

マーガレット・フラーのイタリア便り

——ピクチャレスク・ネオクラシシズム・ターナー論争——

上野和子

はじめに

マーガレット・フラー (Margaret Fuller, 1810-1850) は、ニューヨーク・デイリー・トリビューン (NY Daily Tribune) 紙から派遣されアメリカ初の女性特派員として 1846 年から 1850 年までヨーロッパに滞在した。彼女はイギリスやフランスの芸術を本国に紹介し、ローマでは当地で修業するアメリカの彫刻家を支援している。本稿では、主としてトリビューン紙上の特派員報告¹を通して、彼女の初期アメリカ彫刻界への関与と、ヨーロッパ芸術に精通していく過程を検討し、その審美眼、芸術観の推移を探る。フラーはアメリカでの古典教育や超絶主義、〈崇高〉や〈ピクチャレスク〉といった芸術観を携えて欧州に出航した。ヨーロッパでは宗教儀礼や地域の祭りの他、音楽、絵画、彫刻などを貪欲に見て回り、彫刻界におけるネオクラシシズム (Neoclassicism) の隆盛を報道するとともに、イギリスの風景画家 J. M. ウィリアム・ターナー (Joseph Mallord William Turner, 1775-1851)² の後期作品における〈新風〉をたちまち吸収し、その価値と重要性を本国に伝えている。

当時、英国やフランスの文学や芸術は、ロマン主義から自然主義、写実主義へ移行する段階にあり、彫刻界はバロック・ロココ様式を脱してネオクラシシズムの最盛期に向かっていった。一方、アメリカの建築界は、ヨーロッパに追随する形でワシントン D. C. の議事堂など国家建造物の建設期にあったが、ネオクラシシズムが主流であった。文芸や彫刻界は、南北戦争後によりややく写実主義の世界へと向かうのだが、それよりもはるかに早い時期にフラーは、ターナーが予兆した芸術における写実主義から象徴主義への道を理解していた。

1. 19 世紀アメリカの「神」と「自然」と「芸術」

19 世紀初期のアメリカでは、バーバラ・ノヴァック の指摘するように「神」と「自然」は、しばしば同義語であった。³ エマソン (R. W. Emerson, 1803-1882) が『自然論』(Nature) の中で、「自然のもっとも高貴な役割は、神の姿をとって現れる。自然は、それを通じて普遍的な霊が、一人一人に語りかける」(筆者訳) と言った時、人々はこれをすんなり受け入れたのであった。超絶主義者たちは神の遍在を認めてきたし、より正統的な宗派は神と自然の分離を主張してきたが、結局は屈服して神と自然の合一を受け入れた。ペリー・ミラーの言葉を使うなら、「キリスト教化された自然主義」は神学的な境界を越えたので、人は「石に説教を、万物に善」を見ることができ、「自然はどういうわけか、…うまい具合に効果的に聖書に取って代わった」⁴ (筆者訳) のである。この変化を容易にしたのは、ワーズワースやルソーやシェリングが自然崇拝を普及させたからであったが、こうした国内外の風潮により当然のことながら、アメリカの宗教的な正統派の大部分がこれを受け入れ、いわばキリスト教化された汎神論を受け入れるようになった。

エマソンに最も近いところにいたのが、マーガレット・フラーであった。オレゴン街道やエリー運河が敷設され、中西部や西部に新しい町や村が出現し、産業革命の西漸する新天地に存在する、当時のアメリカ人の典型的な美意識が、彼女の中には存分に育まれていた。19世紀も半ばになると、文明が「きこりの斧」となって原生林の多くを破壊していくが、荒野はまた、田園的な理想を通じて人々の心に「田園の楽土」アルカディア思想をもたらしたのであった。とは言え、多くのアメリカ人は自然との闘いとその征服の結果として、歴史と進歩が同盟を組んだ「文明の行進」の最前線にいた。そのような世界にあって芸術家は、破壊される運命の自然を記録することを自らの課題とするようになっていく。

ロデリック・ナッシュ (Roderick Nash) によれば、「荒野の評価は都市から始まった」。まさに荒野が死すべき運命にあることを認識した時、「19世紀初期のナショナリストたちは、荒野というアメリカの自然こそ他の国にはない優れたものであることを理解した」⁵ と述べている。アメリカ初期の風景画家トーマス・コール (Thomas Cole, 1801-1848) は、原野の破壊に最初に気づいたひとりであった。彼は〈キャツキルの川〉 (*The River in the Catskills*, 1843) の中に、初めて大きな切り株を描いた。5枚の連作絵画《帝国の進路》 (*The Course of Empire*, 1836) は、荒野と牧歌的な段階を描いた〈未開〉と〈田園〉、そして、肉欲と快楽に酔いしれる帝国の最盛期〈文明の完成〉から帝国の荒廃を描いた〈破壊〉、最後に〈廃墟〉へと続く。このシリーズの評判は良く、フラーもニューヨークへ行った時、入場料を払ってこの絵を見ている。多分に教訓的な《帝国の進路》は異教徒の帝国建設と自然破壊を物語り、異教徒の野心を描いた空想の世界であった。アメリカにおいて基督教の神は、白人に土地を開拓する命令を下し、それを行使する技術を与えた。大陸の豊かさを利用する能力について誇りを持っていたアメリカ人は、傲慢にもその道徳的な正当性をほとんど疑うことはなかった。

