

Title	エドワード・バーン＝ジョーンズのステンドグラス : 1870年代を中心に
Author(s)	佐田, 明美
Citation	デザイン理論. 2010, 55, p. 37-51
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53463
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

エドワード・バーン＝ジョーンズのステンドグラス — 1870年代を中心に —

佐田 明 美

関西大学大学院博士前期課程修了美術史家

キーワード

モリス商会, ラファエル前派, ジーザス・カレッジ礼拝堂, ステンドグラス, 絵画

Morris Company, Pre-Raphaelites, Jesus College Chapel, Stained Glasses, Paintings

はじめに

1. ラファエル前派のステンドグラス
2. ジーザス・カレッジ礼拝堂
3. ステンドグラスから絵画へ
おわりに

はじめに

19世紀イギリスの画家エドワード・バーン＝ジョーンズ (Edward Burne-Jones : 1833-98) は、モリス商会のメンバーとしてステンドグラス、タイル、タピストリー、挿絵などの応用芸術や絵画の制作に携わった。特に1872～78年においてステンドグラスの図案数は270にも及んでおり、その活動の中心を占めていたことがうかがえる。1860年代に顕著だったラファエル前派およびデューラーの影響から離れたのち、1870年代には彼の制作活動全般において新しい展開が見られるのである。商会設立当初、ステンドグラスは商会の主力商品であり、主に窓の構成を手がけた建築家のフィリップ・ウェップは、クォーリー（四角いタイルのような小さな格子模様のガラス）や葉飾りなど、抽象的で再現的空間を控えた背景を多く用いていた。そのため60年代の窓ではジョーンズの絵画的発展は制限されたものであった。モリスが単独経営を始めた1875年以降は、人物像を一手に引き受ける一方、絵画でも多くの代表作品を生み出し、そこにステンドグラス用の下絵¹を元にしたものが少なからず見られる点に、これまであまり指摘されてこなかった特徴がある。

ステンドグラスは透過光によって図案を浮かび上がらせるため純粋な絵画とはいえない。彼の図案が絵画へ転用されることができたのは、元々二次元的であった彼の絵画が図案デザインへ自然に転用され、その過程は可逆的であったことに主たる理由があるという指摘がなされて

いる。先行研究では A. C. スーターがステンドグラスにおける遠近法の使用法に着目し、奥行きのある遠近法で空間を処理しすぎると、絵画とステンドグラスの特性がぶつかりあってしまう危険をジョーンズは充分理解しており、その解決策として建築的背景を用いて浅い空間にした、もしくは空間に抽象パターンをとり入れた、と指摘している²。しかし実際には、ジョーンズはステンドグラスにおいて平面性だけでなく三次元性の表出も探求していたのである。本稿では70年代のステンドグラス作品の分析を通し、その基本的性格を考察する。そして絵画における表現形式がステンドグラスの構想を通して生み出される過程を示すことで、70年代のステンドグラス制作における新しい展開の解明を試みたい。

1. ラファエル前派のステンドグラス

1-1 モリス商会の位置づけ

19世紀初頭のイギリスでは人口爆発と宗教リバイバルによって教会建築が増加の一途を辿り、存続した何千もの中世の教会も修復されて新たな装飾が施された。そして1851年のロンドン万国博覧会以降、製造工程の改良やガラス製造への課税撤廃（1845年）などからステンドグラスは人々が求めやすい価格となり、一般に普及していった³。モリス商会を経営面から分析したジム・チェシャーは、中世のガラスを復活させた古物研究家にして弁護士のチャールズ・ウィンストンと A. W. N. ピュージン、そしてモリスの功績を認めながらも、1850年代までのガラス絵付け職人たちの存在を強調している⁴。つまりジョーンズのような芸術家が工房での制作に加わるのは1860年以降のことで、それまでは実際に窓を制作する職人が工房の中心であった。1861年に発足したモリス・マーシャル・フォークナー商会は、モリスを中心にロセッティ、フリップ・ウェップ、バーン＝ジョーンズ、フォード・マドックス・ブラウンたちを擁し、ジョーンズやロセッティなどステンドグラス制作にすでに経験を積んでいた画家以外にヒートン・バトラー・アンド・ベイン社などから熟練工を迎えていたため、そのステンドグラス部門は比較的早く軌道に乗ることができた。次の1862年ロンドン万国博覧会にはモリス商会も含め24のガラス製造会社が参加した。しかし商会のステンドグラスはまだ評価が低かったようで、ビルダー誌は次のように批評している。

見るものの目を惑わせ、人々にとって見るに耐えない。

しかし驚いたことにメダルを受賞した。しかし確かに最悪である⁵。

このことから、まだ経験が浅い商会の作品は他の工房のものに太刀打ちできるレベルにはなかったと考えられ、万国博覧会への出展を機にこの分野では確実に一步を踏み出したのである。

