The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ロジャー・フライの美術批評 ： ラッセル論理学との関係
Author(s)	要, 真理子
Citation	美学研究. 2001, 1, p. 27-45
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/26531
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

〈論　文〉

ロジャー・フライの美術批評
――ラッセル論理学との関係――

要　真理子

はじめに

リチャード・シュスターマンは『分析美学』と題されたアンソロジーの序文で、分析美学の展開を概観しつつその中でロジャー・フライおよびクライヴ・ベルの「significant form」の概念に触れて次のように述べている――「一九五〇年代に分析美学が精力的に発展したことは、分析的手法の完成が認められたことと同じくらいに、クローチェの観念論的表現主義とその他のロマン主義的な本質主義（例えばベル＝フライの「Significant Form」理論）の明らかな誤謬および雑然とした不明瞭さとに負っている」[1]。つまりシュスターマンの見通しによれば、論理的な分析にもとづく芸術理解は、二〇世紀初頭に有力だった二つの芸術理論の超克として現れたのであり、フライの美術批評はこの乗り越えられた芸術理論の一翼を担っていたのである。

その一方でシュスターマンは次のことも指摘している。すなわち、たとえ美学的にはあまり重視されていないとはいえ、ベル＝フライの「Significant Form」の理論の出発点には、『観念論の論駁』で知られるイギリスの実在論者G・E・ムーアの影響があり、そしてこのムーアこそ、後にバートランド・ラッセルやルートヴィヒ・ヴィトゲンシュタインへと継承される分析的手法を新たに推進した人物である、と。

実際、歴史的な事実を述べるだけにしても、一九〇三年のムーアの『プリンキピア・エティカ』は、タイトルからも明らかなようにラッセル＝ホワイトヘッドの『プリンキピア・マテマティカ』の試みへと継承されると同時に、ブルームズベリー・グループに熱狂的に信奉されることになった。後者の影響力に関しては、メイナード・ケインズの次のような言葉が残っている――「僕はちょうど今、二、三日前に出版されたばかりのムーアの『プリンキピア・エティカ』を読んでいる――素晴らしい、魂を奪うばかりの書物だ。倫理学に

関する最も偉大な書物だ」[2]。

この論文で検討したいのは、これらムーアから発した二つの影響力が互いに無関係に進展したのかどうかということである。つまり、一方には命題を分析的に扱おうとする論理学的な影響関係があり、他方には倫理的な束縛から自由であろうとしてムーアの倫理学を受け入れた芸術的グループがあるのだが、それら二つの流れはケンブリッジという極めて狭い世界の中で、全く相互に見知り合うことなしに展開したのかどうかということである。結論からいえば、少なくとも人的な交流においては、これら二つの流れは緊密に結び合っており、例えばケインズのように、どちらの側にも含めなければならない人物もいる[3]。そしてとりわけロジャー・フライの場合はどうだったのか、フライの批評理論の基礎にこうした分析的手法からの影響が介在することはなかったのかを、以下検討していくことにする。

第一章　ケンブリッジでの交流関係

一、ムーアの影響力

ここで本論の出発点であるムーアについて少し紹介しておこう[4]。G・E・ムーアは一八七三年生まれで、一八九八年からケンブリッジ、トリニティー・カレッジのフェローとして、一九一一年からは哲学の講師、さらに教授として後輩の指導に当たっていた。またとくに「使徒会」と呼ばれる非公式の学生組織においても、後輩たちに絶大な影響力を及ぼしていた。一九世紀のケンブリッジにあってはこうした学生による討論グループがいくつもあったが、継続したものは少ない。この「使徒会」は一八二〇年に発足して以来、約一五〇年間続いた希にみる長命なグループだった。このグループは、当初「ケンブリッジ談話会」という名称だったが、じきに「使徒会」というニックネームで呼ばれるようになった。ニックネームの由来は、おそらくキリストの一二使徒と同数の一二人にメンバーが限定されていたこと、そしてエリートとしての威厳を保つためにメンバーは独自の宗教的見解の下で統率されていたことにあるとされるが、実際の理由は定かではない。この談話会の活動は、メンバーが選んだテーマ、あるいは各人が手がけた論文について非公開に議論を交わすものだった。論議の範囲は全く制限されていなかったので、時として、こうした類の討論グループとしては珍しく、宗教的な信条や性的慣習という問題にまで発展することがあったという[5]。

かくして一九〇三年に先の『プリンキピア・エティカ』が出版される。この著作の特徴は次の点にある。すなわち伝統的な倫理学において「善」は、善行や神といった「善」そのものとは別の次元に属する性質に関連づけられて論じられてきた一方で、ムーアはこの「善」という概念を正確に語るためには、それ独自のものとして内在的に考えなければならないと主張したのである。そういうわけでムーアは、道徳判断の根本原理を明らかにしつつ「善」をはじめとする倫理的な価値概念の分析を行っていく。ラッセルを初めとする後のケンブリッジ論理哲学者が、若干の重要な修正を加えつつであ

るとはいえ継承していったのは、まさにこのような内在的な分析の手法である。それは様々な概念をいくつかの基本「命題」に還元し、この「命題」内部の関係の在り方を分析していくという手法に他ならない。ケインズは「若き日の信条」と題された回想録の中で次のように述べている――

これらのことは全て、ムーアの方法論の影響によるものであった。それによれば、本質的にあいまいな概念であっても、それについての正確な言語を使用し、厳密な問いを発することによって、それを明晰にすることができる。つまり、それ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、発見の方法であった。[6]

ムーアにとってもラッセルにとっても、重要なのは諸々の概念が現実世界においてどう機能するかではなく、それらが一つ、あるいは複数の「命題」をどのように構成しているか、そしてこれらの「命題」の構造はどうなっているのかということであった。

