

# Picturesque について

相 澤 興 一

On Picturesque

Koichi AIZAWA

はじめに

In the present instance, she confessed and lamented for want of knowledge; declared that she would give any thing in the world to be able to draw; and a lecture on picturesque immediately followed, in which his instructions were so clear that she soon began to see beauty in everything admired by him, and her attention was so earnest, that he became perfectly satisfied of her having a great deal of natural taste. He talked of fore-grounds, distances, and second distances — side-screens and perspectives — lights and shades; — and Catherine was so hopeful a scholar, that when they gained the top of Beechen Cliff, she voluntarily rejected the whole city of Bath, as unworthy to make part of a landscape.<sup>1)</sup> (underlined by the present writer.)

これは Jane Austen の『ノーサンガー・アベイ』の一節であるが、女主人公キャサリンがヘンリー・ティルニーと Bath の Beechen Cliff に出かけた際に、その辺りの風景の美しさを形容することばに窮し、絵画についての無知を恥じるさまとヘンリーの“picturesque”についての蘊蓄に彼女が圧倒され納得させられるさまが描かれている。この前段には女性は無知であることが男性の優越感をくすぐり、むしろ男性にとっては魅力であり、恥ずべきことではないという語り手の皮肉なコメントがある。ここではこのことが話題の焦点であり、Austen のいいたいことの核心でもあろう。ところで Austen は 6 大作品の中で、この“picturesque”という epithet を 10 回使っている。その意味・内容について具体的に言及しているのはこのシーンと後述する『分別と多感』においてである。いずれの例でも Austen が“picturesque”に言及するときは風刺的な意味が込められている。

本論文では“picturesque”の概念を柱として、Constable や Turner などに至る英国風景画の伝統確立の一翼を陰で担ったと思われる Austen の同時代人 William Gilpin (1724-1804) の思想とその背景について論じる。最後に Austen の受容態度についても触れようと思っている。

1.

Gilpin は“picturesque beauty”について *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; on Sketching: with a Poem, on Landscape Painting* (1794) で論じている。特に最初の *Essay I. On Picturesque Beauty* においてその理論の骨格を開陳する。この *Essay* の冒頭で彼は次のように述べている。

Dispute about beauty might perhaps be involved in less confusion, if a distinction were established, which certainly exists, between such objects as are *beautiful*, and such as are *picturesque* — between those, which please the eye in their *natural state*; and those, which please from some quality, capable of being *illustrated by painting*. (3)<sup>2)</sup>

「美についての議論は、現に存在する、『美しいもの』と『絵画的なもの』との区別、『自然な状態において』目を楽しませるものと『絵画によって例示される』ことの可能なある特質によって楽しませるものとの区別が確立すれば混乱に陥らないであろう」という主張の中から「美」には「一般的美」と「絵画的美」とが存在するということが読み取れる。“Picturesque”「絵画的」とは「絵画によって例示される」とここでは定義されているが、*An Essay on Prints* の中で使われる「語の説明」(Explanation of Terms) では「絵画において好ましいあの特殊な種類的美を表現することば」“a term expressive of that peculiar kind of beauty, which is agreeable in a picture”<sup>3)</sup>と説明され、“picturesque”の中に美の概念が包括されていることを示している。ここでは“picturesque”は“picturesque beauty”と同じ意味で使われている。

次に問題なのは「絵画的」あるいは「絵画によって例示される」という場合の「絵画」である。Gilpin は「美の概念」は「対象」(the object) とそれを見る「目」によって変わってくる。一般人の見る美と画家が見る美とは必然的に違う。画家が見る美がもちろん絵画的美となるであろう。ところで絵画的美の「対象」はどうなのか、Gilpin は次のように理論を展開する。現実の対象 (real object) を調べると美の根元は「なめらかさ」(smoothness) と「均整のとれたさま」(neatness) と呼ばれる「上品さ」(elegance) から生まれることが分かる。大理石は磨かれれば磨かれる (polished) ほど、銀はこすられればこすられる (rubbed) ほど、マホガニーは輝けば輝くほど美しいものとみなされる。Edmund Burke 氏も「なめらかさ」を美の特性のもっとも必須なことのひとつとして挙げている。「一般的な美の対象」においてはこれが当てはまる。

「絵画的な表現」(picturesque representation) においてはなんとなく風変わり (odd) で、むしろその逆が正しい。均整のとれたさまやなめらかさの観念はそれが存在する対象から「絵画的美」の装い (pretensions) をはぎ取ってしまう。

Nay, farther, we do not scruple to assert, that *roughness* forms the most essential point of difference between the *beautiful*, and the *picturesque*; as it seems to be that particular quality, which makes objects chiefly pleasing in painting. — I use the general term *roughness*; but properly speaking *roughness* refers only to the surface of bodies: when we speak of their delineation, we use the word *ruggedness*. (6)

