

抽象とシュルレアリスム（上）

— 1930年代におけるハーバート・リードの芸術哲学を中心に —

大森 淳史

序

1933年に初版が出た『今日の美術』の第2版を1936年に出すに当たって、ハーバート・リードは「追記」を書いた。その冒頭、初版と第2版とのあいだのわずか3年間にますます明確に姿をあらわにした政治的大変動を受けた芸術界の変化、すなわち1933年に政権掌握したヒトラーのナチスによる現代美術弾圧の起こったドイツでの状況、1934年のスターリン登場によってやはり「アカデミックな種類の自然主義」である党派宣伝的なリアリズム以外の現代美術運動が抑圧されたロシアの状況などに、慎重に政治的問題への言及を避けながら触れた後、現代美術の一般的状況が「互いにますます離れていく傾向にある二つの運動」に集約されてきていると述べる⁽¹⁾。その2つの運動とは、「抽象(的)abstract」と「超現実主義(的)superrealist」⁽²⁾である。これは当然、その間にパリで展開された、「抽象-創造(アブストラクシオン-クレアシオン)」に結集した抽象美術-構造主義者のグループと、シュルレアリスト・グループとの対立図式を受けた記述である。

『今日の美術』の第2版が出た1936年、ロンドンのニュー・バーリントン画廊で「シュルレアリスム国際展」が開催され、パリのシュルレアリスムはイギリスではじめて大々的に紹介された。ハーバート・リードはこの展覧会の企画に参加し、カタログに序文を寄せた。この展覧会のカタログ、および展覧会後に展覧会を記念して出版された『シュルリアリズム』で、リードは、シュルレアリスムをロマン主義の再是認であると規定するとともに、明確にシュルレアリスムへの支持を表明する。その際、ロマン主義は、「正義の、創造の、解放の原理」であり、すなわち芸術そのものの立場を言い表すのに対し、ロマン主義に対置される古典主義は、「秩序の、制御の、抑圧の原理」と規定され、芸術の立場に対する否定として意味づけられる⁽³⁾。ここでいう古典主義が、当時シュルレアリスムが対抗していた近代主義美術運動のもう一方の極である構成主義的抽象美術に対応させられているのは明らかである。リーズ時代にキュビズム以降の抽象美術への眼を開かせられてから後、ルネサンス以降の古典主義的ヒューマンイズムの伝統に対抗する抽象美術運動を中心とする近代主義美術運動に対して温かい眼を公平に注いできたリードであったから、この対応関係の提示は目新しいものといわなければならない。

ダダからシュルレアリスムへの方向をロマン主義に対応させる一方で、キュビズムから抽象美術への方向を主知主義と古典主義に対応させるという、やや強引な二分法は、この展覧会か

らさかのぼること6年前の1930年、リードがBBC放送の『リスナー』誌に連載していた「芸術についての週間ノート」に「リアリズムを超えて」という一文を書いた際にすでに見られる。すなわち、すべての近代主義者が「感情と情緒の芸術」に背を向けて「数と比例の芸術」に付き従うことができなかつたのは当然であり、それゆえに後者に対極の芸術運動が生まれたのだという主張である。それが、まずダダであり、その灰から生まれたシュルレアリスムである⁽⁴⁾。

ただし、この二分法は、美学的ないし芸術哲学的な原理の問題として提示されているのであって、実際の制作の場面であれかこれかという仕方二者択一式に選ばなければならない手法の問題として提示されているのではないということは確認しておかなければならない。『今日の美術』第二版のための「追記」のなかでリードはこういう。「私はひとつの現代芸術の理論を提示することはできる。あるいはむしろ、私は一般美学の枠組みの範囲内で今見えている芸術の多様な表明を整理することを試みることはできる」⁽⁵⁾。抽象とシュルレアリスムは、1930年代中頃当時の現代芸術におけるホットな話題であるとともに、リードにとって、芸術の本質的要素についての美学的、芸術哲学的議論を集約する概念でもあったのである。

