

ラファエル前派兄弟団におけるプリミティヴィズム ——19世紀英国の「ラファエッロ以前」問題¹

山口 恵里子

はじめに

19世紀ヨーロッパの芸術界において「ラファエッロ以前」に立ち戻ろうとする動きが随所でみられた。1809年、ウィーンではピーター・コルネリウスやフリードリヒ・オーヴァーベックらがアカデミックな絵画に不満を抱き、デューラー、ラファエッロを手本とするような絵画を目指した。彼らは1810年にローマに移住し、修道院で修道僧の衣装を身につけて制作し、宗教画の守護聖人の名前をとって、みずからを聖ルカ兄弟団(Lukasbrüder)と呼んだ。彼らはキリストの生涯を描くことを好んだため、ナザレ派として知られるようになる(Alexander 135)。フランスでは1800年前後、J.L.ダヴィドのスタジオに集まった画家たちがダヴィドに失望し、パリ郊外のシャイヨーにある修道院に住み、古代ギリシアの「プリミティヴ」な壮麗さに芸術家として回帰しようとした。彼らはBarbusとも呼ばれ、オシアンにも情熱を注ぐようになる(Vaughan 39)。英国では、1820年代サミュエル・パーマーを中心にしてケント州ショアーハム村で近代以前の牧歌的世界を理想とする「古代人たち(The Ancients)」と呼ばれるグループが形成された。1848年英国のロンドンでダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ、その弟のウィリアム・マイケル、ジョン・エヴェリット・ミレイ、ウィリアム・ハウルマン・ハント、ジェイムズ・コリンズ、F.G.スティーヴンス、トマス・ウルナーの7名の若者が結成した「ラファエル前派兄弟団Pre-Raphaelite Brotherhood」も、「ラファエッロ」以前の芸術に理想を求める動きの一つとして位置づけられる。

本稿では、ラファエル前派兄弟団における「ラファエッロ以前」問題を考察するが、この追跡は、おのずと同時代の中世主義(中世趣味, medievalism)とプリミティヴィズムとの照応もたどることになる。本稿はこのうちプリミティヴィズムとの重なりに焦点をあてる。ラファエル前派兄弟団が称賛したのは、フラ・アンジェリコ、ペノツォ・ゴッツォリ、ハンス・メムリンク、デューラーらのラファエッロ以前のイタリアの芸術家および北方ヨーロッパの芸術家たちであり、当時それらの画家たちは「プリミティヴな画家」(“primitives”)、「形式的で、けばけばしく、またフラットなイメージを表す「ゴシック」」の画家と考えられていた(Bendiner 3)。「プリミティヴ」と「ゴシック」という形容詞が混在して使用されたように、芸術における中世主義とプリミティヴィズムは相互に干渉しあう動きであり、両者ともラファエッロないしはルネサンスによって達成された絵画規範にのっとなって「進歩」していくというヴァザーリ流

の進化論的美術史に逆行する動きであった。当時、「プリミティヴ」なるものは、固定した定義をすりぬけ、美術批評においてもその言葉や芸術をめぐるかなりの混乱がみられた。本稿では、ラファエル前派兄弟団の設立前後における「プリミティヴ」芸術に対する動向を整理しながら、彼らのプリミティヴィズムを問うことによって、19世紀英国の「ラファエッロ以前問題」の一側面を明らかにすると同時に、「ラファエッロ以前」が彼らの試みを通してモダンへと転移する瞬間を目撃したい。

1. 初期イタリア芸術、及び北方芸術におけるプリミティヴィズム

—称賛と当惑

プリミティヴ芸術への関心は1830年代からみられるようになっていた。『アスィニーアム』紙にプリミティヴ芸術に関する記事を書いたジョージ・ダーリーは、その関心を広めた一人である。ダーリーがプリミティヴ芸術について最初に同紙に寄稿したのは1837年だが、当時その芸術は好古家や収集家の小さなサークルを除いてはほとんど知られていなかった（Cooper [1980]: 215）。ダーリーは、政府にドイツ人商人のゲオルグ・アダーズが所有する初期北方芸術のコレクションの購入をすすめたが、ナショナル・ギャラリーは資金不足を理由に拒否している（Langley 501）。だが1840年代後半にはプリミティヴ芸術への関心は高まりをみせ、50、60年代にその芸術について語ることは一種の流行にまでなった（ただし、この流行のなかで対象とされたプリミティヴ芸術は15世紀の芸術であり、14世紀の芸術は射程に入られていない）（Copper [1980]: 202, 209）。

その起因としてまずあげられるのは、1836年にフランスで出版されたアレクシス＝フランソワ・リオの『キリスト教のポエジーについて』*De la poésie chrétienne*の影響である。リオは、古代に傾倒してキリスト教精神を軽んじたルネサンス芸術を批判し、中世芸術の宗教的感情に基づく敬虔さ、純粹を称え、芸術における神秘性と道徳的な目的を訴えた。リオを知っていたリチャード・モンクトン・ミルンズは、ダーリーとニコラス・ワイズマンにリオの著作を書評するように依頼し、ダーリーは1837年に『アスィニーアム』に、ワイズマンはみづから創刊したばかりの『ダブリン・レビュー』に1836年に書評を掲載した（Cooper [1980]: 203）。この書評がひとつのきっかけとなって、リオの著作は広く知られるようになり、A. W. N. ピュージン、ジョン・ラスキン、リンゼイ卿、アンナ・ジェミスン、そしてブラウニングやメアリー・シェリーをはじめとして広く読まれ、美術界、建築界、文学界に大きな影響を与え、プリミティヴ芸術に関する議論を引き起こしたのだった（Bullen 22）。

このような議論が起きた背景として、ドイツ、イタリア、フランスでのプリミティヴ芸術を志向する動きがイギリスに波及したこと、また中世主義、ヤング・イングランド、オクスフォード運動、カトリックのリバイバルの影響を受けて、当時のイ

ギリス芸術と初期イタリア芸術の関係が問われるようになったことが指摘されている (Cooper [1981] : 407)。ダーリーがプリミティヴ芸術を称えたのも、初期芸術が忘れられ、以後の芸術が高い評価を得ているのは、それだけイギリス人のテイストが劣化しているからであり、それが同時代のイギリス人画家の低俗な主題の選択、デッサン力の弱体化につながっていると考えたからだった。それゆえ、彼はプリミティヴ芸術がそなえる宗教的精神、純粹さを人々に伝えることによって、イギリス人のテイストそのものを高めようとしたのだった (たとえば、Darley [March 28, 1846] : 326-28, [April 25, 1846] : 430-31. Cooper [1980] : 213-4, 218)。彼は、このテイストの劣化の原因は、当時の物質主義や功利主義の影響により、芸術の神秘性や精神性が忘れ去られたことによるものだと述べ、プリミティヴ芸術の神秘性を称えたりオの見解を擁護し、物質主義に異を唱えたのだった (たとえば、Darley [September 10, 1842] : 795-97. Copper [1980] : 214)。ダーリーは、リオの著作の書評において、とりわけフラ・アンジェリコの「神秘主義の美しい崇高性」を称えている。

フラ・アンジェリコは、ギベルティ、ウッチェルロ、マゾリーノ、マザッチオと同時代に生きながらも、彼らのナチュラリズムが普及するなかで、それが提供する芸術的な補助を拒んだだけでなく、おそらく十分な神秘主義におけるその神秘主義それじたいに対する穏やかな誇りから生まれた感情でもって、彼以前のあらゆる神秘主義的な画家たちが大いに樂をするためにマテリアリストの領域から取り入れたものを用いることを、できる限り拒否した (Darley [May 13, 1837] : 340)。

そしてダーリーは、ミケランジェロとの比較においても、フラ・アンジェリコのほうが「より靈妙であり、彼の精神はパラダイスの伝説的な鳥のように、地上から、地上の土壤からもっとも遠く離れた、もっとも輝かしく純粹な領域へと向かって、上方へ絶えず漂う」と述べ、彼の聖母の絵を次のように記述する。

ひとりの「至福」が黙想にふけた歓喜のなかで大勢の人へと歩みを進め、一群の聖人が、靈妙なまなざしのひとつひとつから輝きだす無言の会話による微笑みと言葉に言い表せない喜びとともに、互いに向き合いながら、琥珀色の床に光をひろげる。絵の天国のありようのなかでわれわれはみずからを忘れる (Darley [May 13, 1837] : 340-41)。

このような絵は鑑賞者の心を純化させるという。

フラ・ベアートの絵は、敬愛する熱情的な精神とともに見ると、鑑賞者を必然的に「善人」にする。その絵は、鑑賞者の心を、見ている瞬間だけでも、奮い立たせ、純化し、気持ちを落ち着かせ、情念を鎮める。これらのうるわしい天国にいるような顔に見られる善良の至福を鑑賞者に示しながら (Darley [November 25, 1837] : 863)。

ダーリーにとって「道徳的、心的な美点は技術に勝り、精神性は肉感性に勝る」のであり、芸術は、「詩的」で「倫理的」でなければならず、「感情、想像力、感覚、情念の現れ」を訴えるものでなければならなかった (Darley [December 8, 1838] : 875)。こうしたダーリーの見方に明らかなように、プリミティヴ芸術は、物質的なものを否定して非物質的な芸術に向かう精神的、宗教的なアピールと神秘性を称えられて迎えられた。その芸術は「初期キリスト教芸術 (early Christian art)」、芸術家は「純粹主義者 (Purist)」と呼ばれるようになり、芸術の評価 (evaluation) よりも芸術が喚起するもの (evocation) が重視されたのである (Cooper [1980] : 207, [1981] : 407)。

このようなプリミティヴ芸術の再評価の動きが起きるなかで、1841年ブリティッシュ・インスティテューションでOld Master展が開催される。ここで展示されたヤン・ヴァン・エイクの《アルノルフィニ夫妻の肖像》(1434)は熱狂的に迎えられ、翌年、最初の「プリミティヴ」絵画としてナショナル・ギャラリーに購入された (Langley 501-2)。

また、1842年にプリンス・アルバートが主宰し、チャールズ・イーストレイクが Secretaryを務めたファイン・アーツ・コミッションは、ウェストミンスター宮殿の室内装飾のフレスコ画のコンペティションを発表する。室内装飾には、ローマやミュンヘンにあるナザレ派によるフレスコが参考にされ、首相のロバート・ピールがナザレ派のホルネリウスにアドバイスを求めたほか (Bendiner 12, 169, note 50)、政府はチャールズ・イーストレイクやウィリアム・ダイス、メリフィールド夫人をイタリアに派遣して、初期イタリアのフレスコ画を学ばせた。1843年6月に行なわれた下絵 (cartoon) のコンペティションに集まった141点の作品は、翌月から9月まで一般に公開され、多くの人がその展覧会を訪れた (Correspondence 1.43.2, note 1)²。

イーストレイクは、イタリア派遣の研究成果を『油彩画史のための資料』*Materials for a History of Oil Painting* (1847)として出版し、メリフィールド夫人はチェンニーノ・チェンニーニの14世紀の著作*Il Libro dell'Arte*を翻訳した(1844)。また、ラスキンのプリミティヴ芸術の画家を扱った『現代画家論』*Modern Painters*第2巻(1846)、リンゼイ卿の『キリスト教芸術史の素描』*Sketches of the History of Christian Art* (1847)、ジェミスの『初期イタリア画家の回想録』*Memoirs of Early Italian Painters* (1845)、『聖典と聖徒の美術』*Sacred and Religious Art* (1848)等が

1840年代に立て続けに出版された。

しかしながら、クーパーによれば、初期の芸術家にインスピレーションを求めるように主張した称賛者たちも、芸術が向かう先については分明ではなかった。称賛者も、「プリミティヴ」な芸術家は解剖学や遠近法といった芸術の規則に無知だったか、知っていても不完全な知識しかもっておらず、技術的には不完全であるとしてみなしていた (Cooper [1981]:408)。技術的に不完全なプリミティヴ芸術を称えるためには、前述したように、それが「喚起するもの」を捉えなければならない。そのためには、喚起される宗教性や精神性に「共感 (sympathy)」することが求められる。クーパーは、この「共感」の要請がプリミティヴ芸術受容において重要になったという。「共感」するためには道徳心をもっていなければならないからであり、この等価が当時の社会的要請に見合ったからである。どのように描かれているか (技術的側面) よりも、何が描かれているかが重要視されたのである (Cooper [1980]: 210-11)。

つまり、ダーリーのようなプリミティヴ芸術称賛者も、ヴァザーリ流の「完全な」巨匠、すなわちラファエッロやミケランジェロに到達する進化論的な美術史の枠外から発言することはなかったのである。だから、現代の芸術家は、プリミティヴ芸術の、均衡がとれた形式的な構図、フラットで、乱れない色彩、抑制された身ぶりや表情のなかに現れる「素朴さ」(simplicity) ないしは神への「精神」を模倣すべきであって、ルネサンス以後の、つまりはラファエッロ以後の理想美の表現を脅かすようなことはしてはならないと主張されたのだった (Cooper [1981]: 408-409)。そのようなことは、「子供」の状態から進歩した芸術を「後退」(retrogression) させるようなものと捉えられた。

たとえば、プリミティヴ芸術の影響を受けて描かれたウィリアム・ダイスの《聖母子》*The Madonna and Child* (1845, 図1) について、1846年5月の『イラストイテッド・ロンドン・ニュース』の評者は、「ダイスは初期キリスト教芸術の死んだ形式を復活させた人として地位を固めた」と述べた後、ナザレ派のオーヴァーベックの作品にはジオットやベノッツォ・ゴッツォリのドローイングに関する無知や混乱したグルーピング、不完全な明暗法が模倣されていると批判し、「子供のような信仰や深い信念が (中略) 過去から喚起 (evoked) されうるまで」、「大人の信仰の強さが子供の芸術の弱点に中和をもたらすまで、離脱し

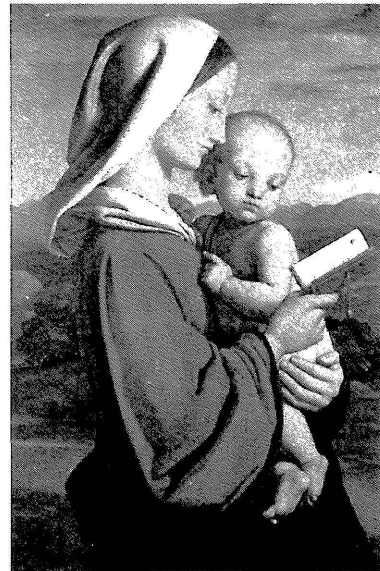


図1 William Dyce, *The Madonna and Child* (1845). キャンバスに油彩, 80.2 × 58.7cm, ロイヤル・コレクション

たフォルムに回帰することはあらゆる後退のなかでももっとも希望のないものだ」と芸術の後退を危惧する。ダイスの作品はその後退を象徴するものとして映ったのだった。評者は続けてこのように非難した。「彼の《聖母子》は初期ウンブリア画派の死んだ模倣だ。」(*Illustrated London News* 8 [9 May, 1846] : 311)。

1851年、『アート・ジャーナル』誌の評者は、「ラファエル前派」と題した記事のなかで、次のように述べている。

初期の巨匠たちは、彼らの物語を飾り付けるために、様々な行為や多様なありのままの表現／表情を導入することはほとんどなかった。ここに彼らの簡素さがあった。しかし、彼らの考えが後に、ミケランジェロやラファエッロという偉大なる天才によって広げられたとき、物語を潤色し、図示するという両方の目的のために、多くの付随事項が導入された。これは、絵画の複数の部分による構成と組み合わせを生んだ。それゆえ、簡素さは、第一に、芸術の揺籃期から生じた一種の露骨さを表した。しかし、絵の知識がヨーロッパ中に広がった私たちの時代においては、続く時代の偉大な天才たちが私たちの能力の範囲内に定めたこうした利点で飾らなければ、簡素さは銜いの一つになる。私たちがミケランジェロやラファエッロの作品に追従して芸術を広げることができなければ、私たちは、シニョレリやマザッチオの作品を参照して無知な者を驚かせることしかできない。自然は無尽蔵であるが、私たちは、みずからの未熟な考えを信じることに比べて、より、芸術の偉大なる完成者の作品を学ぶことによって独創的で有能になりそうである (J. B. 185)。

このような芸術の「後退」に対する警戒は、カトリックのリバイバルと中世主義と結びつき、強まっていったものだった。1829年にカトリック解放法 (Catholic Emancipation Act) によって、カトリック教徒の政治的、社会的な権利の回復が認められるようになると、カトリックに対する警戒がいつそう強まり、1840年代にはカトリックは「ホモフォビアを含む、あらゆる種類の恐れや不安に対するスケープゴートになった。」(Bullen 22) 1840年代末には、反カトリックの動きは最高潮に達し、「修道院制度やマリア崇拜、カトリックの聖職者たちの好色さ、イギリスの人びとの改宗を目的とする攻撃的な活動の試み」を非難するような記事が掲載されないことはなくなっていた (Bullen 23)。カトリックないしは「後退」を警戒する人びとにとっては、中世は迷信と無知の時代であり、中世主義でいわれたような信仰の時代ではなかったのである (Cooper [1981] : 409)。前出のリオの著作も、教会の教えに基づいた芸術における聖性と敬虔性を強調したため、プロテスタントのイギリスでは、リオが説く中世芸術の宗教的な、つまりはカトリックの正当性については問題視された。アンナ・

ジェミスンも『聖性と聖徒の美術』の序章で、「プロテスタントの一人として」、時間とともに変化しながら聖別されてきたフォルムを崇め、「善の新しい体现、すなわち美しいものの新しい組み合わせをわれわれに与えるキリスト教の進歩的な精神を信じなければならない。私は進歩の精神を敬うのと同じくらい破壊するものを嫌う。」と記している (Jameson 6-7)。

このようなプロテスタントが、カトリックのプリミティヴ芸術を称賛する困難さを解消する方法として、初期芸術の禁欲性と、身体の純粹で、非肉体的な描写を強調するという方法がとられた (Bullen 24)。ここでまた矛盾が生じる。つまり、初期芸術を称える場合、プロテスタントの禁欲性をプリミティヴな芸術に連ねたのだが、その芸術はじっさいはカトリックの芸術である。だが、そのカトリックの芸術は、プロテスタントの禁欲性の裏返しとして、物質性、肉性 (fleshliness) や官能性をそなえたものとして批判されていたのだった。プロテスタントの芸術は、物質性 (身体性) や感覚性を否定し、精神性を重視した、道徳的に訴えるものではなくてはならなかった。そのため、初期芸術の「自然のままであること (naturalness)」と非世俗的な純粹さが並列して論じられたことにより、その受け止められ方に矛盾が生じることになった。前出のダーリーは、リオに倣って、自然主義とマテリアリズムを同一視して拒んだが、ラスキンの後述するように自然にむしろ神の仕業を見ている (Cooper [1980] : 217)。1850年代には、ダーリーと同様にリオの著作の書評を掲載したニコラス・ワイズマンが、カトリックの枢機卿に任命された。この出来事は、反カトリックの感情を高め、中世芸術とそのリバイバルに対してさらなる反感を生じさせたのだった。

このような反感を背景にして、初期芸術に関しては、キリスト教の精神性よりもむしろ身体表現に議論の予先が向けられるようになっていく (Bullen 23)。角張って、歪んで、「醜く」描かれている身体は、「美しい」身体ではなく、むしろ「病的な」身体であるとみなされ、病理学的な言説が批判に加えられていくようになる。その場合の「美しい」身体は、ラファエッロの描写が手本になっていた。

問題を整理しよう。初期芸術、つまりルネサンス以前のプリミティヴ芸術を称賛する動きは、1840年代に高まりをみせる。初期芸術の称賛者は、世俗的な画題に偏っていた当時のイギリス美術に反して、初期芸術にみられる簡素さ、敬虔性を訴えた。リオの著作などの普及により、初期芸術はカトリックと結ばれるようになり、当時のカトリック・リバイバルへの警戒下で、初期芸術の称賛者はプロテスタントとしての立場も示さなければならなかった。それゆえ、初期芸術の物質性ないしは身体性の抑制から現れる精神性を称賛し、逆にルネサンス以後のカトリック芸術は物質性を強調したものとみなした。この見方は、身体描写への反応を敏感にさせた。物質的な描写、歪んだ描写は、「道徳的に」美しくないのである。アカデミーで、「美しい」身体描写の手本とされてきたのは、ラファエッロの絵画である。初期芸術の称賛者

は、ラファエッロ以前の芸術を称えたのであるから、アカデミーの教えからは逸脱していることになる。ダーリーはラファエッロを評価しつつけながら、イギリス人のテイストの改善に重きを置いたが、そのいっぽうではラファエッロ以後の絵画的規範ないしは慣習からの脱出を求める芸術家たちが現れた。ラファエル前派兄弟団もそのような芸術家たちのグループだった。

同じように西洋の絵画規範から脱出しようとする試みが、同時期に、非西洋の造形物を評価する動きのなかでもみられていた。この動きもプリミティヴィズムという。次節では、このプリミティヴィズムについて考察する。

