

# 主題としての〈憐れみ〉と〈キリストの贖罪〉

—ウィリアム・ホルマン・ハントとエドワード・バーン＝ジョーンズ—

近 藤 存 志

## はじめに

功利主義と自由放任主義が広く浸透していた19世紀中頃のイギリス社会においては、自己中心的な利害的関心にふける個人が社会的関心を失い、その結果社会悪としての〈無関心〉が生まれた。しかしそうした時代であればこそ、他方では社会的弱者に対する〈同情心〉や〈憐れみ〉、〈善意〉もまた注目を集めることになった。悲惨な生活を送る人々の生活が、無視できないほど一般社会に露呈され、やがて社会的秩序さえも崩壊しかねない危険な事態が認識されるようになると、かえって「慈悲心・博愛 (benevolence) の伝統がその絶頂期を向かえ、ヴィクトリア朝期の慈善行為と社会法の整備を推し進める道徳的情熱・真剣さに力強い影響を及ぼすこと」<sup>1</sup>になった。しかしこうした道徳感情は往々にしてヒューマニズム的視点に基づくものであった。他者に対する善意、憐れみの感情と行動は、何らの外的強制を伴わずに個々の人間が持って生まれた良心から生じると考えられたのである。たとえばディケンズは「あらゆる階級の、とりわけ社会からもっとも隔絶された貧困層の人々の間に実在した苦悩や労苦」に対する社会の同情・憐れみ (sympathy) を刺激したことに著しい功績があったが、『エディンバラ・リビュー』 (Edinburgh Review) 誌はそんな彼を「包容力の大きな人間精神」のゆえに賞賛している<sup>2</sup>。

その一方で、他者に対して示されるべき〈憐れみの行為〉や〈慈悲の行為〉を、神を讃える確固たる意志に基づくキリスト教信仰者としての宗教的責務として捉える立場もあった。19世紀中頃のイギリスでは、ヒューマニズムとキリスト教信仰とのせめぎ合いがあり、人間の〈同情心〉や〈憐れみ〉、〈善意〉の根源をどこに見出すのかという問題をめぐって、立場上明らかな違いが示されたのである。本稿では、こうした時代にあってキリスト教信仰における義務として他者への〈憐れみ〉を理解し、それを主題として作品を描いた二人の画家、

ラファエル前派の創設メンバーの一人ウィリアム・ホルマン・ハント (William Holman Hunt, 1827-1910) と、同派の第二世代を代表するエドワード・バーン＝ジョーンズ (Edward Burne-Jones, 1833-98) の創作活動に注目する。キリスト教信仰に基づいて宗教的主題を扱った彼らが、人間が他者に対して示し得る〈憐れみ〉、〈善意〉をどのように描いたか、彼らの〈贖罪〉理解を手掛かりに考えてみたい。

## 1. ハント画《ドルイド僧からキリスト教宣教師をかくまう改宗したイギリス人の家族》

本稿ではまず、ウィリアム・ホルマン・ハントがラファエル前派兄弟団結成後まもなくして制作に着手した作品《ドルイド僧からキリスト教宣教師をかくまう改宗したイギリス人の家族》(*A Converted British Family Sheltering a Christian Missionary from the Persecution of the Druids*, 1849-50) (図版1) に注目したい。この作品が、人間が他者に対して示し得る〈憐れみの行為〉を直接的に扱ったものであり、ハントの〈憐れみの行為〉、〈憐れみの感情〉をめぐる見解をそこからもっとも鮮明に読み取ることができると考えられるからである。

ハントが《ドルイド僧からキリスト教宣教師をかくまう改宗したイギリス人の家族》の制作に着手したのは、1849年のことであった。その年、ロイヤル・アカデミーは翌年のゴールド・メダル賞をかけたコンクールの課題を「憐れみの行為」(“An Act of Mercy”) に決定し、発表した。ハントはこの課題に対して「宗教的迫害」における〈憐れみの行為〉を取り上げることにし、具体的にはイギリスでのキリスト教宣教が直面した危険な状況においてキリスト教改宗者家族によって示された〈憐れみ〉を主題とすることにした。ハントはこの作品を構想した当時のことを、著書『ラファエル前派主義とラファエル前派兄弟団』(*Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, 1905) の中で、以下のように述懐している。

ロイヤル・アカデミーは次のゴールド・メダル賞を懸けたコンテストの課題を「憐れみの行為」に決定し、わたしはこのコンクールに挑戦することを決心した。その頃、私はどういう訳かイングランドの古代史に関する書



図版1 ウィリアム・ホルマン・ハント《ドルイド僧からキリスト  
教宣教師をかくまう改宗したイギリス人の家族》1849-50年

物にまで読書の幅を広げていた。そしてそれがきっかけになって私は、ドルイド教が定着していたイングランドにこの残虐な宗教を撲滅すべく宣教熱に燃えた初期キリスト教の宣教師たちが遣わされてきた時代から主題を選択し、それをどのように絵画的に表現するか熟考することにした。<sup>3</sup>

ラファエル前派の結成メンバーの中でも、特にハントは細密描写に徹底してこだわり、ラファエル前派兄弟団の結成時の理想であった〈象徴的リアリズム〉を生涯にわたって追求し続けた。その点で、彼はラファエル前派の流儀にもっとも忠実な画家であった。ハントが〈象徴的リアリズム〉という絵画描写のあり様の可能性に目覚めたのは、ジョン・ラスキン（John Ruskin, 1819-1900）の著書『近代画家論』の第二巻（*Modern Painters*, vol. 2, 1846）——「とりわけラスキンがティントレットの《受胎告知》をきわめて想像力に富んだ芸術作品の一例として取り上げ、その予型的象徴主義を説明した文章」<sup>4</sup>——を通してであった。ハントは、その後の彼の創作活動に大きな影響を及ぼすことになったこの書物とのめぐり合いについて、後に「私に起こったもっとも重要な出来事」<sup>5</sup>と形容し、その経緯を次のように回顧している。

ある一人の学生が……私にラスキンの『近代画家論』について語ってくれ

た。彼は、私のこの本に書かれている内容について学びたいという熱望を知って、この本を所有していたワイズマン枢機卿に、24時間この本を私に貸してくれるように許しをもらってくれると言ってくれた。<sup>6</sup>

こうして実際にこの書物を手にすることができた時の興奮を、ハントは次のように記している。

その本に目を通すために、その晩、私はほとんど眠らなかった。そしてその本の中に書かれた優れた内容について知識を得る前に、わたしはその本を返却しなくてはならなかった。しかし、その本のすべての読者の中で、私以上にそれがわざわざ自分のために書かれたものであるとの思いを強く感じた者はいなかったであろう。その本を返却した後も、その本に書かれた言葉はわたしの中でこだまし、私がより一層宗教的に厳粛な思いに突き動かされた時にはきまって、それはさらなる価値と意味を獲得して私を捉えたのだった。<sup>7</sup>

