

近代イギリスにおける風景の変容と ピクチャレスク美学 (1)

岡山智英子

The Picturesque and the British Landscape in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries(1)

by

Chieko OKAYAMA

序章

18世紀後半から19世紀初頭にかけては、イギリスが、農業革命、産業革命に伴う様々な変革を経て、農業大国から大工業国へと変貌を遂げたときである。このときイギリスの風景には、劇的な変化が訪れている。林立する工業群、囲い込まれた農地の連なり、全国へと放射状に延びた幹線道路、その先に広がる炭坑地帯など、いずれも工業化社会、資本経済の確立がもたらした新しい時代の象徴的風景に違いない。ゆえに私たちはこの時代の風景としてそのような近代的景観を思い浮かべがちであるが、その景観を形作った人々、上流階級、中産階級の人々にとっては、輝かしい産業社会の風景よりも引きつけられる風景が他にあったことが、当時流行していた風景画からしのばれる。そこに描かれた風景とは、産業革命以前の未開の自然景、時代の進歩から取り残されたような荒廃した農村風景である。機械文明の発達とは全く無縁の中世の廃墟や僧院が点在する荒野、古城が遠くに望まれる湖、そびえ立つ断崖や山々、溪谷を流れ落ちる滝などのある風景を、彼等は好んでいる。また、産業革命後の残骸ともいえるような朽ち果てた廃墟や風車小屋があり、曲がりくねった薄気味の悪い木々が揺れ、ジグザグの小川がほそほそと流れるような風景も好まれた。そのような風景が描かれた風景画を部屋に飾るだけでなく、実際に自然の中に見出そうとする自然観賞旅行やそのガイドとなるような風景論も、当時流行している。産業社会と対照を成すような風景への愛好は、文明化の反動としての自然や過ぎ去った時代への憧憬ともとれるだろう。しかしながら、その風景は、常に上記のような要素—中世の廃墟、僧院、古城、断崖、廃屋、曲がりくねった木々等—を必要とし、ある種の法則によって方向付けられたものであり、観る者の単なる憧憬に止まらない動機によって捉えられている。

受理日 平成20年3月24日

純真短期大学現代コミュニケーション学科 助教

彼等が母国の自然に観た風景とは、ありのままの自然の姿というよりも、彼等が築いた工業都市と同じように、瞳の中で造り上げた人工的な風景なのである。

「ある種の法則」とは「ピクチャレスク (The Picturesque)」という18世紀に芽生えた美意識の構成原理のことであり、18世紀後半から19世紀初頭にかけてイギリスで起こった上述のような風景への熱狂を引き起こしている。「ピクチャレスク」の風景画は実際の風景の写実ではなく、それと同様に、人々が楽しんだその自然観賞というものの、ピクチャレスクの原理に沿って理想化され、再構築された文字どおり絵 (picture) のような風景のみを対象にしており、純粹な自然観賞とは言いがたい。リチャード・ペイン・ナイト (Richard Payne Knight, 1750-1824) は、1794年、『風景。教訓的詩編』(The Landscape: A Didactic Poem) 第二版の脚注において、ピクチャレスという概念を「もっぱら視覚に属する種類の美、あるいは、視覚に導かれた想像力に属する種類の美」(… that kind of beauty which belongs exclusively to the sense of vision; or to the imagination, guided by that sense.)⁽¹⁾ として定義し、さらに1850年出版の『趣味の原理に関する分析的研究』(Analytical Enquiry into the Principles of Taste) においてはそれをさらに発展させ、ピクチャレスクを自然の事物に内在する美的質ではなく、それを見、観察する様態ないしは習性の中にのみ存在するものとして捉えている⁽²⁾。つまりピクチャレスクの風景とは、常に観察者の主観によって彩られた風景であり、ピクチャレスクというフィルターを通して眺められた自然は、非自然化され、人間化された風景は観察者の視覚の様態を物語るのである。

本論では、近代的景観を誕生させつつあったイギリスにおいて、上流、中産階級の人々の自然観を一時支配したピクチャレスク美学が、一見工業化社会と対照をなすような風景への愛好を形成してはいるが、それ自体自然を人工化する機械的構造を有するものであり、工業化社会の一つの象徴にすぎなかったということを証明したい。観察者の主観に染められ、非自然化したピクチャレスクの風景には、どのような社会心理が投影され、いかなる表象空間と化していたのかを検証したいと思う。ピクチャレスクの風景を一つの象徴空間として捉えることは、近代の枠を超え、現代にも意味を成すことのように思われる。ピクチャレス的な感受性、風景を形成する眼差しは、現代の私たちも持ち合わせるものであり、工業化の始まった近代から引き続き受け継いできたものだと思われるからである。ピクチャレスクというひとつの視覚の様態を考察することは、現代の風景を形成する私たちの自然観を再考することに繋がるのではないかと思う。

