



1. レイトン 《チマブエのマドンナ》

エドワード・ジョン・ポインター 《世界の若かりし頃》

鯨井 秀伸

はじめに

ヴィクトリア女王の統治した一八三七年から一九〇一年のおよそ六五年の期間は、人口と工業生産の拡大を示す時代であり、また芸術的な制作も膨大な数に上った時代でもあった。この時代にあつて、一八五五年、将来のロイヤル・アカデミー会長レイトン(Frederic Leighton, 1830-1896)は、『チマブエのマドンナ (Cimabue's Celebrated Madonna is carried in Procession through the Streets of Florence, 1853-55, The National Gallery)』(図1)をアカデミーに展示した。その絵画の主題は、ルネサンスのフィレンツェにあつて絵画の高い地位を示し、チマブエを英雄の位置にある画家として描くものであった。レイトンは、ヴィクトリア朝の英国にあつても、芸術と芸術家とは共に同様の位置を占めるべきだとするメッセージをこの絵画に込めていた¹⁾。同時にこの時期は、後期ロマン主義からラファエル前派まで、あるいは自然主義から唯美主義までといったように様々な美術上の流派が起こった、あるいは様々なラファエルが芸術に貼られた時代でもあった。また、古代世界からの多様な美術物がこの国にもたらされ、それは大英博物館の展示室を飾ることになるが、その到着がこれまでの美学に挑戦し、博物館の展示室は鑑賞の場であると共にアカデミーの素描教室へと変貌し、絵画制作へも大きな影響を与えて行くと同時に、「美の連鎖・鎖(Chain of art)」という思想は多くの人々に示され、その連鎖・鎖が考古学の展開と共に壊れて始めて行くという時代であった。このような状況の中、エドワード・ジョン・ポインター(Sir Edward John Poynter, Paris, 1836.03.20 - 1919.07.26, London)が『世界の若かりし頃』(1892(図2))を制作したのはこの時代の末期のことであった。この小論は、ポインターの残したテキストから彼に特徴的な部分を取り上げ、また描かれた主題やテーマなど、画面内に現われた画像に対して若干の考察を試みながら、この画家と作品について、同時代の思潮というコンテキストや文化と社会を通して見ようとする。

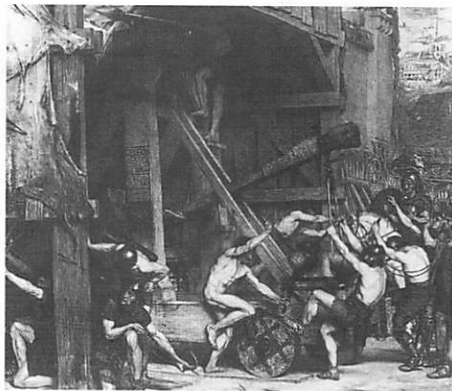


2. ポインター 《世界の若かりし頃》

一 ポインターについて

ポインターは、英国の画家、素描家、装飾デザイナー、博物館事務官として知られる。彼は芸術的家系の出で、彼の曾祖父はトーマス・バンクス(Thomas Banks)という彫刻家であり、父アンブローズ・ポインター(Ambrose Poynter)は、建築家・水彩画家である。エドワードは、一八五二年父の友人であったトーマス・ショーター・ボーイズ(Thomas Shotter Boys)のもとで絵画を学び始めた。一八五三年から一八五四年に、ローマを訪れ、そこでレイトンの大画面のアカデミックな絵画に深く印象づけられた。美術についての彼の関心は一八五三年ローマでレイトンに出会ったことによつて確立されたとされる。後年ポインターは「私たちは彼を『立派なクライトン(Admirable Crichton: スコットランドの伝説的な多芸多才の人物)』と呼んだものです。彼の達成したものの多様さ、彼が携わったすべてがもたらしたその完全さからそう呼んだのですが」と言っている。ロンドンに帰り、リー(James Matthews Leigh, 1808-1860)のアカデミーとウィリアム・ドブソン(William Dobson, 1817-1888)のスタジオで学んだ。一八五五年にロイヤル・アカデミーの学校に入ったが、翌年フランス絵画への賞賛の念から、パリのシャルル・グレル(Charles Gleyre)のスタジオに入った。彼は、ボヘミアン気取りの同僚の学生、デュ・モリーエ(George Du Maurier)やアームストロング(Thomas Armstrong)、そしてホイッスラー(James Abbott McNeill Whistler, 1834-1903)などと共に、一八五九年までそこに残った。この時ポインターは、最初の工芸作品制作の委託を受け、ステンドグラスのデザインや家具の絵付けをすることを始めた。英国に帰国後一八六〇年に、友人の建築家ウィリアム・バージェス(William Burges)に雇われ、エセックスのウォルサム・アビー(Waltham Abbey)の天井を装飾した。彼は『Once a Week』や他の雑誌に素描を寄稿するようになり、エドワード(Edward Dalziel)とジョージ・ダルジェル(Georges Dalziel)の『Bible Gallery』のために一二点の挿画を制作して(これは一八八〇年に出版された)。

ポインターは、一八六一年にロイヤル・アカデミー(RA)に始めて出品した。それに続いて『Faithful unto Death』(1865, Liverpool, Walker A.G.)のようなエジプトや古典的主題の小作品を制作した。彼の最初の注目すべきこの作品において、ローマ軍の兵士は噴火するヴェスヴィオス火山の赤熱に向かいながら、持ち場に就いたまま死を迎えようとしている。フィオレリ(Fiorelli)によるポンペイでの発掘の報告記事がちょうど出版され、噴火の犠牲者の死骸によつてポンペイの固まった灰の中に残された空洞が見出され、その空洞から石膏による型をとるという技術によつて引き起こされた興味に端を発する、社会的に大きな興味がまき起こっていた時期であった。忠誠、英雄的行為、義務感の観念は、ヴィクトリア朝時代の人々の心を動かし、ポインターの絵画はヒットしたのである。古美術への関心は、すでに一九世紀初頭にはこの国に広まっていて、一八一六年にエルギン・マール(the Elgin Marbles)が大英博物館に到着したとき、これらの大理石群は人類の至上の芸術的精華として、ほとんど宗教的畏怖の念をもつて迎えられていた。他のすべての古代芸術の形は、今やこの完璧な試金石という



3. ポインター 《The Catapult》

標準と対照して判断されたのである。一九世紀に大英博物館にもたらされたエジプトからの巨大な頭部、アッシリアからの怪物のような雄牛、リュキアからの彫刻された墳墓は、最初期からその古典的ギリシア時代におけるクライマックスに至る古代文明の発展の跡をたどりながら、「美の連鎖・鎖 (chain of art)」の中にそれぞれの場所を指定されたのである。考古学と美学との間の論争は、一九世紀の博物学的論争の一部となった。増大する考古学的自覚は、広く行われていた審美的哲学に挑戦していたのである。大英博物館は、個人コレクションにおけると同様、鑑賞と同時に学習・研究の場ともなっていた。この時期の英国の芸術は、こうした背景を持って展開していたが、『Faithful unto Death』以降の彼の絵画は、聖書に基づくものか古典的主題を題材としたもので、その内容とスケールは叙事詩的なものとなっていた。彼はまた、水彩画も描き続け、ロンドンのダドリー画廊 (Dudley Gallery) で小作品の肖像画や風景画をしばしば展示した。一八六七年の入念な大画面の作品、『Israel in Egypt』(London, Guildhall A.G.) の非常な成功によってポインターの評価は確立された。翌一八六八年古代史に基づくもう一点の大作『The Catapult』(図3) (Newcastle upon Tyne, Laing A.G.) を制作した。両作品ともポインターの考古学的詳細への関心とかなりの技術的熟達度を示している。この年彼はロイヤル・アカデミーの準会員 (ARA) に選出された。

