

平成 12 年度 学部長特別研究費 研究成果報告書

研究テーマ： ジョン・ラスキンとヴィクトリア朝の美術教育

報告書表題 「ヴィクトリア朝の美術愛好をめぐる一考察」

文化政策学部 芸術文化学科 荒川裕子

ヴィクトリア朝の美術愛好をめぐる一考察

文化政策学部芸術文化学科 荒川裕子

序

「私には、自分では分析することができないのですが、私の愛するものを描き写し、記述したいという強烈的な欲求があります——それは名声のためでも、他の人々のためでも、私自身の利益のためでもなく、ちょうど食べたり飲んだりするのと同じような本能なのです(以下傍点筆者)」⁽¹⁾。

1852 年 6 月、ジョン・ラスキン(John Ruskin 1819-1900)が旅先のヴェローナから父親に宛てて書き送った手紙の一節は、この英国ヴィクトリア朝を代表する美術批評家が、自らも素描の制作に並々ならぬ情熱を注ぎ、その経験が彼の優れた美術批評の基盤となったことを証すものとしてしばしば引用されてきた。

事実、ラスキンはごく早くから「描写すること」への強い希求を抱き、生涯を通しておよそ二千点にも及ぶ素描や水彩画を制作した。それらは、スイス・アルプスの峻々たる山脈や氷河の景観から、北フランスやヴェネツィアの中世建築、さらには一個の鉱石や一枚の鳥の羽など、自然界のいわば「断片」をクローズアップしたものまで、実に多彩な内容を表しているが、いずれも自然に対する緻密な観察に裏打ちされ、まさしくラスキンの美学思想の基軸である「自然に忠実に truth to nature」を、視覚的に体現したものとなっている⁽²⁾(図1)。

とはいえ、「描写すること」にかくも熱心に取り組んだのは、ひとりラスキンばかりではなかった。十九世紀前半の英国では、素描を嗜むことは一種の文化的ステータスと見なされ、(ラスキン自身も属していた)ミドル・クラスの人々のあいだで、主として自然の風景を題材にした水彩素描の制作が広く実践されていた。したがって、「描写すること」に対するラスキンの深い関心は、(とかくそう思われがちであるように)自然や芸術に対する彼自身の比類ない感性のみに負うものではなく、むしろこのような時代の風潮がラスキンをして素描の制作に向かわせ、ひいては稀代の美術批評家を誕生させることになったといつてよいだろう。

ラスキンの美術批評家としての形成期にあたるヴィクトリア朝初期は、英国の美術界の様相が大きく変化した

時代であった。当時の状況を伝える例をひとつ挙げるならば、ナショナル・ギャラリーの館長およびロイヤル・アカデミーの院長も務めたサー・チャールズ・ロック・イーストレイクの夫人で、自らも文筆家として活動したレディ・イーストレイクは、(やや上のクラスの視点から些かの皮肉をこめて)次のように書き記している。

「英国の美術にとってきわめて重大な意味をもつ変化が、この時期[1830~40年代]に生じました。それまではほとんど貴族や上流の紳士階級だけに限られた特権であ

った芸術後援が、いまや、主に商業や貿易で財をなした裕福で知的な階層の人々と共有されることになったのです……このように芸術後援が少しずつ変容していったことが、画家にとってはもうひとつ、非常に好都合な事態をもたらしました。つまり、完全に現代の、中にはいま生きていく画家の作品のみからなるコレクションが作られ始めたのです」⁽³⁾。

二十年余におよぶナポレオン戦争も 1815 年に終結し、前世紀に始まった産業革命の成果を受けて、この時期には大都市を舞台に実業家や商人、製造業者といったミドル・クラスが著しく力をのばしていた。1832 年の選挙法改正も、政治の場における彼らの存在を強化するのに大きく寄与した。こうして新たな自信と経済力を身につけた人々が、もはや無視しえない規模で芸術の世界にも進出してきたのである。十八世紀以来の、概ね貴族と大土地所有者で構成されていた美術愛好家層とは異なり、レディ・イーストレイクの表現を借りれば

「芸術の鑑識に関しては無知であることを自覚している」

ミドル・クラスの人々は、「古い織物を鑑定するなどという冒険を試みるよりも、画家の織機で織り上げられたばかりの品物を購入する」方を好んだ⁽⁴⁾。別の言いかたをすれば、これら新しいタイプの愛好家たちの登場によって初めて、英国では常に絶対的な地位を占めてきたオールド・マスター[十八世紀以前の絵画の巨匠]の代わりに、

現代の——すなわち自分たちと同じ時代の英国画家たちの作品が、積極的かつ広範に求められるようになったのである。

ミドル・クラスの愛好家層の増大は、同時代の英国美術を並べた展覧会の活況を引き起こし、美術市場におけるそれらの需要を拡大させたばかりではない。先にも触れたように、彼らはまた、素描の制作という実践的な行為を通して同時代の美術に関わった。むしろそれは、(ラスキン自身もそうであったように)あくまでアマチュアとしての活動にとどまるものではあった。しかしながら、素描の技法を学ぶうえで、たとえばプロフェッショナルの画家たちから直接手ほどきを受けたり、彼らが豊富な挿