2. フラーの超絶主義的審美観

アメリカ人が自国の自然を誇る気持ちは、ヨーロッパからの精神的独立を熱狂的に主張するナショナリズムから生まれたものに違いない。エマソンが man thinking, man doing の大切さを説き、模倣を諷めた時、聴衆は明らかにヨーロッパ文化の模倣をも頭に描いていた。彼の人気は、人々のそのような願望を的確に言いあてたところにその所以があるだろう。エドガー・アラン・ポー (Edgar Allan Poe, 1809-1849) が賞賛したとされる、以下のフラーのナイアガラ瀑布の記述は、驚くほどにトーマス・コールやフレデリック・チャーチ (Frederick Church, 1826-1900) の風景画と通じるものを持つ。彼女は自然に「崇高」「神秘」を感じとり、自然の壮大さを他国のものと比較するヘネピン神父の言葉を引用している。

...and I passed on to the terrapin bridge. Everything was changed, the misty apparition had taken off its many-colored crown which it had worn by day, and a bow of silvery white spanned its summit. The moonlight gave a poetical indefiniteness to the distant parts of the waters, and while the rapids were glancing in her beams, the river below the falls was black as night, save where the reflection of the sky gave it the appearance of a shield of blued steel. No gaping tourists loitered, eyeing with their glasses, or sketching on cards the hoary locks of the ancient river god. All tended to harmonize with the natural grandeur of the scene. I gazed long. I saw how here

mutability and unchangeableness were united. I surveyed the conspiring waters rushing against the rocky ledge to overthrow it at one mad plunge, till, like toppling ambition, o'erleaping themselves, they fall on t'other side, expanding into foam ere they reach the deep channel where they creep submissively away.

Then arose in my breast a genuine admiration, and a humble adoration of the Being who was the architect of this and of all. Happy were the first discoverers of Niagara, those who could come unawares upon this view and upon that, whose feelings were entirely their own. With what gusto does Father Hennepin describe "this great downfall of water," "this vast and prodigious cadence of water, which falls down after a surprising and astonishing manner, insomuch that the universe does not afford its parallel. 'Tis true Italy and Swedeland boast of some such things, but we may well say that they be sorry patterns when compared with this of which we do now speak." ('Summer on the Lakes' in *The Portable Margaret Fuller*, pp 76-77)

壮大な自然を誇る態度と神への賛美、そして国家の優越性。この結びつきは、既にマーガレット・フラーのイデオロギーを明確に規定している。彼女の精神は、政治と結びつきアメリカの民主主義を称揚し、イタリアではリソルジメント革命を支援する一方、芸術と結びついてアメリカの彫刻家を推薦し、アメリカ型の大規模な記念碑事業の推進に協力したからである。

3. ヨーロッパ芸術の動向

フラーは、ヨーロッパ派遣時代、クエーカー教徒でフーリエ主義農場の指導者スプリング夫妻の旅に同行した時期があった。その関係で、労働者のための職業訓練学校や施設、炭鉱を見学し、社会主義運動家と会う機会が多くあった。その一方、貪欲に観光地をめぐり音楽会やオペラを鑑賞し美術館・博物館を訪れ、名士たちとの会合をこなした。イギリスではカーライル、ワーズワース、イタリアの革命家マッツィーニ (Guiseppe Mazzini)、フランスではシャンソン作詞家ピエール＝ジャン・ベランジュ (Beranger)、社会主義者コンシダラン (Victor Considerant)、ジュールジュ・サンドに会見し、ショパンの演奏を聞いた。ニューヨークでオペラを楽しんでいた彼女は、ロッシーニの『セビリアの理髪師』やモーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』を評価している (*Dispatches*, p 118)。

彼女はイタリア滞在中、イタリアの絵画・彫刻を紹介し、当地で活躍するイギリスやアメリカの芸術家を本国に紹介した。イギリスの彫刻家については、ローレンス・マクドナルド (Lawrence Macdonald, 1799-1878) を紹介、イギリスの貴族たちはローマに来ると、マクドナルドのスタジオへ行き胸像を作ってもらうのが流行のようであると報じた。彼女は彼の手になる英国人の彫像の方が本物より崇高であると皮肉っている。⁶ マクドナルドは、芸術家育成のため、1823年ローマに英国人のための芸術アカデミーを創立している。その他、フラーとは親交の深かったジョセフ・ゴット (Joseph Gott, 1785-1860)、彫刻家では当代一番の力量といわれたリヴァプール出身の英国人ジョン・ギブソン (John Gibson, 1790-1866) も紹介した。