本稿第一章では、ピクチャレスク美学萌芽の源に立ち返り、ピクチャレスクという美的概念が形成されていく背景、受容の変遷を辿っていきたいと思う。第二章では、ピクチャレスクを二つの類型、古典主義的要素を重視するものと、社会状況と密接な関係をもつものに分け、ピクチャレスクとはいかなるものであるのかを明確にしたい。ピクチャレスクが促した「自然の発見」とはいかなるものなのかを、古典主義的ピクチャレスクを中心に述べていきたいと思う。引き続き第二稿に移り考察を続けたのち、第三章では、社会的ピ

クチャレスクとも呼ぶべきピクチャレスクを主軸に、その風景がどのような社会心理を物語るのかを検証したい。終章では、第一章から第三章で論じたことをまとめ、これからのピクチャレスク的感受性が抱える問題について一考し、論を結びたいと思う。

第一章 ピクチャレスク美学

ピクチャレスクとは、目の前に広がる自然を非自然化し、表象空間と変える主観的な視覚の様態であるということを経験的に述べたが、ピクチャレスク・ツアーと呼ばれた自然観賞旅行の流行によって、イギリスの自然が「再発見」されたということは間違いない。「再発見」というのは、それまで存在していた自然ではあるが、それがピクチャレスクという美意識の対象となったことにより注目を集め、風景として認識されるようになったということである。イギリスの人々の自然観の変遷を、趣味の展開の歴史の中に辿ってみる場合、ピクチャレスクは、古典主義とロマン主義の中間に位置していることが分る。ピクチャレスクによるイギリスの自然の再発見は、ロマン主義的感受性を育てていったと考えられる。ここで本論の方向性を明確にするためにも、従来ピクチャレスク美学がどのような観点で論じられてきたのかを概観したいと思う。

観念史上、古典主義からロマン主義へと移行する期間に芽生えたピクチャレスクという美的概念は、文学、美術という芸術分野においては、ロマン主義を生み出していく必要不可欠の美的感受性として捉えることができる。クリストファー・ハッセイは、「ピクチャレスク論」(The Picturesque: Studies in a Point of View, 1927)の中で、18世紀英詩において絵画的特質が増大し、ピクチャレスク美学が強調されるようになったことを指摘し、そこから文学、美術に限らず、より広い基盤の上にピクチャレスク美学の必然性を説いている。

…自然を絵画的に見ることを通して、諸芸術間の関係が緊密になり、詩、絵画、造園、建築そして旅行記が、一つの「風景芸術」に統合されたと言えるほどになった。その結合因を「ピクチャレスク」と名づけることができるだろう。

大まかに言って1730年から1830年までの間に、各芸術が通過したピクチャレスクの局面は、いずれの場合にも、ロマン主義への序曲となった。それは芸術が理性ではなく想像力に訴えるようになった時期に現れている。(中略)…古典主義芸術とロマン主義芸術の間中のピクチャレスクという空白期間は、想像力が眼を通して感じる習性を養うために必要な期間であった⁽³⁾。

ピクチャレスクは、「自然のなかに視覚的諸特質を知覚する最初的手段」⁽⁴⁾を与えたのであり、ピクチャレスクの期間というものは、ロマン主義的感受性を萌芽させるための「眼の教育」(“The education of the eye”) ⁽⁵⁾ 期間であったといえるのである。

