



Title	ロジャー・フライにおける感性的リアリティーの追究
Author(s)	要, 真理子
Citation	美學. 2002, 53(1), p. 29-42
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/26527
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・フライにおける感性的リアリティーの追究

要 真 理 子

はじめに

ロジャー・エリオット・フライ (Roger Eliot Fry, 1866-1934) はイギリスの美術批評家であり、ポスト印象派の擁護者として、また美術批評におけるフォーマリズムを最も早い時期に展開した人物として、これまで位置づけられてきた。フライは、厳格なクエーカー教徒の家庭に生まれ、信心深い両親の下で育てられた。このことはフライの多感で傷つきやすい性格を育んだと言われている⁽¹⁾。一八八五年に入学したケンブリッジのキングズ・カレッジでは、自然科学に関心を抱き、生物学を専攻する。

しかし、やがてフライは科学でなく画家を生業にしたいと思うようになる。フライが大学に提出した論文には、科学と美術を結びつけようとするものもあつた⁽²⁾。生來の多感さと科学的な冷靜さという二つの要素が、フライの氣質を作り上げていた⁽³⁾。フライの批評は、「significant form」という言葉のむと、

の言葉の発案者であるブルームズベリー・グループの友人クライヴ・ベル (Clive Bell, 1881-1964) の言説と同列に扱われてきた。フライをフォーマリストとみなすのはこの同一視に由来する。だが、フライ自身が厳密なフォーマリズムを展開するのは一九一〇年代の一時期に過ぎない。本論攷では、これまでフライの批評の中心概念として語られてきた「significant form」を、まず一九一〇年代にフライ自身が身を置いていた文脈の中で明らかにする。その後にベルやフォーマリスト一般とは異なるフライの批評理論の独自性を際立たせたい。

第一章「significant form」の[定義をめぐる]「トイ・ベルの相違

フライの批評がフォーマリズム的な傾向を顕著に示すのは、一九一〇年代のはじめ、つまりフライが二つのポスト印象派展を企画し開催した頃と重なる⁽⁴⁾。「significant form」とは、一

九一二年の第二回ポスト印象派展のカタログ序文でベルが用いた言葉である⁽¹⁵⁾。」の展覧会の協力者であつたベルの言葉をフライも自らの批評に用いたことから、後に「ベル＝フライの significant form」による同一視が一般的となる。ところがベル自身は「」の言葉の内実を作品に即して具体的に示せなかつたため、後の研究者は「significant form」こそフォーマリズム批評の矛盾を示すものと批判してゐた。

「significant form」をめぐるベル＝フライの同一視は、モーリス・ウェイツによる一九五六年と一九六三年の論文に遡る⁽¹⁶⁾。そこでフライは完全にベルと共に犯関係にあるフォーマリストとして扱われた。「フライの芸術鑑賞の理論は、概してベルの理論の反復……あるいは少なくとも最終的に定式化されたならば……ベルの理論と非常に近いものである」⁽¹⁷⁾。次いでマリー・マザシルは「significant form」を厳密に規定しようとしてゐ、その定義は循環に陥るを得ないと主張した。なぜなら「『藝術はsignificant formである』といふフォーマリズム運動のモットーは『定義なしに論理のうちに織り込まれた』概念だからである」⁽¹⁸⁾。最近ではリチャード・シュスター、マーカンもまた、編著『分析美学』の中で「ベル＝フライの significant form理論」を「ロマン主義的な本質主義」と形容し、その曖昧さを指摘している⁽¹⁹⁾。

ベル自身がこの「significant form」概念をどう理解していたかは、一九一四年の著書『藝術』の中に伺うことができる。

「普遍妥当性を有する美学理論などあり得ないと断言してしまふのはまだ早い。A、B、C、Dが私を感動させた作品で、A、D、E、Fがあなたを感じさせた作品だとしても、万人に共通して全ての作品に妥当すると信じられる唯一の性質 x があつても差し支えなかろう」⁽²⁰⁾。ベルは、人を感動させる作品には共通する性質 x があるとして、それを「significant form」と名付け、その普遍妥当性を主張する。やがてベルによれば、「私が語っているのは、あらゆる事物の見かけの背後にあるもの、全ての事物に個々の意義を与えるもの、つまり物自体、究極のリアリティーについてである」⁽²¹⁾。ベルのこうした言葉の中に、カントに由来する観念論の残響を聞き取ることは容易である。ベルと同じくブルームズベリーのメンバーだったディズモンド・マッカーシーでも、「significant form」を次のように評している。「ベル氏の『significant form』が意味するものはカントが『自由』美によって意味したものである」⁽²²⁾。

「significant form」が、ベルの提唱するとおり美的理念のようなものであるなら、確かにそれは具体的記述を旨とする個別の作品批評とは相容れず、シュスター、マーカンの言う本質主義に陥つてしまつゝとは否めない。フライは、このベルの定義の欠点を認めた上で、『藝術』への書評の中で次のような修正を行つてゐる。「significant form」は、ある特殊な仕方で互いに関連づけられてゐる諸々のフォームである。それは常に、諸々のフォームと x の関係の產物である（そこにおいて x は、それ固

