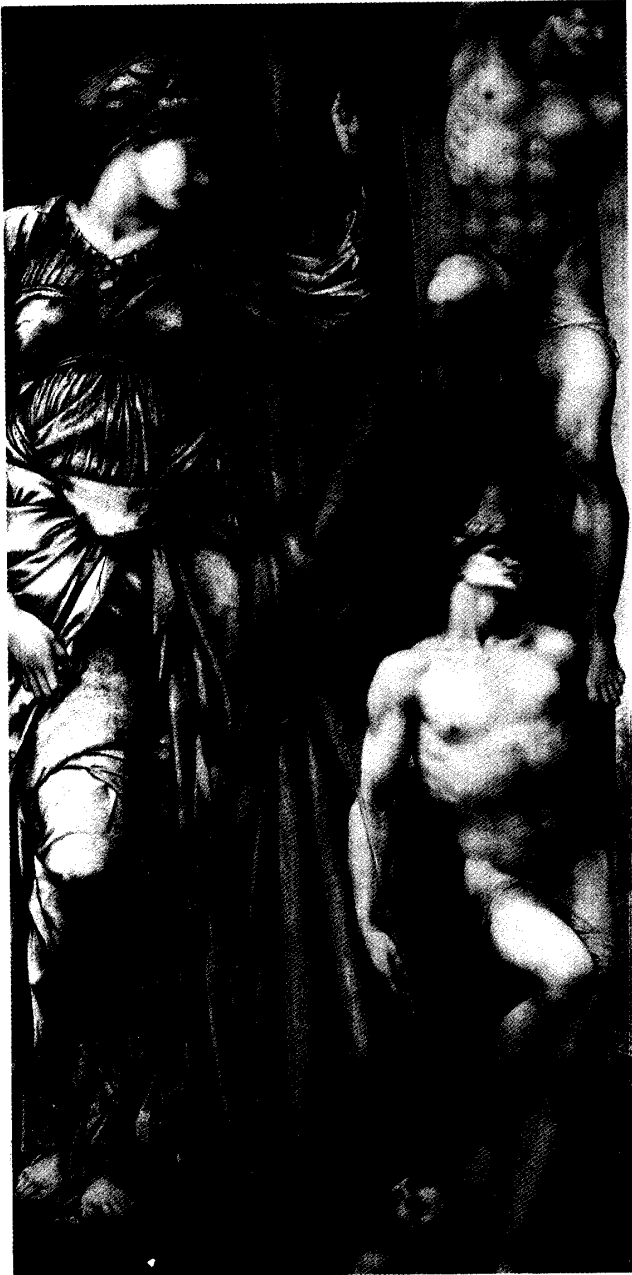


バーン＝ジョーンズ，夢を求めた世紀末のイラストレータ

デザイン学科

白石和也

Illustrations by Burne-Jones ; a quest for
dream of the end-of-the-century



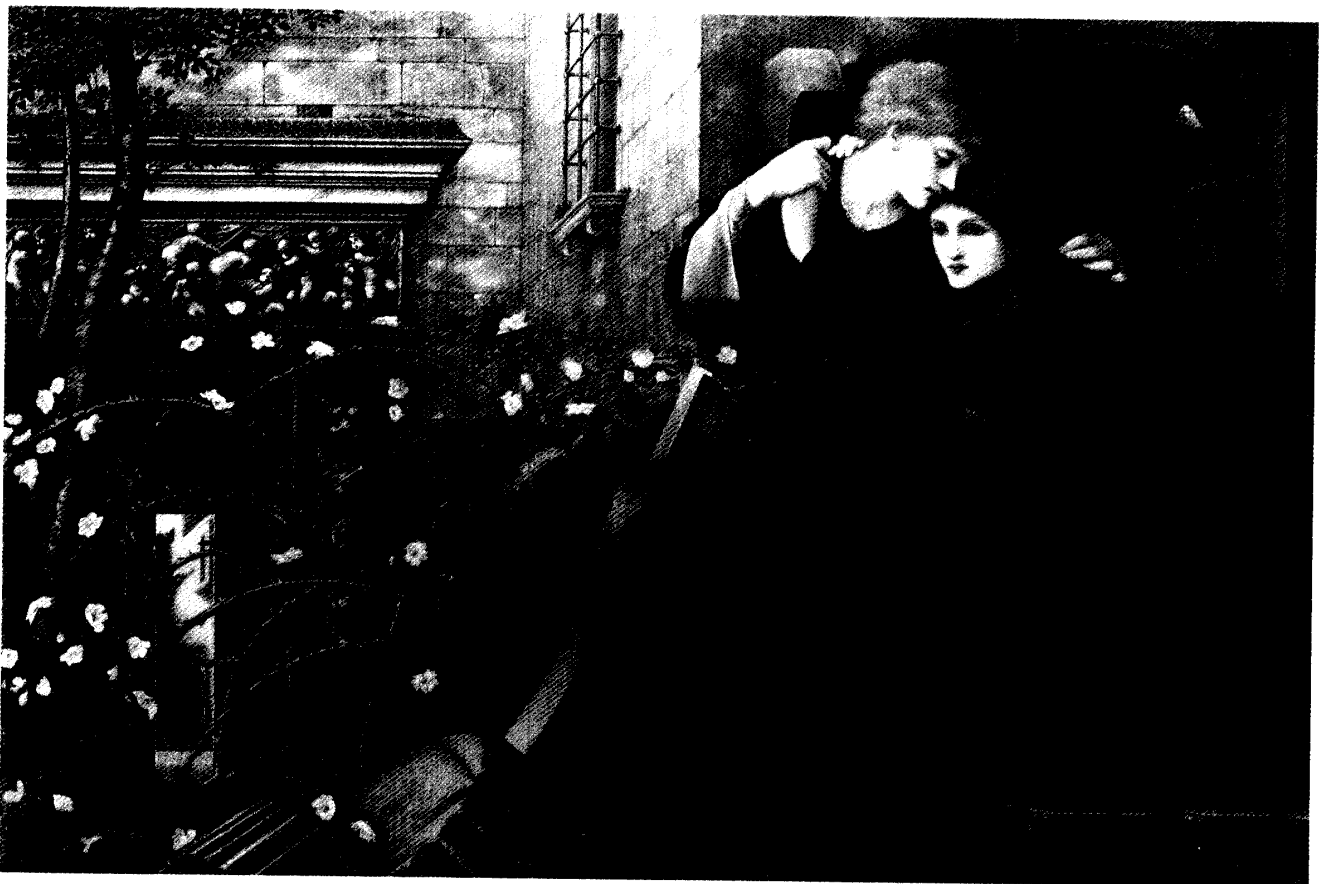
運命の車輪。1875-83年。



欺かれるマーリン。1874年。



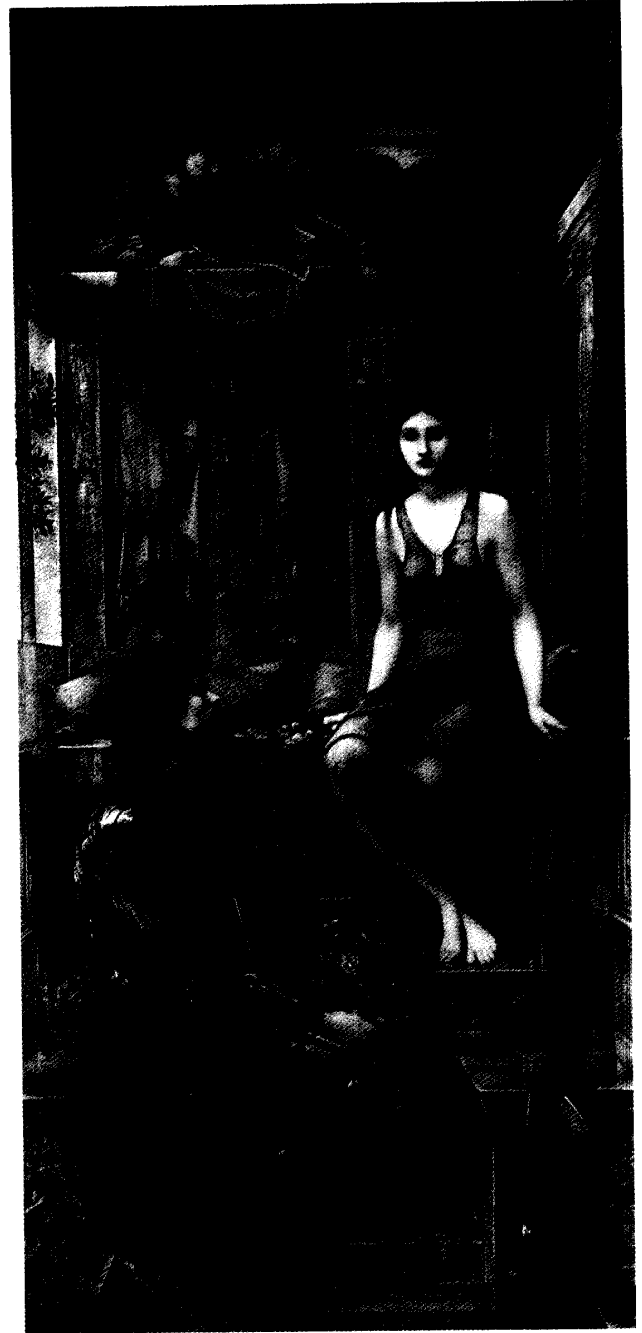
水車場。1872-80年。



廃墟の恋。1894年。



黄金の階段。1880年。



コフェチュア王と乞食娘。1884年。

十九世紀に入ると人々は科学の威力を様々に見せつけられ、圧倒されるようになる。その観察と方法意識はあらゆる芸術に非常な影響を与えた。また美術の世界でも写真術の急速な進歩は視覚芸術の視点や社会観に大きな変革をもたらした。その世紀の中頃までに写真術は技術的な欠陥が大幅に改良され、フランスやドイツ、オーストリア、スイスその他の国で熱心な支持者を獲得したのである。画家たちも肖像画や風景画の素材として写真を利用した。ドラクロワ(1798-1863)やアングル(1780-1867)、クールベ(1819-77)、ドガ(1834-79)その他の多くの画家たちが写真から絵を描いたと言われている。

