



Title	銅版画師ウィリアム・ブレイク
Author(s)	潮江, 宏三
Citation	大阪大学, 1998, 博士論文
Version Type	
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/40975">https://hdl.handle.net/11094/40975</a>
rights	
Note	著者からインターネット公開の許諾が得られていないため、論文の要旨のみを公開しています。全文のご利用をご希望の場合は、<a href="https://www.library.osaka-u.ac.jp/thesis/#closed">大阪大学の博士論文について</a>をご参照ください。

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

氏 名	潮 江 宏 三
博士の専攻分野の名称	博 士 (文 学)
学 位 記 番 号	第 1 3 5 1 1 号
学 位 授 与 年 月 日	平 成 10 年 1 月 14 日
学 位 授 与 の 要 件	学位規則第 4 条第 2 項該当
学 位 論 文 名	銅版画師ウィリアム・ブレイク
論 文 審 査 委 員	(主査) 教 授 神林 恒道 (副査) 教 授 森谷 宇一 教 授 若山 映子

## 論 文 内 容 の 要 旨

ウィリアム・ブレイクは、日本では画家としてよりもむしろ詩人として知られてきた人物である。このブレイクの詩人としての側面のみならず、併せて画家としての側面を紹介することによって、その全体像を初めて明らかにしたのが柳宗悦であった。柳が雑誌『白樺』の同人として、ヨーロッパ美術の紹介に当たっていた頃、わが国での北ヨーロッパ美術、たとえば、イギリスのラファエル前派あるいはドイツの分離派の絵画への関心は高いものがあった。その後この柳をも含めて、ヨーロッパ美術への関わり方が大きくフランス近代絵画へと傾いていく過程で、英文学の分野で研究される詩人としてのブレイクの仕事は別として、ラファエル前派の靈感源とされてきたブレイクの画業は次第に顧みられることが少なくなっていった。美術史研究においても事情は同様で、以後ブレイクが正統的な研究の俎上に乗ることはなかった。その局面を打開し、ブレイクを改めてヨーロッパ美術全体の流れの中に位置付けようと試みた画期的な論文が、A・プラントの『ウィリアム・ブレイクの芸術』(1959)であった。本研究は、こうしたプラント以後の研究を基盤としつつ、日本におけるブレイク研究に見過ごされてきていた基本的で重要な事実、すなわちブレイクの銅版画師という側面に着目し、そこからブレイクの画業に新たな光を当てようとした試みである。

本論文は、ブレイクの画業をその銅版画師という職人としての出発から銅版画家という芸術家となるべく生涯をかけて苦闘する過程を、その修業時代から晩年に至るまで時代を追って跡づけるという形で論じられており、全体の構成は「第一章 修業時代」、「第二章 銅版画師ブレイク」、「第三章 この世の軋轢」、「第四章 銅版画家を求めて」の四章からなっている。

まず「第一章 修業時代」では、まずブレイクがなぜ銅版画師の徒弟となる道を選ぶことになったのかということ、また当時の銅版画師という職業の社会的地位、これと密接に関わるこの時期の銅版画の新技法の開発について述べられている。ブレイクは幼くして絵や詩にその才能を表わしていた。当初、画家を目指して素描学校に入学するが、将来の生活保障とともに職人階級の出自であるということから銅版画師という職業を選ぶ。「だがこの選択が、結局、芸術家＝職人という似て非なるものがもたらすこの後のブレイクの内的葛藤の遠因」となるのである。

論者はここで、十八世紀英国版画界の事情と銅版画の技法と流派について述べている。当時の職業的な銅版画師の

技術は、伝統的なライン・エングレーヴィングと新しく開発され流行の技術であったトーン・プロセスの二種類に分類される。前者は線描を基盤とする技法であり、後者はバロック的な明暗表現を複製するに適した技法であった。ところがそのなかでブレイクが自ら進んで習得した技法は、「硬く古くさい」とされたライン・エングレーヴィングの技法であった。