有のフォームを有してはいない」⁽¹²⁾。つまりフライは「significant form」を単一の理念 x によってではなく、むしろ x と諸々のフォームとの関係と読み替える。「significant form」とは、任意の x が複数のフォームと結ぶ関係の「」である。もちろんベルにおいても、「significant form」は作品における「線と色の組み合わせ」や「形体同士の関係」があつて初めて明かれるものだつたが、しかし作品の本質である「significant form」が実現しないとすれば、それら個々の構成要素そのものは重要でない⁽¹³⁾。反対にフライは「form」という言葉の含みを「関係」と読み替え、作品を構成する個々の要素と「significant form」を緊密に結び付けた。

ベルとフライの相違は、再現描写の評価において顕著になる。「significant form」を一個の理念と捉えるベルにとって、諸々の構成要素は「」の理念を際立たせるためにも、なるべく平易で単純である」とが望ましからう。事実、ベルはフォームの単純化を妨げる再現描写をきつぱり否定する。「細部描写は写実主義の本質であり……芸術の脂肪太りである」「私たちが素描を判断する基準は、迫真性とは全く関係ない」⁽¹⁴⁾。フライは、「」のベルの主張に對しては疑問を呈する。「ベルは、自然の再現が〔significant form〕とは」全く無関係であり、一枚の絵は完全に非—再現的であり得るとも主張した……」の見解はいざれにしても行き過ぎであると私には思える」〔〔〕内は筆者補足〕⁽¹⁵⁾。やがてバーリントン・マガジン編集部宛の手紙においても、フ

ライはベルと正反対の見解を示す。「再現に関してクライヴ・ベル氏が何と言おうと、私個人としては、およそ絵画芸術にはいくばくかの再現が実在する」の一度も否定したことはない。私は、絵画平面上での三次元の呈示がもつ純粹に再現的な性質を常に認めてきた」⁽¹⁶⁾。

これまで同じ「フォーマリスト」として語られてきたベルとフライの間には、「significant form」の定義においても、やがてに実際の絵画の評価においても、若干の食い違いがある。次章ではこの食い違いの原因を、ベルの属する思想潮流とフライのそれとの比較から明らかにしよう。

第一章 新しいリアリティーをめぐつて

ケンブリッジの同窓とはいえ、フライとベルは一五歳も年齢が離れており、思想的な背景にもかなりの違いがある。二人はブルームズベリー・グループを通じて共通の友人たちを持つていたが、フライに對てはむしろケンブリッジ時代の使徒会での交友関係が、その後の彼の思想を決定づけたと言える⁽¹⁷⁾。使徒会におけるフライの親友としては同年代の J. E. マクタガート (John Ellis McTaggart, 1866-1925) やロウズ・ディキンソンの他に、バートラム・ラッセル (Bertrand Russell, 1872-1970) がおり、彼らの親密なについてはラッセルが自伝の中でも語るくだりがある。「私がケンブリッジ時代の初めの頃会つ

て、それからずっと続いていた友人がもう一人あつた。デイキンソンとロジヤー・フライの両君であつた」⁽¹⁸⁾。事実、一九〇五年の八月には、ラッセル夫妻とフライ夫妻は、A・N・ホワイトヘッド (Alfred North Whitehead, 1861-1947) 夫妻とともにノルマンディに一週間程滞在している⁽¹⁹⁾。

一方、ベルは使徒会のメンバーには選ばれなかつた。しかもベルを始めとするブルームズベリーとフライの親密な交流が成立するのは、一九一〇年のポスト印象派展の企画以降のことである。

第一節 フライの初期批評における観念論的な傾向

一九世紀後半のケンブリッジでは、大陸から流れ込んできた観念論の思想が、ヒューム以来の経験論と並ぶもう一つの主流をなしていた。具体的には、まずオクスフォードのF・H・ブラッドリー (Francis Herbert Bradley, 1846-1924) によつてヘーゲルの観念論がイギリスの哲学界に導入された。やがてケンブリッジでも、前出のフライの友人マクタガートがこの観念論を引き継ぐことになる⁽²⁰⁾。この思想については、ラッセルが『私の哲学の発展』の中で、次のように簡潔にまとめている。

「ヘーゲル主義者たちは、実際に様々な議論をして、あれこれのものが『実在的』で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ると公然と宣告された。絶対者以外には何ものも実在しないと、我々は説き聞か

された」⁽²¹⁾。マクタガートによれば、物質という仮象の背後では、ひとり絶対者のみが究極のリアリティーとして実在し、このリアリティーは仮象を超えて自己の精神の内に見出されねばならない⁽²²⁾。