ルネサンスより始った臨場感を表す写実的な絵画の役割は、写真の出現と科学者であったシュヴルール著『色彩に関する科学理論』の出版、さらに日本の浮世絵の影響もあって次第に薄れ、当時の写真にはまだなかった絵画独特の世界を探る意味で色彩自体の表現性を重視する、後に「印象派」と呼ばれる絵画の新しい方向が誕生した。画家のモネはルーアン聖堂を朝、昼、夕、晴れの日、曇りの日、雨の日などの時を変えて同じ場所から何枚も描き続け、絵画的な変化を造り出す手段にして、色彩が光の反射であるという理論を利用した。そうして印象派はテーマを捨て去り、技法を変革する傾向を強調することになり、筆触が分割され、細密描写はメチエとして時代遅れと見做されるようになった。しかし1890年代のヨーロッパの画家たちは、こうした色彩による印象だけでは満足できず、さらに何か新しいものを表現すべきだという気持ちに駆られて、視覚の構造的特性の発見に努めた。自然の印象を記録するだけでは、構図を熟考することもできず、人間の精神的な深さを表現できないことに気付いたのである。

セザンヌはかの有名な「自然は、球、円柱、円錐よりなる」という考えに達した。彼は自然を構成することによって発明的な要因を創造の中心に据えたのである。この彼の造形思想は後の立体派の幾何学的構成の基礎になる。それ以後はこの発見的な姿勢がますます強調され、絵画は抽象化の道をたどりはじめる。それがまた画家の個性を主張し、大衆の趣味に甘んじることを低俗で非芸術

と考え、それを超越することが真の芸術だとする風潮が強くなり、一方大衆は現実から遊離した芸術家の表現に対して理解を失っていった歴史的事実がある。

イタリア・ルネサンスでは現実的模倣、いわば臨場感を創造するために科学的手段が利用されたという。レオナルド・ダ・ヴィンチの非常に多岐に及ぶ自然の研究の出発点が構造や外観的表現における客観的規準を求めることであったことは確かである。しかし彼の著述を詳細に検討すると、彼の実験の原理は科学における客観的な検証を遙かに越えていることが明らかになる。彼は問題にぶつかると、ありとあらゆる組み替えの方式に頼ろうとしがちであった。それらの諸要素のすべての組み合わせで、最良にまとめる効果的な解決策を試行錯誤で追求するといった、芸術家独自のヴィジョンをもって実験したのである。例えば実際の側面から色彩に関していうと、正常な条件のもとでは顔料を光に合せるのには限度があり、客観的な対応などありえず、絵画や彫刻は自然のレプリカには決してなりえない。だから芸術家が追求する効果が実験的であっても、それはあくまでも、同等の印象を造り出すことであって、求めるものが心理学的効果であるという点で自然科学的な実験とは異なるのである。ここでもう少し自然科学や哲学、あるいは論理学などで使われる形式との違いを明らかにしておこう。それらの学問分野の形式は体系化と相互依存する関連から生れる一種の全体の成り立ちを意味し、いわばそれは観念の一般化によって抽象概念に達するというものであり、同じことが他によって必ず繰り返せることを前提にした抽象化なのである。それに対して造形における抽象化は、自分の直接感覚経験によって要素をとり出し、他は排除するのである。だから芸術家はいかに抽象化するといっても、現実の世界や空間とは直接に連続しない虚の空間、いわば心理的に純粋な空間的イメージを抽象化し、記号化して表わすのである。つまり造形における虚の空間はあくまでも現実の空間とは違う、点とか形、色彩、テクスチャ(質感)などの関連性によって現れる幻影の空間、すなわち記号なのである。その部分でさえも現実には存在しなかった空間であ

る。だから幻影としての造形的空間は常に新しいものとして感じられるものでなくてはならない。そのように純然たる知覚の形式にするには、用いる媒体を物質以上のものとして抽象化して人がよく見るように注意深く整える必要がある。それはいわば現実の物理的な現象を見えなくし、まったく異なった心理的現象だけが見えるようにすることである。実験結果に誤りを見つけ出し、それを排除して進歩をとげる見地から研究を続け、同僚の追実験で確認されれば、それだけで評価される自然科学の実験室の仕事と、芸術の実験的工作は著しく異なるはずである。

