

エドワード・ムンクとドイツ表現派(下)

柴 田 庄 一

4

〈表現主義〉とは何か？と云うあらたまった問いに対しては幾多の異論が併存している。ドイツ本国にあっても、近年、表現派再認識の声がたかく、研究文献・評論の類は、個別研究をも含めるとかなりの点数を数えるに到っているが、表現主義如何の問いに対しては、その発生・特徴・期間等々に関しても必らずしも明確な結論が導出されているとは云い難い。いわば各個が、それぞれ個有の論評を提出しながら、徹底した相互批判を回避した格好で、なお相互にならび立っている有様である。けれども、いったん翻って〈表現派〉の運動そのものが、いかに多様性を内包していたかの事実を考究してみると、これら評価軸の不安定さもそれなりに首肯しうるとは云えるだろう。〈表現派〉をドイツ本国を中心にした狭義のものに絞ってみても、純芸術派の色彩の濃い雑誌≪シュトゥルム≫(Sturm, 「嵐」という程の意)と政治的立場をも鮮明にし実践を事とする≪アクション≫(Aktion, 「行動」という程の意)とのひろがりをもっており、個別には≪アクション≫巻頭を飾ったフランツ・フェムファートの攻撃的な政治エッセイと、≪シュトゥルム≫に転載されて注目を集めたマリネッティの「未来派宣言」及び後に純粹抽象へと傾いていったカンディンスキーとの間の振幅を有している。こうした運動には明確な綱領の如きものがあつたわけではなく、むしろ各人が各々個有の方向をまさぐり、個別の歩をすすめてゆくかたわら、偶々一定の協働作業を形成していったと見る方があつているし、それゆえ彼らが生前自らを〈表現主義者〉と称したりなどしなかつたことは云うまでもないからである。とは云え、後世にあるわれわれの眼からすれば、彼ら、いわゆる〈表現派〉の作品には、そ

れなりの特徴が見られるわけでもあり、それらをいったん対象化し、その裏にどんな問題点が潜んでいたかを明らかにすることが〈表現派〉克服のひとつの課題ともなってきた。以下、このあたりの事情を対自化したい。

周知のように〈表現派〉の運動は、小雑誌を基軸に文学・絵画・演劇・映像芸術等の個別領域のみならず、それらの相互の係わり合いをとおして一層の展開を果した。先にあげた《シュトゥルム》（1910年発刊）《アクション》（1911年2月発刊）はその中でもとくに有力なものであり、他に《ブレンナー》（1910年、インスブルックで発刊、ゲオルク・トラークル等が寄稿）《ファツケル》（K. クラウスを中心にウィーンで発刊）《パン》（週刊誌）等々と挙げてゆけば、それこそ枚挙にいとまがない。彼らがこうした小雑誌をほとんど自力で続々と刊行していったのには、もとよりそれ相応の事情があった。彼らには一般のジャーナリズム、とりわけブルジョワ意識に浸された大新聞への抜きがたい懐疑心があり、それらに対する強烈な反措定の意識がその背景に醸成されていたのである。けれども、事はそれに尽きるわけではない。こうした傾向は、前回考察した〈自然〉の変容に体现された資本制社会の急速な強化と、にわかにびまんするようになった俗物根性へのあきらかな抗議のあらわれでもあり、時代の危機感と膺接してもいたのであった。《シュトゥルム》や《アクション》等の誌名が暗示しているように、彼らの当初の狙いは、伝統を嵐の如く根こそぎにし、旧来の体制をのりこえてゆく新たな行動への踏み込みにも他ならなかった。しかし、ここで批判の俎上に上せられているのは、ひとり伝統や旧体制やらにとどまらず、さらには急激な変容を強いられて崩壊してゆく外部世界そのものでもあったように思われる。先述したとおり、旧来の精神秩序を良かれ悪しかれ支えていた〈神〉の支配は、〈近代〉への移行とその爛熟とに伴って急速に色褪せてゆき、〈自然〉という外相をとって顕現する筈の神の啓示は、むろん児戯に等しい観念の遊びにすぎなくなっていった。かくて〈自然〉との親密な交感からの剥離が、汎神論的思考への懐疑心を喚起するとともに、却って揺動する外部世界そのものへの不信感を募らせていったのである。それゆえ、この時代特有の抽象化