一方、リードが生涯にわたって多くのエネルギーを注いだ文芸や美術の批評においては、構成主義的抽象もシュルレアリスムとともに隔てなく取り扱われ、それら両者を両極とする現代芸術の幅広い見取り図を描く試みがのびのびと行われていた。その際、彼が信頼を寄せるのは自分の直観であった。上の引用と同じ箇所ではこういう。「芸術については、私は自分の直観を信頼しており、この直観は個別のケースについて合理化できるものではないと考えている」⁽⁶⁾。この直観は、彼が影響関係を公言するクロウチェやベルクソンに教えられるまでもない、彼ならではの恵まれた天分であったといつてよい。また、実際のところリードが最も高く評価するのは、ハムステッドで親しく交わったヘンリー・ムーアにバーバラ・ヘップワース、あるいはパウル・クレーやパブロ・ピカソなど、抽象とシュルレアリスムのいずれにも明確に分類しにくいような作家たちであった。この同ジエッセイの少し後の箇所ではこうも述べられている。「私自身の好みは古典的である。すなわち私は、文学であれ絵画であれ、ある程度は形式的な正確さをもって達成されているような芸術作品に最も多くの喜びを覚えるのである」⁽⁷⁾。ともすれば足場の定まらない、一貫性のなさを批判されることの多かったリードだが、むしろそこにこそ、創作というものの何たるかを知り尽くした人物の懐の深さを感じるのである⁽⁸⁾。

今日、ハーバート・リードの名前はやや古風に響く。詩人、文学批評家、美術批評家、美術史家、芸術教育家として幅広い活動を行ったリードだが、彼は同時に芸術哲学者をもって任じていた。確かに彼は、『モダンアートの哲学』、『芸術の意味』、『今日の美術』などの著書において、該博な知識と深い洞察力で満ちた芸術哲学的議論を展開している。しかし、どれも悪く言えば学問的エッセイ集の域を出ておらず、自分自身の芸術哲学的立場の幾分なりともまとまりを持った体系的論述が見られるとは言いがたい。彼はまた、じつに多くの主として同時代の思想家

から影響を受け、自分の理論形成のなかに吸収していったが、それら影響源へのまとまりをもった批判的注釈を残している例もわずかしかない。しかし、たとえ学問的徹底性に欠けると見えたとしても、またそのスタンスにおいて多少一貫性がないように見えたとしても、同時代においてリードほど冷静にかつ的確に現代美術の原理的問題を見据えていた人物はいない。その問題を、彼ほど現実に即しつつ、芸術を超えた広い視野において見通していた人物はいない。本稿は、初期のリーズ時代から30年代に至るハーバート・リードの美学的、芸術哲学的な視点を、哲学的、美学的、社会思想的影響関係を顧慮しつつ明確化することを目的とするものである。

1. 抽象とリアリズム——リードとヒュームおよびヴォリッガー

1912年にリーズ大学経済学部に入学したリードは、アルフレッド・オレージが1903年に創設したリーズ芸術協会から大いなる影響を受けることとなる。これは、フェビアン協会にならった「芸術家たちの労働組合」⁽⁹⁾というべき組織で、小さな地方都市にあって、当時非常に先進的な活動を行っていた。ことに1912年にリーズ美術館館長として赴任したフランク・ラターは、当時抽象の方向を強めていたカンディンスキーの絵画と理論を高く評価しており、同協会内に抽象美術への新しい眼を開かせた。また、1907年にロンドンへ移ったオレージが復刊した雑誌『ニュー・エイジ』を介して交流のできたトマス・アーネスト・ヒュームは、1914年に『ニュー・エイジ』に連載したシリーズエッセイ「現代芸術」などを通じて、抽象こそが現代の芸術であるという主張を展開し、リードにも多大の影響を与えた。ただ、残念ながらヒュームは、その鋭い哲学的思索や芸術批評を纏め上げていく時間もなく、1916年に34歳の若さで第一次世界大戦の戦場に散った。

