



Title	ヴィクトリア朝時代のロンドン：絵画と文学のなかの都市像
Author(s)	斎藤, 隆文
Citation	大阪外大英米研究. 1994, 19, p. 153-168
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/99174">https://hdl.handle.net/11094/99174</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# ヴィクトリア朝時代のロンドン — 絵画と文学のなかの都市像

齊 藤 隆 文

1837年のヴィクトリア女王の即位に始まるヴィクトリア時代は、先の世紀に始まったイギリス社会の大変動がさらに拡大された形でロンドンを巻き込んでいった時代である。産業革命の結果人々はますます都市に流入し、ロンドンの人口は加速度的に増大する一方、そこに住む人々の貧富の差はさらに拡大していった。ロンドンの人口で言えば1801年に959,310人であったものが、1901年には4,536,267人まで急増している<sup>1)</sup>。社会資本の整備はそのような急激な変化に追いつかず、ロンドンに住む人々、特にまともな職にありつけない人々の惨状は当時の多くの文献が語るところとなっている<sup>2)</sup>。

このようにヴィクトリア朝ロンドンは技術革新と人口増大によって18世紀ロンドンとはまったくその様相を変えていったのだが、その中で最も注目されるのは鉄道とガス燈の出現である。1830年代から次々に完成していったロンドンと各都市を結ぶ鉄道は、ロンドンの外観だけではなくあらゆる面に変化をもたらしていった。鉄道建設とそれにともなう道路建設によって、ロンドンの町中が至るところ掘り返され、また多くの人々が立ち退きによって家を失っていった。裕福な人々は都市からますます離れて住み都心に通うようになり、行き場のない貧しい人々が仕事場に近い都心近くに住むなど、ロンドンは二つの世界、すなわち暗く得体の知れない世界とまばゆいければ深い世界とに分離していったのである<sup>3)</sup>。

鉄道のように物理的にではなくもっと穏やかにしかしつかく人々の生活に大きな変化をもたらしたものは、ガス燈の出現であった。シヴェルブッシュはその著 *Disenchanted Night* のなかでヨーロッパにおける明かりの歴史を

展望しているが、それによるとロンドンにおいて初めてガス燈が出現したのは1810年頃で、その後10年位の間にガスを供給する体勢が急速に整えられ1822年には200マイルの長さのガス本管がすでに敷設されていた。<sup>4)</sup> それまでの灯油ランプに代わって街路を照らし始めたガス燈は19世紀後半には都市の夜を飾るメディアとして人々を魅了したのである。

以上のような多様な変化をたどるロンドンはそこに活動する文学者あるいは画家たちにいかなる姿を見せていたのであろうか。その眼に映じたイメージを彼らはどのようにその作品の中に定位させていったのであろうか。ブリッジズの言うように文学者と違って購買者を意識せざるを得ない画家たちは混乱したロンドンの様子をたいていは無視して描かなかったのは事実であろう。<sup>5)</sup> しかしワイルドが町の生活こそ人のなかの文化的要素を刺激するというとき、都市がそこに住む芸術家に及ぼす影響の大きさをはっきりと言い表していたといえる。事実ヴィクトリア朝に至っては都市の人口が田舎に住む人の数を上回ったことや、ワーズワース (William Wordsworth, 1770-1850) をはじめとする自然詩人たちの影響が減少するにつれ、再び人々の関心と活動の中心はロンドンに移っていったのである。この小論では詩人を中心とする文学者と画家のいくつかの代表的な作品を検討することによって、ヴィクトリア時代のロンドンの文学的芸術的意義を考えたい。

ヴィクトリア朝を大きく二つに分けるとすればロンドンが発展を遂げる準備段階にあった前半と、1850年ころを境にして「世界都市」として確立していく後半とに分けられる。前半に特に活躍した文人の代表はディケンズ (Charles Dickens, 1812-70) であろう。その他のロンドンにかかわりのある文学者たちの多く、たとえばラスキン (John Ruskin, 1819-1900)、ペーター (Walter Pater, 1839-94)、アーノルド (Matthew Arnold, 1822-88)、ハーディ (Thomas Hardy, 1840-1928)、ブラウニング (Robert Browning, 1812-1889)、ブリッジズ (Robert Bridges, 1844-1930) などたいていはヴィクトリア朝の全般を通じて活躍している。