さらにラスキンの『近代画家論』第二巻との出会いがハントにとっていかに刺激的な出来事であったかをハント自身がミレイに語った言葉が『ラファエル前派主義とラファエル前派兄弟団』に記録されている。

最近、私はオックスフォード大学出身者を名乗る著述家の手による『近代画家論』という書物にざっと目を通す機会を与えられ、大いなる喜びを味わいました。私はそれを短い時間（数時間）だけ借りたのですが、その本の中の文章は何と私の心を興奮させたことでしょうか。その著者は、私がこれまで読んだ書物のどの著者よりも、芸術の持つ力と責任について確信を強く持っていました。彼はヴェネツィア派の絵画作品について、私たちがそれらを心の目で見ることができるような仕方て叙述していました。私たちはそうした作品を描いた画家たちが、かつての預言者たちのように、神聖なメッセージを伝え広めるために神によってその働きに遣わされ、エリヤのように古の時代を語っていると感じるのです。彼らは、今日のあらゆる虚栄をひっくり返すのに十分な力を有しているように思えます。この

本の著者は、聖母マリアの生涯を扱ったティントレットを最大に賞賛していて、その本の中で取り上げられた作品群のうちのいくつかと、救い主の歴史を描いた他の作品は、私たちにこの画家の中に「崇高なホガース」を見出させます。……この本についてはまたいつかもっと話をしたいと思います。今言っておきたいことは、この本の著者が言及している画家たちが高い目標と活力を持ち合わせていて、彼らの存在は今日の創造性のない（陳腐な）人間との顕著な対照性を示しているということです。このことは私たち若い芸術家にいかなる道を辿るべきか考える必要性を示してくれています。<sup>8</sup>

こうしてハントは、ラスキンによって、そしてティントレットによって、事物や事象を自然に、忠実に、ありのままに描きながら、深遠な精神世界を表現する〈象徴的リアリズム〉の中に、自らの画風確立の可能性を見出すことになった。それからわずか数年後に構想された《ドルイド僧からキリスト教宣教師をかくまう改宗したイギリス人の家族》において、ハントのそうした関心が存分に実践されたとしても不思議ではない。事実、この作品の画面に描き込まれた諸事物や人間の立ち居振る舞いの一つ一つに、この作品の主題である〈宗教的な憐れみの行為〉に関わる何かしらの象徴的な意味が込められている。画面後方、キリスト教の宣教師がかくまわれている東屋の隙間からは、宗教的のみならず社会的にも権力の中枢にあったドルイド僧が群衆を扇動し、キリスト教宣教師を捕えようとしている様子が見える。追手から逃れ、キリスト教改宗者の家族のもとでかくまわれている宣教師は息も絶え絶えの様子である。宣教師がかくまわれている東屋は、質素な造りであるが、教会堂の内部、キリスト教の礼拝空間を象徴する事物で溢れている。疲れきった様子で椅子に座り込む宣教師の背後には、天蓋を想像させる4本の木柱に囲まれた空間があり、その最奥に置かれた石板には十字架が刻まれている。祭壇を連想させるその空間には天井からランプがつり下ろされている。東屋の柱に掛けられている漁のための網も、新約聖書のルカによる福音書5章1－11節<sup>9</sup>の記述を連想させる〈キリスト教伝道〉の象徴物である。東屋の屋根を覆う葡萄の木は、キリスト教信仰そのものの象徴であり、宣教師の傍らで器を手にした少年の仕草は〈洗礼〉を、葡萄を搾る若者の姿は〈聖餐〉の執行をそれぞれ象徴している。彼らの行



図版2 ウィリアム・ホルマン・ハント《ドルイド僧からキリスト  
教宣教師をかくまう改宗したイギリス人の家族》1849-50年  
部分

動は、このイギリス人一家がキリスト教改宗者であることを表している。

しかし、ハントが人間の〈憐れみの心〉と〈憐れみの行為〉をこの作品においてどのように描こうとしたか理解するうえで特に注目したいのは、彼が画面右手後方に、今まさに異教徒によって捕らえられようとしている聖職者の姿(図版2)を描いていることである。

迫害から逃れようとするキリスト教宣教師の腕を掴むのは、彼を捕らえようとするドルイド教徒の〈腕〉であるが、ハントはその人物が大きく伸ばす〈腕〉を顔よりも強調して描いて見せた。それは、かつてウィリアム・ホガース(William Hogarth, 1697-1764)がカレーを舞台に描いた《古きイングランドのロースト・ビーフ(あるいはカレーの門)》(*The Roast Beef of Old England or Calais Gate*, 1748)を彷彿とさせる描写である。ホガースは強欲なフランス人カトリック修道士を風刺したこの作品の中に、自分が拘束された瞬間を描き入れた。ホガースは1748年、芸術家グループの一員としてカレーの町を訪れた際に、スパイの嫌疑をかけられフランス兵によって捕らえられるという不幸な経験をした。強制退去となって帰国したホガースはその年の内に、フランスおよびスコットランドに対する批判を含んだこの作品を制作し、自分が無実の罪で捕らえられた様子を彼の肩を掴むフランス兵の〈手〉だけを描写することで表したのだった。

無実の人間を捕らえようとする主体をあえて暗示的に扱う手法を、ハントはホガースの先例から着想したのかもしれない。実際、ホガースはハントのみな



図版3 ウィリアム・ホルマン・ハント《ドルイド僧からキリスト教宣教師をかくまう改宗したイギリス人の家族》のための下絵  
1849年頃

らずラファエル前派兄弟団の画家たち、さらにはその周辺のヴィクトリア朝時代のイギリス人画家たちによって重要な先人とみなされていた<sup>10</sup>。《ドルイド僧からキリスト教宣教師をかくまう改宗したイギリス人の家族》の中にハントが多彩な象徴物を描き込んだことは既述したとおりであるが、画題をある時は露骨に、ある時は暗示的に強調する数々の事物を画面に散りばめる表現手法は、18世紀にホガースが得意としていたものであった。

画面右手後方、背景の一部として描かれた聖職者の存在に、ハントが特別な意味を込めていたことはおそらく間違いない。この聖職者の姿は、ハントが構想を練る過程で描いたとされる初期段階の下絵（図版3）に既に含まれていた。この素描にはこの作品の構図にリアリティーを与えるうえで重要な要素が、具体的には画面手前を流れる川の水辺が十分に描かれていない。三方を壁や扉に囲われた東屋が、何故か画面手前側だけ開け放たれた状態にある。こうした空間に必然性を与えるためには、水辺の描写が必要不可欠であった。作品構想と画面の構図を洗練させていく過程で、こうした矛盾点や不自然さは順次、解決されていった。しかしここで注目しておかなければならないことは、まだ構想と構図が荒い段階においてすでに、〈今まさに捕らえられようとしている聖職者の姿〉が画面右手後方に配置されているという点である。このことは、当初からハントの構想の中で、この〈画面右手後方の聖職者の姿〉に、画面中央の〈改宗したイギリス人の家族〉と〈彼らによってかくまわれている聖職者〉と少な