図を添えて出版した素描教本ドローイング・マニュアルを模写したり、あるいは展覧会等で手本となるべき作品を研究するといったかたちで、美術の世界の一角に連なることになったのである。これらのアマチュア素描家たちは、専ら「鑑賞者」という立場から美術にアプローチしてきた従来のパトロンやコレクターとはまた違う種類の、いふなれば「参加型」の美術愛好を实践した集団であったといえよう。

以下においては、この一人一人はほとんど無名の存在にすぎないとはいえ、全体できわめて独自の美術愛好のパターンをかたちづけていたミドル・クラスのアマチュア素描家たちが、ヴィクトリア朝初期の英国においてどのような意味をもっていたのかを検証していくことにしたい。近年、いわゆる「モダニズム」の図式にそった美術史の見直しが盛んにはかられるなかで、これまで芸術の傍流として長らく等閑視されてきた彼らにも、ようやく研究者の関心が向けられるようになってきたばかりである⁽⁵⁾。したがって未だ十分な資料が明らかになったとはいいがたいが、自らも典型的なアマチュア素描家の一人であっただけでなく、高名な美術批評家として彼らを理論的に援護ないし指導していく立場にもあった、ジョン・ラスキンの活動や言説もひとつの手がかりとしながら考察を進めていく。

1 風景素描の隆盛

西洋においては、アマチュアによる素描の制作は長い歴史をもつ。中でも、ルネサンス期のイタリアで出版されたバルダサーレ・カスティリオーネの『宮廷人 (*Il Cortegiano*)』(1528年)以来、素描の嗜みをもつことは、芸術や自然の美をより深く理解するための有効な手段として、上流階級の紳士にふさわしい洗練された教養と見なされる伝統が確立した⁽⁶⁾。とはいえ、ごく限られた特権階級に要求される素養のひとつという枠を超えて、より広範なアマチュアの人々が素描を手がけるようになったのは、十八世紀後半の英国においてである。そしてまた、

素描の対象として主に風景が描かれるようになったのも、やはりこの時期からであった。

英国ではすでに同世紀の前半から、風景に対する関心が高まっていた。その牽引役となったジョゼフ・アディソンやジェームズ・トムソンらは、自然の風景のなかに、古代の牧歌的な田園生活の理想や、(隣国フランスの専制政治とは対照的な)英国の自由な精神的風土の象徴を読み取った。なにより、自然は神の摂理の具現であり、創造の全秩序を表しているという思想が、これらの自然崇拜すべての根底にあった。それゆえ、たとえばシャフツベリ卿に端的に見られるように、自然の美しさを、その秩序や調和や均斉を賛美することは、われわれの精神を高め、道徳的にも向上させると考えられたのである。このような、哲学的、道徳的、あるいは政治的な解釈に依拠する自然鑑賞にあつては、現実の風景は必ずしも参照される必要はなく、むしろ諸部分が効果的に連なって統一的な秩序をかたちづけている、理想的な風景や庭園のヴィジョンが求められた。より具体的には、トムソンの詩『怠惰の城』(1748年)の有名な一節「ロランが和らぎの色もて軽やかに仕上げたる、猛きローザが一気呵成に、プッサンが学識もて描きたるもろもろ」(川口絃明訳)に示されているように、十七世紀のクロード・ロランやサルヴァートル・ローザらが描いた、古代風の理想化された情景が思い浮かべられたのである⁽⁷⁾(図2)。そうした観念的な自然礼賛を土台としながらも、より現実的な風景美の鑑賞へと人々の眼を向かわせ、と同時にそれを水彩やスケッチで描写する習慣を広めたのは、世紀後半に登場したピクチャレスクの美学である。

この美学の唱導者ウィリアム・ギルピン師によれば、「ピクチャレスク」とは「ピクチャー 絵」にあつては見栄えのする類いの美」である⁽⁸⁾。ここでギルピンが想定している絵とは、やはりクロードに代表されるような理想化された古典的風景画であるが、彼はそのようなピクチャレスク 絵画的な美が、実際に英国国内の風景にも見出せると説いたのである。1782年に出版された『ワイ川紀行』を嚆矢として、以後十九世紀初頭までにギルピンが次々に著した紀行文や随筆は、この時期に次第に膨らんでいったミドル・クラス層を含む広範な読者を獲得しただけでなく、北ウェールズや潮水地方など、彼が書中で取り上げた英国各地のピクチャレスクな風景を訪ね歩く旅——いわゆる「ピクチャレスク・ツアー」——の大流行を生んだ。前の時代にアディソンらによって盛んに論じられた風景論や庭園論は、高度な教養をそなえた知識人や維持すべき広大な土地をもつ大地主など、主に上流階級を対象としていたのにひきかえ、美しい眺望を求めて国内を身軽に旅し、道徳性や政治性以上に視覚性すなわち見ることの悦び

