

# ホイッスラーと伝統

中山 功

## 1 一つの事件？

美術評論も手掛ける日本のあるドイツ文学者が、雑誌の特集記事に一文を寄せて、こんなことを言ったことがあった。

「画家としてのホイッスラーについて、評価は、むろん、ひとにより分かれるところだろう。彼自身は好んでおのれをティツィアーノやレンブラントやベラスケスになぞらえたが、彼がその種の『世紀の天才』でなかったことはたしかである。いや、ホイッスラーは一人の画家というより、むしろ一つの『事件』であった。」<sup>(1)</sup>

これは、十年以上も前の評論で、これ自体についてとやかく言うことは控えよう。ただ気になるのは、これに続くくだりである。

「ホイッスラーは一代のダンディとして生き、辛辣な舌をもって才人として聞こえた。芸術を語って警句にみち、美術史家や批評家を諷してひとを飽かせなかった。容赦なく二流の凡庸をからかったその当人が、今日、美術史において、まさに『二流のひと』として位置づけられているとき、後代の美術史家にはいささか溜飲の下がるどころかもしれない。」

「二流のひと」とは、どこから来た評価なのであろうか。おそらく何かの種本があってそう言っているのであろう。残念ながら、私はその出所を知らない。あるいは、そうした評価の下落は、第一次大戦後のピカソ、マティス、ブラックやスーティン、モディリアニらエコール・ド・パリの画家たちの台頭からだったかもしれない。

それまでは、いくらか家庭の壁に、ホイッスラーのエッチングやリトグラフが、見られたものが、印象派の洪水によって、モネ、シスレー、ピサロといった画家たちの光輝く明るい色彩の風景画以外、すべて洗い流されてしまったのだそうだから。<sup>(2)</sup> いやむしろ、それよりも早くホイッスラーの死後すぐのことだったのかもしれない。<sup>(3)</sup>

## 2 芸術の進歩

ドイツ文学者は、さらに続けて言う。

「もっとも芸術理論家としてのホイッスラーを考えるのは当たるまい。彼はとりたてていかなる理論をかまえたわけではなく、いかなる流派を立てたわけでもない。社会の進歩と同様の芸術の進歩もさっぱり信じなかった。だが、彼が芸術の進歩に多少とも寄与したことは——少なくとも、十九世紀イギリスのヴィクトリア朝の市民モラルから芸術を保護した点で、おのが時代の進歩派であったことは否定できない。現代芸術を性格づけたブルジョワ憎悪の美的先行者の一方にボードレールをおくならば、同様にホイッスラーを並べても、さほどまちがいはないだろう。」

ホイッスラーは「芸術の進歩」を信じなかったという。確かにそうである。ホイッスラーの講演『十時』の中ではっきりと、彼はこう言っているのである。

「大家は、生きた時代とは関係なく立っているものなんです——つくねんと立っている記念碑のように——どこかもの淋しく——そばの仲間たちの進歩とは関係なしに。」

大家はまた、一時代の知恵によって科学的真理が証明されていると同じ意味で、文明の産物でもあります。その証拠にそれを作り出す人が、必要なのです。真理は、はじめからあったのであります。

そうです、芸術は無限で、そこから発して進歩など致しておりません。

言うまでもございません、我がままにも外のあらゆる進歩から隔絶しているということが、世のはじめから道具の具合や格好が変わっていないというのをみればわかるでしょう。

画家はまったく同じ鉛筆を使っておりますし——彫刻家は昔ながらの鑿を使っております。

絵具だって、夜の重い幕が初めて剥がれ、そして美しい光が再び現れて以来、変わっていないのです。

化学者も技術者も別段新しい道具を、傑作に供することはできないのであります。』<sup>(4)</sup>

ところで、ホイスラーが生きた十九世紀以来、私たちは、進歩発展を信奉してきた。確かに科学技術の革新発展は、ここ二百年目ざましいものがあつた。ダーウィンの進化論のごとく、昨日より今日、今日より明日とわれわれ人類は進歩発展すると固く信じて疑わなかったのである。

芸術も、十九世紀以来、すなわち近代以後、進歩したかどうかは別にして、ともかく目まぐるしく展開してきたことだけは事実である。ときに、ややもすると新しいこと自体が、価値であつた。前時代の芸術は、次の世代の担い手たちによって、創り出された新しい芸術にとって替わられてきた。ただそのことと科学技術の進歩発展と同列におくことができないであろう。本質的に、われわれ人間が変わらない以上、芸術の本質も変わらないのはいうまでもないであろう。本質的に変わらないからこそ、人間は、皮肉にも自らが生み出し、高度に発達させた科学技術によって著しく変質させてしまった現代社会の中で、数々の問題を抱えこまなければならないことになつたのであろう。

芸術は進歩しないと考える芸術家は、ホイスラーばかりではない。実は同時代の印象派の画

家ルノワール(1841~1919)も、よく似たような考え方をもっていたようだ。ルノワールもはっきりと「絵画の進歩、そんなものはない。私は認めません! 考え方の点でも、やり方の点でも、進歩などありませんよ。」(佐々木英也訳)と言っているのである。<sup>(5)</sup>むしろ、芸術の進歩を信じなかつたのは、当時の芸術家の共通理解であつたといえはしないだろうか。さらに、われわれが、近代の先進的な芸術家がすべて、過去を振り返ることなく、かつ伝統を否定的に考えている芸術家ばかりであつたと単純に思うのは、個性的な芸術とか主観性の芸術とかばかり言って、西洋芸術を見たがる、日本の文土的芸術愛好家のロマンティズム的思い入れからくるのかも知れない。

二つの顔をもつ古代ローマの神ヤーヌスならいざ知らず、われわれは前に顔を向けて進むのにも、ときに後ろを振り返らなければ進めないのではないだろうか。現代のわれわれは、過去の芸術について、現代的な視点で、見ることができるのは当然であろう。たとえば、十九世紀を理解するのに、十九世紀から見れば未来の二十世紀を視野に入れながら、十九世紀を眺めることができる。いわば、ヤーヌスの視点である。ところが、十九世紀の時点で、当然二十世紀は見えない。したがって現代のわれわれから見ると、二十世紀の芸術に直接つながる芸術家だけが、一流の芸術家だと言うわけにはいかないだろう。十九世紀の芸術家にとっては、自らの芸術を形成するのに、二十世紀の芸術は参考にしようにも、できない相談である。まして、芸術も言語のように、ある枠の中で、創造されるものである以上、枠をつくりあげている、過去の芸術——伝統を、ちょうど幼児が大人に倣って、言語を習得するように、学ばなければならないであろう。つまり後ろ向きの顔を持っていてはならないのである。となれば、芸術において進歩とか革新性——新しいということ——の意味をあらためて考え直さなければならなくなる。

