

國學院大學學術情報リポジトリ

JMWターナー作《トムソンのアイオロスの豎琴》の 主題と着想

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2023-02-05 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 出羽, 尚 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/00000792

JMW ターナー作 《トムソンのアイオロスの豎琴》の主題と着想

出 羽 尚

キーワード

ターナー トムソン 『四季』 アイオロスの豎琴 挿絵

序

マンチェスター市美術館が所蔵する《トムソンのアイオロスの豎琴》〔図1〕は、ジョゼフ・マロード・ウィリアム・ターナー〔1775-1851〕が1809年に自邸のギャラリーで発表した16点の油彩作品のうちの一つである。キャンバスに油彩で描かれた作品で、寸法は縦が166.7cm、横が306cmである⁽¹⁾。1809年に発表された後は、生地商ジェイムズ・モリソンが1820年代に購入したとされる⁽²⁾。代々モリソン家が所有した後は、1979年にマンチェスター市美術館が購入し現在に至る。

作品が発表された当時の批評として、『エグザミナー』誌の短い記述が残っている。

昨日、ターナー氏が愛好家に向けて、感じの良いギャラリーで行っていた自作の展示を終了した。見事なまでの自然の効果を描いた多くの海景や風景のなかでも、テムズ川を描いたパトニーの景観では、うっとりとするような田園の中を川が蛇行して流れ、『四季』の詩人の熱い叫びを巧みに描写している。

全くだ。丘や、谷や、森や、芝地や、尖塔や、
美しい町が、何と見事な眺望となって、
眼前に広がっていることだろう。そしてその

広大無辺の光景が薄靄の中に消えている⁽³⁾。

この批評の最後の四行は、18世紀の詩人ジェイムズ・トムソン [1700-48] による『四季』からの引用である⁽⁴⁾。この一節でトムソンは、ロンドン近郊に位置するテムズ川沿いの街リッチモンドの丘の上から見た美しい風景を歌っており、自然を描写したその詩行がターナーの作品で巧みに描写されていることを、この批評は好意的に捉えている。

実際、ターナーが《トムソンのアイオロスの豎琴》で描いたのは、リッチモンドの丘の上から眺めたテムズ川の風景である⁽⁵⁾。実はターナーにとって、リッチモンドは非常に身近な地域であった。彼は少年時代の一時期をリッチモンド近くのブレントフォードで過ごしたほか、1804年には、テムズ川を挟んでリッチモンドとは対岸に位置するトウィッケナムに土地を購入し、自らの設計による自宅を建設している。周辺のテムズ川流域は多くのスケッチの中でも描かれている⁽⁶⁾。特に1800年代と10年代にターナーが展覧会で発表した作品の相当数が、テムズ川流域でのスケッチを基に制作されており、《トムソンのアイオロスの豎琴》もそうした作品の一つと言ってよい⁽⁷⁾。

一方で、作品のタイトル《トムソンのアイオロスの豎琴》が示す通り、また先の批評が触れている通り、この作品はリッチモンドの風景を写した地誌的な作品ではなく、トムソンの詩から着想を得た物語画 (history painting) である。とは言え、トムソンの詩の自然描写が巧みに絵画化された作品と捉えるだけでは、この作品の主題を十分に理解したことにはならない。と言うのも、ターナーは『四季』の自然描写のみならず、トムソンの複数の詩作品のテキストや関連する挿絵など、複数の着想をもとにこの作品の主題を構想しているからである。ターナーの物語画制作の特徴は、古代神話や文学をそのまま主題として取り込むのではなく、神話や文学などの既存の物語、図像、地誌、連想など複数の着想を重ね的に組み合わせ、道徳や教訓、主張を含んだ独自の物語として絵画化することにある⁽⁸⁾。ターナーはこうした制作手法を《トムソンのアイオロスの豎琴》でも用いている。つまりこの作品の主題は、トムソンの『四季』の自然描写を含む複数の着想をもとに、ターナー自身が創作した物語なのである。

本稿は、ターナーがこの作品で描いた主題とその複数の着想について議論するものである。先行研究の議論に立脚しつつ、これまでに議論されてこなかった着想として、『四季』の挿話と挿絵の存在を指摘したい。

作品の主題：詩行の分析

《トムソンのアイオロスの豎琴》の主題は、ターナーが絵画とともに発表した以下の自作の詩によって示されている。ターナーはロイヤル・アカデミーの展覧会でも詩を添えて作品を発表していたが、この詩は、彼が発表した中で最も長いものである。

『パトニーの紳士の敷地に、一つ設置することを願って』

トムソンの墓碑に、ポウプの神殿が失われたことを
心から悲しむ涙が流れ落ち、清らかな露が滴る。
それでもその価値と詩は悲しみを伴いながらも記憶され、
魅する流行りの鎖に心惑うことはないのだ。
音もなく流れよ、美しきテムズ。なにしろ、牧者の葦笛はほどけるし、
豎琴の弦は緩むし、何もかもが打ちのめされてしまった。
もはやトウィッケナムの草地で楽器が共鳴することはなく、
川の流れは見向きもされず詠まれることもないのだ。
輝く四季よ、寛大な人の手によって
トムソンのリラが蘇る場所で、忘れられた影を追え。
彼はパトニーの丘から自然の色彩を見つめ、
その一つ一つの美しさに目を奪われたのだ。
親切な人たちが汝の高台の木立に置くのは、
自然の歌に合うよう調律したアイオロスの豎琴。
テムズの広大な川面やその緑豊かな平野から吹いてくる、
どんな微風にも甘美に反応するあの豎琴だ。
生気に満ちた春よ、漲る活力で、
大いに楽しみつつアレクシスの奏でた葦笛を束ね直せ。
そして香しい風をそよがせて豎琴に口づけし、
忘れ去られたアレクシスの影に心に響く調べを授けるのだ。
夏には数多の花を美しく咲き誇らせることで、
真昼の陽光のなかでも弦が響くように守ってもらおう。
そうすれば心地よい微風が、どんどん
情熱的に響いたり優しくそよいだり出来るだろう。
ご親切にも豊かに実った麦穂の束を与えてくれる秋よ、

貴方の金色の髪でケシの花を縛るようなことはするな。
 その調べはしばしば汝の心遣いに反響してきたから、
 汝の落葉でその甘美さを邪魔してはいけないのだ。
 冬よ、汝の寒さ厳しい北風は衰退の前兆となり、
 憐れみの情が汝の雪の衣をすっかりと覆い尽くす。
 そして記憶に対する返礼として寛大な心遣いが、
 トムソンの神聖な霊廟に向けられるだろう⁽⁹⁾。

冒頭の二行で「ボウプの神殿」が失われたことへの悲嘆が歌われている。これは、作品発表の2年前の1807年、18世紀の詩人アレグザンダー・ボウプが暮らした邸宅が当時の所有者により取り壊されたことを嘆く悲しみの叫びである。ボウプの邸宅はテムズ川沿いのトウィッケナムにあり、後にターナーの家が建つことになる場所からは、直線で1マイル程度しか離れていなかった。詩聖ボウプが暮らしていたという事実によって、この地域は詩的な連想を備えた場所となっていて⁽¹⁰⁾、邸宅の取り壊しはこの地域とボウプのつながりを断ち、詩的連想が失われることにつながる行為であった。これはターナーにとって受け入れ難い行為で、1808年の《荒廃したトウィッケナムのボウプの邸宅》[図2]には、遠方に邸宅の在りし日の様を描いている⁽¹¹⁾。件の詩でボウプの邸宅の取り壊しに言及してターナーが憂えているのは、続く詩行で歌われている通り、「美しきテムズ」の「何もかもが打ちのめされてしまった」こと、つまり、川沿いのこの地域が備えていた詩的な連想が失われ、もはや「見向きもされず詠まれることも」なくなってしまったことである。

