

詩人、画家、陶芸家の競演

——《コリントスの乙女》と絵画および陶芸の起源*

鈴木 雅 之

So Wright's bold pencil from Vesuvio's hight
Hurls his red lavas to the troubled night;
From Calpe starts the intolerable flash,
Skies burst in flames, and blazing oceans dash; —
(Erasmus Darwin, *The Loves of the Plants*)¹

I

1778年5月5日付けトマス・ベントレー (Thomas Bentley 1730-1780) 宛書簡のなかで、陶芸家ジョサイア・ウェッジウッド (Josiah Wedgwood 1730-1792) は次のように書いている。

I am glad to hear Mr Wright is in the land of the living, & continues to shine so gloriously in his profession. I should like to have a piece of this gentlemen art, but think Debutade's daughter would be a more apropos subject for me than the Alchymist though

* 本稿は、「ロマン主義時代の文学・科学・美術——Joseph Wright of Derby と知のネットワーク」と題した講演 (2006年6月10日、於早稲田大学) に基づく。また、平成15-18年度科学研究費補助基盤研究(C)「王立美術院とイギリス18世紀文化」研究成果報告の一部をなす。

¹ Erasmus Darwin, *The Loves of the Plants*, canto I: 175-178. 引用は、Erasmus Darwin, *The Botanic Garden Part II. Containing The Loves of the Plants. A Poem with Philosophical Notes*. 2nd ed. London: Printed for J. Johnson, 1790 に拠る。

one principal reason for my having this subject would be a sin against the Costume, I mean the introduction of our Vases into the piece, for how could such fine things be supposed to exist in the earliest infance of the Potters Art. — You know what I want, & when you see Mr Wright again I wish you could consult with him upon the subject. Mr Wright once began a piece in which our Vases might be introduced with the greatest propriety. I mean the handwriting upon the wall in the Palace of Nebuchadnaser.²

（大意：ライト氏がこの世に生存し画家として見事に輝き続けていると聞き嬉しく思います³。この方の絵を一点欲しいと思います。錬金術師よりもデビュターデスの娘の方が、私にはより好都合な主題でしょう。もっともこの主題の作品が欲しいという主たる理由は、時代錯誤的と非難されるかも知れませんが。つまり私たちの壺をその絵の中に描き入れることが。陶芸の揺籃期に、果たしてこれほど素晴らしい陶器が存在していたでしょうか——私が何を望んでいるかおわかりでしょう。ライト氏にまたお会いしたら、この主題の作品について相談してみてください。かつてライト氏は、私たちの壺がきわめて適正に描き込まれてもよさそうな絵を描きました。ネブカドネザル王の宮殿の壁に現れた預言の文字の絵のことです。）

「ライト氏」とは、画家ジョゼフ・ライト・オヴ・ダービー（Joseph Wright of Derby 1734-1797）のことである（図1）⁴。すでに1773年、ウェッジウッドは、アトリエで《ベルシャザルの饗宴》（*Belshazzar's Feast*, untraced, 1771-1773）⁵と

2 引用は、Benedict Nicolson, *Joseph Wright of Derby*, 2vols. (1968; New Haven: Yale UP, 1971) 1: 143 に拠る。以下書簡からの引用は本書に拠る。カラー版カタログとしては、Judy Edgerton, *Wright of Derby* (London: Tate Gallery, 1990) が最も充実している。

3 Joseph Wright of Derby がしばらく病に伏していたことへの言及。

4 Joseph Wright of Derby とは「ダービー出身のジョゼフ・ライト」という意味であるが、この呼称は当時からすでに用いられていた。アメリカ人で同名の画家がいたために、区別するためにこのように記述されたという。本稿では、ライト・オヴ・ダービーと記述し、必要に応じてジョゼフ・ライト・オヴ・ダービーと書く。

5 引用書簡にある“the handwriting upon the wall in the Palace of Nebuchadnaser”とは、「メネ・メネ・テケル・ウバルシン」（ダニエル書5:25）という預言の文字を指す。ベルシャザル王の罪は、計量されその終わりの日が来て王は裁かれ国は滅亡するだろうという預言。



図1 ジョゼフ・ライト・オヴ・ダービー《黒い羽根飾りつきの帽子をかぶる自画像》(Self-Portrait in a Black Feathered Hat) c. 1767-70, 木炭, ダービー美術館蔵。

《賢者の石を探し求めて燐を発見する錬金術師》(*The Alchemist in search for the Philosopher's Stone discovers Phosphorus*, 1771) を見ており、ライト・オヴ・ダービーの画家としての力量を高く評価していた。その彼に「デビュターデスの娘」を主題にした絵を描いてもらい、それを1769年スタッフォードシャー(Staffordshire)に設立したばかりの工房エトルリア(Etruria)で制作する陶器のデザインとして使用したい、とビジネス・パートナーのベントレーに語っているのが引用書簡である。「デビュターデスの娘」の話は、陶芸の起源にまつわるものとして、陶芸に新境地を開拓したことを自負するウェッジウッドにはもっとも相応しい画題であった。結局「デビュターデスの娘」を主題にした作品は、《コリントスの乙女》(*The Corinthian Maid*)という題名のもと、1785年のライト・オヴ・ダービーの個展で公開された(図2-a, 2-b)。ライト・オヴ・ダービーによれば、《コリントスの乙女》の靈感源はウィリアム・ヘイリー(William Hayley 1745-1820)の書簡体詩にあった。画家(ライト・オヴ・ダービー)が詩人(ヘイリー)や陶芸家(ウェッジウッド)からどのような示唆・指示を得

てそれを作品に反映させていったかは、後述するように3者の間で交わされた書簡に生き生きと描かれている。冒頭に引用した書簡は、1780年代の英国において詩人と画家の対話から芸術作品が生まれ、そうして誕生した絵画作品に陶芸家の強い要望によってさらなる変更が加えられ陶器に利用され商業ベースにのるという、創造的かつ商業的交流が存在したことを鮮やかに伝えるものとして非常に興味深い。言い換えれば、視覚芸術が、商業によって形成されていく過程をこの書簡に伺うことができる。

ジョゼフ・ライト・オヴ・ダービーは、ロンドンを離れたイングランド中部の一地方都市ダービー（Derby）でその生涯の大半を送った画家である。すぐれて個性的なスタイルを確立し、肖像画や風景画だけでなく科学実験や産業労働に関わる主題を鋭く追求した画家であった。ライト・オヴ・ダービーは、バーミンガムを中心にダービーやリッチフィールドといったイングランド北部および中部の地方都市に住む医師・詩人エラズマス・ダーウィン（Erasmus Darwin 1731-1802）、陶芸家ウェッジウッド、時計製造業者・地質学者ジェイムズ・ホワイトハースト（James Whitehurst 1713-1788）、紡織機械発明者リチャード・アークライト（Richard Arkwright 1732-1792）等、「ルナー協会」（Lunar Society）の主要メンバーたちと親密な交流を持った。そしてその交流を通して、新たな画題を発見し技術を磨き個性的なスタイルを確立していった。鍛冶場や鉄工場など、勤労風景あるいは近代工業黎明期の光景を描いたライト・オヴ・ダービー作品には、産業革命の夜明けをむかえた英国の力強い活力が漲っており、彼の作品は、いわば文学、科学、産業、商業といった異なった領域が相互に重なり合い交差し複雑に絡み合うトポスを形成している。

以下の論考において、先ずライト・オヴ・ダービー作品の特徴をルナー協会や近代科学、産業革命との関連で浮き彫りにする。次いでウェッジウッドの依頼によって描かれた《コリントスの乙女》は、詩人ヘイリーと画家ライト・オヴ・ダービーの共同作業によるものであり、それは西欧文化に連綿と続く「姉妹芸術」という伝統の実践であったことを確認し、そこにウェッジウッドが介



図2-a. ジョゼフ・ライト・オヴ・ダービー《コリントスの乙女》(*The Corinthian Maid*) 1782-85, 油彩, 国立美術館(ワシントン)蔵。
コリントスの乙女は、やがて別れる運命にある恋人の姿を永遠にとどめようと壁に映った眠る若者の「影」を尖筆(stylus)で辿る(traceする)。ウィリアム・ヘイリーは、画家ロムニー宛書簡体詩『絵画論』(1778)の中でプリニウス『博物誌』第35巻151章に基づく物語に言及。ジョゼフ・ライト・オヴ・ダービーはこの物語に深く感動し対象テキストとする。「絵画の起源」と呼ばれるこの主題は18世紀(1770s-1820s)にあって多くの画家を魅了した。



図2－b. ディヴィッド・アラン《絵画の起源》
(David Allan, *The Origin of Painting*)
1775. 油彩. スコットランド国立美術館蔵.