一八六〇年代後期にポインターは装飾的な作品の委託制作を請け負っている。それらの中には、ウィクトリア & アルバート美術館の前身であるサウス・ケンジントン美術館のグリル (Dutch kitchen) やロイヤル・アルバート・ホール (Royal Albert Hall) のフリーズ、英国国会議事堂 (House of Parliament) のセント・ジョージのモザイクのための下絵 (1866) などが含まれている。彼はまた、サウス・ケンジントン美術館の講堂後陣を装飾するよう依頼され、一八六八年にはそのモザイクのための準備研究をするためイタリアに派遣された。しかしこのデザインは実行されなかった。一八七一年彼はロンドンのユニバーシティ・コレッジの最初のスレード教授 (美術品蒐集家フェリックス・スレード (Felix Slade, 1790-1868) の名を取って設立された) に任命され、その五年間 (一八七一―一八七五) の地位を活用して英国に多くのフランス美術教育の原理を紹介した。一八七五年に彼はサウス・ケンジントンの国立美術訓練学校 (N.A.T.S. National Art Training School) の館長・学長につき六年間務めることになる。彼のスレード講義は、一八七九年に『美術十講 (Ten Lectures on Art)』として出版された。その中で、ラスキン主義者の教義である「自然への真 (truth to nature)」に挑戦し、アカデミックな伝統の至上を支持した。彼の講義に明細に説かれた様々な思想は、一八七〇年代の主要な作品にも反映している。

サウス・ダリッジ (South Dulwich) のセント・ステファン教会のためのフレスコ画では、聖ステファンの受難と殉教を描いているが、英雄的な人物像と雄弁な身振りとが歴史画の諸教義を体現していると評された。一八七二年と一八七九年の間にポインターは、今は現存していない作品を制作・展示している。それらは、『Perseus and Andromeda, 1872』、『More of More Hall and the Dragon of Wantley, 1873』、『Atlantia, s. Race, 1876』、『Nausicca and her Maidens Playing at Ball, 1879』などである。これら一連の大画面作品は、ワーントリフ

(Wharcliffe)の第二代男爵で第一代伯爵のグランヴィル(Edward Montagu Stuart Granville)の依頼によるもので、ウエスト・ヨークにあるワートリー・ホール(Wortley Hall)のピリヤード部屋を装飾するためのものであった。《Nausicca》のようなこれらの絵画は、翻る織物の優美な襷やフリーズのような構成によって、レイトンの成熟した作品にみられる装飾的古典主義を偲ばせるが、ポインターは「高等芸術(High Art)」の擁護者としての偉大な成功を達成し、一八七六年のロイヤル・アカデミー会員への選出を確実にした。しかしそれは理論上であって、絵画の流通においては実際にはこの芸術は英国には引合わないものであったようである。一八八〇年代から一八九〇年代にかけては、彼は継続して大画面の古典的絵画を制作した。また一八八七年には、アルマリタデマ(Sir Lawrence Alma-Tadema, 1836-1912)の推薦により、アメリカ人のマークワンド(Henry G. Marquand)のために、コンサート用ピアノの装飾を行い、後年の同種のテーマによる作品へと展開させている。

最初の準男爵(Baronet)でロイヤル・アカデミーの会長ともなったポインターは、絵画的価値からばかりでなく、美術教育の世界で占めた様々な地位の結果としても、当時最も影響力のある芸術家の一人であった。彼は、スレード・スクールの開設に当たって、その新しい学校にフランス美術教育の原理を導入したが、友人のルグロ(Alphonse Legros, 1837-1911)を後任に選ぶことで、英国の美術教育へのこの影響を確実なものにしたのである。この年、一八七五年に彼はより重要な地位を占めた。NATSの学長とサウス・ケンジントンの美術主幹である。個人としても助言を与える他、政府の美術教育のシステムを監督指揮し、それに多くの変更を加えた。一八八八年には、バーン・ジョーンズ嬢の肖像(Miss Burne-Jones)を描きRAに出品している。バーン・ジョーンズの妻は、ポインターの妻と姉妹関係にあった。ポインターは、マクドナルド家の四姉妹の一人アグネスと結婚し、ジョージアーナはバーン・ジョーンズと、アリスは短編作家で詩人のキプリングの父ジョン・キプリングと、ルイーは後の首相となるスタンレー・ボールドウィンの父アルフレッド・ボールドウィンと結婚していたのである。一八九五年には、古代の舞踏に題材を取った《The Ionian Dance》を、一八九八年には《The Skirt Dance》をそれぞれRAに出品している。新古典主義的なポインターの芸術的な生涯のほとんどは、レイトンの影に隠れたものであった。その結果として、彼の作品は不当に見過ごされていたといえる。それに加えて、彼の才能はレイトンやアルマリタデマのそれに匹敵していたとは言いがたい。しかしながら、彼は当時において卓越した画家として扱われてもいたのである。例えば、アカデミックな作風の作品《Cave of the Storm Nymphs》は、高値で売却され、その額は、ヴィクトリア朝における最も高価な作品の一つとなった。DNBによれば、ポインターは「気品ある態度の人物で、弁舌も立ち、絵画制作のすべての過程について実際の知識を持つ画家であって、美術教育に対し詳細な経験を持ち、アカデミーの運営について長期にわたって精通しており、この地位に充分にふさわしい」と評されていたのである。

一八七七年に彼はロイヤル・アカデミー会員に選出され、一八八一年には絵画に専心するために、サウス・ケンジントンの職を辞した。一八九四年から一九〇四年にはナショナル・ギャラリー(National Gallery)の館長を務

め、一八九七年のテート・ギャラリー(Tate Gallery)の開館にも重責を果たした。一八九六年、ミレイ(John Everett Millais, 1829-1896)が亡くなったとき、ポインターはロイアル・アカデミーの会長に選ばれ、一九一八年引退するまでその職にとどまった。

二 ポインターのテキスト

ポインターの美術と美術教育に果たした役割を考えるにあたって、彼の残したテキストから『美術十講』を取り上げる。この著作は、ポインターの考えを折に触れて述べたもので、よくその特質を伝えている。これは一八六〇年代から七〇年代にかけてユニヴァーシティ・コレッジやロイヤル・インスティテュートあるいはスレード・スクールなどでの講演をまとめたものである。それらは、主に彼の学生に向けて行われたもので、『裝飾美術』『旧美術と新美術』『美術教育のシステム』『賞の価値』などであり、ラスキン(John Ruskin, 1819-1900)への反論は『旧美術と新美術』の中で行われた。ポインターは其中でラスキンの気持ちを忖度し、委曲を尽くしてラスキンの思想とラスキン主義者に反論している。美術十講の中の『裝飾美術』の一章、美とは何か(What is Beauty?)で、「この絵画の美における美の不可欠な要素はリアリズムであること、あるいは自然における美しいものを実現する力を示そうと試みようとするとき、最初にこの自然の美が实际的に何かを定義することが必要であるうと思われる。」と述べているが、後章で検討するように、こうした考えは当時の美学的思潮やそれを取り巻く考古学的発見と、そこからの美学あるいは博物学への挑戦とも深く関係していると思われるため、この章では、ポインターのテキストを資料として捉え、その一部、時代的に重要と思われるラスキンへの反論中の部分を訳出しておきたい。

『旧美術と新美術』

ラスキンとの相違、道徳と美意識

さて、ほとんど宗教とまでなっている高貴な芸術哲学のことについて述べるとき、この哲学の擁護者あるいはこの宗教の預言者として私が頭の中に思い浮かべるのは、間違いなくラスキン氏であることは明瞭である。失礼ながら私は、少しの違いもなくまた少しの疑念をもってではあるが、特にそのすべての教えにおいて、彼がきわめて重大なものとして主張するであろう点において、天賦の才に恵まれた作家ラスキン氏とは意見を異にするものである。意見の相違については、全体であれ部分的にであれ、私が彼の意味するものを逃しているか、あるいは

はそれを十分に深く見ていない可能性も確かにある。疑念については、彼にはすでに十分彼と相反する人々がいる。そして彼にとって、同様な地位を占め美術教育に責任を持つている私が、美術教育における重要な関心事に關して、彼と異なる見解をとらなくてはならないということを見出すのはごく当然な悩みの種ではあろう。しかし、私が挑戦しようとしているこの彼の考えは、この国の美術にあまりの過ちをもたらし、単に記録するだけの作品の制作に至らしめ、そうしたものが画家の真の目的であるという觀念の下、私はその誤謬を指摘しようと真剣に努力することにおいて、いかなる危険が降り注ぐことになるうとも大胆に果たしていこうと思う。