「粗さ」(roughness), いやむしろ「描写」(delineation) としては、「ゴツゴツしているさま」(ruggedness) が「一般的美」(the *beautiful*) と「絵画的美」(the *picturesque*) の違いのもっとも本質的な点である、というのがその論旨である。「粗さ」, 「ゴツゴツしたさま」は「自然」の大きな部分にも小さな部分にも、木の輪郭や樹皮に、山のゴツゴツした (rude) 頂きやゴツゴツした (cragged) 岩壁にと同様に見られるからだとしている。

Gilpin はここからこの理論を経験に照らして検証しようという。そしてパラディウムの建物、人間の髪 (例えばヴィーナスの髪), 姿, 顔などがエレガントであったり、均整がとれていたり、安定していたりしているのもよいが、破壊され廃墟となり、乱れ、粗さがある方が「絵画的」であることを強調する。例えば人間の姿について、

But altho (*sic*) the human form in a quiescent state, is thus beautiful; yet the more its *smooth surface is ruffled*, if I may so speak, the more picturesque it appears. (12)

と述べ、それが情熱に震え、筋肉が強い力によって膨れあがるときももっとも効果的であるという。強い一瞬の行動に現れる姿が、静止状態のそれよりも捉えがたいが、より絵画的なのである。それは優れた彫像に現れる。また動物についても次のように述べている。

We admire the pampered horse, as a *real object*; the elegance of his form; the stateliness of his tread; the spirit of all his motions; and the glossiness of his coat. We admire him also in *representation*. But as an object of picturesque beauty, we admire more the worn-out cart-horse, the cow, the goat, or the ass; whose harder lines, and rougher coats, exhibit more the graces of pencil... Smooth-coated animals could not produce so picturesque an effect. (14-5)

「粗い線」が好まれるのは「上品な線」(elegant line) をマスターするのが難しいせいではないかというむきもあるかもしれない。上品な線は精緻に描かれなければもっともつまらぬ (insipid) 線になる、一方、粗い対象の描写においては、誤りが簡単には見抜かれないからだ。しかしながら、これがことの全てではない。自由で大胆な筆遣い (touch) はそれ自体楽しい。上品な人・物の「姿」(figures) は精緻な輪郭一少なくとも自然に忠実な線がなければならない。しかしそのような像ですらその表面は自由に筆が加えられてもよいはずだ。「構図」(composition) に「付属するもの」(appendage) には粗いものが混じるべきだ。でなければ「対照」(contrast) を欠くことになるであろう。風景画においては、一般に、粗い対象が崇められる、それが「表現」(execution) に自由を与えるからだ。筆がおずおずとしてためらえば、美は生まれない。文学、絵画制作いずれにおいても、読者や観賞者の関心を主題から表現方法に惹きつけるならば、これ見よがしの態度は失望をもたらす。同様に、なにがしかの心遣いや骨折りが表現に傾けられなければ、これまた失望をもたらす。特に芸術家は、目に直接語りかける線、表面、色を扱うので、真実そのものを自分の表現方法と関連づけて捉える。しかしながら、芸術家が粗い対象を重んじるのは単に彼の表現のためばかりではない。他の多くの点でそれが彼の芸術に応用できることを知っているからである。まず「構図」(composition) がそれを要求する。風景画においてなめらかな対象 (objects) は構図を全く成立させない。山の情景において、なめらかな小山 (knoll) が片側から張り出し、もう一方からのなめらかな小山と交差し、おそらくは中央になめらかな草原があり、遠景になめらかな山がある情景にどんな構図があるといえるだろうか。「絵画的構図」(picturesque composition) は様々な部分を一つの「全体」(a whole) に統合することに存在する。これらの部分は粗い対象のみから得られる。「多様さ」(variety) が「対照」(contrast) と共に構図には必要である。これも粗い対象の中に見出される。その他「光と陰の効果」(effect of light and shade), 「心を奪う光」(catching light) の美しさ、「色の配合」(colouring) など「芸術の精髓」(the very essence of his art) を粗い対象は提供する。ただしなめらかな対象が全て絵画的美から排除されるわけではない。湖、馬、鳥の羽、磨かれた大理石、鏡などなめらかなものも光と陰、色合い、石目、映る影がもたらす多様な変化などが絵画的美を生み出すからである。

*Essay I. On the Picturesque Beauty* の締めくくりで Gilpin は次のように述べる。

Having thus from a variety of examples endeavoured to shew, that *roughness* either *real*, or

*apparent*, forms an essential difference between the *beautiful*, and the *picturesque*; it may be expected, that we should point out the reason of this difference. It is obvious enough, why the painter prefers *rough* objects to *smooth*: but it is not so obvious, why the quality of *roughness* should make an *essential difference* between objects of *beauty*, and objects suited to *artificial representation*. (26)