しかしながら、この悲惨な状況を打開するためにターナーが主張するのは、リッチモンドに暮らしたもう一人の詩聖トムソンの連想を留めることだった⁽¹²⁾。続く詩行では、トムソンの自然に対する観察を称え、風の動きに共鳴して音を出すアイオロスの豎琴を、「親切な人たち」に設置するよう求める。詩の題名にある「一つ」設置することを願っているのはアイオロスの豎琴だ。その豎琴が四季折々のテムズの自然に共鳴し音楽を奏できれば、詩人の吹いた葦笛を「束ね直」すことができ、詩的連想を再度この地に息づかせることができると言うのである。A. ウィルトンによれば、ターナーは過去の喪失を案じると同時に、現在と過去を結び付ける記憶の重要性を歌っているという。つまり、これまでの経験から価値を見出してきたものが、実は非常に不安定で簡単に失われてしまうという現実を示しつつ、現在と過去を結びつけるためには、記憶を維持することが重要だと主張し、そのためにアイオロスの豎琴の設置を求めたのである⁽¹³⁾。豎琴のおかげで「寛大な心遣いがトムソンの神聖な霊廟に向けられ」ることで、人々が記憶してきたことへの報いとして、ト

ムソンの「霊廟」が守られ、この地の詩的連想が保たれると歌っているのだ。

ターナーはこの詩のための草稿を複数残している。その中の1808年頃のものとしてされる一葉には、実際発表された詩行にはないが、「四季に対するテムズの祈り／ポウプの家の取り壊しに接して。／おお美しき四季よ、トムソンの霊廟を守れ」⁽¹⁴⁾という一節がある。この草稿でも意識されている通り、ターナーが構想した作品の主題は、ポウプの影が失われることを嘆きつつ、リッチモンドのもう一人の詩聖トムソンの墓碑を守るためにアイオロスの豎琴を設置し、この地が喚起させる詩的連想を維持しようという訴えである。

着想①：『四季』の風景描写と理想的風景画の構図

《トムソンのアイオロスの豎琴》の主題は複数の着想を基にしている。まず指摘される着想が、先に言及した展覧会評が触れていた『四季』の詩行で、美しいリッチモンドの風景が歌われた一節である⁽¹⁵⁾。トムソンは丘の上から眺めた風景の美を次のように称賛する。

そこから周りの
景色を見渡そう。先ず以て嬉しい事に、
大都会ロンドンが一望できるし、
次にその平野の先に二つの丘が見え、
更に、ハローの丘も、堂々とした
ウィンザー城の円塔も見えるのだ。
頭を巡らせば、この見事な光景に
負けず劣らず美しい景色、銀色の
テムズ川が流れる、田園風景が見える。 「夏」1408-16行

なるほど、トムソンが歌う田園の景色は、優美な曲線を描いて蛇行するテムズ川の奥行きある構図として絵画化されている。そもそも、リッチモンドの丘の上からの風景は19世紀初め、トムソンが「夏」で歌った眺めとして広く認識されていた。この風景を選択することがすなわち、『四季』の詩行を連想させることにつながったのである⁽¹⁶⁾。『四季』の風景描写から得た着想を絵画化する上で、トムソンの詩行を連想させたこの構図こそ相応しかったのである。

この構図の造形的な特徴にも触れておきたい。この構図は前景の丘の高台から、中景のテムズ川、さらに川の奥に広がる田園のある遠景へと、空間が連続することで奥行きを作

り出している。この空間構成は17世紀の画家クロード・ロランの理想的風景画の構図に基づいている。具体的には、ターナーのパトロンであったペットワースのエグルモント卿が所有し、この作品を発表する前年の1808年に、ロンドンのブリティッシュ・インスティテューションで展示された《ヤコブとラバンと娘たちのいる風景》〔図3〕からの影響が指摘される⁽¹⁷⁾。構図のみならず、色彩、前景の植物、光の点でも両作の類似が見られ、クロード的構図がリッチモンドのテムズ川沿いの風景と巧みに融合されている。

古代神話や聖書の物語を主題にしたクロードの理想的風景画の構図を取り入れることは、風景に古代の連想を加える効果を持っていた。イングランドの風景に古代の連想を付すことによって、展覧会作品に相応しい荘重さを付与できたのである⁽¹⁸⁾。加えて、そもそもリッチモンドという街が、クロードの構図を適用するに相応しい古代の連想を備えていたという点も重要だ。例えば詩人トマス・モーリスは、1807年の詩『リッチモンド・ヒル』の中で「汝、ブリテンの美しきパルナッソスよ」⁽¹⁹⁾と、詩神の住む古代ギリシアの山にリッチモンドの丘を準えて讃えている。リッチモンドの街と古代は18世紀から関連付けられていて、ポウプはリッチモンドの優美な風景を古代の理想郷アルカディアに準え、ターナーはポウプを「ブリテンのウェルギリウス」と讃えている⁽²⁰⁾。またトムソンも上に引用した「夏」の詩行に続けて、リッチモンドにゆかりのある17世紀以来の詩人たちについて触れつつ、この街は古代のアカイア（ギリシア）やヘスベリア（イタリア）をも凌ぐ理想郷であると、次のように歌う。

暫くその辺りの眺望を楽しむがいい。
 豪華なハリントン邸の上に傘のように
 覆っている森の中を辿って行くがいい。
 その先にハム邸の樹陰茂き遊歩道があり、
 そこでは、閑居の生活を送られている、
 クイーンズベリ卿が、麗しき奥方と、
 今尚詩人ゲイの思い出話に余念なく、
 コーンベリ伯が詩の構想を練っている。
 さらに暫くテムズの岸辺を辿って見よう。
 川を渡ると、トウィッケナムの庭が
 あり、詩人達が次々訪れて、ポウプを
 見舞う。更に、ハンプトン宮殿や、
 クレアモントの庭やエシャーの森があり、

蕭やかにうねり流れるモール川に
 囲まれた、この物寂しい村里に、
 ペラムは公務の合間の憩いの場を得た。
 何と素敵な所か。古の詩に歌われた、
 アカイアやヘスペリアを凌ぐ
 何とまあ幸せな里、穏やかな丘か。
 そこでは、農民たちがずらり並んで、
 労働の成果を嬉しそうに眺めている。

「夏」1417-37行

ターナーは『四季』の風景描写から作品の舞台となる場と、そこに広がる美しい自然の景観を着想として得た。これを「夏」の詩行のみならず古代をも連想させる構図を利用することで視覚的に提示しているのである。

着想②：トムソン『アイオロスの豎琴によせる頌歌』と四季の寓意像

次に指摘される着想として、トムソンが1748年に出版した『アイオロスの豎琴によせる頌歌』がある⁽²¹⁾。以下に全文を引用するこの詩は、ターナーが所有していたアンダーソン版の『英国詩人全集』の第9巻にも収録されている⁽²²⁾。