を重視するピクチャレスクの風景美学は、一般に古典の教養に疎く、また所有地の束縛もない新興のミドル・クラスの人々に、まさしくふさわしい美的享受のありかたであったといえるだろう⁽⁹⁾。

ギルピンはまた、自作の素描を通してピクチャレスクな美の具体的な例を視覚的に示すとともに、アマチュアの素描家たちが風景を描く際のいわば見本を提供した(図3)。そもそも彼の風景美学の眼目は、「ピクチャレスク」という語にも表れているように、自然の情景をありのまま受け入れる代わりに、クロードの理想的風景画に体现されているような、普遍的な美の原理に則ったひとつの絵画的な総体として眺めるところにあった。それゆえギルピンは、「専ら楽しみのために素描をおこなう人々」に向かって、「それほど厳密に正確である必要はない。肖像のような緻密さではなく、全体的なアイデアのみを探求するべきである」と助言している⁽¹⁰⁾。事実、彼自身の描いた素描においても、個々の風景の特徴や細部の描写にはさほど注意が払われず、ごく大まかな構図に主としてトーンの変化によってマッサや陰影が施されているに過ぎない。むしろギルピンは、現実の自然の美を深く賞賛していたが、同時にまた、それは不完全なものであるとも考えていた。「自然は常にデザインにおいては偉大である…しかし調和の取れた総体を作るということになると、正しい構図であることは滅多にない。前景か、でなければ背景の釣合いが取れていない。…あれやらこれやらが、正しくあるべきようになっていないのだ」⁽¹¹⁾。したがってギルピンの読者は、そうした自然の欠点を補うために、風景を素描するに当たっては「ここに生えている木を引き抜いてあちらに植える。小さな丘を削り取ったり、もしくは付け足したりする…なんてあれ、自分の気に入らないもので移動させることができるものは取り除いてしまう」といった修正を加えることが勧められたのである⁽¹²⁾。

このように、自然の風景をピクチャレスクの規範に即したフォーマットにはめ込もうとすることに対しては、十八世紀末頃から盛んに批判が寄せられるようになった。その多くは、ギルピンが風景の個性や細部をないがしろにし、あまりに一般化しすぎていることを非難するものであった。一例を挙げれば、シャーロット妃の素描教師を務めたこともあるウィリアム・マーシャル・クレイグは、1793年に出版したアマチュア向けの教本『素描における自然の研究をめぐるエッセイ』において、素描を嗜んでいる多くの人々が、かの「有名なピクチャレスク・ツアーの作家」にならって、「自然の中のあるものを描写したり表現するために、それらとは本質的にほとんど、もしくはまったく似ていない一連の記号のようなものを用いている」ことを嘆き、「互いに異なる主題や素材は、しっかりと観察

すれば『自然』が必ず教えてくれるとおり、それぞれ異なった線やタッチで表されなければならない」と訴えている⁽¹³⁾。ここでクレイグが提唱している、入念な観察に基づいた自然の写実的な描写は、次節で詳しく見るように、以後の風景表現において次第に重要な要素となっていく。

もともと、実際のアマチュアの立場にたって考えると、千変万化の自然の様相を正確に描写するよりも、ある程度規格化された構図にしたがって画面を形成していくほうが、はるかに容易であるのは明白であろう。別の見方をすれば、ギルピンの提示した美的範例がきわめて習得しやすいものだったからこそ、この時期にアマチュアの素描家が一挙に増大したともいえる。実際、彼らの出現によって著しく高まった需要に応じて、十九世紀最初の数十年間に、風景を専門にした素描の教本が大量に刊行されたが、その多くは大なり小なりギルピンが生み出したパターンを踏襲している⁽¹⁴⁾(図4)。ギルピン自身、自らの美学理論がどのような相手に向けられたものであるかを明確に見定めていた。たとえば世紀前半のアディソンは、風景の美を享受することができる者として、「洗練された想像力をもつ人(man of polite imagination)」というきわめて曖昧な(それでいて紛れもなく上層知識階級を指し示している)条件を述べるにとどまっているが、一方ギルピンは、「風景の素描は、実業家(man of business)にも手が届く芸術である。確かにそれは、彼らにとってより有益である。もっと高度な芸術[歴史画や肖像画]においてつまらぬ未熟者であるよりも、下位の分野[風景画]においてある程度のところまで到達するほうが喜ばしいに違いない」と語っているのである⁽¹⁵⁾。

