

ラスキンの芸術論におけるバイロンの影響についての一考察¹⁾

(平成18年12月15日 受理)

人間科学講座 虹 林 慶

A Study of Byron's Influence on Ruskin's Art Theory

(Received December 15, 2006)

Kyushu Institute of Technology Kei NIJIBAYASHI

序

ジョン・ラスキンがロマン派文学から多大な影響を受けていることは指摘されており、ワーズワースの影響、シェリーへの反感、そしてなによりもスコットへの心酔などはすでに幾つかの研究で明らかにされている。バイロンについても、その絵画芸術論への影響については述べられたものがある。これを踏まえた上で、この小論はラスキンの建築芸術論へのバイロンの影響を明らかにすることを試みる。ラスキンの建築論はヴィクトリア朝後期のゴシック・リヴァイバルを決定付けるほどに影響力を持ち、さらにウィリアム・モリスから始まる「アーツ・アンド・クラフツ運動」へもその余波を及ぼしている。ラスキンの建築芸術論とバイロンとの相関関係を検証することで、20世紀へとつながる大きな芸術運動の遠因としてどのようにロマン派文学が関わっているかを再考するヒントとしたい。

1

ラスキンは文学と絵画の手ほどきを父親 (John James Ruskin) から受けた。したがって、ターナー趣味同様、バイロン愛好も父親から受け継いだものである。自伝『プラエテリタ』(*Praeterita*, 1885-89) の中で、ラスキンは「いつごろ父がバイロンを読み聞かせ始めたか分からないが、十代の始めころだったに違いない」²⁾ (35.141) と述べている。ラスキンは父親の意図を察して、「私がいつの日かバイロンのように詩を執筆することを熱烈に希望した」(35.141) とも書いている。父親にとってバイロンは息子が目標とすべき詩人であった。息子もこれに答え、「詩においてはバイロンを師匠と決めて」(35.144) 早くからバイロン風の詩を書き始めている。

自他共に認めるバイロン風の詩作品には「フランスを通りシャモニに至る旅路の日記、1835年」(“*Journal of a Tour through France to Chamouni, 1835*”)、「スキタイの宴歌」(“*A Scythian Banquet Song*,” 1839)、「プサムティクの涙」(“*The Tears of Psammenitus*,” 1841) などがある。「フランスを通りシャモニに至る旅路の日記、1835年」についてラスキンは、「私はこう決めた。この旅程での出来事や感情を『チャイルド・ハロルド』のスタイルを組み合わせた『ドン・ジュアン』のスタイルの韻文日記で描こうと」(35.152) と述べている。「スキタイの宴歌」は *Literary Gazette* (No.1134,

Oct. 13, 1838) から「バイロンの全ての力と精神を兼ね備えている」(2.58.n) と好評を受けたが、「ブサムティクの涙」は *The Times* (Dec. 7, 1840) において「これ以上の退屈で惨めなバイロン初期作品の模倣は、大学生の練習用としてさえも書かれたことがない」(2.185.n) と酷評された。さらにデヴィット・C・ハンソンはバイロンからの強い影響が見られる詩作品として、『イテリアッド』(*Iteiad*, 1830-31) と『アテネ』(*Athens*, 1831-32) を挙げている。³⁾ これらのことから、ラスキンは父親の希望通りバイロン風の詩作に努めたことが分かるだけでなく、バイロンの詩についての鑑賞も細かく出来ていたと考えられる。

ここで興味深いのは、ラスキンと母親 (Margaret) との関係である。父親とは異なり、母親は敬虔な福音主義者であった。ラスキンが聖書に精通していた一因である。そのような母親にとって、バイロンは簡単に容認できる詩人ではなかったことがラスキンの自伝からうかがえる。ラスキンは、婉曲的な言い方で母親が異なるバイロン評価を行っていたことを『プラエテリタ』の中で述べている。

母は私の気質と教育を信頼していた。それで私が「海賊」や「不信心者」に成り果てたとしてもリチャード3世かソロモンに成ること以上には心配していなかった。そしてそれまでのところ母は完全に正しかった。私はバイロンからほんの少しの害も受けなかった。私が受けた害は人生の出来事からや下品な本からだったのだ。(35.143)

ここで言う、「海賊」とはバイロン作品中の人物である“*Corsair*”を言っており、「不信心者」とは同様に“*Giaour*”を言っている。最終的にバイロンを擁護しているものの、バイロンが与える道徳的な影響について母親が危惧を抱いていたことを示している。

このようにラスキンは生涯を通じて両親から強い影響を受けた。芸術面では父親の影響が強く、バイロンに心酔したラスキンだった。後に父親はラスキンの芸術論の展開にさえ指示をしている。しかし、母親の影響の下、宗教面あるいは倫理面においてはバイロンに対して違和感を覚えていたことは否定できない。換言すればラスキンはバイロンに対してアンビバレントな姿勢を持っていたといえる。バイロンを賞賛しつつ、その欠点を意識するような態度は、ロマン主義的気質と批評的姿勢との均衡というラスキン自身の問題へとつながるものである。