の傾向は、拠りどころを失った地点での幾多の模索がしからしめた必然の成りゆきの一つであったと忖度される。

くりかえすまでもなく〈表現派〉の大きな特徴は、個々の例外は措くとしても、外界の印象描写から内面表出への転換の中に求められる。それは明らかに印象の依拠する外的自然への不信と表裏をなしており、かつての神の調和がつき崩された空白の零地点に出発点を持っている。〈神〉＝〈自然〉の中に己れの信をおけなくなったとき、人はたちまち、評価軸の動揺と拠って立つ価値感の転換を感受する。こうした基盤の喪失は、端的に調和世界の崩壊とも同意であるが、これにまともに直面した多感な芸術家たちの方向は、無調和、ないし相対価値の世界での揺曳と、未知の世界（領域）を求めての旅立ちに帰着する。リヒャルト・ヴァーグナーの長大な楽劇がとことんまで登りつめた頂点での行きづまりに端を発し、ベルクやヴェーベルン、シェーンベルク等によって際立ってくる無調性音楽から十二音技法への転換や、アインシュタインによる相対性理論の提示等は前者の特徴を具現してもいると云えるし、民族学、人類学、深層心理学等のあらたな勃興は、拠りどころを失くした西欧ないし個人意識の動揺とそれと符節を合わせた未知の領域への模索の旅立ちを示唆している。このような趨勢の背景には、資本制西欧の行きづまりと、新しい活力を他に求めざるを得なくなったインペリアリスムス特有の破綻がひそんでいる。印象描写から内面表出への移行も、したがってこうした時代の転換とも無関係なことがらではありえない。外的自然と云う可視領域に〈神〉の顕現を探りあてえなくなった精神は、〈内面〉と云う不可視の領域に依拠すべき基軸を探ろうとしていたのである。

「芸術は見えるものを再現するのではなく、見えるようにするのである。グラフィックの本質は容易に、そして当然の如く抽象に向かう」（パウル・クレー「グラフィックについて——創造的信条告白」）と云う言葉は、〈見えるもの〉から〈見えないもの〉への移行を、即ち写實的再現から抽象画法への自らの転出を提起しているし、1919年当時、すでに表現派と目される詩人たちのアンソロジー『人類の薄明』（原題 Menschheits-

・ *dämmerung* は、*Dämmerung* が夜明けの薄明をもまたたそがれ時のそれをも意味する語であるところから微妙な二義性を含んだものになっている）を編んだクルト・ピントゥスの序文もほぼ同様のことを示唆している。「この年代の造型美術も同じモチーフと徴候とを示している。古い型式に対する同じような破壊と、すべての形式の可能性を試み尽くして現実の完全な解消にいたる徹底ぶりを示している。」こうした言葉は、この時代の芸術のひとつの典型を適確に指摘していると云ってよい。外界への依存から内面表出への転換は、写実から抽象へ、つまり定形から不定形への移行をもたらし、はてには「現実の完全な解消」すら招来していると云うのである。このような移り行きは、またカンディンスキーと共に雑誌『ヴァ・ブラウエ・ライター』（『青い騎士』と云う程の意、1911年ミュンヘンで創刊）を発刊し、その序文に〈偉大なる精神の時代〉が始まる、と記したフランツ・マルクのことばにも明らかに反映している。その『アフォーリズム集』の中で彼はこう書く、「ぼくは、もうずっと早いころから人間をく醜い〉と感じていた。動物の方がもっと美しく、もっと純粋におもえたのだ。しかし、動物にも不快で、醜いものを沢山発見したために、ぼくの描写は本能的に、つまり内部から強いられると云う格好で、ますます図式的抽象的になっていった。（……）ぼくは今になってようやく突然、自然の醜さ、不純さを完全に意識するようになったのだ。」と。ここには、否応なく変容を迫られる〈自然〉の汚れと、それに馴染んでゆく人間や動物の醜悪な姿に直面したひとりの画家の不幸が見える。彼は豚やいのしし等の動物を好んで描いた画家であったが、それだけに一層〈自然〉の崩壊を辛く受けとめざるを得なかったのである。彼の作品には、一種異様な不自然さとデフォルメが認められるが、それは彼の内面の響きの如きものを形象化した所以であろうと考えられる。と同時に、そうした画法で描出される動物の形姿の中に、神秘的な生命感が浮き彫りされているように感じとれるのも、その背景には、むしろ宇宙的な調和とでも呼ぶべきものへの渴望が秘められていたからではなかろうか。ところで、マルクはさらに「芸術はその純粋な本質において、つねに自然および自然性からの最も大胆な訣

