

抽象とシュルレアリスム（下）

— 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

3. 精神分析と芸術批評

リードがシュルレアリスムについて論ずるようになるのはようやく1930年代に入ってからのものであるが、1930年にリードがシュルレアリスムの「真の設立者」⁽¹⁾と認めたジークムント・フロイトの精神分析への関心が高まってくるのはそれよりかなり早く、おそらく20年代初頭のことと思われる。リードの自伝である『無垢と経験の年代記』には、フロイトを最初に読んだのは、フロイトの著作の英訳が出た直後であると述べられている⁽²⁾。『夢判断』の英訳が最初に出たのは1913年、すなわちリードがリーズ大学経済学部に入學した翌年のことである。ただし、1920年代初頭までは、心理学に関するリードの知識はかなり限定されたものにすぎなかった⁽³⁾。

リードが精神分析について書いた最初の重要な論考は、T. S. エリオット編集の『クライテリオン』のために1925年に書いた「精神分析と批評」である。1925年というとアンドレ・ブルトンの「シュルレアリスム宣言（第1宣言）」が出た翌年のことであるが、ここでは未だ一切シュルレアリスムについては触れられない。論考全体としての目的は、「科学的要素を導入することによって、文芸批評を曖昧な情緒的鑑賞の水準以上に高めようとする試み」⁽⁴⁾とて精神分析がいかに貢献しうるかというところにある。まず確認されるのが、精神活動の過程一般に関心を置き、個々の作品の芸術的価値には無関心である精神分析と、逆に主としてその所産としての作品に対して関心を払う批評との方向性の違いである。そのうえで、それぞれの方向から精神分析と文芸批評とが出会い、共有しうる問題領域を取り出し、主として精神分析がそれがいかに貢献しうるかを問題にしていく。

その問題領域とは、詩的創造における空想と靈感の働きである。詩的創造の重要な要素として古来論じられてきた靈感は、心理学的に言えば、「突然の幻想」、すなわち意識的制御を離れて現れる、往々にして支離滅裂な空想ということになる。精神分析的に言えば、それは、「靈感の瞬間まで無意識の心の中にひそんでいたなんらかのイメージや記憶」⁽⁵⁾が偶然活動し、現れたものと解釈される。すなわち、無意識からの創造とはいっても、まったく心の中になかったものが突如現れ出てくるわけではなく、もともと意識のなかにあったか、感覚的に知覚されていたものが、変容や選択を経て偶然に飛び出してくるという点が、古い靈感の観念とは異なる。リードは、靈感についての心理学的説明のあと、これは「心理学についての私の読書と

私自身の想像上の経験の分析に基づいたもの」⁽⁶⁾と断っており、この時点では、フロイト、アドラー、ユングの精神分析と微妙に距離を保つ姿勢を見せている。

ところで、リードにとって芸術批評、芸術哲学の最重要の問題は、古典主義とロマン主義の永遠の対立にいかにして和解が可能かという問題であった。この対立が、ここでは人間の心のなかにある2つの相対立する傾向としてとらえられる。リードが引用しているアンドレ・ジードの言葉をここでもそのまま引用しよう。「古典主義とロマン主義との間の争いは、またおのおのの心の内側にも存するのだということを覚えておくのは大切である。そして、作品が生まれるのはじつにこの葛藤からなのである。すなわち古典的な芸術作品は、内なるロマン主義に対する秩序と基準との勝利を物語る。そして制御さるべき奔放な横溢する力が激しければそれだけ、作品は美しくなるだろう。もしものごとがその初めからすでに秩序正しいものであれば、作品は冷たい、興味のないものになるだろう」⁽⁷⁾。すなわち、古典主義は「秩序と基準」へと向う力、ロマン主義はその制御を振り切ろうとする「奔放な横溢する力」であり、芸術はこの対立・葛藤の上に形を得て成立するものであるというのが、リードの基本的な芸術についての理解である。

リードは、ここで引用するジードとともにこの時期圧倒的にロマン主義に芸術創作の中心を見据えながら、この内なる古典主義とロマン主義の対立・葛藤の解決を説明する可能性を、精神分析に求めているのである。その際、リードは、フロイトおよびアドラーよりもむしろユングに注目する。それはまず、ユングのみが芸術作品の創造過程についての説明を可能にするように見えたからである。それは、フロイトとアドラーの批判的総合の意図からユングの提出した人間心理の相対立する態度である内向と外向の相互浸透という考えが、現実の芸術作品の創造をうまく説明するように思えたことによる。「いまや、ユングの理論は、生きた現実とはけっしてこれら2つの対立項のうちのどちらか、あるいはそのもう一方から排他的に生まれるものではなく、ただそれらを統一し、深淵の上に橋を差し渡し、感覚的知覚に強さを与え、観念に効果的な力を与える特別な生命的活動によってこそ生まれるものだということである。この特別な活動を、彼は空想（ファンタジー）と呼び、それを絶えざる創造的行為と記述している」⁽⁸⁾。その際、内向的態度の表現はロマン主義に、外向的態度の表現は古典主義に通ずる。

さらにリードが着目するのが、ユングのいう集団的無意識の観念である。無意識の作用には、個人的経験だけでなく、過去からの無数の集団的経験の痕跡が累積しているかもしれない。ただ、ここではとくにユングの「原始的イメージ」の概念が注目されはするものの、最後の結論部分で単に今後の展開への可能性を示すものとして示唆されるだけにとどまっている。全体として、この1925年の論考では、リードは精神分析に文芸批評に資する心理学からの科学的根拠を期待しつつ、しかしいまだ一定の距離を置いているといえる。

