

1768 年 — ロイヤル・アカデミーの創設と サー・ジョシュア・レノルズ*

鈴木雅之

「絵画の発見」¹ が叫ばれ、絵画、彫刻、建築に対する興味が飛躍的に増大したイギリス 18 世紀は、いわゆる「^{ビクトリアル・ターン}視覚的転回」を遂げた時代であった²。「視覚中心の時代」あるいは「絵画の時代」とも称されるイギリス 18 世紀における最大の事件のひとつが、1768 年 12 月にジョージ 3 世の署名を得て実現したロイヤル・アカデミー (Royal Academy of Arts) 創設であったことは言うまでもない。ロイヤル・アカデミー設立にいたるまで数多くの芸術家協会が生まれては消えていったが、なかでも、ロイヤル・アカデミーと立場を異にする美術家

* 本稿は日本ジョンソン協会第 35 回大会シンポジウム「視覚芸術 / 視覚文化とイギリス 18 世紀」(2002 年 5 月 27 日、於北海道大学・百年記念会館)において、司会・講師として発表したものを基にしている。

1 Iain Pears, *The Discovery of Painting: The Growth of Interest in the Arts in England 1680-1768* (New Haven: Yale UP, 1988) 1-26.

2 Richard Rorty の入口に膾炙した “the linguistic turn” (*Philosophy and the Mirror of Nature*, 1979) に代わるものとして、W. J. T. Mitchell が Derrida, Foucault, Wittgenstein らによる視覚重視の方法を踏まえ、今日の人文学や様々な公共圏文化に見られる新しい動向を定義した言葉。W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: U of Chicago P, 1994) 11-34.

たち——ジョゼフ・ライト・オヴ・ダービー (Joseph Wright of Derby 1734-97) など——が属した大英芸術家協会 (Society of Artists of Great Britain) は、ロイヤル・アカデミーという特権的美術制度の誕生が、当時の政治・経済のみならず言語的表象や視覚的表象にいたるまで文化の諸相にもたらした様々な影響を考察する上で無視できない存在である。

ロイヤル・アカデミー初代院長サー・ジョシュア・レノルズ (Sir Joshua Reynolds 1723-92) が、1769年から1790年までの22年間15回にわたり若き美術学生に向かって歴史画の重要性を説いた講義には、ジョン・ドライデン (John Dryden 1631-1700) やシャルル・アルフォンス・デュ・フレノワ (Charles Alfonse Du Fresnoy 1611-68)、ジョナサン・リチャードソン (Jonathan Richardson 1665-1745) らの影響が見え隠れしている。英国美術界の行方を定める優れて政治性を帯びたこれら一連の講義は『美術講義』(*Discourses on Art*) として纏められ、のちにウィリアム・ブレイク (William Blake 1757-1825) やウィリアム・ハズリット (William Hazlitt 1778-1830) らによる激越な批判に晒されることになる³。

以下の論考において、レノルズやジョゼフ・ライトらの具体的な作品を取り上げながら、ロイヤル・アカデミー創設を巡る政治的状況、絵画理論とくに文学と絵画が交差する局面について考察する。

I

... we only beg leave to inform your Majesty, that the two principal objects we have in view are, the establishing a well-regulated School or Academy of Design, for the use of students in the Arts, and an Annual Exhibition, open to all artists of distinguished merit, where they may offer their performances

3 1778年に1-7回分の講義が出版され、1797年に全15回分の講義が纏めて出版された。

to public inspection, and acquire that degree of reputation and encouragement which they shall be deemed to deserve.⁴

……恐れながら申し上げますが、陛下、われわれが考えております2つの主な目的とは、1つには芸術を学ぶ学生たちのために規律ある学校、すなわちデザイン・アカデミーを設立することであり、もう1つにはすぐれた才能を持つすべての芸術家とその活動を公表し、彼らが受けてしかるべきと思われる世評と励ましを享受できるような、毎年恒例の展覧会を設けることであります。

上の引用は1768年11月28日、時の英国国王ジョージ3世に対して22人の画家、彫刻家、建築家らの連名で献上されたロイヤル・アカデミーの「設立許諾願記」(“The Memorial”)の一部である。芸術を学ぶ学生のための規律ある学校、つまりデザイン・アカデミーの設立と才能ある芸術家とその活動を公表するための展覧会を毎年開催すること、の2点が設立の目的と書かれてある。ロイヤル・アカデミーは美術の規範を定める正式な機関でもあった⁵(図1、

4 Sidney C. Hutchison, *The History of the Royal Academy 1768-1986* (1968; London: Robert Royce, 1986) 23-24.

5 ロイヤル・アカデミーの誕生はかなりのどさくさのなかでのことだったようである。ロイヤル・アカデミー以前には幾つもの試みがあった。そのひとつがトマス・コラム大佐(Captain Thomas Coram)によって設立され1739年には国王の勅許状が与えられた孤児院(The Foundling Hospital)に対する慈善活動に見ることができる。Hogarthらを中心とする芸術家たちはこの孤児院に作品を寄贈していたが、1746年、Hogarthは彼の活動に賛同する画家を含むメンバーで委員会を立ち上げた。そしてそこから当代英国作家の作品の展覧会を開こうという気運が高まり、大英芸術家協会(The Society of Artists of Great Britain)と名乗り、1761年5月9日から229点の作品を集めた展覧会が開かれた。展覧会にはHogarthやGainsboroughも作品を寄せた。この展覧会に対する出品者たちの気概は、カタログの表と裏とに印刷されたHogarthによる挿絵によく現れている(図1、2)。とくに過去の大陸の芸術作品をいつまでも有り難がってほかには目もくれようとしないう、その愚かさをHogarthは皮肉っている。無理解な評論家や美術商に対する痛烈な批判にもなっている。「鑑定家」(connoisseur)に対する皮肉は展覧会の入り口扉に貼られた一編の詩に明らかだ。

2)。

ロイヤル・アカデミー創設はこの時代の画家たちの悲願でもあった。英国の画家の社会的地位を上げ、「外国人」の画家に頼らず英国産の画家とくに歴史画家を養成すること、絵画を「自由学芸」として詩の「姉妹芸術」という地位にまで引き上げること⁶、絵画によって美的趣味を国民的規模で鍛え上げ「趣味の共和国」を形成すること、^{グランド・マナー}荘重様式による歴史画を英国において確立すること——このような強い願いが、フランスの王立絵画彫刻アカデミーに匹敵するロイヤル・アカデミー創設の原動力となった。

1765年、大英芸術家協会は国王の勅許を得て法人大英芸術家協会（The Incorporated Society of Artists of Great Britain）と名を改め、200名を超える大所帯となった。しかし1767年頃には、展覧会における作品の展示場所や協会の役職をめぐり内部紛争が起こり、理事長ジェームズ・ペイン（James Paine 1717-89; 建築家）との権力闘争に破れた同じ建築家のウィリアム・チェンバーズ（William Chambers 1723-96）を中心に、一部の協会員が脱会する水面下の動きが活発化する。チェンバーズやベンジャミン・ウエスト（Benjamin West 1738-1820）らが中心となって密かに進行した秘密の案が、上に引用した設立許諾願としてまとめられ国王に献上されたのである。

1768年12月7日に国王に献上され、3日後の12月10日に国王の署名を得て、正式にロイヤル・アカデミーの設立を宣言した文書は「設立に関する協定書」（“Instrument of Foundation”）と呼ばれる。協定書第1項の冒頭、「協会を構成する者は40名の会員に限る。会員はロイヤル・アカデミーのアカデミシャンと呼ぶ」と定義されたアカデミシャン、つまりロイヤル・アカデミーの会員は、いずれも職業画家、彫刻家、建築家であること、高德な精神の持ち主であること、その分野の高い評価を受けていることなどが必要条件とされた。

6 “Discourse 3” (1770) in Pat Rogers, ed. *Sir Joshua Reynolds: Discourses* (Harmondsworth: Penguin, 1992) を参照。以下、*Discourses* からの引用はすべてこの版に依る。



W. Hogarth sculpsit. C. Grignani sculp. Juv.
Et spes & ratio studiorum in Casare tuitum.
 Published according to Act of Parliament May 7, 1766.

