社、1981 年）
- 20 「絵画の不安」『美』1930 年 7 月号（『中井正一全集 2』久野収編、美術出版社、1965 年。）
- 21 「『見ること』の意味」『国民美術』1937 年 4 月号（『中井正一全集 3』所収）
- 22 後藤嘉宏「中井正一におけるメディウム、ミッテル概念の関係性を再考するために：『脱出と回帰』（1951）等の再検討と『メディウムに支えられたミッテル』」図書館情報メディア研究 14(1)、61～79 頁、2016 年。
- 23 「生きている空間 映画空間論への序曲」『シナリオ』1951 年 1 月号（『中井正一全集 3』所収）
- 24 曾根博義前掲論
- 25 鈴木貴宇前掲論
- 26 『機械と芸術の交流』、岩波書店、1929 年 12 月。
- 27 「愛嬌とマルキシズム」『創作月刊』、1928 年 4 月（『横光利一全集 第 13 巻 評論・随筆』河出書房新社、1982 年）