2. 非西洋の造形物におけるプリミティヴィズム³

18、19世紀のヨーロッパにおいて「プリミティヴ」という形容詞は、ヨーロッパの近代ないしはルネサンス以前、さらには古代ギリシア、エジプトの芸術にも使用された語であったと同時に、アフリカ、ポリネシア、オセアニア、中国、日本にいたるまでの同時代の非西欧の人びとの文化一般や造形物を形容する語であった。前者の古代ギリシアやエジプトの「芸術」にその語が適用されたのは、オーナメントからイリュージョンによる表現へという道をたどるヨーロッパ美術史のなかに、歴史的な「プリミティヴ」なるもの（historical “primitives”）を進化論的視点から組み込むためだった。これに対して後者の語法は、「生きている「プリミティヴ」なるもの」（living “primitives”）を示している。この場合の「プリミティヴ」な人々ないしは文化は、進化論のモデルを適用するまでもなく、進化せずに元の状態のままで止まっているとみなされたのだった（Connolly 57）。つまり、「プリミティヴ」なるものには、過去の「ヨーロッパ」が代表するものと同時代の「他者」が代表するものの両方が含まれていたが、進化するもの／しないものという観点から両者のあいだは明確に線引きされていたのだった。

F. S. コネリーは18世紀、19世紀のヨーロッパ芸術におけるプリミティヴィズムを論じるなかで、プリミティヴなるものはあくまでヨーロッパ人の思考の枠組み内でつくりだされ、ヨーロッパの芸術分類のなかで名付けられたものであり、プリミティヴという形容詞が付されたものの本来の伝統や様式とは無関係であると指摘する（Connolly 6-7）。このようなヨーロッパの視点によるプリミティヴなるものの名付けについては、ウィリアム・ルービンらが1984年ニューヨークの現代美術館（MOMA）で開いた「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展を、人類学者ジェームズ・クリフォードが鮮烈に批判したことはよく知られている（Clifford）。展覧会カタログの邦訳版に付したあとがきのなかで吉田憲司が、クリフォードの批判をふまえて述べたように、確かにプリミティヴィズムは西洋側からみた視点であり、そこには部族芸術にたいするヨーロッパ芸術の権威と、近代ヨーロッパが奪取した部族美術を「芸術」

として救おうとした意図がある。それをルービンは議論することなく、単純にフォルマリズムの枠のなかで、モダン・アートと部族美術を比較しているというのである。ルービンもそのことは心得ていて、「あとがき」に紹介されたクリフォードの論に反論するかたちで、プリミティヴィズムを「完全に西洋の文化現象なのであり、その後は、どのようなものであれ、所与の時点において『プリミティヴ』とみなされたものに対する（基本的には）ヨーロッパの反応、あるいは傾倒の歴史をさす言葉である」と定義している（ルービン8）。

こうしたヨーロッパ側の視点から非西欧地域の部族美術を「プリミティヴ」とみなし、それをヨーロッパのモダン・アートが受容した過程を追跡するプリミティヴィズムは、1978年にエドワード・サイードが批判した西洋が西洋の視点でオリエントを表象してきたとするオリエンタリズムとなんら変わりはない。オリエンタリズムが濃厚に権威や政治、植民地主義、人種主義を含蓄しているのに、プリミティヴィズムがそれらを排除して定義されてきたのはおかしいことである。ただ両者の違いは、オリエンタリズムが横に拡張した西と東という空間的な他者認識であるのに対して、プリミティヴィズムの根本には、19世紀の「西洋」の過去をたどる作業がある。自己の過去、つまりは喪失した本質部分をプリミティヴな人びとの社会や芸術、文化のなかに再発見しようとした「自己発見」の作業が、結局のところ西洋のシステムのなかに「他者」を受容する、ないしは組み込むかたちで、ルービンがいうプリミティヴィズムが成立したのである⁴。オリエントは絶対的な「他者」にしかかなりえなかったが、プリミティヴな人びとはヨーロッパ人の喪失した「自己」をどこかにもちうるモデルであった。それゆえ、ルービンがプリミティヴな部族美術とヨーロッパのモダン・アートとのあいだにある「親縁性」を強調したとしても不思議はない。

とはいえ、18世紀、19世紀においてプリミティヴなるものはその意味あいを変化させてきた。コネリーの論にしたがい、どのようにプリミティヴなるものがその指示するものを変えてきたのかみてみよう。

フランスでは芸術アカデミーが1648年、イギリスでは1768年に設立された。アカデミーで教えられた古典主義は、統一性と体系、理性に基づくものであり、それらと反するもの、すなわち理性的ではないもの、想像的なもの、グロテスクなものは、文明化されていない人びとの属性としてみなされた（Connelly 13）。彼らは、想像力と情熱に支配されているため内省することができず、それゆえ過去をふりかえることも未来を志向することもなくただ現在を生活している。そんな彼らは、歴史の感覚がなく、過去の出来事を選出し、配列する能力もないと考えられたのだ。また、彼らは抽象的なアルファベットをもたないがゆえに、経験を抽象化する能力にも欠けており、したがってナラティヴを生み出す能力ももたないとされた（Connelly 15, 19, 27, 29）。経験に意味を与えるためには、経験を秩序立てて体系化して語る必要があり、それが絵画

におけるイリュージョニズムにも連なっていくのだが、経験を客観化できない彼らはただ感情を本能的に表現しているだけであり、二次元の表面に色彩と線を用いた表現は三次元的な表現（イリュージョン）に向かうことがないため、意味のあるナラティヴへと形を組成することができない捉えられたのである（Connelly 28, 56）。

そのようなプリミティヴな装飾（オーナメント）は、空想や想像力の産物であり、理性やナラティヴの形成に必要な因果関係を欠いていると考えられた。オーナメントの繰り返しや対置、変形は、ナラティヴの因果関係に対する抵抗だったのだ（Connelly 60）。

19世紀半ばにアカデミーが要求する芸術の規範から解放された表現を求める動きが起きると、この動きはオーナメントに対する見方も変化させた。この見方を押し進めたのは、建築家でもあり美学者のゴットフリード・ゼンパー（1803-1879）やアロイス・リーグル（1858-1905）らであり、彼らは「プリミティヴ」な二次元のオーナメントに芸術の起源を探した（Connelly 63-65）。このような動向は、1851年のロンドン大博覧会後の英国におけるデザイン改革にもみられるようになる（後述）。たとえば、オウエン・ジョウンズは、『装飾の文法』*The Grammar of Ornament*（1856）で次のように述べた。「われわれがより健全な状態に戻るのならば、われわれは小さな子供か野蛮人のようにでもならなければならない。われわれは獲得したものや人工的なものを取り除いて、自然の本能（natural instincts）を取り戻し、それを発展させなければならない。」（Jones 16）⁵。これは「真にプリミティブ芸術を評価した初期の例」（Boe 77）である。このジョウンズの言葉に端的に現れているように、19世紀半ばには「プリミティヴ」な人びとは、「高貴な野蛮人」（the noble savage）ないしは「崇高な詩人」として、因習に囚われない表現や抑制されていない感覚の表現と、ナラティヴではなく詩的なものの表出を、ヨーロッパ人に教える立場に立ったのだった。

「プリミティヴ」なるものの探求は、実のところ彼ら自身の「プリミティヴ」の部分と呼び覚まし、回復させることにつながっていた。だから、「プリミティヴ」という言葉は、当時の人びとを惹きつける言葉にもなった⁶。E. エヴェットは「プリミティヴ」な人びとは子供と同様な19世紀の発見であったと述べている。

ヨーロッパ人は19世紀の西洋拡張主義によって遠い世界との直接的な交渉のなかに導かれた時、プリミティヴな人びとを新分野の調査課題とした。プリミティヴな人びとは研究対象になり、人間の条件の本質についての思索に刺激を与えた。（中略）子供への関心も人間をよりよく理解するという探求の論理的な一部分になった。一般的に言えば、プリミティヴな人と子供はわれわれがわれわれ自身とわれわれをとりまく世界に対するわれわれの理解をどのように見て、知り、表現しているのかを知る主たる鍵としてみなされるようになった（Evet 87）。

このような子供時代の肯定化は、子供を大人の罪によって汚されていない無垢で、想像力豊かな、自由な感情の持ち主と称えた18世紀ロマン主義のなかにすでに始まっていたが、19世紀の人びとは、ロマンティックな子供像から離れて、子供を現実と結びつけた。エヴェットは、以下のように18世紀と19世紀の子供への視点の違いを分析している。

知覚する世界を幻想化し、それに想像力を注ぎこむ子供の能力を称えたロマン主義的見解に対して、19世紀の人びとは、子供は実際の、現実の世界に強く惹かれていると理解した。彼らは子供の想像力を否定したのではないが、もはや先のロマン主義者がもっていたほどには子供を偶像化しなかったし、うらやみもしなかった。彼らは、子供の認識力の本質は直接的な、忠実に、純粹に世界を視覚的に認識することから成長すると考えた (Evelt 87)。

こうした子供の目を通して世界をみようとする主張が生まれる。その世界は、記憶されることによって、純粹化され、単純化され、本質をあらわにするという (Evelt 98)。経験や因習や現実にもどわされずに、本質を見極める子供のような目を獲得するためには「プリミティヴ」な状態にもう一度戻らなければならない。ここで重要なのは、プリミティヴな人びとが、ヨーロッパ人の子供の状態と同一視されていることである。つまり「他者」がヨーロッパ側（「自己・主体」）の失ったものを表象しうる点である。「他者」を知ることで「自己」の失った部分を知りうる。1843年にはロンドン民族学協会が設立されたように、アフリカやアジア、オセアニアなどの人類学的研究が始まり、プリミティヴな文化の研究が始まったのも、プリミティヴィズムの動きの一つである (Stocking 参照)。しかし、あくまで「プリミティヴ」とみなす側は、ヨーロッパ人である。彼らがその言葉を用いるとき、現在を生きる自分たちに対して、プリミティヴな人びとは過去を生きる人びとであり、未熟な子供であり、野蛮であり、未開であるという意味が込められたことは忘れてはならない。プリミティヴな人びとは、ヨーロッパの「自己」の過去や失ったものを表象しても、近代ヨーロッパからは空間的にも時間的にも遠い存在でなくてはならなかった。

このような非西洋の造形物が、18世紀以来、西洋の理性的で歴史的な表現に反する、感覚や本能に基づいたものとしてみなされていたいっぽうで、前節でみたように、初期イタリア、北方芸術もまた「プリミティヴ」な芸術と呼ばれていたのだが、プロテスタントの人びとにとって、それらは非西洋の造形物とは異なって、感覚的、本能的であってはならず、精神性を重視した禁欲的なものでなくてはならなかった。けれども、「プリミティヴ」なものを媒体にして、西洋的規範や慣習といった「型」からの脱出が試みられたという点では同じである。非西洋の造形物は感覚の表出を促し、初

期芸術は精神性、簡素さ、誠実さの回復の機会を与えた。この結果、芸術家たちは「自然」と向き合うことになるのだが、この「自然」こそ、非西洋の造形物が具現していたものだったのである。また、「型」からの脱出と自然の描写は、個々のものの表現にも連なっていく。その表現は、身体の写実的な描写のみならず、感情や感覚の表出をも要請する。このとき、西洋の芸術は、非西洋の造形物が表す感覚と出会うことになる。このプリミティヴィズムから感覚の表現へというプロセスについては別稿に譲ることにするが、ラファエル前派のプリミティヴィズムを扱う本稿では、非西洋の造形物、「モノ」に注がれたまなざしに注目したい。結論を先取りしていえば、そのモノへのまなざしはラファエル前派のプリミティヴィズムを特徴づけるものであり、したがって彼らのプリミティヴィズムは、ダーリーらが主張していたようなプリミティヴ芸術の非物質性を称えるものではなく、むしろマテリアリズムを包摂していたからである。

3. ラファエル前派によるプリミティヴィズムの実践——友愛の兄弟団

ラファエル前派兄弟団は、1848年9月ミレイの自宅で結成された。この時点で兄弟団のメンバーが、ラファエッロ以前の画家の作品に接する機会はそれほど多いものではなかった。ハント、ミレイ、ロセッティは、ロイヤル・アカデミー・スクールズで学んだが、当時アカデミーは1824年にトラファルガー・スクエアに設立されたナショナル・ギャラリーの一部になっていた。ナショナル・ギャラリー所蔵の作品を学ぶことは、ロイヤル・アカデミー・スクールズの学生にとって当然の訓練だった(Warner 1)。だが、1848年当時ナショナル・ギャラリーに所蔵されていたラファエッロ以前のイタリア人画家の作品は、フランセスコ・フランチアの《聖アンナ祭壇》(1511-17; 1841年所蔵)、G. ベリーニの《レオナルド・ロレダン総督》(1501-2; 1844年所蔵)やロレンツォ・モナコの《聖ベネデット祭壇》の左翼と右翼(1407-9; 1848年7月所蔵)などの限られたものだった。これらの作品は、「奇異なもの」として収蔵されたものだった(Warner 3)。1848年6月にはブリティッシュ・インスティテューションでラファエッロ以前の画家の作品(ピエロ・デル・フランチェスカ、フラ・アンジェリコ、フラ・フィリッポ・リッピ、ジョット)が展示された(谷田 32)。また彼らは多量の複製画でラファエッロ以前の画家の作品にふれることもできた。なかでも、ピサのサント・カンポにおけるベノッツォ・ゴッツォリによるフレスコ画をC. ラシニオが銅板画にしたもの(図2)と、ナザレ派の様式で描かれた絵画を含んだ画集は、兄弟団結成時に彼らに大きな影響を与えた⁷。

8月、ロセッティはハントと「名声不朽の人たち」(Immortals)のリストを作成している(*Correspondence* 1.48.10)。リストは4クラスに分けられており、最上位の人には三つ星、以下二つ星、一つ星がつけられ、4番目は無印である。ハントが自著『ラファエル前派主義とラファエル前派兄弟団』(*Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite*



図 2 Carlo Lasinio, Engraving after the fresco by Benozzo Gozzoli, *Le Nozze di Rebecca, e d'Isacco*, plate XXVIII in *Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa intagliate da Carlo Lasinio*, Florence 1812. ロンドン, 大英図書館 (Prettejohn 27 より)

Brotherhood (1905) に掲載したそのリストによると、三つ星はキリスト、『ヨブ記』の著者、シェイクスピア、二つ星はホメロス、ダンテ、チョーサー、レオナルド・ダ・ヴィンチ、ゲーテ、キーツ、シェリー、W. S. ランドー、アルフレッド大王、サッカレー、ワシントン、ブラウニング、一つ星はボッカチオ、フラ・アンジェリコ、ブラウニング夫人、C. パトモア、ラファエッロ、『自然に倣った物語』の著者〔チャールズ・ウエルズ〕、テニソンである。無印のなかには、初期ゴシック建築家、ホガース、ミケランジェロ、ペリーニ、ジョルジョーネ、ティツィアーノ、ティントレット、E. A. ボーらの名前が含まれる (Hunt 1.159)。リストのなかにペリーニ、フラ・アンジェリコの名前があることから、彼らはナショナル・ギャラリー所蔵のペリーニ、ブリティッシュ・インスティテューションの展覧会でフラ・アンジェリコを見たかもしれない。

リストには一つ星でラファエッロも挙げられている。ラファエッロ以前の画家はフラ・アンジェリコのみであり、ラファエッロ以後のミケランジェロ、ジョルジョーネらも名を連ねている。ハントがこのリストは「当時の我々の嗜好と目標の特徴」を示していると記したように (Hunt 1.160)、この時点では、ロセッティとハントの関心がすべてラファエッロ以前の芸術に向かっていたわけではなかった。またラファエッロ自身を否定したのでもなく、兄弟団は、ラファエッロの描写をパターン化したラファエッロ風の画家たちの以前に戻ろうとしたのだった。ハントは、兄弟団が目指したのは、Pre-Raphaelism ではなく、Pre-Raphaelitism だと述べている (Hunt 1.135)。

リスト作成後の9月、ラファエル前派兄弟団が設立される。成立の過程については、前出のハントの回想録に詳しい。この著作は、著者ハントの見方がかなり濃厚に現れているので、記述内容を鵜呑みにすることには注意を払わなければならないが、兄弟

団のメンバーによる詳細な記述は重要な証言である。ハントによると、ラファエル前派兄弟団という名前は、ロセッティとハントが話した折にハントが主張したものであるらしい。ロセッティは当初、1848年3月より短期間師事した画家F. M. ブラウンが試みていた初期キリスト教芸術の様式にちなんだ「初期キリスト教」という名前を挙げたが、ハントはその名前はvitalityからほど遠いとして反対し、彼らの目的を正確に表す「ラファエル前派」という名前を挙げたのだった。しかし、ロセッティが兄弟団を結成する直前に読んだ詩人ジョン・キーツのコメントが「ラファエル前派」という名前をグループ名にする引き金となったという指摘もある。ロセッティはキーツのコメントについて次のように書簡に記している。

非常に興味深いキーツの第一巻をすべて読み終える時間がまだありません。キーツは栄えある人のようだし、ある箇所では（僕のたいなる喜びなのだが）イタリア絵画の最初と第二の派の画家たちのフォリオ本に目を通して、初期の画家たちはラファエロその人さえ凌ぐという結論に達したと言っているようです!!
(*Correspondence* 1.48.9 : dated August 20, 1848)

このキーツのコメントが、ロセッティに「ラファエル前派兄弟団」という名前を思いつかせたとしても不思議はない。ハントもロセッティ同様にキーツを読んでいた。じっさい、ロセッティがハントと知り合いになったのは、ハントが描いたキーツの詩を主題にした《聖アグネス祭の前夜》*The Flight of Madeline and Porphyro during the Drunkenness Attending the Revelry [The Eve of St Agnes]* (1848, retouched 1858, キャンバスに油彩, 77.5 × 113cm, ロンドン, ギルドホール・アート・ギャラリー, Cat.56) にロセッティが感銘を受けたのがきっかけだった。だが、ハントの兄弟団の命名に関する記述は、ロセッティが読んだキーツのコメントについてはふれていない。

兄弟団 (Brotherhood) の使用を主張したのはロセッティであり、聖職者主義を匂わせるという反対もあったが、ロセッティの主張に従うことになった (Hunt 1.140-41) ⁸。「初期キリスト教」という名に反対したハントも兄弟団が暗示する「共同体性」には異を唱えなかった。彼自身、著書のなかで幾度となく“our Body”という語を用い、ラファエル前派兄弟団が共同体であることを強調している。また、C. ジャコビによれば、「兄弟団」は中世の友愛関係およびギルドと当時の商業上の団体とのつながりも暗示しており、社会の改革論者の著作には共通して使用される語でもあった。ハントは兄弟団のなかで唯一商業取引の経験があり、その語の使用に慣れていたのかもしれない (Jacobi 39)。

なぜ彼らは、「兄弟団」という共同体的な実践を試みたのだろうか。兄弟団設立当時、ハントは21歳、ロセッティは20歳、ミレイは19歳、他のメンバーも23歳以下であり、

まだ先行きも不明な若者たちがアカデミーの絵画規範に反旗を翻すためには、集団的な実践が必要だった。彼らは、芸術上の慣習に基づいた絵画とその無味乾燥さに反感をもった点でもっとも強力に団結し、とりわけロイヤル・アカデミーの準会員の似たり寄ったりの作品を嫌悪していた (Staley [2001] 1)。

また、兄弟団設立前に、ハント、ロセッティ、ミレイが、協同的な実践を行っていたことも兄弟団の前史として重要だろう。1844年頃にロイヤル・アカデミー・スクールズで知り合ったハントとミレイは、作品を共に制作していた (ハントの《聖アグネス祭の前夜》、ミレイの《チモーネとイフィジェニア》*Cymon and Iphigenia* [1847-8, キャンバスに油彩, 114.3 × 147.3cm, レディー・リーヴァー・アート・ギャラリー, リヴァプール国立美術館])。16、17世紀の型にはまった作品を拒み、新たな芸術への指針を探していた彼らは、これらの作品にすでにプリミティヴ芸術への関心を反映した色彩とアルカイックなセッティングを用いている (Jacobi 36)。先にふれたように、ハントの《聖アグネス祭の前夜》に感銘を受けてスタジオを訪れたロセッティは、まもなくミレイを紹介される。3人はサイクログラフィック・ソサイエティというスケッチクラブに加わり、そこでもロセッティが互いの作品を批評しあう批評シートをまわすなど、作品制作において協同的な実践を試みている。ロセッティはキーツの詩を題材にした《慈悲なき乙女》*La Belle Dame Sans Merci* (1848, ペン、セピア、鉛筆、28 × 14.6cm, 個人, S.32) を、ハントはシェリーの詩 "Ginevra" を題材にした《死の床への一步》*One Step to the Deathbed* (1848, Cat. D18, 23, ペンとインディアンインク, 18.7 × 27.9cm, ニューヘヴン, Yale Center for British Art) を提出した。それらのスケッチには、兄弟団の様式上の共通点となる「緊張したぎこちないナイーブなスタイル」(Grieve [1984] 25) で、カンポ・サントの銅板画 (図2) にみられる角張ったラインを多用した描写がすでに現れている。彼らはこのような制作の過程で、芸術論をたたかわせていた。このような彼らの集まりを、C. ジャコビは、「画家のソサイエティではなく、政治的、哲学的、詩的、絵画的アイデアのコミュニティ」だったと述べている (Jacobi 45)。

