

横川善正

Herbert Readの詩論は、‘poetry’を説明するが、‘poem’にたいする責任を負わなかった、というW. T. Harder氏の指摘は、¹⁾1920年代から50年代にかけてのヨーロッパの文学批評界における精力的な評論活動にもかかわらず、結局、リードがエリオットのような主導的立場を獲得するまでに至らなかったこと裏付ける発言として、穿っている。リードが詩的なもの(poetry)について論じる時、何故それを詩形式(poem)の問題としてではなく、そのまま美的創造の問題に置き換えたのか。別の言い方をすれば、何故、詩を時間的形式から空間的形式の対象として見做すようになったのか。拙論では、こうした点を中心に、ローマン主義者リードの詩論のロジックを再検討してみたい。

独創性、多才さ、実験性に富んだリードの個性は、芸術、政治、哲学におけるあらゆる重要な諸問題にたいして、常に積極的に反応しながら、決して内的整合性を損うことのない柔軟な受容力と真摯な統合力を持ち合せていた。同時に、又、彼は、「統一性という徳は求めない。きっと理論家達は私の矛盾を曝露することで、粹な知的遊戯に興ずるであろう。——しかし私は多元論者である。すべての真理を解き放つことに満足するのであって、それらを正確さという館にとじ込めようなどといった野心は全くない」と主張する²⁾時として、この後者の部分が拡大解釈され、その結果、リードが詩論において一家を成さなかったことや統一形式を意識的に忌避したことと合わせて、ともすると優柔不断な折衷主義者と受け取られることも少なかつた。しかし、こうした彼の本来的な折衷主義はローマン主義の別名であり、同時に、リードという個性の質そのものなのである。

処女作 *Reason and Romanticism* (1926年)

から1968年に歿するまでの間、ローマン主義の代弁者として自他ともに認める立場にありながら、最初彼が掲げた原理は、1930年以降に書かれたどの作品よりも、当時の批評の主流、つまり反ローマン主義の立場に近かったことは、注目に値する。つまり、この論文の題名が示すように、語順としても「理性」が「ローマン主義」にたいして優位を占めていた。言うまでもなく、当時の正統派の理論とは、客観的事実としての言語構造を有することが文学作品の第一条件であると考えた立場にあった。従って、リードにとってもまた、詩とは言葉それ自体を目的とするかけがえのない行為であり、それによって特異かつ独自のリアリティを帯びるという詩の認識的側面を理解しながら、とにかく、分析の対象としての言葉に、最大の関心を寄せていたことは事実である。以後、主として批評の方法論の点で「主流」から離反してゆくにつれて、少なからず重大な修正を余義なくされるにもかかわらず「理性とローマン主義」は、ニュークリティシズムや現代詩の基礎固めをした、同時代人 T. E. Hulme, E. Pound, T. S. Eliot の賛同者としてのリードの印象を強くさせた。しかしながら、リードの「理性」の捕え方は彼らのそれとは大きな隔たりがあった。ここで用いられた「理性」は「古典主義」とほぼ同義とみられるが、あえて「古典主義」ではなく「理性」とした本当の意図は、あくまでも自己のローマン主義への内的指向性を補強せんがための手段としての「理性」の優位性を訴えたかったためであろう。ちなみに、1953年の詩論 *The True Voice of Feeling* のなかで、ヒューム、パウンド、そしてエリオットの三人を、ローマン主義の伝統を受け継ぐものとして論じているものの、古典主義者という言葉は消えている。ともかく、言葉自体

の定義はさておいて、古典主義対ローマン主義の図式は、最初からリードの頭の中に大きく存在し、これによって彼の批評態度がほぼ決定されたといっても誤りではない。問題は、このような定立関係の先入観念が、詩論の具体的構築段階で、大きな助けになったと同時に、一つの決定的な障害になったということである。