十九世紀や二十世紀の科学は高らかな進歩をとげ、芸術家たちも批評家たちもそれに強い印象を受けてしまって進歩の原理を抱き込み続け、科学は次第にあらゆる価値の源泉と考えられるようになり、物理学も数学も芸術も同じ精神的風土に住み、造形の領域でもそうした自然科学がリードするかのよう考えられ、科学や技術が一層感慨深くなっていくのが実情である。そのために二十世紀の芸術的動向で現代科学の例に惹きつけられなかったものは非常に少ない。しかし近代の自然科学は人間の自然に対する認識を拡大し、深めたとはいえ、目的論的自然観を否定することが多く、人生に目的を与える自然そのものに目的を置くものでなかったことが明らかになってきた。自然科学は技術をリードすることによって技術に密着し、ついに人類滅亡の危機を孕む原水爆などの危険な武器に利用され、ビッグ・サイエンス（巨大科学）の名のもとで、科学は産業そのものに組み込まれることになった。

バーン＝ジョーンズはこうした科学に先導されるような一般的な造形の潮流を予見していたかのように、その全般的な芸術の大きな流れに決して影響されず、むしろその潮流と逆行し、中世の精神的風土に夢のよりどころを見出し、自分独自の芸術をつくり上げたユニークな芸術家であった。またこの当時のイギリスの芸術界はギリシア・ローマの伝統を受継いできたアカデミー派からの脱出を試みようとした芸術家たちがほとんどで、自然の美しさを見直し、イギリス絵画を補強するために風景画を盛んに描くようになったが、バーン

＝ジョーンズはその傾向にもほとんど影響されなかった。彼らは近代生活における詩になる主題の欠乏、近代人の浅ましい物質主義を嘆き、こよなく美しく、良かったものを支配してしまう機械による技術の凱歌に圧倒され、絵画や詩作、彫刻や演劇界の芸術家たちは狼狽し、文明に汚されてない自然の美を強調しようとしたのであった。したがって現実の人工的な都会の修羅の世界でなく、描く世界の力点を大自然に先ず移そうとしたのはイギリスの詩人ワーズワースであり、画家のコンスタブルであったし、風景画家の大家であるターナーたちであった。

しかしバーン＝ジョーンズはイギリスの美術界で活躍しながら、当時のイギリス独特の自然の美しい風景を主体とするような、風景画家とも妥協しなかった。そのためにバーン＝ジョーンズの芸術を評価したり、賛美する人々が現れるのが随分と遅れたことも確かである。しかもバーン＝ジョーンズの多くのテーマが、大部分の大衆の知らないものが多かったことも、その原因の一部を担っていた。彼の取り上げたチャーサーやスペンサーは当時もかなり重要な詩人として知られてはいたが、読むというよりは話に出る程度でしかなかった。「アーサー王の死」で何だろう、さらにシドニア・フォン・ポルク、デグレヴァント卿、トリスタンとイゾルデってどんな人物かい、というのが一般的であった。十九世紀を除いて、今日に至るまでそうした文学的な絵画は古臭い芸術として流行ることがなかった。しかし絵画の世界やその批評界ではどうしてそれが古臭いのか、はっきりした理由が見当たらない。シェイクスピア作の『真夏の夜の夢』やウィルフレッド・オーウエンの抒情詩などは批評家の是認のもとに音楽になって演奏されている。かつてのイギリスの詩作と絵画は密接に関連していることが多かった。ブレイクは良い詩を書いているし、ターナーも詩はうまくはなかったが書いた。また著名な詩人たちがイギリスの著名な画家たちに豊かな発想を与えたこともあった。バーン＝ジョーンズはこれらの主題にいち早く惹きつけられたのである。いうまでもなく十九世紀にこうした詩人画家が続出したことは、それがロマン主義の時代であったことと関連してい

ることは確かである。その前の十八世紀の絵画は社会派で外向型であった。ホガースやゲインズバラは当時の現代場面を描写することに関心があった。ロマン主義運動——イギリスに限ると顕著な特徴であるが——そのものに内向型で内面に目をむける特徴があった。ワーズワースやコルリッジ、キーツなどの詩人がそうであったように、画家も象徴的な形式で内面世界を関心事とした。ブレイクは詩に書いたと同じ神秘的なヴィジョンを絵に描いた。そして彼の弟子たちが過去の詩人たちを研究したように、画家たちは過去の画家たちを研究したのであった。彼らにとっては詩も絵画も形式の違いにすぎなかった。ロセッティは「現在、自分のなかに詩情があれば、それを絵に描くべきである。キーツと親密になれば、画家になるとよい」といった。

画家で批評家でもあったロビン・アイアンサイドは『ホライズン』誌で1940年に彼に関する批評のなかで、イギリスの大衆が印象派の流行によってバーン＝ジョーンズを失墜させず、彼の作品に親しんでいたら、モダン・アートにもそれほど困惑せずに済んだだろうと論じている。また画家のウィングダム・ルイスはラファエル前派結成百年記念の1948年に、バーン＝ジョーンズの連作「魂を奪われて」に関して、バーン＝ジョーンズを「シニールレアリズムの輝ける先駆者」と評している。だがバーン＝ジョーンズの作品への評価が特に高まり、研究や評論が書かれるようになったり、美術館やコレクターが作品を競って集めたり、内容ある展覧会が頻繁に開催されるようになったのは1960年代になってからであった。その後の1975年にヘイワード・ギャラリーで大回顧展が開かれて、現代においてやっと彼の名声が確立したばかりである。最近では1986年にローマの国立近代美術館でも展覧会が開かれた。私たちの現状と世紀末という点で共通しているように思える環境で成長したイラストレータのバーン＝ジョーンズが、ほぼ百年前にどのような夢を表そうとしたか、大変に興味があるところである。さらに現代人の芸術的な発想を豊かにできればと考えて、この研究を進めることにした。先ずバーン＝ジョーンズの図像の特徴を少し詳細に分析し、さらに彼の生涯をた

