

ヴィクトリア朝におけるミュージアム思想 : ジョン・ラスキンの「セント・ジョージ・ ミュージアム」を中心に(3)

ARAKAWA, Yuko / 荒川, 裕子

(出版者 / Publisher)

法政大学キャリアデザイン学部

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

法政大学キャリアデザイン学部紀要 / 法政大学キャリアデザイン学部紀要

(巻 / Volume)

5

(開始ページ / Start Page)

301

(終了ページ / End Page)

322

(発行年 / Year)

2008-03

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00007318>

ヴィクトリア朝におけるミュージアム思想 —ジョン・ラスキンの「セント・ジョージ・ミュージアム」を中心に〔Ⅲ〕

法政大学キャリアデザイン学部教授 荒川裕子

4. ラスキンのミュージアム思想

セント・ジョージ・ミュージアムの輪郭

1875年11月、ラスキンはミュージアムの建物として使用するために、シェフィールドの中心地から2マイルほど離れたウォークリーの丘に建つ小さな石造りのコテージを購入し、早速自らのコレクションのなかから展示にふさわしいものを選び出して現地に送り始めた。建物の購入にかかった600ポンドは、この4年前に彼が設立した「セント・ジョージ・ギルド St. George's Guild」の基金によって賄われたが、それは実際にはラスキン自身の寄付が多くを占めるものであった⁽⁴²⁾。序論でも触れたようにこのギルドは、大規模な機械化とそれに伴う労働の分業が進むヴィクトリア朝の産業化社会において、疎外された多くの労働者たちの手に仕事や生活の喜びを再び取り戻すべく、農業労働を基盤とした共同体を築くことを目指していた。このプロジェクトの構想と展開については、ラスキンが1871年から刊行を始めた公開書簡『フォルス・クラヴィゲラ——イギリスの労働者と勤労者への手紙〔以下フォルス〕』（1871～78、80～84、全96通）に逐次綴られていくことになるが、そのもっとも早い記述は1871年5月に出版された第5書簡に見出すことができる。そこには、ラスキンが提供した資金を核として基金を募り、それを用いてイギリスの土地を少しずつ購入し、中世の封建主義を髣髴させるような家父長的な階級秩序（その中心となる「マスター」の地位にはラスキンが就くことになっていた）のもとで、人々が自然の動力を利用しながら耕作に勤しみ、合い間には音楽や詩を楽しんだり、陶器の製作を試みたりするという、まさにユートピア的な牧歌的共同体

のヴィジョンが提示されている⁽⁴³⁾。ラスキンはまた、ギルドの労働者たちが適切な教育を受けられることを重視し、すべての地所にモデルとなる学校とミュージアムを設置し、各々のコテージに「羊飼いの文庫」と幾点かの絵画を収めることを計画していた⁽⁴⁴⁾。セント・ジョージ・ミュージアムはそのような教育設備のひとつとして、より正確に言えば実現までこぎつけたほとんど唯一の施設として、翌1876年に開館したのである。

ミュージアムの設立に先立って、ラスキンは『フォルス』第56書簡（1875年8月）のなかで次のようなアウトラインを描いている。「……シェフィールドにひと部屋、借りるなり購入するなりして、何よりもまず鉄の労働者たちのために整備され、さらにはシェフィールド近隣の自然史へ、とりわけダービシャーの地質学と植物誌の展示へと広げていくためのミュージアムの基盤として、幾ばくかの書物や鉱物を備えつけることを提案します……」⁽⁴⁵⁾。

ここに記されているとおり、セント・ジョージ・ミュージアムは、当時シェフィールドの主要産業であった鉄製品の製造（特に鋏、カトラリー、ナイフ、鎌など）に従事する地元の労働者たちを主なターゲットに想定していた【**図15**】。十九世紀が進むにつれて、ミュージアムの観衆がそれまでの有閑階級か



FILE CUTTING AND HARDENING.

【図15】シェフィールドの労働者（『イラストレイティッド・イグジビター II』1851年8月23日号）（*Grand Designs*, p.101）

ワーキング・クラス
 ら労働者階級へと拡大していったことは2章でも見たとおりであるが、それでもやはり、新たにミュージアムを作るに当たってラスキンがこの「鉄の都の、炎と煙と薄汚い醜悪さに囲まれた」⁽⁴⁶⁾ 場所を選んだことは、人々のあいだに相当な驚きを引き起こしたという。クック＝ウェダーバーンも指摘しているように、ラスキンがシェフィールドに目を向けた直接のきっかけは、かつてロンドンワーキング・メンズ・カレッジの労働者学校で彼の教え子のひとりであったヘンリー・スウォン（1825－89）が、彫版師の仕事求めてすでにこの町に移り住んでおり、師のためにミュージアムの用地に関する情報を収集したり事務的な処理を担うことができたためであったと考えられる（彼はそのままキュレーターとして勤めることになる）⁽⁴⁷⁾。だがそれはあくまで理由の一面にすぎない。ミュージアムの開設地としてシェフィールドを選択した理由について、ラスキンはさまざまところで言及しているが、たとえば1882年に出版された『セント・ジョージ・ギルドの性質と目的に関する総論』では、「その答えは単純なものです——ひとつのアート技術としての鉄製品は人間にとって常に必要かつ有用であり、鉄の分野におけるイギリスの仕事は、この種のものとしてはきわめて優秀だと認識しているからなのです」と記している⁽⁴⁸⁾。ここに見て取れるのは、ラスキンがミュージアムの利用者として漠然と労働者全般を思い浮かべていたのではなく、彼らが人々の日常生活にとって非常に有益で、かつ質的にも優れた製品を作り出す仕事に携わっていることを、言い換えれば鉄の町シェフィールドの特性をしっかりと認識していたことである。このように、ミュージアムを運営するに当たって、それがどのような観衆に向けられているのかを具体的に把握することは、彼らが必要とするものによりの確に対応することを可能にしたのではないだろうか。同じ『総論』のなかで、ラスキンはさらにこう続けている。「……我々の最初のミュージアムをあの場合に据えたのは、どれほど容易にこのようなことが実現できるのかを知れば、遠いところであれ近くのであれ、他の町もまた、教会やガス貯蔵庫や図書館に劣らず自分たちにとって有用なものとして、同じような種類のミュージアムを作るようになる」と期待してのことだったのです⁽⁴⁹⁾。シェフィールドにとっての鉄と同じく、それぞれの町にはその地域に根ざした産業があるだろう。それゆえラスキンは、シェフィールドをひとつの見本として、各々の地域の労働者に適したミュージアムが設立されていくことを望んだ

