

ワーズワースの「廃屋」とピクチャレスク美学

伊 里 松 俊

I

1770年、この年はウィリアム・ワーズワース (William Wordsworth) がイングランド湖水地方コママス (Cockermouth) に生まれた年である。またそれは、彼が「あの驚くべき少年」と呼んだロマン派の先駆け、トマス・チャタトン (Thomas Chatterton) の夭折した年でもあった。この年、トマス・グレイ (Thomas Gray) はウスターシャやグロスターシャを始めとするイングランド西部への漫遊に出かけた。またウィリアム・ギルピン (William Gilpin) は同年ワイ川渓谷探訪の旅に出かけている。時すでに、「ピクチャレスク」 (“picturesque”) 探求の旅の流行が始まっていたのである。1793年小ピット内閣が第1回対仏大同盟 (Coalition) に参加し、革命フランスに対抗策を取って以来、大陸への旅行が不可能となった。それ以降、ウェールズやスコットランド、イングランド北部湖水地方への「ピクチャレスク」探求の旅が流行となった。時代はいわゆる理性の時代から、感性の時代へと変わりつつあった。しかし、この「ピクチャレスク」熱の流行には当時の英国の社会状況が反映されていたのである。

本論文には二つのテーマがある。一つは、英国において、1770年代から次第に高まりつつあった「風景」への関心とその一つの帰結としての「ピクチャレスク」の観念を概括しつつ、「ピクチャレスク」運動の特徴とその発展を概括すること。第二は、詩人ワーズワースの詩「廃屋」 (“The Ruined Cottage”) に見られる、「ピクチャレスク」美学の影響とその美学的認識枠からの彼の詩の逸脱部分、つまり、いかに詩人の想像力はその独自性を表しているかを、ピクチャレスク風景画家の代表トマス・ゲインズバラ (Thomas Gainsborough) の絵画

との比較をとおして、明確化することである。

II

われわれは先ず18世紀後半、特にフランス革命勃発前の英国社会を垣間見ることから始めよう。産業革命の進展により、グラスゴー、リヴァプール、マンチェスター、バーミンガム等の大都市が発生すると共に、工場組織が発達し、旧来の産業を担う階級間の持つ古い関係に、深刻な変化を与えつつあった。政治は、「金権階級」、つまり、「資本家」たちの階級の利害関係によって、強く支配されることになった。そして、これら産業と政治における変化と本質的に関連して、各種の社会問題が起こりつつあった。製造業における工場組織の発達により、工場労働者としての人口の都市流入と都市人口の膨張は「貧民」への対策問題を引き起こした。また「教育」への感心（例えば日曜学校）が起こった。「警察」や「牢獄」の組織の改善が要求された。さらには、植民地支配に関して、「インド」統治への責任や「奴隷売買」への反省が叫ばれるようになってきた。

このような産業革命の進展の中で「ピクチャレスク美学」は生まれ、流行を見るようになった。その美学は、先ずは、かつて有閑階級がグランド・ツアーの途上で目の辺りにしたイタリアの古典的風景やアルプスの風景を、英国国民が自国の風景のうちに見いだそうという美意識であった。がしかし、「ピクチャレスク美学」は同時に、当時の移り行く農村社会の経済状況を映す鏡でもあった。つまり、上述のように、それまでの小さな町が大都市となり、そこに大きな工場を基盤とする産業が起こることは、工場労働者が農村からの流入人口によって供給される必要があった。また一方で、フランスとの戦争は多くの食料を必要とし、この戦争景気は税を引き上げ、小麦を初めとする穀物物価の高騰や土地の「囲い込み」化による農地拡大、また同時に、土地の価格と借地料を上昇させることにも繋った。都市においてと同様、農村においても、生産は合理化され、大規模農場のための「囲い込み運動」の促進や地代の上昇により、小作人たちは土地を離れ、都市の賃金労働者となったり、また「流民」として

都市へ移動することを余儀なくされた。ある意味では、ナポレオンが敗北するウォータールーの戦い以前において、英国の経済は、農村部を中心に、一種バブル経済の状態にあったと言えよう。が、また同時に、「ピクチャレスク美学」の流行の背後にはこのような、都市と農村間の経済状況の変化、農村の崩壊という現実があったのである。

