

ラスキンの美術批評の散文

山田泰司

(17) ラスキンの美術批評の散文

ジョン・ラスキンは美術批評家として出発した。すなわち、一八四三年、二十四歳のとき出版した『近代画家論』第一巻とその三年後に出た第二巻とによって、当代随一の美術批評家として認められた（このあと間を置いて、一八五六年に第三、四巻、一八六〇年に第五巻の最終巻が出る）。今日では、彼の美術批評よりも、社会批評の方を高く評価する傾きがあるけれども、彼の社会批評は美術批評から独立した別個の活動ではなくて、美術批評の延長線上にあるものと見なすのが正しいであろう（この点に関しては、レイモンド・ウィリアムズの『文化と社会、一七八〇—一九五〇』（一九五八）に鋭い指摘がなされている）。そこで本稿では、ラスキン研究の手始めとして、彼の美術批評の一面を考えてみたい。

ラスキンの美術批評が、世界または英国の美術批評史上、どのような位置と意義を占めるものであるかについて、筆者は詳しくない。あのすぐれたラスキン・アンソロジー（『今日のラスキン』（一九六四））を編んだケネス・クラークも、その序文の中で、この点については何も語っていない。美術批評というものは、文芸批評と同じく、批評する者が自分の仕事について妥当な批評原理を持ち、対象に対して洞察力を発揮する限り、どのような書いてもよいとも言える。それはともかく、筆者はこの方面には暗いので、ラスキンの美術批評が、文学として、英国散文発達史上、どのような位置を占め、どのような意義を持つと考えられるか、ということに限定して論を進めたい。

西欧文明の中で、文芸批評が、ギリシア、ローマ以来、連綿たる歴史と伝統を持っているのに対して、美術批評は十八世紀になってようやく、本格的なものが現われる。西欧では、レッシングの『ラオコーン』(一七六六)が代表的なものであり、英国では、王立美術院の初代院長になったサー・ジョシュア・レノルズの『美術講話』(一七六九—九一)が、その代表的なものであろう。レノルズの『美術講話』は、実作者としての経験をふまえて、王立美術院の若い学生たちに美術の一般的特質と絵画の原理を講じた教育的な美術論で、ある意味ではラスキンの美術批評よりも首尾一貫しているが、結局は、当時の古典主義的規範に画学生を従わせることに意を用いたものであって、レノルズ個人としての権威や洞察はうかがえない。例えば、肖像について、彼は次のように語っている。

創案におけると同様、表現においても、特殊に陥らないように注意しなければならない。人物には、それぞれの境遇によって普遍的に作り出される表情だけが与えられねばならない。ところが、これだけでは十分

ではない。各人物はまた、高位の人が一般に示すような表情を持つべきである。高位の人物の喜びなり悲しみは、平民の顔に見られる同様な感情と同じ工合に表現されるべきではない。この原理に立てば、ベルニーニは、たぶん非難を免れないだろう。この彫刻家は、多くの点で賞賛されるべきだが、彼のダビデ像に極めて卑しい表情を与えた。ダビデは石投げ器から石をまさに投げようとしている姿として表現されているのだが、力のこもった表情を出すために、ベルニーニは彼に下唇をかませている。この表情は普遍的とはとても言えないし、まして品位あるものとは言えない。ベルニーニは、こういう表情を一、二例見たことがあるかもしれない。そして偶然を普遍ととり違えてしまったのだ。

ここには、特殊よりも普遍を重んずる古典主義の美術観が、断定的なことばで、直截に語られている。ロマン主義の洗礼を受けたラスキンが、こうした美術観に対して反撥を覚えたのは当然であった(事実、ラスキンは『近代画家論』の中で、なんどもレノルズを引き合いに出して反対説を述べている)。

