

## J・M・W・ターナー研究

——イタリア旅行の意味について——

## 序

ジョセフ・マロード・ウィリアム・ターナー (Joseph Mallord William Turner 1775~1851) は、英国人が最も敬愛し誇りとする風景画家である。一八世紀までの英国の美術界は、大陸の影響を強く受け、その動向に大きく左右されていた。そのような情況の中で、英国生まれのターナーが、大陸のロマン主義に属しながら、次第に関心の高まりつつあった風景画を大きく飛躍させ、歴史画、宗教画と並ぶジャンルに高めたからである。

幼少より絵画に特別の才能を示したターナーは、一四歳にしてロイヤル・アカデミー(1)の附属学校に入学し、二四歳でロイヤル・アカデミーの準会員、二七歳で正会員に選ばれている。一八二〇年頃までのターナーは、意識的に過去の巨匠達の

## 関口 葉子

業績と成果を自己の中に摂取する努力を重ね、伝統的な画風に立っている。その画風の上に、彼は画家として揺るぎない地位を築き、名声を得た。

ターナー後期の作品はしかし、おしなべて明るくまた印象主義的作風、あるいはむしろ抽象的ともいえる一面を示している。そのような作風への変化の発端は、一八一九年以降四回に亘るイタリア旅行にあったと思う。イタリア旅行後の作品には、刻々と移りゆく自然の色彩を捉えることができている。今日我々がターナー的な画風を認めるのは、そのような作品に対してである。また後の美術家に影響を与えたのも、右のような作品であったと思う。

そこで、イタリアがターナー芸術にどのように寄与し、それまでの作風を変えさせたかについて考察してみたい。

## 一 イタリア旅行の足取り

自然そのもの、また特定の場所における直接体験を重視したターナーは、国の内外を三十回以上も旅行し、常にスケッチブックを携えて歩き、可能な限り対象を細面にとどめている。スケッチブックは、もと約二六〇冊はあったと考えられる。それらは初期のものほど、題名や目次をつけるなどして整理されている。

したがって数度のイタリア旅行も、スケッチと彼の書簡<sup>②</sup>等をもとに、旅行の行程や日数に関し、明確にあとづけることが出来る。先ず簡単に行程を紹介する。

### (1) 第一回イタリア旅行

一八一九年七月三一日頃から一八二〇年二月一日の間。行程はパリ、リヨン、モン・スニ峠、トリノ、ミラノ、ベネチア、ポローニャ、リミニ、アンコナ、ローマ、ナポリ、ソレントまで行き、それからローマからフィレンツェ、トリノ、モン・スニ峠を経て帰国。この旅行の目的は、ローマにおいて過去の巨匠達の美術作品および古代の遺跡に関し研究・調査することであった。

### (2) 第二回イタリア旅行

一八二八年八月から一八二九年二月の間。パリ、リヨン、マルセイユ、モナコ、ジュネーブ、ピサ、フィレンツェ、ローマに行き、ロレート、アンコナ、リミニ、ポローニャ、ミラノ、ト

リノ、モン・スニ峠、リヨン、パリを経て帰国。目的はローマに二、三カ月滞在し、油彩画を制作することであった。

### (3) 第三回イタリア旅行

一八三三年九月頃<sup>③</sup>。スガゲラグ海峡、コペンハーゲン、バルト海、ベルリン、ブラハ、ウィーン、ザルツブルク、ブレンナー峠、ベネチアに出て、ボルツァーノ、ブレンナー峠を経てライン河に沿って北上して帰国。目的はベネチアを訪れることであった。

### (4) 第四回イタリア旅行

一八四〇年八月初めから十月七日の間。ロッテルダム、ブレゲンツ、ボルツァーノ、ベルノ、ベチチアに行き、インスブルック、ミュンヘン、コーブルク、フランクフルトを経てライン河に沿って北上し、オーステンデ經由で帰国。この度の目的もベネチアを訪れることであった。

## 二 スケッチの検討

ターナーには水彩画や油彩画に取りかかる前に、自然を前にして直接描いたスケッチがある。ターナーにとってスケッチは、特定の絵画のための下絵、あるいは部分的習作といった性格のものではなく、自然研究の記録であった。文章による記録を殆ど残していないターナーを知るには、スケッチそのものを見るのが最良の手段であり、この手段によって彼が自然から

