

ハーバート・リードの美意識に関する一考察

横 川 善 正

第一章

「人間の意識の発展における芸術の機能」という副題をもつ『アイコンとアイデア』(Icon and Idea, 1956)は、ハーバート・リード(Herbert Read, 1893—1968)が、1953年にハーバード大学のチャールズ・エリオット・ノートン・レクチュアズに招聘されたときに発表した講演をまとめたものである。これは、美術、文学、社会学、教育論と多方面にわたって著述を公してきたリードの、いわば芸術史を通して見た一種の歴史哲学と言えよう。拙論は、リードの『アイコンとアイデア』を中心に、先史時代から現代に至るまでの芸術家の美意識において、その基本的行為としての「見る」と「考える」ことが果たした役割とその意味を問題とするものである。これに関して、彼は一つの意味深い仮説を読者に提示している。「もしも、イメージがつねにアイデア〔観念・思想〕に先行するならばその時われわれは文化の歴史を書き直さねばならなくなるばかりか、われわれのすべての哲学の根本仮定をいまいちど再検討しなければなら(1)ないであろう。」と。

ところで、表題の「アイコン」(Icon)とは、ギリシャ語の 'εἰκών' から派生したラテン語であり、もともと影像(image)、表象(representation)を意味するものであったが、ビザンチン時代の東方教会の板や絹布に描かれたキリストあるいは聖母マリア等の聖画像がアイコンと呼ばれてから、今日ではこの意味に用いられている。しかしながら、リードがここで用いたのはむしろ前者の意味においてである。つまり、彼があえて表題に、'Image' とか 'Symbol' という語を用いないで、'Icon' としたのは、まず、先の語が余りにも今日的な多義性と曖昧さを帯びているからであり、さらに、彼の定義によれば、「アイコンとは無意識界の原初質料(materia primordialis)から創り出される像であり、その

目的は内面的な必然性に応ずる客観的相関物(objective correlative)一つまり、理解出来る形態と色彩をもつ物一を供給することにある」という点を強調せんがためである(2)。つまり「アイコン」とは、いかなる抽象的概念規定によっても容易にその正体を明かさぬ、自律した構造と肉体をもつ実在であり、究極的には、「イメージ」の生成を決定する根源的な原理と深く関わるものである。一方「アイデア」(Idea)はギリシャ語の 'ἰδέειν' 「見る」に由来し、もともと見られるもの自体、その形姿を意味していたのであるが、プラトンによって知を愛する人と美を愛する人によって直観される絶対的、普遍的な本体として観念的に規定されて以来、哲学上の本質概念をさすようになった。リードはまず、'Idea' のもつ「見る」という意味に歴史的優先権を与へ、その根源としての 'Icon' の世界へ溯ろうとする。彼の「イメージを考察してゆくとわれわれは観念につきあたる」という言葉は、まさにこの態度を吐露したものと(3)言えよう。

ところで、「最高の不幸は理論が実作を追い越すことである」といったレオナルド・ダ・ヴィンチにおいてすらすでに芽ばえていたと考えられる感性と知性の分離という、ルネッサンス以降の不幸なジレンマに喘ぐ現代の芸術家にとって急務とされるのは、まず「アイコン」と「アイデア」に代表される二元論を前論理的(プレロジカル)な段階において解消することに尽きる、とリードはしばしば主張してきた。それは、とりもなおさずアイコンとアイデアが共通の基盤としてもつ「世界を視覚的に理解しようとする根源的な活動」にいまいちど立ち帰ることを意味するものであろう。本来、アイコンとアイデアは決して客観的事実として相反する矛盾を含むものではなく、むしろ、それは「外皮と種子、殻と核心」の関係のように生命現象の根本原理に(4)帰すべきものなのである。彼が繰返し述べて