ここで英国の民主主義運動と革命運動の特徴に少し触れておく必要がある。当時までの英国の政治運動の特徴を一言でいえば、組織改新に対する欲求は、暗黙のうちにはあるが、強固な保守主義によって制限されていたことである。英国の政治運動は「民主主義者」である「ホイッグ党员」(Whigs)によって推進されたのであり、「急進主義者」(Radicals)によって指導されたのではなかった。「ホイッグ党员」たちは政治の全組織を改造することを目標にしたのではなく、英国の国家組織を受容しつつ、且つ、その組織の弊害を除去しようと試みたのであった。18世紀後半における「民主主義者」である「ホイッグ党员」とはジョージ三世の「王党派」(Torys)に反抗する人たちであり、職業的には個人的な事業を営む資本家たちで、古い制度に反対し、税金を支払う者の発言権を主張しただけであった。この英国流の改革主義は、「新ホイッグ党员」(New Whigs)と呼ばれる民主主義者が1789年のフランス革命を歓迎したときにも、同様に認められるものである。「新民主主義者」たちは、フランス革命に、英国式の国家組織運動を見いだしたのであり、社会の全ての階級を平等にして、政治主権を異なった階級に移そうという、徹底的な民主主義運動を認めたのではなかった。この点、トマス・ペイン(Thomas Paine)(1737-1809)やウィリアム・ゴットウイン(William Godwin)(1756-1836)に見る、人間生来の平等と権利を主張する革命運動は、ある意味では、真に民主主義的なものであるといえる。この運動は全ての伝統を否定し、全社会秩序の改変を目指すもので、与党政府の力を縮小しようとするものとは異なり、権力を下層階級に移行させようとするものであったからである。

田舎と都市の対立関係において、都市は田舎を侵略しつつあった。都市から

移ってきた新しい「郷士」(gentry) たちは荒れ行く田舎を産業革命の手によって支配しようと試みた。一方、元々田舎に生活基盤を置いてきた古い郷士たちは、その小作人たちと共に、彼らの既得の権利、つまり、「父権的温情主義」(paternalism) を拠り所として、田舎を救済しようと考えた。これら旧来のジェントリーは「ホイッグ黨員」であったが、かれらは都市から入ってきた新興の「ホイッグ黨員」から、彼らの「絵そらごと」のような父権的温情主義を救済しようと計画したのであった。

III

先に述べたように、ギルピンは1770年イングランド西部への、「ピクチャレスク探求の旅」に出た。彼はワイ川河畔に残る、シトー派修道院の廃墟ティンターン寺院 (Tintern Abbey) を訪れる。実際、この廃墟とともに、ギルピンの目に映ったものは、そこの住人の貧困と生活の悲惨さであったが、われわれは「ピクチャレスク」の観念を考えると、本来美の感覚とは相容れそうに見えない、このような要素を見逃してはならないのである。

周知のように、18世紀後半の英国人の美意識はエドモンド・バーク (Edmund Burke) の「崇高論」の強い影響下にあった。彼は人間の心に展開する「快楽」と「苦しみ」に関する考察を通して、18世紀全般に渡り人間精神を支配した、ジョン・ロック (John Locke) に源を発する理性中心主義に疑問を投げかけ、新しい「感受性」(sensibility) の時代を開いたといえよう。『崇高と美の観念の起源』の中で、かれは人間の基本的心理を次のように「苦痛」と「快楽」という二つのカテゴリーへと分析したのであった。

The passions which belong to self-preservation, turn on pain and danger; they are simply painful when their causes immediately affect us; they are delightful when we have an idea of pain and danger, without being actually in such circumstances; this delight I have not called pleasure, because it turns on pain, and because it is different enough from any idea of positive

pleasure. Whatever excites this delight, I call sublime. The passions belonging to self-preservation are the strongest of all the passions.

