The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ロジャー・フライにおける「感受性」の論理学
Author(s)	要, 真理子
Citation	文芸学研究. 2004, 8, p. 112-135
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/26523
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

ロジャー・フライにおける「感受性」の論理学

要真理子

はじめに

本稿でその理論を扱うロジャー・フライ（Roger Eliot Fry, 1866-1934）は、２０世紀初頭のイギリスで二つのポスト印象派展を組織した人物として知られる。フライは、モダン・アートを擁護し、作品の造形的側面を重視する理論を提示したことから、フォーマリズム＝モダニズムの美術批評家と呼ばれてきた。

その一方で、フライは彼の友人で数理哲学者のバートランド・ラッセル（Bertrand Russell, 1872-1970）が展開した論理学を非常に意識した言論を残している。実際、フライは自らが唱える「論理（logic）」を科学的な知性の論理に対して「感覚の論理（sensual logic）」と形容した。本稿では、フライのこの論理がどのように、作品と関わり、彼の批評に活用されているのかを検証する。まず、フライの批評理論を形成するうえで起点となった「ヴィジョン」に関する考察を行い、次に、この「ヴィジョン」が捉えたものがどのように作品に表現されるのか、という創造のプロセスをフライの言説に照らして分析する。その折、ラッセルの論理分析との比較検討も試みることになる。というのも、フライの思想的背景には、明らかにラッセルを含むケンブリッジの盟友たちが共有する理論が見出せるからである。

1.「ヴィジョン」の分類――芸術家は何を見るのか

ロジャー・フライの批評活動は、１９００年の『パイロット』誌美術欄において本格的にスタートする。１９０３年には、フライは『バーリントン・マガジン』の編集に携わるようになり、さまざまな新聞・雑誌に彼の批評記事が連載されるようになっていく。そのなかで、１９０９年、『ニュー・クォータリー』誌に綱領的論文「美学に関するエッセイ」が掲載される。芸術の根拠を、主題内容ではなくその内容の伝え方に置くという基本的なフォーマリストの信条

は、その論文の中で最も早く表明されることになった。それゆえ、たいていの研究者は、この「美学に関するエッセイ」を以て、フライを２０世紀中葉にアメリカ美術界を席巻したフォーマリズム美術批評の源流に位置づけるのである[1]。「美学に関するエッセイ」では、フライの批評理論の中核を形作る「ヴィジョン」概念がつぶさに論じられる[2]。

「日常の生活」と「想像の生活」におけるそれぞれのヴィジョン

この論文の冒頭部分で、フライは人間には二つの生活が区別されることを示す。一つは「日常の生活（real or actual life)」、もう一つは「想像の生活(imaginative life)」である。これら二つの生活の区別は、心理的な側面と倫理的な側面からなされる。心理的な側面というのは、我々人間が外的な刺激に対して反応するときに生じる応答行為に関わっている。たとえば、こちらに向かって突進する牡牛を見れば、我々はこれを即座にかわすことができるし、その瞬間多少の「恐怖」を覚えることになろう。フライにしたがえば、この「恐怖」という心理状態は、危険回避といった本能に付随する反応であるという。また、傷を負った少年を見れば、この少年を憐れみ、援助の手をさしのべるかも知れない。そのとき感じる「憐れみ」は心理的側面から、「援助」という行為は倫理的な側面から説明されるものである。フライは、これらの生物学的な本能的な反応と倫理的な行動を同じレヴェルに位置づけ、日常生活で行われる基本的行為と考える。その一方で、フライが日常生活から区別した「想像の生活」は、こうした応答行為からは全く切り離されている。「想像の生活」においては、生命を維持するとか正しいことであるなどと考慮する必要がない。したがって、そのとき視覚が捉えたものは生活を恙なく送るために必要なサインではなく、視野を形成する一枚の「絵」である以外何らの意味も有してはいないのである。フライは、ここから「見る」の問題へと論を進めていく。

「想像の生活」に特有の「見る」を、フライは日常生活の本能的な行為である「see」に対して、「look at」と形容する。そこで生じる心理状態は、本能とも社会的道徳とも全く無関係であるため、我々は次の行動へと移行することなしに「見る」に没入できる。フライはこのような想像の生活のヴィジョンについて二つの例を挙げる。一つは映画のヴィジョンであり、もう一つは鏡のヴィジョンである。ただし鏡のヴィジョンと映画のヴィジョンはやや異なる性質をもっており、鏡のヴィジョンよりもむしろ映画のヴィジョンの方が、実生活に

おけるヴィジョンに近いものだと論じられる。「[映画において垣間見られた]想像の生活において、最初に、我々は [日常の生活] よりいっそうはっきりとその出来事を見る (……) そういった事柄は、実生活においては、我々の意識に組み込まれるはずのないものであって、いわば我々の適切な反応という問題へは全く向けられるはずのないものである」([] 内は筆者による挿入)[3]。フライは、リュミエール兄弟によって１９世紀末に撮影された「ラ・シオタ駅に到着する列車」【図１】を思わせるような情景を記し、この映像を見る観客のヴィジョンについて語る。通勤電車で、ふつう我々が留意するのは座る場所や荷物であり、乗客全体の構図や一人一人の運動ではない。「どこかの駅に列車が到着し、人々が車両から降りてきた。そこにプラットフォームはなかった。私がひどく驚いたのは、そう指図されたわけでもないのに、数人が列車を降りた後であたかも申し合わせたように右に曲がったことである。ほとんど話にならない行為、私は実生活の中で、そんな場面が目の前を横切ったことなど、どんな場合であれ全く気づかずにいたのである」[4]。しかし、映画を見る我々は、座席や荷物の心配とは無縁の観客であり、普段注目しない諸々の運動や全体像を純粋に見ることができる。

