

ラスキンと唯美主義

荻野 哉

序

本論考は、ヴィクトリア朝の美術批評家ジョン・ラスキン（一八一九—一九〇〇）が、「唯美主義」と呼ばれる多義的な現象に対して取ったとされる批判的立場の一面を、時代背景も視野に入れながら明らかにすることを目的とする。キーワードとして最も注目するのは、膨大な彼の著作群に認められる微妙な思想の変化を再検証する上で、一種の定点として有効に機能し得ると思われる、「aesthetic」という概念である。

一 イギリス唯美主義の内実

ラスキンと唯美主義との関係の検討に入る前に、唯美主義とはそもそも何であったかを概観しておくことにしよう。実際の際の所、この言葉ほど自明のように用いられていながら、捕え処のないものも珍しいからである。

一般に唯美主義は、「芸術のための芸術」というフランス起

源のモットーの下に展開した十九世紀後半の美術・文芸運動と見なされているが、一八八〇年代を中心とする、或いは九〇年代を中心とする等諸説があり、年代を確定することは難しい。これは、芸術家グループの明確な結成、或いはそうしたグループや個人によるマニフェストがないままに当時広まった一種のブームであったこと、そしてそれが全ヨーロッパに認められる傾向であったことに由来している。本論考で考察対象とするイギリスの場合は、テオフィル・ゴティエやシャルル・ボードレールら文筆家が主導したフランスの場合と異なって、思想的背景とは別に「唯美主義」という名を冠した芸術作品や現象が先走りしたために、混乱を招いている面も否定できない。

また用語に関して言えば、「唯美主義」の原語は“aestheticism”或いは“aesthetic movement”が相当する⁽¹⁾が、そもそも唯美主義が諸芸術の総合をも目論む性質のものであったためか、この二つの名称の境界線も厳密には確定しにくい。基

本的に“aestheticism”は文芸史の領域で使われる傾向が強いが、その場合の唯美主義は、文芸上の様式を指すのみならずその思想をも包含しており、中心人物としてウォルター・ペイター、オスカー・ワイルドを挙げることができる。もっともワイルドは、「唯美主義は勿論哲学である」と断言してその理論面をアピールしようと活動した反面、ユリの花を愛好し、中世風の服に身を包む奇抜なスタイルによって注目を集めた結果、より世俗的なレベルへと唯美主義の本質を歪曲してしまった、との見方もある。例えばR・V・ジョンソンは、唯美主義がワイルド以外の誰から構成されているかは明確ではないが、そのワイルドも思想の創始者としては、知名度ほどは重要な存在ではないという評価を下している。⁽³⁾ 同様の問題は、「半『唯美主義者』」⁽⁴⁾と揶揄されたペイターにも付きまわっている。

一方、“aesthetic movement”の語を用いる際には、“aestheticism”の文筆家やその思想に加えて、一八七七年にニユー・ボンド・ストリートにオープンし、「唯美的画家」の牙城となったグロヴナー・ギャラリーに出品した画家たち（バーン・ジョーンズ、ホイットスラー等）を中心に、これに先立つラファエル前派、ウィリアム・モリス、時には後に活躍したオーブリー・ビアズリーらの造形芸術家の活動、更には彼らの作品を愛好する世間の風潮までもが含まれる。そしてそこには、ラスキンと争った急進的なホイットスラーから、愛

らしい少女の情景を描いてラスキンに絶賛されたケイト・グリーナウェイに至るまで、作風上の大きな振幅をはらんだ「唯美主義」が確かに存在している。また、「完璧な」(consummate)・「完全な」(utler)・「至高の」(supreme)等を並べるラスキン自身の美文体は当時の流行となり、ハミルトンの指す「唯美派」の人々の生活様式にも影響を与えた。⁽⁵⁾