先の「理性」対「ローマン主義」の主たる目的は、理性によるセンチメンタルな情緒の抑制を通じて、古典主義とローマン主義を横に貫くことにあった。現代詩のあるべき姿を述べた、“The Nature of Metaphysical Poetry”の章で、ダンテの“*eil pensiero in sogno transmuta*”（ヴィジョンに変容した思想）を引用し、現代詩は「思想の情緒的理解」を目指すべきであると結んでいる³⁾。情緒的な詩と言えども、それは知覚的基盤に立つものと概念的基盤にもとづくものとに区分され、後者の方がよりすぐれていると考えられた。この意味において、リードは詩の合理的特質に相当の重要性を付与していたといえよう。詩はある心的状態の表出であるというローマン主義の大原則を踏まえながらも、その本来の意義は情緒の知的統轄のなかに求められた。従って、芸術における進歩の条件とは、「入念な配慮、基礎固め、知識の蓄積、伝統の注意深い教化、これらを制度を通して具体化すること。そして、いつも最大限明晰な表現と正直な思想を伴った、鍛練と秩序である」と述べている⁴⁾。

リードは基本的には哲学的な批評家であった。最高度の批評の型とはドグマとしての批評であり、そこにすべてが集約される独立した世界の定式化に他ならない。ドグマに支持されない批評は印象主義に墮してしまおうというのが一貫したリードの信念であった。では、彼の「理性」は文学的表現手段としてのことばをどのように把握していたのか。

当然のことながら、リードにとって詩とは、ことばの‘*affair*’であり、あくまでも客体としての言葉に内在するのであって、表現された信念や情緒そのものに存在するのではなかった。つまり、初期のリードの詩論は彼自身の詩人として

の経験と、明らかに、イマジズムの運動への傾倒を色濃く反映していた。言うまでもなく、現代詩の理論は、フランス象徴詩やイマジズムの創作理念、さらには、I. A. Richards の意味論的構造分析の立場から生まれた。ことばの象徴的意味をいかに「硬く」て「乾いた」形を通して表現するかという彼らの関心は、ともすると表現の技術上の問題に偏りがちであったとしても。少なくとも、1920年前半のリードはこうしたイマジズムの目標を全面的に認めていたのであるが、次第に、詩（poetry）に意義を付与すること、つまり、ヴィジョン（vision）としての詩の認識のなかに価値を見出す方向へと進んだ。リードにとって詩とはある心の状態‘*state*’の表現に違いないのだが、それがすでにあるもの（‘*given*’）として、それに最も適した不変の言葉を発見するときおのずと有意義‘*significant*’なものとなり得る。「科学」によって得られた類推的、分析的知識としてではなく、現実の統合的認識の総和としてのヴィジョンこそが、詩の価値を最終的に決定する。従って、リードにとって詩と散文の区別は絶対であった。何故かといえば、詩に用いられることばは、即時的に生まれてくるが、散文のそれは意識的選択に命令されて引き出されてくるものであり、さらに、この区別は、いわゆる形式的相違といったレベルの問題にとどまらず、詩は創造的表現であり、散文は構成的表現であるという哲学的認識態度の問題へと敷衍されるべきものである。

リードが‘*creative*’という言葉で詩論のクリシェとして用いるようになった時点から、彼の詩学は、全くローマン主義の美学に組み込まれたといっても良かろう。「‘*creative*’という言葉は私に言わせれば、‘*original*’と同義である。詩のなかでは、ことばは思考作業を通じて、再成を繰り返す。ベルグソンの言葉を借りると、ことばは“*a becoming*”（継起しつつあるもの）である。ことばは思考の発展と歩みを同じくする精神のなかで生長する。ことばと思考とのあいだにはなんら時間的隔りは存在しない。思考はことばであり、ことばは思考である。⁵⁾

詩の形式よりもヴィジョンの方に、感情の分

析的結果にたいしてよりも、理性と感情との有機的創造過程そのものへ関心を寄せるにつれて、これまでのように、いわゆる理性の思弁的統轄の役目にたいしてあまり重要性を置かなくなってきた。「詩作行為において、感情と理性が一時的せよ中断される状態が詩人に訪れる。その時、直観力だけが働いている。」⁹⁾ こうした、詩の起源についての考察は、あくまでも、創造への科学的プロセスとしての心理学的分析の妥当性の問題へと彼を導いていった。ところで、彼の心理学への興味とその導入は、実際、古典主義からの決定的離反に先立つものであった。現に、「理性とローマン主義」を発表した時点で、すでに心理学的データを批評の補助手段として用いていた。もっとも、最終的な美的判断に際しては、それに依拠する証明は差し控えていたのだが。というのは、当時理性を強調する立場にあったリードは、こうした発生論的知識の妥当性について十分な信頼を置くことは出来なかったものと考えられる。しかしながら、芸術とは混沌としたものに果せられたある秩序であると定義し、さらに、その秩序への過程を直観的に把握する必要を強く感じるに及んで、リードは文学行為における主要な役割りを、第三者としての無意識の存在に求めたのであった。心理学的考察を批評の有能な手段として導入した主な意図は、もとはと言えば批評にとって不可欠の要素とされる哲学体系に合致させる必然性から生まれたものであったのである。