だが、アイデアを出し合うだけの共同体ではなく、彼らは共同体的実践によって初期芸術の「精神性」の回復も目指していたのだった。この志向には、当時関心が高まっていたプリミティヴ芸術に関する議論、およびそれに関連してウエストミンスター宮殿の装飾で参考されるなど注目を集めていたナザレ派との結びつきが指摘できるだろう。ハントが「私たちの共同体 (Body) の名前は、当時の浮ついた芸術に対して戦おうとする私たちの決意を心に留めさせた」と述べたように (Hunt 1.142)、作品を売却するために大衆の趣味に迎合して描かれた作品から失われていた精神性を回復しようとする動機も兄弟団設立を促したものだ。ロセッティが「初期キリスト教」をグループの名前として挙げたことも、当時のプリミティヴ芸術の批評が強調した「精

神性」を、彼らも重視していたことの現れである。

冒頭で述べたように、19世紀にはラファエル前派兄弟団のみならず、ヨーロッパ各地で「ラファエッロ以前」の芸術を志した芸術家グループが形成された。これらのグループの共通点として、(1) 男だけのホモソーシャルな兄弟団、(2) 秘密主義、(3) 過去への回帰（中世主義）、(4) 精神性を重視した「集合的なアイデンティティ (corporate identity)」を掲げたことが挙げられている (Morowitz and Vaughan 6, 8)。ラファエル前派兄弟団もこれらの点を共有する。彼らは男7名のグループであり、P.R.B.の略字を用いることを決め、当時の支配的な権力から攻撃されるのを恐れて、メンバー全員でその意味の秘密を厳守することを約束している (Hunt 1.141)。中世主義に関しても、「ラファエル前派」という名前が示すように、彼らの関心は中世に向かい⁹、(ナザレ派のような宗教的実践は行なわなかったが) ラファエッロ以後の絵画に失われた精神性の回復を目指した。他の兄弟団も精神的な共同性を表明するために雑誌を刊行したように、彼らも雑誌『ザ・ジャーム』*The Germ*を発刊 (1850年1月～4月までに4号を刊行) した (Morowitz and Vaughan 6)。

他方、これらのグループは矛盾を抱えてもいたことを、モロウィッツとボーンが指摘している。まず、芸術の精神性の回復を求めているながらも、「生活」のために、経済的かつ集団的な実践を伴わなければならなかった点である。「アカデミー」の権威に対抗するために、集団でアピールすることは、作品を売却するための戦略でもあったのだ。次に彼らは、「よりよき明日」を目指していても、自分たちのヴィジョンを「理想化された過去」からとってきたという点である。さらなる矛盾として、彼らはブルジョワの男性だけのグループであり、アカデミーのヘゲモニーを批判するかたわらで、兄弟団としての男性のヘゲモニーを確認していたという点も指摘される (Morowitz and Vaughan 1-2)。

こうした矛盾はラファエル前派にもみられるものだ。しかしながら、プレティジョンは、グループとしてはこのような矛盾をはらんではいるものの、ラファエル前派兄弟団が作品を集団的实践として制作したことの意義を強調し、彼らが兄弟団として行ったのは特殊な「モダン・ムーヴメント」であるとして、彼らの芸術を「モダン・アート」のなかに位置づけた。そして、その「運動」は、美術史の流れをプリミティヴ、アルカイックなモードへと転換した運動であると評価し、「ラファエル前派のプリミティヴィズム」と明示している (Prettejohn 18-19)。ヴァザーリ流の進化論的な美術史を、「プリミティヴ」芸術へと逆行させ、そこから「モダン」な芸術を生み出すためには、集団的な実践が必要だったのだ。

4. ラファエル前派兄弟団の「自然」

その実践の目的として、メンバーの一人ウィリアム・マイケル・ロセッティは、以

下の4点を挙げている。

- (1) 表現するアイデアをもつこと、
- (2) そのアイデアを表現する方法を習得するために、自然を注意深く観察すること、
- (3) 過去の芸術の直接的で、真摯で、真心のこもったものに共感し、慣習的で自己顕示的なもの、機械的な反復によって学んだものを排除すること、
- (4) 最も不可欠なことは、本当にすぐれた絵画や彫刻を生み出すこと。

(WMR [1970] 1.135)

ラファエル前派兄弟団の芸術を語るとき、このなかでもっとも議論され、しかももっとも捉えにくいフレーズが(2)の「自然を注意深く観察すること」だろう。その自然は、「アイデア」を表現する方法を授けてくれるものである。続く(3)の「過去の芸術」はラファエッロ以前、すなわち「プリミティヴ」芸術を指すものであり、(2)の自然と「プリミティヴ」芸術の誠実さとの関連については述べられていない。アイデアの表現、自然、「プリミティヴ」芸術の誠実さはどのように関連づけられるのだろうか。

ハントによれば、最盛期のラファエッロは慣習に対して挑んだ芸術家だったが、彼の追従者がラファエッロの描写を型にはめ、ラファエッロ自身の描写もその型のなかに入り込んでしまったという(Hunt 1.135-37)。こうした慣習がその後のアカデミーの芸術的な規範となり、ロセッティによれば、「似たり寄ったりの」作品が制作されることになった(DGR 571)。こうした型からの脱却が、上記の目的の(3)に書かれている。

この脱却の手段として、兄弟団、とりわけハントは「自然」を求めた。ハントは「「自然」への子供のような従属」ということが兄弟団の「元々の原則」だったと記している(Hunt 1.132)。このようなハントの言葉は、彼がラスキンの『現代画家論』第1巻(1843)、第2巻(1846)を読んだ影響が大きい。ハントは1847年友人からその書を借りて読み、翌年2月にミレイにラスキンの主張がいかに彼の心を揺さぶったのかについて話している(Hunt 1.81-91)。第1巻の結論にハントは導かれたのだった。

「イギリスの若い芸術家たちは」心を一つにして自然に向かい、勤勉に、信頼して、どのようにしてもっともよく自然の意味を悟ればいいのかという以外は考えずに、自然とともに歩くべきだ。何ものも拒まず、何ものも選ばず、何ものも蔑まずに(Works 3.624)¹⁰。

ラスキンは、ターナーを擁護するために、『現代画家論』第1巻を著し、ターナーの自然の「真実」の描写における優越性を説いた。「真実」についてラスキンは、「芸術

に適用した場合、「真実」という語は、精神あるいは感覚に対する、自然のあらゆる事実の忠実なる表現」と定義する (*Works* 3.104)。そして、模倣との相違として第一に、「模倣がマテリアルなものでしかありえないのに対して、真実は、マテリアルなモノの性質と、感情、印象、思考の表現に関係している」と述べ、「真実とは、マテリアルな真実でありつつ道徳的なものでもあり、フォルムの真実でありつつ印象の真実でもあり、物質 (matter) の真実でありつつ思考の真実でもある」という。ここから真実は、マテリアルなモノにとどまらずに普遍性をもちえる。第二に、模倣は対象の類似を要求するが、真実は記号かシンボルによって表される。第三に、真実のアイデアはある一つの属性の表現だが、模倣は多くの属性の類似を要求する (*Works* 3.104-5)。そのような模倣は芸術を破滅に導くという。つまり、自然の真実を忠実に描くということは、模倣ではない。また真実は、ただ見えるものでもない。そこには見ることの「不変の習慣 (habit)」が関わっており、その習慣は自然に対する知覚のありよう——心が何に奪われているか、美のフォルムに対する感受性がどれほどあるか——に左右される。自然は、生まれつき感覚が鋭敏な人に働きかけるのである。このような身体的な感覚による知覚は、知性と結びつき、自然の真実を把握することができ、さらには神の愛へと連ねられていく (*Works* 3.143)。なぜならば、ラスキンにとって「自然の真実とは、神の真実の一部である」からだ (*Works* 3.141)。

このような自然の真実を描くためには、一般的な真実よりも特定のフォルムの真実を見なければならない。特定のフォルムの「歴史的」な真実は、「モノが属している過去と未来の状態をわれわれに教えてくれる」からだ (*Works* 3.163)。自然の真実はつねに変わらずに繰り返されるが、それは永遠に変化し、無限に多様性に富むものである (*Works* 3.145)。この真実の時間性をとらえるために、ラスキンは特定のフォルム、細部を描くように主張する。それによって、「最もとるにたらない、そして最小の神の仕事のなかに存在する計り知れない美しさ」(*Works* 1.32)を表すためである。ラスキンによれば、ターナーはまずこうした細部の真実を描き込んだうえで、それに幅を与えたのだった。細部の真実を見るためには見るための感覚を研ぎすまさなければならないし、またそれは模倣できないものである。さらにそのような細部の真実は、精神ないしは感覚にとっての事実でありつつ、神の仕業の現れでもある。ラスキンのいう細部の事実には、身体的な感覚と神への信仰の両方が反映されていた。自然の真実を唱えたのはラスキンが初めてではなかったが、こうした特定の真実を強調した点でラスキンは際立っている (Staley [2001] 8)。

ラスキンは第2巻で美を受容する感覚と想像力の問題について論じるなかで、ペルジーノ、フラ・アンジェリコ、ベリーニ、そして若いラファエッロら「初期の力強いイタリアの画家」にふれている。人物の描写を介入させずに彼らが描いた純粋な空に、天国の無限なる空間の最も高尚な表現を見たように、ラスキンは彼らの作品に「真

実」というより神聖なヴィジョンを追跡した。彼らは、それを「熱心な人間のへつらいのない簡素さ」で描き、「愛するものと感じるもの」を描き、「心がありのまま求めるものを探し」、「心が非常に感謝して受け止めるものを与えた。」ラスキンはそのような彼らの作品に「子供のような無垢さ」もみている (*Works* 4.83-84)。ラスキンは第2巻の執筆中、初期芸術の聖性を唱えたりオの影響を受けており (Cooper [1981]: 430)、第1巻で強調したような細部ではなく、むしろ彼らの「神聖な仕上げ」(divine finish)を称えている (*Works* 4.137)。そこでは、ラスキンは、彼らと自然を意図的に結びつけてはいない。アレン・ステイリーはラスキンにとって両者の結合はむしろ「偶然なものだった」だろうと述べている (Staley [2001] 7)。

ラファエル前派兄弟団のなかでプリミティヴ芸術と自然を重ねたのは、ハントだった。ハントはラスキンの書を読み、ミレイとともに戸外にキャンバスを持ち出し、自然の細部を描き始める。だがラスキン自身は、戸外で写生をするようにとは勧めてはいなかった。ターナーのように、あくまで自然をスケッチすることを求めていたのだった (Staley [2004] 25)。ハントはラスキンの「自然とともに歩きなさい」という言葉を文字通り受け止め、屋外の自然を描写するためにキャンバスを持ち出したのである。

後に、ラファエル前派兄弟団が批判されたときに、ラスキンは、次のように彼らを擁護した。1851年のことである。

私が彼らの目的を判断する限り、——前述したように、私は彼ら自身を知らないからだ——ラファエル前派は、現代の知識や発明が彼らの芸術に与える利点のいずれも放棄しようとはしていない。彼らは、このただ一つの点においてのみ初期の時代に立ち返ろうとしているのだ。それは、彼らのなかにそれがある限りであるが、彼らが目にしたものか、絵画制作の慣習的規則のいずれとも無関係に表現したいと願う風景の本当の事実 (facts) だと彼らが想定するものを描こうとすることだ。彼らが不運だが不正確ではない名前を選んだのは、ラファエッロ以前の時代ではすべての芸術家がこのようなことを行っていたからであり、ラファエッロ以後の芸術家がこのようなことを行わずに、厳格な事実を表現するよりもむしろ、美しい絵画を描くことを求めたからだ。その結果、ラファエッロの時代から今日にいたるまで、歴史的な芸術は、周知のごとく、墮落している (*Works* 12. 321-22)。

ここではラスキンは、自然ではなく、事実という言葉を用いて、彼らの写実性をプリミティヴな芸術に重ねて弁護した。このとき、ステイリーがまさしく指摘したように、ラスキンが彼らの作品を“archaic art”ではなく、“archaic honesty”を志向するものとして述べたことから、兄弟団のなかにリバイバリズムとナチュラリズムのどちら

を目的とするのかという対立が生じた結果、後者が優勢になり、彼らはリバイバリスト／プリミティヴから、ナチュラリストとして捉えられるようになる（Staley [2001] 21）。プリミティヴィズムとリアリズムないしはナチュラリズムがここで交錯することになる。

Primitivism/ realism

ラファエル前派兄弟団の作品に初期芸術への回帰とリアリズムが共存していることは、頻繁に指摘される点である。この共存はいかにして可能になったのか、1850 年前後の言説を辿ってみよう。

ラファエル前派兄弟団のメンバー F. G. スティーヴンスは、『ザ・ジャーナル』に寄せたエッセイ「初期イタリア芸術の目的と傾向」（1850 年 2 月）のなかで、英国の芸術の変化として、「かつての巨匠たちの慣習や弱々しい記憶からではなく、自然の純粋な模写と忠実な研究を生み出す」ことによって人びとのテイストを新しい方向に向けている modern school（ラファエル前派）の作品について記している。彼はさらに「自然とのより緊密なコミュニケーションと調和し、自然のあらゆる細部により正確に従うことによって大いなる喜びを見出すだろう」と続け、そのような「忍耐強い献身ぶりは、初期イタリアの画家たちの独特の信念のようであり、あるいは少なくともその画家たちによってより純粋に遵守されたもののようだ」とも述べた。このような自然への感情によって彼らは修道院に入った。現代の画家は修道院に入ることはないが、「表現のあらゆる点において真実にしっかりと献身することによって同じような高尚の感情に参加することを示すこともできる」と、スティーヴンスは自然への献身による高尚な感情の出現を強調している（*The Germ* 58-59）。

このように自然への献身と、宗教的な信仰、さらには高尚な感情が連結されたのは、K. ベンディナーによれば、1845 年のピュージンの『ビルダー』誌の記事が一つの契機となった。1840 年代初めは、先にダーリーの評にみたように、初期芸術には、無垢な精神、簡素さ、そして子供のような誠実さが見出されていた。だが、ピュージンが 1845 年にキリスト教芸術の作品における自然の写実的な描写を称賛したことによりアルカイズムが精神的な反リアリストから精神的なリアリストに変わり、これがプリミティヴ芸術の認識に大きな変化を与えたのだった（Bendiner 11）。ここから非リアリズムの見本だったプリミティヴな芸術が、リアリズムの芸術として評せられるようになる。この記事の翌年に出版された『現代画家論』第 2 巻（1846）では、ラスキンは「自然」を誠実に描くことを唱えても、その手法と 14、15 世紀の芸術とを結びつけていなかったが（Bendiner 9）、1851 年のラファエル前派を擁護した書簡のなかでは、彼らの芸術と初期芸術の唯一の共通点として「事実」を挙げるようになったのも、こうした論調の変化によることが大きいだろう。

ベンディナーが述べたように、ラファエル前派兄弟団の設立当初、彼らはリアリズムを、ラスキン『現代画家論』第1、2巻の「自然」に従属するという理論で知っただけであり、じっさいの作品として彼らを取り囲んでいたのはアカデミーの規範を遵守したイリュージョニスティックな絵画だった。そのような型を破るために、初期芸術を志向する必要があったのだ。ベンディナーは、「アルカイズムは、ラファエル前派のリアリズムにとって必要なプレリユードだった」と論じた。すなわち、「アルカイズムはその歴史主義にかかわらず、慣習的なマンネリズムなくして世界を表現するための方法を提供する浄化の方法であり、破壊的な力だった。」ベンディナーは、アルカイズムがリアリズムに連なって行くプロセスを、さらにこのように述べている。「アルカイズムは、間違っただけの解毒剤であり、そのテイストがラファエッロ以前の芸術家たちに依拠することによって取り払われると、「自然にのみ」基づいた芸術が生まれた。」(Bendiner 19)

スティーヴンスの上記の記事にみられる、初期芸術への回帰と写実主義の共存は、このようにして生じたものだ。ラスキンが『現代画家論』第1、2巻で唱えた自然への従属と、1840年代のプリミティヴな芸術への関心の高まりが、ラファエル前派のなかで重なったといえる。けれども、彼らはすべてリアリズムに方向をシフトしたのではなく、ラファエッロ以前の芸術の精神性をも重視している。彼らにとっての「ラファエッロ以前問題」とは、ラファエッロ以前の画家の精神性とリアリズムを同時に表すこと、つまり目に見えないものを目に見える形で「忠実に」描くという矛盾をはらんだ試みだった。

「自然」とは何か。

このようなプリミティヴィズムとリアリズムの交錯は、当時の「自然」の意味が混乱していたことと無関係ではない。ロビン・クーパーは、19世紀半ばの初期芸術に関して「自然」に付された意味を以下のように4つに要約している。

(1) ヴァザーリ流の相対的な、初期の巨匠たちの「自然に忠実」という技術的な概念。それは、「ギリシア人」の慣習性から離れていること、ないしは16世紀のルネサンスの巨匠の完璧な模倣に接近していることによる。(2) バロックの絵画システム的人工性やレトリックに対する18世紀の攻撃(19世紀にはこの攻撃は、ボローニャ派の画家やルネサンスの巨匠たちにも遡って向けられる)のコンテキストにおける、初期の巨匠たちの技巧がないという意味での自然らしさに対する熱狂。(中略)(3) (2)と同じころに発生したもので、無生物の自然と人間的な自然の個々の様相に対する直接的な理解と正確な模倣という意味での、初期の巨匠たちの「ありのままの真実」。これは、時に、後の芸術家の理想化し、一

般化した表現と対比される。(4) 初期芸術への純粹主義者ないしはキリスト教的な信仰の出現とともに、技術的な芸術の進歩に関する疑念と、ルネサンスにおけるキリスト教芸術の墮落に寄与したものとしての自然（とくに裸体）に対する熱狂の高まりに関する疑念。この場合、「自然らしさ」は、物質的、世俗的なものを連想させることによって、輕蔑的な意味を与えられている（Cooper [1981] : 429）。

以上の分類に関して、クーパーは、さらに簡潔に、自然を（1）イリュージョンを生む技術、（2）人工的なものに対して技巧のないもの、（3）一般的なものに対して個別的、特定されるもの、（4）物質的なものへの言及として記した。（1）と（2）は対立概念であることが分明であるように、19世紀半ばの「自然」の意味は混乱しており、それに伴って初期芸術の評価も複雑になっていたのである。ラスキンがラファエル前派の擁護で用いた事実が自然を代用する言葉だとすれば、ラスキンは自然を（2）と（3）の意味で用いたことになる¹¹。ハントのいう自然も（2）と（3）の意味だろう。

F. G. スティーヴンスの『ザ・ジャーム』の記事を再びとりあげると、彼は、「初期の画家たちのほうが事実に接近していたということ、また彼らは人為的な技巧には劣っていたということは、彼らの数例の作品の表現より以上によく示すことのできるものはないだろう。」と、自然を上記の（2）と（3）の意味で使用して述べ、フィレンツェの無名の芸術家のニエロによるピエタ像を例に挙げている。

この作品はじつに、考えられる限りの最も力強いアピールの力をそなえた一つの作品である。というのは、この人間性との同一化を、後期の芸術家による同じ題材の洗練された、あるいは骨抜きにした扱い方より効果的だと思えないであろう人はほとんどいないからだ。後期の芸術家の題材のなかには、宗教上の類型を優先して忘れられた事実がある。聖母はつねにその類型を表すものとして考えられ、そこでは聖母はまだうら若い女性として示される。あたかも、自然が典型的にとらえられるので、徹頭徹尾エンブレムに固執することはよくないことであるかのよう（*The Germ* 60）。

そして、ボローニャ派のカラッチよりも、ラファエッロ以前の画家マザッチオを称賛する。

パフォーマンスの専門的な表現は、ただの付加物にすぎないのであって、多くの人がそのような表現をそのようなものと考えるように、本来の目的でも、絵画の目指すところでもない。というのは、マザッチオの作品がカラッチの作品よりも

知覚が強力で純粹であり、信仰もより高尚で篤いように、マザッチオはより真なる感情と愛、脆弱な自然の優しさにより深い洞察をもって、自然を描いている。マザッチオは自然をより謙虚にたどり、自然の簡素さをより私たちに示した。私たちは、マザッチオの訴えをより真剣なものとして感じている。それは、行為者による誇示などまったくない、人間の叫びなのである (*The Germ* 60)。

「行為者の誇示などまったくない、人間の叫び」を自然とみなすならば、この自然には人間の内面が反映されていることになる。その内面も、感傷的なものでも、道徳的なものでもなく、「叫び」としか現れない、語れないものののだ。このような自然に求める内面の描写は、クーパーの分類にはないが、それこそ、ラファエル前派にとって、ラファエッロ以前の芸術がそなえていた「自然」だった。

ロセッティはそのような「叫び」としての自然を、絵画というよりは、詩に表現したのではないか。ハントによれば、『ザ・ジャーム』の趣意書にロセッティは次のように記している。