図1 ウィリアム・ホガース《大英芸術家協会展のカタログ表紙絵》

国王ジョージ3世の胸像のもと、英国の象徴であるブリタニアが大地から力強く生え出た3本の木——「絵画」「彫刻」「建築」——に胸像の台座から流れ出る水を如雨露でやっている。絡み合いながらも大空に向かって伸びゆく木々は芸術家集団としての彼らの結束を感じさせる。シャルル・グリニョンによるエッチングおよびエングレーヴィング、1761年、大英博物館。

図2 ウィリアム・ホガース《大英芸術家協会展のカタログ裏表紙絵》

無理解な専門家——評論家や美術商——に対する痛烈な批判。宮廷に仕える小姓のようないでたちの洒落込んだカツラをかぶった腰の曲がった醜い男——ネズミ——が虫眼鏡を片手にせっせと水をやっている。鉢植えは枯れきった根っこばかり。EXOTICKSの文字は過去の大陸の芸術作品をいつまでも有り難がって他に目もくれない、その愚かさを皮肉。シャルル・グリニョンによるエッチングおよびエングレーヴィング、1761年、大英博物館。



W. Hogarth sculpsit. C. Grignani sculp. Juv.

Published according to Act of Parliament May 7, 1766.

また 25 歳以上という年齢制限と英国在住であることを条件とし、ロンドンにある他の芸術家共同体との掛け持ちも禁止された。創立メンバーとして、院長のレノルズのほか、ウエストやチェンバーズら設立許諾願にあった 22 名、またトマス・ゲインズボロ (Thomas Gainsborough 1727-88) などを含む合計 36 名が記されている (第 2 項目)。36 名のなかには銅版画師は含まれず、翌年から設置された準会員制度 (Associate Academician) に組み込まれたものの、正会員への道は 1856 年まで開かれなかった。女性会員はスイス出身のアンジェリカ・カウフマン (Angelica Kauffmann 1740-1807) と花の画家として名高かったメアリー・モザー (Mary Moser 1744-1819) の 2 人だけであった。しかしながら、彼女たちは正会員ではあるものの、集会への参加などは期待されず、たとえば美術学校における毎年の学内コンクールの審査などについても候補者リストに印をつけてアカデミーに送るだけであった。ヨハン・ゾファニー (Johann Zoffany 1733-1810) の《ロイヤル・アカデミーのアカデミー会員たち》(*The Academicians of the Royal Academy*, 1772) では、石膏像を背に、補聴器を手にした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 2 人はモデルの後ろの壁に肖像画として描き込まれているだけである⁷。

ロイヤル・アカデミーが誕生した 18 世紀は、ホガース、ゲインズボロといった個性豊かな才能、また宮廷ではラムジー (Allan Ramsay 1713-84)、レノルズ、ウエストら古典主義の流れをくむ画家が活躍した時代であり、それまでの英国美術史上類例をみない才能豊かな時代であった。ヘンリー 8 世時代のハンス・ホルバイン (Hans Holbein, the Younger 1497/98-1543)、またチャールズ 1 世の手厚い庇護をうけたヴァン・ダイク (Sir Anthony van Dyck 1599-

7 女性画家とロイヤル・アカデミーに関しては、Elizabeth Eger et al. eds., *Women Writing and the Public Sphere, 1700-1830* (Cambridge: Cambridge UP, 2001) に興味深い論考が収められている。とくに Charlotte Grant と Elizabeth Eger の論文がおすすめ。

1641) らが活躍したこともあったが、いずれもいってみれば宮廷の「お雇い外国人」画家であり、英国内に才能豊かな画家を養成するということにはならなかった。ロイヤル・アカデミーが設立された翌年の1769年1月、最初の6人の学生がロイヤル・アカデミーの門をくぐる。入学生のなかには18世紀を代表する彫刻家ジョン・フラックスマン (John Flaxman 1755-1826) がおり、18世紀末までには建築家ジョン・ソーン (John Soan 1753-1837)、ウィリアム・ブレイク、第5代ロイヤル・アカデミー院長となった肖像画家サー・トマス・ロレンス (Sir Thomas Lawrence 1769-1830)、ジョン・カンスタブル (John Constable 1776-1837)、J・M・W・ターナー (J.M.W. Turner 1775-1851) らが入学した。また19世紀に入ってからホルマン・ハント (Holman Hunt 1827-1910)、ジョン・エヴァレット・ミレー (John Everett Millais 1829-96)、ダンテ・ガブリエル・ロセッティ (Dante Gabriel Rossetti 1828-82) らのラファエロ前派や、アーサー・ヒューズ (Arthur Hughes 1832-1915)、ジョン・フレデリック・ワッツ (George Frederick Watts 1817-1904)、ジョン・ウィリアム・ウォーターハウス (John William Waterhouse 1849-1917) など、19世紀英国美術界を代表する煌びやかな才能を排出したのである。

II

リチャード・D・オールティック (Richard D. Altick) は大著『ロンドンの見せ物』(*The Shows of London*, 1978) の中で、ホレス・ウォルポール (Horace Walpole 1717-97) の言葉を引きながら次のように書いている。

1770年にウォルポールは、サー・ホレス・マンにロンドンの目新しい出来事、つまり、鎬を削っている三つの美術展(ロイヤル・アカデミー、王立美術家合同協会、貧苦の同業者救済を目指して連帯した美術家協会)について書いた手紙の中で、「これらを見たいという人気たるやすまじく、時には会場のある通りを横

切ることができない始末です。しかし、何であれ、ともかくただ見せるだけで信じていたいほど収益が集められるのです。——新しい流行が登場するとその展覧会の入り口では客は一シリングか半クラウンを払うのですから。」ありとあらゆる種類のロンドンの展覧会の数は、その当時、本当にそれほど著しくは増加しなかったかもしれないが、ウォルポールは増加したと確かに考えたのであり、彼が見せ物に対する格別の本能と好みを持ち合わせていた以上、その証言は無視されるべきではない⁸。

