

ラスキンの藝術経済論（二）

伊藤邦武

1 まえがき

前稿でわたしは一九世紀イギリスの特異な思想家ジョン・ラスキンのプロフィールの概略と、その思想の今日的な意味について、簡単に説明した。以下では、この概略的素描をもう少し細かく色づけして、彼の思想の細部についても検討するようにしたい。基本的には今回の稿では、ラスキンの藝術論の具体的な内容に触れ、それがどのように経済学批判へと移行するきっかけを与えたのか、ということの問題にしたいと思う。

さて、ここで念のために、もう一度われわれの考察の対象であるラスキンの世界のイメージを振り返っておくと、ジョン・ラスキンの生きた時代は、前稿で紹介したプルーストのベルエポックの時代よりも半世紀早く、イギリスのヴィクトリア朝時代として、それ自身の栄華と発展、産業の圧倒的興隆と帝国主義的覇権の世界的展開を見た時代であった。

一九世紀のイギリスは一八三七年のヴィクトリア女王の統治の始まりとともに、世界に冠たる帝国としての威容を次々と整えていった。それは国内的には数次に及ぶ参政権の拡大という形で、民主政治の成熟を示すと同時に、インドやアフガニスタン、エジプトなど、地球上の広大な地域、「七つの海で一日中沈むことのないユニオンジャック」をひるがえしつつ、各地での絶え間ない戦争や紛争を展開する時代であった。何よりもこの時代には、一八世紀末に始まった産業革命と諸々の通商条約の締結や関税の撤廃によって、産業資本家の勢力が格段と伸長した。産業の発達には人口の増加、鉄道網の発達や地下鉄の敷設、あるいはロンドンの街灯の整備などの形で人々の生活に直接に反映されるようになったが、とくに一八五一年のロンドン、ハイドパークで開催された第一回目の「万国博覧会」は、経済の興隆と密接に結びついた文化の爛熟という今日まで続く現象を、如実に示す画期的かつ象徴的な出来事であった。

後にプルーストなど、ベルエポックの時代の人々が享受することになるアール・ヌーボーやアール・デコの陶磁器やガラス器、家具などの藝術作品は、このロンドンでの万国博覧会に始まりパリでも大成功を収めた万国博覧会の出品作品として次第に洗練されていったものである。また、このロンドン博覧会に設営された「水晶宮（クリスタル・パレス）」という鉄骨とガラスでできた巨大な建物は、博覧会の後、ロンドンの南の郊外シドナムに移設されるとともに増設されて、ウインター・ガーデンやコンサートホール、植物園、美

術館、博物館を含む一大複合文化施設として整備された。これが今日のわれわれにも馴染みの「万博」や「文化的レジャーランド」の原型となるイメージを用意したのである。

しかしながら、地下鉄駅のイルミネーションやきらめく無数の街灯に包まれたロンドン はまた、いうまでもなく、生命を維持するぎりぎりのレベルでの生活をそこで確保しようとする多くの人々の、極端な苦痛と困難の世界でもあった。それはディッケンズが『オリバー・トゥイスト』や『デヴィッド・コパーフィールド』などの小説で活写したような、下層階級の人々の残酷な生が繰り広げられる苦界であった。ディッケンズ自身が、浪費による破産のゆえに投獄された両親のもとで、ほとんど教育を受けることができずに、一二歳から靴墨工場での労働に出ることを強いられた。彼は法律事務所の事務員から新聞社の速記記者などをへて、最後は国を代表する大作家になることができたが、彼を除く一家のメンバーはその生涯の多くを監獄で過ごした。この時代のロンドンの監獄は、たとえばミルバンクのイギリス国立監獄（一八一六年創立）のように、後にミシェル・フーコーの分析で有名になったベンサム考案の「パノプティコン（一望監視施設）」のシステムが採用されて、看守からは監視されつつ自らは看守を見ることのできない膨大な数の囚人を抱えた、六角形の建物を五棟組み合わせてできた巨大な暗黒閉鎖空間を形作っていたのである。

産業と文化の興隆のシンボルともいふべき無数のモニュメントやイルミネーションと、その影に隠れた闇のなかでの悲惨な生活や過酷な労働——。ラスキンは一八一九年に、今でも見られるこうした大都会の極端な二重性を体現したロンドンで生まれた。

ラスキンの父はシェリー酒の商会経営者として非常に大きな成功を収めた実業家であったが、同時に出身のスコットランド旧家の伝統を重んじるきわめて権威的な人でもあった。彼はまた美術と自然の愛好家として、息子のラスキンの目をヨーロッパの自然と文化の世界へと開かせることに強い熱意をもっていた。これにたいして、母は父の遠縁にあたる五歳年上の人で、父親の権威主義以上に厳格なピューリタニズムの宗教思想を強く堅持し、ラスキンに非常に硬直したタイプの生活を強いようとした人であったようである。ラスキンは一人っ子として両親のきわめて厳しい監視下におかれ、それは二人が亡くなる四十代まで続いたこと、そして、こうした厳格な家庭環境が彼の人格にさまざまな偏向を加えることになったのかもしれないということは、前稿で、彼の私的生活に触れたところで述べたとおりである。ここでは、こうした背景を念頭においたうえで、もう一度彼の知的な思想の発展と変貌の軌跡をたどり直し、その中心的な課題を特定するように努めてみよう。

2 美の哲学

彼の藝術論を語るときにまっさきに言及される話題がある。それは彼が引退後に著した

自伝『プラエテリタ』のなかで、幼少時を回顧して綴った自分の美の哲学の出発点についての説明である。それによれば、ラスキンはロンドン郊外のハーンヒルにある広大な屋敷のなかで、一緒に遊ぶための友達も遊びに使う玩具ももつことを許されずにいたために、心を慰めるとすれば、ひたすらに庭園や部屋のなかの多様な模様や細部に夢中になるほかはなかった。彼は庭園にあふれかえる無数の植物の葉の無限に複雑な模様の細部に心から魅入られたと同時に、それと同じ熱意をもって、部屋のなかに敷かれたカーペットの限りなく複雑なパターン模様を丹念に追っていったという。ここに、自然と藝術とを、同じく無限にからまる細部の宇宙として感じ取る彼の藝術観の出発点が形成されたのである。