フライが例に挙げた想像の生活におけるもう一つのヴィジョン、すなわち鏡のヴィジョンは、映画のヴィジョンとは性質が異なっている。「(……) しかしながら、鏡においての方が、容易に自分自身を抽象し尽くすことができ、移りゆく情景全体を見ることができる。そうするとこの情景はすぐに幻想のようなものに変わり、我々は全くの傍観者となって、何かを見ようと選択するのではなく、全てのことを均等に見るようになる。そうすることで我々は、無意識のうちに行われていたどの印象に身を委ねようかという例の節約のために以前には気づかれなかったであろういくつもの仮象と、これら仮象の間の関係に気づくことになる」[5]。すなわち、漠然と鏡を眺めているときには、実生活におけるヴィジョンに伴う関心からも、映画に対するヴィジョンに要請される視点の位置からも自由になるため、視野を構成している諸々の部分の間の関係が純粋に見られるようになるのである。それによって我々は公平に、あるいはフライ自身の言葉を用いれば「無関心的に (disinterested)」、対象を見るようになる。そして、「鏡のフレームは、映し出された場面を日常生活の情景から、むしろ想像の生活に属する情景へと幾分変えてしまう。鏡のフレームは、鏡の表面を初歩的な芸術作品へと変える。なぜなら、鏡のフレームは芸術的なヴィジョン

に我々が到達するための助けとなるからである。まさにこのことこそ、既に推測される通り、私がこれまで言わんとしてきたことなのであって、つまり芸術作品というのは副次的な想像の生活と緊密に結びつけられていて、全ての人が多かれ少なかれこうした生活を送っているのである」[6]。ここにおいてフライは、完全に実生活とは切り離されたヴィジョン、すなわち芸術的ヴィジョンの存在を示唆している。しかしながら、芸術的ヴィジョンは芸術作品を見るためのものであり、映画のヴィジョンや鏡のヴィジョンを洗練させたものであろうという程度の差が予測されるだけで、このエッセイにおけるフライのヴィジョンの分類は明確ではない。彼自身のヴィジョン概念が整理されるまでには、このときからおよそ１０年が待たれなければならなかったのである。

「芸術家のヴィジョン」

「美学に関するエッセイ」では曖昧さを否めなかったフライによるヴィジョン概念も、１９１０年代後半になると具体的に明示されていく。「芸術家のヴィジョン」（１９１９年）において、フライのヴィジョンは四段階に分けられる。この論文では、さきに日常生活におけるヴィジョンと言われていたものは、「実用的なヴィジョン（practical vision）」と名付けられている。「生物学的に言えば、芸術は冒涜である。我々は事物を見て理解する（see）ために目を与えられている。見る（look at）ためではない」[7]。そして、我々は、「見て理解する」という能力を非常に早い年齢のうちに経験によって習得し、この能力を日常的な事物という対象に向けて実用的な目的のために行使するのだと続ける。味覚や触覚といった感覚は、対象とじかに接してはじめて作動する。これに対し視覚は対象に対して距離を取ることができるため、この対象の性質をあらかじめ察知し、我々が食べたり触ったりする前に、危険であればこれを回避させることができる。そうした役割の延長として、このヴィジョンは、役に立つものだけを見て、それ以外は無視するという取捨選択の働きも備えている。これが、我々の日常生活における実用的なヴィジョンの段階、すなわち「見て理解する」段階である。

しかし、日常生活の中でも、時折、我々の目を引く際立った外観を持つ対象が存在する。そういった対象に出会ったとき、我々は理解するしないにかかわらず、それを見続けるようになる。フライの分類によれば、これが「好奇のヴィジョン（curiousity vision）」と呼ばれる段階であり、このヴィジョンに対応する

対象として例に挙げられるのが骨董品や装飾品である。「実用的なヴィジョンにおいては、我々は対象のラベルを読んでしまうと、もはや関心をもたない。ヴィジョンはその生物学的な機能を果たした瞬間に終了する。しかし、好奇のヴィジョンはその対象を無関心に観照する（contemplate)。したがっておそらくは、その対象は実生活にとって重要ではない。それは遊びないし嗜好品である」[8]。すなわち、実用的なヴィジョンの選別からこぼれ落ちてしまった、役に立たないと普通考えられるものにさえ、この好奇のヴィジョンは向けられるのである。考古学者や収集家のような、一般大衆と比較すると視覚的訓練を積んでいるけれども、色と形が作り出す調和を見ない専門家のヴィジョンは、まさしくこの好奇のヴィジョンに相当する。たしかに好奇のヴィジョンの場合、「我々のヴィジョンはよりいっそう意識的にかつ慎重に、その対象の上にとどまる。特にそれが我々にとって新しいものであるとき、我々はある程度まで対象の色と形に注目する」[9]。しかしフライのこの文章において重要なのは、我々が対象の色と形に注目するのは、それが我々にとって新しいものであるときという限定が加えられていることである。すなわち、好奇のヴィジョンにおいて我々は対象の新奇さないし奇妙さのためにその色と形に注目するのであって、色と形の調和そのものに向かっているのではない。重要なのは、あくまでも新しさという価値なのである。反対に、もし新奇さ・奇妙さを欠いているにもかかわらず、色と形の調和そのものへと我々のヴィジョンを向かわせることができたのなら、その対象は嗜好品とは別のものということになるだろう。その対象こそ、まさしく芸術作品であるとフライは規定する。

そのような芸術作品を見るヴィジョンを、フライは「美的なヴィジョン(aesthetic vision)」と名付けた。「これは、今まで論議されている二種のヴィジョンよりも本能の生活の熱情から切り離されていて、かつ力強いものである。このヴィジョンに関わる人は、色と形が対象の内で結合する際の、これらの相互関係を理解することにもっぱら熱中している」[10]。フライは宋時代の器を例に挙げているのだが、これを見るときに、この器がいつどこで作られたのかという興味のもとで、その色と形の特徴に注目するならば、それはまだ好奇のヴィジョンの段階を脱してはいない。器の外形、その曲線の完全な連続性、最終的には全ての造形的な性質が色彩と織りなす調和に心ゆくまで浸ることができたら、そのとき初めて、我々は美的ヴィジョンに到達したことになる。我々は美的ヴィジョンを用いて芸術作品を観照する。そして、フライが述べるには、こ

のヴィジョンにもある種の価値判断が含まれている。この価値判断は、役に立つか否かといった実用的なヴィジョンの基準とは異なるのはもちろん、初めて目にしたか否かとか、本物か偽物か、与えられた価格に相当するものか否かといった好奇のヴィジョンの基準とも異なっている。それは対象の造形的な質（plastic qualities）を評価しようとする美的なヴィジョンなのである。