“aesthetic movement”がこのように広い幅を持っていることによって、「唯美主義者」それぞれの芸術観は当然ながら曖昧になってしまっており、ワイルドとホイットスラーの如くいわば公認の唯美主義者同士の対立に象徴されるように、互いに齟齬を来しているものすらある。ペイター、ワイルド、ホイットスラー、モリスらの思想は、それらの対立・協調を抜きにして個別に光を当ててみても、同じ「唯美主義運動」に属するものとしては扱い切れない面を含んでいるのである。

そこで本節では、ジョンソンによるこの偏差の整理の試みを援用しながら、イギリスにおける唯美主義の本質に迫っていく。彼は、唯美主義は「異なっているが相互に関連する様相において現れる」として、次の三点を指摘している。第一に「人生を芸術の精神で扱う」という「人生観」、第二に「芸術のための芸術」という「芸術観」、第三には「実際の文芸作品の特徴」という局面である。ジョンソンによれば、各々の観念や傾向は古くから見られたものだが、これらが初めて明

確に定義されたのが十九世紀であったといふ⁽⁶⁾。いささか簡潔に過ぎるこの分類は、彼が文学の領域に重点を置いていることに起因すると思われるので、これを土台にして若干の肉付けを行うこととする。なお、唯美主義の作品論については本論考の対象外なので、以下の考察は第三の局面を除外して進める。

第一と第二の立場に共通するのは、芸術と人生の二項である。第二の「芸術のための芸術」というモットーの中には人生という語は明示されていないものの、芸術至上主義と時に同一視されるこの立場が芸術の絶対的価値や自立性を唱えたのは、人生上の効用や人生と結び付けられた道徳に対してであった。だが、その二項の關係は双方の立場で異なる。何故ならば、第一の「人生觀」としての唯美主義は、人生上の經驗を美的享受の対象として「芸術の精神で」扱う一方、第二の「芸術のための芸術」は、「芸術を人生から切り離そうとする徹底した試み⁽⁷⁾」だからである。即ち、前者が人生へと向かうことを求めたのに対し、後者は芸術を実人生と別種の領域として聖化することを求めたのである。もっとも、前者が享受しようとする「人生」は、世俗の喧噪に採まれる類のものではない。ジョンソンがこの「觀照的唯美主義」の典型としてペイターを挙げていることから分かるように、これは自己が人生を経験するその意識の流れの觀察であり、ただ「生

としてのみ人生を觀する態度である。「觀照的唯美主義」とは、「芸術のための芸術」が人生と芸術とを分離した後で、今度は人生をも、いわば「人生のための人生」として日常的な生活空間から切り離そうとしたものだと見える。更にイギリス唯美主義においては、人生と芸術との新たな關係として、人生を美化する芸術が重視されたことも見逃せない。勿論モリスのアーツ・アンド・クラフツ運動が代表例であるが、「唯美派」の室内裝飾も延長線上に位置付けられよう。

このように想定されるプロセスは、必ずしも一直線に進んだ訳ではない。各段階に急進的な提唱者と、それに追従する亜流が決まって存在する。前述した唯美主義者たちの中には複数の範疇にまたがるものもあるが、ここでは以上のような局面が唯美主義に見出されることを確認するにとどめておく。但し、イギリスにおける唯美主義とは、人生に対して距離を置いた芸術の反発から出發し、觀念的で純粹な人生の芸術への転化を経て、最終的には芸術による実人生の征服へと至る、人生に対する芸術の在り方の模索であったという点は、改めて強調しておく必要がある。何故ならば、この両者の理想的なバランスの模索は、一般に反唯美主義者と見なされがちなラスキンにとっても、主要な関心事であったからである。

二 ラスキンの唯美主義批判

ラスキンとイギリス唯美主義との関係は、彼がラファエル前派の擁護者としてその端緒にかかわったこともあり、既に生前から指摘されてきた。事実、モリスの展開したユートピア思想やその芸術観はラスキンから直接受け継いだものであったし、ペイターやワイルドも一時的にせよラスキンに読み耽り、共にその思想から強い影響を受けている。しかし、ラスキンの側から評価し、擁護を行ったのはラファエル前派とモリスに限られている上、彼らとの関係も常に良好だった訳ではない。彼はペイターの存在を終生黙殺し続けており、ワイルドの熱狂的な崇拜にも応えた形跡は殆どない。このような事実は研究状況にも反映されており、唯美主義研究においてその一起源としてラスキンに言及されることはあっても、ラスキン研究においては唯美主義との対立要素や彼自身の嫌悪の方が強調される、という傾向が長く続いてきた。