のである。

もっとも、シェフィールドとはいっても、実際にミュージアムの建物があつたのは賑やかな市街地ではなく、町を取り巻く緑豊かな丘陵地のうえで、「その天然の美がアルプスを思わせるような谷間の連なり」⁽⁵⁰⁾を臨むことができる眺望に恵まれた場所であった。このような立地についてラスキンは、『フォールス』第59書簡(1875年11月)において、「このミュージアムは、私ではなく第二の『運命』^{フォールス}(ラケシス)によって、あの高く険しい丘のてっぺんに据えられました——そこへと到る道が、象徴的な意味において教訓的であると同時に、実際面において衛生的でもあるようにと彼女が明らかに意図していたことに、私はただただ敬服するのみです」⁽⁵¹⁾と述べている。ここでいう象徴的な意味とは、ラスキン自身の解釈によれば「知識と真実の高みへと登る道は常に険しく、その頂上に見出せる宝石は小さいけれども貴重で美しい」ことを表していた⁽⁵²⁾。もう一方の衛生面については、1883年に「タイムズ」に宛てた手紙のなかで彼は次のように説明している。「ウォークリーのミュージアムがある山のうえの建物は、もともとコレクションを煙から遠ざけておくためではなく、職人たちをそこから誘い出すために選ばれたのです。絵画や書籍は、シェフィールドでもロンドンと同じように保護することができるでしょう。しかしそれらを見ることが、郊外まで足をのばす誘引になればと願ったのです」⁽⁵³⁾。これらの言説で注目されるのは、ミュージアムのコレクションが有する価値もさることながら、ミュージアムを訪れるという身体的な体験そのものが、(象徴的にであれ物理的にであれ)重要な意味をもつとラスキンが考えていたことである。それはものごとを学んだり探求することの苦しさや、それが達成されたときの喜びを体験させてくれたり、あるいはまた、日常の生活圏を超えて別の環境に身を置くことを可能にしてくれる。つまりラスキンにとってミュージアムとは、閉じられた空間のなかで展示物を観賞するという視覚的体験に限定されるものではなく、もっと多義的に開かれた、精神と肉体の双方を含む総合的な体験を促す場と見なされていたのではないだろうか。

ミュージアムの機能

ではラスキンは、ミュージアムとその観衆としての労働者たちとの関係をど

のように捉えていたのだろうか。

彼は『フォルス』第59巻（1875年11月）において、シェフィールドのある新聞記者が、ミュージアムは娯楽のための活気に満ちた施設として開設されるべきであり、それにふさわしいのは人々の往来が賑やかな場所である、と主張しているのを引き合いに出して次のように記している。

はじめに述べなければならないのは、第一にミュージアムとは娯楽の場ではけっしてなく、「教育」のための場所だということです。そして次に述べなければならないのは、ミュージアムとは初等教育のための場ではなく、すでにかなり進んだ生徒のためのものだということです。それはまた、教区の学校とも、日曜学校とも、週日の学校とも、さらにいえば——ブライトン水族館とも同じものではけっしてないのです⁽⁵⁴⁾。

当時の新聞記事が伝えるところによれば、『フォルス』のこの一節は、セント・ジョージ・ミュージアムの庭の扉に貼られていたという⁽⁵⁵⁾。ラスキンはここで、ミュージアムの目的をはっきりと「教育」に定め、娯楽の場とはきっぱり区別している。それだけでなく、教区学校であれ日曜学校であれ、学校という教育の場とも区別しようとしている。『フォルス』のなかで彼はさらにこう続けている。

第三に述べなければならないのは、「スクール」という単語は〔本来の語源によれば〕「余暇」を意味し、「ミュージアム」という単語は「詩神たちに属する」という意味だということです。そしていかなる学校もミュージアムもすべて、それらを利用しようという意思を持った人々が、外の世界の仕事から解放されて、あるいは放蕩に対する自制心を発揮して、孤独で根気の要る畏敬に満ちた時間を、神の叡知が成し遂げたものに捧げることができるときにのみ……気高い教えを学ぶ場となりうるということです⁽⁵⁶⁾。

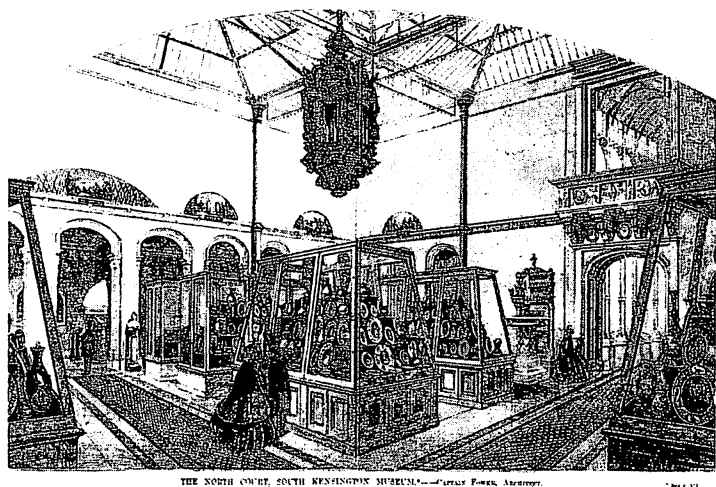
ヴィクトリア朝きっての謹厳なモラリストであったラスキンらしく、いかにも大仰な表現で語られているが、要するに彼は、学校にしるミュージアムにしる、その本来の意味に従えば、人が自らの余暇時間を用いて、強い意思とともに主体的に学びを求めていく場であると解釈している。だからこそそれは、一律的な初等教育とも、また制度化された既存の学校システムとも異なるのである。ミュージアムや学校での学びに対するそのような考え方は、まさしく「学習者