さて、最後に、芸術家自身のヴィジョンについても、フライは皮肉を込めて論じ始める。「(……) 芸術家の主たる仕事は第四のヴィジョンを用いて営まれる。それは我々が創造的なヴィジョン（creative vision）と呼ぶところのものである。思うに、この営みは、人間が自然の才（gifts）を犯すところの最も極端な逸脱である」(11)。フライが創造的ヴィジョンと呼ぶものは、対象の外観が有するどんな意味や暗示とも全く無関係に行使される。そして、意味から切り離された対象は、芸術家の創造的ヴィジョンを通して新たに構築し直される。実用的なヴィジョンにおいては、色と形の関係などはおよそ注目されない性質のものだった。さらに、美的ヴィジョンにおいては、最初から美的調和、すなわち秩序と統一性を備えているものだけが対象であった。しかし、創造的なヴィジョンには、対象に関する何らの価値付けを伴う判断機能も付与されていないのである。芸術家は無差別に描く対象を定め、それに対して何らかの反応をすることも、この対象を何らかの価値序列にしたがわせることもしない。そして、自らの前にあるものに対して何ら評価を与えないままに、対象の持つ線や色彩などの「カオス的で偶発的な結び付き（the chaotic and accidental conjunction）」をひたすらに見る(12)。創造的ヴィジョンが機能し始めるまでのこの局面を、フライは「生のヴィジョン（actual vision）」と呼んでいる(13)。それは、予備知識も計算術も、洗練された洞察力も何も有さない、言ってみれば素通しのガラスのようなヴィジョンであろう。この局面は、フライが「美学に関するエッセイ」のなかで呈示した鏡の比喩を思い出させる。そのとき全ての情景を公平に映し出す客体として描かれた鏡の表面は、今や芸術家自身のヴィジョンとなっている。創造的ヴィジョンの第二の局面においては、芸術家の内部でヴィジョンの結晶化（crystallise）が起こる。つまり、ある部分が強調されたり分解されたりして、実際とは異なる、ある種の歪んだ像が形成されるのである。

これまで述べてきたように、フライの「ヴィジョン」は、「見る」という視覚機能を指しているのだが、芸術家のヴィジョンにあっては、その能動性が失われ、対象に対して主体的に働きかけることをしない。第四のヴィジョンは、

「視覚」というよりもむしろ「視覚像」ないし「視野」を連想させる。そして、他の三つのヴィジョンとは大いに異なるこのヴィジョンには、フライ特有の考えが凝縮されているように思われる。よって、次章では芸術家のヴィジョンのもつ受動性に注目し、「見られる（seen)」対象もあわせて考察する。

2.「ヴィジョン」の分析——見られたものは何か

フライの提起した四つのヴィジョンのうち、実用的ヴィジョン、好奇のヴィジョン、美的なヴィジョンの三つは、観念論の構図から説明がしやすい。わけても、対象を無関心に見つめ美的形式を見出すという美的ヴィジョンのプロセスは、カントの反省的判断のそれとよく似ている。というのも、美的判断は、対象の表象方式に対して下される主観的な作用だからである。しかし、第四の創造的なヴィジョンにあっては、観念論では説明できない事態が生じる。創造的なヴィジョンを有する芸術家は、公平無私に外界に目を向ける。そこで、芸術家の「目」は、身体の一部でありながら認識主体から切り離されていて、「美」に対して判定を下すことはないし、芸術家は快感情に駆られることもない。そこにおいて芸術家の「目」は、能動的な器官というよりもむしろ受動的な場所といえるだろう。この場所に色や形が現れ出るのである。芸術家の目に映っているのは、色や形をもちながら感覚与件ではないし、美的理念でもない。このような認識主体によらない芸術家のヴィジョンの第一の局面は、神秘主義的な解釈に陥ることなく、フライの親友バートランド・ラッセルの理論を介して検証可能となるように思われる。

ラッセルの試み

１８９０年にケンブリッジ大学トリニティ・カレッジに入学したバートランド・ラッセルは、フライと親しい間柄にあっただけではなく、フライと同じ思想潮流に身を置いていた人物である[14]。１９世紀末のケンブリッジではヘーゲル主義的な観念論が優勢であったが、ラッセルは次第にその偏狭さに嫌悪感を抱くようになる。「私は空間と時間とが私の精神の中にあるにすぎないという考えのもつ息苦しさが嫌だった（……）草は真実に緑であるという考えを楽しんだ」[15]。ラッセルによれば、「ヘーゲル主義者たちは、実に様々な議論をして、あれこれのものが『実在的』ではないということを証明しようとする。

数や空間や時間や物質は、すべて自己矛盾的」であり、彼らは「絶対者以外には何者も実在しない」と主張した[16]。このような観念論という旧勢力に対して、ラッセルは新しい哲学を展開する。その新しい考え方にあっては、主観や理念の一切、「知覚する精神」の存在しない場所においても、物が呈示していると考えられる「現れ（appearance)」を認めることができたのである。

ラッセルは、物理的対象が現実に経験された諸要素からなる構成物ではなく、経験されていない何らかのものも構成要素として含みもつと考えた。その何らかのものを、「センシビリア（sensibilia)」と仮定した。より具体的に言えば、「センシビリア」とはその名の通り、「感覚されうるもの」であり、ラッセルの定義によれば、「感覚与件と同じ形而上学的・物理学的資格を持ち、しかも必ずしも何らかの精神にとっての与件であることを必要としない諸々の対象」のことを指している[17]。「センシビリア」と感覚与件の関係は、男の夫に対する関係と同様であるとラッセルは述べる。つまり、男が女と婚姻関係を結ぶことによって夫となるのと同様に、センシビリアは主体と「見知り(acquaintance)」の関係に入ることによって感覚与件となる。

以上のような考え方は、１９１４年の「感覚与件の物理学との関係」において追究されている。いかなる認識主体にも与えられていないセンシビリアの実在を説明するために、ラッセルは「パースペクティヴ」という概念を引き合いに出す。パースペクティヴとは、「一つの物理的場所における出来事の全体」[18]のことである。諸々の対象は物理的空間においてその位置を占めている。もちろん、知覚者も物理的空間においてその位置を占めている。そこで、もしも両者が同一の空間に居合わせたなら、見られることによって諸々の対象に序列ができ、一人の知覚主体にとっての一つの私的空間ができる。その場合、空間は全て私的なパースペクティヴ内（眺め）の現象であり、知覚主体の数だけ私的空間が生じることになる。ただし、知覚主体とは関わらないセンシビリアは私的空間には閉じこめることができない。そこでセンシビリアと個々の知覚主体それ自身が形作る空間が必要となる。これがラッセルの主張する「パースペクティヴ空間」である。ラッセルは各々三次元を示す私的空間と、これら私的空間を三次元において包摂している「パースペクティヴ空間」との関係について、翌年の『物質の究極的諸要素』と題された講演の中で次のように説明している。「(……) 万物を包容する一個の三次元空間というのは、六次元のもともとの空間との相関関係によって獲得された論理的な構築物である（……)。こ

