

パトロン政治家バークを描くジェームズ・バリー  
—忘れられた十八世紀アイルランド人画家の葛藤—

桑 島 秀 樹

広島大学大学院総合科学研究科・准教授

**James Barry and the Portraits  
of His Country Patron Edmund Burke:  
A Struggle by the Irish Catholic Artist in the 18<sup>th</sup> Century London**

Hideki KUWAJIMA

Associate Professor of Aesthetics,  
Graduate School of Integrated Arts and Sciences, Hiroshima University

**Abstract:** The aim of this essay is two: at first I will illustrate the early life and achievement of the ‘forgotten’ Irish Catholic painter, James Barry (1741-1806), who was from Cork, a southern capital town of Ireland and subsequently became a professor of painting at the Royal Academy in London (but expelled in the end). Secondly I will also show the close relationship of the painter with his country-fellow aesthetician and political philosopher, Edmund Burke (1729-97) by examining two Burke’s portraits by Barry both at Trinity College, Dublin (executed in c. 1771) and at National Gallery of Ireland (executed in c. 1774), with referring to their correspondence. Eventually I conclude that the Cork connection, in particular the Burke connection was very strong and important for Barry’s progress as a unique ‘established’ artist in the late 18th century London, though Barry’s views of Art had been little by little developed in a different way from Burke’s ones since the painter’s 7-year-journey in the Continent, which in reality

Burke and his family had financed. We can see a kind of ambivalent feeling, or the mixture between friendship and animosity of Barry toward his best country patron in these two oil paintings in Dublin.

はじめに

本稿のねらいは、以下の点に尽きる。(1) 18世紀後半を生き、三十歳を過ぎてからは、ロンドンのthe Royal Academy「ロイヤル・アカデミー」で活躍したアイルランド出身の「忘れられた画家」<sup>1</sup>ジェームズ・バリー (James Barry, 1741-1806) の生涯と芸術活動の一端を一特に日本においては初めて一仔細に紹介すること。そして、(2) その紹介の方法としては、バリーの活動をパトロンのひとりとして支援した、同じくアイルランド出身の美学者兼政治哲学者エドモンド・バーク (Edmund Burke, 1729-1797) との関係を軸に据えること、である。とりわけ本稿では、バリーが1770年代に描いた、二枚の庇護者バークの肖像画を中心に精緻な検討をおこなう。なお、肖像画の分析に際し

ては、参考資料として、その制作前後の時期にバリーとバークとのあいだで交わされた往復書簡も参照する。

ジェイムズ・バリーは、バークを介して初代ロイヤル・アカデミーの院長ジョシュア・レノルズの知己を得て、最終的にはこのロイヤル・アカデミーの絵画教授にまで昇りつめる。だが、けっきょくレノルズとの関係にも齟齬をきたし、扇動的な講義をおこなった廉でアカデミーを追われることになる。そのような経緯もあったためか、いわゆる「イギリス美術史」の文脈では、ヘンリ・フュスリ (Henry Fuseli / スイス名: Johann Heinrich Füssli, 1741-1825) やウィリアム・ブレイク (William Blake, 1757-1827) などへと多大な影響を与えたという事実がありながら、その業績の詳細かつ正当な検討は近年までなされてこなかったと言ってよい。その理由は何か。

ジェイムズ・バリーが等閑視されてきた理由として、ひとつに、彼の性格の「パラノイア性」や「エキセントリックさ」を指摘する声がある。たしかにそうした個人的性向は彼の生来の気質のうち深く根を張っていたかもしれない。しかしながら、そのような一種の「分裂」ないし「逸脱」は、むしろ彼が背負っていた社会的軋轢の結果ではなかったのか。つまり、18世紀のロンドンに渡った「アイリッシュ・カトリック」として、その精神的苦悩と社会的葛藤が彼の挙動さらには芸術精神にまで色濃く影を落としていたのではないか。翻っていえば、そうした差別的なバイアスないしラベリングのせいで、ロンドンの上流階層の文化サークルからも「侮蔑」「偏見」の対象となってしまったのではなかったか、ということである。

18世紀後半には次第に弾圧の手綱は緩んできた<sup>2</sup>とはいえ、アイルランドにおいて多数派を占めるカトリック教徒は、まだまだ少数支配階層たるプロテスタント (英国国教徒) による一悪名高き「カトリック刑罰法」に象徴される一弾圧の下にあった。アイルランド南部の都市コークに生まれたジェイムズ・バリーは、このような空気を如実に肌で感じていたはずである。画家バリーと思想家バークとは、アイルランド南部コーク州に一バリーはコーク市街地にバークはブラックウォー

ター川中流域に育ったという違いはあるものの一父祖伝来の故地をもつ同郷者であった。二人が南部のコーク州という、18世紀アイルランドの縮図ともいべきアイリッシュ・カトリック社会から、言い換えれば、いまだ古層にゲール文化の薫りの残る土地から出てきた (そして結局二人とも、ロンドンに渡り、「エスタブリッシュメント」たらんとした) という事実は、ここできちんと押さえておかねばなるまい。

したがって、本稿のねらいの最後に、(3) 18世紀コークの歴史的・文化的環境とバリーの芸術精神との連関の考察という視点も、忘れず付けくわえておく必要がある。

## 第一章 ジェイムズ・バリー研究の現在 —1981年・83年 および 2005年の画期的動向

ロンドンの聖ポール大聖堂の霊廟でのバリー墓碑<sup>3</sup>をめぐる一かつてのロイヤル・アカデミーの絵画教授としては一きわめて簡素でやや冷淡な処遇は、そのままその後のバリー評価につながっている。

### 1. 「ブレイクの露払い」あるいは従来のバリー評価

#### —1979年のS・ウィルソン著『イギリス美術史』を批判する

バリーの名そのものは、たとえば1970年代末、ロンドンのテイト・ギャラリー (当時) の学芸員であったSimon Wilsonによるイギリス美術史の書 *British Art, Tate Gallery and Bodley Head*, 1979. (邦訳は、多田稔訳『イギリス美術史』岩崎美術社, 2001年。) の第8章 “Romantic History Painting and William Blake”の冒頭 (Wilson, 1979, p. 57. 多田訳, 2001, p. 114.) にも、「18世紀後半と19世紀初頭におけるロマン主義的歴史画を特色づけた四人の芸術家」の筆頭に挙げられている (その他の画家は、John Hamilton Mortimer, 1740-1779、Henry Fuseli, 1741-1825、そしてWilliam Blake, 1757-1827)。「ロマン主義的歴史画」というある種オキシモロンと

も思える分類概念については、ここでは問うまい。むしろいま問題にしたいのは、S・ウィルソンが、われわれのジェイムズ・バリーをせっかく取りあげながら、けっきょくは一チャプターの題名からも明らかなように一ブレイクへと収斂する図式のなかでしか、バリーの芸術性とその価値を理解・評価できなかったことである（バリーの伝記についても間違いを含む粗い記述しかない）。

S・ウィルソンは、バリー芸術の「精華」を以下二つの作品にみる。ひとつは、17世紀イギリスの国民的大詩人ミルトンに取材した《*Satan, Sin and Death* (サタン・罪・死)》(c. 1792-95, 57.5×42.2cm, private collection of William and Nancy Pressly.) というエッチング作品、もうひとつは、16・17世紀イギリスの天才的劇作家シェイクスピアに取材した《*King Lear Weeping over the Body of Cordelia* (コーデリアの亡骸のうえで泣くリア王)》(1786-87, 269×367cm, Tate Britain, London.) という大判油彩画作品、である。

後者の作品は、18世紀末のロンドンで名を博したBoydell Shakespeare Galleryからの出品依頼作のひとつでもある（したがって、当時イギリスで活躍した画家たちの出品作とすべて同じ規格の大判作品である）。ウィルソンは、『リア王』の大団円を描くこの作品について、「まったくラファエロらしくない緊張と陰鬱さ (a very un-Raphaellesque tension and morbidity)」を表現した点で、きわめて「ロマン主義的で」「崇高の好例 (a good example of the sublime)」であると手放しで賞賛する。さらには、『リア王』の当該場面（5幕3場259行）から「哭き叫べ、哭き叫べ、哭き叫べ、哭き叫べ！ああ！お前たちの心は石なのか」ではじまる有名な台詞の引用をおこなって、その見解の正統性を強調するのである（Wilson, 1979, pp. 57-59. 多田訳, 2001, p. 116）。

ウィルソンの見解のうちに、ある種のバイアスを認めるとすれば、彼はまさにバリーの背負う「アイリッシュ」（ないしは「アイリッシュ・カトリック」）という背景を無視している点だ。彼はバリーを「イギリス近代画家のおおいなる露払い」に仕立てようとしたのである。イギリスの国民的大劇作家のテキストという「後光」あつての一流画家

だ、ということだ<sup>4</sup>。またこの作品は、じつは彼が当時勤務したテイト・ギャラリー（現テイト・ブリテン）の所蔵であり、所属館の蔵する「知られざるイギリス近代絵画」の目玉として売り出そうという商業的・政治的な意図がそこに見え隠れしていなくもない（2012年1月、筆者がテイト・ブリテンの常設展示を訪問した際<sup>5</sup>にも、このバリーの「有名な」大作は、同じくBoydell Galleryに出品されたフェースリイの大作とともに、シェイクスピアの名場面を描いたイギリス近代絵画の「目玉」然として展示されていた）。

## 2. 1980年代のW・プレスリーによる「忘れられた画家」バリーの発掘

### —1983年テイト・ギャラリーでの企画展

さて、このようなウィルソンの「やや偏った」バリー観を刷新する新たな動きが、1980年代に入ってすぐにもたらされたことは幸運であった。奇しくもそれは、同じロンドンのテイトからはじまった。

当時、米国イエール大学の美術史准教授であったWilliam L. Presslyは、1981年に、現在でもバリー研究の基礎文献といえる包括的なバリー研究書*The Life and Art of James Barry*, New Haven and London: Yale University Press, 1981. を上梓する。そしてさらに二年後には、このバリー研究の第一人者プレスリーが参画して、テイト・ギャラリー（当時）で—1983年2月9日から3月20日までの短期間ながら—「忘れられた画家」ジェイムズ・バリーに特化した企画展（図録*James Barry: The Artist as Hero*, The Tate Gallery, 1983. の刊行）が開催され、この画家の存在をようやく現代の美術界に知らしめる好機をつくった。

プレスリーによる仔細なバリー研究が公にされた1980年代前半以降、たとえばヨーク大学のJohn Barrellによって、*The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt: 'The Body of Public'*, Yale University Press, 1986. および、*The Birth of Pandora and the Division of Knowledge*, London: Pulgrave, 1992. のような面白い研究書も刊行され、バリー絵画がさまざまに研究されるようになる。しかしながら、たとえばJ・バレルの研究は、18世紀社会文化史

研究—主として「イギリスの」政治文化史研究—の文脈のなかで、バリーの絵画をたんなる一歴史資料として提示する傾向が強かった。残念ながらそこには、画家の活動をアイルランドあるいは「アイルランド性」にまで遡るような研究視座や、バリー絵画そのものにかんする具体的かつ美学的な作品分析の試みは、ほぼ認められなかったといつてよい<sup>6</sup>。

### 3. 「バリー・ルネサンス」、地元コークからのバリーの読み直し —2005年クローフォード美術館での大回顧展の意義

こうした研究傾向を打破する画期的な動きが、2005年のアイルランドで起こる。しかも、バリーの故郷コークからのものだった。2005年のアイルランドは、「ケルトの虎」景気（1995年頃から2007年までで終わる）を経験し、EU諸国のなかでも凄まじい好景気に沸いていた。かつての移民輸出国は、東欧などからの移民流入国へと一気に変貌を遂げた。

