

バーン=ジョーンズ：モリス商会の仕事と唯美主義運動

Burne-Jones: Designings for MMF & Co., and towards the Aesthetic Movement

デザイン学科

白石 和也

by Kazuya SHIRAISHI

モリスも1864年の秋にリユーマチ熱の厳しい発作で苦しんで、少なくともしばらくの間は、レッド・ライオン・スクエアへ毎日行けなかった。そして1865年11月に彼はレッド・ハウスをしぶしぶ諦めなければならなかった。引っ越しするのにもあまりにも厄介だった多くの家具と共にレッド・ハウスは翌年の早い時期に売払われた。モリスが決してその家屋に再び目をかけることはなかったが、それを見るだけでも耐えられなかったことを認めた⁽¹⁾。仲間たちは1865年夏にブルームズベリのクイーン・スクエア26番地にもっと大きい建物を見つけ出し、それには21年もの長期の賃借契約がなされた。ヘンリー・ジェームスはクイーン・スクエアを1869年に「前世紀的流行のにおいを強く残した時代遅れの地域」と記述した⁽²⁾。その大きい、堂々とした家屋はアン女王の治世に遡るものだが、それらはもはや望ましい住居ではなく、多くは分割されて軽工業に当てられていた。従ってモリス家の人々がレッド・ハウスをあきらめてクイーン・スクエアで「店の階上に住むこと」に感じた苦悩を理解するのは困難でない。一階は事務所兼ショールームに変えられ、大きい舞踏室は主な工房になり、他の工房は建物の裏の小さな中庭に増設された。後に事業の取引量が増し続けたので、別の空間がグレート・オーモンド・ヤード近くにも確保された。

モリスの家族にはクイーン・スクエアへの引越が不快だったかも知れないが、事業のためには全体的に確かに良かった。1864年にジョージ・ウォードルがレッド・ライオン・スクエアでモリスに最初に会ったさいに、彼はMMF商会はむしろ混

沌としていて利益を出すのに苦労しているという印象を与えられた。彼が1865年にモリス商会に加わったさいにはしかし、事物が非常に良くなっていると思えた。かなり巨額な資金がすでにクイーン・スクエアのショールームと住まう場所に使われたが、ウォードルによると装飾的な効果が「とても簡潔だが独創的で、非常に美しい」ものだったという⁽³⁾。モリスとウェブのレッド・ハウスとクイーン・スクエアでの作品の全般的な優秀さが裕福な中流社会の芸術鑑賞をする人々に知られるようになり、民家の装飾のアイデアと設計の要請が促された。

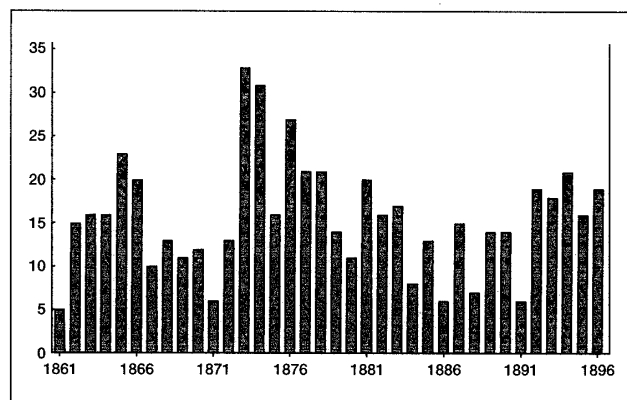
モリスの事業の出航はすべてが平坦ではなかったが、1860年代の経験から分かるのは、商会が民衆の審美性に影響し、市場を先導する能力に関しての初期の自信がやや素朴な仮定を基盤にしていたことが明らかであった。1861年にすでに、独創的かつ良質な作品の市場を広げようと努める商会の存在数は少なかったがその傾向はますます増大していた。すでに記述したようにバーン=ジョーンズが働いたことのあるレヴァーズ・アンド・バロード社の他にクレイトンとベル、ヒートン、パトラー・アンド・ペインの各社はステンドグラスを専門とした。コヴェントリーのスキッドモアズとハードマンのバーミンガム社は教会用の造作を行っていた。F. B.バロードと N. M.レヴァーズはパウエル父子商会と経歴を共にしだし、MMF商会のようにステンドグラスは1860年代初期に事業を設立して以来ホワイトフライアーズの製品を使い続け、優秀なデザイナーを雇って高品質のステンドグラスを製作しようと努めた。クレイトンと

ベル社は別の比較的新しい商会で、ジョン・クレイトンとアルフレッド・ベルによって1856年に設立されたが、そのステンドグラスは技術的にも芸術的にも1850年代後期と1860年代初期が多分、最高であったであろう。

これらのような独創的かつ進取的な商会は、MMF商会がその当時の作品の質を広範に無視することではっきりと傷つけられた。デザイナーのルイス F. デイが例えば、レヴァーズ・アンド・バロード社に1866年頃に加わったさいに「アマチュア連中が我々の業界を教えるつもりだ」と聞かされたことを思い出している⁽⁴⁾。実際問題として仲間たちの信念がどうであっても、MMF商会はその出発から品質と値段の両方でまさしく強力な競争に直面した。多様なステンドグラス製造業者間の価格競争がいかに激しいかを確実に述べるのは不可能であるが、ウォリントン・テイラー（業務管理者として1865年にMMF商会に雇われた）はモリスがあまりにも低く値段を設定し過ぎたことに絶えず不満を述べた。彼は「我が社は年間20点のステンドグラス窓しか制作してないので、我々の価格は高くなければならない……我が社が得られる仕事の量はずっとこの程度であり、安い仕事をするのは時間の無駄でしかない」と議論した。彼が推薦したのは、商会がステンドグラスの平方フィートにつき£2.50～£3.00にデザインの仕事代を加える費用以下の請求では決して成り立たないということであった⁽⁵⁾。しかし1865年にクレメント・ヒートン社がイギリスの最良のステンドグラス価格として平方フィートにつき£1.50～£2.00という見積りができたことを考慮すると⁽⁶⁾、ウォリントン・テイラーの評価が現実的だったと信じることは困難である。商会が当時、その仕事の優秀さを考慮して、割増金額を請求するに十分な余裕があったとも思えないし、割増金があるような非常に大きな額である筈はなかったであろう。

芸術的な競争、変わる審美性や市場変動の商業的な危険性が1860年代後期に現れた。ステンドグラス製作依頼の数は1865年まで感動的に上昇した

表1 MMF商会が受注したステンドグラスの数(861-96)。資料提供、A.C.Sewter, *The Stained Glass of William Morris and his Circle* (New Haven, CT, 1975), vol.II, passim による。



が、その後は間断なく低下し、1866年の20から1867-70年の2年後には10～13へ、そして1871年には6にまで減少した（表1を参照）。この減少は主にその10年の後半に経験された英国経済の全般的な後退の結果でもあった。例えば建築業界では、住宅建築の総国内固定資本形成は間断のない上向き傾向を維持したが、教会用と公共の仕事に対する支出は1865年と1869年の間に急落した⁽⁷⁾。しかし、製作依頼の数の低下がまた、1860年代後期までには大方のモリスの窓がバーン＝ジョーンズによってデザインされていたという事実、つまり彼の絵画様式がだんだん好まれなくなったのも一因であった。その問題は後にモリスのステンドグラスが独自の種の高い地位を獲得したのでそれほど深刻ではなかったが、主な建築家と彼らの得意先が率直なゴシック復興の細工を広く欲していた折りでもあったので、販売にはその特殊性が確かに影響した。ストリートとG. G.スコットの両人が13世紀ゴシック様式をより好んで昔大好きだったクレイトン & ベル社へ戻った。モリスと一時的にステンドグラスで実験した他のゴシック復興論者、例えばバターフィールド、ウィリアム・ホワイトやJ. P.セディングは1860年代以後にはそうしたことがほとんどなくなった。ボドリーと彼の仲間のトーマス・ガーナーは、C. E.ケンペとバーリソンとグリルの作品への好みを増大させた⁽⁸⁾。

