

【翻

訳

エリー・フオール

——生涯、美術史、文明批評（3）

ポール・デザンジュ
訳 吉野齊志・上田あゆみ

楽観論の奪還——社会的・道徳的進程

考え始める人にとって、生きることは恐ろしい。考えるのに熱中する

人にとつて、生きることは崇高なことである。エリー・フォール

エリー・フォールの道程は、彼が継続的進化と呼ぶもの、エピソード、実のところは連続的な進化からなっている。「これらは私がもはや書かないであろう事柄であり、またほとんど憎んでいることさえある。しかしその中には、私にはまだわからない将来の形態が芽生えている」。彼にあつて突然の変異、ある状態から別の状態への移行と見えるものは、彼の精神の中と事物の中で同時に続いている、緩慢で漠然とした仕事の到達点にすぎない。

「私は疑うが、しかし信じる¹⁾」。彼の精神は懐疑と信仰のあいだで揺れ動いている。彼の場合、信仰は超自然的なものや不可知なものに向けられるわけではない。信仰は理性に対立するのではなく、まったく反対に、理性の歩みから生じる。批判的精神の排他的な行使は絶対的ニヒリズム、徹底した無力に導くだけである。認識はある段階に到達すると、「人間の共同体のために、自らが勝ち取つたものを分類整理し利用したいという、抗いがたい欲求を感じる」。分類整理し利用すること、つまり明言し行爲することは、必然的に信仰の行いに対応しているが、理性の行いでもありうるし、またそうでなければならぬ。一九三四年の事件で^(訳註)「そのバリエードに理性で上つてはならない」と誰かに言われたとき、彼は「私が上るとしたら、それはまさに理性に

よつてだ」と答えた。

*

「生の仮面たる歴史は、すべての事件とびつたり一致する形をしている。人間の全歴史を認める者は、人生の教訓から成長するための手役を受け取れるだけの成熟した者である」。フォールがミシュレに続いて、人間の自由と自然の宿命的な力とのたえまない戦いを感じ取るのは、歴史によつてである。彼の思想は歴史の実質を栄養源としている。それは過去の教訓だけでなく、毎秒ごとに歴史に転じつつある現在の教訓でもある。彼は二つの世界のあいだに生まれて、消えゆく者の最期を看取り、壮大な可能性の担い手として喧騒と激情の中で立ち上がる者の最初の歩みを情熱をもつて観察する。「君が辿る道を、生きていようと死んでいようと、私も辿るだろう」。最初の手堅い著作の序文のときから、長い擬人的修辭の末尾で彼が参照しているのは歴史であつた²⁾。そしてこの誓いはずっと守られることになる。

彼の道徳的・社会的道程、それに審美的道程は、同じ歴史的風景を通して展開されていく。彼の思想は時代の思想と歩調を合わせている。一般人にとつて時代を先取りしているように見えるとしたら、それは彼が他の多くの人々よりも高く、遠くから見ているからである。

ごく若い頃、文芸以前と呼べる時代には、この年代の若者には普通であり健全なことだが、彼は自分の個性を主張するのに専心して、中身の不言葉をもてあそぶことはなかつた。「人間は個人主義者であろうとしても無駄である。個人でなければ共同の軌の下にあり

続け、群衆を超え出ることはいらないだろう⁽³⁾。

この時期（一八九九年）にはすでに、彼は個人と社会の関係について問い、「大きな社会問題のことを心配していた」。この社会問題を彼は漠然と、しかしすではつきりと、「不信仰と信仰の闘争、暴政と憐憫、〔……〕資本と労働の闘争」と定義していた。彼の若々しいアナキズムは非社会的、非参加的な者、「外にいる」者のアナキズムではなかった。すでに建設的だったのである。

しかしながら、一八九七年には彼は徹底した悲観論に傾倒していた。ピョルンソンの戯曲の影響で、彼は「正義と幸福を保証するため」に、信仰も、愛も、ましてや科学も信じない⁽⁴⁾ ようになっていった。彼はニーチェを知るよりもずっと前に、当時強い影響力のあったスカンディナヴィアの劇作家たちを通して、簡略化されたニーチェ主義の教えを受け取っていた。彼の英雄はすべてに抗う理由をもち、それゆえに「民衆の敵」と見なされる者であった。

作家フォールが登場するのは一九〇二年の初めである。この時期からカリエールの死ぬ一九〇六年までのあいだに書かれた、『形態と力』に収録される諸論攷は、それから公然のものとなる彼の思考の新しい状態を物語っている。彼がほとんど全面的に他人の思想に従ったのはこれが最初で最後であった。「カリエールが死んだら、私の靈感源は枯渇してしまうと、私は信じている！」彼は一つの集団と一体になっていた。共同で進められる闘いに陶醉して、彼は共同幻想に染められていた。

『形態と力』では、著者が社会の進化に道徳的目的を定めていることが明らかだが、この道徳には義務も制裁もない。彼は「真理」「美

「正義」を絶対値で定義可能な概念と考えているように思われる。彼は人間と宇宙のあいだに、決定的でそれゆえ安定した均衡が確立されることを予見している。彼は「至高の人間」の出現をもって進化の終端とする。

これこそ科学主義の幻想であった。それはまさしく、高貴な精神と熱烈な心を高揚させるためのものであった。しかしこの幻想が消える⁽⁵⁾と、なんとという転落と空虚が待っていたことだろうか！ ドレフェス派の崩壊後に他の多くの人々が殺到したカトリシズムや国家の伝統といった逃げ場を拒否しただけになおさらである。こうして終わりがないことは承知の、彼が呻きと形容する探求が始まる。

「残酷なのは生であつて、私ではないということ」を学ぶのに十年かかった。十年とは、まさしく『美術史』の執筆にかかった時間である！

というのもこのことを、またその他にも多くのことを彼に教えたのは歴史だったからである！ 夢から覚めた彼の目に歴史が見せてくれた光景は、最初は耐え難いものに思われた。暴力という宿命は文明の生死を支配しているようだった。無力な宗教や道徳が禁止しているにもかかわらず、いたるところで個人でも集団でも殺人が行われていた！

それでも人類は成長し、生産し、その成果で豊かになってきた。その神殿は崩落することもある。人類はその廃墟を利用して新たな建築物を建てるが、それもまた崩壊していく。どこでも争いは行為の原動力であり、不幸は希望の口実であるように思われる。生は死を養うが、死は生を養う。芸術それ自身が死体の山の上に花開くものである。ま

もなくエリー・フォールは『火と水の上のダンス』で、こうした耐え難い現実を陳列することになる。

けれども、現実是最初にフォールを傷つけている。もともと矛盾に満ちた著作『征服』の序文は、心身医学の観察に似ている。疑念は彼の「心を痛めつけた。彼は血の中を歩み、引き裂かれた」。

「知的均衡は他の均衡に取って代わりがちである。二つの均衡のあいだで、貪欲だが誠実でもある想像力は躊躇して、いつも選ぶことができない」。フォールの社会的関心は、人類の連帯に強く根差した古くからの感情を言い換えているにすぎず、自己肯定したがる強い個性への希求と衝突する。彼は自分の生きていく社会に対して反抗の段階にありながら、個人と社会の關係の否定的ではない定義を求めている。彼は「確立された秩序」に挑む。そのような秩序は彼にとっては無秩序である。それでいて彼はすでに強く「有機的秩序」の必要性を感じているが、まだそれを定義することができない。彼は自分の矛盾に引き裂かれている。こうした状況で、彼の道德的混沌に相対的秩序を課し、彼の精神に揺るぎなく明晰な慰めを与えてくれることになる。最初の人は、ニーチェだったように思われる。

*

しかしながら、彼にとってニーチェは新たなラマルクにはならなかった。雷のような啓示は何一つ与えてくれなかったのである。彼は明白な愛と全面的な理解をもってニーチェに従った。その行程は途切れない上昇ではなく、狂気への最後の飛躍に至るまで、いくつもの跳

躍と転落が刻み込まれた折れ線だった。また、彼はニーチェの中に多くの自分自身を見出したが、だとしても、フォールのニーチェへの賞賛は彼の判断を変えることはなかった。

そういうわけで、フォールはキリスト教の歴史的活動を見誤ることはなかった。しかし人間の進化を考えると、あまりにも長いあいだキリスト教によつて抑圧されてきたいくつかの要素に活力と正当性をふたたび与え、ふたたび人間の役に立てたという点で、ニーチェには理がある、と彼は考えた。

それこそが、多くのばかげた解釈がなされてきた「力への意志」である。エリー・フォールにとつてそれは、人間において意識的となった、全生物に共通の原初的本能の現れに他ならなかった。それが生物学的必要性に対応しているのである。

「力への意志は精神の見方ではない。人間の魂の不変の現実であり、それゆえに歴史の中でももつとも効力ある道德的要素である」。

力への意志は力を道具とする。この力という言葉をどう理解するべきだろうか。エリー・フォールは創造、普及、主導、波及、征服といった諸能力の総体と定義している^⑤。これらの能力を制御するのは良いことだろうか。力ある人間とは軍人だけではなく、哲学者、創造的芸術家、あるいはずっと威信は低いながらも必要なら労働者でさえもそうである。それはつまり、その人がいなくなった後でもその行為が感じられ、結果の中に存続し、その仕事が時代を刻むような人間である。このように特異で変幻自在な人物のことをエリー・フォールは「詩人」と呼ぶ。

ニーチェからもう一つの重要概念を彼は学んだ。力は責任を伴うと

いうことである。彼はすぐにこの考えを自分のものとして、そこから帰結をすべて引き出した。彼はそうして英雄に自己中心性を脱却させた。その力を行使する相手、そのために力を行使すべき人々と、英雄を連帯させたのである。

ここでエリー・フオールは無償の行為や「美しき振る舞い」を唱える「ニーチェ派」理論家、「純粋な耽美家」から完全に袂を分かつ。フオールに言わせれば、そのような人たちは人間の理性ではなく間接の理性を行使している。力をそれ自体で目的と考え、神格化する人々についても同じである。「力の神秘主義は、政治的異端の中でももつとも卑しきものである。力は愛の表現になりうるし、ならねばならない」⁽⁶⁾。

フオールがニーチェから学んだことは何よりも、弱さを神聖視することで弱さの温床となっている否定的道徳の告発であった。「病と死を神格化する人たちに抗つて、力と健康の崇拜を再確立した」という点で、ニーチェは称えられるべきである。そして何よりも、人間は自らを超えていけると判断して、人間に高い信用の印を与えたことで。

一方、ただ心理的だけでなく生物学的・社会的でもある人間の現実全体を把握していなかったという点については、フオールは一転してニーチェを非難する。ニーチェの想像する超人には、歴史の運動に溶け込むということが欠けており、星々の空虚に浮かぶように宙ぶらりんのままである。

真の英雄は歴史から切り離されたりしないからである。英雄もあらゆる生物と同じく、自分の属する環境に結びついている。環境に反旗を翻す場合でさえ、英雄は知らぬ間に環境を翻訳し伝えているので

ある。英雄がそのような解釈者でなければ、「彼が運動の幻想を与えたとしても、その声は虚偽として響き、その行いは空虚に沈む」。ナポレオンが歴史の方向に沿って振る舞っていなかったら、エリー・フオールにはそれほど偉大とは思われなかったことだろう。ところがニーチェは歴史的進化の流れを見抜けていない。この流れが彼の示す価値を、彼の推奨する手段で与えてくれそうなきでさえ、そうである。ニーチェはフランス革命もナポレオンも理解していない。

一元論者にとつて——エリー・フオールはいま一度繰り返す——個体は共同の組織体との関連でのみ存在する。英雄もこの法則を免れることはない。たしかに英雄は群衆から抜きんでている——その目は人の理解を超えている——が、完全に群衆の外に身を置くならば根無し草となり、そのせいで枯れてしまう。種は全個体に共通する性格、個体たちの生存欲求、潜在的エネルギーの永続を体現している。種の中にはすべての潜在性があつて、それを解放するのが例外的な人間の仕事なのである。「翳に沈んで苦しむ群衆のこの上なく具体的な欲求と、叫び声のようにそこから逃れ出て来る力ある人間たちの生命の他に、地球上にエネルギー源が存在したことはなかった」⁽⁷⁾。彼はまた、「観念、それは民衆の汗である」とも書いていた。