このように純粋に論理学的・方法論的な関心からムーアの説を受容した流れ（ラッセル、ケインズ、ヴィトゲンシュタイン、F・P・ラムジー）がある一方で、ムーアの倫理学を一つの信条として掲げようとした傾向もあったことは、既に述べたとおりである。それがブルームズベリー・グループであり、その中心人物の一人リットン・ストレイチーはムーアの『プリンキピア・エティカ』について友人レナード・ウルフに次のような手紙を送っている――「すごいぞ！……君はもうこれを読んだか？　最後の二つの章――なんと素晴らしいんだ！　そして残骸！　あの無差別に積み上げられた屑山のうちに見出すものこそ、完全にずたずたにされたアリストテレス、キリスト、ブラッドレー氏、カント、ハーバート・スペンサー、シジウィックとマクタガートの残骸なのだ」。[7] レナード・ウルフもまた、――「エホバ、キリスト、聖パウロ、プラトン、カント、そしてヘーゲルが我々を陥れてきた様々な宗教的で哲学的な悪夢、妄想、幻覚を取り払って、代わりに常識という新鮮な空気と純粋な光を投げ入れたのである」とムーアの著作を絶賛している。[8] これら過剰なくらいの賞賛から伺えるのは、当時ムーアの『プリンキピア』がブルームズベリー・グループの狂信的とも言える支持を取り付けたことである。もちろん、このムーア支持は表面的なもので、自分たちの、ともすれば不道徳と非難されるような生活態度を弁護してくれる部分だけが取り上げられたのだというのが一般的な説明である。とはいえ後に具体的に紹介するように、ケンブリッジという狭い世界のたかだか半世紀にも満たない時期に、同一の理論を信奉する二つのグループが全く無関係なまま存立しえたと考えるのは、説明をすっきりさせるためとはいえ歴史をあまりに図式化した見方ではないだろうか。

二、フライの場合

ここでフライについて取り上げるために、少し時代を遡る必要が

ある。というのも一八六六年に生まれたフライがケンブリッジのキングズ・カレッジに生物学専攻の学生として入学したのは、一八八五年のことだからである。したがってフライは、先に取り上げたラッセルはもちろんのこと、ムーアよりも年長であった。それゆえ、まず初めにムーア以前のケンブリッジの思想的傾向、すなわち先に触れたムーアが論駁しようとしたヘーゲルの影響下にある観念論的傾向について概観しておく必要がある。その際に中心となる人物が、J・E・マクタガートである。マクタガートは、他にG・L・ディキンソンや大先輩のヘンリー・シジウィックらとともに、当時のケンブリッジ、特に先の「使徒会」の思想的傾向を決定づけた。これはしばしばイギリスの哲学的思想について言われることだが、大陸からの思想的影響は常に歪曲したかたちでイギリスに輸入される傾向があり、マクタガートにおける「ヘーゲル的な観念論」についても、このことはあてはまっていた（そうした傾向は後にマルクス主義の受容について、特にエンゲルスの思想に偏って輸入された経緯を挙げることができよう）[9]。

フライがケンブリッジに進んだ当時、この歪曲された観念論が一つの思想的エポックを形成する。ベンサムやミルの功利主義に対抗する形で展開したこのケンブリッジの観念論は、歪められたかたちであるとはいえ、仮象（appearance）の背後に真なる絶対者（the absolute）を見出そうとする点ではまさしく観念論的と言えるものであった。とりわけマクタガートは数や時間や空間や物質が自己矛盾的であるゆえ、これら一切が実在しないことを証明しようとした。マクタガートの論証によれば、実在するのはひたすら絶対者だけであり、それこそが「仮象」の背後に潜む究極の「実在性（reality）」なのである。そしてこの「実在性」は、物質的な「仮象」を超えて観念的・精神的なものそれ自体の内に見出されねばならず、したがって諸々の「自己（ego）」の中にその根拠を持っていた[10]。

このマクタガートとクリフトン校以来の友人であり、一八八七年から一八九一年にかけて「使徒会」のメンバーであったフライが、こうした思想傾向に影響されていたと考えることはあながち間違いではなかろう。「早熟な無神論者」マクタガートは「おくての厳格なクエーカー教徒」フライに自らの形而上学的思想を語るのを意識的に避けていたとはいえ[11]、フライが使徒会のメンバーに選ばれた一八八七年一二月の手紙の中に、この観念論的なテーマを見出すことができる。この手紙には、たわいのない日常とは別の真実の世界があるのではないかという、フライの期待と畏れが入り交じったような文章がつづられていた――「僕たちの生活が非常に多くのたわいない日常の事柄から作られているように見えるとき、朝起きて、服を着て、食べて、しゃべって、寝るというだけの最終目的をもたない、ひたすらわびしくて、うんざりするような生活が続いていくのだという気持ちで苛まされてしまいます。けれども時には、そうしたことは全て見せかけで、いつなんどきその表面が破れて、真実（reality）が現れるかも知れないのだと感じるとなんだかとても喜ばしい気持ちになるのです。たとえどのような真実であれ」[12]。

実際、こうした観念論的傾向は、フライの初期の批評言語の中に

も見出すことのできるものである。一九〇〇年に執筆されたターナー論では次のような記述を見出すことができる――「……雲や山や水を形成する様々なモードや、構造の基礎に横たわっている奥深いセンスが明らかとなる。ターナーは、外観（appearance）を通して、外観の原因であるリアリティ（Reality）に至ったのである……」[13]。つまり、ターナーは自然の見かけの様相に惑わされることなく、自然の「特殊な外観の基礎に横たわっている本当のものを参照」しながら描いた。ここで言われている「本当のもの」とは、「自然の外観……を構成するための様々な対象のフォーム」のことを示している[14]。ターナーはこの諸々のフォームを視覚的経験の蓄積から抽出された普遍的な本質と捉え、特殊な事物を描きながらも、この本質をその基礎に置いたのだとフライは主張する。視覚経験の蓄積を経て得られるという記述から、ここで言われている「フォーム」は、確かにフィードラーの「純粋視覚」やヴェルフリンの「視覚形式」と同義であるように思える。しかし、対象に関して用いられたフライの「フォーム」は「主体」にとっての「見方」ではなく「客体」の側において探究されるべきものであって、その点で彼らとフライの捉え方は全く逆なのである。さらに、フライがフィードラーの著作を読んだという記録は残っておらず、ヴェルフリンの著作に初めて触れるのは一九〇三年のことである[15]。それゆえ、フライのフォーム概念の起源を両者に求めることは不可能である。ターナー評を著した一九〇〇年の時点では、フライはむしろマクタガートに代表されるケンブリッジの観念論から、「外観」と「リアリティ」の対概念を基礎としつつ「フォーム」の概念を独自に発展させたのだと考える方が妥当だろう。印象派を外観の単なる転写として退けつつ、フライはターナーの探究を次のように賞賛している。