こうした観念論的な傾向はフライの初期の批評にも見て取ることができる。ケンブリッジに進む以前から親交を結んでいたマクタガートの影響のゆえだらう。一九〇〇年に執筆されたターナー論には次のような記述が見出せる。「……雲や山や水を個々に成り立せている、根源的な構造の奥深い意味が明らかとなる。ターナーは、仮象を通して、仮象の原因であるリアリティーに至つた……」。ターナーは視覚的経験の蓄積から「自然の外観を構成するための様々な対象のフォーム」を抽出し、個別の事物を描きながらも「個別な仮象の基礎に横たわつている本当のものを参照」しつつ描いたとフライは述べる⁽²³⁾。

しかし、フライはこうした観念論的な説明と同時に、別の見方も示唆している。「〔モネの描く樹木の筆跡は〕ほとんど染みでしかない形態 (shape) を具える」にすぎないが、「ターナーは木のフォームについて研究を重ねたおかげで、成長の中心線をいつそう親密に示唆するフォームを筆跡に与えることができた」([]内は筆者補足)⁽²⁴⁾。「本当のもの」は、確かに自然の対象を透かして見出されねばならないが、しかしそれはターナー自身の筆跡によってキヤンヴァス上に描き出されねばならぬという二種類の考え方が混在している。そしてこの後者の考

え方こそ、先に触れた「関係」という着想に発展してゆくのである。

第二節 ラッセルの「記述の理論」

同じ頃、ケンブリッジでは観念論に代わる新しい考えが現れ始めていた。それがG・E・ムーア (George Edward Moore, 1873-1958) やホワイトヘッド、そしてラッセルらが展開した哲学である。一九〇三年に発表されたムーアの『プリンキピル・エティカ』は、そのタイトルからも明らかのようにラッセル・ホワイトヘッドの一九一〇年の共著『プリンキピア・マテマティカ』へと継承された⁽²⁵⁾。彼らが問題としたのは、全ての存在物が、何によって存在するのか、例えは絶対者あるいは認識主体のおかげで存在するのかといったことではなく、それらが実在する、あるいはしないとすれば、いかなる仕方でそうなのかということであった。伝統的な倫理学において、例えは「善行」は、それとは別の次元に属する魂や神といった根拠を引き合いに出しながら語られてきた。ムーアは一つの概念を正確に語るためには、それを内在的に考えねばならない、つまり問題となっている曖昧な概念を、いつそう定義の明確な複数の概念の組み合わせに還元せねばならないと主張した⁽²⁶⁾。ブルームズベリーの一員であると同時にラッセルの後輩でもあったJ・M・ケインズは、「若き日の信条」と題された回想録の中で、ムーアの手法を次のように要約している。「ムーアの方法

論によれば、本質的に曖昧な概念であっても、それに関する正確な言語を使用し、厳密な問い合わせを発することによって、この概念を明晰にすることができる。つまりムーアの方法論とは、完全無欠な文法と、両義性を全く含まない辞書という道具を用いた発見の方法だつた」⁽²⁷⁾。

ムーアの手法を用いれば、確かに曖昧な概念はいつそう明確な概念群へと分析される。しかし最終的には「善 (Goodness)」といった、それ以上は分析不可能な、それ以上明瞭な言い方のできない未知の対象が問題となってしまう。ラッセルはこの難点を修正しようとして、命題の構成要素間の「関係」に注目した。例えは「黄金の山は実在 (exist) しない」と述べるとき、ここで実在が否定されている「黄金の山」は、しかしまず否定の対象として、やはり何らかの仕方で存立 (subsist) していなければならない。そもそも「黄金の山は実在しない」という命題は何の意味も持たず、それゆえ「黄金の山」の非実在を主張することができなくなってしまう。この問題に対してもラッセルは、曖昧な概念を分析するムーアの手法を継承しながら、さらにこれを命題形式の問題へと置き換える。すなわち「黄金の山は実在しない」という先の命題は、次のように変換される。「 x は黄金でできており、かつ山である」という命題函数は x のあらゆる値に対しても偽である。つまり「黄金の山」は、まず「黄金でできていること」と「山であること」へと分析され、さらにこの二つの命題を同時に満たす関係が一切の x について

偽であると主張される。ラッセルはこの手法を「記述の理論」と名付けた。その際、重要なのは命題を構成する個々の要素よりもむしろ、それら構成要素の間の関係、すなわち命題形式であるとした。「……形式は命題の構成要素に数えられるべきではなく、命題の構成要素の組み合わせ方である……。一つの文章を理解するためには、その構成要素を知っているだけではなく、その文章の形式を個々の場合に識別できねばならない」⁽²⁸⁾。

第三節 論理命題と芸術作品

「記述の理論」では、命題の構成要素よりも、むしろそれらの関係である命題形式へと関心がうつされる。実際、論理学において重要なのは、特定の対象にまつわる命題が真であるか偽であるかではなく、任意の対象を含む命題形式が有意味 (significant) であるか否かである。こので先に指摘したベルとフライの間の相違を振り返ってみよう。ベルが作品の理念的な特質 x も 「significant form」 であると理解していたのに対し、フライにおいて、 x は任意のままであり、「significant form」はこの x を通して結ばれる個々の構成要素の関係のうちに見出されるものだった。ラッセルにとって重要なのが、命題の任意の主語 x よりもむしろ x と各要素間の関係であつたように、フライにとつても、重要なのは作品が理念的な何かを示すかどうかではなく、任意の x を想定したときに作品の各要素がこの x と結んでいる関係が有意味であるかどうかであつた⁽²⁹⁾。言い換