どって彼の生きた環境と彼の生きざまや精神の遍歴について考察してみたい。

I

バーン＝ジョーンズ的美への特別な感情は彼の芸術の豊かな発想にあった。美それ自体であれば、彼の実際と精神の両面の生活、いわば人間としての生活と芸術家としての生活を一体化できるのである。さもなければその二つに決して接点はなかった。彼の芸術は、学童の時代から外見上の生活とはっきりと区別し続けた内面生活の表現であった。だから彼はかつて自分が過した精神的な領域を「現実よりもっと真実な見知らぬ国」と説明した。さらにその国で自分が働いてはいないにしろ、生活していたような気がすると思いつけた。彼は確かにアトリエに入り込んで扉を閉めると、彼にだけ存在する唯一の世界には入りきった。彼の絵はいわばその時のイメージのイラストレーションになったのである。

イラストレーションという言葉は最近、グラフィック・デザインの専門用語として特殊な意味合いを帯びてきたきらいがあるが、それは遠い昔の洞窟画から、テレビの映像にいたるまでの社会的産物としての絵画、言い換えると、何らかの手段で顕在化された人間のイメージの本質的な要素としてのイラストレーションもあるはずである。イラストレーションの基盤にはイメージのコミュニケーションの機能がある。現代社会の分業化による、概念の分化に先導された狭いグラフィック・デザインのイラストレーションではなく、それをときほぐしてもう一度本来的なイラストレーションに戻してこの用語を使い、そうすることによってむしろ、現代芸術と共通の原野に立ち、現代芸術としてのイラストレーションを論じることができるようになると考える。社会的分業化が進むほど観念や思考、方法上で、総合的な視野が必要になるからである。

バーン＝ジョーンズのイメージのイラストレーションはその見地からも、格好な主題であろう。彼の絵画は内面生活の唯一の記録なのである。い

わばそれらから彼だけにしまっておいた希望、恍惚、大志の本質が演繹的に推論されるに違いない。バーン＝ジョーンズの精神の遍歴である彼の描かれた詩を見るには、これらのことに集中する必要がある。それを歴史というのは正しくない。というのも、彼の描いた詩的な絵は出来事の続き具合を語ってくれないからである。バーン＝ジョーンズの芸術を研究して先ず感じることは、一度でも彼が特徴ある様式を十分に発見したら、彼の芸術は決して変らないということである。1860年以後の40年間近くも彼の芸術には盛衰がないのである。彼は同じ様式と技巧で描き続けた。同じ絵を描いたこともあった。完成しない内に別の絵に移ったからである。彼はいつも数点を抱えていて、完成するのに十年もかかったのもあった。また数点の同テーマの異作を描くことも多かった。そしてそのすべてが共通するはっきりした性格を表しており、そのイラストレーションの主旨は神話やお伽噺か、あるいは『アーサー王の死』のなかの聖書の引用文の場面を描くことであった。しかし事實は、たとえ標題がどうであろうと、それらの絵はバーン＝ジョーンズの私的白昼夢であったり、彼自身の楽しみのために創造した想像上の理想の地であった。さらにこれらの主題は——名ばかりといえる一方で——また真実の主題ともいえ——双方が一致することはほとんどなかった。だから確かに厳密な意味では、イラストレータとして彼はほとんど成功しなかったといってよいであろう。彼の白昼夢は口実である話とは違っており、聖書も、『アーサー王の死』も、ギリシア神話のどれも原典を思い出させることは珍しい。

これらはすべて、様子は異なるものの、簡潔で活力に溢れ、強力かつ強烈に素朴であると同時に強烈に精神的である民話の原始的想像のような表現である。こう言ってもバーン＝ジョーンズの精神世界は表せるものでない。それはどちらかというとな彼独特の美の観念の表現だからである。それはいかにも高度な文化的感覚であり、洗練された精神、文明の長い伝統の果てに隠遁生活をしている世界にたとえられる。影のようで気難しく、引

きこもったもので、いわばすべてのことに二次的に接近し、その想像が直接的な精神的経験でない結果による。いわんや現代世界の彼の周辺に見たものに刺激されたものではない。それらの触発は文学や遙か以前の時代の芸術の表現に見出せる、ある感情の局面から生れるものである。彼が自分の目を見たものから遠く離れているから、かえって彼にアピールした芸術が出発点となり、だから彼は特にフォーン（半人半獣）やドライアド（樹木の精）や武者修行者や魔法使いや妖精、東方の星、羽根を着けた天使、あるいは茨姫の森の眠れる美女などを取り上げるのである。バーン＝ジョーンズが想像した世界の材料は現実よりは空想、現在よりは過去、生活よりは芸術から引き出されたものである。