初期の文芸批評において、ラスキンはバイロンを絶賛する。「文学評論」(“*Essay on Literature*,” 1836) において、バイロンは「唯一の例外であるシェイクスピアを除いて……これまでで最大の詩人」(1.373) と評されている。この評価はバイロンの感傷的な物語詩群についてのみならず、風刺的作品についても変わらない。例えば、『ドン・ジュアン』(*Don Juan*) について、ラスキンは「ウィットあるいは喜劇的力の見本」(1.373) を作り出していると述べている。ラスキンがバイロンを高く評価した理由は、ある種の「誠実さ」であった。この「誠実さ」とは後の『近代画家論』(*Modern Painters*, 1843-60) において展開される、芸術家としての必要条件とほぼ同一のものとと言える。ラスキンは同書の第二巻、第四部、第三章において、「従って、高貴な芸術の指標とし

で最初に探さなければならないのは、何が描かれ何が描かれていないかというはっきりした意識である。つまり、『これは知っている』、『あれは知らない』という大胆な宣言、そして率直な告白なのだ。(強調は原文) (5. 61) と述べている。これをラスキンのバイロン評と照らし合わせると、ラスキンの一貫した芸術家論が見えてくる。

バイロンについて全く新しくまた貴重なのは、かれの熟慮した、そして生き生きとした真実であった。……私はここに自分が見聞きし、知っていることのみを話す男を見つけたのだ。誇張なく、煙に巻かず、反目することもなく、そして慈悲もなく語る男を。(35. 148, 149)

バイロンを情熱の詩人と評価する同時代人と異なり、ラスキンが独自の評価をしていることがわかる。ラスキンは観察者としてのバイロンを認め、想像力の世界と現実世界とを折り合いをつける力を「誠実さ」の中に求め、このバランス感覚を重視していたのである。ラスキンが芸術家の性質を重視する芸術論を形成していく上でバイロン批評が大きな影響を与えたことは確実である。⁴⁾

しかし、ラスキンのバイロン評価は始終安定していたわけではない。前述のバイロンの道徳面に対する杞憂は、それを擁護する形でたびたび現れている。同時代人のバイロンの道徳面への批判に対して、ラスキンは次のように応答している。

彼らはバイロンの不道徳についてあたかも完全なる不道徳のように話している。そしてこのように想像しているようなのだ。彼らが、彼らが、そう、彼らが地上からバイロンについての記憶を消し去ることができるであろうと。(強調は原文) (1. 374)

ラスキンは同時代の批評家達の不道徳性を婉曲的に告発することでバイロンの道徳性を擁護している。比較の上では前者がより不道徳であるとしているのだ。バイロンの道徳性を相対的に評価する姿勢は、道徳面について厳格な宗教的な理論付けを求めなかったラスキンとしては妥当なものだと言える。その一方で、やはりバイロンに対してのかすかな不信感が存在することを認めてしまっているとも言える。つまり、バイロンは欠点の多い詩人であって、所詮シェイクスピアとは異なるのだ。それは魅力でもあり、限界でもある。事実、後年ラスキンはロングフェローとバイロンを比較した、父親あての手紙の中で、「バイロンの影響は、若く、比較的未発達な心にしか及ばない」(36. 123) と述べている。若きラスキンはバイロンの限界を意識しつつ、評価したと結論できるのではないか。しかしながら、ラスキンのバイロン批評がその後の芸術論を進展させる要因の一つになったことは間違いない。

2

ラスキン最大の芸術論である『近代画家論』は基本的にターナーについての論考であるため、バイロンと密接な関連がある。ターナーはバイロンから絵の題材について、たび

たび靈感を受けた。そしてラスキンの父親はこの二人の芸術家を愛好した。この傾向はラスキンに受け継がれた。まずラスキンはホラティウスに始まる絵画と詩の同一視の考え方を用いて、19世紀風景画の再評価を始めている。

それらは一言で言えば、現在英国が生み出している最も熱烈で現実味のある詩である。民衆が、絵画の中には詩があるかもしれないと決して疑ってもみないというのは奇妙なことだ。(3. 651)

絵画と詩との近接という考え方は、ラスキンのバイロンに対する芸術的評価を発展させる上での要諦となっているように思われる。ラスキンは風景画の説明にたびたびバイロンを用いている。また、バイロンの名が言及されずとも、その示唆するところが間違いなくバイロンの世界を指し示していることが分かる場合もある。重要な章の一つである「近代の風景について」(“Of Modern Landscape”)において、ラスキンは近代的風景をメランコリックで、情熱的で、バイロンのなものとして描いている。

近代人はこのように振舞うと思われているのです。すなわち、暗闇において歓喜し、うつろいの中で勝ち誇る。そして瞬時に変化あるいは褪せ行くものの中に幸福の土台を置く。さらには捉えることができないもの、そして理解するのが困難なものから最高の満足と教養とを期待すると。(5. 317)