ヒュームは、このシリーズ「現代芸術」の最初の論考「現代芸術Ⅰ：グラフトン・グループ」のなかで、1914年初頭の時点での「新しい芸術」の特徴をはっきりと「抽象」であるとす。彼はこの抽象への傾向を本質とする新しい芸術を「大雑把に」3つに分け、それぞれ、「ポスト印象派と、分析的キュビズムと、構成的幾何学的な新芸術」と名づける。これは段階的分類であって、第1のポスト印象派と第2の分析的キュビズムは「過渡期の段階」として「やがて第3のものに行き着く」⁽¹⁰⁾。「第3の段階こそもろもろの発展の可能性を内に含む唯一のもの」⁽¹¹⁾とされる。これが具体的に何を指すのかは、ここからは明らかではない。同シリーズ3番目の「現代美術Ⅱ：ロンドン・グループ」のなかでは、「キュビズムから抜け出して、機械的な形を利用して、新しい幾何学的な、記念碑的な芸術をつくりだすべく運命づけられている動き」と表現されている。直接的には、この批評の対象となっているロンドンの前衛絵画グループの作品に関連して語られてはいるが、論旨からすると、より一般的な妥当性を持つ内容を持っている。ヒュームが重要視するのは、この動きが「時代の一般的傾向と密接に結びついている」⁽¹²⁾という点である。時代の現象の背後にあってそれを突き動かしている「推進力」としての「新

しい感受性」をとらえなければならないのである。

ヒュームは、シリーズ最初のエッセイで、フライが企画したグラフトン・グループの展覧会への辛らつな批判を述べた後、グラフトン・グループに限らず、ポスト印象派以降の現代美術に一般的に現れている傾向としてのアルカイズムについても言及している。アルカイックという言葉は、古代ギリシャのアルカック様式（古拙様式）などを主に指す場合が多いが、このアルカイズムは、より一般的な用語におけるプリミティヴィズム、すなわち、意図的にアルカイックな（古拙な）様式、ないしはプリミティヴな（原始的な）様式を取り込む態度という意味に理解してよい。ヒュームによれば、このアルカイズムとは、新しい表現方法を手さぐりの求める実験的模索のために一時的に取り込むいわば「足がかり」でしかない。移行段階の足がかりであるから、必要がなくなれば捨て去られる運命にある。それがピカソのようにまじめな実験のなかで生ずることであればなんら非難すべきではないが、たとえばヒュームがフライと合わせて非難するグラフトン・グループの場合には、それがイギリス風に「単にその上品な、貧血症的な模倣」になってしまっているところが我慢できないというのである。フライへの対抗意識からか、グラフトン・グループにははなはだ手厳しいが、これよりは評価しているらしい第三エッセイでのロンドン・グループに関しては、「新しい感受性」によって「独力で、直接的な、現代的な表現手段の、これら過去の幾何学的芸術とはほとんどまったく似たところのないものを見出しつつある」⁽¹³⁾という表現で賞賛してもいるのである。

ヒュームの姿勢は、哲学においてもまた芸術においても、反ヒューマニズムという点で一貫している。彼が見届けようとするのは、彼の言うところの、「ルネサンスの崩壊」である。ヒューム自身、自分の主張の要点を3つにまとめているので、少し長いが引用することにする。

1. 芸術には、幾何学的ないし抽象的芸術と、生命的・リアリズム的芸術との二種類がある。それらはその種類において互いにまったく異なっている。それらは同じ一つの芸術が姿を変えたというものではなく、それぞれ追求する目的も異なっており、それぞれ精神の異なる欲求を満足させるべく創造されるのである。

2. これらの芸術はおのおの、世界に対する特定の態度から生じたものであり、またその態度に相応じたものである。長くこれらの芸術のうちの一つだけが、そしてそれに呼応する精神的態度だけが支配的となった時代が続いた。ギリシャおよびルネサンスの自然主義的美術は宇宙に対するある合理的でヒューマニズム的な態度に対応したものであり、また幾何学的美術はつねにこれとは異なった、そしてこれよりも強烈な態度とともに現れたのである。

3. 今日における幾何学的美術の再出現は、それに対応する世界に対する一般的態度の再出現の、したがってルネサンスの最終的な崩壊の前兆であるのかもしれない。⁽¹⁴⁾

ルネサンス以来の、またかつては古代ギリシャにおいて存在したであろう、世界に対する合理的で人間主義的な態度が生命的・リアリズム的・自然主義的美術を生むのに対し、抽象的・幾

何学的美術はそれとは異なる態度、異なる目的から生まれるのであり、それらは人間の歴史のなかでさまざまに繰り返されてきたという、ここに表明されている考えを、ヒュームはドイツの美術史学者ヴィルヘルム・ヴォリンガーから学んだ⁽¹⁵⁾。

