慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	イギリス絵画におけるシェイクスピア : 歴史画の観点から
Sub Title	Shakespeare in British historical painting
Author	荒川, 裕子(Arakawa, Yūko)
Publisher	慶應義塾大学アート・ センター
Publication year	2017
Jtitle	Booklet Vol.25, (2017.) ,p.60- 78
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	The expanding Shakespearean universe 4 絵画 Painting 図版削除
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000025-0060

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

イギリス絵画におけるシェイクスピア
――歴史画の観点から

荒川　裕子

はじめに

1781年、肖像画家で歴史画（物語画）も手がけたロバート・エッジ・パイン（1730–90）は、シェイクスピアの戯曲を主題に一連の絵画を制作し、併せて、それらをもとにした版画セットを売り出すことを計画した。彼は、「歴史画（ヒストリカル・ペインティング）」と題する広告を新聞に載せ、そのなかで次のように記している。

> ……［シェイクスピアは］あらゆる作家たちのなかでも、「歴史画家」の関心を引きつける。これらの主題は、戯曲の口絵に用いられる以外は、従来ほとんど顧みられることはなかった。私が提供する絵は、舞台の光景を表したものにはならず、絵画ならではの、もっと束縛のない自由な表現で描かれることになるといってよいだろう。それによって、作家が心におよぼしてきたものを、これらのイメージを通して目に見えるようにする。それはときには、演劇のちからを超えるのである★1。

パインは翌1782年に6点の絵をロンドンで公開し、同時に幾種類かの版画も出版した。彼自身の意気込みに反して、このプロジェクトはさほど話題になることもなく、作品は間もなく版画商のジョン・ボイデル（1719–1804）に買い取られ、一時期合衆国で展示されたあと、1803年に火災で消失してしまう★2。

商業的な成功を収めることはできなかったものの、パインの企てそのものは、シェイクスピアの視覚化の歴史のなかでもっとも重要なポイントとなってきたことがら、すなわち、果たしてシェイクスピアは――「戯曲の口絵」の域を超えて――絵画の主題として十分に成立するのか、するとすればどのような表現がよりふさわしいのか、というテーマに真正面から取り組もうとした点で注目に値する。ここでキーワードとなるのは、パインが広告文のタイトルに掲げ、また文章中でも強調している「歴史画」である。つまり画家たちにとって、シェイクスピアを絵画化するということは、取りもなおさず歴史画として描くことを意味していたのである。とはいえ、あとで詳しく述べるように、イギリ

スでは「歴史画」というジャンルそれ自体がきわめて不安定なものであった。とすれば、いかにしてシェイクスピアの絵画化は可能となったのだろうか。

以下においては、十八世紀のイギリス美術において、歴史画としてのシェイクスピアが実際にどのようなイメージで表現されたのかを探っていこう。

1　シェイクスピアの「絵画」化まで

戯曲のイラストレーション

先に引いたパインの広告文にもあるように、シェイクスピアと絵画との関わりは、（主に口絵として）戯曲に添えられたイラストレーションからはじまった。そのもっとも早い例のひとつである、ニコラス・ロウの編纂による六巻本の『シェイクスピア作品集』（1709年）では、おのおのの戯曲に、フランソワ・ボワタール（c. 1670–1717）による口絵が付されている。画面とほぼ平行に描かれた奥行の浅い背景に対して、劇の登場人物たちを前景に大きく配した構図は、実際の舞台を参考に描かれたことをうかがわせる。事実、たとえば「ハムレット」の口絵（図1）に表されている王妃の私室の場面（三幕四場）は、明らかに同時代の役者トマス・ベタートン（1635–1710）が主役を務めた舞台に基づいているし、「トロイラスとクレシダ」では、舞台の縁やカーテンまで画中に描き入れられている★[3]。

ロウのエディション以降、アレグザンダー・ポウプ編（1725年）、ルイス・シオボルド編（1733年）、トマス・ハンマー編（1744年）、そしてサミュエル・ジョンソン編（1765年）といった具合に、より綿密に編まれたシェイクスピア作品集が次々に出版されていった。それと並行して、テクストに添えられたイラストレーションも次第に洗練されたものになっていく。たとえばシオボルドの第

図1 「ハムレット」口絵、ニコラス・ロウ編『シェイクスピア作品集』1709年

二版（1740年）には、ブック・イラストレーションの第一人者であったフランス出身のユベール・フランソワ・グラヴロ（1699-1773）が、またハンマー版にはグラヴロと、のちにロイヤル・アカデミーの創設メンバーに名を連ねることになるフランシス・ヘイマン（1707/8-76）が、ロココの風味を施した繊細なイラストレーションを提供している。注目されるのは、これらの画面では、もはやロウ版のような現実の舞台との明白なつながりが認められないことである。つまりここには、シェイクスピアの戯曲が、テクストの世界（文学）から――必ずしも舞台を介することなく――視覚的なイメージ（絵画）へとダイレクトに変換される可能性が示されているのである。

十八世紀後半から十九世紀前半にかけて、読者層の拡大やそれに呼応した出版ビジネスの隆盛を背景に、イラストレーション入りのシェイクスピアはさらに広がっていく。それとともに、テクストよりもイラストレーションのほうに重点を置いた出版物も増えていった。たとえば版画師のチャールズ・テイラー（1756-1823）が、画家のトマス・ストザード（1755-1834）とロバート・スマーク（1753-1845）に下絵を依頼して出版した『シェイクスピアのピクチャレスクな美』（1783-7年）は、ひとつの戯曲につき4点のイラストレーションと、それぞれの画面に対応した20～30行程度のテクストの抜粋からなっている。スペースが限られたイラストレーションの画面では、次節以降で見ていくシェイクスピア主題の絵画に比べ、たいていの場合、構図はずっとシンプルで、人物の数も極力抑えられている。しかし、たとえばスマークの原画をもとにした「オフィーリア」（図2）のように、特定の役（キャラクター）に焦点を絞った構成は、のちにシェイクスピアの理解と大衆化がいっそう進み、個々の登場人物の性格や心理状態に対する関心が高まっていくにつれて、一般の絵画における表現にも大きなインスピレーションを与えていったと考えられる（図3）★[4]。