の六次元空間を占有する諸々の特殊は、物理学的な方法で分類すれば『諸々の事物（things)』が得られ、この諸々の事物にさらに特定の操作を加えれば、物理学が物質（matter）とみなすことのできる対象ができる。諸々の特殊を心理学的な方法で分類すれば、『諸々のパースペクティヴ』と『諸々の伝記』を形成し、そこに適当な知覚主体が居合わせれば、それぞれ瞬間的ないし全体的な経験の感覚与件を形成する」(19)。無限に可能なパースペクティヴを備えた包摂的空間を想定すれば、誰のものでもないパースペクティヴを想定することができる。ラッセルの例を借りれば、生きた知覚者のいない場所で事物を記録することのできる写真乾板は、ある情景の任意の部分の像が作り出せる。「どの星でも、人間の眼がそこにあればそれを見ると思われるどの場所からでも写真にとることができる。したがって乾板が置かれる場所で、そこから写真に写しうる全ての異なる星と連結しているいろいろなことが、起こりつつある、ということになる」(20)。このように述べるとき、ラッセルは「目」を能動的な機能というよりも受動的な器官と捉えているように見える。それは、前章で考察したフライの芸術家のヴィジョンを彷彿させるものである。

ラッセルの「パースペクティヴ」とフライの「ヴィジョン」

ラッセルは、認識の仕方を論じる際、「純粋に見る」ということを科学的観察のように無差別的に見ることと考えている。「感覚与件の物理学との関係」の前年の論文では「水たまりを見ることと、自分が水たまりを見ていると知ることとは、別のことになる。ところで、『知ること』は、『適切に行動すること』と定義されるかも知れない。これは、犬がその名を知るとか、伝書鳩が帰り道を知るとかいう場合の、『知る』という語の意味である。この意味において、私が水たまりを知ることは、私が横によけることだった」と述べる(21)。この「水たまりを見て横によける」という行為は、習慣によって形成された条件反射にほかならない。ラッセルは、このような行為を例に挙げ、自己中心的な私的なパースペクティヴが「選別」という機能を伴っていることを指摘する(22)。この私的なパースペクティヴに備えられた選別性は、フライが１９０９年に「美学に関するエッセイ」で論じていた実生活のヴィジョンの機能の一つである。前章で確認したように、そもそもフライは、ラッセルよりも早く、この「見る」に言及していた。いずれにせよ、ラッセルもフライも「見る」に複数のレヴェルを設けており、しかも彼らの分類にはある種の類似性が見出せるのである。

以下ラッセルの「パースペクティヴ」とフライの「ヴィジョン」を手掛かりとして、絵画作品を介して検証してみたい。

ラッセルの私的パースペクティヴの例としては、伝統的な一点透視図法の絵画が挙げられる。たとえば、１９世紀ヴィクトリア時代に非常に人気の高い画家であったイギリス王立アカデミーのローレンス・アルマ＝タデマは、異国情緒溢れる画面空間《アポディテリウム》【図２】を現出した。それは、まさに画家の視点から放射されたまことしやかな線遠近法による構成であった。微細なディテールや対象の質感まで実にはっきりと描き込まれ、その内部空間が手に取るように把握できる。ここでは、作者であるアルマ＝タデマによる空間序列が表現され、観者に一方向からの見方を強要する。対して、写真が構成するパースペクティヴは、印象派の画面【図３】に置き換えることができるだろう。見えるがままの情景をキャンヴァスにとどめようとした印象派モネの画面には、私的パースペクティヴにおけるような諸々の対象が築く力関係は見出せない。対象物は斑点に分解され、諸々の細部が均等に描かれている。

前者の私的パースペクティヴにおいては、実生活で見られた光景がそっくりそのまま作品に描き出され、明らかに「選別性」に従って部分の位置づけがなされている。これは、フライの「実用的なヴィジョン」の段階にほかならない。一方の印象派のパースペクティヴは、フライが「生のヴィジョン」と形容した創造的なヴィジョンの第一の局面に相当する。このヴィジョンは意識から切り離されており、そこに現れているのは、感覚与件ではなく、先述した「センシビリア」といえよう。フライの批判するところでは、印象派の画家たちは、視野に拡がる視覚像をそのままキャンヴァスに転写したにすぎない。もっとも、芸術家の創造的ヴィジョンの特性は第一の局面ではなく、その後に起こる「結晶化」のプロセスにあるのであるから、途中で作業が終わる印象派は、全行程を遂行していないことになる。フライは、早くから、同時代のアカデミー絵画や印象派の絵画について、数々の不満を批評に書き記してきた。フライにとっては、巧みな筆遣いや科学的知識は芸術表現のうえでは絶対的な基準ではなかった。大理石の質感を再現したアルマ＝タデマの絵画は「工場仕上げ（shop-finish）」と揶揄され、他方で印象派の色斑の並置は「擬似-科学的（pseudo-scientific）」と批判されており、いずれの絵画に対してもフライの評価は低かったのである[23]。

