

畏れの形象としての身体

——ロセッティの *Ecce Ancilla Domini!* ——¹

山口 恵里子

はじめに

1848年ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ、ジョン・エヴァリット・ミレイ、ウィリアム・ホウルマン・ハントら7人の若者は、ラファエル前派兄弟団をロンドンで結成する。彼らは、ロイヤル・アカデミーが推奨してきたラファエル以後の芸術的規範に反旗を翻し、ラファエル以前の初期イタリアの画家に倣い、自然を誠実に描くこと、また細部にいたるまでの観察に基づいて真実を捉えることを目指して作品を制作していく。これは、現実を理想化した「美しい」絵や、センチメンタルな風俗画に対して、絵本来の目的、すなわち敬虔な宗教心を表現するということを回復しようとした企てだった。しかし、彼らの自然に忠実なはずの作品が展示されると、その身体表現に対して "distortion", "deform", "ugly" といった言葉が連ねられた批判がわき起こる。彼らの身体描写に嫌悪感がもたれたのである。『ラファエル前派の身体』(1998)を著したJ. B. ブレンは、ラファエル前派の初期作品における身体描写について次のように述べている。「痛みが明らかにあらゆるところにある。表現に用いられた言葉は強烈に主観的で内臓感覚的 (visceral) なもので、多くの批評家がラファエル前派の芸術を目の前にして『むかつき』とか『嫌悪感』といったような感覚を経験した。肉体表現は身体的反応を生み、批評はラファエル前派が描いた身体の distortion, deformity, ugliness をしばしば前面に出した。」(Bullen 7)

本稿ではまず、批評家や鑑賞者がラファエル前派の描いた身体にこのような嫌悪感を抱いた背景を見た後、ロセッティがラファエル前派として出展した2作目の作品《見よ！われは主のはした女なり（聖告）》(*Ecce Ancilla Domini! (The Annunciation)*), 1849-50、キャンヴァスに油彩、72.4 × 41.9cm、ロンドン、テイト・ブリテン、S.44、pl. 29)² に描かれたマリアの「歪んだ身体」に注目し、この「歪み」がどのような意味をもっているのかについて考察していく。

1. ラファエル前派の distorted body

1850年ミレイとハントの作品がロイヤル・アカデミー展に出品されると、痛烈な批判が繰り返された。とりわけミレイの《両親の家のキリスト》(*Christ in the House*

of His Parents [The Carpenter's Shop]、1849-50、キャンヴァスに油彩、86.4 × 139.7cm、ロンドン、テイト・ブリテン、図1)は、批判の矛先となった。

大工であったヨセフの仕事場で、幼児のキリストは掌と足の甲に傷を負い、血を流している。細部にわたって正確に描くことを試みたミレイは、オクスフォード・ストリートに

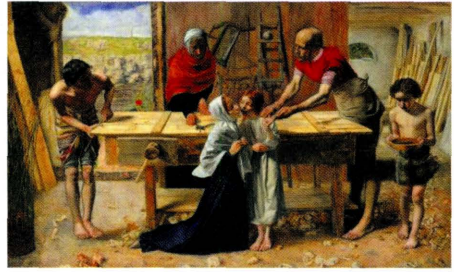


図1

ある大工店にキャンヴァスを持っていき、その仕事場で目にしたものを描写し、ヨセフについては「筋肉の発達具合を正しく把握する唯一の方法」だとして大工自身をモデルにした（ただし、頭部はミレイの父親を描いた）。また、ヒツジも近所の肉屋から買って来た毛のついたヒツジから描いたという。キリストのモデルになったのは、ミレイの友人の建築家であり芸術に関する著作家でありデザイナーでもあったヘンリー・ノエル・ハンフリーズの息子で同名のノエルである（Millais 1.78, Hunt 1.202, Leathlean 42）³。そのキリストに聖母マリアが寄り添う。ヨセフも傷ついたキリストの手にみずからの手を差し出す。水の入った器を持ち、腰に毛皮をまいた少年はヨハネであり、この器は後にキリストを洗礼するという彼の使命を暗示する。作業台の上の戸は、みずからを門にたとえるキリストの象徴である（谷田 47-48）。その戸に打ち付けられた釘で幼児のキリストは傷を負ったのである。戸に打たれた釘もキリストの磔刑を予示する。

この作品は、最初にアカデミーに展示されたときには、タイトルがついておらず、旧約聖書「ゼカリヤ書」（13章6節）からの引用のみが絵に付されていた。その引用は、"And one shall say unto Him, What are these wounds in Thine hands? Then He Shall answer, Those with which I was wounded in the house of My friends."（「また、『あなたの胸にあるこの傷はどうしたのか』と問われると、『それは友人の家で受けたものだ』と答えるであろう。」新共同訳）というものだった。「ゼカリヤ書」では、この傷は偽預言者の傷を示しているが、ミレイはこれをキリストの傷を予示するものとして捉えた。この背景にはミレイがオクスフォードで聞いた高教会派の説教の影響がある（Hunt 1. 194.5.）。「ゼカリヤ書」の預言書の傷をキリストの傷を予示するものとみなす解釈は、オクスフォード運動の指導者 E. B. ピュージによるものであり、ミレイはこのピュージの影響をうけた英国国教会内部の高教会派の説教を聞いたらしい。

冒頭で、ラファエル前派が初期イタリアの画家に見られた敬虔的な宗教心の回復を目指したと述べたが、ミレイが高教会派の説教に参加していたのも、こうした目的に添うものであった。1829年のカトリック解放令の発布などにより、国教会の自主性が脅かされ、カトリックに改宗する人が多数出ていた。そこで高教会派の人々が中

心となり、国教会の自主性を確立することを目的としたオクスフォード運動が起こったのだった。この運動は、J. ニューマンら急進派が『時局小冊子』(*Tracts for the Times*)を発行して運動を進展させたことから、トラクト運動とも呼ばれるようになった。ミレイが説教を聞いたピュージはこの運動の精神を市民社会にも普及させたが、1845年以後中世の儀式を復興する儀式主義を推し進め、とりわけ聖餐式を重視したことから、プロテスタントからはカトリック的な偶像崇拜への接近として批判がわき起こり、反カトリック感情を高めることになった。儀式を重視する高教会派は、儀式の際の祭壇の装飾や衣服、色彩などの使用を規定するいっぽうで、聖書の予型論的な解釈をも説いていた(Grieve [1973] 10, 谷田 46-47)。

こうした儀式主義を促進させたピュージの説教は、それを聞いたミレイの《両親の家のキリスト》に、「ゼカリヤ書」からの引用のみならず、色濃く反映されることになった。高教会派が説くところによれば、聖職者と平信徒を区別するために、内陣と身廊は隔てられていなければならない。洗礼盤と祭壇は西側と東側に置かなければならない。ミレイの絵のなかのヒツジは、身廊にいる平信徒を表し、左奥に描かれた井戸は西に置かれる洗礼盤を意味する。壁に掛けられた道具はキリストの受難と結びつき、鉋で削られている扉は祭壇を表す。祭壇の前にいるキリストが見せる「傷」は、キリストの現在(実在、the Real Presence)についての論争にも関わるものである。この「傷」とそこから流れている赤い血はキリストの現在を如実に支持するものだろう。また、洗礼者ヨハネは、当時訴訟が起きていたゴラム事件も反映している。ゴラム事件とは、主教が、洗礼による新生に異を唱えた英国国教会司祭ゴラムの牧師就任を認めなかったことに端を発した事件で、ゴラムが枢密院まで上訴したことにより、世俗法廷が宗教的な教理問題に介入したことに大きな反論が起きていた。ミレイが洗礼者ヨハネを描いたのは、洗礼の秘蹟を重視していた高教会派の立場に則ったものであった(Grieve [1969] 294-95, Grieve [1973] 25, 谷田 43-44)。

ロセッティの母と妹のクリスティーナも、アルバニー・ストリートにあるクライスト教会やウェルズ・ストリートにあったセント・アンドリュー教会といった高教会派の教会の礼拝に通っており、ロセッティも時折同行していた。ミレイやラファエル前派兄弟団の一人C. A. コリンズもセント・アンドリュー教会に通った一人だった(Grieve [1969] 294)。

このような宗教的背景のもとで描かれたミレイの作品に対する主だった批判をいくつか見てみよう。《両親の家のキリスト》が出展されたロイヤル・アカデミー展を評した『アート・ジャーナル』誌には、次のような批判が見られる。

ヨセフはセミヌードだ。手足が被われていないのである。これらでは初期イタリア派のあらゆる欠点が周到に真似されている。つまり、色彩や手足のやつれといっ

た点で、ヨセフの人格化は解剖室における教科課程に使用されるようなものから実現されたようだ。(中略) だれが、身体を歪めることによって魂をねじるのだろうか。(Anon., *Art Journal*, 12 [June 1, 1850]: 175.)

『アート・ジャーナル』誌と同日に発行された『アスイニーム』紙上でも、評者のフランク・ストーンはラファエル前派を酷評する。

彼らの野望は不健康な渴望であり、単なる自負心で悪名を求めているものである。彼らが名声を求めて戯れている唐突さ、特異さ、無骨さが対抗力となっている。彼らの企みとは、美の原理と趣味に関して公認されている原則を否定することである。一さらに、これらの若い芸術家たちは、自分たちが求める絵画的表現の典型を探していずれかの初期「芸術」にたよっていると考えているならばそれは考え違いをしている。(Stone 590、強調は原文のまま)

さらに、ストーンは、ラファエル前派が参照した画家、ジョットやフラ・アンジェリコは、「構図上の知識の欠如が積極的な歪みをもたらすことはなかった」と記し、ラファエル前派の遠近法の否定や陰影の欠如が「不潔な身体がもたらす不快な出来事」を引き起こしていると述べる。そして、ミレイの《両親の家のキリスト》についてはこのように批判する。

大工の店の内部にいる聖家族を表した、タイトルのない作品において、ミレイは自身の描写のなかで最低の威厳のみを与えている姿を描くことに、またより気高いフォルムと特徴、そして意味に、状況的な芸術言語 (a circumstantial Art-language) を与えていることに大成功をおさめている。だが、その言語から感じられる嫌悪感と嫌気でわれわれはひるんでいる。この作品を絵画上の冒涇とおもふ人はたくさんいるだろう。(Stone 590-91)

ストーンの評とやはり同日に出た『ビルダー』誌でも、ミレイの作品は、「ただ一つの不一致や歪み (deformities) に特徴づけられているのではなく、『真実』の考えを印象づけるために理想化する最小限の努力も払わずに、まったく不釣り合いな生き写しのままのある特徴を誇張する」最悪のモデルを使っていると攻撃される。このような身体描写は「解剖学的知識の痛ましい表示」であるという。キリストは「赤毛のユダヤ人の少年」として、マリアは「痛々しい踵をみせた、醜い、どこにでもいそうな針子」として、評者の目に映るのである (Anon., "Royal Academy," *The Builder* [1 June, 1850]: 256)。

この批判に有名なチャールズ・ディケンズの非難が続く。

大工の店の前には、寝間着を着て、ぞっとするような、ねじれた首をした、泣きじゃくった、赤い髪をした男の子がいる。男の子は他の少年の棒きれで手を突かれたようだ。その少年と男の子は側の側溝で遊んでいたのだ。男の子はその手を跪いた女性によく見せようとして持ち上げている。その女性は醜さ (ugliness) においてあまりにも恐ろしいので (あのような脱臼した喉をして一瞬でも存在することが人間にとって可能だということを仮定しているのだが)、彼女はフランス一下品なキャバレーやイギリスの安酒場でも怪物扱いされ、他の客から浮き上がって見える。(中略) 姿形、手足、ふるまいの醜悪さ (ugliness) を表現できるところはどこでも、あなた方はその醜さを表現してもらっているのだ。大工のような男たちは、静脈瘤がひどくなった状態にある汚らしい大酒飲みたちを受け入れるどんな病院でも衣服を脱いでしまうかもしれない。(Dickens 265-66.)

