

先祖がえりのヴィジョン —世紀転換期イギリス美術の印象派的展開と社会—

加勢 俊雄

要旨

At the end of the 19th century, the reaction against French Impressionism in the British art world was twofold. Firstly, the reaction was highly Francophobic, and was rooted deeply in the discourse of degeneration as French Impressionism provoked a sense of fear for neurotic exhaustion of the metropolitan life. On the other hand, there was New English Art Club, a group of independent artists who chose to train themselves in France denying the “rear-guard” British Royal Academy of Art; yet in spite of their apparent antipathy toward the Academy at the beginning, such artists among New English as George Clausen at the head of the list were absorbed into the system of the Academy around the turn of the 20th century. It was because the simplified images of agricultural life that they painted satisfied the viewers’ idyllic imagination. And their paintings were partly contiguous to those of the Academy landscape painters who preceded them, in their way of treating rural scenes as “illusions” which they believed to be free from any cultural change and untainted by ever-increasing city population and its degeneration.

キーワード：印象派，都市退化論，イングリッシュネス，農村画

1. 世紀末ロイヤル・アカデミーとニュー・イングリッシュ・アート・クラブ

1. 1 刺激過敏都市ロンドンとフランス印象派に対する恐怖

イギリスにおける海外美術に対する偏執的なまでの排外主義は常套句のように取り沙汰されることではあるが、なかでも印象派に対する拒絶反応は際立つ例として注目するに値する。1881年の第六回独立芸術家協会展に赴き、ピサロやドガ、ルノワールの絵を観た匿名の記者が『アーティスト』誌に書いた「これ以上に芸術が墮ちることは有り得るだろうか？自らを芸術家と称するものがこれ以上絶望的に自らが敬い、愛すべきものを退化（degenerate）させることは有り得るだろうか？」¹⁾という言葉はそのほんの一例である。こうした印象派に対する侮蔑を込めた反応は「印象派」の語が国内で市民権を得るにつれ大衆向けの風刺雑誌である『パンチ』の風刺画などを通じて広まっていくことになる。1888年の4月28日号にはあるイギリス人の印象派画家の前で彼の絵を「汚

い (sloppy)」と評する婦人の漫画が載せられた²⁾。そしてこの婦人が体現するような守旧的な批評によって劣等美術としてカテゴライズされた印象派の画家は世紀末のイギリスにおいてオーブリー・ビアズリーのようなデカダン画家と同時に恰好のパロディ材料になった。同じく 1890 年代の『パンチ』からその例を挙げると印象派の絵画は四歳児や眼病を患った画家の描いた絵とみなされるようになる。以下に引用するのは 1895 年のパンチ誌のカレンダーに載った漫画のなかで上流階級風の若者と印象派が交わっている会話である。

「[印象派画家の友人に] やあ。きみはどうして木を黄色く、空を緑色に描いているんだい？」

「僕が自然に見たままに木と空を描いているんだ」

「まさか、冗談だろ！聞けよ、勅撰弁護士をやってる僕の叔父を知ってるだろ、その叔父が眼に問題を抱えてね、スウェーデンだかノルウェイだかの有名な医者にかかって今じゃすこぶるよく見えるまで治ったんだ。もしよかったらきみにも紹介しよう」³⁾

このような印象派に対する嘲笑・恐怖を込めた拒絶は、例えば 1892 年に出版され、95 年に英訳されたマックス・ノルダウの『退化』(*Degeneration*) が浴びせかけたアヴェンギャルド芸術に対する強い牽制とその反応において共鳴するものであった。ノルダウの医学的関心において、印象派の画家たちの「奇異な様式」は「シャルコー学派の退化とヒステリーにおける視覚的錯乱に対して行った研究を視野に入れれば、すぐさま説明をつけることができる」とされ、「眼の震え (*nystagmus*) に苦しむ退化した芸術家」である印象派の画家たちは強固な輪郭をそなえ正常な視覚を欠いているとされた⁴⁾。ノルダウの描出する「退化」は、加藤洋介の言葉で言えば「脳や神経が受容する膨大な刺激の総体」である「文明」の必然的帰結物としてあった⁵⁾。この論理に沿って言えば、印象派を特徴づけるその鮮烈な色覚はもともと文明化された眼の抱える疲弊の顕れである、という逆説がノルダウの印象派批判の背後には存在するということになるだろう。そのことを例証するためにまず 1885 年に美術批評家のフィリップ・ギルバート・ハマートンが彼の美術批評のなかで「色覚」の背後にある神経作用について述べる言葉を引用する。

端的に言って、いわゆる色覚の養成はより高度な神経感度への人為的な誘導であるように思われる。その誘導により色彩と呼ばれる感覚を生み出す神経が人為的な段階にまで達し、その段階において微弱な刺激でも神経が働きだすようになるのである⁶⁾。

西洋文明が芸術によって「養成された神経」によって（ホメロスの詩について言われるような）ギリシアの色弱状態から抜け出し、ワーズワースやテニスンなどに代表される豊かな色覚を獲得しつつあるということがハマーソンの主張の骨幹をなす思想であり、「我々の神経の敏感度は人類が遅々として近づきつつある極みには至っていないと信じる理由はいくらでもある」⁷⁾という彼の言葉がそれを強調するように、そこにある進歩史的観的な語調は「闇」から脱却する「光」としての西洋文明のイメージをそのままに受け継いでいる。