入る様子を明らかにしたい。そして、この作品が展示されたライト・オヴ・ダービーの個展（1785）が、当時の美術界でどのような意味をもっていたかを考察し、同じ個展で発表された《織物の糸をほどくペネロペー》(*Penelope unravelling her Web*, 1785；図3)とウェッジウッドの商業的戦略とを併せて検討することによって、18世紀後半の英国文化において《コリントスの乙女》が占める位置を探ってみたい。

II

ジョゼフ・ライト・オヴ・ダービーの父は事務弁護士（attorney）で、二人の兄もそれぞれ事務弁護士と医師であった。ジョゼフ・ライト・オヴ・ダービーは、1751年から1753年まで、また習得した技術をさらに磨き上げるべく1756年から1757年まで2度にわたってトマス・ハドソン（Thomas Hudson 1701–1779）のもとで修行した。ハドソンは、王立美術院（Royal Academy of Arts）の

初代院長となったサー・ジョシュア・レノルズ（Sir Joshua Reynolds 1723-1792）の師匠でもある。修行を終えたライト・オヴ・ダービーは、故郷で肖像画家となる。リヴァプールには 1768 年-1771 年まで滞在、また結婚直後の 1773 年秋から 1775 年まではイタリアに渡り古代美術を学び、帰国後 1775 年-1777 年にはバースで肖像画家として活躍。その後、たびたびロンドンに出かけることはあってもダービーという一地方都市を離れることはなかった。その間、ロンドンの大英芸術家協会（Society of Artists of Great Britain 1760-1791）や王立美術院などに断続的に作品を発表。1781 年には王立美術院の準会員となり、1784 年には正会員に選出されたがこれを固辞。馬の画家として有名なジョー



図 3. ジョセフ・ライト・オヴ・ダービー《織物の糸をほどくペネロペー》（*Penelope Unravelling her Web*）1785. 油彩. J. ボール・ゲティ博物館蔵。
《コリントスの乙女》と対をなす作品、『オデュッセイア』第 2 巻 99-120 行が対象テキスト。ウィリアム・ヘイリーは、テレマコスが「病気が熱病に罹って」ベッドで横になっていること、オデュッセウスの彫像を置くことの 2 点をライト・オヴ・ダービーに注文。ライト・オヴ・ダービーが、テレマコスが「病気が熱病に罹って」いたとはホメロスは書いていないと疑問を呈すると、ヘイリーは「こういう歴史のあるいは詩的主題の作品にあっては、あなたの自由裁量で描いたらよい」と指示したという。

ジ・スタップス（George Stubbs 1724-1806）などと同様、ライト・オヴ・ダービーは反王立美術院・反体制的態度を一貫してとり続け、王立美術院との関係はついに修復されなかった。1785年にコヴェント・ガーデンで開かれたライト・オヴ・ダービーの個展は、18世紀後半の英国における美術制度の文化的・政治的意味合いという観点からも大変興味深いものであったといえよう。

ライト・オヴ・ダービーを語るとき、1760年代後半から1770年代のイングランド北部・中部とくに新興産業都市バーミンガムを中心に集まった、一風変わった人物たちの集団「ルナー協会」に触れないわけにはいかない⁶。「18世紀後半のイングランドにおける諸々の変化の原動力を表象する集団として、バーミンガムのルナー協会以外には考えられない……彼らの起こした革命は、フランス革命よりもずっと狡猾でずっと永続的であった。彼らは、産業革命と呼び寄せた人びとであったのだから」と古典的名著『バーミンガムのルナー協会』（*The Lunar Society of Birmingham*）の著者ロバート・スコフフィールド（Robert E. Schofield）は言う⁷。ルナー協会は、17-18世紀ヨーロッパ啓蒙思想を集約するいわば「ミクロコズム」のようなものであったという指摘もある⁸。ルナー協会という名称は、毎月満月に近い夜にお互いの家——主としてマシュー・ボートルトン（Matthew Boulton 1728-1809）宅——に集まったことに由来する。彼等の多くは、バーミンガムとその近隣に住む非国教徒（Nonconformists）あるいは自由思想家、つまり体制の外側に位置する人々であった。産業の発展と科学的な知識の進歩のための条件は、それぞれ互いに相関的なものである。科学の進歩というものが、体制側からでてきたためしはない。彼等の出自や育った環境は様々であったが、共通するものがひとつあった。それは「私たちは、科学への愛という共通の絆で結ばれていた。それだけで、キリスト教徒、ユダヤ教徒、

6 David Fraser, "Joseph Wright of Derby and the Lunar Society," Egerton, ed. 15-23.

7 Robert E. Schofield, *The Lunar Society of Birmingham: A Social History of Provincial Science and Industry in Eighteenth-Century England* (Oxford: Clarendon P, 1963) B2.

8 Egerton, ed. 15.

イスラム教徒であれ、あるいは君主制主義者、共和主義者の違いはあれ、すべての人を結びつけるに十分であった」というジョセフ・プリーストリ (Joseph Priestley 1733-1804) の言葉に集約されている⁹。

ジェニー・アグロー (Jenny Uglow) は、『ルナー・メン ― 好奇心によって世界を変えた5人の仲間たち』(*The Lunar Men: Five Friends Whose Curiosity Changed the World*) という魅力的題名の「ルナー協会」論冒頭で、「18世紀の英国には、いたるところにクラブが存在した。歌クラブ、飲みクラブ、おならクラブ、詩人やブディング作りや政治家クラブなど。同じような考えをもった人たちのそのような集まりが、バーミンガムのルナー協会であった」と書いている¹⁰。エリック・ロビンソン (Eric Robinson) は、さらに「18世紀は社交的な世紀であった。19世紀を公開会合の時代、20世紀を見せ物の時代と呼ぶとすれば、18世紀はクラブの世紀であった……クラブだけでなく、居酒屋、コーヒーハウス、保養地、遊園地、劇場そしてサロンの世紀であった」と指摘する¹¹。ロビンソンはルナー協会誕生の背景について語っているのだが、この指摘は、実はライト・オヴ・ダービーの特徴をも言い当てている。とくに《コリントスの乙女》や《織物の糸をほどくベネロペー》に見られるように、詩人、画家、陶芸家3者の協力関係（もっとも必ずしも対等の関係ではなかった）は、「会話とゴシップ」の時代としての18世紀であればこそ実現可能なことだったのである。

ライト・オヴ・ダービーはルナー協会の一員ではなかったが、ここに出入りする医師、科学者、化学者、工場主、時計製造者、企業家、蒸気機関改良者や

9 Joseph Priestley, "Dedication," in *Experiments on the Generation of Air from Water* (1793).

10 Jenny Uglow, *The Lunar Men: Five Friends Whose Curiosity Changed the World* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002) xiii.

