

ジョシュア・レノルズ卿の講話集

— 翻訳と注解 第14講話 —

相澤照明

Discourses of Sir Joshua Reynolds

— The Translation and Commentary of the Fourteenth Discourse —

Teruaki AIZAWA

要 旨

本講話はゲインズバラへの賛辞が中心となっているが、レノルズとゲインズバラの関係は1783年以来友好的とは言いがたい状況にあった。しかし、ゲインズバラは死の直前にレノルズに会いたい旨の書簡を送り、二人の感動的な再会が行われたが、その最も感動的な場面をこの講話は伝えている。

レノルズはゲインズバラの藝術性という観点から、真に英国的な画家として彼を評価する。この点は、『講話集』の全体的な意図を考えてみた場合、はなはだ重要なものとみなされる。王立美術院の学生に古代・ルネサンス期の絵画や彫刻の研究の重要性を説き続けたレノルズが、逆説的にも、アカデミックな場で研鑽を積んだことのない、歴史画を描くことになかったゲインズバラを高く評価し、彼こそ「英国性」を確立する人物として未来においても評価され続けるとしているからである。この点は、古典的な伝統に固執するのではなく、素晴らしいものはいかなるものでも認めるレノルズのこだわりなさ、寛容さを示しているとともに、フライの指摘するように、レノルズの批評眼の確かさを示している。

第14講話

授賞式の折に

王立美術院の学生に向けて

1788年12月10日

みなさん

あらゆる藝術の研究と同様に美術の研究においても、我々自身の自然観察の結果としてあるものもあれば、我々以前に全く同じ自然を研究し、勤勉さが功を奏して全く同じ藝術を育てあげてきた人たちを範と仰いだ成果としてあるものも少なからずあります。⁽¹⁾ そうした範例の選択の幅を狭めることが少ないほ

ど、そこから引き出される利点は大きくなり、我々の制作物は自然やさらには藝術の偉大な一般的原理と合致することになるでしょう。我々が範例を遙か昔の崇拜されている古代から引き出す時——疑いなくその選択には利点がありますが——、我々はある不自由さに曝されます。我々は偉大な名前に引きずられ、尊大な權威に過度に従うのに耐えることになるでしょう。我々の学んだものは、その場合、我々の判断力の働きによるというより、我々の従順性の証となります。我々は恐らくあまりに影が薄くなっている自分に気がつきます。そして、我々の探究心は競争心によって活気づくというよりも、むしろ追従者が有する従順性を際立たせてしまうことになってしまいます。勇壮な戦いのように範例と一戦交えることを断念させるほどの偉大な敬意ではなく、入念に範例を観察する気にさせるに足る敬意を引き起こすような範例が我々の近くにあることが、時には有益なのです。

我々は最近我が王立美術学校の最も偉大な看板教授の一人であるゲインズバラ氏を失いました。⁽²⁾ 現存者や我々の組織に属した故人に賛辞を与えますことは、今ここでなすべき課題ではありません。前者の賞賛はうわべはお世辞に見えるかもしれませんが、また、後者は時期尚早の正義、つまり恐らく、人に妬まれる比較をそれとなくほめかすことによって、我々が幸運にも交友を楽しんでいる人たちに羨望の念をかきたてるように見えることでしょう。それ故、故ゲインズバラ氏の才能を論じる私の目的は、彼を賞賛したり非難したりすることよりも、彼の卓越性や欠点から我が美術院の学生にとっての教訓を引き出すことなのです。もしもこの国が英国画派の誉れある傑出性を獲得するに足る天才を生み出すとしたら、ゲインズバラという名前は美術史において、あのそびえ立つ名前の筆頭にあるものに混じって、後世に伝えられることでしょう。藝術における我々の名声が今やまさに高まっていることは認めねばなりませんし、また、我々是我々の進歩には古くからある先入観が支持者としてではなく反対者として付随していることを予期しておかねばなりません。この点で、ローマ派の最近の藝術家たちとは全く異なる状況に立っているのです。彼らの名声には、昔の先入観が確かに寄与してきました。彼らには道が準備されていたのです。そして、彼らは自らの国家の名声に寄与してきたというよりも、国家の名声の中で生きてきたと言えるでしょう。他方、英国の藝術家がいかなる名声を獲得しようと、それは公平で真実の比較の働きからのみ生じうるのです。しかも、彼らが自分の国に自ら分かち持つ名声を伝える時、それは他人から借用してきたのではなく、まさに彼ら自身の労苦と才能によって獲得された名声の一部なのです。イタリアは、我が藝術の偉大な天才を生むのに殊の外適合し相性がよく、さらに付け加えれば、そのように運命づけられた土壌として、疑いなく先入観と言ってもよいほどの指揮権を要求する規範的な権利を有しています。従いまして、最近の藝術家の大なる名声の一部は、ローマ派の所産に賛同する元々の偏愛に直ぐに盲従する人間に一般的にみられる気質のせいである、と疑ってもあながち不当ではないでしょう。

