The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	J. M. W. ターナーにおける伝統と革新
Author(s)	小村, みち
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1993, 27, p. 1-24
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48178
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

J.M.W.ターナーにおける伝統と革新

小村みち

序

イギリスの画家ジョゼフ・マロード・ウィリアム・ターナー（1775-1851）は、地誌学的絵画や海景画から出発し、それらの分野で相当の成功を収め、画家としての地盤を確立した。しかし彼の旺盛な芸術的探求はそうした領域だけにとどまらず、聖書や歴史上の事件に取材した作品にも早くから取り組んでいる。それは伝統を吸収し、克服するための自己錬磨の場であった。ターナーは本質的に、いわゆる正統的な古典主義の理念には合致しない芸術家であったが、古典芸術への関心は極めて高く、巨匠たちの作品研究や模写にも励んでいる。ターナーの画家としての成功は、古典的な美の規範からの逸脱とも言える当時の趣味の変容なしにはありえなかっただろうし、彼の絵画は最終的には古典的芸術観の枠内では理解不可能な境地に行き着いたが、彼自身は真摯に伝統と対峙し、伝統を否定するのではなく乗り越えようとする中で、自己の本来の芸術的資質を開花させていったのである。本稿では主として聖書や歴史、神話など古典的な主題に基づく作品を取り上げ、伝統とのかかわりの中でいかにターナーが彼独自の芸術を築き上げていったかを考察していきたい。

歴史的主題と破壊的自然

モーゼの奇跡を扱った《エジプト第五の災禍》（図1）は、より正統的

なジャンルへのターナーの意欲を物語っている[1]。水平線を中心とする静的な構図は、プッサンの古典的な画面構成に負うところが大きいが、同時にここには、抑制のきいたプッサン的な厳格さを動揺させる不安定な要素がある。それは禍々しい色に染まった渦巻く雲によって強調される、荒々しく野性味に満ちたロマン的な自然描写である。前景右端に天に杖をかざすモーゼの姿が描かれてはいるが、ほとんど目立たない。それに比べ、地平線を照らし出し、ピラミッドを白く浮き上がらせる空は、はるかにすさまじい威力を持っている。禍々しい赤茶色に染まった雲のうねりは、どんな大袈裟なポーズよりも雄弁に神の怒りを物語る。注目すべきは、登場人物の仰々しい身振りによってではなく、彼らを取り巻く自然の力動によって、この場面の劇的な壮大さを表現しようとしていることである。

諸力の拮抗という自然現象と聖書の主題が結び付いたものとして、旧約聖書の大洪水はターナーにとって非常に魅力ある画題であった（図２）。この作品の誕生の背景には、同じ主題を描いたプッサンの作品（図３）から受けた感銘がある[2]。プッサンと同様モノトーンに近い色彩によって大洪水の恐怖を表現する一方、曲線を多用した構図はプッサンに比べてずっと流動的なものになっている。それは運動感に乏しい直線的な構図とは対照的なダイナミックな構図であり、ハンニバルのアルプス越えを描いた作品において、彼の非古典的特性をますます顕在化させることになる。

《吹雪 ── アルプスを越えるハンニバルとその軍隊》（図４）は、現実の災害の体験とアカデミックな主題、彼特有のペシミズムなど、彼の絵画を特徴づける諸要素が見事にからみ合った作品であるのみならず、多くの点で後期の境地を予見するターナーの独自性を示す記念碑的作品である。これを生み出した主な原動力は、最初の大陸旅行、特にアルプスでの体験と彼の歴史への意識である。カルタゴの興亡はターナーが非常に好んで取り上げた主題であった。それは、しばしば指摘されるように、ターナーが

カルタゴとローマとの争いの中に、当時のイギリスとフランスとの関係に相通ずるものを読み取っていたからであろう[3)]。

ここでのターナーは、統制された直線的構図から全く自由になっており、これまでの歴史的風景画にしばしば見られた、巨匠への気負いやこだわりも見られない。英雄ハンニバルとおぼしき雄姿はどこにも見当たらず、描かれた人物といえば、画面前方で殺戮や略奪などの蛮行にふける兵士たちの群ればかりである。勇将ハンニバルといえども自然の猛威の前ではなすすべもない。ここにあるのは、あらゆる困難をも克服する偉大な英雄のイメージではなく、自然の強大な力に抗うことはできず、ただその状況に屈し、巻き込まれるしかない卑小な人間の姿である。

しかし、何にもましてこの場面の劇的な雰囲気を伝えているのは、吹きすさぶ吹雪の描写である。画家の最大の関心は人間のドラマよりも自然現象そのものにある。ハンニバルより何より先にまず「吹雪」と明示した題がそれを裏付けている。この作品はターナーが2年前にヨークシャーで目撃した嵐の記憶に基づいている。また大陸旅行での見聞の成果、とりわけアルプスの圧倒的な自然との出会いなしには、この作品はありえなかっただろう。アルプスは最も崇高で壮大な自然の象徴であった。そこで繰り広げられる自然界の運動は、自然による人間の営為の完全な破壊を連想させたのである。

クラークは、画面全体を支配する渦巻き型の構図を、不可抗力としての自然と卑小な人間の対比というペシミスティックな観念の視覚的表現、ターナーの非古典性の顕現と見なしている。この動的な構図は古典主義的な均整とは全く相入れないものであったが、吹雪という不規則きわまりない不定形の運動を表すにはずっと効果的であった。そして渦巻く吹雪の中で、個々の対象の輪郭はぼかされ、形態は不明瞭になっていくのである。それは暗く、混乱に満ちて、朦朧たる崇高な世界である。吹雪や嵐など、本来、

堅固で明確な形態によってはとらえられない自然界の力動、さらに大気や光といった不可視的なものへの関心は、年を経るごとにますますターナーの中で大きな割合を占めるようになっていくが、複雑にからみ合う弧からなる動的な構図を見出したことによって、彼はその有力な手掛かりを得たのである。