このようにピクチャレスクは、ロマン主義的感受性開花への黎明期の必然と言えるので

あるが、古典主義とロマン主義の間に位置する「空白期間」として捉えているのは、自然を絵画を通してみるところに基礎を置く、その皮相性ゆえである。ピクチャレスク・ツアーに出かけた人々は、自然の直中にありながら、サミュエル・モンクが『崇高論』(The Sublime, 1960)で語ったように、芸術という名の宮殿の中に閉じ込められて、不当に自然界を彩るステンドグラスの窓を通してのみ、自然を眺めているようなものだったからである⁽⁶⁾。モンクは同論文において、ハッセイのいう「眼の教育」を促したピクチャレスク期のロマン主義への必然を認めたのち、ピクチャレスクの限界—自然を絵画を通して見る皮相性を超えて、ロマン主義が自然との渾一感を抱くに至る過程における「崇高」(The Sublime)概念の重要性を説いている。イギリスの観念史上における山に対する感受性の劇的な変化の原動力として崇高概念を捉え、そこに近代の誕生を見るマージョリー・ホープ・ニコルソン『暗い山と栄光の山—無限性の美学の展開』(Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite, 1959)には、ピクチャレスク美学が流行をみていた同時代における崇高という概念の持つ意味、神学、地質学の発展と自然観の変遷との関係などが詳細かつ明快に論じられているが、ここでは、自然観をめぐるピクチャレスクと崇高の両方について詳しく触れることは避け、ピクチャレスクがどのような観点から論じられてきたのかに焦点を当て、概説していきたいと思う。

サミュエル・モンクの『崇高論』のように、クリストファー・ハッセイの論点を発展させ、ピクチャレスクをロマン主義的感受性を育んでいった必要不可欠な一感受性の発展段階として捉えたのち、論の主題の焦点をロマン主義的感受性に当てていく理論の流れは、一つの定流を成しているように思われるが⁽⁷⁾、ワイリー・サイファーは、『ロココからキュビズムへ』(Rococo to Cubism in Art and Literature, 1960) 第二部「ピクチャレスク、ロマン主義、象徴主義」において、ピクチャレスクの持つ心理的効果に焦点を当て、ピクチャレスクの限界、皮相性以上にピクチャレスクの持つ文学、美術史上における重要性を論じている。

…ピクチャレスクというのは一様式ではなく—一つの技法であり、ロマン主義の表面の潮流の下を流れて、詩と絵画における象徴主義へと発展し、異なった芸術と時代とを仲介している。このピクチャレスクによるロマン主義的・象徴主義的伝統を成す技法とは、様式の変わりに心理学があり、彼はしばしば外界を拒絶して、ある種の感情を喚起するためにのみ外界を利用する⁽⁸⁾。

サイファーは、ピクチャレスクをロマン主義へと達成し得ない不完全体として捉えているのではなく、ロマン主義から象徴主義へかけても、その思想を支える感受性として捉えている。その妥当性について具に検討することは、ロマン主義、象徴主義についての考察に比重が偏るため、ここでは避けたいと思うが、サイファーの述べるピクチャレスクという「一つの技法」の定義は、本論のピクチャレスク論の方向性を示すものであるため引用

したいと思う。

…（ピクチャレスとは）世界の主情的な見方、つまり、ある風景の輪郭が我々の意識のイメージとなるまでに、ある気分を対象物と結びつける方法なのである。

（中略）崇高や優美は、…観る者の感情の状態に強く依存するというより、むしろ、光景自体の特徴—荒々しく、暗く、砕けているか、それとも、なめらかで明るく、おだやかに彎曲しているか—に依存するものである。逆に、ピクチャレスクは一つの見方であり、光景の構成方法は、われわれの目の前にある光景がどのような種類のものであるかよりも、その光景をわれわれがいかに観るかにかかっている。確かに、崇高と優美もさまざまな感情を引き起こす。が、その感情は景色に対する反応というより、景色自体が持っているカテゴリーなのである⁽⁹⁾。

ピクチャレスクは、目の前の光景を「いかに観るか」という観察者の視覚の様態に依存するものであるという見解は、18世紀後半からおよそ10年の間に争われたピクチャレスク対象論と、先述したリチャード・ベイン・ナイトが提唱したピクチャレスク、視覚の様態論の后者の論理を受け継ぐものである。目の前に広がる風景を観察者の抱くイメージによって変容させる感受性の機能そのものを、ピクチャレスクの実体とする着眼を介してのみ、ピクチャレスクは現代にまでその意味を担い続けるものとなるということを、高山宏は『庭の綺想学—近代西欧とピクチャレスク美学』〔Ⅲ. ピクチャレスク・ガーデン—庭の綺想学—凸面鏡の中の「近代」の自画像—〕において指摘している⁽¹⁰⁾。風景として観る対象を、自らの目的のために私有化することで、その対象を変形し、いわば非自然化する「所有のイデオロギー」としてピクチャレスク感受システムを捉え、以下のように述べている。