激しい競争が MMF社の財源に重要な結果をもたらした。ジョージ・ウォードルによれば、商会在利潤を宣言したのは1866年になってからであって⁽⁹⁾、1860年代以前には取引高と利潤があまりにも小さ過ぎたので商会在モリスと彼の母から借用した開業運転資金£600を返すことができなかつたほどであったが、1866年には例えば、£2,300（総売上高の77パーセント）のステンドグラスの販売は総利益£250、すなわち取引高のおよそ11パーセントを獲得した⁽¹⁰⁾。幸いにも、事業の他の部分がむしろもっと良くなりだし、特に商会在1866-7年に実施したセント・ジェームズ宮殿とサウスケンジントン博物館の仕事が有利なことが判明して非常に有利だったので、仲間たちは£20の商会在への元の投資額すべてを返し、モリスの家族から借りた£600も返して新たに踏み出せた⁽¹¹⁾。

しかし1860年代後半のMMF商会のステンドグラス事業の不振は個々の仲間や商会在全体に重要な結果をもたらしたともいえる。製作依頼の数が減少したので、初期年の熱意や熱っぽい創造力が弱まりだし、事業がその既存の形では仲間たちに決して高額な所得を提供できないことがますます明らかになった。モリスを別にして、最良な支払いを受けたのはバーン=ジョーンズ、ウェップとマドックス・ブラウンであった。表2から、1860年代の提携所得はかなり少な目だったことが分かるし、1867年の景気の谷では、各々の仲間への£20の元金返済を省略すると、バーン=ジョーンズは£35.80で、ウェップは£40.45、そしてマドックス・ブラウンは£28.00の所得であった。しかしマドックス・ブラウンにとってはこれがほとんど大きな痛手にはならなかつた。彼にとってMMF商会在は副業以外の何でもなかつたのは、1862年と1867年の間の彼の年収は平均£829で、1865年のその頂点では£1,383であったからである⁽¹²⁾。バーン=ジョーンズとウェップは、それほど余裕のある投資家ではなかつた。両人は商会在からの所得にもっとどっかりと依存していたので教会に関しての販売不振はかなり痛手であった。1867年にバーン=ジョーンズは製作依頼で得たのより遥かに多

表2 フォード・マドックス・ブラウン、エドワード・バーン=ジョーンズ、フィリップ・ウェップの提携所得とMMF商会在からの払い込み請求（1861-69）

払い込み請求というのは提携預金から引き出した額である。提携所得とは行った仕事の諸費、配当、自己資本の払い戻しとして商会在が支出した額である。マドックス・ブラウンの提携所得は不明であるが、1862年に£19を彼自身で払ったようである。

資料提供、Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight, Account Book of Ford Madox Brown; Fitzwilliam Museum, Cambridge, Account Book of Sir Edward Burne-Jones; City of Birmingham Museum and Art Gallery, Account Book of Philip Webb.による。

年号	マドックス・ブラウン		バーン=ジョーンズ		ウェップ	
	払込み請求 (£)	提携所得 (£)	払込み請求 (£)	提携所得 (£)	払込み請求 (£)	提携所得 (£)
1861	—	13.00	—	74.00	1.70	
1862	73.86	133.50	130.00	78.43	54.80	
1863	—	147.86	90.73	67.30	108.67	
1864	65.99	92.85	69.28	37.75	33.18	
1865	25.35	180.15	222.63	56.83	84.70	
1866	53.35	137.75	156.91	98.15	124.00	
1867	48.00	55.80	151.35	60.45	64.43	
1868	n.a.	112.50	38.19	56.46	62.75	
1869	105.65	78.15	96.43	27.99	23.02	

くの支給を受けていたが提携利益が実際には£91の赤字に終わった⁽¹³⁾。彼は常にMMF商会在のために安い支払料で働き、今や困難を経験している様子のウェップには同年の5月に、「12月から始めることになった商会在の意見を聞く顧問経営者」として年間£80が提供された⁽¹⁴⁾。

1866年頃から仲間たちは2、3の住宅建造物の大きな製作依頼の仕事を開始した。なかでもとりわけ重要なのはセント・ジェームズ宮殿のタペストリーと武具の間の装飾と1866-7年のサウスケンジントン博物館（現在のヴィクトリア・アンド・アルバート美術館）のグリーン・ダイニング・ルームであった。両方の事例での装飾的な設計は主としてフィリップ・ウェップの仕事であったが、下の壁の暗めの羽目板が重要な役割をした。セント・ジェームズ宮殿の仕事は1866年9月と1867年1月の間に行われた。それはオーヴ・グリーンとゴールドに彩色された扉、腰羽目パネル、天井、蛇腹と窓枠模様の仕事が特色をなした⁽¹⁵⁾。グリーン・ダイニング・ルーム（1867）はある点ではより手の込んだ冒険で、ウェップによるゲッソ壁の装飾とバーン=ジョーンズのステンドグラスと4

季を表わした彩色パネルも含まれた⁽¹⁶⁾。エイマー・ヴァランスが1897年に出版したモリスの伝記の一節でその部屋の雰囲気や以下のように捕らえている。

「この部屋には6枚のすべてのパネルに収まった2つの窓があったが、人物はバーン＝ジョーンズが1866年と1867年にデザインした。これらのパネルは窓を横切る水平ベルトを形成し、円形の壁龕は -モリスが復活させた窓装飾の別の形式で- 上と下はおぼろに緑がかかった白いステンドグラスで、それに便宜化された紋様風の繊細な模様で絵つけされた。食堂の壁は彩色された緑色の木材パネルが床から部屋の半分の高さまではめられている。上部パネルには金箔がきせられ、大多数が多様な木と花の彩色された枝模様で飾られていたが、装飾的な図柄のパネルが間をおいてあり、これらの花のデザインの代わりに、それらには絵が描かれ・・・羽目板より上の壁の空間は、便宜化された葉の浮彫り模様で埋められ、一番上には動物の狩猟を表したパネルのフリーズが巡らされている」⁽¹⁷⁾。

その部屋は食堂としてはもはや使われなくなったが、最近修復されて現在はヴィクトリア・アンド・アルバート美術館でモリス商会の収集品の一部を展示するのに用いられている。近代の審美性にとってはむしろ暗いが、それでも人目を引くところがあり、商会の初期の仕事の重要な見本である。

1867年以内にMMF商会は教会と住宅の両方の建物のまさしく実質的で高名な企画を達成した。それでは、そのような開業間もない商会がどのようにしてそのような重要な製作依頼を獲得できたのであろうか？ まず第一に、すでに明らかのようにその製品が高品質だったのは、仲間たちが持っていた芸術的な能力が場合によっては天才に達するものがあったとしても、彼らの技巧と関心の種類や興味がそれほど驚異的なものでなく、MMF商会が製作したステンドグラスの成功は、高水準

の職人技術と色彩の習熟と結合したそのデザインの独創性に起因していたと論じられてきた。1862年の大英博覧会での審査員が他の製品に与えた賞賛は、商会の初期の仕事の品質についての一面だけにかうかがえるものであった。

もっと広くは、MMF商会が市場成長期に事業参入し、ファッションナブルな建築家の要求への良い理解を備えていたということである。19世紀に起きた教会建築における劇的躍進で作り出された実質的な需要を認識することが重要であった。急速な人口増加と都市の拡大が社会に基本的な変革をもたらしたので、教会による市場拡大の裏には英国国教会がイギリス人の間で威力を失っていたという思いが広く保持され、「脅威に被われた教会」のこの概念は19世紀を通じて持続し、教会改革についての長期の熱い議論が煽られた⁽¹⁸⁾。1851年の宗教人口の調査は、英国国教会から徐々に移行することに関する主流派の最悪の恐れを確認させるようだった。というのも調査員に記録されたことによると、教会に通う人のほとんど半分が、非国教徒または天主教徒であったからである。しかし急速に拡大している大都市圏の新しい教会建築は特にロンドン、中部地方と北部イングランドなどの人口増加にあっさりとは足並みを揃えなかったということがあった⁽¹⁹⁾。

