

ホイッスラーと世紀末文学の詩学 ——ワイルド、ペイター、シモンズ

玉井 暲

1. はじめに

イギリス19世紀末文学の詩学とは、いったいいかなるものか。その本質を考えるにあたっては、世紀末の文学者たちが、想像以上に、「美術批評 (Art-Criticism)」を盛んに展開している事実に注目したいと思う。彼らは、なにゆえに絵画に大きな関心を示したのであろうか。その関心にあつては、絵画作品それ自体へのみずからの好悪を語ることに終始するというよりは、むしろ、絵画論を展開する言説のなかで文学の存立のありようを意識している面が窺えるのが、よりいっそう興味深い。絵画とはいったいどのような芸術なのか、絵画が絵画として存立するとはいったいどんな原理にもとづいているのか、絵画は文学とどのような関係にあるのか、あるいは文学からは自立した芸術なのか。彼らは、こうした絵画の本質を探る思考をラディカルに展開するなかで、併せて文学の本質についての考察も行っているのである。すなわち、世紀末の文学者は、こうした絵画とのアナロジーにおいて文学の本質を探る営みをとおして、文学の詩学を究めていったのではあるまいか、と思えるのだ。

世紀末の文学者のなかで絵画に熱烈な関心をもった者といえば、ジョン・ラスキン、ウォルター・ペイター、オスカー・ワイルド、アーサー・シモンズ、ヘンリー・ジェームズらが挙がる。そして興味深いのは、彼らは、みんな、アメリカ出身でイギリスにて芸術活動を行った、一般には印象派の画家でジャポニズムの画家でもあったと評されている、ジェームズ・アボット・マクニール・ホイッスラーと何らかの関わりをもち、ホイッスラー

の絵画作品およびその絵画観に強い関心をもっていたことである。彼らは、ホイッスラーの絵画から大きな衝撃を受けた。その衝撃は、ラスキンのように、ホイッスラーとのあいだで裁判事件を引き起こし、明らかな反発を示した場合もあるが、その他の文学者にとってはおおむね共感的な姿勢となって現れている。ホイッスラーの絵画観と同質的なあるいは類似の芸術観を表明しているのである。

いま、この画家であるとともに、芸術批評家としても注目に値するホイッスラーが世紀末の文学者たちにいかなる影響を与えたのか、あるいは彼らとはどの位相において同質の芸術観を共有したのか、その芸術観をめぐる相互関係を検証することにより、世紀末文学における詩学の特徴を考えてみたい。

ホイッスラーの絵画観にあっては、その中核的な発想は、結論がかった発言をいくらか早めにしてしまうことになるかもしれないが、「絵画とは、逸話性から解放された、自立的な色彩空間である」という命題に集約されると思われる。すなわち、絵画空間とは、絵画の外の世界との模倣関係によって成立するものではなく、外的事物の存在によってコントロールされる世界でもなくて、色と線と形だけで構築される自立的空間である、と考える絵画観である。文学の原理を、この絵画観とのアナロジーで考えるならば、文学とは、外界の基準や論理や価値観や倫理・道徳観からは自由な、言葉という媒体によってのみ構築される自立的な言語空間であるということになるのか。

いま、ワイルドを中心にして世紀末文学の詩学を考察するにあたって、色の自立空間としての絵画と、言葉の自立空間として文学という、この二つの発想はいかに関係しあっているのであろうか。

2. ワイルドの間テクスト的批評空間

ワイルドが、みずから理想とする「最高の批評(the highest Criticism)」という批評理念を提示するにあたっては、興味深いことに、今日の批評用語にもとづけば「間テクスト的」(インターテクスチュアリティ的)ともいえる言語空間を展開するなかで表示したことである。彼の「芸術家としての批

評家——第1部」の結論部の近くにおいて、ラスキンとペイターとホイッスラーの批評を踏まえて、みずからの理想の「最高の批評」を実践して見せたのである。

1) ラスキンの「最高の批評」

ラスキン氏のターナー論が正当であるかどうか、いったい誰が気にするだろう？ それがどうしたというのだ？ 氏のあの力強い壮大な文章は、すなわち、その高貴な雄弁においていかにも熱烈でいかにも多彩であり、その巧緻でシンフォニックな音楽においていかにも豊かであり、最高の場合は、語や形容詞の精妙な選択において、いかにも確かで正確なあの文章こそは、少なくとも国立美術館で腐敗した画布上で漂白したり腐ったりしているような例のすばらしい日没の絵のどれにも劣らぬ立派な芸術作品なのである。それどころか、絵よりすぐれている、と考えたくなることがある……。(Wilde, 'The Critic as Artist: I' [1891], p. 366. 「芸術家としての批評家」の訳文は、基本的には西村孝次訳にもとづく。)

これが、ワイルドの提起する「最高の批評」の例である。ワイルドによれば、ラスキンがターナーの日没を描いた絵画作品について展開した批評においては、それが「正当であるかどうか (sound or not)」という関心にもとづいて読む必要はないという。「正当であるかどうか」という関心は、絵画の世界と外界の事物との類似性に依存したものであるからだ。ラスキンの展開する批評の言葉は、力強く壮大で、その高貴な雄弁は熱烈で多彩であり、その巧緻でシンフォニックな音楽はいかにも豊かで、語や形容詞の精妙な選択においてはいかにも確かで正確であるという。ということは、ここに現出したのは、言葉のみで構築された批評空間であると、ワイルドは見てとる。このラスキンの構築した言葉の自立空間は、それゆえ、ナショナル・ギャラリーの中に所蔵されているターナーの傑作に匹敵するほどの偉大な芸術作品であるかもしれないというのである。

ワイルドは、ラスキンが、ターナーの「すばらしい日没の絵」のなかのどの作品を取り上げて「最高の批評」を実行したのか、その作品名を具体的

に明記していないが、たとえば、《奴隸船》(*Slave Ship*, 1840) が想定できよう。この絵は、奴隸船が嵐の去ったあとの大海原を航行していく日没の風景を描いたものであるが、その海上には奴隸船から投げ捨てられた黒人奴隸の死体や瀕死者が多数漂う凄惨な光景が展開している。ラスキンは、この絵画について、このように批評した。

うつろな白波の不気味な影が、紫色と青色を帯びて、夜霧の上に投げかけられていて、この夜霧は冷たく低く海上に立ち込め、罪深い船に乗って死の影のように進んでいく。このとき船は、海の稲妻のなかで難航しており、その細い何本かのマストは血の線のように空に描かれ、すこぶる恐ろしい色に包まれて、罪の宣告を受けた者のように映る。まさしくこの恐ろしい色が、空に恐怖のしるしを刻みつけ、空に赤く燃える雲の洪水と陽の光を混ぜあわせ、そして墓場のような波浪の荒涼たるうねりに沿ってはるか遠くまで投げかけられて、大海原を朱色に染めている。(Ruskin, 'Of Water as Painted by Turner,' *Modern Painters*, Vol. I [1843], p. 160.)

ラスキンは、ターナーが描いた、奴隸商人が嵐の難を避けるために黒人奴隸を海中に投げ捨てた船を、罪深い船、あたかも罪の宣告をうけた者と受け取り、その衝撃を、絵画空間に見られる赤、白、紫、青などの色に注目をして叙述している。特に赤色は、マクベスが王を殺害して手についた血の赤をラスキンに連想させ、その色が「大海原を朱色に染めている」という(参照: '... the multitudinous seas incarnadines,' *Macbeth*, II. ii. 59)。

このようなラスキンの批評にあっては、言葉そのものが、力強いイメージ喚起力を発揮して、いわばひとつのいのちを得て、大きな機能を果たしているのは明白である。そのような性格の批評を、ワイルドは絶賛した。

ワイルドは、ラスキンの批評について触れる前に、「最高の批評」の理念を明らかにしている。「最高の批評とは、個人的な印象のもっとも純粋な形式であるから、それゆえ、それ独自のかたちで創造以上に創造的である」。この「創造的な批評」は、「それ自身にとっての外的な基準とはなんの関わりももたず、また、事実、それ自身でそれ自身の存在理由となっており、

……それ自身において、それ自身にとって、ひとつの目的となっている」。したがって、外的世界の基準・論理の順守やその世界のなかの存在との模倣性の度合いを「本当らしさ (verisimilitude)」と呼ぶならば、この批評はそうした「本当らしさの手かせの束縛を受けはしないのである」(‘The Critic as Artist: I,’ p. 365)。すなわち、ワイルドの主張する「批評」は、自立している。言葉によって構築された言語の自立的空間である。これこそ、ワイルドの理想とする「最高の批評」である。ワイルドは、いま、ラスキンのターナー批評を、こうした最高の批評が展開されたものとして高く評価するのであった。

2) ペイターの「最高の批評」

ワイルドは、「芸術家としての批評家——第1部」において、「最高の批評」としてもう一つ例を挙げた。それは、ペイターが、『ルネサンス』(*The Renaissance*, 1873)の「レオナルド・ダ・ヴィンチ論」(‘Leonardo da Vinci’)において、ダ・ヴィンチの《モナ・リザ像》(*Mona Lisa*, 1503-06)について実行した批評である。ワイルドはまずこう問いかける。

いったい誰が、また、レオナルドが夢想だにしなかったような何ものをモナ・リザの肖像のなかへペイター氏が加えたかどうか気にするだろうか。(‘The Critic as Artist: I,’ p. 366.)