十八世紀末ごろから十九世紀初頭にかけてのロマン主義は、詩に革新をもたらした。ワーズワス、コールリッジ、シェリー、キーツなどの新しい詩人たちは、それぞれ自分たちの新しい詩論をひっさげて、自己に忠実な革新的な詩を書いた。それは、いずれも十八世紀の代表的詩人ポープの詩に取って代わる詩であった。散文にも、詩と平行するような根本的変化が見られるであろうか。詩の場合とはちがって、散文においては、その特質からして、新しい気風が現われたからといって、旧い様式が新しい様式によって完全に取って代われるということとはなかった。十八世紀に確立した明晰で論理的な文体は、それ自体、実用的な効用に十分に堪えうるものであった。筋道を立て、意志を伝達する媒介としての十八世紀の散文は、厳としてそこにあった。しかし、十八世紀のジョンソン博士のエッセイを十九世紀のチャールズ・ラムのエッセイを並べて見るならば、この二人の文人の気質上の違いを考慮に入れても、なお、そこに何か根本的な変化が起こったことを認めないわけにいかないことも事実である。十八世紀の散文の論理的構成と概念的わく組が、情緒的効果をねらう気持と感性の微妙な動きとによって、

崩れて行くすがたを、そこに見ることができるとラムからペーターに至る意識的な文章家たちは、散文と詩との間の伝統的な区別を取りこわしたのである。抽象よりも具象を、論理的体系よりも心のリズムを、論理的首尾一貫性よりもイメージの連続を求めよう、というのが彼らの信条だった。思弁的論理のはたらきによって得られる真理よりも、具体的な対象にじかに接して感じとられる真理のひらめきを重んずる、というのが彼らの姿勢だった。これは散文におけるロマン主義である。そして、ラスキンも、生涯を通じて、こうした姿勢を崩さなかった。

一

美術批評は、美術作品の美的価値と喚情的特質を散文で説明しようとする試み、と定義することができよう。この定義を受け入れるとすれば、美術批評というものは、十九世紀以前には存在しなかった、と言い切ることができ。さきに言及したレノルズの『講話』は、絵画・彫刻の美的価値を具体的に論ずるよりも、美術の一般原理を扱っているという意味で、この定義での美術批評とは

言い難い性質のものである。

美術批評は、特に十九世紀的な必要と衝動にこたえる新しい散文のジャンルだった。この種の批評を求める気風は、一部は、ドイツロマン派の人々の試みによって触発されたものだった。シュリングおよびフリードリッヒ・シュレーゲルは、芸術というものを、独自の価値の源泉であり人間解放の手段と考えた。そして、こうした思想の自然の延長として、シュレーゲルは、芸術を論ずる批評にも、芸術としての地位を与えた。もちろん、そうした批評は在来の裁断的批評とは異ったものでなくてはならなかった。彼は、新しい「詩的批評家」というものを心に描いたが、その任務は、単なる論評と分析を越えて、対象の作品に等しいものを創造することによって、その作品を解明することであるとした。これは、美術批評についていえば、美術作品から受ける印象を、できるだけ正確に、ことばで再創造することであった。

「ことばで再創造する」というときの「ことば」とは、「散文のことば」を指している。散文のことばに、「推論的」とか「指示的」とかいうようなレッテルをはって、その機能をせばめているうちは、真の美術批評は成立し

ない。美術作品を語るにふさわしい、柔軟性に富んだ芸術的な散文を作り出し、これを駆使すること、これが十九世紀美術批評の仕事だったのである。

二

このような美術批評を、最初に実践したのは、英国ではラムとハズリットだった。ラムは、一八一一年、『リフレクター』誌上に、「ホガースの天才と性格について」というエッセイを寄せているが、この中で、ホガースの『ジン酒横町』を大胆にもブーサンの『アテネの疫病』に比して、まず読者を驚かし、ホガースの「崇高な版画」の方が、より高度の想像力を示している、と結論する。彼はホガースが描く人物を詳細に分析し、「家さえが酔っているように見せる」ために用いられた技法を考察し、この芸術家のすぐれた技巧が、その版画の興味を単なる「作品の領域から」引き出して拡大させていることに注目している。すなわち、ホガースの「生き生きとした描写は、ことばの持つ豊かな、暗示的な意味を持っている。……ほかの絵なら、われわれは見るのだが、彼の絵は読むのだ」と述べて、ホガースの独特の魅力を浮

