

ジョン・ラスキンと自然

—「ピクチュアレスクなるもの」を背景として—

横 川 善 正

「序」

ジョン・ラスキン (1819~1900) は、視覚的思考と実際に絵画を描くという肉体的行動の両方を横に貫ぬく、重要な美学体系を確立し得た英文学史上数少ない作家の一人である。彼が古典的な芸術論の健全な矯正者として出発したのは、ロマン主義への移行期という過渡的時代背景からばかりでなく、常に、傍観者としてではなく、創造の側に立つものとしてのラスキン自身の個性の資質に負うところが大きい。一つ前の時代を生きた画家であり、ロイヤル・アカデミーの初代院長のジョシュア・レイノルズ (1723~92) は、もっぱら、芸術の手仕事の領域と知性の役割りを区分することにおいてのみ厳密であろうとしたために、創造のプロセスや創作にかかわる心理的メカニズムへの言及には至らなかった。ラスキンはアカデミスト達のこうした芸術の観念的特性の重視にかわって、創造の根源的資質である想像力の問題に光を当てたのである。

芸術家の生命力を萎えさせるのは、機械的な模倣や知識化された技法の伝達にみられるような、本来個別的であるはずの芸術行為における悪しき一般化の現象に他ならない。我々が普通、概念化もしくは一般化 (generalization) と言うとき概して、無気力な、不活発な精神活動を指す場合が多い。岩といえば何か固いもの、山といえば台地の盛り上ったもの、木といえば葉の重なり合ったもの、といった具合に。では、このように、受けとめたり表現する側の感情や思想の柔軟な発揚を押えているものは何であるのか。ラスキンにとって一般化の行為とは、通常理解されているようなものではなく、真の意味での「一般化」とは、芸術的な行為もしくは作品を通し

てのみ可能な、感情の普遍化という最もダイナミックな精神的活動に他ならなかった。何故、自然に趣き、観察し、写し取ろうとするのか。何んとならば、「想像力は常に外界の自然によって食物を与えられる」ものなのだからである。

一方、ラスキンが芸術の観念化に対して向けたのと同様の批判の鋒先が情緒的判断のもたらした主観主義 (subjectivism) に当てられたことも見逃すことはできない。18世紀英国の経験主義者、デヴィット・ヒューム、ジョン・ロック、アダム・スミスから受け継いだ知覚と連想の能力、ロマン主義の旗手、エドモンド・バークの崇高なる感情への共鳴を示す一方において、彼らの感覚に対する楽観的態度がもたらした弊害、つまり「感情の錯誤」 (pathetic fallacy) を鋭く指摘していることから判断できる。絵画論の歴史における伝統的テーマである 'Ut pictura poesis' (詩は絵のごとく)、'picturesque' 'sublime' などの美の諸概念はラスキンの芸術論のパノラマ的背景として欠くことの出来ない道具立てである。特に、「ピクチュアレスク」の概念に関しては、しばしば一本の木の成長に喩えられるラスキンの芸術論のもつ柔軟性にたいし陰影と活力を付与するものである。

1 何故「視ること」なのか

ラスキンにとって、「視ること」 (To see) が、はたしてどのような歴史的、個人的意義を持っていたのであろうか。彼の芸術論の「マルチヴァーサル」 (multiversal) な性格は、まさに「視ること」の重大さに対して示した謙虚な姿勢の表われに他ならない。自然の事象の客観的な把握への執念や、ロマン派の詩人達が追い求めた神秘的なヴィジョンへの憧憬、そして観察と創

造とはぎ間を埋めるべく仲介者としてのラスキンに課せられた問題が「視ること」であった。なぜなら、彼にとっては「リアリズムとはロマン主義芸術の基本的立場なのである³⁾」から。

ラスキンが代表的美術論『近代画人論』第一巻(1843年)を世に問うた頃の彼の美術史的知識は、未だ知識の域を出ず、1845年のイタリア旅行によってはじめて、ルネッサンス以前に遡る絵画を肉眼をとおして知ることとなる。以後、彼独自の流儀による事象の視覚的体験がすべての美学理論に優先されることになった。彼の偏執狂的なまでの外界の形姿へのこだわりは、子供の頃に芽ばえた地質学への興味に始まり、両親の福音主義にもとづく厳格な家庭教育によって、一層激しさを増していった。人間に負わされた原罪意識を色濃く反映する福音主義の教えによれば、人間の内面は肉と同じく邪悪なものであり、従って、あらゆる内省もしくは情緒的動揺も罪に通ずるものであると考えられた。当然のことながら、彼の意識は内から外へと向けられる。彼は友人に告げた。「美しい外界の自然は自分に開かれている。しかし、味気ない内なる世界は全く陰っている。だから、自分の心が善なるものと考えているものも、結局、邪悪なものになってしまう⁴⁾」しかしながら、本来、外界は内なる世界と全く絶縁されているべきものではなく、ラスキンによれば、この両界を繋ぎ止めるのが美の真実性であった。たとえば、一人の人間が道端で石ころを一つ拾ったとしよう。彼の掌の中にある石の存在の客観性(factness)と同様に、視られた石が組み込まれている自然の絶対的世界(truth)がそこに等価なものとして知覚されなければならない。おそらく、ラスキンほどに、「視ること」に対して敬虔な信頼を寄せた人間は少ないのではなかろうか。「この世において人間の魂が為す最も偉大なことは、何かを視ることである。そして、率直な方法でそれが視たものを伝えることである。「何百人かの人が、考えることの出来る人について話すことが出来るのにたいし、何千人もの人間が、視ることの出来る人について考えることが出来るのである。はっきりと視ることが詩、予言、そして