えれば、 x を介して構成諸要素の関係が有意味となるとき、その関係の形式が「significant form」と呼ばれるのである。「美学に関するエッセイ」を著した一九〇九年頃から、フライの批評は先に指摘した観念論的な傾向から次第に「関係」を重視する傾向へと移行し、個別の絵画作品については、それが含む個々の構成要素がいかなる関係を構築しているかを追究するようになる。「連續する要素一つ一つが、それに先立つ連續と、根本的で調和的な関係をもつよう感じられるかは、私たちに示されるフォーム次第である」⁽³⁰⁾。

一九一〇年代に入るとフライの記述には、関係の他に論理という言葉が加わる。第一回ポスト印象派展に関する文章には次のようにくだりがある。「最近のピカソの様式は驚くべき変化を被り、彼は幾何学的抽象に対する最も風変わりな熱中を見せるようになつた。そして、ほとんど無鉄砲に見える論理の一貫性をもつて、既にセザンヌに見られたヒントを押し進めた」⁽³¹⁾。

また一九二七年の『セザンヌ論』では、セザンヌのフォームを説明するフライの記述は、いつそう関係と論理性を意識したものとなる。「セザンヌのバロック的なデザインにはほとばしるような情熱が見られたが、その背後には最も簡潔で論理的な関係への希求が常に存在していた」⁽³²⁾。やがてセザンヌの一八八〇年代のいくつかの作品が挙げられ、その展開が次のように論じられる。「画家の視覚に映る現実の対象は、通常その具体的存在を感じさせる特殊な性格をもつてゐるが、まずそれらが取

り去られ、次いで空間とマッスという純粹な要素に還元される。この抽象化された世界の中で、これらの要素は画家の感覚的知性によつて完全に協働するように組み立てられる。つまり、論理的一貫性を獲得する」³³。

この引用からも伺えるように、フライにとつて絵画とは、画家によつて見られた現実世界がそのまま再現される場ではなく、画家の手によつて新しい関係が組み立てられる場でなければならなかつた。フライが組織した二つのポスト印象派展に展示された作品の多くでは、解剖学的にも、建築学的にも比率の合わない人体や建造物が描かれていた。フライは一見稚拙に感じられるその表現法を次のように述べて弁護する。「これらの芸術家たちは、現実の外観の弱々しい反射でしかあり得ないものを与えようとするのではなく、新しくて決定的なリアリティーについての確信を引き起こそうと努めている。彼らはフォームを模倣しようとするのではなく、フォームを創造しようとする。生命を模倣しようとするのではなく、生命に匹敵するものを見出そうとする。論理構造の明晰さによつて、テクスチュアの統一性を緊密に編んで作ることによつて、芸術家はイメージを構成しようとする。彼らはイリュージョンを目指すのではなく、リアリティーを目指す」³⁴。

ここでリアリティーという言葉は明らかに、自然の対象の向こうに見出される本質でなく、芸術家の創作行為を通して構成される論理的統一性として理解されている。こうしたフライの

考え方は、作品内部で新たに構築される関係の一貫性を重視する点で、当時のケンブリッジに起つた新しい思想潮流の中で最もよく理解することができる。本章で試みたのは、フライの批評理論がラッセルの哲学の焼き直しだと証明することではない。そうではなく、前章で指摘したベルとフライの相違と、フライ自身の批評の展開が、当時のケンブリッジを中心とする哲学上の革新と対照させたときに最もよく説明できるということである。次章では、フライ自身のテクストに即して、さらにフライの批評の展開をたどることとする。

第三章 感性的リアリティーの追究

フライの「フォーム」が論理的関係と等価であるにしても、芸術作品は論理命題のように知性的な構築物ではない。それゆえ、フライは作品内部の「関係」を芸術作品の特性である感性的側面から分析・評価しなければならなかつた。この点で、芸術作品と論理命題、さらに美術批評と論理学は分かたれることになる。フライは自らの批評理論を説明する際に、「ヴィジョン」という概念を絶えず引き合いに出し続けた。この概念は、知性的な分析と感性的（視覚的）な分析・評価の違いを強調するだけに、本章での考察にとつて重要な意味を持つ。本章では、この「ヴィジョン」概念を中心に、芸術作品と論理命題の違いをめぐるフライの批評の展開を追う。