別であったし、永遠にそうである。それは精神の世界への橋に他ならない。」とも述べているが、彼の作品における自然と人間、動物と事物が入り乱れる不定形な画面構成は、〈精神の世界への架橋〉を實踐した〈ディ・ブリュッケ〉(「橋」)の運動ともども、この時代の基本視座の喪失を映し出しているともうけとれる。デフォルメとグロテスクなものへの偏執的なまでの親近性は、モンタージュや、多角遠近法の多用とともにこの時代の他の絵画にも多く見られる一特徴だが、その裏には、外界に対しては内面を、物質に対しては精神を対置しつつ、遂には前者に対する後者の優位を確保せんとするに到る価値転換の不幸がひそんでいたのである。表現派の運動も、その重要な一面は、こうした倒錯に淵源し、むしろ倒錯を意識的にすら遂行せんとする感性の運動に他ならなかった。「表現主義とは、今日に至るまでのいかなる芸術よりもいっそう強烈にまた意識的に自然現象のデフォルマシオンをおこなう芸術である。それは他のどんな芸術より以上に、芸術的なデフォルマシオンの意識的原理である。正確に考えれば、あらゆる芸術は自然現象のデフォルメである。つまり自然印象をある人工的な外観に変形することである。しかし、表現主義ほど意識的に偏頗に、確信的に自然現象のデフォルマシオンにつとめた芸術時代は未だかつて存在しなかったのである。」(ヴィルヘルム・ハウゼンシュタイン「現代の造型芸術」)

5

人間の内面、とりわけ感性に依拠し、感覚的世界の解放を謳おうとする傾向は、いつの時代にも共通のひとつの反抗のあらわれである。けれどもこの時代の特徴は、それが理性的思考への強い反措定を意識的に確認することと表裏をなして展開された点にありろう。それは、一面科学の発展とその技術化を基軸に合理主義をおしすすめた前世紀への反動というかたちをとるが、他方では爛熟した時代全体に感性をまるごとぶつけてゆく性急な反抗とも無縁ではなかった。それゆえ、先述した不定形なもの、グロテスクなものへの過度とも見える沈潜は、19世紀の分析的な実証主義・自然主

義的思考への断念と対立のあらわれであり、伝統的規範への盲目的とも云える反抗の表現でもあった。こうした環境世界への強烈な破壊精神は、しかしながら経済的發展をその背景にしている場合——しかも、それが欠乏と云うよりも、むしろある場面では過剰とも云える富の蓄積を果たしている限り——物質的側面での問題点を全くなおざりにして、純粹精神領域へ無意識裡にも退行してしまふ傾きもなしとはしない。前項でも述べた如く、依拠する点を外部世界からひとまず内面へと移さねばならなくなった人たちは、たちまち感性領域への潜行を開始し、ついにはおのが精神をして外界をも支配せしめんが如き趨勢を見せるに到った。それは一見外部世界（現実）への批判と見えながら、その実、自我（Ich）の拡張の個別形態たるにとどまり、はてには自我の自我とも云うべき絶対自我（Urich）の神秘境に突入する危険をもおかしてしまふ。こうした超越境への潜入の自己展開が、外界（自然）との関係をはるかに超脱し、その裏表の関係で〈現実〉を無化してしまふのも必然的な理のいきおいである。かくて抽象は、現実の無化とも相即する機縁をもつに到るのである。

