

# バーン＝ジョーンズ，ラスキンと イタリアへ

川 端 康 雄  
磯 谷 麗 子

## I はじめに

本稿は、19世紀イギリスの美術批評家ジョン・ラスキン（John Ruskin, 1819-1900）が同時代の画家エドワード・バーン＝ジョーンズ（Edward Coley Burne-Jones, 1833-98）の創作活動におよぼした影響について、特に前者の後者へのイタリア美術の教示に焦点をあてて検討する。

ラスキンの没後100年（2000年）を機に、彼の生涯と多分野にわたる批評活動をさまざまな角度から論じた評伝、研究書、モノグラフが多く出されている。そのなかで、従来さほど強調されていなかった視点と思われるのが、「庇護者（patron）」としてのそれである。ラスキンのターナー（William Turner, 1775-1851）擁護はよく知られるが、彼が同時代の若手の画家たちを精力的に庇護し、指導にあたったことの意義については、さほど問題視されず、主に伝記的な人間関係の記述で言及される程度であった。ヒューイスン編の論文集『ラスキンの画家たち』（2000年）では、そうした遺漏を補うべく、ミレイ（John Everett Millais, 1829-96）、ロセッティ（Dante Gabriel Rossetti, 1828-82）、ハント（William Holman Hunt, 1827-1910）といったラファエル前派の画家たちへの彼の「庇護者」としての貢献の質が検証されている<sup>(1)</sup>。とはいえ、そこでバーン＝ジョーンズに一章が割かれていないのはいささか奇妙に思われる。ラスキンは上記3人のほかにブレット（John Brett, 1830-1902）、インチボールド（John William Inchbold, 1830-88）、

スティルマン (William James Stillman, 1828-1901) などとも「庇護者」—「被庇護者 (protégé)」の関係を結んだが、残念ながらそれらはいずれも双方にとって幸福とは言い難い結果をもたらした。それに対してバーン=ジョーンズの場合は、個人的な人間関係はもとより、美的な次元においても、きわめて幸福な果実を結んだのである(後述するように、バーン=ジョーンズの後年の様式において、おそらくラスキンの容認しえぬ展開を示すのであって)。そしてバーン=ジョーンズがラスキンから受けた最も大きな恩恵は、イタリア美術についての直接指導なのであった。それで本稿の三題漸的な表題となる。

まず彼らの出会いと交際について大まかにおさえておこう。バーン=ジョーンズがラスキンの著作に出会ったのはオクスフォード大学在学中のことだった。1853年から54年にかけて『建築の七灯』(*Seven Lamps of Architecture*, 1849), そして『現代画家論』(*Modern Painters*, 5 vols., 1843-60) と『ヴェネツィアの石』(*The Stones of Venice*, 3 vols., 1851-53) の既刊分を友人のモリス (William Morris, 1834-96) とともに文字通り耽読した。彼らがラファエル前派の存在を知ったのもラスキンの『エディンバラ講演集』(『建築と絵画をめぐる講演集』*Lectures on Architecture and Painting*, 1853) を通してだった。バーン=ジョーンズのラスキンへの傾倒ぶりは1853年5月に書いた以下の手紙にうかがえる。「彼〔ラスキン〕は私が知るなかで最も深遠な客観的世界の探求者です。あの著作〔『現代画家論』〕の全体が、細心の注意を払って普遍的かつ特殊的に自然を研究した証拠となっています。美学では彼は権威者です」<sup>(2)</sup>。そして二人の初対面はおそらく1856年1月で、バーン=ジョーンズがロセッティの弟子としてロンドンに転居しようとしていたときのことだった<sup>(3)</sup>。同年の10月には、勤労者学校 (Working Men's College) でのラスキンの講義の終了後にモリスとともに定期的に会うようになっていた。憧れの批評家と知り合えた喜びが相当なものであったことは当時の彼の手紙の文面からはっきりうかがえる<sup>(4)</sup>。1858年夏にバーン=ジョーンズは友人プリンセプ (Valentine Cameron Prinsep, 1838-1904) の実家であったリトル・ホランド・ハウス (Little Holland House ロンドン西郊のこの邸宅は多くの文人や画家が集うサロンとなっていた) に滞在したが、



そこにラスキンも足繁く通い、バーン＝ジョーンズがワッツ (George Frederic Watts, 1817-1904) から絵画の指導を受けるように奨励した。現存するものとしてラスキンが彼から購入した最初期の作品はペンとインクの素描《チャイルド・ローランド》(Childe Roland, 1861) である。当初、この若く貧しい画家について批評家の父 (John James Ruskin, 1785-1864) が不信感を表明したことで父子の間で確執が生じたが、息子の懸命な弁明によって父が折れ、反省のしるしに息子のために画家の作品を数点購入してやったというエピソードがある<sup>(5)</sup>。

バーン＝ジョーンズは生涯にイタリアに4度 (1859年, 1862年, 1871年, 1873年) 訪れた。はじめの1859年と1862年の旅は、いずれもラスキンが旅費を負担している。一度目はラスキンの著作を導き手として旅をしたのだったが、二度目は部分的にラスキン本人が随行し、ラスキンの求めに応じて多くの作品を模写した (これらの旅については次節で詳述する)<sup>(6)</sup>。この援助への画家の感謝の念は深く、1862年6月にヴェネツィアからラスキンに宛てた手紙で「往古の奇跡のような作品群を見る機会を与えてくださり、感謝に堪えません」<sup>(7)</sup>と述べている。その後、彼はミケランジェロ (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564) についてのラスキンの痛罵に違和感を抱いたり、また「ホイッスラー-ラスキン」裁判でラスキン側に立って証言をした際に心苦しい思いを味わったりしたこともあったが、ラスキンへの尊敬と感謝の念を終生忘れることはなかった。

## Ⅱ 初期の様式と1859年、1862年のイタリア旅行

画家として活動を始めて間もない頃のバーン＝ジョーンズの作品には、師であるロセッティからの影響が強く感じられる。まずそれはバーン＝ジョーンズが作品制作で用いた素材について言える。1850年代の後半において彼が手がけていたのは、《騎士の別れ》(The Knight's Farewell, 1858) や《王の娘たち》(King's Daughters, 1858) に代表されるように、ほとんどがペンとインクによる素描であり、それはこの時期のロセッティが好んで用いた素材でもあった。またしばしば彼はロセッティの作品から構図の一部を取り出してきて、自身の作品に用いていた。例えば《賢い乙女と愚かな乙女》

(The Wise and Foolish Virgins, 1859, 図1) で採用されている構図, 特に中央上部の開かれた窓から顔をのぞかせるキリストは, すでに指摘されているようにロセッティのペン画《パリサイ人シモンの家のマグダラのマリア》(1858, 図2) の構図に依拠している<sup>(8)</sup>。またこのような構図の援用のみならずこの時期の作品における主題の選択, 特に中世的な主題への強い好みのなかに, 初期のバーン＝ジョーンズとロセッティの芸術の共通点を見いだすことができる。

ラスキンはおそらく初期の段階から, バーン＝ジョーンズの画家としての発展の可能性を敏感に感じ取っていたのであろう。1859年4月初めの手紙で彼はこう書いている。「私の背後で私を支える人間としてジョーンズがいます。繊細で熱情的な空想力をふんだんに備えている点ですべてのラファエル前派の画家のうちで最も素晴らしい人物です——深みの点でロセッティに劣ります——しかし, 優美さと甘美さの点で彼を凌いでいます」<sup>(9)</sup>。このように出会ってすぐにラスキンがバーン＝ジョーンズに有望性を見だし, 彼の芸術における「優美さと甘美さ」を認めていたことは注目に値する。この時期のラスキンは, ロセッティをはじめとするラファエル前派の画家たちがあまりにも中世の主題に偏っていることを快くは思っていなかったようである<sup>(10)</sup>。したがって, 未完成とはいえ, その「繊細で熱情的な空想力」によって将来が期待される若き画家が, 上記のように中世主義に支配されたロセッティの流儀に囚われてしまっていることは, ラスキンのしてみれば由々しき問題であったにちがいない<sup>(11)</sup>。それだからこそラスキンは, バーン＝ジョーンズがそこから脱却し, 独自の展開をしていくことを望み, みずからが指導者としてこの若き画家を正しい方向へと導かねばならないという使命感を抱くようになったのだろう。彼がおこなった指導とは, バーン＝ジョーンズにイタリアの画家たちを学ばせることであり, とりわけ現地での絵画研究がその中心をなしていた。

最初のイタリア旅行を果たした1859年当時, バーン＝ジョーンズに最も影響を与えていたのはおそらくリトル・ホランド・ハウスで知り合ったワッツであり, イタリアでの絵画研究も彼の勧めによるものであった。しかし徐々にラスキンとの親交も深まりつつあり, 現地では主に旅費の負担者であった

バーン＝ジョーンズ、ラスキンとイタリアへ



図1 バーン＝ジョーンズ 《賢い乙女と愚かな乙女》1859



図2 ロセッティ 《パリサイ人シモンの家の  
マグダラのマリア》1858

ラスキンの指示に従って模写をおこなったと考えられる。9月から10月にかけて、友人のプリンセプとフォークナー（Charles Faulkner, 1834-92）を伴った6週間の旅で、ジェノヴァ、ピサ、フィレンツェ、シエナ、ヴェローナ、パドヴァ、ヴェネツィア等を訪れている。そのなかでも彼はとりわけヴェネツィアに魅了されたようである<sup>(12)</sup>。また1862年におこなった2度目のイタリア旅行は、ラスキンとバーン＝ジョーンズの関係、そしてバーン＝ジョーンズの画家修業にとって、より重要なものであった。この旅行には画家の妻ジョージアナ（Georgiana Burne-Jones, 1840-1920）も同行している。5月15日にイギリスを出発した一行はパリを経由して（そこでルーヴル美術館に訪れている）、31日ミラノに到着する。その後バーン＝ジョーンズはラスキンと別れて妻とともにヴェネツィアに行き、ラスキンの指示のもと多数の絵の模写をおこなっている。

ラスキンがこの2回の旅行でバーン＝ジョーンズに研究するよう指示した作品はどのような種類のものではあったか。そして彼がそれを指示した際の意図は何であったか。こうした問いは旅行後のバーン＝ジョーンズが徐々に確立させていく独自の様式について考える際の重要な手がかりになる。そこでここでは、多くの文献に散在する旅行中の模写を概観することでその問題について検討してみたい。

ケンブリッジ大学付属のフィッツウィリアム美術館には、これら2回の旅行の間におこなった数多くの模写がアルバムの形式で所蔵されている<sup>(13)</sup>。以下で概観するように、ここに含まれている模写の選択にはラスキンの趣味と指導がはっきりと表れている。まずピサのカンポ・サントにおいて、バーン＝ジョーンズはオルカーニャ（Andrea Orcagna, c. 1308-1368/69）帰属の《最後の審判》<sup>(14)</sup>や、ラスキンによって“Simon Memmi”作とされた作品の模写を残している。このカンポ・サントというのは、中世からルネサンス期の壁画で飾られた屋内墓地であり、19世紀半ば当時画家たちの修業にとって重要な場であったことが知られている<sup>(15)</sup>。ラスキンも1845年にここを訪れており、母親への手紙に「私は、新たに愛するようになった作品を父上にお見せし、カンポ・サントにあるシモーネ・メンミの甘美な書き物を解読していただくことを無限の喜びをもって期待しております」と書いている<sup>(16)</sup>。バーン＝ジョーンズもおそらくラスキンの指示に従ってカンポ・サン

トを訪れたのであろう。

また旅行中におこなったイタリア絵画の研究のなかでもとりわけ重要なのがジョット (Giotto di Bondone, c. 1267-1337) である。バーン＝ジョーンズは当然パドヴァにあるジョットの代表作、アレーナ礼拝堂の壁画を旅行中見ていた。そのことは、1862年の旅行で彼が同礼拝堂の《美德》と《悪徳》を研究していたことを妻ジョージアナが記録していることからわかる<sup>(17)</sup>。もちろん旅行以前にも彼はこの壁画を複製によって見ることができた。というのも1849年に設立され、ラスキンも深く携わっていたアランデル協会がアレーナ礼拝堂の壁画の木口木版を出版していたのである<sup>(18)</sup>。またバーン＝ジョーンズは、ラスキンがのちに『フィレンツェの朝』(*Mornings in Florence*, 1875-77) においてまずはじめに鑑賞するべきものとして挙げることになるサンタ・クロチェ聖堂のジョットの壁画からも模写している<sup>(19)</sup>。これ以外にもアルバムには、シモーネ・マルティーニ (Simone Martini, c. 1284-1334)<sup>(20)</sup> のほか、ウッチェロ (Paolo Uccello, 1397-1475)<sup>(21)</sup>、マザッチョ (Masaccio, 1401-1428/9)<sup>(22)</sup>、ゴッツォリ (Benozzo Gozzoli, 1420-1497)<sup>(23)</sup>、マンテーニャ (Andrea Mantegna, 1431-1506)<sup>(24)</sup>、ギルランダイオ (Domenico Ghirlandaio, 1449-1494)<sup>(25)</sup> といった当時ラスキンが高く評価していたイタリア初期ルネサンスの画家たちの作品の模写が多く含まれている。ただしこのアルバムに模写が見られるボッティチェリ (Sandro Botticelli, 1444/45-1510)<sup>(26)</sup> とカルパッチョ (Vittore Carpaccio, c. 1460-1526)<sup>(27)</sup> は、ラスキンがのちになってから評価する画家たちであり<sup>(28)</sup>、この時期バーン＝ジョーンズが彼らの作品を研究していたことは彼の個人的な好みを反映していたと言える。

1862年の旅行については、とりわけラスキンと別れて滞在したヴェネツィアでの研究を重視したい<sup>(29)</sup>。アランデル協会のための仕事をするのにひとりミラノに残っていたラスキンからこんな要求がなされる。「ネッド [バーン＝ジョーンズの愛称] が元気なら……そして健康と絵が改善されているなら、そんなに早く発つべきではありません。それから、そんなに大型のスケッチをしてはいけません。サン・ロッコ (同信会館) の《セバスティアヌス》のごく小さなもの、それに同信会館の階段わきのところにある、《割礼》の高僧の彩色されたラフ・スケッチを所望します」<sup>(30)</sup>。これに応じてバーン＝

ジョーンズは、「とても暗かったものですから、かなり苦勞して聖セバスティアヌスのスケッチをしました。高僧の水彩画はひどい出来になりました。暗がりでもかなり作業をしましたので。また深い影のなかで、その絵自体も非常に黒くて、〔ワニスの〕曇りで覆われていたのです」<sup>(31)</sup>と書いている。こうした手紙のやりとりからは、ラスキンによる模写の要求をバーン＝ジョーンズが苦心しながらも、真面目にこなしていた様子がうかがえる。

ラスキンが上記の手紙でスケッチを指示したのは、ティントレット (Tintoretto, 1518-1594) による絵画であった。そして当然のことながら、この画家は彼がこの時期に高く評価していた画家の一人であった。バーン＝ジョーンズは《聖セバスティアヌス》と《キリストの割礼》のほかにも、パラッツォ・ドゥカーレにあるティントレット作《ウェヌス、アリアドネとバックス》におけるバックスの模写 (図3) を残している。この作品についてラスキンは『ヴェネツィアの石』第3巻の巻末に付された「ヴェネツィア索引」(“Venetian Index”) のなかで、「アンティ・コレッジョ (内閣議場前室) の入り隅を占めるティントレット作の4枚の入念な絵画のうちで最も美しい。かつて世界で最も高貴な絵画の一枚だったが、今は惨めに褪色してしまっている。一日中日光が入るようにしてしまっているためである。とはいえ、バックスの頭部を囲む葉飾りの形や、その上を優美にたゆたう女性像の意匠は、手を加えられないかぎりには、この絵に常に興味を与えるものであろう」<sup>(32)</sup>と述べている。バーン＝ジョーンズによるバックスの部分の模写は、オリジナルの作品よりも甘美さが増しているように見える。またティントレットのほかにも、パドヴァではラスキンが長い間劣化を憂慮していたティツィアーノ (Tiziano Vecellio, 1488/90-1576) のフレスコ画<sup>(33)</sup>を、パラッツォ・ドゥカーレではヴェロネーゼ (Paolo Veronese, 1528-1588) による《レパント海戦の勝利を感謝するセバスティアーノ・ヴェニエル》を模写している (図4)<sup>(34)</sup>。ラスキンが「巨匠の時代 (the Age of the Masters)」<sup>(35)</sup>の代表者の一人として挙げたルイーニ (Bernardino Luini, c. 1480/90-c. 1532) の聖女の模写は、この旅行の模写の中で唯一完成されるに至り、額に収められたという点で注目に値する。ラスキンはルイーニの作品に柔らかさや優美さを見いだしていたが、そうした特徴をバーン＝ジョーンズが見事に把握していたことが、この模写において確認できる<sup>(36)</sup>。

バーン＝ジョーンズ，ラスキンとイタリアへ



図3 バーン＝ジョーンズ：ティントレット《ヴィーナス、アリアドネとバックス》の模写，1862



図4 バーン＝ジョーンズ：ヴェロネーゼ《レパント海戦の勝利を感謝するセバスティアノ・ヴァニエル》の模写，1862

以上、最初の二度のイタリア旅行でバーン＝ジョーンズがおこなった模写について見てきた。こうした作品群の模写に精力を傾けたバーン＝ジョーンズの背後には、確かに一人の優れたチチェローネ（案内人）の姿を認めることができる。この若き画家の作品のなかにすでに見られつつあった好ましい特性をより強め、画風を洗練させてゆくこと——バーン＝ジョーンズにイタリア美術を研究させることの狙いはそこにあったと思われる。ではその成果はいかなるものであったか。それを次に検討しなければならない。

### Ⅲ 1860年代におけるイタリア的展開

#### (1) 色彩への興味

1860年代半ばのバーン＝ジョーンズの作品は、それまでの暗い色調が支配するものから豊かな色彩感覚を見せる画面へと移行していった。この時期の水彩画作品に対する批評家たちの評価は、その多くが批判的なものであったが、彼の色彩感覚については肯定的な評価がまさっていたと言える。例えば《シンデレラ》(Cinderella, 1863, 図5)は、シンデレラの背後に整然と並べられた食器の青色と彼女が身にまとう衣装の深い緑色の対比が印象的な作品である。その強烈な色彩の印象は、バーン＝ジョーンズの友人でもあった美術批評家のスティーブンス (Frederic George Stephens, 1828-1907) をとらえたようで、彼は『アシニアム』誌のなかで称賛を表している<sup>(37)</sup>。