…今日われわれは映画やテレビの四角い画面、カメラのファインダーという四角い枠の中に「絵」を疑似現実としての—シュミラークルをのぞきこむとき、実は18世紀ピクチャレスク美学の「額縁」の記号論、「所有」の身振りを、無自覚に対復しているにすぎない。

さまざまな所有形態のアナログとして、われわれの眼差しもまたできるだけ多くのものを食らいたいと願う。そのときに「絵」という隠喩、世界を「絵」にしたいという欲望が正当化されるのである。「額縁」という静態的構造がわれわれの所有欲を満たすといっても同じことだ⁽¹¹⁾。

このような、自然を非自然化し、所有化する人間中心的なピクチャレスク美学の感受システムを、エコクリティシズム（Ecocriticism）の見地から、自然保護問題に関連づけて論じているものに、アリソン・バイリーの「風景の利用—ピクチャレスク美学と国立公園

システム」(The Uses of landscape: The Picturesque Aesthetic and the National Park System, 1993)がある。ピクチャレスク美学に根ざした自然把握が、現在のアメリカの一般的な見解から環境保護団体の方針、国立公園の管理システムに至るまでを支配しており、その人間中心的自然観が、国立公園を単なる美的に構築されたウィルダネスというイメージの消費の場にし、そのイメージ維持のための管理政策は、生態系への介入とその尊重という矛盾を孕み、そこからさまざまな問題を生じさせていることを指摘している。筆者は、自然を人間は決して創ることはできない、それは自らを再生し、創造するという認識を持つことが、私たちが自分たちで造り上げたイメージから離れ、自然を理解するための第一歩なのだと述べている。自然保護の目的はさまざまでありながら、何かしらの形で自然を人間のために利用しようとしていることになりかねないことが警告されており、たち現れてくる環境問題を回避するためにも、ピクチャレスク的な自然の見方—人間中心的なものから、より環境中心的な視覚のモードの変換が、現在必要とされているのだということを感じさせられる。観察者の目的、欲望の表象空間へと、風景自体のもつ諸特質からその風景を切り離し、変容させるピクチャレスクの感受システムは、それそのものは人口の風景を量産する近代が生み出した「発明品」といえるだろう⁽¹²⁾。しかしながら、ピクチャレスク美学の感受システムは、近代イギリスに限らず、時代や国境を越える普遍性を孕むものであると考えるとき、それは現代においても多大な意味と問題を投げかけることになる。

第二章：自然の発見

1. ピクチャレスクの二つの風景

ピクチャレスクの理想とする風景は、大まかにいって二つの類型に分けることができる。本論の序論冒頭部分から抜粋すると、一つの典型とは「中世の廃墟や僧院が点在する荒野、古城が遠くに望まれる湖、そびえ立つ断崖や山々、溪谷を流れる滝などのある」自然景といえる。そしてもう一つの典型は「産業革命の波に飲み込まれた後の残骸ともいえるような朽ち果てた廃屋や風車小屋があり、曲がりくねった薄気味の悪い木々が揺れ、ジグザグの小川がほそほそと流れるような」荒廃した農村風景などである。前者の典型は、クロード・ロラン (Claude Lorrain, 1600-1682)、ニコラ・プッサン (Nicholas Poussin, 1594-1665)、サルバトーレ・ローサ (Salvator Rosa, 1615) ら主に17世紀イタリアで活躍した画家の描く古典主義的な秩序だった構成からなる風景画を理想としたものである。後者は、絵画の古典主義的規則性を重要視せず、荒廃した様子から、過ぎ去ったほんの少し前の時代をしのばせるような感傷的な風景であり、社会的な意味を持ち合わせ、前者よりもより複雑なピクチャレスクの風景である。

古典主義的美学に基礎を置くピクチャレスクの風景は、ターナー (Joseph Mallord William Turner, 1775-1851) の描く「カノーヴァン城。ノース・ウェールズ」(1800年)がその典型といえるだろう。風景は、前景、中景、遠景に分けられ、暗い前景には、聳え立つ木々と苔むした塔が画面の両袖に配されており、ここには、前景から奥の空間に觀賞