ところで〈自然〉の中に〈神〉を見たてる汎神論的思考の崩落は、商業經濟の進展に端を發するが、それは日常生活が當まれる〈村〉なり〈共同体〉なりの浸蝕とも響き合い、〈個〉の自然性からの分断と孤立、つまりは〈社会化〉への変容と対応する。こうした社会化への転化は、〈自然〉秩序の人工化を敢行するかたわら、性別、年令差、親子関係、共同体意識等、大なり小なり生来具わった自然の序列を、単なる数ないし数量に還元できるものとする抽象化への傾きを持っている。それゆえ方法上の抽象も、〈現実〉から切れて自己増殖してゆくとき、それは、構造上の類似と云う回路をとおして、時代の要請にも難なく妥協してしまふ。とすれば、彼らの反抗も現実世界との関係をふまえた批判を忘失し、いたずらなパトスのことあげに終始する弱点をも招き寄せる。そして、このような弱点は、合理主義＝理性万能への懷疑がそれ自体は正しいとしても、過度の感性への依存に陥る地点で、〈現実〉の歴史的把握をなくすことにあらわれでてしまふのである。

この傾向を示すひとつのあらわれとして、われわれは、この時代特有の **Exotismus** を挙げることができよう。それは、単に西欧以外の世界への偏奇な興味と云うにとどまらず、過去の時代、既に失われてしまった時代に対する、自己の渴望の一面的な読み込みと云う相をまともであらわれている。まず後者について見る場合、たとえばかのルネッサンス時代が、**Tizian, Corregio** 等の絵画に代表されるひとつの傾向、美と感能が無軌道に乱舞する感性の圧倒的な解放の時代と、一面的に考えられた節のあることに特徴的である。（ヴァルター・レーム「1900年前後のルネッサンス讚美」参照）。それは、ルネッサンスを歴史的な装いの下に認識してゆこうと云うよりも、冒険と突拍子もない大事件の出来する変革の時代であると熱情的に捉えることによって、己れの時代の影を投影する主観主義的な行き方のあらわれなのである。こうした **Exotismus** の方向は、現状に対する不満に発しつつも正当な歴史認識を放棄し、甘美な過去、偉大な時代への単なる回帰や退行として現象するが、それはまた対社会的な自己存在の責任の放棄とも同断である。このことは、芸術が自然をではなく、自然が芸術を模倣すると豪語し、芸術家の倫理的な傾向は、許しがたい気取りに過ぎないと云い放ったオスカー・ワイルド等の倒錯の中にも、さらに先述した《シュトゥルム》の編集子ヘルヴァルト・ヴァルデンの次の言葉の中にも跡付けられる。「芸術を理解すると云うことは、丁解することではない。感ずることだ。感ずることこそ、わかると云うことである。」（「文学における概念性」）

このように考えてくれば、ゲルマン民族特有の汎神論的思考（すでにH・ハイネは、「ドイツ古典哲学の本質」第二巻の中で、「ドイツこそ汎神論のもっとも栄えやすい土地である。汎神論はドイツのもっとも偉大な思想家、もっともすぐれた芸術家のいただいている宗教である」ことを喝破している）は、けっして死滅したのではなく、この時代に対応した変型形態をとりながら、不幸な時代の影をも倒錯的に荷っていたと云えるかも知れない。マックス・クレルが、「人間の心から宇宙へ、万有へ、非現実へと結ぶ軸線が引かれねばならない」（「新しい散文について」）とする考え

方には、かつて自然の中に神を見たてていた存在が内面化を強いられながら、かえって人間の魂に沈潜することによって、不可視、無限の神＝宇宙を求めてゆくと云う汎神論の変型があるように思われる。〈自然〉との一体感への渴望が観念領域での超越によって解消されようとする、神なき時代の不幸な倒錯が反映されているのである。この〈神〉を求める視線の移行は、現象の背後に本質を探り、それをあくまで〈現実〉とは無関係なく〈作品〉の優位として定着して行こうとする行き方をとる場合、容易に芸術至上主義にも結びつく。