版画家で、バーン＝ジョーンズの作品も手がけたダルジル兄弟 (George (1815-1902), Edward (1817-1905) and Thomas (1823-1906) Dalziel) はこの画家の家を訪れた際、彼の人柄と作品に魅了され、サイズも主題もバーン＝ジョーンズの意志にゆだねた水彩画をすぐに注文した。その際彼らが目にしたバーン＝ジョーンズの絵画制作の状況を次のように述べている。「そのとき彼はジョン・ラスキンのために青のハーモニーの絵を描き終えたところだった。そして私たちののは赤のハーモニー〔《受胎告知 (神の花)》のこと〕になるようであった」<sup>(38)</sup>。このようにバーン＝ジョーンズの絵画作品を色のハーモニーとして言い表していることは、興味深いことである。そしてダルジル兄弟に倣って言えば、ほぼ同時期に描かれた緑色を基調にした《緑の夏》(Green Summer, 1864)は、「緑のハーモニー」となるであろう。こう



バーン＝ジョーンズ，ラスキンとイタリアへ



図5 バーン＝ジョーンズ 《シンデレラ》 1863

いった作品の数々は、はっきりとした輪郭線によって形を表現することよりも、色と色の響き合いを重視した作品であると言える。また水彩画《愛の歌》(Le Chant d'Amour, 1865, 図6)<sup>(39)</sup>は、鮮やかな色彩だけでなく、ジョルジョーネ風の牧歌的な雰囲気も特徴的となっている作品であるし、豊かな色彩感覚を見せる《ウェヌス讃歌》(Laus Veneris, 1873-78, 図7)も、もとはヴェネツィア派様式に最も傾倒していたこの時期、すなわち1860年代はじめの構想に基づくものであった。1870年代に入ると《受胎告知》(The Annunciation, 1876-79)や《黄金の階段》(The Golden Stairs, 1876-80)、そして「ピグマリオン」の連作(1878)などに代表されるような、寒色系の冷たい色調が支配する作品が増えていくが、そうした作品と比較すれば、この時期のバーン＝ジョーンズの作品がいかに色彩豊かなものであったかがわかるであろう。

バーン＝ジョーンズが旅行中におこなった模写のなかには水彩によって彩色されているものもいくつか見られるが、大半は鉛筆のみによってなされたデッサンである。しかし色が塗られていないものにも色彩に関する細かなメモを付し、作品がどのような色をしていたかが明確にわかるようにしている。例えばティツィアーノ《ラ・ベッラ》の模写(図8)を見ると、女性像の脇には衣装の色に関する覚え書きが細くくなされており、彼の興味がその衣装の鮮やかさに向けられていることがわかる。これ以外にもフィッツウィリアム美術館のアルバムに含まれる人物の衣装や盾のような武具、あるいは文様などの模写は、しばしば色を表現する豊かな語彙でもって飾られている<sup>(40)</sup>。

またこの時期のラスキンは、以前は一定の評価を与えつつもその宗教性の欠如を指摘していたティントレットやティツィアーノといったヴェネツィア派の画家たちを特にその優れた色彩感覚ゆえに高く評価する方向へと変化していた。また『現代画家論』第5巻(1860年)には、「絵画はなんと言っても色彩の芸術であって、造型や語りの芸術ではない。彫刻家や詩人にはこれら〔造型と語り〕ができるが、画家の本分は色彩なのである」<sup>(41)</sup>という記述があり、この時期ヴェネツィア派に特徴的な色彩を絵画の重要な要素と考えていたことがわかる。

もっとも、このようなヴェネツィア派への好みはラスキンにかぎったものではなかったし、その痕跡が見られる作品を制作したのもバーン＝ジョーン

バーン＝ジョーンズ，ラスキンとイタリアへ



図6 バーン＝ジョーンズ 《愛の歌》 1865



図7 バーン＝ジョーンズ 《ウェヌス讃歌》 1873-78



図8 パーン＝ジョーンズ：ティツィアーノ  
《ラ・ベッラ》の模写

ズだけではなかった。というのも、1850年代から60年代にかけて、イギリスでは16世紀ヴェネツィア派絵画への興味が高まっており、それは時代の趣味であったと言えるのである。例えば『アート・ジャーナル』誌では、1858年1月から9回にわたってヴェロネーゼやティツィアーノといった画家たちの紹介をおこなっている。公的なコレクションにおいても、1855-61年にナショナル・ギャラリーの館長に就いていたイーストレイク（Charles Lock Eastlake, 1793-1865）が、就任中にヴェロネーゼ、ティツィアーノ、ベリーニ（Giovanni Bellini, c. 1433-1516）等の作品を積極的に収集し、ヴェネツィア派絵画の充実をはかったことが知られる<sup>(42)</sup>。またラファエル前派の画家たちは、早くも兄弟団結成当時、「不滅の偉人リスト（list of Immortals）」に

ベリーニ、ジョルジョーネ (Giorgione, 1476/78-1510)、ティツィアーノ、ティントレットの名を挙げていた<sup>(43)</sup>。特にロセッティは、『ボッカ・バチャータ (接吻された口)』(1859)を嚆矢として、1860年代はヴェネツィア派からの影響を強く受けた色鮮やかな作品を多く生み出している<sup>(44)</sup>。つまりバーン＝ジョーンズは、ラスキンがその影響からの脱却を望んでいたロセッティとヴェネツィア派への傾倒という点において少なくともおなじ方向を辿っていたのである。とはいえ、バーン＝ジョーンズがラスキンの助言のもとイタリアで学んできた「静謐さ」や「優美さ」といった要素を自分の様式に取り入れたとき、ロセッティとは異なる独自の展開をしていくこととなる。

## (2) 「優美」で「静謐」な様式の確立

前章で触れたようにバーン＝ジョーンズは、ジョットが描いたアレーナ礼拝堂の壁画を実物かあるいはアランデル協会の版画によって研究していた。とりわけそのなかでも《聖母の帰宅》(図9)は彼に深い印象を与えたようである。実際彼はこの構図から画面右側に描かれた楽器を弾く三人の楽士と行列の先頭の二人(新郎と新婦に変えてはいるものの)を取り出し、モリスの新居であるレッド・ハウスの壁画のデザイン(図10)に用いている。さらにこの作品からの影響は、このような構図上の援用にとどまらなかった。彼が最も感銘を受けたのは、ジョットが画面上に表現した聖母マリアを中心にして連なる行列の荘厳さであった。師ラスキンはこの作品について次のように述べている。

アレーナ礼拝堂のすべての構図のなかで、それが制作された高貴な時代を最も典型的に示すのがこれだと私は思う。これが注目に値するのは、ジョットの精神を示すものとしてよりも——それであれば、多様な感情を描いた主題においてより十分なかたちで見られるのではあるまいか——むしろ、14世紀初頭の構図に特有の簡潔さと静謐においてである。それを公平に判断するためには、まず何らかの古典作品の構図と——例えばエルギン・マールブルズの部分と——比較されるべきである。それは動作の奇妙な真摯さと威厳と緩やかさを見れば一目瞭然である。それは主として末端の線が極度に簡潔であることに起因するものである<sup>(45)</sup>。

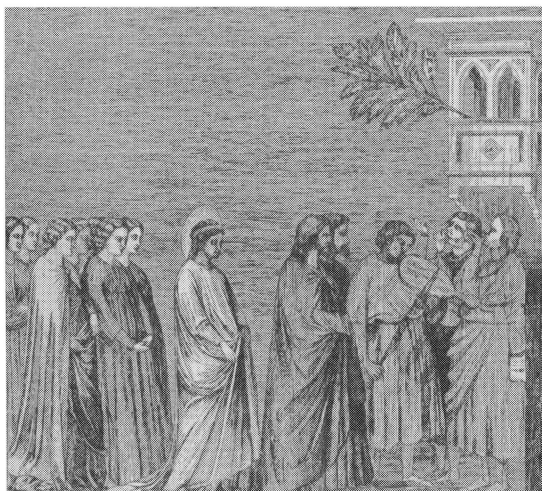


図9 アランデル協会出版の木口木版画集より：  
ジョット《聖母の帰宅》



図10 バーン＝ジョーンズ《サー・デグレヴァントの  
結婚の行列》（レッド・ハウスの壁画のための  
下絵）1860

バーン＝ジョーンズ、ラスキンとイタリアへ

ここでラスキンが認めたエルギン・マーブルズと比較しうる静謐さにバーン＝ジョーンズも強く惹かれていたと思われる。というのもバーン＝ジョーンズは画面の左から右へ続くこの行列の構図をプシュケとアモールの物語におけるプシュケの結婚の場面を描く際に用いているのである。この主題はバーン＝ジョーンズがモリス作『地上楽園』(*The Earthly Paradise*, 1868-70)の挿絵のデザインにおいて、邸宅の壁を飾る壁画において、そして晩年には油彩画において繰り返し表現したものだが、それらにおいて彼はジョットの構図をほぼそのまま援用している。油彩画《プシュケの結婚》(*The Wedding of Psyche*, 1894-95, 図 11)には、ジョットの荘厳な行列の雰囲気が巧みに表現されている。

また 1859 年の旅行で学んできたカンポ・サントの《死の勝利》(図 12)<sup>(46)</sup>も、バーン＝ジョーンズの作品に直接的な靈感を与えたことが知られている。彼はこの壁画の右下部に表された貴婦人たちが横に連なって座る横長の構図を用いてペン画《貴婦人と死》(*Ladies and Death*, 1860, 図 13)を制作しているし<sup>(47)</sup>、またそれとおなじ図像をプリーストリ作のピアノの下部装飾<sup>(48)</sup>にも用いている。構図のみならずそれが生み出す優美な静けさをバーン＝ジョーンズが過去の作品から学び取っていたことがこの作例からもうかがえる。



図 11 バーン＝ジョーンズ《プシュケの結婚》1895

さらに1862年の旅行においてはティントレットの《聖エリザベツ訪問》(図14)の抱き合う構図を学び、それを自分の作品に応用した。ティントレットのこの作品についてラスキンは『ヴェネツィアの石』で言及しており、特にその身ぶりについて「ジョットの作品とおなじくらい素朴で自然だが、ただしより荘重な線で表現されている」と述べている。また「ドレイパリ(衣装のひだ)の輪郭線が非常に厳格なので、人物と人物の隙間が大岩の間の絶壁のように見え、薄明時の高山の谷間の崇高性をまるごと備えている」<sup>(49)</sup>と称賛している。そしてバーン＝ジョーンズによるこの絵の模写(図15)は、構図が大胆なほど簡略に捉えられており、ラスキンのこのような解釈を若き画家が十分理解していたことがうかがえる<sup>(50)</sup>。この作品に表現されているような「崇高性をまるごと備え」た抱き合う構図は、旅行後1860年代のバーン＝ジョーンズの代表作品である《慈悲深い騎士》(*Merciful Knight*, 1863, 図16)や、丸みを帯びた優美な姿勢が類似をみせる《プシケを解放するクピド》(*Cupid Delivering Psyche*, 1867, 図17)などに見られ、これらにティントレット作品の構図の反響が感じられる。

ラスキンは、みずから「チチェローネ」にして「付添人」の役割を果たしたイタリア旅行から、バーン＝ジョーンズが上記のようなことを学び取っているのを見て、大いに満足したであろう。1867年6月7日におこなったロイヤル・インスティテュートでの講演「現代美術の現状について」(“On the Present State of Modern Art”)において、彼はこう述べている。

ロセッティとともに、そして最初は完全に彼の指導のもとで、しかしある種の気質の点では、とりわけ「志操堅固」な諸派の静謐に対するより純粋な共感を有している点では、完全に袂を分かって、もう一人の——敢えて言わせてもらうなら——偉大な劇的な名匠が出現した。すなわち、エドワード・バーン＝ジョーンズである。彼は少年期に十分なかたちで美術を始めなかった。それゆえ、力と才能があるにもかかわらず、彼の絵画は最初には目に見える欠点が多かったのであるが、それを彼は徐々に克服しつつある。そして、いまだ欠点は残っているものの、彼の意匠はイギリスの劇的な派において支配的なものとなりそうである。そしてすでに、きわめて望ましい無比の特質において、偉大な時期の最高に劇的



バーン＝ジョーンズ，ラスキンとイタリアへ

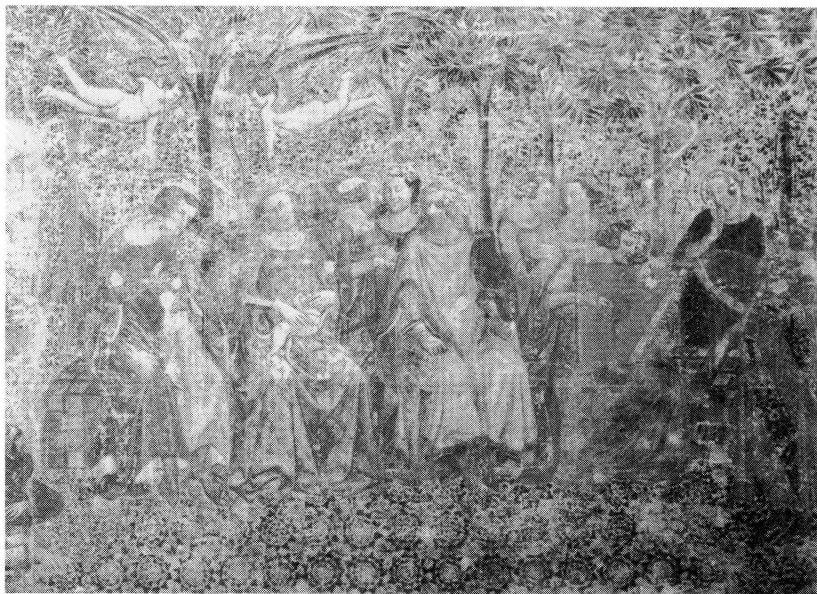


図 12 ブッファルマッコ 《死の勝利》(部分図) 1336-42



図 13 バーン＝ジョーンズ 《貴婦人と死》 1860



図 14 ティントレット 《聖母のエリザベツ訪問》 1588 頃

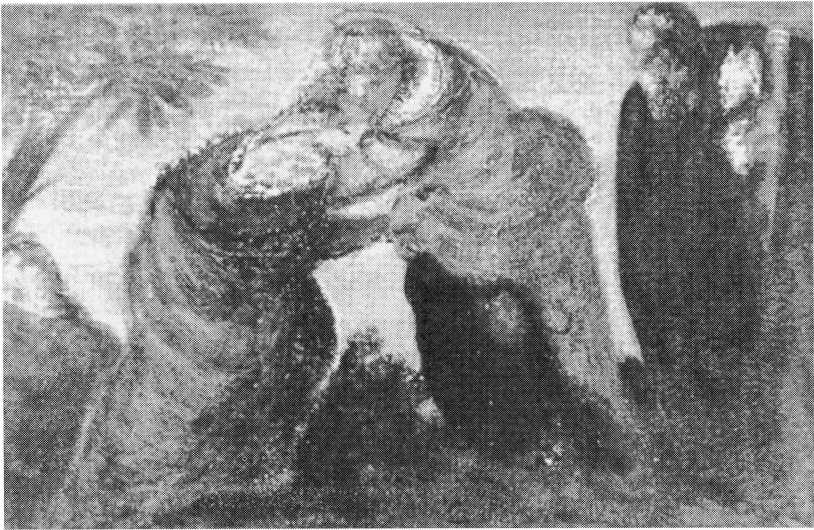


図 15 バーン＝ジョーンズ：ティントレット  
《聖母のエリザベツ訪問》の模写, 1862

バーン＝ジョーンズ，ラスキンとイタリアへ

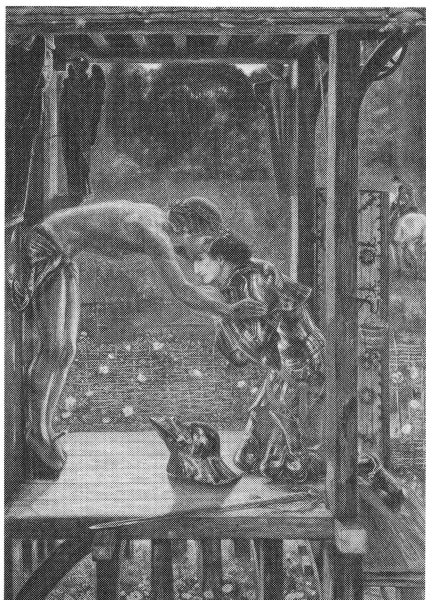


図 16 バーン＝ジョーンズ  
《慈悲深い騎士》1863



図 17 バーン＝ジョーンズ 《プシュケを解放するクピド》1867

な意匠に匹敵しうるものとなり、その純粋さの点で、またすべての事物と被造物の生命としての善と美德を求める点で、彼の意匠は、思うに、比類のない、唯一のものとして際だっている<sup>(51)</sup>。

このようにラスキンはバーン＝ジョーンズの成長を認め、ロセッティに対して一定の評価をしつつも、二人の違いを明らかにしている。特にラスキンが評価したのは、バーン＝ジョーンズ作品における「純粋さ (purity)」や「静謐さ (repose)」であったのである。

しかしながらその後のバーン＝ジョーンズの芸術は、次章で論じるように、明らかにラスキンの美学から逸脱した方向に展開していくこととなる。それは1860年代後半から顕著になり、1871年のイタリア旅行によってより強まっていくミケランジェロへの強い傾倒が大きな要因である。そしてまた1870年代前半の二度の旅行中にイタリア絵画の壮大なスケールを直接肌で感じることによって、バーン＝ジョーンズは大型画面へと傾倒し、また公的な建築物を飾る作品への意欲を見せるに至り、画風も大きく変化していく<sup>(52)</sup>。