の自由な意志に基づいて、それぞれにあった方法で生涯にわたって学習していくこと」⁽⁵⁷⁾を意味する今日の「生涯学習」の概念を大きく先取りしていたといえるだろう。

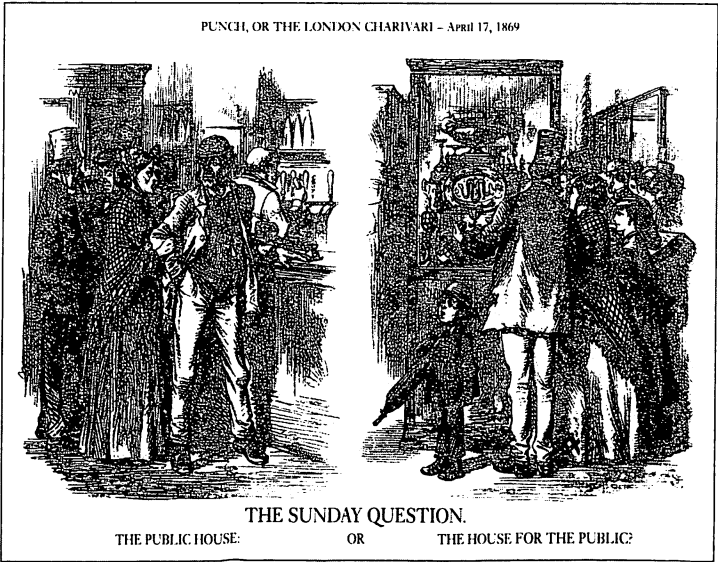
ところで、労働者たちが余暇の時間をミュージアムで過ごすことの効果については、ひとりラスキンのみならず、この時代に大きな関心を集めていた【図16】。なかでも、1851年の第一回ロンドン万博をきっかけとして誕生したサウス・ケンジントン・ミュージアムは、もともとイギリスの製造業全般におけるデザイン性を向上させるために、あらゆる時代や地域から集められた装飾工芸品のコレクションを通して「すべての階級の人々が普遍的な趣味の原理の追求に導かれる」⁽⁵⁸⁾ことを目的としており、当時商務省の科学芸術局長の地位にあり、この時期の文化行政に辣腕を揮っていたヘンリー・コール（1808－82）の強力なイニシアチブのもと、産業の基盤を担う労働者階級のアクセスを容易にするためにさまざまな工夫を凝らしていた【図17】⁽⁵⁹⁾。たとえば同館は一



【図16】ナショナル・ギャラリーの労働者たちの一団（「グラフィック・サプリメント」1870年8月6日号）
（*Art for the Nation*, p.81）



【図 17】 サウス・ケンジントン・ミュージアムの北陳列室（「ザ・ビルダー」
1862年5月3日号）（*A Grand Design: The Art of the Victoria and
Albert Museum*, p.55）



【図 18】 ジョン・テニエル<日曜問題：パブリック・ハウスか、パブリックの
ためのハウスか？>（「パンチ」1869年4月17日号）（*Art for the
Nation*, p.74）

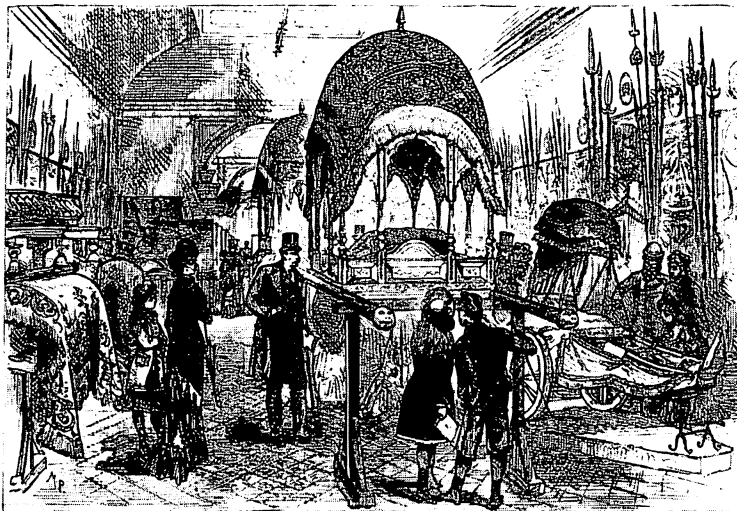
週間に6日開館し、うち3日は6ペンスの入館料で午前10時から黄昏時まで、また月・火・土曜日は午前10時から夜の10時まで無料で開放された。このような措置は、少なくとも数字のうえでは莫大な入館者数に結実し、コール自身の報告によれば、「……とりわけ月曜の夜は、きわめて多くの人数が、厳密に1日来館することで1日分の賃金を逸してしまうような労働者階級からなっている」状況であったという⁽⁶⁰⁾。