しかしこのようなある種ナイーヴな芸術論は「ノルダウ以降」の美術批評においてどう変化を遂げたか。例えば1910年にアカデミー画家であるフランク・ブラングウィンを論じた批評家がフランスの印象派の科学的な関心に言及して言う「今やこの光への関心は行き過ぎている。それはまるで酩酊にも似ているが、画家たちは自らの視神経を過度に興奮させる以上のことをすべきなのだ」⁸⁾という一文からは、芸術と神経生理の関係における進化観が暗転し、印象派によって「病的な」極点に達した色覚に対する牽制にとって変わられることとなったという「ノルダウ以降」の美術批評の趨勢が読み取れるだろう。このように「文明」の副産物として定義された「退化」にまつわる言説は、美術批評の言語にも広く浸透しており、印象派の絵画もまた神経の異常な興奮による「眼病」のイメージを通じて語られることにより西洋文明の内側からの墮落の恐怖を呼び起こしたのである。

ここでもし、フランス本国での印象派のイメージがボードレールの都市遊歩者の言語ないし事実の速記的記録に象徴されるとするならば、まさにその速記性を可能にする高度に発展した「文明」の情報量の過密さのなかに「退化」はその兆候を顕していることとなる。世紀転換期イギリスにおける都市経験と視覚芸術による動向の連関を論じるニコラス・フリーマンは、世紀末のロンドンの重要なイメージ源としてホイッスラー的なぼやけた言語表現やモネに顕著な都市のスピードとダイナミズムの表現と文学の言語との近接を論じている⁹⁾。その印象的表現と都市生活の刺激の相関を感じさせるものとして、1903年に英訳されたゲオルグ・ジンメル「大都市と精神生活」には以下のような記述がある。

大都市の個人を構築する心理的基盤は内的・外的刺激の素早く持続的な動きによる感情的な生の激化である。人間はその存在を差異に基づかせている生き物である。つまり、彼の精神は現前する印象とそれに先行する印象の差異によって刺激される。さまざまな長引く印象や、その差異の僅かさ、その推移における習慣的な規則正しさ、そして印象間の対照は、変化するイメージの重なり合いや一目に把握されるもののなかにある顕著な差異、そして粗暴な刺激の予測不可能性に比べれば、精神エネルギーの消費量が少ない。通りを横切るたびに経済的・職業的・社会的な生活の

速度と多彩性によって大都市がそのような心理状態を生み出すかぎり、精神生活の感覚的基盤において、そして差異に依存する生物として我々の組織が必要とする意識の程度において、大都会人の心理は小さな町や田舎に暮らす人間のよりゆったりとした、より習慣的で、滑らかに流れる感覚的／精神的様相との間に深い対照をなす¹⁰⁾。

ヨーロッパにおける世紀転換期とは、現代においては「ストレス社会」とでも呼ばれうるであろうものの原型が、都市生活の万華鏡のように変幻する様相と、その絶え間ない刺激を観察する視点によって知的関心の対象となってきた時代であると言うことができる。世紀転換期のイギリスにおける印象主義と象徴主義の代表的な紹介者である詩人アーサー・シモンズは『ロンドン』(1908)という著作のなかで「真のロンドンはパリのように単一の眩さのなかにある都市でもなく、プラハのような野蛮な薄明りのなかにある都市でもない。それは絶えず変化し続ける絵画であり、絵画の連続的なシーケンスである」と書いているが¹¹⁾、彼のこのような都市観察眼がジンメル¹²⁾の都市観と連続していることは想像に容易い。それ故、そのようにロンドンを散文のなかで美的に謳いあげたシモンズでさえそのエッセイの末尾の部分に「大都市における生活は人間を非人間化する」という言葉を用意せざるを得なかったのだ¹²⁾。

それではこのように極度に神経化し、「退化」の兆候を顕していた印象派の絵画に対して守旧派の論陣はどのような振る舞いをみせたのだろうか。ロイヤル・アカデミー擁護の論者である E. ウェイク・クックは 1904 年に著した論考集である『芸術のアナキズムと批評の混沌』においてノルダウの言説に触れ、ノルダウが「理性をもった批評によって抑制されなければそれらの新しい運動が至ってしまうであろう救いがたい窮地を我々に垣間見せてくれた」と述べた¹³⁾。ここでクックが触れている新しい芸術運動とは、彼自身が世紀転換期の美術界において重大な分水嶺を作った人物として挙げているホイッスラーと、彼を信奉する国内の芸術至上主義者そして印象派の画家たちによるものである。ホイッスラー以降の美術史の動向、そしてそれを賛美する新しい批評家の登場¹⁴⁾によって「フランス病」とでもいうべき事態が引き起こされたと考えるクックによって印象派はまず、「理性」にたいする「非理性」、「文明」にたいする「野蛮」として他者化されたのだ。このことは美術の分野におけるゼノフォビックな反応としてドーヴァー海峡を隔てたふたつの画壇を区別することになった。奇しくもイギリスがスエズ運河をめぐる緊張や 1894 年の露仏同盟によって頂点に達する隣国フランスからの侵略恐怖に悩まされており、またユダヤ系移民の流入、コレラの蔓延に対する恐れもあいまってあらゆる国内メディアが「外敵の侵入」の潜在的不安を喧伝していた 1880 年代から世紀末にかけての二十年間において¹⁵⁾、印象派の画家たちはクックの言葉でいえば「わが国に忍び込み、芸術のカノンを潰滅させ確立された評価を爆破しようとする大胆不敵なアナキストた

ち」であり、彼らが体現したものは「アカデミー会員や法と秩序立った発展の番人をギロチンにかけることで開始されるフランス革命」だったのである¹⁶⁾。

1. 2 ニュー・イングリッシュ・アート・クラブの設立

しかしこのような喧しいネガティヴ・キャンペーンがクックのような国粹的な批評家を生み出すに至ったような状況とは逆行するように、1880年代イギリスにおける印象派受容の土台は着実に形成されつつあった。1885年に「教育的制度としての[ロイヤル・アカデミーの]影響力は実際として存在しない。[...] アカデミーに学ぶ生徒たちは強制されたカリキュラムを終了したら直ちにフランスに渡り、表現を学ぶだけでなく、学校において教わった理論と実践を忘れるべきだ」¹⁷⁾と主張した W. E. ヘンリーのロイヤル・アカデミーに関する絶望に満ちた言葉や、ジョージ・ムーアによるフランス美術礼賛に触発されるように、イギリス国内の若い画家たちは「旧態依然とした」ロイヤル・アカデミーを捨て海の向こうのフランスへと渡っていたのである。そしてフランスで修行をした画家たちが、親仏派の画家であるホイッスラーをグループのトーテムとして1886年に結成したのがニュー・イングリッシュ・アート・クラブ（以下、ニュー・イングリッシュと記す）であった。彼らはアカデミーの制度、そしてラファエル前派の細をうがった写実主義から離脱することでヴィクトリア朝絵画の方法論と自らのそれと区別した。

