



Title	エドワード・バーン=ジョーンズの絵画空間における平面性
Author(s)	久保, 美枝
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2008, 42, p. 1-24
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/12766
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

エドワード・バーン＝ジョーンズの 絵画空間における平面性

久保美枝

1. 序

本稿は、エドワード・バーン＝ジョーンズの造形感覚について考察するものである。彼は絵画空間での人物像の配置において、奥行きのある背景にも関わらず、背景をまるで平面として捉えて、絵画空間を構築しているように見える。このような彼の造形感覚を論じるにあたり、人物像がどのように配置されているかを見ることによって、絵画空間が平面、壁面として現れてくることを実証したい。また、人物像の配置が絵画空間の奥行きを解消することに留まらず、装飾としても機能し、絵画空間を引き立てていることについても指摘する。

19世紀イギリスで活躍した芸術家エドワード・バーン＝ジョーンズ(1833-1898)は、画家として広く知られる以前は、ウィリアム・モリス(1834-1896)によって1861年に設立されたモリス・マーシャル・フォークナー商会のデザイナーとして働いていた。そこでの主な仕事は、教会ステンドグラスや家具、タイルや刺繍などのデザインであった。バーン＝ジョーンズの商会を通じたデザインは、種類も様々であり数多くある。バーン＝ジョーンズが奥行きのない平面を基盤とした絵画空間を築くにあたり、モリス商会で行ったデザインは、大きな影響を与えているといえる。しかし、本稿では、彼の造形感覚を考察していくにあたって、その対象を絵画に絞る。

2. ラファエル前派の絵画での平面性

バーン＝ジョーンズは芸術家の道を志した当初、絵画制作においては、ラファエル前派の創設メンバーであるダンテ・ガブリエル・ロッセッティ(1828-1882)に師事していた。ラファエル前派の絵画空間における奥行きのない平面性については、同時代から指摘されている¹⁾。またラファエル前派の絵画を評価しない者が、当時からこの奥行きのない絵画空間を批判的としていたことは、1850年に発表されたチャールズ・ディケンズ(1812-1870)の批評において明らかである。『新しいランプのために古いランプを』(‘*Old Lamps for New Ones*’)と題されたディケンズの批評では、ジョン・エヴァレット・ミレエ(1829-1896)の作品《両親の家のキリスト》(*Christ in the House of His Parents*)を取り上げ、ディケンズは、ラファエル前派の絵画を遠近法の破壊者であると痛烈に批判する²⁾。

しかしディケンズに代表された、同時代でのラファエル前派の絵画の平面性に向けられた批判について、J.B.バレンは、イギリスにおけるローマ・カソリックとプロテスタント、さらに英国教会の間での宗教問題が絡んでいることを指摘する³⁾。つまりディケンズにとっての遠近法は、人間の知性に基いた、客観性を備えた絵画技法を意味せず、イギリスの宗教改革という位相をもっているのである。彼の平面性への批判は、絵画を造形的側面から読むことによって生じたものではなく、ディケンズのキリスト教信仰心において、ラファエル前派の絵画の意味内容が相容れないものとして生じたものであるといえる。彼がラファエロの絵画に見出したものは、生身の人間のもつ、時には瑣末でさえあるような感情や気分を、神意なものへと高めていこうとする「途方もない力」や「本末転倒とした理想美」であった⁴⁾。このようなラファエロの絵画にある精神性を継承したものとして、ロイヤル・アカデミーの画家達は位置付けられ、一方でミレエの

絵画、つまりラファエル前派には内在していないことをディケンズは非難するのである。ディケンズによれば、「ラファエル前派の芸術は、我々が息づいては死ぬという確固たることに向けて畏敬の念と敬意を示すことが出来る」のだと皮肉るのである⁵⁾。ディケンズは、彼自身の信仰心によってラファエル前派の絵画を批判することに固執するあまり、遠近法の申し子とも言うべきラファエロと比較し、ラファエル前派を遠近法の破壊者とまで呼ぶに至った。

しかし描法という側面から、ディケンズが厳格に区別したアカデミーの画家とラファエル前派の絵画空間を見ていくと、両者の区分は明瞭でなくなる。またラファエル前派の絵画空間では、ことさら平面性が指摘されても、彼らの絵画空間に全く遠近法が用いられてないということを論拠に出来ないのである。ハントの《聖アグネスの前夜祭》(1848年頃制作)やミレエの《イザベラ》(1849年)、そしてロセッティの《聖母マリアの少女時代》(1848-49年)といった彼らの初期の作品では、奥行きは浅いが遠近法を用いた絵画空間である。これらの初期の作品群において、平面性を指摘するならば、浅い奥行きによって絵画空間が〈面〉として現れてくることがいえる。そしてこの奥行きの浅さは、彼らの描法と関係していることを指摘する必要がある。しかし、ラファエル前派の描法は彼らが独自に考案したものではなく、既にアカデミーの画家によって用いられていた描法を発展させたものであった。その画家は、アイルランド人画家であるウィリアム・マルレディ(1786-1863)である。彼は、ディケンズによればラファエロの精神世界の継承者であると位置付けられているが、ラファエル前派の絵画空間の平面性を語るにあたっては、彼の絵画とラファエル前派の絵画を対立関係に置くことはできない。マルレディは1820年代から、白で塗ったカンバス地に色を薄く塗ることによって、色彩の輝きをもたらす描法を発展させている⁶⁾。ラファエル前派が彼の描法を踏襲したこと