図2　ロバート・スマーク「オフィーリア」、チャールズ・テイラー編『シェイクスピアのピクチャレスクな美』1783-7年

図3　リチャード・レッドグレイヴ≪花輪を編むオフィーリア≫1842年、ヴィクトリア・アンド・アルバート・ミュージアム

歴史画としてのシェイクスピア

イラストレーションにやや遅れて、独立した絵画においてもシェイクスピアの主題が取り上げられるようになった。現在知られている最初の作例は、「ヘンリー四世：第二部」（三幕二場）に題材を得たウィリアム・ホガース（1697–1764）の≪新兵を選ぶフォルスタッフ≫（1728–30年、個人蔵）である。同じころに彼が手がけた≪乞食オペラ≫（1729年頃、W. S. ルイス・コレクション）と同様、当時ロンドンで上演されていた実際の舞台をもとにしたものと考えられている。だがそれだけでなく、ホガースはおそらく、クロード・ジロ（1673–1722）やアントワーヌ・ヴァトー（1684–1721）といったフランスの画家たちによる、ロココの演劇的な画面の先例も意識していた★5。

そのような大陸の芸術に対する彼の強い関心は、数年後に制作されたもうひとつのシェイクスピア主題の作品≪「テンペスト」の情景≫（1735年頃、ノステル・プライオリ、ナショナル・トラスト）（図4）に、いっそう明確に見て取ることができる。ホガースが描いた場面（一幕二場）は、王政復古期に改変された「テンペスト」のヴァージョンには含まれていないことから、現実の舞台に依拠したものでないことは明らかであるが、かといってシェイクスピアのテクストを忠実に再現しているわけでもない★6。エアリエルの歌声に導かれてやってきたファーディナンドが、プロスペローに付き添われたミランダと見つめ合い、それを（本来はこの場にいないはずの）キャリバンが画面右手から睨みつけている。おそらくは求婚のポーズを表しているのであろう、両手を合わせて少し前かがみになったファーディナンドと、驚いたかのように片手を持ち上げたミランダが作り出している構図は、彼女がまとっている青い衣とその後ろに掛かっている赤い布の色の組み合わせとも相まって、ルネサンス絵画に多く描かれた「受胎告知」のマリアと大天使ガブリエルを強く想起させる★7。中空に浮かんだエアリエルも、キリスト教美術における奏楽の天使を思わせ、一方、ミランダの傍らには、伝統的な愛のシンボルであり、ここでは彼女とファーディナンドの関係を示唆するものと思われる二羽の白い鳩が描き入れられている。要するにホガースはこの作品において、シェイクスピアに主題を求めつつ、同時にヨーロッパ大陸における絵画表現の伝統に接近しようとしているのである。

図4　ウィリアム・ホガース≪「テンペスト」の情景≫1735年頃

ヘンリー八世時代のホルバイン（アウグスブルク出身）や、チャールズ一世時代のヴァン・ダイク（アントウェルペン出身）に代表されるように、イギリスでは長らく、外国人の肖像画家たちが美術の領域で圧倒的な優位を誇ってきた。そのような偏った状況をよしとせず、イギリス人の手で、しかも――単にモデルを描き写しただけのものとして、ともすれば軽んじられがちであった肖像画ではなく――正統的な美術理論において最高位のジャンルとされた歴史画を振興させることに、初めて真剣に取り組んだひとりがホガースであった。先述したように折から作品集の出版が相次ぎ、それとともに舞台で上演される機会も増えていったシェイクスピアの戯曲は、ホガースをはじめイギリス絵画の萌芽期の画家たちにとって、大陸の伝統的な歴史画に描かれてきた神話や古代史、聖書などの主題にも匹敵するような、豊かな画題の宝庫と感じられたに違いない★[8]。というよりむしろ、それらの戯曲がほかならぬイギリス人の手によって生み出されたという点で、より自分たちにふさわしい主題と思えたことだろう。

もっとも、新たな主題のレパートリーを手に入れることと、それらを適切な絵画言語を用いてカンヴァスの上に視覚化することは、また別の問題であった。基本的にテクストに対して従属的な位置にあるイラストレーションはともかく、ある主題が独立した「絵画」として成立するためには、当時のヨーロッパで共有されていた表現上のルール――言い換えれば十八世紀以前の巨匠（オールド・マスター）たちによって確立された伝統的なスタイル――に則って描かれる必要があった。それゆえ画家たちは、シェイクスピアの主題を表すのに適した表現を求めて、（いまだ美術の歴史が浅いイギリスを超えて）大陸の絵画に手本を探っていったのである。実際、ホガース以降、さまざまな画家がシェイクスピアの戯曲を題材にした絵を手がけるようになるが、それらの多くに先達の作品を参照したあとをはっきりと認めることができる。

たとえば、イタリア出身で長くイギリスで活動したフランチェスコ・ツッカレッリ（1702-88）の≪魔女たちに遭遇したマクベス≫（1760年、フォルジャー・シェイクスピア・ライブラリー）（図5）は、スコットランドの荒野でマクベスとバンクォーが三人の魔女に出会う有名な場面（一幕三場）を表しているが、ここで