画壇についていえば、ロイヤル・アカデミーに所属する画家たち、ラファ

エロ前派に属する画家たち、そしてフランス印象派の影響などを受けヴィクトリア朝後期に活躍したロンドン印象派と呼ばれる人々がいる。もちろんこれらの画家たちの全部がロンドンを描いたのではなく、先程も述べたように、ロンドンを描いた絵は多くはなかった。ロイヤル・アカデミーに所属する画家たちは特に風俗画や歴史画に重点を置き、ディケンズの描いたような産業主義の引き起こした諸問題が最も深刻に現れる都市は題材とはならなかったのである。後で検討するラファエロ前派にしても、ロンドン印象派にしても、以前の時代と同じ意味ではロンドンの風景を描くことはなかったといえよう。ロンドンの郊外が次々に開発されていき都市の拡大が続くにつれ、もはやターナー (Joseph Turner, 1775–1851) やコンスタブル (John Constable, 1776–1837) <sup>8)</sup> がしたようにロンドンを絶対的善としての大自然の懷に抱かせるというようなことは物理的に考えられなくなっていたのである。ブラウン (Ford Brown, 1921–93) が描いた『英国の秋の午後、ハムステッドの風景–1853年』と題する絵はそれを象徴的に示しているように思われる。ターナーやコンスタブルが遠くにロンドンを配置し、それを包み込むように大自然の風景が描かれたのに反し、ブラウンでは遠くにあるはずのロンドン中心部はほとんど無視されている。逆にそれを包むはずの大自然の中に開発によって建てられた家のけばけばしい赤い屋根が大きく前景として描かれているのである。なぜそのような醜い風景を描いたのかというラスキンの質問にたいして、ブラウンは窓からそんな景色がみえたからだと答えたのであった。またロンドンではないが、ターナーの『ロンドン』(1809) <sup>9)</sup> とほぼ同じ構図を使って描かれたワイルド (William Wyld, 1806–89) の『マンチェスター1851年』の風景においては、無数の煙突から出る煙がすさまじく描かれ、ターナーの場合とは違って、自然はこの煙に圧倒されその煙を浄化する機能などはほとんど喪失しているように見える。

このように見てみるとトポグラフィカルなロンドンの風景は別にして、ヴィクトリア朝時代にはロンドンの街の外観は少なくとも芸術家の関心をほとんど引きつけることはなかったといってもよいだろう。それではロンドンの室

内風景あるいは人々の生活の場としてのロンドンの内部風景についてはどうであろうか。18世紀にはホガース (William Hogarth, 1697–1764) が小説家の向こうを張って物語性のあるロンドンの風景を描いたのは周知の通りである。同様にヴィクトリア朝時代前半には「現代のホガース」と称されたクルックシャンク (George Cruikshank, 1792–1878) をはじめとする多くの挿絵画家たちが活躍した。しかしながらこれら挿絵画家たちの作品は当時の画壇において芸術作品と見なされる事はなかった。その原因のひとつにはヴィクトリア朝において出版ジャーナリズムが隆盛するにつれ、量産とスピード化を急ぐあまり、挿絵画家と彫版師と刷師とが分業で挿絵を完成することになり、下絵がどんなにすぐれていようとも挿絵の成否は彫版師のうで次第で決まってしまうというような事実があった。<sup>11)</sup> その上当時の挿絵がロンドンのさまざまな生活風景を描いているとはいっても、その挿絵画家の対象に向ける眼差しは物事の本質に迫りそれに統一と表現を与える眼ではない。彼らの関心はおうおうにして人々の目を引き、興味を起こさせることだけに向けられてしまい、そのためにその作品は芸術の持つべき完成度を持ちえなかったのである。当然彼らの作品に支払われる報酬は画壇とは雲泥の差があった。ディケンズはクルックシャンクの『酒びん』の連作について、飲酒とその悲劇を中心に描くのではなく人々を飲酒に向かわせている根本原因に目を向けるべきだったと批判したが、まさにこれは以上のような事情を象徴しているといえるだろう。

