

レノルズの審美観と女性像に関する試論

斎藤 信平

1. はじめに

サー・ジョシュア・レノルズが、1768年に設立されたロイヤル・アカデミーの初代院長として、アカデミーの褒賞式に、「講演」をしたことは周知のとおりである。この「講演」は15回に及んだ。第一回目と二回目は1769年に行われ、第三回から第五回までが毎年、以後隔年で行われ、第十五回は1790年であり、足掛け二十年余にわたる。この長きにわたる「講演」の最後、十五回目の最後の言葉は、なんと「ミケランジェロ」で終わっているのである。レノルズは、「講演」の中で手本とすべきはミケランジェロであると盛んに繰り返し、また、1780年制作の自画像の背後には、ミケランジェロの胸像を描いている。レノルズがミケランジェロを芸術上の頂点と考えて、ミケランジェロの偉業をたたえ、制作の励みにしたことは想像にやさしいが、レノルズが「講演」で論じた内容と彼の実践をめぐってはいくつかの問題が見えてくる。

ただし、レノルズの置かれた状況やその時代背景を考えるなら、当然、その時代的限界性を意識しなければならないし、また、我々が後の時代から、レノルズ以降のロマン主義の台頭やゴシック・リバイバルといった英国美術史上の変化を承知しながら十八世紀後半の英国の美術界を垣間見ることが大前提にある。したがってこれから論じることは、当時の限界

性やレノルズの作品を単に批判するというのではなく、英国の美術界がたどってきた大きな流れの中で、今日的視点からレノルズの言表や制作における様々な問題点を浮き彫りにし、当時レノルズが置かれた状況を再確認することでしかないのは言うまでもない。このような前提をもとにレノルズの審美観や実践について論じていくこととする。

本論で注目したいのは、レノルズが描いた女性の全身像に見られる一つの特徴についてである。その特徴というのは、レノルズの描く女性の全身像の多くでは、概ね描かれた女性の首が長く、また、肩が極端ななで肩であり、また、女性の胸もそれほど大きくない、むしろ小さめに描かれているということである。そこで本論では、レノルズの描いた女性の全身肖像画におけるこの図像的特徴が投げかけてくるいくつかの問題について確認をし、今後の研究の足掛かりとするための試論とする。

2. レノルズの肖像画論

それではまず、大前提として、レノルズが肖像画についてどのように考えていたのかを確認する。レノルズは第四「講演」で次のように語っている。

Thus if a portrait-painter is desirous to raise and improve his subject, he has no other means than by approaching it to a general idea. He leaves out all the minute breaks and peculiarities in the face, and changes the dress from a temporary fashion to one more permanent, which has annexed to it no idea of meanness from its being familiar to us. But if an exact resemblance of an individual be considered as the sole object to be aimed at, the portrait-painter will be apt to lose more than he gains by the acquired dignity taken from

general nature. It is very difficult to ennoble the character of a countenance but at the expense of the likeness, which is what is most generally required by such as sit to the painter. (Reynolds 72)

すなわち、肖像画家がその描く主題を高めたければ、普遍的な概念にそれを近づけることが必要であり、顔の詳細な特徴を捨て去り、衣装もより時代を超えたものにするのと述べている。正確に似ていることが唯一の目的であれば、普遍的な自然から得られる威厳によって得ることよりも失うことのほうが多いと語っている。

さらに、第十一「講演」では次のように語っている。

The excellence of Portrait-Painting, and we may add even the likeness, the character, and countenance, as I have observed in another place, depend on more upon the general effect produced by the painter, than on the exact expression of the peculiarities, or minute discrimination of the parts. (Reynolds 200)

ここでレノルズが語っているのは、肖像画家のなすべきことであり、肖像画を依頼するほうにとっては、もちろん、モデルとなる人物に似ていることが重要なのであるが、レノルズが提唱していることは、似ていること、写実性ではなく、普遍的な一般的概念性に向かうことである。ここにレノルズの最大の特徴があると言える。よく言われる通り、レノルズは肖像画を純芸術の域まで高めたとされる。そこに描かれる人物は単なる個人としてではなく、普遍的な性格を与えられるのである。

