

「古代人たち」からラファエル前派、そしてD. G. ロセッティへ  
 —A. ギルクリスト『ウィリアム・ブレイクの生涯』を媒介として—

山口 恵里子

The Ancients, the Pre-Raphaelites and D. G. Rossetti:  
 A Relationship Mediated by Alexander Gilchrist's *Life of William  
 Blake, "Pictor Ignotus"*

The group calling themselves the 'Ancients' was formed in the 1820s by seven artists, Samuel Palmer, George Richmond, Edward Calvert, Frederick Tatham, Francis Oliver Finch, Henry Water, and Welby Sherman, together with three non-artists. Their aim was to reassess so-called primitive and medieval art against what Palmer called the 'pit of modern art'. Their taste for primitive art was enhanced by their meeting with John Linnell and William Blake. Though the young artists were overpowered by Blake, a man now in his sixties, they enjoyed his company. His influence is clearly evident in the primitive-style works of Palmer, Richmond and Calvert. In the 1830s the Ancients abandoned their 'primitive' yet avant-garde style through lack of patronage. The formation of the Pre-Raphaelite Brotherhood in 1848, however, fuelled interest in primitive and medieval art and the publication of Alexander Gilchrist's *Life of William Blake* in 1863 rescued the Ancients from oblivion. Furthermore, the publication of the *Life of William Blake*, a biography produced with the support of Dante Gabriel Rossetti and his brother, William Michael, led to the rediscovery and reevaluation of Blake. Most significantly, the book included the descriptions and reminiscences of the Ancients recorded by Linnell, Palmer, Calvert, and Richmond. As the result of Gilchrist's Blake project the Ancients and their work came to be more generally known and Palmer, in particular, gained prominence in Rossetti's circle. Frederic George Stephens, an artist and critic of the Pre-Raphaelite Brotherhood, praised Palmer's landscapes for their atmospheric effects and musical modes, in terms similar to those later applied to works of the aesthetic movement. The term 'Art for art's sake' (the slogan of aestheticism) was first used by Algernon Swinburne in his *William Blake: A Critical Essay* of 1868 which itself began as a review of Gilchrist's *Life of William Blake*.

はじめに

サミュエル・パーマー(1805-1881)は、画家ジョージ・リッチモンドやエドワード・カルヴァー  
 トらと、1820年代半ばに(1824年9月までに結成という説もある)ロンドンで「古代人たち」  
 (The Ancients)を結成する<sup>1</sup>。ほかのメンバーは、画家のフレデリック・タタム、フランシス・

オリヴァー・フィンチ、ヘンリー・ウォーター、銅版画家ウェルビー・シャーマン、パーマーの従兄弟で株主のジョン・ジャイルズ、当時はケンブリッジの学生で後に牧師となるアーサー・タタム（フレデリックの弟）、そしてパーマーの弟ウィリアムである。彼らは、ロイヤル・アカデミー・スクールズか、年長の画家ジョン・リネル（1792-1882）を通して知り合った。パーマーは、1822年9月にバプテイス派のコミュニティを通してリネルと知り合った。画家ジョン・ヴァーレイのもとで学んでいたフィンチが、音楽会で出会ったパーマーに、リネルを紹介したらしい。ヴァーレイはリネルの絵画の師でもあった。タタムもおそらくバプテイス派のコミュニティでリネルに会った。パーマーとリッチモンドは、1823年に大英博物館の彫刻展示室での素描中に、あるいは古代遺物の素描中に出会ったようだ。二人ともロイヤル・アカデミー・スクールズの同じクラスの見習い生だったともいわれる。リッチモンドは1824年に15歳でロイヤル・アカデミー・スクールズに入学したが、パーマーは入学しないままだった。カルヴァートは、デヴォンシャーの町に生まれ、海軍に入隊したが、芸術を志すようになり、プリマスで学んだ後、1824年25歳のときにロイヤル・アカデミー・スクールズの学生になった。パーマーの従兄弟のジョン・ジャイルズに株の相談をしたことから、カルヴァートはパーマーを知った。ヘンリー・ウォーターは、1819年という早い時期からパーマーと知り合いであった<sup>2</sup>。「古代人たち」は、このような仲間、パーマーとタタムの弟、銅版画家のシャーマンが加わり、結成された若者たちの「クラブ」である。こうした男性だけの「兄弟団」は、19世紀ヨーロッパの各地に結成された。「古代人たち」はイギリスにおけるそのような兄弟団の最初のグループである。

「古代人たち」という名は、ジョン・ジャイルズが「古代人たちはモダンな人間よりも優れているとくりかえし主張した」ことから採られたという<sup>3</sup>。ナポレオン戦争終結後の保守反動政策と自由主義運動が対立していたイギリスでは、社会的・政治的不満、宗教的不安が頂点に達していたが、そのなかで伝統的価値観を再評価する動向が生じていた。ジャイルズもこの保守的で知的な反動に与していたようだ<sup>4</sup>。この反動は、「古代人たち」の目を、「モダン」以前のプリミティヴ芸術、とりわけその靈性に向かわせた。その大きな原動力となったのは、彼らとウィリアム・ブレイク（1757-1827）との出会いだった。

パーマー、リッチモンド、フィンチ、タタムにブレイクを紹介したのは、リネルだった。リネルは年齢差、そしておそらくは階層差もあって、「古代人たち」には加わらなかったが、彼が「古代人たち」の芸術に与えた影響は大きい<sup>5</sup>。リネルを通して、「古代人たち」の若者はすでに60歳を超えていたブレイクに出会うことができたのだから。ブレイクは、彼らと出会った頃、ジョージ・カンバーランドの『人物像や群像を構成する際に古代の芸術家を導いた輪郭線、彫刻、体系に関する思索』（1796）のための銅版画を制作中だった。この文献での「古代」が過去の素晴らしい芸術を再生し、芸術を浄化するプログラムを示唆したように、ブレイクにとってこの語は「調和と力の原初的狀態、芸術のエージェンシーを通して回復できるもの」を指示していた<sup>6</sup>。ブレイクのこうした試みが、若者たちに「古代人たち」をいうグループ名を思いつかせたとしても不思議はない。

「古代人たち」は、形式的なアカデミーの教えや単調な画壇の状況に反発し、「モダン」な芸術に対抗する芸術を生み出すことを試み、協働的な「兄弟団」の活動に熱狂する。カルヴァー

トはのちに「古代人たち」の時代を顧みて、「僕たちは芸術のなかの兄弟、愛のなかの兄弟、そして愛と芸術が存在するためのもの、すなわち理想であり、そのなかの王国のなかの兄弟でした」と述べている<sup>7</sup>。しかし、その熱狂も 1835 年頃についでしてしまう。「モダン」な芸術に背を向け、ブレイクに倣った「プリミティヴ」な様式による作品制作に挑んだのは、パーマー、リッチモンド、カルヴァートの 3 名にとどまった。そのような彼らの作品に対して買い手はつかず、それぞれ生活の糧を求めなければならなかったのである。

だが、その短命に終わった活動に 20 世紀になって注目が集まるようになった<sup>8</sup>。1926 年、パーマーの次男 A.H. パーマーが協力した展覧会『サミュエル・パーマーと他のウィリアム・ブレイクの弟子たちによるドローイング、エッチング、木版画』がヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で開催されたことが大きな契機になった<sup>9</sup>。184 点のパーマー作品が展覧されたこの展覧会は、パーマー再評価の動きを一気に推し進めた。1947 年にはジェフリー・グリグソンの『サミュエル・パーマー——幻影の時代』が出版され、パーマーの影響を受けたネオ・ロマンティズムの運動を加速する<sup>10</sup>。1980 年代にはレイモンド・リスターがパーマー作品のカタログ・レゾネと彼の書簡集を編むなかで、「古代人たち」の活動も視野に入れた研究を展開した<sup>11</sup>。近年ではパーマーの生誕二百年を記念して 2005-6 年に大英博物館とメトロポリタン博物館で、パーマーの全業績を紹介する展覧会が開催され、パーマー研究はますますその幅を広げている。この展覧会を企画した一人ウィリアム・ヴォーンは、19 世紀のヨーロッパとアメリカに誕生した芸術家グループ、とりわけ「兄弟団」の制作実践に着目し、ローラ・モロウィッツとの共編著『19 世紀における芸術的な兄弟団』(2000) を出版していたが<sup>12</sup>、パーマー展開にあたり、この書のなかでは取り上げなかった「古代人たち」の活動に着目した<sup>13</sup>。このような研究を背景にして、2012 年にはロンドンのファイン・アート・ソサイエティで『サミュエル・パーマー——彼の友人たちと追従者たち』と題した展覧会が開催された<sup>14</sup>。そして 2015 年、ヴォーンによる大著『サミュエル・パーマー——壁に映る影』が出版される<sup>15</sup>。ヴォーンはそのなかで「古代人たち」の「兄弟団」としての関係性に 1 章を割いている。

1830 年代にグループとしての活動を終えた「古代人たち」が 20 世紀に、そしていまなお注目されているのは、じつはラファエル前派兄弟団の結成によるところが大きい。ラファエル前派兄弟団は、ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ、ウィリアム・ホルマン・ハント、ジョン・エヴァレット・ミレイ、フレデリック・ジョージ・ステーヴンズ、トマス・ウルナー、ジャームズ・コリンソン、そしてロセッティの弟ウィリアム・マイケルら 7 名がロンドンで 1848 年に結成した兄弟団である。彼らもまた、ラファエル以前の芸術、すなわちプリミティヴ芸術がそなえていた芸術の誠実さと宗教性、靈性に回帰することを求めた。彼らの作品は、「古代人たち」とは異なり、批判を含めてジャーナリズムを賑わし、ジョン・ラスキンを初めとするパトロンも現れたが、ラファエル前派兄弟団そのものは 1853 年頃に事実上「解散」してしまう。けれども、彼らが起こしたムーヴメント「ラファエル前派主義」はその後も引き継がれてゆく。世紀後半にかけてその「主義」を体現したのはロセッティだった。

ロセッティは 1860 年、『ウィリアム・ブレイクの生涯——知られていない画家』を執筆中のアレクサンダー・ギルクリストから、所有するブレイクのノートに照会する書簡を受け取った。このノートは、ロセッティが 1847 年 4 月 30 日に、サミュエル・パーマーの弟で、当時大英博物

館の古代遺物保存室 (Antiques Room) の警備員をしていたウィリアム・パーマーから 10 シリングで購入したものだ。この 58 葉からなるノートは、ブレイクが 1787 年頃から 1818 年まで使用したものであり、「タイガー」や「ロンドン」をはじめとする多数の詩の草稿やスケッチが含まれている。現在、「ロセッティ写本」として知られるこのノートは、大英図書館が所蔵し、インターネット上でページ毎にめくることができるようにして公開されている<sup>16</sup>。ウィリアム・パーマーは、大英博物館のリーディングルームにいたロセッティに、このノートの購入を持ちかけた。ウィリアムはロセッティにブレイクの未亡人から譲り受けたと話したが、ヴォーンもいうように、これは疑わしい。おそらく兄サミュエルの所有物だったノートを、ウィリアムがこっそり盗んだのだろうといわれている<sup>17</sup>。ロセッティの方も、10 シリングを弟のウィリアム・マイケルから借りて購入した<sup>18</sup>。それ以前からブレイクの『無垢と経験の歌』を称賛していたロセッティだったが、ウィリアム・マイケルによれば、このブレイクのノートが、芸術愛好家や一般の画学生から軽視されていた芸術への関心をロセッティのなかでいっそう呼び起こした<sup>19</sup>。この関心が 1848 年にロセッティをラファエル前派兄弟団結成へと向かわせたといっても過言ではない。もっといえば、ヴィクトリア朝のブレイク・リヴァイヴァルについて論じた和田綾子が指摘したように、この兄弟団結成が人びとのテイストを変化させ、ブレイクが受容される素地を作ることになるのである<sup>20</sup>。さらに、ブレイクのノートは、当時、超自然的なものに惹かれていたロセッティの前に、ブレイクのスピリチュアリズムや神秘主義にいたる扉を開いた<sup>21</sup>。当時、ブレイクには、アラン・カニングムの『有名なイギリスの画家、彫刻家、芸術家』(1829-31) により否定的評価が与えられていた。ヴォーンによれば、その評価とは、ブレイクの予言的な表明は精神が乱れている証であり、彼の芸術へのアプローチは混乱しており、フォルムに視覚化する技術に劣っているという見方によるものだった<sup>22</sup>。ブレイクのノートを手に入れたロセッティは、こうした「規範的」な芸術が続べる見方になびくことはなかった。

ギルクリストは、このノートに記されたブレイク作品やロセッティの助言を大いにたよりにして、ブレイク伝を執筆していたが、1861 年に急逝してしまう。ロセッティと弟のウィリアム・マイケルは、夫の遺志を引き継いだ未亡人アンを助け、その遺作を 1863 年の出版にまで導いたのである。伝記は 2 巻からなり、第 1 巻に、パーマー、リッチモンド、カルヴァートら「古代人たち」やリネルの回想録がおさめられた。この記述が「古代人たち」の活動を最初に記録したのとなり、「古代人たち」という小さなグループを忘却の淵から蘇らせたのである<sup>23</sup>。

本稿は、このような「古代人たち」とラファエル前派兄弟団、とりわけパーマーとロセッティとの接続点となったプリミティヴ芸術およびブレイクへの傾倒と、ギルクリストの『ウィリアム・ブレイクの生涯』の記述をふまえて、「古代人たち」からラファエル前派兄弟団へ、パーマーからロセッティへと引かれたラインをたどる。そのラインは、「モダン」以前の中世に新しい芸術のインスピレーションを求めた芸術家たちの協働の軌跡である。