それは、もうひとつの *Exotismus* の方向、即ち〈未開〉の民芸品なり芸術品への偏愛と云うかたちで具現され、たとえば作品の形態 (Form) そのものに〈神〉の座を見出す次のような評価ともなっておられ出たのであった。「形態のリアリズムと云う言葉で、私は、なにものかの模倣である自然主義のことをいっているつもりはない。形態のリアリズムには超越性が与えられるのだ。模倣が排除されるからである。神が誰を模倣するだろうか 誰に隷属するだろうか。超越的形態のリアリズムが生まれるのである。ここでは、芸術作品は、有意味的な芸術創造としてではなく、自然の現実を力強さにおいて凌駕する神話的現実としてみなされるのだ。」
(カール・アインシュタイン「黒人彫刻」)

6

作家の視線が外界から内面へと転換されうるにつれて外部世界の印象描写もまた内面表出へと転化されることは先述した。〈写実〉を基調とした狭義のリアリズム手法の転換は、表現領域の拡大に寄与することはもとより、現象の表相的な描写を大きく飛躍させることは云うを俟たない。けれども、問題は、こうした内面化への道が正確な歴史認識と相即し、〈現実〉との拮抗ないし緊張を保持しつづけるには、たいへんな努力を必要とすることである。だとすれば、一様な抽象化の現象の裏にはどのような問題がかくされているか、このことの一層立ち入った検討が必須となる。以下、マリネッティの起草になる「未来派宣言」及び「未来主義文学技術

宣言」を手がかりに、もう少し具体的に論をすすめたい。

F. T. マリネッティの「未来派宣言」(Manifest des Futurismus)及び「未来主義文学技術宣言」(Technisches Manifest der Futuristischen Literatur)は、ともに1909年に発表されたが、3年後の1912年3月には≪シュトゥルム≫に訳出転載されているところから、その内容に対して表現派の芸術家、とりわけヴァルデン周辺の者たちは一定の共鳴を示していたことが理解される。(ただ≪シュトゥルム≫と双壁をなした≪アクション≫には「未来派宣言」への反論も掲載され、そこにたゞようファシズムの匂いを正しく嗅ぎあてていることから、これが全面的に支持歓迎されたのではなかった事実は銘記さるべきである。)けれども、現在のわれわれからするとき、その内容は幾多の批判さるべき逸脱を含んでいるように思われる。まず眼につくのは、文体の特異さもさることながら、「直観」「狂乱」「非論理」「言語解放」等、ほぼおしなべて分析思考の拒否を唱った表現が多用されていることである。これは、それだけで感性領域への沈降と現実破壊の強い意志をうかがわせるが、同時に「芸術はただ暴力と残虐のうちのみある」「僕らは戦争——世上唯一の健康法——を讃美しよう、軍国主義、愛国主義、無政府主義者の破壊のジェスチュア、人を殺すうるわしき思想と女性蔑視を讃美しよう」(「未来派宣言」)と云う一節などは、功利的、俗物的な<日常性>に敵対する如く見えながら、結まるところ時代と云う社会的現実の趨勢にはまりこんでしまう詩(画)法の逸脱を弱点のままに露け出している。マリネッティの提案が、1. シンタックス(文章論)の破壊、2. 動詞を作者の「自我」の支配から解き放ち、直観的な弾力性をあらかず不定詞のかたちで用いる、3. 静止黙想を前提する形容詞の排除、4. 副詞の排除、5. 一見敵対し、かけ離れている事物を強引に結びつける高次のアナロジーの多用、等に集約してあらわれるとき、そこでは<表現>を統べる<作者>と云う主体は消えていて、現実に拮抗しこれを克服しうべき作品は、個々ばらばらの単語(Wort)のモンタージュに解体されているのである。ここでの問題点はむろん幾重にも重層してあらわれてはいるが、これらを括れば一応次の二点、即ち1. 作者

主体の姿勢（構え）とその方向，2. 創作の手がかりとその方法，とに大別されよう。これら二者は，それぞれに対応関係を持っていて，いわば同根であるとも云えようが，便宜上各個にこれを考察し，その後まとめをつけることにするのが好便であろう。

