

1930年代中井正一の機械美における音声的側面 ——「映画音」と「音画」理論の有機性について

王琮海

1. 先行研究

1920年代後半から、産業資本がもたらす様々な機械的イメージが日本で流通し始め、未来派と構成主義の影響を受け、新たな美的対象として注目された。機械美を論じる代表的なものとして、美学者中井正一（1900-1952）の論文「機械美の構造」がある。そこで論じられたのは、ギリシャ的な技芸的模倣から、ロマン主義的な天才的独創を経て、再び技術が回帰することで、個人的なものが揚棄され、集団的なものが美の原則として確立するということであった。

この時期、映画がサイレントからトーキーへと大きく移行する中、トーキーに対して様々な論争が起きた。機械美に対する中井の主張は、映画研究の場では一般的にサイレント映画、すなわち視覚寄りの理論として見なされていた。

例えば高島直之は中井に対して、全体として機械美の「視覚イメージを論じているにすぎない」とした上で、その独創性を機械による人間の拡張に位置させ、とりわけ映画における機械的な記録、ジガ・ヴェルトフが言う「映画眼」の問題を論じた⁽¹⁾。

また伊集院敬行は中井の映画論について、主観を排除した機械的側面を認めつつ、同時に主観との統一を求めたと考え、無意識的で、断片的なイメージ、即ち視覚的なモンタージュの視点から再考察した⁽²⁾。

中井はトーキーを支持し、「映画音」という独自の理論を展開したが、これに対して杉山光信は批判的な立場だった。杉山によると、中井はサイレント映画におけるカットの繋ぎに注目し、そこから「映画音」という特別なリズムを発見するが、それはトーキーとは違うものである。彼の解釈では、サイレント映画のリズムは観客に独自の解釈を可能にするのに対して、トーキーは音楽という一つの流れを用い、その能動性を否定してしまう。そのため、中井が本当に主張しようとしたのは、サイレント映画の

視覚的リズムであり、トーキーのそれではないとした⁽³⁾。

中井の機械美に対する先行研究の解釈は、このように視覚中心的になされていたが、トーキーに対する捉え方がいささか不適切である。先行研究が強調した「映画眼」は、確かに冷徹な記録や鋭いカットを用い、人間の視覚を大きく変容させ、多様な見方を可能にした。しかし、同じく未来派に起源を持つ現代音楽がトーキーにもたらす聴覚の多様化について、先行研究ではあまり触れられていない。中井が主張する機械美の音声的側面は果たしてどのようなものなのか、なぜ今まであまり重視されて来なかったのか。本論文ではそれらを明らかにしていく。

2. 機械美の文脈における音声批判

中井の機械美が視覚中心に解釈された原因について考えられるのは、機械美の歴史的な文脈において、多くの論者はトーキーに対して批判的立場を示していることである。例えば機械芸術を論じる上で重要な論者である板垣鷹穂は、「機械が元来『視覚的』な形態を持ち『視覚的』に運動するものである以上、『視覚的』な芸術に最も多く且つ自然に摂取されるのは当然……音楽を機械の騒音を取り入れたところで……文化史上の挿絵としてしか残らぬ」⁽⁴⁾と考へ、「アメリカ製のトーキー……は、唯だ商品として映画の、需要範囲を拡大する……『手段』にすぎない」⁽⁵⁾とトーキーを批判している。映画眼は視覚を変容させたが、トーキーはあくまで在来の聴覚の補完である。板垣のこのトーキーに対する批判的な態度は、当時ではかなり典型的であった。トーキーに対する批判は音楽の視点からもなされていた。当時議論されていたのは、機械美は視覚的に冷徹な心地よさを与えるのに対して、騒音は基本的に不快であるということだった。この快と不快の差について、例えば音楽評論家の鈴木賢之進は、騒音音楽は産業資本主義の視覚的イメージを音で模倣しているに過ぎず、独自の美学を築いていないと批判した⁽⁶⁾。