リードが、有意義な詩的特性をことばの象徴性のなかに認めようとしたのは、すべての^{メタファー}隠喩やイメージは無意識のなかで形成されるという確信を抱いていたからに他ならない。しかし、現実問題として、こうした「無意識」という知識をどのように扱うのか、又、一個のまとまった形態としての一編の詩を分析するさい、それをどのように行使するのが鍵となる。リードはすでに、いかなる文学批評も、まず内容との関連におけるかたちの批評でない限り無価値であると公言していたのであるから、当然のこととして、創造行為の産物である語法—隠喩が、どのように詩の形式的総和のなかに組み込まれる

のかを開示しなくてはならない。これは詩論における最も重要で困難な課題である。文学の場合、その媒体としての言語が本来の形式であるが故に、中味と形の問題を切り離すことは全く不可能だと言えよう。芸術の一方の極がレトリックであるとすれば、他の極はイマジネーションである。「'Imagination' (想像力)は創造的思考の瞬間的行為のために、そしてことばとしてのイメージの誕生のために保持されるべきものであり、'Invention' (構成力)は詩のことばのために、説得力と修辭的效果をもつ結構を作り出す思考作業のためにある。しかし、その構築体は説得力をもたねばならず、そうでなければいかなる芸術も、文学も存在しない。」¹⁾ この点について、リードの詩論はごく伝統的であり、アリストテレス的と言えよう。しかしながら、無意識の領域の拡大にともなって、上述の修辭的要素を、詩を脅かす対立要素として見做し、その効果を出来るだけ制限する立場をとるようになった。はたして、形式、レトリックは完全に無意識の地平から追いやられてしまったのか。さきの、レトリックとイマジネーションの問題の解決のために、実は、リードが「無意識」を持ち込む以前に、コールリッジの想像力説が用意されていた。リードは、初めこれをわざとらしい説として退けていたのだが、有機形体説の導入を機に一気に彼の詩学の核へと充填していった。リードの有機的形式 (organic forms) に関する理解によれば、感情そのものは潜在的に秩序と調和を備へている。それゆえ、形式は創造の過程そのものから生長するが、あくまでも、合理的弁論性によって詩質に果せられる表面的、外的形式からは、巖然たる一線を画すべきであるという。ローマン主義の一形態である表現主義の基調によれば、意図的に構成されたものや一切の意識的要素を排除し、全ての重要性を「無意識」なものに与へるということであつた。これが、実際にリードのなかで起つたことなのである。「私の現在の論拠は、もっと先へ突き進めたタイプの形式が存在すること——我々の無意識による能力によって投影、もしくは選択される形式が存在すること、からきている」²⁾

この陳述が、表現主義という視覚芸術とのつながりにおいてなされたということは、特に注目に値する。「理性とローマン主義」のなかで訴えた明析な論理性と構築性の原理が、どのようにして創造のプロセスという美学的問題へと転回していったのかを説明することは易くない。おそらく、1930年代後半あたりから美術批評に関する論文発表が多くなったことから判断して、彼の興味の対象が詩から造型芸術、とくに彫刻を中心とする現代アートへと移っていったためであろう。それはまた、単なる彼の興味の問題としてでなく、彼にとって詩的なもの、いや美的なものが二次的彫琢を被る危険性のもっとも少ないのは、詩形式という時間の領域ではなくて、ヴィジョンという瞬間的空間であると考えたからではなかろうか。仮りに詩形式の問題に限って言えば、彼の実験的な試みは、出来るだけ詩を静的、即時的、直接的な空間芸術の理想に近づくことを狙ったものであった。冒頭に引用したハーダー氏のリードの詩論に関する論文は、彼の詩の特色は動的、あるいはリズムカルな音楽的時間性よりも、静的な絵画的空間性にあると指摘している⁹⁾。その結果、自由詩 (vers libre) という特異な韻律を採用することで、詩における有機的機能性を再構し、即時的要素という詩の主要な特性の回復を図った。なるほど、それによって、詩を、細切れになった時間の寄せ集めに貶める危機から救うことは出来たのかも知れない、が、その韻律形式の起源は無意識からとだけしか説明されないままに、あいかわらず不透明である。いかにして詩的ヴィジョンが美のフォームに転化するのか、その瞬間のプロセスは神秘のヴェールに包まれたままである。