宗教である。すべてが一つになって⁵⁾」

一方、ラスキンは、我々が「視ること」において無意識のうちに犯す誤りについて、次のように指摘する。普通、我々は世界をコンヴェンショナルな方法で見るように習慣付けられているが故に、芸術家が世界を新しく見ようとする場合、二重の困難性に陥ることになるという。なぜかと言えば、芸術家は見ることについての日常的な約束事からも、芸術的表現の約束事のいずれからも切り離されていなければいけないからである。ラスキンは、情緒的であれ観念的であれうわべの模倣はすべて、誤れる約束事と見做した。彼の同時代のヴィクトリアンは皆、「画家や彫刻家に、法則に従って仕事をする⁶⁾ことを認め、いや、望んだ。そして、そのモデルを正しいとされるあらかじめ用意された考えに適合するようにねじ曲げていった」のである。こうした正則性偏重の弊害とは、「芸術家が顔を見るとき、その顔に個有の表情として既にあるあらゆる美しさを、しかと認めるために必要な注意を注ごうとはしない」ことに見出された。「それどころか、自分達の定めた法則に合ったものに変えるのに最良の方法は何のであるか」ということに腐心している。悲しいことには、「自然はそうした眼指しに対して、決してその美しさを表わすことはしない⁷⁾」という事実に対しても全く目隠しの状態である。こうした「見ること」の引き起す誤りは、芸術家だけでなく、一般の愛好家の心にも同様の影響を及ぼす。「大半の人々にとって芸術はあまり関心のないものであったとしても、彼らの空に関する知識は、現実の空からよりもはるかに絵から引き出している。そして、もし我々が知識人と雲について話すとき、彼らの心のなかでつくられるアイデアをよく見てみると、しばしば昔の巨匠の青と白の断片的連想から構成されていることが判明する⁸⁾」つまり、新しい知識の獲得や体験を妨げる最大の障害は、人々がそこにあると知っているものを見て満足し、目の前にあるものを視ようとしめないことである。我々が視線を向けているものは、それが描けそうだと思うものである。本当に網膜に写っているものを描き切

ってはいないことが多い。好ましいと思うものは、確かに自分の最も率直で、独自の感情表現と考えるのが常である。しかしながら、そうした感官の反応とは応々にして手垢で汚れた思考の一部であったり、お定りの絵画の様式であったりする。ちょうど、奇想天外なことが、実は全く独創的ではなく単なる思いつきであり、ごく普遍的な真理の真似事であるように。

今日のラスキン研究において必要とされるのは、G.P.ランドー氏の指摘を待つまでもなく、彼の美術・社会批評家としての、現代的見地から見たその正否を詮索することではなく、我々の今日の立場を理解するために、彼の作品を利用するという姿勢である⁹⁾。従って、ラスキンの「視ること」が我々に問いかける最大の現代的意義とは、H・リードが『イコンとイデア』において述べたとおり、「世界を視覚的に理解することが根源的な活動である¹⁰⁾」という認識と等価なものとして受け取ることが出来よう。「もしも、イメージが常にイデアに先行するものであるならば、その時、我々は文化の歴史を書き直さねばならない¹¹⁾」リードにとって、ラスキンは「芸術にたいする愛と理解という尊い価値観を取り戻し……その発想と指針において常に立ち帰るべき¹²⁾」美の案内者であった。あらゆる偉大な美的様式の原点には「視ること」の感動が大前提として位置することをリードはラスキンから学んだ。「人間がこの視覚的世界と、何かしらとてつもなく不可思議なものとして直面する時……芸術の創造において、人は自らの物質的存在のためでなく、精神的存在のために自然との闘いに参加する¹³⁾」この最後の「精神的存在」へと収斂する視覚的体験の問題は、現代芸術において、それが詩であれ絵画であれ、影像と象徴の共存という問題に置き換えることが出来よう。要約すれば、「芸術の真の理解は、象徴の特性と効用をどのように感得するか¹⁴⁾」ということになる。拙論の目的は、ラスキンが「自然」をどのように視、かつ読みとったかというその過程について論じることである。むろん、その背景としての自然のタイポロジーを解明することにあるのではない。少なくとも、先に述べたように眼を通

じて得た影像を、いかにして生き生きと、無垢のまま、丸ごとシンボルの領域にかかわらせるかという問題は、現代においてよりラスキンの時代の方がはるかに意識による二次的彫琢の危険性について楽観的であり得たことは間違いないと言えよう。

2 自然の師、ワーズワス

ウィリアム・ワーズワスは青年期のラスキンが、特に自然観において、もっとも感化された詩人の一人である。ラスキンの長詩“*Iteriad*”には、ワーズワス自身が個有名詞を持って登場する。「我々が、とくにお目にかかる榮譽に授けたのはリデアルのチャペルでの老いたワーズワス氏¹⁵⁾」であった。このワーズワス詣の第一の理由は、“*Excursion*”や“*Fintan Abbey*”などの詩を通してラスキンが学んだ自然観を、実際に自分の眼と足で確かめることであった。「われ自然を眺むるすべを学び、人性の静かなる悲しき音楽を、度々聞けり¹⁶⁾」又、この旅では、当時の旅人によって好評を博していた『湖水地方巡り』の案内通りに、グラスメア (Glasmere)まで足をのばし、「建物と周囲の事物のロマンティックな佇い¹⁷⁾」と「山々の崇高な形の組み合わせ」にラスキンは深く感銘を受けた。たとえ、一冊のガイドブックとはいえ、筆者が決してお定りの宣伝文句としての「崇高」や「ピクチュアレスク」の概念を押しつけるのではなく、読者に「万物の中を流れる運動と霊とを感得させる¹⁸⁾」ものであった。

実は、ラスキンの芸術活動の始まりは、芸術それ自体への愛に依っていたのではなく、山や海に対する畏怖においてであった。ラスキンの自然観が日常的な感覚体験から、宗教的次元への変容を遂げるのは、ワーズワスの詩をとおしての視覚的体験のレベルにおいてであった。「虚心担懐、自然に趣け、いかにしてその意味に突き至るかということのみ心掛け、労苦を惜しまず、かつ、信頼し、自然とともに歩め。自然の教えを想い出せ、何も拒まず、何ものも選択せず、何ものも軽蔑せず、すべてが善きものであると信じて、いつもその真実において喜

びながら¹⁹⁾ こうした自然に対して芸術家がとるべき態度の純正さと正真さにおいて、ワーズワスもラスキンも同一線上にある。しかし、自然の神秘との汎神論的同化もしくは神の慈悲の知覚へと深化する過程で、ワーズワスは詩神ミューズに導かれ、ラスキンは美神ヴィーナスに魅せられていった。いずれにしても、ワーズワスはこうした瞬間を「力強い感情の自然発生的流露²⁰⁾」と定義し、詩人・芸術家は注意深くこの時のために備えなければならないことを教えている。「われここに立ちて、現在の喜びを感ずるのみならず、更に未来に向っての生命と糧とが、この瞬間にあることを思って喜ぶ²¹⁾」