## 1. ウィリアム・ブレイクと「古代人たち」

ギルクリストの『ウィリアム・ブレイクの生涯』第33章「ハムステッド—若い弟子たち、1825-27」は、1825年頃のブレイクとリネルの親交についての記述から始まる。ブレイクはこの頃、しばしば日曜日に、ロンドン郊外ハムステッドのノース・エンドにあったリネルの家を訪れていた。リネルは、ブレイクと、1818年、美術収集家であり詩人、版画家でもあったジョージ・カンバーランド（の息子）を通して出会っていた。リネルは26歳、ブレイクは61歳になる年の出会だったが、二人は年齢差を超えて親しくなった。リネルの家でブレイクは、画家のジョン・ヴァーレイやウィリアム・マルレディ、医師で植物学者でもあったロバート・ジョン・ソートンらとともに過ごしていた<sup>24</sup>。1821年にソートンは、児童向けに『ウェルギリウスのパストラル』をブレイクの挿絵入りで出版していた。挿絵画家の一人としてブレイクをソートンに紹介したのも、リネルだった。ブレイクが担当したのは、ソートン版にウェルギリウスの『牧歌』とともに収められたアンブローズ・フィリップスの『牧歌』（1708）だった。ウェルギリウスの信奉者ではなく、むしろ古典的な「パストラル」のイメージを批判していたブレイクの本版画による挿絵は、ウェルギリウスの牧歌的イメージにはおよそふさわしくない「ネガティブ」なパストラルのイメージだったのだ（図1）。けれども、のちにふれることになるが、そのモノクロームの本版画に表された「ダーク・パストラル」に、「古代人たち」は大きな衝撃を受けることになる。リネルはみずからも『ヨブ記』への銅版画の挿絵（1826出版）やダントの挿絵を注文し、ブレイクのパトロンにもなった。ギルクリストは、この時期、ブレイクの周囲に集まった若い芸術家として、パーマー、フレデリック・タタム（リネルは、タタムの建築家の父親にブレイクを紹介していた）、リッチモンド、フィンチ、カルヴァートら「古代人たち」のメンバーの名前を挙げ、彼らの思い出をページに綴った。そのページを開いてゆこう。

リッチモンドはおそらく1825年にリネルと知り合い、彼の家でブレイクに会った。会ったその日に、リッチモンドはブレイクとともに帰路に着いている。ブレイクの人となり、作品について見聞きしていたリッチモンドにとって、それは「あたかも預言者イザヤと歩いているかのようなだった」という。リッチモンドは、「私は、ブレイクほど霊的で献身的でひたむきで、想像力を愛おしむ芸術家をいまだかつて知らない」と、ギルクリストに伝えている。ブレイクは、リッチモンドに、「たっぷりと、親切に、心を打ち明けて話し」、二人のあいだに「共感の絆」も生じていた。リッチモンドがアドバイスと慰めを求めにブレイクの家を訪れたときには、ブレイクは創造力を失った自身の苦悩についても語ったという<sup>25</sup>。このような老画家へのリッチモンドの思慕はつよく、後年、リッチモンドは息子を「ウィリアム・ブレイク・リッチモンド」と名付けている。

リッチモンドは早速、ブレイクから素描とテンペラの手法を教わり、《羊飼いのアベル》（1825、図2）を描いた（ブレイクはテンペラを用いて《アダムとイヴによるアベルの死体の発見》）[ロンドン、テイト]を描いていた。三日月が浮かぶ夜に、アベルは裸体で木にもたれる。筋肉質の体は、ミケランジェロの彫刻《夜》を参考にしている<sup>26</sup>。夜空に飛ぶこうもりは、アベルの殺害を予告する。リッチモンドは、こうした「不気味なもの」への関心を「古代人たち」になかにも高まらせたが、この関心はアカデミーで教鞭をとっていたヘンリー・フュスリや友人のセ

オドア・フォン・ホルストの影響を受けたものでもあった<sup>27</sup>。アカデミーの学生にはならなかったパーマーも、リネルの勧めで、フュスリの講義を聴講したか、あるいは講義録を読んでいた<sup>28</sup>。

フランシス・オリヴァー・フィンチもブレイクに魅了された一人だった。フィンチはジョン・ヴァーレイに5年間絵を習っており、そのヴァーレイからブレイクについて繰り返し聞いていた。ついにブレイクに会った時、ブレイクは「すべて独創的で、あらゆることにおいて新しい類の人としてフィンチに衝撃を与えた」という<sup>29</sup>。

カルヴァートもまた、ブレイクに「旧友」のように温かく迎えられ、彼の家を訪問したり、共に歩いたりした<sup>30</sup>。カルヴァートの初期作品のなかに、1822年と記された美しい水彩画《プリミティヴな街》(図3)がある。この制作年が事実ならば、カルヴァートはこの作品を1824年にロンドンに来る前に描いていたことになる。だが、制作年については疑問視されており、作風から1827年頃の作という説が唱えられている<sup>31</sup>。林檎の木の傍らには、イヴを連想させる裸の女性が立つ。画面左では、キリストを思わせる羊飼いが羊を追い、右ではろばを連れた牧夫と荷を積んだ荷車を操る女性が中世風の建物が集まる街へと向かう。青空には大きな月が浮かぶ。この作品はキリスト教的でも異教的でもあるが、裸の官能的な女性像はカルヴァートの異教的な古代世界への憧憬を映し出している。カルヴァートはロンドンに移る前にすでにブレイクが挿絵を描いた『ヨブ記』を購入しており、またおそらくはブレイクの『無垢の歌』(1789, 1794)と彼が挿絵を寄せたソートン版『ヴェルギリウスのパストラル』も知っていた<sup>32</sup>。ブレイクの『無垢の歌』の「羊飼い」の挿絵の影響を、カルヴァートが描いた《プリミティヴな街》の左奥の羊飼いの描写にたどることができる。カルヴァートは、おそらくロイヤル・アカデミーでリッチモンドらと出会い、パーマー、リネルを知り、ブレイクを紹介されたのだろう。

ギルクリストは、『ウィリアム・ブレイクの生涯』で、このようにしてブレイクの周辺に集まった「古代人たち」の交流について次のように記している。「彼らはみな互いに知るようになり、しばしば会い、芸術についての見解を話し合ったものだった。(中略)ブレイクと彼の家は、彼らの仲間うちで、「解釈者の家」として親しまれて話されるのが常だった。」<sup>33</sup>「解釈者」とは、ジョン・バニヤンの『天路歷程』(1678, 1684)で主人公のクリスチャン基督者を助ける者である<sup>34</sup>。「古代人たち」の若者たちがブレイクをその「解釈者」と呼んだという証言は、いかに彼らがブレイクを敬い、慕っていたかを示すものだろう。後の1855年8月23日、パーマーは当時のことをギルクリストに宛ててこう回想している。「歓迎の微笑みを覚えている数人の芸術家たちが生きています。彼らはそのとき若者でした。微笑みとともに、彼は彼らを迎えるためにあの机から立ち上がったものでした。」<sup>35</sup>

## 2. サミュエル・パーマーのプリミティヴィズム

### ——官能性と霊性と結ばれた豊穡な中世

パーマーとリネルが出会った1822年当時、17歳のパーマーより13歳年上のリネルは、上流階級から肖像画の注文を受けるなど、すでに活躍していた画家だった。彼は、前にふれたようにジョン・ヴァーレイに教えを受けていた。『風景画の原理に関する論』(1816-21)を著してい

たヴァーレイは、戸外で油彩を用いてデッサンする方法をリネルに奨励し、リネルはその方法のもと、徹底した自然描写の訓練を積んだ。ヴォーンが論じているところによれば、そのような自然描写は、1811年にバプティスト派の信仰に改宗したリネルにとっては、神学者ウィリアム・パーラーが『自然神学』（1802）において自然研究は神の創造物を理解するための方法だと説いたように、神を祝うものだった。リネルは、自然を直接観察し、「ハードエッジ」に写実的に描写した風景のなかに、農作業を行う人々を描き入れた（《ケンジントンの砂利採取場》（1811-12、図4）。だが、このようなラディカルな作品は市場に受け入れられず、パーマーと出会った頃は、リネルが、生活のためにより慣習的な肖像画を描かざるをえないジレンマに陥っていたときでもあった<sup>36</sup>。

リネルは、自然の細部描写の必要性をパーマーに説いたほか、ミケランジェロやボナゾーネらの作品、ルーカス・ファン・ライデン、デューラーらフランドルやドイツのプリミティヴ芸術、そしてブレイクの作品を参照するように勧めた<sup>37</sup>。リネルは、1820年にブリュージュの版画を購入するなど、イギリスでも早い段階でプリミティヴ芸術に注目した一人である。彼がプリミティヴ芸術に関心をもったのも、「信仰の時代」であるプリミティヴの、すなわちルネサンス以前の中世芸術は靈性をそなえており、産業化が奪った労働への敬意を中世のクラフツマンは享受していたと考えたからだった<sup>38</sup>。リネルは、パーマーに、芸術がそなえる靈的目的を見つめさせ、中世ゴシック期の芸術家の道徳的かつ芸術的な優越性を教えた<sup>39</sup>。彼らはともに大英博物館のプリント・アンド・ドローイングズ部門に所蔵されているボナゾーネらの版画を閲覧し、ダリッジ・ピクチャー・ギャラリーでは、（現在ピエロ・ディ・コジモの作とされるコジモ・ロッセリーニの肖像画だが）当時はダ・ヴィンチ作と考えられていた肖像画を見た。パーマーは、ダリッジのギャラリーを訪れた後の覚書で、この肖像画への賞賛とリネルが命じた「アルブレヒト・デューラーを見なさい」という言葉を書き留めている<sup>40</sup>。

また二人は、ドイツ人商人チャールズ・アダーズがロンドンの自邸で収集していた北方ヨーロッパのプリミティヴ芸術コレクションも見に行った。その最初の訪問は1825年8月8日である（その2日前にブレイクもリネルとアダーズ邸を訪問している）。アダーズは、ナザレ派のピーター・コルネリウスの弟子ヤコブ・ゴッチェンバーガーが1826年にロンドンを訪問した際ホストとなるなど、ナザレ派とのコネクションもあった。パーマーは、リネルと出会った頃、「芸術に対するあらゆる感情を完全に失っており、オランダの巨匠、カイク、ロイスダールらにさえも最高の美しさを見出すことなく、結果としてハイ・アートに関係する期間には何も学ばなかったばかりか、描くことを学ぶ資格さえほとんど失っている」状態だった。それゆえ、リネルとの出会いは、「モダン・アートの穴から僕を引っ張り出すために善良な天使として天国からリネル氏が送られたことを神が喜ぶ」ものだった<sup>41</sup>。パーマーにとって、リネルは、商業主義に墮した「モダン」な芸術から彼を救い出してくれる「天使」となったのだった。その「天使」は、パーマーがプリミティヴ芸術を十分に吸収するのを待って、彼にブレイクを紹介する。

1824年10月9日、リネルは、ロンドンハストランドのファウンテン・コート3番地にあったブレイクの質素な家にパーマーを初めて連れてゆく。パーマーはそのときのことを次のように記している。

1824年10月9日土曜日、リネル氏がやってきて、ブレイク氏のところに共に行った。彼は足（あるいは脚）を火傷して自宅のベッドにいた。67歳になっているのに活動的でないなどといえる人ではなく、多くの本に埋もれてベッドの上で懸命に仕事をしていた彼は、古代の家父長かあるいは死に臨むミケランジェロのように身を起こした。このようにして、そうした場所で大きな書物（フォリオ判）の一頁一頁に、彼の（彼より優れているとは言い難い）ダンテに基づくもっとも崇高なデザインを付していた [図5]。彼は恐れと慄きを覚えながらこの作品に着手したといった。（中略）そこではじめて僕は恐る恐る僕のデザインの最初の試作品の何点かを彼に差し出した。彼の優しい励ましの言葉（キリストが幼子たちを祝福したように）を聞いて、僕は、浅はかに奢ったり怠けたりすることではなく、その日の午後と夜に、今まで以上に懸命に制作に励んだ。この訪問の後、この時の情景が一種のヴィジョンのように僕の心に去来するものとなった。ひどいまやかしと腐敗、上品ぶった愚かさ、満ちた都会のなかで、僕の精神は彼の住まい（太陽の戦車）を大海の真ん中にある島のようにみていた。ブレイク夫妻の人格のなか、あるいは壁に掛かっていたもののなかであれ、プリミティヴな壮大さの場所のように<sup>42</sup>。

壁に掛かっていたものがデューラーの《メレンコリアI》だったことが、『ウィリアム・ブレイクの生涯』の執筆準備をしていたギルクリストに、パーマーが宛てた1855年8月23日付の書簡に記されている。パーマーは、同書簡で、ブレイクの家でリネルと16世紀イタリアの版画や古い作品をともに見たことも伝えている。とりわけ、ブレイクは初期キリスト教芸術を愛し、フラ・アンジェリコに特別な愛情を抱く一方で、ミケランジェロやダ・ヴィンチの作品も賞賛していたという<sup>43</sup>。

ブレイクが住む二部屋は、「彼の貧しさを気高くし、彼の会話と非凡な才能の影響力でもって、王子たちの入口より魅力的なものになった」のだった<sup>44</sup>。その住まいがパーマーの目に「プリミティヴな壮大さの場所」としても映っていたように、リネルを通して知ったプリミティヴ芸術への関心は、ブレイクとの出会いによってさらに高まった。

この最初の訪問の後、パーマーはブレイクと共に絵を見に行ったり、ハムステッドにリネルを訪れたりした。ブレイクは、自宅からリネルの家に向かう途中でパーマーを訪ね、二人はしばしばリネルの家まで歩いて向かった。後にパーマーは、ロイヤル・アカデミー展をブレイクと訪れた日のことを、ギルクリストに宛てて回想している。ギルクリストはそれをこう書いている。

パーマー氏はブレイクとアカデミーを訪問したときのことをよく覚えています。訪問した際、ブレイクは天井近くに掛かっていた [T.G.] ウェインライトの作品を指差し、「大変素晴らしい」と言ったそうです。『ウォールトンの釣り人』からとられた場面を描いた、1823年か24年に展示された作品でした。パーマー氏はこのように私に書いてくれました。「留まるのに値する多くの瞬間が逃れ去る一方で、気まぐれな記憶はウェインライトの絵を見上げるブレイクの姿を私に贈ってくれるのです。簡素な黒いスーツをきて、クエーカー教徒の帽子ではないが、かなり幅が広いつばのある帽子をかぶったブレイクが、着飾って衣ずれの音をさせている大勢の人々のなかに、極めて静かに立っている。私は、あなたがた