第一節 芸術家による作品の創造

初期のフライの批評には、先のターナー評について述べたように、観念論的な傾向が残っていた。一九〇〇年当時のフライにあって、「フォーム」とは仮象の背後に隠された普遍的本質を指し示すものであった。この普遍的本質は、単に仮象を緻密に再現すれば到達できる類のものではなかつたし、もちろん仮象の瞬間的な様相を写しただけでも捉えられないものだつた。そういうわけで、同時代のアカデミー絵画も印象派も、フライの批評経歴の初期の段階から既に批判されていた⁽³⁵⁾。アカデミー絵画は、使い古された主題をひたすら丁寧に描写することに専念していたし、また印象派は仮象の表面的な転写にとどまつていたからである。フライによれば、印象派の絵画においては「表現の組織となる、線・マッス・色が互いに融和し、見かけの不斷の変化のうちに埋没してしまう」⁽³⁶⁾。この時期、批評家としてよりも初期イタリア美術史研究家として知られていたフライが評価したのはジオットやジョヴァンニ・ベッリーニらの絵画であった。とりわけジオットに関してフライは次のように述べている。「絵の中の人物とエモーションに関する真正な理念を表現するに相応しい手のポーズを考え出すことができるのは、紛れもなく画家のヴィジョンのおかげである」⁽³⁷⁾。この時期のフライが重要視しているのは、フォームそれ自身というより、このフォームを通じて表現される理念であり、画家のヴィジョンは、視覚的な経験を積み重ねることによつて、個別的な

対象の背後に横たわつてゐる普遍的な特質を見出す才能として評価されている。先のターナー評にも、「木のフォームを司る法則を普遍化することによつて、ターナーにとつては、自然の試みを明晰判明な発話へと翻訳することが可能になつた」といつた記述を見出せる⁽³⁸⁾。いまだ観念論的な傾向を色濃く反映したこの時期の批評では、フォームという言葉は仮象の背後に隠された普遍的な理念を伝えるためのメディアムという意味で使われており、それは確かに構成要素の関係ではあるが、ただしそれは作品において初めて構築されるのではなく、むしろ觀察された対象から抽出されるべきものであつた。

フォームの意味付けに対するフライの逡巡は、一九〇九年の「美学に関するエッセイ」でも指摘できる。この論文においてフライは、日常生活にわる「現実的なヴィジョン」と芸術に關わる「空想的なヴィジョン」を區別する。それによれば、現実的なヴィジョンが日常生活を営むために必要最低限のものだけを見るのに対し、空想的なヴィジョンはそうした関心から切り離されて、觀察された対象が備える関係を注視するようになる。「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つて、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。そのおかげで我々は、無意識の過程によつて行われていた、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付かなかつただろういくつかの仮象と、これら仮象の間の関係に気付くことになる」⁽³⁹⁾。

フライが芸術制作の側に位置づける空想的なヴィジョンは、ここで確かに関係を探り出すヴィジョンではあるのだが、しかしこの関係は見られた情景の中に普段は隠されているものと理解されている。

一九一〇年頃のフライにあつてもなお、フォームを介绍了普遍的な理念の伝達が重視されており、それゆえ第一回ポスト印象派展ではゴッホやゴーギヤンなど表現主義風の作品が多く展示されることになる。一九一〇年一二月三日に『ネイション』誌に掲載されたフライの論文で、ゴッホは次のように評価される。「ヴァン・ゴッホのねじ曲げられた病的な感受性に対し、事物のヴェールの背後に見られたリアリティーの、不快で恐ろしい、しかし時として慰めという啓示が現れた」⁴⁰。ここにあまさしく初期のフライを特徴づけていた観念論的傾向を反映している。ところが興味深いことに、この同じテクストの中でセザンヌを評価する場合、フライは、むしろ画家がキャンヴァス上で新たにフォームの関係を創造する過程を重視する。フライによればセザンヌは、「外観の純粹に視覚的なパッチワークを受け入れ……トーンと色彩の特定の対置に對して彼の想像力を非常に強く収斂させた。……彼は「対象の」フォームを再創造しながら、同時に色彩と光と雰囲気を一齊に用いて表現されたフォームを再創造した」⁴¹。ここでもまた、フライはこれらの関係が、自然の対象に帰属するのか、それともキャンヴァス上で

新たに創造されるのかを決めかねているように見える。一九〇九年から一九一〇年にかけてのこの時期を、フライの思想上の転換点と位置づけられるだろう。そこではフォームに関する新旧二つの考え方が不分明のまま混在しているのである。

フライが初期の観念論的な考え方からやがてフォームの新しい理解へと推移したことは、第二回ポスト印象派展から推察することができる。そこでは、第一回ポスト印象派展で展示されていた表現主義的な作品は意識的に排除され、ピカソとマティスを両極として、むしろ造形的な関係の構築を旨とする作品群が会場に並べられた。ところでフォームを仮象の背後に隠された理念と理解している限り、その隠されたフォームを見出すという点に関して、画家と批評家のヴィジョンの違いを考慮する必要はない。画家は彼が発見した自然のフォームをキャンヴァス上に再現し、優れた批評家はそれを同じフォームと見て取る。しかしながらフォームが画家によつて新たに創造されるのだとすれば、この画家の創造的なヴィジョンは批評家のヴィジョンとは区別されねばならない。