ロイヤル・アカデミー創設前後については先に述べたが、その創設目的の1つが毎年恒例の「大展覧会」(“Summer Exhibition”) (‘exhibition’ とは「原則として金を払って見る、絵画、物品、人間を含む生物の展示」) であった。展覧会人気は芸術家の社会的認知度を高め、また芸術に対する国民的関心を喚起し、美術市場全体を活性化した。ここで問題にしたいのはロイヤル・アカデミーから排除もしくはこれに加わることを潔しとしなかった画家たちがいたことである。「イギリス絵画の父」と呼ばれ18世紀ヨーロッパを代表する芸術家でもあったウィリアム・ホガース (William Hogarth 1697-1764) は、叔父で歴史画家のジェイムズ・ソーンヒル (James Thornhill 1675-1734) が理事長を務め運営が行き詰まっていたデッサン・アカデミーをソーンヒルが亡くなった1734年に引継ぎ、セント・マーティンズ・レーンのピーター・コートに再建した。ホガースはロイヤル・アカデミー創設以前に亡くなっているが、英国の芸術の状況とくにアカデミーの役割には強い関心を示していた。ウォルポールとの対話から生まれた「画家のための弁明」(“Apology for Painters”) と自ら呼ぶ文章の中で、ホガースは肖像画家を除く画家にはパトロンがいないことを嘆き、その原因を、英国が商業・産業に熱中していることやコレクターが外国産の絵画や彫刻を購入することに汲々としていることなどに求めた。王立の美術院を創

8 Richard D. Altick, *The Shows of London* (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1978). 邦訳、『ロンドンの見せ物 I』小池滋監訳 (国書刊行会、1990年) 73頁。

設することにはホガースは反対であったようすが窺われる⁹。ホガースはまた、芸術家の間に格差をつけることに反対し、従って、フランスのアカデミーを範とする英国ロイヤル・アカデミー創設には反対していた。

ロイヤル・アカデミーは国の支配者（ジョージ3世）の代弁者であり、ロイヤル・アカデミーが掲げる理論やその実践は、国王の威光を高め、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・利益を国家のそれと一体化させるものであった、とディヴィッド・ソルキン（David Solkin）は指摘する¹⁰。1769年6月の『パブリック・アドバタイザー』（*Public Advertiser*）に匿名で文章を寄せた“Musidorus”は、ロイヤル・アカデミーを次のように褒め称えている——「このロイヤル・アカデミーという制度は、無数の喜ばしい思考を繊細で寛大な心にもたらすであろう……暗闇と完全な忘却の中に埋もれている多くの天才を無名の状態から呼びだすかも知れない」¹¹。他方ジョージ3世の支持を得られなかった芸術家たちは、時代の流れはとてつもなくひどい方向に向かっていると感じていたようだ。ロイヤル・アカデミーは芸術界の不満をとくに増大させるための制度ではなかったものの、実際、ロイヤル・アカデミーへの王の関与を、当時の政治的混乱——とくにジョン・ウィルクス（John Wilkes 1727-97）事件——に対して、国が取った方針と結びつけて考えるひと

9 Michael Kitson, “Hogarth’s ‘Apology for Painters,’” *Walpole Society* 41 (1966-68): 46-111. Pat Rogers は、ここに表明された Hogarth の見解は、Reynolds をロイヤル・アカデミーの院長に押し上げた時代のある種の「流れ」とは真つ向から対立するものであったと指摘している。“Introduction” by Pat Rogers 3.

10 David H. Solkin, *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in the Eighteenth-Century England* (New Haven: Yale UP, 1993) 260. ロイヤル・アカデミーは George 3 世の “patronage, protection and support” (“The Instrument of Foundation”) を得ることになったが (Hutchison 24)、一方、反君主的主題を描いた John Hamilton Mortimer (1740-79) や Robert Edge Pine (1730-88) らはロイヤル・アカデミーのメンバーからは外された。

11 *Public Advertiser* (2 June 1769) 2.

たちがいた¹²。ロイヤル・アカデミーという制度への不満は芸術界という狭い領域だけのものではなくなってしまったのである。過激なジャーナリストたちは、ウィルクスが提示した問題を、ロイヤル・アカデミーを巡る不満・対立の原因と同じ性格のもとであるとみなした。つまりロイヤル・アカデミー支持者たちが「自由」の道具とみなしたものを、ウィルクス支持者たちは権威による介在と捉えるようになったのである。こうして視覚芸術は公的性格を帯びはじめた。ウィルクス派の新聞『ミドルセックス・ジャーナル』(*The Middlesex Journal*)には、“Fresnoy”という匿名で1769年から1770年にかけてロイヤル・アカデミー＝制度批判が掲載され、芸術の審美的判断を政治的目的に利用する絵画批評も現れるようになった。

1769年に開催された第1回ロイヤル・アカデミー展覧会と大英芸術家協会

12 週刊紙 *The North Briton* 45 (April 23 1763) のなかで議会開会式における George 3世の勅語を批判したため、Wilkes は、ビュート (3rd Earl of Bute) 内閣によって騒乱罪と叛逆罪の容疑にもとづく一般逮捕状によって拘引された。一旦は議員の特権で釈放されたが、同年、再び逮捕・投獄された。罰金刑と市民権剥奪の判決を受けて下院を追放されてパリへ亡命。この間、Wilkes は年 1000 ポンドの生活費をウィッグ党から受けてイタリア各地を放浪。その後 1768 年 (ロイヤル・アカデミー創設の年) 3 月にロンドンに戻り、ミドルセックスから下院に立候補、当選。しかし翌 1769 年に下院決議により議員資格を奪われた。ロンドンでは「ウィルクスと自由」(Wilkes and Liberty) をスローガンに民衆のデモが起こり暴動に発展した (中野好之編著『パーク政治経済論集——保守主義の精神』[法政大学出版局、2000 年] 943 頁注を参照)。この Wilkes 問題が、独立を求めるアメリカ植民地の人々に勇気をあたえた。この点については Pauline Maier, “John Wilkes and American Disillusionment with Britain,” *William and Mary Quarterly*, 3rd. Ser. 20 (1963): 373–395 に詳しい。「ウィルクスと自由」については、George Rude, *Wilkes and Liberty: A Social Study of 1763–1774* (Oxford: Clarendon P, 1962) を参照。また Wilkes 問題に対する Samuel Johnson (“The False Alarm” [1770] を見よ) の見解等については、James T. Boulton, *The Language of Politics in the Age of Wilkes and Burke* (London: RKP, 1963) が今なお優れた必須文献のひとつである。

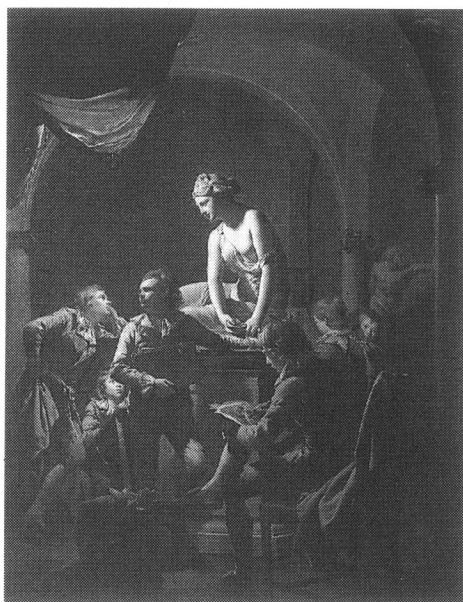


図3 ジョゼフ・ライト・オヴ・ダービー《ランプの灯りのもとのアカデミー》

想像上のアカデミーの一室。中央には複製の《貝殻を持つ妖精(=ヴィーナス)》と周りを囲むヴァン・ダイク風の洋服をきた6人の少年=画学生たち。彫像の向こう側、柱の裏側には《拳闘士》が置かれている。1769年スプリング・ガーデンで開催された大英芸術家協会の展覧会に出品。同年同時期にロイヤル・アカデミーの展覧会がベル・メルで開催された。ここに描かれたアカデミーの様子は権威に基づくロイヤル・アカデミーのあり方への批判の意味もある。油彩、1769年、イェール英国美術センター。

