

第36回大会シンポジウム——ワイルドと世紀末ロンドンの諸相
ワイルドとイギリス「近代」芸術のポリティックス

田 中 裕 介

十九世紀末イギリスにおける〈美術〉をめぐる言説は、単純な新旧対立の図式に還元されてしまうことが多いように思われる。いわば多方向性を帯びていたはずの言説が、旧から新へといたる進歩の物語に整えられることになるのであり、暗に二十世紀のモダニズム美学へいたる架空の筋道が歴史の中に設えられてしまう。確かにウォルター・ペイターがその『ルネサンス』(一八七三)において絵画の形式的価値を称揚したことは意義深い事実だが、それは孤立した批評的立場ではなく、一八六〇年代から七〇年代にかけては絵画の形式的な価値を重んじる一連の美術批評が現れていた(谷田 17-18)。そのような歴史觀に基づくならば、一八七七年時点で公表されたペイター「ジョルジョーネ派」は新しい動向の先駆けというよりも、一定の広まりを見せていた形式重視の美術觀の総括として位置付ける必要があるだろう。

それでは実際の芸術批評の動向はどのような論点に移っていったのだろうか。ペイター「ジョルジョーネ派」が収録された『ルネサンス』第二版が刊行されたのと同じ一八七七年の『フォートナイトリィ・レヴュー』には、J・サックレイ・バンスによる「共同体における芸術」という一文が掲載されている。知的エリートにのみ可能な形式重視の批評の流通が招いた反動として、「芸術」を「共同体」との関係において捉えそれがそこで果たす役割を強調する意見が提示されるようになっていたのである(Bunce 340)。バンスのような「国民」の枠組みで「芸術」を論じる態度の自然な延長線上で、「イギリス」芸術のための制度的な場所をいかに確保するのかという問題が浮上し、この問題が世紀末の美術評論において活発に論じされることになる。たとえば一八九〇年には、ジェイムズ・オロックという風景画家が「イギリス芸術」を一括してナショナル・ギャラリーにおいて展

示することを求めていた。このオロックらの動きが作り出した流れを巧みに利用して、角砂糖で巨万の富を築いた実業家ヘンリー・テイトは自らが寄贈した絵画を中心とした美術館として「英國美術ギャラリー」(現テイト・ブリテン)の設立をロンドン、ミルバンクの地に一八九七年に実現することになる。

ただしオロックの文章で気にかかる点がある。それは、われわれが共に「イギリス」という語で処理することが多い“British”と“English”を同じく互換的に用いている点である(Orrock 384)。それに敏感にならざるをえないのは、たとえば一八八八年『マガジン・オブ・アート』に掲載されたフレデリック・ウェドモアが書いたような文章が存在するからである。当の記事でウェドモアは、グローヴナー・ギャラリーを設立したクーツ・リンジーが用いる「ブリテン」の芸術という表現に対して、自分は「イングランド」の芸術という表現を採用すると明言している。この記述で一見奇妙に感じられるのは、アイルランド・クレア州の画家マルレディを含むことを挙げて「イングランド」の芸術という表現の方が「ブリテン」の芸術という表現よりも幅広い包摂性をもっているとウェドモアが述べている点である(Wedmore 168)。奇妙というのは、十八世紀終わりから十九世紀初めにかけて四つのネイションの統合を背景に成立普及した「ブリテン」という言葉の方が、一つのネイションを表わすに過ぎない「イングランド」よりも空間的には広い範囲を覆うことは自明であるようにも思えるからだ。

ウェドモアがグローヴナー・ギャラリーの提示する「ブリテン」に対して、アイルランドの芸術家を包摂するという点を持ち出してあえて「イングランド」を掲げた構図は、オスカー・ワイルドの「グローヴナー・ギャラリー」(一八七七)「イングランドの芸術復興」(一八八二)などに見られる初期の批評的立場を理解するのに役に立つであろう。「グローヴナー・ギャラリー」執筆時のワイルドがペイターの強い影響下にあったとすれば、このテクストに「ジョルジョーネ派」に認められるようなモダニズム美学に通じる絵画の形式性の主張を織り込んでもよかつたはずであるし、ホイッスラーに対して賛美の言葉を連ねてもよさそうである。しかし実際はワイルドはホイッスラーに対してきわめて冷淡であり、あまり音楽の表題をもった抽象性の高い絵画よりもカーライルの肖像画を評価している(Wilde, "The Grosvenor Gallery" 14:19)。もっと多くの言葉が費やされている画家はバーン=ジョーンズだが、その鑑賞ぶりは河村錠一郎が評するように「ワイルドの受け取り方も相當に文学的というか、主題の理解と主題の表現力の評価で占められている」(210)といって過言ではない。