図5　フランチェスコ・ツッカレッリ≪魔女たちに遭遇したマクベス≫1760年

図6　ガスパール・デュゲ≪嵐の風景≫1653-4年

は人物を取り巻くセッティングが、遠方に城を望む古代ローマ風の情景に置き換えられている。重く垂れこめた空や吹きすさぶ風に煽られた木々なども含め、全体の構図は、当時イギリスで人気の高かった十七世紀の古典的風景画、なかでもガスパール・デュゲ（1615-75）の≪嵐の風景≫（1653-4年、デニス・マーン・コレクション）（図6）を下敷きにしたと考えられている★[9]。興味深いのは、そもそもシェイクスピアの原典では、この場面は嵐の設定にはなっていないことである。陰鬱な空の描写や、画面右手に描き入れられている、嵐に怯えて浮き足立った馬や御者たちのモティーフは、ダンカン王が殺害された翌日のロスと老人の会話（二幕四場）を先取りしているとも推測されている★[10]。

> どうだ、あの空。人間の行為に心を痛めてか面を曇らせ／この血なまぐさい舞台を暗くしている。……いのちをもたらす光が口づけすべき大地の顔を／暗闇が埋葬してしまった。
> ……
> そういえばダンカンの馬が、不思議な話だが／……名馬中の名馬どもだが、／突然荒れ狂い……まるで人間相手に／戦をはじめたようであった★[11]。

果たしてツッカレッリが、テクストのなかのとくにこの部分を画面上にオーヴァーラップさせようと意図していたのか確かめるすべはないが、不穏でまがまがしい雰囲気が横溢する嵐の情景は、マクベスを待ち受けている悲劇的な運命を暗示しているのは確かだろう。

ホガースやツッカレッリの作例に見て取れるのは、シェイクスピアの戯曲を絵画化する際、基本的にはオールド・マスターたちの表現スタイルに依拠しつつ、テクストをそのまま逐語的（リテラル）に描き起こす代りに、複数の場面を組み合わせたり、登場人物たちの心理的状況やドラマの展開を示唆するような要素を新たに織り込むなど、画家自身の構想にそって独自の画面が作り出されているということである。それは前に挙げた広告文のなかで、パインが自らの絵について述べた「絵画ならではの、もっと束縛のない自由な表現」が、すでにホガース

らによって実践されていたことを明かしている。とはいえ、あとで見るように、主題の広がりという点でも、また表現の多様性という点でも、シェイクスピア主題の絵画が大きく発展するのは、少なくともパイン自身の時代――つまりは十八世紀の終わり近くになってからのことになる。

役者の肖像画

ところでパインは、同じ広告文のなかで、自分の提供する絵が「舞台の光景を表したものにはならない」と、わざわざことわっている。ホガースやツッカレッリの例からもわかるように、画家たちは早くから、現実の舞台とは直接的に関係しない画面を描いてきた。にもかかわらず、パインがあえて「舞台の光景」に言及したのは、おそらくシェイクスピアと関連して十八世紀に発達したもうひとつの絵画のタイプ、すなわち役者たちの肖像画を念頭に置いてのことだったのではないだろうか。

そもそもこの時代にシェイクスピア熱が高まったのは、劇場環境の変化や戯曲集の出版といった要素に加え、ジェイムズ・クィン（1693–1766）やチャールズ・マックリン（c. 1699–1797）、ジョン・フィリップ・ケンブル（1757–1823）やその姉セアラ・シドンズ（1755–1831）などの名優が輩出したためでもあった。なかでもデイヴィッド・ギャリック（1717–79）は、1741年に「リチャード三世」の舞台で鮮烈なデビューを飾って以来、1776年に引退するまで、ドルーリー・レイン劇場を舞台に稀代のシェイクスピア役者として活躍した。1769年には、ストラトフォード＝アポン＝エイヴォンでシェイクスピアの生誕二百年を記念する一大イヴェントを自ら催し、この「我らが偶像崇拝の神」の名声を不滅のものにするのに大きく貢献した。

ここで特筆しておくべきなのは、ギャリックが美術の世界にも深い関心を抱き、セルフ・プロモーションの意味も込めて、数多くの――全部で170点を超えるという――肖像画のモデルを務めたことである[★12]。ちょうど同じ時期にこの国では、ジョシュア・レノルズ（1723–92）やトマス・ゲインズバラ（1727–88）らを筆頭に「イギリス肖像画の黄金時代」を迎えるが、主だった画家たちのほとんどが一度ならずギャリックの姿を描いている。そのなかには、ヨハン・ゾファニー（1733–1810）の≪「マクベス」を演じるギャリックとプリチャード夫人≫（1768年頃、ギャリック・クラブ）（図7）のように、まさしく「舞台の光景」を表したものもあれば、フランシス・ヘイマンの≪リチャード三世に扮したギャリック≫（1760年、ロイヤル・ナショナル・シアター）（図8）のように、入念に構成されたセッティング（ここではボスワースの平原における戦闘場面）のなかに役者を描き入れることによって、ほとんど歴史画のような効果を生み出しているものもある[★13]。むろんギャリックばかりでなく、たとえばシャイロックを演じるケンブルやマクベス夫人を演じるシドンズなど、他の役者たちもそれぞれの当たり役で多様な構図の肖像画に描かれ、それらはさらに版画等に複製されて広汎に流通した。

このような名優の肖像画は、十九世紀に写真の時代が到来したのちまで、ジェイムズ・マクニール・ホイッスラー（1834–1903）やジョン・シンガー・サー

図7　ヨハン・ゾファニー≪「マクベス」を演じるギャリックとプリチャード夫人≫1768年頃

図8　フランシス・ヘイマン≪リチャード三世に扮したギャリック≫1760年

ジェント（1856–1925）といった画家たちによって描き続けられる★14。とはいえ、モデルの存在に大きく依存せざるをえない肖像画は、すでに触れた伝統的な美術理論における序列の問題もあって、その圧倒的な人気とニーズの高さにも関わらず、画家たちが最終的に目ざすべきジャンルとは言い難いものがあった。自身も肖像画家として長く活動してきたパインが、先に見た広告に「歴史画」というタイトルを付け、本文の中で――「舞台の光景」とは一線を引きつつ――あくまで「歴史画家」としてシェイクスピアの主題に取り組むことを宣言しているのは、そうした事情を踏まえたうえで、より高次の絵画に向かおうとしたためと考えてよいだろう。結果的にパインの企ては大きな実を結ぶことはなかったが、ほどなくして彼よりもはるかに大がかりなスケールで、歴史画のジャンルにおけるシェイクスピアの可能性をとことん追求するプロジェクトが、ジョン・ボイデルによって実施されることになる。

