

ジョシュア・レノルズ卿の講話集

— 翻訳と注解 第15講話 —

相澤 照明

Discourses of Sir Joshua Reynolds

— The Translation and Commentary of the Fifteenth Discourse —

Teruaki AIZAWA

要 旨

レノルズの最終講話は1790年12月10日にサマサット・ハウスで行われたが、200~300人の聴衆が詰めかけた。その中には、バーク、ボズウェル、バーニーたちもいた。この最後の講話の最後の言葉がミケランジェロで終わっていることに加えて、ミケランジェロの名が最終講話において頻出することは、レノルズのミケランジェロ賛美が晩年になるにしたがって高まっていったことを明瞭に示しているが、講話で語られたミケランジェロへの賛辞を通観してみると、初期はミケランジェロの素描、構図、学識が高く評価されているのに対して、とりわけ第15講話では、彼の崇高性、詩的特質、想像力が最も重視されていることが明瞭に見て取れる。

時代的に見て崇高な絵画は、1770年代から1790年代にかけて数多く描かれ、中には王立美術院の展覧会に出品されたものもあるが、こうした風潮は、まさしくレノルズがミケランジェロを高く評価したことと照応する事象として、あらたな時代精神の変遷を告げるものなのである。

第15講話

授賞式の折に

王立美術院の学生に向けて

1790年12月10日

みなさん

創設期からの王立美術院との緊密な関わり、ならびに私どもが長年に渡って共同して携わってきました社会的義務から、私といたしましては、この協会に対して愛着の情を表明することははなはだ余計なことであるように思われます。そのような関係に慣れ親しんだ影響だけでも、当然愛着の情を表明していたでしょう。

同じ団体の中で結び付き同じ研究に従事している人たちの中でさえ、永続的な友情ばかりでなく時には反目が生じることもあるでしょう。⁽¹⁾ こうした論争にあっては、人々は当然自分自身に過度に甘くなり、敵対者のことを恐らく過度に軽視します。しかし、我々はこのような心身のメカニズムをもっているにせよ、天賦の才能や後天的能力を相互に評価しあうことによって、そうした些細な論争は他人にとってはどうでもよいものとなるでしょうし、確かに我々にとってもどうでもよいものとならねばならないのです。あらゆる論議は、我々の共有する藝術の完成を求める熱狂の中に解消されねばならないし、解消されてしまうことを私は確信しております。

王立美術院を去るにあたって、私は誇りと愛情と感謝とをもって、私が殆ど常に我々の交流の始めから榮譽として受けてきた支援を思い起こします。私はみなさんの将来の一致団結を嘘偽りなく心から願うとともに、そのように一致団結するなら、王立美術院の幸運にも人に知られるようになったその発端も、みなさんの今後の輝かしい展望の中で忘れ去られるであろう、という確かな根柢に基づいた希望をもって、みなさんのもとを去ることにします。

私の年齢、そして年齢以上に病気によって、私がこの場所からみなさんに語りかける榮譽に浴するのは、恐らくこれが最後でしょう。「この狭い限界に」⁽²⁾ に縛られて、私の想像力が遙かなる行く末に耽ることはできないとしても、来し方を振り返ることは許されるでしょう。

事柄の全般的関係において私どもが礼節をもって中道的立場を占めようと少なくとも努力してきましたことに対して、信頼していただけることを望みます。先人は我々のために苦勞してきましたし、我々は後継者のために苦勞しています。そして、我々はこのお互いの利益の交流や交換にあっては、有用で装飾的な知識の進歩のためにこの国に設立された他の協会の行ってきたこと以上のことをしてきたわけではありませんが、私には単に我々の義務を果たしているという評判以上の高邁な資格を我々に与えてくれるように思える一つの状況が存在しています。我々のなかには毎年の展覧会を最初に企画した人たちがおりましたし、我々全員がその推進者かつ支持者であったという榮譽こそ、私が今言いたいことなのです。この計画は大衆の賛同を既に得ている藝術家からしか生まれなかったかもしれせん。好奇心を喚起することは他の人たちの能力を越えていたであろうということが、その理由です。隠れた長所に注目させるために、彼らは競争相手を生み出す危険を招いたことを思い起こさねばなりません。彼らは自らの意志で挑戦し、既に獲得していた賞を再び求めて競争したのでした。⁽³⁾

協会の幾つかの部門を回顧してみますと、きわだった能力をもち、しかも幾つかの部門で自分の義務を見事に果たしてきた人たちが我々の教授職が埋められてきた幸運を祝福しても差し支えないかと思えます。教授職のいずれかが空席でないことは重要であると思えます。⁽⁴⁾ 才能ある人たちへの配慮を怠ることは、才能を軽視することになるのです。

このように榮譽ある教授という地位に、私はさしでがましくも就こうとしたことはありませんでした。しかし、私がこの場所から講演する榮譽を与えられた講話にあっては、ある点では私は自ら志願したと考えられるかもしれませんし、見様によっては私が思いもよらずにこのような役目を承ったかのように見えるかもしれません。もしも賞が与えられるなら、その賞の授与に際しては学長によって何かが語られることは適切であるばかりではなく、殆ど必要不可欠であるように思えるでしょう。そして、学長は自分自身の信頼性のために単なる挨拶以上の何かを語ろうとするでしょう。それは、頻繁に繰り返されることによって直ぐに浅薄で面白みのないものとなり、多くの人たちに語られることによってついには誰にとっても特色のないものとなってしまいます。それ故私は、受賞する藝術家の長所を讃える時、なんらかの教訓的な藝術的考察をもってこの挨拶を始めますなら、彼らの将来の試みにおいて彼らを活気づけ導いてゆくためになにかがしかのことができるかもしれない、と考えたのです。

私は自分自身の考えを表現することになんと不適格なのか本当に気づいています。我々の藝術の隠れた卓越性を引き出し内在的な原理を得るためには、絵筆とパレットの使用に絶えず関わってきた人が所有しているであろうよりもさらに多くの技巧と実践が著述においては求められます。恐らく、それ故に詩という姉妹藝術はより優れた批評の利点を生かしてきたのです。詩人は当然のことながら散文の書き手でもあります。詩人が自らの技の最も洗練された原理について説明し詳述する場合には、彼が実践しているのは散文という劣った分野にすぎないと言われるかもしれません。しかし、そのような様々な難題があるにせよ、藝術家は思い止まるようなことがあってはいけません。つまり、他の営みによって妨げられて、自分の思想をできるだけ秩序だてて述べたり、大衆に自分の経験の結果を伝えたりすることができないようであってはならないのです。藝術家が自分の主題についてもっている知識は、それを扱う手法の品位の欠如や、より本質的な表現の明晰性⁽⁵⁾の欠如を埋め合わせる以上のことをすることでしょう。そして、ある画家によって書かれたある短いエッセイは、我々が時折目にするような幾千の書物よりも、我々の藝術理論を向上させるのに役立つでしょう。その目的は、いかなる種類の有用な知識や教訓を伝えることよりも、むしろ作家自身の実践不可能な着想の粋を示しているように思えます。藝術家は自らの藝術の領域の内部でなにを制作すべきか否かを弁えており、複合感情の美しさで哀れな学生を絶えず苛立たせることも、互いに両立不能な様々な卓越性を想像上で統一させることで彼を悩ませることもないでしょう。