表(図1)によると、受注数は70年代に集中しており、これはジョーンズの制作数をもっとも多かった時期に当たる。そしてモリスがステンドグラス制作から離れてゆく70年代後半から徐々に減少しているが、チャールズ・ハーヴェイも指摘しているようにジョーンズの絵画的な人物像はあまり人気がなかった可能性がある⁶。その理由としてG. G. スコットやストリート親子など主要な建築家たちはゴシック・リヴァイヴァルにふさわしい13世紀風の作品を求めており、モリスたちよりもむしろクレイトン・アンド・ベル社と仕事を組んだことがあげられる。また商会に多くを発注した建築家G. F. ボドリーも、人気の高かったケンプヤバーリントン・アンド・グリルズ社との仕事を徐々に増やしている。商会の強みは作品の独創性と品質にあったが、反対に弱点は、特にステンドグラス市場において、商会の規模が小さいことと多様性がないことであった。そのため商会は広告を出し、ショールームを開いて経済的に台頭してきた新興資本家などの富裕層を引き寄せて顧客とすることで基盤を固めてゆく。一方、経営管理にずさんだったモリスに代わって就任した商会のマネージャーは経営の効率化を図り、ジョーンズの下絵は繰り返し窓の制作に使用された。70年代後半になるまで経済的に苦しかったジョーンズにとって、商会でのステンドグラス制作は重要な生活の糧であったため、彼は絵画の制作に携わりながらも多くの図案を制作したのである。

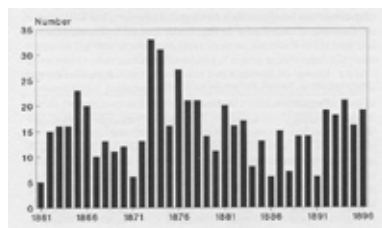


図1 モリス商会 受注契約数 1861-96
(Charles Harvey and John Press, *William Morris: Design and Enterprise in Victorian Britain* p 61より引用)

1-2 ロセッティの影響

ジョーンズの最初の作品は1857年の下絵をもとにした《良き羊飼ひ》(図2 左)である。この頃はまだロセッティの影響がみられ、ヴァランスはまだ独創的ではなく、初期のラファエル前派に見られる様式を基礎とした当時の経験不足を指摘しているが⁷、この作品がラファエル前派を擁護したラスキンを喜ばせたというロセッティの記述は当然であろう。1860年代になるとウェブのクォーリーが下部にみられ(図2 右)、人物はロセッティの素描や絵画を想起させる。細長い窓の端から端へ画面が連続して行く構成がとられているが、スーターは人物の間の取り方に違和感が少なければ成功していたであろうとジョーンズの構図の欠陥を指摘している⁸。

さて、彼が50年代にペンとインクで描いた《サー・ガラハッド》はデューラーの版画《騎士、死、悪魔》



図2 左：《よき羊飼ひ》キング・ストリート会衆派教会、ケント州 1861年
右：聖ミカエル アンド オールエンジェルス教会、リンドハースト 1867年(共に部分)

(図3) のモチーフを取り入れたものとして良く知られているが⁹、ジョン・クリスチャンは『ラファエル前派の源泉としての初期ドイツ』¹⁰においてジョーンズのステンドグラスとデューラーの関係に詳しく言及している。そしてステンドグラス《トリストラムとイゾルテの埋葬》にある二匹の犬にはデューラー最大の銅版画《聖エウスタキウス》(図4)のモチーフがそのまま取り入れられていることを指摘している¹¹。図にあるようにデューラーの版画では二匹の犬は離れた位置にあるが、ステンドグラスではトリストラムとイゾルテの仲むつまじい夫婦の象徴として互いの首を重ねた構図になっている。また、クリスチャンはジョーンズの素描を考察する上で、ラスキンの著書『素描の諸要素』(1857年)が彼の初期の素描の土台となっていることも指摘しており¹²、恩師としてのラスキンの存在を強調している。しかしながら、こうしたデューラーへの関心が深まったのは明らかにロセッティに会ってからのことで、妻のジョージアナはデューラーの《メランコリア》をもとにした自画像を描いたことを回想しており¹³、彼が「デューラーの再来だと人々に言ってほしい」と願うほど情熱を傾けていたと記している¹⁴。

商会設立当初の7年間の窓には建築構成上の変遷が見られ、1869年までにはクォーリーを特徴とするウェブのリーダーシップは失われてゆく。ジョーンズは初期に見られたロセッティの厳格なスタイルから次第に離れてゆき、モリスとのコラボレーションを通じて新しい様式へと進んでいくのである。しかしながら彼の35点の絵画はドイツの英雄譚を含むモリスの物語詩に取材しており、ラファエル前派の第二世代といわれるジョーンズとモリスのステンドグラスの靈感源にも、依然として中世ドイツを見ることができる。

1-3 ミドルトン・チェニーの窓

商会のステンドグラスには唯美主義の画家であるアルバート・ムーア、シメオン・ソロモンそして、詩人のスウィンバーンも深く関わっている。ミドルトン・チェニーにあるオールセイנטス教会の東窓(図5)では、トレーサリーにあるジョーンズがデザインした感動的な「犠牲の子羊」を始め、上段からジョーンズ、ウェブ、ブラウン、モリス、ソロモンたち五人の仕