### 3 レアリズムめ!

ホイスラーが、『十時』の講演をしたときは、文字どおり「新しい芸術」の時代であった。すなわち、アール・ヌーボーの時代だったのである。彼自身、この時代の趣味の先導者のひとりではあったが、人々がこの「新しい芸術」に飛びついて、巷にアートが氾濫しているさまをあまり好ましく思っていなかったようである。そのことを、『十時』の冒頭で、いささか揶揄的に語っている。

「……近頃、芸術も、とやかくと議論される機会が増えるにつれて、世間話にもされるほどに普通の話題となってまいりました。

芸術は町の人々の口の端にも上っておるのでございます! ——街を行く洒落者に噂され——一家団欒の中にも介入して——何かの集まりの折にも話題に上り、それを教養と良い趣味の証拠と致しておる次第でございます。

すべて物はあまり親しくなると、軽く見られるようになるものと致しますれば、確かに芸術——又は一般に芸術として見られている物——も、やはりその通りで今やその親しまれ方は極点に達しております。

人々はあれやこれやと芸術に悩まされ、それを持ち応える種々の方策にうんざりしてまいりました。人は芸術を愛し、それとともに暮らさなければならぬと教えられました。家庭は芸術の侵入を受け、壁は壁紙で蔽われ、衣服までも芸術に咎められて——ついにはそれが高じて頭を乱され、馬鹿らしい暗示だの疑問だの不快だのでいっぱいになれ、芸術の入るのを嫌がり、美という名を嫌なものといたしました似非予言者を追い出して、自ら嫌な思いをするまでになって居ります。

ああ! 諸君、芸術は汚されました。芸術はそのような実際的な事は何も構いません。芸術は美しい思想の女神であります——控え目勝ちな、決して出しゃばる事のない、他人より良くなろうとは考えない女神であります。とともに、

芸術は自分の完成をのみ計るに忙しくて——教えようとは思いません——如何なる場合、如何なる時でも、芸術を崇拜したレンブラントのように、唯美をこれ求むるばかりであります。レンブラントはいつもアムステルダムのユダヤ街にも絵画的な美しさと気高い威厳とを見い出しました。その住民がギリシア人でない事を憂えませんでした。』<sup>(6)</sup>

ここに見られるのは、時代の新傾向に対して、芸術とはそんなものではないのだ。古来より、芸術は時代に超然としているのだ、という姿勢が見られる。

もうひとつ、ホイスラーが時代の傾向に反発した時期があった。それは、彼の画業の初期のころのことである。1867年9月のことであった。パリの画学生時代以来の友人、画家アンリ・ファンタン=ラトゥール(1836~1904)に宛てた手紙に記されている。

「親愛なるファンタン。

君に言うことが、あまりに沢山ある。今朝はそれを書くのだが、ぼくはいやというほど不可能な仕事にうちのめされているんだ。君にもわかるだろうが、産みの苦しみてやつだ。

ぼくの頭の中にはいっぱい絵がつまっているんだ。そいつが、仲々うまくそこから出て来ないんだ。厳しい要求と、困難、それにカンヴァスにまったくの混乱を来している最中に、今ぼくがいるのを話さなければならない。もちろん、天分とすばらしい色彩によって、ぼくはこれまで、目的を達してきたことを知りつつもだ。

おお親愛なるファンタンよ。何という勉強をこれまで、ぼくはして来たのであろうか。いやむしろ、何とも恐ろしい勉強不足をぼくは身にしみて感じていることか。ぼくの持って生まれたすばらしい天分をもってして、その天分に自惚れ満足しても、その他のことを全く軽んぜなければ、きっとぼくは今頃ひとかどの画家になっていたろうに。[…]

いや、君も知ってのとおり、ぼくが[パリに]やってきたそのときが、ぼくにとって不幸だっ

たのだ。クールベと彼の影響はいとわしかった。この今感じる悔恨と、そして今ぼくが持っている激憤と憎悪とは、多分君を驚かすだろう。今からそのわけを言う。あの哀れなクールベに嫌悪を抱いてはいないし、それに彼の作品についても同じことだ。ぼくは相変わらずそれらの優秀性は認めるんだ。彼の影響がぼくのに及ぼしたなんて、こぼしているんじゃないんだよ。だって、そんなものなかったんだからね。そんなものぼくのカンヴァスのどこにも見つけられやしないだろうし、そんなことって、これまでになかったんだよ。ぼくは非常にぼく自身のものを持っているからね。それに、彼にはないが、ぼくには充分にある才能にめぐまれていたんだからね。

ところが、ぼくにとってきわめて有害な理由がここにある。それは、忌むべきこのリアリズムというやつ [ce damné Réalisme] に、画家のぼくの虚栄心が興味をたちどころにそそられ、すべての伝統をそいつが嘲笑し、声高らかに無知にも確信をもって、叫んだんだ、『自然万歳！』とね。自然というこの叫びはぼくにとって大いなる不幸だったんだ。いたってお誂え向きのこの理論を、まったく不安にうってつけのこの鎮静剤を受け入れるに努力を惜しむ唱道者がどこにいたっていうんだ。

何だって、目を見開くだけでいい、自分の目の前にあるもの、麗しき自然とその他何から何までの一切切切をただ描くだけでいい、ただそれだけだ。それから見に行くんだ、《ピアノ》《白の女》、テムズの作品、海の風景 […] 悪童が描いたカンヴァスを人々は見たんだ。その悪童は他の画家たちにすばらしい才能を見せることができるんだという自惚れで一杯になっていたんだ。それらの才能というのは、それらを持てる者を、そうなったときには、のらくらの生徒ではなく大画家に仕立て上げるような厳しい教育しか要求しなかったのにね。おお、友よ、ぼくたちのささやかな会 [ファンタン＝ラ・トゥール、アルフォンス・ルグロー、ホイスラーの3人だけの結社] は全く不完全な会だったんだ。ああ、ぼくがアングルの生徒であつたらなあ。

