

18世紀アイルランド人画家ジェイムズ・バリーによる 小品肖像画《ニュージェント博士像》と そこからの発展的逸脱

——パトロン・大陸遊学・アカデミー——

桑島 秀樹

広島大学総合科学部、広島大学大学院人間社会科学研究科

Small-scaled Masterpiece Portrait of Dr. Christopher Nugent (1773) by James Barry, An Irish Painter in the 18th Century, and the Developmental Deviation: Regarding His Relationship with Patron, Grand Tour, and Academy.

KUWAJIMA Hideki

School of Integrated Arts and Sciences, Hiroshima University
Graduate School of Humanities and Social Sciences, Hiroshima University

Abstract

This paper aims to clarify the talents and tastes of James Barry, R. A. (1741-1806), a Cork-born Irish Catholic “forgotten” painter, flourishing around the second half of the eighteenth century. We predominantly discuss his masterpiece portrait of Christopher Nugent, M. D., exhibited in 1773 at the London Royal Academy regarding the following points: 1) his patrons and mentors by the Burkes, 2) his continental Grand Tour in France and Italy, and 3) his evaluation at the Royal Academy of Arts, London.

First, we explore the tripartite relationship among James Barry, Edmund Burke (1729-57), and Dr. Nugent (1698-1775). The sitter, old Nugent, was a famous Irish Catholic physician and Burke’s father-in-law. He was a member of the Burke family in London. They were all involved in the “Cork-Catholic connection.” Second, Edmund Burke had taken Barry to London from Ireland, and his Grand Tour was financially and mentally managed by Burke and his family in

London, including Dr. Nugent. Third, after his seven-year-Grand Tour, Barry was appointed as a full Royal Academician in 1773 and exhibited a pair of the gentleman portraits of Dr. Nugent and Giuseppe Baretta, a learned Italian scholar in the same year. In the 1780s, Barry successfully received the professorship of painting at the Royal Academy and gave some lectures to students, which were not unsystematic, but extensive and illuminating to the young. Barry rejected the academic “grand manner” or “great style” established by the first R. A. president, Sir Joshua Reynolds. Unlike Reynolds, Barry finally pursued the unity of all aesthetical categories: beauty, grace, and the sublime, reflecting all the tastes of various people. Consequently, Barry was to have a relationship not only with Neo-classicism, but also with Romanticism, employing social criticism with thorny satire. He became interested in large paintings such as “public art.”

We conclude that the portrait of Dr. Nugent is a small-sized and personal piece with skillful delicacy. The virtue of charity or mercifulness with the old scholar is crystallized on its surface by the painter’s brush. During Barry’s painter life, this small portrait was not overwhelming and epoch-making one like his other huge “public” paintings, but one of the most fascinating and moving ones in expressing his personal affections in the utmost skills that he had learned through his Grand Tour.

* * * * *

「……ある男を知った 彼は極端なほど背負っていた／もっとも厳格な美德ともっとも深き思想とを／彼は学問を愛する しかも ただただ歩んできたのだ——／学問の小径を 神へといたる道として／すべての技芸と美德が結合され 彼の魂は落ち着きはらっている／結果 高き趣味により太陽のひかりが他の者たちのうえに降りそそぐ／だが まさに技芸・趣味・学識だけしか耐ええないのだ／人生の時を満たすため 彼は善を為すことで息づいてきた……」

（エドモンド・バーク書簡頌詩「ニュージェント博士への手紙」拙訳、1752年9月）

* * * * *

0. はじめに——画家バリーを支えた「バーク家」の老医学者を焦点に

18世紀アイルランドの南部港湾都市コークに生まれ、ダブリン・ソサイエティ附属の美術学校で頭角をあらわし、やがて大陸遊学——パリとイタリア各地での画家修業——を経て、ロンドンの王立芸術アカデミー（RA）¹の絵画教授にまで昇りつめたジェイムズ・バリー（James Barry, R. A., 1740-1806）。このアイルランド人画家については、筆者はすでに、18世紀の「イギリス絵画史」における「忘れられたカトリック画家」²という視座のもと、2000年代以降の故国アイルランドでの再

評価³の動きにも触れつつ、以下の論文を公刊している。桑島秀樹「パトロン政治家バークを描くジェイムズ・バリー——忘れられた十八世紀アイルランド人画家の葛藤——」、『人間科学研究（平成24年度広島大学大学院総合科学研究科紀要Ⅰ）』第7巻、2012年12月、1－12頁。この先んずる拙稿（桑島、2012）はおそらく、18世紀のアイルランド人一般のおかれた社会状況を踏まえつつ、芸術家バリーにスポットを当てた本邦初の専門的研究として位置づけられよう⁴。同時にまた、広義の「イギリス」ないし「ブリテン諸島」を多様な文化背景をもった諸地域の複合体とみる新しい国家観・歴史観⁵の提示に示唆を与える研究とみることも

可能かもしれない。

さて、本稿のねらいと主題について、以下あらかじめ示しておこう。

本稿はむしろ、先行する拙稿（桑島、2012）の延長線上にある研究である。そして今回は、バリーによる1枚の油彩肖像画を主な考察対象としつつ、バリーにおける「パトロン」・「大陸遊学」・「アカデミー」との関わりの諸相を描くことになる（考察を進めるなかで、バリーの他の作品群にも触れていく）。主たる考察対象の肖像画とは、老年の男性が沈黙思考する横顔（プロフィール）を描いた小品《クリストファー・ニュージェント医学博士像》（1773年、油彩、76×63.5センチ、バース・ヴィクトリア美術館蔵、ノース&イーストサマーセット・カウンシル委託）【末尾図版1（Dunne, 2005, pp. 102-03）】である。本作は、すでに約250年の星霜を経ているが、バリー絵画のなかでもひととき異彩を放つ秀作といってよい（絵画による「老年」表象の逸品でもある⁶）。

若きバリーの才能をダブリンで見出し、彼をアイルランドからロンドンの大画壇へと導いたのは、画家と同郷コーク州に父母の故地をもつ美学者かつ政治思想家エドモンド・バーク（Edmund Burke, 1729-97）であった⁷。すでにバークは、ダブリン・トリニティ・カレッジ（TCD）卒業後、1750年春には渡英しており、1760年代にはロンドンにて当代一流の教養文人としての地歩を固めつつあった。たとえば彼の名声をロンドンの論壇で高めることになった美学書『崇高と美の探究』の初版刊行は1757年である。バークはこの本の出版の年には妻を娶り、「いとこ」ウィリアム（William Burke, 1728-98）や弟リチャード（Richard Burke, 1733-94）らとともにロンドン市中のタウンハウスに「バーク一家」を構えていた。そして、この「バーク一家」の主要メンバーのうちに、妻ジェーン（Jane Burke, née Nugent, 1737-1812）の父すなわちバーク岳父である内科専門の医学博士クリストファー・ニュージェント（Christopher Nugent, M. D., 1698-1775）がいた

のである⁸。また、ロンドンに連れ出した同郷の若き芸術家バリーも、その一家の準構成員のような存在であった。

画家バリーの生涯を振り返ると、彼は古典的教養を重視しつつ、劇的構成の神話画風歴史画⁹を旨として、18世紀ロンドン画壇の重鎮サー・ジョシュア・レノルズ（Sir Joshua Reynolds, 1723-92）が理想に掲げた正統的な「荘重な」様式で肖像を描くことを潔しとしなかった。そんなバリーにあって、ニュージェントの肖像画は——自画像は別として——ある種例外的に丹念に描かれた同時代人の肖像画の逸品ということができる。

1. 1773年アカデミー展出品の2つの肖像の画像比較——《ニュージェント医学博士像》と《ジュゼッペ・バレッティ像》

1773年の王立アカデミー展に、バリーは、対をなす2枚のバストアップ・スタイルの小品肖像画（いずれも76×63.5センチの同サイズ）を出品する。ひとつは、ややうつむき加減に黙考する正面右向きの端正なプロフィールをみせる《クリストファー・ニュージェント医学博士像》。もうひとつは、正面左向きの姿でルーペを手に読書に耽る博識のイタリア人学者（『英伊辞典』で有名）でロイヤル・アカデミー事務局長《ジュゼッペ・バレッティ像》（1773年頃、油彩、76×63.5センチ、個人蔵）【末尾図版2（Dunne, 2005, pp. 100-01）】である¹⁰。なお、バリーは、この年、アカデミー正会員の地位（R. A. の称号）を獲得している。

以下まず、それぞれの絵画を詳細にディスクリプションしてみよう。

クリストファー・ニュージェント像のほうは、よく観るとジュゼッペ・バレッティ（Giuseppe Baretti, 1719-89）と同様、ゆったりとした紅紫色のガウンを纏って読書する姿である。画面右下にはページを開かれた書物が見え、そこに光が当たっている。その書物のページ上へとうつむき加

減に視線を落としているニュージェント博士。この老医学者のくっきりと描き出された完璧な横顔にハイライトが当たっている。

しかし、ニュージェントの視線は幾分ぼんやりとし、よく観察すると口も半ば開いている。さらに胸のまえに置かれた右手の人差指は軽く顎下に添えられ、彼の傾く顔を支えるようなかたちになっている。ここには女性的な柔和さないしは繊細さが湛えられ、メランリーの暗示というより、人間的な知的静謐さや温かみの表現があるとみることができよう。書物の紙面と顔の配置には距離があり、書斎に座して——じつは画面全体は暗い空間で満たされ、机や椅子のかたちも判然としないのだが——書物を読みながら沈黙思考している様子を描いたものであることがわかる。

画面左下、ほんらいならば椅子があると想定されるニュージェントの背面は暗く塗られていて細部の描写はない。そのぶん、老いたニュージェントの白髪が鮮明に浮かびあがっている。白髪には全般的にゆるいカールが見られ、特にもみあげなど耳の周辺部分や後頭部からうなじにかけての襟あし部分は強い巻毛をなす。細筆をふるうことで繊細な表現がなされている箇所といってよい。

高く大きな鼻が特徴の円く端正なニュージェントの頭部。そこには柔和で血色のよい老賢者の顔が見える。思索による静かな精神的昂揚の徴として頬には紅味がさしているように見える。が、他方で、額から頬そして首筋にかけて輝くばかりの幾条もの白髪巻毛が認められ、まさに面差しを支配するかのごとく、あたかも白粉を塗ったようにバサバサとしたタッチのホワイト仕上げの筆がくわえられている。

書物の世界から自己の瞑想世界へと静かに沈潜し、柔和な表情のまま精神的昂揚に達する老学者の姿を象徴的に捉えたこの肖像画は、バリー絵画のなかでもひととき美しいものである。

では、対をなすバレッティの肖像¹¹のほうはどうであろうか。書斎の書物の山に埋もれ、眉間に皺を寄せつつ、首から提げた拡大鏡をもちいて熱

心に文字に見入っている。これは、ある意味ニュージェントとは対照的である。

この近眼の語学の権威バレッティは、体軀も豊満で顎の肉付きのよい丸顔。いまだ白髪も目立たず、眉毛も太く黒々としている。寝間着姿で、インナーの白いシャツのボタンは留められず胸元は無造作にはだけ、白い肌が覗く。自宅書斎での脂ののりきった中年学者の精力的な仕事風景を活写したものといえよう。手にしたルーペもその頬の紅らみも、いま閱している書物への集中そのものの、すなわち研究への没入強度そのものの表現である。読んでいる書物は、付箋をはさんだ分厚い書物に斜に立て掛けられている。画面下部にみえる羽ペンやメモ用紙もまた、要点備忘に余念がないことを暗示する。