『アイオロスの豎琴によせる頌歌』*

天界の民である風の住人たちは、
 人目に付かない木立で神を賛美する。
 汝ら目に見えない者たちよ、私の豎琴に集い、
 雄大な旋律を響かせ、心にまで届け。
 その優しい調べは、批判の歌をどうやって寛大に歌い、
 どれだけ甘美な悲哀の歌で恋人の心を震わせるのだろうか。
 間違いなく、愛に苦悩した不幸な娘の手から、
 その甘く悲しげな嘆きが出て来るのだ。
 しかし、良く聞け。あの旋律はとても重々しかった。
 どこかの隠者が低音の弦に手を当てる旋律。
 あるいは、かの聖なる詩人が、長い間一人で
 もの悲しく座り、民の苦難に涙した旋律。

それこそユダヤの弟子たちが、ユーフラテス川のほとりで
悲しみにくれて、歌った歌だ。
その悲しく厳かな調べに合わせて、
天使の豎琴が死にゆく聖者の苦痛を和らげるのだ。
まるで天上の聖なる歌声を聴いているように、
その荘厳な聖歌は高い天空に響き渡る。
清らかに歌い、全ての豎琴が一緒になって、
気品ある賛歌をさらに称賛されるものへと高める。
汝ら風にさすらう精霊たちよ、
激しい空想に刺激され弦に触れる者たちよ、
どうか、私も汝らの旋律から刺激をもらい一緒に歌わせてくれ。
なにしろ汝らが止めれば私の詩神も歌い方が分からないのだ。

* [原注] アイオロスの豎琴は風の力で音楽を奏でる楽器で、オズワルド氏の発明。
その特性については『怠惰の城』で詳しく記述している⁽²³⁾。

この詩ではターナーの作品タイトルにも使われたアイオロスの豎琴が主題になっている。
トムソンは、「私の豎琴」に音楽を奏でさせるのは風の精霊たちの力だと歌う。そして精
霊たちによって導かれた豎琴の旋律に合わせて、「その歌を私にも一緒に歌わせてくれ」
と乞う。精霊たちの力がなければ豎琴は響かず、トムソンの詩神も「歌い方が分からない」
のである。自然を主題として詩を創作したトムソンにとって、アイオロスの豎琴は自身と
自然とをつなぐものであり、豎琴を介して風の歌を聴くことが、彼の創作の源と位置づけ
られている。

原注に記されている通り、トムソンは同じ1748年に出版した『怠惰の城』でアイオロス
の豎琴について触れている。そこでも風に共鳴する豎琴は詩作の源として位置づけられ、
この楽器が奏でる旋律は、「人為の技では及びもつかぬ、奔放なる自然の歌声だ」（第1節
41連）と歌われている⁽²⁴⁾。

18世紀以降のイギリスでは、トムソンやポウプのほか、ジョーンズが『生理学論考』（1781
年）でこの楽器の仕組みを詳しく記述するなど、アイオロスの豎琴についての言及が複数
存在する。ジョーンズやロンドンの楽器製造会社によって実際に豎琴が制作され、楽器そ
のものが流行していた⁽²⁵⁾。そして19世紀に変わるロマン主義の時代になると、自然から
靈感を受けるための媒介として詩人たちが頻繁に取り上げた。コウルリッジは1796年に『ア

イオロスの豎琴—サマセット州クリーヴドンにて』という詩で、アイオロスの豎琴について、「微風もさえずり歌い、黙せる大気までが[まだ鳴らぬ]風琴の上で眠っている音楽なのだ」と歌った⁽²⁶⁾。また、トムソンから多大な影響を受けた詩人ブルームフィールドは1801年に『自然の音楽』を著したほか、アイオロスの豎琴の制作で収入を得ていた⁽²⁷⁾。

豎琴、あるいはその一種であるリラは古くからアポローンや詩の擬人像、あるいは叙事詩のムーサであるエラトーらのアトリビュートとしても機能していたが⁽²⁸⁾、同時に、リラはトムソンのアトリビュートとして利用されていたことが、1793年の『四季』の扉絵として制作されたトムソンの肖像[図4]⁽²⁹⁾や、ウエストミンスター寺院に1762年に設置され、現在も同寺院にあるトムソンの記念碑彫刻の表現から分かる⁽³⁰⁾。『四季』は巧みな自然描写によって評価され、ターナーの時代も芸術家の間で大きな影響力を持っていたが、トムソンが自然から着想を得る術は、トムソンが『アイオロスの豎琴によせる頌歌』で歌っていたように、豎琴を介して自然の歌声に触れることだと理解されていたのである。

ターナーが件の詩で「自然の歌に合わせて調律」され「揺らめく風に甘美に反応する」と歌ったアイオロスの豎琴は、作品の中では前景の右側、緑に囲まれた台座の上に描かれている[図5]。トムソンのアトリビュートと同様のリラ型の豎琴である。トムソンの詩作を刺激する象徴であることが台座に刻まれた「トムソン」の名によって示されている。また、テムズの自然の風に共鳴することを示すかのように、豎琴は川の蛇行曲線の延長線上に配置されている。

この豎琴を讃えるかのように、花の冠を掛けようと両手を挙げた女性が台座の右手に描かれている。この女性は、ターナーが「香しい風をそよがせ豎琴にキス」とすると歌った春の寓意像である⁽³¹⁾。彼女は自分の頭にも花の冠を乗せ、上体を反らせた姿勢が優美な曲線を作っており、春の「香しい風」が豎琴に「穏やかな調子」を奏でさせている様子を表している。さらに台座の左側には手を取り合って踊る3人の女性が描かれている。これは、春を除いた四季の寓意像である。3人とも丈が長い優美なドレスを身に着けているが、左の女性の衣装は白く薄い生地で出来ており、残る二人が厚みのある生地の黄色いドレスを着ているのに比べて軽やかで涼しげだ。春の寓意像と同じように、3人とも花の冠を頭に乗せているが、中央の女性だけは冠の下に白い布を被っている。

この踊る3人については、造形の点でクロードの作品、あるいはレノルズ、フューズリの表現との関連が指摘されている⁽³²⁾。さらに主題の点で、『四季』の挿絵表現との関連が指摘されている⁽³³⁾。具体的に挙げられる挿絵は、1794年版『四季』に添えられたストザードの下絵により版刻された扉絵[図6]⁽³⁴⁾で、四季の寓意像が4人で手を取り合って踊っている。ターナーは自らの詩行に基づいて春だけを豎琴のそばに配置しているが、輪になって踊る造形上の特徴が共通していることが分かる。

とはいえ、四季の寓意像はトムソンの『四季』の挿絵に限られた表現ではなく、西洋の美術で伝統的に表現されてきた⁽³⁵⁾。四季が輪になって踊る姿で描かれることもあり、例えば、リチャード・ウィルソンの《アポローンと四季》[図7]では、オリュンポス山で豎琴を奏でるアポローンの周りに輪になって踊る四季が描かれる⁽³⁶⁾。ターナーは踊る3人のうち、中央の女性だけに頭巾をかぶらせ、また左の女性の装いを薄着にするなど、それぞれを描き分けているが、こうした表現は四季の寓意像の伝統に則ったもので、頭部に布をまとうのは冬の寓意像の定型、そして薄着であることは夏の寓意像の特徴である⁽³⁷⁾。

このように、トムソンの詩作の源として理解され、彼のアトリビュートとしても機能していたアイオロスの豎琴の着想を、ターナーは『アイオロスの豎琴によせる頌歌』から得た上で、豎琴を共鳴させる存在として彼が件の詩で歌った四季の表現は、挿絵や伝統的な寓意像の図像表現を踏まえて描いていることが分かる。