ここで、粗さという特質が「美（一般的美）の対象」と「人工的（artificial）な表現に適した（絵画的美の）対象」との間の本質的な違いとなる理由はさほど明らかではないとしながら、いくつかの説明を試みる。例えば「絵画的な目（picturesque eye）は人工（art）を嫌い只自然（nature）のみを楽しむ、人工は規則性（regularity）、即ちなめらかさに富み、自然の像は不規則性（irregularity）即ち粗さに富むからだ」ということから始めるが、この説明に対して「人工はしばしば規則性に富むかもしれないが、全ての人工がそうであるとは限らない、絵画的な目は人工の像を楽しみ、例えば城の廃墟を、たとえそれが人工的なものであれ、必要とあれば受け容れる」と述べ反証を挙げる。説明は「単純さと多様さの程よい統一」「絵画技術の本質」、そしてついには芸術の第一原理「いったい美とは何か」「趣味とは何か」という疑問に突き当たる。その答えも諸説があり、結局は「第一原理の探求は果てしなく続き満足が得られないことがない」として、原因の説明を放棄するのである。

## 2.

Enough has been said to shew the difficulty of *assigning causes*: let us then take another course, and amuse ourselves with *searching after effects*. This is the general intention of picturesque travel. (41)

Gilpin は粗さが一般的な美と絵画的な美との違いをもたらす「原因」を突き止めることの難しさを前説の *Essay* で述べ、その説明を放棄するが、*Essay II. On Picturesque Travel* において、別の方針をとって、「結果」を探求することでそれを解き明かしてみようという。その方法は「絵画的（美探求の）旅」（picturesque travel）をすることによってである。旅を扱うにあたっては、まずその対象（object）、次にその楽しさ（amusement）の原因を考えるべきである、といている。

対象は人工あるいは自然が生み出すあらゆる種類の美、とりわけ絵画的美である。それを自然の風景の全ての要素—木々、岩、ひび割れた地面、森、川、湖、草原、谷、山、遠景—に求める。これらは無限の多様性を発揮する。その結合（combination）、光と陰その他とらえどころのない効果によって変化する。時には全体（a whole）の表示を、またしばしば美しい部分（parts）のみを見る。

絵画的対象を簡単に点検するため、それを「崇高なもの」（the sublime）と「美しいもの」（the beautiful）に分類するのは有益かもしれない。「崇高さ」だけでは絵画的美は成立しない。山や岩がいかに壮大であれ、もしその形、色、随伴物がある程度の美を持たなければ、この形容に値しない。海（the ocean）ほど崇高なものはないが、それに伴うものが何もなければ、それは絵画的美をほとんど持たない。崇高さは美を伴う。いずれが優勢かによって崇高だと呼んだり美しいと呼んだりする。

「奇妙な」（curious）また「異様な」（fantastic）形の自然は風景の愛好者の好む対象ではない。

It [the picturesque eye] is fond of the simplicity of nature; and sees most beauty in her *most usual* forms....Scenes of this kind, as unusual, may please *once*; but the great works of nature, in her simplest and purest style (*sic*), open inexhausted springs of amusement. (43-4)

絵画的な目が求めるのは風景の対象の形や構図だけではない。それらを周りの雰囲気と結合させ、広大なそして素晴らしい自然の宝庫から生み出される様々な効果である。壮麗な情景が、それと調和し、それに二重の価値を付与する偶然の雰囲気を伴って、思いがけず目の前に現れるとき無上の喜びを味わう。

自然の無生物的 (inanimate) 表情以外に、生きた (animate) 形が絵画的な目に触れる。ただし、それは情景の飾りとみなされる。人間の姿にその行動に表れている以上の形の正確さや表情は見ない。一般的な姿、衣装、集団、仕事を考慮するだけである。

同様に動物も関心の対象となる。ここでもまたそれらの一般的な姿、行動、組み合わせしか考慮しない。絵画的な目はそれほど重要でないものを軽蔑するほど気むずかしくはない。あらゆる形の生命・存在は絵画的対象としての効用がある。

しかし絵画的な目は自然だけに限定されているわけではない。人工 (art) の限界にまで及ぶ。絵画、彫像、庭園は全て関心の対象である。特に装飾をこらした遊園地において、全てが余り整然として優雅で、絵筆には向かなくても、その配置が優れていれば風景の線や原理を表し、絵画的旅行者の研究に値する。想像が補えるもの一なめらかさから粗さへの変化に欠けるものはない。

全ての人工の対象の中でもとりわけ、絵画的な目は古代建築の優雅な遺跡、廃墟と化した塔、ゴシック風アーチ、城や僧院の遺跡に最も好奇心を示す。これらは人工の最も豊かな遺産であり、自然自体の作品に我々が払う敬意に値する。

このように絵画的旅の対象は普遍的だ。あらゆる姿形 (shape)、自然、人工、形態 (form) や色の多様な配列 (arrangements) に「美」を追求する。最も壮大な対象の中にあるそれを崇め、最も慎ましいものの中にあるそれを拒否しない。

それではその楽しさの根元はどうか、あるいはどんな風に心はこれらの対象によって満たされるか。

美の探求が「全ての美の根元」(the great origin of all beauty) に心を導くさまが観察されるかもしれない。自然の偉大なる情景が宗教的畏怖を、静かな情景が慈悲にも似た心の自足感をもたらすかもしれないが、これは全ての人に望めることでもなく、いわばオマケの御利益だ。我々は絵画的旅から「合理的で快い楽しみ」(a rational, and agreeable amusement) 以上のことは約束しない。このことすら「放恣な快楽」(licentious pleasure) に満ちた時代には有益で、少なくともこの点からは、道徳的傾向を持っていると考えられるかもしれない。