に、異論はないであろう。ラファエル前派の絵画手法は、ティモシー・ヒルトンによって次のように述べられている。

カンヴァスに下絵の輪郭が注意深く描かれ、その上に——白い顔料の薄膜が塗られる。この仕事を済ますには乾いた筆が使われるが、そのあとで同じ筆で軽くたたき、平坦な表面を確保する。下絵はこの薄い膜を通して見え、その上から、もちろん細心の注意で、微細な筆づかいと非常にゆっくりとした速度で、本塗りの絵が描かれる。⁷⁾

ウィリアム・ホルマン・ハント(1827-1910)とミレエは、このような描法を更に発展させて、下地の白が乾ききらないうちから絵具を薄く上塗りする手法をとることは周知のとおりである。この手法によって色彩の輝きと艶やかさはよりまし、視覚に訴える印象が強まるのである。またこの描法によって生じた艶のある色、そして多彩な色使いは、イギリスで伝統的であった落ち着いた色使いを革新するものであったため、ラファエル前派の色彩が批判されたことは想像に難くない。

彼らの絵画での、時にはけばけばしいとまで非難されてしまう艶感ある色彩は、その色彩だけを取り上げるならば、絵画空間での平面性と直接な関りがないようにみえるだろう。しかしヒルトンは、この色彩を生み出す技法に併せて、色彩の輝きについて興味深い考察を加えているのである。それは、ラファエル前派の透過性のある色彩をステンドグラスの色彩と同質のものとして捉え、この技法によって、彼らの絵画がステンドグラスのように、「色を介して通過する光そのもの」へと近づくことができるのだと指摘している⁸⁾。つまり彼らの絵画をステンドグラスに例えることによって、ラファエル前派の絵画そのものが、ステンドグラスという透過性のある〈面〉として機能していることを意味しているのである。ヒルトンは、ラファエル前派の技法上の特質をステンドグラスの透過性のある面へ

と導いたが、彼の言う絵画が「光そのもの」へ近づこうとする、その絵画空間の意味性までは言及されていない。また彼は、ラファエル前派の絵画からステンドグラスの透過性を引き出すことにおいて、ゴシック建築でのステンドグラスの機能やそこに内在する精神性には触れずに、絵画やステンドグラスという形象を同質のものとして扱う。そこで、ラファエル前派の絵画における形象が、ステンドグラスのそれに匹敵するとした場合の形象について、僅かであるが考察を付け加えたい。

ステンドグラスに准えられた絵画空間は、キャンバスを窓枠と捉え、その窓枠からの眺めをあたかも現実空間として視覚に経験させるような、人間の視点を中心に据えた絵画空間とは異なる。アルベルティによって考案されたキャンバスを窓枠として捉えた絵画空間では、キャンバスという2次元の物質、つまり平面に奥行きのある3次元の空間が開かれていくことはいうまでもない。この奥行きある絵画空間は、キャンバスに対峙した描き手の知性という眼によって築かれたものである。そして観者も、描き手の視線を追経験するかのように、2次元の平面に奥行きを錯覚し、観者の視線そのものも、キャンバスという2次元の物質性を解消させ、奥行き空間を築いているのである。このように2次元の物質性を解消したイリュージョニスティックな絵画空間を築くためには、キャンバスを窓として仕立てることが必要とされる。そしてキャンバスを窓として捉えた〈眼〉は、2次元の物質に対して、奥行きある空間を築いていく。視線は奥行き空間を築くために、2次元の平面へ向けられていく。しかし、絵画をステンドグラスという〈窓〉に准えると、キャンバスという平面は、透過性のある壁面として現れ、奥行きを築こうとする視線を遮断するのである。これについては、中世の聖堂でのステンドグラスの様相と関係することを次に挙げる、ジムソンの叙述によって示したい。ゴシックの聖堂内のステンドグラスは、物質的実体として〈窓〉であるのだが、ジムソンは、この〈窓〉について「ロマネ

スク建築のあざやかに彩色された壁」と指摘し、また「構造的にも美的にも、光を入れるために壁にあげられた開口ではなく、透明な壁なのである」と述べる⁹⁾。またジムソンは、聖堂でのステンドグラスは、光を取り入れる窓としては不適當であるとし、あくまで浸透性のある壁として捉える。これは、ゴシックの聖堂が光を取り入れることを目的としているのではなく、『ヨハネ黙示録』第21章での「聖なる都」を志向したものであることに関連付けられる。この「聖なる都」については、『ヨハネ黙示録』第21章11節で「その都の輝きは、高価な宝石のようであり、透明な碧玉のようであった」とある。ゴシックの聖堂が地上において、「聖なる都」の像として顕現するとき、この聖堂は透明な碧玉のように光輝性が求められ、また光そのものへと向かおうとするのである。「聖なる都」を源泉として創造された聖堂でのステンドグラスは、光をその構成原理としながら、建築要素としての面という2次元の物質性をも固持している。

このようなステンドグラスと絵画を同質のものとして捉えると、絵画空間はあくまで2次元の面を基盤として築かれていることになる。しかし、ステンドグラスと教会建築から離れた額縁を持つ絵画では、ものとしての有り様が異なる。このような絵画は、ステンドグラスのように建築物の壁面として、その構成要素とはならない。しかし壁面というものから独立しているにも関わらず、絵画はその空間で見立てられた世界を観者に語ろうとするとき、それを立て掛けるための壁を必要とする。そして壁に付された絵画が、絵画空間に向けて眺めを促そうとする〈窓〉へ向かおうとするか、建築物の構成要素としての〈壁面〉へ向かおうとするかによって、絵画空間のあり様も異なる。ラファエル前派の絵画が、ヒルトンが示唆したようにステンドグラスのようにあろうとしたとき、その絵画空間は〈壁面〉として物質性を固持したまま開かれていく。しかし〈壁面〉を創造しようとする精神性は、ゴシックの聖堂のステンドグラスと19世紀イギリス社会