種、大衆、あるいは民衆（フオールは多数の人々、多様な人々、取るに足りない頭脳労働者と手の労働者と呼ぶもののあいだの微妙な區別を退ける）は無垢の貯蔵庫である。民衆（ここでのフオールはしばしばやるように、生物学用語で定式化された類比を用いている）は肉体であり、筋肉であり、内臓であり、血である。また同じものが骨格、「貴族」を形成してもいる。「生きた貴族は皆、民衆から出て」きて、

民衆の理想論と官能性に理性的な骨組みを与えるのである。言うまでもなく、そのような貴族は世襲ではありえない。つねに更新される貴族である。

それゆえに、感傷、理想論、官能、想像の泥土にまだ半分浸っている群衆のただ中でこそ、「分配と改鑄」が行われるのである。だからエリー・フォールは四人の「建設者たち」にドストエフスキーの名を加えた。生物学者、歴史家、哲学者、小説家、それに画家というこの『建設者たち』を集結させることになったのは、彼らの性質が同じだからではなく、役割が似ているからである。彼らはそれぞれ、新たな人間世界の構築という同じ必須の仕事に貢献したのである。

ラマルクが共通の起源と、単純なものから複雑なものへの有機体のたえざる進歩を明らかにすることで建築の土台を立て、ミシュレが歴史の劇的な性格を明白にし、セザンヌが分析の行き過ぎの後で、光と色を対象を分解することに反発し、ニーチェが力と意志の知的な詩を歌ったとすれば、ドストエフスキーは構想中の世界に基本的な力の貢献をもたらしたのである。ニーチェの場合は頂上の悲劇だとすれば、ドストエフスキーの場合は低地の正劇である。けれども、「精神の光を全面的に本能の炎から借りるのでなければ、どこにも何もありません」。

「ここでは西欧の統制的精神は知られていない。感傷的生のぼんやりと拡散した力は、交差した無数の網目の中で互いに行き来している(…)それは膨大な流浪の作品である」。

ドストエフスキー、それはもはや楽園ではなく地上の地獄にふたたび見出された無垢の世界であり、愛と飢えの世界である。彼の歌は、

長いあいだキリスト教によって鎮められてきた、人間先祖代々の弱さをふたたび取り上げている。エリー・フォールはドストエフスキーの中に、イエス以降で(アッシジのフランチェスコを除くならば)唯一の真正のキリスト者を認めていた。

ニーチェの教え、あるいはもつと逆説的なことにドストエフスキーの教えは、エリー・フォールの中で、一時期揺らいでいた自分自身の力の感情を強めただけであった。それ以降彼にとつて、いかなる頂点も到達不可能ではなく、いかなる深淵も計り知れないものではないように思われた。他方で、これで決定的に悲観論的になった世界観により、彼はあらゆる幻滅を回避した。だから、彼は近いと感じる試練と対決する準備ができていた。

ここでもう一人の仲間が手伝ってくれた。戦争中、『エセー』は彼の愛読書の一つになる。一方にニーチェ、他方にドストエフスキーの行き過ぎが乗った二つの天秤皿のあいだで、モンテーニュは均衡点を示す梃子となったのである。

*

エリー・フォールは危機に瀕した共同体のために、自分の特別な能力によって任じられた役割を果たそうと決心して、ただ雄々しく戦争に参加した。彼は自分の参戦を正当化するために、「平和主義者」や「愛国者」たちが都合よく使うような薄っぺらで矛盾してさえいる口実を持ち出すことはなかった。このことは彼を新環境で孤立させ、『聖顔』の最初の頁から彼が見せつけているような劇的な状況を引き

起こすのに十分だった。

戦争が現実のものとなってきたとき、エリー・フォールの反応はまづは貪欲な好奇心だった。戦争という光景について、彼は忘れがたいイメージを提示することになる。彼の感性が戦争の恐怖を感じていたことに異論の余地はない。時に本人が打ち明けていないこともあるが、いくつかの語調は見誤るべくもない。けれども彼はたえず自らの情緒的衝動を乗り越えて、外見上は自らに平静を課していた。

彼は自分自身の中で知性と感性のある種の乖離に気づいており、その乖離を維持するのに専念していた。身体的にはすっかり戦争に飛び込みながら、精神的には戦争を超えて高みに上り、戦争を現象として俯瞰的に考察し、その結果のみならず原因をも突き止めようとしたのである。

人間固有の規範に関わるならば、戦争は情緒にとつて耐えがたく、不道徳かつ不合理であり、正当化できないものであり続ける。だからエリー・フォールは、人間をその責任から解放して、戦争は神に、すなわち自然に任せた方がいいのではないかと自問した。

戦争は元々生物学的必然性から生じたものであり、意識的な人類がこれまで虚しく抵抗し続けてきた動物的本能の現れなのだろうか。それは外面的性格の残忍さ以外では他の手段とほとんど区別できない、一つの生きる手段なのだろうか。

一九一四年には、彼はこのことに異議を唱えた。「戦争が近づくと、人間の意志は打ち砕かれるようだ⁽¹¹⁾」。彼は個人の意識がいわば沈んでいくのを目撃していた。「戦争というドラマは人間の中で展開されるのではなく、すべての人間に共通する、漠然とした雰囲気の中で展開

される⁽¹²⁾」。曖昧だがそれだけに強力な集団の感情が押し付けられる。推論だろうと明白な現実だろうと、何ものもこの感情を打ち砕くことはできない。それに対してこの感情は、自分を強めうるものならば、この上なく幼稚な神話も粗雑な作り話も、なんでも受け入れるだろう。

こうして、個人はこの上なく異様な環境に瞬時に適應する。何よりも確固とした道徳的価値のような、もつとも根深い習慣の全面的な転覆に順応してしまうのである。生命は人間にとつてもつとも価値のないものになってしまったようである。人間は殺すこと、それに死ぬことを受け入れるのだから。死の物理的な恐怖は、「死体と同棲する」者にとつては最終的には消えてしまう。

ただしエリー・フォールの目には、戦争はいわゆる軍事的環境に限られるわけではない。「男も女も、民衆の全体が生る屈なリズム、習慣、通常の道徳、共同の法の外へと暴力的に放り出される⁽¹³⁾」。そしてだからこそ、戦争は少なくともその歴史的形態においては、自然が世界内にエネルギーを維持するために用いる残忍な手段の一つでありうる、とエリー・フォールは考えるのである。

彼はずつと先に進みさえする……。個人たちを胎の底まで動転させる戦争というドラマの深い衝撃は、性細胞に作用し、遺伝的に精神的生の真の爆発を準備しうると彼は考えていた。彼にとつては、動乱の時代を生きた世代は、安全に生きた世代よりも多くの詩人や芸術家を輩出しているのを歴史が示していると思われた。「戦場から帰って来てまた戦場に戻りそこで倒れる子もいれば、この最初の抱擁が最後になるのかも知らない子もいる、悲劇の子供たちの愛」はしばしば、英

雄の種となる……。」「なぜ道徳が戦争の中で消えていくのかを学ばば、精神がすべてを燃え上がらせ、照らし出す炎のように成長する理由もわかるだろう」。

こうした理由から、エリー・フォールは真実の大著『聖顔』以降、「好戦派」と非難されるようになった。彼はというと、この非難を退けたのだが。

そう！ 彼は悲劇を呪うことで満足するのではなく、悲劇の源泉にまで降りて行ったのである。けれども、「十分に謙虚なために、内奥の感情を法の力にはしない」人間がいるかもしれないということ、どうして彼が理解していなかったことがあるだろうか。

好戦論者？ この形容は、ラヴダンやさらにはバレス(訳註三)のように、戦争を英雄的精神の喜ばしい祭典のように描いていた吐き気のある文学やエピナル版画の方にずっとよく当てはまるだろう。他方で、エリー・フォールはジョゼフ・ド・メーストルとその弟子たちに反対して、戦争を道徳的刷新の道具あるいは個人の完成の機会と見なすことを拒否した。試練の前にも後にも、個人は以前のままであり続ける。戦争によって人が雄々しくなったり墮落したりするように見えるなら、それは戦争がいわば人々を剥き出しにすることで、本人たちが普段知らずにいる本当の姿を示すからである。それが象徴的な表題をつけられた『車輪』の教えである。「誰も(登場人物たち)が、戦争が起る前の自分たちの姿を見出していた。(…)彼らは出発点に戻っていた。(…)彼らは自分たちの存在を増やしたが、それは自分たちの存在の方向へと増やしたのである！」⁽¹⁴⁾

それでもやはり、彼が戦争の中に、人類が動かぬ死を回避するため

に用いてきたもつとも変わらぬ手法を見ているのは確かである。ここでも他のところと同様、彼は歴史を忠実に辿り、場合によってはこのやり方は失敗し、無力で有害だと判明することを認めている。エリー・フォールは『火と水の上のダンス』以降、そのことを明言している。もつと後になると、技術の進歩と大量破壊兵器の出現によって、あらゆる戦争は交戦国両方の端的な破壊と等価になるだろうと予見している。そうなると戦争はもはや、暴力を時に芸術の地位にまで高める暴力の「様式化」ではなく、盲目的で自動的な殺戮となるだろう。「語の生物学的意味で有機的になったそれ(戦争)は近い将来、かつては認められてきた生き生きとした飛躍の一切を人間集団に与えることができなくなるだろう」。だから彼は「いつの日か——どちらかといえば先の日に——人間は戦争を放棄するだろう。各民族と人類そのものの全体へと戦争が広がれば、人類の美徳、さらにはその記憶さえも消し去ってしまうであろうから」⁽¹⁵⁾。

生の手段を増大させてきた科学は、同じく死の手段をも強化してきた。それ以降、人間はどちらの手段も自由に選ぶことができるようになった。どんな動物であれ、その選択は基礎本能、つまり自己保存の本能によって命じられている。けれども心的に進化した人間は、もはや受動的にこの本能に従ってはいないのである。

人間は戦争の宿命に抗うことができると、エリー・フォールは信じていた。そして何よりも、まさしく人間による戦争の原因を取り除くことができる信じていた。その原因は、人間がかなりの部分までの自身の運命の支配者となってきた社会進化と心の進化の中で、人間自身が作り出したものである。けれども、「戦争宿命論の体系的で高邁

な否定では不十分である」。泣き言や道徳を説く説教で戦争を撲滅することはできない。戦争に人間的原因があるのなら、その反面で平和も人間の行為に依存しうる。その行為は経済的・社会的原因のみならず、イデオロギー的・心理的原因にも立ち向かうものでなければならぬだろう。しかし人がこの道を進むなら抵抗に出会い、別の対立を引き起こさずにはいられない。平和は戦争と同じように勝ち取るものである。「真の平和主義は好戦的態度である」¹⁶。

しかし人類が——エリー・フォールもまだ遠いと考えるいつの日にか——自らに對する暴力的手段を用いるのをやめたときには、絶対の平安に身を委ねることができのだろうか。この仮定の場合には、もつと密やかな新たな危険に曝されるのではないだろうか。その危険とはやはり死だが、不意の死ではなく、蟻塚やミツバチの巣のような静的で、凝固した、自動的な秩序の中の精神的・身体的衰弱によるゆつくりとした死である。それはあらゆる不安の種ともどもあらゆる好奇心、欲望、矛盾、機械的なもの以外のあらゆる運動が抹消された秩序、退屈で死にゆく世界である。

エリー・フォールはこの問いにも答えている。その通り！ 救うべきは戦争ではなく戦争にまつわる美徳であるが、いかなる場合であれ、この美徳を集団が減びるような仕方では用いることはもはやできなくなる。生きるための闘争は場所を変え、もはや人間から人間に對して行われるのではなく、種から種に對して行われるのでさえなくなる。「知性と知性が形成した武器、それに精神の力に従わせるべき環境とのあいだで、闘争は続くだろう」¹⁷。応用では実に豊かな科学が、これらの美徳を行使する別の手段を人間に与えてくれるだろう。人間

はなおも、その汲めども尽きぬ想像力、生命に関わるがゆえに抑えきれない認識と征服への欲求のおかげで、その天才による発明でふたたび危険になった生を楽しむことだろう。「機械は危険な手段で生きることを強いることにより、一度ならず人間を救うだろう」¹⁸。