当時イタリアには、ヨーロッパ彫刻界を担うピエトロ・テネラニ (Pietro Tenerani, 1789-1869) やベルテル・トルバルセン (Bertel Thorvaldsen, 1770-1844) がいた。彼ら新古典派の彫刻家の作品は大変な評判で、フラーは、テネラニの作品、ロシア皇帝の注文である月と狩の女神〈ダイアナ像〉を見た。古代の作品と比べて「現代的で感傷的だが、大変美しく精巧な出来栄である」(modern and

sentimental...but very beautiful and exquisitely wrought, *Dispatches*, p 133) と述べている。‘modern and sentimental’ の意味は、おそらく古代彫刻にみられる厳粛・威容に欠けていることを指しているのだろう。フラーは彼の作品《四季》(*Four Seasons*) の中の〈冬の天使〉を、上品で優美であると述べている。テネラニはデンマークの彫刻家ベルテル・トルバルセンと共に、アメリカの彫刻家ストーリー⁷夫妻の住むピアザ・ベルベリーニ宮殿 (Piazza Barberini) の2階にスタジオを共有しており、フラーはそのスタジオで作業する石工たちを知っていたようである。

また、本国でもその作品はよく知られていたドイツ人の画家フリードリヒ・オーベルベック (Friedrich Overbeck, 1789-1869) のアトリエも探訪している。彼はローマに移住し 1813 年にカトリックに転向し、絵の中に宗教的なシンボルを多用した。フラーはアメリカの詩人で画家クリストファー・クランチ (Christopher Pearse Cranch, 1813-1892), アメリカ出身の肖像画家トーマス・ヒックス (Thomas Hicks, 1823-1890) とも親交があった。

フラーはアメリカ人によく知られたイタリアの風景画家ドミニチーノ (Dominichino, 1581-1641), ヴェニススの画家ティティアン (Titian, c. 1488, 1490-1576), バロック画家グエルチーノ (Guercino, 1591-1666), ミケランジェロ (Michelangelo, 1475-1564) などにも言及しているが、当時評判のグイド・レニ (Guido Reni, 1575-1642) の絵〈ベアトリーチェ・チェンチ〉⁸, またはダ・ヴィンチの〈最後の晩餐〉などにも触れ、絵画の放つ力と歴史的蘊蓄とは別物だという記述があり、興味深い。

...they show a wonderful deal of study and thought. That is not what I can best appreciate in a work of art. I hate to see the marks of them. I want a simple and direct expression of soul. For the rest the ordinary cant of connoisseurship on these matters seems in Italy even more detestable than elsewhere. (*Dispatches*, p 135)

この時点でのフラーはまだ、イタリア絵画の故事に馴染んでいないし、行間からはアメリカ型の芸術的感性の表出が看取される。ヨーロッパ遺産であるギリシャ・ローマの大量の絵画・芸術を吸収しきれず、イタリアの受け継いだギリシャ・ローマの神話や逸話の書き込まれた絵に辟易している風が見える。これはあるいは、現代のアメリカ人にも受け継がれている簡素な美しさを好む気質と通じると考えてよいのだろうか。

4. カノーヴァの〈ジョージ・ワシントン像〉

1816 年時点で、ノース・カロライナ州の州会議事堂に設置するジョージ・ワシントン像を制作する彫刻家はアメリカにはいないと言われた。1812 年英米戦争後のナショナリズムの高揚は、アメリカ国民の一体感を称揚する国家的記念碑を必要とした。ワシントン像は、アメリカの自由と国民統合のシンボルであり、彼の威厳と公德心がすべての党派的な要求を鎮めるのに役立つと思われた。また建設中の議事堂が余りに大きかったので、丸天井や廊下に彫像を置く必要があった。アメリカにとって、彫刻を依頼するため国家のドルが大量にイタリアやフランスに流れていくのは不名誉なことであった。

しかし、ノース・カロライナ州はワシントン像をイタリア人アントニオ・カノーヴァ (Antonio Canova, 1757-1822) に依頼した。彼のアメリカでの評判はすばらしく、彫刻界におけるネオクラシシズムの第一人者と讃えられた人物であった。ネオクラシシズムは、古代ギリシャの理想に戻り、ロー