このようにヴィクトリア朝前半においては小説においてディケンズが当時のロンドンの様々な情景を描き、また多くの挿絵が描かれたことを別にして、詩人と画家の眼はロンドンの外観のうえにも、あるいはその内部の風景にも注がれてはいなかったのである。しかしながらロマン派詩人たちが去り、ヴィクトリア朝も1851年の万国博覧会を経て中期に差しかかるころ、画家や詩人のなかに新しい動きがみえてくるように思えるのである。例えばエッグ (Augustus Egg, 1816–63) の有名な『過去と現在』(1858) について見てみよう。

この作品は妻の不貞の為に裕福な家族が破綻し、夫婦の子供である二人の姉妹が零落し、その妻が不義の子供を抱えてホームレスになるという3部作である。このように絵にストーリーを持たせ連作する方法は18世紀の画家ホガースに習ったものといえる。ここでは都市の裕福な家庭の内部を描く第一の絵と窓の外に夜の都市の暗い影が見える粗末な部屋の中でその身を嘆く二人の姉妹を描く第二の絵、そしてウォータールー橋の下に身を隠す幼児をかかえた母を描く第三の絵という構成が見られ、当時のロンドンの社会階層をある意味で代表している。そしてこれらの絵には、場面の背景を暗示する幾つかの象徴的な事物例えば割れたリンゴ、壊れたランプなどが描かれている。<sup>13)</sup>しかしながらここで注意したいのは最初の絵と第二の絵に描かれているカーテンである。特にホガースの版画において描かれた窓にカーテンがなく外からは中をそして中からは外の風景が何の妨げもなく見通せる事を思い出すとき、19世紀の画家たちが描く窓に厚いカーテンがかかっているのは注目してよいと思われる。

カーテンについては前掲書 *Disenchanted Night* のなかでシヴェルブシュは照明との関係を次のように指摘している。19世紀の始めアルガン式ランプの登場とともに、その明るさを和らげて拡散させる働きを持たせるために笠がランプに取り付けられるようになり、それとほぼ期を同じくして太陽光線の室内への取り入れ方にも変化が生じた。すなわち1800年ころまでむき出しであった窓にカーテンが掛けられるようになったのである。<sup>14)</sup>シヴェルブシュは続いてその理由について無意識のうちに外から射す光と世間の目を同一視した結果だと述べている。なぜ19世紀初頭になって人々が急に世間の目を気にするようになり、ホガースの版画がみせるような内と外の連続性が失われたのであろうか。それをもたらした様々な社会的背景についてここで詳しく触れる余裕はないにしても、ひとつ確かなことはカーテンを掛けるという行為と、社会と個人の断絶というビクトリア朝から現在に至る都市を特徴づける現象とは深くかかわっているという事実であろう。19世紀前後に当時の思想を代表したロマン主義運動が個人を基本にし、その向かう方向があくまで

も個人の感性と価値観の追及であったことを考え合わせれば、この運動を境として明確に個人と社会が分離を始めたといつてもよい。1850年から1870年にかけてガス燈が全盛期を迎えたとき、この光が通りを輝かせる一方において世間の目と同一視されカーテンによって遮断されたのも同様の理由からであった。ガス燈も日光と同じく外からやってくる光であり、しかもこれに使用されるガスは集中供給のため、その光りは社会を支配する資本家による個人を管理する光と見なされたからである。<sup>15)</sup>

以上のような背景を踏まえたうえでさきほどのエッグの風景を見ると、そこに描かれたカーテンはその風景をより興味深いものにしているように思える。まず裕福な家庭が描かれた第一の絵においては、左端に世間の目から家族の生活を守るべく厚いカーテンが掛けられている。この厚いカーテンに守られたヴィクトリア朝特有の倫理観が支配する家庭に外からの影響が妻の不貞という形をとって入りこむのである。夫の手には家庭に届いた妻の不貞を物語る手紙が握られ、その家庭に注がれる世間の目を象徴するように、今はカーテンが閉じられていない窓からは日の光が斜めから差し込みその家族と室内を照らし出している。第二と第三の絵は同時刻に設定されていることがいずれの絵にも描かれている月と雲の形で分かる。第二の絵では二人の子供が成長しひっそりと質素な生活を送りながら運命の苛酷さを嘆いている絵である。窓際に二人が寄り添い一人が窓の外に明るく照る月を眺めている。おそらく窓にかかる不釣り合いなほど大きな長いカーテンは昼間は日の光と世間の目を避けるために閉じられていると考えられる。しかし場面は夜であり、下界を照らしあらゆる人に平等に慈愛の光を注ぎ続ける月を眺めているのである。第三の絵では左端に不義の子供を抱いた母親が描かれ、川面を照らす月を眺めている。荒涼とした場面を一層寒々しいものにしているのは丸く大きく開いた橋げたの開口部である。第二の絵ではカーテンが外からの影響をしのぐ防御壁となっていたのに反し、この絵では親子は世間のあるいは現実の冷たい風に対してなんら防御方法をもち得ないのである。ここで注目すべきは月よりも絵の中心部に描かれて月に劣らず強い光で親子を照らすガ