模倣から創造へ

荒れ狂う自然の猛威を激しい筆致と大胆な構図でダイナミックに表現する一方、ターナーの絵画には、視覚的にはより穏やかな表現をとるもう一つの流れがあった。いわゆる一連のクロード風の作品である。

神話や歴史上の登場人物を点景として配したクロードの牧歌的田園風景は、古典的規範に沿いながらも、大気や光の微妙な移り変わりへの関心や、空気遠近法的な表現の点で、比較的、ロマン的な要素を強く持っており、よりターナー本来の特質に近いものでもあった。しかしクロードを意識するとき、ターナーの独自性はかえって封じ込められる傾向にある。彼はクロードへの畏敬と対抗意識の間で引き裂かれ、かえって自己の本質を自由に流出させることができないように見える。ターナーが、呪縛にも似たクロードの影響から自らを完全に解放するのに要した努力は、他の画家を乗り越える努力の比ではなかった。彼はクロード風の作品において、この先人の構図やモチーフを綿密に研究し、取り入れている。それは巨匠に比肩しうる力量を示す場であると同時に、古典的伝統を克服するために必要欠くべからざるステップでもあった。ここでは代表的なクロード風の作品を取り上げ、伝統に対するターナーの意識や姿勢を見てみたい。

ターナーがクロードに触発されて描いた最もモニュメンタルな作品が、カルタゴの興亡を描いた一対（図７、８）である。ここには、構図、色彩、光などあらゆる面でクロードに匹敵したいというターナーの並々ならぬ気

迫がみなぎっている。この2点の背後には、同じく対として制作されたクロードの作品からの多大の影響がある。シェーンズはこれらをそれぞれ詳細に検討し、ターナーがクロードから受けた影響を明らかにしている[4)]。

《アポロンに捧げ物をするプシュケーの父》（図5）は、ある王が娘のプシュケーに良い夫を見つけてもらおうと、アポロンの神殿にいけにえを捧げている情景である。画面左端、竪琴を持つアポロンの像がまつられた建物が神殿である。ここで特徴的なのは、アポロンの神殿に収束するような楕円状の線の動きである。神殿の正面には楕円形の階段があり、その前、前景の左半分には細長い楕円状に光が当たっている。さらに中景、遠景の描写にも楕円が使われている。そして画面全体を包み込むような形で最も大きな楕円を形作るのは、前景左寄りの家畜の群れから始まって、右側の主要な木の幹、よく茂った葉、その葉の左端から雲を通じて、神殿の屋根のあたりにたどり着く線である。すべてがアポロンに帰着する線の動きは、その加護と恩寵を請い願う人間の気持ちを象徴的に視覚化している[5)]。

《ラティウムに上陸するアエネアス》（図6）は、より直線的な構図を持つ。もとトロイアの王子であったアエネアスは、祖国の落城に際してカルタゴに逃れ、その女王ディドーと愛し合うようになる。しかしローマ建国の使命を担う彼は、やがて彼女を残してイタリアへと旅立つ。これはアルカディア人の都市に到着したアエネアスが、当地の人々の出迎えを受ける場面である。こうしてアエネアスとアルカディア人との同盟により、ローマが始まるのである。

ここでは互いに交差する2本の直線が、この場面の雰囲気を伝えるのに役立っている。一方は前景左端に腰かけている羊飼いから、かすかに光の当たった灌木、川岸に立つ人々、そして手前に見える、アエネアスの乗った船の帆へと続く線、もう一方は画面左上の角から、その少し右にある高い木と低い木の葉の間の隙間を通って、後方の船の帆へと続く線である。

2隻の船のところで交差するそれらの線は、一見してそれと分かるほどに際立ったものではないが、前作にはない微妙な緊張感を醸し出している[6]。それはアエネアスとアルカディア人の初対面に伴う緊張感や、ローマ建国への固い意志を伝えている。また後方の船はアエネアスが来た方向を、前方の船は彼がこれから向かう方向を指しているのも興味深い。各々の方角は、たたまれた帆によっていっそう強調されている。

こうした様々な含意を持つ線によって構成されるクロードの画面は、プッサンの厳格な正面性よりも奥行きや動きを感じさせるが、ターナーもまた2点のカルタゴ関連の作品において、直線と曲線の象徴性の違いを巧みに生かしている。《カルタゴを建設するディドー》（図7）では、対角線、垂直線、水平線など、直線を多用した古典的な構図を踏襲している。2本の対角線は画面中央のやや下で交わり、さらに中景を横切る防波堤の水平線と、昇りつつある太陽と水面に反射する陽光とを結ぶ垂直線も同じ点で交わっている。透視図法的に一点に収束していく直線からなる構図は、安定感や荘厳さを喚起し、覇気に満ちた新生の国家の力強さを物語る。

この作品はターナーの遺志に基づき、現在ロンドンのナショナル・ギャラリーにクロードの《海港 ― シバの女王の船出》（図9）と並べて展示されている。両者を比較するとターナーとクロードの芸術的資質の違いがわかる。クロードの場合、前景左側にそびえる円柱や海の手前に少しだけ描かれた陸地がいかにも額縁然としており、カンヴァスの中で完結した舞台装置のような世界を形作っている。それに対してターナーの方は、建物はずっと後退していてクロードのような存在感はなく、水はカンヴァスのきわまで届いて、カンヴァスの外への広がりを感じさせる。その結果、ターナーの方がクロードよりも見る者を画面に引き込む度合いが強い。またクロードの静謐な青灰色の空に対して、ターナーの黄色い光に彩られた空は、より不安な感情をかきたて、来るべき滅亡さえ予感させる。