まず 1. については，これまでも繰り返して述べたように，一般的には作者主体の内面への沈潜と云うことが云われうる。それは，外部世界への不信感が当然の如く結果せしめたものであり，それ自体は，何ら不思議なことではない。けれども今少し立ち入って検討してみれば，こうした内面化への道も，ことほどさように単純ではないことが判明する。と云うのも，われわれが一般に〈内面〉とか〈ころろ〉などと云って済ませていることがら，実は今一度再検討を要請しているように思われるからである。

〈内面〉とか〈ころろ〉とかが，外部世界や〈物質〉などとの対比においてとらえられているのは云うまでもない。けれども，この時代の転換は，外界の変容と崩壊現象に触発され，深刻な空白感—没落感を前提に生じているために，外界に向き合っていた〈自我〉が対応物をなくして〈内面〉に向き直るとは云っても，この場合の〈内面〉は，外部世界にとってかわる堅固な代替物ではすでにありえない。そもそも〈神〉の秩序の崩壊が，崩壊とそれが故の不安感として表白されるとき，それは主客ともどもの没落意識として捉えられるのであって，〈内面〉や〈ころろ〉のみ自存的に独立しうるものではない。社会的現実への疑義は，それと対応する社会的自我への懷疑とも相即し，それゆえ彼らの破壊精神は，社会的現実に対してのみならず，これと向きあう社会的存在としての〈自我〉の解消にも結びつこうとしたのであった。したがって，今われわれが〈内面〉への移行と唱するとき，それは，対他存在としての〈自我〉の再検討をではなく，むしろその一段下層に潜在する内面，より正確には深層心理の領域への下降を含意せねばならないのである。この理知的な〈意識〉によっては制御の効かない領域，それ故に無限の奥深さを秘めていると想定される意識下から，かつて可視なるが故にむしろ没落に頻さねばならなかった外部

世界への強力な反措定が引き出されうると期待されもしたのであった。フロイトの『夢判断』(Traumdeutung)が丁度世紀交代期に刊行されているのを見ても解るとおり、可視的な〈内面〉への省察は、その一層の探究をさらに不可視の領域へとおしすすめるべき衝迫にも逢着していたが、それが芸術の分野にあっては、模索のひとつの方向として探りあてられたのであった。こうして、今いわゆる〈内面〉化への転換が、不定形かつ不可視の無意識領域への下降を意味することが認められるなら、そこから結果する抽象化の傾向も、グロテスクなまでの歪形(デフォルメ)や原色の乱舞するにまかせた如き画面構成も、それなりの必然性の相の下に理解されよう。

2. 創作の方法的側面についてみても、その手がかりが〈語〉や〈色彩〉、さらにはメタファーや〈事物〉に求められる場合にも、ひとしく作者主体の、いわば意識的とも云える没主体性が反映されていることが見てとれる。「未来主義文学技術宣言」に云われるシンタクスの破壊は、文章表現を統轄する〈書く〉主体の解消にも通じており、動詞を不定形で多用すべしとの提案は、〈語〉(Wort)それ自体の作者主体からの解き放ち、つまりは作者=自我の抹消とも通底する。そもそも措辞においてこそ、作者主体の〈主体的〉判断がもっとも鮮明に表象されるのであってみれば、これを無色透明の不定形と云う抽象に閉じ込める方向こそあきらかな自我喪失への導きの糸なのである。こうした問題性は、創作の手がかりとなるものが強烈な色彩であっても個々の事物にすぎない場合でもさして異らないと云ってよい。そこでは、原色に近い色彩のおのおのが、さらにはまた個々の事物断片が、〈文章〉に代わる〈語〉(Wort)の如き位置を占めていて、作者主体がそれらを統率しつつ一個の作品世界を形成してゆくと云うよりは、むしろ〈色彩〉や〈事物〉に引きずられるかっこうで、自ずと超越的現実などと云う〈全体〉が形作られる趣きが見てとれる。こうしたプロセスにおいては、作者を主体とし、描写対象を客体とみる主客対立の構図は、すでに大した意味を持たなくなってゆく。否、それどころか、作者主体はもはや社会的〈自我〉の崩壊に直面せしめられ、却って主客が転倒