変更されていない生の性質が少年時代からアピールしなかったのと変わらず、彼は大人になっても同じであった。田舎の散歩をしても何か絵のなかの風景を思い出させなければ少しも喜びを表さなかった。長く田舎に滞在するのはむしろ彼を憂鬱にした。現実の風景の壮観さは彼の絵に何の考えも与えなかった。目に見える美を見ると想像的な美を沈想する彼の心を乱すかのように思えた。それで現代世界を嫌いと言言するにも拘わらず、ヴィクトリア朝のイギリスの田園よりはロンドンのバスやガス灯の方が好きであった。だから彼の風景というのは他の絵かきや彼独自の空想に見出せるものであった。

そこに配置する人物像も同じであった。それらの方々はボッティチェリやミケランジェロが描いたものの改作であって、バーン＝ジョーンズの非常に異なった精神と融合された像であった。いかにも彼らしいタイプは色白の細身、無重力、神経質な容貌と、男性でもない女性でもない中性的な人物像である。後のシュールレアリズムの現代画家キリコなどが用いる人物像にも中性的なものが数々ある。バーン＝ジョーンズの場合は全体的にいうと、男性よりは女性の傾向がある。彼独自——「黄金の階段」や「水車場」など——の主題を発明したさいの人物は少女である。彼の絵に登

場する男自体が少しも男性的でない。そばにいる女性と同じように物憂く、顔に顎髭はなく、髪を束ね、大抵は長い衣装を着けたひ弱な人物に描いてある。「運命の車輪」のように筋肉質の人物を彼が描こうとしたかつての結果は感心できない像になっている。精力のないミケランジェロ風の人物なのである。この曖昧な中性的人物のタイプはバーン＝ジョーンズの唯美主義の刻印といえる。彼の人物が男性より女性の格好をしているのは、できるだけ美しくしたかった理由による。そして彼が美しいと思った——優美さや、典雅さ、穏やかな美德など——の身体的な特徴は一般的に男性より女性に見出せるものである。この洗練と同じ審美性によって、もっと肉体的な女性の特徴も明白に和らげ、落ち着いた姿を描写することになった。バーン＝ジョーンズには他の多くのヴィクトリア朝の人々と同じように性と洗練は相いれないものであった。その結果、彼の女性像もあまり肉体的でない。それどころか、彼らにうかがえる精神は肉体性をむしろ犠牲にしている。彼の世界ではすべての人物は天使のようで——美しく、この世のものとは思えない、中性である。彼が愛着する女神のヴィーナスはなまめかしい情熱を秘めた女神のヴィーナスでも、ヒポリタスを殺害したり、ヘレンの掠奪をめぐるそうとするヴィーナスでもなく、理想的な美の霊妙な女神である。その点では彼の最初の手本となったラファエル前派の代表的な大家、ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティの作品とも明らかに異なっている。

そうした霊妙な人物像自体が彼の芸術をもっとも活性化させた。彼の創造的な個性が現れるのが彼の美の理想においてだけであり、それが人物から物事にまで及ぶのである。彼の顕著で独創的な神経の細やかさは、彫刻を施したコーニス(軒蛇腹)の装飾的な細部や模様を刻み込んだ甲冑や布の縦襞などの背景や衣装にも現れている。バーン＝ジョーンズの世界に入るとすべてが見て美しい場所に入ることになる。見て醜いのは逆にすべて軽視している。例えば老年に絡む主題が時折あり、東方からやって来た賢人の年老いた人物であるマー

リンの描写がある。彼はそれらの人物を若者のように痩せて真っ直ぐ立った姿で大抵は顎髭なしで表している。バーン＝ジョーンズの老人たちは男女とも、仮装行列における老人に扮した若者のように、形式的に老年を象徴する面を着けているに過ぎないのである。他の醜いものも同じように奇妙に処理している。例えば「廃墟の恋」の廃墟は非常に美しい廃墟である。その結果、若者の恋が勇敢に咲いているなかで腐食や残骸の条件となる対照性が感じられない。また「コフェチュア王と乞食娘」でもやはり、貧乏な乞食娘を貧困の醜さを持ち込まずにさもあらうと思えるように表すことに関心があったと彼は述べた。彼がこの危険性を避けたことは確かであり、乞食娘の姿に浅ましく、みすぼらしいところはない。彼女は明らかに白銀に見える絹の地のままのぴったり合った衣服をあっさりとしている。それが彼女に合っているが、あまり乞食娘には見えない。バーン＝ジョーンズの伝説的な怪物でさえ、恐怖を取り除いたデフォルメで表してある。聖ゲオルギウスの龍やアンドロメダに襲いかかる大蛇も彼の手法に直されて穏やかな、紋章の生き物のようであり、『不思議の国のアリス』のグリフォン犬ほども手ごわく感じない。バーン＝ジョーンズの描いた偉大な神のパンを見てうろたえる人もいないはずである。それとて、もの思いに沈んで幸福な恋人たちに笛を奏でてあげ、悩んでいるプシュケに同情を傾注しているといった、いつもの繊細で女性的な特色を現すおとなしい自然の霊といったものになっている。

