



Title	ジョン・ラスキンの「観照的想像力」再考
Author(s)	荻野,哉
Citation	文芸学研究. 2005, 9, p. 23-39
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/50874">https://doi.org/10.18910/50874</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

# ジョン・ラスキンの「観照的想像力」再考

荻野 哉

## 序

本稿は、ヴィクトリア朝の批評家ジョン・ラスキン（1819～1900）の、前半期（1860年以前）の著作における「観照的想像力」の概念に注目し、それが彼の思想の中で果している役割を明らかにすることを目的とする。

ラスキンの特に初期の美術論において「想像力」概念が重要な位置を占めていることは、多くの先行研究が指摘してきたところである。だがその一方で、『モダン・ペインターズ』第2巻（1846）で展開された想像力の議論に関しては、新鮮味に欠けるとする研究者も存在した。たとえば岡本昌夫は、ラスキンがサミュエル・ティラー・コールリッジの思想を継承しつつ、独自の細分化を試みた点は認めながらも、同時代のウォルター・ペイター<sup>(1)</sup>の想像力論と同様、結局はコールリッジの垂流にとどまっていると主張している<sup>(2)</sup>。

確かにラスキン自身、以下第一節で考察するような、『モダン・ペインターズ』第2巻で打ち立てた想像力の区分やその名称を、以後の著作において積極的に取り上げることはしていない。しかし、ライブラリー版全集にも収録された詳細な註が物語るように、彼の思想は初期の著作を絶えず修正しながら展開している。ゆえに、ラスキンの想像力論を再考するにあたって重要なのは、彼が「想像力」の語を用いる際に、『モダン・ペインターズ』第2巻で提示されたうちのどの種類を意味しているのか、そしてそれらといかなる関連を持っているのかを明らかにしていくことであろう。この点に留意しつつ、初期の美術論に見られる想像力の三分類についてまずは検討することとしたい。

## 1. 『モダン・ペインターズ』第2巻における想像力の三分類

『モダン・ペインターズ』第2巻でラスキンは、「空想」(fancy)と「想像力」(imagination)とを区別しつつ、後者をさらに三つの段階に分類している。対象へと働きかける順番にその三種類を挙げるならば、最初に「洞察的想像力」(Imagination Penetrative)、次いで「連合的想像力」(Imagination Associative)、最後に「観照的想像力」(Imagination Contemplative)となる。そしてこれらの想像力は、視覚的な情報を分析・選別したうえで、有機的に組み合わせ、自己の経験として感情と結びついた総合的な記憶へと到達するプロセスを、各々受け持っていると考えることができる。彼のこのような説明の進め方や、さらには「洞察的想像力」と「観照的想像力」とは「非常に密接にかかわっている」という指摘(4:228)を見る限りにおいては、想像力のこの三分類は並列的で、「コールリッジの垂流」という評価も免れ得ないように思われる。

実際、想像力の「洞察」および「連合」の作用に関するラスキンの説明は、十九世紀初頭にコールリッジが展開した議論をふまえたものとみなすことも不可能ではない。ラスキンによれば、最初に働く「洞察的想像力」とは、「外皮や灰、あるいはいかなる種類の表面的なイメージにも決してとどまらず、それらすべてを押し分けて、真っ只中の燃えさかる核心へと飛び込む」(4: 250)能力である。そして、アイスキュロス、ホメロス、ダンテ、シェイクスピアらの芸術家のあらゆる偉大な着想は、「その役割と天賦の才が根源に到達することである」この能力によってとらえられている(4: 251-252)。すなわち、「洞察的想像力」とは、対象から遊離したイメージを追い求める性質のものではなく、その点で「事物の外側にとどまって、同時にすべてを見ることができず、あちらこちらを駆け回っている」、「最も素朴で単純な知的能力の一つ」にすぎない空想と、まずは峻別されている(4: 257-258)。