#### IV ラスキンを越えて

##### (1) ミケランジェロをめぐる

1871年9月から10月にかけてバーン＝ジョーンズは三度目のイタリア旅行をおこなった。前回が1862年だったから、9年ぶりの訪問ということになる。体調を崩し、医者に休養が必要だと言われたのがきっかけだったが、画家としての仕事に行き詰まりを感じ、その打開策をイタリア行きに求めたのだった。二度目の旅行の後、ナショナル・ギャラリーやサウス・ケンジントン美術館の所蔵品を主要な教材としてイタリア美術の研究を続けてはいたものの、彼の地でより多くの実作品にふれる必要を痛感したのだと思われる。訪れた町のうち、再訪したのはジェノヴァ、フィレンツェ、ピサ、シエナで、このとき初めてだったのがサン・ジミニャーノ、オリヴィエート、ローマ、アッシジ、ペルージャ、コルトーナ、アレツォだった。「打開策」としてのイタリア旅行は成功だったようで、帰国後に彼は三週間のイタリア滞在が「私を生き返らせてくれました」<sup>(53)</sup>と書いている。この旅でどの画家に

注目したか。それも帰国後の以下の手紙で明らかにされている。

それで今私が一番気にかけているのは、ミケランジェロ、ルカ・シニョレリ、マンテーニャ、ジョット、ボッティチェリ、アンドレア・デル・サルト、パオロ・ウッチェロ、そしてピエロ・デラ・フランチェスカです。……今回は、故あって芸術的に優れているだけではほとんど魅了されませんでした。それで私はティツィアーノは見たいとも思いませんでしたし、ラファエロの絵も何点かローマで初めて見たものがありますが、ロンドンで下絵を見るときとおなじように心を動かされませんでした。けれどもサンタ・クローチェのジョット、すべての場所のボッティチェリ、サンタ・マリア・ノヴェラの〈地獄〉におけるオルカーニャ、オリヴィエートのルカ・シニョレリ、そして常にミケランジェロ——またフィレンツェの〔サンタ・マリア・ノヴェラの〕緑の回廊——は、私が探し求めに行った靈感で満ちているように思えました<sup>(54)</sup>。

このリストのなかで、ジョットとオルカーニャなどはラスキンが以前から推奨してきた画家であり、前回の旅からの連続性が見られるわけであるが、ここてなにより注目すべきはミケランジェロへの称賛が表明されている点であろう。ここにおいて彼は当時のラスキンの見解と真っ向から対立する。

ラスキンのミケランジェロに対する評価は、ライブラリー版著作集の編者の表現を借りるなら、「最も深い崇敬の念から敵意ある批判へと変化を被った」<sup>(55)</sup>のであったが、上記のバーン＝ジョーンズの言及は、まさにラスキンがミケランジェロに対して「敵意ある批判」をおこなった時期と重なる。

1871年6月にオクスフォード大学でおこなった講義「ミケランジェロとティントレットの関係」（1872年にパンフレットの形で刊行）のなかで、ラスキンは、表題の二人の画家をラファエロとともに酷評した。ラスキンにとって彼らは15世紀イタリア画家の純粋性と敬虔さを貶める者たちであり、「互いの利益となるように手を組み、有害な変化をもたらした」<sup>(56)</sup>。「悪の首領（the chief captain in evil）」であるミケランジェロは、「良質の仕事に変えて不出来な仕事ぶり。平和に変えて混乱。人間の精神に変えて肉体。神の祝福に変えて神の呪い」<sup>(57)</sup>という4点の悪しき変化をもたらしたという。「表情

そのものが、歓喜や美德ではなく、よくても悲しみ、おそらくは高慢、しばしば官能性を表し、常に悪徳や苦悩が思想的な主題として好まれている」<sup>(58)</sup>。ラスキンがミケランジェロへの敵意の所以を端的に言い表すならば、それはウォーターズらが指摘するように、ミケランジェロの作品が有する「異教性」であったということになるだろうか。ミケランジェロの聖書解釈はルネサンス人文主義を反映していて、「人間が神自身に匹敵するものとして表され、人間の苦悩がオリュンポス的な情念の高みにまで引き上げられている。これに異議を唱えたラスキンは、自分がゴシック・リヴァイヴァルとともに現れた旧世代——キリスト教が初期ルネサンスを含む中世芸術と手に手を取っていたと信じる世代——に属する者であることを示したのである」<sup>(59)</sup>。

ラスキンがミケランジェロ批判はバーン＝ジョーンズには承服しがたいものであった。1871年の旅でなによりも「靈感」の源泉として熱心に見学、模写したのがミケランジェロであったのだから。システーナ礼拝堂の天井画をつぶさに調べたエピソードが夫人の回想記にこう語られている。「それで彼は求められるかぎりでも最良のオペラグラスを買い求め、旅行用の膝掛けを折りたたんで枕にして仰向けに寝そべって、天井を初めから終わりまで読み、すみずみまでのぞき込んでその出来栄に歓喜していたのだ」<sup>(60)</sup>。その回想記では、この時期にバーン＝ジョーンズとラスキンの友好関係に暗い影が差していたことが書きとめられている。画家がドレイパリの素描に力を注いだのに対して、ラスキンがそれを無意味とみなしたことなどもそのひとつだが、二人の幸福な仲を最も損なったのは、過去の画家をめぐる評価の根本的な相違だった。ラスキンは上記のミケランジェロ批判をこともあらうにバーン＝ジョーンズに読んで聞かせたのだという。「彼〔ラスキン〕はそれを書き上げた直後に私に読んでみせた。その帰途、私はサリー運河に身投げするか、酒場で飲んでもくれるかしたい気分になった——彼がそんなことを考えて書くことができるのだったら、もうこれ以上努力しても無駄だという気がしたのだ」<sup>(61)</sup>。

この年に友人のノートンに宛てた手紙でバーン＝ジョーンズは「とりわけダ・ヴィンチとミケランジェロが大好きです」<sup>(62)</sup>と書いた。事実1871年のイタリア旅行では、フィレンツェのアカデミア美術館でミケランジェロの彫刻「奴隸」シリーズを模写しているし<sup>(63)</sup>、またロンドン、サウス・ケンジ

トンの自宅「グレインジ」には《瀕死の奴隷》(図 18) の石膏複製<sup>(64)</sup> が置かれていた。それらの造形は、《運命の車輪》(The Wheel of Fortune, 1875-83, 図 19) の人物像に反映されている可能性がある<sup>(65)</sup>。また「ペルセウス」シリーズの《ペルセウスと海のニンフたち》(Perseus and the Sea Nymphs, 1877) に関して、この連作の緻密な研究を成し遂げたロッヒャーは、バーン＝ジョーンズがペルセウスを描く際、システーナ礼拝堂の天井画にあるミケランジェロの青年裸体像 (ignudi) のポーズを手本にしていることを指摘している<sup>(66)</sup>。前述のように、バーン＝ジョーンズはローマにあるこの有名な礼拝堂を 1871 年の旅行の際初めて訪れたのであった<sup>(67)</sup>。このように 71 年の旅行以後、ミケランジェロ風と称するのが妥当な人体表現や構図が彼の作品の顕著な特徴となってくる。

## (2) マニエリスムの方へ

ラスキンの痛烈なミケランジェロ批判に対して、バーン＝ジョーンズが 1871 年の旅行を中心に熱心にこの巨匠を研究したことは、二人の考えの相違を明確に際立たせている。その後バーン＝ジョーンズはミケランジェロの研究を後期の様式に積極的に取り入れており、それが彼の作品の特徴のひとつにさえなっている。上に挙げた《運命の車輪》はいうまでもなく、1870 年に着手し未完に終わった《愛の車》(The Car of Love, 1870-, 図 20)、そして《海のふかみ》(The Depths of the Sea, 1886, 図 21) や《牧神の庭》(The Garden of Pan, 1886-7) など、とりわけ筋肉を強調した肉体表現にその影響は顕著に表れている。そして彼のミケランジェロに対する理解は単にその男性的な人体表現にととまらず、その肉体に秘められた心的葛藤や不安の表出にまで至っている。バーン＝ジョーンズが表現する男性の裸体は、男性性の優位を示すものというよりはむしろ男性の脆弱性を暗示するために用いているように思われるのである。

長年にわたって友好的な関係を維持してきたという理由が大きいと思われるが、バーン＝ジョーンズの作品にミケランジェロ的な特徴が顕著になってきても、彼に対してラスキンが公的な場であからさまな批判をおこなうことは決してなかった。とはいえ、私信において不満を表明したケースは見られる。今挙げた《海のふかみ》への言及がそうで、ケイト・グリーナウェイ



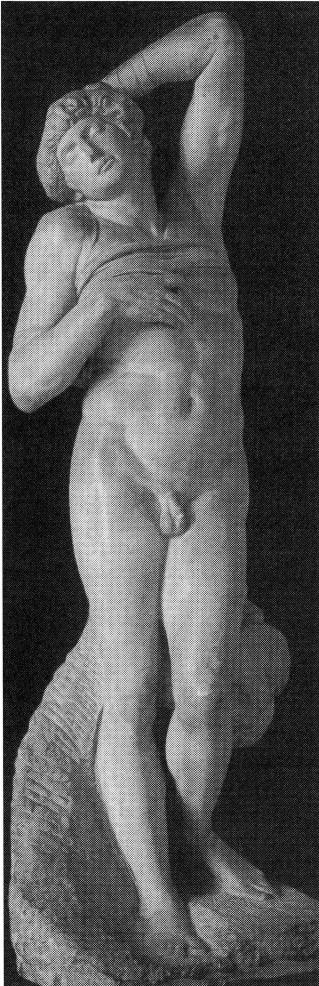


図 18 ミケランジェロ  
《瀕死の奴隷》1512 頃

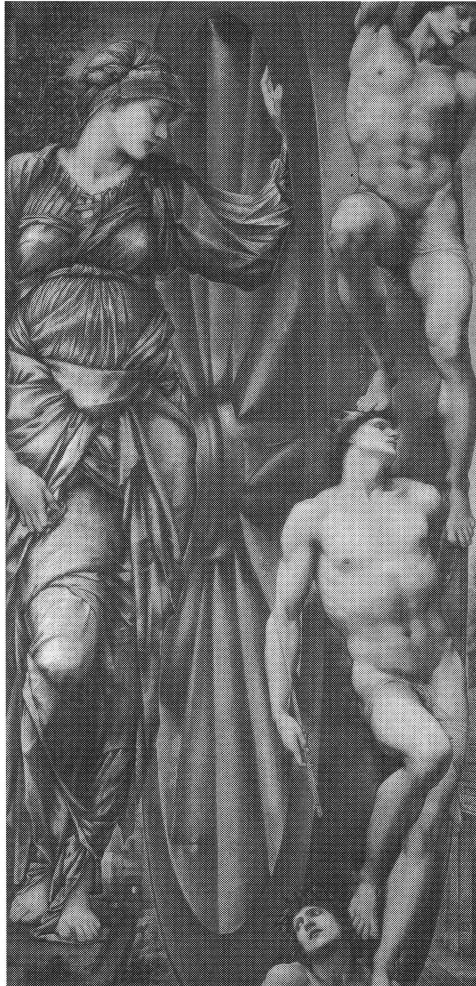


図 19 バーン＝ジョーンズ  
《運命の車輪》1875-83



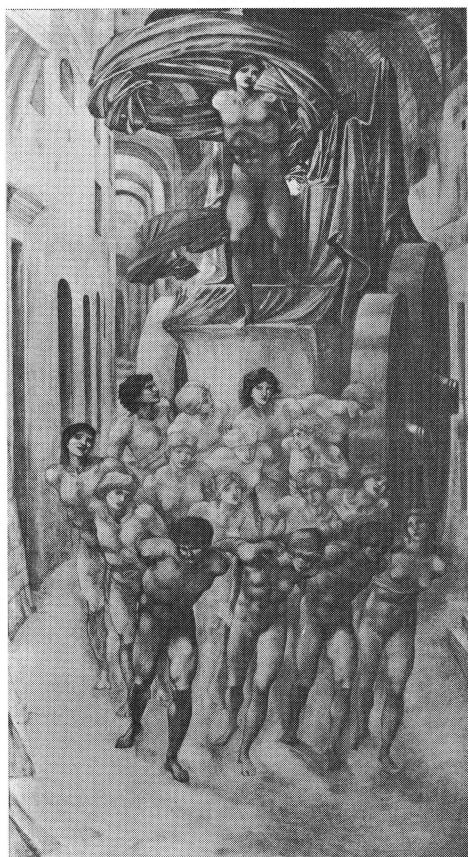


図 20 バーン＝ジョーンズ  
《愛の車》1870-(未完)

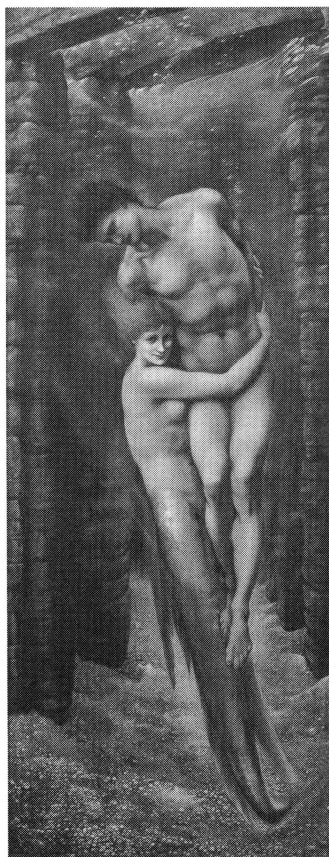


図 21 バーン＝ジョーンズ  
《海のふかみ》1886

(Kate Greenaway, 1846-1901) に宛てた 1885 年 4 月 11 日付の手紙でラスキンはこう書いた。「今朝、私は大いに悲しみ、怒っています。ネッド・ジョーンズが、公衆の注目を一身に浴びている今、絶好の機会だというのに、アカデミーへの出品作ときたら、人魚姫がだれかを溺れさせている汚らしい絵でしかないのですから。そのような無意味なしろものに辟易しています」<sup>(68)</sup>。

この批判については、1998 年の展覧会カタログの章解説「内外での名声」

における次の記述に問題点が簡潔に整理されているので引用したい。

私たちが知るように、ラスキンはバーン＝ジョーンズに、神話の「心と内的な性質」を明らかにするように奨励し、1883年の彼の講義のなかで彼の使命が成功したことを暗に主張した。皮肉なことに、いかにラスキンがバーン＝ジョーンズを自己発見へと手助けしたのであっても、バーン＝ジョーンズは神話的な主題をまさに非ラスキンのなタイプをモラル化（この語が妥当ならば）するために使うようになったのだった。すなわち、心理的、性的緊張、不安にとらわれた精神状態、魂の秘密の内奥を探求するために使ったのである。1886年にロイヤル・アカデミーに《海のふかみ》を出品したときのラスキンの反応ほど二人の相違を鮮やかに示すものは他にない。精神の上で、その絵ほど特徴的なものはほかにありえぬほどであったが、ラスキンは「悲しみ、怒り」、バーン＝ジョーンズが深い道徳的意義をもつ「理想的グロテスク」を世界に示す絶好の機会を失ってしまったと感じたのだった<sup>(69)</sup>。

おそらくラスキンの美意識からはずれたものというのは、ミケランジェロの作品に表れた、そしてそれを經由してバーン＝ジョーンズの絵画に示された「マニエリスム」的性質であったと思われる。19世紀後半のこの時期に美術史上の「マニエリスム」という概念がはっきりと確立していたとは言えないが、19世紀末の象徴主義芸術に向かって「マニエリスム」の芸術に似た性質が見え始めていたことは確かである<sup>(70)</sup>。そしてバーン＝ジョーンズの作品になかにも「マニエリスム」的な要素を見いだすことができる。それは引き延ばされた人体や特異な構図といった様式の面でまず見られる。

《ウェヌス讃歌》（図7）における女神の引き延ばされた人体表現、ブロンズィーノ（Bronzino, 1503-1572）の《「愛」の勝利の寓意》（図22）を想起させる《クピドの狩り場》（Cupid's Hunting Fields, 1885, 図23）の特異な構図は、バーン＝ジョーンズの作品がマニエリスム芸術にどれだけ近いところにいたかを示していると言えるだろう<sup>(71)</sup>。

そしてこうした様式上の類似が示しているのは、マニエリスム芸術のもつ不安や緊張といった精神性との類似にほかならない。サイファーは、『ルネ

サンス様式の四段階』の第二章でマニエリスム様式を論じたなかで、「普通マニエリスム様式の精妙な技巧の背後には個人的不安、<sup>フォルム</sup>形<sup>フレーズ</sup>や語句を揺さぶる複雑な心理が潜んでいる」と指摘し、その構造を検討すると、「マニエリスム風土に内在する苦悩」に気づかざるをえないと述べて、こう続けている。

マニエリスムは不均衡と崩れたバランスの多様な技巧の実験であり、ジグザグ、螺旋、揺動の実験、渦巻空間や路地空間の実験、遠回しの、あるいはまた流動的な視点と、確定値よりも近似値を出すだけの奇怪な——異常ですらある——遠近法の実験である。マニエリスムはルネサンス芸術が外界に当てがった明晰な数学的遠近法を内面の焦点へ屈折させる。マニエリスムはルネサンス荘重スタイルの調和ある閉じた世界を「切り開き」、混乱させ、あるいは崩壊させる。使われる色彩は肉体を貫きルネサンスの「閉じたエデン」の空間を透明な空間へ溶かしてしまう、強烈な色彩と薄明かりである<sup>(72)</sup>。



図 22 ブロンズイーノ《「愛」の勝利の寓意》1540-45 頃



図 23 バーン=ジョーンズ《クビドの狩り場》1885

バーン＝ジョーンズの後期の作品を考える上で、上記のマニエリスム様式についての省察は示唆に富むものであると思われる。具体的に見てみよう。そうした特徴を帯びた作例として、レイディ・リヴァー美術館（リヴァプール近郊、ポート・サンライト）の展示室で《受胎告知》をはさんで並置されている二点の作品《赦しの樹》（The Tree of Forgiveness, 1881-82, 図 24）と《魔法にかけられるマーリン》（The Beguiling of Merlin, 1873-74, 図 25）<sup>(73)</sup>を取りあげてみる。両者はまさに一瞬の緊張感、男女間の心理的葛藤を巧みに造形化した作品である。