しかねまじき趨勢にあるとも云える。「色彩は音階で、眼は鍵盤、魂は多数の弦を持ったピアノである。そして芸術家は、魂を感動させるためにある調子を選んで演奏する手である。」（カンディンスキイ）このような言葉は、〈色彩〉と云う絶対者に直面した画家主体が、すでにいかなる存在でしかありえないかを明らさまに記している、彼はもはや一個の手でしかなくなってしまうのだ。これは、あきらかに〈自然〉に呼びかけ、〈民族の根〉にあくまでも遡行することで〈神〉の言葉を伝えうると信じたインスピレーション（啓示）の詩学と同質のものである。ロマン主義者のいく人かが、自らを〈神〉と〈人間〉との媒介者（Vermittler）と位置づけることによって、己れ自身が〈神〉のことばを伝える〈口〉であり、〈啓示〉を記す〈手〉であると思いこんでいたとすれば、今、ここに開示された芸術観も、それが〈神〉と云う唯一者の影を表面上払拭していることで異質の如く見えながら、その実、自己を〈手〉であると意識する〈没主体〉へ埋没してしまっていることで、ほとんど同義の問題性を含み持っているのである。このことは、写實的描写ではもとより、概念の形象化たるアレゴリーにでもなく、イデーの形象化とも云うべきメタファーやシンボル（象徴）にこそ〈表現〉の比重をかける方法論についても同様にあてはまる。〈形象〉は、当初〈現実〉や〈経験〉から出発しながらも、やがてその間の対応と緊張を見失い、独立自存的に自己増殖を重ねることで、それ自体倒錯した〈主体〉として上昇する危険を常に内包しているからである。実体との対応を全面的に欠いた〈語〉や〈色彩〉や〈形象〉が、作者主体との緊張関係とは無縁な先験性としてばっこしてしまうとき、それらは、すでに神なき時代の〈神〉の如き位相を占めてしまう。かくして〈事物〉や〈色彩〉に自己委託した作者主体は、自ら忘我の境に踏み込みながら、不毛な観念の一人芝居に墮してしまふのである。自動記述（オートマティスム）の逸脱へは、ここからもはや一本道である。

ところで、〈色彩〉や〈事物〉への自己委託が深層心理領域への意識的なまでの埋没と相乗しあって進行するとき、社会的存在としての〈自己〉の忘却は必然的である。対他存在たる作者主体は、不定形な無意識世界に

埋没し、そこに蓄積された澱を観念的に解放してしまふことによつて、現実世界との関係を見失つてしまふからである。こうして生ずる社会的視点の欠落は、同時に他者＝汝との関係にも一定の退行を強制する。そこでは、個々人の対等に向きあつた対他関係は消失し、観念的＝表象的な架空の協存体だけが浮き彫りされてくるに過ぎない。それゆゑ、こうした考え方に導かれる〈運動〉も、〈おお、人間よ〉や〈わが兄弟たちよ〉等の呼びかけに体现される〈われわれ〉など云う人称も、それ自体、観念的、自閉的なものに固定されてしまふのである。彼らの運動が、多く社会的な存立関係のいずれかに定位すると云うよりも、〈世代〉なり一般的な〈人間〉なりと云う、それ自体は恣意的かつ虚構的な枠組みに自己を位置づけてでしか旧来の〈伝統〉に対しえなかつたのも、かれらと急速な社会的変容との間のギャップを一層おし拡げるに与つた一因をなしている。彼らは、こうしたギャップを一気に埋めようと次第に〈生〉の飛躍と超越と云う悲劇に迫いつめられていった。彼らの運動が、ほぼ十年で足早に解体の道を歩み、作者主体を賭けたあらたな模索へ進み出なければならなかつたのも、それゆゑ自然の勢いだったのである。

かくて、こうした問題性の批判的克服の方向は、いたづらな無意識領域への埋没をはかることにはなく、そうした領域をも含めた〈自己〉の総体をもう一度対自化し、徹底的に究明を果たす上で、社会的存在のあり方をつきつめる行き方に求められねばならないだろう。それは認識の詩法と云つても同じことだが、そうした行き方の存在意義は、不定形な外貌を見せる過渡期においてこそもっと重要視されてもよいように思われる。