次に「連合的想像力」は、「洞察的想像力」がつかまえたものを素材とし、単独では不完全な姿をしているそれらの要素を組み合わせることによって、全体として完全となるようにまとめ上げる能力である。この想像力——ラスキンによれば、あらゆる中から美しいものを取り出す「テオーリアの能力」(Theoretic faculty)<sup>(3)</sup> に対して、美の源泉を感受するだけのその能力が拒絶する「まさに不完全なもの」をとらえる、「人間の知性を持つ、最も重要な操作に長けた能力」——は、一種の「アマルガム化」(amalgamation)の作用によって、結果的に相互の要素がなくてはならない有機的な統一体、より高次の美を作り出すのである (4: 234-241)。

「洞察的想像力」および「連合的想像力」をめぐる以上の説明は、「空想」と「想像力」との区別を徐々に厳密化していったコールリッジの議論を、確かに想起させる。全著作を通じてコールリッジからの引用をほとんどおこなっていないラスキンが、『モダン・ペインターズ』第2巻の執筆時に、『シェイクスピア批評』や『文学評伝』(1817)などをどの程度読んでいたかは定かでない<sup>(4)</sup>。しかし、コールリッジが『文学評伝』で指摘した、「自ら出でて、人間性や情熱のあらゆる形の中に入り込んでいく」<sup>(5)</sup> シェイクスピアの力には、事物の核心に飛び込んでその本質を理解する「洞察的想像力」と似通った特徴が認められる。また、『シェイクスピア批評』の一節に見られるような、单なる「集合能力」にすぎない「空想」とは異なる、「イメージや感情を前後のそれらによって改变」し「結合」させ得る「想像力」概念<sup>(6)</sup> には、「連合的想像力」を予告する側面がある。くわえて、これら二種類の想像力は「姉妹」のようなものであり、ともに欠けている芸術家はほとんどいない (4: 242) と考えるラスキンの態度も、彼の主張は所詮、ロマン主義的な芸術家の創造原理としての想像力論をこえるものではないという評価を生み出した一因と考えられよう。

しかし、残る「観照的想像力」をめぐるラスキンの説明を読む時、われわれは、このような批判的評価が正当なのかという疑念を抱かずにはおら

れない。なによりもラスキンの場合は、想像力論が初めて展開された『モダン・ペインターズ』という著作の持つ意義を、常に念頭に置いておく必要があろう。すなわち、十八世紀後半以降人気を徐々に獲得し始めてはいた<sup>(7)</sup>ものの、ロイヤル・アカデミーの内部ではまだ低い地位しか与えられないなかった風景画家たち——もちろんその代表者は、ターナーという「モダン・ペインター」にはかならない——を、「自然に忠実であれ」<sup>(8)</sup>という新たなモットーを立てることによって、ニコラ・ブッサン、ガスパール・ブッサン、クロード・ロラン、サルヴァトール・ローザら、当時のアカデミーの基準であった古典画家たちよりも優位に置こうとしたという先駆的意義である。もっとも、著作のこうした側面にいきなり直結させる議論もまた、「観照的想像力」が担う真の役割を見失わせる危険性がある。アプローチとしてやはり適切なのは、「想像作用のある種の癖ないしは様式」(4: 289)とされている「観照的想像力」が、他の二種類の想像力とどのようなレベルで異なるのかを、まず理解することであろう。

ラスキンによれば、「洞察的想像力」および「連合的想像力」は、各々ティントレット、ターナーの絵画に見出されるように、本質的には芸術家の表現にかかわる働きであるのに対して、「観照的想像力」は芸術家に限らず、一般の人々がなにかを想起する働きに類似している。そして、この「観照的想像力」の作用は、「造形芸術によっては表現され得ない」(4: 299)ために抽象化・象徴化がなされ、絵画を見る者はその暗示を解読して感じることが必要となるのである。ラスキンの主張を別の角度からたどってみよう。「テオーリアの能力と同様、想像力も絶えず外的な自然によって養われなければならない」(4: 288)という一文に顕著なように、いかなる想像力も、外界の事物についてのある情報を土台としている。ここで事物についての情報には、「言語的な形態」をとる「觀念」(idea)と、「目に見える形態」をとる「想念」(conception)との二種類がある。たとえば、ある花の名前や花弁の数などの言語的知識は前者に属するが、それを思い浮か