両者の立場に接点を積極的に見出そうとする議論が現れるようになったのは、比較的最近のことである。例えばし・チャイは、ラスキンにおける「見るということの聖なる特性」に着目し、彼が色彩と光に与えた意義を唯美主義のそれにながらるものとした。チャイによれば、唯美主義にとって「芸術とは、それぞれの多様性がそのあらゆる色彩と光を保ちつつひとまとまりになろうとする、本来的な努力であると言え(9)」からである。また、ペイターへの隠された関心について

は、『ルネサンス』中でも称えられているポッティチェリの受容史的研究の中で、次の事実が明らかにされた。即ちラスキンは、ポッティチェリの復活ブームに一役買ったとしてその功績を自負する発言を残しながら、実際に彼が評価する契機となったのはペイターのポッティチェリに関する記事を見てのことであり、後に講義でこの画家を取り上げるにあたってその記事を再読するため秘書に手紙で問い合わせていた、というものである(10)。

しかし、近年のこういった研究も、ラスキンの思想の根幹に触れるには至っていない。ラスキンと唯美主義との関係を解明するためには、一八八〇〜九〇年代に彼が批判しようとした対象を確認することが、何よりも重要である。そして、その確認作業の上で有力な手掛かりとまずなり得るのは、『愛のお供たち』(一八八一)の中の次の部分である。「今や私は、『一般の学生』が(……)ロンドンやパリでの生活のススメだらけで快楽趣味的な一団に属していること、そして、どんなに不完全でほんやりとなされるにせよ、私のあの初期作品のより進んだ分析が、少なくとも彼の手に届く範囲に置かれるべきだと知ったのである。『一般の学生』には何故か、次の事実が強調されることとなろう。彼が人生を謳歌する以前に、『アイステーション』が何を意味するか知っていた人々がいた(もともと彼らは、豚用残飯の豚用調味にギリシャ語の名前を与え

たところで、それが高尚になるとは考えもしなかったのだが)、そして、生命美の何たるかを知っている人々もまた以前に存在し、彼らはその美をモデルルームやパルク・オ・セールに求めはしなかった、という事実が。」(25:122-123)

この部分の前でラスキンは、『現代画家論』第二巻(一八四六)の改訂を構想中であると述べている。故に、引用文中の「あの初期作品」が、ターナーを評価するために絵画の価値の新しい評価法を解説し、同じ尺度で正しく描く方法も指南していた『現代画家論』を指すのは間違いない。しかし彼によれば、「一般の学生」はもはや、かつて『現代画家論』を愛読し、そこに論じられていた「生命美」⁽¹¹⁾を理解したような「分析的な読者たちではない。当代の人々が“aesthetic”と呼んで有難がっているのは、ラスキンに言わせれば「豚用残飯の豚用調味」の類であり、彼らはモデルルームやパルク・オ・セールを美しいと思ひ込んでゐるのである。

ラスキンが描く唯美主義の「一般の学生」像のヒントは、まさにここに隠されている。「ロンドンでの生活」に関して言えば、流行の「唯美派」、即ち自称芸術愛好家たちの間で、モリス商会の製品がもてはやされたことは、第一節でも触れた。上流、中流階級の家庭で、モリス商品に限らず、美しい壁紙、カーペットやカーテン、タピストリー等の布地類、家具調度による室内装飾が人気を呼んだ背景には、技術の発達と相俟って