落日のカルタゴを描いた《カルタゴ帝国の衰亡》（図8）には、前作よりもさらにはっきりとターナーの特質がにじみ出ている[7]。潔く揺るぎない直線に代わって、流動的な曲線の使用が目立つ。前述のとおりクロードにおいては大小の楕円が神の加護を求める人間の心理を象徴的に表現していたが、ここでは入り乱れる円や弧が、権勢を誇った文明が否応無しに滅亡へと引きずり込まれていくことを暗示する。ゆるやかな弧を描く水際、左側の円形の寺院やその向こうにかすかに見える円形闘技場らしき建物。そして並び立つ建築物が形作る、画面の下半分をえぐるような大きな弧。すべてが不安定で落ち着かない。空を覆う黄色いまだらの雲や、画面全体に拡散する落日の光がそれを倍加する。堅牢な石造りの建物もかげろうのようにぼんやりとして、栄華の果てに滅び行く帝国の運命を象徴するかのようである。

これらの作品からは、暴力的、破壊的な自然のエネルギーよりも、歴史の推移や人間の営為へのターナーの意識を読み取ることができる。カルタゴの栄枯盛衰は単に過去の歴史的事実であるのみならず、一つの文明が必ず経験する対照的な局面を表している。そこにターナーが大英帝国の命運を重ね合わせていたというのは、よく言われることである。世界で最初に産業革命を経験し、いち早く近代的資本主義体制を確立したイギリスは、熱心な植民地政策の遂行により、文字どおり日の沈むことのない大帝国になろうとしていた。その一方で、都市貧困層の増大、大資本家による労働者の搾取など、深刻な社会問題も生じていた。貧しい階級に生まれ育ち、鋭敏な社会意識を持っていたターナーが、カルタゴの興亡にイギリスの来し方行く末を見出したとしても不思議ではない。未曽有の繁栄も永遠に続くことはない。カルタゴの興亡は大英帝国の命運を予感させ、ローマとカルタゴの戦いはイギリスとフランスの競合を連想させた。ターナーはカルタゴを描くことにより、危機感を込めて当時のイギリスの現状に警鐘を鳴

らしたのである。

一連のクロード風の作品は、現代の基準から見れば、いわゆるターナー的なものではないかもしれない。しかし彼が《カルタゴを建設するディドー》を自分の最高傑作と考えていたことを等閑視するわけにはいかない[8)]。彼が歴史的主題を扱うとき、それは単なる画家としての修練の手段ではなく、また権威への迎合や挑発でもなく ── もちろんそういう一面があることは否定できないが ──、もっと切迫した現在への関心とつながっていたのである。そこに、単なる風景描写を超えた象徴的意味を自らの作品に盛り込もうとしたターナーの姿勢を認めることもできるし、視覚表現においては抽象の境地に至ってからも、主題へのこだわりを捨て切れなかった一因を求めることもできるだろう。

絶えざる革新

ターナーは《吹雪 ── アルプスを越えるハンニバルとその軍隊》において、ヨーロッパ絵画の伝統の本流である歴史的主題を扱いつつも晩年の作品に直結するロマン的特質を示し、カルタゴの興亡を描いた2点において、クロードから得たものを集大成した。今や彼は最も成功した画家の仲間入りをしていた。しかし未だ完全に独自の芸術を確立するには至っていなかった。各々の作品はいずれもターナー前半期の頂点をなしているが、両者の間には一見、同じ画家が描いたものとは思われないほどの違いがある。彼の中では、生来のロマン的資質と模範たるべき古典的伝統とがほぼ同じ比重を占めつつ併存しており、その間にとらわれて完全な独自性を発揮することができていなかったのである。

この行き詰まりに似た状態を打開する決定的な起爆剤となったのがイタリア旅行にほかならない。イタリアを訪れることの最大の意義と目的は、正真正銘の古典に直に触れ、その精神の真髄を体得することであった。し

かしターナーにおいては、イタリアでの体験は、古典的伝統への回帰を促すよりも、彼をその呪縛から解放するという逆説的な結果を生じた。クラークは『風景画論』の一節で、ターナーがイタリアで受けたであろう衝撃を生き生きと表現している。

> 20年このかた、ターナーはイタリアの風景を空想裡に描いてきた。だがこれらはすべてカズンズのデッサンやクロード・ロランの模倣画のコピーというものであった。（中略）あたかも先輩たちの型にはまった薄明のヴィジョンに反撥するかのごとく、ターナーは熱気あるもの、まばゆくきらめくもの、豊麗なものばかりに心を奪われた。（中略）故国のアトリエに戻って旅の印象を再創造し始めると、イタリアの思い出は彼の心の中で葡萄酒の香気のごとく発散し、その風景は目の前で光の海に泳ぐようであった[9]。

1819年に初めてイタリアを旅行したとき、ターナーはすでに44歳であった。「本質的に北方の画家 ── 真夜中の太陽や北極光の画家[10]」が地中海の光を目の当たりにしたときの驚きや戸惑いは想像に難くない。ターナーは偉大な伝統の遺産の中に直接に身を置くことで、かえって伝統のかせから自由になり、クロードやプッサンの目ではなく、自分の目でものを見ることができるようになった。それは具体的には古典的規則の放棄であり、色彩の解放であり、光への関心の先鋭化であった。しかしイタリアで得たものが独自の形で表現されるには、醸成期間とでもいうべき相応の時間が必要だったのである。

おしなべて最初のイタリア旅行後の作品は、まだターナーがそこで得たものを十分には消化していないことを示している。描写はどこか生硬でぎこちなく、新たな局面へと発展させられていない。イタリアでの経験が実際に「彼の心の中で葡萄酒の香気のごとく発散し、その風景は眼の前で光