ラスキンは一三歳の誕生日にサミュエル・ロジャークの『イタリア』という本を贈り物として贈られたが、それはターナーの挿絵で飾られていた。彼のターナー熱はここに始まった。一六歳のときに、『ブラックウッド・リヴュー』という雑誌に『ジュリエットと乳母』というターナーの傑作が批判されているのを見て、彼はその批評家を攻撃する文章を書いた。ラスキンの父親はそれをターナーに送ったが、画家はそれを公表しないようにと頼んだ。一八四二年、ラスキン二二歳のときに、雑誌『文芸ガゼット』にまたもやターナーの批判が掲載された。ラスキンはこの批評に我慢をすることができず、ついにターナー擁護の書物を発表することを決意した。彼は始めそれを『ターナーと古代の人々』という表題にしようと考えたが、出版社が『近代画家論』と題するように勧めた。ラスキンのテーマは、ターナーを代表とする近代の画家が古代の大家たちに優っていることを証明することであり、とくに「ターナーの作品に見られる真なるもの、美なるもの、知性的なものを例示することで」それを証明しようとした。ラスキンはターナー批判にたいして「黒い憤怒」の感情を抑えることができなかった。「私は不正義がなされているのを見て、正される必要があると考えた。私は偽りが教えられているのを聞いて、否定せずにはいられなかった」

①。ラスキンにおいては美の問題が、「真理、美、知性的なもの」という一体となった価値への関心のなかで考えられていることが、この『近代画家論』の最初の着想からも伺えるであろう。

ところで、ターナーが他の藝術家の誰にもまして「真理」を体現しているとされるのは、あくまでもその藝術が「自然の真実の姿」を表わしているからである。そして、自然の真実の姿とは、一〇代の若きラスキンによれば、「雲や水、植物や鉱物」の示す無限の複雑さという細部において示されている。彼は一六歳ころから自然についての膨大なノートとデッサンを作るようになり、自分は父親がシェリー酒をビンに詰めるように、空や雲や植物や石や宝石をビンに詰めているのだと考えるようになった。彼の日記の記述やデッサンは信じられないくらいの鮮明さで正確な細部を見せているが、それは彼にとってすべての自

然がその細やかな複雑さにおいて極度の精神的興奮を与えてくれるからであった。彼はまた極小の草々と同じような興奮をもって、極大な自然の荒々しさ、アルプスなどの山々の威容や断崖の深い深淵などが与える恍惚感について語っている。「旅行で丘に近づいたり、山々の台地や風景を見ると、私は他の何物によっても不可能であるような、無限に大きな喜びを感じたのであり、それは一八歳から二〇歳まで変わることがなかった」。

彼は一七歳のときに「建築の詩学」という五篇の論文を書いて『自然誌マガジン』という雑誌に掲載した。この自然誌（ナチュラル・ヒストリー）という学問は、いうまでもなく自然の「歴史」ではなくて、博物学や地学などを含む自然全般の記述的、分類の学問である。ラスキンはこの「建築」という人工物を論じつつそれを自然美のカテゴリーに含めて論じようとしているのであるが、ここにも彼の自然と藝術を一体とみなす基本的発想がはっきりと表れているといえるだろう。しかも彼は、この「自然主義」ともいべきナチュラリズムの発想を徐々に深化させていくことで、彼の美学の核心的なものへと近づいていくのである。

ラスキンがターナー批判への反撃を行うために依拠した最初思想は、自然世界が神の叡知の働きの現れであるという、典型的なロマン主義の思想であった。自然はそのもっとも微細なものからもっとも雄大で崇高なもの、さらにはグロテスクなものにいたるまで、その細部において人知を超えた神的な深さ、複雑さを宿している。藝術家とは、神の被造物に宿ったこの神的特性をわれわれの心にはっきりと理解できるようにすることのできる、例外的な者である。いわば、藝術家は自然というヒエログリフ（神聖文字）を解読して、人々に自然の神的起源を明らかにする「司祭」である。これはラスキンに先行するイギリスのロマン主義者ワーズワースやコールリッジたちが、「詩」という文芸を通じて伝えようとしたメッセージであるが、ラスキンはこれをターナーを始めとする新しい風景画家によって、視覚藝術の領域において証明しようとした。

『近代画家論』の第一巻は端的に、自然の真理とターナーの美を中心に構成されている。第一巻の第二編は「真理について」と題され、第一項「真理という観念についての一般的原理」から始まって、第二項「一般的真理」の第一章「色合いの真理」、第二章「色の真理」、第三章「明暗の真理」、第四章「空間の真理」へと続き、さらに第三項「空の真理」の第一章「大空」、第二章「巻雲の真理」、第三章「中雲の真理」、第四章「雨雲の真理」、そして第四項の「地の真理」、あるいは第五項の「水の真理」など、自然美を作るあらゆる「真理」の局面について語られると同時に、その真理の一切がニコラ・プッサンやクロード・ロラン以上に、ターナーにおいて完璧に理解され、表現されていることが徹底した精密さで語られる。

このような『近代画家論』の主題はしかし、その六カ月後に出版された第二巻では大きく変更され、むしろその焦点はフラ・アンジェリコとティントレットに移る。そしてその後この作品は、ますますイタリアの美術の魅力に傾斜したものとなり、この傾向はとくにチューリンでの「逆回心」でますます強められることになった。彼は第二巻ではイタリア美術を論じながらもなお母親ゆずりの福音主義を強く押し出していたが、第三巻以降はこの思想を放棄して、ヴェロネーゼの『ソロモンとシバの女王』のように、より異国的な香りに包まれたものを讃美するようになった。そしてこれらの題材を得ることで、美の哲学としてのこの著作のメッセージも単純なロマン主義から変化していくようになる。自然と人間の高度な善性よりも、悪や卑俗なもの、あるいは日常的なものをも含む一切を、冷静かつ素直に直視するという意味での「ナチュラリスト（自然誌家かつ自然主義者）の理想」を奉じるようになるのである。