べる時の花の色やつぼみの形態は後者に属する(4: 229-230)。いうまでもなく想像力は「想念」の方に関係しているが、「洞察的想像力」および「連合的想像力」が想念を素材として扱う働きであるのに対して、「観照的想像力」はこれら二つの想像力によって生じた新たな印象を観照する働きであり、想念を思い浮かべる作用と同時に起こり得るものなのである。

もちろん、すでに述べたように、芸術家がその創造活動において事物についての想念を「洞察」し、それらを「連合」させた結果として新たに生じた印象を「観照」する場合には、「観照的想像力」が機能するのは確かに最後の段階である。だが、われわれが自らの経験を思い起こす時には、これと似たような操作を若干異なる形でおこなっているのである。そして、その際に「観照的想像力」が生み出すのは、独特の曖昧さを帯びた想念の堆積、印象の流れの快さである。このような想起の状態を瞬間性の連鎖として浮かび上がらせた、ラスキンの描写を以下に参照してみよう。

われわれが想念のうちに感じる特別な魅力は、諸観念の不明瞭さからよりも、むしろ想念がそれらを把握し混合することから、結果として生じるのである。というのもわれわれは、[……] 心地よい場面の一部だけ、幸福な日の一瞬だけを一度に想起するわけではないからだ。われわれは、各々の対象とともに、それと結びついていた他のすべての輝きを、ある種ぎっしりと詰まって絡み合った形でのめかしているものを呼び起こし、どの瞬間にでもその日の縮図を集約させるからである。また、目に見える対象や実際の出来事が細かくは思い出せない場合でさえも、それらの生起した時の感情や喜びが、なぜだかは分からぬが得られることがしばしばある。だから、ある種の想念の天日取りレンズで、われわれは一日中の陽光を屈折させ、継続してとらえるあらゆる時点に、その場面のすべての十分なイメージを集中させるのである。(4: 290)

ラスキンのこの説明によれば、われわれの経験は一瞬ごとに断片化されたものではなく、様々なイメージが渾然と一体化したものである。一般的なレベルの知覚とは異なって、実際の状況の細部が失われても経験としてのまとまりは保たれており、過去に目にした対象とともに、それらを彩っていた感情をも想起することができる。そして、このような経験のうちに生じ得る印象の快さは、「曖昧さや不明確さの単なる想念とは異なるにちがいない」芸術、「形のある事物をとらえることしかできず、『形のない』事物の恐ろしさや心地よさを、それらに触れたそばからだめにしてしまう」芸術には、むしろ「獲得しがたい」ものなのである（4: 291）。しかしあれにせよ、「観照的想像力」がこうした局面からなにか新たなものを作り出すのではなく、意識の経験を一体のものとしている印象群を再生しようとする働きであることは疑いない。引き続き彼の主張を見てみよう。

主題から物質的な、物体上の姿形を奪い、特定の目的のために選び取るような性質だけを注視しながら、観照的想像力はこれらの性質を一緒にして、それが欲する集まりや形態に鍛え上げる。さらにそれらを、いわば他の事柄に属するあるイメージの型で打つことによって、その抽象的存在に一貫性と現実味を与える。そして、この打ち抜きをひとたび受けたなら、それらの性質は望み通りの特別な結合をすると同時に、望み通りの特別な価値をもって流通するのである。（4: 291）

このような「打ち抜き」や「流通」の文学上の代表例としてラスキンが挙げているのは、ジョン・ミルトンの『失楽園』第2巻において、「彗星のごとく燃えて」（like a Comet burn'd）<sup>(9)</sup>と形容されているサタンの像である。ラスキンによれば、そこではサタンの「靈」の燃え上がりのみを見つめることで、サタンの本質をとらえることに成功しているという（4: 292）。