の海に泳ぐ」ように表現されるのは、1828年の第2回イタリア旅行以後のことである。これを経て彼はようやく自分にふさわしい表現を手に入れることができた。長年クロードによって醸成されてきた光や大気への関心はますます研ぎ澄まされ、形態への従属から解放された色彩と一体化し、奔流となって溢れ出た。それは彼のロマン的な詩情やペシミスティックな世界観と結び付いて、それまで模索しながら得られなかった壮大な画面として再現された。ターナーは暗中模索の時期を通り抜けて、真に偉大な画家たりうる領域に到達したのである。

ポエニ戦争に想を得た《レグルス》（図10）は、ターナーが光を媒介とした、今までにない視覚表現を本格的に打ち立て始めたことを示す好例である。カルタゴに敗れ、その捕虜となったローマの将軍レグルスは、講和の仲介役としてローマへの一時帰還を許されるが、ローマに帰った彼は敵の条件を受諾しないようにと元老院に進言し、カルタゴに戻った後、裏切りのかどで拷問にかけられて死ぬ。《レグルス》は、講和拒否の旨を伝えるべく再びカルタゴへ向かう彼の船出の場面であるが、画面一杯に放射状に拡散する強烈な光は、とりもなおさず来るべき彼の運命を暗示している。というのも、彼はカルタゴに対する裏切りの報いとして、まぶたを切り取られたうえ太陽の光をまともに浴びさせられて失明し、死んでしまうからである。レグルスが被った肉体的、精神的苦痛は、白熱する光のみによって象徴的に表現される。もはやそこには、大気のヴェールに包まれたような明澄で穏やかなクロードの光の面影はない。これはクロードを離れて完全にターナー自身の目でとらえられた地中海の光である。

北方人ターナーにとって、イタリアの光は画面全体を靄の中に包み込む穏やかな光ではなく、視界の中心でハレーションを起こし、諸々の対象をかき消してしまうような強烈な光であった。これはターナーの絵画の抽象化 ── あるいは形態の喪失 ── を解明する鍵と考えられる。強すぎる光の

もとではかえってものをはっきりと見ることができない。目を開けていることすら困難である。我々は光があるからこそものを見ることができるのだが、ものを見えなくさせるような光もあることをターナーは発見した。そしてそれは、ものを照らし出す光よりも一層彼の心をひきつけたのである。彼の絵画においては形態は次第に光の中に解消していき、ついには抽象の領域にまで到達する。その根底には、イタリアで遭遇した光の洪水の残像があったのではないだろうか。

今やターナーは光そのものの表現力を十分に認識していた。最大の課題は、それをいかにカンヴァスの上に描き出すかということであった。こうして光の表現の鍵を握る色彩への関心は、ますます研ぎ澄まされていく。彼の関心は、それまでにもまして不可視的なもの、とらえどころのないものへと向けられるようになり、それに反比例して、堅固で揺るぎないものへの関心は薄くなっていった。《レグルス》の船や建物の配置は確かにクロードの《海港》の構図を踏襲しているが、それらは光の中に溶け込んでしまいそうであり、触れれば崩れるもろい焼き菓子のようである。また画面には、魚眼レンズを覗いたような独特の歪みがある。画面右上から中央にかけての建物の並びが形作る線は、微妙に湾曲している。放射状に広がる光や光と空との境界、前景の海岸線などは一つの大きな円を形成し、雲とおぼしき画面上方の筆跡や幾重にも重なる細かいさざ波によってその円が補強され、運動感が喚起される。

統合されたヴィジョン

光それ自体は形態や質量をもつ確かな実体としては把握されえない。我々は確かに光を感じながら生きているが、それは通常、地上の様々な物体が作り出す陰影を通じて間接的に認識されたり表現されたりするのであり、それ自体をある特定の構図の構成要素として画面の中に取り込むこと、そ

れを特定の構図によって直接的に表現することは難しい。しかしターナーはそれを行った。自在な表現力を持つ光と渦巻き型の構図とが融合して、晩年には様々な主題や観念を極めて抽象的に表現する一つの究極の境地、無対象絵画に至る。そうした芸術的探求の結晶が、ゲーテの色彩論に触発されて描いた2点（図11、12）である。

ゲーテの色彩論は、純然たる自然科学的方法に基づくニュートンの光学理論に対する、より経験的、情緒的な立場からの反論であった。ゲーテは色彩のもたらす心理的効果に注目し、個々の色彩の情緒喚起力や象徴性を主張する。こうした考え方が、色彩に自立的な表現の可能性を見出していたターナーの共感するところとなった。ゲーテは色彩をプラスとマイナスという相対立するカテゴリーに分類する。プラスの色彩は主に暖色から、マイナスの色彩は寒色から成る。プラスの色彩は幸福、明朗、喜悦などを、マイナスの色彩は悲しみ、落胆、絶望などを喚起する。《光と色彩（ゲーテの理論）── 洪水の後の朝 ── 創世記を書くモーゼ》（図11）はプラスの色彩、《影と闇 ── 洪水の夕べ》（図12）はマイナスの色彩を基調に描かれている。ただしターナーは、ゲーテの理論を無批判に受け入れたわけではない。画家としての経験や信念に基づいて、その論を選択的に取り入れたのである。

《影と闇》には、不吉な予感に満ちた不穏な空気が漂っている。雨雲に覆われた穏やかならぬ空は、ハンニバルとその軍隊を苦しめた吹雪の空によく似た弧を描き、同じく弧を描きながら遠方に飛び去っていく一群の鳥や、曲がりくねった列をなして方舟をめざす動物たちの群れが、災禍が近づきつつあることを暗示する[11]。

マイナスの色彩に基づく《影と闇》が来るべき洪水の惨禍を象徴するならば、プラスの色彩に基づく《光と色彩》は災いが去った後の希望に溢れる心情を象徴するはずである。しかしターナーにおける色彩の象徴性はゲ