これらの美術渉獵の具体例として、ここで彼がティントレットをどのように表現していたかを見てみよう（『近代画家論』第二巻、三部、二セクション、三章、二二節）。ティントレットはティツィアーノに続く一六世紀のヴェネツィア派の巨匠であるが、その大胆な構図と光と影のコントラストによって、後のエル・グレコにも通じるようなダイナミックな世界を構築した画家である。

わたしがスクオラ・ディ・サン・ロッコ（聖ロクス同信会堂）にあるティントレットの諸作品に見られる、想像力の多様で驚くべき発展を長々と説明しようとしたら、読者の我慢は限界に達することであろう。私自身もここでは喜んでただ、『エジプトへの旅』に見られる荘厳な休息に参加することにしたい。

そこでは蔭をたっぷり含んだ木々の銀の枝が、美しい空の雲が交互に見せる襞を刺繍しているが、その雲は消え失せそうな深紅の光に赤く燃やされており、あたかも漂う船の白い航跡のように、バラ色の島々の間の青色の線を横切りながら横たわっている。あるいは、その横にある、弟子たちの眠りを見てほしい。彼らは天使たちが苦悩を抱えつつ降りてくるその足元で、夜の死の上に厚く横たわり、ちょうど裏切り者の一団がオリーブの木々の間から現れるように、松明の火の揺らめきの上でざわざわとゆれているような、嵩高い葉の間に横たわっている。そして、そばに見られるピラトの判決の席は、すべてが薄明のなかにあり、何も感じられず、ただ一筋の月光のように、青白く顔を垂れた人物の立像が見えるだけである。

これにたいして、第三巻の四部七章「ナチュラリストの理想」では、ティントレットは

こう書かれている。

われわれは今や、理想的な藝術のなかでも中心のかつ最高の部門について考察を始めることにしよう。その部門とは、あくまでもあるがままにある事物にかかわり、善なるものと同等に悪なるものを受け入れるような、そういう藝術の部門である。ここでの問題は、事物をそのあるがままに表現する藝術が、それにもかかわらず理想的と呼ばれるのはなぜか、という問題である。・・・

ティントレットの『マギ（博士）たちの拝謁』において、聖母は玉座についた女王ではなく、単純で、ほとんど少女ともいえるべき美しさをもった一人の可憐な女性である。この女性に対照的に配されているのは、ヴェネツィアの元老院のなかでももっとも高貴で思慮深い、高齢な二人の元老である。それは、人生の暁にある極度の女性的な単純さが、その黄昏にある男性的な威厳と対置された姿である。彼らはまた、その秀でた額と気品ある容貌を、黒人奴隷とインド人の頭とに対置されている。後者の者もそれぞれのなかではもっとも高貴な者である。これにたいして、絵の反対側では、聖母の優しい美しさが、バスケットに寄りかかる大柄な農婦の姿と対比されることで、さらに際立たされている。画面のすべての人物は休息のうちにいる。そして窓の外では、マギの従者たちが隊列を組んで近づいてきているのが見える。

わたしがこの絵画を取り上げたのは、宗教的な主題の表象に含まれる理想的なものの例としてではないことに、注意してほしい。わたしはむしろ、人間の姿形の取り扱いに見られる理想的なもの一般の例を示したいと考えたのである。・・・理想的なものを描き出すマスターが偉大になればなるほど、個々の人物描写においてますます具体的事実に忠実になり、その調和と対比の技術はますます繊細かつ大胆になるのである。これはすべての偉大な藝術に共通する一つの普遍的な法則である。例として、シェイクスピアにおける、ヘンリー王とフォルスタッフの対比、フォルスタッフとシャロウの対比、シャロウとティタニアの対比など、次々と連なる対照の関係を見てほしい。

ここでラスキンは「すべての偉大な藝術に共通する一つの普遍的な法則」とは、「理想的なものを描き出すマスターが偉大になればなるほど、個々の人物描写においてますます具体的事実に忠実になり、その調和と対比の技術はますます繊細かつ大胆になる」と述べている。これは簡単にいえば、「調和と対比」ということが偉大な藝術のもつ美の鍵であるということである。

さらに、もう一つだけ、ブルーストも感動したラスキンのジオット論、パードヴァの聖

堂に並ぶ「慈愛」などの壁画を論じた一節を覗いてみると、次のように書かれている(『フイレンツェの朝』、第二日)。ブルーストはラスキンその人をジョットの「慈愛」の姿になぞらえたが、ラスキンによればその姿は、「家庭的な」ものと「僧院的な」ものという聖俗の融和を示していた。

彼(ジョット)は人間の本性に付随するあらゆる心温まる性質を定義し、説明し、称揚する。そして、わたしたちよりも偉大な本性がもつであろうあらゆる神秘的な想像力の力を、われわれの日常生活の前に明示するのである。彼は家庭的な生活上の思考と、僧院的な生活上の思考の双方がもつあらゆる徳を、それぞれ高めたうえで、融和させようとする。彼は家庭でのもっとも単純な家事を神聖なものにする一方で、最高度の宗教的情熱をわれわれに身近な、正当なものにするのである。

さて、『近代画家論』のなかには、こうしたターナー、ジョット、ヴェロネーゼ、ティントレット、カルパッチョ、ティツィアーノなどの傑作にかんする驚くほど微細な点にまでにおよぶ観察にもとづいた、光彩陸離たる記述が満載になっているが、そればかりでなく当然のことながら、美と藝術にかんする哲学的省察の試論として、「ナチュラリストの理想」以外にも、美や想像力にかんする理論的、概念的な分析が多数提示されている。それらの理論的分析のなかでも、ラスキンの藝術論上のテーゼとして有名なものを挙げるならば、次のようなテーゼが挙げられるであろう。

