

art.”



## ワイルドとホイッスラー

— 詩と絵画の領分をめぐる —

玉井 障

(大阪大学助教授)

ワイルドが『芸術家としての批評家——第1部』において自己の文学観のいわば究極の理念を明らかにしたとき、このような〈最高の芸術〉、〈最高の批評〉の原理を理解している批評家は、逸話的な性格をもった絵画や、文学や歴史から取ってきた場面を描いた絵画には興味を覚えないものだ、と述べている。ここには、絵画と文学はそれぞれ固有の特性をもつものであって、その間の安易な混交を認めるべきではないという、ワイルドの基本的な主張の一端を窺うことができよう。これは、各芸術の純粋性を極めるこそ芸術の豊かさへの道だという、のちの時代に展開するモダニズムへの萌芽と見ることができようが、このような芸術のジャンルのそれぞれにおける純粋性、固有性に注目し、そこに芸術の本質を見ようとするワイルドの姿勢は、実は、ホイッスラーの絵画あるいは絵画観とのパラレルな関係において見たとき、極めて興味深いものがあるのがわかる。

以下は、二人の間の微妙かつ複雑な関係を見る上で重要だと思われるワイルドのエッセイである。4段階に分けて見ることができよう。I. 1. The Grosvenor Gallery, 1877 (1877) 2. The Grosvenor Gallery, 1879 (1879) II. 3. L'Envoi (1882) 4. The English Renaissance of Art (1882) 5. House Decoration (1882) 6. Lecture to Art Students (1883) III. 7. Mr. Whistler's Ten O'Clock (1885) 8. The Relation of Dress to Art (1885) 9. The Butterfly's Boswell (1887) 10. The New President [of the Royal Society of British Artists] (1889) IV. 11. The Decay of Lying (1891) 12. The Critic as Artist (1891)

ここで特別興味深いのは、ワイルドの二つのエッセイ、『芸術家としての批評家』と、*Art Journal* 紙に掲載されたホイッスラー伝を紹介・批評した『蝶のボズエル』との比較である。「画家の領分は……詩人の領分と大きく異なっている」——このようにワイルドは、『芸術家としての批評家』において断言する。このあとでその理由をこう説明している——「詩人は、人間の生全体を完全に支配する。……ところが、画家の領域は極めて限られている。だから、画家は、肉体の仮面を通してしか魂の神秘をわれわれに示すことは

できない。慣習的な形象でしか観念の処理はできないし、物質的なものによらずしては心理は扱えないのだ。」ワイルドがいま注目しているのは、絵画芸術に課せられた制約である。現実にはしかし、この〈制約〉の意味を知らない批評家・芸術家がいかに多いことか。そこで批判する、「いま画家は、ムーア人の引き裂かれたターバンを描いてオセローの堂堂たる怒りを表わしたものとして、また、嵐のなかをさ迷う老いぼれを描いてリア王の激しい狂乱を表現しているのだと、われわれに受け取ってもらおうと求めているが、それはまた何とぶざまなことか」と。画家が、「堂堂たる怒り」や「激しい狂乱」といった、人間の感情や内面の世界を描こうとする姿勢は、絵画固有の原理から逸脱するものではないのか、むしろ詩人の行なうべき営みではないのか。このようにワイルドは、詩人の領分と画家の領分を峻別する。この考え方は、次のような結論的な発言に発展する——「わがイギリスの初老の画家連中のほとんどは、詩人の領分を侵し、無器用な手つきで詩人の主題を台無しにし、目に見えないものの驚異、見られないものの壮麗を目に見える形や色によって表現しようとして、徒らに誤った生を送っている。」(エルマン編『批評家としての芸術家』、369頁)