の室内装飾品会社の乱立がある。ラスキンの指すモデルルームとは、流行のインテリア雑誌やこれらの会社のカタログに掲載された図のことか、或いはその商店の部屋を模したディスプレイ⁽¹²⁾のことであろう。このような流行は、万国博覧会經由で主にフランスから輸入されたものであった。また、ルイ十五世が愛したとされるヴェルサイユ一角の邸宅、パルク・オ・セールへの言及は、十八世紀文化全般への唯美主義者たちの熱中振り⁽¹³⁾を皮肉ったものと思われる。

後期ルネサンスからロココにかけての意匠、嗜好のリバイバルに対するラスキンの嫌悪感⁽¹⁴⁾は、『愛のお供たち』と同年に書き加えられた、『ヴェネツィアの石』旅行者版の「エピソード」でも示されている。そこで彼は、「パリやロンドンの室内装飾業者、陶器商、売春婦たちの間でのおしゃべりが一層ひどくなって」きており、その結果昨今の芸術愛好家たちは、「システイナ礼拝堂の聖母が嗅ぎ煙草入れを飾るためのもの、ヴェルギリウスの『農耕詩』がドレスデンの田舎娘たちの手工業を促進するためのもの、神性も王権も、アウグスト強王の緑の間と治世の中身によって表されるためのもの」へと墮落してしまつた有様に満足している、と非難している(11:224)。事実関係は詳らかではないが、恐らくラスキンは、ルイ十四世に憧れたポーランド王アウグスト二世の珍品コレクションによって、システイナの聖母や『農耕詩』といった神聖な芸

術までもが、「唯美派」の間で歪曲された形で大量生産され、流布している現状を嘆いているのだろう。彼のこのような攻撃口調は、一八八三年にオックスフォードで行った講義『イギリスの芸術』の中で、飾り立てた建築よりも、素材を活かした質素な壁や床の方に好感を抱き、「諸君は長い目で見れば、現代の唯美的室内装飾品が、古き良きイギリス櫛の羽目板の快適さにはかなわないことも分かるだろう」(333S2)と述べていることも考慮に入れれば、より理解し易くなる。

なお、ラスキンの唯美主義批判再考にあたっては、『イギリスの芸術』の第五講(十一月七・十日)で、一八六〇年代から『パンチ』誌で活躍したジョージ・デュ・モリーエ(一八三四〜九六)が大きく取り上げられていることにも、注目すべきである。ジョン・リーチの後任として『パンチ』誌に採用されたデュ・モリーエが、陶磁器や家具装飾に熟を上げる人物像を通して巷間の唯美主義を風刺した漫画は、一八八〇年前後の同誌の紙面を賑わせていたからである。⁽¹⁴⁾ ワイルドがロンドンで芸術界・社交界の寵児となったこの時期には、ラスキンも『パンチ』誌を購読していたことがその日記から確認されており、⁽¹⁵⁾ 彼が同誌、特にデュ・モリーエの漫画から唯美主義に関する情報を得ていたことは、ほぼ確かであろう。ラスキンが“aesthetic”の名の下に批判しようとした対象範囲は、そこでも風刺されていた唯美主義者たち、即ち、室内装飾や

陶器に代表される流行を追う「唯美派」の人々を中心に、彼らの延長線上に位置するワイルド像までと想定することも、無理ではないと思われる。そして、彼のこのような唯美主義批判と密接に関連しているのが、初期の著作において示された“aesthetic”概念に対する、いわば「部分否定」的な態度である。

三 身体的感覚としての“aesthetic”概念と

「テオリア」の能力

『現代画家論』第二巻冒頭でラスキンは、ターナーの作品記述から離れて、風景画家の描写すべき対象の美がどこに存し、それが人間の何によって知覚されるのかという根本的な問題を提起している。そこで彼は、美の認識能力に関して、いわゆる「美的な」(aesthetic)感覚とする見方を、次のように退けている。『アイステーシス』という用語は、外界の諸性質と身体の必然的効果との単なる感覚的な知覚を、厳密に意味する。そしてその意味においてのみ、「……」この語は常に使われるべきである。だが私は、美の諸印象がどの点から見ても感覚的であるということは全面的に否定する。その印象は感覚的でも知性的でもなく、道徳的である。」(442)