くとも同等の〈象徴的役割〉が与えられていたことを意味すると考えられる。

背景に描かれたこの聖職者の存在が、〈憐れみの行為〉を主題とするこの作品において重要な絵画要素であったとすれば、その存在が象徴するのは一体何であったのか。——〈今まさに捕らえられようとしている聖職者の姿〉を描くことで、〈憐れみの行為〉を行う改宗したイギリス人家族もまた、他者の〈憐れみの行為〉のゆえに守られた（贖われた）存在であることをハントは描いたのではないか。この聖職者の右足の描写に注目すると、彼が意図的に改宗者一家の隠れる東屋から離れた方向へ逃げようとしていることが示唆されている。聖職者は一瞬、東屋の方角を振り返っている。その視線の先に彼は、東屋に身を隠しながら、外の様子を恐る恐る窺う青年の表情（この作品の鑑賞者はこの青年の背中だけを見ることができる）を確認したに違いない。ハントは、多くの改宗者と他の聖職者の命を助けるために逃げおおせるはずのない孤独な逃避行を決意した聖職者の姿を描いたのである。

## 2. ハントにおける〈憐れみ〉と〈キリストの贖罪〉

こうした描写は、人間の〈憐れみの行為〉そのものが、究極の〈憐れみの行為〉としての〈贖いの死〉によって可能とされていることを暗示していると解釈することができよう。すなわち、人間が他者に示すことのできる〈憐れみの行為〉は、究極の〈憐れみ〉、自己犠牲をとまなう〈憐れみの行為〉を前提としてはじめて成立し得ることを、ハントは画面右手後方の聖職者——自らの生命を投じて改宗者一家の生命を贖おうとする聖職者——の姿を描き入れることで表現したと考えられる。ハントのこうした構図からは、人間が他者に対して行う〈憐れみの行為〉を〈人間の良心〉の表明や〈倫理性の高さ〉の表れではなく、ある種の〈義務〉として捉える姿勢を読み取ることができる。

この作品を制作していた当時、ハントの関心が〈象徴的リアリズム〉の実践に向けられていた事実は既述したとおりである。そう考えるならば、この〈贖いの死〉に身を投じる聖職者はおそらく〈キリスト教信仰における殉教〉、さらには〈キリストの贖罪の死〉を象徴する存在として描かれた可能性も指摘することができよう。そもそも信仰熱心で知られたハントが、〈憐れみの行為〉というテーマで絵画を制作するにあたって、あえて〈宗教的憐れみ〉を取り上げる





図版 4

ウィリアム・ホルマン・ハント

《世の光》

1851-53 年

ことを決意した際に、フィリピの信徒への手紙2章<sup>11</sup>が説く、キリスト教信仰における究極の〈憐れみの行為〉としての〈キリストの贖罪〉に思いを至さなかったとは考えにくい。むしろ人間が他者に示す〈憐れみの行為〉を、人間の〈義務〉として描く姿勢の根底に、人間の〈憐れみの行為〉の実践を〈キリストの贖罪の死〉を前提とした信仰的〈義務〉として捉え、表現しようとする意図がハントにあったと考える方が自然であろう。実際、今日ハントの代表的作品として知られる諸作品において、彼はたびたび〈キリストの贖罪〉を象徴する絵画要素や光景を描き込んでいる。宗教的、聖書的主題の描写に熱心だったハントにとって、究極の〈憐れみの行為〉としての〈キリストの贖罪〉というテーマが特別な意味を持っていたことは疑いがない。

今日、ハントの手によるもっとも高名な宗教画として知られる《世の光》(*The Light of the World*, 1851-53) (図版 4) は、究極の〈憐れみの行為〉としての〈キリストの贖罪〉が強調された作品の一例である<sup>12</sup>。額縁にヨハネの黙示録3章20節——「見よ、わたしは戸口に立って、たたいている。だれかわたしの声を聞いて戸を開ける者があれば、わたしは中に入ってその者と共に食事をし、彼もまた、わたしと共に食事をするであろう。」——の聖句が刻まれたこの作品は、キリストの再臨をテーマとした肖像画である。薄暗い中に暖かな光を放つランプを左手に持って立つキリストの姿は、中世キリスト教美術の聖像に通じる静的な構図によって印象的である。この作品では可能な限り〈動き〉の表現が排除された。ハントが《世の光》に描いたキリストの姿は、かつてラファエ



図版5 ウィリアム・ホルマン・ハント《贖いの雄山羊》1854-58年

ル前派が結成された際に批判の対象となったラファエロの《キリストの変容》(Transfiguration, 1517-20)<sup>13</sup>とはまさしく対極に位置する、抑制された静止的な聖像である。人間の身体を解剖学的に正確に描写し、劇的な身体のうねりや〈動き〉を過度に強調した表現を取り入れることで、見る者の感情に直接激しく訴えかけることにハントは関心がなかった。ハントにとって、キリストの再臨をもっと生身の人間のように〈動き〉をともなって描写することは決して難しいことではなかったはずである。ただ彼はあえてそうしようとはしなかった。モザイク画のような中世キリスト教美術の素朴で純粋な〈静〉の聖性を彼は追求したのである。

ここで注目すべき点は、イエス・キリストの頭部に〈いばらの冠〉が描かれていることである。〈キリストの贖罪の死〉の現場となったゴルゴダの丘へ歩まれるイエス・キリストの頭に群衆らが載せた〈いばらの冠〉は、〈贖罪の死〉に際してキリストが経験された屈辱と苦しみ象徴であるが、ハントは再臨のキリストをその〈いばらの冠〉を戴いた姿であえて描くことによって、この図像に、〈キリストの再臨〉が、〈贖いの死〉を前提とした〈神の大いなる憐れみ〉の到来であるという福音的真理を描いたのである。

究極の〈憐れみの行為〉として〈キリストの贖罪〉をもっと直接的にテーマにした作品は、ハントが初めてパレスチナに滞在した際に描いた作品《贖いの雄山羊》(Scapegoat, 1854-58) (図版5) である。これは、ユダヤ教の贖罪の儀式を主題にした予型論的作品である。予型論とは旧約聖書の中に登場する事象や



図版6  
ウィリアム・ホルマン・ハント  
《死の影》  
1870-73年

人格を救い主イエス・キリストの表象として解釈し、旧約聖書と新約聖書との間の強い連続性を確認する聖書解釈である。《贖いの雄山羊》の場合、旧約聖書に描かれる〈贖罪の雄山羊〉が、イエス・キリストの十字架上の〈贖いの死〉の〈予型〉として捉えられている。ハントはこのことを、この作品の額に二つの聖書箇所を明記することで表明している。額の下方にはレビ記16章22節——「雄山羊は彼らのすべての罪責を背負って無人の地に行く。雄山羊は荒れ野に追いやられる。」——が、また上方にはイザヤ書53章4節——「彼が担ったのはわたしたちの病、彼が負ったのはわたしたちの痛みであったのに、わたしたちは思っていた、神の手にかかり、打たれたから、彼は苦しんでいるのだ、と。」——が、それぞれ引用されている。