び上らせている。こういう自己投射的な批評は、今日の美術批評家からは、批判の余地があるが、ラムのホガースに対する心酔は、このようなことばでしか表現できなかったのである。

ラムは、残念ながら、美術批評としては、このほかに「レノルズとレオナルド・ダヴィンチ」と「近代美術作品における想像力の不毛」という二つのエッセイしか書いていないが、いずれも彼の並々ならぬ視覚的感受性をうかがわせるエッセイである。

ハズリットは、はじめの画家として立とうと志し、そのための修業もただけであって、美術批評のために筆を執ることも多く、かなり多くのその方面のエッセイを残している。彼はラムよりも一そう意識的に、芸術作品の「真の全般的印象」を、ことばで伝えることに苦心したように思われる。そのよい一例は、「ニコラス・ブーサンの一風景画について」と題するエッセイの中で、その絵の中の中心人物オリオンを描写するときの、次のようなくだりである。

大地の巨人のように、彼はのしのしと歩いて行く。

そして目覚めたばかりか、あるいは行く手がさだかでないかのように、歩きながらよろめく。背を向けているが、彼が盲であることがわかる。彼の回わりには、もやが立ち昇り、緑の森の側面を包む。大地は露にぬれてさわやかで、「彼の前に灰色の夜明けとすばる星が踊り」、遠くには、青い岡とふきげんな海が見える。これほどみごとに構想され仕上げられたものはかつてなかった。それは朝の息吹きを通わせ、朝の湿り気、静けさ、薄やみは、光の神秘がそれを燃え立たせ、ほほえませてくれるのを待っている。全体が、中の主要人物同様、「夜明けの先ぶれ」なのである。

この引用文の中で、ブーサンの絵は、「絵画は空間中に並存する物体の表現を対象とする」という、レッシンが『ラオコーン』の中で規定した限界から解放された「時間的に継起する行為を表現の対象とする」文学のことばに移し換えられている。絵の中で、オリオンは「歩き、よろめき」、もやが「立ち昇り」、星は「踊る」ものとしてハズリットによってとらえられている。ハズリットの描写は、ブーサンの絵から出発してはいるが、

それから独立して、ひとり立ちできる作品になろうとしている。彼は、表現に富んだ形容辞(例えば、「ふきげんな」海)を用い、絵の神話への言及にみぎをかけることよって、プーサンの絵の図像的意義を補強する。

要するに、ハズリットは、プーサンの絵を実際に見て与えられるであろう印象に等しい複雑な感覚的反応を、読者の心の中に生じさせるために、語法や比喩に工夫をこらして、芸術性に富んだ散文を創造したのである。「真の批評は、私の考えるところでは、作品の色、光と影、魂と肉体を反映すべきだ」(「批評について」)という彼のことばが思い合わされる。

ラスキン、および彼のあとに続く者たちが、ラムとハズリットから直接学んだかどうか、ということは、あまり重要なことではない(筆者の知る限りでは、ラスキンには、これら二人への言及は見当らない)。いずれにせよ、この二人は、それまでの散文に、ひとつの新しい方向へ進む道を示した重要な改革者であった。彼らは、美術批評の試みにおいて、散文というものを、単に明確な観念を伝達する手段としてばかりでなく、芸術的な情趣を豊かに盛り込むことのできる、詩に劣らない表現力を