・「模範型的美 (typical beauty) と生命的美 (vital beauty)」・模範型的美とは、創造主たる神が自然全体の創造において模倣したと考えられる永遠の美であるのにたいして、生命的美とは石や川、植物や山々など、具体的な自然の各がそれぞれの固有の姿で体现する生きた美である。

・「浸透的な想像力 (imagination penetrative)」・藝術家が対象に対面することで受動的に構想する理想像ではなく、対象の真の姿を能動的に再現しようとする精神において働く力。

・「テオリア (theoria) の能力」・テオリアの能力とは、藝術作品の道徳的価値を見透す能力であり、表面的な感覚的知覚にもとづく快樂の能力 (aesthesis) に対立する、藝術作品の作者および享受者の精神の働きである。

いうまでもなく、こうした概念的分析はかなり抽象的なレベルでの説明であるが、ラスキンの思想の神髄は、あくまでも具体的な事例に則した文章の輝きにあるというほかはない。彼の議論は上のような概念を使って構築されているとはいえ、彼の思想世界はあらか

じめ考え抜かれた理論の展開というよりも、ターナーからヴェロネーゼ、ティントレット、ジョット、ボッティチェッリを経験することで次第に深まっていく美術感動の過程そのものが、一つの思想としてのまとまりをもつという性質をもった、独自の世界なのである。

そのために、ラスキンの「美の哲学」の輪郭を定めようとするこれまでの研究は、その体系の内部矛盾や混乱を指摘することに終わるのがしばしばであった。たとえば、『ザ・ヌード』や『ゴシック・リヴァイヴアル』、あるいは『絵画の見方』などで有名な現代イギリスの美学者・美術評論家ケネス・クラークは、とくにラスキンの美術論に中心をおいたアンソロジーを編集しているが、そのアンソロジーに付した序文において、彼の藝術論、建築論のさまざまな主張を一つの論理的体系にまとめることは不可能であり、その多様性にこそ魅力があるのだと述べたうえで、そうだとすもそこには共通の原理があるはずだとすして、先に挙げたラスキンの美にかんするテーゼを、八つの主張に噛み砕いた形で説明している（クラークのこの説明は前稿ですでに引用したので、ここでは繰り返さない）。

前稿でも触れたことであるが、ラスキンが「救援の法則」や「テオリアの能力」などの概念を使って構築しようとしたこの理論の際立った特徴は、藝術の価値の判定において「真理」という要素を中心にすえていること、さらにはその「真理」は道徳的基準によって測られるような真理であるということである。これは彼の『近代画家論』の最初から理論上の根本原理として標榜された思想であるが、その思想が『近代画家論』の深化につれて、「表面的な感覚的知覚にもとづく快楽の能力」としての「アイスステーシス」の批判という形で、より明確に理論化されたということである。それとともに、この思想は「藝術のための藝術」あるいは「藝術至上主義」ないし「唯美主義」という、一九世紀後半において次第に優勢になっていった美意識とは真っ向から対立する思想であり、美と道徳的価値とを内在的に結びつけた、いわば美的価値にかんする「實在論」の主張であったわけである。

藝術的価値にかんするもう一つの根本理論は、この価値が実際に発揮されるあり方は、「救援の法則」という原理に従って現れるということである。「救援」ないし「扶助」「支援」という視点こそ、彼の価値論全般を貫く根本原理であり、クラークが指摘するとおりそれが美術論を超えて経済学批判へと進む一つのきっかけを与えるのであるが、そのことは以下に徐々に明らかになるであろう。

いずれにしても、ここで注目している藝術に内在する価値の實在論という視点が、彼の美術作品の評価において、当初のターナーの称揚ということから出発しながら、むしろ次第にゴシック的なものの評価へと進んでいったことは自然であったといえよう。彼の美的関心は一見したところ、ターナーの延長に位置すると思われ、彼の時代にすでに非常な成功を収めていた大陸の「印象派」の評価に進んでも不思議ではないように思われる。とこ

ろが、彼の関心はすでに触れたようなホイッスラーへの敵意という形で現れているように、当時の美意識と合致するものではなく、むしろ時代に逆行する特徴をもっていた。ターナーの賞賛はあくまでもその自然への「誠実さ」「献身」という観点からなされているのであり、その自然の賛嘆というロマン主義が真理の追求というさらにクラシカルな理想に傾斜しはじめると、より一層「反印象主義」の立場に向かうことになったのである。

時代に逆行すること、それは盛期ルネサンス・フィレンツェのミケランジェロやダ・ヴィンチ、あるいはヴェネツィアのその他の画家たちよりも、それ以前のフラ・アンジェリコやフィレンツェの初期ルネサンスの画家を高く評価し、古典派の建築よりもそれ以前のゴシックを高く評価するという、彼の判定基準に顕著に示されている。

盛期ルネサンス以前に美の理想を求めるという姿勢は、ラスキンの後の「ラファエル前派」の画家たちが、その名前のとおり、マニエリスムへと傾斜する可能性を秘めたラファエルの「形態上の完成」という考えを否定して、自然と人間のありのままの姿を写し取ろうとした試みによって前面に押し出された考え方である。彼らはいわば、ラスキンの美の思想を具体的な絵画制作において体現しようとした人々であり、そのためにラスキンが彼らの藝術運動に精神的のみならず経済的にも大いに援助を施したのは当然のことであった。

とはいえ、ラスキンにおける反時代的美の理想の追求は、ミレー、ハント、ロセッティ、バーン＝ジョーンズらの折衷的な自然美よりもさらにラディカルに、中世と近世初期のゴシックの精神に焦点を定めたものであった。そして、この理想を解き明かしたのは、『近代画家論』における絵画論よりもむしろ、その執筆と並行して練り上げられていった建築論（『建築の七燈』や『ヴェネツィアの石』）の作成においてであった。