のなかに誰がいるのかについて、あなたがたがいかに何も知らないのかとっていました。」<sup>45</sup>

1822年にリネルと出会い、1824年にブレイクを訪れるまでの2年間は、パーマーがピクチャレスクな慣習的な風景画からプリミティヴな自然描写へと自身の芸術様式を大きく変えた重要な時期である。その時期が含まれる1824年7月15日から1826年春まで使用されたと推測されるスケッチブックが、大英博物館に所蔵されている。このスケッチブックには、ブレイクを初めて訪ねた際にパーマーが目にした、ブレイクの『ヨブ記』の銅版画（第一プレート）（図6）や、デューラーらプリミティヴ芸術の影響を色濃く留める線描のスケッチが多数残されている。1824年9月にブレイクの部屋を始めて訪問した際にパーマーが差し出した「デザインの最初の試作品」とは、このスケッチブックに描いた、プリミティヴ芸術に倣ったスケッチだったかもしれない。

スケッチブックを使用していた1825年、パーマーは自身の芸術への向き合い方の変化をこう記している。

自分の人生を芸術に関して二部に分けよう。まず、きわめて初期の年月、そのとき僕は、もっとも素晴らしい景色と田舎に一般的にきわめて強く純粋な感情を感じていたことをはっきりと覚えている。従って、そのとき非常に古いイタリアとドイツの巨匠たちの作品を見ていたら、その作品を賞賛し、模倣し、近代の人々が「効果」と呼ぶもので何を意味しうるのかを不思議に思ったはずだ<sup>46</sup>。

この後、パーマーは描くこと（paint）を学んだが、芸術への感情をすべて失ってしまう。カイブやロイスダールなどのオランダの巨匠の作品さえ見ることもなかった。その結果、いわゆる「ハイ・アート」については何も学ばず、描くことを学ぶ資格もなかったという<sup>47</sup>。こうした窮地から彼を救い出したのが、リネルであり、プリミティヴ芸術だった。初期の時代に参照しなかったという「古いイタリアとドイツの巨匠」は、カンポ・サントの壁画を描いた14世紀の画家と、デューラーであることが指摘されている<sup>48</sup>。パーマーは、カルロ・ラシニオによるカンポ・サントの壁画の銅版画集（1812）も見ていた。約20年後の1848年9月、ロセッティとハントがミレイの家で目にし、彼らを兄弟団結成へと向かわせたのも、この銅版画集だった。

パーマーのスケッチブックの9ページには『詩編』104編13節の「御業の實りをもって地を満たされる」（新共同訳）と書き込まれた聖書を手にした女性が横たわる（図7）。女性の大きな身体は曲線で艶めかしく描かれ、その豊かな官能性は眼下に広がるホップ畑の豊穡さと重なる。女性と畑のあいだにはゴシック様式の尖塔が見え、豊かさが神からの贈り物であることを思い出させる。左には乳搾りをする女性と刈入れ人が見える。遠景の丘の上で大胆な線で表されている陽光には、ブレイクの『ヨブ記』第一プレート（図6）の影響がみてとれる。パーマーは、ブレイクを参照しつつ、中世の人びとを束ねた信仰、聖書で称えられる豊穡さ、そして女性の官能性を重ねた、みずからのプリミティヴィズムを模索している。

豊穡さと官能性は、39ページの『詩編』を主題としたスケッチにも描出されている（図8）。

画面右の男性の傍に『詩編』65編12節の「あなたは豊作の年を冠として地に授けられます。」(新共同訳)が記され、画面左の女性の傍に『詩編』136編9節の「夜をつかさどる月と星を造った方に感謝せよ。慈しみはとこしえに。」(新共同訳)から「星」を省いた引用が書き込まれている。中央では、“HARVEST MOON”(仲秋の満月)の下で人々が輪になって踊る。パーマーは、聖書からの引用を加えて、伝統的な農業社会を称えているのだが<sup>49</sup>、横たわる左の女性からは9ページと同様な官能性が漂う。

27ページは『創世記』29章2節をふまえたスケッチで、ヤコブが東方の土地で目にした野原の井戸の記述、「ふと見ると、野原に井戸があり、そのそばに羊が三つの群れになって伏していた」(新共同訳)を描いたものと考えられている(図9)<sup>50</sup>。ヤシの木の下にいる女性の前を旅人が通り過ぎようとしている。女性のドレスのドレーパリーにはデューラーの作品の影響がみられる。ただ、パーマーが描いた女性のドレーパリーは、女性の体のラインを透かして見せており、細密描写のスタイルのなかに9ページにもみたエロティシズムが漂う。ヤシの木も、パーマーが大英博物館でみたデューラーの木版画《エジプトへの逃避途上の休息》(1504頃、《聖母の生涯》から)のヤシの木と類似する。ヤシの木の周囲に集まる羊とパターンを描いてテクスチュアを生み出す方法は、ブレイクの『ヨブ記』の銅版画を参照したものであり<sup>51</sup>、羊も『無垢の歌』の「羊飼い」への挿絵に描かれた羊に似る。

パーマーは、このように旧約聖書を題材にした豊饒な地に官能性を絡めた「プリミティヴ」な描写を追究するいっぽうで、繰り返し敵のある畑とゴシック様式の建物を細かく線描し、中世の豊穡さと霊性を同時に描出している。ゴシック様式の尖塔のある建物が見える57ページでは、線とテクスチュアとフォルムを強調した丘の風景が描かれる(図10)。このスケッチには、丸い丘のようなコテージ、急斜面、大きな三日月、そしてこうもりも見える。これらのモチーフを用いて、パーマーは1825年、セピアのドローイングを制作する<sup>52</sup>。

セピアのドローイングは6点制作され(《早朝》《田舎の風景》《レイト・トワイライト》《麦で満たされる峡谷》《輝ける雲の峡谷》《森の縁》)、《輝ける雲の峡谷》を除いた5点は明け方か夕方の薄明のパストラルを描いている。パーマーは、これらのドローイングで、筆とペンを用いてセピアを塗った上にワニスの層を重ねて、銅版画のように濃いラインを引いた。そうすることによって、スケッチブックで試みた線描のパストラルを、ブレイクの作品に倣った「プリミティヴ」なテンペラ画のようにみせたのだ。《早朝》(図11)には、スケッチブック57ページに描かれた丸い丘のコテージと急斜面が描かれ、また木々の細部描写もセピアの色彩とワニスの艶を伴う。《麦で満たされた峡谷》(図12)や《森の縁》(図13)に挿入されたこうもりは、リッチモンドが同時期に制作していた《羊飼いアベル》(図2)に描き入れた不気味さを表すモチーフである。いっぽうで《麦で満たされた峡谷》のオリジナルな台紙には、神が授けた豊作を喜ぶ『詩編』65編11-13節からの引用が記されていたことをふまえると<sup>53</sup>、スケッチブックで試みられていた豊饒さと不気味なものとの組み合わせが、セピア色のパストラルでも繰り返されたことがわかる。

パーマーがスケッチブックとセピアのドローイングにおいてプリミティヴなスタイルで表そうとしたのは、官能性と不気味さ、そして霊性と結ばれた中世の豊饒さである。このスタイルが、パーマーが1826年に移住したショーラムで制作した作品で色を帯びるようになる。

### 3. ショーラムでのパーマーと「古代人たち」

1826年夏のはじめ、母方の祖父の遺産を譲り受けたパーマーは、ケント州ショーラム村に移住する。ショーラムは非国教徒のバプテリスト派が多い地域にあり、父がバプテリスト派の説教を行なうため訪れていたであろうことが推測されている<sup>54</sup>。パーマーの弟で彫刻家になろうとしていたウィリアムは、兄と同様に祖父の遺産を譲られて、兄、父、乳母のメアリ・ウォードとともにショーラムに住んだが、生活の心配がなかったカルヴァート以外の若い芸術家たちは、ロンドンで作品を売らなければならず、ナザレ派がローマの聖イシドーロ修道院に移り住んだようには、「古代人たち」が共にショーラムに住むことはなかった。また1829年にリッチモンドは、キリストを思わせる長髪で髭をたくわえ、ナザレ派が身にまとったような中世風の衣服を着たパーマーを描いたが、同時期の自画像では髭をそったファッショナブルな自身の姿を表したように、彼らは、ナザレ派のように、同じような衣装に身を包んで制作することもなかった<sup>55</sup>。だが、パーマーのショーラム滞在時期（1826-35）は、「古代人たち」の活動時期（最も活動していた時期は1825-32年）にあたり、グループとしての様式や маниフェストもなかった彼らにとって、ブレイクへの思慕に加えてショーラムが彼らの「古代人たち」としてのアイデンティを支えた場所になったことはまちがいない。ブレイクも少なくとも一度は、カルヴァート夫妻とショーラムを訪れている。

1827年6月末から初秋にかけて、肖像画を受注して得た収入でリッチモンドがショーラムを訪れた。リッチモンドは労働者のパーラム氏の家の部屋を間借りして滞在し、4月に着手した羊飼いの銅版画を制作した（未完に終わる）。パーマーは9月、その銅版画を制作するリッチモンドを描いている（図14）。この部屋で彼らは、シェイクスピアの『マクベス』（1606初演、1623刊行）やアン・ラドクリフの『ウドルフォ城のミステリー』（1794）などを読んだ。同年、リッチモンドは、『マクベス』の第2幕第2場からの引用がある銅版画《死の触れ役》（ロンドン、大英博物館）を制作する。『マクベス』は「古代人たち」が共有していた「不気味なもの」への関心を喚起する題材だった

おそらく「古代人たち」の他のメンバーもショーラムをこのときに訪れたのだろう。彼らはお気に入りの『マクベス』やアン・ラドクリフのゴシック小説を暗唱しながら、夜、散歩をした。この行動を奇怪におもった村人たちは、彼らを“extollers”（土地の言葉で「星占い師」を指す）と呼んだ<sup>56</sup>。

歩くことは18世紀末から19世紀初頭にかけて、あるいは知的、あるいは政治的、あるいは霊的な意味合いを持つようになっていた。ワーズワースやコールリッジらロマン派の詩人は歩くことによって、産業資本主義に反対した。夜の歩行はとりわけ、啓蒙主義が重視する理性の光から逃れた風景、町、そして魂の暗がりを切り開く行為となったのだ。歩くことはまた、自由を肯定する行為であり、さらにワーズワースが友人のロバート・ジョーンズとともにフランスからアルプスへと徒歩旅行をしたように、集団的な友好関係をも含意するものだった<sup>57</sup>。いっぽう、19世紀始めの道には、ナポレオンとの戦争後、浮浪者になって通りで物乞いをする元兵士たちやその家族も多数いたという<sup>58</sup>。

ブレイクもまた、啓蒙主義の光に反対し、そのような夜のロンドンを歩いたのだった。『経験

の歌』におさめられた「ロンドン」(1783-94)でブレイクは、夜の歩行者として詩人・予言者を登場させる。

私は特権が与えられた通りを歩きまわる  
 そばには特権を与えられたテムズ川が流れている  
 出会った一人一人の顔に  
 弱さと苦悩の印を目にする<sup>59</sup>

詩人は夜のロンドンで、放浪者、娼婦、物乞い、貧しい労働者を目にする。そのものたちは、利益を求めて所有する者、あるいは許可を得た者たちによって「特権」化された通りや川からはじきだされた人たちだ<sup>60</sup>。ブレイクがソートン版の挿絵に描いた羊を失った羊飼いの(図 15)は、ロンドンまでの 62 マイルの夜道を一人孤独に歩いている。芸術家として認められないブレイクは、自身の侘しさをこの羊飼いの姿に託したのだろう<sup>61</sup>。ロンドンを一人歩いてきたブレイクは、リネルヤパーマー、リッチモンドらとその街を歩き回ったとき、友愛の感情を初めて抱いたにちがいない。だがまもなく 1827 年 8 月 12 日、ブレイクは 69 歳で亡くなった。リッチモンド、カルヴァート、タタムは、葬儀に出席したが、パーマーはショーラムに留まった。レイモンド・リスターによれば、悲しみがパーマーを葬儀から遠ざけたのか、あるいはブレイクの死を告げるリッチモンドの手紙の到着が遅く葬儀に間に合わなかったのか、不明なままだ<sup>62</sup>。

ショーラムのパーマーに話を戻そう。リッチモンドがロンドンに帰った後の 1827 年 11 月 14 日、パーマーは、「私の夏、ショーラムの真夏を輝かせた君とのつきあいから得られる喜びと教えを奪われた冬は大きな喪失となる」という文章から始まる手紙をリッチモンドに宛てた。その手紙でパーマーは「君と話をしたくて、次に町に行く時まで待てないほどだ」とも書き、ショーラムでの孤独を訴えている<sup>63</sup>。

カルヴァートもショーラムを訪れたが、すでに結婚し家族を養っていた彼の滞在は短期間のものとなった。だが、ショーラムの肥沃な大地はカルヴァートにもインスピレーションを与えた。彼は、ソートン版のブレイクの挿絵の影響を受けて、木版画を試みるようになる。木版画《耕作者》(1827、ロンドン、テイト)には、「我々が救世主キリストによりヴィジョンが天国の王国に見るもの」というテキストが添えられている。古代ギリシャの彫刻を思わせる裸体の耕作人が右上の羊飼いのキリストを見つめている。カルヴァートは、さらに異教的で官能的な木版画《林檎酒の祭》(1828、ロンドン、大英博物館)のほか、《花嫁》(1828、ロンドン、大英博物館)などの銅版画やリトグラフィーも制作した。《牧歌的な部屋》(1831、図 16)では、裸の男女のいる部屋の扉から豊かなパストラルが見える。女性の足下の籠にも豊饒を示す林檎が積まれている。パーマーは中世のパストラルに豊穡と不気味さを描いたが、カルヴァートは自身のプリミティヴィズムを、より直接的な官能の世界に探ったのだった。

パーマーが下絵を描き、「古代人たち」の一人ウエルビイ・シャーマンに木版を依頼した《三日月のもとでの収穫》(1828 頃、図 17)も、ブレイクのソートン版の挿絵とカルヴァートの木版画の影響を受けて粗く彫られた木版画である。この小さな作品は、「古代人たち」が互いに影響

