

# オスカー・ワイルドの「唯美主義」再考への覚書

——“The Decay of Lying”におけるジャポニスム

輪 湖 美 帆

## 1.

19世紀末の英国において、オスカー・ワイルドがどのような存在であったかを考える時、その一つの重要なキーワードとして「唯美主義」が挙げられる。確かに、彼のテキストを思い出すまでもなく、ピロードのジャケットに半ズボン、ストッキング姿の彼の写真を目にすれば、その印象は今なお説得力を持っている。だが、ワイルドのこうした「唯美主義」には、疑いもさしはさまれてきた。例えば、ギルバート&サリヴァンによるオペラ『ペイシャンス』（1881年初演）の中で風刺された「唯美主義者」はワイルドであると言われてきたが、最近ではそれも疑わしくなっている（Stapleton 957）<sup>2</sup>。こうした流れを意識すると、ワイルドの「唯美主義」と呼ばれてきたものの自明性は必然的に揺らがざるを得ない。本稿では、ワイルドの「芸術論」の一つとされ、彼自身も自らの「芸術論」と見なしている「虚言の衰退」（“The Decay of Lying”）というテキストを再読することによって、彼の「唯美主義」を再定義する可能性を探ることとする。具体的には、1890年時の英国の芸術界において流行し、「唯美主義」の重要な要素であった＜ジャポニスム＞現象に対するワイルドの態度を検討することで、彼の「唯美主義」が同時代の「唯美主義者」のそれとどう異なっていたのかを浮き彫りにしたい。

ワイルドの「虚言の衰退」は、1889年に雑誌『19世紀』に発表され、1891年に大幅な修正を加えて再び発表された。このテキストは、自身の「芸術論」を説くヴィヴィアンと、その聞き手のシリルという二人の登場人物の対話から成り立っている。したがって、このテキスト内で説かれている「芸術論」は作者ワイルドのものではなく、語り手ヴィヴィアンのものとも言える。だが、ここに自らの「芸術論」が含まれていることを、ワイルドは手紙の中で認めている（Holland 384, 389）<sup>3</sup>。

テキストにおける対話は、シリルがヴィヴィアンに、書斎を出て、自然を楽しみに行こうと誘いかけるところから始まり、ヴィヴィアンが自然を楽しみにいくことがいかに馬鹿げたことであるかを説くことで展開していく。対話は、彼が書いたという記事「虚言の衰退：意義申し立て」を読み上げ、そこにシリルが意見し、彼が補足説明をする形で進展していく。ヴィヴィアンは同時代の英国やフランスの作家や画家を次々に批評し、その話題は日本美術や古代ギリシア美術にまで及ぶ。だが、彼の基本的な意見は一貫している。“Nature is no great mother who has borne us. She is our creation. It is in our brain that she quickens to life. Things are because we see them, and what we see, and how we see it, depends on the Arts that have influenced us.”（Wilde 1086）すなわち、自然が「我々」を創ったのではなく、「我々」が自然を創ったのである、ということである。そして、事物が存在するのは「我々」がそれを見るからであり、「我々」が何を見、それをどう見るかということは、「我々」に影響を与えてきた「芸術」次第であるということである<sup>4</sup>。また、いまひとつの意見は、“Art never expresses anything but itself. It has an independent life, just as Thought has, and develops purely on its own lines. It is not necessarily realistic in an age of realism, not spiritual in an age of faith”（Wilde 1091）とあるように、「芸術」はそれ以外の何も表象しせず、「人生」や「時代」からは独立したものであるということである。

このテキストは、「人生」や「自然」とは無関係のところ、実用とは関りのない「芸術」を説いたという

かぎりでは、「唯美主義」的な論考だと言えよう。しかしそうした規定の真の意味を確定するには、このいわばワイルド的な「唯美主義」思想が、当時流通していた「唯美主義」の文脈との関係上、どのような位置を占めるものであるかを検討しなければならないだろう。その検討は当然ながら、そうした「唯美主義」思潮の流れの中で、彼の意見がどれほどオリジナルなものであったのか、という問いかけを生むことになる。以下、1860年代から盛んになった英国の「唯美主義」思潮を再吟味すると同時に、1880年代頃には英国の「唯美主義」が、当時やはり流行していた〈ジャポニスム〉とほぼ同義になっていたという見解を意識しつつ、とくに「虚言の衰退」を自分の講演の剽窃だと非難した人物、J. M. ホイッスラーの主張と比較することによって、ワイルドの「唯美主義」が、これまで了解されてきたようないわゆる「芸術のための芸術」という用語と直結する思想では必ずしもないのではないかという仮説を提出したい。