それでは「作品発表の場を提供し、後進の育成を目的とする、同時代作家のための自助組織として設立された」¹⁸⁾ロイヤル・アカデミーをその制度の硬直性ゆえに嫌悪し、反アカデミーの立場をとった画家たちはどのような機会を通じて自らの作品を流通させていたであろうか。ここで注目されるのが新しい媒体の登場である。「同時代の画家たちの作品のフォトグラビアに対する真の熱狂が見られたのは19世紀の最後の二十年間」であり、その結果画家の視覚的創造物は、「いまのわれわれの時代にテレビが占めているのと似ていなくもない国際的に重要な地位を占めるようになった」とブラム・ダイクストラは述べるが¹⁹⁾、例えばそれは1893年にオーブリー・ビアズリーのデザインした表紙とともに創刊され、美術と工芸に関する潤沢な視覚資料を盛り込んだ『ステューディオ』のような雑誌に代表されるだろう。そして『ステューディオ』誌はその創刊の年からジョージ・クローゼンやフィリップ・ウィルソン・スティアに代表されるニュー・イングリッシュのメンバーたちやフランク・ブラングウィンのような当時「印象派」として括られていた画家による絵画やエッセイを積極的に載せていたし、ホイッスラーが死没した1903年には彼を追悼する記事が次々と載せられた。同誌は反アカデミーの意識をより広い層に伝播させることにおいて大きな役割を果たしたことだろう。そのことを象徴するように創刊の年、1893年にはアーサー・トムソンの辛辣なロイヤル・アカデミー批判が同誌に載った。「ロイヤル・アカデミーの芸術は商用的すぎるという意見は巷におけ

る通説となったようだ」と書き出されるそのエッセイにおいて彼はバーリントン・ハウスで開かれたロイヤル・アカデミーの展覧会に赴いた感想をこう述べている。

その壁をグラフィトン・ギャラリーやニュー・ギャラリーやニュー・イングリッシュ・アート・クラブの壁と比べてみなさい。それらは会員に卓越した地位を与えるほかには、絵で壁をごった返させることだけを目的としているためなんとも不協和だ。[...] ロイヤル・アカデミーの平均的な来訪者はコンサートに頻繁に足を運ぶひとや、文学の学生とは違うのだということを覚えてなくてはいけない。彼はほかの絵の知識によってでなく、彼自身が自然について追懐することで絵を審美するのだ²⁰。

この文章中においてトムソンがアカデミーの画家たちと対照するように賛辞を送るジョン・シンガー・サージェントやジョージ・クローゼンはいずれもニュー・イングリッシュのメンバーであるが、絵画の知識に頼らない（＝反アカデミックな）鑑賞者像を想定するトムソンの語調は、その鑑賞者を「文学の学生」と区別することによって、主題としての文学を否定し画面上のトーンを重視する表現によって絵画と音楽を交接させることを目指すホイッスラー主義を模している。40年前においてラスキンが体现していた反アカデミーの主張は、アーサー王伝説やその他の騎士道ロマンスから絵画の主題を多く得ていたラファエル前派を経たうえで、芸術至上主義を標榜するホイッスラーとその擁護者によって再組織化されたのである。そしてグロヴナー・ギャラリーがほぼ唯一の反アカデミー芸術（つまりラファエル前派）の牙城であった1870年代とはうってかわって新しいギャラリーや展覧会が組織されていった19世紀末のロンドンにおいて、「ホイッスラー以降」の潮流はまさに目に見える形でロイヤル・アカデミーが18世紀末から占めていた特権的ステイタスを浸食していった。

さらにロイヤル・アカデミーやその管理下にあるナショナル・ギャラリーという「中心」に対して地方の振興ギャラリーのパフォーマンスが大きく期待されたのもまた19世紀末の重要な出来事であった。同じく『ステューディオ』の創刊号にはラファエルのマドンナを70,000ポンドで購入したナショナル・ギャラリーの「失態」を嘆きながら、地方ギャラリーにおけるフランス絵画のコレクションを称えた記事が載った²¹。そしてこうした新興地方ギャラリーはまたアカデミー美術と袂を分つようにフランスで修行を積んだ画家による作品を特別に愛顧することで彼らの経済的後援者になった²²。

興味深いことに、ニュー・イングリッシュの展覧会の常連でありクラブに対して強い忠誠心を持っていた一人とされるウォルター・シッカートを中心にホイッスラーの支持者たちが半公式に設立したあるグループは自らのアイデンティティーを示す切手を作り、それには「改革者がやってくることを俗物たちに警告するための危険信号」として赤い灯をともした蒸気機関がデザインされていた²³。ホイッスラーからニュー・イングリッ

シュヘと継承されたフランス美術に対する共鳴が、「後衛」のレッテルを貼られたアカデミー芸術に対抗し、「近代性」を獲得しようとする大きな運動になったということはこの蒸気機関車のイメージは象徴している。

以上の文化状況からどのような時代的展開が憶測されるだろうか。確かに言えることは1880年代から90年代にかけて、新しい美術誌の創刊、そして地方新興ギャラリーの創設といった新しいメディアの台頭によってより広い層の人々に同時代の美術動向が開かれていったということ、そして一部では反英国的と見なされており、文学的ないしアカデミックな主題の体系を後衛性の象徴として批判の対象とすることによって自らを「近代性」の代弁者として振る舞った画家や批評家たちとそれらの新興メディアは相互依存しあう関係にあったということのふたつである。