いる芸術の生物的な機能の回復という問題も、芸術家が概念によってではなく直観によって、思想を媒体としてではなく知覚的な形態を通して対象を図像化することから切り離して考えることは出来ない。客観的な事実を見たあとで伝達するのではなく、見ることは即、創ることであり、創造は即、表現と結びつかねばならない。イタリアの哲学者ヴィコ (Giambattista Vico) によれば、「人間は最初は観察しないで感じ、それから観察し、心をかき乱されて興奮する。そして最後に人間は精神を澄まして反省する。」哲学し始めるのは驚きによってであり、混沌とした現実に対する驚きが複雑な領域をもつ感覚起動的反応を引き起こした結果として世界観 (Weltanschauung) があとから生まれる。外界に対する明敏な知覚反応がなくなれば心的な癌になるのであり、すべての創造的な活動は概念主義、主知主義といった血の気のないレバーとなる。文明頽廢のアレクサンドリアニズムはあらゆる知的概念を大前提とした文化様式が、視覚的、知覚的な表現様式を押しつけ、先行したところに始まる。セザンヌは自分の感覚を決して損うことなく、見たものを現実化 (リアライズ) するために絵を描くと言ったが、一切の芸術活動の原点は、自己の感覚とそっくりそのままの像 (イコン) を定着させることにある。リードがこの理論の基盤を全面的に継承したと考えられるフィードラー (Konrad Fiedler) の言葉を借りれば、「芸術の意味とは人間がこの眼に見える世界を自分の意識のなかにもたらそうとするのみならず、人間の本性そのものによって(5) そうせざるを得ない特殊な活動形態である。」もしも知覚的経験によって到達した認識が、抽象的思考によって到達した認識と異なる場合もなおそれは真の総合的な認識となりうるのである。従って、科学が概念による抽象的認識として存在するのは、先の知覚的経路を解説、分析する段階においてであるが、たとえば重力の理論はニュートンがリンゴの落ちるのを見たときにすでに彼の脳裏に懐胎されていたはずである。

ここにおいてリードは、芸術と自然(あらゆる

人間的事象を含む)とのかかわりについて、一つの方向性を我々に提示している。つまり、芸術が何んらかのかたちで生の営みであり、それが特定の社会的、歴史的環境において生長するものである限り、その現実(自然)とのかかわりにおける生存のための実際性、功利性を全く否定し去ることは、必ずやその生命力を弱める結果となるのである。彼は芸術の領域を純粋な美的現象の世界にのみ限定する立場とは、はっきり袂を分つ。芸術家の感性の活性化は、まず自然に対する敏感な反応によってもたらされ、彼はその内部から宇宙の物理的性質に基づいた一つのビジョン、つまり現代の哲学者達が「自然の質的無限性」と呼ぶものを感得する。しかしながら、モダン・アートの奇異で、晦渋なイメージはますますひとりよがり甘んじ、自然からの不幸な乖離の傾向に拍車をかけている。リードにとって創作の第一歩とは、自然の生命形式にひそむ法則を直観的、本能的に把握し、イメージを用いる場合におのずと生ずる知覚の二次的彫琢を避けながら、直接これを視覚化することにある。仮りに、芸術作品において有意義な形式を抽出するとしたならば、一つの具象的な像に顕現することによって、直接そのフォルムを知覚しうるように抽象化しなければならない。連続し、流動し、無限定な生命形式を知的先入観によって恣意的に秩序立てようとするれば、芸術は最も險悪な無定形 (アンフォルメル) へと瓦解する。まして、芸術はある特定のドグマ、思想の裏付けのための道具では決してない。極端に言えば、芸術を遊戯とか祭りに附帯する活動、あるいは呪術的、宗教的シンボリズムとみなすことは誤りであり、むしろ、祭式こそ芸術の副産物であるといった方がロジカルなのである。(6) 芸術は人間に自然にそなわった本質的、機能的な性向の表現であり、芸術活動の根底には、さらにそれを押し進めようとする無意識な願望、物活論的 (アニミスティック) な暗い衝動がうごめいていることは否めない。以上が、これまで芸術に関する著作において、リードが繰返し述べてきたテーマであり、『イコン

とアイデア』に圧縮された主題である。

第二章

さて、リードはこうしたテーマにしたがって、まず第一章において旧石器時代において支配的な生命強化的イメージの特徴を検討している。先史時代人と自然環境との関係は、一口に言って、「まだ経験によって緩和されることのない全く絶対的な人間と自然との二元的な対立」の状態であった⁽⁷⁾。現実のカオスの中に自然のもつコスモスを見出すこともなく、まして有機的な調和に眼を向ける余裕もなく、人間と世界とが対峙したままに、何んら理想的な合致関係は存在すべくもなかった。しかしながら、外界の急激な変化、生命への危険性に対する顧慮は、ささやかではあったが、徐々に呪術的な自然に対する節度とも言うべきものを意識にもたらした。たとえば、「同時性」(synchronicity)⁽⁸⁾の発見がその一つにあげられよう。当然のことながら、対象を見えるがままに、知覚されるがままに結びつけるというこうした極めて素朴な形態活動の段階では、「様式」(style)といったまとまりのあるコンポジションへの意志はまず見られない。この時代の芸術家(もし仮りにこう呼べるとすれば)の主要な関心事は、あきらかに生命力を提示することにあった。従って、旧石器時代のフォルムの特質を指す言葉としては、「様式的」というよりも、「運動的」(kinetic)、さらに「内触覚的」(haptic)という言葉の方が適切であろうと思われる⁽⁹⁾。特に後者はリーグル(Alois Riegl)が思いついた言葉であり、外的な観察によってではなく、内的な感覚によってフォルムが写しとられるタイプの芸術をあらわすのに用いられたものである。たとえば、走っている人間の脚は走るという行為によって自分を長く感ずるがゆえに、引きのばされたイメージとなる。リードによれば、旧石器時代の芸術活動の根本的な原動力はすべて生命主義に帰着するものであり、さらに、人間が自然に対して積極的に反応するか、消極的に反応するかによって、二通りの生命形式が生ずるのである。その一つは、上述の例にあるような、芸術家自らが自然の生命力に