しかしながら、私にとりまして講話というこの課題にとっての題材が全く欠けていたとは言えないでしょう。私は多くのことを見てきましたし、見てきたものについてかなり考えてきました。私は調査する習慣や、観察し自分の心の中で感じたことすべてを方法や体系に還元する気質を幾分身につけていました。しかし、私自身が認識したものが目の前の紙に明瞭に配置されたのを目にしたことはなかったのですから、私は何も正確には認識しなかったのです。こうした考えを秩序あるものにしていくことは、私の未熟さを考えますと、容易な仕事ではありませんでした。一つの彫像と同様に、たった一つの講話の構成、つまり「全体を描くこと」⁽⁶⁾さえ、恐らく他のあらゆる藝術に属するものと同じように、最も難しい部分でしたし、巨匠の手を最も必要とするところなのです。

手法としてどんな欠陥があったとしても、気促に話すことが当然期待されることでしょう。しかし、この場所から王立美術院の是認のもとに語られねばならない見解を考えることが必要不可欠であると考えました。そこで私自身の見解ばかりではなく、同様に他の人たちの見解も調べました。この探究の途上、私は我々の藝術にあっては多くの指針と規則が確立されているのを発見しました。それは、私には互いに全く両立していないように思いましたが、どれもが本来的に真理と自然によって支えられているという全く同じ主張をもっているように思えました。そして、それらは相いれないものと考えられているにもかかわらず、現実には同じように真理と自然に支えられているのです。

こうした難問を払いのけ、対立する見解を妥協させるために、言わばより小さい真実からより大きい真実を、より狭く限界のある自然観からより大きい自由な自然観を、目に対してのみ語られるものから想像力に対して語られるものを区別することが必要となりました。このような区別の結果、異なる真実が関与している我々の藝術の異なる領域は、同じ全体的な蓄えから生じたようには見えないほどかなりの隔たりがあり、かなり新しい様子を帯びていることが分かりました。藝術の個々の分野を支配している異なる規則や規制は、もちろんそれに次いで生じたのです。あらゆる卓越性の様態は、ローマ派やフィレンツェ派の荘重様式から最も低次の地位にある静物画に至るまで、しかるべき重要性和価値とを有しており、つまりなんらかの種類に適合しており、捨て去られるものは何もありませんでした。我々の藝術をこのように分類することによって、どんな藝術家も時には彼を取り巻く多様な様式と多様な卓越性から困惑と混乱を経験してきたと思いますが、それがある程度取り除かれて、学生は、とりわけ自分に特有な研究に属するも

のが何であるのかを自力でよりの確に判断できるようになることを私は望みます。

私の講話を振り返ってみますと、私は講話のいかなる部分においても、新たに生まれた未熟な意見を奨励しようと力を借ったことはありませんでしたし、またたとえ社会通念に反する奇説の新奇性がどんなに魅力的であったとしても、また一時の間であろうと私がそれらをどんなに巧みであると想像したとしても、そういった説を支持しようと努力したことなどなかったと確信しておりますことに、少なからぬ満足感をもっております。また、私は若い学生の精神に議論するための熱弁、健全な指針を得るための波風の立たない期間をいずれの場でも課してきたことがなかったことを望みます。私は平明で誠実な方法を求めてきました。私がある技法を取り挙げましたのは単にそれが最も是認された画家の実践の中で例証されていることが分かったからです。世間が一様に与えてきたそのような是認を、私はこの種の質問が許容するような証明によって、また絵画がその姉妹藝術に対してもっている類似性によって、さらに最終的にはそれらすべてが共通して有する我々の本性との相性のよさによって、正当化しようと努力してきました。そして、これまでなされてきたことの中では、何ら新しい発見は主張されていませんが、私はそれでも、他の人が自らの直観的な良識ともって生まれた判断力の正しさによって発見してきたものから、我々の藝術の規則と原理とを、それらがかつて置かれてきた基盤よりももっと確固とした永続する基盤の上に据えることに成功したことを自負してもよいでしょう。

私は、学生を藝術の実践から思索的理論へと向かわせて、画家ではなく単なる目ききにしようとは望みませんが、学生が確かに我々の藝術という建造物がいかなる根拠に基づいているのかをたった一度でも考察するなら、それについて何らかの説明を発見できるであろう、と述べざるをえません。不確かで混乱し間違った見解は、その直接的な働きにあっては危害を藝術家に加えるばかりではなく、恐らく非常に深刻な結果を招き、彼の制作に影響を与え、彼の趣味や探究に対して生涯全般に渡って（言ってみれば）独特の性格を与えることもあるでしょう。

私は若い頃ローマでアカデミー・フランセーズの学生と知遇を得ました。彼は私にとって、もしも趣味と感情、そして先入観さえも付け加えることができましようが、それらを公平に働かせたならば、偉大な藝術家となるのに必要なすべての資質を所有しているように見えました。彼は我々を取り囲む偉大な藝術作品の卓越性を見抜いていましたが、低次の流派においてかくも賛美されているあのありのままの自然がみられないことを嘆いていました。そして、彼はフェリピアンやド・ピールといった理論家と共に、様々な卓越性のそうした統合が藝術の完成となるであろうと想定していました。彼は、偉大な藝術家たちの作品の中にないことを嘆いていた狭い自然観が、彼の賞賛する、そして確かに彼の賞賛の原因であった一般的観念の壮大さを破壊してしまうであろうことに気づいてはいませんでした。私の見解はその時は混乱し定まっていませんでしたので、彼の考えは健全な説ではないとうすうす疑念をもち始めていたことを覚えておりますものの、私はこの種のもっともらしい推論に圧倒される危険にありました。と同時に、私は論駁できないことに同意するのを頑なに拒む気もしなかったのです。

若い藝術家が一見して理性の光と考えるもの、しかも全体としてみるとそうではありませんが、部分的には確かに理性であるものに従うことによって、正道から踏み外さないようにすることが、これまでの講話の大いなる目的でした。