『近代の画家たち(Modern Painters)』第二巻で、彼の美術理論全体を明確に系統立てて述べているラスキン氏自身の言葉を引用する。「美の種々の印象というものがどのようなものであれ、感覺的なものであるということこそ私は全面的に否定する。それらは感覺的でもなければ知的なものでもない、それらは道德的なものである。」そして再び後の著述で彼はこう記している。「よき趣味は基本的に道德的なものであるという私の声明ほど真剣にしばしば反駁されたものはかつてなかった。」したがって、私はこの主張に關してほとんど誤解してはいない、しかしながら私が述べたように、その意味の全体をつかむのに失敗しているかもしれない。「感覺的」という言葉について彼は先に引用した部分の前で「美的・審美的」と同じであると説明している。そして、「審美的」という用語は肉体的外的な質と必要な効果という単なる感覺的知覚を適切に表す。」とする。これは、真実ではあるが、それは私たちの心と同様、私たちの感覺的知覚にも確實に應用しうる審美的という言葉の意味を少々格下げしてしまうのである。感覺的という言葉はまた、審美的という言葉より低い意味合いで使われるようになっている(「感覺的」喜びというとき私たちはより低い欲求を満足させるような喜びのことを意味させるように)。それゆえ、誤解を恐れて、私は審美的という言葉の方を好むのである。

さて、美についての私たちの思想や印象は、実際にはラスキン氏が否定する「審美的なもの」であると主張しながら、私は、ラスキン氏が典型的な美についてその文章の中で、美についての思想と印象を道德的に高められた特性であるとした、その特性を、美についての思想と印象から引き離すという不利な条件下で話を進めよう。私は、真実を否定するものではないが、美の諸觀念というラスキン氏の見方の、哲學的眞實に關しては、私にはそれが本題を外れて、美術に關して多くの場合誤った結論に導くのみであると言えるだけである。私は、美の印象における道德的質という主張にあるこの誤謬をではなく、この質の知覚が眞の美術作品の制作に不可欠なものであるというその推論にある誤謬を考へるのである。そしてすべてのよき美術が制作されてきたのは、このよき知覚の影響のもとでなのである。確かに私は、異なった美の形式を神に歸属するタイプのものとして扱っているラスキン氏の文章ほど、私たちの道德や知的性質を高めるために計算された文章を想像することはできない。なぜならそうした文章ばかりでなく、最初から最後まで彼の全著作は、いまだかつて言葉で提示されてきた以上の自然の美と莊嚴という高められた概念であり、私がこれまで述べてきたように、最も純粹で高貴なタイプの新しい宗教にまで高められた概念を私たちに差し出しているからである。しかし私には、この典型的な質は實際に

は美の形式に固有のものではなく、鑑賞者の心の中に存在するということを終始感じないでいることは不可能なのである。そしてその鑑賞者の心に同様の容易さで、それらを再現することを装うあらゆる美の形式によって、熟考を呼び起すことになる。もしそうした印象の審美的本質が否定されるなら、芸術家の見る力、それは彼の特徴的な能力、美の印象を受け入れることのできない人々から彼を区別する能力、なのであるが、その力もまた考慮に入れられないことになる。その場合、画家の真摯な意図、彼の自然への愛、最も平凡な神の作品に見出される道徳的な美への深遠な崇敬や親愛などは、そうした作品の模倣に身を捧げる限り、彼が自身の能力を選択と結合という目的のために使う場合よりも、よりよい仕方では創造者の栄光を示すことになるという信念に導くだろう。ラスキン氏は言う、「若き芸術家に『選択』の精神に対し用心させよ、『選択』とは最も傲慢な精神である。」続いて「もし私たちがあれやこれやを敬うだけならば、私たちの好みに対する根拠は限定され誤った性質のものとなることを確信するのみである。」この文章ばかりでなく彼の全著作において、彼は二つの概念を適切には区別していなかった、と私が考えたとしても彼は許してくれるに違いない。彼は、私たちが無限の美や創造の不思議というつましい観想から道徳的恩恵を引き出すであろうこの能力と、訓練されていないまたは知覚できない心には明確ではない、一般的な美の知覚と理解を私たちに表し無理やり押しつける芸術的能力とを混同している。神の本質を自分自身に明らかにすればするほど、この世界と人生の重要性をよりよく理解できることは疑いもない。このようにして、これら美の印象は私たちの道徳心に気高い効果をもたらすであろう。しかしこれは本題ではない。私たちが、美の印象を私たち自身の心ではなく、美術における再現に対する力量と関連させるのであれば、私たちは最高の宗教的あるいは道徳的情動を起こさせるものは何かということではなく、どこまで深く美術がそうした情動を心に伝えることができるかを決定しなければならない。さもなければ、私たちが美の印象という道徳的性質を過度に主張するなら、私たちは、その人の中に最も熱狂的な道徳的情動を喚起する人物には、知覚の鋭く目の肥えた才能に優れた人物よりはむしろ、最高の芸術家が必要であるということを確認しなければならない。

確かにある芸術家は、この「理論的」形式の中における美に対する情熱を持つかもしれない、しかし彼の作品の中で、それをどのように説明できるであろうか。高い道徳的知覚を享受する芸術家は、彼の芸術がよいものであれば、その高い美の知覚を彼の作品の中に示さなければならないということは、答えるのに疑いもない程簡単なことである。しかし、芸術家が作品の中にこの情動の跡を見出すことを否定し、それを非難することは見る者の自由である。その場合私たちは、美の道徳的性質は、観者の心の中にのみ存在し、見る者がそうした美を最も明瞭に示すと考える美術作品に対して道徳的質という価値を付与することができるという、当初の主張に導かれることになる。

上記の所見に含まれる見解が、十分明瞭に述べられていれば、こうした見解が、創造的性質のものであるというよりはむしろ、記録し模倣するものであると私が説明してきた種類の芸術へ、どのように導くかが理解しても

らえるであろう。自然の美というものは、特定のものの外觀や形にはるかによく現われるものである。もし一人の人が、「ミロのヴィーナス」やミケランジェロの「奴隸」の美しい形やプロポーションに気持ちよく感動される美的能力を持つなら、日没の壯観やアネモネのこの上もなく美しい色合いを感じとれる人は一〇〇人になろう。なぜなら、したがって、典型的な美という道徳的質は、それらを見ることのできる心に示され、それ自体のために単なる感覚的したがって墮落した形への愛と対照的に、純粹さと謙遜の類型をとって、より高い地位に付けられさえするからである。芸術家が、つましく忍耐強くそうした美を力の限り模倣する努力をし、他の人々に彼の感じる情動を伝えようとしながら、自分が最も真剣な誠実な仕事をしているのだということを確信するのは難しいことではない。

いやそれどころか、彼の確信はもっと拡がるかもしれない。彼は、他にすべき価値あるものもなく、この仕事のみが純粹で精神的な性質のものであり、他のすべては感覚的で、したがって墮落したものであると確信するかもしれない。そして、昔の修道僧と同じくあまりに慎ましすぎてそれに身を捧げることができないという種類の仕事はないのだということを確信するかもしれないのである。あるいはさらに悪いことには、桜草やスミレの枝を苦勞して何度も制作する画家の心が、ある高揚した真摯な感情によって、またある高い理論的能力を持つて駆り立てられると、見る者はおそらく想像するかもしれない。しかし実は彼は、単なる模倣的で技術的な技能を働かせているだけであり、さらに手早く容易な仕方でお金を稼げるよう能力を働かせているだけなのである。かくしてそうした理論家が、もし美的知覚を欠いているとしたなら、美的典型的特質に、より高い表現を与えていると思つて、よい作品よりも悪く風変わりな作品を称賛するのはありそうなことである。ターナーの最近の日没の絵画の、生硬で調和していない黄色や青によって感情をそこなわれない批評家は、その中により深い夕空の無限性と純粹性の知覚を見出すということを信じ、ありもしない芸術的価値を認めてしまふかもしれない。もし彼が後者ではなく前者の中にこの美的典型的な特質を見たとしたならば、同様に彼はまた、ハントの鳥の巢をミケランジェロやフィディアスの力強い意想より称賛するであろう。