## 2.

19世紀の英国において、「唯美主義」というのはどのような思潮であったのだろうか。すぐれた先行研究を簡単に要約するかたちで、駆け足でまとめてみる。この考え方は、「芸術のための芸術 (l'art pour l'art)」という理念を掲げて、フランスで生まれた。英国においては、ゴーチエの『モーバン嬢』(1835年)の出版から間もなく議論され始めたが、共感を伴った、時代の意識として浮上してきたのは、1860年代であった(谷田6-7)。この時期、同じ「芸術のための芸術」を旗印にしながらも、その思潮はさまざまな展開を見せたという<sup>6</sup>。こうした思潮の背景としては、英国の繁栄の裏にある醜悪な近代社会、すなわち物質万能主義や時代の功利主義に対する反感や、宗教の衰退などが挙げられる(13-14)<sup>7</sup>。また、この時期は美術批評家のプロフェッショナル化も進んだ時代であり、自分たちを特別視し、美的センスを欠く人々を素人、俗物扱いする「美的エリートイズム」が生まれてきていたこともこうした思潮の背景として挙げられる(18)。こうして一部の美術批評家たちの「エリートイズム」として誕生した「唯美主義」は、やがて1870年代半ばになると、「唯美主義運動」として、ハイ・アートから日用品、ファッションの世界にまで及ぶ流行現象となっていく(21-23)<sup>8</sup>。ここで「唯美主義」の受容者が中流階級にまで広がっていくことになる(25)。また、「唯美主義」と「唯美主義運動」を以後まとめて「唯美主義」として呼ぶならば、こうした「唯美主義」思潮の中には、ペイターやロセッティのように、自らの主張の例証に「日本美術」を用いるようになった者もいた(36-37)。彼らは、英国の進歩や繁栄を「謳歌」しながらも、キリスト教の束縛から自分たちを解放し、産業革命を経験しないまま「芸術」を育んでいる無垢な存在としての「日本」や「日本美術」を賞賛していたのだという。そしてそこから、英国においては、1880年代には「ジャポニスムと唯美主義(運動)は同義語」となっていったという(39-40)。両者が同義語かどうかには考察の余地があるが、〈ジャポニスム〉と「唯美主義」に深い関わりがあることは他の論者も認めている<sup>9</sup>。

このような流れの中で、ワイルドは「芸術は芸術以外の何ものをも表しはしない」と主張する「虚言の衰退」を書いていた。当時の「唯美主義」思潮に照らし合わせると、ワイルドのこの意見は本人が主張するほど新しいものではないように見えるのであり、そのかぎりでは、ワイルドを当時の英国の「唯美主義者」の一人として数え上げることは、何の問題もないと考えられる。自らの「芸術論」の例証として「日本美術」を用いる傾向に関しても、ワイルドのインタビューやテキストに、「日本美術」への言及があることから、時代の流れに合致しているように思われる<sup>10</sup>。例えばワイルドの小説『ドリアン・グレイの肖像』(1889)の冒頭では、ヘンリー卿が、芸術家であり友人であるバジルのアトリエで、ロンドンの喧騒を遠くに聞きながら、「日本的印象」(Japanese effect)を楽しんでいるシーンが描かれている。こうしたことから、ワイルドが産業革命を経験しない「日本美術」を賞賛していた当時の「唯美主義者」の一人として見なされることに、不思議はないように考えられる。だが、ワイルドのこの「虚言の衰退」は、本当に同時代の「唯美主義」を唱導し、その流行を証明する一例と解釈できるのだろうか。

### 3.

「虚言の衰退」を当時の「唯美主義」の文脈との関係で考えるには、同時代の「唯美主義者」の「芸術論」と比較するのが有効であろう。「唯美主義」の伝道者として知られている J. M. ホイッスラーはアメリカで生まれ、パリで修行をし、1858年頃からロンドンを中心に活躍した画家であった(渡辺 75)。また、彼は、イギリスの<ジャポニスム>を発展させた、中核的な存在でもあった(75)。そのホイッスラーの講演録である『10時の講演』の「日本美術」に関する記述をワイルドの「虚言の衰退」の「日本美術」に関する記述とまず比較してみることにしよう。