それでは、普遍性とは対極にある写実性についてレノルズがどのように語っていたのかも、確認しておく必要がある。重要と思われるのは、レノ

ルズが、「写実性」と「ゴシック性」をほぼ同義語として扱っていることである。

On the sight of the Capella Sistina, he immediately from a dry, Gothic, and insipid manner, which attends to the minute accidental discriminations of particular and individual objects, assumed that grand style of painting, which improves partial representation by the general and invariable ideas of nature. (Reynolds 15~16)

ここでは、ミケランジェロの絵画を見たときのラファエロの変化について述べているのだが、個別の対象を詳細に識別することをゴシック的であるとしている。レノルズにとっては、個別の非本質的なことを識別することは「ゴシック」であり、普遍的な自然観こそがルネサンス以来提唱されてきた「荘重様式」なのである。(Reynolds 15)

ただし、「荘重様式」を唱道するレノルズは、自国の状況と、当時の画家の置かれた状況を次のように語っている。“It is a melancholy reflection to a painter, who has ambition, to think that a picture painted in the style and manner of the greatest masters, should not please the nation where he is obliged to live.” (Northcote Vol. I 63) ここには、英国における当時の状況がにじみ出ている。レノルズはこうも言う。“Those who are novices in connoissance judge of a picture only by the name of the painter; others, more advanced in knowledge of art, have a desire to think differently from the rest of the world in respect to most famous pictures;” (Northcote Vol. I 63) 絵画を知らないものは、作品そのものではなく画家の名前によって判断し、少しは知っているものは、有名な絵画について知ってるそぶりをして、少しは教養ある事を示そうとしたということであろう。英国では、ルネサンス期の巨匠による歴史

画を直接購入できて、自国の画家が描く歴史画を買おうとはしなかったとされている。レノルズが盛んに提唱する「莊重様式」と、英国民が古典主義的美を受容できていたかという問題は、レノルズの制作上の問題や描かれた女性像の特徴を考察するうえで重要な点であることをここでは指摘しておくにとどめる。

3. レノルズの経験論的審美観

レノルズは、その第三「講演」で、自然そのものをあまりに綿密に写すべきではない、一般的に自然の模倣と言われているものを越えたところに絵画における卓越があるのであり、自然を単に写す人は偉大な作品を生み出すことはできないと語っている。(Reynolds 41) レノルズの審美観の中心にあるのは「普遍的な自然」である。我々は身の回りにある「個別の自然」を経験によって精査し、精神の活動により、より次元の高い「普遍的な自然」へと高めなければならない。なぜなら、「個別の自然」には、何かしら欠点や傷があり、これらを比較検討することによって、芸術家の精神の中に、「普遍的な自然」すなわち「普遍的な美」の観念が生まれてくると、レノルズは言うのである。この考え方は、プラトンやアリストテレスまでさかのぼる伝統を持つとされているが (Hagstrum 143)、レノルズの特徴は、何と言っても、その経験論的な立場が前面に出ている点である。

第三「講演」でレノルズは、古代と十八世紀に生きる芸術家を比較して芸術家の活動を語っている。古代の詩人、演説者、修辞家は、理想の美から完全性を得ており、この理想の美は、個別の自然にみられるものよりも勝っていると考えていた。芸術家は 'divine inspiration' を求めて、完全なる美の観念をもとめて天上界に昇って行ったと考えられていたのである。

それに比較して、レノルズの時代の芸術家は、自己の精神を基盤とし、

そこには 'divine inspiration' などはなく、ただただ観察とそれによる経験が与えるものしか持つことができないとしているのである。"Experience is all in all. . . This great ideal perfection and beauty are not to be sought in the heavens, but upon the earth. They are about us, and upon every side of us." (Reynolds 44) このように、レノルズにとっては経験がすべてなのである。

このレノルズが主張するこの経験論的な審美観は、レノルズが手本とすべきと唱導したミケランジェロとの関連では、もう少し言及を要する。ルネサンス期の芸術論、例えばマルシリオ・フィチーノを例にとれば、その中心にあったのがネオ・プラトニズムであったのであり、ミケランジェロは、フィチーノを通してプラトンを知り、その思想を絵画として示したとされている。(田中 105) 田中氏は次のように、パノフスキーを引用している。

ミケランジェロがプラトニズムの影響を受けていることは、同時代の人々もみとめているが、トルナイをはじめパノフスキーの研究は、ミケランジェロのネオ・プラトニズムとの関係がより一層密接であることを示している。《ミケランジェロは、その同時代の人々の中にあつて、新プラトン主義を、限られたいくつかの点においてではなく、全体において受け入れた唯一の人物であつて、有力な哲学体系だからというわけでも、まして当時の流行であつたからというわけでも勿論なく、自己自身に対する形而上的な弁明の手段として受け入れた人物であつた。》(田中 104)