それでは、フライが芸術家の特性として強調する創造的ヴィジョンの第二の

局面は、どのような作品に見出せるのだろうか。セザンヌの《生姜壺のある静物》【図４】から検討しよう。この絵で最初に気付くのは、一点透視図法が成立しないことである。水平線に注目すれば、手前のテーブルとその上に置かれたバスケットや静物たちの傾きの不自然な関係が見えてくる。中景に位置する左手窓辺の台と一番奥の椅子、これらが配置され、前景から続く床の面は、この画面上では、明らかに水平な連続ではない。さきのアルマ＝タデマの大理石の床が線遠近法によって一点に収束するよう描かれているのとは対照的な構成である。フライにしたがえば、こうした変形は創造的ヴィジョンの過程に起こる。「このような創造的ヴィジョンにおいて、対象それ自体として、消失したり、統一性をバラバラにしたり、ヴィジョンのモザイク全体における非常に多くの小部分として特定の位置を占めたりする」(24)。こうして出来上がった絵画は、私的なパースペクティヴによってもたらされるはずの空間序列も、写真乾板によって得られるような均質性も保持していない。明らかに、複数のパースペクティヴを包含しつつ、非常に不公平に部分が際立たされているのである。アール・ローランのダイヤグラム【図５】に記された複数の「目」は、与えられた対象の複数の「現われ」と読み替え可能となろう(25)。また、ピカソに代表されるキュビスム絵画【図６】においては、実用的な選別性が放棄されていて、私的なパースペクティヴ内で選び取られるような空間的時間的諸関係を結べない。キュビスム絵画は、セザンヌの静物画以上に、絵画空間が分解されているため、そこで表現された対象はおよそ現実のそれとはほど遠い姿となっている。その際、行われた空間の分解は、見られた世界が色斑に還元されていくといった無意識のプロセスではなくて、あくまでも、芸術家が歪曲と省略を重ねて位置づけをしていく意図的なプロセスなのである。

3. いかにして視覚像は絵画となるのか

私的パースペクティヴを構成する感覚与件の忠実な再現であるアルマ＝タデマ、写真のパースペクティヴのように目に映った全てを斑点に還元しつつ公平に描き出す印象派、印象派と同じように誰のものでもないパースペクティヴによって捉えられた眼前の情景を芸術家固有の見え方へと結晶させるセザンヌ。繰り返すが、印象派やセザンヌの目に映っているもの、それがまさしく「センシビリア」だと思われる。前章では、この「センシビリア」が芸術家固有の意

図的な行程を経て新しい画面空間が現出される局面を、伝統的な再現模倣や転写から区別した。フライはこの行程を創造的ヴィジョンの「結晶化」のプロセスとして論じていた。しかし、歪曲と省略のプロセスと言ったところで、はたして「結晶化」とはどのような事態を指すのか、その実際は不明瞭のままである。

本章では、覚醒時においては、感覚不可能とされる「センシビリア」を、いかにして芸術家が捉え、表現へと結晶させるのかという、一見すると非常に矛盾した変換術に関して考察を試みる。

概念 - 象徴化のプロセス

フライの四つのヴィジョンのうち、唯一芸術家のヴィジョンは「見る」だけではなく、「創造する」ことを含んでいる。１９１０年、「美学に関するエッセイ」を著した翌年に、フライは「ブッシュマンの芸術」において、見る側のヴィジョンから一歩進んで作る側のヴィジョンに言及する。これは後に、創造的ヴィジョンとして規定されるものである。この論文で彼は、芸術家のヴィジョンが単に感覚的なだけでなく、そこに思考の働きが含まれていなければならないと主張している。

対象の模倣という点では優れている同時代のブッシュマンの素描【図７】よりも、いまだ自然模倣の技術を習得していない子供の描く稚拙な素描の方を積極的に評価しながら、フライは次のように述べる。「人間というものは、子供にとって（順に、目、鼻、口から成っている）頭という概念、腕という概念、（五本指から成っている）手という概念、人間の脚部および足という概念の集合である。胴体は子供にとって興味ある概念ではないので、それはいつも、頭の概念 - 象徴（concept-symbol）を足の概念 - 象徴に結び付けるのに役立つ一本の線に還元される」【図８】(26)。こうして描かれた身体形式が、稚拙であるとはいえ個々の概念 - 象徴を結び付けながら構築されたものであり、人間の外観に隠されていた本質でないことは明らかである。フライが強調しているのは、隠された本質を見抜くヴィジョンというよりも、むしろ個々の構成要素を結び付けるヴィジョンであり、画家が視覚を研ぎ澄ますことで発見する形態というよりも、むしろ思考の働きを通じて構築する形式である。子供は訓練を積むことによって、描き出す対象の概念 - 象徴が外観における対象と類似を帯びてくるようになる。

つづいて、フライは、旧石器時代から新石器時代、ギリシア-ローマ時代、現代というように時代が新しくなるにつれて知的能力が進歩していくとする進化論的な見方を呈示し、この時系列に沿った展開を人間の成長に重ね合わせる。さきの子供の素描に見られる概念-象徴のプロセスを、フライは知的と形容し、これを新石器時代人の素描に対応させた。一方、感覚的とされたブッシュマンの素描は、旧石器時代人の洞窟壁画と対応させられ、これらの素描が有する迫真性が知性とは無関係であることが論じられる。フライの意見では、旧石器時代人の素描【図９】は、視覚で捉えた像がそっくりそのまま紙の上に描き出されており、そこにはたしかにヴィジョンの先鋭化が見出せるが、しかしこの素描は単なる転写であって「概念-象徴化」のプロセスを介してはいないのである[27]。

一見、秀逸な写実に見える旧石器時代の洞窟壁画やブッシュマンの素描を単なる転写とし、一見へたくそな新石器時代人や子供の素描を知的な描写と区別するのには理由があった。１９１０年といえば、フライが第一回ポスト印象派展を企画した年である。出展された初期のセザンヌを含め、ゴッホやゴーギャン、ブラマンクらの絵画は、非常に形態が歪められそれらのモティーフとされる対象とは全く似ていなかったし、色彩についても原色が多くお世辞にも洗練されているとはいえなかった。これらの絵画を擁護するために、稚拙ではあれ、そこに思考の働きが介入することをフライは強調する必要があったのである。加えて、既述の通り、その頃のフライはモネをはじめとする印象派の批判を積極的に行っていた。批判の根拠は、ブッシュマンの素描を芸術作品から退けたときと同じ点にあった。フライとって「芸術家は視覚上の感覚作用を紙に移し変えようとするのではなく、彼の概念上の習慣から色づけられる精神的なイメージを表現しようとする」人でなければならなかったのである[28]。同論文の最終段落でフライは次のように述べている。「我々の印象派はヴィジョンのあの超プリミティヴな直接性へと回帰しようと試みた(……)印象派は概念化されない芸術を故意に求めようとしたのである」[29]。

残念ながら、この論文では制作のプロセスが重視されているので、創造の契機については書き控えられている。芸術家のヴィジョンの第一の局面から第二の局面に変換する経緯が説明されねばならない。