での絵画では大きく異なる。ゴシックの聖堂での透過性のある壁は、キリスト教精神を源泉とする社会において、まさに「神の家」として創造された。一方でラファエル前派の絵画は、聖地パレスチナへ向かったハントに顕著であるように、19世紀において、再びキリストに仕えた芸術を創造しようとする画家たちの行為のなかから生まれたものである。それは、かつて経験されたキリスト教中世世界の精神性に通じようとする行為であり、よってラファエル前派の絵画空間は、その精神性にどこまで通じることができたかということの現れでもある。筆者はこの様相の一つに、彼らの絵画空間での平面性を位置付ける。この平面性は、ラファエル前派の第2世代といわれるバーン＝ジョーンズにも引き継がれているが、筆者は彼こそ最も中世の精神性を芸術に吹き込もうとした画家であると捉える。これについてはまず彼の造形感覚を辿ることから始めることにする。

3. バーン＝ジョーンズの絵画

バーン＝ジョーンズの初期の作品での平面性については、ビル・ウォーターズとマーティン・ハリソン両者による研究によって、ロセッティの絵画空間に倣ったことによるとされている。それは、パターン化された人物像が横に連なり、遠近法を考慮しないことから平面性を重視した絵画空間がみられるというものである¹⁰⁾。(図1) 彼らの見解に付け加えるなら、初期の作品では、重苦しい衣服がすっぽりと覆う人物像であり、そのため衣服そのものが身体であるかのようで、人物像の肉付きは全く描かれていない。つまり人物像の表現も2次元に近いのである。このような人物像の描法は、1860年後半から変化がみられるのである。

バーン＝ジョーンズの絵画の才能を早くに見出していたジョン・ラスキン(1819-1900)は、彼の未熟な技術を開花させようと、自らパトロンになり絵画指導を行う。そしてラスキンは、バーン＝ジョーンズを連れて、イタ

リアへ向かい、ルネサンス期の名だたる多くの画家たちの作品に触れさせる。この指導によって、バーン＝ジョーンズは、特にミケランジェロの裸体像の習作を精力的に行い、この成果は、1870年代以降の作品で顕著に現れ、裸体像を描くなど、人物像が3次元の量感ある描法へと変わっていく¹¹⁾。また背景においても、奥行きのある描写がされるのだが、平面性は初期の作品よりもまして、強く感じさせるのである。ここでは、人物像の描法が3次元へと変わった1870年以降の作品を取り上げて平面性について論じていく。

彼の1870年代以降の作品においては、コルベットが既に絵画空間での平面性について論じている。彼は、1873年から78年にかけて制作された《ヴィーナスの賛歌》(図2)を取り上げ、この絵画空間は疑いなく平面として現れていると指摘する¹²⁾。コルベットは、まずバーン＝ジョーンズの絵画空間が、ホイッスラーによって主導された唯美主義絵画と同様に、視覚へ訴えかけようとするものであるとしている。ホイッスラーの理想とする絵画は、物語を語ることは無関係であり、形そのものを追求していき、視覚に訴えかけようとするものであった。コルベットによると、このような絵画空間は、実在世界に対する、視覚の直接的な経験がそのまま形として現れているという。この視覚による実在世界の直接的な経験とは、ラスキンの「無垢な眼」という思考に裏付けられたものであり、自己の関与しない視覚経験として解釈されている¹³⁾。しかし「無垢な眼」という概念は、ラスキンの色彩に関する考察と関連しているものであり、この「無垢な眼」によって経験されたものは、絵画空間では色彩において反映されるのである¹⁴⁾。つまりラスキンの唱えた視覚の直接的な経験というものは、絵画空間において平面性と直接には結びつかないのである。そのためコルベットは、視覚の直接的な経験を絵画において再現することが、絵画空間での平面性に関わるとは一切述べていないのである。つまりバーン＝ジョーンズの

絵画が、何故平面に見えるのかを論じないまま、ある部分、本を読む図像においては3次元描写にならざるを得えず、そこでは2次元と3次元が拮抗した絵画空間が現れていると論を進めて行く。このことは、文字を書き記す紙という平面と、書き写されたもの、書物や、写本を描く紙つまり画平面では、平面という性質が相容れないものであるということを示唆している。つまり書物という物質を描くには、文字を記す紙面とは別の、画平面に対して垂直方向の奥行きが求められているというのである。この解釈は、実在世界を絵画で再現することにおいて、視覚の直接的な経験のなかに、言葉というものが介在してしまった現れであるとするものである。確かに、書物に関しては3次元で描かれている。しかし、書見台のあるテーブルを見ると、書物を読む図像では3次元になっているというコルベットの指摘に疑問を抱かざるを得ない。

