



十九世紀イギリスにおける室内装飾の社会的意義と小説表象

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2024-02-06 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 三宅, 敦子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/0002000300

十九世紀イギリスにおける
室内装飾の社会的意義と小説表象

2022 年度

大阪公立大学 大学院文学研究科

み や け あ つ こ
三宅 敦子

目次

序論 「私」を語るインテリア	1
第1章 十九世紀イギリスにおける中流階級と室内装飾の意義に関する先行研究	
1. 学問としてのイギリス文化史の変遷	10
2. イギリス中流階級の定義と研究史	14
3. ヴィクトリア朝中流階級と家庭の神聖化	23
4. 中流階級の居住空間を〈読む〉——ベンヤミン、ポー、ブルデュー、 そしてボードリヤール	28
第2章 デザイン改革の明示的な始まりとしてのロンドン万博	
1. ロンドン万博の文化史的意義に関する先行研究	38
2. 国民の趣味の教化を目指したロンドン万博	41
3. ヘンリー・メイヒューの小説に表象された 趣味の教化の場としてのロンドン万博	45
4. ヘンリー・メイヒューの小説で諷刺された教化されない国民たち	50
5.『デザインと製品のための雑誌』というデザイン改革の言説	59
第3章 諷刺されるデザイン改革と展示される室内装飾品	
1. 『ハード・タイムズ』で諷刺されたヘンリー・コールとデザイン改革	67
2. ヘンリー・コールのデザイン改革と功利主義	75
3. 「恐怖の館」で諷刺されたサウス・ケンジントン・システム	81
4. 書簡と伝記に反映されたディケンズの室内装飾への関心	86
5.『荒涼館』で諷刺されたロンドン万博と展示される室内装飾品	93
第4章 デザイン改革から審美改革へ	
1. デザイン改革の終焉——道徳的価値観から美的価値観へ	107
2. 英米における家庭芸術文献とインテリア・デザイン産業の確立	111
3.『家庭におけるよき趣味についての手引書』に反映された デザイン改革から審美改革への移行	115
4. W・J・ロフティの指南書シリーズ「家庭の芸術」 ——下層中流階級への審美改革の普及と投資対象化する室内装飾品	123
5. W・J・ロフティの指南書シリーズ「家庭の芸術」にみる プロフェッショナル化する女性の室内装飾業者	132
6. 所有者の個人的特徴の表現としてのインテリア	141
7. ヒール・アンド・サン社の家具カタログに見る	

デザイン改革から審美改革への変遷	• • • • 150
第5章 十九世紀末の小説に表象された審美改革	• • • • 157
1. 『余った女たち』に描かれたデザイン改革と審美改革	• • • • 158
2. 『女王即位五十年祭の年に』に表象された、虚栄心の象徴としての 書斎への憧れと知覚でとらえるインテリア	• • • • 165
3. 『女王即位五十年祭の年に』で諷刺された十九世紀末の審美主義	• • • • 176
4. 『ポイントンの蒐集品』に表象された十九世紀末の審美改革	• • • • 188
5. 変容する審美学とヘンリー・ジェイムズの印 ^{インプレッション} 象理論	• • • • 204
結論 趣味の民主化、室内装飾を描く小説、そして内面描写としての室内装飾	• • • • 222
図版の出典	• • • • 225
引用文献一覧	• • • • 228

序論 「私」を語るインテリア

本研究の出発点は、筆者が 1993 年にロータリー財団奨学生としてイギリスに留学した際に感じた「イギリスでは自宅のインテリアとその趣味が所属階級と関係しているのだろうか」という疑問である。留学期間中に現地のロータリークラブメンバーの家庭を訪問する機会を何度か得たが、特に中流階級¹という自分の所属社会階級にこだわる家庭ほど、家の中に招き入れられた途端に家そのものやインテリアに関する自慢話が始まる傾向が強くみられ、訪問の回数を重ねるごとにこの疑問を強く感じるようになった。当時筆者がお世話になったロータリークラブがある街には二つのロータリークラブがあり、その二つのクラブは仲間内ではオールドとニューと呼び分けられていた。オールドクラブに所属するメンバーには昔から地元の名士だった人が多い一方、ニュークラブに所属するメンバーには、例えば親がアイルランドからの移民で大学卒業後外資系の企業で管理職をしているというようなタイプの人が多くいた。そして家自慢をする家庭はニュークラブのメンバーに多くみられ、彼らの振る舞いが似ていることに気づいた筆者は、彼らは一体何に促されてゲストの私に家そのものやインテリアの自慢をするという行為に及んでいるのだろうかと考え始めるようになった。相澤伸依は『現代フランス哲学入門』のフーコーの項目で、「フーコーの『権力』とは、簡単に言えば、関係のなかで人をある振る舞いへと促す働きのこと」(川口・越門・三宅, 240)と定義しているが、この定義に従えば私の問いは、イギリスにおける室内装飾^{フーニングまたはデコレイティング}という行為に潜む権力についてであったと言えるだろう。またそのような自慢話の中でしばしば「ヴィクトリア朝の」(Victorian)という単語がキーワードとなっていたことも、この疑問がヴィクトリア朝文学を専攻した筆者の脳裏にこびりつくことにつながったといえる。そして時がたつにつれ、ヴィクトリア朝小説には室内装飾が確かに頻繁に描かれるが、それは個々の作家や作品に限定的な意味を持つ表象なのか、それとも作品の外に存在する大きな文化史的背景と深く関連するものなのか、という疑問を持つようになった。

この二種類の問い合わせのうち、前者の文化的現象に関する問い合わせに対する答えは、カナダ出身のアメリカ人社会学者アーヴィング・ゴッフマン(Erving Goffman, 1922-82)の著書『日常生活における自己表象』(The Presentation of Self in Everyday Life, 1959)に見出すことができる。ゴッフマンによれば、西欧社会では他者に与える印象をコントロールしようとパフォーマンスをすることがある。ゴッフマンはそのような態度を「見せかけ」(front)と名付け、パフォーマンスをする際に家や室内装飾品が「舞台装置」(setting)として機能するのだと論じている。

「見せかけ」が生じる舞台として最初に思いつくのは、ホームパーティなどが行われる自宅のリビングルームだろう。冒頭で言及した筆者の体験もそのような場面の一つだったと思われる。しかしゴッフマンの議論によれば、「見せかけ」が発生するのはそのような

1 本論では基本的に"middle class"という英語表現に対して中流階級という訳語を使用する。この有効性については第 1 章第 2 節で論じる。

私的な場所に限らない。ゴッフマンはその主張を裏付けるために、上流階級出身ではないイギリス政府高官についてのある研究成果を引用している。二十世紀半ばの H・E・デイル(H. E. Dale)の研究によれば、そのような出自の官僚の多くが、自費で賄うことができないような高級なインテリアやサービスを提供するクラブに高い会費を払いメンバーとなっている。つまり、西欧社会には本来の自分以上の自分を演出する場を金銭と引き換えに借りることができるという特徴があると、ゴッフマンは指摘している(Goffman 22-23)。ゴッフマンの指摘を平易な言葉で言い換えると、イギリスをはじめとする西欧社会にはそうありたいと願う自己イメージ^{バーチナリティ}をインテリアに投影させ、その室内装飾を備えた空間を舞台として、そうありたいと願う個人的特徴を演じるという現象が存在するといえる。ではイギリスにおいてそのような現象は、どのような経緯でいつ頃登場したのだろうか。またイギリスの室内装飾と社会階級制度に関連性は認められるのだろうか。そしてヴィクトリア朝文学に頻繁に登場する室内装飾表象は、こうした文化的背景とどう関係しているのだろうか。本研究の目的はこれらの問い合わせに対する答えを、ヴィクトリア朝イギリス社会との室内装飾文化およびヴィクトリア朝小説を対象とした分析により発見することである。

イギリス文化史研究において室内装飾に関する研究は近年盛んである。例えばヨーク大学の芸術史学科に所属する建築の歴史や理論の専門家、イギリス美術史の専門家たちが、アメリカのポールメロン英国美術研究センター(Paul Mellon Centre for Studies in British Art)とイエール大学英国美術研究センター(Yale Center for British Art)の支援を受けて、ロンドンにあるイギリス文学語学研究センター(The Institute of English Studies)で2005年に「審美主義のインテリア—ネオゴシック、審美主義、アーツ・アンド・クラフト」(*The Aesthetic Interior: Neo-Gothic, Aesthetic, Arts and Crafts*)と題した学会を開催している。そしてこの学会における発表をもとに『一八六七年から一八九六年頃のインテリア再考—審美主義とアーツ・アンド・クラフト』(*Rethinking the Interior, c. 1867–1896: Aestheticism and Arts and Crafts*)という論集を2010年に出版している。

この論集の「序論」で編者であるヨーク大学のジェイソン・エドワーズ(Jason Edwards)とイエール大学英国美術研究センターのイモジエン・ハート(Imogen Hart)は、この論集を「1990年代以降学会や博物館の世界で見られたさまざまな発展」("a range of developments in the academy and museum world since the 1990s") (Edwards 3)を反映した論集だと位置づけたうえで、これまでの室内装飾研究史を振り返っている。それによれば、1990年から2010年までの二十年間に「家庭のインテリアに関する歴史や理論は、数多くの学問分野の見地から着目され重要な学問的復興を遂げている」("[T]he history and theory of the domestic interior has been enjoying a significant scholarly renaissance from a number of disciplinary perspectives.") (Edwards 3)。この事実をもつともよく示す出来事として、二人はイギリスの芸術人文科学研究評議会(the Arts and Humanities Research Council 略称AHRC〔筆者註：日本学術振興会に類似するイギリスの組織〕)が2001年から2006年にかけて学際研究センターである「家庭のインテリア研究センター」(Centre for the Study of the Domestic Interior)に研究資金を供給したという事実に言及している(Edwards 3-4)。この研究センターの目的は「1400年から現在に至るまでの西洋のインテリアについて新たな研究史を発展させること」("the specific aim of developing new histories of the western interior from 1400 to the present") (Edwards 4)であり、このセンターにはヴィクトリア・ア

ンド・アルバート美術館、王立美術院(Royal College of Art)、そしてロンドン大学ロイヤル・ホロウェイ校ベッドフォード女性史研究センター(Bedford Centre for the History of Women at Royal Holloway College)に所属する研究者たちが参加し、その成果は「家庭のインテリアデータベース」(Domestic Interiors Database)として2006年以降しばらく無料で公開されていた。

エドワーズたちはAHRCが示したようなインテリアへの関心は今に始まったことではないとして、1996年のウィリアム・モ里斯死後百周年から2005年までの特にウィリアム・モ里斯に関連した展覧会を列挙している(Edwards 4)。また1990年から2010年の二十年間の間に、数多くの室内装飾をめぐる学際研究が刊行されたとして、シャーロット・ギア(Charlotte Gere)による『十九世紀の装飾—インテリアの芸術』(*Nineteenth Century Decoration: The Art of the Interior*, 1989)やジョアンナ・バナン(Joanna Banham)とサリー・マクドナルド(Sally Macdonald)、ジュリア・ポータ(Julia Porter)による『ヴィクトリア朝インテリアデザイン』(*Victorian Interior Design*, 1991)のほか、シャーロット・ギアとレスリー・ホスキンス(Lesley Hoskins)による『美しい家—オスカー・ワイルドと審美主義のインテリア』(*The House Beautiful: Oscar Wilde and the Aesthetic Interior*, 2000)に言及している。これらの研究書は室内装飾文化史に軸足を置いた研究書であるが、エドワーズたちは室内装飾文化史と文学に関する学際研究書であるインガ・ブライデン(Inga Bryden)とジャネット・フロイド(Janet Floyd)による『室内空間—十九世紀のインテリアを読む』(*Domestic Space: Reading the Nineteenth-century Interior*, 1999)やサド・ローガン(Thad Logan)の『ヴィクトリア朝の居間』(*The Victorian Parlour: A Cultural Study*, 2001)もこうした研究の流れの産物例として列挙している。

ミドル・クラス
19世紀イギリスの中流階級家庭の室内装飾を分析対象とし、室内装飾の文化史と文学研究を融合させた学際研究には、1980年代以降に隆盛を極めた新歴史主義批評の影響が色濃く反映されている。『ルネサンスの自己成型—モアからシェイクスピアまで』(*Renaissance Self-Fashioning – From More to Shakespeare*, 1980)を著わしたスティーヴン・グリーンブラット(Stephen Greenblatt)はこの新たな批評潮流の旗手であり、グリーンブラットのこの著書は文学テクストを対象としたアイデンティティ形成に関する研究を大きく発展させた。この著書でグリーンブラットは、十六世紀における社会的アイデンティティ形成の研究対象として選んだ文学テクストについて次のように説明している。

テクストはそれぞれ、十六世紀文化のさまざまな力が収束していく焦点と考えられている。私たちにとってのテクストの意義は、テクストを通して、その基礎となり先行する歴史的な原理を理解することではない。むしろテクストの象徴的な構造と、その著者の経験や、社会というより広い世界にみられる象徴的な構造との間に存在する相互作用を、複数の部分から成り立っているが单一の自己成型の過程として解釈すること、そしてこの解釈により、十六世紀の文化において、文学的アイデンティティと社会的アイデンティティが形作られた過程の理解に近づけるかもしれない、ということである。〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕(Greenblatt 5–6)

Each of these texts is viewed as the focal point for converging lines of force in

sixteenth-century culture; their significance for us is not that we may see *through* them to underlying and prior historical principles but rather that we may interpret the interplay of their symbolic structures with those perceivable in the careers of their authors and in the larger social world as constituting a single, complex process of self-fashioning and, through this interpretation, come closer to understanding how literary and social identities were formed in this culture. (Greenblatt 5–6)

この引用にあるように、グリーンブラットは文学テクストの解釈はそれが生み出された当時の文学的アイデンティティのみならず、その時代の社会的アイデンティティ形成の過程の理解に近づくことを可能にすると主張している。だとすれば、その関係性は十六世紀文学に限った関係性ではないだろう。

ここで、ジェイソン・エドワーズがあげた室内装飾文化史と文学に関する学際研究書のいくつかを、先行研究事例として時代順に概観したい。まず十九世紀の室内装飾表象を正面からとらえたインガ・ブライデン(Inga Bryden)とジャネット・フロイド(Janet Floyd)編『室内空間—十九世紀のインテリアを読む』(Domestic Space: Reading the Nineteenth-century Interior, 1999)は、1996年4月にイギリスのウィンチェスターにあるキング・アルフレッド・コレッジで開催された、同タイトルの学際研究的な国際学会での研究成果をもとに刊行されたものである。この論文集に寄稿したカナダ、アメリカ、イギリスの十二人の研究者のうち、著者紹介リストからはつきりと文学研究者であると判明しているのはたったの三名で、あとは社会史、文化史、ジェンダー・スタディズなど幅広い分野で活躍する研究者たちである。この論文集が学際性を強く意識していることは構成メンバーから明瞭であろう。この論集では、イギリス文学のみならずアメリカ文学も研究対象となった。論じられた文学作品は、イギリス文学からはジェイン・オースティン(Jane Austen, 1775–1817)、チャールズ・ディケンズ(Charles Dickens, 1812–70)、ジョン・ラスキン(John Ruskin, 1819–1900)など、アメリカ文学からはルイザ・メイ・オールコット(Louisa May Alcott, 1832–88)、ヘンリー・ジェイムズ(Henry James, 1843–1916)、イーディス・ウォートン(Edith Wharton, 1862–1937)などと幅広い。

この論集について、サド・ローガン(Thad Logan)は『ヴィクトリア朝研究』(Victorian Studies)第44巻第2号(2002)に掲載の書評で、このような出版背景のために生じた統一性や議論の説得性の欠如を指摘しながらも、次のように評価する。1960年代以降家庭空間に関して行われた研究はどうかすると「主觀性」("subjectivity")、「近代性」("modernity")、「ジェンダー」("gender")という三つの概念のもとに集約され、室内空間を家庭空間として全体化された一元的なものとしてとらえる傾向が強かった。それに対してこの研究書の長所は、家庭空間を階級という概念抜きで考察することは出来ず、階級ごとに色づけされた複数の家庭空間が存在するのだという主張にある。小説に描きこまれた「もの」、たとえば"rag rug"と呼ばれるぼろ布を縫い合わせた敷物や、ガス灯のシャンデリア、召使いのエチケットや女主人との関係性において召使いに期待されていたことなど、家庭空間の物質文化や社会史的側面に着目することで、家庭空間を階級によつても異なる多元的なものとしてとらえることの可能性を示唆していると指摘する(Logan 299–301)。

評者のローガンもこの学際研究分野の代表的な研究者である。ローガンは2001年に応

接間に焦点を絞った研究書『ヴィクトリア朝の居間—文化研究』(The Victorian Parlour: A Cultural Study)を出版している。ダフネ・スペイン(Daphne Spain)はこの研究書について、ローガンが居間という場所に軸足を固定しそこに配置された家具や装飾品に着目することで、「十九世紀後半に居間はイギリス生活の縮図であった」("In the last half of the nineteenth century, the parlour was a microcosm of British life.") (Spain 568) ということを、物質的な家とイデオロギーとして構築された家庭という文脈で論じていると指摘する。居間の表象を分析することで、ヴィクトリア朝の家庭生活に内包された不安やセクシュアリティ、「公私」の空間の間、自然と文化の間、機能と装飾の間 ("between public and private space, between nature and culture, and between function and decoration") (Spain 569) に存在した社会的緊張などをあぶりだすことができていると結論付けている。ブライデンとフロイドの論文集と同じく、ローガンもチャールズ・ディケンズ、ジョージ・エリオット(George Eliot, 1819-80)、ヘンリー・ジェイムズ、そしてイーディス・ウォートンの文学作品にみられる居間の表象を分析対象として取り上げている。

ジェイソン・エドワーズは言及していないが、比較的新しい研究分野であるデザイン史でも室内装飾とアイデンティティの関係は重要な研究テーマである。その代表的な研究書の一つが、スージー・マッケラー(Susie McKellar)とペニー・スパーク(Penny Sparke)が編者となった『インテリア・デザインとアイデンティティ』(Interior Design and Identity)である。2004年に出版されたこの研究書の執筆者たちは、いずれも王立美術院とヴィクトリア・アンド・アルバート美術館が組んで実施したデザイン史のジョイント・ディグリー・プログラムにスタッフまたは学生として携わった人たちである。編者の一人であるスパークは、大量の研究書がある建築史とは異なり、デザイン史では意義ある研究がまだそれほど多くはないと指摘しつつ、先に挙げたブライデンとフロイドの『室内空間—十九世紀のインテリアを読む』を、室内装飾のデザインと装飾の歴史に関する重要な研究書と位置付ける。

マッケラーとスパークの論文集は対象として扱う時代も十八世紀から二十世紀までと幅広い。そしてイギリスのみならずアメリカの室内装飾も研究対象としているが、前述の研究書とは異なり、家庭空間のみならず美容室や海軍学校の建物からクイーン・メリ号という大西洋横断客船の船内室内装飾までと、非常に幅広い室内装飾を分析対象とした点が特徴的で意欲的な論文集である。スパークはブライデンとフロイドの論文集について「実際の生活空間に関する説明ではなく、理想的なインテリアの魅力や社会的威信を強調する傾向」〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕("they tend to emphasise the attractiveness and social cachet of the *ideal* interior, as opposed to providing accounts of real lived-in spaces") (McKellar & Sparke 1)があり、かつ「人間がこれまでどのようにインテリアと相互に作用してきたのかということについては、ほとんど何も教えてくれない見せかけの魅力ある狭い世界を描いている」("they depict a narrow world of gloss and glamour that tells us little about how human beings have interacted with their interiors over the years") (McKellar & Sparke 1)ために、読者には不満が残ると指摘する。

それに対してスパークたちの論文集は「ジェンダーと物質文化との関係に关心」("an interest in the relationship between gender and material culture") (McKellar & Sparke 2)を寄せるものであり、同時に「階級と家庭のインテリアとの関係」("the relationship between class

and the domestic interior") (McKellar & Sparke 3) と「消費者および生産者とインテリアとの関係」 ("the relationships of both, consumers and producers with the interior") (McKellar & Sparke 7) にも目配りしていると、スパークは自身が編集した論文集をその「序論」 ("Introduction") で評価する。加えて「十八世紀から現代にいたるまでの英国と米国の家庭の内外に存在する、プロフェッショナルおよびアマチュアが構成した複雑で審美的かつ象徴的なインテリアの世界を理解したいという欲求」 ("a desire to penetrate the complex aesthetic and symbolic world of the interior as it has been constructed by professionals and amateurs both inside and outside the home, in Britain and the USA, from the eighteenth century to the present day") (McKellar & Sparke 1) と、「個人および集団のアイデンティティが、彼らが作りあげ、かつ、または居住した空間によっていかにして形作られたか」 ("ways in which individuals and collective identities have been formed through the constructed spaces they have made and/or inhabited") (McKellar & Sparke 1-2) という問題にも焦点を当てている、とスパークは自らが指揮を執った論文集の研究意義を指摘する。

これらの室内装飾とその文学的表象を研究対象とした英米の研究には、ジェンダーという視点が必ずと言っていいほど存在しているが、室内装飾を決定する基準である趣味 (taste) という視点は含まれていない。英米の室内装飾文化史研究からフランスの室内装飾文化史研究に目を向けると、趣味をキーワードとして室内装飾と社会階級との関連性についての研究が存在することに気づく。とりわけ重要な先行研究として、リオーラ・アウスランダー (Leora Auslander) によるフランスの室内装飾に関する研究書『趣味と権力—近代フランスを装飾する』 (*Taste and Power: Furnishing Modern France*, 1996) を挙げることができる。これは、絶対王政からフランス革命を経て共和制と帝政を繰り返す近代フランスにおける家具の製作と消費の変化をたどることで、フランスでは十九世紀に「社会の骨組みを構成する行為としての消費」 ("consumption as a set of actions constitutive of the social fabric") (Auslander 20) が誕生したことを分析した研究である。アウスランダーはフランスの十九世紀を、大まかに三つの時代に区分し分析している。まずアンシャン・レジームの時代から 1848 年までは、「耐久性があり高価であることに象徴的な意味があるものは、主として王族や貴族の政治権力を表すのに使われていた」 ("durable, symbolically rich objects were used primarily to represent royal and aristocratic political power") (Auslander 20)。十九世紀も半ばを過ぎるとそのようなものを「ブルジョワが階級形成の過程として、また自分たちの権力を強化し、それによって貴族と労働者階級とともに排除するために使用」 ("after mid-century they were used by the bourgeoisie as part of the process of class formation and to consolidate their power, excluding thereby both the aristocracy and the working class") (Auslander 20) するようになった。そして「二十世紀に入ると今度は労働者階級が、消費を通して階級とアイデンティティ、そして主観性を形成するこの体系を利用するようになった」 ("In the twentieth century, the working class in its turn gained access to this system of class, identity, and subjectivity formation through consumption.") (Auslander 20) とアウスランダーは論じている。

前述の研究書をはじめとするイギリス室内装飾文化史においても家具の歴史に関する研究は存在しているが、可視化できる物質としての家具に着目し歴史資料を分析する研究が多く、家具を趣味の表象とみなしそれが生み出された時代のさまざまな権力と結びつけ

て抽象的に研究する傾向は弱いように見受けられる。こうした文化史研究の傾向の違いは、イギリスとフランスにおける知的素地としての思考傾向の違いと関係があるかもしれない。フランスでは、実証主義に基づいた伝統的歴史学に批判的な立場をとり、人々の生活文化の諸相を対象に日本語では心性と訳されるマンタリテ (mentalité、〔筆者註：「心性。フランスのアナール学派が用いた社会史の基本概念で、ある時代のある社会の成員に共有されている、ものの感じ方や思考様式」(『広辞苑』第七版)〕) の研究に取り組むアナール学派と呼ばれる学問分野が誕生した。歴史的な視点を導入し学際的な文学研究を目指す際によく引き合いに出されるミシェル・フーコー (Michel Foucault, 1926-84) を生んだのもフランスである。フランス史研究者パトリシア・オブライエン (Patricia O'Brien) は、歴史学者であるリン・ハント (Lynn Hunt) のフーコーの思想史的位置づけ、つまりハントの言う「職業的にマージナルな立場におかれた歴史家」 ("professionally marginal historians") であるフランスの歴史家フィリップ・アリエス (Philippe Ariès, 1914-84) とドイツの社会学者ノルベルト・エリアス (Norbert Elias, 1897-1990) と同じグループに属する「文明化の過程を分析する歴史家」 ("historians of the civilizing process") (O'Brien 34) という位置づけに言及し、フーコーの理論を説明している。オブライエンは「フーコーの西洋文明史の中心には権力の組織化原理がある」 ("At the heart of Foucault's history of Western civilization is the organizing principle of power.") (O'Brien 34) と述べる。そしてオブライエンは、「フーコーにとって、権力とはさまざまな機能（配置、作戦的行動、駆け引き、技術）にある戦略である」 ("For Foucault, power is a strategy attributable to functions (disposition, maneuvers, tactics, techniques).") (O'Brien 35) と定義する。オブライエンによれば、権力を系譜学的に研究するフーコーの方法は、まず「(原因を示唆する) 起源ではなく (差異を示す) 始まりを探す」 [傍点部に相当する原文はイタリック体] ("looks for beginnings, not origins") (O'Brien 37) ことであると解説する。そして「すべての社会関係に浸透した権力の現れを求めて、差異を認識し並列する」 ("recognizing and juxtaposing differences in search of the manifestations of power that permeate all social relations") (O'Brien 38) というやり方が、フーコーの方法論だと述べる。

先に言及したフランスにおける家具の製作や消費と階級アイデンティティの形成についてのアウスランダーの研究は、アナール学派やフーコーのように長期間にわたりある集団で長期的に持続する日常生活の一側面に機能するシステムに潜む権力の研究とも言える。またアウスランダーの研究の着眼点は、現代フランス社会を対象に趣味をキーワードに日常生活における活動と階級アイデンティティを分析した、二十世紀フランスの社会学者であるピエール・ブルデュー (Pierre Bourdieu, 1930-2002) の趣味を卓越化の闘争の争点とみなした『ディスタンクション』 (*La Distinction: Critique Sociale du Jugement*, 1979) とも類似している。

本研究は上述のイギリス室内装飾文化史研究とその文学的表象に関する学際研究の延長線上に位置しつつも、次のような新規性と独自性をもつものである。つまりアウスランダーの研究のように趣味という視点を中心に据え家具や室内装飾という行為と階級アイデンティティ形成との関係性を研究対象とし、オブライエンが説明したフーコーの方法論の本質を意識し室内装飾概念の変遷を系譜学的に辿りながら、平行して当時のイギリス小説をはじめとするさまざまな言説に現れた室内装飾表象を同様に系譜学的に分析する。イギリ

スにおいては産業革命に伴う十九世紀の社会変革の中で、それまで絶対的であった社会階級制度が崩壊または流動化し、中流階級^{ミドル・クラス}といいわゆるホワイトカラーの人々が社会と文化を支配するようになる。その過程で中流階級^{ミドル・クラス}が貴族^{デイスト}のようにには趣味^{ミドル・クラス}を受け継いでいないという点を社会問題とみなし、その改善を目指す動きが出てきた。それが十九世紀半ばのイギリスでフランスを見習えとばかりに始まったデザイン改革である。本研究ではデザイン改革を始まりとし、十九世紀末にかけて拡大していく室内装飾指南書出版の動きを一つのイギリスにおける趣味形成^{テイスト}の文化史として追う。並行して、この二つの動きに反応した小説を取り上げ、そこに表象された室内装飾と当時の室内装飾をめぐる文化的文脈との関係を分析したい。具体的には室内装飾の持つ社会的意義や価値観が中流階級^{ミドル・クラス}の勃興とともに変化し、中流階級^{ミドル・クラス}のアイデンティティ形成と関連性を持つようになった過程を、当時のイギリスで活躍した小説家たちが生み出した小説を中心に、書簡や日記などを含むさまざまな言説の分析によって辿りたい。

本研究のもう一つの新規性は、上記の学際研究を小説という文学形式に存在する芸術性とも関連付ける点にある。本研究のこの方向性の妥当性を補強する先行研究として、ここでジェレミー・エインズリー(Jeremy Aynsley)とシャーロット・グラント(Charlotte Grant)の共編著『創造のインテリアールネサンス期以降の家庭のインテリア表象』(*Imagined Interiors: Representing the Domestic Interior since the Renaissance*, 2006)に所収のシャーロット・グラントの論文「自身と自身の家^{ハウス}、そして自身の家具——一七二〇年から一九〇〇年までの英国フィクションに表わされた物からインテリアへ」("One's self, and one's house, one's furniture: from object to interior in British fiction, 1720 – 1900", 2006)に言及したい。グラントの論文は1720年から1900年に至るまでのイギリス小説にみられる室内装飾表象を対象とし、小説というリアリズムにのっとった文学形式が発展する過程で、室内装飾表象がいかに登場人物の内面を表現するようになってきたかを考察している。グラントは「家庭、特に家庭での労働は[……]十八世紀の詩において、そして十九世紀においては小説が取り上げた重要なテーマである」("The domestic, and domestic labour in particular, is . . . an important theme in British eighteenth-century poetry, and one taken up by the novel in the nineteenth century.") (Grant 134)と述べ、室内装飾表象を研究するうえでヴィクトリア朝小説は重要な分析対象となることを論じている。グラントが論文でその根拠として引用しているイアン・ワット(Ian Watt)の研究書『小説の勃興』(*The Rise of the Novel*, 1957)でも指摘されているように、十八世紀半ばに近代リアリズムが確立し「人間の経験についての完全で忠実な報告」("a full and authentic report of human experience") (Watt 35)としての小説^{ミドル・クラス}が誕生した。それと同時に同書の第二章では、読者層が社会階級としては中流階級^{ミドル・クラス}にまで、ジェンダーの視点から見て女性にも拡大したことが、小説の誕生に貢献したことが指摘されている。換言すると、この指摘は小説という文学形式が中流階級^{ミドル・クラス}のアイデンティティ形成と密接に関係していることを意味している。これらの先行研究に依拠すると、小説に登場する室内装飾表象と十九世紀の中流階級^{ミドル・クラス}の社会的アイデンティティ形成を研究するにあたって、小説という文学テクストを分析対象とすることは本研究が求める解に到達する研究手法としても妥当であるといえる。

本研究では室内装飾に関する文化史的な動きと、同時代に書かれた代表的な作家の小説との影響関係を分析するために、両者の分析を並行して進める。先述の通り小説だけでは

なく、必要に応じて作家たちの日記・書簡や関連する同時代の雑誌記事なども分析の対象とする。雑誌に代表されるジャーナリズムもまた中流階級勃興の申し子といえる文芸ジャンルであり、今では忘れられた当時の日常生活に反映された価値観やアイデアを紐解くために、有益な情報を多々与えてくれるからである。イギリスの室内装飾に関する文化史的側面については、十九世紀イギリスの室内装飾に関する雑誌記事や家具商のカタログなどの歴史資料も分析対象とする。

本研究は時代的には十九世紀半ばから十九世紀末までの約五十年間に及ぶ期間をその研究対象とする。十七世紀半ばから二十世紀初期までを対象としたアウスランダーの研究と比較すると、本研究の研究対象時期は短い。しかしながらこの半世紀は、エリック・ホブズボーム (Eric Hobsbawm, 1917–2012) が提唱し三つの時代に分割した「長い十九世紀」 ("the long nineteenth century") のうち、「資本の時代」 ("the age of Capital") (1848–75) と「帝国の時代」 ("the age of Empire") (1875–1914) というヨーロッパでブルジョワ階級の社会支配が拡大する二つの時代に相当する。本研究ではこの二つの時代に渡る中流階級のアイデンティティ形成とその手段としての室内装飾という行為の社会的意義の変遷とその文学的表象の変遷を趣味をキーワードとして辿りたい。分析対象とする小説を取り上げる順番で列挙すると、まずはデザイン改革を諷刺したチャールズ・ディケンズによる『ハード・タイムズ』 (*Hard Times*, 1854) とロンドン万博に展示された家具を諷刺した『荒涼館』 (*Bleak House*, 1852–53) を第3章で分析する。そして第5章では、ジョージ・ギッシング (George Gissing, 1857–1903) による『余計者の女たち』 (*The Odd Women*, 1893) と『女王即位五十年祭の年に』 (*In the Year of the Jubilee*, 1894)、そしてヘンリー・ジェイムズによる『ポイントンの蒐集品』 (*The Spoils of Poynton*, 1897) を分析対象とする。アメリカ生まれのヘンリー・ジェイムズは 1876 年にはロンドンに移住していること、また中編小説『ポイントンの蒐集品』がイギリスを舞台としていることなどから、本研究では十九世紀末のイギリスを描いた小説として分析の対象とする。ヘンリー・ジェイムズは小説(フィクション)を家に喻えた文学論でも有名であり、ジェイムズの中編小説の分析を本論文の最後に配置することで、小説における室内装飾表象と芸術としての小説の確立との関連にも踏み込むことが出来る。

最後に英単語の和訳語について簡単に説明したい。まず本論文では英語の UK からなるエリアを指す場合は基本的に「イギリス」という日本語を使い、十九世紀のイギリス帝国全体を意味する場合や研究センターネームなどの固有名詞に使われている "British" という英単語の日本語訳として使用する場合には「英國」という表現を用いる。また本論文の主題である「室内装飾」を意味する英単語には "furnishing" や "decorating"、そして "decoration" などがあるが、本論文ではこれらすべての英単語に対して「室内装飾」という和訳語を用いる。室内装飾を意味する日本語の「インテリア」に相当する英単語は "interior" である。しかしながら『オンライン版オックスフォード英語辞典』 (*Oxford English Dictionary Online*) によると、十九世紀のイギリスにおいてはこの英単語は純粹に何かの「内部」を意味する用法が主流であり、いわゆる日本語の「インテリア」にあたる芸術的効果を伴う建物内部を意味する用法が一般的となるのは十九世紀末であるからだ ("interior, adj. and n."). そしてその理由がまさに本論文の中心的議論となるため、本論文では「室内装飾」と「インテリア」という日本語を使い分ける。

第1章

ミドル・クラス 十九世紀イギリスにおける中流階級と室内装飾の意義に関する先行研究

1. 学問としてのイギリス文化史の変遷

文化史という学問分野は学際的であるがゆえに、多くの研究者の関心を引きつけてきた。しかし同時に、まさにその性質のために掴みどころがない学問分野であるともいえる。歴史学入門書として出版されたピーター・バーク (Peter Burke) の『文化史とは何か』 (*What is Cultural History?*, 2004) は、イギリス文化を対象とした文化史の源流が発生した時期を十九世紀としている。バークによればマシュー・アーノルド (Matthew Arnold, 1822-88) の『文化と無秩序』 (*Culture and Anarchy*, 1869) の出版が示すように、「文化」 ("culture") という語彙が頻繁に使用されるようになる時期はイギリスにおいては十九世紀であり、文化史も十九世紀に発生した。文化史は文学、哲学、人類学、歴史学、美術など多種多様な学問分野が絡み合った学際的な学問分野で、ヨーロッパにおける個々の学問の発展に引きずられる形で変化してきた。したがって研究対象となる分野は非常に広い。そのため本章本節では上述のバークの研究書に依拠しながら、特に十九世紀を研究対象としたイギリス文化史について先行研究を概観し、本研究の出発点としたい。

バークによれば「1800 年から 1950 年までの時期はいわゆる文化史の『古典的』な時代」 ("The period from about 1800 to 1950 was the age of what might be called 'classic' cultural history.") (Burke 7) で、G・M・ヤング (G. M. Young) 著『ヴィクトリア時代のイングランド』 (*Victorian England*, 1936) が代表的な古典的研究書である。バークはこの研究書の副題である「ある時代の肖像」を引用しつつ、「『ある時代の肖像』を描くのが歴史家である」 ("the idea of the historian as painting the 'portrait of an age'") (Burke 7) という意識のもと、美術や文学など「特に、さまざまな芸術のあいだに見られる関連性に关心を持っていた」 ("cultural historians concerned themselves in particular with the connections between the different arts") (Burke 7) ことが、ヤングの研究の特徴だと解説している。「時代精神またはツァイトガイスト」 [傍点部に相当する原文はイタリック体] ("the 'spirit of the age', or *Zeitgeist*") (Burke 7) と呼ばれる時代の全体像を描くことを目標に、「特定の絵画や詩などを、その作品が生み出された文化や時代を示すものとして『解読』」 ("read specific paintings, poems, etc. as evidence of the culture and the period in which they were produced") (Burke 8) することが、この時代の文化史家の仕事であった。イギリスではヤングの著作が発表された 1930 年代から 1940 年代にかけて、重要な文化史の研究書がいくつか出版された。バークは文化史に貢献した著作としてほかに、バジル・ウィリー (Basil Willey) の『十七世紀の思想的風土』 (*The Seventeenth-Century Background*, 1934) と E・M・W・ティリヤード (E. M. W. Tillyard) の『エリザベス朝の世界像』 (*The Elizabethan World Picture*, 1943) を挙げている (Burke 14)。この二点の著者が共に英文学者であったことは、英文学研究とイギリス文化史研究との親和性を示唆する好例として言及に値するだろう。

1950 年代に入ると新たな研究テーマが登場する。「民衆」 ("the people") に関する研究である。「民衆」の定義は難しい。なぜなら「民衆」が意味する階層は時代や国によって異なったからである。「民衆」を簡潔に説明するなら、既存の学問分野では扱われてこなか

った支配者・エリート層ではない人々のグループと言ってよいだろう。『日本大百科全書』の一般的な定義によれば「階級、社会的地位、職業、学歴などの社会的属性を超えた異質な不特定多数の人々から構成された集合体」である「大衆」("mass")とは異なり、「民衆」は常に支配者と被支配者という二項対立の想定を背景に、被支配者を指す政治的色彩の濃い用語である。イギリス文化史研究で「民衆」として扱われるグループに分類される人々は、多くの場合、職人をはじめとする労働者階級や、中央の都市(ロンドン)に対して地方に居住する人々であった。彼らの生活とそれに関わるもろもろが「民衆」研究の対象となった。バークは初期の研究例として、フランシス・ニュートン(Francis Newton)というペンネームで出版されたエリック・ホブズボームの『抗議としてのジャズ』(*The Jazz Scene*, 1959)を挙げている。しかしバークによれば、この著作は残念ながら当時のアカデミズムに十分な影響を与えることはできなかった。バークは、二十世紀後半に最も大きな影響を与えたイギリスの民衆文化史研究として、E・P・トムソン(E. P. Thompson)の『イングランド労働者階級の形成』(*The Making of the English Working Class*, 1963)を挙げている。トムソンの研究対象は労働者階級の文化であるが、バークはこの著作がフランスのアナール学派と同様、「ドイツからインドまでの民衆文化の歴史家に影響を与えた」("The charismatic Thompson inspired historians of popular culture from Germany to India") (Burke 18-19)と主張する。

1960年代から1990年代にかけて、文化史は「人類学的方向への転回」("the turn to anthropology") (Burke 30)を果たす。なかでも1980-90年代においては、「カルチュラル・スタディーズ」への関心が高まる。カルチュラル・スタディーズを中心としたこの時期の文化史研究は、経済学的視点や人類学的視点が加わったことでバークの言う古典的な時代の文化史研究とは異質なものへと変化した。そしてもっぱらエリート文化を意味していた「文化」という言葉が、「日常生活の文化、つまり、習慣、価値、生活様式なども」("everyday culture as well, in other words customs, values and a way of life") (Burke 33)意味するようになった。ここで歴史家の考える文化と、人類学者の考える文化が近づいたとバークは指摘する。この間に「これまでの挑戦への反応」("a response to the challenges") (Burke 50)として、それまでは時代の輪郭を描くことを仕事としてきた文化史の流れに、理論に关心を持った新しいタイプの文化史が登場する。文化史研究は記述的なあり方から、当時の哲学や思想の影響を受けた理論に基づいた研究へと再度変質する。このタイプの文化史研究の一例が、一般的にはドイツの哲学者ユルゲン・ハーバーマス(Jürgen Habermas, 1929-)の概念とされる「公共圏」に注目した研究である。

こうした学問的変遷の過程における重要な理論家として、バークは、ミハイル・バフチン(Mikhail Bakhtin, 1895-1975)、ミシェル・フーコー(Michel Foucault, 1926-84)、ノルベルト・エリアス(Norbert Elias, 1897-1990)、そしてピエール・ブルデュー(Pierre Bourdieu, 1930-2002)に言及している。後者二人は序論でも言及したがそれぞれ、ヨーロッパの上流社会とブルジョワ階級の生活における「実践」("pratique")についての研究書を遺した。両者の研究対象はイギリス文化ではないが、序論でも説明したように研究の方向性が本研究の方向性と類似しているため、ここで少し横道にそれ、エリアスとブルデューの研究に触れておきたい。

ノルベルト・エリアスは中世のドイツとフランスの特に宮廷社会についての研究として

『文明化の過程』(*Über den Prozeß der Zivilisation*, 1939)を著した。この研究書の第二部「人間の風俗の独特的変化としての『文明化』について」(*Über die „Zivilisation“ als eine spezifische Veränderung des menschlichen Verhaltens*)で、エリアスは風俗の変化を分析することで文明化の過程を探っている。具体的には、テーブルマナー、生理的欲求、鼻をかむこと、つばを吐くこと、寝室での振る舞い方などについて書かれた作法書や育児書、そして詩などの当時の出版物を分析することで、ヨーロッパ人が文明化されてきた過程を追求している。エリアスの研究では、出版物に記述された風俗のあり方が研究対象となった。

一方、二十世紀のフランス社会を研究対象とした社会学者のブルデューは、エリアスと同様に風俗に着目しつつも、同時代の社会における人間の行為を生きた資料として分析した。具体的には、エリアスが着目したテーブルマナーをはじめとする振る舞いや音楽、絵画などに関する嗜好と、個人の生い立ちや職業および学歴などとの関係性をアンケート調査に基づき分析し、ブルデュー独自の専門用語を生み出し自らの概念を理論化したのである。ブルデュー理論は、人々の行為のあり方や趣味を階級と関連づけて分析しているため、本研究に有効な理論的枠組みを提供してくれる。そのため、ここでブルデューの基本的概念について概観しておきたい。

ブルデュー理論の理解に必須のキーワードは、「文化資本」("capital culturel")と「学歴資本」("capital scolaire")、そして「ハビトゥス」("habitus")である。『ディスタンクション』の日本語訳につけられた「本書を読む前に——訳者まえがき」で、訳者である石井洋二郎がこれらのキーワードを簡単に定義している。ここでは石井の定義を引用しながら、ブルデュー理論の中でも本研究にとり有益な理論的枠組みを簡単に紹介したい。まず「文化資本」は三種類に分類される。一つ目は、「家庭環境や学校教育を通して各個人のうちに蓄積されたもろもろの知識・教養・技能・趣味・感性など」の「身体化された文化資本」である。二つ目は、「書物・絵画・道具・機械のように、物資として所有可能な文化的財物(客体化された文化資本)」である。三つ目は「学校制度やさまざまな試験によって賦与された学歴・資格など(制度化された文化資本)」である。キーワードの二つ目である「学歴資本」は、「いわゆる学歴、およびそれに付随するさまざまな個人的能力や社会的価値の体系の総体」を指す。言い換えると『学校』という場で獲得された文化資本の一特殊形式である。キーワードの三つ目である「ハビトゥス」は、「もろもろの性向の体系として、ある階級・集団に特有の行動・知覚様式を生産する規範システム」を意味し、ブルデュー理論の基本的概念である(ブルデュー『ディスタンクション』、I : v-vi)。

この三つのキーワードに支えられた理論的枠組みを用いて、ブルデューは人々の日常行為における差異を分析した。ブルデュー理論では、エリアスも研究対象とした生活における「実践」("pratique")に対して、「慣習行動」という日本語訳があてられている。「慣習行動」と呼ばれる日常的な行動には、個々人の嗜好が反映されている。たとえば、どのような音楽やインテリアを好むか、美術館に行くかないか、観劇に出かけた際に上演後すぐに帰宅するか、食事して帰るか、という「慣習行動」におけるささいな差異を規定するのは、ブルデューによれば「学歴資本」や「文化資本」である。特に「身体化された文化資本」については、育った家庭環境がものを言う。同じ「身体化された文化資本」でも、幼いうちから家庭内で培われた「文化資本」を持つ者と、ある程度成長してから学校教育を経て「身体化された文化資本」を持つ者とでは、「慣習行動」が異なる。さらに、人間はみな

日常生活においてさまざまな集団に属しており、その集団の中で自分を他者と差異化する試みが実践される。この差異化をブルデューは「卓越化」("distinction")と名付けているが、「卓越化」のために一種の戦略的道具としてある特定の「ハビトゥス」、つまり振る舞い方のシステムが獲得されることもある。「慣習行動」^{プラティック}は、「ハビトゥス」という振る舞い方のシステムが、実践され目に見える形で現れた行動と言えるだろう。この議論は、本研究の序論で言及したゴッフマンの「見せかけ」に関する議論と、部分的に関連する議論といえる。

ブルデュー思想の基本理論を概観したところで、バークによる文化史変遷史に話を戻したい。バークによれば、このような「実践」の研究は二十世紀に発展した「新しい文化史」の特徴である。なかでも蒐^{コレクション}集という「実践」は「美術史家、科学史家、美術館や博物館のスタッフにアピール」("appeals to art historians, historians of science and the staff of galleries and museums") (Burke 59)することとなり、専門雑誌『蒐^{コレクション}集史評論』(Journal of the History of Collections)が1989年に創刊される運びとなった。一方で1980年代から1990年代にかけて、それまでは経済史家が扱ってきた物質文化という分野に進出する文化史家が登場した。バークはそのようなイギリス文化史家の例として、1950-60年代に『ヴィクトリア朝の人びと』(Victorian People, 1954)や『ヴィクトリア朝の都市』(Victorian Cities, 1963)を発表し、1988年に『ヴィクトリア朝の事物』(Victorian Things)を出版したエイサ・ブリッグズ(Asa Briggs, 1921-2016)を挙げている。物質文化についての研究は「衣食住といった古典的な三つのテーマを強調」("stress the classic trio of topics-food, clothes and housing") (Burke 68)して消費の歴史に焦点を当てたため、研究の内容が身分を誇示する行為を中心とした社会史から、アイデンティティ構築との関係や「商品への欲求が喚起される際に広告がかきたてる想像力」("the imagination, played upon by advertising, in stimulating the desire for goods") (Burke 68)を重視する文化史へと変化した。

物質文化研究の延長線上に生じた研究テーマとして、家庭空間も文化史の研究対象となつた。バークは十九世紀スウェーデンのブルジョワ家庭空間の研究である、人類学者オルヴァー・レフグレン(Orvar Löfgren, 1943-)の『文化建設者』(Culture Builders, 1979)を紹介している。レフグレンの分析によると、「特に応接室にある家具やインテリアの装飾は訪問者に対する家族の自己演出の脇役を務めた」("The furniture and interior decoration, especially in the drawing-room, supported the self-presentation of the family to the visitors.") (Burke 69)。バークはレフグレンの指摘が十九世紀のスウェーデンのみならず、同時期のイギリス、フランス、中央ヨーロッパなどでも同様に当てはまるこに言及している(Burke 69)。

このように現在の文化史研究者は、「彼ら以前に存在していた建築史家や歴史地理学者と同じように、都市や家庭という『テキスト』の行間を読むようになっている」("[C]ultural historians, like historians of architecture and historical geographers before them, are coming to read the 'text' of a city or a house between the lines . . .") (Burke 69)。レフグレンの研究は自己演出の場としての家庭を対象としている点で、ブルデューの研究よりももっと、序論で言及したゴッフマンの研究と重なっており、室内装飾をアイデンティティ形成と関連づける研究という本研究のテーマに、研究意義があることを示している。

本研究では、バークが定義する古典的文化史研究時代のイギリス文化史のように、文学

テクストや日記・雑誌記事という印刷物として残存する言説の分析を対象とする一方、分析のための方法論的な枠組みとしては「ハビトゥス」や「文化資本」という概念に代表されるブルデュー理論やエリアスの研究アプローチを応用し、十九世紀イギリスにおける中流階級家庭の室内装飾の文化的意義とその変遷を分析のテーマとする。本節ではイギリス文化史研究を概観しつつ、本研究の分析対象と分析理論の枠組みを詳述したので、次節では研究対象とする社会階級グループである中流階級の定義について、先行研究をもとに論じたい。

2. イギリス中流階級の定義と研究史

本研究の議論の性質上、十九世紀イギリスの社会階級制度に言及することなく議論を進めるることはできないため、次に本章本節で中流階級の定義について考察したい。そのため本章第1節で影響力の大きい研究書として言及した E・P・トムソン著『イングランド労働者階級の形成』に話を戻し、トムソンによる十九世紀イギリスにおける社会階級の定義を少し説明したい。

スザンヌ・デサン(Suzanne Desan)によると、そもそもトムソンはマルクス主義的な立場で研究を開始したが、やがて「歴史上社会経済的な影響力が最も重要な決定要因であると強調する『伝統的』マルクス主義の解釈に反発した」("reacted against 'traditional' Marxist interpretations that emphasized socioeconomic forces as having the primary determining role in history") (Desan 50)。トムソンは「階級を経済構造内部の位置や生産手段との関係に応じて定義する、さまざまな『古典的』なマルクス主義的見解」("various 'classic' Marxist views that define class according to position within the economic structure or relationship to the means of production") (Desan 51)を拒否し、「文化的・政治的アイデンティティが徐々に獲得されていく闘争の過程においてのみ階級は存在する」("Only in the process of struggle, which leads to the gradual gaining of cultural and political identity, does the class come into existence.") (Desan 51-52)と主張する。トムソンの研究がこのような背景で行われていたため文化的要因を最重要視しすぎることへの批判があったと、デサンは『イングランド労働者階級の形成』の弱点を指摘している(Desan 52)。

デサンの批判はもっとものである。しかしながら階級は文化的・政治的アイデンティティを獲得する過程において存在するというトムソンの指摘は、以下に詳述するように、十九世紀イギリス社会における中流階級——経済状況や資産という点から見れば同種の人々の集団とみなすことが可能なグループ——を対象として、このグループ内の微妙な文化的差異を問題とする階級意識の分析を目指す本研究においては、非常に有効な指摘である。そのため本研究ではひとまずトムソンの立場に則り、中流階級を出入りが可能なために流动的で安定しておらず、それゆえに文化的・政治的アイデンティティの獲得が必要不可欠な社会的グループと定義したい。

具体的な議論を進める前に、「中流階級」という日本語表記の問題について述べておきたい。序論で少し言及したように、一般的に日本語で中産階級または中流階級と訳される英語の"middle class"および"middle classes"、また"bourgeois"という複数の英単語の和訳語として、本研究では中流階級というルビつきの表現を使用する。十九世紀イギリス研究ではこれらの英単語の和訳語として中産階級という用語が当てられることが多い。しかし本

研究では上述したように、階級を経済的な要因に基づく固定的な区分としてではなく、むしろこれから詳述するように流動的で相対的な区分としてとらえ論じる。そのために、資本家階級と労働者階級との間に絶対的に横たわる区分としての中産階級という表現は適切ではないと考える。十九世紀イギリスにおいて、流動的であるが故に中流階級の一員であるという文化的アイデンティティの基盤が家庭という可視化できる場に求められ、室内装飾という行為が同じ中流階級内に潜む微妙な差異化や、中流階級に流入可能な隣接する他の階級との微妙な差異化を表現する手段としていかに機能し、文学にいかに表象されたのかを分析することが、本研究の焦点となるからである。

中流階級という一つの日本語表現を用いると、"middle class"および"middle classes"、そして"bourgeois"という三つの英単語が内包する意味の違いが不明瞭になるが、本研究ではあえて各英単語に内包される違いを前景化せずに中流階級という表現を使用したい。この階級は多くの研究者の関心を引く集団であったために、これまでもさまざまな研究者がそれぞれの理論を反映した用語を生み出してきた。しかしながら、そもそも一般的な英語辞典の記述によれば、これらの英単語は意味の色合いに多少の違いはあっても、現在では基本的には同じ意味で使用されると説明されている。

まず『オンライン版オックスフォード英語辞典』によると、"bourgeois"というフランス語由来の単語は、元来フランスにおいて中世の城壁都市の中の住民という意味で、百姓や貴族との区別を意図していた("bourgeois, n.1 and adj."). しかし後にフランスという特定地域に限定せず、英語の"middle class"とほぼ同じ意味を表すようになった。もっともこの単語には、自己中心的な物質主義や、因習的な「社会的体面」("respectability")のような中流階級に特徴的な要素を侮蔑する含意が含まれている。

『オンライン版オックスフォード英語辞典』の"middle class"という項目を見ると、「専門職やビジネスに携わる人およびその家族を含み、上流階級と下流(または労働者)階級の間の社会階級または社会的グループ；(单数・複数形で) そうした階級に属する人々」("A class of society or social grouping between an upper and a lower (or working) class, usually regarded as including professional and business people and their families; (in singular and plural) the members of such a class") ("middle class, n. and adj.") という定義が掲載されている。この意味での初出は 1654 年となっており、"middle class"という単語は十七世紀には既に名詞として存在していた。しかしこの名詞が形容詞として多用されるようになるのは 1830 年代以降のようで、1836 年に掲載された J・S・ミル (J. S. Mill, 1806-73) の『ロンドン・レビュー』(London Review) 誌の記事から引用された文章が、この使用法としての初出例文として採用されている。『オンライン版オックスフォード英語辞典』で"middle class"の定義は上に記載のように「上流階級と下流(または労働者)階級の間の社会階級」であるから、本研究で筆者が採用する中流階級という表現は、英語の"middle class"の基本的な意味を表現するためには過不足ない和訳語といえる。

それではここから中流階級と定義される集団の具体的な構成要素について議論を進めたい。中流階級とは具体的にどのような人々なのかという問いには、これまで多くの研究者が取り組んできた。中流階級研究の歴史的変遷についてアラン・キッド (Alan Kid) とデイヴィッド・ニコルズ (David Nicholls) は、1996 年 9 月にマンチェスター・メトロポリタン大学で開催された学会での発表をもとに出版された論文集 (出版は 1999 年) 『ジェンダー、

市民文化と消費主義——一八〇〇年から一九四〇年までのイギリスにおける中流階級のアイデンティティ』(Gender, Civic Culture and Consumerism: Middle-Class Identity in Britain 1800 – 1940) の第 1 章で詳述している。学会のテーマは、1750 年以降のイギリスにおける中流階級の歴史についてであった。それによれば 1960 年代から 1980 年代にかけて社会史学者たちの間では当時学会の主流であったマルクス主義批評に影響される形で、階級というテーマが研究の主流となっていた。その際研究対象となったのは労働者階級であり中流階級はそれほど注目されていなかった(Kidd & Nicholls 1)。また 1980 年代に盛んになったポスト・モダニズム批評の影響により、産業革命はイギリス全土で画一的に発生したという見解が打ち砕かれたため、それまで産業革命の産物とされてきた中流階級という概念は再定義を余儀なくされた(Kidd & Nicholls 2)。近代化論やマルクス主義的歴史観のような、社会は複数の歴史的变化のうちに最終的なゴールに至ると考える「大きな物語」が消滅し、「歴史は言説である」("History is discourse") (Kidd & Nicholls 4) という表現で述べられるように、社会史学者たちは、言語学的転回、すなわち個人の意識を土台として観念や経験を説明する哲学的分析方法から、物事を説明する際に人々が共有する言語を分析の土台とするという哲学研究の転換を経て、歴史は事実か表象かという問いに敏感にならざるを得なくなつた。そのため社会史学者たちが中流階級を再び研究対象としたのは、1990 年代に入ってからである。キッド&ニコルズは上述の論文集の同じく第 1 章で、この時期に公刊されたドロール・ウォーマン(Dror Wahrman)の『ミドル・クラスを想像する』(Imaging the Middle Class, 1995) を、中流階級についての記述がいかに困難であるかをよく示した研究書であると評価する。

ジェイムズ・ローレンス(James Lawrence)は『中流階級の歴史』(The Middle Class: A History, 2006) で、イギリスを形作ったのは中流階級であると認めつつも中流階級のとらえどころのなさを指摘している。ローレンスによれば中流階級は

一度たりとも、均一で同質の集団であったことはなかった。むしろ絶え間なく進化し続け、無秩序に広がる雑然とした有機的組織体である。十四世紀から十八世紀にかけて登場した「ミドル・オーダーズ」("middle orders") が十九世紀の中流階級 ("middle class") になった。ミドル("middle") という用語は、合理的な法則に従って、自然界を分類しようとしていた科学者たちの語彙から借りてきたもので、近代らしさを表すのにぴったりの単語である。1850 年までに中流階級("middle class") は、上層("upper")、中層("middle")、下層("lower") というはっきりした階層に分かれた。知識や知性を使うことで生活する人々と手だけを使って働く人々とに社会を分裂させた、エリザベス朝に発生した最初の区別がその後も生き続けたように、この分類基準もまだ残っている。中流階級は今も昔も、弁護士、医者、建築家、企業家、教師や金融のミステリーに精通した人など、頭脳労働者で成り立っている。(Lawrence 2)

[The middle class] has never been a homogeneous body, rather a sprawling, untidy organism in a perpetual state of evolution. The 'middle orders' who emerged between the fourteenth and the eighteenth centuries became the middle class of the nineteenth. The term

'class' was an appropriately modern one, borrowed from the vocabulary of scientist who were endeavouring to classify the natural world according to rational principles. By 1850, the middle class had developed into distinctive layers – an upper, a middle and a lower. This division survives, as does one first identified in the reign of Elizabethan which split society between those who lived by the exercise of their knowledge and intelligence and those who worked with their hands alone. The past and present core of the middle class consists of brainworkers: lawyers, doctors, architects, entrepreneurs, teachers and anyone who has mastered the mysteries of finance. (Lawrence 2)

また歴史研究者のサイモン・ガン(Simon Gunn)とBBC番組製作者のレイチェル・ベル(Rachel Bell)も、共著『ミドル・クラス—その勃興とスプロール化』(Middle Class: Their Rise and Sprawl, 2002)で、ロイ・ルイス(Roy Lewis)とアンガス・モード(Angus Maude)による初期の社会学的研究成果である『イギリスの中流階級』(The English Middle Classes, 1953)から引用しつつ、中流階級という用語の定義の難しさを指摘している。定義が困難なため、中流階級("middle class")という用語が日常で使用される場合、「しばしば社会的な状況描写をゆるく表現する用語」("a loose term of social description") (Gunn & Bell 5)として使われた。そして「中流階級は、金銭、RP発音、一軒家もしくは二戸一の家などを連想させる」("The middle classes are associated with money, received pronunciation, detached or semidetached homes and so on.") (Gunn & Bell 5)ため、「俗物根性やエリート主義を意味することもあるが、同時に話し手と文脈次第では上品さや常識を意味することもある」("The term can denote snobbishness and élitism, but equally decency or common sense, depending on who is speaking and in what context.") (Gunn & Bell 5)と、非常に幅広い意味を持つ曖昧な用語であることを指摘している。その一方で社会学的な用語として使用される場合、日常的な使用に存在する主観的な意味の揺らぎを排除するべく、もっと厳密に収入や学歴、職業といったより客観的な基準に基づいて使用される。この場合、中流階級は、所有、財産、そして権力の有無と関連づけて定義される(Gunn & Bell 5-6)。

ガン&ベルはまた、十八十九世紀のイギリスおよびその都市文化を研究する歴史家ジョン・シード(John Seed)の言葉を引用しつつ、中流階級の歴史をたどっている。それによると中流階級("middle class")という用語がイギリスで登場するのは、十八世紀後半である。十八世紀から十九世紀前半にかけての中流階級とは、なによりもまず、彼らの上位に位置し土地所有と結びついた貴族やジェントリー階級とは異なる階級であった。換言するとこの時期の中流階級は土地から収入を得るのではなく、生産業や商業、専門職などの何らかの生業に実際に従事しているという基準で区別される人々であった。一方彼らの下位に位置する労働者階級は、中流階級が保持している富や財産、職業に就くための資格(これは中流階級に資本がある証拠である)がないという基準で、区別されうる人々である。ジョン・シードの定義は、あくまで社会や職業のあり方が、土地所有と切り離されはじめた産業革命時代に限ったものであるとガン&ベルは指摘し、中流階級の定義は時代とともに変化してきたと論じる(Gunn & Bell 6-7)。

もっとも、十八世紀に中流階級("middle class")という単語が存在していたとはいえ、当時このグループを指すために頻繁に使用されていた用語は、「ミドル・ランクス」("middle

ranks") や「ミドリング・ソート」("middling sort")などであった。これらの用語が強調するのは単純に社会階層であって、中流階級という表現に今ではすっかりこびりついた俗物的なイメージを匂わせてはいない。単純に階層を表す上述の用語が使用されなくなり、代わって「ミドル・クラス」("middle class")という上下の階級との差異を暗示する用語が使用されるようになったのは、1780 年から 1850 年にかけてイギリスで急激に産業化と都市化が進んだ結果、中流階級が誕生したからであるという説がこれまでの伝統的な説明だった。しかしキッド&ニコルズも指摘するように、そもそも十八世紀のイギリスには「ミドリング・ソート」("middling sort")と呼ばれるグループの人々が存在したのであるから、産業革命が中流階級という新しい階級を生みだしたという見解は必ずしも正しくはないという、ポスト・モダニズム批評以降の新しい研究成果をガン&ベルは紹介している。具体的には先ほど言及したドロール・ウォーマンに代表されるように、1780 年代から 1840 年代に中流階級という表現でグループ化されうる人々の集団そのものが突然誕生したのではなく、中流階級という名称が貴族階級に対抗する活動において政治と宗教・道徳観に関する局面で誕生したという見解である。本章本節の冒頭で言及した E・P・トムソンを評したデサンの表現で換言するなら、この名称はこの階級が「文化的・政治的アイデンティティが徐々に獲得されていく闘争の過程」(Desan 51-52)で誕生した、ともいえる。

この新しい学説を理解するためには、十八世紀末のイギリスとフランスをめぐる政情について少しばかり説明する必要があるだろう。1789 年に勃発したフランス革命はイギリス国内の知識人を、革命支持派と革命反対派に二分した。この動きに対して中流階級は、それら両極端の中道を行く改革を支持した。十九世紀初頭に商人や専門職に従事する中流階級は、労働者階級と共に選挙権の拡大に動いた。しかし 1832 年の第一次選挙法改正で選挙権を獲得できた層は、財産のある一部の中流階級だけという結果に終わった。そのため選挙権を獲得した一部の中流階級は貴族階級に取り込まれた形となり、労働者階級と中流階級とが分断された。また地主と農民を守っていた穀物法に対し中流階級に所属する産業資本家たちが反穀物法同盟を打ち立てたことも、中流階級という一つの利益集団を貴族階級と労働者階級という他の二つの階級から引き離し際立たせるのに追い風となつた。

しかし中流階級が社会の表舞台に躍り出てくるためには、解決しなければならない宗教上の問題がまだ残っていた。商工業で身を立てる人々が多かった中流階級には、いわゆる非国教徒が多かったのである。当時は英國国教徒であるか否かが国会議員になるための条件であったため、中流階級に属する人々が国会で実際に権力をふるうことができる状況を創り出すことはまだ困難だった。しかし 1828 年の審査法と自治体令の廃止および 1829 年のカトリック解放令の廃止によって、非国教徒でも公職に就けるようになり、この問題も解決の糸口を得ることになる。同時に十八世紀後期にジョン・ウェズリー(John Wesley, 1703-91)が始めた信仰復興運動に端を発する福音主義の高まりに、英國国教会のなかでもプロテstant的要素が強く教会の権威や礼拝などの儀式を重視せず、救世主イエス・キリストが伝えた福音を重視する派閥である低教会が影響を受けた。この変化によって、それまで共通の価値観を見出しがたかった英國国教徒と非国教徒との間に、福音主義への傾倒という共通点が生まれた。中流階級が登場するのは十八世紀に「ミドリング・ソート」("middling sort")として存在していた人々が、このような一連の歴史的变化の中で自分た

ち独自の歴史観と政治的立場を獲得していく中でのことであって、産業革命の結果そのようなグループに所属する人々の集団が突然登場したわけではないと、ガン&ベルは解説している(Gunn & Bell 10-15)。

このような経緯を経て誕生し一つの階級としてのアイデンティティを確立してきた中流階級は、これまで概観した成り立ちから容易に推測できるように、遠目には一丸となっているように見えても近づいてみれば一枚岩ではなかった。ガン&ベルによれば、1830年代から 1840 年代にかけては、中流階級はまだ一つの社会的存在としては体をしておらず、どこからどこまでが中流階級であるのか、また中流階級に属していると言えるためにはどのような資格が必要なのかということは、はつきりと認識されてはいなかつたと述べている(Gunn & Bell 18-20)。同時に、今では中流階級の典型と考えられている本章第3節で詳述するようなライフスタイルや価値観は、十九世紀半ばによく形成されはじめ、確立されたのは十九世紀後半からエドワード朝と呼ばれる二十世紀初頭であったとガン&ベルは指摘している(Gunn & Bell 20)。

しかし中流階級としてのアイデンティティにつながるような価値観が成立し始めた時期は、中流階級がさらに複雑に発展する時期とも重なっていたことを、F・M・L・トンプソン(F. M. L. Thompson)が『お上品な社会の興隆—1830 年から 1900 年までのヴィクトリア朝英國の社会史』(The Rise of Respectable Society: A Social History of Victorian Britain, 1830 – 1900, 1988)で論述している。トンプソンは「社会的体面」("respectability")という中流階級の価値観に着目し、非マルクス主義的な見方を提供している。トンプソンによると十九世紀半ば以降には、中流階級自体がもっと微妙な差異で区別されうる重層性のある階級へと発展していった。中流階級に属する人の収入は非常に多様で、下位層にはいわゆる下層中流階級に属し、なんとかやりくりして体面を保つことはできるものの召使を雇う金銭的余裕はない薄給の店員、小規模小売店主、学校教員から、上位層には住み込みだけではなく通いの召使をも雇い、庭の手入れや私有馬車の管理も任せせるような裕福な人までが存在する、幅の広い階級であった。その両極端の間に挟まれる人々は、学歴、職業、宗教、居住地などによって細かく分かれていた(Thompson 173-74)。

トンプソンはなかでも居住地が、中流階級内にグラデーションのように存在するこれらの微妙な差異を如実に表していたことを指摘している。トンプソンによれば「住宅および明瞭な線引きで分けられた地域の特色や評判は微妙な差異を反映し、同時にその差異を定義づけし強固なものとするのに役立った」("Houses, and the character and reputation of distinct neighbourhoods, mirrored these gradations and helped to define and reinforce them.") (Thompson 174)。またこれらの居住地域は固定したものではなく、時代の変化に応じてそこに住む中流階級の階層が変化したことを、トンプソンは次のように説明する。

たとえば下層中流階級は、中流階級内の他の階層が、つまり中層中流階級が二戸一へ、そして上層中流階級が一軒家か郊外住宅に引っ越してから相当時間が経った二十世紀初頭まで、テラスハウスに住み続けた。もっとも、下層中流階級のテラスハウスには張り出し窓があり、一エーカー当たりの居住密度が低いという点が労働者階級のテラスハウスとは異なっていた。ロンドン近郊では 1875 年ころまで郊外がかなり大々的に発展したため、地区全体がはつきりとした色合いを帯びるようにな

った。具体例を挙げれば、ハマースミスやバラムもしくはレイトンは下層中流階級ミドル・クラスが支配的な居住区であり、カンバーウェルの住民の大部分は事務員だった。イーリングやペンジは中層中流階級ミドル・クラスの地域で、ハムステッドについて少なくとも北部地区は、上層中流階級ミドル・クラスの居住区として確固とした地位を築いていた。それ以外の地域では[……]地区全体が单一の特徴を持っている場所は見つけがたく、通りを二、三本行くと雰囲気が変わるのがごく普通のことだった。[……]結果として教区や町区一つ分が均質に発展している地域などほとんどなく、多くの場合社会的地位に関係する特徴が混在していた。もっとも混在していると言っても無規則、もしくは乱雑に混じりあっていることはないが、地形的にみると複雑で、社会階級かつ時代別の特徴がある複数の層が整然と階層化したわかりにくい状態になっていることが多かった。(Thompson 174)

The lower middle class, for example, continued to live in terraced rows, albeit marked off by bay windows and lower densities to the acre from working-class terraces, until the early twentieth century, long after the rest of the middle classes had deserted such conditions, the middling for the semi-detached and the upper for the detached house or villa. Around London the scale of suburban development was sufficiently large by the last quarter of the century for whole districts to bear a distinctive hue: Hammersmith, Balham, or Leyton, for example, were predominantly lower-middle-class, and Camberwell had been largely taken over by clerks; Ealing or Penge were middling; while Hampstead, at least in its upper reaches, was firmly held by the upper middle class. Elsewhere, . . . it was unusual to find entire districts of uniform character and more normal for an enclave of two or three streets to be the limit of any single influence. . . . As a result few areas as large as an entire parish or township experienced a uniform quality of development, and were much more likely to display a mixed social character. It was not, however, a random or promiscuous mixture, but the topographically complex and often confusing product of methodical stratification in socially and chronologically distinct layers. (Thompson 174)

この引用でまず着目したい指摘は、同じ中流階級ミドル・クラスと言っても家の外観で中流階級内ミドル・クラスの所属階層が推し量れた点である。次に着目したい点は、ロンドンおよびその郊外では住む地域で所属階層が判別できた点である。そして最後のもっとも重要な注目点は、同じ地域に住んでいる場合でも階層ごとに異なる通りにある程度まとまって住んでいた、という点である。この場合異なる階層の存在は、地域ごとに住み分けが存在する場合に比べれば、強く意識されたであろう。このように中流階級ミドル・クラスの人々は共時的に他の階層とのわずかな差異を意識しながら生活していたが、通時的にも差異を意識する可能性は大いに存在した。なぜなら常に下位の階層が一つ上位の階層を追いかけるような形で、テラスハウスから二戸一住宅へ、そして一戸建てへ、と移動していったからである。ここに中流階級の大きな特徴が見える。つまり中流階級は日常生活のなかでも、住環境に関してヒエラルキー化した差異を生きている上昇志向の集団と考えられるという特徴である。

下層中流階級をどのような集団とみるべきかという見解は研究者によって異なるが、
中流階級全般と同様に、非常に複雑な階層であることについては意見の一致を見ている。
この点についてトンプソンの議論では、中層中流階級と下層中流階級は中流階級という一
つのカテゴリー内の単なるサブ・カテゴリーのように見える。しかし、マルクス主義的な立場をとるエリック・ホブズボームは、以下に引用するように、ヴィクトリア朝中期のイギリスにおいては、他国の事情とは異なり、下層中流階級には労働者階級の一部も含まれたため、下層中流階級はいわゆる中流階級とは別のカテゴリーであったと論じている。

他の国とは異なり、下層中流階級は自分たちを中流階級に分類する——もしくは
中流階級に結びつける——ことは、ほとんどなかった。実際に当時の用法では下層
中流階級という用語には、労働貴族階級に加えて、小規模店主、居酒屋兼宿屋の主人、
小規模企業主などの、労働貴族階級から参入してくる人々も含まれたうえ、極めて少数ではあるがホワイトカラー労働者や手を汚さなくて良い仕事に就いている
従業員も含んでいた。(Hobsbawm, *Industry* 155-56)

Unlike other countries hardly any 'lower middle class' separate them – or linked them – to the middle classes. In fact, the term 'lower middle class' as then used covered the labour aristocracy as well as the small shopkeepers, innkeepers, small employers, and so on, who were often recruited from this stratum, in addition to the remarkably thin layer of white-collar workers and other employed but clean-handed occupations. (Hobsbawm, *Industry* 155-56)

「労働貴族」とは、労働者階級の中でも定期的な仕事があり収入も恵まれていた階層を指す。ホブズボームの議論では、下層中流階級は職業というある程度社会経済的に固定的な概念で定義されている。しかしこの引用で筆者が注目したい点は、ホブズボームのマルクス主義的な立場から論じても、下層中流階級の中にさえ細かな差異区分が存在していたという点である。

ホブズボームによれば、この下層中流階級という区分に分類されるホワイトカラーは、店員などの商業に従事する事務系従業員(*commercial clerks*)や銀行員(*bank clerks*)で、1871年の時点では両方合わせても十万人ほどと少数で、炭鉱夫の三分の一ほどの人数だった(Hobsbawm, *Industry* 156)。しかし後述するように、十九世紀末に近づくとこの職種に従事する人数が増加する。1892年に出版され人気を呼んだ、ジョージ・グロウスミス(George Grossmith, 1847-1912)とウィードン・グロウスミス(Weedon Grossmith, 1852-1919)による『ノーバディー氏の日記』(*The Diary of a Nobody*, 1892)の主人公、チャールズ・ペーターは、この職種に従事しているという設定である。

ではホブズボームの見解では、十九世紀半ばの下層中流階級を含まない「中流階級」の
収入規模および人数はどのくらいであったのか。「真の中流階級はそれほど大きくはない」
("the genuine middle class was not large") (Hobsbawm, *Industry* 156) うえ、1865年から翌年にかけてのデータに基づけば、所得税を年あたり三百ポンド以上支払っていたイングランドとウェールズの住人二十万人ほどにあたるという。その中で年収が千ポンドから五千ポン

ドのものは四万二千人、そして五千ポンドを超えるものが七千五百人ほどである。この裕福な層に含まれる職業は、商人や銀行家、船主、工場主や炭鉱所有者、医師、弁護士、建築家や土木技師などである。もっとも、今日ならここに含まれる芸術家や科学者、大学教師などは数は少ないが存在していたものの、その多くはこの階層には含まれてはいない (Hobsbawm, *Industry* 156–57)。

しかし十九世紀末に近づくとこの状況に変化が生じる。新たに中流階級に参入する人が増えただけではなく、下層中流階級に関するミドル・クラス^{ミドル・クラス}もその階級に分類される職業が増えたのである。ホブズボームはヨーロッパ大陸における中流階級の分析も併せて行っているため、中流階級を示すためにここでは"middle class"という語ではなく「ブルジョワジー」("bourgeoisie")という語を使用し、この変化について次のように分析する。

ブルジョワジーと貴族との境界が曖昧だったとすれば、ブルジョワジーとそれより下の階層との境界も明瞭ではなかった。このことは独立した職人、小規模店主といった「旧来の」下層中流階級、言い換えるとプチ・ブルジョワジーにはあまり影響を与えたなかった。[……]それでも特に 1880 年代以降、流通システムが劇的に変化したことである程度修正する必要が生じた。「食料雑貨商」という語には今でも上層中流階級の間では軽蔑的な響きがあるが、私たちが扱う時代 [1875–1914] のイギリスでは、サー・トマス・リpton(ティー・バッグで財を成した)、リーヴァヒューム卿(石鹼で財を成した)、ヴェスティ卿(冷凍肉で財を成した)たちは貴族の称号と蒸気ヨットを手にいれた。しかし区別の困難さを本当の意味でひきおこす問題は、第三部門(公共および民間の事務所での雇用)が途方もなく拡大したことで生じた。この部門の仕事は明らかに地位が低く、(固定給を意味する「サラリー」と呼ばれるにしても)時給ベースの賃金をもらっていた。とはいえば明らかに肉体労働ではなく、それほど高いレベルではなくとも正式な教育資格が必要な仕事で、とりわけこの種の仕事に従事する男性(女性の場合もあった)は特に、自分を労働者階級に属すると考えることを拒否し、しばしば大変な物質的犠牲を払ってでも中流階級としての体面を保つスタイルにあこがれていた。これら新しい「事務職員」(アンゲシュテルテ(Angestellte)、アンプロワイエ(employés))から成る「下層中流階級」と、それより格が上の専門職に従事する人々、あるいは年俸制の重役や管理職などをますます雇用するようになった大企業に勤務する人々との区別が、全く新しい問題となった。(Hobsbawm, *The Age of Empire* 171–72)

[I] f the line between bourgeoisie and aristocracy was hazy, the boundaries between the bourgeoisie and its inferiors were also far from clear. This did not so much affect the 'old' lower-middle class or petty-bourgeoisie of independent artisans, small shopkeepers and their like. . . . Still, the dramatic transformation of the distributive system, especially from the 1880s on, made some revisions necessary. The word 'grocer' still carries a note of contempt among the upper-middle classes, but in Britain of our period a Sir Thomas Lipton (who made his money from packets of tea), a Lord Leverhulme (who made it from soap) and a Lord Vestey (who made it from frozen meat) acquired titles and steam yachts.

However, the real difficulty arose with the enormous expansion of the tertiary sector – of employment in public and private offices – that is to say of work which was both clearly subaltern and remunerated by wages (even if they were called 'salaries'), but which was also clearly non-manual, based on formal educational qualifications, if relatively modest ones, and above all carried out by men – and even some women – most of whom specially refused to consider themselves as part of the working-class and aspired, often at great material sacrifice, to the style of life of middle-class respectability. The line between this new 'lower-middle class' of 'clerks' (*Angestellte, employés*) and the higher ranges of the professions, or even of large business increasingly employing salaried executives and managers, raised novel problems. (Hobsbawm, *The Age of Empire* 171–72)

このように数多くの先行研究を概観すると、どのような立場で研究するにせよ、
「中流階級」という階級の定義の困難さは明瞭である。その原因は、ホブズボームが「長い十九世紀」と呼ぶ時代、すなわちフランス革命開始の 1789 年から第一次世界大戦開始の 1914 年までの時代において、時代や社会・文化の変化にあわせて中流階級が変化し続けたということにもあるだろう。これまでの議論から中流階級は、ピンポイント的に特定の時代に限った定義は可能でも、十九世紀という一つの世紀を通して、一つの定義に還元することが可能な固定した階級ではなかったと結論づけられる。

本研究ではこれらの先行研究を踏まえ、中流階級を流動的な集団と定義する立場を採用する。用語としては本章本節冒頭で定義した中流階級を用いるが、必要に応じて中流階級という一つの大きな層を分解・分類し、上層中流階級、中層中流階級、下層中流階級という別のグループとして扱いたい。本研究の射程とする 1850 年以降 1900 年ころまでの約半世紀には、1870 年代以降の義務教育が普及し消費文化が繁栄する時期が含まれる。これまで見てきたように微妙な差異化が存在する流動的な階級であるからこそ、ホブズボームの指摘のように、1880 年代以降の下層中流階級は、所属階級を外見的に特定化する鍵となった中流階級独自のライフスタイルを物質的に模倣し取得することで、上位階層への参入をもくろもうとした。特に本研究の研究対象である室内装飾は、家庭を重視する中流階級のライフスタイルにおいて重要な所属階級指標となった。そこで次の本章第 3 節では、十九世紀半ば以降の中流階級の代表的な価値観、すなわち家庭の神聖化について論じたい。

3. ヴィクトリア朝中流階級と家庭の神聖化

本章第 2 節で中流階級は十九世紀を通して、構成員の職種も収入も世帯規模も異なる複数のグループが階層として存在する流動的な集合体であることを論じた。この複雑な階級を中流階級という一つの階級として、一枚岩であるかのように見せる基準があった。それが中流階級に属する人々が共通して信奉した「家庭生活」("domesticity")であり、「社会的体面」("respectability")という価値観である。本章第 2 節で引用したガン&ベルは、「中流階級」に属する人々が福音主義に傾倒したことで道徳やマナーの改善が強調され、その結果、私生活の中心である家庭生活に大きな影響が生じたことを指摘している。十九世紀初期には、婚姻関係における不道徳は貴族の特徴とみなされていた。そのため、新たに社会勢力を拡大しようともくろんでいた中流階級にとり、貴族との差異化を図るう

えでも高い道徳性という要素は、中流階級を特徴づける要素として十分に機能した。こうして中流階級は、婚姻生活、家族、家庭を神聖なものとみなすようになり、家庭内での男女の役割分担を強調することになった(Gunn & Bell 16-17)。

この傾向に拍車をかけたのがライフスタイルの変化である。十九世紀以前は自宅が職場を兼ねる傾向が強く、たとえば小売店主の場合自宅の一階が店であるというケースが多くいた。しかし十九世紀初期の郊外の誕生が福音主義の高まりによる男女の領域分離をさらに進め、近距離でも職住分離を促進する傾向が強まつことで、一家の大黒柱である夫は外で働き妻は家庭を守るという家庭内での男女の役割分担が容易になった。ガン&ベルはイングランド北部の町リーズを例に挙げ、リーズではこの動きが早くも 1780 年代には見られたことを指摘している。このような社会や生活の変化に伴って、中流階級に特有のライフスタイルの確立と普及、それに伴う家庭生活のジェンダー化が進んでいった(Gunn & Bell 16-18)。

F・M・L・トンプソンも「家庭生活と家族の生活の中心としての家 ("home") 札賛は、このライフスタイルにつけられた品質証明の印だった」("Domesticity and the cult of the home as the centrepiece of family life were the hallmarks of this lifestyle") (Thompson 175) という表現で、中流階級にとっての家庭生活の重要性を指摘している。その具体的なあらわれが「住居と職場の分離、無職で完全に飼い慣らされた女性たち、非常に秘密主義で自己完結した核家族、そして十分に行きわたった厳格な道徳観」("the separation of work from home, non-working and thoroughly domesticated womenfolk, intensely private and self-contained nuclear families, and strict and all-pervading morality") であり、こういった特徴は「十八世紀後期に福音主義の教えが影響力を持ちはじめたころ」("its beginnings in the late eighteenth century as the teachings of evangelicalism started to exert their influence") に始まった(Thompson 175) としている。家庭は、道徳観や社会的体面など中流階級の価値観を可視化する場として、当時の社会において重要な位置を占めるようになった。そして劇と呼んでもよいような同じ社会に生きる他者を意識した「家庭生活」を送る舞台とも呼べる場へと発展していったのである。

中流階級の家庭では生活のジェンダー化が進んだため、それに伴い家 という空間もジェンダー化した。つまり一軒の住宅内に、使用者の性別が特定化された空間が登場したのである。F・M・L・トンプソンはこの現象について「機能や性別によって別の部屋を用意するのが理想で、女性の領域は応接間と寝室、男性の領域は書斎もしくは図書室で、ダイニング・ルームと朝食室は共有」("Separate rooms for separate functions and sexes were the ideal, female territory in drawing room and boudoir, male territory in study or library, shared ground in the dining room and breakfast room.") (Thompson 176) だったと説明する。余裕のある家庭ならばこの原則を守れたが、そのような家庭ばかりではなかった。「郊外にあるテラスハウス様式で『居間』のある家 では、空間を男女別にする余裕がないため、領域に関する権利は居間にある母と父の椅子という具合に規模を縮小して表現されていた」("But in the 'parlour house' of the suburban terrace there were not enough rooms to permit separate female and male space, and territorial rights narrowed down to mother's chair and father's chair in the parlour.") (Thompson 176)。空間にゆとりがない場合、家具がジェンダー化したという指摘は、重要な指摘である。なぜならこの指摘は、中流階級の家庭内でのジェンダ

一による役割分担の重要性を伝えるエピソードであると同時に、居住空間だけではなく室内装飾品として室内に配置された家具類も、中流階級の価値観を表象する道具として機能していたと解釈できるからである。

ここで少しヴィクトリア朝の中流階級と家具との一般的な関係について言及しておこう。ジェンダー化が進んだ家庭空間に詰め込まれた室内装飾品は、しばしば「ヴィクトリア朝のがらくた」(Victorian clutter)と呼ばれ、この時代に特有の現象であると今では認識されている。ヴィクトリア朝のイギリスでは、応接間もしくは居間の暖炉の周りに家族が集まつたことから、「炉辺」は当時の家庭生活を表すキーワードの一つとなった。そして暖炉のマントルピースの上には、燭台や時計、絵画や鏡など、高価な装飾品が置かれることが多かった。エイサ・ブリッグズは、物が所狭ましと並べられた炉辺を含む家という空間が、十九世紀のイギリスのみならずアメリカにおいても、存在の核となる「家庭生活」という信仰の祭壇であったことを、次のように指摘している。

ありふれたものとは「日常使いのもの」で、^{ホーム}家の中に集められた。しかしヴィクトリア朝人にとっては、ありふれていようと珍しいものであろうと、^{ホーム}家は家屋とその中にあつた物以上のものであつた。G・K・チェスターントンはヴィクトリア朝人について、「彼らは子供たちに祭壇のない炉辺を崇拜するように求めた第一世代だつた」と述べている。それまでにも多くのヴィクトリア朝人が、炉辺と祭壇がいかに密接に関係しているかを強調してきたが、なかでもとりわけそのことを確信している発言は、イギリス人のものではなくアメリカ人のものである。1879年に出版された『完全な家』^{ホーム}で、ジュリア・マクネア・ライトは「心に留めておくべきことだが、^{ホーム}家は神自らがお作りになった制度である。それは人類の生活についての神の理想だ」と述べている。(A. Briggs, *Victorian Things* 185)

Common things were 'everyday things', and they were gathered together inside the home. Yet for the Victorians the home was more than a house and the objects, common or distinctive, to be found inside it. 'Theirs was the first generation', wrote G. K. Chesterton of the Victorians, 'that ever asked its children to worship the hearth without the altar.' There had already been many Victorians who stressed how closely hearth and altar were related to each other, one of the most assured of them American, not British. 'Remember,' wrote Julia McNair Wright in her *Complete Home* in 1879, 'that the Home is an institution of God himself; it is his ideal of the life of humanity.' (A. Briggs, *Victorian Things* 185)

このエイサ・ブリッグズの著作からの引用に見られるように、神の手による理想の生活状態とされた家庭の拠点となる家と、そこに収められた家具・室内装飾品は、ヴィクトリア朝中流階級にとって家庭生活の中心をつかさどる神聖なものであるという認識が、イギリスに限ったことではなく、イギリスから見て大西洋の西側に広がるアメリカについても当てはまるという指摘は、今後の議論、特に本論文第4章以降の議論のために記憶にとどめておきたい。ブリッグズの指摘に従えばこの認識は、本研究で取り上げるイギリス人作家のチャールズ・ディケンズやジョージ・ギッシングのみならず、アメリカ生まれのヘン

リー・ジェイムズにとっても、成長の過程で享受してきた価値観として共有されていたと考えることができるからである。

こうして神聖化された家庭生活に影響を及ぼしその後不可欠となったもう一つの重要な価値観が、社会的体面の維持である。リチャード・D・オールティック (Richard D. Altick) は『ヴィクトリア朝の人と思想』 (*Victorian People and Ideas: A Companion for the Modern Reader of Victorian Literature*, 1973) で、信じる宗教も経済的基盤も突き詰めれば異なっている異分子の集まりであった中流階級ミドル・クラスがこの重要な価値観で結びついていたことを指摘し、社会的体面の具体的な内容を次のように説明している。

その道徳的本質は社会的体面という一語に要約される。それは「良い」言葉であり、福音主義の流儀に従った行為によって引き出される社会的承認を意味した。一般に新聞で、ある程度の同情が示される下層階級の一員に言及する機会がある場合は、その人物は「ちゃんとしました」あるいは「恥ずかしくない身なりをしている」人物と表現された。その結果、その人物は身分が卑しいにもかかわらず内集団に属したのである。

もちろんここでは個人主義は機能しなかった。社会的体面は個人的な定義の影響を受けなかった。というのは、社会的体面のもうもろの属性が世論を代表していたからである。その属性には、慎み、儉約、清潔な身体と整頓された住居、良い作法、法律の尊重、商務での正直さ、そしてほとんど付け加える必要もないが、貞潔が含まれていた。これらのすべてを実践することは、自分の心を満足させるだけでなく、同様に重要なことに、他者の賞賛をひきおこすことにもつながった。それはこの世で神の恩寵に包まれて生きているようなものであった。 (Altick, *Victorian People* 174-75)

The essence of that morality is summed up in the single word "respectability." It was a "good" term, signifying social approval elicited by conduct that conformed to the Evangelical mode. Typically, whenever a newspaper had occasion to refer to a member of the lower classes for whom a certain amount of sympathy was bespoken, he was described as "respectable" or "respectably dressed." He therefore belonged to the in-group, regardless of his humble station.