*

エリー・フォールが『聖顔』の結びを書いた日の翌日、一つの命令が彼を戦争から引き離し、もはや幻想は何一つとして残らなかつた。「唯一永遠の、芸術の幻想、すなわち認識で苦しんだ後になおも感じることの陶醉を除いて」と彼は言っている。生の究極目的を考えると、エリー・フォールが悲観論者であり続けているとしても、生命について「エネルギー、つまり存在そのものを維持することに向けられた戯れにすぎない手段を考察する」ときには、彼は次第に強まる樂觀論で満足するようになる。『火と水の上のダンス』は、ふたたび見出された歓喜の中での、自身のたえざる更新の条件そのものとして死を受け入れる解放された生への讃歌である。生の外ではすべてが無であることを知れば、人間はそれ以降、この生のみを身を捧げるようになる。人間がこの生に認める目的は生それ自身だけであり、その生すべての手段を受け入れることになる。人間は熱烈にこの生と一体になり、そうして自身の力の及ぶ限り、世界の永遠の再創造に参与することになるだろう。そのとき、人間は自分自身から何も切り離すことなく、全面的に生きることになるだろう。完全な形を保った人間は「自らの判断を変えることなく心を使い尽くす」ことができるだろう¹⁹。

『火と水の上のダンス』は、社会進化についての道徳的考えの代わりに美的な考えをもつてする企てである。詩的な見方だと人間世界は、人間世界がそのイメージでしかない宇宙全体と同様、芸術作品と類比的に見える。この芸術作品は道徳的目的には無関心だが、その運動はたえず均衡へと向かう。

「文明は抒情的現象であつて、道徳的現象ではない。動的であつて静的ではなく、前もつて定義された学料ではなくて暴力的なドラマである。このドラマは互いにぶつかり合い引き裂き合う諸要素においては混沌としているが、このドラマを一瞬表現する信じがたい能力を持った英雄あるいは英雄的な民衆が登場するときに取る外見は整然としている。それは無秩序な二つの暗い深淵のあいだに光る均衡である。秩序はそれが通り抜ける諸々の精神や社会にあつては暫定的なものが、残した作品にあつては決定的なのである」⁽²⁰⁾。

これと同じ考えはその他多くの考えに混じつて後に『形態の精神』に、さらに後にはこの大著の心理・生物学的対となる『群島の発見』にも見出せる。その間に、エリー・フォールは『ナポレオン』で、偉大さゆえに唯一の存在であり続けることを余儀なくされた行為の芸術家の肖像を描くことになる。『モンテーニュと三つの処女作』は『建設者たち』の続編にふさわしいモノグラフの大著の最後のものである。そこで強調されているのは、特定の人間たちを反面では他のすべての人間たちと同じようなもの、すなわち創造者にする不朽の性質である。

*

そういうわけで、エリー・フォールが歴史の運動に従つて神々と詩人の天空を離れ、人間たちの地上に降りてきたのは一九二七年以降のことである。実のところ、彼はけつしてこの地上を見捨てることはなかった。彼の精神は実に高くを飛んでいたけれど、けつしてささやかな現実との接触を失うことはなく、その抒情性は勢いを断たれることなく、不変の良識という反対側の錘に実に見事に適応したのである。けれどもそれ以降、彼は精神的生の現れを偉大な人物の水準ではなく、民衆の水準で観察することにこだわるようになる……。その時まで、彼は作品から出発してその作品を創造した力を探求していた。今や彼は群衆から出発して、生物学の泥土を掘り、社会の発酵した腐植土を耕し、そこにかつての作品の根とこれから生じる作品の芽を探し求めるのである。

彼が集団の過去に関心を抱くのは、その集団が生まれるところをよりよく理解するためである。集団は「恐るべき新生児」を産む。『群島の発見』では、彼は地上のすべての民族がかすんで消える前に、急いでその独自の性格を書き留めようとした。この目録が完成すると、彼が著作の中でこだわるのは、ほとんど旧世界の最期を刻む出来事の中に新世界の予兆を見抜くことだけになる……。科学は技術的・実践的応用で、人間と自然との関係、人間と人間との関係を徹底して転覆させた。科学は大地の顔を変えたのである。エリー・フォールの言うには、少し前には地球の神経系は軟体動物の神経系に似ていた。それがほんの十数年間で高等脊椎動物の神経系の機能的複雑さ、完璧さに到達したのである。

必然的に、人間は自分の住む環境の新しい条件に適應し、そのために感じ方、考え方、生き方の非常に古い習慣を捨て、別の習慣を身につけねばならないだろう。エリー・フオールの敬愛するサミュエル・パトラーは、祖先由来のものであれ、教育や経験で獲得されたものであれ、習慣のおかげで私たちは、有益で必要でもある無意識の動作を保っていることを示した。というのも努力せず、考えることすらなしに日常の身振りの大部分を遂行するのを可能にしているのは、この無意識の動作だからである。私たちがもつともよく知っているものは、私たちがもはや考えることもなく、知ろうとも思わないものなのである！

けれども、かくも役に立つ無意識の動作も、環境があまりにも深く、あまりにも速く変わってしまえば、もはや環境の要求に答えられない。そうなればこの無意識の動作は、不可欠な再適應への抑制、障害になってしまう。エリー・フオールは『約束の地を見つめて』で、この再適應に対立するあらゆるものを告発した。それは惰性、怠惰、變化への恐れ、それに突拍子もない知識が雪崩のように押し掛け、居心地のいい事なかれ主義に固まった世界の馴染み深く安心させてくれるイメージを攪乱してくることに戸惑った人たちの不安である。

こうした人たちは機械を非難したが、彼らによれば、機械は精神的価値を破壊する卑しい唯物論の現れなのである。彼らはそれに精神性を対置する。しかし精神性は「苦しむ宗教と哲学の占有物」ではない。エリー・フオールにとって、機械は精神にとつて異物であったり、ましてや敵対的であったりするわけではなく、精神の新たな受肉に他ならない。機械を疑うことは、「機械を作った人間の精神を疑う

こと」である。⁽²¹⁾

すでに人間世界の再構築で、彼は技術の寄与をとて肯定的に評価していた。牛乳の殺菌や湿地の干拓といったもつとも控え目な応用のいくつかでも、戦争が生んだ死者よりも多くの人命を救っていた。たしかに、人間は技術への奉仕に従属してしまうことがあまりにも多い。技術は人間に奉仕しなければならない。人間はいつも最終的には自分の手から生まれた道具を支配してきた。今日の機械は労働者の鎖を重くしている。けれども、その機械のおかげでこそ、労働者はそこから解放されることだろう。

エリー・フオールは人類が「技術的発明と統制という新たな無意識の動作に身を委ねる」ことを予見していた。この発明と統制は、「すべての分野で、大昔からの教育によって良心の尊厳にまで高められ、かつては解放の道具であったものが抑圧の道具となってしまうた教義と法という古い無意識の動作と闘う。抽象的秩序と主観的自由による道徳的正義という古い概念はいたるところで、具体的秩序と客観的權威による社会的正義という新たな概念と対立する」。⁽²²⁾

『約束の地を見つめて』を書きながら、エリー・フオールは弁証法的唯物論の方法に訴えることを自らに禁じた。その理由は彼によれば、弁証法的唯物論を十分に掘り下げていかなかったからであり、また「一元論的推論の企てを古典的観念論に対立させる方が興味深い」と判断したからである。この一元論的推論は人間の思考と行為のいかなる矛盾も無視しない。「これらの矛盾は永遠の生成の中の生ける統一のゆぎない柱」だからである。⁽²³⁾

自分の個人的な道のりを辿り続け、その知性と感性から、それどこ

るか自ら「神秘」と呼ぶものからも得られるすべての源泉を用いて、彼は社会主義に非常に近い即時的解決を勧めるに至った。この社会主義は言われてきたような感傷的なものではまったくなく、実践的で、生産・交換手段からなる共同体への回帰を含む。そして労働する大衆の階級にこそ、新たな有機的秩序を征服すべく現代の真の「貴族」が出現するのを彼は見る。

エリー・フオールはこのような世界の再建に協力しようと考えている。それもまずは著述家としてである。ただし彼は、自分自身を掘り下げるのに時間を使わず、他者に説教するのに時間を浪費するような人たちのことは非難、あるいは告発している。実際、彼は説教をしない。彼は自分自身の掘り下げで学んだすべてを伝えようとしているのである。あたかも彼の内面的豊かさはまだ彼自身のものになっておらず、必然的に分かち合わねばならない共通善を構成しているかのようである。

人類が今日追い込まれている生死にかかわる選択肢を前にして、「平静」という教説を弁護することはできなくなつた」。もはや懐疑に逃げ込むべきではない。懐疑は理解することが、つまり方針を決めることができないう印でしかない。今や、「二つの世界のあいだに宙づりにされた」人間はそのあいだで選択を決心せねばならない。²³

たしかに、『約束の地を見つめて』の肯定から『征服』の激烈な否定のあいだには大きな隔たりがある。けれども、『征服』の否定はすでに、否定の否定に他ならなかつた。このとき重要だつたのは、墮落しながらなおも強い力のある社会をものとしなかつたのであつたのである。今や、問題は新たな社会の基礎に貢献することである。大きな運

命が人間に差し出されている。どうしてそれを断ることができるだろうか。最後の著作では、『火と水の上のダンス』の超越的宿命論からは遠く離れた。神々の取り分は少なくなり、人間の取り分が増えるのである。

*

物質的關係、精神的關係の両面で個人と社会のあいだに新たな關係が確立されることを要求するのは、世界の經濟的進化である。道德は神的靈感を受けていると自称するときでさえ、共同の利害関心に役立つだけであり、すべて集團の團結を保証するために考えられている。ところが西洋道德はなおもユダヤ・キリスト教的な考えを糧としている。「これから、形而上學的強迫や永遠の罰への恐怖から解放された人間は、いわゆる道德法則を逃れることができるし、逃れねばならない。この法則はおそらくかつては生の條件を維持する必然性から命じられたが、もうずっと前から、もはや私たちのものではなくなつていたのである」。

なおすべての道德は、宗教的であれ、いわゆる独断的合理性に基づくのであれ、「心の修辭を構成するだけであつた。宗教も法もこれれまですべて、人間を形成する要素を誤解していたために、精神の修辭を翻訳することしかできなかったからである」。²⁴

文明は徐々にであれ突然にであれ、社会化が強まり、個人と社会の古い対立が解消に向かう状態へと導かれる。すべての個人たちが連帯している集團では、各個人は自分の適性によつて割り当てられた役割

を可能な限り果たすことが関心事だった。というのも各個人は、他者と自分自身がそれぞれの特定の務めをどうやって果たすかによって苦しんだり、利益を得たりすることになるからである。各個人がこのことを意識すれば、制約をかけるようなあらゆる道徳は無用になるだろう。

それまでのあいだ、人間同士の関係を規定する道徳は、集団の中でも個人の内奥でも互いにぶつかり合い、協力し合う物理的・精神的な力のすべてを考慮に入れなければならないだろう。道徳はそのすべてを尊重し、そうして「生きることの無益と死の確実性に対して私たちに唯一許された征服」、つまり芸術と行為という「エネルギーと愛の表現」を促進せねばならない。エリー・フォールの道徳が真に「無道徳」であり続けるのはこの点である。彼は何かを禁止するような規律を道徳から排除するからである（ただし彼は、いかなる「開化した」社会も長くそうした規律なしでいることはできないのではないかと危惧している）。しばしばそうした禁止の規律に還元される通俗道徳は「情念、好奇心、経験という、創造へと上昇する血塗られた三段階」を拒絶する。

個人の中に高度な部分も低位の部分も、高貴な器官も恥ずべき器官もはない。脳と性器はお互いを必要としており、去勢されていない通常の人間では調和して働いている。

同じように、情念を消去することもできない。情念は人間の行為や仕事の重要な原動力であり、そうした仕事や行為との関連で情念を認めたり拒絶したりできるだけである。

一元論の倫理は抽象的価値を基礎として採用することはできない。

それは初歩的な善悪二元論に同意しない。善悪は絶対で還元不可能な原理ではなく、お互いとの関連でしか定義することも、考えることさえもできないのである。

この定義は時と場所によって変化する。「人間の行為を判断できるのは、その人たちの時代と環境、彼らを取り巻く状況、要するに、気づかないうちに彼らを形成した歴史の運動の猛烈な流れの中でだけである」⁽²⁶⁾。