これは、ワイルドが、先ほど、ラスキンがターナーの絵画作品をもとにして自由に自立的な言語によって構築した批評空間についてコメントした発想と同じである。ペイターのモナ・リザ論が「正当であるかどうか」は、関心の外にある——「それがどうしたというのだ?」。現実や外的世界との事実関係からオーソライズされる必要のない、言葉だけで自立した批評空間が、ここに現出しているというわけである。ペイターの自立的な批評言語とは、次のようなものである。

この女はまわりの岩よりも古い。吸血鬼に似て、何度も何度も死んで、墓の秘密を悟ったのだ。また深海の海女だったこともあり、深海の落

日を身边に漂わせている。また、異国の織物を求めて東方の商人たちと取引をした。また、レダとして、トロイアのヘレネーの母であり、聖女アンナとして、マリアの母であった。(‘The Critic as Artist: I,’ p. 367.)

ペイターが、ここで取り上げているモナ・リザの正体や彼女の味わったであろう経験を記述する批評言語については、その事実関係が証明できるものは何一つない。モナ・リザ像が与える印象を叙述する言葉のみが、この批評空間をかたちづけている。

もし誰かが、ダ・ヴィンチに向かって、このモナ・リザ像には「ギリシアの獣欲主義、ローマの淫欲、靈的な野心と空想的な恋愛をはらむ中世紀の幻想、異教世界の復帰、ボルジア家の罪業」が刻み込まれているそうだと告げたなら、彼は何と答えただろうか。これにたいして、そのような質問はしてくれるなど、ワイルドはいう。そうした質問は無意味なのだ(‘The Critic as Artist: I,’ p. 367)。ペイターの言葉は、この絵の作者の意図からも、文化的文脈や歴史的事実からも自由であって、自立しているのである。

ワイルドは、こうしてペイターの実行した「最高の批評」のありようを明らかにしていく。このとき、興味深いのは、ワイルドが、作者ダ・ヴィンチが自分の意図について語るとしたら、次のように語ったであろうと思われる言葉を紹介して見せていることである。なかでも注目すべきは、そのダ・ヴィンチが用いたと想定している言葉である。

He [Leonardo da Vinci] would probably have answered that he had contemplated none of these things, but had concerned himself simply with certain arrangements of lines and masses, and with new and curious colour-harmonies of blue and green. (‘The Critic as Artist: I,’ p. 367. 下線は玉井)

ワイルドは、ダ・ヴィンチなら、「ギリシアの獣欲主義、ローマの淫欲、……」なんかは想像もしてなくて、「ひたすら線と色の^ア広が^スりのある種の配列と、青と緑の新奇な色彩の調和」をめざしたと答えるであろう、とい

う。興味深いのは、ワイルドが、いま、モナ・リザ像の絵画空間を、「線と色の広がりのアレンジメント」、「青色と緑色のハーモニーからなる空間」だと想定していることだ。これは、まさしく、絵画を、色と線からかたちづくられた純粋な絵画空間と見る発想に触れた発言にほかならない。では、なにゆえ、ワイルドは、「アレンジメント」と「ハーモニー」という言葉を使用しているのだろうか。じつは、ここに、ワイルドとホイッスラーをつなぐキーワードが露呈しているのである。

3) ホイッスラーの「最高の批評」

世紀末文学の詩学を考えるうえで、「アレンジメント」と「ハーモニー」は、キーワードのひとつである。それらの言葉は、ホイッスラーの絵画論に頻出するタームであって、ワイルドは、ここで、その論を踏まえて発言したものと判断して間違いはなかろう。

ホイッスラーは、アレンジメント、ハーモニー、ノクターン、シンフォニーといった音楽用語を用いて、みずからの絵画空間が、外的世界の基準や存在との関わりを断って、色と線と形のみで構築された純粋に自立的な世界であることを比喩しようと求めたのであった。

ホイッスラーの基本的な絵画観と想定できる、「逸話性から解放された自立的色彩空間としての絵画」という発想は、これらのキーワードによって明らかにされる。

なにゆえ、私は、自分の作品を「シンフォニー」、「アレンジメント」、「ハーモニー」や「ノクターン」と呼んではいけないのか。私は、多くの良き人びとが、私の絵の題名の付け方を滑稽だと、また私のことをエキセントリックな人間だと考えるのを知っている。……

イギリス人の大多数の人びとは、絵が物語っていると想定される何かの物語ストーリーから離れて、絵を絵として観ることができないし、また観ようともしない。

私の《灰色と金色のハーモニー》(*Harmony in Grey and Gold*) [1876]と題した絵は、私の意図を例示したものである——それは、一人の黒い人物と灯りの灯った居酒屋の描かれている雪景色である。私は、黒

い人物の過去、現在、未来には興味がない。黒色が画布のその部分に必要であったからそこに描いたままだ。私の知っていることといえば、せいぜい、灰色と金色の組み合わせ (my combination of grey and gold) がこの絵の基盤である、ということだけだ。いま、このことが、まさしく、私の友人たちには理解できないことなのだ。(Whistler, 'The Red Rag'[1878], *The Gentle Art of Making Enemies*, p. 126.)

ホイッスラーの理想とする絵画は、アレンジメントやハーモニーという題名に表されているように、色と色の組み合わせにより構築された絵画空間である。したがって、黒い人物を描いたからといって、その人物をめぐる物語や人生を読み込むのは絵の見方としては邪道であって、「黒色」が必要であったからそこに描いたまでのことなのである。

したがって、ワイルドが、ダ・ヴィンチなら言ったであろうと想定した発言、「ひたすら線と色の広がりのある種の配列と、青と緑の新奇な色彩の調和」をめざしたという発言は、表現媒体としての色や線や形のアレンジメントによって成立するものとみるホイッスラーの絵画観を踏まえて行ったものといえよう。

ワイルドが批評の理想として「最高の批評」を提起した間テクスト的な言説空間は、このようにラスキン、ペイター、ホイッスラーの絵画論と深い関係にあって、しかも芸術の表現媒体の本質を問い直すという同質的な発想を共有している。ホイッスラーが絵画における色・線・形の機能を重要視したように、ラスキン、ペイター、ワイルドは、文学における言葉の備えている基本的条件をラディカルに究めて、自立的な言語空間の構築をめざしたといえよう。ワイルドの「最高の批評」とは、この言語空間を謂いするものである。

この新たに提起された言語空間および絵画空間は、現実界の基準・論理の支配や拘束からは解き放されているゆえ、リアリズムの束縛からは自由な、いわばコンポジションとしての芸術という面を備えているといえよう。

3. 文学の領分と絵画の領分——ワイルドとホイッスラー

ワイルドは、ダ・ヴィンチなら、「ひたすら線と色の^マ広^ズがりのある種の配列と、青と緑の新奇な色彩の調和」をめざしたと答えるであろうと述べて、ホイッスラーが提起した、文学性を排除した絵画観と同質的な論を披露して見せた。この二人の関係の深さは、ワイルドのこのエッセイ「芸術家としての批評家——第1部」においては、なるほどホイッスラーの名前を挙げてはいないが、明確に検証することができる。文学と絵画のあいだに相異なる領分があることを、ワイルドはこのように語っている。

画家の領分 (the domain of the painter) は、前にもそれとなく言ったとおり、詩人の領分 (the domain of the poet) とは大きく異なっている。豊かな絶対的な全体性における人生は詩人のものだ。……つまり、形の瞬間的な優雅さや色の束のつかの間の喜ばしさだけでなく、感情の全領域、思想の全周期までもが、詩人のものだ。

画家のほうは、はるかに限られているため、肉体という仮面を通してしか、魂の秘密をわれわれに示すことができない。慣習的なイメージによってしか、思想を扱うことができない。それと等価の身体によってしか、心理を処理することができない。おまけにそのさい、あのムーア人の裂けた頭巾でもってオセロの崇高な怒りを、あるいは嵐の中の老いぼれでもってリアの狂乱を認めてくれなどと、なんともぶざまなやり方だ！……

わがイギリスの初老の画伯連は、たいていその邪悪な浪費された人生を、詩人の領分を荒らし (poaching upon the domain of the poets)、詩人のモチーフを不器用な手つきで台なしにして、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、表現しようとすることで費やすのである。(‘The Critic as Artist: I,’ p. 369.)