ローマン主義が芸術の根本原理であるという結論に達する1930年代の終りまでに、リードは、「理性とローマン主義」で提示した古典主義の定義を修正せざるを得なくなる。そのため、従来の古典主義の範疇に該当するものを一旦除去し、その代りに、「本物の型」としてのローマン主義と「贗物の型」としてのアカデミズムという別の区分を設けるといふ苦肉の策に出た。従って、

それ以後は、古典主義は本物の仲間に属するものの、全般的には一段劣った芸術のタイプと捉えられた。しかしながら、古典主義の全面否定は当然、ローマン主義の自然解消という結果を生むことはリードならずとも予測し得たことであった。たとえそれが、古典主義とローマン主義を横に貫ぬくための手順の一つであったとしても。もともとこの両者の区別は、芸術家の心理的性向のあり方を記述するために、リードが便宜的に用いたと考える方が妥当であろう。おおまかに言えば、人間が自然にたいして積極的、親和的に反応するか、それとも消極的、敵対意識を抱くかによって、その表現様式が再現的になるか抽象的になるか、というW. Worringerの「形式意欲」(Kunstwollen)に関する美学からの影響は大きい¹⁰⁾。さらに、これから、有機的芸術と幾何学芸術、‘extravert’ と ‘introvert’, ‘personality’ と ‘character’ などの二項定理に続いて、ローマン主義と古典主義の図式が引き出された。しかし、いずれの定立関係も、最終的には芸術家個人の内部において、早晚解消すべき弁証法的素材として運命づけられていた。はたして、古典主義からの決定的な分離宣言以降、リードの詩論の立場はシュールレアリストの立場であり、その弁証法的手法の忠実な履行者としての軌跡を描く。たとえシュールレアリズムへの賛同が一時的なものに終わったとしても、その時点で掲げた自動主義理論はリードの心理学的直観の知的試金石であったことは間違いない。

リードの19世紀ローマン主義者との類似は彼自身が考えていたよりもはるかに大きかった。実際その重大さに気付いたのは、異才T. E. Hulmeの遺稿集 *Speculations* (1924年)の編集を引き受けた時のことであった。その作業は「大変な爆弾を無意識に作っている」ようなものであった¹¹⁾。ヒュームの鋭い批評の目は、ルネッサンス以降の西欧の伝統、つまりヒューマンズムの思想、とくに、科学と宗教とのロマンチックな関係に対して向けられた。文芸復興期からダーウィンに至る思想の中心である、「進歩の観念」は擬範疇 (pseudo categories) の最大のものとして否定され、又、宗教の代用物として結

果的に科学と結びついたローマン主義を「こぼれた宗教」(“spilt religion”)¹²⁾と呼ぶことで、古典主義の再評価を試みたのであった。ヒュームが理想とする現代芸術の公準とは、「硬くて、乾いた、鮮明な」無機的幾何学性であったのに対し、リードは「無限の、生命力に富んだ」ヴィジョンを自分のうちなるものとしてとらえた。ローマン主義の究極点が、生と自由への絶対的信念であるとすれば、シュールレアリスムは、リードにとって、19世紀ローマン主義が1世紀を要してようやく到達した宗教的真理でもあったのである。