のそれとを比較してみると、双方の性格の相違は一目瞭然である。前者には歴史画であれ肖像画であれ古典から画題をとったものが多く、他方、後者には17世紀オランダ絵画の系譜を引く作品が多く出品された。ロイヤル・アカデミーの展覧会に出品した画家はレノルズを筆頭に、ウェスト、カウフマン、ゲインズボロなどであり、他方大英芸術家協会に出品した画家は、ジョゼフ・ライト、ゾファニー、ジョージ・スタップズ (George Stubbs 1724-1806) などであった。

反ロイヤル・アカデミー的態度を示したジョゼフ・ライトは、スタップスやゾファニーらと共に (もっともゾファニーはまもなく「敵陣」に寝返ることになるが)、創設されたばかりのロイヤル・アカデミーとは一線を画そうとした芸術家の1人であった。ジョゼフ・ライトがそのような振る舞うことになった原因の1つは、彼がロイヤル・アカデミー創設メンバーに選ばれなかったことにある。絵画理論上の違い (政治的な含意の違いも) もあり、ジョゼフ・ライトはロ

イタル・アカデミーの前身でもあった大英芸術家協会に忠誠を尽くすことになった。ジョゼフ・ライトは、ロンドンを離れて暮らしていたために、両陣営で交わされたパンフレット戦争に加わることはなかったが、1769年に開催された展覧会にジョゼフ・ライトが《灯りのもとのアカデミー》(*Academy by Lamplight*; 図3) という題の作品を出したことは少なからず重要な意味をもつだろう。なぜなら同年にロイヤル・アカデミーの第1回美術展が開催されており、ジョゼフ・ライトの作品には彼のロイヤル・アカデミーへの反発が意図されていたのではないかと考えることが出来るからである。

ここに描かれているのは想像上のアカデミーである¹³。アカデミーのある一室の中央に置かれた複製の《貝殻を持つ妖精 (=ヴィーナス)》(*Nymph with a Shell*) とその周りを囲むヴァン・ダイク風の洋服をきた少年=画学生たち6人。彫像の向こう側、柱の裏側には《拳闘士》(*The Gladiator*) が置かれてある。「貝殻を持つ妖精」が女性的美を現しているとすれば、「拳闘士」は男性的崇高美を象徴しよう。「貝殻を持つ妖精」はこれらの少年たちにとっては美的快楽の源であり、彼らの感情と魂をより深い愛情と同胞愛へと鍛え上げるためのものである。ジョゼフ・ライトの他の作品では、科学実験器具つまり「空気ポンプ」や「(惑星の運動を示す) 太陽系儀」が絵画の中心に置かれ、それを囲む鑑賞者の視覚的快楽の対象となっている。ジョゼフ・ライトにとり、絵画の目的は道徳的かつ教育的なものであった。中央におかれた芸術作品は、文化的・審美的イデオロギーが交錯した新たなイデオロギーを産出するためのネットワークの中核となる。このようなイデオロギーは、運営に関して各メンバーが等しく発言権をもつクラブ的なホガースのセント・マーティンズ・レーンのデッサン・アカデミーや、自己抑制の働くひとたちからなる共同体としての公

13 Benedict Nicolson はここに描かれた部屋は、ロイヤル・アカデミーと冷たい関係にあった Incorporated Society of Artists of Great Britain の連中がよく使った部屋ではないかと指摘している。Benedict Nicolson, *Joseph Wright of Derby: Painter of Light* (New Haven: Yale UP, 1968) vol. I, pl. 45 n.

共空間の自己イメージに相応しい¹⁴。ジョゼフ・ライトにとり、権威に基づくロイヤル・アカデミーはいわば招かれざる客であり、その脅威に対抗すべく、ジョゼフ・ライトは個人の美的体験以外いかなる権威をも認めないアカデミーを《灯りのもとのアカデミー》の中で表象してみせたと言えるのである。

III

ロイヤル・アカデミー創設時に掲げられた2本柱は、毎年の大展覧会の開催と美術学校における若い世代の育成であった。ロイヤル・アカデミーという制度＝公共空間は文化的・審美的・政治的欲望／権力が交差・交流する場である。そのような空間においては独自の言説が生まれることになる。それがレノルズの『美術講義』に他ならない。レノルズの『美術講義』は1769年の1月と12月に第1回、第2回の講義が行われ、1772年から1790年の間は隔年の講義となった。行われた講義内容は、翌年の初めに20～30頁の権威あるパンフレットとして纏められ配布された。レノルズの『美術講義』が、詩と絵画の相互補完・相互照応関係というアリストテレスやホラティウス以来の伝統のなかに位置づけられるものであることは、レノルズが絵画を論ずるにあたって、絶えず詩の場合と比較するところにも明らかである。リチャード・カンバーランドによれば、レノルズは「詩と絵画の女神はとても近い親戚である」ことをよく知っていた¹⁵。

「美とはなにか」という問いに対して、レノルズは、美とは個々の美しさではなく、一般化・普遍化された知的な美しさであると答える（『第9回美術講義』を参照）。つまり、美とは目の前にあるものではなく、頭の中で構成・統合さ

14 Hogarth の St Martin Lane's Academy の特徴については、Hutchison 10 ff. に詳しい。

15 Martin Postle, *Sir Joshua Reynolds: The Subject Pictures* (Cambridge: Cambridge UP, 1995) 148.

れた美、恒久的な永遠の美のことであり、具体的には画家は清澄な線、明朗な構図で「決定的瞬間」をとらえ、鑑賞者の想像力に訴え深い感動を呼び起こすことのできる「歴史画」を目指すべきであるという。レノルズは古典的美術理論に従い、ミケランジェロやラファエロに代表されるルネサンスのイタリア美術を最高の芸術と考え、ティツィアーノなどのヴェネツィア派はその下、ルーベンスなどフランドル派や目の前の卑近な題材を描くことの多いオランダ美術をさらにその下とみなす。レノルズはさらに、「偉大な」「装飾的な」「個性的な」という独自の分類法で芸術を区別する。「偉大な」様式グランド・マナー（莊重様式、古典主義的な堂々とした様式のこと）とは、言うまでもなくローマ派のものであり、ヴェネツィア派は「装飾的」そしてそれ以外はすべて「個性的」様式として区分する。レノルズの絵画論への影響源としてジョナサン・リチャードソンの名前をあげることができるが、美術講義を始める以前の1759年秋にレノルズは、サミュエル・ジョンソン（Samuel Johnson 1709-84）の『アイドラー』（*The Idler*）誌（1759年10月20日、第79号）に次のような一文を寄せている。

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 which ought to give place to a beauty of a superior kind, since one cannot be obtained but by departing from the other.¹⁶

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觀念にのみ注目する。オランダ派は、これとは異なり、字義通りの真実と、いわば偶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

16 “Appendix B” in Pat Rogers 352.