中井の論文「機械美の構造」は、板垣、鈴木らの論文と共に、『機械芸術論』に収録されており、また他の論者と同じく「映画眼」を重要視しているため、同じ立場、文脈として受容された。先行研究でも、基本的に中井をサイレント映画派として解釈

してきたが、本論文では中井をトーキー派として改めて位置づけ、その機械美の音声的側面を解明するために、有機性についての二人の文脈を導入する。

3. 中井の有機的機械美と集団的リズム

機械美における中井独自の観点は、それを対象にあるものではなく、一種の組織性として捉えたことである。例えば彼は、ヴェルトフの実弟であるミハエル・カウフマンが制作した映画『春』(1930)について、映画眼の持つカメラワークを超えたと評価し、次のようにその独特な組織性を形容した。

一シーン平均一・七九秒の急テンポ……それがわれわれにリズムカルな激しい効果を与える……それはハッキリ見ることを要求せず……ただ連想のモメントとして……視覚性だけでなく、また言語構造でも、聴覚構造でもない新しい感覚的構成がそこに出現した……それは映画音——トーキーの意味とは全然別に——ともいわれるべき新しき芸術的形式……である。(7)

杉山は、これをサイレント映画の視覚的リズムとして解釈したが、中井が「ハッキリ見ることを要求せず」と書いたように、ここで言われているのは、視覚を前感覚的なパーツとして処理し、他のパーツと重ねることで、新たなリズムを生み出すということである。この、前感覚に一度戻し、パーツを再組織するようなリズムを解明するためには、中井の「リズムの構造」を考察する必要がある。

「リズムの構造」では、中井はまず二種類のリズムを挙げた。一つは数学的リズムである。それは「グリニッジ天文台の時計はその一つの便宜的説明」(8)であるように、近代西洋の時間観念(グリニッジ標準時)に代表されるリズムで、「機械的で、蓋然的」なリズムである。もう一つは心的リズムである。それは「例えば東洋思想における、念々……間に合う、間がずれる……イキがあう……呼吸の会得」(9)のようなもので、リズムの原始状態であり、ある心的瞬間を意味する。時間を均質に捉えるのではなく、その場の心情、気分、そして外的環境によって、独特な間や瞬間でリズムを切り込む、

不規則で偶然的な時間分割である。それは九鬼周造がいう「いき」であり、気分を持つ瞬間である。

この西洋と東洋のリズムの差について、中井は「外国歌謡を習った子どもに、日本の三味線のリズムを教えることが甚だしく困難である」⁽¹⁰⁾ という例を挙げた。近代西洋的な時間観念に慣れた子供は時間を均質に等分して捉えるため、不規則で偶然的な時間分割を前提とする三味線のリズムを教えるのは困難だからである。

中井の論は東洋の心的リズムを鼓吹しているように見えるが、「リズムの構造」で一番重要なのはこの後の議論である。中井によると、数学的リズムと心的リズムの対立は、歴史が進むにつれ、いずれその対立は統一され、集団のリズムに変わるのである。中井はまずポートを例として、この集団的リズムを解釈した。一人で漕ぐ場合、最初は数学的に漕いでいるが、次第にそのリズムが心的領域に入り、独特の不規則なリズムで漕ぐことになる。しかし、大人数で漕ぐ場合には、また別のリズムを経験することになる。中井はこの集団的なリズムについて、次のように解釈する。

個人のいかなる孤立したる努力もがその集団の喘ぎ、苦しい脈搏、重い歩みを左右することは困難なのである。かかる潮の増減、波搏ちこそ、何ものもが解くことを遮断されたる深いリズムの内底でなくてはならない……いかなる楽器もが表現できない。トーキーが初めて表現できる……そこではポートにおけるように記録的報告と、それについてなされる企画的実験、それらのものが数学的機能的目算と、存在論的付託的目標によって繰り返さるのである。常にそこでは、清算と企画、過去と未来が一つの実験性をもってそのテンポの中に混入する。それは単に機械的ではなく、また個人的でもなく、まったく集団的である。そして、単なる蓋然性にたよるものでもなく、また偶然性でもなく、必然性に向っての戦端である。⁽¹¹⁾