もし芸術家がこの一連の思考によって示された考え、こうしてのみ正しくできるといふ考えでもって中断しなければ、それはよりよいものへ発展できるにもかかわらず、少しの数の果物や花々、小さな風景習作などの絵画に費やされる芸術的能力の量を、この可能性がある証拠として、私たちは見るだけなのである。高貴な理論が、そうしたみすばらしい結果になるということは、全くラスキン氏の罪ではない。なぜなら、それらは最もたやすく口先だけのお題目に墮する、ということはすべての偉大な思想の持つ不運であるからである。この点に関する例証として私はある例をあげよう。画家のスタジオを訪れたある人が、つまらない種類の美ではない絵画やデザインを見せられた後、彼の「まじめな作品、葉や花の習作」のいくつかをみせてくれるよう頼むという話である。そこでもし、私の考えを明確に伝えられたとしたら、この概念というものは作品の中に表現されなければならず、芸術家の心の中にのみあるだけでなく、見る者の心によって表現されるということを、また美的道徳の本質

は絵画や彫刻の中に表現できるものではないことを理解してただけるだろう。したがって美術に関する限り、美の諸概念は純粹に審美的なものでありそうでなければならぬということ、そして反対の理論は、單に審美的能力が望まれるとき、計算ずくで批評を惑わさざるばかりでなく、教育のない者の心にもすぐに理解できる形よりもより高度な美の形に対して無関心な心を、芸術家の中に引き起こすだろうということを、理解してただけるだろう。

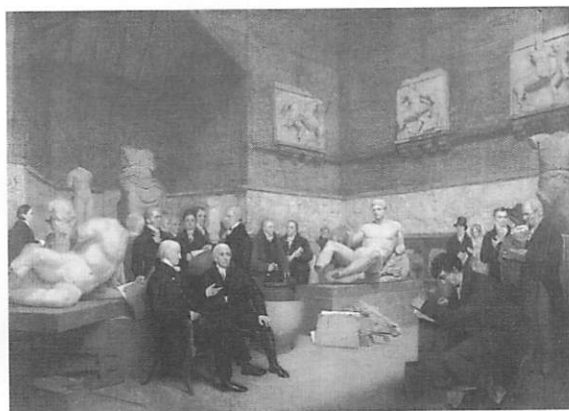
ラスキン氏の書かれたものの中で、一見してこの問題を含むと思われる、もう一点について議論するのを止めるわけにはいかない。それは彼の著作すべてに通底する、道徳的感情の正しい状態に対する考えのことを言っているものであり、それは制作者ばかりでなく諸国家や諸持代における、高貴で美しい芸術鑑賞と制作とに必要不可欠なものとしての、必然性という考えのことである。しかしながら私は、たとえ最良の芸術は常に国家への忠誠と国内の徳目という純粹な状態から現われるということが明らかにされたとしても、そうした条件が常によき芸術を生み出すことにはならない、ということを見たと述べておきたい。もし審美的質がなければ、そうした条件だけではよい芸術は生まれないだろう。そして普通のイングランドの人々やスコットランドの人々の頭の中に、美の概念を詰め込むことを可能にする国家的徳目には条件はないと想像できる。しかし芸術家自身に限る、二つの事例に同様な審美的能力、純粹で高貴な心を持つ人の芸術と並のみずばらしい自然の芸術との間を比較することはできない。確かに、正に最高の芸術的才能は、また高貴で健康的な道徳的条件を暗示するように思える。ミケランジェロは自身シンプルで高き心を持った人物であつて、どんな卑劣な行為もすることはできなかった。私は考えるのだが、私たちは調査を行い、すべての真に偉大な芸術家や詩人はこれと同じ性質を持つ人々であることを見出すべきである。

それでは、私が長々と述べてきた高貴な創造的種類の美術のより一般的な一分野の美術の制作、現在のところはつきりとこの国の背景にある美術についてその将来を考え、その制作を期待するとしたら、今や正しい方向への議論の余地のない動向と、何かしらより真剣なものへの希求とがあると考へておくことを認めなければならぬが、考えるに、私たちは最初に、自然の表面下に横たわる高い美を私たちに示してくれるよう、自らの知覚能力の修養をすべきなのである。そして私たちは、果物や花々や風景などの小さな絵画は、よりよい作品を制作するときに助けとなる研究、あるいは特別に魅力的な自然の表象であるとして折に触れて制作しなければならぬものであるという考えを消し去らねばならない。とりわけそれ以上に、私たちは古美術という巨匠の作品を研究すべきである。レイノルズは「巨匠の優れた作品を研究せよ、自然を注意深く研究せよ、しかし常にそれらの巨匠と共に」と言っているのである。

ここに名前をあげられているレイノルズ(Sir Joshua Reynolds)の美術哲学は、理想的な美は心の中のみ存在するという、プラトン主義者の信念を特殊に利用したものであった。それは、「視覚は決してそれを見ることは



4. シャーフ《Townley Gallery, British Museum》



5. アーチャー《Elgin Room at British Museum》

できず、手はそれを表現できない。それは芸術家の胸の中に存する思想であり、芸術家はそれを常に伝達するために苦心して努め、伝えられずに最後には死んでしまうものである」とする達成できない真実であった。一八世紀のギリシア復興から現れた最も重要な人物で、一九世紀に影響力を持続的に発揮した理論家は、ヴィンケルマンである。彼は、実例の中に、その源泉に溯って美の現存と発展とを見出すことにおける観察の重要性を強調し、特例においても普遍例においても、美の手法に興味を持っていた。英国へのエルギン・マーブルの到着とそれを取り囲む世間の関心は、ヴィンケルマンの權威に対する新しい挑戦となった。ヴィンケルマンの分類とは異なり、フィディアスの芸術は自然から直接靈感を受けたもののように思われたのである。このことは、英国の画家ヘイドン(Benjamin Robert Haydon)にとって、グレコ・ローマン・モデルというこの分野全体に基礎を持つ伝統的美術理論の「誤った理想美」を捨てる根拠となると思われた。彼はエルギン・マーブルの到着を、パルテノン彫刻と自然との両典型に基づく真の芸術の開始を記すものとみて、歓呼して迎えた。そうすることで、実際の形より理想を上置くレイノルズとアカデミーのアカデミックな伝統に反抗したのであった。

一方、社会的関心の増大と共に、大英博物館を訪れる素描家・学生数は増え続け、一八三〇年代から七〇年代にかけて、多少の増減はあるものの、四〇〇〇人から七〇〇〇人となり、そして七〇年代後半から八〇年代には一五〇〇〇人を超えるようになっていったのである。(図4)(G. Scharf, Townley Gallery, British Museum, 1827)入館者の増減は、展示方法の変更による改装のためである。例えば委託を受けたラスキンは、「美しい彫刻は美しく設置されなければならない。その輪郭を引き立たせるため暗い色調の壁にし、それに調和するように、しかもそのあらゆる線を示すよう配置する必要がある。」という意見を述べている。また特別製のイーゼルが用意され、大理石像から石膏像が造られて利用の便に供され、素描のために一般の観覧者の時間が制限されることもあった。ここに博物館とアカデミーとの間の協力関係を讀取ることができる。アーチャーの《Elgin Room at the British Museum》(1819)(図5)に描かれているのは、アカデミーと博物館との連合の記念である。そこには、博物館の主席ライブラリアンとアカデミーの会長を前景に、背景には画家のヘイドンや博物館のライブラリアンたちが集い、親しく議論しているのである。しかしこの学生たちの数は二〇世紀に入ると急速に減少していった。こうした動向の背景となった「美の連鎖」という思想は、「文明の発展(the progress of civilization)」という考えと平行していた。発展についての一九世紀の雄弁な表現は、ステファノフ(James Stephano)の水彩画によく現れている。そこでは、東インドや中央アメリカ文明のプリミティヴな開始から始まって、パルテノン彫刻の至高まで上昇するように古美術の彫刻芸術が示されているのである。一九世紀を通して、古美術という芸術は、ギリシア美術の起源の見地から理解されていた。しかし、大英博物館のコレクションの増大とそれに伴う研究の深化、古美術を建築に伴う考古遺物として扱うか、美術作品として扱うかという論争などは、博物館のコレクションの分割・移転という事態の中で、考古学と美学との間の論争を活発化させた。「そのような議論に対して、私はこう答えたい。私たちは、最初に芸術の意味と動機を解釈することを学ばないかぎり、芸術を審美的に鑑賞するこ