では、19世紀末において先鋭的であったニュー・イングリッシュの画家たちのうち、クローゼンやサージェントのような創立期からのメンバーが十余年のうちにロイヤル・アカデミー展の常連となり、クローゼンにいたっては1904年にアカデミーの美術教授、そして1906年には正式なアカデミー会員に選ばれることで彼らと対立関係にあった体制に吸収されて行ったということはアカデミー美術に時代的隔絶を生んだであろうか。印象派を受容したという一点においては確かにヴィクトリア朝とエドワード朝のロイヤル・アカデミーとを区別する様式的革新があるといえる。しかし、とりわけ風景画というジャンル体系とその文化的パフォーマンスにおいてエドワード朝のアカデミー会員たちは先行する画家たちの方法論を大きく踏襲していただけでなく、それらを極めて「英国的」な手法として定義し発展させることとなった。その過程において海外芸術にたいして当初開かれていた彼らは特に風景画の分野において急激に保守化、愛国化を進めることとなる。次節ではその端的な例としてB. W. リーダーとジョージ・クローゼンの二人を比較し、彼らの風景画への取り組みからその背後にある田園回帰のイデオロギーの歴史的発展を論じてみたい。

2 風景画の脱産業化、脱都市化

2. 1 B. W. リーダーとP. G. ハマー-tonの風景画論

B. W. リーダーは後期ヴィクトリア朝のロイヤル・アカデミーを代表する風景画家であり、ジョージ・ムーアによってあまりにも商業主義化したイギリス美術界の停滞を象徴する悪しき代表例として批判の槍玉にあげられた（そしてムーアのリーダー批判はロジャー・フライやケネス・クラークなどのモダニズム以降の美術批評家にも受け継がれていく）。ムーアのリーダー批判はまた、彼の作品の主な購買層となっている都会の中産階級層にも向けられたものでもあった。

都会人はハーコマー氏やディクシー氏、リーダー氏、グッドオール氏らの作品を買

う。もし仮にそのように使われる金が株取引人の居間を悪しき絵で満たす以上のことを意味しないのであれば芸術が損なわれることがないのだが、それら株取引人の芸術における嗜好が手に負えないほど実践されるということはアカデミーに多くの画家たちが選出されることを意味し、アカデミーに選出されるということはつまり R.A.や A.といった呼称が加わることを意味する。そしてこれらの記号が意見に作用するというわけである²⁴⁾。

ではなぜ、ここでムーアが批判の対象としている都市中産階級層はリーダーの風景画を好んで買っていたのか。それはムーアを中心とするアカデミー批判論者が述べるように、アカデミー絵画が単に商業主義に則った芸術にすぎないからだろうか。いま必要なのは、都市購買層のいかなる嗜好がムーアの批判を生み出すに至ったのか、そしてそれがどのような文化状況から生まれた嗜好であったのか、この二点を明らかにすることだろう。

先に引用した P. G. ハマー-ton は、1880 年代に風景画に関する論考のなかで、「不在のものを呼び起こし『絵のなかの統一体』へと統べ合わせる」ものとして「画家の記憶の力」の風景画制作における重要性を強調した²⁵⁾。その際、画家が追憶の対象とするのは例えば金色に輝く秋の黄昏のような先行する世代によって使い古された詩学であり、例えばリーダーのような画家が 80 年代において未だ人気を博していたのも、彼らの描く絵が「英国的風景の体験や、それに結びつけられた感情の典型となった」からだと言コンキーは分析する²⁶⁾。つまり画家が意図したにせよしないにせよ、風景画は「自然」の忠実なミメシスなのではなく、ある「典型」となるような情景、いわば国民的体験としての「風景」のパステリーシュとして制作され、都市購買層のあいだで流通していたのだ。そのような風景にたいする愛慕がどのように生じるのかを説明する際に、ハマー-ton 自身は 1885 年の著作、『風景論』のなかで次のように風景画の定義を試みている：

風景画の主題となるものはすべて幻影の世界であり、そのうち唯一幻影でないもの
といえ、自然と近接した際に、なにかを見たとき想像し、なにかを感受したとき「知る」
個々人の精神に働いた効用のみである。彼の感情は現実であるが、その感情を
呼び起こすものに関して、一体どれだけが現実でありどれだけが精神に生じた錯覚
であるかを述べるのは難しい²⁷⁾。

そしてハマー-ton はその「幻影」を作るものとして若年期の追憶や、旅行先でふと眼にした光景を挙げている。そして感傷的な人間がその「幻影」を自然界に転移させたとき、それ自体はメランコリックである情景が詩行や散文のなかで「愉快 (merry)」なものとなり、笑い声をあげるに至る、というわけである。このような擬人観をラスキン

『近代画家論』の三巻で「感傷的虚偽」と呼んだが、ハマーソンによってそれは「自然や生まれ育った土地（それが田舎^{カントリー}であり醜悪な人口過密都市でないとき）にたいして強い愛情をもつ単純な精神」のなかに在る「偉大なる力」と説明される²⁸⁾。そして風景画家は、彼が描くものがある個人的な記憶やローカリティーに根ざした風景であれ、未知の／非個人的な風景であれ、その風景にたいする「彼の愛情の強度や濃密さを表現するために長い歳月を費やす」人間であり、その制作過程のうちに「彼が自然を愛するように自然は彼を愛してはいないことを忘れてしまう」人間として定義される²⁹⁾。そこにハマーソンは風景愛好のなかに潜む誤謬、まさに「感傷的虚偽」の存在を見いだしているのだが、彼はそれを「我々の周りにある自然とのくたびれるような齟齬によるノスタルジア」として肯定的に捉えている³⁰⁾。このように「幻影」として美化された「風景」は現実に存在する風景ではなく、つねにすでに喪失の対象となっている風景であり、もっとも肝心なことには、それが同時代的な産業化や都市化の現象から逆行する風景であるかのようにハマーソンは仄めかしている。彼の風景論を透いて見えるもの、それは後期ヴィクトリア朝人が抱いていた「単純さ」へのロマンティックな渴望である。