1837年、オックスフォードの学生として「ニューディグイト賞」獲得の野心を抱いて発表した詩には、明らかにワーズワスからの感化の跡が認められる。「……大地と空をとおして神意の力が息衝いている。その偉大な一つとなって、魂は生き生きと葉の生い繁る径なき森の奥へと浸透し、輝やける誕生をもつが、今はささやかな花々を、その冷く、暗い、朽ちたる悍ましい大地から引き上げん……²²⁾」又、『近代画人論』の各巻の巻頭を飾るワーズワスの『逍遙』(“Excursion”)からの引用が示すように、本論において展開される自然への讃歌は、まさに、美術史というよりもロマン主義の歴史そのものに捧げられたものと言っても過言ではないと思われる。二人にとって、各々の一生の仕事を捧げる場は、自然の祭壇にあった。創造主の完璧さと、罪深い創造物とを分け隔てるキリスト教的二元論においてではなく、超自然的、異教的崇拝の対象としての神性(Diety)が、そこにおいて求められる。ラスキンが伝えようとした芸術への愛と知識とは、単なる技法としてではなく、芸術という表現行為の結果としての自然の普遍的秩序である。この場合、自然に内在する神意の体系化に努め、その視覚的表出について語る予言者であったラスキンの方が、ワーズワスに比較して、より自然を客観的、科学的分析の対象と做していたことに気付くのである。

3 詩と科学

父、ジェイムズ・ラスキンは誇らしげに書いて、「少年時代から私の息子は芸術家であった。しかし、彼は幼い頃から一人の地質学者であった²³⁾」ジェレミア・ジョイスの『科学的対話』から科学的方法論を学び、ロバート・ジェイムズンの『鉱物学体系』と『鉱物学の手引き』から、具体的な自然観察の重要さと醍醐味を学び、そしてデ・ソシュール『アルプスの旅』から、自然探訪の基本的姿勢、つまり、事実から理論へと進む観察重視の態度をみっちり教え込まれた。湖水地方やアルプスの自然のなかで得た個別的体験が、そのつど彼の観察眼によって澄透、濾化されていった。²⁴⁾

ところで、ラスキンが物心ついた時分から示したと言われる事象の具体的観察への興味は、先のオーガスタス時代を風靡した「科学主義」とどのような歴史的つながりを持つのだろうか。ワーズワスが“*Lyrical Ballad*”(1798年)のなかで自然の素朴さを言葉に甦らせるべく、18世紀の代表的詩人ポープやドライデンの詩句の人為性を攻撃したのと同様に、ラスキンは、あるがままに見たもの、感じたものを風景画の中に持ち込むことを排除したアカデミー画家の‘Grand Style’(荘重体)を批判し、彼らの真のいみでの‘Truth’の欠落を指摘した。言うまでもなく、ラスキンの‘真実’は科学的法則それ自体でも、まして物理的事実を意味するものでもなかった。

「自然」は、いつの時代においても、とてつもなく大きな解釈上の許容性を有する言葉であった。ラスキンの前の時代の人々にとって、それは一個の有機体というよりも一体のメカニズムであり、裸でむき出しのままの、数理的白光に晒されていた。彼らが芸術は自然の模倣であると言うとき、それはロマン派の作家達が使う意味での「自然な」という意味はなく、完全に調和と均整のとれた形と数式に仕立て上げられることを理想としていた。もし、彼らの意味において「自然」であり得ない場合は、彼女を繕い、形の良い庭において際立つように着せ、‘Grace’(優雅さ)という花冠をもって飾らねばならなかったであろう。ところで、こうした

目的論的科学論は19世紀前半までかなり受け入れられ、又、ラスキンの特性、とくに、福音主義的厳密さとかなり合致した点が多かったことは興味深い。野原を散策し、スケッチし、収集し、目録を作成し、その究極的な目的として宇宙の秩序を支配する神の栄光を顕現させること、そのためにはまず自然と共鳴し合うという点において、詩人も科学者も、さらに神学者もほとんど同じ立場にあると考えられていた。しかしながら、19世紀後半以降、科学はいよいよ、これまでの古典的な記述と分類の役割を置き去りにし、ラスキンが人間の至福と考えていた合理精神(Reason)がデーモンと化し、自然から「神」を放逐してしまうことは周知のとおりである。従って、ラスキンは自らの「科学性」が宿す樂觀的理神論に再検討を加える必要性を感じたと同時に、ワーズワスのように一本の花についてそれを分析することなど全く考えずに、ただ夢を見つづけてよいのだろうかかと自問したのも無理からぬことであった。しかし、ラスキンにとって最も深刻な人類の悲劇の始まりは、ワーズワスの「自我」よりも、切り刻まれた人間の死骸をついばむ秃鷹と化した科学者の群の方であった。それは、まさに、呪われた原罪者の群以外の何者でもなかった。

1837年に、オックスフォード、クライスト・チャーチにおいて学んだラスキンの地質・鉱物学は、地質学者ウィリアム・バックランドからの薫陶によるものであった。その骨子は、「いかなる知ある人も、自然界の現象は神に起源することを疑わない。聖書が神の言葉であると信じる人はみな、その言葉と自然にかかわる新しい発見の結果との間に、いかなる喰い違いの生ずることを恐れる理由はない」といった具合であった。²⁴⁾当然のことながら、ラスキンを含めて大多数のヴィクトリアンの信念を覆す科学上の諸問題が続々と生まれる。つまり聖書におけるモーゼの天地創造の説明によって蔽い尽せない地質学、生物学上の発見がなされるのである。なるほど、先のバックランドは聖書の世界に自然事象を首尾よく適合させた。又、その敬虔さにおいて充分説得力を持ち得たのであった。たとえば、英

語で‘days’(日々)と呼ばれている時間は、実は、モーゼにとって、もともと、はるかに長い永遠の時間を指すものであった。あるいはまた、世界の構成要素は、神が人間の創造を通じて最終的な決定を下す以前に、はじめから存在していた、といった風に。²⁶⁾しかし、上のような聖書の文学的解釈と科学的事実とが永遠の平行を辿る運命にあることが判明したとき、確実に、ラスキンにも精神の危機が訪れたのであった。とまれ、バックランドの自然観察がいかに樂觀的なものであれ、ラスキンにとっては、芸術家と科学者の義務とは、それがどんなにちっぽけな取るに足らぬものに見えても神の慈悲の顕現されたものへと高まるべきものという考えの裏付けとしては、十分なものであった。