この『10時の講演』は、1885年にまず講演の形で発表され、4年後に本の形で出版された。その講演の場にはワイルドも出席しており、彼はこの講演を賞賛する講評を「ポール・モール・ガゼット」誌に寄せている。一方、ホイッスラーは、1889年に「虚言の衰退」が発表されると、このエッセイの「自然は芸術家の素材(raw material)である」というアイデアが、自分のアイデアの剽窃であるとして非難する手紙を雑誌『真理』に投稿し、ワイルドもこれに応戦したという逸話が残っている。

そのことを確認した上で、この二つのテキストにおける「日本美術」に関する記述を検証するが、その際主に以下の三点に注目したい。一つは、この二つのテキストが、「日本美術」と「古代ギリシアの美術」の間にアナロジーを見出している点で、当時の英国<ジャポニスム>の流れの中にあること。第二に、両者のテキストでは、「日本美術」を持ち出す理由が異なっている点、すなわちそれを例証として主張されている議論が異なっていること。そして第三に、二人の間には「日本美術」に対する規定の仕方に興味深い差異が見られることである。

まず、「日本美術」と「古代ギリシアの美術」の間にアナロジーを見出している点だが、ホイッスラーは『10時の講演』を以下のように締めくくっている。

[T] he story of the beautiful is already complete—hewn in the marbles of the Parthenon—and broidered, with the birds, upon the fan of Hokusai—at the foot of Fujiyama. (Whistler 159)

ここで彼は、理想的な美を具現するものとしての「日本美術」と「古代ギリシアの美術」とを同列に並べ、両者を同様に評価しているのである。それに対しワイルドのテキストでは以下のように「日本美術」を説明する。

The Japanese people are the deliberate self-conscious creation of certain individual artists, if you set a picture by Hokusai or Hokkei, or any of the great native painters, beside a real Japanese gentleman or lady, you will see that there is not the slightest resemblance between them. (Wilde 1088)

「日本美術」に描かれたものが、いかに現実の「日本人」や「日本」と異なっているかをひとしきり説明した後、彼は次のように続ける。

Or, to return again to the past, take as another instance the ancient Greeks. Do you think that Greek art ever tells us what the Greek people were like? (Wilde 1088)

ワイルドも「日本美術」と「古代ギリシアの美術」とを並列させ、同等のものとして扱っているのである。

ヴィクトリア朝後半の英国の「芸術」界において、「日本」と「古代ギリシア」のモチーフが結び付けられていたことは、すでに1955年にR.シュムツラーによって指摘されている(110, 115)。その意味では、ワイルドは、ホイッスラーに代表される当時の<ジャポニスム>=「唯美主義」者たちのレトリックに参与していると言えよう。だが、こうした、二つの異なる「芸術」の混交という特徴は、当時「芸術」界にとどまらなかった。当時の雑誌記事においてもこの二つのモチーフは盛んに結び付けられていた<sup>1)</sup>。この二つを結びつける傾向に関しては、多くの論者が、「日本」も「古代ギリシア」も、当時の英国人にとって「空間的」あるいは「時間的」に「離れた」場所であったため、英国人が、自身の社会に対するアンチ・テーゼを見つけ出す格好の題材になったからではないか、と指摘している。従って、ホイッスラーとワイルドのテキストが、揃って「日本美術」に言及しているとしても、それは多分にすでに流通しているレトリック上の常套手段を二人が利用した可能性が高く、その共通性は双方の主張の内容の共通性まで保証するものであると即断することはできないのである。

実際にホイッスラーとワイルドのテキストを確認してみよう。まず前者のテキストを見ると、“We have then but to wait—until, with the mark of the Gods upon [artist]” there come among us again the chosen—who shall continue what has gone before” (Whistler 159) と、現代英国において、彼の理想とする「芸術家」が存在しないことを嘆いている。その上で、たとえそうした「芸術家」が登場しないとしても、美の物語は「古代ギリシア」のパルテノン神殿と、北斎の扇の中に完成されている、と主張している。それに対しワイルドのテキストでは、ヴィヴィアンがシ ril に対して、以下のように述べている。“I know that you are fond of Japanese things. Now, do you really imagine that the Japanese people, as they are presented to us in art, have any existence? If you do, you have never understood Japanese art at all” (Wilde 1088) この箇所は、ヴィヴィアンの、偉大な「芸術家」であれば誰でも、物事があるがままに見ることはしない、という主張を補強するための例として登場している。また、ヴィヴィアンは以下のようにも主張している。“The actual people who live in Japan are not unlike the general run of English people; that is to say, they are extremely commonplace, and have nothing curious or extraordinary about them” (1088) ホイッスラーのテキストでは、その「美術」だけが取り上げられ、称揚されていた「日本」が、ここでは現実の「日本人」も持ち出され、現実の「英国人」と比較されている。これは「現実」と「芸術」とは無関係であるべきであるというこのテキストの主張を補強するための箇所といえる。このように、ホイッスラーは、英国にはいない「理想的」な「芸術家」を見つけ出す場所として、ワイルドは「芸術」と「現実」はかけ離れているべき、という主張の例として、「日本美術」を持ち出しているのである。したがって「日本美術」の担っている意味は両者でずいぶん異なっていると云わねばならない。