ここで改めて注目すべき点は、レノルズが「講演」の中であれほどルネサンス期の巨匠ミケランジェロを手本とせよと語っているにも関わらず、レノルズの「講演」にはネオ・プラトニズム的な審美観が出てこないという

ことである。あるいは、美に関するネオ・プラトニズム的な展開がなされず、徹底して経験論を基盤にしてしることは、レノルズが「講演」の中で展開している新古典主義的立場を考えるうえで、また、本論が注目する女性像の特徴的形態を考える上で、改めて重要なことである。

やや脇道にそれるが、ミケランジェロが、ミケランジェロはいわゆる「ヴィーナス」の系譜に属するような女性像を描くことはしなかったとされている。簡単にいうと、ミケランジェロの描く女性像は筋骨たくましい男性像とそれほど変わりがなく、女性と男性の違いは乳房の有無くらいであるということである。このようなことも、レノルズの女性の形態上の特徴を考える上で念頭に置くべきことである。

4. レノルズにおける精神と芸術活動について

レノルズが人間の精神をどのように捉えていたのか、その芸術との関係を確認する。レノルズは第六「講演」で次のように語る。

The mind is but a barren soil; a soil which is soon exhausted, and will produce no crop, or only one, unless it be continually fertilized and enriched with foreign matter. . . . It is vain for painters or poets to endeavour to invent without materials on which the mind may work, and from which invention must originate. Nothing can come of nothing. (Reynolds 99)

さすがに、これらに対しブレイクは、“I certainly do Thank God that I am not like Reynolds.”と反感をあらわにし、また、“Is the Mind Nothing?” (Reynolds 310) とまで書いている。レノルズはさらに続ける。

A mind enriched by an assemblage of all the treasures of ancient and modern art, will be more elevated and fruitful in resources in proportion to the number of ideas which have been carefully collected and thoroughly digested. There can be no doubts but that he who has the most materials has the greatest means of invention; (Reynolds 99)

このように、レノルズによれば、集められた観念の数の比率によって想像力まで規定されるのである。これこそまさに経験論的審美観である。芸術活動について、ここでは我々の精神活動をもとにした、知識以外の何物でもない立場が貫かれている。さらにレノルズは次のように語っている。

The internal fabric of our mind, as well as the external form of our bodies, being nearly uniform; it seems then to follow of course, that as the imagination is incapable of producing any thing originally of itself, and can only vary and combine those ideas with which it is furnished by means of the senses, there will be necessarily an agreement in the imaginations as in the senses of men. (Reynolds 132)

つまり、我々の精神の在り様は外的な形態が共通なように、共通であるといことである。また、想像力ですら独自のものを生み出すことができずに、すでにあるものを変化させ統合させるだけである。さらには、第八「講演」では、変化も過剰になると我々の精神は受け付けず、快くは感じない。慣れ親しんだ慣習からくる快さを革新性が壊してはならない。したがって作品の大部分は慣れ親しんだものからつくられなければならないとまで述べている。(Reynolds 146) これこそ、経験論による精神活動の説明であり、芸術論あるいは我々の精神構造の分析をこえて、英国人独特の気

質すら見えてくる思いである。

4. レノルズの制作について

それでは、レノルズはどのように制作していたのであろうか。レノルズの弟子となり、後に伝記も書いたノースコートによれば、レノルズは、イタリアでの遊学から戻ってくる時に、Giuseppe Marchi というイタリア人を連れてきた。彼は複製を造ったり、肖像のポーズをとったり、部分的には衣装を描いたとされている。(Northcote Vol. I 57) レズリーとタイラーによれば、レノルズは、セント・マーチンズ・レーンからグレイト・ニューポート・ストリートに越してすぐに、ピーター・トムスという助手を雇った。彼はレノルズの師匠ハドソンの弟子で、‘drapery man’ としてレノルズばかりでなく他の画家の仕事もしたとなっている。(Leslie & Taylor Vol. I 102) レズリーとタイラーは、1754年当時のレノルズのアトリエでレノルズがどのように肖像を描き始めたのかについての目撃証言をのせている。それによると、レノルズは、スケッチや輪郭を描かないで顔の部分を描き始めたことが分かる。(Leslie & Taylor Vol. I 109-110)