どんなに不安定であるとしてもこの根拠に基づいて、イタリアの最近の傑出した二人の画家、ポンペオ・バトーニとラファエル・メングスのことですが、彼らの名前が現在我々の耳にどんなに偉大に響こうとも、彼らは即座にインペリアーリやセバスチャン・コンカやブラチド・コンスタンツィやマスッチ⁽³⁾や他の彼らの直接の先人のランクに墮してしまう、と私はあえて予言しておきます。彼らの名前は、生前には同じくらいの名声を得ていましたが、今や全く忘却されていると言ってもよい状態になっています。私はそういった画家たちが、私が言及している、そしていなくなったことを我々が嘆いている藝術家よりも、なんらかの類型的な実践法において優っていないと言っているのではありません。大衆の目には、そうした実践には学識ある構成法があるように見え、彼らに先行する偉大な人たちの手法に表面的にはある種の類似性をもっているのです。私はこのことを完全に理解していますが、同様に、真に永続的な名声を求めている人は、私が今名前を挙げた藝術家たちの作品の中に顕著に見られる多くの陳腐な方法をあえて忘れなくてはならないことも分かっています。私自身としては、真に「最後のローマ人」と言える二人

の画家、アンドレーア・サッキや恐らくカルロ・マラッティの時代以降のその流派のどの作品よりも、ゲインズバラが肖像画や風景画で示した自然の力強い印象やどこにもいる幼い乞食の趣のある純朴さや気品により多く関心をもっておりますし、より強く惹きつけられておりますことを告白いたします。

偉大な歴史画の様式に則った規律正しい卒業生の作品よりもゲインズバラの慎ましい試みを好む点で、私は他の国の美術院の教授たちの非難と誹りにどれほど曝されているか、十分に気づいています。しかし、歴史画という最高のランクの藝術におけるか弱さや味気なさよりも、低次のランクの藝術における天才を好む点では、万人の賛同を得るのです。

たとえ私がゲインズバラ氏の個人的な生活に入り込むための手段と資料を、現実にはもってはいませんが仮にもっているとしても、それはここでの目的に反するでしょう。彼がどのような経緯で徐々に進歩してきたのか、彼がどのような手段で藝術においてそのような卓越性を獲得したのか、そのことをどうにか知るなら、我々の目的と希望により合致することでしょう。しかし、ゆっくりと上達していくなら、概してそのように上達している当人には気づかれぬのです。上達とは自らの精神が受け取ってきた多様な観念の蓄積の結果なのであり、恐らくどのようにしてなのかも、何時なのかも分からないのです。確かに、絵の鑑賞、作家の一節や会話の中の暗示から、人は言わば新しい導きの光を、つまり自らの精神を拡張させた靈感のようなものを受けた時を特定できることが時としてあります。そして、自らの全生涯と制作はそうした偶然的な状況に左右されてきたことを人は精神的に確信しています。しかしながらそうした興味深い説明が、並外れた自己検証の習慣を身につけ自分自身が向上するなりゆきに留意してきた人から得られることも時にはあるでしょう。

この並外れた人物の慣習や習慣について何点か語ることは不適切ではないでしょう。それは観察者の目につく点なのですが、彼の藝術と関連性を有し、確かに私の理解する限りでは、我々が彼の作品の中に見て取るあのような高次の卓越性に彼が到達した原因となったような点だけを指しています。そうした原因の中で、我々は基本的なものとして、美術に対して彼が抱いている愛情を挙げなくてはなりません。確かに、彼の全精神は美術に捧げられてきたように思えますし、すべてが美術に関わっていました。しかも我々はこのことを、彼の親友が知っていた彼の人生の様々な状況から明確に結論づけることができましよう。とりわけどんな顔立ちの特異性や人物像の偶然的な組合せや光と影との的を射た効果が、眺望の中に、空に、通りを歩く際に、仲間の中に現われようと、彼はたまたま周りに居合わせた人に必ず語る習慣をもっていました。もしも散歩している時、彼が気に入った人物を見つけて一緒に歩くことを許されたら、彼は自分の家に来るように命じました。また、野原から自分のアトリエに多種多様な木の幹や雑草や動物を持ち込んで、記憶からではなく直接対象からそれをデッサンしたのです。彼は机の上に一種の風景の模型を作ることさえしました。それは砕けた石、乾草、鏡の破片からできていましたが、彼はそれを壮大な岩や木々や水などへと改変したのでした。この後者の実践がヒントとなることにおいてどんなに有用であるかを最もよく判定できるのは、風景画の教授の方々です。他のすべての技法と同様、この実践はそれを用いる人の全般的な才能に完全に依存しているように見えます。そのような方法は侮辱すべき有害な些末なものでしかないかもしれませんし、あるいは役立つのかもしれません。もしも我々が現実の自然に常に訴えかけるのでないなら、私は全体として、そうした実践は益よりも害を与えがちであるように思います。それは彼が自分の藝術に関連したすべてのことについて抱いた気づかいと極端な行動を示すものとして、私は以上のことを語っているにすぎません。つまり、彼は対象が言わば自分の前に明瞭に具象化されることを望み、自分の能力が活動し続けることを可能とするものは何も無視せず、あらゆる種類の組合せからヒントを引き出したのです。⁽⁴⁾