ワイルドによれば、画家の領分は詩人の領分とは異なっている。したがって、「オセロの崇高な怒り (the noble rage of Othello)」を表すのに「ムーア人の裂けた頭巾 (the torn turban of the Moor)」を描いたり、「リアの狂乱 (the wild madness of Lear)」を表すのに「嵐の中の老いぼれ (a dotard in a storm)」

を描いたりするのは、間違っているという。画家の領分というものを理解できない「わがイギリスの初老の画伯連」は「詩人の領分を荒らしている」というのだ。

画家が詩人の領分を荒らすのか、詩人が画家の領分を荒らすのか？ それぞれの芸術における固有の領分を主張する発想は、世紀末の文学者にとってきわめて重要なものであった。ワイルドは、いま、画家が詩人の領分を侵す表現を批判しているが、他方のホイッスラーもまた、先に触れた《灰色と金色のハーモニー》の絵にたいして、描かれた黒い人物から「物語」を読もうとする文学的な見方を拒絶したように、詩人もどきの観客が絵画の領分を侵しにくる姿勢に異議を唱えた。ホイッスラーは、そのとき、「イギリス人の大多数のんびとは絵として観ることができないし、また観ようとしぬい」と批判したのだった。ワイルドは、こうしてここで、ホイッスラーの絵画の領分を守る絵画観に大きな共感を示していることになる。

ワイルドがホイッスラーの絵画および絵画観に賛同する姿勢は、このエッセイ「芸術家としての批評家」の原型の一部と思われるエッセイ「蝶のボズウェル」(‘The Butterfly’s Boswell,’ 1887)を見ると、その事実を確認できる。このエッセイは、ワイルドが、当時の批評家ウォルター・ダウズウェル(Walter Dowdeswell)の *Art Journal* 誌に発表したホイッスラーについての伝記的エッセイを好意的に論評したもので、そのなかで、ワイルド自身もみずからのホイッスラー論を展開している。ちなみに、そのタイトルに登場する「蝶」とは、ホイッスラーが自作の絵にサインする際、蝶をデザイン化した模様を描き入れて自分のサインに代替した習慣を踏まえたものである。とすれば、このエッセイのタイトルは「ホイッスラーの伝記」と記してもよいかもしれない。

「蝶のボズウェル」において注目すべきは、ワイルドは、ホイッスラーの名前を挙げて、その絵画観を高く評価したことである。ホイッスラーが、純粋に絵画的なるものを追求したこと、絵画と文学を断固として分離したことを評価し、またホイッスラーがイギリスにやってくる以前のイギリスの画家たちはいかに詩人の領分を荒らしていたかを指摘して、ホイッスラーを賛美する。

われわれは、ダウズウェル氏が、ホイッスラー氏の作品にはなんら異質なものがまったく見られないことを、また、ホイッスラー氏が絵画と文学を断固として分離したことにより芸術に大きな貢献を果たしたことを、明確に認識しているのを知って、嬉しく思う。ホイッスラー氏がこのイギリスの未開で、しかし見込みのある海岸に幸運にも到着する以前は、われわれのイギリスの画家たちは、ほとんど例外なく、詩人の領分を荒らし、詩人のモチーフを不器用な手つきで台なしにして、みずから邪悪で無駄な人生をおくっていた。(‘The Butterfly’s Boswell,’ p. 66.)

ワイルドが、この「蝶のボズウェル」で、ホイッスラーの絵画を評価する視角は、まさしく、「芸術家としての批評家——第1部」で明らかにした文学論・絵画論におけるのと同じである。また、使用されている言葉も、のちの同エッセイのものと同様重複している。

ワイルドの文学と絵画の領分を区別する発想は、この「蝶のボズウェル」においてすでに明らかにされ、のちの「芸術家として批評家——第1部」に継承されたことになる。シェイクスピアの劇と絵画との関係についても、画家が、「しかめ面をした黒人」を描いて「オセロの崇高な怒り」を表し、「嵐のなかの老紳士」を描いて「リアの狂乱」を表そうとするのは、画家の領分を理解していない所業となると主張している(‘The Butterfly’s Boswell,’ pp. 66-67)。ホイッスラーは、こうした当時のイギリスの他の画家とは異なり、絵画と文学の領分を取り違えることなく、画家の領分を守って絵画空間を創造したとして、ワイルドは評価するのである。

4. ホイッスラーの絵画観——物語性の排除

ホイッスラーは、みずからの絵画観を、そのエッセイ集『敵を作る優雅な芸術』(*The Gentle Art of Making Enemies*, 1892)のなかで、明確に語っている。たとえば、すでに言及したエッセイ「怒りの種」(‘The Red Rag,’ 1878)において、自分の母親を描いた肖像画を取り上げ、その肖像画については、モデルは誰かといった物語的関心で観る見方を排して、アレンジメントやハーモニーといった音楽用語に表象されるような、色と線と形か



図 ホイットラー《灰色と黒色のアレンジメント——画家の母親》(1871)

らなる純粋な絵画空間として観る見方を訴えている。人間的情緒と芸術的感覚とは無縁のものだと述べ、自分の作品を「アレンジメント」とか「ハーモニー」と呼ぶ根拠を明らかにしている(図)。

私の母親を描いた絵を取り上げてみよう。それはロイヤル・アカデミーの展覧会に《灰色と黒色のアレンジメント》と題して出展したものだ。いまも、それはそれ以上でもそれ以下でもない。私にとっては、その絵は、自分の母親を描いた絵として興味がある。しかし一般の人びとには、その肖像画が誰なのか、などと関心をもつことがあり得るのだろうか、あるいはそうした関心をもつべきなのだろうか。(Whistler, 'The Red Rag,' p. 128.)

ホイットラーは、先に触れた、灯りの灯った居酒屋の前に立つ黒い人物を描いた絵について、その人物の過去・現在・未来は関心がない、黒色がそこに必要であったからその人物を描いたまでだと語ったが、この母親の肖像画についても、同じように、そのモデルの身元、その人物にまつわる物語は、関心外なのである。その肖像画を、逸話性から解放された、灰色と黒色からなる色の自立的空間として観ることを求める。

ホイッスラーは、それゆえ、絵画を文学的関心から観る見方を断固として拒否する。エッセイ「午後十時の講演」(‘Ten O’ Clock,’ 1885)では、絵画空間に逸話を読み込む、当時の美術批評家の姿勢を、次のように批判している。

彼にとっては、絵は、多かれ少なかれ物語 (story) を表すヒエログリフかシンボルなのだ。……絵画作品が、完全に、文学的視点から観られている。……彼のエッセイのなかでは、絵画作品を、小説 (a novel) や歴史 (a history) や、あるいはひとつの逸話 (an anecdote) を扱うように扱っている。彼は、完全に、そしてきわめて自然なことに、その芸術的な、卓越性や欠点を見逃がしてしまっている。こうして、絵画作品を、文学的クライマックスをもたらす方法だと想定することによって、芸術を墮落させているのだ。(Whistler, ‘Ten O’Clock,’ p. 146.)