ハントの予型論的解釈は雄山羊の描写そのものにも鮮明に見て取れる。死海の岸辺に堆積した塩や辺りに散在する家畜の死骸など、ハントはこの作品を描くにあたって徹底したリアリズムの表現を追求した。しかし唯一、雄山羊の眼だけは、リアリズムと呼ぶには不自然な仕方では描かれている。それは山羊の眼というより人間の眼に近い。ハントの技量を持てれば、山羊の眼をより動物らしく描くことは容易だったはずである。しかし彼はあえてそうしなかった。雄山羊の瞳は悲しみを映しながら、その眼光は鋭く、〈贖いの死〉を前に何らの迷いも感じさせない。自らの死の持つ意味をはっきりと理解したその眼差しは、この雄山羊が〈キリストの贖罪の死〉の〈予型〉であることをはっきりと表している。

地上の伝道生活に身を投じる以前の一労働者としてのキリストの姿を描くことを念頭に、彼が1870年代初めに描いたキリストの肖像《死の影》(*The Shadow of Death*, 1870-73) (図版6)においても、〈キリストの贖罪の死〉を強調しようとするハントの姿勢は十分に強調されている。この作品でハントは、父ヨセフの家業である大工仕事に励んでいたキリストが、束の間の休息の際に、大きく腕を広げ、伸びの姿勢を取った瞬間を描いた。地上での務めに従順であったキリストの姿は、背後の壁面にくっきりと影を映し出し、それは壁に掛けられた大工道具と重なって、〈十字架上の死〉を示唆する磔刑図を浮かび上がらせている。傍らで跪いている母マリアはキリストに背を向けながらも、壁に映し出されたその影に目を留めている。多忙な日常の営みの中で一瞬、映し出された影は、地上のキリストの働きが常に十字架上の〈贖罪の死〉に至ることを暗示している。

キリストの十字架上の贖罪の死を象徴するものは、壁に映る影だけではない。キリストの足元に置かれた真っ赤な布は、十字架上のキリストが最後に受けられた「酸いぶどう酒」をいっぱい含ませた「海綿」<sup>14</sup>の象徴かもしれない。キリストの肢体の描写も、〈キリストの贖罪の死〉を暗示しているように見える。片方の膝を少し曲げた状態で揃えられた両足、そして手のひらを上に向けまるで硬直したような手の指は、いずれも慣習的な磔刑図の描写を彷彿とさせ、釘を打たれるという壮絶な経験を予兆している。天上の一点を見つめ、天を仰ぎながら、わずかに開かれた口元は、ヨハネによる福音書17章1－11節が伝えるキリストの祈り——「父よ、時が来ました。……わたしは、行うようにとあなたが与えてくださった業を成し遂げて、地上であなたの栄光を現しました……わたしに与えてくださったものはみな、あなたからのものであることを、今、彼らは知っています。……わたしは、もはや世にはいません。彼らは世に残りますが、わたしはみもとに参ります。聖なる父よ、わたしに与えてくださった御名によって彼らを守ってください。」——を強く連想させる。キリストの背後の窓から眼下に広がる丘陵地帯の眺めも、〈キリストの贖罪の死〉を彷彿とさせる重要な絵画要素である。その眺望は、このキリストの仕事場が小高い丘の上に位置していることを示唆するとともに、十字架の影を背負ったキリストがすでに「されこうべの場所」、ゴルゴタの丘の上に立たれた様子を予型している。

《世の光》にはじまり、《贖いの雄山羊》、《死の影》と、1850年代から1870年

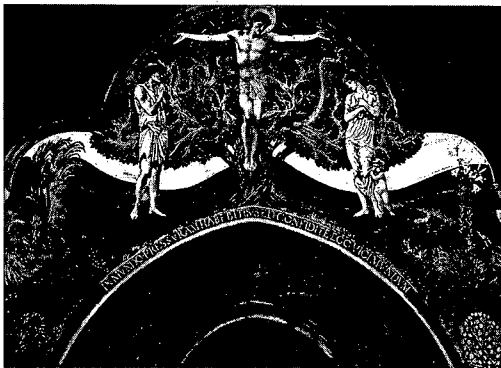
代にわたり、ハントは折にふれて〈キリストの贖罪の死〉を重要な絵画要素として、ある時は直接に、またある時は暗示的に作品に描いた。キャロル・ジャコビも指摘しているとおり、宗教的主題画の制作に熱心であったハントが、その芸術家人生を通して、究極の〈憐れみの行為〉としての〈キリストの贖罪の死〉を重要な主題と見做していたことは疑いがない<sup>15</sup>。

### 3. バーン=ジョーンズにおける〈生命の根源〉としての〈キリストの贖罪〉

〈キリストによる贖罪〉を人間存在の根源として強調する姿勢は、ラファエル前派第二世代の代表的画家バーン=ジョーンズにも指摘することができる。ここではまず独創的なキリスト磔刑の図である水彩画《生命の樹》(*The Tree of Life: Study for American Episcopal Church Mosaics*, 1888) (図版7) に注目してみたい。

この作品は、ローマ在住のアメリカ聖公会の信者のための教会セント・ポールズ・ウィズイン・ザ・ウォール (St Paul's Within-the-Walls, 1872-76) の内部の壁面を飾る同タイトルのモザイク画を制作する過程でバーン=ジョーンズが描いた複数の下絵のうち一枚である。これは単なる習作とは言えない精度の高い作品で、バーン=ジョーンズの死後まもなくロンドンのヴィクトリア・アンド・アルバート美術館の収蔵品として購入された。

水彩画《生命の樹》は、バーン=ジョーンズの〈贖罪〉理解が色鮮やかに、鮮烈に描き出された渾身の一作である。その最大の魅力は、大胆な構想と構図、



図版7 エドワード・バーン=ジョーンズ  
モザイク画《生命の樹》のための下絵 1888年

そして繊細な描写が矛盾なく一体化され、見る者に信仰的覚醒と敬虔の念を呼び起こす点にある。〈生命の根源〉が〈キリストの贖罪の死〉にあるという一点を表現することに、画家バーン＝ジョーンズの全神経が向けられている。バーン＝ジョーンズは、《生命の樹》の構想とその構図について次のように解説している。

主イエス・キリストがアダムとエヴァに祝福を与えておられる。その御手は左右に大きく伸ばされ二人を祝福しているが、主イエス・キリストご自身は十字架に架けられた姿でおられる。アダムの背後には麦があつて、彼が労働する責任を与えられていることを示している。画面の左手には自分の子どもたちと一緒にエヴァが立ち、その背後には受胎告知と契約を意味する白百合が咲いている。<sup>16</sup>