着想③：コリンズ『トムソン氏の死によせる頌歌』とトムソンの墓

そしてもう一点指摘されてきた着想は、ウィリアム・コリンズがトムソンの死の翌年1749年に発表した『トムソン氏の死によせる頌歌』である⁽³⁸⁾。以下に全文を引用する。

静かにうねり流れる川の辺、
 彼方の墓に一人の詩聖が眠っている。
 今年もまた、この上もなく美しい花々が
 あの長閑な墓地を飾るであろう。

彼方の、風にざわめく葦の茂みに、
 悲しみに打ちひしがれた者達が、
 いつでも心癒しにやって来れるよう、
 かの詩人の風琴が横たえられていよう。

やがて若き男女がここを歩いている時、
 彼方より、その音が聞こえて来るなら、
 いつしか、かの森の放浪者の
 吊いの鐘の音を聞く思いに浸ろう。

テムズ川畔が夏の装いを呈する頃は、
追悼の念篤き人々が数多岸辺に集い、
舟遊びする人達も權を休めて、
詩人の冥福を祈るであろう。

平静と健康維持の為に、村里や、
森の中で隠遁生活を営みつつ、
友は、あの白々とした教会の尖塔を眺め、
世の無常をしみじみ感じ涙しよう。

だが、あの土床の中に眠る、汝には、
いかなる挽歌も何の役に立とう。
愛と同情から流す涙も、滑り行く
帆船の上で流す涙も無駄だ。

だが、迂闊にも、彼方で白々と輝く
汝の霊廟を見過ごす者などいるだろうか。
いるとしたら、想像力も働かず、
自然美なぞ分からぬ奴だろう。

だが汝、菅の冠つけた妖精達が最早
居なくなった、佗しきテムズよ、
土深く死せる友が埋められている、
緑なす丘の下より我を運び去り給え。

見よ、妖精が住む谷は消え、
夜の帳が荘嚴な景色を覆い隠した。
－だがもう一度、今は亡き友よ、
自然の申し子よ、さようなら。

汝が如き天才に恵まれた、幸せな
わが国民は汝の夭逝を永久に悼もう。

百姓も、羊飼いの娘も、誰もが自らの手で、
大切に、汝の質素な墓を守ろう。

いつまでも、汝の墓石、拙き墓が
心あるイギリス人の涙を誘おう。
おお谷よ、原生林よ、あれこそは
汝らの真の詩聖の墓なのだ⁽³⁹⁾。

詩人コリンズは1747年までにリッチモンドに移り住み、トムソンとの知己を得る⁽⁴⁰⁾。そこでの短い交友を偲んで、コリンズは冒頭で「この詩連で歌われる情景はリッチモンド近辺のテムズ川沿いにある」⁽⁴¹⁾と書く。その上で彼が詩行でまず描くのは、トムソンの死を悼む人たちが集まる豎琴である〔1-2連〕。彼らはこの豎琴の音色を聴くことによってトムソンへの思いを巡らせ、その死を悼む〔3-6連〕。悲しいかな、トムソンの死によって、テムズの流域にいた妖精たちは消えてしまったが〔7-9連〕、それでもこのブリテンの真の詩聖を永久に悼み、彼の墓とともに、この流域を守ろうとコリンズは歌う〔10-11連〕。

トムソンの死によって詩的な要素が失われていくことへの不安、トムソンの功績を讃え続けよという叫び、そして、そのために集う場としてアイオロスの豎琴を用いている点は、ターナーが詩で扱った主題と共通する。実際は、トムソンは丘からは少し離れたリッチモンド教会〔図8〕の堂内に葬られている。墓石もなく後代に設置された碑銘がなければその位置も分からないのだが、コリンズがトムソンの墓を「霊廟」、あるいは「質素な墓 rural tomb」と具体的な墓として顕在化させ、さらにそれを「長閑な（森の中にある） sylvan」と形容することによって、屋外の墓地を想起させ風景と結び付けている点は、ターナーが《トムソンのアイオロスの豎琴》のなかで、前景右側の茂みの中に直方体の石棺として墓を描きこんでいることに通じる。コリンズがこの詩の場をリッチモンドのテムズ川沿いとし、この一帯の自然をトムソンの墓に準えている点を踏まえれば、ターナーはリッチモンドの丘からの風景をトムソンの墓碑と見立てて描いているのかもしれない。

着想④：『四季』の諸場面の挿入―挿絵と詩行から

このように、ターナーが詩に歌い作品に描いた主題は、複数のテキストや先行する絵画表現から着想を得ていたことを、先行研究に負いながら確認した。

一方で、ターナーが前景に描いた人物像が具体的に誰で、どのような役割を担っているのかという点については、先行研究はほとんど注目してこなかった。唯一、J. ゲイジが、

石棺の左側に立つ黄色い衣装を着た男性〔図9〕が、『四季』に登場するパレモンだと指摘した⁽⁴²⁾。この男性は左手を石棺に置き投げかかるように立っている。衣装の袖口と首周りには白い襷の飾りがついていて、右手には白い羽飾りのついた帽子を持っている。ゲイジによれば、この装飾的な衣装や帽子の特徴は、『四季』の1797年版に挿入されたウィリアム・ハミルトン下絵の挿絵（1794年版刻）⁽⁴³⁾に描かれたパレモンに通じるという〔図10〕。これはパレモンが落穂拾いの女性ラヴィーニアを見初めている場面である⁽⁴⁴⁾。ゲイジはその後の著作の中でも、前景に描かれた一群の人物がストザードやリチャード・ウェストルらの『四季』挿絵に描かれた人物の雰囲気を持っていると述べているが、具体的な挿絵の作例を挙げていない⁽⁴⁵⁾。そこで、以下本稿では個々の人物像についてさらに検証し、ターナーの作品に描かれた人物像がいずれも『四季』のなかに登場する人物であることを示す。

まず、ゲイジがパレモンだと指摘した男性を含めて、石棺の周りにいる人物に注目する〔図9〕。パレモンは「秋」に登場する農場主で、「気前の良い裕福な農民たちの象徴とも言うべき人物」（222-23行）である。彼は自分の農場で落穂拾いをしていたラヴィーニアを見初め、慈悲の心で彼女を妻として受け入れる。ターナーの作品の石棺の前に座って描かれているのが、このラヴィーニアと彼女の母親だと思われる。この二人の老若の女性はパレモンとともに「秋」に登場し、挿絵では二人が一緒に描かれる作例が多い〔図11〕⁽⁴⁶⁾。

若く美しいラヴィーニアは皆から愛された。
 良家に生まれたが、逆境にも強い女だった。
 なぜなら、あらゆる生活の支えを失って、
 路頭に迷った時も、尚純真、敬神を失わず、
 彼女は老い耄れた寡婦の母親と二人きりで、
 人里離れた深山幽谷の中で、ひっそりと、
 一軒の山小屋で、細々と、暮らしつつも、
 人を頼らず、山の中で食べ物を漁りながら、
 慎ましく控え目に隠遁生活を送っていた。 「秋」177-85行

ターナーの作品で左側に座る女性は、手に穀物の穂を一本持っている。彼女が落穂拾いの女性ラヴィーニアであることを示しており、彼女の左側にも穀物の穂の束が置かれている。ラヴィーニアは袖のある白い上着を着て、ひじの近くまで長さのある白い手袋をしている。白の長い布が付いた帽子を目深にかぶり顔の表情は隠れて見えないが、パレモンの方に顔