Here, of course, individualism ceased. Respectability was not subject to private definition; its attributes represented a consensus. They included sobriety, thrift, cleanliness of person and tidiness of home, good manners, respect for the law, honesty in business affairs, and it need hardly be added, chastity. Exercise of all these tended to content one's mind and, equally important, to invite the approbation of others. It was like living in a state of grace on earth. (Altick, *Victorian People* 174-75)

オールティックの著書からのこの引用は社会的体面という言葉が、本質的には一枚岩ではない「中流階級ミドル・クラス」を、見事なまでに一つの集団へとまとめあげる魔法の言葉として機能していたことを明瞭に示している。

中流階級だけではなく、異なる階級である労働者階級に属する人間に言及するときも、「恥ずかしくない」("respectable")という表現を使用するだけで中流階級に属する自分たちに近い人間とみなされたという現象は、この言葉が個人よりも中流階級という社会階級を強く意識させるものであったことをよく表わしている。この表現は日常生活における、あらゆる行動規範の基礎として存在する重要な概念を表す言葉であった。そしてこの社会的体面の維持に努めることこそが、中流階級に属する人々にとって人生をかけて行う仕事だと言っても過言ではなかった。したがって居住空間も住人が社会的体面を維持できているかどうかを示す場と認識されたのは、当然のことであった。そのため後続の章で論じるように、居住空間の内側を飾る室内装飾の規範が、この価値観に従う形で制度化されることになったのは当然の流れといえる。

もっとも、そのような規範がすぐに出来上がったわけではない。ホブズボームの分析によれば、居住空間に関して「中流階級」特有のライフスタイルがしっかりと確立された時期は、次の引用が示すように十九世紀の終わりにかけてである。

社会を征服したブルジョワジーの世紀において、成功した中流階級の人々は自分たちの文明を確信し概して自信に溢れており、たいていは財政難に陥ることはなかつた。しかし、物質的に居心地の良い暮らしをするようになったのは十九世紀も終わるころになってからだった。[……]十九世紀もかなり終わりに近づいたころやつと、ブルジョワ社会は、社会の中核を形成すると考えられた階級の必要に見合った生活スタイルやふさわしい物質的な装具を開発した。〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕(Hobsbawm, *The Age of Empire* 166)

In the century of the conquering bourgeoisie, members of the successful middle classes were sure of their civilization, generally confident and not usually in financial difficulties, but only very late in the century were they physically *comfortable* . . . It was only quite late in the century that bourgeois society developed a style of life and the suitable material equipment actually designed to fit the requirements of the class which was supposed to form its backbone . . . (Hobsbawm, *The Age of Empire* 166)

この引用でホブズボームが指摘する「社会の中核を形成すると考えられた階級の必要に見合った生活スタイル」とは、中流階級にとって垂涎の的であった「郊外の庭付き住宅」("the suburban house and garden") (Hobsbawm, *The Age of Empire* 166) に住む生活のことである。このライフスタイルは、「ブルジョワ社会に存在する他の多くのものと同様に、典型的な資本主義の国イギリスで生まれた」("Like so much else in bourgeois society it came from the classic country of capitalism, Great Britain.") (Hobsbawm, *The Age of Empire* 166) ものだった。

この新しいライフスタイルの誕生については、1870 年代のリチャード・ノーマン・ショー(Richard Norman Shaw, 1831-1912)という建築家による庭付き郊外住宅の開発に負うところが大きい。ベッドフォード・パーク(Bedford Park)はショーによる有名な開発事例の一つである。こうした郊外の住宅は時に「別荘風住宅」("villa")、あるいは「山荘」("cottage")と呼ばれており(Hobsbawm, *The Age of Empire* 166)、中流階級が大切にしたプ

ライバー^{ミドル・クラス}トな家庭生活を快適に送れるよう設計されていた。ホブズボームによれば、郊外住宅は中流階級^{ミドル・クラス}という「单一階級の共同体で、地形上も社会の他の人々から孤立していた」("such colonies were largely single-class communities, topographically isolated from the rest of society") (Hobsbawm, *The Age of Empire* 167)ため、異なる階級の人間、特に労働者階級とは交わらずに済んだ。世紀末から二十世紀初頭にかけて発達した「社会的理想的燃える(アングロ・サクソン系)^{ガーデンシティーズ}」(ガーデン・サバーヴィズ)設計者によってデザインされた『庭園都市』や『庭園郊外住宅地』も、もっぱら中流階級^{ミドル・クラス}を下の階層から切り離すことを目的に建設された郊外住宅と同じ道をたどった ("the 'garden cities' and 'garden suburbs' designed by socially idealistic (Anglo-Saxon) planners went the same way as the suburbs specially built to remove the middle classes from their inferiors") (Hobsbawm, *The Age of Empire* 167)。中流階級^{ミドル・クラス}は社会的地位を確立したずっと後になって、ようやく独自のライフスタイルを郊外^{ミドル・クラス}という都市周辺部において確立し、生活面で中流階級らしさを發揮することが可能になったわけである。

これまで論じてきたように、ヴィクトリア朝中流階級^{ミドル・クラス}は非常に流動的で不安定なグループであった。彼らは十九世紀^{ミドル・クラス}という時代を通じて、一つの階級として中流階級^{ミドル・クラス}を他の階級と、そして時代が下るにつれて中層中流階級^{ミドル・クラス}を下層中流階級^{ミドル・クラス}と識別する指標となるようなライフスタイルを、時間をかけて構築した。その過程で決して手放さなかつた要素が信仰とも呼ぶべき家庭生活^{リスペクタビリティ}と社会的体面^{ホーム}の維持であり、したがって家^{リスペクタビリティ}という居住空間は家庭生活の理念と社会的体面を体現した空間となった。こうして居住空間はヴィクトリア朝中流階級^{ミドル・クラス}の社会的アイデンティティ形成と密接につながるようになったのである。

4. 中流階級の居住空間を〈読む〉——ベンヤミン、ポー、ブルデュー、そしてボードリヤール

ヴィクトリア朝の居住空間に关心を抱いたのは、F・M・L・トンプソンやエリック・ホブズボームのような歴史家だけではない。思想家もまた然りであった。二十世紀の偉大な思想家ヴァルター・ベンヤミン(Walter Benjamin, 1892–1940)は、「ルイ=フィリップあるいは室内」で十九世紀の室内を読み解いている。ベンヤミンはフランスではルイ=フィリップの治世(1830–48)に「金利生活者が歴史の舞台に登場する」と述べ、このブルジョワ新参者の登場によって室内の意味が変化したと論じる。ベンヤミンのいう「金利生活者」は支配者層のブルジョワを指している。仕事場と家庭という日々の生活を行う場が分離すると、室内が生活空間となる。すると室内は「自分の幻想に浸って楽しむことのできる場」となり「宇宙」となり、「金利生活者」はそこで「遠方と過去を蒐集^{コレクション}」する(343)のだとベンヤミンは論じる。その行為により、室内はそこに「住む人の痕跡」を「追求」できる場となったと結論づけている。

室内は、金利生活者にとって宇宙であるだけでなく、彼を包む容器でもある。住むということは痕跡を残すことである。室内では痕跡が強調される。被いやカバー、袋や容器のたぐいがたくさん考案される。そうしたものには、ありふれた日用品の形が痕跡となって残る。住む人の痕跡も室内に残される。この痕跡を追求する探偵物語^{ディテクティーフグヒテ}が生まれる。ポー(一八〇九–四九年。アメリカの詩人、作家)の「室内装飾の哲学」[一八四〇年] および彼の探偵短編小説は、この作家が室内の最初

の観相家であることを示している。(ベンヤミン 「ルイ=フィリップ」、345)

ベンヤミンが指摘するように、十九世紀のアメリカで室内装飾に关心を示していた人物が十九世紀の作家エドガー・アラン・ Poe (Edgar Allan Poe, 1809-49) だった。ベンヤミンが言及している「室内装飾の哲学」、原文に忠実に和訳すると「家具の哲学」("The Philosophy of Furniture," 1840) と題した短いエッセイで、Poe は「住居の外側の建築においてはそうではなくとも、内部の装飾にかけてはイギリス人は秀逸」("In the internal decoration, if not in the external architecture of their residences, the English are supreme.") (Poe 495) であると論じる。一方、「けばけばしさがアメリカにおける室内装飾哲学の主たる誤りである」〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕 ("Glare is a leading error in the philosophy of American household decoration") (Poe, 498) と述べ、金に糸目をつけずに豪華なだけの室内装饰品をそろえるアメリカ人のセンスのなさを嘆いていた。イギリスで中流階級が社会を支配する一大勢力となりはじめたころ、イギリスの室内装飾は大西洋の向こうで同時代の鋭い観察眼の持主に注目されていた。

Poe とベンヤミンが共に指摘するのは、室内装飾とその住人の関係である。室内に配置されたものはすべて、基本的には何らかの経緯を経て部屋の住人が選びだしそこに置いたものである。したがって、そこには部屋の住人の「痕跡」が残っている。ベンヤミンのいう「痕跡」は、Poe の場合家具選びのセンスや趣味を意味している。上流社会の構成員である貴族が社会の要であった時代、家具選びのセンスや趣味は、部屋の住人である貴族が子供から大人へと成長する過程で、目にしたり使用したりした身の回りの品々に影響を受け、無意識のうちに身に着けたものである。同時に、十九世紀前期は室内装饰品産業が未発達で高価な本物の品々しか入手できなかつたため、大量生産が可能になった十九世紀後期と比べると、選択肢が豊富であったとは言えない。そのため優れた家具・室内装饰品は、上流階級に属する人々しか入手できなかつた。とはいえた上流階級の場合、所有し使用する室内装饰品のすべてがある一人の個人の選択によるもの、というよりはむしろ、代々にわたって先祖が選んだものを丁寧に受け継ぎ、そこへ自分の審美眼にあったものを足していく、というやり方が室内装飾の基本であつただろう。Poe は、手本とすべき上流階級が存在しないアメリカでは、本当の審美眼を持たない富豪が金銭を審美眼の基準としていることを嘆いた。

審美眼を持たないアメリカの富豪は、実のところ審美眼の欠如においてイギリスで支配的勢力となった中流階級と共に通していた。しかも受け継ぐべき城を持たない中流階級の人々が自らの城を構えようとしたとき、時代は産業革命によって実現された大量生産の時代を迎えていた。社会的体面を保った住居にするために、溢れんばかりの選択肢の中からいいつたいくつを選ぶのか。その選択のための判断基準をどうやって身に着けていったのだろうか。

ヴィクトリア朝の人々がこの問い合わせに対する答えを見つけようとした過程は本論文第2章以降で論じるとして、まずは室内装飾と住人との関係性を取り上げたベンヤミン以降の主要な先行研究について概観したい。ベンヤミンが言及する室内の痕跡を二十世紀のフランスで調査・分析した研究者が、序論と本章第1節で言及した社会学者ピエール・ブルデューである。本章第1節でも紹介したように、ブルデューは二十世紀のフランス社会を分析

対象とし、家庭・教育環境や趣味と学歴や階級との関連性を探求し「ハビトゥス」という専門用語を造語した。「ハビトゥス」は本研究の議論を進めるうえで重要な概念であるので、その定義をここで繰り返したい。ブルデューの著作『ディスタンクション』の訳者である石井洋二郎の定義では「ハビトゥス」は「もろもろの性向の体系として、ある階級・集団に特有の行動・知覚様式を生産する規範システム」(ブルデュー『ディスタンクション』、I : vi)であり、日常生活の普段の行動全般を方向づけ規定する。ブルデューは、「ハビトゥス」が生産される場所として居住空間の重要性を指摘し、次のように具体的に解説している。

家具や服装のスタイルの中に、ある集団の生活様式全体を読み取ることができるの
は、単にこれらの所有物が彼らの選択を決定した経済的・文化的必要性の客体化で
あるからばかりではなく、親しみ深い事物のうちに客体化された社会的関係が、そ
の贅沢さや貧しさ、「^{ディスタンクション}上品さ」や「下品さ」、「美しさ」や「醜さ」などにおいて、
ベージュのじゅうたんのほっとするようなさりげない手ざわりや破れたければほしい
リノリウム床の冷たくて味気ない感触、ジャヴェル水の刺すようなきつい刺激臭
やほとんど感じるか感じないかのほのかな香水の香りなどのように、非常に深いと
ころで無意識的なされる身体的経験を通して現れてくるからでもある。それぞれ
のインテリアが、相続されてきた富をいかにも慎ましく証言してみせたり、新興成
金の仰々しい傲岸を見せつけたり、貧乏人のひそやかな窮状や、見栄を張って分
不相応な生活をしたいと願う「貧しき親族」の金ぴかの貧しさを語ったりするこ
とで、その空間を占めている人々の現在あるいは過去の状態までをもそれ自身の言葉
で表現するのだ。(ブルデュー『ディスタンクション』、I : 121-22)

ここに引用された「親しみ深い事物」を先述のエイサ・ブリッグズの言葉で換言すれば、
「ありふれたもの」「日常使いのもの」ということになるだろう。ブルデューは、それこ
そが客体化された社会的関係を分析するのにふさわしい対象だと述べる。日常生活におい
て頻繁に生じる家具、衣服、料理などに関する選択は学校制度の外で発生するため、これ
らほど「文化の獲得様式の効果がはっきり現れてくることはない」。したがってこれらの
選択は、「深いところにある古くからの性向を特に明らかにしてくれる」(ブルデュー『デ
ィスタンクション』、I : 122-23)のである。

ブルデューはこの指摘に続けて、もっと具体的で明瞭な事例として室内装飾の選択を持
ち出し、ものと所有者の社会階級との関係について次のように論じる。

インテリアや所有する家具の出所を形容するために選ばれる形容詞が「……」学
歴資格よりも、むしろ出身家庭の社会的地位に密接に関係しているのは、たぶん衣
服や家具や料理に、あるいはもっと正確に言えば衣類や家具や食物の買いかたのうち
に投入される性向や知識ほど、年少時の体験的習得、とりわけあらゆる明白な教
育活動の外で達成される習得に、直接依存しているものはほかにないからだ。だから
とえば、家具をどこで手にいれたか(デパートか、骨董品店か、家具専門店か、
蚤の市か)ということは、教育水準によって変わると少なくとも同じ程度に出身

階層によっても変化する。同じ学歴水準で見た場合同じ支配階級でもブルジョワ出身の人々は——彼らが家具の一部を相続しているケースが他の人よりも多いことは周知の通りであるが——特にパリでは家具を骨董品店で買っているケースが多く、これにたいして庶民階級および中間階級の出身者は、むしろデパートや家具専門店、あるいは蚤の市で家具を買うことのほうが多い(蚤の市について言えば、これを訪れる人々は一方では最も大きな学歴資本をもった支配階級への上昇メンバーたちであり、他方ではもともと支配階級の出身でありながら、その出身によって約束されていたほどの学歴資本をもっていない人々、つまり数年間の高等教育を受けただけの人々である)。(ブルデュー 『ディスタンクション』、I : 123-24)

The adjectives the respondents have chosen to describe an interior, and the source of their furniture, are more closely linked to their social origin than to their educational qualifications (unlike their judgement on photographs or their knowledge of composers), because nothing, perhaps, more directly depends on early learning, especially the learning which takes place without any express intention to teach, than the dispositions and knowledge that are invested in clothing, furnishing and cooking or, more precisely, in the way clothes, furniture and food are bought. Thus, the mode of acquisition of furniture (department store, antique-dealer, shop or Flea Market) depends at least as much on social origin as on schooling. At equal educational levels, those members of the dominant class who were also born into that class — who, more often than the others, inherited some of their furniture — acquired their furniture (especially those living in Paris) from an antique-dealer more often than those born into other classes, who tended to buy from a department store, a specialized shop or the Flea Market. (The last is especially frequented on the one hand by the rising members of the dominant class who have most educational capital, and on the other hand by members of the dominant class, born into that class, who have less educational capital than their origin promised, i.e., those who have had one or two years of higher education — see table 5.) (Bourdieu, *Distinction* 78-79)

この引用の内容について分析する前に、石井洋二郎によるフランス語から日本語へのブルデューの翻訳では、本論文でこれまで使用していない「庶民階級」や「中間階級」という表現が使用されているため、まずはこれらの用語が本質的には本論文で使用する中流階級という表現が指す範囲に含まれる人々であることを論じたい。上に引用した二つの引用文のうち、日本語の文章は石井洋二郎によるフランス語から日本語への翻訳から、英語の文章はその日本語訳に相当する箇所をリチャード・ナイス (Richard Nice) によるフランス語から英語への翻訳から、引用した文章である。この二つの引用を比較し、階級に関する用語を検討したい。

フランス語の原文で使用されている"la bourgeoisie"、"des classes populaires"、"des classes moyennes" (Bourdieu, *La Distinction* 85) に対して、日本語訳では「ブルジョワ」、「庶民階級」および「中間階級」という、区別がやや曖昧な日本語訳が使用されている。一方上に引用した英語版では、日本語版の「ブルジョワ」に対する翻訳として「支配者階級に生まれつ

いた支配者階級のメンバー」 ("those members of the dominant class who were also born into that class") という解説口調の表現が用いられている。「庶民階級」および「中間階級」については、まとめて「ほかの階級に生まれついた人々」 ("those born into other classes") と翻訳されている。こうした翻訳をめぐる困難さは、記述の対象が二十世紀におけるフランスの社会制度であり、フランスとイギリスにおける階級制度の起源や成り立ちが異なるために、英語の "the middle class" という表現では置き換えられないことに起因する。本章第2節でエリック・ホブズボームの著作から引用した際に少しばかり言及したが、ヨーロッパにおける中流階級^{ミドル・クラス}という大きなグループを指し示す用語は、対象とする国や研究アプローチにより異なっている。しかしながら本研究で強調したい点は、英語版の翻訳が示すように、二十世紀のフランス社会においても中流階級^{ミドル・クラス}に分類されうるグループにはさらに細かな下位区分^{テイスト}が存在し、それぞれの下位区分ごとに特徴的な趣味や身の振る舞い方があるという点である。そしてさらに重要なこととしては、英語版の翻訳から明らかのように、二十世紀のフランスでは室内装飾のための日常的な選択において、もともとその階級に生まれついたかどうかが鍵^{ミドル・クラス}となる要素^{ティースト}であるといえる。この鍵となる要素は、本研究が対象とし後続の章で詳述するイギリスにおける中流階級^{プラティック}と室内装飾という慣習行動でも同様に鍵となる。

日英両言語の翻訳表現に関する問題とその問題が示唆する内容について、日英語の翻訳を引用する意義を説明した上で、この引用に書かれている内容を分析したい。ブルデューのこの見解をベンヤミンの言葉で換言するなら、室内に置かれた家具にはそれを選んだ人間の「痕跡」が残っていると言えるだろう。ブルデュー自身の用語を用いるなら、ある人が何をどんなふうにどこで選ぶのかという、人間とともに振る舞いとの間に存在する目に見えない関係の背後には、その人が育ってきた家庭環境で学習し身体化した「ハビトゥス」を見出すことができると言える。両者は十九世紀と二十世紀という時代の異なるフランス、特にパリの室内について分析しているが、その指摘の中心に共通するものは、家具を見れば住人の可視化されない本質的特性を読み取ることが可能であるという見解である。

ポーが「家具の哲学」で分析対象としたのもまさにこの点である。ブルデューの用語を用いるならば、ポーは当時のアメリカの室内装飾に関する「ハビトゥス」について分析したと言えるだろう。このことを検証するために、ポーの「家具の哲学」から一部を以下に引用してみたい。

私たちアメリカ人には血統を受け継ぐ貴族は存在しない。それゆえ、当然かつ避けられないことに、ドル貴族なるものを自ら創り出した。富の誇示がここアメリカでは、君主制国家における紋章に代わって、その役割を果たさなければならない。容易に理解でき、そして容易に予見できたであろう変遷を経て、我々の趣味^{ティースト}という概念は、ただの見栄へと変わっていったのである〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕。(Poe 496)

We have no aristocracy of blood, and having therefore as a natural, and indeed as an inevitable thing, fashioned for ourselves an aristocracy of dollars, the *display of wealth* has here to take the place and perform the office of the heraldic display in monarchical

countries. By a transition readily understood, and which might have been as readily foreseen, we have been brought to merge in simple *show* our notions of taste itself . . .
(Poe 496)

貴族制度がなく歴史の浅いアメリカでは、^{テイスト}趣味の良さという概念が富を誇示することと同一視されてしまったと指摘するポーは、具体例として高価な調度品を所有することを一例に出し、次のように説明する。

たとえばイギリスでは、高価な調度品を並べただけで調度品それ自体が美しい——または所有者の^{テイスト}趣味が素晴らしい——という印象を、アメリカにおいてほどには与えないだろう。それは第一にはイギリスでは、富は貴族が目指すべき高尚な目的ではないからである。次にイギリスでは、血統を受け継ぐ貴族階級が正当な^{テイスト}趣味を厳密に守り、いつの時代でも張り合おうとする成上り者が打ち勝とうとしてひけらかす、高価であればよいという考え方を選ぶのではなく、むしろそういう発想を退けるからである。平民は貴族を真似るものである。その結果、適切な感覚が広まるのである。ところがアメリカでは金銭が上流階級の唯一の武器で、一般的に上流階級であることを示す唯一の手段といえる。そして平民は常に模範を求めて上を見上げるものだから、豪華さと美という全く異なる二つの概念が気づかぬうちに一緒になってしまう。要するに装飾という観点からみた場合、アメリカ人にとって家具の価格が良さを判断する唯一の規準になってしまったのである。〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕 (Poe 496)

In England, for example, no mere parade of costly appurtenances would be so likely as with us, to create an impression of the beautiful in respect to the appurtenances themselves — or of taste as regards the proprietor:— this for the reason, first, that wealth is not, in England, the loftiest object of ambition as constituting a nobility; and secondly, that there, the true nobility of blood, confining itself within the strict limits of legitimate taste, rather avoids than affects that mere costliness in which a *parvenu* rivalry may at any time be successfully attempted. The people *will* imitate the nobles, and the result is a thorough diffusion of the proper feeling. But in America, the coins current being the sole arms of the aristocracy, their display may be said, in general, to be the sole means of aristocratic distinction; and the populace, looking always upward for models, are insensibly led to confound the two entirely separate ideas of magnificence and beauty. In short, the cost of an article of furniture has at length come to be, with us, nearly the sole test of its merit in a decorative point of view . . . (Poe 496)

ポーの分析をブルデューの理論に基づいて換言するなら、次のように分析できるだろう。イギリスの平民は身についていない「ハビトゥス」を、貴族階級の室内装飾を真似るという学習によって後天的に獲得できる。しかしアメリカでは平民が「ハビトゥス」を後天的に獲得する際に、適切な学習モデルとなる階級が存在しない。財を成した富豪でさえ財力

に頼るしかなく平民はそれを学習モデルとするので、結果として高い家具が美しい家具という間違った認識を得るようになる。

このようにアメリカの室内装飾の欠点を指摘したのち、ポーは室内装飾にも芸術と同じように美的センスが必要であると指摘する。

芸術家にとって、アメリカの[……]いわゆる素晴らしいしつらえの室内ほど、不快な気にさせられるものはないだろう。そういう室内の欠点はたいてい原則を守っていないことである。絵画と同じように部屋についても守るべき規則がある。というのは絵画も室内も、あらゆる芸術を規定する一貫した原理に従う義務があるからである。絵画の真価を決定するのとほとんど同じ法則が、室内装飾の調整においても十分役に立つのである。(Poe 497)

There could be nothing more directly offensive to the eye of an artist than the interior of what is termed in the United States . . . a well-furnished apartment. Its most usual defect is a want of keeping. We speak of the keeping of a room as we would of the keeping of a picture — for both the picture and the room are amenable to those undeviating principles which regulate all varieties of art; and very nearly the same laws by which we decide on the higher merits of a painting, suffice for decision on the adjustment of a chamber. (Poe 497)

このように室内装飾には芸術的な要素があり、美という正しい趣味の理解が必要であると指摘したうえで、ポーは「部屋の魂はカーペットである。カーペットの上に重なるあらゆる調度品の色合いだけではなく形までもが、カーペットから導き出されるのである」("The soul of the apartment is the carpet. From it are deduced not only the hues but the forms of all objects incumbent.") (Poe 497) と、カーペットの重要性を指摘する。

十九世紀半ばにポーがエッセイに遺した発想を、二十世紀のブルデューの社会学的概念で説明するならば、次のように換言できる。室内装飾に必要な「美の法則の理解」は「ハビトゥス」で、一つ一つの家具やカーテン、カーペットを選択する作業は「慣習行動」と言えるだろう。イギリスには貴族という階級が存在し、そこに所属する人間はこの室内装飾の美の法則を「ハビトゥス」として受け継ぐ。イギリスの平民は「ハビトゥス」を実際に継承し身体化することは不可能でも、「慣習行動」の部分だけを真似ることによって「ハビトゥス」を身体化させたかのように振る舞うことができる。ところが経済的には豊かでありながらも貴族文化と伝統が欠如した新興国アメリカにおいては、「ハビトゥス」を生産する場（具体的には貴族の館）が存在しない。本来ならば個人の「文化資本」と密接に関係しているはずの「ハビトゥス」がアメリカでは個人の財政状況と結びつき、個々の「慣習行動」に影響を与えている。「慣習行動」をパッケージ化して真似ることはできても、その源泉として存在している「ハビトゥス」は簡単には身体化されえない。それは長い時間をかけて家庭や学校などの教育現場で獲得されるものであり、その意味においてベンヤミンのいう「痕跡」となるためには、時間の積み重ねがあってはじめて差異化・卓越化の道具となるものだからだ。

ポーが問題視している美的感覚は、卓越化の感覚の一つとしてブルデューが挙げているものもある。「美的性向とはまた、社会空間におけるある特權的な位置を他から区別する表現のひとつでもあって、その弁別的価値は、さまざまの異なる条件から発して生みだされてきた他の表現に対する関係のなかで、客観的に決まるもの」(ブルデュー『ディスタンクション』、I : 88)とし、それが人々を「もっとも本質的な点について区別するのである」(ブルデュー『ディスタンクション』、I : 88)。美的性向とは趣味のことであり「趣味(すなわち顕在化した選考)とは、避けることのできないひとつの差異の実際上の肯定である」(ブルデュー『ディスタンクション』、I : 88)。そして趣味を規定するのは「これが好き」という肯定的な方向性ではなく、「これは嫌い」という否定的な方向性であるとし、「趣味 goûts とはおそらく、何よりもまず嫌悪 dégoûts なのだ。[……]異なる生活様式にたいする嫌悪感は、おそらく諸階級間をへだてる最も越えにくい障害のひとつであろう」(ブルデュー『ディスタンクション』、I : 88-89)とブルデューは述べている。ブルデューが『ディスタンクション』の冒頭で、「趣味——それは支配階級という場、および文化生産の場を舞台としてくりひろげられる闘争において、最も重要な争点をなすもののひとつである」(ブルデュー『ディスタンクション』、I : 18)と述べたのは 1979 年のことだが、それはまさにブルデューより百年以上も前にポーがエッセイとして遺した議論なのである。ブルデューはこうした闘争を「卓越化のゲーム」と呼び、そのゲームに参加する支配者階級ではないプチブルは「服装や家具の趣味のように、確実に自分自身の趣味を表すさまざまな指標を他人の趣味判断にゆだねる」(ブルデュー『ディスタンクション』、I : 90)が、その際に不安感を感じると指摘する。ポーはイギリスでは平民が貴族の趣味にならない、アメリカでは平民が上流階級に模範を求める指摘し、ブルデューはプチブルは「卓越化のゲーム」において「さまざまな指標を他人の趣味判断にゆだねる」と表現しているが、二人が共に指摘するように、十九世紀においても二十世紀においても西洋社会では室内装飾を選択する際に社会階級と関連性をもった趣味が重要なのである。

しかしながらポーが言うように事は単純では無かった。イギリスの中流階級は素直に貴族階級の趣味にならなかったわけではなかった。第 2 章以降で詳述するように、不道徳とみなされていた貴族階級との差異化を望んだ十九世紀イギリスの道徳的な中流階級の趣味の問題は、十九世紀半ばのイギリスで始まったデザイン改革と 1851 年のロンドン万博開催を契機として、さまざまな角度から議論されるようになった。そして「よき趣味」という新たな基準が策定された。この基準はイギリス中流階級特有のライフスタイルの基準となり、十九世紀後半、大量生産の波に乗って安価な室内装飾用品が市場に出回り消費文化の華が開いたとき、下層中流階級が上層中流階級に憧れて身につけたいと思った「ハビトゥス」として機能するようになった。

このように、家具という物体がその選択者の趣味を日常生活で可視化する手段となることを、さまざまな作家や思想家、研究者が論じてきた。西洋文化におけるものと人とのこの関係性をより抽象的なレベルで論じた思想家が、ジャン・ボードリヤール(Jean Baudrillard, 1929-2007)である。リチャード・J・レイン(Richard J. Lane)はジャン・ボードリヤールの著書『消費社会の神話と構造』(La société de consummation, 1970)を解説しつつ、「ボードリヤールは、西洋社会は自己証明を構築するために物を必要とする」("In The Consumer Society, Baudrillard asserts that not only does the Western world need its objects to

construct an identity") (Lane 39) と考えていたと指摘する。それだけではない。ボードリヤールの「キッチュ」についての論考は、十九世紀後期に下層中流階級が大量生産化された家具や室内装飾品を集めることで、いわば卓越化のゲームに参入したという現象を考察する上でも有効である。

ボードリヤールは、まず「キッチュ」を「アクセサリー、民芸調の装飾品、みやげ物、アフリカのランプ・シェード、黒人のお面などの悪趣味で質の悪いまがいものの総称」、つまり「がらくた」であり、「行楽地やリゾート地でお目にかかるものが多い」「文化の一範疇」であると定義している(ボードリヤール 152)。「キッチュ」の原始的な姿と言っても良い「がらくた」が着目されるのが、奇しくもベンヤミンが指摘したルイ=フィリップの治世時代であるとボードリヤールは指摘し、次のように論じる。

消費社会、それは地位移動の可能な流動的社会である。幅広い層の人々が社会階層をよじのぼり、ひとつ上の地位に到達すると同時に文化的な要求を抱きはじめるが、それはこの地位を記号によって表示したいという欲求にはかならない。社会のどのレベルにおいても、「上の階層によじのぼった」世代は自分にふさわしいモノのパノプリを求める。[……] キッチュが存在するためには、まずそれに対する需要がなければならないが、この需要は地位移動の関数となっているので、社会的移動のない社会にはキッチュは存在しない。その場合には、特権階級専用の差異表示用具としてわずかばかりのぜいたく品があれば十分だし、芸術作品の複製さえ、古典時代には「本ものとしての」価値をもっていた。ところが、社会移動の時代に入ると、まるっきり違った形態のモノが繁栄はじめる。ルネサンスおよび一七世紀のブルジョアジーの抬頭とともに、プレシオジテ(気取りの精神)とバロック様式[筆者註：バロックとは「一六世紀末から一八世紀半ばにかけてヨーロッパ全土に流行した芸術様式。調和と均齊を理想とする端正なルネサンス様式に対し、技巧・装飾を重視した動的・感覚的な表現を特色とする」(『明鏡国語辞典』初版)]が出現する。これはキッチュの直系の祖先ではないが、社会的压力および上層諸階級が混ざり合うという状況下で、差異表示用具の爆発的増加のきざしがすでにみえはじめている。とくにフランスではルイ・フィリップの登場とともに、ドイツでは「株式会社創設熱時代」(一八七〇—一八九〇)以来、そして全西欧的規模では一九世紀末のデパートの出現以降、がらくたや骨董品(ビブロ)一般がモノの主要な形態のひとつ、商業のもっとも活発な部門のひとつとなる。現代の西欧的社會が今や実質的に絶えざる社会的移動の段階に入った以上、この傾向はいつまでも続くことになるだろう。(ボードリヤール 153-54)

ボードリヤールからのこの引用の特に後半は、本論文の後半で論じる十九世紀の小説における室内装飾表象の分析意義を裏付ける重要な指摘であるので、その際に再び言及したい。

本章では、十九世紀における中流階級の定義や中流階級と室内装飾との関係についての先行研究の概観を通して、まずは本研究が十九世紀イギリスの中流階級の特徴や価値観およびそれらと中流階級の室内空間との関係の理解において有意義であるだけではなく、その理解は現代の西欧における中流階級文化の理解にも通用する可能性を論じた。そして社

会階級と室内装飾との関係を分析する際に、二十世紀のブルデューが提示した趣味の重要性を十九世紀のアメリカ人作家であるポーも指摘していた事実に言及し、十九世紀イギリスの室内装飾を分析する際にも趣味が鍵となることを論じた。先述したように第2章ではデザイン改革と1851年開催のロンドン万博、そしてこの二つの企画のキーマンであるヘンリー・コール(Henry Cole, 1808-82)について論じたい。なぜならこれら二つは十九世紀イギリスにおいて中流階級に属する、または属したい人々にとって「卓越化のゲーム」となる室内装飾という行為に必要な「よき趣味」を生み出すきっかけとなつたからである。

第2章

デザイン改革の明示的な始まりとしてのロンドン万博

1. ロンドン万博の文化史的意義に関する先行研究

1851年5月1日、ロンドンで万国産業生産品大博覧会(*The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*)は開幕した。この博覧会名は正式名称で通常はロンドン万博と略称される。ロンドン万博は、ヴィクトリア女王のドイツ人の夫で当時国民の間で安定した人気をまだ確立できていなかったアルバート公(Prince Albert, 1819-61)をいわば旗印として掲げ、のちにヴィクトリア・アンド・アルバート美術館の初代館長となるヘンリー・コールが旗振り役となって成功させた博覧会、という見解が一般的である。

とはいっても、実質的にはロンドン万博は、過去にイギリス国内で開催されたさまざまな展示会の総集編ともいいくべきものであった。産業デザインの向上を目指した王立芸術協会(*The Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce*、略称 *The Royal Society of Arts*)のメンバーであったヘンリー・コールは1847年以降毎年、王立芸術協会の趣旨や目的に沿った工芸品の展示会を開催していた。当時王立芸術協会長を務めていたアルバート公は1844年にフランスで開催された産業博覧会の成功を受け、世界におけるイギリスの存在感を示すために、フランスの産業博覧会に匹敵するような博覧会をイギリスで開催することを要望するようになった。これら二つの動きと二人の熱意によって、いわば過去にまかれた展示会という種からロンドン万博という大変豊かな収穫を得ることになった。ロンドン万博は革命の嵐がヨーロッパを襲い、イギリスではチャーティスト運動が盛んであった1840年代を経て、計画、実施された。そのため、ロンドン万博開催は労働者階級を含む異なる階級に属する多くの人々が一堂に会する機会を提供することになるので、暴動が発生するのではないかという懸念が開催前には生じたが、結果的にその懸念は杞憂に終わった。

テレビもラジオも存在しない十九世紀半ばのイギリスにおいて、この一大イベントの進捗状況を一般市民に周知する唯一の手段は、ジャーナリズムの報道、特に新聞報道だった。博覧会の企画段階から一般公開された情報はその都度メディアに掲載され、この一大イベントに関する世論形成に貢献することになった。1842年に創刊され人気を獲得しつつあった新聞『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』(*The Illustrated London News*)紙にとって、ロンドン万博はジャーナリズムで重要な地位を確立するのに格好の話題を提供了。『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』は、万博の計画段階から万博終了後に万博会場となった水晶宮(The Crystal Palace)がシデナムに移築されるまでの一連の流れを詳細に報じた。その報道によると、万博開催計画の第一段階は1850年1月に「博覧会を計画する特別委員会」(*The Royal Commission for the Exhibition of 1851*)^{*1}が設立されたことだった。そして水晶宮がシデナムに移設され人々の憩いと娯楽のための複合施設として再オープンした1854年7月をもって、ロンドン万博をめぐる大きな動きは一段落した。この約四年半の間に『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』に掲載された万

*1 この団体は2022年の今も存続しており、産業・芸術のさまざまな分野の研究者をサポートしている。詳細は団体のHP <http://www.royalcommission1851.org/>を参照のこと。

博関連の記事は百九十八件にのぼる。

興隆しつつあった十九世紀のジャーナリズム界で、『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』としのぎを削っていた他の新聞・雑誌に関しても事情は同じだった。諷刺雑誌として一世を風靡した1841年創刊の『パンチ』(Punch)誌には、1850年から1852年までのわずか二年間で、百五十六件もの記事が掲載されている。また件数は大幅に減るもの、当時のメディアの大御所だった『タイムズ』(The Times)紙では、1851年に五十三件の関連記事が掲載された²。これら三つの中で、もっとも中立的に数多くの報道を行ったメディアは『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』である。その報道内容については松村昌家著『水晶宮物語—ロンドン万国博覧会一八五一』(1986)が詳しく論じている。

開催当時世間を賑わせたロンドン万博は、ヴィクトリア朝イギリスのメルクマール的イベントとして、二十世紀の日本でも分野を超えて研究者を魅了した。国際政治学者の高坂正堯は、ウィリアム・メイクピース・サッカレー(William Makepeace Thackeray, 1811-63)による水晶宮の描写を引用しながら、ロンドン万博をイギリス人が自分たちの「営みを産業革命として自覚した」イベントであり、「自分たちがその点で世界を先導していることを自覚し」、自分たちが「やっていることが産業と平和の時代をもたらすものであるという自信を持った」イベントであると位置づけている(高坂 12)。高坂はまた、ロンドン万博が当時のイギリスに存在した「暗いイメージを拭い去ったことにおいて、より重要であったかもしれない」と指摘する(高坂 12)。

二十世紀末になるとロンドン万博は、さらに多角的な視点から研究されはじめた。欧米におけるロンドン万博研究史については、重富公生による『産業のパクス・ブリタニカ—一八五一年ロンドン万国博覧会の世界』(2011)の第1章が詳しい。重富によるとJ・A・アウアバック(J. A. Auerbach)による研究書『1851年の大博覧会—展示される国家』(The Great Exhibition of 1851: a Nation on Display, 1999)以降、ロンドン万博を十九世紀イギリスの繁栄を象徴するイベントとしてとらえる肯定一辺倒の見方に変更が生じた。例えば、万博会場におけるイギリスの展示品が、他国の同種の展示品より劣っていることが明瞭になったことなど、ロンドン万博の負の側面にも注意が向けられるようになった。また、1990年に発表されたトマス・リチャーズ(Thomas Richards)による『ヴィクトリア朝イングランドの商品文化——広告とスペクタクル 1851-1914』(The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851-1914)は、水晶宮を「史上初の大量消費の記念碑であり、消費主義という文化(神話)の結晶」(重富 11)とみなし、商品文化という視点からのロンドン万博研究の出発点になったと述べている。

これらの先行研究が示しているように、ロンドン万博は十九世紀英國に関わるさまざまな研究分野の関心を集め研究対象である。しかし日本では、ロンドン万博がイギリスの室内装飾文化に大きな影響を及ぼしたイベントであったことはあまり知られていない。【図1】はロンドン万博の会場内を描いたジョゼフ・ナッシュ(Joseph Nash, 1809-78)の絵画『大博覧会—建築金物 1851年』(The Great Exhibition: Hardware dated 1851)で、1854年に出

*2 掲載された記事件数については、ロンドン万博に関する記事のみを集めた松村昌家監修『ロンドン万国博覧会(1851年)新聞・雑誌記事集成』(本の友社、1996年)を参考にした。

版されたロンドン万博図版集『ディッキンソン版 1851 年ロンドン万博図版集』(Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851) に収められた。この図が示すように、ロンドン万博では非常に多くの室内装飾品が展示されていた。本章ではイギリスデザイン史の視点からロンドン万博における室内装飾展示に焦点を絞り、ロンドン万博がその後のヴィクトリア朝イギリスの住環境を支配することになるデザイン改革の明示的な始まりであったことを検証したい。具体的には、まずはロンドン万博の開催意図に関する新聞報道の分析、次にジャーナリストとして活躍したヘンリー・メイヒュー(Henry Mayhew, 1812-87)による諷刺小説の分析、そして最後にコールが着手したデザイン改革の機関誌『デザインと製品のための雑誌』(The Journal of Design and Manufactures, 1849-52) をロンドン万博との関連性において分析することにより、ロンドン万博がデザイン改革の明示的な始まりとして宣伝かつ認識されていたことを立証したい。

新聞報道の分析に関しては、『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』の記事を検証の中心にすえる。前述したように『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』掲載記事は、『パンチ』のように過度に諷刺のきいた記事ではなく客觀性が高いと考えられる。そしてロンドン万博に関する掲載記事数が最多数であり特集記事も組むなど、ロンドン万博終了までの過程を追うのに十分な数の記事を継続的に提供していると考えられ、分析に資するからである。

もう一つの理由として、『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』が当時の一般的なイギリス国民にもっとも浸透していたメディアだったことを挙げてもいいだろう。トマス・スミツ(Thomas Smits)は『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』に関するさまざまな広告や宣伝依頼文書を分析し、『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』は発刊当初より中流階級や識字力のある労働者たちだけを読者層として念頭に置いていたのではなく、英國籍を持つ全国民(植民地在住者を含む)を読者層としようと試みていたことを、『ヨーロッパの挿絵入り定期刊行物と国境を越えた視覚ニュース文化の出現—1842 年から 1870 年』(The European Illustrated Press and the Emergence of a Transnational Visual Culture of the News, 1842-1870, 2019) の序章(Introduction)で検証している。またクリストファー・ヒバート(Christopher Hibbert)の研究は、この新聞の当時の人気の高さを示している。1842 年 5 月 14 日に記念すべき『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』



【図 1】

創刊号が、16 ページの紙面に 32 枚の図版を掲載し 6 ペンスで発行されたとき、販売部数は二万六千部だったが、この販売部数は瞬く間に跳ね上がり、約半年後の年末には六万部へと拡大した。ジョゼフ・パクストン (Joseph Paxton, 1801-65) の水晶宮のデザインが紙上に掲載された直後には、十三万部も売れる人気だったという。『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』と比べると挿絵入りではないが三ペンスで価格は安かった『タイムズ』でさえ、十年後の 1861 年時点で発行部数は七万部にすぎなかった。これらの数字は『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』が、当時のイギリス社会で有力なメディアとして機能していたことをよく物語っているといえる (Hibbert 11-14)。

2. 国民の趣味^{テイスト}の教化を目指したロンドン万博

『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』はロンドン万博開催に際し「博覧会特別号」 (*Exhibition Supplement to the Illustrated London News*、1851) を出版し、W・ブランチャード・ジェロルド (W. Blanchard Jerrold) というジャーナリストが「産業博覧会の歴史」 ("The History of Industrial Exhibitions") と題する連載を掲載した。この連載解説記事によれば計画段階でのロンドン万博の主たる目的は、イギリス製品のデザイン向上と製作に携わる労働者階級^{ミドル・クラス}および購買層となる中流階級の教化だった。

ロンドン万博開催から約一ヶ月後の 1851 年 6 月 7 日付の特別号に掲載された「第九章 イングランドの博覧会」 (Chapter IX. The Exhibition of England) は、「今回のロンドン国博覧会は国民に対して科学を教化するために、地上で極めて優れた商業を有する国家が生み出した技と創意の粋である製品を、国家的規模で一堂に集めようという初の試みである」 ("The present Great Exhibition of the Industry of All Nations is the first attempt made on a national scale to gather together for popular and scientific instruction the products of the skill and ingenuity of the greatest commercial nation on the face of the earth.") (Jerrold 529) と謳っている。この主張には、ロンドン万博をデザイン改革の明示的な始まりとして考察する際に、考慮すべき重要な三点が含まれている。まずはロンドン万博が国家主導の全国規模のイベントであること、次に国民を科学的に教化することがその開催目的であること、最後にロンドン万博は商業や産業と関係がある、という三点である。

ジェロルドは開幕二日後の 1851 年 5 月 3 日付の「博覧会特別号」に掲載された連載記事の「第 1 章 序」 (Chapter I – Introductory) で、国家先導での芸術普及^{アート}の意義についてフランスを引き合いに出しながら次のように説明する。

芸術^{アート}を普及させることにつながる行動はすべて疑いの余地なく、国民の個性を高めることに直接つながる。[……] 芸術^{アート}は道徳的な人間をさらに道徳的にするが、文字による教育は単に知識の枠^{アート}を広げ知的能力を強化するにすぎない。両方のメリット^{アート}を十分に生かすために、芸術と学識は共に手を携えるべきである。国家による芸術促進^{アート}が生み出す効果は、今やフランス社会のあらゆる階級に感じられる。ここ 50 年ほどの間、フランス政府は芸術全般^{アート}を育成してきた。フランスのあらゆる町に初等芸術学校^{アート}が存在するおかげで、イギリスでさえも競うことを恐れるようなフランス国民^{アート}に特有の優れた趣味^{テイスト}が発展したのだ。この趣味^{テイスト}の良さはまず国家による産業博覧会の結果であり、次に今言及した初等芸術学校の成果である。 (Jerrold 372)

All steps which tend to diffuse art, tend undoubtedly and directly to raise the popular character . . . While art elevates the moral man, literary education simply enlarges his sphere of knowledge, and strengthens his intellectual capacity. Art and literature, to do their full measure of good, should and must go hand in hand. The good effects arising from the national encouragement of art is now felt throughout every class of the French community. During the last fifty years, art has been generally nourished by the government of France; and the institution of elementary schools of art in every town of the kingdom, has developed a national taste against which the world — even England — trembles to compete. This national taste is the result, first, of national industrial exhibitions; and, secondly, of the elementary art schools, to which allusion has been made. (Jerrold 372)

ジェラルドの解説は、アルバート公がロンドン万博開催を強く支持した理由とも重なっている。フランスで開催された産業博覧会の成果としてフランスでは芸術育成のための教育制度が整い、結果としてあらゆる階級の趣味^{テイスト}が向上しフランス全体として趣味^{テイスト}の良い国になつた。ジェラルドはイギリスのロンドン万博開催もこれと同じ効果を狙つてのことであると示唆している。

議論を進める前にまず断つておくが、この引用で使用されている「芸術」("art")という言葉は、現代のアート、すなわち絵画や彫刻といふいわゆる高級芸術("fine art")のみをさすのではない。現代でいう工芸も含む語として使用されている。すなわち日常生活で使う食器や衣類等に使用する生地をはじめ、生活に密着した芸術^{アート}という意味も含まれていることを念頭においておきたい。そのうえでこの引用では、芸術が国民の内面に影響を与え道徳性を高めるとジェラルドが主張している点に注目したい。美しい製品の日常的な使用は使用者である国民の道徳性向上につながるという見解は、当時はごく普通の考え方として受け止められていた。ジェロルドは同じ記事で「どのような形であれ、美の存在が無知の者や道徳的に堕落した者にさえ影響を及ぼしその精神を高めるのだ」という主張は、今や自明の理となっている。美はその信奉者や伝道者の品性を洗練し高めるのだ ("The assertion that the presence of beauty, in whatever form presented, exercises an elevating influence even over the ignorant or depraved, has become a truism. Beauty refines and elevates its votaries and priests") (Jerrold, Ch.I: 372) と述べ、芸術と道徳性との関連性を「自明の理」として受け入れている。

しかし芸術の効用はそれだけではない。国民の趣味^{アート}の向上を目指して国家主導で芸術称揚を進めることで、芸術^{アート}は産業、工業、そして商業と結びつき輸出品に姿を変えて国力を増すことにもつながる。芸術が手を携えるべきは学識だけではない。産業ともつながらなければならない。ジェロルドの記事の一面に掲載された挿絵【図2】(Jerrold, Ch.I: 372)は、その考え方を如実に語っている。左の天使が INDUSTRY と書かれた旗を持ち右の ARTS と書かれた旗を持った天使と肩を組みながら空を飛翔している様子は、ジェロルドの主張を図像化したものと考えられる。だからこそ、想定された見物客のターゲットには労働者階級が含まれていた。人々が日常生活で身の回りに置く産業製品を製作するのは、労働者階級にほかならないからである。そのため、労働者階級の芸術性を高めなければ、社会全体



【図 2】

テイストの趣味が良くなないと考えられていた。そこでジェロルドはロンドン万博開催について「のちに歴史家たちは、世界の労働者階級の歴史における偉大な時代の決定的な幕開けと言及することになるだろう」 ("... will hereafter be referred to by historians, as a great and decisive epoch in the history of the working classes of the world.") (Jerrold, Ch.I: 372) と述べ、ロンドン万博が労働と労働者階級を讃える場でもあると強調し、労働者階級の人々の注目を集め彼らを観客として動員しようとした。

しかし、事はそう簡単には運ばなかった。その原因是ロンドン万博への入場は有料で、しかも当初予定されていた入場料は、当時の労働者階級の人々の経済事情を考慮するとかなり高額だったからである。財政面でロンドン万博開催の見通しを立てるため入場券は前売りで、複数回の入場が可能な定期券は男性用が三ギニー(三ポンド三シリング)、女性用は二ギニー(二ポンド二シリング)であった。定期券を購入すれば、開会式に出席できるうえ全会期中の入場が可能だった。しかしながら労働者階級は、この価格設定では定期券など到底購入できないばかりか、展示品の意義を理解するのに十分な教養を持ち合わせていなかった。そのため、ロンドン万博を労働者階級にとって人気の観光目的地とすることは、容易ではなかった。

そこで労働者階級を含む国民の教化という当初の重要な想定目標を達成するために、まず入場料を引き下げることになった。一回ごとの入場料については、開会後二日間の一般入場料は1ポンド、その後5月24日までは五シリングとなつたが、それ以降入場料はさらに引き下げられた。平日の月曜日から木曜日には入場料が一シリングとなり、これらの曜日はシリング・デーと呼ばれるようになった。最初のシリング・デーは5月26日だったので、開幕後三週間ちょっとで、平日の入場料金は労働者階級にも手の届く金額設定となつた。とはいっても週末には入場料が引き上げられ、金曜日は二シリング六ペニス、土曜日は五シリングになつた。しかし土曜日の五シリングに関しては再度値下げが実施され、八月以降は金曜日の入場料と同額、つまり二シリング六ペニスとなつた。ちなみに日曜日は

休館だった(松村 137-38)。アウアバックは複数回にわたる入場料設定の変更及び引き下げの背景に関して、日を追うごとに館内が閑散としてきたことを報じる『タイムズ』の記事を引用し、入場者の増加を狙ったものであると指摘している。この指摘と同時に、入場料の低価格化により労働者階級の貧民が多数入場した場合、会場が無秩序な混乱状態に陥るのではないかという不安と懸念が、主催者側にあったことを詳述している(Auerbach 128-37)。

幸いにして彼らの懸念は現実のものとはならず、入場料引き下げの効果が大幅に出る結果となった。シリング・デーの開設などによりいったん入場料を引き下げる、ロンドン万博は大盛況となった。アウアバックによると開催期間中に延べ人数にして、六百万人以上がロンドン万博を訪問した。当然のことながらロンドン以外の場所に住む人々は、ロンドン万博訪問に際して鉄道を利用した。アウアバックは『鉄道タイムズ』(Railway Times)紙や『ヒアパス』(Herepath's)紙といった鉄道新聞の研究によって、次のような発見をしている。

ミドル・クラス

五月中はほとんどの乗客が中流階級や上流階級出身だったため、鉄道は博覧会に対して大した影響力を發揮しなかった(その逆もしかり)としても、5月26日以降一シリングで水晶宮に入場できるようになった途端に、鉄道業はにわかに景気づきはじめた。もっとも輸送量が多く競争が激しかったのはヨークシャーと製造工業地域で、ほとんどの路線の運賃は急落した。(Auerbach 139)

If during the month of May the railways had little impact on the exhibition (and vice versa), with most of the passengers coming from the middle and upper classes, once the Crystal Palace was opened up to the shilling visitors after 26 May, business began to boom. The heaviest traffic and the stiffest competition was in Yorkshire and the manufacturing districts, and fares on most lines plummeted. (Auerbach 139)

「ヨークシャーと製造工業地域」からの訪問客が多かったことを匂わせるアウアバックの研究に基づけば、入場料の引き下げにより労働者階級の訪問客が増加したと考えることはできる。

とはいっても、この解釈で注意を要する点は、これらの鉄道が運んできた労働者階級の見物客は、労働者階級といつても鉄道で旅行するだけの経済的ゆとりを持ち合わせた人々であったという点である。当時の労働環境を考慮すると、鉄道を使って地方都市からロンドン万博見物にやってきた人々は、底辺層に近い労働者階級の人々ではなく、本論文第1章第2節で引用したホブズボームのいう「労働貴族」、すなわち定期的な仕事と安定した収入が約束されていた階層の労働者であった可能性が高い。つまり定義によっては、下層中流階級としてとらえることが可能な層の人々であったといえる。結局のところ、当時的一般的な労働者の多くは、日雇いで有給休暇という制度が存在しない労働環境で働いており、入場料が一シリングになったとはいっても、仕事を休んでロンドン万博を見学に訪れるなど実質的には不可能だった。このような当時の労働環境を考慮すると、アウアバックが指摘した大盛況の原因は、地方に住む下層中流階級がロンドン万博を見学しようとロン

ドンに繰り出してきたからであるといえなくはない。この解釈に関してはヘンリー・メイヒューの小説の分析に関する後続の節で詳述したい。

このようにして、主催者側である政府関係者はより多くの来訪者を得ようと、まず新聞報道を主とするメディアを通してロンドン万博の素晴らしさを周知し、思惑通りに運ばないとしてみると入場料を引き下げるなど、国家主導での芸術促進運動をイギリスでも軌道に乗せようとした。当時の入場数のデータは、ロンドン万博開催期間中には万博会場に多くの入場者があつたことを物語る。しかし訪問客、特に工芸の製造者となる労働者階級の教化という重要な目標が達成されたのかどうかは、入場者数からは判別できない。そこで次の節では、ロンドン万博という国家主導の教化イベントを、訪問客の立場から喜劇的に描いたヘンリー・メイヒューの諷刺小説の分析を通して、教化の対象となった国民がロンドン万博をどう受け止めたのかについて論じたい。

3. ヘンリー・メイヒューの小説に表象された趣味の教化の場としてのロンドン万博^{*3}

十九世紀の著名なジャーナリストであるヘンリー・メイヒューは、1849年に『モーニング・クロニクル』(The Morning Chronicle)紙でロンドンの労働者についての連載を開始、それをもとに代表作となる『ロンドンの労働と貧民』(London Labour and the London Poor, 1851-52)を出版した。この著書は当時の労働者階級の実態を知るうえで、今でも重要な資料とみなされている。社会の底辺で苦しむ労働者の実態に着目したメイヒューが、労働を賛美する場と謳われたロンドン万博を見逃すはずはなかった。メイヒューは開幕に先立つ1851年1月から閉幕が近づく9月にかけて、『1851年—「楽しむ」ためとロンドン万博を見るために、ロンドンにやってきたサンドボイズ夫妻とその家族の冒険物語』(1851: or the Adventures of Mr. and Mrs. Sandboys and Family, Who Came up to London to "Enjoy Themselves", and to See the Great Exhibition)^{*4}という、喜劇的な諷刺小説を月刊分冊で出版した(メイヒュー 226)。

小説分冊出版期間の半分弱は、ロンドン万博開催計画段階であるので、当然のことながら小説にはロンドン万博の描写はなかなか登場しない。小説は二十五章構成であるが、ロンドン万博そのものについて書かれた章は、第十二章から第十六章の五章だけ、と全体のわずか五分の一にすぎない。また小説という形態をとっているが、メイヒューはジャー

*3 本章第3節および第4節は、拙論「ロンドン万国博覧会と趣味の教化(1)—1851: or the Adventures of Mr. and Mrs. Sandboys and Family, Who Came up to London to "Enjoy Themselves", and to See the Great Exhibitionにおけるヘンリー・メイヒューの万博観」(『西南学院大学英語英文学論集』第46巻1・2合併号、2005年)および「ロンドン万国博覧会と趣味の教化(2)—労働者階級とロンドン万博の教育的意図について」(『西南学院大学英語英文学論集』第46巻第3号、2006年)に大幅に加筆修正を施した論考である。

*4 本研究に使用した引用はすべて1851: or the Adventures of Mr. and Mrs. Sandboys and Family, Who Came up to London to "Enjoy Themselves", and to See the Great Exhibitionというタイトルで1851年にDavid Bogueから出版された単行本からである。この書籍は現在The Internet Archiveという電子図書館で読むことができる(<https://archive.org/details/1851oradventures00mayh/mode/2up>)。

ナリストの立場から語り手としてロンドン万博に言及しており、その開催意義については『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』をはじめとするメディアの見解と共通するものも多い。例えばメイヒューはこの小説の中で、ロンドン万博を「^{アート}芸術と産業の偉大な祝典」("the great Jubilee of art and industry") (Mayhew, 1851 128) と定義する。この祝典に世界中から物と人が集まり、「他の民族の科学の粹と手工芸品」("the science and handicraft of the other") (Mayhew, 1851 128) を眺めるのだ。さらに語り手として「労働が——精神の労働であれ手の労働であれ、また手の技巧であれ頭脳の巧みさであれ——これほどまでに尊敬されたことはない。ひょっとしたら、職人のもつ芸術的素養が認識された初の機会かもしけない」("Never was labour — whether mental or manual, whether the craft of the hand or of the brain — so much honoured — the first great recognition, perhaps, of the artistic qualities of the artisan.") (Mayhew, 1851 128) と解説するが、この見解は本章第2節で筆者が言及した『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』掲載の、W・ブランチャード・ジェロルドによる連載記事の主張と何ら変わらない。

メイヒューは上述のように労働者階級に好意的なジャーナリストであったので、ロンドン万博は労働を賛美する機会であるという万博に対する好意的なメイヒューの見方は、当時のジャーナリズムの一般的な見解におもねったというよりも、むしろその点に関する主催者側の一般的な見解がメイヒューにとっても好ましい主張であったと考えてよいだろう。メイヒューはさらに、ロンドン万博を「労働のもつ尊厳と芸術的素養を表現する、イギリス初の国家行事」("the first public national expression ever made in this country, as to the dignity and artistic quality of labour") (Mayhew, 1851 129) と定義する。それによりロンドン万博は、当時高級文化であった絵画などの高級芸術("fine arts")と同じように、職人が製作した実用のための工芸品にも、芸術性があると國家が認めた機会であると強調する。この見解も、本章第2節で論じた『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』掲載の「博覧会特別号」の主張と共通している。

メイヒューは、この小説の中でロンドン万博をこのように定義したうえで、この考えに至った背景を次のように説明する。これまでイギリスでは「^{アート}芸術家」という用語に限定的な意味が与えられてきたため、芸術はもっぱら——絵や音楽や文学で——喜びを与えるという表現形式に限定されて」[傍点部に相当する原文はイタリック体] ("We have been led to suppose, by the restricted sense which we have given to the term *artist*, that Art was confined solely to the several forms of pleasing — pictorially, musically, or literarily.") (Mayhew, 1851 130) いた。メイヒューはこの伝統的な見解に疑問を呈し、「もっと包括的な見方をすれば知的な情動に作用したり注意をひきつけたり関心をかきたてたり、他者に驚き、美、崇高、または滑稽さといった感情を生み出すさまざまな形態のものは、すべて^{アート}芸術という一つの種類でくくられるものである」("A more comprehensive view of the subject, however, is now teaching us that the different modes of operating on the intellectual emotions, of attracting attention, of exciting interest, of producing a feeling of astonishment, beauty, sublimity, or ludicrousness in others, are but one species of Art") (Mayhew, 1851 130) と主張する。これまで^{アート}芸術とはみなされてこなかった実用品に関しても、それが高級芸術と同様の影響や感動を見た人に与えるのならば、「望ましいあり方での物質的なものへの愛情もまた同じカテゴリーに分類されるに値する」("the affection of material objects in a desired manner is just as

worthy of being ranked in the same category.") (Mayhew, 1851 130) と、実用品に内包された芸術的価値について論じる。

メイヒューはここで「芸術」 ("art") という語が内包する二つの意味、すなわち芸術と技術に言及している。これまで、芸術作品は技術によって作られた製品とはまったく別のもので、製品は芸術作品に劣るものとして考えられてきたが、ロンドン万博を機に「優れた実用品」、すなわち工芸品として一つになったのだと主張している。この主張は本章第2節で言及した『イラストレイティッド・ロンドン・ニューズ』掲載の、ARTS と INDUSTRY と書かれた旗を持ち肩を組む天使の挿絵【図2】に表象された主張とも重なる。万国産業生産品大博覧会という正式名称が示すように、1851年のロンドン万博では、自動刈入れ機、特許種まき機、特許藁切断機、耕作機などの農機具や、エンジン、ポンプなどの機械、封筒製造機などの発明品、タペストリーなどの織物、ガラス製品、陶器、それに家具のようなインテリア用品、馬車、機関車、といった日々の生活で使用されるあらゆる実用品が展示されており、いわゆる高級芸術作品は彫刻や造形芸術を除けば展示されていなかった。

本章の冒頭で少し触れたように、そもそもロンドン万博は過去の産業製作品展示会の総集編とでもいうべきものであった。ロンドン万博を主催した王立芸術協会は 1756 年に優れた製品を奨励するために、産業界から賞金目当てに出品された絨毯、磁器、タペストリーなどの作品を展示する会を開いている。また 1761 年には、製材用のこぎりや脱穀機を展示する「事実上、世界最初の産業展示会」(松村 36)が開かれている。イギリスにおけるこれらの展示会の成功を目の当たりにしたフランスは、フランス革命の余波が落ち着いた 1798 年以降、フランス革命によって大打撃を被ったフランスの工芸美術品産業界を救うため、商品市から国内博覧会へと規模を拡大し、産業製品の展示会を継続的に実施した。フランスにおける展示会の成功と人気が、今度はイギリスに刺激を与えた。その結果、本章の冒頭で言及したように、第十回目(1844 年開催)と第十一回目(1849 年開催)のパリ博覧会が、コールとアルバート公という二人の人物を介して、ロンドン万博実現への道を開くことになった(松村 37-39)。

もっとも、ロンドン万博以前のイギリスでも、小規模ながら国内展示会は開催されていた。展示会は 1834 年あたりから、バーミンガムやリーズなどの工業都市で臨時に開催されていたものの、価格を意識させず美や技術の粋を競い合うという万国博覧会的な要素より、商品市としての性格がまだまだ強かった(松村 39-40)。そのような展示会では、展示品はあくまで「実用品」で、その限りにおいて優れたものでありさえすれば、芸術的であるという付加価値は必要なかった。

しかしロンドン万博の展示品は、優れた生活実用品に芸術的価値が付加されたものであるという、これまでイギリスで開催された過去の展示会との大きな違いを、メイヒューは小説『1851 年—「楽しむ」ためとロンドン万博を見るために、ロンドンにやってきたサンドボイズ夫妻とその家族の冒険物語』で、見逃すことなく言及している。実用品として機能する展示品が、絵画と同じように模範として愛でる対象になった。絵画や音楽、文学と同じように、職人の手が生み出し万博に展示された実用品も、私たちの知性に働きかけ美や崇高さという感情を引き起こすのだから、芸術と同じ範疇に分類すべきであるという前述のメイヒューの主張は、フランス事情を引き合いに出した『イラストレイティッド

・『ロンドン・ニュース』の「博覧会特別号」で展開された、国家主導による趣味向上促進の必要性に関するジェロルドの主張と共通する。また美しい実用品の展示を見ることで、美とは何かを学ぶのだという見解は、国民、特に労働者階級を教育し、優れたデザインや趣味の育成と向上を促進しようという、ロンドン万博が理想とした開催目標に通じるものでもあった。

メイヒューはこの小説の中で、労働者階級に対する趣味の教化というロンドン万博の理想的目標が、アルバート公の肝いりであることに触れている。「これまで私たちは芸術の有用性のみを発展させようとしてきた——製品に不可欠な要素としての美を、完全に無視してきた。最近イギリスにやってきた一人の外国人として、この欠点がアルバート公のお心奥深くに刻みこまれてしまったようだ」 ("As yet we have sought to develop only the utilities of art—the beautiful, as an essential element of all manufacture, we have entirely neglected. As a stranger recently come among us, this defect appears to have forced itself deeply into the mind of Prince Albert") (Mayhew, 1851 131) と、イギリス人君主の王配としてドイツからやってきたアルバート公を外国人("stranger")と表現し、外国人の視点からの見解としてイギリス製品の欠点を説明する。そしてアルバート公の言葉である「『機械に関する技術を高級芸術と結婚させることは芸術協会が手がけるに値する仕事であり、まさに義務といえるものだ』」 ("to wed mechanical skill with high art is a task worthy of the Society of Arts, and directly in the path of the duty") (Mayhew, 1851 131) という表現を引用し、実用品と美術品の両要素を融合させた工芸品を今後多産するよう奨励することが、ロンドン万博の開催目的であることを強調する。ロンドン万博は「職工たちにハイレベルの匠を浸透させ、それによって労働の芸術性を高める初の試み」 ("the first attempt . . . to diffuse a high standard of excellence among our operatives, and thus to raise the artistic qualities of labour") (Mayhew, 1851 131) であり、美術館や博物館と同じように教化的意図を持っているのだという主張を、メイヒューはこのように繰り返し強調している。

メイヒューの小説や『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』で繰り返されるロンドン万博の教化的側面は、十九世紀のジャーナリズムに特有のプロパガンダに偏った見方というわけではない。二十世紀のロンドン万博研究も教化的側面を重要な要素として指摘している。例えばアウアバッックは水晶宮について、「確かに教育の場所、産業の学校だった。そこでは科学者たちが自然哲学に関する新たな道具について、製造業者たちは新たな素材について、そして国民一般は産業について教わった」 ("it [the Crystal Palace] was certainly a place of instruction, a school of industry. It taught scientists about new philosophical instruments, manufacturers about new materials, and the broader population about industry") (Auerbach 106) と述べている。アウアバッックは、当時の人々がロンドン万博の教化的側面を信じていた証拠として、併せて次のような事例を挙げている。例えば、多くの学校がロンドン万博執行委員会宛に生徒の無料入場を求めて手紙を書いたことや、1851 年の夏の終わりまでに四百九十三校もの学校が、三万五千人の生徒たちを万博会場に送ったこと、そして冶金、化学、鉄製品などロンドン万博の展示内容に関連したテーマで、オックスフォード大学のメンバーによる講演がロンドンで実施されたことなどである (Auerbach 107)。アウアバッックの表現を借りれば、「水晶宮は見物客に技術の力と用途を教えるために、あらゆる類の機械化を陳列ガラスケースに入れて見せるような展示を意図して設計された」

("The Crystal Palace was designed to showcase mechanization of all kinds, to educate those in attendance about the power and uses of technology.") (Auerbach 107) のである。アウアバッックも指摘するように、ロンドン万博の教化的側面に関して重要な点は、ロンドン万博は工芸品としての質の向上を意図した趣味^{テイスト}の教化を目指していたが、教化の方法は、理論重視の言葉による教化ではなく、展示によって実物を実際に目で見る実地教育であった点である。

科学を言葉で説明することはそう難しくはないが、美や趣味の良さは言葉では説明しがたい。そのため後者の教化には展示という方法が必要不可欠だった。メイヒューは展示という教化手法の必要性かつ重要性についても、小説『1851年—「楽しむ」ためとロンドン万博を見るために、ロンドンにやってきたサンドボーイズ夫妻とその家族の冒険物語』の中で説明している。職工学校("Mechanics' Institute")や安価な印刷物のおかげで、科学に関する情報は広く労働者の手に入るようになったが、「趣味については今のところまだほとんど知れ渡ってはいない」 ("Taste, as yet, was scarcely known to them.") (Mayhew, 1851 131) と指摘し、趣味の向上にはさらなる周知活動や教育が必要だと訴えている。

メイヒューの考えによれば、読み書きを教えることだけが教育ではなかった。当時一般的に最重要視されていた教育である「読み書きは、情報を得るための手段にすぎない」 ("[S]o are reading and writing merely the means of acquiring information.") (Mayhew, 1851 157) とし、肝心なことは、学ぶための手段の教育ではなく学ぶ内容そのものの教育であると断言する。このように読み書き教育の効能を限定的なものと定義したうえで、メイヒューは読み書き重視の教育に欠如しているものを埋め合わせる場としてロンドン万博が機能するのだと、次のように期待を寄せる。

本当に国民をより賢くより良くしたいのなら、彼らがおかれている、かつ彼らの幸福がかかっている、物質、精神、道徳の世界についての法則を教えなければならない。[……]繰り返しになるがこういった視点でみると、ロンドン万博は自然に対する実用の美のさまざまな勝利の形を実際に見せることで、物質世界の法則を教えてくれる巨大なアカデミーなのだ。 (Mayhew, 1851 157-58)

... if we would really make people wiser and better, we must make them acquainted with the laws of the material, mental, and moral universe in which they are placed, and upon which their happiness is made to depend . . . Now, the Great Exhibition, looked at in its true light, is, we say once more, a huge academy for teaching men the laws of the material universe, by demonstrating the various triumphs of the useful arts over external nature. (Mayhew, 1851 157-58)

本章本節では、ヘンリー・メイヒューが小説『1851年—「楽しむ」ためとロンドン万博を見るために、ロンドンにやってきたサンドボーイズ夫妻とその家族の冒険物語』で強調したロンドン万博開催目標が、『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』で力説された主張と重なり合っていることを論じてきた。肝要な点は、工芸の製造者となる労働者階級を科学的に、かつ趣味^{テイスト}に関して教化することであり、その目標のためには展示という方法が有益であるという主張である。しかしながら、この目標はあくまで理想として掲

げられた主張ととらえておかなければならぬ。本章第2節でアウアバックによる鉄道新聞の分析に関して言及したように、製作業に携わる労働者たちの何人が、工芸品を生み出す産業が集積していたイギリス中部地方から、鉄道を利用して展示品見学のためにロンドン万博を実際に訪問したのかについて、先行研究はまだ明瞭な解を出していない。当時のメディアで強調された趣味の教化の場としてのロンドン万博はあくまで理想であり、現実として地方から訪れたロンドン万博観光客は、製作に直接携わる労働者ではなかつたのではないだろうか。この疑問を解く鍵を求めて、次の第4節ではメイヒューの小説『1851年—「楽しむ」ためとロンドン万博を見るために、ロンドンにやってきたサンドボーイズ夫妻とその家族の冒険物語』のプロットを検討したい。

4. ヘンリー・メイヒューの小説で諷刺された教化されない国民たち

本章第3節で論じたように、メイヒューはロンドン万博を、労働者階級を対象とした優れた趣味の教化の場であると強調した。しかし同時に、ロンドン万博は中流階級^{ミドル・クラス}が主たる購買層となる当時の消費活動の質の向上にとっても有益であると主張した。小説『1851年—「楽しむ」ためとロンドン万博を見るために、ロンドンにやってきたサンドボーイズ夫妻とその家族の冒険物語』で、ロンドン万博が優れた技術の価値を製品の受け手である国民に認識させるのに最適な機会であるならば、その価値を学習した結果、国民は「もはや、良いものだとだましてつかませようとする質の悪い製品を甘受しないだろう」("They will no longer submit to have bad workmanship foisted upon them as equal to good.") (Mayhew, 1851 158)と、メイヒューは書いている。加えて、経済効率優先で技術を持たないため賃金が安い労働者を選ぶという、労働市場が抱える問題が是正されるのではないかと議論する。メイヒューはまず「現状では労働者たちが、技術を持たない者によって、自分たちが労働市場から追い出されている状況を鑑み、技術——『産業に関する職業に必要な芸』——は無用だと感じはじめている」("At present, workmen are beginning to feel that skill — the 'art of industrial occupations' — is useless, seeing that want of skill is now beating them out of the market.") (Mayhew, 1851 158)と、現状の問題点を指摘する。そしてロンドンの靴職人から聞いた話として、「ノーサンプトンでは児童労働者の参入で、技術のある靴職人がどんどん消えている」("One of the most eminent of the master shoemakers in London assured us that the skilled workmen in his business were fast disappearing before the children-workers in Northampton") (Mayhew, 1851 158)というエピソードを紹介することで、自らの主張を裏付けし、「良質なものが粗悪なものを改善するのではなく、粗悪なものが良質なものを破壊している」("The bad are destroying the good, instead of the good improving the bad.") (Mayhew, 1851 158)と現状を嘆く。このように現状を嘆くことで、良質な製品の本質を国民に教える機会を提供し、そこで国民が学習することの重要性を説いている。

ここで注意しておきたい点は、メイヒューが労働者の立場に立って展開するこの見解は、労働者階級だけではなく中流階級^{ミドル・クラス}にも関係があるという点である。なぜなら労働者階級の人々が国家から改善を求められている製品を購入するのは中流階級の人々であり、労働者として彼らを雇用するのもまた中流階級の人々だったからである。メイヒューの主張を中流階級^{ミドル・クラス}の立場から見直すと、次のように換言できる。中流階級の人々がなすべきことは、まずロンドン万博の展示を見学し職人が創り出した素晴らしい製品を知り、優れた工芸品

を生み出すには技術が必要であることを知ることである。雇用主という立場にあるミドル・クラス中流階級の人々は、万博展示から技術の価値を学習することで、優れた工芸品を生み出すために、高い賃金を払ってでも技を磨いた労働者を雇うことに価値と意義を見いだすべきである。小説『1851年—「楽しむ」ためとロンドン万博を見るために、ロンドンにやつてきたサンドボイズ夫妻とその家族の冒険物語』の中で、ロンドン万博に関する主張が展開される第十二章から続く五章のうち最後の第十六章を、メイヒューは次のような文章で締めくくっている。

社会状況の改善を本当に望むなら（もちろん私たちの社会は、完璧な状況からは程遠いが）、国民の向上に焦点を当てなければならない。ロンドン万博がもっとも注目に値し希望に満ちた我々の時代の特徴を表すものとなっているのは、万博がこの目的に合致した特別な場となるよう企画されているからだ。（Mayhew, 1851 162）

If we really desire the improvement of our social state, (and surely we are far from perfection yet,) we must address ourselves to the elevation of the people; and it is because the Great Exhibition is fitted to become a special instrument towards this end, that it forms one of the most remarkable and hopeful characteristics of our time. (Mayhew, 1851 162)

メイヒューのこの小説において、ロンドン万博の開催意義と趣味の教化という側面に関する理念を述べる章では、ジャーナリストとしてのメイヒューが語り手として顔を出し国民教化の重要性を繰り返す。しかしながら小説のプロットを分析すると、小説家としてのメイヒューは見事なまでにこの主張を裏切る。なぜなら小説の主人公たちにとり、ロンドン万博は意図された形での教化の場とならないからである。そもそもタイトルに謳われているように、サンドボイズ一家のロンドンへの旅には「楽しむため」("to 'Enjoy Themselves'")とロンドン万博を「見る」("to See")ためという二つの目的しか存在しない。タイトルだけをみても、「学ぶ」という目的は当初から欠落している。本章本節ではこの点に着目し、本章第3節で論じた趣味の教化の場としてのロンドン万博という、ジャーナリスト的な主張を繰り返す語り手が語るロンドン万博の理想像と、それを見事に裏切るプロットを検討することで、メイヒューの小説が、ロンドン万博をめぐる理想と起こりえた一つの現実とのずれを、諷刺的に描いていることを論じたい。

この小説の主人公は、カンバーランドのバタミア湖("the Lake of Buttermere")周辺の村バタミアに住むサンドボイズ一家である。一家は一男一女がいる比較的裕福な小地主という設定で、召使も男女合計二名をかかえている。タイトルからは、あたかもこれから一家がロンドンに出向いて万博を訪問し、さまざまな珍品を目にして浮き立つ話が期待される。ところが実際の筋書きは、読者の期待を裏切るものになっている。そもそもこの小説は、万博が始まる五ヶ月も前から月間分冊で刊行されていたことから容易に予測できるかもしれないが、前述のとおり、ロンドン万博見学の場面描写はほぼ皆無といってよいほど少ない。また、メイヒューは語り手として、ロンドン万博は労働の祭典であると称揚し、

労働者の訪問学習を推奨するメッセージを読者に送る一方で、ロンドン万博見物に出かける主人公一家は、召使を雇うことができる比較的裕福な小地主という設定になっている。そのうえ、小説の大半は、一家がさまざまな喜劇的苦難を経てロンドンにたどり着き、今度はロンドン万博を訪問見学しようとして新たな困難に出会うという、まさにロンドンへの旅自体が冒険であったという筋書きに費やされている。

この小説のプロットをもう少し詳細に説明したい。サンドボーアイズ一家の住む村で、村をあげてロンドン万博見物に出かけようという動きが起こる。村民たちの誘いに乗らなかった一家は、食料雑貨商も新聞配達人も不在となった村に取り残され生活できなくなる。そのためカンバーランドにどどまるなどを諦め、他の村民の後を追ってロンドンへ物見遊山に出かけることを決意する。ところが一家は、二度も行き先の違う列車に乗ってしまう。そのうえ車内で警察官を名乗るスリにあい、現金のみならず乗車券までさらられてしまい警察に連行される。たまたま警察に居合わせた知り合いに借金をして、ようやくロンドンにたどり着く。しかし予定していた宿はすでに満杯。結局、別の宿に落ち着くことになる。その後、偶然宿の前を通りかかった花売りに、花と交換で渡してしまった古着のズボンの中に結婚証明書を入れていたことから、一家は再び警察沙汰に巻き込まれ新聞に報道されてしまう。ロンドン市中にいるとろくなことがないと考えた一家は、ロンドン郊外に新たな宿を得る。そこで同宿になったフランス軍人に、五ギニーも出して購入したロンドン万博定期券を名刺と間違えて渡してしまう。その定期券を不正使用し万博会場に入場したフランス軍人が、ロンドン万博会場内で宝石のついた小剣を盗もうとしたかで逮捕される。彼は定期券に記入されていたサンドボーアイズ夫妻の名前を名乗ったために、一家はまたもや警察沙汰に巻き込まれる。

当初は万博など見物するものかと思いつつも、やむなくロンドンにやってきたサンドボーアイズ氏だったが、気が変わり見学しようと万博会場へやってくる。ところが会場入場直前で定期券を失ったことに気づき、入場係に申し出るも入場を却下される。せっかく万博会場前まで行ったのに入場できない状況で、万博に関するニュースが日々耳に入ってくるため、サンドボーアイズ氏はいてもたってもいられなくなる。そこで何とか帰郷前に会場を訪問したいと思い、定期券の再購入に出かけたところ、サンドボーアイズという名前が盗人の名前となっていたために警察に拘留されてしまう。万事このような調子で、ロンドン万博を見に行こうとするものの実際に見学することができない。結局、家族の中で一人だけ見物機会を持てなかつたサンドボーアイズ氏は、せめて少しだけでも見物したいと思い帰郷の日の朝駅へ向かう途中に立ち寄ろうとする。ところが朝刊で、二日前の土曜日にロンドン万博はすでに終わっていたことに気づく。そして「もう一度博覧会があるとしても、もう絶対にロンドンに見に来はしないぞ」("if there was ever another Exhibition, he would never think of coming up to London again to enjoy himself") (*Mayhew, 1851* 242) と決心する。

本章第3節で論じたように、この小説では、ロンドン万博の開催目的や意義を語り手が読者に解説するというジャーナリズム的な要素と、サンドボーアイズ一家の旅に関する虚構物語が、一つの織物のように編み合わさっている。そのためジャーナリズムで取り上げられたロンドン万博に関する話題も、サンドボーアイズ一家の冒險に織り込まれている。例えば第十六章では、本章第2節で言及した、労働者向けの低料金見学日であるシリング・デーの話題が登場する。シリング・デーが始まると、その曜日にはロンドン万博会場に向か

ミドル・クラス
う中流階級の見物客を乗せた馬車の列が消え、代わって食べ物の入ったバスケットを下げた労働者階級の歩行者が続々と会場へ向かう。会場外だけではなく「ロンドン万博会場の建物内でも、光景は最初の一、二週間と比べると異なっている。優雅な格好をしてのんびりぶらぶらと歩いたり、椅子にもたれかかったりしているような、見るよりもむしろ見られるためにやってきたことが明らかな人たちは、もう（水晶宮の）身廊部分には見られない。代わって見受けられるのは、自分を見せびらかすのではなく、博覧会を見に来た人たちである」 ("And inside the Great Exhibition the scene is equally different from that of the first week or two. The nave is no longer filled with elegant and inert loungers – lolling on seats, and evidently come there to be seen rather than to see. Those who are now to be found there, however, have come to look at the Exhibition, and not to make an exhibition of themselves.") (Mayhew, 1851 160)。当然のことながら、観客の客層が変化すると見物の目玉が変わる。「宝飾品やタペストリー、そしてリヨンの絹織物だけが、注目を集めるのでない。シリング族は『劣った』見物客かもしれないが、少なくとも産業・工業製品についてなにかの知識があり、未知のこと学びに来たのである」 ("The jewels and the tapestry, and the Lyons silks, are not now the sole objects of attraction. The shilling folk may be an 'inferior' class of visitors, but at least they know something about the works of industry, and what they do not know, they have come to learn.") (Mayhew, 1851 160–61) と、階級によって関心を寄せる展示品が異なることを明確に主張し、「ロンドン万博はシリング族にとり見世物というより学校なのだ」 ("The fact is, the Great Exhibition is to them [the shilling folk] more of a school than a show.") (Mayhew, 1851 161) と結論づける。

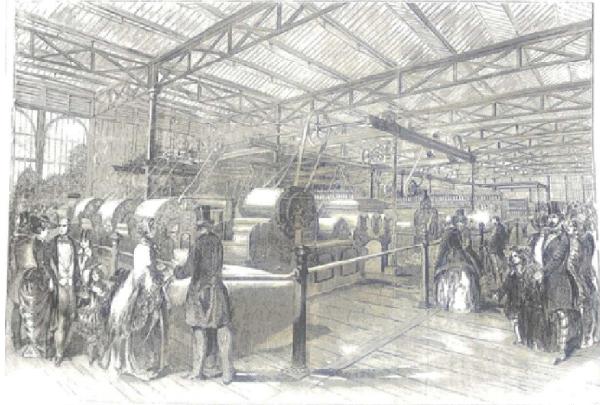
もっとも本章第2節でも言及した、実際にロンドン万博を訪問した北部地方の労働者たちは、鉄道旅行が可能な程度には裕福な層だっただろうという、アウアバッックの研究によれば、メイヒューの主張は少々誇張したもので、額面通りに受け取ることは危険かもしれない。その理由は二つある。一つ目の理由は以下で説明する、もう一つのアウアバッックの推察に基づく。上の引用に言及されているように、この小説ではシリング・デーが設置されるやいなや、労働者が押し寄せたとも解釈できるような文面になっている。しかしアウアバッックは、当初はシリング・デーには予想されたほどの人出がなかっただろうと推察している。もっとも夏の間は予測を上回る人出であったようだとアウアバッックは述べている (Auerbach 148) が、シリング・デーには中流階級でもシリングで入場できたため、人出の多さを即座に労働者階級の見物客の増加と結論づけることはできない。二つ目は、筆者の推測を裏付けるような挿絵【図3】が第十六章の最後に挿入されており、そこには労働者らしき格好の人物が描写されていないからである。【図3】の挿絵を見ると、男性はトップハットを被ったりジャケットを羽織っていることから、この挿絵に描かれている人々は、広い意味での中流階級に属する人々であると考えられる。つまり文面上は労働者が多数訪問していると述べながらも、挿絵はその記述を裏切っていると解釈できる。この自己矛盾は、語り手がロンドン万博を労働者の学びの場と称揚しつつも、小説の主人公一家が工場労働とは無関係の湖水地方出身の小地主と設定されている点とも重なる。この主人公の設定は、本章第2節で言及したアウアバッックの鉄道新聞の分析と併せて考察すると大



【図3】

変興味ぶかい。鉄道新聞が記録した鉄道を使ってロンドン万博見物に出かけた階層には、
ミドル・クラス
サンドボイズ一家のような地方都市の中流階級も含まれていた可能性を示唆するからである。

もっともロンドン万博の展示内容そのものについては、メイヒューの描写のとおり室内装飾品や家具のみならず、労働者の学びの場となるような機械類も展示されていたことは事実である。『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』には展示されていた機械類が挿絵入りで紹介されているので、少し挿絵を見てみたい。例えば【図4】は1851年8月23日付の「博覧会特別号」に掲載された挿絵で、会場内に設置された綿織物製造機が描かれている。中流階級と思われる着飾った男女が語り合うような様子を見せながら、展示されている機械を眺めている。また【図5】は1851年6月21日付の「博覧会特別号」に掲載された封筒製造機である。イギリスではローランド・ヒル(Sir Rowland Hill, 1795-1879)による郵便制度改革により、通称「ブラックペニー」と呼ばれる世界最初の切手が発明された。それ以降、手紙を送る際に封筒の使用が一般化した。その結果、封筒の需要が高まり、1845年にエド温・ヒル(Edwin Hill, 1793-1876)とウォーレン・デ・ラ・ルー(Warren De la Rue, 1815-89)により封筒製造機が開発された。この機械の開発は、封筒のさらなる普及に貢献した。封筒製造機は、まさに当時の日常生活の一部を一変させるような可能性をはらんだ、最先端の機械の一例であった。このように万博会場では、実際の日常生活を変化させる製品を生み出す機械を目にすることができます。印刷機もその一つといえる。1851年5月31日付の特別号に掲載された【図6】は『イラ



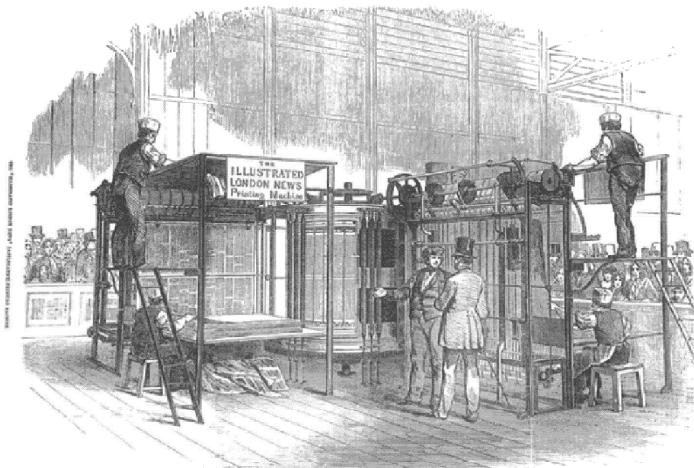
【図4】

ストレイティッド・ロンドン・ニュース』印刷用の特許を取った印刷機であり、このように「博覧会特別号」には自社を読者に宣伝するような挿絵も抜け目なく掲載されていた。

さて、議論の本筋であるメイヒューの小説に話を戻そう。主人公クリストファー（カースティ）・サンドボーイズ(Christopher (Cursty) Sandboys)氏は「昔から湖水地方の村に住む」("native to the place") 「生まれは小地主」 ("[a] 'statesman' by birth") で「数百エーカーの土地を持っていた」 ("he possessed some hundred acres of land") (Mayhew, 1851 11) という人物設定になっており、サンドボーイズ氏の所属社会階級の解釈は難しい。しかしながら、この記述からサンドボーイズ氏が工芸品を製造する労働者でないことは明白である。工芸品の製造者と購買者という二項対立の枠組みで小説のプロットを解釈すると、購買者側に属するサンドボーイズ夫妻は何を見学したかったのだろうか。当初サンドボーイズ夫妻は、村に住む人たちに「自分たちも万博に行ったと言えさえすればよかつた」〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕 ("All they wanted was to be able to say they had seen the Exhibition.") (Mayhew, 1851 148)。夫妻が望んだのは、「行った」という事実のみであった。しかしロンドンに到着し、いろんな「新聞記事を読んで、夫妻はみんなが時代の驚異とみなしているらしい物を、自分たちも実際に見たいという気になった。そのうえカースティ自身もロンドン万博は、当初自分が思っていたような、ただの見かけ倒しのショーではないことに気づきはじめ、記事を読めば読むほど展示されているいろんなものを見たいという気になった」 ("The accounts which they read in the papers, moreover, served to make them still more anxious to see what all appeared to consider the great wonder of the age. Besides, Cursty himself began to perceive that the Great Exhibition was not the mere gewgaw show that he had anticipated, and the more he read about it, the more desirous he felt to make himself acquainted with its various details.") (Mayhew, 1851 148-49)。サンドボーイズ夫人もメディ



【図5】



【図6】

アの影響を受け、特定の展示品への関心を持つようになる。しかし、次の引用が示すように、その展示品とは宝飾品に香水、家具、そして織機という身体や室内空間を装飾するための品々であった。

しばらくすると今度はサンドボイズ夫人も、金色のケージに入った世界最大のダイヤモンド「コイヌール」を——またほかにもスペイン女王の宝石類、フランスのタペストリー、それから何度もうわさを聞いたブリリアントカットの宝石がたくさんついたストマッカー、そして百五十人もの女性がヴィクトリア女王へのプレゼントとして作成したカーペット、美しい装飾つきベッド、ポプリン生地を織る織機——これは通常の生地より四分の一ヤードも幅広のポプリンを織れるもので、サンドボイズ夫人に言わせれば会場全体で一番の進歩といえるものだった——を見たくなった。それにあの素敵なかラスの噴水を見ないでカンバーランドに戻ったりしたら、絶対に寝床でじっとすることなんてできない。それよりもっと見たいものは、ハンカチを好きなだけ漬けることができる「黄金の水」が流れるかぐわしい噴水だった。〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕(Mayhew, 1851 149)

Mrs. Cursty, too, after a little while, became, in her turn, eager to see the "Mountain of Light" in its gilt cage,— and the Queen of Spain's jewels,— and the French tapestry, and the stomacher of brilliants that she had heard so much about — and the carpet worked by one hundred and fifty ladies as a present to the Queen — and the beautiful state-bed — and the poplin loom, which could make the poplin a quarter of a yard wider than usual, which, in her opinion, was one of the greatest improvements in the whole place;— and then there was that love of a glass fountain which she should not rest easy in her bed, she knew, if she went back to Cumberland without seeing,— and, better still, that delicious fountain of "Aqua d'Or," which the ladies were at liberty to dip their handkerchiefs in as much and as often as they pleased. (Mayhew, 1851 149)

サンドボイズ夫人の展示品への関心のありようは、まさに彼女が宝飾品や室内装飾品への憧れをかき立てられた未来の購買者候補として、ロンドン万博会場にいることを示しているともいえるだろう。

このように分析すると、メイヒューは語り手として労働者階級の趣味の教化の場というロンドン万博の理想を力説する一方で、小説のプロット自体は入場定期券を二度も購入できるだけの金銭的ゆとりがあり、下僕を雇える中流階級に準ずるとみなすことができる一家を中心に戻開されていることに気づく。つまり、この小説は労働者階級に焦点化されたジャーナリズム的な語りの部分と、当時の中流階級のロンドン万博に対する一般的な関心の持ち方を、巧みに組み合わせた構成となっている。また、具体的に見学したい展示品が決まったのはサンドボイズ夫人で、彼女の関心の対象は服飾装身具と室内装飾品に限定されている。サンドボイズ夫人が関心を示すポプリンの織機は、『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』に掲載された織機の挿絵【図 4】に通じる。換言すると、ロンドン万博を訪問するサンドボイズ一家は、中流階級に属した工芸品購買層と同じ関心を

持ち、その描写においては、ロンドン万博終了後の中流階級の家庭生活を豊かにしていく製品が焦点化されている。この小説で焦点化されるロンドン万博の展示品が、中流階級が神聖化した家庭生活を彩る展示品と、それを製造する織機である点は注目に値する。登場人物たちが関心を示すロンドン万博の展示品に、ロンドン万博と中流階級の家庭生活との密接な関連性が、明瞭に示唆されていると考えられるからである。

このように考察するならば、この小説の諷刺的な結末は、中流階級にとりロンドン万博は家庭生活を豊かにする物質的憧れを駆り立てる場とはなっても、科学や産業を学び労働を賛美する学びの場とはならなかつたという、皮肉な可能性を示唆するという解釈を可能にする。ロンドン万博見学への熱意が高まるサンドボイズ一家が、数多くの事件に巻き込まれながらも、ようやく万博会場を訪問する場面の描写は、二百四十二ページに及ぶ小説の最終章の最後のわずか数ページのみである。しかも主人公一家は、誰一人として万博の展示品から学習しない。サンドボイズ夫妻の娘と息子は、旅の途中で知りあつた老少佐にロンドン万博会場を案内してもらうことになるが、娘に気のある老少佐は、見物客の少ないアメリカ製品の展示場で娘に結婚を迫る。結婚する気のない娘は、展示されているミシンに気を取られているふりをする。娘から返事がないため、老少佐は次にロシア製品の展示場で、クジャク石の扉に魅入っている娘の耳元で同じ質問を繰り返す(Mayhew, 1851 241)。つまりこの老少佐にとり、ロンドン万博は学びの場ではなく、皮肉にも中流階級にとって大切な家庭を築くための結婚相手探しの場となっている。

またサンドボイズ夫人が万博会場で見たいものについては細かく書き込まれているが、実際に会場内で見物したものとの詳細は書き込まれていない。彼女が目にした展示品については、「全世界の産業製品の祝宴」("the banquet of the works of Industry of all nations") (Mayhew, 1851 241)と書かれているだけである。つまり、サンドボイズ夫人にとって、ロンドン万博は展示品に欲望をかきたてられる場所なのだ。サンドボイズ氏に至っては、会場に足を踏み入れることなく万博は終了してしまう。このように、ロンドン万博は労働を賛美し産業について学ぶために最適の場だと主張する語り手が存在する傍らで、登場人物が誰一人としてロンドン万博を学びの場として経験しないという皮肉な結末は、この小説をメイヒューによるロンドン万博の諷刺と解釈することを可能にする。サンドボイズ一家に関してただ一つ確実なことは、一家が新聞報道というメディアに多大な影響を受け、ロンドン万博会場を「訪れ」そこに展示されたものを「見た」という事実のみである。

ここで一つの疑問が生じるかもしれない。それは、なぜメイヒューはロンドン万博を教化の場として称揚する一方で、この小説を諷刺小説として読むことができる結末へと導いたのかという疑問である。次の第三章で詳述するが、ロンドン万博はその企画段階から贊否両論の世論の中、多種多様な諷刺を生み出したイベントであった。メイヒューがこの小説を書くことになった動機やきっかけは定かではない。しかしながら、労働者階級に対する趣味の教化の場としてロンドン万博訪問を誘いかけようとする語り手は、社会改革者でもあったジャーナリストとしてのメイヒューの一側面を表現する一方で、その語り手の主張を裏切るような登場人物の行為や結末は、第三章で論じるように、当時の中流階級出身の作家たちがロンドン万博の表象において取った、諷刺というスタンスと共通していることを強調しておきたい。

ところで、サンドボイズ夫人や娘が関心を持つ展示品が、家具をはじめとする室内装

飾品や服飾品に関する展示品、また機械であってもポプリント織機やミシンという縫製機械であるという設定は、本章第1節で言及した、重富公生が指摘する商品文化という視点からのロンドン万博の意義につながる点で注目に値する。ロンドン万博開幕から約半世紀後に花開く消費文化の主人公が女性であることや、ロンドン万博が百貨店の起源となったという説を考察するうえで、メイヒューは示唆的な視座を提示しているといえる。もっともここでは、そうはいっても、ロンドン万博では展示品に値札がついていなかったという点に言及しておく必要がある。展示品に値札をつけるかどうかについては議論されたものの、結局展示品の購入価格について明示しないという選択がなされたことについて、アウアバックは、そのことが趣味の教化の場としてのロンドン万博を強調すると、次のように説明している。

テイスト

展示品に価格をつけることを許さないという決定ほど、趣味と製品の向上に対する主催者側の願望を示す証拠はない。価格をつけないということは、単に商人や製造業者に対して販売の機会を提供するのではなく、長期にわたり製造と海外との貿易にとって有益なコンクールを主催することへの関心を、明確に反映しているからである。ロンドン万博は、市場向きの商品としての展示品にスポットを当てるためではなく、製造工程を改善するためであった。(Auerbach 118)

There is no better evidence of the organizers' desire to improve taste and production than their decision not to allow prices on exhibits, which clearly reflected their interest in hosting a competition that would benefit production and international commerce over the long term, rather than merely offering a sales opportunity to merchants and manufacturers. The exhibition was not to feature goods as marketable commodities, but rather to perfect the manufacturing process. (Auerbach 118)

本章第1節と第3節で言及した、1851年以前のイギリスにおける展示会事情を考慮すると、アウアバックの指摘の重要性が浮かび上がる。そのためここで少し横道にそれ、この二つの節で言及したロンドン万博以前の展示会について、もう少し詳細に考察したい。

リチャード・D・オールティックは『ロンドンの見世物』(The Shows of London, 1978)で、1830-40年代のイギリスには、地方でも職業学校運動のほか、町の地元の組織が行う期間限定の展示会があったことを指摘している。例えば1839年にリーズでは「技術と製造業」展が、同じ頃にシェフィールドでは工場制手工業製品⁵や彫刻の原型、油彩画、そのほかさまざまな博物学の見本が展示された展示会が開かれ、それぞれ前者には十八万人を超える、後者には七万人を超える人出があった。リヴァプールではこの手の展示会が1840年代に二回開催されており、特に第一回目の展示会ではたった六週間で当時の金額にして三

* 5 工場制手工業(マニュファクチュア)とは、英語では manufacture という単語で表される製造方式のこと。日本大百科全書(ニッポニカ)では「マニュファクチュア」という項目で「産業革命によって機械制大工業が出現する以前の、最初の資本主義的な工業の生産形態(経営様式)をさし、通例、工場制手工業と訳される」と定義されている。

千三百四十ポンドもの収益が上がったという記録がある。1851 年のロンドン万博の主催者である王立芸術協会は、当時すでに成人教育施設の非公式な本部として機能しており、1840 年代には「実用芸術」("practical arts") の展示会を促進していた。また王立芸術協会は、創立以来毎年のように、発明品や農業機械の展示会を開催していた。しかしながらこれらの展示会における展示品に関して、本来の永久保存という目的とは裏腹に、譲渡や販売が行われていた。いってみれば、好奇心をそぞろて利益を上げることがこれらの展示会の目的であった (Altick, *The Shows* 455-56) ^{*6}。イギリスにおける展示会の歴史という文化的文脈の中で、過去の展示会のあり方と、1851 年のロンドン万博での展示品に価格が付記されなかった事実とを比較すると、ロンドン万博に関しては、主催者側が趣味の教化という目的をいかに重要視していたかがよくわかるだろう。後続の章で詳述するが、実際にロンドン万博の展示品の一部は万博終了後保管され、今のヴィクトリア・アンド・アルバート美術館のコレクションの基礎となる。このような事情を考慮すると、ロンドン万博は萌芽状態の美術館だったともいえるだろう。

国民の趣味の教化を前面に打ち出したロンドン万博で、サンドボーアイズ一家も関心を持った優れた展示品は、どのように生産され集積されたのだろうか。実は、国家主導による産業製品の趣味の向上と生産者である労働者階級に対する趣味の教化は、広く一般に向けられたロンドン万博開催前から、これもまたジャーナリズムの力を借りて製造業者や一部の中流階級を対象として始まっていた。その役割を果たしたツールが、ロンドン万博開催の旗振り役の一人であったヘンリー・コールが、ロンドン万博に先立って発行した『デザインと製品のための雑誌』である。次の節では、デザイン教育史という大きな流れの中でコールが果たした役割を検討し、コールが創刊した雑誌の特徴を分析することで、コールが先駆けたデザイン改革の意義について分析したい。

5. 『デザインと製品のための雑誌』というデザイン改革の言説

英国で活躍した著名人の人となりや人生を概説する『オックスフォード版英国人名辞典』(*Oxford Dictionary of National Biography*) の記述によると、『デザインと製品のための雑誌』を創刊したヘンリー・コールは、「エネルギーで責任感あふれ反対や非難にもめげず自分の目的を遂行できる一流の行政官」("a first-rate administrator with energy and commitment and an ability to pursue his aims undeterred by opposition and criticism") (Cooper) と評されている。この記述が示すように、コールはデザイン畠出身の人間ではなく、改革に長けた公務員であった。公文書委員会(the record commission) の腐敗を暴き、1838 年の公文書館法(Public Record Office Act) の設立と公文書館の改革に一役買ったのち、ローランド・ヒルによる郵便制度改革に携わった。この郵政改革では当時無料だった新聞配達をうまく利用し、郵便料金の前納制への変更という改革内容を広く周知するために、『郵便回覧』(Post Circular) という週刊機関紙を発案し発行した。

コールは商機をつかむことにも長けていたようで、1843 年にはクリスマスカードを一

*6 ロンドン万博に先駆けて、これらの地方都市で開催されていた展示会の詳細については、ほかにも本論文巻末の引用文献一覧に掲載の Toshio Kusamitsu による論文 "Great Exhibitions before 1851." が詳しい。

シリングという安価で初めて商業化し、郵便制度の利用を促した。わずか二年後の 1845 年には、その頃注目を集めていた鉄道業に転身し、『鉄道新聞』(Railway Chronicle) という産業紙に寄稿した。のちに王立芸術協会に入ったのも、この産業紙の編集者ジョン・スコット・ラッセル(John Scott Russell, 1808-82)を介してであった。

このようにコールは、複数の改革実践とその宣伝媒体としての機関紙創刊によって、行政官としてのキャリアを形成した人物である。したがって、のちにデザイン改革(Design Reform)と呼ばれる、労働者階級の職人や中流階級に属する経営者を含む公衆(public)の趣味向上^{ミドル・クラス}という目的に向かって邁進する際、コールが改革の宣伝を兼ねつつ、「よき趣味」と改革者たちが考える具体像を国民に周知するという役割を、定期刊行物というメディアに求めたとしても不思議ではないだろう。そもそもコールは、1830 年代には『アシニアム』(Athenaeum) や『ロンドン・アンド・ウェストミンスター評論』(London and Westminster Review) という名だたる雑誌に寄稿し、ジャーナリストとしての腕を磨いていた(Levine 61)^{*7}。定期刊行物という十九世紀に興隆したメディアの活用に目をつけたこと、そして新たな社会動向を注視し社会改良に対する熱意を常に持ち続けたこと。これら二点においてコールは、まさにヴィクトリア朝の申し子であったと言える。コールには上記の『郵便回覧』以外にも、公文書館改革においては週刊紙『ガイド』(The Guide, 1837-38)を創刊し改革を推し進めた実績がある。