ス燈であろう。当時全盛を極めたガス燈はまさに管理され工業化された光であり、それが世間の目を避ける何らの方法も持たず、ヴィクトリア朝社会の偏狭な倫理観の餌食となっているこの親子を照らし出すとき、それは社会的監視の光という象徴的な意味合いを担うように思われる。

このエッグの絵に見られるようなヴィクトリア朝特有のカーテンの内と外の関係については、美術評論家でもあるペーターがその作品『家の中の子供』において内側からの視点を中心に描いている。ペーター自身の幼年期の経験をもとに書かれたこの作品は一個人の精神の成長過程を辿るという形で書かれながら同時に当時のロンドンの中産階級の家が持っていた特徴を多分に反映しているのである。主人公フローリアンが住んだ家は「大きな都市の近辺」(172)にありそこからは尖塔やもくもくと天にまで噴き上げる煙などが望めたり又都会の影響がさまざまな形でその家にまで及んでいた。しかし英国人にとって家とは「しっかりと引かれたカーテンと笠のついたランプ」(179)のある家であるとペーターが言うように、その家もカーテンや高い壁のある家で、フローリアンはその隠れ家の中で外からの影響から守られながら成長していったのである。子供の魂の静寂はこの「閉鎖され閉じられた場所である家の静寂と一つになっていた」(181)。こうして彼の心のありようは次第に「家」と「家」に付随する知覚し得るもの、物質的なものと一枚の織物のようにしっかりと織りあわされ、それはフローリアンの精神そのものとなっていましたのである。しかしながら「家」という「安全な場所とそれに似た子供の魂に外界からの影響が「知らず知らず半開きになっていた窓から」(181)流れ込むように、入り込まざるを得なかった。フローリアンの魂の静寂を破ったのは外の世界のもつ美と苦痛の印象であった。それは例えば都会の「優美な人々の唇の優雅な曲線」(181)という形で、あるいは父の死を告げにやって来た老夫人の苦痛に満ちた泣き声という形で、あるいは悲しい音楽という美と苦痛が結び付いた形でフローリアンの心を打つのである。安逸と静寂に満ちた「家」に流れ込んだこうした印象はこの子供の精神をほとんど「病的」(181)なまでに揺すぶることになった。ペーターは子供の中に

育っていったそのような多感な心の活動を危惧の念を交えながら「眼のおさえがたい渴望」(181)と呼んでいるが、まさにこの眼の渴望こそが後の美術評論家としてのペーターの出発点であったといえよう。このようにペーターにおいて、「家」は外界からの様々な影響の中からその一部を選択的に受け入れることを可能にさせる場所であり、同時にいったん流入した印象が思ひがけなく大きな波紋を広げていく場所でもあったのである。

