

ウォルター・ハミルトン『英国の唯美主義運動』 (1882年) 試訳と注解 (3)

川端康雄・井上亜紗・海老名恵・押田昊子・花角聡美

はじめに

第3回は「グローヴナー・ギャラリー」(The Grosvenor Gallery)と「唯美主義文化」(Aesthetic Culture)の2つの章の試訳と注解を掲載する。

グローヴナー・ギャラリーは貴族で水彩画家のサー・クーツ・リンジー (Sir Coutts Lindsay, 1824-1913) とその妻ブランシェ (Lady Blanche Lindsay, 1844-1912) の後援によって、1877年の5月に創設された大画廊である。場所はロンドン、ニュー・ボンド・ストリート135-137番地。建物はパラーディオ様式のファサードをもち、インテリアもイタリア風のデザインで統一された。展示スペースだけではなく、レストランや図書室も備えた地下1階地上2階の施設であり、採光や照明に至るまで工夫が凝らされた。初代館長のジョーゼフ・カミンズ・カー (Joseph William Comyns Carr, 1849-1916) とチャールズ・エドワード・ハレ (Charles Edward Hallé, 1846-1914) は従来流儀とは異なる新たな展示法を採り入れた。ロイヤル・アカデミーのように壁面の下部から天井近くまで密に絵画を展示するのではなく、ゆったりと間を採り、また同種の絵画を近接した位置に掛けるという展示法である。1890年まで14年にわたり夏季展覧会 (Summer Exhibition 5月から7月の首都ロンドンのいわゆる「シーズン」に開催) を開催し、当時の英国できわめて革新的な展示空間を供給した。その開館から5年後の1882年に刊行された本書でハミルトンがこの画廊に一章を割いていることは、その時点でここが唯美主義運動の美術面での中心地であることが了解されていた証左であると言える¹⁾。

グローヴナー・ギャラリーの夏季展覧会では、当時活躍中の芸術家が参加し、リンジー夫妻の意見をもとに、ハレとカーが若手作家を招聘するかたちをとった。ここでの主役となった画家がエドワード・バーネ＝ジョーンズ (Edward Burne-Jones, 1833-98) で、1870年にロイヤル・ウォーターカラー協会での出品作 (*Phyllis and Demophöon*, 1877) をめぐりトラブルが生じて以来7年間公の場に出展せずいた彼は、《欺かれるマーリン》(*Beguiling of Merlin*, 1872-77) ほかの

1) 夏季展覧会のほか、冬季展覧会 (Winter Exhibition) では、存命中の芸術家だけではなく、過去の巨匠と呼ばれる画家、没後間もない国内外の画家たちの作品も取り混ぜて展示を企画した。また、ブランシェ・リンジーが、女性が積極的に作品を出展できるよう広く押し進めたことも、特筆すべき点として着目される (cf. Denney, pp. 127ff.)。グローヴナー・ギャラリーについての文献としては、巻末の参考文献表に挙げたBluckburn, Casteras and Denney; Denney; Newallを参照。

円熟した作品をここに公開し、人びとに大きなインパクトを与えた²⁾。オスカー・ワイルド (Oscar Wilde, 1854-1900) が第1回展覧会を觀賞し長文のレビューを書いているが、そこでもバーン＝ジョーンズ作品の紹介と称讃に多くの紙数を割いている³⁾。また、ジェームズ・マクニール・ホイッスラー (James McNeill Whistler, 1834-1903) も第1回展覧会で (ラスキンに酷評されて訴訟を起こすことになる) 《黒と金のノクターン (落下する花火)》 (*Nocturne in Black and Gold (The Falling Rocket)*) ほか6点を出品して以来、同画廊の前半期でもっとも注目される画家の一人だった⁴⁾。とはいえ、前章 (「ジョン・ラスキン」) での記述と同様、いや、それ以上に、本章でのホイッスラーに対するハミルトンの評価は低く、皮肉な評言を多くまじえてこの米国人画家を否定的に論評している。これを読むと、ハミルトンに限らず、唯美主義運動の同調者となったミドルクラスの英国人にとってホイッスラーの前衛性というか革新性 (20世紀の抽象絵画を先取りするようなモダンな表現者としての役割) がいかに理解不能で、それゆえ当惑を覚えさせるものであったのかが窺える。その点でも本書は「困惑」の証拠資料として有用であると言えるのだろう。

その次の「唯美主義文化」の章は、唯美主義運動が同時代の演劇界に波及していた次第を述べるのに、ヘンリー・アーヴィング (Henry Irving, 1838-1905) とエレン・テリー (Ellen Terry, 1847-1928) という当代きっての名優二人のシェイクスピア劇に言及し、テリーを称えるワイルドの詩を引用したうえで、リヒャルト・ワーグナー (Richard Wagner, 1813-83) の楽劇に話題を移す。さらにボッティチェリの作品を含む1882年のハミルトン・パレス・コレクションの競売とナショナル・ギャラリーのコレクション入り、オクスフォードと唯美主義運動との関連にふれたあと、喜歌劇『ベイシャンス』を肯定的に評価し、同作品を初めとするギルバート&サリヴァンの喜歌劇を上演する目的で興行主のリチャード・オイリー・カート (Richard D'Oyly Carte, 1844-1901) が1881年に開いたサヴォイ劇場について、そのこけら落としの際にカートが出した劇場の詳細な紹介文を引用して、その斬新な特徴を伝えている。カートの説明は、ヴィクトリア朝後期のロンドンの劇場の記録として非常に資料的価値が高い。(川端記)

2) バーン＝ジョーンズはグローヴナー・ギャラリーの夏季展覧会に1877年から87年までほぼ例年、併せて48点出品している (Newall, pp. 57-58)。1881年に例外的に出品を見送った際には、作家ヘンリー・ジェームズ (Henry James, 1843-1916) から「バーン＝ジョーンズ氏のいないグローヴナーはハムレットの登場しない『ハムレット』のごときのものである」と評された (川端・加藤、49頁)。

3) Wilde, "The Grosvenor Gallery," pp. 5-7. これはワイルドが22歳のときに書かれた。英国の唯美主義運動の一大中心地となったこの画廊について論じた本稿が彼の初めての本格的な評論であったことは意味深長である。この長文レビューの結びの一文はこう書かれている。「サー・クーツ・リンジーは、偉大な芸術作品を私たちに見せてくれることで、美を涵養し美を愛する、あの復興の動き (that revival of culture and love of beauty) をきわめて具体的に援助しているのだろう。その復興がもたらされたのはラスキン氏の尽力によるところが大きく、それをスウィンバーン氏、ペイター氏、[ジョン・アディントン・] シモンズ氏、モリス氏、また他多くの人びとが、それぞれに独自の仕方、育み、生き生きとしたものにしてしているのである」 (pp. 10-11)。1882年に「唯美主義者」として北米でおこなった講演のひとつ「英国における芸術のルネサンス」 (English Renaissance of Art) の芸術運動の系譜 (の一端) がここにいち早く述べられていることに注意したい。

4) ホイッスラーは1877年の第1回夏季展覧会から1884年の第8回展まで、1880年を例外として毎年、都合39点を同画廊に出品した (Newall, pp. 135-36)。

グローヴナー・ギャラリー

ここで唯美主義者たちに話を戻す。唯美派の芸術家たちのなかでこの運動に強さと堅牢さが最初に与えられたのは、サー・クルーズ・リンジーが数年前にグローヴナー・ギャラリーを設立したことによってだった。これによって唯美主義者たちは自らの芸術の拠点を得た。この創設者自身もその芸術観において唯美派の一人であった。由緒あるロイヤル・アカデミーから歴史的威信を奪い去ることは何者にもできないが、それでもアカデミーがこのボンド・ストリートのギャラリーに手強い好敵手を見出したのは確かである。

ロイヤル・アカデミーで展示される作品は、名目上は、その真価に応じて採択されている。しかしグローヴナー・ギャラリーでは、芸術家たちに出品するように招待するという、より限定的な制度を採用している。このような受け入れ方によって、ロイヤル・アカデミーへの入場許可を望まない画家（多くがそうであったのだが）も、許可を望みながら得られなかった画家も、最良の自作品を一般公衆に披露することが可能となった。ロイヤル・アカデミー会員から妬みを買って攻撃されることもなければ、狭量で排他的な徒党の前にひれ伏す必要もない。そうした徒党は、展示できる画家を判定するだけでなく、その作品を巨人か子どもの視界にしか入らないほどの高所や低位置に飾ることによって⁵⁾、評判の悪い画家を罰することがいつでもできてしまう。

グローヴナー・ギャラリーを定期的に訪れる人びとは、1878年以来⁶⁾ここで展示されてきた絵画に体现された唯美主義の特徴の数々に気づかずにはいられない。

J. A. ホイッスラーの多くの作品を除いて（彼の作品は主として奇をてらった題名ゆえに注目されている）、グローヴナー・ギャラリーの展示作品を際立たせているのは、詩芸術と絵画芸術の融合である。そこでは展示作品の画題が頻繁に唯美派の詩から選び取られている。次に注目に値するのは、彩色に払われた技量と配慮である。色調は大抵抑え気味（しばしば暗色系）で、その構図の多くに備わる不可思議で哀調を帯びた特徴にいつそうふさわしいものである。

それらの絵画をじっと見つめると、中世に引き戻されるような不思議な感興が湧く。バーン＝ジョーンズが高僧をつとめる芸術の殿堂においては、古いゴシック様式の大聖堂で荘厳なガラス絵を眼前にしたときのように、聖なる力に感化されたような気持ちになる⁷⁾。じっさい、両者の

5) 当時はアカデミーやほかの美術協会でも、床近くから天井まで隙間なく（floor-to-ceiling）作品が展示されていた。リンジー卿はこの従来の展示法を改め、一人の画家の作品を一箇所か二箇所にグループとして集め、その際は壁から浅く張り出した柱を仕切りとして用いるなど、ゆとりをもった展示方法を採用した（Denney, pp. 22-23）。なお、ロイヤル・アカデミーとグローヴナー・ギャラリーの対比は、オスカー・ワイルドの『ドリアン・グレイの肖像』（*The Picture of Dorian Gray*, 1890）の冒頭の会話に現れている。唯美主義者を体现するヘンリー・ウォットン卿は、画家のバジル・ホールワードにグローヴナー・ギャラリーへの出品を勧めるが、その際に「人が多すぎて絵が見られない」か、あるいは「絵が多すぎて人を観察できない」ロイヤル・アカデミーに対して、「グローヴナーこそ〔出品に値する〕唯一の場所だ」と力説している（p. 6）。

6) 「1878年以来」（since 1878）とあるが、訳注1に示したように、グローヴナー・ギャラリーの開館は前年の1877年であるため、「1877年以来」とすべきところ。