「感受性」と「論理学」

フライにあって芸術家のヴィジョンというものは、実生活で用いられるヴィジョンとは別種のものでなければならなかった。同じ芸術作品を見るヴィジョンでも、芸術家は、作品を創造する立場にあるのだから、骨董商や批評家のヴィジョンとも区別されねばならなかったのである。「ブッシュマンの芸術」のなかで、フライは以下のようにも述べていた。「今日の芸術家は、ヨーロッパ民族の初期の芸術家のように形式を考えるか、あるいはブッシュマンのように形態をただ見るだけかの選択は、ある程度彼の前にある」(30)。この場合の「見る(see)」は「見える」であり、実生活のヴィジョンに必要な「理解する(see)」意は含まれていない。しかし、この「見える」が、のちに芸術家のヴィジョンの第一の局面として規定され、「凝視する (look at)」とも区別されるようになったのである。そして、この「生のヴィジョン」を覆うように現れるのが、他の能動的なヴィジョンにおいては捉えることのできない「センシビリア」なのである。

最終的に問題として残っているのは、芸術家の「生のヴィジョン」に映った対象・センシビリアがなぜ、作品を構成する要素となりうるのか、ということである。芸術家以外の人間も、眠っている状態や散漫な状態ならば、意識から切り離された「生のヴィジョン」をもちうる可能性があろう。しかし、芸術家だけが、このヴィジョンから意義ある関係を構成できるのは、いったいなぜなのだろうか。たとえば、フライはアンリ・マティスの制作過程を記している。「きわめて論理一貫した不思議な力によって、我々の馴染みの日常世界は、すなわちマティスのイーゼルの前に現象している、モデルがカーペットの上に座っている世界は、壊れた鏡の中に映し出されたかのように、バラバラになり、あらゆる視覚価値が神秘的に変えられるところのいっそう一貫した統一性へと再び構成される――そこにおいて、彫塑的な諸々の形態は平らなパターンとして読まれうるのであり、平らなパターンは多種多様に傾斜した面として読まれるのである」【図１０】(31)。ここで描写されている神秘的な変換は、おそらく結晶化のプロセスを示唆しているのだろう。興味深いのは、この変換を可能にする「きわめて論理一貫した不思議な力」である。この力によって、芸術家は、「生のヴィジョン」から「創造的ヴィジョン」の段階へと移行する。芸術家のヴィジョンが公平でかつ無差別に対象を映し出すおかげで、芸術家は既成の空間的序列に捕われずに、作品世界を新しく構築していくことができる。ヴィジョンの向かうさきは某かの理念ではない。配置は諸々の部分の位置

関係によって、あの「きわめて論理一貫した不思議な力」によって、論理的に感覚的に決められていく。「なぜこの場所にその色があるのか？　そして答えが生じる、ああ、その理由はあの場所にもう一つの色があるから」[32]。

概念-象徴化のプロセスは、論理学によって解釈できるだろう。フライは１９３３年の「感受性」に関する講義で、論理の構造と芸術の構造を類比的に論じている。数学や科学の論理に対して、フライは芸術のための論理を「感覚の論理(sensual logic)」と名付けた[33]。この論理構造を読み解くとき、フライは伝統的な論理学ではなく、明らかにラッセルの新しい論理学を意識している。ラッセルは論理学の手法を数学に持ち込み、数式を言語からなる命題に置き換え、そこに見出せるさまざまな「関係」を分析した。すなわち、伝統的な主語述語命題という公理を退け、複数の命題函数の結合によって一つの命題が成り立つと彼は考えたのである[34]。そして、この命題形式の考え方は、フライの作品形式と通じているように思われる。ただし、数学が公式やグラフによって明快に示されるのに対して、芸術の構造はそのように簡潔な関係では示されえない。「画家は、絶対的なシンメトリーのようなものを避ける（……）中心線に対する左右のバランスは、多くの問いを引き起こし、多くの解を満たすことができる」[35]。フライは偉大な芸術作品であればあるほど、諸要素の関係が複雑になると考え、観者に永遠に問いかけ続けるのだと述べる。芸術家は、観者のために問いを公式化する必要もないし、あらかじめ解を措定することもない。なぜなら、作品内の無数の関係によってさまざまな解が生まれるだろうから。この無数の関係は、構成要素である色や形の他に、表面の凹凸、すなわちテクスチュアや傾斜角度、素材によって多大な影響を被る。もはや平面的なグラフや３次元のモデルではあらわすことのできないn次元の複合体を芸術家は感受し、表現しようとしているのである。

フライはクレーの作品と定規とコンパスを使ったその模写を比較している[36]。クレーの線画の模写【図１１左】は、線の位置や間隔はオリジナルに忠実に描かれており、構図においてクレーの感性が反映されている。しかしながら、原画【図１１右】を見ると、引かれた線画以上のことを認めることができる。上方の三角形を形作る左側の線から胴体部の四角形へと続く線はアクセントをつけ、勢い良く引かれている。一方、中央でぎざぎざとやや鋭角に曲がっている線は向きを変えるカーヴの位置で休息し、慎重に引かれている。絵の中で、筆圧の強弱はテクスチュアとなって現れている。その際、テクスチュアは作者の

感受性の痕跡でもある。これら二つの作品は全く同じ構図でありながら、全く別の感受性をとどめている点で、全く別の作品といえるだろう。そして、そのことは見る者の感受性によってのみ把握可能となるのである。

「感受性」とは、芸術家が「創造的ヴィジョン」へといたるための契機をもたらす。そして、フライによれば、「多様性や複数性や機会、そして予見できないものに対する我々の欲求に対応する」(37) ものだという。たとえ、絵画作品を論理命題とのアナロジーで語ることができたとしても、実際には色彩やテクスチュアを備えている以上、作品は感覚的なものである。その構造のみを分析するならば、単なる線の連続からなる幾何学的な構図として、クレーのオリジナルも模写も等価なものとして見えてくるだろう。すなわち作品において、部分的な差異をそのままに理解できるとしても、機微やアクセントまでが平らにされてしまうわけだから、ラッセルの論理分析によっては、そこに表現された芸術家の感受性を感覚することがかなわないのである。

