

〔論文〕

ラスキンの美術批評における“Repose”

堀川麗子

序

ジョン・ラスキン (John Ruskin, 1819-1900) は、英国のヴィクトリア朝を代表する思想家である。美術をはじめ多岐にわたる分野においてその活動を展開し、膨大な著作を残した¹。美術批評家としては、英国人風景画家ターナーの賞賛、イタリア初期ルネサンス美術の再評価、そして非難の矢面に立っていたラファエル前派の擁護を行った功績で注目され、その名を後世に残したといえる。

本稿では、ラスキンが初期の代表作『現代画家論』(*Modern Painters*) で主要な美的範疇の一つとして提示した“repose”について考察する。この“repose”という語は、ラスキン以前あるいは同時代において美の範疇として挙げた美術批評家はおらず、ラスキン独自の考えを示している²。そして彼の美術批評の中で重要な位置を占めているにもかかわらず、これまでこの語自体に着目した個別研究はみられない。また、本稿で意図するようにこの語をラスキンのバーン＝ジョーンズ批評の中心に据えて論じられたことはない³。そ

こで、ラスキンが理想とする芸術について説明する手がかりとなる“repose”の意味と美術における現れ方について彼がどのように考えていたか、その言説から紐解いてみたい。また、ラスキンが師として、かつ友人としてあたたかい眼差しを向けていた同時代の画家バーン＝ジョーンズを評価する際にその“repose”への理解を美点としていることに着目し、彼がこの語を通してバーン＝ジョーンズをルイーニやジョットといった過去のイタリアの画家から連なる古典美の系譜に位置付けようとしていたことを指摘したい。

1 『現代画家論』における典型美としての“Repose”

『ラスキン著作集』第39巻の索引によると、ラスキンの著作における“repose”という語の初出は『現代画家論』第1巻(1843年出版)でターナー (Joseph Mallord William Turner, 1775-1851) の水彩素描について言及した箇所にある。ターナー遺贈コレクションに含まれ、現在はテイト・ブリテンに所蔵されるサミュエル・ロジャーズ詩集の小挿絵

のための水彩素描⁴について「光と“repose”の結び付きの強さに関して、わずかでもこの素描に比肩しうる芸術作品を私は知らない」(3: 265)と述べている。描かれているのは夕刻の柔らかい光に包まれた静かな川沿いの景色である。ここに表現されているという“repose”とはラスキンにとってどのようなものだったのか。

ラスキンのテキストの議論に入る前に、ここで“repose”という語の辞書的定義を確認しておく。『オクスフォード英語辞典』には「肉体または精神の力を回復させるため、活動を一時的に休むことあるいは停止すること」、「激しい活動やつらい労働、困難、興奮状態からの緩和・休息」、「静かで平穏な無為の状態、あるいは心を悩ます支配力から解放された状態」、「静けさ、落ち着き」等の意味が挙げられ、絵画においては「目に安らぎを与える効果を持つような、人物や色彩の調和した配置」を意味するとされている⁵。ちなみに本稿で考察するラスキンの『現代画家論』での“repose”は、「静けさ、落ち着き」の意味の用例として挙げられている。

次に、“repose”の日本語訳を確認する。『ランダムハウス英和大辞典』では、名詞としての意味が4つに分けられている。すなわち、1番目として「休息、休憩、休養、静養、(特に)睡眠」、2番目として「静けさ、静謐、静穏、(特に永遠の)安らぎ、平安」、3番目として「(態度などの)落ち着き、平靜」と「(絵画の色彩・構図などの)落ち着いた調和、まとまり」、4番目として「(運動・活動などの)停止、静止、休止」とある。

以上から通常“repose”という語は、体を休めることあるいは休んでいる状態、動きを

止めることあるいは止まっている状態、精神が静かで落ち着いた状態、という主に3つの意味を表わすものであることがわかる。では、ラスキンはこれを美に関する議論にどのように用いているのだろうか。

ラスキンが“repose”についての詳細な議論を展開したのは、彼が20歳代後半だった1846年に出版された『現代画家論』の第2巻においてである。そこでラスキンは“repose”を6つの「典型美」(Typical Beauty)の3番目として、“Repose, or the Type of Divine Permanence”という題目のもと論じている。他の5つの典型美は、「無限性」、「統合性」、「左右対称性」、「純粹性」、「節度」⁶である。「節度」以外のすべてに“or”で結ばれた言い換えとして「神の」という意味をもつ“divine”という形容詞が用いられているが、ここにはラスキン美学の基本、すなわちこの世に存在する美は全て神の摂理を反映するものであるという考え方が強く示されている⁷。また、ラスキンはこの6つの典型美をそれぞれが明確に独立して存在するというよりは、関連し合って成り立っていると考えていたようである。

これまでに出版された『現代画家論』の邦訳における“repose”の訳語を確認してみると、御木本隆三が「休息」と訳したのに対し、内藤史郎は「休らい」としている⁸。また、共著の拙論で「静謐」と訳出したこともある⁹。ラスキンは、この語に上で確認した3つの基本的意味、すなわち「休息」と「静止」と「精神的落ち着き」全てを含むような意味を持たせており、これに合致する日本語の訳語を見つけ出すのは困難である。本稿では仮に内藤の訳を採用するが、物理的のみな

らず精神的な意味をも含みうるよう、すなわち「休らい」と「安らぎ」両方のニュアンスを喚起することを期待して、ひらがなの「やすらい」とすることを提案したい。

「やすらい — 神聖なる永遠性の型」¹⁰を論じた一節において、ラスキンはまず、それが外貌として現れる必要があるものの、目に見える実体として定め、図示することの困難さを指摘する。ここからラスキンの議論が芸術作品に現れる造形的特徴よりはむしろ、曖昧になる危険性を孕む精神的な側面に依拠したものであることがわかる。この明確な把握が難しいやすらいの性質を説明するために、やすらいとそうでないものという二項対立に基づいて議論が進められる。ゆえに、「やすらい」の定義は、「熱情、変化、横溢、刻苦と対立するものとして、やすらいとは、永遠なる精神と力という特殊で独立した特性である」¹¹とされ、その反対物との対比が強調される。この章全体を見渡せば、肉体的・精神的苦痛、肉体・精神における急激な変化、移ろいやすさ、といったものがやすらいの反対の概念とされていることがわかる。

「神聖なる永遠性」とあるように、ラスキンにとってやすらいは、何よりもまず不変で永遠なる神の存在を表わす特性であった。「やすらい」とは「全ての創造物の『私は成る』に対する、創造主の『私は在る』なのだ」と彼が言うとき、それは創られる者が変化を経験するのに対して、創る者、すなわち全能の神は変化することのない存在であることを語っている。神の至高なる存在は驚きや労苦や変化を受け付けぬ。楽園追放によって労働の苦しみを科せられることとなった死すべき運命の人間は、いっそう永遠なる神の存在