持った言語の域に高めた。彼らの時代には、ひとつの美術作品について、ことばを惜しまずに長々と書くことは珍らしいことだったし、作品の意味を、外的規準に照らしてではなく、それが感受性に豊む観察者に与えられる印象の中に見出すことは、ほとんど前例のないことであった。ラムとハズリットとは、絵画と文学との関係についての伝統的な観念にいとどみ、散文表現の可能性を拡大することよって、その後の美術批評を可能にした、と言えるのである。

しかし、これら二人のロマン派の文人たちによる美術批評の仕事が、この方面における、いわば地ならしの域を、あまり越えるものではなかったことは認めて置かねばならない。彼らは、美術批評のメタフィジックといえるものを持っていなかった。むしろ、そういうものに束縛されることを嫌ったところに、彼らの真骨頂があったといえる。彼らは、美術の熱烈な愛好者ではあったが、あくまで素人として美術に接し、それによって受ける感動を芸術的な散文で語ろうとしたまでである。そこに、彼らの美術批評の「新しさ」があったわけであるが、美術に接するということがどういう行為なのか、そうする

ことが人間生活にどういふかわりがあるのか、などという問題には、心を煩わさなかった。それが彼らの美術批評の強味であると同時に、危険でもあり限界でもあった。もう一度、例をハズリットにとれば、彼はティチャーノの二枚の絵について、次のような書き方をしている。

どちらも、妙なる一篇の音楽のようだ。または、「強烈にして純乎たる香水のかおりのような」かおりを放っている。人物にも、風景にも、水にも、空にも、トーンがあり、色があつて、……それらが織り成されて、虹の女神の織物のごときものとなつて……絵の中には、はっきりした線は一本もない——が気魄がある。色彩の濃厚な味が、さながら目が口蓋であるかのように、目に残り、うるわしいハーモニの全音域があふれるばかりだ。

〔『ハズリット全集』第二〇巻、三八八ページ〕

ここには、絵の印象を伝えるために、他の芸術である音楽ばかりか、なまの感覚である嗅覚と味覚までが援用されている。このような書き方が、散文の振幅を広げる

のに大いに役立ったことは疑えない。しかし、一步間違えば、これが浅薄な印象批評に陥ってしまう危険を常にはらんでいふことも事実である。美術における真とは何か、美とは何か、といった問題について深い思索を経なくとも、絵がちよつと好きで筆が立てば誰でも書ける程度の批評になりがちである。これに対して、美術批評のための確乎たる価値判断の基礎を提示し、視覚芸術に接するという体験が、それ自体で、本質的に望ましいばかりか、道徳的、さらには宗教的高揚につながるゆえんでもあることを、ヴィクトリア朝の人々に説いてやまなかつたのがラスキンである。ラスキンは、美的経験というものが、超絶的な力を持つものであることを、一般の読者に説得することができたからこそ、芸術批評は、それ自体で、ひとつの芸術的企てとなり、また人間の魂のための支えともなりえたのである。

美術批評の発達を招来した、こうした高邁な理論なり精神は、物質的次元では、変りゆく社会情勢によって支えられていた。例えば、十八世紀には、英国の紳士が、ティチャーノのある絵が気に入れば、ヴェニスでその絵を買い求めて、本国に持ち帰るまでのことであつた。絵

はがきのない時代であったから、カナレットやグアルデーなどの月並みの風景画が、英国貴族の外国旅行のみやげ品として、多量に生産されていたし、また、教養ある上流階級の人士たちは、個人の大きな絵画のコレクションに容易に近づくことができた。しかしながら、十九世紀の美術批評は、そのような余裕ある階級に対してではなく、教養を高めたいと願う中流新興階級に向けられたものであった。彼らは、ゆうゆうと欧州旅行に出かけたり、名画を自分で買い集めたりすることはできなかつたが、当時開かれたばかりの公共のコレクション(ロンドンの南郊にあるダリッジ美術館は一八一四年公開、ナショナル美術館は一八三七年開設)を訪れることはできた。これら都市中流階級に欠けている教養を補うために、十九世紀の美術批評は書かれたのである。そういえば、ラム、ハズリット、ラスキン、ペーター、アーサー・シモンズなど、美術批評を実際に手がけた作家たちが、みな、明らかにロンドン子の趣きをただよわせていることに注意してよい。