この話題に関わる限り、夜に絵を描く彼の習慣に関して述べることを忘れてはなりません。⁽⁵⁾ それは、

私が既に述べたこと、つまり自分の藝術に対する彼の大きな愛情を立証しています。彼は夕刻になるとそれ以外のもっと快適な手段によって楽しみを与えられなかったからでした。私は確かにこうしたことが藝術家にとって実に有用で向上させる実践であると信じたい気がします。この手段によって、自然における偉大で美しいものに関する新たなより鋭い知覚を獲得することになるからです。蠟燭の炎によって、対象はより美しく見えるようになるだけでなく、色彩のより大きな広がりと同様性をもつことに加え、光と影の大きな広がりの中に対象が存在することからも、自然はより高邁な佇まいをもって現れるのです。肉体さえより高尚で豊かな色調をもつように見えます。判断力によって導びかれて我々はこの研鑽法を用いることとなりますが、方法自体は有効であることは確かです。二人の偉大な色彩家ティツィアーノとコレッジオは、夜に描いたかどうかは分かりませんが、この人工的な光が対象に与える効果によって彼らの高邁な色彩観を形成したのだ、と私はたびたび想像してきました。しかし、ゲルチーノ⁽⁶⁾の一流の最も優れた手法を注意深く研究した人は誰でも、彼もこうした光によって描いたか、この発想に基づいて彼の手法を形成したかのいずれかであると確信するであろうことを、私はそれ以上に請け合います。

ゲインズバラはもう一つのことを実践しましたが、それは確かに模倣する価値があると同時に、言及する価値もあります。絵のすべての部分をまとめる彼の手法のことです。自然がその所産を創造するのと同じように、全体が同時に進行するのです。この方法は正規に教育を受けた人たちにとってはごく普通に見られるものですが、多分それは彼自身の天性の賢さによって思いついたものだったのでしょう。この習慣が万人に共通のものではないことは、私が先に述べた画家ポンペオ・バトーニの制作法から明らかであるように思えます。彼は歴史画を部分ごとに完成させ、肖像においては顔立ちの一つ一つの特色を完成させてから次の特色に移ったのです。その結果は予想通りでした。顔立ちは決してうまく表現されませんでした。つまり、画家たちが言うような全体的な見事なまとまりがなかったのです。

美術において、あるいはいかなる藝術においてもそうだと信じますが、秀でるために求められる最初の要件は、それに対する愛情だけでなく、そこにおいて秀でようとする熱狂的な野心でもあるのです。これは藝術家が神の摂理によって与えられている天性の能力に応じて必ずよい結果を生みます。ゲインズバラについて、彼の情熱の対象が富ではなく藝術における卓越性を獲得することであったこと、しかも、それは卓越性に確実に付随する誉れ高い名声を得るためだったことは確かに知られています。——私自身、彼は死に瀕してもこの支配的な情熱が強いを感じていたことの証人です。亡くなる数日前、彼は私に手紙をよこし、その中で私が彼の能力を評価している点と、私が彼について常にどのように語っていたか（そのことを彼はよく知っていました）、それに対して感謝の意を表明し、死ぬ前にもう一度会うことを囑望しました。⁽⁷⁾ この卓越した画家が自分の藝術に対して語った末期の証言に私自身が関わっているのは私自身の自尊心をどれほどくすぐるか、そのことに気づいております。しかし、私が親交という習慣によって彼と結び付いてはいなかったことをうまく押し隠すことはできません。もしも我々の間にわずかな嫉妬が存在していたとしても、そのような誠実な瞬間には、それは忘れ去られていました。そして、彼は、私と同じ探究に没頭し自らの卓越性を察知して好評を博した人物として、私の方に顔を向けたのです。この最後の面会で生じた仔細な点には立ち入りませんが、私の精神に与えたその印象は、彼が生命を失うことを惜んでいたのは、主として自分の藝術に別れを告げることへの悔しさであった、ということです。そして、特に、自分に欠けているものが何であるのか分かり始めるにつれてますます悔しさが募った、と彼は言っておりました。その欠点も、彼が言うには、最後の諸作品においてある程度埋め合わされている、と自画自賛していました。

美術院の教育の助けもなく、イタリアに旅行することもなく、たびたび推奨されてきたどんな下準備と
なる研鑽もないゲインズバラのような人が、偉大な名声に到達するのですから、彼はそのような研鑽の必

要性がいかに些細なものか示す例として挙げられるのです。かくも偉大な卓越性はそういったものがなくても獲得されうるからです。こうした推論はある個人が成功したから保証されるわけではありません。私がこうした推論を用いたいと願っているとは思われたいことを、確信しております。

ゲインズバラが選びとり極めてすぐれた技量を有していた藝術の様式と分野にあつては、研究対象を求めて母国の外に出ることなど必要なかったのです。このことを記憶しておかなくてはなりません。研究対象は彼の周りの至る所にあつたのです。彼はそれらを通り、野原で見つけました。そして、このように偶然に見出した素材から、彼は大なる判断力をもって彼の目的に合うようなものを選択したのです。彼の研究は主に生きた世界に向けられていましたので、彼は様々な巨匠の作品に広く注意を払うことはなかったのです。とは申しまして、私見によれば、我々の主題の性格が巨匠の作品のなんらかの原理から逸脱することを求める時でさえ、巨匠の作品は必ず大いに役立ちます。ゲインズバラが専門とした藝術の分野における卓越性は、巨匠の作品がなくても存在しうるのは否定できません。また、そこに属する主題や様式において、巨匠の作品が欠如していることは天性の賢さによって、さらに特殊な自然を事細かに観察することによって埋め合わされ、埋め合わされる以上のことがなされます。もしもゲインズバラが自然を詩人の目で見ることがなかったとしても、彼は画家の目で自然を見たのであり、目の前にあるものを詩的ではないとしても忠実に描写したことを認めなくてはなりません。