コールは 1848 年以降、デザイン学校(the schools of design)の改革に関わることになった。そのきっかけは、自らデザインしたティーセットが 1846 年に王立芸術協会の賞を受賞し、その後ミントン社から発売され大成功を収めたことであった。デザイン学校とは 1836 年に貿易委員会(the Board of Trade)のもとで設立された機関である。当時、今で言うところの産業デザインの分野では、特許権やコピーライトといった知的財産権をめぐる問題が生じていた。そこでコールは、この問題を解決する方策と、デザイン学校そのものについて検討する委員会を、1849 年に立ち上げた。デザイン学校の改革を皮切りに、イギリス製品のデザイン全般を改良しようというデザイン改革の過程で、コールは再び定期刊行物を創刊した。「コールの(定期刊行物創刊)目的は教育でも情報提供でもなく、むしろ改革のために十分とまでは行かなくとも必要な条件である世論を生み出すことだった。どの定期刊行物も特定の目的のため、にわか仕立てに創刊され、役割を果たしてしまうと終了した」〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕("His aim was neither to educate nor to inform but rather to create that climate of opinion which was the necessary, if not the sufficient, condition for reform. Each journal was *ad hoc* and was dropped once it had served its purpose.") (Levine 62) という、コールと定期刊行物との関係性の特徴をよくとらえた A・S・レヴァイン(A. S. Levine)の指摘からも推測できるように、コールはデザイン改革においても、改革の気運を高めるために定期刊行物を巧みに利用した。

コールは、1849 年 3 月にデザイン改革のキャンペーンの一環として、本章本節の冒頭で言及した『デザインと製品のための雑誌』という月刊誌を創刊した。過去のコール創刊の定期刊行物と同様、この月刊誌も短命で、わずか三年後の 1852 年 2 月発刊の第六巻第

*7 この時期にコールが執筆した記事一覧は、Bonython and Burton の著書 *The Great Exhibitor: The Life and Works of Henry Cole* の最後に Appendix として掲載されている。

三十六号でその役割を終えた。当時、既刊だった有力誌『芸術ジャーナル』(The Art Journal [筆者註：1839年から48年まではThe Art Unionというタイトル])は絵画などの高級芸術を主たる対象としており、製品のデザイン向上を目指すというコールの野望とは路線が異なったため、コールはデザインを扱う雑誌を別に創刊したのである。『デザインと製品のための雑誌』は、チャップマン・アンド・ホール(Chapman and Hall)社から八つ折り判で出版された。一冊当たりのページ数はたいてい三十二ページで、価格は一シリングだった(Bonython & Burton 111-12)。菅靖子は、『デザインと製品のための雑誌』が「あくまで広い階層によって読まれることを前提に編集され」、「製品サンプルを添付することによって一般の人々が実際にデザインに関心を持てるような配慮がなされていた」にもかかわらず、「実際には同誌の販売は限られた範囲にとどまって」おり、「主な読者はやはり製造業者」だったことを指摘している(菅 37)。したがって発行部数も少なかった。菅は「部数の限界という弱点を克服し、より大規模な啓蒙活動を可能にするメディア」として、コールはロンドン万博開催を必要としたと論じ、コールにとってロンドン万博は「『よき趣味』を体現した製品に託された国家の表象を定めていくための重要な通過点」だったと主張する(菅 37)。

菅はまた、この雑誌が「これまで教育方法が確立していなかったデザインの分野を理論化していく」というコールによる試みであり、「日用品のデザインの統制を試みた初の手引書」であると、その長所となる雑誌の独自性を指摘している。「コールと彼の仲間である建築家オーウェン・ジョーンズや画家リチャード・レッドグレイヴ」が執筆者となり、「当時のデザインによくみられた過度の自然主義や装飾を批判し、素材と用途に適したデザインを奨励し、そして美術の黄金分割と同じく、デザインに関しても原理の源泉は幾何学にあると主張して、幾何学的なパターンを奨励した」。コールの雑誌は、次第に啓蒙的なトーンを強めたため「執筆者による正誤判断の意図」が強まっていったが、その正誤判断とは「『よき趣味』という美的判断と連結し、さらに『趣味』と『道徳』とを同列で論じるもの」であった(菅 32-33)。

『デザインと製品のための雑誌』には菅が指摘するような「正誤判断の意図」があったため、この月刊誌には「よき趣味」^{テイスト}を具体的に示す図入り解説が数多く掲載された。もっとも大きな特徴は、当時、イギリスが力を入れていた輸出分野である織物のデザイン向上を図るという目的で、【図 7】のような実物生地見本(菅の表現では「製品サンプル」)が貼り付けられていたことである⁸。【図 7】は、『デザインと製品のための雑誌』の第一巻第一号(1849年3月刊)に掲載された実物生地見本である。この巻号の冒頭に掲載された「ご挨拶」("Address.")には、「『デザインと製品のための雑誌』の運営者たちは、自分たちが考えている目的を推進するもっとも現実的な方法は、現存する室内装飾製品についての知識を与えることであり、しかも改良を試みる前に改良すべき現状について、余すところなく述べることであると感じてきた」("It has been felt by the Conductors of The Journal of

*8 この節の『デザインと製品のための雑誌』に関する分析は、イェール大学で行われたResearch Society for Victorian Periodicals第42回大会(2010年9月)での口頭発表 "A Reflection of Changing Taste: The Display of Textile Examples in the Journal of Design and Manufactures (1849-1852)" の内容に大幅な加筆修正を加えたものである。

Design, that the most practical way to advance the object they have in view is to give a knowledge of existing decorative manufactures, and, before attempting improvements, to state thoroughly all the conditions of the thing to be improved.") (*The Journal of Design and Manufactures* [筆者註：以下JDMと省略] I: 2-3) と、雑誌の趣旨が明示されている。問題解決の出発点として、読者が「改良すべき現状」をより具体的に認識できるように、「実現可能な限りイギリス製および海外の織物製品の実物生地見本を雑誌に挿入する」 ("it has been resolved to introduce into the Journal, as far as practicable, the actual patterns of manufactured fabrics themselves, both British and foreign") (JDM I: 3) が、その理由は「どんな布地であれ、またごく小さな布きれであっても実物を見る方が、言葉による説明や色つきでない図解よりも現実をよく理解できる」 ("these patterns must necessarily be small, but even the smallest piece of any fabric itself is nearer the reality than any verbal description or colourless diagram") (JDM I: 3) からだと説明している。この説明と【図7】が明瞭に示すように、『デザインと製品のための雑誌』は実物生地見本添付という方法にこだわり、「あらゆる装飾製品のパターンブック——製造業者が顧客と公衆の両方に、自分たちが制作している見本について情報を提供する手段」〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕 ("the pattern book of all decorative manufactures – the medium by which manufacturers will inform both their customers and the public what patterns they are executing") (JDM I: 3) となることを目指した。この月刊誌の実物生地見本添付という方法へのこだわりには、ロンドン万博の教化目的と同種の意識を感じ取ることができる。ロンドン万博が国民の教化における展示の重要性を謳っていたように、この月刊誌は出版物という二次元世界の万博会場として同種の機能を追求していたと見ることができるからである。

デザインに関してイギリスはヨーロッパ大陸の国々に後れをとっていたため、ロンドン万博の主催者たちは、何か手を打たなければ国の威信をかけたロンドン万博を成功させることはできないと考えていた。菅が論じるように、コールにとってロンドン万博はデザイン改革の一里塚だったかもしれないが、英國にとってロンドン万博は国の威信をかけたイベントであった。そのためこの月刊誌には、ロンドン万博に展示される製品の趣味向上という明確な目標も付与されることとなり、創刊後ロンドン万博開催約半年前までの期間に刊行された最初の三巻(1849年3月—50年8月刊行分)には、合計で百十八枚という特に多量の実物生地見本が挿入された。ロンドン万博開催が近づく第四巻(1850年9月—51年2月)では、生産者たちが他社による自社デザインの無断模倣を恐れたため、挿入された生地見本は十四枚に減少するものの、開催時期に発行された第五巻(1851年3月—8月)には、ロンドン万博で実際に展示された織物の実物生地見本も含めて、五十六枚の見本が挿入された。

実物生地見本挿入という、当時としては大変斬新な特徴を兼ね備えた『デザインと製品



【図7】

のための雑誌』でコールが目指したことは、前述したように、デザインの理論化であった。もっとも理論化とはいえ、菅靖子の指摘にあるように、その内容はあくまで道徳的観点から、つまり正誤判断という基準でデザインの良し悪しを論じるものであった。現代のデザイン理論と比較すると客觀性は低く、デザインを製作した職人の道徳性や教養の有無が、製品のデザインに反映されるという、主觀的な価値基準に基づいて判断される理論であつたことを忘れてはならない。

コールのデザイン理論を概観するために、ここで具体例を一つ分析したい。「よき趣味」の見本はヨーロッパ大陸にあると考えていた月刊誌の運営者たちは、先進的かつ模範的なデザインを示す目的で、特に創刊間もない時期の巻にはヨーロッパ大陸で製作された生地見本を挿入している。例えば第1巻第1号に掲載の【図7】の実物生地見本は、ロンドンのコヴェントリ通り 13番地にあったフォールディング・ストラットン商会(Faulding, Stratton, and Co.)という店で販売されていたスイス製の木綿地である。この実物生地見本の解説によると、この二つの生地はミュルーズというフランスのアルザス地方の町で染色された生地である。この生地のデザインの趣味の良さは次のような表現で解説されている。

これらの生地のパターンは、とりたててオリジナリティにあふれているわけではないが、たいてい^{テイスト}趣味が良い。装飾柄が上品でやさしく、偏ることなく上手に散らばっており、けばけばしさのかけらもなく、教育を受けた人なら選び無教養な人なら退けるような商品である。(JDM I: 6)

Without any great originality in pattern, these fabrics are almost always in good taste; neat and delicate in the forms of ornament, which is always well distributed, and far removed from any thing pretentious, these goods are such as the educated would choose and the vulgar reject. (JDM I: 6)

この引用で生地の趣味の良さが購入者の教養の有無と結びつけられている点が、コールのデザイン理論を理解するポイントである。また柄が「上品」("neat")で「やさしく」("delicate")、「けばけばしさのかけらもない」("far removed from any thing pretentious")という表現が示すように、デザインの理論化の試みといえども、判断基準はあくまで主觀的、道徳的な要素に基づいていた。またこの引用の最後に続く文章で、この生地は「貴婦人的」("ladylike")と称されうるだろうが、それとは対照的にイギリスで生産された生地は「奉公的」("servantlike") (JDM I: 6)であるとも述べ、デザインの良し悪しを社会階級の貴賤を示す言葉を用いて表現している。この点においてコールのデザイン理論は、ヴィクトリア朝イギリス社会そのものを反映しているといつても過言ではない。

コールがこのような主觀的なデザイン理論で教化しようとした社会層について、本章本節の冒頭では「労働者階級の職人や中流階級に属する経営者を含む公衆(public)」(59)と述べたが、雑誌の創刊時と廃刊時では重視した読者層に変化があったことをここで指摘しておきたい。メイヒューの小説『1851年—「楽しむ」ためとロンドン万博を見るために、ロンドンにやってきたサンドボイズ夫妻とその家族の冒険物語』で、語り手が労働の祭典としてのロンドン万博の側面を強調する一方、主人公たちはあくまで中流階級の視点で

ロンドン万博の見物を望んだことは前節である本章第4節で論じた。それと同様に、この月刊誌でも二つの異なる視点が存在し、時の経過とともに主な対象とされる読者層がシーソーのように変遷した。

まず刊行当初、月刊誌は実際の読者層でもあった製造者側に届くようなメッセージを前面に打ち出した。例えば先に引用した第一巻第一号の「ご挨拶」では、創刊目的として「デザイナーに健全な装飾芸術の原理を展開する論文を提示し、デザイナーという職業に役立ちためになりそうな情報を余すところなく与え続ける」("to present to the designer treatises developing sound principles of ornamental art, and to keep him thoroughly informed of all that is likely to be useful and instructive to him in his profession") (*JDM* I: 3) ことを挙げている。この文面から、『デザインと製品のための雑誌』が想定している読者層は、明らかに製造業者である。しかしながら、悪趣味な製品があふれる原因として責められたのは、製造業者よりも消費者として製品を購入する中流階級ミドル・クラスであった。例えば第一巻第三号(1849年3月刊行)では、「良いものであれ悪しきものであれ、目新しさが得られれば国民はそれで満足なようだ」("Novelty – give us novelty!" seems to be the cry; and, good or bad, if that is obtained, the public seems satisfied") (*JDM* I: 74) と、デザインの良し悪しではなく新鮮さで購買の可否を判断する国民が非難されている。その結果「製造者たちは、やむなく昔のアイデアを頼みの綱とする——非常に古いために、今の世代にとって、ただただ目新しいと認識されるようなものを得るために、引き出しをひっくり返して記憶を解きほぐす——ことを余儀なくされている」("producers are compelled to have recourse to old ideas – to turn out their drawers and tease their memories to lay hold of something so old that the present generation shall know it only as a novelty") (*JDM* I: 79) と論じ、巷に溢れる悪趣味な製品の原因是、消費者である中流階級ミドル・クラスの側にあると主張している。

この引用にあるように、当初は、消費者側である中流階級はもっぱら悪者で、非難すべき対象であるという指摘にとどまっていた。しかしながら巻号が進むにつれ、徐々に非難すべき消費者である中流階級ミドル・クラスをも教化しようという姿勢が見られるようになる。まず第一步として、優れたデザインの生地の使い方を指南する記事が掲載されるようになる。第二巻第七号(1849年9月)の「ご挨拶」("Address.")では、雑誌の方針に関する微修正が以下のように宣言されている。

デザインの改良は、製造者やデザイナーの正しい理解力だけではなく、同じくらい、いやもっと公衆の側に正しい理解力があるかどうかにかかっている。[……] そこで、一般公衆に実地でデザインへの関心を持たせ、それによってデザインの真価を認めてもらえるよう、もっと直接的な方法を採用しようと思う。そのためにこれまでの雑誌の特徴に加えて、成功している装飾芸術製造業者の優れた見本を消費者がどう使えるのかに言及しつつ、特に一般の皆さんのお注意を引くような形で毎月紹介したい。〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕 (*JDM* II: 1)

Improvement in design depends not only on the right intelligence of manufacturers and designers, but quite as much, or even more, on that of the public . . . We purpose now to adopt some more direct means of interesting the general public practically in design, and

thereby increasing their appreciation of it. For this purpose, in addition to the usual features of our Journal, we shall introduce every month, specially to the public notice, *selected specimens of successful decorative manufactures*, considered with reference to the *use of them by the consumer.* (JDM II: 1)

消費者である読者の使用という新たな視点の導入による刊行方針の微修正は、実物生地見本の解説に影響を与えた。結果として、生地の柄に適した身長・体格や用途など、消費者となる中流階級^{ミドル・クラス}にとり、購入のヒントになるような情報が盛り込まれるようになった。当時のイギリスでは、既製服は存在せず新しい洋服は受注生産であったため、これらの情報は発注の際に必要かつ有益であった。

第三巻(1850年3-8月)になると、購入者を念頭においた生産という、新たな概念の登場を垣間見ることができる。第三巻では、有色人種向けの生地見本など輸出を意識した実物生地見本が増加する。例えば、スペイン・ポルトガルやブラジルに居住する有色人種向けに生産された実物生地見本が増えている。第十七号(1850年7月)に掲載された「織物デザイナーへの助言」("Counsel to Designers for Woven Fabrics")と題した記事は、「製造業^{テイスト}にはあらゆる趣味への対応が必要であり、またどの市場でも地元の購入者たちにもっとも適した商品が提供されるべきである」("The business of manufacture requires that there should be those who cater for all tastes, and that every market should be supplied with the goods which are most suitable for the local purchasers") (JDM III: 179)という主張で始まる。この記事は、有色人種の国を対象とした輸出用の安い生地でも、年々デザイン^{テイスト}の趣味がよくなっていると指摘する。そのうえで『デザインと製品のための雑誌』の教化効果を力説するかのように、「この改善が製造業者の趣味がよくなったからなのか、製造業者の動きに反応して購入者がより良い選択をするようになったからなのかは断定しえないし、また断定しようという試みは意味のないことだ。何はともあれ、その事実^{ファクト}が大事なのだ。」("Whether this arises from an improved taste in the manufacturer, or from better choice in the purchaser reacting upon the manufacturer, it is as impossible, as it is useless, for us to attempt to decide. The fact, at any rate, is an important one") (JDM III: 179)と、趣味^{テイスト}の改善という事実そのものを、ことさら強調してみせる。

ロンドン万博まであと半年を切った1850年12月発刊の第四巻第二十二号では、国民に向けて良い趣味^{テイスト}を教化するのは製造業者であると、改めて趣味^{テイスト}の教化における製造業者と消費者の役割が明言される。「製造業者が本来努力しなければならないことは良い趣味を創造し徐々に顧客に望まれること、つまり購入者側が美しく、かつ、自分に似合うものを感じ正しく理解する力を持つ状態へと導くこと」("[T]he true effort of the producers should be to create taste, and thus to lead, gradually, to the desideratum, a true appreciation of the beautiful and becoming among their purchasers.") (JDM IV: 105)であり、悪趣味に傾きがちな消費者に必要以上におもねるべきではないと、再度製造者側に力点がおかれる。このように『デザインと製品のための雑誌』では、製品をデザインから製造する労働者階級の職人と購買者となる中流階級^{ミドル・クラス}が読者として常に二項対立的に想定され、刊行期間中デザイン改革の進み具合に応じて重要視する読者対象が変更された。

こうして、「あらゆる装飾製品のパターンブック」〔傍点部に相当する原文はイタリック〕

ク体] ("the pattern book of all decorative manufactures") (*JDM* VI: iv) として、デザイン改革を成し遂げるために創刊された月刊誌は、第六巻(1852 年)をもって廃刊する。最終巻である第六巻の「序」 ("Preface") には、「この三年間に製造業者、熟練工、そして実用藝術の進歩に深い関心を寄せるすべての人の間で、急速に有益な世論が形成されるようになった」 ("During the last three years a rapid and beneficial progress has taken place in the formation of opinions among manufacturers, artizans, and all those who are most deeply interested in the advance of practical art.") (*JDM* VI: iv) と、自画自賛の言葉が並んでいる。

ヘンリー・コールとその仲間たちが着手し社会の上から下へと伝播された「よき趣味」^{テイスト}というイデオロギーに対して、中流階級出身であった当時の作家たちはどう反応したのだろうか。第 3 章では、「よき趣味」^{ミドル・クラス}というイデオロギーが当時の社会で享受された過程を文化史として追いかながら、メイヒューと同様にジャーナリズムの世界で文筆家としてのキャリアを出発させ、ヘンリー・コールを小説に登場させた、十九世紀を代表する作家チャールズ・ディケンズとその小説におけるデザイン改革の表象について考察したい。

第3章 諷刺されるデザイン改革と展示される室内装飾品

ミドル・クラス
本章では、ヴィクトリア朝中流階級を代表する作家チャールズ・ディケンズと彼につながる物書きたちが、国家的プロジェクトとして推進されたコールのデザイン改革とロンドン万博を、あるときは控えめに、またあるときははつきりと小説や雑誌で諷刺したことを見たい。シルヴィア・バンク・マニング(Sylvia Bank Manning)は『諷刺家としてのディケンズ』(Dickens as Satirist, 1971)で、ディケンズにとっての諷刺は十八世紀の古典的な諷刺文学とは異なり「必ずしも文芸的ではなく、いかなる形であれ、この世に関する真実に基づいた皮肉で往々にして苦々しい所見なのである」("It is apparent that for Dickens satire is not necessarily literary: it is any form of truthful, ironic, and often bitter commentary upon life.") (6)と論じている。マニングの表現を借りるならば、本論文第2章で取り上げ論じたメイヒューの『1851年—「楽しむ」ためとロンドン万博を見るために、ロンドンにやってきたサンドボイズ夫妻とその家族の冒険物語』は、十八世紀の古典的かつ「文芸的」("literary")な諷刺といえるだろう。まず『サンドボイズ夫妻とその家族の冒険物語』のように、主人公の名前が入り「冒険物語」("the Adventures")で始まるタイトルは、十八世紀の小説では多用されている。そのうえ、国内で開催されたロンドン万博訪問が冒険と称され、ロンドンへの道中で起こるドタバタ喜劇的な要素が含まれているという特徴は、十七世紀以降盛んだった風俗喜劇(Comedy of Manners)とも共通するからである。この章では、こうした特徴を持った小説を創作したメイヒューとは異なるディケンズの諷刺家としての特徴が、ディケンズのデザイン改革やロンドン万博の表象にどのように表れているのかを探りたい。

この問い合わせるために答えるため、本章では特にロンドン万博終了後の1852年3月から1853年9月にかけて分冊出版された『荒涼館』(Bleak House)と、1854年4月から同年8月にかけてディケンズが主宰する『ハウスホールド・ワーズ』(Household Words)誌に連載された『ハード・タイムズ』(Hard Times)という二作の小説と、『荒涼館』の分冊出版中の1852年12月4日に『ハウスホールド・ワーズ』で出版された小話「恐怖の館」("A House Full of Horrors")を取り上げる。そして、これらの著作でデザイン改革とロンドン万博が、どのように表象されているのかを論じたい。まずは本論文第2章で取り上げた、ヘンリー・コールとデザイン改革が諷刺的に言及される『ハード・タイムズ』から始めたい。

1. 『ハード・タイムズ』で諷刺されたヘンリー・コールとデザイン改革¹

1854年に雑誌連載の形で出版された『ハード・タイムズ』は、ヴィクトリア朝イギリスを支配した功利主義を批判した小説として名高く、文学史的視点に立った分類では「社会問題小説」というジャンルに分類される。1950年代以降に二人の研究者が、控えめながらもこの小説にコールが諷刺されていることに気づいた。エヴリマン・ディケンズ・シ

*1 本章第1節は、拙論「Hard TimesとHenry Cole—『よい趣味』への抵抗」(『西南学院大学英語英文学論集』第47巻1・2・3合併号、2007年)に大幅な加筆修正を施した論考である。

リーズの『ハード・タイムズ』(1994年出版)の編者であるグレアム・スミス(Graham Smith)は、『ハード・タイムズ』第2章に登場する「三人目の紳士」がヘンリー・コールの諷刺であることを註("Notes")で指摘(Smith 280)^{*2}し、まずK・J・フィールディング(K. J. Fielding)がこれを発見し、フィリップ・コリンズ(Philip Collins)がさらに議論したことについて言及している。ディケンズの書簡集には、この件に関するディケンズからコールへの手紙(1854年6月17日付)が収められている。この手紙につけられた註2によると、「コールは『ハード・タイムズ』で、自分が「三人目の紳士」として諷刺されていることに明らかに言及していた」("Cole had obviously referred to the caricature of himself, as the 'third gentleman' in *Hard Times*, Ch. 2") (Dickens, *Letters* 7: 354)とディケンズの書簡集の編者は指摘する。『ハード・タイムズ』の連載は1854年4月開始だったので、コールは早い段階で、自分がこの小説で諷刺されていたことに気づいていたことになる。とはいえ、ディケンズの書簡集の編者は同じ手紙につけた註4で、「三人目の紳士」という登場人物がコールの諷刺であることが明瞭にならないように、「ディケンズは校正段階の修正で『三人目の紳士』をより厳しい人物に、かつ個人的な特定がされにくく修正したことをフィールディングは指摘している」("Fielding (above, p.275) also points out that, in his proof-corrections (MS V&A), CD made the 'third gentleman' both more severe and less personally recognizable.) (Dickens, *Letters* 7: 354)と説明している。

コールの伝記を執筆したボニソン&バートン(Bonython & Burton)によると、コールとディケンズは、ロンドン万博をあらゆる階層のためのイベントとする目的で設置された王立委員会労働者階級部門(The Royal Commission's working class committee)という、短期間だけ機能した委員会で一緒に仕事をした経験があり、『ハード・タイムズ』出版当時はすでに書簡をやり取りする間柄であった。ボニソン&バートンは両者の関係について、「ディケンズは小説に登場させることでコールに与える不朽の名声について、二人で機嫌よく書簡をやり取りしつつも、コールのやることの多くは理に適っており意図もよいのだが[...]やりすぎる、という自分なりの見方を巧みに伝えている」("Dickens and Cole corresponded good-humouredly about Cole's immortalisation in fiction, Dickens tactfully conveying his view of Cole: 'that there is reason and good intention in much that he does . . . but that he over-does it'.") (Bonython & Burton 155)と述べている。ここでディケンズがいかに「巧みに」自身の見解を表現していたかを、下記にディケンズの手紙を引用して検討したい。

親愛なるコールさま

今日の日付の手紙の住所はここタヴィストック・ハウスですが、実はロンドンの喧噪を離れ、あなたの友人のグラッドグラインド氏たちと夏を過ごそうと、ブローニュ＝シュル＝メールに引っ込んでいます。そうでなければ、あなたのご機嫌に直

*2 スミスの註のうちコールの諷刺に関する部分の引用は以下のとおりである。 "The reference has the status of an in-joke in caricaturing Sir Henry Cole, the Superintendent of the Department of Practical Art, set up in 1852 to encourage the study of industrial design and which Dickens saw, wrongly, as a hotbed of Utilitarian narrow-mindedness." (Smith 280)

ちに応じて、すぐにでもレッドグレイヴ氏を訪ねたのですが。

グラッドグラインド氏にはよく言っています。彼のやることの多くは、理に適つており意図も良いのだが——実のところは、彼のやることすべてにおいてですが——彼はやり過ぎるんです、と。(Dickens, *Letters* 7: 354)

Dear Mr. Cole.

Although I date from here [Tavistock House], I have in fact retreated to Boulogne to pass the summer in the society of your friend Mr. Gradgrind and others, free from the disturbances of London. Otherwise, very readily responding to your good humour,² I should have lost no time in calling on Mr. Redgrave.³

I often say to Mr. Gradgrind that there is reason and good intention in much that he does — in fact, in all that he does — but that he over-does it. (Dickens, *Letters* 7: 354)

フィールディングはスミスが言及した論文である「チャールズ・ディケンズと実用芸術局」("Charles Dickens and the Department of Practical Art", 1953)で、「コールは[……]小説が『ハウスホールド・ワーズ』に掲載されている間に、友好的な調子で抗議の手紙をディケンズに書き送ったようだ」 ("Cole . . . seems to have written him a friendly letter of protest while the novel was appearing in *Household Words*") (Fielding 274) と述べている。コールの手紙の具体的な内容は不明だが、ディケンズの返信の調子が同様に友好的であり、かつ『ハード・タイムズ』の登場人物であるグラッドグラインド氏をコールの友達と言及することで、「三人目の紳士」がコールをモデルにしていることを示唆しつつも、「三人目の紳士」という表現を出すこともなく、またコールに直接呼びかけることもせず、あたかもグラッドグラインド氏と「三人目の紳士」が実在の人物で、彼らについて語るという体裁で、ディケンズのコールについての本音を巧みに表現している。

フィールディングは、『ハード・タイムズ』でヘンリー・コールが諷刺されているという持論の証拠として、ディケンズが執筆にあたって残したメモを挙げている。そのメモに第二章に描くものとして、「コール、グラッドグラインド氏、シシー、ビッツァー」 ("Cole, Mr. Gradgrind, Sissy, Bitzer") という人物名と、後に詳述する「モールバラ館の理論」 ("Marlborough House Doctrine") を挙げていることを指摘し、そこから『ハード・タイムズ』第二章に登場する「三人目の紳士」という人物が、コールであることはほぼ間違いないと見ている(Fielding 273)。1964年出版の『ディケンズと教育』 (*Dickens and Education*) で、この問題を取り上げたフィリップ・コリンズも、この考えに賛同している(Collins 156-59)。上述のディケンズの書簡集の編者がこの書簡につけた註4で言及した、ディケンズの校正段階での修正の理由について、フィールディングは複数の理由を考えることが出来るとしている。そしてフィールディングは具体的に想定可能な理由を複数挙げつつも、「三人目の紳士が、当初はモデルとなった実在の人物に基づいて書かれたことは確かだろうが、校正段階で諷刺を人柄よりも原理に限定した方が、小説の文章として出来が良くなると考えたのだろう」 ("It certainly seems probable that the third gentleman was at first drawn from life, but that on revision Dickens thought it more tactful to confine his satire to principles rather than personalities.") (Fielding 276) と結論づけている。諷刺の対象はコールという人物では

なく、むしろコールたちが普及させようとしたよき趣味の原理であるというフィールディングの結論は、コールの書簡に対するディケンズの返信の中に、コールが共にこの原理を編み出したレッドグレイヴへの言及があることからも、妥当な結論だといえる。

フィールディングの指摘を念頭に置きながら、そろそろ実際の「三人目の紳士」の描写の分析に着手したい。「三人目の紳士」は『ハード・タイムズ』第一章の最後の段落に初登場する。舞台は「殺風景で何の飾り気もない単調な丸天井の教室」("a plain, bare, monotonous vault of a school-room") (*HT*³ 5)で、無垢な子供たちが人生で必要なものは「事実のみ」と説教される。教室には、生徒であるシシー・ジュープたちと一人の男性教師、そして小説の中心人物の一人であるトマス・グラッドグラインド氏(Thomas Gradgrind)がいて、そこに「三人目の紳士」が視察に来ている。この場面は「無垢なるものたちの殺害」("Murdering the Innocents")と題された第二章に引き継がれる。続く第二章では、「三人目の紳士」とグラッドグラインド氏の二人が、子供たちに事実の重要性について説教をする。

「三人目の紳士」はコールと同様に政府の役人("a government officer")であり、「官僚たちが地上で君臨することになる役所の黄金時代を築き上げる責務を、権限のある者から任せられていた」("And he had it in charge from high authority to bring about the great public office Millennium, when Commissioners should reign upon earth.") (*HT* 8)。「三人目の紳士」と子供たちの会話は、小説の冒頭で展開される会話にしては唐突で、違和感を感じるような内容についてである。彼はまず子供たちに、「部屋に馬の模様の壁紙を張りますか」("Would you paper a room with representations of horses?") (*HT* 8)と、壁紙の柄について質問する。この質問に対して一人の男子生徒が、「壁には絵を書きたいので、壁紙は張りたくない」("[b]ecause he wouldn't paper a room at all, but would paint it") (*HT* 9)と答える。すると「三人目の紳士」は、「壁紙は張らなければならない」〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕 ("You must paper it[.]") (*HT* 9)と反論する。加えて「三人目の紳士」は、馬が実際に部屋の壁を歩き回ることはないので、馬の壁紙はよくないと解説する。そして「実際に目にしないものは、どこにも見えない。実際にないものは、どこにもない。趣味とは事実の別名にすぎない」 ("Why, then, you are not to see anywhere, what you don't see in fact; you are not to have anywhere, what you don't have in fact. What is called Taste, is only another name for Fact.") (*HT* 9)と付け加える。

唐突に登場する「趣味」と「事実」いう単語に関して何の説明もないまま、登場人物たちは次の問い合わせに進む。「三人目の紳士」の発言を受けて、グラッドグラインド氏は即座に「これは新しい原理、発見、偉大な発見なのだ」("This is a new principle, a discovery, a great discovery") (*HT* 9)と賛同を示し、次にどんなカーペットを部屋に敷くかと質問する。本論文第1章第4節で引用したように、エドガー・アラン・ポーが1840年に「家具の哲学」で「部屋の魂はカーペットである」 (Poe 497)と主張していたことを思い出せば、ここで当時の文化的文脈におけるカーペットの重要性は理解できるだろう。カーペットは部屋の室内装飾を決めるうえで肝だと考えられていたという当時の文化的背景を考慮すると、このシンプルな問い合わせは非常に重要な問い合わせだったことになる。生徒の一人であるシシー・ジュープは、「花柄のカーペットを敷きますか」 ("Would you use a carpet having a representation

*3 これ以降の引用出典表記内では *Hard Times* は *HT*、*Bleak House* は *BH* と略記する。

of flowers upon it?") (HT 9) と尋ねられ、上述の男児と同じように、花が好きなので敷きたいと本音を答える。そのように答えるシーザーたちを、「三人目の紳士」は次のように諭す。

「空想などという言葉は、一切捨てなければならない。そんなものは無関係である。実用品であれ装飾品であれ、^{ファクト}事実と矛盾するものを持つべきではない。実際に花の上を歩きはしない。だから、カーペットであっても花の上を歩くことは許されないので。外国の鳥や蝶が君たちが使う陶器にやってきてとまることはない。だから、君たちの陶器に外国の鳥や蝶の絵を描いてはいけない。四足の動物が壁を登り下りするのに出くわすことはないだろう。だから、壁に四足の動物を描いてはいけないので。壁紙やカーペットといったものすべてには、証明や論証が可能な幾何学模様を（原色で）組み合わせたり修正したりしたものを、使わなければならない。これが新発見なのだ。事実なのだ。よき趣味なのだ。」 (HT 10)

'You must discard the word Fancy altogether. You have nothing to do with it. You are not to have, in any object of use or ornament, what would be a contradiction in fact. You don't walk upon flowers in fact; you cannot be allowed to walk upon flowers in carpets. You don't find that foreign birds and butterflies come and perch upon your crockery; you cannot be permitted to paint foreign birds and butterflies upon your crockery. You never meet with quadrupeds going up and down walls; you must not have quadrupeds represented upon walls. You must use,' said the gentleman, 'for all these purposes, combinations and modifications (in primary colours) of mathematical figures which are susceptible of proof and demonstration. This is the new discovery. This is fact. This is taste.' (HT 10)

フィールディングも指摘しているが、『ハード・タイムズ』冒頭のこの下りは、ディケンズによるヘンリー・コールのデザイン理論の諷刺である。「三人目の紳士」が繰り返す「^{ファクト}事実」の重要性と、「証明や論証が可能な幾何学模様を（原色で）組み合わせたり修正したりしたものを、使わなければならない」という原理原則は、これから詳述するように、本論文第2章第5節で言及した『デザインと製品のための雑誌』で、コールがオーウェン・ジョーンズ(Owen Jones, 1809-74)やリチャード・レッドグレイヴ(Richard Redgrave, 1804-88)たちと理論化を試みた「^{ティイスト}よき趣味」の原理である。そしてこの月刊機関誌で展開された「^{ティイスト}よき趣味」の基準は、のちにオーウェン・ジョーンズによる『装飾の文法』(Grammar of Ornament, 1856)の出版という形で、影響力の大きいデザイン理論として結実する。そのため、まずはオーウェン・ジョーンズの人物像と『装飾の文法』について詳述したい。

『オックスフォード版英国人名辞典』の記述によると、オーウェン・ジョーンズは、1809年ロンドンで裕福なウェールズの毛皮商人であり、有名な古美術蒐集家でもある父のもとに生まれた。そして、この辞典はジョーンズを、「十九世紀半ばの英國でもっとも影響力があり多作で有名なデザイナー」 ("one of the most influential, prolific, and well-known designers of mid-nineteenth-century Britain") (Hoskins) と評している。ジョーンズは1825年

に建築家ルイス・ヴァリアミー(Lewis Vulliamy)の事務所に年季契約で入り、建築家としての仕事を開始、1829年には王立芸術アカデミー(Royal Academy of Arts)でも建築を勉強し始めた。建築家としてのジョーンズの主要作品は、リージェント通りとピカデリーの間に位置したセント・ジェイムズ・ホールである。このコンサート・ホールは1858年に完成、その後約50年間ロンドンの主要なコンサート・ホールだった。1870年3月15日に大作家となったディケンズが、このホールで最後の朗読会をおこなった事実に言及すれば、このホールが当時のロンドンの代表的な重要建造物であったことが、容易に理解できるだろう。

ジョーンズは、ロンドン万博開催に当たって、監督者(superintendent)に任命された。ジョゼフ・パクストン(Joseph Paxton, 1803-65)が計画した水晶宮の内装を任せられたのである。この仕事で名声を得たジョーンズはその後、ウェスト・エンドの水晶宮バザール(Crystal Palace Bazaar)のほか、バーミンガムのガラス製品会社F&Cオスラー(F&C Osler)社のショールームなども手がけている。F&Cオスラー社は、万博で展示されサンドボーアイズ夫人も関心を寄せた、巨大な水晶の噴水の製作を命じられた会社である。ジョーンズ本人は自身を建築家として認識していたようだが、当時の世間では、むしろ今までいうインテリア・デザイナーとしてよく知られていた(とはいって、当時インテリア・デザイナーという職業が確立していたわけではない)。

水晶宮の内装の仕事は、ジョーンズが温めてきた色彩論を実践に移す最高の機会だった。色彩論という考え方とは、当時はまだ斬新な理論とみなされ、さまざまな議論が交わされていた。ジョーンズの色彩論は、ミシェル＝ウジエヌ・シュヴルール(Michel-Eugène Chevreul, 1786-1889)の研究とジョージ・フィールド(George Field, 1777-1854)の実験に基づいていた。エンサイクロペディア・ブリタニカが提供する『ブリタニカ・アカデミック』にあるミシェル＝ウジエヌ・シュヴルールの項目("Michel-Eugène Chevreul." Britannica Academic)の記述によると、シュヴルールは色彩研究で知られたフランス人科学者で、その著作はフランス印象派の画家たちにも影響を与えた。シュヴルールはイギリスの王立協会のメンバーでもあり、フランスのゴブラン織の工場で染料の研究もおこなっていた。一方のジョージ・フィールドは、『オックスフォード版英国人名辞典』によると、植物のアカネから赤い染料をとることに精魂を傾けた科学者で、その成功から芸術家用の絵の具の改良を試み色彩に関する著作も書き残した(Travis)。

ジョーンズが水晶宮に適用した色彩論の内容は、1850年12月28日付『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』の「芸術」("Fine Arts")欄に掲載された、ジョーンズの講演に関する記事「大博覧会の建物の装飾」("Decorations of the Great Exhibition Building.")に詳述されている。「ハイド・パークにおける万国博覧会会場の室内装飾について」("The Decorations proposed for the Exhibition building in Hyde-park")と題されたその講演は、記事掲載の十二日ほど前の12月16日に開催された、英国王立建築家協会(The Royal Institute of British Architects)の会合でおこなわれた。記事によるとジョーンズは、色使いに関してイギリスはヨーロッパ大陸の国々に後れをとっていると指摘した。ヨーロッパ大陸では多色使いが流行しているが、イギリスでは漆喰の白い壁ばかりだと述べ、その原因は、イギリスでは「家の内装が、長らく室内装飾業者の手に委ねられてきた」("The interior of our houses have been given over to the upholsterer and decorators")からであると論じている

(518)。イギリス人は「真っ白以外の色はすべて、これまで例外なく、そして今でもまだ多くの人が悪趣味と考えている」 ("Everything but pure white was considered universally, and still is considered by many, as wanting in good taste") が、それは「色彩に対するピューリタン的偏見」 ("the Puritan prejudices on colour") であって、イギリスの建築家たちは、もっと他国をリードする気概を持つべきであると主張する(518)。講演の後半でジョーンズは、「ロンドン万博会場の内装には、青、赤、そして黄色という色を、互いの色を中和したり打ち消すような配分で使うことを提案したい」 ("In the decoration of the Exhibition Building, I therefore propose to use the colours blue, red, and yellow, in such relative quantities as to neutralize or destroy each other") (518) と主張し、実際にこれらの色彩が使用された。

ロンドン万博で実践されたジョーンズの色彩論が、人々の記憶に新しかったと思われる 1850 年代前半に、ディケンズの『ハード・タイムズ』が連載出版されていたことに着目すれば、先ほど引用した『ハード・タイムズ』に登場する「三人目の紳士」の発言に見られる「(原色で)」という但し書きの意図がよく理解できるだろう。その引用には本章本節で一度言及したが、ここで再度、該当する部分のみを引用し検討したい。

[三人目の] 紳士は、「壁紙やカーペットといったものすべてには、証明や論証が可能な幾何学模様を(原色で)組み合わせたり修正したりしたものを、使わなければならぬ。これが新発見なのだ。事実なのだ。よき趣味なのだ」と言った。(HT 10)

'You must use,' said the gentleman, 'for all these purposes, combinations and modifications (in primary colours) of mathematical figures which are susceptible of proof and demonstration. This is the new discovery. This is fact. This is taste.' (HT 10)

括弧つきの但し書きになっている「(原色で)」に相当する箇所に特に着目して、「三人目の紳士」のこの発言を、上述のオーウェン・ジョーンズの講演内容と併せて考察すると、「三人目の紳士」の発言が、色彩主義者(colourist)として知られたジョーンズの装飾の原理に言及していることに容易に気づくだろう。分析の視点は異なるが、本章本節の冒頭で言及したフィールディングの結論と同様に、このように分析しても、「三人目の紳士」はコール個人よりも、よき趣味の原理やデザイン改革全体を暗に示唆していると解釈することが可能だ。

『ハード・タイムズ』でこの発言の前後に展開される質疑応答を考慮すると、「～ならなければならない("must")」〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕(HT 9)という強く厳しい表現が繰り返し使用されているために、「三人目の紳士」のシーザーたちに対する発言に含まれる、上からの押しつけという側面が強調される。無垢な子供たちの素直な願望を、政府が押しつけるデザイン改革により退けるというこの会話は、本章本節の冒頭で言及した、ディケンズとコールの間での書簡をめぐる議論と併せて考察すると、コールやジョーンズたちによるデザイン理論という「真実に基づいた皮肉」(Manning 6)と解釈できるだろう。例えば、同じく本章本節で引用した、「三人目の紳士」とグラッドグラインド氏が繰り返す「壁紙は張らなければならない」 ("You must paper it[.]") 〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕(HT 9)という台詞は、壁紙のデザインをも手がけたオーウェン

・ジョーンズのキャリアを考慮すると、ジョーンズに対する当てこすりとして十分に機能しうる。『オックスフォード版英国人名辞典』のジョーンズの記述を再度参照すると、ジョーンズは 1840 年代から 1870 年代まで、タウンゼント&パークー社 (Townsend & Parker)、ジェフリー商会 (Jeffrey & Co.)、ジョン・トランブル&サンズ社 (John Trumble & Sons) などが製造した壁紙のデザインを手がけていた。ジョーンズが手がけたのは壁紙だけではない。1870 年代には、ベンジャミン・ワーナー社 (Benjamin Warner) やシレット商会 (Sillet & Co.) のためにプリント地や織物のデザインも手がけた^{*4}。建築素材の分野にも進出しており、1840 年代からブラッシュフィールド社 (Blashfield)、ミントン社 (Minton)、モー社 (Maw) のタイルや舗床用材のデザインを手がけていた。ジョーンズがデザインした色つきタイルやモザイクは大変な人気で、多くの十九世紀の住宅の特徴となつたほどであった (Hoskins)。

このようなオーウェン・ジョーンズの製品に関する当時の文化的文脈を頭に入れたうえで、『ハード・タイムズ』からの引用文を検討すると、「壁には絵を書きたいので、壁紙は張りたくない」 ("[b]ecause he wouldn't paper a room at all, but would paint it") (HT 9) という一人の男子生徒の発言は、単なる純粋な子供らしい願望の表現というだけではなく、それに続く、「壁紙は張らなければならない」 ("You must paper it[.]") [傍点部に相当する原文はイタリック体] (HT 9) と強く主張する、「三人目の紳士」 やグラッドグラインド氏の発言に対する、無垢を隠れ蓑とした控えめな抵抗にも聞こえる。なぜなら、この生徒はすでにデザインが施された壁紙を張るという行為そのものを否定し、何も描かれていない壁に自らの空想を使って絵を描きたいと答えているからである。『ハード・タイムズ』ではこの発言は子供の発言として書かれているため、何気ない純粋な子供の願望を単に表したものとして見過ごされうる。空想と「よき趣味」の教化との関連性については、続く本章第 2 節でさらに検討するが、これまで論じてきたように、「三人目の紳士」の発言前後の文脈を当時のデザイン改革に関する文化的文脈で詳細に分析すると、次の解釈が可能である。つまり豊かな空想を持つ子供の素直な反応としての男子生徒の発言は、コールやジョーンズが推し進める「よき趣味」の教化に対する、ディケンズのささやかな当てこすりだという解釈である。

オーウェン・ジョーンズのデザイン理論は、室内装飾品の生産に対してだけではなく、イギリスにおけるデザイン教育にも多大な影響を与えることになった。ジョーンズは 1851 年 6 月刊行の『デザインと製品のための雑誌』に「1851 年万国博覧会拾遺集」 ("Gleanings from the Great Exhibition of 1851") という記事を寄稿し、1852 年には「装飾芸術の原理」

*4 これらの織物のサンプルや壁紙は、現在ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館に保管されており、博物館のコレクションを掲載したウェブ上で閲覧することもできる。またオーウェン・ジョーンズは、ジョージ・エリオットの家 (The Priory, 21, North Bank, Regent's Park) の応接間の室内装飾も手がけた。ジョーンズが手がけた蒐集家アルフレッド・モリソン (Alfred Morrison, 1821-97) の家 (16 Carlton House Terrace) のインテリアは、1867 年のパリ国際博覧会と 1873 年のウィーン国際博覧会で展示され金賞を得た。そのほかにも書籍のジャケットやトランプのデザインも手がけるなど、ジョーンズは今で言うデザイナーとして数多くの仕事をしたといえる ("Owen Jones" *The Victorian Web*)。

("Principles of Decorative Art")と題した連続講義もおこなう(Hoskins)など、ロンドン万博終了後もヘンリー・コールと共に「よき趣味」の理論化と教化に大いに貢献した。ジョーンズが1874年に没した際に、『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』が掲載した追悼記事「故オーウェン・ジョーンズ氏」("The Late Mr. Owen Jones.")は、ジョーンズが1852年に出版したエッセイ「室内装飾における色彩使用を体系化する原理を定める試み」("An Attempt to Define the Principles which Regulate the Employment of Colour in Decorative Arts.") (446)が、1856年に出版された『装飾の文法』の基礎となしたことや、上述の講演によって、このエッセイでジョーンズがまとめた理論が一般の人々に流布されたことを、ジョーンズの業績として記している。『装飾の文法』は1867年と1910年に再発行されただけではなく、イギリスで長らくデザインの教科書として使用され続けた。そして1986年には再版が出版されるほど、イギリスにおけるデザイン教育に大きな影響を与えたのである。『装飾の文法』で論じられたジョーンズのデザイン理論については、再度『荒涼館』を論じる本章第4節で言及することにする。

これまで詳述したように、『ハード・タイムズ』冒頭でコールは「三人目の紳士」という諷刺的表象として登場するが、「三人目の紳士」はその後完全に姿を消してしまう。本章本節の冒頭でも紹介したように、この小説の中心的テーマは功利主義批判である。小説全体のプロットは、^{ファクト}事実がすべてであるグラッドグラインド氏の娘で不幸な結婚をするルイーザ、犯罪者に転落する息子のトム、そして同じく不幸な結婚生活で不慮の死を遂げる職工のブラックプールが、織りなす不幸な人生物語である。功利主義的あり方を批判するこの小説の筋書きは、現代の読者にとってコールのデザイン改革とは何の関係もないよう見える。しかしながら、イギリスにおける芸術教育と功利主義の関係という文化的文脈で、コールのデザイン改革が登場した背景を考察すれば、ディケンズが功利主義批判をテーマとした小説の冒頭で、ヘンリー・コールを諷刺的に表象した意義を理解することができる。本章本節の脚注2で記したようにグレアム・スミスは、コールが監督した実用芸術局(the Department of Practical Art)をディケンズが「誤って功利主義的偏狭さの温床」("wrongly, as a hotbed of Utilitarian narrow-mindedness") (Smith 280)とみなしていたと指摘しているが、コールたちによるデザイン改革と功利主義は必ずしも互いに無縁ではなかった。デザイン改革と功利主義の関係を探るため、次の節でコールのデザイン改革誕生の文化史的文脈を探りたい。

2. ヘンリー・コールのデザイン改革と功利主義

コールが主導したデザイン改革は、何の議論もなかつたところに突然コールが持ち出した話ではない。実はデザイン改革は、コール登場以前から続くイギリス芸術教育改革の一環であった。ポール・A・C・スプロール(Paul A. C. Sroll)は論文「趣味の問題と商業の問題—1835年の芸術教育へのイギリス政府の介入」("Matters of Taste and Matters of Commerce: British Government Intervention in Art Education in 1835", 1994)で、「1835年の芸術と製品に関する特別小委員会の設立は、イギリスにおける芸術教育の発展と歴史にとり重要な節目となった」("The creation of the 1835 Select Committee on Arts and Manufactures and its subsequent report are significant milestones in the development and history of art education in Britain.") (Sroll 105)と述べ、この委員会こそが今日の英・米両国の芸術教育

の礎を築いたと主張する(Sproll 105)。スプロールによると、この委員会は「イギリス芸術教育への政府の介入が初めて記録として残る」("the first documented account of government intervention in British art education") (Sproll 106) 委員会で、後述するウィリアム・ユアート(William Ewart, 1798–1869)の下院における動議により設置された。その設置の目的は「芸術の知識とデザインの原理を、国民(特にイギリスで製造に携わる層)に普及させる最善の方法を探るため、そしてまた複数の芸術関連組織の構成・運営およびその効果について調べる」("to inquire into the best means of extending a knowledge of the Arts and the Principles of Design among the People (especially the Manufacturing Population) of the Country; also to inquire into the constitution, management and effects of Institutions connected with the Arts") ("Report from Select Committee on Arts and Manufactures: Together with the Minutes of Evidence, and Appendix." 376) ことであったことが、『英国下院議会文書』(House of Commons Parliamentary Papers)に収められた議事録で確認することができる。本論文第2章第2節で論じた『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』の「博覧会特別号」で、W・ブランチャード・ジェロルドが主張した、フランスにおける国家主導の芸術教育の成果は、この委員会設置の後押しとなった世論でもあった(Sproll 107)。

その当時、すでにプロフェッショナルなデザイナーの重要性を認識していたフランスの製造業界とは異なり、イギリスの製造業界ではその重要性がまだ認識されていなかった。1832年には、イギリス製造業の輸出が振るわない原因は、製品のデザインの質の低さであると睨んだサー・ロバート・ピール(Sir Robert Peel, 1788–1850)が、国立美術館のようなものを設立すべきだと提案する動きもあった(Sproll 107)。このように、委員会の設立に際して矢面に立たされたのは政府と産業界であったが、委員会の報告書によれば、デザインに無関心な消費者の存在を問題視した製造業者がいたことを、スプロールは指摘している。この製造業者はバーミンガムにある加工仕上げをおこなう会社の代表で、製品のデザインの善し悪しにかかわらず同じ値段で売れるという現状を指摘し、イギリスに欠けているのは優れたデザインを生み出す才能ではなく、デザインの正しい知識を得る機会なのだと述べたことに、スプロールは言及している(Sproll 107)。スプロールの分析結果が示す議論が、本論文第2章で筆者が論じたメディアで繰り返し強調されたロンドン万博開催意義や、ヘンリー・コール主宰の月刊機関誌『デザインと製品のための雑誌』で繰り返された主張と重なっていることは、コールのデザイン改革がこの時期の芸術教育に関する政府見解の枠内に収まっていることを明瞭に示すものである。

同時にスプロールは、趣味と階級に関する興味深い前提が、委員会の報告書に見られたことを指摘している。委員会議事録の分析によれば「委員会で証言した多くの人々は、趣味は『もっぱら高い階級の人たちのみ』に限定されるように思うと信じ」("Many believed that taste 'seems to be confined to the higher class alone almost'") (Sproll 109) ており、また急進的な改革も望んでいなかったため、「これまで以上にイギリスの労働者を芸術に触れさせたい」という要請に対しては、警戒心が強かった ("calls for greater accessibility to the fine arts by British working people were cautious") (Sproll 109)。警戒心の内容を明確に述べると、ここで生じた懸念は、「これまで以上に職人を芸術に触れさせると、彼らが社会的立場を見誤るのではないか」 ("encouragement for closer contact with the fine arts could induce artisans to lose sight of their place in society") (Sproll 109) という、社会動乱の可能性への懸念であつ

た。芸術("higher or fine arts")と工芸("useful arts")の区別には、それを享受する階級の区別も含まれていたのである。そのため委員会では「職人を対象とする教育プログラムは、焦点を製造業に関連したデザインに限定するべき」("any program for the artisan must narrow the students' focus on areas of design related to manufacture") (Sroll 109)であるという議論がおこなわれた。こうした懸念が存在したことを念頭におけば、高級芸術に触れる当然の権利を持つ貴族階級と、支配者層が高級芸術にあまり触れてほしくないと考えた労働者階級との間に存在し、文化的に見れば貴族階級と親和性が高く経済活動においては消費者として労働者階級との接点を持つことで、貴族階級と労働者階級の橋渡しができる中流階級は、デザイン改革の教化対象として政治的に見ても大変重要な存在だったといえる。

スプロールの分析に基づき、本論文第2章で論じたロンドン万博開催意義や万博での芸術(特に絵画)の排除と工芸の重視、およびヘンリー・コール創刊の月刊機関誌におけるデザイン性の重視を再考すると、コールのデザイン改革はイギリスにおける芸術教育と階級をめぐる伝統的な議論の枠内で発生した改革であることがより鮮明になる。しかし、なぜ国家の芸術教育への介入が、国会で議論され特別小委員会まで設立されたのかという疑問に答えるためには、ここで別の研究成果への言及が必要である。2013年に刊行されたマルカム・クイン(Malcolm Quinn)著『十九世紀英國における功利主義と美術学校』(*Utilitarianism and the Art School in Nineteenth-century Britain*)は、国家の芸術教育への介入について、功利主義がその背景にあることを論じた数少ない研究書であるため、ここではまずクインの議論を概観しながら、イギリスにおける芸術や趣味の理解および普及と、国家およびその経済との関係を歴史的に考察したい。

クインによると、芸術教育と経済学(potitical economy)とを結びつけるべきであるという最初の政府提案は、1735年から37年にかけてジョージ・バーカレイ議員(George Berkeley)により提出された。その後、功利主義の創始者であるジェレミー・ベンサム(Jeremy Bentham, 1748-1832)の影響力が高まるにつれ、芸術教育にもベンサムの思想の影響が及ぶようになった。クインの議論によれば、ベンサムは「政府は多数の利益を代表する政府となるために[……]常に介入すべきである」〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕("government should always intervene . . . to create a government of the interests of the many") (Quinn, *Utilitarianism* 14)と考えていた。そして1804年の時点では、芸術の普及に努める王立芸術アカデミーは『知識普及のための』四つの国立組織の一つ ("one of four national institutions 'for the propagation of knowledge'") (Quinn, *Utilitarianism* 15)として、政府の庇護のもとに置くべきであると考えていた。1835年の特別小委員会は、前述のように「イギリス芸術教育への政府の介入が初めて記録として残る」(Sroll 106)委員会であったが、芸術やそれを理解するための趣味も国家の介入対象であるという考え方自体は1835年以前に存在していた。

1835年の特別委員会の中心にいたのは、委員会の動議を起こしたウィリアム・ユアートとベンサム派のジョン・バウリング(John Bowring, 1792-1872)という二人の人物だった。『オックスフォード版英国人名辞典』によると、バウリングは政治家かつ外交官でありながら、ジェレミー・ベンサムが『ウェストミンスター評論』(Westminster Review)誌を創刊した折には、政治担当編集者に任命された人物である。辞典の項目記事には、ベン

サムは出版社に渡す原稿とお金をバウリングに託して、その腕に抱かれて亡くなったという、両者の親密さを示唆するエピソードが紹介されている(Stone)。1835 年の特別小委員会ではバウリングのようなベンサム派は、どの組織がしかるべき趣味の基準を国民に普及させるべきなのかを問い合わせる(Quinn, *Utilitarianism* 17)、運営資金が政府からのみならず貴族のパトロンからも出ていた王立芸術アカデミーは、こうした役割を果たす組織として適正なのが問われた。その結果、この新たな役割を果たす組織として、王立芸術アカデミーに代わる新たな組織の設立が必要であると考えられ、1837 年に「最初の官立芸術学校であるデザイン学校」("first publicly funded art school in England, the School of Design") (Quinn, *Utilitarianism* 4) が設置された。クインは、1852 年に新たな組織である実用芸術局を通してデザイン学校を自身の管理下に置いたコール ("Henry Cole took control of the School of Design through the new Department of Practical Art in 1852") (Quinn, *Utilitarianism* 5) が、「^{テイスト}公共の趣味という言説により、私的な快楽と公共の幸福との『結合』を標準化すること」("standardizing these 'conjunctions' between private pleasure and public welfare through a discourse on public taste") (Quinn, *Utilitarianism* 70) に努力を注いだと述べている。

十九世紀イギリスのデザインを論じた人物として、ヘンリー・コールよりも一般的に知名度の高いジョン・ラスキン(John Ruskin, 1819-1900)は、博物館のような展示形式で教育する、いわゆるヘンリー・コールの「『サウス・ケンジントン』・システム」("South Kensington" system) と、彼がレッドグレイヴたちと創設した「『全国民指導課程』」("National Course of Instruction") には反対だったと、クインはラスキンの書簡で使用されている表現を用いて論じている(Quinn, *Utilitarianism* 71)。クインは、ラスキンとコールの考え方の違いを、「流儀」("manners") と「規則」("rules") の違いであると簡潔に説明し(Quinn, *Utilitarianism* 71)、ラスキンが自ら編集したギリシャの哲学者クセノホン著『家政論—オイコノミクス』の序章で主張している考え方に基づいて、ラスキンとコールの見解の違いを以下のように論じている。

ラスキンが主張する高貴な職人は、支配するエリート層が全国民の家庭を啓蒙的に管理することで発展させることができる「流儀」の模範である。ところが、コールとレッドグレイヴによる、^{テイスト}趣味に関する恣意的強要された網羅的な「規則」は、主となるべき知性が、商業と資本という無秩序で政治力学的に不安定な分野から姿を消した証拠であり、結果として有機的な社会生活の道徳的秩序から美の法則が疎外されてしまうのだ。(Quinn, *Utilitarianism* 71-72)

From this point of view, Ruskin's noble workman is the exemplar of the 'manners' that could be developed through the enlightened management of the national household by a ruling elite, whereas Cole and Redgrave's arbitrarily imposed and all-embracing 'rules' of taste were evidence of the abdication of this master intelligence from the chaotic and politically unstable scene of commerce and capital, and the consequent alienation of the laws of beauty from the moral order of organic social life. (Quinn, *Utilitarianism* 71-72)

美と趣味、そしてそれらをどのように国民に教化するのかについて、さまざまな議論が

存在する時代にあって、クイン曰く「コールが抱えていた一番の問題は、功利を新たな美的範疇として確立すること無く、新たな芸術組織と趣味の一般教育の策定に対する学派的先入観と公衆の利益の構を、いかに埋めるかということだった」("The source of Cole's problem was how to close the gap between sectarian prejudice and public interest in the formulation of new institutions of art and a general education in taste, without establishing utility as a new aesthetic category.") (Quinn, *Utilitarianism* 74)。第5章で詳述するが、コールが抱えていた課題を具体的に説明すると、貴族階級の専売特許のように考えられていた芸術を労働者も理解できるのか、また芸術の理解に必要な趣味とはどういう能力なのか、それは貴族階級以外の階級に分類されうる人々も身につけることが出来る能力なのか、といった美や趣味の本質についての問い合わせに対する答えは思想的立場により異なっていたため、その問題に立ち入ることなく、広く国民を対象とした芸術教育を実施することで、しかるべき趣味を国民に普及させイギリスの国力を向上させるための方法を考えることであった。コールが功利という新たな美的範疇を確立もせず、かつ美や趣味の本質に関する問い合わせに踏み込まなかつたため、「デザイン改革の理論には、(装飾により物に反映された社会的特徴を表わす)『記号化された趣味』と(功利の美的表象である)『規則により体系化された趣味』との緊張関係が、未解決のまま存在していた」("There is an unresolved tension between 'coded taste' (disclosing the social character of objects through their decoration) and 'regulated taste' (aesthetic representations of utility) in the theories of design reform") (Quinn, *Utilitarianism* 73-74)とクインは説明する。そしてクインはコールが抱えていた問題に「対する一つの答えが、^{ティスト}公的な趣味(『^{ティスト}公的なプログラムへの組み込み』としての装飾)と私的な経験(個人の家庭の趣味を反映した装飾)とを分ける手段として、博覧会を使用することだった」("One answer was to use the exhibition as a means to divide public taste (decoration as 'public programming') from private experience (decoration as the reflection of the tastes of individual householders).") (Quinn, *Utilitarianism* 74)と論じている。コールのこの考え方に基づき、「^{ティスト}公的な趣味が、芸術、製造そして消費を正しく連動させるための『優先的言説』、1851年のロンドン万博が確立した優先事項」("[P]ublic taste is established as the 'priority' discourse through which art, manufacture and consumption can be correctly aligned, a priority that was established by the Great Exhibition of 1851. . .") (Quinn, *Utilitarianism* 86)となったのである。

このようにクインは、コールのデザイン改革の歴史的背景について、イギリス芸術教育とジェレミー・ベンサムの功利主義との関連性を紐解きながら、本論文第2章で展開したロンドン万博開催意義やコールの月刊機関誌に関する議論を支える資料を提供してくれると共に、『ハード・タイムズ』でディケンズの当てこすりの対象となつた、功利主義者としてのヘンリー・コールという見方を否定する議論も展開している。クインの議論によれば、「コールは」ディケンズが諷刺したような「功利主義に凝り固った人物ではなかつた」("Cole was not a utilitarian ideologue") (Quinn, *Utilitarianism* 84)。また、コールにとっての「芸術教育の『到達目標』」("the 'object of attainment' for art pedagogy") は、^{ティスト}よき趣味の「集団的理解」("collective understanding") (Quinn, *Utilitarianism* 87)と「『全国民の芸術教育』」〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕 ("the Art-education of the whole people") (Quinn, *Utilitarianism* 88)であり、「文化的卓越性」 ("cultural distinction") (Quinn,

Utilitarianism 87)ではなかったと、クインは論じる。コールのこの側面を強調するために、クインは、コールと長期にわたる装飾芸術に関する論争の末に、1855 年にデザイン学校の役職を辞したラルフ・ウォーナム(Ralph Wornum)という人物を引き合いに出す(Quinn, *Utilitarianism* 86–87)。ウォーナムが執筆し、コールとの論争の原因になったロンドン万博に関する分析『趣味のレッスンとしての博覧会』(*The Exhibition as a Lesson in Taste*, 1851)は、本論文第 2 章第 5 節で言及した、プロフェッショナルの芸術家の立場を促進する、高級芸術寄りの雑誌『芸術ジャーナル』に掲載された。クインは、この記事で執筆者のウォーナムが、エドモンド・バーク(Edmund Burke, 1729–97)の趣味に関する議論を引用しつつ持論を開いた文章を分析しながら、博覧会が達成すべき目標であるよき趣味は「『単なる空想による衝動』」("a mere impulse of the fancy") (Quinn, *Utilitarianism* 86)ではなく、「いくつかの概念の構造に関する原理を理性的に理解することから生まれる」("[T]aste derives from the rational understanding of principles of construction") (Quinn, *Utilitarianism* 87)と考えていたと述べる。そして、理性的訓練によってよき趣味が身につければ、「『イギリスの製造業者の物質的な繁栄だけではなく、社会基準そのものが上がる』」("not only add to their own material prosperity, but will also largely contribute to the elevation of a social standard") (Quinn, *Utilitarianism* 87)とウォーナムは考えていたと、クインはウォーナムの文章を引用しながら論じている。クインによれば、「ウォーナムが追求する美的価値と経済的価値の妥協は、コールが目指したものではなかった」("Wornum's compromise between aesthetic and economic value was not what Cole was after") (Quinn, *Utilitarianism* 87)。コールはアートやバウリング、ウォーナムよりもさらに先を行き、「芸術と経済学の統合」("a synthesis of art and economics") (Quinn, *Utilitarianism* 87)に代わる「商業社会における、美学と公的な倫理観の関係に関する新たな論題」("a new thesis on the relation of aesthetics and public ethics in commercial society") (Quinn, *Utilitarianism* 87)である「『公的な趣味』という完全に異なる言説を確立」("to establish 'public taste' as an entirely separate form of discourse") (Quinn, *Utilitarianism* 87)したのだと、コールを擁護している。

本章第 1 節の脚注 2 に引用したグレアム・スミスのディケンズ評でも、ディケンズのコールに関する見解は「誤って」("wrongly")いたと評されているが、デザイン改革の真っ只中で作家として活動していたディケンズには、デザイン改革の歴史的変遷と終焉を知っているクインと同様の分析をすることは不可能であつただろう。ディケンズは『ハード・タイムズ』で、当時の他の芸術教育改革者との細かな差異を意識しながらヘンリー・コールという個人を諷刺したというよりも、本章第 1 節で引用した K・J・フィールディングによる先行研究や、筆者による「～ねばならない」("must")という表現使用の分析で論じたように、国家が国民に一つのよき趣味という基準を上から押しつけようとするデザイン改革そのものに行き過ぎを感じ、やんわりと諷刺したのだと考える方が自然だろう。同時に、クインが引用したウォーナムの議論が示すように、ディケンズが『ハード・タイムズ』で用いた「空想」対「事実」という二項対立が、ディケンズ独自の考えではなく、エドモンド・バーク以来のさまざまな思想家や著述家たちが趣味という概念に関する議論で用いた伝統的な二項対立であることを示している。

ディケンズがデザイン改革を諷刺的に表象した著作物は、『ハード・タイムズ』だけではない。クインの分析にもあるように、ヘンリー・コールの開発した芸術教育方法、すな

わち博覧会や美術館、博物館という組織を国民に対する教育機関と位置づけ、「よき趣味」の普及を試みる手法は、先に言及したように、後にコールがヴィクトリア・アンド・アルバート美術館を設立したサウス・ケンジントンという場所にちなみ、サウス・ケンジントン・システムと呼ばれた。ディケンズはこのシステムを、『ハード・タイムズ』の連載に先駆け、この小説を連載していた掲載誌である『ハウスホールド・ワーズ』で諷刺の対象としていた。次の節ではこの小話について論じたい。

3. 「恐怖の館」で諷刺されたサウス・ケンジントン・システム

ディケンズが小説でデザイン改革そのものに言及したのは、『ハード・タイムズ』が最初である。しかしながら、ディケンズが監修する雑誌掲載の小話でなら、それ以前にもっと明瞭なデザイン改革の諷刺的表象が存在する。それはディケンズが主宰する雑誌『ハウスホールド・ワーズ』の1852年12月4日号に掲載された、「恐怖の館」("A House Full of Horrors")というたった六ページの諷刺小話である。この小話の分析にも当時の文化的背景の理解が必要であるため、まずは、この小話が刊行された時期のデザイン改革について詳述したい。

ロンドン万博を契機に、ヘンリー・コールが大々的に始めた「よき趣味」の教化というデザイン改革は、ロンドン万博閉会と共に終了したわけではなかった。コール主宰の月刊機関誌『デザインと製品のための雑誌』は1852年2月に廃刊となつたが、展示というスタイルを利用したデザイン改革運動をコールがやめることはなかった。コールはロンドン万博終了後に、万博の展示品の一部をモールバラ館へ移動させ、装飾製品博物館(Museum of Ornamental Manufactures)として展示し続ける。本章第1節(69)で言及した、ディケンズの『ハード・タイムズ』執筆メモに遺された「モールバラ館の理論」のモールバラ館とは、この博物館のことである。次の段落で詳述するが、1852年9月11日号『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』掲載の記事「装飾製品博物館」("Museum of Ornamental Manufactures.")で、「揺籃期の趣味の学校」("infant school of taste") (195)と称されるこの博物館は、まもなく装飾芸術博物館(Museum of Ornamental Art)と名を変え、やがてヴィクトリア・アンド・アルバート博物館へと発展する。ダイアン・マクラウド(Dianne Macleod)によるとコールは、当時労働者階級と頻繁に結びつけられた畜行や暴力という反社会的行為を予防、解決する手段として、博物館の可能性を固く信じていた(Macleod 57)。おそらく、国民の趣味の改善にも同様に、博物館が機能すると考えたのであろう。

上述の1852年9月11日号『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』掲載の記事「装飾製品博物館」によると、博物館の観客層として特に想定されていたのは学生と製造業者であったが、もちろんその他の一般国民も博物館を訪問することができた。この博物館ではロンドン万博と同じように、展示品が部門ごとに分類されていた。織物類、金属類、磁器、陶器類、ガラス類、家具類、その他の合計六つの部門では、「よき趣味」の原理に従っているとみなされる製品が、その説明と共に展示された。そして第七部門ともいるべき部門は「控えの間で訓戒として非難の言葉と共に展示された『装飾における誤った原理の事例』」〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕 ("a seventh group has been formed, of 'Examples of False Principles in Decoration,' and which are exposed *in terrorem* in an ante room, with the sentence of condemnation affixed to each.") ("Museum of Ornamental Manufactures."

195)で構成されていた。『タイムズ』紙は1852年9月6日号に掲載したこの博物館の訪問記「装飾芸術博物館」("Museum of Ornamental Art.")で、マダム・タッソーの「恐怖の部屋」(Chamber of Horrors)と呼ばれた、悪名高い殺人犯やフランス革命で犠牲となった著名人の頭部の蝋人形などが展示されていた部屋にならって、この部屋を「一種の『恐怖の部屋』」("a sort of 'chamber of horrors'")と評した("Museum of Ornamental Art." 4)。

装飾製品博物館では「^{テイスト}よき趣味」の原理を学ぶために、解説用のカタログを手にしながら部屋をめぐることができた。このカタログの解説を書いた人物は、コールと共に『デザインと製品のための雑誌』に携わっていたオーウェン・ジョーンズであった。K・J・フィールディングは本章第1節で引用した論文で、『ハード・タイムズ』の花柄カーペットに関する質疑応答と非常に似通った文章がカタログにあること、またそのカタログで解説されている「^{テイスト}よき趣味」の原理は広く一般的に議論されていたわけではなかったため、ディケンズは『ハード・タイムズ』の「三人目の紳士」が登場する場面のアイデアを、このカタログから得た可能性が非常に高いと指摘している(Fielding 274)^{*5}。クリストファー・フレイリング(Christopher Frayling)は、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館の起源として装飾芸術博物館を位置づけ説明した書籍『ヘンリー・コールと恐怖の部屋』(Henry Cole and the Chamber of Horrors, 2010)で、「チャールズ・ディケンズはこの展示を訪れたに違いないし、ディケンズは確かにカタログの解説も読み理解していた」("One visitor to the exhibition must indeed have been Charles Dickens, and he certainly read and digested the catalogue notes as well.") (Frayling 30)と述べている。その根拠として、ディケンズ主宰の『ハウスホールド・ワーズ』1852年12月4日号のトップ記事として一頁目に掲載された「恐怖の館」("A House Full of Horrors")をあげる。「恐怖の館」というタイトルは前述のタイムズ紙の記事で評された「一種の『恐怖の部屋』」という表現をもじっていると推測される。「恐怖の館」の書き手はヘンリー・モーリー(Henry Morley, 1822-94)である。モーリーは大学教育を受けた後、『ハウスホールド・ワーズ』と『オール・ザ・イヤー・ラウンド』(All the Year Round)というディケンズ創刊の雑誌寄稿者を務め、『エグザミナー』(Examiner)誌の編集長を経て、のちにロンドン大学へと発展するキングズ・カレッジやユ

*5 フィールディングはこの論文で、ジョーンズが執筆したカタログから引用しつつ、筆者が本章第3節で言及した自説を述べている。フィールディングは参考資料として 'Observations by Owen Jones Esq.', Appendix v (E), 'Catalogue of Articles in the Museum of Manufacture, chiefly purchased from the Exhibition of 1851', First Report of the Department of Practical Art (London, 1853)を上げているが、出版年とタイトルからこれは後年に刊行された報告書に付属した版で、カタログそのものではないと思われる。ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館に併設された国立芸術図書館(National Art Library)には、もともとのカタログが保管されており、そのタイトルは *A Catalogue of the Articles of Ornamental Art in the Museum of the Department: For the Use of Students and Manufacturers, and the Consultation of the Public.*である。保管されている資料は1852年出版の第三版であることから、これが小説「恐怖の館」の登場人物が言及しているカタログと思われる。このカタログは現在電子版として電子図書館 The Internet Archive (<https://archive.org/details/S0022611>)で無料公開されている。

ニバーシティ・カレッジで英語英文学の教授を務めた。『ハウスホールド・ワーズ』に携わるようになったきっかけは、モーリーが書いた衛生と健康についての記事で、それを気に入ったディケンズが寄稿者として招いた。モーリーの主な仕事は「自分で選んだ主題や、ディケンズが議論してほしいと考える事柄について記事を書くこと」("to write for the periodical on subjects of his own choosing and on matters that Dickens wanted discussed") ("Morley, Henry." 371) だった。また、ディケンズはモーリーをスタッフとして高く評価していた ("Morley, Henry." 371) ということだから、小説「恐怖の館」の内容もディケンズは承知していたと考えてよいだろう。

ここで「恐怖の館」の内容をかいづまんでみたい。小説の主人公で会計士のクランペット氏(Mr. Crumpet)は、自分の服装や自宅の内装に自信を持っていたが、五週間前にモールバラ館の「恐怖の部屋」("a Chamber of Horrors")に出かけて以来気分が落ち込んでいる。というのも、^{テイスト}趣味がよいと自信を持っていた自分の服のデザインや自宅の内装や家具が、^{テイスト}趣味の悪いデザイン例であることをモールバラ館で学んでしまったからである。カタログを片手に「恐怖の部屋」を回ったクランペット氏は、「自分の家がおぞましさだらけ」("my whole house is full of horrors") ("A House Full of Horrors" 265) であることに気づく。「自分が座る椅子だけでなく目に入る椅子という椅子は、ぞつとする形のもので埋め尽くされており、いやしくも座るという行為をとるならその上に座らなければならない」("My chair, and every chair I see, is occupied by ghastly shapes, upon which I must sit if I would sit at all") (265)。「自宅の居間の壁紙には、橋やパゴダに加え地上の楽園にいる四種の鳥が描かれている」("The paper in my parlour contains four kinds of bird of paradise, besides bridges and pagodas") (266) が、それらはまさに悪趣味の代表例とされていた。また「自分のズボンと同じ柄が、そこでおぞましいものとして壁に掛けられているのを見たため恥ずかしくなった」("I was ashamed of the pattern of my own trousers, for I saw a piece of them hung up there as a horror.") (266)。

クランペット氏には、五週間前まで大変趣味がよいと思っていた顧客であり友人であるマーティン・フリッピー氏(Mr. Martin Fripp)という新婚の裕福な青年がいる。この青年が、新居の室内装飾についてクランペット氏に意見をもらいたいという理由で、クランペット夫妻とその娘を自宅に招待する。クランペット氏がフリッピー氏の自宅を訪ねてみると、案の定そこはもう一つの「恐怖の部屋」となっていた。^{テイスト}そこでクランペット氏は、モールバラ館の「恐怖の部屋」で学習した「装飾における趣味の正しい原理」("Correct Principles of Taste in Decoration") (268) を、全員に講釈し始める。クランペット氏の講釈によれば「生地の装飾は衣服用、家具用を問わず、ウールであれシルクであれ、また木材や金属、ガラスを使ったものであれ素材は何でもよいが、何よりもまずその物の用途にぴったり合っていかなければならない」("The ornament of fabrics, whether for clothing or for furniture; whether in wool, silk, wood, metal, glass, or what you please, should in the first place be closely fitted to the uses of the thing.") (267)。そして、原則として「壁紙の柄は平面的でなければならないし、花、花綱、渦巻き模様、どのような種類の線であれ、影をつけて立体的に描いてはならない」("a fixed law for all wall papers, that the pattern upon them should be treated in a flat way, and that no flower, festoon, scroll, or line of any kind should be represented as projecting, by the introduction of a shadow.") (269)。カーペットにも同じ原則

が適用されるべきである。というのは、カーペットには「椅子やテーブル、その上に立つ人の背景という特徴」("its character of background to the chairs and tables, and the people who stand over it") (269) があるからである。

クランペット氏はこうして必死に講釈を垂れ、フリッピー氏の新居の室内装飾がいかに「装飾における趣味の正しい原理」(テイスト)に即していないかを説明し、ぜひ「恐怖の部屋」を訪問して「装飾における趣味の正しい原理」(テイスト)を学習するようにと勧める。しかしながらクランペット氏の長女のポリーは、「今パパと家具について議論しても、何の役にも立たないわ」("It's of no use," said Polly, 'to discuss furniture now with Papa.') (269) とつれない。誰にも相手にされないクランペット氏への最後のとどめは、フリッピー氏宅で出された底に蝶の模様が描かれたティーカップだった。フリッピー氏宅の食事で出されたお茶を飲み干したところ、カップの底に描かれていた蝶が現れたのである。クランペット氏は半ば気絶するような状態で、辻馬車で帰宅する。このようなクランペット氏に対しフリッピー氏は次のように応える。

クランペットさん、あなたはためになる見解を学んでいらしたけれど、あまりにも熱心に呑み込んだせいで喉が詰まっているようですよ。私はあなたが行ったところに出向いて、あなたが学んだことを学んできますよ。でも、あなたみたいに、何でもかんでも真に受けて、悪夢に悩みはしませんよ。[……]デザインの眞の原理についての正確な知識は今、製造業者だけではなく一般国民にも求められています。実用芸術局とペルメル街の博物館〔著者註：装飾製品博物館のこと〕と連動したデザイン学校のおかげで、間違いなく今後デザインは大いによくなっていくと思います。それに、あなたが話してくれた勉強になるカタログを見ながらめぐるという恐怖の部屋もいいと思いますよ。でも、いいですか、クランペットさん、だからと言って私は、あなたみたいにショックを受けて発作を起こしたりはしませんよ。蓼食う虫も好き好きというし、装飾品を選ぶ際の方針については、漠然としたものでさえ定着するのにまだ何年もかかるでしょう。私たちの世代ではまだまだ無理で、せいぜい私たちの子供の世代になってからでしょう。それまでは、格子柄のズボンや不格好な壁紙よりもお粗末な日常生活の光景に耐えながら、愉快に生活しなくちゃいけないのでですよ。("A House Full of Horrors" 270)

My dear Crumpet, you have picked up some wholesome views, but you have swallowed them too eagerly, and choked yourself. I shall go where you have been, and take the lessons you have taken; but I shall not bolt them in a lump as you have done, and get a nightmare for my trouble; . . . A little precise knowledge of some true principles of design is wanted just now, quite as much by manufacturers as by the public. The schools of design connected with that department of Practical Art and its Museum in Pall Mall [The Museum of Ornamental Manufacturers] will lead, I have no doubt, to great improvement hereafter; and I much like the idea of the Chamber of Horrors that you speak of, backed, as it is, by an instructive catalogue. But, trust me, Crumpet, I shall not get myself, as you have done, into a state of mental apoplexy. We say in this country that there's no accounting for tastes, and

it will be many years before mere abstract principles of choice in ornament can become familiar—I will not say to us, but to our children. In the meantime we must live happily in the endurance of worse daily sights than check trousers and clumsy paper-hangings. ("A House Full of Horrors" 270)

このように「恐怖の館」という小話では、「恐怖の部屋」で「装飾における^{テイスト}趣味の正しい原理」を学んだことでパニックを起こしてしまうクランペット氏と、「^{テイスト}よき趣味」の定着にはまだまだ時間がかかるだろうから、慌ててそれに適応しなくともよいと冷静に「^{テイスト}よき趣味」の教化に対応する友人のフリッピー氏が、諷刺的トーンで面白おかしく対比的に描かれている。

クランペット氏の講釈内容は、先述したように、ディケンズが『ハード・タイムズ』執筆に際してメモに書きとめた「モールバラ館の理論」(Marlborough House Doctrine)であるため、「三人目の紳士」のエピソードと小話「恐怖の館」はともに同じテーマを取り上げているといえる。しかしながら『ハード・タイムズ』の「三人目の紳士」が説教する場面は、家庭の居間ではなく学校という設定のために「教化」の要素が強調され、「恐怖の館」から読み取れる喜劇的トーンは姿をひそめている。『ハード・タイムズ』の冒頭で描かれる「三人目の紳士」と子供たちとの質疑応答が続く場面を、この小話と併せて検討すると、小説の分析だけでは不鮮明であった「事実」強調の背後に存在する空想の否定という要素が、「三人目の紳士」の主張には存在することが明瞭になるだろう。この小話では、サウス・ケンジントン・システムによるデザイン改革が批判されているにすぎないが、『ハード・タイムズ』冒頭の学校の場面では、絵を描くという空想を必要とする行為とすでにデザイン済みの壁紙を張るという行為とが、さりげなく対比されているからである。

当時の『ハード・タイムズ』の読者たちは、おそらく日常生活で、「恐怖の館」の小話に登場するクランペット氏やフリッピー氏と同じような状況におちいりていただろう。ディケンズが『ハード・タイムズ』の冒頭に導入したデザイン改革の諷刺は、空想を喚起するような立体的な模様ではなく、数理的な事実からなる幾何学模様を室内装飾のデザインとして推奨するという新たなデザインの原理に対する諷刺であった。紅茶碗の底に現われた蝶の絵を見て卒倒しそうになったするクランペット氏を笑うことが出来た読者なら、『ハード・タイムズ』の冒頭に挿入された「三人目の紳士」とシシーたちの会話に、空想の重要性という抽象的なメッセージが反映されていることに気づけたはずである。本章第1節の冒頭でも論じたように、デザイン改革が教化を試みた「^{テイスト}よき趣味」について、ディケンズは、デザイン理論以外の原則は認めず、空想によるデザインの多様性を認めない姿勢を、グレアム・スミスのいう「功利主義の偏狭さの温床」^{*6}とみなし、当てこすったのだと考えられる。

小話「恐怖の館」の結末に書かれた、「^{テイスト}よき趣味」の定着には時間がかかるだろうというフリッピー氏の予言は、見事に当たることになる。アイルランドで1870年3月に刊行された『ダブリン大学評論』(Dublin University Magazine)誌に「趣味について」("On Taste")

*6 本章の脚注2を参照のこと。

という記事が掲載されている。それによると「この国〔筆者註：当時のダブリンは英國の支配下にあったので、英國のこと〕の人々の趣味は過去二十年間でよくなつた」("We see that the tastes of the people of this country have improved during the last twenty years") (355)。モールバラ館の理論はしっかりと定着しており、「概してカーペットに最適なのは規則的な幾何学模様で、踏んでも自然に見える柄であるべきである。カーペットに花、木々、鳥または動物を描くのは間違いである。というのは、その上を歩くことはないからである。[・・・・・]ときに絵画または風景を描いたカーペットがあるが、あれも間違いである」("As a rule, a formal geometrical pattern is best for a carpet, it should be something which does not appear unnatural to tread upon. It is a mistake to put flowers, trees, or figures of birds or animals into a carpet, for we do not walk on such things: . . . Sometimes a carpet is made to represent a picture or landscape, which is also a mistake") (359)と、『ハード・タイムズ』で使用された表現と酷似した表現で「^{テイスト}よき趣味」の原理が詳述されている。『ハード・タイムズ』や「恐怖の館」で繰り返し言及された「^{テイスト}よき趣味」の原理が、ほぼ同一の表現で約二十年後にも繰り返されているところを見ると、ディケンズも使用したこの表現は「^{テイスト}よき趣味」の原理を説明するある種のクリシェとしてイギリス文化に根付いたと思われる。こうしてコールたちが発展させた「^{テイスト}よき趣味」というデザイン理論とそれによる改革は、『ハード・タイムズ』や「恐怖の館」などのフィクションによって諷刺されたものの、約二十年の歳月を経て社会に定着し、第4章で詳述するように、ヴィクトリア朝後期における室内装飾文化的な隆盛につながる。

ここまで見てきたように、ディケンズが生きていた19世紀半ばのイギリスでは、室内装飾や家具についてのさまざまな言説があふれていたわけだが、実際の生活でディケンズはどのような室内装飾に囲まれていたのだろうか。次の節では、ディケンズが生み出した虚構の世界からディケンズの実生活に視点を移し、ディケンズの書簡や伝記に現れたディケンズ自身の家具に対する関心について検討したい。

4. 書簡と伝記に反映されたディケンズの室内装飾への関心

2011年に出版されたクレア・トマリン(Claire Tomalin)の『チャールズ・ディケンズ伝』(Charles Dickens: A Life)には、書き物机の前でポーズをとる晩年のディケンズの写真が掲載されている。トマリンは、ディケンズの妻や友人宛ての書簡の分析を通して、ディケンズがホテルでも家具の並べ替えをしたというエピソードに言及しつつ、身の回りの整理整顿に偏執的といってよいほどこだわっていたことを指摘している(Tomalin xlvi)。またディケンズの幼少期、金使いの荒い父親がマーシャルシー債務者監獄に収容されていたころ、ディケンズは自宅での学校運営に失敗した母親の依頼で、ハムステッド・ロードの質屋に書籍や家具を売りに行っている。こうしたつらい経験がディケンズの心に刻印され、がらんとした部屋での暮らしのイメージが作品の中で多用されることにつながったと、トマリンは指摘している(Tomalin 23)。

このような子供時代の辛い経験の反動なのだろうか。成人したディケンズは、キャサリン・ホガース(Catherine Hogarth, 1815-79)と結婚して家を構えるとき、客間には紫檀の家具を、食堂にはマホガニーの家具を注文し(Tomalin 64)、長男が誕生したときにはキャサリンの妹のメアリーと一緒に、一日かけて中古家具の店を歩き回り、寝室用のテーブルを

購入しキャサリンに贈っている(Tomalin 73)。こうしたエピソードから推察できるように、ディケンズの人生の節目を飾るものとして、家具は大きな意味を持っていた。1839年に三番目の子供であるケイティ(Katey)が誕生した後、ディケンズはデヴォンシャー・テラス一番地に引っ越しした。この引っ越しで家のしつらえを考えたのは、やはり大黒柱であったディケンズだった。トマリンによればディケンズは「マホガニー材の扉、本棚、マントルピースを部屋につけ、壁面には大鏡を取り付け、厚手のカーペットを敷き、窓にはすべて白いスプリング式ローラー・ブラインドを取り付けた。当時入手可能な最上の設備を浴室に設けた。五枚の延長天板がついた食卓が円柱のある食堂のために特注され、革張りの椅子は十二脚置かれた。図書室が彼の書斎となり、図書室につけられたフランス窓から庭に降りる石段に出ることができた」("installing mahogany doors, bookshelves, mantelpieces, great mirrors on the walls, thick carpets, white spring roller-blinds at every window, and the best available bathroom fittings. A dining table with five additional leaves was specially made for the columned dining room, and twelve leather chairs. The library became his study, its French windows opening on to a flight of steps down to the garden.") (Tomalin 107)と、ディケンズが室内装飾にこだわったことに言及している。

1851年のロンドン万博閉幕頃、ディケンズはタヴィストック・スクウェア(Tavistock Square)に購入したタヴィストック・ハウス(Tavistock House)の内装をやり替えていた。ちょうど『荒涼館』のアイデアが頭に浮かんでいたころで、内装工事が思うように進まずディケンズが頭を悩ませている様子は、書簡でも頻繁に言及されている⁷。家探しを手伝ってくれた義弟のヘンリー・オースティン(Henry Austin)宛てた、1851年9月25日付の書簡の中でディケンズは、新居の応接間の扉をガラスの扉にするべきか、それとも扉は扉にして姿見を注文するべきかという、実に細かい内装の悩みについて意見を求めている。翌26日付同人宛の手紙では、姿見を注文することにして、扉は普通の扉にすることにしたと述べている(Dickens, *Letters* 6: 493–94)ほどだから、のことによほど悩んでいたのだろう。

ディケンズが頭を悩ませていたのは、扉やガラス、姿見だけではない。衛生にも大いに関心を寄せていたディケンズは、やはり義弟オースティン宛てた1851年10月14日付の書簡の中で、自分が望む、浴槽やお湯の温度を下げないための浴室のカーテンを、手書きで説明している(Dickens, *Letters* 6: 519–21)。ディケンズの書簡に目をやると、『荒涼館』の細かな住環境に関する設定が、『荒涼館』執筆時のディケンズの自宅の内装に向けられた関心と共に通していることに気づく。書簡に残されたこのエピソードは、『荒涼館』に登場するジャーンダイス氏の寝室横の小部屋に設置された、冷水浴用の浴槽("his cold-bath gaping for him in a smaller room adjoining") (BH 62–63)を思い出させ、作家としても私人としても、住居内のさまざまなしつらえにディケンズが関心を払っていたことをうかがわせる。

* 7 Nicola Bradbury 編のペンギン版の *Bleak House* では、この事実は Mrs Jellyby の家の描写につけた註(1017 頁)の中で指摘されている。また次の本章第5節で言及するロバート・トレイシー(Robert Tracy)も論文中で指摘していることからもわかるように、これは有名なエピソードである。

ところで、本章第1節で引用した1850年12月28日付けの『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』に掲載された、オーウェン・ジョーンズによる講演の報告記事の内容を思い出すと、ディケンズの自宅のしつらえや室内装飾への非常に強い関心から、ディケンズは室内装飾の流行に敏感で、デザイン改革を諷刺しつつも影響を受けていた可能性が浮かび上がる。本章第1節でも詳述したように、この講演でジョーンズは漆喰の白い壁を否定し、その原因をイギリス人が内装を室内装飾業者に委ねることに見いだした。ディケンズが自宅の新装にここまで頭を悩ませる理由は定かではないが、このような講演内容が流布していたのであれば、ディケンズが自宅の内装は自分で手がけようと考えたとしてもおかしくはない。

デザイン改革で議論された室内装飾の色彩についても、ディケンズの自宅に話題となつた室内装飾の色彩への関心の痕跡を見つけることができる。『チャールズ・ディケンズ書簡集』(The Letters of Charles Dickens)所収のディケンズの書簡につけられた注釈によると、タヴィストック・ハウスの前所有者の、画家でディケンズの友人であったフランク・ストーン(Frank Stone, 1800–59)の息子マーカス・ストーン(Marcus Stone, 1840–1921)は後年、結局出版には至らなかつた自分の自伝で、ディケンズ一家が新居に落ち着いた後になる1852年初め頃のタヴィストック・ハウスの内装について、次のように回想している。

タヴィストック・ハウスはすっかり見違えていた。汚く荒涼とし崩れかかった大邸宅は、今や完全に修復されていた。[……]家具もすっかり新しくなり、父(フランク・ストーン、タヴィストック・ハウスの前所有者)の仕事場は、今では緑のダマスク織が目につく応接間になっている。ここは二階の奥にある部屋で庭を見下ろすことができ、同じ二階の通りに面した側の部屋は、ディケンズの書斎であるが、応接間につながる扉は見せかけの本棚で隠されていた。(Dickens, *Letters* 6: 481n2)

It was an almost unrecognisable Tavistock House. The dirty, dismal, dilapidated mansion was now in a perfect condition of restoration. . . . There was much new furnishing, my father's [Frank Stone, the ex-owner of Tavistock House] studio had become a green damask drawing room. This was on the first floor at the back looking on the garden, the front room on the same floor was his study or library in which a door of communication with the drawing room was masked by a sham set of book shelves . . . (Dickens, *Letters* 6: 481n2)

この引用で着目したい点は「緑のダマスク織が目につく応接間」("a green damask drawing room")である。緑は『荒涼館』のエイダとエスターの居間("Our [Ada's and Esther's] sitting-room was green") (BH 63)の色でもあり、これもディケンズの自宅の内装と荒涼館の内装との類似点となっている。

しかしそれ以上に興味深い点として、緑が、1830年代初期に実施されたバッキンガム宮殿改裝で誕生した、応接間の壁紙の色であったことを挙げたい。ロイヤル・コレクション・トラスト(Royal Collection Trust)には、この時期のバッキンガム宮殿の内装を描いた

水彩画『バッキンガム宮殿の緑の応接間 1843 年署名』(The Green Drawing Room, Buckingham Palace signed 1843) が遺されている。ロイヤル・コレクション・トラストの HP^{*8}によると、壁は薄緑色で緑色の掛け布が窓際にかかり、絨毯も緑色という緑の応接間の内装は、水彩画家のダグラス・モリソン(Douglas Morison, 1814–47) が 1843 年に描いた水彩画として遺されている。この絵を発注したのはヴィクトリア女王とアルバート公で、女王夫妻は当時流行していた室内を描いた水彩画の蒐集に熱心だった。バッキンガム宮殿を描いたモリソンによる水彩画は、一枚を除いてすべて 1844 年の旧水彩画協会年次展覧会(the Old Watercolour Society annual exhibition) で披露された。緑の応接間(The Green Drawing Room) はバッキンガム宮殿のみならず、ヴィクトリア女王の治世の間ウィンザー城にもあったことが、同じくロイヤル・コレクション・トラストに保管されているリソグラフ画によりわかる^{*9}。このリソグラフは 1848 年にジョゼフ・ナッシュ(Joseph Nash, 1809–78) が描いた水彩画に基づいており、バッキンガム宮殿の緑の内装が話題となつた時期から約七年後に、ディケンズが新居タヴィストック・ハウスの応接間の内装と同じ緑色にしたことは、注目に値する。

バッキンガム宮殿とウィンザー城の内装を描いた水彩画の展覧会の模様は、ウィリアム・メイクピース・サッカレー(William Makepeace Thackeray, 1811–63) の諷刺エッセイからうかがい知ることが出来る。サッカレーは、マイケル・アンジェロ・ティトマーシュ(Michael Angelo Titmarsh) というペンネームで執筆し、『フレイザーズ・マガジン』(Fraser's Magazine) 誌 1844 年 6 月号に掲載された「5 月の飛び回り——もしくはティトマーシュの画廊訪問記」("May Gambols; or, Titmarsh in the Picture Galleries.") で、この展覧会に展示されたバッキンガム宮殿の内装の水彩画について、次のように書き残している。

この手のデザインで断然素晴らしいのは、ダグラス・モリソン氏の素晴らしい腕前による、ウィンザー城とバッキンガム宮殿の本物そっくりの綿密な内装スケッチである。バッキンガム宮殿には肖像画がずらりと並び、ろうそくのついたシャンデリアがある大食堂がある。この部屋の暖炉には、中国製の安びか物が飾られている。ディナー・テーブルには、ナプキンが司教たちが被るミトラ(司教冠)のように見える形に折った状態で置かれ、水用の丸いグラス、シェリー用グラス、シャンパン用グラスがすべてこの雑誌の二頁分ほどのスペースにきちんと並べられて、テーブルセッティングが済んでいる。ウィンザー城には女王の部屋、女王のピアノ、女王が使う国王の書き物机、やんごとなき書類が保管されていると思われる分類棚のついたライティング・ビューローが一台がある。これらの家具の絵はすべて、美術品愛

*8 この段落に引用した水彩画と解説については下記のサイトを参照のこと。
The Green Drawing Room, Buckingham Palace signed 1843 Royal Collection Trust,
<https://www.rct.uk/collection/919899/the-green-drawing-room-buckingham-palace>.