イエール大学版の作品カタログの序文でデヴィッド・マニングスは、レノルズの日常的な作業の過程については確かにわかっていることはほとんどないとしながらも、次のように書いている。“What is certain is that Reynolds, like most busy and successful painters in the eighteenth century, made regular and routine use of assistants, both in and out of studio.” (Mannings 10) つまり、当時の画家たちにとっては、助手を使うことは当たり前であったのであり、衣装などの下請けを専門にする画家もいたということである。さらにマニングスは続けて、レノルズの制作の過程を明らかにしている。

Nevertheless, it seems clear that, as a general rule, any whole-length portrait with large areas of costume and background would, once the initial composition had been determined, have been delegated to an assistant for 'blocking in' and normally handed over to a drapery specialist for the costume. Reynolds's role was to establish the pose and composition (traditionally the most significant aspect of a picture) and to achieve a good likeness. (Mannings 10)

このように、現在わかっていることは、'the broad lines of composition' (Mannings 7) はレノルズ自身が描き構図を決め、そのあとは、背景や衣装については、助手が描き、最後の仕上げはレノルズが行ったということになる。ここで確認したいのは、構図についての責任はレノルズにあるのであり、レノルズのアトリエを出た作品は、レノルズの作品とされたことである。そこで、本論の問題にもどるならば、レノルズの女性の全身像に見られる極端ななで肩と首の長さは、やはりレノルズの描いた女性像である、あるいはレノルズが全責任を負っていたということである。

5. クラークの分類に従って

レノルズが描く女性の全身像に見られる特徴が持つ問題を明確に理解するために、ケネス・クラークが『ザ・ヌード』の中で行っている裸体像の分類に従って、レノルズの女性像との関連を考察する。クラークは裸体像を八つに分類し、その歴史的経緯と特徴を述べている。ここでは女性像に直接関係のある「ヴィーナス」の系譜に属するものと、「もうひとつの流れ」、すなわち、ゴシックの裸体像について簡単にまとめておく。

クラークによれば、「ヴィーナス」の系譜に属する裸体像はギリシア芸

術によって発明されたのであり、「彼女の丈は七頭身あって、両乳房間が一単位分、乳房と臍までと、臍から腿のつけ根までがそれぞれ一単位の長さをもつ。」(クラーク 130)

これに対して、もう一つの流れとしてゴシックの女性像の形態をあげている。ゴシックの女性像の形態はこうである。

彼のエヴァは、われわれがポンペイの三美神で最初に出会ったあの引き伸ばされたような胴部をもっている。(中略) その骨盤はいつそう広く、その胴はいつそう狭く、その腰はいつそう高い。そして何よりも腹部が大きく突き出ている。この点こそが、ゴシックの女体の理想像の特色である。(クラーク 500)

このように、ゴシックの女体の特徴は、長い胴と突き出た腹部、それに小さな乳房である。また、「幅の狭い肩と大きく突き出た腹部とをもつゴシック風の身体」(クラーク 521) とあるように、例えば、クラークが初期の例に挙げているド・ランブールの《人間の墮落》に描かれている女性像では、極端ななで肩であることが見て取れる。

ここで改めて確認すべきは、クラークが分類したのはあくまで裸体像の分類であり、本論で問題にしているのは、レノルズの女性の全身の肖像画であるから、レノルズの場合はもちろん着衣の女性像である。従って、レノルズの女性像のもつ首長でなで肩の女性の形態は、着衣の女性の特徴であることを、承知の上で比較検討をすることとする。

またここで、問題がさらに複雑になるのは、レノルズが描いた女性像がすべて首長でなで肩であったかということ、そうではないということである。レノルズが描いた主題画には、首長でもなで肩でもないヴィーナスの系譜に属する裸体像が描かれているということである。したがって、別の

見方をすれば、着衣と裸体の違いはあるにせよ、レノルズの描く女性の形態に二つのタイプがあるという事にもなる。このことも、改めて確認する必要がある。着衣の女性像と裸体の形態の比較検討をすること自体が問題であるとするならば本論は意味をなさないことには違いないが、レノルズの描く女性の形態に明らかに二つのタイプが存在することは十分注目に値すると考える。