そして、この段階においては、さきに「洞察的想像力」から峻別されていた「空想」も、「現実の対象的好奇心をそぞるような類似物をとらえる」だけに限らずとどまらない。「空想」が観照的になる時には、「それが呼び出した幻像の真実性を本気で信じ、現実を見失って、新しい靈的イメージを誠実に、眞面目なまでに注視する」のである。すなわち「空想」は、「現実のただ生き生きとした視覚と類似性の機知に富んだ暗示から、非現実的なものの幽靈のような視覚へと徐々に移行し」、「感じ始めるにつれて想像力そのものへと高まり、その性質を分け持つ」こととなる(4: 293)<sup>(10)</sup>。晩年の『モダン・ペインターズ』第2巻改訂版(1883)でラスキンは、人間の精神的作用として同様の性質を持ち得る「空想」と「想像力」とを区別すること自体を疑問視する<sup>(11)</sup>註を、想像力の三分類の直前に挿入しているが(4: 219-222)、その事実を抜きにしても、両者の境界を厳密化していくコールリッジの議論との方向性の違いは明白であろう。

## 2. 『ラファエル前派主義』における「観照的想像力」概念の展開

ただし、『モダン・ペインターズ』第2巻においては、このような「観照的想像力」(および、それとほぼ同一視されるにまで高まった「空想」)の働き方に関する説明は、必ずしも明晰なものではない。確かに1846年の時点で、知覚を基礎とする想起の曖昧模糊とした流れから、特別な価値や形態を持った経験へと結晶させる重要な機能として、「観照的想像力」は定義されていた。しかし、このような一種の認識作用の過程を、想念、想起という運動、さらには想像力による個人的な印象の固着化と分けて論じるのではなく、より一貫性の保たれた経験として考察する方向にラスキンが議論を発展させたのは、『モダン・ペインターズ』第2巻の五年後に発表された論考『ラファエル前派主義』(1851)においてである。知覚と並行して働く想像力のプロセスを、ほとんど区別することなく表現し得る画家

ターナーの手法を説明した部分を、まず引用してみよう。

山々が谷間に沿ってぎざぎざの影を投げかけているのを少しも変えることなく、ターナーの脳裏に永久に焼きつけられる。そのふもとの雲海からは一片のしぶきさえも破れ出ることがなく、むしろ彼はそれが次第に溶けていくのを見届ける。そしてそれを、ほんの少し考えをめぐらせるだけで、天に消え去ったその場所に呼び戻すことができる。それだけではなく、何千何万というこのようなイメージや以前の光景が彼の脳裏に残存しており、その各々は、今や目の前を通り過ぎていくものと新しく結合し、混ざり合うのである。そしてこれらは再び、彼自身の全く休むことなき想像力による、突如大挙して過ぎていく他のイメージと区別がつかなくなる。

(12: 360)

ラスキンによれば、ターナーの特徴は、「目の前を通り過ぎていく」現実に見えたものを意識のうちにつかまえて離さない点、それもある瞬間だけをとらえるのではなく、たとえば一片の雲の発生から消滅にいたるまでの過程を時間的な流れのままにとらえる点にある。そして、そのようなイメージを自分のものにしているからこそ、今は消え去ってしまったのをも容易に想起することができる。それはターナーの脳裏にある、非常に活発な想像力の産物と等価値であり、それらと混ざり合いながら新たな映像が生み出されていく。結果として、ターナーが風景を経験する一切は刻々と変化する動的なものとなり、彼の絵画も「散在する記号やしみ、そして解読不能な速記法でおおわれる」とこととなる (12: 360)。

『ラファエル前派主義』からさらに五年後の『モダン・ペインターズ』第4巻 (1856) では、想像力豊かに事実に対するターナーのこうした態度は「詩的」(poetical) と呼ばれ、ラファエル前派の単純に事実に対する「歴史

的」(historical) 態度と比較されることとなる (6: 27) が、その比較の真意を理解するために、この論考中の記述にもう少し注目してみよう。『ラファエル前派主義』においてラスキンは、ラファエロ以前の清新な画風に帰るべきだと主張するこの一派を評価しなかったわけではない。実際、代表者として挙げられているジョン・エヴァレット・ミレーは、ターナーと取り組み方は異なるものの、自然にじかに向かってその真理をつかむという「内的原理や最終目標は全く同じ」である。しかし、「もどかしがるたちで、何物も逃さぬ記憶力と決して止むことのない発明の才を備えており、いくぶん近視眼的」であるターナーが、想像力によってその場の全体的な印象を速記的に書きとめていくのに対して、「おとなしいたちで、記憶力が弱く発明の才もないが、過度に鋭敏な視力」を持っているミレーは、「一時的な効果をとらえようとか、顕微鏡的な解像度でその目が見せるものの全体的な印象群を与えようという考えは全部一度に捨てて、限りない光景の中からある小さな部分を選び取る」水準に、結局とどまっているのである (12: 359)。