英国国教会の存在を拡張する最初の国家的な努力は、社会的な不安の結果とフランスの革命戦争終結後の動揺年間の恐れによるものであった。教会設備を増大することが課されたのは、教会の建築依頼が1818年につくりだされてからであったが、最高額の支払の没落が始まりだしてからは、個人の後援者もそれらの役を果たすようになり、教会用の製作依頼と個人教会の建設協会も後援することになったのである⁽²⁰⁾。オックスフォード運動が「金持と信心深い素人が教会建築の後援者としての地位を競う」ことを促進したようである⁽²¹⁾。英国国教会は1840年と1876年の間に合計で1,727の新しい教会が英国とウェールズで建てられ、£2,500万を上回る総費用で大規模に修復が行われ、7,144以上が再建された。そして1861年と1866

年の間だけで、教会の監督官が397の新しい教会区をつくった⁽²²⁾。

このあらゆる事業が、19世紀中頃の10年間に13世紀末以来のどの時代より多くの教会が建てられたことを示した。そしてそれらのすべてにおいてますます高い水準の調度が整えられて装飾されねばならなかった。教会建築学会によって主張されたもっと学問的なゴシックの方への動向もあったし、予想できる限り、歴史や象徴的な精度を探索することで教会はより手が込み、より高価になることになった⁽²³⁾。祭壇正面掛け布や他の刺繍作品、木材や石の彫刻、真鍮や鉄細工のような品目の需要が急増し、MMF商会のような会社もこれらの傾向から莫大な利益が得られた。これらの機会の充実した利用をするには特殊化された知識を要した。モリスは特に、得意先との主な接点として彼らの願いを理解し、必要に応じてデザイン細部の要点、またはその全体的な内容について助言し、それらの正しい翻案ができねばならなかった。この仕事におけるモリスの聖書、当時の神学的な論争、教会儀式、それに中世の建築についての知識がすべて貴重な財産になった。時おり得意先に窓の主題についての考えがあっても話し合いの後に全体的な計画は同意された。ほかの時にも、モリスは主題や処理の仕方を率先して提案した。ヘレイネ・ロバーツの意見では、MMF商会は流行している好みと拘束に非常に敏感だったという。「モリス商会の窓は聖人より予言者や天使を、罪と天罰その他の疑わしい主題はステンドグラスのほとんど全てのデザインにおいて避けられた」⁽²⁴⁾。

窓が顧客の期待を満たすのを確実にするには適正な主題を選ぶのとほとんど同じくらい重要だった。デザインが多少でも不適切であるか効果がないと、モリスは必要な改革が行われるまでそれを受け入れなかった。例えば1863年4月には「管理者たちがロセッティにブラッドフォードの東の窓のマグダラのマリヤの服装が目的に不適当なために直すように求める手紙を書くことが同意された」⁽²⁵⁾。教会儀式と装飾のより優れた要点が熱く討議されたさいに、ステンドグラス事業における

成功には明らかに高度な感性やこつが必要とされたが、需要の急成長、市場の理解と質の高い優良製品が1860年代の商会の成功を完全に説明するわけではない。商会の面々は製作依頼を確保するさいに個人的交際も有効に利用し、MMF社の評判を確立するのにこのタイプの努力も重大であった。商会は初めからこれを実行した。モリスのF. B. ガイ牧師 への手紙が回状を配る牧師の名簿一覧を要請したことはすでに述べた。モリスとウェッブは、例えばトーキーの福音伝道者の聖ヨハネの東窓のように良き指導者のストリートを通じてや彼らの知り合いの他の建築家たちから仕事をもらい受けた。多くの初期の製作依頼はパーケット・フォスターの仕事が好例であるが、仲間たちが移って来る前の芸術仲間からも得られた。

ロセッティはしかし、説得力があり引き込むような個性で商会のとりわけ有力な大使であった。彼は取引に対する鋭敏な目と、友人や賞賛者の広い輪を持っていたし、友人のベンジャミン・ウッドワードが設計したオックスフォードの新しい学生会館を装飾する企画に着手したり、マドックス・ブラウンとバーン=ジョーンズをパウエル父子商会にステンドグラス・デザイナーとして推薦したこともすでに述べた⁽²⁶⁾。商会が設立されてからは、ロセッティは仲間のための製作依頼を獲得するために彼の関係を利用し始めた。パーケット・フォスターや G. F. ボドリー（ホーガース・クラブの同僚の顔ぶれ）のような初期の後援者に商会を使うように説得したのは彼であった。ロセッティはまた数多くの機会に牧師その他の建設や教会修復に関わる人々からステンドグラスについて意見を聞かれたさいに彼はMMF商会にステンドグラスの製作依頼をするように助言した⁽²⁷⁾。彼の最も重要な思わぬ大成功が到来したのは彼が公共事業の初代監督官ウィリアム・クーパー（後のマウント・テンブル侯）を説得したときで、セント・ジェイムズ宮殿の改装を実施するのに、以前にその宮殿の装飾的な仕事の責任を受けたりして当時流行っていたウイグモア・ストリートのクレイス商会よりは MMF商会を優先して契約するよ

うに説得したのである。ロセッティはラスキンを通してクーパーと彼の妻に会っていかにも彼らしい魅力でもって、彼自身の商会の優れた芸術的品質を何とか説得できたのである⁽²⁸⁾。

しかし他の仲間たちは自分たちの将来がMMF社と共になんか分かっていなかった。ジョージ・ウォードルが1866年に商会に加わったさいに、すでにロセッティとマーシャルがあまり積極的でない仲間ではなかったことが彼にも分かった。この頃ロセッティは仕事の世話はしたが、デザインすることよりむしろ絵画を描くことに専念していた。マーシャルはデザインを求める頂点にあってさえ⁽²⁹⁾、彼の測量の職業を決して諦めなかった。フォークナーは事業の創造的な側面に貢献できないことを痛感し、彼は提携したままだったのに、ユニヴァーシティ・カレッジの数学の研究奨励金が目的で1864年の春にオックスフォードへ戻ってしまった。彼の離脱後には定期的な仲間の会合が中止され、事業の運営責任はモリスの肩にますます降り掛かった。非常に重要な事柄が処理されねばならなかったさいだけに仲間たち全員が招集された。モリスは増大した管理責任の難題を特に歓迎しなかった。彼はMMF商会を前進させ続けるのに必要な能力と経験を持っていたかも知れないが、現段階で彼がその仕事に打ち込む気はなかった。フォークナーが移った後、モリスは仕事の流れを監督し、デザインを継続したが、彼の時間の多くは他の追求に当てられ、多くの時間が特に詩作に回された。

モリスが最初に出版した詩の本『グウィネヴィアの抗弁』(1858)は批評家や民衆にもあまり良く受け取られなかったが、文学的企画には間欠的にだが数年間は仕事をして、レッド・ハウスの装飾とMMF商会の開業に熱中した。1860年代半ばまでにしかし、書きたい衝動が再び彼には増大してきた。1867年に出版されたヴィクトリア朝の最も長い物語詩『イアソンの生と死』と1868年と1870年の間に3巻本で出版された『地上楽園』のうちの2冊に着手した。アルゴナウテースに金の羊毛を捜すように導いたイアソンの物語に関する

モリスの描写が、古典的な主題よりは著者が伝えた中世の精神を敏感に察知した人々には非常に好ましく受け取られた。フォークナーによると、イアソンが問いかけたのはその「明快さ、絵のような美しさ、端正さ、優しさ、それに寡黙さ」であったという⁽³⁰⁾。そしてその成功によってモリスは『地上楽園』という題名の下で計画された一連の話しを書く気になったのである。1860年代に彼は『地上楽園』と取り組んだが、それはチョーサー著『カンタベリー物語』やボッカチオ著『デカメロン』にならって作られた24話の続き物であった。モリスのもっと初期のアーサー王伝説の緊張に満ちたドラマティックな表現の『グィネヴィアの抗弁』とは違って『地上楽園』は、長くてやたらと広がる話で、もっとくだけてゆったりとした流れるようなスタイルに関わるものであった。各々の話は異なる人物によって語られ、モリスはギリシアやスカンジナビア、ケルトからアラビアの資料さえ利用して描写した。そしてプロローグには有名な近代化への忠告文がある。