この一連の解釈には興味深い点が二つある。まず、集団的リズムは「トーキー」によって初めて表現できると彼が考えている点である。そこで想定されているのは、映画の分業制作という集団性と、画面、音楽、効果音、セリフ、色彩など映画の諸要素

の集団性である。これらの諸個人や諸要素が、独自の心的リズムを持ちつつも、映画全体で一つの大きなリズムを組織する。トーキーなしでは、そのような集団的リズムはあり得ないのである。

次に、この集団的リズムは数学的でも、心的でもないが、数学的に実験プランを重ね、個人の主観的訓練を通し、段々修正し、統一していくものである。ボートの例で言うと、数学的リズムで漕いでいるだけでは、波や潮の偶然的变化を処理しきれないし、単に個人の心的リズムで漕いでも、他人とのリズムの差で無駄な仕事になることもある。集団的リズムは、数学的な効率性、そして外的環境や他人という偶然的要素を常に動的に処理し、それを必然、つまり最終的な速さに変換していく。まさにここで、機械的な美が現れる。しかし、それはもはや板垣や鈴木、そして先行研究が想像した機械ではない。それは一種の有機的な機械である。

中井が考える数学的リズムと心的リズムの対立はつまり、人間および生物は特別なリズムを有しており、それは時計のような機械には還元できない。これは一種の生氣論と機械論の対立として言い換えることができ、機械美が置かれる文脈にも重ねられている。機械美は基本的に無機質なもので、有機的な自然美と対立するものとして想像される。しかし、中井はそうは考えていない。例えば彼は「機械美の構造」で次のように機械と生物、機械美と自然美の関係を論じている。

ポアンカレーの次の言葉を思い出すべきであろう「価値あるものは、単に秩序ではなくして、予想しなかった秩序である。機械はあるがままの事業を飲み込むことは出来ようが、その魂はつねに彼から逸し去るであろう。」そのことは、深い意味で機械が物ではないことへの注意である……機械……はその目標を有機体のもつエネルギー節約にまでその軌跡をもっている。ツェッペリンの型が魚の形に相似で……機械が生物に近づくこと、そしてそのファンクション機能構成が生物においては正しく予期しなかった秩序である意味において、機械のディアレクティックは再び美学史のもつディアレクティックに関連をもち来る……機械が秩序であり、生物が予期しなかった秩序であるならば、機械美を基礎付けたる美の根拠は、それと関連して自然美を再び根拠づけはしまいか……かくして、有機並

びに無機的自然構成を総合的機械性として解釈する。(12)

中井がここで考えたのは、機械論と生氣論の対立において、たびたび議論されるテーマの一つ、生物には偶然を対処できるが、機械はそれができないということである。中井の考えでは機械でも偶然を処理できる。海を泳ぐ魚の形が空を飛ぶ飛行船に利用され、この水と空気の流体力学・生体工学上の一致は、今までの生物（に対する観念）では予期できなかった偶然を、機械が処理したことを示している。そこで、生物と機械の対立が揚棄され、自然美と対立するはずの機械美は、再び自然美を根拠づけ、逆に言えば、有機的な自然美もまた新しい総合的な機械性として解釈されることになる。自然と機械、芸術と技術の対立が再び統一されたものとして、機械美を考察するべきだと中井は考えたのである。

集团的リズムは、まさにこの有機的な機械美の元で解釈するべきである。ポートでは、外的環境や他人の操作などの偶然性を予測し、より高い効率を目指す。トーキーでは、映画の集団および分業制作において、予算、機材などの外的環境と画面、セリフ、効果音、音楽など、様々な要素の特質を保ちつつ、最大の相乗効果を実現しようとする。中井が映画『春』において、急テンポのコンティニューイティを重視するのは、そこで前感覚的に分割された視覚的要素を音声など他の部分と共に、諸個人や諸要素の偶然的気質を想定しつつ、映画全体のリズムとして構成するのに、極めて優れた組織形態だからである。中井が主張するトーキーのリズム、すなわち「映画音」は、このような部分の異質さと全体の統一性が有機的に組織された集团的リズムである。