またフローリアンが宗教的感情を抱き始めたときも、そのきっかけは彼がその「家」のなかで目に見えぬ亡靈を夢想したり、聖書の挿絵をむさぼり見た(193)経験のためであった。こうしてフローリアンの物質美に対する思い(195)と宗教的感情は、「家」という閉鎖された静かな場所で養成されむしろ特異ともいってもよい子供の感性を育てていった。12歳の時にこの「家」を引っ越したあともフローリアンは自身の精神と一体となった「家」に対する郷愁を生涯抱き続けることになるのである。しかしながら引っ越しの日フローリアンが置き忘れた小鳥を取りに引き返したときの「家」の様子が「死人の顔のようであった」(196)とペーターが書くとき、この帰るべき「家」が持つある種の危うさと脆さがそこに示唆されているように思われる。ワーズワスにおいて魂の帰る場所が幾千年変わらぬ自然という絶対的存在であったのに反し、ペーターの帰る場所は死すべき存在いいかえれば時間的存在であり、ヴィクトリア朝ロンドンという場所と時代に存在しその影響を受け、また住居を移してからはペーター自身のなかにのみ存在しその魂の変遷とともに変容していかざるを得ない相対的な場所だということである。ワーズワスの指摘するように、<sup>17)</sup>都市で生まれ育つ人々が陥りやすい歪みや突飛さがこのような相対的な基準しか眼にしない状況から生まれるとすれば、ペーターのこの自伝的物語はヴィクトリア朝特有の自我と倫理観そして審美観がどのようにカーテンの後ろの隠れた空間で醸成されるかを見事に描き出しているといつてもよいであろう。もちろんワーズワスを賛美していたペーターがこの事実に気づいていなかったはずはなく、実際『家の中の子供』において、このような子供の気質を描写するときに「五感の横暴」('tyranny of the

senses'）とか「欲望」('lust') というような言葉づかいをすることによってこの「家」で醸成された気質の特異さを認識していた。その意味において、ペーターはワーズワスの思想的影響を強く受けているといえよう。ペーターは都市の人間特有の洗練された感受性を一方では賛美しその優越性を語りつつも、他方ではワーズワスの主張を半ば意識していたといってもよい。『家の中の子供』において、フローリアンが「遠い田舎へと連れられていった」(196) という描写で終わることは、当時のロンドンが新しい芸術を生み出す中心となっていく一方で都市に対立するロマン主義時代特有の自然観がある種の憧憬として根底に生き続けていたことを象徴しているように思われる。

こうしたロマン派的自然への思いはラファエロ前派の一人であったハント (Holman Hunt, 1827-1910) の作品にも現れている。1854年に完成を見たハントの『目覚める良心』は仰々しいまでに飾り立てられたヴィクトリア朝特有の室内風景の中にいる二人の男女を描いた作品である。ピアノの前にすわった男性のひざから今にも立ち上がりかけている女性の眼が窓の外をみているらしいことは、絵の左上方に描かれた鏡に、カーテンが左右に引かれ開け放たれた窓とその女性の後ろ姿が映っていることで判明する。女性が窓の外の樹木に象徴される過去の無垢な自分を思い出し、思わず愛人の抱擁から身を起こす瞬間が描かれているのである。ヴィクトリア朝の狭量な倫理観と表裏一体をなす不倫の世界が閉ざされた室内という人目を避けた空間でのみ成立することを考えれば、このハントの絵は18世紀のホガースの絵にあるような衆目の中で描かれる恋愛ざたとは明らかに一線を画すものと言える。注目されるのは窓の外の樹木で代表される自然がその女性の無垢な時代と結び付いていることである。ペーターの場合には「家」という隔離された空間で育まれる自我の特異性と自然との対比がみられたが、ハントの場合には外部から隔離された空間が可能にさせる不倫の世界と外の自然の世界がさらに明確にこの絵の中で対立しているのである。ペーターにおいて自然が都市における価値観の揺らぎあるいは相対性に対するアンチテーゼとして存在していたとすれば、ハントにおいてはそれが都市の持つ魔性に対するアンテーゼと

して描かれているといえよう。

ハントが実践においてヴィクトリア朝特有の閉じられた空間を描写しているとすれば、ペーター的な閉じられた空間で醸成された感受性の行き着く先を暗示しているのが他のラファエロ前派の画家たちであろう。その作風の特徴である聖書の世界への興味や人物の肉体表現、たとえばロセッティ (Dante Rossetti, 1828-82) の絵に登場する女性の唇への画家の強い思い入れは『家の中の子供』<sup>18)</sup> のフローリアンを彷彿とさせるのである。ついでながらラファエロ前派の多くの宗教画のなかで開け放たれた窓が描かれその外に自然の風景が広がっているが、彼らは人物を自然と宗教的背景の中に配置することによってややもすれば肉感的な描き方がされている人物たちを堕落から救い絶対的秩序のなかに定位させようとしたように思われる。その意味で彼らの作品は「冒流」<sup>19)</sup> 的というよりもむしろヴィクトリア朝ロンドンが陥っていた歪で偏狭な空間からの逃避であると同時に、自然と宗教の絶対的秩序への希求でもあったのではないだろうか。