画家独自の創造的なヴィジョンに関する考察は、一九一〇年の論文『ブッシュマンの芸術』に見出せる。そこでフライは、画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ぬと主張する。対象の模倣という点では優れているブッシュマンのドローイングよりも、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ドローイ

ング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、口から成つて）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」⁽⁴²⁾。こうして描かれた人間のフォームは、稚拙であるとはいへ個々の概念—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とは言えないだろう。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フォームというよりも、むしろ思考の働きを通じて構築するフォームなのである。「セザンヌの静物画をモネのそれと比較すれば、知的な内容物に関する大きな進歩が刻まれていることが認められるだろう……あらゆる調子と色彩の関係が慎重に選ばれ、明白な術語で述べられている。対象の配置において、フォーム相互の関係において、マッスを暗示するヴァルールにおいて、デザインの純粹に装飾的な諸要素において、セザンヌはモネより見事で綿密な芸術的感覚を表しているように見える」⁽⁴³⁾。

第二節 感受性の論理

画家のヴィジョンと批評家のヴィジョンの違いは、一九一九年の論文『芸術家のヴィジョン』においていつそう明確に説明されることになる。まず芸術家のヴィジョンにおいて、芸術家は無差別に描く対象を定め、それに對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従わせることもしない。芸術家は、眼前にあるものに何の評価も与えないまま、対象の持つ線や色彩などの、フライの言葉によれば、カオス的で偶発的な結び付きをひたすら注視する⁽⁴⁴⁾。おそらくこの段階までなら印象派の絵画も評価されてしかるべきである。しかしその後で、芸術家の内部である種の結晶化が起こる。「我々の馴染みの日常世界は……壊れた鏡の中に映し出されたかのようにばらばらにされ、より整合的な統一性へと再構成される。この統一性のもとであらゆる視覚価値は神秘的に変換される。言い換えれば、造形的な諸々のフォームはパターンとして読まれ得るのであり、明らかに平面的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」⁽⁴⁵⁾。これは、先に『ブッシュマンの芸術』の中で主張されていた概念—象徴化の過程である。この過程によつてある部分が強調されたり分解されたりして、先のカオス的で偶発的な結び付きは一貫性を持つた必然的な関係へと変換される。この関係こそフライの『*significant form*』なのである。

一方、こうして構築された「*significant form*」を批評する方

イジヨンは、画家のヴィジヨンとは別の特質を備えていなければならない。すなわち、批評家のヴィジヨンが、画家のヴィジヨンと同程度にすぐれた感受性を備えているのは当然であるが、さらにフライは、批評家のヴィジヨンを感性的ヴィジヨンと名付け、このヴィジヨンにはある種の価値判断が含まれていると述べる。この価値判断は、役に立つか否かといった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基準とも異なっている。この判断は対象の造形的な質 (plastic qualities) を評価しようとする感性的なものである。批評家のヴィジヨンを有していない普通の人間は、作品の主題や背景、または新奇な価値に目を奪われてしまい、作品の個々の構成要素に対する感受性を失つており、ゆえにこれら構成要素に一貫性を与えていたる「significant form」などを評価であるはずもない。一方、批評家の感性的ヴィジヨンは、作品において造形的に実現されている諸要素の関係としての「significant form」を見出し、これを感性的に評価しようとする。

論理命題と芸術作品の違いを主張できるのも、この批評家の感受性に関してである。同じ分析手法が駆使され、その類似性を指摘できるとはいっても、この感性的判断という段階では二つは全く異質のものとなる。フライは一九三三年、亡くなる一年前の講義において、科学や数学を分析する知的な論理と区別して、芸術作品に特有の「感受性の論理 (sensual logic)」を提唱した。実際、論理命題は、ケインズの言う「両義性を全く含まない辞書」と「文法」によって分析される。したがつてラッセルにおいてもまた、この命題形式が意味 (significant) かどうかは論理的に決定される。この講義でフライは次のように述べる。「知性は、計算用の機械と論理的機械に等しく置き換えられる。」⁽⁴⁶⁾ 知性が求め、部分的にうち立てる秩序は、絶対的な均質性の一つである。全ての円は一つの命題で同様に記述できる。与えられた公式に対応する全ての橙円は一致する。しかし、生物にのみ見出せる特徴とは、厳密に各々が唯一無二だということである。一本の木の葉全部は、認識可能なタイプ／型に従う。けれども「一枚の葉の形態は異なる」、「 x は同一平面上にあり、かつ定点から等距離にある」という命題[函数を満たす x の集合が円であり、この x は感性を介することなく常に同じものとして求めることができる一方で、具体的な環境の中で自ら発展してゆく個々の生物の形態を一つの公式で言い表すことは、そもそも不可能である。このようにフライが生命を引き合ひに出しながら強調している生物の唯一無二」という性格は、そのまま個々の芸術作品にも当てはまる。優れた芸術作品から、その構成要素の一貫性である「significant form」を引き出すには、まず鑑賞者が高度な感受性を備えてこの作品を分析せねばならず、さらに批評家は、ひうして引き出された「significant form」に何らかの感性的な評価を下す必要がある。だからこそ、批評家は一枚の絵画の感性的なアリティーを捉えるために、