を与えながらショーラムで協働的に制作していたことをもっとも映し出すメルクマールのひとつである。

このような仲間たちと短期間でもショーラムで過ごしながら、パーマーは制作に励む。そのなかでもっとも「プリミティヴ」な様式で描かれたとされる作品が、《丘の景色》(1826-28 頃、ロンドン、テイト)である。ゴシック様式の教会の周囲で豊かに麦が実る。パストラルに三日月の神秘的な光が届けられる。仲間との夜の散歩は、パーマーにこうした夜のパストラルに向かうインスピレーションを与えた。

だが1828年にすでに、パーマーは「古代人たち」の仲間の足がショーラムから遠のいていることを嘆く手紙をしたためるようになる。1828年6月24日のリッチモンド宛の手紙でパーマーはリッチモンドや他のメンバーがショーラムを訪れないことを嘆いている。「ウォルター氏やカルヴァート氏は、ショーラムを百マイルも離れているとなぜ考えているのだろうか。たまたま道に出させて少し歩かせ、少し馬車に乗せましょう。そうすればまもなく谷間を見下ろせるはずです。」<sup>64</sup>そのリッチモンドも1830年1月フレデリック・タタムの妹ジュリアと駆け落ち同然でスコットランドで結婚したのちは、ショーラムを訪れることはほとんどなくなった。シャーマンとウォルターはショーラムに残り、リネルは、知られる限りだが、1828年、1829年(リッチモンドに同行)、そして1833年頃にも、ショーラムを訪れていた。仲間たちの訪問はめっきり少なくなっていったが、それでもパーマーは、村人たちとの交流を続けながら、異彩を放つ傑作、《ショーラムの庭》(1829 頃、図18)や《魔法の林檎の樹》(1830 頃、ケンブリッジ、フィッツウィリアム博物館)を生み出した。これら2点は、パーマーがごく親しい人にしか見せることのなかった作品である。恍惚とした色彩は、彼が豊穡さと結んだ官能性を画面から放っている。

いっぽうでパーマーは、1825年に制作したセピアのドローイングよりも黒色に染めた「ダーク・パストラル」も何点も描出している(図19)。パーマーが「黒い絵」とよぶこれらのモノクロームのパストラルは、仲間との夜の散歩が生み出した作品だが、同時にショーラムでの孤独な冬に彼が感じた「思考の衰え」がもたらす恐怖感と「窒息の苦しみ」も反映した、死や未知なるものへのヴィジョンを現したのものである。パーマーは、黒い闇の彼方に神の力を確かめ、畏怖と靈性を現したのだった<sup>65</sup>。

ショーラムは、パーマーに、霊的で、官能的で、そして神から贈られた実りを表したプリミティヴな作品をもたらした「ヴィジョンの谷間」であった。1830年、そのショーラムが暴動に巻き込まれる。農業労働者が困窮した生活と脱穀機の導入に反対した「スウィング暴動」がケント州で勃発したのである。ショーラムは暴動が発生した地域に位置しており、9月にはパーマーの知り合いの農夫ラヴ氏も放火の被害を受けた。パーマーはこの年、この時期には珍しくPAINTED 1830 AT SHOREHAM KENT. S. PALMER と制作年と場所が明記された《夕暮の教会から家路につく》(1830、図20)を描いた。ショーラムの教会は尖塔がないことから、ここに描かれた村は、パーマーが理想とする、自然と宗教と人々が結ばれた中世の共同体である<sup>66</sup>。礼拝を終えた人びとが帰路についている。すでに指摘されているように、この村人たちには、ブレイクのソートン版の挿絵や『無垢の歌』の「聖木曜日」で行進する人物の影響がみられる。またこの作品は、パーマーがブレイクに倣ってテンペラを用いたプリミティヴな作品のな

かで知られる限り最後の作品でもある<sup>67</sup>。テンペラの光沢が表すやわらかく神秘的な月光に包まれるなかで、アーチ状になった木がゴシック式の教会と人々を守る。パーマーは、この作品で、彼が愛したパストラルに、そしてブレイクにもオマージュを送ったのだ。

このパーマーの作品でも示唆されるように、プリミティヴ芸術に傾倒した芸術家たちは、新しい芸術と、階層的で父権的な中世時代への回帰といった反対方向を向いたものを同時に熱望した。これは、ヨーロッパ各地に結成された兄弟団が、プリミティヴ芸術を再評価して権威的な芸術に反旗を翻しながら保守的でもあった事実と呼応する。じっさい、「古代人たち」も、保守的なトーリー党を支持した。パーマーは政治的活動に参加し、1832年の改正法案発令後の選挙で保守派のトーリー党候補を支援するパンフレットを出版する。パーマーは、改革法案は産業資本家を中心とする中産階級に利益を与えるものであり、農業労働者や他の貧困に苦しんでいる者には何の恩恵ももたらさないと考えたのだった<sup>68</sup>。この考えは、パーマーが1828年にリッチモンドに宛てた手紙にすでに表されていた。「僕は僕たちの素晴らしいイギリスの農民を愛しているので、かつての高潔なトーリー党がベストだとおもう。なぜならば、彼らは貧しき者に一番自由を与えていたし、ホイッグ党の自由野郎や非国教徒派のように気難しく陰気でも殺気立ってもいなかった。」<sup>69</sup>

けれども、《夕暮の教会から家路につく》の後、パーマーのプリミティヴな様式は姿を消し、代わって彼はより慣習的な様式でパストラルを描くようになる。画面にはノスタルジーが漂い、中世的なパストラルが彼のなかですでに過去のものになったことを示唆する<sup>70</sup>。《木材の荷車》(1833-34頃、図21)では、大きな木の幹を載せた荷車を牛が村の方へと引っ張っている。村人たちが荷車の周囲に集まり、下方に広がる村を見ている。彼らは、パーマーも、村のなかにはいない。外側からパストラルを見ているのだ。パストラルは、俯瞰した視点あるいは外側からの視点で見られるものになった。1835年の《パストラルの風景》(オックスフォード、アシュモリアン博物館)の左上の海は、パーマーのデヴォン旅行(1834)の影響をとどめており<sup>71</sup>、この海の描写が開いた風景のなかに、ショーラムの「ヴィジョンの谷間」は姿を消してゆく。《眠る羊飼ひ》(1834-5頃、個人蔵)は、パーマーがショーラムで描いた最後の一点である<sup>72</sup>。パーマーにヴィジョンを見せた風景は、もはや副次的なものとなっている。

レイモンド・リスターは、「古代人たち」がショーラムに寄せた関心について、「概して主観的で芸術的なもの」であり、現実の農民が抱えていた問題よりも、「神が与えた潤沢な領域で満足し、幸福で謙虚な状態で生きている田舎の人びとを描くことを望んだ」と述べている<sup>73</sup>。じつパーマーも、柔らかな月の光に包まれた中世の豊かなパストラルに生きる牧人や村人を描いた。だが、彼はいっぽうで、ショーラムで《黒い絵》を制作し、前出の《ショーラムの庭》や《魔法の林檎の樹》では官能的ともいえる色彩で彼のヴィジョンも現した。豊穡と不気味さと官能性、そして靈性を結んだ彼のプリミティヴなパストラルは、リスターがいうただ「幸せで謙虚な状態」を表しているのではなく、人間の恐怖と官能が渦巻く状態が表出されたものでもある。

支援者を見つけることができなかった「古代人たち」のメンバーは、それぞれ慣習的な様式で制作するようになってゆく。パーマーは1832年秋、ロンドンに家を購入し、徐々にロンドンに拠点を移し、1835年9月までにはロンドンでの生活を再開する。1837年9月、パーマーはリ

ネルの長女ハンナと結婚し、翌月妻とともにローマに旅立つ。この旅にはリッチモンド夫妻も同行した。パーマーは、ローマ近郊のヴィラ・デステで糸杉を描いたが、その際「芸術で本当に進歩したと感じた」と、義理の父親となったりネルに宛てている<sup>74</sup>。

「古代人たち」の協働は、市場的には失敗に終わった。その彼らの芸術が19世紀ヴィクトリア朝で忘れ去られることがなかったのは、ラファエル前派の結成によるところが大きい。彼らは、「古代人たち」が注目したプリミティヴ芸術と中世芸術のリバイバルの波を起こしたばかりでなく、とくにロセッティがブレイク芸術を再評価したことにより、「古代人たち」がブレイクを語る際にみずからの「兄弟団」についても口を開く機会が与えられたのだった。「古代人たち」についての最初の出版物は、前述した、D.G. ロセッティとW.M. ロセッティが協力したアレクサンダー・ギルクリストの『ブレイクの生涯』（1863、改訂版1880）であり、この書をもってブレイク再評価の波が起こる。

## 5. 「古代人たち」とロセッティ兄弟——ギルクリストの『ブレイク伝』

ロセッティは、パーマーの弟のウィリアムからブレイクのノートを購入した約一年後の1848年、仲間6名とラファエル前派兄弟団を結成する。冒頭で述べたように、ブレイクのノート入手したことは、ロセッティがラファエル前派兄弟団を結成する大きな契機となった。グループ名が示すように、ラファエル前派兄弟団も、「古代人たち」のメンバー、とりわけパーマーのように、聖ルカ兄弟団（のちのナザレ派）の影響を受け、ラファエッロ以前の「プリミティヴ」芸術がそなえていた芸術の誠実さや宗教性を回復することを目指した男性だけの「兄弟団」だった。1840年代、プリミティヴ芸術への関心はいっそうの高まりをみせていた。1830年代、ナショナル・ギャラリーは、パーマー、ブレイク、リネルが訪れたアダーズ邸の初期北方芸術コレクションの購入を資金不足を理由にして拒んだが、1841年にブリティッシュ・インスティテューションで開催された「オールド・マスター」展でヤン・ファン・エイクの《アルノルフィニ夫妻の肖像》（1434）が熱狂的に迎えられると、翌年その作品を最初の「プリミティヴ」絵画として購入した<sup>75</sup>。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、初期イタリアのフレスコ画を学ばせたほか、ウエストミンスター宮殿の再建にあたり、室内装飾についてナザレ派のコルネリウスにアドバイスを求めている<sup>76</sup>。このようなプリミティヴ芸術再評価の波がイギリス国内で大きなうねりをみせたときに、ラファエル前派兄弟団も設立されたのだった。

1848年の兄弟団設立当初、ロセッティとハントはスタジオを共有するなど、協働的な制作活動を行い、兄弟団のメンバーの間で素描を交換しあうこともあった。彼らがロイヤル・アカデミーの芸術規範に異を唱えて制作した作品は激しい批判的になったが、彼らは、「古代人たち」とは異なり、気鋭の美術評論家ジョン・ラスキンの擁護を得て、パトロンも見出すことに成功した。けれども、1853年頃には兄弟団は「解散」してしまう。ロセッティは、プリミティヴ芸術の宗教性から離れ、主題を、中世文学のダンテやアーサー王物語に求めるようになっていった。

1856年、ロセッティの弟ウィリアム・マイケルは、元陸軍大尉オーガスタス・A. ラックストンから、翌年アメリカで英国美術展を開催するプロジェクトへの協力を求められる。ウィリアム・マイケルは、この展覧会を準備するなかで、「古代人たち」のメンバーだったフランシス・オリヴァー・フィンチとジョージ・リッチモンドに会っている。二人とも、「ブレイクの知り合い」ということでウィリアム・マイケルの関心を引いたのだ。彼は、前者については、「『古典的』スタイルで、むしろ慣習的に時代遅れだが端正に」風景を描く水彩画家と記し、後者については「ファッションブルで敬愛する肖像画家」と呼んだ。彼らはもう「古代人たち」ではなかった。さらに、ウィリアム・マイケルは、「詩的な風景画を水彩で描く画家」パーマーにも兄のスタジオで一度か二度会ったと記録している<sup>77</sup>。ウィリアム・マイケルが、英国美術展の関係でパーマーと会ったとすると、兄ロセッティも1850年代後半にパーマーを知っていたことになるが、パーマーは1862年6月27日のギルクリスト夫人アンに宛てた手紙でロセッティの訳詩集『初期イタリア詩人たち』(1861)に言及し、「ロセッティはきっと賞賛に値する人物にちがいない!」と書いているところをみると<sup>78</sup>、パーマーとロセッティの面会はギルクリストとロセッティが出会った1860年以後の可能性が高い。

ギルクリストは、ブレイク伝執筆に向けて、1855年にパーマーからブレイクに関する話を聞く機会を得た。ときには夜通し、ギルクリストは妻アンとともにパーマー夫妻とブレイクについて語り合ったという<sup>79</sup>。ギルクリストのブレイクへの興味は、トマス・カーライルとの親交によっても高まっていた。この親交は、カーライルが、ギルクリストが1855年に出版した画家ウィリアム・エッティの伝記を称賛する書簡をギルクリストに送ったことから始まったものである。ギルクリストは、翌1856年、ロンドンのチェルシー地区にあったカーライル邸の隣に転居した。ギルクリストのブレイクへの関心は、古本屋でブレイクが挿絵を描いた『ヨブ記』を見つけたことにより、ますます高まっていた。カーライルもブレイクの『ヨブ記』を所有しており、ブレイクを評価していたのだ。こうした交流から、ギルクリストはブレイク再評価に挑むようになる。前にふれたように、アラン・カニンガムの『有名なイギリスの画家、彫刻家、芸術家』(1829-31)の影響下で、ブレイクにはネガティブな評価が与えられていた。ギルクリストは、その評価を改めようとしたのである。

ブレイク伝の執筆を進めるギルクリストは1860年11月、ロセッティと初めて会う。ギルクリストは、誰かからか、ロセッティがブレイクのノートを所有していると聞き、ロセッティにそのノートを見せてくれるように頼んだのである<sup>80</sup>。ロセッティは、所有するブレイクのノートの出版を弟とともに思案していたこともあり、ギルクリストと急速に親しくなり、彼に「出版可能な(printable)内容をすべて出版すること」を条件にノートの利用を許すとともに、彼のブレイク伝の執筆に協力するようになった<sup>81</sup>。この条件は、和田綾子によれば、「ロセッティが重要視していた『公衆に告ぐ』や『最後の審判のヴィジョン』に表明されたブレイクの芸術論が排除されることは、一切認められないという彼の強い意思を示すものであった。」<sup>82</sup>1847年にパーマーの弟からブレイクのノートを購入したときから13年の時を経て、ロセッティはふたたびブレイクと向き合うこととなったのである。このときロセッティは、スウェーデンボルグをはじめとしてスピリチュアリズムにさらに関心を深めており、同様にスウェーデンボルグの影響を受けたブレイクに、いっそう傾倒していった。