*9 ウィンザー城にあった緑の応接間については下記のサイトを参照のこと。
The Green Drawing Room, RCIN817132 1848 Royal Collection Trust,
<https://www.rct.uk/collection/themes/trails/furnishing-windsor-castle/the-green-drawing-room-hand-coloured-lithograph>.

好家の興味を引くものであり非常に精巧で気が利いているが、同時に醜くもある。こうした装飾は、来たるべき時代において室内装飾業者にとって避けるべき規範となるだろう。(Thackeray 714-15)

By far the best designs of this kind are the Windsor and Buckingham Palace sketches of Mr. Douglas Morison, executed with curious fidelity and skill. There is the dining-hall in Buckingham Palace, with all the portraits, all the candles in all the chandeliers; the China gimbicks over the mantelpiece, the dinner-table set out, the napkins folded mitrewise, the round water-glasses, the sherry-glasses, the champagne ditto, and all in a space not so big as two pages of this Magazine. There is the Queen's own chamber at Windsor, Her Majesty's piano, her Royal writing-table, an escritoire with pigeon-holes, where the august papers are probably kept; and very curious, clever, and ugly all these pictures of furniture are too, and will be a model for the avoidance of upholsterers in coming ages. (Thackeray 714-15)

バッキンガム宮殿の改装という文化的背景と、それを話題にしたサッカレーの諷刺エッセイを併せて考察すると、ディケンズのライバルとしばしば称されるサッカレーが、「来たるべき時代において室内装飾業者が避けるべき規範」("a model for the avoidance of upholsterers in coming ages")と諷刺した、バッキンガム宮殿の内装をまねたかのように思える内装を、ディケンズが自宅の内装として自ら選んだ可能性がある。この可能性はあくまで推理の域を出ない考察であるが、ディケンズの選んだ緑という色が 1840 年代後半に話題となっていたことは事実である。

部屋の内装の他に調度品選びという作業の重要性も、ディケンズの人生を記録した書簡から読み取ることができる。先ほど言及した、義弟ヘンリー・オースティン宛てた 1851 年 9 月 26 日の書簡で、タヴィストック・ハウスにおける一連の調度品選びの作業について、ディケンズは次のようにその決意を示している。

必要となるだろう家具や調度品については、新調する家具はすべて見積もりが済んだと思う。そしてただちに備え付けてもらうように手配もした。額はびっくりするようなものになった——が、生涯付き合うことになるだろう（と願っている）から、完結させておくのが適切だろう。(Dickens, *Letters* 6: 494)

I think I have now estimated every new thing in the way of furniture and fitting that will be wanted,— and furthermore arranged for its being forthwith provided. The figures are rather stunning,— but it is a life business (I hope) and ought to be complete. (Dickens, *Letters* 6: 494)

この記述によれば、当時家具はまだ一生を共にする家財であり、購入前にしっかりと検討を必要とする行為であったことが明瞭である。家具はまだ非常に高価なもので、経済的に困窮したり逆に裕福になったりなどの家計上の変化が生じない限り、人生で何度も買

い替えるものではなかった。その上、一家の懐を管理していたのは大黒柱である家長であったため、財産所有権を持つ男性が室内装飾品を見繕い決定するのも当たり前のことであった。ロンドン万博の展示品としてサンドボイズ夫人や娘の関心を集めた家具類は、実のところ、女性たちが自分の好みだけで選べるものではなかった。しかしながら、まさにそのために、中流階級の人々にとって室内装飾品は、一家の経済状況や社会的地位を誇示する記号として重要な役割を果たしたのである。

ここまで詳述してきたように、ディケンズは内装を室内装飾業者に委ねるべきではないというジョーンズの指摘を取り入れたかのように、新居の内装に頭を悩ませたり、話題となったバッキンガム宮殿の応接間の内装を真似たかのような応接間をしつらえたり、室内装飾にかなりの関心を持っていた。とはいえ、ディケンズの室内装飾に対する関心は、ロンドン万博を契機とした関心ではないことにここで触れておきたい。ロンドン万博以前にディケンズは、ユレイニア・コテッジという「墮ちた女性」のための更生施設設立に関わり、1846年から47年にかけてプロジェクトの中心人物であるアンジェラ・バーデット・クーツ(Angela Burdett Coutts, 1814-1906)に書簡を書き送っている。その書簡からコテッジ設立にあたって、ディケンズが立地や室内装飾の選択に大いに口を挟んでいたことをうかがい知ることができる。特に施設オープン間近の1847年11月3日付のクーツ宛ての書簡には、多くのエピソードが残されている。例えば、施設内で着用する服装だけではなく、リビングルームの室内装飾品として十七世紀の説教集からの文章を書いた碑銘をディケンズが選んだことや、秩序、時間厳守、機嫌よくいることの利点に言及した碑銘をディケンズ自身が書いたこと、また、各寝室には互いに愛情を持ち和解することなしに寝ついてはいけないという教えを記した碑銘をつけたこと(Dickens, *Letters* 5: 185-86)^{*10}である。これら複数のエピソードは、ディケンズが自身の日々の生活において室内装飾に高い関心を抱いていたことを示している。

ディケンズのガラスという新素材に対する関心も、ガラスがロンドン万博会場となった水晶宮の建材だったことに象徴されるように、室内装飾品の素材として1851年当時注目を集めていることを思えば納得がいくだろう。イギリス国内の貧困問題を始め「国内に正さなければならぬことが非常に多くある状態だったので、ディケンズはロンドン万博を『進歩』の証拠として是認しつつも、ロンドン万博が表象する物質面での誇示は明らかに嫌っていた」("With so much wrong in the country, he obviously disliked the material boasting

* 10 書簡には次のように書かれている。 "In their living room I have put up two little inscriptions selected from the sermons of Jeremy Taylor and Barrow³ – both very simple and beautiful in themselves, and remarkably appropriate (as I hope you will think) to the purpose. Also a little inscription of my own, referring to the advantages of order, punctuality, and good temper; and another setting forth the Saviour's exposition of our duty towards God, and our duty towards our neighbour. In each bedroom is another Inscription, admonishing them against every lying down to rest, without being affectionate and reconciled among themselves." この書簡につけた脚注3として"Isaac Barrow; and Jeremy Taylor, 17th century divines; *Beauties of Jeremy Taylor* was in the Gad's Hill library at CD's death."という説明で、この十七世紀の説教集がディケンズの蔵書に含まれていたことが記されている。

that the Exhibition represented, while nevertheless approving of it as evidence of 'progress'." (Dickens, *Letters* 6: xii)。そのため万博会場を数回しか訪問しなかったディケンズさえ、万博の目玉展示品であったガラス製の噴水を記憶していたことを、友人のリチャード・ワトソン夫人(The Hon. Mrs Richard Watson)に宛てた 1851 年 7 月 11 日の書簡で伝えている (Dickens, *Letters* 6: 428)。この書簡では、ロンドン万博の展示品に対するディケンズの印象が、次のように述べられている。

「万国博覧会に何もなかった」と言っているのではありません。その逆であります。私はたった二回訪問しただけです。ともかく展示品が多すぎて目がクラクラしました。会場を見て自然と恐怖を覚えましたし、多くの光景が一つに混じり合ってもその恐怖は消えませんでした。あの噴水——そしてアマゾネスの像だったでしょうか——以外に何を見たのかはっきりとしません。嘘をつかなければいけないのは嫌なのですが、「あなた、あれ見ました?」と聞かれたら、「ええ」と答えることになります。だってそう答えなければ、質問した人は決まってその「あれ」を説明しますからね。そして、それ自体がもう耐えられないのです。(Dickens, *Letters* 6: 428-29)

I don't say "there's nothing in it [the Exhibition]" — there's too much. I have only been twice. So many things bewildered me. I have a natural horror of sights, and the fusion of so many sights in one has not decreased it. I am not sure that I have seen anything but the Fountain³ — and perhaps the Amazon.¹ It is a dreadful thing to be obliged to be false, but when anybody says "have you seen —?" I say "Yes," because if I don't, I know he'll explain it — and I can't bear that. (Dickens, *Letters* 6: 428-29)

この書簡につけられた註によれば、ディケンズの記憶に残った噴水は、メイヒューの『1851 年一「楽しむ」ためとロンドン万博を見るために、ロンドンにやってきたサンドボイズ夫妻とその家族の冒險物語』に登場した、サンドボイズ夫人がロンドン万博会場で見学したいと望んだガラスの噴水のことである (Dickens, *Letters* 6: 428)。そしてもう一つ記されている「アマゾネスの像」とは、馬上のアマゾネスがヒョウを殺害しようする場面をとらえたオーガスト・キス (August Kiss) の彫刻である (Dickens, *Letters* 6: 429)。まるで「恐怖の館」で展示品に圧倒されたクランペット氏のように、水晶宮で展示品に圧倒されるディケンズを生々しく伝えている点で、この書簡は興味深い。この書簡から約二週間後の 1851 年 7 月 27 日、今度は当時『ハウスホールド・ワーズ』の副編集長だった W・H・ウィルズ (W. H. Wills, 1810-80) に宛ても、ディケンズは「ロンドン万博に対して、ぼんやりとした説明できない類いの本能的な反感を常に抱いています」 ("I have always had an instinctive feeling against the Exhibition, of a faint, inexplicable sort.") (Dickens, *Letters* 6: 448) と書いている。もっとも先にも述べたように、ディケンズは、博覧会が持つ進歩の証拠という意味合いは是認していた (Dickens, *Letters* 6: 448n) ので、ロンドン万博を全否定しているわけではない。

ディケンズが購入した姿見もロンドン万博の目玉展示の一つであったが、【図 8】を見ればディケンズが展示品に感じた圧倒感が多少なりとも理解できるかもしれない。【図 8】は本論文第 2 章第 1 節に挿入した【図 1】と共に、1854 年に出版されたロンドン万博図版集『ディッキンソン版 1851 年ロンドン万博図版集』に収められた「家具」("Furniture") というタイトルの図版である。原画『万国博覧会一家具 1851 年』(The Great



【図 8】

Exhibition: Furniture dated 1851) は、ヴィクトリア女王とアルバート公が発注した水彩画 49 枚のうちの一枚で、この絵も【図 1】と同様にジョゼフ・ナッシュが手がけ、今でもイギリス王室コレクションに所蔵されている^{*11}。このカラー図版からわかるように、ロンドン万博では、新素材である大きな板ガラスを使用した巨大な姿見や、大型家具が展示されていた。姿見の高さは見物客の背丈の優に二倍があり、姿見が見物客を眺め下ろしているかのようである。当然のことながら、これらの家具の装飾にも「よき趣味」というデザイン改革の理念の反映が求められていた。『ハード・タイムズ』ではデザイン改革自体が諷刺されていたが、『ハード・タイムズ』に先立って出版された『荒涼館』では、姿見や椅子など室内装飾品そのものに諷刺の視線が向けられる。次の節では『荒涼館』で諷刺される室内装飾品の表象を検討したい。

5. 『荒涼館』で諷刺されたロンドン万博と展示される室内装飾品^{*12}

ロンドン万博に対する社会的熱狂が落ち着いた 1852 年から 1853 年にかけて、『荒涼館』は月刊分冊で出版された。したがって、この小説にロンドン万博に関する話題が言及されていなかったとしても不思議はない。しかし本章第 4 節で言及したように、ロンドン万博が閉幕した 1851 年秋には、ディケンズはこの小説の着想を得ていたわけであるから、逆に何らかの言及があってもおかしくはないともいえる。この伝記的事実を考慮のうえで、ジョン・バット (John Butt) とキャスリン・ティロットソン (Kathleen Tillotson) は『仕事場のディケンズ』(Dickens at Work, 1957)において、「ロンドン万博は、当時の産業技術発展によって呼び起された、自己満足という空気を抑制するよりも助長するかもしれない」と、ディケンズは推測しているようである。それ以外の面では、1851 年のイギリスの生活を

*11 原画の由来とその解説については、以下を参照した。

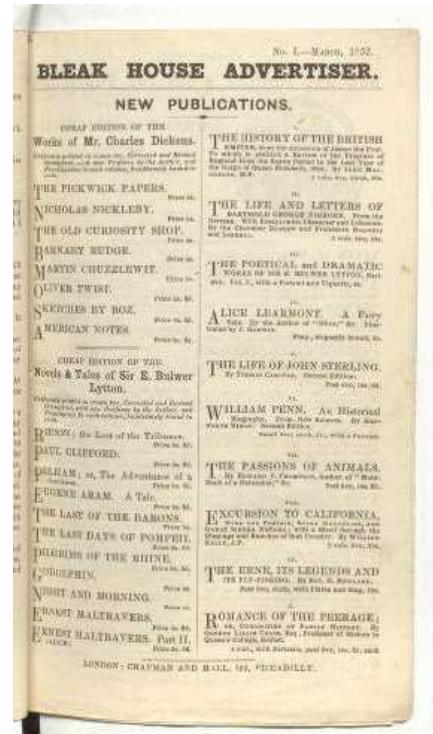
The Great Exhibition: Furniture dated 1851 Royal Collection Trust, <https://www.rct.uk/collection/919938/the-great-exhibition-furniture>.

*12 この節は、松岡光治編『ディケンズとギッシングー底流をなすものと似て非なるもの』(大阪教育図書、2018 年)の第十四章「諷刺される十九世紀英國の室内装飾」として執筆した、ディケンズについての拙論を大幅に加筆修正したものである。

たっぷりと描いている小説で、ロンドン万博は意図的にといってよいほどはっきりと、話題から締め出されている」 ("The Great Exhibition, he [Dickens] seems to infer, may encourage, rather than temper, the mood of self-satisfaction, which the mechanical achievements of the age have aroused. In a novel where the life of England in 1851 is otherwise fully represented, the Great Exhibition is deliberately, even conspicuously, excluded.") (182) と指摘している。二人の解釈では、ディケンズは当時話題になっていた多くの社会問題(時間と費用の浪費ばかりで問題を解決できない厄介な法制度や、社会の恥部となっていた貧困問題など)を『荒涼館』でテーマとして扱っているにも関わらず、世間を沸かせたロンドン万博については、自己満足的な風潮を煽るものとして故意に言及しなかったということになる。

この解釈に対してロバート・トレイシー(Robert Tracy)は、論文「ライトハウスキーピングー『荒涼館』と水晶宮」 ("Lighthousekeeping: Bleak House and the Crystal Palace", 2003) で次のように反論し、ロンドン万博は少し違った形で表象されていると主張している。まず、ディケンズが『荒涼館』出版と同時期に編集に携わっていた雑誌『ハウスホールド・ワーズ』には、少なからぬ数のロンドン万博関連記事があること、次に『荒涼館』の月刊分冊版には、それぞれの号に「荒涼館広告」 ("Bleak House Advertiser") と呼ばれる広告特集【図 9】がついていた^{*13}ということ自体が、この小説がロンドン万博の特徴である商品の見世物文化の一部になっていることを示すものだと主張する。さらにトレイシーは『荒涼館』のテクスト内部にも、ロンドン万博への言及は存在すると述べている。その具体例として、小説の語り手でもある登場人物エスター・サマソン(Esther Summerson)が、後見人ジャーンダイス氏(Mr. Jarndyce)が住む荒涼館に到着した際の描写を挙げる。この場面の荒涼館の描写が、イギリスで引っ越しの際におこなう家財目録(inventory)作成の作業と同じで、万博開催時の展示品の分類とカタログ作成の作業と重なると指摘し、『荒涼館』とロンドン万博との関連性について以下のように論じている。

『荒涼館』はもう一つの博覧会、ディケンズが作りあげた 1852 年の万国博覧会であり、すべてがうまくいっているわけではないこと、あ



【図 9】

*13 ディケンズの小説と広告との関係について、ジェニファー・A・ウィキー(Jennifer A. Wicke)はディケンズを、社会システムとしての広告と自らの作品との間に共通点を見い出した、ただ一人のヴィクトリア朝人であると指摘している(Wicke 51)。【図 9】は 1852 年 3 月出版の第一号に掲載の広告集である。また珍しい著作としてディケンズの分冊出版冊子につけられた広告を詳述した、バーナード・ダーウィン(Bernard Darwin)編『ディケンズ・アドヴァタイザ』(The Dickens Advertiser, 1930)を挙げておきたい。

れほど自慢げに展示され眺められた効率的な機械類に匹敵する、効率的な社会の仕組は存在しないこと、そして水晶宮が起こした明るくさわやかな風は、スラム街を吹き抜けはしないことを、イギリスに気づかせたのである。(Tracy 45)

Bleak House is that other exhibition, Dickens's Great Exhibition of 1852, reminding England that all was not well, that the efficient machines so proudly shown and viewed were not matched by a correspondingly efficient social machinery, and that the light and fresh air of the Crystal Palace did not penetrate the slums. (Tracy 45)

トレイシーは「『荒涼館』は当時の論争に満ちている」("Bleak House is rich in contemporary issues.") (Tracy 32) 「もう一つの博覧会」と論じているが、同じく展示品に焦点を絞って『荒涼館』とロンドン万博との関連性を探るなら、スキンポールという登場人物が鍵となる。この節の以下では、『荒涼館』という家の名前がタイトルとなっている小説を、ロンドン万博の展示部門の一つとして話題になった室内装飾品 ("furniture", "furnishing") に着目し、当時の室内装飾をめぐる文化的言説のネットワークの中で、『荒涼館』に登場する室内装飾表象を分析したい。

本章第2節で論じたように『ハード・タイムズ』では、「^{トイスト}よき趣味」の教化を目的としたデザイン改革とそのデザイン理論が、諷刺の対象として取り上げられている。一方『荒涼館』で関心の対象となっているのは、小説の刊行時期と時期的に近接性のある、ロンドン万博の目玉展示品だった家具である。タイトルにもなっている荒涼館という虚構の館の描写は、第六章「すっかりくつろいで」("Quite at Home") に登場する。この章で語り手のエスタは、エイダとリチャードという他の二人の登場人物と共に、ジャーンダイス氏が住む荒涼館に到着する。彼らが到着する場面は、ロバート・トレイシーが家財目録作成作業との共通点に言及した上述の場面である。まず荒涼館は全体として形が不規則で、迷路のような通路によって各部屋がつながっている田舎家風で花壇がある、と描写される。その後、各部屋とそこに配置された個々の家具が描写される。トレイシーは家具を一つ一つ列挙するという描写の仕方に着目しているが、本研究ではエイダの部屋に置かれた家具の描写そのものを分析したい。

エイダの部屋は、次のような室内装飾品の説明で描写される。

エイダの寝室は何でもすべて花柄だった——カーテンのチンツ地も壁紙も、ヴェルベット生地も刺しゅうも花柄で、二脚の背筋をぴんと伸ばした優雅な椅子の錦織の布地も花柄だった。この椅子はより威厳を醸し出そうと、スツールを小さな従者のように従えて暖炉の両側に鎮座していた。(BH 63)

Ada's sleeping-room was all flowers — in chintz and paper, in velvet, in needlework, in the brocade of two stiff courtly chairs, which stood, each attended by a little page of a stool for greater state, on either side of the fireside. (BH 63)

エイダの部屋を埋め尽くす花柄は、『ハード・タイムズ』においてシシーは好むが「三人

「目の紳士」が否定する柄である。本章第2節での『ハード・タイムズ』に関する議論を踏まえると、『荒涼館』出版当時、花柄の内装は極めて一般的だったと考えられる。ここではむしろ椅子の描写に用いられている擬人法に注目したい。「背筋をぴんと伸ばした優雅な椅子」("stiff courtly chairs")が、「より威厳を醸し出そうと、スツールを小さな従者のように従えて暖炉の両側に鎮座」("stood, each attended by a little page of a stool for greater state, on either side of the fireside")しているという表現では、「優雅な」("courtly")という形容詞が示唆するように、椅子が擬人化されあたかも身分の高い人物であるかのように表現されている。この描写が読者に想起させる椅子の威圧的な雰囲気は、先に示した【図8】に描かれた大型家具を彷彿とさせる。巨大な姿見が多数展示されたロンドン万博会場内を描いた【図8】では、先述したように人間が姿見を眺めるのではなく、あたかも姿見が人間を見下しているかのように描かれている。天井の高い水晶宮内で巨大な家具展示品が醸し出す威圧感は、見物客たちの存在をかき消してしまうほどである。同種の家具の威圧感は、「背筋をぴんと伸ばした」や「スツールを小さな従者のように従えて」のような、エイダの部屋の家具描写にも感じられる。さらにこの引用では、椅子はエイダを座らせようとはせずに、エイダと対峙しているかのように表現されている。

また【図8】に描かれた大ぶりの鏡をはじめ込んだ巨大な姿見は、当時の最新技術の粋を集めた家具だった。大判の板ガラスの大量生産は十九世紀半ばによく可能になり、この挿絵に描かれた大きな姿見用の鏡も一枚のガラスを用いて製作することが可能になった。本章第4節で言及した、ディケンズの新居タヴィストック・ハウスに新たな家具として登場する姿見のエピソードは、そうした時流を映し出している。鏡をはじめ込んだ姿見はディケンズの書簡で言及されただけではない。『荒涼館』でも、語り手エスターの実母が嫁いだデッドロック家の、リンカーンシャーにある屋敷チェズニー・ウォールド館の描写に登場し、館の変化を表現する重要な家具となっている。館の主人であるデッドロック卿夫妻はほとんど留守であるため、館は普段は閑散としている。静かな館に夫妻が戻り客人が来訪し館全体が活気づく様子を、ディケンズは鏡という室内装飾品を用いて次のように描き出す。

今や館内の鏡がすべて動き出した。そのほとんどは長らく活動を休止していた。鏡は端麗な顔、間の抜けた笑いを浮かべる顔、若い顔、老化に屈服しようとしない七十歳の顔を映し出す。一月の一、二週間をチェズニー・ウォールド館で過ごしにやってきた顔であり、社交界の情報通という主の前の力ある狩人が素晴らしい嗅覚で、セント・ジェイムズ宮殿にある隠れ場である茂みから追い詰めて死んでしまうまで狩ろうとする顔である。リンカーンシャーの館はすっかり活気づいている。(BH 145)

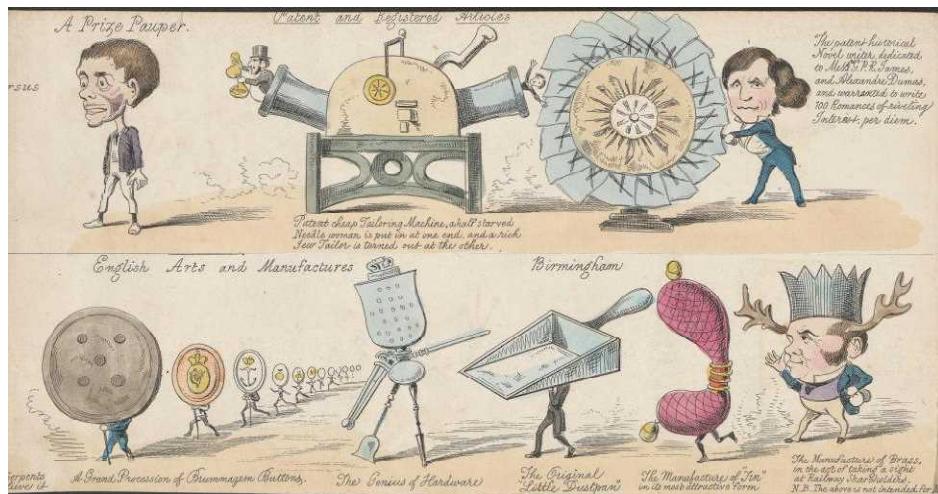
All the mirrors in the house are brought into action now: many of them after a long blank. They reflect handsome faces, simpering faces, youthful faces, faces of threescore-and-ten that will not submit to be old; the entire collection of faces that have come to pass a January week or two at Chesney Wold, and which the fashionable intelligence, a mighty hunter before the Lord, hunts with a keen scent, from their breaking cover at the Court of

St. James's to their being run down to Death. The place in Lincolnshire is all alive. (BH
145)

【図 8】に描かれた、見物客を見下ろすかのような姿見と同じように、ここでも姿見が訪問客を眺めている。そして館の変化を物語る。実際には館に置かれた鏡を客人がのぞき込んでいるわけだが、エイダと対峙する椅子の描写と同様、室内装飾品を擬人化させることで視点が逆転している。この視点の逆転により室内装飾品は、人間に使われる道具という人と物との主従関係から解放され、空間の中心に位置し、人間の生活を高いところから俯瞰しているという印象を読者に感じさせる。

展示され人間に眺められる家具を擬人化するという描写法は、ディケンズ特有の表現方法ではない。それは、ロンドン万博を諷刺する他の作家の作品にも見られる表現方法だった。本論文第2章で論じたメイヒューの小説のように、ロンドン万博開催企画が公になった1850年あたりから開催時期の1851年にかけて、ロンドン万博を諷刺する傾向が文壇に強く見られたことを、ヴェリティ・ハント(Verity Hunt)は指摘している(Hunt 122-32)。ロンドン万博諷刺の風潮は、覗きからくり絵本をはじめとする絵本にも及んだ。その一つがジョージ・オーガスタス・サラ(George Augustus Sala, 1828-95)による絵本『大博覧会—「どんなものになるのか」、または、1851年における万国の産業の有望株、何が展示されそれを誰が展示するのか、つまりどうなるのか』(*The Great Exhibition: "Wot is to be"; or Probable Results of the Industry of All Nations in the Year '51; Showing What is to be Exhibited, Who is to Exhibit It; in Short, How it's All Going to be Done*, 1850)である。家具の擬人化という諷刺の表現方法は、この絵本でも顕著である。『オックスフォード版英国人名辞典』によると、この絵本の著者ジョージ・オーガスタス・サラはジャーナリストである。ディケンズ主宰の『ハウスホールド・ワーズ』1851年9月6日号に寄稿した、「通りの鍵」("The Key of the Street")と題した夜のロンドン放浪の記事で有名になり、のちに「ディケンズの若い衆」("Dickens's young men")と呼ばれる有力寄稿ジャーナリストの一人となった(Edwards)。

サラの絵本は、メイヒューの『1851年—「楽しむ」ためとロンドン万博を見るために、ロンドンにやってきたサンドボイズ夫妻とその家族の冒險物語』と同様、ロンドン万博開催前に予測として描かれたものである。従って、実際に開催されたロンドン万博の諷刺ではなく、むしろ万博という概念の諷刺といつてもよいかもしれない。【図 10】はこの絵本の挿絵の一部であるが、ロンドン万博は擬人化された展示品のパレードとして表象されている。【図 10】の下段左には擬人化されたボタンが描かれ「バーミンガムボタンの行進」("A Grand Procession of Brummagem Buttons")というタイトルがつけられている。「バーミンガムの」("Brummagem")という形容詞には、当時の用法として「バーミンガムで作られた安物の、偽物の」という意味があった。その隣にロボットのように描かれているのは金物類で「金属の天才」("The Genius of Hardware")というタイトルがつけられている。その右側には擬人化されたごく普通の塵取りが描かれ、「オリジナルの『小さな塵取り』」("The Original 'Little Dustpan'")と誇張したタイトルがつけられている。さらにその右隣の脚が生えたキュウリのような物体はスズ製品で、「もっとも魅力的な形のスズ製品」("The



【図 10】

Manufacture of Tin in its most attractive form")と説明されている。この形容がそのとおりだと思うかどうかは、意見の分かれるところであろう。しかしながらここに描かれている物体が、絵本のタイトルの一部である「1851 年における万国の産業の有望株」という表現が想起させる華々しさからは程遠い、極めて日常的で凡庸な製品であることと、高品質という展示品への期待を裏切るような大げさなタイトルやコミカルな図絵とを併せて考察すると、この絵本に秘められたロンドン万博に対する諷刺を感じることができる。

サラの絵本に見られる、擬人化した展示品の表象を通してロンドン万博を諷刺するという手法は、『荒涼館』では登場人物の一人ハロルド・スキンポール(Mr. Harold Skimpole)の特徴として使用されている。『ハード・タイムズ』でヘンリー・コールが「三人目の紳士」のモデルであったように、スキンポールにもリー・ハント(Leigh Hunt, 1784-1859)という文筆家がモデルとして存在している。ハントの諷刺的表象であるスキンポールは、『荒涼館』では脇役ではあるが、著名な批評家の注意を引いてきた登場人物である。例えばウラジミール・ナボコフ(Vladimir Nabokov, 1899-1977)はスキンポールを、子供というディケンズ文学の重要なテーマで『荒涼館』を理解する際に、重要な登場人物と評している(Nabokov 83)。またアーサー・クレイバラー(Arthur Clayborough)は『グロテスクの系譜—英文学的考察』(The Grotesque in English Literature, 1965)で、ディケンズ文学に登場する不調和を示すグロテスクな登場人物を分類する際、七番目の「無私、同胞愛—さまざまな形の自己中心主義、利己性、道徳的近視眼」("Unselfishness, fellow-feeling: various forms of egotism, selfishness, moral myopia") (222)に分類できる代表人物として、スキンポールを最初に挙げている。

本章でもすでに何度か言及した、ディケンズの伝記執筆者クレア・トマリンは、スキンポールを「浮世離れをよそおって商人に支払いをせず、友人たちに借金を支払ってもらって、金をもらい続けることを期待する芸術家の原型」("the prototype of the artistic man who professes unworldliness, never pays tradesmen and expects his friends to settle his debts and keep him supplied with money") (Tomalin 423)と評している。トマリンの記述によれば、ディケンズは、1827 年に引っ越ししたロンドンのポリゴン(The Polygon)という芸術家や作家が住む地区での経験や、子供時代の家具にまつわるつらい経験をもとに、ハントをモデルにしたスキンポールを生み出した。実在のハントも、家具にまつわるエピソードに事欠かない

人物であったようだ。スティーブン・フォーグル(Stephen Fogle)はカーライル夫妻の話として、スキンポール家の乱雑な室内の描写が現実のハント家の室内を反映したものであることや、食器類から炉格子に至るまで常に何かをカーライル家から借り出し続けたうえ、催促があるまで返却せず、返却しても数がそろっていないことが常であったというエピソードを紹介している(Fogle 12)。

『オックスフォード版英国人名辞典』にも、リー・ハントに関する興味深い言及を見つけることができる。ハントは詩人、ジャーナリスト、そして文芸批評家として活躍し、シェリーやキーツなどのロマン派詩人たちと交流があった。しかしながら「ハントの哲学ともいえる無頓着な社交ぶりに、キーツのような友人たちのはいらだち、ディケンズに最高の諷刺を生み出す材料を与えた」("Hunt's philosophy of easy-going sociability irritated friends like Keats, and provided Dickens with material for one of his best caricatures.") (Roe) と記されている。ハントは、1808年に『エグザミナー』(*The Examiner*)誌を創刊し編集者を務めたが、『エグザミナー』に自分が寄稿した記事が問題となり 1813 年には皇太子に対する文書詐欺罪に問われて投獄されたこともあった。

『オックスフォード版英国人名辞典』には、スキンポールがディケンズによるハントの諷刺的表象であることに関して、もう一つ次のような言及がある。1859年12月24日付の『オール・ザ・イヤー・ラウンド』(*All the Year Round*)でディケンズは、「ハントが浮世離れした性格の持ち主であったことから、不愉快な態度をとるスキンポールが誕生したわけではない」と述べながらも、この発言に先立つ1853年9月21日付の書簡では、子供のようなスキンポールの描写は、まさにハントそのものだと認めているという言及("Dickens's *Bleak House* caricatured Hunt as the 'perfect child', Harold Skimpole. Dickens denied in *All the Year Round* (24 December 1859) that Hunt's unworldly character had suggested any of Skimpole's disagreeable attributes. But he had already admitted in a letter of 21 September 1853 that Skimpole was 'the most exact portrait that ever was painted in words! . . . It is an absolute reproduction of a real man' (*The Letters of Charles Dickens*, ed. M. House, G. Storey, and others, 12 vols., 1965 – 2002, 7. 154)") (Roe) である。また『チャールズ・ディケンズ書簡集』には、ハントとディケンズの間に万博をめぐって直接的な接点があったことが記録されている。当時ディケンズ主宰の『ハウスホールド・ワーズ』の編集とアマチュア劇団の両方を手伝っていた R·H·ホーン(Richard Hengist [formerly Richard Henry] Horne, 1802–84)が、ケンブリッジ公爵がパトロンであった万国博覧会基金(Great Exhibition Fund)を助けるために委員会を立ち上げ、そこにディケンズとハントを誘っていた(Dickens, *Letters* 6: 97n5)。

スキンポールは脇役であるため、『荒涼館』の主題となるプロットにおいて、重要な役割は果たしていない。しかしながらフォーグルの指摘にもあるように、常に家具の話を持ち出すという際だった特徴を示す。スキンポールはドイツの君主の侍医という経歴の持ち主ではあるが、時間と金銭の観念が欠如しているために何をやってもうまくいかず、ジャーンダイス氏をはじめとする友人の好意に頼って生きている。第十八章でエスタたちと共にリンカーンシャーに旅をする道中で、スキンポールは自宅が差し押さえられ家具が持つていかれた話をし、その中で家具に対する嫌悪感を披露する。

彼〔筆者註：スキンポール〕は家具がなくなりホッとしているようだった。椅子や

テーブルは退屈な物だと彼は言った。一本調子の観念で表情に多様性がなく、当惑してこっちを睨みつけてくるから、こっちも当惑して睨み返すことになる。特定の椅子やテーブルに縛られることなく、全部借り物である家具の間を蝶のようにふらふら戯れ、紫檀からマホガニーへ、マホガニーからウォールナットへ、そしてこんな形からあんな形へ、と気の向くままに移動するのはなんて楽しいことだろうか。

(BH 222)

[H]e [Mr. Skimpole] seemed quite relieved to think that it [his furniture] was gone. Chairs and tables, he said, were wearisome objects; they were monotonous ideas, they had no variety of expression, they looked you out of countenance, and you looked them out of countenance. How pleasant, then, to be bound to no particular chairs and tables, but to sport like a butterfly among all the furniture on hire, and to flit from rosewood to mahogany, and from mahogany to walnut, and from this shape to that, as the humour took one! (BH 222)

この引用でスキンポールは、先ほど論じた擬人化した家具に眺められるという逆転の視点を導入して、家具に対する嫌悪感を表現している。先述のエイダの部屋に置かれた家具の描写と同様に、この引用でも、家具は使用するものではなく眺める対象として言及されている点に、注意を向けたい。椅子が「こっちを睨みつけてくる」("they looked you")という表現は、家という日常生活空間における、使用される家具と使用する人間という主従関係よりは、先ほど論じたように、ロンドン万博のような展示場における、観客を眺める家具と家具に眺められる観客という逆転した主従関係を思わせる。また家具を購入すれば特定の家具に縛られることになるが、展示場で展示品としての家具を眺める場合は、どんな家具でも気の向くままに選ぶことができる。このように考察すると、引用の後半部分が示す、多彩な素材で作られた家具の間を飛び回るというイメージは、ロンドン万博会場で展示された、数多くのさまざまな形の椅子やテーブルの間を眺めて回る観客を比喩的に表現していると解釈することができる。

スキンポールは、一般的に「使う」対象としての家具について、「眺める／眺められる」という視点を継続的に持ち出す。この引用で言及されている「眺める」対象としての家具という視点は、第四十三章に登場する別の場面でのスキンポールの家具に対する言及で、再度持ち出される。スキンポールが近所のパン屋から椅子を借りて壊してしまうというエピソードを披露する場面から、次の引用を検討したい。

「私たちには肘掛け椅子が二脚入用だったのです。そして持っていなかったものですから、もちろん持っている人をあてにして借りたんです。まあ、このむつりした男性が椅子を貸してくれ、私たちはその椅子を使いつぶしたんです。使いつぶしてしまったとき、男性が椅子を返してほしいと言ってきたんです。それで返しました。満足した、と思うでしょう？ いえいえ、違うのです。彼はつぶれないと抗議したんです。そこで彼と議論をし彼の勘違いを指摘しました。『そんな年にもなって、肘掛け椅子は棚に上げて眺めるものだとでも言い張るほど強情なのですか。

肘掛け椅子は鑑賞する、遠くからじろじろ眺め、景色という観点から考えるものだと言ひ張るのですか。この肘掛け椅子は座るために借りたんだとわかっているでしょう?』と。』〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕(BH 543-45)

'We wanted a couple of arm-chairs, and we hadn't got them, and therefore of course we looked to a man who *had* got them, to lend them. Well! this morose person lent them, and we wore them out. When they were worn out, he wanted them back. He had them back. He was contended, you will say. Not at all. He objected to their being worn. I reasoned with him, and pointed out his mistake. I said, "Can you, at your time of life, be so headstrong, my friend, as to persist that an arm-chair is a thing to put upon a shelf and look at? That it is an object to contemplate, to survey from a distance, to consider from a point of sight? Don't you *know* that these arm-chairs were borrowed to be sat upon?"' (BH 543-45)

スキンポールの家具に関する二つの発言は、『荒涼館』の本筋からは脱線しているうえ、第十八章と第四十三章という離れた二つの章にまたがっている。そのために、両者の関連性は見落とされがちである。しかしながら、エイダの部屋の椅子の描写とスキンポールの家具についての哲学めいた見解を併せて分析すると、ロンドン万博開催前後の家具には道具としてその上に座るという機能のみならず、鑑賞する対象となるような装飾が施されていた可能性があり、かつその状況が社会全体で共有されていたために、これらがロンドン万博の諷刺として成り立ったのではないかと推察できる。

本章第3節に掲載した、ロンドン万博での家具展示場(Furniture Court)の様子を描いた【図 8】は、ここでもヒントを与えてくれる。1851年5月2日付の『デイリー・ニュース』(Daily News)紙に掲載された記事「ガラスの宮殿訪問のための手引き」("Hints for Visitors to the Glass Palace")が読者に解説するように、ロンドン万博で鑑賞できた「英国の家具を代表する展示品は、ありとあらゆる椅子、テーブル、陶磁器陳列用飾り棚、キャビネット、サイドボード、アイルランドのゴールウェイ産を使用した大理石版、寄木張りのフローリング、ブル象嵌、象嵌装飾を施したテーブル、ルネサンス様式の寝台、11フィート×七フィートの鏡、そして寝台」("Among them [the specimens representing British furniture] are all kinds of chairs, tables, chiffoniers, cabinets, sideboards, slab of Galway marble, parqueterie, buhl, inlaid tables, renaissance bedstead, a mirror eleven feet by seven, and bedsteads.") (3)と、実に豊富だった。【図 8】が視覚的に示すように、ロンドン万博という展示会場において、室内装飾品は使用するという実際の機能を失い、工芸品として眺めるための展示品と化した。万博会場となった水晶宮には、自社とその職人の技の巧みさを誇示しようとするあまり、装飾が過ぎて実際の使用は困難と思われるナイフなど、実用よりもっぱら鑑賞が目的となってしまった室内装飾品が多く展示されていた。

椅子もその傾向を免れなかつた。【図 11】に描かれた椅子はよい一例である。これはロンドン万博で展示されたパピアマシェ製品、「夢見る人」(Day Dreamer)という名の肘掛け椅子である。椅子の背には擬人化され羽をつけた思想の像の、前面の脚部分には天使の頭と擬人化された快眠と不眠の像の、装飾が施されている。さらに側面には眠っている妖



【図 11】

精パックの像が装飾された、夢と睡眠をテーマとした肘掛け椅子である。大変に凝った装飾が施されていることは一目瞭然であるが、この装飾には座るという椅子の機能を無視した大きな問題点がある。それはいったん誰かがこの椅子に座れば、座った本人は装飾を目にすることができないうえ、前面の装飾は他者からも見えなくなる点である。つまりスキンポールが言うように、この椅子の装飾を楽しむためには、この椅子を「棚に上げて眺め」たり「鑑賞」したりしなければならない。この椅子を使用すると、この椅子を他の椅子と

差別化するための装飾が、視覚的に消えてしまうのである。ここで本章第2節で取り上げた小話「恐怖の館」に登場した、「自分が座る椅子だけではなく目に入る椅子」という椅子は、ぞつとする形のもので埋め尽くされており、いやしくも座るという行為をとるならその上に座らなければならない ("My chair, and every chair I see, is occupied by ghastly shapes, upon which I must sit if I would sit at all") ("A House Full of Horrors" 265) というクランペット氏の嘆きを思い出してほしい。【図 11】の椅子「夢見る人」は、まさにこの嘆きを想起させるような椅子である。

イゾベル・アームストロング(Isobel Armstrong)は、【図 11】の椅子を「グロテスク表現の一例」("an example of the grotesque idiom") (Armstrong 70) と評している。そもそもグロテスクという用語は、古代ローマのネロ皇帝の黄金宮殿内に存在した洞窟のような地下室に描かれた壁面装飾に由来する美術用語で、奇妙な動物や唐草模様からなる装飾図柄を指した。アームストロングが意図しているのは、この意味である。【図 11】の椅子の脚が曲线を描いた唐草模様の彫刻の体裁をとっているうえ、女性の身体で表現された不眠と快

眠は植物と絡み合い、その脚は文字通り椅子の脚と一体化している。芸術史の観点から考察すると、こうしたグロテスクな装飾の人気は十九世紀半ばにターニングポイントを迎える。それまで人気だった十六世紀フランスの陶工ベルナール・パリシー(Bernard Palissy, 1509-89)が作成した陶器【図 12】に代表されるような、動植物を三次元的に表したグロテスクな家具や陶器類が徐々に敬遠されるようになり、コールたちが主張する幾何学模様などの二次元的デザインへとデザインの潮流が変わったのである (Wilson 153-55)。



【図 12】

オーウェン・ジョーンズは、デザインの潮流の変化の潮目となった『装飾の文法』(1856)の冒頭で、デザイン決定に際して配慮すべき一般法則の定理を列挙している。この八番目の法則が「あらゆる装飾は幾何学的な作図に基づくべきである」("All ornament should be based upon a geometrical construction.") (O. Jones 5) という定理である。それを補完する形で十三番目の定理として、花やその他の自然をデザインに使用する際は「装飾する物の統一感を損なわないように、意図したイメージが見た人に示唆される程度まで様式化」("Flowers or other natural objects should not be used as ornaments, but conventional representations founded upon them sufficiently suggestive to convey the intended image to the mind, without destroying the unity of the object they are employed to decorate.") (O. Jones 6) することと述べている。つまり【図 12】の陶器に表現されたグロテスク性の排除を主張しているのである。デザイン改革が目指そうとした方向性はまさにこのグロテスク性の排除であった。しかしながら、実際のロンドン万博会場には、【図 11】の椅子のようなグロテスクなデザインの家具や工芸品があふれていた。ロンドン万博の展示品は、デザイン改革の先導によってグロテスク性からの脱却を目指したもの、技巧の巧みさを誇示したいなどの製造者側の心理的要因や、展示品制作までの不十分な準備期間などの物理的要因に阻まれて、その目標を達成することができなかつたと評することが出来る。

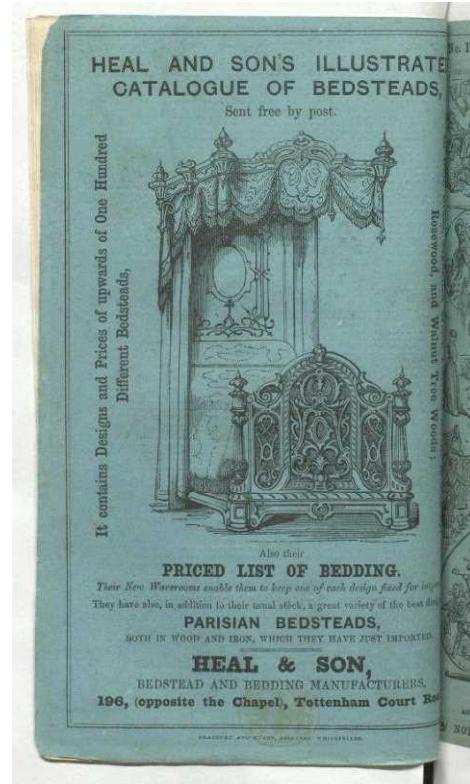
ここで『ハード・タイムズ』における「三人目の紳士」たちが繰り広げる議論に話を戻すと、ディケンズはまさにこのグロテスク性からの脱却という目標を『ハード・タイムズ』で諷刺していたともいえるだろう。ロンドン万博の展示品がそうであり、「恐怖の館」の結末部分でフリッピー氏が的確に指摘するように、ディケンズにはグロテスク性からの脱却は容易ではないことが理解できていたと考えられる。言い換えると、ディケンズはコールたちのデザイン改革の根底にあった、ロンドン万博開催を契機としてグロテスク性からの脱却を早急に実現しようという姿勢を諷刺の対象とした、といえるかもしれない。【図 12】のパリシーの皿を見れば、グロテスク性が想像力と結びつくことは自明であり、ディケンズは空想と結びつくグロテスク性を決して否定していなかつたということになるだろう。「三人目の紳士」が推奨する方針、すなわちコールたちのデザイン理論に従えば、自然の三次元的な表象であるパリシーの皿は完全に悪趣味として批判の対象となる。「恐怖の館」でクランペット氏が学んだように趣味の正しい原理に従えば、「立体的に描いてはならない」("A House Full of Horrors" 269)が、パリシーの皿のデザインは非常に立体的だからである。

月刊分冊版の『荒涼館』の裏表紙は、実際には排除しきれなかつたグロテスク性がロンドン万博にあふれていたことを示唆する資料でもある。というのは、月刊分冊版の『荒涼館』はテクスト外でも、グロテスクな家具と切っても切れない関係にあつたからである。月刊分冊版の『荒涼館』の裏表紙には、毎号決まってヒール・アンド・サン(Heal & Son)という家具会社の宣伝が掲載されていた。程度に差はある、ディケンズの月刊分冊版の表紙が小説の内容と関連している挿絵になっていたことを考慮すると、『荒涼館』の裏表紙に毎号掲載された家具の挿絵広告は検討に値する。1852年3月出版の月刊分冊版第一号の裏表紙【図 13】はその一例で、寝台の広告である。各号に掲載された寝台がすべてこのような装飾過多のグロテスクなデザインだったわけではないが、【図 13】は記念すべき第一号の裏表紙であるから、熟考された結果この寝台が選ばれたと考えてもおかしくない

だろう。また【図 13】と同一の寝台の図絵は、継続する巻号の裏表紙を複数回飾っていることから、この寝台はこの時期のヒール・アンド・サン社にとって宣伝に値する商品とみなされていたと考えられる。そして文面部分には、請求すれば無料でカタログを郵送してもらえる旨の記載があった。このように月刊分冊版は、小説の舞台となる館の名前がタイトルである『荒涼館』を読み終えると、家具の広告が読者の目に入るという凝った作りになっていた。

ヒール・アンド・サン社の広告とディケンズの小説分冊出版との関係は、ディケンズの小説家としてのキャリアの初期に始まった。第4章第7節で詳述するが、ヒール・アンド・サン社のビジネスに関する歴史資料は、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館の付属アーカイブであるブライス・ハウス・アーカイブ(Blythe House Archive and Study Room)に「ヒール・アンド・サン・ホールディングス公開有限公司—公文書 1810 — 2009」(Heal & Son Holdings Plc, Bedding and Furniture Manufacturer and Retailer: Records, 1810 – 2009)というファイル名で保存されている。このファイル内の「カタログと広報資料」(Catalogue and publicity material files)というサブ・ファイル内の所蔵資料を筆者が調査したところ、ディケンズとヒール・アンド・サン社の関係は 1837 年の『ピクウィック・クラブ』の月刊分冊版に掲載された広告から始まっていることが判明した。1838 年から 1839 年にかけて月刊分冊出版された『ニコラス・ニクルビー』(Nicholas Nickleby) や 1846 年から 1848 年にかけて月刊分冊出版された『ドンビー父子』(Dombey and Sons)など、1830 年代から 40 年代にかけてのディケンズの月刊分冊版小説に掲載されたヒール・アンド・サン社の広告のほとんどは、価格情報が入った簡単な商品一覧など文字による広告で家具の挿絵はまだ挿入されていない。もっとも、ヒール・アンド・サン社が初の絵入りカタログ『ヒール・アンド・サン社寝台絵入りカタログと寝具価格一覧』(Heal and Son's Illustrated Catalogue of Bedsteads and Priced List of Bedding.)を出版した時期が、『荒涼館』が公刊される二ヶ月前の 1852 年 1 月だったことに着目すれば、1840 年代までの月刊分冊版広告が文字広告であったことは不思議ではないかもしれない。その二ヶ月後に月刊分冊版『荒涼館』の第一号の裏表紙に掲載された寝台の絵は、ヒール・アンド・サン社の同じく第一号の絵入りカタログに掲載の商品解説図絵と同一であることを著者は確認している。当時は【図 11】のようなグロテスクな椅子だけではなく、【図 13】のようなグロテスクな寝台も販売されていた。つまり実際に世間に出ていたのである。

メディアを利用しての家具広告は『荒涼館』に特異なものではなく、当時すでに新聞など他のメディアにも存在していた。とはいえ、常に【図 13】のように挿絵入りというわけではないが、家具の広告は 1851 年当時の新聞にもあふれていた。ここではロンドン万



【図 13】

博開幕翌日の1851年5月2日付『デイリー・ニュース』(Daily News)紙から、興味深い広告を一つ挙げてみたい。

家具の備え付けと室内装飾の新時代——來たる万国博覽会開催は、家庭の家具や室内装飾におけるイギリス人の趣味^{テイスト}を向上、洗練させるという影響力があるだろうという予想は自信の持つものであります。高い藝術性を持ったカーテンやカーペット類への予想される需要の増加に応えるべく、スーウェル商会はここしばらくの間、これまでにない美と比類なき質感を備えた家具類の生産に、持てる技能を注いでいます。もっとも巧みな藝術家ともっとも熟練した織工を雇うのに惜しみなく費用をかけたところ、ほかに匹敵するものは存在するとしても、これをしのぐような商品は他社では見つからないほどの見事な在庫がそろっています。アクスミンスター絨毯、オービュソン織のタペストリー、ダマスク織、モケット [筆者註：座席張り用の毛羽のある織物]。フランスおよびイギリス製のチンツ、スイス製の刺しゅうレースや綿モスリンのカーテン、とばり、テーブルカバーにユトレヒト・ベルベット [筆者註：椅子張り用の厚手のビロード] が、わが社の得意とする商品です。万博會場南ギャラリーに展示いたしますアックスミンスター織のカーペットを、皆様にご覧いただけましたら幸いです。わが社の商品が持つ素晴らしい氣品と高品質をご覧いただけます。ご注意：いくつかのチンツ、カーペットやスイス製のカーテンが大変お安くお買い求めいただけます。オールド・コンプトン通り 44、45、46 番地、コンプトン・ハウス、およびソーホー・スクウェア、フリス通り、46、47 番地。("A New Era in Furnishing and Decoration." 8)

A NEW ERA in FURNISHING and DECORATION.— It is confidently anticipated that the forthcoming Great Exposition of Arts and Manufactures will have the effect of improving and purifying the national taste in Household Furniture and Decoration. To meet the consequent demand for Curtains and Carpets of high artistic merit, SEWELL and Co. have for some time past been enjoying their capital in the production of articles for FURNITURE of unprecedented beauty and unrivalled texture. No expense has been spared to engage the cleverest artists and the most skilful weavers, and the result has been a display of a most superb stock, such as may possibly be equalled, but cannot be surpassed. Its main features consist of Axminster, Aubusson Tapestry, Damasks, and Moquetts, French and English Chintzes, Swiss Embroidered Lace and Muslin Curtains, Portieres: Table Covers, and Utrecht Velvets. S. and Co. beg to direct the attention of the public to their Axminster Carpet in the South Gallery in the Exhibition, as a specimen of the style and quality of good kept by them. N.B. Several lots of Chintzes, Carpets, and Swiss Curtains at very reduced prices. Compton House, 44, 45, 46, Old-Compton Street, 46, 47, Frith-Street, Soho-Square. ("A New Era in Furnishing and Decoration." 8)

この広告は、実際にロンドン万博にカーペットを出品したスーウェル商会(Sewell and Co.)が、万博への出品の告知と併せて『デイリー・ニュース』紙の広告欄に掲載した自社製品

の広告である。この広告の冒頭で、ロンドン万博が将来的にイギリスの室内装飾に与える影響の大きさが予測的に謳われているが、これまで論じてきたように、ロンドン万博はイギリスにおける中流階級特有の室内装飾文化を醸成する起点となった。

この広告の文面と『荒涼館』における家具の描写や裏表紙の寝台の広告には、共通点が一つある。それは、家具や調度品がインテリアとして集合的に認識されておらず、単体の家具として認識されていることである。『荒涼館』裏表紙の挿絵には寝台しか描かれていない。引用したスーウェル商会の文字広告は、トレイシーが荒涼館の描写を使った表現を持ち出せば、家財の「目録作成」のように生産国別・種類別に在庫がある商品が列挙されているだけだ。ディケンズの書簡からうかがい知れるディケンズの悩みは、扉という建具や姿見という個々の室内調度品についてであって、部屋の全体的な印象についてではない。室内装飾を個々の室内調度品の集積としてとらえるこの認識の仕方は、十九世紀後期にかけて変化する。デザインや趣味に関する議論は単体の家具を対象とした議論から、徐々に部屋全体を意識したまとまりのあるインテリアを対象とした議論へと、変化していく。本論文の第4章および第5章では、その歴史的変遷とギッシングとヘンリー・ジェイムズの小説に見られる表象について論じたい。

第4章 デザイン改革から審美改革へ

本論文第3章第3節で引用した、1870年3月刊行の『ダブリン大学評論』誌掲載の評論「^{テイスト}趣味について」がイギリス人の趣味の改善を指摘したように、1870年代はロンドン万博を契機に盛んになったデザイン改革が一段落すると同時に、室内装飾の好みがヴィクトリア朝後期に大流行を見せる審美主義的傾向へと舵を切るターニングポイントとなつた。本章では本論文第2章および第3章で論じた、ヘンリー・コールによるデザイン改革のその後の変遷をたどりながら、ヴィクトリア朝後期に活動する作家たちが描く居住空間の背景となる、同時期の室内装飾文化事情を探りたい。

1. デザイン改革の終焉——道徳的価値観から美的価値観へ

本論文第3章第2節でも言及したマルカム・クインは、『十九世紀英國における功利主義と美術学校』の第四章「実験の終わり」("The End of the Experiment")で、ヘンリー・コールやオーウェン・ジョーンズと共にデザイン改革の一翼を担ったリチャード・レッドグレイヴが、視力低下のため1875年にサウス・ケンジントン芸術監督(Director of Art at South Kensington)を退任したことを、デザイン改革の大きな潮目の^{テイスト}変化と論じている。イギリス製品の輸出力を高めるという観点から国民全体に対し「よき趣味」を教育するという、コール着想の芸術教育プログラムの管轄が、1857年に商務庁(the Board of Trade)から教育に関する枢密院(the Privy Council for Education)へと移行したのに伴い、1837年に政府が設立したデザイン学校は、イギリスの芸術教育の根幹を築き上げる機関として新たな位置づけを与えられることになった。つまりイギリスのデザイン教育において、経済や貿易という側面からデザインの善し悪しを教える教化よりも、芸術教育の一環という色合いが強まったといえるだろう。デザイン学校の管轄および方向性の変更に伴い、デザイン学校は1864年に国民芸術訓練校(the National Art Training School)と名称を変更している。このような方針変更後の1875年に、引退したレッドグレイヴの後任としてエドワード・ポインター(Edward Poynter, 1836-1919)という人物が、サウス・ケンジントン芸術監督および国民芸術訓練校長に着任した。

クインは、この人物の経歴と校長として実施した改革について論じながら、ポインターがコールによるデザイン改革の終焉を決定づけた人物であることを立証している。クインによれば、ポインターのコールおよびレッドグレイヴとの重大な相違点は、ポインターが生粋の芸術家であった点である。レッドグレイヴは画家であったけれども、官僚として政策策定に重要な役割を果たしたコールや、建築やタイル製造など製造現場との関わりの中から『装飾の文法』へとたどり着いたオーウェン・ジョーンズと共に、デザイン改革という政府主導の教化活動に携わった。一方、後任のポインターは王立芸術アカデミーで学びアカデミーの展覧会に出品した経験があり、1856年から1859年までパリのシャルル・グレール(Charles Gleyre, 1806-74)のアトリエで学んだ芸術家肌の人物だった(Quinn, *Utilitarianism* 114)。スイス出身のグレールのアトリエは、1877年に審美主義の画家としてラスキンと一戦を繰り広げることになるジェイムズ・マクニール・ホイッスラー(James McNeill Whistler, 1834-1903)がポインターと同時期に学んだ場所("Marc-Charles-Gabriel

Gleyre, 1806-74")であり、後に印象派として名を馳せることになるクロード・モネ(Claude Monet, 1840-1926)やアルフレッド・シスレー(Alfred Sisley, 1839-99)、ピエール=オーギュスト・ルノワール(Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919)が出会う場所となったという事実(Hauptman)からも推察できるように、当時のパリの画壇で重要な位置を占めていた。

クインによればポインターは、フランスとイギリスという二つの大国において高級芸術である絵画を扱う最高峰の芸術教育機関で学んだ人物だったため、イギリスの産業製品輸出力の増強を念頭において、製造現場の職人を対象として芸術を道徳と関連付けて教えるコール主導の芸術教育のあり方には賛同せず、「芸術と趣味は教養ある人々という集団の外へ出てしまったために、消費という名の劣化した品質の新たな経済構造の一部となってしまった」 ("[Poynter] thought that in moving outside the circle of cultivated people, art and taste had become part of a new, debased economy of consumption.") (Quinn, *Utilitarianism* 115)と考えていた。コールのデザイン改革は確かに一定の成果はあげたものの、本論文第3章第3節で分析した小話「恐怖の館」に描かれているように、「よき趣味」の原則に背く悪趣味なデザインへの傾倒が中流階級の人々の生活文化に蔓延していたという問題は、デザイン改革実施後も完全には解決されなかった。コールたちがモールバラ館において、「よき趣味」の原理に沿っていないという解説をつけ、展示形式で説明したような悪趣味なデザインの製品は、相も変わらず製造され購入され続けていたのである。

この問題を解決するためにポインターは、コールが全国民に習得させようとした「よき趣味」という概念から離れ、実用性を重視した万人向けのデザインと審美眼のある人々向けのデザインという、デザイン改革以前から美に関する議論に存在していた審美眼という基準に基づいた階層性の美の概念を再び持ち出した(Quinn, *Utilitarianism* 115)。国民芸術訓練校への入学についても、授業料を払う学生の数を増やしたために、一部の金銭的ゆとりのある人々を入学対象とする傾向が強まり、国民芸術訓練校が負う使命は、全国民に対する「よき趣味」に関する芸術教育という当初の路線から外れることになった。王立芸術アカデミーとは性格の異なる美術学校という、コールが目指したデザイン学校像は姿を消し、レベルの劣る王立芸術アカデミーもどきとへと姿を変えた国民芸術訓練校は、のちに現在の王立美術大学(Royal College of Art)へと発展し、近代イギリス彫刻の誕生に貢献することになる。1895年には、王立芸術アカデミー会員であるウィリアム・ブレイク・リッチモンド(William Blake Richmond, 1842-1921)が国民芸術訓練校のトップに着任し、二人続けて王立芸術アカデミー会員がデザイン学校を母体とした国民芸術訓練校のトップに就いたことで、コールが目指した、王立芸術アカデミーとは性質の異なる組織による全国民に対する「よき趣味」の教育という、クインが言うところの「実験」は終わりを告げることになった(Quinn, *Utilitarianism* 116-18)。

もっとも、イギリスにおけるデザイン改革というコール着想の壮大な芸術教育の実験の終焉は、イギリス国内の芸術教育に関する議論の方向性のみによって決定づけられたわけではない。デイヴィッド・ライズマン(David Raizman)著『近代デザインの歴史—産業革命以降のグラフィックアートと創作』(*History of Modern Design: Graphics and Products since the Industrial Revolution*, 2003)によれば、イギリスでは「十九世紀の後半になると、初期のデザイン改革運動が、ヨーロッパとアメリカで始まった応用芸術の重要性を喚起する他の改革運動とうまくかみ合い始めた」 ("In the second half of the nineteenth century the

activities of the early design reform movement dovetailed with other reform initiatives both in Europe and in the United States in raising awareness of the importance of the applied arts.") (Raizman 66)。つまり、十九世紀後半のイギリスの室内装飾に関する議論は、十九世紀前半に優勢だった国力増強を狙ったイギリス独自の芸術教育の枠を外れて、ヨーロッパ全域に影響を及ぼした他の芸術運動と連動して変遷する中で、美学的側面が高まっていったといえる。本研究ではこのような動きの中で、イギリスにおいてデザイン改革から更新された新たな改革運動を、審美改革と呼ぶこととする。

本研究ではこれまで、家具、調度品などの室内装飾品を中心にデザイン改革を限定的に論じてきたが、十九世紀イギリスにおいては建築もデザインに関する議論の対象となっていた。そのため建築に関しても、時代や建築物の目的にふさわしいデザインは何かという議論が盛んだった。イギリスでは新たな時代精神を表す建築様式として、1851年のロンドン万博以前から古典主義〔筆者註：「一七、八世紀のヨーロッパで、古代ギリシア・ローマの芸術作品を規範とし、理知・調和・形式美などを追求した芸術上の立場」（『明鏡国語辞典』初版）〕様式とゴシック〔筆者註：「一二世紀中頃の北フランスに興った中世ヨーロッパの美術・建築様式。垂直の線を強調する尖塔を備えた寺院が代表的。」（『明鏡国語辞典』初版）〕様式が競いあっていた。リージェント・ストリート（Regent Street）を設計したジョン・ナッシュ（John Nash, 1752–1835）が古典主義様式を支持したのに対し、1834年に現存する国会議事堂の内装デザインを手がけ、1836年出版の『対比』（*Contrasts, or, A Parallel between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, and Similar Buildings of the Present Day; Shewing the Present Decay of Taste: Accompanied by Appropriate Text.*）により有名になったA・W・N・ピュージン（A. W. N. Pugin, 1812–52）や、1840年代から1850年代にかけて『建築の七燈』（*The Seven Lamps of Architecture*, 1849）と『ヴェネツィアの石』（*The Stones of Venice*, 1851–53）を出版したジョン・ラスキンはゴシック様式を支持した。このような文化的文脈においては、本論文第2章で取り上げた、ロンドン万博の会場となり鉄とガラスで構築された水晶宮もまた、新たな時代の精神を表象する建築物であった。しかしながら、建築様式をめぐる論争は1860年代までには収束し、どの様式でも適宜用いればよいと考えられるようになっていた（菅85）。十九世紀のイギリスではデザインをめぐる議論が、工芸製品から建築物に至るまであらゆるもの巻き込んだ、壮大なスケールで展開されていたのである。

こうした議論における十九世紀後半の建築と室内装飾への関心の変遷を、ライズマンは『近代デザインの歴史』で、以下のように簡潔にまとめている。

英國では多くの建築家や芸術家が、さまざまな角度からインテリア・デザインやインテリア・デコレーションに携わるようになった。その影響で応用芸術の審美的表現への関心が高まり、すべての視覚芸術が完全に一体となることが強調されるようになった。家庭という環境や私的でしばしば思索を伴う趣味の修養が、こうした試みを実践する中心的対象となった。（Raizman 66）

In Britain a number of architects and fine artists became increasingly involved in many aspects of interior design and decoration, the effect of which was to call attention to the

esthetic and expressive aspects of the applied arts and to emphasize the unity of integration of all the visual arts. Such efforts usually centered upon the domestic setting and the cultivation of a private, often meditative taste. (Raizman 66)

ライズマンの議論を室内装飾に限定して換言すると、ヴィクトリア朝中流階級にとり神聖な家庭生活を営む場所である家の外観と内装が、一体としてインテリア・コーディネートの対象となり始めたのである。同時にライズマンは大量生産時代の到来と共に、若手デザイナーたちが自分たちの製品を工場生産する可能性を考えたり、工芸産業を促進する目的のために組織や雑誌を立ち上げたこと、その結果、ヨーロッパとアメリカ合衆国で多くの万国博覧会が開かれ人気を博したこと、1860 年代の百貨店の登場が消費マインドを持った中流階級の購買欲をかき立てたことの三つを、十九世紀後期から第一次世界大戦に至るまでの間にデザインの可能性が広がった要因として挙げている (Raizman 66)。

ジュディス・A・ナイスワンダー (Judith A. Neiswander) は『コスモポリタンなインテリアー自由主義と英国の家庭 一八七〇—一九一四』 (*The Cosmopolitan Interior: Liberalism and the British Home 1870 – 1914*) で、デザイン改革から審美改革への移行を、また別の視点からとらえている。それは福音主義と功利主義の衰退という視点である。

知的風潮の変化も、個人表現の新たな形式という実験のための、より寛容で有望な環境を作り出すのに役立った。1870 年代までに福音主義と功利主義哲学のどちらもが衰退し、見かけにエネルギーや思考を向けること、視覚による楽しみのための新たな機会を享受すること、単なる浮ついた楽しみにふけることさえ、これまで以上に容認されるようになった。十九世紀の前半であればそういった楽しみの追求は、福音主義運動が広く社会に浸透していた影響で、物質的な見せびらかしにこだわることのみならず、感覚的な経験を味わうこともよしとされていなかったため、社会的に強く非難されたかもしれないかった。(Neiswander 26)

A shift in the intellectual climate also helped to create a more tolerant and encouraging environment for experimentation with new forms of personal expression. By the 1870s both evangelical religion and the philosophy of Utilitarianism were on the wane and it had become more acceptable to devote energy and thought to appearances, to enjoy new opportunities for visual pleasure, and even to indulge in the merely frivolous. Earlier in the century such pursuits might have invoked strong social disapproval, for the pervasive influence of the evangelical movement discouraged the appreciation of sensory experience as well as a preoccupation with material display. (Neiswander 26)

ナイスワンダーは、1897 年にメイ・モ里斯 (May Morris, 1862–1938) がこの変化を「装飾芸術—1800 – 1885」 ("Decorative Art, 1800 – 1885") で、「1850 年から 1885 年までの装飾のもっとも重要な改善点」 ("the most significant improvement in decoration between 1850 and 1885") (Neiswander 28) とみなしていることに言及し、上記のような思想の変化を受けて「室内装飾品について、审美的关心よりも实用性を重んじる古風な考え方もまた衰退した」

("The old-fashioned view that valued the practicality of furnishing materials above aesthetic concerns was also on the wane.") (Neiswander 28) と指摘している。

ライズマンやナイスワンダーが指摘する、イギリスとアメリカにおけるこのような変化を顕著に示す現象は、1860 年代後半以降における一般の中流階級読者を対象とした室内装飾指南書の登場である。イギリスで 1868 年に出版された、チャールズ・ロック・イーストレイク (Charles Locke Eastlake, 1833–1906) による『家庭におけるよき趣味についての手引書』 (*Hints on Household Taste in Furniture, Upholstery, and Other Details*) を皮切りに、1870 年代以降室内装飾についての指南書や雑誌が次々と出版、創刊された^{*1}。時が経つにつれ、男性よりも女性がこうした指南書の執筆に携わると同時に熱心な読者となつたため、ヴィクトリア朝後半の小説に表象される女性像や室内装飾表象に大きな影響を与えることになった。そのため本章では、「家庭芸術文献」 ("household art literature") と呼ばれ、後に英米の中流階級の住居の室内装飾に大きな影響を与えることになった、英米で出版された室内装飾指南書を概観したい。

2. 英米における家庭芸術文献とインテリア・デザイン産業の確立

マーサ・クラビル・マクローハティ (Martha Crabill McClaugherty) は論文「家庭芸術—1868 年から 1893 年における芸術的な家庭の創造」 ("Household Art: Creating the Artistic Home, 1868 – 1893") で、イーストレイクによる『家庭におけるよき趣味についての手引書』をはじめとする、十九世紀後半に出版された室内装飾(今で言うインテリア・コーディネート)に関する文献を、「家庭芸術文献」 ("household art literature") と名付け分析している。マクローハティは家庭芸術文献を「インテリアの物質的な側面や日常的な家の使用について論じ、個々の部屋に関連付けられた道徳的属性を考慮し、部屋の室内装飾についてアドバイスを提供した」 ("Their authors discussed the physical aspects of the interior and the daily use of the home, considered the moral qualities associated with individual rooms, and offered advice on decorating the rooms.") (McClugherty 1) 文献であると定義している。1868 年にイギリスで出版されたイーストレイクの『家庭におけるよき趣味についての手引書』を、英米における家庭芸術文献の第一冊目とし、1893 年にアメリカで出版されたキャンダス・ウィーラー (Candace Wheeler) による『家庭芸術』 (*Household Art*) を、最後の文献として計算すると、この 25 年間に単行本だけで 23 冊が出版されたとマクローハティは述べている ("The first household art book, *Hints on Household Taste* by Charles L. Eastlake, was published in England in 1868, and the last, Candace Wheeler's *Household Art*, was published in America in 1893. In the twenty-five years between 1868 and 1893, twenty-three books (some of which went through several editions) and countless articles appeared.") (McClugherty 1)。マクローハティによれば、ニューヨークの雑誌『芸術ジャーナル』 (*Art Journal*) には、1868 年にイギリスで出版されたイーストレイクの指南書『家庭におけるよき趣味についての手引書』を対

*1 家具職人などの専門家に向けた指南書は、十九世初めにはすでに出版されていた。一般向けの指南書も全く出版されていなかったわけではないが、数の多さにおいては十九世紀後半に劣る（菅 28-29）。

象とした批評が多数紹介されており、1872 年にイーストレイクによる指南書のアメリカ版が出版された時点では、この指南書はアメリカの読者にすでに馴染みのものとなっていた("And by 1872, when the first American edition of Eastlake appeared, the New York-based *Art Journal* had already published critical reviews of the English editions.") (McClugherty 4)。とはいっても、マクローハティによると、アメリカで家庭芸術文献が定期的に出版されるようになるのは、アメリカ独立百周年となる 1876 年頃である。そしてアメリカで出版された最初の家庭芸術文献は、1875 年 6 月の記事を皮切りに、クラレンス・クック(Clarence Cook)が雑誌『スクリブナーズ・マンスリー』(Scribner's Monthly)で 10 回にわたり連載した、「ベッドとテーブル、腰掛けと燭台」("Beds and Tables, Stools and Candlesticks")である(McClugherty 3)^{*2}。

マクローハティは、家庭芸術文献は十九世紀に刊行された家庭に関する出版物のほんの一部に過ぎないと断ったうえで、家庭芸術文献には総じて四つの特徴があると論じる。まず家庭芸術文献の「著者は、典型的な部屋や部屋の備品ごとに扱う素材をまとめ」("the authors organized their materials according to typical rooms or room components") (McClugherty 2) ているという特徴である。「典型的な部屋」とは書斎や応接間のような、当時のそれなりの規模の住居であれば必ず存在した部屋のこと、「部屋の備品」とは窓のしつらえや床の敷物類を指している。二つ目の特徴は、「家庭環境が住人に与える影響の重大性を強調している」("the tone of the writing stressed the importance of a home's environment on the inhabitants.") (McClugherty 2) 点である。三点目の特徴は「想定されている読者層が、自宅を大量生産の既製品で装飾する中流階級^{ミドル・クラス}のため、著者はしばしば当代一の装飾デザイナーやデザイン会社によるふさわしい作品を強調し、大量生産の室内装飾品を購入する前にそれらの作品をよく見るよう読者に勧めている」("[S]ince the intended audience was middle-class householders furnishing their homes with ready-made articles, the authors often highlighted suitable works by the era's finest decorative designers and firms, suggesting that their readers study these examples before purchasing mass-produced furnishings.") (McClugherty 2) ことである。そして最後となる四つ目の特徴は「著者が選んだ挿絵を挿入することで、上記三つの特徴が例外なく補強されている」("[T]he illustrations the authors chose invariably reinforced the other three features.") (McClugherty 2) 点である。

イーストレイクによる『家庭におけるよき趣味についての手引書』の目次は、一つ目の特徴を示すよい例である。この指南書はいくつも版を重ねたが、具体的に 1869 年の第二版(改訂版)と約 10 年後の 1878 年出版の第四版(改訂版)とを比較すると、どちらも目次は同じ構成である。第一章は「街路に面した建築物」(Street Architecture)で、街の景観を作る建物の外観が論じられている。第二章以降は順次、「玄関」(The Entrance Hall)、「ダイニング・ルーム」(The Dining-Room)、「床と壁」(The Floor and The Wall)、「書斎」(The Library)、「応接間」(The Drawing-Room)、「壁に掛ける調度品」(Wall-Furniture)、「寝室」(The Bed-Room)、「陶磁器類」(Crockery)、「テーブルに置くガラス製品」(Table Glass)、

*2 クックの記事の連載回数について、本章第 4 節で引用するエマ・フェリー(Emma Ferry)は 11 回と記している(Ferry, "The Other" 55)。

「服飾と宝飾」(Dress and Jewellery)、そして「食器と食卓用金物類」(Plate and Cutlery)と、読者が書物の扉を開くとあたかも住居の外側から内側へと入っていくような構成になっている。そして最後に、ロンドン万博で話題になった宝石や食卓周りの品という小さな装飾品に議論が及ぶ。

二つ目の特徴である家庭環境の住人への影響の強調に関して、その要因としてマクローハティはラスキンの影響を挙げる。本章本節の冒頭で言及した家庭芸術文献の定義にあるように、これらの文献では「個々の部屋に関連付けられた道徳的属性」が問題にされているが、道徳という倫理的特徴が室内装飾品という物質と関連付けられる傾向について、マクローハティは次のように論じている。

ラスキンとその追随者たちが発展させた倫理美学のもう一つの表れが、〔著者註：アメリカの美術史家である〕ヴィンセント・スカーリーが鋭くも「倫理物質主義」と名付けたものである。無生命の物に倫理的属性が付与されることで、物質主義が正当化されたのだ。そのため、日常生活を彩るものが美しければ美しいほど、気質も知性も身体もより美しくなると考えられた。いくつかのケースにおいて、倫理物質主義は室内装飾に装飾として表現された金言に直接表れていた。(McClugherty 11)

Another manifestation of the moral aesthetic as developed by Ruskin and his followers was what Vincent Scully has aptly labeled "moral materialism." Materialism was justified by attaching moral qualities to inanimate things. So, the more beautiful the things that surrounded daily life, the more likely that beauty of temperament, of mind, and of body would develop. In some cases moral materialism was directly evident in the decoratively treated mottoes on furnishings. (McClugherty 11)

本論文第3章第4節で言及した、墮ちた女性の更生施設ユレイニア・コテッジとチャールズ・ディケンズとの関連に関するエピソードで、ディケンズが十七世紀の説教集から選んだ碑銘などをリビングルームの室内装飾としたという事例は、倫理物質主義のよい一例といえる。

三つ目の特徴である既製品の室内装飾品に関する研究の奨励は、家庭芸術文献の出版時期が消費文化が花開く大量生産時代の到来と重なっていたことと関連している。マクローハティは家庭芸術文献の出版により、骨董家具を扱う会社自体がそれまで存在していなかったアメリカで、骨董家具やそれをまねて新たに製造した家具、また家庭芸術文献で紹介されたような室内装飾品を販売するインテリア・デザインが、ビジネスとして誕生したことを探している。イーストレイクの指南書『家庭におけるよき趣味についての手引書』には、素晴らしいデザインの家具の例として昔の家具が紹介されているが、マクローハティによると、アメリカには1870年までこの指南書の挿絵のような骨董品を扱う店は存在していなかった。1865年にダニエル・カティア(Daniel Cottier)というスコットランド系イギリス人の芸術家が、ロンドンで室内装飾ビジネスを立ち上げ成功させ、その後1873年にはニューヨークに支店を開いた。同じ頃、造園業者から家具デザイナーへと転身し家庭

芸術文献の執筆も行っていた、ボストン出身のチャールズ・ウィリス・エリオット(Charles Wyllis Elliott)が、ハウスホールド・アート・カンパニー(Household Art Company)という会社を立ち上げ、デザイナーとして家具のデザインも行いながら、ほどほどの収入の人々にも手に入る室内装飾品を提供するようになった(McClugherty 3-4)。こうした骨董家具や骨董に似せて製造された手頃な室内装飾品を扱う産業が、イギリスに次いでアメリカでも1870年代以降確立していった。そのため限られた予算しか持たない下層中流階級の購入者であっても、室内装飾品の購入に際してさまざまな提供元の製品を比較するという行為が可能になった。

このように、インテリア・デザイン産業の誕生と発展において、イギリスとアメリカという二つの国とその文化は互いに影響を与えあっていたが、この産業の誕生には先述した家庭芸術文献の四つ目の特徴である挿絵が関わっている。たとえばイーストレイクの指南書のようなイギリスで出版された家庭芸術文献に掲載の挿絵が、アメリカの消費者に影響を与えただけではなく、イギリスで出版された家庭芸術文献に、それ以前に出版されたアメリカの家庭芸術文献で使用された挿絵が掲載されていたことを、マクローハティは指摘している。イーストレイクの指南書出版の後イギリスで出版された注目すべき指南書は、ウィリアム・J・ロフティ(William J. Loftie, 1839-1911)が編者となったマクミラン社の「家庭の芸術」(Art at Home)シリーズであるが、マクローハティはこのシリーズ物の著作のうち、レディ・バーカー(Lady Barker)による『寝室と閨房』(The Bedroom and the Boudoir, 1878)とマーサ・ロフティ(Martha Loftie)による『ダイニング・ルーム』(The Dining Room, 1878)に、1875年にアメリカで連載が開始された、クラレンス・クックの「ベッドとテーブル、腰掛けと燭台」で使用された挿絵が掲載されていたことを指摘している(McClugherty 5)。他の研究者も指摘するこの事実は、1868年以降に英米で出版された家庭芸術文献が、互いの国における室内装飾文化の視覚的側面に相互的に影響を与え、室内装飾品に関して英米で共通する好みの形成に寄与したことを物語っている。

こうして家庭芸術文献は、英米両国に住む中流階級の読者に、現代の表現で言うところのインテリア・コーディネートの知識のみならず、手に入れるべき家具に関する情報も提供することになった。しかしながら先述したように、家庭芸術文献で紹介された骨董家具のデザインを模倣した新品の復刻版家具も出回るようになつたため、昔の職人が手工業で生産した家具と、デザインだけを模倣し工場で大量生産された安価な家具の両方が、市場に出回り混在するようになった。マクローハティは、家庭芸術文献の書き手たちは機械で生産された家具に全く反対というわけではなかったが、「手工芸の技術を不誠実に再現した製品には激しい嫌悪感を抱いた」("they had a vehement aversion to products that falsely replicated handcraftsmanship") (McClugherty 7)ことに言及している。

このように家庭芸術文献の全体像を把握したうえで以下の節では、インテリア・デザインという一つの産業の確立にも大きな影響を及ぼした家庭芸術文献の中から、次の二つの文献について論じたい。まずは英米両国で大きな影響力を發揮したイーストレイクの指南書『家庭におけるよき趣味についての手引書』(1868)である。この指南書の流行と室内装飾品が大量生産される時代の到来により、家庭での室内装飾実践が可能となつたことで、膨張しつつあった下層中流階級もが室内装飾への関心を高めた。こうしてますます拡大しつつあった中流階級層全体の中でも、特に下層中流階級が読者層となつたウィリアム・J

・ロフティによるマクミラン社の「家庭の芸術」シリーズ(1876 – 1883)を、二番目に取り上げ概観したい。これら二種類の単行本として刊行された家庭芸術文献を検討した後、十九世紀末にかけて出版された雑誌記事を中心に、室内装飾の概念の変遷を分析したい。

3. 『家庭におけるよき趣味についての手引書』に反映されたデザイン改革から審美改革への移行

のちに一世を風靡することになる『家庭におけるよき趣味についての手引書』の執筆者チャールズ・ロック・イーストレイク(Charles Locke Eastlake)は、王立芸術アカデミーの会長やナショナル・ギャラリーの館長も務めたサー・チャールズ・イーストレイク(Sir Charles Lock Eastlake, 1793–1865)の甥にあたる。二人の名前の違いはミドルネームの綴りにおける e の有無だけであるためよく混同されるが、サー・チャールズはこの甥に目をかけ幼少時の教育に大きな影響を与えた(F. W. Gibson)。

そもそもこの指南書は、最初から単行本として出版されたわけではない。まず『クイーン』(*The Queen*)という雑誌での連載があり、その記事を元に単行本として出版された。『クイーン』誌は、1856 年創刊の月刊誌『イギリス女性の家庭画報』(*The Englishwoman's Domestic Magazine*)の爆発的な人気で知名度をあげたビートン夫妻が 1861 年に創刊し、翌年エドワード・ウィリアム・コックス(Edward William Cox, 1809–79)に売り渡した(Beetham 91; 213)雑誌である。コックスは事務弁護士から上級法廷弁護士へと転身した法曹畠の人間であるが、弁護士としてよりも『ロー・タイムズ』(*Law Times*)という裁判や法律関係の業界週刊紙を創刊、編集するなど、出版業者として名を成した(Cocks)。

イーストレイクの指南書が誕生した最初のきっかけは、『コーンヒル・マガジン』(*The Cornhill Magazine*)誌の 1864 年 3 月号に無署名で掲載された、イーストレイクの記事「家具の流行」("The Fashion of Furniture")の独自性に『クイーン』の編集者が目をつけ、当時まだ 28 歳だったイーストレイクがその記事の執筆者であることを突き止め、イーストレイクにテーマを広げた連載記事の執筆を持ちかけたことである。こうしてイーストレイクは、ジャック・イーゼル(Jack Easel)という偽名で、1865 年 6 月 24 日号から『クイーン』での連載を始めた。連載記事には挿絵は挿入されておらず、単行本として出版される際に主としてイーストレイク本人による挿絵が加えられた。そして 1868 年にロングマン・グリーン社(Longman, Green and Company)から、連載記事のタイトルで出版された(Gloag v -vi)^{*3}。これが指南書『家庭におけるよき趣味についての手引書』の出版経緯である。

本章第 1 節で少し振り返ったように、ロンドン万博前後に実施されたヘンリー・コール主導のデザイン改革は個々の室内調度品を対象とした議論であったが、ヴィクトリア朝後期に入ると、住居としての建築物を含めた家全体として調和がとれた理想のデザインを探

*3 ここに引用した、復刻版の『家庭におけるよき趣味についての手引書』にジョン・グローブ(John Gloag)がつけた解説の内容は、『家庭におけるよき趣味についての手引書』第二版の「序文」("Preface")でイーストレイクが述べている内容と重複するため、この序文が解説の典拠になっていると思われる。そのため、この重要な序文を含む 1869 年の第二版(改訂版)を分析の対象の一つとした。

る動きが出てきた。換言すると、ヴィクトリア朝後期になって初めて、今で言うインテリア・デザインやインテリア・コーディネートという概念が、明瞭に認識されるようになったといえるだろう。本章第2節で言及したように『家庭におけるよき趣味についての手引書』の目次の構成は、この室内装飾の認識の変化を明瞭に物語っているといえる。

イーストレイクの指南書『家庭におけるよき趣味の手引書』については、本章第2節で言及したように数多くの版が出版されているが、本研究では 1869 年の第二版(改訂版)および約十年後の 1878 年の第四版(改訂版)の序文を分析の対象とし、イーストレイクがどのような目的で本指南書を世に問うたのかを探りたい。以降の議論では出版年の違いを明瞭に区別できるよう、1869 年出版の第二版を 1869 年版、1878 年出版の第四版を 1878 年版と呼ぶこととする。

まず 1869 年版の序文で、イーストレイクは『家庭におけるよき趣味の手引書』を上梓した背景および意図として、ヘンリー・コールが定着させようとした「よき趣味」がまだ定着していないことを理由の一つに挙げ、自らの指南書の性質を次のように述べている。

工芸の様式やデザインの問題については、技術面、理論面、また歴史的な観点から、さまざまな著作で折に触れ論じられてきたけれども、一般大衆が確実に注意を向けてくれるような実際的かつ身近な議論としては、まだ不十分であると私は認識している。芸術家ならご存知のように、一般大衆の支援なしでは審美改革に向けた試みはどのような試みもうまくいかない。

本書を上梓したのは、不足しているこの議論を補うためである。もし本書における私の指南が、美術通から見れば古物蒐集の知見が不足しているとか、自然科学の専門知識に精通した人から見れば技術的な情報が不足しているとか、芸術的情趣にあふれた人から見れば芸術に付随する詩趣に欠けていると思われたら、ここから先の私の試みは、快適さと利便性という現代的な概念と衝突することのない画趣で家を装飾する方法を、読者に示そうというだけのものだということを思い出してほしい。〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕(Eastlake, 1869: vi-vii)

For, though the question of style and design in art-manufacture has been from time to time treated in various works after a technical, a theoretical and an historical fashion, I am not aware that it has yet been discussed in a manner sufficiently practical and familiar to ensure the attention of the general public, without whose support, as every artist knows, all attempts in the direction of aesthetical reform are hopeless.

It is to supply this deficiency that my 'Hints on Household Taste' are published: and if the *virtuoso* should find them wanting in antiquarian research, the scientific man in technical information, and the sentimental, in the poetry of art — it must be remembered that I have neither desired nor attempted in the following pages to do more than show my readers how they may furnish their houses in accordance with a sense of the picturesque which shall not interfere with modern notions of comfort and convenience. (Eastlake, 1869: vi-vii)

まず、この引用で「審美改革」("aesthetical reform")という表現が用いられている点に注意を向けて。イーストレイクによる序文から引用したこの文章には、コールのデザイン改革で強調されていた製品のデザインと製造者の道徳性との関連性への言及はない。「美術通」〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕("virtuoso")、「古物蒐集的知見」("antiquarian research")、「画趣」("picturesque")という用語の使用に見られるように、イーストレイクがここで強調しているのはデザインの美的側面である。それと同時に、「快適さと利便性」という現代的な概念 ("modern notions of comfort and convenience") という表現から読み解けるように、この文面には本章第1節で言及したディヴィッド・ライズマンが指摘する応用芸術への関心や、ジュディス・A・ナイスワンダーが指摘する感覚的経験の許容が明瞭に表れている。

この引用箇所を読む限りにおいては、デザイン改革の成果を断言した 1870 年 3 月刊行の『ダブリン大学評論』掲載の評論「趣味について」の見解とは異なり、イーストレイクの視点から見ると、1850 年に「よき趣味」を定着させようとしたヘンリー・コール提唱のデザイン改革は、1869 年の時点でまだ成果をあげていなかったことになる。この解釈を裏付ける補足説明が 1869 年版の序文に記されている。

工芸分野で教育を受けたデザイナーたちが最近実際に色々と努力していることに、私が言及していないという指摘には、はつきり抗議したい。この批判に対し、第一に私の印象ではそうした努力は、日常的に使用する品の大衆向けの趣味に改良を加えよう、もしくはそうした趣味を満足させようという意図で行われているではなく、むしろ富裕層だけが入手できる洗練された出来栄えの品々に、限定的に払われていると私は反論したい。〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕(Eastlake, 1869: viii)

It has indeed been objected that I have failed to notice certain practical efforts which have been recently made by educated designers in the field of art manufacture. To this I would answer, first, that such efforts have not hitherto, as it seems to me, been calculated either to improve or satisfy a *popular* taste in objects of common use, but have rather been confined to those examples of refined workmanship which are only within reach of the wealthy; . . .
(Eastlake, 1869: viii)

本論文の第3章と本章第1節で論じた当時の芸術教育の歴史的背景を考えると、この引用に言及されている「工芸分野で教育を受けたデザイナーたち」("educated designers in the field of art manufacture")は、コールの提案で設立されたデザイン学校および名称変更当時の国民芸術訓練校で教育を受けたデザイナーを指していると考えられる。1869 年に公表されたイーストレイクの序文の文面からは、本章第1節で言及したクインの指摘にある、1875 年のポインターの国民芸術訓練校長への任命に見られた、デザイン改革の終焉の兆しが読み取れる。引用の後半でイーストレイクは、製品のデザインが階層化され、富裕層向けとそれ以外の階層向けでは製品のデザインの質が異なり、「大衆向けの趣味」〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕("a *popular* taste")はそれほど洗練されていない、と指

摘しているからである。この指摘は、本章第1節で言及したクインの議論に見られる、「实用性を重視した万人向けのデザインと審美眼のある人々向けのデザイン」(108)という、ポインターのデザインに関する分類と共通している。つまり、本論文第3章第2節で詳述したが、美や趣味の本質の理解に関わる審美眼という視点は、デザイン改革以前から存在していたものの、「よき趣味」を教育で身につけることを優先したデザイン改革によって、議論の対象としてはいったん棚上げされていた、趣味のよさを理解できるかどうかの基準としての審美眼の有無が、1869年の時点では再び焦点化されていることを示している。

イーストレイクは九年後に出版された1878年版の序文で、1869年の序文で掲げられた指南書刊行の目的がある程度達成されたことを、「少なくとも、よきデザインの原理が長らくすたれてしまっていた多くの商業分野に関しては——期待していたレベルまでとはいかないまでも——希望がようやく実現して喜んでいる」("I am glad to find that hope at length realized — if not to the full extent which I had anticipated — at least as regards many branches of trade in which the principles of good design had long been obsolete.") (Eastlake, 1878 xxi)と述べ、『家庭におけるよき趣味の手引書』の数度にわたる改訂版の出版成果を強調する。辻みどりは、この序文でイーストレイクが言及している「私の希望」の内容を解説している。辻によれば、イーストレイクの希望とは、「もっとも初期の審美改革者」("the earliest of the 'Aesthetic Reformers'")であるイーストレイクが1872年の第三版の序文で述べた、手頃な価格で『芸術的』価値のある ("the added 'art' value") 家具を製造業者が製造し、それらを販売する店がロンドンに誕生することへの希望である(Tsuji viii)。辻の解説によれば、本章第2節で言及した、1865年から1873年頃のロンドンやアメリカでのダニエル・カティアやチャールズ・ウィリス・エリオットの家具店の創業は、イーストレイクの希望に一致した動きだったことになる。

この喜びの表明に続く段落でイーストレイクは、こうした潮流の具体的な成果が室内装飾品に現れていることに言及する。

こうしたこと〔著者註：審美改革のこと〕に本当に関心を持っている人なら、ここ数年の間に、家庭で使用する家具、特に高級木工家具や、織物地、そして陶磁器類の特徴に生じた変化にだれでも気づくだろう。すぐれた作品のデザインを盗作する際に、デザインの真の精神をそこなっている二流の職人が無知であるために、この変化の恩恵にあづかれないことが時折あるけれども、ロンドン、マンチェスター、そしてバーミンガムで、昔から続く評判のよい製造会社が有能なデザイナーにアドバイスや支援を求め、結果として彼らの製品の質に直ちに有益な影響を与えるという成果をあげていると知り、満足している。(Eastlake, 1878: xxi-xxii)

No one truly interested in such matters can fail to have noticed the remarkable change which has taken place within the last few years in the character of domestic furniture, especially of cabinet work, textile fabrics, and pottery; and although the benefit of this change is occasionally marred by the ignorance of second-rate tradesmen, who, in their plagiarisms of good work, have missed the real spirit of its design, it is satisfactory to know that some of the oldest and most reputable firms of manufacturers in London,

Manchester, and Birmingham, are seeking advice and assistance from competent designers, with a result which has a directly beneficial influence on the nature of their productions. (Eastlake, 1878: xxi–xxii)

1869 年版の序文でイーストレイクは、「一般大衆が確實に注意を向けてくれるような、実際的かつ身近な議論」が不足していると述べていたが、1878 年版の序文を読めば、それが何についての議論であったのか明瞭である。イーストレイクは家具、織物地そして陶磁器類という、日常生活で使用する室内装飾品のデザインに関する具体的な議論の不足が、大衆向けのデザインが改善されない理由と考え、『家庭におけるよき趣味の手引書』の版を重ねたといえる。

インテリア・デザイン産業が台頭する中で、一般大衆の趣味の改善のために、イーストレイクは自著でどのようなアドバイスをしたのか。買い物に際してのアドバイスの興味深い具体例を、1878 年版の本文から挙げてみたい。たとえば応接室に関する第六章で、十分な予算がないために普通の店で流行のデザインの家具を買わざるを得ないものの、家具選びに十分な経験がないため店の販売員の言いなりになってしまふ人たちが、多数いるだろうとイーストレイクは想定し、そういう客層を念頭においていた言語に関するアドバイスが掲載されている。イーストレイクは「まず、(そういった普通の店にいる)店員が語る趣味を根拠としたおすすめに最大限に注意すること」("In the first place, never attach the least importance to any recommendation which (at such establishment) the shopman may make on the score of taste.") (Eastlake, 1878: 157) と述べる。その理由として、店員は家具を作りもしなければデザインの監修もしておらず、販売のみを請け負っているわけだから、店員には趣味を形成するような時間はない("[T]he nature of his occupation can have left him little time to form a taste at all.") (Eastlake, 1878: 157) ことを挙げている。店員が善し悪しの選択の基準を持っているとすれば、それは「商品の相対的な価格と、その家具を好む客の社会的立場や懐具合」("the relative price of his goods, and the social position or wealth of those customers in whose eyes they find favour") (Eastlake, 1878: 158) であると説く。そのうえで、そういう店員がよく使用する、たいていはこれ見よがしな趣味を意味する「素晴らしい」("handsome") や、どこかに曲線が使われていることを意味する「上品」("elegant") という褒め言葉に惑わされず、どちらかといえば「均齊のとれた」("neat") という表現で形容されるような「全体的にシンプル」("simple in general form") な形の家具が、「どの時代でも最良でもっとも画趣に富んでいる」("[t]he best and most picturesque furniture of all ages") ので、そのような家具を選ぶようにアドバイスしている (Eastlake, 1878: 158–59)。

1869 年版の序文には、ライズマンが指摘した建築家たちのインテリア・デザインへの関心の高まりという新たな潮流も、明瞭に記録されている。というのは、1869 年版のイーストレイクの序文の最後は、中流階級の読者への次のようなアドバイスで締めくくられているからである。

最後に、家具に関する当代の好みを改善するにはどのように始めればよいのかと尋ねられるが、確かにその質問は理にかなっている。普通の製造業者が家具のデザインについて頼りにならないのなら、一体だれがその仕事をやってのけられる

というのだろうか。

答えは明瞭だと思う。おそらく五十年前なら、建築家が家具製作や室内装飾、装飾のための絵画に注意を払うことは、職業上沾染に関わると考えていただろう。しかし今なら、多くの建築家、特に若い建築家たちは、報酬が引き合うのであれば、そういう方面的の仕事も喜んで引き受けてくれるだろう。実際、新しい家に備える家具に、家以上とまではいかなくとも、ほとんど同じくらい費用がかかるという事実を考えれば、建築家の仕事内容の幅が広がることは明らかである。そして、依頼主が率先すれば、製造業者も建築家に力添えを求める事だろう。

結局のところ、設計された部屋がどのように見えるかは、その半分ほどが室内装飾の効果による。もし、イギリス国民の趣味^{テイスト}が特定のはっきりとした特徴を帯びることになるのであれば、住居の壁だけではなく内部もその趣味を反映させることになるだろうと期待したい。(Eastlake, 1869: x-xi)

Lastly it has been asked, and with reason, how an improvement in the present fashion of furniture can possibly be initiated. If ordinary manufacturers cannot be trusted to design it, who are capable of doing so?