4. 今村太平と漫画映画の機械音楽

トーキーに対し、中井と類似する立場にある人物としては、例えば映像評論家の今村太平が挙げられる。今村は中井から影響を受け、『中井正一全集』の解説文も書いている。彼の映像理論では、映像と音声の有機的關係を指す言葉として、1930年代の映像評論界で盛んに使われた「音画」というものがある。1930年代のトーキー黎明期では、トーキー、「発声映画」など以外にも、「音画」という特殊な言葉が使われ

ていた。筆者は以前、この「音画」という語について詳細に検証し、「音画」とはロシア語翻訳家である袋一平が1929年に作った「ツヴコオチェ・キノ (sound picture)」の訳語であり、音声の芸術性を重視するソビエトのトーキーを称揚し、技術を重視する資本主義国家のトーキーを批判する言葉であると結論づけている⁽¹³⁾。

今村が使う「音画」もこの文脈に位置するのだが、従来の論者がこの言葉に込めた資本主義の技術に対する批判的な立場に反し、むしろディズニーのようなアメリカニズムを今村は高く評価した⁽¹⁴⁾。例えば、彼は漫画映画の音楽の特徴を、ストラヴィンスキーの原始主義音楽と未来派の騒音音楽の同一視にあると考え、そこでは「ハープは弓、太鼓は壺」とされ、それらの原始的生活音は「時計のセコンド、モーターの音」など産業資本の騒音と同一視される⁽¹⁵⁾。周知のように、ディズニーのアニメーションでは、よく動物キャラクターの走りを機関車の汽笛にする。また、機械に原形質のような柔軟性を与え、「ぐにゃっ」とゴムが変形するような音を付与する。今村はこの生物と機械の同一視に、ある種の有機的な機械を見出すのである。

そして、このような漫画映画的な音声を可能にしたのは、産業資本主義がもたらした機械美であった。今村によると、機械音楽、すなわち音楽のラジオ化と雑音の日常化は、音楽を労働や家事の間で聞くものにした。そこで、視覚と音声のリアリズムは解体され、音声は目の前の任意なものに接合するようになった⁽¹⁶⁾。この視聴覚の偶然的接合にも機械の有機性が現れるのである。

先に機械の有機性は、偶然的な出来事を処理、制御することにあると述べたが、今村の議論の中心もここにある。彼の機械音楽論は、単に産業資本社会において、雑多の騒音が新しい美音になり、音楽が不協和音を中心的に扱うことになる、というものではない。騒音や不協和音に対するそのようなフェティシズムではなく、今村が言おうとしているのは、騒音と美音の新しい組織関係である。今村は騒音と美音の関係を次のように捉えている。

これまでの歴史においても、つねに新しい音楽様式の展開が新たな現実的な音響によって行われていた……音楽の発展は、つねにそれまで美音と考えられていた音響を、それまで雑音と考えられていた音響によって否定することによってな

れているのである。(17)

今村の考えでは、ある時代において雑音として認識される音は、その時代の既存の楽音体系の秩序から逃れた偶然的な音であり、その偶然的な音を新しい楽音として吸収、制御し、より包括的な楽音体系へと進化していくのが、音楽が持つ大きな歴史的構造である。そして、その構造を最も表しているのは、まさに漫画映画である。漫画映画の音のもう一つの特徴は、効果音と音楽の接合である。ディズニーのアニメーションでは、ミッキーマウスの走る音は汽笛音になるだけでなく、その汽笛で編曲された音楽にもたびたびなる。走る姿と汽笛の騒音の、リアリズム上の不一致が、単に焦りや怒りなどの感情によって再編成されただけではない、より高いレベルで編曲された和声的な音楽として、映像全体に微妙にゆとりのあるリズムを形成する。騒音と美音の再組織と、音楽と映像の再組織、機械と生物を往復するディズニーのアニメーションに、我々は中井が主張する機械美の音声的側面を発見することができる。