この好景気と連動するかたちで、南部の「首邑」ともいべき—じっさいアイルランド第二の都市でもある—コーク市は、この2005年の一年間「ヨーロッパ文化首都」の称号を得る。当時都市景観もファッショナブルなものへと刷新された。この南部の街は、首都ダブリンとはまた違った—歴史的には南欧との交流・交易も盛んだった連想もあり—自由な国際文化都市（芸術やデザインも重視）のイメージ戦略を採り、それを地域活性化の起爆剤としようとしていた。

このような動きのなか、地元ゼネコンThe Bowen Groupの援助を得て、画期的な「バリー大回顧展」が、コーク市立のCrawford Art Gallery（クローフォード美術館）で開催される。この企画展は、2005年10月22日から翌2006年3月4日までの長期に及ぶもので、会期の終盤、2006年2月20日・21日にはコークのCrawford Art Galleryで、さらに翌日2月22日にはロンドンのthe Royal Society of Artsで、ジェイムズ・バリーをめぐる国際会議も開かれ、現代のバリー研究の進展におおきな足跡を残した。バリーの地元コークが、最新の研究成

果の発信元となったのである。この事実からも容易に想像できるように、2005年以降の新たな研究では、バリーの「アイリッシュ・カトリック」としての来歴をしっかりと押さえた再評価の気運が一気に高まる。これは現在のバリー研究において、特に強調しておきたいことである。

以下、展覧会の開催と同時に登場した新たな研究文献について述べておきたい。この展覧会開催と同時に書籍カタログとして公刊されたのが、コーク大学（University College Cork）の美術史名誉教授Tom Dunneが編者となった—すでに米国メリーランド大学へと移籍していたW・プレスリーも執筆にくわわった—バリー研究書の決定版*James Barry (1741-1806): 'The Great Historical Painter'*, Kinsale: Gandon Editions and Cork: Crawford Art Gallery, 2005.である。本書は、1981年のプレスリーの基礎的研究書を下敷きにしながらか、その後の研究進展による大幅な修正も含むもので、現在もっとも信頼にたるカタログ・レゾネ的な研究文献といえよう<sup>7</sup>。したがって、本稿の記述でも、本書をおおいに参照している。

## 第二章 バリーと同郷の庇護者エドモンド・バークとの邂逅 —画家の初期伝記から

さて、以下ではまず、アイルランドにおけるジェイムズ・バリーの生い立ちと彼の画業のはじまりに言及しながら、エドモンド・バークとの出会い、その背景として、この二人を育んだ故国アイルランドの—とりわけ故郷コークの—18世紀について触れておきたい。

ひとりのアイルランドの美術史家—先に言及したクローフォード美術館館長—は、バリーの詳細な履歴を紹介しつつ、その論考のまとめで次のように述べている。

「後世のバリーをつくったものは、コークからはじまっていた。ロンドンやローマでの修業は主としてテクニクと構図であった。バリー芸術の鍵となる諸側面、すなわち、ロンドンで冷淡に扱われた、突飛なまでの想像力からはじまって、彼の古典的な神話研究、彼の宗教批判、彼の知識へ

の渴望、そして彼の矜持・被害者意識・不気味な怨恨、これらすべては、彼の家族の歴史へと、そして18世紀半ばのコークの文化へと、淵源をたどることができるであろう」<sup>8</sup>、と。

## 1. 「アイリッシュ・カトリック画家」バリーの最新研究文献

バリーの初期履歴にかんして、現在もっとも信頼にたる伝記的研究は、やはりクローフォード美術館でのバリー大回顧展の書籍カタログ*James Barry (1746-1806): 'The Historical Painter'*, edited by Tom Dunne. に収録されたものである。本書第一章に掲載された当美術館館長の寄稿論考、Peter Murray, “James Barry: The Cork Background” (Dunne, 2005, pp. 18-25.) だ。さらに、1980年代のバリー研究再興の立役者William L. Presslyが2004年に執筆した、Oxfordの*D. N. B.*, Vol. 4 (pp. 134-139) 最新版の‘James Barry (1741-1806)’の項目は、それまでの彼のバリー研究のエッセンスがコンパクトに凝縮されていて利用価値が高い。したがって、われわれは以下、この「忘れられた」アイリッシュ・カトリック画家の足跡を追うにあたり、P・マレーとW・プレスリーという二人の専門家の研究成果を参照することにする。

なお、すこしく詳細に記しておけば、マレー論考の扱う「コークでの画家成長の背景」にかんする記述は、以下に掲げるジェイムズ・バリーあるいはアイルランド近現代画家一般にかんする基礎研究に負うところが大きい。William L. Pressly, *The Life and Art of James Barry*, New Haven and London: Yale University Press, 1981. および、Anne Crookshank and the Knight of Glin, *Ireland's Painters 1600-1940*, New Haven and London: Yale University Press, 2002. (P・マレーは誠実にも、こうした先行研究記載の事実を再検証するため、当時の新聞・名鑑の類い—たとえば*Corke Journal*, *Hibernian Chronicle*や*Cork Directory*など—も参照している)。

また、画家没後すぐにバリーの友人が編集した一書簡や美術講評も含む『バリー著作集』*The Works of James Barry, Esq. : Historical Painter*, 2 vols., edited by Edward Fryer, London, 1809.<sup>9</sup>冒頭

の编者解説文も—いくつかのエピソードは美談に脚色されている可能性はあるが—バリーと同時代の伝記記述として、つねに参照されるべき基礎文献といえる。マレーが言及する、その他のバリーについての記載のある古い文献は、画家の生前出版のAnthony Pasquin, *An Authentic History of the Artists of Ireland*, London, 1796. および、20世紀初頭に執筆された包括的なアイルランド人芸術家事典Walter G. Strickland, *A Dictionary of Irish Artists*, 2 vols, London, 1913. など、である。

## 2. コークのバリー

### —アイルランド南部の港湾都市の18世紀

ジェイムズ・バリーは、1741年10月11日にコーク市のブラックプール地区Water Lane (現Seminary Road) に生まれた(この地区は、市街中心を流れるリー河北岸の丘陵に位置する)。父はJohn Barry、母はJuliana Reardon。兄弟はPatrick、Redmond、Johnの三人、姉妹はMary Annの一人で、画家バリーは長子であったらしい(Pressly, 1981. および*D. N. B.*, 2004)。Barryという姓は、コークに多く、ウェールズを経て12世紀にアイルランド南部(コーク州を含む)マンスター地方へと入植したアングロ=ノルマン士族の末裔の名である。だが、画家バリーの直系の祖先が誰なのかは判断としない。いっぽう、画家の母ジュリアナの家系は、父ジョンがプロテスタント(英国国教徒)なのに対し、もとは裕福な「没落カトリック・ジェントリ」だったとの言い伝えもある(Crookshank, 2002)。そして、バリーは、母の影響下で「カトリック的な」精神風土にどっぷりと浸かった環境で育ったという(Fryer, 1809, pp. 5-6)。

バリー生前の伝記(Pasquin, 1796)は、この画家の少年時代は貧しかったと伝える。父はレンガ積職人で、少年バリーは荷物運びのてんびん棒をかついで生計を立てていた、と。しかし、友人で『バリー著作集』の编者E・フライヤーの記述—彼はバリーの姉妹にも直接取材(Fryer, 1809, pp. 2-3)—はこれとは対照的だ。父ジョンの仕事は、土木作業員から埠頭でのイン(宿屋)の経営者に、そして最終的には英愛間を行き来する沿岸貿易業者(a coastal trader)にまでなった、という。P・

マレーがこのフライヤーの記述に触発されて言うように (Dunne, 2005, p. 20)、少年バリーの父ジョンは、ビジネス志向の強い人物で、一種「成り上がり」的に商業的な成功を収めていった人物だったと想像される。これは、18世紀前半のコークという港湾都市が、その交易拡大にともなって市街中心のリー河流域にひろがる「マーシュ (泥地)」を埋め立て、その規模を急速に拡大していった事態と連動しているといってもよいだろう。バリーが生き育った18世紀のコークは、見るみる活況を呈するモダン・シティへと変貌していったのである<sup>10</sup>。

バリーの地元での画家修行の師ともいわれる Jonathan Butts (b. c. 1728) の手になる、18世紀半ばの港湾都市コークを俯瞰的に描いた横長の油彩画《View of Cork from Audley Place (オードリープレイスの高台からのコーク市街の眺望)》(c. 1760, Crawford Art Gallery, Cork, in: Dunne, 2005, p. 22.)<sup>11</sup>が、クローフォード美術館に収蔵されている。じつは現在の美術館の建物そのものも、この絵のなかに登場している。1724年に建設され、当時活況を極めたであろう「税関」であったからだ。バリーの父ジョンが、船員あるいは交易商人相手の宿屋兼酒場のオーナーで、しかも自らも貿易船を操っていたとすれば、その財は目に見えて膨らんでいったことであろう。友人フライヤーによって語られる若きバリーは、数人の召使によって世話を焼かれる裕福な家庭の、スケッチ好きな「放蕩息子」であった。

最初にバリーの画才が、コーク市民に認められるところとなったのは、海神ネプチューンを描いたことによるらしい。コークのウィスキー店のためにこの海神の看板を描いたことで、Dr. Longfieldという人物の庇護を受けることになった (Pasquin, 1796)、とも、埠頭にあった父ジョン<sup>12</sup>の「パブ」と貿易船の両方に同じネプチューンの図柄を描いて好評を博した (Strickland, 1913)、とも伝えられている。また少年バリーは、船員修行のため父の貿易船に乗ることも多かったようだが、その父に後継者としての育成を断念させるほど、洋上でマストに登っては風景や人物のスケッチに没頭した、ともいわれる (Fryer, 1809, p. 2)。

そんな絵の好きな「放蕩息子」バリーを地元で最初に支援したのは、Dr. Joseph Fenn Sleight (d. c. 1770) という人物であった。彼はこの画家のもっとも初期のパトロンといえる。このスレー博士は、エディンバラで学んだコークの著名な医師で、ロンドンの画家兼建築家 James ‘Athenian’ Stuart (後のバリー渡英後の最初の修業先) に同行して、パリのパレ・ロワイヤルの「オルレアン・コレクション」を観てきたというほどの「目利き」でもあった<sup>13</sup>。スレー博士とバリーとのあいだには、書簡の定期的な交換があった。バリーは父親に手紙を出さずとも、このスレー博士には進んで近況を報告していたことが、残っている書簡からも分かる。

そして、彼ら二人の親交を跡付けるように、E・フライヤーが編纂した『バリー著作集』第一巻所収の最初の書簡もまた、まさにこのスレー博士から、ダブリンで美術学校に通うバリーに宛てられたものだ (1763年12月31日付)。経緯の詳細は不明だが、このスレー博士こそ、駆け出しの画家バリーを、教養文人として名を揚げ、ダブリンへといわば「凱旋帰国」中のバークに紹介した当の人物だともいわれている (Fryer, 1809, p. 10)。

### 3. コークからダブリンへ

#### —ダブリン美術学校とエドモンド・バークとの僥倖

クローフォード美術館のP・マレーによる詳細なバリー伝は、彼が19歳の時にコークを離れ、ダブリンの絵画アカデミーたる the Drawing Schools of the Dublin Society に入学する時までの時期の記述で終わっている。バリーはダブリンの絵画学校に入学後、翌年短期のコーク帰省を果たすも、それきり故郷に戻ることはなかった。たしかに当時のコークは活況を呈する国際港湾都市になりつつあった。とはいえ、いまだ抜き差しがたい貧困が路地裏の庶民の生活世界—かつて幼少のバリーが暮らした生活空間—には巢食っていたと思われる (Dunne, 2005, p. 24)。まさしく急速に近代化した都市コークにみられた「光」と「闇」である。