ディケンズが強調した人物の姿形は、次の『ブラックウッズ・マガジン』の評にみられるように、「病的な側面」(diseased aspects) として捉えられることになる。

解剖や描写を無視して、彼らは醜悪さに喜びを見出し、病的な側面に楽しみを見出している。彼らの作業の主たるストックを形作っているのは、せむしの(よろよろしている)子供たち、やつれ(類躁病)、歪みである。彼らは明らかに悪いモデルを選び、その悪さをあらゆる自然から逸脱するまで誇張しているのである。ミレイの大工店にいるキリストの絵ほど、醜く、下品で、不快な絵を想像することはできない。ぶかっこうな足、ふくらんだ関節、歪んだ手足といったコレクションが、これほどまでに狭い範囲の中で成されたことは確かにこれまで決してなかった。(Hardman 82)

「病的な側面」は、不健康さに結びつき、別の雑誌の評においては、ミレイのキリストは「不健康で不潔な泣きじゃくる小僧に似ている」と酷評される(Anon., "Fine Arts: The Pre-Raphaelites," *Tait's Edinburgh Magazine*, 18 [1851]: 512-13.)。ラファエル前派の作品に対する批評に病理学的な言葉が連ねられていることに注目したのはスーザン・キャストラだが、その視点を受け継いだJ. B. プレンは、ラファエル前派への辛辣な批判と病理学との関係をさらに追究し、その背景に宗教的な反感を見ている。つまり、プロテスタント的な視点から見れば、ラファエル前派の描く「歪んだ」身体はカトリックへの退行であると同時に、道徳的な墮落を表現するものでもあり、そのような身体は「不健康で不潔」な身体なのである。

上記のような批判は、なにもミレイの作品に限ったことではなく、ハントやロセッティの作品も痛烈な批判を受けた。なぜ批評家たちが彼らの描く身体を「歪んだ身体」として攻撃したのか。これまでの見解をまとめてみよう。

まず、技法についての問題点が挙げられる。細部描写への執着や陰影の欠如、そして遠近法に基づいていないなどの技術上の特徴が、ラファエルロ以後の芸術の発展に逆行していると指摘された。「高尚な宗教的画題をそれにふさわしい芸術的技法で表現していない」というのである (Sussman 25)。細部にわたる写実や人物の個性の強調は、低級芸術 (low art) やホガースが描くジン横町にふさわしいものであって、高級芸術 (high art) にはおよそ適さないという批判がわき起こった。サスマンは、ヴィクトリア朝の批評家が、「低級」の個別化するスタイルを、宗教画に提供するというラファエル前派の図式に視覚的なショックを受けたと指摘する (Sussman 26)。

第二に、ラファエルロ以前の画家を手本にするという方向性が、宗教改革以前のカトリックへの退行と結びつけられ、前述したように、当時動きが高まってきた高教会派のオクスフォード運動と重ねられ、危険視されたという宗教的反感がある。

第三に、そのようなカトリック的な彼らの作品には、中世を理想とする中世主義 (medievalism) 的傾向が見られるが、こうした中世への回帰も、前にふれたカトリックへの立ち帰りとして (Bullen 20-36)、また進歩をモットーとするヴィクトリア朝社会にあって逆行の動きとして警戒された。中世主義は建築やインテリア、文学、芸術等を通してヴィクトリア朝社会に浸透していったが、中世主義が身体表現に適用されると、激しい批判的となったのだった。

第四に、ラファエル前派の「美しくない」身体表現は、気高い精神、永遠の価値を表現するのにふさわしくないという批判があった。1850年9月1日発行の『アート・ジャーナル』でラルフ・ワーナムは、「われわれは本質的に、歪んだ不完全な、あるいは病的な身体 (a deformed, imperfect, or diseased body) から崇高な魂や情趣を推測することはできない。(中略) 本質的に好ましくないものは、芸術においても好ましくないのだ」と述べる (Wornum [September 1850]: 270)。さらには、「身体的な理想のみが、霊的な理想と調和できるのであり、芸術においては、それが『自然』のなかで現状においてどのようなであっても、最も美しい魂は最も美しい身体をそなえているにちがいないのであり、高尚な情趣と身体的卑しさは本質的に敵対する」(Wornum [September 1850]: 271、強調は原文のまま) と論じる。ワーナムは、決して身体表現そのものを否定しているのではなく、むしろプロテスタントの精神がカトリックの芸術のように、「実質的な身体 (substantial body)」に具現されることを願っていた (Wornum [May 1850]: 135)。彼は、「抽象的な観念で満足できない人は、必然的に物質的でセンシユアルであると主張する人とあえて議論すべきではない」と述べ、価値のある観念はすべて価値のあるように具現化

される (embodied) のであり、もし観念が具現化の試みに耐えられなかったとすれば、それは観念の価値がないからだと指摘する (Wornum [May 1850]: 135)。抽象的な観念の具現化には、ラファエルロが描くような美しい身体が要請される。ラファエルロの描く身体は、本質的に人間的なもので、普遍的であり、カトリックに特徴的なものではないからだ。それゆえ、ラファエルロ以前に戻ろうとするラファエル前派の作品は「退行」というレッテルを貼られてしまったのだ。

第五に、ラファエル前派の作品に、私的な感情が表出していることも非難された一因だった (Codell 282)。感情は私的なものであり、とりわけ宗教画においては個人的な感情の発露は抑えなければならないのだが、ラファエル前派は、「複雑で強烈な感情」こそが人間の自然であると捉えていた。強い感情こそが人生と芸術を結びつけるものだと考えていたのである (Codell 283)。この感情を表現するために人相学 (physiognomy)、観相学 (phrenology)、さらには瞬間的な感情の表出を研究するパソグノミー (phathognomy) の影響下で (Codell 274)、彼らは日常的な身ぶりや表情を描きだそうとした。理想的な、普遍的ないしは古典的な身体表現を好んだ当時の鑑賞者や評者にとって、そうした個人的な、私的な表情の表現は、英雄や理想とされる母親像や宗教画の登場人物にはふさわしくないものとして反感を買った (Codell, Grilli)。

ハントやミレイが顔の表情や身ぶり、感情を表現するさいに参照したテキストの一つに、チャールズ・ベルの『表情の解剖学』(*Anatomy of Expression*, 1816) がある。芸術の支援者でもあったベルは、アカデミーが推奨するような人工的な理想美を描くのではなく、内的生活もしくは感情生活を表出するような移りゆく顔の表情や感情を日常的な人びとにおいて表現するように画家に促した (Codell 268-70)。ベルはそのような表現には、注意深い観察と並んで、想像力も必要とされると説いた。この教えは、J. コデルが指摘するように、ラファエル前派が目指した写実性と想像力の統合と重なる (Codell 286, 271)。経験的な観察に基づく写実的な描写に、内的な生活を反映させる想像力が必要となるのである。ラファエル前派が重視する「写実主義と想像力のユニークな結びつき」(Codell 267) は日常と芸術をつなぐ手段として重要だったわけだが、この視点がベルの主張と重なったのだ。日常の人びとを描くことによって、状況にしたがって変化する人の表情や感情を捉えることができ、また想像力を通して人びとの内的生活をその表情に投影できる。ラファエル前派はこのベルの提言に従うかのように、人間の nature に迫るために、仲間や家族をモデルにして表情の「変化」を捉えて、瞬間的な表情や日常的な身ぶりを描出しようとしたのだ。だから、ミレイの絵のように、キリストでさえ日常的な身ぶりや表情で描かれることになる。コデルは、「ラファエル前派の絵画の人物は、時を超越している (timeless) のではなく、timely に、状況のなかで生きており、人物の人生は経験によって決められてい

るのであって、観念や絶対的なふるまいのコードによってではない」(Codell 286)と述べ、ラファエル前派の描いた身体が日常的状况に定位され、しかも移行していく動き (transitional movements) を示していることを強調する (Codell 261)。

運動や姿勢の変化を描こうとするために、彼らの描く身体は関節部分が強調され、身体そのものの表現がぎこちなくなる。こうしたぎくしゃくした身ぶりがまた、カトリック的、ないしは高教会派の表現を連想させる中世的様式としてみなされた (Codell 285)。当時の絵画では、滑らかで丸みを帯びた身ぶりの表現が主流だったからだ (Codell 263)。

時代は遡るが、この滑らかさと美を結びつける嗜好は、エドモンド・バークが『崇高と美の観念の起原』(1757)で、美の要素の一つとして滑らかさを挙げ、「完全に美しい物体 (bodies) は決して角ばった構成部分から成立っていない」と論じ、「あらゆる凹凸の要素、突然の起伏、急激な角度」が「美」の観念と対立していると述べたことが想起させる (Burke Part III, section xiv, xv, 104-05; 邦訳 124-25)。バークが「もっとも醜いもの」とする角ばっている (angular) 線をむしろ強調したような、ぎくしゃくとした身ぶり、瞬間的な感情、個人的な内面の表出、普遍的ではなく一時的なふるまいを表した身体は、すべて「歪んでいる (deform)」と批判され、道徳的な墮落とも結びつけられたのである。ただし、付言すれば、バークは、歪み (deformity) の対極にあるものは、美ではなく、「完全な共通形状 (the complete, common form)」とみなし、「歪み」は「普通の均斉の欠如」から生じるものであるとする。けれども、美は、必ずしもこの慣習的な均斉に帰結するわけではないと主張する。均斉は、積極的な快の原因になるのではなく、人間に通例そなわる性質だからだ。それゆえ、美と対立するものは、「歪み」ではなく、「醜」(ugliness) であるという (Burke, Part III, section v, 93-95; 邦訳 111-13)。このように、バークは美と醜を対立概念として考えたのだが、ヴィクトリア朝の批評家は、ラファエル前派の描く身体に、「歪み」と「醜さ」を同時に見て、さらにはそこに「病氣」を加えて、道徳的、宗教的な不道徳性を強調しようとしたのである。

身ぶりは、ある状況に身を置き入れる身体のかたちである。しかもその身体のかたちは、瞬間ごとに変化し、また状況に応じて移り変わっていく。この動く身体をラファエル前派は描こうとしたのであり、そうした所作がぎこちない身ぶりとして画面に現れる。鑑賞者は、普遍化されたコードで身ぶりを読み解くのではなく、みずからの日常的経験にしたがって、彼らの描いた身体を読み、感じるができる。このようなあまりにも身近な経験、生きられた経験としての身体の現れが、鑑賞者の身体にまず生理的な反応を起し、激しい批判の言葉を連ねさせたのだろう。私的な身体が、公の空間、宗教画という公の目的をもった絵画に現れてくるという私的身体と公的身体ないしは公的空間のねじれが「歪み」として迫ってきたといえる。

2. ミレイのキリストの「傷」—誰のものにもなる痛み

鑑賞者に生理的な、身体的な直接的な反応を呼び起こした描写として、ロセッティ、ハント、ミレイに共通して見られる「傷」ないしは「傷つきやすい身体」の露呈があげられる。この身体は上で見たような「病的な身体」ではなく、規範や道徳で覆われていない身体の根源的なありようを示すものだった。

ミレイの作品では、幼児キリストの掌は釘によって傷つけられており、足の甲にも傷がある。これらの傷は、先にふれたように、キリストの現在、さらには磔刑を予告するが、そのいっぽうで、日常的な場面において傷をおった幼児の血は、痛みを日常に引き下ろし、キリストの聖痕を誰のものにでもしている。キリストのモデルを務めたノエル・ハンフリーズによると、実際、ミレイは、キリストの手の傷を真似ようとして、また正確な血の色を描くために、みずからの指を突き刺して、「朱と紅と茜色と紫がかかった濃い赤」で傷を描いたという (Leathlean 43)。この自傷行為は、ミレイの意図したことに対する真摯な取り組み、身体的特性に関する分析的な探究、さらには解剖学的な興味を反映したものであるが、こうした「真実」を細部にわたり正確に描くという信念は状況に応じたものだった (Leathlean 44)。ミレイは、モデルのノエル自身の手を傷つけることはなく、みずからの手を傷つけ、みずからの身体の脆弱性を画面に露わにしたのである。

また、ミレイやハント、ロセッティらが仲間や家族、友人などを（プロのモデルを雇う経済的な余裕がなかったこともあるが）モデルとして起用したことも、絵に表現されている出来事を日常生活の一場面であるかのように見せた。「題材に感情移入し、プロではないモデルを使うことによる、直接的で生きた経験、心理的経験もふくめた生きられた経験から絵画を描く。鑑賞者は、その作品を過度に一般化された単純な慣習ではなく、社会生活に用いられる基準で理解する。」このような「絵画と生活の相互性」(Codell 289) が画面に現れているのである。そのことによって誰のものにもなる傷は、痛みの痕を生活のいたるところに偏在させ、人びとの前にその傷をつきつける。この痛みは、道徳や規範といった身体を覆う鎧を突き刺し、身体の傷つきやすさを露わにするだろう。キリストの身体を表す戸は、鉋で削られ、釘を打たれている。こうした傷を目の当たりにした鑑賞者は、日常から、傷が予告する未来へと時間の移動を経験し、傷の意味の転移に立ち会うことになる。

ハウルマン・ハントが同時期に描いた《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、キャンヴァスに油彩、111×141cm、オクスフォード、アシュモリアン美術館、図2)でも、傷ついた伝道者の身体が描かれている。画面中央で、ブリトン人の女性に抱えられた伝道者の姿勢は、ピ

エタを暗示し、キリストの受難を表している（谷田 53）。少年が伝道者の足に刺さった茨の刺を抜こうとしているが、この刺もキリストの受難を示す（Grieve [1969] 295）。だが、こうした描写力やこの作品の他の特質も、ミレイの作品への批判に連ねられて、「ラファエル前派が執着する『芸術の赤ん坊』からの剽窃」により相殺されているという批判を受けてしまうのだ（*The Builder* [1 June, 1850]: 25）。



図 2

ミレイやハントが上記の作品を制作した同年の1850年、ロセッティが描いた作品が受胎告知画の《見よ！われは主のはした女なり（聖告）》（図3）だった。

3. 《見よ！われは主のはした女なり》のマリアの畏れ

ロセッティは、1849年11月からこの作品にとりかかった。ハントとともに1849年9月27日から10月にかけてベルギーやパリを旅し、宗教画をはじめとする多くの作品にふれた感動のただ中で筆をとったのだった。

弟のウィリアム・マイケルは、11月25日の日記にこう記している。「ゲイブリエルは *The Annunciation* のスケッチを始めている。聖母はベッドにいるように描かれているが、そこにはなんのベッドクロスもない。このアレンジは暑い気候を考慮すると正当化されうるものだろう。天使ガブリエルは百合をマリアに授けようとしている。この絵は、聖母の死〔を描いた作品〕の対となるが、ほぼ完全に白い絵になるだろう。」（Rossetti [1900] 235）この説明にあるように、ロセッティは当初、受胎告知の「白い絵」を、「聖母の死」と対にしたディプティックとして描こうとしていた。これについては後述する。