を向けている。逆にパレモンもラヴィーニアの方に顔を向けていて、後に結婚することになる二人の将来を暗示しているように思われる。一方、右側に座る年配の女性は下を向いて本を読んでいる。頭には白い布を掛け、首のまわりに白い飾りの着いたオーカーのドレスを身につけている。彼女の右側には持ち手のある籠が置かれている。

ラヴィーニアの座る石棺の後には二人の男が立っている。左側の男は湾曲した月鎌を左手で持ち、背中に籠を背負っている。右側の男は右肩に大鎌を担ぎ、左手は隣の男の肩に置いている。二人が収穫の道具を持った農夫であることが分かる。収穫の場面は「秋」に登場し、月鎌を持った男性は挿絵としても描かれる [図12]⁽⁴⁷⁾。

空一面に朝日がほのぼのと広がり出して、
 いつしか、辺りがかなり明るくなるや否や、
 実った麦畑の前に借り手の男達がずらり
 並んで立ち、各々愛する乙女の傍らで、
 力仕事を受け持ったり、何かと優しく
 心配りして、彼女の労苦を和らげる。
 一斉に身を屈め、次々と麦を刈り取りながら、
 彼らは、和気藹藹、世間話に花を咲かせたり、
 土地の珍聞奇聞を噂したり、冗談を
 飛ばしたりして、麦刈りの退屈を紛らし、
 日中の暑さを忘れるように努めるのだ。 「秋」151-61行

石棺の左側には、干草を集めるための熊手が二つと、集めた干草を荷車などに積み込む時に使う二股のピッチフォークが立てかけられている。また、傍らの地面には茶色の樽が置かれている。農作業に関わるこれらの道具は、一見、二人の農夫に関連付けられているようにも思われるが、これらは収穫ではなく、「夏」に登場する干草作りの場面で使われる道具である [図13]⁽⁴⁸⁾。

村中総出の干し草作り。一列に並び、
 前進しつつ、或いは、輪になって回りつつ、
 刈り取った草を日に晒すべく放り散らすと、
 爽やかな草の香りが辺り一面に広がる。
 あるいは、緑がかった地面を熊手でかいて、

黒ずんだ干し草を押しやって行く内に、
 いつしか無数の乾草の山が整然と
 立ち並ぶ。

「夏」361-68行

ここで提示した1794年版の「夏」の挿絵には、複数の農民が熊手で集めた干草をピッチフォークで積んでいる。また、『四季』の詩行には言及がないが、ターナーの作品に描かれたのと同じ樽も左下隅に描かれている。「夏」に登場する干草作りの道具を石棺に立てかけて置くことで、夏が終わった秋の場面が石棺の周りで進んでいることを示しているのかもしれない。

次に、豎琴が置かれた台座周辺の人物に注目する〔図14〕。ここには石棺周辺と関連していた「秋」を除く「春」「夏」「冬」の場面に登場する人物が描かれる。まず、台座から少しはなれた右側で両手を挙げて踊る二人の女性が描かれている。『四季』で地上の女性たちが屋外で踊る様子が歌われるのは「春」の一節である。ここでは、春の訪れによって心躍らせる人たちが、それぞれに一日を満喫している様子が歌われ、その楽しみの一つとして踊りが言及される。

ある者は喜び迎える大地の耕作に赴き、
 又ある者はいそいそと羊達の世話に出る。
 時にはまた、歌声が響き渡り、踊りや、スポーツや、
 知識の交換や、楽しい会話等で、いつしか、
 彼らの一日が過ぎた。

「春」247-51行

この場面を描いた1792年版『四季』の挿絵〔図15〕がある⁽⁴⁹⁾。地上の人間でありながら、彼女たちは天上の女神たちのような優美な姿で踊っている。ターナーの作品に描かれる二人も、台座の周りに集まる四季の寓意像と同様、手の動きや体のひねりが優美な曲線を作って描かれ、二人とも春を示すような花を左手に掲げている⁽⁵⁰⁾。

また、豎琴が置かれた台座の左奥の茂みを見ると、茶色の服を着た男性がこちらに背を向けて立っているのが見える。暗い茂みに隠れているのではっきりとは見えないが、両手を挙げていることが分かる。茂みの中に潜む男性としては、「夏」に登場するデイモンがいる。彼は思いを寄せる「アルカディアにもいなかった」ほどの「絶世の美女」ミュージドーラの水浴を覗き見る。

彼女が、透明な水の中に潜っては、そこで、
 彼女の体を半ば覆って見えた髪を漂わせて、
 浮かび上る等、遊び戯れている間、
 こっそりと覗き見るデイモンは、
 暫し、余りの贅沢に天にも昇る気持ちに
 なる程、狂おしいばかりの女体の美しさを
 心行くまで満喫した。やがて彼は、
 愛には崇める態度が大切と反省し、
 愛への冒涇があるとすれば、覗きこそ
 冒涇だと考えた。直ちに彼は茂みから脱出し、
 大慌てで逃げ去った

「夏」1328-38行

ターナーの作品では水浴するミュージドーラの姿は見えないが、男性がテムズ川の方を向いていることから、水浴を覗いている行為が想起される。慌てふためくように両手を挙げる姿勢は、1805年版の挿絵〔図16〕⁽⁵¹⁾に表現されたデイモンの慌てぶりを思わせる。彼の驚きぶりに気付いたのか、この男性の方に顔を向けているのが左端にいる四季の寓意像、つまり薄着が特徴の夏の寓意像である。この男性が「夏」の場面と関連することが示唆されているのかも知れない。

そして、堅琴の台座の右側には女性が腰かけている。赤い上着に裾の長い青いドレスを着たこの女性はこちら側に顔を向け、頭には茶色のかぶり物を被っている。また手には棒状の物を持っている。この女性は動作の特徴に乏しく、また持ち物や衣装が判然としないが、「冬」の挿絵〔図17〕⁽⁵²⁾の紡いだ糸を巻き付けた紡錘を持つ女性と、座る姿勢や持ち物に関連があるように思われる。以下の「冬」の一節では、冬の夜、室内での仕事に勤む女性が登場する。

夜業仕事に精を出す、農家の奥さんが、
 一心不乱に、亜麻の糸を漉いている時でも、
 蠟燭の火も、暖炉の炎も、ゆらゆら揺れ、
 嵐を予告している。

「冬」134-37行

挿絵に描かれた女性と同様、ターナーの作品に描かれた女性は頭にかぶった布を肩から背中あたりにまで垂らして、手に持つ棒状のものは先端が巻き付けた糸で膨らんだ紡錘にも

見える。

最後に、前景の左側に注目する〔図18〕。ここにもう一人の人物が確認できる。三匹の羊を従え、両足を伸ばして座った姿で笛を吹く少年である。羊飼いは自然と人間が調和した理想的な世界の象徴のように『四季』の中に度々登場するが⁽⁵³⁾、笛を吹く羊飼いが登場するのは、『四季』の最後の章となる「賛歌」である。

汝らが寧ろ田園風景の方がよく、
 静かな森を聖なる場と見るなら、
 そこで、羊飼いの葦笛や、乙女の歌唱や、
 靈感促すセラピムや、詩人の豎琴に、
 めぐる季節の神の歌を歌わせるがいい。 「賛歌」89-93行