6. レノルズの女性像の形態が意味すること

レノルズの描く、首ながでなで肩の女性像を考察する上で一つのヒントになることは、当時は首が長いことが優美さの象徴であったと考えられることである。たとえば、E.F. Burney が描いた “An Elegant Establishment for Young Ladies” (Wilenski pl. 82) には、題名の記すとおり優美さを体現するために様々な訓練をする若い女性の様子が描かれている。興味深いのは、画面中央の中空には、首を長くしようとするためか、両手にダンベルを持った女性が、あごの部分にベルトをかけて滑車で中空につり上げられている様子が描かれている。この絵は、明らかに優美さと首の長さを明確に関係受けており、首の長い女性が優美であるとされもてはやされたことを示す証左の一つであるということが出来よう。

ここで、ノースコートに注目すべき言及があるので、引用をする。

A true taste was wanting; vanity, however, was not wanting; and the desire to perpetuate the form of self-complacency crowded his sitting room with women who wished to be transmitting as angels, and with men who wanted to appear as heroes and philosophers. (Northcote Vol. I 67)

ここには当時の肖像画を描いてもらう人のもつ現実的な欲求とそれを満たすレノルズの力量と手法が二重写しに記述されている。レノルズは、世俗に生きる生身の人間に普遍性を与えて描いた。レノルズの描く肖像画が人気があったということは、単に肖像画を描いてもらう人の虚栄心を満たすという事でかたづけられない問題を含んでおり、虚栄心が向かう方向と、レノルズが描く肖像画の意味する事が一致しなければならない。ここに、神話的な、あるいは、普遍的な背景を与えられた、個人でありつつ朽ちない個人、すなわち、普遍化された個人の姿が出てくるのである。

さらに言えば、レノルズが描き出した女性像は、確かに当時の世相の求めに応じて、いわば受けを狙って描いたとしても、その普遍化された形態がクラークの分類するヴィーナスの形態ではなく、ゴシックの形態に属するとうことである。ケネス・クラークは、「形態把握のデッサン力のまったく恵まれぬレノルズ」(クラーク 19)と、レノルズの力量を明確に断定しているが、結果的にレノルズの描いた女性像がゴシック的系譜に属するならば、ここに、たびたび指摘されるレノルズの「講演」における教えと彼の実作の乖離の、更なる例となるのである。

レノルズがどれほど意識的に女性像を描いたのかは不明瞭ではあるが、人体については明確なる知識があったことは画家として当然である。たとえば、第三「講演」では、古代の彫刻を注意深く研究する事で学生の芸術家は中心的な形態を我がものにする近道になると述べているし、目の前の人体を勝手に各自の理想に合わせて描くのではなく、正確にありのままに描くようにとも語っている。これは、そのような作業によって人体の知識が増していくためであると語ってもいる。やはりここで言えることは、人体の形態についても、さまざまな古代の彫刻や、モデルの裸体を繰り返し描くことによって、そこに普遍的な形態を見出そうということである。

しかし、結果として、今日的視点から読みとれるのは、あれほど新古典

主義の美意識を標榜したレノルズの描いた女性像の形態におけるそのゴシック性である。さらには、レノルズに結果的にはゴシック的な形態を描かせた、十八世紀の英国文化の中のゴシック的審美観をも垣間見ることもなるのである。

引用文献

- Hagstrum, Jean H. *The Sister Arts*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958.
- Leslie, Charles Robert, & Taylor, Tom. *Life and Times of Sir Joshua Reynolds: With Notices of Some of his Cotemporaries*. 2 Vols. London: John Murray, 1865.
- Mannings, David. *Sir Joshua Reynolds: A Complete Catalogue of his Paintings, Text*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Northcote, James. *The Life of Sir Joshua Reynolds, LL D. F.R.S. F.S.A. &c. Late President of the Royal Academy. Comprising Original Anecdotes of Many Distinguished Persons, His Contemporaries; and a Brief Analysis of his Discourses*. 2 Vols. London: Henry Colburn, 1818. Kessinger Publishing.
- Reynolds, Sir Joshua. *Discourses on Art*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Wilenski, R. H. *English Painting*. London: Faber and Faber Limited, 1953.

ケネス・クラーク 高階秀璽、佐々木英也訳『ザ・ヌード』筑摩書房、2004年。
田中英道『フォルモロジー研究』美術出版社、1984年。