青色の服を着たページをめくる女性と、この女性とほぼ向かい合わせの正面観の女性は、人物をひとり挟んだ距離にある。しかし正面観の女性の腕は円テーブルに達していないにも関わらず、彼女のペンを持つ手は、ページをめくる女性の手と同じ位置にある。どれほど手の長く大きな女性であるのだろうか。彼女の手は、コルベットの指摘する3次元の空間に、何も配慮することなく侵入している。このようなことから、3次元に現れたの図像を解釈していくことよりも先に、何故バーン＝ジョーンズの絵画が平面に見えるのか、コルベットでの視覚の直接的な経験を根拠とした論では明らかにされていなかったことについて論証していきたい。

4. 《黄金の階段》における人物像と装飾

バーン＝ジョーンズの絵画での平面性を論じるにあたって、唯美主義の傾向が見られる作品を挙げ、同じく唯美主義の画家として先述したホイッスラーの作品と比較することにより、バーン＝ジョーンズの特異な平面空

間について述べていく。まずバーン＝ジョーンズの唯美主義の作品としては、マリー・ギルファーリの先行研究を倣って、グローヴナー・ギャラリーに出品された《黄金の階段》を取り上げる¹⁵⁾。グローヴナー・ギャラリーは、1875年に画家でもあったサー・クーツ・リンジーによって絵画と彫刻の展示を目的として計画された¹⁶⁾。創設者のリンジーは、ロイヤル・アカデミーや他のギャラリーで作品を展示する機会にあまり恵まれない芸術家に対して、彼らに作品の発表の場を与えようとしたのである。1877年より開催されたこのグローヴナー・ギャラリー展は、画家としてのバーン＝ジョーンズに、大きな転換をもたらした。それは、まずバーン＝ジョーンズが、1870年に水彩画協会を退会して後、グローヴナー・ギャラリー展出品までの7年間、1873年のダドリー・ギャラリーへの出品を除くと、全く公に作品を発表していない。水彩画協会の退会には、画家にとって苦渋な決断を強いられた次の事件が関わる。バーン＝ジョーンズは、1870年の水彩画協会の展覧会に《ピュリスとデモポーン》を出品するのだが、この絵画の男性の裸体像の表現を巡って、匿名の抗議文が水彩画協会に送られる。この事態を受けた協会側は、絵画の取り外しを要請し、バーン＝ジョーンズはその要請に従い作品を取り外す。そしてこの年の展覧会が閉会すると同時に、彼は退会届を提出する。水彩画協会を退会した後は、パトロンに向けて絵画を制作していたが、再び公の場に出品するには、グローヴナー・ギャラリーの創設と開催を待たなければならない。彼がこのギャラリーへ出品することへの期待は、なによりも、《ピュリスとデモポーン》の人物像に弱冠の修正を行って、タイトルを《赦しの樹》と変更した絵画を再度出品していることから伺える。

《黄金の階段》は、1880年の展覧会に出品されたが、この年、バーン＝ジョーンズが出品した作品はこの1点だけである。この作品は、彼にとって初めての大型作品であり、縦269.2cm、横116.8cmである。1872年に着想、

デザインされ、1876年にカンヴァスの制作に取りかかる。完成されたのは、1880年のグローヴナー・ギャラリー展開催の数日前である。この作品には、物語の主題がなく、また楽器を携える女性像によって、当時唯美主義絵画の目指した「すべての芸術は音楽の状態を懂れる」というウォルター・ペイターの成句を髣髴させるものであったといえる¹⁷⁾。

この絵画は、それまでのバーン＝ジョーンズの絵画では見られない大きな特徴がある。それは、人物像を曲線階段の構造に沿って、縦に配置したことである。これ以前の絵画では、横1線に人物像を配置させ、動きの抑制された構図であった。この曲線階段の着想については、磯谷麗子によって、ウィリアム・ブレイクの《ヤコブの夢》との関連が指摘されている。この曲線階段の着想に関して付け加えるなら、バーン＝ジョーンズは、階段を用いた構図にこだわりがあったことが次からわかる。

1872年の画家のメモでは、「階段を下りて行く少女たちのデザインと習作」をこの年に行うと記されている¹⁸⁾。このメモでは、階段とだけしか記されていない。デッサンに膨大な時間と労力をかけるバーン＝ジョーンズは、72年の構想から76年の4年間で、曲線階段の構図を完成させたのではないかと考えることも出来るであろう。また、《黄金の階段》が76年にキャンバス制作される以前の74年に、直線階段を下りるヴィーナスと楽器を持つ女性達を描いた作品、《ヴィーナスの水浴》が先にキャンバスの制作に入っている。このように《黄金の階段》がキャンバスでの制作に取り組みられる以前に、階段を用いた作品がもう1つあることをみると、ブレイクの作品は、《黄金の階段》の構成に何らかの影響を与えたものであるといえるだろう。このブレイクの作品との違いを挙げるなら、ブレイクの作品のでは、天空へ達しようとする階段そのものに重きが置かれているが、バーン＝ジョーンズの作品では、女性像群の流れに重きが置かれているといえる。そしてこの女性像群が、絵画空間の奥行きを解消しながら、装飾豊かなものへと動き