ここには中世の宗教的頸木から解放されたものの、自由の有り様に当惑する近代人の魂が風景画の中に寂寥感を伴って投影されている。「暗闇」、「うつろい」、「変化」、「捉えることのできないもの」や「理解するのが困難なものからの満足」、などが全てロマン派の詩の特質を表していることは明らかである。さらに「暗闇において歓喜する」ような陰鬱さや、「うつろいのなかで勝ち誇る」ような不敵さは、バイロンの初期作品の特徴であることも見て取れる。このことをラスキンは『イングランドの芸術』(*The Art of England*, 1883)の中のターナー批評でより詳しく述べている。

というのも、最も寂しさに沈んだとき、そしてそのような寂しさが起こるような病んだ心の状態の時、ターナーはバイロンとゲーテと供にいたるのだ。そして『チャイルド・ハロルド』あるいは『ファウスト』が英文学あるいは独文学において表現された自然に対する全体的愛情の説明であるのと同様に、ターナーは全般的に英国の風景画の代表と考えられているのだ。(33. 373)

このように19世紀風景画の情緒的側面をバイロンのような気質として呈示していることは極めて顕著であるといえる。ただ、これはラスキンがバイロン批評を通してヒントを得た芸術論の片面にすぎない。

ラスキンは、ターナーがバイロンの情緒的側面ばかりを取り上げ、默想的あるいは分析的側面を過小評価していると批判して、本当のバイロン理解のためには両面を取り上げ

なければならないと主張している。すでに見たように、この後者の側面は「誠実さ」とでも呼ぶべき、バイロンの芸術表現上のバランス感覚を示している。「これは知っている」だが「あれは知らない」という芸術家の偉大さを示す、率直かつ大胆な意見表明は何よりも「見人」としての能力を表している。つまり、芸術家にとって必要不可欠な観察能力は、可能性であり限界でもある。しかし、そもそもその可能性がなければ、限界も知りえないのだ。ラスキンはバイロンの詩に見出した誠実さを、直接的な文学上の師であるカーライルの文学批評と結び付けて、うまく自らの芸術理論としている。カーライルはシェイクスピアを扱った『英雄と英雄崇拜』(*On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, 1841) のなかで次のように述べている。

見える目には何かが識別できるのだ。詩人たるものには、まず「見よ」と言いたい。それが無理なら韻を結び合わせ、感受性をチリンチリン鳴らして、詩人を自称しても詮無きことだ。⁵⁾

この観察力について、ラスキンは『近代画家論』のなかで次のように言い換えている。

この世で人間がなしうる最も偉大なことは何かを「見る」ことである。そして見たことを簡潔に語ることである……はっきりと見ることはすなわち詩であり、予言であり、宗教であって、これらは結局同一のことなのだ。(5. 333)

このように、ラスキンは見る力を芸術家の必須条件としたうえで、さらに独自の見解として誠実さを付け加える。それはラスキンが評価する道徳的な資質であり、分別とも呼べるようなものである。この芸術表現における誠実な姿勢をラスキンは「謙虚さ」という別の言葉で表現している。

真に偉大な人間かどうかを確かめる最初の術は謙虚さだと思われる……つまり、自分の言動と世間の言動との関係をきちんと理解することなのだ。(5. 331)

ここに、「自分が見聞きし、知っていることのみを話す」詩人としてバイロンを評価した内容が繰り返されていることが確認できる。つまり、バイロン批評を通して確立した理想の芸術家像は、深化し、発展し、一般化されているといえる。ラスキンは偉大な芸術家は共通の資質を持つと信じ、近代においてその代表者としてバイロンを、そしてターナーを認めたのである。このように『近代画家論』は、バイロンを巡るラスキンの芸術理論の発展過程において、極めて重要な役割を果たしている。

3

これまで見てきたように、ラスキンにとってのバイロンの問題は、情熱と道徳との二面性に折り合いをつけることであった。それは同時に、両親の教育にその遠因をもつ、自身の二面性を芸術的に解決することであったとも言える。『近代画家論』はターナーを

通して19世紀の感性を分析することで、この問題にアプローチしていると言える。しかし、絵画芸術はこの二面性を十分に反映し、包含するものとしては現れない。ラスキンにとって、憂鬱で不安と憧憬とを暗示する、懐疑的な雰囲気風景画はその一面しか表していないのだ。ラスキンは、アンビバレントなバイロンの気質を調和の中に収め取る表現様式を問題解決の糸口として求めていた。そしてゴシック建築様式を再発見する。