7) 「はじめに」で述べたように、エドワード・バーン＝ジョーンズが7年間の沈黙の後にこのギャラリーで公開した絵画群は彼の代表作の多くを含み、そこでの花形の画家として処遇された。



参考図1：グローヴナー・ギャラリーの西画廊。木口木版。『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』1877年5月5日号。

類似は単なる想像ではない。なぜなら構図の上で人物ははっきりと縁取られ、明確な距離を保ち、明澄な色合いになっているのであり、これらはステンドグラスの窓に見られる効果に酷似しているからである。

遠近法は彩色ほどの注意を払われていないように思われる。このことが、人物像のいささか抑制されてこわばった姿勢や身体に張りつくような衣紋ドレイパリーの独特の配し方、また使われる色調全般とあいまって、大半の絵画にひとつの外観を与えている。日本の芸術様式に似ていると言えば、その外観をいちばんうまく説明できる。そしてこの類似は、唯美主義的な趣味の持ち主が選ぶ家具や衣裳にも見られる。

しかし、唯美主義の芸術がとりわけ異彩を放つのは、美女を描き出すことにおいてである。これは女性美を構成するものに関する考え方とその表現方法の双方に言える。

もっともよく目にする例は、青ざめて心を乱した貴婦人である。彼女の特徴は、額に落ちかかるほどあふれた暗褐色の髪、失恋の悲しみや激しい絶望をたたえた暗い瞳、やつれた両頬、幾分かがっしりとした顎、突き出した上唇と引き込まれた下唇、ぼつんと伸びた首とやせた胸元、そして、ほっそりと長く、落ち着いた手指である。

このことから、芸術家が美についてのこうした理想を精選すると、一部の淑女たちがその理想を獲得しようと務め、ともすると俗物フィリステンたちの嘲笑を招くという結果を当然引き起こす。そうした俗物の一人はこう書いている。

〈女唯美主義者〉

蒼き顔容かんばせの乙女よ、
わが愛の誓いを聞きたまえ！
心奪う御身の口づけ、
甘松かんしょうの香油のごとき御身の芳香、
くぼんで火照った御身の瞳、
胸焼き尽くす、御身の溜息、
むくみ、色を失した御身の頬、
ギリシア人由来の、御身の物腰、
毒蛇のごとき御身の声音、
御身のチターの震える弦、

セージを煮出したとき御身の緑の服、
 愚かしき御身の物腰——
 これらすべての^{しるし}徴にかけて、嗚呼、わが唯美主義者よ、
 御身をわがヴァレンタインにせん！⁸⁾

エドワード・バーン＝ジョーンズ、ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ、そしてジェイムズ・マクニール・ホイッスラーは、唯美派の芸術家として、すでに本書で扱ってきた⁹⁾。だが、おなじように注意を払われてきた作品、様式の点でおなじように唯美的な作品が、ほかにもまだまだたくさんある。

グローヴナー・ギャラリーで最近展示された作品のなかから、より特徴をつかみやすい数点を挙げてみたい。そうすることで、唯美主義運動の影響がいかに広く浸透しているのか、またこの運動が成し遂げた結果を冷笑するのがいかに愚かなことかを示せるだろう。

E. バーン＝ジョーンズ 《ラウス・ウェネリス》(ヴィーナス讃歌)、《愛の歌》、《バーンとプシュケ》、《受胎告知》、《黄金の階》^{きざはし}、《水車小屋》、《真鍮の塔のダナエ》、《赦しの木》¹⁰⁾

これらすべては、きわめて強烈でロマンティックな様式の絵画である。《ラウス・ウェネリス》は1873年から75年にかけて制作された。これより何年も前、スウィンバーンが同名の詩をE. バーン＝ジョーンズに捧げていたことは、詩芸術と絵画芸術の結合という唯美主義の理念にきわめて興味深いかたちでつながるため、記憶されるべきことである¹¹⁾。

《バーンとプシュケ》もまた、別の詩（ウィリアム・モリス作の『地上楽園』）からの挿話¹²⁾を

-
- 8) “A FEMALE AESTHETE.” “Maiden of the willow brow, / Listen whilst my love I vow! / By thy kisses which consume; / By thy spikenard-like perfume; / By thy hollow, parboiled eyes; / By thy heart-devouring sighs; / By thy sodden, pasty cheek; / By thy poses, from the Greek; / By thy tongue, like asp which stings; / By thy zither’s twangy strings; / By thy dress of stewed-sage green; By thy idiotic mien; — / By these signs, O aesthete mine, / Thou shalt be my Valentine!”
- 9) ロセッティは、「ラファエル前派」と「ジャーム」の章で扱われている（「ウォルター・ハミルトン『英国の唯美主義運動』（1882年）試訳と注解（1）」26-39頁）。バーン＝ジョーンズとホイッスラーについては、「ジョン・ラスキン」の章のホイッスラー対ラスキン裁判の挿話において言及されている（「ウォルター・ハミルトン『英国の唯美主義運動』（1882年）試訳と注解（2）」54-58頁）。
- 10) 各作品の原題およびグローヴナー・ギャラリーへの出品年はそれぞれ次のとおり。 *Laus Veneris* (1878), *Le Chant d’Amour* (1878), *Pan and Psyche* (1878), *The Annunciation* (1879), *The Golden Stairs* (1880), *The Mill* (1882), *Danaë at the Brazen Tower* (1882), *The Tree of Forgiveness* (1882).
- 11) 詩人のアルジャーノン・チャールズ・スウィンバーン (Algernon Charles Swinburne, 1837-1909) は『詩とバラッド』(*Poems and Ballads*, 1866) をバーン＝ジョーンズに献じた。この詩集にはタンホイザー伝説に基づく「ラウス・ウェネリス」(“*Laus Veneris*”)と題する詩が含まれている。ウォーターズ、ハリスン『バーン・ジョーンズの芸術』130頁以下を参照。
- 12) ウィリアム・モリス (William Morris, 1834-96) の『地上楽園』(*The Earthly Paradise*, 1868-70) は24篇の物語詩を収めた詩集で、3巻にわたる。すでに1860年代半ばにモリスとバーン＝ジョーンズは『地上楽園』に500点の木版挿絵を入れた大型2折版を計画していた。モリスが最初に書いた物語「クピドとプシュケ」の挿絵を70点、ほかにも30点以上の下絵をバーン＝ジョーンズは描き、モリスらがそれをもとに木版を彫った。この壮大な計画は結局実らず、通常のフォーマットで詩集が

描いている。

《赦しの木》は今年〔1882年〕のグローヴナー・ギャラリー展においてそれにふさわしい名誉ある場を占めた¹³⁾。これは極めて詩的な靈感に満ち、愛と哀しみの表現においてもっとも強烈な、卓越した絵画である。

デモポーンに見捨てられ嘆き悲しむピュリスは、慈悲深い神々によって^{アーモンド}巴旦杏の木に変えられた。のちにデモポーンがピュリスへの悲しみに駆られて傍を通りすぎようとしたとき、かつてと変わらぬ愛を見せながら、彼女が元の姿を現わした。このとき、巴旦杏の木に初めて花が咲いた。¹⁴⁾

アーモンドの木の幹から抜け出した麗しいピュリスの出現はいまにも作品から飛び出してくるかのようである。くっきりと浮き立たせた手足の解剖学的描写により、力強い、はっとさせる効果を持っている。一方で、その相貌に描きこまれた、真の愛からなる思慕と深い絶望は、見る者の記憶に長くとどまる。

J. M. ストラドウィック¹⁵⁾ 《マルシユアスとアポロ》、《ピオナ》（キーツの『エンディミオン』より）、《聖セシリア》、《イザベラ》、《過ぎゆく日々》

サー・クーツ・リンジー准男爵¹⁶⁾ 《アリアドネ》、《運命の女神たち》、《カロンの舟》

セシル・G. ローソン¹⁷⁾ 《牧師の庭》、《谷間にて》、《八月の月》、《郭公の声》

この才能ある芸術家〔ローソン〕は、去る6月に30代前半の若さで亡くなったのだが、彼の残

刊行されたのだったが、バーン＝ジョーンズの下絵はその後自身の絵画作品の主題として生かされることになった。川端・加藤、34頁を参照。

13) 《赦しの木》は、東画廊（East Gallery）の入口から入って奥（北の壁面）の中央に展示された。

14) “Phyllis, amidst her mourning because Demophoon had forsaken her, was turned by the kind gods into an almond tree; and after, as he passed by, consumed with sorrow for her, she became once more visible to him, no less loving than of old time; and this was the first blossoming of the almond tree.” これは《許しの樹》の裏面の紙に記された文言。1882年夏季展覧会の図録に掲載されていた（Blackburn, *Grosvenor Notes 1882*, p. 42）。

15) J. M. ストラドウィック（John Melhuish Strudwick, 1849-1937）は、ロンドン生まれ。1870年初頭にスペンサー・スタナップのアトリエで助手として働き、後にバーン＝ジョーンズのもとで仕事をした。各作品の原題およびグローヴナー・ギャラリーへの出品年はそれぞれ次のとおり。 *Marsyas and Apollo*, (1880), *Peona* (1878), *Saint Cecilia*, (1882), *Isabella* (1879), *Passing Days* (1878)。

16) 各作品の原題およびグローヴナー・ギャラリーへの出品年はそれぞれ次のとおり。 *Ariadne* (1879), *The Fates* (1882), *The Boat of Charon* (1881)。

17) 風景画家のセシル・ゴードン・ローソン（Cecil Gordon Lawson, 1849-1882）は本書刊行直前の1882年6月10日に肺炎で死去。各作品の原題およびグローヴナー・ギャラリーへの出品年それぞれ次のとおり。 *The Minister's Garden* (1878), *In the Valley* (1878), *The August Moon* (1880), *The Voice of the Cuckoo* (1880)。

した作品は、彼が自然から芸術的な美だけでなく詩的な美を（暗示的にも模写的にも）引き出すように風景を表現できたことを示している。そのスタイルは豪放で堅実、彩色は鮮やかだった。彼の死により、この世から一人の前途有望な芸術家が奪われてしまった。

今年〔1882年〕のグローヴナー展では、ローソンの風景画三作品とその妻の作品《プロヴァンスの薔薇》¹⁸⁾が一点、出品されていた。

嵐雲のかたまりが夥しく流れている、幾分どんよりした山の風景の習作、《嵐雲》がおそらくもっとも彼の特徴を示していた。他の二作品は、モナコへ向かう街道の眺めを描いた絵と、《九月》と題する絵であった。後者は秋の霧をとおして牛の群れが見え隠れする、日没の野趣に富む効果がよく出た作品である¹⁹⁾。