私はあらゆる機会をとらえて、最重要なものとして理性的な研鑽法を推奨してきました。王立美術院の偉大な、言ってみれば唯一の有用性は、学生を美術院の研修課程に置き、ある期間そこにとどめておくことにあります。それは、特殊性に過度に耽ることがないようにするためであり、若者が、他人にとって一般に良いものでも彼にとっては良いものではないなどと信じこまされないようにするためなのです。

私は以前の講話の中で、私の先回の講話においてと同じように、他のどんなことを試みる前に、最初に

行われる正確なデッサンや平明で力強い彩色における適切な藝術的手段を前もって獲得しておく知恵と必要性を説き聞かせてきました。しかし、これによって私は精神を締めつけ拘束したり、ある強い精神的傾向の指図に（我々の大抵の人が一時的には従ってきたであろうように）従う人たちを失望させようと望んだわけではありません。大きな抗しがたい衝動に対しては何かが譲歩されねばならないのです。恐らく、もしも一般的な方法が学生の精神の固有な傾向を強く妨げるなら、どんな学生も一般的な方法に厳格に縛られてはならないでしょう。彼が追求する様式の完璧性に到達するために勤勉に研鑽を積むなら、詩的な飛翔を試みる前に、職人技の正確さをまず最初に獲得することを求めるという一般的な方法に進むのか、あるいはパルミジャーノのように、自分自身の欠如を感じ、その卓越した藝術家が行なったようにその欠如を補うよう苦心するなら、素描の正確性を学ぶ以前に、手法の優美さと壮大さを目指して努力するのか、あるいはもし究極的に同じ目標に到達するように努力を怠らないならば、東洋から出発すべきなのか、それとも西洋から出発すべきなのか、——以上の事柄は絶対に重要ではない、と認めておかなくてはなりません。パルミジャーノの最初の公けの作品は、ボローニャの聖ペトロニウス教会にある聖エウスタキウスですが⁽⁷⁾、少年時代に作られたものです。彼の作品の最後のものの一つがパルマにある《石板を壊すモーゼ》です。⁽⁸⁾前者においては、確かに輪郭や人物の着想の中には壮大な何かが存在しています。そこには未来の偉大さ、つまり彼がここで模倣しようと試みている様式を有しているミケランジェロの崇高性に染まった若い精神がおぼろげながら表れています。とは申しまして、彼はその時は並の程度の正確さをもって人物像を描くことはできませんでした。しかし、そのパルミジャーノは、熟年に達してモーゼを描いた時、初期の欠点を極めて完璧に補ったので、我々はここにおいて、素描の正確さ、あるいは着想の壮大さのうち、いずれを最も賞賛すべきなのか当惑してしまいます。その偉大な卓越性の証として、それが洗練された鑑賞者の精神に残す印象の証として、次のように述べておいてもよいかもしれません。我々の偉大な抒情詩人は、憤るウェールズの吟遊詩人の崇高な観念を思いついた時、長い年月が介在していたにもかかわらず、パルミジャーノのこの高貴な人物像を想起することによって想像力を燃えさせたことを認めたのです。⁽⁹⁾

ミケランジェロはパルミジャーノが彼の作品の中に見られる壮大さに恩義を受けた偉大な原型であり、すべての同時代者や後継者は彼らが所有していた威厳さや壮麗さを彼から引き出していたこと、さらにミケランジェロは絵画が新しい輝きを借用した輝かしい発光体であり、彼の手によってその輝きは新たな様子を帯びて、別のより優れた藝術になっていることを考えてみる時、これまでもあらゆる機会に乗じて行ってきたように、この機会にも、近代藝術の高邁な創設者であり父であるこの人物にみなさんの注意を向けさせるとしても、許されることでしょう。彼は近代藝術の創出者であるばかりか、自らの精神の神のごとき活力によって、近代藝術を即座に可能な限りの完全性の極みにまで到達させたのでした。

ミケランジェロが我々の藝術にもたらした突如の成熟と、彼の追従者や模倣者のかかなりのひ弱さは、もしそのような検証をする時間があるならば、恐らく合理的に、少なくとももっともらしく説明されるでしょう。我々の藝術の、そして恐らく他の藝術の下位の部分は、ゆっくりと次第に成長することによって広まりますが、想像力の生得的な活力に依存しているものは総じて突然美の開花に至る、と目下のところ述べておくだけにしましょう。これを示す兆候的な例が、恐らくホメロスであり、より確信をもって言えるのがシェイクスピアです。ミケランジェロは、最も顕著に我々の藝術の詩的部分を所有していました。そして、同じ大胆な精神によって急かされて彼は最初に想像力の未知の領域を探索し、その新奇性に喜び、自らの発見の成功によって活気づけられたのですが、そのような精神が限界を越えて、彼の生涯に渡って彼を刺戟し前進させないことなどなかったのです。しかし、彼の追従者たちは、同じ衝動をもちあわせていなかったため、その限界を越える力をもち合わせてはいませんでした。

素描の正確さと想像力を敬う部分とを区別するために、一方は職人技的なるものに近付き（その道を進んでもまさしく天才への申し立てをすることができましょう）、他方は詩的なるものに近付き、と言えるでしょう。確実に活気ある研鑽の課程を奨励するために、恐らく職人技的なるものへの信頼が詩的なるものにおける大胆さを生む、と提言しても間違っていないでしょう。自分の船と船具のよさを確信している人は、恐れずに出航します。そして、自分の手が空想の提示するものを制作することができることを知っている人は、より自由に彼自身が創造する幻影的な形態を具象化するのに戯れるのです。ミケランジェロはまさしく非常に職人技的であったがゆえに極めて詩的であった、と言うつもりはありませんが、職人的な卓越性が彼の精神を活気づけ大胆にした結果、彼は絵画を詩の領域にもたらし、絵画の極めて冒険的な飛翔において詩と張り合ったのでした。ミケランジェロは等しく両方の資質を備えていました。しかし、職人技的な卓越性については、古代彫刻の中に、そして特にミケランジェロのトルソーの名前で知られている断片の中に見出される偉大な例が存在しています。しかし、彼があらゆる人物像の中に投げ入れた性格や様子や姿勢の壮大さは、彼の描く輪郭の壮大さと実によく合っていますが、その典拠となった範例は存在していませんでした。それ故、それは最も詩的で崇高な想像力からしか生じえなかったのです。