おわりに

以上、ロジャー・フライが晩年に提起した「感覚の論理」について、彼の批評テクストに基づいて考察した。しかしながら、「感受性」の講義の一年後にフライは死去し、「感覚の論理」はついに彼自身によって記述されることはなかったのである。本稿では、フライの芸術理論のなかでも非常に特異な概念と思われる「創造的なヴィジョン」を中心に取りあげ、このヴィジョンを理解することでフライの考える創造プロセスを明らかにした。第一の局面である「生のヴィジョン」をラッセルのパースペクティヴ概念から検討し、観念論的な説明では解決できない受動的な側面を際立たせた。この検討によって、フライの芸術理論が、観念論を乗り越えようとするラッセルの認識論だけでなく、モダニズムに逆行する非常に古典的な、言ってみればプラトン的な思想との類似性をもつことが指摘できよう。概して、フォーマリズム＝モダニズムの批評家と称されるフライだが、彼はフォーマリストがその理念として掲げるカント美学を自らの理論の拠り所とはせず、またダダやシュールレアリスム等のアヴァンギャルド芸術は実のところ、彼の批評の対象ではなかった。フライの支持するモダン・アートは非常に限定されたものであって、自らが組織した第二回ポスト印象派展の主要な作家であったピカソに対してさえも総合的キュビスムの段

階になるとフライは懸念を示していたほどである（この点で、アメリカのフォーマリズム美術批評とも区別されることになろう）。フライにあっては、絵画が全くの抽象に還元されることは許されなかったし、絵画の表面には、何よりも芸術家の「感受性」が刻まれていなければならなかった。さきのアルマ＝タデマの絵画が「工場仕上げ（shop-finish）」と批判された理由の一つとしてフライは、その絵画の緻密で起伏のない表面にはアルマ＝タデマの感受性が認められない、ということを挙げている。

芸術家の手になる作品は、論理分析によって創造過程の一端や構造が明らかにされる。しかし、作品の感覚的な側面を分析するためには、第三のヴィジョン、美的ヴィジョンの習得が望まれるのである。フライが３０数年にわたって繰り広げた芸術理論は、作品構造と論理構造の類比を認めながらも、芸術創造と観照のプロセスが、方程式や辞書を方策とする論理学ではなく、批評家が経験的に培った「感受性」の論理学によってはじめて読み解かれるものとなることを我々に気づかせてくれる。

注

(1) フライを「フォーマリスト」とする最も早い見方は、ハーバート・リードによってなされている。See Herbert Reed, Introduction to *Classic Art* by Heinrich Wölfllin, trans. by Peter & Linda Murray, London: Phaidon, 1952, p. viii.

(2) Roger Fry, "An Essay in Aesthetics" in *Vision & Design*, London/New York: Oxford University Press, 1990, pp. 12-27.

(3) *Ibid.*, p. 13.

(4) *Ibid.*, p. 14.

(5) *Ibid.*

(6) *Ibid.*, pp. 14-15.

(7) Fry, "The Artist's Vision" in *Vision & Design*, p. 33.

(8) *Ibid.*, p. 34.

(9) *Ibid.*

(10) *Ibid.*

(11) *Ibid.*, p. 35.

(12) *Ibid.*, p. 36.

(13) *Ibid.*

(14) 拙稿「ロジャー・フライの美術批評――ラッセル論理学との関係」（大阪大学大学院美学研究室紀要『美学研究』創刊号、２００１年１月、27-46頁）を

参照されたい。

(15) Bertrand Russell, *My Philosophical Development*, London/New York: Routledge, 1995, p. 48.

(16) *Ibid.*

(17) Russell, "The relation of sense-data to physics" in *Scientia*, 16.4 (Juf. 1914), pp. 1-27(rpr. in *Mysticism and Logic, and Other Essays*, London: George Allen and Unwin Ltd. 1917).

(18) Russell, *My Philosophical Development*, pp. 80-81.

(19) Russell, "The Ultimate Constituents of Matter" in *Monist*, 25(Jul. 1915), pp. 399-417.(rpr. in *Mysticism and Logic, and Other Essays*, George Allen and Unwin Ltd. 1917).

(20) Russell, *My Philosophical Development*, p. 79.

(21) *Ibid.*, p. 105.

(22) *Ibid.*, pp. 103-105.

(23) Fry, "The Late Sir Lawrence Alma Tadema" in *A Roger Fry Reader*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1996, p. 148 , "Retrospect" in *Vision & Design*, p. 202.

(24) Fry, "The Artist's Vision" in *Vision & Design*, p. 36.

(25) Erle Loran, *Cézanne's Composition*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1947, p. 77. このダイヤグラムにおいて、ローランはテーブルの上に置かれた諸々の対象が一方向から見られたのではないことを示している。たとえば、中央右寄りのバスケットの各部分は、手さげ部分はIIb、上方はII、側面はIaの視点から捉えられている。

(26) Fry, "The Art of The Bushmen" in *Vision & Design*, p. 60.

(27) *Ibid.*, p. 66.

(28) *Ibid.*, p. 60.

(29) *Ibid.*, p. 69.

(30) *Ibid.*

(31) Fry, "Henri-Matisse" in *A Roger Fry Reader*, p. 408.

(32) Fry, "Sensibility" in *Last Lectures*, London: Cambridge University Press, 1939, p. 31.

(33) １９０５年に提唱された「記述の理論」のなかでより詳細に論じられている。See Russell, "On Denoting," *Mind*, 14(1905), pp. 479-493.

(34) Fry, "Sensibility," pp. 30-31.

(35) *Ibid.*, p. 30.

(36) *Ibid.*, p. 28.