木についてモネがキャンヴァスに留めているのは、ほとんど自然なしみという形態（shape）を具えた絵筆の跡にすぎない。これに対し、ターナーは木のフォームについての彼の研究によって鼓舞されており、木のフォームがおそらく風景の中で現実にそれ自体を明らかにしたよりも、もっと本質的に、生長の中心となる道筋を示唆しながら、彼の絵筆の跡に一つのフォームを与えているのである[16]。

三、一九〇〇年から一九一〇年までの動向

先のターナーに関する批評を著した一九〇〇年から、フライは『パイロット』誌や『アシニアム』誌において、コンスタントに美術批評を寄せるようになる。コラムニストのポストは、画家を生業とすることも、美術学校の講師の職も思い通りにならなかったフライにとっては、降って沸いたような幸運だった。一方、時を同じくして、ケンブリッジにおいて、フライよりも一〇歳以上も年少の学生たちが一つのサークルを組織しようとしていた。彼ら自身によって「真夜中会」と名付けられた読書会には、後のブルームズベリーのメンバー、リットン・ストレイチーやクライヴ・ベル、レナード・ウルフらが名を連ねていた。この中でベルだけは「使徒会」のメンバー

に選ばれなかったが、彼らは皆、当時トリニティ・カレッジのフェローだったムーアの信奉者であり、ブルームズベリーの共通の信条は、このムーアの倫理学から引き出されたものであった。

一方、「使徒会」におけるムーアに続くもう一人の立て役者ラッセルは、一八九九年にマクタガートの代理でライプニッツの講義、一九〇一年には記号論理学の講義をケンブリッジで行っている。この翌年、メイナード・ケインズがキングズ・カレッジに入学し、一九〇三年にムーアの熱烈な推薦によって「使徒会」に加わることとなる。残念ながら、ムーアはフェロー資格期限が切れたため、一九〇四年にケンブリッジを後にする。

ところで、フライとラッセルはラッセルがケンブリッジに入学した一八九〇年以来、親しい間柄にあったが、ラッセルの数理哲学に対してフライが残したコメントは数多いとは言えない。公に入手できる資料という限りでは、一九〇三年の哲学的論攷「自由人の崇拝」に関するフライの抽象的な感想と一九二〇年の心理学者モーロン夫人宛の手紙の中のラッセルの論理学への言及くらいである。[17] そのような中で、一九〇五年は二人の理論的関連性を考察する上で無視できない時期であるように思われる。この年の八月、二週間程、ラッセルはフライ夫妻、そしてホワイトヘッド夫妻と共にノルマンディに滞在していた。その際、『プリンキピア・マテマティカ』の共同執筆者であるホワイトヘッドよりも先に、まずフライ夫妻がラッセルのもとに訪れたことは興味深い――「まずフライ夫妻と滞在し、その後ホワイトヘッド夫妻がやってきた」。[18] さらに興味深いことにこの二ヶ月後の一〇月、ラッセルがタイプ理論を最初に呈示した「指示について」が『マインド』誌に掲載されるのである。命題の構成要素をいくつかのタイプ（階層）に区別して分析しようとする試みは、後のラッセルの集合論、さらにはこの集合論を基礎としたホワイトヘッドとの共著『プリンキピア・マテマティカ』へと発展していった。ラッセルとフライの強い絆は美術史家バーナード・ベレンソンやG・L・ディキンソン、ディズモンド・マッカーシーといった共通の友人の存在からも推測されるが、この特筆すべき一九〇五年の出来事がどのような経緯で成立したのかは定かでない。いずれにせよ、フライとラッセルの間の親交が後々も続いたことは、ラッセルの自伝からも伺い知ることができるのである――「私がケンブリッジ時代の初めの頃会って、それからずっと続いていた友人がもう二人会った――ロウズ・ディキンソンとロジャー・フライの両君であった」。[19] ラッセルとフライが「使徒会」の盟友という以上に親しい間柄に発展した一つのきっかけとして、おそらく、ラッセルの最初の妻アリスが、フライの友人であるローガン・パーサル・スミスの妹であり、それもベレンソン夫人の妹であったということが挙げられるだろう。スミス家はフライと同じクエーカー教徒であり、ローガンとフライは、ラッセルとアリスが知り合う以前から友人関係にあった。[20] ラッセルの自伝には、結婚以前の将来の妻アリスに関する次のような記述を見出すことができる――「アリスがロジャー・フライのデザインしたドレスを着て現れダンスをしたのを覚えている」。[21]

一九〇六年、フライはアメリカのメトロポリタン美術館のキュレーターとなり、一年のうち二、三ヶ月をニューヨークで過ごすことになる。

一九〇九年、フライの綱領的論文「美学に関するエッセイ」が出版される。この論文は個別の作品批評ではなく、フライの考えるところの美学理論を著しており、一九一〇年代に繰り広げられることになるフォーマリズム批評の礎とされている。[22] 明くる年の一月には、フライは駅のホームで偶然クライヴ・ベルと顔を合わせ、この出会いを契機にフライとブルームズベリーのメンバーとの本格的な交流が始まるのである。実際、同年の「マネとポスト印象派展」は彼らの協力のもと開催された。そして、ムーア不在のブルームズベリーにおいて年長のフライがその思想と実践をリードしてゆくこととなったのである（ムーアは当時ロンドンを離れていたが、一九一一年にケンブリッジに復帰する）。ヴァージニア・ウルフやヴァネッサ・ベルといった芸術家に代表されるような、芸術運動として我々が注目するブルームズベリー・グループとは、これ以降の姿なのである。

第2章　ラッセルとフライの対比

一、フォーマリズムの確立

一般には「Significant Form」という概念に代表されるフォーマリズム的な批評を初めに提唱したのはクライヴ・ベルだと言われている。実際、冒頭で触れたシュスターマンも「ベル＝フライの『Significant Form』」と表記することで、この前後関係を示唆していると言えよう。とはいえこうした評価は、単に時間的な前後関係を考慮したものと言うよりは、後にフライの批評理論がフォーマリズムから離れていった事実を念頭に置いているとも考えられよう。というのもベルが一貫してフォーマリズム流の方法論を展開したのに対して、フライが厳密にフォーマリズム的な批評を展開したのは、一九一〇年代に限られるからである。こうした見方が定着した経緯としては、モーリス・ウェイツの一九五六年と一九六二年に書かれた二つの論文が挙げられる。これらの論文では、フライはベルと共犯関係にあるフォーマリストとして扱われている。このような見方からすれば、もしフライの「フォーマリズム」理論に曖昧な部分が見出されたとしても、それはフライがベルの二番煎じだからということになってしまうだろう――「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」。[23]