11 Eric Robinson, "The Origins and Life-Span of the Lunar Society," *University of Birmingham Historical Journal* XI.1 (1967): 5-16. 興味深い論考がずらりと並んだこの「ルナー協会特集号」は、「ルナー協会」研究必須文献のひとつである。

紡績機械発明者等々と親交をむすび彼らの肖像画を描き、さらに彼らの関心事を自分の絵画作品の主題とするなどして、画家としての地位を確立していった。『芸術と産業革命』(*Art and the Industrial Revolution*)の著者フランシス・D・クリンジェンダー (Francis D. Klingender) は、ライト・オヴ・ダービーを「産業革命の精神を表現した最初のプロフェッショナルな画家」(“the first professional painter to express the spirit of the industrial revolution”)と呼んでいる¹²。

ランプや蠟燭など唯一の人工照明に照らされた夜の光景を描いた絵画を、「キャンドルライト・ピクチャーズ」「燭光画」あるいはカラヴァッジョ (Caravaggio ca. 1571-1610) 以来の伝統をひく「人工照明絵画」と呼ぶが、1760年代のライト・オヴ・ダービーはその名手となった。ライト・オヴ・ダービーは、科学実験や産業労働といった新たな対象を人工の光の下で描くようになる(《鍛冶屋》*A Blacksmith's Shop*, 1771; 図4)。いわば近代科学や近代産業のはじまりを、あるいは「近代」そのものをテーマに描き続けた画家であったと言える。ライト・オヴ・ダービー最初の展示作品は、大英芸術家協会に出品した《蠟燭の灯のもとでボルゲーゼの剣闘士を見る三人》(*Three Persons Viewing the Gladiator by Candle Light*, 1765)である¹³。大英芸術家協会に出品したものうち、科学実験をテーマにした代表的作品が2点ある。ひとつは、《太陽の代わりにランプを置いてオーラリーについて講義する哲学者》(*A Philosopher giving that Lecture on the Orrery, in which a lamp is put in place of the Sun*, 1766; 図5)であり、もうひとつは、その2年後王立美術院創設と同じ年の1768年に発表された《空気ポンプ内に置かれた鳥の実験》(*An Experiment on a Bird in the Air Pump*; 以下《空気ポンプの実験》図6)である。ここに描かれた科学者(哲学者)は、大衆

12 Francis D. Klingender, *Art and the Industrial Revolution* (1947; London: Paladin, 1972) 46.

13 *Borghese Gladiator* は、Louvre 美術館所蔵の立像。盾で身を護り剣か槍で攻撃を加えようとしている姿とされる。台座に Agasias との記名があり、紀元前 100 年ころのものとされている。

化された自然科学の知識に関心を抱く市民層の相手となる、自然学の知識を身につけた「遍歴の自然科学者」(“itinerant natural philosopher”)である¹⁴。1771年にライト・オヴ・ダービーは、《賢者の石を探し求めて燐を発見する錬金術師》を発表している。これは、ゴシック風建築の一室を使って近代化学の発展の基礎となる出来事——「燐の発見」——を視覚化したものであり、この作品も大英芸術家協会の展覧会で展示された。



図4. ジョゼフ・ライト・オヴ・ダービー
《鍛冶屋》(A Blacksmith's Shop)
1771. 油彩, イエール英国美術センター蔵。

崩れかけた茅葺きの廃墟で、真夜中数人の鍛冶屋が鉄床のうえの白熱した鉄塊を鍛造している。《空気ポンプの実験》におけると同様、二人の子供のうちの一人は顔を背けておりここにも杖にもたれる老人がいる。彼もまた《空気ポンプの実験》の老人と同じように、事件を眺めているのではなく自分自身の事柄について沈黙思考しているのだ。この老人はヨセフと重ね合わされて解釈されることから《キリスト降誕》図との比較がしばしば問題になる。

14 David Solkin, “ReWriting Shaftesbury: The Air Pump and the Limits of Commercial Humanism,” *Painting and the Politics of Culture: Essays on British Art 1700–1850*, ed. John Barrell (Oxford: Oxford UP, 1992) 91; Schofield 10; Simon Schaffer, “Natural Philosophy and Public Spectacle in the Eighteenth Century,” *History of Science* xxi (1983):1–45; Henry C. King, *Geared to the Stars: The Evolution of Planetariums, Orreries, and Astronomical Clocks* (Toronto: Univ. of Toronto P, 1978) 168–177.

III

《コリントスの乙女》は、1785 年開催のライト・オヴ・ダービー個展に出品された絵画作品のひとつである。先述のとおり、この作品は、ライト・オヴ・ダービーとヘイリーそして陶芸家ウェッジウッド三者の深い創造的な交流から誕生したものであった。ヘイリーの詩を媒介にして誕生したこの絵画作品は、美術と陶器制作（芸術的実践）と消費という 18 世紀後半の文化政治学と密接に絡む問題に接続していく。

ケンブリッジ大学（トリニティ・ホール）を卒業したヘイリーは、詩人・劇作家・翻訳家・編集者・伝記作家として幅広い活躍をなし、ウィリアム・クーパー



図5. ジョゼフ・ライト・オヴ・ダービー《太陽の代わりにランプを置いてオーラリについての講義をする哲学者》(*A Philosopher giving that Lecture on the Orrery, in which a lamp is put in place of the Sun*) 1766. 油彩, ダービー美術館蔵。

オーラリとは、第四代オーラリ伯爵の名にちなんで呼ばれるようになった太陽系儀／こん天儀の一種のことである。こん天儀とは周囲に度盛りを設けたいくつかの環を組み合わせ、回転等によって天体の位置を示す機械のことである。ライト・オヴ・ダービーが描いた「オーラリ」は観測機械ではなく、当時の人々にとっては従来の宇宙観・世界観をがらりと変えてしまう驚異的教育装置であった。

(William Cowper 1731-1800)、ウィリアム・ブレイク (William Blake 1757-1827)、シャーロット・スミス (Charlotte Smith 1749-1806) らに対して、精神的・物質的援助をした人物として有名である。詩人としての代表作は『気質の勝利』(*The Triumphs of Temper*, 1781)、書簡体詩としては、ウィリアム・メイソン (William Mason) 宛『叙事詩論』(*An Essay on Epic Poetry*, 1782)、同じくエドワード・ギボン (Edward Gibbon) 宛『歴史論』(*An Essay on History*, 1780)、画家ジョージ・ロムニー (George Romney 1734-1802) 宛『絵画論』(*An Essay on Painting*, 1778) などがある。1790年にトマス・ウォートン (Thomas Warton) が亡くなった際、桂冠詩人にと勧められたがこれを断った。クーパーや画家ロムニーなど



図6. ジョゼフ・ライト・オヴ・ダービー《空気ポンプ内に置かれた鳥の実験》(*An Experiment on a Bird in the Air Pump*) 1768. 油彩. 国立美術館 (ロンドン) 蔵.