を表わすやすらいに憧れ、それを求めるとラスキンは述べる。そして、子なるイエス・キリストによって人間にやすらいが約束され、またその遺産として平安がもたらされたのである¹²。

このような神の存在と結び付くやすらいが形あるものに現れる例として、まず岩や山といった自然物を挙げているのは、いかにもラスキンらしい。「力強い光景や音すべてを和らげる効力を伴った山や岩の堂々たる形態」に「永遠と静謐の純粋な現れ」(4: 114)を見出すのである。山や岩が不動であることは誰もが知っている。しかしラスキンが強調するのは、それらがただ静止しているのではなく、そこに力強い動きを想像させるエネルギーが感じ取れるという点である。つまり、やすらいとは「実際にせよ想像されるにせよ、活力と運動の可能性が存在する物体の休息」なのであり、その表現は「動きの否定の強さと同様、現在は行われていない行為の総量と崇高さに比例して大きくなる」(4. 114)のである。

そういうわけで、小石のやすらいは議論の対象とならない。というのも「小石の動きにはエネルギーや活力の何をも含まず、不動のやすらいも持たない」からである。一方で「大きな岩が山の斜面を転がり落ちるのをかつて目にした我々は、今や羊歯の間に静止して落ち着くその休息の様子を気高い感情を抱く」(4: 115)。厳かに静止する岩は、そこに過去に動いていたかもしれない時の力強いエネルギーを想像させる。その想像が今の威厳をさらに高め、観る者に感動を与えることになるのである。しかも秘められた力の可能性が強ければ強いほど崇高さは増し、想像力へ

の訴えかけもいっそう強まる。6つの典型美の中でも特にやすらいを重要視していたラスキンは、熱を帯びた調子で次のように結論づける。

いかなる芸術作品も、やすらいなくしては偉大でありえず、すべての芸術はやすらいの現れに比例して偉大である。それは物体であるにせよ、動きであるにせよ、美の最も信頼できる試金石である。これを持つ何ものも卑しくありえないし、持たない何ものも正しくありえない。作品におけるその現れに厳密に比例して、考案者の荘重なる精神が推測されうる。他の諸特性を考慮することなく、我々は証拠としてこれに頼るのである。(4: 117-8)¹³

では、芸術作品にやすらいはどのように現れるのか。すなわち様式としてのやすらいとはどのようなものなのか。これについてラスキンがどう考えていたかは、やはり彼が提示する反対物から類推できる。ラスキンはやすらいがあれば芸術作品から退けられる要素として次のようなものを列挙する。すなわち「色彩の華美、混乱、どぎつさ」や「一貫しない思考」、「強いられた表現」、「不道德な主題選択」、「素材の過剰」、「虚偽」、「誇張された装飾」、「部分の過度な分割」(4: 119)である。そして、これらと対比される要素が様式としてのやすらいの特徴を導き出す鍵となる。つまり、先に見た辞書の定義にもあったような、色彩に落ち着きとまとまりがあるもの、そして、一貫した意図でもって自然に表現されたもの、主題が善良に選択されたもの、素材が過度でなく、真実を行き過ぎた装

飾なしに表したものの、構図全体にまとまりがあるもの、と見なすことができる。

具体的な作品例については「現時点において個別の例を挙げるのは不必要であり、また不適切でしかありえない」(4: 119)としながらも、ここでもやはりやすらいがある作品とない作品を比較することで論を展開している。やすらいが存在する例として提示されるのは、ラスキンがギリシア神話の英雄テセウスとした彫像(図1)である。これは、手本とすべき古典主義芸術の例としてラスキンが頻繁に言及する作品であり、かつてはパルテノン神殿の東側ペディメントの一部を形成していた。19世紀初頭からエルギン・マーブルズの一部として大英博物館に展示されている著名な作品であるが、現在ではギリシア神話の酒の神ディオニュソスとみなされている。体の重みを後ろに預け、文字通り休息の姿勢を取っている。一方、やすらいのない例としてラオコーン像(図2)が挙げられる。テセウスを「平穏 (calmness)」、ラオコーンを「動乱 (convulsions)」(4: 119)と対比的に言い表すが、前者への賞賛よりも後者への批判の方に情熱が傾いていることは明らかである。ラオコーンについて主題の選択が悪く、理解の仕方が卑俗で、扱いが自然に反するとし、他の芸術にこれほど有害な影響を与えるものはないとする。

もうひとつのやすらいの好例として、ルッカの教会にある中世の墓標、すなわちヤーコポ・デッラ・クエルチャ (Jacopo della Quercia, c. 1374-1438) が制作したイラリア・デル・カレット (Ilaria del Caretto) の墓が取り上げられる。ラスキンは1845年に初めてこれを目にした際、その印象深い体験を父親へ

の手紙に綴っている。そこで観察に基づく細かな描写を施しながら、次のように賞賛している。「その唇と閉じられた目の完璧な甘美さも人物全体を覆う死の封印の荘厳さも、あなたにお伝えすることは不可能です。芸術として、その彫刻はあらゆる点で完璧です。それは真実そのもの、ただし驚くべき感情の洗練をもって選ばとられた真実なのです」(4: 122, n. 1)。その後も著作や講演で頻繁にこの墓標に言及するのみならず、1874年には自身で3枚のスケッチを残している(図3)。また、晩年になっても依然としてこれが自分を感動させると述べている¹⁴。特に死せる若い女性の穏やかで優美な表情がラスキンを強力に惹きつけたようで、そこには「死でも眠りでもなく、両者の純粋なイメージである何か」(4: 123)、まさにやすらいが見事に表現されていると感じられたのだろう。

2 “Repose”、“Constant art” とバーン＝ジョーンズ

『現代画家論』第2巻の出版から約20年後の1867年6月7日、ラスキンはブリティッシュ・インスティテュートにおいて「現代美術の現状について—国立美術館の望ましい分類への言及とともに」という講演を行った。前半は「現代ヨーロッパ美術の主たる特徴のいくつか」(19: 198)、後半は国の美術館の在り方について議論している。ここでこの講演に注目するのは、『現代画家論』で論じられた“repose”と深く関連するものとして“constant”という語が提示されている点、しかもそれとバーン＝ジョーンズ作品の長所が

結び付けられている点からである。

ランドウが「文章が構成されて一世紀経ってもなお、ヴィクトリア朝美術の特徴を最も見事に、最も鋭く描写したものの一つであり続けている」¹⁵とする講演の前半部でラスキンは語るの、同時代美術の造形的特徴というよりは、もっと奥底にある気質やモラルに関する傾向である。というのも、芸術は花と似ていて、形や色を直そうとすれば花そのものではなく根に栄養を与える必要があるのと同様、芸術を正すにはその根底にある精神的な側面を見なければならぬと考えていたからである。