芸術に関して書かれたものの全体にわたって考慮されている試みは、「自然」の簡素さ、および補助的な媒体として、比較的少ない作品に直接注意を向けることに、完全に従うことを勧め、強く主張することになるだろう。それらの作品とは、芸術がこうした精神で今なお生み出しているものである。エッチングのデザインの主たる目的が、制作方法が許す限り、この目的を事実上絵にすることであり、その目的においてデザインが最大限の注意と完璧さで生み出されていることは、付言する必要はほとんどないだろう (Hunt 1.134, note 1)。

ロセッティにとって、「自然」の簡素さに忠実になることによって生み出される作品は、エッチングの作品であり、それはハントやミレイのようにキャンバスを屋外に持ち出して描くような試みではなかった。ロセッティがここでデザインを「自然」に従って表すものとして捉えていることは興味深い。この場合、デザインは「自然」を模倣しているのではなく、その「簡素さ」に忠実になることによって生まれるものであるならば、その「簡素さ」を表したデザインは必然的に抽象化されたものになるだろう。この抽象化については、先にあげたウィリアム・マイケルが記した4か条の第一項目に掲げられた「アイデア」の表現とも関係するだろう。兄弟団は、形のない、いわば抽象的なものの表現を目指していたことになる。それを表現するためには、自然の観察をしなければならないという。抽象的な表現と自然観察は矛盾しているようにみえるが、自然の「簡素さ」を捉えることと、抽象的なアイデアの表現、F. G. スティーヴンズ流に言えば「叫び」の表現は、彼らのなかで矛盾はしていなかった。ラファエ

ル前派兄弟団にとって、「自然」に忠実になることとは、屋外の自然を観察して細部にわたって描くことであり、その自然の「簡素さ」ないしは本質を表すこと、したがって自然を抽象化して表すことであり、それによって自身のアイデアを伝えることだった。ラファエル前派兄弟団の芸術といえば、写真のような写実的な描写という特徴が即座に挙げられるが、それだけではなく、彼らはその描写の背後に「アイデア」を表出していた、すなわち芸術の抽象化に向かっていたことを指摘しておきたい。その意味で、彼らの芸術は、ラファエッロ以前を志向しながらも、じっさいはモダニズムの芸術であるといえるのだ。

モダニティという点から、自然の意味として、もう一つ付け加えなければならないことがある。それは、科学的視点と自然の接点である。ハントは、次のように、自然観察と科学的知識が兄弟団の源になっていたことを伝えている。

真の判断が、エゴイズムの汚染の跡が流れになく、腐敗した考えや情念への迎合とも無関係な水路からの教育的な流れを選ぶように導いた。私たちは、こうした水源から描いたのであり、自然 (Nature) と科学的知識から流れ込んだ新しい流れが生むさらなる曲流に、力を与えようと奮闘したのだった (Hunt 1.137)。

19 世紀には、写真や顕微鏡をはじめとする光学的な道具の発展により可視的世界が広がった。この視点は、自然史との関連から広まった *maxima in minimis* (最小のなかの最大) という近視眼的視点にも連なるものだった (Smith [2004a] 16)。また地質学や地理学によって自然の非有機的な要素 (地層や石など) にも時間的、歴史的変化をたどるようになったことから、パースペクティブと時間が結ばれるようになった (Smith [2004a] 19)。この石のなかに人類の歴史をたどる「提喻」的見方は、19 世紀半ばに、「自然に覆われている屋外 (plein air) の感覚だけでなく、こうした経験の内臓感覚的な性質を特定の環境の歴史との関連において伝える新しい戦略を探すための中心的な見方」になった (Smith [2004a] 19)。ラスキンが細部を強調したのも、自然を永遠に変化するものとして捉えたのも、このような背景がある。距離や空間よりも、前景のモノ、その形の表面を観察し、記録し、強調することが重要になったのだ (Newall 143)。確かにラスキンも、前景の、その場にあるものを観察するように次のようにすすめている。「前景の細部を別々に熟視するように。とくにその場所に独特だとおもわれる植物を見るように。その場所に存在し、他の場所にはないようないかなるものは、たとえ重要でなくても、際立った位置を占める。」(Works 3.627) ニューアルは、19 世紀半ば「芸術は、物理的な世界がきわめて長い時間をかけて徐々に変形したプロセスの産物であるという知識と、実際の風景がそれじたいがつくられたプロセスを示す証拠であるという知識が与えられたものになった」と述べた。この

ような科学的知識から、変化する自然ないしは風景の「今ここ」を記録する欲求が生まれたのだった (Newall 134, Smith [2004a] 17)。

科学的まなざしは、ラファエル前派兄弟団の自然の描写に色濃く反映されている。F. G. スティーヴンズは、『ザ・ジャーム』に「こうした、理論ではなく事実、実験への忠実さ——最初に始めたら最後まで逃げないこと——が科学における人間の知識を非常に増加させたとすれば、なぜそれは芸術の道徳的目的を多いに助けることになりえないのか」と記している (*The Germ* 61)。アリソン・スミスは、この記述に、ラファエル前派主義のゴールが素朴さではなく、確実性ないしは正統性にあったと指摘する (Smith [2004a] 16)。この考えをふまえれば、ラファエル前派のいう自然は、ありのままの自然といったナイーヴな見方の自然ではなく、「今ここ」を意識し、視覚世界の変化を知った科学的視点にもとづくリアリズムの自然でもあったといえる。彼らは、「今ここ」を記録する自然の描写に、プリミティヴ芸術の視点を利用した。ハントはとりわけ14世紀の人工的な工夫を用いた細部にわたった自然描写を用いたことが指摘されている (Smith [2004a] 14)。

このような内的かつ外的リアリズムを求めて「自然」を描くことを目的にしたラファエル前派兄弟団を結成後、ハント、ミレイ、ロセッティが最初に出品した作品が¹²、《リエンツィ》*Rienzi Vowing to Obtain Justice for the Death of His Young Brother, Slain in a Skirmish between the Colonna and Orsini Factions* (1848-49, retouched 1886, Cat. 61, 図3)、《イザベラ》*Isabella* (1848-49, 図4)、《聖母マリアの少女時代》*The Girlhood of Mary Virgin* (1849, S. 40, pl. 26, 図5)である。これからこれらの作品が表す「プリミティヴ」なるものをみていくが、その前に彼らが用いた手法を確認しておきたい。

5. ラファエル前派兄弟団の「プリミティヴ」なテクニク

ラファエル前派が用いたテクニクについては、作品に紫外線を当て彼らが用いた顔料や下地、絵筆等を明らかにしたH. タウンSENDらの研究



図3 William Holman Hunt, *Rienzi Vowing to Obtain Justice for the Death of His Young Brother, Slain in a Skirmish between the Colonna and Orsini Factions* (1848-49, retouched 1886). キャンバスに油彩, 86.3 × 122cm, 個人蔵

(2004) に詳しい。その研究を参照しながら、彼らがどのようなテクニックを用いて、「プリミティヴ」なるものを表そうとしたのかみてみよう。

アリソン・スミスは、彼らはラファエッロ以前のイタリアおよびフランドルの画家たちが用いたテクニックを「自覚的にリバイバル」させたと指摘する (Smith [2004b] 9)。そのリバイバルを支えたのは、1840年代のプリミティヴ芸術

への関心が促進させた、初期芸術の手法研究だった。前述したメリフィールド夫人のチェンニー・チェンニーニの翻訳 (1844)、リンゼイ卿の著作 (1847)、アンナ・ジェミソンの著作 (1848)、そしてジョージ・フィールドの『クロマトグラフィー』*Chromatography* (1835) 等が、イギリスの画家たちに初期芸術のテクニックをも教えた¹³。ラファエル前派が参考にしたであろう著作は、イーストレイクの『油彩画史の資料』(1847) 第1巻である。この巻は、フランドル派に焦点をあてたもので、イーストレイクは白地の使用を特徴として挙げた (Smith [2004b] 12)。また、メリフィールド夫人の翻訳によって、初期イタリア人画家も白地を用いることが明らかにされ、フレスコのリバイバリストたちがプラスター (漆喰) や石膏を塗った下地を真似しようと白地を選択するようになった。

これには、イーストレイクによるゲーテの『色彩論』の翻訳 (1840) の影響も指摘されている。ゲーテもまた下地が明るく鮮やかになればなるほど、色彩も輝くようにみえると述べていたのだ (Hackney et al. 57)。ラファエル前派兄弟団も白地を用いたことで知られる。彼らは白地をどのように「プリミティヴ」なテクニックとして用いたのか、以下ハックニーらの研究を参照しよう。



図4 John Everett Millais, *Isabella* (1848-49). キャンバスに油彩, 102.9 × 142.9cm, リヴァプール, ウォーカー・アート・ギャラリー

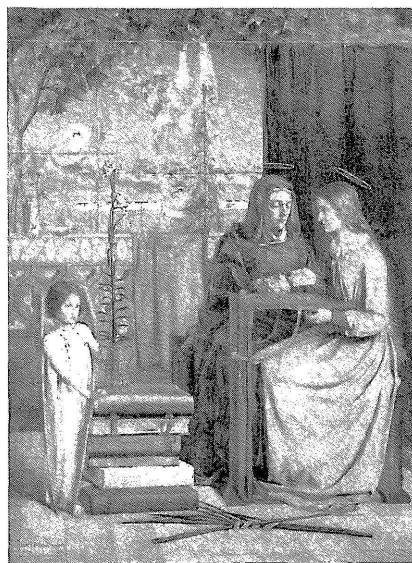


図5 Dante Gabriel Rossetti, *The Girlhood of Mary Virgin* (1849). キャンバスに油彩, 83.2 × 65.4 cm, ロンドン, テイト・ブリテン

1840年代に多く市販されていた白地は、亜麻仁油と鉛製の白、そしてチョークと硫酸バリウム（ないしはどちらか一方）等の体質顔料から作られたものである。これらに、チョークをより多く含んだ混交物を薄く塗布し、いっそうの不透明度をそなえた鉛製の白の混合物のひとつを重ねる。これにより、光沢のない白地ができあがった。このような白地ないしは明るい下地の使用は、19世紀前半に多用されるようになった。暗色の下地が色彩をしみ込ませてしまうのに対して、白地は色彩を保持するからである（Hackney et al. 56-57）。

ハックニーらは、ミレイとハントが、ロンドンのハイ・ホルボーンにあったロバートソン＝ブラウン社から白地のキャンバスを購入したことを、キャンバスの刻印と元帳の記録から明らかにしている。ロバートソン＝ブラウンは高品質の白地のキャンバスを扱うことで有名だった。彼らが用いたキャンバスは、もっとも普通に使用される平織りのものだった。ハックニーらによると、彼らはそのキャンバスの裏側に補助キャンバスをつけて二重とし、どちらのキャンバスの下地にも、チョーク、硫酸バリウム、カリオン（陶土）の体質顔料で希釈された油が原料となった鉛製の三つの白の塗料を用いた。上層の地は、下層の地より不透明になっており、描かれる層には亜鉛の白と鉛製の白が油で塗付されていた。これは、亜鉛の白を油彩画の下地に用いた最初の例である。亜鉛の白と鉛製の白を混交させることによって、油彩画で亜鉛の白を用いた結果生じる深割れや微細な割れを防ぐことができたのではと推測されている。ラファエル前派は絵具屋で購入した下地に塗料を塗ることによって、顔料がしみ込み、輝きを失う程度を軽くしようとしたのだった。ハントはさらに堅果油にワニスを加えることを好み、白地がくすまないようにした（Hackney et al. 58）。

また彼らは白地を局所的に用いることもあった。その場合、描く直前に地を白くしたため、白地が湿っている状態で色をつけていくことになった。この手法は、フレスコ制作において、まだ下地のプラスターが乾いていない段階で描き始める手法のアナロジーと指摘される。彼らの白地の使用は、この初期芸術の手法を意識してのものだった。彼らは湿った白地をむしろ局所的に用いただけで、風景や人物の主要な部分には用いていない（Hackney et al. 62）。ハントは、湿った白地を、特に身体ないしは肌の描写に用いている。彼らは「混合されていない、細かい平行線を引くような筆づかい」で皮膚の描写をしたが、この手法はまだ下層に粘着性があったことから可能であったのかもしれないと、ハックニーらは述べている（Hackney et al. 62）。この筆づかいは、ミレイの考案によるものであり、油彩画の手法というよりも水彩画の手法に類似していた。平行線を描く筆づかいは、皮膚の斑点を模倣したもので、注意深く筆がひとつひとつ置かれている（Hackney et al. 69）。

詩人のW. B. スコットがロセッティとハントが共有しているスタジオを訪れたときの次の記述は、彼らが「プリミティヴ」な手法を試みていたことを示すものである。

彼ら二人とも、まったくの新しい仕上げの手法を用いて制作していた。それはまだ口に出していないもので、明らかに秘密にされていたものだが、翌年には、とりわけミレイの作品によって、世の中で騒がれはじめ、やかましい批判の声をあげはじめられた。特別の特徴をみるための用意はしていなかったが、私は彼らの観点にしたがって、またよく知られた初期の様式であり、かつベルギーのギャラリーで最近見た、低地帯（the Low Countries）の初期芸術の私の大好きな初期の様式を手本として、彼ら二人を見ていた。

スコットがこのスタジオで見た作品が、ハントの《リエンツィ》とロセッティの《聖母マリアの少女時代》である。スコットは、前者に「プリミティブな時代のフランドル風の仕上げ」を認めている。続いてスコットは、「ハントはじっさい、初期のフランドルの肖像画に見られるような、ハエを描いた」と記し、ラファエル前派の動機の誠実さ、および太陽に左右される彼らの制作の起点に「写真」をみている（Scott 1. 248-251）。

スコットは、ロセッティの作品については次のように述べている。

私はただちに、彼〔ロセッティ〕がチョーク一本さえおそらくこれまで用いたことがないことがわかった。彼は、キャンバスに、水彩画を描くのと同じくらい薄く、水彩画に用いる筆を用いて油絵具で描いていた。キャンバスには、表面が厚紙と同じくらい滑らかになるまで、またあらゆる色が透明なままになるまで、白で下塗りした（Scott 1.250）。

ロセッティがチョークを用いなかったという点に関しては、ラファエル前派は下絵にチャコールないしは先を尖らせた柔らかい鉛筆を用いていたので、ロセッティも下絵にそれらを用いていたのだろう。彼は入念な下絵を描いている（Ridge et al. 83）。ラファエル前派がチャコールを使用したのは、白地には白いチョークによるドローイングは不向きだったからだ。チャコールは1850年代以降使われるようになったが、この傾向はラファエル前派が促したものでもある（Hackney et al. 53）。下絵を訂正する際には、紙の束や革を円錐形に巻いた擦筆（stump）を用いてこすり取るか、ぼやかすか、他の研磨剤で鉛筆の線を消す。あるいは、白い下塗りを重ねることもあった。下絵を描いたのは、キャンバスにできるだけ多くの細部を描き入れるためであり、その細部の色彩とフォルムを画定するためであった（Hackney et al. 53）。ロセッティの作品でも、細部はあらかじめ決められた場所に描かれ、彩色に関しても重ねづけされたところはほとんどないという（Ridge et al. 80）¹⁴。この下絵の線に沿って正確に油彩で描いていくが、スコットの記述にあるように、ロセッティはその後水彩画用の細

い筆を用いた。また、スコットが記した白地の下塗りは、市販の下塗りにロセッティみずから重ねて、鉛製の白に体質顔料を混ぜたものを主に使って厚く塗られたものだ (Ridge et al. 80)。

弟のウィリアム・マイケルは、この作品の制作方法について次のように記している。

この絵は鮮やかな色彩で描かれているが、毒々しい原色では描かれていない。原色を好むことは、14、15 世紀の画家の影響を多に受けたものだが、ラファエル前派兄弟団設立当初の実践においてきわめて顕著な傾向だった。取り扱い法は繊細で、完成されたもので、強さよりも微妙さを目指したものであり、大胆さを欠いたものだとはおそらく呼ぶべきではない。表面はかなり薄い。記憶が正しいならば、用いられていた展色剤はコーパルだった。ラファエル前派兄弟団は、厚くべとべとした媒材をひどく嫌っていたからだ (WMR [1970] 142-3)。

コーパルはワニスの原料として用いられた樹脂である。ラファエル前派兄弟団は 1850 年以來ロバートソンの店でコーパルを購入し、展色剤として使用した (コーパルに亜麻仁油やテレピン油を混ぜることもあった)。コーパルは湿った白地に透明な上塗りを施して、一様な層を作ることが可能とした。またコーパルによって、輝きと光沢を与えることができ、水彩絵具のような透明な材料が可能とする色彩とはまったく異なる強い色を出すことができたのだ。さらにコーパルは、「永続的なマテリアル」を求めた兄弟団に適した媒材でもあった (Carlyle 47-49, Hackney et al. 63-64)。

以上の手法、すなわち (1) 白地の使用 (白地を塗ることによって、ルネサンス初期、初期フランドルの絵画のような効果を出す。初期イタリア美術のフレスコを模倣し、湿った白地を用意することもあった。)、(2) 下絵にチャコールか鉛筆を用いて、細部を書き込み、そのフォルムと色彩の境界を画定する、(3) 細い筆を用い、絵の具を薄く塗った層に、個々のフォルムを描き込む、(4) 細かな平行線を引く筆づかいで、身体を描く (これは、サイクログラフィック・ソサイエティで描いたインクのスケッチおよびカンポ・サントの銅板画 (図 2) のラインをおもわせる手法である。インクを用いたような描写では、三次元的な量感を減少させ、細部を正確に描くことができるが、身体はぎこちない角張った表現になる [Prettejohn 140])、この他、(5) 色彩においては、アカデミーの初代会長ジョシュア・レノルズの作品に代表されるような緩やかな仕上げと色彩の調和に反して、個々のフォルムを強調した。従来、画題の中心に焦点が当たった階層的な構造のなかで色を混ぜあわせて色彩を調和させていたが、彼らはそれとは異なる「アルカイック」な手法を表した (Smith [2004] 9-10)。1840 年代のイギリスでは、彼らが用いたような、混合されていない色彩は、初期フランドル、イタリアの絵画を連想させ、白地とともに、絵に輝きを与えるものとされた (ダーリー

はヤン・ヴァン・エイクの《アルノルフィニ夫妻の肖像》の彩色法を「各色をシンプルで別個のままにする方法と述べ、油を用いない初期イタリア画家の手法と匹敵させている。Darley [July 3, 1841] : 509 ; Prettejohn 151)。この彩色法は、(6) 屋外で対象を直接キャンバスに描くという手法とも関連していた（これにより、下絵を描く段階を省略した [Smith [2004b] 15]）。この手法を用いたミレイとハントは、アカデミーの教えとは逆に、先に風景を描いた後、スタジオで人物を描いた。この順序は、チェンニーニが記した14世紀のテンペラ画家の手法に倣ったものだったが、屋外での描写の失敗を考えてのことでもあった (Hackney et al. 68)。この結果、屋外の太陽光で描いた風景と、スタジオで描く人物が同じ光のなかに置かれた (Hackney et al. 68)。このことはまた、モノと身体が同じ光に等価に照らされたことも意味するだろう。

スミスは、これらのテクニックにおいて、ラファエル前派兄弟団が骨の折れる手法を用いて道徳的な正直さで題材を描いた点で、みずからと14世紀の画家との親縁性を認めていたと述べている。つまり、目に心地よいものを描くことを拒否して、宗教的、歴史的、文学的な題材のなかに精神的な緊張とそこに埋め込まれた意味を示すことによって新しい絵画の見方と読み方を呈示したのだという。彼らは、外的なりアリティと内的なりアリズムの両方の実現を可能だと考えていた。ハントが描いたフランドル派に倣ったハエのリアリズムと、それに伴う芸術的な誠実さは、同じ線上にあるものだったのである。それはまた、スコットがハントのハエに見たような写真という近代的なテクノロジーとも結ばれるリアリズムでもあった (Smith [2004b] 16)。

いいかえるのなら、このリアリズムは、プリミティヴ芸術がもたらしたものである。上で述べた彼らのテクニックは、このリアリズムを実現するためのものでもある。また、そのリアリズムは、あらゆる「モノ」を等価に細部にわたって描くことを目的としていた。彼らの作品は、内的なりアリズムないしは精神性を表すものであっても、同時に身体を含めた「モノ」を画面に執拗に表していた。すなわち、彼らのリアリズムないしはプリミティヴィズムは、モノと身体を等価に置き（＝モノを身体に従属させない）、またそれらを個々に描写することによって新たなモノの表現を開いたものであり、そのモノへの執拗なまなざしにマテリアリズムを指摘することができるだろう。

6. ホウルマン・ハント《リエンツィ》——プリミティヴィズムとリアリズム

ラファエル前派兄弟団として最初にアカデミーに展示されたハントの作品は、ブルワー・リットンの小説『最後の護民官リエンツィ』（1835年；1848年3月に新版出版）第1巻から題材をとり、14世紀イタリアを舞台にした《リエンツィ》である。描かれているのは、リエンツィの弟コーラ・ディ・リエンツィが、敵のオルシーニ家との小戦の最中に、自分の一族のコロンナ家によって誤って殺された場面である。1849