The second head to which the passions are referred with relation to their final cause, is society. There are two sorts of societies. The first is, the society of sex. The passion belonging to this is called love, and it contains a mixture of lust; its object is the beauty of women. The other is the great society with man and all other animals. The passion subservient to this is called likewise love, but it has no mixture of lust, and its object is beauty; which is a name I shall apply to all such qualities in things as induce in us a sense of affection and tenderness, or some other passion the most nearly resembling these. The passion of love has its rise in positive pleasure; it is, like all things which grow out of pleasure, capable of being mixed with a mode of uneasiness, that is, when an idea of its object is excited in the mind with an idea at the same time of having irretrievably lost it. This mixed sense of pleasure I have not called *pain*, because it turns upon actual pleasure, and because it is both in its cause and in most of its effects of a nature altogether different. (Andrews, 143)

自己保存に属する情念は苦痛と危険を中心問題とする。情念は、その原因が即座にわれわれを襲うときには単に苦しいだけである。しかし、われわれが、実際にそのような状況にいなければ、苦痛と危険の観念を持つとき、情念は喜びとなる。私はこの喜びを快樂とは呼ばなかった。というのは、それは苦痛を基にしているからで、また、それは積極的な快樂の観念から大きくかけ離れているからである。この喜びを刺激するもの全てを、私は崇高と呼ぶ。自己保存に属する情念はあらゆる情念中最も強いものなのである。

情念がその目的因との関係で原因とみなされる第二の項は、社会である。社会には二つの種類がある。最初の一つは性の社会である。この社会に属する情念は愛と呼ばれていて、それは情欲が混じったものを含んでいる。その対象は女性の美である。もう一つは人間と全ての他の動物を持つ大きな社会である。この社会に役立つ情念も同様に愛と呼ばれているが、情欲の混ざっ

たものは何もなく、それでその対象は美である。これは、われわれの中に情愛や優しさの感覚、あるいは、これらと最も似通った何か他の情念を誘発するような、ものの中のこのような性質全てに、私が適応するであろう名称である。愛の情念は積極的な快樂において発生するのであり、それは、快樂から生ずる全てと同様に、その対象の観念が、頭の中で、同時にそれを取り返し難く喪失してしまったという観念で刺激されるとき、不安の様態と混ざり合う可能性がある。この快樂の混ざり合った感覚を私は苦痛と呼ばなかったが、その理由は、その感覚が実際の快樂に基づき、また、それが、その原因とその殆どの結果の両方において、全く異なる性質を有するものだからである。

パークの考えでは、「自己保存」を脅かすものは「恐怖」による「苦痛」であり、この「恐怖」は「崇高」の源ということになる。また彼は、「恐怖させる力」と結び付く「崇高」の観念は、さらに「暗さ」、「鋭い対比」、「広大さ」、「無限」、「壮大さ」と関係付けられると分析した。一方「社会」への衝動はどうかというと、「苦痛」を与える要素とは反対に「快樂」に起因し、「引き寄せ」、「安心させる」、「美」へと繋がると説明する。「美」は他者への愛や、「性欲」を含む、社会的、あるいは社交的な「愛情」に基づいている。「美」の特徴は当時女性的な魅力を構成すると考えられていた特徴を与えられることになる。つまり、「弱さ」、「柔らかさ」、「優しい曲線」、「微妙な色彩」である。

パーク流の心理分析は、その頃時代を前後して起こった有閑階級の美意識の理解に、光を投げかけられると思われる。つまり美の属性である女性的な特徴は優しく、快適で、甘美な、クロード・ロラン（Claude Lorraine）の絵画の世界に繋がり、それはさらにストウ（Stowe）やスタウアヘッド（Stourhead）のあの美しい風景庭園の世界へと展開するものであった。一方男性的な「崇高」のイメージは、あの心地よき「危険」や「恐怖」に満ちたサルバトーレ・ロサ（Salvator Rosa）の絵画の世界へと結び付き、「好ましき恐怖」を表す「廃壊」や「心地よき憂鬱」を表す「墓所」趣味へと発展していくことになる。