忘れよう、煙の立ちたちめた首都6州を、
忘れよう、吹き出される蒸気やピストンの音を、
広がりゆくおぞまし町のたたずまいを、

モリスとバーン=ジョーンズも多分、彼らの大方の出資者たちがそれらの立ちこめる煙や蒸気やピストンの轟音でお金を儲けていることを忘れようとしたのであろう。その出発から贅沢に挿絵を入れた版を制作するという志向から、バーン=ジョーンズは『地上楽園』のあらゆる挿絵を用意するように意図した。1864年から1868年までの4年間にバーン=ジョーンズは多数の素描と習作を制作してその企画に取り組んだ。これらの素描は人物素描の熟達と一連の連結する物語風の場面としての制作能力の増強をうかがわせる。この時期の彼の赤チョークの素描は特に顕著である。すなわち、チョークの全面的な粗い背景から浮かび出てくる人物像はとりわけイタリア風で上品で、それらの姿勢やまとまり方にはとりわけ愛嬌があり、

装飾的であった。

『地上楽園』のためのバーン=ジョーンズの豊かな発想の主な資料の一例は彼やモリスが大いに賞賛した15世紀の書物『ポリフィルの狂恋夢』であった。その書物は不幸な恋人ポリフィルが彼の愛人ポリアを捜して彷徨うことを扱ったものである。形態は中世的な物語であるが、作家は古典的なことを引き合いにしたり、ほのめかして重ね合わせ、木版画の挿絵には古典的な建物や碑銘が溢れている。バーン=ジョーンズの作品にはまさに中世と古典との同じような入交じりが充満していた。『地上楽園』にその起源があるピュグマリオン連作は主題が古典的であり、イタリア風の人物像で、雰囲気は中世の宮廷にふさわしい愛情を表したものであった。バーン=ジョーンズの余生を通じてこの混合スタイルは作品の全ての特徴であることに変わりなかった。『地上楽園』は結局、1868年に挿絵なしで出版されたが、それらのバーン=ジョーンズの仕事は無駄にはならなかった。彼がその書物のために制作した多くのデザインや素描、特にキューピッドとプシュケーの連作は、彼の余生における絵画の多様なアイデアになったからである。総体的に『地上楽園』は35点ほどの絵画の豊かな発想源を用意することになって、ずっと彼の芸術のとりわけ重要な資料となった。キューピッドとプシュケーの連作はケンジントンのパレス・グリーン1番地のジョージ・ハウードの住まいの壁のフリーズ（帯状装飾）になった。ピュグマリオンの話しは4枚の絵の2組の話しとして制作された。「アクリシオスの運命」の「ペルセウス」連作の8点はカールトン・ガーデンのアーサー・バルフォアの音楽部屋のための製作依頼に発展し、オルフェウス物語りのための素描ではウィリアム・グレアムのピアノの装飾になった。「ダナエと真鍮の塔」は別々の4点の絵画のヒントにもなった。「ウェヌスの鏡」と「プシュケーの婚礼」の両方が同じ資料に起源が求められた。このことからいかに『地上楽園』がバーン=ジョーンズの発展に重要であったかということが分かる。

その書物では42,000行あまりに及ぶ韻を踏んだ詩文でモリスは、14世紀のノルウェーの水夫が地上楽園を捜してどのように航海したかを語った。彼らはずいぶん遠い土地に到着して地方の人々に歓迎された。2つの文化がこのようにして出会い、主人と客人が自分たちの主だった物語りの1つを話して互いをもてなすのである。この方策を通してモリスは交互に古典的と中世風な顕著な20話に関係づけできて、魅力的な表現を見出した。最初の巻だけでも1868年と1870年の間に5回も再版されて、モリスには大きな利潤がもたらされ、新しい契約が立案されたほどその売れ行きは良好であった。その詩作は、理想的な家族の読物と見なされ、モリスは大方の19世紀の人々にはデザイナーや製造業者または政治的な活動家としてよりはこの『地上楽園』の著者としてより広く知られるようになったのである⁽³¹⁾。

モリスは非常に異なる仕事を楽にやりくりする注目に値する能力をもった驚異的な研究者でもあった。ジョージ・ウォードルは彼の行動を観察して感じた驚きをいつまでも失わなかった。

「彼は……ステンドグラスや壁紙、布地、時には壁装飾のデザインを行い、そしてまた事業全体を監督しながらも、多少とも機会がかなえば詩作にも係わった。彼の仕事をする能力は巨大かつ驚くほど多才で、自分に向けられた新しい問題に考えを直ちに切り替え……通常心を奪うような追求から他のことにいと容易に目を向け、労働者が食後にベンチに戻るように静かに、しかも明快に一条も失わず自分の大好きな仕事を再開するやり方にいつも私は感嘆してしまうのだ」⁽³²⁾。

だがモリスといえども文学の主要作品を書いている間は事業のあらゆる面に等しく有効な留意はできなかった。例えば、企画の効果的な予定表を作ることが時にはなおざりにされたようで、1866年のケンブリッジのジーザス・カレッジの仕事をMMF商会が間に合うように完了できなかった場合がその1例である。その年に商会はボドリーが

最近再建した身廊の頂部と平たい装飾パネル、及び天使のフリーズ（帯状装飾）を装飾する依頼を得た。仕事はクリスマスまでに仕上げることになっていたが、モリスは11月に学部長 E. H.モーガン宛に6ヵ月の延期を要請する手紙を書かねばならなくなった。

「私が想像するには頂部の平らな部分は3週間ばかりで仕上げられるのですが、残念なことに、御指摘の工期までに被われた部分あたりの図柄を仕上げるのが全く不可能と言わねばなりません。私はこうなってしまった言い分でいらしていますが、大学が不便を感じないように可能なことは何でも致します。この類いの仕事ができる人物は極めて少ないので急がせられないのです。平たい部分だけを描くのなら、もっと多くの人を加えて通常より速く仕事を完了させるようにせき立てることもできたのですが、この芸術的な仕事ではしかし、それをやるべきではないのです」⁽³³⁾。

モーガンはモリスの説明に満足どころではなかったが、ポドリーが商会の仕事は待つに十分値いすると彼を安心させてからは、1867年4月1日までの延期が認められた。仕事はそのちょうど1週間後に完成した⁽³⁴⁾。

モリスはフォークナーがいなくなってから、MMF商会の管理のために補充要員の形でジョージ・ウォリントン・テイラーを1865年に入れた。マッケイルによると彼は「良家のカトリック教徒の生まれで、イートン校の教育を受けた後にしばらくは、軍隊にいた」と記述したが、仕事では不運にも、彼は文無しに近かった⁽³⁵⁾。ウォリントン・テイラーは友人を通してモリスに会ったが、モリスは彼の芸術や音楽についての知識に感動させられた。モリスは彼が良い性格の知的な若者なので、機会が生じたさいにさっそく雇ったのである。ウォリントン・テイラーのとりわけ有望な資質は組織化する良い感覚、細部の観察力、それに彼の率直な態度でもあった。ジョージアナ・バーン＝ジョーンズはこのように観察している。「彼

は指名された2、3週間以内に、まるで厳格な監督者のように顧客の注文に傾注して商会の利益を保っているという噂が広まって、モリスを実際に一度に1つの仕事につかせることになった」⁽³⁶⁾。彼はまた多くの効果的な仕方で仕事の流れを組織する必要を認識し、仕事を才覚に合わせたり、仲間たちが最終期限に間に合うように促した。そして彼は費用を減らし、生産経費とデザイン料金を現実的な水準に保持するために最善を尽くした。モリス個人の費用は批評のためにえり抜かれ、エドワード・バーン＝ジョーンズの会計簿にはデザイン料金について「天使と6人の子供では・・・私は残念だがW.テイラーに疑われたと言わざるえない」という彼の不機嫌な注意書きがうかがえた⁽³⁷⁾。