以上見てきたように当時の画家はラファエロ前派のようにあえてロンドンの現状を否定し独自の世界を築くか、あるいは描く場合でもカーテンの内側の世界を主にしているといえよう。先程のエッグの3部作のうち第三の絵はその意味では例外的だといえるが、しかしこの絵は実際のところ不健全であると非難され、エッグの存命中は売れなかったのである。もちろんその他にもカーテンの外側をすなわち人々の生活の場としての都市の現状を描いた例がないわけではない。ブラウンの『労働』(1852-65) やヴィクトリア的リアリズムを重んじる立場からのエグレイ (William Egley, 1826-1916) の『ロンドンの乗合馬車』(1859) などはその好例となっている。しかしながら前者では人物の描き方がアレゴリカルな手法で巧みに処理され、当時のロンドンの通りにみられたはずの階級間の深刻な落差は表面に見えて来ないし、また後者ではさまざまな乗客が描かれてはいるものの、彼らは結局馬車に乗る余裕のある人々であり、また見つめる乗客と見つめられる乗客の間にある種の連帯感がかもし出されそこには階級間の対立などはほとんど顔を出して

いないのである。

一方詩人達についていえば、ヴィクトリア朝後期になって、ロンドンを題材にした作品が散見されるようになった。ロンドンに住居を構えたハーディ、ブリッジスなど、多くはないがロンドンについての詩を残している。ハーディは「ロンドンのアパート<sup>20)</sup>で」と題する詩のなかで静かな夜読書をする夫に妻が「あなたは男寡婦みたいね」(l. 1) と繰り返し、夫の注意を引こうとする場面が描かれているが、男女の微妙な心理的背景は別として、ここでは中下層階級の家庭の一見平和な生活が描かれている。同じハーディの「オックスフォード通りを歩いて：夕べに<sup>21)</sup>」と題される詩においては、オックスフォード通りで働く事務員のその場所に死ぬまで縛られた生活について触れ、「頭と目を寂しげに伏せて彼は通りを歩いて行く、興味をかきたてるものとてなく、何で生まれて来たのかといぶかりながら」(ll. 19-20) と書いている。一見この二つのロンドンの情景は関係がないように思えるが、当時の社会状況を考えてみたときに、大英帝国の発展の陰で毎日を意味もなく働き続け家庭を唯一の安息の場としていた労働者の姿がみえてくるように思われる。そのような退屈な「毎日毎日の労働と悲しみの思い」(l. 36) を破るのはロンドンの乱雑さを覆い尽くして降り積もった雪景色の美しさであるとブリッジスは「ロンドンの雪<sup>22)</sup>」で書いているが、この詩にも当時の労働者たちの生活がブリッジスの審美的描写の裏に顔をのぞかせているのである。

一方アーノルドは「ウエストロンドン」の中で小さな女の子を連れ赤子を腕に抱いたぼろをまとった素足の女について書いている。幾人かの労働者が通りかかると彼女は傍らにいた少女に施しをもらいに行くように指図する。その少女は急いで彼らの所へ行き、施しを受け満足げに帰ってくるのである。他方金持ちの通行人に対しては彼女は凍った視線を投げかけるのみである。詩人はそれを見て、「彼女は異次元の人ではなく友人、すなわち同じ運命を共有している人々に助けを求めるのだ」(ll. 10-11) と考え金持ちの冷たい援助ではなく、仲間からの暖かい援助を得ようとするその女性の心意気にある種の希望を抱くのである。このロンドンの情景にも先程と同じようにやは

り産業革命の傷痕が見受けられる。富の集中によって、社会がもつ者ともたざる者とに分離し、それが都市の中で向い合っている様子をこの詩は見事に表している。このようにロンドンを描いた詩をみてくるとヴィクトリア朝詩人はロマン派の詩人のように都市にたいして一方的な非難を浴びせ、自然の優位さを説くというよりも、かなり冷静かつ啓蒙的な目で都市とそこに住む人々を見ていると思われる。ワーズワスが旅人として早朝の自然に包まれ都市機能を停止しているロンドンを感動的に歌ったのに反し、非難をしつつもそこに住まなければならないヴィクトリア朝の人々の心情がそこには映し出されていると言っても良いだろう。