ラスキンの科学的性向と共に忘れることの出来ないものに、福音主義的自然観がある。シェリー酒商の父親からは、真面目さと、比較的自由的な教養精神を受け継いだものの、母親のマーガレットからは、狂信的な厳格さで神の絶対性を教えられ、神に捧げられたものとして育られた。一つの玩具も与えられず、必ず両親を伴って行われた旅のなかで、自然こそが聖書と同じく神の恩寵に満ちた唯一のラスキンに許された遊びの相手であった。彼の地質学を根底において支えていたのは、現在ある世界の地形は「大洪水」(‘the Flood’)によって引き起された破壊の結果であるという信念であった。当然、美術理論としてよく知られた‘Typical Beauty’や‘Vital Beauty’²⁷⁾の定義にしても、自然の象徴的な解釈が、どの程度まで美の問題の客観的、かつ、現実的な裏付けとなり得るのか、という問いにたいする答えであった。従って、その象徴体系は、実体のない単なる道具立てとしてのアレゴリーではなく、生きることと直接結びついた美の世界に立ち帰るだけの復元力を備えたものでなくてはならなかった。

母親の息子ジョンへの聖書教育は、ラスキンの精神生活を決定づけた、いわばアーキタイプな宗教的痕跡であった。彼の孤独な幼児時代に体験させられた精神的隔離は、人間への愛よりも「やすらぎと忍従と信仰について学ぶ」²⁸⁾こ

との方へのみ彼を向かせた。その弊害として情緒の柔軟な発展は妨げられ、青年時代の恋愛はことごとく失敗に終る。しばしば取り沙汰されるラスキンの私生活での精神的逸脱は、しかしながら、自伝における不可欠な要素であるとしても、彼の生理的反應の一部ともいえる聖書学的な博識という積極的な価値という面から捕え返すべきものである。聖書(Scripture)の權威を絶対的なものとし、神の前では人間は永遠に呪われた朽ちた肉片にすぎぬ存在であるならば、どうして、内なる無明の世界に彷徨い、自らを嘔むことがあるのか。ラスキンの眼には、この他、「険しい森、聳え立つ崖、緑なす田園は…ひときわ親しみ深く」映る。²⁹⁾自然美への崇拜は、厭わしい肉の重圧からの超絶の裏返しとして、ますます、具体的、主導的原理として体系化されなければならなくなった。ラスキンはこのタイポロジーとしての自然の象徴体系を「風景のモラル」と呼んだ。³⁰⁾その理由は、自然を「視る」人は、自然を愛し、自然を悦ぶ人であるが、なかならず、彼は常に自然の「予表」を解説しうるだけの信仰と豊かな感受性、そして、それを正確に見極める理性の持ち主であらねばならないからである。自然を前にして詩人が描くヴィジョンが、ある個有の意義を持ちえない性格のものであれば、それはすでにヴィジョンとして限界を持つ。又、詩人の知覚は、その本来有する情緒的快樂を制限する程度にまで、磨き抜かれねばならない。従って、ラスキンが心に描いた科学とは、およそ現代社会の諸々の科学的発明品と直接結びついたものではなく、彼が「事象の諸相に関する一科学」³⁰⁾と呼んだところのものであった。

4 詩と宗教

以上見てきたように、ラスキンの科学への関心は、もともと唯名論的性格のものからは遠く隔ったものであり、より重要なことは、科学と感情は相互に排除し合うものではなく、むしろ、科学は美の体験を補強する堅固な基盤を提供するものと考えられた。逆に言えば、あらゆる先入観念の束縛を逃れ、自己と自然との間に生ま

れる個別的関係が、ある瞬間に普遍的意義を帯びるためには、そこに、まさしくラスキン独自の科学的解釈を待たねばならない。ラスキンはのちにワーズワスとの「科学」に関する立場の微妙な喰い違いについて述べている。「彼は結晶を求めてハンマーで岩を砕くことが、時には人間の本性にとって不名誉な行為とはならないということ、さらに、一輪の花をばらばらにしてみること、時としては、それについて夢を見るのと同じだけ理に叶ったことであるということに気付いていなかったのではないだろうか」³²⁾

では、ラスキンはワーズワスの自然観を全く無視したのであるだろうか。否。これまでの、ワーズワスからの数多くの引用からも解るように、ラスキンのワーズワスへの評価は変わっていない。特に次の『ティンタン寺より……』の一節は啓示に満ちたものであったにちがいない。「眼と耳とにうつる偉大なる世界のあらゆるもの、眼と耳とが半ば創造し、認識するものを愛する」³³⁾つまり、ここでは、眼や耳による認識は自然を「視ること」の半分の機能を果しているにすぎず、もう片方の自然の認知は、ある別の心理的メカニズムにゆだねられている。ハロルド・ブルームの解釈によれば、「自然と人間との境界線は常に揺れており、ワーズワスは自然が人間のなかにすっぽりと吸収されることを何んとか避けようとしていることの表われである」³⁴⁾人間の認識にかかるすべての「主観的な部分」に可能な限り制約を与えるのが「科学的態度」なのであれば、ワーズワスの自然考察においても、もしかしたら、ラスキンとは異った仕方で客観的・普遍的な岩盤に突き至る糸口が隠されていたのではないだろうか。どこかに人間がその一部を自然のなかにゆだねていながら、なおかつ「究極において精神を主人に、感情を奴隷とみなす」³⁵⁾ワーズワスの複雑な認識の回路を解明するためには、彼の記憶装置のメカニズムから手を着けなければならなくなるであろう。「今や半ば消えし思想の閃めきと、おぼろにかそけき、いささか悲しき困惑をもつ多くの思い出をもって、心の姿は再び甦える」³⁶⁾事物は思い出される時、重要な意味を我々ははじめて思い知らされる。一

方、ラスキンは、物象の個別的特性の観察を行い、それを体系化し、その意味を読むという点において終始、科学的であり続けた。同時に、この「科学」はその目的論的性格から言っても、自然への愛、崇拜、さらには信仰の糧としての‘Reason’と同義に用いられたのである。