三

ラスキンは、ロンドンの裕福なぶどう酒商のひとり息子として生まれ、幼い時から、商用で旅行する父について、ほとんど毎年、英国国内および欧州大陸を訪れた。これによって彼は、早くから自然に親しみ、絵画を見る目を養われた。真に見るといふ行為が、感覚的経験にとどまらず、精神的、宗教的体験に通ずるものである、という確信をいだくようになった。このような確信に支えられて、当時の美術批評が、ターナーの作品を正しく評価していないことに憤慨して筆を執ったのが、『近代画家論』第一巻である。当時、ターナーは、すでに著名であったが、いくつかの思い切った芸術的実験をしていた。例えば、のちの印象派を先取りするような革新的手法で、光を描こうとしていたのであるが、批評家には、こうした手法が理解できなかった。そのために、特に一八三六年と一八四二年に、彼が王立美術館の展覧会に出品した作品は、ジャーナリズムから散々の悪罵を浴せかけられた。これを見て激怒にかられ、世評に抗してターナー擁護に立ち上ろうと決意したことが、『近代画家論』執筆の第一の動機である(彼はターナーの最もよき理解者をもって自任していた)。きっかけはそうなのであるが、

ラスキンには、さらに大きな社会的動機があった。それは、第一版の序文の一節によれば、次のごとくである。

しかし、公衆の趣味が、日に日に墮落の深みに落ち込んで行くように思われ、新聞雑誌が、古今を通じて類を見ない風景画の最高の真理、最高の理想に悪罵を浴せかけつつ、国民の感情を、芸術において芝居がかった、気取った、偽りのものへ向けようと力を揮っているとき、よいもの正しいものを知ることによって損われるかもしれない個々の利害など顧慮せずに、恐れることなく進み出て、美なるものと真なるものの本質と權威を宣言し証明することが、芸術における真に偉大なるものを、いやしくも感知し、英国における芸術の発展を、いやしくも願うすべての者の避けられない義務となるのである。

この文章が、二十四歳の青年によって書かれたものであることに、ご注意ください。ここに現われているまじめさは、そのまま、まっすぐに、二十年後の『この最後の者にも』(一八六二)のあの社会的正義感につながる

る。このような説教調が、今日の読者には喜ばれないことは確かであり、それがラスキンの著作を、今日の読者から遠ざける一因になっていることも否めないが、このまじめさを、単に「ヴィクトリア朝的まじめさ」と片付けるわけにはいかないように思われる。ラムとハズレットの美術批評が、彼らの個人的好みの巧緻な表白であったとすれば、ラスキンの美術批評は、社会的義務に裏打ちされた信仰告白であった。

ラスキンの芸術哲学は、彼自身の矛盾・撞着と潤色によって曇らされているが、『近代画家論』第一巻と第二巻から、その概要を知ることができる。それは、自然の綿密な観察、曇・植物・雨・空・海の詳細で科学的な考察に基いている。こうした自然現象に、画家は、じかに接して、その玄妙な相を感得せよ、とラスキンは命ずる。しかし、偉大な芸術を構成するものは、自然現象の単なる描出ではない。最初の観察から、外界とのむつまじい、崇高な、靈的一体感が生まれ、その結果、芸術家の意識と知覚が高まる。ラスキンが「正しい精神状態」と呼ぶ、芸術家本来のすがたをなすものは、こうした本質的な靈的交わりであり、歓喜であり、理解なのである。芸術か