「ピクチャレスク」の観念はこのようにバークに発した「崇高」の観念に裏付けされたものである。「ピクチャレスク」ファッションの創始者であるギルピンの理論は、常にバークの「崇高」と「美」対立項に添うようにして、組み立てられている。彼は「滑らかさ」(smoothness) やゆるやかな変化、ちいささ、「こぎれいさ」(neatness)、「優美さ」(elegance)、「規則性」(regularity)を「美」の属性とし、これに対立させるに、「荒さ」(roughness)、「ごつごつした様」(ruggedness)、「奔放さ」(bold)、「多様性」(variety)、「対照」(contrast)を「ピクチャレスク」の属性としたのであった。

1790年代になると、「ピクチャレスク」観念は、その理論をめぐって、論争の時代に突入することになる。ギルピンの「ピクチャレスク」は、ユーヴデイル・プライス (Uvedale Price) とリチャード・ペイン・ナイト (Richard Payne Knight) という、ジェントリー階級の二人によって、批判を受け、更に発展されることになる。プライスはギルピンの「ピクチャレスク」は、「崇高」と「美」のそれぞれの観念から明確に分離されていないと主張し、「ピクチャレスク」という形容詞から名詞を創造し、「ピクチャレスクなるもの」("the picturesque")なる用語を新たに使用することになった。かれは『ピクチャレスクなるものに関する試論』(*Essays on the Picturesque*) (1794, 1810) で次のように述べている。

The principles of those two leading characters in nature, the sublime and the beautiful, have been fully illustrated and discriminated by a great master; but even when I first read that most original work, I felt that there were numberless objects which give great delight to the eye, and yet differ as widely from the beautiful, as from the sublime. The reflections which I have since been led to make, have convinced me that these objects form a distinct class, and belong to what may properly be called the picturesque. (Price, Vol.I, 43)

これらの、「崇高なるもの」と「美なるもの」という、自然における二つの

主要な特徴は、一人の偉大な師匠（エドモンド・バーク）によって、十分に説明され、区別されてきた。しかし、私とその極めて創意に富む著作を最初に読んだときでさえ、私は、人の目に大きな喜びを与えるが、それでも、「美なるもの」からも大きく異なり、また、「崇高なるもの」からも大きく異なっている、無数のものがあると感じた。私が爾来ずっと耽って来た思索は、これらのものは一つの別個な種類を形成していて、「ピクチャレスクなるもの」と相応しく呼ばれるものに属していると、私に確信させたのである。

プライスは、これらの「ピクチャレスクなるもの」に属するものとして、「廃墟、ゴシック風建築物、小屋、古い納屋の内部、古い水車、手入れの悪い庭園の生垣、波打つ水面、風雨にさらされ被害を受けた檜の木、疲弊しきった馬車馬、毛むくじゃらの山羊、ライオン、ジプシーや乞食」を例として挙げるまでになる。かつてギルピンが倫理的に高い価値を置いた、「新しい水車、パラディオ風の館、競走馬、勤勉な労働者」は姿を消し、「ぶらぶら歩く百姓」が勤勉な機械工以上に美的な価値のあるイメージと考えられるようになったのである。そして、彼の主張する「朽ちてゆくピクチャレスクなもの」は、一方で「穏やかな憂鬱」、他方では「サルバートル・ローサ風の崇高さの気配」という特質を持つに至るのである。われわれはこのような二つの側面を持つ「ピクチャレスク」の風景を、後述するように、英国18世紀後半を代表する風景画家、ゲインズバラの後期の風景画に認めることが出来る。ゲインズバラは消え行く牧歌的なイングランドの田舎を、「ピクチャレスク」なタブローへと変えたのであった。

このように、「ピクチャレスク」趣味は「調和」を廃したのみならず、産業革命時代の「有用さ」(utility) や合理性の観念をも廃して、「多様性」と「反実用主義」のもとに、「廃墟」・「あばら家」・「ジプシー」・「乞食」のイメージまでもその理論のうちに内包してしまった。図らずも、ここにギルピン自身が意図しなかった「父権的温情主義」の一側面が現われてくるように思われる。「父権的温情主義」はバークの「美」からは程遠い要素をも、「絵のように美しい風景」を構成する不可欠要素、その絵画的世界の「仕掛け」の一部にしてしまっ