この時代の銅版画家に求められたのは、絵画の複製としての銅版画の作成であり、そのためには出来るかぎり個性を押さえて、ひたすら巧みな技術によって忠実に原作を模倣せねばならなかった。そうした状況にあって、銅版画家としてブレイクが身につけた技法は、時代の趣味に逆行するものであったといえる。しかし見方によれば、バロック批判としての「新しい芸術」であった新古典主義の感化をいち早く受けていた、あるいはブレイクはこの技法の習得を通じて、後年のすぐれた素描性の表現を獲得していったとも見ることができる。

「第二章 銅版画家ブレイク」では、「世の習いのままに」複製銅版画家として関わった仕事を通じて、いかにブレイクの芸術的個性が形成されていったかが論じられている。徒弟としての年季明けに、ブレイクは再び画家を目指してアカデミーに入学する。そこでブレイクは、銅版画家という仕事を通じてその芸術の形成に大きく関わった何人かの先輩、同輩の画家、彫刻家に出会うこととなった。ブレイクを銅版画家の仕事に引き戻したのが、挿絵画家トマス・ストザートである。その複製銅版画を手掛けることによって、ブレイク芸術の根幹をなす「挿絵」はいかにあるべきかという問題が次第に浮かび上がってくる。彫刻家ジョン・フラックスマンの彫版の仕事は、後のブレイクの「古典主義的形式と古典的形象、輪郭線重視の美学」の源泉のひとつとなった。そのなかでもヘンリー・フューズリとの出会いは、ブレイクにとって決定的な意味を持っていた。それは、疾風怒濤の画家としても位置付けられるフューズリが、当時の英国画壇をも含めて、ラファエロを範とするという空疎で冷ややかな古典主義の風潮に対して、マニエリストの共感者、そして何よりもミケランジェロの崇拜者であったことである。フューズリを通じて、ブレイクはダイナミックな「ミケランジェロ風」の人体表現をわがものとする。

ブレイクの芸術を語ることで忘れてはならないことは、画家として知られる以前にすでに「早熟な詩人」であったということである。そこに企てられたのが、「言語芸術と視覚芸術の総合という芸術思考」に突き動かされて、ブレイクが出版した私家版の詩画集である。そしてそこから生まれたのが「彩飾本」の挿絵の工夫であった。ブレイクはそこで、文字によるテキスト部分と絵画部分が有機的な結びつきを持つべきであるという独特の方向に向かって自らの挿絵芸術を押し進めていった。すなわち時代に逆行して、伝統的なエンブレマータの方向を取ったのである。画家であり詩人でもあったブレイクの芸術的才能は、これにより深い表現性を付与することによって、このやり方は「ついにはブレイクの絵画芸術の基本的な方法へと成長していく」こととなった。またこの「彩飾本」に用いられた版画技法は、凸版のエッチングに手彩色をほどこすという特異なものであった。これを銅版画に戻して考えてみるならば、それはエングレーヴィングの原点に帰ることによって、線の力、勢い、オリジナリティを復活させることを意味していたと考えることができる。

「第三章 この世の軌轢」は、これに続く1800年前後のブレイクの銅版画集の作品に触れたものである。「彩飾本」というミニマムな形式で試みられた、ブレイクの挿絵における詩と絵画の融合という意欲的な象徴表現は、エドワード・ヤングの『夜想』の銅版画挿絵によって、その本来の仕事の表舞台に出ることとなった。ここでの挿絵には、テキストをデザインが包むという、あたかも中世の写本を想起させる独特な工夫がなされている。この挿絵によって、ブレイクは世間での一応の評価を確立することができた。これに続くものが、ヘイリーの『バラード』とブレアの『墓場』の仕事であったが、前者は経済的に失敗し、後者は契約違反により、原画を描いたのみで彫版させてもらえなかった。そこには「ゴシックな特殊分野の原画考案者」としての評価はあっても、彫版画家ブレイクの評価は認めれない。この時期の仕事は、ブレイクのうちに挫折感を残しただけであった。ただなお『バラード』の第二版でブレイクは、エングレーヴィングの原点に近づく試みを行っており、これがその後の銅版画作品につながっていくのである。