ラスキンの建築に対する関心は不断にあった。しかし、これがゴシック建築擁護論として体系的に現れるのは、『近代画家論』の副産物として生まれた『建築の七宝灯』(*The Seven Lamps of Architecture*, 1849) からだと考えられる。本論で扱うのは、この論を完成したといわれる『ヴェニス石』(*The Stones of Venice*, 1851-53)である。なぜなら、『ヴェニス石』は、19世紀ゴシック建築論において最も有名な章である「ゴシックの本質」(“The Nature of Gothic”)を含んでいる点だけでなく、建築論の展開においてバイロンを論じているという点において、ロマン派文学との深い影響関係を確かめ、『近代画家論』からの発展を検証するのに不可欠な作品だからである。さらに重要なことは、建築のみならず、ヴェニスという特定の場所について論じている点である。ヴェニスはバイロンが住み、愛した場所であり、後期の主要作品が書かれた場所でもある。

バイロンとターナーの影響を受けたラスキンにとっても、ヴェニスはお気に入りの土地であった。ターナーはバイロンに影響を受けつつ、イタリアの風景を描いた。同様に、ラスキンも両者の影響を受けつつ、ヴェニスについて書いた。自伝の中でラスキンは、「ターナーのヴェニスのように、私のヴェニスは主にバイロンによってつくられたのだ」(36.574)と述べている。ワイルド流に言えば、ラスキンはバイロンの芸術によって創り出された風景を見ていたのだ。つまり、ラスキンの鑑賞眼はバイロンの目というフィルターを通してヴェニスを通してヴェニスの建築物を見ていたことになる。この事実が如実に現れているのが、ラスキンの初期詩作品「ヴェニス」(“Venice,” 1835)である。ここに描かれる人工と自然の調和したヴェニスの風景は、バイロン作品と比較してみると、はっきりとバイロンの調子を帯びていることが分かる。⁶⁾

若いラスキンにとってのヴェニス像はバイロン作品を通して作り上げられていたといっても過言ではない。特にその街の美的価値については、まったくバイロンの指標に従っている。しかし、芸術批評家としての名声を確立した後で書かれた『ヴェニス石』においてヴェニスを描くとき、ラスキンの調子は異なっている。『ヴェニス石』序文において、ラスキンは、海上に繁栄した三大王国としてティルス、ヴェニス、イングランドを挙げた上で、執筆の理由をヴェニスの栄華の残像を記録するためだとしている。しかし、第三巻で不道德がヴェニス没落の原因として指摘される点を考慮に入れば、ヴェニスとイングランドとのアナロジーは当時のイギリスへの危惧を表明するためであることが分かる。すなわち、ラスキンはヴェニスの建築芸術についての議論を展開することで、間接的にイギリス芸術の道徳性についても考察しようとしたのである。これは最終的にバイロンの芸術における道徳性について議論することが不可避であることを示している。

まず『ヴェニス石』第一巻において、ラスキンは自身のロマン主義的気質を抑え、客観的観察や考察に尽力している。「基礎」(*The Foundation*)という副題の通り、この

巻は測量データや建築用語を多分に織り交ぜた、テクニカルな呈をなしている。結果として不評を買ったこの第一巻の見通しについて、ラスキンは父親と手紙をやりとりしており、そこには奇妙にアンビバレントな執筆姿勢が確認できる。一方でラスキンは「私はヴェニスについての印象を作りだす自身は十分にあるが、その自信が何度となく挫かれるのです」(9. xxxvi) と述べ、あくまで主観的な批評を行うことを示している。「印象」という言葉は創作的批評を行う決心を、そして「自信」は読者の評判を意識していることを示唆している。つまり、『近代画家論』同様にラスキンはロマン主義的な印象批評を展開する意図を見せている。ところがもう一方で、ラスキンはこれとは異なる調子で父親に書き綴る。

私は自分自身の裡にあるもの、そして興味を引くものしか書けないのです。大衆のために書くことなんて決してできなかつたし、大衆がどう考えようと全く関係なく、ある物が重要だという確信のもとにしか決して書いては来なかつたのです。そんな私の力は、人の気を引くために立派なものを書こうとした途端、失われてしまうでしょう。お分かりの通り、大衆にはロマンスなんか約束していません。「石」を約束しただけです。パンさえも約束していません。ヴェニスではどんなロマンスも感じないのです。ヴェニスは単なる廃墟の積み重ねです。

つまり一方で主観的「印象」を書こうとし、他方でそのような「ロマンス」の要素を否定しているのだ。この引用において創作的要素は否定されたように見える。別の手紙で気にかけていた大衆への受けも、ここでは全く無視され、むしろ邪魔なものとして扱われている。このような曖昧な姿勢は、第一巻の特徴と関係している。第一巻に見られる際だった実証主義（建築の構造上のデータを詳細に示すなど）の理由として、多くの批評はラスキンのアマチュアリズムを挙げている。つまり、建築家としてアマチュアであるラスキスが、予測される批判に備えた結果だというのだ。さらに、「印象」や「ロマンス」を否定し、数字などのデータで訴求する姿勢は、バイロン批評を巡って現れた、自身のロマン主義的要素と理知的姿勢との均衡を保つことを意識したためではないかと考えられる。ラスキンは具体的にバイロンを論じることでこの問題に触れている。