彼が『建築の七燈』を発表したのは一八四九年であるが、彼はその前年にユーフェミア・グレイと結婚し、その直後に妻とともにノルマンディに旅行し、そこで多くの教会建築を調査して回った。彼にとっては、ノルマンディの朽ち果てた都市に残る教会こそが、自然と一体になった建築の理想を体現していた。それは一九世紀が生み出した「虚偽」の最たるものである「クリスタル・パレス」の偽りのガラスや鉄骨に対置されるべきものである（ラスキンの建築論に強い影響を受けた者の一人に、我が国にもなじみのあるフランク・ロイド・ライトがいるが、その「有機的建築」の理想は、間違いなくこの「クリスタル・パレス」批判の延長上にあるものである）。

『建築の七燈』には建築が受けなければならない審判の基準として、「力」「美」「犠牲」などの七つの条件（燈）が示されているが、そのなかでももっとも重要な「真実の燈」に照らすべき注意点として、三項目に分けて考察されるべき「建築上の虚偽」というものがあるということについても、前稿で見たとおりであるが、ラスキンにとってはまさしく、

時代の最先端を行く「クリスタル・パレス」の鉄骨とガラスの巨大なコンビネーションこそが、「種類の何たるを問わず凡て鑄造乃至機械製の装飾（オーナメント）」としての「建築上の虚偽」の典型であった。

それではなぜ西洋の建築は初期ルネサンスの「真理」にあふれた建築から虚偽の建築へと墮落することになったのか。世界はなぜ美の真実を失うことになるのか。この藝術における真理の成立と没落の論理という問題を、具体的な事例研究を通じて歴史的なパースペクティブから詳細に解き明かしたのが、第二の建築論『ヴェネツィアの石』である。

彼は『建築の七燈』の完成後すぐに妻を伴ってヴェネツィアへ向かい、三年間この都市に滞在して驚異的ともいふべき詳細なこの都市の解剖的研究を完成させた。彼はこの都市の過去を再創造するという企てに熱狂し、超人的な集中力を傾けた。彼は三年目に父に送った手紙で、自分が五平方マイルを覆う建物を構成するすべての石を点検調査し、市の文書四〇巻を読み、数百枚の建築図を描いたと書いている。こうした研究調査の果てに生まれた『ヴェネツィアの石』は、『近代画家論』のターナー論と同じように、その文章そのものにおいて新鮮であり、記述そのものが非常にいきいきとした輝きに満ちている。ラスキンはルネサンス以来のヴェネツィアが誇る数多くの豪華な建物を差し置いて、貧しいトルチェッロに遺されたロンバルディア・ロマネスクの清らかさを真なる美の典型として前面に押し出そうとしているが、読者はその記述によってラスキンの訴えようとする美の理想を明確に理解することができる（ラスキンがヴェネツィアを調査した当時、もっとも美しいとされていたのはパッラーディオの作品群であり、サン・マルコ大聖堂やドゥカーレ宮は「醜い」とされていた。彼はこの判断を逆転させたが、それが今日までのわれわれの見方を決定したともいえよう）。

『ヴェネツィアの石』は三巻（「基礎編」「海上編」「凋落編」）からなる大作で、その最後は「凋落」という暗鬱な章で終わっているが、この栄光の歴史と没落、美の顕現から崩壊へと至る歴史の軌跡は、それ自体がドラマティックな藝術作品になっている。しかも、これらの圧倒的な成果の蓄積が、先にふれたラスキンの不幸な結婚と重なって生み出されていることを考えると、われわれはこの大作の背後にある、個人としての彼の人生のドラマの進行のことをも思わざるをえない。その意味で、この著作はプルーストの美的意識を決定づけ、その大作の構想にもヒントを与えるだけの深い奥行きをもった、決定的な作品であるといえるであろう。この大作を目にした当時の人々の評価も非常に高く、『近代画家論』以来の愛読者であるシャーロット・ブロンテやカーライルだけでなく、それまで冷淡であった高級誌『アシニウム』もこの作品にたいしては十分な称賛を贈り、結果としてラスキンの「文豪」としての地位を確立させた。

『ヴェネツィアの石』で語られる美の興隆と没落のドラマとは、具体的には、一二世紀以来ヴェネツィアにおいて花開いたビザンチン様式からゴシック様式への藝術精神の高まりが、ルネサンスの「知的驕り」によって衰退するというドラマである。一九世紀に生きる彼が数々の事例研究と無数の素描をもって、その過去の幻影を追憶しようとした美の理想は、最終的にはその第二巻の「ゴシックの特徴」という章に、理論的エッセンスを示されている。そこではゴシック建築を特徴づける性格として、次の六つの性格が挙げられている⁽²⁾。

- 一 野性味
- 二 多彩さ
- 三 自然主義
- 四 怪奇趣味
- 五 厳格さ
- 六 過剰さ

これらの六つの特徴によって、ヴェネツィアのみならずフランス、北ヨーロッパを含むさまざまな地域のゴシック建築の細部、とくにその装飾的な意匠の数々が記述されていくのであるが、これらの六点のうちでもとくに重要な側面は、先に挙げたラスキンのいう「ナチュラリズム」、すなわち自然や日常的なものの細部のうちに、その卑俗なもの、悪辣なもの、野蛮なもの、怪奇なものも含めて、それぞれの部分の卑小さが集まった全体が作りだす超絶的な神聖さを認めるという視点である。彼はゴシックの建築に携わった無数の藝術家（つまり当時の労働者、職人）たちが、この視点を堅持したことにおいて、ヴェネツィア藝術の絶頂が形成されたと考える。