労働者たちの文化的体験を促進させようとする動きは、本来安息日である日曜日にもミュージアムを開館すべきという意見の高まりに結びつき、強固に反対する教会関係者たちとのあいだで長く議論が戦わされることになった。この「日曜問題」を題材にした「パンチ」の挿図（1869年4月17日号）【図18】では、休日に居酒屋（Public House）に入り浸る夫とそれを諷める妻の諍い（左）が、公衆のための家（House for the Public）であるミュージアムで夫婦が和やかに洗練された文化的体験に勤しむ様子（右）と対照的に表されている。ラスキンがこの議論に直接関与していたかどうかは、残された彼の言説のみからでは確認することはできないが、たとえば先に引いた『フォルス』の一節で、「放蕩」への誘惑とミュージアムでの学びを対置させているのは、「パンチ」の図が示しているような問題を彼が明らかに認識していたことを示しているといえよう。また実際、セント・ジョージ・ミュージアムでは、木曜日を除く毎日午前9時から午後9時まで、日曜日午後2時から6時までが開館時間に定められており、ラスキンもコールと同様、労働者たちが就労時間外にミュージアムを訪れる機会を確保することができるよう最大限の便宜を図っていたのは確かである。

ラスキンとコールの共通点はそれだけでない。彼がシェフィールドを最初の事例として、他の都市にも労働者向けのミュージアムが作られていくことを願っていたのは先に触れたとおりであるが、コールもまたいっそう大規模なスケールで、連合王国の津々浦々まで芸術やデザインの教育が浸透することを夢見ていた。もっとも彼は、それを実現するために、サウス・ケンジントン・ミュージアムを「王国全体の利用に供するための科学と芸術の中央貯蔵庫ないし宝物庫」⁽⁶¹⁾と位置づけ、コレクションを用いた展覧会を国内各地に巡回させたり、あるいは展示の一翼を担うサテライト的なミュージアムを開設するな

ど、明白に中央集権的なシステムを採用しようとしたが、それは受け手の側のニーズや理解力と必ずしも合致してはいないという批判をしばしば引き起こした。一方ラスキンは、前節でも指摘したとおり、観衆の特質やその地域性を強く意識していた。1880年に「アート・ジャーナル」に寄せた書簡においても、「都会のミュージアムは都会の人々のために、村のミュージアムは村人たちのためにあるべきなのです」⁽⁶²⁾と述べている。このように観衆のあいだの差異に注目していたラスキンは、(次節で詳しく述べるように)彼らに合わせて複数のタイプのミュージアムを作ることを提唱した。

ラスキンはまた、「科学と芸術の貯蔵庫」としてのサウス・ケンジントン・ミュージアムの展示方法にも大きな不満を抱いていた。ヨーロッパは無論のこと、遠くインドや中国、日本、イスラム圏からも持ち寄られた、彫刻、絵画、武具、工芸品、建築部材、家具、剥製といった雑多なコレクションの夥しい集積【図19】は、今日では、当初意図されていた職人のためのデザイン教育に資するというより、むしろ世界中の品物や情報を呑み込もうとする当時のイギリスの政治的・商業的帝国主義のイデオロギーをまさに具現化したものと解釈



THE NEW INDIAN SECTION, SOUTH KENSINGTON MUSEUM.

【図19】サウス・ケンジントン・ミュージアムの新しいインド展示場（「イラストレイティッド・ロンドン・ニューズ」1880年5月22日号）（*Grand Designs*, p.192）

されることが多いが⁽⁶³⁾、そうした「クレタ島の^{ラビリンス}迷宮」⁽⁶⁴⁾を思わせるような館内の展示状況に対して、ラスキンは「教育」という観点から強く批判し、「学生が、そのなかで偶然見つけたものを学ぶほかないような、偶然手に入れた品々からなる混乱したミュージアム」⁽⁶⁵⁾の典型的な例としてたびたび非難の俎上に載せた。設置の趣旨はともかく、実際に人々がどれだけ「教育」を意識してサウス・ケンジントン・ミュージアムを訪れていたかは、(当時も、そして現在もなお)ミュージアムの観衆の反応を正確に測定する手段がない以上、決定的な判断を下すことはできない。とはいえ、たとえばコールが1857年11月に行った演説のなかで、夕暮れどきに大家族を引き連れてミュージアムにやってきた労働者を例に挙げながら、「一行がミュージアム内部のまばゆい照明を最初に目にしたときに浮かべる驚愕と喜悅の表情は、この夕べの娯楽が彼ら全員に、どれほど新しい、歓迎すべき、健全な興奮をもたらすかを示しているのです」⁽⁶⁶⁾と誇らしげに語っていることなどから推して、彼自身、ミュージアムの機能における教育と娯楽の境目については曖昧な基準しかもっていなかったとも考えられる。それに対して、すでに見てきたようにミュージアムを「教育の場」として明確に規定していたラスキンは、具体的にはどのような展示方法を理想としていたのだろうか。次節では、ミュージアムの展示をめぐる彼の言説を分析していくことにしたい。

ラスキンの展示工学

序論でも触れたように、ラスキンは早くからミュージアム活動に関係するさまざまな経験を積んできた。それらを通じて彼は、セント・ジョージ・ミュージアムを開設するよりずっと前から、ミュージアムの展示について独自のヴィジョンを抱き、折に触れて公に発信してきた。なかでも1857年、「新しいナショナル・ギャラリーの所在地を決定し、併せてそれをブリティッシュ・ミュージアムの美術および考古学のコレクションと結合させることの利点について報告」するために設置された「ナショナル・ギャラリー用地委員会」において、証人として呼ばれたラスキンに対して行われた一連の質疑応答は、対象が主として美術に限られているとはいえ、ミュージアムにおける展示の問題に、ひいてはミュージアムという存在そのものに対する彼の基本的な考え方のほと