1861年8月27日には、ロセッティはブレイクのノートに含まれていた『無垢の予兆』をみずから転写してギルクリストに送っている。その際、ロセッティは詩の一部を削除したり、別の場所へと移動したりする「編集」を行ったことを告げている。さらに、ロセッティは同書簡で、ブレイクの詩「微笑み」「金の網」「夢の国」「水晶の箱」「メアリ」「ウィリアム・ボンド」「背高のつぼのジョン・ブラウンと小さなメアリ・ベル」に言及し、ブレイク伝に挿入する詩について意見を述べている。こうしたロセッティの協力を得てギルクリストは、ブレイク伝の執筆を進め、ほぼ完成させていたが、1861年11月30日、子供が罹患した猩紅熱に自身もかかり、急逝する。同日、ロセッティはギルクリストに宛て、病状を心配し、ブレイク伝に関する助力を申し出る書簡を送っていたが、その書簡も読まれないままだった<sup>83</sup>。

ギルクリストの未亡人アンによると、ブレイク伝は夫の生前に「補遺」の章を残して実質的には完成しており、最初の8章まですでに活字が組まれていた<sup>84</sup>。ロセッティも11月19日のギルクリスト宛の書簡で最初の2シートを読んだことを伝えている<sup>85</sup>。12月5日、ロセッティは、アンに宛て、甲意を伝えるとともに、弟のウィリアム・マイケルとともに、ギルクリストのブレイク伝の出版を手助けすることを申し出る<sup>86</sup>。翌1862年1月には、アンに宛てて、生前の写真を用いてギルクリストの肖像画を描き、ブレイク伝に掲載する提案を行っている<sup>87</sup>。だが2月に、今度はロセッティを悲劇が襲う。妻エリザベスがアヘン剤の一種ローダナムを過剰服用し、亡くなったのである。妻を失ったロセッティは、アンとの間に「苦悩の絆」を感じていると宛てる<sup>88</sup>。同年8月には「ブレイクの絵画と詩の功績は彼の生涯において注目されるべきだった」とブレイクの正当な評価を訴え、細部にわたる校正の作業を行っている<sup>89</sup>。10月22日、ロセッティは、エリザベスと過ごしたチャタム・プレイスの家を離れ、ギルクリストが住んだ地区と同じチェルシー地区のチェイニ・ウォーク16番地の「テューダー・ハウス」に入居する。アンには、「いつかあなたにチェルシーの新しい家を見せたい。1年前だったらどんなによりすばらしく幸せだったか!」と書いた<sup>90</sup>。その後もロセッティは弟と入念な校正を行うなどしてアンを助けながら、1863年1月から6月にかけて、ギルクリストが論点に関するメモを残していた「補遺」の章を執筆。8月、ロセッティは、「僕はこれをブレイクのため、あるいはあなたの夫のため、もしくはあなたのためにしたのだろう」と記し、そうした機会を与えてくれたことに感謝している<sup>91</sup>。こうしてみると、妻を亡くしたロセッティにとって、ブレイク伝の編集はそのショックを癒してくれた作業だっただろう。じじつ、ロセッティはこの作業の後、1863年冬、妻を追悼する《ベアータ・ベアトリクス》に着手している。

この間、弟のウィリアム・マイケルもブレイク伝のために、じっさいにブレイクを知っていたリネルとフレデリック・タタムに面会し、二人からブレイクや彼の作品について話を聞き、書簡のやりとりをした。リネルがブレイクに注文したダンテの『神曲』を描いた水彩画のシリーズ(図6)はリネルが所有しており、ウィリアム・マイケルはこれらを精査して、みずから作成した「注釈付カタログ」に詳細に記述している。タタムもブレイクの未亡人から「謎めいた」素描や詩、ノートを譲り受けたが、タタムは狂信的な信心家の影響下でこれらの多くを破棄してしまった<sup>92</sup>。

ついに、1863年10月、『ウィリアム・ブレイクの生涯』全二巻がマクミランから出版される(図22)。ロセッティは、マクミランを率いるアレクサンダー・マクミランとも交渉し、二巻本

の形で出版に導いた。アンは1863年5月15日の日付がある「序」でロセッティ兄弟に謝意を表したが、他にロセッティの名が記されるのは「ブレイクの銅版画のデザイン」に関する結論部分のみ（しかもイニシャルのD.G.R.として）、ロセッティの弟の名前W. M. Rossettiが記されるのは彼が作成した「注釈付カタログ」を説明する部分のみである<sup>93</sup>。このように自分たちの名を表面に出さないのは、ロセッティ兄弟のギルクリストへの想いからのものであることが以下のアンへの手紙からも読みとることができる。アンもまた夫が唯一の著者であることを示すことを望んでいたようだ<sup>94</sup>。

ほかの者たちの手によって書かれた追加部分について、あなたが謝辞か別の場所で語る内容について弟と話してきました。その内容は、そうした追加がなんであるかを述べるにあたっては確かに望ましくないものではないでしょう。そのようにして伝記以外の部分がオリジナルの著者以外の者によるものだと明示するためにも。私の名前を最終章と『ヨブ記』の記述にあてがわれるものとして（同時に第2部の編集者を示すものとして）記載したいとお望みならば、何の反対もありません。だが、これを少しも望んでいるわけではないということをご理解ください<sup>95</sup>。

第1巻はブレイクの生涯を詳らかにした全39章からなり、第2巻はブレイクの詩、『無垢の歌』、『経験の歌』、未発表の詩、散文、書簡、油彩画、水彩画、素描、銅版画の注釈付きカタログ、銅版画の複製が収められた*Selections*である。この第2巻を編集したのは、ロセッティと弟だった。ロセッティは第2巻に収められた銅版画や、両方の巻を飾るブレイク作品の複製のほとんどを選定した。

ロセッティは、先にふれたように「補遺」の章（第39章）を執筆し、第32章「ヨブ記の創出」の空所（挿絵の解説）も埋めた<sup>96</sup>。また弟によると、『エルサレム』について論じた第21章も部分的にロセッティが担当した（挿絵のコメント）<sup>97</sup>。「補遺」の章で、ロセッティはブレイクの画家と詩人としての功績を評価する。画家としてブレイクは、詩人が言語を記憶するように、画家も自然を記憶するように考えたという。ブレイクは自然を模倣することを自身のルールとしたが、それはモデルを描くということではない。なぜなら、モデルの使用は、画家の心から概念や記憶を消し去ってしまうからだ。ブレイクの「きわめて独創的でプリズムのように多彩の色彩のシステム」では、「真実の驚くべき、新しい効果」を生み出す色彩が並んで置かれているが、こうした彩色は、現在の「新しいイギリス派」の芸術を特徴づけるスタイルの先駆けだったという。前出の和田綾子は、ロセッティがこの記述において、ブレイクを「ラファエル前派の先駆け」とみなしたと論じている<sup>98</sup>。ロセッティは、この色彩のシステムは時に人々を当惑させるものの、これまでの画家が夢にも思わなかった概念を具体化するためのものであると続けて論じたことも、ラファエル前派、そしてみずからの前衛的な芸術にふれる。ロセッティは、そのようなブレイクの作品に自然の「抽象的な真実」を認めつつ、それは法外な方法で描かれたのではなく、あくまで「道理にかなった絵画上の方法」で表されたという<sup>99</sup>。

自然科学のもっとも抽象的な真実がこの新しい画家によって試みられただけでなく、じっ

さいには道理にかなった絵画上の方法でそれがもたらされている。われわれの目には、造形的だが完全に非現実的ではない形と色合いで、有機的な実体と、生命の漸次的な展開と永遠なる浸透の混ざりあいが、ともかくも映されているのだ<sup>100</sup>。

こうした記述から、ブレイクの新しさを評価しながら、それが絵画的な違反をしたものではないことを強調するロセッティの態度がみえてくる。ブレイクの新しい芸術を世に知らしめたいというロセッティの強い思いが、上のような文章を書かせたのだろう。和田綾子は、ギルクリストがロイヤル・アカデミーの初代会長ジョシュア・レノルズを「バビロンの娼婦」や「反キリスト者」になぞらえるいっぽうでブレイクの「新しい芸術」を称えた点に着目し、その二人の評価の逆転を「ブレイクの言う真の芸術の復活とその偽物の排除を象徴するもの」と論じた<sup>101</sup>。この点において、ロセッティにとってブレイクはまさにラファエル前派の先駆けであり、またこの点においてまさしく「古代人たち」とラファエル前派は結ばれている。

ロセッティのこうした思いは、ブレイクの詩に関する叙述にもあふれている。ロセッティは、「〔ブレイクの〕たいていの詩、いやほほすべての詩が一般的な理解からかけ離れているので、ほとんど流布することがなかった結果、彼の時代からわれわれの時代に至るまでわれわれの前にもたらされてきた、あれこれの力を示す極めて大量な詩を導いた衝動のなかに、それらの詩を決定的に位置づけることはできないだろう」と書きながらも、ブレイクの詩の影響をうけたC.J. ウェルズの『ヨセフと彼の兄弟』(1824)にもふれ、ブレイクの詩を理解可能な作品へと引き寄せようとしている<sup>102</sup>。このような願望が、ロセッティの*Selections*の編集方針になったのだろう。『ロセッティとブレイク』(1944)を著したケリソン・プレストンは、ロセッティは「人びとがこの奇妙な新しい作家を笑い、彼の偉大な重要性を掴み損ねないように、あたかもロセッティ自身の秘密の魂をあらわにするかのように、入念さと繊細さを示し」てブレイク作品を編集したことによって、批判もされたが、生前得ることのなかった名声をブレイクに与えるのに成功したと述べる<sup>103</sup>。ただ、ロセッティはブレイク作品が誰にでも開かれるものではないことも了解している。しかし、その作品を解する者にはブレイクは「独り住んだ遠く離れた庭で自身のために育てた新しく見たことのない果実を贈り、あるいは彼らが決して旅することない土地で愛することを学んだワインを彼らに注ぐだろう」と、ロセッティ自身がブレイク作品から味わった無上の喜びを書き留めている<sup>104</sup>。

こうした記述は、ロセッティが自身をブレイクの後継者として考えたことを裏書するものだ。ジェローム・マッギャンは、ロセッティにとって芸術は、「芸術のための芸術」ではなく、「並外れたアイデアのため」の芸術であり、「再現的なイリュージョンを得意に表現するというあらゆる希望を捨てることを決意した、一種の反芸術である」と述べている<sup>105</sup>。ロセッティは、「内省」を芸術の形を通して表したが、その表現行為は「技」を印付けるものではなく、「生きている魂の恐れと欲望をあらわにする」という「献身的な行為」でもあった<sup>106</sup>。この点で、ロセッティはブレイクが作った道を歩いた詩人であり画家だった。パーマーもまたその道をブレイクによって直接示された一人だった。パーマーは、ブレイクと交わした最初の会話で、灰色の目で見つめられながら、「君は恐れと震えを感じながら描いていますか」と聞かれたという。「イエス」と答えたパーマーに、ブレイクは「そうであるならば、そうあり続けなさい」と返して

いる<sup>107</sup>。「恐れと震え」を描くパーマーと、魂の恐れに芸術の形を与えたロセッティは、ブレイクが孤独に歩いた道をたどった二人だった。その彼らが、ギルクリストのブレイク伝を媒介にして出会ったのは、ひとつの運命だったといえるかもしれない。後年、ロセッティはパーマーについてこう述べている。「完全に存在する靈的な力の出現はこれまで、パーマーの作品が表すほどにその土地の風景の力と結びついてはこなかったことは確かである。もっとも、ブレイクの場合のように孤立してはいないが。」<sup>108</sup>

## 6. ブレイク再評価のなかのパーマー再評価 ——プリミティヴィズムから唯美主義へ

ロセッティが弟とともに尽力したギルクリストの『ウィリアム・ブレイクの生涯』の出版により、ブレイクが評価されるようになり、またそのなかでパーマーら「古代人たち」の活動も世に知られるようになったことは、きわめて興味深い。アンは、「序」で、ジョン・リネル、サミュエル・パーマーにも謝意を記している。

すでにパーマーが1855年8月23日にギルクリストに宛てた書簡については言及してきたが、ギルクリストはそのブレイクへの親愛の情に溢れた長い手紙の全文を『ウィリアム・ブレイクの生涯』に掲載している。その一部をふたたび抜粋する。

彼の知識は多様で広範囲にわたるものでした。彼の会話にはきわめて神経質なところがあり、また才気縦横のところもありましたので、そのとき記録していたら、それは彼の特性について多くの観点を与えただろうし、彼の作品だけしか知らない者が評価するにあたり、彼を軽んじるなんてことは決してなかったでしょう。

彼のなかにただちに「造物者」「創造者」、すなわち、いかなる時代でもわずかにしかいない者の一人、ダンテのふさわしい仲間を認めたでしょう。彼はエネルギーそのもので、周囲に燃え立つような影響力を放っていました。生命がかもしだすムード、理想の横溢。彼とともに田舎を歩くことは事物の形を通して美の魂を知覚することでした。陰鬱な高い建物の中に、彼の書斎の窓から、テムズとサリーの海岸がちらりと見えました。その建物は、近くに住む男がもつ一種の壮大さを帯びていました。ブレイクのような人を知らない人はこのことを笑うかもしれませんが。しかし彼については、これが純然たる真実なのです。

彼は仮面をつけない男でした。彼の目的は一つで、彼の道は真っ直ぐで、彼が欲するものはわずかでした。だから、彼は自由で気高く幸福でした<sup>109</sup>。

ヴォーンも指摘したように、パーマーは、カニンガムが表した狂気をそなえたブレイクのイメージを消し去り、まっすぐで誠実な天才としてのブレイク像を立ち上げようとしたことがこの手紙からも窺えるだろう<sup>110</sup>。次の記述も、そんなパーマーの意図を伝える。

彼の目は見たことのあるなかで最も美しいものだった。輝いているが、視線はあちこち

移ることはなく、澄み渡り、多念がなく、しかも感受性に富んでいた。目は天才的な才能でひらめき、あるいは思いやりで和らいでいた。ずる賢さや偽りはその目のもとにひるんでいたが、目はそれらにかき乱されてはいなかった<sup>111</sup>。