実際のモザイク画では、生命の樹の幹は、イタリア・ゴシック様式の尖頭アーチの頂点から力強く生え出るように計画された。まさに生命力に溢れた大樹は、その枝をまるで全身をめぐる血管のように大きくうねりながら伸ばし、信仰的な〈生命〉による神と人間の結びつきを力強く表現している。人間が生きるためのエネルギーが〈キリストの贖罪の死〉に源泉を持つという福音的真理が、大きく両腕をひろげ、アダムとエヴァを祝福されるキリストの姿によって明らかにされている。エヴァに抱きかかえられた赤子と、彼女の足に寄り添う幼子は、彼らの子孫である我々の象徴であろう。我々もまた、〈キリストの贖罪の死〉によって〈生かされている〉という真理が表現されている。

「主イエス・キリストのこの姿は、私がこれまで制作したいかなる作品にも増して、伝えるべきメッセージを語っている。」<sup>17</sup>——これは、バーン＝ジョーンズ自身が《生命の樹》について語った言葉である。〈キリストの贖罪の死〉に〈生命の根源〉を見るという構想に、かつてオックスフォード運動に傾倒し、神学の道を志したバーン＝ジョーンズの深遠な信仰を感じ取ることができよう。

#### 4. バーン＝ジョーンズと〈見えないもの〉の追求

バーン＝ジョーンズは、1833年8月28日にバーミンガムに生まれた。その年

の7月、オックスフォードでは、オックスフォード大学詩学教授ジョン・キーブル (John Keble, 1792-1866) が「国家的背教」(“National Apostasy”) と題した説教を行ったが、この説教はイングランド国教会の信仰復興、教会改革を目指すオックスフォード運動の重要な契機となった。バーン＝ジョーンズは、オックスフォード運動の言わば全盛期に多感な少年時代を生きたわけで、彼もまたオックスフォード運動の主張とアングロ・カトリシズムの精神に強い関心を示すようになった。オックスフォード運動に指導的役割を果たし、1845年にローマ・カトリック教会に改宗したジョン・ヘンリー・ニューマン (John Henry Newman, 1801-90) についてバーン＝ジョーンズ自身が後に語った以下の言葉は、この高教會的信仰復興運動との出会いが少年時代の彼に、さらにはその後の彼の人生にいかに重大なインパクトを与えたかを示している。

贅沢にすっかり慣れ親しんでしまった時代の中で、ニューマンは私に安楽・快適さの追求に無関心であることの重要性を教えてくれた。彼はまた物質主義の時代に、見えないものを追求することに人生のすべてを賭ける生き方の重要性を教えてくれた。<sup>18</sup>

この頃のバーン＝ジョーンズの中世的芸術経験も、彼に「物質主義の時代に、見えないものを追求することに人生のすべてを賭ける生き方」を決意させるためにある程度の役割を果たしたと思われる。バーン＝ジョーンズは、厳格なゴシック・リヴァイヴァリストでイングランド・カトリックの信仰者であったオーガスタス・ウェルビー・ノースモア・ピュージン (Augustus Welby Northmore Pugin, 1812-52)<sup>19</sup> によって設計されたシトー会のマウント・セント・バーナード修道院 (Mount St Bernard's Abbey, Leicestershire, 1839-44) を訪問し、そこで19世紀イギリスにおける中世世界の再現と中世的信仰生活の実践を実際に目撃した。彼はまた、地元バーミンガムの街でもピュージン設計の聖チャド大聖堂 (St Chad's Cathedral, Birmingham, 1839-41) をはじめ、数多くの優れたゴシック・リヴァイヴァル建築に囲まれていた。彼が通ったキング・エドワード6世校 (King Edward VI's Grammar School, 1833-37) の校舎も、チャールズ・バリー (Charles Barry, 1795-1860) によって1830年代に垂直式ゴシック様式で改築されており、その装飾の多くはピュージンの手によるものであった。同校のゴシ

ック・リヴァイヴァル空間は、キリスト教的中世に対するある種の憧憬の念を少年バーン＝ジョーンズの中に芽生えさせる要因のひとつであったかもしれない。

1853年、バーン＝ジョーンズはキング・エドワード6世校を卒業し、聖職者となることを志してオックスフォード大学エクセター・コレッジへ進学した。オックスフォード運動の発祥の地であり、ピュージンの表現を借りれば「イングラントでもっともカトリック的な街並みを持つ町」<sup>20</sup>であったオックスフォードは、中世を理想視する聖職者志望の青年バーン＝ジョーンズにとって最適の進学先であった。キング・エドワード6世校の卒業生の多くがオックスフォード大学のペンブルック・コレッジに進学する中、バーン＝ジョーンズはエクセター・コレッジに進学したことで、後にイギリス最高のデザイナーの一人、また詩人、思想家、社会改革家として広く知られることになるウィリアム・モリス（William Morris, 1834-96）と出会った。モリスは、1834年にロンドン近郊の裕福な証券仲買人の家庭に生まれ、1843年創立のパブリック・スクール、モールバラ・コレッジからオックスフォード大学エクセター・コレッジに進んだ。バーン＝ジョーンズ同様、モリスも当時アングロ・カトリックの立場を明確にし、聖職者を志していたこともあって、二人はすぐに親友になった。結局、二人は聖職者になる点ではともに挫折したが<sup>21</sup>、バーン＝ジョーンズについては、その後もキリスト教信仰と「物質主義の時代に、見えないものを追求する」ことが常に彼の創作活動の主要なテーマであり続けた。

## 5. バーン＝ジョーンズ画《憐れみ深い騎士》における〈憐れみ〉と〈キリストの贖罪〉

バーン＝ジョーンズが本業の画家としてより独自性を示す活動を本格化させたのは、聖職者となる道に挫折してからおよそ10年後、彼がオールド・ウォーターカラー協会の展覧会に4点の絵画を出品した1864年のことであった。この時に出品された作品の中の一枚が《憐れみ深い騎士》（*The Merciful Knight*, 1863）（図版8）であった。これは、人間が他者に対して示し得る〈憐れみの行為〉の本質をめぐるバーン＝ジョーンズの考え方を最も鮮明に表現している作品である。





図版8  
エドワード・バーン=ジョーンズ  
《憐れみ深い騎士》  
1863年

《憐れみ深い騎士》が発表された1864年頃までに、おそらくはハント一人を例外として、ラファエル前派第一世代に属する画家たちは皆、同派結成当初の精神的理想をすっかり見失ってしまった。ロセッティによれば1853年に彼らはすでに「解散」してしまっていたのであるが、『アート・ジャーナル』(*Art Journal*)誌は1864年にラファエル前派の動向を次のように伝えた。

あの過激でそのうえ嫌悪感さえ起こさせるラファエル前派の絵画表現方式がいかに完全に廃れてしまったかを目にすることは、喜ばしいことであり、同時に驚くべきことでもある。あの独創性に欠けた絵画様式は、今ではすっかり消滅してしまった。<sup>22</sup>