図3 左《サー・ガラハッド》バーン・ジョーンズ 1858年
右《騎士、死、悪魔》デューラー 1513年(共に部分)



図4 左《トリストラムとイゾルテの埋葬》バーン・ジョーンズ 1862年
右《聖エウスタキウス》デューラー 1501年頃(共に部分)

事をうまく調和させるという困難な問題をモリスがうまくまとめている。ソロモンは《ダヴィデとイザヤ》(中段 左より2つ目)、《アブラハムとモーゼ》(下段 最左)の図案を制作しており、この窓が英国ステンドグラスの中でも秀逸なものといわれる所以となるイスラエル十二部族も、おそらく彼の図案によると考えられている。しかし、ソロモンやムーアはステンドグラスだけでなく商会のタピストリー製作にも参加しているのに対し、ロセッティを除くラファエル前派友愛団の画家たちはなぜ商会のために制作をしていないのであろうか¹⁵。ハントはステンドグラスの図案を描いたことはなく、ミレイは一枚の下絵を残しているがモリス商会のためではない。詳しい経緯は明らかにされていないが、モリスの選択肢に彼らは入っていなかったのかもしれない。そのためソロモンやムーアの図案が一点一点ではあるが商会に提供されていることから、彼らに制作を依頼したモリスの考え方を探ることも今後の課題となるだろう。以上の事から、ミドルトン・チェニーのステンドグラスは、唯美主義運動で人気の高い幾何学的に抽象化した花や葉のモチーフこそ見られないが、ラファエル前派の第二世代と呼ばれるジョーンズやモリスに加えて、ソロモンを含めた唯美主義の画家たちによって制作された作品ということができよう。



図5 オールセインツ教会 東窓 1870年
ミドルトン・チェニー

1870年代、80年代のジョーンズは広い範囲に及んだヨーロッパの象徴主義の潮流に属しているばかりでなく、イギリスの芸術、デザイン、ファッションにおける「唯美主義運動」として知られることになった明確な一時代の一部をなすものとして今日では理解されている。そしてジョーンズは唯美主義運動という明確な一時代の流れの中にいたことが、絵画だけでなくステンドグラスという装飾芸術でも認められるのである。

2. ジーザス・カレッジ礼拝堂

2-1 彫塑性

ジョーンズが私淑したロセッティは過去の巨匠たちのアカデミックな素描を無視するよう彼に勧めており、その影響は1860年代まで残っている¹⁶。しかしその後、ジョーンズは精力的にミケランジェロの研究に取り組んでゆく。たとえば1867年頃のスケッチにはシステイナ礼拝堂の天井画のすべての習作があり、図6に見られるように、人体の解剖学と格闘している。またアシュモレアン美術館にあるミケランジェロ作品の模写では、システイナ礼拝堂での模写とはかなり異なり、ミケランジェロの《戦闘シーン》を鉛筆で軽く写しとっており

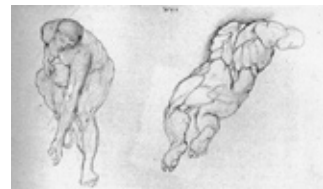


図6 バーン＝ジョーンズ ミケランジェロの《最後の審判》からの模写
1866-67年

(図7), 人体の立体感を正確に描き出そうとする姿勢がうかがえるのである。レネ・オステルマルク・ヨハンセンはウォルター・ペイターの著作『ルネサンス』

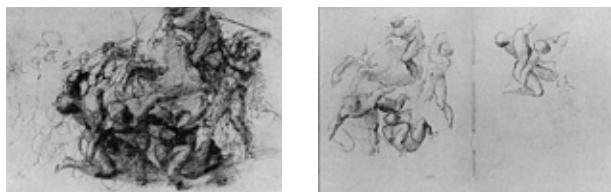


図7 ミケランジェロ 1516-19年(部分) ジョーンズの模写 1867年(部分)

(1893)におけるミケランジェロ解釈を軸として、盛期ルネサンスのこの巨匠の詩や絵画作品の、ヴィクトリア朝イギリスにおける評価を論じている。その中でミケランジェロの影響を受けた画家としてジョーンズをとりあげ、イギリスの美術館で所蔵されるミケランジェロの素描を模写していることに注目した。しかしながらミケランジェロの激しい動きはジョーンズの画面には見られず、両者は根本的に異なると指摘している¹⁷。いずれにせよ、彼のミケランジェロの様式がはっきりとしてくるのは1870年代である。彼はミケランジェロ作品の複製を100枚ほど所蔵しており、その90%を占める素描の多くは裸体の習作である¹⁸。このことは1870年代のジョーンズの絵画に裸体がたびたび現れる傾向を裏付けており、彼の人体への新たな興味を示している。そして本稿で対象となるステンドグラスのデザインに現れるミケランジェロ的な人物像についても同じことが言えるだろう。つまり1871年にイタリアのシスティナ礼拝堂をくまなく観察したのち、象徴性と装飾性とをきわめて魅力的に結びつけることで、70年代のジーザス・カレッジ礼拝堂の躍動的な福音書記者たちの窓が生まれたのである。こうした彼の転換期を、70年代のステンドグラスに探ってみたい。