以上のようにロンドンの情景を詩人たちは描いているのであるが、それに対して画家たちは購買者層を意識せざるを得ない宿命を背負っていること、また当時主流となりつつあった藝術至上主義<sup>24)</sup>的な考え方のゆえに、ラファエロ前派を中心に現実の社会、たとえばさまざまな問題を抱えたロンドンとは一線を画そうとしたのである。ペーターが『家の中の子供』のなかで、貧しい人々に食べ物ではなく、朝の光の美しさを享受する力を与えたいと願ったのはまさにそのような当時の画壇の思想的背景と軌を一にしているといえるであろう。

しかしながらこのようなラファエロ前派から出て後期ヴィクトリア朝に活躍したホイッスラー (James Whistler, 1834-1903) においては予期せぬ形で、というよりも藝術至上主義をつきつめた結果として逆にロンドンが描かれるという逆説的なことが起こるのである。ラファエロ前派の思想的支柱であったラスキンは自然に忠実であることと倫理的であることを絵に求めたが、第二世代としてラファエロ前派に加わり、また後のロンドン印象派に影響を与えたホイッスラーは、ラスキンの思想よりもペーターの藝術至上主義の流れにより大きな影響を受けて新しい方向を打ち出している。その作品『オールド・バタシー・ブリッジ』(1872-73) は当時ホイッスラーが住んでいたテムズ河畔から見たロンドンの遠景を描いたものである。広重の『東都名所図絵』の影響を受けたともいわれるこの作品は夜空に浮かぶ橋げたを中心

心にして、川の向こうに見える夜の街の風景を描いている。その抽象化された構図はやはり橋げたの手前から前方を描いたターナーの『ロンドン古橋』(1797)に似ており、たとえば双方の絵において前方からくる光の中に橋げたは黒い大きな影を見せ、また橋の上の人物たちもその光の中に浮かび上がりぼんやりした輪郭を見せている。しかしながら注意すべきはこの二つの絵を照らし出す光である。ターナーの絵においては前方から射すまばゆい太陽の光の中に橋げたが浮かび上がっているのに反し、ホイッスラーの風景を照らしているものは町を照らすガス燈を中心とする人工の光りなのである。

ターナーの光が太陽という自然の絶対的な秩序を体言する光でありあたかもロンドン橋そのものを包み込み、同化させてしまうような強力な光であるのとは違い、ホイッスラーの光はむしろ弱々しく、あたりの町並みを浮かび上がらせるというよりは闇に浮かび上がる光として描かれている。それは当時のガス燈が連想させた産業主義の光ではなく、純粹に青い水面と闇と光の奏でる柔らかい調和に満ちた世界を表現するためのものとなっている。ホイッスラー自身その一連のテムズ川の風景に『ノクターンズ』といった名をつけているように、まさにここにおける光はペーターのいう音楽の状態を描き出すために奉仕している意味を持たない光なのである。<sup>25)</sup>

ホイッスラーのこの一連の抽象画はその風景から意味を取り去り、光と色彩の調和を追及することによって、当時ほかの画家たちが描かなかったロンドンのひとつの外観を描きえたといえよう。都市のもつ様々な問題点をさらけ出す昼間の光のなかでもなく、また雑踏を照らし出すガス燈の光でもなく、むしろ町並みを包む闇とそこに浮かび上がる光のシンフォニーという形でロンドンの外観は芸術家の眼をひきつけたのである。詩がそこに描く対象の中に意味を読みこむのを避けないように反して、ホイッスラーはテムズ川の風景を抽象的に処理することによって、そこに新しい美の可能性を発見していた。彼の信念は「芸術は自立し、耳目の芸術的感覚に訴えかけるべきであり、それとは無関係な献身、愛国心、愛情のようなものと混同すべきではない」<sup>26)</sup>というものであった。もちろんそのような美の発見はたやすくしてなし得た