しかしながら、フライのフォーマリズム的な色合いは一九一二年にベルが「Significant Form」という概念を呈示する以前、先に触れた一九〇九年の「美学に関するエッセイ」の中に既に認められていたものであった。[24] そこでフライが強調したことは、作品の主題や内容ではなく、その表現の仕方という点だった。レフ・トルストイの『芸術とは何か？』で用いられた少年のエピソードを引用しながら、フライはこの少年の話が芸術になるか否かは、彼の話の内容ではなくて、彼の話し方にあるとする。

芸術を感情を伝える手段と呼ぶことによって、彼［トルストイ］は自分が意味することの一つの例を提示する。彼は以下のように述べる。森の中で熊に追われている一人の少年を仮定してみよう。もしも少年が村に戻り、熊に追われて逃げてきたのだと単に述べるだけならば、これはありふれた言語であり、事実や概念を伝える手段である。だが、彼の叙述の最初の部分に示される不注意さ、それから熊が突然現れたときの驚きと恐怖、そして最後に彼が逃れるときの安堵感、これらの感情を少年が記述するならば、さらにその少年の聞き手に自分の感情を分け与えるように記述するならば、その場合、彼の記述は芸術作品である。[25]

言い換えれば、重要なのは少年の言説「熊に追われて逃げてきた」が真であるか偽であるかではなく、この言説の諸要素が整合した関係を保ち、これを耳にする者の強いエモーションを喚起できるかどうかである（そして実際にこれを耳にした村人たちもまた恐怖を感じるならば言説は芸術的価値を有するのである）。

主題や内容よりも、構成要素の関係に注目するフライのこうした傾向は、一九一〇年以降ブルームズベリー・グループとの親交が始まるあたりからいっそう強くなる。一九一三年二月、大学時代の親友D・L・ディキンソンに宛てた手紙の中で、フライは次のように告白している――「私はあなたが毛嫌いするだろう一つの理論を展開しようとしています。内容の機能とは単にフォームを指示するだけにすぎず、本質的な美的特質はただひたすら純粋なフォームを扱わなければならないという理論です」。[26] 自ら企画した一九一〇年、および一二年と二つのポスト印象派展を経て、フライの視点はやがてフォームの記述へと集中していく。つまり、新しい絵画を積極的に評価するために、従来重要視されてきた絵画作品の物語性や歴史性よりも、むしろどのように描かれたかをフライは論じるようになるのである。

一九一二年の第二回ポスト印象派展においては、前回展示されたゴーギャンやゴッホのように表現主義的な画風のものが意識的に排除され、ピカソとマティスを両極として伝統的な批評言語では語り得ない作品が集められた。つまり、ロマン主義的な傾向を示唆しない、フライの理念に当てはまるような作品群で会場を満たしたのである。その際、カタログの序文でフライは新しい芸術家を次のように擁護した――

こうした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努めるのではなく、新しくて決定的なリアリティについての信服を引き起こそうと努めるのである。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のである。芸術家の論理構造の明晰さによって、芸術家がテクスチュアの統一性を緊密に編んで作ることによって、芸術家はイメージを構成したいのだ。彼らはイリュージョ

ンを目指すのではなく、リアリティを目指しているのだ。[27]

この場合のリアリティは、もはや自然の事象のリアルさではなく、構造をもった一枚の絵のリアリティである。

ここには先に論じた自然の事象に対するような「観念論的な」意味合いでのリアリティからの変化が伺える。つまり、芸術家のなすべきことはもはや精神を用いて自然の対象の背後にあるフォームを抽出しようとすることではない。フォームとは、作品という新しい世界を芸術家一人一人が構築することによって得られる芸術家の能動的な産物である。先にフォームが隠されてあって、それを芸術家は「見出す」のではなく、芸術家は何事かを伝達するためのフォームを「作り出す」のである。

二、ラッセルによる分析的手法の完成

一方バートランド・ラッセルの理論的展開はどうだったのだろうか。いうまでもなくラッセルこそ、ムーアの内在的な分析方法論を最もよく理解し、さらに洗練させた人物である。一八九八年以降、ラッセルは当時ケンブリッジにおいて支配的だったヘーゲル風のドイツ観念論に疑問を覚え、これに代わるべきものを求めていた。感覚世界の一切は矛盾を含むがゆえに幻想であり、真に実在するのは絶対精神のみとする一元論に対して、ラッセルは若々しい素朴実在論の立場から反感を覚えていた。その際、同じトリニティのフェローであったムーアの存在はラッセルにとって大きな役割を果たした。ムーアとラッセルの交流関係は「使徒会」におけるそれが始まりとされるが、実際には一九〇四年にムーアがケンブリッジを去ってから一九一一年に戻ってくるまでは二人はほとんど会っていない。しかしその後、一九一一年から一五年にかけて二人はケンブリッジで講義をし、ムーアはラッセルの数学理論の講義に出席する。ムーアは観念的な一元論を反駁して、テーブルや椅子といった個々の存在物を認める実在的多元論の立場をとり、それらを唯一の絶対者へと還元するのではなく、それら自体において考察しようと試みた。論理的命題を用いるムーアの内在的分析という手法は、まさにこれら個々の存在物をその多元性のうちに考察するための方法だったのである。

ラッセルはムーアよりも激しく観念論を嫌悪し、依然として形而上学的な芳香が漂っていたムーアの分析理論を、言語や行為に関する現代のいっそう実践的な分析哲学へと導いた。ムーアの手法を継承するにあたってラッセルが抱えていた問題とは、幻想としてではなく実際に実在する世界と論理的な命題との対応関係であった。世界の多元性を論理的命題をとおして考察するというムーアの手法は、なお還元主義的な色合いを残していた。世界を論理的命題に還元して、その命題内部の「関係」を考察するとしても、この「関係」が世界との対応を持たないならば、「関係」は世界に対して超越的なままである。それゆえラッセルは、この「関係」を命題要素に内在する言語的・観念的な存在ではなく、命題要素から独立した客観的実在として位置づけようとした。そうすれば、仮に命題要素と世界の

個々の事物との対応がどのようなものであれ（つまり命題において指示されている事象ないし事物が実際に存在するかしないかにかかわらず）、世界の多元性こそ客観的なものとして考察することが可能になる。諸々の「関係」からなる多元的世界こそが客観的に存在しており、個々の事物の方がこれら「関係」の結び目に現れた主観的・観念的な現象なのである。ラッセルの一九〇五年の論文「指示について」と、一四年の『外部世界はいかにして知られうるか』は、このように命題内の「関係」の考察が単に超越的なものではなく実在世界の内部構造に関わっているという彼の主張の基礎づけとして捉えることができる。