《赦しの樹》は、オールド・ウォーターカラー協会に出品し、酷評された水彩画《ピュリスとデモポーン》（Phyllis and Demophoon, 1870, 図 26）の油彩ヴァージョンである。<sup>はたんきょう</sup>巴旦杏（アーモンド）の樹に変えられたピュリスがデモポーンを抱きしめる瞬間を描いている。《ピュリスとデモポーン》から《赦しの樹》へのタイトルの変更は何を意味するのだろうか。そもそもこの絵のどこに「赦し（Forgiveness）」が描かれているのか。前作からの変更点のひとつとして、後者では巴旦杏の花々が二人の頭部を後光のごとく取り囲むように描かれており、これが「赦し」という結末を示唆しているのかもしれない。だが、全体として見るならば、そのような「赦し」の雰囲気は希薄であって、どちらかというデモポーンはその「ミケランジェロ的」な肉体に似合わず恐怖の色を示している<sup>(74)</sup>。顔は女の方に向けているが体を極端にねじらせ、あたかもひっそりつかむ女の腕から逃げたがっているようである。しかし視線は刺すように見つめるピュリスの眼からそらすことができない。そしてこの絵に描かれているのは、体のねじれや、女の波打つ髪、そして遠近法の不明確な背景空間に象徴された男女間の複雑な関係にほかならない。言うまでもなく、ねじれや蛇行はマニエリスムの特徴であるし、樹の切り口から女がなまなましく出てくる場面を選んだバーン＝ジョーンズの構想もやはりその性質を備えている。

《魔法にかけられるマーリン》にも同様の男女間の視線の絡み合いが見られる。これはバーン＝ジョーンズが生涯にわたって魅了されていたアーサー王伝説に取材した作品であり、魔法使いのマーリンが、ニムエの魅力によってその魔力を奪われ、反対に彼女に魔法をかけられてしまうという場面を描

いている。マーリンはニムエに対して苦悩の表情を浮かべ、その仕打ちを責めているようにも見える。また「ファム・ファタル」的な性質をもつニムエは、それにふさわしくピュリスのうねる髪に相当するような蛇の冠をいただいている。そしてマーリンを見下ろす威圧的な視線は、ピュリス同様男を圧倒している。ニムエが頭の割に極端に長い身体をしているのも特徴的である。さらに二人を包み、画面全体をも支配する樹はあちこちで曲線を描き、うねっている。このような特徴的な様式をバーン＝ジョーンズはそれにふさわしい主題に用いているのである。とりわけ初期に描いた同主題の水彩画《マーリンとニムエ》(Merlin and Nimuë, 1861, 図 27) と比較すると、いかにバーン＝ジョーンズの作風が変化したか明らかである。

このようにバーン＝ジョーンズが不安、緊張、葛藤を象徴化した主題、そしてそれを表現するのに適切な「マニエリスム」の様式を自分の芸術に取り入れたとき、彼はラスキンの美学とは相容れないものを求めるに至っていたと言える。

### (3) 1877 年，グローヴナー・ギャラリー展

1877 年，ヴェネツィアへの旅から帰国して間もないラスキンに宛てたバーン＝ジョーンズの手紙に，グローヴナー・ギャラリーの第一回展覧会のことが言及されている。これはモリスからの依頼で古建築保護協会 (The Society for the Protection of Ancient Buildings) への協力を仰ぐことを目的とした手紙だが，久しぶりに会いたいという切望を記した後で，画家はこう述べている。

でも私の絵を見にグローヴナーにはいらっしやらないでください。あそこでは，深紅のシルクやら他の淫らなくずでもってひどいまねをしてしまって，そのため私の哀れな小品がむごいことに埋もれてしまっているのです。それでそのことを考えるだけでひどい気分になります。どうかいらっしやいませんように。

そしてもし仮に行っただとしてもそのことを話題にしないよう懇願しているのである<sup>(75)</sup>。



図 24 バーン＝ジョーンズ《赦しの樹》1881-82

バーン＝ジョーンズ，ラスキンとイタリアへ



図 25 バーン＝ジョーンズ  
《魔法にかけられるマーリン》1873-74





図 26 バーン＝ジョーンズ  
《ピュリスとデモボーン》1870





図 27 バーン＝ジョーンズ《マーリンとニムエ》1861

展示空間がひどく俗悪なもので見に来ないでほしいというこの文面は、額面通りに受け取るわけにはいかない。この年にロンドン、ボンド街の外れにオープンしたグローヴナー・ギャラリーにバーン＝ジョーンズは8点の絵画を出品した。ギャラリーの建物は、サムズ（W.J. Sams）という建築家の設計したパラディオ様式のファサードをもつイタリア風で、内装も豪勢だった。壁面のパネルはイオニア式の柱で分割され、青い天井には星がちりばめられ、壁面全体が深紅色のダマスク織りで覆われていた。確かに建物と内装が豪勢すぎて、展示される絵画そのものが引き立たなくなる、という苦情があったが、採光がよく考えられている上に、展示法に新機軸が打ち出されていた。すなわち、ロイヤル・アカデミーのように壁面の下部から天井近くまで密に絵画を展示するのではなく、ゆったりとスペースを取り、また同種

の絵画を一緒にかけるという方針を取ったのである。従来のロイヤル・アカデミー方式を考えれば、画家にとってはずいぶんとありがたい空間だったはずである<sup>(76)</sup>。

そしてバーン＝ジョーンズが出品した8作品は、《魔法にかけられるマーリン》《ウェヌスの鏡》(*The Mirror of Venus*, 1873-77)《天地創造の日々》(*The Days of Creation*, 1872-76)《節制》(*Temperantia*, 1872-73)《信仰》(*Fides*, 1872)《希望》(*Spes*, 1871-77)《巫女》(*A Sibyl*, 1877)《聖ゲオルギウス》(*Saint George*, 1873-77)で、ラスキンには「私の哀れな小品(my poor little work)」などと形容しているが、すべて大作であり、全作品が一階のメインルームである西ギャラリーに展示された。これらは彼の円熟した技量を印象づけるものであり、長年公の場に出品していなかっただけに、人々に与えるインパクトはいっそう強いものだった。スタナップ(*Spencer Stanhope*, 1829-1908)、ストラドウィック(*John Melhuish Strudwick*, 1849-1937)、スパルタリ(*Marie Spartali*, 1844-1927)、ピカリング(*Evelyn Pickering*, 1855-1919)といった彼の追随者たちの絵も同室にかかった。あたかも、バーン＝ジョーンズを中心とするひとつの流派が突如として出現したかのような印象を与えたのである。ここでの成功によって、彼は一気に時代の寵児となる。

だが彼はラスキンに来てもらいたくないと述べた。ここに読みとれるのは、グローヴナー・ギャラリーへの出品作が「ラスキンを越えて」おり、彼の理解を得られぬものになっているという自覚ではあるまいか(出品作のひとつ《魔法にかけられるマーリン》のマニエリスムの特性については、前節で見たとおりである)。それで、ギャラリーの「悪趣味」な展示空間にかこつけて、「見に来ないでほしい」と言っているように受け取れる。つまりこれは恩師を傷つけないという配慮、批判を受けたくないという自己防衛、そしてラスキンとの友好関係を保ちたいという純粋な願望の入り交じった感情を非常によく表している手紙だと思われるのである。

結局ラスキンは1877年6月にこの展覧会に足を運んだ。『フォルス・クラヴィゲラ』(*Fors Clavigera*, 1871-84)の7月2日号で、ラスキンは連載書簡(Letter 79)の後半部分を同展の批評に充てている。ギャラリーの出資者であるリンジー(*Sir Coutts Lindsay*, 1824-1913)がへたな自作品を展示

した無神経さを咎め、展示会場の俗悪さに皮肉を言い、さらに展示法（画家別にまとめる展示法、また巨匠とその追隨者を並べる展示法）に異を唱えた上で、バーン＝ジョーンズの話題になる。全体としてはそこに見られるのは好意的な評である。彼を「巨匠（master）」と呼び、こんふうに称賛している。

彼の作品は、まさしく、現在英国で生み出されている芸術作品のなかで、唯一、後世の人々によって『古典的』と受け入れられる種類のものである。つまり今まで創り出された、あるいは創りえたなかで、最も優れている。……バーン＝ジョーンズにおける最高度の力を有した想像力の働きは……芸術において無類のものであり、その種のものとしては他に並ぶものはない。19世紀中葉に英国がなしえた最良のものとして、これら〔の絵画〕が不滅であるだろうということを私は知っている<sup>(77)</sup>。

しかしながら、出品作の8作品のうちで彼が具体的に言及しているのは《天地創造の日々》のみであって、あとはバーン＝ジョーンズの「作風」全般のコメントに終始している。《魔法にかけられるマーリン》や《ウェヌスの鏡》のような問題作の名を出すのをあえて避けているとしか思えない。そして、賛美の言葉のなかにも、「それら〔バーン＝ジョーンズ作品〕の欠点は、私の見るかぎり、それらの美德の影としてそれらに内在する」<sup>(78)</sup>とか、「これらの〔出品されたバーン＝ジョーンズの〕絵画の凝った表現と過誤（mannerisms and errors）は、その程度がどれほどのものであれ、決して取り繕ったものでも怠惰なものでもない。いかにわれわれにとって奇妙に思えようとも、その作品はこの画家にとって自然なものなのである。また、彼自身やわれわれの欲求にとって、その結果がいかにまだ不完全なものであっても、それは最大限の良心的な配慮をもって制作されている」<sup>(79)</sup>などと、ラスキンが必ずしも画家の仕事に十分満足しているわけではないことをうかがわせる表現が混ぜ合わされている。今引いた箇所では「凝った表現」と試訳したくだりの原文は“mannerisms”であり、この語を彼が持ち出してきたのは意味深長である。こう述べてしまうことが許されるなら、批評家ラスキンはここでまさに、だれよりも先んじて、バーン＝ジョーンズの「マニエリス

ム」性を言い当てている。その鋭敏さに驚かざるをえない。そしてそれはすでに見たように、そして“mannerisms”と“errors”（過誤）を並置するここでの使用法に明らかなように、ラスキンの美的趣味の許容範囲を超えていたと思われる<sup>(80)</sup>。それがあって、表面上は賛辞としか写らない文章のなかに微妙な陰影が見える。長年、庇護者として対し、また心腹の友として信頼しつつつけた年少の画家の新たな展開にとまどいを示し、いささか調和とバランスを欠く文面になっている。その乱れが、おなじ文章のすぐ後に改行せずに続くホイッスラー（James Abbott McNeill Whistler, 1834-1903）批判につながる。おなじくグローヴナー・ギャラリーに展示されたホイッスラーの《黒と金のノクターン》を酷評したくだりで、これが裁判沙汰を招いたことは周知のとおり。バーン＝ジョーンズの作品のコメントの部分で抑制した分、その反動が出て言い過ぎてしまった——筆者はそうに推測するのだが、どうであろうか<sup>(81)</sup>。

ともあれ、グローヴナー・ギャラリーは唯美主義運動の拠点とみなされ、新境地を切り開いたバーン＝ジョーンズは、ワイルド（Oscar Wilde, 1854-1900）らによって、唯美主義の代表的な画家の一人として称賛を受けることになる。

## V おわりに

初期の段階からラスキンはバーン＝ジョーンズの画家としての将来性に期待を寄せていた。早くも1859年春の手紙においてラスキンは、バーン＝ジョーンズについて、「繊細で熱情的な空想力をふんだんに備えて」おり、「深みの点でロセッティに劣る」とはいえ、「優美さと甘美さの点で彼を凌いでいます」<sup>(82)</sup>と書いた。「優美さ（grace）」はラスキンにとってとりわけ重要な美意識であって、バーン＝ジョーンズの芸術にそれを見いだしていたことは、注目に値するし、彼への「教育」の目的もほかならぬこの「古典的」な美をさらに洗練させることであった。しかるべくラスキンは、古代ギリシア彫刻からジョットへと続く古典美の系譜の上にバーン＝ジョーンズを位置づけようとしたのである。絵画における行き過ぎた中世主義への懸念から、それをうち破るものとして「古典的な優美さ」をバーン＝ジョーンズの芸術におい

て確立させようとした<sup>(83)</sup>。

バーン＝ジョーンズが、ミケランジェロ、そして「マニエリスム」的なものに惹かれていることを悟ったとき、ラスキンは少なからぬ衝撃を受けたはずであり、その結果彼への期待を断念していたとしても不思議はなかっただろう。しかしラスキンは、こうした意見の相違が生じた後も、「ミケランジェロのような論争的な話題を避けて」<sup>(84)</sup> バーン＝ジョーンズの芸術を極力前向きに評価しつづける。1877年のグローヴナー・ギャラリー展に寄せての彼への「賛辞」は前節で見たとおり。その後も1878年には「ラファエル前派主義の3つの特徴」(“The Three Colours of Pre-Raphaelitism”)<sup>(85)</sup>と題する論考において、ロセッティの《受胎告知》、ミレイの《盲目の少女》とともに《王の結婚》(The King's Wedding, 1870)に言及しているし、1883年にオクスフォード大学のスレイド美術講座教授として「英国の芸術」(“Art of England”)と題する講演をおこなったときも、第2回目にワッツとともにバーン＝ジョーンズを取りあげている<sup>(86)</sup>。

またラスキンはおなじ芸術家としてバーン＝ジョーンズと共同で何かを創り出そうという願望をもっていたようであるし<sup>(87)</sup>、作品の擁護者として制作依頼もおこなっていた<sup>(88)</sup>。そしてなによりも友人として、バーン＝ジョーンズを支えつづけるのである。

一方バーン＝ジョーンズも、とりわけミケランジェロに対する評価の根本的な対立が顕在化して以降、ラスキンの美学的見解について疑念を抱くに至り、それが原因で陰悪な関係になってもおかしくなかったところであるが、そうはならず、青年時代に多大な影響を受けたこの恩師に対して、生涯愛着を感じていたようである。とりわけ青年時代に「庇護者」として大いに支えられたわけであるが、同時にこの「庇護者」が失意の折には(周知のように、それはたびたびあった)、だれにもまして激励と支援を惜しまなかった。そして前節で見た手紙に示されているように、自身の芸術上の新機軸をはかりつつも、この恩師との友好関係を決して損なうまいと努力していたことがうかがえる。じっさい、それは確かに終世損なわれることがなかったのである。

グローヴナー・ギャラリーでの成功によって、国内で、また少し遅れて国外で名声を博することになったバーン＝ジョーンズであるが、以上見てきた

ように、その様式とそれが示す精神性の新たな展開は、おそらくラスキンには歓迎しえぬものであった。しかしながら、ラスキンの期待と予測を超えた形で表れることになったバーン＝ジョーンズの芸術的開花は、二昔前に「チチェローネ」としてこの画家をイタリアの地に案内することによって種播かれたものだと確かに言えるのである。その旅の記憶を画家は大切な記憶として生涯心にとどめた。1887年に書いたと思われるラスキン宛の手紙で、彼はこんなふうと言って、1862年にこの旧師とともにおこなったイタリア旅行を懐かしんでいる。

大切な方よ、振り返ってみると、25年前のあのミラノへの旅ほど甘美なものはわが生涯でほかにありません。あれは私の最良の日々であり、もう二度とありえぬものなのです<sup>(89)</sup>。

- \* 以下の「注」および「付録1・模写リスト」で使用する頻度が高い文献については、以下のように略記する（刊行年順）。
- Memorials* = Georgiana Burne-Jones, *Memorials of Edward Burne-Jones* (2 vols., London: Macmillan, 1906)
- Works* = E. T. Cook and A. D. O. Wedderburn (eds.), *The Works of John Ruskin: Library Edition* (39 vols., 1902-12)
- 1975 exh. cat. = Penelope Marcus (ed.), *Burne-Jones: The Paintings, Graphic and Decorative Work of Sir Edward Burne-Jones, 1833-98* (London: The Arts Council of Great Britain: 1975).
- 1975 Christian = John Christian, "Burne-Jones's Second Italian Journey", in *Apollo* (1975, Nov.), pp. 334-337.
- H & W = Martin Harrison and Bill Waters, *Burne-Jones* (London: Barrie & Jenkins, 1978; 2nd. ed. 1989). [邦訳 = ビル・ウォーターズ、マーティン・ハリスン『バーン＝ジョーンズの芸術』川端康雄訳、晶文社、1997年]
- Ruskin and Venice* = Robert Hewison, *Ruskin and Venice* (London: Thames and Hudson, 1978).
- 1984 Christian = John Christian, "'A Serious Talk': Ruskin's Place in Burne-Jones's Artistic Place in Burne-Jones's Artistic Development", in Parris Leslie (ed.), *Pre-Raphaelite Papers* (London: Tate Gallery), pp. 184-205.
- 1986 exh. cat. = *Burne-Jones: dal preraffaellismo al simbolismo* (Milano: Mazzotta, 1986).

- 1992 exh. cat.=Jane Munro (ed.), *Burne-Jones, 1833-1898: Dessins du Fitzwilliam Museum de Cambridge* (Musée des Beaux-Arts de Nantes, 1992).  
*Ruskin and Tuscany*=Jeanne Clegg and Paul Tucker, *Ruskin and Tuscany* (Sheffield: Ruskin Gallery, 1993).  
1998 exh. cat.=*Edward Burne-Jones: Victorian Artist-Dreamer* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998).  
2000 exh. cat.=Rober Hewison et al., *Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites* (London: Tate Gallery Publishing, 2000).