ヴォーンはまた、ブレイク再評価が、ブレイクが描出したヴィジョンへと想像力をもって至ろうとしたパーマー自身の再評価につながったことに注目した<sup>112</sup>。1863年、ジョン・ラスキンの弁護士L.R. ヴァルピイがオールド・ウォーターカラー・ソサイエティの冬季展覧会に出品されたパーマーの《薄明——橋の側の礼拝堂》(1863)を見て購入を申し出て、さらにパーマーに制作の依頼をしたのだった。パーマーは、ジョン・ミルトンの詩『ラレグロ』と『イル・ペンセロソ』を描くことをヴァルピイに提案し、以後17年間死の時までこれらの詩を描き続け、8枚の水彩画を残した。『ラレグロ』と『イル・ペンセロソ』はブレイクが描いた詩でもあった。また、同時期に、パーマーは、ウェルギリウスの『詩選』の翻訳を試みている。1872年、この翻訳を終えたパーマーは、美術評論家P.G. ハマートンのアドバイスにより、挿絵をつけることにしたが、死によってプロジェクトは未完に終わった。

ハマートンは、ブレイク伝出版によるブレイク再評価の波のなかで、パーマーの芸術を再評価した一人だった。ラファエル前派兄弟団の画家であり、美術批評家になったF.G. スティーヴンズも同様にパーマーを評価し、ハマートンが創刊した『ポートフォリオ』に寄せたパーマー論で、彼を「[[古代ギリシャの] ドーリア人のムードをそなえた画家」と呼んだ。そのムードとは、「淫乱な夢想や甘く知的な怠惰を楽しむことではなく」、牧歌的な詩が感じられる薄明や朝焼けを描いたパーマーの作品の美しさをよりかけがえのないものにするムードである<sup>113</sup>。スティーヴンズは、パーマーの初期作品にいち早く注目し、1825年のセピアのドローイングについて「作り手に幻想として現れたようなアルカディアを垣間見せてくれる」作品として詳細に記述する。たとえば、《森の縁》(図13)については、「情趣は完璧であり、もっとも厳格な古代の規則のもと作られた浅浮彫りで伝えられるとしても、この情趣はそれに劣るものではほとんどない。ここには、慣習から離れた、芸術家の独創的な詩的なインスピレーションがある」と称える<sup>114</sup>。さらに、別のセピアのドローイング《麦で満たされた峡谷》(図12)のなかには「純粋な、哀愁に満ちた牧歌」を見る。

スティーヴンズは、ブレイクの影響を、こうした初期の作品ではなく後期の作品に認めつつも、パーマーの「創意に富む才能」にはほとんどブレイクは影響を及ぼさなかったと述べた。先に記した、ブレイクがパーマーに「恐れと震え」について聞いたという最初の会話は、じつは、パーマーがスティーヴンズに宛てた手紙(1871年11月1日付)のなかで明らかにしたものである。この手紙を掲載したパーマー論において、スティーヴンズがブレイクの影響からむしろパーマーを解放しようとしたのは、驚きである。スティーヴンズにとって、パーマーは、慣習から離れて独創的で詩的な情趣を画面に表した画家であり、後期の作品ではその情趣の表現を大気や光、温かさ、ムードの表現へと至らしめた画家だった。この評において、パーマーがプリミティブな様式で描いたセピアのドローイングが、「芸術のための芸術」を訴えた唯美主義の言葉で語られる作品へと接続する。

けれども、興味深いことに、この「芸術のための芸術」というモットーをイギリスで最初に

用いたのは、詩人 A. C. スウィンバーンであり、しかもギルクリストのブレイク伝についての書評として当初着手されたエッセイにおいてであった<sup>115</sup>。スウィンバーンは、ギルクリスト亡き後『ウィリアム・ブレイクの生涯』の出版に向けて作業をするロセッティのチェルシーの家に同居していたが、ブレイク伝の出版については、出版者のマクミランとの折り合いが悪く、協力を拒んだ。アラステア・グリーヴが注目したように、ロセッティは、ギルクリストの『ウィリアム・ブレイクの生涯』のなかで「色彩と韻律、これらは絵画と詩における気高さを示す真なる特権であり、あらゆる知的な主張の上位にある。そしてこれらによって、ブレイクは両方の芸術において、彼から奪い取ることのできない地位を占めている。」と述べていた<sup>116</sup>。ロセッティの傍にいたスウィンバーンは、このような言葉を唯美主義の鼓動のなかで捉え、ギルクリストの、そしてロセッティ兄弟のブレイク伝の書評として書き始めた『ウィリアム・ブレイク——批評的エッセイ』で、「まず芸術のための芸術。その後でわれわれは、残りのものすべてを芸術に付け加えよう（そうでなくても、芸術はそれを過度に気にかける必要はほとんどない）」と書いたのである<sup>117</sup>。スウィンバーンは、このエッセイ（ウィリアム・マイケルに捧げている）で、「芸術のための芸術からもたらされ、芸術という手段によって作用した彼自身の信念」をブレイクがもっていたとも記した<sup>118</sup>。けれども、ロセッティにとってブレイク作品は、前述したように、自身の芸術と同様に、「アイデア」を映し出す媒体であり、むしろ、再現を目指す芸術に対抗したという意味で「反芸術」を具現していたのであり、「芸術のための芸術」よりもいっそうラディカルな方向性を示していた。パーマーにとっても、ブレイクはヴィジョンを通して「高次のリアリティ」を現した芸術家であり、パーマーみずからもそのヴィジョンへとプリミティヴ芸術のアプローチと想像力を用いて近づいたのだった。だが、スティーヴンズは、パーマー作品を「芸術のための芸術」を表す唯美主義的な感性のなかで捉え、その独創的な詩的風景を称えた。1870年代以降、ウォルター・ペイター、オスカー・ワイルドらによってロセッティは、まさにスウィンバーンが『ウィリアム・ブレイク』で用いた用語である「芸術のための芸術」をすすめる一派の創立者としてみなされるなかで、スティーヴンズはパーマーの後期作品の独創性を評価して、彼をロセッティ・サークルの唯美主義の芸術のなかに位置づけたのだ。ラファエル前派兄弟団のメンバーだったスティーヴンズにより、パーマーはこのときロセッティ・サークルのなかに含み入れられたのである。

## おわりに

唯美主義の芸術がロンドンのギャラリーを飾っていたなかで、ロセッティはむしろ、彼のパーマー評にあったように、パーマーの風景画のなかにはみられない、「ブレイクのように孤立した」霊的な力を求めていたのかもしれない。その力は、ロセッティが「芸術のための芸術」よりも希求した、抽象的な「アイデア」を形にするという再現を否定した「反芸術」のなかに潜んでいるものだ。「古代人たちが」ブレイクの影響下で、ヴィジョンに形を与えた、あのプリミティヴな様式で描かれた小品こそ、ロセッティはみずからの芸術と近いものを感じたにちがいない。ロセッティとパーマーをつないだラインは、プリミティヴな中世芸術、そしてブレイク

の靈的な芸術から引かれている。

1880年にギルクリストの『ウィリアム・ブレイクの生涯』が再版されるにあたり、ロセッティは手を加えている。当時、彼は、スウェーデンボルグの神秘思想にさらに深く傾倒し、また1840年代に夢中になったエドガー・アラン・ポーの詩にふたたびインスピレーションを求めていた<sup>119</sup>。ロセッティがギルクリストのブレイク伝が再版されるにあたり、どのような手を加えたのか、この点については稿を改めることとするが、そのときロセッティは再度、ブレイクと向き合いながら、パーマーら「古代人たち」の回想にふれる機会を得たことを強調しておきたい<sup>120</sup>。ロセッティは再版の年、「ウィリアム・ブレイク」と題したソネットを書いた。この詩は、ロセッティを介してラファエル前派の芸術家たちと親しくなった画家フレデリック・シールズが描いた《ウィリアム・ブレイクの作業場と死の床、ファウンテン・コート3番地、ストランド》(図23)に寄せたソネットだった。

これがあの場所である。ここでも、不屈な魂、  
ひるまない手は、動きつづけた。あの奥まったところにまで、  
まさにこのベッドの上で、彼の命は、新しい誕生をあずかり、  
去っていった。あそこの川の薄黒い浅瀬、  
そこに向かって密集してつくられた蛇行する小道が開かれる、  
彼の作業場の窓に面して、そこから彼の目が見つめていた、  
あてどなくさまよう思考、そこで見つめるものではなく  
束縛を逃れた、戻り道のないゴールの方へと<sup>121</sup>。

55年ほど前、ブレイクがパーマーやリッチモンドら「古代人たち」を微笑みとともに迎えたのは、この場所、ファウンテン・コート3番地の部屋だった。

1880年12月、ギルクリストの『ウィリアム・ブレイクの生涯』は、フレデリック・シールズがデザインしたカバーを纏って再版された。それからまもない1881年5月24日、パーマーが息を引き取った。ロンドンのファイン・アート・ソサイエティで開かれた回顧展のカタログを執筆したのは、スティーヴンズだった<sup>122</sup>。この展覧会を見た『アスキーニウム』の評者は11月5日の追悼記事で、パーマー芸術へのリネルとブレイクの影響の大きさを認めて、次のような言葉を最後にパーマーに贈った。「パーマーは、壮麗で荘厳な光と影と色彩の世界に生きた。彼の思考は牧歌的で、彼の小品は傑作であり、古代の絵画の精神が息づいている。」<sup>123</sup>

パーマー逝去から約一年後の1882年4月10日、ロセッティもこの世を去る。ロセッティが眠るケント州パーチントン・オン・シーの小さな教会には、シールズがデザインしたステンドグラスが嵌められている。

図版

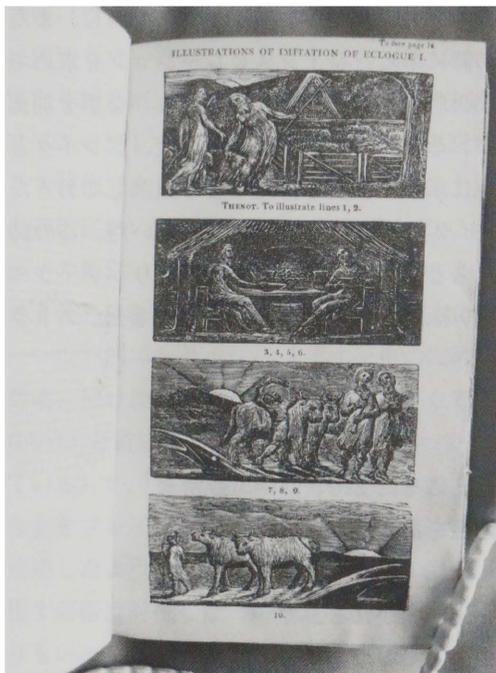


图1 William Blake. Illustrations to Robert John Thornton's *The Pastorals of Virgil, with a Course or English Reading, adapted for Schools*. 3<sup>rd</sup> edition. London, 1821. Victoria and Albert Museum, London. (筆者撮影)

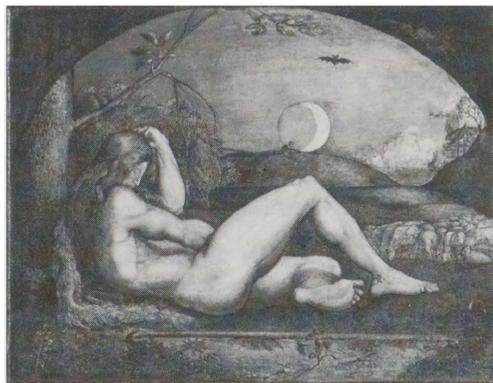


图2 George Richmond. *Abel the Shepherd*. 1825. Tempera on oak, 23 x 30.8cm. Tate, London. (William Vaughan, Elizabeth E. Barker and Colin Harrison, eds., *Samuel Palmer 1805-1881: Vision and Landscape* (London: The British Museum Press, 2005), 128.)



图3 Edward Calvert. *A Primitive City*. 1822. Watercolour, 7.7 x 10.2cm. British Museum, London. (Samuel Palmer 1805-1881: *Vision and Landscape*, 131)



图4 John Linnell. *Kensington Gravel Pits*. 1811-12. Oil, 71.1 x 106.7cm. Tate, London. (William Vaughan, *Samuel Palmer: Shadows on the Wall* (New Haven: Yale University Press, 2015), 60, 2015)



図5 William Blake. *Beatrice Addressing Dante from the Car. Illustrations to Dante's 'Divine Comedy'*. 1824-7. Ink and watercolour. 37.2 x 52.7 cm. Tate, London.

(Sebastian Schuetze & Maria Antonietta Terzoli, *William Blake: The Drawings for Dante's Divine Comedy* (Taschen America, 2014), 279-80)



図6 William Blake. "Job and His Family: Thus Did Job Continually". *Illustrations of the Book of Job*. Plate 1. 1825-6. Engraving, 19.9 x 16.4 cm.

(Alexander Gilchrist, *Life of William Blake, "Pictor Ignotus", with Selections from His Poems and other Writings*, 2 vols. (London: Macmillan, 1863) II.)



図7 Samuel Palmer. Leaf 9 of the Sketchbook of 1824. British Museum, London.

(Martin Butlin, ed. *Samuel Palmer: The Sketchbook of 1824* (London: Thames & Hudson, 2005), 41.)



図8 Samuel Palmer. *Harvest Celebration*, leaf 20, recto (39) of the Sketchbook of 1824. Ink drawing, 11.7 x 19.1 cm. ©Victoria and Albert Museum, London.



图9 Samuel Palmer. Leaf 27 of the Sketchbook of 1824. British Museum, London. (Butlin, 53.)



图10 Samuel Palmer. Leaf 57 of the Sketchbook of 1824. British Museum, London. (Butlin, 79.)



图11 Samuel Palmer. *Early Morning*. 1825. Brown ink and sepia mixed with gum arabic, 18.8 x 23.2 cm. Ashmolean Museum, Oxford. (Vaughan (2015), 106.)



图12 Samuel Palmer. *The Valley Thick with Corn*. 1825. Brown ink and sepia mixed with gum arabic, 18.4 x 27.5 cm. Ashmolean Museum, Oxford. (Vaughan (2015), 111.)