ここで述べられている“aesthetic”の語の原型である「アイステーシス」とは、外界の対象の感官を通じた知覚作用と考えられる。これは同時に、「単に動物的な快の意識」(447)であ

るから、より下等な生物とも共通する身体感覚作用と言え
る。しかし、その作用たる「アイステーシス」とはっきり区
別すべきとされる「道德」性は、以下の二つの段階を経て神
との關係を持つことに起因する。

第一に、感官の中にも神によって人間に恵まれたものがあ
る。本来感覚作用は、例えばその不快によって生命の危険を
教えるように「生命に從属している」(432)ものであり、そ
の快に耽溺し過ぎることは身の破滅にもつながりかねない。こ
のような感覺的快と美の印象とは明らかに別物である。一方、
その快に耽溺しても自己の破滅には至らない特殊な感覺的快
があり得る。眼と耳の感官に由来する快こそは、神が人間に
その生命の目的として与えた賜物であり、他の感官のそれに
優越している。もっともラスキンによれば、眼と耳の快だけ
では美の印象とはなり得ない。「というのも、美の觀念の存在
にとつては、その基礎となり得る感覺的な快に、以下のもの
が伴っていることが必要だからである。即ち、第一に歡喜、次
いで対象への愛情、更により優位の知性的存在における優し
さの知覚、最後にその知性自体への感謝と畏敬の念が、伴っ
ていることが必要なのだ。そして、このような感情によって
作り上げられるのでなければ、どんな觀念も美の觀念とは到
底考えられず、「……」更にこのような感情は、知性のどのよ
うな作用からも結果するものではなく、また得られるもので

もないからである。」(448-49)

即ち、第二の段階として、最高の知性的存在である神に対
する「歡喜」や「愛情」、更に「感謝と畏敬の念」といった感
情が伴って初めて、美の觀念が形作られる。故に美の知覚に
は、自然界の対象から受ける感覺に、遍く及ぶ神の恵みを見
出すという「道德的」感情が加わっているのである。そして
ラスキンによれば、「美の諸觀念の道德的な知覚と評価にかか
わる」この能力こそ、まさに「テオリア」と呼ぶべきもので
ある(435)。更に彼は、この「テオリア」の能力が認識する
美を「典型美」と「生命美」に二分している。前者は生物・無
生物を問わず同一の形で現れる神の属性を象徴する美であり、
一方後者は、生物が神に与えられた持ち分をめでたくも果し
ている様子、つまり神から賜った己の生を生き抜く姿に存す
る美である(436)。

もっとも我々は、ラスキンのこのような主張から、彼の言
う「道德的」とは「宗教的」と同義であると即断してはなら
ない。確かに彼は、『現代画家論』第二巻の時点では、「テオ
リア」が知覚する「美の諸特質」そのものは「神の作品の御
しるし」である(475)と断言した上で、「テオリアの能力を
普通に働かせるだけでも、道德的な在り方全体がある程度正
しく、健全な状態を示しているが、これを完全に働かせるに
は、キリスト教的徳性のこの上ない完成が必要である」(478)

と、「道徳」性を特定の信仰の素質と認めるような記述も残している。しかし、ラスキンの著作に登場する「道徳的」という形容詞の多義性を指摘する論もある以上、『現代画家論』第二巻以降にその語に盛り込まれていった情緒的な側面にも、注目する必要がある。その側面が読み取れるのは、『ヴェネツィアの石』第一巻（一八五一）の補遺の、次の部分である。

「我々は、人間全体が身体と魂と理性によって形作られていると考えてよからう。〔……〕それから、魂という言葉をも、人間の道徳的で自ら責任を取り義務を果し得る部分を手短に表したものとし、またこれら三つの部分それぞれが、受動的な能力と能動的な能力を持つものとする。身体は諸感覚と筋力を、魂は感情と決断力を、理性は悟性と想像力を持つ。この図式を表の形にすると以下のようにならう。