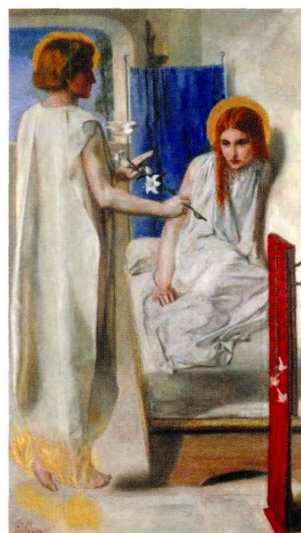


図 3

完成作では、マリアは白い粗末な衣服に身を包み、白いベッドの上に身体をねじって坐り、大天使ガブリエルからの受胎告知におののいている。ガブリエルも白い衣を着て、百合をマリアに手渡そう、もっといえは突き刺そうとしている。その百合が天使とマリアを隔てるベッドの分割線を越え、また精霊を表す鳩もその線を越え出ることによって、受胎の瞬間が明示されている（Grieve [1973] 21）。マリアの背後には青い布が掛けられ、その向こうに開けられた窓から陽光が差し込む。マリアの

前面にある赤い布には百合の刺繍が見える。この赤い布は、ロセッティがラファエル前派兄弟団の第一作として1848-49年に制作した油彩画《聖母マリアの少女時代》(The Girlhood of Mary Virgin, 1849、キャンヴァスに油彩、83.2 × 65.4cm、ロンドン、テイト・ブリテン、S. 40、pl. 26、図4)でマリアが刺繍をしていた布である。

ロセッティは《見よ!》の主題を、《聖母マリアの少女時代》の額縁に書き入れた二つのソネットに示していた。



図4

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、くもりなき智恵と
 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

聖なる御子を見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, 強調は筆者)

第1番目のソネットの最後の4行が《見よ!》の主題となっている。最終行に「時は満ちた」と書かれているが、このことが受胎告知を示していることは、第2番目のソネットの最後の4行に暗示されている。マリアは「白いベッド」で夜明けに「時が満ちた」受胎告知の瞬間を迎え、陽光が昇るまで泣き続け、そして「畏れ」を感じる。この畏れが《見よ!》ではマリアの陽光に晒された身体のねじれとなって表現されることになる。ロセッティが意図した「白」は、この光と畏れに満ちた空間を表す色なのだ。

ロセッティがこの受胎告知の時を、マリアの一生においてもっとも意味深い出来事と捉えていたことは (Grieve [1973] 19, 21)、同時期の他の詩作品にも伺える。

たとえば、1847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")のオクテットでは、受胎告知の瞬間を「これまでのことと彼女とともに始まったことを隔てた」瞬間と記し、祈るマリアの手に「神の二つに折り畳まれた秩序」(God's twofold system)が置かれていること、つまりこれまでのことと、受胎告知において始まったことが、二つの襞のように、マリアの手のなかに折り畳まれていることが示される。マリアはその二つの襞のあいだで祈るのである。

百合が彼女の前にスクリーンのように立つ

その百合を超えて、この暖かく厳かな日に

神は確かに聞く。彼女は跪いて祈る。

われわれの祈りを神へと運ぶ人、女王マリア

彼女は「信仰」の現前であり、これまでのことと

彼女とともに始まったことを隔てた、永遠に。

どちらの手にも、神の二つに折り畳まれた秩序が置かれる。

おとなしく頭を垂れ、その間で聖母は祈った。

そして、「鳩」がマリアのなかへと飛来し、マリアは懐胎する。

そうして彼女は祈る。鳩が彼女のなかへと飛来し、
 彼女は変じた。低い柱廊にいる者は、
 深い畏れ (deep awe) が微笑ませているかのように見える。
 酷な暑気で、植物は影を生む。
 太陽のなかでうるさい虫が飛び交い、
 側廊の柱はポプラの通路と接する。 (Works 166、強調は筆者)

この畏れを感じた瞬間、すなわち「神の二つに折り畳まれた秩序」のあいだの瞬間に、マリアは静かに祈り、これから到来する神秘や痛みの意味を知る。

ロセッティがこの詩を寄せた受胎告知画の特定はされていないが、彼がロンドンのオークションで見たものであり、おそらく 15 世紀初期のオランダの作品の流れを組むものだろうと推測されている (Bentley [1976] 23)。D. M. R. ベントレイがこの詩に強調される建築とマリアを満たす光と熱に注目するように、受胎告知の日は「暖かく厳かな日」で、マリアは植物が影を落とすほどの「酷な暑気」に覆われている。陽光のなかでマリアは「深い畏れ」を感じ、その畏れが、「柱廊にいる者」、すなわち天使ガブリエルを微笑ませている。この陽光は、まさにキリストを表す (Bentley [1976] 28)。

ロセッティが 1847 年に書いた "Mater Pulchrae Delectionis" と題する詩でも、マリアは「青の地から白く立ち」、やはり「光」のなかで輝いている。

美しき歎びの母
 青の地から白く立ち
 光のなかで輝いて見えます。
 掲げたあなたの手に落ちる
 天の屋根の影をともない、
 パラダイスの静けさから生まれた
 あなたの目のなかに神秘の静けさがあります。
 往古からの三者の傍らに坐るあなた自身が
 三位一体の女——
 神の愛すべき娘であり、
 馬小屋から十字架に至るまでキリストの母であり、
 聖霊への妻であったあなた——

(中略)

この人間性のかなめ石

偉大なる神秘の礎の石

われわれのように作られているがわれわれ以上のもの

(Works 661-62)

「青の地から白く立つ」マリアは、「天の屋根」のもと青空のなかで「三位一体の女」として神々しい光に包まれている。ここでうたわれる昇天した神の母としてのマリアは、《見よ！》の受胎告知におののいているマリアとは対極のイメージを呈するが、《見よ！》のマリアも青い布を背景にして白い衣を身に纏っていることは注目に値する。そのマリアの白い衣は純潔を表すいっぽうで「光」の色でもあり、他方青は信仰を示す色であるとともに、伝統的にマリアが身に纏う衣服の色でもある。その青色の布が引き寄せられた窓から光が差し込むという《見よ！》の描写は、マリアの身体の中かにキリストの生命が宿ったことを示すものだろう (Bentley [1976] 28)。マリアは白色に覆われ、光のなかに身を置いている。上記の詩は、そのマリアを「偉大なる神秘の礎の石」として記し、懐胎したマリアに訪れる神秘の時と、その時に連なるマリアの栄光の時を、青と白という色彩に織り込んでいる。実際、先にふれたように、ロセッティは、《見よ！》と聖母被昇天の場面を対にしたディプティックを描こうとしていた。

"Mater Pulchrae Delectionis" の詩は何度か書き直された後、1869年にも大幅に手が加えられて「アヴェ」と題され、ロセッティの処女詩集『詩集』(Poems, 1870)に収められた。この過程で「畏れ」の感情が前面に押し出されるようになる。受胎告知の瞬間は、「アヴェ」では次のように記される。

そのとき突然に畏れ (awe) が深いものとなった。

その日に対して、あらゆる日々が神の秘密の道の

足跡となるようなその日から。

祈りのような、折り畳まれた意味が、神がそうであるように、

あらゆるところであなたのまわりに

集められるまで。音のない声が

沈黙の声となって、あなたへと語りかけた。

声は言う。「ああ、いとも寵愛を受けたあなた、

主はここでいまあなたとともにおられます。

すべての女性のなかの祝福されたあなた。」(Works 167)

この告知とともに、「白いベッド」の上のマリアに訪れる「夢」は「畏れ」に転じる。

いいえ、私は子供時代を通して成長していくもののように

忍び寄るささやきを考えています。仕事、遊び、
 日の経過にありがちな物事が
 満たされない意味であなたを恐れさせる
 少女時代を通して、なにかがあなたの感覚を
 光が誕生するかのように鎮めます。
 あなたが夜にランプの芯を切りそろえたとき
 あるいは小川で衣服を洗ったときに。
 あなたの白いベッドに夢が訪れます
 「彼」があなたのものであり、あなたが「彼のもの」であるという夢、
 野百合を育てる「彼のもの」に。
 ああ、終わりの厳かな影
 そのようにして霊性が長い間包み込まれてきたのです
 ああ、畏れに満ちた終わり！
 「成し遂げられた」時まで、長い間語られなかったもの。(Works 167-68)

ここで記される「成し遂げられた」(It was Finishèd!)ことは、「ヨハネによる福音書」19章30節でイエスが言う「成し遂げられた」(新共同訳)こと、すなわちイエスが十字架上で息を引き取ることを示唆する(Bentley [1977] 29)。マリアの「夢」は受胎告知による「畏れ」に転じ、さらにそれが「畏れに満ちた終わり」へと連なっていくのだ。ロセッティは、マリアとキリストが、人生におけるある出来事が他の出来事を予期し、充たすことになる気づいていたと捉えていたのである(Bentley [1977] 29)。

このように、ロセッティの詩では、キリストの誕生という神秘には、受胎の畏れが
 つねに結びついている。

ロセッティが、1849年に、15世紀のベルギーの画家メムリンクの聖母子像に寄せて書いた詩 "For A Virgin and Child by Hans Memmelinck" (In the Academy of Bruges) も、キリストの誕生を神秘としてうたう。

神秘。神とは人間の生命であり、女から人として生まれたものである。
 女の額に、知ったゆえの苦しみが残っている。
 その苦しみも今穏やかにおさまっている。最初の
 務めが始まった時から彼女はすべてを知っていた。

この神秘は、キリストの痛みに満ちた呻きに連なる。

あらゆることが彼女のいじらしく愛すべき「息子」に関して
語られてきた。そしてすべてが達成されるだろう。
今も坐っているところで、
赤ん坊である「彼」が完全で選ばれた象徴の実を持っている。
神が許すまで、「彼」の魂の選ばれたものは、
絶対的に残酷な地獄の闇を手にして、痛みに満ちた呻きをあげる。

(Works 190)

ロセッティはこの詩をメモリンクの絵に寄せたものとしているが、ロセッティが見たのは実はメモリンクの作ではなく、オランダの宗教画家ダーヴィト (Gerard David c.1460-1523) の祭壇画だっただろうという指摘がゴールドバークらによってなされている (Goldberg, Demoor) ⁴。ゴールドバークは、ダーヴィトの祭壇画でマリアの膝に抱かれた幼子キリストの「象徴の実」を画面外部に差し出す身ぶりが鑑賞者との関係を深化させていると論じ、その身ぶりがロセッティの芸術形成に影響を与えていると述べた (Goldberg 238)。ロセッティは、この画面外部への延長を、絵に寄せる詩を書くことによって行おうとしたのである。ゴールドバークによれば、ロセッティは、ただ詩で絵を叙述するのではなく、またただ言葉と絵で相互に補完するのではなく、鑑賞者に絵を読ませて見させることによって、画面に現れた「神秘」を詩の言葉でも強調しようとしたのだという。まず、詩の前半で、ロセッティは、画面に描かれた「人性と神性の媒体である」マリアに焦点を当てる。そして、マリアを「プライベートなヴィジョンの具現」として、「アイコンとしての聖母子像の非歴史的でパーソナルな特質」を描きだそうとする (Goldberg 239)。マリアは「すべてを知っていた」が、その「知っていた」ことも普遍化されたものではなく、あくまでも時の流れのなかで彼女が知るものであり、鑑賞者にも自身のパーソナルな知識を差し挟むよう導く。

だが、詩の後半は、「完全で選ばれた象徴の実」を手にする「彼」の描写に移り、「キリスト教の時間と公的な知覚」と、「アイコンとしてよりもタイプとしてのイメージ」を喚起するようになる。鑑賞者は画面を読みこむことよりも、画面に集中することを求められる。けれども、詩の最終の2行、すなわち絵のなかのキリストによる救いを意味しつつも、絵から離れて地獄の苛めをも伝えている言葉により、鑑賞者は、イメージの優位性を強制されるのではなく、詩と絵画が自律した領域へと誘われていく (Goldberg 241-42)。

このように、ゴールドバークは、ロセッティが、宗教画で普遍的な意味を強調するいっぽうで、一時的で特殊で私的なものを詩の言葉で強調することによって、絵と詩を相互に依存させつつも、独立したそれぞれの領域も維持しようとしたと論じたが (Goldberg 243)、こうした言葉と絵画の二重性はそのまま抽象と具体といった表現の

二重性にも連なっていく。その場合、言葉はつねに「私的」な領域にとどまるのではなく、むしろ抽象的な感情を表現する媒体となり、ロセッティはその感情を絵による具体的表現で「身体化」しようとする。マリアの身体が、詩と絵画、抽象と具体、私性と公的な知覚を同時にはらむものとなるのだ。このメモリンク（ダーヴィド）の絵に寄せた詩で見出したマリアの時間は受胎の瞬間から始まり、またその瞬間、同時期の「初期ドイツの受胎告知画」に寄せた詩に記したマリアの畏れが前景化される。マリアの身体内部に起きるといふ私的でもあり、公的な時間でもある受胎の瞬間と、それに伴う畏れの感情が、マリアの身体を媒体にして出現するのである。だから、ゴールドバーグのいうような言葉と絵画の私的/公的、一時性/永遠、特殊/普遍、物語/予型論・象徴といった二項対立は、マリアの身体のなかで解消され、ねじれ、折り畳まれていく。このような抽象と具体が絡み合うときが、ロセッティにとっての、マリアの受胎の瞬間であり、神秘が現れる瞬間である。だからこそ、こうした瞬間は、形象（言葉）の歪み、そしてそれゆえの神秘と痛みにも連なっていく。

このような連関は、《見よ！》制作時のロセッティの詩に繰り返し現れる⁵。マリアの受胎は、キリストの誕生という神秘、キリストの受難、マリアの悲しみ、そしてキリストの復活という一連の出来事を胚胎している出来事である。ロセッティにとって、畏れと神秘、さらに痛みは分かちがたいものであり、しかもそれらはすべてマリアの身体に生じる出来事である。その身体的な出来事は、前述の「神の二つに折り畳まれた秩序」が現れる受胎の瞬間に到来する。ロセッティは詩でうたってきたこの出来事を、受胎告知図《見よ！》で表現しようとしたのである。