バリーは、このコークの「闇」を嫌う。地元の師でもある風景画家ジョナサン・バッツの死の報に接し、庇護者スレー博士へと書簡で次のような

ことを書き送る。「彼もコークを離れ、ダブリンへ出ればよかったのに」(Dunne, 2005, pp. 21-22)、と。少年から青年へと成長しつつあった若きバリーには、首都ダブリンへの過剰な期待があったようだ。そこは「文明」ないしは「世界」へとつながるアイルランドの「ロンドン」なのであり、それゆえまた、華の都「パリ」や「ローマ」の芸術の薫りに触れることのできる—当時の彼にとってアクセス可能な—唯一のホットスポットだったのである。

さて、P・マレーの指摘でもうひとつ興味深いことがある。それは、当時のコーク州とダブリン絵画学校との関係にかんすることである。宗教者にして哲学者G・バークリの活動が鍵となる。バークリは、1734年から53年にかけて、コーク州Cloyneの大司教であった。そしてマレーによれば、彼はコークの地からじつにアカデミー教育促進に貢献したというのである。マレーが注目するのは、1735-37年執筆の*The Querist* (『問いただす人』)に書き込まれた美術アカデミー設立奨励の文言である。バークリは、自分がそれまで推進してきた「新世界」での教育振興策を念頭に、アイルランドにおける新たな殖産興業的な文化産業の勃興をもくろんでいたのだ、と。その試みの背景には、アイルランドでは土地所有者層が技芸や手工業の育成にことごとく失敗してきたという事実があった。そして、バークリの進言の具体化の一端が、まさしくthe Dublin Society (現the Royal Dublin Society)による絵画学校の創設であった。じじつ結果として、1746年、「ダブリン・ソサイエティ」は、既存のFigure Drawing Schoolを接収するかたちで、絵画アカデミー開設にこぎつける<sup>14</sup>。

1760年頃に入学したダブリン絵画学校におけるバリーの活動の詳細は分かっていない。ただし、RDSの卒業生名簿には、1763年の展覧会での歴史画部門での特賞の記録だけが残っている (D. N. B., 2004. のプレスリー執筆事項によれば、Jacob Ennisに師事)。

1763年の展覧会は、the Dublin Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce「ダブリン芸術・手工業・商業振興協会」の主催によるものであった。そして、われわれの

バリーは、彼の実質的なデビュー作となった《*The Baptism of the King of Cashel by St. Patrick* (聖パトリックによるキャッシュェル王の洗礼)》(c. 1760-63, Terenure College, Dublin, in: Dunne, 2005, pp. 122-123.)<sup>15</sup>【論文末尾:図版1参照】によって、人生の一大転機を迎えることになる。バリーはまさに本作によって「特賞(プレミアム)」を獲得する。その結果、アイルランド議会下院(House of Commons)の三人のメンバーがこの絵を買い上げることになり、しばらくのあいだ議場に掲げられることになった(1792年の下院の火災時まで展示。本作品はこの火災によりかなり損傷)。そして若き画家バリーは、ダブリンで名を揚げたまさしくこの時期に、同郷の美学者にして政治思想家エドモンド・バークの知己を得ることになったのである。

バークとの邂逅の詳細は分からない。だが、おそらくクエーカー教徒だった同郷の医師兼好事家—バークもキルデア州のクエーカー教徒エイブラハム・シャクルトンが経営する寄宿学校を出ている—スレー博士の仲介によるものと思われる(スレー博士とバークが旧知なのは、バリーとの往復書簡の文言でも確認できる)。

E・フライヤーも引く—ややロマンティックな—エピソードがある。1757年のロンドンで匿名出版をみたバークの崇高美学書*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (『崇高と美の観念の起原にかんする哲学的探究』)を、この画家は熱心に筆写したうえ、つねに携帯し、彼の芸術制作の根本哲学と見なしていたという。このようなエピソードは、バリーとバークの二人が—すでにその邂逅の時点から—美的趣味のレヴェルで深く通じ合うものがあったことを示唆していよう。

いずれにせよ、すでにロンドンへと渡り、書肆ドッズリから出版した崇高理論書の成功、それに続く—やはりドッズリの依頼による—*Annual Register* (『年鑑』)編纂の仕事など、「アイリッシュ」青年バークは、着々と美学者あるいは教養文人として名を揚げていた。そしてつぎに、実践的政治思想家としての階梯を昇るまさにその瞬間に祖国で出遭ったのが、この若き同郷の画家ジェイムズ・

バリーであったわけだ。

バークは、1750年の渡英以来はじめて、1761年8月頃（歴史学者ルイス・カレンによれば、アイルランド議会10月開会の二か月前）に、故国アイルランドへと帰還する。そして以後四年ほど、アイルランド議会で一弾圧下のアイルランドでは「違法」となる一英国軍としてのカトリック派兵推進に取り組み、「アイリッシュ・コネクション」（とくに、コーク州Blackwater Valleyの有力カトリック・ジェントリ母方ネーグラー族との深い関係）を活かして、祖国のカトリック援護のロビー活動をさかんにおこなう。これが、バークのいわゆる「カトリック刑罰法論」の起草（1763-64年頃）へと結実してゆく<sup>16</sup>。

まさにこのような時期、同郷の若き芸術家バリーがバークの前に現れた。1763年、バリーは幸運にも、その後無二の庇護者となるバークを得たのだった。なお、バークが、イギリスの「エスタブリッシュメント」として名声を獲得してゆく過程で、バリーのような同郷の芸術家の何人かを庇護している。この背景には、たんなる同郷者にたいする同朋意識あるいは愛着以上に、コーク州の有力「カトリック・ジェントリ」たるネーグラー族の血のなかに息づく一もとはアングロ・ノルマン貴族の末裔ながら一南部マンスター地方に根を張った「ゲーリック＝カトリック貴族」としての矜持ないし美德を認めることが可能かもしれない<sup>17</sup>。アイルランドの土俗的氏族（クラン）の族長が、地域の詩人たち（教育者・歴史家・芸能者・音楽家でもある）を保護・育成するのは彼らの「文化／教養」を豊かにする「倫理」であったといってもよいかもしれない。

#### 4. バークに見初められ、ロンドンそして大陸遊学へ

##### —1764年の出帆

バークと知り合ったバリーは、翌1764年の春にはまず、ロンドンの画家兼建築家James ‘Athenian’ Stuartに紹介され、さらに当時の美術アカデミーの有力者J・レノルズの知己も得ることになる。渡英直後、ロンドンのバリーは、バークと生活をともにする「バーク一家」の人々—すなわち「い

とこ」（正確な親族関係は不詳）William Burke、弟Richard Burke、妻Jane (née Nugent) Burke、息子Richard Burke、そして岳父Dr. Christopher Nugentなど—と公私にわたり親しく交わることになる。なお、バークの岳父ニュージェント博士とバリーは大陸遊学中にも文通があったほど親しかった。そして、この画家の手になる、沈黙考する—あたかも古代コインのデザイン画のような—端正な横顔を描いた、美しい小品の油彩肖像画《The Portrait of Christopher Nugent, M. D. (ニュージェント医学博士の肖像)》(1772, 76×63.5cm, Victoria Art Gallery, Bath: North and East Somerset Council, in: Dunne, 2005, pp. 102-103.)が残っている。

1765の秋には、幸運に恵まれたこの画家は、彼ら「バーク一家」の大いなる財政的支援の下、以後約七年間にわたって大陸への画家修業の旅に出るのである。1765年10月にロンドンを発ち、まずはパリに十ヶ月間滞在。その後、1766年の10月にはローマへと至る。ローマの芸術家コミュニティでは、古代から近代までの第一級の芸術作品の研究に没頭しながらも、イングランドやスコットランドからの画家や彫刻家、フランスからの芸術家たちと交わる。しかしその一方で、競争心が強く猜疑心の強いバリー独特の性格を強めていく。1770年4月22日、それまで現地で描いた作品群（1771年春のアカデミー展出品の《アダムとイヴ（別名：アダムの誘惑）》の大作を含む）をロンドンへと発送するや長年暮らしたローマを離れ、遊学最後の九ヶ月間をイタリア各地での芸術行脚の旅に費やす。フィレンツェ、ボローニャ、パルマなどをめぐり、ふたたびパリを経て1771年にロンドンへと戻る（この間の様子は、バーク一家を含むロンドンの知人・友人へと送られた—長い美術批評を含む—書簡群から知られる）。

#### 5. 大陸遊学からの帰国とロンドンでの栄光と挫折

##### —異能のロイヤル・アカデミシャンへ

帰国後、1772年11月2日にロイヤル・アカデミー准会員に選出され、翌1773年2月には、アカデミー正会員の地位を得る（1783年3月4日、アカデミーの絵画教授に就任。しかし、「芸術は同時



代の社会へと働きかけるべきだ」と主張する扇動的講義をおこなったかどで、1799年4月15日アカデミーを追われることになる<sup>18)</sup>。1773年、ロンドンの聖ポール大聖堂を当代の「イギリス画家たち」の作品のみで飾るという大規模な宗教画計画が持ちあがる。バリーは他の著名な画家たちとともに主要な参画画家にノミネートされるが、けっきょくその計画自体が頓挫してしまう。しかし首尾よく、この頓挫した計画を1774年にふたたび当時のロンドンのthe Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce「芸術・手工業・商業振興協会」(現the Royal Society of Arts)が引き継ぐことになった。ただし、壁画制作の現場は、RSAのモダン・ビルへと移される。そして榮譽なことに、われわれのバリーのみが単独で、流行建築家Robert Adam設計の新築ビル(Adelphi地区)内部の大ホール「グレート・ルーム」を飾る大パノラマ壁画を手掛けることになったのであった。

1777年に着手され1784年に完成をみるこの大パノラマ油彩画は、《The Progress of Human Culture (人間文化の進歩)》<sup>19)</sup>と名付けられ、ほとんど唯一—その後数世紀を通して—ジェイムズ・バリーの名をイギリス美術史上にかりうじて留めおく記念碑となった。

ここまで—日本では詳細なバリー研究がないこともあり—かなり詳細に、彼のコークでの来歴からはじまって、庇護者バークとの僥倖、バーク一家の支援による大陸留学、そしてロンドンでのロイヤル・アカデミシヤンとしての名声獲得までの伝記を通覧した。本稿でのわれわれの検討課題である、ダブリンに残された二枚のバーク肖像を考えるには、このくらい背景説明をしておけば充分だろう。

さて以下では、こうした伝記的事実の時間軸を参照しながら、同時にまた、前述の1980年代のW・プレスリーの研究、および、2005年の「バリー大回顧展」以降の地元コークからの最新研究を参照しながら、本稿の主題となる二つのエドモンド・バーク像—Trinity College, Dublin所蔵のものとNational Gallery of Ireland所蔵のもの—を比較・検討してゆきたい。

### 第三章 ダブリンに残る二枚のバーク肖像画

#### —1771年頃の肖像(TCD所蔵)と1774年頃の肖像(NGI所蔵)の比較

アイルランドの首都ダブリンには、バリーの手になる、同郷出身のパトロンであるエドモンド・バークを描いた—1770年代前半の—二枚の肖像画が残っている。ひとつは、バークの卒業したトリニティ・カレッジ・ダブリン(Trinity College, Dublin: TCDと略記)の学長公邸図書室(the Provost House Library)所蔵の油彩小品(2分の1スケール:76×63.5cm)【論文末尾:図版2参照】、もうひとつは、そのトリニティ・カレッジの南東すぐに位置するアイルランド国立美術館(National Gallery of Ireland: NGIと略記)が所蔵する油彩作品(4分の3スケール:127×99cm)【論文末尾:図版3参照】である(筆者は、TCDおよびNGIそれぞれの学芸員の厚意で、2012年春にいずれの作品もオリジナルの現地調査をおこなっている<sup>20)</sup>。

前者TCD所蔵のものは1771年頃の作品、後者NGI所蔵のものは1774年頃の作品。これら二つの作品のあいだにはその制作時期に三年ほどの開きしかない。しかしながら、TCDの小品では、書齋に座るバークが「私人」として描き出されるのに対して、NGIの作品は、明らかに正装を身にまとった「公人」の姿でそこに表現されている。

さて、この三年が、肖像画表現の違いにどのような影響をもたらしたのか。二つの肖像画制作の背後には、いかなる変化があったのか。それは、画家バリーと庇護者バークとの関係の変化でもあり、また、それぞれの絵画がもつ制作意図—誰のため何のために描くのか—の違いによるものと思われる。このあたりの経緯を、二人の間で交わされた書簡等を検討しながら、随時バリー作品そのものに立ち返りつつ、彼の芸術家としての精神あるいは「哲学」の在り方について論じてみたい。

なお、これら二枚の肖像画にかんする最新かつ詳細な論評は、やはり2005年のコークでの大回顧展書籍カタログに収載されている、Elmarie Nagle<sup>21)</sup>による記述だと思われる(Dunne, 2005, pp.