マの清廉，16世紀ルネサンス期の古典への回帰を謳っているが，実際はヘレニズム彫刻の模倣をしたローマ彫刻に近く，ギリシャ彫刻や古代の彫刻には関心がなかった。当時カノーヴァは，古代ギリシャ彫刻の輝きを復活させ，知識人にはギリシャ人よりギリシャ的であると思われ，ローマでは誰もが彼を誉めそやした。パリに来てほしいというナポレオンの要請を断り，さらに評判が上がった。教皇ピウス7世は彼を侯爵に叙し，彼はボルゲーゼ妃の寵愛を受けた。

だが，ノース・カロライナ州の州議事堂に設置されたワシントン像は，カノーヴァの作品の中でも上出来ではない。1817年から1821年に制作されたその顔は將軍に似ていないし，巨大な英雄として立派なローマ武官の装いで座していた。膝元には，アメリカ国民へ贈る教書（メッセージ）を刻むべき銘板を携えているが，その字はラテン語で，“Giorgio Washington al popolo degli Stati Uniti; Amici e Concittadini...”と書かれていた。この〈ワシントン像〉は，イタリアからアメリカに数ヶ月かけて到着し，1821年12月24日にノース・カロライナ州の州議事堂に据え置かれた。その後10年間，リリー市の人々はこのワシントン像を誇りに思い，この英雄の彫像を見物に各地からの観光客が殺到した。1825年には，ラファイエット侯爵が訪れて像の素晴らしさを認めたものの，彫像がワシントンに似ていないことをカノーヴァは弁解できないだろうと言った。けれども地元民は，このような傑作を所有することに満足したようだ。

しかし，この議事堂は1831年6月21日に焼失し，ワシントン像は皮肉にも屋根の耐火工事をしていた職人の不注意で火に包まれた。当時，ノース・カロライナ州の支出全体は9万ドルであったが，カノーヴァのワシントン像には3万2千ドル払ったという噂であった。実際は1万1千ドルであったと伝えられている。

当時のアメリカ人にとって一般に公園墓地や蠟人形館以外に彫像を見る機会はなかった。ところが，1840年代，公園墓地に墓を立てることがアメリカ人にとって大事業となった。ジェイコブ・ビゲロー（Jacob Bigelow, 1787-1879）がボストンにマウント・オーバーン共同墓地の建設を開始したのだ。ニューヨークにはグリーンウッド共同墓地があり，中産階級にとって公園墓地の訪問が，魅力的な観光となった時代であった。墓石には，ヨーロッパのエジプト・ブームを反映してピラミッドやオベリスクが建てられ，柳，天使，鳩が彫られていた。また，富裕層の流行として裕福な企業家の妻たちは客間に，白い大理石の彫像を設置するのが優雅であるとされた。ハイラム・パワーズ（Hiram Powers, 1805-1873）は手紙に「貴婦人の私室には，女神プロセルピナを置くのが理想でしょう」と書いた。また，彫刻家は，個人の胸像を制作し，友人に贈るのが流行した。しかし，その後銀板写真（daguerreotype）の写真が出て，これは下火となった。

5. アメリカの彫刻家

アルカディアの理想は，イタリアでのフラワーの芸術感覚をナショナリズムへと導いた。トリビューン紙上フラワーは，アメリカ彫刻界の希望の星としてイタリアで国際的な信望を培っていたハイラム・パワーズ，ホレイショ・グリノー（Horatio Greenough, 1805-1852），そしてトーマス・クロフォード（Thomas Crawford, c. 1815-1857）を紹介した。当時本国では，国家的記念碑や議事堂の建設時期にさしかかり，国民はアメリカ国民の彫刻家による制作を期待していた。

驚くべきことにアメリカでは彫刻家グループが，1820年代の騒々しいフロンティアから出現したのだった。他の職業とは異なり，辺境地の純朴な農場の息子が彫刻家になるという大望は，他の条件

なしには考えられないからである。つまり、社会に彫刻家を望む要求があったのである。1840年50年代のアメリカ国民は、アメリカにもギリシャ神殿の建築家フィディアスほどでないにしても、イタリアのカノーヴァやデンマークのトルバルセンのような栄光ある彫刻家の出現を待望していた。トーマス・クロフォードはそんな国民の気持ちを体現し、「新世界の黄金期」を予兆したのだ。批評家たちは、クロフォードの活躍にこぞってアメリカ芸術のヨーロッパからの独立を主張したがった。彼は、ニューヨークの銀行家ワード家の娘と結婚し、ローマでスタジオを立ち上げた。彫刻〈歓喜の天使〉(*Genius of Mirth*)は現在メトロポリタン博物館所蔵であるが、フラーはローマで彼の妻の胸像を見ている。「その像は大変美しく、清らかな優しさに満ちている。花飾りや掛け布の襞などの飾りは大変魅力的で、ニューヨークに到着したら、大勢の人に見て貰いたい。」(*Dispatches*, p 133) フラーは英国のギブソンの彫刻よりもクロフォードのデザインの方が好きであると述べた。