「第四章 銅版画家を求めて」では、ブレイクが生涯をかけて銅版画家から銅版画家たらんことを求めたその最晩年の画業が論じられている。ブレイクは挫折の一時期、「下絵の構図と彩色画」に熱中する。だがこれが、自分自身の本領でないことをやがて自覚し、ブレイクは再び銅版画の道を歩みはじめる。自らの芸術的個性を自覚的に総合しよう

とする意識の表明が、1804年の「電撃的な啓示体験」を契機として10年頃にかけて書かれた芸術理論あるいは美学に認められる。論者は、この姿勢をその理論にうちに読み取り、これを実践するブレイクの試みにおいて跡づけている。まず『カンタベリーの巡礼』という大作の銅版画ではまだエッチングを併用しているが、濃密な画面効果と形象の「浮き彫り性」という十六世紀の銅版画と共通する美的な質が追求されている。この芸術的志向は、エングレーヴィングを強調する形で『ヨブ記』銅版画集において実現されるのである。この画集はさらに、『夜想』で中途半端に終わったテキストと挿絵とのヴィジュアルな結合という問題を、絵画的表象をより充実させることによって最終的に解決している。その意味で『ヨブ記』は、まさしく複製銅版画家ではなく、オリジナルな銅版画家としてのブレイク芸術の集大成であるといえることができる。だが、美的な質のみならず、技術的な側面を含めて見るならば、ブレイクのエングレーヴィングの原点を求めての芸術的探求は、遺作となったダンテの『神曲』において、本格的なものとして展開される。ここではエッチングは一切用いられず、画面はエングレーヴィングのみで「デッサンするように」力強く彫られている。現実には、この作品の七点すべてが未完成の状態で終わっているが、なおブレイクが終生目指した銅版画における芸術目標はそこにはっきりと読み取ることができるのである。

本論は基本的には、こうしたブレイクの芸術家としての歩みを時代を追って跡づけようとしたものであるが、その際、作品についても銅版画作品に限定することなく、素描、水彩画作品をも含めて、つねに一人の芸術家の包括的な画業という視点から取り上げて詳細に美術史的分析を加えており、かつまた詩人としてのブレイクの修辭的表現、あるいはまた美術の在り方についてのブレイクの理論的考察、そしてブレイクの生涯を貫く銅版画家という職業と芸術家としての矜持との葛藤をも広く視野に収め、「銅版画家ウィリアム・ブレイク」の全体像を浮かび上がらせている。

## 論文審査の結果の要旨

本論文についてまず評価されなければならないのは、近年ようやく人々の関心が向けられ、再評価の機運にある北方ヨーロッパ美術についての本格的な研究であるという点である。そのなかでもイギリス絵画について研究、とりわけブレイクの絵画についてのモノグラフィーとしての研究となると、わが国ではその数はきわめて限られ、その意味でも今回、潮江宏三氏が提出されたこの論文は貴重な研究であると言わなければならない。

さて本論文が意図するところは、端的にそのタイトル「銅版画家ウィリアム・ブレイク」に、いわば集約されているといってもよいであろう。すなわち銅版画家という職人から出発して銅版画家という芸術家になるべく、その生涯をかけて苦闘する過程を、修業時代から晩年に至るまで、各時代の作品について綿密な分析に加えて、当時の歴史的、社会的状況を重層的に織り込みつつ、実証的にきわめて説得力のある筆致で跡づけている。その生涯の記述を貫くテーマは、ブレイクの内なる職人意識と芸術家意識の葛藤である。当時のイギリスでは、銅版画家は真の意味での画家とも芸術家とも認められておらず、それより一段、低い地位に置かれていた。しかしながら他面ではブレイクは、確固とした銅版画の技術を持たない同業者たちを軽蔑し、手技としての銅版画技術に強い誇りを持っていた。このことに関連して論者は、「銅版との格闘がとかく観念的なスピリチュアリスト、ブレイクをして造形芸術家としての素材に対する即物的な感覚を保たしめ、さらには磨かせることになっただろうし、技法的な面でも彼の数々の創意はそこで培われたものといえる」と、興味深い指摘をしている。