バーン＝ジョーンズは道徳的醜悪さも全般的な絵の雰囲気と同化してしまうのである。彼が唯一邪悪な人物を応用するのはキルケのような魔女かニミュー(女性魔術師)であるが、それらも醜悪とはほど遠い。麗しき婦人サン・メルシーのようにうっとりさせて墮落しているだけである。バーン＝ジョーンズが悪意のある意図を暗示する場合でも、それらの姿形の効力を発揮させるのと、美を強調することはそれほど変わっていない。悪意が美を減少させるどころか、不吉な容姿に魅力を加える

ことになっている。一度か二度ばかりバーン＝ジョーンズはもっと冒険的な計画に乗り出して魔王自体、つまり王座についたサタンや天国から墜落するその姿を描いた。そのサタンでさえ他の男性像と同じように美しく、活気はなく、いささか女性的である。

男性像はまた哀しそうに見える。これもバーン＝ジョーンズの世界の別の顕著な特徴である。その姿で居合わせる人物の顔に荘重な青白い光を照射して、何とんでも悲しみが浸透している。彼は何も悲しくする意図はなく、ギリシアの彫刻のようにあっさりとした無表情にしようとしただけだと言った。「人が表情とっているものを与えた瞬間に、顔の典型的な特徴を壊して、何処にでもある肖像に品位を下げてしまうものだ・・・」と説明した。この場合も彼は、顔が微笑みや、しかめ面に変形してないので自分の名言した原理に従っている。しかしそれらは無表情どころか、思い悩む哀しみの世界に皆ことごとくじっと眺め入っており、天使であろうと悪魔であろうと、戦士や妖精、踊り子や甲問客であろうと、失われた至福に希望もなく憧れているかのようである。

バーン＝ジョーンズの世界に生命を与えるべき精神が、彼の選んだ多くの描写主題とちぐはぐなところがあるのは確かである。猛烈な騎士や厳格な予言者は奇妙に見え、もろい夢遊病者に姿を変え、神経を麻痺させた手足を動かして、街路やオモチャのような理想の地の庭を歩く原始的な神などを目にするのではない。聖ゲオルギウスやランスロット卿、それから魔王でさえ、それ自体を見ようとしても、まるで少女のように心を奪われ、健康状態が良くないように見える像で当惑させられてしまう。とくに奇妙であるように見えるこの不調和について、バーン＝ジョーンズは不調和と考へなかつたかも知れない。彼はそれらの本当の精神の良さを十分に認めていた。確かに彼はギリシア神話や『アーサー王の死』が好きなのは、それらが病にかかった複雑な十九世紀から、頑丈で英雄的かつ外向的な世界へ連れていってくれるからである。これらの特質の観念を絵画であれば伝

えられる。しかし彼がそれを行なえば、あまりにも事実が現れて彼の芸術の目標が巧く表せないのである。というのも、彼が仕事を始めたさいには、自分の創造的な個性を静めることができなかつた。彼の絵画は意図的か否かを問わず、自分個人の幻想であり、ホメーロスやマロリーのものとは似ても似つかぬ、むしろ高度に文明化された唯美主義者のもの、いわば物質的進歩がはなはだしい性に合わない時代に生れた、低俗な趣味や宗教に懐疑な自分個人の幻想を描き通したのである。同時代のラファエル前派の他の画家と異なるのは、バーン＝ジョーンズ個人のこの想像力のユニークさである。彼は美に生きたが、それを何か相いれない、遠く手の届かないものと理解していた。だから彼の美に関する観念は醜悪さと対のものではなかつた。半面、彼の絵には精神的に栄養不足なところが止むをえず現れ、彼のヴィジョンが精神的な重苦しさで特色づけられたと云ってよい。

彼の美の概念はさらに彼が育った環境の道徳的な風土にも制限された。これによって彼は美を善行と同等視することになった。彼はかつて「美とはそれのみで素晴らしい。人々を和ませ、慰め、豊かな発想を促し、奮い立たせ、高めてくれ、しかも決して衰えない。それ自体が真実である」と書いた。だから美を表すこと自体が善であった。それだけに彼の美の性質は、この地上の粗野なものとの矛盾するものであり、何か純粹でこの世のものと思えないものになった。バーン＝ジョーンズ自身も地上的で粗野なものを楽しめたが、その楽しみが自分の善と美の理想と両立するとは感じられなかつたのである。彼が善と悪の闘争の主題を選択し、騎士道や宮廷的ロマンスなどのテーマを憑かれたように描いたのも、ヴィクトリア朝の物質万能主義の時代を拒絶し、理想を求めようとする姿勢と複雑に絡んでいるのである。この点ではウィリアム・モリスも同じであった。