共鳴し、肉体的(体細胞的)な反応を通して知覚されたものを図像化する⁽¹⁰⁾。このようにして描かれた主なものが運動している人物像である。しかも、動物を描く場合よりも人物像の方がはるかに略図的(ジェマティック)に表現されるのが特色である。これに対し、自然を観察することにより、動物などを忠実に、写実的、再現的に写し出すやり方がある。たとえば動物によって生命の危険にさらされているといった生存に関する緊迫下(ストレス)における表現行為がこれにあたる。人々は伝達すべき言葉も記号も持たずに、ただ眼に飛び込んでくる対象の生きた姿を直接写し取っていった。それは、長い狩猟生活の末に彼らの脳裏には、動物形体が生理的な痕跡(engram)として植え込まれた。たとえば、視覚的にとらえるもののない暗闇の中でも、ちょうどスライドがスクリーンに写し出されるように動物のフォルムが洞窟の壁に縁どられた。リードはこれを「直接影像作用」(eidetic imagery)⁽¹¹⁾と呼んでいる。'eidetic'とはギリシャ語の'εἰδητικός'から派生したもので、通常以上に生き生きとした影像を長く保持する人を意味する。ここで重要なことは、このようにして定着された、視覚を通しての外界の直接的な影像と、肉体的反応による内触覚的な影像が同時に、しかも同一の芸術家のなかに共存したことは十分に考えられるということである。すでに知性の介入によって意識の荒廃にさらされて久しい文明人にとって、こうした生命現象に関する知覚的な表現形式は、せいぜい、透視画に代表される知的虚像をもってしか復活出来ないであろう。否、その透視画法そのものも、透視画法の感覚を置き去りにして、その観念に追従してきたと言えよう。当然のことながら、先史時代人にとっては形式と内容といった回りくどい論争は無縁のものであったはずである。なぜなら、彼らにとって形式とは、そこに生命力が注入され、人間のすべての相反するサイキが有機的に統合される微細構造(ストラクチャー)であり、まさしく、リードの言わんとするアイコンであったからである。つまり、形とは変動し止まない流動的な生命活動そのものなのである。

ところで、先史時代の芸術は線、もしくは、輪郭の芸術であるとよく言われてきた。なるほど力のダイナミズムを忠実に表現しうるのは線描以外には考えられなかったのかも知れぬ。しかしながら、線描は逆にこの変貌する力を調整し、安定させるはたらきをしていたことも見逃すことは出来ない。S.K.ランガーも述べているように、線描のもつこうした二面性は、先に述べた動物画と人物画の表現方法の相違においてははっきりと認められるのである。ラスコーの狩猟の光景を示す洞窟画を例にとれば、そこには略図的に描かれた人間と、自然主義的な線描による野獣とが並置されており、しかも、この両者が同時に描かれたものと推測されることから、生命力を表現するのにその対象が動物と人間とではおのずと異った形式が用いられたことが理解出来よう。⁽¹²⁾特に動物画についていえば、旧石器時代はあてどもない線の混沌の中から正確な影像型的（アイディテック）な表現様式へと一足飛びに移行したと考えられる。私達が見慣れている今日の子供の絵にある中間的な図式化の段階が、動物画においては完全に抜けている。彼らは明らかに、動物に対して生まれながら特に強烈な影像型的形象能力を備えていて、本能的に自然主義的な線描法を用いたと思われる。これに対して、人物画の方は高度に様式化され、つねに二次元的に処理され、かつ一般的には単彩である。何故、人物画において再現的線描よりも略図的な手法が用いられたのだろうか。果たして、人物像を描く人間にとって自然の生命力は興味の対象から度外視されたのであろうか。否、人間の形姿は他者であると同時に自己自身であるが故に、その内部感覚はイメージとして分節され、略図化されることによって、人間はその生命力を客観的に享受することが出来るのである。しかしながら、このように抽象化された人体の線描画は、描かれた対象に対してははっきり認められる関係—内的な生命形態—から決して切り離しては考えられないのである。ここで注意しなければならないのは、おそらく今日の子供達もこれと同様な略図化された人物像を描くであろう、が、現代の子供