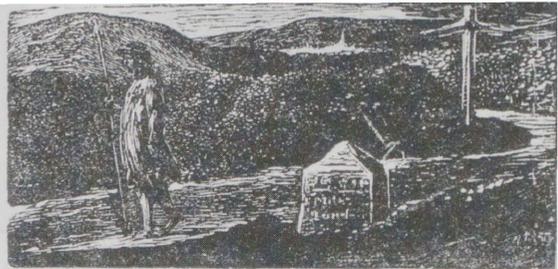


图13 Samuel Palmer. *The Skirt of a Wood*. 1825. Brown ink and sepia mixed with gum arabic, 17.4 x 27.7 cm. Ashmolean Museum, Oxford. (Vaughan (2015), 112.)



図14 Samuel Palmer. *George Richmond Engraving 'The Shepherd'*. 1827. Ink, 12.8 x 11.6 cm. The Huntington Library, Art Collections and Botanical Gardens, San Marino. (Vaughan (2015), 121. )

図15 William Blake. Illustration to Ambrose Philips's "Imitation of Eclogue 1" in Thornton's *Pastorals of Virgil* (London, 1821). British Museum, London.



COLINET.

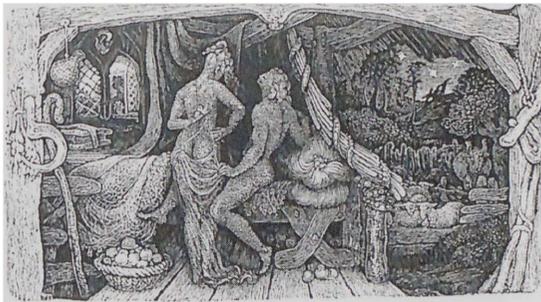


図16 Edward Calvert. *The Chamber Idyll*. 1831. Wood engraving, 4.1 x 7.6 cm. British Museum, London. (Vaughan (2015), 129.)

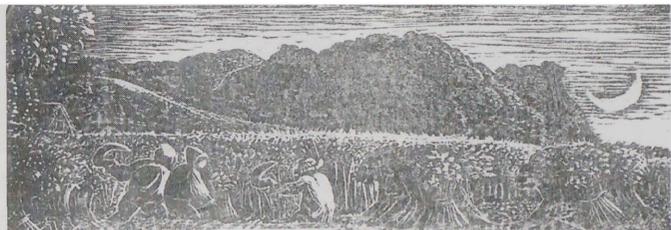


図17 Samuel Palmer, with engraving by Welby Sherman. *Harvest under a Crescent Moon*. c. 1828. Wood engraving on Japanese vellum, 2.65 x 7.7 cm. British Museum, London. (Vaughan (2015), 183.)

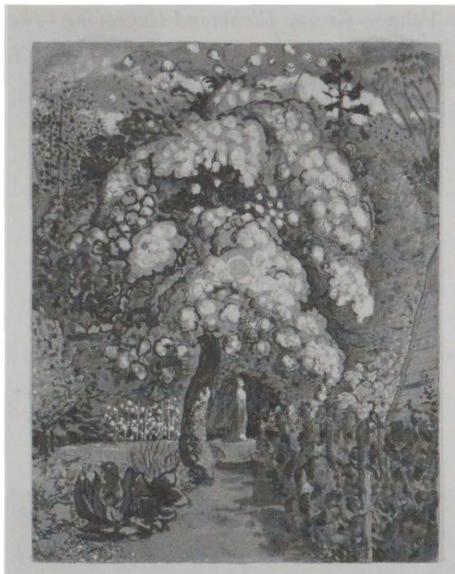


图 18 Samuel Palmer, *In a Shoreham Garden*. c. 1829. Indian ink with watercolour and gouache on prepared board, 27.9 x 22.2 cm. ©Victoria and Albert Museum, London.

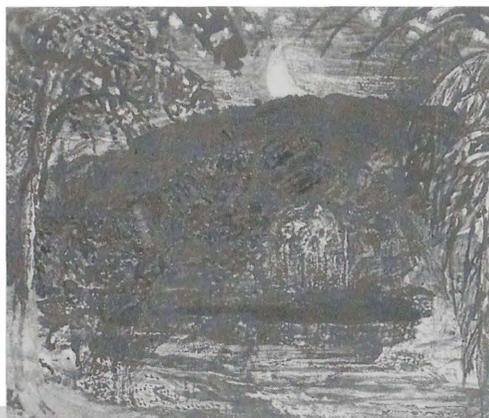


图 19 Samuel Palmer, *Moonrise*. c. 1826 Brown wash, 11.3 x 13.2 cm. City Art Gallery, Temple Newsam House, Leeds. (Vaughan (2015), 184.)

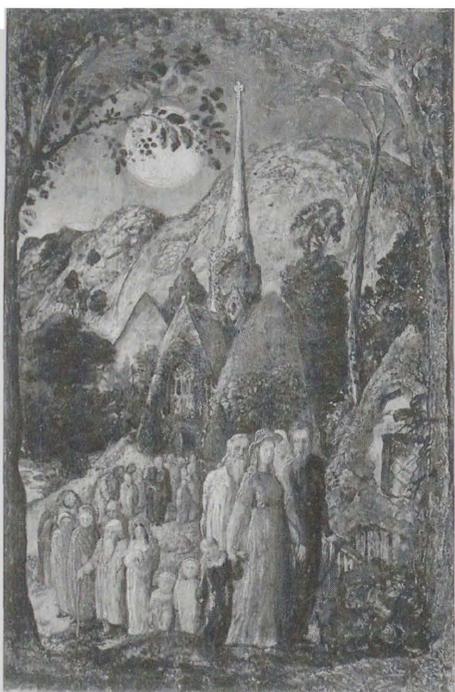


图 20 Samuel Palmer, *Coming from Evening Church*. 1830. Tempera, 30.5 x 19.7cm. Tate, London. (Vaughan (2015), 194.)

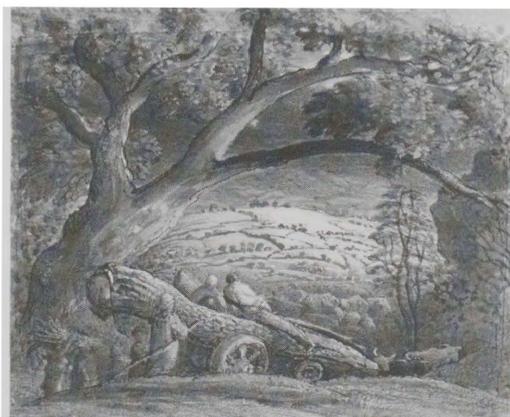


图 21 Samuel Palmer, *The Timber Wain*. c. 1833-4. Watercolor and gouache with pen and black ink on medium, smooth, cream wove paper, 12.9 x 16 cm. Yale Centre for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven.

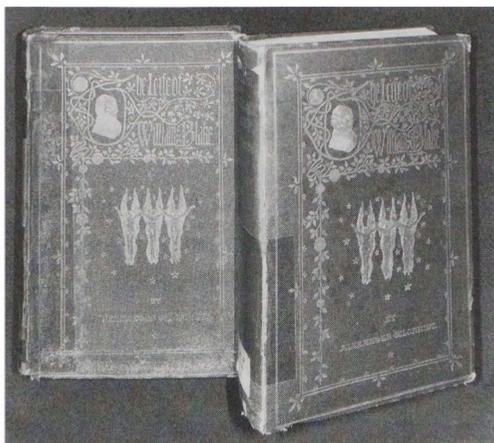


図 22 Alexander Gilchrist. *Life of William Blake, "Pictor Ignotus", with Selections from His Poems and other Writings*, 2 vols. London: Macmillan, 1863. 筑波大学中央図書館所蔵 (筆者撮影)

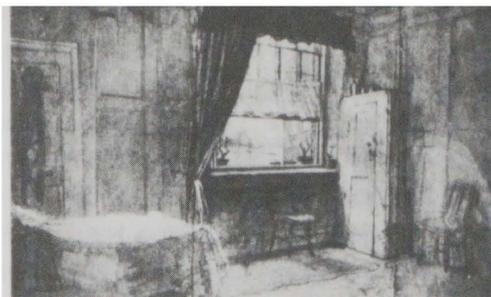


図 23 Frederick James Shields. *William Blake's Work-Room and Death-Bed, 3 Fountain Court, Strand*.

(Robert N. Essick, "Dante Gabriel Rossetti, Frederic Shields, and the Spirit of William Blake", *Victorian Poetry* 24.2 (Summer, 1986): 165, Illustration 1.)

〔付記〕 本稿は、平成 26-29 年度科学研究費助成事業基盤研究 (C) 26370124 「19 世紀英国の芸術家集団による協働的实践——「古代人たち」から「エトラスカンズ」へ」(研究代表者：山口恵里子) の成果の一部である。

本稿を執筆するにあたり調査研究を行った、大英博物館、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館、ナショナル・アート・ライブラリー、アシュモリアン博物館、フィッツウィリアム博物館等のキュレーター、スタッフの方々、およびレディング大学名誉教授 J. B. Bullen 氏のご協力に感謝申し上げます。

<sup>1</sup> William Vaughan, "Brothers in art, brothers in love": The Ancients as an Artistic Community", *Samuel Palmer 1805-1881: Vision and Landscape*, ed. William Vaughan, Elizabeth E. Barker and Colin Harrison (London: The British Museum Press, 2005), 18.

<sup>2</sup> 「古代人たち」の出会いについては、Vaughan, "Brothers in art, brothers in love": The Ancients as an Artistic Community", Raymond Lister, *Samuel Palmer: His Life and Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 10-13, 27 及び William Vaughan, *Samuel Palmer: Shadows on the Wall* (New Haven: Yale University Press, 2015), 117-118 を参照。

<sup>3</sup> A. M. W. Stirling, *Richmond Papers* (London, 1926), 14.

<sup>4</sup> Vaughan, "Brothers in art, brothers in love": The Ancients as an Artistic Community", 18.

<sup>5</sup> 「古代人たち」の若者たちはみなブルジョワ階級の出身だったが、リネルは職人の家の出身だった。Vaughan (2015), 118.

<sup>6</sup> Morton D. Paley, "The Art of 'The Ancients'", *Huntington Library Quarterly* 52.1 (Winter, 1989): 98-

99.

7 Vaughan (2015), 117 に引用。

8 A. H. Palmer. *The Life and Letters of Samuel Palmer* (London: Seeley & Co., 1892), 18.

9 Martin Hardie and James Laver, with notes and introduction by A. H. Palmer, *Catalogue of an Exhibition of Drawings, Etchings & Woodcuts by Samuel Palmer and Other Disciples of William Blake*, exh.cat. (London: Victoria and Albert Museum, 1926).パーマー作品の全貌をいま知ることはできない。次男アルフレッド・ハーバート・パーマーが1910年にヴァンクーヴァーに移住する前に父のスケッチブックや作品を焼却したからだ。彼によれば、焼却前には「彼[父]のメモが書かれた20冊以上の留め金がついた大きなポケットブックが残されていた。それらには多くのスケッチ、詩、エッセイ、計算表が含まれており、それらのつながりは、それらが示す限りにおいて、一種の自伝の骨格をなしていた。」息子はこれらに記録された父の精神状態を知られるのを恐れたのだ。彼は父の状態をこう記している。「まずこれらは見られることを意図されてはおらず、次にこれらは多くの点で人の気を引かない精神状態を示しているからだ。それは、危険に満ちた状態で、十分に勇らしくなく抑制もされていない。」Palmer, 12, 18.

10 Geoffrey Grigson, *Samuel Palmer: The Visionary Years* (London, 1947).

11 Raymond Lister, *Catalogue Raisonné of the Works of Samuel Palmer* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988). Raymond Lister, *Samuel Palmer and 'The Ancients': Selected and Catalogued by Raymond Lister* (Cambridge: Fitzwilliam Museum, 1984).

12 Laura Morowitz and William Vaughan, eds., *Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century* (Aldershot: Ashgate, 2000). 兄弟団の形成については、Mary Ann Clawson, *Constructing Brotherhood: Class, Gender, and Fraternalism* (Princeton: Princeton University Press, 1989)も参照。

13 Vaughan, " 'Brothers in Art, Brothers in Love': The Ancients as an Artistic Community", 17-21.

14 The Fine Art Society, *Samuel Palmer: His Friends and His Followers* (London, 2012).15 William Vaughan, *Samuel Palmer: Shadows on the Wall* (New Haven: Yale University Press, 2015).

16 大英図書館所蔵の The Notebook of William Blake (the 'Rossetti Manuscript')は、以下の URL で見ることができる。 <https://www.bl.uk/collection-items/the-notebook-of-william-blake#>

17 Vaughan (2015), 324.

18 William Michael Rossetti, *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters, with a Memoir*, 2 vols. (London: Ellis, 1895; rpt. New York: AMS, 1970), I. 109.

19 William Michael Rossetti (1895, 1970), I. 109.

20 和田綾子「ヴィクトリア朝におけるブレイク・リヴァイヴァル——D. G. ロセッティへの果たした役割」『鳥取大学 大学教育支援機構教育センター紀要』7 (2010), 123.

21 ロセッティのスピリチュアリズム、神秘主義、およびスウェーデンボルグからの影響については、Anna Francesca Maddison, "Conjugal Love and the Afterlife: New Readings of Selected Works by Dante Gabriel Rossetti in the Context of Swedenborgian-Spirit", Ph. d. Dissertation, Edge Hill University (2013) 参照。 [https://repository.edgehill.ac.uk/6178/1/Maddison\\_Anna\\_-\\_Thesis\\_-\\_Input\\_-\\_Final\\_-\\_2013\\_11.pdf#search=%27Rossetti+Emmanuel+Swedenborg%27](https://repository.edgehill.ac.uk/6178/1/Maddison_Anna_-_Thesis_-_Input_-_Final_-_2013_11.pdf#search=%27Rossetti+Emmanuel+Swedenborg%27)

22 Vaughan (2015), 324. 和田, 122.

23 Vaughan, "'Brothers in art, brothers in love': The Ancients as an Artistic Community", 21.

24 Alexander Gilchrist, *Life of William Blake, "Pictor Ignotus", with Selections from His Poems and other Writings*, 2 vols. (London: Macmillan, 1863), I. 295.