のではなく、一瓶の絵の具を投げつけたような絵だというラスキンの批判にたいして裁判を起こし勝訴するというような過程を経ているのである。<sup>27)</sup>

以上見て来たように、ロンドンがあまり詩人や画家の題材とならなかったヴィクトリア前半をへて、後半にはロンドンの室内風景や生活風景という都市風景がしばしば描かれるようになったといえよう。しかしながら詩人が階級の問題をタブー視せず下層階級の労働者たちを描いたのに反し、画家たちはカーテンで仕切られた内側の世界を、特にヴィクトリア朝特有の閉鎖的倫理観をテーマに中産階級以上の社会を描くことが多かったのである。いずれにせよ両者ともそれぞれの方法で当時のロンドンの歪みや問題点を認識していた。そしてそうした都市特有の歪みの対極にワーズワス的自然のもつ正常性と絶対性に対する思いがあったことは、時折顔をのぞかせる自然の扱いからも推察できるのである。しかしながらヴィクトリア朝に生きた彼らは、ロマン派の詩人や画家のように都市を自然の秩序のなかに併合することによって都市の美を発見したのではなく、自身の住む都市の内部の歪みを自然という鏡の中に映し出すことによってそれを自己認識するという道を選んでいると言えよう。美と意味を分離させることによって20世紀へとつながる絵画の新しい方向を示したホイッスラーは別として、ロンドンはヴィクトリア朝時代を通じて画家や文学者から比較的冷静な批判の視線を浴び続けていたのである。

〈注〉

- 1) Ben Weinreb and Christopher Hibbert eds., *The London Encyclopaedia* (London: PAPERMAC, 1993), p. 632.
- 2) Cf. Christopher Hibbert, *London : The Biography of a City* (London, Penguin Books, 1969), p. 202.
- 3) Asa Briggs, *Victorian Cities* (Los Angeles: University of California P., 1993), p. 314.
- 4) Wolfgang Schivelbusch, *Disenchanted Night The Industrialization of*

ヴィクトリア朝時代のロンドン

- Light in the Nineteenth Century* translated from the German by Angela Davies (Los Angeles: University of California P., 1988), p. 31.
- 5) Briggs, *op. cit.*, p. 75.
- 6) Briggs, *op. cit.*, p. 356.
- 7) Boris Ford ed., *The Cambridge Guide to the Arts in Britain Vol. 7* (Cambridge: Cambridge U.P., 1988), pp. 3-11.
- 8) Julian Treuherz, *Victorian Painting* (London: Thames and Hudson Ltd., 1993), p. 24.
- 9) *Ibid.*, p. 89.
- 10) *Ibid.*, p. 37.
- 11) 谷田博幸『ヴィクトリア朝挿絵画家列伝』(図書出版社、1993), p. 16.
- 12) *Ibid.*, p. 77.
- 13) 松村昌家『ヴィクトリア朝の文学と絵画』(世界思想社、1993), p. 90.
- 14) Schivelbusch, *op. cit.*, p. 169.
- 15) Schivelbusch, *op. cit.*, p. 29.
- 16) Walter Pater, *The Child in the House*, in *Miscellaneous Studies* (1895; rpt. London: Macmillan, 1917), p.172. 以下同作品の引用はこの版のページのみを示す。
- 17) Cf. E.D. Selincourt ed., *The Prelude* (London: Oxford U.P., 1959), VII, 688-697.
- 18) Treuherz, *op. cit.*, p. 144.
- 19) *The Tate Gallery* (1979; rpt. London: The Tate Gallery Publications Department, 1988), p. 52.
- 20) Thomas Hardy, "In a London Flat" in *The Complete Poems of Thomas Hardy*, ed., James Gibson (New York: Macmillan, 1976). 以下詩の行を示す。
- 21) Thomas Hardy, "Coming Up Oxford Street: Evening".
- 22) Robert Bridges, "London Snow" in *Bridges Poetical Works* (1953;

斎 藤 隆 文

- rpt. London: Oxford U. P., 1971), pp. 265-6.
- 23) Matthew Arnold, "West London" in *Arnold Poetical Works*, eds., C.B. Tinker and H.F. Lowry (1950; rpt. London: Oxford U.P., 1969), pp. 169-170.
- 24) Treuherz, *op. cit.*, p. 132.
- 25) William Gaunt, *English Painting* (London: Thames and Hudson Ltd., 1991), p. 198.
- 26) David Bindman ed., *Encyclopaedia of British Art* (London: Thames and Hudson Ltd., 1985), p. 286.
- 27) John Walker, *James McNeill Whistler* (New York: Harry N. Abrams Inc., 1987), p. 77.