ひたすら自らの感受性をもつてこれと対峙せばならないのである。「批評家は、自らの所有する唯一の道具、すなわちその個人的な方程式を伴つた自らの感受性を用いて仕事をしなければならない」⁽⁴⁷⁾。

おわりに

フライが一九一〇年代に「知的」で「科学的」なプロセスを強調したのは、一見拙い表現に見えるポスト印象派、とりわけセザンヌの絵画を擁護し、單なるリアリズムと、芸術作品に固有のリアリティーを区別するためだつたとも言える。フライが後に述べているように「たとえ、芸術家の表す比率が再現としては明らかに不正確だとしても……一度、造形的な関係が、一つのデザインのうちに正しく築かれさえすれば、一度、ヴォリューム相互の関係が確かめられさえすれば、全ては『絵の中に』正しく置かれるのである」⁽⁴⁸⁾。逆に言えば、この関係に何らかの意義 (significance) が見出せなければ、すなわち「造形的な関係」として見出されなければ、「絵の中に正しく置かれているとは言えるはずもない」⁽⁴⁹⁾。作品の構成要素は、現実世界の対象との関係で似ていることを要請されるのではなく、作品内の他の要素との関係の中で大きさや位置が決められてゆくのである。

晩年のフライは「感受性の論理」を、それが最終的に一義的

ではあり得ないことを認めた上で、なおも追究していった。一九二一〇年代半ば以降、フライは「フォーム」という代わりに「デザイン」という語を用いるようになる。そうすることでのフライは論理命題の「形式」と芸術作品の「形式」を区別し、芸術作品の「形式」の視覚性をいつそう強調したのだと捉えることもできよう。一九一〇年代後半以降、キュビズムによつて「知的」なプロセスが押し進められ、絵画が「造形性」を失い数学の図式に近づいていくと、フライはこの傾向に疑問をもつようになつた。「私たちは興味をそそられ、喜ばされ、魅了されるが、再現の方が多く機能する諸々の絵画ほどには、キュビズム絵画から深く心を動かされたりはしない……平面的なフォームが心に及ぼす効果は、三次元における起伏を呈示、もしくは再現しているフォームの効果に比べれば脆弱なものである」⁽⁵⁰⁾。造形性は自然の対象とは一見無関係に見えるキュビズムの作品にもルネサンスの絵画にも共通する。

キュビズムに代表される近代絵画の抽象化を手放しに評価したベルとは異なり、絵画の再現性を完全に退けることなく、フライは批評家として、絵画作品を評価するための基準を追い求めた。フライの道筋は、作品内部の関係の一貫性を重視したからといって、作品の自律性を擁護する近代の批評言説に包含されてしまう程のものではない。本論攷では、フライの批評理論を、単に絵画批評の一ヴァリエーションとしてでなく、その独自の思想的背景から理解することで、これから絵画批評の多

様性による「色彩の複合をなす」の表現が可能である。

註

次の文献は省略記号を用いて示す。

(1) RFR: ed. by Christopher Reed, *A Roger Fry Reader*, Chicago/London: University of Chicago Press, 1996.

(2) V&D: Roger Fry, *Vision & Design*, 1920; rpr., London/New York: Oxford University Press, 1990.

(3) See Kenneth Clark, *Introduction in Last lectures*, London: Cambridge University Press, 1939, p. xi.

(4) 極端な論文“Some Problems of Phenomenology and their Application to Greek Painting”は、美術の生物学を織り交たすが、したものの、他のケンブリッジ在籍時の論文を含む、ケンブリッジの未公開文書が多数、The Roger Fry Papersコレクションで、大学キャンパス・カレッジに所属する所蔵室にて見られる。

(5) ハーバーの批評理論を彼の本質から離さず見ると、Berel Lang, “Significant or Form: A Dilemma of Fry's Aesthetics” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 21 (Winter, 1962) が、

(6) 「ハーバーがペーティ象派たる」展は一九一〇年一月八日から翌年一月十五日、「第三回ペーティ象派たる」展は一九一一年一〇月五日から十一月三十日。

(7) Clive Bell, “The English Group” in *Catalogue of an Exhibition of the Second Post-Impressionist Exhibition*, London: Grafton Galleries, 1912, p.22.

(8) Morris Weits, *Philosophy of the Arts*, New York: Harvard University Press, 1963, p.13, “The Role of Theory in Aesthetics” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15.1 (1956).

(9) Mary Mathersill, *Introduction in Aesthetics and Art Criticism*, Chicago: University of Chicago Press, 1973, pp. xxix-xxx.