もともと、シュールレアリスムは心理分析という科学実験室から生まれたのであり、そのマニフェストは、自らの母体である知性の、硬直状態と破綻を生きのびるために夢、幻覚、自由な連想による無意識源の開拓の道を芸術家に託そうというものであった。André Bretonの宣言に関してはさまざまな修正と批判が繰り返されてきたが、その大筋において、無意識から生ずるイメージの自立に従事すべきはずの知性が、全体的抑圧に加担しているという事実に対して起した精神革命であったことに間違いない。リード自身の解釈によれば、「シュールレアリスト達の目標は、肉体と精神、意識と無意識、内的世界と外的世界の間の障壁を徹去し、現実と非現実、思考と行動が合致し、総和としての生を支配する起現実的次元を創造することにあつた¹³⁾」さらに、芸術における唯一の正真性としての直接的なヴィジョンの存在を証明しなくてはならない。シュールレアリスムが単なる自発性以上のものとして、「無意識」に接近するための意識的な手掛りとしての自動主義の実験的裏打ちが必要となる。「芸術の最大の力は詩人の自動操置から発する。言葉の感受性や隠喩的技巧などの本質的資質は、合理的能力が一旦休止し、表現が直観的、(本能的、無意識)に至ったときにのみ作動すると信じる。私自身が書きたいかなる詩もこのような体験を経ている。とりわけ、詩的なもののどのような価値も、はたしてこれ以外の起源になるものかどうか疑わしいのである¹⁴⁾」どうしても、詩の本質的な部分は、もともと

とそこに与えられていた(‘given’)ものなのであり。詩は自分よりももっと強力な存在のためのチャンネルにならねばならない。「その形は、特定の人によって使われるようにすでに仕立てられた手袋みたいに、本能的見い出される¹⁵⁾」なるほど、何か未知なもの、本能的なものの視覚化のために、創造のプロセスとしての自発性や無意識にたいして全面的な価値を与えている点は一応の同意を得よう。しかし、その表現手段が直接的になればなるほど、それだけ目的意識、恣意性の介入は避けがたいものとならざるを得ないことも又、事実である。リードが芸術の全自動主義化イコール真に率直な感情の表出と断言するとき、彼のいうシュールレアリスムの理念は古典主義のそれと同じ程度に、その論理的限界に限りなく近づくことにおいてのみの存在理由を有する、という最大のパラドクスに直面する。自発性(‘spontaneity’)と自動主義理論とは全く別種のものであるはずだ。

シュールレアリスムに宿命的に果せられた矛盾に気付いたリードは、最終的に、コールリッジの想像力説に帰る。詩とはイメージの構成力であり、主観的、客観的複合体としての現実の認識に至る道に他ならない。人間を本質の領域から隔てる外観の覆いに突き進む瞬間に、芸術家の感情の中ですでに内在しているものが詩的なもののかたちである。そのかたちは、それを取り巻く客観的事象や精神的要素などの一切の状況と形態の等価な存在、つまりシンボルとして登場する。「それは、状況を既存の表現形式にとじ込めようとするいかなる試みをも否定し反発する。そうした一般化された型を個々の感情や本能にあてがうことは、結果的に、形式への不敬と欺瞞をもたらすことになる¹⁶⁾」以上のことから、リードがコールリッジから学んだことは次の二点に要約されよう。まず、客観的、外的事象は、詩的象徴の素材としての内面に呼応するものでなければならない。そして、詩のかたちは、出来得る限り技術的に分析可能な状態、つまり瞬間的に凍結した現象として理解すべき、という二点である。たとえば、詩の形式的属性は経験的にその韻律によって測定されるが、そ

ここで本物の詩のかたちと呼ばれるものは、ある有機的なかたち、つまり韻律を伴った不定型のなかにある。コールリッジに発し、ワーズワース、パウンド、エリオットに至る現代詩の流れを貫ぬく原理とは、まさにこの有機的形態の覚醒に他ならない。

コールリッジの有機的形式論——実はシェリングの美学から取り入れたものだが——これに関する解釈はある重要な点において、I. A. リチャーズを通してコールリッジに溯るニュークリティシズムの立場とは異っている。その区別は、一方は超絶的観念論と片や実証的形而上学もしくは自然主義とのあいだの相違による。単純に言えば、'Identity' と 'Analogy' との違いである。シェリングにとってと同様にリードにとって、芸術は自然のなかで継起する事象を有機的形式として意識的に再生することであった。非観念論者にとって、各部分が相互に補足し合う十全な総和としての詩の立場を補強するために、この有機的形式論が類推的に援用される。コンテクスト（作品）に忠実な立場にある者は、詩における発生論的な要素を用意周到に排除し、一つの構成物としての作品に自らを限定する。うまく行けば、ことばの意味間の相互作用や、意味と韻律との相互作用を開陳出来よう。一方リードの有機的形式に関する判定基準は韻律の質におかれるのだが、韻律と意味を互いの作品内での機能として論じてゆくと、必然的にある定式化、普遍化に陥ってしまうので、当然のことながら、リードは詩の意味を分析的に記述することは無意味なことと見做した。ただ重要なことは、自らのすべてを作品に従わせ、作品の持つ真摯さ 'Sincerity' を確認することであった。共感が批評であり、夢が詩であり、アナーキーが秩序であった。