何を感じ、何に興味を示したかを知ることができる。

したがって、イタリア旅行毎の多くのスケッチを相互に比較・検討することによって、ターナーが旅行の都度イタリアから何を得たかを端的に知ることができるといえる。

### (1) 第一回イタリア旅行のスケッチの特徴

▲大運河、リアルト橋の方を見て▽(図1)は、第一回旅行のスケッチの特徴をよく表わしている。この旅行におけるスケッチには、町の主だった建物が無駄のない筆致で正確に描かれ、立体的な町の景観が見事に表現されている。しかし全てがそっくりそのまま写しとられているわけではなく、絵画的見地から、省略すべき部分と描くべき対象が適確に取得されている。

水彩によるスケッチも何点がある。▲税関舎の棧橋から見たサン・ジョルジョ・マジョーレ島、早朝の印象▽(図2)はその一枚であるが、白紙に透明水彩絵具の効果をいかし、繊細な色調の差を利用して描かれた注意深い記録であり、現在のカラー写真の役に果たしている。ターナーは鉛筆によって全てを記録することが不可能であると感じた時、水彩という手段による記録を残したのだと思う。

以上第一回旅行のスケッチの特徴は、建物と町の景観の記録といえるだろう。

イタリアの風景は、過去二百年の間にヨーロッパの風景画の

中にすっかり組み入れられていたので、ターナーは過去の美術作品に接し、また模写することを通してイタリアの風景に親しみ、イタリアの風景を早くから描いている。しかしそれらの作品は、自然そのままの風景というより、伝統的な角度から描かれた、理想的な風景画にすぎなかったことになる。

ところがターナーが初めて目にしたイタリアは、南国の太陽の光あふれる国であり、本土の暗く湿った世界で育ったターナーにとっては、南国の風景は明るく新鮮であった。

それまでの教養のレベルにすぎなかったイタリアの風景に代わって、ターナーは現実のイタリアの風土を目の当たりにし、その光と色彩にあふれたイタリアの風景の記録をとどめようとしたのではなかったかと思う。

この旅行中のスケッチはそうした意味で、後々までも利用できる建物や町の風景をインプリントした、一種の情報資料集であった。

### (2) 第二回イタリア旅行のスケッチの特徴

第二回旅行の水彩および油彩のスケッチを見ると、以前より明るい色彩を使用し、細部にこだわらなくなっている。彩色スケッチに関しては、大まかな手法、色彩の自由な使用によって、色と光と大気の把握へと少しずつ向かったようである。しかし鉛筆スケッチ▲ピサ▽(図3)を見ると、建物の輪郭線は確実であり、必要な細部が適確に描きとめられていることがわ

かる。鉛筆スケッチは、第一回旅行時のものと比べてほとんど変化が見られない。

### (3) 第三回イタリア旅行のスケッチの特徴

第三回旅行の際に用いたスケッチブックの体裁は、初期のものと同なって、整理もゆきとどかず、また表題も付されていない(5)。鉛筆スケッチの特徴もこれまでとは異なっていることに注目したい。

第一回旅行の△大運河、リアルト橋の方を見て▽(図1)と第三回旅行の△リアルト橋▽(図4)を比べてみると、スケッチの方法の違いがわかって興味深い。第三回旅行のスケッチでは、線の量が著しく少なくなっている。また以前のスケッチに見られた線の正確さはなく、細部への注意も失われている。しかし建物の下にある水面上にひかれた線によって、水面に映る建物の様子を描きこもうという新しい試みを受けとることができ。第三回旅行のスケッチに見られる鉛筆の太い線は自由かつ大胆で、細部を省略することによって、主題の輪郭をはっきりさせている。それは建物や町の詳細な情報を伝えてもいないし、また対象の真の姿でもないが、ターナーがとらえたある瞬間の町や空の印象を示していると言えるのではないだろうか(6)。