それゆえ、たとえば超越的目的のために、ある理想の形に合わせて「人間を形成」したり、「精神化」したりすることは問題外である。内面から始めて人間を作り直すのもやはり問題にならない。人間はつねに「泥から捏ね上げられ、天から捏ね上げられたもの、人間」であるだろう⁽²⁷⁾。しかしエリー・フォールは、人間は——はじめて——変えることができるし、変わるべきだと考えている。ただしそれはふたたび自分自身になることで、つまり、歴史的進化の中で自らに課してきたさまざまな疎外を取り除くことによってである。人間を変えることは、人間をふたたび人間らしくすることである。

個人と社会の関係を確立するには、発展に必要な均衡を保つのがよい。「端的に道徳の原理、つまり人間間、民族間、個人と集団のあいだの契約の原理を覆すことは問題になりえない。この原理なしには社会生活は不可能である」⁽²⁸⁾。道徳は個人とその個人が構成員として属している社会集団のあいだの、つねに修正を要する妥協でしかない。この契約は現実の価値に基づいてしか確立できない。

「道徳は各人の真の欲求、真の宿痾、真の美德を認めることを經由する。こうした宿痾や美德に応える器官を造るためである」。一元論

の道徳は、統一に向かう社会では、連帯の道徳となるだろう。「私たちは自分のために、お互いに支え合うことを受け入れねばならない」。それは機能的道徳である。「私たちを生み出した機能へと避難することにしよう」。それは適応の道徳、つまり闘争の道徳である。古い型が自分のサイズに合わないのなら、人間はそれを破らねばならない。「だから闘争を甘受するとしよう。それは死を甘受するよりも容易でないことだが」⁽²⁹⁾。

生成へと向かう人間の運動、進化に逆らうすべてのものは不道徳である。その旅のほとんど終わり近くになって、けっして足を踏み入れることのなかった約束の地を目にして、老いたエリー・フォールは前よりも増した権威をもって、若き日の主張をふたたび取り上げ、発展させた。「最高の不道徳は、生についての誤解に他ならない」⁽³⁰⁾。

*

人間にとっては自らの運命を逃れることも、それを甘受することさえも、問題にならない。問題はその運命を受け入れて完全に全うし、そうして運命を乗り越え、自分自身を乗り越えることである……。非現実、形而上学的、知性的宇宙への逃走はそもそも不可能であるし、それで不安を癒すことはできない。人間は認識によって導かれる、危険だが陶醉するような運動に参与せねばならない。

エリー・フォールの楽観論は認識による洞察に基づいて奪回されたもので、彼が若い頃に育んだ素材で無条件の楽観論にはほとんど似ていない。恩恵を積み重ねてきた科学は災厄をも積み重ねることを、

彼は知っていた。科学は今なお「人間の偉大さによる現状の諸手段の中では」もつとも効果的なものである。人間は科学のおかげで「自身の精神が死なないように、新たな神話をたゆまず発明する」ことができる⁽³¹⁾。

しかし彼はもはや、科学がいつの日にか地球を巨大なエデンの園にすることができると信じてはいなかった。空想上の黄金時代には人類という一族の進化が完璧な至福の状態に至りうるとも、もう信じていなかった。欲望の発明した美しきユートピアを人類が全面的に実現することはけっしてないだろう。人類が希求する休息に生きることはけっしてないだろう。そんなものを見出せるのは最後に、死の中にだけである。

歴史への希望に満ちた老人は、もはやお決まりの言葉の罫に嵌まることはない。そうした言葉は、絶望の扉を開くだけの見せかけの呪文なのである。だから曖昧さや両義表現、それに誤読さえも避けるために、彼はいくつかの用語の使用にあたってきわめて慎重なところを見せている。彼は進歩という語をめったに使わなかった。この言葉が完全に当てはまるのは科学の実践的成果だけだと彼には思われたのである。人類の歩み全般を形容するためには、目的論的な意味合いなく運動を含蓄する「前進」という言葉を好んだ。

人間は幸福になることを望む。一部の人たちが考えたように、社会進化は人間に幸福の一般化をもたらすのだろうか。エリー・フォールは現実主義でそれを疑っている。幸福は感情である。命令で感情を制定することはできない。反対に、合理的な経済的組織化は充足を欠いた個人と民衆に充足をもたらしてくれ、と彼は考えていた。彼に

とつて充足は具体的概念であり、カロリーに限れば数値化できる。しかし充足は必ずしも幸福を意味しない。最小限の充足がなければ人間はほぼ幸福ではありえないとしても、充たされていても不幸だと感じることはありうる。機会がすべての人にとって平等であれば（出発点ではすべての子供たちにとつてそうなることをエリー・フォールは望んでいた）、幸福を実現するのはその人次第である。幸福は心の問題なのである。

豊かさを作り出し、それを公平に分配するのは充足の第一条件である。「抽象的な楽園と世俗の欲望に引き裂かれた」人間たちは、「自分たちを養ってくれるパンと渴きを癒してくれるワインをそこで育てることに同意しなければ、精神的エネルギーは約束の地を与えてくれないことを理解せねばならない」。

各人の必要に応じてだろうか。その通りである！ ただし、人間は一時的に後退することはあっても進歩してきたし、地上が寒冷化し血液が血管の中で凍り付く日まで進歩していくものならば、いま持っているもので満足することはけつしてない。欲求を満たすことは、他の欲求をかき立てることである。だから人間のエネルギーを維持するためには、充足、それに幸福でさえも、自由と同じくつねに勝ち取るべき財産なのである。

約束の地に入ったとき、人間はそこにいつそう多くの正義と理性を見出すだろうか。それは願うべきことだが、絶対的公平も絶対的知恵も当てにはできない。けれども間違はなく、自然の力を奏するため、人間は限りなくどんどん大きな鍵盤を扱えるようになるだろう。けつして不死にはなれない。けれども、今日では百人の人生の素材に

なるものをただ一度の人生で経験するようになるだろう。

エリー・フォールは、認識の拡張がどんな危険を含んでいるか知っていた。人間が自然からもぎ取った財産は、使い方によつてその手中で栄養にも毒にも、生の道具にも死の道具にもなりうる。けれどもエリー・フォールは、これから自らの選択の主となる人間を信頼していた。

彼は人類の生存に賭けていた。ただ、確実な賭けではないことはよく知っていた。そのことが彼の最後の懇願に悲壮な調子を与えている。

しかし、彼は賭け続けた。他の選択肢はなかったからである。彼のような生きる者は、無に賭けることはできない。「最後の幕が演じられる——少なくとも生きている者たちにとっては。私たちの後にも公演は続くのだから」。

(註)

原註の番号、及び参照されている文献の頁付などの誤りが確認できた場合、訳者の責任で修正した。次章も同様。

- (1) *La Conquête*, Introduction, p. 61.
- (2) *Les Constructeurs*, Intr., p. 12.
- (3) ここから以降の引用については、*Correspondance*, p. 961 et suivantes.
- (4) *Méditations Catastrophiques, La Force et le Droit*, p. 723.
- (5) *Danse sur le Feu et l'Eau*, p. 183.
- (6) *Regards*, p. 677. (この箇所は『約束の地を求めて』邦訳には収

- 録されていなく]
- (7) *Conqu.*, p. 69.
- (8) この引用とされ以降については *Arbre d'Eden*, p. 293 et suiv.
- (9) *Esprit des Formes*, Vol. II, p. 345. 『美術史 6 形態の精神 I』 星 楚守之訳、国書刊行会、二〇〇三年、二〇九頁]
- (10) *Const.*, p. 34, 35.
- (11)-(12) Cf. *Sainte Face*, p. 101/102, p. 93-149.
- (13) *La Danse*, p. 192.
- (14) *La Roue*, p. 155.
- (15) *Regards*, p. 650. [この箇所は『約束の地を求めて』邦訳には収録されていなく]
- (16) *Ibid.*, p. 637. [『約束の地を見つめて』古田幸男訳、法政大学出版局、一九七三年、三八頁]
- (17) *Regards*, p. 634. [『約束の地を見つめて』、二〇頁]
- (18) *Regards*, p. 668. [『約束の地を見つめて』、一八〇頁]
- (19) *La Roue*, p. 180.
- (20) *La Danse*, p. 185-186.
- (21) *Regards*, p. 667. [『約束の地を見つめて』、一七九頁]
- (22) *Découverte de l'Archipel*, *Vue Cavalière*, p. 425.
- (23) *Reg.*, *Int.*, p. 633 et 634. [『約束の地を見つめて』、十七〜十八頁、一二三頁]
- (24) *Ibid.*, 634/3. [この箇所は『約束の地を求めて』邦訳には収録されていなく]
- (25) *Reg. Div. Met.*, p. 690. [『約束の地を見つめて』、二一八頁]
- (26) *Ibid.*, *Des Formes de la Liberté*, p. 677. [この箇所は『約束の地を求めて』邦訳には収録されていなく]
- (27) *Ibid.*, *D'un Voyage...*, p. 661. [『約束の地を見つめて』、一三九頁]
- (28) *Ibid.*, p. 690. [『約束の地を見つめて』、二一八頁]
- (29) *Ibid.*, p. 662. [『約束の地を見つめて』、一四六頁]
- (30) *Formes et Forces*, p. 907.
- (31) *Napoleon*, p. 253.
- (32) *Reg.*, p. 634. [『約束の地を見つめて』、一三三頁]
- (訳註)
- 一、一九三四年二月六日の危機のことと思われる。フランス国会前で暴動が起きたクーデター未遂事件。
- 二、ビョルンステイエルネ・ビョルンソン (Bjørnstjerne Bjørnson, 1832-1910)。ノルウェーの作家。
- 三、アンリ・ラウダダン (Henri Lavedan, 1859-1940) とモーリス・バレス (Maurice Barrès, 1862-1923)。いずれもフランスのジャーナリスト。

絵画から映画へ——美学的道程

芸術は、宇宙の秩序そのものの

控えめで奇跡的なイメージにすぎない。

エリー・フォール『形態の精神』序文

エリー・フォールが幼少時、凡庸な作品の陳腐な複製で絵画の手ほどきを受けたとしても、それは彼の落ち度ではない。一八八〇年代には、激動の時代の申し子であったアングルとドラクロワが死をもつて和解除してからすでにかなり経っていた。コロも彼らに続いて一八七五年、最初の印象派たちのスキャンダラスな登場の時に死んでいた。毎年開かれるただ一つの官展サロンで唯一認められていた公式の芸術は、多かれ少なかれ神話的で寓意的な「大作」と「風俗画」のあいだで揺れ動いていた。

十五歳ごろにはじめてルーヴル美術館に足を踏み入れたとき、この田舎の若者かもしれぬルドーニユの風景を惜しまず見せつけた風景画しか鑑賞したことがなかったなら、真の傑作を認めるのにそれほど苦労しなかったことだろう。けれども、「目に粗悪な教育をするのはもつとも簡単」^①で、おそらくもつともしつこく影響を残すことである。彼がそれを払拭するには長い努力を要した。

たしかに、クールベやドラクロワの教え、印象派の発見、セザンヌの絵画観から、芸術作品は主題のみで価値を持つものではなく、その美的価値は、感傷的・英雄的逸話の喚起する情動からは完全に独立し

ていることを彼は学んだ。しかし、受けたばかりのこうした教えも、カリエールと一緒にいるうちに危うく忘れてしまふところであった。

エリー・フォールは、本人は愛すべきこの人物の絵画を、絵画以外の理由で好んだことを悔やむことになる。ここではたしかに、不純さの口実はすぐれたもので、だからこそとりわけ魅惑的で危険であった。エリー・フォールが「確かな哲学的天才」を認めてやまなかったカリエールは、「生物変異説の偉大な観念」を絵画に翻訳しようとしていた。当時のエリー・フォールは、後に非難することになるものを賞賛していた。「彼ははじめて、自然主義の哲学者たちの発見を想像力の領域に移した。(…)彼の作品はラマルク、ダーウィン、ヘッケルの科学に対する最高度の正当化である」^②。