かけていることが、ホイッスラーの女性像との比較を通じて明らかとなる。

ホイッスラーの初期の作品では、女性像の一際目立つ絵画空間が多くみられる。ホイッスラーの《白のシンフォニー》と題された一連の絵画では、白い衣服を纏った女性像が描かれている。(図4) これらの女性像の衣服は、どれもハイ・ウェストのゆったりとしたものであり、首元から足元にかけて体をすっぽりつつんでいる。しかし、彼女たちの手や顔、さらにほどかれた髪の写真では、写実的な描写がされ、生身の女性の体温を感じさせるようである。この女性像は3次元で描写され、立体的に描かれた衣服と、女性の体を包みこむような描写から、肉体性をそなえた女性であることが示される。さらにこの女性像が、遠近法を用いた空間に配置されることにおいて、より現実味を帯びた絵画空間が開かれている。つまりこれらの絵画空間は、現実の視覚像により近く表現され、人間の視覚に基づいて構築された絵画空間であることが分かる。このような現実空間であるかのように、視覚を錯覚させるような絵画空間において、女性像の形態は、生身の女性を髣髴させる形態に踏みとどまっている。

絵画の物語性を嫌うホイッスラーが、形の表出を強く出そうとしていることは、女性像の置かれた空間からみることができる。女性像をめぐるその背景は、大胆にも衣装と同色の白を用いることで、絵画空間の視覚への印象が強まっている。また女性像から意味性を想起させないように、女性像の置かれた室内空間は、花や家具、また日本趣味の小物によって飾り立てられている。このように飾り立てられた室内での女性像は、他の調度品と同じように、装飾のような形の表出が意図されているようである。しかし、人間の視覚に基づき、現実空間を錯覚させるような奥行きが取られた絵画空間では、人物像はその人の形において、可視的現実性という意味を拭うことができない。つまり人物像が、自律的に装飾という形に徹して絵画空間に働きかけるには限界がある。ホイッスラー自身、人物像のその

形から意味性を払拭させることは不可能であると気づき、彼は、1870年代以降、人物像を描くことをやめ、ロンドンのテムズ川の光景を描いた一連の作品制作へと移行する。(図5)これらの絵画では、抽象的な描法への変更がみられることから、ホイッスラーは、事物を抽象化させることによって、視覚に訴えようとする絵画表現を試みたといえる。

一方バーン＝ジョーンズは、女性像を装飾として扱い装飾空間を築き上げている。これは、バーン＝ジョーンズの絵画空間が、遠近法を用いているのだが、これがイリュージョニスティックな空間として現れず、人物像を廻る背景が面的な背景として現れることによるであろう。つまり女性像群が画平面を装飾するかのよう現れ、奥行きのある背景に対して、群像が曲線を描こうとしているのである。またこの絵画は、螺旋階段を備え付けた建物と階段に遠近法が用いられているのだが、階段に女性像を配置することで、この奥行きが解消されてしまうのである。

まず階段上部、戸口から下りる4人目の円錐形フレンチ・ホルンを持った女性の足元部分で、奥行きが解消されている。それは階段の描かれた位置とあわせてみるとより明らかになる。階段は、まず戸口のある壁面を背景にしているが、この壁面は、さらに、鳩の停まるひさしのつけられた、袋小路状に窪んだ壁面を背景にしている。つまりひさしのある壁面は、戸口のある壁面より奥にある。しかしホルンを持つ女性の足元あたりで、この二つの壁面が同一面上に現れる。そしてこの足元部分の階段はひさしのついた壁面に備えつけられたかのように描かれている。次に階段の真中あたり、板型キタラを持つ女性のあたりでは、踏面に奥行きがなく、階段は梯子のように現れている。このためこの箇所は、直線描写になってしまい階段の捻りを表現できずにいる。まるで遠視で捉えられたような踏面の描写であるにも関わらず、キタラを持つ女性は、階段を下りる他の女性と同じ大きさで描かれている。さらに、バイオリンを持つ女性の描かれた階段

は、画面に向かって右から眺めた描写であるが、この女性は、正面観で捉えられている。つまり階段を下りる女性達は、階段を捉えた視点とは全く異なる別の視点によって描かれているのである。

しかし、両者を描くにあたって、視点を一致させなかったことが、この絵画空間に曲線の流れを作りだしている。それは、直線描写になっている階段部分において、その構図を全く無視した女性像の配置によって顕著になる。ここでは、キタラを持つ女性と彼女の右肩に触れようとする女性が描かれている。キタラを持つ女性が直立像であれば、垂直状にあらわれた階段の効果と、後ろでタンバリンを持つ女性、バイオリンを持つ女性の関係から、この3者は直線状に並んでしまい、またこの女性たちの連なりに角度が生じかねない。しかし、彼女を少し中腰にさせることで、それらを回避し、また彼女の肩に触れようとする女性の動きによって、階段では描ききれなかった曲線、円弧を描いているのである。もっとも、この肩に触れようと楽器を持たない女性こそは、この絵画空間に曲線という流れを生み出すために描かれたといっても過言ではないだろう。彼女とキタラを持つ女性との間には、およそ6段の段差がある。しかし、彼女は、階段からの落下という危険も感じさせず、踏面をしっかりと踏む下半身は重量感たっぷりであるが、6段もの段差を怯むことなく易々と女性の肩へ触れようとしているのである。

このように女性の動きや女性の連なる構図によって生み出された円弧を見ると、この絵画空間では、螺旋階段という形によって曲線を描いていないことが明るみとなる。また、女性像群は、曲線を描くために、建物やある部分の階段の描写における奥行きを解消していくのである。この女性像群には全く距離感がない。階段下部での、シンバル、フレンチ・ホルン、オーボエをそれぞれ持つ女性たちは、3次元描写であるが、その量感を無視するかのように距離感なく並びたられ、さらにはパターン化した構図を見て