するものの眼を引きつける、奥行き感を出すための古典主義的構図法「ルプスワール」⁽¹³⁾が使用されている。このルプスワールは、クロード・ロランが多用した技法であり、遠景にいくほど淡くなっていく色彩の中、中景に橋を描き、遠景にぼんやりと丘の上に古城を望ませるような描き方も、クロードの絵に見られる典型である。ターナーのウェールズの風景は、クロードの描く故事や神話の背景を成す理想化されたイタリアの風景と同じような淡い光に包まれ、前景にはウェールズの歴史を物語る白いロープを実にまとったバードが描かれており、古典主義的絵画技法に倣って描かれた歴史画ともいえそうな理想化された風景である。

この古典主義的絵画様式を絵の中だけでなく、ピクチャレスク・ツアーに出かけた人々は、実際の自然の風景の中にも持ち込んでいた。ウェールズ地方のような歴史の香る土地をピクチャレスクの景勝地として選んでは、クロードの描くような風景をそこに見出そうと、風景をみる(“station”)を気かけ、その一点から画家のように風景を眺めては、頭の中で理想の風景を描いていたのである。ピクチャレスク・ツアーのガイドブックとなった旅行記には、風景をみる視点の指示やあるべきその風景の姿など、ピクチャレスクの風景を瞳の中で造りあげるための法則が細かに綴られていた。このような自然観賞の皮相性については、当時の旅行記をひもときながら、のちに検証したいと思う。ここでは、二つのピクチャレスクの風景の類型の峻別に従事したい。ここでそうすることがのちの論理展開を明確にしてくれるものと思われるからである。

ターナーが「カノーヴァン城。ノース・ウェールズ」を描いた2年後にトーマス・ガーティン(Thomas Girtin, 1775-1802)は、「ブリッジノース。シュロップシア州」(Bridgenorth, Shropshire, 1802)を描いているが、これは社会的心理を物語る類のピクチャレスク風景である。絵の構図は理想化されたクロードの構図はとっておらず、描かれた土地は、歴史の香る土地ではなく、古典風に理想化されていない。ブリッジノースは、産業革命の中心地、コールブルックデイルからほんの12マイル離れたところに位置しており、産業革命の余波を感じさせる土地である。前景に使われなくなった古い料金所が描かれ、それがそびえる荒れた土地にこの絵の焦点はあっている。そこから川を挟んだ向こうにぼんやりと形を成すのは、煙をほそぼそと上げる工場と新しい家並みである。この風景の主役は、明らかにわずかに前の時代の遺物、料金所、時代の顔を形成する産業社会の象徴—工場や新しい家々—は、かすんでいる。

このようなピクチャレスクの風景は、次第に古典的絵画様式に根ざすピクチャレスクの風景よりも主流を成すようになっていき、その感傷性はヴィクトリア朝に至って社会批判の対象となっていく。そのピクチャレスクは、荒廃した風景、時に貧困の風景を美意識の対象とするからである。ユーヴィデル・プライス(Uvedale Price, 1747-1829)が、『崇高と美との対比におけるピクチャレスク論』(An Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful, 1794)において、クロードの絵にみられるような廃墟がピクチャレスクの光景を形作るのならば、産業革命の波に洗われて、朽ち果てた廃屋な

ども同様にピクチャレスクなものであると述べて以来⁽¹⁴⁾、ピクチャレスクは次第に社会性を色濃くしていくようになるのである。古典的絵画性重視のピクチャレスクと社会性を帯びたピクチャレスクは同時に存在しており、前者が消え去っていったというわけではないが、強調される度合いが前者から後者へと移っていったのである。次に、まずは前者のピクチャレスクが流行するに至る背景、イギリスにピクチャレスクという感受性をもたらした要因について検討したいと思う。

2. 理想の風景

「ピクチャレスク」(picturesque)という言葉は、『オックスフォード英語大辞典』(Oxford English Dictionary)によると、語源学的には、イタリア語の「ピットレスコ」(pitoresco)、フランス語の「ピトレスク」(pittoresque)から派生した語であり、イギリスにおける文献上の初出は1703年、リチャード・スティール(Richard Steele, 1672-1729)によるものである。「絵のような」、または「絵画に適するような」といった意味で18世紀における初出の用法は、「一つの視点から一瞥をもって見られるような自然の内景の眺めまたは展観」(A view or prospect of natural inland scenery, such as can be taken in a glance from one point of view)であり、1725年、ポープ(Alexander Pope, 1688-1744)が用いた例が引用されている。これは「ピクチャレスク」の初出、1703年とおおよそ時を同じくしている。「一つの視点」ピクチャレスク・ツアーのガイドブックの類に頻出した言葉がその意味内容を形成しており、つまりは遠近法を駆使する画家の視点で眺め、得られた自然の景観のことを「風景」(landscape)と呼んだということがわかる。「風景」(landscape)は、もとはオランダ語の「ランドスカップ」(landskap)から来ており、画家たちの職業上の専門用語として流入したものであるということが記されている。自然の景観を「絵のような風景」として捉える感受性は、18世紀近代の幕開けにおいて急速に育成されつつあったといえるだろう⁽¹⁵⁾。