5. 有機的なものと再帰性

中井と今村における機械美の組織形態に共通するのは、有機的なものへの注目である。大恐慌だった1930年代において、産業社会を代表する機械的なものを反省し、マルクス主義的な視点から映像産業を批判するのはかなり一般的であった。資本主義国家のトーキーを批判するために、ソビエトから「音画」という言葉を翻訳輸入し、芸術により有機的な構成を求めるのは、時代の流れからして当然のことであった。中井や今村の主張が、有機的なものの称揚として日本の伝統芸術にモンタージュを発見する同時代の映像理論と一線を画したのは、機械論への批判として単に有機的なものを導入したという点ではなく、機械的なものと有機的なものの対立自体を解体したことにある。

この、機械性の中に有機性を発見し、無機的なものを有機的組織する思想は、哲学における有機的なものの概念を明らかにしたユク・ホイの『再帰性と偶然性』においては、一種の「有機的機械論」として位置づけられている。彼によると、「20世紀の

前半になると、生氣論者と機械論者の間に、第三の立場が登場し……彼らは有機的なものを機械的法則でも、神秘的生命力でもなく有機構成ないし組織化の一形式と見なすので、有機体論者と呼ばれている」⁽¹⁸⁾が、この有機体論者は「生物的有機論者とその分身たる機械的有機論ないしサイバネティックス」⁽¹⁹⁾の二種類があった。前者と比べ「サイバネティックス論者はこの対立を超えるために、さらに別の方途も採用して」それが、「再参入概念、そして……再帰性概念である」⁽²⁰⁾。中井や今村が主張する自然美と機械美の統一、生物と機械の融合は、この「有機的機械論」に相当する。このことは、ユク・ホイが主張する再帰性概念における偶然性の処理の問題からも裏づけることができる。

一九四八年の『サイバネティックス』において、ヴィーナーは機械論と生氣論の対立に異議を唱え……ニュートンの機械的で可逆的時間とベルクソンの生物的で不可逆的時間に代表されるこの対立は……フィードバック・システムとして理解されたサイバネティックス的機會によりすでに超克され……再帰性の別名としての自我準拠についても理解できる。⁽²¹⁾

機械的なモデルにおける偶然性とは、大規模産業機械の集合における破綻のことで……予め偶然性を可能性として明文化し直しておいてやらなければならない……アンリ・ポアンカレのいう偶然の法則すらもその例外ではない……再帰的なモデルにおいては、偶然性は必然性として予想され……偶然性を消去するのではなく、むしろ必然性として統合するのである。⁽²²⁾

機械論的時間と生氣論的時間の対立を超克し、機械には処理できない偶然性を予想して必然性を統合する。このようなユク・ホイの主張のなかに、中井が「リズムの構造」で主張した、数学的リズムと心的リズムの対立の超克、そして「機械美の構造」において同じくポアンカレを引用して論じた機械における偶然性の処理の問題と同じ問題意識を発見することができる。この問題意識の一致は、ユク・ホイが京都学派を「東洋的な心に本源的な有機体論による近代テクノロジーの変容を切望していた」⁽²³⁾と

評価したこと、中井が京都帝国大学哲学科出身であることを考えれば驚くにはあたらない。

ユク・ホイの再帰性概念は、換言すれば、生物が自我準拠や反省の循環を通して発達していく過程を機械で実現することで、偶然性を予測するフィードバック循環を通して洗練されたシステムである。中井が主張する集団的リズムにおける実験と訓練の積み重ね、映画制作における諸要素の有機的構成、今村が主張した機械音楽の大きな歴史構造、その背後にはまさにこのような偶然性を必然性として統合する再帰的なシステムの姿がある。そこでは、諸感覚が機械的に細かく刻まれれば刻まれるほど、より有機的な視聴覚構成を容易にし、和音と騒音が相互転換することによって、より総合的な音楽組織形態の実現が可能になる。偶然的で、異質なものを常に予測し、フィードバックする循環的なシステムを、映像や音楽などの芸術的領域において中井と今村は実現しようとした。ユク・ホイの議論は技術哲学に集中しており、また彼が京都学派に注目しているのは「近代の超克」など1940年代前後の文脈であるが、本論文で議論した1930年代における機械美の有機性の問題は、映像領域におけるその思想の前身として位置づけることができる。