C. フェアファクス＝マリー²⁰⁾ 《牧歌》

この風変わりなラファエル前派調の絵画では、華やかな装いの10人が明るい陽の光のなか、木立の下に座り、一人の人物が奏でる楽器に耳を傾けている様子が描かれていた。

W. E. F. ブリテン²¹⁾ 《ケ・セラ・セラ》

G. P. ジェイコム＝フッド²²⁾ 《ユーナ》

R. スペンサー・スタナップ²³⁾ 《シュラムの女》
アレンジメント
 とりわけ色の配合がラファエル前派的

18) コンスタンス・バーニー・ローソン (Constance Birnie Lawson, 1854-c. 1929)。彼女は1882年に《プロヴァンスの薔薇》(*Provence Roses*) を出品したあと、1889年まで毎年夏季展覧会に(都合13点を)出品している (Newall, p. 95)。

19) 《嵐雲——ウェスト・リン、北デヴォン》(*The Storm-Cloud—West Lynn, N. Devon*)、《マントンからモナコへの旅、1882年1月》(*On the Road to Monaco from Mentone, January 1882, 1882*)、《九月——「黄金の霧の生まれしとき」》(*September—“When the Golden Mists are Born”*) (Newall, p. 95)。

20) チャールズ・フェアファクス＝マリー (Charles Fairfax-Murray, 1849-1919) はバーン＝ジョーンズ、ウィリアム・モリス、ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティのアシスタントを務めた。《牧歌》(*A Pastoral*, 1882) を含めて、グローヴナー・ギャラリーの夏季展覧会には併せて8点出品している (Newall, p. 72)。

21) ウィリアム・エドワード・フランク・ブリテン (William Edward Frank Britten, 1848-1916) は《ケ・セラ・セラ》(*Che Sara Sara*, 1882) を含めて、グローヴナー・ギャラリーの夏季展覧会には併せて18点出品している (Newall, p. 56)。

22) ジョージ・パーシー・ジェイコム＝フッド (George Percy Jacomb-Hood, 1857-1929) は《ユーナ》(*Una*, 1882) を含めて、グローヴナー・ギャラリーの夏季展覧会には併せて13点出品している (Newall, p. 72)。

23) ジョン・ロダム・スペンサー・スタナップ (John Roddam Spencer Stanhope, 1829-1908) は、画家のG. F. ワッツ (George Frederic Watts, 1817-1904) に学び、バーン＝ジョーンズとは親交が深かった。《シュラムの女》(*The Shulamite*, 1882) を含めて、グローヴナー・ギャラリーの夏季展覧会には併せて17点出品している (Newall, p. 124)。

L. アルマ=タデマ²⁴⁾ 《トーチ・ダンス》

非常に風変わりで力強い作品

ウォルター・クレイン²⁵⁾ 《ペルセフォネの運命》

かの美しき／エンナの野、プロセルピナが花を摘みしところ／その花々よりも麗しい彼女が
陰鬱なる冥府の神によりて／摘み取られしところ（『失楽園』²⁶⁾

《セイレン》、《エウロペ》、《真実と旅人》

男は〈真実〉を探し求め、大きな声で問うた。『どこにいらっしゃるのですか？』

たくさんの声が聞こえてきたが、誰も答えることはできなかった。

彼は、それ以上尋ねるのをやめる。するとまさに岩々が告げ知らせる、

そして〈真実〉が道端の井戸のかたわらに一糸纏わぬ姿で腰かけている。²⁷⁾

そして、クレインの今年の展示作品には、見事に表現され、美しい色彩で描かれた天使が〈運命〉の手を遮っている絵画がある²⁸⁾。

手遅れになる前に天使が止めてくれぬものか

運命の女神の未だ解かれていない巻物が広げられぬよう

そして険しい顔つきの記録者に逆のことを記録させるか

あるいは、完全に消し去ってくれたらいいのに！²⁹⁾

24) ローレンス・アルマ・タデマ (Lawrence Alma-Tadema, 1836-1912) は、オランダ生まれ。1869年にロイヤル・アカデミーに初めて出品して以来、ロンドンに住んだ。《トーチ・ダンス》(A Torch Dance, 1880) を含めて、グローヴナー・ギャラリー夏季展覧会の常連で、1877年から86年まで、併せて36点出品している (Newall, p. 47-48)。

25) ウォルター・クレイン (Walter Crane, 1845-1915) は、挿絵画家として、また1880年代半ば過ぎに興隆するアーツ・アンド・クラフツ運動の中心的なデザイナーとして知られるが、画家としてグローヴナー・ギャラリーの常連の一人でもあったことは、アーツ・アンド・クラフツ運動と唯美主義運動の重なり合う部分を体現していた芸術家であったと見ることができる。グローヴナー・ギャラリーの夏季展覧会には1877年から87年まで、併せて86点出品している (Newall, pp. 65-67)。ここで挙げられた各作品の原題およびグローヴナー・ギャラリーの出品年はそれぞれ次のとおり。The Fate of Persephone (1878), The Sirens (1879), Europa (1881), Truth and the Traveller (1880)。

26) "That fair field / Of Enna, where Proserpine, gathering flowers, / Herself a fairer flower, by gloomy Dis / Was gathered" (Paradise Lost, Book IV, lines 268-72)。

27) "Man sought for Truth, and cried, / 'Where dost thou dwell?' A thousand tongues replied, but none could tell. / He seeks no more; the very stones declare, / And Truth sits naked by the wayside well." これはクレイン自身の手になる詩 (Blackburn, Grosvenor Notes 1880, p. 37)。異型が彼の挿絵入り詩集『三人のセイレーン』(The Sirens Three, 1886) に収録されている (詩篇 XXV)。

28) 標題は《運命の巻物》(The Roll of Fate, 1882)。

29) "Would but some wingéd angel, ere too late, / Arrest the yet unfolded roll of Fate, / And make

ジェームズ・A. M. ホイッスラー³⁰⁾

この多作な芸術家の作品のなかからわずかな例を挙げるだけで、彼がタイトルを選ぶにあたって露骨に示す奇妙な気取りを知るには十分である。おそらくこの気取りは、批評家たちの批判的な見解が彼にもたらしたであろう嘲笑よりもより多くの嘲笑を彼にもたらした。

《黒と白のアレンジメント》³¹⁾、《青と黄色のハーモニー》、《グレーと金色のノクターン》、《肌色と緑のヴァリエーション》、《ゴールド・ガール（ミス・コニー・ギルクリスト）》、《太平洋——緑と金色のハーモニー》、《青とオパール色の調べ（ジャージー）》、《青のスケルツォ（青の少女の肖像画）》

それにしてもなぜ〈スケルツォ〉なのか？ 確かにホイッスラー氏の描く絵は、〈自然〉のなかでも、〈芸術〉のなかでも、何度も見たいという気にはなれないものだ。その一方で、彼の作品には、何でもいいからとにかくはつきりと見えたらいのと思わせる絵もある。たとえば黒と金色のノクターンや青と銀色のノクターン³²⁾がそうで、どちらの絵も霧が深く立ちこめていて、目を凝らして見ても何を言わんとしているのか皆目見当がつかないのである。

ホイッスラー氏が自作品の標題に音楽用語を採り入れる場合、諸芸術の相互関係という唯美主義の理念を極端に推し進めたあまり、馬鹿げたものになっていると言えるのかもしれない。とはいえ、氏の奇妙な命名法など、彼の絵の異常な仕上げ方に比べれば大したことではない。この画家が広く大胆な効果をもたらすことのできる力量のある画家であり得ることは、折にふれて彼が出品する肖像画を見れば歴然としている。その一例として《肌色とピンクのハーモニー》と題されたH. B. ミュー夫人の肖像画が挙げられる³³⁾。これは夫人の全身像で、彼女が纏うドレスのパー

the stern recorder otherwise / Enregister, or quite obliterate!" これはオマル＝ハイヤームの詩集『ルバイヤート』（*Rubáiyát*）からの引用。『ルバイヤート』は、19世紀半ばに英国詩人エドワード＝フィッツジェラルドによって英訳された。クレインはラファエル前派のメンバーと同様にこの詩集に魅せられていた。

30) 各作品の原題とグローヴナー・ギャラリーへの出品年はそれぞれ次のとおり。*Arrangement in White and Black* (1878), *Harmony in Blue and Yellow* (1878), *Nocturne in Grey and Gold* (1878), *Variation in Flesh Colour and Green* (1878), *The Gold Girl (Miss Connie Gilchrist)* (1879), *The Pacific: Harmony in Green and Gold* (1879), *Note in Blue and Opal—Jersey* (1882), *Scherzo in Blue—A Portrait of a Girl in Blue* (1882).

31) 展覧会リストに*Arrangement in Black and White*という作品は見当たらない。1878年出品の《白と黒のアレンジメント》(*Arrangement in White and Black, No.1 (Portrait of Miss Maud Franklin)*)を指していると思われる (Newall, p. 135)。

32) 前者は1877年の第1回展覧会に出品された《黒と金色のノクターン（落下する花火）》(*Nocturne in Black and Gold (The Falling Rocket)*, 1875)を指す。後者の《青と銀色のノクターン》は1882年までに同タイトルの絵が4点出品されており、具体的にどの作品を指すのかは不明。ジョン・ラスキンに酷評された作品だと考えると、おなじく第1回展覧会に出品の*Nocturne in Blue and Silver (Old Battersea Bridge)* (c.1872-5)であろうか。この作品は後に《ノクターン——青と金色、オールド・バタシー・ブリッジ》(*Nocturne: Blue and Gold—Old Battersea Bridge*)と改題されている (Tate)。

33) 1882年にはこのタイトルで出品されたが、のちに《ピンクとグレーのハーモニー——レイディ・ミューズの肖像》(*Harmony in Pink and Grey—Portrait of Lady Meux*)と改題されている (Frick Collection)。

ルグレーの色がピンクの幅広の絹帯によって引き立てられている。ここでは、この絵は完成度が低く深みがない絵だと考えられてはいるが、活力にあふれて印象的であり、少なくとも観る者は、画家の着想を理解することができる。おそらくホイッスラー氏は、自身の2点のノクターン作品（《青と銀色のノクターン》と《黒と金色のノクターン》）に含まれる詩想を捉えることのできない者は絵を見る目がないと考えているのだろう。なるほど、これらの絵には計り知れない深遠な意味ときわめて靈妙な美に満ちているのかもしれないが、凡庸な観覧者には何を描いているのか訳がわからなかったと告白せねばならない。