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、なぜならば、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。

レノルズはこう結論する——「その結果、もしも自然の不変・普遍的観念に注目することによって画家は美を生みだすことができるならば、逆に、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。『美術講義』のなかでも注意深くかつ繰り返し言及される絵画における具体的で物質的な「微細」「特殊」「奇形」は、個人の精神や政体にとりその秩序を乱す象徴的脅威として排除されている。レノルズにおける審美的知覚のパラダイムは、英国支配階級の均質性と結束の維持という究極的目的を果たすための文化的手段・装置にほかならないとエリザベス・ボールズは喝破する¹⁷。レノルズの『美術講義』は、叙事詩にも匹敵する荘重体の絵画（歴史画）に関する高尚で威厳がありまじめで洗練された言説と「奇形」「グロテスク」に充ちた言説とが混淆したものであった¹⁸。

このようなレノルズの見解の背後には数多くの先達と同時代人が透けて見え

17 Elizabeth A. Bohls, "Disinterestedness and denial of the particular: Locke, Adam Smith, and the subject of aesthetics," *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*, ed. Paul Mattick, Jr. (Oxford: Clarendon P, 1993) 16-51 がこの問題に関して鋭い考察を行っている。また John Barrell, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt* (New Haven: Yale UP, 1986) は、"A Republic of Taste", "civic humanism" さらに Reynolds、James Barry らの絵画理論の政治学について論じたもっとも優れた論考である。

18 Peter Stallybrass & Allon White, *The Politics & Poetics of Transgression* (Ithaca, New York: Cornell UP, 1986)、とくに第二章 "The Grotesque Body and the Smithfield Muse" (80-124) を参照。新古典主義の作家たちは「グロテスク」とみなしたものを、よりクラシカルにあった言説へと翻訳しようと努力した。その言説とは、高尚で、まじめで洗練されており、叙事詩や悲劇といったジャンル

るが、ここではとくに、先に言及したジョナサン・リチャードソンに注目してみよう。リチャードソンはレノルズの師トマス・ハドソン (Thomas Hudson 1701-79) の師でもある。レノルズはリチャードソンの『絵画の理論』(*An Essay On the Theory of Painting*, 1715) に触発され、絵画は他の芸術よりも優れており、ラファエロはポープや他の著名な芸術家よりも上であると確信したといわれる。ここにホガースとレノルズの違いがあるわけだが、リチャードソンは英国における本格的美術批評の創始者であり、その美術批評はレノルズの『美術講義』で頂点に達した。『絵画の理論』の中でリチャードソンは、視覚芸術界のミルトンとも呼ぶべき大陸の偉大な歴史画家を念頭に置きつつ、今や若き画家が過去の偉大な師たちと肩を並べる機会を求めるときだという。そうすることによって、絵画は「自由学芸」のひとつとなり詩の「姉妹芸術」の地位に昇ることができる。リチャードソンは考えたのである (この考えはレノルズの「第3回美術講義」に反映されている)。レノルズはリチャードソンの説いた画家という社会的に高い地位を持つ職業、主題の高貴さを維持しようとした。リチャードソンは次のように言う。

The business of the painter is not only to represent Nature, but to make the best choice of it; maybe to raise, and improve it from the commonly, or even rarely seen, to what never was, or will be in fact, though we may easily conceive it might be.¹⁹

画家の仕事は自然を表象するだけでなく、そこから最高の選択をすることである。

→と関係が近く、純粹で単一的、閉じて完結的、均整がとれて左右対称、威厳があって端正といった類のものである。同様に重要なことは、彼らが同時にグロテスクを象徴する要素を領有し、彼ら自身の言説における軽蔑の対象として、それを想像力の中核においたことである」(邦訳、『境界侵犯—その詩学と政治学』本橋哲也訳、ありな書房、1995年、150頁) という議論は、『美術講義』という新古典主義を代表する混淆した言説の分析にきわめて有効な視点を提供する。

19 Jonathan Richardson, *An Essay On the Theory of Painting* (1715; 2nd ed. London, 1725) 123.

おそらく、自然を卑近なあるいは滅多に目にすることのない状態から、かつて決してなかったような状態あるいは今後もあり得ないであろうような状態——そうなるであろうと容易に考えるかもしれないが——にまで高め改良することである。

リチャードソンは、若者たちの「趣味の教育」に大きな価値を見いだすヴィック・ヒューマニズムをしっかりと身につけていた。また国家 (polity) における芸術のもつ教育的役割の重要性をも認識しており、レノルズもそのようなりチャードソンの考えを引き継いだ。

歴史画家を目指すレノルズの絵画と理論の特徴として、(1)「引用」、(2)「詩は絵のごとく」理論をあげることができる。エドモンド・バーク (Edmund Burke 1729-97) によれば「レノルズの絵は彼の理論を例証するものであり、彼の理論は彼自身の絵画から引き出されたものであり……そのような画家として、レノルズは深淵で洞察力のある哲学者であった」²⁰。バークの証言を裏付けるために、また、レノルズが「観念を普遍化」(“to generalize his ideas”) したいという衝動を自分の作品のなかでどのように実践したかを、《理論》(Theory, 1779-80; 図4)と《悲劇の女神としてのシドンズ夫人》(Mrs. Siddons as the Tragic Muse, 1789; 図5)を例に取り、具体的に検証してみよう。《理論》はもともと18世紀後半のロイヤル・アカデミーの本拠地となったサマセット・ハウスの天井装飾の一部であった。芸術の目標は自然の模倣であると考え、高度に抽象的な概念を表す視覚的表象を生み出すことを自らに課したレノルズの芸術理論は、オランダ絵画に特徴的な特殊や細部を重視する自然主義とは対立し、普遍的な理想型へと向かう傾向をもつ。言い換えれば、自然は不完全なものに見なされ、従って、自然は普遍化され巨匠の確立した芸術法則を参照することにより矯正されなければならなかった。それゆえ、《理論》は、ただの18世紀当時のドレス・ファッションを纏っているように描かれてはならな

20 Charles R. Leslie and Tom Taylor, *Life and Times of Sir Joshua Reynolds* (London: J. Murray, 1865) II: 630.



図4 サー・ジョシュア・レノルズ《理論》

この絵は、18世紀後半のロイヤル・アカデミーの本拠地サマセット・ハウスの天井装飾の一部であった。レノルズはヨーロッパの古典的伝統に従い、絵画の理論を優美な雲の上にどっしりと腰を下ろし天上へと想いをはせる女性によって擬人化している。右手の巻物には「〈理論〉とは真に〈自然〉たるものについての知である」と刻まれている。油彩、1779年頃、ロイヤル・アカデミー。

かった。彼女が「天上に」いること、眼差しが上方を見ているということは、彼女が外側の世界に存在する、というよりも芸術家の精神の内にある理想として存在する完全なる美、高貴さを求めるレノルズの絶え間ない努力を暗示している。頭を支える左手というポーズは「瞑想」のポーズであり、それは巻物に刻まれたモットーを絵画言語に移すべく瞑想する姿でもある。既に指摘されていることだが、《理論》にはラファエロの《洗礼者ヨハネ》(St John the Baptist) や《軍神マルス》(Mars) からの「引用」が見られる(図6)²¹。