1930年4月23日の『リスナー』誌に書いた、シャルル・ボードワンの『美術の精神分析』の書評である「精神分析と美術」のなかで、リードは、芸術家の潜在意識と集団的無意識の関係を問題にする。「芸術はその普遍性の程度に応じて生き延びる。普遍性を頼みとするということは、精神分析学者によれば、芸術家が潜在意識の様々な力に身をゆだねながら、いわば、神話と伝説の中に表現されている地の底のもろもろの力が現れ出るように入出口を開く過程にほかならない。芸術家は、これまでずっと広く共同体の心性のなかに隠れてきた神話を再生する。〔中略〕多くのことがわれわれが『潜在意識』や『無意識』という語に与える定義にかかっているが、しかしもしこれらの語が十分に正確なものとされうるなら、精神分析というこの特殊な理論は非常に実り豊かなものとなりうる」⁽⁹⁾。シュルレアリストに対するボードワンの批判に答えるように、リードは次のように文章を締めくくっている。「芸術家は彼自身のちっぽけな心性など取るに足らないものだということを悟るべきである。意味のあるものとなるためには、彼は自分の個性など投げ出して、彼の民族の集団的無意識的精神のマウスピースとならなければならない」⁽¹⁰⁾。この言葉が、シュルレアリスムへの支持からきていることは明らかである。ただ、集団的無意識への訴えが、芸術のロマン主義的本性に対するその普遍性を保証するものとして名指されていることは確認しておかなければならない。

4. シュルレアリスムへの傾斜

先にも引用したが、この文章の出た前の週の号の『リスナー』に書いた「リアリズムを超えて」のなかで、自分の好みは本来古典主義的で、「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」と告白している。この文章は出版されたばかりのマックス・エルンストのコラージュ集『百頭女』を取り上げながら、多くの人が耳にはしながらも英国では未だ作品紹介などなされてこなかった運動としてのシュルレアリスムを批評の俎上に乗せようというものであった。このなかでリードは、「無意識的精神の作用の完璧な表現」の例として、ジェイムス・ジョイスの『ユリシーズ』を挙げたうえで、「私がまだ自分にこれと同程度にまで確信を抱かせる『シュルレアリスム』絵画を見たことがないとしたら、おそらくそれは自分の過失である。すなわち、私はまだ十分に見ていないのだ。せいぜい私にできることは、そういうジャンルが可能だということを認めることくらいである」と述べている⁽¹¹⁾。この時点では、シュルレアリスムについての、ことに絵画におけるその成果についてのリードの知識はまだ限定的であり、それに基づく態度にも曖昧なものがあったと言わざるを得ない。

リードは1931年5月にヴィクトリア・アンド・アルバート美術館副館長職を辞して、エジンバラ大学ワトソン・ゴードン・カレッジの教授となった。ふたたびロンドンへ帰るのは、1933年のことである。この年、『パーリントン・マガジン』の編集長を引き受けたのである。1933

年4月にロンドンのメイヤー画廊が再オープンし、6月にマックス・エルンストの作品のみによる展覧会が開かれた。リードは6月7日の『リスナー』に早速批評文を書いている。リードは、エルンストの絵画、さらにはシュルレアリスムの詩と絵画を象徴主義と結びつけて論ずる。彼は、抽象的象徴と具象的象徴について一般的な説明をしたのち、エルンストラシュルレアリストが、象徴の意義を明らかにしてきた心理学の成果を取り込みながらそれら両方の象徴をうまく利用していると述べる。ただし、心理学や文学に傾きがちな象徴主義を度外視しても、エルンストの絵画はその色彩やテクスチュアのなかに尽きない美的魅力があるとも付け加えている⁽¹²⁾。

この年、リードは『今日の美術』を出版したが、その第5章「主観的理想主義」は、「ピカソの方法」、「現代の音楽と文学における〔現代美術との（筆者注記）〕並行現象」、「形態概念再考」、「象徴主義の2つの型」、「象徴的芸術の機能」、「シュルレアリスム」、「自由な空想の美術—クレー」というタイトルの節に分かれていた。完全なフランス語のタイトルを付けられた第6節「シュルレアリスム」は、じつは1930年4月16日の『リスナー』の「リアリズムを越えて」を一部書き換えて転載したもので、パリでこの運動が起るにいたる簡単な経緯から、この運動の理念や特質が、ブルトンはじめ、エルンスト、ミロ、マッソンといったその代表的作家の名前とともに解説されている。シュルレアリストがフロイトの影響下にその靈感を夢の領域に求めたことを指して、「彼〔フロイト（筆者注記）〕こそこの派の真の創始者」と述べる。こう続ける。「といっても、彼〔シュルレアリスト（筆者注記）〕は、単に夢の中の映像を絵画に再現するというのではない。彼の狙いはむしろ、抑圧された無意識の内容へ彼を接近させてくれるいかなる手段をも用いること、そしてこうした要素をもっと意識的な映像へと、さらに、ふつうの型の芸術のもつ形式的要素とさえも、自由に混合することである」⁽¹³⁾。