そして、このメモ用紙のハイライト部分には、この肖像の人物がバレッティだと同定するのに十分な‘Frusta Letteraria’の文字も銘記されている。彼は、1760年代前半のイベリア半島旅行（ポルトガル、スペイン、フランスを漫遊）の後、故国イタリアのヴェネチアで『文芸の災難（ラ・フルスタ・レッテラリア）』（1763～65年）と題した隔週刊の諷刺雑誌を刊行するも、当局によって発禁の憂き目をみていた。いっけん静かで暗い書斎に佇むように見えるその姿も、ニュージェント博士像と対比すれば、まさしくその豊かな肉付きの体軀とその鋭いまなざしから、彼が知的探究への鬼気迫る熱情と心的昂揚のうちにあることが理解されよう。

このように、ここに見られる2つの小品肖像画、《ニュージェント医学博士像》と《ジュゼッペ・バレッティ像》は、いずれもアットホームな雰囲気の中、暗い書斎で書物をまえに「知的で繊細な瞑想」と「探究への強度の没入」の様子を対照的に捉えたものであるといえよう。

足かけ7年にわたるフランス・イタリアでの大陸画家修業から帰国した直後のこの時期、古代神話や聖書の主人公（あるいは当代の歴史的事件の英雄）に材をとった大型油彩画を多く描いていた

バリーにとって、これらはやや異例な作例に数えてもよいだろう。神話風の歴史画を好んで描くバリーには、こうした同時代の普通の個人肖像画は——いくつかの委託作品を除いて——きわめて親しい人物を自発的に描いた事例と解することができる。

2. ニュージェント博士とエドモンド・バークの邂逅——まずバークのパトロンとなる

すでに述べたように、ニュージェント博士は、バリーと同郷のエドモンド・バークの岳父であり、彼の妻ジェーンとともに、ロンドンの「バーク一家」（エドモンド本人、弟リチャード、「いとこ（正確な関係は不祥）」ウィリアムで構成、後にバーク長男のリチャードも加わる）の一員だった¹²。

ニュージェント博士は、18世紀イギリス最大のリゾートタウンとして名を馳せたバースで開業する著名な内科医（1751年『狂犬病論』出版でも有名）であり、フランス（おそらくモンペリエ）で学位を取ったアイリッシュ・カトリックでもあった¹³。なお、バースでの開業以前は、バークやバリーとゆかりのあるアイルランド南部コーク周辺で医療行為に従事していたらしい。バースでの成功後、1764年頃までに、ロンドンのクイーン・アン・ストリートに拠点を移したようだ（このクイーン・アン・ストリートのタウンハウスでバークらと同居していたことは、「いとこ」ウィリアムによる1766年3月23日付および同年12月3日付のロンドン発信バリー宛書簡からわかる。なお、1772年RA展時点での画家バリーの住所表示も同じ街区）（Fryer, 1809, pp. 41-43, pp. 76-77）。ニュージェント博士は、1765年6月、ロンドンの王立内科医カレッジの教員ライセンスを得ると同時にロイヤル・ソサイエティ・フェロー（F. R. S.）にも選出されている。

バークは1750年春にロンドンに渡ったのち——コーク州のカトリック有力氏族たちとの浅からぬ縁のためか——少年期以来の持病であった「胸

の痛み／肺病（小児ぜんそく）」の主治医として、渡英直後からこのバースの著名アイルランド人内科医ニュージェントと深くかかわっていたと見られる。

ちなみに、バークの伝記に即せば、渡英後ロンドンでの最初の1年ほどは、弁護士であった父リチャード（Richard Burke/Bourke, d. 1761）の希望どおり、法務家を目指してミドルテンブル法学院に通っていた。だが、その後は職業法律家への道に興味を失い、数年の間、バーク履歴における「空白期」¹⁴と呼ばれる人生模索の放浪期を迎える。この時期の数年間、彼の行状を知る手がかりとなる書簡資料などがほぼ欠落しているのだ。しかしながら、この空白期にしたためられたわずかな数の残存書簡には、この将来の岳父たる主治医ニュージェントを讃える親友への書簡（※本稿冒頭の「エピグラム」として象徴的に一部を掲載）¹⁵が含まれている。そして、そこでの好意的な叙述などからも、渡英後の親密な交流を通じて博士の娘ジェーンへの甘やかな恋情も育まれていったことが推察できるのである。

20歳を越えたばかりのアイリッシュ青年エドモンド——近しい友人たちは「ネッド」と呼んでいた——にとって、当時の新興の温泉リゾート地バースでの少女ジェーン（バークより8歳年下）との邂逅は、それだけでもロマンティックな出来事であり、若きエドモンドの心を躍らせるものがあったろう。当地の黄色砂岩をもちいて鋭意建設が進められていたローマ風意匠を凝らした優美な別荘地造営は、18世紀の巨大文明都市ロンドンのエスタブリッシュメントたちの趣味を反映し、贅と粋の限りを尽くしたものであった。黄色砂岩を基調とするバースの風景は、少女のやさしい面差しを黄金色に縁どり、彼女の印象をいっそう輝かしいものとしたにちがいない。

さて、バークの「空白期」は、1756年の処女作『自然社会の擁護』の出版、それに続く、1757年（第2版の出版は59年）の『崇高と美の探究』の出版によって終わりを告げる。いずれもロンドン・パルマルの有名書肆ドズリーによるもので、当初は

匿名の出版だった。わけても近代崇高美学の嚆矢と目される『崇高と美の探究』の成功はバークの名をロンドンの文壇に知らしめ、ドズリーを介してさらに多くの仕事をもたらすことになる。バークは、こうした文筆業での成功によってある程度の収入を得ることができたし、この成功をきっかけに、当時のロンドンの中央論壇へのデビューも成し遂げられた。

1764年、ロンドン文壇の大御所ジョンソン博士 (Samuel Johnson, 1709-84) の主催する「文芸クラブ (ザ・クラブ)」が創設される。バークも、ジョシュア・レノルズやダブリン・トリニティ・カレッジ同窓の詩人オリヴァー・ゴルドスミス (Oliver Goldsmith, 1730-74) らとともに、このクラブの会合に頻繁に集うことになる (このクラブには、後に、俳優デヴィッド・ギャリック、経済学者アダム・スミス、歴史家エドワード・ギボンらも加わった)。じつはこのクラブの創設メンバーのうちには、ニュージェント博士もいた (敬虔なカトリック教徒のニュージェントは、金曜のクラブ会合の晩餐にはオムレツを好んで食べていたというエピソードも残る¹⁶⁾。

バークはこのときすでに20歳を迎えていたジェーンと——『崇高と美の探究』出版に前後して——ロンドンの街で結婚・同居をはじめており、彼の岳父となったニュージェント博士こそ、バークがロンドンで生きていく新たな知的コネクションづくりに大きく貢献したパトロンの一ひとりだったと見てよい。

結婚直後の「バーク一家」は、ひとりの家庭的な女性である新妻ジェーンを囲んで、岳父ニュージェントと夫エドマンドの親族男性たちで構成されていた。このような所帯構成の在り方に、当時の移民アイリッシュたちの強い兄弟同胞的な結びつきを確認することもできる。

3. バークと若きバリーの邂逅、そして大陸遊学へ——コーク＝カトリック・コネクションを通じて

『崇高と美の探究』成功後のバークは、特にドズリーとの恒常的な契約のもと、『年鑑 (アニュアル・レジスター)』の編纂・刊行に精力を注いでいた。収入もよかった。そこで示された博識と筆力を買われ、ジョンソンのクラブに参入する直前の1760年代はじめには、アイルランド総督ハリファクス第2代伯 (George Montagu Dunk, the 2nd Earl of Halifax, 1716-71) の首席秘書官ウィリアム・ハミルトン (William Gerard Hamilton, 1729-96) の私設秘書として、アイルランド議会 (1761年と1763年の冬) 対策のため故国の土を踏むことになる。まさにこのことが、バークの大ブリテンの政治家としての後半生を導くきっかけとなった。

彼が起用されたのは、アイルランド議会でのロビー活動のためでもあった。時は「カトリック処罰法 (Penal Laws)」の敷かれたアイルランドの18世紀半ばのことであり、その制限的諸法とアイルランドの地場勢力のせめぎあいのなか、ダブリン議会の運営方針の調整が重要となっていた。つまり、バークの博識さと文才ばかりでなく、彼の「アイリッシュ・コネクション」¹⁷⁾が折衝時に重用されたのである。

バーク父母の故地は、アイルランド島南部マンスター地方コーク州のブラックウォーター川中流の溪谷一帯であった。処罰法下の18世紀にあっても、この地域のカトリック有力氏族たちは、その法令規制を面従腹背的な態度で巧みに逃れ、島宇宙的な繁栄を保っていた¹⁸⁾。そのようなカトリック氏族のなかに、バークの母方一族ネーグル家もあった。ネーグル一族は、かの地で土着豪農化していたが、カトリック・シンパの有力プロテスタント氏族——ここには父リチャードの代の新教改宗一族であったバーク家も含まれる——とうまく折り合いをつけながら、社交や交易などの活動も享受していた。バークもその幼少期より、くだん

の「肺病」の療養のため、母方の親族の家にしばし逗留している。バークの残した親友シャクルトン宛書簡群からは、ダブリン・トリニティ・カレッジの夏季休暇時における頻回な訪問の様子も確認できる¹⁹。

そんなわけで、「ブラックウォーター溪谷」に住まう、バーク母方のカトリック一族との強い結びつき（つまり、コーク＝カトリック・コネクション）が、1760年代初頭の故国への帰郷にともない彼に課された使命の全うに一役買ったのである（このアイルランド帰国時、バークは処罰法の諸問題を分析した草稿「カトリック処罰法論」²⁰を書く）。

さて、バークとバリーの1760年代の邂逅を描くため、ここで少し時間軸を遡って、1730年代のダブリン社会のことから話を進めたい。

1731年のダブリンに、アイルランド国内の農業を含む技芸・手工業・商業の奨励・改良のため「ダブリン・ソサイエティ」（現在の「ロイヤル・ダブリン・ソサイエティ（RDS）」）が創設された。1750年には正式なソサイエティ附属の「ドローイング・スクール（絵画学校）」も設置される。当初この学校は、1746年頃に人物画・風景画・装飾画の3つのコースでスタートし、1760年代に建築設計コースが加わった²¹。やがてこの美術学校が、アイルランドにおける総合的かつ中核的な美術教育学校として組織されていく（現在の国立アート＆デザイン・カレッジたるNCADに発展する）。ちなみに、このような絵画を含む技芸一般の奨励・教育は、文豪聖職者ジョナサン・スウィフト（Jonathan Swift, 1667-1745）や哲人聖職者ジョージ・バークリ（George Berkeley, 1685-1753）の思想と社会実践と共鳴するものだった。彼ら2人は、どちらもアングロ＝アイリッシュながら、イングランドの抑圧にあえぐアイルランドの国内産業の疲弊を深く憂え、それぞれに社会改革論を構想し、慈善事業などを積極的に遂行したのである²²。

1763年、ダブリン美術学校での「プレミアム（特

賞）：賞金10ギニー」に輝いたのが、他ならぬコーク市北郊に生い育ったカトリック画家バリーだった。彼の父親は当初建設業に従事していたようだが、一時期繁栄・発展する国際港コークを拠点に英愛沿岸海運業も営み、息子ジェイムズの成長とともに経済的にも豊かになっていく。少年期のバリーは、父の船に便乗して船上でスケッチを愉しんだり、街のウィスキー店やパブの看板、あるいは船にネプチューンの図柄を描いて話題になったりと、その神童ぶりを発揮していたようだ。彼は同郷コーク出身の風景画家ジョン・バッツ（John Butts, c. 1728-65）²³に師事し、20歳を越えた頃にダブリンに移って、くだんの「ソサイエティ」が運営する美術学校に入学した。