ラファエル前派の第一世代の終焉が誰の目にも明らかになっていたこの頃、バーン=ジョーンズもまたそれまでの中世主義一辺倒の主題選択に代わって、自身の個性的な画風の確立を模索する転換期にあった<sup>23</sup>。《憐れみ深い騎士》は、そんな彼が画風を変える直前にラファエル前派第一世代の先例に倣って取り組んだ作品のひとつである。

厳格な中世主義者であった時も、そして盛期ルネサンスに通じる唯美主義的傾向を強めた作風を確立してからも、バーン=ジョーンズは一貫して「空想世界 (dreamland)」の中を生きた画家であり、神秘的な色調と筆致による空想的な世界の描写こそが彼の芸術の真髄であり続けた。独学で画家となったバーン=

ジョーンズの作風を、彼の作品の販売を手がけたジョセフ・ウィリアム・コムyns・カー（Joseph William Comyns Carr, 1849-1916）は、次のように表現している。

彼が絵画作品において提示する美は、我々の物質的・実際的世界から遠く隔絶した孤高の世界を表現するために形成されたものである。<sup>24</sup>

こうした指摘はバーン＝ジョーンズ自身も認めるところであった。自らの作風について彼は次のような言葉を残している。

私にとって絵画とは、これまで、そしてこれからも実在することのない何かに関するひとつの美しく空想的な夢、神聖なまでに美しい表現のことである。この美しく空想的な夢は、かつてこの世に明るく輝きたいかなる光よりもきらめく光の世界の中にあり、誰も言葉で定義することも、また記憶しておくこともできない、ただ希求するのみの世界に存在する。<sup>25</sup>

「物質的・実際的世界から遠く隔絶した孤高の世界」を表現することを追求したバーン＝ジョーンズの創作姿勢は、19世紀後半のイギリス社会における急速な物質主義の拡大と合理主義的傾向に対するある種の抵抗であった。彼は、現実的で功利主義的な思考があらゆる芸術文化的創造行為の領域に入り込み、誰もが物質的豊かさの実現を人生の究極的な目標とみなすようになってしまった近代社会の醜悪さに代わって、遠く隔絶した過去の出来事や記憶、伝説に自らの美的趣味を充足させる世界を見出したのである。

ロセッティは初めてバーン＝ジョーンズに会った時に、いち早く彼のこうした傾向、すなわち彼が「物質的・実際的世界から遠く隔絶した孤高の世界」に美を追いか求める人間であることに気づいていたに違いない。ロセッティはバーン＝ジョーンズの第一印象を「夢の国の中に生きるもっとも素敵な若者の一人」<sup>26</sup>と表現している。

さて《憐れみ深い騎士》は、そんな空想家バーン＝ジョーンズがまさに「物質的・実際的世界から遠く隔絶した孤高の世界」を舞台に、〈キリストの贖罪の死〉と〈人間の憐れみの行為〉の結びつきを描いた作品である。これは自分の

命を奪おうとした宿敵に対して憐れみを示した騎士が、磔刑のキリストによって祝福を与えられるという空想世界を描いた作品で、その着想はケネルム・ヘンリー・ディグビー (Kenelm Henry Digby, 1797-1880) が1822年に出版した著作『名誉の砦』(*The Broad Stone of Honour; Or, the True Sense and Practice of Chivalry*, 1822) の中の次のような叙述から得られている。

11世紀のフィレンツェの貴族で、後にフィレンツェ近郊に壮大なヴァッロンブローザの修道院を設立した聖ジョヴァンニ・グアルベルトは、彼のたった一人の弟ヒューゴを殺害した男に対して強烈な復讐心を持ち続けた。そんな彼が聖金曜日に馬に乗ってフィレンツェに戻る途中、互いに避けて通れないほど道幅の狭い道路で、彼の宿敵と出会い頭に直面してしまった。弟を殺害した男を見て、彼は剣を抜き、彼を殺害しようとした。しかし、宿敵の男の方は馬から降りて、腕を組んだまま跪いて、その日に十字架上の苦しみを経験されたキリストの受難に免じて、命だけは助けてくれるよう憐れみを懇願した。磔刑の十字架上から自分を殺す人々のために祈られた主イエス・キリストの記憶は、年若い貴族の心の内にあった復讐心に勝って彼の心境を変えた。彼は命乞いをする男を地面から静かに立ち上がらせ、言った。「主イエス・キリストに免じてと頼まれて、私には拒絶することのできることは何もないのです。私は貴方の命を見逃すだけではなく、永遠の友情を与えましょう。私の心の内にあった復讐心という罪を神が御赦しくださるように、貴方も私のために祈ってください。」<sup>27</sup>

キリスト教的騎士道精神の手引書とも言えるディグビーの『名誉の砦』は、当時の中世趣味の潮流の中で社会的関心を集めていた<sup>28</sup>。バーン＝ジョーンズにとってこの書物は、「どこか子どもじみたところがありながらも、好きにならずにいられない愛読書」の一冊であって<sup>29</sup>、彼はそれを自室のいつも手の届く所に置いていたと言われている。《憐れみ深い騎士》はそれだけ思い入れのある書物の一節に着想を得た作品だったが、それはバーン＝ジョーンズの意に反して「オールド・ウォーターカラー協会の一部の会員たちの間で大変不評」<sup>30</sup>だった。この展覧会での周囲からの不本意な評価は、彼を生涯悩ませることになった。「継続的に反感を持たれているという感覚」、さらには「密かに非難・侮辱され



図版 9

エドワード・バーン＝ジョーンズ  
《憐れみ深い騎士》のためのスケッチ  
1863年

ているのではないかという感覚」に彼は苦しんだのである<sup>31</sup>。そしてこのことが皮肉にも、この主題がバーン＝ジョーンズにとっていかに重要なものであったかを物語っている。

バーン＝ジョーンズが《憐れみ深い騎士》を19世紀イギリスにおける中世復興主義の主要な精神的原動力であったアングロ・カトリック的なイングランド・キリスト教会史観に基づいて構想したことは間違いない。構想過程で描かれたスケッチ（1863年）（図版9）には、磔刑のキリストから祝福を受けようと跪く騎士の前に祭壇が描かれている。ところが、完成された作品にはこの祭壇は描かれていない。代わって鑑賞者がそこに目に見えない祭壇の存在を確信させられる暗示的構図が採用されている。祭壇を実体として描写する代わりに、聖性の空間と世俗世界との間の隔たりを〈距離〉によって表現することで、むしろ祭壇の存在が強調されている。

目には見えない祭壇が置かれた空間を取り囲む4本の柱には、天使の像が取り付けられた。それは質素ではあるが、聖堂内の内陣の最奥に位置する祭壇を覆う天蓋のようにも見える。磔刑のキリストから祝福を受けようとする騎士が、この空間に足を踏み入れることはなく、その縁に跪いている姿も、至聖所とそれ以外の空間との明確な分離を強く印象づけ、中世キリスト教会の礼拝空間における典礼を遵守するアングロ・カトリック的空間観を連想させる。磔刑のキリスト（足が釘付けられていることからそれが分かる）が上体を大きく前に屈めて、乗り出すようにして騎士を祝福する構図も、聖域と世俗の間に介在する