2-2 大胆な発想 — 《聖マタイ》の窓

13世紀に建てられたケンブリッジ大学のジーザス・カレッジは、15世紀までベネディクト派の修道院であった。付属の礼拝堂はゴシック・リヴァイヴァルの中心人物であるピュージンやボドリーの修復に至るまで、さまざまな人物による工事や修理がなされ、モリス商会はボドリーの依頼により、1877年に窓を完成させた(図8)。しかし、モリスは増加してきた教会の修復に嫌悪感をつのらせて同年に古建築物保護協会を設立、そしてもはや中世の建築物に彼のステンドグラスを設置しないと発表した後、その設立趣意書を修復中のケンブリッジ大学側にも送りつけた。つまりジーザス・カレッジ礼拝堂はモリスが中世の建築物に新しい窓をはめた最後の作品のひとつなのである。

本稿では身廊の窓 No. 9 と南翼廊の No. 1, 2, 5 の窓を対象とし、この礼拝堂のために描かれた図案をとりあげて、それ

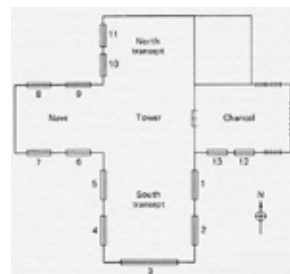


図8 モリス商会による窓の設置(1872~77:窓No.1~11, No.12と13は1914年の設置(Morris & Company in Cambridge p 34より))

より以前に制作された図案の再利用分は除外する。

商会では制作の効率化を図るため、1870年代より写真家のフレデリック・ホリヤーと共同作業で写真を利用している。商会の会計簿には《節制》の窓（図9 左）に関して「1876年1月、ホリヤーが撮った《節制》のひどい写真 2ポンド」とあるが、スューターがこのメモこそ下絵の拡大写真を利用していたという事実を初めて裏付けるものと指摘していることは注目に値する¹⁹。そして1872年には出版業者で著述家でもある F. S. エリスの注文により、ジョーンズは右側の水彩を描き、これを1877年のグローヴナー・ギャラリーの開館展に出品している。



図9 左 節制の窓 身廊北壁
東側 窓 No. 9
右 《節制》1872-73
水彩（共に部分）

今回の修復を請け負った建築家のボドリーは、1860年代にウェップとモリスが行ったマートン・カレッジの14世紀のステンドグラスの詳細な研究を参考にしている。また、1850～60年代にかけてボドリーは教会に説話的／比喩的装飾を採用していたが、60年代後半からはそのイコノグラフィーに変化がみられる²⁰。つまり説話的表現は消え、それに代わって聖人、教会の創始者、もしくは預言者などの像が現れるのである。礼拝堂東壁、《聖マタイ》の窓（図10）

ではピンクと金および緑のスカーフ、そして深い青の衣を纏っており、キリストの口述を書き取るためのペンと書物を手にしている。左側には緑の蛇を踏みつける《ペルシャの巫女》、右側には《クマエの巫女》が配されている。マタイ像に関連した二つの素描では、裸体の聖人（図11 左）の身振りや筋肉が正確に描写され、流れる髪、本から離れたペン、めくれているページなどに動きがみられる。また右の着衣の図では、身体のねじれを正確に描き出し、鬘の流れを追求したことがうかがえる。肘をおいた膝から鬘がゆったりと垂れ下がっており、上向きの顔は神との交流を新たに暗示している。これはジョーンズの作品において最も印象的な窓のひとつで、彼も会計簿に「聖マタイ——非常に急いだが、大胆な発想」²¹と記していることから、



図10 聖マタイの窓 南翼廊東壁北側 窓 No 1



図11 聖マタイの素描 1873-74

今までのステンドグラスにはない彫塑性を自ら革新的と意識していたと思われる。また聖マタイの窓の右側の《クマエの巫女》は、《デルフィの巫女》と名前を変えた油彩画に転用されて、1886年にグローヴナー・ギャラリーで展示されている。

次に西壁北側には《聖ヨハネ》の窓（図12）があり、上段右側に位置する《ティブルの巫女》の下絵（図12 右図）はペン、チョーク、パステル、そして金色で非常に精緻に描かれている。このように、独立したイーゼル画と見紛うまでに描きこまれ仕上げられた下絵は、その

目的から明らかに逸脱している。その理由として第一に、商会のガラス画工はかなりの数の彼のデザインを扱っているため、下絵的でなくともその処理のすべを習得していたこと、そして第二にジョーンズが別の基材で制作することが念頭にあったのではないかと考えられる。実際、彼はこの主題で大型の水彩画を1877年に完成しており、対となる《エリュトリアの巫女》も同じく水彩で描いている。