彼はそれ以前の時代の偉大な歴史画家の作品にたいして注意を払いはしませんでした。それでも、藝術の言語、つまり模倣術はどこかで学ばねばならないことに充分気づいていました。そして、彼はそれを同時代の人たちからはさほど学ばないことが分かっていたので、実に思慮深くもフランドル派に熱中したのです。彼らは明らかに藝術の一つの必要な領域における最も偉大な巨匠たちなのです。そして、彼はフランドル派の範例を求めて自分の国から出る必要はありませんでした。その流派から、彼は彩色の調和、光と影の処理法と配置、巨匠たちが自らの作品を装飾しそれに輝きを与えるために実践したあらゆる手段を学んだのです。そして、我々が彼らの作品の中で大いに賞賛している色調を引き出すために彼らを用いた技法や工夫を彼がどんなによく知っていたかを、他人に納得させるためだけでなく自分自身も納得するために、彼はリュベンスやテニールスやヴァン・ダイクをよく模写したのです。その模写を一目見てそういった巨匠の作品と取り違えることは、最も鋭敏な目ききにとっても不名誉ではないでしょう。彼はこのようにして学んだことを、自分の目で見た自然そのものに応用したのです。しかもそれらの巨匠の手法ではなく、自分自身の手法で模倣したのです。

ゲインズバラが肖像画や風景画やファンシー画⁽⁸⁾において最も卓越しているかどうかを決定するのは難しいことです。ちょうど、リュベンスやロイスダールやそうした流派の他の人たちの作品において見られるように、ゲインズバラの肖像画が類似性の正確な忠実性のために、つまり彼の風景画がまるで肖像画のように自然を再現しているために最も賞賛に値するののかも、同様に難しいことです。彼のファンシー画において、彼は模倣の対象を見据えた時、それが木こりの卑しく低俗な姿であろうと、あるいは面白い性格の子供であろうと、彼は前者を高邁なものとしようとしなかったように、後者の天性の優美と気品、宮廷においてよりも小屋の中によく見られるような優美さや気品を失うことはありませんでした。この卓越性は彼自身のもの、つまり彼独自の観察と趣味能力の結果でした。この点では、彼は確かにフランドル派にも、また確かにいかなる流派にも恩恵を受けていなかったのです。彼の優美はアカデミックなものでも古代のものでもなくて、彼自身によって自然という偉大な学舎から選びとられたものだったからです。しかし、優美には、いずれの人にも属さず人生の多様な情景や人物の中に広く存在し熟練した誠実な観察者によってもたらされる、幾千もの様態があるのです。

全体として、彼は試みたものすべてを高度な卓越性に到らしめた、と言ってもよいでしょう。彼の良識

と判断力の功績により、彼は決して歴史画の様式を試みることはありませんでした。彼のそれ以前に行った研鑽は歴史画の様式への準備とはなってはいなかったのです。

ここで当然、この点に関して、ゲインズバラの賢明な制作法に対して、卓越した故ホガースの制作法を対比させたい気になります。ホガースは特異な才能をもっていたにも拘わらず、自分自身の欠如、つまり自らの能力の範囲には限界があることを認識することに恵まれていませんでした。この優れた藝術家が、精力的に休むことなく、さらに付け加えるなら、実に見事に人生の愚かさに注目することに生涯の大半を費やした後で、また、恐らく将来も彼に並ぶものがないであろう新しい劇的な連作絵画を作り出し、総じて彼の絵筆の主題であったし常に主題でなくてはならなかった日常生活の家庭的で見慣れた場面を説明し例証するために無限の素材を精神に貯えた後で、実に厚かましくも、というよりもむしろでしゃばって、それまで習慣としては全く準備していなかった偉大な歴史画の様式を試みたのでした。確かに彼はこの様式原理に全く通じていなかったのも、なんらかの技術的な準備が必要であることに気づくことさえなかったのです。彼のような天才の人生のわずかなりとも、実りなく費やされたことは嘆かわしいことです。束の間の決心によって手に巧みさを与えたり、また精神に新たな習慣を与えることができるためにも、我々にとって、彼の失敗を虚しい想像力に耽ってはならないことの教訓としましょう。

しかしながら、もしもゲインズバラとホガースが自分の領域において発揮したのと同じ熱烈な勤勉さをもってそうした原理を調べていたら、二人の並はずれた人物が彼らの真の対象を発見することを可能としたまさに賢さと、彼らが修養した藝術の領域の特殊な卓越性が同じように効果的に働くことによって、より高次の様式原理を発見したことでしょう。このことは全く疑いようもないことです。ゲインズバラは、決して英雄的様式を試みることがなかったように、どの絵の中にも神話的な学識を持ち込むという馬鹿げた気取りによって、自らの様式の性格と一貫性を乱すこともありませんでした。こうした子供じみた愚行の多くの例を我々は偉大な画家たちの作品の中にさえ見ることができます。オランダ画派が美術のこうした詩的特質を彼らの風景画の中で試みる時、彼らの作品は批判に曝されます。それはもの笑いのたねにすぎなくなります。この実践は、クロード・ロランにおいてさえ許し難いものです。もしもそうした主題に首をつっこむことがなかったなら、彼はより分別を示したことででしょう。