フラーはクロフォード制作の〈ワシントン騎馬像〉について特派員報告に書いている。これと現在ヴァージニア州リッチモンドに残されているものとは異なる点があるが、フラーが実見し報じている創案は次のようなものである。

This group has no insipid allegorical air, as might be supposed; and its composition is very graceful, simple, and harmonious. The costume is very happily managed. The angel figure is draped, and with the Liberty cap, which as a badge both of ancient and modern times, seems to connect the two figures, and in an artistic point of view balances well the cocked hat; there is a similar harmony between the angel's wings and the extremities of the horse. The action of the winged figure induces a natural and spirited action of the horse and rider. I thought of Goethe's remark, that a fine work of art will always have, at a distance, where its details cannot be discerned, a beautiful effect, as of architectural ornament, ... anything really good seems so simple and so a matter of course to the unpracticed observer. (*Dispatches*, pp 269-70)

一方、ハイラム・パワーズはヴァーモント出身、フィレンツェにスタジオを構え、顧客とニューヨーク訛りで話したと言われる。彼は1851年、ロンドンのクリスタル・パレスの万博に〈ギリシャの奴隷像〉(*The Greek Slave*)を出品し、世界的に有名になる。それは、ギリシャの独立戦争に関する、という政治的に時宜を得たもので、過度に女性を装飾する傾向を廃し簡素なヌード像を、有名なカララ産の大理石で制作したものであった。イギリスでは「文化果てる地アメリカ」の彫刻家の作品ということで、ヴィクトリア女王はじめアルバート公が賞賛し、エリザベス・バレット・ブラウニングがソネットを献上したほどであった。彼は後に、アンドリュー・ジャクソン大統領の胸像を制作している。しかしながら、フラーの〈ギリシャの奴隷〉論は辛口である。フラーは、この像の賞賛者を冷やかに評した。

You seem as crazy about Powers's Greek Slave as the Florentines were about Cimabue's Madonnas, in which we still see the spark of genius, but not fanned to its full flame. If your enthusiasm be as genuine as that of the lively Florentines, we will not quarrel with it; but I am afraid a great part is drawing-room raptures and newspaper echoes. Genuine enthusiasm, however crude the state of mind from which it springs, always elevates, always educates, but in the same proportion talking and writing for effect stultifies and debases. I shall not judge the adorers of the Greek Slave, but only observe that they have not kept in reserve any higher admiration for

works even now extant, which are, in comparison with that statue, what that statue is compared with any weeping marble on a common monument.

I consider the Slave as a form of simple and sweet beauty, but that neither as an ideal expression or a specimen of plastic power is it transcendent. Powers stands far higher in his busts than in any ideal statue. His conception of what is individual in character is clear and just; his power of execution almost unrivaled; but he has had a lifetime of discipline for the bust, while his studies on the human body are comparatively limited; nor is his treatment of it free and masterly. To me, his conception of subject is not striking: I do not consider him rich in artistic thought. (*Dispatches*, p 268)

〈ギリシャの奴隷〉像は、*Oxford Companion to Art*によれば、19世紀半ば最も評判をとった作品であると言われているが、筆者もフラーの意見に賛成である。ただしフラーは、ハイラム・パワーズにもワシントンの騎馬像を制作させてもらうように推薦している。しかも、フラーは〈ワシントン像〉の建設に意欲的でさえあった。彼女はワシントンの功績を讃え、「わが国の独立に健全なスタートを切った素晴らしい事件とその影響力、そして初戦の行動に踏み切った男たちの奇跡に近い功績を想う時、私は感謝せずにはいられない。長く困難な時期に最も粗末な駐屯地の一兵卒に尊厳を与えた清らかさと謙虚さの資質を併せ持つ人間は、未だワシントンひとりである。かつてどの国もこのような幸運に恵まれたことはない。どの国も現在同様、尊敬すべき汚点のない先人を持つのはさぞ幸福なことではないか。」(*Dispatches*, p 269 筆者訳)と述べている。

ホレイショ・グリノーは、パトロンに小説家フェニモア・クーパーやサウス・カロライナ出身の風景画家で詩人ワシントン・アルストン (Washington Allston, 1779-1843) がいたので、ようやく彫刻家を志しローマに留学ができた。アメリカ人の裸身像(ヌード)に対する免疫がこの頃から育っていた逸話がある。グリノーの初期の作品〈歌う天使像〉(*Chanting Cherub*)に対してボストン市民の田舎者らしい反応が伝えられている。1831年、ボストンのアテニウムで、クーパーに依頼された〈歌う天使像〉を見た観衆に恐怖の波が走った。なぜならば、人びとは天使が歌い出すのではないかと期待していたが、これらの彫像が裸身だったため、響燈を買ったのだ。彼らは、「みだらな」スペイン娘のダンサーたちのダンスには慣れているのだが、という皮肉な記事も見受けられる。パワーズの〈ギリシャの奴隷〉像も評判となってからは、この裸身像が芸術だからと言ってアメリカ人は家族で見物に来たと言われている。