『ラファエル前派主義』に見られる以上の記述によってわれわれは、さきにふれたターナーの「詩的」態度に関して、それは事実の普遍的な表現なのではなく、「歴史」の叙述に比べてむしろ具体的かつ個別的な事柄を付け加えながら、いっそう明確に表現する態度である (5: 27-28) と、『モダン・ペインターズ』第3巻 (1856) の冒頭で説明されていることも理解可能となる。ここで誤解してはならないのは、『モダン・ペインターズ』第1巻 (1843) において、科学的な観察眼をもって「物質的真理」(material truth) を追求していたこの画家を、自然科学こそ近代風景画の発展に貢献したとする立場から、ラスキンが擁護し続けたこととの関連であろう。青年時代に地質学をはじめとして科学に打ち込んでいた<sup>(12)</sup> ラスキンにとつて、確かにターナーは、クロード・ロランやガスパール・ブッサンらよりも自然に忠実な表現をおこなっている画家であった。だが、その表現上の

忠実さや模倣の達成度はあくまでも相対的なものであり、実際には「真に自然を愛する画家は、芸術が自然を模倣できないことを、そして芸術がそうしているように見える場合は、自然を中傷し嘲っていることを、あなた方に理解させ、感じさせる」(3: 289)と強調されていたことも、決して見逃すべきではない。その意味で、自然の単純な模倣にとどまらず、画家個人に特有の「想像力」を活発に働かせるべき必要性は、『モダン・ペインターズ』第1巻の時点では萌芽的に意識されていたのである。同書第3巻において、「自然の単純な模写にみずから仕事を限定する限り、ラファエル前派は最高級の芸術の特性を得られない」(5: 188)とラスキンが断りを入れた意図も、これで明らかとなる。

### 3. 子供的な感覚としての「想像力」概念

もっとも第1節で述べたとおり、『モダン・ペインターズ』第2巻では、このような具体的・個別的経験を生み出す働きとしての「観照的想像力」は、造形芸術の中には容易に表現され得ないと考えられている。しかし、『ラファエル前派主義』を経て『モダン・ペインターズ』第4巻においては、ターナーの止むことのない「発明の才」(invention)が、この想像力に基づいた意識の流れや経験の全体像を、彼の「詩的な」絵画を見る者にも「心の印象」として提供すると主張されている。ここで「心の印象」とは、「絵画の範囲内に含め得る光景の单なる断片からは決して生まれず、周りの風景全体と、それ以前に一日の間見てきたものとの双方によって、その心にもたらされた気分に依存している」(6: 33)という文章から読み取れるように、想念および想起という運動にもとづく「観照的想像力」が、外界の様々な事物から構成するものにほかならない。そして、『モダン・ペインターズ』第4巻執筆時のラスキンが、鑑賞者にこうした「心の印象」をもたらす要因の一つとして挙げたのは、ある種の子供的な感覚であつ

た。『モダン・ペインターズ』第2巻の中で、子供時代に地平線を見て引き起こされる純粹な感情を例にとりつつ、「自然の輝かしさに対しての、最も強烈で、迷信深く、貪欲で至福に満ちた知覚」(4: 77) として重視され始めていたこの原始的・本能的な感覚は、同書第4巻では以下の記述に見られるように、個人の知覚経験のレベルでより積極的な位置を占めるにいたっている。

年を重ねるごとに私には、ある種の子供っぽさ、あるいは無邪気な敏感さを重んじる根拠がいっそう理解されてくる。一般的に言って、私は次のこと気づいたのである。すなわち、われわれがある対象を最初に見る時、それに関する最も重要な真理のいくつかをちらりと目にのするのだ。長く眺めるにつれて、われわれの虚栄心、誤った推論、中途半端な知識が様々な誤った考え方へと導くが、さらにお見ていくと、われわれは徐々に最初の印象群に戻っていく、ただそれらの神秘的で奥深い理由に対する十分な理解をともなっているが。さきほどまでは分からなかった、それらをこえてあるもの、それらのそばにあるもの多くが、最初に感じたり見えたりしたものに今や付け加わっているのである（一部は基盤として、一部は当然の結果として）。(6: 66)