同様の論調——すなわち、アマチュアの技量の限界を認識しつつ、彼らのいわば「領分」をプロフェッショナルのそれと区別する姿勢は、半世紀ほどのちの、ラスキンの著述のなかにもたびたび見出せる。そのひとつ、『現代画家論』第三巻(1856年)の序文において、彼は自作の素描を評して「仕上げにおいても着想においても、熟達した画家の作品には到底およぶべくもない——理由はただ、なんであれ完璧にうまくやるためには、精神のすべてと、もてる時間のすべてを、そのたったひとつの芸術に捧げなければならないからである」と述べている⁽¹⁶⁾。このように、アマチュアによる素描をプロフェッショナルの芸術とは別個に考えることは、十八世紀後半のギルピンの時代以来ほとんど常套化されていたといえる。しかしながら、十九世紀に入るところから、一方ではミドル・クラスの愛好家層の参入によって、美術の世界におけるアマチュア素描家の存在がかつてないほど大きくなり、また他方では、風景画が英国美術を代表するジャンルとして公的な地位を確立していくにつれて、プロフ

ェッションナルとアマチュアの関係は、より密接になると同時により緊張にみちたものになっていった。

2 プロフェッショナルとアマチュアのあいだ

先にも触れたように、十八世紀末頃から、ピクチャレスクの美学に基づくギルピン流の一般化された風景表現に代わって、対象とする自然により密着し、その個別的な特徴を正確に描写しようとする傾向が芽生えてきた。一例を挙げれば、ターナーの《ライム・リージス、ドーセットシャー：突風》(図5)は、1814年から26年にかけて刊行された版画集『イングランド南岸のピクチャレスクな情景』のために描かれた水彩原画の一枚であるが、おそらくは十八世紀以来のピクチャレスク＝アマチュア(購買客)という連想からつけられた表題にもかかわらず、画面いっぱいには波打ち際が広がった構図といい、俄かに起こった突風による雲や波の変化を巧みに捉えた描写といい、実際のところはピクチャレスクの文法から大きくかけ離れている。同じような特質は、トマス・ガーティンやジョン・カンスタブルなど、いわゆる「英国風景画の黄金時代」を築いた一群の画家たちに共通して見て取れる。風景表現におけるこのような変化については、これまで、ともすれば「ロマン主義の時代における自然の発見」という総論的にして結果論的な説明で括られてしまうか、あるいはせいぜいのところ、自然との直接的な交感を通して風景の内的感情を詠みあげたワズワースのような、ロマン主義の詩人たちとのアナロジーとして位置づけられるにとどまっていた⁽¹⁷⁾。しかし近年、さまざまな研究が多角的に進めらるなかで、同時代の社会構造や政治上の変化が、絵画や庭園といった造形芸術の表現にもダイレクトな影響を及ぼしたのではないかと考えられるようになってきた⁽¹⁸⁾。

すでに前節でも述べたが、十八世紀の自然思想においては、自然すなわち秩序だった総体という考え方が中心にあった。それは風景を(クロード風の)絵画的な全体という観点から捉え、調和に満ちた自然の美を求めるピクチャレスクの美学を生むことになった。A. バーミンガムは、このような自然の理想化・普遍化が、ピクチャレスク美学の「商品化」を容易にし、ギルピン流の規格化された風景のイメージが無数に繰り返されることになったと指摘している⁽¹⁹⁾。

だが、1789年に起こったフランス革命は、自然についての見方にも大きな影響を及ぼした。自由と平等を求めて始まった革命は、まもなく革命派内部の抗争と、その結果として恐怖政治を引き起こし、やがてナポレオンの登場によって全ヨーロッパがフランスによる侵略の脅威に晒され、英仏間も長く戦争下に置かれることになる。こうした一連の政治的・社会的変動のなかで、「自由の唱導者としての革命フランスと、自由の圧制者・侵略者と

してのフランス」というギャップが英国人のあいだに大きな失望を生み、自然を人工的・幾何学的に整形したフランス式庭園に象徴されるような、抽象的な「理性」を信奉し、人工的な秩序や権力を強要するフランスの政治や文化に対する疑念や反感が高まった⁽²⁰⁾。それは一方では、たとえばエドモンド・パークの『フランス革命についての省察』(1790年)に顕著に見られるように、自然の秩序の一部として有機的に成長してきた英国の政治形態

に対する賞賛へと結びついた。「わが国の^{コンスティテューション}国家構造の完璧な点は、自然に従うことから生じる、仕合せな結果であるように思われます。……われわれの政治組織は、世界の秩序と正確に一致調和するように置かれていますし、一時的なものである各部分から構成されているひとつの永久体に対して定められている存在様式と正確に一致調和するように置かれています」⁽²¹⁾。ここで注目されるのは、自然が「一時的なものである各部分から構成されている」と述べられていることである。それは、秩序だった総体という十八世紀的な自然観に代わって、自然が個別的なものや多様なもの、あるいは偶発的なものからなりたっているという新たな認識が芽生えたことを明かしている。そのような自然の捉え方は、ユーヴティル・プライスによる、やはり政治的な含みをもつ次の庭園論にも反映されている。「よい風景とは、あらゆる部分が自由で束縛を受けず、なかには突出して際立った部分もあれば、ひっそりと目立たない部分もあるが……すべての部分が、全体の美と、エネルギーと、効果と、そして調和にとって必要であるようなものである。よい政治を定義するのに、これ以上適切な表現は見当たらない」⁽²²⁾。バーミンガムは、風景美学におけるこのような変化が、ギルピン流のピクチャレスクに対する批判を促し、全体から部分へ、一般化から個別化へ、普遍的なものから写実的なものへ——要するに、理想化された風景から自然主義的な風景表現への転換をもたらしたと推測している⁽²³⁾。