後にホレイショ・グリノーはワシントン像を制作し、それは国会議事堂の中に設置された。しかし、半裸体でトーガをまとったワシントン像は、嘲笑的となり議事堂の丸天井の下では重すぎて建物を壊すという口実で、1908年によろやくスミソニアン博物館に設置されることとなった。

彫刻家たちは、多くの注文を受け大変な利益を得たことが知られている。パワーズは、〈ギリシャの奴隷〉を5体制作して売った。パワーズ作のボストンのウェブスターの記念碑は、1万9千ドル、ストーリー作〈最高裁判事マーシャル像〉は4万ドル、ランドルフ・ロジャーズ (Randolph Rogers) は5万ドルをロードアイランド南北戦争の記念碑のために受理した。ミシガン州は南北戦争の記念碑に7万5千ドルを支払ったと言われている。

19世紀のアメリカ彫刻界のもつ保守性として、次の3点が考察されるであろう。第一に、政治家というパトロンの要求があり彼らは弁護士だったので、芸術においても主流派を擁護し、18世紀以

来の新古典派の作品を評価した。第二に、アメリカの彫刻家自身も臆病で、新古典派の様式に合わせて彫像を制作した嫌いがある。第三に、彫刻家に国民的英雄を制作させるのが国策になると、彼らは愛国的で法道徳を守った上で報酬を得るといふ、芸術家の創造的、反逆的、反骨精神から最も遠い立場に立つことになる。とは言え、ようやくアメリカという幼い国が彫刻界において独り歩きし始めた時期であり、フラームもそれに一役買ったということである。

6. ターナー論争

フラームの新古典主義の彫刻家に対する評価は、とりたてて熱いものではなかったが、ターナーに対する考えは、彼女の真価が窺えるところで興味深い。フラームは、ロンドン滞在中、絵のコレクターでターナーの弟子の一人にせがんでターナーの絵を見ている。初期の作品の飾り気の無い簡素で、分かりやすく優美な絵と異なり、最近のターナーの絵は表現しにくく、超自然的な素晴らしいもの、つまり芸術の魂が入っていると褒める人がいる一方、理解できないと不満を漏らす人々もいる、と前置きし、論戦が白熱状態になっているのを見ると、何か極めて重大なことが起こっていると思わざるを得ないし興味が湧く、として以下のように報じている。

I had become much interested about this matter as the fervor of feeling on either side seemed to denote that there was something real and vital going on, and, while time would not permit my visiting other precious collections in London and its neighborhood, I insisted on taking it for one of Turner's pictures. It was at the house of one of his devoutest disciples, who has arranged everything in the rooms to harmonize with them. There were a great many of the earlier period; these seemed to me charming but superficial views of Nature. They were of a character that he who runs may read—obvious, simple, graceful. The later pictures were quite a different matter; mysterious looking things—hieroglyphics of picture, rather than picture itself. Sometimes you saw a range of red dots, which, after long looking, dawned on you as the roofs of houses—shining streaks turned out to be most alluring rivulets, if traced with patience and a devout eye. Above all, they charmed the eye and the thought. Still, these pictures, it seems to me, cannot be considered fine works of Art, more than the mystical writing common to a certain class of minds in the United States can be called good writing. A great work of Art demands a great thought or a thought of beauty adequately expressed.—Neither in Art nor Literature more than in Life can an ordinary thought be made interesting because well-dressed. But in a transition state, whether of Art of Literature, deeper thoughts are imperfectly expressed, because they cannot yet be held and treated masterly. This seems to be the case with Turner. He has got beyond the English gentleman's conventional view of Nature, which implies a *little* sentiment and a *very* cultivated taste; he has become awake to what is elemental, normal, in Nature—such, for instance, as one sees in the working of water on the sea-shore. He tries to represent these primitive forms. In the drawings of Piranesi, in the pictures of Rembrandt, one sees this grand language exhibited more truly. It is not picture, but certain primitive and leading effects of light and shadow, or lines and contours, that captivate the attention. I see a picture of Rembrandt's at the Louvre, whose subject I do not know and have never cared to inquire. I cannot analyze the group, but I understand and feel the thought it embodies. At somewhat similar Turner seems aiming; an aim so opposed to the practical and outward tendency of the English mind, that, as a

matter of course, the majority find themselves mystified and thereby angered, but for the same reason answering to so deep and seldom satisfied a want in the minds of the minority as to secure the most ardent sympathy where any at all can be elicited. (*Dispatches*, pp 113-14)