6. 結論

本考察では、中井が主張した機械美の音声的側面が、映画が持つ視聴覚の諸要素を独自のリズムを保ちつつ分解し、一つの大きなリズムとして全体的に再構成する有機的な組織性であることを明らかにした。そして、中井から影響を受け、漫画映画の音声にその組織性を発見した今村に基づき、ディズニーのアニメーションをその実例として紹介した。この機械美の音声的側面は、先行研究が主張したものと違い、トーキーを肯定し、生物と技術、自然と機械を統一させるものであった。また、この機械を有機的に組織する組織形態については、哲学における有機的なものの概念を明らかにしたユク・ホイの議論を参照した。それはサイバネティックスで言われるところの「有機的機械論」として位置づけることができる。1930年前後の日本では、この有機的なものの思想はハイデガーを經由して京都学派に伝わった。京都帝国大学出身の中井

はこの真っ只中にいた。大恐慌からなる技術批判の思潮、映画における録音技術の革命、モダニズムと機械美の流行、技術と芸術の対立が最も顕著なこの時期において誕生した中井と今村の機械美論は、映像理論や美学理論であると同時に、これらの技術哲学、政治状況とも深く関わる問題である。

本研究は JSPS 科研費 JP22J10690 の助成を受けたものである。

註

- (1) 高島直之『中井正一とその時代』青弓社、2000年、10頁。
- (2) 伊集院敬行「中井正一の映像論に見られる精神分析理論的傾向について」『島大言語文化』2011年、30号、139-175頁。
- (3) 杉山光信「言語・映画の理論と弁証法の問題——中井正一論の試み——」『戦後啓蒙と社会科学の思想：思想とその装置』新曜社、1983年、135-206頁。
- (4) 板垣鷹穂『機械と芸術の交流』岩波書店、1930年、87-89頁。
- (5) 同書、156頁。
- (6) 鈴木賢之進「機械と音楽」「新興芸術」編『機械芸術論』天人社、1930年、89-98頁。
- (7) 中井正一「春のコンティニューイティー」『中井正一全集 第3巻』美術出版社、1981年、149頁。
(初出は1931年)
- (8) 中井正一「リズムの構造」『中井正一全集 第2巻』美術出版社、1981年、30-31頁。(初出は1929年)
- (9) 同書、32-34頁。
- (10) 同書、31頁。
- (11) 同書、39-40頁。
- (12) 中井正一「機械美の構造」、『新興芸術』編、前掲書、169-170頁。(初出は1929年)
- (13) 王琮海「戦時下音画理論の系譜——今村太平とそのアニメーション音画理論の来歴——」『コア・エシックス』2022年、18号、13-26頁。
- (14) 当時の映像評論界では、エイゼンシュテインの「モンタージュと日本文化・展望」から影響を受け、絵巻、歌舞伎などの伝統芸術からモンタージュを見出す動きがあり、「音画」は伝統芸術とモンタージュの接合にも使われ、伝統芸術を用い、技術を濫用するアメリカに対抗しようとするこの動きの中、ディズニーの中から「音画」を見出し、それを技術と対立しない立場から解釈し

1930年代中井正一の機械美における音声的側面

た今村の論は極めて特殊である。

- (15) 今村太平『漫画映画論』ジブリ Library、2005年、86-87頁。(初出は1948年)
- (16) 今村太平『漫画映画論』ゆまに書房、1991年、54頁。(初出は1941年)
- (17) 同書、73頁。
- (18) ユク・ホイ『再帰性と偶然性』(原島大輔訳) 青土社、2022年、42頁。
- (19) 同書、41頁。
- (20) 同書、42頁。
- (21) 同書、42頁。
- (22) 同書、34-35頁。
- (23) 同書、3頁。