言うまでもなく、1908年の学位論文『抽象と感情移入』において、ヴォリンガーは、広く造形芸術における自然主義的表現と抽象的表現の根源に、外界に対する人間の幸福な親和関係と内的不安に起因する2つの心理的要因、すなわち感情移入衝動と抽象衝動を認め、ことに後者を現代の抽象的傾向の原因にも当てはめたのである。ヴォリンガーのいう芸術活動の心理的要因としての相反する2つの「衝動」は、アロイス・リーグルの「芸術意欲Kunstwollen」を敷衍したものであり、また「感情移入」は、ヴォリンガー自身『抽象と感情移入』冒頭で述べているように、心理学者テオドーア・リップスから採られている。この「客観化された自己享受」としての「感情移入」に基礎を置くリップスの心理学的美学は、ヴォリンガーが言うとおりの近代主観主義美学の極まったものとも見ることが出来る⁽¹⁶⁾。ヴォリンガーの意図は、これと対極に位置づけられる抽象衝動に依拠する美学の提示であった。そしてヴォリンガーとともに、ヒュームにとっても、主要関心はリアリズムではなく抽象の方であった。

リードはこのヒュームを介してヴォリンガーを知ることとなる。ヴォリンガーは、リードにとってもことに抽象美術への理解に関して決定的とも言える影響を与えた。それは、1952年に初版の出たリードの芸術哲学論集である『モダンアートの哲学』が、「わが尊敬する芸術哲学の師 ヴィルヘルム・ヴォリンガーに捧ぐ」という献辞で始まっていることからわかる。処女作『抽象と感情移入』で世に問うた理論の方向を、ヴォリンガーは1911年の『ゴシックの形態問題』でさらに展開させた。リードはこれを1927年に翻訳・出版している。抽象美術の理論的考察に際してのリードのヴォリンガーへの依拠は、1933年の『今日の美術』のなかでも顕著である。第四章「抽象への道——純粹形態の理論」のなかの「機械的感性」と小見出しをつけられた節の冒頭、リードは、「なぜこの機械的あるいは幾何学的感性が、今日特別な訴えかけを持つのか」⁽¹⁷⁾という問いを提示する。この問いに答えるためには、たとえば今日われわれを取り巻いている機械の持つ機能美に対する感性が当然絵画や彫刻にも影響を与えたのだといった、それなりに合理的な説明ではなお不十分であり、もっと広く深い理由、すなわち「歴史に繰り返し現れたすべての幾何学的美術の根底にひそむ理由」が問われなければならないという。リードは、『ゴシックの形態問題』の言葉を引きつつ、人類の芸術の歴史とは、「人間が外界に対して行う、変化に富んだ、宿命的な順応と調整」⁽¹⁸⁾という「人間の歴史におけるすべての発展を支配する根本的な過程の一部」という基本認識を確認する。リードが挙げるのは、ヴォリンガーとともに、「原始人の美術」、「初期北方美術の幾何学的装飾」、「ビザンチン美術における同様の要素」、「現代の幾何学的美術」である。共通するのは、不安定で、人間に不安、苦痛を惹起する外界に向かい合って、「絶対的で恒久的な価値を持った世界を確立しようとする衝動」から、

世界の絶えず揺れ動いている印象を、「直感的で抽象的な種類の不変の象徴」へとつくりかえるという契機である⁽¹⁹⁾。リードにとってもまた、ヴォリンガーの意味で、「その政治的、経済的、精神的混沌という点で」、現代人を取り巻く外界の状況は、原始人を取り巻いていた外界の状況と類似するのである。リードは上の引用を含む『ゴシックの形態問題』からのやや長い引用の後、このように言う。「これは、幾何学的、抽象的本性を持つさまざまなタイプの芸術を、いささかなりとも適切に説明する唯一の理論だと私が思うものを簡潔に表現したものである。そうして、私が言いたいことは、人間におけるこれと同様な精神的姿勢と、芸術におけるそうした精神的姿勢のこれと同様な表現を引き起こす諸条件が現代生活のなかにある、ということである。」⁽²⁰⁾諸条件とは、現代の「政治的、経済的、精神的混沌」である。そして、リード自身、この時代状況に極めて敏感な文学者・芸術哲学者であった。