だから彼の理想が戯れや気味の悪いことと相性が良いわけがなかつた。すでに分るように、バーン＝ジョーンズはこれらの両方へ強い好みはあつたが、彼の真面目な絵ではそれに決して溺れな

った。友人や子供たちへの落書きで、それをスケッチで表す機会があった。それ以外の彼の聖堂では、そのグロテスクな頭をガーゴイル(樋嘴)にさえ出すのが許されなかった。彼にとっての美しいものが善と同じであったからであり、それは必ず厳かで、優しく高貴でなければならなかった。これらのすべてを絵にどうにかして表そうとしたので、血の通う感じが犠牲になったのである。

厳かで優しく高貴だが、晴ればれしたところがないバーン＝ジョーンズの描く人物の顔つきに、無意識にはあっても、それとなく現れてくる哀しきは現代人の悩める精神の根でもある。その悩みは不確実であることによる。彼は美が究極の価値であると信じていると情熱的に言った。しかしこの信念の確かな基盤はなかった。それは神秘的なままであった。バーン＝ジョーンズはそれ自体に反対しなかったし、それを彼は受け入れただけでなく、その神秘に賛成さえした。彼がミケランジェロを他のどの画家よりも賞賛したのは、彼が人生の肝要な神秘を表現したからであった。彼によると「知的に言えば、システイーナ礼拝堂のミケランジェロの予言者や巫や天使ほど壮大なものは制作されなかったと思う」という。その重圧は何なのであろうか。非常に大きな神の寺院の壁のミケランジェロの重圧は「この世のすべてのなかで神に一番近いのが美であり、力や荘厳さや賢人の思想であり、これらはすべて神秘である・・・」と書いた神についての観念である。しかしミケランジェロの名は異なったものを示唆した。ミケランジェロの深遠な宗教精神のなかの神秘の観念は信仰より生れたもので、人間の理解を超越する神の偉大さや力に関する彼の意識に根差していたのである。バーン＝ジョーンズにはそのような確固とした信仰はなかった。彼はそれに憧れたが、その憧憬は成就されなかった。彼の絵に投影されている哀しさをつくりだすのは、そのことの認識であった。それは美の崇拜が思い悩む白昼夢の産物にすぎず、大願成就の一部であるか否かを決して確信できない者の哀しさである。

その白昼夢の性質がまたバーン＝ジョーンズの

イメージ世界の際だった特色でもある。これが彼の芸術をパーマーのものともブレイクのものとも基本的に異なる内容にしている。彼らの芸術はいずれにしろ、可視世界において体現されるものとして表現され、表したのは白昼夢でなく幻想であり、願望ではなく経験なのである。しかしバーン＝ジョーンズには目で見える世界はとるに足りないものを意味し、神が美しい光景を授けてくれるものでも決してなかった。従って彼は理想の領域を自分独自の憧憬と他人の幻想で埋め合わせる外はなかった。彼はお伽噺の画家であり、つまり自分の空想を楽しませてくれるが、深刻に信仰するわけでない物語を語ることである。しかも彼が受胎告知でなく眠れる美女を描写している時のように、お伽噺が自分の本当の主題である時にだけ、彼は十分に確信できたのである。というのも、本人が打ち明けたことによると、彼の眠れる美女の異作は空想の飛躍であるのに対し、受胎告知の異作はポッティチェッリやフラ・アンジェリコの宗教的純粋な信念を単なる刺激にしようとした空しい試みに過ぎないものであった。バーン＝ジョーンズの芸術的生涯はこのようにして絶え間ない夢想的な美の追求であった。彼は日本語でいう「美術」の文字どおりの意味を表した芸術家であり、彼が美しく信じるものにすべてをかけて絵画にした。彼の絵画はまるで醜悪なものすべてに美の魔法をかけたかのようなものである。とりわけ彼の40年に及ぶ画業の後半は見る人を浮世離れした神秘的な世界へ知らず知らずのうちに惹きこんでしまう力がある。そうした技倆は卓越したもので、恐らく彼は前世紀と今世紀を通じて特に注目に値する画家の一人であろう。

参考文献

- 1 Ash, Russell 'Sir Edward Burne-Jones' Pavilion Books Ltd., 1993.
- 2 Bell, Malcolm 'Sir Edward Burne-Jones' George Bell & Sons, 1903.
- 3 Burne-Jones, Georgiana 'Memorials of Edward Burne-Jones' Macmillan Co., 1904.

- 4 Cecil, David *'Visionary & Dreamer : Two Poetic Painters, Samuel Palmer and Sir Edward Burne-Jones'* Princeton University Press, 1969.
- 5 『バーン＝ジョーンズと後期ラファエル前派』
展覧会図録, 1987年。石橋美術館
- 6 『美術手帳』 3 -1987年。「物語と宿命の女性たち」
吉田正俊, 「靈氣化したかげろう」 湊典子。