明らかに、エリー・フォールが後にカリエールに対して非難するのは、一元論の感情を絵画に表したことはないだろう。あらゆる偉大な絵画は、しばしば画家の知らぬ間に観念や感情を示唆するものである。カリエールの過ちは、意図的に自分の絵画を自分の観念や感情に隷属させ、表明の手段にしようとしたことである。彼にあっては、「あまりにも意図的で、あまりにも意識的な観念」が支配しており、「彼はもはやそれしか見えておらず、その観念を開陳し、押し付けようとしている。この絵画の中には、造形的陶酔を道德感情に従わせようとする抗いがたい欲求が見て取れる。絵画の英雄にあつては造形的陶酔の方が支配し、最高度の道德感情へと導いてくれるものなのだ」^③。

ドレフュス事件とカリエールとの友情は、エリー・フォールにとつて並行する二つの経験で、頓挫したが豊かな経験だった。幻想を喪失して、彼は自分の考えの大部分を見直さざるを得なくなったからであ

る。彼は私たちに、いかにして芸術によって哲学と歴史に導かれたかを語っている。けれども、哲学や歴史が翻つて、美的活動の役割と意義を決定的に明らかにしてくれたのではないだろうか。彼はいつも絵画を愛していたが、絵画を十分に理解し、芸術についての幅広く正当な表象を持つことができるのは、彼の思考が成熟して、宇宙のリズム、道徳の無力、それに「神」の無関心に及ぶ日になってからのことである。

*

歴史は人類の経験である。それを他者に教えることで、エリー・フォールはこの経験を我がものとするようになる……。けれどもまずもって彼の野望は、ミシュレが人間の振る舞いに捧げた抒情的な叙事詩に続いて、美的創造という面で考えられた人類の抒情的叙事詩を構築することであった。『美術史』はまだ、身内にしか告げていないぼんやりとした計画だった。「私は芸術と人間の栄光のために叙事詩を書くつもりだ」。

世界の詩。エリー・フォールはそれをいたるところに感じ、知覚している。それもまずもって、最初の歴史的現実たる生物変異の発生、重力、動脈の脈動のような大きなリズム、それに精神の活動を細胞の上になく控えめな活動と不可分に結びつける複雑な関係の中に、である。それなら、その振る舞いよりも後に生き延び、それを証言するであろう諸形態の生きた創造の歴史の中にも、どうして感じ取らないことがあるだろうか。

この宇宙的精神は歴史というものを、惑星の全空間を包摂し、時間の黎明にまで遡る宇宙的なものとしてしか考へることができなかつた。彼は細部を調べ上げるよりも、パノラマ的に見渡すことを目指していた。彼にいわゆる科学的歴史の綿密さを求めるべきではない。ましてや、「小さな物語」という鮮やかで感傷的な粗悪品を彼が用いることはないだろう。

大著の第一巻を公刊する前に、彼は『美術史』というタイトルを選ぶのに躊躇した。彼は看板に偽りありと見られることを危惧した。というのも、この看板は同時代人にとって、年代順で解説された作品カタログと見られかねないことを、彼はよく知っていたからである。

ところが、彼の記述は登場人物たちを時間の中に位置づけるに当たって、注意深くその人物たちの周りに配置した歴史的舞台装置のみに基づいているとしても、そこに日付はほとんど見当たらない。そのページはすべて特定の画家に当てられているが、その作品の一つとして引用されることはない。図版はテキストの裏づけになっているが、テキストはけっして図版の単なる解説ではなく、テキストこそが重要で、それだけで自足できるものである。その上、予想できる非難に備えて、また時系列的な対応を確立するために、エリー・フォールは年表を作成した。「歴史家が歴史を理解するという意味では年表で十分であるので、私はそうした³⁾」。その後で、彼は歴史を自分なりのやり方で扱う権利があると考えるのである。

彼は『美術史』が「事実という岩」に基づくことを望んでいたし、何と言われようと、一次史料から二次史料まで、可能な限り完全な、きわめて広範囲の正確な資料を丁寧⁴⁾に用いた。古文書保管人や考古学

者の場合と違って、彼にとつては事実を積み重ねることが問題だったのでない。彼の考える自分の役割はそうではなく、「それら事実の深い関係」を把握し、「その連関、とりわけその力動的な性格、現代の力に対する過去の力のたえまない作用によつて生まれる終わりなき芽生えを示す」ことであつた。それは歴史に「その運動と生そのもの」を返すことに帰着する。

彼にとつて、歴史家の役割はオーケストラの指揮者の役割に比せられるものと思われた。「歴史家は（歴史の）本質的特徴を際立たせて、その大筋を示し、その光と陰を浮き上がらせ、その経緯に含みを持たせ、音調を調律しなければならない」。

こうして、雑然としたざわめきに過ぎなかつたものが組織化され、意味を持つようになる。本質的でも特徴的でもないものは排除される。歴史画は量塊と面によつて秩序づけられ、そのため歴史のリズムは、詩人が自分の生みだす物語に吹き込む、劇的で抒情的なリズムと混じり合うことになる。

『美術史』については、——賞賛の意味でも非難の意味でも——歴史というよりは歴史についての詩だと言われてきた。もつと精確に言えば、エリー・フォールにとつて、歴史それ自身が、人間たちが「石の文字」で書いた詩であり、彼はというと、言語を用いてそれを翻訳しているのである。彼は「人類の考えた造形詩の、可能な限り精確というわけではないが、可能な限り生き生きとした」転写を企てていた。

叙事詩は歴史の最古の形態ではないだろうか。そして、たとえば統計学者が歴史を数字と曲線に還元するのは認めるのに、歴史家が歴史

の劇的な要素を用いることを禁じるとしたら、それはなぜだろうか。エリー・フォールはけつして、純粋な学識の段階に留まる歴史への関心を否定したことはなかった。彼はただ、この段階を超え出る権利を選んだのである。彼が詩的歴史を定義し、そのものとして要求するや否や、なぜ厳格な歴史家たちはその正当性を認めなくなるのだろうか。詩的歴史ということで彼が望んでいたのは、「悲劇詩人が情念を奏できるように、批判が詩となり、色褪せた観念や消されたイメージを奏でる」ことであつた。「詩的歴史によつて導入されたそうした観念やイメージは、生きたイメージや湧き出る観念との接触によつて再生し、行為の起源と運動にまで及ぶ」。

意識的に『美術史』を詩とすることで、エリー・フォールはこの著作に芸術それ自身の持つ不朽の美德を伝えたのである。これこそ、この本が古びることのない理由の一つである。

*

『美術史』が前例のない書であるのは、歴史家フォールが歴史について持つ考え方だけによるものではない。芸術についての考え方にもよる。

芸術は説明不可能な現象、他からは完全に独立した人間の周縁的な産物ではない。ましてや、ほとんど悲劇的な形成物、夢幻的な危機や高熱の発作の中で芸術家が吐き出すある種のエクソプラズムではない。

エリー・フォールによつて芸術は、社会に生きる人間の正常な産物

である。人間の他のすべての活動から切り離すことはできない。芸術は社会の土壤に深く根を下ろし、そこから糧を得ている。芸術はすべてに結びついているのである。

「造形、音声、あるいは運動の表現のもつとも高度な形態」に至る美的感覚の探究が人間にあつて何に対応しているかを理解するため、エリー・フォールはここでも他のところと同様、起源に遡る。起源に遡ること、それは人間を自然に、芸術を生物の進化に結びつけることである。すると、美的感情は遠い本能に由来し、生理的欲求に対応しているように、彼には思われてくるのである。

エリー・フォールは動植物の世界を観察して、花や動物の雄の季節限定の装い、哺乳類や鳥、昆虫の求愛のダンスの中に、美的感情の起源を発見する。こうしたすべて、自然が無駄遣いといつていいほど浪費しているように見えるこれらすべての「美」は、何に対応しているのだろうか。それらが意味も原因もない現象だと考えるのは不条理だろう。たとえば、交尾に先立つ「ダンス」が種の繁殖条件を最適にすることと無関係だという考え方はばかげている。

それゆえ、人間はこうした本能を受け継いでいる。ただし人間にあつては、意識の規定がすぐさま本能的衝動に重なつてくる。「未開人」にも私たちと同じように三つの脳葉がある。だから、未開人がある自然風景を見て意識的な情動を感じることができないとか、何らかの「美」の観念を抱くことができないと考える理由は何もない。未開人はまだその観念を言葉でもイメージでも翻訳することはできなかったとしても、である。

エリー・フォールにとつて、人間のダンスは最初の美的表明であ

り、たしかに動物の場合と同じく性本能に結びついていいるが、宇宙と意思疎通したいという漠然とした欲求とも結びついていいる。彼の言うには、ダンスはすぐさま集団にあつて、「有機的合一」の基本的な典礼形式、(…)人間の挙行する最初の「ミサ」となつた。

けれども、人間の意識が高まり、思考が確立され、社会が組織されると、美的感情は新たな要素を得て豊かになる。外界の探究で明らかになる知識から要素を借りることで、美的感情は知的になるのである。最初、芸術はおそらく、実用的魔術の手段であつた。それがのちには道具の出現、技術と結びついた。それ以降、芸術は社会の物質的・精神的進化を反映している。

同時代の著者は実に正當にもこう書いている——「美的感情は、技術、ダンス、自然現象、光、色彩、音、魂の情動と情念、社会的観念、愛と死といったさまざまな要素から、広大な総合を構築する」⁽²⁾。この列挙は『形態の精神』の主要テーマを含んでいる。

芸術は、ただちに使える道具とはまったくの別物である。科学と並んで、人間の二つの本質的活動の一つなのである。それは表現とコミュニケーションの手段であり、つまりは言語であつて、それも言葉によつて知りうるものだけでなく、言葉が語ることでできない多くのものについて教えてくれる言語である。

この言語は普遍的であり、誰もが使つていいる。それは時間と空間を超えて意味を持ち続ける。それは人間を、「内面的人間を、そのもつとも純真なところ、それにもつとも本質的なところで」明らかにしてくれる。この言語はまた、「人間全般とその高次の隠れた生の崇高化、人間がどこを通つてきたのかを伝えるべく残された中間の精神的残

「洋」⁽⁸⁾でもある。

芸術は私たちに對して、宇宙を感性的に表象する。芸術は宇宙の實在的要素を用いているが、その要素の模倣ではなく、転換である。「人間は外界の形態を模倣していると信じている。人間はその形態から関係、類比、計測、数値の集まりを取り出しているにすぎず、そうしたものを表出することでしか伝えることができないのである」⁽⁹⁾。

芸術はたんに宇宙を把握するための手段ではない。宇宙を変えるのに役立つ。「二つ一つの鑿さばき、詩節、和音が新たなドラマを世界に持ち込むことを、詩人はわかっているだろうか。詩人が呼び覚ます感性、当惑させる知性、掻き立てる情熱、突如として生み出す合一(…)。観念の大きな流れが開かれ、美的面から感情面へ、感情面から社会的・政治的面へと滑り込む」⁽¹⁰⁾。

こうした文言は、他の多くの文言ともども、エリー・フォールの心がどれほど今日の関心を予言していたかをよく示している。そうした関心は、当時の「耽美主義者」たちにはよく理解されなかった。彼らにとって、芸術はまずもって気晴らしの手段であった。けれどもエリー・フォールは耽美主義者としてではなく、人間として考えることを好んでいた。

耽美主義者とは反対に、彼にとって芸術とは行為である。芸術にその性格のいくつかを与えるのは文明である。けれども逆もまた然りで、芸術は文明を形作る。宗教が偶像を生み出し、偶像の方も宗教を課すのと同じである。「精神は形態を用いてしか、自らを感じることができない」。

芸術は創造的でなければ、存在しない。だから、芸術は愛と同等の

創造である。「愛と創造力のあいだには、詩人なら誰もが感じている実体の同一性がある。この二つの力は代わる代わるにお互いを妨げ、消し去りあい、あるいはお互いを高めあっているからである」⁽¹¹⁾。芸術は生を増幅させ、お構いなしに死にも新たな糧を与える……。芸術はおそらく結局のところ、避けようもない終わりのことを思うなら、遊戯に過ぎない。けれども人間だけが遊ぶことのできる遊戯であり、しかも人間は自身の苛酷な死を十分に意識して、挑戦として遊ぶのである。「最初、遊戯は私たちの振る舞いの中でもっとも役に立たないように思われる。けれども、それが生きんとする熱意を増幅し、死を忘れさせてくれることを私たちが確認すれば、遊戯はもつとも有用になる」⁽¹²⁾。これは『形態の精神』を締めくくる文である。