2. ロマン主義と古典主義

リードは、自伝のなかで、第一次世界大戦末期に出会って以降、生涯にわたって親交を結んだ T. S. エリオットが、自らを王党派で古典主義者でアングロ・カトリックだと自称していることに对比して、自分はアナキストでロマン主義者で不可知論者だと規定している⁽²¹⁾。エリオットに倣いつつと断りながらではあるが、この自己規定はリードの立場を端的に言い表している。

アナキズムに関しては、1954年に出版された論集『アナキーと秩序』(邦訳タイトルは『アナキズムの哲学』)に収められたエッセイに語られているほか、マルクス、プルードン、クロボトキン、ソレル、トロツキーらへの言及が方々に散見される。それらに見られるリードの政治的立場についてはここでは触れられないとして、ただ、彼のアナキズムが多分に美的・文学的本質を持ったものであったことは確かめることができる。とくに、1916年にヒュームが翻訳出版したフランスの革命的サンディカリスト、ジョルジュ・ソレルの『暴力論』からリードが受けた影響は重要である。この本に関してリードは自伝で、「私にこれほど深く、また永続的な印象を残した本はほとんどない」という言葉まで残している⁽²²⁾。当時を振り返ってリードは、ソレルによる暴力と革命の思想に見える彼の「悲劇的な人生観、絶対価値の信仰」⁽²³⁾がギリシャ演劇への賛美から生まれたものであること、しかもそのなかに、ソレルを古典主義者であるとしなしていた当時の理解とは違って、ロマン主義芸術への後の理解の根がひそんでいたことを認めるのである。このソレルからの影響は、同時期に耽読したニーチェからの影響と重なる部分がある。すなわち、『悲劇の誕生』において、リヒャルト・ヴァーグナーの芸術を念頭に置きつつ、古代ギリシャ芸術の根源に見出した「アポロ的なもの」に対する「ディオニュソス的なもの」への注目が、古典主義に対するロマン主義の理解へとつながっていくのである。⁽²⁴⁾このニーチェが及ぼした影響は、リードの美的アナキズムの形成についても、ソレルからの

それをはるかに凌駕するものであったと言える。

そもそもリードが広く哲学に関心を持ったのは、リーズ大学図書館で出会ったニーチェを通してであった。「少なくとも5年の間、教授たちでも友人たちでもなく、彼（ニーチェ）こそ私の真の教師であった」⁽²⁵⁾。ではリードはニーチェから何を学んだのか。その後従軍した第一次世界大戦の苛烈な塹壕戦のさなかに書き綴った書簡体の日記のなかで、リードはニーチェの名の下に、超人思想に集約されるニーチェの個人主義に対する賛同の言葉を書き記している。「僕は大眾より個人の啓発がずっと重要だと信ずる。社会の発展より個人の発展の方が、緊急にして至高の必要だと。そして僕のこの信念は、過去においてその場限りのものはともかく、あらゆる事件で決定的な影響を持ったのは個人であったという、君も認めざるを得ない事実に基づいている。偉大な哲学者や、偉大な芸術作品は或る時代もしくは或る文化の産物ではない。それらはむしろある時代、或る文化に対する個人の反抗である。これが事実なのだからわれわれはより高い個人を創り出すために、啓蒙と進歩を探し求めなければならない。ということは、われわれ自身の個人的な努力が自己能力の達成と自己の発展の方向に向けられるべきである、ということの意味する。人は自分自身を愛さなくてはならぬ。もちろんこれはエゴイズムだ。だが僕はそれを恥じない。人類が何かの形で神聖なものを実現できるのは、この方法によるしかないと確信するからだ」⁽²⁶⁾。この個人主義は、やはりニーチェとともに、誇り高く高揚した美的ペシミズムと美的アナーキズムに結びつく。「僕の心にかかる唯一の不滅は『美しいもの、永遠の喜び』のなかに創り出される不滅なのだ。この不滅が成就されるなら、僕は『星が沈み、隊商が無のあかつきに向かって旅立つとき』にも幸せだろう。／僕は幸福な、歓喜に溢れたペシリストだ！」「人生の持つ美しさと強烈さを尊ぶすべてのものの理想だと僕がつねに考えてきた究極的なアナーキズムへの飛躍だ。『美しいアナーキズム』——これが僕の叫びだ」⁽²⁷⁾。自己規定の3番目に挙げられていた不可知論は、このアナーキズムから当然に帰結されるものであるといえる。