(37) *Ibid.*

図１　リュミエール兄弟「ラ・シオタ駅に到着する列車」1895年

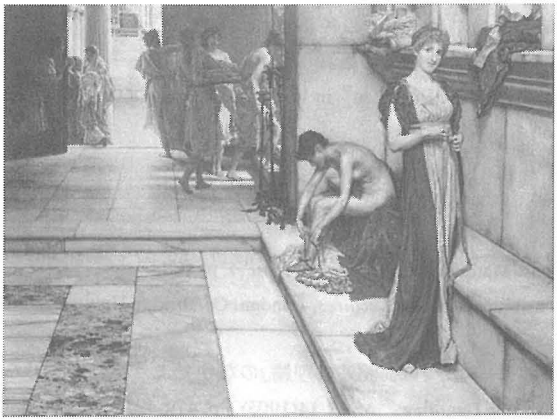

図２　ローレンス・アルマ＝タデマ《アポディテリウム（脱衣所）》1886年

図3　クロード・モネ《積み藁》1891年

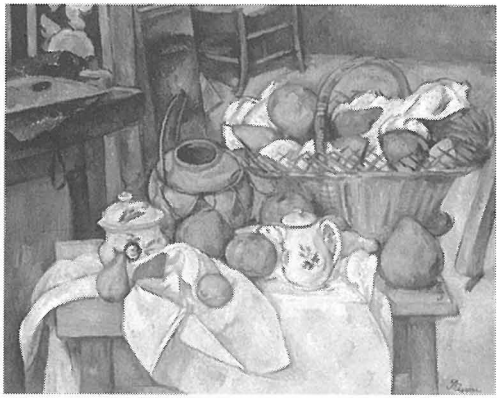

図4　セザンヌ《生姜壺のある静物》1888-90年頃

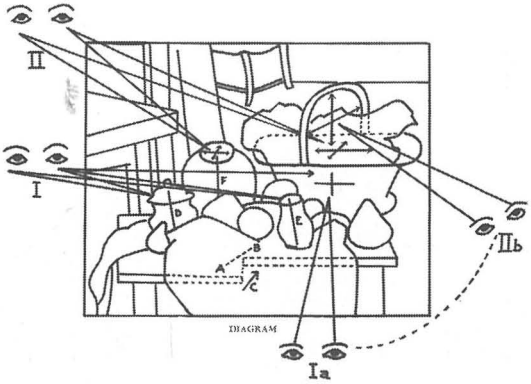

図5　セザンヌ《生姜壺のある静物》のダイヤグラム

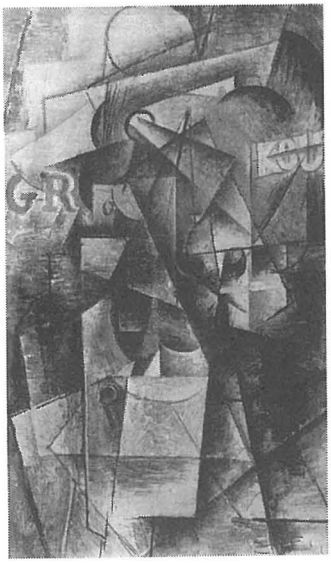

図6　パブロ・ピカソ《口ひげのある男の頭部》1912年

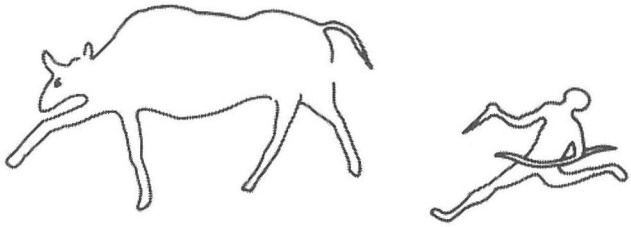

図7　ブッシュマンの素描

図8　人体の概念－象徴

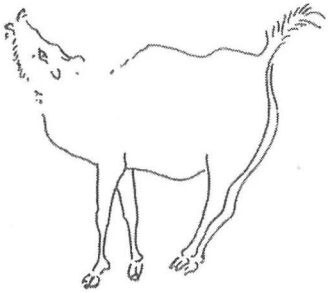

図9　旧石器時代人の素描

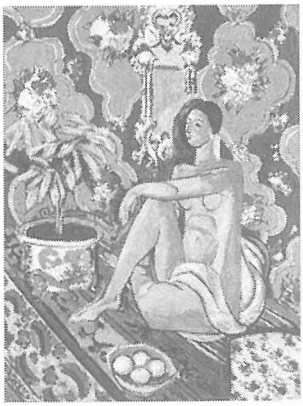

図 10　アンリ・マティス《装飾的背景の中の人物》1925-26 年

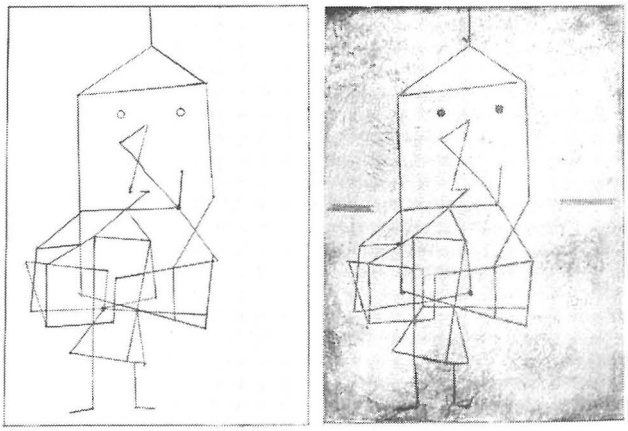

図 11　右：クレーの作品と定規と左：コンパスを使ったその模写

【図版リスト】

図1　リュミエール兄弟製作「ラ・シオタ駅に到着する列車」シネマトグラフ、1895年

図2　ローレンス・アルマ＝タデマ《アポディテリウム（脱衣所）》1886年、油彩、板、44.5×60.3cm、ジョセフ・M・テネンボーム夫妻蔵／トロント

図3　クロード・モネ《積み藁》、1891年、油彩、キャンヴァス、60×103cm、ミネアポリス美術館／ミネソタ

図4　セザンヌ《生姜壺のある静物》1888-90年頃、油彩、キャンヴァス、65×81cm、オルセー美術館／パリ

図5　セザンヌ《生姜壺のある静物》のダイヤグラム（A・ローラン『セザンヌの構図』77頁から）

図6　パブロ・ピカソ《口ひげのある男の頭部》1912年、油彩、キャンヴァス、61×38cm、パリ市立近代美術館／パリ

図7　ブッシュマンの素描（R・フライ「ブッシュマンの芸術」『ヴィジョン＆デザイン』所収、63頁から）

図8　人体の概念－象徴（R・フライ、1905年頃のメモから）

図9　旧石器時代人の素描（R・フライ「ブッシュマンの芸術」『ヴィジョン＆デザイン』所収、66頁から）

図10　アンリ・マティス《装飾的背景の中の人物》1925-26年、油彩、キャンヴァス、130×98cm、ポンピドゥーセンター・パリ国立近代美術館／パリ

図11　右：クレーの作品と定規と左：コンパスを使ったその模写（R・フライ「センシビリティ」『最終講義録』所収、フライによるスライドから）