いずれにせよラッセルの命題論において重要なのは個々の事象ないし事物の実在ではなく、それらの間の「関係」である。論理学者の使命は、神や絶対者といった抽象的な事物や、木々や星空といった具体的な事象が、本当に存在するのかどうか、存在するとすればどのような存在なのかを検討することではなく、それらが世界の多元性の中で、言い換えれば命題の関係の中で、どのように位置づけられるのかを分析し、記述することなのである。

例えば、「ソクラテスは毒人参を飲んだ」、「コールリッジは毒人参を飲んだ」、「コールリッジは阿片を飲んだ」、「コールリッジは阿片を食べた」という一連の命題を取り上げてみよう。これらの命題のフォームは、始めから終わりまで同じであるが、構成要素は全て変わっている。こういうわけで、フォーム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なく、その文章のフォームを個々の場合に識別できなければならない。[28]

こうしたラッセルの論理学は、伝統的な論理学とどのような点で異なっているのだろうか。『純粋理性批判』の中でカントが指摘しているように、根本的にはアリストテレスの論理学を継承してきた伝統的な論理学は、「主語＋述語」という形式をとり、この「主語＝主体」についての述定を重ねることで、さらにそうして得られた命題を相互に検討することで、この「主語＝主体」を定義しようとする。例えば、「ほ乳類にはへそがある」と「鯨にはへそがある」という命題を立てれば、そこから「鯨はほ乳類である」という命題を導き出すことができる。[29] しかしこのような論理学にとどまっているかぎり、一つの命題には一つの主語と一つの述部しか立てることができず、例えば「もしAがBであれば、AはCである」といった仮言命題を扱うことができない。他方、命題内の構成要素の関係に注目するラッセルの論理学にとっては、命題の主語が何であるかはさほど重要な問題ではなく、むしろ命題を成立させる構造ないしパターンの多様性・多元性が問題となるのである。単純化して言えば、伝統的な論理学が定義のための論理学であるのに対して、ラッセルの論理学は記述のための論理学であると要約することができるだろう。このようなラッセルの論理学が、友人フライの美術批評に反映していても

おかしくはない、というのが本論文の出発点である。というのも、それは「Aは美しい」であるとか「芸術とはBである」といった述定的な美学よりも、ひたすら作品を記述しようとする美術批評にこそふさわしい論理学だからである（そもそもバウムガルテンにおいて美学が下級論理学として構想されたことが思い出される）。それゆえ、次にフライの批評理論を検討しながら、そこにラッセルの論理学からの影響を読みとっていくことにしよう。

三、フライの批評言語の転回――観念論から形式主義へ

先に述べたように、『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もまた、観念論的傾向からフォーマリズム的傾向へ、さらにこれこれの絵画作品については、何が描かれているのかではなくいかに描かれているかという点を追究するようになっていった。同様に、ラッセルの論理学においても、「論理的形式」が重視されていたので、「それぞれの推論に特有な主題（内容）は、前提を真にするということを除いてはどうでもよいこと」であった。[30] つまり、一つの構造の中で重要なのは、個々の構成要素ではなく、それらの関係（ラッセルの言葉を用いればフォーム）の実在性だとされたのである。この、構成要素の関係を記述されるべき構造が、フライにおいては作品であり、ラッセルにおいては命題なのである。それゆえ、芸術作品というのは、実在する対象や既知の物語が描かれている必要はなく、その作品において新しい関係が構築されていればよい。言い換えれば、作品において重要なのは、個々の構成要素がこれこれのものと同定されるとか、それらが含蓄あるものであるかといったことではなく、個々の作品において構成要素から成るフォームがどのようなものかである。フライが批判したのは、彼と同時代のイギリスのロイヤル・アカデミーが得意とする使い古されたお決まりのテーマや腺病質な再現描写であり、また転写の域を出ていないとフライの考える印象派の絵画であった。しかし、フライは再現描写を全て非難したわけではなく、諸々の構成要素が意義あるように配置された作品については、自然の再現だとか架空の産物だとかは無関係に評価したのである。おそらくフライにとって批評家の使命とは諸々の構成要素によって成立するこの新しい世界を、関係として分析し、記述することだったのであろう。[31]

構成要素よりもそれらの関係ないしそのフォームに注目するこうした考え方をフライとラッセルがともに展開し始めたのは、ラッセルの「指示について」が一九〇五年、またフライの『美学に関するエッセイ』が一九〇九年である。そうすると、クライヴ・ベルの造語「Significant Form」とは厳密にはどんな性質のものだったのだろうか？　この言葉はまず、一九一二年の第二回ポスト印象派展のベルによる序文の中であらわれ、一九一四年ベルの『芸術』の出版によって広く知られるところとなる。この著作の中でベルは「significant form」のもつ特殊な性質を仮にxとして説明し始める――

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うのは時期尚早だろう。A、B、C、Dが私を感動させた作品で、A、

D、E、Fがあなたを感動させた作品であるにもかかわらず、万人に共通して全ての作品にあてはまると信じられる唯一の性質xがあっても差し支えないだろう。[32]

ベルは普遍妥当性を満たすような観念論的な性質が存在すると主張し、これを「significant form」と名付け、次のように述べる――「私が語りつつあるのは、あらゆる事物の見かけの背後にあるもの、すなわち全ての事物に個々の意義を与えるもの、つまりもの自体、究極のリアリティについてである」。[33] こうしたベルの言葉の中に、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。実際、ディズモンド・マッカーシーはベルの理論を評して、「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」と指摘している。[34] それゆえ、「significant form」に関する理論は、従来の美的経験論の枠組みを出ていない、個別の作品批評には適用しがたいものだった。つまり、ベルの説明では、どんな作品においても唯一普遍の未知数xが存在するけれども、これがどんなものなのかを説明することはできない。