次に《聖ルカ》の窓(図13)では单身像の明かり窓が三つ並び、それぞれの上下にトレーサリーとプレデラ窓がある。中央の聖ルカの流れるような襷は鉛線^{レッドライン}によってその

勢いが止められ、濃青の衣の上に豊かな金色で縁取られ、金のパターン模様が広がる白い外衣を身につけている。アラベスク文様の背景を白地にすること、そして右足を切り株に置き体の一部をボーダーからはみ出させることで聖人を前面に浮かび上がらせており、装飾性と躍動感を同時に実現している。また、左手の茨冠を被り、^{スクロール}巻物を手にした《デルフィの巫女》も油彩(1874-86年)に翻案されたが、前述の1886年のグローヴナー・ギャラリー作品とは逆に《クマエの巫女》として、1877年にグローヴナー・ギャラリーに8点のひとつとして出展された。そしてこれらの福音書記者の下絵は7回再利用されており、彼の死後は商会において28回繰り返し使用されている。

ミケランジェロ的人物像が確かに彼の画面に現れたのは1870年代であった。この時期、特に絵画においても《運命の車輪》(図14)のように躍動的な人物像が描かれている。しかしながら1880年代に入るとミケランジェロ風の男性裸体は徐々に消えていった。一方、ステンドグラスにおいては60年代のラファエル前派の影響は次第に払拭されてゆき、70年代から新しい表現様式を確立してゆく中で、彼が最もミケランジェロからの靈感を得たものこそジーザス・カレッジ礼拝堂の窓なのである。そしてその中には後年絵画へ転用されたものも多く含まれることが確認されたことから、これらの構想はほぼ70年代に集中していると指摘できる。



図12 窓 No 5
《聖ヨハネ》
上段中央
《ティブルの巫女》
上段右
《エリュトリアの巫女》
上段左



《ティブルの巫女》
1874-86



図13 《聖ルカ》の窓 No 2
中央(部分) 1873年

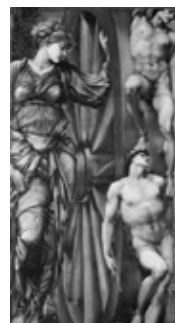


図14 《運命の車輪》
1857-83 (部分)

3. ステンドグラスから絵画へ

3-1 グローヴナー・ギャラリーへの出品

彼の絵画には装飾下絵から発展したものが多く、絵付キャビネット、ステンドグラス、タイルそして刺繍の図案にも類似の例がある。その中でもステンドグラスを取り上げるのは初期のモリス商会のあらゆる製品の中で最も多く制作されたのがステンドグラスであり、多くの図案がジョーンズによって描かれているからである。

彼は7年間ほとんど展覧会に出品しなかったが、1877年のグローヴナー・ギャラリー開館展には8作品を出展している。ここからはその中でステンドグラスの図案を水彩等で描いた3点の絵画を取り上げ、ステンドグラスからどのように転用されているのかを見てゆく。

《天地創造の日々》の窓(図15)は1870年にノーサンプトンシャー、ミドルトン・チェニーにあるオールセイントズ教会のために制作され、1873年に設置された。作品は中世風でもルネサンス風でもなく、新しい、そして説得力のある着想に富んでおり、スーターはキリスト教芸術のイコノグラフィーに最も個人的に、かつ独創的に貢献したものと評価している²²。二枚目のパネルには一枚目の天使も加わり、その後のパネルにも前日までに現れた天使が順次追加されてゆき、六枚目で七天使がすべて揃う構成がとられている。人物像は小さいが、トレーサリーの中で確固たる位置を占めており、



図15 オールセイントズ教会
《天地創造の日々 五日目
と六日目》
ミドルトン・チェニー（ト
レーサリー部分）

主要部分であるランセット窓の上部に沿って連続して現れている。そしてステンドグラスの下絵は水彩の大型画面(図16)に翻案され、各自のアトリビュートを持った天使たちは、天地の創造がなされる段階に応じて筆致や色彩もそれぞれ変えられている。衣服や羽は色調の違った青や紫で金色に染まり、日を追って鮮やかさと豊かさが次第に増していく。天使の中でも炎のついた冠、非常に悲しげな目、そして堂々とした羽はすべての日々に繰り返し画かれており、七日目の天使は豎琴に合わせて天地創造という偉業を讃えて歌っている。様式の雄大さそして神秘的な美の表現は双方で共通するものであるが、ステンドグラスの光りの中では静謐なもの



図16 《天地創造の
日々 五日目と
六日目》
水彩(部分)

なっている。しかし、水彩画では天使の足が水面に向かって鏡のように映っており、ステンドグラスにはない描写がみられる。またモリスの娘ジェニーがモデルをつとめた幾人かの天使に愛らしい表情も感じられる。そして何にも増して天使たちの羽の繊細さを淡い色彩のグラデーションで捉えたこの水彩画は、色彩家としてのジョーンズを証明する作品のひとつといえるだろう。そしてステンドグラスから絵画へ描かれた例としてその顔貌に注目したい。当時会場を