7. 《A Roman Boat Race》



6. ネッシング《世界の若かりし頃》

とはできない。これを行うために私たちはそれを歴史的に研究する必要がある。もし一連の資料がその流派や時代に応じて、また制作の時期や場所にしがたって配置されるならば、残りの他の部分との対照や比較によって、より美しい芸術作品の長所が、弱められずに、高められることになるう。」これは、こうした論争に対するギリシア・ローマ美術部管理官ニュートン(Charles Newton, 1816-1894)の博物館学的主張である。美術の歴史が、文明の発展のあとをたどる、一つの継続する連鎖とみなされた時代は終わろうとしていた。それが過ぎ去ろうとすることにメラニコリーの感覚を持つ人たちは確かに存在するが、そのようになることはよりよいことであろう。

三 《世界の若かりし頃》 (1892, RA: no.265)

この作品は、一八九二年のRAに出品された作品で、三人のローマの少女が、金魚が泳ぎ、傍らに蛇を象った噴水のある大理石のプールの側で、白く紅藤色の透けた生地のパールを着けて描かれている。前景の二人の内、一人は大理石の床に坐り、もう一人は豹柄の毛皮のラグの上に坐って、アストラガリ(Astragali)で遊んでいる。後景の少女は、遙かに山並みのある海岸線を望む開かれた窓を背景に、朱と金のベンチに腰かけて眠っている。その窓辺には果物の入った果物鉢が置いてある。画面両側には、装飾された大理石の円柱が配され、室内の壁面は豊かな色彩で装飾されている。この作品は、翌一八九三年の美術雑誌『The Magazine of Art』に紹介され、詩人で小説家のフォーラー夫人(Ellen Thorneycroft Fowler, (Mrs. Felkin) 1860-1929) による献詩とネッシング(A. Knesing) という版画家によるエングレーヴィングの図版(図6)が掲載された。フォーラー夫人は、小説家、賛美歌・賛歌作家で、ウォルヴァーハンプトン(Wolverhampton)の初代伯爵ヘンリー・フォーラー(Henry Hartley Fowler)の妻であり、一九世紀末から二〇世紀初頭にかけて活躍した。

この絵画に登場する女性たちは、ポインターの他の作品『A Corner of the villa』(1889)や『On the Terrace』(1889)、『A Roman Boat Race』(1889)(図7)などにみられる典型的な表情を持っている。またここに描かれている様々なモチーフは、その属している流派に関わらず、当時の画家たちの作品の中に多くみられるものである。窓越しの地中海の海、室内プール、金魚、眠る女、戯れる女性、室内装飾など。これらは、数々の美術思潮の中にあつて、それらを横断する当時の知的雰囲気を与えるものとしても捉えることができると思われるため、それぞれの画中のテーマについて類例を上げながら考えてみたい。

アストラガリ・女性群像

最初に取り上げるのは画面中央に描かれている遊戯する二人の少女についてである。この遊びはアストラガリ



8. スティアー (Knucklebones)

と呼ばれ、ナックルボーンとして今に知られる遊びで、現在でも行われている。これは、Taliと呼ばれるローマ人の間で最もポピュラーな遊びであった。サイコロ遊びに似ているが、印をつけた骨の骰子を使うもので、古代ギリシアから伝えられ、羊やヤギの趾骨を用い、ローマ人たちはまたその形を継承して、銀、金、象牙、大理石、木、骨、ブロンズ、ガラス、テラコッタなどで造ったようである。ポインターは、同時代にも生きているこうしたローマの遊びを題材に選び絵画に描写している。その所属する芸術的グループは異なっているが、ポインターと同時代の画家スティアー (Philip Wilson Steer, 1860-1942) も、同様の主題による作品《Knucklebones》(1888-1889) (図8) を前衛的感覚で描いている。スティアーは、NEAC (New English Artist Club) の創立メンバーの一人で、一八八九年シッカート (Walter Richard Sickert, 1860-1942) の主催による『ロンドンの印象主義者』という絵画展に出品した画家である。彼は、当時のバリ画壇の影響を受けた、最も本格的なフランス的思考の唱道者であった。この展覧会に出品された、海辺で遊ぶ少女たちの雰囲気になった絵画は、色彩と技法を駆使した大胆な試みであった。スーラの点描主義に似た、小さく、振動するような色彩を軽いタッチで塗った作品である。それぞれ扱うテーマは同じだが、描写の仕方は異なる。スティアーは日常生活から図様を選び、ポインターは過去からその図様を借用していると考えられる。その図様に関連する古美術はいくつか上げることができる。それらは、《大理石板：アストラガルで遊ぶ娘たち》《青銅鏡：アストラガルでパンと遊ぶヴィーナス》《蓋付壺：アストラガルで遊ぶ娘たち》《タナグラ小像：アストラガルで遊ぶ娘たち》などである。

これらの遺物のうち、平面的な例の一つには、当時社会的にも有名であったヘルクラネウム (エルコラーノ) 出土の遺物で《アストラガリで遊ぶ娘たち》(BCI-AD1, Napoli National Museum) がある (図9)。これは大理石板に蠟画法で描かれたほとんど単色に近い絵である。ギリシア神話を扱ったこの種のわずかな例がエルコラーノ (ヘルクラネウム) で発見されているが、おそらくは壁画にはめ込まれるためのものだったと考えられている。前景では二人の若い娘がアストラガリという骨片を用いるお手玉遊びに余念がない。すべての登場人物の名が記されていて、それによると後に立っているのは、レトとニオベとフォイベ (アルテミス) である。もう一つは、ブロンズの鏡の裏側に描かれた《アストラガリでパンと遊ぶヴィーナス》(British Museum) (図10) である。この鏡は三五〇BC頃の作品とされ、ギリシアのものである。また立体作品には、蓋付の壺の側面に描かれた《アストラガリで遊ぶ娘たち》(Metropolitan Museum of Art, New York) (図11) がある。二人の女性がアストラガリで遊んでいる。この壺はその中に入れて骰子を振る道具であるTropaあるいはアストラガリを納めるために使われたと思われる。また彫像としては、タナグラ出土のテラコッタ製小像が知られており、非常によくできた作品《アストラガリで遊ぶ娘たち》(British Museum) (図12) がある。これは大英博物館蔵のもので、二人の女性がアストラガリで遊んでいる。これらの古美術品の内、大理石板、蓋付壺、タナグラ小像に描かれた図様は、それぞれ描写法に共通性が見られ、おそらくはこの遊びを表現するときのある種の定形を示しているのではないかと思われるが、ポインターの描写する二人の娘たちと類似性を持っている。アストラガリで遊ぶ女性に、もう一方が身振



10. 《アストラガリでパンと遊ぶヴィーナス》



9. 《アストラガリで遊ぶ娘たち》



11. 《アストラガリで遊ぶ娘たち》



12. 《アストラガリで遊ぶ娘たち》

りと共に非難する図様は、青銅鏡やこの蓋付壺にも共通しており、この遊びの要点をよく伝えている。特にタナグラ小像については、これらの小像は、ヴィクトリア朝後期にあつて、コレクターの収集対象となっていたのであつて、ホイッスラーの友人であり、パトロンのでもあつたイオニデス (Alexander Ionides) は、大英博物館に見られるコレクションを持っていた。そのコレクションの写真アルバムをホイッスラーが所有していて、ムーアと共にそれらから影響を受けた作品を制作している。特に、同時代の他の作家の作品には、戯れる女性あるいは二人の女性群像のテーマはたびたび登場し、ヘレニスティックな多彩色テラコッタ小像からその着想を得たと思われるものが多い。例えばアルマ・タデマの作品などにその源泉を示すものがあり、古典時代の魅力と同様に社会に受けるよう力を発揮したのである。アルマ・タデマは、広範な古典的考古学の知識を培い、写真アーカイヴをコレクションとして持ち、作品の源泉資料として利用した建築や古美術品の採寸した素描類を集めていた。しかしながら彼の作品は、古典期あるいは古美術の忠実な再現ではなく、設定の場所や寸法などを適宜替え、異なった時代の遺品を巧みに使用した、美学的な効果をねらったものであつた。それは古代文明とヴィクトリア朝文化の間を巧妙に融合させるといふ意識を内に持つものであつた。