《注》

- (1) Robert Hewison (ed.), *Ruskin's Artists: Studies in the Victorian Visual Economy* (Asldershot: Ashgate, 2000). またラスキン没後百年の記念行事のひとつとしてテイト・ブリテンで開催された特別展『ラスキン・ターナー・ラファエル前派』(2000年3月9日～5月28日)ではひとつのセクションが「庇護者と蒐集家 (Patron and Collector)」という主題にあてられた (2000 exh. cat., pp. 127ff.). ラスキンとバーン＝ジョーンズの親交と影響関係についての先行研究としては、ジョン・クリスチャンの一連の論文が特筆されるべきものである。1975 Christian; 1984 Christian; John Christian, "Burne-Jones et L'art Italien", in 1992 exh. cat. また、1998 exh. cat. にはクリスチャンの筆になるとと思われる "Ruskin and Italy" が掲載されている。1998 exh. cat. は1998-99年にバーン＝ジョーンズの没後100年を記念してニューヨークのメトロポリタン美術館 (1998年6月4日～9月6日)、バーミンガム市立美術館 (1998年10月17日～1999年1月17日)、パリ、オルセー美術館 (1999年3月1日～6月6日) を巡回した展覧会のカタログである。バーン＝ジョーンズの全体像を示すことがはかられたこのカタログは、各作品についての詳細な叙述部分はもちろん、編者であるクリスチャンとワイルドマンによる章解説がそれぞれ自体で優れた論文となっており (上記 "Ruskin and Italy" はそのひとつ)、現在のバーン＝ジョーンズ研究の最高水準を示すものと言ってよいだろう。これらに本稿は大いに恩恵を受けている。
- (2) プライス (Cormel Price) への手紙。 "[H]e is the most profound investigator of the objective that I know of: the whole work is evidence of a painfully careful study of nature, universally and particularly; in aesthetics he is authority." *Memorials*, vol. 1, p. 79.
- (3) 2000 exh. cat., p. 140. ウォーターズらは二人の初対面を1856年11月としている (H & W, p. 32; 邦訳 69 頁) が、ここではヒューイスンの説に従う。
- (4) 「私たちの英雄と4時間一緒に過ごして今帰ったばかりです。たいそう幸福でした。私たちにとても親切で、『ねえ君たち』などと親しげに呼んでくれ、気の置けない旧友同士であるみたいな気持ちにさせてくれます。今晚、これから私たちの〔レッド・ライオン・スクエアの〕部屋に来て、私の素描を持って行き、多くの人に見せてくれることになっています。明晩も来てくれます。毎週木曜日に来てくれることになったのです——夢みたいだと思いません

か。ラスキンを対等の人として知り、『ねえ、君たち』と呼ばれるなんて、すごいでしょ。ああ、とても親切ないい人で——彼の書いた本は世界で最高の本なんだけれど、その本よりもさらによい人物なのです (Just come back from being with our hero for four hours—so happy we've been: he is so kind to us, calls us his dear boys and makes us feel like such old old friends. To-night he comes down to our rooms to carry off my drawing and shew it to lots of people; to-morrow night he comes again, and every Thursday night the same—isn't that like a dream? think of knowing Ruskin like an equal and being called his dear boys. Oh! he is so good and kind—better than his books, which are the best books in the world)」(1866 年、バーン＝ジョーンズが彼の乳母であったミス・サンプソン (Miss Sampson) に宛てた手紙。以下に引用。Memorials, vol. 1, p. 147)。

- (5) 1862 年夏にラスキンは父に宛ててこんな怒りの手紙を書いた。「父上は〔バーン＝〕ジョーンズのような人物と私が交際することを全力でやめさせようとしていらっしゃる。彼の生活は大天使のように純粋で、その天分はアルブレヒト・デューラーやハンス・メモリングのように不思議で高いものなのに。しかも私を兄弟のように愛してくれている。……彼が貧しいということを忘れてください ([Y]ou try all you can to withdraw me from the company of a man like Jones, whose life is as pure as an archangel's, whose genius is as strange and high as that of Albert Durer or Hans Memling—who loves me with the love of a brother ... try to forget he is poor)」。V. A. Burd (ed.), *The Winnington Letters: John Ruskin's Correspondence with Margaret Alexis Bell and the Children of Winnington Hall*, Cambridge, Mass. 1969), p. 370. これを受けて父ジョン・ジェームズは 1863 年 2 月にバーン＝ジョーンズに会い、彼の《麗しのロザモンド》(Fair Rosamond, 1863) を 52 ポンド 10 シリングで購入し、息子との和解を図ったのだった。以下を参照。2000 exh. cat., p. 140.
- (6) 1859 年の旅に同行したプリンセプは次のように回想している。「ヴェネツィアで、ラスキンを手に、私たちは彼が称賛したすべてのコーニス、デザイン、オーナメントを探し求めた。ティントレットの前でお辞儀をし、サンソヴィーノを嘲笑した。割れたペディメントひとつが畏怖すべきものだったのだ! (In Venice, Ruskin in hand, we sought out every cornice, design, or ornament praised by him. We bowed before Tintoret and scoffed at Sansovino. A broken pediment was a thing of horror!)」Val Prinsep, "An Artist's Life in Italy in 1860 [sic]", in *Magazine of Art* (1904), p. 417. なお、ラスキンは 1864 年にも再度バーン＝ジョーンズをイタリアに連れて行く計画を練っていた。今度はフィレンツェに焦点を合わせる予定だった。しかしラスキンの父ジョン・ジェームズの死去により、実行には移されなかった。以下を参照。1984 Christian, p. 203.
- (7) Burne-Jones's Letter to John Ruskin, June 1862, Fitzwilliam Museum, Burne-Jones Papers IV 3. この手紙の原文は本稿の付録Ⅱに収録した。
- (8) H & W, p. 40 (邦訳 80, 82 頁) および 1998 exh. cat. の no. 8 (p. 61) を参



照。

- (9) “Behind me as backer Jones, the most wonderful of all the Pre-Raphaelites in redundance of delicate & pathetic fancy—inferior to Rossetti in depth—but beyond him in grace & sweetness...” マーガレット・ベル (Margaret Bell) 宛。1859年4月3-4日付。以下に引用。Tim Hilton, *John Ruskin: The Early Years 1819-1859* (New Haven and London: Yale UP, 1985; paperback, 2000), p. 275.
- (10) ラスキンは1859年8月15日付のノートン (Charles Eliot Norton, 1827-1908) 宛の手紙で「ロセッティとラファエル前派はみな『アーサー王の死』に狂ってしまっています (Rossetti and the P.R.B are all gone crazy about the Morte d'Arthur)」と不平を言っている (*Works*, vol. 36, p. 313)。また、1858年10月にG.F. ワッツに宛てた手紙のなかでラスキンは、ワッツの弟子ヴァル・プリンセプに与えたロセッティの悪影響について同意を示し、「この致命的な中世主義 (this fatal mediaevalism)」に見られる「こわばりと奇妙さと激烈さ (the stiffness and quaintness and intensity)」を「古典的な優美さと静謐 (classical grace and tranquility)」に対立するものとして痛罵している (cited in 1984 Christian, p. 190)。
- (11) 1860年11月、ラスキンはノートンへの手紙でバーン＝ジョーンズについて、「ジョーンズはいつも、人をダンテ的な幻視者の状態にさせる必要があることをしています。そんなものを見られもしないうちから。……それには辟易します (Jones is always doing things which need one to get into a state of Dantesque visionariness before one can see them ... it tires me so)」 (*Works*, vol. 36, p. 347) と不平を漏らしている。
- (12) 家族宛の手紙にこうある。「こんな都市〔ヴェネツィア〕はほかにありませんでした。知ってのとおり、すべてが海のなかに建っていて、家々や宮殿が水上に浮かび、辻馬車の代わりにゴンドラがどこにでも連れて行ってくれるのです。毎朝人がきてわれわれをホテルから朝食を取る大きな広場まで運んでくれます。そのわきにはパラッツォ・ドゥカーレと見事な教会。……音楽が奏でられ、すべてがあまりにも輝かしく、驚くばかりです。日がな一日、私たちは水路を舟でゆるゆると行き、宮殿や教会を訪ねます。全部あわせると教会と宮殿のある島が百もあります。しかもすべて絵に満ちています。夕方ずっと、ふたたび大広場に座り、音楽に耳を傾け、夕日が海に沈み、アドリア海に夜のとばりが降りるのを見るのです (There never was such a city—all built in the sea you know, with the houses and palaces in the water and gondolas for Hansom cabs to take us everywhere: one comes every morning to take us from our hotel to breakfast in the great Square by the ducal palace and wonderful church ... and music plays and everything is so bright and stunning. All the day long we glide about the water streets in our boat, visiting palaces and churches—there are 100 islands all covered with churches and palaces, and all full of pictures, and all the evening we sit out in the great square again and listen to music and see the sunset on the sea

and the night come up over the Adriatic)」(*Memorials*, vol. 1, p. 198)。

- (13) 付録 I を参照。なおこのアルバムは、1975 年にアーツ・カウンシル主催でおこなわれた「バーン＝ジョーンズ」展に出品されている (1975 exh. cat., no. 333 (p. 91), “Album of Copies” [カタログ執筆はクリスチャンによる])。また 1986 年にローマで開かれた展覧会のカタログに収められた論文には、このアルバムに含まれる模写が多数図版入りで紹介されている (Maria Teresa Benedetti, “L’arte di Burne-Jones e i suoi viaggi in Italia”, in 1986 exh. cat., pp. 15-29)。
- (14) ハスケルは、現在では異なる帰属がなされているさまざまな作品をラスキンが「オルカーニャ」作としていたことを指摘している (Francis Haskell, *Rediscoveries in Art* (London: Phaidon, 1976), p. 4)。なおバーン＝ジョーンズによる模写は、付 I-7 参照。
- (15) おなじくハスケルは、19 世紀前半においてこの場所が「新しい美的感情を求めるすべての人々にとってのメッカ (Mecca for all those in search of new aesthetic emotions)」であったことを指摘している (*ibid.*, p. 47)。また内部の様子は、*ibid.*, pl. 117. を参照。
- (16) “I am looking forward with infinite delight to the prospect of showing my father all my new loves, making him decipher the sweet writing of Simon Memmi in the Campo Santo.” *Works*, vol. 4, p. xxvi. なおラスキンが “Simon Memmi” と呼んでいるのは、義兄弟の関係であったシモーネ・マルティーニとリッポ・メンミを一人の人物と誤解した結果生まれた想像上の画家である。アルバムに含まれるバーン＝ジョーンズの模写のいくつかにも、この存在しない画家名が記されているのが見られる。
- (17) 「エドワードは壁画の下層部にある美德と悪徳の模写をした (Edward made drawings from the Virtues and Vices in the lower belt of pictures)」(*Memorials*, vol. 1, p. 244)。あいにくこの模写は現存していない。
- (18) *Arena Chapel, Padua: A Series of Wood Engravings from the Frescoes of Giotto, Illustrating the Lives of the Virgin and Our Saviour, Accompanied by an Explanatory Notice by John Ruskin* (London: Arundel Society, 1853-60). アランデル協会に関しては、Robyn Cooper, “The Popularization of Renaissance Art in Victorian England: The Arundel Society”, in *Art History* (Sep., 1978), pp. 263-292 を参照。
- (19) ペルッツィ礼拝堂左壁の洗礼者聖ヨハネ伝を描いたフレスコ画から、ハーブを弾くサロメの模写を残している (“Salome—Giotto S. Croce”) というメモが付されている。なお、フィレンツェ旅行をする人のための手引き書とも言えるラスキンの『フィレンツェの朝』については、以下を参照。川端康雄「ラスキンのフィレンツェ案内」『ラスキン文庫たより』第 40 号, 2001 年 3 月。
- (20) ウフィッツィ美術館蔵《受胎告知》の模写を残している。
- (21) サンタ・マリア・ノヴェラ聖堂 (フィレンツェ) 緑の回廊のフレスコ画の模写を残している。
- (22) カルミネ聖堂ブランカッチ礼拝堂 (フィレンツェ) 聖ペテロの生涯《足萎え

を癒す聖ペテロ》の中央部を歩く2人の人物の模写（上部に“Masaccio Carmina”の書き込みがある）を残している。

- (23) “Campo Santo Benozzo Gozzoli”という書き込みがなされた模写を残している。
- (24) “Mantegna Ch. Il Carmine”の書き込みがなされた模写を残している。
- (25) 付I-2, 付I-3を参照。
- (26) 付I-1を参照。
- (27) 付I-4, 付I-5を参照。そのほか、アカデミア美術館（ヴェネツィア）蔵聖ウルスラ伝《イギリス大使の帰国》、《巡礼者たちの教皇との会見》や《ケルンへの到着》の模写など、バーン＝ジョーンズはかなり多数カルパッチョの作品から模写をおこなっている。
- (28) 例えばラスキンはカルパッチョを1869年になって初めて「発見」したのであるし（*Works*, vol. 4, p. 356. 参照）、バーン＝ジョーンズも模写した《聖ゲオルギウス》等、残っているカルパッチョの模写は1870年代に入ってからのものである（ラスキンによる模写は、「ジョン・ラスキンとヴィクトリア朝の美術」展, 1993, no. 99-101; 2000 exh. cat., no. 172, 173などを参照）。それと比べれば、バーン＝ジョーンズがいかに早い時期からこの画家に注目していたかは明らかである。
- (29) 1862年の旅行の詳細については、旅に同行したジョージアナの回想録でたどることができる（*Memorials*, vol. 1, pp. 241-249）。またこのトピックを扱った先行研究としては、クリスチャンの論文（1975 Christian）が有益である。その他に、Joan Evans and John Howard Whitehouse (eds.), *The Diaries of John Ruskin* (Oxford: Clarendon, 1956-59), vol. 2, pp. 560-564; H & W, pp. 114, 118; Penelope Fitzgerald, *Edward Burne-Jones* (London: Michael Joseph, 1975), pp. 79-81. にもこの旅行に関する記述がある。
- (30) “If Ned’s well ... and bettering in health and painting, you ought not to leave so soon. And don’t make such mighty grand sketches. I want a very slight one of the Sebastian in St. Rocco (Scuola) and a rough sketch, in colour, of the High Priest in the Circumcision—in Scuola, by the stair foot.” *Memorials*, vol. 1, p. 247.
- (31) “I have done the sketch of St. Sebastian with some difficulty for it is so dark. The water-colour of High Priest turns out very badly for I worked much in the dark at it, and the picture is itself very black and covered with chill in the deep shadows.” *ibid.*, vol. 1, p. 248. なおバーン＝ジョーンズによる《聖セバスティアヌス》、《キリストの割礼》の模写については、付録I-16, I-17を参照。
- (32) “The most beautiful of the four careful pictures by Tintoret, which occupy the angles of the Anti-Collegio. Once one of the noblest pictures in the world, but now miserably faded, the sun being allowed to fall on it all day long. The design of the forms of the leafage round the head of the Bacchus, and the floating grace of the female figure above, will, however,

always give interest to this picture, unless it be repainted." *Works*, vol. 11, p. 375.

- (33) スクオーラ・デル・サントの壁画の劣化についてラスキンは次のように述べている。「ティツィアーノのフレスコ画はパドヴァの孤独のうちに退化し、ゲッソはびらびらと荒れた画面から崩れ落ちる。それは海風がサン・ロッコ同信会館を揺るがすさまに似ている（[T]he frescoes of Titian fade in the solitudes of Padua, and the gesso falls crumbled from the flapping canvas, as the sea-winds shake the Scuola di San Rocco）」（*Works*, vol. 12, p. 301）。またバーン＝ジョーンズによる模写は、付録 I-13 を参照。

- (34) 以下のバーン＝ジョーンズのラスキン宛ての手紙を参照。「せいぜいお届けできるのは4点のへたな小スケッチだけです。パラッツォ・ドゥカーレのヴェロネーゼの《勝利》〔レパント海戦の勝利を感謝するセバスティアノー・ヴェニエル〕、ティントレットのバックスの頭部（できるかぎり原寸大に近いもの）、《聖カタリナ》と《カナの婚宴》のハーレムです。それらは、貴兄に見られているときに手がけたスケッチよりも実ははるかに忠実なものです——貴兄にはびくびくさせられましたので——スケッチなど大したことがないみたいですが、どれだけ手間がかかったことか——ひとつの小さな取るに足らない模写だけで、一ダースのデザインができることでしょう」。Burne-Jones' Letter to John Ruskin, June 1862, Fitzwilliam Museum, Burne-Jones Papers IV 3. この手紙の原文は本稿の付録Ⅱに収録した。

ちなみに、《セバスティアノー・ヴェニエル》の模写（図4）はあまりにもバーン＝ジョーンズ風であったため、ラスキンはこれをバーン＝ジョーンズ自身による《天地創造の日々》のための下絵だと考えたようである。“Art Collection at Oxford”のカatalogには、これがバーン＝ジョーンズによるオリジナルの素描「《天地創造の日々》における頭部のための鉛筆素描（Pencil Study for a Head in “The Days of Creation”）」として掲載されている（*Works*, vol. 21, p. 40, Reference Series, 140）。また付録 I-14 を参照。

- (35) *Works*, vol. 19, p. 443.
- (36) 付録 I-19 参照。なおルイーニに関しては、ラスキン自身もこの旅行中、ミラノのサン・モリツィオ教会で《聖カタリナ》の模写に励んだ。
- (37) 1975 exh. cat., no. 40 (p. 30).
- (38) “About that time he had painted a picture, ‘A Harmony in Blue’, for John Ruskin, and it was suggested that ours should be ‘A Harmony in Red.’” *The Brothers Dalziel: A Record of Work 1840-1890*, Foreword by Graham Reynolds (Reprint, London: B. T. Batsford, 1978; original, 1901), p. 164. また同頁でキリストの誕生を描いた三連祭壇画について、「その作品は着想が素晴らしく、色彩が豊かである（The work was fine in conception and rich in colour）」と色彩について称賛している。
- (39) 油彩ヴァージョン（1868-73）はメトロポリタン美術館に所蔵されている。この構想はもともとプリーストリ作のピアノ装飾の一部（1864頃）であった。以下を参照。1998 exh. cat., p. 99.