96-99)。したがって、本稿における以下の考察は、批判的視座も保ちつつ、基本ラインは彼女の評言を参照しながらおこなうことにしたい。

## 1. TCDの「私人」バーク

### —書齋で「崇高の美学」を講じるバーク

#### 作品のディスクリプションと主題をめぐるエピソード

まずは、1771年頃制作の肖像画から検討しよう。現在、TCD学長公邸を飾るこのバーク肖像画—1957年にTCDがジャーナリスト兼コーク大学の歴史家Prof. Denis Gwynnから賃借し後に買いとる<sup>22</sup>—は、画面全体が明るい茶褐色を帯び、ところどころに白色あるいは金色の絵具が配されていて、ひじょうに柔らかな印象を受ける小品である。このような印象は、画面上にあきらかな光源は描かれていないが、おそらく左方向の机の上に置かれたランプの光による。この光源に照らされ、夜の書齋内部全体がほんやりと浮かびあがる。ここでは、モデル（バーク）のいる空間のもつ知的で静謐な感じが—どことなく温かな印象も含め—よく表現されている。そこには、まさしくいわく言い難い雰囲気が漂う。画面左奥の書棚には、皮張りの大きな書籍が数冊並んでいる（書名は見えない）。主人公すなわちバークは、羽ペンを右手に執り、ひろげた白紙に何か書きつけようとしているようだ。明らかに知性ある教養文人の姿だ。机に向かい静かに思索するバークは、左手後方に控える隣人（バリー）のほうへと—あたかも今から語りかけんとする面持ちで—わずかに振り返り、左のプロフィールをこちらに向けている。画面の右上から左下へと、バークのまだ若々しく肉付きのよい腕が斜めに太くぐんと下りている。肩から腕へかけてのこの太いラインが、画面前面を大きく占めるがゆえに、絵画の全体的な印象は、この太い分断線によって書齋空間の「劇的な切断」（E・ネーグルの評言）が起こる。つまり、「内」と「外」を分けているように感じるのだ。ゆるやかに弧を描く太い腕が画面を大きく斜めに分断し、バークのもつ位相の異なる二つの面貌—孤独な哲学者の顔（バークの自己内省の厳格性）と温和な教育者

の顔（バークの他者への親和性）—がここに同時に演出される<sup>23</sup>。E・ネーグルの批評を援用すれば、ここには、観る者を思索の内部へと寄せ付けない「瞑想的な雰囲気」が満ちていると同時に、モデルに対して「もっとも親密度の高い取り扱い」の跡が認められる（Tom Dunne, 2005, p. 96）、ということになる。

画家自身が本作のタイトルをどう考えていたかは不明である。しかしながら、バリー没後、クリスティーズによる1807年の彼の遺作売却オークション・カタログ（品番71号）では、“Edmund Burke, demonstrating his positions on the Sublime and Beautiful, painted about the year 1771”と名指されている。つまりこれは、バークが彼の美学書『崇高と美の観念の起原にかんする哲学的探究』で展開する主張の真意を説明している場面だ、というのだ。

E・ネーグルも指摘するように、ややロマンティックな脚色があるように思われるが、『バリー著作集』の編者フライヤーが引くバリーとバークの実質的な出会い—いわば詩魂の交流—のエピソードは興味深い。バリーは、バークとのあいだの芸術談義において、つねに熱弁をふるっていたという。彼らの見解が相違した時はいつも—バークが『崇高と美の観念の起原にかんする哲学的探究』の著者だとは知らなかったので—頻繁にバークの美学書から文言を引用して反論を試みた、というのだ。そして、バークがまさに彼が心酔する書物の著者だと知るや、突然ポケットから手書きの「写し」の束を取り出してみせ、その後すぐにバークをぐっと抱きしめた、というのである（Fryer, 1809, p. 10）。

本作の主題が、画家没後のオークション・カタログで示されたように、バーク美学のある種秘儀的な訓導場面の提示だったとしても、この作品のうちに、バーク美学が、とりわけ、その「崇高」概念が、どのようなかたちで受肉しているかを—たんに「主題」の問題としてではなく—作品内在的に論じるのは難しい。やはりこの肖像画は、あくまでも「主題」のレベルで「美学者バーク」の人となりをも提示したものと見るほうがよいだろう。バリー—絵画一般における「バーク的崇高」受

肉の問題は、むしろ彼の描く「歴史画」概念をめぐって、他の作品事例に即しながら、別の機会に論じるのが適切であろう。本稿の記述範囲には、バリ―作品におけるバークの「崇高」概念の受容という課題は入っていない（ただし、敢えていっておけば、筆者は、「ケルト的崇高」<sup>24</sup>という概念—筆者の造語—をもちいることで、バリ―作品と「バーク的崇高」との通底性を指摘できると考えている）。

#### 制作の背景—バリ―＝バーク書簡から

そもそもこのTCD所蔵の小品は、どのような経緯で描かれることになったのだろうか。没後の遺作オークション・カタログに掲載されているということは、死に至るまでバリ―の手許にあった可能性が高い。なお、バークのイギリスでのカントリ―ハウス、ロンドン北西ベコンズフィールドの「グレゴリーズ (Gregories)」の邸宅にあった美術コレクションには、この絵画が含まれていなかったことも分かっている(1812年のクリスティーズ・カタログを参照)<sup>25</sup>。この作品は、バリ―の経歴から考えたとき、大陸遊学(特にイタリア)からの帰国後すぐに描かれた最初期のバーク肖像である。したがって、ずっとバリ―その人の手許にあったとすれば、三十有余年間、画家はこの肖像画を身近に置いていたということになる。

すでに見たように、バークとその親族(とくにロンドンの「いとこ」ウィリアム(William Burke, 1728-98)の名はバリ―との往復書簡に頻出)は、1763年の段階で—つまりバリ―がダブリンの展覧会で「特賞」を得てバークと知り合ったまさにその直後から—パトロンとなっていた。バークは、1764年にはバリ―をロンドンへと連れ出し、1765年から1771年にかけては、フランスおよびイタリア各地での画家修業のために資金援助もおこなっている。庇護者バークとの蜜月関係を反映して、二人の「親密な雰囲気」をそのまま伝えているとの見方は—たしかに優れた技量によるバリ―の最高傑作とはいえないが—この小品から受ける温かな印象とも重なる。そのような意味で、この肖像画が表象するイメージこそ、バリ―によるかなりのイメージの内面化を経ているからがゆ

えに、かえっていっそう当時のバークの面ざしや人柄を正確に伝えた作品といえるのではないか。

しかしながら、やはりE・ネーグルが指摘するように、この作品が描かれた1771年の段階以前、イタリア修行期間中にすでに庇護者バークとの間に、ある種の「齟齬」が生じていたという可能性は否定できない。それは二人のあいだの書簡のやりとりからも想像できる。

1769年7月8日付でローマのバリ―から、バーク一家(the Burkes)宛てに綴られた長い書簡が残っている(Fryer, 1809, pp. 170-174)。そこには、ローマの同業者たちを「敵(enemies)」と見なし、被害者意識にさいなまれるバリ―の恨み言が満ちている。この書状に対するバーク本人からの直接の返信—バーク個人名で送られた遊学中のバリ―への最後の手紙—は1769年9月16日付で、バークのイギリスでの地所、ベコンズフィールドの「グレゴリーズ (Gregories)」から発信されたものだ(Fryer, 1809, pp. 154-157. 同じ書簡が、以下の『バーク書簡集』にも掲載されている。*The Correspondence of Edmund Burke, vol. 2*, edited by Lucy S. Southerland, The University of Chicago Press, 1960, pp. 81-83)。手紙の末尾に、「こんなに長い書状をしたためることはめったにない」との言が敢えて添えられ、文中には‘(my) dear Barry’との呼びかけが何度もある。ここに認められるのは、ときに優しく、しかしときに厳しく語りかける同郷の庇護者の姿である。年長の庇護者として現地ローマでの芸術家たちとの不和をいさめ、「ロンドンにいても、パリにいても一緒だ。いま居るローマで腰を据えろ」(Fryer, 1809, p. 155)、「もう少し忍耐しろ」(Fryer, 1809, p. 156)と宥めすかす姿が垣間見える。

バークはいう、「いいかい、僕らは自国に仕えるため、そして自国を飾るために生まれたんだ。自分たちの同業市民と争うためじゃない。そしてとりわけキミの仕事は絵を描く(paint)ことであって、論争(dispute)することじゃないじゃないか」(Fryer, 1809, p. 157)、と。最後にバークは、「キミがもうローマを離れる潮時だというなら」と親身なやさしい言葉を添え、ヴェネツィアを筆頭に第一級の芸術作品に触れる武者修行の別天地とし

て、フィレンツェ、ボローニャといった都市名も具体的に挙げている。

初期バリーの絵画を評するE・ネーグルの言葉は信頼に値する。しかしながら—ネーグルが画家とパトロンをあいだの「反目」の例として挙げる—バーク個人から遊学中のバリーへの最後の手紙(1769年9月16日付)の段階では、行動・言動にハラハラさせられる「やんちゃな」同郷の若者芸術家の行く末を案ずる親身な気持ちのほうがいっそおう優っていたと考えるほうが適切だろう。やはり、遊学中の段階では二人の間にそれほど深刻な亀裂はなかったのである。このことは、以下の手紙からも察せられはしまいか。バリーのイギリス帰国直前1771年1月13日付のパルマ発信の長い手紙である。

この1771年1月13日に、画家バリー自身がバーク個人へと宛てて送った書状は、学問的な面からも、家族的な友情の面からも、信頼が読みとれる。手紙の前・中盤は、彼自身の留学期間の大作《アダムとイヴ(別名：アダムの誘惑)》(1771年春のアカデミー展出品)の絵画制作の逸話とイタリア各地で見聞した美術批評が熱心に綴られる。終盤は、父ジョンからの手紙によってスレー博士の死を知り、博士の死を悼む謙虚な言葉が綴られている。またこの前後の時期の「バーク一家」もしくはバークのいとこ「ウィリアム」への手紙のうちにも、バーク夫人ジェーン、バークの岳父ニュージェント博士、バーク弟リチャード、バーク息子リチャードといった、ロンドンの「バーク一家」への日常的気遣いの言葉がつねに添えられている。そうした意味では、バリーはずっと、愛すべき「アイリッシュ」バーク一家の、愛すべき準構成員ないし親しき隣人だったといえよう。

さて、ここまで論じてきたTCD所蔵のバーク肖像は、けっきょく委託作品だったのだろうか、それとも、画家個人の自発的な創作品だったのだろうか。E・ネーグルは、両者の可能性を示唆しつつ、「被庇護者バリーからの(自発的な)贈答品」という見解を打ち出している。彼女の見解では、留学中の「やんちゃ」に対する許しを乞うためのバークへの進物だったのではないか、という推測だ。しかし、われわれのここでの結論は—E・ネー