年にこの絵が展示されたとき、リットンの小説からの引用が添えられていた。

この出来事のために、ローマの未来の解放者は、夢見る人、学者、ペトルカカの平和的なライバルである詩人、思索の人でしかなく、行為する者ではなかったのかもしれない。しかし、この時から、彼のあらゆる能力、エネルギー、空想、天賦の才はある一点に向けられた。ヴィジョンの前にある愛国主義が、生涯と情熱の激しさのなかへと飛ぶように入ってしまったのだった (Bronkhurst [1984] 67)。

ハントは、ラファエル前派兄弟団を設立した時期かその直後の1848年8月か9月にこの絵にとりかかった (Hunt 1.167)¹⁵。『リエンツィ』の序文でリットンがイタリアでの革命への影響にふれたように、1848年はヨーロッパ各地で革命が起きた年だった。ハントとミレイは、1848年4月10日のケンニングトン・コモンで起きた普通参政権を求めた労働者、すなわちチャーチスト主義者の集会を目撃しており、この絵はその時の興奮をとどめた作品とも指摘される (Hunt 1.110, Bronkhurst [2006] 132, Cat. 61)。しかし、ハントはこの絵によって労働者側の政治的な権利を主張したわけではない。ハントが試みた革命は、アカデミーによる絵画の伝統に抵抗するという試みだった。

この絵を描き始める前にハントは、ラスキンの『現代画家論』第1巻 (1843)、第2巻 (1846) を読み、ヴェネツィア派の絵画が内的な洞察を要することと、その絵画が聖なるメッセージを伝えているというラスキンの称賛を受け止め、みずからも世俗的な絵画ではなく、神のメッセージを伝えるような絵画を描くことを志した。そのためには、ラスキンが批判したように、ジョシュア・レノルズの教えを斥ける決意をする (Hunt 1.90-91)。そして、《聖アグネス祭の前夜》を描いた後、次の作品では「前景と背景をそなえた屋外の絵を、茶色の茂み、曇った雲、隅の暗がりすべて捨て、すべてを屋外で、キャンバスその自体に直接に、目に見えるあらゆる細部と日中の陽光そのものが照らし出す輝かしさを伴って描き出そう」とする (Hunt 1.91)。これは、自然をありのままに、細部にわたって描くというラスキンの主張を実践することにはほかならない。ハントは1847年には、《聖アグネス祭の前夜》の後の作品は、リットンの小説を題材にした《リエンツィ》にすることを決めていた (Hunt 1.104)。その絵は、「慣習的なドグマを拒否する原理を実行し、どんなに前景や背景の一部分がつつましいものであっても、個々の点において直接自然に専念して描くという原理を追跡する」作品となるものだった (Hunt 1.107)¹⁶。

48年夏、ハントはランベスに赴き、F. G. スティーヴンスの父親の庭にキャンバスを持ち出し、イチジクの木、葉、枝を光のなかで直接キャンバスに描いた。前景には、タンポポの種と花、草のかたまり、マルハナバチを描き入れた。自然のなかに見出さ

れる様々な色彩と形で砂と小石、丘にある若木も描いた。(ハントは後に「1886年」この作品を描きなおしている。現在の作品には小石や砂は見られない。)さらに、葉が茂る木はハムステッドで描いた(Hunt 1.111-12)。人物の衣装、鎧、遠景の建物に関しては、調査の時間を要したという。ハントは盾と槍を調べるためにロンドン塔にも行っている(Hunt 1.115)。

この作品の制作中に、ハントはミレイと自然に専心することが当時の芸術(modern art)を純化する手段だということを話しあい(Hunt 1.112)、またロセッティとはスタジオ(Cleveland Street, Fitzroy Square, Bloomsburyにあるスタジオ)を共有することになった。ハントはミレイをロセッティに紹介し、ロセッティは友人の彫刻家トマス・ウルナーを彼らに引き合わせ、兄弟団設立へと向かっていった。メンバーを選ぶ過程で、彼らは「自然への子供のような従属」というオリジナルな考えが揺らがないかどうか確認するが、その危険性を、当時流行していた中世主義が過剰な装飾を伴っているという点からも考えている(Hunt 1.54, 132)。つまり、彼らのラファエッロ以前というのは、あくまで自然への専心を意味したのであり、理想化した中世ではない。彼らがカンポ・サントの銅板画(図2)を繰り返し見て、確認したのは、「無尽蔵な自然を注意深く観察する」ことだった(Hunt 1.133)。けれども、白黒の銅板画集には、色彩豊かな自然の風景などは描かれておらず、直線的なラインが多用された人物と建物がそれを占めている。ハントがそこに見たのは「画家の創造性を方向づけた無垢な精神」であり、ミケランジェロの追従者以前のイタリア芸術を力強く革新的にしてきた「率直な表現を生むナイーブな傾向と気取らない優美さ」である(Hunt 1.130-31)¹⁷。この「無垢な精神」で見たものが自然である。ハントはその自然を描くために、アカデミーの教えや規範を排除しようとして屋外にキャンバスを持ち出し、目の前にある木や葉やタンポポを直接キャンバスに描いたのだった。

こうして自然への傾倒を芸術の原理としてハントが描いた作品が、《リエンツィ》である。

ハントは、木や草、花の描写をしたキャンバスに、人物や馬を描き入れた。これは、先にみたように、人物を先に描くというアカデミーの教えとは別の手段である。だが、ハントは、アカデミーの教育が伝わるような、人物や馬の入念な習作も残している(Bronkhurst [1984] 68)。リエンツィのモデルはロセッティ、左端のアドリアン・ディ・カステロのモデルはミレイとウィリアム・マイケルが務めている。

リエンツィは戦いで死んだ弟の遺体を抱きかかえながら、左手を空に突き上げている。このポーズは、聖母マリアがキリストの遺体を抱くピエタの様式をふまえたものである。左後方の丘には、子供を抱く母の姿も見える。このピエタの様式に関して、M. ウォーナーは¹⁸、ハントが1841年にナショナル・ギャラリーを最初に訪問した際に見たフランチャの《ピエタ》*Pietà* (c.1511-17, 木に油彩, 94 × 184.5cm, ロンドン, ナ

ショナル・ギャラリー, 1841 年購入) に描かれたキリストの身体と、《リエンツィ》の弟の身体の類似性を指摘している (Hunt 1.54, Warner 3)。フランチャは、ラファエッロよりも一世代前のボローニャの画家である¹⁹。また、ハントは右隅のタンポポの綿毛のような頭はランベスで描いたと記していたが、ウォーナーは、そのタンポポの頭は、ナショナル・ギャラリー蔵のラファエッロの《アレキサンドリアの聖カタリナ》*St. Catherine of Alexandria* (c.1507, ポプラに油彩, 72.2 × 55.7cm, ロンドン, ナショナル・ギャラリー, 1839 年購入) の左隅に描かれたタンポポをハントが「控えめに敬意を示す行為」として描き入れたものだという (Warner 5)。ハント自身、ラファエッロがその作品に描いたタンポポと、ティツィアーノが《バッカスとアリアドネ》*Bacchus and Ariadne* (1520-23, キャンバスに油彩, 176.5 × 191cm, ロンドン, ナショナル・ギャラリー, 1826 年購入) に描いた花を、イタリアの巨匠の不確実性に急いで描かないという自制の精神が現れた例と記していることから (Hunt 1.54)、彼がナショナル・ギャラリーでラファエッロの問題の作品を見ていたことは疑いない。

前述したようにハントは、ラファエル前派主義 Pre-Raphaelitism は、Pre-Raphaelism ではないと記し、ラファエッロを模倣した画家たちを批判しても、ラファエッロ自身は批判してはいない。ハントはまた、ヴェネツィア派を称えたラスキンの記述を読み、じっさいティツィアーノを称賛しているように、《リエンツィ》は後に見るミレイやロセッティの作品のほど、「プリミティヴ」な様式では描かれていない。むしろ、この絵は伝統的な陰影法 (Prettejohn 34) とヴェネツィア派をおもわせる豊かな色彩で描かれている。このような様式の混在からか、この作品の当時の評価は、「初期イタリア派の作品の様倣としては賞賛できるが、再現した時期の弱点を取り入れていることを覚えておくべきだ」と厳しいものだった。(Art Journal [June 1, 1849]: 171)。その評では、人物と衣装はフィレンツェの修道院のフレスコ画に描かれたものと近いと述べられるが、前景のリエンツィ、弟、コロンナ家の騎士アンドレア・ディ・カラッチ、2 人の兵士の表情は描き分けられており (Prettejohn 34)、立ち去る乗馬者がその前景を強調し、5 人の直裁的な感情、すなわち何ものも媒介しない自然な感情のドラマを絵を見る者へと差し出している。ハントは、リットンの小説を題材にして長いタイトルをつけることによって、この作品を語る絵としている。それによって、初期芸術の模倣にとどまらずに、「芸術によって社会を変え、絵を見る者に行為へと促すことができる」と、ハントは考えたのだ (Silver 19)。

ピエタの様式では、リエンツィに抱かれた弟がキリストとみなされるが、左隅の母の頭上に描かれた新月がリエンツィの誓いによって新しい時代が到来したことを象徴するように、ハントがリエンツィを救世主と見ていることは明らかである (Brunkhurst 68)。またその革命を起こそうとする姿に、アカデミーに抵抗した自身を重ねていることも指摘されている (Silver 19)。ハントは、ラスキンのいう神の所

業としての「自然」を前景の人物の身体を通して描くことによって、神のメッセージを表すという目的を果たそうとしたのだろう。じっさい、あたかもラスキンのいう前景のモノの観察に注意を注いだかのように、遠景よりも前景のほうが明確に描かれており、この傾向は次の作品（《ドルイド僧の迫害からキリスト教伝道者たちをかくまう改宗したブリトン人の家族》*A Converted British Family Sheltering a Christian Priest from the Persecution of the Druids*, 1850, キャンバスに油彩, 111 × 141cm, オクスフォード, アシュモリアン美術館, Cat. 63、《プロテウスからシルヴィアを救うヴァレンタイン》*Valentine Rescuing Sylvia from Proteus*, 1850-1, キャンバスに油彩, 100.2 × 133.4cm, バーミンガム・ミュージアムズ & アート・ギャラリー, Cat.71）で顕著になり、遠景の人物や風景はぼやけた描写になる（Staley [2001] 11-12）。ラファエル前派芸術の特徴として、画面上のヒエラルキーを作らずに全体に等しくフォーカスを当てて描く描法があげられるが、ステイラーが述べたように、ハントは前景と遠景に明らかな差をつけていることを指摘しておきたい。ここでは、前景に弟の死体を抱いて、こぶしをつきあげるリエンツィを配して、リエンツィ（＝キリスト、ハント）のメッセージを絵を見る者に、ひいては社会に伝える。それは芸術の革命であり、救世のメッセージである。

ハントのプリミティヴィズムは、彼自身がいうように、中世主義でも考古学的なものではなく（Hunt 1.176）、自然を忠実に描くナチュラリズムないしリアリズムであり、それによって初期芸術のように神のメッセージを真摯に伝え、さらには自身のメッセージを社会に伝えることだった。先に見たように、プリミティヴィズムとリアリズムという矛盾をはらんだ初期芸術への見方がハントの作品のなかに現れていたのだが、その矛盾は「自然」を媒体にして解消されていたことになる。ありのままに（ナチュラに）「自然」を描くことは、そのまま神のメッセージを伝えることになったからである。アリソン・スミスは、ハントが記した「解放された目からは何も隠されるべきではない」という言葉を、「プリミティヴなヴィジョンは先入観のないより純粋なものであるだけでなく、その包括性のおかげで、進歩している民主社会の欲求にふさわしいものと主張する言明として読むことができる」と述べている。ただし、その目で見たりアリズムは、クールベの作品のような政治性をもったものではなく、むしろ解放された目は科学の民主化に関与したという（Smith [2004a] 14）。確かに、この作品は、解放された目で科学的なまなざしを注いで自然を見たものだが、それだけではない。ラスキンのいう「自然の真実」に神の所業を知覚した「プリミティヴ」なヴィジョンが表したもののなのであり、そのヴィジョンを可能としたのが個々の細部に向けた彼のマテリアリスティックなまなざしなのである。

7. ジョン・エヴェレット・ミレイ《イザベラ》—プリミティヴィズムとモダニティ

ミレイは《イザベラ》に1848年10月末にとりかかり、翌年5月にロイヤル・アカデミーに出展した。この作品は、ボッカチオの話を基にしたキーツの同名の詩を題材にしている。詩は、舞台をルネサンスのイタリアに設定し、フィレンツェの裕福な商人の娘イザベラとその家に仕えるロレンツォの悲恋を語る。イザベラの兄二人は妹を裕福な地主と結婚させようとして、ロレンツォを殺害する。イザベラは恋人の遺体を発見し、頭部をバジルの鉢に隠すが、兄たちがその鉢を持ち出すと、彼女は悲しみのあまり息絶えてしまう。

ミレイの絵では、ロレンツォがイザベラにブラッド・オレンジを渡そうとしている。オレンジは、ミレイの《花嫁の付添い》*The Bridesmaid* (1851, パネルに油彩, 27.9 × 20.3cm, ケンブリッジ, フィッツウィリアム美術館) に描かれているように、結婚の象徴である。彼らの前に置かれたマジョリカの皿には、断頭のシーンが描かれ、後にイザベラがロレンツォの頭を切断して鉢に埋めるという出来事を予示する (Bennett 68)。彼らをこの悲劇へと至らせる兄二人が彼らの前に坐る。手前に描かれた兄の右足は、イザベラが頭を撫でているグレイハウンドにまっすぐ伸びている。ロレンツォのモデルはウィリアム・マイケルである。ワインのグラスを持つ兄は、ラファエル前派兄弟団のF. G. スティーヴンス、足を伸ばしている兄はミレイがロイヤル・アカデミーで学んでいたときにいじめられたジョン・ハリスをモデルにしている。ワイングラスを持つ兄の隣に坐るもう一人の兄は、友人のウォルター・ダヴァレル、右奥でワインを飲み干す男はロセッティをモデルにしている。右側の席でりんごの皮を剥く男のモデルは、友人の父親W. H. フェンである。イザベラのモデルはミレイのhalf brotherの妻であり、口元をナプキンでふくイザベラの父親はミレイ自身の父から描かれている (Benett 69, Codell [1991]: 52-53)。右端に立つ給仕は、建築家のライトかR. A. の学生A. F. プラスである (Benett 69)。

このように家族や友人、兄弟団の仲間をモデルにすることは、ミレイのみならず、ハントやロセッティも行なっている。プロのモデルを雇用するには費用がかかるという経済的な理由もあるが、互いにモデルになりあい、また作品も批評しあうという制作過程は、兄弟団として共同体的な実践方法でもあった。また、彼らの様式、つまり「自然」に忠実に描こうとする様式では、長時間モデルを務めてもらわなければならない、さらに個々の人物を感情も含めて描出するには、描こうとする人物にふさわしいモデルを選ばなければならなかった (Jacobi 40)。ここで、彼らは、物語上の想像上の人物として、実在の人物を忠実に描くというパラドックス、すなわち、見えないものが見えるものを通して細部に至るまで描写するというパラドックスを画面に作用させてもいる。過去の物語を現在に再現すること自体、そのようなパラドックスを

すでに含んでいるが、彼らは実在し、目に見えるものを通して、過去のイメージを具体化しようとしたのだ。

この方法では、描こうとする対象が目にあるものではなく、あくまで目に見えないものであり、その不可視のものを目の前のモデルやモノで具体化するという「ねじれ」が生じてくる。目の前のモデルを忠実に——筋肉や毛髪一本一本まで——描きながら、描いているのは想像上の見えない人物であるというねじれである。こうした「見立て」は、たとえば自分の恋人を聖母マリアとして描く画家も用いる方法だが、ラファエル前派の場合、実在のモデルを想像上の人物にあわせて理想化することはなく、実在の人物のほうに想像上の人物を寄り添わせる。実在の人物の身体に、目に見えない人物の名前をかぶせることによって、前者の身体的ないしは感覚的経験を絵を見る人に共有するように要請するのだ。物語上の人物の「名前」は、そのような経験を絵を見る人へと媒介する手段であり、経験をイメージ（作品）とする役割を果たしている。

また、先述の「ねじれ」は、人物を、陰影をつけ、遠近法を用いて、三次元的に（イリュージョン）として画面に表すといったアカデミーの教えを拒む。見えないものは形のないものだから、それが形をもつときは、空間的な歪みが生じるはずである。身体もアカデミー的な理想的な美しさからはほど遠い、ぎこちない身体になるはずであり、画面上に現れる空間も秩序立てられた空間ではないはずだ。そのような身体、空間から、実在の身体の経験ないしは感覚が、絵を見る人に投げかけられる。その経験は、実在の身体の経験であるから、見る人にとってもリアリティをそなえたものだ。つまり、歪んだ身体ないしは空間から、物語上の人物の「名前」を通して、リアルな経験が伝えられることになる。ラファエル前派兄弟団は、このような「ぎこちなさ」ないしはパラドックスの手本として、ラファエッロ以前のプリミティブな絵画を選んだのだった。では、ミレイの《イザベラ》においてどのような空間的、身体的な歪みと、リアルな経験ないしは感覚が表出されているか、見ていこう。

まず、空間的な歪みとして、不自然な形のテーブルが目を引くだろう。L. オーモンドは、ミレイの次作《両親の家のキリスト》*Christ in the House of His Parents [The Carpenter's Shop]* (1849-50, キャンバスに油彩, 86.4 × 139.7cm, ロンドン, テイト・ブリテン)、ハントの《ドルイド僧の迫害からキリスト教伝道者たちをかくまう改宗したブリトン人の家族》(1850)、ロセッティの《聖母マリアの少女時代》における祭壇の構成と宗教的イメージの使用の共通性を指摘している。いずれの作品も水平のラインが強調され、それが絵の額縁のラインと呼応して幾何学的な構造を生み出している (Ormond 24)。この《イザベラ》では、テーブルが斜めに置かれているが、背景の掛け布の水平のラインと、一人の兄の伸ばした白い足が生む水平のラインが強調されており、斜めのラインと水平のラインが交差によって画面にまず歪みが生じている。

その歪みはしかし、三次元的なイリュージョンの画法での歪みであって、二次元的な画面のなかではむしろ斜めのラインと水平のラインの交差による幾何学的構造といえるだろう。この構造のなかに人物が、あたかもテーブルについているように配置されるので、その配置も不自然にならざるをえない。テーブルの右側には8人坐っているが、左側には4人しか坐っておらず、テーブルの端と背景の掛け布の境界も明確には示されていない。また、掛け布の並びのベランダには陽が差しているが、掛け布とテーブルの下影はベランダからの光にはそぐわないものだ。

人物の身体も、カンボ・サントの銅板画（図2）に描かれた人物のように、角張ったラインが強調されている（Prettejohn 32）。その直線的なラインは、手前の兄のまっすぐ伸ばした足によってさらにアクセントがつけられている。計13人の登場人物と2匹のグレイハウンドが描かれているが、ロレンツォとイザベラ、そしてイザベラの膝に頭を載せる1匹の犬を除いて、コミュニケーションをとっていない。このような空間的にも身体的にも調和を欠いた作品で、ミレイはどのようなリアルな身体的経験を伝えようとしたのだろうか。

キーツの詩に立ち返るならば、絵を見る者は、ロレンツォとイザベラ、そして兄たちのあいだにある緊張関係をただちに読み取っただろう。ロレンツォのイザベラを見るまなざし、目をあわさずにオレンジを受け取るイザベラ、足をイザベラに突き出す兄とグラスを見つめるもう一人の兄を見れば、恋人たちの悲劇を予想するのは容易だ²⁰。恋人たちと兄たちのあいだに置かれた白いテーブルは、両者間の距離を示し、それを埋めるのは兄の不自然に伸ばした足が示すように暴力的な行為だけだ。このような物語あるいは想像上の人物の名前を借りながら、ミレイが伝えようとする現実的な身体的経験は、彼自身の両親との対立とロイヤル・アカデミーへの挑戦に由来する緊張、さらには階級間の緊張を抱えた経験である。彼は、それを、ぎこちない身体を通して表そうとしたのだ。

まずミレイと両親との対立について、美術史家のジュディ・コーデルは、（ミレイの母親がモデルを務めたという記録はないが）イザベラの母親に画家自身の母親との類似性を認め、習作と比較しながらミレイがイザベラの（＝自身の）両親を描く際に逡巡があったことを指摘する（Codell [1991]:53）²¹。ロレンツォは、先述したようにウィリアム・マイケルをモデルとしたが、彼の黒髪はミレイ自身のブロンドに描かれていることから、コーデルはここにミレイとロレンツォの重なりをみる。ミレイが監督的な両親からの経済的な独立を望んでいたことも、ロレンツォの経済的に従属せざるをえない立場に逆説的に表れているといえるだろう。さらに、そのロレンツォには、ハントが読んでいたホートンによるキーツの伝記から立ち現れる、若き芸術家としてのキーツ像が反映されている（Codell [1991]:56）。