たのである。

プライスはヘレフォードシャー (Herefordshire) のフォックスリー (Foxley) に土地を持つホイッグ党員の郷士 (squire) であり、彼に続く「ピクチャレスク」論者、ペイン・ナイトもまた、プライスの土地から約30マイル離れたダウントン (Downton) に土地を持つ、郷士であった。彼ら二人は共に論陣を組み、風景庭園の造園家ケイバビリティー・ブラウン (Capability Brown: Lancelot Brown) の後継者、ハンフリー・レプトン (Humphrey Repton) を強く攻撃した。曰く、レプトンの造る庭園は少しも「ピクチャレスク」ではない、と。しかし、彼ら両派の議論が噛み合わないとしても、無理はなかった。プライスとナイトは庭の設計の注文者として、「絵画的」空間を実現することを望み、他方、レプトンは彼ら施主から注文を受ける、庭園設計家として、実践的立場から絵画的庭園を構想したからであった。なお、プライスとナイトの関係は後年仲たがいに終わるが、その原因は、ナイトが見る者の想像力において「ピクチャレスクなるもの」を探求したのに比べ、プライスが、上に見たように、風景の事物自体に求めたところにあった。

しかしながら、これら「ピクチャレスク」理論家にはある共通点が見出される。それは地方地主階級の権益の温存という、旧体制社会にしがみついた、一種エリート主義であった。ティム・フルフォード (Tim Fulford) は「ピクチャレスク」美学の深層に潜む、18世紀末のジェントリー階級のエゴイズムを次のように看破している。つまり、「彼らは、趣味の審判者と自然観察者として、美学的な『法』の見せかけの下に、社会的で政治的な法則を敷くべく、ふさわしく資格を与えられた紳士の権限を所有していた。」 (“[T] hey, as arbiters of taste and observers of nature, possessed a gentlemanly authority properly empowered to set, in the guise of aesthetic 'laws', social and political rules.”)

(Fulford, 116)

IV

ワーズワスと「ピクチャレスク」美学との距離を測ることはそれほど容易とは思われない。但し、彼がその活動の最初期に「ピクチャレスク」の流行に心奪われていたことは明らかである。詩人は、人間精神に感化を与える自然の力を省みない、時代に流行したある種の自然の見方とは疎遠であったというものの、結局、模倣芸術が教える、自然の事物の表面を見ることに終始してしまったことを振り返っている。

O Soul of Nature! excellent and fair!
That didst rejoice with me, with whom I too
Rejoiced, through early youth, before the winds
And powerful waters, and in lights and shades
That marched and countermarched about the hills
In glorious apparition, now all eye
And now all ear, but ever with the heart
Employed, and the majestic intellect;
Oh! Soul of Nature! That dost overflow
With passion and with life, what feeble men
Walk on this earth! how feeble have I been
When thou wert in thy strength! Nor this through stroke
Of human suffering, such as justifies
Remissness and inaptitude of mind,
But through presumption, even in pleasure pleased
Unworthily, disliking here, and there
Liking, by rules of mimic art transferred
To things above all art. But more, for this,
Although a strong infection of the age,
Was never much my habit, giving way
To a comparison of scene with scene,

Bent overmuch on superficial things,
 Pampering myself with meagre novelties
 Of colour and proportion, to the moods
 Of time and season, to the moral power,
 The affections, and the spirit of the place,
 Less sensible. (Gill, *The Prelude* 1805, XI, 138-64)