2.「シェイクスピア・ギャラリー」の試みを超えて

ボイデルのプロジェクト

1789年5月、ロンドン中心部のパル・マル街52番地に新しくできた専用の建物で、シェイクスピアの戯曲のみをテーマにした絵画の展示が始まった。建物のファサードの上部には、トマス・バンクス（1735–1805）によるレリーフ≪絵画と詩の擬人像に付き添われたシェイクスピア≫（図9）が掲げられ、広々とした館内には最初の作品34点が掛けられた。翌年には作品数は倍近くに増え、以後も毎年、新たに完成した絵が加えられていき、最終的には33名の画家による167点の作品が公開された★15。

この「シェイクスピア・ギャラリー」のアイディアは、三年前の1786年11月、すでに版画商として大きな成功を収めていたボイデルの甥の家で開かれた晩餐の席で生まれた。3人の画家を含む8名のゲストたちのあいだで話題になったのは、フランス人たちが自国の優れた文学作品を称揚するやり方に匹敵するようなものを、イギリスでも企画すべきだということであった。それにふさわ

図9　S. ロウル「シェイクスピア・ギャラリーの正面のレリーフ」『ヨーロピアン・マガジン』vol. 46、1804年

しい対象は、いうまでもなくシェイクスピアであった。当初の案は、（フランスにならって）豪華なイラストレーションを施した作品集を出版するというものであったが、間もなくボイデルは構想をさらに膨らませ、名のある画家たちにシェイクスピアを主題にした油彩画の制作を依頼し、それらを展示すると同時に、版画化して予約制で売り出すという大事業に乗り出した。結局彼は、独立したフォリオ版の版画シリーズと、シェイクスピア研究者で、すでに戯曲集編纂の経験を持つジョージ・スティーヴンズ（1736-1800）の監修によるテクストと組み合わせた小型の版画シリーズの、二種類を出版することになる。

ボイデルが目ざしたのは、彼自身がフォリオ版の序文に記したように、「芸術を成熟させ、歴史画におけるイギリス派を確立する」ことであった。前に述べたとおり、この国ではすでにホガースらによって歴史画の制作が試みられていたが、（より身近で親しみやすい）肖像画や風景画、狩猟（スポーティング）や乗馬（ペインティング）の絵などの隆盛に比べ、歴史画はなかなか浸透しなかった。1768年には、美術の教育機関兼展覧会組織であるロイヤル・アカデミーが設立され、初代院長の座に就いたレノルズによって歴史画の振興が熱心に唱道されたものの、やはり目立った成果を上げることはできなかった★16。先に触れたパインの企てが途中で立ち行かなくなったのも、こうした状況ゆえのことであったといってよい。そのようななかで、ジョージ・ロムニー（1734-1802）、ジョゼフ・ライト・オヴ・ダービー（1734-97）、ベンジャミン・ウェスト（1738-1820）、ジェイムズ・バリー（1741-1806）、ヘンリー・フュースリ（1741-1825）、ジェイムズ・ノースコート（1746-1831）、ジョン・オーピ（1761-1807）など、この時代のイギリス美術を担ってい

図 10　フランシス・ウィートリー≪シェイクスピア・ギャラリーのオープニング≫ 1790 年、ヴィクトリア・アンド・アルバート・ミュージアム

た画家たちがほとんどもれなくボイデルの企画に参加したのは、歴史画の注文を得る機会が希少であったことに加え、版画化を通じて自分の作品が広く知れわたる可能性に大きな魅力を感じたためであろう。はじめは躊躇していたレノルズさえも最終的には制作を引き受け、ボイデルのプロジェクトにアカデミックな権威を添えることになった。

「シェイクスピア・ギャラリー」の創設は、絵画におけるイギリス派の新時代を告げるものとして、おおむね好意的に受けとめられた。フランシス・ウィートリー（1747–1801）による 1790 年の水彩素描（図 10）――ここでは中央やや左寄りに立つボイデルと甥のジョサイアが、クラレンス公やヨーク公といった貴顕の来訪を歓迎している――が示すように、パル・マルの会場はファッショナブルな人々が訪れるロンドンの名所となった。イギリス派による歴史画の発展をあと押しするという、ボイデルのきわめて愛国的な意図の裏側には、むろん絵画の展示を通して観衆を引きつけ、版画の売り上げを伸ばそうとする思惑も働いていたことだろう。ジェイムズ・ギルレイ（1756–1815）のよく知られた（と同時に、多分に私怨のこもった）カリカチュア≪生贄にされたシェイクスピア――あるいは――「強欲」への捧げもの≫（1789 年）（図 11）は、そうした営利主義的な側面を痛烈に皮肉ったものにほかならない[★17]。とはいえ、たとえばロイヤル・アカデミーですら、「ロイヤル」を冠してはいるものの実際には芸術家たちが自主的に運営する私的な組織であったように、（フランスなどとは異なり）芸術は公的に支援されるべきものという意識が比較的低かったイギリスにおいては、芸術（アート）と商業主義（コマーシャリズム）の結合はそれほど特異なものとは見なされなかった[★18]。おそらくはそのような文化的土壌ゆえに、ボイデルに対しても肯定的な反応が多く、彼をルネサンス時代のメディチにたとえたり、「商業界の文芸保護者（マエケナス）」と呼んで称えたのである。