ここでの「汝ら」とは人間を指す。風や水の流れが発する音、草花や果実の芳香、太陽や星が放つ光、あるいは動物たちの鳴き声など、五感を刺激する様々な自然界の創造物に対して、「万物の長」である人間が、四季折々の自然を讃えて歌うことが説かれている詩行である。1798年の版画〔図19〕⁽⁵⁴⁾では、羊飼いが笛を吹き、乙女が歌うことで自然を讃えている様子が描かれる。ターナーの作品では、「春」「夏」「秋」「冬」に登場する人物からは離れた場所に羊飼いが位置し、四季それぞれの要素を含んだ風景全体に、彼の笛が奏でる賛歌が響き渡るようにしているかのようだ。

以上、四季の寓意像のほかにターナーが《トムソンのアイオロスの豎琴》で描いた人物像は、いずれも『四季』の詩行や挿絵に登場する人物と関連していることが分かった。

まとめと課題

ターナーは《トムソンのアイオロスの豎琴》で、テムズ川流域が持つ詩的な連想が失われかけていることに警鐘を鳴らし、アイオロスの豎琴を設置することで『四季』の世界を守ろうとした。ターナーが守ろうとした世界とは、トムソンが『四季』で描いた自然と人間とが調和した理想の世界である⁽⁵⁵⁾。『四季』に登場する人物はその調和の下に存在しており、理想の世界に相応しい点景としてターナーは彼らを作品に描きこんだのであろう。

詩的連想を備えたこの理想のリッチモンドでは、豎琴に刺激された詩人の歌が響き渡り、牧羊者の笛の音も聞こえ、ボウブやトムソンの詩神を感じることができるのだろう。実際、《トムソンのアイオロスの豎琴》では、遠景のテムズ川の対岸に、現実には失われてしまっ

たポウプの邸宅が取り壊される前の状態で描かれており、ポウプの連想も失われていない。

一方で、『四季』の個々の諸場面が取り込まれた理由や、構図の中での配置の意図などについての疑問は残る。また、『四季』に関係するものとしてではなく、堅琴や鎌といった諸対象が本来備えている寓意的な意味の役割についても検討の余地があるだろう。例えば、石棺の周辺には、鎌や折れた石柱の一部、レンガでアーチが作られた建造物の廃墟が描かれている。こうした要素は、伝統的に死を象徴する。一方で、台座周辺は、堅琴が春の息吹によって生気を与えられ、四季の寓意像が堅琴を称揚し、生の息遣いが聞こえて来る。テムズの風が吹きこむ場所に置かれた堅琴の周辺と、鬱蒼とした森の廃墟のそばの石棺の周辺で、生と死が対置されている可能性を考えることができるかもしれない。こうした解釈については更なる検証が求められる。

検討すべき問題は残されてはいるが、本稿が先行研究の議論を踏まえ、個々の人物像の表現が『四季』の諸場面から取り込まれた可能性を示したことは、複数の着想をもとに重層的に主題を構築するターナーの制作手法を理解する上で、重要な知見となるだろう。

注

- (1) Martin Butlin & Evelyn Joll, *The Paintings of J. M. W. Turner*, rev. ed., (New Haven & London: Yale University Press, 1984), no.86. 追って触れる先行研究のほかに、この作品に言及した文献は年代順に以下を参照。いずれの文献も、この作品が1809年の発表で自作の詩を伴って展示された事実を記すにとどまる。Andrew Wilton, *The Life and Work of J. M. W. Turner*, (London: Academy Edition, 1979), p.15; John McCoubrey, 'Time's Railway: Turner and The Great Western', *Turner Studies*, VI-1, (1986), p.35; James Hamilton, *Turner: A Life*, (London: Hodder & Stoughton, 1997), pp.116, 136-37; Gerald Finley, *Angel in the Sun: Turner's Vision of History*, (Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 1999), pp.84-85; Barry Venning, *Turner*, (London: Phaidon, 2003), p.115; Andrew Wilton, *Turner in His Time*, (London: Thames & Hudson, 2006), pp.78-79; Ian Warrell, ed., exh. cat., *J. M. W. Turner*, (London: Tate Publishing, 2007), p.16.

ターナーのギャラリーは自邸のあったハーレー街に1804年に作られた。1804年4月19日にターナーと食事を共にしたジョゼフ・ファリントンは手紙で次のように書き残している。「今夜ターナーは私にこう話した。絵画ギャラリーがオープンしたので、どうぞ我が家にお越し下さい。ギャラリーは長さ70フィート幅20フィートありますよ、と」。Kenneth Garlick & Angus Macintyre, ed., *The Diary of Joseph Farington*, VI, (New Haven & London: Yale University Press, 1979), p.2302. このギャラリーの開設は、1802年にロイヤル・アカデミー正会員になったターナーが、ロンドンの中心に自身のギャラリーを持つことで名声を広め作品販売を促進することを狙ったものと考えられる。

以下を参照。Evelyn Joll, Martin Butlin & Luke Herrmann, ed., *Oxford Companion to J.M.W. Turner*, (Oxford: Oxford University Press, 2001), pp.349-50.

- (2) ジェイムズ・モリソン [1789 -1857] はイプスウィッチ選出の下院議員でもあり、ターナーのほか、コンスタブル、ウィルキーといった同時代の画家のほか、ブッサン、クロード、レンブラント、ルーベンスといった巨匠の作品も収集した。以下を参照。Joll, Butlin & Herrmann, ed., *op. cit.*, (2001), p.192.
- (3) *The Examiner*, 4th June, (1809), p.367.
- (4) 引用されたのは『四季』の「夏」の1438-41行であるが、1438行目の「goodly」が「glorious」に書き換えられ、1440行目の「gilded streams」が省略されている。しかし、この変更や省略に特段の意図はないと思われる。引用のミスか記憶違いといったレベルの問題であろう。以下、『四季』の詩行は以下の翻訳から引用。『ジェームズ・トムソン詩集』林瑛二訳（東京：慶應義塾大学出版会、2002年）。
- (5) 1980年にヨーク大学で開催されたターナーシンポジウムにおいて、J.D. ハントがターナーが地霊（genius loci）をいかに捉えたかという問題について発表した。この発表に対して E. ジョルは《トムソンのアイオロスの豎琴》にはリッチモンドの地霊が捉えられていると述べている。Evelyn Joll, 'Yorkshire Symposium', *Turner Studies*, I-1, (1981), p.42.
- (6) 1813年に完成したターナーの家であるサンディクーム・ロッジは現存し、2010年に管理財団が設立された。以下を参照。Catherine Parry-Wingfield, 'Sandycombe Lodge, Turner's House in Twickenham', *Turner Society News*, no.115, (2011), p.14. 現在は年に数度一般公開されるほか、予約することで見学可能。
- (7) この時期のターナーのテムズ主題の作品については、以下を参照。David Hill, *Turner on the Thames*, (New Haven & London: Yale University Press, 1993).
- (8) 例えば、既存の詩から得た着想をどのように自身の絵画主題へと昇華させていったのかについては、以下を参照。出羽尚「ターナーの絵画制作における詩の役割」『國學院大學紀要』第50巻（2012年）1-26頁。
- (9) 原文は Butlin & Joll, *op.cit.*, (1984), p.64より引用。M. バトリンとジョルが指摘する通り、2行目の「名声 fame」と言う語は「神殿 fane」の印刷ミスである。複数の詩の草稿（注14参照）の当該箇所が、「神殿 fane」と記しているからである。また、詩行の冒頭にある「パトニーの紳士」は、後に作品を購入するジェイムズ・モリソンを指していると、1983年の回顧展カタログで J. ゲイジは指摘している。*J. M. W. Turner*, (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1983), p.86. しかし、バトリンとジョルはこれについては懐疑的である。
- (10) ポウプとトウィッケナムの関係については、以下を参照。Mavis Batey, et al., *Arcadian Thames: The River Landscape from Hampton to Kew*, (London: Barn Elms, 1994), pp.65-71.