知識の虚妄を抜けて最初の子供的な感覚へと戻った時に、様々なものが付け加わっているというラスキンの主張は、過去に目にした対象とともに、それらを彩っていた感情をも想起し得る「観照的想像力」の働きを再度思い起こさせるが、この引用部分をより正確に理解するためには、前後で述べられている「明暗画家」(chiaroscuroist) と「色彩画家」(colourist) との区別に注目する必要があろう。対象のローカルカラーにかかわらず、すべてを明暗、すなわち白と黒に還元して描く前者の手法は、「不自然であ

るがゆえに、いっそ「哲学的なもの」と考えられ、レオナルド・ダ・ヴィンチ、レンブラント、ラファエロら大多数の芸術家が実践している(6: 63-65)。これに対して、ヴェロネーゼ、ティツィアーノ、ターナーらに代表される後者は、「子供や単純な人」のように、見える色をそのまま再現しようとするが、彼らの「子供っぽく、単純な仕事の進め方を実践するには、かつて考え出されたあらゆる擬似科学的抽象の千倍もの力が、確かに必要なのである」(6: 67)<sup>(13)</sup>。

色彩画家に特有のこの子供的な、擬似科学と無縁の感覚には、実は二つの側面があると考えられる。第一は、世界に初めて接するような者のみに可能と想定される、意味によって世界を分節する以前の、純粋な視覚の状態である。絵画の実技においてこれは、先入観にとらわれず、色彩の集まりを見えているままに受けとめるための基礎となる。ラスキン自身が認めているようにその実践は容易ではないが、たとえば『モダン・ペインティング』第4巻の翌年に著された『描画の初步』(1857)では、「眼の無邪気さ」(innocence of the eye)という表現を用いつつ、技術的に目指すべき境地とされている<sup>(14)</sup>。このように、第一の側面が彼らの視覚、物理的なものの見方に関係しているのに対して、第二の側面はより内的な働き、『描画の初步』の四年前に出版された『ヴェネツィアの石』第3巻(1853)の次の部分からも明らかなように、「天才」を特徴づける、新たな視覚世界との出会いから生まれる感情やもののとらえ方にかかわっている。

すべての人々は子供時代を最高に幸せだった日々として振り返るが、それはあの頃が、大いなる驚き、大いなる素朴さ、そして最もはつらつとした想像力に恵まれた日々であったからだ。そして、天才とその他の者との違いのすべては、[……] 前者はその大部分が子供の心のままということにある。天才は、大きく見開いた子供の眼をもって見つめ、絶えず不思議がり、知識のことなどあまり自覚

しない——というよりもむしろ、限りない無知だが、それでいて限りない力を自覚している。永遠なる称賛、歓喜、創造的な力の泉を自らのうちに備え、そして、身の周りに見えて、思いのままにし得る事物の大洋と相対するのである。(11: 66)

未知のものに対する大いなる驚きと同時に意識される、無知でありながら限りない力とは、まさしく「最もはつらつとした想像力」を指す。そして、この「想像力」は「泉」にたとえられているが、それは単に称賛や歓喜を生み出す源というだけではなく、この直後の文章にも現れるように「水の流れ」、ラスキンの表現を借りるならば、「数え上げられることなき未知なる事物のかぐわしい広野の中を、その生ける岸辺だけを心にとどめつつ、そこにある花を息づかせ、あるいはその姿を映しながら過ぎていく」(11: 66) 意識の流れと考えることができる。さらに、この「流れ」は、確かに天才の指標ではあるものの、「細流か大河か」を問わずすべての人々が各々の程度に応じて持つべきであり、また持ち得る「創造的な力」なのである (11: 66)。