ワイルドのテキストは、「現実」の「日本」に旅行をしてみても、「日本」は見つからない、と指摘した上で次のように続く。

[Y]ou will stay at home and steep yourself in the work of certain Japanese artists and then, when you have absorbed the spirit of their style, and caught their imaginative manner of vision, you will go some afternoon and sit in the Park or stroll down Piccadilly and if you cannot see an absolutely Japanese effect there, you will not see it anywhere. (1088)

すなわち、「日本美術」の精神さえ吸収してしまえば、英国の中の公園にいようと、ピカデリー通りにいようと、「日本的印象」を得ることは可能だというのである。ここで興味深いのは、最初「日本美術」は“Dowdeswell’s Gallery”という、富裕な階級の人々の家が立ち並ぶ地区の美術館にあるものと書かれていたのが、この箇所では「家の中の絵」、そしてやがてはピカデリー通りや公園にも見出せるものとなっていることである。ピカデリー通りはDowdeswell’s Gallery 同様富裕な地区の通りの名前であるが、注目したいの

は「家の中の絵」と「公園」である。この時期には、すでに中流階級の多くの家に何かしら「日本美術」が置かれていたと考えられ、「公園」は当時のロンドンにおいては「都会の、空気の新鮮な空き地」(the lungs of the city)であり、老若男女、裕福な人から貧しい人まで、雑多な人口の集まる場所であった(Eckardt 117)<sup>12</sup>。すなわちここでヴィヴィアンは、「日本美術」という、美術館の中だけの存在であるはずのもの(ハイ・アート)を、中流階級からあらゆる階層の人びとの場所まで移動させる方法を示唆しているのである。ホイッスラーは、「芸術家」が存在しない現状を嘆き、他の箇所では媒介人(middleman)としての「批評家」こそが、人びとと「芸術」を引き離しているとはっきり非難しているのに対し、ワイルドは、ヴィヴィアンという一人の「批評家」を通じ、外国の「芸術家」による美術品を多くの受け手に手渡すことの可能性を示しているのである。つまるところ、二つのテキストは、「日本美術」を称揚している点では共通しているが、それを主張するレトリックには違いがあり、ホイッスラーが「日本美術」を、「ギリシア美術」と比べて賞賛しているのに対し、ワイルドは「日本美術」も「ギリシア美術」も、本当の「日本」や「ギリシア」の人びとを表象していない、と冷めた評価をくだしている。また芸術家のいない現状を嘆き、「批評家」を非難するホイッスラーに対し、「批評家」の可能性も、ワイルドは見出ししている。このことは、ワイルドが当時の〈ジャポニスム〉現象の特徴——「英国の繁栄の裏にある醜悪な近代社会に対する反感」や「無垢」な「日本」を「賞賛する」という特徴——とは、異なる立場にいたことを示唆している。

同様のことはワイルドの「日本美術」についての記述にも窺えるのではないだろうか。ホイッスラーが「美の物語」と呼んだ「日本美術」を、ワイルドは“invention”と呼ぶ。ホイッスラーのテキストが「日本美術」を「完成された美の物語」と呼んでいたことは、既に述べた。それに対しワイルドは以下のように「日本美術」を説明する。“[T]he whole of Japan is a pure invention. There is no such country, there are no such people” (1088)つまり、シビルをはじめ、同時代の英国人が好んでいる「日本美術」の中に描かれた「日本」や「日本人」というものすべてが、“pure invention”だというのである。