The answer is, I think, a plain one. Fifty years ago an architect would probably have considered it beneath his dignity to give attention to the details of cabinet-work, upholstery, and decorative painting. But I believe there are many now, especially among the younger members of the profession, who would readily accept commissions for such supervision if they were adequately remunerative, and that they might become so is evident from the fact that the furniture of a new house frequently costs as much if not more than the house itself. And when clients lead the way, we may be sure that manufacturers will seek assistance from the same source.

Half the effect of every room which is planned must ultimately depend on the manner in which it is fitted up, and if our national taste is ever to assume a definite character, let us hope that the interior of our dwellings will reflect it no less than the walls by which they are enclosed. (Eastlake, 1869: x-xi)

ここに引用されたイーストレイクの文面からは、1869年当時には、建築家に室内装飾に関するアドバイスを求める事ができ、かつ住居の外観のみならずそれと呼応した趣味の室内装飾をしつらえることが、推奨されている事が明瞭である。

このように、居住空間の外観と内装^{インテリア}を一体ととらえてデザインしようという動きが出てくる中で、各部屋の役割が重要視されるようになった。マクローハティは、この概念の源を A・W・N・ピュージンに求め、次のように議論している。

ピュージンは、すべてよいデザインというものは目的に適合し、構造と装飾において正直("honest")であるべきと提案した。家庭芸術文献の書き手たちは、これを下記の二通りに解釈した。まずデザインを目にした人が建物、部屋、または家具の様式を、その目的と関連付けることが可能でなければならないと断言した。次

に、使用目的がデザインの配置を決めるべきであると断言した。十九世紀の思想家たちは、デザインの適合性の原則を歴史主義と結びつけ、歴史的様式を特定の使用目的と関連付け始めた。ゴシック様式は、食事道具が中世ヨーロッパで最初に用いられるようになったため、ダイニング・ルームに最適の様式とされた。さらにダイニング・ルームは男性の領域と考えられた。対照的にフランスの様式—ルイ十四世(Louis Quatorze)〔筆者註：「ルイ 14 世時代様式の《豪華・華麗な建築・装飾様式をいう》.」(『ジーニアス英和大辞典』)〕、ルイ十五世(Louis Quinze)〔筆者註：「ルイ 15 世時代様式の《ロココ風の様式をいう》.」(『ジーニアス英和大辞典』)〕、ルイ十六世様式(Louis Seize)〔筆者註：「ルイ 16 世時代様式の《後期ロココ様式と初期新古典主義様式の橋渡しとなった様式》.」(『ジーニアス英和大辞典』)〕——は、フランス宮廷のきらびやかな女性の集いで発達したため、女性の空間とみなされた応接間にふさわしいと考えられた。(McClugherty 9)

Pugin proposed that all good design be fit for its purpose and honest in its construction and ornamentation. This household art writers interpreted in two ways. First, they averred, observers must be able to associate the style of a building, a room, or a piece of furniture with its purpose. Second, use should dictate the configuration of a design. Nineteenth-century thinkers combined the principles of fitness of design with historicism and began to associate historic styles with specific uses. Gothic was deemed most suitable for the dining room because dining articles first came into use in medieval Europe. Furthermore, the dining room was considered a masculine preserve. In contrast, the French styles — Louis XIV, XV, and XVI — had developed around the gay and feminine circles of the French courts and were thus appropriate for the drawing room, which was considered a feminine sphere. (McClugherty 9)

マクローハティが言及するように、ピュージンはデザイン理論に影響を与えた代表作『対比』で次のように明言し、建築物にはその建設目的に応じたデザインを用いるべきであると主張している。

建築の美しさについての重要な試金石は、デザインが建物の目的に適合しているかということと、建物の様式がその使用目的に相応しているのでその建物を見た人が設計目的にすぐに気づけるか、ということだと躊躇なく認めよう。(Pugin 1)

It will be readily admitted, that the great test of Architectural beauty is the fitness of the design to the purpose for which it is intended, and that the style of a building should so correspond with its use that the spectator may at once perceive the purpose for which it was erected. (Pugin 1)

ピュージンのこの考え方が住居にも応用され、玄関には玄関が、応接間には応接間が果すべき目的があり、その目的に応じた様式や装飾であることが求められた。本章第2節で

家庭芸術文献の特徴として言及した、イーストレイクの指南書の第二章から第六章そして第八章が、「玄関」、「ダイニング・ルーム」、「書斎」と各部屋ごとの記述でまとめられているという構成は、この思想を反映しているといえる。

『家庭におけるよき趣味の手引書』でイーストレイクが薦める様式は、ゴシック様式である。『オックスフォード版英国人名辞典』のイーストレイクの項目によれば、イーストレイクが絵画と彫刻の勉強のために渡欧した際に、関心を持ったゴシック様式への熱意は生涯衰えることなく、この指南書では、当時もっとも人気を博していたロココ様式〔筆者註：「一八世紀、ルイ十五世時代のフランスを中心にヨーロッパで流行した装飾様式。華麗な曲線模様を主にした纖細さ、優美さを特徴とする。」（『明鏡国語辞典』初版）〕とルネサンス復興様式〔筆者註：ネオ・ルネサンス様式と同義。ネオ・ルネサンス様式とは「19世紀前期のヨーロッパで起こったルネサンス建築様式の復興をいう。」（『世界大百科事典』初版）〕を批判している（F. W. Gibson）。もっともイーストレイクは、単にゴシック様式というデザインのスタイルを、一般家庭の居住空間に普及させることを目指していたわけではない。ゴシック様式にこだわる理由は、「昔の生産作業の精神と原則を復活させたい」("It is the spirit and principles of early manufacture which I desire to see revived. . .") (Eastlake, 1869: ix) からであると述べている。つまりイーストレイクは、ゴシック様式というデザインそのものの復活ではなく、ゴシック様式が主流であった時代の職人の意識の復活を求めていたのである。イーストレイクの思想は、本論文第3章第2節(78)で引用したマルカム・クインの表現を借りるなら、ヘンリー・コールの「規則」("rules")に基づくデザイン改革よりも、「流儀」("manners")によるラスキンの思想に近いといえる（Quinn, *Utilitarianism* 71）。

本章第2節でも言及したが、マクローハティは家庭芸術文献の書き手たちが、芸術と自然および道徳との関係について、ラスキンの考えに大いに影響を受けていたことを指摘する。

芸術批評家であり講演者であり、たまに芸術や建築も手がけたジョン・ラスキンは、家庭芸術文献の書き手たちに、自然と道徳の役割について非常に明確な定義を提供了。講演やエッセイでラスキンは、法則("laws")が系統立って遵守される世界である自然において、真実は神のなせる技であると說いた。ラスキンは同じ自然の法則を芸術に応用することで、もっとも重要な真実が人間の創造性に授与されると信じていた。（McClugherty 10）

Art critic, lecturer, and occasional artist and architect John Ruskin provided household art writers with a well-articulated definition of the role of nature and morality. In his lectures and essays he preached that truth is the work of God in nature, a world whose laws can be scientifically observed. Ruskin believed that applying the same laws of nature to the arts would endow human creativity with essential truth. (McClugherty 10)

ラスキンの思想では自然の法則("laws")に基づいたデザインは、単に一人の人間が生み出した創造物としてのデザインではなく、その背後に神々しい精神を宿したデザインと解釈

できる。1875 年版のイーストレイクの指南書の序文に登場する「デザインの真の精神をそこなっている二流の職人」という表現の背後には、ラスキンのこの思想が存在していると考えてよいだろう。つまりデザインに「装飾の文法」に基づいた規則("rules")を適用しても、背後に存在する精神性を理解し「流儀」("manners")として身につけていることが職人には求められているのである。

辻みどりは、デザイン改革に後続する「審美改革運動」("the Aesthetic Reformation Movement")は「多声構造」("the polyphonic structure") (Tsuji xi)をなしており、ラスキンやオスカー・ワイルドなどの「審美的生活のモデル」("a model of aesthetic life") (Tsuji x)としてのいわゆる「審美派」("Aesthetic School") (Tsuji x)を一方にすえながら、もう一方で、エイサ・ブリッグズが「^{テイスト}趣味の制作者」("Taste makers")と呼んだ、イーストレイクをはじめとする審美改革者たちが、「ピエール・ブルデューのいう『文化的仲介者』として、製造業者と消費者の両方に対して情報提供者として重要な役割を果たす」〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕 ("played an important role as informants for both manufacturers and consumers in Bourdieu's sense of '*intermédiaires culturels!*'") (Tsuji x)ことで、対位法的に運動が促進されたことを指摘している。その過程で、家庭芸術文献の出版が続く 1870 年代以降の 30 年ほどの間に、審美改革運動は「国民全般の趣味を涵養するという高尚な理想」("the high ideal of cultivating the taste of the general public") (Tsuji xi)から、徐々にその時々の社会的流行の波を被ることで目的や実際の内容を変えながら、ウォルター・ハミルトン (Walter Hamilton) がおそらく最初に使用した（具体的には文学運動も含む）広い意味での「審美主義運動」("Aesthetic Movement")へと発展していったと論じている。こうした過程においてイーストレイクを室内装飾に関する第一段階の審美改革者とするならば、第二段階の審美改革を行った人物が英國国教会の聖職者でもあった W・J・ロフティだった。

4. W・J・ロフティの指南書シリーズ「家庭の芸術」——下層中流階級への審美改革の普及と投資対象化する室内装飾品

本章第 2 節で言及したように、イーストレイクの指南書『家庭におけるよき趣味についての手引書』(1868)の次に著名な指南書は、1876 年から 1883 年にかけてマクミラン社から出版された W・J・ロフティ編の「家庭の芸術」シリーズである。マクミラン社の資料庫に保管された書簡を中心に、このシリーズの出版経緯を詳細に調査したエマ・フェリー (Emma Ferry) は、このシリーズが英米共同出版企画だったことを明らかにしている。フェリーによると、編集者のロフティがアメリカの出版社コーツ商会 (Coates & Co) と掛け合い、その後マクミラン社の共同創業者であるアレクサンダー・マクミラン (Alexander Macmillan, 1818–96) に出版を持ちかけた。「想定していた読者層は『そこそこの収入、または低収入の人々』」 ("[a]imed at a readership composed of 'people of moderate or small income'") であり、当初は英米で各四冊ずつ執筆者を選び、合計八冊をすべてアメリカのコーツ商会から出版する予定だった ("[I]nitially, this joint venture was to comprise eight books; four to be written in England and four in America, all of which would be published by Coates.") (Ferry, "information" 135–36) が、最終的にはイギリスのマクミラン社から 12 巻、アメリカのポーター&コーツ社 (Porter & Coates) から 4 巻が出版された (Ferry, "information" 137)。

イーストレイクの指南書『家庭におけるよき趣味についての手引書』の単行本出版から

八年後に出版された、ロフティ編の指南書「家庭の芸術」シリーズの大きな特徴は、最初から「そこそこの収入、または低収入の人々」、つまり拡大しつつあった下層中流階級ミドル・クラスを対象としていた点である。イーストレイクの指南書の初版が出版された 1868 年時点では未確立だったインテリア・デザイン産業が、1878 年の第四版が出版された時点では確立されていたように、ロフティの指南書が出版された 1876 年時点では、骨董家具を模した安価な家具が世間にあふれ始めていた。この文化的文脈を考慮すると、ロフティの指南書シリーズの出発点がイーストレイクの指南書のそれとは異なっていることは、ある意味当然といえる。ロフティの時代になると、下層中流階級の人々でも十分手の届く安価な家具が出回っていたことに加え、そのために家具の質も低下していたのである。ロフティの指南書が対象とした層は、このような時期に室内装飾品への購買欲が高まった層であったため、イーストレイクの指南書で呼びかけられた「大衆」以上に、室内装飾品の選択に関する指針についての知識が不足していた。このような当時の文化事情を鑑みると、この層を対象としたロフティの指南書出版企画は的を射ていたといえるだろう。

出版された時期の室内装飾産業をめぐる文化的文脈が異なるため、指南書の性質も自ずと異なっている。イーストレイクの指南書が住居の外観と内装を中心とした内容で、一冊で完結した構成となっているのに対し、ロフティが編者となった指南書シリーズは当初から叢書、しかも「蒐集向きのセット本」("a collectable set") (Ferry, "information" 136) として企画、出版された。そのため「家庭の芸術」シリーズは、イーストレイクの指南書よりも幅広いテーマを対象としている。このことは、下層中流階級の人々の余暇や経済的ゆとりの増加を反映しているともいえるだろう。家具や調度品といった室内装飾品、そしてダイニング・ルームや寝室といった部屋ごとの室内装飾をテーマとした、イーストレイクの指南書を思わせる書籍の他に、家庭内における音楽や素人演劇のような娯楽から、洋装、刺繍、ステンシルを使用した装飾やデッサンに至るまで、「家庭の芸術」シリーズに所収された指南書のテーマは多岐にわたっていた。この節では、このシリーズの第一巻となつたロフティ著『家庭に芸術を』(A Plea for Art in the House, 1876) を分析の対象とし、イーストレイクの指南書との違いを中心に、審美改革の下層中流階級への普及と、それに伴い投資対象化した室内装飾品について論じたい。

イーストレイクの指南書『家庭におけるよき趣味についての手引書』とロフティの指南書『家庭に芸術を』の違いの一つは、そのタイトルが示すように、家具など室内調度品のデザインに焦点を当てたデザイン改革からの移行期に刊行された前者と異なり、後者は「芸術」という言葉を使用し、デザインから美への関心の移行を反映している点である。1870 年代のこの思想的変遷については、本章第 1 節でナイスワンダーの著作から引用し言及した。とはいっても、ナイスワンダーはロフティの『家庭に芸術を』について、新たな思想に基づく室内装飾に関する指南書の第一陣の書き手として、ロフティが自著の最終章「芸術と道徳」("Art and Morals") で、「うわべだけのとるに足らないことへの関心ととらえられるかもしれないことを、正当化する必要性を感じていた」("felt a need to justify what might have been perceived as a superficial and frivolous concern") (Neiswander 27–28) と述べている。つまりロフティの指南書『家庭に芸術を』刊行の時点では、室内装飾に美を求めるにまだ自己正当化が必要な状態であったことを示しているとナイスワンダーは論じる。

イーストレイクの指南書とのもう一つの違い、つまりロフティの指南書『家庭に芸術を』

が下層中流階級をも対象としていたことは、そのタイトルと序文からも明らかである。本章第3節で論じたように、デザイン改革の名残が感じられるイーストレイクの指南書『家庭におけるよき趣味についての手引書』の序文とは異なり、ロフティの指南書の序文は次のような表現で始まっている。

これから執筆する数章は、いくつかの実践に役立つ規則や逸話を口語表現で表したものである。国内にしろ海外にしろ、芸術に関してこれまで出版された物はほとんどすべて詩趣に富んだものであり、その限りにおいて理解が容易な実際的な刊行物ではなかった。私は単純な根拠に基づき、芸術、特に家族間や家庭で芸術に対する愛情を育むことの利点をうまく説明できたのではないかと思っている。才気がほとばしるような読み物は苦手とする多くの人々にとって、常識に基づいた議論は説得力があると信じているからである。(Loftie vii)

The following chapters are an attempt to put some practical rules and anecdotes into colloquial language. Almost all that has hitherto been published on Art, either at home or abroad, has been written in a manner which may almost be called poetical, so far does it differ from the plainness of what is practical. I hope I have succeeded in showing, on simple grounds, the advantages of cultivating a love for art, especially art in the family and household. I am under the persuasion that common-sense arguments may be found powerful with many people to whom high flights are unpleasant. (Loftie vii)

『家庭に芸術を』という明瞭なタイトルのみならず、ここで引用された序文からも、ロフティがイーストレイクよりもはるかに明瞭に、なんら気後れすることなく、芸術とは無縁の生活を送っている下層中流階級を読者対象と想定していることは明瞭である。イーストレイクが1869年版の『家庭におけるよき趣味についての手引書』につけた序文で、「もし本書における私の指南が、美術通から見れば古物蒐集的知見が不足しているとか、自然科学の専門知識に精通した人から見れば技術的な情報が不足しているとか、芸術的情趣にあふれた人から見れば芸術に付随する詩趣に欠けていると思われたら、ここから先の私の試みは、快適さと利便性という現代的な概念と衝突することのない画趣で家を装飾する方法を、読者に示そうというだけのものだということを思い出してほしい」〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕(Eastlake, 1869: vii)と述べ、自らの指南書は「詩趣に欠けている」かもしれないが自分なりの見方に基づいた「画趣」はある、と自己弁護していることについては本章第3節で論じた。このような立ち位置のイーストレイクに対して、ロフティは、ある意味、正反対の立場にいるといってよいだろう。なぜなら、ロフティはそのような「詩趣」をすべて否定し、「実践に役立つ規則や逸話を口語表現で」述べたと主張しているからである。同時に、ロフティの指南書が「芸術、特に家族間や家庭で芸術に対する愛情を育むことの利点」を説いているということは、裏を返せば、ロフティの指南書の想定読者層は、少なくとも指南書を手に取る前の段階では、芸術に対して愛情を育んでいない層を含むと解釈できる。ロフティが序文で主張したように、「才気がほとばしるような読み物は苦手とする」読者像は、イーストレイクの指南書が対象とみなしていた読者像と比較す

ると、収入や財力のみならず教養も格段に劣る人々であることは間違いない。

従って、ロフティの指南書の本文にあふれるアドバイスはその序文で謳われているように、「単純な根拠」と「常識」に基づく「実践に役立つ規則」である。一例を挙げてみよう。イーストレイクの指南書が家具選びの経験が少ない読者に対し、家具店で品選びをする際に販売員の使う形容詞に気をつけるようにとアドバイスするのに対し、ロフティの指南書のアドバイスは、次に引用するように、もっとあからさまに具体的である。

一つの部屋を本物のゴシック様式の骨董家具で装飾する、などという望みを持つるのは億万長者くらいのもので、ましてや一軒の家を本物のゴシック様式の骨董家具で埋め尽くすなどということは不可能である。しかし、より後の時代の様式を採用すれば事情は変わってくる。最近頻繁に話題にされるアン女王様式(Queen Anne style)〔筆者註：「アン女王様式《[……] (2) 18世紀の初期の英國・18世紀中頃の米国に流行した家具の様式；曲り脚(cabriole)が1つの特徴》.」(『ジーニアス英和大辞典』)〕は、家具にはおあつらえ向きの様式である。(Loftie 29)

It is only millionaires who can hope to have so much genuine old Gothic furniture as to make it possible to furnish a room, much less a house. But the case is different with a later style. The Queen Anne style, of which people talk so much now, is a very good for furniture. (Loftie 29)

イーストレイクの指南書が、家具の様式や質と、それを表現する言葉を問題として取り上げ、よい家具の選び方を指南していたことと比較すると、ロフティの指南書は、明らかに懐具合に配慮した実践的なアドバイスである。家具選びのアドバイスのこの傾向は、先に進むとさらに顕著になる。次の引用はそのよい一例である。

一級品を一つ、そして後はすべてシンプルなデザインのものを置いたほうが、さまざまな様式や品質の家具を置いたり、一つ目はよいもの、二つ目は品質がよくないもの、そして三つ目は、おそらく高品質の家具に似せて作ったイミテーション家具を置くよりはよい。(Loftie 32)

[I]t is better to have one thing of first-rate quality, and everything else of the utmost plainness, than to have a mixture of styles and degrees, and to have one thing good, another poor, and a third, perhaps, imitation. (Loftie 32)

この引用からは、イーストレイクの指南書の第二版が出版された 1869 年には存在しなかったイミテーション家具、すなわち骨董家具の模倣品が、ロフティの指南書が出版された 1876 年には、すでに一般的だったことが明瞭である。懐具合と見栄からイミテーション家具を選びがちな読者こそ、ロフティの指南書のターゲットとされていたともいえるだろう。

これら二つの指南書の差異は、目次からも一目瞭然である。イーストレイクの指南書の

特徴であった家具および室内装飾品については、ロフティの指南書でも「第二章 室内装飾と骨董家具」(Chapter II. Furnishing and Old Furniture)として、そして芸術と道徳との関係については、簡潔な内容ではあるが、「第五章 芸術と道徳」(Chapter V. Art and Morals)として独立した章が設けられている。一方ロフティの指南書には、イーストレイクの指南書には存在しなかった、「蒐集」("collection"または"collecting")という新たな項目が登場している。ロフティの指南書の第一章のタイトルは「蒐集における用心と儉約」("The Prudence of Collecting")であり、「第三章 絵画」(Chapter III. Pictures)、「第四章 書籍と陶磁器」(Chapter IV. Books and China)も蒐集の視点から論じられている。蒐集と言えば、一般的には高級な骨董品を対象とした裕福な人々の趣味^{デイスト}という印象であるが、ロフティの指南書の注目すべき点は、家庭に芸術を持ち込むための経済的かつ投資の可能性をはらんだ行為として蒐集という行為を紹介している点であり、この視点こそが室内装飾品の投資対象化を示唆しているといえる。

この点を論じるために、まず、ロフティの指南書の「第一章 蒲集における用心と儉約」の内容を詳細に検討したい。ロフティが序文で謳ったように、この章では三人の人物の逸話が紹介されている。三人の人物像は、ひげ文字の書籍を蒐集していた行商人のD氏、ブロンズ製の十字架を購入した司祭のR氏、そしてイギリス製の広口瓶を購入した「若い紳士」である。紹介されている逸話のエッセンスを紹介すると、前者の二名は購入品に関して十分な知識があったため、最後の「若い紳士」は自分の知識から購入しようとしている品に将来値上がりする価値があるという見通しが明確であったため、意味のある買い物ができたという逸話である。この逸話からくみ取れる明瞭なメッセージは、室内装飾品の投資対象化である。投資対象と言っても、そもそものターゲット層に当る読者が富裕層ではないため、高級品を意図しているのではない。ロフティは手頃な室内装飾品をうまく選べば、価値が生まれる投資対象になると主張している。ロフティの視点では、室内装飾品は高級で芸術的な品ではなくとも、うまく選べば素晴らしいインテリアとなるだけではなく、「株に投資をするかのごとく」("as if he had invested in shares") (Loftie 7) 将来高値がつく可能性があり、結果的に儉約につながるため、よい蒐集は行うべき芸術的行為なのである。ロフティは指南書の第一章で、一番安くつくおすすめの蒐集は書籍の蒐集(Loftie 8)と具体的に述べている。そして蒐集は「賢明に」("judiciously") (Loftie 11) 行えば分別ある節約 ("a prudent piece of economy") (Loftie 16) であり、「蒐集それ自体は芸術的行為ではないと反対する人ももちろんいるかもしれない」("It may of course be objected that collecting is not in itself the practice of art.") (Loftie 19) が、「実際に芸術を生業としている人を除けば、家庭を美しくするために役立つ物の多くは、必然的に賢明な蒐集により入手しなければならない」("But, except for people who are actually artists, much that goes to make home beautiful must of necessity be obtained by judicious collecting.") (Loftie 19) わけであるから、蒐集も立派な芸術活動なのだと主張する。

イーストレイクは蒐集という行為それ自体は否定してはいないが、蒐集の対象を芸術的価値の高い装飾品に限定している。たとえば「第五章 書斎」で、イーストレイクは「装飾的骨董品」("knick-knacks") は書斎には置かないようアドバイスしているが、このアドバイスを補足する形で次のように説明している。

本章〔筆者註：第五章 書斎〕の冒頭で「装飾的骨董品」は普通は書斎には禁物だと述べた。装飾的骨董品という表現で意図していたのは、「ドレスデン磁器」をはじめ、さまざまな名前がつけられて応接間や閨房に置かれている、現代になってから作られたさまざまながらくたの組み合わせのことである。だから、本当に素晴らしい芸術製品の蒐集をやめるようにと言っていると読者の皆さんに思っていただきたくはない。大変小さな珍しい古陶磁器や象牙の彫刻、古代の金属細工、ほうろう細工、ヴェネツィアガラスなど、デザインがよく職人の巧みな技が見受けられるものならなんでも、手に入るべきには入手して最大限の注意を払って大切にするべきである。そのようなものを目にすることが、芸術の素晴らしさの理解に大きな影響を与えることは、強調してもしすぎることはないからである。[……]このようにすれば小さな博物館を作ることができ、それが所有者にとって永遠の喜びの源となることで「美しい物は永遠の喜びである」ことに気づくだろう。(Eastlake, 1878: 135-36)

At the beginning of this chapter it was observed that 'knick-knacks' were usually banished from the library. By that expression I meant to include that heterogeneous assemblage of modern rubbish which, under the head of 'Dresden china' and various other names, finds its way into the drawing-room or boudoir. But my readers must not therefore suppose that I intended to discourage the collection of really good specimens of art manufacture. The smallest example of rare old porcelain, of ivory carving, of ancient metalwork, of enamels, of Venetian glass, of anything which illustrates good design and skilful workmanship, should be acquired whenever possible, and treasured with the greatest care. It is impossible to overrate the influence which such objects may have in educating the eye to appreciate what really constitutes good art. . . . A little museum may thus be formed, and remain a source of lasting pleasure to its possessors, seeing that 'a thing of beauty is a joy for ever.' (Eastlake, 1878: 135-36)

「美しい物は永遠の喜びである」('a thing of beauty is a joy for ever.')というキーツの詩『エンディミオン』(Endymion, 1818)の冒頭の有名な一行を引用しつつ、イーストレイクは、蒐集の対象品に真の芸術的価値があるならば、蒐集という行為は価値がある行為であるとし、そのような芸術品を蒐集し自宅に小さな博物館を作ることを奨励している。換言すると、イーストレイクは真の芸術品とがらくたとを区別し、前者の蒐集は奨励している。そして本章第2節でマクローハティが指摘したヴィンセント・スカーリーのいう「倫理物質主義」、すなわち美しいものに囲まれることが、その空間に居住する人間の道徳性にも影響を与えることを強調している。

一方、ロフティの指南書は同じ「書斎」に関するアドバイスであっても、すでに言及したように、書籍それ自体を所有していない層の読者を対象としている。そのため、書棚の材質や扉の有無、書棚の上に置くべきものをアドバイスするイーストレイクの指南書とはアドバイスの内容が大きく異なっている。ロフティは指南書の「第五章 書籍と陶磁器」で、書籍をあくまで「装飾」("ornaments")とみなし、次のように述べている。

家の装飾として一番よいのは絵画だという私の意見に、読者の皆さん賛成するとは思わないが、絵画の次におすすめしたいのは本を置くことである。たいていの人は陶磁器のほうがおすすめだと思うだろう。しかし磁器は大変価値があるとしても、装飾という目的で置くのには壊れやすい[……]他の陶器類もたいていのものは大変壊れやすい。しかし書籍は壊れることはないので、書籍が詰まった書棚は居間の装飾としてもっともおすすめの一つと言わざるを得ない。(Loftie 71)

Every reader may not agree with me if I say that pictures ornament a house more than anything else, but that next to pictures I am inclined to place books. Most people would perhaps give the precedence to china. But if china is really valuable it is too fragile to be used for decorative purposes, . . . almost all other kinds of pottery are very fragile. Books, on the other hand, are very indestructible, and I cannot help thinking a well-filled bookcase one of the best ornaments of sitting-room. (Loftie 71)

ロフティの指南書では、書籍は書斎ではなく居間に装飾品として配置されるべきものとらえられている。しかもロフティが推奨する書籍は、装飾という機能を与えられていることからも明瞭なように、「写本、版画本、そして装丁が特徴となっている書籍」("manuscripts, books of prints, and books whose binding is their chief feature") (Loftie 72)である。この具体例から、ロフティの指南書では、書籍は絵画の安価な代用品とみなされると推測できる。また居間に置くべきであるという観点から、子供用の書籍の購入も推奨されている(Loftie 75)。イーストレイクの指南書では、書斎はあくまで愛書家のためという前提があるが、ロフティの指南書では、書籍は「読む」という前提ではなく「見る」ことが前提となっている。そこでは書籍は知識でも教養でもなく、投資対象化した装飾品の一つととらえられている。

ロフティの指南書では投資対象化した室内装飾品に関するアドバイスは、絵画や陶磁器にも及んでいる。たとえばロフティは「第三章 絵画」で、「家庭にあるべき芸術と聞いて、家具よりも絵画や版画のほうが心に浮かぶかもしれない」("Pictures and prints are perhaps more connected in our minds with Art at Home than furniture.") (Loftie 43)として、絵画なら何を買うべきかについても「二、三の安全に買い物ができる基準」("a few safe rules") (Loftie 43)を記している。それによれば、まず「知識があつて趣味のよさを理解するために、審美眼があるが財力のない人には、若い芸術家から作品を買うのが一番賢明である」("If, therefore, your knowledge and taste are such that you can be sure of recognising good work, and if you have a little money to lay out, you cannot do a more judicious thing than to buy from young artists.") (Loftie 47)と勧める。そのうえで、古典的巨匠の作品は贋作が多く価値が骨董市場の流行に左右されるため、おすすめではない(Loftie 49)と述べる。さらに修復が施された古典的絵画を購入することは「悪い投資」("a bad investment") (Loftie 51)であるとアドバイスする。絵画に関するロフティの究極のアドバイスは、「壁に掛けて装飾とするだけで再度売ることを考えないのなら、どの作家の絵画であるかはそれほど重要ではない」("When a man buys to decorate his walls, and not to sell again, it need not very much

signify what names are attached to his pictures.") (Loftie 53) というアドバイスだろう。イーストレイクの指南書『家庭におけるよき趣味についての手引書』では、室内装飾品に関するアドバイスが、芸術的価値のある装飾品をずっと手元に置いて眺めることを念頭においたアドバイスであり、結果として自宅の博物館化が推奨されている。それとは対照的にロフティの指南書『家庭に藝術を』では、藝術という側面を前面に出しつつも、室内装飾品はあくまで投機的価値を持つ財産とみなされている。そのため、金銭的価値や真贋を見極めるアドバイスが、特に陶磁器については重要だと考えられ、ロフティは「一般的に刻印が磁器の価値を決める」("The mark, indeed, generally determines the value of the china.") (Loftie 81) とアドバイスしている。

室内装飾品を金銭的価値と結びつけて考えるロフティのアドバイスを、1870 年代以降の家庭芸術文献を含む、インテリアに関する言説すべてが賞賛したわけではない。たとえば、1878 年にイギリスで創刊された月刊誌『藝術雑誌』(*The Magazine of Art*) は、いわゆる藝術に特化した雑誌で家庭芸術文献ではないためか、次の引用に見られるように、絵画を金銭的価値で値踏みすることには異を唱えている。

部屋に絵画を飾るかということに関して、一番に問わなければならない重要な点は、壁に掛けるだけの価値がその絵にあるかどうかという点である。そしてその問いは、ほとんどいつも問われることがない。絵画は当然そこにあるべきだと思われている。もしすでに絵画を所有しているなら、絵画を所有する理由は当然展示するためと思われている。そして手持ちの絵画がない場合は、もちろん絵画は持つべきだと軽率に決めてかかるために、早々と購入を決めてしまうのである。

絵画の価値はその金銭的価値ではなく、また所有者の視点でもなく、その絵に本来藝術として備わっている価値で決めるべきである。(Day, "The Place of Pictures in the Decoration of a Room" 319-20)

The first and most important question to be asked with regard to the introduction of pictures into a room is whether they are worth the sacrifice of the walls to them, and that is just the question that is almost invariably not asked. It is taken for granted that pictures there shall be. If already acquired, the possession of them is supposed to be reason enough for their display; and when there are none, the thoughtless assumption that pictures are a matter of course suffices to insure their early purchase.

The worth of a picture is not to be estimated by its money value, or even, from the purchaser's point of view, altogether by its intrinsic value as art. (Day, "The Place of Pictures in the Decoration of a Room" 319-20)

この引用は、初期のアーツ・アンド・クラフト運動において重要な役割を果たした装飾デザイナーである、ルイス・F・デイ (Lewis F. Day, 1845-1910) (Wood) が執筆した「部屋の装飾における絵画の位置」("The Place of Pictures in the Decoration of a Room", 1881) という記事からの引用である。家庭芸術文献叢書を企画したロフティが、部屋の室内装飾としての絵画をあくまで消費や投資と関連付けてアドバイスしているのに対し、デイはあくまで

芸術という視点から絵画の所有を論じている。本章第1節で言及した、ヘンリー・コールによるデザイン改革の終焉を決定づけることになったとマルカム・クインが主張する、1875年における、芸術性を重視する人物の国民芸術訓練校(元デザイン学校)長への就任と、デイの記事が時期的に対応していることに着目すると、ロフティのアドバイスとデイの主張はそれぞれ、これまで芸術とみなされてきた絵画が室内装飾品となった時点で、絵画を投機的価値を持つ財産や金銭的価値のある動産とみなすのか、それとも引き続き芸術とみなすのかという二つの見方を代表する意見と考えることができるだろう。別の表現を用いるならば、この二人のアドバイスは絵画に関する相反する二つの見方が拮抗している状態を反映しているともいえる。

ロフティが詳述した室内装飾品を投機的価値を持つ財産とみなしたアドバイスは、1870年代以降裾広がりとなる下層中流階級^{ミドル・クラス}という階級と、拡大するこの階級の経済的ゆとりにあわせるかのように、アメリカとイギリスの両国で十九世紀末にかけて増加する。たとえばロフティが指摘した陶磁器につけられた刻印の重要性に関しては、1896年創刊のアメリカの月刊誌『美しい家』(*The House Beautiful*)が1898年2月に「論評 磁器の刻印」("Reviews – China Marks")と題した記事を刊行している。この記事は、ニューヨークのギルマン・コラモー商会(Messrs. Gilman, Collamore & Co.)が発行した刻印判別のための冊子を大変わかりやすいおすすめの指南書として紹介し、デルフト、コペンハーゲン、ウスター、ミントン社などヨーロッパの著名な陶器の刻印を掲載している("Reviews – China Marks" 93–95)。もともと芸術と無縁だった階層の人々が、このような芸術的価値を見分けるためのわずかなノウハウを得ただけで、すぐさま芸術的価値が見抜けるようになるとは考えにくい。最悪の場合は、室内装飾品を単なる見栄を張る道具と考えていたことを示すエピソードが、1897年5月に刊行された『美しい家』(*The House Beautiful*)に掲載された「不必要的見せかけ」("An Unnecessary Pretence")で言及されている。

いかなる大きさ、格の家であれ、伝統や慣習からいえば、当然書斎があつてしかるべきとされている。読む人がいないとしても書籍を数多く所有することは、育ちのよさと関連付けられるからである。

近代社会の歴史を通して見ると、成り上がり者が受けるにふさわしい以上のあざ笑いの対象となるのは、まさにこのばかばかしく不必要的もの有無を言わせずに要求する姿勢なのである。あまりにも学がないとか怠惰であるために、本当の書籍を購入できない新興成金の新築の大邸宅に、叢書を装った絵が描かれた板が書棚の上に並べてありからかわれることがよくある。それなのに、なぜ建築家や装飾家は、そのようなあさましい野心を握りつぶすのではなく、それに迎合するのかという問題は、当代の趣味のよい職人や芸術家には解決しづらい、もしくは本当に看過できない問題である。(Abbott, "Unnecessary" 156)

No house of any size or dignity is supposed to be complete without its library, as a matter of tradition and custom. It is considered a point of breeding to have a lot of books, even if no one ever reads them. . . .

It is this peremptory demand for a foolish superfluity that has made parvenus more

ridiculous even than they have deserved to be made all through the history of modern society. Boards painted to imitate sets of books, and placed in rows on shelves have often been employed, and made fun of, in the brandnew mansions of the newly rich, who were too ignorant or too lazy to buy the real article. Yet why builders and decorators catered to such ignoble ambitions, instead of suppressing them, is a problem our present tasteful artisans and artists find it hard to solve, or, indeed, to excuse. (Abbott, "Unnecessary" 156)

1876 年に出版されたロフティの指南書と上に引用された 1897 年の記事を比較すると、下層中流階級ミドル・クラスを対象とした家庭芸術文献が増え、審美改革が低収入の層にも普及するにつれ、たとえば書籍と書棚、そして書斎が、まずは他の室内装飾品と同じような装飾とみなされるようになり、その結果、住人の知性の欠如をごまかし見栄を張るための道具と化していたことが読み取れるだろう。

これまで考察してきたように十九世紀末にかけて、ロフティの指南書に代表されるような下層中流階級ミドル・クラスをも対象とし室内装飾のノウハウをテーマにした記事は、家庭芸術文献以外にもさまざまな雑誌で刊行され、室内装飾品のとらえ方にも影響を与えていった。そして次に家庭芸術文献をはじめとする室内装飾に関する言説が問うたのは、家庭における室内装飾の扱い手はだれかという問題であった。次の節ではこの問い合わせについて検討したい。

5. W・J・ロフティの指南書シリーズ「家庭の芸術」にみるプロフェッショナル化する女性の室内装飾業者

本論文第 3 章および本章第 3 節で論じたように、ディケンズとロンドン万博の時代である 1850 年代から、イーストレイクの指南書が最初に出版された 1860 年代にかけては、デザイン改革を主導したコールやレッドグレイヴなど、室内装飾の指南役を担ってきた人物は男性だった。また家庭内においても、本論文第 3 章で取り上げたディケンズの書簡が示すように、中流階級ミドル・クラスの家庭で室内装飾に関する最終的な決定権を握っていたのは、一家の財布を握る家父長だった。とはいえ、十九世紀イギリスの家庭における室内装飾の決定過程から、家庭内の既婚女性が完全かつ実質的に排除されていたわけではない。真保晶子は論文「消費者としての女性—家具購入における主導権とデザインへの参加、一七七〇～一八五〇」において、十八世紀から十九世紀半ばにかけてのイギリスの家庭内で、室内装飾の決定権を一家の主人と妻のどちらが握っていたのかを把握することの困難さを指摘している。その理由は、店の請求書の宛名はたいていの場合男性名となっている一方、この時代の既婚女性の日記や書簡などを分析すると、女性も室内装飾の決定過程には参加していた事例が認められるからである。またチッペンデールというこの時期に人気を博した家具は、女性の使用者を意識して製造されたことや、この家具を製造していたトマス・チッペンデール(Thomas Chippendale, 1718-79)と上流階級に属するジェントリーの血筋を引く顧客の妻であった女性との書簡の分析に基づき、家具のデザイン決定に顧客の家族である既婚女性が関わっていたことを真保は示している。

もっともこれらの女性たちは、真保が記すように「ジェントリー家庭の女性」(真保 136)であり、「中流以上の集団」で「当時、相対的に裕福な集団」(真保 134)に属す女性であ

り「上流社会の一員」(真保 137)であることには注意を払いたい。ジェントリー階級は貴族に代表される上流階級に準じる階級とみなされており、たとえばディケンズのように自らの能力で下層中流階級から這い上がってきた中流家庭と、文化的、経済的に同じ状況にあるとは考えにくいからである。本論文第2章で論じたように、ヘンリー・コールのデザイン改革による「よき趣味」^{ミドル・クラス}の教化対象となつたのは、貴族階級との差異化を目指し、新たに打ち出した家父長制の信者^{ミドル・クラス}であった中流階級であった。従って、ディケンズのように一代の間に下から上へと移動してきた新興の中流階級の家庭の家父長こそ、室内装飾の決定権に関わりたがる状況にあったことは否めないだろう。こうした歴史的背景にあって、1870年代後半に刊行されたロフティの指南書シリーズ「家庭の芸術」に関しては、出版企画者のロフティこそ男性であるが、シリーズに入った指南書の執筆者の多くが、デザインや家政に関する仕事や執筆を生業とした女性であったことは注目に値する。

デボラ・コーベン(Deborah Cohen)は『家庭を司る神たち—英国人とその所持品』(*Household Gods: the British and their Possessions*, 2006)で、室内装飾という分野が男性主導から女性主導へと変化した背景の一つとして、婚姻法の改正を取り上げ論じている。コーベンはその最初ののろしとして、ノリッジ選出の急進派の国会議員の娘で芸術家であったバーバラ・リー・スミス(Barbara Leigh Smith)が、1850年代に国会に提出した既婚女性の状況改善のための嘆願に言及している(Cohen 104)。その後1870年の既婚女性財産法および1882年のその改正を経て、原則的に夫婦別産制となり女性も財産所有が許されるようになった。その頃から「家庭を作る権利は、フェミニスト集結のためのスローガンとなつた」("[T]he right to make a home became a feminist rallying cry.") (Cohen 105)。

ジュディス・ナイスワンダーも十九世紀の最後の二十五年間に生じた男女関係に関する変化が、室内装飾にも影響を与えたことを指摘している。福音主義の影響が強く見られたヴィクトリア朝初期において、家庭は「宗教的信念を教え込む場」("the primary setting for the inculcation of religious faith") (Neiswander 85)であり、「究極的な権限は夫であり父である男性にあり、家庭は外界からの圧力や誘惑から逃れる場として男性の必要を満たすために作り上げられていた」("Ultimate authority was invested in the husband and father, and the home was organized to meet his need for a refuge from the pressures and temptations of the outside world.") (Neiswander 85)。女性はあくまで男性に従順に従い、理想とされた家庭像にそった家庭を築くことを求められていた。ナイスワンダーは、エリス夫人(Sarah Stickney Ellis, 1799-1872)が1845年に出版した『イングランドの娘たち』(*The Daughters of England*)の中で、「『趣味』を『審美眼のある人物たちの多数意見』だと定義している」("Taste,' as defined by Mrs Ellis in 1845, represented 'the majority of opinion amongst those who are best able to judge.'") (Neiswander 85)ことに言及し、この時期において室内装飾は、世間一般で通用する理想的な家庭像を表現する術であったことを論じている。ナイスワンダーは、ロフティの指南書『家庭に芸術を』が「家庭を豊かにする責任は男性の義務であることを強調している」("emphasized the enrichment of the home as a masculine obligation") (Neiswander 86)点で、ヴィクトリア朝前半の室内装飾の考え方を引きずっていると論じている。しかしながらロフティの指南書『家庭に芸術を』に後続する、1870年から1900年にかけての家庭芸術文献は、男性が支配するという伝統から離れ、女性の執筆者が女性の読者を対象とするようになったと指摘している(Neiswander 86)。

こうした変化の背景として、ナイスワンダーはコーベン同様、既婚女性財産法の改正を挙げているが、それとあわせて女性の権利に関する個別のさまざまな改善運動が、参政権運動という一つの大きな政治的動きへと集約したことや、学位の取得までは不可能であっても授業料を支払い大学という場で学ぶことが女性にも可能になったことを挙げている。これらの変化によって「インテリアは女性が真面目に研究する対象であると唱道されたので、装飾文献は議論の余地無く知的な論調を帯びた」 ("[T]he decorating literature took on a decidedly intellectual tone as women were exhorted to make the interior an object of serious study.") (Neiswander 93-94)。ナイスワンダーはまた、「女性たちは自分たちの個性を趣味よく發揮し家を美しくするための教養を身につけられるよう、装飾文献の筆者たちから講演会や芸術展、芸術に関する授業に出席するように奨励された」 ("Women were also encouraged by the writers on decoration to attend lectures, art exhibitions, or art classes so they could acquire the cultivation to beautify their homes in a tasteful manner that expressed their individuality.") (Neiswander 94)とも指摘している。

コーベンやナイスワンダーの主張を裏付けるように、室内装飾という分野への女性の参入が推奨されていたことを示す記事が、本章第3節で言及した 1878 年創刊のイギリスの月刊誌『芸術雑誌』 (*The Magazine of Art*) に掲載されている。「働く女性たち」 ("Women at Work") というシリーズ名の連載記事で 1883 年に掲載された「働く女性たち—装飾」 ("Women at Work: Decoration") は、次のような文章で始まっている。

家庭を美しくする作業には、女性のより洗練された趣味や細やかな扱いにおあつらえ向きの芸術部門——たとえば、羽目板や鏡、扇の花柄の装飾、タペストリー用の絵画の制作、芸術的な凝った刺繡の制作など——がある。芸術学校の設立以来、どこの家庭内でも室内装飾に役立つ程度の才能を持った娘が一人くらいいるだろう。ローマかフィレンツェの芸術家のアトリエを訪問すれば、その才能をいかに役立てられるかについて、よい考えが生まれるだろう。(Scott, "Decoration" 278)

In the beautifying of the home there are several branches of art which seem especially adapted to the more refined taste and delicate handling of women — such, for instance, as the floral decoration of panels, mirrors, and doors, the painting of tapestry, and the production of artistic embroideries. Since the art-schools have been established there is scarcely a family in which there is not at least one daughter with talent enough to be useful in home decoration. A visit to the studios of some artists in Rome and Florence gives a good idea of how useful such a talent may be made. (Scott, "Decoration" 278)

記事のタイトルと引用された文章が示すように、1880 年代に入ると家庭における室内装飾は女性の役割と考えられるようになっていた。この引用で言及されている「芸術学校」は後述する女性を対象した女子芸術学校のことと思われるが、「どこの家庭内でも」という表現からは、少なからぬ数の女性が室内装飾を目的とした芸術教育を受けていたと推測できる。

翌 1884 年同誌に掲載の続編記事「働く女性—芸術における女性の役目」 ("Women at

Work: Their Functions in Art.") では、室内装飾産業への就業が女性に推奨された背景が次のように説明されている。

女性芸術家の多くにとり、一番の目的は有名になることではなく生活費を稼ぐことである。というのは、女性たちは召使いと同じ賃金で教える家庭教師という骨の折れる仕事にはうんざりし始めているが、だからといって結婚できる見込みはかなりの数の女性に関して限りなく薄いからである。女性解放運動の高まりで自立への願望も可能性も生まれている。新たな職業が女性のために用意されるべきであるし、芸術は女性のための職業となる可能性を秘めている。[……]そして結局のところ、女性の真の使命——家庭を統括するという才能の使命——とは何かという問題に突き当たる。この使命において女性は芸術に傾倒するという特徴を、家族の住居を美しく洗練させる人として、最大限に生かすことができるだろう。(Scott, "Functions" 99)

With a very large class of feminine artists the great object is not to become famous, but to earn a livelihood, for girls are beginning to tire of the drudgery of teaching at servants' wages, and marriage is a remote chance with a large proportion of women. With emancipation there have come the desire and the possibility of independence. New careers must be made for woman, and art opens a wide field to her. . . . And here we come to what is after all woman's true mission — that of the presiding genius of the home. Here all her artistic proclivities may be brought into full play, as the beautifier and refiner of the household dwelling-place. (Scott, "Functions" 99)

1883 年、1884 年と連続する二年間に掲載されたこれらの記事から、次のことが読み取れるだろう。この時期になると室内装飾という新たな産業分野が、女性に向いた職業であると認識されていたこと、数のうえで女性が男性を圧倒的多数で上回っていた当時のイギリス社会の人口構成上、多くの女性たちは自活するための職業を見つける必要性に迫られていたこと、同時に、女性解放運動の影響で自立を望む女性が増えていたにも関わらず、当時の女性像にふさわしい職業として家庭教師以外にめぼしい職業がなかったため、室内装飾に特化して芸術の道を究めることが、当時の女性が抱えていた上述の問題の解決策と考えられていたということである。このような時代に出版されたロフティの指南書シリーズ「家庭の芸術」は、アマチュア的な職業活動であれプロフェッショナルなビジネスであれ、室内装飾に携わる女性たちを執筆陣に加え、室内装飾業が女性の新たな自活の手段となつたことを明示している点でも重要な指南書といえる。

本章本節では、「蒐集する価値のあるセット本」("a collectable set") (Ferry, "information" 136) として出版された十二巻に及ぶこのシリーズの中でも、十九世紀の室内装飾に関する研究文献で頻繁に言及される次の二冊の執筆者について、当時の女性たちと室内装飾産業の関わりを検討したい。まずは 1877 年出版の『応接間—その装飾と家具』(The Drawing Room: Its Decoration and Furniture) の著者であるルーシー・オリンスミス (Lucy Orrinsmith) について論じる。その後、1876 年出版の『絵画、木工そして家具における家庭の装飾

に関する提案』(Suggestions for House Decoration in Painting, Woodwork, and Furniture)を執筆し、著名な女性参政権運動一族の一員であったギャレット・シスターズ(Garrett Sisters)を取り上げる。

エマ・フェリーは、十九世紀後半の下層中流階級家庭の室内装飾について情報を得るための歴史資料として、多くの研究者がしばしば言及してきたルーシー・オリンスミスの『応接間—その装飾と家具』に関し、この指南書を当時の下層中流階級の室内装飾の実情を知るための典拠とすることに疑義を差し挟む論文「『もう一人のフォークナー嬢』—ルーシー・オリンスミスと『家庭の芸術』シリーズ」("The Other Miss Faulkner": Lucy Orrinsmith and the 'Art at Home Series'", 2011)を執筆し、本指南書の出版経緯と執筆者の素性について詳述している。フェリーの論文によると、ルーシー・オリンスミスは旧姓をフォークナーと言い、マクミラン社の共同経営者であったジョージ・リリー・クレイク(George Lillie Craik)と、その妻で小説家のダイナ・マロック・クレイク(Dinah Mulock Craik)と交友があったことから、この指南書の執筆に勧誘された。彼女はウィリアム・モリス(William Morris, 1834-96)、ジェイン・モリス(Jane Morris, 1839-1914)、そしてモリスの自宅であるレッド・ハウスを手がけた建築家フィリップ・ウェブ(Philip Webb, 1831-1915)、ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ(Dante Gabriel Rossetti, 1828-82)、そしてエドワード・バーン=ジョーンズの妻であるジョージアナ(Georgiana Burne-Jones, 1840-1920)と書簡をやりとりをする仲だった。また妹のケイト・フォークナー(Kate Faulkner)は、モリス商会(Morris & Co.)とジェフリー商会(Jeffrey & Co.)が製造する生地、壁紙、およびセラミックやタイルのデザイナーをしていた(Ferry, "The Other" 49-50)。そしてルーシー・オリンスミスの兄であるチャールズ・ジョゼフ・フォークナー(Charles Joseph Faulkner, 1833-92)は、オックスフォード大学時代からモリスの友人で、かつモリス・マーシャル・フォークナー商会(Morris, Marshall, Faulkner & Co.)の創設メンバーであり、1864年までは簿記係も務めていた。

フェリーは、残された数多くの資料から明瞭になっているルーシー・オリンスミスを取り巻く上述の人間関係と、彼女個人に関するわずかな資料から、彼女が1860年代にはモリス・マーシャル・フォークナー商会のために刺繡や手描きのタイルを制作していたことを突き止めている(Ferry, "The Other" 49-52)。ルーシー・フォークナーは、1870年に木版画家で製本師だったハーヴェイ・エドワード・オリンスミス(Harvey Edward Orrinsmith)と結婚しルーシー・オリンスミスとなるが、フェリーによると、製本師という仕事上のつながりからハーヴェイ・オリンスミスは、挿絵で有名な装飾芸術家のウォルター・クレイン(Walter Crane, 1845-1915)と関係があった(Ferry, "The Other" 53)。クレインの姉であるルーシー・クレイン(Lucy Crane, 1842-82)は、グリム童話の翻訳を手がけるなど、弟と共に執筆活動を行った人物で、後年は芸術に関する講演会も行った。その講演の評判が高かつたために、レスリー・スティーヴン(Leslie Stephen, 1832-1904)が携わった『英国人名辞典』(Dictionary of National Biography [筆者註: スティーヴンは創刊時の1885年から1891年まで編者])で、ただ一人の女性芸術批評家と称された(Hyde)人物である。亡くなった1882年に出版されたルーシー・クレインの講演集『芸術と趣味の形成』(Art and the Formation of Taste)には、第五章で論じるジョージ・ギッシングが高い関心を持っていました。この講演集については第五章で詳述する。

ルーシー・オリンスミスが執筆した『応接間—その装飾と家具』に話を戻すと、フェリーはこの指南書が非常に複雑な出版経緯を経ているために、歴史資料として安易に頼ることはできないと上述の論文で論じている。本章第2節で、ロフティの指南書「家庭の芸術」シリーズのレディ・バーカーとマーサ・ロフティの著作に、アメリカの雑誌『スクリブナーズ・マンスリー』で連載されたクラレンス・クックの記事「ベッドとテーブル、腰掛けと燭台」の挿絵が使われていたことに関するマクローハティの言及を引用した。フェリーによるとこの二作に加え、実はルーシー・オリンスミスの著作『応接間—その装飾と家具』にも、同じ連載記事からの挿絵が使われていた。挿絵の使用はこれまでマクミラン社の剽窃ではないかとされていたが、フェリーは、マクミラン社資料庫に保管された書簡の分析を根拠に、この見解を退けている。フェリーによると、実際は次のような事情であった。1875年に『スクリブナーズ・マンスリー』で連載が開始された「ベッドとテーブル、腰掛けと燭台」の執筆者であるクラレンス・クックから、連載記事の出版権を買わないかと打診されたフレデリック・マクミラン(Frederick Macmillan)は、記事の内容が必ずしもイギリスの読者に有益ではないことからその提案を断り、代わりに百ポンドでスクリブナー社からオリジナルの木版画の複製である電気版を買い取り、その挿絵に文章をつけてくれる執筆者を自ら探したのである。そうして白羽の矢が立ったのが、ルーシー・オリンスミスだった(Ferry, "The Other" 55)。

このような経緯から指南書『応接間—その装飾と家具』は、本文ではなく挿絵が優先されたため、他の室内装飾関連の出版社や執筆者から非難されることとなった。この指南書には、執筆者であるルーシー・オリンスミス自身がモ里斯商会のために手がけた可能性のあるデザインのほか、モ里斯商会のデザインがよい事例として推奨されているなど、ウィリアム・モ里斯の影響が至るところに見られる。しかしながら、ルーシー・オリンスミスに執筆を持ちかけたマクミラン社のジョージ・クレイクと、シリーズの監修を担当したロフティとの間でやりとりされた書簡によると、ウィリアム・モ里斯は、ロフティが執筆した序文を含め、テキスト内から自分の関与が疑われるような文面は一切削除してほしいと暗に要望したことがフェリーの研究で判明している(Ferry, "The Other" 56-59)。

このような事情から、ルーシー・オリンスミスが執筆した指南書の本文には多少のケチがついているが、この指南書の複雑な出版経緯は当時の室内装飾産業と女性との関わりについて以下の二つを明瞭に示している。まず一つ目は、本章第4節で言及した辻みどりの指摘のように、この時期の審美改革はウィリアム・モ里斯のような審美派の代表的著名人とそのサークル内外に存在した知名度の低い審美改革者による対位法的な活動により促進されたということである。二つ目は、冒頭で引用した月刊誌『芸術雑誌』で言及された、どこの家庭内にもいる「室内装飾に役立つ程度の才能を持った娘」たちが、プロフェッショナルとしてだけではなくアマチュアとしても室内装飾産業に携わっていたということである。ルーシー・オリンスミスとケイト・フォークナー姉妹はそうした一例といえるだろう。フェリーの研究によれば、ルーシー・オリンスミスは自立した女性として室内装飾産業を本業としていたわけではなかったけれども、妹のケイト・フォークナーはルーシーよりも本格的に室内装飾ビジネスに携わっており、こうした家族間のつながりでルーシーもモ里斯・マーシャル・フォークナー商会の仕事に携わっていたと推察される。ルーシー・オリンスミスは、本節で先ほど引用した月刊誌『芸術雑誌』掲載の記事「働く女性たち」

で推奨されているようなあり方で、室内装飾に関する経験や知識を役立てた女性であったといえるだろう。

ヴィクトリア朝の〈家庭の天使〉という価値観にそっていたともいえるルーシー・オリエンスミスと異なり、〈新しい女〉に分類されるタイプ、すなわち女性解放運動と関わりを持った指南書執筆者が、『絵画、木工そして家具における家庭の装飾に関する提案』(Suggestions for House Decoration in Painting, Woodwork, and Furniture)の執筆を担当した、ローダ・ギャレット(Rhoda Garrett, 1841-82)とアグネス・ギャレット(Agnes Garrett, 1845-1935)の通称「ギャレット・シスターズ」である。『オックスフォード版英国人名辞典』にはアグネス・ギャレットの項目が設けられており、この項目の執筆者であるセレーナ・ケリー(Serena Kelly)はアグネスのことを、「インテリア・デザイナーおよび婦人参政論者」("interior designer and suffragist") (Kelly) と定義している。しかしながら、ギャレット一族の女性たちのキャリアを焦点化した伝記を執筆したエリザベス・クロフォード(Elizabeth Crawford)によると、「インテリア・デザイナー」という表現が存在しなかった当時、アグネスと四歳年上の従姉妹のローダは自分たちのビジネスを表現する用語として、良家の子女が展開する素人ビジネスをイメージさせる「家庭装飾業者」("house decorator")という名称ではなく、もっと男性的かつ専門的なニュアンスのある「建築装飾業者」("architectural decorators")という名称を会社設立の早い段階から使用していた(E. Crawford, *Enterprising* 170-71)。こういった名称の選択からも、ギャレット・シスターズの室内装飾ビジネスを通じた自立への関心が推し量れるだろう。

本章本節の冒頭で言及したが、ディケンズが小説『ハード・タイムズ』を執筆していた1850年代には、室内装飾は少なくとも表面上はまだ男性の領域であった。しかしながらクロフォードは、職業としてのデザインや室内装飾に対する女性の関心について、「1860年代には女子芸術学校の学生の六人に一人ほどが、最終的には食べていくための職業を得ようという気持ちで授業に出席していた」("In the 1860s around one sixth of the student population of the Female School of Art attended classes with a view ultimately to earn enough to be self-supporting.")が、「1871年までには[……]芸術を仕事にしようというよりも、教養として身につけようと考えた女子芸術学校学生が増えているようだった」("By 1871 . . . it would appear that the School attracted a more dilettante element, interested less in art as a business than an accomplishment.") (E. Crawford, *Enterprising* 171)と指摘している。ブルームズベリー地区の歴史を紐解くユニバーシティ・オブ・ロンドンの「UCL ブルームズベリー・プロジェクト」(UCL BLOOMSBURY PROJECT)によれば、クロフォードが言及している女子芸術学校(Female School of Art)は、中流階級ミドル・クラスの若い女性たちが十分な稼ぎを得られる仕事に就けるようにという目的で、1842年に設立された学校である("Female School of Art" UCL BLOOMSBURY PROJECT)。「UCL ブルームズベリー・プロジェクト」公式ホームページに掲載の情報とクロフォードの指摘を合わせて検討すると、女性にデザインを教える教育機関はヘンリー・コールのデザイン改革以前にすでに存在していたが、1860年代にはデザインを職業にしようという女性が数は少ないながらも登場し始め、女性たちの間でデザインに関する関心が高まった。その結果 1870年代にはデザインをはじめ室内装飾産業に携わる女性が増えてデザインと女性との関連付けが一般化したため、室内装飾は女性がそれを生業にしなくとも、身につけるべき教養的知識として一般化し始めていた

可能性が高い。こうした女性とデザインおよび室内装飾産業との関連を体現した人物が、ギャレット・シスターズである。

『オックスフォード版英国人名辞典』に設けられたアグネス・ギャレットの項目によると、アグネス同様ローダ・ギャレットも、室内装飾を仕事にしようと考えた 1860 年代の数少ない女性の一人であった。ローダは家庭の事情から経済的に自立することが求められたため、1867 年に建築への関心を共有する従姉妹のアグネスと共にロンドンに赴き建築家修行をさせてくれる店を探した。しかしながら、当時建築家という職業は女性には不向きな職業とみなされていたために、二人を受け入れてくれる修業先を探すのに苦労した (Kelly)。エリザベス・クロフォードの伝記によれば、二人はまず最初の三年間ほどを本章第 2 節で言及したダニエル・カティア (Daniel Cottier) に弟子入りし、その後 1871 年からジョン・マッキーン・ブライドン (John McLean Brydon) のもとで修行を積んだ。ブライドンのもとで修行した最後の夏、二人はイギリス全土をめぐり一般公開されている著名な邸宅を訪れ、そのインテリアと家具をデッサンする経験を経て、1874 年にロンドンのガウワー・ストリート二番地に、女性初の今で言うインテリア・コーディネート会社、A&R ギャレット・ハウス・デコレーター (A&R Garrett House Decorators) を設立した。

スコットランド人のカティアは著名なグラスゴーのガラス絵画家でありながらも、1870 年代初期には壁面装飾 (mural decorator) と家具のデザイナーとして、少なくとも 15 年の経験を持っていた。ギャレット・シスターズが弟子入りしたカティアの会社であるカティア商会 (Cottier & Co) は、1869 年からフェミニストの牙城であるロンドンのランガム・プレイス (Langham Place) 二番地に店を構え、「芸術家具」 ("art furniture") と呼ばれる家具の制作やガラスや陶器タイルに絵を施す仕事を請け負っていた。1873 年までにはニューヨークとシドニーに支店を出し、「審美主義運動の影響を受けたインテリア用品を何でも提供していた」 ("his firm was supplying complete Aesthetic Movement interiors") (E. Crawford, *Enterprising* 172)。一方、二人がその後に弟子入りしたブライドンは建築家で、二人の徒弟修行時代に彼が手がけたプロジェクトには、ジャポニズムを取り入れたフランス人芸術家ジェイムズ・ティソー (James Tissot, 1836-1902) のセント・ジョンズ・ウッズのスタジオ建設がある (E. Crawford, *Enterprising* 173)。

A&R ギャレット・ハウス・デコレーター社は、ロフティも価格が手頃だと言って薦めた「アン女王様式の家具や、暖炉の前面の装飾構造全体、壁紙のデザインを手がける、そこそこの収入の中流階級をターゲットとしたインテリア・デザイン会社」 ("interior decorating business, designing furniture, chimney-pieces, and wallpapers in the Queen Ann style and aiming at middle-class people with moderate income") (Kelly) で、1878 年のパリ万博に出展された同社の寝室のインテリア・コーディネートは、「安価でしゃれた家具」 ("Cheap and Fancy Furniture") という種別 17 (Class 17) で選外佳作 (Honourable Mention) として表彰された (E. Crawford, *Enterprising* 182)。また 1888 年にはアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会 (The Arts and Crafts Exhibition Society) の第一回展覧会に出展している (E. Crawford, *Enterprising* 181)。アーツ・アンド・クラフツ運動といえばウィリアム・モ里斯が代表格であるが、クロフォードは二人のギャレット・シスターズはジョン・スチュアート・ミル (John Stuart Mill, 1806-73) の信奉者であり、「ウィリアム・モ里斯が社会主義を信奉する装飾デザイナーであるなら、ローダとアグネス・ギャレットの会社は自由主義の装飾デザ

イナー業者だった」 ("As William Morris was the decorator of socialism, so the firm of R & A Garrett was to be that of liberalism.") (E. Crawford, *Enterprising* 170) と、両者の違いを簡潔かつ的確に表現している。辻みどりが指摘したように、室内装飾ビジネスという現場で活躍したギャレット・シスターズの事例でも、労働のあり方やデザインの質という視点からデザインを考える社会主义色の濃い著名な審美派ウィリアム・モ里斯と、趣味のよい室内装飾品をより多くの国民に提供するという功利主義的な立場から情報を発信するより実践的な審美改革者であるギャレット・シスターズが、対位法的に室内装飾業者として活動することで室内装飾の審美改革が実現していったことがうかがえる。

ギャレット・シスターズがロフティの指南書シリーズに執筆者として参画するようになった経緯は、ルーシー・オリンスミスが「家庭の芸術」シリーズの執筆者になった経緯と本質的には似ている。ルーシー・オリンスミスとロフティのつながりが家族を介してのモリス商会とのつながりや出版社の創業者との交流であったように、ロフティとギャレット・シスターズとのつながりも親戚関係であった。エリザベス・クロフォードによる『女性参政権運動—レファレンス・ガイド 1866—1928』(The Women's Suffrage Movement: A Reference Guide 1866—1928, 1999) は、この親戚関係について詳述している(11-14; 214-18; 237-40; 655-56)。1865年にロフティが結婚した未亡人が建築家 J・J・スティーヴンソン(J. J. Stevenson)の親戚にあたるらしい女性(E. Crawford, *Enterprising* 174)で、J・J・スティーヴンソンは、ギャレット・シスターズが建築家としての徒弟修業で世話をになったジョン・マッキーン・ブライドンの恩師であった。またスティーヴンソンの従兄弟であるJ・G・S・アンダーソンは、アグネス・ギャレットの長姉でイギリス初の女性医師となった婦人参政権論者エリザベス・ギャレット・アンダーソン(Elizabeth Garrett Anderson, 1836-1917)と 1871 年に結婚していた。そしてスティーヴンソンの妹フローラ(Flora)とルイーザ(Louisa)は、初期の女性参政権運動で重要な役割を果たした人物だった。このように 1860 年代から 70 年代にかけて女性初のプロフェッショナル・インテリア・コーディネーターとなったギャレット・シスターズと女性参政権運動には、人脈的に深いつながりがあった。本章本節の冒頭で論じたように十九世紀末にかけて、今で言うインテリア・コーディネートという新たな職業は、女性解放運動に代表される女性の自立をめぐる気運と連携していった。ロフティの指南書シリーズは、ルーシー・オリンスミスのように家庭にとどまりつつ家族のつながりの中で室内装飾産業に携わる女性や、ギャレット・シスターズのように本格的に室内装飾産業を生業とする女性を執筆者に迎えることで、当時の室内装飾産業に関する新たな流れを代表していたといえるだろう。

ここでは詳細を述べないが、ナイスワンダーは同じような女性の例として他にも、芸術家の娘で妻・母であり、ロバート・ブラウニング(Robert Browning, 1812-89)やウィリアム・ホルマン・ハント(William Holman Hunt, 1827-1910)、ウィリアム・パウウェル・フリス(William Powell Frith, 1819-1909)などの集まりで切り盛り役として活躍しながら、フェミニズム運動の支持者であり『装飾芸術』(The Art of Decoration, 1881)や『美しい家』(Beautiful Houses, 1882)を執筆したメアリー・イライザ・ホーイス(Mary Eliza Haweis, 1848-98)や、ウィリアム・パウウェル・フリスの娘でホーイスと同じような境遇ではあるが社会的知名度においては若干劣るジェイン・エレン・パントン(Jane Ellen Panton, 1847-1923)にも言及している(Neiswander 102-13)。

イーストレイクは男性の室内装飾指南者として、イーストレイク様式という言葉まで誕生したほどの影響力を持つこととなった。一方、ロフティの指南書シリーズに参加した女性執筆者の指南書では、シリーズが対象とした読者がもっぱら安価な家具を求める下層中流階級をも含む中流階級全体であり、また指南書の刊行時期が機械による大量生産の家具が市場に出回った時期と重なっていたため、当時の中流階級が住んでいた普通の住宅に採用されたアン女王様式にあう家具が指南の中心となった。これらの家庭芸術文献がアン女王様式の家具をそろって推奨したために、室内装飾品市場には安価で似たような家具があふれることとなった。こうした現象の影響なのかどうかは定かではないが、ロフティの指南書シリーズ出版後、室内装飾概念には新たな潮流が見られるようになった。居住空間にある家具をまとめてインテリアという集合体としてとらえ、そこに独自性を付与しようという動きが誕生した。1880年代から1890年代にかけての家庭芸術文献では、室内装飾が所有者のパーソナリティを表現するものととらえられるようになったのである。次の節では、十九世紀末におけるこの新たな方向性とその背景を探りたい。

6. 所有者の個人的特徴の表現としてのインテリア

本章第5節でも引用したイギリスの月刊誌『芸術雑誌』は1878年に、シェークスピアの劇『真夏の夜の夢』(A Midsummer Night's Dream)の登場人物の名前である、フィロストレイイト(Philostrate)という署名の入った「誠意対流行」("Sincerity versus Fashion")という記事を掲載している。この記事は、その前年の1877年にサー・クーツ・リンゼイ(Sir Coutts Lindsay, 1824-1913)が設立したグローヴナー・ギャラリー(Grosvenor Gallery)や、王立芸術アカデミーの展覧会に出かけたことを話題にする行為が流行していることを批判し、芸術家ではない観客にとって、ギャラリー訪問の目的は日常会話に話題を提供することではなく「休息と喜び」("repose and pleasure")を与えることなのだと主張する。そして家庭の装飾を展覧会の延長線上にあるものとして定義し、家の中にいる自分が落ち着かないような流行の装飾を施すのではなく、自分が気持ちよく住むことのできる装飾を目指すべきであるとし、次のように読者をいさめている。

彼ら〔筆者註：流行の室内装飾の家に住む人たち〕は、装飾は必要である——世間に要請されている——と理解しているので、他人に装飾を依頼したのだ。しかし自分の部屋を装飾する本当の目的は、他人の部屋と同じように見せることではなく、自分自身ができるだけ表現する("express one's own self")こと、できるだけ自分が住むのに適した状態にすることなのである。(Philostrate 91)

They [The owners of fashionable decoration] have understood that decoration was necessary — was required by society, so they bade a man decorate for them. But the real purpose of decorating one's room is not to make it like other rooms, it is to make it as much as possible express one's own self, and to make it for oneself as habitable as possible. (Philostrate 91)

この引用には、室内装飾に関する二つの考え方方が表現されている。一つは他者である室内

装飾業者に依頼し流行の装飾を施すというやり方、もう一つは自分の好みを表現する手段としての装飾という考え方である。そしてこの引用は、1870年代に室内装飾そのものに対する考え方方が変化し始めたことを示唆している。つまり、室内装飾は住人が「^{ティエスト}よき趣味」の持ち主であることを表明するためではなく、住人に「休息と喜び」を与えるべきもの、すなわち快適に過ごせる環境を作るためと考えられ始めていることがうかがわれる。本章第3節でも引用した1869年版のイーストレイクの指南書の序文にある「快適さと利便性という現代的な概念」という文言が示唆するように、快適さという点が強調されるようになった。そしてその快適さは、上の引用が示すように、住人の自己表現としての室内装飾に起因するべきものであった。

この引用に表現されている、室内装飾は住人の自己表現であるべきという考え方は、1880年になるとより強調されるようになる。1880年の『芸術雑誌』に掲載された連載記事「装飾藝術—IV」("Decorative Art—IV")で、筆者のルイス・F・デイ(Lewis F. Day)は「家は住人を取り囲む貝殻のように見えるべきである。つまり住人に自然にそうべき」("A man's home should seem to have grown round him like a shell; it should fit him as naturally; . . .") (Day, "Decorative Art" 355–56)であり、「家庭の装飾に欠けているのは住人の性格(character)なのだ」("what is wanted in domestic decoration is the character of the inhabitant") (Day, "Decorative Art" 356)と述べ、自宅の室内装飾には住人の個性が表現されるべきであると主張する。この記事は現状では多くの部分を室内装飾業者に任せすぎていると指摘し、それを避けるために次のようにアドバイスする。

我々の住まいにおいて、これほどまでに必要不可欠な休息をどうやって得るべきなのか。注意深く考え真剣に努力しなければ、絶対に得ることはできない。芸術習得における進歩は、王様の行列のようにスムーズにはいかず、過酷で困難な行進のように苦労を伴う。それでも好んでそうしようと思えさえすれば、我々の住まいを我々の日常生活に適した背景とすることは、まだまだ可能である。重要なことは、関心を持つことなのだ。本当に関心を払えば、私たちの周りにあるすべての物に、我々の個人的特徴(individuality)を刻印することは絶対に可能である。(Day, "Decorative Art" 358)

How are we to arrive, in our dwelling, at that repose which is so essential? Certainly not without careful thought and earnest effort. The progress of art is no royal procession, but a stern and often painful march. Still it is in the power of most of us to make our home a fit background to our daily life, if only we care to do it. The point is just that we should care; and if we really do, we shall surely impress upon all about us the stamp of our individuality. (Day, "Decorative Art" 358)

この引用で特に重要な表現は、「私たちの周りにあるすべての物に、我々の個人的特徴を刻印すること」("impress upon all about us the stamp of our individuality")である。室内装飾は「^{インディヴィジュアリティ}個人的特徴」を表現する手段となるべきであるという新しい考え方は、1880年代以降至る所で表現を少しずつ変えながら強調されるようになる。

上記の引用で「個人的特徴」^{インディヴィジュアリティ}と表現された内容は、同じく『芸術雑誌』掲載の 1884 年の記事「働く女性—芸術における女性の役目」("Women at Work: Their Functions in Art.") では、次の引用に見られるように「独創的」("original") という言葉で表現されている。

やみくもに流行に従うのではなく、家を独創的(original)にし自分自身のアイデアを表現することに満足しさえすれば、家に芸術を取り込む方法はいくらでもある。天才と秀才の区別をもつとはつきりつけられれば効果的にやれるだろう。芸術の教師や宣教師の役割は天才に任せ、秀才や手先の器用な人に工芸を任せればいいのだ。そうすれば絵画の展覧会は芸術の殿堂となり、家庭は実用の美の理想郷となるだろう。
(Scott, "Functions" 99)

The home, in fact, has endless uses for art, if we would only be content to make it original and express our own ideas, instead of blindly following the fashion. It would be well, too, if we recognised more distinctly the difference between genius and talent. Let genius alone stand as the teacher and apostle of art, and leave to talent and dexterity the handicrafts. Our picture exhibitions would then be temples of art, and our homes the idealisation of utility.
(Scott, "Functions" 99)

この記事では室内装飾に関して、流行の追従ではなく独創性の追求の重要性が強調されている。引用の後半に述べられている、展覧会と家庭の室内装飾についての区別は、住居の博覧会化、美術館化という概念を反映していると考えられる。流行を追求し装飾品の蒐集に励めば励むほど、家具や絵画が飾られた居住空間と、絵画を展示した画廊や工芸品の展覧会場との区別が、不明瞭になるという懸念が生じたのだろう。本論文第 3 章および本章第 1 節で論じたように、十九世紀イギリス社会においては、家具などの室内装飾品を中心とした工芸品の展示が中心だった博覧会と、高級芸術であった絵画が展示された王立芸術アカデミーをはじめとする画廊は、常に対立するライバル関係にあり、芸術という分野においては両者の区別が社会的に重要とみなされていた。審美改革の普及により、絵画に代表される高級芸術品と工芸品がより多くの家庭で蓄積され混在するようになると、家という私的な居住空間と博覧会場または美術館という公的な展示空間との線引きが曖昧になる。その時点で、居住空間はどちらの方向を目指せばよいのかという懸念が生じ始めたのではないかと推察できる。こうした懸念が発生した背景には、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館やナショナル・ギャラリーのような、今ではイギリスを代表する美術館の歴史が、個人の邸宅での蒐集品の展示から始まっていることや、上流階級の邸宅を訪問しそこに飾られている絵画や装飾品を見ることが、娯楽の一つとして十九世紀のイギリスに定着していたことが関係しているかもしれない。この記事は展覧会を「芸術の殿堂」と定義する一方で、家庭は「実用の美」、すなわち応用芸術が支配する場所と定義し、その違いをわきまえて室内装飾を行えば問題はないだろうと結論づけている。

1880 年代に実施された室内装飾に関する有名な講演としてすぐに頭に浮かぶ講演は、オスカー・ワイルド(Oscar Wilde, 1854-1900)による 1882 年のアメリカでの講演「美しい家」("The House Beautiful") だろう。ワイルドはウィリアム・モリス同様、審美主義運動

の代表的な人物であり、彼のアメリカ講演は十九世紀末の審美主義運動や装飾文化について論じる際に必ず言及される講演である。ワイルドは「装飾芸術は、女性の立場が高く評価されているときに、女性が社会において占めるべき位置を占めていた時代に、もっとも隆盛を極めた」 ("The decorative arts have flourished most when the position of women was highly honoured, when woman occupied that place on the social scale which she ever ought to do.") (Wilde 913) という、装飾芸術と女性とを結びつける一文でこの講演を始めている。装飾芸術と女性との連想は、すでに論じたように、ワイルドの専売特許ではなかったし、ワイルドの講演には、他にもこの時代の家庭芸術文献との共通点が散見される。またワイルドは「私の聴衆である皆さんは、慰みを与えてくれる物をヨーロッパから略奪することができる大富豪ではなく、望めば価値のある美しいデザインをほとんど費用をかけずに常に手元に置くことができる、そこそこの収入の人々」 ("I do not address those millionaires who can pillage Europe for their pleasure, but those of moderate means who can, if they will, have designs of worth and beauty before them always and at little cost.") (Wilde 913) であると述べ、ロフティの指南書と同様、中流階級の人々に焦点を当てていることを明確にしている。そしてこれまで論じてきた家庭芸術文献雑誌の書き手たちと同じように、「個人的特徴」の重要性を次のように力説した。

装飾について問う際にもっとも必要なことは、いかなる芸術体系であれ独自の個人的特徴に関する印象を帯びるべきであるということだ。住居の装飾に関し規則を決めるることは難しいが、それは個々の家で家具や装飾のすべてから独自の雰囲気が漂うべきであるからだ。[……]機械製の装飾をつけるくらいなら装飾など全くつけないほうがよい。もちろん機械製の装飾には不可能なことだが、装飾は人間の生活に存在する感情を表現すべきだからである。(Wilde 914)

In the question of decoration the first necessity is that any system of art should bear the impress of a distinct individuality; it is difficult to lay down rules as to the decoration of dwellings because every home should wear an individual air in all its furnishings and decorations. . . Let us have everything perfectly bare of ornament rather than have any machine-made ornament; ornament should represent the feeling in a man's life, as of course nothing machine-made can do . . . (Wilde 914)

これまで論じてきた家庭芸術文献雑誌の記事の分析と、ワイルドの講演からの引用とを併せて比較すると、ワイルドの主張は当時英米のメディアで一般的に流布していた概念を上書きする主張でしかなかったことが明瞭である。新谷好が解説するように、そもそもワイルドの講演は、興行師リチャード・ドイリー・カート (Richard D'Oyly Carte, 1844-1901) が、自ら建設した劇場で上演していたギルバート・アンド・サリヴァン (Gilbert and Sullivan) の審美主義を諷刺したオペレッタ『ペイシェンス』 (*Patience*) を宣伝するために、企画した講演会である (新谷 239-40)。そして引き受けたワイルドも、当初予定していた講演「イギリス文芸復興」 ("The English Renaissance") が「あまりに長すぎ理論的」 ("over-long and over-theoretical") (Holland 908) だったため、一度の講演で観客に受けが悪いと知るや、「も

っと短く単純で全体的にみて魅力的な ("shorter, simpler and altogether more appealing") 「装飾芸術」 ("The Decorative Arts") (Holland 908) という演題に変更し、その後新たに追加した講演が、「美しい家」というタイトルの講演だったという経緯を鑑みても予想はつくだろう。新谷はワイルドがこれらの講演の典拠とした書籍として、ジョン・ラスキンの『ヴェネツィアの石』、マシュー・アーノルドの『ケルト文学の研究』 (*On the Study of Celtic Literature*, 1867)、ウィリアム・モリスの『芸術への期待と不安』 (*Hopes and Fears for Art*, 1882) と並び、W・J・ロフティの『家庭に芸術を』を挙げている(新谷 241)。本章第3節で論じた内容を再度繰り返すが、辻みどりの指摘のとおりワイルドの講演会でも、ウィリアム・モリスやワイルドのような審美派の著名人と、名声は劣るが具体的なアドバイスの周知に貢献した審美改革者とが対位法的に、個人的特徴インディヴィジュアリティの表現としての室内装飾という考え方を補強しあい、それを主流の見解として確立していったといえるだろう。ワイルドによるこれらの講演は、ワイルドが著名な文筆家であるために室内装飾の流行に大きな影響を与えたととらえられる傾向があるが、より正確には、ワイルドという強烈な個性が、すでに一般化しつつあった室内装飾論に新たな彩色を加え、流行の推進を促したというべきかもしれない。

ワイルドという時代の寵児も味方して、1880年代に室内装飾の主流となった「個人的特徴」インディヴィジュアリティ や独創性の追求は、1890年代に入るとますます一般化する。アメリカの月刊誌『美しい家』の1897年4月号に掲載された無署名の「覚え書き」 ("Notes") は、「機械製造の家具の現在の流行はすさまじいの一言」 ("The present trend of machine-made furniture is nothing short of appalling") ("Notes." 133) と嘆き、当時の家具市場をめぐる二つの動きを記している。冒頭で記事の執筆者は、このように機械製造の安価な家具の流行を嘆く一方、記事の最後には、あるアメリカ人がロンドンで購入した二つの家具の写真を、家具の由来についての説明と共に掲載している。その家具は、1882年に亡くなったエセックス伯爵夫人 (Countess of Essex, 1794–1882) が、結婚以来ずっと手元に置いていたという謂われのあるもので、伯爵夫人は旧姓をキャサリン・スティーヴンス (Catherine Stevens) といい大変人気のあった女優であったという紹介がつけられている。この記事はこのように、由緒ある骨董家具を紹介する一方で、蒐集という行為について次のように述べている。

郵便切手やポスターの蒐集なら、蒐集魂についてとやかく言われるだろうけれども、蒐集の目的が家具、しかもずっと使うことができるような由緒ある家具とくれば、大変な皮肉屋であっても蒐集することに異論を唱えることはないだろう。

("Notes" 136)

Whatever may be thought of the collecting spirit when applied to objects such as postage stamps or posters, it can meet with but few objections, even from the most cynical, when its end is the acquisition of furniture, and especially when it is furniture of such a character as to be serviceable for constant use. ("Notes" 136)

この引用によれば、1890年代後半には、蒐集の対象が郵便切手のような些末な物に及んでいたと同時に、裕福な人々に関しては、大量生産され市場に出回る当代の家具を買うの

ではなく、おそらくは「個人的特徴」や独創性の追求のために、貴族所有という来歴など希少価値のある骨董家具を買い求めることが、ある程度一般化していた可能性がある。室内装飾に独創性が追求される傾向が強まる中で、貴族やそれに匹敵するセレブリティが使用していたという、うんちくつきの家具が求められていたという事実は、次のような背景を示唆していると考えられる。つまり、室内装飾業者に任せて流行の室内装飾を施すことが推奨されなくなった時点で、中流階級への新参者である審美眼がない成金にとり、審美眼のある貴族が所有していた家具を蒐集し所有することが、欠如している個人的特徴や芸術的独創性を埋め合わせる一つの方法となったのだろう。筆者は本論文第1章第4節で、エドガー・アラン・ポーが1840年当時のアメリカについて執筆した、趣味の手本がないことによるアメリカ人の成金趣味を嘆くエッセイをブルデューの理論と関連付けて論じたが、この記事「覚え書き」は1890年のアメリカでは、趣味の手本となる家具をロンドンから買い付けて自宅に置くことが可能となっていたこと物語っている。そして、ここで再度ブルデューに言及するなら、こうした家具を求めるという行為は、ブルデューのいうディスタンクション、つまり他者と比較し自分を優位にするための差異化(distinction、日本語訳では卓越化)のための行為として現れ始めたということでもあり、ブルデューの別の表現を使うなら、家具を買うという行為に関する中流階級特有のハビトゥスが形成され始めたともいえるだろう。

「個人的特徴」と独創性の追求は、アメリカの雑誌のみならずイギリスの雑誌でも強調された。1893年4月に創刊されたイギリスの応用芸術専門雑誌『ストウディオ—芸術と応用芸術の挿絵入り雑誌』(The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art)の9月号には、王立英国建築家協会のメンバーであったJ・S・ギブソン(J. S. Gibson)による記事「芸術的な家」("Artistic Houses")が掲載されている。当時有名だったモ里斯商会や、建築家のサー・アーネスト・ジョージ(Sir Ernest George, 1839-1922)とハロルド・エインズワース・ピートー(Harold Ainsworth Peto, 1854-1933)が手がけた、インテリア・コーディネート事例を写真入りで紹介、解説しているこの記事から、始めと終わりの文章をここに引用し分析したい。

絵画の価値は芸術家の精神の表現にあり、その絵の所有者の芸術的共感を示すものであるように、美しい家はその所有者の洗練された芸術的感受性を示している。[・……]私たちにとってもっと必要な教訓は、日常生活の切り離すことができない一部として、私たちの芸術的素質を磨くことである。(J. S. Gibson 215-20)

As the value of a picture consists in the expression of an artist's mind and is an index of its owner's artistic sympathies, so is a beautiful house the manifestation of the refinement of its owner's artistic temperament. . . I think our most necessary lesson is the cultivation of our artistic nature as an integral part of our daily life. (J. S. Gibson 215-20)

家は「所有者の洗練された芸術的感受性を示すもの」("the manifestation of the refinement of its owner's artistic temperament")というJ・S・ギブソンの定義は、室内装飾が所有者または住人の人となりの一部である「パーソナリティ」と同一視され始めた状況を明瞭に示唆し

ている。

室内装飾をパーソナリティの表現ととらえる傾向は、1890 年代のアメリカの月刊誌『美しい家』にも見受けられる。1898 年 2 月刊行の『美しい家』には「家の個人的特徴」("Individuality in Homes") という記事が掲載されている。この記事では、単なる建築物としての「住宅」("house") は「家」("home") と同じではないとして、その違いを次のように解説する。

「つまり ^{ホーム}家 ^{ハウス}は住宅と同じものではないのだ。^{ホーム}家 ^{インディヴィジュアリティ}とは家具のことなんだね」と身近にいる皮肉屋さんは言うだろう。皮肉屋さんが ^{ホーム}家 ^{インディヴィジュアリティ}とは書籍や絵画、それから雰囲気と同じだと言うのなら、その考え方はほとんどのを得ている。いや何よりもまず雰囲気と言い当てただけでそうなのだ。雰囲気こそ ^{ホーム}家 ^{ホーム}を家たらしめるものなのだから。[.....]

住宅が ^{ハウス}家 ^{ホーム}であるためには個人的特徴も必要である。^{ホーム}家 ^{インディヴィジュアリティ}である限り、二軒として同じように見える ^{ホーム}家 ^{インディヴィジュアリティ}は存在し得ないからである。愛書家の ^{ホーム}家 ^{インディヴィジュアリティ}なら書斎がもっとも目立っているに違いない。(Abbott, "Individuality" 91-92)

"Home is not the house then; it is the furniture," says a satirist at one's elbow. If he had said it is books and pictures and an atmosphere, he would have come nearer the mark. Or even an atmosphere, without anything else. It is that only that makes a home. . . .