1850 年代の著作に見られる以上の議論をまとめると、ラスキンにとって子供的な感覚は、一方では視覚的な無邪気さとして人の「眼」にとっての、他方では意識の流れ、活発な想像力として人の「心」にとっての、知識とは無縁な経験の基盤になり得るものであったと整理することができよう。そして、この後者の側面、一種の「観照的想像力」としての側面は、1860 年の『モダン・ペインターズ』全五巻の完結後美術論の執筆活動から離れた彼が、オックスフォード大学スレイド講座の初代教授就任を機にその活動を再開する 1870 年以降の著作において、新たな展開を見ることになる。その問題に関しては、同時期の唯美主義運動との関連などもとらえ直したうえで、稿を改めて論じることしたい。

## 註

ラスキンの文章に関しては、次のライブラリー版全集から引用する。  
*The Works of John Ruskin*, edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn, London, George Allen, 1903-1912, 39vols. 引用箇所は括弧内に、(4: 228) のように巻数および頁数を示す。訳文はすべて筆者のものであるが、以下に挙げる訳書を適宜参考にした。

- ・『モダン・ペインターズ』 (*Modem Painters*)

御木本隆三訳『近世畫家論』全四巻（世界大思想全集第 67・68・69・81巻）、春秋社、1932-1933 年。

内藤史朗訳『芸術の真実と教育——近代画家論・原理編 I』、法藏館、2003 年。

内藤史朗訳『構想力の芸術思想——近代画家論・原理編 II』、法藏館、2003 年。

内藤史朗訳『風景の思想とモラル——近代画家論・風景編』、法藏館、2002 年。

(御木本訳は四巻にまとめられているが全訳。内藤訳はそれぞれ第 1・2・3巻にはほぼ対応する。)

- ・『ラファエル前派主義』 (*Pre-Raphaelitism*)

内田佐久郎訳『建築と繪畫』、改造社、1933 年、25-121 頁。

・『ヴェネツィアの石』 (*The Stones of Venice*)

福田晴虔訳『ヴェネツィアの石』全三巻、中央公論美術出版、1994-1996 年。

・『描画の初步』 (*The Elements of Drawing*)

内藤史朗訳『ラスキンの芸術教育——描画への招待』、明治図書、2000 年。

なお、傍点による強調はラスキン自身のものである。

- (1) コールリッジらのイギリス・ロマン派、さらにはルネサンスの芸術家たちに対するペイターとラスキンの態度を比較しつつ検討した最近の研究としては、Kenneth Daley, *The Rescue of Romanticism, Walter Pater and John Ruskin*, Ohio University Press, 2001.
- (2) 岡本昌夫『想像力説の研究——イギリス文芸批評における想像力説の形成とその展開』、南雲堂、1967年、152-159頁。
- (3) 「美の諸観念の道徳的な知覚と評価にかかる」(4:35) この能力については、拙稿「ラスキンと唯美主義」、『比較文学・文化論集』第20号(2003年)、東京大学比較文学・文化研究会、46-47頁で詳しく論じた。
- (4) Henry Ladd, *The Victorian Morality of Art, An Analysis of Ruskin's Esthetic*, New York, Ray Long & Richard R. Smith, Inc., 1932, pp. 206, 381.
- (5) Samuel Taylor Coleridge, "Biographia Literaria", *The Complete Works of S. T. Coleridge*, edited by W. G. T. Shedd, New York, Harper & Brothers, 1864 (Reproduced by Rinsen Book Co., 1989), vol. 3, p. 381. (桂田利吉訳『文学評伝』、法政大学出版局、1976年、213頁。)
- (6) Coleridge, *Shakespearean Criticism*, edited by Thomas Middleton Raysor, London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1960, vol. 1, p. 191. この部分が書かれたと推定される1808年頃の、「空想」および「想像力」をめぐるコールリッジの思想に関しては、高山信雄『コウルリッジ研究』、こびあん書房、1984年、431-432頁、安徳軍一『想像力のルネサンス——英文学の深層を探ねて』、東京教学社、1994年、205-208頁などを参照。
- (7) この時期の風景画人気は、純粋な芸術としてよりも、多くの画家が副業としていた旅行案内の挿絵によって、グランドツアーリングに憧れる財力を蓄えた中産階級の間に広まり、支えられていた面も大きかった。Ladd, *op. cit.*, pp. 50-55. 十八世紀後半から十九世紀前半にかけての、イギリスにおける風景画の発展に関しては、イアン・ウォレル、杉村浩哉訳「太陽と風と雨——イギリス風景画の目覚め」、『太陽と風と雨——風景画の成立と展開・