楽しさの第一の源は対象 (目的) の追求にある。つまり新しい情景が絶えず開かれ、目の前に現れる期待である。新奇なもの (novelty) への愛がこの喜びの基盤である。

追求の後には目的の達成感に満足がある。我々の楽しさは我々が見つけた美しい情景を心で吟味することから生まれる。時には「全体の観念」(the idea of a whole) のもとに吟味する。構図、色合い、光を包括的視点から崇める。こういう機会に恵まれることは多くはなく、全体を生み出すことは出来ないがこの上なく美しい、「情景の部分」(parts of scenes) の分析に携わることの方が普通である。目の前にあった情景を他の情景と、また芸術の模倣と比較する。こうした心の働きから大きな喜びが生まれる。

しかし主たる喜びはこのような科学的な作業 (scientific employment) から生じるわけではない。

We are most delighted, when some grand scene, tho perhaps of incorrect composition, rising before the eye, strikes us beyond the power of thought — when the *vox faucibus hæret*; and every mental operation is suspended. In this pause of intellect; this *deliquium* of the soul, an enthusiastic sensation of pleasure overspreads it, previous to any examination by the rules of art. The general idea of the scene makes an impression, before any appeal is made to the judgment. We rather *feel*, than *survey* it. (49-50)

ここで Gilpin は「壮大な情景」(grand scene) を目前にして、思考・判断力が停止し、感動に陶然とする瞬間を想定している。この感動は前に述べられる「理性的で快い楽しさ」(a rational, and agreeable amusement) の範疇に果たして入るのであろうか。感動を倫理的・宗教的次元へと飛翔させていない点では前の主張と矛盾はしないが、感動の質は同次元のものできわめてエモーショナルかつロマンティックである。Gilpin は続けていう。人工的な対象 (artificial objects), つまり絵画においても同じ感動があると。

This high delight is generally indeed produced by the scenes of nature; yet sometimes by artificial objects. Here and there a capital picture will raise these emotions: but oftener the rough sketch of a capital master. This has sometimes an astonishing effect on the mind; giving the imagination an opening into all those glowing ideas, which inspired the artist; and which the imagination *only* can translate. (50)

ここで述べられる思想には同時代のローマン主義の影響がうかがえる。ただし、ここで「一般的美」と「絵画的な美」という視点はやや曖昧である。Gilpin のいう “the scenes of nature” の美は、美のいずれの範疇に属するのであろうか。絵画的旅で出会う「自然の情景」である故に「絵画的」なのであろうが、定かではない。絵に描かれた情景はもちろん絵画的であるはずである。

付随事項の詳細な検討によってある対象についての完全な観念を獲得すると、自分が蓄えてきた一般的な観念を拡大したり修正したりすることから次の楽しさが生まれる。自然の多様さは新しい対象とそれらの新しい結合が絶えず蓄えに何かを追加し、収集物を拡大する。一方繰り返し起こる同じ種類の対象は多様な形態のもとで観察されることによって自然について我々を博学にする。

対象についてのこの正しい知識からまた別の楽しさが生まれる。最も多くの印象を与えた観念を素描によって表現することだ。少なくとも我々に出来るなぐり書きはそれが慎ましく表現する美の思い出を心に思い浮かばせ、現実の情景に存在したすばらしい色合いや光の力を回想させる役目を果たす。回想や反芻の楽しみは目の前にあって眺め楽しむ楽しみより大きいかもしれない。このスケッチを自ら楽しんだ後、他人にも楽しんでもらえるのであればこの楽しみはいっそう増大する。

対象の正確な知識から生まれるもう一つの楽しみがある。それは空想の情景を創造し、表現することである。それは自然からのコピーではなく、創作品である。想像力が暗室 (camera obscura) となって、最も美しい情景に感銘を受け、芸術の規則によって練りあげることによって、その絵を描く。自然の最も見事な部分から選び抜かれているばかりでなく、最高の状態で。これはロマンス同様一つのフィクションだが、自然の芸術的再現と見なされ心を捉える。自らの観念を慎ましい素描で具現できない者も、強烈な自然の印象をうけることによって、芸術作品の評価が可能である。

我々はまた空想自体の生み出す幻 (visions) を楽しむ。睡眠によって半ば目を閉じ、感覚対象を閉め出しているとき、特に素晴らしい情景を楽しんだ後、活発で敏捷な想像力が散在する観念を寄せ集め、変形し、結びつけ、無数の形に変え、美のあらゆる相を再現する。

絵画的な目が楽しみを生み出さない自然はほとんど無い。どんなに不毛に見えるところにも必ず見いだせる楽しみがあるのだ。自然の壮大な情景に接する機会がなくても、少なくともどのような「部分の多様さ」(a multiplicity of parts) とどのような「一般的な素朴さ」(general simplicity) で自然が全ての表面を覆っているかを観察する手段は至る所にある。さらに