そこで「グローヴナー・ギャラリー」が、サーの称号をもつクーツ・リンジー

によって創設されたギャラリーであり貴族のサロンの雰囲気を再現していたことから言えるように、貴族という階級性を濃厚に帯びていた事実を重視しなければならない(Fyfe 128)。一方のロイヤル・アカデミーは単なる守旧勢力ではなく、プロフェッショナルとしての画家を中心としたヴィクトリア時代中流階級のエースともいるべきリベラリズムを体現する組織と解釈されうる。「ロイヤル・アカデミー」に向けられた「グローヴナー・ギャラリー」の対抗意識は、むしろ制度化が進んでいたヴィクトリア時代リベラリズムに対する、貴族という保守勢力による反動という意味で理解しなければならないのである。ハイッスターに象徴される美術の前衛性が従来の貴族性と結びついたとするならば、ロイヤル・アカデミーは、一八九〇年前後、実業家ヘンリー・ティトを代理人のように仕立てあげて、時代の流れの中で制度的に生き延びることを目論む。ティトがその創設運動を主導した「英國美術ギャラリー」は、美術における中流階級的なヴィクトリア朝リベラリズムの命運装置として構想されたといえよう。十数年前にグローヴナー・ギャラリーが「ブリテン」の美術を正当に表象することを目指して設立されたように、ロイヤル・アカデミーが背後で支えたティト主導の「英國美術ギャラリー」設立運動も、「ブリテン」という言葉を用いてその“modern”な芸術に制度的な場所を与えることを訴えつつ展開してきた(Henry Tate, "A National Gallery of British Art"; Samuel A. Barnett, "To the Editor to the Times")。しかし「英國美術ギャラリー」設立運動が、貴族が権力を維持していたナショナル・ギャラリー理事会の管轄下に置かれるという結末を迎えたことは象徴的である(Conlin 98-104)。世紀転換期において、イギリスの国家体制が社会に介入することによって国民の自由を管理維持するという発想が次第に強固になっていった経緯と符合するように、美術制度においても、貴族権力が「国家」という枠組みに依拠することで、ヴィクトリア朝的リベラルの力を封じ込めるようになったと解釈されうるのである。一方でリベラルな中流階級も進んでその枠組みの下で自らの存在が保全されることを望んだ。不安定な市場経済に存在をゆだねるよりも、「国家」の枠組みの下でその専門性を保証されることを彼らは求めたといえるだろう。現在ティト・ブリテンに、ロイヤル・アカデミーの画家たちも反ロイヤル・アカデミーの画家たちも共存しつつ展示されている起源がここにある。

「国家」という枠組みのもとで貴族階級が中流階級を包摂することで成立するナショナルな全体性の記号としての「ブリテン」に、ワイルドが「イングランドの芸術復興」で強調した「イングランド」という語を対置したい。イアン・ボウコムによれば、世紀半ば以降「ブリテン」という言葉を含むイギリス帝国