そしてムーアが批判としている都市の美術愛好家とは、まさにハマーソンが描写したような感傷的な人物である。彼は彼らの絵画購買欲がどのように生じるかについて、酒造産業に携わる架空の「ブラウン氏」、「スミス氏」を典型的な人物として想定することによって次のように戯画化している。

夕食をたらふくたいらげた後、煤煙が勢いよく吹きあがっているときに、ブラウンはスミスに言う：「おまえは絵には興味がないんだったな、じゃあ [B.W.]リーダーの絵に 15,000 ポンドの値打ちがあるなんて知らないだろう。俺はもうちょっと払ったさ。まえのアカデミー展覧会でな。」リーダーのことを聞いたことがなかったスミスは、椅子のうえでゆっくりと向きなおり、強いワインとたばこで麻痺した彼の脳もまた黄昏の空の下で黒い影絵となった川岸の村落の存在に気づく。ワインと食事で幸福にも感傷的になった彼は、かつて彼が年配の女性であるジョーンズさんの世話をしていたころ、その村によく似た村を見たことがあることを思い出す。たしかにそっくりだった。黄色の空にすべてがはっきりと映え、木立もあの木々と同じように静かに黒く静謐としていた。[...]彼はブラウンほどの大物ではなかったが、最近はずこぶる羽振りがよかった。彼がリーダーの絵を所有してはいけない理由などなかった³¹⁾。

ムーアが創造したブラウン氏とスミス氏が酒造業者であり彼ら自身もまた酔っているという設定には彼らのアカデミー絵画への酔狂ぶりに対するムーアの揶揄が込められているとはいえ、彼らが地方の産業家であるということはなにも彼の創作上の偶然ではない。

スミス氏が煤煙立ち上る産業風景のなかで過去に目にした農村に思いをはせているように、ロンドンであれ地方産業都市であれ、19世紀末の都市に住む美術愛好家たちが風景画を好んだ理由には、過度に産業化し人口の肥大した都市の風景との不和が生み出した「幻影」があったのだ³²⁾。そういった意味で19世紀末の風景画愛好はその本質において、農業コミュニティの脆弱化、都市におけるスラム化と健康状態の悪化が懸念された同時代に田園郊外計画やユートピアン社会主義が盛り上がりを見せたこととその文化的コンテクストを同じくしていると言っていいだろう。丹治愛は産業革命以降の社会変動や大英帝国の拡大に伴うコスモポリタニズムに対する反動として「土地に還れ」運動と小英国主義が大きく広がりをみせた後期ヴィクトリア朝をイングリッシュネス概念の成立におけるある重要な局面として捉え、その田園回帰の潮流と内向的ナショナリズムのイデオロギー的運動性について次のように説明している：

そこで追憶されていたイングランドは、かつて田園に実在したイングランドが再発見されたものではなく、それが正確に反映されたものでもない。そうでなくてそれは、現在の現実の反転として、その他者として構築され発明された幻想であり、多かれ少なかれどこにも存在したことのなかった牧歌的フィクションとしての「緑なす愉しき国」＝「メリー・イングランド」なのである³³⁾。

丹治による指摘を本稿の文脈に置き換えれば、世紀転換期の知識人たちの抱いた自国の都市やその人口を擁する産業に対する敵意、つまりは自らの文化のネガティブ・イメージに対する不満が、ハマー-ton流にいえば「幻影」としての田園イメージの構築を促したということになる。そして、描かれる田園の具体的な対象物となるトポスが不在であることによって、「不在のものを呼び起こす」風景画というメディアとそれが都市の産業資本家層に属する多くのブラウン氏やスミス氏たちに喚起したノスタルジアは、産業化や都市の人口増加といった不可逆的な社会現象によって破壊された「田園」の残滓を曖昧模糊としたひとつの喪失の経験として空想的に回収することを可能にしたのだ。ケネス・クラークはルネサンス以降の美術や詩に靈感を与え続けてきた黄金時代や完全な田園生活にまつわる神話について「1850年にはマルサスとダーウィンがこれらを単なるたわごとで格下げした」ことによって「理想的な過去の絶滅と呼応して理想的風景画の概念も消散した」と断定しているが³⁴⁾、人口論と進化論は逆説的に先祖返り的なヴィジョンを後期ヴィクトリア朝の社会にもたらしたのであり、その結果、理想的風景画の概念はなくなるどころかより一層補強されることとなったといえよう。

2. 2 ジョージ・クローゼンと「農夫」の発明

リーダーのようなアカデミー画家によって描かれた幻想の舞台としての農村風景は、

ニュー・イングリッシュの創立メンバーであるジョージ・クローゼンにとっても同じく抗いがたい魅力であり続けた。1881年にロンドンからチャイルドウィック・グリーンという農村に移り住み、そこで絵筆をふるったクローゼンは美術史家であるデニス・ファーによって「戸外制作の伝統の第一人者」と見なされており、また「英国化された印象主義」を形成した人物として評価されている³⁵⁾。ファーはクローゼンがそのキャリアの中で細緻な手法から脱却したことに触れ、20世紀初頭には「1850年代のJ. F. ミレーによる壮麗な農夫のテーマと多くの点で似通った記念碑的で詳細を省いた構図が、細をうがったリアリズムに取って代わった」ことを彼の方法論の独自の発展における重要な局面として捉えている³⁶⁾。そして20世紀初頭はまさにニュー・イングリッシュのメンバーであるクローゼンや放浪画家のフランク・ブラングウィンなど元来アカデミーにとってアウトサイダー的立場にいた画家たちがアカデミー会員に選出された時期でもある。これらふたつの変化は今まで論じてきたような文化的コンテクストのなかでどのような意味を持つであろうか。