ぼくは、彼の作品を熱狂的に語るつもりでそういっているのではない。ぼくはそれらをただまずまず好きだという程度なんだよ。彼のいくつかの作品をぼくたちは一緒に見に行ったね、それらは非常に疑わしいスタイルなんだ。人々が言うようには、全くギリシア風ではなく、きわめて不完全なフランス風だということはわかっているさ。ぼくは、わかっているんだ、もっと、さらに行くべき先があり、もっとさらに作るべき美しいものがあるとはね。

でも繰り返すが、ぼくが彼の生徒であつたらなあ。彼は何とすばらしい先生となつただろうに。彼はぼくたちを何と健全に導いてくれただろうに。』<sup>(7)</sup>

ここで、ホイスラーは、クールベ (1819～1877) を否定して、アングル (1780～1867) を受け入れようとしている。クールベの弟子であるより、アングルの弟子であればよかったのにと、後悔しているのである。ホイスラーが、画家となるべくパリにやってきた1855年、クールベは、パリの万国博覧会に際し、「写実主義」を名乗って、個展を開き公衆に向って自己のリアリズムの何たるかをあらためて訴えた。また、この手紙の書かれた1867年の1月には、アングルが亡くなっている。

「すべての伝統をそいつが嘲笑し、声高らかに無知にも確信をもって、叫んだんだ。『自然万歳！』とね」。ある意味では、クールベのリアリズムは、伝統を否定しようとする進歩主義であつた。それに対して、青年画家ホイスラーは、その進歩主義を否定しようとするのである。かつての先輩でもあり、師でもあつたクールベを、いまいましき存在として、否定しようとしているのである (図1、図2)。そして、アカデミズムの泰斗アングルになびこうというのである。果たして、ここに来てホイスラーは保守反動の芸術家に変質したのであろうか。

これより後のことであるが、1880年代に入る頃のルノワールも、古典主義の時代とされる中にいた。この時期には、以前心酔したドラクロワから一転してアカデミズムの雄、古典派のア

ングルに接近しようとさえして、ホイスラーと似たような経路を辿ることになるのである。そして、1881年のイタリア旅行を契機に一層古典主義への移行を強めて行く。さらに、クールベに対する否定的な言辞も、絵画の進歩を信じなかったルノワールは吐いているのである。

また、アングルの最大のライヴァル、ドラクロワ（1798～1863）も、ホイスラーが「忌むべきリアリズム [ce damné Réalisme]」といったように、リアリズムについて似たようなことを言っている。（図3）

「ああ、呪われたリアリスト [Et! réaliste maudit]、お前がわたしに見せようとする光景をじっさい見ていると思われるような幻想を、なんとかしてあたえたいというのか？ わたしが芸術創造の天地に逃れるのは、事物の残酷な現実を避けるためなのだ。お前の本なんかめくなくても通りに出れば見られる。お前のいうほんとうの人物がわたしになんのかかわりがある？ 足もとにそういうものが見つかったとき、目をそらせるのはとにかくわたしの自由だ。ところがお前は、あらゆる汚らしいもの、みじめなものを見ろというのだ。」（村松剛訳）<sup>(8)</sup>

あるいは、ホイスラーやルノワールもリアリズムに対して、呪詛のごときことばを吐いたのは、このドラクロワと同じような芸術観を持っていたからと言えまいか。決して、近代のクールベの写実主義から一直線に印象主義以降の芸術運動が、展開してきたのではないのは、世紀末の象徴主義運動ひとつを思い起こしてみても了解できよう。

リアリズムを否定したとき、ホイスラーの場合も、そのリアリズムが目の仇にした、新古典主義に鞍替えしようとするのである。とって、新古典主義の領袖アングルの作品を全面的に肯定しているわけではない。「ぼくは、彼の作品を熱狂的に語るつもりでそういつているのではない。ぼくはそれらをただまず好きだという程度なんだよ。彼のいくつかの作品をぼくたちは一緒に見に行つたね、それらは非常に疑わ

しいスタイルなんだ。人々が言うようには、全くギリシア風ではなく、きわめて不完全なフランス風だということはわかっているさ」と述べているのである。

むしろ、それは一つのステップとして、考えているようである。はっきりとファンタン宛の手紙の中で言っている、「もっと、さらに行くべき先があり、もっとさらに作るべき美しいものがあるとはね」と。つまり、芸術の本質に向かってそれを見極めんがため、踏むべき段階だということであろう。

芸術の本質とは、画家ホイスラーにとっては、絵画の本質といいかえてもいいであろう。そして、それは歴史的には西洋芸術の伝統の中に変わらず秘められたものであろう。具体的にはギリシア、ローマ、すなわち古典古代であり、不完全とはいえ少なくとも古典古代を核に据えた擬古典主義ないしは新古典主義のアングルに学ぼうということである。

#### 4 伝統回帰

こうしたいわば伝統回帰は、十九世紀にかぎらないのは言うまでもないことだろう。古代ギリシアのヘレニズム期、ローマ時代、ルネサンス時代、さらにバロック時代やロココ時代ないし近代の古典主義と、絶えず繰り返されて来たことを思い起こせば充分であろう。まさに、西洋芸術の伝統と言うべきであろう。

ところが、二十世紀の先進的な芸術の中にもそうした伝統主義があると言えば、いささか奇を衒った物言いにならうか。たとえば、従来の芸術概念から断絶しようとしたダダの反芸術の中にもそれが見られるように思えるのである。

特に最大のダダイスト、マルセル・デュシャン（1887～1968）は、それをよく示しているといえないだろうか。たとえば、彼の《泉》（図4）は、いささか皮肉な語り口ではあるが、象徴的に伝統回帰を具現しているように思えるのである。

いうまでもなく、これは男性用の小便器によるレディ・メイド作品である。

1917年、デュシャンは、便器の端のところに「R.MUTT 1917」と記し、「リチャード・マット」という偽名のもとに、ニューヨーク・アンデパンダン展に6ドルを支払って、芸術作品として出品した。そうすることによって、芸術作品とは、たまたま美術展覧会、あるいは美術館とかいった場、文脈の中におかれたものにすぎない、ということを明解に示し、芸術概念に対する異議申立てを实践したのであった。次の引用文は、ニューヨーク・ダダの機関誌『ザ・ブラインド・マン』第2号（1917年5月）に掲載された抗議文で、同展委員を早速辞職したデュシャン自身が書いたものとされている。