### (4) 第四回イタリア旅行のスケッチの特徴

私は第四回旅行で制作されたスケッチを見ていない。ターナ

ーの研究者であるフィンバーグは、『それらには初期のスケッチに見られた正確なタッチ、細部表現は見られない。単に鉛筆でスケッチすることが、習慣となっていたのだろう。それらは、情報的資料としての役割はほとんど果たしてはいないが、彼が見た町の印象を記憶にとどめさせる支えにはなっているかもしれない(7)』と述べている。

図1および図4の何れと比較してみても、第四回旅行の水彩スケッチ△リアルト橋方面の大運河の眺め▽(図5)では、鉛筆による線は非常に僅かで輪郭をしっかりとらえていない。その線は、建物の概略の配置を指示する役割りしか果たしていない。その上から大胆な色彩を重ね、全体の色調を整えた後、筆先や色ペンで線や影を加え、光の効果を表わしている。

町の情報、特にターナーが好んだベネチアに関する情報は、第一回旅行の時にほとんど記録しつくしていたので、新たに同じ景観の同じような鉛筆スケッチを残す必要はないわけである。したがってこの旅行では、先に獲得した光と大気の効果をも更に研究するために、多くの水彩スケッチを制作したのである。それらは目に映る実際の色彩ではないかもしれないが、ターナーが見て感じた印象を、色彩で組み立てていったものと言えるであろう。

以上四回の旅行毎のスケッチの特徴を略述したところから分

かるように、スケッチの制作方法が変わってきたのは、第三回旅行からと言える。また、それ以前に行われた旅行（イタリア以外）の時期にも、特殊の変化が見られないので、前記第三回のイタリア旅行によって、ターナーは光と大気の表現を獲得したと言えるであろう。その表現は、第四回の旅行の際に一層押し進められたと言えると思う。

### 三 イタリアの影響

(1) ターナーの作品におけるイタリアの意味  
ターナーはイタリアの古都の建造物、町の景観、歴史に魅了され、それをスケッチという手段によって描きとどめる努力を続けている。

四回の旅行毎のスケッチの特徴を考え、作品を比較してみることに、旅行の度に作風が少しずつ変わっていることは、既に指摘した如くであるが、その変化は、光の効果と大気の状態を作品に描き込むことに認められる。

ターナーは、光の効果という点に関しては、若年よりクロード・ロランやレンブラントを学び、諸先輩の作品を研究している。ターナーが初期の作品において表現した光は、たかだか部分的な光の効果であり、光線の利用であった。

だから一八一九年以前の作品に共通する性格は、伝統的な技法——即ち薄茶の下地を塗った上に描く——のために、画面全

体のイメージが暗く、色彩は沈んでいる。

第一回のイタリア旅行後、一八二八年までにターナーが描いた油彩画のうち、イタリアに題材をとったものは三点<sup>8)</sup>。この三点に多少の変化があるとすれば、画面の色彩が幾分明くなっていることの外に、白のタッチの使い方による光の表現が見られることである。

第二回旅行後は、色彩による表現が一層進んでいる。ターナーは、当時敬遠されていた白色を使いこなし、ついに陽光そのもののような輝かしい効果を得たのであった。

ターナーはイタリアの風土の中で、雲や霧の多い英国では体験できなかった、強い光や光の照り返しを体験したのであり、そのことは彼のその後の作品からうかがうことができる。彼にそれまでにフランスやスイス等に旅行した折には、得ることができなかった「光」への感受性が芽生えたのであって、その場所がイタリアであったということになる。

ただし、右のようなイタリアでの体験は、誠に除々にまた極めて僅かな度合いで現われてくる。彼は一八二〇年代の約十年間をかけて、それまでは詩の引用や言葉の説明<sup>9)</sup>を借りて表現していた光を、色彩で表現するという課題を克服した。そのために彼の作品は、世間からは形態の喪失、あるいは一種の混沌と見られ、一般の理解は得ていない。ターナーは悪評に耐えながら、伝統の桎梏から自己を解き放ち、制作を続けたのであ

った。

一八二九年の父親の死が、社会的名声その他から、ターナーを解放したという面もあったのだが、イタリア旅行の中で彼は光を体験したのであり、光の表現への強い興味を、彼をして伝統的主题、技法を捨てさせ、色彩を明るくし光を色彩によって表現することに熱中させたのである。