ここで、注目したいのは、“invention”という言葉が、ヴィクトリア朝の英国においてはきわめて重要な意味を持っていたことである。ステイーヴン・バン・ダルケン(Stephen Van Dulken)は、ヴィクトリア時代に特許を取得した発明品の記録を集めた本の中で、“Inventions made up just one thread of life in Victorian times, but they were a distinctly colourful one”と述べている(Van Dulken 1)。すなわち、当時は鉄道や蒸気機関車から、全く役立たないものまで多くのものが発明された(“invent”)時代であり、発明はヴィクトリア朝においては重要な一面を構成していたというのである。

その“invention”という言葉がヴィクトリア朝時代において、作家にとってどのような意味を持っていたかについて、さらに興味深い知見がクレア・ペティットによって、最近提出された。それによれば、ディケンズなど、19世紀前半を生きた人びとにとって、“literary invention”と“mechanical invention”との区別はそれほどはっきりしていなかったという(Pettitt 2)。だが、科学の専門化が進むにつれ、19世紀末には、二つの“invention”は共通点を残しつつ分化していった。(Pettitt 32)。二つの“invention”の間の共通点は、電気技術の急激な改良が、1880年代における知的所有物への考え方に大きな影響を及ぼした点であるという。1851年の万国博覧会以来、技術時代においては、生産物(products)の確固たるオリジンというものの存在に、疑いが差し挟まれたのだ(32)。そのようにして、“literary invention”にしる“mechanical invention”にしる、当時消費の場では、生産者の匿名性が広がり、創造的な個人という考え方が脅かされるようになったのだという。そうした状況の中、作家たちは、個人のアイデンティティの概念を生み出し、支えることが必要であったのだ、とペティットは主張している。

As the division of labour and increased mechanization over the century made it more and more difficult to distinguish one originary source for any artwork, it became ever more important to insist upon the

possibility of there being one. [...] there runs a larger narrative about the determinants for the emergence of a modern definition of identity in a world increasingly contingent upon technology. (34)

このように、19世紀末のイギリス社会において、二つの“invention”はオリジンへの疑いという共通点を残しつつ、一方が一方に多大な影響を与える関係へと変化していったのである。

ペティットが指摘する“invention”の意味の分化と共通点は、19世紀末の文献を見てみると確認することができる。例えばOEDの前身である*A New English Dictionary* (1901)によれば、“invention”の意味として“mechanical invention”と“literary invention”は、同じ種類の意味として説明されている。だが、“invention”の動詞形“invent”の項も参照してみると、“mechanical invention”の方が当時の主要な意味であることが示唆されているのである。また、当時の雑誌記事にも、“mechanical invention”と“literary invention”の意味の分化と共通点を見ることができる。サミュエル・スマイルズが1882年に『ロングマンズ・マガジン』に書いた論文「ジョン・ハリスン：クロノメーターの製作者」では、18世紀にクロノメーター (chronometer) を“invent”した英雄として、ジョン・ハリスンの生涯が記されている。ここでの“inventor”は確実に新しい「テクノロジー」を創出する存在として描かれている。記事の冒頭には、19世紀半ばまで見られたという芸術家と発明家のアナロジーのような発言も見られるが、記事全体を通して読み取れるのは、航海の効率を上げるのに多大な成果を残しながらも、当時それほど注目されていなかった職人としてのハリスンを称える姿勢である。<sup>13</sup> (Smiles 156-171) これは、“mechanical invention”を称えながらも、その“invention”のオリジンである製作者が忘れられていた、という19世紀末英国の状況を示す記事といえる。

また、『マクミランズ・マガジン』に1887年にハーバート・スマイスが書いた論文、「発明と想像」においては、“invention”という言葉は詩や小説における働きと見なされている。しかしここでは、“invention”というのは、作品において、どんな出来事が起こるかを決定するものに過ぎず、詩や小説に必要なのは想像力 (imagination) であると主張されている (Smith 275-278)。ここでの“invention”は装置を作り出す“technological invention”のイメージと重なっている、と断定することはできないにせよ、詩や小説を語る際に、“invention”という行為が“imagination”と対比され、それより下のものとして位置づけられていることは重要である。というのも、同時代のスマイルズがテクノロジーの世界での“invention”を手放しで高く評価しているのに対し、詩や小説における“invention”は必ずしも高く評価されていないということは、“literary invention”と“technological invention”との概念の乖離を表すものだからである。同時にどちらの分野においても、オリジンの存在が弱まっていたことが言える。