同じように若き芸術家であるミレイは、仲間とロイヤル・アカデミーに反旗を翻し

てラファエル前派兄弟団を設立したばかりだった。裕福な家族がテーブルなどについてリラックスして会話や気の置けない交流を楽しむ様子を描いたカンヴァセーション・ピースは18世紀に流行したが、コーデルが指摘したように、ミレイの絵の家族にはそのような交流はみられない。ホガース流の楽しげな家族像を拒み、またロレンツォと兄の緊張関係を描くことによって、ミレイはアカデミーの生徒たち（＝兄弟）との対立も表明した（Codell [1991] : 58）。

階級間の問題に対するミレイの関心は、当時人気を博していた骨相学に基づく個々の描写、とりわけ一人だけ正面を向くロレンツォと、足を伸ばしている兄の描写にみてとれる。ロレンツォの細く尖った顎は弱い意志を示し、目と眉の接近は尊敬、額の広さは知性を表している。他方、足を伸ばす兄の歯が見え上唇は虚栄心や利己心を、大きな鼻は横柄さと傲慢さを表し、他の2人の兄の広い額と気難しそうな口元は、妹とロレンツォの恋愛関係に対する彼らの「頭のなかの反応」を示して、彼らがロレンツォ殺害を企て、足を伸ばす兄がそれを実行するというのを、絵を見る者に予想させる（Codell [2001] 130）。この階級の逆転も、兄たちの視線によって諷められてしまう。「身体的には存在しても社会的には不在である」給仕は、みずからの立場をわきまえているがゆえに、「特権的に見ることができる場所」にいる。イタリア貴族の退廃的な生活の象徴であるグレイハウンドも、立場を知り、イザベラを慰めている（Codell [1991] : 61）。だが、恋人たち、給仕、グレイハンドは、近接して描かれており、ミレイは骨相学を用いて階級やジェンダーの差異を強調しつつ、男と女、上層階級と下層階級を類比させて描いた（Codell [2001] 131）。

このような家族間の心理的緊張、美術界の対立、階級間の問題が、どのようにリアルな身体的経験として、「プリミティヴ」な様式を通じて、絵を見る者に伝わったのだろうか。この絵が1849年5月ロイヤル・アカデミーに展示されたとき、『アスィニーアム』紙の評者は、「彼の絵に描かれたいくつかの頭部において、優れた行為、描写、特徴づけがなされている。年齢、性別、そして出来事とフォルムに挟まれるパッセージにおいて、非常に際立っている。」と評し、ヴィクトリア朝の決定論の議論をふまえたジェンダー、年齢、階層の問題が反映された作品として理解している（*The Athenaeum* [1849] : 575 ; Codell [2001] 131 に引用）。

一方、別の評者の目には「モダン・プリミティヴ」として映った（Warner 4）。じつさい、ミレイは、ナショナル・ギャラリーにあるロレンツォ・モナコの祭壇の右翼に描かれた2人の聖人をロレンツォとイザベラに描く際に参考にした（Warner 4）。聖人の一人（聖ペテロ）が横顔で描かれているもう一人の聖人を見つめるという構図、その聖人の銀色の衣装と手の位置が、ロレンツォとイザベラの描写と類似している。また、イザベラの髪型と横顔の描写は、カミーユ・ボナールの*Costumes historique* (1829-30) に掲載された15世紀の“Béatrix d’Est”からとられている（Yamaguchi）。

このように、ミレイは、衣装やマジョリカの皿といったモノのみならず、人物の姿勢や遠近法の歪み、角張った身体の描写もラファエッロ以前（の芸術）を参考にした。金色の装飾がほどこされた掛け布も、祭壇画に使用される金箔を用いた背景の効果をそなえている。『リテラリー・ガゼット』の批評家は、この作品の遠近法と距離感の欠如、厚塗り、歪んだフォルムが、「熱望はあるが不完全な芸術の時代へと我々を遡らせる」と述べ（*Literary Gazette* [June 9, 1849]: 433; Bennett 69）、『アート・ジャーナル』は、この作品を「初期フィレンツェ派の感覚のなかにある純粋な熱望を示す点でミレイの以前の作品の様式とは異なっている。」と記したのだった（*Art Journal* [June 1, 1849]: 171）。

このプリミティヴの様式のなかで、きわめて現代的な、社会問題を描いたこの作品は、プリミティヴでもあり、モダンでもあるという二極性をはらんだ作品なのだ。

目に明らかなプリミティヴの様式において、ミレイは、目に見えない想像上の人物の物語と名前を借りながら、実在の身体のリアルな経験を伝えようとした。そのため空間も身体も歪みをもつものとなったと述べたが、その歪みは遠近法と距離感を欠いたもの、つまりは三次元的に表されてきたものを平面的な表現にならすときの歪みでもある。ラファエッロ以後のイリュージョニスティックな画面に慣れていた目には、このような平面的な世界は「初期イタリア」芸術への回帰として映った。しかし、これは回帰ではなく、プレティジョンが指摘したように人びとに「新しい見方」を挑発したものだ。プレティジョンは、この絵の「プリミティヴィズム」について、「この絵は故意にナイーヴな見方と関与したものであり、その見方において知覚は鋭く、個別化され、決して弱められることも、洗練されることも、秩序立てられることもない」と述べている（Prettejohn 33）。ミレイは、全体を等しく細部にわたって描き、人物の表情や仕草を描き分けて、絵を見る人に特定の人物だけでなく、一人ひとりを注視するように要請した（Prettejohn 31）。この点で、プレティジョンは、《イザベラ》を「新しい芸術様式であるだけでなく、新しい見方を鮮やかに具体的に示した言明」であると高い評価を与えている（Prettejohn 33）。

効果的な陰影、理想的な身体、合理的な遠近法からなるアカデミーが推奨する絵画では、劇場的な演出はできても、「リアルな」身体的ないしは感覚的な経験を人びとに伝えることはできなかった。そのリアリティの場として、ミレイは「歪んだ」空間と身体を求め、ラファエッロ以前のイリュージョンのない、すなわち「プリミティヴ」な画面を必要とした。その画面は平面的、もっといえば装飾的であり、それゆえ描かれた身体とその経験は奥へと回収されることはなく、画面の前へとせりだし、絵を見ている者へと働きかける。

8. ロセッティ《聖母マリアの少女時代》——宗教性と装飾性におけるプリミティヴィズム

クリーヴランド通りのスタジオで、ハントが《リエンツィ》を描いていた傍らでロセッティが制作した作品が《聖母マリアの少女時代》である。ロセッティは1848年夏に構成を考え、8月にはヌードの素描と色付きのスケッチを行なっているが、11月になっても背景と聖母の一部しか描いていなかった。11月14日、ロセッティは、名親のチャールズ・ライエルに宛てて送った書簡で制作状況について説明している。

[来年の展覧会用に準備している]絵は、宗教画の部類に入るものです。宗教画は、キリスト教徒の共同体のメンバーに関心を抱かせるのに最もふさわしく、最も価値のあるものだとは僕にはいつもおもえていました。画題は「浄福の聖母」の教育です。この画題は、ムリリョや他の画家たちがさまざまな時代にとりあげてきたものですが、ひじょうに不適切な方法で描いてきたと考えざるをえません。というのは、彼らは決まりきったように聖母を母親の聖アンナの監督下で読書する姿で描いてきたからです。そのような行為は、当時には明らかにありえない行為です。またこの画題は、純粹に象徴的な方法で描かれた場合のみに検閲を通ることができるのです。だから、もっとありえそうなことでありつつ、それほどありふれたものではないことを描こうとして、僕は、常に聖アンナの導きの下にしながら、百合の花を刺繍することに従事している未来の「主の母」を描きました。聖母が写し取っている花は、2人の小さな天使たちが手に持っています。背景の大きな窓（むしろ開口部）のところには、父親の聖ヨアキムが葡萄のつるを剪定しています（*Correspondence* 148.12）。

完成作では天使は一人しか描かれていないが、その天使は、積み重ねられた6冊の本の上に置かれた花瓶にさした百合の花に手を添えている。本にはマリアが体現する徳目——慈愛（*Caritas*）、信仰（*Fides*）、希望（*Spes*）、賢明（*Prudencia*）、節制（*Temperantia*）、剛毅（*Fortitudo*）——が記されている。葡萄のつたが絡まる十字は、キリストの受難を象徴する。欄干の下に赤い布には、（キリストの生誕前のために）左下の第二点を欠いた三角形が記されている（Warner 5）。聖ヨアキムの左横には、精霊を表す鳩がとり、まもなくマリアに受胎告知の瞬間が訪れることを暗示する。ロセッティはこの作品を1849年3月の自由展覧会に出品した際、二つのソネットを用意し、一つは額縁に刻み、もう一つは自由展覧会のカタログに提供した。次のソネットのIがカタログに印刷されたものであり、IIが額縁に刻まれたものである。

I

これは浄福のマリア、あらかじめ選ばれた

神の聖処女。その昔彼女は
 幼き日々をガリラヤのナザレですごされた。
 慈しみ敬う御親に守られながら
 早くも、くもりない智恵と
 この上もない忍耐とを顕していた。母の膝にあった頃から
 信篤く、希望にあふれ、慈愛の中に賢明さを
 厳しい平穩のなかに強さを、そして憐れみのなかに慎重さを宿していた。

少女時代の日々はさながら
 神の御前で天使に水を注がれて
 静やかに育つ百合花のようだった。ある夜明け、
 白いベッドのなかで目を覚ました、そのときまで恐れはなかった。
 されど陽がのぼるまで泣き続け、ようやく畏れをおぼえた。
 ついに時は満ちたからである。

II

ここに描かれているのは象徴。赤い布の
 中ほどには聖三位一体の三つの点。
 第二の点のみが残されているのは、
 キリストがいまだ世に現れていないことを示すもの。
 書物は（パオロが説いた黄金の『慈愛』を一番上にして）
 それぞれに彼女の魂からあふれ出る徳目を表す。
 それゆえに、上には汚れなき
 百合花が置かれている。

七つの棘のある茨と七つの葉のある棕櫚とは
 彼女の七つの悲しみと喜びを表す。
 時満ちる、そのときまで
 聖なる御子をみることはかなわない。されど、ほどなく
 彼女は清き御業をなしたまうであろう。まこと、主なる神は
 すぐにも御子を授けたまうであろう。 (Surtees, text vol.10)

ロセッティはIのカatalog用ソネットを1848年11月21日、つまりこの絵の制作をはじめた初期の段階に作詞している。このソネットはマリアにまもなく訪れるであろう出来事、すなわち受胎告知を記したものであり、絵に描かれた少女時代のマリアにす

でにその未来の物語を予期させている。じっさい、翌年の11月、ロセッティは受胎告知の場面を描くべくスケッチを始め、12月には油彩画《見よ! われは主のはした女なり》(Ecce Ancilla Domini! [The Annunciation]) (1849-50, キャンバスに油彩, ロンドン, テイト・ブリテン, S.44, pl. 29) でその瞬間を描いている(山口2006)。ロセッティは、ラファエル前派兄弟団のF. G. スティーヴンスに次のように宛てている。「僕の絵は女性の優越性を象徴するものです。聖母は最も高尚なタイプとして考えられています。僕の絵は聖母の子供時代ではなく、少女時代を描いています。」(Grieve [1973] 8に引用) ここで背筋を伸ばして坐るマリアは、受胎告知の絵のなかでは白いベッドで身をよじり畏れの表情を見せることになる。

マリアのモデルは妹のクリスティーナ、聖アンナのモデルは母親、聖ヨアキムのモデルは友人のウィリアムズである。マリアの衣服はクリスティーナの普段着であり、膝頭が確認できることから彼女がクリノリンと呼ばれるペティコートドレスの下につけていないことがわかる。ミドルクラスの女性は、公の場ではクリノリンとコルセットを身につけ、髪も結っていたので、この絵に描かれたクリノリンをつけずに、髪をさげたままの姿はそれだけで私的な身体表示であった。ロセッティは、画題の選択もそうであったように、きわめてドメスティックな設定で、アカデミーに挑んだことになる。この点を、宗教性と装飾性の2点から見てみよう。

アラスデア・グリーヴが述べたように、《聖母マリアの少女時代》は英国国教会内部の高教会派の影響を示す作品である。この作品の制作時期、マリアと聖アンナのモデルになった妹のクリスティーナと母親は、自宅があったシャーロット・ストリートから半マイル北に行ったところにあるアルバーニー・ストリートのクライスト教会の礼拝に通っており、ロセッティも同行していた。クライスト教会は、オクスフォード運動の指導者E. B. ピュージの支援で建設された教会だった。ピュージの友人のW. ドッジワースは、1850年春のゴラム裁判の後ローマに赴くことになるが、それ以前にはクライスト教会で合唱隊や儀式、装飾を復活させていた(Grieve [1973] 10)。

グリーヴは《聖母マリアの少女時代》に描かれたあらゆるモノが、オクスフォード運動と教会建築研究者の関心と結びついているという。教会建築研究者は、シンボリズム、教会建築の原理、教会音楽、装飾芸術に関心を抱き、その関心に基づいて、祭壇や衣装、花、十字架に用いられる正しい形、色、儀式上の使用法に関する文献も出版された。グリーヴによれば、ロセッティが描いた石でできた欄干は祭壇を、十字架の下赤い布はキリストの磔刑の際の衣を表し、緑のカーテンはピュージンが自著『教会建築の装飾と衣装のための用語集』(1845)で記した祭壇の脇にあるカーテンに類似する。マリアが百合の刺繍をする赤い布は教会で使用される布であり、そのような布や衣装に刺繍をすることは、1840年代に英国国教会の儀式が復活すると、敬虔的な少女の務めとみなされたのだったという。百合と薔薇は、聖母を象徴する花であっ

た。また、前景に描かれた棕櫚と茨の束に刻まれたラテン語TOT DOLORES TOT GAUDIA と、人物の光輪に記されたラテン名S. Maria, S. V., S. Anna, S. Ioachimusのように、ラテン語を用いることはカトリックよりの国教会の用法だった (Grieve [1973] 6, 10)。さらに、この作品はもともと祭壇画にみられるようなアーチ型をしており、人物の光輪と他の細部にも金色が塗られていた (Cooper [1981] : 411)。

ロセッティはこの頃より、聖母の生涯を題材にした作品を描こうとしていた²²。ウォーナーは、ロセッティが中心から逸れた左のほうに消点を定めたのは、この絵をディプティックかトリプティックの一パネルとして描こうとしたからではないかと論じている (Warner 4)。ロセッティのマリア崇拜は、1847年に書いた詩Mater Pulchrae Delectionis と同年のソネット「初期ドイツの受胎告知画に寄せる」(“For An Annunciation, Early German”) にすでに顕著になっていた (ただし、同時期ゲーテの『ファウスト』のグレートヘンを題材にした作品 [*Faust: Gretchen and Mephistopheles in the Church*, July 1848, ペンとインク, 27.3 × 21cm, 個人蔵, S.34, pl. 19] や娼婦をうたった詩「ジェニー」(“Jenny” 1848 ~) も制作している)。マリア崇拜もカトリックの信仰のひとつであり、前述したように、カトリックへの動きを警戒する当時の英国にあっては懸念されることだった。

このように《聖母マリアの少女時代》は、カトリックに傾倒した高教会派の作品といえるが、そのカトリック的な儀式性を高める道具として、マリアが刺繍をほどこす赤い布や欄干、緑のカーテン、十字架の下赤い布が描かれていた。これらのなかの欄干の装飾と、百合がいけられた花瓶の装飾に注目してみよう。この花瓶は、ブラウンがすすめた瓶やボトルの静物画を描くという練習に倣って描かれたものと推測されている。ロセッティはその練習を好まなかったが、ハントの提案もあって、彼の好みにあわせた画題のなかに花瓶を描き入れたのだという (Ridge et al. 82)。しかし、ロセッティが渋々と描いた花瓶、そして欄干、その上の燭台に、アール・ヌーヴォーの研究者R. シュムツラーは、世紀末に出現するアール・ヌーヴォーの前史の始まりを指摘している (Schmutzler 1964)。ロセッティは1861年にウィリアム・モリス、バーン＝ジョウンズ、F. M. ブラウンらとともにモリス＝マーシャル＝フォークナー商会の設立に参加し、家具やステンド・グラスのデザインも行うようになるが、こうした日用品やインテリアの芸術性を高めて、生活のなかに芸術をとりこもうとした点で、シュムツラーはロセッティをモリスらとともにアール・ヌーヴォーの先駆者としてみている (Schmutzler [1955] 115)。

このような日用品のデザインをふくめてデザインの改革が唱えられたのは、1851年のロンドン万国博覧会のときだった。アルフ・ボエは、博覧会で明らかになったイギリスのデザインを次の7点に要約している。すなわち、(1) 過去の様式を模倣するか、その様式から影響を受ける傾向、(2) さまざまな時期の様式を自由に応用した結

果、諸様式が混在し、装飾が過剰になるか、ふさわしくない場所にふさわしくない装飾が置かれる傾向、(3) 過剰な装飾も関連した、洗練さを欠いた粗雑さ、(4) 装飾におけるナラティヴを重視したフォルムとアレゴリックなフォルム、(5) 科学的な精神にも基づく自然のフォルムに関する過剰な関心による自然の模倣、(6) 創意に富んだ技術に対する誇り、(7) 装飾よりも機能的、構造的フォルムに対する関心が欠乏、といった7点である。これらは、模倣とナラティヴの強調に起因しているとボエは述べる (Boe 16-17)。つまり、科学的観察に基づいて自然を模倣した装飾に感傷性を折り込み、ナラティヴに仕立て上げたり、陰影がつけられ、何らかのストーリーを暗示させたりするデザインには、絵画上のテクニックであるイリュージョン的な効果が用いられた。このような絵画的デザインについては、以前から論争が起きており、1849年には、デザインにおける(絵画的)模倣を必要とする説と、デザインは自然を表現する絵画から離れた独立した芸術のフォルムであるという説が提出されている。デザイン学校 (Normal School of Design at Somerset House, 1837 ~) のディレクターでもあった(そしてプリミティヴ芸術に倣った作品を描いた)ウィリアム・ダイスは、後者の説を主張して、自然を模倣するのではなく、自然がみずからの作品を引き立てている装飾を学ぼうにとすすめる、装飾は模倣ではなく抽象的で再生するものだと述べた (Boe 45)。デザインの抽象性や幾何学性を重視するこの方向は、デザインの機能的なフォルムの議論に連ねられていく。このような議論の最中に、大博覧会はイギリスのデザインの劣悪さをさらけ出したのだった。装飾過多で、「スタイルの戦い」の場であったデザインを改革するために、ヘンリー・コールやオウエン・ジョウンズらを中心して改革運動が始まる。ジョウンズは『装飾の文法』(1856)で、ナラティヴよりも本能の表出をデザインに明確に求めたほか、「あらゆる装飾は、幾何学的構成に基づくべきだ」とも述べ、装飾のなかにある普遍的なモーティヴにもふれた。本能的な表現としての装飾は、すでにダイスが唱えていたことでもあったのだが、ジョウンズの著作により、本能的、感覚的な表現としての抽象的、幾何学的なデザインないしは装飾という考えがひろまっていく。

ロセッティの《聖母マリアの少女時代》の欄干や花瓶の装飾は、「幾何学」的である。この絵の制作時期は、デザイン論争が活発になっていた時期だが、彼がデザイン論そのものに関心をもっていたかどうかは定かではない。ただ、この作品以後も幾何学的なパターンによる装飾を自身の作品に用い、それも(技術不足もあったが)遠近法を用いた奥行きを表現せずに、絵画空間の二次元性を強調するための装飾として、つまり、イリュージョンを否定するための装飾として、取り入れたのである。ここに、イタリア初期芸術の二次元性とは異なる、ロセッティ独自の二次元性を強調した空間が出現しているといえるだろう。それは、装飾によって二次元性を強調しつつ、その表面に人物の身体を置くことによって生じる空間である。その身体がイリュージョンの

効果をともなわずに、二次元の表面に置かれることによって、本来別々であるはずの抽象性と具現性（身体性）が共存することになる。

ロセッティは1849年3月、《聖母マリアの少女時代》を、ハントやミレイが作品を出展するロイヤル・アカデミーではなく自由展覧会に出品する。これは、技術不足によるアカデミーでの落選を恐れていたことだったが、反カトリックの批判も懸念したのだろう。だが、作品は批判されることなく、初期イタリア画家、初期フィレンツェ画家、初期キリスト教芸術等にとえられる。『リテラリー・カゼット』は、ロセッティの作品を「古い典礼書に匹敵するもの」であり、油彩画だが「全体的に点描で描かれている」と評した（*Literary Gazette* [1849]:239）。画家のソロモン・ハートは『アスィニーアム』で次のように評した。

作品——アレゴリーで満ちている——は、初期の巨匠の作品と同時期の詩人たちのスタイルの多くから切り離すことのできない聖なる神秘主義の多くをそなえている。作品の描写の部分となると手腕が未熟であることは明らかだが、言及しているすべてが成熟した思考の証となっている——画題を豊かにし、あるいはひろげるあらゆる細部が、みずからの場所をもっている。（中略）作品の誠実さと真摯さは、われわれに、フィレンツェの修道士画家が作り上げる際の感情を強く思ひ出させる（*Athenaeum* 1119 [April 7, 1849]:362）。