ヨーロッパとイギリス』(展覧会カタログ)、栃木県立美術館、1992年、44-51頁、柏木智雄・倉石信乃・新畠泰秀『明るい窓：風景表現の近代』、大修館書店、2003年、63-94頁などを参照。

- (8) このように、「自然」という新しい基準によって風景画(家)を評価しようとしたラスキンの態度は、アカデミーの理論に異議を唱えて変革しようとしたウィリアム・ハズリットの手法とも似通っているが、後者が美術批評上の因習的な用語に頼っていたのに対して、ラスキンはまさに、「洞察的想像力」などの新たな複合語を編み出した点で歩を進めていると評価する見方もある。William C. Wright, "Hazlitt, Ruskin, and Nineteenth-Century Art Criticism", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 32, no. 4 (1974), p. 518. また、このモットーを注意深く理解する必要性については、第二節で改めて論じる。
- (9) John Milton, "Paradise Lost", *The Works of J. Milton*, edited by Frank Allen Patterson, New York, Columbia University Press, 1931, p. 63.
- (10) その意味で、「観照的想像力」(および、その性質を分け持つまでにいたる「空想」)とは、ラスキンとケンブリッジで同期であった哲学者ジョン・グロートの表現を借りるならば、「自己一貫性を保持している、われわれが経験と呼ぶところの生き生きとした、広大な想像力」である。John Grote, *Exploratio Philosophica*, Part 2, Cambridge, 1865, p. 169. グロートの議論に基づきつつ、ラスキンの想像力の認識としての側面を考察した論考としては、W. David Shaw, "'The Very Central Fiery Heart': Ruskin's Theories of the Imagination", *Journal of English and Germanic Philology*, vol. 80, no. 2 (1981), pp. 199-225.
- (11) 両者の区別に関する見解の変化は、「空想」が含む範囲を拡大して解釈した、『建築の七灯』(*The Seven Lamps of Architecture*) 改訂版(1880)に付け加えられた註にも示唆されている。白石博三『ラスキンとモ里斯との建築論的研究』、中央公論美術出版、1993年、99-100頁を参照。

- (12) Quentin Bell, *Ruskin*, London, Hogarth Press, 1978, p. 21. (出淵敬子訳『ラスキン』、晶文社、1989年、25-26頁。) なお、『モダン・ペインターズ』中の山岳風景画をめぐるラスキンの思想に、天の調和へと向かいがちな古典的美学に対する「地質学の美学」を読み取る最近の興味深い論考として、Hideki Kuwajima, "Aesthetics of Geology in *Modern Painters*: Ruskin reading the Mountain Landscapes", 『第3回東方美學會國際學術大會報告書』、韓國藝術綜合學校美術理論科、2004年、105-126頁を挙げておく。
- (13) 1870年以降の美術講義に基づく著作では、この二派の区別は細分化され、所属する画家も変化することとなるが、それに関する考察は別稿に譲りたい。また、『モダン・ペインターズ』を中心とする前半期の美術論における、ヴェロネーゼやティツィアーノらに対するラスキンの評価の変遷に関しては、谷田博幸『唯美主義とジャパニズム』、名古屋大学出版会、2004年、199-206頁に的確な記述がある。
- (14) 「彩色の技術的能力の一切は、眼の無邪気さとでも呼べるものをおわれわれが取り戻すことにはかかっている。言い換えれば、平板な着色を、その意味するものを意識しないで、ただそれだけのものとしてとる、一種の子供っぽい知覚の無邪気さである——盲目の人が突然視覚を与えられて、それらを見るようなものである。」(15: 27)

本稿は、文芸学研究会第17回研究発表会（2003年12月23日、大阪大学）における口頭発表の一部に基づく。