境界の存在を暗示するとともに、救い主イエス・キリストの祝福が大胆にその境界を超えて世俗世界に及ぶ瞬間を劇的に捉えている。

こうしたアングロ・カトリック的構図にも増して、この作品において重要な点は、〈敵に対して憐れみ深かった騎士〉が、〈磔刑のキリスト〉、〈贖罪の死を遂げたキリスト〉によって祝福されるという、その設定であろう。それは、当時の一般社会の功利主義的価値観に対して〈キリスト教的憐れみ〉の持つ〈普遍の本質〉を提示したものと解釈し得る。〈憐れみ深い行い〉が〈贖罪のキリスト〉による祝福を受けるに価する行いであり、さらにはそれがキリスト教信仰を告白し神の祝福を欲する者の〈義務〉であることを示しているからである。ハントはこの作品を描くにあたって、憐れみ深かった騎士の人生のあり様を人間のヒューマニズム的道德行為としてではなく、〈キリストの贖罪の死〉のゆえにキリスト者に課せられた〈義務〉として描いたのである。

バーン＝ジョーンズは、その生涯に中世主義的作品から唯美主義的作品へと画風を変化させたが、ヴィクトリア朝イギリスの現世主義的価値観に抵抗しようとする姿勢は一貫して揺らぐことがなかった。19世紀後半のイギリス社会では急速に物質主義が拡大し、人々は一様に合理主義的で功利主義的な思考や価値観に支配されていった。そうした状況下にあって、〈キリスト教的憐れみの行為〉が、〈贖いの死〉を遂げられたイエス・キリストによる祝福を受けるに足る尊い行いとして強調されたことは、バーン＝ジョーンズがニューマンの言葉どおり、物質主義の時代にあっても〈目に見えないもの〉——キリスト教信仰への献身——こそが、「人生のすべてを賭ける」に足る価値を有していると考えていたことを示していると言えよう。

## 結び

ハンナ・アレントは「近代の解放と世俗化は必ずしもキリストの神に背を向けることによって始まったのではなく、むしろ天国の父なる神から離れることによってはじまった」<sup>32</sup>と記しているが、人間の〈憐れみ〉を人間の〈良心から生まれる感情や行為〉として理解するヒューマニズムも、必ずしも「キリストの神に背」を向けたわけではなかった。しかしそれは、「天国の父なる神」から離れた近代の世俗化をまさに象徴する思考、姿勢の表れであった。それに対し、

本稿で注目したハントとバーン＝ジョーンズの作品における〈キリストの贖罪〉の強調は、「近代の解放と世俗化」に対する抵抗的姿勢と解釈し得るものであった。彼らは、人間の〈善意〉、〈憐れみ〉、〈慈悲〉の原動力をヒューマニズム的〈道徳〉とは明確に区別されるキリスト教信仰上の〈義務〉あるいは〈使命〉とみなし、人間の〈憐れみ〉、〈憐れみの行為〉を、〈キリストの贖罪〉に対する〈信仰告白的応答〉として捉えていたのである。

## 註

本稿における新・旧約聖書からの引用は、新共同訳聖書（日本聖書協会）による。

- 1 Walter E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*, New Haven and London: Yale University Press, 1957, p. 274.
- 2 *Ibid.*, pp. 274-75.
- 3 William Holman Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, vol. I, London: Macmillan, 1905, p. 173.
- 4 George P. Landow, *William Holman Hunt and Typological Symbolism*, New Haven and London: Yale University Press, 1979, p. 2.
- 5 Hunt, *Op. cit.*, p.73.
- 6 *Ibid.* ここでワイズマン枢機卿の蔵書が人を介してハントの目に触れ大きな影響を与えることになったことは、広義のゴシック・リヴァイヴァル（あるいは中世復興主義）の人脈を考えるうえで興味深い。
- 7 *Ibid.*
- 8 *Ibid.*, p.90.
- 9 マタイによる福音書4章18－22節およびマルコによる福音書1章16－20節。
- 10 ホガースがハントらにとって特別な存在であったことは、1858年にラファエル前派兄弟団とその周辺の画家たちが、独自の展覧会開催を目的とした芸術家団体を結成した際に、その名称を「ホガース・クラブ」(Hogarth Club)と定めたことから容易に想像される。当時、マドックス・フォード・ブラウン (Ford Madox Brown, 1821-93) やダンテ・ガブリエル・ロセッティ (Dante Gabriel Rossetti, 1828-82) はロイヤル・アカデミーへの入会を拒否されており、作品を発表、展示する機会を求めていた。こうした必要を満たすべく結成されたのが「ホガース・クラブ」であり、その結成理由からしてこの組織がロイヤル・アカデミー流の新古典主義美術教育を真っ向から批判したホガースの名前を冠することはある種の必然性をともなっていた。「ホガース・クラブ」は、ロイヤル・アカデミーに対抗する非主流派組織であったが、会員にはかなり多くの優れた芸術家が名前を連ねた。具体的には、ラファエル前派兄弟団からはロセッティとハントの他、彫刻家のトマス・ウルナー (Thomas Woolner, 1825-92) が、またラファエル前派に近い関係にあった芸術家としてはアーサー・ヒューズ (Arthur Hughes, 1830-1915)、ウィリアム・モリス (William Morris, 1834-96)、エドワード・バーン＝ジョーンズ、ジョン・ラスキン、建築家のジョージ・エドモンド・ストリート (George Edmund Street, 1824-81) とフィリップ・ウェッブ (Philip Webb, 1831-1915) らである。当初、「ホガース・クラブ」結成の構想に関わったブラウンも会員になっていたが、彼は1859年第1回目の展覧会が開催された際、自分のデザインした家具が展示作品として認められなかったために、早々、脱会してしまった。