「リチャード・マット事件。

六ドルの出品料を払った作品は誰でも出品できるという。リチャード・マット氏は〈泉〉をひとつ送った。この作品は間違いなく消え去り、金輪際陳列されなかった。

マット氏の〈泉〉を拒否する根拠は何であったか。

- (1) ある連中はそれが不道徳で卑俗だと主張した。
- (2) またある連中は、それが剽窃である——つまり、単なる衛生陶器屋の器具にすぎぬ、と主張した。

さてマット氏の〈泉〉は不道徳ではない。浴槽が不道徳でないように。それは衛生器具屋のショー・ウィンドーで毎日見ることのできる品物である。

マット氏が〈泉〉を自分の手で作ったか否か、はたして重要なことではない。彼はそれを選んだのである。彼は生活の日常的な品物を取りあげ、新しい題名と新しい観点の下でその有用な意味が消え去るように、それを並べたのである。つまり、あの物体にたいする新しい思考をつくり出したのだ。衛生器具についてはお笑い草である。アメリカがつくり出した芸術品といえば、衛生器具と橋だけではないか。」（東野芳明訳）<sup>(9)</sup>

ここで、デュシャン(?)が「……自分の手

で作ったか否か、はたして重要ではない。彼はそれを選んだのである」といっているのは、いわゆるオブジェ・トゥルヴェのあり方を語っているのだが、ホイスラーの『十時』の中の「……芸術家は、生まれながらに、これらの要素を取り出したり、取捨選択して、科学的に集め、その結果、美なるものをつくりだす。」<sup>(10)</sup>という言葉を思い出させる。もちろんこういう考え自体も、ボードレールなどにも見られるものでホイスラー独自のものでないとはいえ、言ってみれば一面ではオブジェの概念も十九世紀が考えた制作上の絵画観の延長線に沿うようなものといってもよいであろう。<sup>(11)</sup>

「アメリカがつくり出した芸術品といえば、衛生器具と橋だけではないか」とは、強いて言えば、アメリカでは、工業製品しかない、「芸術」＝「人間が創り出したもの」と言えば、こんなものしかないじゃないか。つまり、西欧人が考える意味で、伝統なんかないと言っているともとれなくもない。

デュシャンは、ルーヴル美術館のレオナルドの『モナ・リザ』の絵はがきにひげをつけたパロディ作品（図6）を作ったりしたことでも知られる。「泉」というタイトルも、ひょっとすると、同じルーヴルにあるアングル晩年の絵画作品《泉》（図5）からとられたのかもしれない。そして、先の抗議文の最後で、いわばアメリカ人にとってアングルの《泉》にあたるものは、この便器なんだよと、かなり挑発的な攻撃性をも秘めた陳述をしているといえないだろうか。

そして、何かそこに西欧の伝統に対するヨーロッパの芸術家としてのデュシャンの自負心を感じることはできないであろうか。もちろん、それを正面切って言っているのではないが。

便器《泉》は、新古典主義作品特有のまさしくあの陶器のごとく固く冷たくつややかな裸婦の肌を想起させるであろう。ただ、こちらの《泉》は、本物の陶器で排泄の用に供されるものではある。さらに排泄はといえば、面白いことに生殖をつかさどるのと同じ器官で行われる。こう連想することで、男女間の性愛、さらに生

命をも思い起こさせはしないだろうか。

デュシャンの《泉》は、芸術の成り立ちに対する辛辣な懐疑であると同時に、西洋美術の伝統に対する諧謔的でありながら痛烈な挑戦であるにちがいない。しかし、どこかそうした否定的な意味合いだけでなく、それを越えて、普遍的な人間の愛ないしは生の暗喩としての、ヴィーナスを思わせはしないだろうか。だとすれば、アングルを介して、古典古代的テーマのヴィーナス像に連なることになって、教条的には戦いを挑んだ伝統的芸術に帰ることになる。

デュシャンが女装(図7)したときの偽名、「ローズ・セラヴィ」(Rose Selavy = rose, c'est la vie)、直訳すれば、「薔薇、それは生命よ」。言うまでもなく、薔薇はヴィーナスの持物、ヴィーナスは古来、美と愛の女神であるとともに、豊饒の女神、大地母神であり、生命の源である。言わば、デュシャン自らが、ヴィーナスに扮したことになる。かくのごとくデュシャンの《泉》も“生命の泉”として、裸体のヴィーナスを想起させることは否みがたいのではないだろうか。

思えば、この《泉》に限らず、代表作《大ガラス作品》をはじめ、いわゆる《遺作》にいたるまで、デュシャンの作品は、多くは愛ないしはエロスがテーマになっている。一般にそれは錬金術の考え方から来ているとされている。しかし、ある意味では近世以降の錬金術それ自体も古典古代の思想の末裔と言えよう。その意味でも、デュシャンもきわめて、西欧的で伝統的な芸術家であると言えないであろうか。

ホイスラーが、アングルの弟子でなかったことを嘆いたように、あるいはルノワールが、古典主義時代アングルに傾倒したように、推測のとおりデュシャンも《泉》によってアングルに結びつくとすれば、そこに不思議にも脈々とした西欧芸術の伝統が還流していると言えないであろうか。

## 5 ヴィーナス像

古代ギリシア時代のクニドスのアフロディー

テ以来、裸体像としてのヴィーナスは、とりわけ西洋のもう一つの古典時代＝ルネサンス以降、まさに伝統的な主題となった。デュシャンも愛とかエロスに関わるという意味で、ヴィーナス像を描いたとすることができるが、ヴィーナス像としての裸婦像を描いた画家として、近代、現代でもっとも有名なのは、絵画が進歩するなんてことを信じなかったルノワールであろう。

特に晩年の強烈な生命感を放散するあの豊満な肉体のヴィーナス像は、のちにデュシャンへと連なるエロス表現といえは言い過ぎであろうか。ルノワールは、ヴィーナス像を描くことによって、本源的生命を描くとともに、西洋の伝統の中に自らを置いていると言えよう。いわば、普遍的な西洋の芸術言語で表現しているのである。

実はホイスラーも、晩年、ルノワールと同様若い女性の裸体像をさかんに描いている(図8)。不思議な符合であるが、あるいはホイスラーの場合もルノワール、デュシャンが印した脈絡の中においてみることはできないだろうか。つまり、ホイスラーも芸術の進歩を信じなかったように、特に晩年、より伝統的な主題でヌードを描くことによって、西洋芸術の伝統に帰っていたのではないだろうか。