では、絵画作品を文学的に解釈すれば、どのような批評が出来上がるのか。ホイッスラーは、自然風景を描いたひとつの絵画作品を想定して、そのような邪道と思える絵画鑑賞のさまを例示して見せる。「自然を扱うのに、いつも、詩的象徴主義公認の語彙の力を借りている者たち」がいて、「奇妙なことが起こる」という。「彼らにとっては、山は高みと同意語である。湖は深さと、海は広大と、太陽は栄光と同意語となっている」。それゆえ、原稿用紙のうえには、次のような批評が出来上がる——「山、湖、海の描かれた絵は、(描き方がいかに下手であっても)、必ず、〈高遠〉で、〈無限〉で、〈荘厳な〉絵となる」、といったぐあいだ(‘Ten O’Clock,’ p. 148)。

ホイッスラーは、こうして、純粋に絵画的なるものを求めて、みずからの絵画観を究めていった。それは、「逸話性から解放された自立的色彩空間としての絵画」という理念に集約されるものと考えられるのである。

5. ホイッスラー vs. ラスキンの裁判——二人の絵画観の相違

1) ラスキンの絵画観

ラスキンは、ワイルドからは、ターナーの絵画作品をめぐる「最高の批評」を展開した批評家として高く評価されたが、その批評は、おもに、『近

代画家論』全5巻を出版した1843年から1860年にかけての時代の絵画論においてであった。後年になるにしたがって、ラスキンの芸術観は道徳性を志向するものへとその変化が顕著となり、1870年代の後半に入って、思いもよらない舌禍事件をホイッスラーとのあいだで引き起こすことになった。1877年5月オープンしたグローヴナー・ギャラリーの展覧会に、ホイッスラーは、『黒色と金色のノクターン』(*Nocturne in Black and Gold*, 1875)を自身の作品の一つとして出展していた。この絵について、ラスキンは、みずから発行している雑誌『フォルス・クラヴィゲラ[「こん棒をもった運命の神」の意味]』において、次のように批評した。

ホイッスラー氏のためにも、……リンゼイ卿[グローヴナー・ギャラリーのオーナー]はそれらの作品を美術館に受け入れるべきではなかった。これまでずいぶんとコックニーの厚かましきを見て聞いてもきたが、気取り屋の絵描きふぜいが、公衆の顔に向けて絵具壺を投げつけておいて、その代金に200ギニーも請求する、という話を聞くとは思ってもしなかった。(Ruskin, 'Fors Clavigera, 2nd July 1877,' Merrill, p. 47.)

ホイッスラーは、ラスキンのこの批評は名誉棄損に当たるとして告訴し、一年にわたる裁判事件となった。その結果としては、ホイッスラーは、この告訴が認められ勝訴となり、敗訴となったラスキンから確かに賠償金(1ファージング。1/4ペニーに当たる)を得たものの、裁判費用が嵩んで自己破産の憂き目を味わうこととなる。芸術の問題を裁判で争う事件は、20世紀に入ると珍しくないが、世紀末のイギリスにおいては、ラスキンが美術界の大物・権威者であっただけに、単なる舌禍事件の次元に留まらず、両者を支援する批評家や画家が参入して、芸術観や絵画観をめぐる両陣営が争うという一大芸術的事件に発展した。

ラスキンの晩年の芸術観はその著作をとおしてその輪郭を理解するのは容易であるのにたいし、ホイッスラーの絵画観は、絵画作品それ自体によってみずからの絵の特質を表象することが少なくともできていたにしても、彼自身の言葉によって絵画観を堂々と表現できる機会を獲得したのは、大

きな意味があった。すなわち、この裁判をとおして、芸術批評家ホイッスラーが誕生したのである。

問題のホイッスラーの絵《黒色と金色のノクターン》は、のちになってサブタイトルが「落ちてくる花火」と付け加えられたように、テムズ川の河畔で打ち上げられた花火を描いた夜景である。ラスキンの批判を要約すれば、この絵は何が描かれているのかさっぱり分からない、その画面をノクターンというような音楽用語をつけて呼ぶのは気取り以外のなにものでもない、描かれた事物が不明瞭な絵は完成された作品とはいえ、それに200ギニーの値をつけるのは不当であって詐欺行為にほかならない、というわけである。ラスキンのこの批判には、芸術における模倣性、芸術における finish の問題、そして作品制作にそそぐ労働の意味についての彼の関心が露呈していよう。

ラスキンは、この裁判中、体調不良であったため出廷はできず、みずからの主張を文章にまとめている。その論旨は、「弁護団へのラスキンの事実説明」(‘*Ruskin’s Instructions to Defense Counsel,*’ 1878) から確認できる。「原告は公衆の顔に向かってパレットを投げつけた」というコメントは、「おもに生意気なふるまいによって人の注目を引こうとした態度をはっきりと記述した言葉としては、短いけれども、これ以上に正確なものはない」と述べて、みずからの批評を正当化した。

ホイッスラーの作品について記述するのに与えた言葉は、その意味するかぎり、正確には真である。……私は、原告を、無教育で思いあがっていると述べたが、それは、芸術家における教育というもののそもそもの意味は、自分の仲間の労働者たちとの関係において、自分の置かれている真の立場を知るべきであって、また、自分の作品に見合うだけの価格を公衆には請求すべきである、ということであるからだ。もし原告が、良き芸術家というのは、慣習的に、自分の絵にたいしていかほどの労働を与えたのか、あるいは、満足すべきことに、自分の絵からいかほどの報酬を受けとったのかを知っていたなら、彼が自分の制作した作品に与えた価格は、気取ったふるまいというよりは、詐欺行為であったと言えよう。(‘*Ruskin’s Instructions to Defense Counsel,*’

Merrill, pp. 290-91.)

この絵画観のなかで注目すべきは、ラスキンが、芸術の創造行為における労働の価値と、それに見合う経済的価値を結びつけて、作品についての価値論を展開していることであろう。したがって完成に至るまでの大量の労働や苦勞が感じ取れない作品は作品たり得ず、ここには、道徳・倫理性を尊ぶラスキンの姿勢が現われていよう。

次のようにも語る。

私は、このような単純な発言だけはしておきたい。商業でも芸術でも繁栄の見られる時代にあつて、有益な活動を行う商人と芸術家の威厳とは、同じことだが、それぞれのやり方で、金銭に見合う良き価値を提供し、適正な労働を適正な賃金で提供することにある、ということだ。(‘*Ruskin’s Instructions to Defense Counsel*,’ p. 292.)

ラスキンのこの作品制作にかける労働量や労働時間の観点から、絵画作品の価値を論じる発想は、裁判においてラスキンの弁護団の発言にも反映されている。

こうして、ラスキンは、ホイッスラーの《黒色と金色のノクターン》を、「公衆の顔に向かって絵具壺を投げつけた」ようなものだと評した批評は、決して名誉棄損には当たらず、きわめて正当な批評的表現であると、みずからの姿勢を変えることはなかった。短時間で書きあげられたと想定されたホイッスラーの絵は、完成作品とは呼べず、絵の価格は適正な制作作業量に応じて決定されるものであるゆえ、その仕事の様子が窺えない作品には、200ギニーは不当という訳である。この絵画作品の価値評価のありようは、ホイッスラーが、絵画を色と色のアレンジメントやハーモニーから構築された純粋に自立的な芸術空間をめざすものとみる見方とは、大きく異なっているのは明白であろう。

2) ホイッスラーの絵画観をめぐる裁判での攻防

ラスキン vs. ホイッスラー裁判においては、原告ホイッスラーを支える

弁護団の審問は、ホイッスラーにみずからの絵画観を開陳する機会を与えようと配慮を凝らしている。

原告弁護団 あなたの絵に付けられている「ノクターン」という言葉の意味を言ってくれませんか。

ホイッスラー 「ノクターン」という言葉を使って、私は、絵からなにか外部的な逸話の関心 (any outside anecdotal interest) をそらそうとして——さもないとそうした関心が作品にくっ付けられたかもしれないものですから——、芸術的な関心だけをさし示すことを願ったのです。ノクターンは、まず、線と形と色のアレンジメント (an arrangement of line, form, and colour) なのです。……

原告弁護団 「アレンジメント」というのはどんな意味ですか。

ホイッスラー 線と形と色の配置を意味しています。私の作品のなかには、夜景を描いたものがいくつかあります。私が「ノクターン」という言葉を選んだのは、その語がそれらの作品群をひとつにまとめて、単純に表してくれるからです。(‘Plaintiff’s Case,’ Merrill, p. 144.)

裁判の場でのこの主張は、ホイッスラーがエッセイ「午後十時の講演」や「怒りの種」等で述べた論と一貫している。絵画から逸話性を排除し、色と線と形で構築する空間こそ、真の絵画を形成するものであると主張する。

一方、被告ラスキン側の弁護団は、ホイッスラーにたいして揶揄を含んだ審問を行っている。

被告弁護団 《黒色と金色のノクターン》の主題は何ですか。

ホイッスラー それは、夜景であって、クレモーン・ガーデンの花火を描いています。

被告弁護団 クレモーンの景色ではないの？

ホイッスラー それを「クレモーンの景色」と呼んだら、きっと、見物人の側には失望をもたらすだけでしょう。(笑い) それは、芸術的なアレンジメントなのです。そういう理由で、私はそれを「ノク

ターン」と呼ぶのです。

被告弁護団 公衆のうちの誰かが、あなたの絵を観たためにクレモーンに出かけるようになるとは、考えないのですか？（笑い）

ホイッスラー あの絵は、公衆にはクレモーンの良い印象を与えないでしょう。どう説明したらよいかわかりません。それは、売るために作った、色のアレンジメントにほかなりません。そして付けた値段は、200ギニーであった、ということです。

被告弁護団 200ギニーとは、あなたが、その絵にふさわしい適切な値段だと思った額ですか？

ホイッスラー そうです。

被告弁護団 200ギニーとは、有名な芸術家の絵につけられる、とても正しい値段ですか？

ホイッスラー そうです。

被告弁護団 芸術家でない私たちには、かなり高い値段ではないですか？

ホイッスラー そういうふうに見えることも確かにあると思います。
('Plaintiff's Case,' p. 145.)