もともと、バーミンガムの指摘は、ターナーやガーティン、カンスタブルなど、この時代のプロフェッショナルの風景画には確かに当てはまるが、反面、アマチュアによる素描においては、(前出のクレイグの忠告にもかかわらず)引き続きピクチャレスクの伝統が継承されていた。そのことは、たとえばラスキンがごく初期に描いた素描のひとつ《ルツェルン湖から見たピラトゥス山》(図6)にも見てとれる。当時彼は、最も人気の高い素描教師との評判をとっていた水彩画家コプリ・フィールディングからレッスンを受けていたが、前景の湖畔から遠方の山へと段階的に奥まっていく画面構成等に、紛れもなくピクチャレスクの用法を認めることができる。とすれば、十九世紀

初頭に、アマチュアとプロフェッショナルのあいだに、単なる技術的な上下の差ばかりでなく、風景に対するアプローチのしかたにおいても大きな違いが生じたと考えられよう。

フランス革命とそれに続くナポレオン戦争は、政治、哲学、文学など、さまざまな分野において英国ないし英国人のアイデンティティーの探求を促す大きな契機となった。美術の領域では、それは自国の風景を描いた風景画と、このジャンルで多く用いられる水彩画の再評価というかたちで表れた。むしろ、ロイヤル・アカデミーに代表される美術界の「体制側」は、依然として伝統的な絵画のヒエラルキーのトップに位置する歴史画の振興に務めていた。しかし、パレルが詳細に分析したとおり、道徳的な教訓を普遍的な絵画言語（すなわち古典的な人物表現）で視覚化した歴史画は、英雄的徳によって公共善の実現をめざす、上層階級を中心とした十八世紀英国の「シヴィック・ヒューマニズム」にはふさわしいも

のであったが、十九世紀に入り、^{パトロネージ}芸術後援の重心が新興のミドル・クラスに移行していくとともに、より身近でわかりやすい絵画形式が新たな「国家的芸術」として求められるようになった⁽²⁴⁾。これまで、その人気の高さにもかかわらず低い序列に置かれていた風景画は、戦争のあいだ大陸封鎖令のために専ら国内の情景に主題を限らざるをえなかったが、それゆえにかえって、人々が「国家」について共通の視覚的イメージを抱くうえできわめて都合のよいジャンルとなった。かくして、K.D. クリーズの表現を借りれば「インターナショナルな歴史画」の代わりに「ナショナルな風景画」が、あるいはG.ファイブのいう「国家のイコノグラフィー」としての風景画が、英国を代表するジャンルとして選択されたのである⁽²⁵⁾。

こうして風景画が公的な評価や地位を獲得していくにつれて、アマチュアによる素描との差異を明確にする必要がこれまで以上に高まった。とはいえ、クリーズも強調しているとおり、プロフェッショナルの風景画家とアマチュアとの関係はきわめて複雑であった⁽²⁶⁾。というのも、アマチュア素描家はしばしば、単にプロフェッショナルから技術の手ほどきを受けるだけでなく、彼らの作品の購買客でもあったからである。つまり、プロフェッショナルの画家は、素描の教師としてアマチュアたちに絶えず上達の期待を抱かせなくてはならず、反面、彼らがプロフェッショナルの作品を「別格」と見なし、わざわざ購入するに足るものと考えてくれるよう配慮しなければならなかったのである。そうした微妙な関係に対処するには、互いの技術の差に訴えるのはもちろんのこと、表現形式そのものにも「格差」をつけることが非常に有効であった。前述のとおり十九世紀初頭には、ターナーやガーティンらによつて自然主義的な風景表現が著しく推し進められたが、