ミケランジェロに先行する画家の族で、偉大な能力をもっていると容認されている人たちは、古代彫刻の中に見つけ賞賛せざるをえなかった輪郭の壮大さを僅かでも自分自身の作品の中に移すことについて考えてみませんでした。このことに何ら驚きを表さないことは不可能です。しかし、彼らは彫刻を、より後年の流派の藝術家がミケランジェロの創意を見た時のように、賞賛すべきではあるが自分たちとは何ら関係のないものとして、つまり「我々を越えているものは、我々にとっては何の関係もない」⁽¹⁰⁾と考えていたように思えます。——当時の藝術家は、ラファエロ自身さえ、ピエトロ・ペルジーノの無味乾燥な手法に常に満足しきっていたように見えます。そして、もしミケランジェロが出現することがなかったならば、藝術は同じ様式を続けていたかもしれません。

この様式の壮大さが最初に示されたローマやフィレンツェ以外では、この根拠に基づきカルラッチは真に偉大なアカデミックなボローニャ派を創設しましたが、その布石はペレグリーノ・ティバルディによって置かれました。彼はまず最初にボローニャ派にこの様式を紹介しました。そして、彼はミケランジェロの真実で本物の高貴かつ高邁な精神を相続したかのように所有していたように思われますが、そうした多くの例があげられることでしょう。我々は彼について彼の郷土の人たちと同じような偏愛をもって語ることも、カルラッチのように彼を「修正された我がミケランジェロ」とあえて呼ぶこともできませんが、彼はミケランジェロの最初で最大の追隨者の中に数えられる権利を有しています。確かに、彼の多くの素描や創意の中には、ミケランジェロがその作者であったと思われるか、実際によくあったことですが、それらが彼の作品と間違えられても、ミケランジェロ自身が蔑むことのないようなものが存在しています。一つの個別的な例について語りましょう。と申しますのも、その例があらゆる若い藝術家が手にしているある本の中に見られるからです。それはビショップの古代彫刻です。⁽¹¹⁾彼はティバルディの素描からポリフェモス⁽¹²⁾の描かれた版画をその本に取り入れてミケランジェロの名前を記したのですが、同様に、彼は同じ本の中でラファエロのシビラをミケランジェロのものとしているのです。確かにこれら二人の人物像はミケランジェロの様式と精神を装い、彼の手によるものとしての価値さえあります。しかし、前者はティバルディによってボローニャ学士院の中に描かれ、他方はラファエロによってサンタ・マリア・デラ・パーチェの中に描かれたものです。

カルラッチ一族は職人技的部分を採用したことでかなり成功したことは認められます。しかし、ミケランジェロやティバルディの所有したような想像力に訴えかける神聖な部分は、彼らの手の届かないところ

にありました。しかしながら、彼らは最も尊敬できる流派、水準以上の様式を形成し、より多くの人に喜びを与えようとしたのでした。そして、この種の卓越性が賞賛者の重要性や質よりも数に従って評価されるならば、それは藝術においてより高い地位にたつことでしょう。同じことが、ある意味でティントレットやパオロ・ヴェロネーゼ等のヴェネチア派の画家たちについても言えるかもしれません。彼らは確かに彩色の魅力的な力にミケランジェロの力強さを幾分付け加えることによって彼らの様式の威厳を大いに高めました。同時に、彼らの装飾的な優雅さはミケランジェロの壮大さにとってどんなに有利な付加物であるかについては、疑念すらあるかもしれません。しかし、彼の様式と親密に結びついていると言われるような何らかの絵画的技法が存在するなら、それはティツィアーノの様式です。彼の処理法、つまり自らの色彩をキャンバスに配置する際の手法は、(それに関する限りでは) 通俗的な批評を等しく侮る同質の精神から生じているように見えます。

このような資質を備え、全般的な趣味にとってはるかに味わいあるものとされているミケランジェロの力強さは、我々のホメロス訳はどんなに優れていても原作の特徴を伝えないしその壮大な雰囲気をもってもない、と学識ある批評家がついでながら語った見解を思い起こさせます。⁽¹³⁾ もしポウプがホメロスの何も飾らない壮麗さに現代風の優美さや上品さを纏わせることがなかったなら、ホメロスの真の威厳はそのような衣装によって墮落させられたにせよ、彼の翻訳はそのように好評をもっては受け入れられなかったでしょうし、彼はもっと僅かな読者に甘んじていたにちがひありません。

絵画藝術の偉大な時期にローマで研鑽をつんでいた多くのフランドルの画家たちは、例えばフランス・フロリスやヘームスケルクやミーヒール・コクシーやヒエロニムス・コック⁽¹⁴⁾ たちは、彼らが運べるだけ多くのこうした壮大さをもって母国に戻ってきました。しかし、その本性にとって準備されてもない合ってもいない土壌に落ちる種子のように、ミケランジェロの手法は彼らにあってはほんの僅かしか栄えませんでした。しかしながら恐らく彼らは、後にヴェネチア派の画家たちを介してリュベンスによって導入された、あの自由闊達な輪郭へと至る道を準備するのに貢献したのでした。

この莊重様式は程度の差こそあれ、全ヨーロッパ中に散らばりました。当時生存しており、原作者と接触することによってそれを獲得した人もいますし、また間接的にそれを受け入れた人もいました。しかも、あらゆるところで採り入れられましたので、かりに彼の時代以前に様式と呼べるものがあつたとしたら、その趣味全体と素描の様式を全面的に変化させてしまいました。その結果、我々の藝術は今や、ミケランジェロが世間に対して藝術の所有する隠れた力を明らかにすることがなかったならもはや求めることすらできなかったであろう地位に就いているのです。彼の助力がなかったなら、『イリアス』に登場する英雄の人となりや行為は、絵画によって的確に描写されなかったことは確かでしょう。

そのような作品を判断する資質をもった人に、システーナ礼拝堂中央にある至高の存在の人格化、あるいは礼拝室を囲むシビラの像、それにモーゼ像を付け加えてもよいかもしれませんが、それらに関心に見ることができるかどうかを問いたいと思います。さらにホメロスの最も崇高な一節から感じた記憶に残っているものと同じ感覚がそうした作品によって引き起こされないのかどうかを、問いたいと思います。私が特にそれらの像について語るのは、それがホメロスのゼウスや半神や英雄たちに匹敵するものにより近づいているからなのです。つまり、シビラや予言者は人間と天使との間の一種の仲介的存在なのです。例えばラファエロのイザヤやエゼキエルの幻視、フラ・バルトロメオの聖マルコなど多くの他のもののように、私が言及したものとまさしく競うような他の画家たちの作品における例もあげられるでしょうが、これらはミケランジェロの思考法による発想ですので、実際には発光源としての中心を明瞭に顕わす多くの光線とみなしてもよいと認めておかねばなりません。

詩と同様に絵画においても崇高は、全精神を圧倒し虜にしますので、そこには微に入り細に渡る批評に

配慮する余地などありません。かくも雄大に表現されたこうした偉大な観念を前にして、藝術の些細な上品さは全く価値を失い、少くともその瞬間は、我々の注目に値しないように感じられます。ラファエロを特徴づける正確な判断力と趣味の純粹さ、コレッジオやパルミジャーノの靈妙な優美はすべてその前では消え去るのです。