創始後数年が過ぎると、ボイデルのプロジェクトは急速に勢いを失っていく。その理由については、たとえば版画の出版が遅れ気味であったことや、版画そのものの質に大きなばらつきがあったこと、画家や版画家たちへの支払いでもめたことなど、さまざまに指摘されている。何より深刻な打撃となったの

図 11　ジェイムズ・ギルレイ「生贄にされたシェイクスピア――あるいは――「強欲」への捧げもの」1789 年、エッチングに彩色

は、1793 年に始まったフランスとの戦争によって、ひとりボイデルのみならず、イギリスの商業全体がヨーロッパ大陸のマーケットを大幅に失ったことであった。1804 年、ボイデルは破産を回避するために、ギャラリーとその中身も含め、自身の財産をすべて籤によって売り出すことを決めたが、翌年 1 月に抽選が実施されるのを待たずに没した。彼のシェイクスピア・コレクションは、籤の当選者によってオークションにかけられて散逸し、今日その所在が明らかでない作品も少なくない。

歴史画の解放へ

ボイデルの事業は、その大がかりな仕掛けにもかかわらず最後は尻つぼみの状態で終わったためもあって、これまではシェイクスピア主題の絵画史における一エピソードという位置づけにとどまることが多かった。レノルズやフュースリほか数名を除いては、今日の西洋美術史でほとんど顧みられることのない画家たちが大半を占めていたことも、「シェイクスピア・ギャラリー」に対する評価を困難なものにしてきたといえるだろう。しかしながら近年では、ボイデルのプロジェクトを同時代のナショナリスティックな思潮のなかでとらえ直したり、彼が実践した展示システムの文化的社会的な影響を検証したり、さらには個々の作品のより詳細な分析を通して表現上の特質を明らかにするなど、かつてない多角的な方向からのアプローチが試みられるようになってきている。ここでは、「シェイクスピア・ギャラリー」がそもそも目的に据えていた、イギリス派による「歴史画」の推進とは果たしてどのようなものであったのかを、幾つかの作品の上に具体的に探っていくことにしたい。

前に挙げたホガースやツッカレッリのような、オールド・マスターの表現スタイルを下敷きにした作品は、「シェイクスピア・ギャラリー」のなかにもむろん見いだせる。よく知られた例としては、レノルズによる≪枢機卿ボー

図 13　ニコラ・プッサン≪ゲルマニクスの死≫1627 年

図 12　ジョシュア・レノルズ原画「枢機卿ボーフォートの死」

フォートの死≫（「ヘンリー六世：第二部」三幕三場）（図 12）が挙げられよう。全体の構図といい、右手を高く掲げたヘンリー六世のポーズといい、これまでも多くの画家が「死の床」の場面を描く際に手本としてきた、プッサンの≪ゲルマニクスの死≫（1627 年、ミネアポリス美術研究所）（図 13）をもとにしているのは明らかである★19。あるいはまた、ジェイムズ・ノースコートの≪王子たちの埋葬≫（図 14）では、見る者の視線を右上から左下へといざなう構成や、王子たちの亡骸を浮かび上がらせているドラマティックな明暗表現などに、カラヴァッジオの≪キリストの埋葬≫（1602 年頃、ヴァティカン絵画館）（図 15）を研究したあとを見て取ることができる。もっとも、原典の「リチャード三世」四幕三場には、この場面が実際に含まれているわけではなく、王子たちの暗殺を命じられたティレルの口を通して簡潔に報告されるだけである。

図 14　ジェイムズ・ノースコート原画「王子たちの埋葬」

図 15　ミケランジェロ・メリージ・ダ・カラヴァッジオ≪キリストの埋葬≫1602 年頃

ロンドン塔の教戒師の手で埋葬されました、
どのようにして何処に埋葬したかは存じませんが。

ティレルすら正確には知らない埋葬のようすを視覚化するに当たり、ノースコートは、トマス・モアや、それを踏襲したデイヴィッド・ヒュームの歴史記述（「階段を下がったところの、積み重なった石の下の土中深くに埋めよと命じ……」）を参照したらしい[★20]。いずれにしてもここでは、現実の舞台はおろか、シェイクスピアのテクストをも大きく踏み越えて、画家自身の手によって新たなイメージが作り出されているのである。このように、舞台上で演じられることはなく、ただ登場人物の台詞のみを通じて伝えられる箇所を絵画化した例は、「シェイクスピア・ギャラリー」のなかでもかなりの数にのぼる。たとえばフランシス・ウィートリーの≪難破船から救われるエミリア≫（図16）は、「間違いの喜劇」一幕一場で、シラキュースの商人イージオンが公爵の前で物語る、身の上ばなしのなかの一節をクローズアップしたものである。

あわれ妻は、からだは軽く見えようと／けっして軽くはない悲しみをのせ、／風の吹くままひとしお早く流され、／どうやらコリントの漁師たちに／救いあげられたように見えました。

仰向けで片腕を伸ばしたエミリアを漁師たちが引き上げようとする構図は、（それ自体もさまざまな先行作品に想を得たと推測されている）ジョン・シングルトン・コプリー（1738–1815）の≪ワトソンと鮫≫（1778年、ワシントン・ナショナル・ギャラリー）（図17）を思い起こさせずにはおかない[★21]。

ノースコートやウィートリーの例は、たとえテクストのなかで、わずか数行の台詞によって間接的に伝えられるに過ぎないような部分であっても、絵画でならば、ひとつの独立した作品として成り立ちうることを示している。それは