ペティットの意見とこうした文献とを考え合わせると、以下のように言うことができるかもしれない。科学技術が高度に専門化してしまった19世紀後半においては、“invention”と言えば新しい科学技術の創出という意味の方が主流になり、「芸術」における“invention”はそれほど議論されなくなってしまっていた。また、議論されるとしても、“invention”ということは作り手個人を匿名化してしまう行為として、「芸術」界や「文学」界においては、一段下のものとして見られるようになってしまっていたことが考えられる。

そう考えたとき、この時期においてワイルドが「日本」のことを「日本人芸術家」による“invention”として定義したことは、興味深い。すなわち、ホイットラーが、産業社会に「芸術」が追放されていることを嘆き、そのアンチ・テーゼとしての「日本美術」を称揚していたのに対し、ワイルドのテキストは、「芸術」界においては、当時「美」と同義とも言えた「日本美術」を、「芸術」界からはそれほど評価されず、むしろ科学的意味の強い言葉である“invention”と定義している点である。これは、「芸術」を、“invention”として、近代産業社会の中に差し戻そうとするレトリックではないだろうか。すなわち、「日本」と“invention”を結びつけるということは、芸術と科学技術という当時乖離しつつあった要素同士を結びつけることにも等しいのであって、それは、近代産業社会においては科学の陰に追いやられた「芸術」もまた、“invention”である、という冗談めいたレトリックになっているのではないか。それは、「虚言の

衰退」というテキストの、衰退してしかるべき「虚言」の衰退を嘆く、という論理が内包する冗談めいたレトリックにも通じている。

## 結。

ここまでの論考を前提に考えてみたとき、オスカー・ワイルドが、ホイッスラーと同様に「醜悪な近代産業社会へのアンチ・テーゼ」としての「唯美主義」を唱えた「唯美主義者」の一人であった、という認識は果たして妥当なものであろうか。ワイルドのこのテキストは、確かに当時の「唯美主義」思潮の流れの中に位置づけることができるが、しかしそれは、近代産業社会へのアンチ・テーゼであると同時に、そうした社会に対するアンチ・テーゼとして提出された〈ジャポニスム〉とも距離を保ってはいないだろうか。したがって、この「虚言の衰退」は、近代産業社会という現実に対するアンチ・テーゼとしての、「芸術のための芸術」という「唯美主義」宣言として読むよりむしろ、「近代産業社会と唯美主義という時代の対立項を結びつけるおもしろさを持つエッセイ」として読む方が、妥当なのではないだろうか。

そうすると、本稿の前半で触れた、『ドリアン・グレイの肖像』の冒頭部分にも、新しい読みの可能性が生まれてくる。すなわち、テキストの冒頭でヘンリー卿が「日本的印象」を楽しんでいるというのは、ロンドンにおける実生活——交通量の激しい、産業の発展した社会——の喧騒を遠のけ、唯美主義的・非現実的な世界へと移動していく場面というよりむしろ、「唯美主義的に」日本美術を楽しむ間も、産業の発展したロンドンの実生活というのがその根底に、「オルガンの音のように」常に響いている、というジレンマを描きこんだシーンとして読むことができる。言い換えるなら、この冒頭のシーンが、完全な美として創出されながらも、やがて近代産業社会におけるドリアンの所業の数々が刻み込まれることになるであろう、ドリアン・グレイの「肖像」の存在という、このテキストのキー・テーマを暗示していることになる。だが、それについては別稿を準備したい。

こうして、「虚言の衰退」の中で言及されていた「日本美術」に注目することで、ワイルドの「芸術論」を再検討する可能性が広がるとともに、ワイルドの他のテキストへの新しい読みの可能性も、開けてくるのである。

## 注

<sup>1</sup> たとえばリチャード・エルマンは、『ペイシャンス』の作者ギルバートが登場させた唯美主義者にはモデルが複数いるが、ワイルドをそのもっとも顕著なモデルとしていた、と主張している(135)。

<sup>2</sup> *The Cambridge Guide to English Literature*によれば、『ペイシャンス』を描いた時、ギルバートの頭の中にあっただのは、ロセッティやスウィンバーンであったという(957)。

<sup>3</sup> イングランドの議会のジャーナリスト、著者であるヘンリー・ルーシー (Henry Lucy 1845-1924) に、1889年1月5日に送った手紙によれば、ワイルドは、ルーシーが“Pen, Pencil, and Poison: A Study” (1889) に言及したことに感謝しつつも、以下のように述べている。