先進の芸術家にとって、伝統は乗り越えるべきものとして、よりそれを意識すればするほど、表現の道具としての筆や絵具、鑿、と同じように、古来変わらぬものとしての伝統にあらためて遭遇するとき、芸術そのものも進歩発展する類のものではないことが一層実感されるのではないだろうか。言うならば、科学者や技術者の科学技術ではどうしようもないものが、芸術なのである。そのために、芸術家は、絶えず、過去の芸術に範を求め、伝統に回帰する。それは、ギリシア・ローマといった西洋文化の源泉の芸術である場合もあろうし、そうした源泉から派生した近い過去の芸術に範を求めることもあろう。

十九世紀にもっとも近い過去、そしてフランスの趣味を根底で規定している時代といえは、ロココであろう。

## 6 ロココ

ロココもまた、全般的な特徴としてはきわめて洗練されたエロティシズムを挙げることができるであろうし、あるいは風俗化されているとはいえ、生命、エロスと結びつく独自のきわめて甘美なヴィーナス像を創り出したことも注目すべきであるといえよう。

ルノワールのヴィーナス像も直接的にはロココのヴィーナス像に範を求めていると言えないだろうか。ワトー（1684～1721）、ブーシェ（1703～1770）、フラゴナール（1732～1806）の裸婦像がルノワールの頭から離れなかったのではないかと思われるのである。たとえば、外見的ではあるが、ルノワールの《パリスの審判》（図9）に、ルーヴルにあるワトーの同じ主題の作品（図10）の中の裸婦像とによく似た後向きのポーズをした裸体が描かれていることによっても示すことが出来よう。

また、ロココは、ことのほか装飾的に、現世を描きながら、この世ならぬ虚構の世界を創り出している。つまり、現実を写実主義的に描いていないのである。この装飾的な虚構の世界、軽やかな楽の音が響く小宇宙、現実とは隔絶した別の空間、いわば至純の美の世界。それは、遠くプラトンのイデア界に通じるものなのかもしれない。だとすれば、現実世界とは別個の世界を描くとされている抽象絵画、非対象絵画とか呼ばれるような二十世紀の絵画も、まさしく、ロココからルネサンスのネオ・プラトニズムにもさかのぼって、古典古代の理念的な宇宙観に基づく、芸術といえまいか。その意味でも、あるいは、まさに芸術は進歩しない、永久不変であるともいえよう。

十九世紀の芸術家が、そうしたことを意識していたかどうかは、別にしても、ルノワールなりホイスラーなりが、あるいはドラクロワが直観的に目に見える現実の世界を描こうとするレアリスムを否定して、絵画の独立した世界を想定していたのは確かである。そのために、同時代人として対立関係にあったドラクロワはさて

おき、ルノワールとホイスラーが、アングルに与していったことは頷けるであろうし、新古典主義の前の様式ロココへと遡及していく過程も当然といえば当然であろう。フランスにいて、顔を後ろに振り向けば、学ぶべきものはそこにあったのである。

もちろん、直接的に学ぶべき古代の遺品は十九世紀ともなれば、豊富であったろう。しかし、その古代を見る当時の芸術家の趣味の傾向は前世紀のきわめてフランス的なロココ趣味の視点からだったのではないだろうか。

そして、それは具体的にはルーヴルの所蔵品から涵養された趣味といえまいか。さきのルノワールの関連で述べたワトーの《パリスの審判》もルーヴル所蔵であり、デュシャンのパロディの元になったレオナルドの《モナ・リザ》も、アングルの《泉》も、ルーヴルの所蔵である。直接的には、芸術の領域で伝統といったとき、ルーヴルに代表される美術品展示施設である美術館、博物館であるといえよう。したがって、デュシャンの《泉》に対しての弁護で、「アメリカが作り出した芸術品といえれば、衛生器具と橋だけではないか」と揶揄しているのは、アメリカには西洋芸術の伝統がないことを言い、かりにルーヴル所蔵のアングルの《泉》に当たるものがあるとすれば、それは衛生陶器屋の陳列窓の中にあるものだ、と言っているともとれよう。もっとも、好意的に解釈すれば、そんな西洋の伝統から最初から離れて、まったく別のものを創り出せばよいではないか、と一般的なダダイストの姿勢を示したものとしても理解できようが。

実はホイスラーの場合も、ロココあるいはルーヴル美術館との関連がすでに指摘されている。それは、1984年ホイスラー生誕百五十周年を記念して開かれた、ワシントン、フリア・ギャラリーのホイスラー展の折の図録の論文の中で、展覧会の組織者デヴィッド・パーク・カーリーが、ルーヴル所蔵のワトーの作品《ジル》（図11）とホイスラーの《白の娘》（図12）が、白を基調とした、人物立像であるとして、比較検討している。さらに、ホイスラーの先進性を立証す



るため、ロココの装飾性と現代芸術とを結びつけようとする傾聴すべき論拠も、この論文には記されている。<sup>(12)</sup>

カリーの論文は、その他の点においてもきわめて啓発に富む論文である。特にロココないし、ワトーとホイスラーを結びつけているその観点とホイスラー晩年の裸婦像に関する記述は、注目すべきものであると言えよう。というのは、これまでのこの小論で、述べてきた、ルノワール、デュシャンとの関連でも符合するからである。

しかし、あまりフランス・ロココだけにこだわって言及する必要もないかもしれない。たとえば、カリーは、《白の娘 The White Girl》(図12)をワトーの《ジル》(図11)とウドリーの《白い家鴨》(図13)としか比較していないが、むしろ全身の立像と言う点であれば、イギリスの肖像画家ゲインズボロ(1727~1788)の作品《ジョナサン・バートル像》(1770年頃 図14)も、考慮に入れるべきではないだろうか。ゲインズボロのこの作品は「ザ・ブルー・ボーイ」と呼ばれて有名であるが、それより前、ゲインズボロのライヴァル、レノルズ(1723~1792)は「ザ・ブラウン・ボーイ」と呼ばれた《トマス・リスター像》(1764年頃)を描いている。さらに、ゲインズボロは「ザ・ピンク・ボーイ」と称される《マスター・ニコルス像》を1782年頃に描いている。

イギリスの代表的な肖像画家が、色合が違うとは言え、一つの色調を中心にした、人物立像を描いているのである。さらにボーイとガールの違いがあるとはいえ、まったく似たような命名である。ホイスラーが、イギリスの肖像画の“伝統”に何らかの刺激、示唆を受けたのではないかと想像してみるのもあながち唐突とも言えないだろう。