論者がこの論文において、目指したのは何よりも、文学あるいは美術史研究のいずれにも偏らない総合的な視点からする「芸術家としてのブレイク」の姿をいかに捉えることが可能かということにあった。そのためには「ブレイクについて詩人としての文学研究、芸術家としての美術史研究が行われる時、一番無視されがちな基本的なことへの照射がまずなされなければならない。それがブレイクの銅版画家としての側面である」と、論者は述べているが、このバインドマンをヒントに、これをエシクの論考と比較検討するところから得てきた「銅版画家ブレイク」というキーワードを用いて、論者は芸術家としてのブレイクの全体像を見事に描き出すことに成功している。その意味で、本論文においてかなりの比重を占めている銅版画の技法についての詳細な解説と、その点からする作品についての記述

も、きわめて有効に働いている。

絵画と文学の領域にまたがる「芸術家としてのブレイク」を捉えようとするならば、当然そこで問題となってくるのは、ブレイクの独創的なイメージとテキストとの修辞学的な関わりについての検証である。個々の銅版画作品のうちで、論者がとくに重点的に取り上げているのが『夜想』と『ヨブ記』、それと晩年の未完成に終わった『神曲』の挿絵である。論者はそれらの作品のうちに、いかにテキストと絵の融合が図られているかを説き明かそうとしている。その際、文字としてのテキストと絵画的イメージとのヴィジュアルな観点からするオーガニックな造形そのものについての論者の分析と解釈は、十分に納得のいくものである。だがしかし、テキストそれ自体の解釈ということになると、若干問題がないわけではない。

たとえば《ヨブ記への挿絵》に関して論者は、ヨブ記および広く聖書についてのブレイク独自の解釈を強調している。そこには三つのレベルが区別されているという。まず第一に、これを教訓物語とする伝統的解釈に対して、普遍的な人間存在そのものの在り方を比喩的に物語る神話と見なしていること、第二に、そのように解釈をより絵画的にドラマティックに印象づけるためにヨブ記のなかからそれにふさわしい箇所を選び出し、ときにはテキストの忠実さという次元を越えてしまっていること、第三は、ヨブ記だけでなく聖書の他の箇所からも自由にテキストを選んできて、しかもときには本来の意味から逸脱した意味に転用していることである。これらをすべて、ブレイク独自の解釈に帰してしまうのはいささか性急であるような気がする。つまりテキストの内容についての具体的な検討がやや不足しているように感じられるからである。この点に関連していえば、《ヨブ記への挿絵》のテキストには、欽定訳から外れてむしろヘブライ語原典からの直接訳になっている箇所がある。テキスト批判でこのあたりの問題にも触れておけば、ブレイク独自の解釈や取り扱い方という点もより明らかになったのではないかと思う。またブレイク論としての本論文それ自体の組み立てに直接関わる問題ではないが、その背景として述べられた北方ヨーロッパの美術の歴史的展開についての的確な記述に比べると、これに関わるイタリア美術についての捉え方や解釈にいささか疎漏な、ときとして偏った見方がなされているのも気になるところではある。

とはいえ、ひとまず不備と思われるこれらの点も、本論文の多くのすぐれた点によって十二分に補われていると思う。それ以上に、わが国での数少ないブレイク研究に新たな一頁を書き加えることになった、潮江宏三氏の論文「銅版画師ウィリアム・ブレイク」の意義は大きいものがある。ここに本審査委員会は本論文を、博士（文学）の学位を授与するにふさわしいものであると認定する。