- (11) Butlin & Joll, *op.cit.*, (1984), no.72. A. J. フィンバークは、『トムソンのアイオロスの堅琴』のため詩が、本来は『荒廃したトウィッケナムのボウプの邸宅』のためのものである可能性を指摘している。A. J. Finberg, *The Life of J. M. W. Turner, R. A.*, 2nd ed., (Oxford: Clarendon Press, 1961), pp.157-58.
- (12) トムソンと彼が晩年を過ごしたリッチモンドの関係については、以下の口頭発表において部分的に触れ、論文として原稿を準備中。出羽尚「J・M・W ターナー作『麦を運ぶ女性のいるリッチモンド・ヒル』の主題について」美術史学会第64回全国大会、同志社大学、2011年5月22日。
- (13) Andrew Wilton, *Painting & Poetry: Turner's 'Verse Book' and his Work of 1804-1812*, (London: Tate Gallery, 1990), p.72. また、J. リンゼイはターナーがこの詩の中で美術、音楽、詩、自然を融合していることに注目している。Jack Lindsay, *J. M. W. Turner: His Life and Work*, (London: Cory, Adams & Mackay, 1966), p.105. ターナーの詩については以下を参照。Jack Lindsay, *The Sunset Ship: The Poems of J. M. W. Turner*, (Lowestoft: Scorpion, 1966).
- (14) Tate Britain, TB-CII, *Greenwich sketchbook*, (c1808), f.11v. このスケッチブックにはほかにも関連の草稿がある。以下を参照。ff.10v-12, 13-14v, 54. また、ターナーが詩の構想を書き貯めたノートである所謂『詩帳 *Verse Book*』(1805-10年頃に使用したものとされる) [pp.11, 21-29, 31, 33, 35] にも、ボウプとトムソンに言及した関連の詩がある。『詩帳』の引用と使用年代は以下を参照。Wilton, *op.cit.*, (1990), pp.124-25, 149-53. 加えて、ターナーは展覧会後の1812年から13年頃に使ったスケッチブックの中でも、この詩の書き直しを続けている。以下を参照。Tate Britain, TB-CXXXI, *Plymouth, Hamoaze sketchbook*, (c1812-13), ff.188-89.
- (15) *J. M. W. Turner*, (1983), p.86.
- (16) 同時代の地誌においてトムソンとこの丘からの眺めとの関連は頻繁に言及され、版画でも構図が繰り返し利用された。例えば以下を参照。Daniel Lysons, *The Environs of London: Being an Historical Account of the Towns, Villages, and Hamlets, within Twelve Miles of that Capital*, 2nd ed., I-I, (London: T. Cadell & W. Davies, 1811), p.335.
ターナーは1819年のロイヤル・アカデミー展に発表した『イングランド：摂政皇太子誕生日のリッチモンド・ヒル』でもこの眺めを描き、かつ『四季』の詩行を引用している。以下を参照。Butlin & Joll, *op.cit.*, (1984), no.140.
- (17) Michael Kitson, 'Turner and Claude', *Turner Studies*, II-2, (1983), p.8. 2012年の展覧会でも、この作品はクロードの構図をイギリスの風景に組み込んだ作品として理解されている。以下を参照。Ian Warrell, *Turner Inspired in the Light of Claude*, (London: National Gallery Company, 2012), p.31, no.14.
- (18) 荘重さ [grandeur] は、ジョシュア・レノルズがロイヤル・アカデミーの講演のなかで、あらゆる絵画に求められる要素として強調した。風景画も同様に、レノルズはオランダやフランドルの風景

- 画は、荘重さや詩的な主題を取り込むのに適していないことに触れている。レノルズは詩的な絵画と歴史画を同意だと理解しているのだが、詩的な主題を用いるに相応しいのが「静謐なアルカディアの光景」を伝えるクロードらの作品である。以下を参照。Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, (New Haven & London: Yale University Press, 1997), pp.256 [Discourse XIV, (1788), ll.316-19], 60 [Discourse IV, (1771), ll.106-07], 237 [Discourse XIII, (1786), ll.273-74].
- (19) Thomas Maurice, *Richmond Hill: A Descriptive and Historical Poem*, (London: W. Miller, 1807), p.32.
- (20) Wilton, *op.cit.*, (1990), pp.50-53.
- (21) Butlin & Joll, *op.cit.*, (1984), p.64.
- (22) *The Works of the British Poets*, preface by Robert Anderson, IX, (London: J. & A. Arch, 1794), p.282. ターナーの蔵書については以下を参照。Wilton, *op.cit.*, (2006), p.247.
- (23) 原文は James Thomson, *Liberty, The Castle of Indolence and Other Poems*, ed. by James Sambrook, (Oxford: Clarendon Press, 1986), pp.314-15より引用。
- (24) 『ジェームズ・トムソン詩集』(2002年) 434頁。
- (25) アイオロスの風琴の仕組み、歴史、文学での言及などについては、以下を参照。The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd ed., I, (London: Macmillan, 2002), pp.173-75.
- (26) 『コウルリッジ詩集』上島建吉編(東京: 岩波文庫, 2002年) 153頁。コウルリッジのこの詩については、以下を参照。James H. Averill, 'Coleridge's "The Eolian Harp" and James Thomson's "An Ode on Aeolus's Harp"', *English Language Notes*, 16-3, (1979), p.223.
- (27) *Oxford Dictionary of National Biography [DNB]*, VI, (Oxford: Oxford University Press, 2004), p.281.
- (28) Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane*, (Genève: Droz, 1997), pp.304-06.
- (29) James Thomson, *The Seasons*, (London: A. Hamilton, 1793).
- (30) ウェストミンスター寺院にあるこの彫刻は、以下の版では版画の題材となり扉絵になっている。James Thomson, *The Seasons*, (London: J. Murray, 1793). また、以下の版の扉絵にもトムソンの肖像の傍らに豎琴が描かれている。James Thomson, *The Seasons*, (Perth: R. Morison & Son, 1793); James Thomson, *The Seasons*. (London: J. Chapman, 1795); James Thomson, *The Seasons*, (London: C. Whittingham, 1802).
- (31) J. M. W. Turner, (1983), p.87.
- (32) Kitson, *op.cit.*, (1983), pp.9-10; Eric Shanes, *Turner's Human Landscape*, (London: Heinemann, 1990), pp.301-02. M. キトソンは具体的な作例として、クロードの《黄金の牛の崇拜のある風景》(カールスルーエ州立美術館蔵) とレノルズの《ヒュメナイオスの境界柱を飾る三人の女性》(テイト・ブリテン蔵) の人物表現を挙げている。
- (33) J. M. W. Turner, (1983), p.87.