グローヴナー・ギャラリーを頻繁に訪れ、どの作品についてもその際だった特徴を説明することもできないのに、あれやこれやの流派について軽々しく滔々と述べる客が多くいることはよく知られている。この無能さはおそらく（いや、概してそうなのだが）まったくの無知から起こるのであろう。しかしながら、それは色彩で描く作品を言葉で描いて再現するのが極めて難しいという事情によるのかもしれない。それは唯美派の場合でさえそうなのだ。この話題に興味をもった者が、ここに列挙した画家の誰かによって描かれた作品を吟味できるようにしてみよう。称賛するかしないかにかかわらず、それらが概して詩的な絵、ロマンティックな絵、悲しい絵、あるいは奇怪な絵と思うだろう。例えば秋の色合いで、〈自然という貴婦人〉^{レイディ・ネイチャー}が通常身に纏う外衣よりもはるかに寓意的な色彩とトーンを備えている。ではその人物にこれらの作品を、例えば生氣と個性に満ちたカール・シュレッサー³⁴の茶目っ気たっぷり、おどけた着想の作品と比べさせてみよう。そうすればすぐに彼はどこに違いがあるか気づくだろう。昨年〔1881年〕シュレッサーが出品した2点の絵画、すなわち《仕上げの一筆》と《歌のレッスン》を取り上げてみよう。あるいはいっそのこと、今年のグローヴナー・ギャラリーに展示された小作品《間奏曲》^{インテルメッツォ}を見たらよい³⁵。もし観覧者が芸術を愛しているなら、ラファエル前派や唯美主義、あるいは印象派の絵が非常に多くあって傑出している一方で、より活気にあふれ、いわばより健全で自然な色調の絵画のための余地がまだ残されていることにその人は感謝するだろう。それぞれの様式がそれぞれに魅力的である。それぞれがひとつの目的を果たしている。そしてそれぞれが他の様式の美と長所をよく見せるための引き立て役を演じている。

本の挿絵については、ウォルター・クレイン、ケイト・グリーナウェイ、R. コールデコットという名前が正当にも高評価を得ている³⁶。だが、この3人の画家の手による美しい絵を称賛する多くの人びとは、もっぱら純然たる唯美派の様式を人物像の衣服やポーズや周囲の状況に採り入れることによってその美しさがもたらされていることを忘れていた。

34) カール・ベルンハルト・シュレッサー (Carl Bernhard Schloesser [Schlösser], 1832-1914) はドイツのダルムシュタット出身の画家。グローヴナー・ギャラリーの夏季展覧会では1877年から84年まで、併せて10点出品している。

35) *The Finishing Touch* (1881), *The Singing Lesson* (1881), *An Intermezzo* (1882)。

36) ウォルター・クレインは、彫版師で出版者のエドマンド・エヴァンズ (Edmund Evans, 1826-1905) と組んで「トイ・ブック」(Toy Books) と題する絵本シリーズをはじめとする絵本を1865年以降続々と刊行し人気を博した。ランドルフ・コールデコット (Randolph Caldecott, 1846-86) は、1878年から85年まで『ジャックの建てた家』(*This is the House That Jack Built*, 1878) など毎年2冊の絵本を出しており、ケイト・グリーナウェイ (Kate Greenaway, 1846-1901) は最初の創作絵本『窓の下で』(*Under the Window*, 1879) が大成功を収めて一気に人気作家となった。

さらにまた、挿絵画家について考えてみると、私たちはJ. モイヤー・スミス³⁷⁾を抜かすわけにはいかない。『水中の魔女の求愛』、『テセウス』、『アルゴリスの王子』は数百点もの魅力的なスケッチが豊富に載っており、生命と美と雅な教養に満ちあふれている。

37) ジョン・モイヤー・スミス (John Moyr Smith, 1839-1912) は、スコットランドの建築家、デザイナー、挿絵画家。ここに挙げられている3つの本の文献データは以下のとおり。Evan Daldorne, ed., *The Wooing of the Water Witch: A Northern Oddity, with One Hundred and Twenty-five Illustrations by J. Moyr Smith*, London: Chatto and Windus, 1880; *An Argive Hero, by Plutarch. [The life of Theseus.] With illustrations by J. Moyr Smith*, London: A. H. Moxon, 1877; *The Prince of Argolis: A Story of the Old Greek Fairy Time, Illustrated by J. Moyr Smith*. London: Chatto & Windus, 1877. 挿絵作品のほか、セラミックの絵付けでも知られる。なお、グローヴナー・ギャラリー展には出品していない。

唯美主義文化

ラファエル前派、印象派、また唯美主義者として知られる画家たちの考察から、話題は当然唯美派の詩部門に移る。公衆とプレス〔新聞・雑誌メディア〕に影響を与えてきたという点では、この部門に唯美派のいちばんの強みがある。

ここでしばし立ち止まり、この部門のもっとも顕著な特色と、全般的な性質を考察する必要がある。

最初に、そして他の何にもまして考えるべきことだが、詩における唯美派の主導者たちは詩の^{フレッシュリー・ポエツ}肉体派と呼ばれてきた。人の感情を表現するのに、官能性をほのめかし、大げさな隠喩で飾りたて、奇妙で古風な言い回しで語る、それに古い^{バラッド}歌謡の奇異な韻律と語句をまとわせる——そうした表現を彼らが嬉々としておこなっていると見られたためである。

厳格な唯美主義者は、彼の用語で「^{インテンシ}強烈なる」として知られるもの、そしてラスキンが芸術における「祝福され貴重な」ものといささか大仰に呼んだものを賛美する³⁸⁾。

さて、俳優のヘンリー・アーヴィングは、まぎれもなく強烈であり、唯美主義者たちの崇拜の的となっている。事実、彼の左足そのものがひとつの詩であると、向日葵の女神の麗しき信徒が評したと言われる³⁹⁾。また、エレン・テリーも強烈である⁴⁰⁾。彼女は最高の称賛を浴びている。それで、牧歌詩人オスカー・ワイルド（彼についてはまた後ほど）はアーヴィングを讃えたあと



参考図2：『ヴェニス商人』でポーシャに扮したエレン・テリー（1879年）

38) ラスキンの著作で「祝福された」(blessed)と「貴重な」(precious)という用語の使用は確かに頻度が高い。1870年代から80年代にかけて『パンチ』(*The Punch*)はこれをパロディの種にして「芸術における祝福された貴重なもの」(the blessed and precious in Art)というフレーズでラスキンおよび唯美主義者を嘲笑した。著者ハミルトンはこれを示唆している (cf. Heinrich, Newey, and Richards, p. 54)。

39) ヘンリー・アーヴィング (Henry Irving, 1838-1905) は1878年から20年間、ライシーアム劇場 (Lyceum Theatre) の役者兼支配人をつとめ、シェイクスピア演劇の普及に貢献した。1895年にはナイトの称号が授与されている。ライシーアム劇場は1765年にロンドンのウェスト・エンドに建設され、1871年から1902年まで、アーヴィングがエレン・テリーとともにその看板俳優として多くの観客を集めた。ここで述べられている「向日葵の女神の麗しき崇拜者」(one fair votary of the sunflower goddess)とはオスカー・ワイルドを指す。ワイルドはアーヴィングを絶賛していたが、彼の左足について問われた際に（アーヴィングは幼少期の事故により足を引きずっていた）、「彼の両足は際だって貴重なものですが、彼の左足は一篇の詩なのです」([Irving's] legs are distinctively precious, but his left leg is a poem)と答えたエピソードが当時ワイルドの発言としてロンドンで流布していた (cf. Mackay, p. 18)。ただしこの伝説化した発言がワイルドのオリジナルであったかどうかは怪しい (cf. Sturgis, p. 764, note 35)。

40) エレン・テリー (Ellen Terry, 1847-1928) は、子役時代から舞台に立っていたが、ヘンリー・アーヴィングの相手役を演じて人気を博した。G. F. ワッツとの結婚、E. W. ゴドウィンとの同棲など唯美主義運動に関わりが深い。ワッツの《テリー姉妹》(*The Sisters*, 1863)のモデルでもある。

に、以下の詩で彼女に語りかけている⁴¹⁾。

驚くに足らず、パッサーニオがいとも大胆に
 鉛にすべてを賭けたること、
 誇り高きアラゴン大公が頭こうべを垂れたること、
 モロッコ大公の燃えたぎる想いが冷めたことなど。⁴²⁾
 われがいま拝する御身、打ち延ばされた金の、
 黄金の太陽にもまさる黄金色の豪華な衣装を身にまとう
 御身の半分ほどにも麗しき人は
 ヴェロネーゼが目にした女性のなかにも皆無であったゆえ。
 さらに麗しき姿が、知恵を盾にせし御身が
 法学者の厳肅なガウンをまとい、
 ヴェネツィアの法によりてアントーニオの心臓を
 かの呪われしユダヤ人に引き渡すことを拒みしとき——
 おお、ポーシャ！ わが心臓を取りたまえ。そは御身に捧げるべきもの。
 われは証文で争うつもりなど毛頭なきゆえ。⁴³⁾

ワイルドにはもう一篇、テニスの悲劇『杯』のカンマ役を演じたテリーを謳った、一層熱烈な頌詩もある⁴⁴⁾。この劇自体が、そうした貴重な宝石だけがもちうるような、素晴らしく豪勢な舞台装置のもとで上演された美しい詩であった。

41) ワイルドのこのソネットの初出は『世界』誌 (*World: A Journal for Men and Women*) 第12号 (1880年1月14日) で、『詩集』 (*Poems*, 1881) に再録された。アーヴィングがシャイロック役を、テリーがポーシャ役を演じたライシーアム劇場での『ヴェニスの商人』の公演は1879年11月1日に開幕した。1880年2月14日には上演100回を記念する晩餐会が同劇場にて開かれ、そこにワイルドも招待されている (cf. Fong and Beckson, p. 278)。

42) 『ヴェニスの商人』のポーシャは、父の遺言により金・銀・鉛の3つの箱から正しい箱を選択した男と結婚することになっていた。パッサーニオが正しい鉛の箱を選び、モロッコ大公は金を (第2幕第7場)、アラゴン大公は銀を (第2幕9場) 選んだことを指す (第3幕第2場)。

43) “I marvel not Bassanio was so bold / To peril all he had upon the lead, / Or that proud Aragon bent low his head. / Or that Morocco’s fiery heart grew cold: / For in that gorgeous dress of beaten gold, / Which is more golden than the golden sun, / No woman Veronesé looked upon / Was half so fair as thou whom I behold. / Yet fairer when with wisdom as your shield / The sober-suited lawyer’s gown yon donned, / And would not let the laws of Venice yield / Antonio’s heart to that accursèd Jew— / O Portia! take my heart: it is thy due: / I think I will not quarrel with the Bond.” なお、ユダヤ人シャイロックが交わした証文には、借金を返済できない場合にはアントーニオの「心臓に最も近い箇所」を切り取る旨が記されていた (第4幕第1場)。