『今日の美術』はその後、36年、48年、60年に改訂され、その度に加筆、修正が加えられていくことになるが、1936年の改訂版では、本文第5章のタイトルはそのままに、目次ページでの第5章のタイトルが「スーパーリアリズム—夢幻的（オネイリク）象徴主義」と変更された⁽¹⁴⁾。英語の接頭辞がつけられた「スーパーリアリズム」という用語について、1936年6月にロンドンで開催された「国際シュルリアリスト展」のすぐあとに出版されたリード編集の『シュルリアリズム』序文では、展覧会カタログでこの運動の名称に *super* という英語の接頭辞を冠した *superrealism* という名称を使うか、*sur* というフランス語の接頭辞を冠した *surrealism* という名称を使うか考えた末、誰にでもわかる英語としての明快さをとって *superrealism* としたこと、しかしこの『シュルリアリズム』では、「奇妙な、あまりよくわからないものに対しては、奇妙な、あまりよくわからない言葉を欲」するという一般の人々の漠然たる本能に負けて *surrealism* としたことを説明している⁽¹⁵⁾。ただ別の個所では、「私はむしろ、一般的なスーパーリアリズムと特殊なシュルリアリズムのあいだに区別を設け、前者の語を、今意識的

で周到な芸術上の原理となっているものの、試行的で歴史的な諸現象のために使うことを提案する⁽¹⁶⁾と書かれている。すなわち、シュルレアリスム（ないしシュルリアリズム）が特殊な歴史上の運動を指す用語として用いられるのに対して、スーパーリアリズムという用語は象徴主義の一変形として性格づけられるより広い意味での芸術傾向として用いられるのである。

さて、フランス語の「シュルレアリスム」というタイトルの節をのぞくこの章の他の部分で取り上げられる同時代の作家は、画家では主としてピカソとクレーであり、文学者ではジェイムス・ジョイスである。ピカソとクレーは1925年のピエール画廊での第1回シュルレアリスム展に参加してはいるが、今日ふつうはシュルレアリスムの範疇には含めない作家たちである。リードは、ピカソの評伝を書いたクリスティアン・セルヴォスにピカソ自身が語ったという言葉を引きながら、突如ピカソにイメージが押し寄せてきて、ピカソを通して画布の上に形となって現れていく仕方や、ジェイムス・ジョイスが、思考の流れをその主観的矛盾もそのままに紙面に書き移していく仕方や、クレーが、想像力の自由な幻想から、クレー自ら「線と散歩する」と称したやり方でおとぎ話の国を創り出す仕方を紹介することによって、彼らを広い意味での現代のシュルレアリストの代表例としている。フランス語の「シュルレアリスム」というタイトルの下に、ブルトンやエルンストら本来のシュルレアリストを挙げている章とは明らかに区別されている。

もともと『今日の美術』第5章では、「主観的理想主義」というタイトルの下に、リードの考える時代の一主要傾向としての広い意味のシュルレアリスムが取り扱われていた。その際、リードはこれを象徴主義と結びつけて論じているが、それはすでに1933年の『リスナー』でのエルンストへの批評文でもみられるやり方であった。そもそもシュルレアリスムを評価するのは、先輩格の批評家ロジャー・フライのフォーマリズム批評への対抗的姿勢を明確にする意図を含んでいた。『リスナー』でのエルンストへの批評文では単に暗示されるにとどまっていたが、ここではあからさまにロジャー・フライの名とその1924年の論考『芸術家と精神分析』が批判の対象となって論が展開されている⁽¹⁷⁾。要点は、フライのように象徴主義と形態上の美的価値とは截然と切り離しうるものではないということにある。たとえば、ウフィツィ美術館にあるジョヴァンニ・ペッリーニの「聖なる寓意」の象徴的内容は、この絵の美的魅力と切り離しえない。そこに生ずる美的魅力は、「知的でもなければ感覚的でもなく」、潜在意識に訴える魅力とでも言わなければしようのないものだという。リードはそうした一種の美的感情の質に「追憶 recollection」という言葉を与えることを提案する⁽¹⁸⁾。

もちろん、同時代のシュルレアリスムを問題にするとき、ジョヴァンニ・ペッリーニとは違って、「われわれは今、もっと意識的とはいえない種類の象徴主義を問題にしている」とは言える⁽¹⁹⁾。「ただ、その規定された形態は、〔夢に現れるような（筆者注記：この部分は1948年の版から）〕それ自体はなはだ勝手気ままかもしれず、あるいはキリスト教における十字架

〔、あるいは東洋の神秘主義における曼荼羅（筆者注記：この部分は1948年の版から）〕のように、たいへん簡略なものであるかもしれない⁽²⁰⁾。リードが同時代の作品の例に挙げるのは、1929年のピカソの作品「抽象」と、1933年のダリの作品「コンポジション」である。片や視覚的経験に対応しないイメージが使われ、片や識別可能なイメージが使われているが、それらがともにある人々に強く訴えかけるのは、おそらくそれぞれ無意識のなかに隠されているものに作用するからだろうという⁽²¹⁾。その際にも、そこから得られる満足感には「追憶」という言葉が妥当するであろう。問題は、「要するに芸術家は、自分の潜在意識から象徴を投射する能力のある人間になるのであり、それらの象徴は一般的妥当性を持つ⁽²²⁾」と言われる場合の「一般的妥当性」ないし「普遍性」の基準である。快感情の多寡ではなく、理性的基準への適合如何でもなく、「潜在意識の面での普遍性⁽²³⁾」が問われるのである。リードが目指するのは、やはりユングの「集団的無意識」の説であり、ピカソやエルンストに見られるプリミティヴィズムの手段としての「原型的イメージ」の使用である。