## 7 伝統の継承

ある人物の思い出によれば、ホイスラーは、「芸術は、常に同じなんだ。変わるなんてことはないんだ。芸術は、永久不変だ」と語ったそ

うである。ところが、その人物にはホイスラーの『十時』を読むまでそのことの意味がよく理解できなかったらしい。<sup>(13)</sup>

まさしくホイスラーの『十時』は、芸術至上主義の思想を語ったものであると同時に、“芸術の不変”を語ったものであるとも言えよう。ホイスラーの芸術観の根幹には、この芸術は不変なのだと言う認識があったのである。そして芸術が不変だとは、とりもなおさず“西洋”芸術が不変であるということの意味しているであろうし、我々は“西洋”芸術の伝統を継承しているのだと自負しているのである、と言い換えてもよいであろう。

ホイスラーは、早くから日本の諸物や日本美術の構図法などを取り入れた、ジャポニズムの画家として知られている。さらに、前の思い出を語った人物が日本美術とその西洋への影響について触れたとき、ホイスラーはこう答えたという。「この場合、影響といっても、西洋美術においては伝統の継承であって、革命ではない、なぜなら芸術は変化しないのだ」と。まさに、芸術は進歩しないという同じような主張が、ここでもつらぬかれているが、それは決定的な影響を与えた外来の日本美術によっても、変わることはないという信念にも等しい“西洋”芸術に対する信頼とでもいえようか。ホイスラーははっきりと言う、自分の芸術は、日本美術によって変化もしなかったし、最初から最後まで常に同じなんだ、と。<sup>(14)</sup>これは、自分は、永久不変の芸術の伝統に依拠しているのだと、いささか不遜とも言える主張であるといえよう。

しかし、日本の浮世絵研究者の次のような明言を聞くとき、ホイスラーのいった芸術の不変の意味が、一層了解できるのではないだろうか。

「……浮世絵が、欧州近代芸術の発展に寄与したことは否定できない事実である。しかしフランス近代美術の発展には種々の原因があり、浮世絵もそのうちのただ一つであることを知らなければならぬ。従ってその刺激とか影響とかは、変革をうながした契機ではあったが、決して本質を変化せしめたものではなかったので

ある。この事実は、両者を比較すれば明らかであって、浮世絵と印象派或は表現派とは、まったくその本質をことにしている。それらは近代の合理主義的精神や感覚を表現し、変革にさいしても自主性を失わず、自己の道を歩んでいるのである。したがって浮世絵をそのままに、或はその伝統を継承し発展せしめたものではなかった。この事はわかりきったことでありながら、影響を重視するあまり、本質の相違を見失うおそれがあるから一言つけ加えたに過ぎない。

フランス近代美術のあとをかえりみると、新しい運動がおこる場合、はじめは過去の伝統を否定するがしかし進展するうちにはいつのほどにか伝統をかがやかし、新しくこれが豊富にされている。印象派のごときもそのはじめは、絵の具箱をひっくりかえしたもののしられたが、今日これを見ると、近代の合理精神や感覚によって、伝統がいかされていることが知られるのである。異国の芸術によって誘発されることがあっても、決して自主性を失っていない。外国文化に接した場合、とかく自主性を失いがちなわれわれは、とくにこの点を銘記しなければならない。<sup>(15)</sup>

文中では印象派とされているが、まさにホイスラーのことを言っているようにきこえる。たとえば、「絵の具箱をひっくりかえしたもののしられた」というのは、ラスキンが、ホイスラーのノクターン作品に対して「公衆の面前に絵具壺を投げつけた」作品だといって、酷評したことを明らかに想起させるのであろう。

まさしく、ホイスラーが言っていることと同じであろう。確固とした伝統が、西洋芸術の中にはあって、ときに伝統が否定されることがあっても、それが失われるのではなくて、さらにそれを豊かにされるとは、結局それは決して変わらない、不変であるということになりはしないだろうか。いかにも、この認識の上で、西洋の芸術家は制作していたといえよう。

その伝統がどのように、近代、現代の芸術と関わっているかは、個々の芸術家によって、異なるであろう。たとえば、ホイスラーは、もと

もと「衛生器具と橋だけ」の“芸術”をしか持たない国のアメリカ人であって、それだからこそ、一層西洋の伝統を意識していたと言え、少々穿ちすぎた見方になるかもしれないが、西洋近代文明が危機の状況に直面してしまった二十世紀のデュシャンがあらためて、執拗に生涯を通じて伝統的な主題であるヴィーナスや愛ないしはエロスを追い求めて、芸術そのものに問いかけたことを、思い浮かべるとき、一つの危機状況にいたって、立ち止まるとき、自らの依拠する、存在理由、存在証明のようなものとして、あるいは、あらためて参照すべきものとして、伝統が表われて来るのでないだろうか。おそらく、それは芸術に限らないことであろう。だからこそ、我々は過去を問題にするのであって、ある意味で十九世紀の変革期にあったホイスラーにいたっても、やはり芸術は永久不変だと言って、伝統を振り返り、自分はこの伝統を継承しているのだという意識をもたざるを得なかったのではないだろうか。

[註]

- (1) 池内紀「敵をつくる優雅な方法」——ホイスラーとワイルド」(『ユリイカ』1976.5、Vol.8-5、特集オスカー・ワイルド ダンディズムの栄光と悲惨、p.170)
- (2) John Walker, *James Abott McNeill Whistler*, New York, 1987, p.150f.
- (3) 拙稿「ホイスラーのテン・オクロック」(東海女子大学紀要第6号、1986) および「ホイスラーと現代絵画——テン・オクロックをめぐる——」(同大学紀要第8号、1988)
- (4) J. McN. Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, the Dover reprint of the 2nd edition in 1990, New York, 1960, p.154f.
- (5) 引用箇所は、「現代世界美術全集4 ルノワール」(富永惣一解説、1969年 集英社刊)所収、佐々木英也訳編「ルノワールのことば」によった。今回は直接原著にあたって、確認できなかったが、ルノワールの古典主義も、西洋芸術の伝統を考えると、別個に考察してみるに値する重要な問題であろう。すなわち、本稿の趣旨でもある、伝統を否定的にではなく、肯定的に近代ないしは現代芸術の重要な要因ととらえて、ルノワールの古典主義の時期も肯定的に再評価すべきだと思われる。
- (6) Whistler, *op.cit.*, p.135.
- (7) une lettre à Fantin-Latour, septembre, 1867. [Bénédictine, WHISTLER IVe, (*Gazette des Beaux-Arts*, XXXV, p.233f.)]
- (8) Eugene Delacroix, *Œuvres Littéraires*, vol.I, 1923, Paris (publiée sous la direction de M. Elie Faure.), p.58.; アンドレ・リシャール『芸術批評』村松剛訳、白水社、1967年、p.114。リシャールのこの著書は概説書ではあるが、ホイスラーの芸術観の源泉を考えるにあたって、ほかにも有益な指摘がある。たとえば、「ベルニーニは、『フランスに滞在していたときに(1665)意見をもとめられ』若い人たちを教えるために』学校に古代の美しい作品を置くことをすすめていた。『彼らの美に関する観念を陶冶するためであり、これに彼らの一生を通じて役立つことになるだろう。はじめから自然に即してデッサンをさせることは彼らを損なうことになる。自然はほとんどいつも弱々しく、つまらないものだから。』古代の作品は正しいプロポーションを啓示するのだ。」(p.68)の部分の特に「自然はほとんどいつも弱々しく、つまらないものだから。」というのは、ホイスラーの『十時』における、「自然はいつも正しいのだ、という主張は、芸術的には正しくないのですが、一