ダブリン美術学校では、ダブリン生まれでイタリア留学経験もある肖像画家・歴史画家ジェイコブ・エニス（Jacob Ennis, 1728-70）に師事したようだ²⁴が、その他のダブリンでの生活実態はわからない。しかし、特賞に輝いた油彩画《聖パトリックによるキャッセル王の洗礼》（1760～63年、油彩、136×202センチ[損傷切斷痕あり]、ダブリン・テレニユア・カレッジ蔵）【末尾図版3（Dunne, 2005, pp. 122-23）】は、その栄誉からアイルランド議会議場（現在、トリニティ・カレッジ正門前のカレッジ・グリーンにあるアイルランド銀行本店）を飾ることになった。ちなみに、1790年の議場のボヤ騒ぎで、おおいに損傷を受けた状態で現在に伝わっている（部分焼失・大幅なカンヴァスの切斷あり）。後に、若き日の力作が完全に焼失したと誤解したバリーは、異なる構図のもと、同一主題の油彩未完作（1799～1801年頃、アイルランド国立美術館蔵）を残している（Dunne, 2005, pp. 132-33）。

《聖パトリックによるキャッセル王の洗礼》という画題は、16～17世紀を生きたカトリックの歴史家・詩人・聖職者ジョフリー・キーティング（Geoffrey Keating/Seathrún Céitinn, c. 1569-c. 1644）の『アイルランド全史』（1630年代にアイルランド語で書かれた。1723年出版のダーモット・オコナーによる普及英訳版あり）に綴られた

伝説に基づく。物語の舞台は、コーク州の北、同じマンスター地方に属するティッペラリー州の中央平地帯に屹立する自然巨岩上の岩城聖地「ロック・オブ・キャッシュェル（アイルランド語で「パトリックの岩」）」【末尾図版4（2004年12月、筆者撮影）】。伝説では、5世紀、後にアイルランドの守護聖人となる聖パトリックが、まさにここで古代ケルト王に対してキリスト教への改宗の洗礼式をおこなった、ということになっている。

このバリーの絵画は、ある意味、イングランドの出先立法機関たる議会議場に掲げるに相応しいテーマの「歴史画」だったと言えるかもしれない。「野蛮」（＝ケルト）の「文明」（＝キリスト教）による陶冶の象徴であったからだ。しかしながら、バリーのこの若き出世作《聖パトリックによるキャッシュェル王の洗礼》をつぶさに観察すれば、ある種の「毒」の込められた諷刺的な作品であったと見ることもできる。

聖パトリックによる洗礼の際、彼のもつ儀式用の杓杖の尖った先端部が、誤ってキャッシュェル王の足の甲に突き立てられた。キャッシュェル王はその苦痛も儀式の一部と思い、ずっと耐え忍んだという。このようなエピソードは、ケルト世界のキリスト教化（＝ローマ帝国化）という「痛み」のシンボリックな表象と読むこともできないだろうか。これはまた、アイルランドの英国化の痛みを象徴的に描いていると、すぐに読み換え可能な画題であるからだ。バリーが典拠とした伝説を綴るキーティングにしても、「ゲーリック・カトリック」ないしは「オールドイングリッシュ・カトリック」支持者だった。

こうした歴史叙述の背景を踏まえたとき、われわれはバリーのこの出世作が、その内実として、必ずしもアイルランド議会の象徴的な権能と一致するものではなかったことを予期しうる。ただし、この秘匿された諷刺的な要素は、《聖パトリックによるキャッシュェル王の洗礼》の画面全体（残存部分）に漂う——特に登場人物たちの表情（眼の描写）と素朴な一列の配列具合と呼応する——なんとも言えぬ牧歌的な長閑さないしは滑稽な気配

によって、表向きかなり緩和されていると言えるかもしれないけれど。

議場に掲げられたバリーの絵画は、1760年代のロンドンでの『年鑑』編纂において「オシアン論争」（スコットランドのマクファーソンによる古ゲール語詩の断片発見の真贋論争）に関心を持っていたバークの心に響くものがあったろう。もちろん、アイルランド総督の首席秘書官ハミルトンに随伴し、議会对策のために故国に戻ったバークが眼にしなかったはずはない。むしろ彼の「コーク＝カトリック・コネクション」からも、この若き画家バリーと少壮の文人政治家バークが出会うのに時間はかからなかったろう²⁵。バークは、若き同郷の芸術家バリーのパトロン役を買って出たのであった。近年の研究（たとえば、ユニヴァーシティ・カレッジ・ダブリンのキャサリン・オドネル）の解釈によれば、バークの示したこうした庇護者としての若き芸術家の育成・保護の態度は、彼の故地コーク州周辺に残る有力ゲーリック・カトリックの族長たちが伝統的に保持していた一種の「美德」の反映と見ることもできる²⁶。バークは、母方ネーグル家の親族との親密な関係を通じ、肌でそうした倫理・教養を身につけていたとも言えるかもしれない。

1764年春、バークは、弟リチャードとともに、バリーをカトリック抑圧に呻吟する小国から世界文明の都ロンドンへと導く。最初ロンドンでは、画家兼建築家のジェイムズ・「アテネ派」・ステュアート（James 'Athenian' Stuart, 1713-88）のもとで徒弟修業に入らせた。そして翌1765年10月より、「バーク一家」のおおいなる資金援助のもと、足かけ約7年に渡る画家修業のための大陸遊学へと送り出すことになる。

バリーは、おそらく故郷コークから出帆してフランスのカレーに入り、まずは10ヵ月間パリに滞在。さらにグルノーブルからサヴォイのアルプス越えを経てイタリアに至り²⁷、1770年4月までの約3年半のあいだローマに滞在する（途中ナポリなど訪問）。最終的にローマを辞す際に遊学中制作の諸作品をロンドンへと発送。その後9ヵ月

ほど、フィレンツェ、ボローニャ、モデナ、パルマ、ヴェネチア、ミラノ、トリノなどイタリア各地を名画の観察と模写のため精力的に渡り歩く（1771年〔フライヤー編のテキストでは「1770年」と誤記〕9月8日付ボローニャ発信のバーク宛書簡によれば、パドヴァ、ヴィチエンツァ、ヴェローナ、ブレシア、ベルガモ訪問は旅程から割愛）（Fryer, 1809, pp. 207-16）。最後に再びパリを経由して、1771年にロンドンへと戻る²⁸。

バリーは、後に、バークを知的導師たるオデュッセウス、自身をその従者になぞらえ、単眼巨人キュクロプスの島から一緒に逃避行するという設定で、2人の歴史画風肖像画の秀作《「オデュッセウス」バークと「従者」バリーの肖像》（1776年頃、油彩、127×101センチ、コーク市立クロフォード美術館蔵）【末尾図版5（Dunne, 2005, pp. 64-67）】を描いている。キュクロプスの島は、英国に支配されたアイルランドの喩えであり、そこから自由の文明国へと連れ出してくれた知恵あるオデュッセウスこそ、まさしく同郷の美学者、教養文人にして新進政治家のバークだったわけである。

4. アカデミーにおけるバリーの二面的な評価——新しい歴史画の模索と社会批判の眼

バークにその才能を見いだされ、カトリック抑圧のくびきから逃れ、自由と芸術の国フランス、イタリアへと大修学旅行（グランドツアー）に送り出されたバリーは、帰国後、ロンドンの王立アカデミーで頭角を現し、先にも言及したとおり、最終的に絵画教授にまでのぼりつめた²⁹。

一般に彼の絵画の「様式（スタイル）」が「新古典主義」と目されているのは、鋭い筆線で輪郭がくっきりと象られ、色彩も鮮やかな色調だったからだ。それはまさにバリーが大陸遊学でじっくりと観察したものを反映している。古代の巨匠たちが削り出した大理石彫像に満ちる立体的ポー

色彩の鮮やかさ（下地塗りも緋色を施していた）、さらに17世紀フランス古典主義の巨匠ニコラ・プーサン（Nicolas Poussin, 1594-1665）の描く中心人物のごとき明瞭な面立ち。これら過去の巨匠たちの影響を多分に享受したものであったからである。たとえば、ボローニャ滞在中の作品《レムノス島のフィロクテテス》（1770年、油彩、228×157.5センチ、ボローニャ国立絵画館蔵）【末尾図版6（Dunne, 2005, pp. 84-85）】の胴体造形は、自画像《ティマンテスとしての自画像》（1780年頃〔頭部のみ〕～1803年〔その他部分〕、油彩、76×63センチ、アイルランド国立美術館蔵）【末尾図版7（Dunne, 2005, pp. 72-74）】の描く画中画に呼応し、それは明らかにヴァチカン美術館の著名な彫像《ベルヴェデーレのトルソ》【末尾図版8（2014年11月、筆者撮影）】を引用したものである。この古代トルソはまた、バリーによる別の自画像《友人芸術家ペインとルフェーヴルのいる自画像》（1767年頃、油彩、59.7×49.5センチ、ロンドン国立肖像画美術館蔵）【末尾図版9（Dunne, 2005, pp. 62-63）】の画面右上方、芸術家たちの視線の先に浮かぶ奇妙な物体としても表現されている³⁰。

バリーはどんな人物であったのだろうか。「バーク一家」との書簡の分析や先行研究での見解から推すと、彼は若き日から、ややエキセントリックで、ある種パラノイア的な気質をもっていたようである。それゆえにか、しばしば神経症的に芸術家仲間など周囲の人々に対して敵愾心をむき出しにしていたようだ。そうした性格もまたアカデミーの大御所たちの反感を買ったと思われる。

特に、バークの友人として渡英直後から紹介を受けていたアカデミーの重鎮レノルズとの反目は、ロンドンの中央画壇からの冷遇の主要因となったろう。ただ、若きバリーを擁護する面があるとすれば、バリーのもとに認められた一種のエキセントリックさとパラノイア性は、もしかするとロンドンでエスタブリッシュメントたらんとした18世紀アイリッシュ・カトリック全般に当てはまる——特に才能あるアイリッシュのもとで顕著

だった——精神的な葛藤と屈折の徴候なのかもしれない。ロンドンの聖ポール大聖堂内にある芸術家墓碑コーナーにバリーの小さく質素な墓碑がある。そうした「冷遇」（2005～06年の大回顧展図録における当時のクロフォード美術館館長かつ美術史家ピーター・マレーの指摘³¹）は、彼固有の奇矯な性格に拠るばかりでなく、アイリッシュ・カトリック芸術家の英国王立アカデミーにおける過小評価という社会的な意識も大きく影響した結果であると推測できる。

ただし、ここで急いで付け加えておくべきこともある。バリーの王立アカデミーにおける「扇動的な」講義は若い学生たちには評判がよかったという事実だ（これも前述のマレーの指摘）。この理由は、2つ考えられよう。ひとつは、バリーの古典文芸への造詣の深さに裏打ちされた過去の巨匠たちの優品群の実地検分という揺ぎなき経験知、およびそれらの克明なデッサン群という尊敬に値すべき豊かな蓄積があったこと。もうひとつは、過去に学んだ古典主義的な様式（スタイル）の徹底保持を旨としつつ、彼の歴史画にはつねに現代社会への痛烈な批判・諷刺の要素が織り込まれていたこと。この2つだろう。権威主義に対する密やかな抵抗の表現と姿勢こそ、若い世代の新しい感性に響くものがあったのではないか。