創意においてミケランジェロは気まぐれであったことは否定できません。そこで、彼の作品を研究するに際しては、ある慎重さが必要となるでしょう。と申しますのも、彼の創意は彼にふさわしいように思えますが、それを模倣することは常に危険であり、時には滑稽になってしまうからです。「その領域の中に彼以外の誰もあえて足を踏み入れることはしない。」⁽¹⁵⁾ 告白しますが、彼の気まぐれは時には極端に走る場合があることは認めるとしても、私にとって、彼の気まぐれが彼の天才の評価を低めることはありません。こうしたどんなに奇妙な逸脱が考察されようとも、それらの欠点は、欠点であるにせよ卑しく通俗的な精神には思いつかないようなものであり、彼の最も偉大な美を生んだのと同じ源から流れ出て、それゆえ彼以外の誰も犯すことができないような過ちであったことを、我々は同時に思い起こさねばなりません。それはどんな類の従属にも不慣れた精神、そしてあまりに高邁であるために冷めた批評に支配されることのない精神の強い衝動だったのです。

多くの人たちは、彼の挑戦的な突飛さを見ます。そして、ほかの何ものも見ることができません。若い藝術家はミケランジェロの作品は彼自身の師匠の作品と、あるいは彼を取り囲む人たちの作品と全く異なっていることが分ると、自分にとって無謀かつ神秘的で理解を越えているように見え、それゆえ賞賛する気持ちにならない様式を研究することなど放棄し無視した方がよいという説得に容易に耳を傾けてしまうかもしれません。そして彼は、もしも様式が賞賛する気持ちに値するならば、当然賞賛する気持ちになるだろう、と結論づけるのです。それ故、学生諸君は最初の出発点で経験するような失望に対して心構えをしておく必要があります。そして彼らには、恐らく一目見ただけでは是認はしないように、注意を与えておかねばなりません。

この莊重様式自体は最高に人工的なものであって、見る者にあっては教養ある準備された不自然な精神状態が前提とされていることを記憶しておかねばなりません。それ故、我々はこの趣味をもって生まれたと想定することは馬鹿げたことなのです。とはいえ、我々はこの趣味の種子をもっており、その趣味は彼の天才の熱気と快適な影響力によって我々の中で成熟するのかもしれない。

哲学者であり批評家でもあった故人が趣味について、「見事なものが我々に下りてくることは決して予期できない」と述べたことがありました。⁽¹⁶⁾ ——つまり、我々の趣味はもし可能であるなら、立派なものへと上昇させなくてはならないのです。まさにその学識ある著者は「好みがやって来るのが分かるまで、好みを有しているように見せ、そして虚構において始まったことは現実として終わることを感じる」ように我々に推奨しています。もしも我々の藝術の中に、私が音楽の中にあると了解している、そして批評家が正確な判断を下すために前もって知る必要のあるような、取り決めや合意のようなものが存在するならば、この音楽藝術との比較は、私がこれらの点に関して述べたことを例証するでしょう。また人々は最も洗練された状態の藝術に対する好みをもって生まれたのではないのであって、彼らはそうした洗練された状態の藝術を理解できないのだから、それが与える効果に感銘することなどありそうにないこと、いや言ってみれば確実にありえないことを示しがちでしょう。ミケランジェロのこの莊重様式は自然のありふれた事物の単純な再現から隔たっていますが、それはちょうど最も洗練されたイタリア音楽が自然の無作為な調べから隔たっているのに似ており、それらはともに自然に源を発していると聲高に語っているのです。そういった結びつきを想定しなくても、いずれの藝術においても最高の洗練性の状態は長い勤勉な注意なくしては味わわれることはないことは確かでしょう。

この偉大な藝術を追求する際に、この藝術が発見された時代に生まれ、幼少時代からこの様式に慣れ親しんだ精神をもち、それを母国語のような言語として学んだ人たちよりも、我々はもっと大きな難題をかかえて骨折ることは認めなくてはなりません。彼らには学んではならない卑しい趣味などありませんでした。彼らにそれを好ましいものとして受け入れさせようとして説得するための弁論など必要ではありませんでしたし、その根拠となる偉大な潜在的真理について確信させるためにはその原理の難解な調査も必要ではありませんでした。我々は後年になって、死んだ言語を回復させる唯一の手段として、一種の文法や辞書に訴えかけざるをえませんが、彼らはそれを機械的に学んだのであり、その方が恐らく指南書によってよりもよりよく学ぶことができたのです。

言語に例えられたミケランジェロの様式は、詩的に言えば、神の言語と呼ぶことができましようが、15世紀とは異なり今日ではもはや存在しません。しかし、勤勉の助けによって、我々は彼の作品が常に我々の目の前にあるわけではないという先に申しあげました欠如を、彼の彫刻の模像や素描を元にしてつくった石膏模型に、素描やその模写に、あるいはどんなにへたに制作されているとしてもこの趣味を形成する何がしかを伝える版画に訴えかけることによって、大いに補うことができるかもしれません。こうして、この莊重様式の創意への好みが我々の精神の中に定まり確立されましよう。この種の幾つかの実例は王立美術院にもありますが、若い学生諸君が初期の栄養摂取期にこの趣味を吸収するためにも、さらに多くあったらと切に願ひ、他方、画家の凡庸な様式の実践として定着しているとはいえ他の範例もこうした手段によって彼らの作品に壮大さを吹きこむことを願ひます。

さてここで、そのような研鑽を積むのに最も適切であると考えられる研修課程について二三述べることにします。私はみなさんが支流よりも源泉に行くことを願っています。とは申しましても、模写が無視されるべきであるというわけではありません。模写はいかなるやり方で模写すべきなのか、そしてある天才がいかにして別の人の特有な手法に適合するようになるのか、という点に関してヒントを与えるかもしれないからです。

この失われた趣味を回復するために、私は若い藝術家の方々に対して、ミケランジェロが古代の彫刻家の作品を研究したのと同じように、ミケランジェロの作品を研究することを奨めたいと思います。彼は幼くして、破損したサチュロスの頭部の模作を作り始め、オリジナルには欠けていたものを彼の模像の中では完全なものとしたのでした。同じように、若い藝術家が最初に着想を試みる際に、彼らに推奨したい最初の訓練は、もしも可能であるなら、どんな人物像もミケランジェロの着想から選びだすことです。もしもそのようにして借用された人物像が自分の目的に合致しないなら、またある人物像を補うという変化を与えざるをえないなら、その像は必然的に他の像と同じ様式となり、彼の趣味能力はこのようにして自然に根づき、壮大さの膝に抱かれ養われることでしょう。彼は幾千もの思索によってよりも一回の実践的試みによって、直ちにこの莊重様式が何によって形成されているのかを見て取り、後の時代には彼に与えられなかったあの利点、つまり最も偉大な藝術家を彼の師匠や教師としてもつ利点をどうにかして手に入れることでしょう。