それに対してアマチュアの素描（および素描教本）の多くにおいて、なおもピクチャレスクの伝統が根強く受け継がれていたのは、そのための戦略のひとつでもあったといえるだろう。さらにまた、ミドル・クラスのアマチュア素描家の増大に伴って多くの女性たちが新たに加わり、ついにはその大半を占めるにいたったことが、「プロフェッショナル＝男性画家＝創造者^{クリエイター}」に対する「アマチュア＝女性素描家＝追隨者」という図式を成立させ、両者の差異化が決定的なものになったとも考えられている⁽²⁷⁾（図7）。そのことは、たとえばドルフ・アッカーマンが1812年に出版した『光と影についての新しい素描教本』の序文にも如実に反映されている。「過去半世紀のあいだ、優雅で快い水彩素描の試みがきわめて熱心に追求されてきたおかげで、今日ではこの芸術の分野において、現代の英国画家たちが他のいかなる時代や国よりもはるかに秀でているという一時代が築き上げられた……かくも優雅なこの芸術の分野が発展したのは、わが国の素晴らしい女性たちに帰すところ大であるのは国家の誇りである。われわれの時代の聡明なレディたちが水彩素描の研鑽を積むことで、最高の画家たちが励ましを与えられ、女性たちのパトロネージが芸術の新時代を生み出したのである」⁽²⁸⁾。出版業者にして画商・画材商でもあったアッカーマンは、そうした仲介者という立場にまさにもふさわしく、一方でプロフェッショナルの画家たちを大いに持ち上げ、他方、いまやほとんどが女性からなるアマチュアたちに対しては、素描の実践を通して芸術への理解を深めることが優れた芸術支援者への道につながると示唆することによって、双方の自意識を満足させつつ、それぞれの役割分担を巧みに割り振ったのである。

このようにプロフェッショナルとアマチュアの「住み分け」が進んだことは、確かに両者のあいだの緊張を解消するうえで大きな効果があったろう⁽²⁹⁾。だがそれは、結果的にプロフェッショナルの（とりわけアマチュアと同じ素材を共有する水彩の）風景画から、以前のような真摯に独創性・革新性を求めようとする姿勢を奪うことにもなったのではないだろうか。事実、十九世紀半ば頃までには、英国風景画の黄金時代はすでに終焉を迎えたという見方が広く自覚されていた⁽³⁰⁾。なかでも最も痛烈な非難をもってそのことを指摘したのは、1850年代にラスキンが『アカデミー覚書』と題して行なった一連の展覧会評であろう。たとえば1857年の「水彩画家協会」の展覧会をめぐる批評において、彼は次のように語っている。「われわれは、いつもいつも哲学的でありたいとは思わないし、バラやマルメロの、夕立や日光の、あるいは浜辺や谷間の絵も、ある程度の数を欲したり楽しんだりすることは賢明でしょう……とはいえ、英国の大衆のこうした軟弱な要求に応えることを唯一の機能としているような協

会は、結局のところ、これまで画家たちの団体によって保たれてきたいかなる地位よりも、[高級食料品店の]フォートナム・アンド・メイソンにずっとふさわしいような場所を占めるべきでしょう。……平凡な風景画家でさえも、この世界を眺めわたしたとき、その単なる外面的な快適さ以上のものが彼の目や想像力に訴えかけてこない限りは、最も平凡な作品すら描くに値しないのです⁽³¹⁾。1804年に創設された水彩画家協会は、そもそもラスキンがごく若い頃から通いつめ、美術に対する鑑識眼を養った場所であったが、いまでは大衆の趣味にすっかり迎合し、真の芸術を追求する代わりに安易な商業主義に墮してしまっただけが批判されているのである。

ところでラスキンは、ほぼ同じ頃、自らも初心者に向けた素描の教本を著した。『素描の初歩』(1857年)と題されたこの本は、素描に関する実践的な手ほどきにラスキン自身の美学思想を織り交ぜたものであるが、その冒頭で彼は読者にこう語りかけている。「もしもあなたが、ただお上品な嗜みを身につけたり、素描について気のきいた会話ができたり、あるいは無為な時間に無為な気晴らしをしたいと望んでいるだけならば、私は手助けすることはできません。けれども、言葉では表現できないようなものを明確に、かつ役に立つように描写するために素描を学びたいとか……自然のなかにある美を素早く知覚したり、移ろいゆく美しいものの真のイメージをとどめておきたいとか……偉大な画家たちの精神を理解したい……と望んでいるならば、私は手助けすることができるといえるでしょうし、もっとよいのは、自分で自分を助けていくやり方を教えて差し上げられるでしょう⁽³²⁾。ここには、もはやプロフェッショナルの技術や技法と競うのではなく、かといってアマチュアの従属的な立場に甘んじるのではなく、個々人の主体的な知覚を描写するという、新たな素描の意義が模索されていることがわかるだろう。

註

(1) E.T.Cook, *The Life of John Ruskin*, 2 vols., London, 1911, vol.1, 263.

(2) ラスキンの素描については、以下の文献を参照されたい。なお、本稿で素描(drawing)という場合、特別にことわらない限り、通例にしたがって鉛筆、ペンとインク、淡彩、水彩等の技法を含むものとする。

Exh.cat., *Ruskin and the English Watercolour*, Whitworth Art Gallery, Manchester, 1989.

Christopher Newall, "Ruskin and the Art of Drawing", in exh.cat., *John Ruskin and the Victorian Eye*, Phoenix Art Museum, 1993, 81-115.

『ジョン・ラスキンとヴィクトリア朝の美術』展、伊勢丹美術館ほか、1993.

拙論「ラスキンと水彩素描」、『ジョン・ラスキン：思索するまなざし』展、2000、22-25.