ラスキンは、まず同時代の美術の傾向を「同情的」、「家庭的」、「浅薄」、「自己中心的」、「奇抜」¹⁶という言葉で特徴づける。彼によれば、現代美術は制作において造形的興味より憐れみの感情に左右され、また公の思想よりも家庭の思想を重んじて「巢の芸術 (Art of the Nest)」に留まっている。こうして内に向かった結果、芸術は浅薄なものとなる。さらに、内輪のささやかなことで満足してしまう謙虚さは反対に無意識のうちに周囲を顧みない利己的な姿勢を引き起こす要因となる。そして、こうした私的な狭い世界への志向は、作品に強すぎる個性と偏見をもたらすのである。これら諸特徴への批判に共通するのは、芸術から古い時代には存在した崇高なもの、すなわち真摯な信仰心や畏怖の念、哲学や神学などの高邁な思想、を表現しようという大いなる意志が失われていることへの嘆きである。

しかし、これらよりさらに悪い「最も致命的な」特徴としてラスキンが挙げるのは、「劇的興奮への欲求」(19: 203)である。そして、

ここで「劇的 (dramatic)」の対となる概念として、「不変の」、「志操堅固な」という意味を持つ“constant”という語が提示される。ラスキンが論じる内容から、前者は『現代画家論』で議論された“repose”と反対の性質、後者はそれと類似する性質を持つものと見なすことができる。やすらいと共通する美意識として重要視されるべき「志操堅固な芸術」についてラスキンは以下のように定義づけている。

志操堅固な芸術は美しいものや生物をただそれ自体の価値ゆえに表現する。それらは完全なやすらい (perfect repose) の状態にあり、見られるためだけにそこに存在する。それらは何もしてはいない。関心を引くのは、それが何であるかであって、何をしているかではない。(19: 203、下線は執筆者による)

また、対立するものとしての“dramatic art”については次のように説明する。

一方で劇的な芸術は、どうにかして行動を表現する。そこに描かれる人物たちは古典派のそれと同様に気高く美しいが、しかしながら必ず何かをしているか、何かに苦しんでいなければならない。そして、観る者は、行動していたり、苦しんでいたりする人物の美しさだけでなく、何が起きているのかにも興味を抱く。(19: 203)

ラスキンの好みが「志操堅固な芸術」の方にあるのは明らかだが、ここで注意しなければならないのは、彼が劇的な要素を完全に否

定しているわけではないという点である。問題はそれが支配的になって志操堅固な要素を上回ってしまうことで、劇的なものは大いなる抑制をもって導入すべきと考えている。つまり、バロック様式の感情を高揚させる表現を描写する際に用いる“dramatic”という語が、「非常に効果的」と同時に「芝居があった」、「大げさな」という意味になりうるのと同様、作品における劇的要素が過度になると、芸術からやすらいは失われ、卑俗なものになってしまうのである。また、ドラマを表現する際には、起こった出来事をそのまま描き出すのではなく、起こった「しるし」を暗示的に表わすのが望ましいとした。つまり、行為は物理的に示さずに、「理想的かつ象徴的行為」(19: 205)として想像を促すように表わすべきとしている。これは、動きを想像させる休息について語った『現代画家論』と共通した論調である。

ラスキンは同時代の芸術作品がドラマや物語ばかりを求め、不変的な美を表現するという本来の芸術の目的を見失っていると感じていた。しかし、そのような中でドラマの扱いを理解している画派、すなわち「真実でありのままのドラマを表現する現代イギリス画派」(19: 206)が存在することに注意を促す。これは明らかにラスキンが擁護したラファエル前派のことであり、まずこのグループのリーダーとしてロセッティ (Dante Gabriel Rossetti, 1828-82) が紹介される。そして、ロセッティに次いで、ここでついに「偉大なドラマの巨匠」とされるバーン＝ジョーンズ (Edward Coley Burne-Jones, 1833-98) の名が堂々と掲げられる。ラスキンが公の場で初めてバーン＝ジョーンズを評価した記念すべ

き瞬間であった。ラスキンは1856年に初めてバーン＝ジョーンズに会って以来熱心な芸術的指導を続けていたが¹⁷、この頃確実にそれが実を結びつつあると感じられるようになっていた。事実、この講演はウィレンスキの言葉を借りれば、当時まだ画家として目立った存在ではなかった「バーン＝ジョーンズを喜ばせ、支援するためになされた」¹⁸ものだった。

ラスキンは、最初はロセッティの指導下で制作していたバーン＝ジョーンズが師と決定的に違う点を指摘し、それがバーン＝ジョーンズ芸術の美点を形成していると主張する。すなわちそれは、「ある気質の点、とりわけ志操堅固な諸派のやすらいに対するより純粋な共感をもっている点」(19: 206)であった。下線部の“repose of the Constant schools”という表現からわかるように、ここで“constant”は“repose”とはっきりと結び付けられ、しかもそれらとバーン＝ジョーンズが関連付けられている。ラスキンはさらに、いくつかの欠点が認められるものの、まだあまり知られていないこの画家について「イギリスの劇画派の中で彼の作品が事実上支配的となる見込みが十分ある」とし、その後の活躍を予言している。それどころか、「すでに好ましくある彼独特の性質は、偉大なる時代の最良の劇的な作品に匹敵しうるものとなるかもしれない」のであり、「純粋さ、そしてあらゆる生き物の生としての善と美德の追求において、彼の作品は無類のものとして際立っている」(19: 207)とその才能を強調した。

このようなバーン＝ジョーンズ芸術の性質を聴衆に示すべくラスキンは3点の作品を取

り上げる。まず、チョーサー『善女伝』(*Legend of Good Women*)から取材した2点の素描、すなわち《墓からアルケステイスを連れ戻す愛》(*Love Bringing Alcestis back from the Grave*, 図4)と《イアソンの二人の妻 — ヒュプシピュレとメデア》(*The Two Wives of Jason: Hypsipyle and Medea*, 図5)である。これらは、ラスキンの新居を飾るタペストリーのデザインとして1863年に描かれたもので、ラスキンを介してバーン＝ジョーンズ自身も交流のあったウィンントン女学校の少女たちが織ることを計画していたが、結局実現しなかった¹⁹。注目すべきは、いずれも夫のために献身的に尽くす女性という、いかにもラスキンが好みそうな主題が扱われている点である²⁰。

赤茶の単色で描かれた《墓からアルケステイスを連れ戻す愛》では、左に怒ったような表情をした「愛」、右に穏やかな表情で「愛」に導かれるアルケステイスという構図が取られている。翼を真横に大きく広げ、正面向きに直立する「愛」の姿勢は、この構図に静謐で厳肅な雰囲気を与えている。また、横を向いてしっかりと自分の服の裾をつかむアルケステイスの表情は優美ながらも毅然としている。二人に大きな動作は与えられておらず、静かに佇むその様子は二人の気高い精神を示しているかのようである。事実、アルケステイスは夫のために自分の命を犠牲にした女性であり、ラスキンは「献身的で永遠なる愛を有するギリシア女性の典型」(19: 207)とみなした。また、この作品について「人間の勇気と徳という最も純粋な源に関して、芸術においてこのような美しい思想が表現されたのを私はまだ知らない」(19: 208)と賞賛している。