- (34) James Thomson, *The Seasons*, (London: J. Stockdale, 1794).
- (35) H. E. Roberts, ed., *Encyclopedia of Comparative Iconography*, II, (Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998), pp.789-95.
- (36) ウィルソンの作品は『ホメロス讃歌』のひとつ『アポローン讃歌』に基づいている。この作品に基づき、B. パウンシーと W. ウレットの二人が1779年に版刻した版画が存在するほか、ウィルソンの下で学んだジョン・プリマーの下絵に基づいて版刻された反転構図の版画も存在する。以下を参照。
David H. Solkin, *Richard Wilson: The Landscape of Reaction*, (London: Tate Gallery, 1982), pp.236-37.
- 四季の寓意像はしばしば人生の諸段階の寓意像の表現に倣い、若者(春)から老人(冬)で表現され、ブッサンの作品には手を取り合って踊る人生の諸段階の表現がある。この作品の遠方の上空には、アポローンに続いて四季の寓意像も手を取りながら従っている。版画の作例もある。以下を参照。
Alain Mérot, *Nicolas Poussin*, (New York: Abbeville Press, 1990), p.95; Georges Wilenstein, *Les graveurs de Poussin au XVII^e siècle*, (Paris: Les Beaux-Arts et Presses Universitaires de France, 1957), p.212.
- (37) Roberts, ed., *op.cit.*, II, (1998), p.793.
- (38) Butlin & Joll, *op.cit.*, (1984), p.64.
- (39) 以下の翻訳から引用。『ジェームズ・トムソン詩集』(2002年) 21-23頁。この頌歌は、パトリック・マードック編の『四季』のなかにも併せて出版されている。以下を参照。James Thomson, *The Seasons*, (London: A. Millar, 1762), pp.xxix-xxxii. この版を編集したマードックはトムソンの友人で、この1762年版は最初に編まれたトムソン全集の一冊である。マードックについては以下を参照。DNB, XXXIX, (2004), p.816.
- (40) DNB, XII, (2004), p.739.
- (41) James Thomson, *The Seasons*, (London: A. Millar, 1762), p.xxix.
- (42) J. M. W. Turner, (1983), p.87.
- (43) James Thomson, *The Seasons*, (London: P.W. Tomkins, 1797), p.133.
- (44) ラヴィーニアを描いた挿絵については、バレモンとともに描かれるもの、母親とともに描かれるものなど、四つの類型がある。以下を参照。出羽尚「挿絵から見る『四季』—落穂拾いのラヴィーニアの表現を中心に」『イギリス・ロマン派研究』第37号(2013年) 1-18頁。
- (45) John Gage, *J. M. W. Turner 'A Wonderful Range of Mind'*, (New Haven & London: Yale University Press, 1987), p.188. 一方で、K. ニコルソンは踊る四季の寓意像以外の人物について、根拠なく現実の農民だとしている。寓意像が住む詩の世界と農民の暮らす現実世界が融合されているとニコルソンは理解しているが、本稿の議論とは異なる。以下を参照。Kathleen Nicholson, *Turner's Classical*

Landscapes: Myth and Meaning, (Princeton: Princeton University Press, 1990), p.227.

- (46) James Thomson, *The Seasons*, (London: J. Wallis, 1805), p.151.
- (47) James Thomson, *The Seasons*, (London: J. Brambles, A. Meggitt & J. Waters, 1804), n.p. ラヴィーニアとパレモンが描かれた挿絵の点景として収穫の農夫は頻繁に登場する。ラヴィーニアとパレモンと農夫という挿絵表現における典型的な組み合わせがターナーの作品にも挿入されているのである。一方で「賛歌」60-61行にも帰路につく農夫が登場する。数は少ないが月鎌を持って描かれる作例がある。以下を参照。James Thomson, *The Seasons*, (London: F. J. Du Roveray, 1802), n.p.
- (48) James Thomson, *The Seasons*, (London: J. Stockdale, 1794), n.p. この場面の作例は出版年順に以下の版にも確認できる。James Thomson, *The Seasons*, (London: J. French, [1770]); James Thomson, *The Poetical Works of James Thomson*, (London: C. Cooke, [1794]); James Thomson, *The Seasons*, (Edinburgh: R. Ross, 1795).
- (49) James Thomson, *The Seasons*, (London: J. Strachan, 1792), n.p.
- (50) 「秋」1221-30行にも踊りの場面があり、J. バーネット下絵で R. スコットが版刻した1804年の版画の作例もある [British Museum 1875.0612.384. James Thomson, *The Seasons*, (London: J. Brambles, A. Meggitt & J. Waters, 1804), n.p.]。
- (51) James Thomson, *The Seasons*, (London: J. Wallis, 1805), p.149.
- (52) James Thomson, *The Seasons*, (London: R. Baldwin, et al., 1803), n.p.
- (53) 「春」832行、「夏」63行、285行、396行、1665行、「秋」515行、726行、「冬」265行、623行、712行、756行。
- (54) British Museum, 1876.0708.2541. Cf. James Thomson, *The Seasons*, (London: Longman, Hurst, Rees & Orme, 1807).
- (55) 自然と人間との関係を捉える『四季』の主題については、以下を参照。H. H. Campbell, *James Thomson*, (Boston: Twayne, 1979).



〔図1〕 J.M.W. ターナー 《トムソンのアイオロスの竖琴》1809年発表 油彩・画布 マンチェスター市美術館蔵



〔図2〕 J.M.W. ターナー
《荒廃したトゥイッケナムのボウブの邸宅》
1808年発表 油彩・画布 個人蔵



〔図3〕 クロード・ロラン
《ヤコブとラバンと娘たちのいる風景》
1654年頃 油彩・画布 ベットワース・ハウス蔵



〔図4〕 ラムゼイ下絵
B. レディング版刻
『四季』扉絵 1793年版
ラインエンングレーヴィ
ング・紙



〔図5〕 《トムソンのアイオロスの竖琴》部分



〔図6〕 T. ストザード下絵
版刻者不明
『四季』扉絵 1794年版
技法不明・紙



〔図7〕 R. ウィルソン 《アポローンと四季》部分
1770-72年頃 油彩・画布
フィッツウィリアム美術館蔵



〔図8〕 聖マグダラのマリア教会、リッチモンド
(2010年12月22日撮影)



〔図9〕 《トムソンのアイオロスの竖琴》部分



〔図10〕 W. ハミルトン下絵 P.W. トムキンス版刻
「秋」挿絵 1797年版 [版画1794年版刻]
エッチングとステイプル・紙



〔図11〕 J. サーストン下絵
T. ビュイック版刻
「秋」挿絵 1805年版
木口木版・紙



〔図12〕 T. ストザード下絵
L. クレンネル版刻
「秋」挿絵 1804年版
木口木版・紙



〔図13〕 T. ストザード下絵
P. オディネ版刻
「夏」挿絵 1794年版
技法不明・紙



〔図14〕《トムソンのアイオロスの豎琴》部分



〔図15〕C. アンセル下絵 A. ビレル版刻
「春」挿絵部分 1792年版
技法不明・紙



〔図16〕J. サーストン下絵 T. ビュイック版刻
「夏」挿絵 1805年版 木口木版・紙



〔図17〕コーボウル下絵 R.H. クロメック版刻
「冬」挿絵 1803年版 技法不明・紙



〔図18〕《トムソンのアイオロスの豎琴》部分



〔図19〕W. ハミルトン下絵 P.W. トムキンス版刻
「賛歌」挿絵
挿入された版不明〔版画1798年版刻〕
エッチングとスティップル・紙