「ナチュラリズム」あるいは「ナチュラリスト」とは、次のようなものであると説明される。人間が美術に携わるあり方には、その才能に応じて「意匠的」人間と、「自然的」人間と、「事實的」人間とに分かれる。意匠とは線や色彩を配列する能力であり、事實は目や心によって事実を知覚する能力である。意匠的人間は純粹主義者を作り、事實的人間は感覺主義者を作る。自然主義的人間はこれら双方の一面性を克服して、抽象的価値と模倣的能力を最高度に調和させる人間である。そしてこの自然主義的人間において初めて、最高の善も最低の悪も本質的な区別なく正確に、真の姿で捉えられることになる。いわば人間の有限性を超えた神的なものの奥行き、広さを正しく捉えるのが、自然主義者の能力であり使命である。

おそらくはゴシック式の建築の最も称賛すべき点とは、まさに彼らが心貧しき者の労働の成果をこの言葉通りに受け容れたことにあるのだ。そしてこの欠点だらけの断片から、そしてその手のあとのどうしようもない不完全さにもかかわらず、いとも大らかに浮かびあがってくるのが、堂々とした、非の打ち所なき全体の姿なのである。・・・もっとぐっと近よって古い大聖堂正面を見上げていただきたいのだが、その個所というのは、かつて諸氏が昔の彫刻家たちの無知な奇想を嘲笑してきたところだ。いま一度しっかりと、あれらの醜怪な邪鬼たちや形をなさない怪物たち、いかめしくはあるが解剖学の裏付けもなくいかめしい彫像たちなどを、吟味して欲しい。しかしそれらを嘲けっではならないのであって、なぜならそれこそが石を刻んだそれぞれの職人たちの生命と自由のしるしであるからだ。その発想の自由さ、人間としての位の高さは、いかなる法律やお墨付きによっても、あるいはお情けによっても、購うことのできないものなのである。

後にラスキンのこの大著を再び刊行して、これに前書きをつけたウィリアム・モリスは、自然主義というテーゼによって天上的なものと地上的なものの結合を最大の目標とした、師の「ゴシック」の思想を、藝術と労働というさらに大きなパースペクティヴのもとに翻訳しなおして、こう要約している。

ここにラスキンが教示するものは、藝術とは人間が労働のなかに見出す喜びの表現だということである。人々がその仕事を楽しむということは可能だということであって、それというのも、今日の我々にはそれがいかに不思議なことに思われようとも、かつてそれを楽しんだ時代があったのだということである。・・・その教えの最後は・・・美がいま一度、実り多き労働の自然でかつ不可欠の随伴物となることであるのだが、そのようにならないかぎりには、・・・数千年に及ぶ人間の地球上における努力は、おしなべて不幸と墮落とにならざるを得ないのであり、その重荷の実感は、人間の知性や知識、物質的・自然的の征服が拡大するのと比例して、増してくるのである。

結局、自然美の崇拜から出発し、生命的な自然、有機的な自然の「救援の法則」などを軸として展開された彼の美の哲学は、最終的にその核心として、ルネサンス以来の学問的驕慢、知性の驕りを拒否して、事実への恭順を徹底する、「ゴシックの自然主義」ないし「中世的なヒューマニズム」という、ユニークな思想を掘り当てることになったといえる。「心貧しき」職人たちの「発想の自由さ」を「人間としての位の高さ」の最高とするこのヒュ

ーマニズムは、事実を観察しつつ意匠を考案する制作的労働が、世界の善と悪とを等分に理解し、模写することにおいて、当の人間を神的な次元へと高める力をもっていると信じる。美的技術の洗練における労働の喜びとは、この高まりの享受としての喜びである。ヴェロネーゼが作品制作において体現するとともに、画布の上に展開した「完全な藝術、恩寵、規律」の世界もまた、この思想のたまものである。ラスキンが後にその経済学批判において、当時の経済学の主流の価値論に抗して提出した、「価値とは生のことである」という根本テーゼは、この思想に直結する。その意味で、この中世的なヒューマニズムの理解こそが、ラスキンの美の哲学の解釈のもっとも中心部に置かれなければならないのである。

3 経済学の批判へ

『近代画家論』最終巻は「二つの少年時代」という奇妙な節を含む章で巻を終える。この二つの少年時代とは、ジョルジオーネとターナーの少年時代である。この節は、ジョルジオーネが生まれ育った象牙と金のきらめく海洋都市の華麗な記述で始まって、途中からロンドンのむさくるしい現実の描写へと転換する。それはターナーが少年時代を過ごした、活気ある英語の飛び交う世界であると同時に、ちりあくたに満ちた商店や波止場の世界である。

ラスキンによれば、ターナーは「人間という多様で混濁したもの」については、労働、悲しみ、死という側面から描こうとした。彼はそこに美を見出すことができなかったので、自然を描くことに向かった。ターナーの生きる世界で人々は、「道路のちりあくたのなかで踏みつけられ、馬車のわだちの回転のなかで粉々に砕かれ、無知な忍耐を続ける何年ものあいだ、人間による救済を空しく求め、最後には忘れられた墓地に埋もれて腐っていく」のである。自然はその暗黒を許容しつつ、それを包み込んで偉大ともいうべき混沌のドラマを演じている。後期のターナーが描いたのはその自然の崇高な美である。

自然そのものが慈悲深い神の栄光の直接の顕現だけではなく、より無定形な悪でもありうるのではないか——。ラスキンは建築論によるヴェネツィアの栄光と没落の軌跡の記述と並行して作っていった『近代画家論』の後半部では、このテーマを掘り下げた。たとえば、『近代画家論』の第四巻には「山の暗鬱」と「山の栄光」を記述した数章が含まれている。後者は岩石の門や紫の天井からなる「大地の偉大な教会堂」の賛歌である。一方、前者は荒れ果てたアルプスのすそ野に広がる寒村と、そこで生きる人々の貧困、巻き込まれる運命、荒廃する建物、茂るにまかされた雑草の世界の悲惨な現実である（『近代画家論』第四巻、五部、一九章）。