18世紀初頭において「ピクチャレスク」、「風景」という言葉が暗示することのできた「絵のような風景」の「絵」とは、具体的にはどのような絵であったのか。それは端的に明示することができる。先に1節であげたクロード・ロラン、ガスパール・プッサン、サルヴァトーレ・ローサなど17世紀活躍した画家が描く、古典や聖書に取材した理想化された風景画である。このような風景画を通して、イギリスの自然は「再発見」されていったといえる⁽¹⁶⁾。

クロード、プッサン、ローサなどイタリアで活躍した画家の絵が、なぜイギリスで理想の風景として好まれたのか。それは17世紀半ば頃から貴族の子弟により行われたグランド・ツアー(大陸巡遊旅行)に起因するものである。1648年、三十年戦争終結後ヨーロッパには安定が訪れ、貴族の子弟たちは、見聞を深めるために家庭教師同伴で、半年から2年くらいの期間をもって大陸を巡り、フランスやイタリアに滞在した。18世紀初頭、1713年ユトレヒト条約締結後は更なる平和がもたらされ、グランド・ツアーは一つの流行とな

り、大量の絵画や彫刻がイギリスに持ち帰られた⁽¹⁷⁾。裕福で無知な貴族の子弟たちは、贋作をつかまされることもあったが、それをも含め、おみやげ物として持ち帰られる絵画で人気を博したのが、クロード、プッサン、ローサなどの風景画であった。それらの風景画が好まれたのは、大陸で彼等が初めて眼にした風景ではあるが、それを包む光はイギリスでは見られなかったイタリアの太陽の光であり、点景に配されるローマの遺跡なども彼等が実際眼にしたものであった。またローサの描く荒々しい自然、雄大なアルプスの姿も彼等が越えてきた峰々を彷彿とさせたであろう。美術品としての価値以上に、それらの風景画は、旅の印象を保持する写真のような役割を果たしていたともいえる。

グランド・ツアーから帰ってきた貴族たちは、自国の自然にも眼を向けるようになる。18世紀初頭、このころからイギリス式風景庭園が流行し始めるのであるが、大規模な風景式庭園には、パラディオ様式の神殿や橋、洞窟（グロッタ）などか灌木と樹木の間に配されており、さながらその庭園は、クロード・ロランの絵の世界をそっくり再現したようである。イギリス式風景庭園は、隠れ垣を用いることによって、すぐその周りの区域とそれを取り囲む緑地や田園との境界を見えなくしたり、小川をせき止めて池を造ったり、小川を無理に曲がらせて、蛇行した小川を庭園内にしつらえたりと、イギリスの自然を生かした庭園には違いないが、実はより自然らしくみせるためにかなりの技巧を使ったものである。グランド・ツアーで古代の遺跡を眼にしてきたことから、クロードの風景に見られるような建築物への関心が高まっていたことが、これらの庭園からみてとれる。

劇作家であると同時に建築家でもあったジョン・ヴァンブルー（John Vanbrugh, 1664-1726）は、1709年マルボロ公爵の依頼で、オックスフォードシャーにブレインハム宮殿を建設中であったのだが、その敷地内の公園の廃墟と化したウッドストック城を取り壊さずに残すことを、マルボロ卿への書簡のなかで主張している。その保存理由として、ウッドストック城の持つ歴史的価値と、そしてなにより城が風景を構成する要素として不可欠である点を強調している。また、建設中のブレインハム宮殿から見たウッドストック城が望まれる北側の風景は、現状のままでは変化に乏しいため、植林（plantation）をすることを勧めている。