14. 《A Corner of the villa》



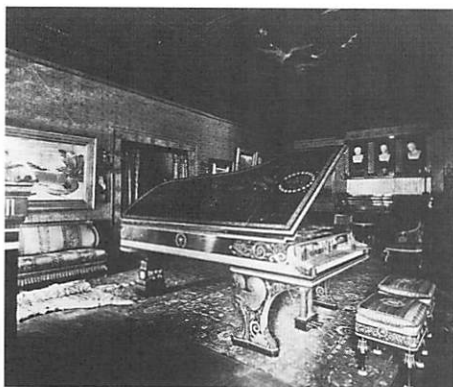
13. レイトンハウス・スタジオの《Flaming June》

眠る女

《世界の若かりし頃》の二人の女性の背後には、椅子に腰掛けて眠る女性が描かれているが、この眠る女は他の作家の作品にも多く見ることができ、レイトンの《Flaming June, 1894-95, Museo de Arte de Ponce》(図13)においては、眠る女性は明らかに単なる風俗画の主題以上のものである。ある暑い日、眠りに落ちる美しい女性であるかもしれないが、しかしそれ以上に夏の気だるさの寓意あるいは象徴として描かれている。眠る女性の像は、ウィクトリア朝後期の画家の好んだモチーフであった。《Flaming June》の女性は、レイトンやバーン・ジョーンズ、ムーアを初めとする、唯美主義運動の画家たち、あるいは古典的風俗画家であるアルマ・タデマなど一八七〇年代以降の多くの芸術家の作品の中に見出すことのできる眠る美女と姉妹関係にあるといえるだろう。この主題を時代からの「逃避」とする考えもあるが、必ずしも適当ではないと思われる。こうした絵画は、大衆の工業化以前の失われた優美さや楽しみに対する郷愁を呼び覚ましたことだろう。しかしそれはよく言われるように「逃避」ではなかったと考えられる。この絵画の受容者としてのフォーラー夫人による献詩をみても、郷愁や愛惜の念は感じられるが、逃避的な感情はその詩に盛りられていないように思える。当時流行していたこれらの主題を描いた画家たちは、フランスの画家ジェローム(J.L. Gerome, 1824-1904)同様、裕福なローマ人やポンペイの市民の日常生活上のさまざまな出来事を再生することに秀でていた。

室内プール・金魚・窓越しの海景

海を望む建築内に金魚の泳ぐプールを描く図様は、アルマ・タデマの《Silver favourites》(1903)をはじめとして作例が多いが、それらは多くの場合、裕福な女性が余暇を過ごす情景の中に設定されている。養魚池は、富者が海辺の高台に建てた邸宅(villae Maritimae)における流行の奢侈であった。そうした池は、富をこれ見よがしに示すためと同時に、装飾と楽しみの機能を持たせるために広大な規模で造られたのである。そのような仕方ですべてとして魚を飼うことは、ローマの作家キケロやプリニウスの著述の中に軽蔑的に述べられている。しかしながら、アルマ・タデマの場合は、設定は古代をとりながら、その絵画の額縁に付されたワーズワースの詩『Gold and silver fishes in a vase』からも理解されるように、より文学的なものとなっており、ポインターの場合は、同様の池は屋内に設定され、スケールは小さく元々の意味合いは弱められ、『A Corner of the villa』(図14)と同様、雰囲気的なものとなっている。そしてこの絵画には、前述したように詩が添えられたのである。よく知られた地中海の海景が開かれた窓から見えるが、この構図はアルマ・タデマの構成と非常によく似ている。日光は室内の大理石や装飾を引き立たせ、衣服を通して人物の身体を照らしている。人物は、ギリシア風の透通るコ



16. マークワンド邸内



15. 《Tanagra terracotta group》

ス島産の生地で作られた襷のある服を着け、彫刻のような波を付けて現されている。海景を望むポインターの絵画の、明るいがもの憂げな雰囲気、パステル調の色彩などは、アルマッタデマの《A favourite poet》やまたムーアの唯美的絵画を思わせるところがある。アルマッタデマの後期の作品には、二人の女性が語り合ったり単に休んでいるだけの作品があるが、前述のようにおそらくこれらはタナグラ小像からの参照であろう。ポインターの場合も同様、多くの場合独りの設定のことが多いが、この小像からの影響を感じさせる。特にこの作品の場合は、直接的な影響と思われる。タナグラ小像は、小さな風俗的テーマのもので、たいていは二人の婦人がゴシップ話を交換している様を描写している(Tanagra terracotta group of two seated women from Asia Minor, c.100 BC, British Museum)(図15)。このタナグラの展覧会は、一八八八年六月にバーリントン美術クラブ(Burlington Fine Arts Club)で開催されていた。

ポインターとアルマッタデマとの関係を示す興味深い委託制作がある。それは一八八四年、アルマッタデマがメトロポリタン美術館の創始者で館長でもあった、アメリカの鑑識家で博愛主義者のマークワンドからある異例の委任を受けたことである。それはマークワンド個人用のコンサートピアノの装飾であった。彼は、「最良の材料と最良の技術」を保証するため、無制限の資金を援助された。アルマッタデマはこのピアノを置く部屋のための絵画《A Reading from Homer》(Philadelphia Museum of Art)を一八八五年に完成させた。またレイントンにも依頼してその部屋の天井画を描かせている。この作品は、一八八六年のロイヤル・アカデミーに展示され、「レイントンと一緒に展示されるのはこの上なく幸せなことだ」とアルマッタデマを喜ばせた。また、一八八六年初めにはポインターを選んでピアノの鍵盤蓋の装飾を任せた。アルマッタデマは、ポインターを「古典的芸術家」で「同時代の最良の画家」と尊敬していたからである。ポインターは、古代の娯楽からテーマを選び、一八八七年にこの装飾を完成させている。このテーマは発展して後年の《Horae Serene》となり、この絵画は「光、動き、そして色彩」の点で賞賛され、一八九四年のRAに展示された。このピアノの蓋に描かれた絵画の背景となっているのも、《世界の若かりし頃》の背景となっている海景に望む山並みと同様の景色である。一八八七年このピアノがロンドン市内で展示されたとき、ポインターはそのパトロンに誇らしげに語っている。「デザインと技術において、躊躇なくこの作品は今まで見た中で最も美しいものです。実際この二つが同じようになされているのを感じることはできないくらいです。」

ポインターは、一八八九年の《A Roman Boat Race》に、前景にレースを眺める一人の女性を背景に、ローマ船の競争を描いているが、一八九五年アルマッタデマは《Coign of vantage》において、高台に三人の女性を配し、遙か下の海上に、港に返るローマ船の情景を描いている。描かれたテーマの類似性と共に、彼らの芸術上の関係をも感じさせる作品と思われる。また、ポインターの《Diadumene》(1884, Royal Albert Memorial Museum, Exeter)は、『The Magazine of Art』(1884, p.351)によれば、「非常に小さく、また非常に注意深いよい作品で、人を引きつける」作品だとされるが、この作品は彼が一八八〇年代に向かった装飾的な古典的風俗画に

属す作品である。ポインターは、一八六八年にサウス・ケンジントンの講堂装飾のためイタリアに派遣されたが、そこでモザイクの研究をし、それはこの絵画の中にも反映しているが、そのタイトルは、現在はコピーとしてしか知られていない、ギリシアの彫刻家ポリュクレイトス(Polykleitos)の有名な彫像を想起させる。その彫像では男性が頭に髪紐を巻こうとしているが、ポインターの同様なポーズを取る女性は、一八七四年に発掘された《Esquiline Venus》に基づいている。他のヴィクトリア朝古典復興の芸術家とされる画家たち、レイトン、ムーア、ワッツそしてアルマ・タデマなどもまた古代彫刻から取られた同様のポーズのモデルを描いているのである。

この時代の美術にラベルを付けるとき、さまざまな主義の名前が挙げられるが、その区別は今日考えられるほど明瞭なものではなかったように思われる。一九世紀後期の画家たち、アカデミックであろうと独立した画家であろうと、彼等はある種の協調の中で生きていたのである。例えば、レイトンに対するホイットスラーの後の発言からすれば、彼はレイトンを時代遅れの古い画家と想っていたように思われる。しかし、一八六〇年ホイットスラーが《At the Piano》を制作していた時、彼はレイトンの助言に従って人物の頭部を描き直している。こうした画家たちの交流の場の一つは、ルイス(Arthur Lewis)の自宅であった。始めレイトンに触発されたポインターは、晩年にはライヴアルでもあったアルマ・タデマの作風に接近している。それは作風ばかりでなく、これまで見てきたように画中の源泉となるさまざまな資料の取り扱いにも見て取ることができる。