- (40) 例えばフィッツウィリアム美術館の模写アルバムには、後ろ向きの人物像が鉛筆でスケッチされたものがあるが、そのわきには、人物が着ているローブの色について「地は非常に明るいゴールド・ピンク——深いグリーンの葉と、深いグリーン・ブルーの花 (ground a very luminous gold pink—deep green leaves and deep green blue flowers)」と書き込まれている。
- (41) “[I]t is distinctively the art of colouring, not of shaping or relating. Sculptors and poets can do these, the painter’s own work is colour.” *Works*, vol. 7, p. 412.
- (42) ジョージアナの回想によれば、1858年3月、ターナーの遺贈品を分類保存する仕事にかかっていたラスキンに会いにバーン＝ジョーンズ夫妻がナショナル・ギャラリーを訪問した折、ラスキンは「サー・チャールズ・イーストレイクによって最近イタリアからもたらされたがまだ展示されていない古い絵画をいくつか見せてくださった (He shewed us ... some old pictures lately brought back from Italy by Sir Charles Eastlake, but not yet hung)」(*Memorials*, vol. 1, p. 175) のだという。以下を参照。1984 Christian, p. 193.
- (43) William Holman Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood* (2 vols., London: Macmillan, 1905), vol. 1, p. 159.
- (44) 谷田博幸『ロセッティーラファエル前派を超えて』(平凡社, 1993), 第4章「ヴェネツィアの美の理想」186頁以下、および高橋裕子『世紀末の赤毛連盟』(岩波書店, 1996), 第12章「画家とモデル」289頁以下を参照。
- (45) “Of all the compositions in the Arena Chapel I think this the most characteristic of the noble time in which it was done. It is not so notable as exhibiting the mind of Giotto, which is perhaps more fully seen in subjects representing varied emotion, as in the simplicity and repose which were peculiar to the compositions of the early fourteenth century. In order to judge of it fairly, it ought first to be compared with any classical composition—with a portion, for instance, of the Elgin frieze—which would instantly make manifest in it a strange seriousness and dignity and slowness of motion, resulting chiefly from the excessive simplicity of all its terminal lines.” “Giotto and His Works in Padua”, in *Works*, vol. 24, p. 65.
- (46) この作品は現在ブッフアルマッコ作とされている。『小学館世界美術大全集: 第10巻 ゴシックII』(1994), no. 86 (p. 381) 参照。
- (47) *The Pre-Raphaelites and Their Circle in the National Gallery of Victoria* (1978), no. 11 (p. 31) 参照。
- (48) 1860年、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館蔵。H & W, p. 40 (邦訳 83頁), pl. 46 参照。
- (49) “The gestures are as simple and natural as Giotto’s, only expressed by grander lines ... the outlines of the drapery [are] so severe that the intervals between the figures look like ravines between great rocks, and have all the sublimity of an alpine valley at twilight.” *Works*, vol. 2, p. 410.
- (50) 1975 exh. cat., no. 338 (p. 92).

- (51) “Together with Rossetti, and at first working wholly under his guidance, but differing from him entirely in certain conditions of temperament, and especially in having purer sympathy for the repose of the Constant schools, rose up another, I do not fear to say, great dramatic master—Edward Burne-Jones. He did not begin art enough in boyhood; and therefore, in spite of all his power and genius, his pictures were at first full of very visible faults, which he is gradually conquering. In spite of what still remain of these, his designs bid fair to be quite dominant in the English dramatic school; and already, in those qualities which are most desirable and inimitable, may challenge comparison with the best dramatic design of the great periods, and in its purity and seeking for good and virtue as the life of all things and creatures, his designs stand, I think, unrivalled and alone.” *Works*, vol. 19, pp. 206-7. 続いてラスキンはバーン＝ジョーンズの《アルケステスを墓から連れもどす愛》(Love Bringing Alcestis back from the Grave, 1863)を含む3点の素描を紹介している。

- (52) バーン＝ジョーンズの大型画面への傾倒について、H & W, p. 100 (邦訳 184頁)では「初期の『中世風』の小型作品を脱して、イタリア風の大きな構図に徐々に進んでいった (Burne-Jones was gradually evolving away from his early ‘medieval’, intimately-scaled works towards larger, Italianate, compositions)」としている。画家自身、当時の手紙でこう述べている。「大作を広いスペースに描いてみたい。そして一般の人々がそれを見て、『おお!』と、ひたすら『おお!』と言うのを見たいのです (I want big things to do and vast spaces, and for common people to see them and say Oh!—only Oh!)」(*Memorials*, vol. 2, p. 13)。またローマ、アメリカン・チャーチをモザイクで飾るプロジェクトも彼のこういった願望を体現していると言えるだろう。このモザイクについては、以下の文献を参照。Richard Dorment, “Burne-Jones and the Decoration of St. Paul’s American Church, Rome” (Ph. D. Dissertation, Columbia University, 1976)。

なお、1873年のバーン＝ジョーンズの4度目の（そして最後の）イタリア旅行は、同年4月上旬から5月中旬まで約1ヶ月半の旅だった。このときは最初の2週間モリスが同行した。まず二人はパリからトリノを経由して、フィレンツェに入り、ドゥオーモ、サンタ・マリア・ノヴェラ、サンタ・クロチェ、サン・ミニャートを訪問（その地に住んでいたスペンサー・スタナップとも会った）。プラート、ピストイア、シエナにも訪れた。シエナではフェアファクス・マリーに会った。モリスがイタリアへの不満をつのらせて帰国した後、バーン＝ジョーンズはヴォルテッラ、サン・ジミニャーノ、ボローニャ、ラヴェンナと回ったが、体調を崩し、ウンブリア地方を訪問する計画を断念して帰国した (see *Memorials*, vol. 2, pp. 35-38)。

- (53) 「しかし真面目なところ、あの第七天たる場所での三週間という短い滞在は私を生き返らせてくれました。というのも、過労のため、また毎年ますますそんな状態で一人でいて、それが常軌を逸しているという思いがいっそう強まり、

あやまちを犯しているという惨めな気分が増してきたからです。そして最後の点については私は精一杯つとめてきはしたのですが、それでも何ら安らぎを得ることができませんでした。ですが今はもう大丈夫です。私は昔のフィレンツェに属しています。……それに私の作品が人からどう受け取られようと、実はもうまったく気にならなくなりました。一部の人々には気に入ってもらいたいのですが。油彩と水彩をあわせて、私のアトリエには60点の絵があり、毎日嬉々として新作を始める気でいます (But seriously this short three weeks in that seventh heaven of a place has made me live again; for, what with overwork, and the increasing feeling of its eccentricity as every year I found myself more alone in it, the miserable feeling of being a mistake was growing; and towards the last though I worked harder and harder it brought me no comfort—but now I am well. I belong to old Florence.... And really I think I don't care now one bit for the way they are received—though I want some people to like them. I have sixty pictures, oil and water, in my studio, and every day I would gladly begin a new one) (ノートン宛。Memorials, vol. 2, p. 23)。

- (54) “[S]o that now I care most for Michael Angelo, Luca Signorelli, Mantegna, Giotto, Botticelli, Andrea del Sarto, Paolo Uccello, and Piero della Francesca.... This time, for some reason, artistic excellence alone had little charm for me—so that I never wanted even to look at Titian, and saw the Raphaels at Rome for the first time as unaffected by them as I can see the cartoons in London. But Giotto at Santa Croce, and Botticelli everywhere, and Orcagna in the Inferno at Santa Maria Novella, and Luca Signorelli at Orvieto, and Michael Angelo always—and the green cloister at Florence—seemed full of the inspiration that I went to look for.” *Memorials*, vol. 2, pp. 26-7.
- (55) “R.’s estimate underwent change, from the deepest reverence to hostile criticism”, *Works*, vol. 39, p. 344.
- (56) “Raphael, Michael Angelo, and Titian, together, bring about the deadly change, playing into each other's hands”. *Works*, vol. 22, p. 88.
- (57) “Ill work for good. Tumult for Peace. The Flesh of Man for his Spirit. And the Curse of God for His blessing.” *ibid.*, p. 87.
- (58) “On the face itself, instead of joy or virtue, at the best, sadness, probably pride, often sensuality, and always, by preference, vice or agony as the subject of thought.” *ibid.*, p. 86.
- (59) “What Ruskin really objected to was the paganizing force which took hold of Michaelangelo. The great power of humanism predominates in his interpretation of biblical events, man is shown on a par with God himself, his suffering is raised to Olympian heights of pathos. In his objection, Ruskin showed himself to be one of the older generation which had arisen with the Gothic revival; Christianity went hand-in-hand with medieval art,

which included the early Renaissance.” H & W, p. 104 (邦訳 189-90 頁).

- (60) “So he bought the best opera-glass he could find, folded his railway rug thickly, and, lying down on his back, read the ceiling from beginning to end, peering into every corner and revelling in its execution.” *Memorials*, vol. 2, p. 26.
- (61) “He read it to me just after he had written it, and as I went home I wanted to drown myself in the Surrey Canal or get drunk in a tavern—it didn’t seem worth while to strive any more if he could think it and write it.” *Memorials*, vol. 2, p. 18. ドレイパリの素描についても、同ページにラスキンのこんな手紙が引用されている。「画家たちが衣装のひだの素描ばかりを描いて、水や雲、丘、枝のひだに無頓着でいられることほど私を困惑させることはありません。モスリンのすそが見え隠れしているのがなぜまたいつまでも面白いのでしょうか (Nothing puzzles me more than the delight that painters have in drawing mere folds of drapery and their carelessness about the folds of water and clouds, or hills, or branches. Why should the tuckings in and out of muslin be eternally interesting?)」(*ibid.*)。ドレイパリの研究に余念がなかったバーン＝ジョーンズにとって師匠のこの見解は残念なものであったにちがいない。ラスキンは白百合の素描には大いに満足したが、「人の形態への愛はお持ちでなかった——その愛があるからこそ、画家はそれがまとう衣服のひだのひとつひとつを生き生きとしたものにするというのに ([The letter showed Ruskin] without that love of the human form which to an artist makes each fold of drapery that clothes it alive)」と、ジョージアナは悲しげにコメントを加えている (*ibid.*)。1871 年のノートン宛の手紙で画家は「ラスキンとは全然会いません——会えば彼に腹が立って、いけません (Ruskin I see never—and when I see him he angers me, which is bad)」(*ibid.*, vol. 2, p. 17) と言い、またおなじくノートン宛の同時期の別の手紙では「彼とは文字どおり全然会っていませんし、手紙も来ません。会えば昔のように抱擁し、昔と変わらずに見えますが、彼は私の絵に文句をつけ、私は彼の文章に文句を言って喧嘩になり、仲良くできません——ご存知のように、友人が互いの仕事に感心できないようなら、もうすべておしまいです ([L]iterally I never see him nor hear from him, and when we meet we clip as of old and look as of old, but he quarrels with my pictures and I with his writing, and there is no peace between us—and you know all is up when friends don’t admire each other’s work)」(*ibid.*, vol. 2, p. 18) と書いている。他の画家たちの場合とおなじように、この時点でラスキンとバーン＝ジョーンズの友好関係が完全に破綻していたとしてもおかしくなかったが、そうならなかったところが二人の師弟関係の特異な点だといえる。「だがこのような時期は、友人同士がその究極的な間柄に達する前に迎えなければならないものなのであった (But such a time as this was bound to come before the friends could reach their final relationship)」(*ibid.*, vol. 2, p. 17) とジョージアナは述べている。
- (62) “I love Da Vinci and Michael Angelo most of all.” *ibid.*, vol. 2, p. 20.



- (63) 1871年の旅行でおこなった模写は、1975年の展覧会に出品されたスケッチブックにも含まれている (1975 exh. cat., no. 345)。
- (64) この石膏複製像は1975年の展覧会に出品された (*ibid.*, no. 348)。
- (65) 1998 exh. cat., p. 155. また彫刻作品のほかにも、ミケランジェロの未完の油彩画《キリスト降架》(ナショナル・ギャラリー蔵)におけるキリスト像が《運命の車輪》の男性像にいくらかの影響を与えていることが指摘されている (H & W, p. 132 (邦訳 p. 233), pl. 189)。なおこの《運命の車輪》については、クリスチャンの論文 (John Christian, “La Roue de la Fortune de Burne-Jones”, in *Revue du Louvre et des Musées de France* (1984), pp. 204-211) があり、ここでもミケランジェロ作品の反響について論じられている。
- (66) 「彼〔バーン＝ジョーンズ〕は、ペルセウスの手本をローマにあるシスティーナ礼拝堂の天井画のなかの青年裸体像に見いだした (Das Vorbild zum Perseus fand er unter Michelangelos Ignudi von der Decke der Sixtinischen Kapelle in Rom)」(Kurt Löcher, *Der Perseus-Zyklus von Edward Burne-Jones* (Stuttgart: Staatgalerie Stuttgart, 1973), p. 26)。なおこの文献にはバーン＝ジョーンズが手本にしたであろうミケランジェロの作品(システィーナ礼拝堂の天井画《エヴァの創造》のまわりを取り囲む人間の四気質のうちの一つ「粘液質」を表したと思われる裸体青年像)の図版も載せられている (*ibid.*, Abb. 51)。
- (67) 訪問したのは1871年が初めてであったにせよ、同礼拝堂の壁画研究そのものは、1860年代の後半にすでにおこなっていた。1975 exh. cat., no. 342 (p. 93) のスケッチ・ブック参照。また Lene Østermark-Johansen, *Sweetness and Strength: The Reception of Michelangelo in Late Victorian England* (Aldershot: Ashgate, 1998), p. 119. も参照。なおこの『甘美さと強さ』と題する著作は、ペイター (Walter Pater, 1839-94) の『ルネサンス』(*Studies in the History of the Renaissance*, 1873) におけるミケランジェロ解釈 (同書「ミケランジェロの詩 (The Poetry of Michelangelo)」: 初出は1871年『フォートナイトリー・レビュー』誌において) を軸として、この盛期ルネサンスの巨匠の詩や絵画作品が英国においてどのように評価されていたかを論じたものであり、精緻な調査に裏打ちされ、示唆に富む研究書である。バーン＝ジョーンズについてもかなり詳しく論じられている (*ibid.*, pp. 116-139)。またミケランジェロの影響をうけた画家としては、バーン＝ジョーンズのほかにも、《善きサマリア人》(1850) 等においてその反映が顕著に見られるワッツ、レイトン、ラスキンのミケランジェロ批判に異を唱えたポインターらがいる。ブランドによるワッツの評伝のタイトルが「英国のミケランジェロ」となっているのは興味深い。Wilfrid Blunt, *England's Michelangelo: A Biography of George Frederic Watts* (London: Hamilton, 1975)。レイトンへの影響については以下を参照。Lene Østermark-Johansen, “The Apotheosis of the Male Nude—Leighton and Michelangelo”, in Tim Barringer and Elizabeth Prettejohn (ed.), *Frederic Leighton: Antiquity, Renaissance, and Modernity* (New Haven and London: Yale University Press, 1998), pp. 111-134.

- (68) “[T]his morning I was greatly grieved and angered by hearing that Ned Jones, when he has just such a chance—all public attention turned to him—has nothing for the Academy but a nasty picture of a mermaid drowning somebody. I am sick of such nonsense.” ピアポント・モーガン・ライブラリー所蔵の未刊書簡。以下に引用。Joan Abse, *John Ruskin: The Passionate Moralists* (New York: Alfred A. Knopf, 1980), p. 304. この手紙から推測できることであるが、ラスキンがバーン＝ジョーンズの絵に不満を感じるとき、ミケランジェロ的な様式の採用のみならず、主題の選択への異論もあったと思われる。聖書や聖人伝、あるいはギリシア神話を扱うものについては、彼は概ね好意的であったように見受けられる。それに対してアーサー王伝説などには共感を示していないことは、彼が《魔法にかけられるマーリン》をはじめ、その伝説を主題としたバーン＝ジョーンズの絵画作品にまったく言及していない事実を見れば明らかである（*Works*, vol. 39 の General Index を参照）。
- (69) “Ruskin, as we know, had encouraged Burne-Jones to reveal ‘the heart and inner nature’ of myths, and had implicitly claimed success for his mission in his lecture on him of 1883. The irony is that however much Ruskin may have helped him to self-discovery, Burne-Jones came to use mythological subjects for moralizing (if indeed that is the word) of a very un-Ruskinian type—to explore psychological and sexual tension, an anxiety-laden state of mind, the secret recesses of the soul. Nothing shows their divergence more vividly than Ruskin’s reaction when Burne-Jones showed *The Depths of the Sea* (cat. no. 119) at the Royal Academy in 1886. In spirit the picture could hardly be more characteristic, yet Ruskin was ‘grieved and angered,’ feeling that the artist had missed a great opportunity to present the world with an ‘ideal grotesque’ of profound moral significance.” 1998 exh. cat., p. 199.
- (70) 『オクスフォード英語辞典』(*OED*) 第二版の “mannerism” の項目を見ると、美術史におけるマニエリスムという概念が、徐々にではあるがバーン＝ジョーンズの生きた 19 世紀後半において浸透し始めていたことが推測できる。その定義はこうなっている。「とりわけ美術と文学において、特殊な作風や処理法に過度にもしくは不自然に耽溺すること。とりわけ（よく大文字で始めて）1520 年頃のイタリアに起源をもち、人物像や構図における様式上の誇張などに特徴のある、バロック様式に先立つ芸術様式に適用される（Excessive or affected addiction to a distinctive manner or method of treatment, esp. in art and literature. spec. (freq. with capital initial) applied to a style of art which originated in Italy c1520 and preceded the Baroque, characterized by stylistic exaggeration in figure and composition, etc.）」。またここには主に 19 世紀の使用例として、ブロンズイーノ、ポントルモ、ズッカーイーラミケランジェロ、ラファエロなどの後継者についてこの用語が使われたことが記されている（*OED* 2nd ed., “mannerism” a）。

1970 年代から盛んになる象徴主義の再評価において、マニエリスム芸術が

その源泉のひとつとして指摘されたのは興味深いことである。例えばこの分野の先駆的な研究をおこなったホーフシュテッターは、マニエリスムと世紀末の芸術に共通するものとして「退化したもの、恐怖をそそるもの、メランコリー、夢、幻想の産物、二重の意味をもった象徴、謎めいたものや神秘的なもの、神話のデフォルメ、失われた楽園の神秘的なエロティック、意識化の世界の激発、現実世界の神秘化と異常化、などにたいする偏愛の傾向」を指摘している（ホーフシュテッター『象徴主義と世紀末芸術』1965年、種村季弘訳、美術出版社、1970年、98頁）。またフィリップ・ジュリアンも同様に「美術史上の彼ら〔世紀末の画家たち〕の位置は、マニエリストとおなじ扱いを受けてしかるべきである。マニエリストと同様に、彼らは不安な一時代の産物であるし、また同様に、彼らも気取りというものを恐れなかったし、また同様に、シュルレアリストたちへの道を切り拓くことをしたのも彼らであった」（フィリップ・ジュリアン『世紀末の夢—象徴派芸術』1969年、杉本秀太郎訳、白水社、1982年、19頁）と指摘し、同書の結びにおいてふたたび世紀末芸術とマニエリスム芸術の関連性を述べているのである。そしてバーン＝ジョーンズの芸術が、議論はあるものの、象徴主義の文脈で語られることが多いことを考えると、バーン＝ジョーンズとマニエリスムの関係についても考察される必要があるだろう。バーン＝ジョーンズの絵画を象徴主義としてとらえる試みとしては、1997-98年にティト・ギャラリー等で開催された展覧会（*The Age of Rossetti, Burne-Jones & Watts: Symbolism in Britain, 1860-1910*）がある。またバーン＝ジョーンズとマニエリスムの関係については、「ピグマリオン」シリーズについて論じた以下の論文がある。Liana de Girolami Cheney, "Burne-Jones: Mannerist in an Age of Modernism" in Susan P. Casteras and Alicia Craig Faxon (ed.), *Pre-Raphaelite Art in Its European Context* (New Jersey: Associated University Press, 1995), pp. 103-116.