図16　フランシス・ウィートリー原画「難破船から救われるエミリア」

図17　ジョン・シングルトン・コプリー≪ワトソンと鮫≫1778年

図18　ロバート・スマーク原画「恋する若者」

画家たちに、途方もなく豊かで変化に富んだ主題の可能性をもたらしただけでなく、それぞれの主題により適した多様な表現スタイルを追求させることにもつながったと考えられる。事実、「シェイクスピア・ギャラリー」に含まれている作品のなかには、伝統的な歴史画の表現――すなわちレノルズがアカデミーの講義で繰り返し唱えた、オールド・マスターを規範とする荘重様式（グランド・スタイル）――から大きく逸れているものも少なくない。たとえばロバート・スマークは、「お気に召すまま」の二幕七場でジェークイズが発する名高いモノローグ「人生七幕芝居」を、おのおのの幕ごとに七つの画面に分けて描いているが、それらのいささか皮肉の利いた軽妙な表現は、歴史画というよりも風俗画（ジャンル・ペインティング）にずっと近い。一例を挙げれば、人生の三幕目に当たる≪恋する若者≫（図18）では、室内でひとりテーブルに向かった若者が、もの思わしげな表情で恋歌をしたためている。背後の壁には、（モノローグではまったく言及のない）松明を掲げたキューピッドの絵と、「ロミオとジュリエット」のバルコニーのシーンを思わせる絵が掛けられ、恋煩いにかかった若者の心のうちを暗示している[★22]。このように、主題の持つ意味合いを補うために「画中画」を挿入するやり方も、やはり風俗画においてしばしば行われてきたものである。

一方また、主題によっては、登場人物よりも周囲を取り巻く風景の方が雄弁な役割を果たすこともあるだろう。それゆえ画家たちは、基本的に人物を主体とする歴史画からはもっとも遠いところにあるといえる、風景画すらも画面に取り込んでいった[★23]。たとえばライト・オヴ・ダービーの≪嵐のなかのアンティゴナス≫（「冬物語」三幕三場）（図19）は、レオンティーズ王に命じられたアンティゴナスが、生まれたばかりのパーディタを嵐の近づくボヘミアの荒れ地に捨てたあと、熊に襲われるところを表わしている。

> 昼間からこんなに空が暗いとは。なんだ、あの叫び声は！
> 船に無事もどれますよう！狩で追われた熊だ、
> おれはもうおしまいだ。

左手前の茂みのなかから熊が顔を出し、驚き慌てたアンティゴナスが逃げ出そ

図19　ジョゼフ・ライト・オヴ・ダービー原画「嵐のなかのアンティゴナス」

うとしている。もっとも、彼らはここではほんの点景に過ぎない。代りに、湧き上がる黒雲や激しく岸辺に打ちつける波、右手の岩の後ろからのぞく船の残骸など、激烈な嵐の情景を画面の主役にすることで、パーディタやアンティゴナスの身に降りかかった悲惨な運命がいっそう強烈に伝わってくる。

もう一例挙げるならば、ウィリアム・ホッジス（1744-97）による≪ジェークイズと傷を負った鹿≫（「お気に召すまま」二幕一場）（図20）では、追放された公爵とともにアーデンの森で暮らしている、貴族たちのひとりの台詞を通して伝えられる光景が絵画化されている。

> 今日もこのアミアンズ卿とともに、私たちは／樫の木陰に横たわっているあの男［ジェークイズ］の背後に／そっと忍び寄ってみました……
> ……たまたまそこに、／狩人の矢に狙われて傷を負ったあわれな雄鹿が／群れを離れてただ一頭、足を引きずってやってまいり、／苦しみもだえはじめたのです。

仲間から「ふさぎ屋」と呼ばれているジェークイズは、伝統的に「メランコリー」を表す片肘をついたポーズで小川のふちに寝ころび、傷ついた雄鹿を眺めなが

図20　ウィリアム・ホッジズ原画「ジェークイズと傷を負った鹿」

図21　ジョン・コンスタブル≪ジェークイズと傷を負った鹿≫1845年（原作の水彩画は1832年）メゾティント版画

ら世の中のすべてに対してひとり毒舌を吐いている。ここでもやはり、ジェークイズや鹿は点景にとどまり、彼らのまわりに広がるアーデンの森の鬱蒼たる木々が画面を埋めつくしている。それはまさしく、隠遁の身のジェークイズ自身が眺めている風景なのである[★24]。この情景がいかに喚起力に富んだものであったかは、のちに同じ場面が、ジョン・コンスタブル（1776-1837）（図21）らによって繰り返し取り上げられたことにもうかがえよう[★25]。

これまで見てきた例からもわかるとおり、ボイデルの「シェイクスピア・ギャラリー」が標榜していた歴史画には、正統的な表現スタイルで描かれたものばかりでなく、風俗画や風景画に限りなく接近したものまで含まれていた。そのような「逸脱」が生じたのは、たとえばレノルズですら画家としての活動の中心は肖像画にあったように、この企画に参加した者の多くが、歴史画の制作において十分な経験をもっていなかったことが大きく関係しているだろう。また、そもそもボイデル自身、歴史画として描かれるべきものについて明確なヴィジョンを示す代りに、個々の画家の自由な選択に委ねてしまったことも影響しているに違いない。

しかし、だからといって、「シェイクスピア・ギャラリー」における歴史画の探究が、ごく不完全なものであったと断じてしまうのは正しくないように思われる。前に引いたパインの言葉を借りれば、歴史画とは、「作家が心におよぼしてきたものを、これらのイメージを通して目に見えるようにする」ことを目ざしたものである。実際、画家たちは、十五年余にわたるボイデルのプロジェクトを通して、シェイクスピアという素材をもとに、ありとあらゆる角度からその「視覚化」の可能性を探っていった。そして、ときには舞台で演じられる範囲はもとより、テクストの記述さえも超えた部分を想像力で補いながら、きわめて多彩な画面を生み出したのである。結果として「シェイクスピア・ギャラリー」のなかには、従来の歴史画のスタイルには収まらないような作品も含まれることになったが、その自由かつ奔放なイメージの広がりは、逸脱というよりもむしろ歴史画の解放であったととらえることができるのではないだろうか。