このように、ラスキンの弁護団のなかにあっては、絵画のあるべきかたちを問う本格的な芸術論は希薄であったにしても、そのなかにあって、画家バーン＝ジョーンズ (Burne-Jones) の審問への回答はホイッスラーの絵画がもっている問題点を真正面から衝くものであった。

バーン＝ジョーンズは、このグローヴナー・ギャラリーの第一回展覧会には、代表作《欺かれるマーリン》(*The Beguiling of Merlin*, 1872-77)を出展しており、ラファエロ前派の伝統を継いで、極めて綿密な細部描写を示していた。バーン＝ジョーンズは、ホイッスラーの《黒色と金色のノクターン》は、完成された絵画作品ではないとホイッスラーを批判し、ラスキンの主張する、制作にかかる時間の量と苦労にもとづいた芸術における「労働」を重視する絵画論を支持したのである。

バーン＝ジョーンズは、ラスキン側の弁護士チャールズ・バウエンの審問に、次のように回答している。まず、絵画において最も重要なのは、「コ

ンポジションと細部描写」であると述べる。ホイッスラーの絵画には、たとえば問題の作品と同じく、テムズ川の橋の上にあがった花火を描いた《青色と銀色のノクターン——オールド・バターシー・ブリッジ》(1872-75)を例にあげて、この絵にもそうした細部描写の面が欠落していると指摘している。それゆえ、ホイッスラー自身が「その絵なら1日か1日半で描きあげた」と豪語した言を逆手にとって、それなら「その絵は完成には達してない(It shows no finish)。私は単なるスケッチだと呼びたい」と語っている。バーン=ジョーンズは、このような絵画観にもとづいて、問題の《黒色と金色のノクターン》について、その絵を「芸術作品と呼ぶことは不可能でしょう」と、判断を下したのであった(‘Defendant’s Case,’ Merrill, pp. 172-73)。

強靱なコンポジションと綿密な細部描写を誇るバーン=ジョーンズには、ホイッスラーの何が描かれているのかは不鮮明で、短時間で仕上げた単なるスケッチにすぎない絵は、納得できないものであった。

ラスキン vs. ホイッスラーの裁判は、最終的には、ラスキンの批評が「公平な批評」(a fair criticism)であったか否かが問われた。「弁護人の最終弁論」(‘Summations,’ 1878)では、ホイッスラーの弁護団は、「ホイッスラー氏の欠点は何であろうと、ラスキン氏には、この裁判の問題となったような言葉を使う権利はない」と言い張り、「ラスキン氏の批評は公平な批評であったと言うのは不可能であろう」と主張した(‘Summations,’ Merrill, pp. 183-84)。それを受けて、ラスキンの弁護団は、「批評家には、悪意に満ちたふるまいとして告発を受けることなく、望めば強烈な言葉を使うことのできる完全な自由がある」と、まず批評家の任務を主張し(‘Defendant’s Case,’ p. 162)、それを論の根拠にして、「ラスキン氏のコメントは、強烈で、憤慨したものとはいえ、批評家の意見の公平で正直な表現である」と抗弁した(‘Summations,’ pp. 181-82)。その結果は、ホイッスラーの名誉棄損を訴える主張が認められ、裁判は終わった(1877-78年)。

6. ペイターの絵画論——「純粋な線と色の、創意に富んだ独創的な扱い方」

裁判結果がどうであれ、世紀末文学の詩学を探ろうとしているわれわれ

にとって貴重であったことは、ホイッスラーがこの裁判を経験することにより、みずからの絵画観を言葉で表現する契機をつかんだことである。その絵画観の趣旨は、彼のエッセイが収録された『敵を作る優雅な芸術』（1892）をとおして確認できるが、ホイッスラーの逸話性を排除して、純粹に絵画的なるものを究めようとする発想は、すでに見たようにワイルドに共有されている。その発想は、また、ワイルドの文学上の師ペイターの芸術論とも同質性を想起させるものがあった。もっとも、ペイターとホイッスラーのあいだには相手の芸術を直接批評したエッセイ等は見あたらないのだが、しかし、ここに相同的な芸術観が出現している事実は、イギリス世紀末の言説空間の興味深いところである。

ペイターは、「ジョルジョーネ派論」（‘The School of Giorgione,’ 1877）において、ホイッスラーのいわば純粹絵画論との類似性を検討するうえで極めて興味深い論を展開している。このエッセイは、『ルネサンス』（初版、1873年）の第3版が1888年に出版される時になって始めて『ルネサンス』に収録されたものだが、そこで展開している芸術論は、『ルネサンス』に収録されている他の10篇のエッセイのみならず、ペイターの批評論の総体に通底している基本的な文学観および芸術観を凝縮し鮮明に言語化したものとして、極めて興味深い。

ペイターによれば、文学や絵画などの各芸術は、固有の表現媒体をもっているから、「他のいかなる芸術形式にも移すことのできない、ある特殊な美の様相や性質をもたらす」本質があるという（‘The School of Giorgione,’ p. 102. 「ジョルジョーネ派論」の訳文は、富士川義之訳にもとづく）。絵画なら絵画固有の芸術的特質を表現しようとするものだという論は、ホイッスラーが絵画における表現媒体である色と線と形によって、他の芸術では得られない感覚を捉えようとめざしたのと、相通じるものがあるだろう。ペイターは、各芸術には、表現媒体のいわゆる「制約 (limitations)」があることを認め、この条件を踏まえ順守して、固有の芸術的表現を究めるべきだという。したがって、ペイターの理想とする「唯美的批評 (aesthetic criticism)」は、各芸術がそれぞれの固有の「制約」を守っているかどうか、そして「制約」との責任をどの程度果たしているかどうかを確かめる。これが、唯美的批評の任務の一つだというのである。

では、絵画の場合、この表現媒体との責任が果たされているかどうか、どのように評価するのか。その唯美的批評の任務とは、こうだと語る。

絵画においては、一方では単なる詩想や詩的感情に由来するのではない、また他方では、色彩とか構図といった点で、他人に伝授可能な技術的熟練の単なる結果から生ずるのでもない、あの真に絵画的な魅力に目をむけることだ。（‘The School of Giorgione,’ pp. 102-03.）

ペイターにとっては、「あの真に絵画的な魅力 (that true pictorial charm)」は、「単なる詩想や詩的感情に由来するもの」ではない。ホイッスラーが強調したように、文学的、逸話的なものが排除された性質なのである。この「真に絵画的なるもの」を追求するのが、絵画の本来のすがたなのだという。

ところが、現実を見てみると、各芸術における媒体のもつこの固有の条件あるいは制約に関心を示さない批評や芸術がおびただしく横行していることか！ ペイターによれば、「この真理を最も強調する必要があるのは絵画批評の場合である」という（‘The School of Giorgione,’ p. 103）。なぜなら、「すべての芸術を詩的な形態に還元するという、誤れる普遍化が最も行われているのは、絵画に対する一般人の態度であるからだ。……単に詩的な、あるいはいわゆる文学的な興味がすべてであると考えること——これこそ、大方の絵画鑑賞者や多くの批評家たちの常套となっているものだからである」（p. 103）。ペイターが、絵画を、このように文学的関心にもとづいて、あるいは逸話的に読もうとする態度を批判する論は、まさしくホイッスラーがイギリスの一般大衆や批評家が絵を絵として観ることができないと嘆き、絵画のなかに物語や歴史や逸話を読みこもうとした見方を批判した論理と共通している。ペイターが、こうした絵画の本質を理解できない連中への批判の舌鋒はさらに鋭くなる。

こういう連中はいつだって、あの真に絵画的な特性、すなわち、ティツィアーノやヴェロネーゼの作品中にもしばしば認められるし、オランダ派絵画にいたってはほとんどつねに認められるのだが、絵の主題に付随するきわめて詩的なものとは全然別個に存在する、純粋な線や

色彩の、創意に富んだ独創的な扱い方（現在ではこれが絵画的な才能の持ち主かどうかを識別する唯一の保証となるものだが）のなかに見出される、あの真に絵画的な特性を認めためしなど一度もないのである。（‘The School of Giorgione,’ p. 103.）