エリオットの「古典主義者」に対して、自分を「ロマン主義者」と規定するリードであるが、1910年代中頃の時点での「ロマン主義」についての理解は、リード自身認めるように、かなり曖昧なものであったと言わなければならない。当時のリードにとって、ロマン主義とは「人間的なものと神聖なるものの混同」⁽²⁸⁾を意味した。すなわちロマン主義は、人間的・主観的なもののなかに神聖なものが内在すると見るルネサンス以来のヒューマンイズムの伝統の延長上に位置づけられて理解されていたのである。神聖なものは絶対に人間的なものの構成要素とはなりえない。ニーチェとともにこの認識に立つことが、リードにとってペシリストを公言する根拠となっていたが、ロマン主義は当初これとの対極に位置づけられたのである。リードはこれを否定的意味をこめて「感傷的ロマン主義」と呼ぶ。

ロマン主義に対する初期のリードの立場は、じつは多くヒュームに感化されたものであった。

1924年にリードが編集したヒュームの遺稿集『スペキュレイションズ』のなかで、ヒュームはロマン主義を「こぼれ出た宗教」⁽²⁹⁾と規定する。「あなたは神を信じない。それで、あなたは人間こそが神であると信じ始める。あなたは天国を信じない。それであなたは地上における天国を信じ始める。別な言葉で言えば、あなたはロマン主義に達したのだ」⁽³⁰⁾。別の箇所ではこうも言う。「それでわれわれはロマン主義者を、人間の墮落を信じないすべての者と規定してよい」⁽³¹⁾。そうしてヒュームは、今こそ新たな古典主義再来の時であると説く⁽³²⁾。彼によれば、それはロマン主義を経た新たな古典主義であって、ポープのような形式主義に戻ることはない⁽³³⁾。絵画の分野では、「モーリス・ドニラが、印象派によって提供された新たな素材の単なる流動に、以前にはもっと限定的であった絵画の素材のなかに存在したのと同様の秩序を与えようと試みていたという意味で、自分たちを古典主義的であると考えている」⁽³⁴⁾ことが引き合いに出されている。印象派による生き生きとした、しかし無秩序な感覚的流動がロマン主義に対応し、この素材に形式を与える新たな試みに新たな古典主義の再来が期待されている。ヒュームは古典主義の再来に力点を置いたが、リードは、やはりそのときどきの現代芸術の潮流に古い古典主義とロマン主義の弁証法的関係を確認しつつ、次第にロマン主義的契機に重点を移して行くことになる。

先に述べたように、芸術におけるディオニュソスの側面へのニーチェの着目は、古典主義に対するロマン主義の強力な擁護となりうるものであった。また、ニーチェやさらにはソレルのなかにも見られる美的アナーキズムの思想も、本来ロマン主義のある本質的側面につながっている。ここにさらに一人、芸術のロマン主義の本質への洞察に関して、リードに重大な影響を与えた思想家が付け加わる。すなわち、ニーチェと並んで当時のことに若い知的階層に抜群の影響をもったアンリ・ベルクソンである。リードによれば、ベルクソンを最初に読んだのは、彼が25歳のときというから、1918年のことである。そのときの読書は、「そこからちょっと立ち直れず、とうてい他の哲学者に入れ込んだりはできないほどの情熱的没入とともに」⁽³⁵⁾行われたという。このときすでにヒュームは亡くなっていたが、じつはベルクソンに関してもヒュームの感化は否定できない。リードが財務省勤務からヴィクトリア＝アルバート美術館副館長へと転じた1922年、彼は『ニュー・エイジ』に「T・E・ヒュームの覚書：ベルクソンの芸術理論」を編集掲載している。のちに振り返ってリードは、「彼〔ベルクソン〕の『創造的進化』は、単に私の知的成長の方向に対してだけでなく、その質に対しても、間違いなく決定的な影響を与えた本のひとつである」と述べている⁽³⁶⁾。「創造的進化」の思想は、早くに宗教的信仰を捨て、残された「殺伐たる合理主義」に自分と相容れないものを意識していたリードに、「機械論的でもまた究極目的論的でもない宇宙の解釈を提示してくれた」⁽³⁷⁾。また、ベルクソンが「意識」と「直観」に与えた意義も、リードにとって「芸術の哲学」の条件を明示してくれるものであった。この「芸術の哲学」は、リードにとって「ロマン主義の哲学」と言い換えても何ら違い