But if we let the *imagination* loose, even scenes like these, administer great amusement. The imagination can plant hills; can form rivers, and lakes in vallies (*sic*); can build castles, and abbeys; and if it find no other amusement, can dilate itself in vast ideas of space. (56)

と述べて、「想像力」が、絵画的な美を形成する丘、川、谷間の湖、城、僧院を創造し楽しさをもたらしてくれる、もし他に楽しさが見いだせなければ、自らを広大な宇宙の観念の中で膨張させることができる、とする。

*Essay II. On Picturesque Travel* において、Gilpin は、至る所に存在する様々な姿の「自然」や「事物」などの対象 — objects — がもたらす様々な形での快楽 — pleasure, amusement — を求める旅を picturesque travel と捉える。快楽として、対象が目を通して直接与える快楽、それを素描という形などで再現し回想する快楽、回想で再構築する快楽、想像で新たに創造する快楽などを挙げる。それが「絵画的な美」がもたらす快楽である。ただし絵画的な美はたとえ想像の所産の場合であっても視覚的なものにとどまると Gilpin は考えているようである。

### 3.

*Essay III. On the Art of Sketching Landscape* の冒頭で Gilpin は

The art of sketching is to the picturesque traveler, what the art of writing is to the scholar. Each is equally necessary to fix and communicate its respective ideas. (61)

スケッチには「想像」(imagination) によるもの — imaginary sketch — と自然 (nature) によるものがあり、表現 (execution) には共通点が多いのだが、ここでは自然の眺め (views from nature) のスケッチに限定して論じると述べている。また、スケッチの意図は絵画的旅人 (picturesque traveler) が自分自身の記憶にそれを定着させるか、自分の考えを、ある程度、他人に伝えるかのいずれかであるとしている。

前者の場合、対象の原型の記憶を補助するという趣旨から、視点、尺度、配置などを定めた上で、情景の特徴、形の概要と関係を、黒鉛 (black lead) を使って簡潔に描く。特に対象の距離・位置関係は後で混乱を招かぬよう説明書きを添えるとよい。

後者、即ち他人に考えを伝える場合、絵になるように装飾 (adorn) が必要である。まず構図 (composition) について次のように述べる。

But the *composition*, you say, is already fixed by the *original sketch*.

It is true: but still it may admit many little alterations, by which the forms of objects may be assisted; and yet the resemblance not disfigured: as the same piece of music, performed by different

masters, and graced variously by each, may yet continue still the same. We must ever recollect that nature is most defective in composition; and *must* be a little assisted. Her ideas are too vast for picturesque use, without the restraint of rules. (67)

ここで Gilpin は composition の改変について述べている。自然は構図の欠点が多い故に少し援助が必要だといっている。自然の思想は余りにも広大で絵画的利用には向かず、規則の抑制が必要ともいっている。ここにいう規則は必ずしも明快ではないが絵画的であるための規則あるいは条件であろう。それが客観的なルールに基づくのか、趣味の問題なのかも定かではない。Gilpin は絵画の構成要素について以後逐次言及するがそれらの要素の表現 (execution) に当たっては「自分の芸術に関する規則の範囲内において」(within the rules of my art) 自由に追加、削除、改変を行ってよいと考えている。最初に描かれる前景 (foreground) についても、自分が気に入るように処理できるとして、配置換え、削除の例を挙げている。前景を設定した後も構図 (composition) の他の部分を調整する必要があると述べる。

You must contrive to hide offensive parts with wood; to cover such as are bald, with bushes; and to remove little objects, which in nature push themselves too much in sight, and serve only to introduce too many parts into your *composition*. In this happy adjustment the grand merit of your sketch consists. No beauty of light, colouring, or execution can atone for the want of *composition*. It is the foundation of all picturesque beauty. (70)

構図が絵画的美の基礎となることを強調している。遠近 (distance) を明示するための墨の濃淡と筆使い、事物の輪郭・表情を描くペン捌き、光と陰と効果の出し方、ぼかし (gradation) の技法、人や物の姿 (figures) について、

In *adorning your sketch*, a figure, or two may be introduced with propriety. By figures I mean moving objects, as wagons, and boats, as well as cattle, and men. But they should be introduced sparingly. In profusion they are affected. Their chief use is, to mark a road — to break a piece of foreground — to point out the horizon in a sea-view — or to carry off the distance of retiring water by the contrast of a dark sail, not quite so distant, placed before it. But in figures thus designed for the ornament of a sketch, a few slight touches are sufficient. Attempts at finishing offend. (77-8)

と述べて、スケッチの飾りや他の引き立て役の役割を果たすよう位置づけられている。これは風景 (landscape) が絵画の主役となるという意味で画期的なことである。これまでの絵画においては figures が主役であり、風景はその背景にしか過ぎなかったからである。