達は誕生の瞬間からすぐさま大人達から押しつけられた言葉の因習と闘わねばならないという大変なちがいをもっている。「有史時代の赤ん坊は語義学のおむつにくるまれている⁽¹³⁾」。すなわち、彼らはまず記号と音、音と意味との対応を自分で覚えてゆかねばならない。その結果として、知覚、表現の分離、つまり、一方では感情と感覚の生活、他方では思想と象徴化の学習体系が行われ、子供は自分の知^って^いる^こと^を描^{こう}と^する^あま^り、自分の見^てい^るこ^とを^描こう^とは^しな^くな^る。しかしながら、先史時代人にとって図式化とは、対象を知覚し得る形態と色彩をもった、内的必然性に応ずる「客観的相関物」に近づくことに他ならなかった。彼らは知識の地平を越えた神秘の闇からの挑戦に対し、それを視覚化、知覚的に現実化（リアライズ）する。たとえば、彼らの空間意識はその発生論的な過程において、知覚と表象との同時的進化をとげてきた。さらに具体的に言えば、原始的な円蓋屋根の発展は、最初に形態があり、ついで観念が生まれ、さらにその観念から生じた想像力の成長に適應するように形態の拡大、あるいは精巧化といった具合に弁証法的なものであった。「円蓋は、今述べたように、教会堂の身廊や袖廊、あるいは合唱隊席の上に浮かんでいる」ものとして感得されたがゆえに、礼拝者の心は神との合一をもとめて、またそこに浮かび漂うことが出来るのである。⁽¹⁴⁾円蓋発展のうちに含まれた思想の背後には、たえず、習慣的な記憶のイメージで考え、かつ現実の生の内的な力を、屋根をはじめとするメロン、球根、玉葱などの自然の対象に帰属させたいという根強い本能があった。たとえそこに首尾を整えようとする持続したコンポジションへの意図はなかったにせよ、個人的な気まぐれな願望が実物像を追い求めていくうちに、いつの間にか集団的無意識（unconscious collectivity）に根ざした原型的（アーキタイプ）なフォルムに転じていったものと考えられる。彼らの内部を常に充填するヴァイタリティは、さまざまな工作プロセスにおいて、彼ら自身を非人間的な力の媒介とし、外的な対象に対して、ある無意識の

目的に応じた形と意味を付与する。さらに、その生本能は、たとえ単純化されたフォルムの中にとじ込められても、決して退化することなく、個人的レベルから集団的レベルへと内的に持続してゆく。もし、旧石器時代において最もすぐれた芸術家は誰れかと問われたら、それは狩人であると答えねばなるまい。なぜなら、彼にとって狩猟は決して遊び半分の活動でも、過剰エネルギーの消費でもなく、まさに生存のための鍵であり、と同時に、自然のもつ本質的なパターンや客観的に良きゲシュタルトが身体的な反応の結果として成立する場であるからである。そして、彼は「皮層的才能」(cortical endowment)の持ち主として、つくられた芸術家ではなく生まれながらの芸術家であり得たからである。⁽¹⁵⁾

第三章

我々は、はじめに、精神の発展とは意識の領域の拡大、深化であり、その領域は本質的に美的なものである形態活動によって良くせられ、実現され、永続的なイメージとして表わされるプロセスであることを認めておかねばならない。さらに、その美的なものがはじめて独自の価値を芸術家の意識によってもたらされたのは、新石器時代において、特に幾何学様式に代表される抽象的形態を通してであったと言うことも。では、旧石器時代から新石器時代にかけて、人間の美意識がどのような生長をとげてきたのであろうか。重複を恐れずに述べると、動物的形態の中に最も有意義な輪郭を選び、それを特に生き生きさせているパターンへの素朴な生理的な反応が旧石器時代の芸術行為であった。さらに、この選択行為とはあくまでも生存の機能と密接に結びついたものであり、動作の直接的な投影としての図像は神経生理学的に写しとられた無意識の産物であった。生と死の闘争、獲物を追う生活は、継続的、絶対的強度をもつ集団的な体験となって無意識のうちに知覚的イメージを保持する能力を発達させた。しかしながら、こうして生まれた集団的無意識が制作過程を通して、抽象的な幾何学模様となるためには統括的な形式意志(Formwille)の介入

を待たねばならなかった。

ところで、この形式意志を規定するものとして、ヴォリンガー(Wilhelm Worringer)は『抽象と感情移入』(Abstraktion und Einfühlung, 1908)において、人間と外界の現象との間の幸福な汎神論的な親和関係にもとづく「感情移入衝動」と、外界の現象によって惹起される人間の内的不安に根ざす「抽象衝動」をあげている。とくに後者によって、従来等閑に附されていた原始民族や東方の諸民族の芸術様式に光が当てられたと言えよう。これまで奇異で幼稚だとされてきたエジプト、アフリカの美術は決して技術の欠如として片づけられるものではなく、人間が自然、宇宙に対して抱く内部意欲の産物であることが明らかになった。彼の理論の中心テーマとも言える抽象衝動は、生命を否定する無機的なものの中に、結晶的なものの中に見い出されるものであり、対象と自己との間に親和的な関係を前提とする自然主義的、有機的な美的体験とは根本的に対立するものとしてとらえられている。当然のことながら、抽象活動にあっては、たえず変化する自然の事象は支配さるべきもの、その生命力は形式意志によって単純なパターンに固定さるべきものとされる。