時は夜。中央には実験者(科学者)、右奥には助手。8人の世代の異なる見学者が円卓を囲んでいる。暗い室内の光源は蠟燭のように見えるが、手前の不透明な液体で満たされたガラス容器で隠されている。画面右端の窓越しに見える月が陰鬱な雲に覆われた空から顔を覗かせている。画面中央には赤いスタンドが置いてあり、その上には白いインコ(カンムリオウム/ハト)を閉じこめた大きな真空のガラス球がある。スタンドの左側には、スタンドと同系色の赤い衣をまとった遍歴の科学者が正面を見据えている。ガラス球のなかの鳥の生命はひとえにバルブをひねる彼の左手指にかかっている。

の優れた伝記作家でもあった。作品は、今日の日からするとやはり凡庸の域を出ず、サウジー（Robert Southey 1774-1843）が *DNB* のなかで「ヘイリーのすべてがよかった。ただし彼の詩を除いては」とけなしたのも故なしとしない。

ライト・オヴ・ダービーがヘイリーと知り合うきっかけは、ケンブリッジ大学の後輩でダービーの開業医師をしていたジョン・ベリッジ（John Beridge c. 1745-1788）をヘイリーがたびたび訪れたことにある。1772年にベリッジからライト・オヴ・ダービーを紹介されたヘイリーは、1776年ベリッジの結婚を祝おうとダービーを訪れた。ふたりの関係が一層親しいものとなったのはこのときであった。ライト・オヴ・ダービーは、ベリッジ夫妻やヘイリー夫妻の肖像をスケッチしたりして彼らを喜ばせた。1772年頃まで自分でも細密画家の修業もしていたというヘイリーは、目の炎症がひどく絵筆をとることをあきらめたらしい。ライト・オヴ・ダービーから《ウェルギリウスの墓》（*Virgil's Tomb, with the Figure of Silius Italicus*）を贈られて非常に喜んだウェッジウッドは、ライト・オヴ・ダービーの「個展カタログ」（*A Catalogue of Pictures*, 1785）のためにオードを書き、またロムニー宛書簡体詩『絵画論』のなかでもライト・オヴ・ダービーに言及している（“Epistle the Second” 223-232）。ウェッジウッドは、1759年に故郷バーズレムに陶磁器制作所を設立。ふたりが知り合ったのは1773年頃とされるが、ウェッジウッドは、その後設立したエトルリアと呼ばれる工房の窯で作製する陶器に、ライト・オヴ・ダービー作品を使いたいと考えた。中産ブルジョワ階級の趣味を満ちし女性客の開拓を求めて国際的市場に乗り出していたウェッジウッドは、瓶や皿などにライト・オヴ・ダービーの絵をデザインとして利用したいと思ったのである。このことは、本稿冒頭で詳しく見たウェッジウッドが相棒のベントリに宛てた書簡に明らかだろう。そこで選ばれたのが《コリントスの乙女》であった¹⁵。

15 Wedgwood と Wright of Derby については、Brian Dolan, *Josiah Wedgwood: Entrepreneur to the Enlightenment* (London: Harper Collins, 2004) 321-323; Uglow ↗

「肖像画」という「模倣芸術」(imitative arts)の起源を伝えるコリントスの乙女物語は、「絵画の起源」(“The Origin of Painting”)という副題を与えられてルネッサンス時代にはしばしば取り上げられ、アルベルティ (Leon Battista Alberti)、ダ・ヴィンチ (Leonardo da Vinci)、ヴァザーリ (Giorgio Vasari) 等も言及したことがあった¹⁶。ロバート・ローゼンブラム (Robert Rosenblum) は、この主題を扱った先駆的論文の中で、コリントスの乙女物語は「輪郭線」の純粹性をもとめる 18 世紀後半の趣味とも合致したちまち評判となり、とくに 1770 年代–1820 年代には多くの芸術家の注目と関心をひくこととなったと指摘する¹⁷。人気の秘密として、ローゼンブラムは同じ論文のなかで、1770 年代のロマン主義的雰囲気、お涙頂戴的要素 (“lachrymal sensibilities”)、歴史化 (historicize) への傾向、模範的女性の美德を喜ぶ傾向、擬古典的な線主体の絵画スタイルの偏愛、エロティシズムへの興味、観相学的要素やシルエットへの関心、さらに女性画家の容認等々をあげている。アレクサンダー・ランシマン (Alexander Runciman 1736–85) は 1771 年に、デヴィッド・アラン (David Allan 1744–1796) は 1773 年にそれぞれ《絵画の起源》という題の作品を描いている。ジョン・ハミルトン・モーティマー (John Hamilton Mortimer 1740–1779) などともこの主題を手がけていたし、ヘイリーがその伝記を書いたロムニーは、1775 年–1780 年頃にこの主題の素描を残している。但しランシマンの典拠は、ブリニウスではなくアテノゴラス (Athenagoras) という 2 世紀ギリシャのキリスト教哲学者の著作の英訳版であったと思われる。ランシマンは、メランコリッ

16 333–335. Wedgwood の販売と市場開拓戦略については、N. McKendrick, “Josiah Wedgwood: An Eighteenth-Century Entrepreneur in Salesmanship and Marketing Techniques,” *The Economic History Review* 12 (1960): 408–433.

17 G. E. Lessing は、*Laocoön* (1766) 第二章を「コリントスの乙女」に触れた文章「造形芸術を最初に試みたのは愛であったといわれる」で始めている。

18 Robert Rosenblum, “The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism,” *Art Bulletin* 39 (Dec. 1957): 279–290.

くな要素と夜の要素を加味し、太陽光線でも家の灯りでもなく月光を取り入れた。模倣芸術の起源を伝えるこの物語は、視覚芸術のみならず詩のなかにも取り入れられた。

コリントスの乙女の物語は、プリニウス（Pliny the Elder 23-79）の『博物誌』（第35巻151章）に遡る。プリニウスによれば、「デビュターデスは、シキュオン〔ギリシャのペロポネッス半島北東部の古代都市〕の陶工であった。コリントスで初めて粘土による若者の似姿を作製した人物だが、その創作は娘に負うものであった。やがて自分の元を離れて遠くの国へ行ってしまふ若者に恋をしていた娘は、蠟燭の灯りを受けて壁に映し出された若者の顔の輪郭を辿った。娘の父は、その輪郭線に粘土を詰め胸像を制作し、それを残りの陶器と一緒に火で熱し固めた」¹⁸。ヘイリーは『絵画論』の自注においてこの「コリントスの乙女」の物語をプリニウスから引用し、本文では次のように書いている。ライト・オヴ・ダービーが、『コリントスの乙女』を描くにあたってもっとも強い印象を受けた詩行であるとヘイリー宛書簡のなかで告白している——「あなたの優雅なコリントスの乙女の詩……私はあなたのアイデアをもとに絵を描きました」（1784年12月22日付）—— 箇所である

Inspir'd by thee (Love), the soft Corinthian maid,
Her graceful lover's sleeping form portray'd
Her boding heart his near departure knew,
Yet long'd to keep his image in her view:
Pleas'd she beheld the steady shadow fall,
By the clear lamp upon the even wall:
The line she trac'd with fond precision true,

18 この記述は、*An Essay on Painting: In Two Epistles to Mr. Romney*. (1778; 3rd. London: J. Dodsley, 1781) に付された自注（“Epistle the First”, ‘Notes IV. VERSE 126’, 59）のなかで、Hayley が Pliny から引用した箇所（原話）を和訳したものである。以下、Hayley からの引用はこの版に拠る。

And, drawing, doated on the form she drew:
 Nor, as she glow'd with no forbidden fire,
 Conceal'd the simple picture from her sire,
 His kindred fancy, still to nature just,
 Copied her line, and form'd the mimic bust.
 Thus from thy power, inspiring Love, we trace
 The modell'd image, and the pencil'd face!

(William Hayley, *An Essay on Painting*, "Epistle the First", 124-139.)