十九世紀が進むにつれて、歴史画は、ジャンルの名称としては継承されるものの、もはや絵画における最終的な到達点として絶対的な位置を占めるものではなくなっていく。とはいえ、ホガース以来十八世紀を通じて、イギリスにおける歴史画の樹立という目標のもとに画家たちが切り拓いてきたさまざまな表現が、以後の絵画に豊かなインスピレーションをもたらしたことは確かだろう。事実、十九世紀に入っても引き続きシェイクスピアの主題は数多く描かれるが、先に挙げた「ジェークイズと傷を負った鹿」のみならず、たとえば「荒野のリア王」や「墓場のハムレット」、「人生七幕舞台」、「オフィーリア」などなど、そのイメージの源泉を十八世紀の作品に求めることができるものは枚挙にいとまがない★[26]。ボイデルのプロジェクトは、なかでも絵画の主題としてのシェイクスピアの可能性を一挙に押し広げる大きな契機となったのである。

註

☆1――Robert Edge Pine, "Historical Painting" quoted in Jane Martineau et al., *Shakespeare in Art*, London 2003, p. 24. なお、シェイクスピアと絵画の関係については、いまやひとつの独立した研究領域を形成しているといってよいほどの蓄積があるが、本稿ではマーティノーに加えて主に以下を参照した。T. S. R. Boase, 'Illustrations of Shakespeare's Plays in the Seventeenth and Eighteenth Centuries', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 10, 1947, pp. 83–108; Moelwyn Merchant, *Shakespeare and the Artist*, London 1959; Stuart Sillars, *Painting Shakespeare: The Artist as Critic 1720–1820*, Cambridge University Press 2006; Stephen Orgel, 'Shakespeare illustrated', in Robert Shaughnessy (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*, Cambridge University Press 2007, pp. 67–92; Guy Cogeval & Beatrice Avanzi, *Drama and Desire: Art and Theatre from the French Revolution to the First World War*, Milano 2010; Fiona Ritchie & Peter Sabor (eds.), *Shakespeare in the Eighteenth Century*, Cambridge University Press 2012;「西洋絵画のなかのシェイクスピア展」図録、伊勢丹美術館ほか、1992–3年;「見つめて、シェイクスピア展」図録、練馬区立美術館ほか、2014–5年。

☆2――*Ibid.*, p. 24. 同書では、パインのラディカルな思想がロンドンの観衆の反発を招いたのではないかと推測されているが、本文において後述するように、そもそもイギリスでは歴史画のマーケットが十分に成熟していなかったことも、彼の企てが不調に終わった原因のひとつであったろう。

☆3――「トロイラスとクレシダ」ほかのイラストレーションについては以下に詳しい。Boase, op. cit., pp. 86–7; Orgel, op. cit., pp. 69–72. なおロウ版では、「テンペスト」の口絵のみ例外的に舞台の情景ではなく、ごく素朴な描写で嵐の海が表されている。

☆4――本稿では詳しく触れる余裕はないが、時代が下るにつれて、シェイクスピアの戯曲に登場するキャラクター、とりわけヒロインたちが個別にクローズアップされるようになり、それに伴って絵画にも単身像が多く描かれるようになる。以下を参照。Kimberly Rhodes, *Ophelia and Victorian Visual Culture: Representing Body Politics in the Nineteenth Century*, Routledge 2008; Stuart Sillars, *Shakespeare, Time and the Victorians*, Cambridge University Press 2012.

☆5――Martineau, op. cit., 50.

☆6――*Ibid.*, p. 54.「テンペスト」については、1674年にトマス・シャドウェルによってオペラ仕立てに改変されたものが1746年まで上演されていた。ホガースは、義父で歴史画家のジェイムズ・ソーンヒル(1672–1734)が没したころから本格的

に歴史画を試みるようになった。

☆7――Sillars, 2006, op. cit., pp. 53-4. シラーズはまた、プロスペローをヨセフに、ファーディナンドやキャリバンをマギ（東方の三博士）に見立てることによって、この情景が「キリストの降誕」のパロディにもなっていると指摘している。なおマリアは、伝統的に神の慈愛を表す赤い衣と天の真実を表す青いヴェール（逆の場合もある）を身にまとっている。

☆8――この時期に上演された演目のうち、シェイクスピアはおよそ四分の一を占めていたという。Martineau, op. cit., p. 50.

☆9――Sillars, 2006, op. cit., pp. 78-81. ほかにもニコラ・プッサンの≪嵐の風景≫（1651年、ルーアン美術館）なども発想源の候補に挙げられよう。こうした作品は、当時、版画を通じてイギリスでも広く流通していた。またイギリス人画家のジョン・ウートン（c. 1682-1764）も、少し前にやはり嵐を背景にした≪魔女たちに遭遇したマクベスとバンクォー≫（1750年、ラファエル・ヴァルス・ギャラリー）を描いている。

☆10――*Ibid.*, p. 80.