《悲劇の女神としてのシドンズ夫人》は当時の有名な悲劇女優の肖像画であ

21 Charles Mitchell, "Three Phases of Reynolds's Method," *Burlington Magazine* 80 (1942): 35–40. Reynoldsの方法は「剽窃」(plagiarism)であるという批判があったが、これに対して Horace Walpole は「剽窃」ではなく「引用」(quotation)であると弁護した。ダブリン出身の画家 Nathaniel Horne, *The Conjuror* (1775; 図6) は、「引用」だらけの作品を描く Reynolds に対する諷刺と批判を意図したきわめて大胆な絵をロイヤル・アカデミーに出品しようとしたが、Kauffmann らの猛烈な反対に遭い、ロイヤル・アカデミーからは拒否された。Postle 134; John Newman, "Reynolds and Horne: 'The Conjuror' Unmasked," *Reynolds*, ed. Nicholas Penny (London: Royal Academy of Arts, 1986) 344–54 は、この事件のもつ複雑な状況を詳しく分析している。



図5 サー・ジョシュア・レノルズ《悲劇の女神としてのシドンス夫人》

当時のアカデミーで奨励された典型的なグランド・マナーによる作品。雲の上の玉座に座し、他を圧倒するシドンス夫人。背後にいるのは悲劇に伴う2つの感情、血糊のついた剣をもつ「憐れみ」(左)と盃を手にした「恐怖」(右)。演劇一家に生まれたサラ・シドンスは、表情豊かな美貌と女王のような気品と風格によって一世を風靡した女優として、イギリス演劇史にその名をとどめている。油彩、1789年、ハンティントン美術館。



図6 ナサニエル・ホーン《奇術師》(*The Conjuror*)

美術界の帝王的存在であるレノルズが過去の名作をつぎはぎする「剽窃行為」を糾弾した作品。画面中央にはレンブラント風の上衣を着たレノルズを思わせる奇術師。彼の魔法の杖には過去の名作がまわりつき左下隅にある火のなかには吸い込まれ、やがてそこから金で縁取られた絵画が浮かびあがる。名作のなかにはラファエロ、ミケランジェロ、ティツィアーノ、ヴァン・ダイクの作品が含まれる。ロイヤル・アカデミーへの出品を拒否された。ホーンはダブリン出身。油彩、1775年、ダブリン、アイルランド国立美術館。

るが、「歴史的肖像画」(“historical portrait”) 家を目指すレノルズの手法は、肖像画と歴史画を混同することではなく、大陸の歴史画の巨匠から構図を「借用」もしくは「引用」することで肖像画を歴史画のレヴェルにまで引き揚げることであった。《悲劇の女神としてのシドンズ夫人》は、第5代ロイヤル・アカデミー院長であった肖像画家ロレンスに、「疑いもなく世界でもっとも美しい女性の肖像画である」(“indisputably the finest female portrait in the world”) と言わしめたほどの作品である。この作品にも大陸の巨匠の構図を「借用」「引用」することで「複合スタイル」(“the composite style”) を目指したレノルズの意図が窺われる²²。《理論》の女性同様、「天上に」に目をやるシドンズ夫

22 Reynolds はすぐにそれと気づかれるよう意図的に「引用」することがある。

“Discourse 6” (1774) のなかでも Reynolds は、「借用」/「盗用」と「模倣」の違いはどこにある? と言いたげである。E. H. Gombrich, “Reynolds’s Theory”

人の背後にふたりの人物が配置されている。向かって左には陰鬱な眼差しで血糊のついた剣を右手にもつ人物が、右には恐れおののく表情をした杯をもつ人物がいる。2人はその表情からして何かしら異常な事態・事件が起こったことを想像させ、この絵に不吉な雰囲気をも濃厚に漂わせることになる。明暗の描き方はレンブラントを思わせる。シドنز夫人の背後の2人は、「罪」(Crime)と「後悔」(Remorse)と見なされることがある。しかしながら、彼らは、むしろ、アリストテレスの『詩学』にいう「憐れみ」と「恐怖」つまり悲劇に伴う2つの感情の擬人化であるといえよう。剣と杯は悲劇の女神・メルポメネ(Melpomene)のアトリビュートであり²³、悲劇女優・シドنز夫人にまことに相応しい。さらにシドنز夫人のポーズそのものもミケランジェロ作システィナ礼拝堂の天井に描かれた預言者イザヤを、また背後にいる向かって左側の人物のポーズは同じく預言者エレミアからの「借用」であるという。このようにレノルズは《悲劇の女神としてのシドنز夫人》において、偉大な先達に「言及」し「引用」することでこの作品を単なる肖像画から歴史画の地位にまで高めようとする。当時の教養ある鑑賞者はこの絵からミケランジェロを思い浮かべることが期待されており、それによってミケランジェロのもつ威厳と権威をこの作品からも感じ取ることが求められたのである。レノルズの絵画理論によれば芸術の目的は倫理的・道徳的なものであり、鑑賞者の思考を高め「普遍的な清廉さと調和の瞑想」(“through contemplation of universal rectitude and harmony”)によって、鑑賞者の心から取るに足らぬ詰まらぬ夾雑物を取り除

and Practice of Imitation,” *Burlington Magazine* 80 (1942): 40–45 はこの問題を論じて鋭い。

23 George Richardson, ed. Cesare Ripa, *Iconologia* (2nd ed, 1779) には“(Melpomene) is painted in a grave aspect, in a heroick dress, with her head finely attired; she holds a cup in one hand, and a dagger in the other, with a crown and scepter at her feet; she is shod in buskins, which were used by the ancient tragedians...”と記されている。

くことにある。画家は崇高な主題を取り上げるべきであり「偶然」や軽薄な飾りなどは除去しなければならない。肖像画は本来優れて個人的・個性的なものであるが、それらは崇高な歴史画には相応しくない。レノルズは次のように書いている。

If a portrait-painter is desirous to raise and improve his subject, he has no other means than by approaching it to a general idea. He leaves out all the minute breaks and peculiarities in the face, and changes the dress from a temporary fashion to one more permanent, which has annexed to it no ideas of meanness from its being familiar to us.²⁴

もしも肖像画家が自分の絵の主題を高めよりよくしたいと望むなら、その主題を普遍的な観念に近づける以外に方法はない。肖像画家は顔に表れるあらゆる微細な変化や特殊を排除し、衣服も同時代のもの——それは我々にとり親しみがある故に卑近な感じを与える——からより普遍的な衣装に変える必要がある。

これこそ^{グランド}荘重スタイルを求めるレノルズが《悲劇の女神としてのシドンズ夫人》で行ったことに他ならない。ミケランジェロに「言及」したのもシドンズ夫人の衣装に優美な髪を与えたのも、すべて上に述べたレノルズ理論の実践に他ならない。「第4回美術講義」のなかでレノルズは、「衣服の変化を描くのはより劣ったスタイルです。歴史画家にとり、衣服は毛でもリンネルでも絹やサテンでもありません。それは優美な髪のある柔らかい織物 (drapery) 以外のなにものであってもいけません」と書いている。

IV

「引用」「借用」を中心に話を進めてきたが、次にレノルズと「詩は絵のごとく」理論について検討してみよう。リチャード・オールティックによれば、ロ

24 "Discourse 4" (1774) 132.