リードの批評活動の軌跡は二つの同心円によって描かれる。「批評家とは、幾つかの教義を注意深く彫琢し、その堅牢な視点なしにはいかなる進路もとれないという信念を持った人間である。しかし、視点を固定したからといって、じっと立ち止まっているのではない。彼はある方向へと駆り立てられる。その推進力は感情であ

り情動である¹⁷⁾彼が目指さず究極的調和の状態とは、運動の静止した状況を意味するのではなく、“capable of becoming”（継起し得るもの）であり‘flux’（流動）のそれである。言い換えれば John Keats が “negative capability” という言葉によって言い表わそうとしたところの、全体を失わずに変化し得る能力がはたらいた状態である。この「中庸性」は決して反乱のための反乱と相対するテーゼではない。反乱は永遠の障害を通じて中庸を要求し、それを守り、それを再生する、といういみにおいてそれ自体中庸的なものなのである。リードの感情にたいする期待は、すべてを疑問形に置き換え、単なる啓発に終止し、あたかも理解されることが賢明であるかのような、誤った知性の漫延にたいする警鐘でもあった。「根本においてパトスがある。共鳴があり、感情移入がある。これらは本質的な心理過程であり、これなしでは無意味で空虚なものである。共感とは批評の土台であり、その上部構造は知性である。¹⁸⁾

このようにして、リードの詩論が芸術全般にまで及んでゆくにつれて、詩的なものの非合理的起源に力点を置くあまり、かえって合理的基盤は批評の副次的位置に追いやられ、心ならずも、詩を論理的批評の地平からばかりでなく、詩人自らの批評能力の領域から追放してしまう危険性を生み出した。もし、そうであるとすれば、芸術家は真の意味での自由と責任を持つことは出来なくなる。なぜなら、彼はいつも、恣意的な知性に創造の役目を与へたならばきっと美的認識の方法を合理的なもので汚してしまわないかと恐れていなくてはならないから。この理屈でゆけば、詩はいつも夢の中に消えてゆき、批評は共鳴の名のもとに解消し、芸術家の自由は超現実的なイメージの水路を確保するために失われてゆく運命にあると言わざるをえない。

リードが詩の言語構造を綿密に検討した唯一ものは、W. B. Yeats の “Sorrow of Love” の改訂版に寄せた論文であった。リードの自発性論や、有機的形式への傾倒ぶりを知っている読者ならば、彼の改訂版にたいする異論は容易に予想出よう。改訂された詩の語法の方がたしか

に、より正鳴であり、明析で、より凝縮されたものであることを彼は認めている。しかし、このような判断を下したあと、原典に言及しながら、「私自身の反応としては、明らかに元の詩の方に魅かれます。いみじくもイエイツが嫌ったロマンティックな語法といえども、それはある統一的効果を生み出し、たとえロマンティックであろうとなかろうと、その力強さにおいては、明確な古典的詩語よりも優れていると思います。事実、その詩は、本質と発端において真正銘ローマン主義のものであり、そのロマンティックな表現と心象を保持すべきだったのです¹⁹⁾」
「キーツを殺したのは、頭はあるが、心のない批評という怪物なのである²⁰⁾」ここで注目すべきは、「本質と発端」という部分にある。彼の詩学のハイライトは常にこの両者を最も鮮かに照し出してきた。いずれも、分析や証明の綱にはかからないものである。従って、リードが分析行為を分析されたものと同一視出来なかったのは納得がゆく。しかしながら、技法的分析は哲学的行為としての批評には不可欠であり、また、技術的習熟性は詩人の批評手段として本質的な部分であることを見落してはいけない。