ここで注目すべきは、このような芸術観がすでに数年前のエッセイ『蝶のボズエル』において一字一句違わないかたちで展開されている事実である。このことは、ワイルドの〈最高の芸術〉観が80年代の半ばにあって確立しつつあることを示す証拠なのだが、それにもまして興味深いのは、この論を、『蝶のボズエル』ではホイッスラーの名前を堂々と出して彼の絵画を賛美する文脈において展開していることである。ワイルドは、「[ホイッスラー伝の作者が]、ホイッスラー氏の作品には異質なものは全く見られないし、彼は絵画と文学を絶対的に分離することによって芸術に多大の貢献をしてきたのだが、この点をはっきり見て取っているのがまたうれしい」と述べているように、ホイッスラーの純粋に絵画的な絵画を製作しようとした営みを高く評価している。そのあとでこう続けるのだ——「幸いにも、ホイッスラー氏はこの無知なる、しかし期待をはらんだ海岸に到着するのだが、それ以前は、わがイギリス画家連中は、ほんのわずかの例外を除き、詩人の領分を侵し、無器用な手つきで詩人の主題を台無しにし、云々……。」(エルマン、同書66—7頁)すなわち、『批評家としての芸術家』に出ている文章がこれに続くのである。

しかしワイルドは、これほどまでにホイッスラーの芸術観に親密性を覚えながら、数年後の『芸術家としての批評家』にあっては、彼の名前に一度も触れることなく、『蝶のボズエル』のと同様の論を展開した。自己の芸術観のマニフェストを発表するに至っては、もう個人ホイッスラーの必要を感じなかったのだ。

ワイルドのこの〈自立〉に至るまでの両者の関係をみてみよう。ホイッスラーは、ラスキンとの裁判事件(1877—8)を通して自己の芸術観を明らかにした。何故「ノクターン」といった画題をつけるのか尋ねられたとき、彼は、「ただその作品に対する芸術的関心だ

けを示したかったのだ。その絵から、さもなければそうされがちだが、外から逸話を読みこむといった性質の関心を排除したいのだ。その絵は、まず第一に線と形と色のアレンジメントだ」(ワイントラウブ『ホイッスラー伝』、201頁)と答えている。また『怒りの種』(1878)では、「イギリスの大多数の者は、その絵は一体どんな物語を語ろうとしているのかという関心から離れて、絵を絵として見るができないし、また見ようもしない。……芸術は、ただ目や耳の芸術的感覚に訴えるものであって、これと、献身、憐れみ、愛、愛国心といった、これに全く異質な感情とを混同してはいけない」(『敵を作る優雅な芸術』ドーヴァー版、126—8頁)と主張する。『十時の講演』(1885年)でも、絵を「象形文字か物語の象徴」と見る批評家を槍玉にあげ、「作品が完全に文学的視点から見られている。それをまるで小説か、歴史か、逸話を扱うように扱っている」(同書、146頁)と批判する。ホイッスラーのこのような〈純粹絵画〉観に対して、ワイルドは早くから共感を寄せており、『反歌』では「あらゆる文学的連想と形而上的観念を拒絶して」「線と色をひたすら独創的かつ創造的に駆使する」(ロス版『雑纂』、31頁)姿勢を評価し、『美術学校生への講演』でも、「最も崇高な芸術の特質すべてを自分一人で合わせ持っている人がわれわれの中にいる。その名は、ホイッスラー氏だ。……絵とは何か。第一義的には、美しく色の配置された空間であって、美しい一枚のヴェネチア・ガラスやダマスカスの壁の青タイルがそうであるように、思想的メッセージや意味をもっていないものだ」(『雑纂』、319—20頁)と賞賛している。

ところが『ホイッスラー氏の十時の講演』あたりから、ワイルドの〈ホイッスラー離れ〉が始まるのだ。「美的環境の価値に関しては、ホイッスラー氏とは完全に意見が異なる。……画家のみが絵の判定者だという断定もまた受け入れることはできない。私の言いたいのは、芸術家のみが芸術の判定者だということであって、この二つの間には大きな違いがある。……詩、絵、パルテノン、ソネット、彫像——これらはすべて本質においては同じだ。一つを知る者はすべてを知っている。しかし詩人は最高の芸術家だ」(エルマン、同書15頁)。ここには、文学者としての、そして批評家＝芸術家としてのワイルドがある。こうしてワイルドは、ホイッスラーの純粹絵画空間あるいは絵画の固有性を訴える主張に共感を覚え、彼と歩を同じくしながら、同種の発想を文学の場で発展させていったと見ることができよう。

ちなみに、ワイルドの文学観の確立に至る過程で、両者の間に見られた個人的交際と芸術上の確執との複雑にからまった関係について、エルマンがこうコメントしている——「ワイルドは、弟子が師を裏切ることがあるとは知っていたが、師が弟子を食い物にするとは思いつかなかった」(『ワイルド伝』、128頁)。