のないものとなっていく⁽³⁸⁾。

さらにまたリードは、20年代初頭から、ベルクソンの創造的進化をも受けとめつつ、次第に独自の宇宙論的有機体哲学を提示するにいたるホワイトヘッドに注目し、ベルクソンをさらに一步進めて、自然におけるあらゆる全体と部分との有機的関係と芸術作品との類比から、自然の理論を芸術へと適用させる可能性を考えるに至った。⁽³⁹⁾その際、古典主義とロマン主義との差異についても、かつて考えていたように、自然の形態に認められる黄金比のごとき法則の遵守如何に求められるのではなく⁽⁴⁰⁾、ホワイトヘッドを通じて学んだ、自然の有機的構造に見られるような全体と部分の弾力的で動的な関係の有無にこそ求められるという考えにたどり着く。そうして、1932年に刊行された『近代詩の形式—美学エッセイ』では、この関係が認められる「有機的形式」が「ロマン的」、それが認められない「抽象的形式」が「古典的」の語に結びつけられる。その際、「有機的形式」に関して、「1つの芸術作品が、自らがつくりだした、また、構造と内容の両面を1つの生き生きとした統一体として融合する、それ自身の固有の法則をもつ時、その結果としての形式は有機的と規定されてよい」と定義される一方、「抽象的形式」に関しては、「有機的形式が固定化し、1つの定型（パターン）として繰り返されているうちに、芸術家の意図が、もはや創造的な行為に固有のダイナミズムに関係がなくなり、既定の構造に内容を適合させようとする場合、その結果としての形式は抽象と規定されてよい」と定義される⁽⁴¹⁾。

このように30年代初頭当時において、ロマン主義へのリードの評価は格段に高くなっていくが、その際、シュルレアリスムへの評価が大きな役割を果たしていた。リードがヒュームとも、また『抽象と感情移入』および『ゴシックの形態の問題』でのヴォリンガーとも異なるのは、30年代に入って、抽象をリアリズムないし自然主義と対比させるのではなく、シュルレアリスムとの対比でとらえなければならなかったことである。それに対し、シュルレアリスムは明確にロマン主義とつながっていくのである。

註

- (1) Herbert Read, "Art Now" (2.ed.), Harcourt, Brace & Company, 1936 (1.ed., 1933), p.146.
- (2) ここでリードはsuperrealistという語を使っている。この語を最初に使ったのは、この『今日の美術 (Art Now)』第2版が出た同じ1936年の6月11日から7月4日にかけてロンドンのニュー・パーリントン画廊で開催された「国際シュルレアリスム展」カタログにリードが書いた序文においてである。また、このことの説明を、この展覧会を記念して同じ年に出版された『シュルリアリズム』で行っている。それによると、superの方が英語としてはスラングでわかりやすいうえ、オリジナルのフランス語のsurをそのまま使う場合と等価値だからという論旨である。(Herbert Read(ed), "Surrealism", Faber and Faber, London, p.21.
- (3) *ibid.*, p.26.
- (4) Herbert Read, "Beyond Realism", *The Listener*, vol. III, 1930, p.679.
- (5) Herbert Read, "Art Now" (2.ed.), p.149.
- (6) *ibid.*, p.148.