ところで、リードは『モダン・アートの哲学』(The Philosophy of Modern Art)の中で、彼の芸術哲学の師とも言えるヴォリンガーが示した現代芸術への指針を大いに評価しているのであるが、ヴォリンガーが抽象衝動と感情移入衝動という二つの意欲を全く相入れない要素としてとらえているのに対し、リードは、この両者が根本的に異質なタイプの意欲であるとしながらもなお、芸術家の個性の中で共存し得るものと考えるところに二人の考えの相違点がある。「私はヴォリンガーの説に反対することに大いに躊躇するものであるが、私の意図は、旧石器時代の自然主義的な芸術との関連において、新石器時代の幾何学芸術は、美的感情の拡大をあらわしており、彼が述べているようにその縮減をあらわすものではない。⁽¹⁶⁾」人間の美意識の生長過程において、或る特定の芸術意欲のみが、

その時代の趣味 (taste) をすべて支配しうるものではない。リードが疑問とするところは、果たして、旧石器時代から新石器時代にかけて幾何学様式が先の生命的なイメージのもつ生の内容をそっくり捨て去り、抽象的な象徴の中にすっかり逃げ込んでしまったのか、ということであろう。それでは、リードのいう新石器時代における美的感性の拡大とは何を意味するのであろうか。いみじくも Gordon Childe が述べたように、新石器時代の獵人といえども、一方では農作物を保存生育させてきたが決して狩猟を放棄したのではなかった。⁽¹⁷⁾遊放生活から農耕牧畜による定住生活への移行が決して革命的なものではなく、連続的な発展のもとに行われたように、旧石器時代から新石器時代にかけてあらわれた美意識の進展において、生命主義的な内容は幾何学的なカタチとして生きつづけている。リードは、マックス・ラファエル (Max Raphael) の『先史時代の陶器とエジプト文明』 (Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt) から、新石器時代の幾何学模様が多分に生命強化的なイメージと発生論的な観点において共通点を持っていることを指摘している。幾何学的な模様は、かごづくりや、手織りの操作がつくり出したものであり、対象の知覚が自然的にその枠にはめ込まれていったのである。つまり、工作活動の習慣的な筋肉の動かし方、くせそのものが、形態原型 (formal prototype) と直結している。こうしてつくられた身体的模様 (内触覚的な模様) は、外界の鳥や動物が既にエングラムとして用意されている鋳型に流し込まれて出来たものである。⁽¹⁸⁾この鋳型は決して、悉く生の内容を削除したのではなく、むしろ、幾何学様式という感覚的な器として生きたものと倣される。結論的には、粘土の可塑性と、指でそれを扱う場合に起こる感情が内的な起動反応を導き、これが指を通して意識に入り、視覚的に結合されて出来たのが文様と言われるものであろう。そもそも様式 (style) とは、'stilus' 'stylo' つまりペンなどの「先の尖った道具」という意味から発した言葉であり、従って、芸術の「様式」という場合は、それが表現する人

間の手のなかにあって、自然を最も直接的に知覚する道具によって生まれたものであったはずだ。いわゆる「一定の形 (convention)」としての様式は、あとで脳からの指示を受けて整理統合されてできた、いわば語形変化表のようなものである。様式はその先端を常に自然に向け、その飢えた毛根が未知なるものの暗黒の滋養を絶えず求め、その多感な群葉が光を求めて伸びようとする一個の植物体である。つまり「芸術は本質的には生物的なものはたらきにおいて生長してゆくものである」。⁽¹⁹⁾

ところで、先の幾何学模様の持つ特色として、連続性、正確さ、繰返しのパターンがあることはよく認められているところである。しかし、そうした単調な模様固有の、或る種の心理的欠陥が生じることもまた知られている。一旦、有機的リズムのもつ自然の限界が破壊されてしまうと、その幾何学的模様は平静化能力を失い、錯綜し、混乱し、痙攣状態となり、「何んの満足も得られないままに空虚なものとなって瓦解したり、全く無意味に自分自身の中に迷い込んだりする」。⁽²⁰⁾このような危険性に気付いていた敏感な工人は、あえてそこに不規則なものを慎重に導入した。つまり、その単調で、非生命的な無機質の世界に、有機的なリズムが注入されることにより、それ自体枯死していたはずの線が、有機的な生命とは別の意味での「活性化された幾何学模様」となるのである。この熟練を要する行為は、知的な判断によって行われるのではなく、「各部の調和」 (concinntitas) に対する知覚状態において、それが美しいと観じた時にのみ可能となる。⁽²¹⁾これが、幾何学模様を単に使用目的、素材、技法などに主眼を置く唯物論的方法のみによってよく解明され得ない理由であろう。先に引用した、マックス・ラファエルの著書の中から、リードはさらに次のような新石器時代の幾何学様式の特徴を指摘している。まず第一に、「少数の要素で複雑な構造をもたせてゆこうとする意志」 (simplicity) がある。これは幾何学的な単純化のプロセスにおける逆説的側面である。第二には、「現わす