グルよりもやや積極的に一次のようしておきたい。遊学中の態度についていろいろ小言を言われるにせよ、「師バークはいつまでも師バーク」であり、バークはずっと若きバリーの「魂の師」であつたろう。だからこそ、バリーは、自身のために、本作を—「手すさび」然とした若き画家の拙い筆致ながら—個人的な「美のメンター」の似姿として描き、それを最期まで私蔵していたのだ、と。先に述べたように、「グレゴリーズ」の遺産売却目録にはノミネートされておらず、しかし、バリーの遺作売却目録には登場するこの肖像画は、いずれにしても最終的にバークの手には渡っていないようだ。さらにまた—後述するように<sup>26</sup>—本作品は、バークを眼の前のモデルに据えて描かれたものではないらしいことは、ここでのわれわれの結論を外側から補強してくれるだろう。

## 2. NGIの「公人」バーク

—アイリッシュながら英国国会議員として立つ

作品をめぐる真贋論争—W・プレスリー vs. NGI学芸員

さてつぎは、NGI(アイルランド国立美術館)の1774年頃制作のバーク肖像を検討しよう。NGI収蔵庫に眠る1774年頃に制作されたとみられる本作は、先の1771年頃制作のTCD小品肖像とは違い、4分の3スケールで描かれた(TCD所蔵のものに比して)やや大きい作品である。なお、本作をめぐるのは、じつは研究者のあいだで以下の真贋論争が存在することをまず言っておこう。

1980年代、バリー研究の第一人者W・プレスリー(Pressly, 1981, p. 729)によって、本作はオリジナルに基づいた精緻なコピーだとされた。その理由はまず、絵具の無味乾燥な塗り方、平板な奥行感、そして陳腐な素描線などの技法面での問題(Pressly, 1981, p. 72)からであった。さらにまた、プレスリーによれば、1809年のバリー没後すぐ、同時代の『バリー著作集』編者フライヤーがコピー作品の存在を示唆している事実(Fryer, 1809, p. 238)からであった。

しかし2000年代に入ってから、本作の所蔵館であるNGIの学芸員によって、プレスリーの見解へ

の反論<sup>27</sup>が提出された (Nicola Figgis and Brendan Rooney, *Irish Paintings, Vol. 1*, Dublin: NGI, 2001, pp. 70-73)。NGIの主張—特にN・フィジスの見解 (筆者が学芸員B・ルーニーに直接確認)—では、たしかにバリーによる第一級の作品ではないが、バリー作品全般に特徴的な—他の作者には極めて稀な—「赤色の下塗り」が認められる点がまず反論として指摘された。次に、人物の影を描く際に茶褐色の赤色が使用されているという点にも注意が喚起された。さらに歴史資料による裏付けとして、バリー=バーク往復書簡にも登場するブロックレズビー博士 (Dr. Brocklesby) が委託注文したバーク肖像にかんしては、19世紀初頭の証言記録が残っているという事実も、ここで改めて確認された。1811年のイギリスの季刊誌*The Reflector* (by James Henry Leigh Hunt, London)で、NGI所蔵の本作と思われる肖像画が“Edmund Burke in the art of speaking...”と言及されているからには、「演説する雄弁家バーク」の姿を描いた肖像画真作の存在をけっして軽視してはいけない、という反論である。

ただ、信憑性の高い最新版の2005年コーク大回顧展カタログにおける本作のタイトル表記は—作品の評者E・ネーグルがほぼ「真作」と観て分析を重ねていながら—あくまでもバリーに「アトリビュート」されると明記し、慎重に作者の断定を避けている。本稿では、NGIのダブリン在住研究者の現場からの声に重きを置き、これを「真作」とみて、本作をバリーによって—のっぴきならない経緯と想いがあったゆえに—最終的に「なまくらに」仕上げられた不運な真作肖像画だとの判断のもと、分析を試みることにする。むろんそこには、バリー=バーク往復書簡という強い補助線が引かれることになる。

### 作品のディスクリプションと主題をめぐるエピソード

モデル (バーク) は、こちらを力強く見据える姿ですくくと立っている。腰から下の部分は影になっていて不分明だが、赤褐色のコートを羽織った18世紀の「公人」の正装姿である。左手を腰に当て右手は左手前の文机のうえに置かれ、その手

でフォリオ判の紙束を押さえている<sup>28</sup>。文机には色鮮やかなオリエンタル調のタペストリーが掛けられており、そのうえに右手が載せられた紙片のほか、羽ペンの刺さったインク壺、数冊の平積み of 書籍が置かれている。画面左上方へと目を転じれば、五、六冊の皮張りの大書が並ぶ書棚がある。バークはキャンバスの中央線よりやや右寄りにわずかに半身をひねる姿勢を示している。だが、画面のほぼ中央の位置に一具体的にはバークの立つ背後に—不自然なくらい太い—一本の大理石の円柱が屹立している。あたかもローマ神殿の石柱のようだ (ただし描き方はかなり稚拙)。しかし、この肖像画を観たとき、まずわれわれの眼を引くのは、バークの顔とそこから画面左下へ伸ばされた右腕の先にある—バークが押さえる—机上の紙片である。というのは、顔と右手は白く艶やかに描かれ、そこに強いハイライトが当てられているからだ。右上方に垂れるビロード風の赤いカーテンがある。そこを起点にして、キャンバスの右上方から左下方へと、赤褐色のコートと右腕を経つつ文机の鮮やかな敷物まで、ハイライトに導かれ視線が移っていく。W・プレスリーが「コピー」断定の根拠としたように、中央背後の太い円柱は奥行感がまったくない平板なものだが、バリーは背景をそれほど精緻に描く画家ではない。むしろNGIの研究者がいうように、この絵では情熱的な「赤色」の使い方にこそ、彼の特徴が出ていると見るべきだろう。

E・ネーグルも指摘するように、TCD所蔵の「私人」の姿とは違って、NGIのバークは明らかに「公人 (public persona)」の「意匠」を纏ってそこに立つ。書棚の書籍とハイライトの当たった右手の下にある紙片は、彼が「教養人 (a man of learning)」にして「雄弁家 (orator)」であることを示唆している (Dunne, 2005, p. 98)。「イギリスの」—故国アイルランドではなく—国会議員として、この時期のバークはすでに頭角を現していた。

1761年、バークは、アイルランド総督 (ハリファクス伯) の一等書記官となったWilliam Gerard Hamiltonの私設秘書としてアイルランドへと凱旋的な帰郷を遂げており、このとき最初の政治的なキャリアを積むことになった。1765年には—春先

にハミルトンと決裂したものの一夏にはロッキンガム侯爵内閣の発足と同時に新首相の秘書となり、年末にはウェンドーヴァのポケット選挙区から立候補し、イギリス下院の国会議員となっている。1768年、ウェンドーヴァより再選、ロンドン北西数十キロのベコンズフィールドに、パラディオ様式の邸宅付の広大な農園付地所「グレゴリーズ」を一じつは借金をしてまで一購入し、「英国ジェントルマン」への階梯をまた昇ることになった。

1765年12月から74年9月まで、ウェンドーヴァ選挙区。1774年10月から80年9月まで、ブリストル選挙区。1781年10月から94年6月まで、モールトン選挙区。これがバークのイギリス国会議員の経歴だが、NGI所蔵のこの肖像画制作の頃、バークはウェンドーヴァからの再選を果たし、議会会期中はロンドンのタウンハウス（ウェストミンスター Broad Sanctuary周辺）で、議会閉会中はベコンズフィールドの「グレゴリーズ」の邸宅で過ごすような生活であったろう。

E・ネーグルの推測では、この肖像画は一むろんオリジナルだとして—1774年の7月より後に完成をみたはずだから、バークが右手で押さえるフォリオ判の紙片に綴られた文書は、おそらく1774年4月19日に議会で公表された有名な「アメリカへの課税についての演説」<sup>29</sup>だろう、という。この演説は、植民地アメリカへとイギリス本国が課してきた諸々の課税に対して、共存共栄のために「ノー」を突き付ける鮮烈なものであった。バークとバリーの故国アイルランドの名は表向きここには登場しない。だが、バークの「植民地」をめぐる思索の背後には、つねに故国救済（カトリック刑罰法の緩和・排除）の問題があったと思われる。

#### 制作の背景—バリー＝バーク書簡から

1774年頃制作の本作、「公人」バーク像が、バークのクエーカー寄宿学校の同窓ブロックレズビー博士の委託注文によることはすでに触れた。委託を受けてからのバリーとバークの関係は、その書簡集に記録されている。以下、ふたたびフライヤー編の『バリー著作集』に掲載された当時の手紙を

頼りに、芸術家とその庇護者の関係あるいは芸術家その人の意識が、大陸遊学からの帰国後どのように変化していったのかを検討してみたい。

1774年7月9日付のバークからバリーへの手紙、それへの応答としての同年7月11日付のバリーからバークへの手紙、さらにその手紙への再応答としての同年7月13日付の手紙。これら三通の往復書簡を現在確認できる（Fryer, 1809, pp. 231-238. および、『バリー著作集』を底本とする以下の『バーク書簡集』にも同書簡掲載。The Correspondence of Edmund Burke, Vol. 3, edited by George H. Guttridge, The University of Chicago Press, 1961, pp. 4-9）。

二日おきの書状の応酬は、まずバークの「謝罪」と「弁明」からはじまり、それによってさらに感情を害されたバリーの激しい怒りの表出、またそれへのバークによる再度の長い謝罪的弁解と教育的進言に至って終わる。最後の7月13日付のバークからの再返信の発信元が、彼のベコンズフィールドのカントリーハウスからであることも分かる。この手紙の執筆・送付に当たって、バークはバリーの住むロンドン市街を離れ、静かな「グレゴリーズ（Gregories）」へと引き籠ることで、現在の事態の鎮静化を待ったようにも思える（なお、この頃になるとバークは、バリーを子ども扱いせず、書簡ではつねに‘Mr. Barry’と呼ぶように変化している）。

7月9日付のバークの書状からは、この画家のバークに対する「怒り」の直接の原因が、バークのモデルとしての態度の悪さ、具体的にいえば、多忙を理由とした「不定期なアトリエ訪問（an unseasonable visit）」（Fryer, 1809, p. 231）にあったことが分かる。そして、さらにこの手紙から分かるのは、バークがキルデア州バリトアのクエーカー寄宿学校の友人Dr. Richard Brocklesby (1722-97)<sup>30</sup>—ジョンソン博士の主治医でもあった—との関係を重視し、この友人の希望を叶えるため二年近く前からバリーに自らの肖像画を描いてくれるよう頼み込んでいた、ということだ。7月13日付のバークの再返信からは、ブロックレズビー博士がバークのみ単独で描かれた、「純粋な」肖像画を所望していたことも分かる（Fryer, 1809,

p. 235)。

大陸からの帰国直前・直後の時期に、その武者修業期間に触れた古典的な名作の数々に影響され、バリーが好んで描いたのは一じつは遊学中にほぼ完成していたものも含まれるが一彼の独創的哲学に根ざした以下のような「歴史画」の大作群であった。それは、《*Adam and Eve* (アダムとイヴ)》、別名:《*The Temptation of Adam* (アダムの誘惑)》(1767-70, 233×183cm, NGI, in: Dunne, 2005, pp. 82-83)、《*Philoctetes on the Island of Lemnos* (レムノス島のフィロクテテス)》(1770, 228×157.5cm, Pinacoteca Nazionale di Bologna, in: Dunne, 2005, pp. 84-85)、ならびに《*Venus Rising from the Sea* (海から現れるヴィーナス)》(c. 1772, 260×170cm, Dublin City Gallery, the Hugh Lane, in: Dunne, 2005, pp. 86-87) などである。なお、これらバリーの「歴史画」に認められる特徴は、古典に取材しながらも敢えて人物の典型的ポーズ(アダムとイヴ、ヴィーナス)を崩したり、過度に「傷」(特にフィロクテテス)を強調したりしている点だ。それは、神話のコンテクストを「ゲーリック・カトリック」ないし「アイリッシュ・カトリック」の歴史的過去へとずらし、そこへと絵の主題を接続しようと試みる態度とでも言おうか(前述の通り、バリーの「歴史画」一般の分析は別稿にゆずりたい)。