次に画面全体の色つけ (tinge), 地平線から空に及ぶ遠景の薄塗り (wash) による全体のハーモニーの創出、また中景、前景の処理の仕方について言及する。そこでは土と植物の彩色の方法について、中景、前景、さらには近景それぞれにおける配色の仕方について詳述している。最後に「遠近法」(perspective) にも触れている。

Gilpin は、スケッチに関するエッセイを他にも2編書いている。Essay I. *On the Mode in which the Author Executes these Rough Sketches*, Essay II. *On the Principles on which the Author's Sketches are Composed* である。前者は初心者や楽しみで素描 (a rough sketch) によって構図と効果を生



み出したいと願う者へ、使う道具 (pen) や墨 (Indian ink)、スケッチの手順などを解説する。後者では「想像上の景色」(imaginary view) のスケッチに言及する。

Nature should be copied, as an author should be translated. If, like Horace's translator, you give word for word, your work will necessarily be insipid. But if you catch the meaning of your author, and give it freely, in the idiom of the language into which you translate, your translation may have both the *spirit*, and *truth* of the original. *Translate nature* in the same way. Nature has its idiom, as well as language; and so has painting. (160)

自然はそのままでなく、作家が翻訳されるように、翻訳してコピーすることが大事であり、その結果生まれるのが想像上の景色なのである。それこそが原物の魂と真実を伝えると述べられる。これは自然の際だった特徴 (*prominent, or discriminating features*) を描き込んだ虚構の (*fictitious*) 景色であるが、現実の風景よりも自然であり、より美しい表示 (*exhibition*) である。ある紳士 (脚注に Sir George Beaumont, Bart とある) のことば、

“The old masters rarely painted views from nature. I believe never, but when commissioned. Like poets they did not confine themselves to matter of fact; they chose rather to exhibit what a country suggested, than what it really comprized; and took, as it were, the essence of things. The servile imitator seems to me to mistake the *body* for the *soul*; and will never touch the heart.” (166)

を引用し、巨匠は、詩人同様、事実の模写ではなく、それが暗示するもの、事物の精髓 (the essence of things) と魂を捉え心に訴えるのだと説いている。Gilpin はまた「想像上の風景を描く画家」(the painter of *imaginary landscape*) を詩人にたとえ、「詩人は実際に起こった (what has *really happened*) ことではなく、恐らく起こりうること (what *probably might happen*) を述べる」としたアリストテレスの詩人論に倣って、その絵画の、特に、絵画的構図の fiction 性を論じた Du Boss 神父のことばも引用している。

Gilpin はこのエッセイの中で画家が自然から描こうと想像から描こうと犯されてはならない一般的規則があるとしていくつかの規則を挙げる。

風景画のすばらしさは見る者の目の前に、いやむしろ想像力に、もっとも快適なあるいは目を見張るような光景をもたらすことにある。従って画家はこのことを念頭に置いてそのような光景を描くべきである。風景画はある全体的な主題 (master-subject) を持ち、部分は互いに相関関係を持つことが必要である。つまり構図ばかりでなく意匠 (*design*) に統一性がなければならない。あらゆる部分の蓋然性が必要である。次に光の導入が効果を生み出すために必要になる。特に版画と素描において必要である。光と陰のぼかし (*gradation*) が単調さを取り除くために必要だ。墨で光と陰をつけたとき、調和をもたらすため、全体に赤・黄色の薄塗り (*wash*) を施すとよい。その後、空の色つけの方法に始まって、画題の中心である中景 (*middle distance*) を引き立たせるための前景の扱い方に言及する。最後には人や事物の姿 (*figures*) 一人、馬、牛、羊、荷車その他一の導入について再び論じている。これは数が多すぎたり、配合がまずかったり、情景との不適合が見られることが多い。Gilpin が高く評価する Claude にもその傾向があるとしている。導入の仕方の優れた画家として同時代の Wilson を好例として挙げている。この点における技能に優れた自分の弟の Sawrey Gilpin (1733-1807) の示唆を採り上げている。人物の場合サイズが他のものの尺度となるから重要である。人物自身の体型についても頭と胴と手足な

ど体の釣り合いがあり、静止状態と動作中、片手にもものを持っている、あるいは屈んでいる状態によって違いが生じる。最後には人・物のグループ内での配置の仕方についてのモデルを提示している。

これまで Gilpin の *Essays* を概観してきたが、“picturesque (beauty)”とは「絵画となりうる美」ということである。Gilpin によれば、絵画はまず対象 (objects) と構図 (composition) からなり、これらがもっとも大事な構成要素である。対象は風景 (landscape), それは木々、草原、山、川、湖などの自然 (nature) を中心に、廃墟と化した城、僧院などの人工 (art), さらには人と荷車、動物などの事物の像 (figures) からなる。構図は前景、中景、遠景、枠 (frame) によって成立する。また、絵画は部分 (parts) の統一・調和による全体 (a whole), 光と陰、色合い (colouring), ぼかし (gradation) などの技法によって創造される。このような要素を備えた風景が「絵画的」(picturesque) であり、「絵画的美」(picturesque beauty) を備えていることになる。Gilpin の主張で独特な点は絵画的美が「なめらかさ」(smoothness) ではなく「粗さ」(roughness, ruggedness) に存するという点である。それがもたらす美の違いについては依然として説明されているとは言えない。全体的に同時代の浪漫主義の洗礼を受けている印象を強く与える。