理神論的なものの考え方は、ことさら18世紀に限られた思想形態ではない。宗教と科学との親和状況は、むしろ宗教の科学への反動というかたちで19世紀ロマン主義に引き継がれた。この神秘主義的傾向を強めた英国のロマン主義文学は、のちに、T. E. ヒュームによって「こぼれた宗教³⁷⁾」と呼ばれる。ところでラスキンが科学を美や宗教と関連づけていった点において、その他のロマン主義の詩人達にみられる両世界の甘い結合とは全く異なる部分のあることを指摘しておかねばならない。ヒュームのカテゴリー論を例にとるならば、有機的な自然、社会を対象とする世界（生物、地理、心理、歴史学などの）と宗教、倫理世界とは厳然とした非連続の絶縁帯で区別されるべきものである。この両者の境界の不明瞭化によって生まれるのが「擬範ちゅう」（‘Pseudo- Categories’³⁸⁾）と呼ばれるものであり、ルネッサンス以来のヒューマニズムの精神が最も陥入りやすい危険性であると警告した。ラスキンが批判した広い意味での「主観主義」の温床となるのは、人間の原罪意識の欠落にあると結論づけても良かろう。なぜなら、科学する人間にとって絶対的な存在への意識の欠除は決定的な誤ちであり、そこには真の体系化も意義も見い出されることはなく、蜥の群が無機質の集合体の上を這い回るのを見ることは必至だからである。

では自然の神意を汲みとる感性において、ラスキンはワーズワスに劣ったのであろうか。彼が空気、岩、水流のなかに見い出したある物活論的な存在、つまり生命を宿した精神的な対象への崇拜という点においては、ラスキンの聖書は原始キリスト教の世界に通じていた。さらに、彼は自然を単なる秩序や機械としてではなく、倦むことを知らぬ、抗し難い力を持った、荒々しく、多様なままの統一体として見定めたこと

において、彼は紛れもなく19世紀、英国のロマン主義者であったと言える。

5 体験としての美

以上見てきたように、ラスキンの自然観にはロマン主義、自然科学思想、そしてキリスト教という三つの流れが合流し、これから論ずる美の問題へと主要構成要素として注ぎ込まれてゆく。これらの諸概念は単なる美術思想史を飾る背景としてではなく、度々重なる衝撃的な天啓を伴った具体的な体験から生まれたものであるということは、ラスキン以外のロマン主義作家の例からも十分に推察されよう。従って、彼の自伝“*Praeterita*”からも解るように、同世代のヴィクトリアンの伝記作家と同様、自己の改宗の図式が天啓に満ちたヴィジョンとして語られている。ただ、ラスキンの場合に限り、自己変革への過程が単線としてではなく放射状をなし常に、奥行きと陰影を持つ風景画のような「場」を与えてくれる。そのために読者には決定的瞬間の訪れを、一つの実在感をもつて追体験することが可能となる。こうした彼の自伝的特性は、『近代画人論』をはじめとするすべての作品の中に生かされている。ここに彼の散文集が「文学作品」として読まれる理由が隠されているのである。偉大な文学・芸術作品は常に、創作者の感情と想像をより柔軟に追体験するために必要な手段を、受け取る人間に与えてくれるはずだ。ラスキンは美への愛と信仰を文学的体験をとおして語っているのである。

ワーズワスの詩やターナー、ラファエル前派の絵画への共鳴の根底には、表現された形としてのヴィジョンと同様に、個々の創造のプロセスを「読む」ことを可能にする何か認められるのである。ここに、J・ローゼンバーグが、³⁹⁾「自然に関するヴィジョンのキリスト教的解釈」と呼んだ、「何か」が「成りつつある」(‘becoming’) その瞬間の描写を引用しよう。

物憂い思いであったが、決して怠惰な気持ちではなく、私はそれ（ポプラ）をスケッチし始めた。描いていると、そのうち気息さは消えていった。美しい線がなぞってくれと言

わんばかりに主張する——疲れはない。増々美しくなるにつれて、各々各部が互いに響き合い、空に舞う。刻々と驚きが増し、私はその線がこれまで人間に知られたどの線よりも素晴らしい法則によって生まれてくるのが見えた。ついに、木がそこに成った。そして、木についてこれまで考えていたものがことごとく、どこにも見当らなくなった。

ラスキンは、明らかに何か見えざるものに導かれ、いや突き動かされてきた自分自身に気付いている。まず自然を前にして感覚が澄まされ、そしてある瞬間に自然の方から、決定的な意味を担ったヴィジョンが、直接、次々と現われ、自ら、視覚的イメージとして定着してゆく。この時のために、常に自己の感受性を自在に解き放っておかねばならない。仮りにこれを自己放棄と呼ぼうが、偶然の秘蹟と考えようが、決して自らを卑しめる行為ではないとラスキンは判断した。「すべての意志は平伏し、すべての力は中断する。神意の前において、その時にのみ、私は無になることは人以上のものになることなのかも知れないと悟った。神の属性であるすべてのものは、どんな仕方、どんな程度であれ、人間の魂と自己を見つめることから誇りと恐怖を取り去り、たとえわずかであっても現実世界とかかわる思考と感情を空しくし、全き謙虚さのなかにおいて魂を鎮める……」⁴¹⁾

ラスキンにとって、ロマン派の詩人同様、より大きな自然の懷に抱かれ我を忘れることは、自己同一化の極致であり、又「快い」体験であることは既に見てきた通りである。問題はそれからである。ワーズワスはこの体験を半ば意識化、半ば記憶にゆだねることによってその意義を言葉という象徴体系のなかで深めていった。一方ラスキンは、個我の内省者であることを、ある「秩序」のために放棄し、視覚芸術のなかでその象徴的意義を跡付けようと試みたのである。特に美のもんだいは、ラスキンの場合、その表現手段の素材から切り離して考えることは不可能であることは論を待たない。つまり、彼の想像力は自然の事象の再現性からの制限を全く無視し、しかも完全な抽象的象徴世界に自由に遊ぶ

性格のものとはなり難かった。たとえば、美の真实性一つ取り上げてみても、まず、美の形態に関する議論がその導入部となっている。たとえば、モノクロームの素描がどのように色を暗示するかとか、色がどのように輪郭を解消するのか、といった具合に。フォルムがまるで生き物のようにうねり、呼びかけてくる様をいかにして語るかということが、ラスキンの想像力のもつ視覚性であり、読者にとってまさに「体験的」な部分となりうるのである。