バリー＝バーク往復書簡に戻ろう。バークが自覚しつつ謝罪の言を重ねるように、バリーにとっては、バーク本人の依頼で一しかも不定期に訪問するモデルを相手に一たんなる「肖像画」を描くことは彼の芸術意識に反する「是認しがたい仕事 (disagreeable business)」(Fryer, 1809, p. 232)であった。『バーク書簡集』掲載の一1774年7月9日付バリー宛書簡に対する編者からの一註釈でも、バリーは彼独自の芸術的気質から肖像画にはほとんど興味がなく、ある種の一それはアカデミーの院長レノルズのものとはまた違う一「グランド・スタイル (the grand style)」を確立しようと懸命に格闘していたことが示されている(*Correspondence, Vol. 3, p. 4*)。

7月11日付のバリーによる「怒り」の応酬は、つつみ隠すところのない激しいものであった。その応酬の語法も、バークの書簡のなかの美辞麗句

をあげつらい、それへの執拗な批判を浴びせかけるという神経症的なやり方だった。書状の末尾で、バリーは多少落ち着きはらって嫌味たっぷりに、次のようにバークにいう。

「ブロックレズビー博士注文の絵は、それがまさに私との口論の原因となったのだから、まったく惨めな主題だ (a miserable subject)。だけど、オレは描いてやる。オレはいつも生真面目にそうしてきたようにね。だけど次のような条件を出す。……モデルになれる日が決まったらぜひ前日通達してほしいね。……」(Fryer, 1809, p. 234)。

これに対し、バークは自己の謝罪の弁明および画家の才能讃美を繰り返しつつ、過去の別の作家のためのモデル経験の現実<sup>31</sup>、さらには、この二年間のモデルとしての時間作りの努力を切々と説く。7月13日付のバークからバリーへの再返信の最終段落は、前回のバリーの手紙の文書表現が、極端に異常な気質から生まれたものに感ぜられたことがまず指摘される。そして最終的には、バリー自身が栄達を重ねるためにも、今後は気になったことをいちいち論って批判したりせずに「黙ってやり過ごす (to pass them over in silence)」ことを学ぶよう、教え諭す内容となっている。

## むすび

1774年7月13日付の書簡テキストの載る『バーク書簡集』第三巻の書簡末尾の註記(*Correspondence, vol. 3, p. 9*)<sup>32</sup>でも指摘されるように、バリーとバークの「不和」「反目」は、表面的にはその後長く続いたわけではなかった。しかしやはり、『バーク書簡集』の編者がそこに急いで書きくわえるように、画家バリーとその庇護者バークの間に、この時期を境として、互いの親密さにたいする何らかの「陰り」が生じたのは真実であろう。むろんそれは、バリーとバークの生育環境や社会的立場の違いにも拠るだろう。あるいは、ロンドンでの互いの立場の違いにも拠るかもしれない。バークは英国のジェントルマン政治家として階梯を昇りつつあり、バリーはすでにアカデミー正会員となってRSAの大作を任される「歴史画家」として名を揚げつつあった。

が、しかし、庇護者バークがバリーに望んだものが—まさに畏友レノルズが為したように—18世紀イギリスの「国家的気高さ」をしめすような気品ある肖像画の世界だった。それに対し、バリーが目指したものは、いっけん古典的な歴史画の技法と題材に則りながらも、じつは極めて「毒」のある革新的な「崇高さ」を体現した芸術世界の展開であった。それは、おそらく「ゲーリック・ケルト」ないしは「アイリッシュ・カトリック」の歴史と伝統のなかで培われた苦悩・反骨の精神と響き合うような芸術精神の顕現だったと言い換えてもよいだろう。

このような意味で、深いところでずっと尊敬も信頼もしてきたバークが—大切な同郷の友人の依頼とはいえ—英国国会議員としての「陳腐な」自分の単独肖像画を描くように、何の躊躇もなく頼んできたことは、バリーにとっては許せない暴挙であり悪徳だったと想像できる。この行為が、まさにバークによるバリー芸術の「無理解」を露呈してしまったのだ。それが、1774年7月の往復書簡で留まるところを知らない「怒り」となって一気に噴出したわけである。

われわれは本稿を結ぶにあたり—本稿の射程をやや超えるのだが—バリーがほんとうに描きたかったバーク像の理想形を示すことができるかもしれない。それは、《*Portraits of Burke and Barry in the Characters of Ulysses and a Companion fleeing from the Cave of Polyphemus* (ポリュフェモスの洞窟から逃れるオデュッセウスと従者に擬せられるバークとバリーの肖像)》(c. 1776, 127×101cm, Crawford Art Gallery, Cork, in: Dunne, 2005, pp. 64-67.)【論文末尾：図版4および図版5参照】という、彼ら二人の故郷コークに残る、バリーの優れた「肖像画」のひとつ—より正確には「歴史画風肖像画」のひとつ—である。同郷の庇護者バークは、バリーがいくら憎んだところで、オデュッセウスのごとくその知性で若き画家を助け、自由と学芸の都へと、すなわちコークからロンドンへと、さらには、アイルランドからパリやローマへと導いてくれた大の恩人なのである<sup>33</sup>。この地元コークに残された「歴史画風肖像画」は、この確固たる事実と二人の関係を能弁に語ってあまりあ

る。

そして、この『オデュッセイア』の神話世界に仮託して二人の肖像を描いた直後、「歴史画家」としてバリーの名を—ある意味で唯一とつ—後世に留めることに貢献した、ロンドンのthe Royal Society of Arts「グレート・ルーム」(二階大ホール)四方壁面を飾る大パノラマ油彩壁画《*The Progress of Human Culture* (人間文化の進歩)》シリーズ(1777年7月開始、1784年完成)の制作に取りかかることになる。

バリーがロンドンでこうした大事業を任されるようになったことは、たとえ当時の二人の間に何らかの心的距離が生れていたにせよ—庇護者バークにとっても—素直に喜べる出来事であった。1777年5月2日付のバークからバリーへ宛てられた(覚書)書簡(Fryer, 1809, p. 252)には、バリーの壁画制作の契約成就への祝辞とともに、次のような感慨が述べられている。

「彼(バリー氏)は、芸術と手工業の陶冶(the cultivation of the arts and manufactures)」と関係のある中世史・近代史の章句を想起させるよう、自己の思想をひじょうに快活な方向へと転じていくことだろう」(Fryer, 1809, p. 252)、と。

イギリスで実践的な政治家への道を踏み出したバークの芸術観は、けっきょく至極穏健なものに落ち着くことになった。もともと—バリーにも影響も与えた—「崇高」の美学書で華々しく鮮烈にデビューしたバークとはいえ、後のバリー絵画の実践がもつ「革新性」「批判性」を超えるほどの芸術的前衛性を展開することはもはやなかった(バークの造形芸術とくに「絵画」にかんする実践的鑑賞の基準は、「模倣芸術論」ないしは「聖典規範主義」だったと言えよう)。否、こういうべきかもしれない。バークの説いた「崇高」概念がはらむ感性的豊饒さと実践的柔軟性を、著者であるバーク本人も当時見抜けなかったのだ、と。エドモンド・バークの崇高美学のいちばんの理解者にして具現者こそ、じつはほかならぬ同郷のアイリッシュ・カトリック画家ジェイムズ・バリーだったのである。バークの「崇高」概念と、バリーの絵画実践との内的関係をめぐる理論的・具体的



考察は—それには「ケルト的崇高」<sup>34</sup>という新たな概念を丁寧に論じねばならないので—本稿の考察範囲を超えている。それはまた本稿の先にある問題として、次の機会にゆずりたいと思う。

## 付 記

本稿は、2011年4月から2012年3月まで広島大学から「サバティカル研修」を取得し、Trinity College, DublinにてVisiting Research Associateとして1か年間に在外研究をおこなった研究成果報告の一部である。同時にまた、2012年4月より助成された平成24年度科学研究費（挑戦的萌芽研究）：研究課題番号24652033（代表・桑島秀樹）「英国RA会員ジェイムズ・バリーの研究—十八世紀愛蘭出身カトリック画家の精神と芸術」の研究成果公開の一部でもある。

## 註

- 1 画家バリーの出身地コーク市の公立美術館 Crawford Art Gallery（クローフォード美術館）の館長Peter Murrayは、2005年から06年にかけて当館で開催された「バリー大回顧展」の書籍カタログに寄せた文章冒頭で、名だたるイギリスの芸術家のモニュメントが多数祀られる聖ポール大聖堂霊廟でのバリー墓碑の「小ささ」から話を説き起こす。ロイヤル・アカデミーの絵画教授にまで昇りつめたバリーの経歴からすれば一周回の墓碑と比べても—かなり貧弱ではないか、と。Murrayの論考の内容および2005年大回顧展（およびそのカタログ）のもつ研究史的意義については、以下、本稿本文で詳述する。
- 2 18世紀後半のアイルランドにおける「カトリック刑罰法」の緩和ないし破綻の詳細は、トリニティ・カレッジ・ダブリンの歴史学名誉教授でアイルランド近世・近代史の第一人者Luis M. Cullenによる以下の論考を参照。“Catholic under the Penal Law”, *Eighteenth-Century Ireland, Vol. 1*, 1986, pp. 23-36. このL. M. Cullenには、エドモンド・バークの母方カトリック氏族ネーグル家と18世紀コークとの関係の詳細にあつかった優れた以下の論考もある（詳細は後述）。なお、筆者はこのL・M・カレン氏から、2011年4月から丸一年に及ぶダブリン在外研究期間を通じて、18世紀アイルランド史研究さらには歴史研究一般をめぐって質の高い学的指導・知的交遊の機会を授けられた。ここに記して深く謝意を表しておきたい。
- 3 ロンドンの聖ポール大聖堂におけるバリー墓碑の「小ささ」にかんしては、本稿註1を参照。
- 4 『リア王』の大団円を描いたこのテイト・ブリテン所蔵の大作は、現代日本における最も一般的かつ包括的な美術大全集『世界美術大全集—新古典主義と革命期美術—』第19巻、小学館、第7章「新古典主義からロマン主義へ—イギリス—」（千足伸行）、pp. 205-221においても、ライト・オブ・ダービー、フュースリ、ブレイクといった、18世紀後半から19世紀前半のイギリス美術史の「ビッグネームたち」による作品群に交じって、唯一紹介をみるものである（特に、p. 216、図版128）。
- 5 この2012年1月18日のテイト・ブリテン訪問で、筆者は18世紀イギリス絵画の専門家でバリー研究論考（後の註記で詳述）もある当館学芸員Martin Myrone氏と情報交換をおこない、本作品を前にバリー作品にかんする種々の興味深い示唆を受けた。
- 6 バーク美学とアイルランドにおける抑圧の歴史に注目しつつ、「コロニアル・サブライム（植民地的崇高）」概念を用いて、一部のバリー絵画を分析する試みとして、以下の文献がある。Luke Gibbons, *Edmund Burke and Ireland: Aesthetics, Politics and the Colonial Sublime*, Cambridge University Press, 2003.
- 7 さらに最近では、2006年2月開催の「国際バリー会議」（コークとロンドン）に参加した研究者が、それぞれの視点から論考を寄せた、以下の成果報告も刊行されている。*James Barry, 1741-1806: History Painter*, edited by Tom Dunne and William L. Pressly, Surrey, UK and Burlington, USA: Ashgate Publishing, 2010. 本書のなかでは、テイト・ブリテンの学芸員Martin Myroneの論考“James Barry’s ‘Hairbreadth Niceties’: Risk, Reward and the Reform of Culture around 1770”（pp. 23-42）が、バリーの素描線の「崇高さ」を—1765-66年のパリ滞在中に受けたNicola PoussinやEustache Le Sueurの影響を指摘しつつ—彼の具体的な絵画技法に即して究明する点で興味