4. マリアの畏れとキアロの畏れ

先述したミレイやハントの絵との関連で注目したいのは、マリアのねじれた身体と畏れの表情である。白い衣服に身を包み、ベッドの上でガブリエルの受胎告知を聞くその姿は、あまりに無防備であり、畏れの感情を露わにしている。

マリアのこの表情は、ロセッティがほぼ同時期に描いたエドガー・アラン・ポーの作品を主題とした《大鴉》（*The Raven*, c.1848、紙、ペン、ウォッシュ、22.9 × 21.6cm、S. 19B、pl. 7、ロンドン、ヴィクトリア & アルバート美術館）や、ジョン・キーツの詩を題材にした《つれなき乙女》（*La Belle Dame sans Merci*, 1848、ペン、鉛筆、28 × 14.6cm、S.32、個人蔵）に共通して見られるものである。たとえば、《大鴉》の語り手の前に現れるセラピムは少女の姿で描かれるが、髪が乱れ、目を見開いた少女の表情は、《見よ！》のマリアの表情に類似している（Grieve [1973] 145）⁶。さらに、キーツの詩「つれなき乙女」を描いた作品では、乙女が見せる恐れ表情（ここでは畏れというよりも恐れを感じている表情）は、そのままマリアに移行している。ロセッティ

はポーヤキーツが書いた「物語」のなかに「恐れ」を読み取り、それを絵画化したのである。

このような「恐れ」への興味は、ロセッティが好んで読んだマチューリンらのゴシック小説の影響がある。先にふれたエドモンド・バークが恐れ (terror)、無限 (infinity)、痛み (pain) の感覚といった理性の及ばないものが「崇高さ」(the sublime) を喚起し、それが新たな美の意識を生み出すと論じたこと、そしてこの「崇高さ」の概念がゴシック小説誕生に大きな影響を与えたことはよく知られている。バークは、前述したようなグラデーションを伴う色彩や滑らかで丸みを帯びたフォルムや繊細さが生み出す(一般的な)美に対して、「畏怖」(awful) を呼び起こし、「壮大」(majestic) であり、「一種の畏敬 (reverence) の念」をもたらしもの、すなわち「崇高さ」を喚起させるものを対比させたのだった (Burke, Part III, section xvi, 105; 邦訳 127)。ロセッティは、このようなバークの主張を受けて創作されたゴシック小説を幼少時に愛読し、恐れ of 感覚が産み落とす美を見出したのだろう。その恐れ of 感覚が、受胎告知図では神秘へと連なる「畏れ」として現れたのである。

この「畏れ」の感覚を絵画化しようとする試みは、ロセッティがやはり同時期の、しかも《見よ!》を制作中の 1849 年 12 月 20 ~ 21 日に執筆した散文『手と魂』(*Hand and Soul*) に表明されている。

主人公は、13 世紀イタリアのピサの画家キアロである。キアロは、これまで画業を支えていた信仰が美の崇拜であったにすぎなかったことを気づき、そうした世俗の美や情熱を忘れ、「鑑賞者に影響を与える道德の偉大さが現れる作品」を描こうとする。キアロは、そのために「抽象作用を繰り返していこうとする」(*Works* 551)。そうしてキアロは教会の入口に「平和」の道德的アレゴリーを表現した「多くの縦長で幅が狭いフレスコ」を制作する(強調は筆者)。それらは、たとえば当時の画壇の主流派であるジョシュア・レノルズが莊重様式 (grand style) で描くようなドラマティックな、人目を引くような絵ではなく、「冷たく目立たないものだった」(*Works* 551)。

キアロは教会の入口の絵として縦長の形を選んだが、これは縦長の画面を宗教的 theme に適したものとみなしていたロセッティ自身の考えを反映している (Grieve [1973] 23)。たとえば、ロセッティは、《制作中のフラ・アンジェリコ》(*Fra Angelico Painting*, 1850 年代後半、紙、ペン、茶のインク、インク・ウォッシュ、17.8 × 11.1cm、バーミンガム・ミュージアムズ & アート・ギャラリー、S. 694, pl. 482、図 5) では、ドミニコ会士の傍らでフラ・アンジェリコが聖母子像を描いている画面を縦長としているのに対して、《制作中のジョルジョーネ》(*Giorgione Painting*, 1850 年代後半、紙、ペン、茶のインク、インク・ウォッシュ、11 × 17.6cm、バーミンガム・ミュージアムズ & アート・ギャラリー、S. 895, pl. 483) では、召し使いに囲まれたヴェネ

ツィア女性を横長の画面に描写するジョルジョーネを描いている。ロセッティは、フラ・アンジェリコが向き合う縦長の画面を、ジョルジョーネが描くような感覚的な作品とは異なった宗教的な感情を喚起するフォルムとみなし、さらにはキアロの壁画のような「冷たく目立たない」作品を生み出すフォルムとして念頭においていたのである。絵そのものが「冷たく目立たない」くなるのは、抽象作用を繰り返した結果であって、それが宗教的感情を喚起することになる。縦長の画面は、そうした抽象的フォルムを生み出すのにふさわしい形だった。

また、ロセッティの《制作中のフラ・アンジェリコ》の構図は、ロセッティが読んでいたことで知られる A.



図5

ジェミソンの『聖典と聖徒の美術』（1848）に挿まれた図版《聖母を描く聖ルカ》の構図に類似している。ルカが聖母子を描いている画面は縦長ではないが、ジェミソンが本書のなかでフラ・アンジェリコに数多く言及していることをふまえると、ロセッティがこの図版に想を得て聖母子を描くフラ・アンジェリコを描いた可能性は否定できない。さらに、ジェミソンは、「物語、行為、ないしは事実が、抽象的な観念の象徴的表現になるほどに描出されうるのだということを思い出さなければならない」と述べており（Jameson 1.11）、このジェミソンのいう「抽象的な観念の象徴的表現」がロセッティの試みた「抽象」表現に影響を与えていることも考えられる。ロセッティにとって、抽象的表現は「冷たく目立たない」ものであり、それを可能とするのが、ラファエルロ以前の中世芸術に見られる象徴的作用だった。象徴的表現は、可視的な形象によって不可視なものを表すことにつながっていくが、ロセッティはその可視的な形象による不可視なもの「象徴的」表現を、キアロを通して試みようとした。それは、たんに宗教的な感情の「象徴的」表現というよりも、「畏れ」という感情の「抽象的」表現となって試みられるのである。

祭りの日、キアロは「平和」のフレスコの前で戦いが始まるのを見て、芸術家としての名声も、彼を絵に向かわせていた信仰も無用のものだったと知る。そのキアロに強い日差しが降り注ぎ、唇が乾くが、彼はその光を見ることができない。熱が体内を浸していくのを感じ、もはや坐っていられなくなったとき、みずからの内に「畏れ（awe）」を感じる。光のなかで、鼓動と生き生きとした新鮮さが雨のように彼を打つ。沈黙は痛みに溢れた音楽となり、こめかみに血の痛みを感じさせる。彼が顔と目をあげると、そこに彼の魂のイメージだという女が現れる。女は自分を描けとキアロにいう。キアロは命じられたまま一気に女を描くと、強い太陽光がキアロを照らす。キアロは衰弱と憔悴感を感じるなかで、ぼんやりとした、虚ろな所から外に出たような感

覚に陥る。

キアロが描いた女の絵について、1847年にフィレンツェでその絵を見たという「わたし」が次のように説明する。「絵は小さいもので、たんに女の像が描かれているだけだ。女は控えめで先取りしたスタイルだが、非常にシンプルな緑と灰色の衣装で手も足も被われている。女は立っている。手を軽く組み合わせ、目を大きく見開いている。」(Works 555) さらに「わたし」は、このようにいう。「この絵の顔と手はきわめて繊細に仕上げられているが、一回のシッティングで即座に描かれたようだ。ドレーパリーは未完成である。この姿を見たとき、女の姿は畏れ(awe)をわたしにもたらした。影のなかの水のように。」(Works 555、強調は筆者) キアロは顔や手を注意深く仕上げたにもかかわらず、ドレーパリー、髪を「未完成」の状態に残している。身体を被う髪に明確な形を与えないままにしたというのは、後述するロセッティが描いたマリアの髪を考える上で重要である。

もう一つ大切なことは、キアロがみずからの身体内部に感じたという畏れが、女の身体を通して「わたし」に伝わっていることだ。ロセッティは、絵に描かれた女の身体を媒体にして、「畏れ」を鑑賞者に伝えること、鑑賞者を「畏れ」に感染させることを「抽象作用」の効力として求めたのだろう。「抽象作用を繰り返す」ことは、道徳的アレゴリーを描いた「平和」のフレスコ画で実現されることなのではなく、キアロの魂のイメージだという女の身体を媒介にして可能となることだったのだ。ロセッティはこの畏れの表現を、当時の主流だった道徳的絵画やナラティブ・ペインティングとしてではなく、「抽象」的な絵画として実験しようとしたのである(後に見るように、《見よ!》が批判されたロセッティはこの実験を頓挫してしまうが、女の身体を借りて感情あるいは神秘という形なきものを具現化するという試みを、生涯追求していくこととなる)。

ロセッティは、キアロが描いた女の絵を、みずからも《キアロが自身の魂を描いた絵》(*The Painting by Chiaro of His Own Soul*, 1850、鉛筆とボディ・カラー、18.4 × 6.4cm、個人蔵、図6)と題して縦長の画面で描いたが、気に入らず破ってしまったという。だが、複製が残されている。複製には、同時期の《大鴉》や《つれなき乙女》に見られるような、髪が縮れた女が描かれ、女はシンプルな衣装を身に纏っている。女は、「じっと見つめ、神経を張りつめたような、むしろ恐怖を抱かせるような表情」を見せる(Grieve [1968] 46)。A. グリーヴは、この《キアロが自身の魂を描いた絵》に顕著な「鮮明で畏れをもたらすエピソードを[鑑賞者に]伝えたいとする同じ願望が《見よ!》にも見られる」(Grieve [1968] 46)と指摘し、さらに両作品を制作した1849年冬頃、ロセッティがそのような観念や感情を生み出すことができるのは抽象的な形と色彩だとしてよく意識していたと論じている。こうした感情を伝えるために、ロセッティは最初から《見よ!》を白い絵にすることを意図していたのだ(Grieve [1968] 50,

Grieve [1973] 12)。ロセッティの白い受胎告知図で、どのような「抽象的な形」が試みられたのか、次に見よう。

5. 身体化による抽象化—熱を帯びる冷たい絵

この「形」には、まず前述した「縦長」の構図が含まれている。ロセッティは、抽象作用を繰り返すことにより、つよい感情を伝えるために、《見よ！》にもキアロが描いたような縦長の構図を必要とした。さらにロセッティは、同時期の他の作品にも、《キアロが自身の魂を描いた絵》に見られる女の身体のような伸長した身体を描いている。この身体表現は、緊張感を表すための手段でもあった⁷。《見よ！》の画面が縦長であり、天使ガブリエルの身体が伸長して描かれているのは、こうした実験の結果である。

マリアの髪の縮れや、彼女の目に現れたおののきの表情も、《つれなき乙女》や《キアロが自身の魂を描いた絵》で畏れを伝える女の縮れた髪、畏れを抱いた目の表情を引き継いだものだ。そのマリアの身体は、独特のねじれを見せる。このねじれ、歪みこそ、ロセッティが《聖母マリアの少女時代》に寄せたソネットや同時期の詩に記していた受胎告知の「畏れ」を表す身体的形象に他ならない。

マリアが畏れるさまには、ヴァザーリが『ルネサンス画人伝』（初版1550年、再版1568年）で記したジョットの《受胎告知の聖母》のマリアと、先述したA. ジェミソンが『聖典と聖徒の美術』で紹介する「美しい細密画」（Chants Royaux, Paris Bibl. Nat, MS No. 6989）のマリアに関する記述の影響も指摘されている⁸。ヴァザーリは、このようにマリアの様子を記述する。「天使ガブリエルが挨拶に近づいてくるのを見、マリアが驚きおそれ、不安のあまりほとんど逃げようとしているさまが非常な表現力をもって描かれている。」（Vasari 119; 邦訳18-19）。また、ジェミソンの記述に現れるマリアも後ずさりするマリアである。「ベッドの傍らに坐る聖母は、驚いて後ずさりし、ほとんど気を失いそうだ。深紅のローブと白いチュニックを着た天使は、半ば向きを変えながら、笏を握り、尊厳のある無愛想な神のように、気高く堂々とした態度で、聖母の前に立つ。」（Jameson 1.126）

ヴァザーリの記述を参照したのであれ、あるいはジェミソンを参照したのであれ、いずれにしてもロセッティは、通常の受胎告知図に描かれるような厳かにガブリエル



図6

のお告げを聞くマリアよりも、みずからの受胎告知図に、驚き、畏れ、後ずさりしているマリアを描くことを選んだのだった。ラファエル前派兄弟団のメンバーの一人で《見よ!》の制作過程を知る F. G. スティーヴンスによると、ロセッティのマリアは、成熟した女性ではなく、大人の女性の域に達したばかりの、痩せたからだに少女の趣を残したマリアとして描かれている。けれども、彼女の真摯で、敬虔的な目は、受胎告知の意味、やがて到来する痛みの意味を知っていることを示しているが、その意味することに圧倒されてはいない (Stephens 126)。だが、その強ばった身体は、畏れを隠すことはできない。バーミンガム・ミュージアムズ & アート・ギャラリー所蔵のヌードの習作 (c. 1849、紙に鉛筆、S. 44B, pl. 30、図7) では、マリアの左腕は頭上に上げられ、右腕は左頬に寄せられて左肩から垂れる髪をつかんでおり、彼女の身体のねじれは完成作より顕著である。顔も完成作よりも、いっそう畏れの表情をとどめている。