芸術は花部、文明と結びついた文明の花である。偶然や断絶があつても、この世界のすべての形態と同じく生まれ、成長し、衰退し、死ぬ諸社会のリズムそのものに合わせて、芸術は進化する。このリズムを、エリー・フォールは自然の一般法則として知覚していた。

*

だから、彼が『形態の精神』の冒頭から星々の生死を持ち出すのは、壮大なオーケストラ付の楽曲で主著を開幕するためではない。「それはラプラス、ラマルク、スペンサーが宇宙的ドラマそのものの進化のうちに見出したリズムであり、このドラマは星雲の形成される初期段階に始まって、砕けた太陽と死せる惑星が天空の塵に還る終局に至る」⁽¹³⁾。

形態と存在の進化は、一定した交代の法則に従っているように思われる。総合と分析がお互いを生み出し、拡張と収縮が心臓の運動のリズムを刻むように、精神の運動のリズムを刻む。歴史はすべて、この法則を免れることはない。

この法則を俯瞰して見ると、「上昇は人間たちの道徳的連帯の時代、下降は道徳的分離の時代を表す曲線が現れる。この曲線の頂点では団結が最大になり、最低点では無秩序が最大となる」ように思われる。歴史はたえず、崩れそうな均衡から形成途上の均衡へと移行している。文明の生命は、愛による統合と認識による解体の交替する絶え間ない運動からなっている。

エリー・フォールが美的領域の例を選ぶのは、それがもつとも重要だと見なしているからである。「人間が辿ってきた道筋に沿って並ぶ諸形態は、歴史の精神的結晶を構成している（…）石の文字に留められた、魂の最高度の生である」⁽¹⁵⁾。そのような例は、紀元前七世紀から二世紀にかけてのギリシア彫刻の進化と、十一世紀から十六世紀にかけてのフランス彫刻の進化の並行現象に見出せる。こうした芸術の動向を生き生きと綴ったページは、比較美学の模範であると同時に、創造的批評の模範でもある。

誰がエリー・フォールの著作の主題分析を企てるのだろうか。ジャン・リシャル・ブロックは、これが二〇〇〇年には教授資格論文の主題になるだろうと予想した。エリー・フォール自身、自分の著作を本当に俎上に載せるためには、叙事詩と音楽の中間に置く必要があると考えていた。彼の著作はいくぶんワグナーのオペラに似て、ドラマの発展の中で周期的に戻ってくる五、六の主要テーマを取り巻く形

で構築されている。

この主要テーマの一つは「大いなるリズム」である。フォールはこうとあるごとに、何かにつけてこの主題に立ち返った。このことは、この上なく明快な註釈者の一人⁽¹⁶⁾がかつて彼に適用した「天才的などもり」という形容を正当化するものである。彼はこの主題をいたるところに見出したが、周知のように、中でもとりわけ文明の生命の中に見出した。彼の言うには、そこで「芸術と人間は混じり合い、最終的には、両者は歴史のリズムを刻む同じ鼓動のように見えてくる」⁽¹⁷⁾。この見事な一節には、四十年後にある偉大な詩人の言説が呼応することになる。サン・ジョン・ペルスは歴史に語らせた——「つねに創造途上にある人間の偉大な言葉に我が高き手が刻み込む、リズムの拍動を聴け」⁽¹⁸⁾。

芸術は歴史に深く混じり込んでいるので、歴史のサイクルのどんな段階でもその表現手段の一つが支配しているほどである。交響曲あるいは世界教会主義^{エキメニズム}の時代と呼びうる時代には、同じ欲求、よって同じ欲望が、あらゆる創造の源泉たる共同体に活気を与えている。それに続くのは、社会と道徳の体系がもう完成されてしまったためもうそれ以上に完璧を求める余地がなくなり、その中で個人は信念を失い、批判と分析によって人間の天分を刷新しようとする時代である。それから偉大な個人、英雄たちの時代がやってくる。彼らの声は今や沈黙している共同体を超えて上がる。その果てにやってくるのは、個人主義の行き過ぎが無秩序と無力に到り、すべての人間が創造的活動のために協力できるような新たな秩序の必要性を社会が感じる日である。

かくして、エリー・フォールは晩年の著作の一つでこう書いている

——「一つの人間集団に共通する信条と利害関心を建築が翻訳しているのだということを、私は示そうとしてきた。この人間集団は建築そのものと同じく匿名であり、ここでは個人主義は気づかれてすらいなかった。彫刻は剥き出しの神殿のどこどこにおぼえずと現れて、少しづつそこに氾濫し、それからまるで個人が群衆から姿を現し、群衆から抜け出してくるように広場と庭に降りてくる。彫刻に続く絵画は、最高の資質を持った個人たちがはつきりと登場するのと時を同じくして、かつて神殿が翻訳していた社会と世界の調和する交響曲的性格を表現する役割を持っている(…)このことが偉大な画家に(…)聖なる建物が崩れるときに人間の希望を額と肩で支える巨人のごとき態度を与えている」。

けれども、まもなく偉大な絵画はその頂点に達する。そして、まさにそのことによつてその美德は尽き果てる。アカデミー画家たちの薄弱で独創性のない手の中で美德は色褪せていくのである。この沈滞と無力への反動として、他の画家たちは絵画を刷新し、再生し、新たな力を注入しようとする。この目的にあつて、彼らは絵画そのものとは疎遠な諸要素に訴える。そうした要素は感傷的であつたり知的であつたり、それどころか形而上学的であることもある。それは彼らがたんに技巧に留まらないことで可能になる。

この退廃それ自身が、好奇心や希望を目覚めさせ、運動を引き起こし、人々を眠らせず、自らの行き過ぎによつて新たな合一の必然性を感じさせるという意味で、創造的なものである。一つの周期は終わるが、新たな周期が始まる。

*

『芸術愛』の読者であつた画家、芸術家、芸術愛好家たちがこの歴史的展望に身を置くことができなければ、エリー・フォールが一九三一年にこの誌上に発表した反響の大きな論文をもつとよく理解できたことだろう。「絵画の最期」が告げられるのを聞いても、それほど驚き、憤慨することはなかつたはずである。彼がこの最期を検討したのは、はつきりとフランスの絵画、特に「エコール・ド・パリ」に限定してのことであつた。

彼がにわか仕立ての美術評論家として絵画について論じ始めた頃、「公式の」芸術は痛手を受けていた。この公式芸術を喜んで受け入れていたフランスのブルジョワ階級が自らの権力を疑い始めた瞬間である。一八七二年から一九一四年までのあいだにアカデミズムを拒絶した画家たちは、その大半が同じく同時代の社会にも反旗を翻していた。彼らの絵画そのものがこの精神状態を翻訳していた。印象派はエコール・デ・ポサール精神全般に対する挑戦であつた。この革新者たちは公式芸術と軍国主義、「大時代な歴史画家」と「民衆の搾取者」、「学士院会員」と「政治家」、国立高等美術学校と政府を一緒くたに弾劾した。彼らは装飾を拒否した。営利の精神のために、どんなものでも公衆の趣味に譲歩することがあれば、彼らは名誉を傷つけられたと思つたことだろう。

二十年、三十年後には、絵画はもはやまるで別物になつていた。印象派たちによつて開けられた傷口に群衆が殺到した。アカデミズムは敗れ、そこには終わらない革命が陣取つた。もはや革新が擲擧され

ることはなく、むしろ革新がそれとわかればすぐに喝采されるようになった。一本の釘が打ち込まれば、別の釘を弾き出すものだからである。エリー・フォールは《草上の昼食》以降に登場した絵画の流派や体系を十九以上も数えている。

エリー・フォールによれば、偉大な絵画の秘密であったものは忘れられている。「端的な合一も、対象への愛も、生き生きした感受性と宇宙的生命との直接のコミュニケーションも、精神的直観と外界の熱狂的な認識との出会いと一致による精神の辛抱強い教育もない」⁽²⁰⁾

この芸術解体は社会的解体に対応している。コロ、バリー、ドミエ、ミレー、セザンヌ、ルノワール（これらはエリー・フォールの引用する名前である）がいたときには私利私欲を離れた活動の中心地であったバリは、もはやただの市場になっている。絵画はもはや美的価値ではなく、長期・中期的に実現される金銭的価値に応じて評価される。もはや多かれ少なかれありがたい投資の対象でしかなく、証券取引所で取引される株式のように、墮落し人を墮落させる社会の繁栄の一要素に過ぎない。

エリー・フォールは絵画が死に瀕していると言うけれども、それによつて全面的な死を告げようというのではない。なおも画家たちは存在するだろうし、偉大な画家でさえ存在するだろうと、彼は言う。まさにそれと同時に、彼は——ワルドマール・ジョルジュの言葉を借りて——「絵画の聖人」と形容するステインに、英雄的美德の存続を認めていなかっただろうか。とんでもない！ けれども、新時代の都市では、絵画は支配的な役割を演じることはなくなるだろう。絵画がふたたび「芸術の帝王」になるまでには長い時間をかけて、予見不可

能な持続の中で新たな周期が開かれる必要があるだろう。

なぜだろうか。それは、今いちど交響曲的な秩序に向かうとする社会集団の要求に、絵画はもはや完全には答えていないからである。形成途上の世界は他の形態の芸術の中に美的表現を求めよう。そうした刷新された芸術の筆頭は間違いなく建築だろう。二番目は科学と詩の子たる新機軸の芸術で、「使い尽くされた個人言語形態の代わりに、生まれつつある集団言語形態」をもたらすだろう。⁽²¹⁾ この芸術とは何かと言えば、映画である。

*

エリー・フォールにとつて、新たな建築の誕生は新たな人間秩序という約束に対応していた。この建築は集団の欲求に従うだけで、機能的必然性に従属している。「様式」には何も負うことのない新たな様式が登場する。その建築物はまず機械の周囲に建てられる。工場、飛行機格納庫や橋、高架橋、ダムその他の、文句なしに「芸術品」と呼べる建物である。その形態はもつぱら素材の性質と機能への数学的適合によつてのみ決まる。

この時代には、市中の建築は涸れ果てた世界を反映して、「美」という理想主義の考えの中に固まっていながら、住居や公共のミニメントに生き延びていることがあまりにも多かった。このような建築が社会的現実について表現しているのは、もはや斜陽の文明の創造的無力だけであった。というのも、あらゆる建築が構成している調和した体系は、形態それ自身についての特定の考えから派生させられるもの

ではなく、人間的・精神的平面から造形的平面へと移し替えられた現在の現実に適した社会のイメージから派生するものだからである。

建築は目的においても手段においても、集合的芸術である。建築家は多様な職業集団に属する人間的要素だけでなく科学的要素も含めて、この上なく多様な要素を取りまとめ、扱わなければならない。

建築家はつねに数学的・幾何学的データに従ってきた……。けれども今日はおつても増して、エンジニアをも兼務しなければならぬ。その二つの性質を自らの人格の中に統合するにせよ、この二頭性が芸術家と技術者との緊密な協力という事実であるにせよ、である。科学になった建築は、それでもやはり芸術であり、新時代の表現様式を作り上げてくれるだろう。

全面的かつ普遍的に合理化された建築の含みうる危険を、エリー・フォールは完璧にわかっていた。そのような統一建築は純粋に機械的で魂のない創造、活気のない画一性に行きつかないだろうか。彼はそのような硬直化は避けられると信じていた。

というのにもかかわらず、ここで絵画が建築の補助になれるからである。これは絵画にとって、集団のリズムに溶け込む唯一の好機でさえある。絵画は表面に活気を与え、線の硬直を破り、機能的な成功がもたらせる厳格な満足に、純粋に美的な別の満足を付け加える。そして実際、私たちは今日のフランスでタピスリーや壁画、それにプレスコ画でさえも復活するのを目にしたのではないだろうか。

他方で、技術は同一であるにもかかわらず、アメリカの映画をロシアやインド、あるいは日本やメキシコの映画から難なく見分けられることがわかるのではないだろうか。同じことが建造物には当てはまら

ない、ということがどうしてあるだろうか。今日、同じ規格でほとんどいたるところに造られた新たな都市も、ヒマラヤの麓にあるのかブラジルの森林にあるのか、それともサハラの手果てにあるかによって、その個性は同じではないのである。