このように述べた後、ハートは「ロセッティ氏は、おそらく知らず知らずに有名なドミニコ会の修道士の感情のなかへと入ったのだ。その修道士は彼の時代に、道徳と同じくらい芸術の改革に心を傾けたのだった。この一致は、本作品に高い価値を与える。」と続け、ドミニコ会修道士のフラ・アンジェリコとロセッティの作品を重ねたのである。ハートは、ロセッティの絵にみられるカトリック的要素を警戒し、初期芸術に倣った誠実さを強調したのだった。また、1849年の『アート・ジャーナル』は、ミレイの《イザベラ》とハントの《リエンツィ》も初期イタリア芸術に重ねたが、《聖母マリアの少女時代》を「この国で見たことのある初期フィレンツェ芸術を純粋に模倣したものとして最も成功した作品」と評した（“The Hyde Park Gallery,” *Art Journal* 11 [1849]:147）。ロセッティの作品は、「純粋」であるという点で、プリミティヴな芸術になりえたのだった。ロセッティは、ハントのように、プリミティヴな視点によるリアリズムを追求することはなかった。先述したように、ラスキンの擁護（1851）により兄弟団のリバイバリズムよりリアリズムが議論されるようになったころ、ロセッティは作品を公にしなくなる。彼は、みずからの内面の表出としての自然の表現を求めているのであって、自身の叫びは耳にしても、外界の自然の呼びかけは彼には届か

なかったのだ。

9. プリミティヴィズムとマテリアリズム

ラスキンは、『現代画家論』第1巻で次のように記した。「現代の芸術家たちは、集合体として、マテリアルなモノに対する見方において、作品が残存している風景画家の誰よりもはるかに正しく、完全である。しかし、J. M. W. ターナーは、これまでに自然の全システムの完全なる表現を与えたことのある唯一の人であり、この視点からいえば、世界が目撃したことのある唯一の完璧な風景画家である。」(*Works* 3.616) ラスキンによれば、マテリアルな真実の表現によって芸術家の地位が決まるので、ターナーは、マテリアルな真実において卓越していたのだった。先述したように、マテリアルな真実は道徳的な真実でもあるとラスキンが述べていたことをふまえれば、ターナーはただたんにマテリアルなモノを模倣したのではなく、その真実とさらに道徳、そして思考の真実を描出したといえるだろう。

ロビン・クーパーが、ラスキンはナチュラリズムとマテリアリズムの同一化を受け入れることはできなかったと述べたように (Cooper [1981]:430)、ラスキンにとって、マテリアルなモノはあくまで「自然の真実」に到達するための素材で、そこから表現しうるシンボルを見出さなければならなかった。素材をそのまま描いても、それは自然を描いたことにはならない。したがって、ナチュラリズムがラスキンの言う自然の描写だとすれば、マテリアリズムとは一致しないことになる。1840年代に「プリミティヴ」な芸術が評価されたさいも、マテリアルのものを犠牲にした非マテリアルな芸術性が強調されたのだった (Cooper [1981]:407)。

だが、ラファエル前派は、人物の身体や顔を含んだ、草花、樹木、花瓶、衣服、家具といったマテリアルなモノの描写に固執した。彼らはむしろ「フェティッシュ」にモノと向き合ったといえる。一人ひとりの顔を描き分け、草花を屋外で写生し、中世の衣装用例集から衣装を選んで描いたのだった。この意味で、彼らをマテリアリストとしてみなすことが可能だろう。前景のモノを観察して細部にわたって描くことにより、モノと画家ないしは絵を見る人とのあいだの距離感はなくなり、モノに近づくことになる。それはモノの内面に迫ることになる。そのようなモノにも、人物と同様の光を当てて描いたということは、人間(身体)とモノとの関係が少なくとも画面上では人間中心主義からモノと身体との相互交渉に移行したことを示すものだろう。ラスキンにとって神によって創造されたモノが、観察し記録されるモノになると、自然の真実は神の仕事から離れ、人間の身体とモノとの交渉のなかから出現するようになるのではないか。ハントが屋外にキャンバスを持ち出し描いたのも、こうした身体とモノの交渉を直接キャンバスに描き込むことになり、またその交渉は、モノの細部描写を通して、絵を見る人にも直接伝わることになる。自然の現れは、いっぽうでは幾何

学的な、抽象的な形として、他方では人間の感覚を投影し、身体化されたモノとして捉えられようになるのである。

ラファエル前派のプリミティヴィズムは、このようなマテリアリズムをそなえたものだ。身体的な感覚を通してモノに近づき、モノを見るという方法が、ジョン・スチュアート・ミルの経験主義に基づく観念連合説に連なるという点で (Jacobi 45)、彼らのマテリアリズムは身体とモノとの相互交渉を問題にしている。ミルは、『人間精神の現象の分析』*Analysis of the Phenomena of the Human Mind* (1829) で、視覚的な刺激は感覚を受容する神経に基づくという考えを提出し、美は感覚に対する習慣 (habit) によって異なるものだと唱えていた。これは、美を発見するのは精神であり、精神は普遍的なものであるから美に至る道も同様であるという 18 世紀の考えとはまったく異なったものだった。ミルの考えにさらに生物学的な議論が加わり、美術批評でも、「テイストは人間の動物的な性質のなかにある」と述べられるようになったように、知覚における生物学的性質の発見は、目と精神の快楽を、身体によって決められるものとしたのだった (Teukolsky 51-52)。

この（精神ではなく）身体が感覚が介入して「美」を認識するという論は、ラスキンにも影響を与えている。『現代画家論』第 1 巻でラスキンは、自然の呼びかけ (call) に応える感覚を「身体的感受性」と述べた。それは「鋭敏な身体的感覚のなかに還元していく」、色彩とフォルムに対する感受性であり、人間の精神の属性でありかつ詩を生み出す主たる源泉でもある「高次な感受性」と結ばれている。ラスキンはまた、知性にも獸的知性、人間的知性、神性な知性といった三段階の知性を認める。先の身体的感受性と精神的感受性も、これらの知性も、無限で聖なる機能をそなえた「愛」へと連ねられる。その「愛」は、人間の倫理観から生まれる連想力、感謝、敬意、その他の感情によって、外的事物に対する身体的知覚を神聖なものとする (Works 3.142-43, 山口 [2008])。ラスキンはここで「一種のレトリックの暴力」によって (Teukolsky 53) 身体的感受性と神の「愛」を結びつけたのだが、これは彼が生物学的な知覚のあり方を認識していたことの裏返しである。つまり、ラスキンは、自然の色彩とフォルムといったマテリアルなモノに対しては、まず身体的な感受性が反応すると考えたのだ。

このような身体とマテリアルなモノとの相互交渉を、ラファエル前派は作品の前景に出現させた。彼らの描くモノは、陽光の下に置かれ、すべての色彩とフォルムが細部にわたって強調される。この手法は、アカデミックな絵画で目の快楽を覚えた人びとにとっては、見ることの習慣、ないしは視覚のスキーマを変更することを要請したのである。

過去のモノの再現、自然観察、実在のモデルを使った身体の個別的な表現（ごちなく、角張ったラインを用いることによって、理想化された身体とは異なる身体を表

現)は、「プリミティヴ」を志向したマテリアリズムだが、彼らが要請した新しい視覚のスキーマはナイーヴなものではない。それは、ラスキンとは異なって、ナチュラリズムと共存するものだった。彼らは、自然の観察を通してモノに迫り、奥行きを退けた画面でモノを描写して見る者へとモノを近づけたのだった。彼らが「プリミティヴ」の芸術に発見した「誠実な」目は、ハントが「解放された目には何も隠されない」といったように、モノを太陽の下に曝け出し、モノを絵を見る者へと近づけたのだった。彼らの描いた遠近法が欠如した、奥行きのない画面は、ある意味で、すべてを前景に配したものであり、その前景に描かれたモノ、身体が絵を見る者との隔たりをなくして働きかけてくるのである。

それゆえ、このような身体が、絵を見る者に嫌悪感をともなう反応を引き起こすことになった。彼らの二作目、とりわけミレイの《両親の家のキリスト》に描かれたキリスト、マリア、ヨセフの写實的に描かれた身体が、歪んだ、醜い身体としてみられ、そのような身体の実現は「絵画上の冒瀆」であると痛烈な批判がわきおこったのだった (Cooper [1981], Bullen, 山口 [2006])。彼らの第一作目は、「純粹」で、つまりは非マテリアルであり、アルカイックであるがゆえに「プリミティヴ」絵画になぞらえられて迎えられたが、マテリアリティを強調した表現は「プリミティヴ」絵画でも何でもない。初期カトリック芸術の称賛者さえも攻撃に加わるようになる。というのは、ラファエル前派が「かつての芸術家の純粹な芸術を明らかに悪用しているということへの怒り」が生じたからである (Cooper [1981]: 416)。彼らは、「偽のラファエル前派」であり、真のラファエル前派の簡素さや、優美なフォルムや身ぶり、節制した色彩とは正反対の「硬直した、やせぎすのフォルム、不自然な行為、嫌悪感を抱かせる表情、派手な色彩で際立っている」と批判されたのである (“Pre-Raphaelitism,” *Art Journal* 13 [1851]: 286)。

しかし、彼らは、そのごちない身体を通して、リアルな経験、リアルな出来事を伝えようとしたのだ。その身体は、ウィリアム・ダイスの作品 (図1) にみられるようなプロポーションが調整された (regularised)、いわゆる「ナチュラルな」身体ではなく、「リアルな」身体である (Prettejohn 53)。彼らは、そのリアルな身体をモノと同じ光のなかに表して、ある意味でモノ化し、身体を画面のイリュージョニスティックな奥行きのなかに位置づけずに、二次元の空間に配置して、絵を見る者に働きかけさせる。そうして、身体を通して経験や感情を伝えようとしたのだ。

アリソン・スミスは、ラファエル前派兄弟団のマテリアリティの強調が、後期ラファエル前派では「肉体的」なマテリアリティに移行した結果、後者の感覚に直接働きかけるマテリアリティが前者の象徴的なしは神聖なマテリアリティを覆ってしまったことを指摘した (Smith [2004b] 19)。だが、兄弟団のマテリアリズムは、モノのみならず身体そのものへの注視にも現れていたものであり、後期ではそのマテリアリズムが特

にロセッティ作品において「肉的」な表現に変容したのだった。兄弟団は、モノを象徴的に、かつリアリスティックに表す一方で、身体をそのモノと等価に描いた。本稿は、ラファエル前派のプリミティヴィズムとは、この「マテリアリティの事実」を絵を見る人に伝えるものであること、それゆえリアリズムに連なっていたことを強調してきた。1840年代にプリミティヴ芸術を賛美した者は、むしろマテリアリティを否定し、精神的なものの重視を説いた。その意味で、ラファエル前派のプリミティヴィズムは、当時のプリミティヴィズムの影響を受けながらも、それとは一線を画したものであり、「モノ」との新たな関係、「モノ」の新たな見方を呈示したものだといえる。この時、彼らのプリミティヴィズムはモダニズムに転移する。

おわりに

プレティジョンは、前近代（pre-modern）の絵画様式に回帰しようとしたラファエル前派のプリミティヴィズムと、非西洋（non-Western）の絵画様式に新しい様式を求めた20世紀初頭のそれとの共通点として、近代化され、工業化された西洋における進歩と文化的発展の流れをそらした点を挙げている（Prettejohn 19）。そして、ラファエル前派のプリミティヴィズムは、「リバイバル」や過去の様式への反動的な逆行ではなく、ヴィクトリア朝英国で絵画に期待されていた洗練されたイリュージョニスティックな技術と、プリミティヴなるものの摩擦をおこした動きであるという。この動きは、ラファエル前派とアカデミーの画家の摩擦だけでなく、ラファエル前派の絵画のなかでの摩擦（プリミティヴなるものの表現に近代の、あるいは科学的なアプローチを用いる）も引き起こした。これは、プリミティヴ芸術のたんなる模倣ではなく、近代の画家の共同的な実践のなかで試みられたプリミティヴ芸術の利用である（Prettejohn 19）。この点で、彼らのプリミティヴィズムは、プレティジョンがミレイの《ジェイムズ・ワイアット夫人と娘のセイラ》*Mrs James Wyatt Jr and Her Daughter Sarah* (1850, 図6) にみたように、直接的にプリミティヴな絵画に似ているというよりは「概念的」であり、鑑賞者に「ナイーヴさと洗練、アルカイッ

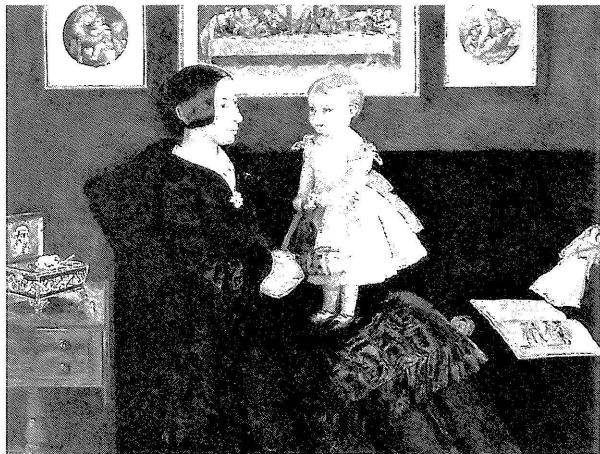


図6 John Everett Millais, *Mrs James Wyatt Jr and Her Daughter Sarah* (1850). マホガニーに油彩, 35.3 × 45.7cm, ロンドン, テイト・ブリテン

クなものともモダンなるもの、子供らしさと成熟の間の違いを考えさせる」ものであるといえる (Prettejohn 20, 22)。この相違は、壁にかかるラファエッロの二枚の聖母子像 (*Madonna della Sedia*, *Alba Madonna*) とダ・ヴィンチの《最後の晩餐》をもとにした版画の曲線を用いて描かれた「優美な」表現様式と、直線的なラインとぎこちないポーズに特徴づけられるワイアット夫人と娘の肖像との対比に鮮やかに描かれている。ただ、この「概念的」なプリミティヴィズムも、ミレイがワイアット夫人や娘の「モダン」なドレスとアクセサリーや家具、絵本の彩色されたイラストレーション、人形といったモノの描写があってはじめて実現するものである。

『モダン・アートにおけるプリミティヴィズム』(1938)を著したロバート・ゴールドウォーターは、芸術の本質を更新しようとした点に、20世紀のプリミティヴィズムと、ナザレ派とラファエル前派の「アルカイズム」および「ロマンティシズム」との共通性を指摘した。彼がいうアルカイズムは、同じ文化伝統内にあると考えられている作品が賛美され模倣されるので、その作品は「理知的に解釈されるのであり、またそれはすでに無媒介で直接の情緒的な意味をもたない。」アルカイズムで更新されるのは、「芸術表現の最高点」とみなした時代の「独自の芸術」のフォルムであり、このフォルムの再現は、プリミティヴィズムよりも忠実に行なわれる(ゴールドウォーター 201)。いっぽう、ロマンティシズムは、「情緒的距離を生み出す歴史的、地理的、あるいは文学的距離をもつ文化に属している作品から」靈感を与える。そこでは「新しいフォルム経験」が与えられ、「反知性的態度と、情緒の強さに対する欲求」が生じる。これら三者、プリミティヴィズム、アルカイズム、ロマンティシズムが組み合わされることもあるという。ゴールドウォーターによると、ナザレ派やラファエル前派は「アルカイズム的ロマンティシズム」である。そこでは「人の感情を純化しようとする欲求と、人の情緒の全体量を増加させようとする欲求が混ざり合っ」ており、これは19世紀の中世主義者の態度と共通するものである。彼らも、自国の芸術を、「あたかも異国のものであるかのようにロマンティックな態度であつかった」からだ(ゴールドウォーター 202-3)。つまり、ヨーロッパのプリミティヴ絵画を賛美したラファエル前派のアルカイズム／ロマンティシズムにおいては、「理知的」な解釈と、情緒的な反応の双方が認められるということだ。

けれども、確かに彼らは、プリミティヴ絵画を「理知的」に利用し、またそれに感情的に反応したが、彼らは忠実に様式を再現したわけでも、ロマンティックに受容したわけではない。《ジェイムズ・ワイアット夫人と娘のセイラ》のソースとして、初期イタリアおよびフランドル絵画やチマブエの聖母子像、そして英国18世紀の家族の肖像画が指摘されているように (Prettejohn 19-20)、彼らはむしろ一つのフォルムに限定しない形でプリミティヴ芸術を模した様式を用いて、彼ら自身が経験するリアリティ、そしてモダニティを伝えるために、人物の身体やモノの細部を描いた。それ

は、彼らの経験やモダニティを、これまでのラファエッロ以後の様式ではもはや伝えきれなかったからだ。じっさい、夫人と娘の堅苦しい姿勢が、写真を撮影する際にモデルに要求する静止姿勢とも比較されるように、ミレイはモダンのテクノロジーである写真の表現とプリミティヴ芸術の描写を重ねている（Smith [2007] 60）。この彼らのプリミティヴィズムが、鑑賞者にアルカイックなものとのモダンなものの差異を考えることを要請したのである。この点において、彼らのプリミティヴィズムは「概念的」であると同時にマテリアリズムであるが、ゴールドウォーターが述べたような単なるアルカイズムでも、ロマンティシズムでもない。

19世紀英国におけるラファエッロ以前問題は、美術史のみならず、テイストの問題、科学的知識、知覚の問題、社会的アピール、宗教、病理学の言説など、様々な領域にひろがる問題である。宗教的緊張が高まり、テイストの墮落が嘆かれ、プリミティヴ芸術の関心が広がり始めたときに、ラファエル前派兄弟団が設立した。彼らは、初期芸術の「簡素さ」「純粋さ」「精神性」を回復しようとし、「自然」を観察することを実践の要として定めた。その「自然」の強調は、ラスキンの影響によるところが大きい。彼ら一人ひとりの「自然」の了解も異なり、それはまたラスキンのいう「自然の真実」とも異なっていた。それゆえ、初期芸術＝プリミティヴな芸術と自然は、ハント、ミレイ、ロセッティがそれぞれ探った接点によって異なった結ばれ方をした。ハントは、屋外の自然を細部にわたって描くリアリズムの手法を発見し、そこにプリミティヴ絵画にみられるような神のメッセージを託した。ミレイはプリミティヴな画面に現代的な問題を描き込んだが、それを可能としたのは空間の歪みであり、身体の緻密な描写だった。ロセッティは、自然を内なるものの発露として捉え、プリミティヴ芸術の精神性ないしは宗教性を描いたのだった。

彼らの作品で共通していたのは、ぎこちない、角張ったラインを多用した身体の描写である。それは、彼らがみずからのリアルな身体的経験やモダンな感覚を、伝統的な絵画様式の表現から脱却させて表現するためにプリミティヴ芸術を参照したために生じた「きしみ」である。きしみは、身体を統合せず、むしろぎこちない姿勢を身体にとらせ、それゆえ複数の身体を優美なグループ像として配置しない。この結果、個々の身体が際立つようになる。個々の身体へのまなざしは、個々のモノにも注がれた。彼らの遠近法を欠いた作品では、画面すべてがある意味で前景化される。その前景に配置された身体とモノが絵を、そのぎこちなさゆえに、あるいはその細部描写を通して、見る者に働きかけ、絵の見方を刷新し、モダンなるもの、そしてリアリティとは何かを問いかけている。彼らのプリミティヴィズムはこの外的（ハント）、身体的ないしは経験的（ミレイ）、内的（ロセッティ）リアリズムを開いた媒体であり、それらはマテリアリズムから立ち現れるものである。そのマテリアリズムは、身体とモノ

の相互交渉を伝えながら、精神性の高みに画家と絵を見る人を誘うものであり、身体
の経験を直接訴えるものでもある。またそれは、ラファエッロ以前とモダンなるもの
との隔たりと近さにおいて、概念的な操作を絵を見る人に要請し、モダニティないし
はモダニズムの再考を促すものでもある。

注

¹ 本稿は、平成 19～21 年度日本学術振興会科学研究費補助金（基盤研究（B））「19 世紀西欧に於けるラファエッロ以前問題」の研究」（研究代表者：喜多崎親 [一橋大学]）による研究成果の一部である。

² ロセッティは、1843 年 7 月 3 日の展覧会初日に、コンペティションの展覧会を訪れている（*Correspondence* 1.43.2）。F. M. ブラウンは翌年の第二回コンペティションに参加したが、賞は逃した。ダーリーは、英国におけるフレスコ画制作に注意を促している（Darley [September 10, 1842] : 796-97）。

³ 「プリミティヴ」が黒人アフリカの造形物を示す形容詞として使用されるようになり、20 世紀のピカソやゴッコンに代表されるような「プリミティヴィズム」へと連ねられるようになるには、美術批評家ロジャー・フライによる 1910 年の「ブッシュマンの絵画」を契機とする（大久保 30-31）。また一般に、芸術における「プリミティヴィズム」といえば、これ以降の現代芸術の動きを想定するが、本稿ではそれ以前の 19 世紀に「プリミティヴィズム」がどのようにラファエッロ以前の過去に言及し、そこにどのようにラファエル前派が位置づけられるのかを問題としている。