44) 桂冠詩人であったアルフレッド・テニソン (Alfred Tennyson, 1809-92) による戯曲『杯』 (*The Cup: A Tragedy*, 1884) は、古代ギリシアの作家プルタルコス物語をもとに書かれた2幕劇。ライシーアム劇場にて1881年1月3日に開幕。アーヴィングとテリーの名演に加え、贅を尽くした舞台により成功をおさめた。ガラティアの王妃カンマは、毒杯によって亡き夫の復讐を遂げるとともに自らも命を落とす。ハミルトンはワイルドのこの詩を「頌詩」 (ode) と形容していて、エレン・テリーを称賛しているという意味では「オード」でよいのだろうが、詩形式としてはソネットで、引用は前半の8行である。初出は『詩集』 (*Poems*, 1881)。

ギリシアの壺を眺めつつ

アッティカ人の手もて作られし麗しきかたちを

——華奢な女神を伴う神、あるいは乙女を伴う凛々しき男を——

じゅくりと目にし、それらの美ゆえに、

目を逸らしてあからさまな昼の光に顔を向けるのを厭う人のごとく、

物憂き至福を湛えた幾多の秘密の月をわれは慕ってはならぬのか、

アルテミス神殿の深奥で、古風な姿態にて、

厳肅なる面持ちで立ち給う御身を見るそのときに。⁴⁵⁾

実際に、唯美主義をそのあらゆる美において見ることができるのはライシーム劇場においてである。最近の『ロミオとジュリエット』の再演は、これまで公演されてきたなかでもっとも見事にその甘美な詩を表現したものだ。しかも、ロミオに扮したアーヴィング氏の演技についてはさまざまな意見があるけれども、ジュリエット役については、ミス・エレン・テリー以上に美しく魅力的で才能あふれた役者はいないだろうというのが衆目の一致するところだった。一方、衣装と背景および配置については、それらはまさに完璧で、心の目を中世のイタリアへ誘^{いざな}ってくれるものだった。実際に、すべての群像がまるで初期イタリアの巨匠たちのひとりの画布からまさに飛び出してきたかのように見えた⁴⁶⁾。

目下上演中の『から騒ぎ』についても、すべての小道具が完璧に見え、すべての細部がひとつの^{グランド・デザイン}壮大な意匠のなかで収まるべきところにぴたりと収まっている。アーヴィングとミス・テリーの信奉者たちは、現在、若きロミオとジュリエットよりもその年齢やスタイルにより相応しい役柄を見ているのである。

音楽については、唯美主義者は、リスト、ルービンシュタイン、ワーグナーなど、いずれも最高に強烈な人物に影響を与えている。

だいぶ以前から絵画と詩をしっかりとらえてきたリアリズムは、ほどなく、別の活躍の場を〈オペラ〉に見出す定めにあるように思われる。ロミオとジュリエットは、シェイクスピアが仕立てたとおりに話し、演じていて、私たちの共感と信念を確実に支配している。なにしろ私たちはみな、人間がそのように話し、行動することを知っているのだから。とはいえ、『ロミオとジュリエット』のオペラでは（グノー⁴⁷⁾のような洗練された芸術家によっても示されたとおりに）、愛や悲し

45) “As one who poring on a Grecian urn / Scans the fair shapes some Attic hand hath made, / God with slim goddess, goodly man with maid, / And for their beauty’s sake is loth to turn / And face the obvious day, must I not yearn / For many a secret moon of indolent bliss, / When in the midmost shrine of Artemis, / I see thee standing, antique-limbed, and stern?”

46) ここで言及されている『ロミオとジュリエット』のライシーム劇場での公演は1882年3月8日に開幕し、好評を博して130回の公演がなされた。

47) シャルル・グノー (Charles François Gounod, 1818-93)。フランスの作曲家。1870年から75年までプロイセン＝フランス戦争を避けてロンドンに滞在し、ロイヤル・コーラス・ソサエティで指揮をつとめた。宗教音楽のほか、『ファウスト』(Faust, 1859) や『ロミオとジュリエット』(Romeo et Juliette, 1867) などの代表作で知られる。さらに、1869年には『ファウスト』をバレエ付きオペラに改作して注目を集めた (“Charles Gounod”)。

みを美しい調べで表現し、フットライトをめぐってオーケストラと競うように大声で歌う。これはもはや^{アーティスティック}芸術的とはとても思えず、^{アーティフィシャル}わざとらしいとしか言いようがない。そしてこれは（しばしば^{スベクタクル}音楽のことは無視できたとして）『椿姫』と同様の滑稽で不自然な見世物を呈している。『椿姫』では、彼女〔主人公のヴィオレッタ〕が肺病で死ぬ間際だというのに、健常者の肺であっても痛めるのではないかと思えるような^{フラワー}勇壮な楽曲を歌いあげるのだ。

伝統的なオペラと自然の真実のあいだにこうした裂け目があるのだが、そこに橋渡しをしようと試みたのがワーグナーなのであった⁴⁸⁾。

お定まりの aria のなかで歌手たちに互いに意思疎通を図るようにさせる、また音楽が美しくて声がよく発せられている限りどんな戯言が歌われていても聴衆にとってたいしたことではないと見て、旋律を重んじて意味を顧みないといったような愚行を、ワーグナーは排する。彼は感情のこもった言葉をオーケストラに伝え、登場人物に彼らの心情を格調高いレチタティーヴォ⁴⁹⁾で朗唱させ、他方でそれぞれの「^{モチーフ}主題」は^{フレーズ}楽器による鮮明な繰り返しの楽句によって示唆される。合唱用に編成された歌を使うのを止め、『ワルキューレ』第三幕冒頭で乙女が喜びで騒ぐ音のように、起こり得る条件の下での時折のコーラスや、ジークフリートとブリュンヒルデの初めての出会いのように、二人の共有の歓喜が共通の言葉を促すときの二重唱だけを導入している⁵⁰⁾。彼は歴史的な主題よりも神話を好む。非凡で超自然的な存在は人間の基準や意見で判断されるべきではないし、ふつうの男女にはまったく不適切となるような仕方で行動するのが当然とみなされてしかるべきだ、という論理的な理由のためである。

絵画においては、唯美主義者は、フィレンツェの芸術家でおよそ4世紀前に活躍したアレサンドロ・ボッティチェリを崇拝している。ラスキンも彼の賛辞を書いている⁵¹⁾。

48) リヒャルト・ワーグナーは、『ニーベルングの指環』（*Der Ring des Nibelungen*, 1874）の創作前に計画書として『オペラとドラマ』（*Oper Und Drama*, 1851）をまとめたが、そのなかで歌手の詠唱を重視する従来のオペラ形式を批判し、音楽はドラマを表現するために有機的に発展すべきものであるとして詩と音楽の統合性を主張した（“Welcome to ‘Wagner Operas’”）。

49) 物語の状況を語るように歌う声楽様式で、心情を吐露する aria と対比される。ただし、ワーグナーはレチタティーヴォと aria の区別を排して無限旋律による劇の進展を追究した。

50) 『ワルキューレ』（*Die Walküre*）はワーグナーの『ニーベルングの指環』（序夜と三夜からなる4部構成）の第一夜（初演1856年）にあたる。ブリュンヒルデら北欧神話の戦いの乙女たちが話の中心である。第二夜の『ジークフリート』（*Siegfried*; 初演1871年）では、英雄ジークフリートとブリュンヒルデとの恋愛が歓喜の歌声で表現される。四晩にわたる全曲初演は、1876年にドイツ、バイエルンのバイロイト祝祭劇場で実現した。

51) イタリア・ルネサンスの代表的な画家であるサンドロ・ボッティチェリ（Sandro Botticelli, 1444/45-1510）について、ラスキンは初期にはあまり関心をもっていなかったが、1872年から74年にかけてローマで彼のフレスコ画を見たことが契機となって、重要な画家として高く評価するようになった。1872年に公開連続書簡『フォルス・クラヴィゲラ』（*Fors Clavigera*）のなかでボッティチェリに言及し、彼を「画家のなかでもっとも普遍的な存在」（the most universal of painters）にして「もっとも偉大なフィレンツェの名匠」（the greatest Florentine workman）と讃えている（Letter 22, October 1872; Ruskin, *Works*, vol. 27, p. 372）。スティーヴン・キャロウェイの次の指摘も参照。「1880年代までにはボッティチェリとフィレンツェは新たな〈美の崇拝〉の信徒たちの想像力のなかで分かちがたく結びついていた。「芸術的な精神を有する」人びとにとってその都市はいまや赴くべき最重要の「観光」地のひとつとなっていた。フィレンツェにいれば往古の美に最接近でき、ルネッサンスの精神を吸飲することができるように思えたからである」（Calloway, p. 66）

今年6月のハミルトン・パレス・コレクション⁵²⁾の販売で、サンドロ・ボッティチェリの絵が、極めて白熱した獲得競争を引き起こしたことは記憶に残ることだろう。これはマッテオ・パルミエリの依頼でフィレンツェのサン・ピエトロ・マッジョーレ教会のために描かれた《聖母マリアの被昇天》だった。この作品は、厚い板に描かれたもので、大きさは縦147.5インチ、横89インチである。これは1,000ギニーで出品され、最終的には、ナショナル・ギャラリーのために、バートン氏により4,777ポンド10シリングという莫大な額で獲得された。だがこの絵は紛れもなく本物であるし、多少稀なひとりの巨匠のもっとも重要な代表作のひとつなので、それがいまでは公共の財産になっているというのは喜ばしいことである。おなじ競売で、現代の唯美主義者たちに好まれている初期イタリアの巨匠たちの他の数作品も非常に高い値段で売れた。例を挙げると、《東方三博士の礼拝》と題されたボッティチェリの別の作品、ジョルジョーネの色鮮やかな《ミルラの物語》⁵³⁾、アンドレア・マンテーニャによるウェスタの処女たちを単色で描いた縦長の板絵、カタログによればレオナルド・ダ・ヴィンチ作とされている稠密に描かれた貴人の肖像画が、すべてナショナル・ギャラリーのために、それぞれ1,550ギニー、1,350ギニー、1,700ギニー、500ギニーで落札された⁵⁴⁾。

建築については、クイーン・アン様式が唯美派に好まれている。そしてえり抜きの人びとの精選された住宅地のひとつ、いとも美しきベッドフォード・パーク・エステートでは、この様式で建てられた家しか建築を認められていない⁵⁵⁾。

52) ハミルトン・パレス (Hamilton Palace) は、スコットランド、サウス・ラナークシャーにあったハミルトン公爵の本拠のカントリー・ハウスの名で、その第12代当主のハミルトン公ウィリアム (William Alexander Louis Stephen Douglas-Hamilton, 12th Duke of Hamilton, 1845-95) が競馬や賭博などの放蕩により資金難となりやむなく館の美術品のコレクションをまとめて売りに出した。その競売はクリスティーズで1882年6月17日から7月20日の間に、全17日間にわたって開催された (cf. Christie, Manson & Woods)。