- 深い。さらにまた、ロンドンのthe Royal Society of Arts (RSAと略記)の関係者が執筆した以下の新しい論集もある。*Cultivating the Human Faculties: James Barry (1741-1806) and the Society of Arts*, edited by Susan Bennett, Bethlehem: Lehigh University Press, 2008. なお、筆者自身によるこれまでのジェイムズ・バリーへの言及文献は、以下の通り。桑島秀樹『崇高の美学』講談社選書メチエ, 2008年, pp. 158-159. およびpp. 245-246. 同「コーク生まれのカトリック画家ジェイムズ・バリーの出帆—1764年、同郷の政治家バークに見初められて—」, 日本アイルランド協会編『日本アイルランド協会会報』第73号, 2009年4月, p. 7. 同「〈崇高〉の聖地—愛蘭土紀行(3) キャッシュェル」『誠信レビュー』第106号, 誠信書房, 2009年11月, pp. 3-6. また筆者は、2012年7月21日開催の広島芸術学会第26回大会シンポジウム(テーマ「芸術と地域」)にパネリストとして参加、その際の事例報告として「十八世紀アイルランド人画家ジェイムズ・バリー—カトリック刑罰法と〈ケルト的崇高〉—」と題した研究発表をおこなっている(報告要旨は、『広島芸術学会報』第118号, p. 4. に掲載)。
- 8 先に述べたPeter Murrayの論考の結語部分からの引用。*James Barry (1741-1806): 'The Great Historical Painter'*, edited by Tom Dunne, Kinsale: Gandon Editions and Cork: Crawford Art Gallery, 2005, p. 25.
- 9 特にこの『バリー著作集』第一巻(*Works, Vol. 1*)は、その主要部分が「バリーの初期書簡集」(エドマンド・バークおよびその親族らとの往復書簡を含む)となっており、以下頻繁に参照するため、本書『バリー著作集』第一巻からの引用箇所については、本文丸括弧内に、Fryer, 1809とまず記し、その後に参照頁を記すことにした(特に、本稿第二章・第三章)。なお、筆者は本稿執筆にあたって、トロント大学所蔵の1809年初版複写版テキストJames Barry, *The Works of James Barry...Historical Painter, Vol. 1*, Miami: HardPress Publishing. を使用した。
- 10 コーク市を含むコーク州あるいはアイルランド南部マンスター地方を中心とする近世・近代の歴史については、David Dickson, *Old World Colony: Cork and South Munster 1630-1830*, Madison: The University of Wisconsin Press and Cork: Cork University Press,

2005. という大著がある。本書は、この時期のコーク周辺の文化社会史の詳細(農水産業・建築・交通・貨幣など)を追うにはきわめて有効である。なお、著者D・デイクソン氏はトリニティ・カレッジ・ダブリンの歴史学教授であり、2011年4月からの筆者の在外研究時には、「客員研究員」の受容れ先となり、時に応じて知的情報を提供いただいた。記して感謝したい。

- 11 コーク市街地を俯瞰する本作品は、以下のクローフォード美術館の所蔵作品目録の記述によれば、つい最近まで同じく18世紀の著名なコーク画家Nathaniel Grogan (c. 1740-1807)に帰属させられ、制作年代も1780年頃とされていたらしい。*Illustrated Summary Catalogue of the Crawford Municipal Art Gallery*, compiled by Peter Murray, City of Cork Vocational Education Committee, 1992, p.15. そして結果的に当館での2005年の「バリー大回顧展」を機に、ここに記したように、Jonathan Buttsによる1760年頃の作品と同定されたようだ(この年に匿名の個人から美術館へ寄贈)。なお、筆者が、2008年3月14日に—2001年秋の第一回調査以来—第二回目の調査訪問をした際に確認した展示キャプションでは、'John Butts, c. 1728-1765, A View of Cork (c. 1755), 72.5 × 120cm' と修正されていた。そして、このキャプションには、この絵が表象する俯瞰的景観は、じつは二つの場所から眺めた風景にもとづく、「アマルガム」的パノラマ風景なのだと指摘も添えられていた。
- 12 P・マレーは、1777年の『コークおよびロス教区遺言集』のなかにある'John Barry of Cold Harbour, Cork, Parish of St. Paul's'がおそらくバリーの父ジョンであろうと推測している(なお、Cold Harbourとは、コーク港の一番河口の埠頭のこと)。そして、18世紀コーク市街区の最西部Hammond's MarshのHenry Streetに近接するthe Mayoralty House (1770年代創設)にあったBrazen Head Tavernの経営者John Barryと、先のJohn Barry of Cold Harbourとが同一人物ではないか、と示唆している。さらにまたマレーは、1772年11月の*Hibernian Chronicle*に、コーク船「ネプチューン号」が一父ジョンの沿岸貿易との関係が不分明にせよ—リスボンから塩・ワイン・果物を積んで帰港したとの記事が掲載されているこ

- とも指摘している。
- 13 マレーによれば、スレー博士の経歴の詳細は不明だが、コーク市の南東郊外Ballyphehane近郊に土地を所有し、クエーカーの墓所に埋葬されたらしい。バークとも一キルデア州のバリトア寄宿学校との関係から一所縁あるクエーカーだったのかもしれない。同時代のスレー博士にかんする記事は、*Hibernian Chronicle*, 22<sup>nd</sup> January 1770. および10<sup>th</sup> May 1770. を参照。
- 14 the Dublin Society（現the Royal Dublin Society：RDSと略記）による絵画学校群の開設は、以下の通り。1746年、Robert WestのFigure Drawing Schoolの 接收（1750年に完全にthe Dublin Societyが引き継ぐ）。1756年、Henry ManninがThe School of Landscape and Ornament開設。1764年、Thomas IvoryがThe School of Architectural Drawing開設。1811年、Edward SmithがThe School of Modellingを開設。以上、*The Dublin Society Drawing Schools: Students and Award Winners 1746-1876*, compiled by Gitta Willemson, Royal Dublin Society, 2000, p. x (introduction by John Turpin). を参照。なお、このRDS刊行資料には、1760年頃に、ジェイムズ・バリーがThe School of Figure Drawing（人物造形学校）に在籍し、1763年に「特賞（Premium）」を獲得したことが記録されている（Willemson, 2000, p. 4）。
- 15 2011年4月から1カ年間、TCD客員研究員としてダブリンにて在外研究中であった筆者は、2011年12月13日、ダブリン南郊の中等教育機関Terenure College, Dublinの許可を得て、Michael神父の案内により、旧Libraryに所蔵される本作品のオリジナルを実地調査できた。ここに記して感謝したい。なお、画家最初期のこの出世作は、1790年代に火災で損傷するが、バリー本人はこのオリジナル作品が完全に焼失したと思い、別の新たな同名作を描こうとしていた。NGI所蔵の「紙に油彩」で描かれた未完スケッチ小品（c. 1799-1801, 63. 5×64.8cm）がそれである。このスケッチ小品では、初期オリジナルとは舞台設定や周囲の人々の描写法に相違があり、主題ないし画趣に変更があったことがわかる。未完の第二ヴァージョンについても、2012年2月22日に、NGIの学芸員Brendan Rooney氏の案内で、NGI取蔵庫内に保管されているオリジナルを（後述するように1774年頃制作のバーク肖像画とともに）実地調査することができた。なお、《聖パトリックによるキャッセル王の洗礼》という主題については、コーク州に隣接するティッペラリー州—南部の聖地「キャッセル岩城（The Rock of Cashel）」もそこに存在—出身の17世紀初頭の土俗のアイルランド史家でカトリック聖職者Geoffrey Keating（アイルランド名：Seathrún Céitinn, c. 1580-1644）の『アイルランド史』（1723年にDermot O' Connorによって普及英訳版が刊行）の影響が指摘されている。いまだコークに居た初期バリーによるオリジナル作品（1760-63年制作）は、土俗の「ケルト王」がキリスト教化される厳粛な儀式（王の足の甲を聖人パトリックが杖の先で突き刺している）—じつは図らずも誤った儀式だった—を嘲笑っているかのようにも見える。筆者によるこの絵画への言及は、前掲エッセイ（桑島，誠信書房，2009年11月）を参照。
- 16 Louis M. Cullen, “The Blackwater Catholics and County Cork: Society and Politics in the Eighteenth Century”, in: *Cork: History and Society* (Interdisciplinary Essays on the History of an Irish County), edited by Patrick O' Flanagan and Cornelius G. Buttimer, Dublin: Geography Publications, 1993, pp. 535-584 (Ch. 14). L・M・カレンによるこのすぐれた論考からは、バーク父祖の故地コーク州ブラックウォーター溪谷における有力カトリック・ジェントリ（バーク母方ネーグラー族を含む）の18世紀的状况が詳細に見てとれる。
- 17 Katherine O' Donnell, “The Image of a Relationship in Blood: Párlaimint na mBan and Burke's Jacobite Politics”, *Eighteenth-Century Ireland*, Vol. 15, 2000, pp. 98-119. を参照。
- 18 ロイヤル・アカデミーの重鎮J・レノルズ—1789年には左眼視力を失い1792年2月には没している—との意見の食い違いは、すでに1770年代半ばには兆し、80年代初頭にはかなり深刻な様相を呈していたと思われる。W・プレスリーは、本文前掲の画期的バリー研究書（Pressly, 1981, p. 133）で、次のように書いている。バリーは、まず1775年刊行の美術論*An Inquiry into the Real and Imaginary Obstructions to the Acquisition of the Arts in England*,