残念なことに、才知に富む美術院会員故ウィルソンは、多くの先人たちと同様に、神や女神という観念的な存在を、そうした人物像を決して受け入れられないような場面の中に持ち込む罪を犯しました。⁽⁹⁾彼の風景画は現実には普通の自然にあまりに近いので、超自然的な対象を許容することはできませんでした。この誤りの結果、私が見たことのある彼の手による嵐の実に見事な絵の前景に多くの人物が持ち込まれ、ある者は苦悩の様子をしており、またある者は雷に打たれたのだろう、と鑑賞者は当然考えるでしょうが、死んでいるのです。もしもこの画家が、彼らの死が空中で弓を引きながら現れる幼いアポロによるものであり、そうした人物たちはニオベの子供たちとみなされねばならない、と愚かにも（と私は思うのですが）選択することがなかったら、雷に打たれたと思ってしまうでしょう。⁽¹⁰⁾

この種の主題を扱うためには、特別な藝術様式が求められます。そして我々が風景画の性格を、しかもあらゆる部分において歴史画的つまり詩的な描写に順応させる時、それは不適切性も馬鹿らしさも伴うことなく、まさしく行われることが可能となります。これは実に難しい冒険であって、それによって精神は2000年前に投げ込まれ、それを達成するためにはニコラ・プッサンの精神のように言わば古典そのものとなってしまふことが必要です。先に言及した絵の中で生じる最初の観念は、アポロが置かれているような尋常ならざる状況に一人の人物が立たされていることを見る時の、訝しみの観念です。彼が膝を凭せ掛けている雲は彼を支えることができるようには見えないからです。雲は人物像を受けとめる受け皿として適した実体も形もありませんし、そのような主題に適していて詩に歌われた物語と唯一調和することが

できる浪漫的性格をいかなる点でも持っていないのです。

もしも単純な人物が、雷や稲妻を伴う洪水によって引き起こされる現実の苦難を物語りながら、その事件を単純に述べる代わりに、彼の語りに優美さを与えるために、ジュピター・プルヴィウス⁽¹¹⁾、つまりジュピターと雷、あるいは他のすべての比喩的観念について語ることを思いつくとしても、そのようなやり方は馬鹿げたものであるように私には思えます。そのようなごっちゃませは、詩の中でならそれに相応しい準備と付随物を伴えば効果的に行われるでしょうが、我々の眼前にある例にあっては、語り手の意図に反して興味深いものとなる代わりに馬鹿げたものにしかありません。

オランダ画派とフランドル画派の風景画の様式は、リュベンスの風景画さえ例外ではなく、詩的な主題には適していません。しかしこの不適切性がどこにあるのかを説明するためには、あるいは高貴さと壮大さと詩的な性格とを風景画の様式に与えるあらゆる状況を指摘するためには、長い論述が求められることでしょう。そしてその目的はその時でも恐らく不完全にしか達成されないことでしょう。この危険な卓越性を熱望する画家は、藝術の言わば詩的特質を見事なまでに修養してきた人々たちから靈感を獲得してはなりません、そのような人は確かにほとんどいないのです。

現在私の心に思い浮かぶ、風景画の詩的様式が見事に成し遂げられているであろう二つの例について言及せずには、この話題を終えることはできません。すなわち、一方はサルバドール・ローザによる《ヤコブの夢》であり、他方はセバステリアン・ブルドンによる《帰還する方舟の風景》⁽¹²⁾です。こういった物語が聖書の言葉で我々に呈示される時の大いなる威厳を伴って、この絵画様式は、壮大さと崇高の感情を鼓舞するのと同じ力を所有しており、壮大さや崇高を受け入れるのには全く適さないようにみえる主題にそれらを伝えることができるのです。空を背景にした梯子は英雄的観念を喚起する力をさほど期待できそうには見えませんし、二流の大家の手による方舟は公道を走るありふれた荷馬車以上の効果を与えはしないでしょう。しかし、そうした主題は一貫して詩的に扱われて、諸部分は互いに照応しあい、場面の全体と各部がきわめて空想的なので、それらを眺めてみるなら必ず画家たちに靈感を与えたであろう入神をある程度感じずにはいられないのです。

そうした作品を眺め続けることによって、藝術のより高次の卓越性の感覚が徐々に想像力を目覚めさせるのです。精査するたびにその感覚はより確実なものとなり、ついには我々は理想的といってもよい美の（こう言ってよければ）実在を真面目に確信するようになるのです。その時、藝術家は難なくその印象を生み出す原理を自らの精神の中に定着させることになるでしょう。そして、それらの原理を感じ実践することになるのですが、それらの原理は恐らくあまりに繊細で洗練され、模倣術にとってはあまりに特殊すぎるので、他のどんな手段によっても精神に伝えられないのです。

ゲインズバラに戻りましょう。彼的手法あるいは様式は彼が自らの観念を表現する際の言語と呼んでもよいでしょうが、その特殊性は多くの人たちによって彼の最大の欠点とみなされてきました。しかし、この特殊性が欠点であったか否か、実際に特殊性が偉大な美と互いに混在しており、恐らくその特殊性はなんらかの美の原因であるか否か、といった議論に立ち入ろうと全く望まないならば、この問題は画家にとって批評と探究の適切なテーマとなります。

手法の新奇性と特殊性は、しばしば我々が賛同する要因となりますが、同様に非難の根拠となることもよくあります。それは我々が最初に教えを受けた手法をもった、そして恐らく小さい時から先入観を与えられて好むようになった他の画家の制作法に対立しているからです。我々は新奇性を好むとはいえ、全体としてみれば習慣の生き物だからです。しかしながら、詳細に調べてみるとゲインズバラの絵の中によく認められる奇妙な引掻いたような線や跡はすべて、経験ある画家にとっても意図的なものというよりもむしろ偶然の結果であるように見えるでしょうが、この混沌、この粗野で無形の外觀は、一種の魔術に