身体	受動的ないし受容的部分	能動的ないし活動的部分
魂	感覚	筋力
理性	感情	決断力
	悟性	想像力

この図式において私は、記憶を悟性の一部と見なし、ま

た良心を除外した。それは心の内の神の声であって、このシステムから切り離せないものではあるが、不可欠の部分ではないからである。美の感覚については、身体の感覚と魂の感覚との入り混じったものと私は考える。」
(9.445)

ここで示された表からは、人間の「道徳的」な部分である「魂」に「感情」が含まれていることが、はっきりと読み取れる。更に、「心の内の神の声」たる「良心」が表から除外されていることも考え合わせれば、その「感情」は善悪に関係するものとは限らない。一八五一年のラスキンは、「宗教的」とも、或いはしばしば誤解されているように「倫理的」とも異なる側面を持つ形容詞として、「道徳的」という語を用いた上で、この「道徳的」な「魂」の受動的部分を、一般に理性と区別される精神の働き、即ち情念に近いものと見なしているのである。

我々が注目すべきはそれだけではない。『ヴェネツィアの石』第一巻の図式においては、「テオリアの能力」という表現が姿を消すのと呼応して、美の知覚の位置付けも以前とは変化している。『現代画家論』第二巻での定義によれば、美の感官である「テオリア」の能力は「魂」の中のみ含まれるべきであったが、この図式では、「身体感覚と魂の感覚との入り混

じったもの」が美の感覚であると明言されている。即ち、一八四六年の時点では“aesthetic”と呼ばれ事実上排除されていた身体的な感覚は、その五年後には美の知覚にかかわる権利をむしろ持つものとして、ラスキンの意識の中で浮上しているのである。

結 「観照的唯美主義」への道

『現代画家論』第二巻から『ヴェネツィアの石』第一巻までの、美の認識に関するラスキンの議論を、ここでまとめ直してみよう。第一に、美の知覚とは自然界の対象に何らかの神の働きを感じることであり、それは道徳的な感覚である。第二に、この道徳性とは、理性や身体（感性）と区別されて人に備わったものである。この二点は、「テオリアの能力」という表現が使われなくなった後も基本的な枠組みとして保持されたが、その内部では次のような変化が生じていた。即ち、身体的な感覚は当初“aesthetic”と呼ばれ軽視されていた。“aesthetic”の概念は、下位の動物的感覚に基づくか、或いは神への畏敬の念を伴わない感覚的快を指していた。しかし、身体的感覚自体の重要性は、その後意識されるに至ったのである。

一八五〇年前後に展開されたラスキンのこのような思想は、文字通り“aesthetic movement”が高まりを見せる一八八〇年代

になっても、その大枠が修正されることはなかったと言ってよい。第二節でも触れた『現代画家論』第二巻の改訂版は結局一八八三年に出版されるが、その改訂では本文の根本的な書き換えはなされず、随所に註等が挿入されるにとどまっている。「テオリアの能力は美の諸観念の道徳的な知覚と評価にかかわっている」と定義した後で、「これに関する間違いはそれを“aesthetic”と見なしてそう呼ぶこと、それを感覚、或いはもっと悪いことに習慣の単なる作用に貶めてしまうことである。その結果、それに訴える芸術は単なる娯楽、病的な感受性に仕えるもの、魂の眠りへくすぐり誘うものに墮すこととなる」(435r36)と述べている部分についても、事情は例外ではない。この部分に対してラスキンが行った改訂は、「この本を再版した主な理由の一つは、これが当時初期段階にあった愚行に対して、そんなにも早い時期に決定的な警告を含んでいたからである。この愚は最近では、世俗世界の頹廢と戯れを芸術にもたらしてしまった」(435n)と、同時代の風俗としての唯美主義に対する根深い嫌悪感を重ねて表明する註の追加だけである。