とともに適当な符合のなかに内容を隠そうとする意志」⁽²²⁾があげられている。(formal necessity)ここで言う「内容」とはまさしく、ヴァイタリティそのものを指す。しかも、それは旧石器時代の再現的な形においてではなく、一旦、自然主義の殻を打ち捨てて、新たな美の衣を纏って否定的に表現されたものである。幾何学模様の中味とは非生命的であるが、生命的なものと同様な、ある種のエネルギーと言えよう。要するに、幾何学模様における美の本質は、いわば逆説的な生のもつ緊張力によって支えられており、そもそも、幾何学模様が誕生のさいに最もその基本的な原理としていたものは、不死、生命に対する絶対的な渴望ではなかったのだろうか。結局、自然のもつ生命強化的形態に共鳴し「諸派統合的」(syncretistic)な様式として力を補強されたはず自然主義への指向性をその内部に持っているのが幾何学模様の本性ではあるまいか。⁽²³⁾

以上の事柄を、社会的、経済的な環境の立場から述べてみよう。新石器時代の生活において本質的なことは動物を飼い馴らすことであり、先の時代のように、生きた、まさに襲いかかろうとする野獣の力を描くのではなく、少なくとも、野獣が人間を襲っているという誤解を避けるといういみにおいても、生きた動物を馴らす力をなんとか表現しようとした。換言すれば、生に関する象徴的な形態のなかで、その生々しいエネルギーを結晶化することに他ならなかった。これを人体の表現におけるシンメトリーの原理を例にとれば、旧石器時代にはシンメトリーに対する生理的、知覚的な反応が見られ、それが新石器時代に至ってはシンメトリーの意識的な使用となった。こうして得られた統合と調和の象徴形態への意志は、現実の把握という点における一つの飛躍であったことは疑いない。とすれば、ヴォリンガーの第一前提であるところの、芸術の中で達せられたものは欲せられたものであるという立場は正しい。しかしながら、リードにとっては、芸術の本質をすべて特殊な意志のはたらきとみなす立場は、おのずと、心理的実在としての芸術を、精神と物質に代表されるもろもろの果てしない二項式、自然に対す

る不可知論的な状況へ追いやってしまうように思われるのである。芸術はその起源において決して明確な意志作用ではなく、芸術たらんとするとき、それは芸術として墮落したものとなってしまっている。かといって、コンポジションの法則は偶然によって生まれたものではなく、最も良い形態(ゲシュタルト)への絶えまない知覚の拡大、深化及び諸能力の研磨によって獲得されたことは疑いのないところだ。しかし、暗黙のうちに生物学的な必然性によって人類に手渡された美意識は、知的な次元における秩序の感覚とは全く別なものであり、我々の感覚にはっきりと感じられるものとして飛び込んできたものを形として表わすたぐいのものである。ピカソの言葉を借りて言えば何か探し求めているものを描くのではなく、「目の前にあるもの」「自分の観ているものを描くこと」、「突然いやおうなしにやってくる亡霊ども」を、直接、視覚的イメージに定着させることが肝要となるのである。⁽²⁴⁾

第四章

古来、不幸にして、芸術の二大原理である「美」(beauty)と「生命力」(vitality)がともに一時的にせよ流動した活気の状態において統合されたのは、ごく限られた時代の芸術作品においてであった。一般的に、これまでの天才になりそこねた芸術家は、生命力の道を選ぶか、それとも美の道を選ぶかの二者択一に屈してきたのである。ところで、リードが主張するように、もし、「新石器時代を通じて生まれたものは、美の最初の意識であって、それは芸術の第二の原理であり、そして、最初の大原理はヴァイタリティであって、旧石器時代に確立されたものである」⁽²⁵⁾とすれば、現代芸術の知性偏重主義や、空虚な論争によって引き起こされた絶望的なニヒリズム、さらには、ヴァイタリティの動物的起源から離反し、古典的な伝統にとじ込められた美の概念に疑いの目を向けたのも当然のことと言えよう。ギリシャ芸術以来、美とは調和と比例を約束するアポロ的な力によって成立し、生命力とはディオニュソス的な狂乱の意志として、その野生の力は馴らさるべきものとしてとまず