若い世代に訴えかけた新たな感性とは何だったのだろうか。バリーは、いわば独自の——パークの『崇高と美の探究』の説くところを自家薬籠中のものにした——「崇高な（sublime）」様式、すなわちレノルズとはまた別種の「荘重な（grand）」様式の追求を考えていたのではあるまいか。換言すれば、ある種の近代性——見ようによっては「ロマン主義」の胚胎——をそこに読みとってもしよかもしれない。後に続くヘンリー・フュスリ（Henry Fuseli/Johann Heinrich Füssli, 1741-1825）やウィリアム・ブレイク（William Blake, 1757-1827）といった近代イギリスで活躍した「ロマン主義」の画家たちは、ジェイムズ・バリーの敷いたレールのうえを走り、いわばバリーの肩の

うえに乗っていつそう遠くまで見晴るかすことになる³²。「イギリス美術史」における彼ら2人の名前の著名さに比して、バリーが「忘れられた」ロイヤル・アカデミシャンであることは、彼の性格特性というよりも、前述したような「18世紀アイリッシュ・カトリック」という出自にかかわるある種のバイアスが、近代イギリス画壇の歴史の「語り」のうちにずっと存在したせいではないかと思われて仕方がない。

5. 大陸遊学中の葛藤と援助——徳高き老博士ニュージェント

レノルズは、彼の言葉でいうところの「グランド・マナー」に相応しいスタイルで、すなわち、モデルがほぼシンメトリーな姿勢で堂々と胸を張り直立するスタイルで描かれた正面向きの大型肖像画を推奨した。その威厳にあふれた様式こそ当代の画家の目指すところだ、とアカデミーの院長として高らかに謳いあげた。さらにレノルズはまた、キャンバス表面における色彩の輝きの長期保全と劣化の防御のため油絵具の開発・研究にも余念がなかった³³。院長レノルズの態度は、ロイヤル・アカデミシャンたらんとする者の模範となった。それに倣えば、画家としてメシも食えたということだろう。当然パトロンとしてのパークも、ややきかん気が強く手の焼ける同郷の後輩バリーに対し、レノルズ流の「正当な」肖像画の道を歩ませようと考えていたふしがある。ある意味大陸遊学は、その権威付けとスタイルの矯正・涵養には打ってつけであった。

しかしながら、バリーは、庇護者パークやその友レノルズが勧めるような画家修業を嫌う³⁴。彼の精神には、すでに大陸修行での実地体験から培われた——正当なアカデミシャンとは別種の——独自の趣味と美的基準が胚胎していたのである。だから、放っておいて欲しかった。大陸修行においても（そうしたオリジナリティを反映してもいい）変わらぬそのきかん坊ぶりは、「パーク一家」と交換した書簡からも読みとれる。

おそらくロンドンに来たばかりのバリーは、「バーク一家」の親しい隣人、否、家族の準構成員のように過ごしていた。だから、彼が大陸から送ってくる書状には、エドモンドばかりでなく、「いとこ」ウィリアム、弟リチャード、妻ジェーン、くわえて老博士ニュージェントに対するメッセージや言及も多くあった（『バリー著作集』：Fryer, 1809を参照）。書簡内容の多くは、近況の報告からはじまり、芸術仲間との葛藤エピソードや訪問先で出遭った優品に関する美術批評などで、それらが無邪気に、あるいは熱心に書き連ねるものだった。

「バーク一家」からバリーに宛てた書簡も多数残っている。おもしろいのは、エドモンドばかりでなく、「いとこ」ウィリアム（そして時に弟リチャード）もまた頻繁に留学中の若き画家に宛てて、ロンドンの「一家」の様子を伝えていることだ。少々問題児だが、旅に出した可愛い弟分へのエールだったと思われる。そのほか、コークのスレー博士（バリーの留学後半期に没する）をはじめとする、「コーク＝カトリック・コネクション」に連なる人々との深いかかわりを示す書簡も多い。

こうした書簡群を閲することで、「バーク一家」とその周辺の主だった人々とバリーとのあいだの人間関係には微妙な濃淡の差がある——あるいは次第に濃淡差が顕在化してきた——ことがわかる。わけても遊学中のバリーへのエールの送り方は、バーク（エドモンド）とニュージェント博士ではかなり違っていたように思われる。エドモンドが、イタリアでのバリーの放縦ぶりに苦言を呈し、いちいち小言を並べるかたわらで、老ニュージェントのほうは、「お金は送ってあげるから、まあまあ、お大事にがんばりなさいよ」といった感じで、鷹揚な慈愛に満ちたものだった。

もともとバリーとバークの信頼関係は、バークの崇高美学への深い共鳴からはじまったといってもよい。しかし、大陸修行中のいま、芸術に深い理解があるはずのバークが、実生活において、あまりに荘重かつ上品なアカデミシヤ的な——つまりはレノルズ流の肖像画制作を推奨する——芸

術観を押し付けてくることが許せなかった、否、悲しかったのであろう。バークの態度は、いっけん厳しくはあれ、冒険を避ける保守的あるいは保護的なものであった（バリー帰国の1770年代になると、バークは実践的な政治思想家として忙しくなり、バリーの新しい芸術観のよき理解者たらしめる努力も払えなくなっていたと推測される）。

これに対して、ニュージェントの態度は、おそらくバークとの反目をも見越したうえで、賢者の謙虚さや老練さを反映したものであったと想像される。この老博士には、技芸・学問探究の真摯さ、よき趣味に対する深い理解と尊敬があり、終始冷静沈着な思索に生きる姿が認められた。おそらく異端者を包み込む寛容さや慈悲の心にも溢れていた。

こうしたバリーに対する態度の違いは、1760年代半ば～70年代半ばにおける2人の置かれた状況とかかわっていたのかもしれない。ようやく英国の政治家として——カントリー・ジェントルマンのごとく田園の大邸宅「グレゴリーズ」も所有して——確固たる地位を築き、しだいに多忙さを増していった気鋭の雄弁政治家——しかし、いまだアイルランド訛りの残る——バーク。いっぽう、すでに年齢的には古稀も目前に迫り、ロンドンでの文人サークルやロイヤル・ソサイエティでも、ひとかどの人物として、英国のエスタブリッシュメントのあいだで誰からもその知性と徳の高さを認められていた老博士ニュージェント。

差出人として唯一ニュージェントの名のみが記された大陸遊学中のバリー宛ての短い書簡（1767年11月～1768年2月後半のあいだに、寄留中のバークのカントリーハウス「グレゴリーズ」より発信、日付なし）には、長い音信不通を謙虚に詫びつつ、「わが親愛なるかけがいの友（my dear and worthy friend）たるバリー氏」への「不断の愛情と評価（the continuity of the affection and esteem）」の表明がある。バリーを「特有のよき心」をそなえた「ジェントルマン」である、とも評している（Fryer, 1809, pp. 145-46）。

6. おわりに——ニュージェント博士像が語るもの、そのバリー作品群における位置

さて以上が、イタリア人文学者バレッティの肖像とともに出品された《ニュージェント医学博士像》にまつわる諸相である。いわばその画面に湛えられた「美德」ないしは「叡知」の背景である。

大陸遊学中の、そして帰国後のバリーは、生真面目な父性を發揮して正道を歩むよう諭すバークを半ば煙たく感じたであろう。先行する拙稿（桑島、2012）でも見たように、成功した政治家バークを「公人」の正装姿で描いてほしいとの委託肖像依頼（1774年頃制作のアイランド国立美術館蔵のもの：Dunne, 2005, pp. 98-99）もまったく気が乗らなかった。

しかしながら、おそらく誰に委託されたわけでもなく自主的に描き、あたかも生涯の護符のように保持した最初期の「私的な」バークの小品肖像は生涯手放さなかった。これは、画家没後の遺品オークション（クリスティーズ）の売却目録にも載っており、そこでのタイトルは、《書斎で「崇高」と「美」を解説するバーク像》（1771年頃、油彩、76×63.5センチ、ダブリン・トリニティ・カレッジ蔵）【末尾図版10（Dunne, 2005, pp. 96-97）】だった。

バリーが、いちばんの庇護者にして救済者に対する恩義をつねに忘れなかった証左であろう。構図は、ほの暗い書斎に座して振り返るバークを、斜め後ろから捉えるものとなっている。本作品にはやや若描きの稚拙な筆遣いや人物造形の甘さが認められることは否めない。が、しかし、この画面にかもし出されている親密でプライベートな雰囲気や鑑みたとき、そこにはまさに家族的・同朋的な情愛の強い反映が感じられる。

大陸画家修業から帰国後の「ロイヤル・アカデミシヤン」としてのバリーは、かならずしもバークの援助だけで身を立てたわけではなかった。だが、あの丁寧な描きこまれた《「オデュッセウス」バークと「従者」バリーの肖像》【末尾図版5】で、

「キュクロプスの島」たるカトリック処罰法下の島国アイランドから救い出し、自由な芸術の文明世界への雄飛を援助してくれたバークへの根本的な感謝と愛情はいつも心の底にあった。年齢的にみても、10歳強年長の同郷人バークは、近しい「兄」あるいは「師」の位置にいて、バリーにとってはメンターとしての親しみと甘え含みの期待の対象であったと考えられる。

本稿をまとめよう。

「バーク一家」という集团的なパトロンに対するいかなる想いが、《ニュージェント医学博士像》のような高尚かつ繊細な肖像画を描かせたのだろうか。そして、バリーの画家としての生涯を見たとき、この老博士をモデルとした小品肖像画は、どんな位置づけが可能だろうか。

大陸画家修業前後に、バリーが親しく複数回の書簡を交換していたのは、バーク（エドモンド）以外、コークのスレー博士とロンドンの「いとこ」ウィリアムだ。スレーとは——地元コーク在住の両親以上に——頻繁に文通している。ある意味「バーク一家」宛のバリーからの書簡への返信として、「いとこ」ウィリアムは——あたかもエドモンドの代理人のごとく——積極的に遊学中の若き芸術家へと手紙を書き送っている。うるさい「兄」あるいは「師」として、思った以上に自己独自の芸術研鑽を評価してくれず、時折きわめて父権的な説諭の態度をしめすバークは、やや厄介な存在に映ったのかもしれない。だからこそ、緩衝役として、ウィリアムの介在が必要だったとも想像できる。

クエーカー医師で古美術愛好家にして、地元コークの古い庇護者たるスレー博士は、留学後半期には亡くなってしまった。したがってバリーにとって、学問と芸術に造詣が深く、つねに余裕ある態度で自分を見守ってくれる者は、クイーン・アン・ストリートの「同胞家族（＝バーク一家）」のなかでは、一家の男所帯を優しく支える妻ジェーンの実父で、真に教養ある老学者だったニュージェント博士しかいなかった。バリーの

「バーク一家」宛書簡の多くでは、エドマンドの次に——もしくはジェーンの次に——ニュージェント博士の名前が頻繁に登場してくる。

以上のことを踏まえるなら、帰国直後、ロイヤル・アカデミー正会員に昇格した1773年のアカデミー展出品作が、まさしく本稿の分析主題である《ニュージェント医学博士像》であったという事実は、ひじょうに象徴的である。沈黙思考する古代哲人の胸像あるいはレリーフのような、くっきりとした輪郭線で切り取られたうつむき加減の横顔（大回顧展のカタログ書籍においてこの作品の解説を書くエルマリー・ネーグルは、プレスリーの解釈を引きつつ、「古代ローマの胸像彫刻の伝統」で造形されたポーズだと述べる）。

そこから静かに溢れでる「美德」や「慈悲」の輝きの源は、その頭部の克明な描写、わけでも美しい鋭角をなす眉間から鼻先までの知的筆線、ならびに、幾条もの豊かに流れる艶やかな白髪の実現、造形的にはこれらに集約されているように思われる。むろん、《ジュゼッペ・バレッティ像》とのペアリングは、知のエネルギーの方向性の対比でもあろう。静と動、深い思索と熱心な凝視。老博士には、静かな知的思索と深い人間味が相応しい。