- London, printed for T. Becket. において「種々の覆面攻撃 (the veiled attacks)」をレノルズに与え、1783年にはついに、RSAの「グレート・ルーム」に描いた大パノラマ油彩画の解説書*An Account of a Series of Pictures, in the Great Room of the Society of Arts, Manufactures, and Commerce, at the Adelphi*, London, printed by William Adlard and sold by T. Cadell and J. Walter. のなかで、あからさまにレノルズを一院長であった彼の教養さえも一批判することになったのだ、と。プレスリーが引くエピソード(ボズウェル『ジョンソン伝』より引用)では、文豪ジョンソン博士のクラブにブロックレズビー博士の推薦でバリーが参加することになったとき、レノルズは丁重に辞退したと伝えられている。
- 19 RSA「グレート・ルーム」の大パノラマ壁画については、2007年3月16日のロンドン調査訪問時に確認している。前掲書(桑島、講談社、2008, pp. 158-159. およびpp. 245-246.)を参照。
- 20 2011年4月から1カ年間、TCD客員研究員としてダブリンにて在外研究中であった筆者は、2012年2月2日に、TCD美術コレクション担当学芸員Catherine Giltrap氏とともにthe Provost House Library(学長公邸図書室)の壁面に飾られたTCD所蔵オリジナル・バーク肖像画(c. 1771)を実地調査した。また2012年2月22日には、NGIの学芸員Brendan Rooney氏とともにNGI収蔵庫内に保管されているNGI所蔵オリジナル・バーク肖像画(c. 1774)を実地調査することができた。二人のご厚意に感謝したい。
- 21 筆者がこれまでアイルランドにおけるバリー絵画の実地調査に赴いた際に、筆者以前にバリーの初期絵画を必ず実見していたのは、このE・ネーグルという女性研究者であった。コークのCrawford Art GalleryやダブリンのNational Gallery of Irelandのようなバリー絵画を複数収集・所蔵する大きな公立美術館はもとより、ダブリン市街南郊、BallsbridgeのRoyal Dublin SocietyやTerenure College, Dublinなどのような小さな機関(必ずしも研究機関ではない団体も含む)でも、これまでの作品調査訪問者の名を尋ねると、彼女の名前が挙がった。2005年の大回顧展カタログの図版解説も、このE・ネーグル氏のもの綿密である。これらが本稿において彼女の記述を概ね信頼する理由である。
- 22 Gwynn自身は、1950年頃にロンドンの美術市場で購入したとされる。Anne Crookshank and David Webb, *Painting and Sculpture in Trinity College Dublin*, Dublin: TCD Press, 1990, p. 29. なお、本書は、CrookshankというTCDの女性学長がまとめた、包括的なTCDの美術コレクション目録である。本書の同頁から、TCDに、もうひとつ1795年制作のJohn Hoppnerによる大判のバーク肖像画(油彩、277×175.25cm)があることも分かる。筆者は、2012年2月2日に、TCDのTheatre(現Examination Hall)に掲げられたこの肖像も、前述のGiltrap氏とともに確認している。
- 23 右側面と右肩をこちらに見せている点でTCD所蔵のバーク肖像画(c. 1771)とは鏡像関係にあるが、E・ネーグルはまた、バリーの初期油彩自画像《*Self-Portrait with Paine and Lefèvre*(ペインとルフェーヴルというバリー自画像)》(c. 1767, 59.7×49.5cm, National Portrait Gallery, London. in: Dunne, 2005, pp. 62-63.)のポーズとの類似を指摘している。
- 24 本稿の射程を超えるのでここでは簡単に触れるにとどめるが、筆者は、「ケルト的崇高」(「地の崇高」とも言い換え可能)にかんして、「苦痛/恐怖の美学」としての「バーク的崇高」の起源はアイルランドの感性文化あるいは歴史文脈にまで遡れると考えている。そこには、「辺境の野生」「苦悩の身体」を転倒させ、逆にそれを積極的に評価していくような強かな「美学」が存在するように思う。バークにおいては、1757年の美学書『崇高と美の観念の起原にかんする哲学的探究』はもとより、たとえば1760年代初頭の『年鑑』における「オシアン評価」にもそうした精神の反映を認めてよいだろう。おそらくこれと連動して、バリー絵画のもつ複層的構成(そこに「崇高」の契機が存する)を論じる可能が浮上してくる。バリーは、ギリシャ=ローマの神話に材を得ながらも、そのじつそれらを鋭く批判・嘲笑するように、最も深い歴史起源の暗示としてケルト的景物(ストーンヘンジ様の巨石遺構など)を描き込んだり、神話上の人物の典型的ポーズを大胆に崩し生々しく描いたり、「歴史画」にかこつけて同時代の「敵」を惨めな姿で描き込んだりしたのである。なお、筆者は一主題はアイルランド映画論ながら一以下の論考で「ケ

- ルト的崇高」にすこしく言及している。桑島秀樹「〈アイルランド映画美学〉の構築に向けて—『静かなる男』『ONCE』『アラン』を中心に—」, 広島大学大学院総合科学研究科人間文化研究講座(人間文化研究会)編『人間文化研究』第三号, 2011年3月, pp. 64-88 (特に, pp. 70-73およびpp. 84-85)。
- 25 なお、1940年代に公にされた「バーク美術コレクション」にかんする以下の研究には、「グレゴリーズ」のコレクションは、地所購入時に先代の所有者William Lloydからそのまま譲り受けたものがほとんどで、バーク個人の美的趣味をそれほどに反映したものではないだろうとの指摘がある。Carl B. Cone, “Edmund Burke’s Art Collection”, *The Art Bulletin*, Vol. 29, No. 2, Jun., 1947, pp. 126-131.
- 26 本稿註31を参照。
- 27 この反論も一筆者が本稿冒頭で批判した—S・ウィルソンによるテイト所蔵の《リア王》の政治的価値向上戦略と呼応する可能性はある。しかしながら、ここでの問題が「真贋論争」であり、NGIのN・フィッツ側の一ほぼ二十年前に提出された見解に対する—「反論」が、本稿本文で以下に展開されるバリー＝バーク往復書簡の分析によっても是認し得ると判断し、本稿では「なまくらな仕上げの真作」として論じることにした。
- 28 W・プレスリーは、このポーズは同時期に描かれたと思われる《*The Portrait of the Rev. Sir William Smyth, Bart* (准男爵サー・ウィリアム・スミス牧師の肖像)》(c. 1774-76, unlocated.) に共通するという (Pressly, 1981, pp. 72-73)。なお、プレスリーの著書に載せられたSir Wlliam Smythの肖像は写真画像だけが存在する。「所蔵先不詳 (unlocated)」の理由は、プレスリーの註記によれば、この写真は1932年4月29日のクリスティーズに登場した際に撮られたものであり、その後購入者のthe Spillersがこの作品をどのように扱い、現在どこにあるのか不明のためである。
- 29 エドモンド・バーク『バーク政治経済論集』中野好之編訳, 法政大学出版会, 2000年, pp. 87-150. を参照。
- 30 D. N. B., Vol. 7, 2004, pp. 763-764. の ‘Richard Brocklesby (1722-1797)’ の項目 (Ernest Heberden執筆) によれば、コーク出身の内科医で、両親ともにクエーカー教徒で、バリトアのシャクルトンの寄宿学校に送られたことが分かる。その後、1742年にはエディンバラで医学を修め、後にロンドンでJohn WilkesやDr. Samuel Johnsonの主治医にもなったようだ。D. N. B.の記述では、ブロックレズビーのバリトア寄宿学校での最終年にバークが入学したとある。なお、バリトア寄宿学校の「入学者リスト」が掲載された以下の文献によれば、ブロックレズビーの入学は1734年3月29日、バークの入学は1741年5月26日と記録されている。以下のバリトア寄宿学校にかんする基礎文献を参照。*The Annals of Ballitore*, compiled and edited by Mario Corrigan, Michael Kavanagh and Karel Kiely, Ireland: Naas Printing Limited, 2009, pp. 230-247 (Appendix: Ballitore School List).
- 31 バークがいうには、この時点までに画家のモデルに計五回なったという。しかしその際にも、つねに「不定期のアトリエ訪問」だったのだ、と。画家たちの名前も列挙されており、以下のようになる。Gervase Spencer, d. 1763、Richard Sisson, d. 1767、Thomas Worlidge, 1700-66、そしてSir Joshua Reynolds (これら列挙された画家については、*Correspondence*, Vol. 3, p. 8. を参照)。そしてこの手紙によると、当時バリーの絵と並行して、レノルズもまたMr. Thraleのためにバークの肖像画を作成中であつたらしい。ここでのバークの言から、TCD蔵のバーク肖像 (c. 1771年) が、バーク本人を実際にモデルとして座らせて描いたものではない可能性が増す。やはりTCD所蔵作は1771年頃のバリーの自発的な作品だったのではないだろうか。そうだとすれば、このバリーによる初期のバーク像のうちにこそ、画家バリーの庇護者バークに対する内面化されたイメージが最もリアリティを以て表現されているのではないか。
- 32 なお、この『バーク書簡集』第三巻の註記には、ブロックレズビー博士の依頼作が、1950年代にProf. Dennis Gwynnによって持ちこまれた現在TCD蔵のものだと記載がある。が、しかし、これまでの本稿での考察からもわかるように、それは間違いであろう。
- 33 コークに残る本作品には、「オデュッセウス」バークが「従者」バリーを、巧みに単眼巨人「キュクロプス」の島から連れ出す姿が描かれている。こ

の単眼巨人こそ、アイリッシュ・カトリックを抑圧する英国のモンスター性の象徴とみる解釈もある。本作の簡単な理解については、筆者の前掲エッセイ（桑島, 日本アイルランド協会, 2009年4月）でもすでに触れている。なお、筆者は、2001年秋、2008年春、そして在外研究終盤の2012年春と、これまで三回にわたって現地で本オリジナル作品を調査する機会を得てきた。特に2012年3月9日の訪

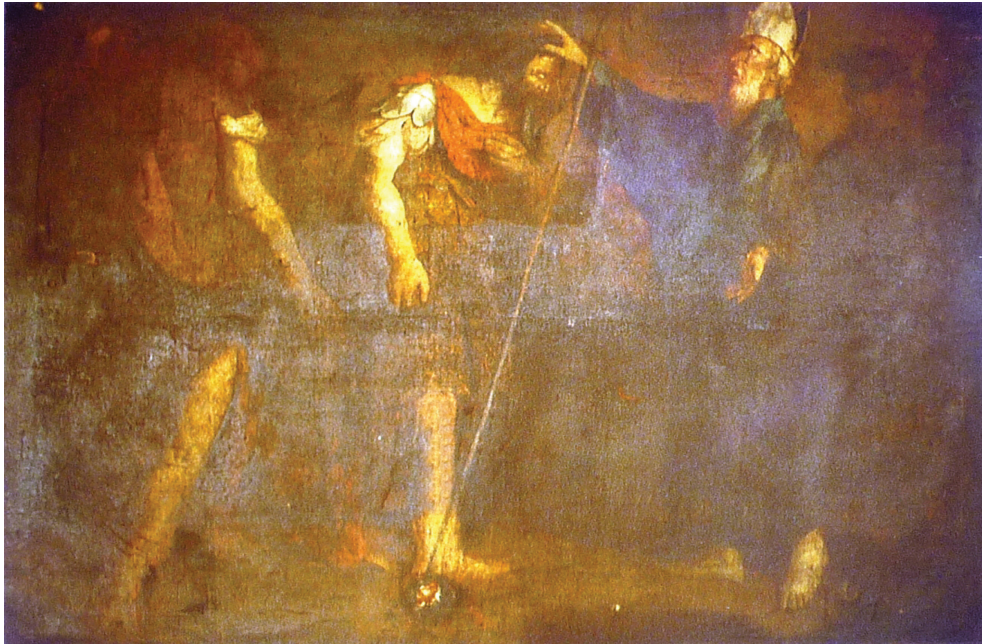
問時には、2005年の「バリー大回顧展」の立役者で書籍カタログの編者でもある、アイルランド近代美術史家T・ダン氏（コーク大学名誉教授）から、この二人を描いた「歴史画風肖像画」を前に、バリー絵画ならびにその他18世紀アイルランド絵画にかんする具体的で貴重な情報の提供を受けた。ここに記して謝意を表したい。

34 本稿註24を参照。

## 図版

【図版1：Terenure College, Dublin所蔵の《キャッセル王の洗礼》（1760-63）】

Tom Dunne (ed.), *James Barry*, Cork: Crawford A. G., 2005, p. 123. より



【図版2：Trinity College, Dublin所蔵のE・バーク肖像（c. 1771）】

Tom Dunne (ed.), *James Barry*, Cork: Crawford A. G., 2005, p. 97. より



【図版3：National Gallery of Ireland所蔵のエ・バーク肖像（c. 1774）】  
Tom Dunne (ed.), *James Barry*, Cork: Crawford A. G., 2005, p. 99. より



【図版4（左下）：Crawford Art Gallery所蔵の「オデュッセウス」バークと「従者」バリーの歴史画風肖像画（c. 1776）】 Tom Dunne (ed.), *James Barry*, Cork: Crawford A. G., 2005, p. 65. より

【図版5（右下）：Crawford Art Galleryにおけるバリー胸像ならびにバーク&バリーの歴史画風肖像画の展示】 筆者訪問時（2008年3月14日）に許可撮影