ところで、『今日の美術』初版が刊行された1933年から1934年にかけての時期、シュルレアリスムに対するリードの立場はいまだ手放しの肯定とまではいかないところがあった。たとえば、1934年1月17日の『リスナー』に、当時メイヤー画廊で開かれていたパウル・クレー展を取り上げて書いた「パウル・クレー」で、芸術家クレーの職人芸的ともいえる技巧の多彩さを称賛したあと、リードはこう言う。「彼はシュルレアリスム運動に重大な影響を与えた。しかし、私が思うに、彼の芸術の型はシュルレアリスムのどの方向ともはっきり区別されるべきである。クレーはフロイト的無意識の薄気味悪い利用などとは一切関係がない。彼のヴィジョンはもっと子供っぽく、無邪気で、非常なる快活さを持っている⁽²⁴⁾。この言葉にはおそらく、リードの個人的な芸術上の好みが反映しており、そこからすると、狭義のシュルレアリスムはリードにとって無条件の肯定の対象とはならなかったことが見えてくるのである。

1934年10月の『ロンドン・マーキュリー』誌に書いた「美術——今日の状況」のなかで、その年の7月にロンドンで開かれていたジョルジュ・ブラックの展覧会を取り上げて、当時出たばかりのカーン・アインシュタインによるブラックの評論に依りながら、ブラックがかつての「構築的 tectonic」キュビズムから遠く離れて、ある種の「リアリティー」の表現としての「純粋に直感的な表現様式」へと達しており、それがシュルレアリスト・グループとの明らかな親近性を示していることを指摘し、さらにこの運動が現在スキャンダラスに公衆の注目を集め、主要な潮流となりつつあることを認めている。と同時に、そのなかにあつてかえって「芸術における構造的、構築的で、したがって合理的な諸要素」に執着する画家や彫刻家がなお存在するとも言う⁽²⁵⁾。モンドリアン、エリオン、トイバー-アルプ、エルニ、ベン・ニコルソン、アルプ、バーバラ・ヘップワースの名が挙げられているが、当然、当時パリにおいてシュルレアリストたちに対抗して「抽象-創造」に大同団結した抽象系の芸術家たちのなかでも、

ことに純粹抽象に固執する作家たちである。しかも、個人的な考えと断りながらも、この「構築的なグループ」の方が、現代の建築や現代の工業美術の展開に即しているが故に、シュルレアリストが共鳴を公言するマルクス主義的な「新たな集団的ユートピア」とのより生き生きとした関係を持ちうるとも言っているのである⁽²⁶⁾。シスルウッドも言うように、この段階でのリードは、未だ抽象に忠実であろうとする一方、なんとかシュルレアリスムを取り込む理由を模索していたと言える⁽²⁷⁾。

5. 抽象とシュルレアリスムの総合

それがおそらく、スーパーリアリズムという英語によって名指される広義のシュルレアリスムと、流行現象としてのシュルレアリスムを区別するというやり方に現れていると言える。そして、抽象と広義のシュルレアリスムとの関係は、古典主義とロマン主義の対立と総合という、リードの芸術哲学上の最大問題にも一つの解決の見通しを与えるものであった。1936年の『シュルリアリズム』のなかではこのように言われている。「しかし、結局のところシュルレアリスムが行くと公言しているのは、この〔古典主義とロマン主義との（筆者注記）〕長きにわたった闘争に決着をつけることである。しかしそれは、私がかつて望んだように、私自身喜んで『理性』とか『ヒューマニズム』と呼んでいいと思っていたなんらかの総合を打ち立てることによってではなく、古典主義を清算することによって、つまりその完全な見当違い、その非美的な影響、その創造的衝動の否認を示してみせることによってである」⁽²⁸⁾。古典主義とロマン主義の関係の重心は、以前のヒュームの影響下にあったときとは完全に逆転する。

ヒュームにとって、新たに要請されるべき古典主義とは、印象主義の無秩序な感覚的流動にふたたび形式を、すなわち普遍的な秩序をもたらすものであった。しかし今やリードによれば、古典主義とは畢竟「ある特殊な階級の支配」による「社会の安定」のために必要とされる思想や表現様式の一貫性にほかならず、「芸術家がそれに適合することを期待される、芸術の政治的概念」⁽²⁹⁾であり、特殊な歴史的時期の、特殊な政治的意図を伴った芸術の外的規制ということになる。それに対して、この外的規制をはねのけて内から発現する生命、創造、解放の原理が考えられなければならない、それがロマン主義である。ロマン主義は確かに古典主義の規制からの逸脱、それへの反逆という面を持っているが、その側面を文学や美術における運動や様式の意味に理解するとロマン主義の真実をゆがめることになる。むしろ人間の内なる普遍的原理にかかわっているのは古典主義者ではなくロマン主義者である。そしてこの点に、シュルレアリスムがロマン主義の再是認であるという意味付けの理由が存在する。すなわち、芸術家イコールシュルレアリストがわれわれに与えてくれるものは、「すべての人のなかにひとしく埋まっていて、ただ芸術家の感受性のみがわれわれにその真の姿を明らかにすることができる自己の秘密に関する知識である」。さらに続けてこう言う。「この『自己』とは、われわれがそ

れと想像するような個人的所有物ではない。それは主に無意識からの要素で成り立っているのであり、われわれが無意識について学べば学ぶほど、自己はより集団的に見えてくる」⁽³⁰⁾。当然ここには、ユングの「集団的無意識」の説が影響している。先にも引いた1930年の「精神分析と芸術」の中の言葉を使えば、芸術家とは、いわば「集団的無意識的精神のマウスピース」なのである⁽³¹⁾。