ラスキンは父親に宛てたヴェニスからの手紙の中で、バイロンが創作において犯した様々な間違いについて述べている。特に『マリーノ・ファリエロ』(*Marino Faliero*) や『二人のフォスカリ』(*The Two Foscari*) について、その歴史的誤認を指摘して、「名をとどめるに値する人物、あるいはその人の悲しみが同情に値する人物は誰も『嘆きの橋』を渡っていない」、「現在は旅行者が息を呑んで下を通るリアルト橋をヴェニスの大商人のうちで見たものは誰もいない」、「バイロンがファリエロに、偉大な先祖の一人として語りかけさせる立像は、ファリエロの死後150年後に富のある兵士のために立てられた」などと述べている。おそらくフィクションである文学作品の中での歴史的整合性は作品自体にとって決定的要素とはならないだろう。しかし、興味深いことに、ラスキンはこの点について追及の手を休めず、「ヴェニスに対するバイロンの感情は、ほんのわずかな範囲でしか知らない歴史に基づいている」(11. 233) と言っている。さらにバイロン

を弁護し続ける父親に対して、ラスキンはバイロンが用いた不正確な情報について批判している。

バイロンの物事についての無知というのはこういったものです。つまり、メモを取ろうと手にしてはいて、興味もあるのだが、その最中に怠惰すぎて正確を期することができない、あるいは怠惰すぎて正確さに近づこうともできないのです。(10. 8n)

ラスキンが「正確」(accurate, accuracy)という言葉を使っているのは大変重要である。まず、『ヴェニス石』第一巻において強調されている、データ提供による「正確さ」と符合する。つぎにロマンスではなく、「石」の描写を行うと宣言した手紙と客観性を重んじている点で呼応する。つまり、この「正確さ」の強調は、ラスキンが『ヴェニス石』執筆において実証主義を重視していたことを示している。この実証主義はバイロンの言葉から脱するための装置なのだろうか。実際、ラスキンはヴェニスを見る際、バイロンの感情表現や思考を捨て去ることが出来ないほど影響されてしまっていることを認めている。

いちいち細かいところまで私は今だバイロンが感じたように感じた。いや、私はバイロンを読み続けることで、そして様々な頭韻を踏んだ、絶望的な詩を書いて真似ることで、自分自身のかけがえのない「スタイル」を形成してきたのだ。 (11. 233)

「正確さ」についてバイロンを批判することは、そのままバイロンのモードで執筆を行いがちな自分自身の「正確さ」について意識することであった。この意味において、バイロンの芸術観とラスキン自身の芸術観との間の葛藤が表れていることは確かであろう。したがって、バイロンの歴史的誤認への批判も含めた実証主義へのこだわりは、ラスキンの本意というよりは、次の芸術批評の段階へと移る過程として理解できる。この芸術批評における葛藤をもっとも感じることの出来た場所がバイロンの作ったイメージに支配されたヴェニスであった。また、同時にこの問題を解決する糸口を探る場所でもあったのだ。このことがいかにラスキンのゴシック建築論に現れているかを以下に示したい。

『ヴェニス石』での建築論はその対象によって二種類あるように思われる。一つは当然、ヴェニスの建築物についての描写であり、これは分析的に行われるものの、感興に乏しい。部分的な考察に秀でていても、全体においては印象が薄い。例えば、ドゥカーレ宮殿の彫刻の秀逸な説明もそれ自体の説明や分析以上に発展していくような世界が用意されない。もう一つの建築論は北部ヨーロッパのゴシック建築に関してのものである。短いが情熱的に論じられる「ゴシックの本質」や「結論」などの章がそれにあたる。ここにおいては、建築物事自体の特徴を語ることで、人間の有り様としての建築芸術、あるいは精神活動の場としてのゴシック建築が語られている。「結論」の「19世紀のロ

ンドンも専制政治のない時代のヴェニスになりうる可能性がまだある」(11. 230) というコメントが示しているように、ラスキンの建築論の真意はヴェニス賛美よりはイギリスの芸術と社会への期待にある。

つまり、二つの建築芸術論のうち、北部ヨーロッパについてのものが『ヴェニスの石』の主眼なのではないか。イギリスを意識した建築芸術論のベクトルにバイロンの再評価も自然と含まれている。ヴェニスを芸術として示したバイロンの鑑賞眼は当然イギリスの芸術観に基づいていた。ラスキンがヴェニスを再評価する際は、このイギリス的なものを敷衍しなければならない。アンビバレントなバイロン評価、そして自分自身の気質への評価が、力強いメッセージとなって止揚されるのは、何よりイギリスにとってのゴシック建築論においてでなければならない。「ゴシックの本質」において、いわばラスキンは想像力を持って理想のゴシック建築を建てているのだ。ヴェニス建築の描写と異なり、「正確さ」や分析などを気にすることなく、この中でラスキンは本音を語っている。すなわち、ラスキンの芸術論が自然な形で発展したものが「ゴシックの本質」であると見ることができる。