⁴ このルービンの見方は、大久保が指摘したように、ロバート・ゴールドウォーターのいう「プリミティヴィズム」を引き継いだものである。ゴールドウォーターは、20 世紀のキュビズムに見られる幾何学的様式を、非西洋の「プリミティヴ・アート」に認めた普遍的抽象衝動を結びつけて評価し、モダニズム美術史観を呈示した。この論をルービンは支持したのだった（大久保 36-40）。

⁵ このようなジョウンズの主張に、その後のデザイナー、たとえばクリストファー・ドレッサーも続くが、このデザイン論の流れについては稿をあらためて論じたい。

⁶ 「プリミティヴ」という形容詞、そして「子供のような（child-like）」「無垢な（innocent）」「真摯な（earnest）」「誠実な（sincere）」「素朴な（naïve）」といった形容詞は、ヨーロッパの初期芸術に関しては 1830 年代までは使用されなかったが、1840 年代、50 年代にきわめて普通に用いられるようになった（Copper [1980] : 209）。

⁷ ラファエル前派が見た可能性のある複製画が掲載された書物として、C. Lasinio's *Pittura a fresco del Campo Santo di Pisa* (1812), Seroux d'Agincourt's *Histoire de l'art par les monumens* 1810-23), Giovanni Rosini's *Storia della pittura italiana* (1839), William Young Ottley's *The Italian Schools of Design* (1823) and *A Collection of Fac-similes of Scarce and Curious Prints* (1826), G. Lasinio's *Le tre porte del Battistero di San Giovanni di Firenze* (1821), Anna Jameson's *Memoirs of Early Italian Painters* (1845) 等が挙げられている（Copper [1980] : 422, 注 35）。

⁸ F. M. ブラウンは、1845 年国会議事堂の装飾のコンペティションに「裁きの精神」*The Spirit of Justice* を提出後、ローマに赴き、9 月に到着すると、ナザレ派のコルネリウスとオーヴァーベックのスタジオを訪れる。ブラウンは 8 ヶ月をローマで過ごして帰国するが、帰国後も初期キリスト教様式（つまりは、プリミティヴ芸術の様式だが、ブラウンの場合はそれに

倣ったナザレ派の様式)で作品を制作しており、ロセッティがブラウンに師事したのもこの様式に惹かれたからであった。ナザレ派の画家たちは、みずからを聖ルカ兄弟団とよんでいたもので、ブラウンを通してロセッティはこの兄弟団という名前を知り、みずからのグループを兄弟団と命名したのかもしれない。ブラウンが1845年以降「プリミティヴ」な様式で制作した作品は、*The Seeds and Fruits of English Poetry, James Bamford, Oure Ladye of Saturday Night* (1847), *Wycliffe Reading His First Translation of the Bible to John of Gaunt* (1847-48), *Lear and Cordelia* (1848-49) 等。ブラウンが初期キリスト教様式(ナザレ派の様式)で作品を制作したのは、国会議事堂の装飾でナザレ派の様式が重用されたため、その様式で制作することが作品を売るうえで有利と考えたのだろう(Berdiner 11)

⁹ ロセッティが次第にダンテやアーサー王物語に作品の題材を求めるようになっていくっぽうで、ハントやミレイはラファエッロ以前の絵画様式や宗教的なシンボリズムに倣うことを目的にしていた。ハントは回想録で、当時の画家たちの「魅惑的な罠」になっていた15世紀の模倣に何の共感も示さなかったと述べている(Hunt 1.54)。ハントは、ラファエッロ以前のフランチャアやヴァン・エイクの「見せかけでなくありのままの」(unaffected)作品に傾倒したのだった。

¹⁰ この引用は「イギリスの若い芸術家たちは、灰色や茶色の地味な色彩から離れるべきではない。そして晩年の作品を模倣する対象とするように、ターナーの初期の作品を手本にして」(自然に向かう)という言葉に続くものである(*Works* 3.623-24)。ラファエル前派の鮮やかな色彩とは異なる色彩が記されている。

¹¹ ラスキンの擁護によって、ラファエル前派への風向きが変わりはしたが、絶対的なものではなく、ルネサンスによって自然の忠実な描写が達成されたのであり(Cooperのいう(1)の意味)、初期芸術は“unnatural”だというアカデミックな見方の流れが変わったわけではなかった(Cooper [1981]: 431)。

¹² ラファエル前派兄弟団設立後の最初の作品は、ミレイの《ウィリアム・ヒュー・フェン》*William Hugh Fenn* (1848, パネルに油彩, サックヴィル、ニュー・ブランズウィック、オウエンズ・アート・ギャラリー[カナダ])である。フェンは、ミレイの友人 William Wilthew Fenn の父親で、コヴェント・ガーデンの会計係だった。ミレイは彼からオペラの券をもらっていた(Bennett 61)。

¹³ ジョージ・フィールドの『クロマトグラフィー』とラファエル前派の関係については、John Gage, *George Field and His Circle: From Romanticism to the Pre-Raphaelite Brotherhood* (1989) 参照。

¹⁴ ロセッティは展覧会後に《聖母マリアの少女時代》を売却するさい、聖母のドレスの色と天使の顔を描きなおしたほか、1864年にも天使の羽を白からピンクへ、天使の袖を黄色から茶色へと変化させている。また、額縁もアーチ型から四角形のものに変えた。そのほか、ロセッティが使用した絵具や手法に関しては、Ridge et al. 80-84 に詳しい。

¹⁵ この作品へのとりかかりの時期についてハント自身の記述も混乱している。ハントはその時期について1848年4月と記すっぽう(Hunt 1.104)、1848年8月か9月とも記している。Bronkhurst は後者のほうが信憑性があると述べている(Bronkhurst [2006] 132, Cat.61)。

¹⁶ この時点でキーツの信奉者となっていたミレイは、《イザベラ》のデザインを仕上げていた(ハントとミレイは、キーツの詩を題材にした銅板画を共作しようとしていた)。《聖アグネス祭の前夜》を見て感銘したロセッティがスタジオに彼を訪ねてきたとき、ハントはロセッティに描きはじめた《リエンツィ》を見せている。

¹⁷ ハントの、カンポ・サントの銅板画を前にして「未熟な遠近法、未発達な描写の力、陰影の弱々しさ、人びとの人種の白黒の差異を除く無知、植物の制限された多様性、風景におけるそれらの幾何学的なフォルムを見て、僕たちはおかしさを抑えられなかった」と述べる記述から、彼らも「プリミティヴ」な作品を「未熟」とみなしていたことがわかる(Hunt 1.133)。

¹⁸ ハントは R. A. スクールズ時代のみずからにとって重要な絵画で、また学生が模倣すべき絵画として、先述のフランチャ、ヴァン・エイクの《アルノルフィニ夫妻の肖像》(*The Arnolfini Portrait*, 1434, オークに油彩, 82.2 × 60cm, ロンドン, ナショナル・ギャラリー, 1842 年購入) といったラファエッロ以前の絵画を挙げている (Hunt 1. 54)。

¹⁹ ハントは、ラスキンがヴェネツィア派を最高位に位置づけたのに対して、今日まで優位性を疑われることもなかったボローニャ派を軽視したと述べている (Hunt 1. 91)。

²⁰ アカデミーにこの絵が展示されたときに、キーツの詩の第 1 スタンザと第 21 スタンザが添えられており、鑑賞者は恋人たちの喜び (第 1 スタンザ) と兄たちの残酷さ (第 21 スタンザ) を原詩からもたどることができた。

²¹ 習作では父母は恋人たちの方を見ているが、完成作では父親はナブキンで口元をふき、母親はロレンツォがイザベラにオレンジを渡す気配を感じているかのように下方を向いて描かれている。

²² ロセッティは《聖母マリアの少女時代》を自由展覧会に送った後の 1849 年初夏、マリアの生涯を描くことを企てている。まず、トリプティックの両翼として、「聖母が百合と薔薇を植えている場面」と「聖母がイエスの磔刑後に聖ヨハネの家にいる場面」を考える。

引用文献

- Alexander, Michael. *Medievalism: The Middle Ages in Modern England*. New Haven: Yale UP, 2007.
- Anon. "A Gossip about the Royal Academy Exhibition." *Illustrated London News* 8 (May 9, 1846): 311.
- Anon. "The Hyde Park Gallery." *Art Journal* 11 (May 1849): 147.
- Anon. "The Royal Academy: the Eighty-First Exhibition." *Art Journal* 11 (June 1, 1849): 165-76.
- Anon. "Fine Arts: The Free Exhibition of Modern Art." *Literary Gazette* (1849): 239.
- Anon. "Pre-Raphaelitism." *Art Journal* 13 (1851): 285-86.
- Bennett, Mary. "Isabella." *The Pre-Raphaelites*. Exhibition catalogue. London: the Tate Gallery/Penguin Books, 1984.
- Bendiner, Kenneth. *The Art of Ford Madox Brown*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State UP, 1998.
- Bøe, Alf. *From Gothic Revival to Functional Form: A Study in Victorian Theories of Design*. New York: Da Capo Press, 1979.
- Bronkhurst, Judith. *William Holman Hunt: A Catalogue Raisonné*. 2 vols. New Haven and London: Yale UP, 2006. (ハントの作品のデータには、このカタログレゾネのカタログ番号を記した。)
- Bullen, J. B. *The Pre-Raphaelite Body: Fear and Desire in Painting, Poetry, and Criticism*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Carlyle, Leslie. "Contemporary Painting Materials." *Pre-Raphaelite Painting Techniques*:

- 1848-56. Ed. Joyce H. Townsend, Jacqueline Ridge and Stephen Hackney. London: Tate Publishing, 2004. 39-50.
- Clifford, James. "Histories of the Tribal and the Modern." *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1988. 189-214.
- Codell, Julie F. "The Dilemma of the Artist in Millais's *Lorenzo and Isabella*: Phrenology, the Gaze and the Social Discourse." *Art History* 14.1 (1991): 51-66.
- Codell, Julie F. "Empiricism, Naturalism and Science in Millais's Paintings." *John Everett Millais: Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*. Ed. Debra N. Manoff. New Haven: Yale UP, 2001. 119-48.
- Connelly, Frances S. *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics 1725-1907*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State UP, 1999.
- Cooper, Robyn. "The Growth of Interest in Early Italian Painting in Britain: George Darley and the *Athenaeum*, 1834-1846." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 43 (1980): 201-20.
- Cooper, Robyn. "The Relationship between the Pre-Raphaelite Brotherhood and Painters before Raphael in English Criticism of the Late 1840s and 1850s." *Victorian Studies* 24.4 (1981): 405-38.
- Darley, George. "Christian Art. By A. F. Rio." [Second Notice] *Athenaeum* (May 13, 1837): 339-41.
- Darley, George. "Foreign Correspondence" *Athenaeum* (November 25, 1837): 863-65.
- Darley, George. "Foreign Correspondence" *Athenaeum* (December 8, 1838): 874-76.
- Darley, George. "Fine Arts" *Athenaeum* 714 (July 3, 1841): 508-10.
- Darley, George. "Reviews" *Athenaeum* 776 (September 10, 1842): 795-97.
- Darley, George. "Fine Arts" *Athenaeum* 961 (March 28, 1846): 326-28.
- Darley, George. "Fine Arts" *Athenaeum* 965 (April 25, 1846): 430-31.
- Evetts, Eliza. "The Late Nineteenth-Century European Critical Response to Japanese Art: Primitivist Leanings." *Art History* 6.1 (1983): 82-98.
- Fredeman, William E., ed. *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti: The Formative Years, 1835-62: Charlotte Street to Cheyne Walk*. Vol. 1. 1835-1854. Woodbridge: D. S. Brewer, 2002 (cited as *Correspondence*).
- Gage, John. *George Field and His Circle: From Romanticism to Pre-Raphaelite Brotherhood*. Exhibition catalogue. Cambridge: Fitzwilliam Museum, 1989.
- The Germ: Thoughts towards Nature in Poetry, Literature, and Art*. 4 issues published January-May 1850 (nos. 3 and 4 retitled *Art and Poetry: Being Thoughts towards Nature*:

- Conducted principally by Artists*). A Facsimile Reprint of the Literary organ of the Pre-Raphaelite Brotherhood, published in 1850. With an introduction by William Michael Rossetti. London: Elliot Stock, 1901 ; rpt. Folcroft Library Editions, 1973.
- Goldwater, Robert. *Primitivism in Modern Art*. 1938. Enlarged edition 1967 ; paperback, Cambridge, Mass: Harvard UP, 1986. 邦訳『二十世紀美術におけるプリミティヴィズム』日向あき子訳 岩崎美術社, 1971.
- Grieve, Alastair. "The Pre-Raphaelite Brotherhood and the Anglican High Church." *Burlington Magazine* 111 (1969) : 294-95.
- Grieve, Alastair. *The Art of Dante Gabriel Rossetti: the Pre-Raphaelite Period 1848-50*. Norwich: Real World, 1973.
- Grieve, Alastair. "Style and Content in Pre-Raphaelite Drawings: 1848-50." *Pre-Raphaelite Papers*. Ed. L. Parris. London: Tate Gallery, 1984.
- Hackney, Stephen, Joyce H. Townsend and Jacqueline Ridge. "Pre-Raphaelite Methods and Materials." *Pre-Raphaelite Painting Techniques: 1848-56*. Ed. Joyce H. Townsend, Jacqueline Ridge and Stephen Hackney. London: Tate Publishing, 2004. 51-76. (Cited as Hackney et al.)
- Hart, Solomon. "Free Exhibition of Modern Art." *Athenaeum* 1119 (April 7, 1849): 361-62.
- Hart, Solomon. "Royal Academy: Paintings." *Athenaeum* 1127 (June 2, 1849): 575-77.
- Hunt, William Holman. *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*. London and New York: Macmillan, 1905. 2 vols. Second edition, revised, 1913.
- Jacob, Carol. "Pre-Raphaelite Rebellion: Brotherly Love." *Holman Hunt and the Pre-Raphaelite Vision*. Ed. Katharine Lochnan and Carol Jacobi. Toronto: Art Gallery of Ontario, 2008. 35-53.
- Jameson, A. *Sacred and Legendary Art*. 2 vols. London: Longmans, Green, and Co., 1848, 1898.
- J. B. "The Pre-Raffaellites." *The Art-Journal* (July 1, 1851): 185-86.
- Jones, Owen. *The Grammar of Ornament*. London: Messrs Day and Son, 1856. London: Studio Editions, 1986.
- Langley, Jane. "Pre-Raphaelites or ante-Dürerites?" *The Burlington Magazine* 137 (Aug. 1995): 501-508.
- Newall, Christopher. "Understanding the Landscape." *Pre-Raphaelite Vision: Truth to Nature*. Ed. Allen Staley and Christopher Newall. London: Tate Publishing, 2004. 133-43.
- 大久保恭子『<プリミティヴィスム>と<プリミティヴィズム——文化の境界をめぐるダイナミズム』三元社, 2009.
- Ormond, Leonée. "Millais and Contemporary Artists." *John Everett Millais: Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*. Ed. Debra N. Mancoff. New Haven: Yale UP, 2001. 21-42.

- Prettejohn, Elizabeth. *The Art of the Pre-Raphaelites*. London: Tate Publishing, 2000, 2007.
- Ridge, Jacqueline, Joyce H. Townsend and Stephen Hackney. "The Paintings." *Pre-Raphaelite Painting Techniques: 1848-56*. Ed. Joyce H. Townsend, Jacqueline Ridge and Stephen Hackney. London: Tate Publishing, 2004. 77-189. (Cited as Ridge et al.)
- Rosenfeld, Jason, Alison Smith and Heather Birchall. *Millais*. Exhibition catalogue. London: Tate Publishing, 2007.
- Rubin, William, ed. "*Primitivism*" in the 20th Century Art: *Affinity of the Tribal and the Modern*. 2 vols. New York: Museum of Modern Art, 1984. (吉田憲司他訳『20世紀美術におけるプリミティヴィズム－「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』淡交社, 1995.)
- ルービン, ウィリアム「吉田憲司氏の日本語版「あとがき」に寄せて」ウィリアム・ルービン編『20世紀美術におけるプリミティヴィズム－「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』＜日本語版のための補遺編＞吉田憲司他訳 淡交社, 1995. 8-15.
- Ruskin, John. *Modern Painters*. Vols. 1 & 2. *The Works of John Ruskin*. Library Edition. Vols. 3 & 4. Ed. E. T. Cook and Alexander Wedderburn. London: George Allen, 1903. (Cited as *Works*)
- Ruskin, John. "The Pre-Raphaelite Artists" from *The Times*, May 13, 1851. *The Works of John Ruskin*. Library Edition. Vol. 12. Ed. E. T. Cook and Alexander Wedderburn. London: George Allen, 1908. 321-22.
- Rossetti, Dante Gabriel. "Exhibition of Modern British Art at the Old Water-colour Gallery." *The Works of Dante Gabriel Rossetti*. Ed. William Michael Rossetti. London: Ellis, 1911. 571.
- Rossetti, William Michael. *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir*. 2 vols. London: Ellis, 1895; rpt. New York: AMS, 1970.
- Schmutzler, Robert. "The English Origins of Art Nouveau." *The Architectural Review* 117. 698 (1955): 108-16.
- Schmutzler, Robert. *Art Nouveau*. London: Thames and Hudson, 1964.
- Scott, William Bell. *Autobiographical Notes of the Life of William Bell Scott: And Notices of His Artistic and Poetic Circle of Friends 1830 to 1882*. Ed. W. Minto. 2 vols. New York: Harper & Brothers, 1892.
- Seward, John [=Frederick George Stephens], "The Purpose and Tendency of Early Italian Art." *The Germ* (February 1850). 58-64.
- Silver, Carole. "Visions and Revisions." *Holman Hunt and the Pre-Raphaelite Vision*. Ed. Katharine Lochnan and Carol Jacobi. Toronto: Art Gallery of Ontario, 2008. 15-30.
- Smith, Alison. "The Enfranchised Eye." *Pre-Raphaelite Vision: Truth to Nature*. Ed. Allen

- Staley and Christopher Newall. London: Tate Publishing, 2004. 11-21. (Cited as Smith [2004a])
- Smith, Alison. "Revival and Reformation: the Aims and ideals of the Pre-Raphaelite Brotherhood." *Pre-Raphaelite Painting Techniques: 1848-56*. Ed. Joyce H. Townsend, Jacqueline Ridge and Stephen Hackney. London: Tate Publishing, 2004. 9-20. (Cited as Smith [2004b])
- Smith, Alison. "Mrs James Wyatt Jr and her daughter Sarah." *Millais*. Exhibition catalogue. Ed. Jason Rosenfeld and Alison Smith. London: Tate Publishing, 2007.
- Staley, Allen. *The Pre-Raphaelite Landscape*. Rev. ed. New Haven: Yale UP, 2001.
- Staley, Allen. "The Mere Look of Things." *Pre-Raphaelite Vision: Truth to Nature*. Ed. Allen Staley and Christopher Newall. London: Tate Publishing, 2004. 59-65.
- Stocking, George W., Jr. *Victorian Anthropology*. New York: The Free Press, 1987.
- Surtees, Virginia. *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) : A Catalogue Raisonné*. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1971. (ロセッティ作品のデータとして載せた S. ○, pl. ○はこのカタログレゾネのテキスト番号と図版番号を示す。)
- 谷田博幸『ロセッティ—ラファエル前派を超えて』平凡社, 1993.
- Teukolsky, Rachel. *The Literate Eye: Victorian Art Writing and Modernist Aesthetics*. Oxford: Oxford UP, 2009.
- Townsend, Joyce H., Jacqueline Ridge and Stephen Hackney. *Pre-Raphaelite Painting Techniques: 1848-56*. London: Tate Publishing, 2004.
- Treuhertz, Julian, Elizabeth Prettejohn, and Edwin Becker. *Dante Gabriel Rossetti*. Exhibition Catalogue. Liverpool: Walker Art Gallery and Amsterdam: Van Gogh Museum/ Zwolle: Waanders Publishers ; London: Thames & Hudson, 2003.
- Vaughan, William. "The First Artistic Brotherhood: fraternité in the Age of Revolution." *Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century*. Ed. Laura Morowitz and William Vaughan. Aldershot: Ashgate, 2000.
- Warner, Malcolm. "Pre-Raphaelites and the National Gallery." *The Pre-Raphaelites in Context*. San Marino: Henry E. Huntington Library and Art Gallery, 1992. 1-11.
- Yamaguchi, Eriko. "Rossetti's Use of Bonnard's *Costumes historiques*: A Further Examination, with an Appendix on Other Pre-Raphaelite Artists." *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, New Series 9 (Fall, 2000): 5-36.
- 山口恵里子「畏れの形象としての身体——ロセッティの *Ecce Ancilla Domini!*」『論叢 現代文化・公共政策』(筑波大学) 3 (2006): 1-40.
- 山口恵里子「身体のスキャンダル——ラスキンとラファエル前派」『ラスキン文庫たより』(ラスキン文庫) (2008): 11-15.

吉田憲司「「事件」としての展示と出版——「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」——
日本語版「あとがき」として」ウィリアム・ルービン編『20世紀美術におけるプリミティ
ヴィズム—「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』＜日本語版のための補
遺編＞吉田憲司他訳 淡交社, 1995. 4-7.