般にはそれは真であるとされております。自然はいつも間違っていると言ってもいいくらいなのです。」(Whistler, *op.cit.*, p.143.)と符合するように思える。ホイスラーは確かに新しいことを言っているわけではない。むしろ、伝統的な芸術観の上に自己の理論を組み立てていたと言うべきであろう。しかし、だからと言って、ホイスラーの芸術および理論を二番煎じ、二流であると言うことは出来ないであろう。むしろ、そうした考え方そのものは、言わば普遍的なものであったと言うべきではないだろうか。

- (9) 東野芳明『マルセル・デュシャン』美術出版社、1977年、p.264f.
- (10) Whistler, *op.cit.*, p.142.
- (11) ボードレールは、自然を、芸術家にとっての一冊の辞書に譬え、辞書から言葉を選ぶように、制作することを言った。; 拙稿「ホイスラーのテン・オクロック」(東海女子大学紀要第6号、1986)参照。
- (12) David Park Curry, *James McNeill Whistler at the Freer Gallery of Art*, 1984, Washington, p.39.
- (13) E. R. & R. Pennell, *The Whistler Journal*, Philadelphia, 1921, p.31.
- (14) *Idid.*, p.31.
- (15) 中井宗太郎『浮世絵』岩波新書、1953年初版、1984年特装版、p.154f.

[追記]

註(8)原文飼料は、永年ドラクロワを研究されている橋秀文氏(神奈川県立近代美術館)のお持ちのものを、拝見させていただいた。記してその御厚意に謝意を表す。

[résumé]

Whistler and Tradition

Isao Nakayama

Whistler insisted on it that art had been always the same, and was eternal. He had a deep conviction that art was unchangeable. Impressionist Renoir thought likewise, and said that painting was not changeable. It is true that we can take Whistler to be a progressive artist. But he used to say, "Art is limited to the infinite, and beginning there cannot progress." (*Mr. Whistler's ten O'clock*)

For Europeans Western art originated the classical period. Both Whistler and Renoir had been going to follow Ingres, great of classicism. And in their last years they were painting a lot of female nudes or venuses. Of course nude is the western traditional subject. In twentieth century, Dadaist Marcel Duchamp had also produced works of nude or erotic theme again and again throughout his life. It may safely be said that Duchamp as well as Whistler was concerned with a matter of tradition or Western art as their own identity.

If an artist would desire a new art, he had to put a question to art-itself and maintain his own identity, which is the foundation of his art. That foundation is, in other words, the tradition which has been unchangeably succeeded.

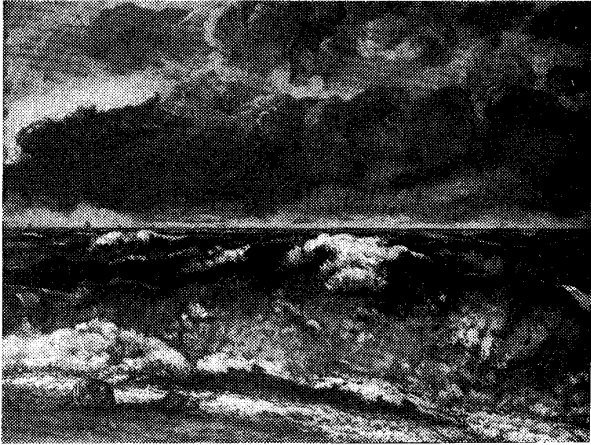


図1 クルーベ  
《波》1870年 油彩、カルヴァス 112×144cm  
ベルリン国立美術館

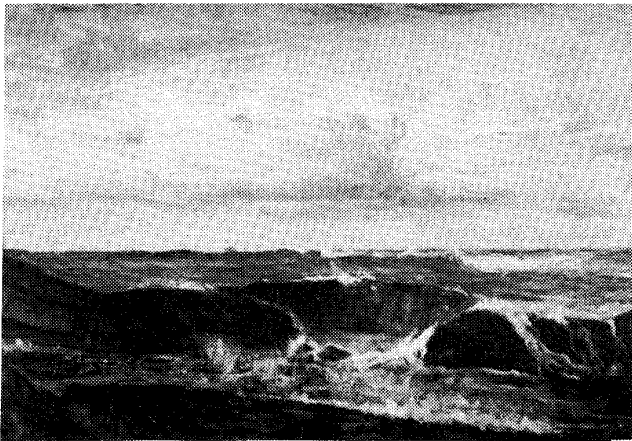


図2 ホイスラー  
《青い波：ピアリッツ》1862年 油彩、カンヴァス  
62.2×87.6cm  
コネティカット州ファーミングトン  
ヒルステッド美術館



図3 アンリ・ファンタン=ラトゥール  
《ドラクロワ礼賛》1865年 油彩、カンヴァス  
160×250cm パリ オルセー美術館  
[上段左より] コルディエ、アルフォンス・ルグロー、  
ホイスラー、ドラクロワ(額縁内肖像画)、マネ、  
ブラックモン、バルロワ [下段左より] デュランティ、  
ファンタン=ラトゥール、シャンフルリー、  
ボードレール