4

前述のように、ラスキンの芸術論は芸術作品に芸術家自身の資質の総体が表れていると考える。これはバイロンの詩の批評にも、ターナーの絵画の批評にも確認することができる。北ヨーロッパのゴシック建築についても同様である。「ゴシックの本質」では、建築装飾とそれを行った石工たちについて同時に論じている。ラスキンがゴシック建築の本質的特徴としてあげるのが、「野蛮さ」、「変化に富むこと」、「自然主義」、「奇怪さ」、「厳格さ」、「余剰」(Savageness, Changefulness, Naturalism, Grotesqueness, Rigidity, Redundance)の六つである。これらの特徴についてのラスキンの説明を詳しく見ると、これまで述べてきたバイロン批評から連なる芸術論の特徴がまとめられているのが良く分かる。

まず、ラスキンは「野蛮さ」(Savageness)とは隷属あるいは統制を嫌気する、自由な表現を意味するとしている。ここには、おのずと二つのアイデアが含まれる。すなわち、表現の抑圧から逃れ、自由を求めるロマン主義的魂と、それゆえに完全な規則性を充足し得ない不完全さである。自由だが不完全である状態を、ラスキンは自然界における有機的な働きと同一視し、肯定している。

不完全さは生命について知りうる全てについて、ある種本質的なことである。それははかない体にとどる命の徴、つまり、発展変化する状態の徴なのだ。
(10. 203)

欠点も含めた上で有機的働きを重要視する姿勢はやはりロマン派に共通してみられるものであり、バイロンについても同様である。さらに、これを芸術家の資質として考えるとき、ゴシック建築の石工はバイロンと近似する。なぜならバイロンは芸術(と人生)において自由を求めたが、その結果、細部に至る「完成度」という面において劣ってい

るからである。それゆえ、ラスキンはバイロンを「誠実さ」という人間的部分でおおらかに評しているのだ。

この「発展変化」する不完全さはそのまま第二の特徴である「変化に富むこと」(Changefulness)に繋がる。「野蛮さ」において生命とのアナロジーが示されているので、「変化に富むこと」が次に示されるのは当然の論理的帰結といえる。しかしラスキンは状態としての変化だけではなく、変化を意図する芸術家の姿勢としての「不完全さの告白」であり、変化を望む告白(10. 214)に着目する。自由を求める心の結果として変化がもたらされるのではなく、変化を求める心が原因となり自由へと向かうのである。このような変化愛好の心は、『近代画家論』で確認した近代人の心象風景と照らし合わせてみると興味深い類似性を持っている。ラスキンは近代人の心象風景を称して、闇や無常に喜びを見出し、到達不可能なものに憧憬を覚えるもの、としていた。この不確実性と不可解性の中に自らの欲望を投射するような、19世紀のロマン主義的憧憬が中世の石工の心情にも宿っていることをラスキンは示そうとする。

ゴシック建築の偉大さとは、ゴシック精神の奇妙な「動揺」である。つまり、壁が間の間をあちらこちらと彷徨い、熾烈に尖塔の周りに揺らめき、壁や屋根に沿った迷宮のような天井飾りの結び目や影の中に立ち起こったり消えたりする、それでいて決して満足していないし、満足させることもできないであろう、夢見がちな心の落ち着きのなさなのだ。(10. 214)

ゴシック建築の石工たちは手に入れることの出来ないものに対して憧憬を抱き、それを様々な立体的イメージで表現しようと努めているのである。この心情はより具体的に「動揺」(disquietude)、「落ち着きのなさ」(restlessness)という言葉で説明される。この気質はバイロンの初期物語作品とその主人公を想起させる。何についても満足することなく、永遠に手に入らないものを求め彷徨い、斑気に行動を任せるバイロンのヒーロー(“Byronic heroes”)は、この奇妙に不安定な心情を体現するものである。作者であるバイロン自身についても同様のことが言えるだろう。(シェリーは、バイロンをマッダアロとして物語詩『ジュリアンとマッダアロ』(*Julian and Maddalo*)に描き、その落ち着きのない心について、その序文で言及している。⁷⁾) 特筆すべきは、ゴシック建築芸術の表現において、このようなバイロンの気質が欠くべからざる人間味として肯定的に評価されていることである。個人的芸術である詩においては批判の対象となる移り気で感傷的な要素も、総合芸術である建築においてより高度な協調を実現しようとするラスキンの解釈は独自のものである。