(大意：汝〔愛のキューピッド〕の靈感を得た優しいコリントスの乙女は、美しい恋人の眠れる姿を描いた。彼女の心はすでに恋人との別れが近いことを知っていたが、恋人の似姿を長く目の中にとどめ置こうと思ったのだ。乙女は、彼の影がランプの灯を受けてくっきりとなめらかな壁に落ちるのを見て喜んだ。彼女は、愛情をこめ正確無比に輪郭線を辿った。そして輪郭線を描きながらさらにその似姿を深く愛した。彼女は誰はばかることなく激しい恋の炎に燃えたので、その素朴な絵は、彼女の父の目にふれることとなった。娘と似た芸術心のある父親は、常に自然に誠実な想像力によって娘の輪郭線を型どり、若者にそっくりの胸像を形作った。こうして、靈感力のある愛の神よ、汝の力を得て私たちは、若者に生き写しの姿を縁取り、顔の輪郭線を辿るのだ。)

ヘイリーは、プリニウスに依拠しながらも、具体的な細部を詩想豊かにつけ加えていることが見て取れるだろう。例えば、「彼女の心はすでに恋人との別れが近いことを知っていた」の“boding heart”という巧みな表現、「彼の影が……くっきりとなめらかな壁に落ちる」のような具体的な細部描写、「輪郭線を描きながらさらにその似姿を深く愛した」に見られる乙女の心が次第に抑え切れないほどに昂ぶっていく様子の心憎いばかりの表現、こういったプリニウス原典にはないヘイリー独自の工夫が、おそらく画家ライト・オヴ・ダービーの魂を揺すぶったにちがいない。プリニウス原話には肖像画と陶芸の起源を読み込むことが可能であるが、ヘイリーは、父親によって型取られた若者の顔に陶芸の起源を見るよりも、むしろ乙女の尖筆によって縁取られる肖像に絵画の起源を見ようとしている。一方ライト・オヴ・ダービーも、乙女が尖筆で輪郭線を刻む行為そのものに焦点をあてているように思われる。プリニウス原話に陶芸

の起源を見るという側面（実はこれこそウェッジウッドが狙っていたものであった）は、ライト・オヴ・ダービー作品の右奥に赤々と見えるデビュターデスの窯＝ウェッジウッドのエトルリアの窯に反映されているといえよう。

ヘイリーは、先に言及した画家ロムニー宛書簡体詩『絵画論』『第一書簡』のなかで、「絵画の妖精」（“Painting, sweet Nymph”, 21）は、「疲れ果てたローマと金ぴかのフランス」を離れ、やがて「ブリテンには相応しい信奉者」がいることを発見し驚喜の目を輝かせたと述べる（21-24）。にも関わらず「冷え冷えとする障碍の手」が、肖像画家の「情熱」を妨げているのが現状である、と英国における肖像画家の幸薄き運命を嘆く（25-30）。ヘイリーは、肖像画に歴史を導入する（歴史画を目指す）ことの困難さを認めつつも、肖像画（家）の価値を必ずしも高く評価しない。にも関わらず「友よ、肖像画は君の関心に相応しくないと私が思っているなどと考えるはいけない。君の絵筆に祝福あれ、徳があり、賢明で、勇敢な人物の似姿を死から救うことのできる絵筆に祝福あれ（106-109）と、ラファエロによる肖像画賞賛の言葉を飴させながらロムニーに向かって肖像画もまんざらではないと言う。そうして上に引用したように、肖像画の起源にまつわるエピソードとして「コリントスの乙女」を紹介する¹⁹。とはいえヘイリーの眼目は、肖像画ではなく歴史画の優位性を説くことにあっ

19 この時代のすべての肖像画家がそうであったように、Romney も歴史画家を目指した。Hayley の意図はときに曖昧である。肖像画を称揚しておきながらやはり歴史画には敵わないとも言う。Romney を褒めようとしているのかけなしているのか定かでない。Hayley の文体は「口先だけで妙にお世辞がうまい」（smooth-tongued and overwrought complimentary style）、要するに誠実さを疑わせる（Donald H. Reiman, Introduction to *William Hayley* [New York & London: Garland, 1979] vii）と批判される所以である。Hayley の John Milton 観もこれに似ている。William Blake は、おそらく Hayley のこのような中途半端ないい加減さや自己欺瞞、不誠実さを見抜いていたと思われる。Hayley の Romney 観に関しては、*The Life of George Romney, Esq* (Chichester: 1809). 「序文」によれば、この伝記は Romney の死後 1803 年には殆ど書きあげられていた。さらに Hayley と Romney や Blake については、William Hayley, *Memoirs of the Life and Writings of William Hayley, ESQ. The Friend* ↗

た。実際、引用の次の詩行は「われわれは、興味にひかれて描いてはみたものの、その労苦が顔を似せて描くためだけというような才能を哀れに思う」（“We pity Genius, when by interest led,/ His toils but reach the semblance of a head”, 141-142）とあり、蛇行なす険しい山道を登りきった「頂上」（“up the mountain,” 144）には、「完璧性の輝ける住処」（“Perfection’s bright abode,” 145）つまり「歴史画」が位置していると言っているからである。

そもそもライト・オヴ・ダービーの《コリントスの乙女》は、本稿冒頭に引用した書簡にも明らかなようにウェッジウッドの依頼に始まった。1778年にウェッジウッドは、ライト・オヴ・ダービーに直接会ってさらにこの件で話を詰めていたことが、ベントレー宛書簡——「幸いにダービーでライト氏に会い、依頼しておいた例の絵の主題について少し話しました」（1778年9月10日付）——からも伺える。つまり1778年の時点で、すでにウェッジウッドは「コリントスの乙女」の構想をもっていた。ヘイリーの『絵画論』は1773年であるから、ウェッジウッドが直接ヘイリーからヒントを得た可能性もあり得るが、ランシマンは1771年にこの主題の作品を発表していたしモーティマー作品の銅版画版は1776年にはかなりひろく知られていたことを考慮すると、必ずしもヘイリー経由ではなかったかも知れない。それから4年後1782年にライト・オヴ・ダービーは、ウェッジウッド宛書簡にこう書いている——「私はこのところ何点かの歴史画（historical designs）に関わってきましたが、そのうちの1点はコリントスの乙女です。これは私が描く最高のキャンドルライト・ピースとなるであろうことは疑いありません。ブースビー氏（Brooke Boothby）はじめ何人かの友人にもこの絵を見せたところ、大いに褒めてくれました。もしもあなた（ウェッジウッド）がまだその気であれば、私はあなたのご希望を反映させたいと思います。……私がこう言うのも、先にあなたがこの主題を絵にし

、and Biographer of Cowper, Written by Himself. 2 vols. (London: 1823) など文献多数あり。

たいとおっしゃっておられたからです……隣の部屋への入り口があって、その部屋には素敵な壺が数点棚に置かれてある……は、この乙女の父親の職業（陶工）をくっきりと浮かびあがらせることになるでしょう」（1782年2月11日付）。ウェッジウッドはコリントスの乙女に陶磁器の起源を見ていたのであり、ライト・オヴ・ダービーもウェッジウッドの希望を汲んだ作品を意図していたことが伺える。

ライト・オヴ・ダービーが、《コリントスの乙女》を「歴史画」の範疇に含めて考えていることは大変興味深い。夜、蠟燭の灯り、影等の要素を含むこの画題が「キャンドルライト・ピクチャーズ」には相応しいこと、ウェッジウッド制作の土器やジャスパー（ウェア）の浅浮き彫りに相応しい主題はコリントスの乙女である、とライト・オヴ・ダービーは考えたであろう。またこの絵の主題が、創造的職人というウェッジウッドの自尊心をくすぐるものであったこともウェッジウッドが気に入った理由ではなかったかと思われる。しかしながら少し注意すべきは、ウェッジウッドの好みは、ローゼンブラムの指摘つまり輪郭線を強調した肖像画の誕生という側面が当時の人々に受け入れられた理由であったという指摘、とは必ずしも一致しないことである。