イタル・アカデミーの誕生と共に文学作品を画題にした絵画は公的地位を与えられ、「詩は絵のごとく」理論と絵画の最高位を占める歴史画とが結び合わされることによりこの時代の審美的条件が満たされた²⁵。ジョゼフ・ライトの友人でもあったウィリアム・ヘイリー (William Hayley 1745-1820) は、肖像画家ジョージ・ロムニー (George Romney 1734-1802) 宛書簡体詩の形式をとった『絵画論』(*An Essay on Painting*, 1781) のなかで、歴史画の優位を説き、詩と絵画が互いに相手の光を反映し合い、双方が英国において合体 (“united”) することによりその輝きは倍加するであろうと語っている。歴史画家はシェイクスピアやミルトンの作品から画題を得るべしとも述べている²⁶。レノルズに画家になることを決意させたリチャードソンは「絵画はもうひとつの詩文である」という言葉を残し、「詩は絵のごとく」というアリストテレスやホラティウス以来、西欧文化において連綿と受継がれてきた理論を継承していることを表明したが、「^{ペンシル}絵筆で文章を書き、^{ペン}筆で絵を描いた」といわれるレノルズも、リチャードソン同様、諸芸術の交流・競争・比較とくに文学と絵画のパラゴネ (優劣論争) という伝統ある主題を受け継いだ²⁷。ヘンリー・フューズリ (Henry Fuseli 1741-1825) の言葉を用いれば「今や読者 (readers) は鑑賞者 (spectators) になった」²⁸。

25 Richard D. Altick, *Paintings from Books: Art and Literature in Britain, 1760-1900* (Columbus: Ohio State UP, 1985) 17.

26 William Hayley, *An Essay on Painting* (1781), Epistle I: 161-67; Epistle II: 495-568; rpt. Donald H. Reiman, ed., *William Hayley* (New York: Garland, 1979)

27 Reynolds の *Discourses* には至る所に詩と絵画の類似関係への言及がみられるが、“Discourse 7” (1776) の冒頭には「描写を仕事とする人なら誰しも、詩人——その言語はなんであれ——について十分知悉しているべきである。詩的精神を吸収し己の思想の貯蔵庫を豊かにする必要がある」とある。Reynolds は Shakespeare (John Boydell’s “Shakespeare Gallery” [1789] に1点)、Milton や Laurence Sterne (1713-68) などの代表的文学作品を主題にした作品も数多く残した。

28 *Analytical Review* (July 1788) 114.



図7 サー・ジョシュア・レノルズ《投獄されたウゴリーノと子供たち》

西欧中世を代表する詩人ダンテ『神曲』「地獄篇」第33歌を対象としたレノルズの歴史画。悲運の人ウゴリーノ伯挿話は、レノルズの友人たちをはじめ18世紀イギリスの画家・詩人・批評家に最も人気の高いエピソードの1つであった。ミケランジェロ、アンニバレ・カラッチや、シャルル・ル・ブランの「感情表現」からの「借用」が指摘されている。油彩、1773年、ナショナル・トラスト。

レノルズ作品に《獄中のウゴリーノ伯爵と子供たち》(*Count Hugolino and his children in the Dungeon*, 1773; 図7)という、西欧中世を代表するダンテの『神曲』(*The Divine Comedy*, 1304–11)「地獄篇」(*Inferno*)第33歌に描かれたウゴリーノ伯爵とその一族にまつわる悲劇を描いたものがある。具体的な文学テキストとその挿絵化という「詩は絵のごとく」理論の実践であり、この作品は「レノルズ最初の歴史画」と言われる²⁹。

『アニュアル・レジスター』(*The Annual Register* 13 [1770])には、レノルズがすでにウゴリーノ伯挿話に興味を寄せていることが記事となっており、併せ

29 “his first true ‘History Painting’”とNicholas Pennyは書いている。“An Ambitious Man: The Career and the achievement of Sir Joshua Reynolds,” *Reynolds*, ed. Penny 31を参照。

で物語の内容も詳しく紹介されている³⁰。この画題は18世紀英国におけるダンテ受容とも微妙に絡み、『神曲』「地獄篇」のなかでも最も人気の高い挿話であった。ジョセッペ・バレッティ (Giuseppe Baretti 1719-89)、エドワード・ギボン (Edward Gibbon 1737-94)、オリヴァー・ゴールドスミス (Oliver Goldsmith 1728-74)、ジョゼフ・ウォートン (Joseph Warton 1722-1800) といったレノルズの友人たちの多くが、ダンテに強い興味と関心を抱いていたこともレノルズにこの主題を描かせた理由であろう。レノルズ以後、フューズリ、ブレイク、フラックスマンらがこのテーマを手がけたことから明らかなように、野心ある画家が挑戦するに値するテーマだったのである。なかんずくレノルズがウゴリーノ伯挿話を選んだのは、ジョナサン・リチャードソンの影響に違いない。当時もっとも影響力のある肖像画家にして英国最初の本格的絵画理論家であったリチャードソンが、ウゴリーノ伯の挿話を英訳した論じてもいるからである。歴史書、『神曲』そしてミケランジェロの「浅浮き彫り」によって試みられてきたこの主題は、諸芸術のなかでも最高の位にある絵画によってこそなされるべきであり、完成されなければならないというのがリチャードソンの考え方であった。

レノルズの絵は、2人の息子と2人の孫と共に塔に幽閉されたウゴリーノ伯が、彼らの悲惨な未来を暗示する夜明けに見た不吉な夢から目覚めた直後の様子を描いたものであるという。レノルズは1773年のロイヤル・アカデミー展覧会に次のような言語テキストを添えて出品した。

Turned to stone I could not cry,
but heard them cry and my Anselmo say,
“Father, how you do stare! But why?”
I could not weep—all through that day,

30 “Subject of a Picture, now painting by Sir Joshua Reynolds,” *Annual Register* 13 (1770): 194-95 を参照。

and through the night—and I did not reply. (*Inferno* 33: 49–53)

俺は泣かなかった、身の内は石と化した。

子供たちは泣いた、そしてアンセルムムッチォがいった、

『お父さん、そんな顔して、どうしたの?』

だが俺は泣かなかった、俺は答えなかった

その日一日中も、その夜も³¹。

最近の調査でこの引用テキストは、もともとレノルズの画布そのものにも刻まれていたことが明らかになっており、《獄中のウゴリーノ伯爵と子供たち》の「エクフラシス（作品描写）」ともなっている。このことはつまり《獄中のウゴリーノ伯爵と子供たち》が「詩は絵のごとく」理論の伝統のなかに息づいていたことを物語る。1771年12月の「第4回美術講義」のなかでレノルズは、歴史画の「莊重体」の実践について幾つかの規則を提示している。先ず、絵の主題は「詩人または歴史家」によって与えられるべきであると言う。「(主題の) 選択にあたっては、一般的・普遍的に興味深いものを選ばなければならない。英雄的行為あるいは英雄的苦難を示す顕著なものでなければならない。その行為あるいは対象には、人々があまねく関心を寄せるような何かが、人々の共感に強く訴えかける何かがなければならない」とも述べる。つまり「獄中のウゴリーノ伯爵と子供たち」という画題の「選択」は「趣味の共和国」に相応しいものである、とレノルズは見取ったのである。