イタリアは、色彩表現を変化させたという意味で、ターナー芸術に大きく寄与したと言えるであろう。

## (2) 作風の変化とベネチアの役割

ターナー芸術の変化に則して考えてみると、ベネチアの影響はとりわけ重大な意味をもつと考える。

ロンドンの下町で、テムズ河とそこを行き交う船を見ながら育ったターナーにとっては、水面または水そのものに、特別の親しみがあつたろう。ターナーの作品には、川、湖、海など、水に関係のある主题が多い。おそらくは、そのためもあつて水の都ベネチアが、ターナーの興味を惹いたのであるうし、また現実にはこの町にはルネサンス期以降の古建築がその偉容を誇っている。ベネチアの建物は、固い地面の上に構築されているのではなく、基盤は水中にあり、気象条件や折々の水の揺らめきによって町の景観は変わる。またアドリア海に面したこの町は、故国英国とは全く別種の南国の陽光に満ち、水面や建物に反射して一種の交響曲を奏でている。そのようなことからベネチア

には、ターナーを魅了する数々の条件がそなわつていたと言えるだろう。

ターナーがベネチアを繰り返し訪れたことの背景には、彼がこの町に特別の興味を抱いたことが考えられる。そのことを証明するかのように、ベネチアを扱う多くの主题が制作されたのであつた(10)。

一八一九年の水彩画(図2)には、ベネチアの新鮮な空気と光の輝きが、美事に捉えられている。その後イタリアでの体験を重ねるにつれて、彼は白色で下塗りをしたカンヴァスを使用することを始め、明かき色調、豊かな色彩を試みるようになる。

ベネチアを主題にした油彩の最初の完成品は、一八三三年のロイヤル・アカデミー展に出品された《ベネチア、溜息橋、総督宮殿、税関舎、制作するカナレット》(図6)である。これは二度目のベネチア訪問(第三回イタリア旅行)の前に描いたもので、初期以来得意としていた細部描写を用いて、名所絵的風景として扱っているが、その明るく澄んだ色調や、所々を省略したタッチ、光と色彩の微妙な戯れを映した水面などは、明らかに光の効果を意識し始めた結果である。

一八三五年の《ベネチア、サンタ・マリア・デッラ・サルムテ教会の玄関から見た眺め》(図7)でも、名所絵的な伝統を帯びてはいるが、エメラルド色の水面と、明るい青空と白い雲

が美しいコントラストを見せており、色彩が大変明るくなっている。一八四〇年の《ベネチア、ジュヰッカ運河から見たサンタ・マリア・デッラ・サルターテ教会の眺め》(図8)では、背景の石造建築に陽光がふりそそぎ、白の強いタッチでその輝きが表現され、そのために景観の全体が空と海の境に溶け込んでゆく印象を受ける。

一八四二年の《ホテル・ヨーロッパの階段から見た税関舎、サン・ジョルジョ・マジョーレ島、ツイテッレ教会》(図9)では、次第に光と空気の中に溶け込んでゆく水の都ベネチアの静かな建物のたたずまいが、僅かな細部描写を残しながら、ほぼ色彩のみで表現されている。

一八四三年の《税関舎とサンタ・マリア・デッラ・サルターテ教会、ベネチア》(図10)では、幻影のようにサンタ・マリア・デッラ・サルターテ教会が浮かび上がっている。こうした表現の行きつくところ、一八四〇年から四五年頃の《サルターテ教会の見えるベネチア》(図11)がある。この作品には形態が全くなく、乳白色と黄色の模糊とした雰囲気の中に、サルターテ教会や水面のきらめきが辛うじて浮かび上がっているのである。

かくして、海と空の分かちがたい空間の美、雰囲気の妙味を描くに至ったわけであるが、このような光の効果に向けられた情熱が、果たしてベネチア体験によってのみ導かれた画境であったらうか。