同じく1782年2月末にライト・オヴ・ダービーは、ヘイリー宛書簡に《コリントスの乙女》の素描を同封し「影」についてのヘイリーの感想を求めている。いささか長い引用ではあるが、詩人の「テキスト」から画家が何を受け取りそれをどのように「イメージ」として造形していくか、その微妙な過程（「姉妹芸術」理論の実践）が伺われて非常に興味深い書簡である。ライト・オヴ・ダービーが細部にいたるまでヘイリーの助言を求める、その卑屈なまでの態度もまた印象的である。

She by retiring a Step or two should (*sic*) conveniently see it, & it must also be evident to the Spectator. As sleep is full of motion of the head at least, the Shadow is traced upon a dark wall with a Sharp pointed instrument, which leaves the tracing white while

his head was more erect, and the present Shadow agreeable to the position of the head is much lower; I think it tells the Story better, than if they coincided as it is more conspicuous. I once thought rapturous astonishment was the expression to be given to the Maid, but now I think it too violent ... her figure ... shou'd fall into a loose & easy swing ... her face — I leave you to tell me what it shou'd be — the uper(*sic*) part of her figure will be strongly illuminated falling by gradations into half Shade. ... I wish to raise his left Leg. I have done it by a vessel lying down part of a Group I intend there; if you have no objection to it; but it seems to want Stabilitly. Would it better if broken? Or what can be substituted that will not appear as put there for the purpose? I intend thro' an Arch showing another Room filled with elegant Earthern vessels — The Lamp will be partly concealed by a Curtain, the flame intirely — Be my *Friend* & tell me all my faults. ...

(大意：彼女（コリントスの乙女）は一步か二歩退がったほうが、影がよく見えると思いますし、この絵を見る人にもはっきりとわかるにちがいません。少なくとも眠る彼（若者）の頭は動きを止めないので、暗い壁に映った頭の影の輪郭は、頭がもっとまっすぐな位置を保っている間に、先の尖った道具で白く辿ります。頭の位置に相応しい現在の影はもっと低いのです。その方が、よりよくこの物語を伝えられると思います。頭と影の位置が一致するよりも。その方が影はよりくっきりします。私は、恍惚とした驚きの表情を乙女に与えるべきであると一度は思いましたが、今それは激しすぎると考えています……彼女はゆっくりとくつろいで身体を傾けるのがよいでしょう……彼女の顔 — についてはあなたのお考えをお聞かせ下さい。彼女の上半身は、強い光を受けるべきで、光は徐々に半影をなします。若者の左足を持ち上げたいと思います。足下に置いた容器でそれをしました。あなたの反対がなければ、でも安定性が欠けているように思われます……アーチ状の入り口の向こうは上品な壺が沢山見える部屋にしました — 灯りの一部はカーテンに隠れていますし、炎は全体が隠れています — 私の友人として私の作品の欠点を指摘して頂きたいのです。

先にも指摘したように、ヘイリーのテキストは、絵画の起源を乙女が輪郭線を刻むことのなかにあると示唆した。「少なくとも眠る彼（若者）の頭は動きを止めないので、暗い壁に映った頭の影の輪郭は、頭がもっとまっすぐな位置を保っている間に、先の尖った道具で白く辿ります」という解説は、ライト・オヴ・ダービーもヘイリー同様、輪郭線を刻む行為に焦点を置いていることを示

す。「影」の描写にこれだけ腐心・苦心するのは、輪郭線を刻む行為を一層際立たせ鮮やかな視覚的印象としてこの絵を見る人の心に訴えようという配慮の現れだろう。「影」へのこだわりは、ニコルソンによれば、対象テキストとして選択したヘイリーの詩行のなかでも、「乙女は（恋人の）影が明るいランプの灯を受けてくっきりとなめらかな壁に落ちるのを見て喜んだ」（“Pleas’d she beheld the *steady* shadow fall, /By the *clear* lamp upon the *even* wall,” 128-29）という箇所、ライト・オヴ・ダービーがとくに強い印象をもったであろうことの証拠でもあるという²⁰。steady, clear, even といった 18 世紀英詩に典型的な形容詞句に、ライト・オヴ・ダービー自身の絵画の特徴が十分に表現されているとニコルソンは指摘する。

ニコルソンによれば、ルネッサンス以来、ひとつの絵画作品についてここまで事細かに画家が詩人に依存した例は稀だという²¹。ライト・オヴ・ダービーは、ヘイリーに対してヘイリー自身のコメントを添えて《コリントスの乙女》の素描をウェッジウッドに送るよう依頼している（1782 年 3 月 9 日付）。ウェッジウッド宛書簡（1782 年 3 月 10 日付）のなかでもライト・オヴ・ダービーは、ヘイリーに示したとほぼ同じような問題点をウェッジウッドに報告している——愛（キューピッド）がコリントスの乙女の魂を占めていることが、彼女の顔の表情から伺えるようにするにはどうしたらよいか、ヘイリーの「（乙女は）輪郭線を描きながらさらにその似姿を深く愛した」という詩行に忠実な絵にするために、どのようにして眠る若者の顔の影を縁取る乙女がその行為の手を休める瞬間を描いたらよいか、またブースビー氏が若者の足下に壺の代わりに三脚の器を置いたらよいと示唆してくれたこと等々。こうして 1784 年 4 月頃、ライト・オヴ・ダービーはウェッジウッドに《コリントスの乙女》を送った。ウェッジウッドは、今度は衣装が乙女の肌に密着し過ぎているため身体の線が

20 Nicolson 1: 145.

21 Nicolson 1: 145.

透けて見えると異議をとねえた。これに対してライト・オヴ・ダービーは、「乙女の行為が不幸にもそのようにぴったりと衣が肌につくような姿勢を取らせるのです。しかしだからといってそれだけギリシャ的ではなくなるというものでもありません」「でも変更しましょう」（1784年4月20日付）、「裸体を隠すためコリントスの乙女の身体全体に柔らかな織物をかけましょう」（1784年4月29日付）と返事を書き送っている。パトロンであるウェッジウッドの要請には従わざるを得ないということだろう。

ヘイリーは、さらにライト・オヴ・ダービーにホメロスの『オデュッセイア』(Odyssey) 第2巻に出典を持つペネロペーを描くよう勧める。夫（オデュッセウス）の20年に及ぶ不在中貞節を守り続けたペネロペー。彼女は、昼間は義父の棺衣を織り夜には昼間織った布の糸をほぐして永遠に織り上がらない布を織り続け、夫が帰るまでの引き延ばし的手段とした。それが《織物の糸をほどくペネロペー》(1785)であり《コリントスの乙女》と対をなす作品である。この時もヘイリーは、「10歳か11歳の少年テレマコスが古いベッドで横になっている姿を描き入れたらよいでしょう。病気が熱病に罹っているようにしたら如何ですか。その脇で母親が心配そうに彼を見ている。部屋にはオデュッセウスの彫像を置いたらよいでしょう……」と、事細かに指示を出している（1783年5月29日付ウェッジウッド宛書簡の中に引用）。ライト・オヴ・ダービーは、アレクサンダー・ポープ（Alexander Pope 1688-1744）訳『オデュッセイア』から22行（第2巻、99-120行）にもわたる引用をこの作品に添えて個展に出した。これらの二作品は、共に女性の誠実さと美德と芸術家・創作者としての女を描いたものであり、そこが女性消費者の開拓を狙うウェッジウッドの意図に沿うものであった。