子供たちは悲嘆のあまり己の腕にかみついた父ウゴリーノを見て、飢えのあまりそうしているのだろうと思い、父に向かって自分たち自身の肉を食べるようにとせがむ。やがて子供たちは飢餓のため1人また1人と死んでいった。ダンテの「地獄篇」の中でもとくに有名なこの挿話においてレノルズは、父ウゴリーノがもはや牢獄を出る可能性は完全になくなりやがてそこは彼らの墓場となるであろうことを悟った時、アンセルムムッチォが「お父さん、そんな顔して、

31 訳文は平川祐弘訳『神曲』（河出書房新社、1968年）を借用した。

どうしたの?」と問いかける瞬間——レッシングの言葉では「意味豊かな瞬間」——を画布に捉えた。黒ずんだ背景には、もともとは牢獄の格子窓からかすかな夜明けの明かりが漏れる様子が描かれていた。窓から入り込むわずかな光は、この挿話のなかでも幾度となく繰返されるきわめて印象的なイメージの視覚化である。女性詩人アナ・シーウォード (Anna Seward 1747–1809) は、レノルズのウゴリーノはミケランジェロをきわめて巧みに模倣したものであると指摘したが、実際、ここに描かれたウゴリーノその人は、ミケランジェロのシスティーナ礼拝堂天井画に描かれた、キリストの祖先の1人アミナタブ (Aminatab; 預言者イザヤの下に描かれている) とくに16世紀にアダモ・スカトリ (Adamo Scultori c. 1530–85) による銅版画から取ったものであるとされている。真正面から鑑賞者を見つめるウゴリーノの表情は、フランス王ルイ14世の首席画家であったシャルル・ル・ブラン (Charles Le Brun 1619–90) が主張した、人物の表情・感情表現に関する理論に基づくものであり「恐怖」を表す³²。顔の表情の類似は「目の瞳は中央にあるのではなく低く沈んであるべし」というル・ブランの指示を、そのまま忠実にレノルズが描いているところにも窺われる。またウゴリーノと傍らにいる4人の子供と孫からなる構図は、アンニバル・カラッチ (Annibale Carracci 1560–1609) の《ピエタ》(Pieta, c. 1604) からの「引用」であることも明らかにされている。

1773年のロイヤル・アカデミー展覧会において、この作品は人々の注目と関心を大いに引くことになるが、賞賛の言葉は必ずしも多くはなかった。1773年4月の『ミドルセックス・ジャーナル』には、《獄中のウゴリーノ伯爵と子供たち》は視覚芸術の主題とするには余りにも嫌悪感を与えるものであると記

32 Henry Fuseli によれば Ugolino の表情は “a standard of grief” である。Reynolds もこの点について “Discourse 4” (1771) で言及している。また Postle は鑑賞者を真っ正面から見据える Ugolino の顔の表情は、Le Brun (*Expression des Passions*, Paris: 1698; London: 1734) のいう “horreur” のそれであると述べている。Postle 143 を見よ。

されている。さらに続けて《獄中のウゴリーノ伯爵と子供たち》のような絵画が存在することは、肖像画という業界が落ち目であることを示すものであり、フランスやイタリアの人たちならこれを「冗談」と見てしまうだろうとまで書かれている。歴史画などを目指さずに肖像画家のままでいた方がよかったとレノルズを揶揄するような意見を持つもの（“Fabius Pector”）もあれば、「《獄中のウゴリーノ伯爵と子供たち》はこの巨匠最大の歴史画である」という激賞もあった（*Public Advertiser*, 28 April 1773）。『クウォータリ・レビュー』誌（*Quarterly Review*, 1823）は、「サー・ジョシュア・レノルズのウゴリーノによってダンテは英国でもてはやされるようになった」と評した³³。一方、ジョセッペ・バルレッティも、この絵は見た人たちすべての心を「恐怖」で満たしたと言い、なかでも興味深いことに、バルレッティはレノルズの絵の政治的側面をアメリカの「自由」をもとめる叫びと結びつけている。フランシス・イエイツ（Frances A. Yates）によれば、ウゴリーノ挿話には2つの側面がある³⁴。その1つ「政治的側面」に関して言えば、18世紀のダンテ読者は不正な大司教ルッジエロ（Ruggiero）にダンテが下した罰という側面を取りあげ、これを自由を否定する体制への批判と読み替えた。プロテスタント系神学者たちは反ローマ・カトリック的な立場を正当化すべく「煉獄篇」第32歌——バビロンの娼婦を描いたもの——を好んで取りあげ、また「地獄篇」第33歌を自由と権利を抑圧的教会に奪われた身分ある人物の物語として好んで読んだとイエイツは指摘する。

1773年はボストン茶事件が起こった年であり、アメリカ独立戦争を間近に控えてもいたが、ロイヤル・アカデミーでこの絵を見た人たちが、ウゴリーノを自由の奪われた人物と見なしたという事実は、上に述べた政治的ウゴリーノの文脈で理解すべきではないだろうか。アメリカ独立戦争支持の演説をした

33 *Quarterly Review* 28 (1823): 370.

34 Francis A. Yates, “Transformations of Dante’s Ugolino,” *JWCI* 14 (1951): 92–117.

バークが、レノルズにこの作品の完成を急ぐよう勧めたということも興味深い事実だろう。手で顔を覆う息子（孫）だけを描いた未完の作品を見て、さらに人物を加えてひとつの物語に仕上げるようレノルズを激励したのもバークだったといわれている。ここで当時のバークの政治的活動と《獄中のウゴリーノ伯爵と子供たち》の間に、ひとつの照応関係を読みとることも可能だ。ポスルによれば、1770年に『現在の不満の原因を論ず』（*Thoughts on the Causes of the Present Discontents*）を出版したバークは、ロッキンガム侯爵率いるウィッグ党員こそ英国の指導者とならねばならぬという信念を抱き、ウィルクス事件に関して国王と政府が取った政策を非難・攻撃し「民衆の政治的自由と理性的な立憲主義秩序を擁護」した³⁵。こうして《獄中のウゴリーノ伯爵と子供たち》には、当時の政治的事件の持つ特別な含意が読み込まれていくことになる。

しかしながらこのことを直ちに、レノルズ自身の政治的立場と結びつけるわけにはいかないだろう。レノルズの目的は莊グランド・スタイル重体の歴史画を唱導し、より知的で私利私欲のない鑑賞者、道徳的・社会的・知的に優れた鑑賞者を育てることにあった。レノルズは、より卑しく物質的なものに関心と興味を寄せる種類の人間たちを区別しようとしたのである。レノルズおよびロイヤル・アカデミーの戦略そのものが、ウィルクス問題で政府の取った政策と重なり合うものとして理解されることになる。というのもウィルクス事件に関して政府側を代弁するものたちは、しばしば、古典作品から引用しつつ普遍的眞実（と彼らが見做す）について一般的議論をし、他方、先にも触れておいた“Fresnoy”のようなウィルクス支持者たちは、優れて現代的な問題を日常的かつ挑発的言語で語っていたからである。ここにロイヤル・アカデミーのレトリックとウィルクス問題での政府側のレトリックとが重なり合う³⁶。

35 中野好之編著『バーク政治経済論集——保守主義の精神』（法政大学出版局、2000年）1021頁。

36 Solkin 247–276の議論がきわめて有益である。