(3) Sir Charles Lock Eastlake, *Contributions to the Literature of the Fine Arts with a Memoir Compiled by*

Lady Eastlake, 2nd edn., London, 1870, 147 (Dianne Sachko Macleod, *Art and the Victorian middle class: Money and the making of cultural identity*, Cambridge University Press, 1996, 5 に引用).

(4) *Ibid.*, 5.

(5) 英国のアマチュア素描家について網羅的に扱っている研究書は、

Kim Sloan, *'A Noble Art' Amateur Artists and Drawing Masters c.1600-1800*, The British Museum, 2000.

Ann Bermingham, *Learning to Draw: Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven & London, 2000.

(6) Bermingham, *Learning to Draw*, 3-14.

(7) 十八世紀英国における自然や風景をめぐる言説に関しては、

バジル・ウイリー『十八世紀の自然思想』三田博雄ほか訳、みすず書房、1975

中央大学人文科学研究部編『英国十八世紀の詩人と文化』中央大学出版部、1988

安西信一『イギリス風景式庭園の美学』東京大学出版会、2000

を参照。

(8) William Gilpin, *An Essay on Prints*, London, 1768, 2 (Bermingham, *Learning to Draw*, 94 に引用).

(9) ミドル・クラスのアマチュア素描家とピクチャレスク美学の関係については、

Kay Dian Kriz, *The Idea of the English Landscape Painter: Genius as Alibi in the Early Nineteenth Century*, New Haven & London, 1997 (特に第3章 *The Domestic Landscape as Contested Ground*, 57-79)

に詳しい。

(10) Gilpin, *Three Essays: on Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*……, London, 1792, 85 (Bermingham, *Learning to Draw*, 93 に引用).

(11) Gilpin, *Observations on the River Wye, and several parts of South Wales*……, London, 1782, 19 (Bermingham, *Learning to Draw*, 94 に引用).

(12) Gilpin, *Three Essays*, 68 (Bermingham, *Learning to Draw*, 95-96 に引用).

(13) William Marshall Craig, *An Essay on the Study of Nature in Drawing*, London, 1793, 9 (Ann Bermingham, "System, Order, and Abstraction: The Politics of English Landscape Drawing around 1795", in W.J.T.Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, Chicago & London, 1994, 89 に引用).

(14) 十八世紀末から十九世紀にかけての素描教本に関する研究は、

Exh.cat., *Gilpin to Ruskin: Drawing Masters and their Manuals, 1800-1860*, Fitzwilliam Museum, Cambridge, 1988

に詳しい。

(15) Joseph Addison, *The Spectator*, III, 538 (Bermingham, *Learning to Draw*, 91 に引用); Gilpin, *Three Essays*, 88 (Bermingham, *Learning to Draw*, 93 に引用).

(16) E.T.Cook & A.Wedderburn (ed.), *The Works of John Ruskin*, 39 vols., London, 1903-12, vol.5, 10.

(17) たとえば、

イアン・ウォレル「太陽と風と雨——イギリス風景画の目覚め」、『太陽と風と雨:風景画の成立と展開・ヨーロッパとイギリス』展、栃木県立美術館、1992-93、44-51

「英国風景画における歴史概観」、『英国風景画』展、伊勢丹美術館ほか、1992-93、15-16。

(18) ブルジョワ社会の成立と風景画の関係については、

Andrew Hemingway, *Landscape imagery & urban culture in early nineteenth-century Britain*, Cambridge University Press, 1992.

また、本文以下で述べるフランスの政治的変動の影響に関しては、

Birmingham, "System, Order, and Abstraction"

Kriz, *The Idea of the English Landscape Painter* (特に第2章 Of Old Masters, French Glitter, and English Nature, 33-56)

を参照されたい。

(19) Birmingham, *Learning to Draw*, 125.

(20) 英国ロマン主義における政治思想、とりわけ国家意識の成立をめぐる研究は、

岩岡中正『詩の政治学』木鐸社、1990

を参照。

(21) バジル・ウィリー、前掲書、277 に引用。

(22) Uvedale Price, *Thoughts on the Defence of Property*, London, 1797, 39 (Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, Aldershot & Palo Alto, 1989, 65 に引用)。

(23) Birmingham, "System, Order, and Abstraction", 97-98.

(24) John Barrell, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt: The Body of the Public*, New Haven & London, 1986.

(25) Kriz, *The Idea of the English Landscape Painter*, 19. Gordon Fife, *Art, Power and Modernity: English Art Institutions, 1750-1950*, Leicester University Press, London & New York, 2000, 87.

(26) Kriz, *The Idea of the English Landscape Painter*, 66-67.