6 「ピクチュアレスクなるもの」の背景

ラスキンの視覚的想像力について考えるとき見過すことの出来ないものに、「ピクチュアレスク」の概念がある。ラスキンはこれを「寄生的、接木された崇高さ」⁴²⁾と呼んだ。なぜならば、ロマン派の美学者が信奉した崇高の感情にそのまま組み込むことも、古典的な美のアイデアの概念とも完全に合致することのない、余剰的、過渡的な美的特性を有するからである。こうした美的カテゴリーとしての擬似性は、おそらく、この「ピクチュアレスク」の概念の発達が産業革命と平行し、自然への逃避性という消極的な性格が反映して生まれたものと考えられる。

ピクチュアレスクの議論を始める前に、当時の人々の自然美への形容がいかに趣味的なものであったかを示す好例を紹介しよう。かつて、コールリッジがクライドの滝を見てその威容に感動し、それに最もふさわしい形容詞として、‘majestic’（尊厳な）を心に思い浮べていた。

その時、あまり知的とも窺えぬ一組の紳士と婦人が通りがかり、その紳士が吐いた言葉が、何んと‘majestic’であったため、彼は我が意を得たりとばかりに喜んだ。そして彼はその紳士の国語の感覚を賞賛した。すると彼は応えて曰く、「それは尊厳(majestic)です、崇高(sublime)です、美しい(beautiful)です、壮大(grand)です、綺麗(picturesque)です。」「それに、本当に私がこれまで見たなかで一番綺麗ですわ」と、連れの婦人が付け加えたので、コールリッジはすっかり狼狽してしまったということである。⁴³⁾つまり、このカップルの用いた形容詞はさほど個々

の意味において重要なのではなく、他の‘taste’, ‘striking’などの形容詞同様に、あいまいな感情の描写の感嘆符として用いられたということであろう。しかしながら、逆の見方をすれば、美の概念そのもののなかに、こうした情緒的な形容しか受けつけない、いや、その情緒的なものを何んとか定着させようという、本質的な部分での変化が生じていた、ということなのかも知れない。さらにまた、もう一つの困難性として、「ピクチュアレスク」の概念は、18世紀の古典的画論から19世紀ロマン派の美学の中間に位置する。言い換えると、美の概念のなかでもっとも文学的解釈の余地を残したジャンルに属するものであることが指摘されよう。ラスキン自身が、この「ピクチュアレスク」の問題は積極的評価の対象と見做しているのではなく、むしろ、乗り越えるべき最も身近かな寄生的な存在としての美の問題であった。なぜなら、彼にとっては、真に情緒的なものは必ず、真実なるものにふさわしい形として結晶化された客観的実在へと高められてゆかれるものだから。ラスキンのワーズワスからの感化の脱却とピクチュアレスクの概念の検討、批判への過程とが、どこか深いところで、視覚的想像の問題としてつながっているのではあるまいか。

ところで、‘picturesque’という英語は、イタリア語の‘pittresco’, つまり「画家風に」という意味から派生したものである。たとえば、ある景色がまるでクロードなどが描いた絵から直接抜け出したように見える、といった具合に。しかしながら、18世紀の後半あたりから、英国では「絵画風」という意味へと変化してきた。つまり原義が逆転されて、ある情景がそのまま絵になるような場合を指すという、意味のペジョレーションもしくは、技法優先によって起るマニエリスムの傾向が顕著になってきた。ジーン・H・ハグストラムが行った「ピクチュアレスク」の意味の年代的区分によると、次のとおりである。⁴⁴⁾一、もっとも古く、かつ多くの点において便利な定義として、「絵のような」、「絵で表わすことのできる」という意味がある。これは、アレクサンダー・ポープやトマス・グ

レイの時代において一般的となっていたところの、言葉で語られる世界はいつも、鮮明な、そして完璧な像としても表現されるべきであるという古典的解釈、つまり「詩は絵の如く」の伝統に由来するものである。二、ジョンソン博士が‘graphic’と同義に用いたところの、視覚的に特異なものを「すぐれた描写と輪郭をもって表現する」という意味がある。さらに第三番目には、ウィリアム・ハズリットが‘fanciful’（空想的）‘capricious’（気まぐれの）‘various’（多様な）などと同義に用いられているものがある。そして最後に、18世紀後半に広まった「趣味」の問題と強く結びついたところの、自然の風景における岩、滝、谷などの快い歪み、粗面さ、濃淡などが連想される、「画趣豊かな」という意味が来る。要約すればこの概念は、古典主義からロマン主義への両極にまたがる非常に振巾の広い語義の歴史を持つといえよう。それは同時に、もともと大陸の絵画風土に生まれたものが、次第に英国の自然観、とくに造園術と結びついて、一個の独立した地方的意義内容を獲得する歴史でもあった。

英国の「ピクチュアレスク」の背景となったヨーロッパ大陸の絵画は、次のような画家集団によるものである。一つは、新古典主義の目指す規則性、アレゴリカルな神話的結構によって代表される、‘High art’の画家達（ガスパール・ブッサン、サルヴァートル・ローサ、クロード・ロランなど）の影響である。一方では、些細なもの、古びたもの、一風変わったものに共鳴し、その感動を出来る限り細密に描こうとした海景、風景画家（キューブ、ルイスダール、バス、ホッペマ）の一派、‘Low art’の流れがあった。⁴⁵⁾特に後者は、ロマン派の詩人の抱いた自然への逃避的感情に訴えるところが多く、幼い頃のラスキンの絵画の手引きともなったと言われる。しかしながら、全体的なピクチュアレスクにたいする受けとめ方が、その文学的テーマもしくは情緒的なものへの共感よりも、その表現方法の多様性と写実的細密さの方へと力点が移っていったことは事実である。当時のピクチュアレスクの教科書とされたU・プライスの著書の副

題が示すように、「崇高および美と比較されるものとして、かつ真の風景を改良する目的における、絵画研究の、効用としてのピクチュアレスクの研究」であった。当時旅行先で美しい風景を描く際に旅行画家達が用いたものに、「クロードの鏡」というのがあった。これは風景をそのまま絵のように見せるために、わざと鏡に反映させ、色と輪郭を一段と鮮明に見せたのである。念入りにも風景を背にして高々と掲げられたこの黒い鏡を、ラスキンは、「自然を偽り、かつては芸術家の手にあった芸術を卑める、もっとも悍ましい発明品の一つ」と呼んだ。⁴⁶⁾