王立アカデミーの絵画教授への階梯を昇り詰めつつあった後年（1780年代以降）のバリーは、「新たな公共芸術（パブリック・アート）」（Pressley, 2014）を意識しつつ、多様な公衆たちの「趣味（テイスト）」を反映させるべく、まずRSAの大パノラマ油彩壁画群《人間文化の進歩》という壮大な歴史ロマンの視覚化に取り組む。そうして、そこからさらに巨大な歴史画《パンドラの誕生》に結実する「美」・「優美」・「崇高」といった（新）古典主義的な美意識の統合（Lenihan, 2014）の試み——それは多才なキャラクターの総合でもあった——を成し遂げていった。

結果、若きバリー研究者L・レニハンも指摘するように、古典主義的な崇高さを打ち破る痛烈かつ暴力的な「非古典的な崇高さ」、とはつまり、ある種のロマン主義的なものへと転化する新しい

美的感性を画中に取り込むことになったと思われる。

英BBC制作のビデオシリーズ『イギリス美術史』第4巻「モダンアート」（丸善、1996年）のなか、美術批評家アンドリュー・グラハム＝ディクソンは、バリーのことを——たとえばブレイクに比して——「早すぎた天才」と呼んだ。

グラハム＝ディクソンは、バリーの真骨頂を《人間文化の進歩》の最後に活々と描かれた「地獄絵図（タルタロス）」の場面に認める。そこまで語られてきた「人類」の歴史絵巻をまるですべて覆してしまうように、画布のひと隅をべろりとたくし上げ、そこに「地獄」が露わになるという大胆なメタ次元的な構図取りの妙がそこにある。その地獄へと、虚栄と腐敗にまみれた現実社会の人物たちが真逆さまに堕ちていく。まさしく痛烈な皮肉を込めた結末だ³⁵。

ここまで見たとき、ジェイムズ・バリーの画家としての目新しさは、やはり次の世代の「イギリス・ロマン主義の画家たち」を導く呼び水としての役割であろう。レニハンがその研究書の最末尾（Lenihan, 2014, pp. 186-87）で述べるように、その作品と幾多の著作を通じて、彼は、結果的として、「新古典主義とロマン主義の架橋」する黒子役を果たしたことになる。そこには、すでにヨーロッパ世界がフランス革命——最晩年に至っていたバークはこのフランスでの事態を「形而上学的」「算術的」暴力革命だと批判したが（『フランス革命の省察』1790年）——を経験した後の、抑圧社会からの解放という熱気との共鳴があったとみてもよからう。レニハンも言うように、そこにバリーの「アイリッシュとしての自己同定」（Lenihan, 2014, Ibid.）を認めてもよいかもしれない。

バリーの芸術的オリジナリティの核心は、表向き認められる新古典主義のテーマと技法の背後に、リアリスティックな諷刺の毒の要素が蠢いていることだろう。

このような視点から、《ニュージェント医学博士像》を眺めたらどうであろうか。そこには、世

間に向けられた対外的な毒気は認められない。あくまでも古典的な「美德」や「叡知」がそこに結晶化し、それを精妙な筆遣いでひとりの人物造形として描き出そうという意識がそこに認められる。「叡知」といっても、この作品と対（ペア）となっている《ジュゼッペ・バレッティ像》のような、いまだ若く、やや脂ぎった知的探究の姿とはちがう。

この作品を規定する大きな要素は、それが「パブリック・アート」ではないということだろう。公衆に提示し、何かを訴えるような巨大なパノラマ壁画でも大画面絵画でもなく、「私的に」所持して眺め入ることのできる——あるいはそれと静かに対峙して語り合える——「私人」を象った小品肖像なのである。

バリーの社会的な交際能力は時に危ういものがあった。しかし、私的に交わった大切な人々に対する情愛の深さは、この《ニュージェント医学博士像》のようなかたちで、彼の真摯な古典的技量の粋を尽くした手法により結晶化をみている。こうした人物そのものへの関心とその感情の受肉化の努力は、本稿で言及した、比較的小型の、委託に拠らないバーク像や自画像（たとえば【末尾図版5、7、9、10】など）のうちに同質の傾向を読みとることができる。

画家として名声を得たバリーは、ある種の顕彰性をまとう「公的な」肖像画を描くことを好まなかった。そのバリーが「私的な」領域にとどまることを許され、大陸遊学の経験——それはとりもなおさず老ニュージェントの「慈悲」ないし「慈愛」で全うできた感もある——から学んだ「古典主義的な崇高さ」という美学に即し、それを画面に定着させる技量を思う存分発揮できた作例のひとつが、《ニュージェント医学博士像》であったのではないか。それは、まさに画家が、アカデミー正会員に迎え入れられるその瞬間に成った傑作といえよう。クリストファー・ニュージェントは、アイリッシュ・カトリックの出自ながら、野心的に英国ジェントルマンの夢を追いかけたのではなく、その弛まぬ「技芸」・「学問」・「趣味」の哲学

的求道によって、徳の高みと慈悲の深みに到達しえた稀有な一個の人格であった。その象徴的なペルソナが、まさしくこの小品肖像画のうちにイメージを結んでいる。

追記

本稿は、諸般の事情で公表が遅れていた、平成24～26年度のKAKEN-HI（No. 24652033）に基づく研究成果の一部である。

註

¹ 英国王立芸術アカデミーは、正式には、ジョージ3世の庇護のもと1769年1月に創設された。正式な名称は‘Royal Academy in London for the Purpose of Cultivating and Improving the Arts of Painting, Sculpture, and Architecture’で、絵画・彫刻・建築の「涵養と改良」を目指していた（初代院長はジョシユア・レノルズ）。

² 「歴史画家（ないしは歴史画風肖像画家）」としてのバリーには、過去の巨匠たちの作品群をめぐる「美術批評家」の側面、様々な版画技法の実験を試みた「版画家」の側面もあった。たとえば、具体的な版画の試みは、大陸遊学中の1767～70年制作の大型油彩画《アダムとイヴ（アダムの誘惑）》（作品情報は後に詳述）に関して、1776年以降、黒や茶のインクで、エッチング、アクアチント、エングレイヴィングなど多様な手法でコピーを作る試みをしている。筆者は、これら作例について、2014年9月8日、大英博物館（BM）Print Roomで——責任者Angela Rocheの許可のもと——実地調査（科研費）をおこなっている。当館には計11葉のバリー作《アダムとイヴ》関連の版画（BM. James Barry：P6）が収蔵されており、筆者の見たかぎり、それらは5つのタイプに分類できる（イヴの口元、アダムの毛髪、アダムの右頬の皺、あるいは、蛇や滝の岩肌などに差異）。

³ 前掲拙稿（桑島、2012）でも詳述したが、昨今のバリー再評価の動きは、彼の故地コーク市の市立

クローフォード美術館において2005～06年に開催をみたバリー大回顧展、ならびに、そのカタログ書籍たるTom Dunne ed., *James Barry (1741-1806): 'The Great Historical Painter'*, Crawford Art Gallery and Gandon Editions, 2005. の出版を嚆矢とする。本稿におけるバリー作品への具体的な言及の際には、本書での掲載頁数を示してある。なお、コーク大学 (UCC) の学部学生時代にトム・ダンに師事した若手研究者リアム・レニハンによる、バリーの著作群と彼の「歴史画」のジャンル特性をめぐる以下の近刊研究書もある。Liam Lenihan, *The Writings of James Barry and the Genre of History Painting, 1775-1809*, London and New York: Routledge, 2018. (original edition: Farnham: Ashgate Publishing, 2014.)

- ⁴ さらに筆者は、平成24～26年度科研費（挑戦的萌芽研究、個人、3ヵ年間：課題番号24652033）「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」の支給に基づき、The 7th International Conference of Eastern Aesthetics（第7回東方美学国際会議），July 7-11, 2014 at Yeungnam University（嶺南大学），Daegu Korea. にて、英語論文“A Catholic Painter James Barry and the Portrait of Wounded Ireland in the 18th Century: The Colonial, or ‘Celtic’ Sublime.”の題目で口頭発表をしている。本口頭発表では、バリー絵画のうちに表象された18世紀アイルランド（人）の「傷／痛み」を、「植民地的崇高」ないし「ケルト的崇高」という視角から読み解いた。発表論考は、当初『最終報告書 (Final Book)』に掲載・出版予定で、すでに2014年8月半ばには学会事務局に提出済みである。だが、現時点（2021年8月）でいまだ刊行自体が頓挫したままである（今後、出版頓挫状態が続くならば、別媒体への寄稿・刊行も検討したい）。
- ⁵ こうした「複合国家論」の視座は、思想史的には、自身の故国ニュージーランドをも視野に入れ、「新しいブリテン史」を説いたJ. G. A. ポーコックによる1973年の講演（『島々の発見——「新しいブリテン史」と政治思想』犬塚元監訳、名古屋大学出版会、2013年、所収）を嚆矢とする。ポーコックの見解

を受けて、現代における「イギリス」ないし「ブリテン諸島」をめぐる歴史叙述におけるイングランド中心の「主権国家論」を相対化する気運がある。こうした近年の新たな「複合国家論」の動きを概観するには、以下の近刊文献が有効であろう。岩井淳、竹澤祐丈編著『ヨーロッパ複合国家論の可能性——歴史学と思想史の対話』ミネルヴァ書房、2021年。

- ⁶ バリーの《ニュージェント医学博士像》については、2016年度より3ヵ年間にわたり開講された広島大学公開講座「芸術と老年 (Arts and Aging)」シリーズで筆者が担当した講義「慈悲と諦め——アイルランドの絵画と演劇にみる老爺と老婆——」（前半部）のなかで繰り返し言及している。その際すでに、この秀作肖像画には、大陸遊学中の「パトロン中のパトロン」で一番の理解者だった老医学者ニュージェント博士のうちに感得された「慈悲／慈愛」などの徳性が具現化されていることを指摘してきた。
- ⁷ すでに前掲拙稿（桑島、2012）でも主観的にあつかった通り、パークとバリーは親族的な師弟あるいは兄弟のような関係にあり、一時的な反目もあったにせよ、バリーがその死に至るまで所持していた初期の油彩肖像画として、彼らの私的空間での交わりを予期させる構図取りの——書斎に座る——《エドマンド・パーク像》（Dunne, 2005, pp. 96-97）がある。詳しくは、本文後述の【末尾図版10】に関する記載を参照。
- ⁸ 1765年に英国国会議員 (M. P.) となったパークは、1760年代後半、借金までして、バッキンガムシャー州ベコンズフィールド（ロンドン中心部から西北西に38キロ）に「グレゴリーズ」と称せられる農園付きのパラディオ様式の大邸宅を購入。国会の開期や選挙期間を睨みつつ、頻繁にロンドンのタウンハウスとこのカントリーハウスを行き来していた。なお、岳父ニュージェントはこのカントリーハウスには転居せずロンドンに留まったが、引き続き「パーク一家」の主要メンバーとして密に交流していた。なお、パークと岳父ニュージェントらは、遊学中のバリー慰問も兼ねたイタリア訪

間を計画していたが、結果的に頓挫したことが、1767年夏頃～翌68年7月のパーク発信の書簡群からわかる。特に「グレゴリーズ」の購入がイタリア行を挫折させた主要因であることが、1768年7月19日付バリー宛書簡（グレゴリーズ発信：ロンドン・チャールズ・ストリートのタウンハウス住所も併記）から明確である（副要因はおそらく、68年選挙でパークが国会議員に返り咲き、多忙になったこと）。Lucy S. Sutherland ed., *The Correspondence of Edmund Burke, Vol. 2: July 1768-June 1774*, 9 vols. The University of Chicago Press, 1960, pp.7-9. を参照。