53) 1882年のオークション時にはジョルジョーネ作《ミルラの物語》(*The Story of Myrrha*) として出品され、《ヴィーナスとアドニス》(*Venus and Adonis*) とも呼ばれていたが、作者についての論争を経て、現在ナショナル・ギャラリーでは、ティツィアーノ門弟作《神話の風景》(*A Mythological Scene*) として掲示されている (Greer and Penny, pp. 371-72)。

54) 当時の落札価格を2020年代初めのポンドと円に換算すると、《東方三博士の礼拝》(*The Adoration of the Magi*) が約10万8千ポンド (約1,600万円)、《ミルラの物語》が約9万4千ポンド (約1,400万円)、マンテーニャ (Andrea Mantegna, 1431-1506) の板絵が約11万8千ポンド (約1,800万円)、ダ・ヴィンチの《貴人の肖像画》(*Portrait of a Gentleman*) が3万5千ポンド (約530万円)。ただし、ボッティチェリの《東方三博士の礼拝》はウフィツィ美術館所蔵であり、実際にナショナル・ギャラリーが落札したのは、入手時期とサイズ (1882年入手、57.5×85.7 cm) を照合すると、現在ではボッティチェリの弟子フィリッピーノ・リッピ (1457-1504, Filippino Lippi) に帰せられる《東方三賢王の礼拝》(*The Adoration of the Kings*) だったと考えられる (cf. National Gallery)。

55) ベッドフォード・パーク・エステート (Bedford Park Estate) では、唯美主義運動に触発された織維商人のジョナサン・トマス・カー (Jonathan Thomas Carr, 1845-1915) の主導により、1875年から計画的に地域の建築が進められた。カー (前出のグローヴナー・ギャラリー初代館長のカミンズ・カーは実兄に当たる) はラスキンやモリスの影響を受け、E. W. ゴドウィン (Edward William Godwin, 1833-86) やリチャード・ノーマン・ショー (Richard Norman Shaw, 1831-1912) らに設計を依頼し、赤煉瓦を用いた優美な郊外住宅街が誕生した。クイーン・アン様式リヴァイヴアルの象徴としても知られている。本書では最終章に「唯美主義者のための家」(A Home for the Aesthetes) と題し、著者ハミルトンのベッドフォード・パーク訪問記を載せている。

チッペンデルの家具、腰羽目、古風な真鍮と錬鉄細工、中世風ランプ、小さな正方形のステンドグラス、そして古い陶磁器は、いずれも内面の精神的な優美さと強烈さを示す外的・視覚的な表れだと見なされている。疲れ切ったシティの男を（もし彼に審美眼があればの話だが）王立取引所からほんの3分歩かせてみたらよい。そうすれば、彼はオールド・ブロード・ストリートのダッシュウッド・ハウス⁵⁶⁾に、涼しい木陰の隠れ家を見つけることができるだろう。そこでは、ロンドンでも極上の階段室のひとつをゆったりと鑑賞することができる。その階段室は魅力的な腰羽目とミントン製タイルで装飾され、ピットマン父子商會が施工した靈妙な色合いのステンドグラス数枚で明かりが採られている。あるいは、もし、彼が一時間ばかり列車に乗っていけるのであれば、〈サナトリウム〉を訪ねさせるとよい。そこは、トマス・ホロウェイが大金を投じてヴァージニア・ウォーターに最近建てられたものだが、そちらでJ. モイヤー・スミスが描いた装飾的な壁画をじっくりと見てもらうのがよい。とりわけ〈歴史〉、〈伝説〉、〈叙事詩〉の寓意画がすばらしい。これらを注意深く見たあとで、このような作品が40年前に作り得ただろうか、あるいは評価され得ただろうかと自問させてみるとよい⁵⁷⁾。

さて、この建物の多くに顕在化しているのは、美しきものへの真の愛のみならず、ここ数年のあいだに公衆が熱狂して飛びついたその素晴らしい改善が、唯美主義者たち（彼らを罵倒したり嘲笑したりするのは賢明で利口なことだと卑俗な連中は考えているが）のなかから生み出されたということ、これはいくら強調してもしすぎることはない。ゆったりと落ち着いた、それでいて繊細で調和の取れた色合いの柔らかなドレープが、重くてけばけばしい昔のカーテンに取って代わった。金の浮彫りが浅く施された黒い額縁付きの面取り鏡が、紛い物なのに値の張る金縁の大きく古い板ガラスを一掃した。無地の柔らかな色合いに塗られた壁は、時代遅れの壁紙よりもずっと室内の絵画を引き立ててくれる（そうした古い壁紙は、幾重にも塗り重ねられてきて、すばらしい蚤や、それよりさらに不愉快だが動きの鈍い虫が棲みついていたのだった）。だが向日葵や百合、孔雀の羽がこれほど密接に唯美主義運動と結びついてきた理由を説明するのは簡単ではない。これらが真の唯美主義者の標識となっているのは確かではあるのだが。それは、イスラム教徒が緑のターバンをかぶっていれば聖地巡礼を果たした印であるのと同様である。こうした小さ

56) ダッシュウッド・ハウス (Dashwood House) はオールド・ブロード・ストリートとオールダーマンズ・ウォークに面した一角にあった。東インド会社の一員として絹織物貿易で財をなしたフランシス・ダッシュウッド (Francis Dashwood, 1603-83) が所有した邸宅だった。当時の建物は現存していないが、現在のオフィス・ビルにその名をとどめている。その後、貿易商で政治家だった息子のサー・フランシス・ダッシュウッド (Sir Francis Dashwood, 1658-1724) に引き継がれ、それが通りの名 (Alderman's Walk) の由来になった。なお、フランシスのもう一人の息子は、ロンドン市長をつとめたサミュエル・ダッシュウッド (Samuel Dashwood, 1643-1705) であった。

57) トマス・ホロウェイ (Thomas Holloway, 1800-83) は英国の医薬品製造業者、慈善家。軟膏の発明で成功して大資産家となり、1873年にロンドンから西に約30km離れたサリー州ヴァージニア・ウォーター近くにホロウェイ・サナトリウム (Holloway Sanatorium) を建てた。ロンドン・アンド・サウスウェスタン鉄道のエガム駅から徒歩圏内にあった。総額20万ポンド (現在の日本円にして約2兆円) をかけて作られた建物の建築は、コンペでW. H. クロスランド (W. H. Crossland, 1835-1908) が担当することとなった。内装も豪華で、レクリエーション・ホールはスコットランド人の建築家ジョン・モイヤー・スミスらにより贅を尽くしたステンドグラスなども組み込まれた。なお、ホロウェイは1879年に近隣にロイヤル・ホロウェイ校 (現在はロンドン大学の一コレッジ) も設立している。

な細部については、D. G. ロセッティや、最近ではオスカー・ワイルドの実例が相当に影響しているものと私は思う。

オクスフォードは、ラファエル前派兄弟団の初期の労作のいくつかの舞台だったことと、この新派のほぼすべての傑出したメンバーの名がこの町と結びついてきたことは、覚えておくべきである。トマス・ウルナーは1856年にオクスフォード大学の博物館にベイコン卿の像を設置した⁵⁸⁾。そして、1857年に、ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティは、オクスフォード・ユニオン・ホールでフレスコ画の制作に従事した⁵⁹⁾。他に5人の芸術家たちが加わった。そのなかでラファエル前派兄弟団に属しているのはロセッティだけだった。ユニオンのクーボラ〔丸屋根〕の内部を取り囲んでいる奇妙で影のようなフレスコ画は、いまでは急速に色あせて消えつつある。それらを描いた若者たちが壁画の実際的な訓練を受けていなかったのが原因である。彼らは絵具用の媒材を使わず、描く前に壁の下塗りを施すこともしなかった。そのため、彼らの少年らしい企図の興味深い成果はいまや褪色して修復の見込みもなくなってしまった。同時期に進行していた『オクスフォード・アンド・ケンブリッジ・マガジン』には、ロセッティと彼の友人であるウィリアム・モリスとバーン＝ジョーンズの詩と評論が多く含まれている⁶⁰⁾。同誌は月刊で12号出された。その揃いはいまでは稀少になっている。後年著名になる人物たちの初期の寄稿が含まれている刊行物であることが一般に知られると、たいていそうなるものだ。ジョン・ラスキンはオクスフォード大学で優秀な成績を収め、また受賞者でもあった。先に列挙した以外では、A. C. スウィンバーンとオスカー・ワイルドも同様である⁶¹⁾。E. バーン＝ジョーンズとウィリアム・モリスは、ロセッティがユニオンでフレスコ画を描いているときにオクスフォード大学の学生だった⁶²⁾。彼らがそれぞれ芸術家となることを選んだのは、主にロセッティの影響によるものだった。

58) オクスフォード大学自然史博物館 (The Oxford University Museum of Natural History) は、T. N. ディーン (Thomas Newenham Deane, 1828-1899) とベンジャミン・ウッドワード (Benjamin Woodward, 1816-1861) の設計によりネオ・ゴシック様式で建てられた。1860年完成。科学の殿堂として、名だたる彫刻家たちの手によって科学者たちの彫刻がつけられたが、そのなかにウルナーによるフランシス・ベイコン (Francis Bacon, 1561-1626) の像が含まれている。ほかに、ニュートン像やガリレオ像をアレグザンダー・マンロー (Alexander Munro, 1825-71) が、アリストテレス像をヘンリー・ヒュー・アームステッド (Henry Hugh Armstead, 1828-1905) が手掛けるなど、ラファエル前派運動に関わりのある彫刻家たちが何名か参加した。

59) 1857年にラスキンからオクスフォード・ユニオン・ソサエティの図書室の壁画制作を依頼されたD. G. ロセッティの呼びかけで、モリス、バーン＝ジョーンズ、アーサー・ヒューズらが共同制作に参加、円蓋の内側にアーサー王伝説に取材した壁画が描かれた。

60) 『オクスフォード・アンド・ケンブリッジ・マガジン』 (*The Oxford and Cambridge Magazine*) は、モリスとバーン＝ジョーンズらが中心となって1856年1月から12月まで刊行されたもので、じっさいには翌年から始まる壁画制作とは時期は重なっていない。執筆者たちはオクスフォード大学とケンブリッジ大学の学生であり、シェイクスピアやキーツ、テニスらの著作を読む読書会のメンバーだった。

61) ラスキンは1839年に、ワイルドは1878年にニューディゲイト賞 (Sir Roger Newdigate Prize) を受賞している。スウィンバーンは1858年に候補者の一人に選ばれたが、最終的には受賞を逃している。