フラワーは、ターナーの絵を、「神秘的な様相をしている——絵そのものというより、絵の象形文字である」と述べているが、その絵の描写力には感嘆せざるを得ない。「長い間辛抱強く熱心に見ていると、時に赤い点の広がり、家々の屋根のように見えるし、光輝く筋は魅力的な小川になっていく」という叙述は確かにターナーの絵のエッセンスと言えよう。ターナーは南国ヴェニスで光の動きに覚醒したと言われているが、フラワーにとって「それらの絵は、人の鑑賞眼や思考を惹きつけてやまない」と感じられた。ターナーは、「いくばくかの情緒ある趣味的な、英国紳士の抱く従来の自然観を超越してしまった。岸辺の水の動きに見られるように、自然の中に見られる、本質的で基本的なものを意識して原初的な形態を表現しようと描いたのだ。人々を惹きつけるのは、絵ではなく、光と影、あるいは線や輪郭の原初的で主要な効果である」とフラワーは理解している。彼女は、レンブラントの絵の主題はわからずまたあえて尋ねようもしないが、それが表現する思想を理解し感じることはできたのだ。フラワーは、レンブラントの主題はターナーが目指していることと似ていると考えた。

フラワーの「偉大な思考が偉大な芸術を要求する」(‘a great work of Art demands a great thought’)という表現は、芸術の目標と様式に関わる重要な論点であるが、フラワーの芸術観の表れがここに窺える。即ち、ターナーの新しい表現様式は、特に産業革命以降のイギリスに生まれた新しい世界観を表していることを彼女は理解していたのである。

フラワーの芸術観は本国での素養を基盤として、ヨーロッパでの豊かな経験の中で育まれたものだが、彼女の柔軟で度量の広い感性が、絵画・彫刻・建築をはじめとして政治や社会など、あらゆる分野の理解を促進し、自己の思想形成へと導いたのだと推察できる。風景画の領域で言えば、この時期に従来の写実を突き抜けた新しい抽象画への芽生えがあり、架橋が成立することを思えば、感慨深いものがある。

おわりに

幼少の頃からヨーロッパへの憧れを抱いていたマーガレット・フラワーには、20代に欧州旅行の誘いがあった。イギリスの評論家マーティノー (Harriet Martineau) が渡米した時、同行を求められたのだった。しかし父親の死や家庭の事情でそれは遂げられなかった。したがって、特派員としての渡欧がどれほどフラワーに喜びをもたらしたかは容易に想像できる。そしてフラワーが多くものを吸収しヨーロッパ芸術への理解を深めつつ綴った内容が、アメリカ社会一般に与えた影響も大きかったと考えられる。丁度アメリカの彫刻家が国際的に認められる時期であり、フラワーも熱心に彼らを支援した功績も大きい。芸術様式の受容の仕方は地元ローマと本国アメリカでは異なるが、フラワーもバロック様式やロココ様式の絵画・彫刻などに飽き、当時もはやされたネオクラシズムの作品に好感を抱いていた。この簡素で優美なものに対する嗜好が、フラワー自身のものか、アメリカ人一般の持つ傾向かはここでは明らかにできず、今後の課題であるが、この時期イタリアに渡った芸術家志望の若者が、大いにアメリカ建国のあゆみに寄与したことは明白である。アメリカの多くの富裕層がヨーロッパ観光に訪れ、収集家たちがヨーロッパの絵画や彫刻を買い付けるのは南北戦争後のことだが、アン

テベラム時代に、トーガを纏ったローマの英雄風のジョージ・ワシントン像が何体も制作されたことは、興味深い事実である。熱心にワシントン像の設置を支援したフラワーも、結果的に、帝国への道を辿る合衆国をリードしたアメリカ人であった。