それでもウォリントン・テイラーは決して「事業実践の専門家」でないとマッケイルに記述された⁽³⁸⁾。彼はMMF商会がこれまでの商業的な感覚でもっとうまくできたはずだという鋭すぎるほどの認識をしていたのに、諸問題への彼の改善策はいつも決まって近視眼的で、間違った考えのことも多かった。テイラーは市場への貴重な理解を少し示し、取引高を増大させるのにモリスやバーン＝ジョーンズとウェブに圧力をかけ直してデザインの供給を維持するのが唯一の提案であったという。彼は1867年にロセッティに「モリスとネッドは推進以外の仕事をしないので、あなたにデザインの供給を続けてもらわねばなりません。デザインの仕事は得るものが少ないけど窓のはもっと少ないのです」と言ったという⁽³⁹⁾。そのような見解を表すさいにテイラーはMMF商会の初期年間に特有だった製品のユニークさの強調を反映させた。しかし連続的な生産や外部の製造業者を利用する可能性の認識はなかったし、新しい市場を探し求める徴候もなかった。テイラーが制作をスタンドグラスに制限したかったのは確かである。彼は住宅関係の市場の機会はほとんど予見しなかったし、もっと多くの壁紙やテキスタイルまたはカーペットのデザインを製作する利点はないと考えていた。モリスが1866年に病気でヘイスティン

グズへ余儀なく退いたさいには、彼の口やかましさを、狭量さから解放されて全く安心したに違いなかった。テイラーは1870年2月に結核で死亡するまで人物としてまた仲間としての彼の有望な資質が尊敬され、MMF商会の事務長の資格を保持し続けた。彼が商会への関心を最後まで維持したことが尊重されたのである⁽⁴⁰⁾。

テイラーの死後の1870年から1890年の間にはジョージ・ウォードルが業務管理者の任務に任命されて維持が行われた。ウォードルの努力はMMF商会の組織化の効率性を改善はしたが、2人にはその事業ににあった失われかけている製品の独創性と品質の紹介能力の勢いを回復するのに要するアイデアと豊かな発想のいずれもなかった。

唯美主義の絵画をめざして

バーン=ジョーンズの1866年のグワッシュ水彩画「悲嘆」はすでにより簡素で記念碑的なスタイルへ動いていることを表したが、その構図は唯美主義びいきであった。1人が楽器を奏でていて、もう1人が聴いているという2人の人物だけで成り立っており、人物とそれらの着衣の描法が明瞭に古典的な風采を帯びており、背景は右に薔薇がある簡素で整ったものである。優勢な赤と青の色は悲しみと悲嘆の雰囲気を用意したもので、物語風の要素が全くの最低限に格下げされたこの絵画はバーン=ジョーンズの芸術が1860年代に進展した新しい方向を明らかにしている。オックスフォードで会ったスウィンバーンは1857年以来のバーン=ジョーンズの友人であったが、ラファエル前派のおかげで彼も中世熱には何でも感染するようになり、1858年には彼のアーサー王朝のロマンス『トリスタンとライオネス（トリスタンの伝説の発祥地）』を出版した。彼は1860年に出版され韻文戯曲『ロザモンド』も書いた。これはヘンリー2世王の嫉妬深い妻「麗しのロザモンドと王妃エレアノール」の話を表したものであった。ロザモンドはラファエル前派仲間のヒロインで、ロセッ

ティ、バーン=ジョーンズ、フレデリック・サンズその他の皆が彼女の話の脚色版を描いた。ゴッドストウの彼女の埋葬場所は1850年代のラファエル前派の巡礼地であった。1860年代初期までにスウィンバーンはロンドンに住んでいて詩作とバラードに取り組んでいたが、この時期はスウィンバーンとバーン=ジョーンズの関係が非常に親しいもので、明らかに互いに影響した。ジョージアナ・バーン=ジョーンズはスウィンバーンが書いたばかりの韻文詩を読み上げるためにどれだけ頻繁に彼が夫妻の家に駆け込んできたかを記述している。またバーン=ジョーンズの「緑の夏」のような絵画は、スウィンバーンの非常に叙情的でロマンチックな詩作の蒸し暑くもの憂い雰囲気を用意に呼び起こす「果樹園にて」という詩の雰囲気に非常に近く、それらの間には確かな類似がある。

「草はよく伸び涼しくて、横たわりたくなかった、
どちらの頬にも目にもキスされ、
僕は君の方へ向いた。緑の午後が日没へ向い、
永久に生きていたい」⁽⁴¹⁾。

スウィンバーンの詩作「ヴィーナス讃歌」と「聖女ドロテア (St.Dorothy)」はバーン=ジョーンズの同じ表題の絵画のヒントにもなった。詩作とバラードが1866年に公表されたさいの献呈の辞は次ぎのようである。

「私の友人エドワード・バーン=ジョーンズに愛情と敬服を込めてこれらの詩作を捧げる」。

シメオン・ソロモンは芸術家族出の才能あるユダヤ系の芸術家で、この当時はスウィンバーンとバーン=ジョーンズとも親密な友人の間柄にあり、しばらくはトリオ（3人組）であった。1860年代のソロモンの水彩画はバーン=ジョーンズのと非常に似ていたが、ソロモンは特に旧約聖書の主題とユダヤの儀式に興味を持っていた。スウィンバーンを通してソロモンも男女の同性愛、すなわち多かれ少なかれ彼の仕事は明白にその両方の危険

な主題に関心を寄せるようになった。ソロモンの作品はスウィンバーンの詩歌の明確な絵画的等価物のようで、官能性を抑制した同じ雰囲気をもたらしに伝えるものであった。しかしバーン=ジョーンズにはソロモンが危険を冒して作品における官能性をいつもことさらに抑制することで1870年代の悲劇の不名誉な事件へ発展することになった道を辿る用意はなかった。両性花的な特徴をバーン=ジョーンズがスウィンバーンの影響で芸術に考え出したと主張されてきたが、このことは証明が難しい事柄である。スウィンバーンは1863年にルーヴル美術館のギリシア彫刻がきっかけで、ヘルメースとアプロディーテの間で生まれた（前4世紀）、乳房を有する美青年で、後には男根を有する美女の姿で表された「ヘルマプロディトス(Hermaphroditus)」という題名の詩を書いたので、そのようなことが当時の時事的な主題であったことは確かであろう。アンドロジナス（男女両性の）、つまりほとんど男女別のない人物像がバーン=ジョーンズの成熟したスタイルの特色になるので、スウィンバーンとソロモンが彼の作品に影響したことは確かである。バーン=ジョーンズがそれを何かとても異なるもの、すなわちまったく彼独自のものに変えてしまったことは彼の非常に複雑で折衷主義的なスタイルの重要な要素でもある。1860年代のバーン=ジョーンズと同じ方向へ大いに進んでいた別の芸術家はアルバート・ジョゼフ・ムーアであった。彼は芸術的な家族の出であったが、バーン=ジョーンズより8歳は若く、1857年には作品を展覧しだした。ムーアはホイットスラーとロセッティの友人でもあり、彼らの仲間でもあった。彼とバーン=ジョーンズは親しい友人ではなかったが、互いの作品は知っていたに違いなかった。ムーアはバーン=ジョーンズのように1860年代に初期のラファエル前派段階から唯美スタイルの面をめざして移行していた。彼の作品はまた古典や唯美的や日本の要素を融合させて非常に折衷主義的でもあった。従って彼の制作の仕方はバーン=ジョーンズのとむしろ異なっていた。ムーアはエルギン・マーブルの大変な賛美者で、

彼の絵画の内容はいつも決まってギリシア風のゆったりした長めの服を着た少女である。従って彼には古典主義者という名称をつけられがちだが、構図と彼の色彩感覚はもっと日本美術に負うところがあり、彼とホイットスラーの両方は1865-1870年の間に熱心に日本美術を学んでいた。ホイットスラーの6種の企画（ワシントンのフリーア・ギャラリー）も類似した融合を見せたが、もっと自由で印象主義的なスタイルの描き方をした。