んどすべてが披瀝されている点で非常に興味深い⁽⁶⁷⁾。以下、この「委員会報告」を手がかりに、ラスキンのミュージアム思想を探っていくことにしよう。

委員会の記録によれば、ラスキンに対してなされた質問は全部で114項目におよんだ。紙幅の都合上、ここではそのひとつひとつを吟味する代りに、「報告書索引」において大まかに括られた質問群（全19組）にそって、注目すべき論点を幾つか取り上げて考察することにしたい⁽⁶⁸⁾。まず第一群（質問項目1～18）においてラスキンは、国家の趣味を正しく導くために、彫刻と絵画は同じ建物のなかで、いずれも年代順に展示されるべきであるが、観賞者にとっては、まず彫刻に対する眼を養ったうえで絵画に進む方がより理解しやすいと述べている。また第三群（質問項目31～43）では、ミュージアムの壁一面をぎっしり埋め尽くした絵画はなるほど壮麗な印象をもたらすが、個々の作品をしっかりと見るためには、もっと空間にゆとりをもたせて観賞者の視線の高さに並べて展示すべきであると提言している。観賞者としての労働者階級ワーキング・クラスの話題は、第八群（質問項目60～61）から始まる。この数年前から労働者学校で素描クラスワーキング・マンズ・スケッチを受け持ってきた経験を踏まえて、ラスキンは労働者たちが繊細な細部の表現に関心を抱く傾向があることや（質問項目60）、彼らにとっては時間的にも費用の点でもアクセスの容易さが重要であると指摘している（質問項目64）。このアクセスという点に関連して、彼はさらに第十群（質問項目65～69）において、教育のみを目的としたコレクションは、さほど芸術に関心のない人々を呼び込むためにも、人通りの多い町の中心地に位置するミュージアムに展示し、他方、もっとも貴重で高尚なコレクションは、真の研究者のためにも、また作品の安全のためにも、あえて市街地から離れた場所にあるミュージアムに収蔵した方がよいと述べている。そのようにコレクションに等級を付けるのは好ましくないのではないか、という委員からの質問に対しては、導入的な学びに適したコレクションもあれば、国家による保護のもとで世代を超えて継承されるべき貴重なコレクションもあると答えている（質問項目72）。さらに第十六群（質問項目104）では、歴史や年代といった煩わしい知識を省略し、ただ美しいものを求めているだけの人々が多いという委員からの指摘に対して、ラスキンはそのような状況をむしろ積極的に肯定し、展示の仕方に配慮することによって彼らに美の喜びを教えることができると答えている。

以上、主として展示に関わる部分に焦点を当ててラスキンの発言を辿ってきたが、これらのうえに見て取れる大きな特徴は、まず彼が何よりも観賞者にとっての見やすさや理解しやすさを重視していたこと、そしてまた、コレクションの性質や観衆の違いにしたがって、専門家による研究や貴重品の保存のためのミュージアム（ナショナル・ギャラリーやブリティッシュ・ミュージアムなど）と、大衆（の教育）のためのミュージアム（サウス・ケンジントン・ミュージアムなど）の二種類をはっきりと区別しようとしていたことであろう。

そのような考え方は、これ以後もおおむね踏襲され、ラスキンの言説のなかに繰り返し表れることになる。たとえば彼が1867年にブリティッシュ・インスティテューションで行った講演においても、大衆の教育のためのミュージアムは、大衆の娯楽のための場所と区別するのは無論のこと、貴重なコレクションを収蔵する「^{ナショナル}国家のミュージアム」とも区別されるべきであるとしている。なぜならば、人は科学や芸術に関する基本的な見方を学んだのちに初めて、自然史の貴重な標本や偉大な芸術の価値を理解することができるようになるからだという⁽⁶⁹⁾。ラスキンはさらに、この教育用のミュージアムにおいては、人々の注意を引きつけることができるように展示品の数を厳選し、きちんとした解説を付け、併せて付属の図書室も用意するべきであると述べている⁽⁷⁰⁾。加えて自然史系のミュージアムでは、もしも代替がきくような標本であれば、学習者が自由に手にとって観察するのをキュレーターは許可すべきであると語っている⁽⁷¹⁾。このように、ラスキンの関心はやはり観衆の教育に主として向けられており、そのための専用のミュージアムを設けるとともに、ゆとりをもった展示や丁寧な説明、ハンズ・オンの学習を取り入れるなど、彼らの理解を促すためのさまざまな提案を行っている。

同じ講演のなかでラスキンは、「ロンドンのすべての地区に、毎日無料で開館し、夜間は充分な照明と暖房が施され、家具類はみな快適で、あらゆる階級の人々が館内にあるものを利用するのに充分な手助けが得られるような教育用の大きなミュージアムが、いつの日か必ずそうならなければいけないのですが、すでにあればよいのにと心から思っています」⁽⁷²⁾と述べている。のみならず、教育用のミュージアムを整備するのはさほど難しいことではないと語り、その

具体的なやり方の例を次のように示している。「教育用のコレクションの基盤として、範囲を広げる代りに注意深く選び出した彫刻やコインの石膏模型、建築や素描や自然物の写真、標準的な価値の版画などのシリーズを幾つか定め、……この基本となるシリーズについて、入念な目録を作り、解説を付け、理解しやすいような順序で展示するのです」⁽⁷³⁾。ここに挙げられているような要素は、次節で見るとおり、規模こそ非常に小さく、けっして完全なものではなかったにしても、セント・ジョージ・ミュージアムにおいてほぼ実行に移されたといってよい。とすればこのシェフィールドのミュージアムは、しばしば指摘されるようにラスキン個人のユートピア的な夢のなかから生まれてきたというより、ナショナル・ギャラリーやサウス・ケンジントン・ミュージアムを含め、ヴィクトリア朝時代のイギリスにおけるミュージアム事情とその問題点を客観的に分析したうえで、かなりの程度現実的かつ普遍的な視点に立って計画されたものと考えてよいだろう。