よってある程度離れた所から見ると形をもち、あらゆる部分が適切な場所に収まるように見えます。このことは確かです。そこで我々は偶然的でありなげやりの無頓着に見える外観の下に、苦心の十全たる効果を認めざるをえないのです。ゲインズバラが彼の手法ならびにその手法が所有する驚きを喚起する力を彼の作品における美とみなしていたことは、展覧会において自分の絵は遠くからも近くからも見て欲しいと、彼が常に語っていた周知の熱烈な欲求から推測できるように思われます。

我々が彼の最良の作品の中に見る投げ遣りなところは、常に無頓着に扱えるものであるとは限りません。それらが皮相な観察者にとってどのように見えるにせよ、画家は、全般的効果を絶えず見据える方が、そういった配慮を伴わない高度の仕上げや流麗さの様態よりも多くの時間がかかるし精神的にもつらいことはよく分かっているのです。彼の色彩をなげやりにする制作法や手法、換言すれば彼がこの効果を生み出すために用いた方法には、藝術に属している通常の規則的な実践法を誰からも学んだことのなかった一人の藝術家の作品である様子がかかりみられます。しかし、それでも彼は、求められたことを強い直観で知覚する人のように、目的を達成するための自分なりのやり方を見出したのでした。

我々が時おり出会うような人、つまり全く訳が分からないような言葉を発する時でも天性の雄弁さをもっており、殆どどんな観念の適切な表現法も知らないのに精力的な精神を感じる生き生きとした力強い印象を伝えようとする人にゲインズバラを例えることは、彼のような天才にとって不名誉なことではありません。

好ましい藝術家の性格を高めるために、間違った批評を宣伝することによって真実を侵害したり若い学生を精神を毒す危険を犯したりすることなどせず、彼の手法をある程度弁護することは理にかなっていることと思います。ゲインズバラのそういった線影法⁽¹³⁾は、彼の絵における傑出した美である軽みの効果に大いに寄与したことを認めておかねばなりません。それは、かなりの洗練性、つまり色彩を一つにまとめることが重みを生み出す傾向があるのと対立しています。あらゆる藝術家は、下塗つまり最初の着色の中にあつた手の軽みが、より正確性をもって諸部分を決定する仕上げの際にはどこかに行ってしまうことがよくあることに気づいてきたに相違ありません。さらに、より重大なもう一つの損失をしばしば経験しているのです。つまり、細部に関与しながら、全体の効果が忘れ去られるか、無視されてしまうのです。以前に述べたことですが、肖像画の類似性は、顔立ちつまり特定の部分の最も詳細な仕上げよりも、容貌全体の効果を保持することにあります。さて、ゲインズバラの肖像画は仕上げに関して、つまり顔立ちのつくりを決定することにおいて、一般に下塗に付随するもの以上のものではないことがよくあります。しかし、彼は常に全体の効果や全体のまとまりに対して常に注意していたので、私は、この未完成的な手法は彼の肖像画を際立たせているあの衝撃的な類似性にとっても貢献している、としばしば想像してきました。この見解はなんら根拠のないものとみなされるかもしれませんが、私はこうしたタイプの絵画がそういった効果を与えるもっともらしい理由があげられると考えています。この未規定的手法にあつては、鑑賞者に実物を想起させるに足る全体的効果が存在していることが前提となっています。そして、藝術家があらゆる注意を払ってもできなかったくらい、より正確ではないにしても恐らく自分自身にとってより満足のゆくものとして、残余の部分を想像力は補うのです。同時に、このタイプには一つの悪弊が伴うことを認めておかねばなりません。つまり、もしも実物についてなにがしかのことを知る前に肖像画を見ることがあるならば、人によって異なるイメージをもつでしょうし、誰も自分の抱いたイメージと実物が合致しないことに失望することでしょう。不明瞭さが想像力に与えるかなりの幅ゆえに、想像力は自ら気にいったどんな性格や形も受け入れるのです。⁽¹⁴⁾

藝術家は誰でも自分の注意を向ける好みの部分をもっており、その部分を非常に熱烈に追求するので、それが他のすべての考察を吸収してしまうのです。そこで、彼は避けようとしながらも常に直ぐに彼を捕

らえる反対の誤りに陥ってしまうことがよくあります。さて、ゲインズバラは色彩に対して真に画家の目をもっていましたので、色彩から生じる藝術的效果を洗練させたのです。ですから、他の卓越性に無関心であったりそれを無視したりしているような時もあります。どのような欠点が認められるにせよ、似たような状況において我々は古代の巨匠に対して全く率直に公平にしていますが、そのような公平性を、藝術家には我々から感じ取っていただきたいものです。完全性を欠如したあらゆるものに不満を抱き、時に我々がするように、恐らく互いに全く両立しない卓越性の統合を不当にも要求するえり好みの激しい気質を鼓舞しないようにしましょう。——これに基づいて我々は、神のごときラファエロについてさえ、彼は手法のぎこちなさがなかったとしてもいつものように自分の絵を高尚かつ正確に完成させていだろう、あるいは、プッサンは生硬さも無味乾燥さもなかったとしてもあらゆる正確さを保持していただろうと、と言ってもよいのです。