In order to be a "home," a house, too, must have individuality. No two "homes" can be alike. The book-lover must make of the library the most prominent feature of the house; . . . (Abbott, "Individuality" 91-92)

この引用は、建築物としての住宅が ^{ハウス}家 ^{ホーム}となるためには、所有者の個人的特徴を示す家具が必要だと考えられていたことを、明瞭に示している。ただの住宅を個人的特徴のある家にするためには、住宅全体として室内装飾を考え所有者のパーソナリティを彷彿とさせる家具をそろえることが近道であると、この記事は説いているのである。

こうした室内装飾における個人的特徴の追求は、「性格」(character)から「パーソナリティ」(personality)へという人間の精神のあり方の認識における変化と関係していると、デボラ・コーエンは論じる。コーエンによると 1890 年代にはすでに、宗教と関係なく自己をとらえる概念としてパーソナリティという概念が登場していた。道徳観などを表す「性格」が、自制や克己という態度により表現される表立たない人間の特徴を意味するのに対し、「パーソナリティ」は他者への振る舞いなどに表れる、他者に見せることを常に意識した人間の側面や素質を表しており、徐々に後者の見方で人間がとらえられるようになった。そしてパーソナリティを室内装飾で表現することが必要となった(Cohen 125)。こうして室内装飾品は、パーソナリティを表現するのに必要な個人的特徴を可視化する道具となったのである。

一方、ナイスワンダーは室内装飾における「個人的特徴」の強調には、本章第 5 節においてギャレット・シスターズとの関連で言及したジョン・スチュアート・ミル(以降 J · S · ミル)の思想が影響したことを挙げている。ナイスワンダーはまず、「1870 年代以前

の室内装飾においては、^{ホーム}全体に歴史的な流れをくんだ装飾が正しく一貫して再現されているか、そしてジェンダーに基づく役割が各部屋に正しく割り当てられているか、という二点が最重要視されていた」("Prior to the 1870s, the highest value had been placed on the correct and consistent reproduction of historical ornament throughout the house and on the assignment of gendered identities to the various rooms.") (Neiswander 33-34)と指摘する。そして、H・J・クーパー(H. J. Cooper)が1876年に出版した著書『合理主義と审美主義に基づく室内装飾術』(*The Art of Furnishing on Rational and Aesthetic Principles*)で表明した、応接間の装飾にはもっと個人的特徴を反映させるべきだという主張が、室内装飾に自己表現が持ち込まれた最初の事例であると論じている(Neiswander 34)。ナイスワンダーによると、ラスキンやモリスは、室内装飾を「上層中流階級の個人的意見表明」("the personal statement of upper middle-class individuals")とみなすことは「ブルジョワの自己陶酔」("bourgeois self-absorption")ととらえて、そのような考え方や「それを支える経済システム」("the economic system that supported it")には敵意を抱いていた(Neiswander 38)。しかしJ・S・ミルが『自由論』(On Liberty, 1859)で論じた「個性を伸ばすことは、個人の充足感を満たすためのみならず、絶えず社会が進歩し人類が向上するために必要不可欠である」("In Mill's view, the development of individuality was essential not only for individual fulfillment, but also for continued social progress and the betterment of humankind.") (Neiswander 39)という考え方方が、当時のイギリス社会全体で受け入れられるにつれ、芸術家にもミルの考えが浸透していったとナイスワンダーは論じている。J・S・ミルの政治秘書であったJ・カミンス・カー(J. Comyns Carr)はグローブナー・ギャラリーの共同監督者であり、本章第5節で言及したギャレット・シスターズをはじめギャレット家の女性たちは、下院議員選挙に出馬したミルの選挙活動や女性参政権運動を通じてミルと親しい関係にあった。ウォルター・クレインもミルに影響を受けた人物であることに、ナイスワンダーは言及している(Neiswander 40)。こうしてJ・S・ミルに影響を受けた审美改革者である家庭芸術文献の執筆者たちは、著作物によって、個人的特徴の表現としての室内装飾という考え方を広めていくことになった。

ナイスワンダーによると、個人的特徴を強調する姿勢は二十世紀に近づくにつれ、室内装飾概念の背景にあったミルに代表される自由主義と、モリスに代表される社会主義という相反する考え方の両方に影響を受け変化していった。本章第5節で言及した辯みどりの表現を用いて換言するなら、十九世紀末の室内装飾はモリスのような時代の知性を代表する社会主義寄りの审美派と、J・S・ミルの思想的影響を受けた家庭芸術文献の執筆者としての审美改革者とが、対位法的に室内装飾の审美改革を推進していたのである。しかしながら、中流階級が裕福になるにつれ中流階級の定義が揺らぐようになったことで、所有者の富をどの程度室内装飾に反映するべきかという点などについて、両主義が合意できる妥協点を見いだせなくなっていた(Neiswander 115)。その結果、室内装飾は個人的特徴を表現する場という考え方が徐々に薄れ、二十世紀に入ると徐々に小さくなった。貴族

十九世紀末までに、リベラルな自由主義的考えが家庭のインテリアに及ぼしていた影響は、中流階級の政治的指向が右寄りになるにつれて徐々に小さくなつた。貴族

的特権に反対する戦いが大きな勝利を収め、中流階級の下位に位置する人々への不安は、徐々に中流階級の上位に位置する人々への羨望に代わった。家庭を改革して当時の社会が抱えていた諸問題を解決しようという、漸進的アプローチへの信念は薄れた。中流階級の人々は市内から郊外へと居住地を移すにつれ、ますます自由主義的な価値観を捨て、保護主義と帝国主義という保守的指向を強めるようになった。こうした変化に伴って現代的な可能性よりも、昔からの伝統とますます結びつくようになったアイデンティティを反映した中流階級の家は、どう見えるべきかという新しい考えが生まれた。(Neiswander 145)

By the end of the century the influence of liberal ideas on the interior of the home slowly gave way as the political orientation of the middle class shifted to the right. The battle against aristocratic privilege was largely won and anxiety about those below began to replace the envy of those above. Faith in the incremental approach to solving contemporary problems by reforming the home diminished. Increasingly, as middle-class people left the cities for the suburbs, they abandoned their liberal values and allied themselves with conservative notions of protectionism and imperialism. With this change came new ideas about what the middle-class home should look like that reflected a growing identification with ancient traditions rather than modern possibilities. (Neiswander 145)

コーベンやナイスワンダーの分析を踏まえると、室内装飾における「個人的特徴」の表出は、1870 年代以降に発生し世紀末に隆盛を迎えた中流階級のインテリアに特有の大きな変化といえる。

本章本節の締めくくりとして、本章第5節で言及したギャレット・シスターズも住居に統一性を持たせることが重要であると考えていたことを示すエピソードを、ここで紹介したい。エリザベス・クロフォードは、十九世紀のジャーナリスト、メアリー・フランシス・ビリングトン(Mary Frances Billington, 1862-1925)がオスカー・ワイルドが主任編者であった雑誌『女性の世界』(Woman's World)に1890 年に寄稿した記事「生業のある女性たち」("Some Practical Women")から以下の文章を引用しつつ、本章第5節で言及したアグネス・ギャレットは 1890 年の時点ではすでに、部屋全体のインテリア・コーディネートのみを提供していたと述べている。

たとえばアグネス・ギャレットは壁紙だけを売ることには強く反対した。壁紙だけでもかわいいけれど、それは実際のところ、部屋または家全体のハーモニーを生み出す特徴の一つに過ぎない。カーテン、掛け布、家具はすべて一致しているべきである。というのはギャレット嬢がいうように、全体の雰囲気の調和がとれていなければ、壁紙がモリスの壁紙であっても下品になるからである。だからギャレット嬢は部屋全体のインテリア・コーディネートは手がけるだろうけれども、どこか一ヵ所だけにカーテンを掛けるとか暖炉だけを手がけるという仕事のやり方は絶対にしない。(Billington 194)

[S]he strongly objects, for instance, to selling a wall-paper alone, which, pretty as it may be by itself, is really only one note in the harmonic whole of a room or even a house. Curtains, draperies and furniture, should all be in accordance, for, as Miss Garrett remarks, even a 'Morris' paper may be vulgarised if the surroundings are not sympathetic. Therefore she will only undertake complete rooms, and refuses absolutely to sell a pair of curtains to one corner or design a chimney piece for another. (Billington 194)

クロフォードは、ビリントンの記事からのこの引用を、アグネス・ギャレットが室内装飾という行為を、室内に配置されたあらゆる装飾品が全体的に調和し統一性のある一体とみなされる状態にすること、すなわちインテリアを整えること、ととらえていた証拠としている(E. Crawford, *Enterprising* 187-89)。表現こそ違えどアグネス・ギャレットは、コーベンのいうパーソナリティを伝えることのできるインテリア・コーディネートを達成するために、一貫した個人的^{インディヴィジュアリティ}特徴の表現を遂行すべく、すべての室内装飾をインテリアという一体として手がけるビジネスを実践していたといえるだろう。こうした室内装飾における概念の変化を視覚的に確認することができる歴史的資料が、第三章で言及した家具商ヒール・アンド・サン社のカタログである。次の節では現在ヒールズ(Heals)社として知られているこの会社の家具カタログの挿絵を分析し、室内装飾がパーソナリティの表現手段とみなされるようになった過程を視覚的に分析したい。

7. ヒール・アンド・サン社の家具カタログに見るデザイン改革から審美改革への変遷

イギリスの家具史協会(The Furniture History Society)の無料データベース *BIFMO (British and Irish Furnishing Makers Online)*によると、ヒールズ社は1810年にロンドン、ラスボーン・プレイス 33番地(33 Rathbone Place)で、ジョン・ハリス・ヒール(John Harris Heal)が羽毛製品製造業、マットレスメイカー、カーペット卸売りとして創業した会社である。1833年の創業者の死去に伴い 1844 年までその名をファニー・ヒール・アンド・サン(Fanny Heal & Son)に一時的に変更するものの、1844 年以降はヒール・アンド・サンという名で知られている。1818年に事業の拡大にともない、トッテナムコート・ロード 203 番地(203 Tottenham Court Road)に、1840年にはトッテナムコート・ロード 196 番地(196 Tottenham Court Road)へと店舗を移し、それ以来この地で営業を続けている(Oliver Heal)。

本論文第3章第5節でも言及したが、ヒール・アンド・サン社とディケンズの小説との関わりは、ディケンズの小説家としてのキャリアの初期に始まった。ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館に付属する「芸術とデザインのアーカイブ」(Archive of Art and Design)に保管された、ヒールズ社の広告に関する資料一覧「ヒール&サン・ホールディングス公開有限会社—公文書 1810—2009」("Heal & Son Holdings Plc, Bedding and Furniture Manufacturer and Retailer: Records, 1810-2009.")には、「ディケンズ関連広告」(Dicken's Advertisements)というタイトルのフォルダー(資料番号 AAD/1978/2/462)が存在する。そのフォルダーに収蔵された資料を分析すると、もっとも最初の広告は 1837 年に分冊出版されたディケンズの小説『ピクウィック・ペーパーズ』(The Posthumous Papers of the Pickwick Club)である。その後『ニコラス・ニクルビー』(The Life and Adventures of

Nicholas Nickleby, 1838-39)^{*4}から、『ハンフリー親方の時計』(Master Humphrey's Clock, 1840)、『ドンビー父子』(Dombey and Son, 1846-47)、『ディヴィッド・コパフィールド』(The Personal History, Adventures, Experience and Observation of David Copperfield the Younger of Blunderstone Rookery (Which He Never Meant to Publish on Any Account), 1849-50)、『荒涼館』(Bleak House, 1852-53)、『二都物語』(A Tale of Two Cities, 1859)を経て、『我らが互いの友』(Our Mutual Friend, 1864)に至るまで、1830年代後半から1860年代前半までの28年間にわたり分冊出版冊子に広告が掲載されていたことがわかる。ヒールズ社の広告の掲載は分冊出版された小説の表紙裏や裏表紙に限定されていたわけではない。たとえばこのフォルダーには、ディケンズが主宰した雑誌『ハウスホールド・ワーズ』の1855年7月号に掲載された広告が保存されている。このフォルダーには、掲載の記録がある広告の実物がすべて保存されているわけではないが、筆者がこのフォルダー内に保管されている資料を分析したところ、第3章第5節で論じた『荒涼館』に掲載された挿絵入りの広告を除けば、後はすべて文字による広告だった。

この資料一覧には、軍人用のポータブル家具の広告や紙一枚の販売目録、価格表など、さまざまな種類の販売商品の資料が収蔵されたサブ・フォルダーが含まれたフォルダー「カタログと広報資料ファイル」(Catalogue and publicity material files)とカタログのみのフォルダー「カタログ」(Catalogues)が存在する。これらに保存された資料のうち最古の挿絵入り家具カタログ『ヒール・アンド・サン社寝台挿絵入りカタログと寝具類価格一覧』(Heal and Son's Illustrated Catalogue of Bedsteads and Priced List of Bedding)は、ロンドン万博の翌年1852年1月に発行されている(資料番号AAD/1978/2/261およびAAD/1994/16/2158)。60頁に及ぶ挿絵入りカタログは「寝具類」(Bedding)、「鉄製寝台」(Iron Bedsteads)、「真鍮製寝台」(Brass Bedsteads)、「マホガニー、樺材およびその他の素材の寝台」(Mahogany, Birch, and Other Bedsteads)、そして最後に見積もり概算表(Estimates)という項目で構成されている。この挿絵入りカタログからの図版【図14】ではロンドン万博の展示品と同じように家具が単体として材質ごとに分類され、寝台は一頁あたり一台ずつ単体で描かれている。【図14】では左手に鉄製の四柱式寝台の挿絵が掲載され、その下にはサイズごとの価格が紹介されている。一方右手には異なるタイプの寝台のサイズとその価格情報、そして実際にこの寝台を使う際に必要な寝具をすべて設置した場合のイメージ図が挿絵として掲載されている。

この表示の仕方に変化が生じるのは、1872年2月のカタログ【図15】である。【図15】では寝室で使用する異なる種類の家具が、カタログの見開き二頁分に集合的に配置されている。しかし価格表示は家具ごとにつけられている。1877年5月のカタログに掲載されている図版【図16】になると、すべての家具が「揃い物」(suite)として分類され、セットに含まれる家具の価格が右下にまとめて表示されるようになる。

1881年7月のカタログには、目次の項目に変化が見られる。これまでにも存在していた「寝具類」、「鉄製寝台」、「真鍮製寝台」までは変更がないが、木材の寝台が「木材寝

*4 丸括弧内のそれぞれの英語タイトルの後に記した年号は、ヒールズ社の広告が掲載された年を示す。それぞれの小説の連載期間を示しているのではないことに注意。

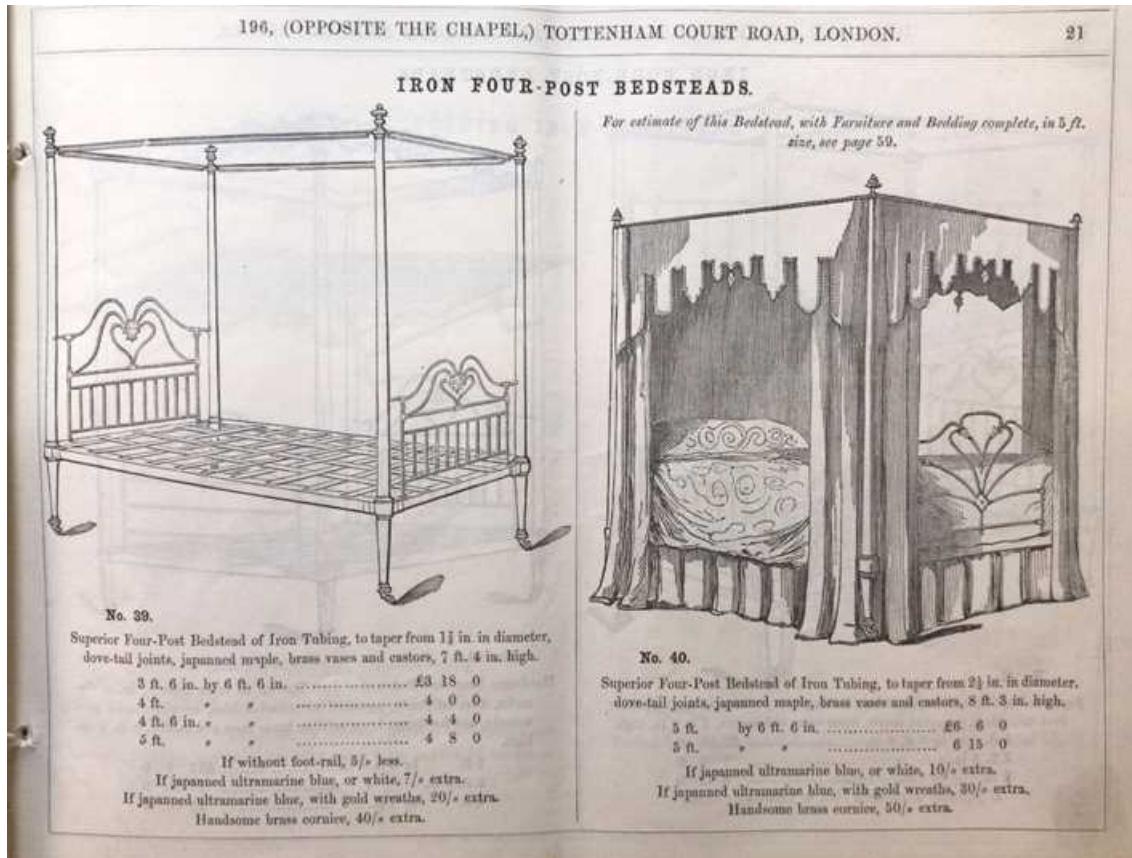
台」(Wood Bedsteads)としてまとめられている。大きな変化はその後に続く項目が誕生したことである。「キッチン用家具」(Kitchen Furniture)、「召使寝室用家具」(Servants' Bedroom Furniture)、「子供部屋用家具」(Nursery Furniture)、「寝室用家具」(Bedroom Furniture)と新たな分類が続く。「寝室用家具」にはそれぞれの使用目的ごとの家具の項目に加え、この分類の最後に「寝室用家具揃い物」(Bedroom Suites)という項目が新たに設けられ、【図 17】のような図版が掲載されている。

1894 年 8 月のカタログには、初めて部屋全体でインテリア・コーディネートをした図版【図 18】が登場する。この挿絵のタイトルは「召使い用の寝室用家具揃い物第一番」("No. 1 Suite of Bedroom Furniture for Servants")となっているが、同じ図版のタイトルが 1896 年 11 月のカタログからの図版【図 19】になると「召使用の寝室用家具揃い物『コテッジ』セット」("The Cottage' Suite of Bedroom Furniture for Servants.")と名を変え、セットとなつた家具の雰囲気を伝える名称がつけられている。本論文第 1 章第 3 節で言及したように、「コテッジ」という名称が中流階級の庭付き郊外住宅につけられた名前であったことを思い出すと、このセットがそのような住宅に住む中流階級を購入者として想定していると推察できるだろう。同じカタログ内には多数の揃い物セットの家具の挿絵が掲載されており、図版【図 20】の名称は「モード王女」("Princess Maud")である。モード王女という人物名は 1869 年生まれの後のエドワード七世の末娘を指していると考えられる。ルイ十六世様式の花柄のように見える凝った装飾が施され白く塗られた家具は、王女のイメージを持った家具だと言いたいのかもしれない。この事例は、本章第 5 節で言及したコーベンの表現を用いるならば、使用者のパーソナリティを表現する名称がつけられた事例と考えられるだろう。

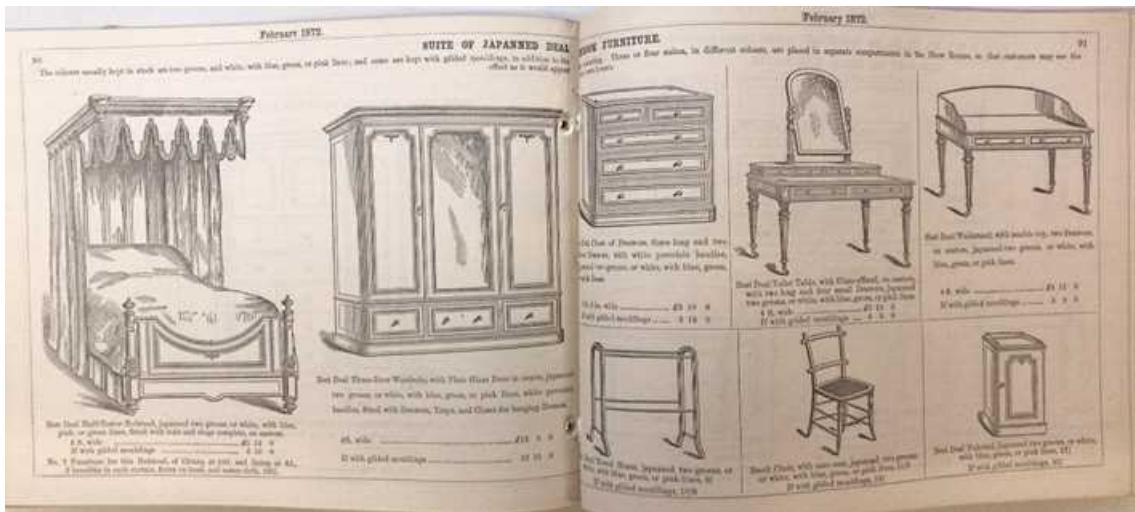
本章の議論を念頭におきつつ【図 14】から【図 20】までの図版を並べてみると、本章でこれまで論じてきた室内装飾に関するとらえ方の変遷が明瞭に映し出されている。家具そのもののデザインに意識が集中した時期から、寝室など各部屋に置くべき家具の種類が増加し、室内全体のコーディネートが念頭におかれるようになった結果、全体的な雰囲気を統一すべく家具が揃い物としてグループ化されるようになった。そして最終的には「召使」や「モード王女」など揃い物の使用者のパーソナリティをイメージさせる名前がつけられるようになったと見られる。

1860 年代後半からこのように変化した室内装飾は、十九世紀末の小説の中でどのように表象されたのだろうか。次の章では、特に室内装飾の概念に明瞭な変化が生じた 1880 - 1890 年代に執筆、刊行されたジョージ・ギッシングとヘンリー・ジェイムズの小説における室内装飾の表象について検討したい。

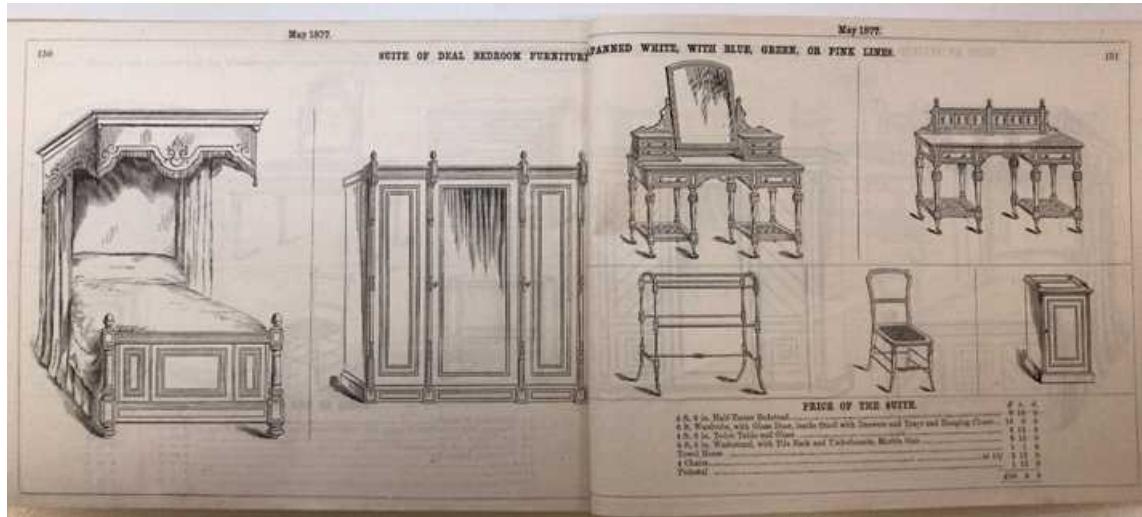
【図 14】



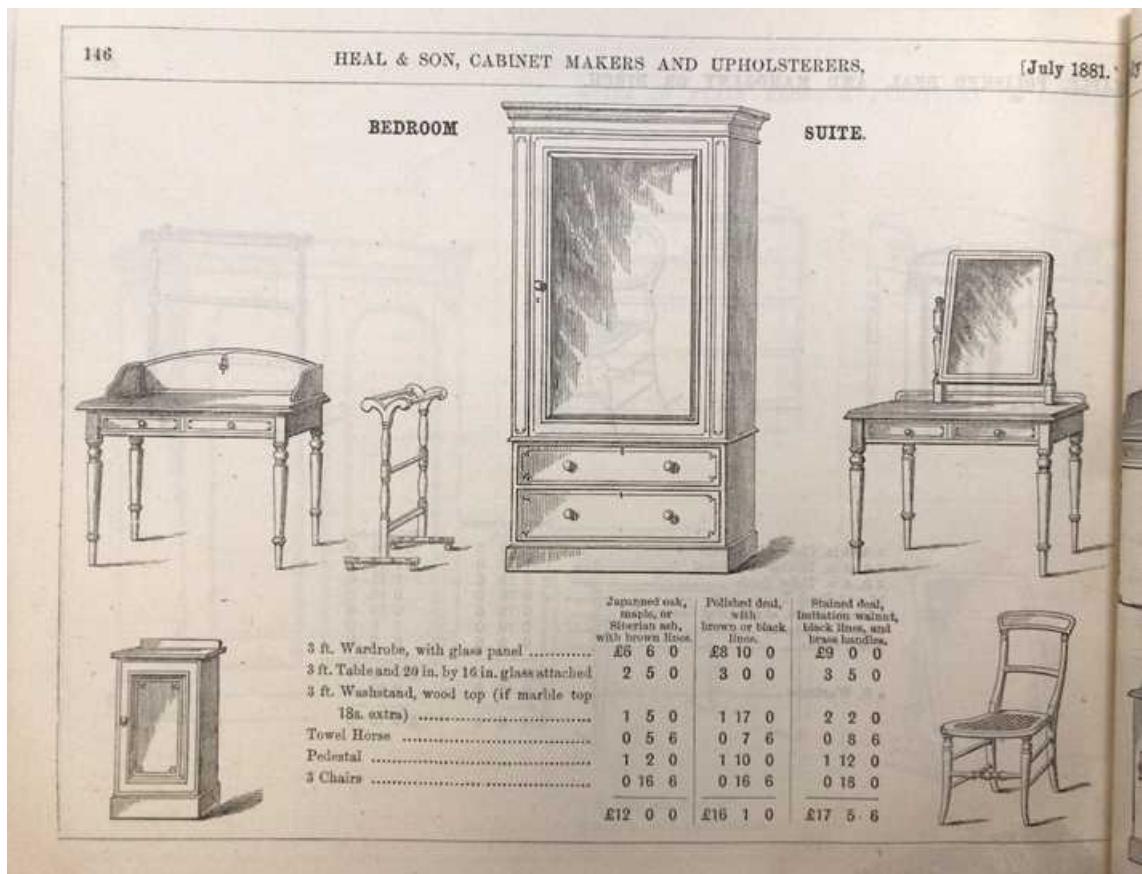
〔図 15〕



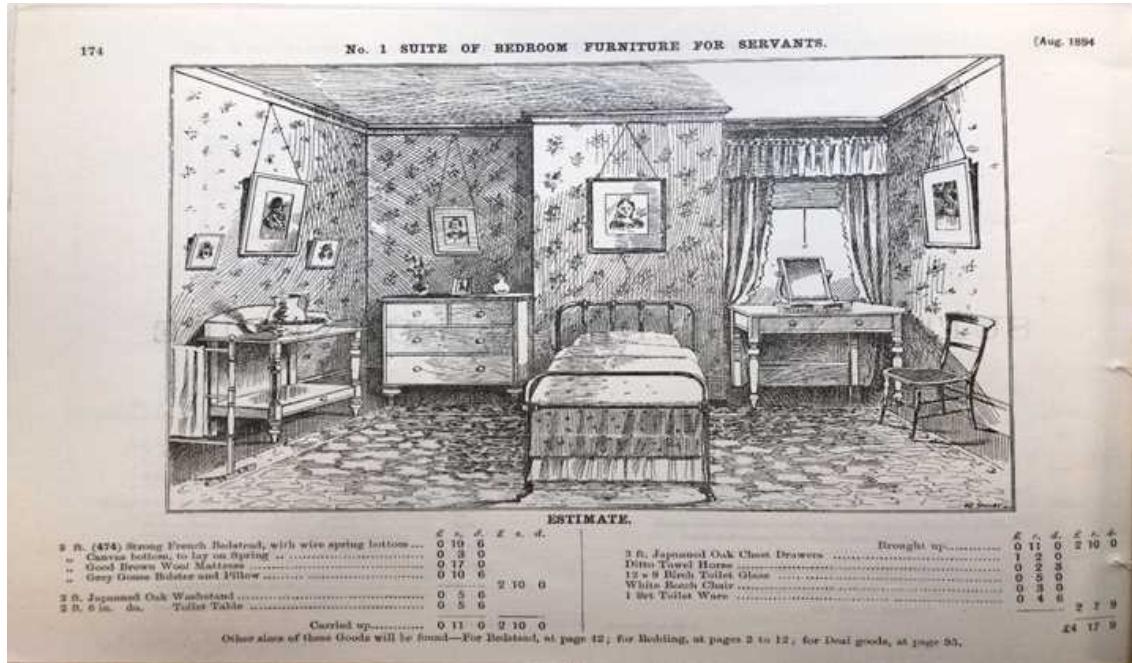
【図 16】



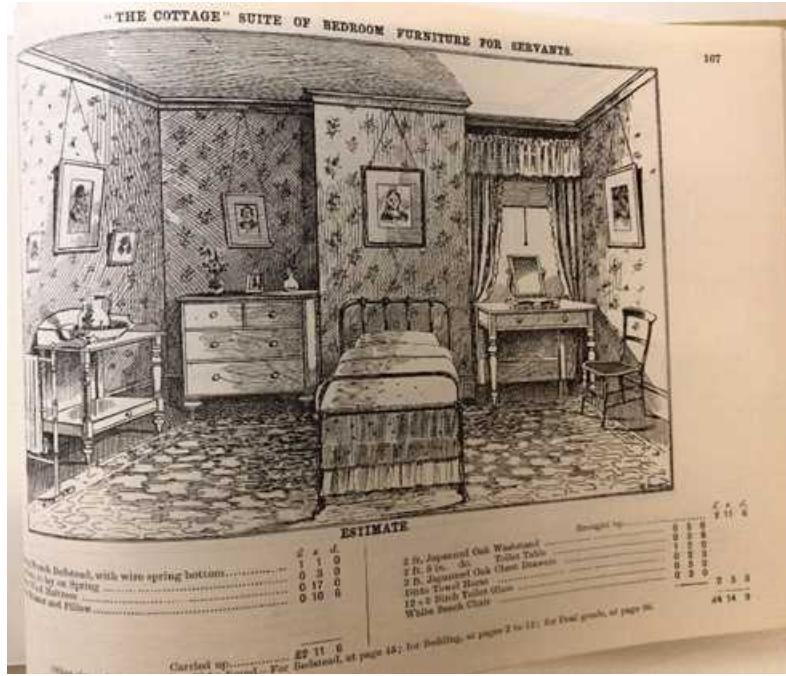
【図 17】



【図 18】



【図 19】



【図 20】



第5章^{*1}

十九世紀末の小説に表象された審美改革

本論文第4章では家庭芸術文献の分析を中心に、デザイン改革から審美改革への移行をたどる形で、室内装飾概念の変遷を概観した。本章では本論文第4章の議論をもとに、ヴィクトリア朝後期に活躍した作家ジョージ・ギッシングとヘンリー・ジェイムズの、特に十九世紀末に出版された小説に描かれた室内装飾表象を分析したい。ギッシングに関しては、1890年代に刊行した二つの小説である『余った女たち』(The Odd Women, 1893)と『女王即位五十年祭の年に』(In the Year of Jubilee, 1894)を取り上げ、ジェイムズについては『ポイントンの蒐集品』(The Spoils of Poynton, 1897)を取り上げる。

本論文第3章で論じたディケンズの二つの小説『ハード・タイムズ』および『荒涼館』と、上述のギッシングとジェイムズによる三つの小説における室内装飾表象に関する明らかな相違は、室内装飾と関連付けられるジェンダーの相違である。ディケンズの小説ではデザイン改革の男性指導者たちが諷刺の対象となり、室内装飾に関する発言が男性登場人物と関連付けられているのに対し、ギッシングとジェイムズの小説では室内装飾表象が女性登場人物と関連付けられている。本論文第4章で論じたように、ヘンリー・コールはじめとする男性主導のデザイン改革から、女性の家庭芸術文献執筆者やインテリア・コーディネーターが中心となった審美改革への変遷という文化的文脈を考察すると、この相違は自明のことといえるだろう。

しかしながら、この二つのグループにおける室内装飾表象を小説という文学形式と併せて考察すると、もう少し複雑な相違点がいくつかみえてくる。まず一つ目は小説のプロットとの関係である。本論文第3章で分析したディケンズの小説では、デザイン改革に関する諷刺的表象は脇役の登場人物の発言と関連付けられる程度で、小説の中心的なプロットと直接的には関連していない。デザイン改革の諷刺は小説という文学形式によるディケンズの現実社会に対する意見表明として、もっぱら中心的プロットの周縁に存在している。本論文第3章での議論に言及すると、ディケンズの『ハード・タイムズ』では「三人目の紳士」という登場人物の会話が、当時話題となっていたデザイン改革の肝である^{テイスト}趣味の原理の文学的諷刺となっている。また『荒涼館』ではスキンポールという登場人物による室内調度品として単体で認識される家具に関する意見が、デザイン改革の成果としてロンドン万博で展示された家具の諷刺として機能している。一方、本章で論じる上記三つの小説では、室内装飾という行為そのものが女主人公のアイデンティティと関わる問題として小説の中心的プロットに直接関係する要素として登場したり、室内装飾品そのものが小説の焦点となっている。つまり室内装飾がより小説の中心に置かれるようになっている。

*1 本章は『ヴィクトリア朝文化研究』第八号(31-46頁、2010年)に掲載された「家具をめぐる覇権争い—The Odd WomenとIn the Year of Jubileeに表象されるジェンダーの揺らぎ」と、『近現代イギリス小説と「所有」』(英宝社ブックレット、2014年)所収の拙論「ヴィクトリア朝中産階級の愛したインテリア—所有がもたらすアイデンティティ」を再構成し、大幅な加筆修正を加えた論考である。

この大きな転換の背景には、本論文第4章で論じたように、デザイン改革から審美改革への変遷や、パーソナリティを表現する手段としてのインテリアという室内装飾文化の変化が大きく影響している。そして室内装飾が小説の周辺部分から中心部分に移動するにあたり、室内装飾に関する諸相を小説で表象する文学的手法が古典的な文学表現である諷刺から、文学を心理的側面に焦点を当てた新たな芸術として発展させた文学表現へと変化する。以下の節では、この点について具体的に考察したい。

1. 『余った女たち』に描かれたデザイン改革と審美改革

ギッシングは『余った女たち』について、1892年8月30日付の友人のエドワアルト・ベルツ(Eduard Bertz)への書簡で、「ぼつぼつ書いている新しい本は、第一巻がそろそろ終わるところまできた。この小説は結婚という視点から余った女性たちを扱っている。そこで、この小説を『余った女たち』("The Odd Women")と呼ぼうかと思う」〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕("My slow work has brought me nearly to the end of Vol 1 of a new book. It deals with the women who, from the marriage point of view, are *superfluous*. 'The Odd Women,' I shall perhaps call it.") (Gissing, *Letters* 5: 50)と書き、本作品が〈余った女〉と当時呼ばれた、未婚女性の存在に焦点を当てていることを明確に主張している。当時の書評の中にはギッシングの意図を的確に読み取り、ギッシングがこの小説で扱った〈余った女〉というテーマの斬新さに言及している書評がある。1893年5月27日付の『アシニーアム』(Athenaeum)誌の匿名書評は、この小説が「余った女性問題と彼女たちをどう扱うべきか」("[t]he problem of the odd woman and what is to be done with her")というテーマを扱っており、「テーマにおいても描き方においても非常に新しく現実的」("The Odd Women is intensely modern, actual in theme as well as in treatment.")であると評している(Coustillas & Partridge, *Heritage* 218)。

『余った女たち』には二つの異なるタイプの女性が登場する。一つは〈新しい女〉という分類にぴったり当てはまる余った女性である。『余った女たち』においては、余った女性たちの社会的自立をサポートしようとする、独身のローダ・ナン(Rhoda Nunn)やメリ・バーフット(Mary Barfoot)が〈新しい女〉の典型である。この小説はこの二人の登場人物を中心に、フェミニズム批評や〈新しい女〉という観点からしばしば研究対象として着目され、多くの先行研究が存在する^{*2}。出版当時の書評にも〈新しい女〉に着眼した書評は存在した。たとえば『ペル・メル・ガゼット』(Pall Mall Gazette)紙掲載の匿名書評(1893年5月29日付)は、この作品が女性問題("the Woman question")を具体的に表象した小説だと定義したうえで、特にローダ・ナンの描写を褒め、「現代的なものを好む人にとっては[……]今年出版された一番興味深い小説である」("[T]o a modern mind it is . . . the most interesting novel of the year.")と評価している(Coustillas & Partridge, *Heritage* 220)。

その一方で、文字通り〈余った女〉として経済的に困窮した生活を送らざるを得ない女

*2 エマ・リギンス(Emma Liggins)は、著書『ジョージ・ギッシング、働く女性たちそして都市文化』(George Gissing, the Working Woman, and Urban Culture, 2006)で、『余った女たち』と『女王即位五十年祭の年に』に関するフェミニズム批評研究を概観している(xxiv頁)。

性登場人物も描かれている。こうした登場人物がマドン姉妹(the Madden sisters)である。このタイプの女性登場人物に焦点を当てた書評の中で興味を惹かれる書評は、1893年4月29日付の『土曜評論』(Saturday Review)誌掲載の匿名書評である。この書評は「この本で一番よい章は、中年のウィドソンの愛情に満ちた熱狂的な専制ぶりを描いた章で、ウィドソンは若くてかわいいモニカ・マドンの夫となり、彼女を独り占めしたいと願った結果、モニカを追い込み嘘について男性に駆け落ちを持ちかけさせてしまう」("The best chapters in the book are those which describe the loving and zealous tyranny of the middle-aged Widdowson, who having become the husband of the young and pretty Monica Madden, wishes to shut her up exclusively with himself, and drives her into telling lies and offering to elope with a gentleman . . .") (Coustillas & Partridge, *Heritage* 217)と述べ、マドン姉妹の経済的困窮からの救助を図る二人の〈新しい女〉に焦点を当てるのではなく、マドン家の末娘モニカ(Monica)とエドマンド・ウィドソン(Edmund Widdowson)という一組の夫妻へと読者の関心を誘っている。ウィドソン夫妻は、〈新しい女〉に着目してこの小説を考察すると、印象が薄い登場人物であるが、ギッシングの狙い通り「余った女性たち」〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕("the women who, from the marriage point of view, are *superfluous*") (Gissing, *Letters* 5: 50)そのものを考察の主眼とするなら、ウィドソン夫妻こそ主役と考えてよい登場人物である。そして、ウィドソン夫妻の特徴付けと関係性を描く際に、ギッシングは当時の室内装飾に関する文化的背景を積極的に取り入れており、この小説においてウィドソン夫妻は室内装飾表象と切り離すことができない登場人物である。

まずは、ウィドソン夫妻の馴れ初めを説明することから考察を始めたい。マドン家の末娘モニカは、〈余った女〉になりかけている住み込み店員である。その生活に嫌気がさした結果、散歩中に偶然声をかけてきたエドマンド・ウィドソンという中年紳士と結婚することで、なんとか〈余った女〉という社会的立場から逃れることに成功する。ウィドソンは「灰色の頬髯のある、かなりいかめしい顔つきをしたやや年老いた男性」("an oldish man, with grizzled whiskers and rather a stern visage") (Gissing, *The Odd Woman* 38)と描かれるように、その風貌からヴィクトリア朝中流階級の典型的な男性を明瞭に体現している。モニカは初対面で、ウィドソンの服装と身体的特徴および言葉という所属階級を示す重要な記号から、ウィドソンを警戒する必要はなさそうだと判断し知り合いになる(Gissing, *The Odd Woman* 38)。そして二度目の面会で、ウィドソンがもとは事務員であったが、成功した兄が残してくれた年に600ポンドの財産をもとに、今では紳士のような有閑生活を送っているということを知る。この後ウィドソンは、モニカが住み込みで働く店の周りをまるでストーカーのようにうろつき、手紙でデートの約束を取り付けようとする。そしてモニカにサリー州への馬車での遠出を提案、その途中で一年ほど住んでいる自宅をモニカに見せ、結婚相手としての自分の魅力をアピールする(Gissing, *The Odd Woman* 76-77)。

典型的なヴィクトリア朝中流階級の紳士であるウィドソンは、家を家父長として持つべき重要な財産として認識していることが、この遠出の場面描写で徐々に明らかにされる。彼は自宅横を通り過ぎたとき、「石材の外装で出入り口にはポーチがある、装飾が施された切妻屋根の二戸一の小さなヴィラ」("two little villas, built together, with stone facings, porches at the doors, and ornamented gables") (Gissing, *The Odd Woman* 84)の右側が自宅だと指し示しながら、誰かと結婚してこの家を終の棲家としたいという執着心を、次のように

モニカに語る。

「ずっと自分の家を持てたらと思っていましたが、あえてそのような日が来るとは考えないようにしていました。[……]自分の家を持ったとき、私はおもちやを得た子供のようでした。満足感のあまり寝られませんでした。内装が終わるまで毎日毎日、家の中を歩き回ったものです。階段や絨毯を敷く前の床に響く自分の足音がなんだかうれしかった。ここで生活し死ぬんだとずっと考えていました。でもできれば、ひとりぼっちでじやなく、と。誰かと出会って——」(Gissing, *The Odd Woman* 84)

"All my life I have wished to have a house of my own, but I didn't dare to hope I ever should. . . When I got my house, I was like a child with a toy; I couldn't sleep for satisfaction. I used to walk all over it, day after day, before it was furnished. There was something that delighted me in the sound of my footsteps on the staircases and the bare floors. Here I shall live and die, I kept saying to myself. Not in solitude, I hoped. Perhaps I might meet someone —" (Gissing, *The Odd Woman* 84)

妻を養うための家も財産も持っているというウィドソンのモニカに対する求婚は、ヴィクトリア朝前期の中流階級紳士に要求された求婚条件を考慮すると、自分は申し分ない結婚相手であるというモニカに対する自己アピールといえる。ウィドソンは自分の夢を一方的に蕩々と語り、モニカに自分と結婚してほしいと懇願するものの、ウィドソンの期待に反して、モニカの反応は必ずしも色よくはない。モニカはすぐにはよい返事をせず、住み込みの売り子の生活から抜け出るために、タイピングを習うなどの努力をして自らの生計を立てるか、ウィドソンとの結婚の二者択一しかないことを認識し、ようやくウィドソンの求婚を受け入れる。

こうしてウィドソンが懇願するような形で結婚した二人の婚姻生活における力関係は、次の引用が示すように室内装飾表象を通して語られる。

家の主人が結婚したといっても、家の内装はほとんど何も変更されなかった。主寝室に隣接する化粧室はモニカ好みに合わせて模様替えされ、応接間には新たな装飾品が二、三、加わった。亡くなった兄とは異なり、^{アーティスティックティスト} ウィドソンは芸術的趣味("artistic taste")が備わった人だった。住まいに室内装飾を施す際に折り紙つきの室内装飾業者("approved decorators")と相談し、そこそこの費用で("at moderate cost") 創意に富んだ特徴はないが、洗練された人の気に障らない家庭("a home which presented no original features, but gave no offence to a cultivated eye")をしつらえたのだった。最初に家の中を見たときモニカは大いに喜んだ。彼女は完璧な家だ、何も変更する必要などないと断言した。当時なら、百ポンドほどかけて改裝してほしいとモニカがウィドソンにお願いすれば、モニカに恋していたウィドソンは、言われるとおりに彼女の要望を喜んで聞き入れたことだろう。(Gissing, *The Odd Woman* 169)

Little change had been made in the interior of the house since its master's marriage. The dressing-room adjoining the principal bed-chamber was adapted to Monica's use, and a few ornaments were added to the drawing-room. Unlike his deceased brother, Widdowson had the elements of artistic taste; in furnishing his abode, he took counsel with approved decorators, and at moderate cost had made himself a home which presented no original features, but gave no offence to a cultivated eye. The first sight of the rooms pleased Monica greatly. She declared that all was perfect, nothing need be altered. In those days, if she had bidden him spend a hundred pounds on reconstruction, the lover would have obeyed, delighted to hear her express a wish. (Gissing, *The Odd Woman* 169)

この引用で注目すべき点は、ウィドソン自身が室内装飾に関して「芸術的趣味」("artistic taste")が備わった人物であると特徴づけられている点である。「芸術的」という表現には審美改革の影響がみられるものの、「趣味」がデザイン改革のキーワードであったことは、本論文第2章第5節と第3章で論じたとおりである。『余った女たち』は審美改革がかなり進んだ1890年代に出版された小説ではあるが、ウィドソンの室内装飾に関する考え方はデザイン改革のそれを引きずっていることを、ウィドソンが自宅の室内装飾を室内装飾業者に委ねたという登場人物設定が物語っている。室内装飾が自己表現の手段とみなされつつあった1890年代の室内装飾の基準から判断すれば、この設定はウィドソンをその保守的な見た目と相まって、流行遅れともいえる室内装飾のやり方を好む保守的な人物として特徴づけていると解釈できる。「洗練された人の気に障らない」("gave no offence to a cultivated eye")室内装飾という表現が示すように、ウィドソンは自宅の室内装飾を自分の芸術的趣味の自己表現とはみなしておらず、本論文第4章までの議論を引き合いに出せば、むしろヘンリー・コールによるデザイン改革やイーストレイクの指南書が流行した1850-70年代に存在した「よき趣味」という理想に自宅の室内装飾を合わせている。「折り紙つきの室内装飾業者」("approved decorators")や「洗練された人」("a cultivated eye")という表現の使用は、室内装飾は独りよがりであってはならず、洗練された趣味を持つ室内装飾業者という他者のアドバイスのもと、より普遍的で客観的な美的基準を取り込むべきであるというデザイン改革の考え方を反映しているといえる。ウィドソンは、ヴィクトリア朝前半に盛んだったデザイン改革が目標とした「よき趣味」を重視する人物として描かれているといえる点で、風貌のみならずその美的嗜好も典型的なヴィクトリア朝家父長制を体現しているといってよいだろう。

この解釈を裏付けるもう一つの根拠を、上の引用に読み取ることができる。それはモニカには室内装飾を変更する権限が与えられていないことである。室内装飾を変えたければ、モニカは夫となったウィドソンに「お願い」しなければならない。チャールズ・ディケンズが自宅の室内装飾を決めていたように、ウィドソン家でも室内装飾を決める権限は夫のウィドソンにある。また本論文第4章で論じた十九世紀末の室内装飾をめぐる文化的文脈を考慮すると、モニカは不思議なほど室内装飾に関心を示さない。ウィドソンが選んだ室内装飾を施した家を「完璧な家」と評し受け入れる。この点においてモニカも当世風の女性としては描かれていない。それはモニカの自立をめぐるプロットにおいて、モニカがロ

ーダ・ナンに続かなかったという点からも明白ともいえる。

これらの室内装飾表象を通したモニカとワイドソンの登場人物設定は、二人の夫婦関係が支配的な夫とそれに従う従順な妻という、典型的なヴィクトリア朝家父長制に基づいた婚姻関係として出発したことを示している。ワイドソンが決めた室内装飾を賞賛し、その基準に従う妻としてワイドソンの持ち家に入居したモニカには、室内装飾を自己表現の手段とする権限は与えられていない。使用する家具も自分の所有物ではないモニカは、化粧室を自分が「使いやすいように」 ("to Monica's use") 手を加える程度の変更だけを行い、ワイドソンとの婚姻生活を開始する。しかしそれは結局のところ、ワイドソンに一挙手一投足を管理される生活を送ることを意味していた。

このようなワイドソン家とまったく対照的な家庭が、旧来の婚姻制度を信用していない〈新しい男〉エヴァラード・バーフット (Everard Barfoot) の学生時代の友人として登場する、トマス・ミクルスウェイト (Thomas Micklethwaite) の家庭である。ミクルスウェイトは婚姻制度に関しては、エヴァラードとは異なりワイドソンと考え方を共有する人物で、「十分な収入があるなら妻を養うことは男性の義務だ。未婚女性の人生はひどく哀れなものだから。能力のある男性なら、みんな未婚女性をそういった運命から救うべきだ」 ("It is the duty of every man, who has sufficient means, to maintain a wife. The life of unmarried women is a wretched one; every man who is able ought to save one of them from that fate.") (Gissing, *The Odd Women* 106) と主張し、男性が女性を養うべきであるという保守的な結婚観を持っている。〈新しい男〉であるエヴァラードはミクルスウェイトのこの考え方を「古風な意見」 ("your old-fashioned sentiment") (Gissing, *The Odd Women* 106) と評し、ミクルスウェイトを「君はラスキン派だ」 ("You belong to the Ruskin School") (Gissing, *The Odd Women* 106) と定義する。

エヴァラードの発言にみられるように、『余った女たち』では、『胡麻と百合』 (*Sesame and Lilies*, 1864 年講演、1865 年出版) で有名なジョン・ラスキンという人物名がヴィクトリア朝家父長制度支持を表す換喻として用いられている。これはワイドソンとモニカの関係についての語りにも当てはまる。第十五章「家庭の喜び」 ("The Joys of Home") で、語り手はワイドソンがラスキンの信奉者であることを明らかにする。

モニカは御しやすかったので、しばらくの間ワイドソンは、彼の意思と彼女の意思が衝突することなど絶対にないだろうと思っていた。[……]モニカへの愛情は幾通りにでも立証できた。週を追うごとに彼はますます親切に、そして優しくなった。しかし二人の関係に関しては、無意識にではあるが徹底的な専制君主であり、男性独裁政治の金字塔のような人物だった。結婚後妻という存在が、妻という立場を離れた権利や義務を持った個人であり続けるという考えは、ワイドソンには思いもつかないことだった。彼の発言はすべて自分が優位だということが前提となっていた。命令するのが彼の役割で、導かれるのが彼女の役割だという考えを、当然のことと思っていた。[……]これらの人たち [筆者註：ミス・バーフットやミス・ナン] は、善意からやっているのだろうが、嘆かわしいほど勘違いだった。彼にはミス・ナンが半分男性のように思えたし、彼女とモニカの友情が長続きしなければよいのにと密かに思っていた。[……]

「女性の領域は家庭だよ、モニカ。不幸にして外に出て行って稼がなければいけない女性も往々しているが、それは不自然なんだ。文明が進めば、そんな必要性は完全に無くなるよ。ジョン・ラスキンを読んでごらん。ラスキンの女性に関する言葉は一言一句立派でありがたいよ。[……]」(Gissing, *The Odd Women* 170-71)

The girl was docile, and for a time he imagined that there would never be conflict between his will and hers. . . . His devotion to her proved itself in a thousand ways; week after week he grew, if anything, more kind, more tender; yet in his view of their relations he was unconsciously the most complete despot, a monument of male autocracy. Never had it occurred to Widdowson that a wife remains an individual, with rights and obligations independent of their wifely condition. Everything he said presupposed his own supremacy; he took for granted that it was his to direct, hers to be guided. . . ; these persons [Miss Barfoot and Miss Nunn] seemed to him well-meaning, but grievously mistaken; Miss Nunn he judged 'unwomanly,' and hoped in secret that Monica would not long remain on terms of friendship with her. . . .

'Woman's sphere is the home, Monica. Unfortunately, girls are often obliged to go out and earn their living, but this is unnatural, a necessity which advanced civilization will altogether abolish. You shall read John Ruskin; every word he says about women is good and precious. . . .' (Gissing, *The Odd Women* 170-71)

ウィドソンにとってラスキンは家父長制を意味する固有名詞になっており、ラスキンの名を繰り返すことで、典型的なヴィクトリア朝家父長としてのウィドソン像はより確固としたものになっていく。上の引用後半では、ウィドソンはモニカに対し「女性の領域は家庭だよ、モニカ。[……]ジョン・ラスキンを読んでごらん。ラスキンの女性に関する言葉は、一言一句立派でありがたいよ」("Woman's sphere is the home, Monica. . . . You shall read John Ruskin; every word he says about women is good and precious.") (Gissing, *The Odd Women* 171)と説教までしている。結婚後ウィドソンは、モニカが必ずしも自分が期待したほどには従順ではないことに気づき、モニカの交友や外出行動を制限することで、自分が理想とする既婚女性像をモニカに守らせようとする。そしてそのことが、次第に二人の関係に亀裂を生むことになる。

一方のミクルスウェイトは、婚姻制度に関して最先端を行くエヴァラードに「ラスキン派」と保守派の烙印を押されるが、家政に関する持論のためにウィドソンよりもはるかに現代的な男性として描かれる。ミクルスウェイトの夫婦関係に関する考えについての新しさは、ミクルスウェイトとその新妻ファニー(Fanny)の家庭の室内装飾表象に読み取ることが出来る。二人の新居に運び込まれた家具は、ミクルスウェイトの所有物ではない。それは妻ファニーが両親の死後受け継いだ家具であり(Gissing, *The Odd Woman* 139)、第十七章「勝利」("The Triumph")の冒頭を飾るミクルスウェイトの新居を仕切っている人物は、一家の家長であるミクルスウェイトではなく妻ファニーであることが、次のような表現で説明される。

彼〔筆者註：エヴァラード〕は、ミクルスウェイト夫人が家を仕切るようになつてから、ミクルスウェイトの家はいろいろと改善されたと考えていた。絵画や室内装飾品、家具が付け加わっていたし、それらはみなあっさりとした趣味のものだったけれども、部屋の洗練された快適さを高めるのに役立っていた。平均的な女性なら見栄ばかりの空疎な装飾を施していたことだろうが、ミクルスウェイト夫人は彼女の家庭なりに美しい家庭を作っていた。(Gissing, *The Odd Women* 195)

He [Everard] saw that the house had been improved in many ways since Mrs Micklethwaite had taken possession of it; pictures, ornaments, pieces of furniture were added, all in simple taste, but serving to heighten the effect of refined comfort. Where the average woman would have displayed pretentious emptiness, Mrs Micklethwaite had made a home which in its way was beautiful. (Gissing, *The Odd Women* 195)

先ほど引用したワイドソン家の描写を、ミクルスウェイト家についてのこの引用と比較すると、それぞれの家庭の室内装飾がそれぞれの夫婦関係のあり方を表象していることを、容易に読み取れるだろう。どちらも同じ新婚家庭であるが、前者はデザイン改革が趨勢だった時期に主流だった、「創意に富んだ特徴はないが、洗練された人の気に障らない家庭」("a home which presented no original features, but gave no offence to a cultivated eye") (Gissing, *The Odd Woman* 169) である一方、後者は審美改革の目標といえる個人的特徴を反映した「彼女の家庭なりに美しい家庭」("a home which in its way was beautiful") (Gissing, *The Odd Women* 195) であり、両者は大きく異なっている。どちらも美しいには違いないが、ワイドソン家の美は、装飾業者による世間的基準あるいは客観的基準に基づいた美しさである。それに対してミクルスウェイト家の美は、妻ファニーの個性を反映した主観的すなわち審美的美しさととらえられている。本論文第4章で論じたデザイン改革から審美改革へという室内装飾概念の変遷を念頭において、二つの家庭の室内装飾表象の差異を解釈すると、ワイドソン家はヴィクトリア朝前期に主流であった家庭のあり方を反映した居住空間である一方、ミクルスウェイト家の室内装飾にはヴィクトリア朝後期に主流となった室内装飾の考え方方が反映されているといえる。ラスキンを信奉し、デザイン改革の「よき趣味」の趣旨に沿った趣味のよい自宅で、結婚生活を送ったワイドソン夫妻の結婚生活が破綻する一方、ミクルスウェイト夫妻は妻の個人的特徴である美的センスが反映された家で、理想的な家庭生活を送る。室内装飾概念の変遷と家父長制に基づく夫婦関係の変遷とを互いに関係させた二項対立を、室内装飾表象に用いることで、ギッシングは典型的なヴィクトリア朝中流階級の家父長制のもとにある夫婦と、その理念的枠組みから一步踏みだし新たな家庭像を生み出そうとしている夫婦という、二組の決定的に異なる夫婦関係を巧みに描いているといえる。

また『余った女たち』では、〈新しい女〉として自立しようとする脇役の独身女性登場人物を表象する際に、家具を買うという行為が女性の自立と関連付けられていることにより、室内装飾表象がうまく機能している。ローダ・ナンのように明確に〈新しい女〉というイデオロギーを背負った登場人物ではないが、その方向を志向するミルドレッド・ヴェスパー (Mildred Vesper) は、〈新しい女〉であるメリ・バーフットに世話をすることをい

ったんは決めたモニカが一時期同居する見習い女性である。ミルドレッドはメアリとの仕事が軌道に乗ってきたところで、四ソヴリンを支払い自分の家具を購入する(Gissing, *The Odd Women* 81)。自分の家具を購入するというミルドレッドの行為への言及は、この脇役の登場人物に関する小さな特徴付けではあるものの、室内装飾に対する積極的な関わりを女性の自立という文脈でとらえている点で、本論文第4章第5節で言及したギャレット・シスターズを連想させる。ミルドレッドはメアリのもとでタイピストになる訓練を受け〈新しい女〉へと成長し、最後には休暇中のローダ・ナンの代理を務めるようになり、着実に自立の道をたどる登場人物である(Gissing, *The Odd Women* 238)。ミルドレッドは本論文第3章第5節で論じた『荒涼館』のスキンポールと同様、『余った女たち』ではあくまでも脇役の登場人物の一人である。しかしながら、当時の社会風潮に対するディケンズの意見を代弁しているにすぎないスキンポールと比較すると、人生の分岐点で経済的自立ではなく結婚を選び自分の家具を一切持たなかったモニカと対照される形で登場し、最終的に経済的自立を果たすミルドレッドの「家具を買う」という行為が、小さいながらも自立の一歩として言及されている点で、室内装飾表象に一貫した意味づけが与えられているといえる。

これまで論じてきたように『余った女たち』では、〈新しい女〉ではなく「よき趣味」^{テイスト}の実践者の夫にとっての〈家庭の天使〉となることを期待されて、婚姻生活が破綻したモニカ、審美改革の申し子のようなミクルスウェイト夫人、経済的自立の第一歩の証として家具を購入するミルドレットという三人の女性たちの生き方が、室内装飾に関する考え方や家具の購入というパターン化された行為により描き分けられている。登場人物と室内装飾とのこうした単純な関連付けは、ギッシングが翌年に出版した『女王即位五十年祭の年に』ではもう少し発展を見せ、パーソナリティの表象としての室内装飾表象が登場人物のもっと核心的な特徴付けに使用されるようになる。

2. 『女王即位五十年祭の年に』に表象された、虚栄心の象徴としての書斎への憧れと知覚でとらえるインテリア

ギッシングの『女王即位五十年祭の年に』も『余った女たち』と同様に、若い女性が主人公の小説である。ギッシングは当初、この作品のタイトルとして「カンバーウェルのロード嬢」("Miss Lord of Camberwell")という、女性主人公の生き方に焦点を当てたことを明瞭に示すタイトルを考えていた(Coustillas, *London* 309; Gissing, *Letters* 5: 115)。ギッシングが記事の切り抜きアルバムに保管していたアメリカの雑誌『ネイション』(Nation)誌掲載の1895年10月17日の書評は、この小説のテーマを〈新しい女〉だと評している("In *The Year of Jubilee*, Mr Gissing's dreadful subject is 'The New Woman' . . .") (Coustillas & Partridge, *Heritage* 245)。もっとも主人公ナンシー・ロード(Nancy Lord)は、『余った女たち』に登場したメアリ・バーフィットやローダ・ナンに相当する典型的な〈新しい女〉、つまり独身職業婦人ではない。一言でいえばナンシーは、『余った女たち』のモニカのように結婚して〈余った女〉という立場から逃れようとするものの、パートナーとなった男性が婚姻関係に基づく同居生活を拒否したことで、〈新しい女〉を目指さざるを得なくなった女性といえる。ギッシングは当初予定していた「カンバーウェルのロード嬢」というタイトルを、時代性をより強く匂わせる『女王即位五十年祭の年に』(In *the Year of Jubilee*)とい

うタイトルに最終的に変更しているが、この変更はまさに主人公ナンシーのような女性が、当時の時代性を体現していることを示唆しているともいえるだろう。

ギッシングの友人でフェミニストであるクララ・コレット(Clara Collet)は、この新たなタイトルに異を唱えたが、ギッシングは彼女宛ての1894年8月26日付の書簡の中で、タイトル変更について次のように説明している。

この新しいタイトルが、そんなにもあなたの気に食わないと知り困惑しています。というのも、ブレン〔筆者註：編集者のアーサー・ヘンリー・ブレン〕とこれでもかというほど書簡のやりとりをし、二人ともこの最後のタイトル案がいいだろうということで落ち着いたからです。あなたの「ちょっと可愛らしすぎないか」というご意見から推察するに、あなたはこのタイトルを私の想定とは違う意味でとらえておられるのではないかと思います。このタイトルは諷刺であり、この本の内容と同じ色合いなのです。女王即位五十年という年は卑しむべきたくさんのこと——俗物根性や甚だしい愚民政治、規模も數も大きいごまかし——を意味しており、タイトルはそれらすべてを、そうそうないくらい効果的に、人間の愚かさについての展覧会という形で見せているのです。(Gissing, *Letters* 5: 229)

I am vexed that you so dislike the new title, for, after vast correspondence with Bullen, he & I both thought that this last idea was a happy one. That it should strike you as "prettyish" shows me that you have taken the phrase in a sense I never thought of. It is satirical, & in keeping with the tone of the book. The year of Jubilee signified so much that is contemptible — snobbery, blatant ochlocracy, shams gigantic & innumerable — all thrown together into an exhibition of human folly not often surpassed for effectiveness.
(Gissing, *Letters* 5: 229)

『女王即位五十年祭の年に』は広く社会に蔓延する「人間の愚かさについての展覧会」であるというギッシングの主張は、主人公の登場人物設定を考えると納得がいく。なぜならナンシーは生半可な知識しか無いにもかかわらず知的であるとうねぼれており、上層ミドル・クラスの中流階級の男性との結婚によって『余った女たち』のモニカよりももっと意図的に、自らが生まれ育った下層中流階級層よりも上位の中流階級層に参入しようとするからである。しかしながら、少なくともいったんは理想的なパートナーと思えたワイドソンと結婚生活を送ることができたモニカとは異なり、ナンシーは上層中流階級出身のライオネル・タラント(Lionel Tarrant)と出会い結婚し子供をもうけるものの、ライオネルから同居という一般的な婚姻生活を拒否される。ライオネルが夜逃げ同然にナンシーのもとを去ってしまうことで、ナンシーは経済的自立を余儀なくされ、自らの意図に反して〈新しい女〉としての生き方を選択せざるを得なくなる。

しかしながら、ナンシーはモニカとは異なり、受け身の女性としては終わらない。小説の最後で自立した女性へと変貌するナンシーの片鱗は、小説の比較的冒頭で室内装飾をめぐって父と争う姿に描かれている。『女王即位五十年祭の年に』の第一部第四章で、ギッシングはナンシーとその父スティーヴン・ロード(Stephen Lord)の二人が、家庭内の室内

装飾をめぐって争う様子を描いている。ナンシーは父スティーヴンが借りている家の室内装飾が気に食わず、家全体の室内装飾をやり変えたいと願っている。家父長であるスティーヴンはナンシーの願望を受け入れはしないが、ナンシーの二十歳の誕生日に彼女の部屋の室内装飾のみ変更する許可を与える。ナンシーが手持ちのお金で実施する模様替えは、次のように語られる。

自分の小さな領地内でロード嬢は粗末な調度品をまとめて処分し、わずかばかりの費用で買い求めたかわいい品々を身の周りに置いた。木工品や家具には白いエナメル塗装が施されていた。壁紙には野生のバラの模様がついていた。白地にバラの葉と花がデザインされた選りすぐりのチントを、カーテンとベッドを覆う布に使用した。絨毯は緑のフェルト地でチントの花柄の葉の色と合っていた。吊り戸棚には彼女が身近に置きたいと願った書籍が並び、壁には複製画、写真、クロモ石版刷り版画がかけられていたが、それらはナンシーが心から素敵だと思って選んだもので、全体としてナンシーの感性を疑うようなものはなかった。

父は絶対に一度もこの部屋を見ていないに違いないとナンシーは信じていた。完成した際、彼女は父に中を見るよう勧めたが、ロード氏は室内装飾には明るくないしどうでもいいからと冷たく断った。(Gissing, *Jubilee* 24)

In her own little domain, Miss Lord made a clean sweep of rude appointments, and at small expense surrounded herself with pretty things. The woodwork and the furniture were in white enamel; the paper had a pattern of wild-rose. A choice chintz, rose-leaf and flower on a white ground, served for curtains and for bed-hangings. Her carpet was of green felt, matching in shade the foliage of the chintz. On suspended shelves stood the books which she desired to have near her, and round about the walls hung prints, photographs, chromolithographs, selected in an honest spirit of admiration, which on the whole did no discredit to Nancy's sensibilities.

To the best of Nancy's belief, her father had never seen this room. On its completion she invited him to inspect it, but Mr Lord coldly declined, saying that he knew nothing, and cared nothing, about upholstery. (Gissing, *Jubilee* 24)

この描写には、本論文第4章で論じた十九世紀末における室内装飾概念の変遷が色濃く反映されている。ナンシーは、カーテンやベッドの覆いとして使用したチントと絨毯のカラースキームを白と緑を中心とし、チント地の白という色とエナメル塗装の家具の白とを合わせている。この室内装飾の描写は、ナンシーが部屋全体を一体とみなしたインテリアとして装飾を施したこと物語っている。またナンシーが新たな調度品を得た予算が「わずかばかりの費用」であったことは、壁面の装飾が絵画ではなく複製画や版画、写真という比較的安価な品であることと一致している。本論文第4章で論じた審美改革の文化的文脈を念頭にこの室内装飾描写を解釈すると、このエピソードは下層中流階級に属するナンシーが、ロフティの指南書をはじめとする審美改革の指南書がアドバイスする室内装飾を、好んで実践していることを明瞭に示唆している。特に複製画や版画、写真の選択にはその

影響が見て取れる。

本論文第4章第4節で言及した W・J・ロフティの『家庭に芸術を』(1876)は、「絵画の代わりに、昔に制作されたものであれ現代のものであれ、版画を装飾に選んでもよい」("Instead of pictures, either ancient or modern, prints may be chosen for decoration.") (Loftie 58)と薦めている。また写真についても「写真が装飾品となるかどうかは、この点 [筆者註: 芸術の本質である命があるかどうかという点] からみて、幾分議論の余地のある問題である。しかし写真はだめだというのはもったいない気がする。逆に景色や建物、考古学的遺物全般を写した質の良い写真なら、面白いし美しいと思う」("Whether photographs can be considered decorative is a matter of some controversy from this point of view [the life which was the essence of their art]. I should be sorry to condemn them. On the contrary, I think good photographs of scenery, of buildings, and of archaeological remains generally, are both interesting and beautiful.") (Loftie 66)と述べ、一定の基準をもうけつつも写真を絵画に代わる新たな室内装飾品として薦めている。こうした視点から考察すると、ナンシーの自室の新たな室内装飾は、まさにロフティの指南書のアドバイスに沿った装飾といえるだろう。

ナンシーの模様替えの描写は、父と娘の家庭内の力関係を示す描写としても機能している。ナンシーは模様替えが完成すると、自分の選択による室内装飾を父に見せようとするが、父はそれを拒む。模様替えをめぐるナンシーと父スティーヴンとの対立は、実はナンシーの結婚相手をめぐる対立でもある。ピアノ販売という職業で身を立てたナンシーの父スティーヴンが相手にしている顧客は、自身とさほど変わらない下層中流階級出身で上流気取りの人であることを、語り手は次のように説明する。

ピアノ販売人として、彼 [筆者註: スティーヴン・ロード] は容赦ない侮蔑を抱かせるような類いの人たちと接点があつたし、近年彼の商売は感情と利息の間に生まれる葛藤など知りもしないような商人同士の競争のために、かなり痛手を被っていた。彼の客の大半はピアノを分割払い購入したが、たいていは収入が少ないか不安定な人たちで、上流気取りに熱をあげ完了できないような契約を結んだ。経済的に困窮するとピアノを売って金を調達するか、差し押さえに来た債権者の手にピアノを渡してしまうのだ。ピアノを買いたいとやってくる人たちに生活状況を聞くと、嘲笑したくなるような話を時に耳にすることになった。たとえば新婚の夫婦は最上階の二部屋を借りているのに、友人や親戚が自慢するピアノを置かなければ家具の備え付けが終わらないように思っていた、といったようなことである。(Gissing, *Jubilee* 26)

As a dealer in pianofortes, he came into contact with a class of people who inspired him with a savage contempt, and of late years his business had suffered considerably from the competition of tradesmen who knew nothing of such conflicts between sentiment and interest. A majority of his customers obtained their pianos on the 'hire-purchase system,' and oftener than not, they were persons of very small or very precarious income, who, rabid in the pursuit of gentility, signed agreements they had little chance of fulfilling; when in pecuniary straits, they either raised money upon the instruments, or allowed them to fall

into the hands of distressing creditors. Inquiry into the circumstances of a would-be customer sometimes had ludicrous results; a newly-married couple, for instance, would be found tenanting two top-floor rooms, the furnishing whereof seemed to them incomplete without the piano of which their friends and relatives boasted. (Gissing, *Jubilee* 26)

父スティーヴンはこのような上流気取りを嫌い、古くからの友人でピアノ販売のビジネス・パートナーの息子であるサミュエル・バーンビー(Samuel Barmby)とナンシーを結婚させようと考えている。しかしながら、ナンシーは父のこの意向に従おうとはしない。

ナンシーと父スティーヴンの仲がしっくりこないのは、ナンシーに上流気取りの要素があるからである。簡潔にナンシーを特徴づけるなら、ナンシーは上流気取りのうぬぼれた井の中の蛙である。自分のことを「教養ある」("cultured") 「高い教育を受けた女性」 ("a highly educated young woman") (Gissing, *Jubilee* 16)だと思っているが、実際には18歳で学校をやめて以来、「自学自習のコースを受講したり講演に行ってみたり、大学受験のための勉強をしようと思ったが——実際には思っただけだった」 ("she had pursued 'courses' of independent reading, had attended lectures, had thought of preparing for examinations — only thought of it") (Gissing, *Jubilee* 16)。そして何よりも自分が属する下層中流階級ミドル・クラスという中途半端な社会階級と、聞こえが良いとはいえない地域にある小さな見苦しい家に住み続けることに居心地の悪さを感じていることが、次のように明かされる。

彼女は自分の社会的地位について、おぼつかない心許なきに悩まされていた。ロード氏は確かにピアノ販売という恥ずかしくない職業に就いていたが、彼の儲け方について気にかけなくてよいほど儲かっているというわけでもなさそうだった。父親がその職業から利益を得ているのなら、何者であれ社会的なハンディキャップを負うことなどないことはわかっていた。しかし、スティーヴン・ロードはカンバーウエル・ロード——「教養ある」人々の間で口にしたい場所ではなかった——にある店に毎日通いながらも、二十年経ってもグローヴ・レインのこの小さな見苦しい家に住み続けていた。おそらく教育が足りなかつたせいで、彼には娘の要望の意図が理解できず、昔からの住環境にいてなぜ娘が幸せでないのかわからなかつた。

(Gissing, *Jubilee* 16-17)

She was haunted by an uneasy sense of doubtfulness as to her social position. Mr Lord followed the calling of a dealer in pianos; a respectable business, to be sure, but, it appeared, not lucrative enough to put her above caring how his money was made. She knew that one's father may be anything whatever, yet suffer no social disability, provided he reap profit enough from the pursuit. But Stephen Lord, whilst resorting daily to his warehouse in Camberwell Road — not a locality that one would care to talk about in 'cultured' circles — continued, after twenty years, to occupy this small and ugly dwelling in Grove Lane. Possibly owing to an imperfect education, he failed to appreciate his daughter's needs, and saw no reason why she should not be happy in the old surroundings.

(Gissing, *Jubilee* 16-17)

本論文第1章第2節で論じたように、十九世紀のイギリスでは所属階級に応じて住む通りが決まっており、裕福になるとよりよい住まいを求めて市中から郊外に出て行くなど、住所と所属階級は密接に関連していた。ギッシング自身が『女王即位五十年祭の年に』を人間の愚かさを諷刺した小説と評していることを考えると、主人公ナンシーはこの時期の背伸びミドル・クラスしたがる下層中流階級女性の典型的存在として描かれていると考えてよいだろう。

こうしたナンシーの教養志向は、自分でしつらえた室内装飾にも現れている。上述の引用が示すように、ナンシーは自ら手がけた自室の室内装飾で「身近に置きたいと願った書籍」("the books which she desired to have near her") (Gissing, *Jubilee* 24) を何よりも大切にしている。しかしナンシーが書物を大事にしていると語る一方で、大学進学のための勉学をしようと「思っただけだった」と付け加える諷刺的な語りは、本論文第4章第4節で論じたロフティの指南書『家庭に芸術を』が言及した、装飾としての書籍を思い起こさせる。ナンシーの書籍へのこだわりは、先ほど引用した『余った女たち』からのミクルスウェイト夫人の描写で使用されている表現を用いるなら、「見栄ばかりの空疎な装飾」("pretentious emptiness") (Gissing, *The Odd Women* 195) 志向といえるだろう。ロフティは書籍を絵画の安価な代用品とみなし、投資価値のあるお薦めの蒐集対象と定義していた。この考え方は面白いほどナンシーの室内装飾の好みと一致する。実際ナンシーが書籍を置くのは書棚ではなく吊り戸棚であることから、書籍は読書のためというよりは、知的だとうぬぼれているナンシーの虚栄心をくすぐる装飾品として置かれていると解釈できる。

本論文第4章第4節で論じた、1897年5月号の月刊誌『美しい家』掲載の記事「不必要的見せかけ」の分析も、ナンシーという登場人物の理解には有益かもしれない。この記事には成り上がり者の邸宅には、書籍の絵が書棚に飾られているという指摘があったことに言及したが、自分の所属階級からの背伸びミドル・クラスを望む中流階級の人々にとり、書棚はそれぞれにとっての憧れの階級を象徴する室内装飾であったと考えられる。また女性と知性、そして室内装飾の関連性についてジュディス・A・ナイスワンダーは、室内装飾がパーソナリティの表現とみなされ、同時に女性は室内装飾を真面目に学ぶべきであるとみなされる過程で、「書籍と書棚は、机や食卓に置かれた真面目な文学作品や芸術作品という他の証拠とともに、知的な室内装飾には重要な要素であると考えられた」("Books and bookcases were considered important elements in this intellectual approach to decoration, along with other evidence of serious literary or artistic work arranged on desks or tables.") (Neiswander 122) ことを指摘している。

このような意味においてギッシングが書簡で述べた「卑しむべきたくさんのこと」を描くには、ナンシーはうつつけの主人公である。知性に憧れ社会的地位に関して背伸びミドル・クラスを望むナンシーは、父が与えてくれた教育には感謝しているが、育った住環境が良くないために「いい人」と知り合うチャンスがないことを嘆いている。「教育だけでは不十分なの。よりよい人たちのように生活しなければならない」("[E]ducation alone isn't enough. One must live as the better people do.") (Gissing, *Jubilee* 41) と考えるナンシーは、「いい人たち」("nice people") (Gissing, *Jubilee* 41) と知り合うには、上層中流階級との交流が増えるような環境で生活しなければならないと考えている。こうした発想のもとで社会的に有力で裕福な人たちとの交流を望んでいるナンシーは、友人で大学進学準備をしながら裕福な家庭

の娘の家庭教師をしていたジェシカ・モーガン(Jessica Morgan)を介して、ライオネル・タラント(Lionel Tarrant)と知り合う。

ライオネルはオックスフォード大学卒であることが話し言葉のアクセントからもわかるような男性で、新たに知り合ったナンシーとの距離感について、ナンシーが「従姉妹の家庭教師の友人であることを決して忘れないし、そのためにナンシーとの交流は秘密にしなければならない」 ("[H]e never forgot that she was the friend of his cousins' governess, that their intercourse must be viewed as an irregular sort of thing") (Gissing, *Jubilee* 43) と考えるような、ナンシーと同じく所属階級に敏感な男性である。その敏感さの背後には、ライオネルの一族は靴墨ビジネスで財をなした新興成金で(Gissing, *Jubilee* 21; 104) ライオネルはその出自を内心気にしているという事情がある(Gissing, *Jubilee* 48, 104)。階級意識に敏感なナンシーは、同じく気取り屋のライオネルに『殿下』 ("His Royal Highness") や『国王陛下』 ("His Majesty") (Gissing, *Jubilee* 43) というあだ名をつけている。互いに階級差を意識しつつも気になる存在であった二人は徐々に会話をするようになり、保養中のデボン州のティンマス(Teignmouth)で秘密裡に登記結婚する。しかしながらナンシーは父の遺言により、二十六歳になる前に結婚した場合、父の遺産は何も受け取れないという取り決めがあった(Gissing, *Jubilee* 146)ため、そしてライオネルは、身分下の女性との結婚と生活のために働くなければならないという、二つの現実に気がついたことから生じた葛藤のために、二人は結婚したことを伏せたままそれぞれ別世帯での生活を続ける。

室内装飾にはさほど関心を示さなかった『余った女たち』のモニカとは異なり、ナンシーは執拗なほど室内装飾に关心を抱いており、その关心を示す描写は常に男性登場人物との力関係の表象となることで、小説の中心的なプロットと密接に繋がっている。実家の自室に関しては父親との親子関係が、そして密かに婚姻関係を結んだ後はパートナーのライオネル・タラントとの夫婦関係が、室内装飾の描写を通して表象される。ナンシーとライオネルを結びつける室内装飾品は書籍である。自分のことを教養ある女性と買いかぶり自室の室内装飾でも書籍を重視するナンシーは、オックスフォード大卒というライオネルの知的背景に憧れている。ナンシーがライオネルとの関係を深めるキーワードも書籍である。二人が知り合って間もない頃、ナンシーは名前しか知らない高級評論誌『十九世紀』 (*The Nineteenth Century*) を自分も読むかのようにライオネルに思わせたり(Gissing, *Jubilee* 46-47)、デボン州のティンマスでの逢瀬でもライオネルと図書館で会いヘルムホルツというドイツ人科学者の書籍を借り出し戸外で読んだり、キーツなど名前しか知らないのにもかかわらず、知ったかぶりでライオネルがそらんじるキーツの詩「美しいけれど無慈悲な乙女」 ("La Belle Dame sans Merci") を聴いたりする(Gissing, *Jubilee* 100-05)。

ロンドンに戻ったナンシーは、ライオネルの住まいを初めて訪れる。この機会の描写では、二人の関係を表象する室内装飾として書斎が焦点化される。二人は登記所で結婚し、ナンシーはライオネルから結婚指輪をもらっているが、結婚したという事実を秘密にしているため、ナンシーは指輪を常にはめることができない。秘密を維持するため結婚後も同居しないことから、ナンシーはライオネルの住まいに初めて入る際どことなくぎこちない。ライオネルの部屋に通されたナンシーの最初の様子は、「彼女はさっと部屋を見回したが、それには邪魔者が感じる氣おくれが伴っていた」 ("She cast quick glances about the room, but with the diffidence of an intruder.") (Gissing, *Jubilee* 127) と描写される。室内に通され、

父の病気のためそれまで彼を訪問できなかつたと説明するナンシーを、ライオネルは思いやりの気持ちを込めて眺めるが、ナンシーの関心はライオネル本人ではなくライオネルの住まいに向かう。その様子を語り手は、「再び彼女は、急ぎ一瞥する風ではあったが、部屋を眺めていた。彼女の目は彼には向かなかつた」 ("Again she was examining the room with hurried glance; upon him her eyes did not turn.") (Gissing, *Jubilee* 128) と説明する。そして當時結婚指輪をはめて同居するという当たり前の結婚生活を送れないために、二人の関係に不安定さを感じるナンシーは、ひとしきり不安感を吐露した後で、次のように、ライオネルの住まいの素晴らしいしさに言及する。

彼女は部屋を見渡した。「なんて快適な暮らしなのかしら！　なんて感じのいい古いお部屋なのかしら！」

「他の部屋も見てみるかい？」

「今日はいいわ——今度来たときに。[……]なんて大きな書斎なの！　時間のあるときに蔵書を全部見せてくださなくっちゃ。」

「見せてください、だって？　僕の本は君の本でもあるんだよ。」

彼女の顔は輝いた。

「ここに住みたいわ。あのいやなグローヴ・レインでの生活経験があるから、ここで生活はとても楽しいと思うわ。いつかここと一緒に住んでもいい？」

「ここは二人で住むには手狭だよ。ほら、君の洋服で一杯一杯になってしまふよ。」 (Gissing, *Jubilee* 130)

She examined the room. 'How comfortable you are here! what a delightful old place to live in!'

'Will you look at the other rooms?'

'Not to-day — when I come again. . . . What a large library you have! You must let me look at all the books, when I have time.'

'Let you? They are yours as much as mine.'

Her face brightened.

'I should like to live here; how I should enjoy it after that hateful Grove Lane! Shall I live here with you some day?'

'There wouldn't be room for two. Why, your dresses would fill the whole place.'

(Gissing, *Jubilee* 130)

自室の模様替えのときと同様にナンシーの関心は、ライオネルの部屋でも書籍に向いている。グローヴ・レインではなくシティ地区ハイ・ホウボーン(High Holborn)にある、ステイプル・イン(Staple Inn)の大きな書斎のあるこの部屋で一緒に住みたいと望むナンシーに対し、ライオネルはナンシーの衣服を置く場所がないという理由で、この部屋での同居という提案にやんわりと否定的な態度を示す。

ライオネルはナンシーと結婚はしたものの、自分の所属階級や学歴を考えるとナンシーは決して理想の結婚相手ではないどころか、むしろ遠慮したい相手であるうえ、気ままな

独身生活の自由さを手放したくないと考えている(Gissing, *Jubilee* 122-27)。同時にライオネルは、同居による結婚生活の日常化が婚姻関係を破滅させると考えている(Gissing, *Jubilee* 149-50)。ライオネルにとってのナンシーは、社会制度上は妻でも気持ちのうえでは妻とは認識されておらず、自分が会いたいときにだけ会えばよい「愛人にすぎない」("merely his mistress") (Gissing, *Jubilee* 151)。一方のナンシーにも、先述したように父親が残した遺産を相続するために、遺言で決められた二十六歳まで結婚を公にすることができないという、ライオネルにとっては大変好都合な事情がある。この状況でナンシーから妊娠を告げられたライオネルは、「まずは自由が無くなることを恐れ、そして次にナンシー自身に起こる変化にぞつとした。ナンシーが母親だなんて——彼はあたかも母になることでナンシーの価値が落ちるかのように、母としてのイメージを振り払った」 ("[H]e feared for his liberty, in the first place, and in the second, abhorred the change that must come over Nancy herself. Nancy a mother—he repelled the image, as though it degraded her.") (Gissing, *Jubilee* 151)。妊娠の知らせでナンシーに対する気持ちが冷めてしまったライオネルは、タイミングよく持ち込まれた祖母の危篤という知らせにナンシーを自室に置いて出かけてしまう。そして語り手は、残されたナンシーを次のように語る。

彼女の夫が急いで出て行ってしまうと、彼女は二、三分考えにふけったまま座っていた。それからここで初めて部屋を歩き回り始めた。そしてその部屋に置かれたものと自分とを、もっと密接に("more intimately") なじませようとした。 (Gissing, *Jubilee* 157)

When her husband had hastened off, she sat for a few minutes in thought; then, along here for the first time, she began to walk about the rooms, and to make herself more intimately acquainted with their contents. (Gissing, *Jubilee* 157)

ここで上に引用した二つのブロック引用を検討したい。どちらの引用においてもまずナンシーとライオネルの婚姻関係の不安定さが、ナンシーがライオネルの住居に感じる居心地の悪さで表されている。書籍や書斎は、ライオネルが理想とする高等遊民的生活やナンシーの教養への憧れ、社会階級における上昇志向と結びついている。しかし特に二つ目のブロック引用で着目したい表現は、ナンシーが部屋を歩き回ることで「部屋に置かれたものと自分とを、もっと密接になじませよう」 ("make herself more intimately acquainted with their contents") としたという表現である。本論文第4章第6節で論じたように、この小説が発行された時期にはインテリアはその発注者のパーソナリティを表現するという前提が成り立っていたことを考えると、ライオネルの部屋に一人残されたナンシーがその空間を歩き回りながら、そこに置かれた装飾品と自分とを「密接になじませよう」とする試みは、インテリアを通してなんとかライオネルとの一体化を図ろうとする試みでもあると解釈できるだろう。

このように室内装飾がナンシーとライオネルの二人の関係を表象していると解釈すると、その後イギリスを旅立つライオネルが取った措置は、二人の関係の破綻を象徴していると解釈できる。同居できない夫であるライオネルの部屋のインテリアを自らとなじませ

ることによって、二人の結びつきを完全なものにしたい、ライオネルの書斎と書籍のある部屋で同居したいというナンシーの願望は叶わぬものとなる。ライオネルは経済的に支援してくれていた祖母の死により一文無しとなり、ナンシーと子供に対する扶養義務から逃げよう (Gissing, *Jubilee* 167–68) として、お金を稼ぐためというもっともな理由で、身重のナンシーをイギリスに残して友人とバハマ諸島へ旅立ってしまうからである。出発にあたってライオネルは、ナンシーが自らを同一化させたいと願った書斎のある部屋をまた貸しし、家具と書籍は倉庫に入れて (Gissing, *Jubilee* 170)、ライオネル本人のみならずライオネルが保有する室内装飾品さえもナンシーから遠ざけてしまう。ライオネルの部屋のインテリアと一体化を図ろうとするナンシーに対するライオネルのこの行為は、二人の婚姻生活が完全に棚上げ状態となったことを表象していると解釈できるだろう。

一方で、帰国後のライオネルがナンシーに対する自分の思いに気づくきっかけを読者に提示する手段としても、室内装飾表象はうまく機能している。結局のところ高等遊民であったライオネルは、南米のビジネスで身を立てることなどできず文無しで帰国する。再びナンシーに連絡を取るも、二人の関係はこじれてしまう。ライオネルは、ふとしたことがきっかけで、ナンシーの生き別れた母であるダマラル夫人 (Mrs Damerel) からナンシーの現状を聞く。その際に別の男性の名前が出たことでナンシーのことが気になったライオネルは、グローヴ・レインにナンシーを訪ねる。次の引用が示すように、今度はグローヴ・レインのナンシーの自宅を訪問したライオネルが、室内装飾とその発注者であるナンシーとの関連性を意識する。

彼女〔筆者註：ナンシーの召使いであり友人でもあるメアリ〕が応接間に案内した。途中でタラントは、こんなに小さな家に応接間が正しくも二階にあることに驚いた。
そこでタラントは再び待つように言われた。気持ちのいい部屋だ、それに本当に家の雰囲気がある、とタラントは思った。初めて入る住居についてこのような第一印象を持つことがいかに大切なことであるか、タラントにはよくわかっていた。というのは、住空間が家となるか野営地となるか、魅力を感じるか嫌悪感を感じるかは、その空間を支配する女性の心のあり方次第だからである。この住宅の雰囲気を作り出しているのはナンシーなのか、それともメアリなのか。 (Gissing, *Jubilee* 304)

She [Mary, Nancy's servant and friend] led to the drawing-room: on the way, Tarrant felt a surprise that in so small a house the drawing-room should be correctly situated on the upper floor.

Here he had again to wait. A comfortable room, he thought, and with a true air of home about it. He knew how significant is this impression first received on entering a strange abode; home or encampment, attraction or repulsion, according to the mind of the woman who rules there. Was it Nancy, or Mary, who made the atmosphere of the house? (Gissing, *Jubilee* 304)

この引用でライオネルがナンシーの自宅から感じとる雰囲気に敏感に反応していることに

注目し、本論文第4章第6節で引用した1898年2月号の『美しい家』に掲載された「家の個人的特徴」^{インディヴィデュアリティ}という記事で、「^{ホーム}雰囲気こそ家を家たらしめるもの」("an atmosphere . . . only . . . makes a home") (Abbott, "Individuality" 91-92)と指摘されていたことをここで思い出したい。ナンシーの家を訪れるまでライオネルとナンシーは別れることに合意していたが、ナンシーの自宅に家の雰囲気を感じとったライオネルは、初めてナンシーの存在に妻としての価値を強く感じる。そこでライオネルはナンシーとよりを戻そうと、彼の自分勝手な願いを断り続けるナンシーと粘り強く話し合う。「『僕が君のための家を作つてそこに子供を連れてこよう』("I shall make a home for you, and have the child brought to it") (Gissing, Jubilee 309)というライオネルに対し、ナンシーはライオネルが留守の間になめた辛酸を理由として、その提案を拒む。ナンシーはライオネルが生活費がないために南米に出稼ぎに行くといった嘘を指摘し、十分な資金がないのにもかかわらず今更ながらに家を構えることを提案するライオネルを、「『私を快適な家から連れ去って貧乏にしようと願うなんて、あなたはわがままだわ』 ("The selfishness I see in it is your wishing to take me from a comfortable home and make me poor") (Gissing, Jubilee 310)と拒絶する。

シーソーのように変化する二人の婚姻関係の継続と同居に対する感情は、互いの住居のインテリアに対する知覚的認識で表象されている。ライオネルはナンシー宅内の雰囲気からそこに自分が落ち着ける家を感じとり、改めて妻としてのナンシーの重要性を認識することで、自分が新たな家を用意すると提案する。この意思表示で興味深い点は、ライオネルは自分がナンシー宅に引っ越すという提案はしない点である。ライオネルは一般的な婚姻生活を拒否している点で〈新しい男〉のように見えるが、あくまで家を構える役割は男性であると無意識的に認識しているかのようだ。一方のナンシーは自分勝手なライオネルに経済的にも精神的にも散々苦労させられたため、もやはライオネルが選ぶインテリアと自分をなじませたいとは思っていない。ライオネルが用意する住居に住むという提案を「『自由がない』 ("I see no freedom.") (Gissing, Jubilee 311)と判断し、「『あなたは私が愛していない男性との同居に無理矢理同意させられると思っているの?』 ("You think I can be forced to live with a man I don't love?") (Gissing, Jubilee 309)と強い言葉で拒む。それでもなおも粘るライオネルの提案をナンシーは最終的に受け入れ、二人は関係の再構築を目指すことになる。

とはいえ、ナンシーは、二人の住まいをライオネルが選ぶという提案は受け入れない。結局、もともとは召使としてナンシーのさまざまな困難を共に乗り越えた結果、今では友人となったメリが借りたロンドン北西部の郊外ハロー(Harrow)の一軒家に、ナンシーは自分の子供と共に下宿人として住み、ライオネルが時折二人を訪問するという形に落ち着く。語り手はその家に落ち着いたナンシーを、「彼女の表情から判断すると、ナンシーは元気で幸せだった。身の回りの家具は家庭的な快適さだけを醸し出そうとしており、飾られた絵画と書籍は、疑問の余地無く彼女のものであり、グローヴ・レインの家から持ってきたものだった」 ("To judge from her countenance, she was well and happy. The furniture about her aimed at nothing but homely comfort; the pictures and books, being beyond dispute her own, had come from Grove Lane.") (Gissing, Jubilee 335)と表現する。建物自体を借りているのはメリであるが、室内装飾はナンシーの選択による自身の所有物であると語り手は断言する。しかもこの「絵画と書籍」が、彼女が父親との確執を経て成人した際に自室を飾

った装飾であることに着目すると、最初に父との確執を経て自立の一歩として獲得した憧れの室内装飾が、最終的に知人の婦人服販売業を手伝うことで、稼ぎを得ながら自分の意思で立つ女性となったナンシーの家^{ホーム}という雰囲気を醸し出していることで、室内装飾表象がナンシーの〈新しい女〉への成長を物語っているともいえる。『余った女たち』で自立の一歩の証として家具を買ったミルドレッドのように、ライオネルを半ば諦め自立の道を探ろうとするナンシーは、もやは他者が選択した室内装飾の中に自身を置こうとはしない。彼女が心の平安を見出したのは、自分の出発点となったグローヴ・レインで使い、自分の感性で選び自分のお金で購入した室内装飾に囲まれた生活だった。

ナンシーがさまざまな葛藤を経て最終的に身の丈に合った自立を獲得する過程は、こうして父親との室内装飾をめぐる確執、ライオネルの書斎への憧れを経て、最終的には自分のお金で購入したわずかな室内装飾品に感じる満足感として表象されている。『余った女たち』における、幸せなミクルスウェイト家の描写に使用されていた表現「家庭らしい快適さ」("homely comfort")という表現が、ここでもナンシーの現状を表すのに用いられていることに着目すると、通い婚のような新たな婚姻形態に妥協点を見い出したナンシーとライオネルの幸せの形をうまく表しているともいえるだろう。

3. 『女王即位五十年祭の年に』で諷刺された十九世紀末の審美主義

本章第1節および第2節では、ギッシングの二つの小説における女性登場人物の表象に使用された室内装飾表象と審美改革との関連性を論じたが、その中でラスキンという人物名が繰り返し言及されていることに触れた。『余った女たち』においては、本章第1節で分析した引用にみられるように、モニカをコントロールしようとするウィドソンがラスキンに言及するとき、ラスキンは、本論文第4章の第2節や第3節で言及した、道徳性を帯びた室内装飾の重要性を論じる芸術評論家としてではなく、『胡麻と百合』で知られる婦人教育論者として引き合いに出されている。そしてそのことが、ウィドソンの保守的な家父長像を補強するものとして機能している。

一方、『女王即位五十年祭の年に』は、ラスキンの芸術評論家としての側面に言及している。この小説に登場するサミュエル・バーンビー(Samuel Barmby)は、当時の下層ミドル・クラス中流階級男性の典型的表象と定義して差し支えない登場人物で、ウィドソン同様にラスキン信奉者である。ナンシーをバーンビーと結婚させたいロード氏は、女王即位五十年祭の記念パレードを見に行きたいと願うナンシーのエスコート役をバーンビーに依頼し、無理矢理一緒に出かけさせる。バーンビーは見物に向かう道すがら、同行するナンシーの友人ジェシカ・モーガンに次のように問いかける。

「芸術と呼ばれるものはほとんどない——まったくといっていいほどない。芸術に関して僕たちは、たいした進歩を遂げなかつたんじゃないだろうか——今のこんな状況に対して、ラスキンならなんて言うだろうか。大衆の趣味にはまだまだ教育が必要だ。僕の考えでは、僕たちには数名の優れた指導者が必要だね——バーン・ジョーンズとか——ウィリアム・モリスとか——そういう類いの人たちだよ、ミス・ロード——そういう人たちに大ホールで芸術を構成する要素について講演してもらいうんだ。そうすれば、もっと多くの進歩があると思わないかい、ミス・モーガ

ン？」（Gissing, *Jubilee* 57）

"There's very little of what can be called Art,— very little indeed. I'm afraid we haven't made much progress in Art.— Now what would Ruskin say to this kind of thing? The popular taste wants educating. My idea is that we ought to get a few leading men — Burne Jones and — and William Morris — and people of that kind, you know, Miss Lord,— to give lectures in a big hall on the elements of Art. A great deal might be done in that way, don't you think so, Miss Morgan?" (Gissing, *Jubilee* 57)

本論文第2章および第3章で論じたデザイン改革から、本論文第4章で論じた審美改革への移行における室内装飾概念の変遷を念頭に、バーンビーの発言を検討すると、室内装飾が個人的特徴を表現するような時代にあって、バーンビーの発言はこの小説が出版された時点(1894年)で、時代遅れになっていたデザイン改革を引きずっているような古くさい男性、というバーンビー像を読者に与える可能性は否定できない。バーンビーが挙げている理想の趣味教育の指導者はすべて男性であり、本論文第4章で論じた十九世紀末の室内装飾をめぐる文化的背景を考慮すると、1890年代には女性が趣味の領域を司るようになっていたことから、この発言はバーンビーの保守的な一面を表象しているとも解釈できる。

これら二つのギッシングの小説では、ラスキンやモリスを信奉するどちらの男性登場人物も幸せな結末を迎えないという設定は興味深い。モニカをコントロールしようとしたウイドソンは、その試みに失敗しモニカを出産で失うという不幸な結末を迎える。審美改革者の指南書に従う室内装飾を好むナンシーは、男性指導者による大衆の趣味教育を主張するバーンビーを拒否し、審美改革指南書が持つべきとアドバイスする書籍や書斎を持つ男性ライオネルと結ばれる。もっともナンシーが落ち着いたライオネルとの婚姻形態はなんとも曖昧で、彼女が理想とした結婚生活とはほど遠い。当時の社会的背景および文化的背景を考慮すると、このような両義的な結末は現実的で、イギリス文学における代表的な自然主義作家とみなされるギッシングらしい結末であると同時に、先に言及した1893年5月27日付の『アシニアム』の『余った女たち』の匿名書評が評するように「テーマにおいても描き方においても、非常に新しく現実的」な小説にふさわしい結末と言えるだろう。

ダイアナ・モルツ(Diana Maltz)による審美主義という文化的文脈におけるギッシングの先行研究を参照すると、これら二つの小説における室内装飾をめぐる表象には、ラスキンやモリスの影響を受けたギッシングの、審美主義に対する態度の変容が反映されていると考えられる。モルツはギッシングの書簡集の詳細な分析により、ギッシングは1880年代には審美主義に熱中するものの、「1898年までにはラスキンの芸術基準を総じて否定するようになった」("By 1898, Gissing denied Ruskinian artistic criteria altogether") (Maltz, "Practical Aesthetics" 57)と指摘している。確かに審美主義に熱中していた時期のギッシングは妹マーガレットへ宛てた1885年9月2日付の書簡の中で、本論文第4章第5節で言及したルーシー・クレインの講演集を薦めている。

この手紙に添えて、よく注意して読んでほしい本を送ります。ルーシー・クレインの芸術と趣味についての講演集です。あなたとネリーがこの本を読み終えたら、芸術についての別の本を送りましょう。これらの本を読んで、次にあなたとネリーがロンドンに来るときのための予習をしておいてください。この本の印象と読んで何を得たか、どうか私に教えてください。(Gissing, *Letters* 2: 343)

I send herewith a book I want you to read with much care; it is Lucy Crane's lectures on Art & Taste. When you & Nelly have finished this, I shall send you another book on the subject of Art. These studies are to be a preliminary to the next visit you & Nelly pay to London. Pray let me know how you like the book, & what benefit you have got from it. (Gissing, *Letters* 2: 343)

ギッシングは同じ日に、もう一人の妹エレンに宛てても書簡を送り、その中ではこの講演集についてもう少し詳細に述べ、強く薦めている。

さて、今日一冊の小さな本を送ろうと思います。ルーシー・クレインの芸術に関する講演集です。彼女の講演は本当に素晴らしい、本には役に立つ挿絵がいくつか掲載されています。あなたとマッジ〔筆者註：妹マーガレットのこと〕には彼女の講演を注意深く学んでほしいのです。この本に書いてることをすべて理解したら（ひょっとしたら二週間かかるかもしれません）、私に送り返してください。そうしたらまた別の本を送りますので読んでください。次のロンドン訪問に備えて予習すべき時期ですし、次にロンドンに来たら画廊を訪れても、もう少しよくわかるようになっているでしょう。ルーシー・クレインの講演はあなたが必要としている基本的な事柄ですし、これ以上簡潔な本はありません。(Gissing, *Letters* 2: 345)

Now I have a little book which I am going to send you to-day, Lucy Crane's lectures on Art. They are really very good, & the book has some useful illustrations. I want you & Madge to study these lectures with extreme care. When you know all that this book contains, (it will take you a fortnight, perhaps,) you can return it me, & I will send another art-book to be studied. It is time you made preparations of this kind for your next visit to London, when the galleries will be somewhat less chaotic to you. The book of Lucy Crane's is the very foundation you need, & nothing could be simpler. (Gissing, *Letters* 2: 345)

本論文第4章第6節冒頭で引用した、1878年の『芸術雑誌』掲載の記事「誠意対流行」によれば、1878年にはすでに展覧会訪問が人気の余暇活動となっていたから、この二つの書簡で言及されているギッシングの妹たちによるロンドンでの画廊探訪は、この書簡が書かれた1885年には世間一般ですっかり当たり前の余暇活動となっていたことだろう。またギッシングが講演の内容だけではなく、本論文第4章で論じた家庭芸術文献の特徴で

ある挿絵を「役に立つ」として妹に参照を薦めていることは、家庭芸術文献における挿絵の重要性を示唆する言及として重要である。

この時期のギッシングにとり、ルーシー・クレインの講演集はよほど重要であったらしく、翌月 10 月 7 日付のマーガレットへの書簡ではお互いが読んだ書籍についての意見を交換しながら、あたかも彼が薦めたクレインの書籍を彼女が本当に読んだかどうか確認したいかのように、「ルーシー・クレインの本で面白かったところはどこですか」 ("What are the parts of Lucy Crane's book that amuse you?—") と尋ねている (Gissing, *Letters* 2: 351)。しかし残念なことに、妹たちはクレインの講演集には関心を持てなかつたようだ。半年後の 1886 年 4 月 15 日付のマーガレット宛ての書簡でギッシングは、クレインの講演集を読了できなかつたと報告したらしい妹たちに、「芸術に関するあの本についてはちっとも急がなくていいよ。何にせよ、もうあれは必要ないから。注意深くあの本を読む時間ができるまでどうぞ持つてくれ」 ("Do not in the least hurry about the book on Art. I have no need of it whatever; pray keep it until you have quite had time to read it carefully.") (Gissing, *Letters* 3: 33) という遠回しな表現で、再度読書を勧めている。

ルーシー・クレインの講演集『芸術と趣味の形成について』 (1882) には本論文第 4 章第 5 節で少し言及したが、ここでこの書籍についてもう少し詳しく述べておきたい。『オックスフォード版英国人名辞典』でルーシー・クレインの項目を執筆したサラ・ハイド (Sarah Hyde)によれば、クレインはこの講演で美術批評家としての名声を確立した。ルーシー・クレインは人生の大半を、本論文第 4 章第 5 節で言及した弟である挿絵画家ウォルター・クレインの書物に対する詩作や家庭教師などをして過ごした、いわば〈余った女〉で、この講演は彼女の人生の最後の仕事となつた (Hyde)。

クレインの講演は、ロンドンとイーストボーン (Eastbourne)、そして南東ロンドンにあるベカナム (Beckenham) 近くのショートランズ (Shortlands) にあったマクミラン社の共同経営者クレイク夫妻 (Mr. and Mrs. Craik) の自宅で行われ成功を収めた。その後、リーズ (Leeds) やハロゲイト (Harrogate) などイングランド北部の都市でも講演は回を重ねたが、そのさなかにクレインは病に倒れ、彼女の死後講演集が刊行された。この経緯は、彼女の略歴と併せて講演集『芸術と趣味の形成について』 (In Memory of Lucy Crane Born Sept 22 1841, Died March 31 1882^{ティスト}) につけられた「ルーシー・クレインを偲んで」 ("In Memory of Lucy Crane Born Sept 22 1841, Died March 31 1882") で説明されている。サラ・ハイドによれば、この講演会の評判があまりによかつたため、ルーシー・クレインはレズリー・スティーヴンが編纂に関わった『英国人名辞典』で「美術評論家」 ("an art critic") という肩書きを手にした唯一の女性となつた。ルーシーは弟のウォルターと同様に、芸術の機能については社会主義的な信念の持ち主で、講演にはラスキンやカーライルの思想の影響がみられた (Hyde)。