ーテほど二項対立的ではない。《光と色彩》に付されたターナー自身の詩は、この作品が単純に幸福感と結び付いてはいないことを示す。

方舟はどっしりとアララテの山に立てり
帰りくる太陽は、大地から濡れた泡を生み、光と競いつつ、
プリズムのごとき泡に、失われし大地の面影を映す
それは夏の蠅のごとくはかない希望の前触れ
生まれ、空かけ、膨らみ、死ぬ

『希望のはかなさ』

洪水はおさまり太陽は戻って来たが、その希望も未来を切り開く強靱な信念に支えられたものではなく、泡のようにはかなく消える運命にある。それは絶望と表裏一体であり、つかの間の期待をもたらすに過ぎない。画面中心のモーゼの姿も、光の中に溶け込んで靄のようにぼんやりとかすんでしまい、様々な奇跡を行った者としての神通力は感じられない（もっともモーゼと大洪水とは本来、関係がないのだが）。何より象徴的なのは、クラークがターナーの深いペシミズムの表現と呼ぶ渦巻き型の構図である。はかない希望を象徴する無数の泡の頭が、洪水に飲み込まれて溺れかかった人間のように、果てしない循環運動に巻き込まれている。そこには希望の中にあってもなお払いのけられないペシミズムの影が投影されているのである。

生涯ターナーの脳裡から離れることのなかったペシミズムと、イタリアでの経験などを通して次第に熟成されていった光の探求の帰結が、ここで完全な色彩の渦巻きに収斂した。こうして表現された光の渦は、今やそれ自体で完全な表現力をもつに至ったのである。もはやそれは主題を効果的に説明するための手段ではない。むしろ主題がそれを効果的に説明するための手段となったのである。大洪水という劇的な要素が付加されることに

よって、強烈な光や茫漠たる闇の秘める測り知れないエネルギーが、より明確に伝わってくる。そしてそれらは、それぞれ別個に善と悪、希望と絶望といった二元論的な対立概念を象徴するのではなく、互いにせめぎあい拮抗しながら、渦巻きの循環運動の中に渾然一体となって巻き込まれてしまうのである。

自然 ── 抽象 ── 超自然

ターナーは年とともに、明確な形態へのこだわりを捨てていき、瞬間的に生起するもの、明晰な輪郭をもたない流動的なものの表現に集中していく。それに伴って制作方法自体もダイナミックなものになっていった。有名なヴァーニッシング・デイのエピソードは、彼の特異な制作方法を今に伝えている。ヴァーニッシング・デイとは展覧会の前日、画家が会場で作品の最後の仕上げをする日のことである。その日にはほとんど完成に近いカンヴァスを少しばかり手直しするのが普通であったが、ターナーはしばしば真っ白に等しいカンヴァスを持ち込み、驚異と好奇の入り混じった衆人環視の中で、尋常ならざる集中力をもって作品を仕上げたという[12)]。こうした型破りな制作方法によって多くの傑作が生み出された。ターナーの運動感溢れる絵画は、アクション・ペインティングさえ連想させる独特の制作方法と無関係ではないだろう。察するところ、彼は文字どおり無我夢中の興奮状態、一種の忘我状態で描いたに違いない。正確に対象の輪郭を取り、然るべき場所に然るべき色をのせていくという静的な制作方法ではなく、一瞬一瞬に起こってくる偶然の効果を利用しながら、凝縮された制作過程から生ずるただならぬ勢いと迫力をそのまま作品に反映させたのである。

ターナーは必然よりも偶然を、固定よりも流動を重んじた。すべては宇宙の根源的四大に還元され、輝き、揺れ動く光と大気の中に溶け込む。専

ら色彩の力に依拠したその描写は、視覚的効果のゆえに印象主義の先駆とされることもある。しかしながら、両者が描いた光は全く異質である。刻一刻と移り変わる自然光のもとで、あらゆるものをひたすら目に映るとおりにカンヴァスの上に再現しようと、印象主義の画家たちはアトリエから戸外に出た。彼らはあくまで外界の受容器官としての目にこだわり、光に対してできる限り科学的、分析的であろうとした。印象主義絵画の持つ抽象性は、純粋視覚を極限まで推し進めた一つの結果である。これに対してターナーの光は、客観的視覚よりはロマン的幻視によってとらえられている。彼は光を純粋に科学的な現象としてはとらえなかった。ターナーにとって光とは、あるときはレグルスを失明させる強烈な光であり、あるときは国会議事堂を焼き尽くす炎の白熱であった。印象主義の光はあくまで自然の領域に踏みとどまるが、最晩年の《太陽の中に立つ天使》（図13）が示唆するように、ターナーの光は自然を突き抜けて超自然的領域にまで足を踏み入れる。それは自然から抽出された超自然的、絶対的なものの結晶なのである。

ターナーの絵画はたいてい現実の視覚経験に基づいている。しかし必ずしもその客観的な記録であるとは限らない。確かに彼は、他人にはどんなに極端に見える光景でも、実際に自分が目撃したものであることを強調しようとした。しかし彼は、まさに嵐や吹雪や火災が起こっている現場にイーゼルを立てて、リアルタイムにその情景を描いたのではない。現場でのスケッチは膨大な数に上るが、それがより完成度の高い作品として実を結ぶのは、数日、数カ月、時には数年の歳月を経過し、然るべきテーマと結び付いてからであった。アルプスやイタリアの自然や光は、実際にそこを訪れた後も、恒常的にターナーにインスピレーションを与え続けた。彼の視覚的記憶力は驚異的なもので、ずっと後になってからも正確にその光景を思い出すことができたという。しかしその場で描くのと、記憶をもとに

描くのとでは、自ずと違いが出てくるはずである。記憶の中で、実際の体験の枝葉末節はそぎ落とされて、彼の芸術にとって枢要なものだけが抽出され、純化されていったとは言えないだろうか。彼にとって自然は厳然と自分の外に存在する客体ではなく、切迫した自己の内面の危機や葛藤と結び付かずして、その表現もありえなかったのである。