…〔植林することにより風景は〕荒々しく茂る野生の木立ち（イチイやヒイラギが望ましい）に満ちた囲い地となり、こうなるとそれは、まるで最良の風景画家のみが発明しうる類の最も面白いもののひとつになることだろう。もし反対に、この建物が除去されてしまったならば、そこにはでこぼことした如何ともしがたい丘が残るばかりである

that were the inclosure filled with Tree (principally Fine Yews and Hollies) Promiscuously Set to grow up in a Wild Thicket. So that all the building left, (which is only the Habitable Part and Chappel) might appear in Two Risings amngst em, it would make One of the Most agreeable Objects that the best of Land skip Painters

can invent. And if on the Contrary this Building is taken away; there then remains nothing but an irregular, Ragged Ungovernable Hill...⁽¹⁸⁾

風景を「最良の風景画家」がなしうるように、故意に造り直していこうとするヴァンプルーの見解は、最も初期のピクチャレスク美学の表明であったとも言えそうである。

グランド・ツアーにより眼にした風景、持ち帰った風景画から貴族たちが、風景を見る新しい眼を培ったのは確かである。1739年9月グレイ (Thomas Gray, 1716-1771) とともにアルプス越えをしたウォルポール (Horace Walpole, 1717-1797) が友人に書き送った書簡には、そのとき見た光景の感動が以下のように綴られている。

断崖、山々、激流、狼、とどろく響き、サルバトール・ローサ…！

Precipices, mountains, torrents, wolves, rumblings, Salvator Rosa…！

…歩く度に驚きの連続だった。断崖、激流、絶壁—信仰と詩に充ちていないものはなかった。

…I do not remember to have gone ten paces without an exclamation, that there was no restraining : not a precipice, not a torrent, not a cliff, but is pregnant with religion and poetry.⁽¹⁹⁾

断崖、激流などはサルバトール・ローサの絵に描かれることの多かったものであり、このようなそれまで厭われていたようなものに対する感動は、崇高美への目覚めが促したものである。ウォルポールが絵画を構成する要素を並べ、絵画としてみた風景に対する感動を綴っているのに対し、グレイの感動の言葉は、しばしばロマン主義の精神を湛えたものとして評されるが、ここではそれを深く追求することなく、その感動を促した崇高美について若干述べたいと思う。「崇高」という概念は、古典主義的な「美」の概念と対比され、新しい自然美をもたらした概念である。1757年に発表されたエドモンド・バーク (Edmund Burke, 1729-1797) の『崇高と美の概念の起源』(A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful) における崇高と美の比較から引用したい。

…崇高な対象はその容積において巨大であるのに対し、美の対象はそれが小さい。美は滑らかで磨かれているに反して、偉大な物はごつごつして野放図である。美は直線を避けようとするが、目立たぬようにしてそれから逸脱する。偉大な物は大抵の場合には直線を愛し、それから外れる時も急激な角度で折れ曲がる。美は曖昧であってはなら

ぬが、偉大は暗く陰鬱である。美は明澄かつ繊細であり、偉大は堅固で量感を与える物でなければならない⁽²⁰⁾。

… For sublime objects are vast in their dimensions, beautiful ones comparatively small; beauty should be smooth, and polished; the great, rugged and negligent; beauty should shun the right line, yet deviate from it insensibly; the great in many cases loves the right line, and when it deviate, it often makes a strong deviation; beauty should not be obscure; the great ought to be dark and gloomy; beauty should be light and delicate; the great ought to be solid and even massive.⁽²¹⁾

以上のような見地に加えてバークは、崇高が情念に及ぼす効果として「恐怖心」、美が及ぼす心理的効果は「幸福感」としている。

先に述べたように、ピクチャレスクの理想とする風景画を描く画家はクロード・ロラン、サルバトール・ローサなどである。ローサの描く風景が崇高といえるなら、クロードの風景は古典的「美」の風景といえる。ピクチャレスクが崇高と美の両要素を合わせ持つことは、1794年、ユーヴィデル・プライスが『崇高と美の対比におけるピクチャレスク論』において以下のようにピクチャレスクを定義したことからもうかがわれる。

荒々しさ、複雑さ、不規則性を特色とする小規模は風景で、鋭い対照と多様な色合いに満ちたもの⁽²²⁾。

プライスは同論文でピクチャレスクを初めて“The Picturesque”と用語化し、エドモンドバークが定義した崇高と美の間に位置する美的概念として確立している。それまでピクチャレスクは“Picturesque beauty”「絵画的な美」などと表現され、美的概念として理論化されてはいなかった。しかしながら、その概念が時代の「趣味」(Taste)を形作り、自然を非自然化し、私有化するような風景の見方を人々にもたらしていたことは、間違いないといえるだろう。