取れる。このように18人の女性は3次元の描写であるにも関わらず、彼女達の間には量的な空間が見られず、連なり自体が平面性を帯びている。それは、女性像群が曲線を描きだしていることに加えて、同時にこの群像が曲線という一つの線へと近づこうとしているようにも見える。それぞれの女性像は3次元の量感あるものであるが、曲線へ向かおうとする連なりにおいて、女性像に備わる量感をも解消していくのである。また女性の衣服の衣紋は、等間隔で細かく入念に描き込まれ、この衣紋は、女性の下半身の肉付きや動きを無視するかのごとく、衣紋の描線それ自体が律動感に溢れている。この絵画空間では、線描の持つ律動感によって2次元の空間が確固たるものとして現れている。

また、バーン＝ジョーンズが、人物像を配置するにあたって、奥行きを解消してしまうことは、次にあげる鉛筆で描かれたデッサンが顕著に示すであろう。(図6)ギリシャ神殿に似せたような建造物とその内部は、遠近法を用いて描かれている。しかし、人物像は、この遠近法の使われた空間を全く気にもとめず、さらに、柱を消して、画家の好むサイズの人物像を描いている。このようなデッサンの過程をみると、背景には奥行きがあるが、人物像がそれを考慮しない独特な平面性のある絵画空間が築かれて行くのであろう。

《黄金の階段》の女性像群は曲線を描くことに徹して配置されているが、そこにおいて、女性像という形における意味性をも払拭させてはいない。ギルフリーは、この女性像を楽器と関連付けて、ギリシャ神話におけるミューズであると指摘している。また女性像の投げかける視線は、様々な方向へとむけられている。階段上部から6人までの女性像の視線は、それぞれ上空に向けられ、開かれたひさしとともに、この空間が上空へ向かうような開放感が感じられる。またバイオリンを持つ女性の視線は斜め下に投げかけられ、この女性の視線によって女性群像は地上へ下りようとして

いるようである。つまりこの女性像群は、ただ曲線を描きながら、階段を上から下へ下るという流れを示さずに、視線の向けられた位置によって、この曲線は上へ向かおうとする流れと下へ向かおうとする2つの流れを同時にあわせもっている。また彼女達は、音楽を演奏することに昂じることなく、顔を向かい合わせ視線を交し、彼女達だけに通じ合ったやり取りをしている。

彼女たちの視線が、その先に何を捉えているのかは察しようがなく、一見すると、彼女たちの内的世界は観者に閉じられているようである。しかし、この曲線階段を下ったその先の柱廊へと向かおうとする女性は、微笑みながら観者へ向けて視線を投げかける。その視線は、現実世界でこの絵画を見るものを捉えるが、しかし観者を意識して視線を投げる彼女は、地上という世界に身を置く女性ではないようである。彼女の視線によって、これらの女性像群は、曲線を描くことに徹した形ではなく、現実という世界を離れた空間に住まう女性として現れているようである。ギルフリーは、視線を観者に投げかける女性が何を意味するかを読み解ければ、この絵画への鍵、それはつまり画家バーン＝ジョーンズへと通じる鍵を見出せるであろうと結論付けている¹⁹⁾。バーン＝ジョーンズは、自作に解説を行う画家ではなかった。《黄金の階段》のように、主題のない絵画では、当然、この絵画が何を意味するのかと訊ねる手紙がいたるところから届いたと妻は記している²⁰⁾。その傍らで、バーン＝ジョーンズは、観者が描き混んだ全ての線に、深い意味を見出そうとしては、また彼の絵画について考えを語ることを求められて、当惑することをしばしば楽しんでいたという²¹⁾。《黄金の階段》は、バーン＝ジョーンズの作品群のなかでも特異なものである。まずそれは、アーサー王伝説やギリシャ神話を主題とした作品が殆どを占めるなかで、数少ない、主題のない作品であることが理由に挙げられるが、《黄金の階段》においてしか見るこのできない特徴がある。

それはこの作品が、〈憂鬱さ〉に覆われていないことである。バーン＝ジョーンズの人物像の視線は、どこを見つめるともなく、内省に浸っているようで、憂鬱さに覆われた絵画が殆どである。《黄金の階段》の女性像群でも、その傾向がないわけではない。階段下部から2番目のフレンチ・ホルンを持つ女性の眼差しには、バーン＝ジョーンズの絵画の典型でもある憂鬱さが見られる。しかし、18人の女性像群の視線が四方へ巧みに向けられていることによって、内省という静けさが回避され、更に観者に視線を投げる女性は、バーン＝ジョーンズの絵画では唯一といってもよい、晴れやかさを吹き込んでいる。それは、この作品が『王の婚礼』と呼ばれていたことに関りがあるだろうが、《黄金の階段》と題される以前、もうひとつの呼び名であった『階段の音楽』は興味深い。「音楽の状態に憧れる」とされた唯美主義の絵画にあって、この作品の求めた音楽性がどのようなものであるかは、まだ先行研究では考察がされていない。筆者には、観者に視線を投げる女性の立つ場所がゴシック教会の回廊を髣髴させるように見える。階段の据えられた建築物が教会、または聖堂であるという根拠を示す要素は、見出し難い。しかし、庇に停まる鳩をして、キリスト教における聖霊の現れを暗示しているようでもある。この階段を下る女性像群の装飾美は、まさに楽器によって音楽性を備えている。そして装飾美が音楽的なものを志向した形象として、まさにゴシックの聖堂を挙げることができる。この《黄金の階段》での晴れやかな装飾空間は、音楽的調和へ近づこうとしたものであり、「天上の音楽」を絵画という形象において表出させようとしたものであろう。