こうしたマリアの身体表現を考えると、キアロが自分の絵の手段として宣言した「抽象作用を繰り返す」ことが意味をもってくる。キアロは抽象作用の結果として「冷たく目立たない」絵を描き、さらに畏れを伝える魂のイメージとしての女の身体を描いた。キアロはみずからの魂のイメージだという女の身体を介して、みずからの身体に感じた畏れを具現化したのだった。キアロ、そしてロセッティにとっての「抽象」とは、女の身体を通して、畏れの感情を具現化すること、不可視の畏れを可視的な身体的形象を通して表現することである。その畏れは、前述したように、キアロが絵によって道徳を鑑賞者に訴える虚しさを知った後、つよい日差しに曝されるなかで自分の身体内 (within him) で感じたものであるが、このようなキアロの身体内部に起こっていた畏れと陽光、熱の結びつきが、《見よ!》のマリアの畏れを感じる身体にも起きている。「白い光」を浴びたマリアは、まさにみずからの身体内部に到来した受胎という出来事におののいている。このことは、ロセッティにとって、畏れの感覚が身体的な熱を帯びたものであることを示すものであり、その感覚を「冷たく目立たない」ものとして身体を通して具体化し、かつ象徴化して表現することが「抽象作用」を繰り返す表現の重要な試みだった。抽象作用によって生まれる「冷たい」絵は、身体の熱を帯びている。感情を伝えるための「冷たく目立たない」色としてロセッティが採用した白い衣を身に纏ったマリアの身体内部には、受肉という熱っぽい出来事が起きているのだ。



図7

具象が描く対象に似ている形を与えるのだとすれば、

抽象は描く対象とは「似ていないものの形」を与えることになる。キアロにしても、ロセッティにしても、畏れという感情を形にする試み、形のないものに形、それも身体を与える作業を「抽象」として試みる。それゆえ、抽象ないしは象徴作用を実現する媒体としての身体、しかも畏れという感情と「似ていない」形を与える身体であるためには、身体は、必然的に、キアロの前に登場した女のように「魂のイメージ」として現れるか、あるいはマリアの身体のように形が歪んでしまうことになる。そこには、写実を超えた形象としての身体が現れているのだ。

またロセッティがこのマリアの歪んだ身体を、《聖母マリアの少女時代》に寄せたソネットに記した畏れの身体的形象として描いていたことを思い出せば、詩の言葉を身体を描いて補い、また歪んだ身体を詩の言葉で補おうとする彼の試みが見えてこよう。身体という形と、畏れという形なきもののあいだにあって、また身体表現と詩の言葉のあいだにあって、マリアの身体は歪みを見せる。もちろん、ロセッティにあっては、形象（身体）はまだ具象から逃れていないが、その身体の歪みは身体が抽象化に向かう予兆である。

フランスの美術史家 G. デイディ＝ユベルマンは、『フラ・アンジェリコー神秘神学と絵画表現』（1990）において、フラ・アンジェリコの受胎告知図を分析し、マリアの身体を通して形象化されたもののなかに潜む形象化されないもの、すなわちキリストの受肉という神秘のダイナミズムを説き明かしている。形にできない神秘を身体的類似によって表すことで生じる非類似は、形象化されえないものが形象のなかに到来することである（Didi-Huberman 86; 邦訳 76）。こうした潜在的な力は、フラ・アンジェリコの受胎告知図では大理石の色彩の斑点ないしは動揺に表され、さらには受胎告知の場全体を震わしているのだという。この震えとマリアの衣装の襷が揺れあう。このような場のなかで、大理石の色彩の動揺が示すように、形象によってキリストの偏在と非在が結びつけられ、受胎告知の意味と時間が移動していく。すなわち、受肉の神秘の記憶から死の予示へ、誕生の潜勢から死のための受肉へ、天使の Ecce（見よ）という言葉が明示する現在の時間から待機の時間へと、意味と時間がマリアの身体を移動し、通過していく。「可視の次元」は、不可視の「神秘の視覚的場」に転換し（Didi-Huberman 259; 邦訳 172）、潜在的な力が形象を介してその意味を現働化することによって、また天使の言葉を肉にする（Didi-Huberman 213-14; 邦訳 132-33）ことによって物語と神秘のあいだに介入し、受胎告知図の前に佇む者に祈りの行為を促すのだという（Didi-Huberman 134; 邦訳 117）。

このような分析を通してデイディ＝ユベルマンは、「なんらかのものに一つの形象を付与すること」は、「もう一つの別の外観を与えること」、すなわち「そこに異質性、他者性を導き入れること」であり、「その外観とは別のものによってそれに意味を付与すること」であると述べる。さらに、そのような「形象」の作用について、フラ・

アンジェリコが属したドミニコ会の説教師が著した15世紀の辞書『カトリコン』では「形象化する」(figurare)、「脱形象化する」(defigurare)、「予示する」(praefigurare)という三つの動詞が比較されていたことを指摘し、「形象化する」ことが「脱形象化する」ことに連なり、それに伴い、形象の意味も別の意味へと移動していくことを論じた(Didi-Huberman 232; 邦訳 149)。

ロセッティが15世紀のドミニコ会の解釈学的な思考法におけるこのような「形象」という語の意味の連関を知っていたとはおもえない。だが、ロセッティは、1848年のラファエル前派兄弟団の結成時に作成した「不滅の人びと」のリストにフラ・アンジェリコを一つ星をつけて挙げており(Hunt 1.159)⁹、翌年の秋ホウルマン・ハントとの大陸旅行中に立ち寄ったルーブル美術館でも、フラ・アンジェリコの《聖母戴冠》(213 x 211cm)を目にしていた(*Correspondence* 1.109, dated 4 October 1849; Hunt 1.190)¹⁰。この旅行から帰国してすぐに、ロセッティが《見よ!》を描き始めたことは興味深い。後述するが、フラ・アンジェリコの《聖母戴冠》でひときわ目を引く青の色彩を、ロセッティはみずからの受胎告知図《見よ!》に用いている。また、ロセッティは、前述したように、《制作中のフラ・アンジェリコ》で、聖書を読むドミニコ会士の傍らで「縦長」の画面に聖母子像を描くフラ・アンジェリコの姿を描いていた。

さらに、前出のF.G. スティーヴンスが、《見よ!》が「フラ・アンジェリコの詩的な精神で溢れており、フラ・アンジェリコの敬虔的な神秘主義と美しい幻想が若い時のロセッティのそれと近い」と述べていることも注目に値する(Stephens 125)。スティーヴンスは続けて、《見よ!》の構図の、「選りすぐりの慎みときわめて厳格な雰囲気」はフラ・アンジェリコのものに似ており、「神秘主義が、洗練された、速記の芸術と呼びうるようなものに表現された、少なからぬ写実主義と結ばれている」と述べる。マリアの表現にいたっても「後ずさりし、服従するマリアは、フラ・アンジェリコが描く様態のなかにいる」と記し、聖霊を表す鳩、ランプ、百合、窓の外の木、輝く空なども、サン・マルコ修道院の流派に属すようだという(Stephens 125)。このような記述からも、ロセッティが、芸術における宗教性の回復を目指したラファエル前派の試みにおいて、フラ・アンジェリコをその手本の一人として考えていたことは判明だろう。

フィレンツェのサン・マルコ修道院第3僧房の壁画としてフラ・アンジェリコが描いた白い《受胎告知》(c. 1438-50、フレスコ、176 × 148cm、図8)では、マリアは淡い桃色の衣を着て厳かに天使の言葉を聞いている。ディディ＝ユベルマンによると、この絵で強調される白の地は、「究極の観想のための絵画的対象として現れて」おり、また「物語の欠如した、余分な外観をもたない面として、真正面から眺められるようになっている」のである。さらに、白は、「天使と聖母のあいだの隔たりを示す場そのもの」ともなり、神秘に対する近さと遠さの両方を表す。このような白

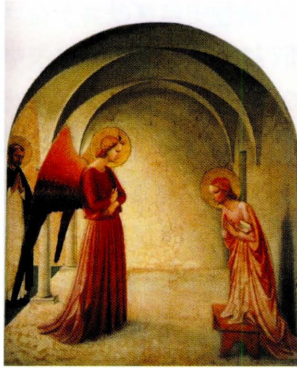


図8

い受胎告知図は、フレスコ画がある僧房の建築と重なり、「観想している神秘の場」が「神秘を観想する場」にもなるという場の同一化によって、絵の対象と見る主体の一体化が喚起されることにもなる。白はまた、ドミニコ会士が身に纏う衣服の色でもある。つまり、「観想している神秘」をドミニコ会士はみずからの身体に纏っているのである (Didi-Huberman 376-78; 邦訳 275-76)。「色を纏うこと」は「すでに形象の神秘を纏うこと」であり、「衣服を着る」ことで、「私は<他者>を纏う。」「その他者は私の存在を取り巻き、それを包み

込み、それに浸透し、それに突き入る。」こうして他者は「私を織り直し、そうして私自身を非類似にさせる。この瞬間に私の覆いは私と一体になるであろう。」このとき修道会士は「キリストを纏う」のだという (Didi-Huberman 380-81; 邦訳 278)。

ロセッティがこの白い受胎告知図を知っていたかどうかは不明だが、彼自身の白い受胎告知図《見よ!》でも、マリアは、フラ・アンジェリコのマリアのような簡素な衣装を身に纏い、そこに折り畳まれる彫刻的な襷を動揺させ、<他者>へと向かう。

6. 形なきものの形象化としてのドレーパリー—物語の外へ

ロセッティはこのマリアの衣服の襷を描くのに、1850年1月8日から2月1日まで約3週間の時間を要している (Rossetti [1900] 246)。そのときの様子を F. G. スティーヴンズが記録に残している。

ロセッティは長い間二人[マリアと天使ガブリエル]のドレーパリーにとりくんだ。宝石の彫刻師のような念入りさと習熟さ (learning) で全体に立体感をあたえていた。マリアの衣装にロセッティはかなり鉛の鉛筆を用いた。完全な状態で残っている全体は、天然樹脂とテレペンチン [テレピン、マツ科植物の含油樹脂]、ほんの少しのオイルが用いられている。天然樹脂が主な展色剤である。オイルは罌粟のオイルだ。(Stephens 126)

この記録にあるように、ロセッティは鉛の鉛筆を用いることによって、襷に「彫刻的な感覚」を与えた (Grieve [1973] 21)。グリーヴは、この襷に、ロセッティがホウルマン・ハントとの旅行でおそらく目にしたとおもわれるフランドルの祭壇の外側に用いられる「簡素なグリザイユ画法で仕上げられた受胎告知の作品」の影響を指摘する。そうした作品では、天使ガブリエルと聖母マリアは通常別々のパネルのなかで石像のよう

に描かれる (Grieve [1973] 21)。また、ロセッティがハントとの旅行中にブリュージュで見たとおもわれる前述のダーヴィドの祭壇画 (Goldberg 237 に図版が掲載されている) では、左翼のマリアの衣装に「彫刻的な襷」が描かれている。(つけ加えていえば、マリアの背後のカーテンと、右翼に見える壁に開けられた角の丸い窓は、《見よ!》のマリアの背後に描かれた布と窓に共通しており、タイルを敷いた床も《見よ!》の床と類似している。) テイト・ブリテンに所蔵されている鉛筆によるマリアの素描には、鉛筆による彫刻的效果が顕著に見られる (c. 1849、紙、19.4 × 13.7cm、S. 44A、pl. 31、図9)。先のヌードの習作ではマリアの手は頭上にあっただが、この習作ではマリアの腕は下ろされ、完成作のポーズに接近している。

また、天使の上祭服 (chasuble) のドレーパリーにも彫刻的效果が見られる。ロセッティはこのドレーパリーを描く材料を2月9日に手に入れている。完成をみたのは2月22日であり、その日にマリアの腕の描写も終えている (Rossetti [1900] 256, 261)。

天使のドレーパリーが垂直線の強調された乱れないものだとすれば、マリアのドレーパリーは波打ち、細かな襷をつくり、マリアの身体の線にそって乱れている。天使の衣や、百合が刺繍された赤い布、背景の青い布などにおいて垂直線が強調される構図のなかで、マリアの襷は唯一線のうねりをみせる。この乱れはマリアが身体をねじることによって生じたものであり、マリアの動揺を直接伝えるものだ。とりわけ衣の下部、裾の部分の襷が乱れているが、こうした乱れは、キアロが描いた女の「未完成」な襷に重なるだろう。マリアの襷も畏れを表すものとして (入念には仕上げられてはいるが) 完成した「形」をもっていない。襷それ自身が、形でありつつ形でないものだからである。マリアの身体のなかでキリストの身体が形づくられていくことを考えれば、畏れが導く襷の動揺、とくにマリアの身体下部の襷の乱れは、キリストの身体の生成にも通じている。つまり、襷には、第3節でふれたロセッティの同時期の

詩で記されていた受胎の畏れと神秘なる誕生の両方が折り畳まれているといえよう。フラ・アンジェリコの受胎告知図に描かれた襷のように、ロセッティのマリアが身に纏う襷は、畏れの形象であると同時に、神秘の出来事の到来を予告している。

ロセッティにとって畏れは、受胎告知の物語のなかで、歪んだ身体として形象化できるものであったが、神秘はまだマリアの身体に宿ったばかりである。受胎告知の外部にある神秘が、襷の動揺として、形なきものとして、現れていることになる。(ディディニユベルマンがフラ・アンジェリコの受胎告知図に見たように) ロセッティのマリアが纏う白い衣の襷の乱れが画面全体の白へと移っ