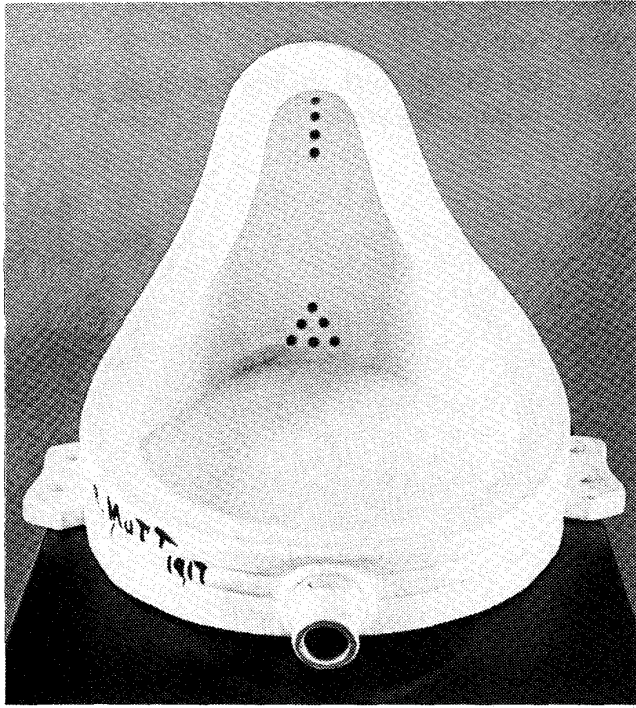


図4 マルセル・デュシャン  
《泉(レプリカ)》1964年 [原作 1917年]  
63×46×36cm ミラノ、シュワルツ画廊



図5 アンゲル  
《泉》油彩、カンヴァス 164×82cm  
パリ、ルーヴル美術館

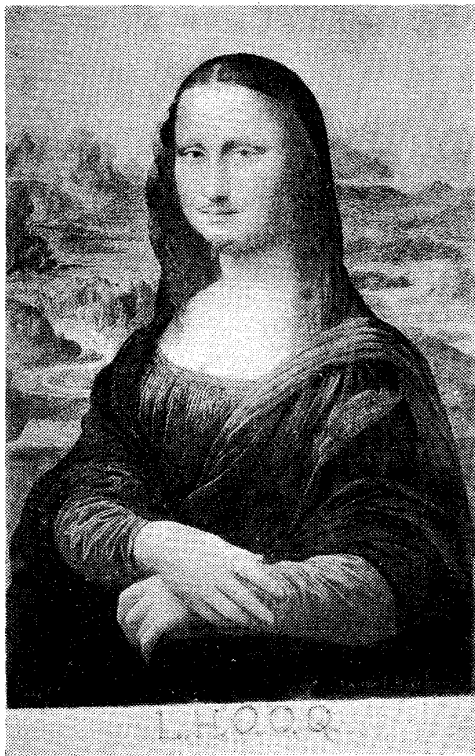


図6 デュシャン  
《L.H.O.O.Q.》修正レディメイド：  
モナリザの複製、鉛筆 19.7×12.4cm  
パリ、個人蔵



図7 マン・レイ撮影  
「女装のデュシャン」ローズ・セラヴィ」1924年

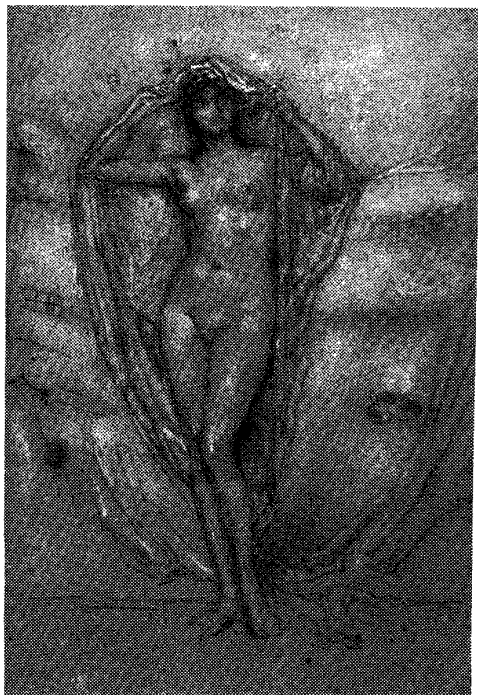


図8 ホイスラー  
《ヴィーナス・アシュタルテ》1890年代  
紙、パステル 27.6×18.5cm  
ワシントン、フリーア・ギャラリー



図9 ルノワール  
《パリスの審判》1908年 カルヴァス、油彩  
80×99.4cm  
オスロ、ハルフォンセン・コレクション



図10 ワトー  
《パリスの審判》1720年頃 板、油彩 47×31cm  
パリ、ルーヴル美術館





図11 ワター  
《ジル》 1717~19年 カンヴァス、油彩  
184.5×149.5cm、パリ、ルーヴル美術館



図12 ホイスラー  
《白のシンフォニー、No.1：白の娘》1862年  
カンヴァス、油彩、214.6×108.0cm  
ワシントン、ナショナルギャラリー

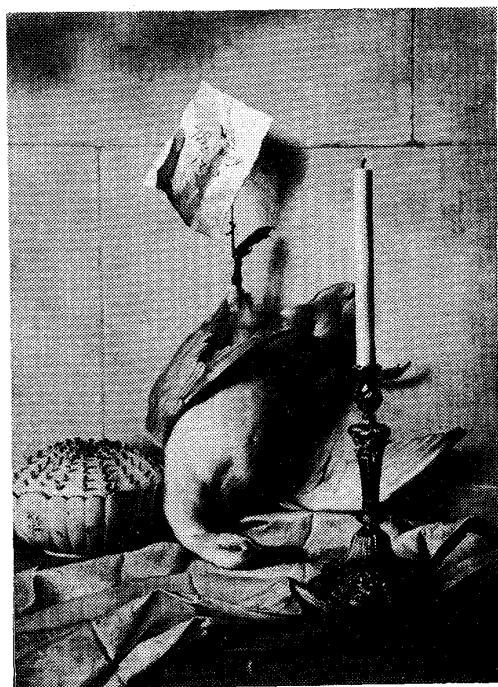


図13 ウドリー  
《白い家鴨》1753年 カンヴァス、油彩  
95.3×61.9cm、ロンドン、個人像



図14 ゲインズボロ  
《ジョナサン・バドール像(ザ・ブルー・ボーイ)》  
1770年頃 カンヴァス、油彩 177.8×121.9cm  
サン・マリノ(北米) H.E.ハンティントン・  
アート・ギャラリー