「全ての芸術作品に共通かつ固有なものは何か」という問いに対してこうした袋小路に陥っているベルの理論を、フライは一九一四年に書かれたベルの『芸術』について書評の中で仮定的に補足した。フライによれば、ベルの「significant form」とは「ある特殊な仕方で互いに関連づけられてい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との関係の産物である。(そこにおいてxは、それ固有のフォームを有するものではない)」(強調は筆者)。そもそもベルが説いていた作品の性質xとは、「全ての作品に当てはまると信じられる唯一の質」、すなわち事物の背後にある「もの自体」であり、それが「significant form」と呼ばれていたものだった。これに対してフライは、「significant form」をxと諸々のフォーム(形体)との関係と読み替える。つまり、唯一普遍の未知数xが諸々のフォームと対応関係を持ちながら、この関係が「significant form」と呼ばれるのである。それゆえベルにおいては観念的であった「significant form」は、フライにおいてその実在性が保証される。それは諸々の視覚的な形体の間の関係として見出すことのできるものであり、だからこそ「significant form」を記述することも可能なのである。確かに「significant form」は、ベルにおいても作品における「線と色の組み合わせ」や「形体同士の関係」があって初めて明かされるものであったが、この性質を具体的に言い当てることは不可能であり、そこにベルを堂々巡りへと陥れた理由がある。一方フライは「form」という言葉の含みを読み替えることで、ベルの提示した「不親切な数学の方程式」に可能的示唆を見出そうとしたのである。[35] 「significant form」を関係性と理解することで、ベルがこれを視覚芸術に限定したのに対して、フライはその適用範囲を拡大し、これを文学のような視覚芸術作品以外のジャンルにも当てはめることのできる特質と考えていた。[36] つまり、フライはフォームに視覚的特質を超えた性質を負わせようとしたのである。後にフライは視覚的な側面を強調する場合はデザインという術語を充てるようになるが、そう

でなくともフライにおいて、複数形で用いられる諸々のフォーム(forms)と常に単数形で用いられる「significant form」は明確に区別される。前者は色や線といった造形的な要素と並置されるべき形体という意味を担わされており、後者は関係性としての形式という含みを持っているのである。

フライのお気に入りの画家セザンヌは、彼の批評原理を実践するにうってつけだったように見える。いや、むしろセザンヌ等の絵画を言語化するうちにフライの批評理論が組み立てられていったと見る方が正しいのかも知れない。一九〇六年に出会ってからフライはセザンヌの作品に魅了されそれらに関する批評を著すに至ったが、一九二七年の著作『セザンヌ論』において、セザンヌのフォームを説明するフライの記述はいっそう論理学を意識したものとなっている。「ほとばしるような情熱がセザンヌのバロック的なデザインに見られたが、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た」[37]。――ロマン主義的な画風を示すセザンヌの初期の作品はとりわけ造形性に注視した見方からすれば質の低いものとされる。フライがセザンヌの初期の作品を少数しか扱わなかったのはこの故であろう。それにもかかわらず、フライはデザインの諸要素の関係において何らかの秩序を得ようとするセザンヌの心理的局面を彼の初期の作品にさえ見出しているのである。さらに、この著作の中で、一八八〇年代のいくつかの作品[38]を引き合いに出しながら、セザンヌ絵画の展開について次のように論じる――

画家［セザンヌ］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持っているが、まずそれが取り去られ、次いで空間とマッスという純粋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っ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のである。[39]（［　］内は筆者）

芸術家によるフォームの再創造は、科学者が記号や数式を用いて事象を表現するのと似ている。フライによれば、現実とは異なる世界を、芸術家は作品において、科学者は理論において構築しようと試みるのである。一九二〇年に、フライは「芸術と科学」をはじめとする複数の論文の中で学生の頃から模索していた芸術と自然科学の結び付きを考察している。[40]そうしてできた作品を記述するのが批評家であり、論理体系を記述するのが論理学者の使命となるのである。

「全ての芸術家は自然の中のある特殊な場面に触発されて仕事を始め、彼らのうちの多くが通常とは異なる、あるいは未発見の事物の局面を探し出さなければならない」[41]。フライの言う事物の特殊な局面とは、具体的に言えば、セザンヌの「複雑に絡み合ったテクスチュアを備えた面の限りない後退」であり、ルノワールの「半球状の突起と円筒の簡明な配置」ということになる。[42]こうした記述は、作品の内部が様々な絵画的構成要素で満たされているならば、つまりフライの言葉を借りれば「デザインの諸要素」を内包しているのであれば、成立する。その一方で線も、明暗も、色彩も、マッスも、何

も描かれていなければ、それは空集合として作品たりうるが、しかしつまらないものである。また絵画とは異なる異質な言語、例えば新聞や瓶のラベルのコラージュなどが、意図的に言語的な構成要素として用いられたなら、それは「絵画」としては成立しないだろう、つまりそれらコラージュされた事物は絵画作品として以外の集合を形成してしまうだろう。一九一〇年代半ばすぎには、このように絵画とは異質な要素を取り込もうとするキュビズムの急展開や、造形性の追求よりもプロパガンダの掲揚を目的とする未来派の台頭にフライは苦言を呈していた。[43] また、フライはダダのような運動について公に語ることはなかったのである。

おわりに

以上のように、当時の論理学の展開を射程に入れることで、我々はフライの批評理念の微妙な変遷を明確にすることができる。すなわち、初期の観念論的傾向からフォーマリズムの方向へと移行する中で、フライの「フォーム」に託された意味も微妙に変化しているという点である。「フォーム」は初期には自然の外観の背後にある観念論的「形式」を匂わせるような概念であり、ベルはこれを作品の背後にある、ただし同じく観念論的な「形式」として理解していた一方で、一九一〇年代以降のフライは「フォーム」というものを絵画作品内部の関係性として記述するようになる。先に取り上げたセザンヌに関する引用の後に次のような言葉を見出すことができる――「こうして一つ一つの対象は抽象化されたわかりやすさ、つまり人間精神に対する感じのよさを保ちながら、しかもあらゆる抽象物には欠けている現実の事物の持つリアリティを再び獲得するのである」。かつて観念論に反駁したラッセルが命題内部の実在的な関係性を追求したように、フライにとってもまた重要なのは、なにがしかの理念ではなく、絵画作品において実在物として記述することのできる質だったのである。