これこそまさしくエリー・フォールの予見していたことであつた。「様式の統一が生じても（…）人間の性質と、望むだけ一様な製作の道具に対してその性質が示す特性は残るであろう」。これは『近代美術』一九二三年版の第二序文の中の文言である。これはエリー・フォールの主要テキストの一つであり、もつとも今日的なテキストの一つでもある。

*

建築は、人間が人間のために作った最初の避難所と同じだけの歴史がある。映画はエリー・フォールが壮年にさしかかるかどうかの頃に生まれた。誰もがそこに玩具、珍品、縁日小屋の見世物しか見ていなかったときに、彼はこの一見するとまるで場違いなこの新生児を躊躇わずに受け入れたのである。

後になって、映画が公的に評価される確かな権利を誇るようになり、移動遊園地から大通りに移って居を構えても、抵抗なしに市民権が与えられたわけではなかった。端的な芸術の唯一「高貴な」形態とされる伝統芸術の名において、人はこの闖入者を非難したのである。実のところエリー・フォールは、映画がそれ自身でまさしく芸術となるとはじめて主張したわけではないにしても、最初にそう主張した中

の一人であった。

けれども、産着を脱するや否や、映画は疎外の危機に晒された。急速に多くの公衆に届いたことで、映画は一つの「商売」になった。搾取者たちは映画ならではの潜在能力を無視して、一番安易で儲かる解決策を採用し、舞台の技法をたんにスクリーンに移し、一種の映画化された演劇を作り出したのである。それは戯画的で、大衆を感動させたり楽しませたりするために、この上なくお粗末なメロドラマや低俗な喜劇の手法に還元されたものであった。

上辺ばかりのきらびやかな装いの下に、映画がどんなものでありえたか、偽りの見かけに反して元はどんなものであったかを見抜くには、とりわけ透徹した眼差しが必要だった。エリー・フォールは、なんとくでもない映画を観ていて、「黒い衣服と宿屋の灰色の壁との関係が見せる壮麗さ」に気づいた時、映画造形の啓示が到来したと語っている。

彼は造形的印象をまずは音楽とダンスに結びつけた。ダンスは彼にとつてすでに、持続の中の造形の展開を表象するものであった。「控えて輝かしいダンスは、シャンソンや大衆詩ともども、民族の中に現れる実際の天才の守護者である」。ダンスは「外界に対する私たちの見方を支配する見かけ上の対称と漠然としたテンポの、様式化された表現」である。

しかしながら、彼はすぐに、映画造形はそれ自身で価値があり、予測しがたい発展中の芸術の予兆を示していることに気づいた。それは「未知の芸術であり、おそらくはタムタムや笛、瓢箪に張った弦からなる黒人オーケストラがベートーヴェンの作曲、演奏した交響曲から

かけ離れているのと同じくらい、次の世紀には別物になっていくだろう」。

映画作家は表現するために、映画俳優という仲介を必要とする。けれども、フランスの公衆にシャルロの名で知られていた映画俳優は、両方の役割を一人の内に統合することができていた。シエイクスピアと同じく、彼は作家であると同時に役者であった。ここでもエリー・フォールは、チャーリー・チャップリンの映画の詩的・美的性質を最初に見て取ったとは言わないまでも、少なくとも最初に言及した人であった。そして、最初となる道化と思われていたこの人物の天才は、アメリカのリガダン(訳注)と言つてもいいものだった。

しかし、映画俳優はつねに造形芸術としての映画に欠かせないのだろうか。いくつかのアニメーションを見て、エリー・フォールはまったくそうではないと考えるようになった。彼は、たとえばドラクロワのような手で描かれた映画はどんなものになるだろうかと思像した。そのような作り手は、「すべて自分で生み出した映像悲劇をスクリーン上に投影するだろう。それは交響曲と同じくらい豊かで、同じくらい複雑な視覚的交響曲となるだろう」。そうして動く絵画が生まれる。

それはおそらく将来に起こることだが、しかし遠い将来である。ただし、映画技術はすぐに改良された。音を伴い(そして色も待ちながら)、今や「第四芸術」と呼ばれるものは性格を変えた。もはや、それをただ造形芸術とだけ見なすことはできない。

このことを悲しむ人たちはいた。彼らの言うには、もはや無音でなくなった映画はおしゃべりに過ぎない。言葉が前面に出てきて観客の

心を捉え、注意を映像から逸らしてしまう。映画は死んだのである。

エリー・フォールはこの手の繰り言には慎重だった。最初の衝撃を受けた後で、彼はいつものように不平を言うことなく、技術の所与と条件を受け入れた。どうして映画が新たな性質を取り入れたら、古い性質を失うことになるのだろうか。映像、運動、音、声は一致し、お互いにそれぞれの力を強化し合うはずである。映画は演劇、ダンス、音楽の手法を用いることができる。映画は単にこれら構成要素の総和ではない。映画はこれらをまったく同時に利用し、そうしてまったく別の、それらの要素を超えた、独自の芸術にならねばならない。

一方で、映画は表現手段に留まるわけでもない。あらゆる芸術と同じく、認識の道具でもある。カメラの目は人間の目よりもいつそう感受性が強く、鋭いのではないだろうか。それは宇宙を把握して私たちの眼差しに返すべく、私たちの感官では知覚できない無数の詳細、微細な差異を明らかにしてくれるのではないだろうか。いくつかの技巧、中でもスローモーションによって、映画は新しい認識だけでなく、まったく予想だにしない美的印象をももたらしてくれる。

映画は出来事、身振り、言葉を記録することで、私たちの記憶を物質化し、客観化してくれる。映画のおかげで私たちは、そうした出来事や身振り、言葉を後になって忠実に、瞬時に、そして望むだけ長期かつ頻繁に思い出すことができるのである。映画のおかげで私たち各々が「自身の記憶の具体的運動の中に」飛び込むのである。古代ギリシアの女予言者よりも強く、映画は墓から著名人や身内の亡霊を引き出し、そうして全人類の集団記憶を表象することができるようになるだろう。

映画と芽生えつつある社会のあいだには、フランスの建築とキリスト教社会のあいだ、インドの建築と仏教社会のあいだにかつてあったのと同じ関係が成立する。映画は匿名で集団的な生産状態に向けて進化する機械文明から生まれた、この文明の「表現力に富んだ写し」なのである。

機械的な手段によって見世物が美的情動を喚起し、そうして技術と感情の可逆性を主張することができたのは、はじめてのことである。この映画という見世物はそれ自身で、「詩的感情が具体的発見によって豊かになる、超越的・一元論の客観的証明」なのである。それは認識の創造を愛の創造のために役立てる。映画は「一種の汎神論的生」を創造する、あるいはむしろ私たちに感じられるようにするのである。この生にあつては、人間の世界を死の不動性から今一度引き離すべの物質的・精神的な力が現れてくる。

集団の感情を呼び起こすことで、映画は感じ、考える習慣を人間の心と精神に浸透させる。この習慣のおかげで、個人が生の新たな条件に適應することが容易になるのである。

「映画は見世物を変容させて、人間の美的・社会的形成に作用している。私はそこに、人間の求める公共の見世物の核を見る。この見世物は厳粛で、華麗で、感動的で、語の普遍的な意味で宗教的でさえある性格を持つ余地が十分にある」⁽²⁸⁾。

*

そういうわけでエリー・フォールにとって映画は建築にもまして、

ふたたび有効になった科学と詩の同盟を具現化するものであった。一九六〇年に、ノーベル賞委員会はサン・ジョン・ペルスに文学賞を授与した。この受賞者は感謝を表明して、審査員たちの前でアイスキュロスのごとき力強い演説をした。何を扱った演説だっただろうか。まさしく、科学の実践的応用が物質的隷属を増すばかりの中で、見たところそれに従属している社会での詩人の使命についてである。しかしサン・ジョン・ペルスの主張するには、少なくとも実利を離れた思考の領域では、学者と詩人を敵対する兄弟のように考えることはできない。というのも、「彼らは同じ深淵に対して同じ問いかけをしており、探究の仕方が違うだけ」⁽²⁶⁾だからである。

この思想、文体、見方は多くの人にとつて斬新で、世界中で賞賛された。けれども世界には、この荘嚴なフリーズの中に、過去にすでにあった、おそらくは告げられるのが早すぎた言葉の反響のようなものを聞き取ったと信じた人たちもいた。彼らにとつてその言葉は、それまでほぼ半世紀にわたつて関心を持たれなまま生き埋めにされていたもう一つの思想のすばらしく洗練された表現に聞こえたのである。

サン・ジョン・ペルス「ただ一つの偉大な生き生きとした詩節と同じ抱擁力で、詩は過去と将来の一切を現在に包摂する」

エリー・フォール「最近のことも昔のことも、いかなる出来事も詩人の実体そのものであるこの深い動揺に疎遠なものはない。(…)かつて踏破した景色は詩人を奮立たせる今の感情に参与し、今の感覚は彼を形成してきた愛と、彼を強くした悲嘆とに結びついている」⁽²⁷⁾

サン・ジョン・ペルス「実のところ、精神のあらゆる創造はまずもつて、語の本来の意味で詩的なものであり、感性的・精神的な均衡

の中で、同じ機能が最初に学者と詩人の企てのために発揮される」

エリー・フォール「経験はほとんどいつも、抒情詩による大きな絵合を裏付けする。経験は抒情詩の象徴で織り成されたヴェールを破ることしかできない。(…)芸術と科学は同じ源泉から湧き出し、同じ運命に向かい、細部まで一致する。その統一は緊密で、その要素の一つを破壊すれば同時に他の要素も破壊せざるを得ないほどである」⁽²⁸⁾

このような対比、対応、同等の表現を増やすのは簡単である。サン・ジョン・ペルスの言説の中にはエリー・フォールの大きな主題である歴史のリズム、生を構成する運動、宇宙的類比を見出すことができる。

エリー・フォールが芸術と科学の関係を定義したのは、一九二七年に刊行された『形態の精神』の第四章である。けれども一九〇九年にはすでに、最初の論集で、彼は実証主義者ル・ダンテクの主張に反論していた。ル・ダンテクによれば、芸術は今後無益となり、科学のために消滅するというのである。彼にとつて、科学こそが高度に進化した人間の尊嚴と相容れる唯一の活動であった。

人間の本質的な二つの活動を結びつけることで、エリー・フォールはサン・ジョン・ペルスよりもはるか先に進む。彼の考えでは、数学も元々は経験的・実験的基礎から出発したもので、そこから完全に離れることはけつしてなく、回帰しようとするのである。そして他方で、想像力や直観は科学にとつて必要であり続ける。仮説というのは、飛び立つに当たつては認識に基づきながらも認識を先回りして偵察するものだが、その仮説も想像力や直観がなければ不可能である。想像力や直観がなければ科学も「人間の生氣、直観的・感覺的跳躍」

を失ってしまうだろう。同様に、芸術が科学から分離されたままであれば、「その理性的骨格、物質とその構造、法則についての内奥の認識」を失い、「(…) 小手先の技巧というこせこせした小道や、涙を誘う感傷主義という卑俗な習慣に迷い込んでしまう」⁽²⁹⁾だろう。

彼はサン＝ジョン・ペルスの探究した領野をはるかに超えて詩人の役割を拡張した。詩の領域は、抽象的なものも具体的なものも含む認識の領域全体に及ぶ。芸術と科学の和解は「利害関心を離れた思考」の領域でのみなしうるといふ考えに、彼は異議を唱えた。そもそも、利害関心を離れた思考なるものは存在するのだろうか。あらゆる詩的予感、知的思弁、数学的原理、理論的発見は、最終的には実践的に応用されることで日常生活の運びに組み込まれるのである。アインシュタインの思想よりも利害関心を離れた思考、一見すると人間の現実と疎遠な思考があつただろうか。けれども、それは結果的にこの現実を大きく覆したのではないか。

エリー・フォールは詩人という言葉を広い意味で捉えている。詩人は言葉を操る人々、作詩屋の群れのみから現れるのではない。詩人は表現するために色彩や形態、音を用いる人々、さらには科学の言語しか語らない人々からさえ出現する。学者はみな、事実のたんなる確認を超えて全体の眺望へと昇り、規則、原理、法則を定式化するや否や、詩人となる。