《コリントスの乙女》は、「絵画の起源」の担い手は「女性」であったことを主題とした作品でもある。しかしながらこのことは、王立美術院という制度には必ずしも反映されていない。王立美術院創設メンバーに認定された美術院会員のうち、女性はただのふたり——アンジェリカ・カウフマン（Angelica

Kauffman 1740-1807) とメアリ・モザー (Mary Moser 1744-1819) —— に過ぎなかった。しかも彼女たちは、正会員ではあるものの集会への参加は期待されず、美術学校における毎年の学内コンクール審査についても候補者リストに印をつけて王立美術院に送るだけであった。ヨハン・ゾファニー (Johann Zoffany 1733-1810) の《王立美術院の美術院会員たち》(*The Academicians of the Royal Academy*, 1772) では、レノルズをはじめとする創立会員たちが裸のモデルを囲んで談笑したりモデルに見入ったりしているが、女性会員の二人はモデルの背後の壁に肖像画として描き込まれているだけである。

ライト・オヴ・ダービー描くコリントスの乙女は、若者の顔の輪郭を縁取るのに “a Sharp pointed instrument” を用いたと、先に引用したウェッジウッド宛書簡 (1782 年 2 月) の中でライト・オヴ・ダービーは書いている。ここで言及されているのは「尖筆」(stylus) と呼ばれるものであり、古代において「鑲板の上に文字を刻み込むための、金属や骨などで作った先のとんがった道具」(“An instrument made of metal, bone, etc., having one end sharp-pointed for incising letters on a wax tablet.” *OED*) のことである。絵画は、女性の持つ文字を書くための道具によって始められたことになる²²。重要な事は、対象物(若者)をそのまま文字通りに表象するのではなくその影の輪郭を縁取ることには絵画の起源をみていることであろう。

IV

王立美術院創設 (1768) の 3 年後 1771 年にロバート・ストレンジ (Robert

22 もう少し言えば、鑲板に尖筆で文字を刻む行為は、おそらく木版や銅版などの上に文字や絵などを刻む＝彫版、版画の行為と重なるであろうと思われる。実際、“stylus” には彫刻刀 (“engraver”) という意味があり、絵画の起源と彫版の起源とを重ねあわせることは、たとえばジョン・フラックスマン (John Flaxman 1755-1826) などにも伺うことが出来る。

Strange 1721-1792) は、王立美術院の展覧会に関わる方針転換批判を展開し、「展覧会の時代」(“the era of exhibitions”) という忘れ難い言葉でこの美術の時代を斬った²³。王立美術院創設の目的のひとつは、毎年美術展を開催することで英国独自の美術と芸術家を養い育てようということにあった。頻繁に開催される美術展（個展も含む）についてエリザベス・ホルト (Elizabeth G. Holt) は、「18 世紀から 19 世紀における美術展の登場は、芸術家と大衆の間を介するものとして、絵画と彫刻と大衆の関係の変化、芸術家の役割の変化から生じたものであった」と指摘する²⁴。

ライト・オヴ・ダービーが 1784 年に美術院会員に推薦されたもののこれを拒否したことは、冒頭でも触れた。その理由のひとつが、王立美術院の美術展で自分の作品が絵を見る人の目に触れないような不適切な場所に展示されたり、あるいは床の上に置かれ、そのため絵を見る人が足蹴にしかねないという屈辱を味わわされたことにあったという²⁵。ライト・オヴ・ダービーが、反王立美術院の態度を取った/取らざるを得なかった背景は他にも考えられる。マシュー・ハーグレイヴズ (Matthew Hargraves) は近著のなかで、ライト・オヴ・ダービーは、ジョン・ハミルトン・モーティマーの政治的過激思想に共鳴していたのではなかったかと推測する²⁶。ハドソンのもとで共に修行した兄弟弟子でもある

23 Robert Strange, *The Conduct of the Royal Academicians while Members of the Incorporated Society of Artists* (London: 1771) 5.

24 Elizabeth G. Holt, *The Triumph of Art for the Public 1785-1848: The Emerging Role of Exhibitions and Critics* (1979; 1983) xxix. 個展については 113-147 頁を参照。

25 この件に関しては、Wright of Derby の親友 J. Leigh Philips が画家の死後 (1797 年)に残した証言が参考になる。William Benrose, *The Life and Works of Joseph Wright, A.R.A., commonly called “Wright of Derby”* (London: 1885) Chapter VI 57-58; William Hayley は、“Ode to Joseph Wright, ESQ., of Derby” 最後の 3 行 “Thro’ Wright’s warm breast bid tides of vigour roll,/ Guard him from meek depression’s chill controul,/ And rouse him to exert each sinew of his Soul” の中で、Royal Academician への道を拒まれたことに言及している。Benrose 60 を参照。

26 Matthew Hargraves, *Candidates for Fame: The Society of Artists of Great Britain* ↗

モーティマーは、ジョン・ウィルクス（John Wilkes 1727-1797）の思想に共感を抱いていた。その意味でモーティマーは、明らかに反王立美術院の立場の画家であった。またその多くが非国教徒であるルナー協会会員との深いつき合いも、あるいはライト・オヴ・ダービーにとって不利な条件であったかも知れない。というのも、王立美術院は国の支配者（ジョージ3世）の代弁者であり、王立美術院の掲げる理論やその実践は、国王の威信を高め、王の関心・利益と王によって認められた芸術家たちの関心・利益のそれと一体化させるためのものであったからである。1769年に第1回王立美術院展覧会と大英芸術家協会の展覧会が同時期に開催されたとき、ライト・オヴ・ダービーは後者に参加。そこに出品した《ランプの灯りのもとのアカデミー》（*An Academy by Lamplight*, 1769）には、権威にもとづく王立美術院のあり方への批判が込められていたことを想起しよう。

ジョゼフ・バーク（Joseph Burke）によれば、カラヴァッジョ的画題は王立美術院のいう歴史画の基準には合わなかったことや、ライト・オヴ・ダービーが歴史画に必要な「英雄的あるいは詩的形式」（“heroic and poetic form”）に全く無知であったことが、王立美術院に認められなかったことの理由であろうと推理する²⁷。しかしながら私には、ライト・オヴ・ダービー研究第一人者ニコルソンによる次の評言が、事の核心を衝いているように思える。

しかし人工の光と月光、鍛冶屋の仕事場のまぶしい光、ダーウェント河渓谷沿いで夜ブンブンと低いうなり声をあげる綿工場、顔にろうそくの明かりが戯れるとき影が織りなすより糸模様……川面に映った月、噴火するヴェスビオス山の表情……産業革命の誕生を身近に見ていた地方画家に訴えるべく用意されたこのような照明のもたらす奇形（freaks of illumination）——そこにライト・オヴ・ダービーは、彼独自の特徴を打ち出しそれによって彼は並ぶ者なき画家であることを証明したのだ²⁸

\\1760-1791 (New Haven & London: Yale UP, 2005) 70.