ると否定的に考えられてきた。果たして、ニイチエが言うように、アポロ的な力がディオニュソスの力を馴らすことにおいて現代における「美しきもの」(to kalon)が創造されるのであろうか。おそらく、真の綜合にあっては、二つの対立する力は対等でなければならず、それは、また、いずれよりも大きなひとつの統一の中に融合されねばならない。従来 of 芸術哲学において、常にネガティブな評価を下されてきたヴァイタリティの原理は、美 (beauty) のそれと同様に、美的な原理として自己充足的なものであるはずである。生命力が様々な形式、たとえば抽象的な幾何学模様の中にとじ込められた時でも、「非有機的なものの活性化にともなう不思議なバトス」⁽²⁶⁾と呼ばれるものを帯びて生きている。たとえ、純粋な幾何学的装飾にあっては、生命力は決してその有機的な流れを中断することなく生命の形として内的につながってゆくものである。古来、芸術家が創造してきた作品の多くは、旧石器時代から新石器時代にかけて獲得された、ヴァイタリティとハーモニー、直観的、生命的芸術と象徴的、抽象的芸術がリズムカルな相互作用をおこし、解けざる弁証法的相反として存在するところにその理念が位置づけられてきた。ではリードが現代芸術に与えている指針とはいったいどのようなものなのであろうか。

イメージがまとまりのある粋の内部に集められ、並べられ、位置を与えられ、多数が単一に還元され、のちにコールリッジが想像力の「造型的凝集力」(esemplastic power)⁽²⁷⁾と呼ぶものが登場したのは新石器時代を通してであり、それは美の最初の意識の誕生であった。このプロセスは、やがて、対象における本質の領域を開拓し、さらに、神秘化、理念化に至るものであった。こうした芸術の歴史のなかで、我々は詩的なイメージや、感覚の内部におけるイメージとして音楽や、さらに形体と色彩の組み合わせを創造してきたと言われているし、また、そう信じている。しかしながら、これらはすべてこの眼に見える世界から取り出した視覚的イメージにもとづくものであるが、はたして人間によって創造されたものであると、そう簡単に断言出来るも

のであろうか。楽譜は音符によって構成されてはいるものの、その音符は自然の音、あるいは現実に存在するものから引き出された音である。また、絵画的なコンポジションは、たとえそれが抽象的、観念的なものであれ、自然の型態(植物、結晶など)にその原型を見い出すことが出来よう。このような創造に関して当然考えられる疑問に気付いていたコールリッジは、単に個々別々の要素の集合、再構成にすぎない構成活動と、これらの要素をそれ自身の組織のなかに同化吸収して、そこから新しい生きた現実一部分の寄せ集めではなく、或る新しい有機的な全体、統合化された有機的組織体一を創り出すことの間には本質的な相違があることを主張した。⁽²⁸⁾有機的な構造を持つ芸術作品とされるシェークスピアの戯曲の形態は、一見したところ、そこには別に目新しい結構(コンベンション)など見い出せないのであるが、それでもやはり彼の個性的な要素として容易に分解し難い微細構造を持っている。彼の作品の偉大さは、彼が人間の本性とその時代の精神—自然(Nature)—に忠実な「鏡」を揚げつつ、同時に、そこに個性的な人物像や悲劇の世界を映し出して見せるからに他ならない。画家にあってはまた、自己の主観的感情とそうした感情を象徴するイメージの自然発生的な流れとの間になんとか等しい均衡を保とうと努力がなされてきた。なるほど、自己とか個性とかいうものは、無定形な、ゲシュタルト外的な絵画や詩において、もっとも率直に表出されるものかも知れないが、芸術的な表現そのものが「不可知の雲」の中に消失したりすることはあってはならない。⁽²⁹⁾我々が芸術をただ「超現実的」な、「個性中心的」なものとするならば、芸術の構成的な力を見落すことになる。私は言いたい。我々は個々ばらばらな個性として生きているのではなく、共通の欲求と活動をもつ共同体の成員として生きているのであり、その生を可能にし、より快いものとするために、時間的空間的な一定の体制—人間の次元の共通の甲羅—を身につけている。この可視的世界の恐るべき混沌に人間の尺度を課すという外に向けての活動は、他ならぬ、内的な感情、生の内容

を高めるために、物質を支配し、あるいは意識を限定するはたらきである。形体の世界に生きることは生の問題から逃避することを意味しない。反対に、それは生そのもののもつもっとも気高いエネルギーのひとつの顕現を意味するものである。が故に、芸術作品と呼ばれるものはたとえそれが、非個人的、客観的な構成であろうともやはり五感に訴えねばならないのである。