#### 4.

Gilpin の絵画思想の背景には、イタリアの画家 Peter Paul Rubens (1571-1640), Salvator Rosa (1615-1673), フランスの画家 Claude Lorrain (1604/5-82), Nicolas Poussin (1594-1665), Gaspard Dughet (前者の義兄弟で通称 Poussin) (1615-1675) そしてオランダの画家 Ian Both (about 1615-1652), Jacob van Ruisdael (1628/9?-1682), Solomon van Ruysdael (1600/3-1670) などの影響を受けていることは例えばロンドンの National Gallery に展示されている彼らの風景画を見れば一目瞭然である。ここに展示されているのはほとんど油絵であるが、扱われている風景の構図の共通性が素人目にもすぐ見て取れる。また同時代の英国の画家 Thomas Gainsborough (1727-1788), Richard Wilson (1713-1782), Thomas Girtin (1775-1802) などそれぞれ上記の画家たちの影響下に風景画を描いていることも分かる。このような外国の風景画家の作品が英国に紹介されるきっかけを作ったのは当時流行した大陸旅行 (grand tour) であることは、Stephanie Ross などが指摘している<sup>4)</sup>。また18世紀中・後期に英国で自国の風景や風景画に関心が高まったのは例えばフランスとの対抗意識などから生まれた国家意識の高揚にあることが指摘されている<sup>5)</sup>。英国内での風景美—絵画的美—探求の旅 (tour) が流行した理由もそこにありとされる。

Gilpin 自身この流行の渦中にあっただけだが、picturesque 論構築の土台となった画家たちについて折に触れ言及している。例えば、Longford Castle 訪問の際に同城に展示されている絵画の素晴らしさについて触れているが、その中で Poussin, Claude, Salvator についてその具体的特徴を論じている<sup>6)</sup>。Poussin の作品には「一般的効果という点では欠点があるが、部分の意匠と正確さにたいする純粋な趣味をもって描く古典的精神はその作品に価値を与えている」と述べ、その古典的な堅実さを称えている。Claude の「ローマ帝国の盛衰をアレゴリカルに描く」風景画2点について、一方は日の出とエイニアスのイタリア上陸、もう一方は日没と廃墟と化した建物を描いているが、彩色 (colouring), 大気の風景 (aerial landscape), 遠景 (distances) の描写の素晴らしさを絶賛している。Claude の構図については批判的であるが、Claude の彩色については他の場所でも高く評価し、自らの絵 (drawing) に採り入れている。また Salvator については、Claude と比較のもとに、その絵の「崇高さ」(the sublime) に言及している。

Claude は特に、Gilpin と同時代の Richard Wilson, Thomas Gainsborough などはもちろん、その後登場してくる J.M.W. Turner (1775-1810) や John Constable (1776-1837) にも影響を与えている。Turner は1851年他界したとき、自分の作品 *Dido Building Carthage* と *The Sun Rising through Vapour* を Claude の作品と同じ場所に展示してくれることを条件に National Gallery に寄贈している。National Gallery にはこれらの作品が Claude の *The Seaport* と *The Mill* という作品と共に今も展示された部屋がある。

Gilpin もその例外ではない。彼は Claude にその画題と技法、特に技法 — 素描における淡い褐色の薄塗り、空や遠景の彩色、ぼかしの技法など — を学んだことは先に扱った *The Art of Sketching Landscape* の中などで Gilpin 自身が述べている。構図についても多くを学んでいることは間違いない。London の Courtauld Gallery に展示される Claude の小品 *Landscape with an Imaginary View of Tivoli* の構図は Gilpin の構図そのものである。

5.

最後に Austen の picturesque に対する見解について触れておきたい。次に引用するのは『分別と多感』1巻18章におけるエドワードの発言である。ダッシュウッド一家が移り住んだ Barton Cottage の周辺の風景について彼がマリアンヌと話す場面である。

“You must not inquire too far, Marianne — remember I have no knowledge in the picturesque, and I shall offend you by my ignorance and want of taste if we come to particulars. I shall call hills steep, which ought to be bold; surfaces strange and uncouth, which ought to be irregular and rugged; and distant objects out of sight, which ought to be indistinct through the soft medium of a hazy atmosphere. You must be satisfied with such admiration as I can honestly give, I call it a very fine country — the hills are steep, the woods seem full of fine timber and the valley looks comfortable and snug — with rich meadows and several neat farm houses scattered here and there. It exactly answers my idea of a fine country, because it unites beauty with utility — and I dare say it is a picturesque one too, because you admire it; I can easily believe it to be full of rocks and promontories, grey moss and brush wood, but these are all lost on me. I know nothing of picturesque.” ...