が「イングランド」を汚損するという意識が強まり、「イングランド」性の自覺的な再構築の作業が各分野で進行することになる(Baucom 36)。ボウコムが、ラスキンを踏まえて「イングランドに生まれた者さえ誰もがイングランド人なのではない」(Baucom 20)と明言しているように、「イングランド」が、血と土地によって予め決定されるものではなく、各人がカルチャーとして獲得しなければならないものであったかぎり、個人が後天的に習得する技術を基礎とする芸術と結びつくことは容易であった。「ブリテン」が全体性を前提とした純粋な空間概念であるのに対して、「イングランド」という概念は個人の成長の時間性を内包しているといってよいだろう。そこで「グローヴナー・ギャラリー」設立の意味は二重に生じることになる。設立者クーツ・リンジーは「ブリテン」という語を用いることで、アカデミーではなくグローヴナー・ギャラリーこそがイギリス芸術の全体を代表するという企図を抱いていたのに対して、ウェドモアだけでなくシドニー・コルヴィンをはじめとするリベラルな美術批評家は、「イングランド」という言葉を用いることで、同時代のイギリス人全般において支配的な「卑俗という伝統と習慣」を、芸術を圧殺してきたとして敵視し、「グローヴナー・ギャラリー」の潜在的な存在意義を単なる反アカデミーとしてではなく、芸術の再生をイギリスというネイションの再生と重ねる観角から捉えようとしたのである(Colvin 822)。「ブリテン」が現在のイギリス帝国を全体として包摂する空間概念であったとすれば、「イングランド」は、悪しき伝統の累積がのしかかっている現在を未来の時間からの逆照射によって進歩の過程にある克服すべき状況とみなす時間概念であるとしてここでは整理しておきたい。

「イングランドの芸術復興」を表面的に読むかぎり、ワイルドは「グローヴナー・ギャラリー」のコルヴィンと同様に「イングランド」という語を用いることで、進歩的な歴史観に立脚して同時代のイギリス人の「伝統と習慣」に敵対し、同時代におけるイングランド芸術の再生を称揚しているように見える。たとえばそれは偉大な芸術を産み出すべき美しく高貴な「国民生活」を「イングランドの商業精神」が殺してきたという記述に現れている(Wilde, "The English Renaissance of Art" 14:263-64)。確かにこの講演原稿では、プラトンのテクストの解釈に即して、「哲学だけではなくいっさいの優美な存在は若い時期を色褪せた卑俗な環境(uncomely and vulgar surroundings)で過ごしたものには外的的には隠されるかもしれない」と述べている(14:271)。この箇所で“vulgar”という語は否定的に捉えられているといえるが、その後を続けて読むならば、「プラトンによれば、もっともみすぼらしい家という器のなかでも、形と色の美しさは魂の奥処に入り込み、

少年を、芸術が彼にとって具体的な象徴であり保証でもある精神生活の神的調和を追い求めるようにおのずと導いていく」と書かれていて、「卑俗な環境」と「芸術」の敵対と断絶ではなく連続の関係に言及している。さらに進んで私はこの文章を「卑俗な環境」を芸術認識の誕生のための必要条件として想定していると読んでみたいと思う。その根拠のひとつとしてワイルドが『ドリアン・グレイの肖像』の中で「卑俗がわれわれに影響を与える」(112)と述べているように、彼が、「卑俗」を「美しさ」の対立項として容易に克服することで切り捨てられる外部の要素とみなしてはいないことが明らかであるからだ。

若い芸術家たちに対する講演でワイルドは「お仕着せの美しさを見ているだけの芸術家」に苦言を呈し、「美しい環境の都市よりも変わりやすい天候の都市に住むのがいい」と述べ、「美しさ」とはある種の効果として、美しくない環境から芸術家が主体的に作り出すものと主張している(Wilde, "Lecture to Art Students" 14:318-20)。この文脈でワイルドがホイッスラーの名前を理想の芸術家として挙げたのは、「卑俗」への感性を武器に主体的に「美しさ」を創り出すホイッスラーの才能を認めていたからであると思われる。しかしホイッスラーはむしろ前衛的な観念から擱み取った「美しさ」の視点から芸術の貴族として「卑俗」を見下す存在であった(Whistler 152)。ホイッスラーではなくむしろ、「イングランドの芸術復興」の末尾で言及されているウィリアム・モリスの発言とそれに付したワイルドの解説の方が、彼の芸術観の本質を表わしているのではないかと思われる。