ペイターが絵画に求めるのは、「あの真に絵画的な特性」であって、それは、詩的なもの、文学的なものからはまったく自立した、「純粋な線と色彩の、創意に富んだ独創的な扱い方 (that inventive or creative handling of pure line and colour)」のなかに見出されるものだという。ペイターの想定する絵画空間が、この純粋な線と色の独創的な駆使によって構築されるとすれば、それは、いみじくも、ホイッスラーが、みずからの絵画空間とは色と線と形を用いて創造したアレンジメントやハーモニーの空間であると主張した発想に通じるものがあるのは明白である。

こうして、イギリス世紀末にあつては、絵画における絵画的固有性を認め重視する点で、芸術観の同質性を共有する言説空間が構成されていた。この基本的な発想は、文学における文学的固有性を探求する営みともパラレルなものであったろうと考えられるのである。

7. アーサー・シモンズとホイッスラー

シモンズは、ホイッスラーの絵画作品のなかでは、風景画にとくに共感を覚えた。それは、ホイッスラーが、画面のなかの対象物が輪郭の明瞭さを失って、全体としてひとつの色調のなかに溶かしこまれたような風景を現出させるのが得意であったからであるが、その味わいを、フランスの象徴派の詩人ポール・ヴェルレーヌの風景詩とのアナロジーにおいて捉え、「色彩はいらない、ただ陰翳ニューアンスだけを！」（「詩法」‘Art poétique,’ 1885）との示唆にもとづいた淡い色合いや柔らかい雰囲気味わえるものとして賛美した。その姿勢は、彼の代表的批評論集『象徴主義の文学運動』（*The Symbolist Movement in Literature*, 1899）において確認できるが（‘Paul Verlaine,’ p. 48）、このようにホイッスラーの絵画への親近感を表わしたうえで、彼の絵画空間の自立性を追求する芸術理論を高く評価していく。

シモンズは、ホイッスラーが1903年に死亡したことにより、その追悼の

意をこめて著わしたエッセイ「ホイッスラー」(‘Whistler,’ 1903, 1905)において、ラスキンに代表される道徳的絵画論に挑戦して、色と線からなる純粋な絵画空間をめざしたホイッスラーの芸術活動を評価している。

ラスキンのような偉大な批評家たちやウォッツ [George Frederick Watts] のような偉大な芸術家たちは、感傷家の味方をして、線と色に道徳的価値を与えることにより、限らない害を及ぼしてきた。……ホイッスラーが、黒い人物が雪のなかの居酒屋の前に描かれた、「灰色と金色のハーモニー」ものの作品の一つについて、「私はそこに置かれた黒い人物の過去、現在、未来には関心はない。なぜなら、黒色がその箇所に必要であったからだ」と言ったとき、彼は、自明的なほど単純なその発言によって、美学そのものに、群衆とその批評家たちの美学に挑戦をしていたのだ。(Symons, ‘Whistler,’ pp. 77-78.)

シモンズは、ホイッスラーがエッセイ「怒りの種」のなかで展開した論をふまえて、道徳的な芸術観や逸話的絵画観を否定し、ホイッスラーの主張する、色で構成された純粋な自立的絵画空間を肯定したのである。

ホイッスラーが外界の対象物をありのままにキャンバスの上に再現するのを否定したとすれば、それは、リアリズムの絵画観に逆らうものであった。キャンバスのなかに自然風景が描かれていたとしても、それは、画家がみずからのヴィジョンとして捉えた風景であろう。それはまた、一般の絵を観る者に自然を見る見方を示唆する働きを果たすことになろう。シモンズが、ホイッスラーの絵画を評価するいくつか側面のなかに、そうした視点も含まれている。

シモンズは、ホイッスラーの描いた自然風景を見たあとで、現実の風景を見ると、そこには「荒々しい、粗野な、不完全な、興味の湧かない」風景があることに気づくという。その自然のなかの風景は「絵画のなかのホイッスラーの線や色のように感じられないだろう」という(‘Whistler,’ p. 83)。このシモンズの関心は、芸術家が自然の見方を教えるという発想である。これは、また、ワイルドが、エッセイ「虚言の衰退」において、ロンドンの霧は詩人や印象派の画家たちが発見したものだという主張と同じ

発想にもとづいている——「ロンドンの霧は、何世紀にもわたって存在していた。確かにそうだ。しかし、誰もそれを見た者はなかった。だから誰もそれについては何も知らなかった。霧は、芸術がそれを創造するまでは、存在しなかったのだ」(‘The Decay of Lying’ [1891], p. 312)。

シモンズが、ホイッスラーの絵画空間のなかに、リアリズム的絵画観から解放された、自立的な芸術空間が樹立されているのを評価する姿勢は、ホイッスラーの絵画と装飾芸術とのあいだの類似性を見てとって、さらに装飾芸術を高く評価する主張にも結びついている。この芸術空間の自立性に向ける強い関心のまなざしは、ホイッスラーだけでなく、ワイルドやペイターの日本の装飾芸術への関心にもつながっているものである。

シモンズは、ホイッスラーこそ、現代の部屋の壁を飾る装飾画を実践した唯一の画家である述べ、ホイッスラーとジャポニスムとの関係にふれている。

現在、装飾という感覚が存在し、広く行き渡るのが許された国が一つある。ホイッスラーは、まさしくこの日本の芸術家たちから、装飾的な絵画のアルファベットを学んだのだ。(‘Whistler,’ p. 74.)

ホイッスラーは、パトロンの一のために《孔雀の間》(*The Peacock Room*, 1876-77)をデザインし、その部屋の壁を、日本の着物をまとった西洋人を描いた絵画作品《磁器の国の姫君》(*La Princesse du Pays de la Porcelaine*, 1876-77)で飾ったことがあるから、彼の絵画にジャポニスムと装飾絵画との関わりを見るのはむづかしいことではない。

こうした芸術的状況をふまえ、より大きなコンテクストに立って見てみると、世紀末の芸術をめぐる言説空間にあっては、装飾芸術がリアリズム芸術観の対極に位置づけられるのは、極めて興味深い点である。

8. ヘンリー・ジェイムズとホイッスラー——Lifeと絵画空間

ホイッスラーのめざした色と線と形からなる自立絵画空間について、いくらか別の観点から評価した世紀末の批評家として、ヘンリー・ジェイムズを検討してみたい。ジェイムズは、当初は、ホイッスラーの絵画にたい

しては、「絵を描くこと」だけに関心があって、「人生(Life)」を扱っていないと見て、批判的であった。ところが、その後、この見方を改めるようになり、ジェイムズの絵画論エッセイを編集した批評家ジョン・L・スウィーニーが示唆しているように、最終的にはホイッスラーは彼の個性にもとづいて「人生」を描いているとして、評価するに至る。

ジェイムズは、ホイッスラーがラスキンとのあいだで裁判事件を起していた頃、そのとき問題になっている作品《黒色と金色のノクターン——落ちてくる花火》と《青色と銀色のノクターン——チェルシー》(1871)をとりあげ、「それらの絵については話したくない」と言った。また、ホイッスラーの「アレンジメントもの」、「ハーモニーもの」、「インプレッションもの」についてもそうだという。その理由は、「正直に告白するが、それらの絵は楽しませてくれないのだ」という(Henry James, 'Picture Season in London' [1877], p. 143)。その理由を説明する。

絵とは、絵を描く営みと同じように人生とも何らかの関わりをもつべきだ、ということが、私には興味深いのだ。ホイッスラー氏の実験的なものは、人生とまったく関わりをもっていない。それらの絵は、絵を描くということだけに関わりをもっている。(‘Picture Season in London,’ p. 143.)

ジェイムズは、ホイッスラーの花火風景などの夜景やテムズ川周辺の自然風景を描いた作品にたいしては評価が低かったけれども、そのほかの、たとえば人物を描いた肖像画は注目していたようである。この観点から、ホイッスラーの絵画を再評価する姿勢へとつながっている。たとえば、ホイッスラーの母親の肖像画(図)については、「とても高貴ですばらしい絵であって、色調、感情にあふれ、人生を捉えた力のこもった立派な傑作である」と評価する(James, 'London Pictures' [1882], p. 209)。このコメントに明らかにされているように、絵のなかに「人生」との関わりを見て重視する姿勢は、ホイッスラーの別の肖像画についての彼の感想からも確認できる。

その肖像画の一つ、《黒色と赤色のハーモニー》[1882]は、それを表

すモデルの女性と似ているか否かはわからない。しかし、それは、もう一人の人物を描いたものと素晴らしい類似性を帯びている。だから私は、ここから結論を下す——その肖像画は、人生の様相を捉えている。ちなみに、それはすごい成果だ、と。(‘London Pictures,’ p. 209.)