訪れた小説家のヘンリー・ジェイムズは次のように述べている。

25年前に英国ラファエル前派がその特別な目的のために役立てようと初期フィレンツェから移入した角ばった顎と大きな口をした女性の風貌の中に、これら天使の顔を多かれ少なかれ見たことがある。それ以降様々な変遷を遂げており、バーン＝ジョーンズの作品はその極みに達している²³。

彼は、結成当時のラファエル前派に触れながら、ジョーンズの画風が違ったものに移行したことを指摘している。つまり60年代のステンドグラスや絵画にはまだロッセッティやブラウンの影響を色濃く残していたジョーンズが、その後ラファエル前派の影響から抜け出し、独自の方向へ向かっていることを裏付けているのである。

次に《希望》はオックスフォードのクライスト・チャーチの窓のために描かれた下絵をもとに、1871年水彩画で描かれた(図17 中央)。建築家のウィリアム・バージスはこの窓に関し1862年『ジェントルマンズ・マガジン』で次のように記している。

ジョーンズ氏は色彩に細かい配慮をする画家なので、色の選択をガラス絵師にまかせようとせず、それゆえ氏は油絵で彩色した完成図を作った²⁴。

このことは当時の下絵は単色ではなく彩色していたことを示している。またその後1896年にアメリカの収集家の依頼で描かれた右端の油彩画では、人物は牢屋に閉じ込められ、前景の足に用いられた短縮法はステンドグラスの画面よりも穏やかである。襟巻きのようにゆったりと結ばれている豊かな髪は冷たい鉄の鎖と好対照的をなしている。この作品はパトロンの趣向に合わせて異なるヴァージョンが生み出された作例のひとつで、彼は柔らかな髪と聖なる救いを示す青いヴェール、もしくは水色の空を絵画に付け加え



図17 クライスト・チャーチ大聖堂南側廊西窓(部分) 1870-71年
《希望》水彩 1871年(部分)
《希望》油彩 1896年(部分)

ている。これに関連して、生涯の友であるモリスが亡くなり、その悲しみから当初考えていた作品名《アローラ》を《希望》に変更したともいわれている。双方とも床にはツルニチソウが散りばめられているが、これは死を宣告された者へのアトリビュートであり、人物がりんごの

枝を持って新しい命への希望を託しているのは、おそらくモリスへの思いが込められているのであろう²⁵。

次にピーターハウスの《聖ジョージ》の窓（図18）は、画家パーケット・フォスターから依頼された聖ジョージ・シリーズから発展したものである。右の油彩と比べてみると、窓では首は左に傾いて光輪があり、旗は頭上にたなびいているが、油彩では旗を右端に追いやって水色の空に空間を割いて雄大な荒野における聖人の戦いを物語っている。注目すべき点は、窓ではひし形のクォーリーを背景に聖人は両側に旗と剣をそれぞれ持っていることに対し、油彩では緑の木々に囲まれた大地に力強く立ち、剣は持たずにその背後の足元には龍がいることである。ステンドグラスではクォーリーを背景にしているため奥行きがなく、凶暴で巨大な龍を描くことが難しかったものと考えられる。つまり絵画では色彩で遠近感をつけ、足元に撃退した龍を描いて彼の勇敢さと勝利をさらに讃えることができたのである。また窓の聖人が手に持つ盾には龍に捕らわれた着衣の姫が描かれており、一方油彩ではそれが裸体となっている。

彼の中期には、家具の装飾をもとに《愛の歌》そして《女子修道院長の話》が生まれている。そしてタイルのデザインからは《ラウス・ウェネリス》や《ブライアー・ローズ》が制作され、そして刺繍作品からは《愛と巡礼》が描かれた。またステンドグラスからも前述の《希望》を始めとして多くの絵画が描かれているが、最後の《愛と巡礼》を除いてほぼ1870年に着手されている。

これらのことから、前述のグローヴナー・ギャラリーへの出品作品は、70年代に制作されたステンドグラスの下絵に基づきながらも、その制約を越えようとするジョーンズの取り組みから生まれた絵画であったと指摘できる。

3-2 ピクトリアリズムの発展

スーターは70年代からジョーンズのピクトリアリズム、つまり絵画空間の処理に重要な発展が始まったと考えている。彼のピクトリアリズムでの最高傑作として常にとり上げられるのはバーミンガムのセント・フィリップ大聖堂西窓の《最後の審判》である（図19）。この窓はゴシック様式の窓のマリオン（窓の縦仕切り）やトレーサリーによってデザインが分割されていないことを特徴としている。そのため彼の晩年の絵画的傾向を存分に表現している半面、絵画的過ぎることとバロック的な建築と調和していないことが批判を招いているが²⁶、モリス



図18 ピーターハウス 《聖ジョージ》
ホールの窓 油彩1873～77
1871～72
ケンブリッジ

とジョーンズの共同制作における最高傑作といわれることに研究者のあいだでも異論はない。しかし、この作品の成立については彼がロセッティらの影響から離れて新しい様式を模索し始めた70年代を抜きには語れない。