しかし第三節で論じたように、初期のラスキンは“aesthetic”の概念を完全に無視した訳ではない。彼の思想を「テオリア」と「アイステーシス」との乖離として捉えるP・フラーの見方⁽¹⁷⁾は勿論正しいが、後者にかかわる感性的なもの、身体に属

するものを、ラスキンが決して軽視してはいなかったことも、我々は忘れるべきではない。そして、彼のこの姿勢が、「病的な感受性に仕える」類廃した芸術が横行する時代を迎えても実は保たれていたことは、『愛のお供たち』の以下の部分で示唆されている。「現在『アイステーシス』と呼ばれているものについて、この私は“sensation”という英単語を常に使ってきたし、その単語をなおも使っていることを、読者は前もって知っておかねばならない。例えば、寒暖とその違い、羊肉と牛肉の風味とその違い、クジヤクとヒバリの鳴き声とその違い、頬の紅潮と口紅の赤みとその違い、雪とアーモンドペーストの白さとその違い、夜の暗さと昼の明るさ、或いは排煙の暗さとガス灯の明るさ等の『感覚』である。だが美の知覚に関しては、私はいつもプラトンの言葉を用いた。それはギリシヤ語の適切な単語であり、この主題を理解するどんな人によっても、また他のいかなる言語においても用いられ得る、および唯一可能なもの、即ち『テオリア』という言葉である。」(25:123)

「現在」呼ばれる所の「アイステーシス」とは唯美主義的な美の感覚と考えられるが、この用語を軽蔑するラスキンにあっては、いかに精緻を極めた「アイステーシス」といえども、所詮は味覚・聴覚・視覚等の「感覚」に過ぎない。しかし、排煙やガス灯といった当時のロンドンの情景がその一例として

挙げられたこの部分では、「豚用残飯の豚用調味」という辛辣な口調は陰を潜めている。感覚作用の一切を否定する訳ではないラスキンの態度は、美の知覚に関して唯一適切な用語とする「テオリア」と、ドイツ語の“Anschauung”（観照）との対応関係にも続けて言及する時、より明確になる。「厳密には同義ではない。というのも、“Anschauung”は（私が思うに）身体的感覚を含んでいないが、プラトンのテオリアは必要とする限りでこれを含んでいるからである。そして私の場合、多少プラトン以上なのである。」(25:123-124)

「テオリア」の能力に「観照」の要素があることを認めつつ、それが身体的な感覚を含むことも強調するラスキンは、身体という舞台の上で、言うならば対象を見つめている他ならぬこの「私」の中で美が生起することを、ここで語ろうとしてゐる。そして、その有様を観察する彼の姿勢は、第一節で試みた分類に従えば、自己の生の経験を見据える「観照的唯美主義」に連なる面を、皮肉にも備えていたと言えないだろう。もっとも、ラスキンがこの境地へと到達した背景には、『ヴェネツィアの石』でのゴシックの発見とルネサンスの知識主義の批判、更には「想像力」をめぐる議論等も重要な契機として働いているが、紙面の都合上それらの問題には触れない。しかし、美の知覚に関与するものとして身体的感覚を後年見直すに至った彼の思想の内に、「単なる娯楽」へと墮落した

“aesthetic movement”とは全く別種の“aestheticism”を志向する側面が含まれていたことは、以上の考察でひとまず解明できたとと思われる。今後に残された課題は、ラスキンと唯美主義者たちとの相互の影響関係も含めて、前述の問題と“aesthetic”概念の展開とのかわりを厳密に検討し直すことである。指摘した上で、本論考を終えることとした。

註

ラスキンの文章に関しては、原則として次のライブラリー版から引用する。The Works of John Ruskin, edited by E.T. Cook and A. Wedderburn, London, G.Allen, 1903-12, 39 vols. 引用箇所は本文中の括弧内に、(10/200) のように巻数・頁数を示す。訳文は全て筆者自身のものであるが、『現代画家論』からの引用に関しては、御木本隆三訳『近世画家論』全四巻(春秋社、一九三二―三三年)を適宜参考にした。