芸術的創造は主観性の取り分が重要なものに対して、科学は客観的でしかあり得ないという点で芸術から区別される、と言われてきた。実

際、科学は探究の水準に留まる限り、つまり事実を発見し分析することが問題になっている限り、純粹に客観的でなければならぬ。けれども、学者が総合に手を付ける、あるいは既知のことから仮説に進むことが問題になる場合には、主観的な要素、学者という人間の性質に依存する何かがつねに存在する。それに、高度な数学は力強い想像力を要することが知られている。一部の数学者を讃えて、知があるといふのではなく才能があるとされるものである。

キュヴィエは博物館の陳列室を歩き回り、次々と現れる化石の中に偶然の破局的な戯れ、あるいは創造的意志の証を見て取ることでしかできなかつた。そこにラマルクが登場した。「諸形態のあいだに確認できる類似から啓示を受けて、(彼は) それらの起源は同一だと主張した」⁽³⁰⁾。

エリー・フォールはボードレルのフレーズを好んで引用した。「想像力は諸能力の中でもっとも科学的なものである。想像力だけが宇宙的類比を理解できるからである」。彼にとって、自然の形態はすべて、「機能的論理からそのもつとも強力な詩を借用した一般建築の法則にしたがつて」構築されたものと思われた。彼は「趣味人たちに反対してエツフェル塔の美的性質を最初に主張した一人であつた」。最近になつてはじめて気づかれたこと、すなわちエンジニアが作品の「鉄骨」について、長管骨内の骨小柱の配置が精確に当てはまるのを数学的に見出したということを知ることができたなら、彼はきつと今一度「陶醉した」と言つたことだろう。

*

それでは、それを讀めるにせよ嘆くにせよ、機械的・産業的・宇宙的文明が人間を詩と芸術から遠ざけていると考える人々を信じるべきだろうか。エリー・フォールは若き日にすでにこの問いについて論じ、はつきりと執拗に、否定をもって答えていた。

まず、純粹科学であれ応用科学であれ、科学がいかなる点で芸術と詩の伝統的主題を廢れさせることができるのかわからない。この伝統的主題は精神と身体の複合体の全体、ルパスコが「情感のカピトン」と呼ぶもの、神秘の中の神秘でありある種の常軌を逸した恩寵に由来している⁽⁴⁾。ただしエリー・フォールにとって、この「神秘」は私たちの中にあり、無意識の心理学によって解明されるべきであつて、そこで問題なのは摂理による恩寵ではなく、とりわけて豊かな苦しみと喜びの源泉だという点は異なるが。

人間はこれまでもまして、詩を必要としてはいないだろうか。狭く専門化され、たしかに有用でありしはば情熱的ではあるが単調な仕事に隷属しているからこそ、自分の貴重な能力のいくつかを萎縮させたくなければ、人間は時としてこの仕事から脱出せねばならない。

集団の水準では、この欲求は実にたびたび、歴史の中に現れてきた。それほど遡らなくても、今世紀の半ばにして、私たちはこの類の現象を目撃しなかつたのだろうか。ソヴィエト連邦は何十年にもわたつて、その活力を残酷な一枚岩の団結に凝固させねばならなかつた。けれども雪解けで解放されるや否や、この活力は強く長いあいだ圧迫されていた分だけ強い力で爆発したのである。

たしかに、この詩の侵略は抵抗を引き起こさずにはいながつた。詩

の支持者と敵対者が対決した公開討論や大勢の聴衆の前での論争のことは知られている。けれども、詩の敵たちが自分たちの科学的宇宙を擁護して表明した情動、厳格な研究から得たと彼らが認める喜びは、詩人の情動や喜びによく似ていてのではないか、と問うことができる。

間違ひなく、それがエリー・フォールの診断である。この聖フランチェスコの友は花と鳥も愛し、いかなる伝統的主題も拒絶することにはなかつた。けれども彼の考えでは、科学は諸事物の無限の領域のさらなる広がりや人間に開くことで、新たな美的関係を開示するものであつた。科学は詩の源泉を涸れさせるところか、他の源泉を汲めども尽きることなく湧出させるだろう。彼は、「学者が物理的世界の核心に投じる強さで増幅された眼差しによつて、人間に開かれた広大な詩的領域」を知覚していた。

ここで、そのような口実によるこの種の芸術と詩の革新は、エリー・フォールが何度も表明してきた考えに反する、との反論がありうるかもしれない。彼に言わせれば、芸術作品に判断を下す際に、主題はどうでもいいのであつた。

けれども、完成作品を前にしての批評家の立場と、仕事上の作家の立場は別である。エリー・フォールは『形態の精神』で、芸術的創造の実に複雑な機構について述べていた。そこでは主題の役割からも目を逸らしていない。彼は『堅固な影』（一九三四年）の序論でもその点に立ち返ることになる。

彼はそこで、ルネサンス以降支配的であつた個人主義的靈感が今日では交響曲的な靈感のために消えつつあるのに応じて、主題の重要性

が増している、という意見を述べている。「それでは、もしキリストの死や聖母の誕生、音楽の天使たちの聖歌隊、あるいは都市や農村の無数の職業が消えて、単なる静物画に取って代わられても、フランスの大聖堂は変わらず感動的だと信じられるだろうか。(…) 否である！」⁽³²⁾

今日にも信仰の時代と同じく、人間は大聖堂を建てたい欲望に苛まれている。そんな今日にあつて、『社会的』なものが芸術家の意志で軽蔑された時代に流行りであつたように、主題の暗示する力、それにその正当性でさえも否定する⁽³³⁾ことはできない。すでに機械も、新たな美的価値を世界にもたらし、無秩序な探究の時代にあつて「真に構築された」唯一の形態と思えるようになった。けれども何よりも、「機械が切り開く地平、可能にしてくれる光景、人間の探究に開いてくれる驚くべき視界によって、(機械は) 科学と同時に情動をも増幅してくれる」。

なおも「利害関心を離れた」と呼ばれている認識であつても、皆の継承する科学の財産を充実させることで、皆の持つ詩の総量を増やしてくれる。エリー・フォールが認識にけつして限界はないと言つたときに言わんとしていたことを、今日の私たちは真に理解できる。私たちがそれを確信するのは、マクロコスモスもミクロコスモスも私たちの好奇心へと開かれていくからである。そこに限界があるとすれば、私たちの感官とそれを延長する道具の不十分さによる限界だけである。真の学者が、電子顕微鏡が物質について明らかにしてくれるものを前にして一種の詩的陶醉を感じたと告白するのを、私たちはすでに見て、聞いたのではないだろうか。この素晴らしい道具は、現在の可

能性を發揮しつくすと、原子とその諸要素を超えて、もはや形態を示すのではなく、運動のみを示すに至つたのである。この科学者はその感動を表明する言葉を「美しい！」しか見つけられなかった。

「新たな『主題』、新たなモチーフ、新たな情動の口実…それは単なる絵空事^{リテラチュール}ののだろうか」とエリー・フォールは問う。「イメージが問題になつている場合には、絵空事^{リテラチュール}は人間として生きることも考えることなく、耽美家として、あるいはもつと単純に愚か者として生き、考える者たちの関わりの手段である。人間として考え、生きるようになると、文学^{リテラチュール}への欲求は自ずと転換を被る。それは良識、現実主義、生きる理由、信じる理由、憎む理由、愛する理由になる。新たな心の合一が生まれる。それに気づき、その欲望を感じ取る者は幸せである」⁽³⁵⁾。

詩人はかつてないほどに創造者であり、人間として生き、考えることを免れることはできない。

すでに四十年近く前に認識の詩を称揚したエリー・フォールの考察は、今日驚くほどに際立つていいる。最初の宇宙飛行士たちは詩人でもなく、芸術家でもなく、技術者だつた。けれども、ロシア人であれアメリカ人であれ彼らはみな、地球を周回する旅から帰つてくると、成層圏から地球を見た光景を思い出して、やはり「美しかった！」と言つたのである。

エリー・フォールはけつして宇宙飛行士の話を聞くことはなかった。顕微鏡の見せる無限を前にした物理学者の陶醉を共有することもなかった…。けれども、こうした人たちが生まれてきたのである。

私たちは美学の時代に入っているが、それは「形成途上の倫理の時

代の予感」に過ぎないのだろうか。「倫理の時代」はけっして「古の美学の通俗化」に留まるわけではない。エリー・フォールの声にマクシム・ゴオリキーの「美学、それは将来の倫理である」という声が答える、と言えないだろうか。

(註)

- (1) *Equivalences*, Conf. d'un Autod., p. 767.
- (2) *Fornes et Forces*, p. 900.
- (3) *Hist. Art Mod.*, Vol. II, p. 203. 『美術史5 近代美術2』與謝野文子訳、国書刊行会、二〇〇九年、一一三～一一五頁]
- (4) 同じく以降の引用については、*Cf. Hist.*, Vol. I, p. 19 et suivantes. 『美術史1 古代美術』篠塚千恵子訳、国書刊行会、二〇〇二年、四二頁～]
- (5) *Equiv. Univers. de l'A.*, p. 785.
- (6) *Ibid.*, p. 788.
- (7) M. Yves Eyot, *Nouvelle Critique*, 1964.
- (8) *Esp. d. F.*, Vol. II, p. 275. 『美術史6 形態の精神1』星椋守之訳、国書刊行会、二〇〇三年、五八～五九頁]
- (9) *Ibid.*, p. 375. 『美術史7 形態の精神2』星椋守之訳、国書刊行会、二〇〇六年、三九～四〇頁]
- (10) *Ibid.*, p. 451. 『美術史7 形態の精神2』、二〇六頁。なおこの註は訳者による補記]
- (11) *Ibid.*, p. 351. 『美術史6 形態の精神1』、二二二頁]
- (12) *Ibid.*, p. 460. 『美術史7 形態の精神2』、二二六頁]
- (13) *Ibid.*, p. 261. 『美術史6 形態の精神1』、二七頁]
- (14) *Ibid.*, p. 262. [同書、二八頁]
- (15) *Ibid.* [同書、二九頁]
- (16) P. アブラハム氏。[ピエール・アブラハム (Pierre Abraham, 1892-1974) のことと思われる]
- (17) *Esp. d. F.*, p. 346. 『美術史6 形態の精神1』、二二二頁]
- (18) *Discours au Jury du Prix Nobel*, 1961.
- (19) *Regards*, De la Dias. à la Sys., p. 673. [『約束の地を見つめて』古田幸男訳、法政大学出版社、一九七三年、二〇六～二〇七頁]
- (20) *Ombres Solides*, Agonie de la peit., p. 615.
- (21) *Ibid.*, p. 614.
- (22) *Arbre d'Eden*, Cinéplastique, p. 306.
- (23) *Omb. Sol.*, *Isadora et la danse*, p. 603; *Ibid.*, p. 604.
- (24) *Loc. Cit.*, p. 306, p. 308.
- (25) *Arbre d'Eden*, p. 306.
- (26) 『レクスプレス (L'Express)』一九六一年十二月十五日号に掲載されたサン＝ジョン・ペルスのテキスト。
- (27) *Esp. de F. II*, p. 359. 『美術史6 形態の精神1』、二三八頁]
- (28) *Ibid.*, p. 369 et 373. [『美術史7 形態の精神2』、二八頁、三五頁]
- (29) *Arb. d'Ed.*, p. 300.
- (30) *Esp. d. F.*, II, p. 365. [『美術史7 形態の精神2』、一八頁]
- (31) *Lupasco. Les Trois Matières.*
- (32) - (33) *Omb. Sol.*, p. 586.
- (34) ルブラン＝ランゲ (Leprince-Ringuet) 氏。一九六四年のテ

テレビ番組での発言。

(35) *Loc. Cit.*, p. 586, fn.

(36) *Varia, Napoléon et l'Allemagne*, p. 816.

(訳註)

一、彫刻家のアントワーヌ＝ルイ・バリー (Antoine-Louis Barye, 1795-1875)。

二、チャップリンの名前「チャールズ」のフランスでの愛称。

三、フランスの映画俳優シャルル・プランス (Charles Prince, 1872-1933) のこと。多くの喜劇映画でリガダン (Rigadin) という人物を演じた。

(二〇二三年六月二十七日受理)

〔よしの ただし／関西大学非常勤講師〕

〔うえだ あゆみ／一橋大学大学院博士後期課程〕