代表的な作品ではイーストハムステッドの《最後の審判》の窓がある(図20 左)。青空に対し天使の衣と羽は白と斬新な赤で彩色されており、左右の窓がほぼ互いに鏡像となっている。画面は人物像と背景の空とのコントラストと小グループの聖人たちから構成されている。人物を積み上げて重ねるゴシック的な手法は60年代のものであるが、奥へ後退させずに上部へと平面的に伸びる複雑な構成にその習熟の程度をみる事ができる。

ジョーンズは最低限の遠近法で複雑な構成に長けているとスーターが述べているように²⁷、縦長の窓に連続した多数の人物像が上から下へ平面的に構成され、受け入れられる範囲での奥行きがつけられている。そして絵画では(図20 中央と右)ステンドグラスで表現できないような淡い色彩のグラデーションがつけられ、縦長のステンドグラスの構図を崩すことなく保っているのである。

ニコラウス・ペヴスナーは商会の窓に関して、装飾的目的において細かな写実主義が多すぎるため賞賛し難い点があることを指摘している。しかしながら、忘れてはならないこととして、モリスが始めた頃のステンドグラスの窓というものは、たくさんの人物や建物や空間的凹所があって、色彩と蔭に富んだあたかも挿絵のようなものであったことを付け加えている。さらにジョーンズとモリスを次のように対照させている。

もしモリスのステンドグラスで、一向に装飾が少なくなっていないというならば、それはモリスのせいであるよりは、バーン＝ジョーンズのせいである。バーン＝ジョーンズは、どうしても画家の域に留まった人であり、一方モリスはあくまで装飾家たろうとした人であった²⁸。

またハーバート・リードは商会のステンドグラスの弱点はある種のセンチメンタリティからく



図19 《最後の審判》
聖フィリップ大
聖堂西窓 1897



図20 セント・マイケル・
アンド・セント・メ
アリー・マグダリン
教会 東窓
イーストハムステッ
ド、パークシャー
1874-75年
《最後の審判》 図案は1874年
クレヨン ワックス 1880年
(共に部分)

るものであり、これもひとえにジョーンズの責任であると考えている。彼らの主張は具体的に作品例をあげていないため、どの時期のステンドグラス作品を指しているのか不明瞭ではある。しかし、こうした批判に応じるためか、モリスは人物像を成功させるために力強い筆致を加える工夫をしている。一例として彼は壁紙などにドットを使った影付けを入れているが、これを同じくステンドグラスにも採用したことは興味深い²⁹。

ジョーンズは60年代では下絵に鉛線レッドラインを入れて色彩を施している。そして70年代からは単色で、殆ど絵画のように下絵を描いている。そして最も特徴的なのは90年代にはその鉛線レッドラインがなくなってゆくことである。つまりその制作工程において鉛線レッドラインが無くなってゆく一方、70年代からピクトリアリズムが発展を続けたと考えられる。

結びに

最後になるが、ジョーンズ自身はステンドグラスをどのように考えていたのであろうか。彼はステンドグラスを飾る人々はデザインの規則をまったく知らないと言われ、また、ステンドグラスよりも絵画を好む人々の一般的な無知を嘆いていた。1880年、ラドクリフ博士に宛てた手紙には、窓に対するその姿勢が述べられている。

それ〔ステンドグラス〕は非常に制約のある芸術だ。その制約は強みであり、また単純さを要求する——しかし彩色された窓を考えると、忘れなければならないのは、図柄などというものがあるということである——その素晴らしさは、窓が忠実に従わなければならない、建築のものなのである³⁰。

ここから彼はラスキンの教えを忠実に心に留めていたことがわかる。ラスキンは著書『ヴェネツィアの石』において装飾は召使であり、かしまっていないなければならないときがあるとして主人への従属のあり方について述べている。つまり、装飾は様々に異なる状況の中でどの程度まで表現されるべきものか、そしてどの程度まで独立した意思を持つことが許されるのかを問いかけているのである。さらにラスキンは色を塗った窓でもって、小奇麗な絵画を仕立て上げようなどという試みはガラスの特質の真の理解を破壊すると主張している。ラスキンを敬愛していたジョーンズはこの『ヴェネツィアの石』に感銘を受けており、それに従ってガラスの本質を理解していたと思われる。彼はピクトリアリズムと、基材としてのステンドグラスの制約とが相容れないことは充分理解したうえで、絵画的発展を続けた。そしてステンドグラスがもつ絵画的効果を極力抑えつつも、その制約から解放される絵画に下絵の図案を転用したと考えられるのではないだろうか。

製作意図も表現法も本質的に異なるステンドグラスと絵画を比較することにより、彼がそれぞれの特質を理解して制作していたと思われる。そして70年代はそのピクトリアリズムの黎明期であり、同時に装飾的な多くのステンドグラスの人物像はむしろ絵画を想定しながら描かれたと考えられるのである。

(付記)