ら見た靈的本性について、彼は次のように述べている。

色彩と形に対する、この種の肉体的感性と、あらゆる高貴な心の主要な屬性のひとつとして、また真の詩歌の主たる源として、われわれが尊ぶ、あのより高い感性とは、密接に結び付いている。この種の感性は、愛と連合した肉体的感覺の鋭さに、完全に分解されうる、私は信ずる。ここで愛というのは、神、人間、獸類の英知を包含し、連想、感謝、崇敬、その他われわれの精神的本性の純粹な感情によって、外界の事物の肉体的知覚を浄化するものとしての、無限にして聖なる機能をもつ愛を指すのである。

晦渋な行文ではあるが、ここには、芸術とわれわれの精神生活とのかかわり合いを求めようとする、ラスキンのひたむきな努力の跡が読みとれる。

しかし、『近代画家論』第一、二巻を通読してみても、今日なお、興味をそそり、深い感銘をあとに残すのは、たぶん、このような芸術上の論議の部分ではないであろう。そのような美学的一般論に対しては、美術の専門家

でなくとも、いくらかも疑問や反論を提出することができらるであろう。かなりの偏見や独断と思われるものが見受けられるからである。だが、ひとたび、自然を描写し、具体的な絵画について論ずる段になると、ラスキンの筆致は生彩を帯びる。観察者としての目の確かさ、權威が、読者にひしひしと迫って来る。彼は、アトリエやアカデミーの通りことばを復唱しているのではないのである。

四

ラスキンが、一八三五年、十六歳のとき、絵の手ほどきを受けたコブリー・フィールドディングは、当時かなり有名な水彩画家であったが、このフィールドディングについて、彼は次のように語っている(因みに、ラスキンは、十二歳のときから絵を習いはじめ、今日でも、スケッチや水彩画が残っている。それらは、水準以上のでき栄えを示しており、修業を続ければ、一人前の画家として立てたかもしれない、と思わせるものである。)

これは、美術において最も学び難い教程のひとつだと思われのだが、遠方の温い色は、たとえ、どんな

に鮮やかな色でも、空気によって和げられて、前景の物体に見られる同じ色とは似てもつかない色になるのである。だから、雲や山の上の日没のバラ色には、灰色が混って、花びらのバラ色とは区別される。その色本来のはっきりとした完全な純粹さの表現を、いささかも奪うことなく、遠方のこの灰色を混ぜるということが、あの偉大な風景色彩画家（「ターナー」）の最近の業績であろう。同様にして、遠方のブルーは、いかに強烈であっても、鮮やかな青い花のブルーではない。前者が後者と区別されるのは、単に、きめのちがいによるのではなく、温い色が、いくぶんか混り合い、底に流れていることによるのだが、これが、フィールディングの遠景のブルーの多くには、全く欠けているのである。遠方の鮮やかなどんな色について同じである他方、前景においては、色は純粹でありうるし、またそうであるべきなのだが、その色が光を表現するようになるのは、ジョルジョーネ、ティチアーノ、ティントレット、ヴェロネーゼ、ターナー、その他の偉大な色彩画家に見られるような、色とそれに応じた影とが正確に適合している場合のみである。光と影との、こ

のような適合について、フィールディングは全く注意しない。その結果、彼の前景は、日光ではなく誇張された局部的色彩が常に目立ってしまい、彼の描く人物や家畜は奥行きがなく見えるのだ。

ラスキンの散文としては、比較のおとなしい箇所であるが、ここには、自然のすがたを静かに眺め、その真実を心の目に焼き付かせて、それに照らして実際の絵画を評価するという、美術批評家として、まことにまっとうな手順を踏んだラスキンの面目躍如たるものがある。訳文では十分伝えることができないが、ここにはハズリットが好んで用いたような比喻や、その他修辭上のトリックは一切ないが、対象である自然のニュアンスを、あますところなく、正確に伝える描写のびやかさがある。英國の散文は、ラスキンによって、またひとつの可能性を開かれたことになる。

しかし、ラスキンの美術批評は、とかく誤って考えられているように、風景画のみに向けられたものではなかった。きわめて人間臭い場面を描写する際にも、彼の絶大な表現力は、存分に發揮された。『近代画家論』第二