次の教えは、ティントレットがミケランジェロのサムソンで行なったように、姿勢を変えずに人物の目的を変更することでしょう。サムソンが跨いでいる人物の代わりに、ティントレットは彼の下に鷲を、顎骨の代わりに雷と稲光を右手にもたせ、こうしてサムソンはジュピターとなったのです。ティツィアーノは、同じように、システーナ礼拝堂の天井画の暗闇と光を分ける神を表す像を用いて、カドーレ⁽¹⁷⁾の有名な戦の中に取り込みましたが、これはヴァザーリによって大いに賞賛されています。奇異に見えるかもしれませんが、ここでは馬から落ちる将校に変えられています。真の判定者がこの絵を見るなら、即座にその人物の姿勢はこの作品の他の人物よりも莊重様式によっていると断言することでしょう。もっと多

くの例が彼らの作品のみならず他の偉大な藝術家の作品の中にもあげられるでしょうが、この二つの例で充分でしょう。

学生が藝術のこの壮大な着想に慣れ親しみ、この様式への好みが定まり、彼自身の一部となり、彼の精神の中に織り込まれる頃になると、自然の中で生じる壮大なものや、彼が今までに獲得してきた趣味と照応するものを選ぶ力を身につけるようになり、ありふれた味気ないものはすべて受け流すことでしょう。その時彼は、我々の藝術の創意の総体的な蓄えを富まし増やすような、彼本来の創意による作品を市場にもたらすことでしょう。

私はこれまで推奨してきました助言の正しさと適切性を確信しておりますが、同時に私は、こうした助言によって我々の藝術を靈感に属する事柄であると想像している批評家の冷笑に私自身がいかに多く曝されてきたかにも気づいております。しかし、別の点で学生に推奨してきたあの度胸が私には欠けているように思えることは、残念なことです。恐らく助言者にも助言を受ける人にも度胸が等しく求められるのです。彼らのいずれも狭量な批評と通俗的な見解に等しく挑戦しなくてはならないのです。

ミケランジェロの時代から現代に至るまで、藝術が徐々に凋落の一途を辿っていることは、認めておかねばなりません。そしてこの衰退は、古代の批評家や哲学者が雄弁術の墮落の原因としたものと同じ原因に当然帰せられるでしょう。確かに同じ原因はあらゆる時期あらゆる時代に、同じ結果を生み出す傾向があります。怠惰——つまり、偉大な先人と同じ苦勞をしないこと——近道を見つけようと望むこと——が、一般的に帰せられる原因なのです。ペトロニウス⁽¹⁸⁾の言葉は非常に著名です。以前の時代の雄弁の自然で清廉な美と、当時流行したわざとらしく仰々しい文体とを対立させてから、彼は「エジプト人の大胆さが実に偉大な藝術を制作する簡便なやり方を発見して以降、絵画藝術はそれよりもよい運命をもったことはなかった」と述べています。

簡便なという言葉によって、彼はイタリアとフランスの後年の画家たちの様式に悪影響を与えたような絵画のある形態を意味している、と私は理解しています。それは、月並で思慮を伴わずにほんの僅かな勞力で、ある手順に従ってでもあるかのように制作することなのです。ある様式への好みは、配慮と長期に渡る注意を払わないなら獲得されえませんが、この制作法はそうした様式とは対照的なものなのです。極めて確実なことですが、制作力は最も骨の折れる勤勉さなしには獲得されないのです。

私は藝術家の野心を刺激して、この偉大な栄光の道に踏み込ませるように努力してきました。そして、出来る限り、そこに到る道程を指示してきました。同時に、それを獲得するために支払われる代価についても語ってきました。苦勞は神があらゆる価値あるものに与えてきた代価である、とは古代の諺なのです。

今回の講話の大半の主題となってきたかの偉大な藝術家は、倦むことのない勤勉さによって幼少の頃から傑出していました。そして、勤勉さは極度の老齡によって妨げられるまで、彼の全生涯に渡って続けられました。彼が自分自身で述べていましたように、最も貧乏ではあったが、必要性から苦勞したのではなく、自ら選んで苦勞したのです。確かに、彼の人生について語られたあらゆる状況から、彼は自分の技は大変な苦勞以外の手段によって獲得されねばならないとは微塵も考えていなかったように見えます。しかしこれまで生を受けてきたすべての人たちの中で、彼は生得的な天才と靈感の効力をもつ権利を最高に主張するでしょう。明らかにラファエロが自分の技法を所有したのは生れつきではなく長い研究によってなのだ、とミケランジェロが語ったことは、彼自身について語られても、彼はそのことを不名誉なこととは思わなかったでしょう。彼が到達した偉大な卓越性は、苦勞のおかげで得られたことを彼は自覚しており、何か超越的な技が、たとえその結果がどんなに自然に見えるとしても、それに対して支払うよりも安価で購われることができると考えられたくはなかったのです。これが、彼の見解の真の趣旨だったように

思えます。そこにラファエロの天才を過少評価する意図があったとは考えられません。ミケランジェロはラファエロについて、コンディヴィが述べていますように、常に最大の尊敬をもって語っていました。彼らは競争相手でしたが、そのような狭量さは彼らの間には存在していませんでした。そして、ラファエロは彼としてはミケランジェロに対して最大の崇拜の念を抱いていました。そのことは、彼について記録されている発言から明らかです。つまり、ラファエロはかの画家と同時代に生まれたがゆえに、自分自身を祝福し神に感謝したのです。

あらゆる国あらゆる時代に、ミケランジェロに対して抱かれた高い評価と崇拜の念が先入観の説明とされれるとしても、それでもそれらの先入観はなんらかの原因がなかったら抱かれなかったであろうことは容認しなくてはなりません。こうして、我々の先入観の根拠は賛美の源となるのです。しかしそれが何に起因するのであれ、あるいはそれが何と呼ばれるのであれ、私は彼の模倣者ではなく賛美者の列に連なることがでしゃばったことであるとは思われたくはありません。私はもう一つのやり方を探ってきました。それは私の能力に、そして私が生きている時代の趣味により適したやり方です。私自身それを試みる資格がないと感じているとしても、もしも今私が生まれ変わるとしたら、私はあの偉大な巨匠の足跡を辿ることでしょう。彼の衣服の縁に口づけし、彼の完全性のほんの一端でも捉えることは、大望をもった人にとって十分な栄光であり勲章となることでしょう。