ゴシック建築の他の特徴である「自然主義」(Naturalism)、「怪奇さ」(Grotesqueness)、「厳格さ」(Rigidity)もこのようなロマン主義的気質の表れとして挙げられている。「怪奇さ」は自由な表現力の極端な一面であるし、「自然主義」は「野蛮さ」において示された生命とゴシック建築芸術とのアナロジーから導き出されるものである。この「自然主義」についてラスキンは重要なアイディアを付加している。ゴシック建築に多用される植物のイメージが、実際に観察される姿以上に誇張あるいは簡略化されていない点

を、誠実さとして挙げている。それは観察者が見たものだけを描くという、『近代画家論』で論じた誠実さを示すものであり、ラスキンが『ヴェニス石』第一巻執筆を巡って繰り広げたデータの正確さとは一線を画している。このような植物表現についても、ラスキンが北ヨーロッパに限定しているのは興味深い。「ゴシック建築を建てたものたちは、南では決して見るできない『事実』を愛する心を加えたのだ」(10. 232) 植物愛は確かにイギリス・ロマン派の特徴でもある。

「厳格さ」(Rigidity) もやはり北ヨーロッパの特色として示される。厳しい気候風土で培われた性質を理想的に表現する媒体として、ラスキンはゴシック建築を定義する。ここではもはやヴェニスゴシック建築論のことは忘れ去られ、イギリス文化としてのゴシック建築論が力強く展開される。そして、その内容はやはり個々人の尊厳と能力と可能性とを十分に評価していこうとするロマン主義的なものとなっている。

意志の力、性格における独立心、目的についての不退転の心、不当な統制を我慢できない心、そして権威に対して個々の理性を、運命に対して個々の行動を対峙させる傾向……こういったものは北ヨーロッパゴシック建築装飾の厳格な線、力強く多様な塊、そして大胆に突出し、独立した構造に多かれ少なかれ認めることができる。(10. 241-42)

先に述べた自由や自然を愛する心がここでは、「統制」、「権威」、「運命」に対峙するものとして描かれている。この反骨精神はバイロンのような気質を表していると言えるし、さらにそれがゴシック建築に力強く大胆に表現されていることは、バイロンの豪放磊落な作風を彷彿とさせる。このような芸術評価は、芸術形式自体よりも観察者にロマン主義的精神が宿っていることを告白している。つまり、ラスキンによるゴシック建築の再評価はあくまで19世紀的な感受性を反映したものであり、時代精神を体現するものであることの再確認とも言える。いずれにせよ、ラスキンは見事に中世の芸術作品とロマン主義的な解釈とを調和させたゴシック建築像、多様な気質を投射できる有機的な総合芸術の姿を創出している。

不完全であるが大胆かつ誠実というゴシック建築の特徴に加え、最後にラスキンは「余剰」(Redundance) を必要不可欠なものとして挙げる。ラスキンは多大な物量投入による過剰表現を意図的なものとした上で、その真意を「謙虚さ」に結び付けて推論している。一見矛盾するかのような余剰と謙虚さを、ラスキンは以下のように結び付ける。

このゴシック派の命そのものである謙虚さは装飾の不完全さだけでなく、蓄積においても示されている。(10. 244)

石工の技巧的な不完全さが余剰装飾を生み出したという理屈である。完成度が高ければ、過剰な装飾は必要ない。しかし、芸術家として誠実であるがゆえに自己の限界を不完全さとして認め、その補いとして数多くの装飾を施すのである。ここには常に神あるいは理想の芸術を視野に入れ、自己を相対化する芸術家の姿がある。この姿勢は決して

未熟を隠蔽するものではない。逆に未熟をそのままに偉大な目標へ近づこうとする精一杯の努力の姿である。このような無知の知の中に謙虚さがあり、それが偉大な表現上の力を生み出す。ラスキンが『近代画家論』でいうところの「何か」(something)を生み出すのである。同様に、シェイクスピアやミルトンなどの第一流詩人と比較すれば、バイロンは未熟かもしれない。ラスキンがバイロンを「誠実」としたのは、未熟さをも認めたからなのだ。それでもバイロンの詩は総体として人に感化する力強さを得るに至っている。それは謙虚に自己流を貫くことで唯一無二の芸術作品を作り上げることに成功しているのだ。『ドン・ジュアン』がその好例であろう。このようにゴシック建築の「余剰」はバイロンの詩創作の有り様と呼応している。