ジェイムズは、当初は、ホイッスラーがハーモニー、シンフォニー、アレンジメント、ノクターンといった言葉に絵画作品の特質を表象させるやり方には違和感を覚えていたものの、いまは、それを超越して、ホイッスラーは肖像画にさえそうした音楽用語をつけて現実世界の基準からは解放された芸術的世界の創造を求めようとしている姿勢を認めるようになり、そのような傾向の作品にあっても、とくに肖像画は、「人生」を捉えている絵だと見て高く評価するのであった。

9. 世紀末芸術の自立的芸術空間——現代の抽象芸術の萌芽

ホイッスラーの絵画観に見られる、いわばリアリズムの束縛から解放され、表現媒体の根源の本質にもとづいて構築された自立的芸術空間は、こうして、世紀末の文学者たちが模索している詩学に深く関わっている。この芸術観を、20世紀の新しい芸術思想に繋がるものとして評価する論があるのは、興味深いことである。

たとえば、ホイッスラーが、当時の美術批評家を批判して、絵画をまるで小説や歴史や逸話を読むように、文学的関心から観ようとする姿勢を弾劾したとき、このように言っていた——「そのような批評家にとっては、絵は、多かれ少なかれ、^{ストーリー}物語を表すヒエログリフかシンボルなのだ」(「午後十時の講演」)。この発言について、批評家エリック・ウォーナーとグレアム・ハフは、こうコメントする。

これは、ホイッスラーの発言のなかで最も深い意味のあるものの一つである。「文学」への憎悪、すなわち、19世紀の絵画の大部分を支えていたあの逸話のないしは文学的構成要素への憎悪は、その後強く鍛えられて、現代美術や抽象芸術の根本原理の一つとなって結実した。(Eric Warner and Graham Hough, *Strangeness and Beauty*, Vol. 2, p. 283.)

ホイッスラーの絵画論に、モダニズム芸術や抽象芸術に発展する萌芽を見るこのまなざしは、ホイッスラーと同じく、「純粹な線と色彩の、創意に富んだ独創的な扱い方」（「ジョルジョーネ派論」）によって自立的な絵画空間の創造を提案したペイターにも注がれる。そうした視線を向けたのは、美術史家・批評家のケネス・クラークであった。ただし、クラークは、ペイターが芸術の理想のありようを表す方法として、音楽とのアナロジーを導入した点に注目する。この発想は、ホイッスラーが絵画の理想の状態に到達した状態をアレンジメントやハーモニーといった音楽用語でもって比喩したのと相通じるものがあるであろう。

ペイターは、『ルネサンス』のなかで最も理論的なエッセイ「ジョルジョーネ派論」において、理想とする自立的言語空間のありようとは「内容と形式との完璧な一致」（‘The School of Giorgione,’ p. 109）であって、そのありようは「音楽の最高の瞬間」の状態として比喩できるものと論じた。クラークによると、「すべての芸術は絶えず音楽の状態を懂れる」（‘The School of Giorgione,’ p. 106）という芸術観を抱いて、「現代の美学理論のみならず、現代芸術それ自体が、このペイターの処方箋のあとを追ってきたのだ」という（Kenneth Clark, ‘Introduction,’ to *Walter Pater, The Renaissance*, p. 23）。こうして、ペイターの理論もまた、抽象芸術に繋がっている特質が注目される。クラークは、このように述べる。

その芸術観が正確に実現されるのを見るためには、ペイターはブラックやピカソや、あるいはニコラ・ド・スタールの作品を待たねばならなかった。この達成は、彼を不快にしたかもしれない。実際、『ルネサンス』は、抽象的なるものへの攻撃で始まって終わるが、この批評書が抽象芸術を理論的に正当化する論をはじめに提起していたとは、皮肉である。しかし、彼は、さまざまな理論や、知覚のさまざまな様態や、二〇世紀の最も偉大な二人の美学者であるマルセル・ブルーストとバーナード・ベレンソンのスタイルにも大きな影響を与えたということから慰めを得たかもしれない。（‘Introduction,’ to *Walter Pater, The Renaissance*, p. 23.）

クラークは、このように、ペイターが音楽とのアナロジーの視点を取り入れ、内容と形式との完璧な融合による自立的空間の構築を志向する論は、20世紀のブラック (Georges Braque, 1882-1963) やピカソ (Pablo Picasso, 1881-1973) のキュビズムやスタール (Nicolas de Stael, 1914-55) の抽象画に発展する契機を孕んでいたものと評価する。これらの芸術観は、すべて、リアリズムの芸術観を支える現実世界の基準からは解放されて、各芸術のもつ固有の条件をもとにして自立的な芸術世界をめざすものであった。

10. ワイルドの装飾芸術観

世紀末の批評家たちが理想とする詩学が、20世紀の前衛芸術への萌芽を含んでいるとすれば、その芸術空間の自立性を訴える傾向は、イギリスは世紀末を迎えて盛んになってきた装飾芸術の世界にうかがえる特質と対照させると興味深いものがある。ワイルドは、批評活動を開始する初期から、この装飾芸術に惹かれていた。たとえば、「イギリスの芸術ルネサンス」(‘The English Renaissance of Art,’ 1882) において、東洋芸術と日本の芸術作品の魅力に触れたあと、「東洋はつねに芸術の根本的な絵画的条件に忠実であり続けている」と語り、日本の装飾芸術に注目する。では、なにゆえに評価できるのか。それは、日本の装飾芸術にあっては、文学的なメッセージや意味を訴えることはなく、ただ色の表層的空間が展開しているのみであるからだという。

根本的な相においては、絵は、ヴェネチア・グラスの美しい一片やダマスカスの壁の青色タイルと同じく、精神的メッセージや意味をもっていない——それは、美しく色づけされた空間であって、それ以上のものではない。……その絵画的魅力は、一方においては、その効果を文学的回想に依存することはなく、他方においては伝達しようとする技術の単なる結果でもなくて、色彩の、創意に富んだ独創的な扱い方から生まれたものである。(‘The English Renaissance of Art,’ p. 16.)

ワイルドが注目するのは、装飾芸術の表層が美しい色面のみで形成されているという特質である。その美は、ヴェネチア・グラスやダマスカスの

青色のタイルと同じく、文学的連想に依存する傾向が見られず、ただ、色の創意に富んだ独創的な扱い方に由来するものだ、という。この世界は、まさしく、ホイッスラーやペイターに代表される世紀末の批評家たちが理想とした、色の自立的空間なのである。

ワイルドは、ここで、この自立的な色彩空間が由来する途について、「色彩の、創意に富んだ独創的な扱い方」を指摘している。この批評的言葉は、ペイターが「ジョルジョーネ派論」にてかつて使用したものであった(p. 103)。ペイターは、このエッセイにおいて、ワイルドと同じ性格の発想にもとづいて、絵画の本質的に絵画的な特性について語っていた。

たとえば、それが偉大な絵であるにしても、最初に眺められるときには、壁や床の上にはほんのしばらく認められる、光と影の偶然の戯れとして以外には、なんら明確な意味^{メッセージ}を伝えることはない。その絵自体は、実際、ちょうど東洋風の絨毯のなかにいろんな色糸が織り込まれているように、こうした光線をとらえたひとつの空間として存在し、その光線は自然界におけるよりもいっそう精錬され、またいっそう微妙に、デリケートに扱われているのである。そしてこの最初の、重要な条件が満たされるとともに、私たちは徐々に微妙な上昇階段を辿って、詩が絵画のなかに現れるのを認めることができる。たとえば日本の扇絵から始めるならば、そこには最初にただ抽象的な色彩が認められるだけだが、次には花々における詩的なものがわずかに色彩のなかに滲みこんでいるという感じが与えられ、ときには完璧な花の絵が得られるということもある。(‘The School of Giorgione,’ p. 104.)