ミケランジェロが呼び起そうとしたような感動を私自身が受容できることを知って、私は自己満足を感じます。この講話があつた真に神のごとき人物に対する私の賛美の証となることを顧みますと、虚栄心を感じないわけでもありません。そして、私はこの王立美術院のこの場所から発する最後の言葉が彼の名前であることを望まずにはいられません。—— ミケランジェロ。

*人類にとって不幸にも、これが王立美術院の壇上からこの偉大な画家が述べた最後の言葉であつた。彼はこの講話の14ヶ月後に逝去した。

講話集の終り

【注】

- (1) Samuel Wale の後任の「透視図法」の教授職の選考をめぐる紛糾する。レノルズはイタリアの建築家 Giuseppe Bonomi を正会員として支持したのに対して、多くの会員はそれに異を唱え、1790年2月10日の総会での2度の投票の末に Bonomi は退けられ、Henry Fuseli が正会員として選出された。しかし、「透視図法」の教授職は埋められず、レノルズは学長と会員の座を辞す旨を記した書簡（2月22日付）を提出したが、説得されて3月16日に辞意を撤回することとなった。（*General Assembly Minute Book 1768-1950*参照。）
- (2) “spatiis iniquis”, Vergilius, *Georgics*, IV, 147.
- (3) PR は意味が明瞭でないとしているが、1768年にデンマーク王を讃えた展覧会を契機に勃発した藝術家法人協会（The Incorporated Society of Artists）の内部分裂によって多数の人たちが王立美術院に加わったことと関係あるとしている。PR, pp. 8-9参照。
- (4) 注(1)参照。
- (5) Franciscus Junius, *De Pictura Veterum (The Painting of the Ancients)*, University of California Press, 1991. perspicuitie の項目 (p. 400)、ならびに enargeia の項目 (p. 375)参照。Junius と絵画論の関係については、第4講話の解説参照。
- (6) Horatius, *ars poetica*, ll. 34-35. (ホラティウス『詩人の心得』久保正彰訳 河出書房新社 63頁「凡庸なその職人は、末端の技巧でよく心得ていても全体的な処理ができないので、一つのまとまった銅像をつくることができない。」)
- (7) Petronius ポローニヤの第8代司教、1253年にポローニヤの守護聖人となる。Eustachius (生没年不明) トラヤヌス帝

- の勇敢な将軍。狩をしていた際に、角の間に十字架のある鹿を見ると同時にキリストの声を聞いて、キリスト教に改宗した。狩人の守護聖人。
- (8) 民が裸になって黄金の仔牛の像を拝んでいるのを見て憤り、石板を大地に叩きつけて砕いてしまったことをテーマにしたもの。(『出エジプト記』32章) パルマの Sta Maria della Steccata のフレスコ画。
- (9) Thomas Gray の *The Bard* (1757)。エドワード一世が捕えた詩人をすべて殺したという伝説に基づき、老吟遊詩人が巖上よりエドワード一世を呪うという詩。
- (10) quod super nos, nihil ad nos (cf. Tertulianus, *Ad Nationes*, Libri II, " quae super nos, nihil ad nos.)
- (11) Jan van Bisschop (1628-71) *Paradigmata graphices*, 1671. Tibaldi, Pellegrino (1527-1596).
- (12) Polyphemus 単眼巨人族キュクロペスの一人。ポセイドンの子。
- (13) 「ポーブは同時代、自分の国のために書いたのであって、イメージには色を施し、原作の情緒を強調する必要があると考えた。このために優雅にはなったが、荘厳さが多少失われたわけである。」 サミュエル・ジョンソン『イギリス詩人伝』小林章夫訳 筑摩書房 2009年 442頁。
- (14) Frans Floris (Frans de Vriendt) (c. 1516-1570) ; Heemskerck, Martin van, (1498-1574) ; Coxie, Michiel (1499-1592) ; Hieronymus, Cock (1510-1570) .
- (15) Dryden, prologue to *The Tempest* (1670) .
- (16) James Harris, *Philosophical Inquiries*, 1781, pp. 234-5.
- (17) 《カドーレの戦》(1537-8) 1577年に焼失。同時代の Fontana の版画によって知られる。(ウフィチ美術館所蔵。) cf. Vasari (Mil) VII, p. 439.
- (18) Petronius, Arbiter (紀元後1世紀)『サテュリコン』の作者とされている。

【解説】

レノルズの最終講話は1790年12月10日にサマサット・ハウスで行われたが、200~300人の聴衆が詰めかけた。その中には、バーク、ボズウェル、バーニーもいた。この講話の1年ほど前に、《Marchioness of Herford の肖像》を描いている時に恐らく網膜剥離のために突然左目の視力が失われたことにより、目には緑の眼帯をしており、いつものほどの大きな声ではなかったという。この講話の最中に起こった出来事に関しては、チャールズ・バーニーの語った言葉が残されているが (LC, pp. 182-3)、フライの言葉を引いておく。「講話のまさに演説は、実際以上にきわめて劇的にすなわった。賞の授与を目撃するためにやって来た著名人たちの群衆の多さゆえに、レノルズが話している間に床の梁が大きな音をたてて折れたのであった。聴衆はパニックになって出口に殺到した。しかし、損傷はさほどのものでないことが分かり、学長は、黙って心をみだすことなく椅子に座り、全く平静に講話を続けたのであった。」(Fry, p. 400. cf. Hudson, Derek; *Sir Joshua Reynolds*, 1958, p. 222.)

第15講話の最後の言葉がミケランジェロで終わっていることに加えて、ミケランジェロの名が最終講話において頻出することは、レノルズのミケランジェロ賛美が晩年になるに従って高まっていったことを明瞭に表している。さらに、この講話を語るレノルズ自身も、最後の場面においてまさしく崇高の高みに上りつめていることをフライは以下のように語っている。「もし講話が語られた状況をすべて理解するならば、この講話の結びとなる一節は、彼が執拗にかつ公平に強く賞賛した荘重様式に達しているものとみなされるにちがいない。」(ibid.)