ターナーは、そうした外界と内面との結び付きを単なる個人的レベルにとどめず、より普遍的なテーマへと高めた。彼は最後まで、歴史や神話に由来する古典的主題をあえて追放しなかった。彼にとっては終生、絵画は純粋な目の芸術にはなりえなかったのである。しかし古典主義絵画と決定的に違うのは、ターナーにおいてはあくまでも自然に重心がある点である。英雄の悲劇や聖書の出来事は付随的なもので、嵐や強烈な光によって比喩的、象徴的に表されている。言うまでもなく伝統的には逆であった。過去にも劇的な自然が描かれることはあったが、それは主題をより効果的に表現するためのレトリックであった。ところがターナーにおいては、明らかに自然描写が主役になり、主題がそれを強化するための脇役となっているのである。彼は一貫して崇高な自然を描き続け、そこに人間の悲劇や運命の象徴を見出し、ヨーロッパ絵画の伝統に恥じない主題をも表現した。彼によって風景画の可能性が初めて十全に開示され、自然もまた偉大な観念を表現し、喚起しうることが明らかにされたのである。

結　び

ターナーが最後まで古典的主題に固執したことは、いくぶん彼の芸術をとらえにくいものにしている。技法的には印象主義を超えて現代をも先取りする革命的先駆性を見せる一方で、いかにも古色蒼然とした主題が扱われているからである。しかし彼が作品に付した意味深長なタイトルや詩を黙殺するわけにはいかない。というのも、それらは絵画に込められた画家

の意図やメッセージを主張するからである。そこにロマン主義的精神に裏付けられた芸術の理想の、一つの実りある精華を認めることができよう。ロマン主義が目指したのは「芸術のための芸術」ではなく、「新しい神話」の創造だったからである。ターナーは、本来何よりも主題の高邁さを旨としていたはずの古典主義絵画が、微に入り細に穿って定められた規則にとらわれるあまり置き去りにしてしまったものを、ロマン的幻視によってとらえられた自然の中に、より純粋な形で表現したとは言えないだろうか。光とエネルギーに満ちた晩年の抽象的境地は、主題を切り捨てたのではなく、むしろその本質に肉薄していった究極の結果だったのではないだろうか。

注

1) 作品に付された次の文句から、この情景が実は第七の災禍であることが分かる。

　モーセ天にむかひて杖を舒たれば
　エホバ雷と雹を遣りたまふ、又火出て地に馳す
　　── 出エジプト記、9章、23節

2) ターナーは、1802年の初めての大陸旅行の際にルーブルでこの作品を見たのだが、これについて彼は後年、「色彩は見事です。それは大変印象的かつきわめて適切で、そうした出来事を表すにはこのうえなくふさわしいものです……」「《洪水》は、刻々と迫りくる恐怖と暗黒を伝える色調で全体が覆われているという点で、従来の絵画理論に背いています」と語り、プッサンの色彩がそれ自体で豊かな表現力や情緒喚起力、シンボリズムをもつことに注目している。Jack Lindsay, *Turner: His Life and Work*, Hertford, 1973, p. 70 / p. 101.

3) ただしターナーが、カルタゴとローマのどちらをイギリスに、どちらをフランスになぞらえていたかは定かではない。カルタゴとローマの抗争に取材した作品は多いが、カルタゴとローマ、イギリスとフランスの対応関係は流動的である。またターナーはしばしば作品のタイトルの中で「カルタゴ帝国」という表現を使うが、本来カルタゴは都市国家である。従って「カルタゴ帝国」という呼称は誤りなのだが、彼の意識の中ではカルタゴ

がそれだけ大きな位置を占めていたということであろう。

4) Erick Shanes, *Turner's Human Landscape*, London, 1990, Chapter 5.

5) *Ibid.*, p. 183.

6) *Ibid.*, p. 187.

7)「カルタゴ帝国」という表現については註3）参照。

8) 中村義一「J. M. W. ターナーの意図」(『美学』第27巻第1号、1976年6月、11—22頁）参照。

9) ケネス・クラーク『風景画論』、佐々木英也訳、岩崎美術社、1967年、156—157頁。

10) 同、152頁。

11) この作品にはターナー自身による次の詩が付されている。

月は災いの印をちらつかせる
しかし刃向かう者は眠り込んだ
暗き洪水はあたりを覆い、
やがて最後の印が来た
巨大な構造物は水に浮かぶ
鳥は飛び立ち、叫びつつ、夜の隠れ家を捨てて行き、
獣たちは方舟めざして水を渡った（『希望のはかなさ』）

12) ヴァーニッシング・デイのターナーの制作ぶりを見たある画家は、その様子を次のように伝えている。

その絵が運び込まれた時は、単にいくつかの色を軽く塗ったものにすぎず、天地創造の前の混沌状態さながらに「形なく空し」かった。（中略）私がそこにいた3時間のあいだ（中略）ターナーはほとんどパレットナイフだけで仕事をしており、その摩訶不思議な作業の途中で、自分の絵の上に、指くらいの長さと厚さの半透明の塊を伸ばしたり広げたりしていた。

Martin Butlin and Evelyn Joll, *The Paintings of J. M. W. Turner*, 2 vols, rev. ed., New Haven and London, 1984, Text, p. 209.