技術が単に機械的な器用さとか、既成形式の習熟性のいみで用いられる限り、それが批評手段として不適格なものであることは論を待たない。しかしながら、技術は創造活動の予備的手段以上のものをも意味する。いや、まさにそのなかで意義を有することも事実なのである。本質は技法を離れて存在しない。まして、技法なくして生まれえない。なぜなら、技法は深いいみにおいて認識の一様式であり、Artに他ならないからである。いまさらめくかも知れないが、リードはその信奉者として、ローマン主義を芸術における主要な起動原理として効果的に論じてきた。しかしながら、全く別の詩をもう一編書くのないざしらず、もしその批評が詩の上に詩を重ねることに終始し続けるのならば、あらゆるドグマの批評が崩壊の危機にいつも曝されているといっても過言ではあるまい。

結論的に、拙論はリードの思想の複合性や、広汎な芸術観のいずれにも正確な評価を下し得

たものとは思えない。仮りに、詩論の展開過程においてリードが背負い込んだ決定的な自己矛盾について、ある程度の指摘がなされたとしても。彼が何故、「いかに注意深く組織的な哲学を避け、一貫したパターンを持つ本を書かなかった²¹⁾のか」という事実の深刻さに気付かない限り、彼の矛盾にたいする本当の意味での批評にはなるまい。概念的イデアに先行され、その結果ペダンティックな不可知の雲に逃げ込むことよりも、内なる「感情の真の声」(The True Voice of Feeling)に率直に耳を傾けるリードの立場は、やはり自然である。なぜなら現在の知的閉塞状態のもとでは、文学精神が臆病になり、戦術や正統性を追求することに生き甲斐を見出すという知性の不毛性にたいする健全なこだわりが、リードの批評のなかに感じとれるからである。その意味でリードはプラトン以来論じられてきた立場の代弁者であった。

あの一世を風靡したニュークリティシズムに対して投げかけられた疑問——はたして様式の分析を通して文学作品により実りある接近が可能となるのか、又、その隙間を通してその最も広い部分に達する、説得力のある批評となり得るのかどうか——について、リードは一貫して否定的な立場をとり続けた。今日、そうした態度が決して否定のためのそれではなかったことに気付くであろう。もはや、文学作品の解釈の光が、もの言わぬ作品にたいしてではなく、作者であれ読者であれ、とにかく語りかける者の立場の方に当てられなければならない。分析の対象としての作品と読者(作者)との対立、主体と客体との分離というデカルト以来の伝統的思考を乗り越える道は、作品における創造のプロセスという階段を下りてゆくところに発見されよう。すぐれた作品のもつ詩的ヴィジョンに対して目を開き積極的に反応し得る人間こそが芸術家と呼ばれるにふさわしいのである、とリードは私の心に訴えかけているように思われる。

註

- 1) W. T. Harder, *A Certain Order*, (Paris, Mouton, 1971), p.57
- 2) *Ibid.*, pp. 11-12

- 3) Herbert Read, *Reason and Romanticism* (London, Faber and Gwger, 1926), p.35
- 4) *Ibid.*, pp. 21–2
- 5) Herbert Read, *English Prose Style*, (London, G. Bell and Sons,) P. X.
- 6) *Ibid.*, p.120
- 7) *Ibid.*, p.156
- 8) Herbert Read, *Art and Industry*, (London, Faber & Faber, 1934), p.19
- 9) Harder, *op. cit.*, pp. 19–33
- 10) Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy* translated by Michael Bullock(London, Routledge & Kegan Paul, 1967), p.23
- 11) Herbert Read, *The Cult of Sincerity*, (London, Faber & Faber, 1968), p.104
- 12) T. E. Hulme, *Speculations*, (London, Routledge & Kegan Paul, 1960), p.37
- 13) Herbert Read, *A Coat of Many Colours*, (London, George Routledge & Sons, 1946), p.57
- 14) *Ibid.*, p.194
- 15) Harder, *op. cit.*, p.145
- 16) Herbert Read, *The True Voice of Feeling*, (London, Faber & Faber, 1953), p.21
- 17) *Reason and Romanticism*, p.29
- 18) *Kenyon Review*, "The Critic as Man of Feeling," 1950, X II:4, p.757
- 19) *A Coat of Many Colours*, p.211
- 20) Herbert Read, *The Tenth Muse*, (London, Routledge & K. Paul, 1957), p.325
- 21) George Woodcock, *Herbert Read : The Stream & The Source* (London, Faber & Faber, 1972), p.12