62) これは著者の事実誤認。モリスは1855年10月にオクスフォード大学エクセター・コレッジを卒業、翌1856年一月から一年間ジョージ・エドモンド・ストリート事務所ですでに働いており、フレスコ画の制作に取り組んでいた1857年夏には学生ではなかった。バーン＝ジョーンズも1855年にオクスフォード大学を退学して画家修業を始めていた。また、ロセッティと出会う前の1855年夏にバーン＝ジョーンズらと北フランスを旅行した際に、二人はすでに芸術家を目指すことを決意している。

絶えず「強烈なるもの」を^{こいねが}希うので、唯美主義者の言葉は幾分誇張された比喩で色づき、その形容詞は「至高の」、「極まった」、「^{まった}全き」、「あまりにも貴重で崇高な」といった具合に、たいてい最上級のものである。この手の気取りすぎた表現については、ラスキン氏の著作に責任の一端がある。彼が偉大な芸術作品に応用する語句は、つまらない日常の世間話に使われて品が下がり、非常に滑稽な感じになってしまうのである。

これまでのところ、外的な特徴を論じてきた。つまり、いちばん目に付くものであるがゆえに、いちばんの嘲笑的になってきたものである。『ペイシャンス』におけるバンソーンほど、それらをユーモアたっぷりに、しかし微塵の悪意もなく巧みに要約したものはない。

高尚な唯美派のなかで類いまれな教養人として輝きたいなら、
超越論的用語のあらゆる芽を起こし、それをあらゆるところに植えねばならぬ。
雛菊の咲く庭に横たわり、複雑な精神状態を斬新な言い回しで語るねばならぬ。
意味なんかどうでもい。それが超越論的な類の贅言に過ぎずとも。
ぱっとしない往古の日々を、雄弁に称賛せよ。
みんなを説き伏せよ、アン女王の御代が教養の盛りであったことを。
なんであれ、真新しいものは、むろん鼻でせせら笑うのだ、下劣きわるものなりと。
ジョセフィーヌ皇后⁶³⁾の洗練された宮廷で、芸術はお仕舞いになったので。
植物的な類の感傷が、君の気だるい憂鬱をきつと奮い立たせる。
未熟で内気なじゃがいも、はたまたフランス風らしからぬフランス豆〔インゲン豆〕のプラトン風の愛。
俗物どもがひしめいていようと、君は唯美主義の使徒に祭り上げられる。
君がその中世風の手には罌粟や百合を持ち、ピカディリーを闊歩すれば。⁶⁴⁾

気が利いていて楽しく、大成功を取めたこのオペラについて少し述べる。この作品は、ひとえに独創的であり、また台詞も生き生きとしてユーモラスであり、個人的な悪意は微塵も見られず、純粋な唯美主義の真の目的を意地悪く曲解して描写するなどということもまったくないという点で、ライバルである『大佐』よりも格段にすぐれている。

63) ジョセフィーヌ・ド・ボアルネ (Josephine de Beauharnais, 1763-1814)、1796年にナポレオン・ボナパルトと結婚。1804年、ナポレオンのフランス皇帝即位にともない皇后に。1810年に離縁。

64) "If you're anxious for to shine in the high Aesthetic lute as a man of culture rare, / You must get up all the germs of the transcendental terms, and plant them everywhere. / You must lie upon the daisies and discourse in novel phrases of your complicated state of mind, / The meaning doesn't matter, if its only idle chatter of a transcendental kind. // Be eloquent in praise of the very dull old days which have long since passed away, / And convince 'em, if you can, that the reign of good Queen Anne was Culture's palmiest day. / Of course you will pooh-pooh, whatever fresh and new, and declare it's crude and mean, / For Art stopped short in the cultivated court of the Empress Josephine. // Then a sentimental passion of a vegetable fashion must excite your languid spleen. / An attachment a la Plato for a bashful young potato, or a not-too-French French bean! / Though the Philistines may jostle, you will rank as an Apostle in the high Aesthetic band, / If you walk down Piccadilly with a poppy or a lily in your mediaeval hand" (*Patience*, Act I).

W. S. ギルバート氏による『ペイシャンス』の台本は1880年11月に完成した。しかし先に始まっていた『大佐』が当たっていたのでしばらく上演を見合わせた。『ペイシャンス』の初演は1881年4月23日の土曜日、オペラ・コミック・シアターにて、著者ギルバート氏と、楽曲の作曲を行ったアーサー・サリヴァン氏の監督の元で上演された。サリヴァン氏の音楽は、英国の抒情的な歌劇におけるもっとも美しい旋律を含んでいる。1881年10月10日にオペラ・コミックからサヴォイ劇場に場所を移したものの、初演から1882年11月までオペラは中断することなく上演された。サヴォイ劇場という優雅な劇場は、R. ドイリー・カート氏⁶⁵⁾によって、ギルバートとサリヴァンの作品の上演のために特別に建てられたものである。この機会にドイリー・カート氏は聴衆に向けて挨拶をおこなった。直接劇場を訪れることができない人にとって、劇場の簡単な紹介は興味深いものだろうと思われるので、あえてここで挨拶文を一部抜粋する。

サヴォイ劇場

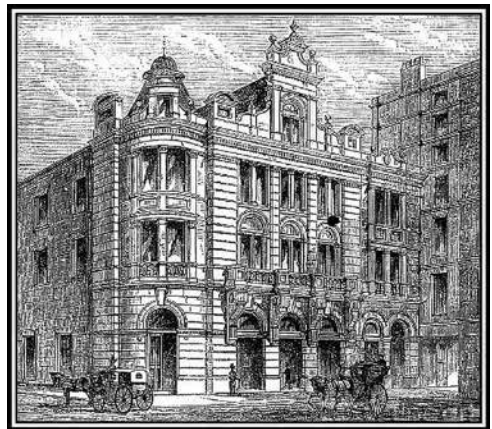
みなさま、この場をお借りして新しい劇場の詳細をご紹介します。この劇場は、これまで私が関わってきたギルバート氏とサリヴァン氏の共作のオペラの上演に捧げることを意図して建設いたしました。

サヴォイ劇場は、ストランドとヴィクトリア・エンバンクメントの間に位置し、歴史的関心を掻き立てる「サヴォイ地区」に位置します。この地区は、サヴォイ^{チャペル}礼拝堂に程近く、そのかみはジョン・オヴ・ゴント⁶⁶⁾や歴代のランカスター公爵が居を構え、薔薇戦争の記憶が残るサヴォイ・パレスが建っていました。

サヴォイ・マナーには劇場もありました。この由緒ある名を、現在のものにふさわしいと考え、採り入れた次第です。

この新しい劇場は、F.S.A. [ロンドン考古協会] のC. J. フィップスの設計と監督によって建設されました。おそらく彼はこれまでのところ他のどの建築家よりもこうした劇場建築において経験が豊富で、私の知る限りでは33か34の劇場を手掛けています⁶⁷⁾。

エンバンクメント、ボーフォード・ビルディングに面した劇場の正面に用いた材料は、赤



参考図3：サヴォイ劇場、エンバンクメント側からの眺め、1881年の版画より

65) リチャード・オイリー・カート (Richard D'Oyly Carte, 1844-1901) はイギリスの劇場興行主。1874年6月から10月までコミック・オペラ劇場にて舞台主任を務める。1879年のニューヨーク公演で経済的に成功を収めたことにより、ロンドンで新たな劇場 (Savoy Theatre) の運営が可能になった (cf. Williams, pp. 23ff.)。

66) ジョン・オヴ・ゴント (John of Gaunt, 1340-1399) はイングランド王エドワード3世の四男。後のランカスター公、ランカスター家の祖。

67) 建築家のC. J. フィップス (Charles John Phipps, 1835-1897) は、サヴォイ劇場のほか、シアター・ロイヤル (Theatre Royal, 1880年)、ライシヤム (1885年) などの劇場を手がけた。

煉瓦とポートルランド・ストーン⁶⁸⁾です。この建物は大きくゆったりとしています。ゲイエティ劇場⁶⁹⁾よりも少し小さく、座席数は1292席ございます。

注目に値する改良を成し遂げたことを申し上げてもよいかと存じます。とりわけ重要なのが、照明と内装です。

パリのオペラ・ハウスの屋外に初の電気照明が灯されたのはもうだいぶ前のことになりましたが、私はこの電灯というものは、将来的に劇場での使用のためのものであり、これより進んだものはないとかねがね確信しておりました。しかしながら、独特の鋼鉄のような青い色と明滅は、アーク灯には避けられぬこととはいえ、大きな建物以外での使用には適しません。「白熱灯」の開発が、電気による照明を家庭、ゆくゆくは劇場へと応用する道を切り開いたのです。

「アーク」灯は、端的に言えば途切れのない電気火花で、ほぼ稲妻の色です。この白熱光は、炭素棒のフィラメントを熱して白熱状態にすることによってもたらされます。これは瓦斯の色にかなり似ておりますが、それよりも清浄なものです。回路を切り替えるという巧妙な方法のおかげで、電流は簡単に制御でき、照明を意のままに上げ下げできるようになりました。この新しい照明は劇場の客席側のみならず、舞台上でも、フットライト、サイドライト、トップライトなどにも使われ、（役者が快適に演じるためには大変重要なことですが）楽屋にも使われ、じっさい、建物全体に使われています。公共施設において、建物全体の証明に電気を使うのはこれが初の試みです。劇場公演をお楽しみいただく際の一番の難点は、あらゆる劇場に蔓延する不浄な空気と熱気であるにちがいません。周知のように、ガスバーナーはひとつで何人分もの酸素を消費し、おまけに高熱を発します。白熱灯の照明であれば、酸素をまったく消費せず、さほど高熱を発することもありません。電気による照明の実験が成功すれば、清浄な空気と涼しさという大きな長所が得られます。こうした長所の価値はどんなに高く評価しても足りないほどです。

この劇場の装飾は、コリンソン・アンド・ロック商会⁷⁰⁾によるものです。

あえて私見を申しますと、ごくわずかな例外はありますが、これまでに建てられたほとんどの劇場の内装は、芸術的な意図が（あるとしても）ほとんどなく、大抵の場合、不完全に施工されており、おまけに多かれ少なかれけばけばしい様式でなされてきました。サヴォイ劇場は、「クイーン・アン」様式だとか「初期英国風」だとかという名前の様式は用いず、

68) ポートルランド・ストーン (Portland stone) は、ポートルランド島 (イングランド・ドーセット州) の温暖な浅瀬の海でカルシウムと重炭酸塩の反応によって形成される。ウェストミンスター寺院やセント・ポール大聖堂にも使用されている。