現代芸術においてようやく美的因子として認められたヴァイタリティの原理は、その原型的なみにおいて無意識の深みから現れ、ふたたび芸術家の心を占領した。ヘンリー・ムアは常に生命の源泉に立ち帰り、対象から独立しかつそれ自体が強烈な生命力をもつ作品を彫った。彼が追求したものは知的な創意発明とは程遠い、生命力をもった形を要求する内的生命、つまり、ダイモニオンであった。彼は自然の事物からあらゆる女体の原型を引き出し、そこに豊饒と生命の象徴を観た。鉱物のもつ幾何学的比率、貝殻の調和と比例の構造は、自然の恒久的なフォルムとしての内的な必然性をもって彼に呼びかける。ムアは自分の取り組んでいる材料にとって自然と観ずるフォルムを追求しつつ、そうした型態と彼の想像内容との間に信頼に足る妥協点を導き出したところに彼の芸術が成立している。彼は自然を前にして、無意識からの贈り物としての形—その瞬間はその形のいみは解らない—を受け入れる信念がある。つまり、芸術の生命力と型態との深い密接な結びつきを本能的に確信している。ムアはイメージから形に進む。その形を創り出したのち、その意味を発見するタイプの芸術家なのである。

ところで、彼が自然からのフォルムと呼んだものが、はたして古典的公準としての美の理念と合致するものであったらうか。否、彼は「普通一般に通用しているいみでの美⁽³⁰⁾というものは自分の彫刻の目的ではない」と述べている。彼はあえて生命力という言葉⁽³⁰⁾をそれに代えて用いている。おそらく、現代芸術において人間の多様な個性を芸術の単一な公式に還元することは、あまりにも理想的に過ぎ、かつ、主知主義に陥ることになろう。写実主義、印象主

義、立体主義、構成主義などの様々な芸術活動の本来的な目的は、そのマニフェストの諸原理や公式と結びつくのではなく、「生命」と呼ぶべき根本的なエネルギーの覚醒、持続にあったはずだ。その結果としてあらわれる表現形式の差異とは、生に対する芸術家の信念の度合いと言えよう。なるほど、「自然」とか「生命」といった言葉は曖昧かつ象徴的であり、その使用は慎重を期さねばなるまい。しかし、直観性と合理性、有機的形態と抽象的形態といったもろもろの二元論を、「自然」なものとして一元化された個の状態に送付し得るものは「生命」以外にはないのである。

註

- (1) Herbert Read : Icon and Idea (London : Faber & Faber, 1955), P.6.
- (2) Herbert Read : Art Now (London : Faber & Faber, 1968), P.105
- (3) Read : op. cit. Icon and Idea, P.6.
- (4) Herbert Read : The Philosophy of Modern Art (London : Faber & Faber, 1964), P.47.
- (5) Konrad Fiedler : On Judging Works of Visual Art, trans. Henry Schaefer-Simmern and Fulmer Mood. (Berkeley : University of California, 1949), P.48.
- (6) Herbert Read : Art and Society (London : Faber & Faber, 1967) PP.48-50.
- (7) W.ヴォリンガー : 「ゴシック美術様式論」(中野勇訳、岩崎美術社、1968), PP.30-8.
- (8) Read : op. cit. Icon and Idea, P.20.
- (9) Ibid., P.25.
- (10) Ibid., P.25.
- (11) Ibid., P.28.
- (12) Ibid., P.23.
- (13) Ibid., P.22.
- (14) Ibid., P.68.
- (15) Ibid., P.30.
- (16) Ibid., P.38.
- (17) Gordon Childe : New Light on the Most Ancient East (London : Routledge & Kegan Paul, 1952), PP.22-3.
- (18) Max Raphael : Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt, (New York : Pantheon, 1947), P.76.

- (19) Read : op. cit. *Icon and Idea*, P.53.
- (20) Wilhelm Worringer : *Abstraction and Empathy*
trans. by Michael Bullock, (London : Routledge
& Kegan Paul, 1967), P.23.
- (21) Read : op. cit. *Icon and Idea*, P.100.
- (22) *Ibid.* P.43.
- (23) *Ibid.* P.45.
- (24) Read : op. cit. *The Philosophy of Modern Art*,
P.159.
- (25) Read : op. cit. *Icon and Idea*, P.51.
- (26) Worringer : op. cit. *Abstraction and Empathy*,
P.77.
- (27) S.T. Coleridge : *Biographia Literaria* (London :
Everyman's Library, 1971), P.91.
- (28) *Ibid.* PP.91-126.
- (29) Read : op. cit. *Icon and Idea*, P.127.
- (30) Herbert Read : *Henry Moore* (London : Thames
& Hudson, 1965), P.257.