註

- 1 本稿では、フラワーの特派員報告をまとめた編者 Larry J. Reynolds と Susan Belasco Smith の “*These Sad But Glorious Days*” — *Dispatches from Europe, 1846-1850* をテキストとして使用し、以後これを *Dispatches* と略記する。
- 2 ジョゼフ・マロード・ウィリアム・ターナー (J. M. William Turner, 1775-1851) 18 世紀末から 19 世紀のイギリスのロマン主義の画家、西洋絵画史における最初の風景画家。44 歳のイタリア旅行で、イタリアの明るい陽光と色彩に魅せられたジョゼフは特にヴェネツィアの街をこよなく愛し、作品は画面における大気と光の効果を追求することに主眼がおかれた。そのために描かれた事物の形象は曖昧になりほとんど抽象に近づいている作品もある。代表作: 『戦艦テメレル号』(1838 年) 『雨、蒸気、スピード グレート・ウェスタン鉄道』(1844 年)
- 3 バーバラ・ノヴァック 『自然と文化』黒沢眞里子訳 (玉川大学出版部 2000) p 32
Barbara Novak: *Nature and Culture* (Oxford University Press 1980)
本書は Antebellum 時代の主としてハドソン・リヴァー派の風景画を中心に、ロマン主義におけるアメリカの神と荒野の関わりを描いた絵画の意義と発展を論じている。
- 4 Perry Miller, “Nature and the National Ego,” in *Errand into the Wilderness* (Belknap Press of Harvard University Press 1993) p 211 引用の原文は以下の通り。
‘Nature somehow, by a legerdemain that even so highly literate Christians as the editors of *The New York Review* could not quite admit to themselves, had effectually taken the place of the Bible.
- 5 Roderick Nash, *Wilderness and the American Mind* (Yale University Press 1967) pp 44, 69
引用の原文は以下の通り。
APPRECIATION of wilderness began in the cities./In the early nineteenth century American nationalists began to understand that it was in the *wilderness* of its nature that their country was unmatched.
- 6 ‘*Dispatch 14 Rome, May 1847*’ *Dispatches*, p 132
- 7 William Wetmore Story (1819-95) アメリカの彫刻家、ボストンの政治家だった父親の彫像を作ろうとイタリアに渡り、妻と生涯そこで暮らした。イタリアに魅せられて生涯をローマですごした芸術家のひとり。フラワーは「彼の作品で父親の彫像は見えないが、ゲーテの作品『漁夫』からの作品を見て大変気に入った」と書いている。ヘンリー・ジェイムズが彼の伝記 *William Wetmore Story and His Friends* (2 vols, 1903; NY Da Capo Press) を書いた。
- 8 ベアトリーチェ・チェンチ (Beatrice Cenci, 1577-1599) は、イタリア貴族の娘。父親の暴力的気性と不道徳性に第二夫人、兄弟と謀議して父親を殺す。教皇クレメンス 8 世はチェンチ家の財産没収を企み、その不当な裁判と残虐な処刑で有名。この事件はその後、イギリス詩人シェリーをはじめ多くの詩や演劇のモデルとなり、絵画では特にグイード・レニのベアトリーチェの肖像画が有名。

Text

Fuller, Margaret: “*These Sad But Glorious Days*” — *Dispatches From Europe, 1846-1850* edited by L. J. Reynolds & Susan Belasco Smith (Yale University Press 1991)
_____: *The Portable Margaret Fuller* (Penguin Books 1994)

_____ : *Woman in the Nineteenth Century* (Oxford University Press 1994)
_____ : *The Letters of Margaret Fuller Volume VI: 1850 and Undated* edited by Robert N. Hudspeth (Cornell University Press 1994)

参考文献

- Albert TenEyck Gardner: *YANKEE STONECUTTERS—The First American School of Sculpture 1800–1850* (Columbia University Press 1945)
- Perry Miller: *Errand into the Wilderness* (Harvard University Press 1993)
- Roderick Nash: *Wilderness and the American Mind* (Yale University Press 1967)
- Theodore E. Stebbins, Jr.: *The Lure of Italy—American Artists and The Italian Experience 1760–1914* (Museum of Fine Arts, Boston in association with Harry N. Abrams, Inc. Publishers 1992)
- Charles Capper and Cristina Giorcelli edit: *Margaret Fuller—Transatlantic Crossings in a Revolutionary Age* (The University of Wisconsin Press 2007)
- Donald Martin Reynolds: *Masters of American Sculpture—The Figurative Tradition from the American Renaissance to the Millennium* (Abbeville Press Publishers 1993)
- Annamaria Formichella Elsdon: *Roman Fever—Domesticity and Nationalism in Nineteenth—Century American Women’s Writing* (The Ohio State University Press 2004)
- バーバラ・ノヴァック 『自然と文化—アメリカの風景と絵画』 黒沢真里子訳 (玉川大学出版部 2000)
- 上野和子 「マーガレット・フルーの女性解放論『19世紀の女性』」 英米文化学会編 『行動するフェミニズム』 (新水社 2003)
- _____ : 「マーガレット・フルーの反カトリック思想」 (昭和女子大学女性文化研究所紀要第31号 2004年3月)
- _____ : 「マーガレット・フルーのイタリア便り—教皇ピウスIX世とイタリア独立・統一運動」 昭和女子大学女性文化研究叢書第6集『女性文化と文学』 御茶の水書房 2008

* 本稿は平成19年2月16日に、昭和女子大学女性文化研究所第106回定例研究会で口頭発表したものに加筆修正したものである。

(うえの かずこ 文化創造学科)