卷の中に、「直観と凝視の強烈さによって」事物の表面に見える以上の本質的な真実に到達する想像力である「透入性の想像力」を論ずる際に、その具体例として、ティントレットの『幼児の虐殺』を解説した箇所がある。ラスキンは、ティントレットこそ、この聖書の画題を、みごとに絵画化することに成功した唯一の画家であると主張する。ラファエロは、いたずらに感情を詳しく描くことによって、恐怖感を失ってしまっている。その他の画家のものは、「偽りで冷たい」。この画題のような情況における、人間の顔の表情はとも描けないことを知っていたので、また描こうとしても、見苦しい、それになることを承知していたので、ティントレットは表情からの助けを全く借りないのだ、とラスキンは言う。

ましてや、彼は殺害の細部や死の怖しさに頼らない。血もないし、切り合い、刺し合いもない。しかし、明暗の配合には、これらに代わる恐るべきものがある。場面は、宮殿の外側の入口の間だ。なめらかな大理石の床には、血紅色の影が、恐ろしくも横じまを投じている。そのために、われわれの目は、言い知れぬ恐怖

と死の幻とで、充血し張りつめるように思われる。彼らの前には命の湖がある。それはエドムを経てやって来た運命のモアブ人が、水面に見た燃焼のようだ。欄干のない大きな階段が、左手に降っている。殺人者と混って女たちの群が、この階段をどっと降りて来る。ひとりの女の腕に抱かれた幼児は、手足をつかまれている。女は縁から身を投じて、真逆さまに落ちる。体の重みで、子供を引きずりながら手放して。——彼女は一瞬にして、たたき殺されるだろう。——われわれの間近には、大きなあがきがある。ひとかたまりの母親たちが、互いに、そして剣と、ひとつにからんでもだえ苦しみ、殺人者のひとりには、投げ倒されて、彼らの下につぶされ、他の殺人者の剣は、ひとりの女の素手で刃をつかまれ、引っぱられている。最も若く美しい女は、その子を死の手から、ようやくもぎ取って、はがねの万力のような力で胸に抱きしめたまま力つきで、後ろざまに、剣先の上に、まともに倒れる。すべての者が、救おうとする努力のうちに、望みを失い、逆上し、肉体も魂もうち捨てて、かたく身を寄せ合い、ほうり投げられるのだ。彼らの悲鳴は、われわれの耳

に鳴りひびき、やがて大理石さえ、われわれの回りに裂けるかに思われる。しかし、遠く、階段の上り口には、影の中に、着物のかたまりのようなものがある。それは、静かに——静かに、静かに——すわる女だ——まるで石のように動かない。彼女は目を伏せて、前の床の上に横たえられた、死んだ自分の子を見ているのだ。そして、その手は、ひたいに、そっと押し当てられている。

この描写において、描写の主な対象は、ティントレットの絵自体ではなく、ラスキンが、この絵を見て得た体験だといつてよい。この一節は、画家の描いた場面を伝えることで始まっているが、ラスキンは、間もなく、「われわれの目」(ラスキンと読者との目)に、描写を移す。彼は、この絵の形式的要素については説明しない。その

代わりに、絵の喚情的局面に注意を集中し、読者に、情緒的反応への手がかりを与える。彼は、本来、絵画には不可能な特質を、この作品に付与しているのである。文学的比喩、空間内の動作、時間内における動作の延長、音さえも、描写のために援用している。レッシングのいう「空間内の形」が、「時間内の動作」に、完全に押し換えられている。すなわち、造形芸術から文芸への転換が、ここに、完全に成し遂げられたのである。これは、ラムとハズリットが、すでにかなりの程度まで押し進めていた散文の方向であった。これを徹底させ、完成させたのが、ラスキンの芸術批評の散文の功績であったといえよう。ラスキンの傍らには、わずかに遅れてペーターが並んでいた。

(一橋大学教授)