[...] I fear Fauntleroy is not so fascinating as Wainewright, and my [The Decay of Lying: a Dialogue] is so much the better of the two that I should like to know your views on my new theory of art contained in it. (384)

このように、「虚言の衰退」で展開される「芸術論」は、語り手であるヴィヴィアンのものであるが、ワイルド自身、そこに自分の「芸術論」が含まれていることを認めているのである。また、彼はジョージ・ルイス夫人への手紙では、以下のようにも書いている。“I am delighted you like [The Decay of Lying]: underneath the fanciful form it hides some truths, or perhaps some great half-truths, about art, which I think require to be put forward, and of which some are, I think, quite new, and none the worse for that.” (Holland 389) ここからも、ワイルドがこのエッセイの中に、自らの新しい「芸術論」を描こうとしていたことがわかる。従って、本稿ではこのテキストを完全にワイルドの「芸術論」とすることの問題性に対し

意識的でありながらも、このテキストをワイルドの「芸術論」を反映したものとして議論を進める。

<sup>4</sup> この箇所は1889年版の「虚言の衰退」には登場していなかった。1891年に『意向』に再録された際につけ加えられたのだという (Frankel 87)。

<sup>5</sup> ワイルドの「芸術論」と「日本美術」、あるいは当時の英国<ジャポニスム>に関して論じた論文には、時代順に見ると、主に以下のようなものがある。まず、Eugenio Donatoの“Historical Imagination and the Idioms of Criticism”が挙げられる。これは複数のテキストを対象にし、「日本」がどのようなメタファーとして機能してきたかを検討している。その中でワイルドの「虚言の衰退」にも言及し、そこで「日本」が、「形式」のメタファーとして登場し、特権を与えられた存在としての「自然」への幻想を不安定にする、新しい認識効果を生み出していることを指摘している。また、Zhou Xiaoyiは、ワイルドと「日本美術」の関係を、当時の消費主義の文脈で論じている。Jeff Nunokawaは、「日本」が、ワイルドによって、性的欲望を美的にする効果をもつ場所として用いられていることを指摘しており、示唆に富む。また、Ciaran Murrayは、ワイルドの芸術論と「日本美術」の関連を正面から検討し、Fumiko Satoは、唯美主義と<ジャポニスム>の結びつきを認め、ワイルドがすでに流行していた<ジャポニスム>を利用して有名になろうとしたこと、またワイルドの「芸術」と「道徳」というのは、別の次元に存在する、という主張にとって、「日本美術」が重要な役割を担っていることを指摘している。また、Curtis Marezの論文も、中国が主なテーマであるが、ワイルドを非ヨーロッパ美術の文脈で論じたものとして、参考になる。

<sup>6</sup> 例えばスウィンバーンは、「ブルジョワ的な良識への反発から芸術の自律性や形式の優位性を説いたし、S・コルヴィンらは「もっぱら美的な観点から芸術の純粋性を志向したという。こうした主な二つの思潮と異なる唯美主義を説いたのがペイターで、彼は前者の「芸術のための芸術」や「人生のための芸術」でもない、「芸術のための人生」を目指していたのだという。

<sup>7</sup> 例えば、ホイッスラーは彼の講演『10時の講演』において以下のように述べている。“the artist’s occupation was gone, and the manufacturer and the huckster took his place.” (142)

<sup>8</sup> ここで活躍した人々としては、ウィリアム・モリス、E・W・ゴドウィン、C・ドレッサーなどが挙げられる。

<sup>9</sup> 例えば、Watanabe, Toshio. *High Victorian Japonisme*. Bern; NY: Peter Lang, 1991. は、「日本狂い」が「唯美主義」の重要な要素であったこと、また多かれ少なかれ、二つが同義語でさえあったことを指摘している (29-30)。

<sup>10</sup> 1882年1月5日、ワイルドアメリカ講演中のインタビューによれば、ワイルドは今後の予定について以下のように答えている。

I shall not be in Europe for a year. [...] I will then return to California, a part of America which I admire enormously—will go from there to Japan. In Japan I intend to study the method and the education of their ordinary artisans and to try and understand how it is that every ordinary Japanese workman has got this delicacy of hand, this feeling of beauty and this perfectly masterful power of design which are characteristics of their work. (Mikhail 96)