⁹ バリーによる「神話画風歴史画」ないしは「歴史画風肖像画」重視は、前掲拙稿（桑島、2012）を参照。また、バリー再評価のコークでの大回顧展（2005～06年）の副題が、‘The Great Historical Painter’、つまり「偉大なる歴史画家」とされていることも、この画家のもつ性格を的確に言い当てていよう。

¹⁰ 1773年のロンドンの王立芸術アカデミー展は、電子版The Royal Academy Summer Exhibition: A Chronicle, 1769-2018掲載データによれば、4月24日～5月29日開催で、20128名の観客を数えている。この年は院長レノルズによる質・量ともに最大の肖像画展示があった。この1773年展には、RA Associateで「ヘイマーケットのサフォーク・ストリートNo. 29（前年72年展の居住地表示は「キャヴェンディッシュ・スクエアのクイーン・アン・ストリート」でありパーク一家と同じ）」在住のバリーが、これら2つの小品肖像画以外に、ホメロス『イリアス』に取材した《イダ山のユピテルとユノ》（現存せず。同名の1804年頃制作の油彩作品101.5×127センチがシェフィールド市立美術館に残る。Dunne, 2005, pp. 94-95を参照）を出品したとの公式記録が残る。公式出品目録*The Exhibition of the Royal Academy, MDCCLXXIII. The Fifth.*, printed by W. Griffin., p. 3（目録番号9）。なお、本稿が分析主題とする2枚の小品肖像（ニュージェントとバレッティ）については、この公式記録では、「OMITTED（割愛作品）：PORTRAIT of a gentleman. / Ditto.」（目録番号360・361）とされている（Ibid., p. 31）。なぜバリーの出品肖像画の2作だけ「割愛」という扱いを受けてい

るのかは考える必要があろう。

¹¹ バレッティをニュージェントと対をなす肖像画モデルに選定した理由を推測すれば、やはり「静的知性」に對置される「動的知性」の象徴としてであつたろう。バレッティは、1760年代ジョンソンやレノルズ、ゴールドスミス、ニュージェント、パークらが寄留したロンドン南郊のウェールズ系貴婦人スレイル夫人（Hester Thrale, née Salusbury; later Piozzi, 1740/41-1821）の邸宅（ランベス地区Streatham Park）で主宰されていた文芸サロンの主要メンバーであつた（バレッティは、1770年代初頭まで夫人の娘「クイニー（Queeney）」・ヘスター・マリアのイタリア語とスペイン語の住込み家庭教師だつたし、パーク父子が1773年2月に渡仏する際には、バレッティのフランス語学指南が役立ったとの記録も残る）。当時のロンドンでその欧州諸語に通じた知性で名を馳せたバレッティは、1769年10月20日、売春斡旋人の乱闘刺殺の罪で裁判にかかっている（パークやゴールドスミスら友人が証言台に立った結果、「無罪」の判決）。この事件は、知性と熱血のイメージを強く刻んだであろう。なお、レノルズも、同じ1773年頃——バリーとは違いそうした「熱気」が抑制された——近視で読書する姿のバレッティ像を描いている。スレイル夫人の館は、こうしたサロンに集った紳士たちの肖像画群（いわゆるthe ‘Streatham Worthies’）の展示・収蔵スペースでもあつた。

¹² パークとバリーの関係については、バリーの手になる2枚のエドモンド・パークの肖像画（私人／公人）の比較を柱として、同書（桑島、2012）のなかで、制作背景を踏まえ、詳細な分析をおこなっている。

¹³ 以下、「クリストファー・ニュージェント」に関する情報は、主として*Oxford Dictionary of National Biography (O. D. N. B.)*, Vol. 41, 2004, pp.253-54. および、Royal Irish Academy ed., *Dictionary of Irish Biography (D. I. B.)*, Vol. 6, Cambridge University Press, 2009, pp. 966-67. の項目記載に依拠している。1766年から死に至るまで「痛風」に悩んでいたことも分かっている（ストランド地区のSuffolk Streetの家で没す）。

¹⁴ 岸本広司『パーク政治思想の形成』御茶の水書房、

1989年、第3章「空白期」と『ノート・ブック』（95～129頁）を参照。

- ¹⁵ バークによる渡英2年後、「空白期」におけるイングランド南西部（バースやモンマスなど）放浪中（ジェーンと結婚以前）の肺病の主治医ニュージェント博士宛の1752年「バークの記載では「1751年」とあるが、書簡内容から1752年と同定されている」9月付書簡。Thomas W. Copeland ed., *The Correspondence of Edmund Burke, Vol. I: April 1744-June 1768*, 9 vols., The University of Chicago Press, 1958, pp. 115-18. 以下、この『バーク書簡全集』第1巻からの引用は、(Burke Corr. I) と記す。なお、上記の書簡は、‘A Epistle to Doctor Nugent by E. B.’ と題されたもので、バークのロンドン都市生活への憂いと病んだ身体を抱えてのカントリー放浪の解放感を謳いあげながら、バースの主治医ニュージェントにおける「もっとも厳格な美德 (Virtue) とっとも深い思想 (thoughts)」、「技芸 (Art)・趣味 (Taste)・学問／学識 (Science/Learning) の結合」を言祝ぐ長い頌詩となっている。

- ¹⁶ スレイル夫人（2度目の結婚でピオッツィに嫁ぐ）による『ジョンソン博士最後の二〇年逸話集』では、ニュージェント博士の1775年の死後、ジョンソンが博士を沈痛な情感を込めて「ああ、わが亡き親愛なる友 [=ニュージェント] よ！私はあなたともう二度とオムレツを食べられないではないか！」と叫んだ挿話が綴られる。Hesther[sic.] Lynch Piozzi, *Anecdotes of the Late Samuel Johnson, LL. D. : During the Last Twenty Years of His Life*, London; Paris; New York; Melbourne: Cassell and Company Ltd., 1887, p. 85. を参照。

- ¹⁷ バークにおける「アイリッシュ・コネクション」の重要性は、近年のバーク研究の傾向を盛り込んだ集大成ともいえるべき本邦初の専門的バーク入門書たる以下の研究文献を参照。中澤信彦・桑島秀樹編『バーク読本』昭和堂、2017年。特に、本書所収の拙稿「アイリッシュ・コネクション」（第5章：113～41頁）に詳しい。なお、本拙稿（中澤・桑島、2017、114～17頁）において、すでに筆者は本稿での分析主題たる《ニュージェント医

学博士像》に簡単に触れ、先行研究（[以下、書誌情報の誤記修正あり]：William Hogan and Liam Ó Buachalla eds., “The Letters and Papers of James Cotter Junior 1689-1720”, *Journal of the Cork Historical and Archaeological Society*, 2nd Series, 68, pp. 66-95.）に拠りながら、その註（6）でニュージェント博士がバークの父母家系とも密接に関係するコーク州のカトリック有力氏族コッター一族（特に、ジェイムズ・コッター）の縁戚であった可能性を示唆している。

- ¹⁸ Louis M. Cullen, “The Blackwater Catholics and County Cork: Society and Politics in the Eighteenth Century”, Patrick O’Flanagan and Cornelius G. Buttinger eds., *Cork: History and Society*, Dublin: Geography Publications, 1993, pp. 535-84. を参照。

- ¹⁹ バークのトリニティ・カレッジ・ダブリン（TCD）期の夏季のコーク周辺への滞在は、キルデア州バリトアのクエーカー寄宿学校期以来の親友リチャード・シャクルトン宛書簡群の分析から示唆されよう。TCD初年度の1744年7月14日付（ダブリン発信）～同年10月15日付（ダブリン発信）まで「3カ月の書簡（記録／残存）空白期」がある。翌1745年は、1745年7月16日付（ダブリン発信）の後、同年8月16日付の‘Balliduffe’発信（この「バリダフ」はブラックウォーター溪谷沿いのバーク母方ネーグル一族の故地）が明記された書簡が残り、近郊の町マローでの競馬に関する記事がある（Burke Corr. I, p. 54）。次の書簡は同年10月15日付（ダブリン発信）だ。さらに翌々年の1746年は、7月12日付（バリトア発信[バーク書簡の編集者は「ダブリン」の誤記と推測]）の後、同年7月25日・31日付（Caranatta発信：シャクルトンとともにいまだ寄宿学校に居る弟リチャード宛）のやはりコーク州の父母の故地に近いミッチェルズタウン近郊の「カラナッタ」発信記載の「母メアリの乗馬」と「ネーグル親族のヘネシーの娘の結婚」の記事のある書簡（Burke Corr. I, pp. 68-70）ならびに同年8月19日付（発信地記載なし）のコーク州のあるアイルランド南部地方「マンスター」でのギリシャ語衰退を嘆く記事のある書簡（Burke Corr. I, p. 71）がある。

そして同年11月29日付（ダブリン発信）の書簡に続く。このようにTCD期でも、幼少期からの「コート＝カトリック・コネクション」は——特に母方の有力カトリック氏族ネーグル家との関係を通じて——継続しているのが分かる。

- ²⁰ バークによる「カトリック処罰法論（草稿）」の内容は、前掲書（岩井・竹澤、2021）所収の貫龍太「バーク研究からの複合国家論」（第9章：174～88頁）で概観できる。

- ²¹ ダブリン・ソサイエティの附属諸学校の変遷とその歴史については、以下の文献を参照。Walter George Strickland, Appendix: Art Institutions in Ireland: The Dublin Society's Schools, *A Dictionary of Irish Artists, Vol. II: L to Z*, Shannon: Irish University Press, pp. 579-91.

- ²² スウィフトによるアイルランドでの貨幣鑄造権の濫用問題をあつかった『ドレイピア書簡（第一書簡～第七書簡）』（1724～25年）、貧民の浮浪児問題を皮肉った『慎重しい提案（貧民児救済法案）』（1729年）、ならびに、バークリによるアイルランド国内産業の疲弊原因問答集『問いたです人』（1735～37年）がある。より詳しくは、前掲書（岩井・竹澤、2021）所収の拙稿「18世紀アイルランドの社会変革論——スウィフト以後、バークリ『問いたです人』とバーク『改革者』を中心に——」（第14章：261～78頁）を参照。

- ²³ コーク出身でバリーの師とされる風景画家ジョン・バッツ（ダブリンにて没）は、まず地元コークの風景画家ロジャーズに絵の手ほどきを受け、1757年頃にはダブリンに出て、クロー・ストリートで書割描きの仕事をしていたらしい。その後、ロラン、プーサン、ローザ、ベルヘムのような17世紀伊・仏・蘭の風景画の巨匠たちの作品を模写する仕事に専念していったようだ。以上は、以下の文献の記載に基づく。Nichola Figgis and Brendan Rooney, *Irish Paintings in the National Gallery of Ireland, Vol. I*, National Gallery of Ireland, 2001, pp. 95-97 (‘John Butts: Cork c. 1728-1765 Dublin’). 近年では、RIA編集の『アイルランドの美術と建築全集』（全5巻：中世～20世紀）が出ており、以下の第2巻（絵

画篇）には、このバッツやバリー、そして後述のジェイコブ・エニスなどにも触れたものとなっている。Niccola Figgis ed., *Art and Architecture of Ireland, Vol. 2: Painting 1600-1900*, Dublin; New Haven; London: Yale University Press, 2014, pp. 167-70 (Barry), pp. 199-200 (Butts), and pp. 245-46 (Ennis). を参照。

- ²⁴ William L. Pressly, *James Barry: The Artist as Hero*, London: Tate Gallery, 1983, p. 160. 掲載のクロニクルの記載を参照。なお、本書は、現代バリー研究の第一人者ウィリアム・L・プレスリー担当による、1983年2月9日～同年3月20日の短期間、ロンドン・テイト・ギャラリーで開催された最初のバリー特集展のカatalogである。このプレスリー（当時イエール大学の美術史准教授）には、当時すでに以下のバリー作品に関する包括的な先行研究書があった（本書での作品番号が、2005年のコーク大回顧展カatalog：Dunne, 2005においても作品番号の底本となっている）。*The Life and Art of James Barry*, New Haven and London: Yale University Press, 1981. なお、現在メリーランド大学名誉教授（18・19世紀ヨーロッパ美術史）となったプレスリーにはまた、最近刊のロンドン・アデルフィ地区にあるRSA建物内の大パノラマ油彩壁画群——「アデルフィ・シリーズ」とも呼ばれる——に関する詳細かつ大部な以下の研究書もある。*James Barry's Murals at The Royal Society of Arts: Envisioning a New Public Art*, Cork: Cork University Press, 2014.