「見ること」をめぐる教育

開館当時の展示空間がもはや残されていない現在、セント・ジョージ・ミュージアムの具体的な様子については、同時代の記述やわずかな写真から推しはかるほかない【図20】。一例を挙げれば、1885年の「ナショナル・レビュー」の記事は、「芸術や文化が、この小さな部屋以上につましい我が家を見出したことはかつてない……そこには、希少な石や、繊細な版画や、選りすぐった絵画や、価値ある本や手稿が、あまりに緊密に詰め込まれているので、箱のなかを思い浮かべずにはおれない。確かに、これは非常にうまく整頓された箱であり、訓練を積んだ眼や観賞力を備えた知性にとっては非常に面白い。だが多くの訪問者にとっては……絶えざる驚きと困惑を引き起こすだろう」と伝えている⁽⁷⁴⁾。

実際のところラスキン自身、早くからスペースの絶対的な不足を認識し、1880年代初頭には建築家のエドワード・ロバート・ロブソン（1835－1917）に依頼して、新しいミュージアムの構想を練り始めた。前出の『セント・ジョージ・ギルドの性質と目的に関する総論』（1882）では、観賞しやすさを最優先させるために、例によって展示品の点数を抑えることと、簡潔で読みやすい解



【図20】写真：ウォークリーのセント・ジョージ・ミュージアム、シェフィールド
(*John Ruskin and the Victorian Eye*, p.188)

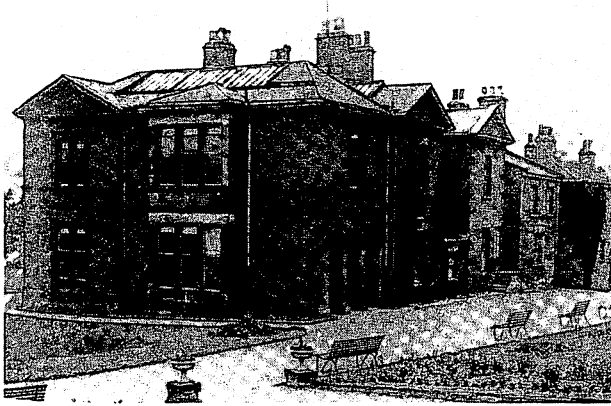
説を付すことというミュージアム展示の原則を確認した後で、この新しい建物の配置のプランを紹介している⁽⁷⁵⁾。それによれば、建物は二階建てで、うち一階部分は水彩画や地図の展示も含む読書室を備えた「公共図書館」に充て、二階には「アート・ギャラリー」と付属の「貴石室」を設けることになっていた。展示のレイアウトに関しては、先に「ナショナル・ギャラリー用地委員会」の報告でも述べられていたのと同じく、すべての芸術の基盤である彫刻を主軸に据え、その周りに関連する工芸品や絵画を並べ、部屋の中央には素描などをじっくり学ぶための机を置く予定であった。結局この計画は、コレクションの所管をめぐってシェフィールド市との折り合いがつかず、実現にはいたらなかったが、これまで見てきたラスキンのミュージアム思想がほとんどそのまま反映されているのは明らかであろう。

ところで、展示スペースの狭さもさることながら、先の「ナショナル・レビュー」の記事も示唆しているように、そもそも訪問者の多くを占める労働者階級が果たして展示の内容を十分に理解しえたのかどうかは、前にサウス・ケンジントン・ミュージアムの例でも指摘したとおり判断することが非常に難しい。だがここで思い起こしたいのは、セント・ジョージ・ミュージアムを開設するに当たって、ラスキンは労働者たちが自らの貴重な余暇時間を利用して、主体性に学びを求めてくることを望んでいたということである。彼にとってミュージアムにおける教育とは、(学校のそれとは異なり) けっして規定の内容を一方的に教え込むのではなく、あくまで学習者の側の自由な意思に基づいて行われるべきものであった。したがって個々人の理解の度合いを一律に判定することは、さほど意味のあることではなかったともいえよう。むしろここで重要なのは、^{オーディエンス}観衆が自らのペースや力量に即して学びを深めていくことができるように、ミュージアムの側からどのような「手助け」を提供することができるかであった。だからこそラスキンは、来館者がひとつひとつの展示品をゆっくりと丁寧に見ていくことができるように、全体の数をとことん抑制し、展示のレイアウトにこだわり続けたのであろうし、常に付属の図書室をミュージアムに併置することを主張してきたのも、彼らの関心の広がりにしたがって、さらなる学びが可能となるように計らってのことだったろう。観賞者の理解を側面から支援するための解説カタログについては、ラスキン自身の熱意にもかかわらず完全な形にまとめられることなく終わったが、1888年にヘンリーの息子のハワード・スウォンが、ラスキンがあちこちに書いた断片を集めて出版した『セント・ジョージ・ミュージアムの予備カタログ』の序文には次のように記されている。「ひとつひとつの展示物は、それが教えてくれるものゆえにラスキン氏によって選出されたのであり、学習者はこのミュージアムのなかに、これまで芸術においてなされたもっともすばらしい仕事だとラスキン氏が考えたものの実例を、なぜそれらがもっとも優れているのかについての注釈とともに見出すでしょう——ひとつの例につきひとつの学びが、学習者の今後の探究へと導いてくれるのです」⁽⁷⁶⁾。ここでもやはり、観賞者はきめ細かな手助けを受けることができるとともに、それらを手掛かりとしてさらに先へと進んでいくことが期待されているのである。