- (71) 特にブロンズイーノの作品は、1860年にナショナル・ギャラリーに入ってきたものであり、バーン＝ジョーンズも見ていた可能性が大いにある。なおこの作品の来歴に関しては、Christopher Baker and Tom Henry (comp.), *The National Gallery: Complete Illustrated Catalogue* (London: National Gallery Publications, 1995), p. 75を参照。
- (72) "Thus mannerism has two modes, technical and psychological. Behind the technical ingenuities of mannerist style there usually is a personal unrest, a complex psychology that agitates the form and the phrase. When we examine the strains within the mannerist structure in painting, architecture, and poetry, we inevitably become aware of the scourge—or the quicksand—within the mannerist temperament. Mannerism is experiment with many techniques of disproportion and disturbed balance; with zigzag, spiral, shuttling motion; with space like a vortex or alley; with oblique or mobile points of view and strange—even abnormal—perspectives that yield approximations rather than certainties. It deflects toward some inward focus the clear mathematical perspective renaissance

art had taken upon the outside world. It 'opens,' dislocates, or disintegrates the harmonious closed order of the grand style; it uses acid colors and half-lights that penetrate the flesh and dissolve the dimensions of the renaissance 'enclosed Eden' into transparencies." Wylie Sypher, *Four Stages of Renaissance Style* (Doubleday, 1955), pp. 116-17. ワイリー・サイファー『ルネサンス様式の四段階』河村錠一郎訳(河出書房新社, 1978年; 新装版1987年), 132-33頁。引用はこの邦訳版を使用した。

- (73) 向かって左手に《赦しの樹》, 右手に《魔法にかけられるマールン》が飾られている。まるで二つの作品が対であるかのように思わせる効果的な展示方法である。というもこの2点は、一組の男女の間の複雑な関係という主題の類似のみならず、構図上の類似等、本文でも論じているような共通点が多く見られるからである。これらの作品についての解説は、次のカタログに詳しい。Edward Morris, *Victorian & Edwardian Painting in the Lady Lever Art Gallery* (1994), pp. 7-11, pp. 15-19. そのほかウォーターズらも絵に表された複雑な男女関係を中心にしながらこの二つの作品を対比して、興味深い論を展開している(H & W, pp. 110, 113; 邦訳200-202頁)。

- (74) ピュリスとデモポーン物語は以下のとおり。デモポーンはアテナイの英雄テーセウスの息子。トロイア戦争で勝利した後、帰国途中にトラキアのストリュモーンの河口に漂着。そこの王シートーンの宮廷に滞在中、王女ピュリスに恋され、二人は結ばれる。だがデモポーンは望郷の念やみがたく、固く再帰を誓って故国アテナイに発つ。約束の日が来たがデモポーンはピュリスのもとに戻らない。彼女は数ヶ月待ち続けたが、ついに絶望し、みずから縊れて死ぬ。ピュリスは神々によって巴旦杏に変えられた。のちに後悔したデモポーンがついに帰ってきて、その木を抱いたところ、緑の葉が芽生え出た、それでギリシア語で「葉」を *phylla* というのだと(高津春繁『ギリシア・ローマ神話辞典』岩波書店, 1860年, 211頁, 参照)。

さて、バーン=ジョーンズの《ピュリスとデモポーン》と《赦しの樹》では、巴旦杏が開くひらくなか、木からピュリスが現れ出て、デモポーンに抱きつく格好になっている。デモポーンが戻ったときに巴旦杏が開くという話にはさまざまな出典があるが、ピュリス自身が出現する話は過去に見あたらず、これは画家自身の創作であると推測されている。水彩画《ピュリスとデモポーン》の裏には画家の手でオウィディウスの『ヘーローイデス(名婦の書簡)』(*Heroides*)中の「ピュリスからデモポーンへの手紙」からの引用句「賢明でないかたちで愛してしまった、ということのほか、私がいったいなにをしたというのか、おっしゃってください(*dic mihi quid feci? nisi non sapienter amavi*)」(l. 27)が記されており、この詩を出典としていることが示唆されているが、この絵の解釈は明らかにオウィディウスから大きく外れている。おなじ主題をあつかったチョーサーの『善女伝』(*The Legend of Good Women*)とも異なる(cf. 1986 exh. cat, pp. 136-38, 256)。いずれにせよ、油彩版における、「予弁法(*proleptic*)」的とも称すべき「赦しの樹(*The Tree of Forgiveness*)」というタイトルが、この画面自体に示された男女間の心理的

葛藤と齟齬を来しているのは確かである。そのちぐはぐさが、この絵にさらなる興味を与えている、と言えなくもない。

- (75) Burne-Jones's Letter to John Ruskin, Fitzwilliam Museum, Burne-Jones Papers XIII 2 この手紙の原文は本稿の付録Ⅱに採録した。
- (76) グローヴナー・ギャラリーについては以下を参照。Charles Hallé, *Note from a Painter's Life, Including the Founding of Two Galleries* (London: J. Murray, 1909); William Graham Robertson, "Of the Grosvenor Gallery", in *Time Was* (London: Hamish Hamilton, 1931); Barrie Bullen, "The Palace of Art: Sir Coutts Lindsay and the Grosvenor Gallery", in *Apollo* (1975), pp. 352-7; Christopher Newall, *The Grosvenor Gallery Exhibitions: Change and Continuity in the Victorian Art World* (Cambridge: Cambridge UP, 1995); Susan Casteras (ed.), *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England* (New Haven: Yale UP, 1996); Colleen Denny, "Acts of Worship at the Temple of Art: The Grosvenor Gallery", in *Collecting the Pre-Raphaelites* (Aldershot: Ashgate, 1997), pp. 65-76.
- (77) "His work, first, is simply the only art-work at present produced in England which will be received by the future as 'classic' in its kind, —the best that has been or could be ... [T]he action of imagination of the highest power in Burne-Jones ... are alone in art, —unrivalled in their kind; and I know that these will be immortal, as the best things the mid-nineteenth century in England could do ..." *Works*, vol. 29, p. 159.
- (78) "Their faults are, so far as I can see, inherent in them as the shadow of their virtues", *Works*, vol. 29, p. 160.
- (79) "[T]he mannerisms and errors of these pictures, whatever may be their extent, are never affected or indolent. The work is natural to the painter, however strange to us; and it is wrought with utmost conscience of care, however far, to his own or our desire, the result may yet be incomplete." *ibid.*
- (80) CD-ROM 版のラスキン著作集 (*The Works of John Ruskin on CD-ROM*, Cambridge U. P., 1995) で用例を検索すると、ラスキンの本文で mannerism(s) は 33 例 (単数形が 26, 複数形が 7) ヒットする。使用時期は初期の『建築の詩美』(*The Poetry of Architecture*, 1837-38) から自伝『プラエテリタ』(*Praeterita*, 1885-89) にまでおよんでいる。それらを概観すると、OED の定義にある「とりわけ美術と文学において、特殊な作風や処理法に過度にもしくは不自然に耽溺すること」(注 70 参照) の意義で使用しており、「過誤に満ちたマナリズム (faultful mannerism)」(*Works*, vol. 19, p. 121. 下線は引用者による、以下同様) とか、「ロバーツの欠陥やマナリズム (Roberts's deficiencies or mannerism)」(vol. 35, p. 262) といった用例に見られるように、明らかに否定的な意味合いで使っている。「[ガスパールの風景画は] 最も墮落したマナリズムに満ちている (they are full of the most degraded mannerism)」(vol. 3, pp. 185-86) や「カナレットのマナリズム」は美術の全領域にお

いて私の知る最も墮落したものである (The mannerism of Canaletto is the most degraded that I know in the whole range of art)」(vol. 3, p. 215) といった用例のように、現在マニエリスム期の画家とされる以外の画家の作風を批判するのに使っているわけであるが、前掲の「ミケランジェロとティントレット」において、両者を批判している文脈のなかでこんな使用例も見られる。「じっさい、ペリーニと彼の画派は、そのような宗教的な意匠の虚偽の理論と安直なマナリズムを直ちに拒否した。そして肉体を恐れや遠慮なしに、その従属において、高潔な美しいものとして描いたのである (Bellini and his school, indeed, rejected at once the false theory, and the easy mannerism, of such religious design; and painted the body without fear or reserve, as, in its subordination, honourable and lovely)」(vol. 22, p. 95)。

- (81) 「購入者の保護のためと同様にホイッスラー氏のためにも、サー・クーツ・リンジーは、この画家の無学な自惚れがほとんど意図的なペテンになってしまっている作品をギャラリーにお入れになるべきではなかった。これまで私は多くの卑俗な厚かましきを見聞きしてきたが、公衆の面前で絵具壺をぶちまけることで 200 ギニーを請求する痴れ者がいるとは思ひもしなかった (For Mr. Whistler's own sake, no less than for the protection of the purchaser, Sir Coutts Lindsay ought not to have admitted works into the gallery in which the ill-educated conceit of the artist so nearly approached the aspect of wilful imposture. I have seen, and heard, much of Cockney impudence before now; but never expected to hear a coxcomb ask two hundred guineas for flinging a pot of paint in the public's face)」(ibid.)。

ホイッスラーはこの文章を受けてラスキンを告訴した。1878 年 11 月に開かれた裁判で、病気で出廷できないラスキンのために、バーン＝ジョーンズは証言台に立たされた。その際、ホイッスラーの絵に何らかの芸術性があるかどうかを聞かれて、バーン＝ジョーンズはこう答えた。「はい。このような作品を作るのには大変な苦勞と、また大変な腕がいるはずです。しかし彼は絵画の一番の困難を回避していて、それを成し遂げることで彼の力量を試していないように思います (Yes, there must have been great labour to produce such work, and great skill also, but I think he has evaded the chief difficulty of painting, and has not tested his powers by carrying it out)」(H & W, pp. 127-29; 邦訳 228 頁)。バーン＝ジョーンズがラスキンの求めに応じて証言台に立ったのは、ひとえに長年の援助に対する感謝の気持ちからであったろう。芸術的観点からすればかなり気にそまぬことであったというのが大方の見方であるが、異説もある。1998 exh. cat., p. 195 および以下を参照。Linda Merrill, *A Pot of Paint: Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin* (Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1992)。

- (82) 注 9 を参照。

- (83) 以下の叙述を参照。「ラスキンはジョットを、古典ギリシア彫刻からラファエル前派にまで流れる『途切れぬ鎖』における重大な連結点とみなした。言い換えるなら、こうした絵画を見るようにバーン＝ジョーンズに勧めることによ

て、彼は中世主義者の異端的な見方によって脱線してしまった伝統を立て直すとしていたのである (Ruskin regarded Giotto as a crucial link in the 'unbroken chain' running from classical Greek sculpture to the Pre-Raphaelites. In other words, by encouraging Burne-Jones to look at these paintings, he was attempting to reestablish the tradition derailed by the medievalist heresy)」(1998 exh. cat., p. 81)。ここに出てくる「途切れぬ鎖」という言葉は、ラスキンが『ジョットとパドヴァにおける彼の作品』(*Giotto and His Works in Padua*, 1853-60) のなかで、14 世紀のジョットと 19 世紀のラファエル前派を結びつける際に用いた表現である。「14 世紀のジョットの運動、また 19 世紀のラファエル前派運動は、趣旨と意味においてまさしく類似している。両者とも、死に対する生命の、形式に対する精神の、伝統に対する真実の抗議だったのである。そして、いっそう特異なことであるが、両者は、文字通り、感情の途切れぬ鎖でもってつながっている。なぜならば、ニコラ・ピサノとジョットがその当時に発見された古典彫刻によって助けられたのとまさにおなじように、ラファエル前派の画家たちもピサとフィレンツェにあるニコラとジョットの作品に助けられたからである。かくして、真実という火の十字架は、間にはさまった何世代もの遺骸を越えて、精神から精神へと引き渡されていったのである (The Giottoesque movement in the fourteenth, and Pre-Raphaelite movement in the nineteenth centuries, are precisely similar in bearing and meaning: both being the protests of vitality against mortality, of spirit against letter, and of truth against tradition: and both, which is the more singular, literally links in one broken chain of feeling; for exactly as Niccola Pisano and Giotto were helped by the classical sculptures discovered in their time, the Pre-Raphaelites have been helped by the works of Niccola and Giotto at Pisa and Florence: and thus the fiery cross of truth has been delivered from spirit to spirit, over the dust of intervening generations)」(*Works*, vol. 24, p. 27. 下線は引用者による)。

- (84) H & W, p. 104; 邦訳 190 頁。
- (85) 初出は『ナインティーン・センチュリー (*Nineteenth Century*)』誌 1878 年 11 月 (vol. iv, pp. 925-931), 12 月 (vol. iv, pp. 1072-1082)。Works, vol. 34, p. 151.
- (86) "Mythic Schools of Painting: E. Burne-Jones and G. F. Watts", in *The Art of England: lectures given in Oxford, by John Ruskin, during his second tenure of the Slade Professorship* (Orpington, Kent: George Allen, 1883. Appendix and Index, 1884); Works, vol. 33.
- (87) 例えばラスキンは叢書『ビブリオテカ・パストールム (羊飼いの蔵書)』(*Bibliotheca Pastorum*, 1876-80) や『胡麻と百合』(*Sesame and Lilies*, 1865) の扉頁のデザインをバーン＝ジョーンズに頼んでいたし、また『この最後のものにも』(*Unto This Last*, 1862) 等の自分の論文をバーン＝ジョーンズの挿絵をふんだんに使った書物の形で再発行しようとしていた。あいにくこれらの計画はいずれも構想段階にとどまったが、『ビブリオテカ・パストールム』

と『胡麻と百合』の扉頁のデザインはライブラリー版のなかに掲載されている(デザインのオリジナルは、いずれもラスキン・ライブラリー蔵。前者については *Works*, vol. 31, p. xliii, 後者については *ibid.*, vol. 18, p. lxxix 参照)。「ラスキンとヴィクトリア朝の美術」展, 1993, no. 214 (p. 332) 参照。

- (88) ラスキンは1883年2月2日付のバーン＝ジョーンズへの手紙で、依頼したプロセルピナの絵の催促をおこなっている。「また、私の『プロセルピナ』がまだ始まっていないのでしたら、どうか始めてください。中断しているようなら、また進めてください。また進んでいるなら、たっぷりと頼みます。春が来ますから (Also, if my Proserpine isn't begun, please begin it; and if it stopped, go on again; and if it is going on again, do a nice little bit as the Spring comes)」(*Works*, vol. 37, p. 437)。しかし結局これは構想のみで終わった。
- (89) Burne-Jones's Letter to John Ruskin, Fitzwilliam, Burne-Jones Papers XXV 29. この手紙の原文は本稿の付録Ⅱに収録した。

### Acknowledgments

We are grateful to the Fitzwilliam Museum, Cambridge, for allowing us to put the full texts of four letters of Burne-Jones in the appendix of this paper. We would also like to thank its staff, as well as curators of the Ashmolean Museum, Oxford and the Ruskin Library, Lancaster, for showing us precious materials for our research. We owe a particular debt to Stephen Wildman at the Ruskin Library for giving us much welcome advice and encouragement.