（大学院後期課程学生）

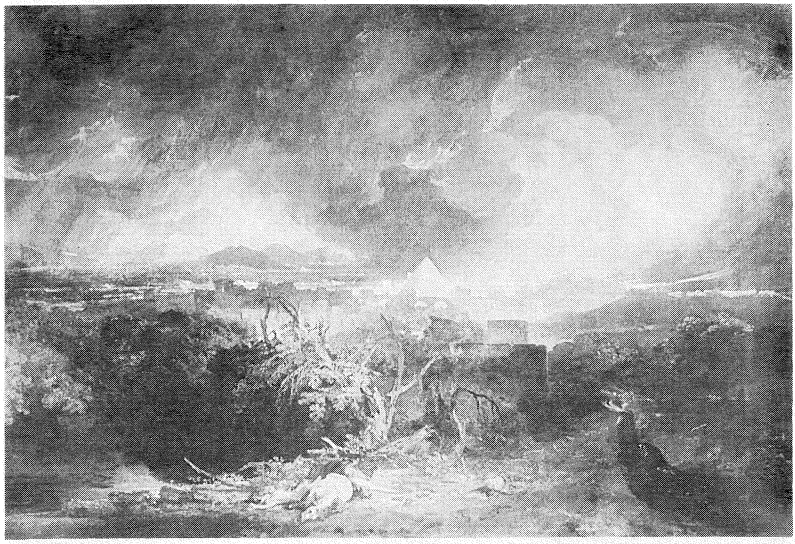

図1　ターナー《エジプト第五の災禍》 1800年

図2　ターナー《洪水》 1805年頃

図3　プッサン《冬（洪水）》 1660–64年

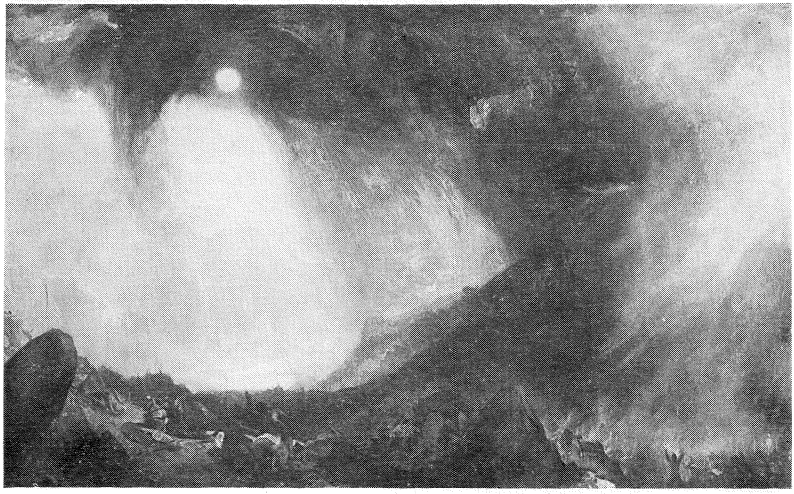

図4　ターナー《吹雪 ── アルプスを越えるハンニバルとその軍隊》 1812年

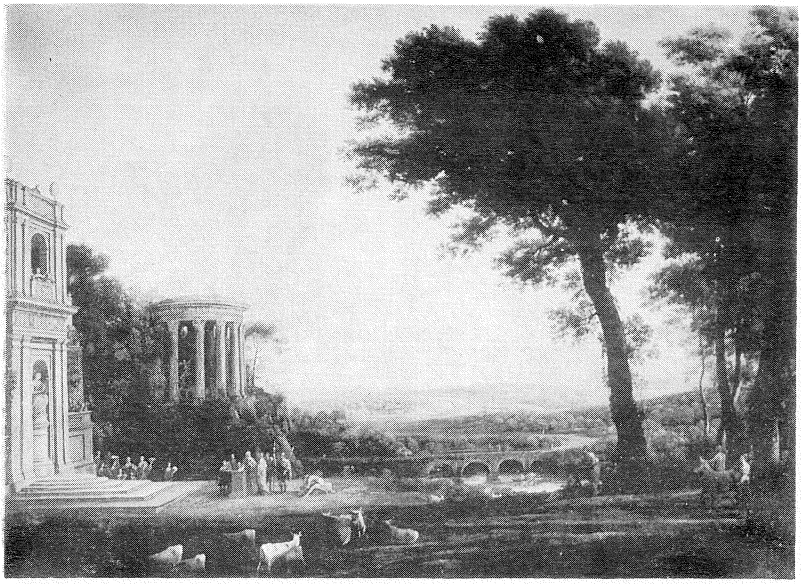

図5　クロード《アポロンに捧げ物をするプシュケーの父》 1663年

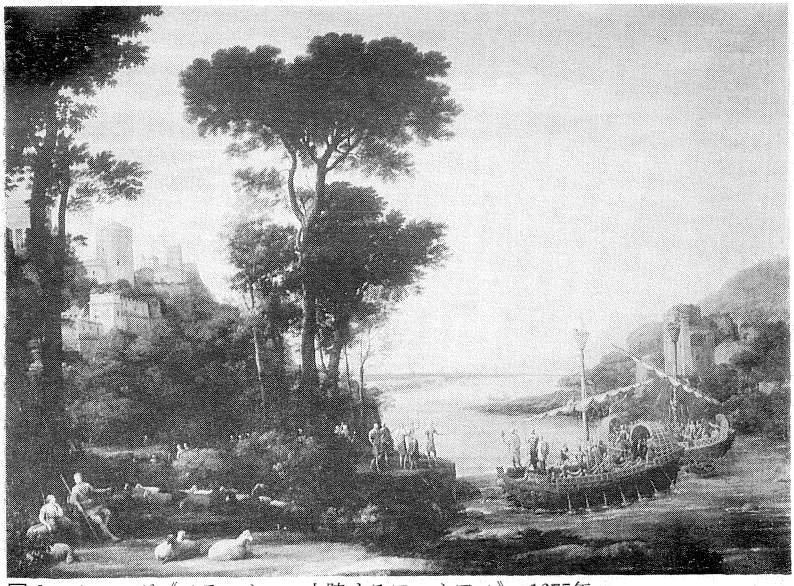

図6　クロード《ラティウムに上陸するアエネアス》 1675年

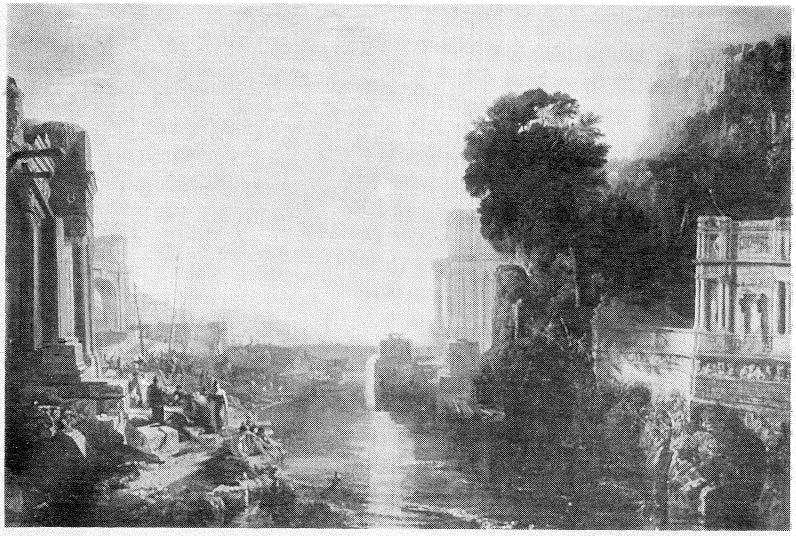