《イアソンの二人の妻 — ヒュブシピュレとメディア》では、「善をつかみ、悪を蔑む画家の特別な才能」(19: 208) に注目を促す。ここに描かれる女性は両者とも金の羊毛を求めてアルゴ船で旅するイアソンを助けた存在であるが²¹、特にラスキンはメディアの解釈と表現の仕方を評価している。メディアは、エウリピデスの悲劇によって広く知られているため、通常は愛するイアソンのために魔術を用いて人殺しまで犯し、さらにイアソンに裏切られた際には復讐として彼の新妻とその父親に加え、自分の子供たちの命までも奪う恐ろしい女として捉えられる。そして、そのイメージに合わせて多くの画家がメディアを「冷酷で怒りに燃えた女魔法使い」(19: 208) として描き出そうとした。特に、19世紀半ば以降、男を破滅に追いやる女としての「ファム・ファタル」が芸術に取り上げられるようになると、メディアもその風潮にあった視覚化がなされた。同時代の作例には情念のこもった女性として表したフレデリック・サンディ (Frederick Sandy, 1829-1904) の《メディア》(バーミンガム市立美術館蔵) などがある。

一方でバーン=ジョーンズはチョーサーのテキストに従って、メディアを賢い女性の象徴として描き、それがラスキンの興味を引いた。チョーサーのテキストでは、彼女は聡明さと美しさを持ち、自分以上に深く愛してしまったイアソンを危機から救い、金の羊毛を手に入れる手助けをするひたむきな女性として描写される。ラスキンによれば、「助言者、計画者」という意味の名を持つメディアは、人間における知恵の女神アテナのような存在であり、その残酷さは見捨てられ、蔑まされ

た知恵の恐ろしさを表わすという。そして、バーン=ジョーンズもこのことを深く理解して表現していると感じられた。彼の描くメディアは、厳しくも悲しげで、考えに耽っているような複雑な表情をしている²²。聡明さ、イアソンへの深い愛、裏切られたことへの怒りと悲しみなど、彼女にまつわる様々なドラマを喚起させる想像力に訴える表現となっている。

3点目の水彩画《聖テオフィロスと天使》(*Saint Theophilus and the Angel*, 図6)²³に触れるや否や、ラスキンはここで突如作品の展示、とくに現代に顕著な一時的な展示への批判に話題を移す²⁴。一見唐突のように感じられるものの、それまでの議論とも深く関連しているうえに、講演の後半を占める美術館の在り方の議論をここで先取りし、その重要性を訴えかけている。彼によれば、現在蔓延している臨時展示への渴望は、常に新しいものを観たいという民衆の激しい欲求に起因するもので、我々が古典的な作品よりも刺激的な作品を求めている結果であるとする。ものそのものの美しさへの興味であれば見れば見るほどその価値は高まるが、物語にしか興味がない場合、同じ話を何度も聴くと飽きてしまうように、作品も次々と新奇なものが求められ、消費されていく。こうして、展示は常に変えなければならなくなるのである。しかし、優れた芸術作品とは、金銭や人気のためでなく、「わずかな報酬と分別ある鑑賞者のため」に、「平安の中で」(19: 209) 生み出されたものであり、それは不変の価値を有する遺産であるがゆえに以後代わりとなりうるものは生まれない。つまりそれは短い流行に左右されることがなく、そのような作品であれば頻繁

に展示替えをする必要はないのである。やすらいを伴う志操堅固な作品は、それにふさわしく、展示も同様に不変なものとなるというラスキン独特の理論である。

再びバーン＝ジョーンズ作品の議論に戻ったラスキンは、《聖テオフィロスと天使》を「ほぼ完璧な劇的作品」(19: 211)とする。先の2点同様、ここでも自らの命を犠牲にする徳高い女性に関係した主題となっており、ラスキンの賞賛は様式的特徴よりも再び物語の扱い方に向けられる。というのも、この主題を表すのにポーニャ派のカラッチやドメニキーノのような劇的な表現のみを求める画家であれば、殉教した聖女ドロテアの埋葬場面、特に傷ついた死体の描出に主な精力を傾けるところであろうが、バーン＝ジョーンズはドロテアの埋葬を中景右手の目立たない位置に置き、中心となる前景には彼女を嘲っていたテオフィロスが改心する契機となる天使が彼に花束を持ってくる場面を据えたのである²⁵。このような場面選択の議論には、1848年に出版されたアンナ・ジェイムスの著作『聖伝説の美術』(*Sacred and Legendary Art*)からの影響が感じられる。この書物は1866年に第5版が世に出ていることから窺えるようにイギリスで当時非常に著名であり、当然ラスキンとバーン＝ジョーンズもその存在を知っていたはずである。その中で、聖女ドロテア伝説の中心的出来事は「絵画的(picturesque)」で「詩的」であるにも関わらず、美術作品で扱われるのが少ないことが指摘されている。さらに、バーン＝ジョーンズが中心に据えたテオフィロスと天使のやり取りについて、これを美しい主題であるとし、「絵画的な美と同時に寓意的な意味深さ」²⁶が

あるゆえに画家たちに薦められるべきとしている。

このように、ラスキンにとって芸術が志操堅固であるためには何よりも主題や場面選択の健全さが重要であった。そして、痛々しい出来事や美しい出来事、また生と死をどう扱うかで画家を区分けでき、特に死をどう表現するか以上に芸術家を審査する「決定的な検査方法」(19: 211)はないと考えた。「邪悪な近代主義」においてレンブラントの解剖場面やジェリコーの《メデューズ号の筏》を経て「扇情的なドラマの典型例まで落ちて」(19: 222)しまったが、このような卑俗な死の表現が蔓延する現代美術の中でラスキンは自分が指導するバーン＝ジョーンズの作品に希望を見出した。すなわち、そこに邪悪さに侵されていない純粹で健全な表現を発見したのである。それは、正しく選択、理解された主題を美しいやり方で描出することであり、それこそ現代の芸術家が見習うべきものだったのである。

3 “Repose”の系譜 — イタリア美術とバーン＝ジョーンズ

ラスキンが1867年の講演で聴衆に示したバーン＝ジョーンズの2点の素描作品、《墓からアルケステイスを連れ戻す愛》と《イアソンの二人の妻》をその後どう扱ったか辿ることは興味深い。1875年にラスキンはこの2点を含む自らのコレクションを彼が教鞭をふるうオクスフォード大学のラスキン素描教室(Ruskin Drawing School)に寄付したが²⁷、その際、教室のアルコーヴ(壁がん)に