四 ヴィクトリア朝の文化・社会とポインター

この世紀の中頃から国家としてのアイデンティティーは、一八五六年のNational Portrait Galleryの設立、一八八二年のDNB:Dictionary of National Biographyの創始、また建築におけるイングランドやスコットランドに特有の語彙の探求などを通して、文化界における表現を見出しはじめていた。絵画と水彩画とはこれに独自に貢献したが、それは英国がますますその芸術的達成に自信を持つようになっていたことと深く関係している。

一八七五年、ポインターはNATSの学長とサウス・ケンジントンの美術主幹になったが、同年彼はラスキンに過激な攻撃を加えている。ラスキンはその年『Academy Notes』でポインターの作品を批判したのである。「ポインター氏の作品は、マイケル・アンジェロ(Michael Angelo)のように(ミケランジェロの当てこすり)、さまざまな位置への手足の適合性というものを我々に示すことになる。しかしながら、彼にはこの解剖学的科学によって、外科的な観客を満足させることができるだけである。」一七九九年に創立された英国科学知識普及会(Royal Institution)における一八七二年の講演で、ポインターが表明した、ラスキンの考えに対するためらいがちで丁寧な不同意は、ここに至って深い悪意あるものとなった。その根拠は、『ミケランジェロに関するラスキン教授』

《Rasquin in Micherangelo》と題すべし、一八七五年一〇月のスレード・スクールの第五セッション冒頭の講演であった。ポインターは、ラスキンの「司祭のような狭量のなさ」を糾弾して、ミケランジェロについてのラスキンの所見は「子供じみている」と断定した。「彼にはかつてどのようなものであれ、芸術における美の知覚を持ったことがないのではないかと疑いたくなる。形の美については、彼は全くその知覚を持っていないようである。」「ラスキンの最近の著作は、『精神の子供だまし』である。」¹⁵

ポインターは同時によく知られた気むづかし屋でもあったが、これには皆個人的不平以上のものがある。彼の著作に現われているように、ポインターは基本的に芸術の古典的理念に傾倒していたのであって、それはおそらく二〇年前グレールのアトリエで吸収したものであったろう。グレールはアングルの弟子であり、素描や形、理想主義や「高貴な」テーマと共に、フランスのアカデミックなエッセンスそのものを表現したのであった。グレールは、「冷たく死んだ古典主義の支持者」と呼ばれているが、ポインターは明らかに彼のシステムの中に多くの尊重すべき点や模倣すべき点を見出していた。自然へのより接近した真を要求して、ラスキンが彼の著作の中で活発に反論したのはこの古典的伝統であった。ラスキンは、混乱した風にはあるが、ラファエロ前派の画家たちを支持したため、ラファエロを致命的(古典的)影響として、アカデミックな手法の源泉としたのである。ラスキンとポインターとの間の争いは、このようにほとんど不可避的なものであった。ポインターは彼の信念を、芸術家の真の義務は、真の美と考えられるより大きく、内的でより深遠な理想を見極めることができるよう自然という外的で表面的な種々の形を研究することにあるとした。これはジョシユア・レイノルズが一世紀も早く『Discourses』の中で述べたものであった。それは、その時でさえ古い考えであった。ポインターは、一八六九年にユニヴァーシティ・カレッジ(University College)の学生に述べている。「様式のことを、修得されるべきアカデミックな質として、それがどこかしら真実とは分離されたものであるかのように言い張る批評家は、深遠で表面的でない真実であるものを研究することによって、美は芸術の中に獲得されるものであるということを悟るに失敗するであろう。私の理解する様式とは、研究によってのみ獲得できる自然の美を実現する力であり、技能において完璧な教育を受けた人としてこの知識を表現する力のことである。」

これまで、アカデミックな様式は、教育に非常によく適合していたため非常に長く存続した、ということを描かれることはなかった。それは研究、勤勉、教師や巨匠(ラファエル、ミケランジェロなど)の権威への服従、修業、個人的特質の抑制を要求することになるが、それらすべては学校の無理のない経営にとって適切なことでもある。そうした理由から、一八七七年ホイットスラーが名誉毀損の件でラスキンに対する同盟者を探していたとき、彼は以前の知人であるポインターに頼つてもしかたのないことだと知っていたのである。ポインターは、一八五〇年代のバリにおけるホイットスラーの無責任で見当違いの態度によってスキャンダルに巻き込まれ、ホイットスラーを「なんの作品も制作しない」「怠惰な徒弟」と見なしていた。¹⁶

ポインターは、彼の講演から判断すると、瀕死の伝統の擁護者というよりはむしろ、自分自身を改革者と見な

していた。彼は、ラファエロ前派を敬つてさえたのである。なぜなら彼等は、「緊急に必要な改革」を行つたからである。ポインター自身の作品は、期待されるように、そのアカデミックな素描技術において「多彩で完成した」ものであった。しかしながら、その色彩、油彩の扱い、最終的全体効果においては、「あまり影響力を持つものではなかった。このことについては、当時の評価の中に「その精神は、絵画の仕上げの段階において、しばしばその力を失った。」として記されている。残された彼の作品を見ると、劇的でまた変化に富んだ後期のレイトンに比べ、ポインターの作品は、穏やかで静かなものとなっている。アカデミックな作風から古典的風俗画へと移行して行く過程で、現代的感覚を結合しながら、古代の主題と現代的的方法手段とを典型的に融合させているように見える。そこで使われている手法は、古代のさまざまな遺物を、まるで脚注のように使用し、しかもそれを明瞭には示さないいわば「見えない脚注」として絵画を構成する方法である。

ここでポインターたちが学んだフランス美術と英国美術との同時代的な関係を考えてみる必要がある。前述したように、ポインターは九〇年代において古典的舞踏に題材をとった作品を制作しているが、当時すでに前衛的な絵画運動が起こつてはいたが、一九世紀後半においては、過ぎ去つた時代の穏健さと美という遺物として構成しながら、近代バレエと古典的過去とを比較することはまれなことではなかった。「ボンペイのフレスコ画あるいはラファエルの時の女神などに描かれている踊る女たちを思い出したり、ルーヴルでギリシアの快速の美人アタランテーの間を逍遙するとき、我々はある深い感覚、我々の文明にどこかしら健全な純化や無限の優美さなどが失われているという感覚に襲われる。……人間の動きというあの美しい世界の代わりに、我々は¹⁸このバレエというものを持つてにすぎない。」¹⁹ここには、教育あるフランス最良の残念な気持ちが見られている。ドガはこの懐旧の念を共有していたと考えられる。《Two Dancers》を所有していたハウヰエイヤー(Louisine Haveney)になぜそれほどしばしばバレエを描くのかと聞かれて、ドガはこう答えている。「なぜならマダム、私たちに残されているものは、ギリシアの連合した動勢だけなのです。」²⁰一八八〇年代のドガの作品は、人工的に考案されているとはいえ、古典主義に特有の表現というよりはむしろ、自然主義に特有な表現と考えられているが、当時の彼の活動の中には、強い意志を持った復興でさえある特定の古典主義が、残っていることをわずかも考慮することは価値があると思われる。ドガは、一八八〇年の印象派展に《Young Spartans》(1860s, National Gallery, London)を出品しようと計画していたが、それは二〇年前に始まった歴史画の性格を持ち、主題において古典的であつて、浮き彫りのような構成を持つていた。しかしながらこの作品は、結局カタログには入れられたが実際には展示されなかった。²¹

ドガの初期の訓練と当初の経歴は、古美術と盛期ルネサンスから導かれた古典主義の教義、つまり明快さ・秩序と優美との上に形成されている。この深く根差した文化は、一八七八年パリで開催された万国博覧会によってもう一度刺激されたと思われる。その出品作の内、特に英国部門の作家の作品から影響を受けたに違いない。その作家たちとは、ドガの友人デュランティ(Duranty)によれば、古美術が家族のようなものになつていた、ムー