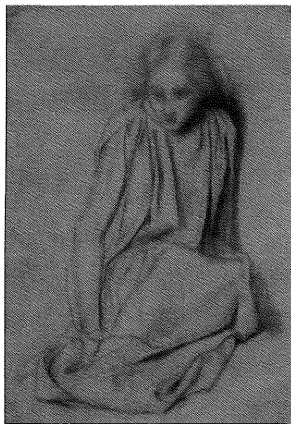


図9

ていくにつれて、畏れと神秘も襞の運動を通して白いベッドから床へ、さらに壁へと、受胎の場全体へと伝わる。こうして、襞は、マリアの歪んだ身体に潜んだ神秘を畏れの場全体に出現させ、さらにマリアの身体を受胎告知という物語の外部にも連れていく。

それゆえ、このようなマリアの、神秘をはらんだ畏れの表現は、先にロセッティがポーやキーツの詩や物語のなかに見出した畏れ（恐れ）の描写とは異なる。ロセッティは、マリアの畏れにさらなる別の意味、すなわち「光の誕生」という神秘を見ているからだ。マリアの身体は、畏れの形象であると同時にその形象を超えて神秘を予示する。そうした身体的な場は、マリアの身体が変わろうとする場、すなわち、受胎告知以前のマリアの身体と、いま告知を受けているマリアの身体という二つの身体が出会う場である。先に「初期ドイツ」の受胎告知図に寄せた詩で、ロセッティは、受胎告知の瞬間を、過去のマリアと、マリアとともに始まったものが「神の二つに折り畳まれた秩序」のなかで、二重の襞のようにして折り畳まれている時として重視していた。その時こそが、畏れの時であり、かつ神秘へと開かれていく時である。過去と現在が出会うマリアの身体はさらに、神秘が訪れる未来の時間とも結ばれているのである。マリアの身体は、こうした複数の時間と意味を潜在させる場である。

白という色彩と襞が、形のなかに、形なき神秘を現し、マリアの身体のなかに複数の時を折り畳む。似ていないものを似せる運動が、襞として、白として、現れる。形のなかにつねに形なきものが作用し、現在のなかに流れる別の時を折り広げる。—マリアが身に纏う襞の動揺から広がる「白」が受胎告知の場で生動している。

7. 白い受胎告知図—祈りの場へ

色彩と形象、そしてムードが鑑賞者に最も訴えかけるものであると考えていたロセッティにとって (Grieve [1968] 49)、白は「抽象的な形と色彩が生み出す感情」を鑑賞者に伝えるのにもっとも適した色であり、キアロが試みた、抽象作用を繰り返した結果実現される「冷たく目立たない」絵にふさわしい色であった。ロセッティは、この受胎告知画を「祝福された塗り絵」(that blessed daub) (*Correspondence* 1.88, no. 49, dated 21 August 1849)、「祝福された白い塗り絵」(the blessed white daub) (*Correspondence* 1.229, no. 53.7, dated c. 21 January 1853)、「白い作品」(white one) (*Letters* 3.1279, no. 1481, dated 8 May 1874) 等と呼び、1874年には「この作品は以後、非常に増えたあらゆる白い絵の原形であり、ここには白を使用する理想的な動機があった」と記すほど (Letter to F. G. Stephens, Bodleian Lib. Ms. Don. e 75, p. 97; Grieve [1968] 50 に引用)、「白い絵」を描くことにこだわった。

この白が放つ感情こそ、マリアが身をもって示す畏れの感情である。だから、白は

「光」、すなわちキリストの出現を表す光の色ともなる。「冷たく目立たない」抽象的な絵の白には、受肉という身体的な、具体的な、熱を帯びた、マリアの内臓 (*viscera Mariae*: 内壁という白い処女膜, Didi-Huberman 377; 邦訳 275) 的な出来事が折り畳まれていることになる。畏れが身体的な熱を帯びていたように、白い絵のなかにはこうした受肉のうごめき、身体が生成する胎動がはらまれているのだ。実際、ロセッティは、白をマリアの無原罪懐胎の色としても捉えていたが、その純潔を表す白は、形あるものと形なきもの、受胎と神秘の混ざり合いをも示す色なのである。

この混ざり合いは、マリアの傍らの赤い布とそれに刺繍された白百合によって際立たされている。マリアを象徴する白百合は、天使がマリアに突き出す百合と重なるだけでなく、前作の《聖母マリアの少女時代》でマリアが刺繍をしていた百合であり、いまその百合の刺繍が完成したこと、すなわちマリアが受胎したことを表している。その百合が、キリストの受難の血、犠牲の血の色をおもわせる赤い布に刺されていることは、純潔もしくは光の色である白が、肉の色である赤の「痛み」の上に現れていることも暗示していよう。その白（受胎と光）と赤（肉と血）は、まさに針を刺す痛みによって貫かれている。

さらなる色彩としては、青と黄金（黄色）といった原色が使われている。これらは、ラファエル以前の画家が頻繁に用いた色であり、とりわけ、先にも指摘した背景の布の青は、マリアが伝統的に身に纏う衣服の色彩であり、またフラ・アンジェリコ作品 (Grieve [1973] 21) や、ロセッティが1849年の旅行中ゲントで見たファン・アイクの受胎告知図の聖書台の下に描かれたドレーパリーの色でもある (Demoor 7)。ファン・アイクの受胎告知図では天使もマリアも白い衣を身につけており、マリアの髪はロセッティのマリアと同じく赤味を帯びている。ロセッティの弟でありラファエル前派兄弟団のメンバーの一人でもあったウィリアム・マイケル・ロセッティは、こうした原色の使用について、「原色への嗜好は、14、15世紀の画家の影響を大いに受けたものであり、設立されたばかりのラファエル前派兄弟団の実践にきわめて特徴的な傾向であった」と述べている (FL 1.143)。グラデーション (Burke, Part III, section xvii, 106) や陰影によって色彩を「美しい」ものとしてきたアカデミー派にとって、グラデーションがなく、明確で強い色彩を用いることは「美」に反するものだったが、ロセッティはあえて白地に青、赤、黄を用いたのだった¹¹。

ロセッティが白い絵を描こうとした動機としてつけ加えておきたいのは、先に挙げた A. ジェミソンの著作にある「白」に関する記述である。その記述を引用しよう。「白は光、宗教的純潔さ、無垢、処女性、信仰、歓び、生命のエンブレムである。(中略) 白は聖母に捧げられた色である。しかし、聖母は被昇天の絵をのぞいては白を着ることはない。」(Jameson 1. 35) ロセッティはこの記述を当然知っていたにもかかわらず、受胎告知を受けるマリアに白を着用させたことになる。これには理由がある。前述し

たように、ロセッティは、この白い受胎告知図と「聖母の死」をディプティックとして描こうとしていたのだった。グリーヴが、ロセッティが用いる白を、ダ・ヴィンチの《岩窟の聖母》に寄せて彼が書いた詩にある一文、「無限なる切迫した『永遠』」を表す色でもある（Grieve [1968] 50、注5参照）と述べたことをふまえれば、ロセッティがマリアの受胎告知と死を同時に表現しようとした白も「無限なる切迫した『永遠』」を示しているといえるだろう。マリアが純潔のまま受胎する「切迫」した場面と、その生命の向こう側にある「無限」の死、そして「永遠」の神秘が白のなかで結ばれている。白は、時間的な移動を伴って、現在のマリアの身体を受肉の場から昇天の場に連れていく色となるはずだった。

ロセッティはさらに、《聖母マリアの少女時代》を描いた後の1849年の初夏には、マリアの一生を題材にしたトリプティックを描こうとしていた（Grieve [1973] 17）。弟のウィリアム・マイケルは、ロセッティが両翼に「百合と薔薇を植えている聖母」と「磔刑後、聖ヨハネの家にいる聖母」といったキリストの誕生日と死後のマリアの生活を題材とした主題を考え、中央にはキリストが誕生し、磔刑にかかるまでのマリアの生活を主題とした「聖家族の過越の祭」を描く予定だったと記録している¹²（Rossetti [1900] 216-17）。後、両翼の題材は、それぞれ《ナザレ人マリア》（*Mary Nazarene*、1857、紙に水彩、34.3 × 19.7cm、ロンドン、テイト・ブリテン、S. 87、pl. 116、図10）、《聖ヨハネの家のマリア》（*Mary in the House of St. John*、1858、紙に水彩、45.7 × 35.6cm、S. 110、pl. 154、ウィルミントン、デラウェア美術館、図11）と題する作品として制作された。《ナザレ人マリア》は、縦長の作品で、緑衣を身に纏うマリアが小川の側でマリアの象徴である百合と薔薇を植えている。緑の衣は、生命の色、若さを表す。



図10



図11

《聖ヨハネの家のマリア》には、1848-9年頃のスケッチが残っており（Grieve [1973] note. 73）、1849年の詩「アヴェ」("Ave")には¹³、年老いたマリアがキリストの磔刑後に聖ヨハネの家で我が子との再会を待ち望むというこの作品の主題が見られる。

夕闇が迫る頃、マリアがキリストの衣服を織る手を休めて立ち上がり、ランプに火を灯そうとして芯を切っている。聖ヨハネが火打ち石を叩く。十字架の窓枠の中心に

つり下がるランプは、「世の光」キリストを象徴し、ランプに火を灯すことはキリストの復活を予告している。額縁の左右と上下には、「ヨハネによる福音書」からの引用が記されている。左右には、十字架上でキリストが母と弟子にいう言葉とその弟子の行いを示す言葉が引用されている。『『婦人よ、御覧なさい。あなたの子です。』、『見なさい。あなたの母です。』そのときから、この弟子はイエスの母を自分の家に引き取った』（19章26-27節、新共同訳）という引用である。上下には「しばらくすると、あなたがたはもうわたしを見なくなるが、またしばらくすると、わたしを見るようになる」（16章16節、新共同訳）というキリストの復活を予言する言葉が刻まれている。



図 12

ロセッティが中央のパネルの主題として構想したのが、『聖家族の過越の祝い』(*The Passover in the Holy Family: Gathering Bitter Herbs*, 1855-56、紙に水彩、40.6 × 43.2cm、ロンドン、テイト・ブリテン、S.78、pl. 84、図 12) であり、1849年頃描いたとおもわれるスケッチが残っている (Grieve [1973] 17)。1854年、ロセッティは、ジョン・ラスキンの注文に応じて再び同主題の水彩画にとりかかる。この水彩画についてロセッティは次のように説明している。

家の玄関を場面としている。そこで (少年の) キリストが持つ鉢から、ザカリアスが柱やまぐさに [仔羊の] 血を振りかけている。仔羊はヨセフが連れてきたのだった。エリザベトは火に薪をくべようとしている。ヨハネが紐を結ぶ靴も、マリアが摘んでいるニガヨモギも、祝いの儀式のためのものである。(Works 210)

過越の祝いとは、ユダヤ人のエジプトからの脱出を祝うものであり、家族で屠った仔羊の血を家の柱や鴨居に塗り、仔羊の肉や種の入っていないパン、ニガヨモギを食す。主は柱に塗ってある血を見て、過ぎ越し、その家族が撃たれることから守る。ロセッティの水彩画はこの祝いを描いた作品だが、井戸の十字形の支柱や犠牲となる仔羊、テーブルの上に置かれたワインやパンは、キリストの磔刑を予示する。少年のキリストは血の入った器を持ち、みずからが磔刑にされる日を予示する。

ロセッティが絵画のもつ予示の機能について意識していたことは、みずからこの水彩画に寄せた詩で「予示」(prefigure) という言葉を用いていることから明らかである。その詩のオクテットではこのように絵が説明されている。

ここで、予示する日 (the prefiguring day) と
予示される日 (day prefigured) が出会う。

「食しながら、履き物をはいた足で、帯をまいた腰で、
 手には杖を持ち、血が塗られた入り口とまぐさの傍らで、あなたは立つ」
 と、神は、モーゼの口を借りて、過ぎ去った昔にいった。
 今、過越の祝いで、この貧しい家族は、二つの親縁の家族を
 含み込んでいる。
 見よ！殺された仔羊は、殺されるべき「仔羊」と対比される。(Works 210)

先に紹介した15世紀のドミニコ会の辞書『カトリコン』で比較された三つの動詞を借りるならば、ロセッティにとっても、「形象化する」(figurare)ことは、「予示する」(praefigurare)ことであり、その過程で、予示するために与えられた形は、予示することに向かって形象を超え、「脱形象化する」(defigurare)ことになる。

《見よ！われは主のはした女なり》では、この脱形象化の作用が、マリアの身体と襪の歪みとなって現れているといえるだろう。ロセッティは、白い受胎告知図において白い襪を身に纏うマリアの歪んだ身体によって、キリストの受肉という神秘と、さらに、(ディプティックとして対の絵に描かれるはずだった)マリアの死を予示したのである。

こうしたロセッティの意図は、聖母被昇天の絵が受胎告知図と並べられれば一層明確になったはずである。しかし、ロセッティは「聖母の死」の制作を断念してしまう。もし描かれていたとしたら、同じ白を背景とした部屋でマリアは、ベッドの上に横たわり、神の母としての栄光に包まれていた身体で描かれていたことだろう (Grieve [1973] 19)。あるいは、前出の「アヴェ」の詩で、マリアの死の時を、「『彼』の左の手があなたの頭の下に、／『彼』の右の手があなたを抱くのだろうか？／見よ！『彼』はあなたのもの、この人は『彼』のもの」(Works 168)と記したように¹⁴、ロセッティは母と子の立場がピエタの図像の逆になる図像でマリアの昇天を描いていたかもしれない。だが、結局、ロセッティは、マリアを、神の母としての栄光の身体で描くことなく、受胎告知図に、畏れの表情を見せて身体を歪めたままの姿で取り残した。ロセッティにとって、マリアの受胎に始まる一連の出来事(キリストの誕生と受難、死、復活、マリアの悲しみ、死、栄光)のすべては、「神の二つに折り畳まれた秩序」が襪のように折り畳まれる受胎の瞬間のマリアの身体にはらまれていることだった。彼は、マリアの昇天した栄光に包まれた身体ではなく、その「神の二つに折り畳まれた秩序」が襪のように開かれるまさにその瞬間のマリアの身体に、畏れ、神秘、痛みといった「抽象的」感情を身体化しようとしたのだろう。白い部屋でベッドに坐るマリアの身体は、キリストの受肉という神秘を潜めながら、人間の身体の脆弱性を晒し続けているのである。