ターナーは、曖昧な乳白色の画面によって霧の風景を描いた画家として有名である。彼はロンドンで、水面に揺らめく景観や、霧の中に溶け込んでいる町並を見て育ったはずである。一時期空気遠近法の教授(11)をしていたターナーは、線的構成によらずとも、色彩の調子を加減して遠近表現を可能にする技術や遠景が大気の中に溶け込んでいる状況を描写する技法を身につけていた。したがってターナーが、その初期において霧に包まれた乳白色の光景、霧の中に揺らめく光を描いていないのは、技術上の未熟さからではない。光と色のハーモニーともいえるそれらの作品を描く技術は、ロンドンでなく、ベネチアにおいて獲得したはずである。

ロンドンもベネチアも、水が豊かで、空気が湿っているといる状況は同類である。両者の間に差異があるとすれば、それはむしろ程度の差であり、陽光はベネチアにおいていささか強く、したがって陽光による効果も大きいのである。建物と水面を分けるはっきりした境がなく、光と天候によって左右されるベネチアの町の景観に解れたターナーは、作品制作に際して形は意味のないもの、光と色にだけ意味があると感じたのではないだろうか。

イタリアに行く以前、ターナーの作品はどんなに評価の高いものでも、クロードやプーサンの垂流の位置にあり、伝統的な型にはまった作品であった。霞がかかった風景や、太陽の輝かし

い光の中に溶け込んだような風景画には到っていない。

ターナーの作品のうち、形がなく色彩だけで構成され、全てが霧の中に包まれている印象の作品で、今日“Miscellaneous”として整理されている《ノラム城、日の出》<sup>(12)</sup> (図12)がある。この作品で使われている色彩は、対象を描写するための手段というより、対象物を媒体としながら、色彩を画家の感情表現として用いているように思われる。この乳白色の眺望は、ベネチア体験を通して、彼が身につけた光に対する想像力の賜、また外光の観察と研究の結果の頂点とも言える画境である。

ターナーの作品を年代順に精査すると、先ず強い日光を意識し、画面の色彩を明るくし、太陽の光の氾濫する風景を描くようになった後、引きつづいて一瞬の光のきらめき、逆光の効果、白熱する光を描くという順序で進展していることがわかる。次第に溶け合ってゆく光と空気の表現は、さらにその後を得た技法である。《ノラム城、日の出》の如き作品は、ロンドンの霧の中にかすむ町だけを見て、その表現を発展させていった結果でも、また偶然に得た技法でもなく、ベネチアの光を得て発展、獲得した効果であったといえる。

従って光と大気の研究が完成するのは、前項「二」で考察したとおり、一八三三年であろう。この年以後、ターナーの作品は次第に形態を失ってゆき、純粹に光と色彩による表現に到達するのである。

僅かな疑問をいえば、空気の澄みわたった南国ベネチアでは、霧でもかかれれば別だが、遠距離の対象も明瞭に観察されるはずである。では何故ターナーは、光と大気の中に形態が溶け込む対象のみを選んだのであろうか。

ターナーは単にそこに広がる景観を描いたのではなく、水面や建物に反射する光が眩しく目をとらえたその一瞬の印象を、彼のロマン主義的感情によつてとらえ、その素描をもとに幻想的な作品に仕上げたと私は思う。

太陽の照り返しによる効果だけなら、ベネチアでなくても得られたであろうが、水面から立ち上がっているような町の建物が、水面から反射する光によつて全体の輪郭が溶け合うまばゆさは、ベネチアでなければ出合うことのない体験であったと思う。

### (3) 作風の変化、すなわち色彩への関心

形に拘泥しないで色彩のみで風景を描くことを研究したターナーは、一八二〇年代から三〇年代なかばにかけて、フィンバークにより「色彩の始まり<sup>(13)</sup>」と称えられた作品を描いている。彼は基本的な色彩構造の研究を重ね、紙の上の一つの色彩のイメージを創造した。その画風に行きつくための実験が、ターナーの最後の二〇年間に制作された油彩画であったと言えるであろう。そのような作品には、画面の背景にある光を通して浮かび上がる自然や光り輝く太陽を直視した時のまばゆい輝き

が描かれている。

このような輝きを探し求めて、彼は従来の薄茶色の地塗りの技法を放棄し、当時色彩としてはむしろ敬遠されていた白を地塗りに使っている。その白色の上に明るい色を薄く重ね、時には更に白色を重ね、光を発しながら徐々に姿を表わす風景、輝かしい眺望を描いた。それは、ターナーがある瞬間にとらえた印象の表現であった。