ギッシングが妹への書簡で「あなたが必要としている基本的な事柄」 ("the very foundation you need") (Gissing, *Letters* 2: 345) と評したこの講演集は、ロフティの指南書と同じマクミラン社から、ほぼ同時期に出版されている。クレインの講演集には絵画や彫刻などの高級芸術のみならず、室内装飾のあり方についてのアドバイスも含まれているが、具体的なアドバイスが多いロフティの指南書と比較すると、クレインの講演集は室内装飾に関して、芸術とは何かという、より抽象的な内容を論じている。クレインの概念を概観する講演集の「序言」 ("Introductory") では、「美」 ("beauty") という概念が重要視されてい

る。たとえば「美はそれら〔筆者註：音楽、詩、絵画、彫刻、そして建築〕に見出す喜びの源です。美がなければ、これらの優れた芸術のいかなる表現行為にも価値はありません」("It is Beauty that is sought for in all these; Beauty is the source of the pleasure we find in them, and, without Beauty, any manifestation of these great arts is nothing worth.") (Crane 7) と述べられている。そしてクレインは講演集の末尾で、芸術は一部の富裕層のみの特権ではないことを、次のように強調している。

最初から述べてきたすべてに関してはつきりさせておきたい一つの考えは、次のような考えです。つまり、芸術はまったく別の存在ではないということ、芸術とは単にお金のかかる珍しいものではなく、一部の富裕層のみが涵養し非常に洗練されたごく少数の人々を喜ばせるためにあるのではなく、人間の普遍的な性質の開花であり、あらゆる時代、文明のあらゆる段階、あらゆる生活状況の自然な成果なのです。(Crane 290–91)

There is one idea that I hope I have kept fully in view in all that I have said from the beginning,— that art is not a thing having a separate existence; it is not merely a costly exotic, only cultivated by the wealthy few and intended to please a narrow circle of highly refined people; not this, but a blossoming of the universal nature of man, a natural outcome of every age, every stage of civilisation, every condition of life. (Crane 290–91)

芸術はすべての人間にとて欠かすことができない生活の一部であることを強調するクレインの講演集のように、社会主義寄りのラスキンやモ里斯の影響を受けた生活の一部としての芸術称揚は、1880 年代には非常に盛んだった。

ダイアナ・モルツは論文「ジョージ・ギッシングにおける実用審美学とデカダンスの原理」("Practical Aesthetics and Decadent Rationale in George Gissing", 2000) で、レジーニア・ガニエ (Regenia Gagnier) が指摘する 1880–1890 年代における審美主義運動内でライバル関係にあった二つの潮流を紹介し、ギッシングの審美主義に対する立ち位置を論じている。ガニエの表現を用いると審美主義は、「『他者からの逃避としての芸術』」("arts as escape from others") であるデカダンスと「『日常生活を変容させるものとしての芸術』」("art as transformation of everyday life") である実用審美主義の二種類に分類できる (Maltz, "Practical Aesthetics" 56)。モルツは「ラスキンとモ里斯のような相手の幸福に対する互いの責任を芸術の礎とみなすような審美家」("aesthetes like Ruskin and Morris, who acknowledged our mutual responsibility for one another's well-being as a foundation for art") (Maltz, "Practical Aesthetics" 56) は実用審美主義に位置づけられると論じる。そのうえでモルツは、ガニエの分類した二種類の審美主義の他に、「伝道審美主義」("missionary aestheticism") という新たな潮流を紹介する。

モルツによると「伝道審美主義」という言葉は、1987 年にイアン・フレッチャー (Ian Fletcher) が造語した表現で、「貧民に美的鑑賞力を教えていたいという願望」("[a] desire to teach the poor an appreciation of beauty") から生まれた「ヴィクトリア朝中流・上流階級が一種の慈善事業として制度化した審美主義」("The Victorian middle and upper classes

institutionalized aestheticism as a species of philanthropy") (Maltz, *British Aestheticism* 2)である。アン・フレッチャーの研究はカール大衆審美普及協会(the Kyrle Society for the Diffusion of Beauty among the People)という、1875年に設立された慈善団体に焦点を絞った研究であるのに対し、モルツは「労働者は美を経験すべきであるという関心で結びついたあらゆる運動や協会の活動で、伝道審美主義は表面化した」 ("[M]issionary aestheticism surfaced through an assortment of interrelated movements and societies all bonded by their concern that working people be exposed to beauty.") (Maltz, *British Aestheticism* 2)と主張し、この用語の定義範囲を広げている。そして「美は日常生活の必需品というラスキンの主張^{ミドル・クラス}は、貧民のための美術館を創設した人々を始め、同時代の中流階級^{くみ}の芸術慈善活動家を強く刺激した」 ("[Ruskin's] insistence that beauty was a necessity of everyday life strongly inspired a generation of middle-class art philanthropists, including those who founded museums for the poor.") (Maltz, *British Aestheticism* 5)と、伝道審美主義におけるラスキンの影響を論じている。モルツによれば「伝道審美主義者は、貧民の知覚体験を改善しようとする努力において、デカダント審美主義哲学よりもむしろ解放を目指す審美哲学に^{くみ}与する」 ("In their efforts to improve the sensory experiences of the poor, missionary aesthetes subscribed to a liberatory aesthetic rather than a decadent one.") (Maltz, "Practical Aesthetics" 56)と論じ、伝道審美主義は実用審美主義に近いと解説する。

そしてモルツは、ギッシングの書簡集の細かな分析をもとに、ギッシングは1880年代初期にラファエル前派と実用審美主義を初めて知ることになったと論じている。モルツによるとそのきっかけは、ギッシングが1880年代初期に、当時社交界のホステスを務めていたエリザベス・サラ・ゴッセン夫人(Mrs Elizabeth Sarah Gaußen)の知己を得たことである。ギッシングの収入が増えゴッセン夫人を通して上流社交界の様子を知り得るようになったことがきっかけで、ギッシングはラファエル前派に関心を持つようになつた。ゴッセン夫人はギッシングのラットランド通り18番地(18 Rutland Street off Hampstead Road)の自宅の室内装飾を指導し、その後ギッシングは「1884年末までにゴッセン夫人をもてなすためによりよい住まいへと引っ越した」 ("By the end of 1884, Gissing had moved into better lodgings in order to entertain Mrs Gaußen.") (Maltz, *British Aestheticism* 175)ことを、モルツは指摘している。この指摘はディケンズと同様、ギッシングも室内装飾に関心を持ち、またギッシングが創造した『余った女たち』の登場人物ウィドソンのように、審美眼のある人物のアドバイスを仰いでいたことを示す興味深い指摘である。「ロセッティが住んでいたためギッシングが『聖地』と呼んでいた、モ里斯のケルムズコット・ハウスをちらつと見に行ったのは、ゴッセン夫人の息子と一緒にであった」 ("It was with Mrs Gaußen's sons that Gissing glimpsed William Morris's home, Kelmscott, a site he called 'sacred ground' because Rossetti had lived there.") (Maltz, *British Aestheticism* 175)ことにも、モルツは言及している。ただギッシングの実用審美主義と伝道審美主義に対する関心は、1890年代に入ると冷めてしまう。モルツによると「ギッシングは[……]労働者階級が、ブルジョワ階級が持つ美的感受性を習得することなどできない」 ("Gissing . . . doubted the capacity of the masses to acquire a bourgeois aesthetic sensibility") (Maltz, *British Aestheticism* 176)と考え、1890年代には「ギッシングは1890年代の大衆文化が、社会的責任と共感というラスキン的倫理的理想および審美的理想を、実行不可能なものにしてしまったことに絶望」 ("Gissing despairs at

the way in which the mass culture of the 1890s renders Ruskinian ethical and aesthetic ideals of social responsibility and sympathy impracticable.") (Maltz, *British Aestheticism* 176–77) したと指摘している。

この指摘と本章第2節の冒頭で引用したクララ・コレット宛ての書簡を併せて分析すると、『女王即位五十年祭の年に』というタイトルにギッシングが込めた「卑しむべきたくさんのこと」には、実用審美主義や伝道審美主義を不可能にしたとギッシングが考えた当時の風潮への落胆も込められていたと考えられる。またラスキンの思想についても、1884年2月にはラスキンの講演を聴いて賞賛の念を感じていた「ギッシングは、1898年までにはラスキンの芸術の基準を概して否定していた」 ("By 1898, Gissing denied Ruskinian artistic criteria altogether") (Maltz, *British Aestheticism* 181) とモルツは指摘する。ギッシングの日記を読めば、1888年から1889年にかけてのイタリア旅行では、ギッシングがしばしばラスキンの著作を読み、ラスキンの案内を頼りに観光を楽しんでいる様子がうかがえる (Coustillas, *London* 114–17; 127–28; 130–31)。しかしながら、1900年の時点でギッシングがラスキンを手放しで評価していたわけではないことは、友人ベルツ宛ての1900年3月11日付の書簡から明らかである。この書簡でギッシングは、「ラスキンは預言者的な影響力を持つ人と考えなくてはならない。彼の理論の価値は非常に疑わしいことが多いが、彼の精神はどんなに高く評価してもしすぎることはない」 [傍点部に相当する原文はイタリック体] ("Ruskin must be considered as a prophetic force. The value of his theories is often very doubtful, but his spirit cannot be too highly esteemed.") (Gissing, *Letters* 8: 19) と書いている。つまり1900年の時点でギッシングは、ラスキンの芸術批評などにおける精神は評価するが、ラスキンの芸術理論そのものには否定的だったのである。

こうしたギッシングの変化についてダイアナ・モルツは以下のように指摘する。

ギッシングは中流および上流階級が大衆と同じ馬鹿話を読んでいるので、高級文化のレベル自体が下がっていると気づいたとき、ラスキンの理想を実践することは不可能だと断言している。ギッシングが論じるように、貧民に文化を教えようとする自意識の強い伝道者は、上流階級との交流により社会的に汚染されていた。ギッシングの最後期の小説では、1890年代の自称ラスキンの弟子は生半可な教育しか受けていないことまで説明している。 (Maltz, *British Aestheticism* 201)

He [Gissing] asserts the impossibility of putting Ruskinian ideals into practice when he observes that because the middle and upper classes are reading the same trash as the masses, high culture itself has suffered a leveling down. As Gissing argues, those missionaries who self-consciously seek to teach culture to the poor . . . have suffered social contamination by association with fashionable Society. In his final novels, he further illustrates that self-proclaimed disciples of Ruskin in the 1890s are themselves half-educated. (Maltz, *British Aestheticism* 201)

『女王即位五十年祭の年に』に登場するサミュエル・バーンビーは、モルツが挙げる「自称ラスキンの弟子」の典型例である。ただ、モルツによるとギッシングが問題だと感じた

存在は、「自称ラスキンの弟子」だけではない。ギッシングは「貧者を対象とした女性伝道審美主義者は、気取りやで上流階級に入りこもうとする人であると酷評している」("He censures female aesthetic missionaries to the poor as prigs and social climbers.") (Maltz, "Practical Aesthetics" 56) とモルツは指摘している。確かに、『女王即位五十年祭の年に』の主人公ナンシーは女性伝道審美主義者ではないが、室内装飾にこだわり眞の意味での学がなく気取り屋という登場人物設定で、父親スティーヴンに自分が選んだ室内装飾を見せようとするあたりに、伝道審美主義者と共通する素質をみることができる登場人物である。その点において、ナンシーがライオネルとの結婚によって上層中流階級に参入しようとする試みや、見せかけの知性しか持ち合わせていないという特徴づけは、『女王即位五十年祭の年に』出版時にはギッシングにとってすっかり嫌気がさしていた伝道審美主義を匂わせる要素となっている。

「ギッシングは、労働者階級がブルジョワ階級が持つ美的感受性("a bourgeois aesthetic sensibility")を習得することなどできない」(Maltz, *British Aestheticism* 176)と考えていたというモルツの指摘を先ほど引用したが、「美的感受性を習得することなどできない」とはどういうことなのか。この意味を理解するために、ここで美学という哲学の基本となった趣味という概念の歴史的背景を概観したい。

マルカム・クインは、自身の編著『永続する趣味—ブルデュー後の芸術、美術館そして日常生活』(*The Persistence of Taste: Art, Museums and Everyday Life after Bourdieu*, 2018)につけた「序章—ブルデュー後の趣味、ヒエラルキーそして社会的価値観」("Introduction: Taste, Hierarchy and Social Value after Bourdieu")で、本論文第1章第1節で言及した、ピエール・ブルデューの理論のキーワードである趣味と、美学という哲学との関係について次のように解説している。

十八世紀のヨーロッパでは、土地所有に基づく貴族政治が、文化によって表現され趣味によって定義づけられた社会的流動性を推し進める推進力に、譲歩し始めた。幅広い社会的特性を持った独特的習慣としての趣味の発達により、勃興しつつあつた中流階級は、その人の特性に由来する敬意と社会的地位や肩書きに基づく敬意とを分離できるようになった。(Quinn, *Persistence* 5)

In eighteenth-century Europe, the power and influence of the landed aristocracy began to cede ground to a drive for social mobility that was expressed through culture and defined by taste. The development of taste as a distinct practice with a broadly social character allowed an emergent middle class to separate the esteem that we pay someone because of their character from the esteem that is due to a social rank or title. (Quinn, *Persistence* 5)

クインはブルデュー社会学のキーワードである趣味が、十八世紀のヨーロッパに誕生した社会の流動性が生んだ新たな判断基準であったと論じている。ここで本論文第2章および第3章で論じたデザイン改革のキーワードが、「よき趣味」であったことを思い出したい。ロンドン万博を契機に社会に広がっていったヘンリー・コール主導のデザイン改革は、デザイン性が貧弱であったために輸出品として劣っていたイギリス製品のデザインの質を上

げることを目的としていたが、それは同時に当時社会の支配者層となりつつあったミドル・クラス^{ティースト}中流階級を趣味のよい消費者として教化する過程でもあった。つまり中流階級が社会の支配者層としての権力を増すにつれて、趣味は貴族階級に特有の先天的能力から、教育によって身につけることができる美的判断能力へと変化したのである。

上述のクインの編著に寄稿したベン・ハイモー(Ben Highmore)の論文「日常の趣味—遍在する物と歴史的感覚」("Mundane tastes: Ubiquitous objects and the historical sensorium")は、この変化を論じている。ハイモーによれば、趣味^{ティースト}という概念は、十七世紀から十八世紀にかけて、次のように変化した。

十七世紀以前には趣味^{ティースト}という語は、第一に判断の行為ではなく経験の形を指した。趣味^{ティースト}という単語が出現した頃には、この単語は「触る」と同義語で「試す」という意味もあった。[……]

しかしながら十七一十八世紀に、趣味^{ティースト}は価値判断を表示するために使用される名詞〔筆者註：「論理学で、概念を言語で表わしたもの。」(『日本国語大辞典』)〕となった。つまり何かが美しいか否か、どのようなものであれ、ある行為が上流社会では適切で作法にかなっているのかを決めるために使用されるようになったのである。しかしデイヴィッド・ヒュームのような哲学者は、趣味^{ティースト}という単語を判断能力を説明するのに使用した一方で、そうした判断を最初に身体で体験したことに対する精神の反応としてもみなした。趣味^{ティースト}を二つの領域(精神の領域と身体の領域)に分割することで、ヒュームは趣味^{ティースト}に対する二つの非常に異なる方向への反応をうまくさばいている。よき趣味は生來のもので議論の余地のないものである一方、それは社会的取り決めなのだ。(Highmore 276-77)

Prior to the seventeenth century the word taste referred primarily to forms of experience and not to acts of judgement. In its earlier incarnation the word 'taste' was often used as synonymous with 'touch' and it was also used to mean 'test': . . .

In the seventeenth and eighteenth century though, 'taste' became the name that was used to signal a judgement of value: to decide whether something was beautiful or not, or whatever an action was appropriate and decorous within polite society. But while philosophers such as David Hume used the word taste to describe a faculty of judgement, they also treated such judgements as a mental response to an initial bodily experience. By splitting taste into two registers (a mental one and a bodily one) Hume manages to negotiate a profoundly contradictory response to taste. On the one hand good taste is natural and indisputable, on the other hand it is a social convention. (Highmore 276-77)

ハイモーによれば、趣味^{ティースト}が「最初に身体で体験したことに対する精神の反応」を意味する場合は生來のもの、つまり先天的なものであるが、美の判断能力を意味するようになると、趣味^{ティースト}は先天的に備わっている場合もあるだろうが、後天的に獲得することも可能な能力とみなされるようになる。この語の定義の変遷と十九世紀に生じた社会の流動化との関連について論じた論文が、同じクインの編著に掲載のデイヴ・ビーチ(Dave Beech)の論文「歴

史を引きずる—ブルデュー、趣味、そしてブルジョワ革命」("Historical drag: Bourdieu, taste and the bourgeois revolution")である。

貴族だけが美しいものを見る機会に恵まれていた時代においては、美の鑑賞力は当然のことながら貴族に特有の能力と考えられていた。ビーチはブルジョワの登場により趣味という単語の意味に変化が生じたことを、上述の論文で論じている。ビーチによれば、そもそも地主階級が社会を支配していた十八世紀までは、美の鑑賞という行為は上流階級に限定されており、美の民主化の結果として「趣味は貴族階級が自分たちを『文化の貴族』とみなすことができなくなって初めて、人目を引く社会的特徴となった」("Taste became a conspicuous feature of society only when the aristocracy could no longer count themselves as 'the aristocracy of culture.'") (Beech 27) とビーチは主張する。美の享受が貴族階級の特権的経験であった時代は、趣味は貴族が当然のものとして有する美の鑑賞能力であり、美は客観的な概念であり「秩序、上品、そして完璧」という表現で公式化されていた。しかしながら、本論文第2章および第3章で論じたように、十九世紀半ばになってデザイン改革をはじめとする中流階級を対象とした趣味の教化活動(具体的には博覧会の開催や美術館の開館など)が盛んになると、美は必ずしも貴族階級のみが享受できるものではなくなる。

貴族というエリートによる芸術の統治は、ブルジョワ革命の全盛期に、秩序、上品、そして完璧という表現ではなく、感情、主觀性、喜びという言葉で表す新たなブルジョワ審美論と対峙した。もはや趣味は、特権的な古典学の教育や、紳士淑女が芸術の傑作についての詳細な知識を獲得する、グランド・ツアーハンカナルとも得られるようになったので、民主化された。

美の「客観的な感覚」という概念——この考え方では美と美しいという言葉が、「物または物の特性を意味するのに伝統的に使用されて」きた——の衰退と、「現象的な美的感覚」——美は知覚したり感じるもの——という概念の出現は、ブルジョワ革命と関係している。ブルジョワ革命では、固定した基準や受け継がれた伝統的価値が個人主義と自由、主觀に取って代わったからである。(Beech 31)

Aristocratic elitism in art was confronted during the heyday of the bourgeois revolution, by a new bourgeois aesthetic theory that is not couched in terms of order, decorum and perfection but feeling, subjectivity and pleasure. Taste became democratic because it depended no longer on the privileged education in the classics and the Grand Tour in which ladies and gentlemen acquired detailed knowledge of great works of art.

The decline of the 'objective sense' of beauty — in which the terms beauty and beautiful were 'used traditionally to denote objects or the property of objects' — and the rise of the 'phenomenal sense of beauty' — in which beauty became something that was perceived or felt — is linked to the bourgeois revolution, in which fixed standards and inherited traditional values gave way to individualism, liberty and subjectivity. (Beech 31)

ビーチによると十八世紀までの美は、共有された客観的基準に基づき「秩序、上品、そして完璧」という言葉で、客観的に判断される基準であった。この客観的な判断力があるか

どうか、美を認識できるかどうかが、趣味の有無であり、土地所有者などの富裕層は、富のみが実現可能なグランド・ツアーナどの手段によって、その判断力を獲得することで、美の認識に到達できた。ところがブルジョワジーの台頭により、主観的な美という新たな概念が登場し、美は主観的に感じることで喜び^{ブレジャー}をもたらす何かへと変質した。この議論に従えば、本節で言及したルーシー・クレインの講演集も、まさにビーチの言うブルジョワ審美論にあたる。先に引用したように、クレインは講演集で、美は「喜びの源」であり「人間の普遍的な性質の開花」であると定義しているからである。

趣味の定義の変遷と社会流動性との関連についての議論を踏まえて、再度ギッシングの『女王即位五十年祭の年に』におけるナンシーの描写を検討すると、すでに上で引用し分析した引用に「現象的な美的感覚」の存在をうかがえる箇所を見つけることができる。次の引用は、そのいい例である。

彼女の夫が急いで出て行ってしまうと、彼女は二、三分考えにふけったまま座っていた。それからここで初めて部屋を歩き回り始めた。そしてその部屋に置かれたものと自分とを、もっと密接("intimately")になじませようとした。(Gissing, Jubilee 157)

When her husband had hastened off, she sat for a few minutes in thought; then, along here for the first time, she began to walk about the rooms, and to make herself more intimately acquainted with their contents. (Gissing, Jubilee 157)

クインやビーチの論考を参考にすれば、この場面はライオネルの「感じのいい("delightful")古いお部屋」("a delightful old place to live in") (Gissing, Jubilee 130)に一人残されたナンシーが、その部屋を歩き回るという体験により、美を知覚している場面を考えることができるだろう。「感じのいい("delightful")」という主観的な表現は、ナンシーにとってこの部屋が美しいことを意味している。そして歩くことで「部屋に置かれたものと自分とを、もっと密接("intimately")になじませよう」とする行為は、「密接("intimately")に」いう表現が強調するように、ナンシーがその空間の美を知覚的に堪能している描写であると解釈できる。

趣味の定義が変遷し民主化、主観化されるさなかにあって、これまで階級と深く結びついていた趣味の有無が、階級よりもむしろ個人と結びついて判断されるようになった。この変化に伴って誕生した新しい概念が、マシュー・アーノルドが使用したことでも有名な「無教養」を意味する「俗物根性」(philistinism)という単語である。ビーチは上述の論文で、「俗物根性」という単語に「無教養」という現代的意味が誕生した文化的文脈を次のように説明する。

俗物根性という単語の、無教養という現代的な意味は、文化理解力のない個人を意味するが、この意味はブルジョワ革命期に生み出された。美学という用語自体、新造語であるが、この時期に美学理論は快楽の主観的判断であると設定され直した。貴族階級が、高貴な感情ではなく高貴な行為に紐付けられた、高貴な美点を強調する一方で、ただ一つの美という絶対論的な体系を退ける革命的なブルジョ

ワジーが、主観的な趣味による個人の弁別を導入した。貴族というエリートによる芸術の統治は、ブルジョワ革命の最盛期に、主観的かつ普遍的美的体験という概念と対峙したのだ。(Beech 32)

Philistinism is coined in its modern sense, referring to an individual lacking in cultural capacity, during the bourgeois revolution in which aesthetics, itself of new coinage, was reconfigured as the subjective judgement of pleasure. While the aristocracy stressed the noble virtues, tied to noble acts rather than noble feelings, the differentiation of individuals according to their subjective taste was introduced by the revolutionary bourgeoisie who rejected the absolutist system of a single beauty. Aristocratic elitism in art was confronted by a concept of subjective and universal aesthetic experience during the heyday of the bourgeois revolution. (Beech 32)

『オンライン版オックスフォード英語辞典』によれば、「無教養」という意味での Philistine の使用例の初出は 1825 年である ("Philistine, n. and adj."). 同辞典はまた、同じ意味での Philistinism の用例として、1865 年出版のマシュー・アーノルドの『文学批評論』 (Essays in Criticism) から「無教養！——この表現は英語にはない。ひょっとしたらイングランドには無教養があまりにもありふれているから、この単語が無いのかもしれない」 ("Philistinism! – we have not the expression in English. Perhaps we have not the word because we have so much of the thing.") ("Philistinism, n.") という印象的な一文を引用している。

ビーチが議論するように、客観的に認識されるが故に誰もが合意しうる唯一の美という概念が、個人が主観的に自由に感じる美へと変質する中で、個人に美を認識する趣味があるかどうかが問題視されていった。そうした文化的文脈において、他者の趣味に基づいて選択することで、自分の生活スタイルの一部としては溶け込まないような物を所有することに対して、批判的な視線が向けられるようになった。こうした俗物が下層中流階級や労働者階級に多く存在したことは、想像に難くないだろう。

ガレス・ステッドマン・ジョーンズ (Gareth Stedman Jones) は論文「1870 年—1900 年のロンドンにおける労働者階級の文化と政治—労働者階級の改造についての覚書」 ("Working-Class Culture and Working-Class Politics in London, 1870-1900; Notes on the Remaking of a Working Class", 1974) で、特に慈善活動を通して貧困層をはじめとする労働者階級家庭を訪問する機会のあった人物の書き物などに、労働者階級の人々には「見せびらかしや見栄を張ることに対する関心」 ("[t]his concern for display and for keeping up appearances") (G. S. Jones 474) が強くみられた、という記録が残っていることを指摘している。ジョーンズは、こうした人々が手狭な住居に住んでいるにもかかわらず、特別な場合にしか使わないため使用頻度が極めて低い部屋を確保したり、そこに高価な家具を置いていたりしたことを見出し、次のように論じている。

貧民にとって見栄を張る努力、「恥ずかしくない」ことを示そうとする努力は、どの慈善団体も観察できたほど注意深く、週ごとの家計のやりくりに組み込まれていた。〔……〕「恥ずかしくない」ことは教会に通うとか絶対禁酒主義者だとか、郵

便局に貯蓄用預金口座を持っていることを意味してはいなかった。それは恥ずかしくない晴れ着を持っていること、そしてそれを着ているところを見られても大丈夫なことを意味した。(G. S. Jones 475)

For the poor, this effort to keep up appearances, to demonstrate 'respectability' entailed as careful a management of the weekly family budget as any charity organizer could have envisaged. . . . 'Respectability' did not mean church attendance, teetotalism or the possession of a post office savings account. It meant the possession of a presentable Sunday suit, and the ability to be seen wearing it. (G. S. Jones 475)

貧民にとって晴れ着は必要な物ではないにもかかわらず、そこにわずかばかりの手持ちのお金を消費する見栄張りな行為は、俗物根性の一つの表れとみなされた。ジョーンズの指摘は、本章第2節で論じたように、ギッシングが『女王即位五十年祭の年に』についてクララ・コレットに書き送った手紙で表明した「卑しむべきたくさんのこと」が多く存在しているというギッシングの主張を裏付けるものである。

ギッシングの『余った女たち』と『女王即位五十年祭の年に』では登場人物のほとんどが下層中流階級出身であるために、彼らの俗物根性は描かれこそすれ、美的感受性の有無による対立は焦点化されていない。これらの小説では、審美改革により変化した室内装飾の概念やそのあり方、また、審美改革が生み出した指南書に影響を受けたものの、その本質が理解されないために見栄を張る手段と化した室内装飾が、登場人物の表象に用いられ、出版当時の社会諷刺として機能している。一方、ギッシングの二つの小説と同じ時期に刊行されたヘンリー・ジェイムズの『ポイントンの蒐集品』(1897)では、美的感受性の有無が焦点化されている。そしてギッシングの小説ではディケンズという文学的伝統が引き継がれ、社会に対して作家が意見を表明する方法として諷刺という文学的手法が採用されたのに対し、ヘンリー・ジェイムズは美の知覚という認識に生じた審美学的変化を小説の表現方法に取り入れ、新たな小説論を発展させた。次の二つの節ではこのジェイムズの小説を分析対象とし、二十世紀に向けて新たに変質を遂げる審美主義と『ポイントンの蒐集品』におけるその表象、および審美主義の変質に影響を受けたジェイムズの小説論について論じたい。

4. 『ポイントンの蒐集品』に表象された十九世紀末の審美改革^{*3}

1897年2月に『ポイントンの蒐集品』というタイトルで、単行本として英米両国で出版されたジェイムズの中編小説(novella)は、最初は『美しい家』(The House Beautiful)というタイトルで構想されていた。しかしながら、1896年4月から10月にかけてアメリカの総合月刊誌『アトランティック・マンスリー』(Atlantic Monthly)誌に連載された際には、『古い物たち』(The Old Things)というタイトルに変更され、最終的に『ポイントンの蒐集品』(The Gilded Age)へと改題された。

*3 対馬美千子・山口 恵里子編『日常のかたち—美学・建築・文学・食』(筑波大学出版会、2023年4月出版予定)所収の拙論「『ポイントンの蒐集品』に表象された美の民主化をめぐる攻防」は、本章本節の論考をもとにしている。

集品』というタイトルに落ち着いたことは、よく知られたエピソードである。最初の構想時の『美しい家』というタイトルが、本論文第4章第4節で言及した 1896 年創刊のアメリカの家庭芸術文献の一つである月刊雑誌のタイトルや、本論文第4章第6節で言及した 1882 年のオスカー・ワイルドのアメリカ公演のタイトルと同一であることは、この小説の室内装飾表象と審美主義との関連性を論じるうえで示唆的である。さらにジュリア・プレウィット・ブラウン(Julia Prewitt Brown)はこの中編小説を、ジェイムズがブルジョワジーの室内装飾表象を自意識的に探求していく先鞭となった作品と評価し、ヘンリー・ジェイムズの小説家としての成長過程において欠かすことができない作品であると評価している("Many of James's earlier works of course portray interiors . . . But *The Spoils of Poynton* marks an advance in James's self-conscious exploration of the bourgeois interior; it is also generally recognized as crucial to James's development as a novelist . . .") (Brown 85)。換言すればこの中編小説は、ジェイムズの文学的技法の発展を考察するうえでも、ジェイムズの作家としての分岐点に存在しているといえる。

ジェイムズが書き残した作品のテーマなどについてのメモを記録した『ヘンリー・ジェイムズ覚書』(The Complete Notebooks of Henry James, 1987) や、1908 年出版のニューヨーク版の『ポイントンの蒐集品』につけられたヘンリー・ジェイムズ自身による「序文」("Preface")によれば、この小説はジェイムズが聞きかじった実話に基づいている。1893 年 12 月に開催されたレディ・リンゼイ(Lady Lindsay)宅のクリスマス晩餐会で、ジェイムズはアンストラザーエン・トンプソン夫人(Mrs. Anstruther-Thompson)経由で、あるスキャンダルを耳にする。とあるスコットランドの若い地主が結婚し独立するにあたって、亡父から相続した蒐集品が詰まった家屋敷をめぐり、未亡人となった母と裁判沙汰になった。どうしてもその蒐集品を諦められない母親が、自分にとって不名誉となることを承知のうえで、息子の父親は別人であると明らかにしたというスキャンダルだった。この話を聞いたジェイムズは、この話が「社会と心理を描いたちょっとした物語の主題」("the subject of a little tale – a little social and psychological picture") (Edel & Powers, Notebooks 79) になるとえた。

『ポイントンの蒐集品』の大筋は、この醜聞とほぼ同じである。しかしへイムズが聞いた話とこの小説が大きく異なる点は、この小説では実際のスキャンダルには登場しない未婚女性フリーダ・ヴェッチ(Fleda Vetch)が主人公という点である。フリーダは骨董品が詰まった屋敷ポイントンをめぐり、一人息子が相続するために屋敷の放棄を期待されている裕福な未亡人アデラ・ゲレス夫人(Mrs Adela Gereth)と、その屋敷を相続する予定の一人息子オーウェン・ゲレス(Owen Gereth)の間で板挟みになる。これら三名の登場人物のポイントンをめぐる駆け引きとそれに伴う心理状態の変化が、小説の核心部分を構成している。ゲレス夫人は、長年かけて時に苦労して、亡夫と共に集めた蒐集品が詰まった屋敷ポイントンに住んでいる。一人息子のオーウェンは、非常に俗物的な屋敷ウォーターバス(Waterbath)に住むモナ・ブリッグストック(Mona Brigstock)と婚約中で、モナの要請に従い、結婚に際して蒐集品すべてを含めた屋敷ポイントンを自分たちに明け渡してほしいとゲレス夫人に要求している。一方のゲレス夫人はモナが高尚な美的趣味を理解しないため、ポイントンの蒐集品を所有する資格がないとして、その要求を拒否している。蒐集品の藝術的価値ではなく金銭的価値を重視するモナは、蒐集品を屋敷ごと引き渡してもらうことが結婚の条件だと主張し、オーウェンとの結婚を渋っている。

フリーダを母と共通点のある人間と考えたオーウェンは、フリーダに母との仲を取り持つてもらい、ポイントンをめぐる問題の円満解決を図ろうとする。ゲレス夫人は美的趣味を共有できるとみたフリーダが、オーウェンに気があることに気づくと、息子と結婚すれば蒐集品はあなたに譲ると提案し、オーウェンをモナから引き離しフリーダと結婚させよう仕向ける。オーウェンに対する密かな恋心と、婚約者のある男性と恋愛関係になることに対する道徳的葛藤に悩むフリーダに対し、オーウェンは最終的にモナと結婚する寸前まで気のある素振りを見せフリーダを揺さぶる。結局のところフリーダに対する彼の本心がどうであったのかは不確かなままオーウェンとモナは結婚し、新婚の二人が海外滞在中に、オーウェンが相続した屋敷ポイントンは蒐集品ごと火事で消滅してしまう。

この小説を対象に室内装飾表象を論じるうえで重要な点の一つは、デイヴィッド・ロッジがこの小説を「人間関係に影響を及ぼす審美的趣味について」("about the effect of aesthetic taste on personal relationships") (Lodge 131) であると評しているように、審美眼の有無に関する議論が小説の中で終始一貫して貫かれている点である。小説の冒頭でフリーダとゲレス夫人は美的趣味をめぐって即座に意気投合する。二人の登場人物に関してほとんど何も語られない状態で、読者はブリッgestock邸ウォーターバスに案内され、そこでフリーダとゲレス夫人が鉢合わせ意気投合する場面を見せられる。わずかな語りによれば、フリーダとゲレス夫人はその場を共有しているただの知人であったにも関わらず、ブリッgestock邸ウォーターバスに「本質的な醜悪さ」("the intimate ugliness") (James, Poynton 3) があるという意見が一致したことから、フリーダを美的趣味を共有できる相手であるとゲレス夫人が直感したことが、この小説のプロット展開の前提となっている。二人が意気投合する場面の描写は、本章第3節で引用したクインやビーチが指摘する、ブルジョワ革命により引き起こされた趣味の「民主化」(Beech 31)を示すキーワードで占められているので、まずはこの点について論じたい。

ゲレス夫人には「特別な感受性」("such a special sensibility as her own") (James, Poynton 2) があり、フリーダには「美的直感力」("perceptions") (James, Poynton 3) があり、フリーダは「ゲレス夫人と同じ気質の一族だった」("She was . . . a spirit of the same family as Mrs Gereth.") (James, Poynton 6) という表現で、語り手は二人の特質を読者に対し説明する。語り手はフリーダを「美を甘受する機会の乏しさに反比例して豊かな感受性を持つ、美に飢えた少女」("a hungry girl whose sensibility was almost as great as her opportunities for comparison had been small") (James, Poynton 15) とも表現する。後述するように、ゲレス夫人とは異なり、フリーダは芸術的な住環境に恵まれているわけではない。むしろ非常に俗物的な父のもとで育った欠点を埋めるかのように、フリーダは「パリのアトリエで一年間、印象派の画家のもとで修業した」("[S]he had lately, in Paris, . . . spent a year at a studio, arming herself for the battle of life by a course with an impressionist painter.") (James, Poynton 8) 経験を持つことも書き加えられている。しかしながら、フリーダの審美眼は教育のたまものではなく持って生まれた本能であることを、「彼女がそのような感受性を持つのに美術館は役には立ったが、それ以上に彼女の感受性は彼女の天性によるものだった」("The museums had done something for her, but nature had done more.") (James, Poynton 15) という表現で語り手は説明する。

ゲレス夫人がフリーダを見初めるのはこの審美眼のためであり、モナを拒絶するのはモ

ナに美を識別する力がないと判断するからである。フリーダはゲレス夫人に招待されてやってきたポイントンが、「完全な美」 ("perfect beauty") (James, Poynton 13) と呼んで差し支えないような美術館化した邸宅であり、「ある人生の記録」 ("the record of a life") (James, Poynton 14) であり、「創造と個人的特徴」 ("an element of creation, of personality") (James, Poynton 14) が偲ばれる空間であることを「本能的な嗅覚」 ("flair") (James, Poynton 8) で感じると、モナにはその能力は備わっていない。ゲレス夫人がオーウェンをモナから引き離しフリーダと結婚させようとするのは、ひとえにゲレス夫人がフリーダのことを「『善と真実と純粹さをあなたは私と同じように感じる』」 ("[Y]ou feel as I do myself, what's good and true and pure") (James, Poynton 21) とみなしているからである。そしてゲレス夫人のいう「『善と真実と純粹さ』」とは、すなわち「美」を意味している。ジョン・キーツ (John Keats) の有名な詩「ギリシャの壺に寄せるオード」 ("Ode on a Grecian Urn", 1819) にある「美は真実なり、真実は美なり」 ("Beauty is truth, truth beauty") という有名な一行が示すように、この表現はビーチの議論で指摘された貴族が文化を支配していた時代の「ただ一つの美という絶対論者の体系」 ("the absolutist system of a single beauty") (Beech 32) の美を示唆している。事実、ゲレス夫人の蒐集品は、こうした美的価値観のもとで制作された絶対王政時代のヨーロッパの工芸品である。

ゲレス夫人とフリーダという二人の登場人物設定で注目に値するのは、小説の冒頭部分で二人の審美眼が教育によって獲得されたものではなく、むしろ天性として生まれつき備わった能力であると定義され、そこからすべてが展開する点である。この設定は、本論文第3章で詳述した審美眼は教育や教化によって育成可能であるという前提に立つデザイン改革の視点とは全く異なり、むしろ本章第3節の後半で言及した審美眼の有無は個人的資質に由来するという視点に立っているといえる。

一方で、ゲレス夫人が何度も強調する、モナの審美眼の欠如を具体的に裏付ける物的証拠は、彼女が育ったブリッグストック邸ウォーターバスの俗物性であり、本章第3節で引用したビーチの表現を再び借りるなら「民主化」された美である。語り手は読者をポイントンに案内する前に、まずブリッグストック邸ウォーターバスを次のように紹介する。

それ〔筆者註：ブリッグストック邸ウォーターバスのおぞましさ〕は根本的かつ体系的な醜悪さであり、ブリッグストック一族の異常な素質の結果であった。ブリッグストック一族の氣質には、美的趣味^{テイスト}の原理が異常なほど欠落していた。[……]彼らはその家を見てくれだけのがらくたと、絵の切り抜きを貼ったスクラップブックの類いで埋め尽くしていた。他にも周囲になじまない余計な装飾や房のように膨らんだ掛け布類、メイドへのちょっとした記念品だったのかもしれない安びかものや、盲目の人ためのなんらかの賞だったのかもしれない、名状しがたい利器のようなものなどで一杯だった。カーペットとカーテンも常軌を逸していた。ブリッグストック一族は甚だしいほど逸脱することを、絶対といっていいほど本能的に好んでおり、残酷なほど破滅が運命づけられていたので、悲劇的といつてもいいくらいだった。[……]年長の婦人の部屋にはセットものとして描かれた滑稽な水彩画が複数、それも一族の誰か才能ある人が描いたのだと冗談交じりに自慢する水彩画が、年少の女性の部屋にはどこかの百年祭か博覧会の土産物が飾ってあった。[……]

邸宅にはそれ自体よりももっと醜悪な場所からの土産物が、手に負えないほど溢れていた。[……]これ以上なくおぞましいことに、屋敷には何エーカーにもわたつてワニスが塗られているためにすべてが汚くなっていたうえ、そのワニスは広告で宣伝されている悪臭を放つワニスだった。(James, *Poynton* 3-4)

It was an ugliness fundamental and systematic, the result of the abnormal nature of the Brigstocks, from whose composition the principle of taste had been extravagantly omitted. . . they had smothered it [the house] with trumpery ornament and scrapbook art, with strange excrescences and bunchy draperies, with gimcracks that might have been keepsakes for maid-servants and nondescript conveniences that might have been prizes for the blind. They had gone wildly astray over carpets and curtains; they had an infallible instinct for gross deviation and were so cruelly doom-ridden that it rendered them almost tragic. . . There was in the elder lady's a set of comic water-colours, a family joke by a family genius, and in the younger's a souvenir from some centennial or other Exhibition . . . The house was perversely full of souvenirs of places even more ugly than itself. . . The worst horror was the acres of varnish, something advertised and smelly, with which everything was smeared . . . (James, *Poynton* 3-4)

この描写は、ブリッッグストック邸ウォーターバスが、典型的なヴィクトリア朝のがらくたで埋められた、大衆文化の匂いが漂う邸宅であることを明示している。語り手はこれらのがらくたを総括して『『お手頃』という低俗でモダンな概念』("some vulgar modern notion of the 'handy'") (James, *Poynton* 12) に溢れていると表現し、ブリッッグストック邸ウォーターバスの装飾品を、「モナの醜悪な家^{ホーム}に存在する『家庭芸術』と家庭信心』("the 'household art' and household piety of Mona's hideous home") (James, *Poynton* 12) が表れたものと表現している。こうした一連の表現は、ブリッッグストック邸ウォーターバスの装飾品が、本論文第4章で論じた家庭芸術文献に登場する安価な装飾品であり、ポイントンにあるような工芸品ではないことを明示している。

とはいっても、がらくた蒐集癖はブリッッグストック一族に限ったものではない。美的趣味^{ティスト}をめぐるモナとゲレス夫人との対立関係は、テラス・ハウスが連なるウェスト・ケンジントンに住むフリーダの父と、フリーダとの対立関係にも当てはまる^{ティスト}ことを、語り手は次のように語る。

彼女〔筆者註：フリーダ〕は父親宅のみんなで使う居間で、父が自分が集めたのだと言いたがるもの——むさ苦しく酷使された、娘のフリーダにはほとんど魅力を感じさせないもの——に囲まれていた。使い古したブランデーのフラスコやマッチ箱、昔のカレンダーや手引き書が、ペンふきや灰皿など一ペンスバザーで集めた掘り出し物とごっちゃになっていた。父は、ゲレス夫人がフリーダを愛おしく思うきっかけとなった、フリーダの天性にはまったく気づいていなかった。[……]残念ながら子供には受け継がれなかつたが、自分は素晴らしいものを見分ける^{ティスト}趣味のある目利きなんだという意識を、父は持つていた。(James, *Poynton* 99)

She had in their common sitting-room the company of the objects he was fond of saying he had collected — objects, shabby and battered, of a sort that appealed little to his daughter: old brandy-flasks and match-boxes, old calendars and hand-books, intermixed with an assortment of pen-wipers and ash-trays, a harvest gathered in from penny bazaars. He was blandly unconscious of that side of Fleda's nature which had endeared her to Mrs Gereth. . . . He was conscious of having a taste for fine things which his children had unfortunately not inherited. (James, *Poynton* 99)

本論文第4章の家庭芸術文献の分析で言及したように、1890年代には蒐集は人気のある行為となっていた。切手さえも蒐集の対象となつたことについては、第4章第6節で言及したが、切手と同様、この引用に列挙されたフリーダの父の蒐集品も日用品である。父の蒐集品を形容する形容詞としては、「むさ苦しく酷使された」("shabby and battered")という形容詞しか見当たらない一方、ウォーターバスの描写と同様、蒐集品は名詞を用いて品目ごとに詳細に列挙されている。

一方で、本物の骨董品で溢れ非常に美しいとされるゲレス邸ポイントンの描写には、実際の蒐集品の描写に関する具体性が欠けている点に注意を向けてみたい。語り手やフリーダがポイントンを表現するために使用している、「完璧な芸術品」("complete work of art") (James, *Poynton* 7) や「あれらの美しい品々」("those beautiful things") (James, *Poynton* 10) という抽象的な表現が表すように、ポイントンの蒐集品は「美しい」("beautiful") や「芸術」("art") という用語を含む、漠然とした印象でもっぱら表象されている。以下に引用する、唯一具体性がみられるポイントンの描写でも、具体性を持つのは様式名と産地名だけである。

それ〔筆者註：人生の記録としてのポイントン〕は素晴らしい色と形、外国の言葉 ("tongues") とめったにいない匠の手 ("hands") で綴られていた。それは時代を重ね安らぐフランスとイタリアだった。イギリスを求めるときは古びた窓の外を見る——屋敷を抱いている ("embrace") のはイギリスだった。外では低い段になった庭で、ゲレス夫人は庭師の意見に異を唱えたり、自然に手を加えて優美にする一方、屋内では訪問客に、ルイ十五世が親指で撫でた ("thumbed") かもしれない真鍮細工にそつと指を触れ ("finger")させたし、ヴェネツィア製のベルベットを手のひら ("palm") で愛おしそうに撫でながら座ることを許したし、自由に身をかがめてエナメル細工の飾り箱を眺めたり、キャビネットの前を行きつ戻りつさせたりした。絵画はさほど無かった——羽目板や建材それ自体が絵画だったし、至る所に腰羽目がはめられていたので、壁紙が貼られた箇所など一インチたりとも無かった。フリーダがもっとも感心したのは彼女の友人の趣味に対する高い自負であり、見事なまでの傲慢さであり、どれほど自分が楽しんだり他人を楽しませたりしよう ("amused and amusing") とも、決して妥協することも卑下することもない様式感覚だった。(James, *Poynton* 14)

It was written in great syllables of colour and form, the tongues of other countries and the hands of rare artists. It was all France and Italy with their ages composed to rest. For England you looked out of old windows — it was England that was the wide embrace. While outside, on the low terraces, she [Mrs Gereth] contradicted gardeners and refined on nature, Mrs Gereth left her guest to finger fondly the brasses that Louis Quinze might have thumbed, to sit with Venetian velvets just held in a loving palm, to hang over cases of enamels and pass and repass before cabinets. There were not many pictures — the panels and the stuffs were themselves the picture; and in all the great wainscoted house there was not an inch of pasted paper. What struck Fleda most in it was the high pride of her friend's taste, a fine arrogance, a sense of style which, however amused and amusing, never compromised nor stooped. (James, *Poynton* 14)

具体的な装飾品名が列挙される、ブリッッグストック邸ウォーターバスの描写と比較すると、ポイントンの描写には様式名と産地名以外ほとんど具体性がない。冒頭のイタリアとフランスという国名は、イタリア製やフランス製の室内装飾品を総称した表現として使用されている。そしてこの後詳述するが、引用の前半では「手」("hands")や「手のひら」("palm")のような知覚に関する身体の部位を意味する単語や、「抱いている」("embrace")というような身体的接触を示唆する単語を用いて、ポイントンの美しさが表象されている。一方、引用の後半で登場する「絵画」や「壁紙」といった、家庭芸術文献に登場する具体的な室内装飾品は、ポイントンに次如している装飾品として列挙されている。「絵画」と「壁紙」は本論文第4章の家庭芸術文献の分析で論じたとおり、下層中流階級を読者対象に含めた室内装飾指南書に登場する装飾品である。詰まるところ、ポイントンには低俗な室内装飾品はないということを強調することで、逆に低俗なキッチュだらけのブリッッグストック邸ウォーターバスとの違いを際立たせ、ポイントンが高級で芸術的な工芸品に溢れる美術館的空間であることを印象づけている。ポイントンの蒐集品で唯一何度も言及される、具体的な工芸品は「マルタの十字架」("the Maltese cross")という品で、ポイントンの美を集約的に象徴する品として小説内で機能している。

『ポイントンの蒐集品』では、このように骨董の工芸品としての芸術的な美が、五感という感覚で表象されていることは非常に特徴的である。ポイントンの蒐集品の美は、真鍮細工を触ったり、椅子に貼られたベルベットを撫でながら座るという体験を通して、もしくはまるで美術館で展示品を鑑賞するかのように、腰をかがめて室内装飾品を眺めるという体験を通して、感じられると語られている。つまり読者にとってのポイントンの蒐集品の美は、フリーダやゲレス夫人の感性を通してのみ伝えられる美であり、それさえわかれれば蒐集品の内訳はなんであれよい、というふうにも解釈できる。つまり美が体験した人間の印象を通してでしか語れないのであれば、具体的な物質に関する描写は不要となる。実際、フリーダの印象として語られるポイントンの美は、その室内装飾を実現させたゲレス夫人個人の美的趣味の表現なのである。フリーダの視点から語られる「ポイントンにあるものはすべてポイントン様式なのだ」("[E]verything at Poynton was in the style of Poynton.") (James, *Poynton* 18) という文章が、それを簡潔に要約している。

俗物的な美的趣味は物品名で語られ、芸術的な美的趣味は総合的な印象や知覚される美

として語られるという、ウォーターバスとポイントンの装飾品の質に応じた表象の違いは、「特別な感受性」や「美的直感力」を持っていないオーウェンが、ポイントンの蒐集品を語る、次のような語りでも巧みに使用されている。

彼女〔筆者註：モナ〕が諦めないのは家具だった。家具のないポイントンなんて価値があるのか。それに、家具も他のすべての物と同様にオーウェンのものだ。家具——その言葉が彼の口から出ると、どういうわけかフリーダには洗面台とか寝具類と言っているように聞こえたうえ、その言葉がゲレス夫人にはどんなふうに聞こえるかも容易に想像できた。オーウェンとの対話で、フリーダ自身は、^{ハウス}家の中身をただただ「芸術作品」として口にした。(James, *Poynton* 28)

It was the furniture she wouldn't give up; and what was the good of Poynton pray without the furniture? Besides, the furniture happened to be his, just as everything else happened to be. The furniture—the word, on his lips, had somehow to Fleda the sound of washing-stands and copious bedding, and she could well imagine the note it might have struck for Mrs Gereth. The girl herself, in this interview with him, spoke of the contents of the house only as 'the works of art'. (James, *Poynton* 28)

オーウェンにとって、ポイントンの蒐集品は「家具」("furniture")でしかない。これまでみてきたように家具という用語は、ロンドン万博の展示品の分類やイーストレイク以降の家庭芸術文献で頻出する用語である。オーウェンの「家具」という発語がフリーダに「洗面台」("washing-stands")や「寝具類」("bedding")を思わせるという語りは、ポイントンの蒐集品に対するゲレス夫人やフリーダの認識が、モナとオーウェンの認識と本質的に異なっていることを明瞭に示している。洗面台や寝具類という分類表現は、本論文第3章第5節と第4章第7節で言及したヒール・アンド・サン社の家具カタログで使用されていた分類用語であり、オーウェンがポイントンの蒐集品をあくまで家具商のカタログや、室内装飾品に投資という目的を付加した家庭芸術文献の指南書と、同じ基準でしか認識していないことを明示していると解釈できる。一方フリーダにとってポイントンの蒐集品は、同じ室内装飾品であっても芸術品であり美であり、審美改革で指南される室内装飾品とはまったく別種のものとしてとらえられている。

こうした違いは本論文第3章および第4章でも論じたように、いわゆる高級芸術品(fine art)と工芸品(artifact)を享受する社会階級が別で、骨董品の複製が普及していなかった十九世紀半ば、デザイン改革が始まった頃——先に引用されたビーチの表現を再び持ち出すと美がまだ「民主化」(Beech 31)されていない時代——には問題とはならなかった。ヘンリー・コールをはじめとするデザイン改革が実践されていた時代、工芸と芸術は同一ではなくそれぞれの分野で必要な知識を教える学校がデザイン学校と王立芸術アカデミーという二つの異なる組織として存在していたことは、本論文第2章および第3章を中心に論じてきた。しかしながら本論文第4章で論じたように、この二つの異なる分野は、デザイン改革が審美改革へと変遷する中で、混在し判別が困難な状態に陥っていく。

そのうえ、新たに家庭芸術という分野に参入したアメリカ人富裕層と彼らの骨董熱に乗

じた復刻版家具の登場により、室内装飾品の真贋は混濁していった。ジュンヒ・チョン (June Hee Chung) はアメリカの富裕層を対象に、海外旅行の普及と家庭芸術文献の流行が室内装飾に与えた影響の大きさを、次のように論じている。

ミドル・クラス
視覚的かつ物質的芸術品の人気は、まずは裕福な資本家が、そして次に中流階級の消費者が、旧世界の芸術を改善的に〔筆者註：金満アメリカ人がヨーロッパ文化に対して劣等感を感じながら、物質的渴望から旧世界の芸術品を買いあさるという段階の消費活動から、旧世界の芸術に対して敬意を払いつつ、コスモポリタニズムを実践するという意味で、さまざまな芸術品を購入するという段階の消費活動へと移行する形で〕消費することで、外国の文化や民族への関心をかき立てた点において、コスモポリタニズムの魅力を増幅させた。[……]歴史資料によると、世紀末に国境を越えて流通した家庭用装飾芸術品は、増加したことがわかっている。歴史家のジェラルド・ライトリンガー (Gerald Reitlinger) によれば、1878-85年と1910-14年が「骨董品市場の絶頂期を示す二つの時期」だった (225) [筆者註：引用文献は *The Economics of Taste: The Rise and Fall of Objets d'Art Prices since 1750*, vol.II]。[……]

ミドル・クラス
一方、より多くの中流階級の旅行者がヨーロッパに旅行し、そこで土産を購入した。海外旅行ができない人々向けには、1893年のコロンブス博覧会 [筆者註：コロンブスのアメリカ大陸発見四百周年を記念したシカゴ万国博覧会のこと] のような万国博覧会があった。歴史家のクリステン・ホガンソン (Kristen Hoganson) は、室内装飾という行為を通してアメリカの中流階級女性に広がった「コスモポリタニズム的な家庭の雰囲気」(2) [筆者註：引用文献は *Consumers' Imperium: The Global Production of American Domesticity, 1865-1920*] を、アート・スタジオや広告、『美しい家』(*The House Beautiful*)、『家と庭』(*House and Garden*)、『婦人家庭ジャーナル』(*The Ladies Home Journal*) や『良い家政』(*Good Housekeeping*)のような雑誌で大衆化されたものとみなしている。(Chung 16-17)

The popularity of the visual and material arts amplified cosmopolitanism's appeal in that the remediated consumption of Old World art encouraged an interest in foreign cultures and peoples, first by wealthy capitalists but then also by middle-class consumers. . . . Historical accounts document an increased circulation of fine and decorative home art across national boundaries during the fin-de-siècle period. According to art historian Gerald Reitlinger, 1878-85 and 1910-14 were "the two high-tide marks of the objets d'art market" (225). . . .

Meanwhile, more middle-class tourists traveled to Europe where they purchased souvenirs, and for those who could not travel abroad, there were world's fairs like the Columbian Exposition in 1893. Historian Kristen Hoganson identifies the spread of "cosmopolitan domesticity" (2) among American middle-class women via interior decorating as popularized in art studios, advertising, and magazines such as *The House*

Beautiful, House and Garden, The Ladies Home Journal, and Good Housekeeping.
(Chung 16-17)

この引用の後半は、先ほど引用したウォーターバスの室内装飾の描写を解釈するうえで、大変有益な示唆である。ウォーターバスはイギリスにある邸宅ではあるが、土産物が飾られ家庭芸術の一つである素人家人による水彩画が飾られている点などは、チョンが指摘するコスモポリタニズム溢れる家と共通しており、ウォーターバスを俗物的な美として表象しているといってよいだろう。

コスモポリタニズム的な室内装飾は、家庭芸術文献によって大衆化されたというチョンの議論を根拠とすると、モナと母親のブリッッグストック夫人が、家庭芸術文献雑誌の愛読者であるという設定は、ウォーターバスの大衆的かつ俗物的特徴を強調していると解釈できる。そのような場面を一つ、以下に引用したい。引用部分は、ブリッッグストック夫人がポイントンを訪問した際の反応を描写している。その描写は、モナとその母親が美的感受性の有無において、ゲレス夫人とフリーダとはまったく異なる人間であることを明瞭に示している。

モナの母はどこでも声を上げて、何でもかんでも「とっても印象的」だと言った。
[……]ブリッッグストック夫人の賞賛の仕方は、ゲレス夫人に衝撃を与えた。というのも、彼女は自分の目に入る物がなんであれ、なんらかの様式だと賞賛したからだった。この発言は、自分がどれだけよく見ているかということを示すはずのものだったが、結果として、彼女が何も見ていないことを示すことになっただけだった。というのは、ポイントンにあるものはすべて、ポイントン様式であったからだ。哀れなブリッッグストック夫人は、少なくとも拍手喝采する気持ちでポイントンにやってきており、旅の記念品として駅で買った「婦人雑誌」を持参していたのだが、その雑誌ときたら汚れ防止のための椅子の背覆いの型紙付きというおぞましい雑誌で、創刊号で気が利いているから親切にもポイントンにおいていくという。ブリッッグストック夫人は、銀の装身具を身につけ紛れもない貪欲さを美のセンスとして通そうとしている、低俗な老婆という風体だった。(James, Poynton 17-18)

Her [Mona's] mother . . . broke out universally, pronounced everything 'most striking', . . . she jarred upon Mrs Gereth by her formula of admiration, which was that anything she looked at was 'in the style' of something else. This was to show how much she had seen, but it only showed she had seen nothing; everything at Poynton was in the style of Poynton, and poor Mrs Brigstock, who at least was determined to rise and had brought with her a trophy of her journey, a 'lady's magazine' purchased at the station, a horrible thing with patterns of antimacassars, which, as it was quite new, the first number, and seemed so clever, she kindly offered to leave for the house, was in the style of a vulgar old woman who wore silver jewelry and tried to pass off a gross avidity as a sense of the beautiful. (James, Poynton 17-18)

ブリッグストック夫人は、ポイントンの蒐集品を家庭芸術文献の指南書や雑誌と同じ視点でしか評価できない点で、オーウェンと釣り合っている。「芸術」や「美」という言葉でポイントンを賞賛するフリーダと比較すると、ブリッグストック夫人はそれに匹敵する表現として、「印象的」 ("most striking") という単一の形容詞しか発することができない。ポイントンの装飾品をすでに存在する装飾様式でとらえるという鑑賞の姿勢は、まさにゲレス夫人からみれば低俗な下層中流階級向けの指南書と同じ視点で判断していることを示している。「ポイントンにあるものはすべて、ポイントン様式であった」 ("everything at Poynton was in the style of Poynton") という表現は、ポイントンの蒐集品が、他でもないゲレス夫人独自の審美眼で選び抜かれ、彼女のセンスでアレンジされた、ゲレス夫人にしか実現できないコレクションであることを意味している。同時に、ポイントンの蒐集品を既存の様式に当てはめてしか評価できないブリッグストック夫人は、ゲレス夫人のコレクションの特質が理解できないことを示している。

さらに引用の後半に描かれた婦人雑誌のエピソードは、ブリッグストック夫人にはこうした美の性質を見抜く審美眼が無いことを露呈している。「汚れ防止のための椅子の背覆い」は極めて下層中流階級的な装飾品で、その型紙を手に入れて背覆いを制作し使用することは、ポイントンでは決してあり得ないことが、ブリッグストック夫人には見当もつかないことが暗示されているからである。同時にこの行為は、ブリッグストック夫人ならその型紙を使って背覆いを作成し使用するのだろうという可能性を示唆しており、この引用に含まれるすべてのエピソードは、ブリッグストック夫人に審美眼が欠けていることを暴露している。

もっとも別の視点からこのエピソードを考察すると、さらに興味深い解釈が可能である。ポイントンの装飾品を既存の装飾様式でとらえるというブリッグストック夫人の鑑賞の姿勢を、チッペンデイルやアン王女様式のような当時推奨された装飾様式に応じて復刻版の家具が製作されていたという文化的文脈で考察すると、この発言はブリッグストック夫人が、そこにある装飾品を本物としてではなく、模倣デザインの復刻版ととらえていた可能性も示唆していると解釈できる。皮肉な見方をすれば、ゲレス夫人が蒐集したコレクションはゲレス夫人独自のセンスで構成されていたとしても、具体的な物品名が記載されず、その素晴らしさはあくまでフリーダの審美眼を通してのみ語られているため、すべてが本物であったという保証はどこにもないと主張することは可能である。この中編小説は、読者が主人公であるフリーダの視点と自分の視点とを容易に同一化できる語りで語られているため、読者はついフリーダの評価を額面通りに受け取ってしまいがちである。しかしながら肝心な点を指摘すると、ポイントンの蒐集品がすべて本物の工芸品であるとはどこにも書かれていないのである。逆に、すべてが本物であるとは限らないという可能性を示唆するゲレス夫人の発言は、一箇所であるが存在する。ポイントンからリックス荘に蒐集品を移送し引っ越ししたゲレス夫人が、「最も良い物——美術館にあるような珠玉」〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕 ("the very best pieces — the morceaux de musée, the individual gems") (James, *Poynton* 49) はすべて持ってきたのかと尋ねるフリーダに、「がらくたのことを言っているのだったら、がらくたなんて要りませんよ」 ("I certainly didn't want the rubbish, if that's what you mean") (James, *Poynton* 49) とゲレス夫人が答える場面である。ここで語り手は「ポイントンに『がらくた』があると聞いたのは初めてだったが、

フリーダはこの間違った弁解はとりあえずうつちやっておいた」 ("It was the first Fleda had heard of there being 'rubbish' at Poynton, but she didn't for the moment take up this false plea; . . .") (James, *Poynton* 49) と説明する。

この二人の会話は、ジェイムズの語りの巧みさを示す良い例でもある。フリーダは「最も良い物」 ("the very best pieces") はすべて持ってきたのかと質問したとき、ポイントンに「がらくた」 や本 物ではない工芸品があるとは想定していない。フリーダはあくまで、優れたポイントンの蒐集品の中でも選りすぐりの品はすべて持ってきたのか、という意味で質問をしている。一方、その質問を受けたゲレス夫人の返答は、すくなくともゲレス夫人は「がらくた」 ("the rubbish") と呼ぶような質の劣った蒐集品がポイントンに存在していると認識していた可能性を匂わせている。ゲレス夫人のいう「がらくた」が具体的に本 物ではない工芸品を指すのかどうかは、この返答からは断定できないが、「がらくた」の存在や本 物ではない工芸品の混在など皆目想定していないフリーダは、ゲレス夫人の返答を「間違った弁解」 ("false plea") として問題にしない。この場面の二人の会話は、質問の対象となる蒐集品が具体名ではなく、「最も良い物」 や「がらくた」のような、発言者の印象や価値判断にもとづく表現で示されているために、フリーダとゲレス夫人の会話をかみ合っているようでいて要領を得ないやり取りとして成り立たせることに成功している。この巧みな文章表現のために、ポイントンの蒐集品に本 物ではないものが混在しているのかどうかという点が曖昧なまま残され、ポイントンの蒐集品に模倣品に類する品が混在している可能性があるという解釈が成り立つのである。

この意地悪とも考えられる解釈は、ヘンリー・ジェイムズのニューヨーク版刊行の経緯に関するエピソードを引き合いに出せば、あながち的外れではないことが明らかになる。ジェイムズが 1908 年に刊行したニューヨーク版を準備している段階で、本 物と復刻版の混在を想定していた証拠があるからだ。それがニューヨーク版の『ポイントンの蒐集品』につけられたウォレス・コレクション (Wallace Collection) の口絵写真【図 21】である。ジェイムズは、アルヴィン・ラングドン・コーバン (Alvin Langdon Coburn) というボストン出身の新進気鋭のアメリカ人写真家に、ニューヨーク版各巻の口絵の写真を依頼した。コーバン宛てた 1906 年 12 月 7 日付の手紙でジェイムズは、ウォレス・コレクションの二十一号室 ("Room 21 of Wallace Collection") (James, *Letters IV*: 430) を口絵写真として使用したいと考え、美術館の管理学芸員であったクロード・フィリップス (Claude Phillips) に撮影の許可を願い出ていることを知らせている。そして二日後の 12 月 9 日付の手紙では、撮影許可が出たので指定された時間に現地に出向き、二十一号室で「美しい画題を斜めに——壁面のダマスク織りもできるだけたくさん入るように撮ってくれないかね？」 [傍点部に相当する原文はイタリック体] ("[T]ake the beautiful Subject obliquely, won't you?— and with as much of the damask on wall as possible.") (James, *Letters IV*: 431) と依頼している。

ピーター・ベチエマン (Peter Betjemann) は論文「ヘンリー・ジェイムズの仕事の話—『ポイントンの蒐集品』と職人技の言語」 ("Henry James' Shop Talk: *The Spoils of Poynton and the Language of Artisanship*", 2008) で、『ポイントンの蒐集品』とウォレス・コレクションとの関連性を二つの点から論じている。一つ目の関連性は、屋敷と蒐集品を一体として所有者の死後譲るという共通の行為についてである。ウォレス・コレクションは、第四代ハーフオード侯爵 (The 4th Marquess of Hertford, 1800–70) の庶子リチャード・ウォレス (Richard

Wallace, 1818–90)が侯爵から受け継いだ遺産が元になっている。ウォレスが1890年に死去した際、ロンドンの自宅ハーフォード・ハウス(Hertford House)とフランス以外で最高級のルイ十四世および十五世時代の骨董品コレクション("a marvelous assembly, the best outside of France, of Louis XIV and Louis XV antiques") (Betjemann 213)を妻に遺贈した。コレクションを譲り受けた妻が屋敷ごとイギリス政府に寄贈しようとしたところ、ハーフォード・ハウスそのものは美術館として扱われていないためにいったん受け取りを拒否され、蒐集品のみが遺贈された〔筆者註：今ではハーフォード・ハウスは美術館として公開されている〕。ベチェマンはコレクションに関するこの歴史的エピソードを引き合いに出し、リチャード・ウォレスの未亡人とイギリス政府との蒐集品をめぐる論争が継続していた時期と、ジェイムズが『ポイントンの蒐集品』を執筆した時期が重なるうえ、屋敷と蒐集品を一体として相続する点がこの中編小説の中で強調されている点に、関連性を見出している(Betjemann 213)。

二つ目の関連性は美術品の真贋である。ベチェマンによれば、1870年代にハーフォード・ハウスは、蒐集品を配置するのにふさわしい内装となるように模様替えを実施した。そのため、ジェイムズが指定したウォレス・コレクションの二十一号室には、^{オリジナル}本物の骨董品と骨董品の復刻版が混在していたことを指摘する。【図 21】の口絵写真に写っている置き時計とセーブル焼きの花瓶は、どちらも十八世紀に制作された本物の骨董品である。しかしながら「暖炉のマントルピースは[……]急いで制作したルイ十五世様式の模造品である。1870年代にハーフォード・ハウス改裝のために急いで作られて、中は未完成のまま残されたため、暖炉のマントルピースはプロップ〔筆者註：演劇用のセット〕なのだ」("The chimney piece. . . is a hasty imitation of the Louis XV. Constructed quickly for the renovation of Hertford House in the 1870s and left unfinished on the inside, the chimney piece is a theatrical prop.") (Betjemann 215)とベチェマンは指摘する。そしてベチェマンは次のように続ける。

凝った窓間壁の鏡も、ルイ十五世時代に使用されたであろう金箔を被せた青銅を、金箔を被せた木を用いて再現したヴィクトリア朝期の複製品である。ジェイムズはこうした偽物を、旧世界の職人が制作し王が触れた驚くべき戦利品を代表する物として記憶している。

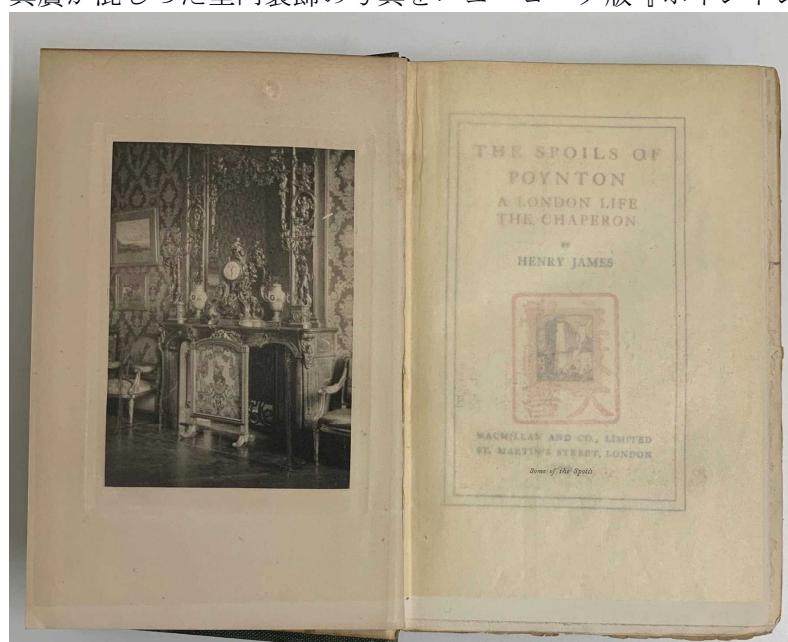
いやもっと正確に述べると、ジェイムズはこの偽物を本物の景色の中心として記憶していたのだ。[……]ジェイムズは本物の骨董品と再現された骨董品の見分けがつかない画像を提供している。[……]もちろん、ジェイムズが並外れて優れた小さなマントルピースが模造品だと知っていたという証拠はない。しかしジェイムズは1873年に、ウォレス・コレクションの絵画を批評していたし、ハーフォード・ハウスの歴史を知っていたのは確実だ。だから、この選択の演劇性を感じなかつたとは想像しがたい。(Betjemann 215)

The ornate pier mirror, too, is a gilt-wood Victorian reproduction of the gilt-bronze that would have been used in the age of Louis XV. As representations of the wondrous spoils, made by Old World artisans and touched by the King, James remembers the bogus.

Or, more precisely, he remembered the bogus as the center of an authentic scene. . . . James offers an image that is composed indistinguishably of real antiques and represented ones; . . . It is not certain, of course, that James knew the divine little chimney piece was a fake. But he had reviewed the paintings in the Wallace Collection in 1873, and certainly knew the history of Hertford House; it is hard to imagine that he did not have a sense of the theatricality of the choice. (Betjemann 215)

ベチェマンはこのように、真贋が混じった室内装飾の写真をニューヨーク版『ポイントンの蒐集品』の口絵として選んだことに、意図があったはずだと主張している。

このようにさまざまな角度からポイントンの蒐集品について考察を重ねると、『ポイントンの蒐集品』は一読しただけでは見過ごしてしまうような箇所に、複数の解釈の可能性が秘められた中編小説であり、本章本節の冒頭で引用したジュリア・プルウィット・ブラウンが主張するように、こ



【図 21】

の後ジェイムズが『鳩の翼』(The Wings of the Dove, 1902)、『使者たち』(The Ambassadors, 1903)、『黄金の盃』(The Golden Bowl, 1904) という代表作を生み出し、小説家としての地位を確固たるものにしていく出発点とみなすのに十分な作品である。

さて、ここで先ほど言及した、ポイントンの美を表象するために、知覚に関する身体部位や身体的接触を示唆する単語が用いられたという分析に話を戻したい。この手法は『ポイントンの蒐集品』では、リックス荘 (Ricks) というゲレス夫人の亡くなった伯母の住居の表象にも用いられている。リックス荘はポイントンを出たゲレス夫人が次の住まいとする家である。ゲレス夫人はこの家を気に入ってはいないが、初めてリックス荘を訪れたフリーダには案外良い場所と映っている。

リックス荘は寄せ集められているのに貧弱にみえる物で一杯だったが、取るに足らない様子に優雅さが出ていた。それらはもう一軒の屋敷にある黄金の花々と同じように、時間をかけ慈しんで集められたことを物語っていた。こんな調度品なら私もここを ^{ホーム} 家として暮らせただろう。この品々を眺めていると年老いた未婚の伯母が好きになってきた。幸せになるには自分がしたように、芸術に関する知識をかじらないほうがよかつたのではないかという気さえした。[……] 眺めれば眺めるほど、

この未婚の伯母の人となりがはつきりと感じられるようになり、ぼんやりとそこにいるような気配を感じ、落ち着いた気分になった。未婚の伯母は愛しい人だった。知り合いだったなら、きっと敬愛したことだろう。かわいそうなご婦人は、心の痛みを抱えつつ内気な生涯を送ったのだ。感受性はあるが物知らずで、それでいてこの上なく素晴らしい人だったのだ。ポイントンで珍重されるものとは種類が違うが、それがこれらの形見や珍しい品々が集まった由縁であり、集まるのによい雰囲気を作ったのだ。(James, *Poynton* 36)

The place was crowded with objects of which the aggregation somehow made a thinness and the futility a grace; things that told her they had been gathered as slowly and as lovingly as the golden flowers of the other house. She too, for a home, could have lived with them: they made her fond of the old maiden-aunt; they made her even wonder if it didn't work more for happiness not to have tasted, as she herself had done, of knowledge. . . . The more she looked about the surer she felt of the character of the maiden-aunt, the sense of whose dim presence urged her to pacification: the maiden-aunt had been a dear; she should have adored the maiden-aunt. The poor lady had passed shyly, yet with some bruises, through her life; had been sensitive and ignorant and exquisite: that too was a sort of origin, a sort of atmosphere for relics and rarities, though different from the sorts most prized at Poynton. (James, *Poynton* 36)

この引用についてまず指摘したいことは、フリーダはポイントンの蒐集品にゲレス夫人の審美眼を感じる一方、リックス荘に置かれた素朴な調度品からは、一度も会ったことがないリックス荘の元の持ち主のパーソナリティを感じとっている点である。室内装飾表象と持ち主の個人的特徴との関連付けは、本章第1節および第2節で論じたギッシングの小説にも当てはまる描き方である。またギッシングの小説『女王即位五十年祭の年に』でライオネルがナンシーの自宅に感じた家の雰囲気を、この引用ではフリーダがリックス荘に感じている点も共通している。しかしながら、以下で論じるように、ゲレス夫人が蒐集したポイントンの蒐集品が屋敷を離れリックス荘に運び込まれると、リックス荘から伯母のパーソナリティを想起させる個人的特徴は消え、ポイントンの蒐集品が切断されたゲレス夫人の身体の一部として表象される点は、ギッシングの小説では見られない描き方である。

一連のこれらの表象の出発点となる語りが、『ポイントンの蒐集品』第3章に登場する次の語りである。ゲレス夫人は、ポイントンの蒐集品について息子のオーウェンに、「ここにある最高のものはあなたも知ってのとおり、あなたのお父さんと私が集めたものの。[……]あれは私たちの宗教であり、私たちの人生であり、私たちそのものだったのよ！」〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕 ("The best things here, as you know, are the things your father and I collected . . . They were our religion, they were our life, they were us!") (James, *Poynton* 20) と語る。ゲレス夫人にとってポイントンの蒐集品は自分そのものだという見立ては、いったん蒐集品がポイントンの屋敷から引き離されリックス荘へと移送されると、より明示的に知覚を伴う身体のイメージで表象されるようになる。前段落で論じ

たように、当初フリーダは亡き伯母のリックス荘に、ゲレス夫人とは異なる亡き伯母のパーソナリティを感じていた。ところがポイントンの屋敷を諦めたゲレス夫人がリックス荘に越してくると、リックス荘の様子は一変する。

ゲレス夫人から引っ越しの連絡をもらったフリーダがリックス荘を訪れるとき、もともとそこにあった室内装飾品はすべて片付けられていて、「未婚の伯母は絶滅させられていた——彼女の物語を語る痕跡は何一つ残っていなかった」("The maiden-aunt had been exterminated — no trace of her to tell her tale.") (James, *Poynton* 53) とフリーダの心の声が語られる。その一方でゲレス夫人は、リックス荘にポイントンの蒐集品を搬入したことを「切断手術」("the amputation") (James, *Poynton* 46) と呼び、フリーダ宛てのゲレス夫人の手紙に書かれた引っ越しの様子は、「彼女の片脚はもぎ取られてしまった——彼女は今や可愛い木製の代用品を使ってぎこちなく歩き始めなければならなかつた」("Her leg had come off — she had now begun to stump along with the lovely wooden substitute; . . .") (James, *Poynton* 46) と語られる。ゲレス夫人の視点から「私たちそのものだった」〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕と比喩表現で語られるポイントンの屋敷と蒐集品は、ここでは一体の身体とみなされ、失ったポイントンの屋敷はゲレス夫人の二本の脚のうちもぎ取られた片脚と表現され、代替品として得たリックス荘は「可愛い木製の代用品」と表現されている。

リックス荘にやってきたフリーダは、新装のリックス荘に誕生した素晴らしい部屋で一晩を過ごすものの、落ち着かない気分で安眠できない。その様子は次のように語られる。

これらすべては胸躍ることであったが、寝る時間になり、特に彼女が喜びを感じるように装飾された部屋にいると、フリーダの気分は滅入った。その部屋にポイントンの以前泊まった部屋にあった、フリーダが一番高く賞賛した品々がいくつかあったからである。それらの品々は他の部屋から集められた他の品でより効果的に補強されていたため、その部屋の落ち着いた雰囲気はすべてが途切れることなく調和して、乙女の私室を描いた申し分のない絵のように素晴らしいだった。よく取りそろえて組み合わされた、これ以上ないような見事なルイ十六世時代の品々で——古いが洗練され立派に形象化され、そして色あせたフランスだった。フリーダは友人の天才的な構成力に改めて感銘を受けた。その晩イングランド中を探しても、これほどえり抜かれた護衛に見守られて床についた女の子は他にいないと心の中で考えることはできたが、そんな特権に恵まれているとしても喜びは感じず、疲れているのにまんじりとすることもできず、そのために残り火や冬の夜明けを感じながらも、その場所をなんとなく灰色で愛のない場所と感じた。[……] 眠られぬじまにフリーダは、名譽を剥奪されたポイントンを見た。彼女はポイントンを幸福な全体として慈しんできた、と考えた。そして彼女を今取り囲んでいるポイントンの一部は、たたき切られた肢のように苦しんでいるように思えた。 (James, *Poynton* 52-53)

All this was exciting, but Fleda's spirit dropped, at bedtime, in the quarter embellished for her particular pleasure, where she found several of the objects that in her earlier room she had most admired. These had been re-enforced by other pieces from other rooms, so that the quiet air of it was a harmony without a break, the finished picture of a maiden's bower.

It was the sweetest Louis Seize, all assorted and combined – old, chastened, figured, faded France. Fleda was impressed anew with her friend's genius for composition. She could say to herself that no girl in England, that night, went to rest with so picked a guard; but there was no joy for her in her privilege, no sleep even for the tired hours that made the place, in the embers of the fire and the winter dawn, look grey, somehow, and loveless. . . . In the watches of the night she saw Poynton dishonoured; she had cherished it as a happy whole, she reasoned, and the parts of it now around her seemed to suffer like chopped limbs. (James, *Poynton* 52–53)

本論文第3章第5節で、ディケンズの小説『荒涼館』における登場人物エスターと彼女が初めて入った自室の室内装飾の関係を論じた際に、部屋にあった椅子が「より威厳を醸し出そうと、スツールを小さな従者のように従えて暖炉の両側に鎮座していた」("two stiff courtly chairs, which stood, each attended by a little page of a stool for greater state, on either side of the fireside") (Dickens, *BH* 63) という表現を引用した。この表現と同種の擬人法が、上に引用したジェイムズの文章でも使用されている。この引用では、ポイントンから剥ぎ取られた蒐集品は擬人法を用いて、「えり抜かれた護衛」("so picked a guard") と表現されている。ディケンズの表現と大きく異なる点は、この引用では室内装飾が痛みを感じる身体、特に肢として表現されている点である。ゲレス夫人とフリーダの視点では、ポイントンの屋敷と蒐集品は一体でゲレス夫人として表現されている。夫人の二本の脚のうち一本はポイントンの屋敷であり、もう一本は蒐集品である。これらを引き離すことが「切断手術」("amputation") (James, *Poynton* 46) と表現されている。ジェイムズの『ポイントンの蒐集品』では、ディケンズの小説で用いられた擬人法と、ギッシングの小説で用いられた登場人物の個人的特徴を表現する室内装飾表象に加えて、室内装飾が痛みを感じる身体としても表現されている。

ジェイムズの小説に登場する身体感覚としての室内装飾表象は、当時の審美学に関する文化的背景に目を向けると、二十世紀に向けて進化しつつあったイギリスの審美主義に影響されていると考えることができる。上で論じたヘンリー・ジェイムズの表現方法の試みは、ジェイムズの身辺に、ペイターに代表される審美主義から出発したのちドイツの心理学に影響を受け、十九世紀末の審美主義を二十世紀の美学へと発展させていくきっかけとなった、新たな美の概念を構築した人物たちがいたことと無関係ではないと考えられるからである。次の節では、こうしたジェイムズの人的交流を中心に、ヘンリー・ジェイムズと審美主義との関わりについて、そしてその関わりがジェイムズの小説論に及ぼした影響について論じたい。

5. 変容する審美学とヘンリー・ジェイムズの印 象理論 インプレッション

阿出川祐子は『ヘンリー・ジェイムズの作品における異文化対立と道徳』(2012)の第二章で『ポイントンの蒐集品』を取り上げ、この中編小説に関する作品論を中心に主たる先行研究を概観している。阿出川は「この作品もジェイムズの主要な作品の例にもれず、その評価において批評家群を二分する」(阿出川 143)と述べ、1961年出版のオスカー・カーギル(Oscar Cargill)による『ヘンリー・ジェイムズの小説』(*The Novels of Henry James*)

に依拠しながら、そもそも「ジェイムズ自身、この小説の評価に二つの意見を持っている」(阿出川 144)ために評価が難しいと述べる。阿出川によれば、ジェイムズ自身の評価も含め評価が分かれる論点は主人公フリーダの描写の善し悪しで、評価の基準はフリーダの描写と道徳性との関連付けにある。阿出川は、称賛する批評家の代表として F・W・デュピー(F. W. Dupee)、評価しない批評家の代表としてイヴォル・ウィンターズ(Yvor Winters)という二人の批評家による、1940 年代から 1950 年代にかけての研究書を引用しつつ分析している。しかしながら阿出川は、この中編小説の評論は「小説技法から小説の主題に関するものまで多岐に渡っている」と、多種多様な議論が可能な作品であることを指摘する。そして、1990 年代末から 2000 年代初期にかけて『ヘンリー・ジェイムズ・レビュー』に掲載された論文の中に、審美をテーマとし注目に値する論文が存在すると指摘し(阿出川 147-48)、阿出川自身の論文を「審美と道徳に関する議論」に焦点化している(阿出川 143-44)。筆者は本章第 4 節の冒頭で、『ポイントンの蒐集品』は作家としてのジェイムズの成熟度の分岐点となる作品であると評価するジュリア・プルウッド・ブラウンの 2008 年の言及を引用したが、阿出川はこの手の評価について、この中編小説を賞賛する批評家たちに多く見られる見解、そして時代としては 1960 年代の研究に多かった見解であることに言及している(阿出川 186-87)。阿出川が指摘するように、ヘンリー・ジェイムズ研究における『ポイントンの蒐集品』の批評には賛否両論があり、批評の内容に時代ごとの流行が見られるとしても、本章第 4 節の分析が示すように、室内装飾の文学表象を対象とした学際研究において、この中編小説がジェイムズの室内装飾や芸術への関心と小説におけるそれらの表象、そしてジェイムズと当時の審美学の新たな動きとの関わりを考察するうえで、重要な作品であることは否定できないだろう。

筆者は本章第 4 節で、ヴィクトリア朝後期のアメリカにおけるコスマポリタニズムと骨董熱の高まりに関するジュンヒ・チョンの議論を引用したが、ジェイムズ自身もその時期のアメリカとヨーロッパで子供時代を送り、この二つの流行に影響を受けたことがジェイムズの自伝に記録されている。その記録の一つは、ジェイムズが七十歳だった 1913 年に出版された最初の自伝『ある小さな男の子と他の人たち』(A Small Boy and Others) の第 2 章に登場する。

小さな学友が私に自慢げに[……]美しい彩色ではっきりと玉虫色に変化する金色のカードを見せてくれた。そこに描かれていたのは、私たちの時代にいくつも開催されたすべての「大博覧会」の中で、最初の博覧会である 1851 年のロンドン水晶宮を描いたものだった——その学友の父親が最近その博覧会に出かけて、そのままばゆいばかりのお土産を彼に送ったのだ。1851 年、私は八歳、兄は九歳になったばかりの頃だ。(James, *Autobiographies* 16-17)

A little schoolmate displayed to me with pride . . . a beautiful coloured, a positively iridescent and gilded card representing the first of all the "great exhibitions" of our age, the London Crystal Palace of 1851 — his father having lately gone out to it and sent him the dazzling memento. In 1851 I was eight years old and my brother scarce more than nine; . . . (James, *Autobiographies* 16-17)

八歳という幼少期にジェイムズはイギリスからみた大西洋の反対側で、ディケンズが諷刺したロンドン万博の会場である水晶宮を、時代が下るにつれて蒐集の対象となった土産物のカードとして目にしていた。この伝記的事実は、博覧会の土産物が『ポイントンの蒐集品』に登場するウォーターバスの室内装飾品として挙げられていたことを念頭に置くと、興味を惹かれるエピソードである。

この伝記には他にもジェイムズが室内装飾に关心を持っていたことを示唆するエピソードや、ポイントンという美術館化した邸宅という発想の源となり得たルーヴル美術館での体験の回想も残されている。『ある小さな男の子と他の人たち』の第八章でジェイムズは、父親がニューヨークの十四番通りに購入した自宅を、自分の心のよりどころとして確立された場として回想する中で、同時にその家が室内装飾への関心を持つきっかけとなった場所であることを、次のような表現で回想している。

そこは「私たちの」家として私たちが購入したばかりの家だったので、父は私の賛同を求めたのだ。[……]私は大賛成だった——まるでその場所がその後もずっと精神のよりどころのようなものとなるのを、私自身が見越していたかのように。その家にはその時点でもじっと見ていてなくなるようなところがあった。というのは私が初めて「室内装飾」^{デコレイティング}の過程に大口を開けてうつとり見とれたのは、まさにその家だったからである。[……]その失われた秘密を取り戻せるなら、つまりそれが本当はなんだったのかを知ることができるなら、多くの代償を支払ってよいと思うくらいだ。(James, *Autobiographies* 63)

It was as "our" house, just acquired by us, that he thus invited my approval of it . . . I thoroughly approved — quite as if I had foreseen that the place was to become to me for ever so long afterwards a sort of anchorage of the spirit, being at the hour as well a fascination for the eyes, since it was there I first fondly gaped at the process of "decorating." . . . I would give much, I protest, to recover its lost secret, to see what it really was . . . (James, *Autobiographies* 63)

フィリップ・ホーン編のライブラリー・オヴ・アメリカ版(The Library of America edition)の『ヘンリー・ジェイムズ自伝』(Autobiographies, 2016)につけられた年表によれば、これはジェイムズが四、五歳頃の記憶である。その頃の経験を七十歳近くになったジェイムズが回顧しているのだから、記憶内容の信憑性についてはいささか心許なく感じられるかもしれない。ジェイムズの自伝の信憑性について舟阪洋子は、「すべての詳細がジェイムズの意識——記憶に留めることを選んだ幼いジェイムズの意識と、その中から記録するために選び出した老小説家の意識——によって再現されたものであり、そのどれ一つとして事実の透明な報告ではない」(舟阪 403)と論じている。そうだとすれば、ジェイムズの自伝は具体的で正確な人生の歴史的記録ではなく、ジェイムズが感じた人生に対する印象の積み重ねと考えることが可能なため、この引用箇所を理解するにあたって重要な点は、室内装飾の様子を極めて幼い頃に身近で見たことが、ジェイムズのその後の人生に影響を

与えたというジェイムズの主張と言っていいだろう。上述の自伝には、彼のその後の人生に同様に大きく貢献したと同じくジェイムズが主張する、十二歳頃のルーヴル美術館初体験についても、自らの知覚に働きかけられた永続する印象として、次のような表現で記録されている。

あの当時、ルーヴル美術館の偉大な部屋が、段階ごとに私たちの知覚に働きかけた瞬間から、上も下もほとんど同程度に、なんらかの重要なものでなかつたことがあるだろうか——文字通りに私たちの知覚のほとんどすべてに、なんらかの形で働きかけてきた。今はもっとよく理解できるが、教育的で、将来を形作り人生を豊穣にしてくれるようなやり方で働きかけてきた。ルーヴル美術館と比較すれば、私たちが青春期に知ることになった他のどんな「知的経験」も、これほど包括的で伝導性があると主張することはできないほどだった。(James, *Autobiographies* 210)

Of what . . . in those years, were the great rooms of the Louvre almost equally, above and below, not the scene, from the moment they so wrought, stage by stage, upon our perceptions?—literally on almost all of these, in one way and another; quite in such a manner, I more and more see, as to have been educative, formative, fertilising, in a degree which no other "intellectual experience" our youth was to know could pretend, as a comprehensive, conductive thing, to rival. (James, *Autobiographies* 210)

こうしたジェイムズ自身のコスモポリタンな体験が、『ポイントンの蒐集品』のゲレス夫人の特徴づけに影響を与えていたとしても不思議ではないだろう。ゲレス夫人の出身国について明瞭な示唆はないが、ゲレス夫人は優れた工芸品を求めて夫と共に各地を旅したという人物設定になっている。そしてゲレス夫人という登場人物にモデルがいたことは、複数の先行研究によって示唆されている。ヴィクトリア・ミルズ(Victoria Mills)は論文^{テイスト}「『趣味と好奇心への長期間にわたる日当たりの結果の収穫』—ヘンリー・ジェイムズの『ポイントンの蒐集品』における蒐集、審美学、そして女性の身体」("A Long, Sunny Harvest of Taste and Curiosity": Collecting, Aesthetics and the Female Body in Henry James's *The Spoils of Poynton*", 2009)で、十九世紀には貴族やブルジョワジーの間で趣味としての蒐集への関心が高まったこと、そして 1870 年代以降に中流階級男性の蒐集初心者を対象としたハンドブックが大量に刊行されたという文化的文脈を指摘すると同時に、そうした社会的風潮を背景としてもともとは男性の趣味であった蒐集が女性にも広まつたことを指摘している(Mills 670)。ミルズは女性蒐集家の具体例として、レディ・シャーロット・シュライバー(Lady Charlotte Schreiber, 1812–95)、レディ・ドロシー・ネヴィル(Lady Dorothy Nevill, 1826–1913)、イザベラ・スチュアート・ガードナー(Isabella Stewart Gardner, 1840–1924)(Mills 670)に加えて、バートランド・ラッセルの愛人として有名なレディ・オットリン・モレル(Lady Ottoline Morrell, 1873–1938)の義理の母であるハリエット・モレル(Harriette Morrell, 1845–1924)、園芸家として有名なフランシス・ガーネット・ウルズリー(Frances Garnet Wolseley, 1872–1936)の母であり、著名な英國軍人ガーネット・ジョゼフ・ウルズ

リー(Garnet Joseph Wolseley, 1833-1913)の妻ルイザ・アースキン(Louisa Erskine, 1843-1920)を挙げている(Mills 674)。ミルズは後者二人がジェイムズの社交仲間であったことを指摘しつつも、「二十年以上にわたり夫と一緒に旅をして、ヨーロッパの珍しい陶器を探し求めたレディ・シャーロット・シュライバーが、ジェイムズの頭にあったゲレス夫人のモデルかもしれない」("James may have had in mind Lady Charlotte Schreiber (1812-95) in his construction of Mrs Gereth; Lady Charlotte travelled with her husband for over twenty years in search of rare European porcelains: . . .") (Mills 673)と論じる。

どの先行研究も明確な根拠を示していないので、ゲレス夫人のモデルを特定の一人に断定するのは難しい。しかしながらアデリン・R・ティントナー(Adeline R. Tintner)がモデル候補として挙げる、ジェイムズと同じくアメリカ出身で長年親交があったイザベラ・スチュアート・ガードナーのほうが、レディ・シャーロット・シュライバーよりはモデルとしての可能性が高そうである。その理由として、まずジェイムズが一度ばかりガードナー夫人宛ての書簡で、彼女を小説に書くことで永遠化するという軽い約束をしていることが挙げられる(Tintner 198)。ティントナーはこの主張の信憑性の高さの根拠として、『ポイントンの蒐集品』が刊行された時期にガードナー夫人が蒐集の対象を真珠から芸術品にまで広げ、ヨーロッパ中で買い集めた貴重な芸術品を収めるための博物館の構想に着手していたこと(Tintner 199; 201)に言及している。さらに『ポイントンの蒐集品』の執筆時期である 1895 年の『ヘンリー・ジェイムズ覚書』に、ガードナー夫人への言及があることを挙げている(Tintner 201)。

実際に『ヘンリー・ジェイムズ覚書』の当該箇所を読んでみると、確かにジェイムズがゲレス夫人のモデルとしてガードナー夫人を心に描いていたとしても不思議ではない。1895 年 7 月 15 日の項目では「ジャック夫人〔筆者註：イザベラ・スチュアート・ガードナーのこと〕の時代、ジャック夫人という人物、アメリカ人、悪夢——個人の意識——非論理的でぞつとするような山場か大団圓。素晴らしい主題だ——もし個人的な行動——状況を中心にすることができたら」("[T]he age of Mrs. Jack, the figure of Mrs. Jack, the American, the nightmare — the individual consciousness — the mad, ghastly climax or denouement.

It's a splendid subject — if worked round a personal action — situation.") (Edel & Powers, Notebooks 126) という、『ポイントンの蒐集品』についてと思われるジェイムズの覚書が見られる。翌 8 月 11 日の項目は、「『美しい家』と呼んでいる小話に登場する母と息子の関係がどうなっているか、はかどり具合をみてみよう」〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕 ("Voyons un peu où j'en suis in the little story of the situation between the mother and the son, in the little tale I have called the *House Beautiful* . . .") (Edel & Powers, Notebooks 127) という文章で始まる。そして、『ポイントンの蒐集品』のプロットや登場人物の特徴について詳細が記されていることから、ティントナーの主張の信憑性は高いと考えられる。

ジェイムズの実人生における人間関係は、『ポイントンの蒐集品』において登場人物の創造以外にも影響を与えた。本章第 4 節で論じた『ポイントンの蒐集品』の室内装飾表象にも、ジェイムズの社交の痕跡を見出すことができる。本章第四節で、ジェイムズに『ポイントンの蒐集品』へと発展していく種となつたスキヤンダルを教えたのは、アンストラザー=トンプソン夫人(Mrs. Anstruther-Thompson)であることに言及した。『ヘンリー・ジェイムズ覚書』の編者レオン・エデル(Leon Edel)とライアル・H・パワーズ(Lyall H.