“It is very true,” said Marianne, “that admiration of landscape scenery is become a mere jargon. Every body pretends to feel and tries to describe with the taste and elegance of him who first defined what picturesque beauty was. I detest jargon of every kind, and sometimes I have kept my feelings to myself, because I could find no language to describe them in but what was worn and hackneyed out of all sense and meaning.”

“I am convinced,” said Edward, “that you really feel all the delight in a fine prospect which you profess to feel. But, in return, your sister must allow me to feel no more than I profess. I like a fine prospect, but not on picturesque principles. I do not like crooked, twisted, blasted trees. I admire them much more if they are tall, straight and flourishing. I do not like ruined, tattered cottages. I am not fond of nettles, or thistles, or heath blossoms. I have more pleasure in a snug farm-house than a watch-tower — and a troop of tidy, happy villagers please me better than the finest banditti in the world.”<sup>7)</sup> (underlined by the present writer.)

エドワードは、自分が風景について形容することばと、picturesque beauty の観点から使われ

ることばと対置し、後者に皮肉な視線を投げかけている。2人の対話について Kay Dian Kriz は、次のように述べている。

Marianne, Jane Austen's exemplar of sensibility, feelingly describes a view of the surrounding countryside in picturesque terms. Her expressions of delight are countered by the "sensible" Edward's rejoinder.<sup>8)</sup>

これは“picturesque”が“sensibility”を代弁するものとして捉えられているという指摘である。しかしマリアンヌ自身がこの対話の中で風景の賞賛のことばが「決まり文句」(jargon)になってしまっている、風景についてだれもが絵画的美を定義した人の趣味と優雅さで感じるふりをし、口にしようとする、私は jargon が嫌いだとはっきり述べている。この場面でエドワードとマリアンヌの間で交わされる picturesque 論議は、冒頭の引用文と同様に風景 (landscape) を捉える視点やことばがその影響下に定着した余り、個人の素直で自然な反応が表現できなくなっている現状にたいする批判の論議とはいえないだろうか。つまり picturesque のもたらした言語感覚の麻痺現象に対する Austen の違和感あるいは反発がここで吐露されているというのが正しいのではないだろうか。

本論では William Gilpin の使った picturesque (beauty) について専ら論じてきたが、彼と同時代人 Uvedale Price (1747-1829) も、特に庭園に関わることが中心に扱われる “On the Picturesque” (1794-1801) において picturesque 論を展開している。また Turner も彼の作品の多くの表題に picturesque ということばを使っている。Uvedale Price の思想は Gilpin のそれと共通する面が多いと思われる。一方 Turner の使う意味は多様のようなのである。これらについての検討は今後の課題としたい。

## 注

- 1) Jane Austen, *Northanger Abbey and Persuasion*, *The Novels of Jane Austen*, ed. R.W. Chapman, (Oxford University Press, 1969), p. 111
- 2) 本文中の引用文末尾の ( ) 内の数字は, Gavin Budge ed., *Aesthetics and the Picturesque*, 1795-1840 Vol. 1 (Thoemmes Press, 2001) のページ数を示す。なお、本編には William Gilpin 著, *Three Essays: on Picturesque Beauty, on Pictureque Travel, and on Sketching Landscape; Two Essays: on the Principles on which the Author Made his Drawings and the Mode of Executing Them: Essay I. On the Mode in which the Author Executes These Rough Sketches, Essay II. On the Principles on which the Author's Sketches are Composed* が集録されている。
- 3) William Gilpin, 'An Essay on Prints', *Picturesque Tours, Aesthetics and Life* Vol. 7, ed. Masahiko Minai, (Eureka Press, 2004) p. xii
- 4) Stephanie Ross, *What Gardens Mean*, (The University of Chicago Press, 1998), pp. 34-40
- 5) Key Dian Kriz, *The Idea of the English Landscape Painter: Genius as Alibi in the Early Nineteenth Century*, (Yale University Press, 1997), p. 34
- 6) William Gilpin, *Picturesque Tours, Aesthetics and Life* Vol. 5, ed. Masahiko Minai, (Eureka Press, 2004), pp. 72-6
- 7) Jane Austen, *Sense and Sensibility*, *The Novels of Jane Austen*, ed. R. W. Chapman, (Oxford University Press, 1967), pp. 96-8

8) Kay Dian Kriz, *Op. cit.* p. 67

その他の参考文献

- (1) Malcolm Andrews, "II Landscape painting and the Picturesque formulae," "III The evolution of Picturesque taste, 1750-1800," *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, (Stanford University Press, 1989), pp. 24-66
- (2) William D. Templeman, "Chapter VII Theory of the Picturesque," *The Life and Works of William Gilpin (1724-1804)*; William Gilpin, *Picturesque Tours, Aesthetics and Life* Vol. 8 ed. Masahiro Minai, (Eureka Press, 2004), pp. 131-46
- (3) 村岡 勇, 「ウィリアム・ギルピン — その『絵画的美』について」, 『英文学 — 詩と自然』 (英宝社, 1974), pp. 116-136