他方、ミケランジェロは講話集の最初からかなり多く言及されていることを考えると、ここで彼の代表的な言葉を引用することによって、レノルズのミケランジェロ観の変遷を眺めておくことも意味のないことではないであろう。

《ラファエロのミケランジェロ賛》

- ・「ラファエロは美術院で学ぶ恩恵に浴することはありませんでしたが、しかし、ローマ全体が、とりわけミケランジェロの作品が彼にとっては美術院だったので。」(第1講話)
- ・「ラファエロは、これまで述べてきたことから、注意深くマザッチオの作品を研究してきたように思えます。そして、確かに、(彼が同様に模倣した) ミケランジェロを除外するならば、それほどまで彼の注目に値する人は他にはいませんでした。」(第12講話)

《構図家としてのミケランジェロ》

- ・「ミケランジェロがティツィアーノのような彩色を施し、あるいはティツィアーノのような構図を与えていたならば、世界に初めて完全な画家が出現したことでしょう。」(第2講話)

《ミケランジェロの学識・知識》

- ・「ミケランジェロの着想と学識」(第4講話)
- ・「ホメロスは当時のあらゆる学識を備えていたと考えられています。またミケランジェロやラファエロは、先人の作品の中に発見される藝術上のあらゆる知識を同じように備えていたことは確かです。」(第6講話)

《天才に付随する欠点》

- ・「ミケランジェロの偉大な名前さえも、彩色や他の装飾的な部分の技の欠如や軽視を容認するために用いられます。」(第6講話)

《ミケランジェロのヴェネチア派批判》

- ・「ヴェネチア派の主眼点は、ミケランジェロの意見では、形の理想美や表情の適正さを軽視し、色彩の研究に専心しているように思えたのでしょう。」(第4講話)
- ・「あらゆる権威の最高峰ミケランジェロがこのことを証明しています。この驚嘆すべき人物は、ティツィアーノの絵を見てから、彼のお供をしていたヴァザーリに、「彼の彩色と様式は大いに気に入った」と語ってから、こう言い添えたのです。「ヴェネチア派の画家は若い時に正確に素描することを学ばなかったし、よりすぐれた研鑽法を採用しなかったことは残念だった。」(第4講話)

《荘重性・最高の卓越性》

- ・「パルミジャーノは、当代の女性的な優しさに古代人の単純性とミケランジェロの荘重さ・厳しさを結び付けることによって、尊厳を与えました。」(第4講話)
- ・「ミケランジェロは、藝術のこの偉大な散歩道に踏み込む野心をもつ人たちによって、次のように注目されています。彼はラファエロほど多くの卓越性を持ってはいなかったが、彼が持っていた卓越性は最高の種類のものだった。」(第5講話)
- ・「かりに低俗な才藝を注目に値しないものとして見下す権利を有している人がいるとしたら、それは確かにミケランジェロその人でした。」(第5講話)
- ・「ミケランジェロの荘重な輪郭」(第6講話)
- ・「ミケランジェロはパルミジャーノが彼の作品の中に見られる壮大さに恩義を受けた偉大な原型であり、すべての同時代者や後継者は彼らが所有していた威厳さや壮麗さを彼から引き出していたこと、さらにミケランジェロは絵画が新しい輝きを借用した輝かしい発光体であり、彼の手によってその輝きは新たな様子を帯びて、別のより優れた藝術になっていること——以上を考えてみる時、今までもあらゆる機会に乗じて行ってきたように、この機会にも、近代藝術の高邁な創設者であり父であるこの人物にみなさんの注意を向けさせるとしても、許されることでしょう。」(第15講話)

《詩的特質・想像力》

- ・「ミケランジェロは、最も顕著に我々の藝術の詩的部分を所有していました。そして、同じように大胆な精神によって急かされて彼は最初に想像力の未知の領域を探索し、その新奇性に喜び、自らの発見の成功によって活気づけられたのですが、そのような精神が限界を越えて、彼の生涯に渡って彼を刺戟し前進させないことなどなかったのです。しかし、彼の追従者達は、同じような衝動をもちあわせていなかったため、その限界を越える力をもち合わせてはいませんでした。」(第15講話)
- ・「ミケランジェロはまさしく非常に職人技的であったがゆえに極めて詩的であった、と言うつもりはありませんが、職人的な卓越性が彼の精神を活気づけ大胆にした結果、彼は絵画を詩の領域にもたらし、絵画の極めて冒険的な飛翔において詩と張り合ったのでした。ミケランジェロは等しく両方の資質を備えていました。」(第15講話)

以上から、レノルズは、初期はミケランジェロの素描、構図、学識を高く評価したのに対して、とりわけ第15講話では、彼のもつ崇高性、詩的特質、想像力を最も重視していることが明瞭に見て取れる。

サミュエル・マンクは、『崇高—18世紀イギリス批評理論研究』(Samuel Monk; *The Sublime—A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, 1935.) の第9章「絵画における崇高」の章で、レノルズがミケランジェロの崇高性を強調した事実は、18世紀の趣味論の歴史にあってある程度の意義を有すると述べ、それはラファエロのフレスコ画を高く評価する趣味と全く別の趣味に基づくものであったことを指摘した後で、次のように述べている。『失楽園』『マクベス』『オシアン』の一節やミケランジェロは、たいていの18世紀の目利きの識別力のない目にとって、規則を超越し、想像力・独創性・天

オ・エネルギーを示すだけでなく、その基盤として恐怖を有する崇高の代表としてまとめられるものであった。」こうした崇高への人気の高まりから、レノルズの時代には崇高をテーマとした絵画も数多く制作された。モンクの挙げている絵画のごく一部をここに紹介するなら、オシアンをテーマとしたものとしては、James Barralet (1771)、Angelica Kaufman (1773)、Alexander Runciman (1774)、Maria Cosway (1782)、C. R. Ryley (1789)、Richter (1792)、Singleton (1794)、Westall (1796) の絵が、またシェイクスピアとミルトンをテーマとしたものとしては、Alexander Runciman (1773)、P. Sandby (1774)、John Mortimer (1779)、Fuselis の《Weird Sistes》(1783)、《Lady Macbeth Walking in her Sleep》(1784)、Freman 《Satan at the Court of Chaos》(1784)、West 《Macbeth and the Witches》(1793)、Singleton の《Four Subjects from Paradise Lost》、Howard の《Sin and Death Passing through the Constellations》(1797)、Lawrence の《Satan Calling his Legions》(1797) の他にも、Alderman Boydell のシェイクスピア・ギャラリー (1786) やフューズリのミルトン・ギャラリー (1799) がある。また恐怖をかきたてる絵としては、Mullins 《A Cataract, a rude scene》(トムソンの『四季』) (1772)、William Williams 《A Thunderstorm, with Death of Amelia》(1788)、Saunders と Wilson (「詩仙 (the Bard)」) (1778)、William Hodges 《The Abey》(ラドクリフの『森のロマンス』) (1794) 等々がある。こうした崇高と深い関わりをもった絵が、1770年代から1790年代にかけて数多く絵が描かれ、時には王立美術院の展覧会に出品されたことは、レノルズがミケランジェロへの評価を高めていったこととまさしく照応する事象として、絵画における趣味の大きな変遷を告げるものと言える。