それらと下で触れるラスキン自身がミラノで行ったルイーニの模写(図7)を並べて飾ったのである。美術作品の展示に対する意識が高く、そこに美的、教育的意味を見出していたラスキンがここで意図したのは、二人の画家に共通する特徴を示すことだった。すなわち、バーン＝ジョーンズとルイーニの作品には「この上ない品位と構想における純粋さ」(21: 170)が表れており、絵画を学ぶ学生が見習うべき芸術作品の最良の例となると考えたのである。

ルイーニ(Bernardino Luini, c. 1480/90-c. 1532)は、16世紀に活動したミラノ派の画家で、師であるレオナルド・ダ・ヴィンチの影響を受けながら、優美で抒情的な画風を確立したことで知られる。ラスキンは1470年から1520年までの50年間を一貫した様式上の特徴が見られないことから「単純に『巨匠の時代』(the Age of the Masters)」(19: 443)と呼び、ルイーニをここに含めていた。この画家の《博士の中のキリスト》が早くも1831年からナショナル・ギャラリーのコレクションに含まれていたにもかかわらず、ラスキンはルイーニについて『現代画家論』をはじめ初期の著作では全く言及していない²⁸。ラスキンがこの画家に注目し始めたのは60年代初期であったと思われる。というのも、1862年夏にバーン＝ジョーンズ夫妻とイタリア旅行に行った際にはアランデル協会のためにミラノのサン・マウリツィオ教会で壁画の一部を成す聖カタリナ像を実物大で模写しているし(図7)²⁹、また、バーン＝ジョーンズにも同じ場所でルイーニ作品を研究するよう指示している³⁰。その後、たびたびルイーニの作品を評価する言葉を残し、1883年に『現代画家

論』の改訂版が出版された際にはこの画家を「5人の偉大なる画家」(4: 355)の一人として、ターナー、ティントレット、ボッティチェッリ、カルパッチョとともに名を掲げるに至る。

ラスキンがルイーニの作風の中に、バーン＝ジョーンズと共通するようなやすらいや志操堅固な要素を見出していたことは明らかである。1865年に『アート・ジャーナル』へ寄稿した小論では、ルイーニの「志操堅固で成功した純朴さ」を指摘し、この画家が「アンジェリコの純粋さと情熱をヴェロネーゼの強さに結び付けた」(19: 130)としている。そして、「ギリシア人の時代以来描かれてきた最も繊細な人間の美しさの型を理解し、表現した」点で「レオナルドの10倍偉大である」(19: 130)と高く評価している。人物像に表れたその古典的な美にバーン＝ジョーンズとの類似性を感じ取り、さらに彼が学ぶべきものがそこにあると考えた。

しかし、ラスキンの“repose”を考える上でルイーニ以上に重要と思われるイタリアの画家がジョット(Giotto di Bondone, c. 1267-1337)だろう。ラスキンのジョットへの言及は早くから数多く見られるが³¹、この画家との関わりにおいて最も重要視されるべきなのは、アランデル協会によるアレーナ礼拝堂(スクロヴェーニ礼拝堂)の壁画の複製出版に従事したことである。イギリス美術の改善と市民の趣味向上を目的に過去の美術作品の複製を出版する活動を行っていたこの協会にラスキンは1848年の創立から深く携わっていたが、この協会が1853年から60年にかけて、ジョットの代表作であるパドヴァの礼拝堂の壁画を38枚の木版画としてラスキンの解説を

付けて出版したのである。

1853年に出版された冒頭の紹介文において、ラスキンはジョットの生涯と芸術についてかなり詳細に解説している。彼のジョットに対する賞賛は、「バランスが取れた健全な知性、心の広い人間性を持った気質、主題の深部に入り込む力、ドラマを表現する特異な能力」³²など、その作品から感じ取れる精神性や主題の扱い方に力点が置かれており、その様式についてはそれほど高く評価していなかったようである。堅い線で構成される素朴で大胆な描写はいくらか重々しく感じられ、そこに洗練された繊細さが見られないことを認めている³³。しかし、ラスキンはジョットの自然に対する真摯な態度について大いに賞賛しており、それを同時代のラファエル前派と関連付けて次のように述べている。

ジョットは彼の時代の人々にとって、まさに現代の人々にとってのミレイのような存在であり、伝統や理想主義や形式主義に反抗する大胆な自然主義者であった。14世紀におけるジョット派の運動は19世紀のラファエル前派の運動と趣旨や意義の点でまさに類似しており、両者とも死に対抗する生の力、形式に対抗する精神、そして伝統に対抗する真実を主張する。(24: 27)

真実と誠実に向き合い、表現しようとしたという点で両者は「途切れぬ感情の鎖で一つに繋がっている」(24: 27) のである。それは、ジョットが古代ギリシアの芸術から受け継ぎ、そしてラファエル前派がジョットから受け継いだものだった。ラスキンはこの流れを詩的に「燃え立つような真実の十字架が、

間の世代の遺骸を越えて、魂から魂へと受け渡された」(24: 27) と表現している。さらに、ジョットが描き出す真実が現実世界そのものの模倣的再現ではなく、「想像力、すなわち観想と構想の力に訴えかける象徴芸術」(24: 40-41) であるというラスキンの指摘は、“repose”に関する議論と共通性が見られる点で注目に値する。芸術の使命とは、目の前に存在する刻々と変わりゆく現実をそのまま写し取ることではなく、永遠に変化しない堅固な本質を真実としてつかみ取り、それを表現することなのである。そして、その表現は見る者の視覚に直接訴えかけるよりは、暗示でもって想像力に訴えかけ、沈思を促すものである必要があるとラスキンは考えた。

真実を追求する真摯な姿勢が表れたジョットの作品は、ラスキンに同時代美術の卑俗さを思い出させたに違いない。アランデル協会によるアレーナ礼拝堂の木版画シリーズ最後を飾る《聖霊の降臨》(1860年出版)の解説箇所ですラスキンは、この作品が「悲しくも、そして明確に昔の芸術と現代芸術との致命的な違いを示している」(24: 109) とし、現代美術の批判を行う。

現代の作品の最も悪しき特徴は、変化を望む我々の欲求と誤った興奮に対して不断の訴えかけを行っていることに起因する。一方、古い芸術の最良の特徴は、それが観想への愛に訴えかけていたことにある。見ることを我々が常に願っているような像に永遠性を与えることが、最も誠実な芸術家の目的のようであった。他方、目的が劣る諸派は、語りの変化や感情の流れに依拠したもつと

激しい情熱に関心を抱く。(24: 109)