結び

これまで見てきたように、「ゴシックの本質」でラスキンが挙げる6つの特質の定義は、その源泉をバイロン批評へと辿ることができる。また、同様の芸術理論が絵画論と建築論を通して繰り返されながら発展しているのを確認することもできる。換言すれば、ラスキンの芸術理論の形成段階において、バイロンによる強い影響があったことは間違いないと言える。そして、バイロン批評において問題となった芸術における感傷的傾向と理知的傾向の対立は建築論に至るまで何度も再考されている。ゴシック建築論において特徴的なことは、この二つが対立せず同一のベクトルの中で機能している点である。バイロンの反骨精神、感傷性、現実主義などをうまく収めた上で、対立する要素を有機的調和の中に止揚する総合芸術としてゴシック建築を再評価できたことは、ラスキンがロマン主義文学を建築芸術批評において発展、再現しえたことを示している。もちろん、自己の中にあるアンビバレントなバイロン評価はここにおいて発展的解消を見た。この芸術理論におけるロマン主義的感受性の解決は、バイロンが当時の時代精神を表象していたことを考えると極めて重要である。19世紀の感受性をもっとも建設的に働く媒体として集団芸術のゴシック建築を再発見したことは、それが未来に向けての原動力たりうることを示したとも言える。実際、ラスキンはイギリスにとっての未来の建築様式としてゴシック様式を提唱した。都市景観を、そして文化的雰囲気を作り出す建築芸術にゴシックを選び、その芸術理論上の根拠としてバイロンの気質をうまく肯定することで、ラスキンはロマン派文学を次の時代への精神的礎として再評価したとも言えるだろう。

-
- 1) 本稿は2005年度日本バイロン協会談話会(2005年7月9日、於山梨県山中湖ホテルマウント富士)において発表された原稿に修正加筆を加えたものである。
 - 2) ラスキンの作品と手紙の引用は全て以下の全集から行い、訳した。文中の括弧に巻数とページ数を記し、出典とした。E. T. Cook and Alexander Wedderburn, eds., *The Works of John Ruskin*, 39 vols (London: George Allen, 1903-1912) .

- 3) 次を参照されたい。David C. Hanson, "Self and Revision in Ruskin's Revaluations of Romanticism, 1830-1880" in *Studies in Romanticism*, 39 (Summer 2000) 255-302.
- 4) 実際、『ドン・ジュアン』の中でバイロンはこの引用箇所を示されるような意味での誠実さを主張して、「諸君が真実と受け取らない真実をお伝えすることにしよう。なぜなら、それは真実だからだ」(*Don Juan*, Canto X, 84)と言ったり、「事実は真実なり」(*Don Juan*, Canto VII, 81)と言ったりして、事実を事実として述べる態度を一貫して取っている。『ドン・ジュアン』からの引用は Steffan, T. G. Steffan, E. Steffan and W. W. Pratt, eds., *Don Juan*. (London: Penguin, 1986) から行い、訳し、括弧内に編と連を記した。
- 5) Lionel Trilling and Harold Bloom, eds., *Victorian Prose and Poetry* (Oxford University Press, 1973) 46.
- 6) ラスキンの「ヴェニス」を『チャイルド・ハロルド』および『マリーノ・ファリエロ』と比較してみると、その影響関係が良く理解できる。以下のバイロン作品からの引用は、Frederick Page, ed, *Byron: Poetical Works* (Oxford University Press, 1970) より行った。

The moon looks down with her benignant eyes
 On the blue Apennine's exulting steep;
 Many a large star is trembling in the skies,
 Lifting its glory from the distant deep.
 How high the marble carved rocks arise,
 Like to a lovely thought in dreamy sleep!
 Along the weedy step and washen door
 The green and drowsy surges, moving slow,
 Dash on the ancient, tessellated floor;
 Or still, and deep, and clear, and coldly flow
 Beside their columned banks and sculptured shore . . . ("Venice" 1-11)

The Moon is up, and yet it is not night;
 Sunset divides the sky with her; a sea
 Of glory streams along the Alpine height
 Of blue Friuli's mountains . . . (*Childe Harold's Pilgrimage*, IV, 27)

The high moon sails upon her beauteous way,
 Serenely smoothing o'er the lofty walls
 Of those tall piles and sea-girt palaces,
 Whose porphyry pillars, and whose costly fronts,
 Fraught with the orient spoil of many marbles,
 Like altars ranged along the broad canal,
 Seem each a trophy of some mighty deed
 Reared up from out the waters . . . (*Marino Faliero*, Act IV, Sc. I, 74-81)

さらに比較してみる。

There, melancholy, walks, — the Doge's crown
 High on his gleaming hair, — the warrior grey.
 How passionless a chill has settled down

Upon the senator's brow! A fiery ray
 Gleams underneath the bravo's stormy frown!
 Who long ago have vanished, awake,
 Now start together from the various grave, —
 Live in the silent night, and walk the conscious wave. ("Venice" 21-28)

Doge. That warrior was the sire
 Of my sire's fathers, and that statue was
 Decreed to him by the twice rescued city: —
 Think you that he looks down on us or no?
I. Ber. My lord, these are mere fantasies; there are
 No eyes in marble.

Doge. But there are in Death.
 I tell thee, man, there is a spirit in
 Such things that acts and sees, unseen, though felt;
 And, if there be a spell to stir the dead,
 'Tis in such deeds as we are now upon. (*Marino Faliero*, Act III, Sc. I, 89-98)

- 7) 次を参照されたい。Donald H. Reiman and Sharon B. Powers, eds., *Shelley's Poetry and Prose* (New York: W. W. Norton, 1970) 113.