バーン=ジョーンズの芸術も1860年代に類似した線に沿って発展したが、彼の人物像はより洗練されて優雅かつ古典的になり、構図もより明瞭で簡素になり、物語風の細部の混雑が少なくなった。バーン=ジョーンズの女性像のなかでも特に例えばムーア作「四季」「眠れる姫」などに見る、立っているか、もたれているか、眠っている姿の作風の間には包括的な類似性がある。しかしムーアは、歴史あるいは文学的内容にかなり近いものに興味があった点でバーン=ジョーンズとは違っていた。ムーアの絵画にはギリシア風のゆったりした長めの上着から中国の花瓶、あるいは近代的なバイオリンにまで及ぶすべてが見い出されるとともに、イギリス芸術全体でも彼はとりわけ微妙で神経の細やかな色彩画家の一人で、彼が実質的に没頭したのは色調であった。1870年以後はムーアのスタイルとバーン=ジョーンズのそれは分岐しても、底流には確かに類似性がある。ムーアは唯一重要な事柄が美と色調、調和と線だと信じていたのに対して、バーン=ジョーンズはその原理に賛成するつもりはあったが、それに加えて中世の研究家でもあったので、道徳主義者であると同時に文学的ロマン主義者であることが生涯ずっと変わらなかった。バーン=ジョーンズとムーアは異なる目的を持ちながらも、同じ唯美的な範囲を代表する人物になった。

バーン=ジョーンズは1864年にオールド・ウォータカラー・ソサイエティに4点の水彩画、「シンデレラ」、「麗しのロザモンド」、「慈悲深い騎士」と「受胎告知」を出品して新しく公共的に登場したが、それらの作品が特に『スペクテイター』と

『アシニアム（文芸振興機関）』の雑誌批評で冷淡かつ悪く扱われ、バーン=ジョーンズは傷ついて落胆した。彼は ロイヤル・ウォーターカラー・ソサイエティ（RWS）で「ピュリスとデモポオン」の彼の水彩画が下品という理由で断られる1870年まで展示を続けた。この不満を抱かせるエピソードはバーン=ジョーンズがその協会を辞退する発端を物語っていることは確かである。彼はこの後はどの芸術の仲間や協会にも再び加わる気は決してなくなり、王立美術院（ARA）の准会員になるように説得されたのも結局は不本意なことではなかった。

バーン=ジョーンズは彼に傾倒した出資者の小

規模だが忠実な一団（主にロセッティとラスキンに紹介された）のお陰で1860年代を通して活動が続けられた。リーズのトーマス・プリントはバーン=ジョーンズの数多くのペンとインクの素描だけでなく、少なくとも「蠟の像」（1856）「賢い乙女と愚かな乙女」（1859）と「至福の乙女」（1860）「シドニア・フォン・ボルク」の小さいな版（1860）と「ロザモンドと王妃エレアノール」（1861）の5点を含めた絵画と「東方の三賢人の礼拝」の3連作も所有していたが、プリントはその最後の作品をバーン=ジョーンズが仕上げる前の1861年にあいにく亡くなった。彼の死はラファエル前派の仲間たちに多くの当惑を引き起こし



図1 「慈悲深い騎士」1863年。その主題は1039年にヴァロムプロサン教団の創設した人物で、親類の殺害を許してから路傍の祠堂で祈っていて奇跡的に木製のキリスト像から抱擁を受けたフィレンツェの騎士サン・ジョヴァンニ・ギルベルトの物語りに取材したものである。これはバーン=ジョーンズの好きな初期作品であった。



図2 「シンデレラ」。1864年にオールド・ウォーターカラー・ソサイエティで展示されたグワッシュ（水彩）で、ここでは「麗しのロザモンド」への補足作品として掛けられた。両方とも強烈な色彩で賞讃された。ドレッサー（棚と引出しのあるキャビネット）の上の青と白の皿が1860年代にロセッティとホイッスラーによって始められた東洋磁器収集の趣味を反映している。



図3 「マーリンとニミュー（湖の麗人）」。1861年。マロリーによると、ニミューはペリノア王によってカメロットにあるアーサー王の宮廷に連れてこられた「湖の麗人」であった。マーリンは彼女を「溺愛し」、彼は彼女にコーンウォールについて行って石に閉じ込められた。バーン＝ジョーンズの好きな主題で、その異作を何点か制作している。



図4 「竜と戦う聖ゲオルギウス」。バーケット・フォスターに製作依頼された素描の連作の1例。この主題のグワッシュ水彩画もあり、ウォルサムストウのウィリアム・モリス・ギャラリーにあるのは日付けが1868年になっている。両方とも「戦い」の異形、すなわちその連作の6番目のエピソードである。

た。というのもプリントは多数の芸術家に大きな額の前金を払ってしまっていて、作品をまったく受け取ってなかったのである。指定遺言執行人はこれらの絵画が仕上げられることを要求し、代理人の中心業者としてアーネスト・ガンバートが指定された。ガンバートはラファエル前派芸術家に不人気になり、ロセッティなどは下絵の一枚にガンバートをユダとして描いたりした。プリント以外の初期の重要なパトロン（出資者）はニューカースルのジェームス・リートハートで、彼は「麗しのロザモンドと王妃エレアノール」（1860）、「マーリンとニミュー」（1861）、「慈悲深い騎士」（1863）、「シドニア・フォン・ボルク」と「クララ・フォン・ボルク」（共に1860）、それに「ヴァレンタインの朝」（1863）の6点の初期の水彩画

を所有していた。彼はプリントの指定遺言執行人から「麗しのロザモンド」を買った。別の北部の出資者であるリバプールのウィリアム・ミラーは1861年頃よりバーン＝ジョーンズの作品を購入しだしたし、彼に傾倒するグラスゴーの出資者の一人であったウィリアム・グレーム下院議員も、リバプール海運業の大物 F.Rレイランドと同様に1860年代末頃から彼の絵の購入を始めた。裕福なアマチュアであった陸軍少佐ギラムも G. P.ボイス、H. T.ウェルズ、スペンサー・スタナップとバーケット・フォスターなどの仲間の芸術家と同様に、別の購入者の1人であった。当時バーン＝ジョーンズの芸術は批評家たちに評判がよくなかったかも知れないが、彼の初期の水彩画の良質な感じを見通して作品を購入することが自力で出世し



図5 「ヘスペリデスの庭」(1870年代)。この話はイアソン伝説が起源であり、ウィリアム・モリスも『イアソンの生と死』と『地上楽園』の詩作で扱った。その絵画には1870年代初期の日付があり、バーン=ジョーンズのイタリア旅行と特に彼のボッティチェッリへの愛好の影響を反映している。右の少女のモデルはマリア・ザンバーコであった。

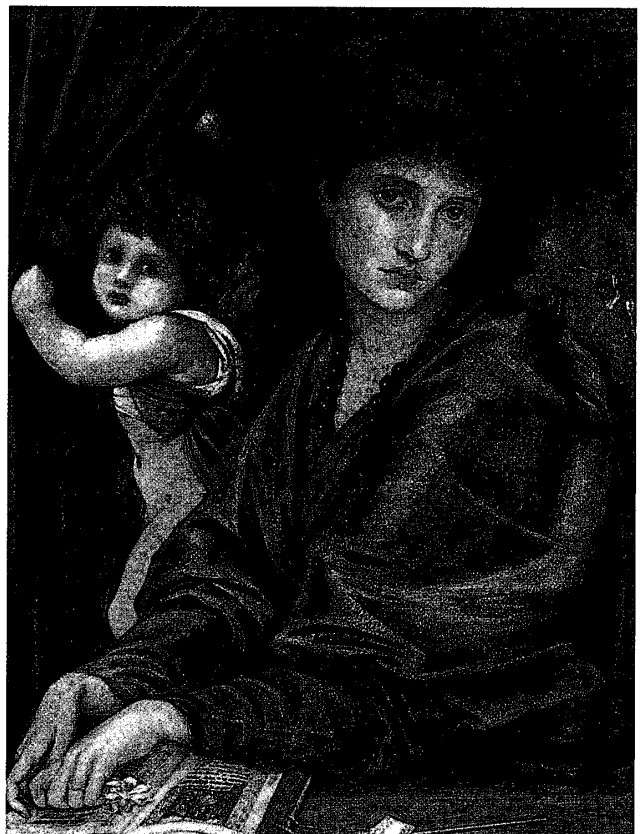


図6 「マリア・ザンバーコ」。1870年。マリア・ザンバーコとのバーン=ジョーンズの情事の頂点に描かれたものだが、この肖像は彼自身の「愛の歌」の挿絵を開いた本を彼女が持っている場面を表している。前景の矢には彼の名前があり、キューピッドがカーテンを引いているという、ウエヌスを描写する従来の図柄である。