先に触れた1925年の論考「精神分析と芸術」は、1926年に『理性とロマン主義』に再録され、さらに1938年出版の『文芸批評論集 Collected Essays in Literary Criticism』に一部書き直しのうえ「批評の本性 The Nature of Criticism」というタイトルで再録されたが、その際一部が削除され、さらに大幅な付け足しが行われた。削除されたのは、無意識的精神からの創造ということに現実的な留保をつけている部分であり、付け足されたのは、古代からフロイトに至る靈感の観念の展開である。この部分のリードの言うところはおおよそ次のとおりである。古い時代には、神から吹き込まれる氣息ないし詩神が語りかける声として、超人間的存在とのかかわりにおいてイメージされた靈感は、合理主義およびそれと結びつく古典主義の支配とともに、良識と相容れない有害な要素となったが、芸術を「本質的に非合理的なもの」⁽³²⁾とみるロマン主義とともにふたたび陽の目を見ることとなった。ただし、いったん靈感の宗教的根拠を喪失した後のロマン主義による芸術の非合理的要素の評価は、所詮「主観的確信」⁽³³⁾にすぎないものともみなされた。しかし現在、フロイトの精神分析によって新たな形で科学的根拠を要求できるようになってきた。フロイトによれば、芸術家が芸術作品を構成する際の材料となる言葉や音調、映像などが表れてくるのは、彼が「イド」ないしドイツ語の非人称主語である「エス」として名指す自我の暗い意識下ないし無意識の部分からである。そしてこれとの直接的接触が可能なのは、神秘家と芸術家のみである。ことに芸術家が重要である。リードは言う。「芸術家だけがそれらに物質的表現を与えることができる。もちろん、神秘家は一種の芸術家、すなわち詩人でありうるし、往々にして実際詩人であるのだが」⁽³⁴⁾。

個々の芸術家は、一切の意識的統御を離れた集団的無意識の単なる特殊な通路かその出力装置のようなものだというこうした理解は、当然ながら古典主義的な芸術観からの完全な離反を意味している。またそれは、シュルレアリスムの中心的手法であり原理でもあるオートマティスムへの支持の表明ともなっている。ただし、『今日の美術』にこの「オートマティスム」の語が現れるのは1948年の改訂版からで、36年版ではのちにこの言葉が使われるようになる個所に未だ「主観的理想主義」や「自由な主観的形式」などの語が使われている⁽³⁵⁾。しかし36年のロンドンでの国際シュルレアリスム展に際して刊行された『シュルリアリズム』の長い序論では、オートマティズムの例としてリード自身の詩作やダリの絵画創作の例を引きながら、詩的靈感の過程が語られている。このことから、リードがオートマティズムを主原理とするシュルレアリスムへと急傾斜していったのが、1934年以降、35年から36年にかけての時期で

あったことが推察される。たとえば、のちに『芸術と社会』という表題で出版された、1935年から36年にかけてリヴァプール大学で行われた連続講演の第5章「芸術と無意識的なもの」の終わりあたりにはこう述べられている。「彼（芸術家）の第一の本来的作用、そして彼にそのユニークな能力を与える唯一の本来的作用は、精神の最下層の本能的生を物質化する能力である。この層において、我々は精神とはそのさまざまな表現において集団的であると考えている。そして彼がわれわれを深く感動させる力を持つのは、彼がこれら不可視の幻影に可視的な形態を与えることができるからである。[……]しかし、神秘家はまた芸術家でもある。というのも、かつて真の神秘家にして、同時にこれら識閥下の真実に詩的表現を与えるよう靈感を吹き込まれることなくして、これら真実を知ることなどなかったからである」⁽³⁶⁾。

1936年の国際シュルリアリズム展の参加に至るリードの急激なシュルレアリスムへの肩入れの主要原因に関して、ダンカン・スコットは、パリの状況を受けた1930年代前半のイギリスにおけるシュルレアリスムの紹介・影響のほかに、ヨーロッパ大陸におけるファシズム、ナショナリズムの勃興によって危急のものとなりつつあった自由の危機という社会的・政治的事態を挙げている⁽³⁷⁾。31年に官職を辞してから、政治的発言を活発化させていたリードであったが⁽³⁸⁾、暴政と抑圧への対抗と連帯の意思表示が、彼を古典主義の対極としてのロマン主義の極点たるシュルレアリスムへと向かわせた可能性はたしかに大いにある。36年の『シュルリアリズム』のなかで、リードはこういう。「けれども、今日の道德性の社会的様相である組織された制御と抑圧の全システムは、心理学的に誤解に満ちたもので、全く有害であるというのが、われわれの信念である。すなわち、われわれは諸々の衝動の可能な限り完全な解放を信じており、また法律と抑圧が効を奏しなかったことも、しかるべき時が来れば、愛と友愛によって成し遂げられるだろうということを確認する」⁽³⁹⁾。「しかし、現代の諸状態は正常ではない。もっとも直接的なやり方で芸術家の創造的自由に挑みかかることは、現代の独裁政治の横暴である。『社会主義リアリズム』であろうが、『民族の純潔』であろうが、ナショナリズムであろうが、いずれのためになされるとしても、脅威は同じである——それは芸術家があらゆる時代に被るような抑圧と経済的奴隷状態ばかりではない。芸術家そのものの現実的根絶なのである」⁽⁴⁰⁾。