ワイルドはモリスの「私は自分の労働者をひとりひとり芸術家にしようとしてきたのだが、私が芸術家と言う時は人間ということになる」という言葉を紹介したあとで、その労働者にとって、芸術とは、「そのなかに美しく高貴なものをもっている生活の美しく高貴な表現」(the beautiful and noble expression of a life that has in it something beautiful and noble)であると述べている(14:275)。表面的に読むならば、美しさのみがあふれた環境に労働者を置くことを求めているだけのようにみえるが、これは少し立ち止まれば複雑なフレーズに見えてくる。生活がそのなかに美しく高貴なものをもっていると述べている以上、ここには触れられていない「卑俗」の領域があり、芸術はそこに溶け込んでいる「美しく高貴なもの」を見据えながら、「美しさ」と「卑俗」の混合の状態を美しく表現しなければならないのである。ここでひそかに「卑俗」との対立関係に置かれている「美しさ」は自立して存在するものではなく、生活の卑俗な混沌のなかからそれを擱み取ろうとするその困難な作法に現れ出るものとワイルドは考えているといえる

だろう。「イングランドの芸術復興」においてワイルドがいったんは選びとったかにみえた「イングランド」であるが、それが進歩の時間を導入することで架空の新旧対立を作り出し自己の優越する立場を確保する概念と考えられる以上、彼が「イングランドの芸術復興」の末尾に書きとめたモリスから受け継いだダイナミックな生と芸術の関わりの感覚とは相容れないものだろう。彼は次第に「イングランド」を語らなくなり、「ロンドン」を生活だけでなく表現の舞台に定める立場に移行する。「ロンドン」とは、ワイルドにとって単に一都市の名前ではなく、「ブリテン」「イングランド」といった地理的枠組みを通してでは可能にはならない「卑俗」と「美しさ」の微分的な弁証法を身をもって生きること、すなわち概念によって規制されない魅惑と危険に満ちた生の混沌を味わうことのできる具体的な場を指していたといえるかもしれない。

Select Bibliography

- Barlow, Paul, and Colin Trodd, eds. *Governing Cultures: Art Institutions in Victorian London*. Aldershot and Burlington, VT: Ashgate, 2000.
- Barnett, Samuel A. "To the Editor to the Times." *Times* 24 June 1890: 8.
- Baucom, Ian. *Out of Place: Englishness, Empire, and the Locations of Identity*. Princeton: Princeton UP, 1999.
- Bunce, J.Thackray. "Art in the Community." *Fortnightly Review* 129 (Sep 1 1877): 340-54.
- Colvin, Sidney. "The Grosvenor Gallery." *Fortnightly Review* 126 (Jun 1 1877): 820-33.
- Conlin, Jonathan. *The Nation's Mantelpiece: A History of the National Gallery*. London: Pallas Athene, 2006.
- Fyfe, Gordon. "Auditing the RA: Official Discourse and the Nineteenth-Century Royal Academy," Eds. Rafael Cardoso Denis and Colin Trodd, *Art and the Academy in the Nineteenth Century*. Manchester: Manchester UP, 2000.
- Orrock, R.I. James. "The Claim of the British School of Painting to a Thorough Representation in the National Gallery," *Journal of the Society of Arts* 38 (March 14 1889): 384-93.
- Tate, Henry. "A National Gallery of British Art." *Times* 21 June 1890: 12.
- Taylor, Brandon. *Art for the Nation: Exhibitions and the London Public, 1747-2001*. Manchester: Manchester UP, 1999.
- Trodd, Colin. "Academic Cultures: the Royal Academy and the Commerce of Discourse in Victorian London. Eds. Rafael Cardoso Denis and Colin Trodd, *Art and the Academy in the Nineteenth Century*. Manchester: Manchester UP, 2000.
- Wedmore, Frederick. "A Century of English Art: the Grosvenor Gallery." *Magazine of Art* (1888): 168-71

田 中 裕 介

- Whistler, J.M. *The Gentle Art of Making Enemies*. London: Heinemann, 1890.
- Wilde, Oscar. *The Collected Works of Oscar Wilde*. Ed. Robert Ross. 15 vols. London: Routledge/Thoemmes, 1993.
- . *The Picture of Dorian Gray*. Penguin, 1985.

河村錠一郎「ワイルドと絵画」、『ユリイカ』1990年5月号、208-13
谷田博幸『唯美主義とジャパニズム』、名古屋大学出版会、2004年