ペイターは、このように理想的な絵画空間にあっては、なんらメッセージを伝えるものはなく、そこは、東洋の絨毯の色面に見られるように、画面の上で光と影の偶然の戯れによって生まれる精錬された微妙な光や色からなるひとつの空間であるという。このような空間が実現された代表として、日本の装飾芸術の一つ「扇絵」が挙げられている。「扇絵」にあっては、最終的には完璧な花が得られるにしても、その創造の発端においては、「抽象的な色」の存在が目目され、この色と色の組み合わせが完璧な自立的空

間の創出につながっていることが指摘されている。

ワイルドが、世紀末文学・芸術の詩学が実現されたものの一つとして、ペイターの純粋な絵画空間を志向する論を共有しながら、装飾芸術に注目するのは興味深い。ワイルドは、みずからの批評観が完成したと思われる「芸術家としての批評家」(1891)において、この装飾芸術の重要性を、とくに同エッセイの「第2部」において強調している。「芸術的気質を育成するには、装飾芸術に頼らねばならない」(‘The Critic as Artist: II,’ p. 396)、パリの期待できる新人芸術家たちは「ともかく、それぞれの芸術がその完成のために必要なあの装飾的条件のもとで活動している」(p. 398)と、装飾芸術を賛美したうえで、次のようにその意味を明らかに解き明かしている。

あからさまに装飾的である芸術こそ、共に生きるべき芸術なのである。それは、われわれのあらゆる視覚芸術のなかで、われわれのなかに気分も気質も二つとも創造する唯一の芸術なのである。意味によって損なわれず、定まった形とも結びつかぬ単なる色彩こそが、何千という違った形で魂に語りかけることができるのだ。線や色の^{マツス}広がり^のの微妙な^{ハーモニー}均衡のなかに存する調和が精神に反映される。模様の反復がわれわれに憩いを与えてくれる。意匠の不思議さが想像力をかきたててくれる。(‘The Critic as Artist: II,’ p. 398.)

ワイルドは、このように、装飾芸術の世界とは、「意味によって損なわれない色面」としてあり、「線と色の広がり^のの微妙な均衡」を形成することにより「ハーモニー」に達した空間なのである。これは、まさしく、ホイッスラーやペイターたちの唱えた純粋に絵画的な空間にほかならない。ワイルドにおいては、「逸話性から解放された、自立的な色彩空間としての絵画」という理念、すなわち世紀末芸術の詩学は、まさしく、装飾芸術において実現されたものとなる。

このように世紀末芸術の詩学にあっては、イタリア・ルネサンス美術以来の遠近法を離れて、またリアリズム芸術観の束縛から解放されて、二次元の平面空間のなかに豊かな芸術性を見ようとする動機の存在に、興味深いものがある。

11. おわりに

世紀末の文学者、ラスキン、ペイター、ワイルド、シモンズ、ヘンリー・ジェームズは、それぞれ「美術批評 (Art-criticism)」を意欲的に実践した。それは、端的に言って、絵画とはいったいいかなるものか、絵画における純粋に絵画的なるものとは何なのかを探る関心であったといえよう。彼らは、絵画の理想のあり方を探ることにより、絵画とのアナロジーにもとづいて芸術の本来の姿を探り、そのなかで、究極的には、文学の理想のあり方を探求したのであった。

このとき、これらの世紀末の文学者たちが深く関わりをもち、また画家として絵画の実践者であって、かつ絵画論を展開した批評家であったホイッスラーの存在は、世紀末文学の「詩学」を考察するうえで極めて興味深い。

この度の検証により明らかになったのは、世紀末の文学者は、絵画芸術において色と線と形という媒体の基本的条件を尊重するように、文学の表現媒体である言葉の基本的本質を厳しく認識し、その言葉のもつ本質的なものを踏まえて、言葉の「創意に富んだ独創的な扱い方」によって、文学空間の創造を発想する詩学を生み出した、ということであろう。この言葉の本質の認識とそれにもとづいた自立的な文学空間の創造は、大きく捉えれば、一九世紀ヴィクトリア朝の伝統的な文学観であったリアリズムからの解放を志向するものであったといえよう。この詩学は、ケネス・クラークらの指摘にあるように、抽象芸術やモダニズムに発展するモチーフを孕んでいるとすれば、さらに興味深い。

最後に、こうした世紀末の批評空間にあって、芸術の完全なるありようとして「音楽」の比喩が愛用されたことが改めて確認できたにしても、それを表すもう一つのアナロジーとして、「装飾芸術」が提示されている点にも注目したい。そして、この「デコラティヴ・アーツ」には、芸術本来の純粋な自立的世界を志向する面がありながら、その現実世界の基準の束縛からは自由な、そして抽象性をおびることもある人工的空間のなかにLife (生活空間、人生) に関わるモチーフも潜在しているとしたら、世紀末の文学者たちの「美術批評」が含んでいた意味がいっそう興味深く思われてくるのである。

*本稿は、日本ワイルド協会第46回大会(2021年12月11日、オンライン開催)における特別講演「ホイッスラーと世紀末の詩学——ワイルド、ペイター、シモンズ」の発表原稿に加筆・修正を加えたものである。

Works Cited

- Clark, Kenneth. 'Introduction,' to *Walter Pater The Renaissance*. Fontana, 1975.
- James, Henry. 'London Pictures,' in *The Painter's Eye Notes and Essays on the Pictorial Arts*. Ed. John L. Sweeney. U of Wisconsin P, 1989.
- . 'Picture Season in London,' in *The Painter's Eye Notes and Essays on the Pictorial Arts*.
- Merrill, Linda. *A Pot of Paint Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin*. Smithsonian Institution and Press, 1992.
- Pater, Walter. 'Leonardo da Vinci,' in *The Renaissance Studies in Art and Poetry The 1893 Text*. Ed. Donald L. Hill. U of California P, 1980.
- . 'The School of Giorgione,' in *The Renaissance Studies in Art and Poetry The 1893 Text*. (ペイター『ルネサンス——美術と詩の研究』富士川義之訳、白水社、2004年)
- Ruskin, John. 'Fors Clavigera, 2nd July 1877,' in Linda Merrill, *A Pot of Paint Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin*. Smithsonian Institution and Press, 1992.
- . 'Ruskin's Instructions to Defense Counsel,' in Linda Merrill, *A Pot of Paint Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin*.
- . 'Of Water as Painted by Turner,' *Modern Painters*, Vol. I, in *Modern Painters*. Ed. & Abridged by David Barrie, Andre Deutsch, 1987.
- 'Ruskin v. Whistler: 'The Trial: Plaintiff's Case',' in Linda Merrill, *A Pot of Paint Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin*.
- . 'The Trial: Defendant's Case,' in Linda Merrill, *A Pot of Paint Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin*.
- . 'The Trial: Summations,' in Linda Merrill, *A Pot of Paint Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin*.
- Sweeney, John L. 'Introduction,' to *Henry James The Painter's Eye—Notes and Essays on the Pictorial Arts*. U of Wisconsin P, 1989.
- Symons, Arthur. 'Paul Verlaine,' in *The Symbolist Movement in Literature*. 1899; Dutton, 1958. (シモンズ『象徴主義の文学運動』前川祐一訳、富山房、1993年)
- . 'Whistler,' in *Studies in Seven Arts*. 1906; AMS Press, 1973.
- Teukolsky, Rachel. *The Literate Eye Victorian Art Writing and Modernist Aesthetics*. Oxford UP, 2009.
- Warner, Eric, and Graham Hough. Editors. *Strangeness and Beauty An Anthology of Aesthetic Criticism 1840-1910*, Vol. 2: *Pater to Symons*. Cambridge UP, 1983.

- Whistler, James Abbott McNeill. *The Paintings of James McNeill Whistler Plates and Text*. 2 Vols. Ed. Andrew McLaren Young. Yale UP, 1980.
- . ‘Proposition – No. 2,’ in *The Gentle Art of Making Enemies*. 1892; Dover, 1967.
- . ‘The Red Rag,’ in *The Gentle Art of Making Enemies*.
- . ‘Ten O’Clock,’ in *The Gentle Art of Making Enemies*.
- Wilde, Oscar. ‘The Butterfly’s Boswell,’ in *The Artist as Critic Critical Writings of Oscar Wilde*. Ed. Richard Ellmann. Random House, 1969.
- . ‘The Critic as Artist,’ in *The Artist as Critic Critical Writings of Oscar Wilde*. (ワイルド『オスカー・ワイルド全集』第4巻、西村孝次訳、青土社、1989年)
- . ‘The Decay of Lying,’ in *The Artist as Critic Critical Writings of Oscar Wilde*.
- . ‘The English Renaissance of Art,’ in *Aristotle at Afternoon Tea*. Ed. John Wyse Jackson. Fourth Estate, 1991.
- . ‘Mr. Whistler’s Ten O’Clock,’ in *The Artist as Critic Critical Writings of Oscar Wilde*.
- 玉井 暲「文学再生へのインテンション——ワイルドの批評」富士川義之・玉井暲・河内恵子編『オスカー・ワイルドの世界』開文社、2013年。
- 「オスカー・ワイルドの装飾芸術論」『文藝禮讃——イデアとロゴス——内田能嗣教授傘寿記念論文集』大阪教育図書、2016年。