- 11 フィリピの信徒への手紙2章1－11節。「そこで、あなたがたに幾らかでも、キリストによる励まし、愛の慰め、「霊」による交わり、それに慈しみや憐れみの心があるなら、同じ思いとなり、同じ愛を抱き、心を合わせ、思いを一つにして、わたしの喜びを満たしてください。何事も利己心や虚栄心からするのではなく、へりくだって、互いに相手を自分よりも優れた者と考え、めいめい自分のことだけでなく、他人のことにも注意を払いなさい。互いにこのことを心がけなさい。それはキリスト・イエスにもみられるものです。キリストは、神の身分でありながら、神と等しい者であることに固執しようとは思わず、かえって自分を無にして、僕の身分になり、人間と同じ者になりました。人間の姿で現れ、へりくだって、死に至るまで、それも十字架の死に至るまで従順でした。このため、神はキリストを高く上げ、あらゆる名にまさる名をお与えになりました。こうして、天上のもの、地上のもの、地下のものがすべて、イエスの御名にひざまずき、すべての舌が、『イエス・キリストは主である』と公に宣べて、父である神をたたえるのです。」
- 12 この作品は、その過度に細密な描写のゆえに、そしておそらくそのやや奇妙な色調のゆえに、当初、ハント自身が期待していたような芸術的評価を得ることはできなかった。この救い主の肖像画がヴィクトリア朝時代のもっとも高名な宗教画として広く知られるようになったのは、19世紀末に複製画が一般に流通するようになってからであった。ハントは生涯に2度、この作品を改作し、最初の1作目を含め合計3枚の《世の光》を発表している。このうち彼が晩年になって制作にとりかかった第3作目は等身大サイズの作品(1904年完成)で、これはオーストラリアなど諸外国に巡回、展示され、その結果この作品が当代を代表する宗教画としての位置を確固たるものにするのに役買った。1853年に完成した《世の光》の第1作目は、ラファエル前派の絵画作品を数多く購入し支援したオックスフォード大学出版局長トマス・クーム (Thomas Combe, 1797-1872) によって購入されたが、クームの死後、それはオックスフォード運動の指導者の一人ジョン・キーブルの名を冠したオックスフォード大学キーブル・コレッジに遺贈された。第3作目は、海外での巡回展の後、建築家クリストファー・レン卿の傑作であるセント・ポール大聖堂の所有となり、現在は同大聖堂北側翼廊の東側に位置するミドルセックス・チャペルの祭壇画になっている。
- 13 ラファエル前派は、ラファエロの《キリストの変容》について、キリストと使徒たちの姿があまりに安っぽく、世俗的に描かれていると批判した。そしてキリスト教の福音的真理の根幹にかかわる主題が、より真剣に、率直に、そして非世俗的に描かれていたラファエル以前の時代の絵画芸術のあり様、すなわち中世、初期ルネサンスの絵画芸術に範を見出すようになった。
- 14 マタイによる福音書27章48節ほか参照。
- 15 Carol Jacobi, *William Holman Hunt: Painter, Painting, Paint*, Manchester and New York: Manchester University Press, 2006, p. 222 を参照。
- 16 Martin Harrison and Bill Waters, *Burne-Jones*, London: Barrie and Jenkins, 1989, p.134.
- 17 Suzanne Fagence Cooper, *Pre-Raphaelite Art in the Victoria and Albert Museum*, London: V&A Publications, 2003, p. 151.
- 18 David Peters Corbett, *Edward Burne-Jones*, London: Tate Publishing, 2004, pp. 12-13.
- 19 ビュージンの「イングランド・カトリック信仰」については、近藤存志『時代精神と建築——近・現代イギリスにおける様式思想の展開』(知泉書館、2007年)6章4節を参照。
- 20 Augustus Welby Northmore Pugin, *An Apology for the Revival of Christian Architecture in England*, London: John Weale, 1843, p. 3.
- 21 画家志望となったバーン=ジョーンズにとって、ロセッティは特別な存在であった。彼は1854年に出版されたラスキンの『1853年11月にエディンバラで行われた建築と絵画に関する講演』(John Ruskin, *Lectures on Architecture and Painting, Delivered at Edinburgh, in November, 1853*, London: Smith, Elder & Co., 1854)を通してロセッティの存在を知っていた。

だが、クームが所有していた《ベアトリーチェの一周忌》(*The First Anniversary of the Death of Beatrice*, 1853-54)を目にしたことで決定的な刺激を受けた。バーン＝ジョーンズは1856年1月、ロンドンにおいてロセッティに直接会う機会を得たが、この憧れの画家との面会にはバーン＝ジョーンズを大いに奮起させたに違いない。彼はその年の5月にオックスフォード大学を中退し、ロンドンで画家としての創作活動を開始した。一方、モリスは、当時オックスフォードを拠点に活躍していた新進気鋭の建築家ストリートの設計事務所に入所し、デザイン分野での活動を開始した。今日、ロンドン王立裁判所などを手掛けた盛期ヴィクトリア朝ゴシックの代表的建築家として知られるストリートも、少年時代から高教會的視点を持って教会建築の訪問や観察に興じ、青年期には聖職者になることを志したこともあった。その意味では、ストリートもまたモリスやバーン＝ジョーンズときわめて似かよった経験の持ち主であった。ストリートがオックスフォードに個人事務所を設立したのは、ジョージ・ギルバート・スコット (Georges Gilbert Scott, 1811-78) の設計事務所での勤務経験を経た1849年のことであった。ストリートはその後、一地方建築家から全国区の建築家としての活躍を目標にして1856年にはロンドンに事務所を移したが、1852年に就任したイングランド国教会オックスフォード教区の教区建築家の肩書は生涯手放すことがなかった。モリスが聖職者への道を断念しストリートの事務所に入所したのは、ストリートがロンドンに事務所を移す直前の1856年1月のことであり、モリスにしてみれば一度は聖職者を志した者としてキリスト教会との関わりが深い教区建築家の下で修業したいとの気持ちが働いたのかもしれない。モリスがストリートの事務所 で働いたのは9ヶ月間という短い期間であったが、ストリートはその後のモリスの創作活動に大きな影響を与えたと考えられている。ストリートは「建築家とは、単なる建築業者ではなく、鍛冶屋であり、画家であり、織物職人であり、ステンドグラスのデザイナーであるべき」と考えていたが、こうした考えから言って、彼は後のモリスらが先導するアーツ・アンド・クラフツ運動の芸術総合の精神に「最初に靈感を与えた人物」であったと言える。フィリップ・ヘンダースン『ウィリアム・モリス伝』(川端康雄、志田均他訳、晶文社、2000年) 68頁を参照。

- 22 Rachel Barnes, *The Pre-Raphaelites and their World*, London: Tate Gallery Publishing, 2001, p. 99.
- 23 ティモシー・ヒルトン『ラファエル前派の夢』(岡田隆彦、篠田達美訳、白水社、1992年) 192頁。
- 24 Corbett, *Op. cit.*, p. 6. 原文は、J. Comyns Carr, 'Edward Burne-Jones', *Exhibition of the Works of Sir Edward Burne-Jones, Bart.*, London: New Gallery, 1898, p. 22 より。
- 25 Barnes, *Op. cit.*, p. 98.
- 26 *Ibid.*
- 27 Kenelm Henry Digby, *The Broad Stone of Honour; Or, the True Sense and Practice of Chivalry*, vol. 2, General Books, 2010, pp. 155-56.
- 28 デイグビィについては、野谷啓二『イギリスのカトリック文芸復興——体制文化批判者としてのカトリック知識人』(南窓社、2006年) 33頁を参照。
- 29 Georgiana Burne-Jones, *Memorials of Edward Burne-Jones*, vol. II, London: Macmillan, 1904, p. 56.
- 30 Georgiana Burne-Jones, *Memorials of Edward Burne-Jones*, vol. I, London: Macmillan, 1904, p. 276.
- 31 Harrison and Waters, *Op. cit.*, p. 76.
- 32 ハンナ・アレント『人間の条件』(志水速雄訳、筑摩書房、2010年) 11頁。