(27) 十九世紀初頭の英国美術におけるジェンダーの問題、とりわけ女性のアマチュア素描家の位置づけに関する論考は、Kim Sloan, "Industry from Idleness? The Rise of the Amateur in the Eighteenth Century", in Michael Rosenthal, Christiana Payne & Scott Wilcox (ed.), *Prospects for the Nation: Recent Essays in British Landscape, 1750-1880*, New Haven & London, 1997, 285-305

Kriz, *The Idea of the English Landscape Painter*, 67-74

Birmingham, *Learning to Draw*, 127-181

を参照。

(28) Rudolf Ackermann, *Ackermann's New Drawing Book of Light and Shadow*, London, 1812, ii (Birmingham, *Learning to Draw*, 138-139 に引用)。

(29) ヴィクトリア朝のミドル・クラスのコレクターとそのコレクションの内容の変遷を詳細に調査したD.S.マクラウドによれば、ヴィクトリア朝初期にはコレクターの約三分の一がアマチュア素描家も兼ねていたのに対して、中期にはほんの数名に減ってしまったという。それは、素描の実践が一般化・大衆化するにつれて、美術愛好家のなかに(男性の)コレクターと(女性の)アマチュア素描家という、さらなる「住み分け」が生じたことを

示しているのではないだろうか。

Macleod, *Art and the Victorian middle class*, 247-248.

(30) 十九世紀半ばに英国の風景画が不振に陥った理由については、未だ決定的な理由は明らかになっていないが、人々の関心が風景画から(ナラティブな)人物画へと移ったことや、ターナーやカンスタブル、デイヴィッド・コックスといった優れた風景画家が相次いで没したことなどが指摘されている。

Scott Wilcox, "Looking Backward: Victorian Perspectives on the Romantic Landscape Watercolor", in *Prospects for the Nation*, 307-325.

Macleod, *ibid.*, 248.

(31) Ruskin, *Academy Notes 1857: Society of Painters in Water-Colours*; *Works*, vol.14, 122.

(32) Ruskin, *The Elements of Drawing*; *Works*, vol.15, 25.

付記 本稿は、「静岡文化芸術大学研究紀要 第2巻」(2002年3月発行予定)に掲載の予定。



図1 ジョン・ラスキン「セストリのカラカサマツ」1845年、鉛筆、茶インク、セピア、ボディカラー、44.5×33.5cm、アシュモリアン美術館、オクスフォード



図2 クロード・ロラン「牧歌的な風景」1677年、油彩、カンヴァス、57.2×82.2cm、キンベル美術館、フォートワース、テキサス

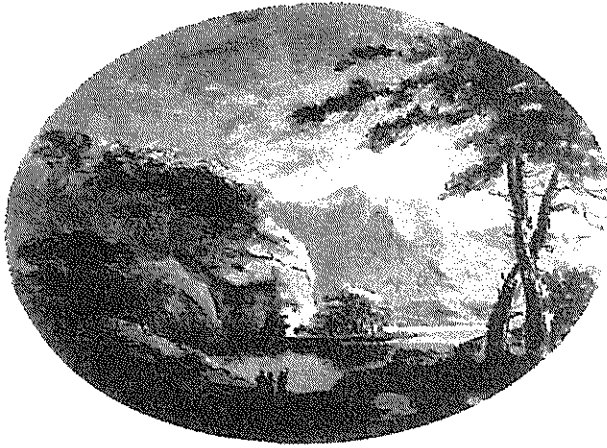


図3 ウィリアム・ギルピン《湖水地方の情景》制作年不詳、
ペン、黒インク、灰色ウォッシュ、24.4×32.9cm、ブリテイシ
ユ・ミュージアム



図6 ジョン・ラスキン《ルツェルン湖から見たピラトゥス山》
1835年、鉛筆、13.5×23.3cm、ペンブリッジ・スクール、ラスキ
ン・ギャラリーズ、ワイト島

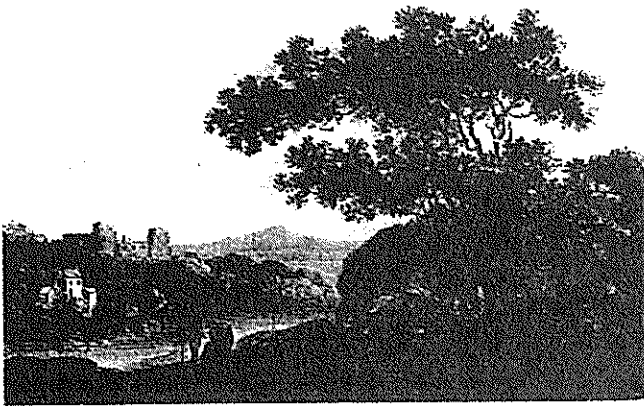


図4 ジョン・ラポルト『水彩素描の手順』第14図、1802年頃、
ソフトグラウンド・エッチング



図7 《モーニング・ドレス》(『芸術の宝庫』誌、1824年11月
号挿絵)エングレーヴィングに手彩色、イエール大学英国美術
センター、ニューヘヴン



図5 ジョゼフ・マラード・ウィリアム・ターナー《ライム・リージス、
ドーセットシャー：突風》1811年頃、水彩、15.3×21.7cm、ア
ート・ギャラリー&ミュージアム、グラスゴー