25 Gilchrist, I, 297-98.

26 William Vaughan, " 53 George Richmond (1809-1896) *Abel the Shepherd, 1825*", *Samuel Palmer*

1805-1881: *Vision and Landscape*, 128.

<sup>27</sup> Vaughan (2015), 123.

<sup>28</sup> Vaughan (2015), 63-66.

<sup>29</sup> Gilchrist, I. 299.

<sup>30</sup> Gilchrist, I. 299.

<sup>31</sup> Vaughan (2015), 126.

<sup>32</sup> William Vaughan, "58 Edward Calvert (1799-1883) *A Primitive City, 1822*", *Samuel Palmer 1805-1881: Vision and Landscape*, 131-2. ブレイクがプリマス時代に絵画を習っていた A. B. Johns は J. M. W. ターナーの友人であり、ロンドンの芸術にも通じていた。この Johns を通してカルヴァートはブレイクの作品を知ったのだろう。

<sup>33</sup> Gilchrist, I. 299-300.

<sup>34</sup> 幼い頃病弱だったパーマーは、家で父親から教育を受け、『天路歷程』と聖書を暗唱した。

<sup>35</sup> Gilchrist, I. 303.

<sup>36</sup> リネルについては Vaughan (2015), 59-61. を参照した。

<sup>37</sup> Christiana Payne, "John Linnell and Samuel Palmer in the 1820s", *The Burlington Magazine* 124.948 (1982): 132.

<sup>38</sup> Vaughan (2015), 61.

<sup>39</sup> Vaughan (2015), 71.

<sup>40</sup> Palmer, 15. Vaughan (2015), 66.

<sup>41</sup> Palmer, 14.

<sup>42</sup> Palmer, 9-10.

<sup>43</sup> Gilchrist, I. 302.

<sup>44</sup> Gilchrist, I. 304.

<sup>45</sup> Gilchrist, I. 278. トマス・フィリップス、ジョン・リネル、ヘンリ・フェスリのもとで絵画を学んだ ウェインライトは 1821 年から 1825 年までロイヤル・アカデミーで 5 作品を展示した後、画家をやめてしまう。その後 1830 年代、彼は保険金目的の殺人などで罪に問われ、タスマニアに送られる。彼が体現した芸術と犯罪の重なりはヴィクトリア朝の文人たちの関心を引いた。ギルクリストも『ウィリアム・ブレイクの生涯』の第 31 章「ファウンテン・コート 1821-25 年」でブレイクとパーマーがウェインライトの絵を見たエピソードを紹介したあと、ウェインライトについてページを割いた。ウェインライトに関するロセッティ、オスカー・ワイルド、A. C. スウインバーンらの評価については、William E. Fredeman, ed., *The Correspondence: The Formative Years, 1835-1862*, vol. 2 (Cambridge: D. S. Brewer, 2002), Appendix: Thomas Griffiths Wainwright, 523-527 を参照。(以後、*Correspondence*, II)

<sup>46</sup> Palmer, 14.

<sup>47</sup> Palmer, 14.

<sup>48</sup> Vaughan (2015), 56-7.

<sup>49</sup> Martin Butlin, ed., *Samuel Palmer: The Sketchbook of 1824* (London: Thames & Hudson, 2005), 206.

<sup>50</sup> Butlin, 204.

<sup>51</sup> Butlin, 204.

<sup>52</sup> 丘の頂きに接する三日月は、他ページにも頻繁に登場する。パーマーは、ブレイクがソーントン版『ウェルギリウスのパストラル』（1821）に寄せた木版画の挿絵に、月の微光が照らすパストラルを発見し、このスケッチブックで自身の月夜のパストラルのイメージを育んだ。月の光は、パーマーの魂を天上へと誘い、ヴィジョンを開いた。パーマーが描いた月夜のパストラルについては、山口恵里子

「サミュエル・パーマーのバストラルにおける翳り——夢と影のヴィジョン」『イギリス美術叢書 I ヴィジョンとファンタジー——ジョン・マーティンからバーン＝ジョーンズへ』（ありな書房、2016）、115-150.参照。

<sup>53</sup> 前景では男が本を読んでいる。この人物については諸説あるが、パーマーが愛読したジョン・バニヤンの『天路歷程』の主人公、<sup>クリスチャン</sup>基督者とみなす研究者もいる。William Vaughan, “15 *The Valley Thick with Corn*, 1825”, *Samuel Palmer: Vision and Landscape*, 92-93.

<sup>54</sup> Vaughan (2015), 139.

<sup>55</sup> William Vaughan, “54 George Richmond (1809-96), *Portrait of an Artist (Miniature of Samuel Palmer*, 1829”, “56 George Richmond (1809-96) *Self-Portrait*, 1830”, *Samuel Palmer: Vision and Landscape*, 129-130. George Richmond, *Portrait of an Artist* (Palmer), 1829, watercolour and gouache on ivory, 8.3 x 7cm; *Self-portrait*, 1830, gouache on ivory, oval, 8.9 x 6.8cm (作品ともナショナル・ポートレート・ギャラリー [ロンドン] 蔵)

<sup>56</sup> Vaughan, “‘Brothers in art, brothers in love’: The Ancients as an Artistic Community”, 19-20. Vaughan (2015), 121.

<sup>57</sup> Matthew Beaumont, *Night Walking: A Nocturnal History of London Chaucer to Dickens* (Verso, 2015), 229. イギリスにおける歩行・徒歩旅行については、中島俊郎『イギリス的風景——教養の旅から感性の旅へ』（NTT出版、2007）に詳しい。

<sup>58</sup> Beaumont, 245.

<sup>59</sup> W. H. Stevenson, ed., *Blake: The Complete Poems*, 2<sup>nd</sup> ed. (London: Longman, 1989), 213.

<sup>60</sup> Beaumont, 293.

<sup>61</sup> Beaumont, 263.

<sup>62</sup> Lister (1987), 54.

<sup>63</sup> Raymond Lister, ed., *The Letters of Samuel Palmer*, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1974), I.15 (1827 (4), 14 November 1827).

<sup>64</sup> Lister, ed., *The Letters of Samuel Palmer*, I.24.

<sup>65</sup> Lister, ed. *The Letters of Samuel Palmer*, I.15 (1827(4), 14 November, 1827), I.54 (1829(3), [17] May, 1829). Vaughan (2015), 185. 山口, 143-147.

<sup>66</sup> William Vaughan, “48 *Coming from Evening Church*, 1830”, *Samuel Palmer: Vision and Landscape*, 123.

<sup>67</sup> Vaughan, “48 *Coming from Evening Church*, 1830”, 124.

<sup>68</sup> Vaughan (2015), 197.

<sup>69</sup> Lister, ed., *The Letters of Samuel Palmer*, I.37(1828/9 September / October 1828).中世の封建主義的な社会を支持するこのパーマーの中世主義的な考えは、当時の自由主義運動のなかでは逆行するものだが、後にトマス・カーライルやラスキンらも表明する考えであり、産業資本家によって劣悪な労働を強いられる労働者を守るキャンペーンの主調になった。

<sup>70</sup> Vaughan (2015), 199.

<sup>71</sup> Vaughan (2015), 217.

<sup>72</sup> Vaughan (2015), 218-20. 眠る羊飼いのポーズには古代彫刻《ラトモス山の羊飼いの少年エンディミオン》(2世紀頃、大英博物館) やミケランジェロの彫刻《夜》の影響が指摘される。

<sup>73</sup> Lister (1987), 37.

<sup>74</sup> Lister, ed., *The Letters of Samuel Palmer*, I. 255 (Letter to John Linnell, 16 December 1838). この時描いた作品は、*The Cypressess at the Villa d'Este, Tivoli* (1838), Watercolor, gouache, and graphite on moderately thick, moderately textured, blue wove paper, 31.4 x 23.2 cm. Yale Center for British Art,

Paul Mellon Collection.

<sup>75</sup> Jane Langley, "Pre-Raphaelites or ante-Dürerites?", *The Burlington Magazine* 137 (Aug. 1995): 501-502. ナショナル・ギャラリーが《アルノルフニ夫妻の肖像》を購入するにいたる経緯、およびその肖像画がラファエル前派に与えた影響については、2017年10月～2018年4月にかけてナショナル・ギャラリーで開催された展覧会のカタログ、Alison Smith, Caroline Bugler, Susan Foister and Anna Koopstra, *Reflections: van Eyck and the Pre-Raphaelites* (London: National Gallery Company, 2017)も参照。

<sup>76</sup> Kenneth Bendiner, *The Art of Ford Madox Brown* (University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State UP, 1998), 12, 169, note. 50.

<sup>77</sup> William Michael Rossetti, *Some Reminiscences*, 2 vols. (New York: Scribners, 1906; rpt., New York: AMS, 1970), I. 265. W.M.ロセッティと「古代人たち」との関係については、アシユモリアン博物館 Senior Curator of European Art の Dr. Colin Harrison よりご教示をいただいた。記して感謝申し上げます。

<sup>78</sup> Raymond Lister, ed., *The Letters of Samuel Palmer*, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1974), II. 658.

<sup>79</sup> Vaughan (2015), 323. Palmer, 109.

<sup>80</sup> *Correspondence*, II, 324, 60.46, 326, 60.47.

<sup>81</sup> William Michael Rossetti, (1960, 1970), II. 304. *Correspondence*, II. 326, 60.47.

<sup>82</sup> 和田, 125.

<sup>83</sup> *Correspondence*, II. 398, 61.65, 421, 61.94.

<sup>84</sup> Gilchrist, I. v.

<sup>85</sup> *Correspondence*, II. 417, 61.88.

<sup>86</sup> *Correspondence*, II. 425-426, 61.99.

<sup>87</sup> *Correspondence*, II. 450, 62.9.

<sup>88</sup> *Correspondence*, II. 457, 62.18.

<sup>89</sup> *Correspondence*, II. 488, 62.58.

<sup>90</sup> *Correspondence*, II. 499, 62.70.

<sup>91</sup> William E. Fredeman, ed., *The Correspondence: The Chelsea Years, 1863-1872*, vol. 3 (Cambridge: D. S. Brewer, 2003), 52, 63.55 (以後、*Correspondence*, III)

<sup>92</sup> William Michael Rossetti (1906, 1970), II. 306-307.

<sup>93</sup> Gilchrist, II. 268, 199.

<sup>94</sup> *Correspondence*, III. 43, 63.42, note.2

<sup>95</sup> *Correspondence*, III. 44. 63.44.

<sup>96</sup> Gilchrist, I. vi. 和田, 127.

<sup>97</sup> 一説によると、第31章の最初の二段落もロセッティが執筆したとされるが、W. フレイドマンはこの説に疑問を挟んでいる。*Correspondence*, II. 526, "Appendix". 和田, 126.

<sup>98</sup> 和田, 123.

<sup>99</sup> Gilchrist, I. 372-373.

<sup>100</sup> Gilchrist, I. 373.

<sup>101</sup> 和田, 128.

<sup>102</sup> Gilchrist, I. 381.

<sup>103</sup> Kerrison Preston, *Blake and Rossetti* (London: Alexander Moring, 1944), 96.

<sup>104</sup> Gilchrist, I. 384.

<sup>105</sup> Jerome McGann, *Dante Gabriel Rossetti and the Game That Must Be Lost* (New Haven: Yale

University Press, 2000), 89.

<sup>106</sup> MacGann, 89.

<sup>107</sup> Frederic Stephens, "Samuel Palmer", *The Portfolio* (November, 1872): 164.

<sup>108</sup> *Spectator* (24 February, 1883): 263. Quoted in Vaughan (2015), 325.

<sup>109</sup> Gilchrist, I. 301.

<sup>110</sup> Vaughan (2015), 325-326.

<sup>111</sup> Gilchrist, I. 302.

<sup>112</sup> Vaughan (2015), 326, 334-335.

<sup>113</sup> Stephens, 162.

<sup>114</sup> Stephens, 165.

<sup>115</sup> 書評は1865年12月までに執筆されたが、『ウィリアム・ブレイク——批評的エッセイ』として出版されたのは1868年になってからである。スウィンバーンとロセッティの唯美主義への見解については、Alastair Grieve, "Rossetti and the Scandal of Art for Art's Sake in the Early 1860s", *After the Pre-Raphaelites: Art and Aesthetic in Victorian England*, ed. Elizabeth Prettejohn (Manchester: Manchester University Press, 1999), 17-35.

<sup>116</sup> Grieve, 29. Gilchrist, II. 77.

<sup>117</sup> Algernon Charles Swinburne, *William Blake: A Critical Essay*, with illustrations from Blake's designs in facsimile, coloured and plain (London: John Camden Hotten, 1868), 91.

<sup>118</sup> Swinburne, 101.

<sup>119</sup> Maddison, 116.

<sup>120</sup> ロセッティは、再版にあたり、ウェインライトについての記述（第31章最後の17行）を削除するようにアンに依頼した。W. フレイドマンは、これは、みずからの唯美主義芸術サークルに占める位置を考慮したゆえではないかと論じている。 *Correspondence*, II, Appendix: Thomas Griffiths Wainewright, 527.

<sup>121</sup> Dante Gabriel Rossetti, "William Blake" (To Frederick Shields, on His Sketch of Blake's Work-Room and Death-Bed, 3 Fountain Court, Strand). William Michael Rossetti, ed., *The Works of Dante Gabriel Rossetti* (London: Ellis, 1911), 230.

シールズがブレイクの部屋を描いた少なくとも5点の素描とロセッティのソネットとの関係については、Robert N. Essick, "Dante Gabriel Rossetti, Frederick Shields, and the Spirit of William Blake", *Victorian Poetry* 24.2 (summer, 1986): 163-172. を参照。

<sup>122</sup> *Notes on a collection of drawings, paintings, and etchings by the late Samuel Palmer: with an account of the Milton Series of drawings/ by their possessor, Mr. L. R. Valpy*. Notes by F. G. Stephens. London: Fine Art Society, 1881.

<sup>123</sup> Anon., "Exhibition of Samuel Palmer's Works, Fine Art Society's Gallery, New Bond Street", *The Athenaeum* 2819 (Nov. 5, 1881): 602.