その受胎が告げられる一室は、日常的な簡素な設えの部屋であり、ベッドも彼女が身に纏う衣装もきわめて質素なものだ。また、少女の趣が残るマリアのモデルは妹の

クリスティーナ、天使のモデルは弟のウィリアム・マイケルやラファエル前派の一人で彫刻家のトマス・ウルナーが務めたように (Stephens 126)、ロセッティは、こうした日常的なセッティングによってマリアの身体と絵を見る者の身体を近づけ¹⁵、(キアロのように)彼女の畏れを鑑賞者に伝えようとしたのである。ロセッティにとって、畏れと、それに連なる神秘とは、日常世界に寄り添っているものなのだ。

栄光の身体とはほど遠い、脆弱な身体性を露わにしたマリアは、ロセッティが受胎告知の場を、遠い世界の出来事ではなく、私的な、日常に潜む出来事の場として捉えていたことを示すものだ。受胎告知図の白い場は、そのまま日常へと延長していく。ロセッティは、そうした場に置かれたマリアの身体を通して、日常のなかで、見る者の身体に向かって、畏れの感情と神秘を呼び覚まそうとする。畏れつつ神秘に向かって祈る—このような祈りの場を、マリアの歪んだ身体によって、鑑賞者の身体とのあいだに開き、マリアと同じ脆弱性を身に纏った鑑賞者の身体を、畏れと祈りへと向かわせようとするのである。

実際、この作品が1850年4月にナショナル・インスティテューションに展示されたさいの額縁には、F. G. スティーヴンスが持っていた真鍮製品から写された「カトリック ("Popish") の刻字」がラテン語で刻まれており (*Correspondence* 1.88, no. 49.7, dated on 21 August 1849、刻字の内容は不明)、鑑賞者に絵と文字を通して「教訓的な」メッセージを伝えていたのだった¹⁶。言語が吹き込まれたマリアの身体は、絵を見る者にまさに呼びかけていた。

けれども、この白い場の前に立って、マリアの身体や言葉の呼びかけに應えるためには、鑑賞者はまずみずからの身体の脆弱性を見つめなければならない。それゆえ、このマリアの身体は、鑑賞者に身体的反応を起こしたのだった。ロセッティのマリアに向けられた次のような当時の批判は、そうした反応を物語ったものだ。

ここに、類い希な奇想によって正統的な道を外れている幾分かの才能がある。陰影、色彩、構図といった進歩した原理のあらゆるもの何も目指すことなく、これらの男たち [ラファエル前派] は、自然の真実と単純さにのみにおいて見ることを主張しながら、芸術的な無能さをただ隷属的に真似している者たちだ。[ロセッティの] 聖母の誤って描かれた顔のなかの目の表情は、意図としては何か高尚なもの閃きを与えているが、それでもそれは真の靈感だとはいえない。この作品で、われわれは、すばらしさを追求する希望に満ちた真の野望の謙虚さというより、教師の僭越さでもって、明らかに画家が鑑賞者の目のなかに無理矢理押し込んだ作品に対する賛辞を、管見では、すべて使い果たしてしまった。(Anon., *Athenaeum*, 1173 [20 April, 1850]: 424.)

こうした批判を恐れたロセッティは、宗教画における身体を介した感情の抽象化という実験を止めてしまう。ロセッティのマリアに対する批判も、ラファエル前派のカトリック的傾向や中世的傾向に向けられたものであり、鑑賞者や評者にロセッティの新たな試みが理解されることはなかった。彼らは、描かれた身体が放つ畏れの感情を受け止めるよりも、そうした身体を醜いもの、病的なもののみなしたのだった。1851年9月、ロセッティは弟に宛て、「僕の中世主義を弁護しようなどとはおもわないでほしい。それは愚かなものだった。むしろ、こうしたものがたんに上辺のものだということを確認させるものが作品には十分あるとってほしい」と書いた(*Correspondence* 1.184-85, no. 51.21)。

1853年に《見よ!》は、アイルランド人のF. マックラッケンが購入することとなるが、このときロセッティは作品を「祝福された白い目障りのもの」(the blessed white eyesore)と呼び、天使の頭の背後に金色の輪を描き入れ、作品の「中国風」の特徴を冠する(*Correspondence* 1.228, no. 53.6, dated c. 19 January 1853)。この「中国風」とはおそらく白磁器を意味してのことであり(Grieve [1973] 20)、光輪もカトリック的傾向を強調するものではないことを示唆している¹⁷。

ロセッティは作品をほとんど公にしなくなり、もっぱらパトロンの注文に応じて作品を制作するようになるが、前述した《ナザレ人マリア》や《聖ヨハネの家のマリア》、《過越の祭》、さらに別ヴァージョンの《受胎告知》(*The Annunciation*, 1855、1858、紙に水彩、35.6 × 24.1cm、個人蔵、S. 69)など、マリアの生涯を描き続けていく。1874年に《見よ!》がW. グレイアムに再売却されるにあたり、ロセッティは手元に戻った受胎告知図を見て、このように記している。「ああ、それがもっとも高度の地点に達したいいくつかの側面では、こんなにうまく仕上げたことなどほとんどない。この作品は、かなり古風だが、実に靈感に溢れており、その靈感とはそれを生まれながらに感じるができる者に伝染する(infectious)ような性質のものだ。だが、そのように感じる人がどれほどいるだろうか。もちろん、技術的な面ではひどい欠点もあるが、ここかしこの表面にほんの少し点描する以外は、この作品をよくするためにすべきことは何もない。」(*Letters* 3.1283, no. 1485, dated 20 May, 1874)。この記述は、ロセッティが《見よ!》が鑑賞者に及ぼす伝染性をそなえていることを自覚していたことを示すものだろう。ロセッティは、その効力を感じとることのできる人がいかに少ないかを嘆いていたのである。

おわりに

ジョン・ラスキンが、痛烈な批判に曝されていたラファエル前派を1851年5月に2回にわたって『タイムズ』紙上で擁護したことをきっかけにして¹⁸、ラファエル前

派に対する見方が一変した。

ラスキンは、「彼ら[ラファエル前派]は、彼らが見るものか、表現したいと欲する場面の現実的な事実だと彼らがおもうもののどちらかを、絵を制作する上でのいかなる慣習的なルールにかまわずに描こうとした」とし、こうした作業はラファエルロ以前のあらゆる画家が行ってきたことであるのに、ラファエルロ以後の画家は「厳格な事実を表現する代わりに美しい絵を描くことを求めた」と指摘し、ラファエル前派の試みを弁護した (Ruskin [1851a] 322)。続いて彼らの描く身体(皮膚)の色彩や陰影の欠如にも弁護を加える (Ruskin [1851b] 326)。1853年には「ラファエル前派主義」と題した一文を発表し、「ラファエル前派主義には一つの原理しかない。それは、ラファエル前派主義が行うすべてのことにおける絶対的で、妥協を知らない真実という原理である。その原理は、もっとも最小な細部に至るまで、自然から、そして自然だけから描くことによって得られる真実である」と論じる (Ruskin [1853] 157)。彼らが表情を詳細に描いた人物は、「生きている人間の真の肖像」である。このような生きている真実を描くことによって彼らは、「より気高い誠実という質」を忘れて軽蔑する「見せかけの美」、すなわち感受性の欠如によって「芸術的優美さをそなえた一般的で受けのよいフォルム」が生みだす美に対して抵抗したのであり、それゆえ彼らの作品が「嫌悪感」や「不快感」を抱かせる結果になったとして、彼らに向けられた攻撃の原因を分析する (Ruskin [1853] 158)。ラスキンはさらに、ラファエル前派はただ単に写実に徹するわけではなく、「現実化 (realization) する能力と並んで桁外れの想像力も有している」とも論じ、これら二つの能力の共存を、ターナーとラファエルロにも認め、ラファエル前派と彼らは「周囲の真実を、各人みずからの心に現れた通りに描いたのであり、どのように見るかを教えられたようには描いていない」とも評したのである (Ruskin [1851c] 385)。ラスキンは、写実という範疇を超えた、想像力による形象の表現を彼らの作品に見て取ったのであろう。ロセッティは、ミレイやハント以上に、こうした形象の表現による抽象への可能性を見て、形象のざわめきを画面に映そうとしたのだった。

このようなラスキンの全面的な擁護を引き継いだD. マッソンによる「芸術と文学におけるラファエル前派主義」(1852)と題した評でも、ラファエル前派の試みが好意的に解説されている。ロイヤル・アカデミーでジョシュア・レノルズが唱えた理想美に対してラファエル前派が「自然」(Nature)に忠実であることを強調したのは、たんなる写実主義を主張したからではなく、「フォルム、色彩、光と影、すなわち自然の現れ」を忠実に描きつつ、「言語」を通して画家の心のなかの意味を表出することに目的があったからだとして述べられる (Masson 202)。「自然」といっても、画家の思考が反映される「自然のままの状況 natural circumstances」(Masson 219)が重視される。こうした「言語」を獲得しようとするために、彼らの描くフォルムは、慣習

的な快いものから離れた「醜い」ものとなり、頭部は不恰好に、顔は不均斉に、関節が際だつようになり、さらに肌色も見慣れない色彩を帯びることになる (Masson 203)。また、一般的なフォルムよりも、細部が強調され、集められたものとなるのだという。さらに、マッソンはラファエル前派の芸術と文学に認められる中世主義は、ワーズワースが行った試みと同様に、思考と語り (speaking) から虚飾を排除したプリミティヴな様式に回帰しようとした結果であり、また芸術における靈性と宗教的な意味を追求した結果であると述べるにいたる (Masson 205, 209)。

このような評からラファエル前派は、「現代芸術のマスター」 ("Masters of Modern Art") として評価されるようになり、1857年にはマンチェスターにおける "Art Treasures' Exhibition" でラファエル前派展が開かれるまでになった。

公的な場における私的なドラマの顕示が、「歪み」 (distortion) という批判を招いたとすれば、1850年代半ばからのラファエル前派の評価の転回は、そうした公共性と身体の私性のねじれが反発を起こさなくなったことを示すものでもある。ラファエル前派が描いた身体は、画面にとどまる静的な絵画ではなく、キリストの傷やマリアの畏れを介して鑑賞者の身体に働きかける身体だった。あからさまな傷や身体的ねじれの呈示が、鑑賞者の身体的反応を引き起こし、「歪み」として批判される。だが、この歪みが、絵画のなかの身体と鑑賞者の身体とのあいだに生じる身体的な場を更新していく効力をもったのだ。この歪みが歪みとして経験されなくなったとき、鑑賞者の身体と描かれた身体は、あらたな身体的共同性で結ばれた間身体的な場を生起しているといえるだろう。

その場を開くために、ミレイはみずからの指を傷つけて描いたキリストの傷を、ロセッティはマリアのねじれた身体を露わにして脆弱な身体を曝した。そして、キリストの傷やマリアの身体を、鑑賞者のもとへと落下させて、鑑賞者の身体に効力を、しかも「内臓感覚的な」効力を及ぼしたのである。ロセッティの場合、マリアの畏れを表す身体の歪みと痛みは、神秘へと意味を移動していった。マリアの身体を被う二重の襞—折り畳まれながら開くもの—のなかで、不可視のものまで形象化されたなかで、現在でありつつ過去でもありさらに未来を予示する時間のなかで、そして「冷たく目立たない」色でありつつ受肉のうごめきを表す白い場のなかで、鑑賞者の身体はマリアの畏れと脆弱な身体を纏う。マリアの「歪んだ」身体の形象は、そんなパフォーマティヴな作用を襞の振動を通して鑑賞者の身体とのあいだに及ぼすが¹⁹、これが可能となるのは、見る者の祈りがマリアの身体のなかに届くからである。絵の前に佇む者がその白い場にみずからの身を置き入れ、冷たい畏れと熱い身体的出来事を同時に感覚しながら、マリアの身体のなかの神秘を纏うことによって、マリアへと祈るからである。

注

¹ 本稿は、日本英文学会第75回全国大会シンポジウム「絵画と文学の交渉——Hogarthからラファエル前派の時代まで」(2003年5月24日、於成蹊大学)で発表した「ラファエル前派における身体の"distortion"」の原稿に修正、加筆を加えたものである。

² 図版の説明のなかにあるS.とpl.は、Surteesのカタログ番号とプレート番号をそれぞれ記す。

³ キリストのモデルとなったノエル少年の日記には、《両親の家のキリスト》の成立状況が詳しく記されている。日記は、Leathleanの論文を参照。父親のH. N. ハンプリーズは息子がモデルを務めたミレイの絵が批判されるのに失望したとおもわれるが、著書*Ten Centuries of Art* (1852)でいち早く、靈感を求めて自然へと帰ろうとしたラファエル前派の試みを取り上げ、擁護している(Leathlean 50)。