この一節は1867年の講演で展開した“constant”と“dramatic”の議論と極めて近いものであり、前者に属するジョット芸術の観想性や永遠性を後者に属する現代美術の煽情性や一時性に対置するものとして評価する。さらに、ここでもラスキンは作品の性質を展示のあり方と結び付ける。彼によれば、ジョットの作品に見られるような静謐は、作品が置かれる場との関連から初期の画家の作品に現れる可能性が高くなるという。というのも、現代の作品は飾られる場から独立して存在し、持ち運びも可能であるゆえ、その作品だけの主題に観客の注意を集めなければならない。しかし、初期作品は固定した場に据えられた連作の一部であることがほとんどであり、周囲の作品の価値や意味を高めるため、抑制、調和しあいながら存在している。ゆえに古い作品の方が多くやすらいの表現が可能となるというのである。

ラスキンと同様、バーン＝ジョーンズもまたジョットに対して深い尊敬の念を抱いていた。特にフィレンツェのサンタ・クローチェ聖堂にある聖フランシスコの生涯を描いた壁画を好んでいたようであるが、またアレナ礼拝堂についても大いなる興味を示していた。親交のあったラスキンが解説を施したアランデル協会の木製版画を当然目にしていただろうし、また直接礼拝堂を訪れて作品の研究をしていたことが知られている。まず、1859年のイタリア旅行の際にパドヴァを訪れたことを友人が伝えているため、礼拝堂に立ち寄った可能性は高い³⁴。さらに、少なくとも1862年には確実にそこへ行き、壁画のうち

美徳と悪徳の寓意像の研究を行ったことを妻が伝えている³⁵。

そして、この礼拝堂の壁画の少なくともある一つの構図がこの画家の印象に強く残ったようである。それはラスキンが「アレナ礼拝堂の全作品の中で、それが制作された高貴な時代を最もよく特徴づけている」(24: 65)とした《聖母の帰宅》(図8)で、ヨセフと結婚したマリアが帰宅する場面を厳粛な行列として描き出した作品である。ラスキンはそこに「14世紀初頭の作品に特有の簡潔さとやすらい」(24: 65)が表れていると指摘する。光輪を冠したマリアを中心にして行列は左から右へと進んでいくが、水平に頭の高さが揃った人物たちから動きは感じられず、永遠に止まっているかのような静けさが全体を包んでいる。また、俯くようにやや下を向く人たちの顔は感情が抑制され、威厳ある雰囲気を感じている。バーン＝ジョーンズはギリシアのフリーズを想起させるこの特異な構図をプシュケの結婚の場面に置き換え、自らの作品のデザインとして繰り返し用いた³⁶。その中でも特に晩年の油彩バージョン (*Psyche's Wedding*, 図9)を見ると、ジョットの構図を単に再現したのみならず、そこに見事に表現されたやすらいをも敏感につかみ取っていたことを示している。いっそう横長に引きのばされたバーン＝ジョーンズの行列では肅々たる空気が増し、また、全体を深緑でまとめた色彩の統一も画面に落ち着きを与えている。ここにラスキンが認め、古代ギリシアからジョットを経て受け継がれたやすらいの系譜がはっきりと示されているのである。

結

1846年の『現代画家論』第2巻でラスキンが語った「やすらい」とは、動きのエネギーを内に秘めた静謐の表現であり、彼は自らが理想とする芸術に不可欠なものとしてその重要性を情熱的に訴えた。その後、1855年から59年まで美術批評家としてロイヤル・アカデミーへの出品作に評価を加えることとなったラスキンは、イギリス国内の作品に多く触れる中で、感情の高揚を主たる目的とした卑俗な表現が頻繁に見られることに危機感を覚えた。そして、劇的要素が支配的となっている現代美術の悪しき傾向を改善すべく、それと対照的な善い特性を持つものとして、やすらいを有する「志操堅固な芸術」を提示したのである。それは、具体的な様式として現れる造形的特徴というよりは、主題に対する姿勢、すなわち主題を正しく選び取り、それを健全に表現することを意味していた。その例を示すために、テセウス像などの古代ギリシアの彫刻、そしてルイーニやジョットといったイタリアの芸術を挙げた。それらは観ている者に行為や物語よりも存在を印象付け、永続的な価値を提示するものであったが、このやすらいの系譜の中に自らが指導的役割を果たしていたバーン＝ジョーンズを位置付けようとしたのである。

バーン＝ジョーンズもこのようなラスキンの美意識と自分に向けられた期待に気付いていたようである。というのも、1882年にラスキンへ宛てた手紙からは彼がラスキンのやすらいへの好みを十分理解していたことが窺え

る。翌年グローヴナー・ギャラリーに出展することになる自身の2点の作品について、次のように語った。

この春2点の絵を完成させるべく、今とても一生懸命制作しています。一点は《運命の車輪》で、あなたは気に入らないでしょう。もう一点は私が《時》と呼んでいる、6人の小さな女性たちが座っているもので、おそらくほんの少しはあなたの気に入るでしょう。³⁷

《運命の車輪》(オルセー美術館蔵)はミケランジェロ風の筋肉描写が特徴をなす、言うならば「劇的な」作品であり、一方《時》(シェフィールド美術館蔵)は静かな雰囲気包まれた「志操堅固な」作品と言える。対照的な2点のうちラスキンの趣味が後者にあるとバーン＝ジョーンズは敏感に感じ取り、自らそれを伝えているのである。

しかし、すでに独自の美学を確立し、画家として成功を収めていたバーン＝ジョーンズは、ラスキンの好みを理解しながらもこの時すでに尊敬する師とは違う方向へ進み始めていたと言える。この後彼は自らの芸術的信念に基づいてラスキンの美意識とは異質の作品をも生み出すようになっていく。特に1886年のロイヤル・アカデミーへの出品作《深海》(フォッグ美術館蔵)に対するラスキンの反応は、このことを浮き彫りにしている。ラスキンはこの作品について「人魚が誰かを溺れさせている不快な絵」とし、「そのような無意味な代物にうんざりした」³⁸と述べている。1870年代後半にはバーン＝ジョーンズ作品を「現在イギリスで生み出されているものの

うち将来『古典』として受け入れられる唯一の芸術作品」(29: 159)と評価していたラスキンにとって、期待をかけていた画家からやすらいの要素が失われたことは大きな悲しみだったに違いない。