- ²⁵ まず、本稿でのバリー書簡群の引用に際しては、Edward Fryer ed., *The Works of James Barry, Esq. : Historical painter, Vol. I* (2 vols.), London: T. Cadell and W. Davies, 1809. (トロント大学図書館蔵版) を使用し、(Fryer, 1809) と示した。なお、このフライヤー編集によるバリー存命中に出版の『バリー著作集』タイトルページには、「歴史画家」でロイヤル・アカデミーの元絵画教授であるとともに、「ボローニャのクレメンタイン・アカデミー会員」であることも銘記されている。バリーによる1768年[フライヤー編集のテキストでは「1769年」と誤記]11月8日付ローマ発信の両親宛書簡 (Fryer, 1809, pp. 152-54) によると、帰国中のバークへと若きバ

リーを最初に紹介したのは、ジョゼフ・フェン・スレー博士とみて間違いない。このことは、スレー博士による1763年12月31日付コーク発信のバリー宛書簡 (Fryer, 1809, pp. 11-14) で確認できる。スレーは、コーク在住のクエーカー教徒の医師で、ロンドンの画家兼建築家ジェイムズ・「アテネ派」・ステュアート (後にバリーがロンドンで師事) に同行し、パレ・ロワイヤルへと美術探訪の旅にも出た好事家であった。バリーにとってはコーク在住の最初のパトロンといえる。スレー博士の名は、バリーによる渡英直後の初期書簡と大陸留学中の書簡に頻繁に登場する (往復書簡あり)。なお、スレーの死はバリーの父からの手紙で伝えられたことが、1771年1月13日付パルマ発信のバーク宛書簡 (Fryer, 1809, pp. 199-206) でわかる。

²⁶ Katherine O' Donnell, "The Image of Relationship in Blood: Páliament na mBan and Burke's Jacobite Politics", *Eighteenth-Century Ireland (Iris an dá chultúr)*, Vol. 15, 2000, pp. 98-119. , idem, "To Love the Little Platoon: Edmund Burke's Jacobite Heritage", Seán Patrick Donlan ed., *Edmund Burke's Irish Identities*, Newbridge: Irish Academic Press, 2006, pp. 16-27. などを参照。

²⁷ バリーによる1766年9月24日付トリノ発信のバーク宛書簡 (Fryer, 1809, pp. 56-60) に、パリを辞してからイタリアに入るまでのアルプス越えの克明な記述がある (なお、帰国時の復路について詳細記述はない)。それは、中世～19世紀の一般的なアルプス越えルートである「モンスニ峠越え」の記録であり、「山賊絵画 (バンディティ・ペインティング)」の巨匠サルヴァトーレ・ローザへの言及もある。

²⁸ バリーによる7年間に渡る大陸遊学 (= 画家修業のグランドツアー) の旅程・滞在期間の詳細については、主としてバリー書簡群 (Fryer, 1809所収) に記されている発信地・記載を筆者が精査した結果である。

²⁹ 約7年間にわたる大陸画家修業から帰国後、バリーは、1772年11月、ロイヤル・アカデミー准会員に選出され、翌1773年2月には正会員の地位を得ている。その後1783年3月、アカデミーの絵画教授に就

任した。だが、彼の痛烈な社会批判を含む扇動的な講義をおこなったかどで、1799年4月にはアカデミーを追われることになる。なお、バリーの名を今にとどめる最もおおきな事業は、当時の「ロンドン・ソサイエティ」、現在の「ロイヤル・ソサイエティ・オブ・アーツ (RSA)」(ダブリンのRDSと同様の組織で、もともと「技芸 (アーツ)・手工業 (マニュファクチュア)・商業 (コマース) の奨励振興協会」) のグレートルームに、四方の壁面をぐるりと取り囲むかたちで設置された大パノラマ油彩壁画群《人間文化の進歩》(1777～84年)であろう。

³⁰ このほか、前掲書の結論部 (Lenihan, 2014, pp. 179-80) には、バリー絵画のひとつの集大成として、紀元前8世紀頃のギリシャ詩人ヘシオドスの教訓詩『仕事と日』に取材してオリュンポス12神のもつ天賦の才すべてを図像化した巨大な歴史画《パンドラの誕生》(1791～1804年、油彩、279×521センチ、マンチェスター市立美術館蔵: Tom Dunne, 2005, pp. 56-57) があり、その中心人物ユピテル (= ゼウス) の胴部造形にも《ベルヴェデーレのトルソ》が採用されているとの指摘もある。

³¹ 正確には、2005年10月22日～06年3月4日の期間、コーク市立クロフォード美術館で、館長 (当時) ピーター・マレーのもと、コーク大学 (UCC) の美術史教授トム・ダンを監修者に迎え、アイルランドの側からの画家バリー・イメージの読みなおし作業たる大回顧展「ジェイムズ・バリー (1741～1806) ——偉大なる歴史画家」が開催された。このカタログ書籍には、上記2名のほか、William Pressly, Fintan Cullen, Michael Philips, Elmarie Nagle, Margaret Lind, Dawn Williams, Colleen O' Sullivanら、バリー研究の第一人者 (プレスリー) から当館の若手学芸員までが収録作品への解説文を寄稿している。

³² 研究者L・レニハン (Lenihan, 2014, p. 93) は、バリーがアカデミーの絵画教授就任後、1784～99年におこなった「最も公的な」歴史画にまつわる『絵画講義』は、レノルズによる『十五講話』やフュスリによる『絵画講義』と比較した際、バリーの

講義は非体系的であるが、研究が多面的で「とても啓蒙的だ (very illuminating)」としている (レノルズのものには以下の邦訳がある。相澤照明訳『18世紀イギリスのアカデミズム藝術思想—ジョシュア・レノルズ卿の講話集』知泉書館、2017年)。そして、レニハンの解釈では、レノルズは「歴史画」と「肖像画」の複合的な荘重様式を目指したが、最終的にバリーは「歴史画」と「肖像画」の中間地点はあり得ないというところに至ったのだ、と。さらに同書結論部の別の箇所 (Lenihan, 2014, p. 181) では、「崇高」概念に触れながら、前述の《パンドラの誕生》に表象された「天賦の才すべて」すなわち ‘union of talents’ に関する解釈がいつそう掘り下げられる。すなわち、バリーは、RSAの大パノラマ油彩壁画群《人間文化の進歩》の制作以来、あらゆる観者の趣味に適合するように「美 (beauty)」・「優美 (grace)」・「崇高 (sublimity)」といった美的諸特質をすべて盛り込んで、(新) 古典主義的な規範に従うかたちで公共的な巨大歴史画を描いてきたのだ、と。そのいっぽうで、このような作品制作の背景を勘案すると、バリーにおける「(新) 古典主義的な崇高さ」と「非古典主義的な崇高さ」のパラドキシカルな関係が浮き彫りになってくる、と。

³³ レノルズの大型肖像画における高度な絵具の開発・研究の事実については、2006年9月15～16日、筆者が近代イギリス絵画を多数所有する郡山市立美術館を訪問調査した際、当館学芸員・富岡進一より、所蔵作品《エグリントン伯爵夫人、ジェーンの肖像》(1777年、油彩、238.9×138.9センチ) をまえに教示を享けた。

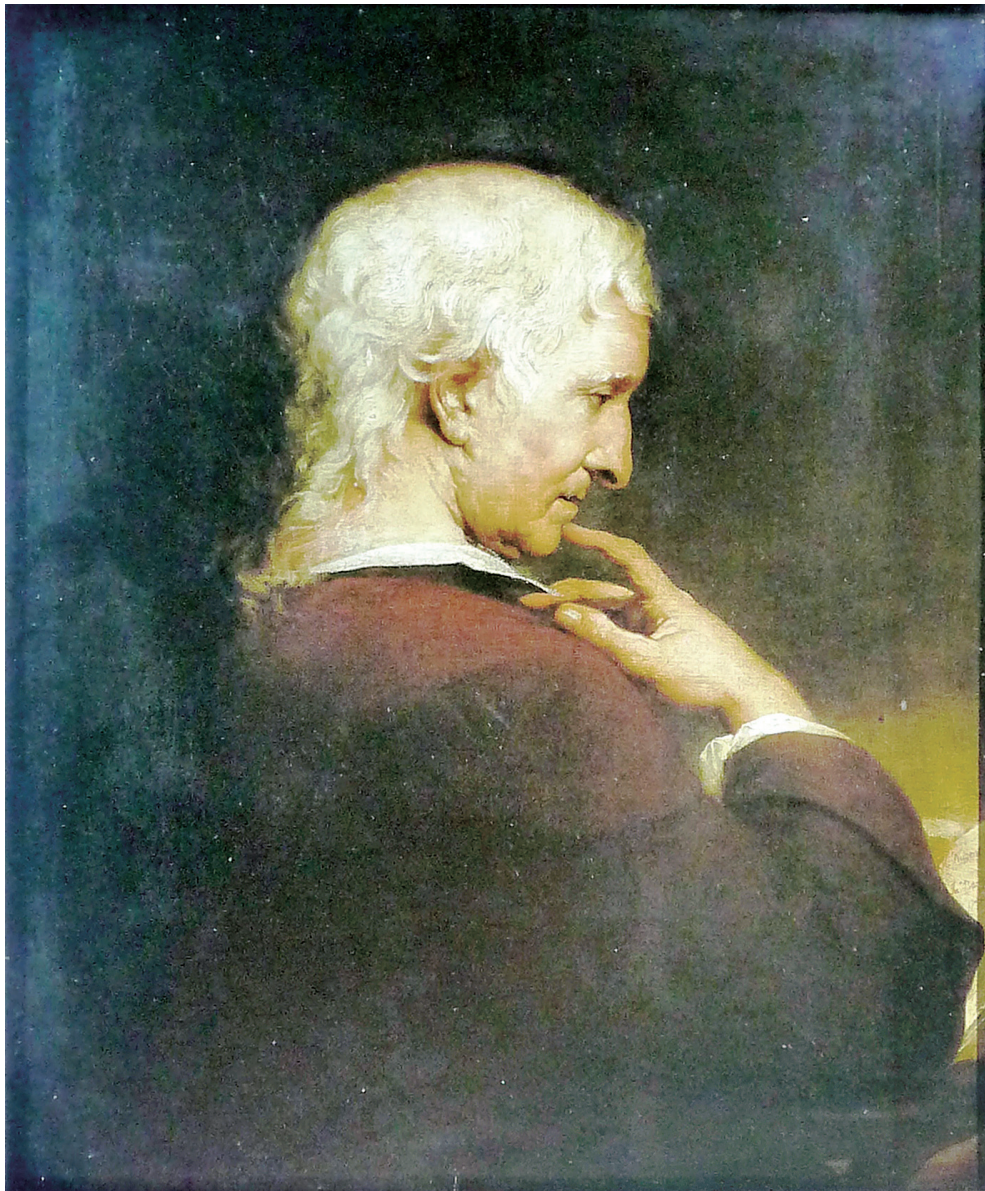
³⁴ 大陸遊学中の1766年1～4月の間に書かれたと思われる、ロンドンのレノルズ発信の日付のないバリー宛書簡 (Fryer, 1809, pp. 84-86) では、今回が王立アカデミー院長としての「アカデミー講話」を送る最初の機会だと伝えたとともに、「(ローマの) ボルゲーゼ美術館の聖セシリア像」や「グイド・レーニによるヘロディアス像」を模写するより、ぜひヴァチカンに行き、最も偉大な天才画家 (ミケランジェロ) による途方もない ‘great style’ で描