たヴィクトリア朝実業家の名誉でもあった。それで1860年代末にバーン=ジョーンズは自分の芸術的な個性を発展させるだけでなく、財政的にも自立しだした。1867年までに彼はフラム（ロンドン西地区）のノース・エンド・ロードに大きな家を借用するに十分な安定感も得られた。グレインジ（田舎屋敷）と呼ばれ、その頃にはそこはまだ田舎の環境にあって、大きな壁に囲まれた庭園のある屋敷であった。そしてそこはバーン=ジョーンズの生涯の家となるが、1860年代に彼は2人のアトリエ助手、最初はフェアファクス・マリーで、次にトーマス・マシュー・ルックを雇ったが、ルックの方はバーン=ジョーンズの余生の誠実な弟子として働くことになる。

バーン=ジョーンズが独立と繁栄を増大させて

もモリスとの関係は1860年代を通じて親密なことには変りがなかった。バーン=ジョーンズはモリス商会と依然として非常に係わっていて主にステンドグラス・デザインを制作した。1860年代における彼のスタイルの変化に伴い、ステンドグラスのスタイルも変わり始め、初期のステンドグラスの緻密なゴシック様式のスタイルから離れて装飾的な手法を意識的にめざすようになった。彼の人物像は大きくより優雅に、そして線は流れるように、また薄い色調を非常に多く用いて色彩の種類も豊富になり、バーン=ジョーンズのステンドグラスはより唯美的になってゴシック的でなくなった。この変化がまた、モリスの詩歌にも反映された。

バーン=ジョーンズはますます忙しくなるにつ

れ、もっと大規模な作品に堅実に取りかかる自信を広げた。このことが準備のための、着衣の描法、ヌードの人物像、着衣した人物像、手や顔、足の細部その他の付属物の習作を課すことになったのである。彼は多くの構図の習作も制作し、そのなかには晩年になって仕上げられたものもあった。このことの全てが彼のおびたしい作品に寄与したのである。仕事の心理的な負担も彼が1866年に最初のアトリエ助手チャールズ・フェアファクス・マリーを雇う原因となった。マリーは後に特にラファエル前派の素描とイタリア絵画の有名なディーラー並びにコレクターになったが、数年間はバーン＝ジョーンズの助手を勤めた。彼の最初の仕事の1つはバーン＝ジョーンズがサリー州のウィットレイのパーケット・フォスター家の聖ゲオルギウスの連作を仕上げるのを手伝うことであった。バーン＝ジョーンズの描いた詳細な素描からフェアファクス・マリーは絵画を仕上げたが、それらはまったく等しい質のものではなかった。いかにも「工房」生産的で、バーン＝ジョーンズ独自の手並みではなかった。これは聖ゲオルギウス連作のアイデアがヴェネツィアのスクオーラ・ディ・サン・ジョルジョにあるカルパッチョの壁画が事の始まりなので残念なことである。それと並んでカルパッチョの他の連作の「聖ウルスラ伝説」がヴェネチア派の絵画の中でもバーン＝ジョーンズのひいきの主題であった。

1860年代末にバーン＝ジョーンズは美しいギリシア人の女流彫刻家 MARIA・ザンバーコと彼自身とのロマンスにかかわってしまった。その彼女はロンドンのギリシア人植民地のカサヴェッティ夫人であり、ロセッティの友人で彼の出資者の娘であった。バーン＝ジョーンズは彼女と熱烈な恋に落ち、それらの不穏な情事の間には彼は彼女の多くの美しい素描と絵画を制作した。彼女は「ウェヌスの祝婚歌」, 「ヘスペリデスの庭」, 「ベアトリーチェ」, それとバーン＝ジョーンズがオールド・ウォータカラー・ソサイエティを辞任することになった「粉引きと悪名高いピュリスとデモポオン」を含む何点かの絵画に彼女は現れている。バーン

＝ジョーンズの「MARIA・ザンバーコの肖像」の一枚に彼の「愛の歌」の挿絵が載っている本を彼女が持っているのがある。すなわち背景には彼の名前を記した矢をもっているキューピッドがいる。バーン＝ジョーンズの彼女の素描はこれまでに制作したなかで最も美しく描かれている。彼にとって彼女はキルケ（ギリシア人魔法使いの女）の化身のように思えたに違いなかった。その情事には、他のすべての情事と同様に、喜劇的な側面もあった。2人が自殺契約をしたと噂されたのは、ハイパークのサーペンタイン池を歩いて渡ることと全てを終えることに同意したことによる。しかし2人は水があまりにも冷たくて方向を逆転して出て来てしまった。ロセッティはこれまでになく皮肉っぽい解説者になってマドックス・ブラウン宛に1869年にこう書いた。

「かわいそうなネッドの情事はまったく壊れてしまっていてひどい騒ぎがあった後、彼は突然にローマへ行ってしまい、残されたギリシア系の婦人は彼の友人の全員の宿営を奇襲して彼のことを責めたて、カッサンドラ（凶事の予言者）みたいに叫びまわっている。しかし今日聞いた話しではトップとネッドはドーヴァーより先きには行かなかったそうだ。ネッドが今ひどい病気で、そのために彼らは多分ロンドンに戻らざるをえないだろうとのことだ」⁽⁴²⁾。

彼らはやはりロンドンへ戻ってバーン＝ジョーンズは妻のジョージアナのもとへ帰ってきたが、妻はすでにロセッティの悪友と代理人のチャールズ・アウグストゥス・ハウエルのいたずらのお陰で、夫の情事のことを知っていた。ハウエルは夫のバーン＝ジョーンズが外出中に MARIA・ザンバーコを連れてジョージアナのところへ訪ねていたのである。

バーン＝ジョーンズが家に戻ると MARIA がそこにいるのが分かり、彼はすっかり気が遠くなってマントルピース（暖炉の焚き口飾り）で頭をぶつ

けた。ところがジョージアナの怒りは主にハウエルに向けられたようで、30年以上後に書いた彼女の『バーン=ジョーンズの回顧』ではハウエルを「彼は私たちの間に友人の衣を着てやってきたが、本気なところ彼は私たちの生涯のまったくの他人であった」と書いている。マリア・ザンバーコについて彼女は何も言及しなかった。バーン=ジョーンズも等しくハウエルに腹を立て、それ以来は彼とは関係がなく、ラスキンやロセッティとも会おうとしなかった。ロセッティにハイゲイト墓地のエリザベス・シダルの棺を掘り出して彼の初期の詩作の原稿を取り戻すように説得したのもハウエルであった。

その後のグレインジでは穏やかな生活が再開されたが、ザンバーコとの情事は跡を残した。バーン=ジョーンズはその後も多数の女性友だちを信頼し続けた。彼にとっては彼女たちが重要であったのである。結婚が危険にさらされ、崩壊しそうであったウィリアム・モリスはジョージアナとますます親密になった。エドワードとジョージアナ・バーン=ジョーンズの結婚は決して前と同じでなかったわけで、友人たちには1870年以後の2人は別居の同意をしたようにさえ思えた。バーン=ジョーンズは用心して将来のスキャンダルは避けたが、感じやすい点は変わらなかった。彼は例えばフランセス・グレーム、ノートン夫人、ギヤスケル夫人などの数人の女性友だちに親愛の情を綿々と手紙で打ち明けた。この類いの多感な友情がヴィクトリア朝期には認められる習慣があったようである。