わたしはヴァロルシーヌとマルティニーの間を流れるトリエント川の流路にそった地方以上に、純粹で無垢な山の本性をたつぷりと具えた地方を知らない。・・・緑野、輝く岩、煌めく小川、すべては峡谷の額のところへ向かって陽光のなかに輝いているが、溪谷は松の木の悲しげな蔭によって支配されており、黄昏時にはより力づよい急流が永遠に続くような咆哮を轟かせながら、氷河から蒼白の色で下り落ちている。・・・この地方を幸福な旅の途中で通りかかる人は、自分の足が深い芝生から飛び上がって、山道の橋で楽しく小石を蹴るときに、坂をなすように広がる果樹園の間から松の木の枝下に輝いている褐色の田舎家の連なりを、喜びの目をもって眺めることであろう。そして、ここにはたしかに時としていくばくかの艱難があるとしても、少なくとも無邪気と平和、自然とそれを楽しむ人間の魂が存在するにちがいない、と心から思うことであろう。しかし、実際はそうではないのである。・・・

あなた方がこれらの村の道の一筋にでも入ってみるなら、そこで見るのは、昏睡と魂の苦悩とに悩み疲れ、陰鬱な汚れに満ちた、不潔な世界であろう。・・・

愛、忍耐、歓待、信仰——もちろん彼らはこうしたことを知っている。彼らは自分の牧場に落ち穂を次々と連ねることができれば、それだけ幸福になるであろう。彼らは小言をいうこともなく、息のない山腹に重荷を運んでいくし、自分の低い死の床の足元にも、十字架上で苦しみみちて死んでいくイエスの青ざめた姿を見ることであろう。これらの点で、彼らは家畜や石とは異なっている。とはいえ、彼らはその現実の生活にかんするかぎり、家畜以上には何の償いも与えられていないのである。彼らには精神の希望も情熱もない。進歩も向上もない。黒パンや粗末な屋根、暗い夜、労苦の日中、夕暮れ時の疲れた腕しかなく、生の衰えだけがある。彼らには書物も思考も芸能も休息もない。休息はただ、教会の壁に少し寄りかかって日に照らされているときや、鈴の音が山の空中のはるか遠くにぼんやりと聞こえるときだけに、訪れる。彼らは、安っぽく鍍金された教会の祭壇のそばでつぶやく理解不能な祈りとともに、自分の光のない家へと帰るのだが、そこには荒涼たる急流や荒れ果てた石から立ち上がってくる、岩のような陰鬱な雲、まだ散り散りになっていない雲が待っている。彼らは宗教のおかげで、何か知らないがよいことがありそうだという希望を抱いているが、その希望さえもが、威嚇の感情と混ざりあっており、言いようもない恐怖によって曇らされているのである。

彼は一八六〇年の春に二〇年近くに及ぶ『近代画家論』の完成を見た。そしてその直後に彼はスイスのシャモニに出かけ、新しい著作の執筆に移った。それは彼の経済学批判の代表作となる『この最後の者にも』の第一論文である。

ラスキンの時代のイギリスは、産業と交通の大規模な発展を背景にして、経済システムにおける「自己調整」と「発展」の可能性を謳歌していた。経済学はこの社会の発展の論理を明らかにする学問である。しかしながら、自然がそれ自体としてはけっして美そのものではなく、悪でもありうるとしたら、社会もまた悪でありうるであろう。その経済的発展はひょっとすれば、人々の想定に反して、けっして手放しで歓迎されるべきものではないかもしれない。

ラスキンはその美の哲学の展開において、あえて中世のヒューマニズムを採用して、時代に逆行することを恐れなかったが、彼のこの勇氣は彼に大きな称賛と榮譽をもたらした。しかしながら、アナクロニズムで時代錯誤的であるというこの特徴が、彼の美術評論から経済批判への転換に応じて、さらに大規模な形をとるようになったとき、彼が再び人々の共感を得られるという保証はなかったともいえる。彼は『この最後の者にも』や『ムネラ・プルウェリス』などの経済学を論じた著作で、一九世紀のリカード、ミル、ジェボンズを批判するために、クセノフォンとプラトンを援用するという、一見したところではあまりにも不条理で無謀な方法を採用した。彼の経済理論にたいする批判の要点は、『建築の七燈』で展開された、建築における「虚偽」の排斥と同じ論理によっている。前稿でも見たように、ラスキンにとっては建築における「材料の性質、乃至労力の量に関する直接の偽りの主張」こそ、「他の道徳的犯罪と同様に真に排斥に値する」、「言葉の全意義に於て不正」なのであり、建築のみならず社会一般の活動にかんして、こうした不正を排除せずむしろ奨励しかねない経済理論は、それ自体が真に排斥に値すると思われた。その思想的基盤はすでに見た彼のヒューマニズムの思想である。しかし、それは彼自身が予期していた以上に人々の憤激を買うことになったのである。

彼の経済論はまず、一八五七年のマンチェスター大学での講演「藝術經濟論(ポリティカル・エコノミー・オブ・アート)」として開始された(後に『永遠の喜び、ならびに、市場におけるその価格』と改題されて出版)。これは当時マンチェスターで開催されていた「美術財宝大展覧会」にあわせて企画されたもので、人々は勃興する工業都市の財力の象徴ともいうべき文化的事業が、高名なラスキンによって全面的に称賛されるであろうことを期待した。ところが彼はそこで、イギリスにおける財力の驚異的蓄積がかえって文化のいちじるしい低迷を招いているという、人々の期待に反した議論を堂々と展開した。彼によれば、政府は藝術の本格的な推進のために率先して機能するべきであり、そのためには経済活動への介入さえ必要となるという。政治的介入を嫌い、価値の構築を自由放任の手に任せる政治は、人々の競争を推奨するという意味で、社会が有機的に協調しあうことで支えるべき真の藝術的価値の破壊を行っている政治である——。人々の期待を裏切ったラスキ