ジョージ・ムーアはファーが指摘したクローゼンの変化にいち早く注目した人物であった。彼はクローゼンの『晩餐後の労働者たち』における緻密な細部描写を、「不潔で卑しい」手法として批判している。

この絵の主題は木立の下で午餐を食べている農業労働者の一団である。[...] 労働者たちの顔の醜さと彼らの生活の堅牢な現実性がそこにはある。そこから捨象され、省略され、もしくは誇張されたものなどなにもない。そこにはなにかしらの心理状態がある。我々は歳月が老人に智慧ではなく狡猾さをもたらしたこと知る。中年の男女は押し黙った愚鈍のうちに生きている。彼らは日々の苦行以外のなにも知らないのだ。そして彼らの息子の虚ろな顔は先祖たちの生が完璧なまでに彼に遺伝していることを伝えている。[...] この画家がミレーのブルターニュ人に聖なる魅力を与えたあの風格のある美や荘厳性の類を目にしたことがないということはほぼ口にする必要もない³⁷⁾。

クローゼンの自然主義的表現を容赦なく切り捨てるムーアはここで、その「堅牢な現実性」を反転する形でバルビゾン派の農村を理想化するその語り口によって、まさに彼自身が攻撃の対象とした「スミス氏」の感傷的風景愛慕を繰り返している。それは「自然と競合し、自然になろうとする欲望」であるリアリズムを「過去二十年のあいだ芸術を苦しめてきた病」とであると捉えるムーアにとって³⁸⁾、「新聞のように」説明的な細部描写をからの逃避を可能にするような「単純な」構図への美的要求でもある。そしてその「単純さ」への要求はアカデミー展に展示されたクローゼンの『麦刈り』(Mowers, 1892)を好意的に評する彼の口ぶりに表れている。『晩餐後の労働者たち』で農夫の「足の周り

に何ヶ月ものあいだぶらさがっていた」ズボンの気色悪さが『麦刈り』（図1）では「一般化」によって払拭されることによって、クローゼンは「彼がかつて習ったことを振り落とし」そして「まったく異なる魂で想像された絵画」を展示したというのだ。そこムーアが称揚しているもの、それはいくつもの世代にわたり「憔悴した農夫」が遺伝を通じて再生産され続ける「不潔な」農村イメージによって構築される「農業国イングランドの頹廢」という物語への対抗神話として発明された牧歌的な農村だと言っても過言ではない。

そしてなによりもクローゼン自身が20世紀初頭にロンドンのロイヤル・アカデミーの学生に対して行った美術講義をまとめた著作『描画に関するロイヤル・アカデミーの講義集』（そのうち戸外制作と風景画、印象派とリアリズムについて論じた章は1904年に『描画に関する六講』のなかで発表されている）においてムーアの批判を明確に内在化させた言説を展開していることは特記に値する。クローゼンは一枚の風景画は「事実のありのままの記録かもしれないし、いかなる事実の支えも受けない幻視^{ヴィジョン}のようなものかもしれない」と述べた上で、前者の迫真性に関しては「雰囲気と光彩の効果や情緒が第一の主題となる絵画においては我々を感動させるものではない」としてそれを退けている³⁹⁾。そして「事実」にたいする「幻視」の優位を説く彼が試みる風景画の定義とは以下のようなものである。

一枚の風景画は教養人や都市に住む人々の原始的本能に訴えかける。それらの人々は文明の立場から感傷を込めてより単純な状態を見るのだ。18世紀のフランス紳士や淑女は自分たちが農夫であり農婦であると夢想するのが好んだ。われわれは商業や産業の拡大的な成長によって風景に対してより大きな愛好を持っている。まるでわれわれが自然とともに暮らすことができないために、間接的にでも自然との結びつきを思い起こし、そこに導かれていくかのように⁴⁰⁾。

この引用箇所では、ハマートンの風景画論によって主張された風景画の虚構性とその反動性がさらに明確に表現されている。クローゼンの定義において一枚の風景画は物質文明の疲弊に曝された鑑賞者を前近代的ないし自己充足的なミクロコスモスへといざなう窓であり、そこでは同時に「都市＝文明」と対置される形で「農村＝自然」が称揚されていることがわかるだろう。そして後者の調和的世界は文明人の原型をなすものとして考案された「農夫／農婦」の姿によって表象されるのである。

アナ・グルツナー・ロビンスの分析によれば19世紀末に農村に移り住んだクローゼンもまた「ひとつの場所との間に絆を作ることは現在のなかに持続している過去の幻影を保全することであり、クローゼンもまた彼の世代の多くと同じように、イギリスにおいて彼のものと呼べる場所を意図的に探していた」という⁴¹⁾。しかしクローゼンがそこ

で目にしたのは「封建的社会はまだ存在しており、イギリスの田舎の労働者は古い家父長制に含まれ、守られている農夫である」という同時代人の信念を裏切るような農業コミュニティの衰退であった。農業に従事していたのは土地との関わりに疎い季節労働者であり、若い世代の多くは鉄道業などに吸収されていたのだ⁴²⁾。つまり 1880 年代においてクローゼンにとっての「農夫」はすでに不在であり、夢想や幻視の対象となる存在だったのである。