(10) Richard Shusterman, *Analytic Aesthetics*, New York: Basil Blackwell, 1989, p. 5.

(11) Bell, *Art*, 1914; rpr., New York: Oxford University Press, 1987, p. 10.

(12) *Ibid.*, pp. 69-79.

(13) D. MacCarthy, “Kant and Post Impressionism” in *The Eye-Witness*, Oct. 10, 1912, p.534.

(14) Fry, “Retrospect” in *The Nation*, Mar. 7, 1914, p. 938.

(15) Bell, *Art*, p. 10.

(16) *Ibid.*, p. 222, p. 234.

(17) Ed. Denys Sutton, *Letters of Roger Fry*, (455: To The Editor of The Burlington Magazine, Aug. 1919, p.454).

(18) D. Gadd, *The Loving Friends*, London: Hogarth Press, 1974, p. 24.

(19) *The Autobiography of Bertrand Russell 1872-1914*, London: George Allen & Unwin, 1967, p. 63. 『1914年夏の最初の戦闘』の記述。人生に渡る友情が記されている——See Logan Pearsall Smith, *Unforgotten Years*, London: Little Brown, 1938, p. 196.

(20) “Contemplation and Action 1902-14” in *The Collected Papers of Bertrand Russell*, vol.12, London: George Allen & Unwin, 1985, p. xlix. *The Autobiography of Bertrand Russell*, pp. 178-79.

(21) See Geoffrey James Warnock, *English Philosophy since 1900*, New York: Oxford Press, 1969, pp.13-14. 『色彩の理論』が発表されたのは、1910年1月8日から1月15日の間である。

(22) J. E. McTaggart, *The Nature of Existence*, 1927; rpr. Cambridge: At the University Press, 1988, §§ 427, 428.

(23) Fry, “Turner at the Fine Art Society” in *Pilot*, Jun. 16, 1900, p. 483.

(24) *Ibid.*, p. 482-483.

(25) Moore, *Principia Ethica*, Cambridge: At the University Press, 1903, Russell & Whitehead, *Principia Mathematica*, Cambridge: At the

(26) University Press, 1910-13.

(27) See Moore, *op.cit.*, pp.23-4.

(28) (26) *The Collected Writings of John Maynard Keynes*, vol.10, London: Macmillan, 1971-89, pp. 438-40.

(29) (27) Russell, *Our Knowledge of the External World as a Field for Scientific Method in Philosophy*, 1914; rpr., London, George Allen & Unwin Ltd., 1922, pp. 42-3.

(30) (28) ハシヤスガ「significant」ルーベルト・ルスカ「體形式」「命題」ルーベルト複合体に於ける用ひるべ。即ち、經驗の範囲内に限られぬ命題は、指示内容の眞偽にせ全く無関係な特性があるべ。

(31) (29) ルスカ「命題は、夫人は男である」ルーベルト命題の「significant」である。—See Russell, *An Inquiry into Meaning and Truth*, George Allen & Unwin Ltd., 1940, pp.170ff.

(32) (30) Fry, "An Essay in Aesthetics" 1909; rpr. in *V&D*, p. 23.

(33) (31) Fry, "The Post-Impressionists II" 1910; rpr. in *RFR*, p. 93.

(34) (32) Fry, *Cezanne- A Study of His Development*, 1927; rpr., Chicago: University of Chicago Press, 1927, p. 45.

(35) (33) *Ibid.*, p. 56.

(36) (34) Fry, "The French Group" in *Catalogue of an Exhibition of The Second Post-Impressionists Exhibition*, 1912, p.26.

(37) (35) See Fry, "The Burlington House" in *Pilot*, Jan. 12, 1901, p. 165. ルスカ「命題は、眞偽に於ける表現の複数あるしたた画論」ローラン・ルスカ「命題は、眞偽に於ける表現の複数あるしたた画論」

(38) (36) Fry, "The Last Phase of Impressionism" 1908; rpr. in *RFR*, p. 73.

(39) (37) Fry, "Giotto" 1900-1; rpr. in *V&D*, pp. 117-8.

(40) (38) Fry, "Turner at the Fine Art Society", p. 483.

(41) (39) Fry, "An Essay in Aesthetics", p. 14.

(42) (40) Fry, "The Post-Impressionists II", p. 92.

(43) (41) *Ibid.*, p. 91.

(44) (42) Fry, "The Art of the Bushmen" 1910; rpr. in *V&D*, p. 60.

(45) (43) Fry, "The Last Phase of Impressionism", p. 74.

(46) (44) Fry, "The Artist's Vision" 1919; rpr. in *V&D*, p. 36.

(47) Fry, "Sensibility" in *Last Lectures*, p. 28.

(48) Fry, "Retrospect", p. 200.

(49) Fry, "Plastic Design" 1911; rpr. in *RFR*, p. 138.

(50) (45) Fry, "Picasso" 1921; rpr. in *RFR*, p. 345.

本稿は、平成11年度美術系研究会(11回回研究発表会)における
口頭発表に基づいています。