27 Joseph Burke, *English Art 1714-1800* (Oxford: Oxford UP, 1975) 287-288.

28 Introduction to *Joseph Wright of Derby: an Exhibition* (The Arts Council, 1958) 6, ↗

「照明のもたらす奇形 (freaks of illumination)」と聞いて、私は直ちにレノルズの『美術講義』(*Discourses on Art*, 1778-1797) を想起する。この講義集のなかでレノルズは、一貫して「普遍」(general idea) を称揚し「個別」(minute particularities) を貶める。芸術や趣味において重要な原理は、「自然の普遍的観念」(general idea of nature) であって「奇形は自然ではない」(Deformity is not nature)²⁹ とレノルズは断言する。『アイドラー』(*The Idler*, vol. 79, October 20 1759) に寄せたレノルズの一文を引いてみよう。

The Italian attends only to the invariable, the great and general ideas which are fixed and inherent in universal Nature; the Dutch, on the contrary, to literal truth and a minute exactness in the detail, as I may say, of Nature modified by accident. The attention to these petty peculiarities is the very cause of this naturalness so much admired in the Dutch pictures, which, if we suppose it to be a beauty, is certainly of a lower order, that ought to give place to a beauty of a superior kind, since one cannot be obtained but by departing from the other.³⁰

(大意：イタリア派は普遍的自然の中に確固として内在する、不変で偉大かつ普遍的な観念にのみ注目する。オランダ派は、これとは異なり字義通りの真実といわば自然によって歪められた自然の細部にみられる微細な正確さに従う。このような取るに足らぬ特殊なものに対するこだわりが、オランダ派絵画において人々が大いに賞賛する自然主義の原因そのものとなる。しかしながら、もしも我々がそれを美と呼ぶならば、その美は間違いなくより低級なものでありより高級な種類の美に一步譲るべきである。なぜなら、他方を手放さない限り一方を手に入れることはできないのだから。)

現代の美術史家の言葉をレノルズのそれとを並べて単純に比較することに問題があることは承知しているつもりだが、ニコルソンのいう“freaks”という言

\quoted in Burke 291n.

29 Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, ed. Pat Rogers (Harmondsworth: Penguin, 1992), “Discourse VII” 182.

30 “Appendix B” in Pat Rogers 352.

葉は、レノルズ（王立美術院）らがライト・オヴ・ダービー作品のなかに認めたであろう「奇形」や「自然からの逸脱」をはからずも言い当てているのではないかと私は思う——「もしも微細な特殊と偶然生じた差異に注目するならば、普遍的規則から逸脱し奇形によって自分の画布を汚すことになるだろう」とレノルズは上の引用に続けて書いている。実際、「私が燭光画を描いている」と吹聴していた連中こそ「私の敵」であったとライト・オヴ・ダービー自身語っていた³¹。

こうして正式な美術院会員への道を拒まれ王立美術院の展覧会での不当な扱いに不満を抱いていたライト・オヴ・ダービーは、1785年にロンドンではコヴェント・ガーデンのロビン氏の部屋で個展を開いた。《コリントスの乙女》、《織物の糸をほどくペネロペー》、《ミルトン『コーマス』の令嬢》（*Lady in Milton's Comus*）を含む25点が展示され、これら女性を描いた3点はウェッジウッドが購入した。しかしながらこの個展は「屈辱的な」結果に終わり、ライト・オヴ・ダービーは「競争なき敗者」としてダービーに戻って行ったという³²。《コリントスの乙女》が、ニコルソンのいう「照明のもたらす奇形」を描いた作品であったとするならば、そこには反レノルズ的・反王立美術院的要素が多々含まれていたことにならないだろうか。先ず第一に、レノルズが嫌う「微細な特殊」を扱った作品であり、第二に、対象物そのものの表象ではなくいわば「模倣 [= 影] の模倣」が絵画（肖像画）の起源であると解釈し得る作品である。画家たるものが目指すべき究極の芸術は「歴史画」であるとするレノルズは、「模倣」（copy）という言葉を『美術講義』のなかで繰り返し否定すべきものであると主張していたことを想起したい。第三に、絵画の起源を女性であるとする考えは、王立美術院という制度の思想には受け入れ難いだろう。加うるに第四として、ライト・オヴ・ダービーの過激な政治的スタンスがある。

31 Burke 287-288.

32 Hargraves 160.

女性を中心テーマに据えた画題をウェッジウッドが商業的戦略として選択し³³、ヘイリーが詩を書きライト・オヴ・ダービーがこれを視覚化したことには、この時代を反映する何かがあるのかも知れない³⁴。ライト・オヴ・ダービーに対して、コリントスの乙女のみならずペネロペーや『コーマス』の乙女を画題にと強く勧めたのもヘイリーであった。スーザン・マシューズ (Susan Matthews) は、最新論文の中でヘイリーには「ことのほか女性性擁護的な、共感に満ちた姿勢」(“typically pro-feminine, sympathetic stance”) があったと指摘している³⁵。ライト・オヴ・ダービーが女性の主題を強調したことは、「画学生として美術の鑑定家として増大してきた女性の趣味と関心に、歴史画を合わせようという試みであった……《コリントスの乙女》と《ペネロペー》への加筆修正は、女性のつましさ (modesty) の求めに応じようとしたものであり、ウェッジウッドにとっての女性客層がいかに重要であったかを示している」³⁶。リチャード・サミュエル (Richard Samuel fl. 1768–1786) の《英国の9人の実在する女神たち》(*The Nine Living Muses of Great Britain*, 1779) などは、アンナ・レティシア・

33 この点に関しては、Ann Birmingham, “The Origin of Painting and the Ends of Art: Wright of Derby’s *Corinthian Maid*,” John Barrell, ed. 135–166.

34 E. J. Clay, *The Feminization Debate in Eighteenth-Century England: Literature, Commerce and Luxury* (Longon: Palgrave, 2004)、Elizabeth Eger et al., eds., *Women, Writing and the Public Sphere 1700–1830* (Cambridge: Cambridge UP, 2001) 所収の論考などを参照。

35 Susan Matthews, “Blake, Hayley and the History of Sexuality,” Steve Clark and David Worrall, eds., *Blake, Nation and Empire* (Longman: Palgrave Macmillan, 2006) 90. この論文のなかで Susan Matthews がとくに取り上げて論じているのは、William Hayley, *A Philosophical, Historical and Moral Essay on Old Maids by a friend to the sisterhood*, 3 vols. (1785) である。

36 Louis Lippincott, “Expanding on Portraiture: The Market, the Public, and the Hierarchy of Genres in Eighteenth-Century Britain,” Ann Birmingham & John Brewer, eds., *The Consumption of Culture 1600–1800: Image, Object, Text* (London & New York: Routledge, 1995) 85.

バーボルド (Anna Laetitia Barbauld 1743-1825)、エリザベス・アン・シェリダン (Elizabeth Ann Sheridan 1758-?)、ハナ・モア (Hannah More 1745-1833)、カウフマンなど、当時の女性芸術家・作家たちが 18 世紀後半の英国文化を支えていることを示す寓意的集団肖像画である³⁷。しかしながらレノルズは、芸術家を職工、科学者、発明家などと対等な存在とは考えていなかったし、王立美術院創設メンバーの二人の女性画家の地位も他の男性画家に比して低いものであった。レノルズにとって芸術は、英国経済ではなく理想美に仕えるためにあった³⁸。《コリントスの乙女》は、王立美術院に反発したライト・オヴ・ダービーが自己主張すべく個展で発表したものである。あるいはライト・オヴ・ダービーは、このとき自分なりのキャンオンを提示したかったのかも知れない。結果的に《コリントスの乙女》は、18 世紀後半の社会や政治さらにはレノルズらの王立美術院制度への批判を自ずと露呈する作品となったのである。

37 Elizabeth Eger, “Representing Culture: ‘The Nine Living Muses of Great Britain (1779)’”, Elizabeth Eger et al eds. 104-132 を参照。

38 Hoger Hooke, *The King’s Artists: The Royal Academy of Arts and the Politics of British Culture 1760-1840* (Oxford: Clarendon P, 2003) を参照。