ここで「単純な精神によって自然に接近した」J.F. ミレーの絵画に対して彼が憧憬をもって寄せる賞賛の言葉を取り上げながら、その「幻視体験」がどのような表現として結実したのかをより詳細に検討したい。クローゼンにとってミレーが示した近代絵画における重要な性質とは、「激しく、休みなく、過酷な」農業労働における「自然と人間との結びつきや自然への人間の従属の美と価値」であり⁴³⁾、そしてまさにこの労働の過酷さの表現のためにミレーの評価が遅れることとなったと考えるクローゼンは、同時に彼を「偉大なる発明者」と評している。その「発明」とは「動作や感傷の表現、そして類型」のことである。

「類型」という言葉がこのテキスト内で意味することは、ミレーに後続する画家であるバスティアン＝ルパージュとの比較のなかで明らかになる。クローゼンはバスティアンがその綿密な描写と細部の観察への関心の行き過ぎにより「類型」に対する関心を失ってしまったと分析し、彼の作品を「個」の表現としてミレーの絵画と対置している⁴⁴⁾。〈個〉ではなく〈類型〉を重んじる態度は同じくエドワード朝のアカデミー会員であるフランク・ブラングウィンの熱心なスポークスマンである当時の批評家によって「類型がミレーにとって最も力強い真実となったのはある包括的シンボルに結合された事実や観察を表現するためである。ミレーにとっては、ひとりのフランス人農夫よりもフランス人農夫そのもののほうが遥かに魅力的だったのだ」⁴⁵⁾と表現されている。

これらイギリスの印象派の画壇がヴィクトリア朝のリアリズムと自らを区別するためにとった絵画論を特徴づけるものは、ディテールの綿密な観察を通じて表現される表層的な精巧さから離脱したある還元的手法、クローゼン自身の言葉で言えば「構造的特性や動態の把握」、「単純な形態の分析であり抽象化」だといえるだろう。クローゼン自身にとって、この「発明」はまさに先に述べたジョージ・ムーアによって指摘された変化をなぞるものだった。

ここで実際にクローゼンの描いた農夫を見れば、彼がミレーを通じて発見した〈類型〉への関心が彼自身の表現においてどのように発揮されているかがよく判る。彼の描く農夫はその多くが横を向き、帽子を目深にかぶっているためその顔が判別できない。そのせいか例えば『麦刈り』の中の画面左に位置する二人は一卵性双生児を思わせるようなアイデンティカルな容貌を呈している。この見かけにおける類型化の表現は 1898 年に描かれた水彩画である『農耕』(図 2) においてさらに顕著にあらわれている。つまりく

個>ではなく<類型>を描くことは、それぞれの農夫たちのあいだにある差異を消去する表現なのだ。先述したE. W. クックは「アカデミーにたいする唯一の危険は内部からのものであり、穢れの兆候はもうすでにあるのだ」と述べた折、新しい表現法を模索するうちに狂ってしまった「ある有能な画家」について「彼は今、不格好な農夫たちを、崩壊をたどる人類の奇形種に見えるほど腐った筆致で描き続けている。この紳士がより退化した批評家たちの偶像となっているうちの一人であることは言う必要もない」⁴⁶⁾と述べている。この「紳士」がクローゼンであるということはクックがクローゼンに関して「[アカデミーに] 選出されたときは有能だったが、墮落病 (decadenza) に罹ってしまった」と述べていることから明らかである⁴⁷⁾。しかし、クックが退化的兆候を見いだしているクローゼンの農夫の「未発達な四肢」は、彼自身には帰先遺伝的ロマンティズムの象徴であつたに違いない。なぜならば、個別の農夫に歴史的もしくは社会的文脈を「事実」として忠実に描きこめば押し寄せる産業化の波によって疲弊した農村を描かずにはいられなくなるが故に、クローゼンは匿名の、<類型>としての農夫を必要としたからだ。とどのつまり、クックが退化的として批判する農夫像とは文明人の「原始的本能」に訴えかける「単純な」人間として発明された農夫の姿だったのだ。そしてその農夫たちが意味するものは英国人の「起源」をなす人間像であるがゆえ、彼らの姿は進化のなかで個体化のプロセスを経る以前の単一の姿をしていなくてはならなかったのだ。クローゼンは彼の講義のなかでひとりの風景画家としてミレーに言及しているわけではないが、彼の主張が農業労働者を「風景化」そして「帰化」の二つの意味に置いて自然化するという倒錯を生んでいるということをここで看過してはいけな^{ナチュラライズ}いだろう。

結論

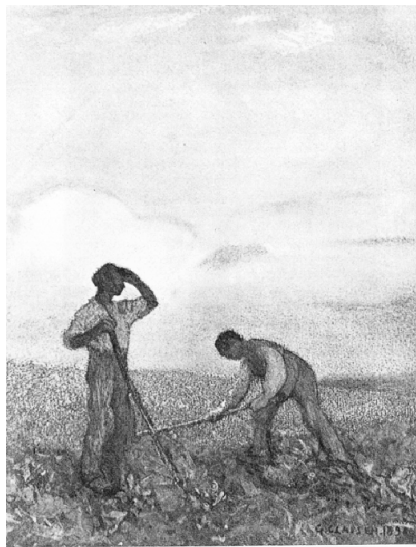
印象派の絵画は世紀末のイギリスにおいて「退化的」と見做され、そしてホイットラーや「アングロ・フレンチ」と称されたニュー・イングリッシュの画家たちが作った親フランス的潮流は、外国恐怖症的な反応を国内に生じさせた。しかし、ジョージ・クローゼンのアカデミー美術教授就任という出来事が端的に示すとおり、世紀転換期には農村画の文化的パフォーマンスを軸として「アカデミー／印象派」の二項対立の図式を横切るような動きが顕在化していった。いわば人口増加や都市への人口流入が19世紀末のイギリス人に植え付けた「暗い」国民的退化にたいする陽画として「明るい」印象派の絵画は享受されていったのであった。そしてまたエドワード朝の画壇と批評家たちが「都市的な」フランス印象派の手法を吸収しつつ、その表現内容として「田園的な」バルビゾン派の絵画を愛好したことは、同時代的な社会現象（都市化、産業化、そして刺激の氾濫を伴う「文明」の必然的帰結としての「退化」）に曝される以前の「健康な」風俗ないし風景を空想的に保全する試みであった。世紀の変わり目において病的ないし神経症的な「退化的芸術」として印象派が巻き起こした恐怖は、クローゼンのような画家の絵