「ピクチュアレスク」なものへの感動それ自体、たとえ、日常的な事象のなかに隠されたささやかな美の発見という極めて小市民的な性格を持つものとはいえ、いつの間にか感動のみずみずしきにおいてよりも、その表現方法にのみ心を砕く傾向が強くなっていった。となれば当然、絵画形式とその詩的モチーフの全体的調和が崩れ、形式と内容が別々の方向に一人歩きを始める。その結果、情緒的要素は一層センチメンタルに墮し、技術的には正規性を通り過ぎ、安易な模倣主義へと傾いていった。ラスキンの「ピクチュアレスク」への批判は、表現と内容の両面におけるその皮相性に向けられた。又、エドモンド・バークなどは、詩において視覚的媒体を持ち込むことは、詩そのもののヴィジョンを損うものであると考へ、両者を明確に規定すべきであると主張した。なるほどロマン派の詩人や画家のなかには、ターナーやスコットのように芸術間の境界線をあえて無視するかのような互いの芸術領域からの借用現象が見られる。しかしながら、この相互乗り入れは単なる混乱を引き起すために行なわれたのではなかった。その真のねらいは「詩」としての世界観をどの程度まで膨らませ、その表現手段としての言語と絵画の持つ限界性をどこまで明瞭にできるかという真摯な試みであった。この意味において、ラスキンもバークも、諸芸術間のジャンルが全く新しい結びつきを開始した時代に生きた詩人として、その主眼を、芸術間の境界線をいかに適切かつきちんと引くかということに据えていたといえよう。バ

ークの美学の師とも言えるレッシングは、詩と絵画の間に横たわる相関的類似性は、両者の実現の手段における相違点が鋭く認識されればされるほど、各々の本当のいみでの「詩」と「美」が純化されると述べている。⁴⁷⁾

『近代画人論』第一巻が上梓される一年前の1942年の時点では、ラスキンはまだ相変わらず、快いスケッチ風のスタイルとしてすでに評価の定ったピクチュアレスクの伝統にどっぷりと浸っていた。しかしながら、この年のフォンテーヌブローの森での自然との体験は、これまでの「科学的なもの」とはどこか異ったものであった。「私はかつて空想力が届いた地点よりも、経緯儀が測定した地点よりも、はるかに遠くの方に導かれたような気持ちで森の小径を一人戻った」⁴⁸⁾さらに同年に、グリニッジ近くの丘で木立ちをスケッチしている時、まさにロマン主義の宗教的体験ともいえる瞬間が訪れる。何げない一本の木が何か不思議な存在に見えてくる。その木が生きているのであればきっと何か法則のようなものに従っているはずである。「もしその法則を確かめ、紙の上に置くことが出来るならばこれまであんなにも望んでいた真実に到達できるのに」⁴⁹⁾こうした自然との交りから判断する限りにおいて、ラスキンの「ピクチュアレスクなもの」への反応は決して、情緒がセンチメンタルな感情の錯誤に陥ってもいなければ、事実の把握の仕方においても「目かくしされた眼」⁵⁰⁾で見ているのではなく、「心と眼のいずれに対しても忠実な記述」⁵¹⁾を行うという点においてしごく健康的なものであった。『近代画家論』第一巻のなかに、ピクチュアレスクへの批判が行なわれなかったのは、「絵のように美しい風景」は「真実なるもの」の反映であると信じて疑わなかったからである。たとえばターナーの絵がそうであるように。しかしながら次第に、先のクロードの鏡の例にもみられたように、ピクチュアレスクの立場とは、自然の偽った像を誉めることにより、多様な風景の色彩と濃淡を平板な観念の器に盛り込んでしまうという、従来の古典的絵画が犯したのと同じ誤りを犯しているという批判を開始する。一方、快い視覚的な刺激を与

えるものとしてのピクチュアレックは、観念的「模倣」以上に主観的であり、麻薬中毒症状に似た真似ごとに墮する危険性を孕んでいることが判明してきた。ワーズワスやコンスタブルが常套的な言葉や絵の具の用い方に異議を唱えたのも、感情の多様性よりもむしろ情緒の質を問題にしていたからに他ならない。ピクチュアレックの精神が古典的な模倣論から一線を画する部分とは、形式においてのみならず知覚の面においても、出来得る限りあらかじめ決定された要素から逸れているという一点においてであった。

1842年から、1845年のイタリア旅行をはさむ1846年の第三刷までの間に行った『近代画人論』の内容的な修正は、「ピクチュアレック」な絵が題材とすべき、特に「貧しい人々」への共感というテーマに関して行なわれた。ラスキンの批判の眼は、オランダ風景画家達の構成上の常套手段においてよりも、むしろ、体験する感動の質でありそして、それを振り向ける対象の選択に注がれた。「低級なピクチュアレックは、明らかに、心のこもっていないものである。⁵²ここにラスキンの美学は美の社会的意義という新たな局面へと発展する。「ピクチュアレック」の概念がその自己証明を手に入れるのは、その内面において畏怖としての崇高に近づくことにおいてでもなければ、古典的な美の形式に従属することによってでもない。言い換えると、「ミメシス」の立場から見れば、あまりにもその世界は、ささやかでスケールの小さい限定されたものであり、'Grand Style'の網の目には描ききれない小さな異形に対する思慕から生まれている。一方、ロマン派の詩人や画家の立場から見ると、ピクチュアレックなものへの感動は、バークが「崇高なるものの本質」として定義した、とてつもなく壮大なもの、不規則性、野性味、あるときは苦痛を伴う衝撃的な感激の前に置かれれば、尻込みしてしまうような小心な存在である。このような、いわば美の庶子のような存在としての「ピクチュアレック」の概念が、たとえ、ワーズワスによって「より深い感情を邪魔する皮相な判断を鼓舞し、目が心を支配す

る」ところの「想像力の欠陥部」と呼ばれたにしても、⁵³⁾ラスキンの美の思想の根底にある人間への愛は「ピクチュアレック」の文学的部分の解釈を通してはじめて広がりとして具体性を持つはずである。ターナーの絵がラスキンにもっとも訴えた点は、人間の悩み、貧困、崩壊、死といった本質的に非古典的題材が、時間と自然の持続性によって高貴なものへと高められる世界であった。ピクチュアレックの唯一の'grace'を保証するのは、たとえ取るに足りない日常的な光景であったとしても、それを個の次元でとらえ、そして、社会的次元にまで意識を向わせる思考のしなやかさであるに違いない。