手法の堅固さと軽みを結び付ける難しさを示すために、我々はブリュッセルの聖ジュデユール教会のリュベンスの絵を例として挙げてよいでしょう。⁽¹⁵⁾ テーマはペテロに対するキリストの非難です。それは、私が見たことを覚えているその巨匠の絵の中でも、最も高邁かつ洗練され完成した絵であり、同様に飛び抜けて重厚な絵です。ですから、もし他の場所で見つけていたならば、模写ではないかと思ったことでしょう。画家であるならそれが主にこの流麗さの外観があるかないかによって、本物は模写から区別されることをよく分かっているからです。——色彩によって生み出される効果の軽みと、手法の流麗さによって生み出される軽みは総じて結び付いています。確かに模写は前者を多少なりとも保持しているかもしれませんが、後者を保持していることは滅多にありません。それゆえ目ききはそれが本物であるかどうかを決定する前に、絵を注意深く調べることが必要な場合が多々あると考えるのです。ゲインズバラは手法や効果のこうした軽みという性質を、並ぶものない卓越性の域まで所有していたと私は考えていますが、同時に彼が我々の藝術のこのような装いに対して払った犠牲はあまりに大きかったことを我々は認めておかねばなりません。実際、軽みという性質はより偉大な卓越性よりも些細な卓越性を好むものだったからです。

結論を述べましょう。ゲインズバラの欠点は（私は特に彼の正確さと仕上げの欠如を指しているのですが）弁護することができます。彼は巧みに彼の美によって欠点を覆おうと努力し、そのような欠点が容易く許される藝術の領域を育んだのでした。しかしながら、この王立美術学校で教えられている、みなさんの探究の対象でもなくてはならない歴史画の様式におけるこうした欠点に対しては、いかなる弁明も与えられないことは覚えておかねばなりません。第一に、最善の一般的実践ならびに全く変わるものない一貫した経験の全集合から集められるような、藝術の偉大な規則と原理を見失わないことがみなさんには必要でしょう。これがみなさんの研鑽の下地にならねばなりません。そういった機会を活用していただきたいと思いますが、同様に、みなさんは後になって古今の藝術家の特殊な経験や個人的な才能を活用することができるのです。みなさんは彼らの実践から知識を引き出し暗示を得ることができるのです。しかし、みなさんがそれを範例としてしまう瞬間、みなさんはそれより計り知れないほど下方に置かれることになります。藝術に属する卓越性というよりも、藝術家の私用に供される卓越性によって墮落して、事物の偉大な普遍的真実を描く卓越した模倣者ではなく、立派な画家を模写する粗悪な二番煎じになってしまうのです。

【注】

- (1) 自然模倣と藝術作品の模倣のこと。
- (2) 1727年5月14日～1788年8月2日

- (3) Girolamo Pompeo Battoni (1708-1787) イタリアの画家、《ジョーゼフ・リーソンの肖像》1744、《大司教マンシの肖像》1769などを制作。Anton Raphael Mengs (1728-1779) ドイツの画家、*Gedanken über die Schöneheit und den Geschmack in der Malerei*, 1762 (ヴェンケルマンに献呈)でも有名。Francesco Ferdinandi (L'Imperiali) (1679-1740); Sebastiano Conca (1679/80-1764) ナポリ派、Solimenaの弟子; Placido Constanzi (1690-1759); Agostino Masucci (1691-1758) Marattaの最後の弟子。
- (4) 日常的なあらゆる機会を利用して全精神を絵画に傾けるゲインズバラの姿は、レノルズが第2講話で語るフィロポイメンの逸話を想起させる。
- (5) ゲインズバラはバース時代(1760-1774)に蠟燭の灯で絵を描き始めた。蠟燭や月の光を光源にして描いた光の画家Wright of Derby (1734-1797)が活躍していたのも、この頃である。
- (6) Guercino (本名 Giovanni Francesco Barbieri) (1591-1666) カララッチに学び、カラヴァッジオの影響のもと、ボローニャで活躍。
- (7) ゲインズバラがレノルズに宛てた書簡は、王立美術院に残されている。W. T. Whitley, *Thomas Gainsborough*, 1915, p. 307参照。
- (8) fancy-picture 空想的要素を含む風俗画を指して George Vertne (1737) が作った用語。
- (9) Richard Wilson (1714-1782) ローマで活動した後(1752-1756)、王立美術院設立時の会員となる。
- (10) テーバイで行われたレトの出産を祝う饗宴の日に、ニオベは、レトの2人の子供アポロとアルテミスは自分の12人の子供たちよりも劣るとレトを侮辱した。レトは侮辱されたことに腹を立て自分の子供たちに復讐するように言ったため、アポロとアルテミスはニオベの子供たちに矢を放ちすべて殺してしまった。
- (11) ジュピターの異称。雨をもたらすという意味で、雷や雨の神とみなされた。
- (12) Salvator Rosaの絵は、Devonshire's collectionにある。レノルズは Sébastien Bourdon (1616-1671) の《Paysage avec le retour de l'arche》(1659)を所有していた。(現在は、ロンドンのナショナル・ギャラリーに所蔵。)
- (13) hatchig 製図やペン画や銅版画などにおいて用いられ、細い平行線によって陰影をつける手法。
- (14) 未規定的部分を想像力が補完するという主張は、20世紀のインガルデンの文学理論を想起させるが、実際には、スケッチの理論と深く結びついた主張である。レノルズもスケッチに関して、第8講話で語っている。
- (15) 原文は Judule. The Saint Michael and Saint Goedele Cathedral (St Gudule)。