(2001年9月27日受理)



## 図版リスト

- 図1 バーン＝ジョーンズ《賢い乙女と愚かな乙女》1859，ペンとインク，45.5×60.5 cm，個人蔵
- 図2 ロセッティ《バリサイ人シモンの家のマグダラのマリア》1858，ペンとインク，54×45.7 cm，フィッツウィリアム美術館（ケンブリッジ）
- 図3 バーン＝ジョーンズ：ティントレット《ヴィーナス，アリアドネとバックス》の模写，1862，鉛筆，27.1×41.6 cm，アシュモリアン美術館（オクスフォード）
- 図4 バーン＝ジョーンズ：ヴェロネーゼ《レパント海戦の勝利を感謝するセバスティアーノ・ヴァニエル》の模写，1862，鉛筆，24×28.6 cm，アシュモリアン美術館
- 図5 バーン＝ジョーンズ《シンデレラ》1863，水彩，67×31.5 cm，ボストン美術館
- 図6 バーン＝ジョーンズ《愛の歌》1865，水彩，56×78 cm，ボストン美術館
- 図7 バーン＝ジョーンズ《ウェヌス讃歌》1873-78，油彩，122×183 cm，レイング美術館（ニューカッスル・アポン・タイン）
- 図8 バーン＝ジョーンズ：ティツィアーノ《ラ・ベッラ》の模写，鉛筆，フィッツウィリアム美術館
- 図9 アランデル協会出版の木口木版画集より：ジョット《聖母の帰宅》1304-06 頃，フレスコ，200×185 cm，アレーナ礼拝堂（パドヴァ）
- 図10 バーン＝ジョーンズ《サー・デグレヴァントの結婚の行列》（レッド・ハウスの壁画のための下絵）1860，ペンとインク，20.5×26.5 cm，フィッツウィリアム美術館
- 図11 バーン＝ジョーンズ《ブシュケの結婚》1895，油彩，122×213.4 cm，ブリュッセル王立美術館
- 図12 ブッファルマッコ《死の勝利》（部分図），1336-42，フレスコ，左右1490 cm，カンポ・サント（ピサ）
- 図13 バーン＝ジョーンズ《貴婦人と死》1860，ペンとインク，14.4×45 cm，ヴィクトリア国立美術館（メルボルン）
- 図14 ティントレット《聖母のエリザベツ訪問》1588 頃，油彩，158×237 cm，サン・ロッコ同信会館（ヴェネツィア）
- 図15 バーン＝ジョーンズ：ティントレット《聖母のエリザベツ訪問》の模写，1862，水彩，9×14 cm，ラスキン・ライブラリー（ランカスター）
- 図16 バーン＝ジョーンズ《慈悲深い騎士》1863，100.3×69.2 cm，水彩，バーミンガム市立美術館
- 図17 バーン＝ジョーンズ《ブシュケを解放するクピド》1867，水彩，76.2×91.5 cm，ハマスミス図書館（ロンドン）
- 図18 ミケランジェロ《瀕死の奴隷》1512 頃，大理石，高さ 229 cm，ルーヴル美術館（パリ）

- 図19 バーン＝ジョーンズ《運命の車輪》1875-83, 油彩, 199×100 cm, オルセー美術館 (パリ)
- 図20 バーン＝ジョーンズ《愛の車》1870-(未完), 油彩, 457.2×182.9 cm, ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館 (ロンドン)
- 図21 バーン＝ジョーンズ《海のふかみ》1886, 油彩, 197×75 cm, 個人蔵
- 図22 ブロンズイーノ《「愛」の勝利の寓意》1540-45 頃, 油彩, 146×116 cm, ナショナル・ギャラリー (ロンドン)
- 図23 バーン＝ジョーンズ《クピドの狩り場》1885, 水彩, 99×76 cm, シカゴ美術研究所
- 図24 バーン＝ジョーンズ《赦しの樹》1881-82, 油彩, 196×106.8 cm, レイディ・リヴァー美術館 (ポート・サンライト)
- 図25 バーン＝ジョーンズ《魔法にかけられるマーリン》1873-74, 油彩, 186×111 cm, レイディ・リヴァー美術館
- 図26 バーン＝ジョーンズ《ピュリスとデモボーン》1870, 水彩, 91.5×45.8 cm, バーミンガム市立美術館
- 図27 バーン＝ジョーンズ《マーリンとニムエ》1861, 水彩, 64.1×52.1 cm, ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館

## 付 録 I

1859 年，1862 年のイタリア旅行でのバーン＝ジョーンズによる模写リスト（抄）

（凡例）

- 以下のカタログは，A. フィッツウィリアム美術館所蔵のアルバムに含まれる模写（1859 年，1862 年のどちらかの旅行でおこなわれたものだが，それぞれの模写には年代が記されていない），B. 1862 年に行われた模写のうち A. に含まれていないもの，の 2 部からなる。個々の模写については，邦題，英語題，素材，サイズ，所蔵地，参考文献（Bib.），また必要に応じてその他の特記事項を記す。
- 参考文献は本文の注のはじめに凡例として挙げた略記に従い，刊行年順に並べた。なお rp. は白黒図版，crp. はカラー図版を表す。

### A. フィッツウィリアム美術館蔵のアルバム（no. 1084）

“Album of drawings on individual sheets pasted on the folios”, 269×333 mm

- 1 ボッティチェリ《マニフィカトの聖母》（フィレンツェ，ウフィッツィ美術館）からの模写（Copy after Botticelli in the Uffizi）  
鉛筆，フィッツウィリアム美術館  
Bib.: 1986 exh. cat., p. 17, rp.
- 2 ギルランダイオの壁画「聖母の生涯」，「洗礼者聖ヨハネの生涯」（フィレンツェ，サンタ・マリア・ノヴェラ聖堂）からの模写（Copy after Ghirlandaio in Santa Maria Novella）  
鉛筆，フィッツウィリアム美術館  
Bib.: 1986 exh. cat., p. 18, rp.
- 3 ギルランダイオ「洗礼者聖ヨハネの生涯」《聖母のエリザベツ訪問》（フィレンツェ，サンタ・マリア・ノヴェラ聖堂）からの模写（Copy after Ghirlandaio in Santa Maria Novella）  
鉛筆，フィッツウィリアム美術館  
Bib.: 1986 exh. cat., p. 17, rp.
- 4 カルパッチョ《龍と戦う聖ゲオルギウス》（ヴェネツィア，サン・ジョルジョ・デリ・スキアヴォーニ同信会館）からの模写（Copy after Carpaccio in San Giorgio degli Schiavoni）  
鉛筆と水彩，フィッツウィリアム美術館  
Bib.: H & W, pl. 42 (p. 36), rp.; 1992 exh. cat., no. 3 (p. 95), crp. (p. 86)

のちにラスキンも同じ作品を模写している (*Ruskin and Venice*, no. 84 (p. 93); 2000 exh. cat., no. 172, 173 (p. 188) 参照)。

- 5 カルパッチョ「聖ウルスラ伝」《聖ウルスラの称揚》(ヴェネツィア, アカデミア美術館)からの模写 (Copy after Carpaccio in the Accademia Gallery)  
鉛筆, フィッツウィリアム美術館  
Bib.: 1986 exh. cat., p. 18, rp.
  
- 6 ティツィアーノ《婦人の肖像》(フィレンツェ, ピッティ美術館)の模写 (Copy after Titian in the Pitti) (図 8)  
鉛筆, フィッツウィリアム美術館  
Bib.: 1986 exh. cat., p. 19, rp.
  
- 7 《最後の審判》(ピサ, カンポ・サント)からの模写 (Copy after *The Last Judgement* in the Campo Sant)  
鉛筆と水彩, フィッツウィリアム美術館  
Bib.: 1975 exh. cat., no. 333 (p. 91), rp.; 1984 Christian, pl. 87, rp.; 1992 exh. cat., no. 2 (p. 95), rp. (p. 122)
  
- 8 《聖母の誕生》(フィレンツェ, サンタ・クローチェ聖堂聖具室リヌッチーニ礼拝堂)からの模写 (Copy after *Birth of the Virgin* in Santa Croce)  
鉛筆と水彩, フィッツウィリアム美術館  
Bib.: *Ruskin and Tuscany*, no. 80, crp. (pl. IIIA)  
右部に“Angelo Gaddi/Santa Croce”の書き込みがあるが、現在はジョヴァンニ・ダ・ミラーノ(1346-1369)作とされる。
  
- 9 アンドレア・ダ・フィレンツェ《聖レニエールの巡礼》(フィレンツェ, サンタ・マリア・ノヴェラ聖堂)の模写 (Copy after Andrea da Firenze in Santa Maria Novella)  
鉛筆と水彩, フィッツウィリアム美術館  
Bib.: 1992 exh. cat., no. 4 (p. 95), rp. (p. 123)
  
- 10 キリストの死の場面の模写 (Copy after the fresco in Florence)  
鉛筆と水彩, フィッツウィリアム美術館  
Bib.: *Ruskin and Tuscany*, no. 80, crp. (pl. IIIB)
  
- 11 女性の後ろ姿の模写 (Copy after the painting in Italy)  
鉛筆と水彩, フィッツウィリアム美術館  
Bib.: 1992 exh. cat., no. 5 (p. 95), rp. (p. 32)

B. 1862 年におこなわれた模写

- 12 フェッラーリ《マギの礼拝》（ミラノ，ブレラ美術館）の模写（Copy after Ferrari in the Brera）  
鉛筆，29.8×21.6 cm，ラスキン・ライブラリー  
Bib.: 1975 exh. cat., no. 334 (pp. 91-2); 1975 Christian, pl. 1 (p. 334), rp.
- 13 ティツィアーノ《新生児の奇跡》（パドヴァ，スクオーラ・デル・サント）からの模写（Copy after Titian in the Scuola del Santo）  
水彩，33×42 cm，個人蔵  
Bib.: 1975 Christian, pl. 2 (p. 335), rp.
- 14 ヴェロネーゼ《レパント海戦の勝利を感謝するセバスティアーノ・ヴァニエル》（ヴェネツィア，パラッツォ・ドゥカーレ）からの模写（Copy after Veronese in the Ducal Palace）（図4）  
鉛筆，24×28.6 cm，アシュモリアン美術館  
Bib.: 1975 exh. cat., no. 335 (p. 92); 1975 Christian, pl. 3 (p. 335), rp.; H & W, pl. 41 (p. 34) (1859 年のティントレットからの模写とされている); 1986 exh. cat., no. 4 (p. 154), rp. (p. 100)
- 15 ティントレット《ウエヌス，アリアドネとバックス》（ヴェネツィア，パラッツォ・ドゥカーレ）からの模写（Copy after Tintoretto in the Ducal Palace）（図3）  
鉛筆，27.1×41.6 cm，アシュモリアン美術館  
Bib.: 1975 exh. cat., no. 336 (p. 92); 1975 Christian, pl. 5 (p. 335), rp.; *Ruskin and Venice*, no. 61 (p. 80); 1986 exh. cat., no. 3 (p. 154), rp. (p. 100); 2000 exh. cat., no. 123 (p. 141), rp.
- 16 ティントレット《聖セバスティアヌス》（ヴェネツィア，サン・ロッコ同信会館）の模写（Copy after Tintoretto in the Scuola di S. Rocco）  
鉛筆，32.1×19.3 cm，アシュモリアン美術館  
Bib.: 1975 Christian, pl. 6 (p. 336), rp.
- 17 ティントレット《キリストの割礼》（ヴェネツィア，サン・ロッコ同信会館）からの模写（Copy after Tintoretto in the Scuola di S. Rocco）  
水彩，18.1×24.1 cm，アシュモリアン美術館  
Bib.: 1975 exh. cat., no. 337 (p. 92), rp.; 1975 Christian, pl. 7 (p. 337), rp.; *Ruskin and Venice*, no. 62 (p. 81), rp.  
のちにラスキン自身が全体と幼児キリストの部分を模写している（*Ruskin and Venice*, no. 63, 64 参照）。
- 18 ティントレット《聖母のエリザベツ訪問》（ヴェネツィア，サン・ロッコ同信会

館)の模写 (Copy after Tintoretto in the Scuola di S. Rocco) (図 15)

水彩, 9×14 cm, ラスキーン・ライブラリー

Bib.: 1975 exh. cat., no. 338 (p. 92); 1975 Christian, pl. 8 (p. 337), rp.; 1984 Christian, pl. 88, rp.; 1998 exh. cat., pl. 65 (p. 83), rp.

- 19 ルイーニの聖女 (聖アポロニアと聖アガタ) の模写 (Copy after Luini in Milan)

水彩, 37.5×25 cm; 32.5×21 cm, 王立コンウォール美術館 (トルロ)

Bib.; 1998 exh. cat., no. 20 (p. 87), crp.

アトリビュートから聖アガタとアポロニアとわかる。ルイーニの作品に似ており、他の画家の作品にはないためルイーニの模写であろうが、正確な原作は知られていない。

## 付 録 II

バーン＝ジョーンズのラスキン宛書簡4通（フィッツウィリアム美術館蔵）  
Four Letters of Burne-Jones to John Ruskin  
in Fitzwilliam Museum, Cambridge

(no. 1. 1862)

Venice, June 1862. Hotel de Ville

I am at work on a little head of Paolo in the Ducal Palace: how little I shall be able to do for you, even a slight pencil sketch takes so long, but I know now so well how entirely you wish us to enjoy ourselves and me to get strong, that I shall not be anxious about the quantity I do, (nor about the quality for it is bad, it is, it is,) and you must let me give you all kinds of drawings for years to come when they happen to be pretty, and so I shall feel comforted. We have arranged to stay at the Hotel for three weeks.

Georgie is growing an eye for a picture, she darts at a little indistinct thing hung away somewhere, and says timidly "is'nt that a very nice picture?" and it generally ends in being a Bellini or Bonifazio, whom she calls Bonniiface, and O what pics of his there are here! We get on very well by our little selves, but what may be termed the domestic pleasure of the trip is gone now we have left you: do stay, about Milan, don't go up the mountain, think of the fate of that young man who would go up and who carried a banner with him named Excelsior; you would'nt carry a banner I know, but your disposition is rather excelsior and I dread the consequences so near mountains.

We buy everything we want, and want everything we see, and see everything that is; we are alone in this big hotel, at dinner there is a table for forty or more, and we alone sit there, that is a dull time I own, for the rest we are very happy, and take great care not to see too many pictures in a day at first: the look of the pictures has done me good: I feel that I could paint so much better already.

I never knew quite what a memorial of old St. Marks that picture of Gentile Bellini's is. We followed it carefully bit by bit today, and it is as exact down to the least item as it can be, it will be absolutely invaluable presently for it is quite as exact as a photograph with colour besides. We know the front of St. Marks so well that we could have detected a slip directly I believe. And do you know they are hard at work restoring St. Marks: all the N side is covered up and peeled off: it is so miserable: I hung quite affectionately about that Bellini, and thought how soon it might be the only record of that seventh heaven.

Goodbye. Of course Georgie, who is madly in love with you, sends love. We have endearing names for you which wild horses wouldn't extort from us in confession.

Ned  
(Burne-Jones Papers IV 2, Typed copy)

(no. 2. 1862)

Venice June 1862, Wed: Evening

Thou deares,

Inchbold turned up yesterday morning bearing a sweet little note from you. I will present the Nuby [?] letter soon, it would be ungracious otherwise I see: at present cat is unfit to be seen, she has changes her striped skin for a spotted one, and is all over heat bumps: I also am frightful from the same cause. We are happy and well here, doing very little work even in sighthunting, but I feel worlds better—we long to embrace your knees again. In our baby calculating it will be tomorrow, or rather today, fortnight when we come to you at Milan—we shall then have had three good weeks in this Heaven, and about three days at Padua. Georgie begins to grow pining for her kid and I long to be at work. For I don't work here, and I have cheated and defrauded you into bringing me out to do nothing, and if I thought of it much I should be miserable, only I set my teeth and swear inly that you shall have drawing after drawing when I get home from time to time, original drawings not copies—ha! don't scold me and call me unfriendly and mean for bothering about the tin, I should be a pig if I had no feeling about business. You must confess—at the most I can only bring you back 4 rotten little sketches; one of a head in the Veronese Triumph at the Ducal Palace; one of the Bacchus head of Tintoret (as nearly original size as I could guess); one of St. Catherine and of the Harem of Marriage of Cana. They really are so far more faithful than those I did under your eye—for you frightened me, you did—a sketch is a slight name but how long it takes, —one could do a dozen designs for one little worthless copy.

But O it does one good: directly my eyes close a canvass appears and I scrawl away with brown and white—yes, dark figures on a white ground, that's the secret: you have done me so much good by giving me this chance of seeing the old miracles. The post here is horrible, we get no letters from home and are in utter darkness about our families—shall you be ready to return then when we said? You are so good in yielding to two babes that I shall dread asking anything, only we shall stay here till the last gasp, and then if you could return and we might go straight home through the quick way of Cenis it would comfort our fretful homesick hearts—I shall have loads of tin without touching the cheque which I shall return to you when we come—there is no doubt of this, and yet we



are living princely-wise, and I follow your advice in smoothing the way at all the galleries & churches by largess. On Sunday cat & I went early to Torcello and confided much poetic sentiment to each other on the occasion—it was lovely beyond all words. Today we went out to the Lido, & dabbled at the edge of the sea (whither also on Sunday next if fine) the sea was glorious and it was pleasant to look out towards Ithaca, & think that only sea divided us from it. Althoghther we are bubbling over with poetry here & dreadfully need you to put in a judicious NO—Adieu, with heaps of love from us both.

Yours most affectionately,

Ned

(Burne-Jones Papers IV 3, Typed copy)

(no. 3. 1877)

A. L. S. to John Ruskin [1877] Northend

Very dear & blessed oldie,

A person has told me you are back from Venice—and this is my love to thee. On my table for the last six weeks lies begining of a letter to you which I never finished, having too much to say for any letter—so come & see me or let me come & see you without fail this time.

Then there's Morris? "Anti Restoration Soc." now growing important & having its first quarrels in newspapers—& your name & help are needed and about this I promised him to write to you or talk with you.

And I'm grown so old—wrinkled, hunchbacked, crabbed & wicked. Come & see how it looks. But go not to see my pictures at The Grosvenor where they have played the devil's own pranks with crimson silk and other profligate rubbish & drowned my poor little work in the cruelest way—so that I am sore with thinking on it—I pray thee not to go or if thou goest no to speak of it to me—for I am angry.

But do let me see you a bit more this time if you can—I'm overworked, bothered & angered about many things but do want a few hours of you blessed companionship.

Why didn't I go to Venice? Well I worked hard to get some pictures finished for that gallery place—since people said I ought to show them, and this work is only just over—I couldn't leave it, but I wish I had now.

And quite add your name to our society. [?]

I was to have written about it to you—but did not.

Our dear love to thee.

Ned

(Burne-Jones Papers XIII 2)

(no. 4. 1887?)

Ho blessed One,

I have just read the last *Praeterita*; it has been in the house a week, and it's the first time in my life that this has happened that I have'nt instantly read *Praeterita*, Fors, or new book of thine, and it means that I am very down this winter, and sad and flat and old and tired. But it picked me up brightly, and I wish I had lived with you always, and that we had been monks—Joan and Georgie and Margaret monks too—painting books and being always let off divine service because of our skill in said painting. My dear, there has been nothing in my life so sweet to look back upon as that journey to Milan twenty five years ago. That was the best of my days and it can't be again.

I wish we could play together some times. All you say of little Rooke is true, and I'm glad that I had him to give you, he is really a son of mine, the faithfulest and best of sons.

But of all sons Phil is the best, and every day comfort me more and more. And now I can really ask and take his advice about my work, and help myself with his criticism, isn't that happy for me?

But I'm not well this winter and I wish I could see you some times, most blessed of friends. Goodbye. This isn't a letter to answer. I write it because I want to talk to you, but I have nothing to say, and am such an old, but most loving Ned.

(Burne-Jones Papers XXV 29, Typed copy)