本稿は、2008年11月に行われた意匠学会研究例会（成安造形大学）の口頭発表原稿に加筆修正を加えたものである。

註

- 1 窓やパネルの図案カートゥーンのこと。一般には鉛線（レッドライン：断面がH型をした、複数のガラス片を支える細長い鉛材）案はガラス上で、配色（カラリング）は下絵で指示された。ジョーンズの初期作品では鉛の枠入れ（レッディング）を自ら下絵に描き入れているが、後には配色案をモリスに任せ、モリスファームとも呼ばれた。
- 2 SEWTER, A. Charles, *The Stained Glass of William Morris & his Circle*, vol. 1 of 2 vols, New Haven and London: Yale University Press 1974-75, p. 53.
- 3 CHESHIRE, Jim, *Stained glass and the Victorian Gothic Revival*, Manchester: Manchester University Press, 2004, p. 163.
- 4 *Ibid.*, pp. 128-9.
- 5 *Ibid.*, pp. 172-3.
- 6 HARVEY, Charles and PRESS, John, *William Morris: Design and Enterprise in Victorian Britain*, Manchester: Manchester University Press, 1991, p. 60.
- 7 VALLANCE, Aymer, *The Art Journals, Great Masters of Decorative Art: The Decorative Art of Sir Edward Burne-Jones, Bart*, London 1900, p. 2.
- 8 SEWTER, *op. cit.*, vol. 1, p. 28.
- 9 ビル・ウォータース、マーティン・ハリスン（川端康雄訳）『バーン・ジョーンズの芸術』晶文社、1997、p. 79.
- 10 CHRISTIAN, John, "Early German Sources for Pre-Raphaelite Designs," *Art Quarterly* 36, (Spring-Summer 1973) pp. 63-78.
- 11 *Ibid.*, p. 68.
- 12 *Ibid.*, p. 66.
- 13 *Ibid.*, p. 64.
- 14 GEORGIANA, Burne-Jones, *Memorials of Edward Burne-Jones*, vol. 1 of 2 vols., London: Lund Humphries 1993, p. 195.

- 15 SEWTER, *op. cit.*, vol. 1, p. 75.
- 16 JOHANSEN, Lene Ostermark, *Sweetness and Strength-The Reception of Michelangelo in Late Victorian England*, Ashgate 1998, p. 120. また、ジョーンズが1850年代後半までロッセッティの考えに反して古代美術の研究をしていたことに関しては CHRISTIAN, John, 'A Serious Talk': Ruskin's Place in Burne-Jones's Artistic Development, *Pre-Raphaelite Papers*, The Tate Gallery, 1984, p. 256, note no. 43 参照。
- 17 *Ibid.*, p. 133.
- 18 *Ibid.*, p. 118.
- 19 SEWTER, *op. cit.*, vol. 2, p. 44.
- 20 HALL, Michael, "What Do Victorian Churches Mean: Symbolism and Sacramentalism in Anglican Church Architecture, 1850-1870" *Journal of the Society of Architectural Histories*, vol. 59, no. 1 (March 2000) p. 87.
- 21 SEWTER, *op. cit.*, vol. 2, p. 43.
- 22 SEWTER, *op. cit.*, vol. 1, p. 58.
- 23 JAMES, Henry, *The Painter's Eye*, London: Rupert Hart-Davis 1956, p. 146. 当時学生だったオスカーク・ワイルドも会場を訪れて美術批評を記しているが (*Dublin University Magazine* 1877年7月号), 両者とも絵画がステンドグラスから転用されたことについては触れていない。そのため当時ではとりわけ特別なことではなかったかもしれない。
- 24 ウォーターズ前掲書, p. 67.
- 25 CONSTABLE, W. G., "'Hope' by Edward Burne-Jones," *Bulletin of the Museum of Fine Arts: Boston*, vol. 39 (February 1941) pp. 12-4.
- 26 *Cat. exh. Burne-Jones: The paintings, graphic and decorative work of Sir Edward Burne-Jones* (ed. by Penelope Marcus) The Arts Council of Great Britain 1975, pp. 70-1.
- 27 SEWTER, *op. cit.*, vol. 1, p. 42.
- 28 ニコラス・ペヴスナー (白石博三訳) 『モダン・デザインの展開』みすず書房 1957, p. 38.
- 29 READ, Harbert, *English Stained Glass*, London: G.P. Putnam's Sons 1926, p. 224. 16世紀には、ガラスに焼き付ける着色料としてガラス質のエナメルが作られた。エナメルはペインテッドグラスと呼ばれ、有機媒体に浮かせた粉ガラスと金属酸化物の混合物で、ガラスに彩画する方法である。焼付けの際に媒体が燃え尽き、エナメルはガラスの基質と融合する。その他の技法として、ガラス面に明るい小さな点描効果を創り出す点描 (彩) (Stippling) 法や、併行した筆触で控えめに塗料をほどこし、衣裳や顔などの細部に濃淡付け (Shading) をする、よごし陰影法がある。
- 30 GEORGIANA, *op. cit.*, vol. 2, p. 109.