ターナー芸術の変化は、一八一九年以前の経験や実験の上に、年齢と共に生じた変化ではない。その間にイタリア旅行という体験がなくてはならなかったのである。光と色彩と形が溶け合って一体化した作品は、これまでの美術史上例を見ない革新である。この革新は、色彩の用い方にあり、自然を観察し、光と大気の研究により得られた結果である。

イタリア旅行で体験した強烈な「光」が、ターナーの眼に明るさ、輝きを教えた。ターナーはそれを表現するために、同時代一般の主題や構図を重視し、穏やかな色調を使うという伝統の様式から離れ、色彩を使って作品を構成する方向へと進んでいったのである。

## 結び

ターナーの美術の変化は、イタリア旅行が大きな契機となっており、それは主として一八三〇年代のことであり、一八四〇

年代には画面はすでに著しく変化している。

当時の英国には、ヴァーニッシング・デイ(4)という慣習があり、ターナーもまた展覧会場で作品を仕上げることを常としていたので、未発表に終わった晩年の作品を「完成作」と呼べるかどうかは疑わしい。しかしそれらの作品においてもターナーは、彼の想像力を刺戟したいくつかの特殊的印象を色彩のみで表現し、大気と光が溶け合う雰囲気の世界を描いている。そこにある色彩や構図は、風景の中にあるそれと違っても、それはターナーにとっては左程の問題ではなかった。

ターナーの印象派への影響はしばしば論議されることであるが、私は直接的な影響があったとは考えていない。ターナーは光に対して幻想的で、色彩と光による自己の創造に必要なものだけを画面の構成要素として残し、あとは無視した。印象派は光に対して現実的で、光の分析をし純粋色を用いたが、形までは無視していない。

ルネサンス以来の伝統的な絵画を解体した「近代絵画」は、フランスで展開したのであって、ターナーがその流れの中にいたわけではない。しかしイタリア旅行後の彼の作品が、後の美術家達に感銘と驚きを与えたのは、美術史上の事実である。

ターナーの業績の美術史上の評価は、彼が単に風景画を独立したジャンルとして確立・飛躍させただけにとどまらない。ターナーの作品の背後には、個性の内面性を重視するロマン

主義的精神が支えとなつていたのであり、作品の色彩は必ずしも現実の色彩ではないが、自然觀察を重視した点や、色彩による表現は、印象派のそれを先取りした行為である。そのためにも彼は、今日「印象派」あるいは「抽象絵画」の先駆者と呼ばれるのであろう。

ターナー芸術の完成に、イタリア旅行は実に決定的な意味と役割りを果たしていることになる。

## 註

- (1) 正式には、ロンドン王立美術アカデミー。「絵画、彫刻、建築の芸術を育成し、向上させる」ことを目的として、一七六八年に設立された。ロンドンのバーリントン・ハウスにあり。毎年この建物において展覧会が開催される。組織は会長が一名、会員が四〇名、準会員が三〇名となっている。
- (2) John Gage (ed.), *Collected Correspondence of J. M. W. Turner*, Oxford, 1980.
- (3) 第三回イタリア旅行の年代については、これまで様々な意見がある。最近有力なのは、H. George の一八三三年説であるので、ここではこの説を借りて研究を進めることにする。
- (4) A. Wilton 原著『ターナー展』(国立西洋美術館 一九