5. 終わりに

バーン＝ジョーンズの女性像は、曲線を描くことにおいて、その量感が失われていくことに気にもとめないようである。おそらくそこには、越宏一

氏が古代の写本挿絵を用いて論じた、アングロサクソンの造形感覚に近いものがあるであろう。「ギリシャ人とローマ人の視点では、文字は文字、挿絵は挿絵、装飾は装飾であって、これらは決して融合も、交換もできないものであった。ところが、アイルランドやアングロサクソンやフランク族の写本画家や写生字にとっては、挿絵と文字は互いにそれほど異質のものではなかった。彼らは文字と挿絵の両方に一定の価値を認め、こうして、ふたつの要素を密接に関係付けた²²⁾。」ここでは、時代も遙か昔の写本挿絵が例であり、文字と挿絵という違いがあるが、写本ページという空間を覆うために、人物像も装飾として扱われてしまう、このような造形感覚は、バーン＝ジョーンズの絵画空間での装飾に通じるものがあるであろう。

最後に、《黄金の階段》での女性像群は曲線化へむけて、その流れを損なわないように互いが装飾しあい、天上の音楽を奏でているようである。この旋律のような曲線は、階段の最下部のシンバルを持つ女性で終わりを告げず、曲線は新たな捻りを見せて、振り返る女性へと続く。シンバルを持つ女性から、振り向く女性まで、その間を埋め込むかのように距離感なく3人の女性を並べたてている。ここにバーン＝ジョーンズの執拗な装飾意識だろう。これら4人の女性像群は、戸口から階段最下部までの曲線だけでは、上下に揺れてしまう観者の視線を一点へと導く。そして、振り向く女性によって、この曲線が上空と地上の間に揺れる線ではなく、天上的な旋律を地上へ響かせる曲線であるかのようなようである。このような平面という物質性と密接であり、潜在化した宗教性に裏打ちされた装飾は、およそ30年をかけて制作された連作絵画《茨姫》(図7)の絵画において、結晶されていくのである。

注

- 1) Paul Barlow, “*Pre-Raphaelitism and Post-Raphaelitism: the Articulation of Fantasy the Problem of Pictorial Space*”, *Pre-Raphaelites Re-Viewed*, Ed. Marcia Pointon (Manchester, Manchester University Press, 1990), pp.66-82.
- 2) Charles Dickens, “*Old Lamps for New Ones*”, *The Nonesuch Dickens Collected Papers Volume 1* (Bloomsbury, The Nonesuch Press, 1937, Rpt. HON-NO-TOMOSHA, 1996), pp.294.
- 3) J.B Bullen. *The Pre-Raphaelite Body: Fear and Desire in Painting, Poetry, and Criticism* (Oxford, Oxford University Press, 2005).
- 4) Dickens, ‘*Old Lamps for New Ones*’. p.292.
- 5) 前掲書、p.293。
- 6) ティモシー・ヒルトン著／岡田隆彦、篠田達美訳『ラファエル前派の夢』（白水社、1992年）、p.61。
- 7) 前掲書、p.61。
- 8) 前掲書、p.61。
- 9) オットー・ジョージ・フォン・ジムソン著／前川道郎訳『ゴシックの大聖堂』（みすず書房、1985年）、p.4。
- 10) Martin Harrison and Bill Waters, *Burne-Jones* (London, Barrie and Jenkins Ltd., 1974), p.28.
- 11) ラスキンのパトロンとなりまた指導者として、イタリアにおいてバーン＝ジョーンズにどのような作品群から学ばせようとしたかについては次の論文を参照。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」『十文字学園女子大学社会情報学部社会情報論叢 第5号』（十文字学園女子大学、2001年）、pp.129-196。
- 12) David Peter Corbett, ‘*Visuality and Unmediation in Burne-Jones’s Laus Veneris*’, *Art History*, Vol.24. No.1 (Association of Art Historians, 2001), pp.83-102
- 13) *Ibid.*, p.88.
- 14) ラスキンの労働者学校で教示した論旨を一部次に挙げる。「絵画での完全な技術力は、無垢な眼と呼べるようなものを、我々が取り戻せるかに掛かっている。つまり、大したことではない、色彩という単調な染色にたいする子どものような直観、ただ、それらが示すことを意識せず、盲目の人が突然視覚を授けられて、それらを見るようなことである。」(The whole technical power of painting depends on our recovery of what may be called the *innocence of eye* ; that is to say, of a sort of childish perception of these flat stains of colour, ,merely as such, without consciousness of what they signify.

—as a blind man would see them if suddenly gifted with sight.) John Ruskin, *The Elements of Drawing, 1857, The Works of John Ruskin*, Vol.15 (London, Longmans, Green and Co.1904), p.27.