Powers)は、この日の出来事を記したジェイムズの記述に登場するこの人物名に脚注をつけ、「クレメンタイン(キット)・アンストラザー=トンプソンはヴァイオレット・パジェットの肉体関係のある友人だった」("Clementine (Kit) Anstruther-Thompson was an intimate friend of Violet Paget's.") (Edel & Powers, *Notebooks* 79)と解説している。ヴァイオレット・パジェット(Violet Paget)は、十九世紀末のイギリスで女性著述家として活躍したヴァーノン・リー(Vernon Lee, 1856-1935)の本名である。十九世紀末の審美學が二十世紀の美学に向かって発展する過程を考察するうえで、リーの存在を避けて通ることはできない。そのためここで審美學の美学への変遷との関わりという視点から、当時のイギリスの文化的文脈におけるヴァーノン・リーの人物像とリーの審美學との関わりを概観したい。

『オックスフォード版英国人名辞典』掲載のヴァーノン・リーことヴァイオレット・パジェットの肩書きは「芸術史家兼作家」("art historian and writer")となっている。パジェットはパリに流れ着いたフランス人亡命貴族の血を引く父と、西インド諸島でのビジネスで財をなしたジャマイカ出身のイギリス人一族に生まれた母との間にパリで生まれた。一家がフランス、ドイツ、スイス、イタリアを転々とした経緯から、リーはこれらの四カ国語と国際的視野を身につけることができた。イタリアで生まれた著名なアメリカ人肖像画家ジョン・シンガー・サージェント(John Singer Sargent, 1856-1925)とは子供時代から親交が深く、サージェントは後に自分自身のことを「リーの双子」("her twin")と手紙で書き送るほどだった。またリーの生涯に及ぶ古代への関心は、ジョンの母親であるメリ・ニューボールド・サージェント(Mary Newbold Sargent, 1826-1906)の影響によるものだった。リーは1880年代から1890年代にかけて、短編や旅行記、エッセイ、文芸批評などで文筆家として名を揚げるが、当時の実在の著名な審美主義者を登場人物のモデルとしたといわれている小説『ミス・ブラウン』(Miss Brown, 1884)の出版が致命傷となり、作家としての評価を落としてしまった(Mannocchi)。

リーはレズビアンで、ヘンリー・ジェイムズが『ポイントンの蒐集品』へと発展していく種となったスキャンダルを耳にした時期である1890年代初期には、恋人クレメンタイン(キット)・アンストラザー=トンプソンと「毎年フィレンツェに少なくとも半年は一緒に住み、共同研究者として研究し、芸術に対する生理学的な反応を記録するという実地の経験に基づいた実験を行い、心理学と生理学を学んで実験と分析の新たな方法論を学ぼうとしていた」("Beginning in the early 1890s, the two women, living together at least six months of every year in Florence and working as collaborators, undertook practical experiments to document physiological responses to art and studied psychology and physiology in order to learn the new methodology of experimentation and analysis.") (Mannocchi)。リーはすでに1884年に『エウフォリオン＝ルネサンス期の古代と中世の研究』(Euphorion, being Studies of the Antique and the Mediaeval in the Renaissance)という、ウォルター・ペイターの影響が強くみられる審美學に関する著作を出版していたが、アンストラザー=トンプソンとの研究の成果は、のちに「共感」("empathy")の美学として結実する。1912年に出版された『心理学的美学における美と醜とその他の研究』(Beauty and Ugliness and other Studies in Psychological Aesthetics)によって、リーはドイツの心理学の影響を受けた「新しい美学を、長らくウォルター・ペイターの理論が支配的だったイギリス審美學の伝統に導入することになった」("[T]hey were to introduce this new aesthetics into an English aesthetic

tradition that had long been dominated by Walter Pater's theories.") (Mannocchi)。『オックスフォード版英国人名辞典』のリーの項目の執筆者であるフィリス・F・マノッキ(Phyllis F. Mannocchi)は、このようにリーの業績を解説した後、彼女の功績を次のように讃えている。

しかし、イギリス審美学の進歩に対してもっと重要な貢献となるのは、『ケンブリッジ版科学と文学必携』(*Cambridge Manuals of Science and Literature*)シリーズの一部として依頼され、ヴァーノン・リーが一人で執筆した『美しいもの—心理学的美学入門』(*The Beautiful: an Introduction to Psychological Aesthetics*, 1913)である。これは、ヴァーノン・リーとキット・アントラザー=トンプソンの共感という原理が、ドイツ美学の最新理論と統合された素晴らしい書物となっている。しかしながら、この貢献は現代美学史以外では十分に認められることはなかった。その理由は考察があまりに本格的であったために、理解が難しい専門的な説明が必要だったからである。(Mannocchi)

But it is *The Beautiful: an Introduction to Psychological Aesthetics* (1913), commissioned as part of the *Cambridge Manuals of Science and Literature* series and written by Vernon Lee alone, that represents a more significant contribution to the advance of English aesthetics. It offers a brilliant synthesis of Vernon Lee's and Kit Anstruther-Thomson's principles of empathy with the latest theories of the German aestheticians. Yet this contribution has never been fully appreciated, except in histories of modern aesthetics, because its serious consideration demanded a difficult technical presentation. (Mannocchi)

リーの伝記的側面を概観したところで、『ポイントンの蒐集品』が出版された当時のリーと、当時のイギリスにおける審美学分野の著名人との関係をもう少し詳細に検討したい。キャサリン・マックスウェル(Catherine Maxwell)他編『ヴァーノン・リー—デカダンス、道徳、審美学』(*Vernon Lee: Decadence, Ethics, Aesthetics*, 2006)は、リーの知的活動のさまざまな面を知ることができる数少ない論集で、この論集に収録された複数の論文は、当時の審美主義者とリーの複雑な関係について情報を提供している。まずローレル・ブレイク(Laurel Brake)の論文「ヴァーノン・リーとペイターの仲間たち」("Vernon Lee and the Pater Circle")は、リーがイギリスの審美主義者のサークルで認められるようになったきっかけである、ウォルター・ペイターとリーとの交流史を詳述している。またキャサリン・マックスウェルとパトリシア・プルハム(Patricia Pulham)は共著の「序章」("Introduction")で、ペイターを「ペイターが弟子と認めたといわれている唯一の作家であるリーに、もっとも大きな影響を与えた人物」("the dominant influence on Lee who was the only writer he [Pater] is said to have acknowledged as a disciple") (Maxwell & Pulham 6-7)と定義づけている。

しかしながら、ウォルター・ペイター やオスカー・ワイルドなど男性審美主義者の著名人とリーとの関係は、良好なものから緊張をはらんだものに変化し、後に失われてしまう。上述のキャサリン・マックスウェル他編『ヴァーノン・リー—デカダンス、道徳、審美学』に所収の「ヴァーノン・リー簡易年譜」("Vernon Lee: A Brief Chronology") (Maxwell &

Pulham xvi-xx)によると、『ポイントンの蒐集品』が発表された 1897 年は、同年 10 月刊行の『現代評論』(Contemporary Review)誌掲載のリーの記事をめぐり、リーがバーナード・ベレンソン(Bernard Berenson, 1865–1959)というアメリカ人美術批評家から剽窃の疑いで非難された時期だった。ベレンソンは、先に言及したガードナー夫人の美術品コレクションのアドバイザーを務めていた人物である。この『現代評論』誌掲載の記事は、リーが 1912 年に書籍として出版する『心理学的審美学における美と醜とその他の研究』のもとになった記事であるが、この出来事をきっかけとし両者は 1920 年に和解するまで長い確執関係に入ることになった。またリーは先にも述べたように、ラファエル前派をはじめとする当時の主要な芸術家たちをモデルにした小説『ミス・ブラウン』を 1884 年に出版したが、この小説の諷刺性に動搖したワイルドをはじめとする審美主義者の著名なたちは、リーを避けるようになった。さらにリーは『ミス・ブラウン』にヘンリー・ジェイムズへの献辞を記したにも関わらず、1892 年に出版した短編集『ヴァニタス（ヴァニティ）—洗練された物語』(Vanitas: Polite Stories)に収録された「レディ・タール」("Lady Tal")では、ジェイムズとジェイムズの語りの手法を諷刺した。諷刺は「陽気でひょうきんな」("a breezily jocular satire")諷刺であったが、ジェイムズを意識していることが明瞭な表現が多くあったため、結果的にジェイムズを困惑させることになり (Kandola 49)、1897 年の時点でリーとジェイムズは疎遠になっていた。

マックスウェル他編の『ヴァーノン・リー—デカダンス、道徳、審美学』には、マノッキが言及しているリーとアンストラザー＝トンプソンとの研究の成果である「共感」("empathy")の美学についての分析に関する論文も収録されている。リーたちの美学はジェイムズの小説論を理解するうえで重要であるので、ジェイムズの小説論に議論を進める前にこの論集に収録されたジョー・ブリッグス(Jo Briggs)の論文「複数の変則—ヴァーノン・リーの生物批評的解釈におけるジェンダーとセクシュアリティ」("Plural Anomalies: Gender and Sexuality in Bio-Critical Readings of Vernon Lee")に言及したい。ブリッグスは、リーの美学へのアプローチは一般的に心理学的美学と呼ばれるアプローチであると述べたうえで、心理学的美学の誕生について簡潔に説明している。心理学的美学はヘンリー・ジェイムズの兄であるウィリアム・ジェイムズ(William James, 1842–1910)、カール・ランゲ(Carl Lange, 1834–1900)、テオドール・リップス(Theodor Lipps, 1851–1914)、そしてカール・グロース(Karl Groos, 1861–1946)という四名の心理学者の研究から発生した。リップスとグロースは両者ともドイツ人で「共感」の研究をした。一方の「ジェイムズとランゲは(それぞれ独自に)、外部からの刺激によって引き起こされる生理学的な変化の知覚に対する精神の反応に焦点を当てた、感情についての理論を考案した」("James and Lange (independently) formulated a theory of emotion that focused on the mind's response to its perception of physiological changes prompted by an external stimulus.") (Jo Briggs 164)。ウィリアム・ジェイムズの考察では、「感情は身体の物理的な変化の原因ではなく結果」("emotions were the result, rather than the cause, of physical changes in the body") (Jo Briggs 164)であり、「そのような理論が、美学を経験による現実に基づかせることに道を開いたようだ。というのは芸術を見ることで生み出される感情は、ジェイムズ=ランゲ理論を採用するなら、観察できる身体の変化に由来するからであり、従ってリーとアンストラザー＝トンプソンは美によって引き起こされる感情を説明するために、身体の反応を観察する

ことに関心を寄せたのだ」 ("Such a theory seemingly offered a way to ground aesthetics in empirical fact since the emotions produced by viewing art would, if we accept the James-Lange theory, stem from observable bodily changes, hence Lee's and Anstruther-Thomson's interest in observing physical responses in order to explain aesthetic emotion.") (Jo Briggs 165) と論じる。ブリッグズの論考は、リーの美学へのアプローチとヘンリー・ジェイムズの兄の研究には関連性があったことを示している。そしてこれらの先行研究によれば、ヘンリー・ジェイムズの周りに、当時の審美学の最先端といえる心理学的美学という新しい分野を開拓した人々が存在していたといえる。

『ヴァーノン・リー—デカダンス、道徳、審美学』はタイトルが示すように、リーからみた十九世紀末の審美主義と審美学についての論集であるが、イアン・スマール (Ian Small) は 1991 年初版の『批評の状況—十九世紀後期における権威、知識、文学』 (*Conditions for Criticism: Authority, Knowledge, and Literature in the Late Nineteenth Century*) で、審美主義の主流派であったペイターやワイルドの側から当時の審美学に生じた大きな変容について論じている。スマールによれば、「今日、美学という用語で理解されている研究は十八世紀に起源を持ち、美学を哲学的思想における自律した一分類として最終的に確立したのはカントであったという認識はかなり広く受け入れられている」 ("It is fairly widely accepted that the study of aesthetics (in the sense that the term is now understood) was of eighteenth century origin, and that it was Kant who finally established the aesthetic as an autonomous category in philosophic thought.") (Small 67) が、美学の創始者は十八世紀のドイツ人学者アレクサンダー・バウムガルテン (Alexander Baumgarten, 1714–62) であると述べる。「美的な」 ("aesthetic") という表現はもともとは、「五感によってものがいかに知覚されるようになるか、または感知されるようになるか」 ("to define how objects became perceptible to, or apprehended by, the senses") (Small 67) を意味したが、「バウムガルテンはこの語が意味するところを、単なる感情についての科学もしくは哲学よりも、特に趣味の科学もしくは哲学に限定した」 ("Baumgarten limited its reference to denote above all the science or philosophy of taste rather than of mere feeling.") (Small 67) と美学誕生の瞬間を説明する。スマールはこの美学の学問史的過程を踏まえたうえで、十九世紀末の心理学的美学の研究者たちによる「心理学の見地から美的反応を記述する」 ("to describe aesthetic responses in terms of psychology") 試みは、「より古い『美的な』 ("aesthetic") という用語の意味を復活させ、知覚認知の状態に関するもっとも適切な科学研究という領域、すなわち生理学的心理学で、いわばもっと正確にこの用語を置き直し意味の記述を改めようとする試みに過ぎない」 ("only an attempt to revive the older meaning of the term 'aesthetic', to relocate and redescribe it, as it were, more precisely in the realm of the most appropriate scientific study of the conditions of sensory perception, that of physiological psychology") (Small 68) と述べる。このような発達過程を経たが故に、「1870 年代までに心理学はその知の領域が、文学批評や芸術批評の知の領域といかに近接しているかを明瞭にしていた」 ("By the 1870s, then, psychology had clearly revealed how close its domain of knowledge lay to that of some literary and art criticism.") (Small 77) とスマールは指摘する。まず、「心理学は情態〔筆者註：『新明解国語辞典』第八版の定義によれば、「われわれが見たり聞いたりさわったり感じたりすることが出来る物事を、ある時点を中心として切り取ってとらえた時の、形や性

質がどのようにあるかということ」、簡潔に言えば心の状態のこと】という見地のみから美的反応を記述したが、情態においては芸術作品の知覚は、その作品の『印象』もしくは一連の『印象』で構成されている」 ("[I]t had described aesthetic responses solely in terms of affects, in which the perception of a work of art was constituted by an 'impression' or series of 'impressions' of it.") (Small 77) からである。「次に心理学は、芸術をそれがどれだけの数の快い印象 ("pleasurable impressions") を生み出すことが出来るかという観点で定義し、さらに心がその印象を受け取る方法は複数の印象がまさに本質的に相関的 ("relative") であるという事実に規定されることを示唆した」 [傍点部に相当する原文はイタリック体] ("Next it had defined art in terms of the number of *pleasurable impressions* which it was capable of yielding; further it had suggested that the means by which the mind received an impression was conditioned by the fact that impressions were by their very nature *relative.*") (Small 77) からである。そして「最後に心理学は、もっとも洗練された心とは複数の印象をもっとも細かくもっとも確かに識別できる心であると結論づけた」 ("Finally it had concluded that the most civilized mind was the one which could most subtly and most fully discriminate its impressions.") (Small 77) からである。スマールは 1880 年代から 1890 年代にかけて、「快い印象 ("pleasurable impressions")」 や「相関的 ("relative")」 という語彙やその概念が多くの文芸批評や芸術批評に入り込んだと指摘し (Small 77)、そのよい例としてウォルター・ペイターの『ルネサンス』 (*Studies in the History of the Renaissance*, 1873) の序論に言及 (Small 78) し、オスカー・ワイルドやヘンリー・ジェイムズの著作にもその影響を見ることが出来る (Small 79) と論じる。

スマールによれば、十九世紀における心理学の発展に対するもう一つの大きな影響は、観念連合説 (Associationism) [筆者註：観念連合とは「ある観念からほかの諸観念が引き出されること。英語では association of ideas。観念連合説は英國経験論に顕著にみられるが、とりわけヒュームは観念間の関係を類似・接近・因果の 3 つの自然的関係において捉え、積極的な意義を与えた。さらにハートリーによって生理学的な基礎にもとづく主張がなされた。観念連合説は精神分析における自由連想法などにも影響をおよぼしている。」 (『マイペディア』 電子辞書版)] である。スマール曰く、ひょっとしたら「十八世紀の哲学が十九世紀の心理学に遺した最も偉大な遺産」 ("the greatest legacy of eighteenth-century philosophy to nineteenth-century psychology") (Small 79) かもしれない観念連合説は、十九世紀に入ると下火となり、ラスキンの『近代画家論』 (*Modern Painters*, 1843-60) はこの説の価値を否定する決定打となった (Small 79-80)。十九世紀後半にかけて「観念連合説は芸術の表現主義的な、または再現描写的な側面を説明できなかった」 ("Associationism failed to account for the expressionist or representational aspects of art") (Small 82) と非難されるようになるが、「若い頃のヴァーノン・リーは、芸術作品によって生み出される感情の状態や美的反応という概念に主に関心を持った批評家に対して、観念連合説が可能性を提示できると考えた」 ("[T]he young Vernon Lee saw the possibilities which Associationism offered to critics interested mainly in affective states produced by works of art and in the idea of aesthetic response.") (Small 82) と指摘し、テオドール・リップスの共感理論を発展させたリーの著作が前述の『心理学的審美学における美と醜とその他の研究』 であると論じる (Small 85)。

スマールは心理学からみた美学にとって印 インプレッション 象がキーワードであると論じているが、

ジョン・スカラー(John Scholar)は著書『ヘンリー・ジェイムズと印象の芸術』(Henry James and the Art of Impressions, 2020)で、印 象(impression)という表現がジェイムズの文学を理解する上でキーワードであり、「印 象というものが人生と芸術の、道徳と美の葛藤というジェイムズの主要なテーマを明確にする。印象とは『人生の印象』だが、それはまた小説である」 ("[T]he impression crystallizes James's main theme of the struggle between life and art, between the moral and the aesthetic: the impression is 'an impression of life,' but it is also the novel") (Scholar 1) と主張する。この著書の冒頭で、スカラーはジェイムズ文学における印 象の意義を次のように概観する。

ヘンリー・ジェイムズは、フランスの絵画とフィクションに革命を起こしていた印象派を批判し、印象主義批評を擁護していたイギリス審美主義運動を諷刺した。しかしながら彼は、意識と経験についての彼なりの概念と印 象を彼の芸術研究の中心においた。ジェイムズは彼の芸術宣言である「フィクションの技法」(1884)で、「経験は印 象からなる」 (James 1884: 507)^{*4} と主張する一方で、小説を「人生の直接的な印 象」と擁護した。そして彼は後期の小説で、知覚したり行動を起こすという登場人物にとって重要な瞬間を描写するために、印 象を使用した。 (Scholar 1)

Henry James criticized the impressionism which was revolutionizing French painting and French fiction, and satirized the British aesthetic movement which championed impressionist criticism; yet he also placed the impression at the heart of his own aesthetic project, as well as his conception of consciousness and experience. In his artistic manifesto 'The Art of Fiction' (1884), he defended the novel as 'a direct impression of life', while also claiming that 'experience consists of impressions' (James 1884: 507). He went on to use the impression in his late novels to figure important moments of perception and action for his characters. (Scholar 1)

このように、スカラーはジェイムズが印象派や印象主義に対して否定的な態度を取りつつも、印 象という概念を重視し自らの文学技法に取り込んだことを指摘している。スカラーが指摘するジェイムズの印 象に対する両義的な態度を、ダニエル・ハナ(Daniel Hannah)は特に絵画の印象派に関するジェイムズの嗜好の変化という視点から説明する。ハナは論文「ヘンリー・ジェイムズ、印象主義、そして衆人環視」("Henry James, Impressionism, and Publicity", 2007)で、ジェイムズの印象派画壇に対する評価が 1876 年開催の第二回印象派展についての「冷笑的なあざけり」("sardonic derision")から、二十九年後の 1905 年に『北アメリカ評論』(The North American Review)誌で発表したエッセイ『ニュー・イングランド—秋の印象』("New England: An Autumn Impression")での「フランス印象派の絵画の賞賛」("celebration of French painting")まで「百八十度転換」("an about-face")

*4 スカラーが引用している資料は、Longman's Magazine 第四巻所収(502-21 頁)の 1884 年 9 月号に掲載された "The Art of Fiction." である。

したことを指摘している(Hannah 28)。

スカラーはハナが指摘するこの態度の変化を文学的技法という側面から分析し、ジェイムズにとっての印象の意義を論じている。スカラーはジェイムズの印象理論の変遷を考える上で、1884年に出版された「フィクションの技法」("The Art of Fiction")と1907年から1909年にかけて出版されたニューヨーク版と呼ばれる自身が手がけた全集につけた序文が、それぞれ前期と後期に分類することが出来るジェイムズの印象理論の鍵となることを指摘する。ジェイムズは『ポイントンの蒐集品』に先立つ1884年に出版した「フィクションの技法」で印象という言葉を用いて、「小説はもっとも広義に定義すると、人生に関する個人的な印象である。まず個人的な印象が小説の価値を決めるし、小説の価値は程度に差はある印象の強烈さによって決まるのだ」("A novel is in its broadest definition a personal impression of life; that, to begin with, constitutes its value, which is greater or less according to the intensity of the impression.") (James, "The Art of Fiction" 507)と論じている。そして結論部分で「小説家が計画の中に入れることがない人生の印象や人生の見方、感じ方は存在しない。[……]人生それ自体の色彩を捕まえようとしてみなさい」("There is no impression of life, no manner of seeing it and feeling it, to which the plan of the novelist may not offer a place; . . . try and catch the colour of life itself.") (James, "The Art of Fiction" 520-21)と若い小説家に助言する。スカラーはこの考えを「ジェイムズの印象理論」("James's theory of the impression") (Scholar 134)と呼び、この理論が1908年のニューヨーク版『ある貴婦人の肖像』(The Portrait of a Lady)につけた、ジェイムズの有名な文学理論とみなされる「序文」に登場する「フィクションの家」("[t]he house of fiction") (James, *Portrait I: x*)という表現に発展することを指摘する。ジェイムズはニューヨーク版『ある貴婦人の肖像』の「序文」で、フィクションを家になぞらえて、フィクションの本質を次のように説明する。

一言でいえば、小説という家には窓は一つではなく百万ある——むしろ窓とみなされない可能性がある窓が、数え切れないほどあると言ったほうがいいかも知れない。そのどれをとっても家の広い正面に、個々の作家のヴィジョンという必要性によつて、また個々の作家の意思という圧力によって穴が開けられているか、開けることができる状態になっている。形も大きさも異なるこうした開口部は、全部一緒に人間の生活場面の上にかかっているので、私たちが認める以上に見ているものが同じであると思ってしまう。しかしながら、これらの開口部はいくらよく見ても窓に過ぎず、開口部のない壁に開けられた穴で互いにくつつくことなく高いところにおかれてている。これらの開口部は、開ければすぐに人生が見えるような蝶番がついた扉ではない。しかし開口部には独自の印がついていて、その場所の一つ一つに一組の目、または最低でも双眼鏡を持った人物が立っている。そしてその双眼鏡は何度も観察のためのユニークな道具となって、それを利用する人に他のどれとも異なる印象を確実に与える[……]幸いにしてこの目には窓から見えないものはない。「幸いにして」というのは、まさにそうした開口部が無数にあるからである。広がっている場、つまり人間の生活場面が「主題の選択肢」であり、穴の開いた開口部は広いものであれ、バルコニー付きであれ、スリットのような細い切れ目の入

った狭いものであれ「文学形式」なのだ。しかし開口部は一つずつだろうと一緒にであろうと、見る人がそこに配置されていなければ——他の表現をすれば、芸術家の意識無しでは——何もないのと同じである。〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕(James, *Portrait I*: x-xi)

The house of fiction has in short not one window, but a million — a number of possible windows not to be reckoned, rather: every one of which has been pierced, or is still pierceable, in its vast front, by the need of the individual vision and by the pressure of the individual will. These apertures, of dissimilar shape and size, hang so, all together, over the human scene that we might have expected of them a greater sameness of report than we find. They are but windows at the best, mere holes in a dead wall, disconnected, perched aloft; they are not hinged doors opening straight upon life. But they have this mark of their own that at each of them stands a figure with a pair of eyes, or at least with a field-glass, which forms, again and again, for observation, a unique instrument, insuring to the person making use of it an impression distinct from every other. . . ; there is fortunately no saying on what, for the particular pair of eyes, the window may *not* open; "fortunately" by reason, precisely, of this incalculability of range. The spreading field, the human scene, is the "choice of subject"; the pierced aperture, either broad or balconied or slit-like and low-browed, is the "literary form"; but they are, singly or together, as nothing without the posted presence of the watcher — without, in other words, the consciousness of the artist.

(James, *Portrait I*: x-xi)

スカラーはジェイムズの印　　象理論の変遷を、それに先立つ哲学的思索の歴史と結びつけて、以下のように簡潔に説明する。

「フィクションの技法」から序文へのジェイムズの印　　象理論の進化は、印　　象　　という概念のより長い歴史を反映している。ジェイムズが使ったフィクションの家　　という表現は、ロックやヒューム、そしてペイターの思想に見られる、精神を経験で埋められる受動的な部屋または建物と考えた経験主義的なメタファーを想起させる。しかしジェイムズはこの隠喻を拡大している。というのは小説家は、ジェイムズによれば彼が選んだ文学形式に相当するフィクションという家で自身の窓——その窓を通して双眼鏡で印象を受け取る——を造形するからである。意識はロックの言う白紙状態であるだけではなく知覚において能動的であるというこの概念は、意識を彫刻家に例えるウィリアム・ジェイムズの隠喻を喚起させる。〔傍点部に相当する原文はイタリック体〕(Scholar 134)

The development of James's theory of the impression between 'The Art of Fiction' and the prefaces mirrors aspects of the wider history of the impression. James's house of fiction recalls empiricist metaphors of the mind found in Locke, Hume, and Pater which envisaged the mind as a passive room or building, to be filled with experience. But James extends this

metaphor, since the novelist carves his own windows – through which to receive an impression through his field-glass – in the house of fiction, which James says is equivalent to his chosen literary form. This notion of a consciousness active in perception, not just a Lockean *tabula rasa*, evokes William James's metaphor of consciousness as a sculptor. (Scholar 134)

スカラーは、ロックやヒューム、ペイターから受け継いだメタファーに小説家が窓を作っていくという能動的な働きかけを付け加えている点が、ジェイムズの独自性であると論じる。どの開口部から何を見るかは小説家の選択であり、それは受け身の行為ではない。開口部には「芸術家の意識」がなければならないのである。この引用に続けて、「知覚は主体と客体との関係である」 ("[P]erception is a relationship between subject and object") (Scholar 134) という考え方には、オーストリアの哲学者フランツ・ブレンターノ (Franz Brentano, 1838–1917) やペイターにも見られるが、ヘンリー・ジェイムズは「人生が彼に投げかける印 象を受動的に見るのではなく」 ("instead of passively watching whatever impressions life throws at him") (Scholar 135) 「小説家自身の印 象を意識的に共同制作するように探しだす」 ("seeks out his impression deliberately and collaboratively") (Scholar 134) という新たな見解を付け加えていると、スカラーはジェイムズが発展させた独自の印 象理論の特徴を解明している。

スカラーはまた、ジェイムズの小説論の鍵となる印 象という言葉と想像力との関係についても論じている。スカラーは、想像力と関係づけて印 象という言葉を復活させたのは、ペイターであったと論じる。

ペイターは、主観的で独我論的でさえあるという連想を起こすために後に続く哲学者や心理学者が敬遠した、ロックやヒュームが使った古い経験主義的な単語〔筆者註：印 象という言葉〕をよみがえらせることにおいて、先導的役割を果たした。(ヒュームは我々が知覚する現実は、私たちの想像力がその印 象を使って構築した虚構であると論じていた。) この主観主義こそがペイターを印 象に引き戻したのだった。[……]ペイターはヒュームの懐疑的な印 象に、妄想と不確実性ではなく想像力が果たす積極的な役割を見出した。 (Scholar 59)

Pater led the way in resurrecting an old empiricist word of Locke and Hume's that later philosophers and psychologists had avoided because of its subjective, even solipsistic, associations (Hume had argued that the reality we perceive is a fiction which our imagination constructs using its impressions). This subjectivism was what perhaps motivated Pater's return to the impression . . . Instead of delusion and uncertainty, Pater found in Hume's sceptical impression a positive role for the imagination. (Scholar 59)

続けてスカラーは、ペイターの印 象という概念がワーズワスの影響を受けたものであると、ペイターの概念の理論的系譜を説明する。

コールリッジやワーズワスのようなロマン派の作家たちは、部分的にカントの影響を受け、自分たちの詩論や詩作で想像力を賛美した。しかしワーズワスは、コールリッジよりももっと本能的に観念連合主義者であったためにもっと矛盾しているのだが、想像力にのみならず、外界に源を発する、または外界によって引き起こされる創造的思考力にも、想像力から生まれた生を位置づけた。この「時の諸点」〔筆者註：ワーズワスの『序曲』に登場する有名な表現で、「後年になって振り返った時に、精神の滋養となって活力を与えてくれる過去の貴い体験のこと」（石原 88）〕、別名印　象が、確かにペイターの印　象という概念や経験論と理想主義の間での彼なりのバランスの取り方を形作った。よみがえったヒュームの印　象は、ペイター、次にジェイムズが、ある種のヴィクトリア朝リアリズムに抵抗して想像力を知覚と意識の中心に再度すえることを可能にした。そしてまた想像力から生まれた生の一部を、外部から受け取られたメッセージに帰することを可能にした。二人にとって印　象は真理に至るための方法、美の真髄を認識するための方法、はかなさと死ぬべき運命の過酷さを軽減してくれる人生を肯定する快楽を見つける方法だった。こうした衝突する目的の矛盾こそジェイムズが部分的にはロマン派から受け継いだもので、彼のフィクションの主題、美と道徳の間に存在する混乱として表現することにつながった主題となつた。印　象は時としてこの衝突の現場である。（Scholar 59-60）

Partly under Kant's influence, romantic writers, like Coleridge and Wordsworth, lauded the imagination in their theory and practice of poetry. But Wordsworth, more conflicted than Coleridge because of his more associationist instincts, located imaginative life not only in the imagination but also in elements of the mind originating in, or occasioned by, the external world. These 'spots of time', impressions by another name, were surely formative of Pater's impression and his own balancing of empiricism and idealism. The resurrected Humean impression allowed Pater, and then James, reacting against certain forms of Victorian realism, to reinstall the imagination at the heart of perception and consciousness, but also to ascribe part of that imaginative life to messages received from the external world. For them the impression was a means of reaching the truth, appreciating the genius of beauty, and finding life-affirming pleasure which mitigates transience and mortality. The very inconsistency of these conflicting ends, which . . . James partly inherited from the romantic tradition, became the subject of his fiction, a subject which he tended to express as a confusion between the aesthetic and the moral. The impression is sometimes the site of this conflict. (Scholar 59-60)

スカラーの議論に従えばジェイムズの印　象理論は、一つの信念に基づけば絶対的である道徳性を優先する傾向が強かったヴィクトリア朝小説の伝統に、想像力というある種の主觀性、相対性をどう接ぎ木するかという課題に取り組む試みであったと考えることが出来るだろう。ジェイムズが「美と道徳の間に存在する混乱」を作品の主題とし、そうした主題に内在する衝突や葛藤を印　象として描いたというスカラーの指摘は、『ポイント

ンの蒐集品』においてフリーダとオーウェンの関係をめぐる心理描写が、ゲレス夫人とオーウェンの間で繰り広げられるポイントンの蒐集品をめぐる相続という小説全体の主題とどのように関連しているのかという問い合わせを考えるうえで示唆的である。

デイヴィッド・ロッジは、『ポイントンの蒐集品』のオーウェンとフリーダのプロットに関する複数の批評家による議論に言及している。それらの議論を一言にまとめると、自由間接話法によるフリーダの視点からの描写が多いため、「テクスト自体が複数の代替可能な意味の間で絶えずためらっているので、注意深く読もうとする読者は否応なしに同じこと、つまりためらうことをせざるを得ない」("The text itself is continually hesitating between alternative meanings, and the attentive reader perforce must do the same.") (Lodge 142)。ロッジがこう評するように、二人の関係について実際は何が起きていたのかということは漠然としており、それはオーウェンとフリーダの関係が全体としてフリーダの印 象で綴られているからと言ってもよいだろう。スカラーの指摘によれば、オーウェンとフリーダの関係についての読者側における理解の困難さは、ジェイムズの後期の印 象理論に繋がる語り方の変化に起因すると考えられる。スカラーは『鳩の翼』(*The Wings of the Dove*, 1902) や『大使たち』(*The Ambassadors*, 1903)、『黄金の盃』(*The Golden Bowl*, 1904) のようなジェイムズの後期の作品について「小説はまだ印 象のままであるが、異なった種類の印 象だった。ジェイムズがますます視点を使用するようになったおかげで、今となっては、小説は何をおいてもまずは意識という小説家のドラマの中心にいる登場人物の印 象である」("The novel is still an impression, then, but of a different kind: thanks to James's increasing use of point of view, it is now, first and foremost, the impression of a character that lies at the heart of the novelist's drama of consciousness.") (Scholar 133) と論じている。過渡期にあたる 1897 年に刊行された『ポイントンの蒐集品』を主人公フリーダの蒐集品と一人の男性をめぐる葛藤の印 象と解釈するなら、スカラーのこの説明は、『ポイントンの蒐集品』にも当てはまるといえる。

そもそもオーウェンとフリーダの関係をめぐるプロットは変則的なロマンスである。というのは、最初にフリーダがオーウェンに会ったとき、オーウェンはすでにモナと婚約しているからである。ポイントンの蒐集品をめぐってモナが結婚を済む間に、ゲレス夫人はフリーダがオーウェンに気があることを察知し、そのことをフリーダに白状させる。そしてオーウェンとフリーダが結婚したら、ポイントンの蒐集品はすべて二人のものになるとフリーダに心理的な揺さぶりをかける。その間にゲレス夫人はなんとかしてオーウェンとフリーダが二人きりになるような機会を作ろうとする。一方のオーウェンもモナという婚約者がありながらも、フリーダに言い寄るようになる。とはいえ、実際のところ二人はリックス荘やフリーダの実家で話をすだけ、それ以外で二人の関係の発展を示すような出来事は何一つ起こらない。それでもモナは二人の関係を怪しんで、「フリーダがオーウェンをそそのかしているという印 象を持っている」("her [Mona's] impression that there are things I [Fleda] put you [Owen] up to") (James, *Poynton* 126) とフリーダは語る。オーウェンとフリーダの互いに対する理解や関係が深まったわけでもないのに、オーウェンはフリーダに告白し、婚約は解消していないにもかかわらず「モナはいないものとして自分と会ってほしいと懇願する」("pleading with her [Fleda] really to meet him [Owen] on the ground of the negation of Mona") (James, *Poynton* 134)。

『ポイントンの蒐集品』に描かれたフリーダのロマンスについての特異な特徴は、フリーダのオーウェンに対する恋愛感情を描く場面において、オーウェンを婚約者のモナから奪えばポイントンの蒐集品も得られるという条件をゲレス夫人に突きつけられ、蒐集品という美への渴望を感じながら、婚約済みの男性を奪うべきではないという道徳心を捨て去ることができないフリーダの心理的葛藤に焦点が当てられている点である。『ポイントンの蒐集品』の中心にすえられた問題はゲレス夫人とオーウェンの相続問題であるが、小説が展開するにつれてフリーダとオーウェンの関係をめぐるプロットが中心となっていく。上で引用したスカラーの指摘をもとに、この二人の関係が『ポイントンの蒐集品』で占める意義を考察すると、フリーダの印 ^{インプレッション} 象として語られるオーウェンとフリーダの関係は、「美と道徳の間に存在する混乱」として描かれていると考えることができる。そうであるならば、先にも述べたように、一見すると『ポイントンの蒐集品』の主題と思えるポイントンの蒐集品をめぐってのゲレス夫人とモナとの確執より、ポイントンの蒐集品とオーウェンとの関係をめぐるフリーダ自身の心理的葛藤のほうが、この中編小説の主題として適切であるという解釈も成り立つ。

ジェイムズは 1908 年のニューヨーク版の出版にあたり『ポイントンの蒐集品』につけた「序文」で、この作品の執筆を思い立ったときのことを次のように回想している。ジェイムズはクリスマス・イヴの食事会で友人から蒐集品をめぐる未亡人と息子のスキヤンダルを耳にした際、「私の『主題を求める感覚』で、私はウィルスが接種されたことに即座に気づいた。たった一回の接触でウィルスは全て[……]注入された」 ("I instantly became aware, with my 'sense for the subject,' of the prick of inoculation; the whole of the virus . . . being infused by that single touch.") (James, "Preface" to *The Spoils of Poynton* vii) とジェイムズは当時の経験の印象を述べている。この引用でジェイムズは、『ポイントンの蒐集品』へと発展する小説の主題を思いついた様子を、身体の知覚として回想している。この主題が実際に小説として形をなすまでには数年の時を要したのだが、このときの思いつきを同じ「序文」で、ジェイムズは「私の第一印 ^{インプレッション} 象」 ("my prime impression") (James, "Preface" to *The Spoils of Poynton* ix) と呼んでいる。

『ポイントンの蒐集品』は「ジェイムズの印 ^{インプレッション} 象理論」が完成へと至る過渡期に書かれた中編小説であるため、『ポイントンの蒐集品』の段階では「ジェイムズの印 ^{インプレッション} 象理論」は発展途上であったといえるだろう。しかしながら、その印 ^{インプレッション} 象理論の基盤となる美を感じる身体の知覚はすでにこの中編小説に表象されている。本章第 4 節で引用し論じたように、まずフリーダが初めて実際にポイントンの蒐集品を目にするという状況で蒐集品が読者に初めて紹介される描写では、ポイントンの蒐集品の美は五感で感じるべきだと言わんばかりに、五感を表わす単語、すなわち「手」 ("hands") や「親指」 ("thumb")、「手のひら」 ("palm") などが使用されている。この表現方法は、リックス荘に移送されたポイントンの蒐集品の描写が、フリーダの印 ^{インプレッション} 象と知覚表現で表象される際に、再度使用される。その場面では以下に引用するように、痛みを表現する単語が用いられることで、蒐集品がポイントンの屋敷を離れることの悲劇性が強調される。フリーダは、ポイントンから移送された蒐集品で埋め尽くされたリックス荘に対して、「灰色で愛のない場所」 ("grey, somehow, and loveless") (James, *Poynton* 53) という印 ^{インプレッション} 象を持

つ。そして「彼女を今取り囲んでいるポイントンの一部は、たたき切られた肢のように苦しんでいるように思えた」 ("the parts of it now around her seemed to suffer like chopped limbs") (James, *Poynton* 53) というフリーダの内面描写では、リックス荘の室内装飾品と化したポイントンの蒐集品が「苦しんでいる」という感覚で表現されている。そして「その静寂さの中で横になることは、ある程度、たたき切られた肢が低い声でそっと出す嘆きに耳をかたむけることと同じであった」 ("To lie there in the stillness was partly to listen for some soft low plaint from them.") (James, *Poynton* 53) と、新装されたリックス荘の室内に対するフリーダの印象が聴覚による認識として表象されている。

本章第2節で論じたギッシングの小説『余った女たち』と『女王即位五十年祭の年に』では、室内装飾は主として登場人物の個人的特徴の表象であった。しかしながら本章第3節で言及したように、『女王即位五十年祭の年に』では、主人公ナンシーが感じる空間美の表象に美の理解と知覚との関連付けを垣間見ることが出来る。この関連付けは、ギッシングよりもはるかに恵まれた芸術教育を受けたヘンリー・ジェイムズによる『ポイントンの蒐集品』で、当時変容しつつあった審美学の影響を受けてさらに強化されたと言ってもよいだろう。ギッシングは『女王即位五十年祭の年に』において下層中流階級の俗物的な室内装飾に対する関心を、ディケンズと同様に十八世紀から存続する諷刺という既存の文学的手法で描いた。それに対して、『ポイントンの蒐集品』を執筆した段階のヘンリー・ジェイムズは、自らが受けた高尚な芸術教育の経験から得たさまざまな印象を、スカラーが「ジェイムズの印象理論」と呼ぶ自らの文学理論へと涵養させる途上にあつた。作品論という視点から『ポイントンの蒐集品』を考察すると、数多くの先行研究が指摘するように、この中編小説は賛否両論が分かれる作品といえるだろう。しかしながら、室内装飾の文学表象という学際的視点からこの中編小説を考察すると、二十世紀が近づくにつれてますます個人のアイデンティティの一部としての意味を持つようになった室内装飾を、スカラーが「ジェイムズの印象理論」と呼ぶ新たな文学的手法で表象し作品の主題としたと考えられる。その点において、小説家としてのジェイムズの独自性を備えた『ポイントンの蒐集品』は、当時の室内装飾文化の変遷と小説という文学形式の変遷の、まさに交差点に位置する作品として評価できるだろう。

結論

趣味の民主化、室内装飾を描く小説、そして内面描写としての室内装飾

序論で述べたように、イギリス文化史では特定の時代に限定される傾向が強い室内装飾に関する先行研究が、文学研究では個別的小説を分析対象とした室内装飾の文学的表象に関する先行研究が、存在する。これらの先行研究の多くで焦点化された側面は、室内装飾とジェンダーの関連性であった。本研究の新規性と独自性は、イギリス室内装飾を対象としたイギリス文化史および文学研究における先行研究では、これまでほとんど着目されてこなかった「趣味」をキーワードに、系譜学的な視点からの分析によって、これらの先行研究ではとらえきれなかった室内装飾の文化的背景と文学的表象との関係性を探る試みにある。本研究は、イギリスでは室内装飾文化が中流階級の階級所属意識と大いに関係しているという前提で出発し、十九世紀半ばから十九世紀末までのイギリスを研究対象とし、その間における中流階級のアイデンティティ形成という視点から室内装飾の社会的意義の変遷を探ることを試み、平行してその変遷が記録された複数の小説を系譜学的に分析した。以下はその考察結果である。

まず十九世紀前半のイギリスにおいては、貴族階級との差別化を意識した社会的体面の重視と家庭崇拜への傾斜という、中流階級の階級アイデンティティを形成する特徴が、中流階級の人々の関心を家庭という場に向けさせたことで、室内調度品への関心が高まる素地が存在していた。そのような文化的な背景のもとで開催された 1851 年のロンドン万博は、イギリス国民をフランスをはじめとするヨーロッパ大陸の諸国に負けない美意識を持った国民に育てようとする、ヘンリー・コールたちが試みた「よき趣味」というイデオロギーに基づいたデザイン改革の重要な出発地点であった。第 5 章第 2 節で言及したように、趣味を理解する能力は貴族階級に特有のものと考えられてきたという歴史的背景を考慮すると、この博覧会はイギリスにおける美の民主化の明示的な始まりであったといえるだろう。

実際、美の民主化としてのロンドン万博の成果は、今に繋がるさまざまな芸術的側面にその痕跡を残している。ロンドン万博会場となった水晶宮建設に携わったオーウェン・ジョーンズの著作である『装飾の文法』は、その後のイギリスにおけるデザインを規定することになった。展示形式による美の教育方法であるサウス・ケンジントン・システムとロンドン万博の展示物は、装飾芸術博物館を経て、今では世界に誇るヴィクトリア・アンド・アルバート美術館の核をなす所蔵物となり、イギリス芸術教育において重要な立ち位置を占めている。実用品に美を追究する工芸と、絵画など古典的な美を追究する高級芸術という区分けは維持しつつも、室内調度品のデザイン改良を中心とし、生産者としての労働者階級と消費者としての中流階級を対象とした趣味の教化を目指したデザイン改革は、英国の輸出強化という当初の狙いを超えて、イギリスの社会や文化全般へと広がりを見せた。

本論文第 4 章で論じたように、デザイン改革にとって変わる形で始まったイギリスにおける審美改革は、思想的な裏打ちを担ったジョン・ラスキンやウィリアム・モ里斯、オスカー・ワイルドなど、後世に十九世紀の代表的思索家と評される人物たちと、彼らが室内装飾について思索した抽象的概念を室内装飾という具体的行為に落とし込んだ、ピエール・ブルデューの表現を借りるなら「文化的仲介者」と呼べる、大衆を読者層とした家庭芸

術文献の執筆者との両輪で進められた。デザイン改革を美の民主化の始まりと定義するならば、審美改革は民主化された美の大衆化といえるだろう。大衆化された美は、特に社会階層において下方に拡大する中流階級の下層に位置する人々をも魅了し、イギリスにおける中流階級の階級指標としての室内装飾文化を確立する原動力となった。また審美改革により誕生した、所有者の個人的特徴の表現として全体的に統一がとれたインテリアという室内装飾概念は、個々の室内調度品のデザインに対する関心が中心であったデザイン改革における室内装飾概念からの大きな転換を意味した。デザイン改革から審美改革へという美の民主化と大衆化は、ディケンズの小説『荒涼館』の分冊刊行冊子に挿絵入り広告を掲載した家具商ヒール・アンド・サン社の家具カタログの挿絵にも明瞭に反映されていた。

これらの室内装飾をめぐる文化の諸相は、同時代の小説にも大きな影響を与えた。「^{ミドル・クラス}よき趣味」というイデオロギーとその普及という形で美の民主化を試みたロンドン万博は、本論文第2章と第3章で論じたように、チャールズ・ディケンズやヘンリー・メイヒューの小説で諷刺された。本論文第2章で取り上げたメイヒューによるロンドン万博の諷刺小説『1851年—「楽しむ」ためとロンドン万博を見るために、ロンドンにやってきたサンドボイズ夫妻とその家族の冒險物語』は、趣味を教化されない主人公一家の湖水地方からロンドンまでの珍道中を描くことで、ロンドン万博を諷刺した。ロンドン万博はデザイン改革が意図したような労働の祭典かつ国民の趣味の教化の場ではなく、ロンドン万博の展示品が万博訪問者の物欲や消費欲を刺激する場であると諷刺したのである。またロンドン万博の物質主義的要素やデザイン改革に必ずしも賛成ではなかったチャールズ・ディケンズは、『荒涼館』にロンドン万博の目玉展示の一つであった家具を諷刺するキンポールのエピソードを挿入した。小説「恐怖の館」では、コールたちがロンドン万博終了後に設立し、趣味の教化というロンドン万博の趣旨を引き継ぎサウス・ケンジントン・システムを採用した装飾芸術博物館を諷刺した。そして、デザイン改革のイデオロギーである「^{ミドル・クラス}よき趣味」の法則が冒頭で諷刺される『ハード・タイムズ』は、デザイン改革は功利主義と結びついているというディケンズの認識に基づいた社会批判と解釈できる。

ヴィクトリア朝後期における中流階級の階級指標としての室内装飾文化の確立と、室内調度品からインテリアへという室内装飾概念の本質的変遷は、ジョージ・ギッシングやヘンリー・ジェイムズの小説に文学的表象として取り込まれた。ジョージ・ギッシングは、十九世紀末に普及した審美改革を諷刺した。彼は『余った女たち』と『女王即位五十年祭の年に』という二つの小説において、室内装飾文化が男性主導から女性主導へと変化するというデザイン改革から審美改革への変遷の特徴を、登場人物の特徴付けに忠実に反映させた。下層中流階級の女性登場人物の上昇志向や自立志向とインテリアへの関心とを結びつけたギッシングは、芸術により日常生活を変容させるという実用審美主義や労働者階級の美的感受性の涵養を目指す伝道審美主義への関心を抱き、そして失った。ギッシングは特に『女王即位五十年祭の年に』で、大衆化された審美主義を主人公の特徴付けや中心的プロットと結びつけ諷刺している。一方、ヘンリー・ジェイムズは、相続をめぐる実際のスキヤンダルに着想を得て、審美能力の有無を焦点化した中編小説『ポイントンの蒐集品』を執筆し、室内装飾をめぐる登場人物の内面の葛藤を描いた。

十九世紀半ば以降のイギリス社会で広まったデザイン改革や審美改革を批判的に小説で

諷刺するという文学的手法が、ディケンズやギッシングに限定された独自表現方法ではなかったという研究成果は、学際的研究アプローチと複数の著述家による小説を系譜学的に分析するという方法を採用した本研究の新たな成果の一つといえる。上述したように、ディケンズ同様マイヒューも、ロンドン万博をテーマとした小説執筆に際しては諷刺という手法を用いたが、他の著述家もその表現方法を採用していたことが判明したからである。例えば、ロンドン万博の展示品を諷刺するという姿勢は、ディケンズの『荒涼館』のみならず、ジョージ・オーガスタス・サラのロンドン万博を諷刺した絵本『大博覧会—「どんなものになるのか」、または、1851年における万国の産業の有望株、何が展示されそれを誰が展示するのか、つまりどうなるのか』にも見られた。

学際研究としての本研究のもう一つの成果は、ヴィクトリア朝後期の審美改革による新たな室内装飾概念の誕生が、十九世紀末に起きたイギリス文学の変質に關係していた可能性があるという発見である。ある室内空間に設置された室内装飾全体を集合的にインテリアとして認識し、そこにその空間の所有者のパーソナリティを見るという新たな考え方の誕生は、十九世紀末の審美学が当時の心理学の影響下にあったことと無関係ではないだろう。自らも室内装飾に关心をもち、心理学的美学の萌芽期にその新たな潮流に关心を持つ同類の人々に囲まれ活躍したヘンリー・ジェイムズは、心理学の影響を受けたことによる審美学の質の変化をうまくとらえて、小説の近代化、すなわち道徳的教訓を教えるツールとしての小説から、登場人物の内面を登場人物の視点から描く小説へという文学的変容を可能にする自らの文学的技法を発展させたと考えられる。室内装飾をめぐる登場人物の内面の葛藤を描いた『ポイントンの蒐集品』は、印 ^{インプレッション} 象をキーワードに美を知覚で感じるという身体的経験を小説で表現しようとする、ジェイムズの文学的技法確立への萌芽的試みともいえる。

ディケンズとギッシングが共に、社会にあふれる趣味の涵養や、室内調度品またはインテリアに関する言説を、諷刺という伝統的な文学的表現手法で自分たちの小説に取り込んだ一方、ヘンリー・ジェイムズは小説という中流階級 ^{ミドル・クラス}と共に発展してきた文学形式そのものに、審美改革を取り入れて独自の小説論へと発展させ、小説というヴィクトリア朝に大きく花開いた文学形式を近代化した。ヴィクトリア朝前期における美の民主化の発端とも言えるデザイン改革を経て、ヴィクトリア朝後期に発展し美の大衆化にもつながった審美改革は、美に対する関心が飽和状態になった室内装飾から、文学というもう一つの美的形式へとあふれだした。そして、同時代の室内装飾文化に対する批判的言及を諷刺という文学的表現手法で表わした小説を、登場人物の内面を描く言語による芸術へと発展させた可能性があるという知見は、文化史研究と文学研究を接合するという本研究の学際的試みによって得られた新たな知見である。

最後に次の一点を付け加えたい。本研究の射程は十九世紀イギリス室内装飾文化とイギリス小説であるが、十九世紀にイギリス中流階級 ^{ミドル・クラス} のライフスタイルの一環として確立された室内装飾文化は、二十世紀のイギリス中流階級の室内装飾文化の出発点でもある。またジェイムズの小説論は、二十世紀に発展した、小説を芸術として考察する文芸批評の出発点となったことを考えると、本研究の成果は二十世紀以降のイギリス室内装飾文化や小説研究の理解を深めることにも有益といえ、その点において今に生きる研究なのである。

図版の出典

第2章

【図1】

"Hardware." *Dickinson's comprehensive pictures of the Great Exhibition of 1851 from the originals painted for H.R.H. Prince Albert, by Messrs. Nash, Haghe and Roberts, R.A. published under the express sanction of His Royal Highness Prince Albert, president of the Royal Commission, to whom the work is, by permission, dedicated.* Dickinson, Brothers, Her Majesty's Publishers, 1854. Smithsonian Libraries, library.si.edu/image-gallery/101057, 18 Feb. 2021.

【図2】

Jerrold, W. Blanchard. "The History of Industrial Exhibitions. Chapter I--Introductory." *The Illustrated London News*, 3 May 1851. *Exhibition Supplement to the Illustrated London News*, p. 372.

【図3】

Mayhew, Henry. *1851: or the Adventures of Mr. and Mrs. Sandboys and Family, Who Came up to London to "Enjoy Themselves", and to See the Great Exhibition.* D. Bogue, 1851. *The Internet Archive*, archive.org/details/1851oradventures00mayh/mode/2up.

【図4】

"The Machinery Department of the Crystal Palace.—Messrs. Hibbert, Platt, and Co.'s Cotton-Machines." *The Illustrated London News*, vol. 19, no. 512, 23 August 1851. *Exhibition Supplement to the Illustrated London News*, p. 248.

【図5】

"Delarue's Patent Envelope Machine." *The Illustrated London News*, vol. 18, no. 496, 21 June 1851. *Exhibition Supplement to the Illustrated London News*, p. 604.

【図6】

"Patent Vertical Printing Machine, In the Great Exhibition — Class. C, No. 122." *The Illustrated London News*, vol. 18, no. 490, 31 May 1851. *Exhibition Supplement to the Illustrated London News*, p. 502.

【図7】

"Swiss Printed Cottons, Sold by Faulding, Stratton, and Co. 13 Coventry Street, London." *The Journal of Design and Manufactures*. No. 1, March 1849. University of Wisconsin-Madison Libraries, *UW-Digitized Collections*, digital.library.wisc.edu/1711.dl/RKO5A3YM4XVLU8Y

第3章

【図8】

"Furniture." *Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851 from the Originals Painted for H.R.H. Prince Albert, by Messrs. Nash, Haghe and Roberts, R.A.; Published under the Express Sanction of His Royal Highness Prince Albert, President of the Royal Commission, to Whom the Work Is, by Permission, Dedicated.*, Dickinson, Brothers, Her Majesty's Publishers, 1854. Smithsonian Libraries, library.si.edu/image-gallery/101056, 18 Feb. 2021.

【図 9】

"Bleak House Advertiser." *Bleak House*. No. 1, Bradbury and Evans, 1852. British Library, www.bl.uk/collection-items/charles-dickens-bleak-house, 18 Feb. 2021.

【図 10】

Sala, George Augustus. *The Great Exhibition: "Wot Is to Be": Or Probable Results of the Industry of All Nations in the Year '51: Showing What Is to Be Exhibited, Who Is to Exhibit It: In Short, How It's All Going to Be Done*. Committee of the Society for Keeping Things in Their Places, 1850. Yale Center for British Art, Gift of Brian and Linda Gracie, collections.britishart.yale.edu/catalog/orbis:578667

【図 11】

"Day Dreamer." *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition 1851*. Vol. 2, 1851, p. XX. Reprinted by Hon-No-Tomosha, 1996.

【図 12】

ギュスターヴ・モロー美術館所蔵のベルナール・パリッシーの図

Collections des musées de France (Joconde)

www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/50410004664, 21 Feb. 21.

【図 13】

"Advertisement for Heal and Son's Illustrated Catalogue of Bedsteads. Back cover of the first installment of *Bleak House*." *Bleak House*. No. 1, Bradbury and Evans, 1852. British Library, www.bl.uk/collection-items/charles-dickens-bleak-house, 18 Feb. 2021.

第4章

【図14】

"Iron Four-posted Bedsteads."

Heal and Son's Illustrated Catalogue of Bedsteads and Priced List of Bedding, January 1852, p. 21.

【図15】

"Suit of Japanned Deal Bedroom Furniture."

Heal and Son's Illustrated Catalogue of Bedsteads and Priced List of Bedding, February 1872, pp. 90-91.

【図16】

"Suit of Deal Bedroom Furniture Japanned White, with Blue, Green, or Pink Lines."

Heal and Son's Illustrated Catalogue of Bedsteads and Priced List of Bedding, May 1877, pp. 150-51.

【図17】

"Bedroom Suite."

Heal and Son's Illustrated Catalogue of Bedsteads and Priced List of Bedding, July 1881, p. 146.

【図18】

"No. 1 Suite of Bedroom Furniture for Servants."

Heal and Son's Illustrated Catalogue of Bedsteads and Priced List of Bedding, August 1894, p.

174.

【図19】

"'The Cottage' Suite of Bedroom Furniture for Servants."

Heal and Son's Illustrated Catalogue of Bedsteads and Priced List of Bedding, November 1896, p.

167.

【図20】

"No. 171. 'Princess Maud' Suite."

Heal and Son's Illustrated Catalogue of Bedsteads and Priced List of Bedding, November 1896, p.

7.

第5章

【図21】

下記（立教大学図書館所蔵）の書籍からの口絵写真

James, Henry. *The Spoils of Poynton: A London Life: The Chaperon*. New York Edition, Macmillan and Co., 1909. *The Novels and Tales of Henry James*, vol. 10.

引用文献一覽

歐文文獻

- Abbott, Mary. "An Unnecessary Pretence." *The House Beautiful*, vol. 1, no. 6, 1897, pp. 156-59.
- "Individuality in Homes." *The House Beautiful*, vol. 3, no. 3, 1898, pp. 91-93.
- "A House Full of Horrors." 4 Dec. 1852. *Household Words: A Weekly Journal*. Vol. 6. Hon-No-Tomosha. 1996, pp. 265-70.
- Altick, R. D. *The Shows of London*. The Belknap Press of Harvard UP, 1978.
- *Victorian People and Ideas: A Companion for the Modern Reader of Victorian Literature*. W. W. Norton, 1973.
- "A New Era in Furnishing and Decoration." *The Daily News*, no. 1541, 2 May 1851, p. 8, Advertisements and Notices. *British Library Newspapers, Part I: 1800-1900*.
- Armstrong, Isobel. "Language of Glass: The Dreaming Collection." *Victorian Prism: Refractions of the Crystal Palace*. Edited by James Buzard, Joseph W. Childers, and Eileen Gillooly. U of Virginia P, 2007, pp. 55-83.
- Arsdel, Rosemary T. Van. "Macmillan Family (Per. C. 1840-1986), Publishers." Oxford UP, 26 May 2016. *Oxford Dictionary of National Biography*, doi:10.1093/ref:odnb/63220.
- Auerbach, Jeffrey A. *The Great Exhibition of 1851; A Nation on Display*. Yale UP, 1999.
- Auslander, Leora. *Taste and Power: Furnishing Modern France*. University of California Press, 1996.
- Aynsley, Jeremy, and Charlotte Grant, editors. *Imagined Interiors: Representing the Domestic Interior since the Renaissance*. V&A Publications, 2006.
- Beech, Dave. "Historical Drag: Bourdieu, Taste and the Bourgeois Revolution." *The Persistence of Taste: Art, Museums and Everyday Life after Bourdieu*, edited by Malcolm Quinn, David Beech, Michael Lehnert, Carol Tulloch, and Stephen Wilson, Routledge, 2018, pp. 23-34.
- Beetham, Margaret. *A Magazine of Her Own?: Domesticity and Desire in the Woman's Magazine, 1800-1914*. Routledge, 1996.
- Bell, Alan. "Stephen, Sir Leslie (1832-1904), Author, Literary Critic, and First Editor of the Dictionary of National Biography." Oxford UP, 24 May 2012. *Oxford Dictionary of National Biography*, doi:10.1093/ref:odnb/36271.
- "Bernard Palissy." *Encyclopædia Britannica*, 1 Jan. 2022, www.britannica.com/biography/Bernard-Palissy. Accessed 2 March 2022.
- Betjemann, Peter. "Henry James' Shop Talk: *The Spoils of Poynton* and the Language of Artisanship." *American Literary Realism*, vol. 40, no. 3, 2008, pp. 204-25, JSTOR, www.jstor.org/stable/27747295.
- Billington, Mary Frances. "Some Practical Women." *The Woman's World*, edited by Oscar Wilde, vol. 3, Cassell and Company, Ltd., 1890, pp. 193-97.
- Bonython, Elizabeth, and Anthony Burton. *The Great Exhibitor: The Life and Works of Henry Cole*. V & A Publications, 2003.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Translated by Richard

- Nice, Harvard UP, 1984.
- *La Distinction: Critique Sociale Du Judgement*. Les Éditions de Minuit, 1979.
- "bourgeois, n.1 and adj." *Oxford English Dictionary Online*, Oxford UP, March 2022, www.oed.com/view/Entry/22110. Accessed 4 May 2022.
- Bradbury, Nicola. "Notes." *Bleak House*, edited by Nicola Bradbury, Penguin Books, 1996, pp. 1012-37.
- Brake, Laurel. "Vernon Lee and the Pater Circle." *Vernon Lee: Decadence, Ethics, Aesthetics*, edited by Catherine Maxwell and Patricia Pulham, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 40-57.
- Briggs, Asa. *Victorian Things*. 1988. Revised ed. Sutton Publishing Ltd., 2003.
- Briggs, Jo. "Plural Anomalies: Gender and Sexuality in Bio-Critical Readings of Vernon Lee." *Vernon Lee: Decadence, Ethics, Aesthetics*, edited by Catherine Maxwell and Patricia Pulham, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 160-173.
- Brown, Julia Prewitt. *The Bourgeois Interior*. University of Virginia Press, 2008.
- Bryden, Inga, and Janet Floyd, editors. *Domestic Space: Reading the Nineteenth-century Interior*. Manchester UP, 1999.
- Burke, Peter. *What is Cultural History?* Polity, 2004.
- Butt, John and Kathleen Tillotson. *Dickens at Work*. Methuen & Co. Ltd., 1957.
- Chung, June Hee. *Henry James and the Media Arts of Modernity: Commercial Cosmopolitanism*. Routledge, 2019.
- Clayborough, Arthur. *The Grotesque in English Literature*. Clarendon Press, 1965.
- Cocks, R. C. J. "Cox, Edward William (1809-1879), Lawyer and Publisher." *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 8 Oct. 2009. doi:10.1093/ref:odnb/6522.
- Cohen, Deborah. *Household Gods: The British and Their Possessions*. Yale UP, 2006.
- Collins, Philip. *Dickens and Education*. Macmillan and Co. Ltd., 1964.
- Cooper, Ann. "Cole, Sir Henry (1808-1882), Civil Servant." *Oxford Dictionary of National Bibliography*, Oxford UP, 3 Jan. 2008. doi:10.1093/ref:odnb/5852.
- Coustillas, Pierre, editor. *London and the Life of Literature in Late Victorian England: The Diary of George Gissing, Novelist*. The Harvester Press, 1978.
- Coustillas, Pierre, and Colin Partridge, editors. *George Gissing: The Critical Heritage*. 1972. London & New York: Routledge, 1995.
- Crane, Lucy. *Art and the Formation of Taste Six Lectures*. MacMillan and Co., 1882. Reprint edition, Edition Synapse, 2005.
- Crawford, Alan. "Crane, Walter (1845-1915), Illustrator, Designer, and Painter." *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 10 Jan. 2013. doi:10.1093/ref:odnb/32616.
- Crawford, Elizabeth. *Enterprising Women: The Garretts and Their Circle*. Francis Boutle Publishers, 2009.
- *The Women's Suffrage Movement: A Reference Guide 1866-1928*. Routledge, 1999.
- Cust, L. H. "Morison, Douglas (1814-1847), Watercolour Painter and Lithographer." Revised by Anne Pimlott Baker. *Oxford Dictionary of National Bibliography*, Oxford UP, 23 Sep. 2004. doi:10.1093/ref:odnb/19265.

- Darwin, Bernard, editor. *The Dickens Advertiser: A Collection of the Advertisements in the Original Parts of Novels by Charles Dickens*. Elkin Mathews & Marrot, 1930.
- Day, Lewis F. "Decorative Art—IV." *The Magazine of Art*, vol. 3, 1880, pp. 355-59.
- "The Place of Pictures in the Decoration of a Room." *The Magazine of Art*, vol. 4, 1881, pp. 319-23.
- "Decorations of the Great Exhibition Building." *The Illustrated London News*, vol. 17, Article, 28 December 1850, p. 518, Christmas and the New Year (Supplement). *The Illustrated London News Historical Archive, 1842-2003*.
- Desan, Suzanne. "Crowds, Community, and Ritual in the Work of E. P. Thompson and Natalie Davis." *The New Cultural History*. Edited by Lynn Hunt. University of California, 1989, pp. 47-71.
- Dickens, Charles. *Bleak House*. 1852-53. Edited by Andrew Sanders. J.M. Dent. 1994.
- *Hard Times. For These Times*. 1854. Edited by Grahame Smith. J.M. Dent. 1996.
- *The Letters of Charles Dickens*. Edited by Graham Storey and K.J. Fielding, vol. 5, Clarendon Press, 1981. 12 vols. 1965-2002.
- *The Letters of Charles Dickens*. Edited by Graham Storey, Kathleen Tillotson, and Nina Burgis, vol. 6, Clarendon Press, 1988. General editors, Madeline House, Graham Storey, and Kathleen Tillotson, 12 vols. 1965-2002.
- *The Letters of Charles Dickens*. Edited by Graham Storey, Kathleen Tillotson, and Angus Easson, vol. 7, Clarendon Press, 1993. General editors, Madeline House, Graham Storey, and Kathleen Tillotson. 12 vols. 1965-2002.
- Dingley, Robert. "Horne, Richard Hengist [Formerly Richard Henry] (1802-1884), Writer." *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 23 Sept. 2004. doi:10.1093/ref:odnb/13791.
- Eastlake, Charles Locke. *Hints on Household Taste in Furniture, Upholstery, and Other Details*. 2nd and revised ed., Longmans, Green, and Co., 1869. *The Internet Archive*, archive.org/details/hintsonhousehold00eastiala/page/n11/mode/2up.
- *Hints on Household Taste: The Classic Handbook of Victorian Interior Decoration*. 1878. 4th and revised. ed., Dover Publications, 1969.
- Edel, Leon, and Lyall H. Powers, editors. *The Complete Notebooks of Henry James*. Oxford UP., 1987.
- Edwards, Jason, and Imogen Hart, editors. *Rethinking the Interior, C. 1867-1896: Aestheticism and Arts and Crafts*. Ashgate, 2010.
- Edwards, P. D. "Sala, George Augustus (1828-1895), journalist." *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 26 May 2005. doi.org/10.1093/ref:odnb/24526.
- Farrell, S. M. "Ewart, William (1798-1869), Politician Patron of Higher Education for Women." *Oxford Dictionary of National Biography*, 9 Jan. 2014. doi:10.1093/ref:odnb/9011.
- "Female School of Art" *UCL Bloomsbury Project*, 14 Apr. 2011, www.ucl.ac.uk/bloomsbury-project/institutions/female_school_of_art.htm. Accessed 15 Nov. 2019.

- Ferry, Emma. ". . . information for the Ignorant and Aid for the Advancing. . .": Macmillan's 'Art at Home' Series, 1876-83." *Design and the Modern Magazine*, edited by Jeremy Aynsley and Kate Forde, Manchester UP, 2007, pp. 134-55.
- ."The Other Miss Faulkner': Lucy Orrin Smith and the 'Art at Homes Series'." *The Journal of William Morris Studies*, Summer, 2011, pp. 47-64.
- Fielding, K. J. "Charles Dickens and the Department of Practical Art." *The Modern Language Review*, vol. 48, no. 3, 1953, pp. 270-77.
- Fletcher, Pamela. "Stone, Marcus Clayton (1840-1921), Historical Genre Painter and Illustrator." *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 19 May 2011.
doi:10.1093/ref:odnb/101036.
- Fogle, Stephen F. "Skimpole Once More." *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 7, no. 1, 1952, pp. 1-18. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3044133.
- Frayling, Christopher. *Henry Cole and the Chamber of Horrors*. V&A Publishing, 2010.
- Gere, Charlotte with Lesley Hoskins. *The House Beautiful: Oscar Wilde and the Aesthetic Interior*. Lund Humphries in association with the Geffrye Museum, London, 2000.
- Gibson, F. W. "Eastlake, Charles Locke (1833-1906), Museum Keeper." Revised by Charlotte L. Brunskill, *Oxford Dictionary of National Bibliography*, Oxford UP, 29 May 2014.
doi:10.1093/ref:odnb/32959
- Gibson, J. S., F.R.I.B.A. "Artistic Houses." *The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*, vol. 1, no. 6, 1893, pp. 215-26.
- Gissing, George. *In the Year of Jubilee*. 1894. Edited by Paul Delany, J.M. Dent, 1994.
- . *The Collected Letters of George Gissing*. Edited by Paul F. Mattheisen, Arthur C. Young, and Pierre Coustillas, vol. 2 (1881-1885), Ohio UP, 1991.
- . *The Collected Letters of George Gissing*. Edited by Paul F. Mattheisen, Arthur C. Young, and Pierre Coustillas, vol. 3 (1886-1888), Ohio UP, 1992.
- . *The Collected Letters of George Gissing*. Edited by Paul F. Mattheisen, Arthur C. Young, and Pierre Coustillas, vol. 5 (1892-1895), Ohio UP, 1994.
- . *The Collected Letters of George Gissing*. Edited by Paul F. Mattheisen, Arthur C. Young, and Pierre Coustillas, vol. 8 (1900-1902), Ohio UP, 1996.
- . *The Odd Women*. 1893. Edited by Patricia Ingham, Oxford UP, 2000. *Oxford World's Classics*.
- Gloag, John. "Introduction to the Dover Edition." *Hints on Household Taste: The Classic Handbook of Victorian Interior Decoration*, Dover Publication, 1969, pp. v-xix.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. 1956. Doubleday Anchor Books, 1959.
- Grant, Charlotte. "'One's Self, and One's House, One's Furniture': From Object to Interior in British Fiction, 1720-1900." *Imagined Interiors: Representing the Domestic Interior since the Renaissance*, edited by Jeremy Aynsley and Charlotte Grant, V&A Publications, 2006, pp. 134-53.

- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning –From More to Shakespeare*. The University of Chicago, 1980.
- Gunn, Simon and Rachel Bell. *Middle Classes: Their Rise and Sprawl*. 2002. Phoenix, 2003.
- Hannah, Daniel. "Henry James, Impressionism, and Publicity." *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 61, no. 2, 2007, pp. 28-43, JSTOR, www.jstor.org.lonlib.idm.oclc.org/stable/20058180.
- Hauptman, William. "Gleyre, (Marc-)Charles(-Gabriel)." *Oxford Art Online*, Oxford UP, 2003. doi:10.1093/gao/9781884446054.article.T032858.
- Heal et al. "Heal & Son Holdings Plc, Bedding and Furniture Manufacturer and Retailer: Records, 1810-2009." Edited by Victoria and Albert Museum, Archive of Art and Design, 1810-2009. www.vam.ac.uk/archives/unit/ARC51256.
- Heal, Oliver. "Heals (1810-2022)." 8 September 2022, *British and Irish Furniture Makers Online*, bifmo.history.ac.uk/entry/heals-1810-2022. Accessed 15 September 2022.
- Healey, Edna. "Coutts, Angela Georgina Burdett-, Suo Jure Baroness Burdett-Coutts (1814-1906), Philanthropist." *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 5 January 2012. doi:10.1093/ref:odnb/32175.
- Hewison, Robert. "Ruskin, John (1819-1900), Art Critic and Social Critic." *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 7 Jan. 2016. doi:10.1093/ref:odnb/24291.
- Hibbert, Christopher. *The Illustrated London News, Social History of Victorian Britain*. Angus & Robertson, 1975.
- Highmore, Ben. "Mundane Tastes: Ubiquitous Objects and the Historical Sensorium." *The Persistence of Taste*, edited by Malcolm Quinn, David Beech, Michael Lehnert, Carol Tulloch, and Stephen Wilson, Routledge, 2018, pp. 275-87.
- "Hints for Visitors to the Glass Palace." *The Daily News*, no. 1541, 2 May 1851, p. 3, *British Library Newspapers, Part1: 1800-1900*.
- Hobsbawm, E.J. *Industry and Empire: From 1750 to the Present Day*. 1968. The Penguin Economic History of Britain, vol. 3. Penguin Books, 1990.
----- *The Age of Empire 1875-1914*. 1987. Vintage Books, 1989.
- Holland, Merlin. "Introduction to Essays, Selected Journalism, Lectures and Letters." *Complete Works of Oscar Wilde*, 5th edition, HarperCollins, 2003, pp. 907-12.
- Hoskins, Lesley. "Jones, Owen (1809-1874), architect, printer, and designer." *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 26 May 2016. doi.org/10.1093/ref:odnb/15066.
- Hunt, Verity. "Narrativizing 'the World's Show': The Great Exhibition, Panoramic Views and Print Supplements." *Popular Exhibitions, Science and Showmanship, 1840-1910*, edited by Joe Kember et al., Science and Culture in the Nineteenth Century, 16, Pickering & Chatto, 2012, pp. 115-32.
- Hunter, Fred. "Morley, Henry (1822-1894), Apothecary, Journalist, and Literary Scholar." *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 8 Oct. 2009. doi:10.1093/ref:odnb/19286.
- Hyde, Sarah. "Crane, Lucy (1842-1882), Author." *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 23 September 2004. doi:10.1093/ref:odnb/6603.

- Inglis, Alison. "Poynter, Sir Edward John, First Baronet (1836-1919), Painter and Arts Administrator." *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 27 May 2010. doi:10.1093/ref:odnb/35600.
- "interior, adj. and n." *Oxford English Dictionary Online*, Oxford UP, March 2022, www.oed.com/view/Entry/97831. Accessed 22 May 2022.
- James, Henry. *Autobiographies: A Small Boy and Others; Notes of a Son and Brother; The Middle Years; Other Autobiographical Writings*. Edited by Philip Horne, The Library of America edition, Literary Classics of the United States, 2016.
- *Henry James Letters*. Edited by Leon Edel, vol. IV 1895-1916, The Belknap Press, 1984.
- "Preface" to *The Portrait of a Lady*. 1908. Scribner Reprint Editions (New York Edition), vol. I, Augustus M. Kelley, 1976. *The Novels and Tales of Henry James*, vol. III.
- "Preface" to *The Spoils of Poynton*. 1908. Scribner Reprint Editions (New York Edition), Augustus M. Kelley, 1976. *The Novels and Tales of Henry James*, vol. X.
- "The Art of Fiction." *Longman's Magazine*, vol. 4, 1884, pp. 502-521, babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ini.30000093223778.
- *The Spoils of Poynton*. Edited by Bernard Richards, Oxford UP, 2008. *Oxford World's Classics*.
- Jerrold, W. Blanchard. "The History of Industrial Exhibitions. Chapter I – Introductory." *The Illustrated London News*, 3 May 1851. *Exhibition Supplement to the Illustrated London News*, p. 372.
- "The History of Industrial Exhibitions. Chapter IX. The Exhibition of England." *The Illustrated London News*, 7 June 1851. *Exhibition Supplement to the Illustrated London News*, p. 529.
- Jones, Gareth Stedman. "Working-Class Culture and Working-Class Politics in London, 1870-1900; Notes on the Remaking of a Working Class." *Journal of Social History*, vol. 7, no. 4, 1974, pp. 460-508, JSTOR, www.jstor.org/stable/3786468.
- Jones, Owen. *The Grammar of Ornament*. 1856. Bernard Quaritch, 1868.
- Kandola, Sondeep. *Vernon Lee*. Northcote House, 2010. *Writers and Their Work*, general editor, Isobel Armstrong.
- Kelly, Serena. "Garrett, Agnes (1845-1935), Interior Designer and Suffragist." *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 23 September 2004. doi:10.1093/ref:odnb/53628.
- Kidd, Alan, and David Nicholls, editors. *Gender, Civic Culture and Consumerism: Middle-Class Identity in Britain 1800-1940*. Manchester UP, 1999.
- Kusamitsu, Toshio. "Great Exhibitions before 1851." *History Workshop*, no. 9, 1980, pp. 70-89. JSTOR, www.jstor.org/stable/4288285.
- Lane, Richard J. *Jean Baudrillard*. Routledge Critical Thinkers: Essential Guides for Literary Studies. Routledge, 2000.

- Lawrence, James. *The Middle Class: A History*. Little, Brown, 2006.
- Levine, A. S. "The Journalistic Career of Sir Henry Cole." *Victorian Periodicals Newsletter*, vol. 8, no. 2, 1975, pp. 60-65. JSTOR, www.jstor.org.lonlib.idm.oclc.org/stable/20085068.
- Liggins, Emma. *George Gissing, the Working Woman, and Urban Culture*. Ashgate, 2006.
- Lodge, David. "The Art of Ambiguity: *The Spoils of Poynton*." *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*, Routledge, 1990, pp. 129-142.
- Loftie, W. J. A. *Plea for Art in the House*. 1876. The Art at Home, vol. 1, reprint ed. Edition Synapse, 2010.
- Logan, Thad. Rev. of *Domestic Space: Reading the Nineteenth-Century Interior* by Inga Bryden and Janet Floyd. *Victorian Studies*, vol. 44, no. 2, Winter, 2002, pp. 299-301.
- *The Victorian Parlour: A Cultural Study*. Cambridge Up, 2001.
- Macleod, Dianne Sachko. *Art and the Victorian Middle Class: Money and the Making of Cultural Identity*. 1996. Reprint ed., Cambridge UP, 1998.
- Maltz, Diana. *British Aestheticism and the Urban Working Classes, 1870-1900: Beauty for the People*. Palgrave Macmillan, 2006.
- "Practical Aesthetics and Decadent Rationale in George Gissing." *Victorian Literature and Culture*, vol. 28, no. 1, 2000, pp. 55-71. JSTOR, www.jstor.org/stable/25058491.
- Mandler, Peter. "Nash, Joseph (1809-1878), Architectural Painter and Lithographer." *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 23 Sept. 2004. doi:10.1093/ref:odnb/19787.
- Manning, Sylvia Bank. *Dickens as Satirist*. Yale UP, 1971.
- Mannocchi, Phyllis F. "Paget, Violet [Pseud. Vernon Lee] (1856-1935), Art Historian and Writer." *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 4 Oct 2008. doi:10.1093/ref:odnb/35361.
- "Marc-Charles-Gabriel Gleyre, 1806-1874" *The Correspondence of James McNeill Whistler On-line Edition*. University of Glasgow. Accessed on 3 November 2019.
www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/people/biog/?bid=Gley_GC&initial=G
- Marsh, Jan. "Morris, Mary [May] (1862-1938), Designer and Craftswoman." *Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 4 Oct. 2007. doi:10.1093/ref:odnb/37787.
- Mayhew, Henry. *1851: or the Adventures of Mr. and Mrs. Sandboys and Family, Who Came up to London to "Enjoy Themselves", and to See the Great Exhibition*. D. Bogue, 1851. *The Internet Archive*, archive.org/details/1851oradventures00mayh/mode/2up.
- Maxwell, Catherine and Patricia Pulham. "Introduction." *Vernon Lee: Decadence, Ethics, Aesthetics*, edited by Catherine Maxwell and Patricia Pulham, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 1-20.
- McClugherty, Martha Crabbill. "Household Art: Creating the Artistic Home, 1868-1893." *Winterthur Portfolio*, vol. 18, no. 1, 1983, pp. 1-26. JSTOR, www.jstor.org/stable/1180789.
- McKellar, Susie and Penny Sparke. *Interior Design and Identity*. Manchester UP, 2004.
- "Michel-Eugène Chevreul." *Britannica Academic*, Encyclopaedia Britannica, 30 Jan. 2009. academic.eb.com/levels/collegiate/article/Michel-Eug%C3%A8ne-Chevreul/23910. Accessed 27 Sep. 2018.

- "middle class, n. and adj." *Oxford English Dictionary Online*, Oxford UP, December 2021, www.oed.com/view/Entry/118147. Accessed 10 February 2022.
- Mills, Victoria. "'A Long, Sunny Harvest of Taste and Curiosity': Collecting, Aesthetics and the Female Body in Henry James's *The Spoils of Poynton*." *Women's History Review*, vol. 18, no. 4, 2009, pp. 669-686, *Humanities International Complete*, doi:10.1080/09612020903112463.
- "Morley, Henry." *Household Words: A Weekly Journal 1850-1859 Conducted by Charles Dickens*, Table of Contents, List of Contributors and their Contributions, compiled by Anne Lohrli, University of Toronto Press, 1973, pp. 370-80.
- "Museum of Ornamental Art." *The Times*, Article, 6 September 1852, p. 4. *The Times Digital Archive*.
- Museum of Ornamental, Art et al. *A Catalogue of the Articles of Ornamental Art in the Museum of the Department: For the Use of Students and Manufacturers, and the Consultation of the Public*. 3rd ed., printed by George E. Eyre and William Spottiswoode for H.M.S.O., 1852. *The Internet Archive*, archive.org/details/S0022611/mode/2up.
- "Museum of Ornamental Manufactures." *The Illustrated London News*. 11 Sept. 1852, p. 195.
- Nabokov, Vladimir. *Lectures on Literature*. Edited by Fredson Bowers, Harcourt Brace Jovanovich, 1980.
- Neiswander, Judith A. *The Cosmopolitan Interior: Liberalism and the British Home 1870-1914*. Yale UP, 2008.
- "Notes." *The House Beautiful*, vol. 1, no. 5, 1897, pp. 133-36.
- O'Brien, Patricia. "Michel Foucault's History of Culture." *The New Cultural History*. Edited by Lynn Hunt. University of California, 1989, pp. 25-46.
- "On Taste." *Dublin University Magazine*, vol. 75, 1870, pp. 354-60.
- "Owen Jones." Biographical Introduction. *The Victorian Web*. 18 Feb. 2022, www.victorianweb.org/art/design/jones/intro.html.
- Owen, W. B. "Loftie, William John (1839-1911), Antiquary." Revised by Bernard Nurse, *Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 23 Sept. 2004. doi:10.1093/ref:odnb/34585.
- Patten, Robert L. "Stone, Frank (1800-1859), Artist." *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 19 May 2011. doi:10.1093/ref:odnb/26570.
- "Philistine, n. and adj." *Oxford English Dictionary Online*, Oxford UP, www.oed.com/view/Entry/142435?redirectedFrom=Philistine.
- "Philistinism, n." *Oxford English Dictionary Online*, Oxford University Press, www.oed.com/view/Entry/142436?redirectedFrom=Philistinism.
- Philostrate. "Sincerity Versus Fashion." *The Magazine of Art*, vol. I, 1878, pp. 90-92.
- Poe, Edgar Allan. "Philosophy of Furniture." 1840. *Collected Works of Edgar Allan Poe: Tales and Sketches 1831-1842*, edited by Thomas Ollive Mabbott et al., vol. 2. The Belknap Press of Harvard University Press, 1978, pp. 494-504.
- Pugin, A. W. N. *Contrasts*. 2nd ed. 1841. Victorian Library, Leicester UP, 1969.
- Quinn, Malcolm. "Introduction: Taste, Hierarchy and Social Value after Bourdieu." *The*

- Persistence of Taste: Art, Museums and Everyday Life after Bourdieu*, edited by Malcolm Quinn, David Beech, Michael Lehnert, Carol Tulloch, and Stephen Wilson, Routledge, 2018.
- *Utilitarianism and the Art School in Nineteenth-Century Britain*. Pickering & Chatto, 2013.
- Raizman, David. *History of Modern Design: Graphics and Products since the Industrial Revolution*. Laurence King Publishing, 2003.
- "Report from Select Committee on Arts and Manufactures: Together with the Minutes of Evidence, and Appendix." Vol. V, 1835, pp. 375-518. *House of Commons Parliamentary Papers* (HCPP), reo.nii.ac.jp/hss/1000000000015406/fulltext.
- "Reviews – China Marks." *The House Beautiful*, vol. III, no. 3, 1898, pp. 93-95.
- Reynolds, Simon. "Richmond, Sir William Blake (1842-1921), Painter." *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 4 Oct. 2007. doi:10.1093/ref:odnb/35745.
- Richards, Thomas. *The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851-1914*. Stanford UP, 1990.
- Robertson, David. "Eastlake, Sir Charles Lock (1793-1865), Painter and Art Administrator." *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 24 May 2008. doi:10.1093/ref:odnb/8414.
- Roe, Nicholas. "Hunt, (James Henry) Leigh (1784-1859), poet, journalist, and literary critic." *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 8 Oct 2009. doi.org/10.1093/ref:odnb/14195.
- Royal Collection Trust. "*Furnishing Windsor Castle: George IV's Lavish Refurbishment of the Green Drawing Room at Windsor, 1824-30.*" www.rct.uk/collection/themes/trails/furnishing-windsor-castle.
- "*The Green Drawing Room, Buckingham Palace Signed 1843.*" www.rct.uk/collection/919899/the-green-drawing-room-buckingham-palace.
- "*The Green Drawing Room, Rcin 817132 1848.*" www.rct.uk/collection/themes/trails/furnishing-windsor-castle/the-green-drawing-room-hand-coloured-lithograph.
- Sala, George Augustus. *The Great Exhibition: "Wot Is to Be": Or Probable Results of the Industry of All Nations in the Year '51: Showing What Is to Be Exhibited, Who Is to Exhibit It: In Short, How It's All Going to Be Done*. Committee of the Society for Keeping Things in Their Places, 1850. Yale Center for British Art, Gift of Brian and Linda Gracie, collections.britishart.yale.edu/catalog/orbis:578667
- Scholar, John. *Henry James and the Art of Impressions*. Oxford UP, 2020. Oxford English Monographs, general editors, Ros Ballaster et al.
- Scott, Leader. "Women at Work: Decoration." *The Magazine of Art*, vol. VI, 1883, pp. 278-79.
- "Women at Work: Their Functions in Art." *The Magazine of Art*, vol. VII, 1884, pp. 98-99.
- Shillingsburg, Peter L. "Thackeray, William Makepeace (1811-1863), Novelist." *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 29 May 2014. doi:10.1093/ref:odnb/27155.

- Small, Ian. *Conditions for Criticism: Authority, Knowledge, and Literature in the Late Nineteenth Century*. 1991. Clarendon Press, 2002.
- Smith, Grahame. "Notes." *Hard Times. For These Times*, edited by Grahame Smith, J. M. Dent, 1994, pp. 278-316.
- Smits, Thomas. *The European Illustrated Press and the Emergence of a Transnational Visual Culture of the News, 1842-1870*. Taylor & Francis, 2019.
- Spain, Daphne. Rev. of *The Victorian Parlour: A Cultural Study* by Thad Logan. *Victorian Studies*, vol. 45, no. 3, Spring, 2003, pp. 568-69.
- Sproll, Paul A. C. "Matters of Taste and Matters of Commerce: British Government Intervention in Art Education in 1835." *Studies in Art Education*, vol. 35, no. 2, 1994, pp. 105-13, *JSTOR*, doi:10.2307/1320824.
- Stedman, Jane W. "Wills, William Henry (1810-1880), Journalist and Journal Editor." *Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 27 May 2010. doi:10.1093/ref:odnb/29609.
- Stone, Gerald. "Bowring, Sir John (1792-1872), Politician, Diplomatist, and Writer." *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 21 May 2009. doi:10.1093/ref:odnb/3087.
- Thackeray, William Makepeace. "May Gambols; or, Titmarsh in the Picture Galleries." *Fraser's Magazine*, vol. 29, 1844, pp. 700-16, *Hathi Trust*. Web, babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015012108380&view=1up&seq=771&skin=2021.
- The Journal of Design and Manufactures*. Chapman and Hall, 1849-1852. 6 vols.
- "The Late Mr. Owen Jones." *The Illustrated London News*, vol. 64, Issue 1811, Saturday, May 9, 1874. *The Illustrated London News Historical Archive, 1842-2003*, p.446.
- Thompson, F. M. L. *The Rise of Respectable Society: A Social History of Victorian Britain 1830-1900*. Fontana Press, 1988.
- Tillotson, Kathleen and John Butt. *Dickens at Work*. Methuen & Co. Ltd., 1957.
- Tintner, Adeline R. *The Museum World of Henry James*. UMI Research Press, 1986.
- Tomalin, Claire. *Charles Dickens: A Life*. 2011, Penguin, 2012.
- Tracy, Robert. "Lighthousekeeping: *Bleak House* and the Crystal Palace." *Dickens Studies Annual*, vol. 33, 2003, pp. 25-53.
- Travis, Anthony S. "Field, George (1777-1854), chemist." *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 23 September 2004. doi.org/10.1093/ref:odnb/9385.
- Tsuji, Midori. "Introduction." *The Aesthetic Movement in Victorian Life*, edited by Midori Tsuji, Edition Synapse, 2005, pp. v-xx.
- Tyack, Geoffrey. "Nash, John (1752-1835), Architect." *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 21 May 2009. doi:10.1093/ref:odnb/19786.
- "Vernon Lee: A Brief Chronology." *Vernon Lee: Decadence, Ethics, Aesthetics*, edited by Catherine Maxwell and Patricia Pulham, Palgrave Macmillan, 2006, pp. xvi-xx.
- Wahrman, Dror. *Imagining the Middle Class: The Political Representation of Class in Britain, c. 1780-1840*. Cambridge UP, 1995.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. 1957. Penguin Books, 1979. Reprint.

- Wedgwood, Alexandra. "Pugin, Augustus Welby Northmore (1812-1852), Architect, Writer, and Designer." *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 3 Jan. 2008. doi:10.1093/ref:odnb/22869.
- Whyte, William. "Faulkner, Charles Joseph (1833-1892), University Teacher and Associate of William Morris." *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 25 May 2006. doi:10.1093/ref:odnb/75608.
- Wicke, Jennifer A. *Advertising Fictions: Literature, Advertisement, and Social Reading*. Columbia UP, 1988.
- Wilde, Oscar. "The House Beautiful." *The Complete Works of Oscar Wilde*, 5th edition, HarperCollins, 2003, pp. 913-25.
- Wilson, Shelagh. "Monsters and monstrosities: grotesque taste and Victorian design." *Victorian Culture and the Idea of the Grotesque*. Edited by Colin Trodd, et al. Ashgate, 1999, pp. 153-55.
- Wood, H. T. "Day, Lewis Foreman (1845-1910), Decorative Artist and Industrial Designer." Revised by Helen Caroline Jones, *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, 4 Oct, 2007. doi:10.1093/ref:odnb/32757

和文文献

- 阿出川祐子『ヘンリー・ジェイムズの作品における異文化対立と道徳』国書刊行会、2012年。
- 「アン女王様式(Queen Anne style)」、小西友七、南出康世編集主幹『ジーニアス英和大辞典』、大修館書店、2001年。
- 石原久子「『序曲』における山岳風景の意味」『上智短期大学紀要』、第28号、2008年、pp. 85 – 94。
- エリアス、ノルベルト（赤井慧爾・中村元保・吉田正勝訳）『文明化の過程——ヨーロッパ上流階層の風俗の変遷〈上・下〉』、法政大学出版局、1977年。
- オールティック、リチャード（要田圭治・大嶋浩・田中孝信訳）『ヴィクトリア朝の人と思想』、音羽書房鶴見書店、1998年。
- オブライエン、パトリシア「ミシェル・フーコーの文化史」、ハント、リン（編）（筒井清忠訳）『文化の新しい歴史学』（岩波人文書セレクション）、岩波書店、2015年、pp. 35 – 67。
- 川口茂雄・越門勝彦・三宅岳史編『現代フランス哲学入門』、ミネルヴァ書房、2020年。
- 「観念連合」、「百科事典マイペディア」電子辞書版、日立ソリューションズ・クリエイト、2015年。
- 高坂正堯『現代史の中で考える』、新潮選書、新潮社、1997年。
- 「ゴシック」、北原保雄編『明鏡国語辞典』初版、大修館書店、2002年。
- 「古典主義」、北原保雄編『明鏡国語辞典』初版、大修館書店、2002年。
- 重富公生『産業のパクス・ブリタニカ—1851年ロンドン万国博覧会の世界』（神戸大学経済学叢書）、第17輯、勁草書房、2011年。

- 「情態」、山田忠雄ほか編『新明解国語辞典』第八版、三省堂、2020年。
- 新谷好『英國世紀末文化とオスカー・ワイルド』英宝社、2013年。
- 菅靖子『イギリスの社会とデザイン—モ里斯とモダニズムの政治学』、彩流社、2005年。
- 「大衆」(川本勝)、『日本大百科全書(ニッポニカ)』、ジャパンナレッジ(オンラインデータベース)(2022年9月4日参照)
- ディケンズ、チャールズ(山村元彦・竹村義和・田中孝信訳)『ハード・タイムズ』、英宝社、2000年。
- デザイン、スザンヌ「E・P・トムソンとナタリー・デーヴィスの著作における群衆・共同体・儀礼」、ハント、リン(編)(筒井清忠訳)『文化の新しい歴史学』(岩波人文書コレクション)、岩波書店、2015年、pp. 69–107。
- 「ネオ・ルネサンス様式」、『世界大百科事典』初版、平凡社、1988年。
- バーク、ピーター(長谷川貴彦訳)『文化史とは何か』増補改訂版、法政大学出版局、2010年。
- 「バロック」、北原保雄編『明鏡国語辞典』初版、大修館書店、2002年。
- 舟阪洋子「解説」、ジェイムズ、ヘンリー(舟阪洋子・市川美香子・水野尚之訳)『ヘンリー・ジェイムズ自伝—ある少年の思い出』、臨川書店、1994年。
- ブルデュー、ピエール(石井洋二郎訳)『ディスタンクション〔社会的判断力批判〕〈I・II〉』、藤原書店、1990年。
- ベンヤミン、ヴァルター「IV ルイ=フィリップあるいは室内」、ベンヤミン、ヴァルター(浅井健二郎編訳・久保哲司訳)『ベンヤミン・コレクション』(ちくま学芸文庫)、I 近代の意味、第二版、筑摩書房、2013年、pp. 342–345。
- ボードリヤール、ジャン(今村仁司・塚原史訳)『消費社会の神話と構造』、紀伊国屋書店、1995年。
- 松村昌家『水晶宮物語—ロンドン万国博覧会1851』(1986年)(ちくま学芸文庫)、筑摩書房、2000年。
- 松村昌家監修『ロンドン万国博覧会(1851年)新聞・雑誌記事集成』(ヴィクトリア朝テーマ別シリーズ)、全3巻、本の友社、1996年。
- 「マニュファクチュア」(渥塚忠躬)、『日本大百科全書(ニッポニカ)』、ジャパンナレッジ(オンラインデータベース)(2022年9月5日参照)
- 真保晶子「消費者としての女性—家具の購入における主導権とデザインへの参加、一七七〇～一八五〇」、伊藤航多・佐藤蘭香・菅靖子(編著)『欲ばりな女たち—近現代イギリス女性史論集』、彩流社、2013年、pp. 129–164。
- 「マンタリテ」、新村出編『広辞苑』第七版、岩波書店、2018年。
- 「名辞」、『日本国語大辞典』、ジャパンナレッジ(オンラインデータベース)(2022年9月16日参照)
- メイヒュー、ヘンリー(ジョン・キャニング編、植松靖夫訳)『ロンドン路地裏の生活誌』、原書房、1992年。
- 「ルイ14世様式(Louis Quatorze)」、小西友七、南出康世編集主幹『ジニアス英和大辞典』、大修館書店、2001年。
- 「ルイ15世様式(Louis Quinze)」、小西友七、南出康世編集主幹『ジニアス英和大辞典』、

- 大修館書店、2001年。
「ルイ16世様式(Louis Seize)」、小西友七、南出康世編集主幹『ジーニアス英和大辞典』、
大修館書店、2001年。
レイン、リチャード・J(塚原史訳)『ジャン・ボドリヤール』(現代思想ガイドブック
シリーズ)、青土社、2006年。
「ロココ」、北原保雄編『明鏡国語辞典』初版、大修館書店、2002年。
ヤング、G. M. (松村昌家・村岡健次訳)『ある時代の肖像』(MINERVA西洋史ライブラ
リー71)、ミネルヴァ書房、2006年。