ンのこの議論は、直ちに社会主義的思想として、人々の批判にさらされることになった。

さらに、彼の本格的な経済学批判『この最後の者にも』が連続論文として雑誌に公開されると、人々の憤激の程度は『藝術経済論』の比ではない大きなものになった。『この最後の者にも』はジョン・スミスによる編集、サッカレーを主筆とする新しい雑誌『コーンヒル・マガジン』に連載されたが、この二人はもともとラスキンの友人であった。しかしながら、読者からの怒りの声の激しさに、サッカレーはその掲載を四回で打ち切らねばならなかった。ラスキン自身がこの本の序文で、三番目の論文掲載の後、サッカレーから「本誌は経済学の論文をあと一本のみ掲載することができる」と告げられたため、四番目の論文はサッカレーの許しをえて、「それまでのものよりも長いものとし、その結論もできるだけぶっきらぼうに、遠慮のないものとした」と書いている。これらの論文を読んだ読者の感想は、「まったくの無知」、「どうしようもない素人のたわごと」といった全面的に否定的なものが多く、世故にたけたサッカレーがこんなナンセンスをどうして平気で公刊できるのか理解できない、という感想も多かった。『サタデー・リビュー』はこの作品を、「耐えられない無駄話」、「完全なナンセンス」、「無内容なヒステリー」と呼んだうえで、「世界は頭の狂った女家庭教師から死ぬまで退屈なお説教を聞かされ続けるほど暇ではない」と決めた。

経済学の分野でラスキンはまず、『藝術経済論』で経済学のあるべき使命を語った。そして『この最後の者にも』で同時代の経済学の批判を行った。そのうえで、次の著作の『ムネラ・プルウェリス』でより積極的に、新しい経済学の構想を提示しようとした。

しかしながら、批判から構築へというこの計画は、結局のところ直線的な形では成功しなかった。というのも、彼は自説にたいする人々の右のような猛烈な反感に、自分でも驚くほどの大きなショックを受けて、そこから完全に立ち直ることができなかったからである。

彼は二年後に本として出版された『この最後の者にも』の序文で、連続論文が「わたくしの聞きえたかぎりでは、これを目にした大多数の読者によって、猛烈に攻撃されたものである」と率直に認めたうえで、「しかしそれにもかかわらず、わたくしはこれを、わたくしがこれまで書いたもののうちの最上のもの、つまり最も真実で、最も正しく述べられ、そして最も世に益するものと信じている」、と書いている。この自己評価は今から見れば結局は正しかったといえるのだろうが、当時の人々にはけっして共有することのできない馬鹿げた評価であった。彼はこの書物の完成後、スイスのジュネーブの郊外に隠棲し、母国を捨ててそこを生涯の住処としようとさえ考えた。彼は孤独な散歩を続けつつ、『ムネラ・プルウェリス』の執筆を続けたが、そこから生まれたものは奇妙にも学術的で乾ききった、

概念的な議論ばかりであり、生彩を欠いた未完の書物にすぎなかった(「ポリティカル・エコノミーにかんする試論」という副題をもった『ムネラ・プルウェリス』というタイトルそのものが、ラテン語で「塵の贈り物」という意味の、内容のはっきりとしない題名であった)。

彼はこれにも満足せず、『時と潮』の題名で、同じ主題の書物をもう一度試みた。けれども、やはり最終的に経済学理論家として十分に練られた体系的書物を著すことができないうちに、より広い社会理論、社会批評を背景とした時事的批判へと移っていくことになった。その産物が、『フォルス・クラヴィゲラ』という題名のもとで、手紙形式で「グレート・ブリテンの勤労者と肉体労働者」に向けて、主として毎月、ときにはイレギュラーな形で、十年以上にわたって書き続けられた長大なエッセーである(『フォルス・クラヴィゲラ』というタイトルもまた、「運命を定める釘打ち」という、かなり意味の曖昧な表題であった)。

『ムネラ・プルウェリス』『時と潮』『フォルス・クラヴィゲラ』などの作品には、彼の理論の断片がちりばめられているが、人々はもはやそれを丹念に理解しようという熱意をもつことはできなかった。とくに、専門的な経済学者には「素人のたわごと」「完全なナンセンス」という最初の評価を変える者はいなかった(ミルは実はラスキンの批判をよく承知していたのであるが、まったく反論を寄せずに沈黙を守りつづけた。ミルは自分たちの功利主義者グループの外部の者としては、ラスキンだけが当時唯一の「独創的な思想家」であると述べている。その彼にしても、時代の空気を考えれば、ラスキンのラディカルな批判を正面から相手にすることは憚られたのだろう)。

けれども、こうした反感と無関心のなかにあっても、彼の理論を真面目に受け取る経済学の専門家が皆無であったかといえば、そうではない。そうした例外的な一人として、彼のポリティカル・エコノミー批判を帝国主義批判という形へと発展させた特異な経済学者である、ヴィクトリア朝イギリスの異色の理論家ジョン・ホブソンなどがいることはすでに前稿で述べた。しかしその理論は本当にまじめに受け取る価値のあるものであったのか。このラスキンの経済学批判の内実を説き明かすこと、これがこの論文の次のテーマである。

註

- (1) ラスキンのテキストの引用は基本的に次のアンソロジーにもとづいている。John D. Rosenberg, ed. *The Genius of John Ruskin: Selections from His Writings*, University of Virginia Press, 1998. 引用箇所などは煩雑さを避けるために省略した。『建築の七燈』の引用は、前稿註(5)にある岩波文庫版を用いた。『ヴェネツィアの石』の引用については次註を参照されたい。その他の翻訳は筆者によるものである。
- (2) 『ヴェネツィアの石』全三巻、福田晴虔訳、中央公論美術出版、一九九五年。「ゴシックの特徴」は第二巻第六章、そのなかの「自然主義的人間」の説明は一五九―一六三頁。モリスによる「前書き」は同じ第二巻の補遺「一四」、四一―頁。

[京都大学教授・哲学]