ところで、ラッセルの命題理論は、命題の意義をそれを解釈する主体の精神に基づけなければならないものとして、ヴィトゲンシュタインに批判されてしまう。そこで論理の自律性に重点を置き、一九一四年『外的世界はいかにして知られうるか』の中でラッセルは理論の再構築を試みる。そうすることによって、命題は完全に外部とは切り離された自律したものとなるのである。同じ時期、フライも自律した内部構造ということを問題視するが明確な解答を入手できずにいた。フライは作品の内部のみに限定した批評が孕む問題に悩みつつ、一九一〇年代後半以降、徐々にフォーマリズム的な論調を和らげながら、作品外部の要素の存在を再び認めてゆく。それは文化とか社会というよりも、もっと作品に近い存在である、作家のパーソナリティであり、その人の発するエモーションであった。[44] そうすることで、芸術作品とは芸術家と観者のエモーションの交流の場だとする、今となっては少々古びた、おそらくはシュスターマンの言うところの「ロマン主義的な本質主義」にフライは固執したのかも知れない。

一方ラッセルの命題理論はヴィトゲンシュタインに引き継がれゲーム理論へと発展する。つまり、命題の意味は、命題の構成要素間の関係に由来するのではなく、この命題をやりとりするゲームの局面に由来するという考え方である。ヴィトゲンシュタインによれば、一つの構造を理解するためには一階層上の決定機関に立脚せねばならないのであり、これを作品解釈に適用すれば、芸術作品において問題となるのは、その内部構造ではなく、この作品を芸術作品としてやりとりさせる作品外部の法則だということになるだろう。ヴィトゲンシュタインもフライと同じようにトルストイの『芸術とは何か？』に触発され、自らの思想の転機を迎える。[45] ただし、ヴィトゲンシュタインにとっての外的法則が、社会性や歴史性といったゲームの規則を示唆している一方で、フライはなお作品に込められたエモーションという心理的要素を考察するにとどまった。分析的な手法を共に取り込みながらも、論理学と批評が訣別するのはまさにこの点においてだろう。というのも、美術批評は作品の解釈だけで終わるものではなく、作品に対して何らかの裁定を下さなければならないものだからである。それゆえ、批評家はどうしても論理とは別のレベルの問題に対処せざるを得ない。フォーマリズム的な批評路線を徹底して繰り広げた後、一九二〇年に出版された『ヴィジョン&デザイン』の巻末のエッセイ「レトロスペクト」において、熟慮の末フライは次のように結んでいる――「美的エモーションの価値に関して――それはトルストイが制限したところの倫理的な価値から明らかに大きく取り除かれたものである。美的価値は現実の生活から隔絶されたものであるようにも見えるし、美的価値の実用的な有用性は最も役に立たない数学理論のようにも見える。美的価値を経験する人はそれが彼らの生活において限りなく重要な事態を作り出すところの「リアリティ」の固有な質をもっているということだけできる。私が説明するためにしようとするどんな試みも、おそらく私を神秘主義の深淵に陥れるであろう。その崖っぷちで私は立ち止まるのだ」[46]と。

註

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

(2) R. F. Harrod, *The Life of John Maynard Keynes*, London; Macmillan & co., Ltd., 1951, p. 75.

(3) ラッセル、ヴィトゲンシュタインに代表される論理学とケインズとの関係については、伊藤邦武著『ケインズの哲学』岩波書店（一九九九）を参照。

(4) ムーアの著作については、國嶋一則訳『観念論の論駁』勁草書房（一九八六）、および深谷昭三訳『倫理学原理』三和書房（一九七三）を参照。また、ムーアが使徒会に及ぼした影響については、See Paul Levy, *Moore: G. E. Moore and the Cambridge Apostles*, London; Weidenfeld and Nicolson, 1979.

(5) See Peter Allen, *The Cambridge Apostles The early years*, London; Cambridge University Press, 1978, pp. 1-2.

(6) *The Collected Writings of John Maynard Keynes*, London; Macmillan and Cambridge University Press, 1971-89, vol. 10, pp. 438-40.

(7) Ed. Frederic Spotts, *Letters of Leonard Woolf*, San Diego;

Harcourt Brace Jovanovich, c1989, p. 36.

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

(9) See Geoffrey James Warnock, *Engrish Philosophy since 1900*, New York; Oxford Press, 1969.

(10) これらマクタガートの思想については——See C. D. Broad, *Examination of McTaggart's philosophy*, Thoemmes Press, 2000.

(11) Virginia Woolf, *Roger Fry a biography*, San Diego & New York & London; A Harvest Book, 1995 (First published in 1940), p. 41.

(12) Ed. Denys Sutton, *Letters of Roger Fry*, vol. 1, London; Chatto & Windus, 1972, p. 118, No. 19: "To Lady Fry, December 3, 1887".

(13) Fry, "Turner at the Fine Art Society" in *Pillot*, June 16, 1900, p. 483.

(14) *Ibid.*, p. 482.

(15) Heinrich Wolfflin, "Renaissanse and Baroque" (1966) のピーター・ヴェレイの序文の中で、一九〇三年『アシニアム』誌に掲載された書評 "The Art of the Italian Renaissance from the German of Heinrich Wolfflin" の匿名の筆者がフライと同定されている。

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

(17) 『自由人の崇拝』については——See Virginia Woolf, op. cit., p. 137——「バーティーの論文は立派だとは思いますが、その態度の論理的帰結が諦めだとは必ずしも思いません。怒りの方がどんなにばかげていても正しいと思います。とにかく彼の態度はぼくには高尚すぎると思えます。ぼくは臆病な希望に執着します」、ラッセルの論理学については——See *Letters of Roger Fry*, vol. 2, p. 485——「ちょうど今、バートランド・ラッセルの本を読んでいるところです。彼は我々の時代の天才の一人ですね。彼は他の人々の助けを借りて数学に関する根本的な諸概念に依拠した真の形而上学を始めようとしています。諸科学と同じくらいしっかりと、控えめで気取りのない形而上学を」(一九一〇年七月付)。

(18) "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, 1872-1914*, London; George Allen & Unwin, 1967, pp. 178-179.

(19) *The Autobiography of Bertrand Russell, 1872-1914*, p. 63.

(20) Woolf, op. cit., p. 117.

(21) *The Autobiography of Bertrand Russell, 1872-1914*, p. 96.

(22) Ed. Christopher Reed, *A Roger Fry Reader*, Chicago & London; The University of Chicago Press, 1996, p. 48.

(23) Morris Weitz, *Philosophy of the Arts*, New York; Harvard University Press, 1963, p. 13. ちなみにこの論文は "The Role of Aesthetic Theory" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15. 1 (Fall 1956).

(24) Fry, "An Essay in Aesthetics" in *the New Quarterly*, April 1909. Lev Tolstoy, *What is Art?*, trans. Aylmer Maude, New York; Oxford University Press, 1950 (First published in 1898), p. 173.