「ピクチュアレック」の作家は17世紀の作家とは全く別の人間であるとラスキンが主張したように、彼らはまさに、ヒューマンイズムの伝統の中に生きる人間達であり、特に英国における解釈が深められるにつれて、それはいつの間にか絵画の領域をはなれ、「自然観」として独自の展開を開始していったからに他ならない。

英国人がヨーロッパ世界のなかで自らの活字文明の優位性を認めると同時に、視覚芸術の点における後進性に気付くのは17世紀からであった。イタリア、フランスから送り込まれてくる古典的な絵画の世界は晴朗かつ調和のとれたものであり、その表現技法の点においては全面的に模倣の対象とされた。しかしながら、英国人の視覚的なヴィジョンの根底には、肖像画や歴史画を除いて、風景画イコール自然観という図式が出来上っていた。特に、18世紀後半から19世紀前半にかけての自然観は、それにふさわしい形での新しい風景画の様式を必要としていた。ピクチュアレックの概念の普及したのも、この時代の社会的背景の最大の主役であった産業革命が、都会から自然に逃れるという消極的な情緒反応を個々人のなかにあらかじめ用意し、それと見事に合致したからに他ならない。ニコラス・ヴェブスナーが指摘したように、英国の視覚芸術の特長の一つにケルト文明の装飾文化に由来する「線的なもの」があげられる。又、アングロサクソンの芸術においても、その大半の

文字文化は、他のすべての視覚文化を「意味」をもつ線的なもの（‘graphic’）として取り込んでいた。⁵⁴⁾何故、英国人の視覚的な思考において形を「読むこと」にかくもこだわり、何故、形独自の特性をその意味の世界から解き放つことに躊躇するのか。この問いかけにたいし唯一の具体的な解答の手掛りを与えてくれるのが、「ピクチュアレスク」な風景画ではないだろうか。特に、英国の風景画は、形式と内容との地方的な、しかも、特異な結びつきを表わしているといえよう。ピクチュアレスクの画家、ギルピンは細密なペン先による線描によって、森や谷間の陰影を縁どり、同時に、異教的自然の神々の存在を示唆した。ホガースは、形の中に潜む精神的活力を表現するためにもっともふさわしいものとして、波状、蛇状曲線を用いた。ホレス・ウォルポールが言うように、もし仮りに、英国人の自然の表現の仕方において「自然は直線を憎悪する」ものであるのなら、当然、自然の不規則さ、細部の特徴を出来る限り区確にとらえ、それを全体の構成のなかの多様性として生かしてゆく、⁵⁵⁾ということに向わざるを得ないのではあるまいか。

註

- 1) *The Works of John Ruskin*, ed. E.T. Cook and A. Wedderburn (Library Edition, 39 Vols., London, George Allen, 1903-12). 4 : 288. 以下 *Works* と略する。
- 2) John D. Rosenberg, *The Darkening Glass*, (Routledge & Kegan Paul Ltd London, 1963), P. 16.
- 3) *Ibid.*, P.15
- 4) *Works*, WL. 77
- 5) *Ibid.*, 5 : 333.
- 6) *Ibid.*, 5 : 99.
- 7) *Ibid.*
- 8) *Ibid.*, 3 : 345-346.
- 9) G.P. Landow, *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin* (Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1971) P.11.
- 10) Herbert Read, *Icon and Idea* (London, Faber & Faber 1955), P. 6.
- 11) *Ibid.*
- 12) Herbert Read, *Annals of Innocence and Experience* (London, Faber & Faber, 1946), P.213.
- 13) *Icon and Idea*, P.17.
- 14) Herbert Read, *The Philosophy of Modern Art* (London, Faber & Faber, 1964), P.23.
- 15) *Works*, 2.315n.
- 16) W. Wordsworth, *The Poetical Works of William Wordsworth* (Oxford University Press, 1944), vol.2 P.25.
- 17) W. Wordsworth, *A Guide through the District of the Lakes*, in *The Prose Works* vol. 2, P.167.
- 18) W. Wordsworth, *The Poetical Works*. P.262.
- 19) *Works*. 3 : 624
- 20) W. Wordsworth, *The Prose Works*. vol. 1 P.126.
- 21) *The Poetical Works*. P.261.
- 22) *Works*, 2 : 33~4.
- 23) E.T. Cook, *The Life of John Ruskin*, (George Allen & Company, Ltd, 1911), vol. 1 P.32.
- 24) Robert Hewison, *John Ruskin : the Argument of the Eye*, (Princeton University Press, 1976), P.P. 19~23.
- 25) *Ibid.* P. 22.
- 26) *Ibid.* P.23.
- 27) *Works*, 4 : 76~205.
- 28) *Ibid.*, 35 : 44~5.
- 29) W. Wordsworth, *The Poetical Works*, P. 263.
- 30) *Works*. 3 : 606~631.
- 31) *Ibid.*, 5 : 387.
- 32) *Ibid.*, 5 : 359.
- 33) W. Wordsworth, *The Poetical Works*, vol.2. P. 262.
- 34) Harold Bloom, *The Visionary Company*, (Garden City, N.Y., 1963), P. 145.
- 35) Karl Kroeber, *Romantic Landscape Vision* (The University of Wisconsin Press, 1975), P. 25.
- 36) W. Wordsworth, *The Poetical Works*, P.261.
- 37) T. E. Hulme, *Speculations*. (Routledge &

- Kegan Paul, 1960), P.118.
- 38) Ibid., P.39.
 - 39) J. D. Rosenberg, P.19.
 - 40) *Works.*, 35 : 314.
 - 41) Ibid., 4 : 364~5.
 - 42) Ibid, 8 : 236.
 - 43) *Coleridge's Shakespearean Criticism, ed.*
T.M. Raysor, 2nd ed., 2vols. (London and
New York, 1960), II, 37.
 - 44) J. H. Hagstrum, *The Sister Arts* (The Uni-
versity of Chicago, Chicago, 1968), P.157~8.
 - 45) R.Hewison, P.34.
 - 46) *Works*, 15 : 201~2.
 - 47) Hagstrum, P.154.
 - 48) *Works*, 35 : 315.
 - 49) W. Walker, *J. D. Harding* P.33.
 - 50) *Works*, D1. 113n.
 - 51) Ibid, 3 : 104.
 - 52) Ibid, 6 : 19.
 - 53) Kroeber, p.6. cf. *The Prelude*, bk, 11. 11.
152~64.
 - 54) Nikolaus Pevsner, *The Englishness of*
English Art (Penguin Books, 1976), P.23~4.