もっともそれは、彼らが何か特定の領域における専門性を深めていくということでは必ずしもなかったろう。前に触れた「ナショナル・ギャラリー用地委員会」での質疑応答の最後に、^{ワーキング・メンズ・カレッジ}労働者学校における素描教育の効果について尋ねられたラスキンは、限られた人数を初等クラスで担当しているに過ぎないとことわりながらも、必ずや大きな成果が成し遂げられるであろうことを確信していると答え、さらにこう付け加えている。「私の努力は、大工を芸術家にするのではなく、彼が大工としてより幸福になることに向けられているのです」⁽⁷⁷⁾。まさしくここに、ラスキンが労働者たちの教育を通して実現しようとしたものが示されているといえよう。それは知識や技術の著しい向上でも、いわんやそれに伴う職種のランクアップといったことでもなく、今ある状況のなかで、すなわち日々の生活や労働のなかで、より大きな幸福を感じることができる能力を身につけることであった。その能力とは、一言でいえば、「見ること」の深化だったのではないだろうか。ラスキンにとって、対象についての入念な観察を土台とする素描は、単なる描写の技術を超えて、それを通して自然の仕組みや世界の真理を見て取るための手段として特別の意味を担っていた【図21】⁽⁷⁸⁾。一方、彼にとってミュージアムとは、本来は子どもや農民といった「純粋な」人々のためにあるもので、「あらゆる事物や生き物の美と生命を、その完璧さにおいて示す」ことによって、彼らに『「自然」の生命のなかにある美しいも



【図21】ジョン・ラスキン＜オークの枯葉＞1879年、水彩・ボディカラー、セント・ジョージ・ギルド・コレクション、シェフィールド



【図22】写真：ミアズブルック・パークのラスキン・ミュージアム、シェフィールド
(*Ruskin in Sheffield*, p.29)

のと、『人間』の生命のなかにある英雄的なものを明示する」べきものであった⁽⁷⁹⁾。つまり素描にしてもミュージアムにしても、人々が「見ること」を通じて世界の真理や美や生命に近づくことを、言い換えればより大きな幸福を見出すことを目指すものであったと考えることができるのではないだろうか。ラスキンは『近代画家論』第三卷（1856）の名高い一節において、「人間の精神がないうるもっとも偉大なことは、何かを見ることであり……はっきりとものを見ることは、詩であり、預言であり、宗教であり——すべて同じひとつのものなのである」⁽⁸⁰⁾と語っている。彼にとってミュージアムの内部は、まさにその「見ること」に特化した稀有な空間であり、そこでの学びを推し進めていくことは、人間の精神の総体を成長させていくことにほかならなかったのではないだろうか。

自分自身とギルドの理念に基づいて運営することに終始こだわっていたにもかかわらず、ラスキンの心身の弱まりとヘンリー・スウォンの老いに伴って、セント・ジョージ・ミュージアムは1890年、市の提案を受けてミアズブルック・パーク内のより大きな建物に移され、「ラスキン・ミュージアム」として再開された【図22】。新たに採用された専門のキュレーターのもとで整備されたミュージアムは、本来の教育の場としての性質よりも、ラスキン個人を記念



【図23】写真：ラスキン・ミュージアム内のピクチャー・ギャラリー（*Ruskin in Sheffield, p.30*）

する建物としての趣が強まり、彼が細心の注意を払って展示品に盛り込んだ微妙な意味合いの多くが失われてしまったという【図23】⁽⁸¹⁾。その点ではラスキンの手になるミュージアムは、クック＝ウェダーバーンもいうとおり、セント・ジョージ・ギルドに関する他の多くの計画と同様、「現実と理想のあい」⁽⁸²⁾にかろうじて存在したに過ぎないといえるかもしれない。とはいえ、労働者階級を含む観衆の増大に呼応して各地にミュージアムが開設されていったヴィクトリア朝時代に、これらの新たな観衆に向けてミュージアムが何を提供すべきなのかという問題について、ラスキンほど真剣かつ長期にわたって取り組んだ例はほかにない。実際、本稿で挙げてきたことがらも含め、ミュージアムをめぐる彼が提示したさまざまな考えは、これ以後世紀末にかけて大きな影響をおよぼすことになる。たとえば、イギリス全土に加えて諸外国のミュージアム事情も盛り込んだ浩瀚な『ミュージアムとアート・ギャラリー』（1888）を著したトマス・グリーンウッドや、1886年にマンチェスターのアンコーツ地区に労働者のためのミュージアムを開設したトマス・ホースフォール、あるいは1880年代から90年代にかけてロンドン下町のイースト・エンドで毎年展覧会を開き、ホワイトチャペル・アート・ギャラリーの基盤を作ったサミュエルとヘンリエッタ・バーネット夫妻など、その多くはやはり、前章で見たような

フレイグメント

個人のイニシアチブによって推進されたものであったが、これらについて詳細に検証するためにはまた別の稿を設ける必要があるだろう⁽⁸³⁾。

翻って今日、(少なくとも原則的には)ミュージアムがすべての人々に平等に開かれている時代にあって、ラスキンが唱えたような、保存と研究を目的とする専門家のためのミュージアムと、大衆向けの、なかんずく労働者階級向けの教育に特化したミュージアムとを厳然と区別することはもはやありえないだろう。しかしながら現実の問題として、ミュージアムがその使命のひとつである専門的な研究を追求するあまり、あるいは逆に、一般の人々がミュージアム以外にも娯楽や教育の場を容易に見つけることができるようになったために、ミュージアムと観衆とのあいだに、意識やニーズの点で大きな乖離が生じていることがしばしば指摘されている⁽⁸⁴⁾。だとすれば、ミュージアムとそれが担う教育の意味を考えるうえで、ラスキンが示唆するものは依然として小さくないのではないだろうか。

[注]

(42) セント・ジョージ・ギルドに関する資料については本稿注4を参照。

(43) Ruskin: Cook & Wedderburn (eds), *Works*, op. cit., vol.27, 95-97.

(44) Ruskin, op. cit., vol.28, 407.

(45) Ruskin, op. cit., vol.28, 395.