ただし、こうした言説においてリードが意図しているのは、パリから発し、イギリスでも追隨者を生んでいる現にあるシュルレアリスム運動を超えたものでもあった。それはリードが広義におけるシュルレアリスト、すなわち彼の言うスーパーリアリストの代表者として、エルンストやダゲリらいわゆる狭義のシュルレアリストよりもむしろピカソやムーアやクレーをまず念頭に置いていることからわかる。またそもそも、『今日の美術』の1936年の改訂版、および1936年ロンドンでの「国際シュルリアリズム展」カタログにおける、「シュルレアリスム」と区別された「スーパーリアリズム」の提唱が、シュルレアリストの陣営からはあまり好意を持

っては受け入れられなかったことも想像される。ウッドコックによれば、1939年、リードはイギリスのシュルリアリストグループから異端的であるとして除名処分を受けている⁽⁴¹⁾。

ただしこのことには、より根本的なリードの態度における曖昧さが関係していると考えられる。1937年に、J. L. マーティン、ベン・ニコルソン、ナウム・ガボが編集者となり、まさに抽象陣営の画家、彫刻家、建築家、批評家を総動員して、「構成的美術の国際的概観」という副題をつけて刊行された『円環（サークル）』に、リードは「抽象の能力」と題する芸術哲学的エッセイを寄稿した。彼は先ず、人間における抽象の能力の根源について、哲学的、心理学的な説明を試みる。彼によれば、抽象の能力は、対象についての観念やイメージから感情的要素を分離し、概念的、科学的分類を行う能力であり、それは人類の長い歴史の中で獲得されてきたものである。芸術の発展もこれと並行関係にある。しかし、このことはリードによってむしろマイナスの面が強調されて捉えられている。当初は直接的イメージとの結びつきを持っていた象徴的表現も、繰り返し用いられるうちに現実感を喪失する。理性的ないし商業的配慮の優越が、超人間的な存在への畏敬の感情に満ちていたはずの聖母子の絵を次第に墮落させる。もちろん、迷信と恐怖が様々な表象を未分化のまま解きほぐしがたく結びつけていた原始的段階の方が好ましいなどと言っているのではない。しかし今、芸術家は、概念の代わりに生命的な視覚的イメージとしての作品を提示することによって、この抽象の過程で失った『「前論理的」同一化』を回復する道を求めるべきである。リードはここで、慎重に抽象とシュルレアリスム双方への配慮を試みる。「私は、シュルレアリスムもいわんや抽象美術もこの心奪われるきわめて重要な課題に取り組んでいるのだと信じている」。違いはそのアプローチである。「シュルリアリストは、推論の意識的方法の発展と並行して、精神の意識レベルの下に、隠れた知覚（イメージ）の組織化が進行しており、芸術家に求められるのはこの無意識的行為の物質化であると信じ、あるいは行動している」⁽⁴²⁾。これに対して、抽象美術には、それが「概念の造形的等価物」でありつつ、しかも「感覚に直接訴えかける」ことによって「芸術の情動的基礎を離れない」ことが求められる⁽⁴³⁾。

先にふれた1935年から36年にかけてのリヴァプール大学での連続講義を元に、37年に出版された『芸術と社会』の最終章「過渡期の芸術」中の「純粹形式の美術」は、39年にイギリスにおけるシュルレアリスム陣営の雑誌『ロンドン報告 London Bulletin』に採録されたが、そこには、抽象美術についての根源的な問題が指摘されていた。それは、形と色の美的配合に集中する芸術が、単なる装飾的效果にとどまるのをいかにして避けるかという問題である。リードはこれに対する抽象美術の側からの典型的な解決法を示す。すなわち、抽象美術は、「その適切な素材と適切なスケールにおいて、宇宙の構造に内在し、人間の身体の成長を含む有機的成長を支配するある特定のプロポーションとリズムとを繰り返すという点において、装飾的意味以上のものを持つ」⁽⁴⁴⁾、という観念的・形而上学的なものである。このリズムとプロポー

ションに調和することで、それぞれの作品はマクロコスモスを反映するミクロコスモスであり、それゆえ自然の世界が示す偶然の変異を超越した原型的形式を示す。ここに、初期抽象美術の代表者カンディンスキーやモンドリアンの影響を見ることは可能であるし、なによりもホワイトヘッドの影響は明らかである。これに対する反論、ことにシュルレアリストからの反論は、「ビザンチン主義、現実逃避主義、絶対論、超越論」といった言葉の下に、抽象美術の社会的現実性の欠如を攻撃するものであった。これに対してリードは、抽象美術の社会的機能が曖昧である点や、ごく一部のエリートにしか訴えかけない点を認めつつ、ではそれと同じことが言える高等数学についても、そんなものはやはり無用であり非社会的だという批判をすることか、挑発的な調子で問いかける。そして、文明の進歩が純粋数学から多大な恩恵を受けているのと同様に、「抽象美術の実践的適用領域」として現代の建築や工業美術があるではないかと述べて、抽象美術を擁護する⁽⁴⁵⁾。これが、イギリスのシュルレアリスムグループから離れることになる1939年に、シュルレアリスム陣営の雑誌に載せた内容である。