八六年)一八八頁参照。

- (5) A. J. Finberg, *In Venice with Turner*, London, 1930, pp. 170~173.
- (6) H. George, *Turner in Europe in 1833*, *Turner Studies*, Vol. 4, no. 1, 1984, pp. 10~14.
- (7) A. J. Finberg, *op. cit.*, 1930, p. 122.
- (8) ▲「ヴァチカンから見たローマ」一八二〇年、▲「ハイブエ湾、アポロと巫女のいる光景」一八三三年、▲「フォロ・ロマーノ」一八二六年。
- (9) それまでは、作品に添えられたバイロンや自作の詩等によって、光の表現がされたり、作品に物語性がもたせられたりしていた。
- (10) A. Wilton, *The Life and Work of J. M. W. Turner*, London 1979, pp. 511~517. に掲載された“Topographical Index of Places Depicted in Catalogued Works”を見るべし。他のどの町よりも「ヴェネチア」を主題に扱った作品の数は、油彩画、水彩画とも最も多い。
- (11) 一八〇七年十一月二日にロイヤル・アカデミーの遠近法教授に専任されている。以後一八三八年に教授の職を退くまでの間、断続的に講義が行なわれた。
- (12) 一般には一八三五年から四〇年頃の制作として紹介されてきた。しかし M. Butlin, “Turner's Late Unfinished

Oils: Some new evidence for their late date", *Turner Studies*, Vol 1, no. 2, 1981, pp. 43~45. では、当時使用されていたカンヴァスに押されているスタンプの研究の結果、この作品は一八三九年以後のものであることは確実であり、おそらく一八四四年以降の作であろうと述べられている。

(13) 約三五〇点に及ぶそれらの作品のほとんどは、さまざまな色彩の組み合わせから構成されている。

(14) 展覧会の初日前数日を指す言葉で、この期間中すでに展示された作品に最後の手直しを加えることができる。ターナーは一八三〇年代から四〇年代にかけては、しばしば未完成のまま作品を展覧会場に持ち込み、その場で一挙に仕上げていた。

#### 附記

小論は昭和六一年度十二月に提出した卒業論文から、第三章を中心にまとめたものである。論文作成にあたっては、ご指導いただいた裾分一弘教授にこの場を借りて御礼申し上げる。

図1 1819  
鉛筆

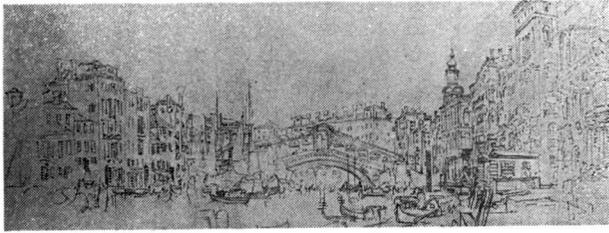


図4 1833?  
鉛筆

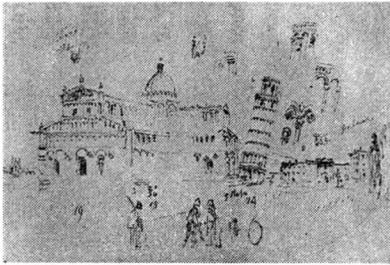
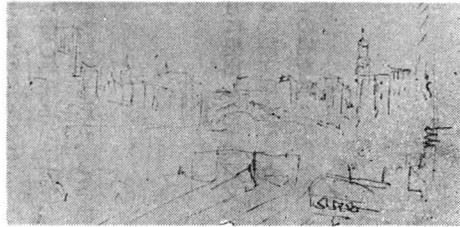


図3 1828 鉛筆



図5 1840 水彩

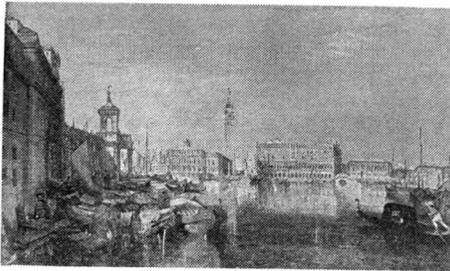


図6 1833(R.A.) 油彩

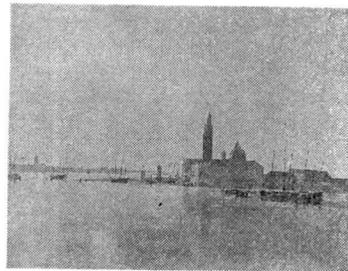


図2 1819 水彩

R. A. とはロイヤル・アカデミー展出品を意味する



图8 1840(R.A.) 油彩



图7 1835(R.A.) 油彩



图10 1843(R.A.) 油彩



图9 1842(R.A.) 油彩



图12 1840~50 C 油彩



图11 1840~45 C 油彩