(46) Edward Bradbury, 'A Visit to Ruskin's Museum', in *The Magazine of Art* 3, 1879, 57; quoted in Casteras, op. cit., 189.

(47) Ruskin, op. cit., vol.30, xli.

(48) Ruskin, *General Statement Explaining the Nature and Purposes of St. George's Guild*, *ibid.*, 51-52.

この時代のシェフィールドの鉄産業については、以下を参照。

Lara Kriegel, *Grand Designs: Labor, Empire, and the Museum in Victorian Culture*, Duke University Press, Durham & London, 2007, 99-102.

(49) *Ibid.*, 52.

(50) Bradbury, op. cit., 1879, 57; quoted in Barnes, op. cit., 11.

(51) Ruskin, op. cit., vol.28, 451. ラケシスは、クロトーとアトロポスと共にギリシャ神話における「運命の三女神」。

- (52) 'Reminiscences of Ruskin,' by Howard Swan, in *The Westminster Gazette*, January 24, 1900 ; quoted in Ruskin, op. cit., vol.30, xlii.
- (53) *Letter in the "Times"*, March 6, 1883, in Ruskin, ibid., 317.
- (54) Ruskin, op. cit., vol.28, 450.
- (55) Casteras, op. cit., 193.
- (56) Ruskin, op. cit., vol.28, 450.
- (57) 三省堂大辞林「生涯学習」の項、2006年
- (58) *First Report of the Department of Practical Art*, 1853, British Parliamentary Papers, vol.iv, 2 ; quoted in Taylor, op. cit., 71.
- (59) コールの活動に関する文献は多数あるが、ここでは主に以下を参照した。
ステュアート・マクドナルド『美術教育の歴史と哲学』中山修一・織田芳人訳、玉川大学出版部、1990年、第八章
またサウス・ケンジントン・ミュージアムの成立とそのコレクションについては以下を参照。
Malcolm Baker & Brenda Richardson (eds), *A Grand Design: The Art of the Victoria and Albert Museum*, The Baltimore Museum of Art & Victoria and Albert Museum, 1997.
- (60) Henry Cole, *The Function of the Science and Art Department*, London, 1857, 26 ; quoted in Taylor, op. cit., 75.
- (61) Cole, ibid., 73-74.
- (62) Ruskin, *A Museum or Picture Gallery: Its Functions and Its Formation*, 1880, in *Works*, op. cit., vol.34, 251.
- (63) たとえば以下のような論考が挙げられる。
Paul Barlow & Shelagh Wilson, 'Consuming empire? : the South Kensington Museum and its spectacles', in Barlow and Trodd , op. cit., 156-171.
- (64) Ruskin, op. cit., vol.34, 249.
- (65) Ruskin, *On the Present State of Modern Art, with Reference to the Advisable Arrangements of A National Gallery*, 1867, in *Works*, op. cit., vol.19, 223.
- (66) Cole, op. cit., 75.
- (67) Ruskin, *Picture Galleries—Their Functions and Formation*, in *Works*, op. cit., vol.13, 539-53.
- (68) Ibid., 539-40, note1. なお、ラスキンは質問項目103において、「ミュージ

アム」と「ギャラリー」という用語の違いについて尋ねられた際、建物全体を指す場合は「ミュージアム」が正しく、「ギャラリー」は展示室ごとの単位に用いると答えているが、本節においては便宜上「ミュージアム」という表記に統一している。

- (69) Ruskin, op. cit., vol.19, 219. ラスキンはこの講演のなかで、特に教育を目的として整備されるべき国家コレクションとして、図書館、教育用の自然史ミュージアム、教育用の美術館の三種類を挙げている。
- (70) Ruskin, *ibid.*, 220-23.
- (71) *Ibid.*, 222.
- (72) *Ibid.*, 219.
- (73) *Ibid.*, 224.
- (74) E. S. P., 'Mr. Ruskin's Museum at Sheffield', *National Review*, 1885, 404-5 ; quoted in Casteras, op. cit., 191.
- (75) Ruskin, op. cit., vol.30, 54-57.
- (76) Howard Swan, *Preliminary Catalogue of St. George's Museum*, 1888 ; quoted in Greenwood, op. cit., 147-48.
- (77) Ruskin, op. cit., vol.13, 553.
- (78) ラスキンと素描の関係については、以下を参照されたい。
Christopher Newall, 'Ruskin and the Art of Drawing', in *John Ruskin and the Victorian Eye*, op. cit., 81-115.
拙論「ラスキンと水彩素描」『ジョン・ラスキン：思索するまなざし』展カタログ、(財)ラスキン文庫、2000年、22～25頁。
- (79) Ruskin, op. cit., vol.34, 251-52.
- (80) Ruskin, *Modern Painters*, vol.3, in *Works*, op. cit., vol.5, 333.
- (81) Barnes, op. cit., 28.
- (82) Ruskin, op. cit., vol.30, xlix.
- (83) このテーマに関連する文献としては、
Giles Waterfield (ed.), *Art for the People*, Dulwich Picture Gallery, London, 1994.
Michael Harrison, 'Art and Philanthropy : T. C. Horsfall and the Manchester Art Museum', in Kidd & Roberts (eds), op. cit., 120-47.
などがある。またホワイトチャペル・アート・ギャラリーについては、以下も参照。

横山千晶「ミュージアムの冒険——イースト・エンドと芸術教育」武藤浩史編『愛と戦いのイギリス文化史 1900-1950』慶應義塾大学出版会、2007年、71～83頁。

併せて本稿注5も参照。

- (84) この問題については膨大な数の論考があるが、近年のものとしては以下を参照。

並木誠士・中川理『美術館の可能性』学芸出版社、2006年

付記：本稿は、2006年度科学研究費補助金（基盤研究（C））による研究の成果である。