1930年代末、リードはシュルレアリスムの陣営を離れ、抽象とシュルレアリスムの両方を見渡せる位置に身を置くこととなる。リードにとって、抽象とシュルレアリスムは、美術がルネサンス以来の自然の外観の再現を離れた後、芸術の古典主義的原理とロマン主義的原理を引き継ぎながら、芸術創作についての両極端な原理的対立を顕在化させるものであった。リードはここに、ヘーゲルの弁証法を参照しながら、この対立を新たな総合へと導く形を模索する。先に引用した1934年の『ロンドン・マーキュリー』10月号に書いた「美術——今日の状況」の最後はこう締めくくられていた。「しかしおそらく真実は、この両方の傾向は未来の文明のなかで和解せざるを得ないということだろう。というのも、ロマン主義と古典主義とは、わたしが別の文脈で示そうと試みたように、人間本性の必然的で逃れることのできない両面だからであり、そうして最大の芸術とは、まさにこれら2つの傾向を複雑な統一のうちに和解させる芸術なのである」⁽⁴⁶⁾。36年の「国際シュルリアリスト展」の段階では、シュルレアリスムの側からこの「新しい総合」⁽⁴⁷⁾が成就させられるはずであったが、その後ふたたび抽象へと軸足が移動することとなる。

抽象美術への新たな理解は、35年にイギリスにやってきたナウム・ガボとの交流が大きな影響を与えている。それは主に、構成主義への理解の深化と、それが及ぼした抽象美術一般への認識の変化に関してである。ただ、シスルウッドも指摘するように、1947年までリードは、「純粋なリアリティー」を追求するプラトン主義的なモンドリアンの新造形主義とガボらの構成主義の考え方とを、ガボらが神経質になるほどには十分に区別していなかった⁽⁴⁸⁾。1947年にニューヨーク近代美術館で開催された「ガボーベヴスナー」展のカタログに、リードは「構成主義——ナウム・ガボとアントワヌ・ベヴスナーの芸術」と題する序文を寄せたが、そのなかでリードが彼らの構成主義芸術の説明にモンドリアンを援用したため、ガボが書簡で

リードに反論するという事態が起こったこともあった⁽⁴⁹⁾。ただ、そこに示されるような理解の不十分さはあったにしても、40年代のリードは、構成主義的な抽象美術に新たな可能性を見出していたことはたしかである。リードはこの47年の展覧会序文の最後に、ミケランジェロのメディチ家礼拝堂の群像を引き合いに出して、ガボやベヴスナーにとってはこのような現代の建築と彫刻の共同作業こそその力の発揮される場所であると持ち上げたうえでこう言う。「特に現代的である多くの——おそらくはほとんどの——芸術は、その本性において抗議の性格をもつ。それは退廃的な芸術ではない。そうではなくそれはわれわれの文明の退廃に対する、特にこの文明の死滅したアカデミックな伝統に対する否定的な反発である。しかし、アントワヌ・ベヴスナーとナウム・ガボの芸術は積極的で予言的である。そしてそれは、われわれの時代に身近な痙攣の向こうに、生の肯定的ヴィジョンの上に立つ新しい文化が、その偉大さに釣り合う芸術を必要とし、そうした芸術を立ち上がらせるであろうそういう時代を見越しているのである」⁽⁵⁰⁾

一方のシュルレアリスム、あるいはむしろリードのいう広義の「スーパーリアリズム」であるが、『今日の美術』の1960年版には、第6章として「スーパーリアリズム（2）——非具象的（non-figurative）象徴主義」というタイトルの1章がさらに付け加えられる。そうしてその内容としては、第2次世界大戦直後のヨーロッパでのアール・アンフォルメルないしタシスム、アメリカでの抽象表現主義（リードはローゼンバーグの「アクション・ペインティング」という呼称を使っている）が取り扱われる⁽⁵¹⁾。そこには、あくまで抽象とシュルレアリスムの双方の系統にそのまなごしを注ぎ続けたリードの姿勢が見えてくる。この章では、それらの先駆ともいべきカンディンスキーがまず取り上げられ、その非対象絵画への進展が、彼の著書の言葉、ことに「内的必然性」の語の解釈などとともに検証される。そうして、意識の制御なしにオートマティックな手の動きから象徴的意義が生成するアンドレ・マッソンやジョアン・ミロ流のオートマティスムに影響されたジャクソン・ポロックらアメリカのアクション・ペインティングが検証される。

カンディンスキーの言う「内的必然性」や「内面からの要求」とは、リードによれば「それが何か自分ではわからない何ものかの表現を求める強制的な意志」⁽⁵²⁾と言い換えることができるが、同時にリードは、「芸術家としてわれわれが求めるのは、この要求に応じ、これを客体化し、限定し、明確化することによって、われわれを内面の静穏な状態、心理的平衡状態へと置き入れてくれるような具体的な形——色彩なり音響なり言葉なりの形態——なのである」⁽⁵³⁾と述べて、芸術がこの「形」への実現であるという面への留意を促す。さらに、この章とこの書全体の「結語」のなかでは、カンディンスキーが「技術家たることを高度に自覚した人」⁽⁵⁴⁾であったことが強調される。すなわち、彼のいう「内的必然性」は、無意識の材料によってただ単にオートマティックに、無意識のうちに実現するものではなく、そこには高度な技術の裏

打ちが必要だったというのである。この「結語」の最後はこう締めくくられている。「『内的必然性』というのが、おそらくわれわれの時代の芸術におけるキーフレーズであるが、しかしこの内的必然性には外的必然性が呼応しているのであって、それはただ最大限の力で他人とコミュニケーションを図る必然性である。そして芸術とは、これら2つの必然性の和解なのである」⁽⁵⁵⁾。「内的必然性」をロマン主義、「外的必然性」を古典主義と言い換えれば、この言葉はリード終世の芸術哲学上の弁証法的主題と重なり合う。その芸術哲学上の意味付けが定まったのは、抽象とシュルレアリスムの対立が文字通り明確になる1930年代のことであった。