バーン=ジョーンズは人々に知られるようになり、民家の装飾のアイデアと設計の要請が促進された。ウェッブもさらに「彼の家をモリス氏に仕上げてもらうのが建築家としての実践面で嬉しかったし、得意先の説得もできた」⁽⁴³⁾。住宅装飾のとりわけ初期の製作依頼の1例は、主導的な水彩画家バーケット・フォスターからであった。サリー州ウィトリー「ヒル」の彼の住宅は1860年代初期にチューダー復活様式で建てられた。フォスターは多分ロセッティとの知り合いから商会と接

触する様になったのであろう。モリスはまだ建設中にヒルへ行き、室内装飾の野心的な計画を考案した。すべてを施行したのではなかったが、それはMMF商会の刻印を住宅に与えるのに十分であった。住宅の企画にステンドグラス・パネルを使用することが人の関心を引く特色となったのである。バーン=ジョーンズ、フォード・マドックス・ブラウンとロセッティが組んだデザインでは「ルネ王の蜜月旅行」の描写を用いることになった。別のは廊下のもので、チャーサーの作品を基にした。商会は多くの暖炉のタイルも供給した。バーン=ジョーンズは前述の「美女と野獣」、「眠れる美女」と「善女伝」の物語からも豊かな発想を引き出した。ウェッブは青と白の模様タイルで本棚と飾り棚をデザインした。聖ゲオルギウスの生涯を基にしたフリーズ（帯状装飾）は1867年まで未完のままであった⁽⁴⁴⁾。1870年代はなお一層の苦難と偶発的な勝利がバーン=ジョーンズにもたらされる。

注

1. Mackail, *Life*, Vol. I, p. 165.
2. P. Lubbock (ed.), *The Letters of Henry James* (1920), p. 16.
3. Wardle, 'Memorials', ff. 2, 5.
4. L. F. Day, 'William Morris and his Art', *Easter Art Annual of the Art Journal*. (1899).
5. V & A, 86. ss. 57, Letters from Warrington Taylor to Philip Webb and Dante Gabriel Rossetti, 1866-69.
6. *The Builder* (1865), p. 139.
7. B. Weber, 'A New Index of Residential Construction, 1838-1950', *Scottish Journal of Political Economy* (1955), reprinted in B. R. Mitchell and P. Deane, *Abstract of British Historical Statistics* (Cambridge, 1971), p. 239; C. H. Feinstein, *National Income, Expenditure and Output of the United Kingdom, 1855-1965* (Cambridge, 1972), Table 40.
8. Harrison, *Victorian Stained Glass*, pp. 43, 47.

9. Wardle, 'Memorials', f. 4. 前年には繰り越された損失で相殺されたが、わずかの利潤があったであろう。
10. V & A, 86. ss. 57, Warrington Taylor to D. G. Rossetti, autumn 1867.
11. HFAD, MMF & Co., Minutes, 16 May 1867.
12. Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight, Account Book of Ford Madox Brown.
13. この年にバーン＝ジョーンズはフラムにあるグレインジとして知られている大きな邸宅を賃貸し、それを彼は主としてMMF社の品物で室内装飾をした。Fitzwilliam Museum, Account Book of Sir Edward Burne-Jones.を参照。
14. HFAD, DD235/1, MMF & Co., Minutes, 16 May 1867.
15. PRO, WORK19 129; E. Shepherd, *Memorials of St. James's Palace* (1894), pp. 126, 370; C. Mitchell, 'William Morris at St. James's Palace', *Architectural Review*, Vol. CI (Jan. 1947), p. 38.
16. PRO, WORK1724.
17. Vallance, *William Morris*, p. 82.
18. 19世紀における英国国教会と改革については莫大な文献がある。特にG. F. A. Best, *Temporal Pillars: Queen Anne's Bounty, the Ecclesiastical Commissioners and the Church of England* (Cambridge, 1964); S. C. Carpenter, *Church and People, 1789-1889* (1933); O. Chadwick, *The Victorian Church*, 2 vols. (1966/70); F. W. Cornish, *The English Church in the Nineteenth Century*, 2 vols. (1910).を参照。
19. K. S.Inglis, *Churches and the Working Class in England* (1963), pp. 23-4; Chadwick, *Victorian Church*, Vol. I, pp. 363-9.
20. Cornish, *The English Church in the Nineteenth Century*, Vol. I, pp. 110-17; B. F. L. Clarke, *Church Builders of the Nineteenth Century: A Study of the Gothic Revival in England* (1938, reprinted Newton Abbot, 1969), passim.
21. H. R. Hitchcock, *Early Victorian Architecture in Britain* (New Haven, CT, 1954), Vol. I, p. 57.
22. *Return showing the Number of Churches (including Cathedrals) in every Diocese in England, which had been built or restored at a cost exceeding £500 since the year 1840* (P.P., 1876 LVIII), pp. 553-658; G. Kitson Clark, *The Making of Victorian England* (1962), p. 169.
23. Clarke, *Church Builders of the Nineteenth Century*, pp. 24-30.
24. Lecture by Helene E. Roberts, Fogg Museum, Harvard, 'Morris's Stained Glass as seen against its Religious Background', reported in the *Newsletter of the William Morris Society* (Jan.1987), p. 6.
25. HFAD, MMF & Co., Minutes, 22 April 1863.
26. M. Morris, *William Morris: Artist, Writer, Socialist*, Vol.I, p.15; Gordon-Christian, 'Archives of the Whitefriars Studios', p. 35.
27. 例えば Sewter, *Stained Glass*, Vol. I, p. 85, Old West Kirk, Greenock, and p. 90, Harden, Yorks.を参照。
28. Mitchell, 'William Morris at St. James's Palace', p. 38; J. Y. LeBourgeois, 'William Morris at St. James's Palace: A Sequel', *Journal of the William Morris Society*, Vol. III (1974), pp. 7-9; J. C. Troxell, *Three Rossetti: Unpublished Letters to and from Dante Gabriel, Christina, William* (Cambridge, MA, 1937), p. 54.
29. HFAD, DD235/1, MMF & Co., Minutes, 5 May 1863.
30. Faulkner, *Against the Age*, p. 44. Vallance, *William Morris*, pp. 146-56.も参照。
31. Faulkner, *Critical Heritage*, pp. 9-10; 同上の*Against the Age*, pp. 46-56; Mackail, *Life*, Vol. I, pp. 192-6; Vallance, *William Morris*, pp.158-67.
32. Wardle, 'Memorials', f. 17.
33. Kelvin, *Letters*, Vol. I, pp. 46-7, to E. H. Morgan, 27 Nov. 1866.
34. *Ibid.*, pp. 48-50, E. H. Morgan, 3 Dec. 1866; 26

March 1867.

D. Robinson and S. Wildman, *Morris & Co. in Cambridge* (1980), pp. 37-9. も参照。

35. Mackail, *Life*, Vol. I, pp. 175-6.
36. G. Burne-Jones, *Memorials*, Vol. I, p.291.
37. Fitzwilliam Museum, Cambridge, Account book of Sir Edward Burne-Jones, entry no. 155.
38. Mackail, *Life*, Vol. I, p. 176.
39. V & A, 86. ss. 57, Warrington Taylor to D. G. Rossetti, autumn 1867.
40. C. E. Harvey and J. Press, 'William Morris, Warrington Taylor and the Firm', *Journal of the William Morris Society*, Vol. VII (1986), pp. 4-4.
41. Harrisun, Martin & Waters, Bill, *Burne-Jones*, (Berrie & Jenkins, 1973), p.67.
42. Wood, Christopher, *Burne-Jones*, (Stewart, Tabori & Chang, 1998), p.49.
43. Wardle, 'Memorials', f. 5.
44. For a detailed account of the firm's work for Foster, J. Reynolds, *Birket Foster* (1984), pp. 89-105. また WMG, Box 15b; City of Birmingham Museum and Art Gallery, Account Book of Philip Webb; P. Flick, 'A Victorian Artistic House: The Foster Family at Witley', *Country Life*, 4 Dec. 1975, pp. 1548 et seq. も参照。