【解説】

ゲインズバラへの賛辞が中心となっている講話である。レノルズとゲインズバラの関係は、本文からも読み取れるようにあまりよくなかった。「ゲインズバラは、1783年に美術院と反目しており、その時以降、展示するのを拒否していた。この反目において、彼は恐らく正しかったのであろうが、彼の振る舞いは美術院学長を喜ばせなかったであろう。また、ゲインズバラはレノルズの申し入れを全く心から受け入れなかった。彼らは性格的に人間としても藝術家としても正反対であったゆえに打ち解けることはなかったのである。そうした状況は、総じて専門における最もにがにがしい嫉妬を生じさせるが、レノルズの藝術への愛情はあまりに誠実であり、たとえここで実に事細かに述べられている感動的な最後の和解において、そういった個人的感情を完全には払拭しなかったとしても、そうした個人的な感情を許容することはなかった。しかし、それはこの講話で示されているレノルズの人間として優れている点だけでなく、彼の見事な批評的感性でもある。ゲインズバラがラファエル・メンクスやポンポニオ・バットーニよりも偉大であると語ることは、今日の我々にとって冷めた賛辞であるようにも思えるが、それはまさしく、レノルズの予言がまさしく的中したためでもある。同時代人を全く優れた人物としてみなすことは、常に、ある程度の勇気と確信力と想像力を要するのである。」(Fry, p. 371.)

では、具体的にレノルズはゲインズバラのいかなる点を評価したのであろうか。リップキングも強調しているように(Lipking, Lawrence; *The Ordering of the Arts in Eighteenth-Century England*, 1970, p. 198.), レノルズはゲインズバラの個別的な作品をとりあげて論じるのではなく、ゲインズバラの藝術性という観点から、特に「英国性」つまり英国的な特質を評価する。この点は、『講話集』の全体的な意図を考えてみた場合、はなはだ重要なものとみなされる。王立美術院の学生に古代・ルネサンス期の絵画や彫刻の研究の重要性を説き続けたレノルズが、逆説的にも、アカデミックな場で研鑽を積んだことのない、莊重様式とは全く無縁の様式にたつゲインズバラを高く評価し、彼こそ「英国性」を確立する人物として未来においても評価され続けるとしているからである。この点は、古典的な伝統に固執することなく、素晴らしいものはいかなるものでも認めるレノルズのこだわりなさ、寛容さを示しているとともに、フライの指摘するように、レノルズの批評眼の確かさをも示している。ちなみに、イギリスにおいて藝術が盛んになることを願ったレノルズの想いは、第1講話の最後に、藝術がジョージ三世の治世のもとに栄えることを願ったことにもうかがわれるし、さらに、第9講話の「もしもこの美術院

という制度の結果、英国画派が生まれうるならば、これはこの国家が既にあらゆる学問領域において傑出した人物を生みだしてきたことによって獲得してきた榮譽に少なからぬ補足となることでしょう。」という言葉の中に、強くみてとれる。こうした願いを体現した画家として、レノルズはゲインズバラをみなしたのである。

ゲインズバラの技法や技量についてのレノルズの考え方は、既に第8講話で語られたスケッチに関する考え方と重なる。レノルズは、スケッチと完成された作品とを比較して、スケッチが鑑賞者の想像力を強くかきたてることを以下のように説明している。「確かに、画家が一般に自分の作品のために描くスケッチや素描は、こうした想像の快をかなりの程度与えます。構成や性格描写といった着想が、言ってみれば単になぐりがきにすぎないわずかな未規定の素描から、想像力は恐らく画家自身が生み出すことができないほど多くのものを提供します。従って、完成された作品はスケッチが生じさせる期待感を裏切ってしまうことがよくあるのです。そして、この想像の力は、偉大な画家による素描のコレクションを見る際の大きな快の一因なのです。スケッチにおいて表現されているこれらの一般的な着想は、詩の中によく用いられている技法に実によく対応しています。ミルトンの『失樂園』のイヴの有名な描写の美しさの大半は、一般的で漠然とした表現だけを用いていることにあるので、どんな読者も自分に固有の想像力——彼なりの美や優美や表現や威厳や愛らしさの観念——に従って細部を作りあげるのである。しかし、画家はキャンパスにイヴを描く時、確固たる形と、はっきりと表現された自分の美の観念を与えなくてはならないのです。

我々は、この場合にも、また確かに他の場合にも、完全に完成された作品においては、未規定の様式やなんらかの種類の漠然とした着想を推薦できません。それゆえ、何かを想像力に委ねるといふこの思いつきは、我々の藝術においてかなり定着し必要不可欠となっている規則と対立するのです。その規則とは、画家は絵の中に導入されるものすべての正確な形と性格とを正確かつ適格に知っているかのごとく、あらゆるものを入念にかつ明瞭に表現しなくてはならない、というものです。これが我々にとって学問とか学識とか呼ばれるものです。それは、不確かで疑わしい美のために、犠牲にされたり捨て去られてはなりません。そういった美は、本来我々の藝術には属してはいないので、恐らく探し求めたところで成功することはないでしょう。」(第8講話) 経験ある画家にとっても意図的というよりも偶然の結果に見える引っ掻いたようなゲインズバラのスケッチのような線や跡は、結局のところ無頓着に依るものではなく一種の魔術的な力によるものであり、アカデミー的な教育制度の中では推薦できない手法ではあったにせよ、それまでのイギリス絵画にはない斬新な絵画的手法としてレノルズの心を強く引きつけたのである。