註

- (1) Herbert Read, "Beyond Realism", *The Listener*, vol. III, Apr. 16 1930, p. 679.
- (2) Herbert Read, *Annals of Innocence and Experience*, Faber and Faber, 1940, p. 192.
- (3) David Thistlewood, *Herbert Read: Formlessness and Form-An Introduction to his aesthetics*, Roulledge & Regan Paul, p. 43.
- (4) Herbert Read, "Psycho-Analysis and the Critic", *Criterion*, vol. III, Jan. 1925, p. 214.
- (5) *ibid.*, p. 222.
- (6) *ibid.*
- (7) *ibid.*, p. 221.
- (8) *ibid.*, p. 219.
- (9) Read, "Psyclanalysis and Art", *The Listener*, vol. III, Apr. 23 1930, p. 737.
- (10) *ibid.*
- (11) Read, "Beyond Realism", p. 679.
- (12) Read, "Max Ernst", *The Listener*, vol. XI, 7 Jun. 1933, p. 899.
- (13) Read, *Art Now* (1.ed.), Harcourt, Brace & Company, 1933, p. 137.
- (14) 1948年版では、目次でも章のタイトルが「スーパーリアリズム Superrealism」となっている。
- (15) Read (ed.), *Surrealism*, Faber and Faber, London 1936, p. 21-22.
- (16) *ibid.*, p. 22.
- (17) Read, *Art Now* (1.ed.), pp. 131-132.
- (18) *ibid.*, p. 133.
- (19) *ibid.*, p. 128.
- (20) *ibid.*
- (21) *ibid.*, p. 129.
- (22) *ibid.*, p. 133.
- (23) *ibid.*, p. 134.
- (24) Read, "Paul Klee", *The Listener*, vol. XI, Jan.17 1934, p. 109.
- (25) Read, "Art-The Situation To-day", *The London Mercury*, vol. XXX, Oct. 1934, pp. 574-575.
- (26) *ibid.*, p. 575.
- (27) Thistlewood, *op cit.*, p. 81.
- (28) Read, *Surrealism*, pp. 22-23.
- (29) *ibid.*, p. 29.
- (30) *ibid.*, p. 27.
- (31) Read, "Psyclanalysis and Art", p. 737.
- (32) Read, *Collected Essays in Literary Criticism*, London, Faber and Faber, 1938, p. 134.
- (33) *ibid.*

抽象とシュルレアリスム（下）

- (34) *ibid.*, p. 138.
- (35) この48年版では、36年版から第5章冒頭に付けられた前書きのタイトルがそれまでの「主観的理想主義の理論」から「オートマティズムの理論」へと変わっている。第5章冒頭に36年版から加えられた前書きには、事物の目に見える外観の再現を放棄したモダンアートの芸術家は、「抽象と自由な主観的形態とのあいだで煩悶する」ことになる書かれるが、48年版からはこの「自由な主観的形態」という語が「オートマティズム」の語へと変わっている。
- (36) Read, *Art and Society*, London, Faber and Faber, 1937 (2nd.ed. 1945), p. 95.
- (37) Duncan Scott, “Herbert Read and Surrealism”, *Surrealism in England 1936 and after* (cat of exhibition), London, 1986, p. 31.
- (38) たとえば、1935年には『共産主義の本質』、38年には『詩とアナーキズム』、40年には『アナーキズムの哲学』、43年には『非政治的人間の政治論』、49年には『実存主義、マルクス主義、アナーキズム』と続く。スペイン内戦に際しては、イギリス国内のアナキストの宣伝グループにかかわった。
- (39) *Surrealism*, pp. 86–87.
- (40) *ibid.*, p. 89.
- (41) George Woodcock, *Herbert Read: The Stream and the Source*, London, Faber and Faber, 1972, p. 26.
- (42) Read, “The Faculty of Abstraction”, in: J. L. Martin, Ben Nicholson, N. Gabo (ed.), *Circle: International Survey of Constructive Art*, New York/ Washinton, Praeber, p. 64.
- (43) *ibid.*, p. 65.
- (44) Read, *Art and Society*, p. 125.
- (45) *ibid.*, pp. 124–125.
- (46) Read, *Art-The Situation To-day*, p. 575.
- (47) 「彼は、意識と無意識、行為と夢、真実と偽り、理性と非理性を対立させるであろう。そして、これらの対立の中から彼は、その芸術的活動の弁証法的過程のなかで新しい総合を創り出すであろう」(cited from: Thistlewood, *op. cit.*, p. 83.)。
- (48) Thistlewood, *op. cit.*, pp. 88–91.
- (49) カナダのプリティッシュ・コロンビア大学に所蔵されている『ハーバート・リード卿アーカイヴ』にあるリード・ガボ往復書簡（文書番号48/44）の内容をシスルウッドが引用している。*ibid.* p. 90.
- (50) Read, “Constructivism: the art of Naum Gabo and Antoine Pevsner”, *Gabo and Pevsner*, Museum of Modern Art, New York, 1948 (Reprint Edition, 1969), p. 13.
- (51) Read, *Art Now*, London, Faber and Fabern, Revised Edition of 1960, p. 102–120.
- (52) *ibid.*, p. 113.
- (53) *ibid.*
- (54) *ibid.* p. 120.
- (55) *ibid.*