以下純真紀要49号にて、論考を続けていきたいと思う。

References

- Ashfield, A., Bolla, Peater, The Sublime, Cambridge
- Chambers, Marlene, Glorious Nature British Landscape Painting 1750-1850, Zwemmer
- Clark, Kenneth, Civillisation, BBC
- Clarke, Graham, eds., The Picturesque, Helm
- Fitch, J. Architecture and Esthetics of Plenty, Colombia
- Glottelity, C, & Fromm, H. ed., The Ecocriticism Reader, Georgia

- Hussey, Christopher, *The Picturesque: Studies in Point of View*, London
 Monk, Samuel, *The Sublime*, Michigan
 Summerson, John, *Architecture in Britain 1530-1830*, Penguin
 Wordsworth, J. W., M.C. Jane, R. Woof, *William Wordsworth and the Age of English Romanticism*, New Brunswick and London: Rutgers University Press

参考文献

- 川崎寿彦『楽園のイングランド』河出書房新社
 気谷誠『風景の病跡学』平凡社
 クラーク, ケネス『風景画論』岩崎美術出版
 高山宏『庭の綺想学』ありな書房
 ドラブル, マーガレット『風景のイギリス文学』奥原宇／丹羽隆子訳、研究社出版
 ニコルソン, M. H.『暗い山と栄光の山』小黒和子訳、国書刊行会
 沼田真『自然保護という思想』岩波新書
 バーク, エドモンド『現代の不満の原因・崇高と美の観念の起源』中野好之訳、みすず書房
 藤田治彦『風景画の光』講談社
 ベイト, W. J.『古典主義からロマン主義へ』小黒和子訳、みすず書房
 ベルク, オギュスタン『日本の風景・西欧の景観』篠田勝英訳、講談社現代新書
 村岡勇『英文学一詩と自然』英宝社
 サイファー, ワイリー『ロココからキュビズムへ』河村錠一郎訳、河出書房出版
 角山栄『産業革命と民衆』河出書房新社
 トレヴェリアン『イギリス社会史』松浦高嶺／今井宏訳
 村岡健次／木畑洋一編『世界歴史体系—イギリス史3—近現代』山川出版社
 モロワ『英国史』水野成夫／小林正訳、新潮社

註

- (1) Richard Payne Knight, *The Landscape : A Didactic Poem*, quoted from Graham Clarke, ed., *The Picturesque II*, Helm, p.179
- (2) Richard Payne Knight, *Analytical Enquiry into the Principle of Taste*, ibid., p.340
- (3) Christopher Hussey, *The Picturesque : Studied in a Point of View*, London, p.4
- (4) Ibid., p.17
- (5) Ibid., p.17
- (6) Samuel Monk, *The Sublime*, Michigan, p.204
- (7) J.Wordsworth, M.C.Jane, R.Woof, *William Wordsworth and the age of English Romanticism*, New Brunswick and London: Rutgers Univ. Press, ch.4. "The Discovery of Nature"

川崎寿彦「ティンターン僧院の風景」『イギリスロマン主義に向けて』名古屋大学出版会、
川口紘明「風景の変容」『中央大学人文科学研究所』参照。

- (8) ワイリー・サイファー『ロココからキュビズムへ』河村錠一郎監訳、みすず書房 p.100
- (9) 前掲書、p.127
- (10) 高山宏『庭の綺想学』ありな書房p.211
- (11) 前掲書、p.181
- (12) *The Picturesque*, Helm, p.4
- (13) 『ザ・グレート・アーティスト66、クロード・ロラン』同朋社出版、p.12
- (14) *The Picturesque*, Helm, p.4
- (15) 『庭の綺想学』 p.218参照
- (16) ニコルソン『暗い山、栄光の山』〔参考文献目録参照〕、Monk, *The Sublime*, Hussey,
*The Picturesque*によるとElizabeth Manwarning, *Italian Landscape in 18th Century England*, 1925に詳述されているということだが、文献を入手することができなかった。
- (17) トレヴェリアン『イギリス社会史』みすず書房、p. 316
- (18) *The Picturesque*, Helm, I p.64
- (19) Ibid., p.105
- (20) エドマンド・バーク『崇高と美の観念の起源』みすず書房、p.137
- (21) A.Ashfield, *The Sublime*, Cambridge, p.140
- (22) *The Picturesque II*, Helm, p.83