- (7) *ibid.*,
- (8) cf. David Thistlewood, “Herbert Read : Formlessness and Form—An Introduction to his aesthetics”, Routledge & Kegan Paul, p.9-10.
- (9) Herbert Read, “The Contrary Experience”, Faber and Faber, London, p.106.
- (10) T.E.Hulme, “Modern Art—I. The Grafton Group”, *The New Age*, vol. XIV, 1914, p.341. T.E.Hulme, “Further Speculations”, University of Minnesota Press, 1955, p.114. 第一のものが、ヒュームおよびヒュームに影響を受けたリードが批判の対象とするロジャー・フライが、1911年にロンドンのグラフトン画廊で企画開催した展覧会の名称から採られたものであることは言うまでもない。2番目の「分析的キュビズム」という用語は、このころ使われ始めた用語であるが、一般的にはダニエル・アンリ・カーンワイラーによるものであると言われている。
- (11) *ibid.*, p.169-170.
- (12) T.E.Hulme, “Modern Art—III The London Group”, *The New Age*, vol. XIV, 1914, p.661. T.E.Hulme, “Further Speculations”, University of Minnesota Press, 1955, p.130.
- (13) *ibid.*
- (14) T.E.Hulme, “Modern Art—II The Preface Note and Neo-Realism”, *The New Age*, vol. XIV, 1914, p.467. T.E.Hulme, “Further Speculations”, University of Minnesota Press, 1955, p.119. cf. T.E.Hulme(ed. by Herbert Read), “Speculations”, Harcourt, Brace & Company, p. 77-78.
- (15) *ibid.* ヒューム自身によると、彼はアロイス・リーゲルとともにヴォリンガーをパウル・エルンストによる宗教美術に関する論文から知った。その翌年の1913年、ベルリンで開催された美学会で、ヒュームはヴォリンガーと直接知遇を得た
- (16) Wilhelm Worringer, “Abstraktion und Einführung“, Piper, 14. Aufl., 1987 (1. Aufl., 1908), S.36.
- (17) Herbert Read, „Art Now“, p. 112.
- (18) リードが引用している箇所ドイツ語原書の箇所は以下の通り。Wilhelm Worringer, “Formprobleme der Gotik“, München, R.piper & Co.Verlag, 1920, S. 12.
- (19) *ibid.*, p.114-115.
- (20) *ibid.*, p.115.
- (21) Herbert Read, “The Contrary Experience: Autobiographies”, Faber and Faber, 1963, p.178.
- (22) *ibid.*, p.203.
- (23) *ibid.*, p.205.
- (24) レーニンとムッソリーニとともに強い影響を及ぼしたこの特異な社会思想家は、労働組合（サンディカ）による闘争というかたちの暴力を称揚するとともに、この暴力の倫理性を強調した。ソレルは議会制民主主義を否定し、革命におけるエリートの役割を強調するが、その際、ニーチェがホメロスの世界を想起しつつ提示した「金髪の野獣」の比喩を引く。ニーチェはバーゼル大学のギリシャ語教師だったからホメロスのイメージを想起したが、この典型は現代に当てはめれば、むしろ独自の倫理観に満ち、行動的で創造的なアメリカ人こそそれにふさわしいだろうという意見も述べている。(ソレル(木下半治訳)『暴力論』(下)、岩波書店、昭和8年、147 - 151頁。
- (25) Herbert Read, “Annals of Innocence and Experience”, Faber and Faber, 1940, p.86
- (26) Herbert Read, “The Contrary Experience”, p.76-77.
- (27) *ibid.*, p.76.
- (28) *ibid.*, p.75.
- (29) T.E.Hulme, “Speculations”, Harcourt, Brace & Company, 1924, p.118.
- (30) *ibid.*
- (31) *ibid.*, p.256.
- (32) *ibid.*, p.125.
- (33) *ibid.*
- (34) *ibid.*
- (35) Herbert Read, “Annals of Innocence and Experience”, p.191.
- (36) *ibid.*, p.191-192. Herbert Read, “Contrary Experience”, p.344.
- (37) Herbert Read, “Annals of Innocence and Experience”, p.191
- (38) *ibid.*
- (39) 『ニュー・エイジ』1921年8月18日号の「読者と作家」欄に、ホワイトヘッドの『自然の概念』(1921

年) から文章を引用して紹介している。『純真と経験の記録』には、1922年にホワイトヘッドの『自然の認識の諸原理に関する探究』を読んで感激し、文章を写し取ったことが述べられている。また、1926年6月発行の“Criterion”誌に同年刊行の『科学と近代世界』の書評を書いている。

(40) Herbert Read, “Annals of Innocence and Experience”, p.204.

(41) Herbert Read, “Form in Modern Poetry, an Essay in Aesthetics”, Sheel and Ward, 1932, p.9. なお、この箇所ですぐ後で、かつてロマン主義に「感傷的」という語を冠して批判的態度をとったことを弁解するように、この悪しき意味での「感傷性」は、ロマン主義であれ古典主義であれ、等しく低級な芸術の基礎をなすものであって、そうした悪しき意味に限ってなら「感傷的ロマン主義」という語も可能であるという説明を加えている。(ibid.p.10f.)