☆11――「マクベス」『シェイクスピア全集Ⅱ』小田島雄志訳、白水社、1974年、359頁（以下、本文におけるシェイクスピアからの引用はすべて小田島訳による）。

☆12――「西洋絵画のなかのシェイクスピア展」図録、前掲書、46頁。なおギャリックは、肖像画の持つ広告的価値を活用しただけでなく、フランシス・ヘイマンやフィリップ・ジェイムズ・ド・ラウザーバーグ（1740-1812）といった画家たちを積極的に舞台美術の制作に起用した。

☆13――本図におけるギャリックのポーズは、名高い古代彫刻≪ボルゲーゼの剣闘士≫（紀元前100年頃、ルーヴル美術館）を土台にしているとも指摘されている（上掲書、49頁）。

☆14――たとえばホイッスラーの≪黒のアレンジメント、No. 3：スペイン国王フェリペ二世に扮したヘンリー・アーヴィング≫（1876年、1885年加筆、メトロポリタン美術館）や、サージェントの名高い≪マクベス夫人に扮したエレン・テリー≫（1889年、テート美術館）などが挙げられよう。

☆15――ボイデルのシェイクスピア・ギャラリーについては以下に詳しい。Martineau, op. cit., pp. 97-113; Sillars, 2006, op. cit., pp. 254-99; Rosie Dias, *Exhibiting Englishness: John Boydell's Shakespeare Gallery and the Foundation of a National Aesthetic*, Yale University Press, 2013; ジョン・ボイデル編・小田島雄志著『シェイクスピア・ギャラリー』社会思想社、1992年。なお、ギャラリーのアイディアが誕生した晩に同席していた画家は、ベンジャミン・ウェスト、ジョージ・ロムニー、風景画家のポール・サンドビー（1730-1809）の3名であった。

☆16――イギリスにおける歴史画の推進と挫折についてはさまざまなところで指摘されているが、本稿では主に以下を参照した。Holger Hoock, *The King's Artists: The Royal Academy of Arts and the Politics of British Culture 1760-1840*, Oxford 2003.

☆17――ギルレイはもともとボイデルのプロジェクトに参加することを望んでいたが、断られたためにこの風刺画を制作した。画面上には、「シェイクスピア・ギャラリー」のために制作されたレノルズやフュースリ、バリー、ウェストらの作品から採られたさまざまなモティーフが散りばめられている。この作品の詳細については以下を参照。Jonathan Bate, 'Shakespearean Allusion in English Caricature in the Age of Gillray', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 49, 1986, pp. 196-210.

☆18――十八世紀を通じて、商品としての美術が発達していった経緯については以下の文献に詳しい。David H. Solkin, *Painting for Money: Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-century England*, Yale University Press, 1996; Thomas M. Bayer & John R. Page, *The Development of the Art Market in*

England: Money as Muse, 1730–1900, London 2011; Charlotte Gould（ed.）, *Marketing Art in the British Isles, 1700 to the Present: A Cultural History*, Routledge, 2012.

☆19 ――レノルズは、ロイヤル・アカデミーにおける講義（『美術講話』第十二回）においても、プッサンの≪ゲルマニクス≫を例に挙げて過去の巨匠に学ぶよう学生たちに説いている。またフュースリも、ローマ滞在中にやはりプッサンを下敷きにして同じ主題を素描で手がけている（≪枢機卿ボーフォートの死≫1772年、ウォーカー・アート・ギャラリー）。

☆20 ――Quoted in Sillars, 2006, p. 268（*The History of Kyng Richard the third, in the Works of Sir Thomas More Knyght, sometyme Lorde Chauncellour of England, written by him in the Englysh tonge*, 1557, Facsimile edition, 2 vols., London 1978, p. 69; David Hume, *The History of England, from the invasion of Julius Caesar to the Revolution in 1688*, 1762［New York: Worthington, 1880］）.

☆21 ――たとえばコプリーの絵で鮫に銛を突き刺そうとしている男のポーズは、デューラーをはじめ数多くの画家たちが描いてきた「悪と闘う大天使ミカエル」や「聖ゲオルギウスの竜退治」を、また海上に浮かぶボートの構図は、「奇跡のすなどり」（ルカ福音書五章）の図像を土台にしていると考えられている。以下を参照。ワシントン・ナショナル・ギャラリー公式ウェブサイト http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/highlights/highlight46471.html（2016-09-30 閲覧）。

☆22 ――左側の画中画は、プシュケのもとを訪れるクピド（キューピッド）を表しているとも解釈されている。Dias, op. cit., p. 198. いずれにしても男女のあいだの困難な愛を示している点で共通している。

☆23 ――本稿では詳しく立ち入らないが、この時代にイギリスでは肖像画と並んで風景画も大きく発展した。「シェイクスピア・ギャラリー」のなかにも、そうした風景画の潮流に呼応した作品が複数含まれている。たとえば本文で例に挙げた≪嵐のなかのアンティゴナス≫は、当時もてはやされていた「崇高（サブライム）」の美学を、また≪ジェークイズと傷を負った鹿≫は、イギリス国内の風景に新たな美を見いだした「ピクチャレスク」の流行を反映した画面になっている。

☆24 ――本図のもとになった油彩画（1788-89年頃、イェール英国美術センター）では、風景の部分をホッジスが、動物画家のソウリー・ギルピン（1733-1807）が鹿を、肖像画家のロムニーがジェークイズを担当した。このような専門領域の異なる画家たちによる合作は当時しばしば見られた。

☆25 ――コンスタブルはおそらく、アマチュアの画家で彼のパトロンでもあったジョージ・ボーモント（1753-1827）が描いた、やはり風景を主体とした同主題の油彩画（1819年頃、テート美術館）に触発されてこの作品を手がけたと考えられる。また、シェイクスピア主題を数多く描いたウィリアム・ブレイク（1757-1827）も、ホッジスとは構図は大きく異なるものの、1806年に同じ主題を水彩素描で取り上げている（ブリティッシュ・ミュージアム）。

☆26 ――「物語る絵画」の隆盛と呼応して、シェイクスピアの主題はヴィクトリア朝時代（1837-1901）にも盛んに取り上げられた。1768年にロイヤル・アカデミーが創設されて以来、六十年ほどのあいだは、平均して毎年5～10点ほどのシェイクスピア絵画が出品されてきたのに対して、1830年代ごろには倍増し、1840～50年ごろには常に20点ほどの作品が出品されていた。また、イラストレーション入りの戯曲集の出版も、1850年代には50点を下らず、1890年代になっても20点ほどを数えていたという。以下を参照。Martineau, op. cit., p. 217.