- ¹ 本稿では、ラスキン研究において最も使用頻度の高いクックとウェダーバーンの編集による『ラスキン著作集』(Cook, E. T. and Wedderburn, Alexander, eds., *The Works of John Ruskin*, 39 vols., 1903-1912)を用いる。本文におけるラスキンのテキストの引用には、丸括弧内にこの著作集の巻数と頁数を記すこととする。例えば、第4巻の11頁からの引用の場合は(4: 11)と表記する。また、原文は特に重要と思われる箇所のみ記載する。
- ² 古典主義美学を唱えたドイツのヴィンケルマンが『ギリシア芸術模倣論』(1755年)において「高貴なる単純と静かなる威厳 (eine edle Einfalt, und eine stille Grosse)」という表現を用いており、ラスキンの“repose”と比較されうるかもしれない。
- ³ 川端康雄・磯谷麗子「バーン＝ジョーンズ、ラスキンとイタリアへ」『社会情報論叢』(十文字学園女子大学紀要)第5号、2001年、pp. 129-196において、ラスキンがバーン＝ジョーンズ芸術に“repose”を見出し、それを評価したことに触れられているが、『現代画家論』での“repose”の議論などラスキンのテキストについて詳細な読み込みを行っていない。
- ⁴ 所蔵番号D27716。図版はテイト・ブリテンのホームページ上で見ることができる。
- ⁵ “Repose” in *Oxford English Dictionary*, 2nd ed., vol. 13, 1989, pp. 653-4.
- ⁶ “Infinity, or the Type of Divine Incomprehensibility”, “Unity, or the Type of the Divine Comprehensiveness”, “Symmetry, or the Type of Divine Justice”, “Purity, or the Type of Divine Energy”, “Moderation, or the Type of Government by Law”.
- ⁷ 典型美を論じたこの章全体を通して神への言及が頻繁に見られ、そのことがランドウによって「特異で折衷的でしばしば混乱を招く神中心の美の体系」とされたこの箇所の理解を困難なものにしている。Landow, George P., *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, 1971, p. 110.

- ⁸ 御木本隆三『近世画家論』第2巻(「世界大思想全集」第68巻)、春秋社、1932年、内藤史郎『構想力の芸術思想』法蔵館、2003年。
- ⁹ 川端・磯谷、同掲書、p. 150.
- ¹⁰ 御木本は「休息に就て又は神的恒久性の型に就て」、内藤は「休らい—聖なる永遠性の型」と訳している。
- ¹¹ “As opposed to passion, change, fullness, or laborious exertion, Repose is the especial and separating characteristic of the eternal mind and power” (4: 113).
- ¹² キリストは「疲れた者、重荷を背負う者は、だれでもわたしのもとに来なさい。休ませてあげよう。…そうすれば、あなたがたは安らぎ (rest) を得られる。」(「マタイによる福音書」11. 28-29)と言ひ、また「わたしは、平和 (peace) をあなたがたに残し、わたしの平和を与える」(「ヨハネによる福音書」14. 27)と述べている。新共同訳『聖書』(1994年、日本聖書協会)参照。
- ¹³ 1883年に『現代画家論』の改訂版が出版された際、ラスキンはこの箇所について「途方もなく誇張されて」いて、「ほぼ単なるナンセンス」としている。その理由として「偉大な作品は大部分が静謐であるが、世界にはあまりに卑小であり鈍くもある静謐な作品が数多くある」(4: 118, n.)としている。
- ¹⁴ 1882年に「最初に目にしてから40年経つが、これに似たものは見つからない」(4: 122)と言っている。また、この墓の銀板写真を所有していたことも知られる。Hewison, Robert, Warrell, Ian and Wildman, Stephen, *Ruskin, Turner and Pre-Raphaelites*, 2000, nos. 102 and 237.
- ¹⁵ Landow, 1971, p. 449.
- ¹⁶ “Compassionateness” (19:198), “Domesticity” (19: 200), “shallowness” (19:201), “selfishness” (19: 201), “eccentricity” (19: 202).
- ¹⁷ ラスキンのバーン＝ジョーンズへの芸術的指導については、Christian, John, “‘A Serious Talk’: Ruskin’s Place in Burne-Jones’s Artistic Development”, in Parris, Leslie, ed., *Pre-Raphaelite Papers*, 1984, pp. 184-205参照。
- ¹⁸ Wilenski, R. H., *John Ruskin: An Introduction to Further Study of His Life and Work*, 1933, p. 253.
- ¹⁹ もともとはモリス・マーシャル・フォークナー商会のタイルのデザインとして1862年に考案された。また、バーン＝ジョーンズにはよくあることだが、その後も同じデザインを様々な媒体の芸術に用いた。1864年には水彩画家マイルズ・

- パーケット・フォスター (Myles Birket Foster) の家を飾るスタンドグラス (現在は拡散している) として、1869年にはケンブリッジ大学ピーターハウス学寮の休憩室のスタンドグラス (下絵がバーミンガム市立美術館にある) として、さらに1896年にはケルムスコット・プレスから出版された『チャーサー著作集』(1897年) の『善女伝』の木版挿絵として用いている。また、アルケステイスのデザインは、1867年に旧水彩画協会に出品された《チャーサーの善女の夢》(1865年、個人蔵) にも登場する。Wildman, Stephen, and Christian, John, *Edward Burne-Jones: Victorian Artist-Dreamer*, 1998, no. 29, pp. 96-99.
- ²⁰ バーン＝ジョーンズのデザインを見たラスキンはその印象について「メディアとティスベをどんなに美しいと私が感じたかお伝えしきれません」と言っている (Harrison, Martin, and Waters, Bill, *Burne-Jones*, 1989, p. 60)。また、この時期ラスキンのギリシア神話に対する興味が高まっていたこともこの素描に興味を抱かせる要因となったと考えられる。この2年後にはギリシア神話を扱った『空の女王』(*The Queen of the Air*) を出版している。ランドウはラスキンの神話解釈が聖書と深く結び付いていたことを指摘し、「ラスキンの神話への興味は決して純粹に好古趣味によるものではなかった。神話を神と人間に関する真実の宝庫と信じて、今や失われた彼の信仰に代わる一部としてそれに向かった。そして驚くことではないが、ラスキンは聖書に見出していたのと同じ思想を古代ギリシア人たちの神話の中に見出したのである」としている (Landow, 1971, pp. 404-405)。また Birch, Dinah, *Ruskin's Myths*, 1988, pp. 93-131を参照。
- ²¹ レムノス島の女王だったヒュブシビュレは島に流れ着いたイアソンらを歓待し、イアソンとの間に二人の息子を産んだ。
- ²² 後年のメディアのデザインには、1862年に制作された《モーガン・ル・フェイ》がほぼそのまま用いられている。二人とも女魔術師であるため交換可能と考えたのかもしれない。
- ²³ この作品は破壊されたため、現存しないが、1866年頃描かれた別バージョンがあり、2008年7月15日にサザビーズのオークションに出品された。
- ²⁴ ラスキンの展示に関する理論については、拙論「ラスキンの展示学」『愛国学園大学人間文化研究紀要』第8号、2006年、pp. 15-27を参照。
- ²⁵ ラスキンはこの天使の描写を褒めているが、このポッティチェッリ風の優美な人物表現の賞賛は、後年の彼のポッティチェッリ評価を先取りするようで興味深い。というのも、ウィレンスキが指摘するようにラスキンは「何よりもバーン＝ジョーンズ絵画の評価を通してポッティチェッリに辿り着いた」のである (Wilenski, 1933, p. 259)。また、バーン＝ジョーンズは後にこの部分だけを取り出し、刺繍作品のデザインとして用いている (Waters, 1989, p. 114, rp)。
- ²⁶ Jameson, Anna, *Sacred and Legendary Art*, vol. 2, 1857, p. 560.
- ²⁷ 現在アシュモリアン美術館に所蔵されるラスキンのコレクションは、以下のホームページで検索し、図版を見ることができる。http://ruskin.ashmolean.org/welcome
- ²⁸ しかし、当時多くのルーイーニ作品がレオナルド作と考えられていたことも考慮に入れなければならない。
- ²⁹ アランデル協会の活動については、Cooper, Robyn, “The Popularization of Renaissance Art in Victorian England: The Arundel Society”, *Art History*, 1978, pp. 263-292を参照。また、ラスキンはルーイーニの模写の仕事について詳細な報告を手紙で父親に送っている (Ruskin, *Works*, vol. 19, pp. lxxiii-lxxiv)。
- ³⁰ バーン＝ジョーンズは聖アポロニアと聖アガタの模写を残している。Christian and Wildman, 1998, no. 20, Harrison, Colin, and Newall, Christopher, *The Pre-Raphaelites and Italy*, 2010, no. 52.
- ³¹ Ruskin, *Works*, vol. 39, pp. 225-8.
- ³² Ruskin, *Works*, vol. 24, p. xlvi.
- ³³ ラスキンはジョットの素朴な様式を表わすのに木版画が適していると指摘しており、この様式と技法の関連付けは興味深い。
- ³⁴ Prinsep, Val C., “An Artist’s Life in Italy in 1860 [sic.]”, *Magazine of Art*, 1904, p. 147.
- ³⁵ Burne-Jones, Georgiana, *Memorials of Edward Burne-Jones*, vol. 1, 1904, p. 244.
- ³⁶ もとはモリスの『地上楽園』(1868-70年)の挿絵のためにデザインされた。
- ³⁷ Viljoen, Helen Gill, ed., *The Brantwood Diary of John Ruskin*, 1971, p. 429.
- ³⁸ Abse, Joan, *John Ruskin: The Passionate Moralizer*, 1980, p. 304.