かれたシステリーナ礼拝堂をつぶさに観てみなさいと論している。なお、バリーによる1769年5月17日付のローマ発信のレノルズ宛書簡 (Fryer, 1809, pp. 103-08: 末尾で「パーク一家」にも本書簡を見せるように依頼) では、再び機会があれば、ヴァチカンのシステリーナを訪問したい旨を伝えつつ、ミケランジェロとラファエロの作品比較論を展開する。さらに本書簡では、ミケランジェロ、ラファエロ、さらにティツィアーノの優れている点を称賛しつつ、バリーの独創的な視点として、古代彫刻や自然の研究以外に、「アンニヴァール・カラッチによるマグダラのマリア」への強い関心が示されている。さらにまた、帰国前1770年11月17日付のボローニャ発信のレノルズ宛書簡 (Fryer, 1809, pp. 192-94) も存在し、そこでは、レノルズとパークの忠告に従ってボローニャに研究滞在したが、ここではバリー自身の「独自の趣味と識別眼 (my own taste and discernment)」から見ても、特に当地ボローニャに多く残るルドヴィコ・カラッチの手法の面白さに眼を見張ったと書き残している (なお、じつはレノルズも、1769年12月11日のRA授賞式後の「第2講話」のなか、学生が絵画様式を学ぶモデルとして「虚飾のない光と影の広がり」・「彩色の単純性」・「薄明の荘厳な効果」等の点から、ボローニャのルドヴィコ・カラッチ作品群をきわめて高く評価していた。相澤訳、2017、27～28頁を参照)。また、同じ書簡のなか、帰国前に先に船荷としてロンドンに送った《アダムとイヴ (アダムの誘惑)》(1767～70年、油彩、233×183センチ、アイルランド国立美術館蔵: Dunne, 2005, pp. 82-83) の到着の知らせを受けたこと (したがって、修正すべき諸点をレノルズが具体的に指摘できるだろうこと)、ならびに、ボローニャの美術研究所 (=アカデミー) のために《レムノス島のフィロクテテス》【末尾図版6】を描いたばかりであること、なども伝えている。以上、数篇のレノルズ関連の書簡をみたとき、大陸遊学中のバリーは、いまだレノルズと決定的な決別はなかったが、すでに独自の主題・様式・手法への関心を高めつつあったことがうかがえよう。

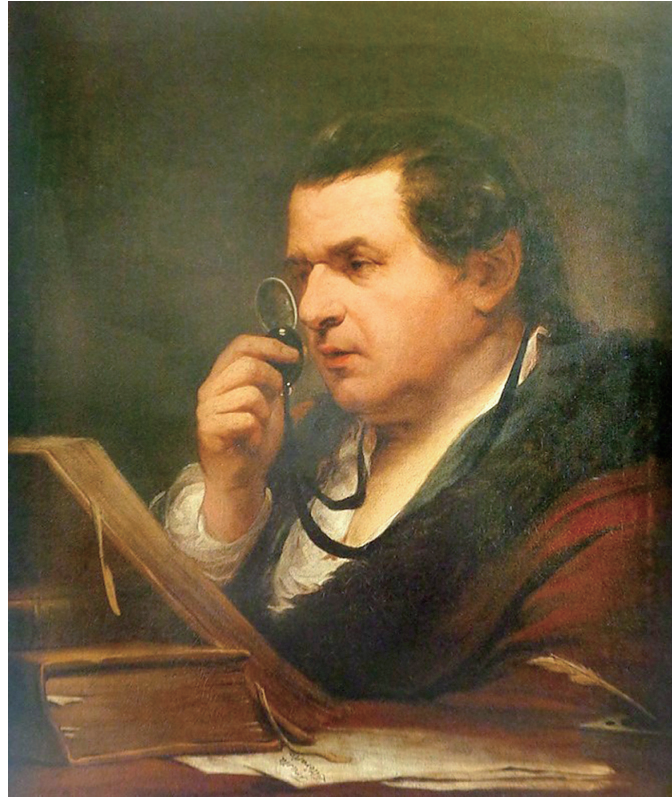
³⁵ グラハム＝ディクソンの解釈にヒントを得たバリーの大パノラマ油彩壁画《人間文化の進歩》については、「崇高」を主題とした以下の拙著です。拙著『崇高の美学』講談社選書メチエ、2008年、158～59頁。なお、本書では、バークの「崇高」概念を、「詩」・「触覚」・「アイルランド」という3つの視点で独自に分析したが、バークにしても、バリーにしても、その「新しい

感性」と響き合う非古典主義的＝ロマン主義的な「崇高」概念の形成要因のなかに、被抑圧者としての18世紀アイリッシュ・カトリックのもとに生じた精神的な二重性ないしは分裂の反映を読みとれよう。なお、《人間文化の進歩》の最初の場面（「オルフェウスによる蛮族の教化」：Dunne, 2005, p. 48）に、ある種「ケルト」的な原初世界への言及を認めてもよいかもしれない。

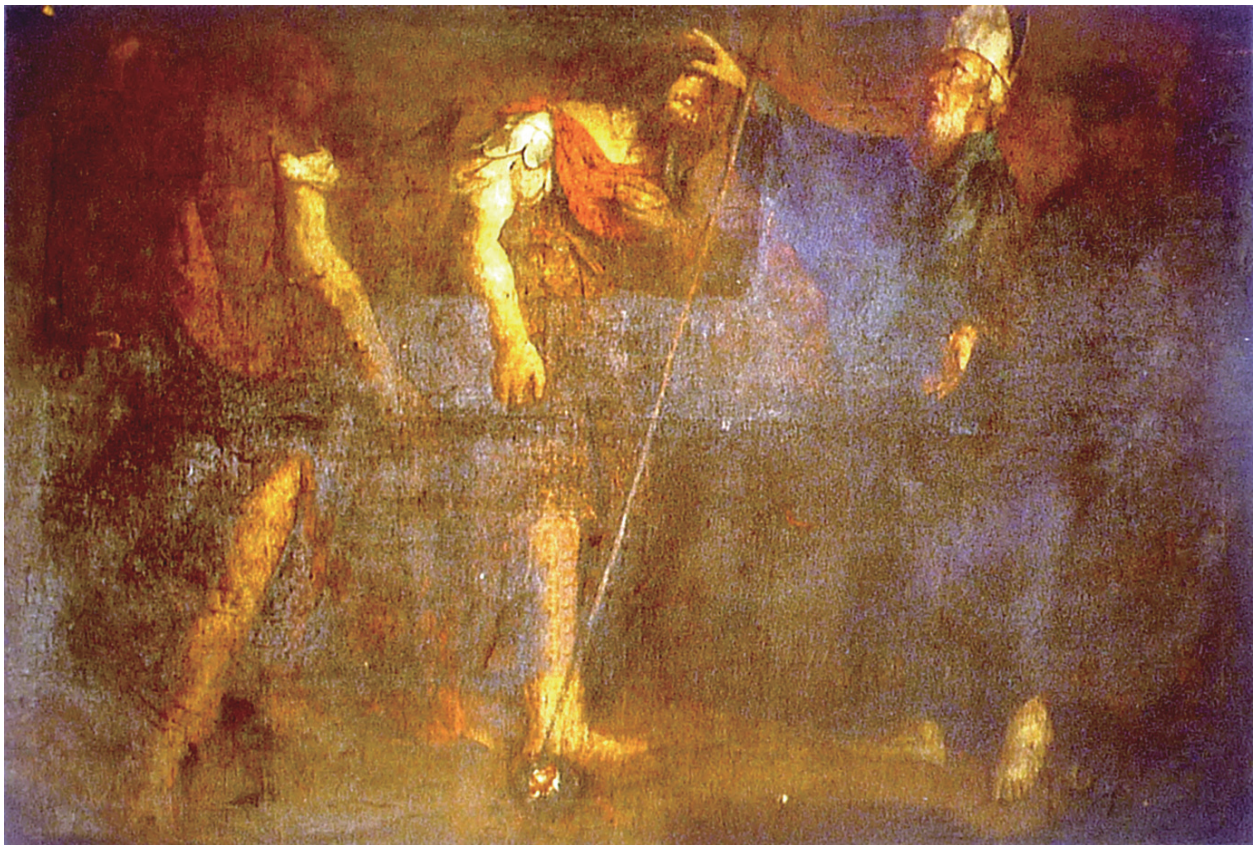
末尾図版



図版1：《クリストファー・ニュージェント医学博士像》
(Dunne, 2005, p.103)



図版2：《ジュゼッペ・バレッティ像》
(Dunne, 2005, p.101)



図版3：《聖パトリックによるキャッシャル王の洗礼（部分焼失・損傷あり）》(Dunne, 2005, p.123)



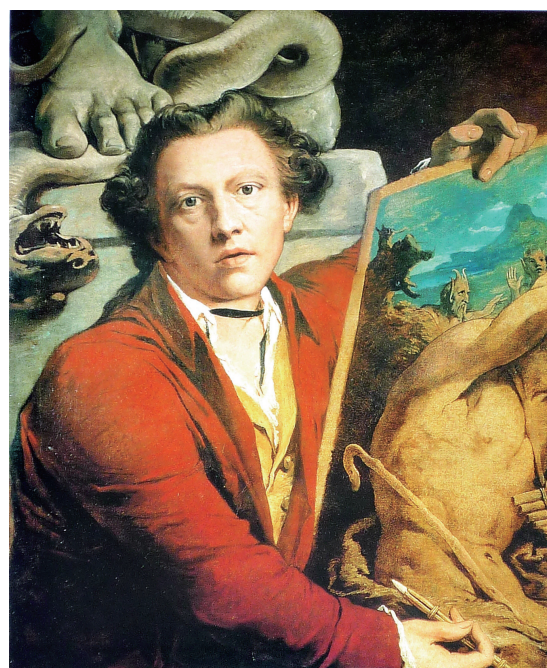
図版4：ロック・オブ・キャッセル
(マンスター地方ティッペラリー州)
(2004年12月, 筆者撮影)



図版5：《「オデュッセウス」バークと
「従者」バリーの肖像》
(Dunne, 2005, p.65)



図版6：《レムノス島のフィロクテテス》
(Dunne, 2005, p.85)



図版7：《ティマンテスとしての自画像》
(Dunne, 2005, p.73)



図版8：《ベルヴェデーレのトルソ》
（ヴァチカン美術館）
（2014年11月，筆者撮影）



図版9：《友人芸術家ペインと
ルフェーヴルのいる自画像》
（Dunne, 2005, p.63）



図版10：《書齋で「崇高」と「美」を解説するバーク像》
（Dunne, 2005, p.97）