69) ゲイエティ劇場 (Gaiety Theatre) は1864年、ストランド・ミュージック・ホール (Strand Music Hall) として、ロンドンのストランド街に開設。1868年に劇場となる。ギルバート氏とサリヴァン氏の初めてのオペラはここで上演された。第二次世界大戦中にドイツ軍の空襲によって大きな被害を受け、1956年に解体された。

70) コリンソン・アンド・ロック商会 (Messrs. Collinson and Lock) はフランシス・ウェイトマン・コリンソン (Francis Weightman Collinson, 1836-1918) とジョージ・ジェイムズ・シェリダン・ロック (George James Sheridan Lock, 1846-1900) が1870年にロンドン、オクスフォード通りに開業した室内装飾会社。1899年に解体。

またいわゆる「唯美主義」様式に手を出すこともなく、その結果、審美眼を持つすべての人に評価されるものが作られたと確信いたします。ケルビム、ミューズ、天使、また神話上の神々の絵はお払い箱にし、オーナメントは精巧な石膏のモデリングをイタリア・ルネサンス様式の意匠で全面的にしつらえております。基調とする色は白と淡い黄色と金色です。金色は背景に使うか、あるいは量塊マッスで使うかに限っており、安ピカ装飾派ジンジャー・ブレード（もっと酷い名前が思いつかないのでこう呼びますが）の真似をして金メッキの浮き彫り細工やモールディングに使ったりはしていません。ボックス席の背面の壁や廊下は、ヴェネツィア風の赤を2種の色調で使っております。彩色した道具幕アクト・ドロップは使わず、下部に縁飾りを付けた、クリーム色のサテンのカーテンと、スペイン風の刺繍を施した垂れ幕ヴァランスが、色彩計画の一貫性を保っております。このカーテンは中央から垂らしかけるように配置されています。一階正面席ストレーグはインクのように真っ青なプラシ天で覆い、バルコニー席はおなじ色合いの型押しされたビロードを使っています。その一方、ボックス席のカーテンは黄色の色調のシルクで、プロケード織で装飾的な花を点描模様で織り込んでいます。

別の話題に移ります。私見では、お客様を苛立たせる不毛な種は、係員が手数料や心付けを求めたり当て込んだりすることであるにちがいません。よってその習わしは辞めにします。パンフレットはお配りし、お召し物や傘も無料でお預かりいたします。

サヴォイは、ロンドンで唯一、四方の壁が開かれ、4つの通りに面した劇場です。すべての面に2か所ずつ出入り口があり、火災発生に際しての安全性から申して、きわめて望ましい状況です。お客様の全員がものの3分で完全に避難できるように計算してございます。通路と階段には耐火性の素材を使っており、地面から屋根の上まで延びる強固な煉瓦の壁によって、舞台を観客席と切り離しております。申し添えておきますと、当劇場は、特に火災事故を防止するために1878年に定められた新条例、および首都圏土木事業委員会⁷¹⁾による新たな規制（きわめて厳しい規制です）のもとで建てられた最初の劇場であります。

R. ドイリー・カート

1882年4月、サヴォイ劇場にて『ペイシャンス』の初演1周年の記念式典が催された。アーサー・サリヴァン氏がオーケストラを指揮し、劇場の全区域の女性客にブーケが贈られ、舞台では新しい衣装が披露され、合唱隊が増員された。公演後、舞台の電気照明に興味がある観客は、案内状を見せることで舞台裏に入れてもらえた。また、支配人の手になるチラシが配られた。そこには、驚異的な人気を博したこのオペラの興行成績が以下のように示されていた。

この期間、私の経営のもとで、本オペラはロンドンで364回、ロンドン以外の英国・アイルランドの各地で323回、ニューヨークで180回、ニューヨーク以外に米国で110回、合計で977回公演されました。870,200人ものお客様が本オペラの観劇のためにお金を払われた勘定

71) 首都圏土木事業委員会 (the Metropolitan Board of Works) は1855年にロンドンの行政の主要機関として設立。下水処理、街灯整備、建物への番地や通りの名称の整備などの責任を負った。1889年にロンドン州評議会 (the London City Council) が発足してその役割を終えた。

になり、入場料収入は総額138,600ポンドになります。この金額には、収益をまだ受け取っていない豪州での公演や、米国での非公式の公演は含まれておりません。

ロンドン公演の初演時から終演まで、『ペイシャンス』の配役はほとんど変わっていない。ジョージ・グロースミス氏はずっと「肉体派の詩人」ことレジナルド・バンソーンであったし、優雅な牧歌詩人であるアーチボルド・グローヴナーは最後までラトランド・バリントン氏によって演じられた。そしてペイシャンスの役と、がっしりしたレイディ・ジェインの役は、当初それぞれの人物像を造形したミス・リオノーラ・ブレイアムとミス・アリス・バーネットが最後まで演じ切ったのである⁷²⁾。

72) 喜劇俳優のジョージ・グロースミス (George Grossmith, 1847-1912) は、『ペイシャンス』を含め、ギルバート&サリヴァンのコミック・オペラ9作品に出演した。作家としても活躍し、弟のウィードン・グロースミス (Weedon Grossmith, 1854-1919) と共著でユーモア文学の秀作『無名者の日記』(*The Diary of Nobody*, 1882) を残している。ラトランド・バリントン (Rutland Barrington, 1853-1922) は1877年から96年までギルバート&サリヴァン作品でバリトンの歌声で観客を魅了し、劇作家としても仕事をした。リオノーラ・ブレイアム (Leonora Braham, 1853-1922) はギルバート&サリヴァン作品ではペイシャンスほかの役でソプラノ歌手として出演。アリス・バーネット (Alice Barnett, 1846-1901) は逞しい体格とコントラルトの声域でギルバート&サリヴァン作品では貫禄のある中年女性の役を演じた (cf. Wilson and Lloyd)。

参考文献

- Bluckburn, Henry, ed. *Grosvenor Notes*. London: Chatto and Windus, 1878-1890.
- Calloway, Stephen. "The Love Affair with Florence." Mark Evans and Stefan Weppelmann, eds., *Botticelli Reimagined*. London: V&A Publishing, 2016, pp. 62-67.
- Casteras, Susan P., and Colleen Denney, editors. *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England*. New Haven: Yale University, 1996.
- "Charles Gounod: His Life, Works..." <https://www.charles-gounod.com/vi/>. Accessed 27 Dec. 2021.
- Christie, Manson & Woods. *The Hamilton Palace Collection: Illustrated Priced Catalogue*. London: Remington and Co., 1882. <https://archive.org/details/hamilton00chri/mode/2up>. Accessed 27 Dec. 2021.
- Crane, Walter. *An Artist's Reminiscences*. London: Methuen, 1907.
- . *The Sirens Three*. London: Macmillan, 1886.
- Denney, Colleen. *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 2000.
- Fong, Bobby, and Karl Beckson, eds. *The Complete Works of Oscar Wilde, Volume I, Poems and Poems in Prose*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Frick Collection, The. *Harmony in Pink and Grey: Portrait of Lady Meux*. <https://collections.frick.org/objects/288/harmony-in-pink-and-gray-portrait-of-lady-meux>. Accessed 27 Dec. 2021.
- Greer, Elena, and Nicholas Penny. "Giorgione and the National Gallery." *The Burlington Magazine*, vol. 152, no. 1287, 2010, pp. 364-375. www.jstor.org/stable/27823199. Accessed 27 Dec. 2021.
- Hamilton, Walter. *The Aesthetic Movement in England*. 3rd ed. London: Reeves & Turner, 1882. https://ia800206.us.archive.org/14/items/aestheticmovemen00hamiuoft/aestheticmovemen00hamiuoft_bw.pdf. Accessed 27 Dec. 2021.
- Heinrich, Anselm, Kate Newey, and Jeffrey Richards, eds. *Ruskin, the Theatre and Victorian Visual Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Mackay, William. *Bohemian Days in Fleet Street*. London: John Long, 1913.
- National Gallery, The (London). "The Adoration of the Kings [by] Filippino Lippi." <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/filippino-lippi-the-adoration-of-the-kings>. Accessed 3 Jan. 2022.
- Newall, Christopher. *The Grosvenor Gallery Exhibition: Change and Continuity in the Victorian Art World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Ruskin, John. *The Works of John Ruskin*. 39 vols. Ed. E. T. Cook and Alexander Wedderburn. London: George Allen, 1903-12.
- Tate. "James Abbott McNeill Whistler, *Nocturne: Blue and Gold—Old Battersea Bridge*, c.1872-5." <https://www.tate.org.uk/art/artworks/whistler-nocturne-blue-and-gold-old-battersea-bridge-n01959>. Accessed 27 Dec. 2021.
- "Welcome to 'WagnerOperas.'" <http://www.wagneroperas.com/>. Accessed 27 Dec. 2021.
- Wilde, Oscar. "The Grosvenor Gallery." *Dublin University Magazine*, 90 (July 1877), pp. 118-26; John Stokes and Mark W. Turner, eds., *The Complete Works of Oscar Wilde, Vol. VI, Journalism Part I*. Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 1-11.
- . *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin, 2003.
- Williams, Olivia. *The Secret Life of the Savoy: And the D'Oyly Carte Family*. London: Headline, 2020.
- Wilson, Robin, and Frederic Lloyd. *Gilbert and Sullivan: D'Oyly Carte Years*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1984.
- ウォーターズ、ビル、マーティン・ハリスン『バーン＝ジョーンズの芸術』川端康雄訳、晶文社、1997年。
- 川端康雄・加藤明子『バーン＝ジョーンズ——生涯と作品』東京美術、2012年。
- 川端康雄・井上亜紗・海老名恵・押田昊子・花角聡美「ウォルター・ハミルトン『英国の唯美主義運動』（1882年）試訳と注解（1）』『日本女子大学文学部紀要』第69号、2020年。19-40頁。 https://jwu.repo.nii.ac.jp/?action=pages_view_main&active_action=repository_view_main_item_detail&item_id=3254&item_no=1&page_id=4&block_id=101. Accessed 2 Jan. 2022.
- 川端康雄・井上亜紗・海老名恵・押田昊子・花角聡美「ウォルター・ハミルトン『英国の唯美主義運動』（1882年）試訳と注解（2）』『日本女子大学文学部紀要』第70号、2021年。49-63頁。 <https://jwu>.

repo.nii.ac.jp/?action=pages_view_main&active_action=repository_view_main_item_detail&item_id=3391&item_no=1&page_id=4&block_id=101. Accessed 2 Jan. 2022.

川端 康雄（かわばた・やすお 日本女子大学教授）
井上 亜紗（いのうえ・あさ 日本女子大学助教）
海老名 恵（えびな・めぐみ 日本女子大学非常勤講師）
押田 昊子（おしだ・こうこ 日本女子大学助教）
花角 聡美（はなずみ・さとみ 日本女子大学助教）