- 15) 次に挙げる論文でギルファーリは、《黄金の階段》が19世紀イギリスの唯美主義運動のなかで「美の宗教」というものを提示したと位置付ける。Mary Gilhooly, 'The Image of Aestheticism: Burne-Jones's *The Golden Stairs*', *Journal of the William Morris Society*, 13 (1998), pp.55-63. またギルファーリの次の論文では、楽器を持つ女性像をミューズとみなし、楽器との象徴関係からさらに、女性像が示唆しようとする美について論じている。Gilhooly, 'The Vision of Woman in *The Golden Stairs*', *Edward Burne-Jones: 1833-1898* (Pre-Raphaelite Society, 1998), pp.8-16.
- 16) グローヴナー・ギャラリーについては次の著書を参照。Christopher Newall, *The Grosvenor Gallery Exhibitions: Change and Continuity in the Victorian Art World* (Cambridge, Cambridge University Press, 2004).
- 17) ウォルター・ペイターの『ルネサンス』は、1888年の第3版、最終版出版までに複雑な経緯を辿る。1873年の初版は、先に『ウェストミンスター・レビュー』と『フォートナイトリー・レビュー』に掲載された5つの論文に「序論」と「結論」を付したものである。第2版は1877年に出版されるが、「結論」が反道徳的であると聖職者からの非難があり、「結論」は削除される。1888年の第3版では、訂正された「結論」が再掲される。

「すべての芸術は絶えず音楽の状態に憧れる」という成句は、論文「ジョルジョーネ派」のなかでのものであるが、この論文は第3版の最終版で初めて収められる。出版の詳細な経緯については次の著書を参照。田部重治『ペイターの作品と思想』（北星堂書店、昭和49年）。唯美主義とペイターの関係について述べるならば、ペイターのこの成句が唯美主義絵画を先導したのではなく、絵画や詩での唯美主義に触発された論考であるとされる。ホイッスラーは1860年代初頭に、ロセッティと親交を結び、この時期の彼らの絵画は、既に唯美主義絵画であるとされている。バーン＝ジョーンズの《ヴィーナス賛歌》は、イギリス詩人スウィンバーン(1837-1909)による、1866年に出版された詩集『詩とバラード1集』に収められた、『ターンホイザー』を下敷きとした『ヴィーナス賛歌』を主題としている。ペイターは、唯美主義の詩人として知られるスウィンバーンの詩を明らかに読んでいたとされている。当時の唯美主義の詩人達とペイターの親交については次の著書を参照。富士川義之『ある唯美主義者の肖像 —ウォルター・ペイターの世界』（青土社、1992年）。

- 18) バーン＝ジョーンズの死後、妻によって書かれた画家の回顧録には次のようにある。“Designed and made studies for a procession of girls coming down a flight of stairs [‘The Golden Stairs’].” A flight of stairs とあるので、この 1872 年のメモからは、少女の列は螺旋階段を降りる構図ではないことが分かる。Georgiana Burne-Jones, *Memorials of Edward Burne-Jones*, vol.2 (London, Macmillan and Co. Ltd, 1906)p.30.
- 19) Gilhooly, ‘*The Vision of Woman in The Golden Stairs*’,p.13.
- 20) Georgiana Burne-Jones, *Memorials of Edward Burne-Jones*, vol.1,p.297.
- 21) Ibid,p.297.
- 22) 越宏一『ヨーロッパ中世美術講義』（岩波書店、2001 年）、pp.75-76。
(大学院博士後期課程)



図1 《賢者と愚かな乙女たち》1859年
ペン、インク、グレイ・ウォッシュ
45.5 × 60.5cm 個人蔵 ロンドン



図2 《ヴィーナス替歌》1873-75年
油彩 119.4 × 180.3cm
レイング美術館 ニューカッスル



左側 図3
《黄金の階段》1872-80年
油彩 カンヴァス
269.2 × 116.8cm
テート・ギャラリー ロンドン

右側 図4
ジェームズ・アボット・
マクニール・ホイッスラー作
《白のシンフォニー第1番》
1862年 油彩 カンヴァス
214.6 × 108cm
ナショナル・ギャラリー ワシントン





図5 ジェームズ・マクニール・ホイッスラー
《黒と金のノクターン 落下する花火》1874-77年
油彩 60.3 × 46.6cm デトロイト美術館



図6 《仮面劇 四季》1873-75年
鉛筆 427 × 562 mm
バーミンガム美術館 バーミンガム



図7 連作絵画「茨姫」《会議室》
1871-90年 油彩
カンヴァス 121.9 × 238.8cm
ファリンドン・コレクション・トラスト
バスコット・パーク ファリンドン

SUMMARY

Surface Matters in Burne-Jones' *The Golden Stairs*

Mie KUBO

The aim of this paper is to give critical attention to the surface and pictorial space of Burne-Jones' painting, *The Golden Stairs* (1876-1880). The arguments relating to surface and pictorial space have been discussed in various ways, such as Charles Dickens' criticism of the surface in Pre-Raphaelite pictorial space as the 'destruction of perspective'. In recent research, David Peter Corbett has referred to Burne-Jones' pictorial space as one of "unmediation", meaning the pictorial conflict between three-dimensional modeling of figures compared to the relative planarity of the background. His theory turns to 19th century word/image concerns relating to whether the world can be apprehended in lieu of an intervening medium (words), or whether the purely visual might mount an equivalent competing claim. Corbett's claims concerning the pictorial conflicts of space in Burne-Jones' work connects to both the verbal and visual mediums which ostensibly represent reality. Part of the problem with this theory however is that no specific attention or definition is given over to the surface as such. The aim of this paper will be to give a more thorough attention to how the surface of Burne-Jones' painting appears. Here I try to connect Burne-Jones' sense of pictorial space with the issues noted above and to further relate them to the pictorial space of stained glass in Gothic cathedrals. The final contention will turn to Burne-Jones' conception of pictorial space being more closely related to the glass surfaces of Gothic stained glass than the Albertian conception of the picture plane set down in the Quattrocento.

キーワード : figures, visual, surface