(25) Fry, *Ibid.*, p. 20.

(26) *Letters of Roger Fry*, vol. 1, p. 362, No. 331: "To G. L. Dickinson, February 18, 1913".

(27) Fry, "The French Post-Impressionists" in *the Catalog of Post-Impressionists Exhibition*, London, 1912.

(28) Bertrand Russell, *Our Knowledge of the External World as a Field for Scientific Method in Philosophy*, London; George Allen & Unwin Ltd., 1922 (First published in 1914), pp. 42-43.

(29) 伝統的な論理学としてはアリストテレスの三段論法に代表される演繹的手法を指している。

(30) Russell, op. cit., p. 44.

(31) この時期のフライの関心がなによりも関係に向かっていたということに関しては――See David G. Taylor, "The Aesthetic Theories of Roger Fry Reconsidered" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36. 1 (Fall 1977), pp. 63-72.

(32) Clive Bell, *Art*, London; Chatto & Windus, 1914, p. 10.

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

(34) Desmond MacCarthy, "Kant and Post Impressionism" in *The Eye-Witness*, October 10, 1912, p. 534.

(35) Fry, "A New Theory of Art" in *The Nation*, March 7, 1914, pp. 937-39.

(36) *Ibid.*, p. 938――「ベルが彼自身の理論を広げ、文学について（それが芸術である限りにおいて）一層よく考慮したものであればよいのにと思う。というのも偉大な詩作に対してわき起こるエモーションは絵画と建築に対するエモーションと同種のものだと私は信じているから」。

(37) Fry, *Cezanne――A Study of His Development*, Chicago & London; The University of Chicago Press, 1927, p. 45.

(38) 《The Provencal Mas》や《Gardanne》のこと。

(39) *Ibid.*, p. 56.

(40) フライがケンブリッジ時代にキングズ・カレッジフェロー申請論文として提出したものに、"Some problems of Phenomenology and their Application to Greek Painting" (1891) がある。これはギリシア絵画と自然科学の法則を結びつけようとする最も初期の試みのうちの一つである。その後の代表的な論文としては、"Art and Science" (1920) がある。

(41) Fry, "Renoir" in *Athenaeum*, February 20, 1920, p. 247.

(42) *Ibid.*, p. 248.

(43) キュビスムの急展開については、See "Picasso" in *The New Statedsman*, January 29, 1921, pp. 503-4, 未来派の台頭については See "The Futurist", in *The Nation*, March 9, 1912, pp. 945-46.

(44) フライの「フォーム」と「パーソナリティ」に関する議論は、彼の亡くなる直前の講義（「Last Lectures」に収録）において「センシビリティ」という術語の下で展開される。

(45) S. P. Rosenbaum, *Aspects of Bloomsbury*, New York; St. Martin's Press Inc., 1998, pp. 174-173.

(46) Fry, "Retrospect" in *Vision and Design*, London; Chatto & Windus,1920, p. 221.

（かなめ　まりこ・大阪大学）

ケンブリッジ「使徒会」	会員番号	在籍期間	学位
WHITEHEAD, Alfred North (OM) 1861 b	no. 208	1884. 5-1887. 2	4 th Wrangler
DICKINSON, Goldsworthy Lowes 1861 b	no. 209	1885. 2-1888. 6	1 st Class Classics Tripos 1
McTAGGART, John McTaggart Eillis 1866 b	no. 212	1886. 5-1891. 5	1 st Class Moral Science Tripos 1
* FRY, Roger Eliot 1866 b	no. 214	1887. 5-1891. 11	BA
RUSSELL, The Hon. Bertrand Arthur William (3 rd Earl Russell) 1872 b	no. 224	1892. 2-1897. 2	7 th Wrangler
MOORE, George Edward (OM) 1873 b	no. 229	1894. 2-1901. 1	1 st Class Classics Tripos 1 & 1 st Class Moral Science Tripos 2
* MaCARTHY, (Sir) Charles Otto Desmond 1877 b	no. 231	1896. 5-1901. 5	BA
* FORSTER, Edward Morgan (OM) 1879 b	no. 237	1901. 2-1905. 1	BA
# * STRACHEY, Giles Lytton 1880 b	no. 239	1902. 2-1912. 5	BA
# * TURNER, Saxon Arnoll Sydney 1880 b	no. 240	1902. 10-1914. 1	1 st Class Classics Tripos
# * WOOLF, Leonard Sidney 1880 b	no. 241	1902. 10-1904. 1	1 st Class Classics Tripos
* KEYNES, John Maynard (OM) (Baron Keynes of Tilton) 1883 b	no. 243	1903. 2-1910. 11	1 st Class Maths Tripos
WITTGENSTEIN, Ludwig 1889 b	no. 252	1912. 11-1929. 1	Ph. D

*はブルームズベリー・グループ，また#はケンブリッジ「真夜中会」のメンバー

ブルームズベリー・グループ

# BELL, Arthur Clive	1881-1964	ケンブリッジ大学
BELL, Vanessa	1879-1961	画家
WOOLF, Adeline Virginia	1882-1941	小説家
GRANT, Duncan James Corrowr	1885-1978	画家
STEPHEN, Adrian Leslie	1883-1948	ケンブリッジ大学
MaCARTHY, Mary (Molly)	1882-1953	
(# STEPHEN, Julian Thoby)	1881-1906	ケンブリッジ大学

#はケンブリッジ「真夜中会」のメンバー

SUMMARY

Roger Fry's Art Criticism
——Compared with Russell's Logic——

Mariko KANAME

At the turn of the last century at Cambidge in England. several movements occured against tradition and involved many kinds of fields. like: art. science. politics and economics. It may well be that Bertrand Russell's logical theory and Roger Fry's art theory are some good examples among them.

At a glance. the streams of Logic and art criticism seem to keep running separately. acutually there has been a theoretical connection between Russell. and Fry. Both these theories have the analytic method and teir central idea is 'form'. For Russell as well as Fry. 'form' is not a metaphysical idea. but a real object described *as such.* exactly to say. it is the way the constituents are put together. Further more this 'form' is different from Clive Bell's idea which usually tends to be considered as equal to Fry's under the Bloomsbury Group.

In this essay. I suggest that the originality of Fry's art theory can be derived from an analogy with Russell's Logic. and his formalism must be distinguished from the traditional idealism.