が「国民的健康」のシンボルであった農村のイメージを伝播することで緩和されたのである。

[図 1] George Clausen, *Mowers*



[図 2] George Clausen, *Hoing*



註

- 1) Unsigned review, 'Monstrosities on canvas' in *The Late Victorians: Art, Design, and Society, 1852-1910* Edited by Bernard Denvir, London: Longman, 1986, p. 243
- 2) 『ヴィクトリアン・パンチ』第五巻、小池滋責任編集、柏書房、1995
- 3) 『ヴィクトリアン・パンチ』第六巻、p. 498
- 4) Max Nordau, *Degeneration*, New York: D. Appleton, 1895, p. 27
- 5) 加藤洋介『D. H. ロレンスと退化論』北星堂、2007年、p. 34
- 6) Philip Gilbert Hamerton, *Landscape*, London: Seeley & Co., 1885, p. 5
- 7) *ibid*, p. 6
- 8) Walter Shaw-Sparrow, *Frank Brangwyn and His Work*, London : Kegan Paul, Trench, Trübner, 1910, p. 80
- 9) Nicholas Freeman, *Conceiving the City: London, Literature, and Art 1870-1914*, New York: Oxford UP, 2007, p. 95
- 10) Georg Simmel, 'The Metropolis and Mental Life' in *Modernism: An Anthology of Sources and Documents*, Vassiliki Kolocotroni, Jane Goldman, and Olga Taxidou ed., Edinburgh: Edinburgh UP, 1998, p. 52
- 11) Arthur Symons, *London: A Book of Aspects*, in *Cities and Sea-Coasts and islands*, London: W. Collins Sons, p. 138
- 12) *ibid*, p. 184
- 13) E. Wake Cook, *Anarchism in Art and Chaos in Criticism*. London: Cassell, 1904, p. 15
- 14) ケイト・フリントはイギリスにおけるフォルマリズム批評の登場は印象派の台頭と並行すると考えている Kate Flint, *Impressionists in Britain*, London: Routledge & Kegan Paul, 1894, p. 1

- 15) 丹治愛『ドラキュラの世紀末：ヴィクトリア朝外国恐怖症の文化研究』東京大学出版会、1997
を参照
- 16) Cook, p.12, p. 47
- 17) Kenneth McConkey, *Impressionism in Britain*. New Haven, Conn: Yale UP in association with
Barbican Art Gallery, 1995, p. 38
- 18) 宮崎直子「ロイヤル・アカデミー設立とその基本的理念について」『西洋美術研究』、1999,
第二号, p. 108
- 19) ブラム・ダイクストラ『倒錯の偶像』富士川義之訳、パピルス、1994、p. 14
- 20) Arthur Tomson,'The Academy attacked' .*The Late Victorians: Art, Design, and Society, 1852-1910*,
Edited by Bernard Denvir, London: Longman, 1986, p. 239
- 21) *The Studio: An Illustrated Magazine of Fine & Applied Art*. April 1894, pp. 227-30
- 22) Kenneth McConkey, *Impressionism in Britain*, p. 34
- 23) *ibid*, p. 34
- 24) George Moore, *Modern Painting*, La Vergne: Dodo Press, 2009, p. 61
- 25) Kenneth McConkey, 'Haunts of Ancient Peace', *The Geography of Englishness: Landscape and the
National Past 1880-1940* Edited by David Peters Corbertt, Ysanne Holt and Fiona Russell, London:
Yale UP, 2002, p. 70
- 26) *ibid*, p. 89
- 27) Hammerton, p. 5
- 28) *ibid*, p. 10
- 29) *ibid*, p. 17
- 30) *ibid*, p. 19
- 31) Moore, p. 90
- 32) 田舎の単純さ、都市の複雑さ、という牧歌的テーマがヴィクトリア朝に好まれた理由について、
アン・バーミンガムは 19 世紀中葉における囲い込みの終了にともなう田舎の経済の脱農業化
がおこったこと、その帰結として田舎のヘゲモニーが商業的・都市的中産階級へと移動した
ことに触れ、もはや田舎がイギリスの社会経験の中心をなすものではなくなったからだ分析
する。Ann Bermingham, *The Ideology of Landscape : Gainsborough, Constable and the English Rustic
Tradition: a Thesis*, Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International, c1982, pp. 187-195
- 33) 丹治愛「後期ヴィクトリア朝におけるイングリッシュネス概念の成立」、『18 世紀後半以降の
イギリスにおけるイングリッシュネス概念の生成に関する文化研究』、平成 15 年度-平成 18 年
度科学研究費補助金基盤研究 (B) 研究成果報告書所収、2007
- 34) ケネス・クラーク『風景画論』佐々木英也訳、岩崎美術社、p. 114
- 35) Farr, p. 33
- 36) *ibid*, p. 34
- 37) Moore, p. 72
- 38) *ibid*, p. 71
- 39) George Clausen, *Royal Academy Lectures on Painting: Sixteen Lectures Delivered to the Students of the
Royal Academy of Arts*, London: Methuen, 1913, p. 95
- 40) *ibid*, p. 96
- 41) Anna Grutzner Robins, 'Living the Simple Life: George Clausen at Childwick Green, St Albans', in
The Geography of Englishness: Landscape and the National Past 1880-1940, p. 5
- 42) *ibid*, p. 8, p. 13
- 43) Clausen, p. 105
- 44) *ibid*, pp. 106-108
- 45) Shaw-Sparrow, p. 119
- 46) Cook, p. 36
- 47) *ibid*, p. 58