アとアルマタデマである。この時ムーアは、『Beads』(1875, Edinburgh, National Gallery of Scotland)を出品している。デュランティは万国博覧会の外国部門の作品についての評論で、二人の人物像をタナグラ周辺の墳墓から発見された『タナグラ小像』と比較している。「彼は、的確で非常に優美な素描によって、二人を寝椅子に鑄造し巻き付け、ほのかな灰色と青で色付けた上質の服地の襷に包み込み、彼の指の間で精妙な軽さでもって回転させ、巧みに動かしている。ちょうど彼だけがモデリングする秘密を持っている小さく大切な物でもあるかのように。」デュランティの記事は、『Beads』と『Phryic Dance』を特別に印象づけられた絵画として描写している。アルマタデマの作品は、困難な問題を解決し、同じ絵画の中に「現代のリアリティーが与えることのできる強烈な感情」と「我々に少なくとも接することのできる古美術の感覚」とを共に相等しいものとして描かれた作品として示めされている。ドガはすでにアルマタデマの仕事を知っていて、一八七〇年代中頃には印象主義者の展覧会に出品するよう誘おうと考えていた。²⁴『Phryic Dance』は、古代世界に対する尊敬とその美学的な慣例と、瞬間という現代的感觉とを結合しながら、古代の主題と現代的方法手段とを典型的に融合させているように見える。ムーアの繊細な色彩とバランスの取れた不均斉は、ドガの絵画的想像力に作用したのではないだろうか。また、『Dancers Bowing』(1879-1880)と『Phryic Dance』とを比較するとき、前かがみになって、繰り返されるポーズが前景へと拡がり、後景の浮き彫りのようなグループとリズムカルに響き合っているのを見ることが出来る。印象派に対して冷淡な反動的批評家たちは、印象主義者等の「基本的な原則は、古代の古典的美術の消滅と同様である」であるとして、フランス絵画の明晰さと秩序という原則を放棄したといつて非難した。²⁵しかしドガの場合については、このことに関して不公平であると思われる。坐った踊り子のモチーフを、彼の試みを装飾的なものあるいは彫刻的なものに対する興味に適合させたように、場合によっては、そのモチーフを古典的なものに対する本能に一致させることもできたのである。

おわりに

以上ポインターの一作品を通して、その裾野あるいは関連する文化や社会、ほぼ半世紀の美術思潮を概略見てきた。彼の作品は、始めは同時代に一般的によく受け入れられたとは言いが、彼は高く賞賛され社会的に成功したヴィクトリア朝の画家であった。その考古学的あるいは博物館事務官としての知識は当時であつて優れた人々の一人として評価されていた。彼の死後すぐにその評価は忘れられ、それが再評価されるようになったのは、ようやく一九七〇年代以降になつてからのことである。ここで取り上げたのは、文化や社会との関係の中、考古学的な部分と関連分野についてであるが、ヴィクトリア朝美術についての研究が進めば、他の分野のパトロンとの関係など、より詳しいことが解つてくると思われる。初期のアカデミックな作風から後期の古典的風俗画への

移行からみると、ポインターの考えが、美術は日常生活と密接に関係を持つものだという方向へ変化して行ったことを類推させる。この考えは、アルマ・タデマの考え方と共通性を持っている。このことについてポインターは、「私たちが特に描きたいのは、ギリシア人やローマ人ではない。それはその美しさを示す最もよい機会を与える形式の人間らしさであり、現代の主題を扱うことでは美しさや興味を現せないからではなくて、私たちが考えなければならないのは、古典的主題と呼ばれるものは、より高い美をその中に含ませることができるということなのである。」と述べている。古典的参照は、より広い意味において、ポインターの芸術に必要であった。それは、絵画の中に暗示される意味や情動を、それによって理解し鑑賞することのできた公衆によってよく理解される語彙・言葉を提供してくれたからである。また、より深い意味では、古典的神話という虚構は、近代や中世、聖書の物語より、広い範囲にわたる人間の経験と感情とを包含していると考えたからであろう。

- (1) Julian Treuherz, *Victorian Painting*, Thames and Hudson, 1993, pp.6-7.
 - (2) Decorative art, 1869: Slightly revised in 1879; originally delivered at University College.
 - (3) Old and new art. May 1872: A lecture delivered at the Royal Institution.
 - (4) Systems of art education: October 1871: Address delivered at the opening of the Slade School of Fine Art.
 - (5) Value of prizes: 1872: From a lecture given at the end of the first session of the Slade School.
 - (6) *Modern Painters*, vol.2, ch.2. 1843-60.
 - (7) *Modern Painters*, vol.2, ch.3, pp.11-12.
 - (8) F. Turner, *The Greek heritage in Victorian Britain*, Yale, 1981, pp.43-44.
 - (9) *Report of the Commissions on the Site for the National Gallery: with Evidence, Appendix and Index*, 1857, Session 2, XXIV, p.2494.
 - (10) Sir Edward John Poynter, *When the World was Young*, 1892, oil on canvas, 76.2 x 120.6cm (30 x 47 1/2 inches): Exhibition: Royal Academy, 1892, no.256; Provenance: George A. Scott, Felixstowe, Suffolk (- 1971); sold at Garrod Turner, Woodbridge, Suffolk (1971.02); Leger Galleries (- 1971. 03.29); Meitetsu Department, Nagoya (1972); Art Museum in Aichi Culture Center, Nagoya (1972); Bibliography: The Magazine of Art, 1893, pp.84-85, Christopher Wood, The Dictionary of Victorian Painters, 1971, Antique Collectors' Club, Suffolk, p.130, p.351.
 - (11) *The Magazine of Art*, Cassell and Company Ltd., London, 1893, pp.84-85.
 - (12) 京都女子大学文学部教授加藤文彦氏の講義をもとに *The New Cambridge Bibliography of English Literature*, vol.4, 1972, p.577, 268。 献詩は以下に通じ。
- When the World was Young:
- Two girls in robes of amethystine hue/ Play on the pavement with their knuckle-bones/ A third sleeps sweetly on the carven stones/ Against the mountains, everlasting blue:/ A bath as clear and cool as morning-dew/ The faintly-tinted marble softly tones./ Youth, Dawn, and Spring were seated on their thrones./ And reigned triumphant when the world was new./ Our jaded eyes are rested by the peace/ Which fills the court; and, envying, gaze across/ The shadow, that the centuries have flung./ At that fair time ere gladness had to cease/ To make more room for pain and toil and loss-/ That happy morning when the world was young.
- (13) J. Ruskin, *Academy Notes*, vol.14, p.273.
 - (14) 上の二文について興味深い証言がある。ベレンソンも同意していたらしく、ベレンソン夫人はいう言つて

いる。「ラスキン」は、たまたま美術を扱った散文家だというのは簡単なことです。絵画や建築から『お説教』を引き出した雄弁な道徳家です。明晰ですが望まないほど矛盾した思考家です。閃光のような明察で人を驚かせ、混乱と片意地さでいらさせます。しかし美術の中の美しいものを感じる心を彼に認めないのは愚かなことでしょう。作家の中にも先例がなく、道徳家としても奇跡的です。」: Review of William White, *The Principles of Arts as Illustrated in the Ruskin Museum*, in *The Studio* 8, no.42, 1896, p.249.; Anna Brownell Jameson の関連のラスキンとその時代について調べる必要のある発言だと思われる。

(15) William Gaunt, *The Aesthetic Adventure*, 1967.

(16) *ibid.*

(17) DNB: *Dictionary of National Biography*, 1912-21, pp.439-441.

(18) DNB

(19) L. Havemeyer, *Sixteen to Sixty. Memoirs of a Collector*, New York, 1961, p.256.

(20) S. Henry, *Paris Days and Evenings*, London, 1894, p.266.

(21) G. Tinterow, N. Norton, "Degas aux expositions impressioniste," in H. Loyrette ed., *Degas inédit*, Paris, 1989, p.327.

(22) E. Duranty, "Exposition Universelle. Les Ecoles etrangeres de peinture," *Gazette des beaux-arts*, per.2, vol.18, 1878, p.315.

(23) *ibid.*, p.316.

(24) T. Reff, "Some Unpublished Letters of Degas," *Art Bulletin*, 50, no.1, 1968, p.89.

(25) V. Fournel, *Les Artistes francais contemporains*, Tours, 1884, p.viii.