⁴ Demoorは、ロセッティがブルージュのアカデミーで見たというメモリンクの作品が、実際にはアカデミーに所蔵されていないという事実から、ロセッティが見たのは実はメモリンクの作ではなく、オランダの宗教画家ダーヴィットの祭壇画だっただろうと指摘している。ロセッティがアカデミーを訪れた時期、その絵は間違えてメモリンクの作とされていたという(Demoor 9)。Goldberg (1986)は同様の検証をより詳細に行っている。Goldbergの論文については、加藤千晶氏よりご教示いただいた。加藤氏には、本稿の準備段階で、他の点に関しても多くの貴重なご指摘をいただいた。深く感謝を申し上げます。

⁵ さらに例を挙げれば、ロセッティが1848年にナショナル・ギャラリーで見たダ・ヴィンチの《岩窟の聖母》に寄せたソネット"For Our Lady of the Rocks"にも、マリアの受胎に始まるキリストの誕生という神秘と受難の痛み、それに伴うマリアの悲しみと連関が見られる。

母よ、これは、終わりの暗闇、
「死」の「影」なのか。
あの外側の海は、無限なる切迫した「永遠」なのか。
時の瞬間ごとに維持されている人間の種による死の苦しみが、
あなたの顔をもって、その静かなる祈りを
「息子」へと向けさせているのか
時間がもはや傷つけることをしない「彼」の長い日に向けて
その手で静かに死者を祝福しているあいだ。

恩寵の母よ、道は険しく、
これらの岩のように鋭く、迷う魂は
こだまのように道に殺到している。ずっとむやみに震えながら
あなたの名前を、ああ主よ、それぞれの霊の聲がほめたたえている。
あなたの平和は、神秘なるものの苦しみのなかの
暗い道にあるのだ。

(Works 171)

⁶ A. Grieveは、《大鴉》の少女とロセッティの《聖母マリアの少女時代》に描かれた天使との類似性を指摘している(Grieve [1973]145)。

⁷ たとえば、《ジュヌヴィエヴ》(*Genevieve*, 1848、紙に鉛筆とインク、27.7 × 14.7cm、S. 38、pl. 23、ケンブリッジ、フィッツウィリアム美術館)や《ベアトリーチェの一周忌》(*The First Anniversary of the Death of Beatrice*, 1849、紙にペンとインク、40 × 32cm、S.42、pl. 27、バーミンガム・ミュージアムズ & アート・ギャラリー)。A. Grieveは、ロセッティは細長い身体を描くことによって、「ぎこちなく張りつめた緊張感」を画面に表そうとし、とりわけ《ベアトリーチェの一周忌》ではそうした緊張感が「精神的なドラマ」を表現していると述べている(Grieve [1973] 14)。

⁸ <http://www.rosettarchive.org/docs/s44.raw.html>

ヴァザーリが『ルネサンス画人伝』のジョットの章において、バルジェッロ礼拝堂にジョットが描いたダンテの肖像をふくむ壁画について残した記述の調査が進められ、1840年壁画が発見された。シーモア・カーカップ(1788-1880、芸術家)は、壁画にあったダンテを描いたといわれる肖像を模写し、1841年にそのコピーをダンテ学者であったロセッティの父ガブリエーレに送った(Grieve [1978] 14)。12才の時からその肖像画を知っていたロセッティは、初期の水彩画《ダンテの肖像画を描くジョット》(1852年)にダンテを描く際、その肖像画を用いている。

ヴァザーリがジョットの作という受胎告知図は、ドン・ロレンツォの作品とされている(ヴァザーリ 訳注6 ミラネージ版の注より)。

⁹ 「不滅のらびと」(Immortality)のリストには、ラファエルも一つ星を付して挙げられている。これは、ラファエル前派のラファエルロに対する評価の緩やかさを示すものである。

¹⁰ Holman Huntによれば、この《聖母戴冠》が彼らが目にした最初のフラ・アンジェリコの作品だという(Hunt 1.190)。

¹¹ E. Burkeは、「美しい」色彩は、「黒ずんで濁ったもの(dusky or muddy)ではなく、必ず明るく晴れ晴れしたもの(clear and fair)でなければならない」とも述べている(Burke, Part III, section xvii, 106; 邦訳128)。ラファエル前派の描く身体の皮膚がくすんでいることも批判的となった。

¹² V. Surteesは、中央パネルには《聖母マリアの少女時代》が意図されていたという(Surtees, text vol. 66.)

¹³ ここでいう"Ave"は、ロセッティが1849年に"Mater Pulchrae Delectionis"を書き直したヴァージョンである。その後、ロセッティはさらにこれを書き直して1870年に"Ave"として『詩集』に収めた。《聖ヨハネの家のマリア》の主題と類似した1849年の"Ave"の一節は、Surtees, text vol. 65に掲載。

¹⁴ Bentleyは、この詩行が『雅歌』(2.6, 16)からとられていることを指摘している(Bentley [1977] 31)。

¹⁵ H. Huntは、ロセッティが聖書の主題を描くさい「オリエントの特性が絵の詩的性格を壊すことになる」と考え、年代にふさわしい衣装にも、民族性にも、気候的な特徴やその影響は画家の仕事に何ら価値をもたないとみなしていたと述べている。この点はハントの写実的な試みと相対するものだった(Hunt 1. 149)。

¹⁶ ロセッティが目にしたファン・アイクや他の中世の画家たちの絵の額縁にも言葉が刻まれ、作品と鑑賞者が対話する手だてを与えている(Demoor 7)。ロセッティは1853年に《見よ!》をフランシス・マックラッケンに売却するさいに、モットーを英語に変え、タイトルも*Ecce Ancilla Domini!*から*The Annunciation*に変更した。カトリック的だという批判を逃れるためであった(Grieve [1973] 20)。ミレイやハントがロイヤル・アカデミーで作品を展示したのに対して、ロセッティがナショナル・インスティテューションに作品を送ったのも批判を恐れたことだった。

¹⁷ ロセッティが必ずしもカトリックの信者ではなかったということは、Riede, Goldbergを参照。

¹⁸ ラスキンはさらに1878年、「ラファエル前派主義の三色」と題した論考で、ロセッティの《見よ!》は、光り輝く天使や聖母の優雅さを期待する鑑賞者には不快感を与えるだろうと認めた上で(Ruskin [1878] 149-50)、簡素な部屋のみすばらしいベッドで、突然の聖告と天使の現れにおののいて眠りから目覚めたマリアを思い浮かべてみることを促している(Ruskin [1878] 153)。ロセッティは、マリアの型、マリアの衣装の型、マリアの家の型のヴァリエーションを生み出そうとしたのではなく、ナザレの大工の小屋で起きたことを描こうとしたのだ(Ruskin [1878] 155)と、ラスキンはロセッティの試みを弁護した。

¹⁹ 芸術(作品)を人類学的に分析するA. Gellは、らびとが祈りを捧げる石や偶像がエイジェンシー(効力)を放つのは、祈る人のエイジェンシーがそれらにまず向かうこと、そしてそれ

らが人びとの織りなす社会的ネットワークのなかに存在していることを前提としていると論じている (Gell, chapter 7)。

引用文献

- Anon. "Fine Arts: National Institution." *Athenaeum* 1173 (20 April, 1850): 423-24.
- Anon. "Royal Academy." *Athenaeum* 1179 (1 June, 1850): 590-91.
- Anon. "Royal Academy: the Eighty-Second Exhibition-1850." *Art Journal* 12 (1 June, 1850): 165-78.
- Anon. "The Royal Academy Exhibition." *The Builder* 8.382 (1 June, 1850): 243, 255-56.
- Anon. "Fine Arts: The Pre-Raphaelites." *Tait's Edingburgh Magazine* 18 (1851): 512-13.
- Bentley, D. M. R. "Light, Architecture, and Awe in Rossetti's Early Annunciations." *Ariel* 7.2 (1976): 22-30.
- Bentley, D. M. R. "Rossetti's 'Ave' and Related Pictures." *Victorian Poetry* 15 (1977): 21-35.
- Bullen, J. B. *The Pre-Raphaelite Body: Fear and Desire in Painting, Poetry, and Criticism*. Oxford: Clarendon P, 1998.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. 1757. Ed. with an introduction and notes by Adam Phillips. Oxford: Oxford UP, 1990. 邦訳エドモンド・バーク『現代の不満の原因・崇高と美の観念の起原』エドモンド・バーク著作集1 中野好之訳(みすず書房, 1973).
- Casteras, Susan P. "Pre-Raphaelite Challenges to Victorian Canons of Beauty." *Pre-Raphaelite in Context*. Eds. Malcolm Warner et al. San Marino, Ca.: Huntington Library, 1992. 13-35.
- Codell, Julie F. "Expression Over Beauty: Facial Expression, Body Language, and Circumstantiality in the Paintings of the Pre-Raphaelite Brotherhood." *Victorian Studies* 29 (1986): 255-90.
- Demoor, Marysa. "Art-Catholic Revisited: Dante Rossetti's Early Paintings and Northern Renaissance Art." *The Journal of Pre-Raphaelite Studies* 14 (Spring 2005): 4-14.
- Dickens, Charles. "Old Lamps for New Ones." *Household Words* (June 15, 1850): 265-67.
- Didi-Huberman, Georges. *Fra Angelico: Dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1990. 邦訳寺田光徳・平岡洋子訳『フラ・アンジェリコ——神秘神学と絵画表現』(平凡社, 2001) .
- Doughty, Oswald, and J. R. Wahl, eds. *Letters of Dante Gabriel Rossetti*. 4 vols. Oxford: Oxford UP, 1965-67.
- 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*).

- Gell, Alfred. *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon P, 1998.
- Goldberg, Gail Lynn. "Rossetti's Sonnet on 'A Virgin and Child by Hans Memmeling': Considering a Counterpart." *Victorian Poetry* 24 (1986): 229-43.
- Grieve, Alastair. "D. G. Rossetti's Stylistic Development as a Painter." Ph. d. diss. Courtauld Institute of Art, University of London (1968).
- 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: the Real World, 1973.
- Grieve, Alastair. *The Art of Dante Gabriel Rossetti: The Watercolours and Drawings of 1850-1855*. Norwich: the Real World, 1978.
- Grilli, Stephanie. "Pre-Raphaelitism and Phrenology." *Pre-Raphaelite Papers*. Ed. Leslie Parris. London: Tate Gallery, 1984. 44-60.
- Hardman, Frederick. "The Pictures of the Season." *Blackwood's Magazine* 68 (July 1850): 77-93.
- Hunt, Holman. *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*. 2 vols. London: MacMillan, 1905.
- Jameson, A. *Sacred and Legendary Art*. 2 vols. London: Longmans, Green, and Co., 1848, 1898.
- Leathlean, Howard. "Blood On His Hands: The 'Inimitable Pains' of a Pre-Raphaelite Episode." *The Journal of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies* 1.2 (Fall 1988): 40-53.
- Masson, David. "Pre-Raphaelitism in Art and Literature." *British Quarterly Review* 16 (1852): 197-220.
- Millais, John Guille. *The Life and Letters of John Everett Millais*. 2 vols. London: Methuen, 1899.
- Riede, David G. *Dante Gabriel Rossetti and the Limits of Victorian Vision*. Ithaca, New York: Cornell UP, 1983.
- Rossetti, Dante Gabriel. *The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*. Ed. William Michael Rossetti. London: Ellis, 1911 (cited as *Works*).
- Rossetti, William Michael. *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir*. 2 vols. London: Ellis, 1895 (cited as FL).
- Rossetti, William Michael. *Praeraphaelite Diaries and Letters*. London: Hurst & Blackett, 1900.
- 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. 319-23 (cited as Ruskin [1851a]).
- Ruskin, John. "The Pre-Raphaelite Artists: From the *Times*, May 30, 1851." *The Works of John Ruskin*. Library Edition. Vol. 12. Ed. E. T. Cook and Alexander Wedderburn. London: George Allen, 1908. 324-27 (cited as Ruskin [1851b]).

- Ruskin, John. "Pre-Raphaelitism" (1851). *The Works of John Ruskin*. Library Edition. Vol. 12. Ed. E. T. Cook and Alexander Wedderburn. London: George Allen, 1908. 337-93 (cited as Ruskin [1851c]).
- Ruskin, John. "Pre-Raphaelitism" (1853). *The Works of John Ruskin*. Library Edition. Vol. 12. Ed. E. T. Cook and Alexander Wedderburn. London: George Allen, 1908. 134-64.
- Ruskin, John. "The Three Colours of Pre-Raphaelitism" (1878). *The Works of John Ruskin*. Library Edition. Vol. 34. Ed. E. T. Cook and Alexander Wedderburn. London: George Allen, 1908. 145-74.
- Stephens, F. G. "'Ecce Ancilla Domini!' by Dante Gabriel Rossetti." *Portfolio* 29 (July 1888): 124-27.
- Stone, Frank. "Royal Academy." *Athenaeum* 1179 (1 June, 1850): 590-91.
- Surtees, Virginia. *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882): A Catalogue Raisonné*. 2 vols. Oxford: Clarendon P, 1971.
- Sussman, Herbert. "The Language of Criticism and the Language of Art: The Response of Victorian Periodicals to the Pre-Raphaelite Brotherhood." *Victorian Periodicals Newsletter* 19 (March 1973): 21-29.
- 谷田博幸『ロセッティ - ラファエル前派を超えて』平凡社, 1993.
- Vazari, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, da Cimabue insino a'tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550. A cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi. Presentazione di Giovanni Previtali. Torino: Giulio Einaudi editore s. p. a., 1986. 邦訳ヴァザーリ『ルネサンス画人伝』平川祐弘・小谷年司・田中英道訳 白水社, 1982.
- Wornum, Ralph N. "Romanism and Protestantism in Their Relation to Painting." *Art Journal* 12 (1 May, 1850): 133-36.
- Wornum, Ralph N. "Modern Moves in Art." *Art Journal* 12 (1 September, 1850): 269-71.