図7　ターナー《カルタゴを建設するディドー――カルタゴ帝国の興隆》 1815年

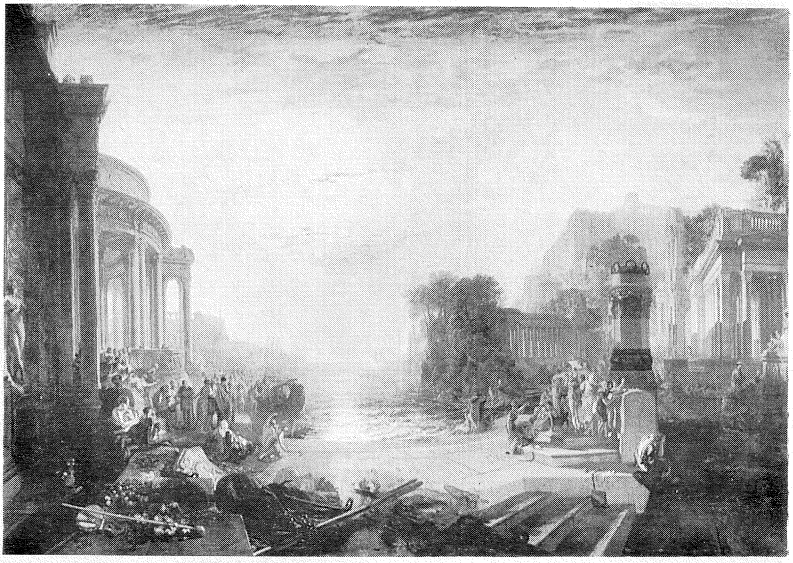

図8　ターナー《カルタゴ帝国の衰亡》 1817年

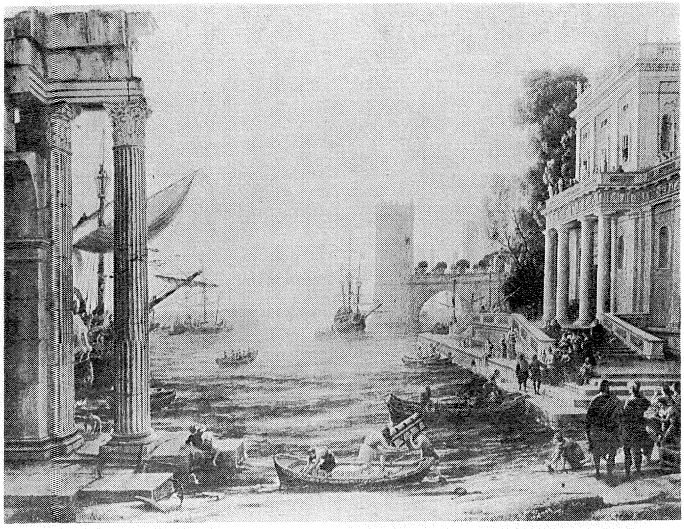

図 9　クロード《海港 ── シバの女王の船出》 1648年

図10　ター ナー《レグルス》 1818年（1837年に加筆）

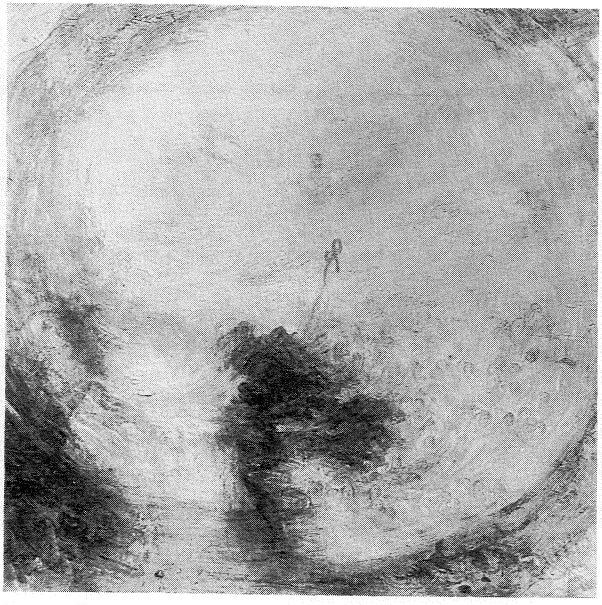

図11　ターナー《光と色彩（ゲーテの理論）── 洪水の後の朝 ── 創世記を書くモーゼ》 1843年

図12　ターナー《影と闇 ── 洪水の夕べ》 1843年

図13　ターナー《太陽の中に立つ天使》 1846年