こうした発言からも、ワイルドの「芸術論」を語る際に、「日本美術」を考えることには大きな意味があることがわかる。

<sup>11</sup> 当時の雑誌記事における日本と古代ギリシアとのイメージの混交に関しては、1880年代までに関してはYokoyama, Toshio. *Japan in the Victorian mind: a study of stereotyped images of a nation 1850-80*. Basingstoke: Macmillan, 1987、80年以降に関しては、東田雅博『大英帝国のアジア・イメージ』ミネルヴァ書房1996年、『図像のなかの中国と日本：ヴィクトリア朝のオリエン特幻想』山川出版社1998年に詳しい。

<sup>12</sup> Eckardtは以下のように説明している。“London’s parks, originally hunting grounds of the nobility, became ‘the lungs of the city.’ They were (and are) extensively used by young and old, rich and poor, for all manner of recreation.” (117)

<sup>13</sup> [...] the truth is that the great mechanic, like the poet, is born, not made; and John Harrison, the winner of the famous prize, was a born mechanic. (Smiles 156)

#### 引用文献

Eckardt, Wolf Von, Gilman, Sander L, and Chamberlin, J. Edward. *Oscar Wilde’s London*. London: Michael O’Mara Books Limited, 1988.

Ellmann, Richard. *Oscar Wilde*. New York: Vintage Books, 1988.

- Eugenio, Donato. "Historical Imagination and the Idioms of Criticism." *Boundary 2*. State University of New York. 8 (Num.1 1979): 39-56.
- Frankel, Nicholas. *Oscar Wilde's Decorated Books*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003.
- Holland, Merlin and Rupert Hart-Davis ed. *The Complete letters of Oscar Wilde*. London: Fourth Estate, 2000.
- Marez, Curtis. "The Other Addict: Reflections on Colonialism and Oscar Wilde's Opium Smoke Screen." *ELH* 64 (Spring 1997): 257-287.
- Mikhail, E. H. *Oscar Wilde: Interviews and Recollections*. Volume I. London and Basingstoke: The Macmillan Press, 1979.
- Murray, Ciaran. "No such Country: Oscar Wilde and Shades of Japan." 『エール』日本アイルランド協会学術研究部 23 (2003) 1-13.
- Murray, James. ed. *A New English Dictionary on Historical Principles*. Oxford: Clarendon Press, 1901.
- Nunokawa, Jeff. *Tame Passions of Wilde: The Styles of Manageable Desire*. Princeton and Oxford: Princeton UP, 2003.
- Pettitt, Clare. *Patent Inventions: Intellectual Property and the Victorian Novel*. Oxford: Oxford UP, 2004.
- Sato, Fumiko. "Oscar Wilde's Japonisme." 『経営論集』大東文化大学経営学会2005年9号。
- Schumutzler, R. "English Origins of Art Nouveau", *Architectural Review* 117 (Feb 1955).
- Smiles, Samuel. "John Harrison, the chronometer maker." *Longman's Magazine*. 1 (Dec 1882).
- Smith, Herbert Greenhough. "Invention and imagination". *Macmillan's Magazine*. 56 (August 1887).
- Stapleton, Michael. *The Cambridge Guide to English Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1983.
- Van Dulken, Stephen. *Inventing the 19<sup>th</sup> century: 100 Inventions that Shaped the Victorian Age*. New York: New York UP, 2001.
- Watanabe, Toshio. *High Victorian Japonisme*. Bern; NY: Peter Lang, 1991.
- Whistler, James M. "Mr. Whistler's 'Ten O'clock'". *The Gentle Art of Making Enemies*. London: William Heinemann, 1922.
- Wilde, Oscar. "The Decay of Lying". *Collins Complete Works of Oscar Wilde*. Glasgow: Harper Collins Publishers, 2003.
- Xiaoyi, Zhou. "Oscar Wilde's *Orientalism* and Late Nineteenth-Century European Consumer Culture." *Ariel: a review of international English literature* 28 (Num. 4 1997): 49-71.
- Yokoyama, Toshio. *Japan in the Victorian mind: a study of stereotyped images of a nation 1850-80*. Basingstoke: Macmillan, 1987.
- 谷田博幸『唯美主義とジャパニズム』名古屋大学出版会2004年。
- 東田雅博『大英帝国のアジア・イメージ』ミネルヴァ書房1996年。
- 『図像のなかの中国と日本：ヴィクトリア朝のオリエント幻想』山川出版社1998年。
- 渡辺俊夫「イギリス——ゴシック・リヴァイヴァルから日本風庭園まで——」ジャポニスム学会編『ジャポニスム入門』思文閣出版2003年。