(1) 例えばW・ハミルトンは、『イギリスにおける唯美主義運動』の中で両者を殆ど無差別的に用いているが、結論部では「いわゆる唯美派」(the so-called Aesthetic School)と「より高次の領域の唯美主義」(the higher range of Aestheticism)とを区別している。後者に属する人物としては、バーン・ジョーンズ、D・G・

ロセッティ、モリス、スウィンバーン、ラスキン、ワイルド等が列挙されており、文芸と造形芸術との間に線は引かれていない。一方前者は、これらの芸術家に対する誤解から生まれ、流行として広まったものを指す。W.Hamilton, *The Aesthetic Movement in England*, London, Reeves & Turner, 1882, pp. 141-142. 従って、表題の「唯美主義運動」には、真の“Aestheticism”との虚像である“Aesthetic School”が重ねて含意されていると考えるべきであろう。

(2) *Ibid.*, p.111.に引用。一八八二年に講演のため渡米した際、『ラルド』誌のインタビューに答えて語った言葉。

(3) R.V.Johnson, *Aestheticism*, London, Methuen, 1969, p.9. なお、中沼

了訳『唯美主義』(研究社、一九七一年)を適宜参考にした。(4) J.H.Buckley, *The Victorian Temper: A Study in Literary Culture*, London, G.Allen, 1952, p.163. 「唯美主義運動」に対してペイターがとったアンビヴァレントな態度に関して、“aesthetic”の語義や当時の用例等も踏まえつつ論じた最近の研究としては、上村盛人「ウォルター・ペイターの審美主義」、『滋賀県立大学国際教育センター研究紀要』第五号(二〇〇〇年)三三三―四六頁が注目に値する。

(5) Hamilton, *op.cit.*, p.36.

(6) Johnson, *op.cit.*, p.1.

(7) *Ibid.*, p.13.

(8) L.Chai, *Aestheticism: The Religion of Art in Post-Romantic Literature*, New York, Columbia University Press, 1990, p.1.

(9) *Ibid.*, p.43.

(10) G.S. Weinberg, "Ruskin, Paier, and the rediscovery of Botticelli", *Burlington Magazine*, Vol.129, No.1006(1987), pp.25-27. 富十川義之『ある唯美主義者の肖像 ウォルター・パインターの世界』(青土社、一九九二年)、八五〜八六頁も参照。

(11) この概念に関しては第三節で再度触れる。

(12) オックスフォード・ストリートに一八七七年開店したモリス商会のショールームを始めとして、ロンドンのウエストエンドには室内装飾の商店が軒を連ねていた。J.Banham, S.MacDonald, J.Porter, *Victorian Interior Design*, New York, Crescent Books, 1991, p.21.

(13) この現象に関しては、L.C.Dowling, "The Aesthetes and The Eighteenth Century", *Victorian Studies*, Vol.20, No.4(1977), pp.357-377.

(14) デュ・モリーエのこのような作風は、一八六六年三月の『パンチ』誌に掲載された、ラファエル前派とロセッティ・サークルを揶揄した連作パロディ「キャメロットの伝説」においても既に予告されていた。「キャメロットの伝説」の詳細な分析、及びデュ・モリーエと唯美主義者たちとの対立に関しては、谷田博幸『ヴィクトリア朝挿絵画家列伝 ティケンスと「パンチ」誌の周辺』(図書出版社、一九九三年)、三二四〜三四二頁を参照。

(15) 例えば、一八八一年九月二六日付の文章を参照。 *The Diaries of John Ruskin: 1874 - 1889*, selected and edited by J.Evans and

J.H.Whitehouse, London, Oxford University Press, 1959, p.1005.

(9) 原注、J.Uhrau, "Ruskin's Uses of the Adjective 'Moral'", *English Studies*, Vol.52, No.4(1971), pp.339-347.

(17) P.Fuller, *Theoria: Art, and the Absence of Grace*, London, Chatto & Windus, 1988.