図1 《テセウス (ディオニュソス) 像》
大英博物館

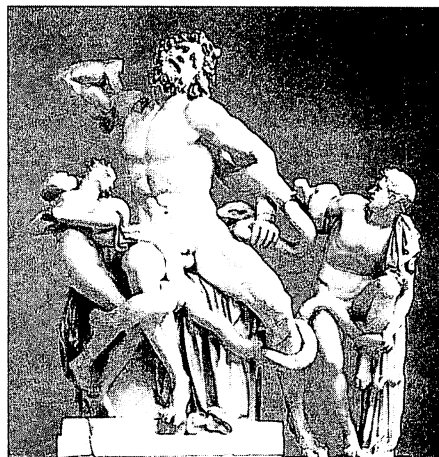


図2 《ラオコーン像》バチカン美術館

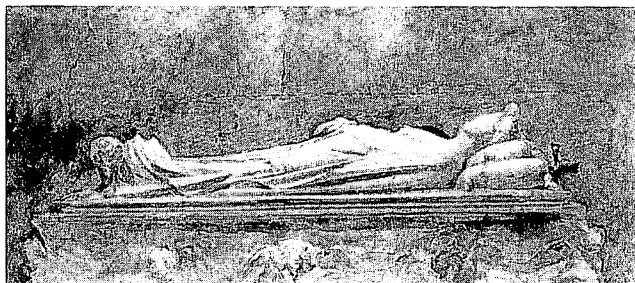


図3 ラスキンの《イラリア・デル・カレットの墓》
1874年、水彩、ボディカラー、20.3×30.5cm、アシュモリアン美術館 (WA. RS. REF. 079)



図4 バーン=ジョーンズ《墓からアルケステスを連れ戻す愛》
1863年、水彩、ボディカラー、チョーク、134.5×135cm、アシュモリアン美術館 (WA. RS. WAL. 03)



図5 バーン=ジョーンズ《イアソンの二人の妻—ヒュプシピュレとメデア》
1863年、水彩、ボディカラー、黒チョーク、133×133cm、アシュモリアン美術館 (WA. RS. WAL. 04)

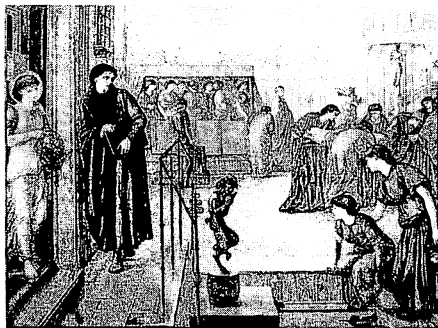


図6 バーン=ジョーンズ《聖テオフィロスと天使》

1863-67年、水彩、66×89cm、現存せず



図7 ラスキンの《聖カタリナ》

1862年、水彩、ボディカラー、ペンとインク、石炭、188×97cm、アシュモリアン美術館 (WA. RS. WAL. 01)

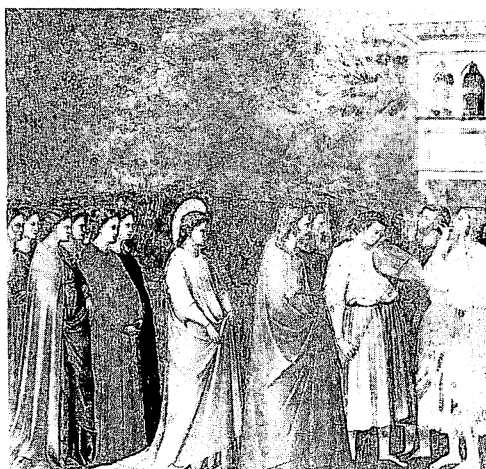


図8 ジョット《聖母の帰宅》

1304-06年頃、フレスコ、200×185cm、スクロヴェーニ礼拝堂



図9 バーン=ジョーンズ《プシュケの結婚》

1895年、油彩、122×213.4cm、ベルギー王立美術館

【図版出典】

- 図1 執筆者撮影
- 図2 サルヴァトーレ・セッティス『ラオコーン—名声と様式』三元社、2006年
- 図3 Hewison, Robert, Warrell, Ian and Wildman, Stephen, *Ruskin, Turner and Pre-Raphaelites*, 2000, p. 258
- 図4 Hewison, et al, 2000, p. 142
- 図5 Ruskin, *Works*, 1903-1912, vol. 19, pp. 208-9
- 図6 Wildman, Stephen, and Christian, John, *Edward Burne-Jones: Victorian Artist-Dreamer*, 1998, p. 84
- 図7 Ruskin, 1903-1912, vol. 19, 扉ページ
- 図8 ルチアーノ・ベッローシ『ジョット』イタリア・ルネサンスの巨匠たち2、東京書籍、1994年、p. 38.
- 図9 Wildman and Christian, 1998, p. 126