おお!すばらしく、そして美しい自然の魂よ。
 汝は私と共に喜びに浸り、私も汝と共に、
 青年時代の初めには、どんなに楽しい思いに
 浸ったことだろう。全身が、一瞬眼になり、
 次の瞬間には耳になり、かといって、
 感情と堂々たる知性は常に注がれた状態で、
 風や激しい水を前にして、また、神々しい姿で
 山々の辺りを前進し、後退する光や蔭の中に佇みながら。
 おお!大自然の魂よ!汝は情熱と生命とで溢れているが、
 それにひきかえ、人間は何と弱々しくこの地上を
 うろついていることだろう!汝は力にみなぎっていたのに、
 私は何とひ弱な存在であったことだろう!だが、これは
 決して怠慢や乏しい素質の言い逃れになるような、
 人間の苦しみに襲われたためではない。
 そうでなくて、不当にも喜びをえて、
 喜びの中で、模倣芸術の様々な規則を、
 芸術をこえた事物にまであてはめ、
 あれこれ好き嫌いを騒ぎ立てたりする
 傲慢に起因したのだ。しかし、これが故に、
 私の習癖が時代の強い感染力に
 多く影響されることは無かったとしても、
 更にもっと、光景同士の比較対照に陥ったり、
 うわべのものに過度に心掛け、色彩や釣合いの

無味乾燥な目新しさに満足してしまい、
その時やその季節の気分、その土地の
道徳の力や愛情、霊などに、私はさほど
敏感でなかったのだ。

「たとえ私の習癖が、時代の強い感染力によって、さほど影響はされなかったとはいえ」と弁護しつつも、この引用から、詩人が結果的には「ピクチャレスク」美学の流行に押し流され、「光景同士の比較対照」、「色彩」、「形の均整」といった、「ピクチャレスク」の視点から自然を認識していたことは明らかである。ワーズワスが彼独自の視点を再認識するには、「その時やその季節の気分」、「その土地の道徳の力や愛情、霊」などにその詩的源泉を求めることによって可能となったのである。

V

ワーズワスの詩「廃屋」（“Ruined Cottage”）（1797-99）は、ある意味では、伝統的な「陽気なイングランド」の崩壊に対する社会的告発の詩とも言える。ナポレオン戦争の影響により、地主は力を失い、かろうじて生活を維持する農民は生活の糧を奪われ、絶望の淵に落ちる。この詩の中で、登場人物・行商人は、哀れな運命の女マーガレットに関する、「静かな苦しみについての話」（“a tale of silent suffering”）を「私」に語るのである。約540行にわたるこの詩で歌われるのは、機織の仕事と片手間に行う耕作の生活、ささやかな幸福、地主階級の没落、2年にわたる農作物の不作、戦争、農村の疲弊、時を同じくして家族を襲う夫ロバートの病気と失業、生活の糧を求め軍隊に入った夫、そしてその失踪、長男の死、これらに耐えるマーガレットの気丈な姿、やつれ行く女主人公の姿とともに次第に廃墟と化す田舎屋とその庭、次男の死、5年にわたるマーガレットの憔悴の生活、そして、ついに訪れるマーガレットの死である。彼女の死は悲しみの余りの死であった—“she said ... that she must die/ Of sorrow”.

詩「廃屋」は、ジャンルの視点では、「エレジー」に分類されよう。しかし、この詩の中に伝統的エレジーの「嘆き」(lamentation)・「瞑想」(contemplation)・「慰謝」(consolation)の三つのテーマを発見することは困難といえる。この詩においては、伝統的エレジーに見る、「一日掛かりの嘆き」は、隠者に似た「行商人」の語る、マーガレットの身の上話へと変奏されている。語り手である「行商人」とその聞き手の詩人は、日の高い昼間に話を始め、悲しみの和らぐ夕方に彼らの話を終える。そして、詩人が最後に手に入れた「慰謝」は次のように描かれている。

The old Man ceased: he saw that I was moved.
 From that low bench rising instinctively,
 I turned aside in weakness, nor had power
 To thank him for the tale which he had told.
 I stood, and leaning o'er the garden gate
 Reviewed that Woman's sufferings; and it seemed
 To comfort me while with a brother's love
 I blessed her in the impotence of grief.
 At length towards the cottage I returned
 Fondly, and traced with milder interest
 That secret spirit of humanity
 Which, 'mid the calm oblivious tendencies
 Of nature, 'mid her plants, her weeds, and flowers,
 And silent overgrowings, still survived. (Bloom and Trilling, ll. 493-506)

その老人は話を止めた。彼は私が感動したのを見た。

その低いベンチから直感的に立ち上がりながら、

私は弱々しく横を向いた。また、語ってくれた話のお礼を
 彼に言うほどの力もなかった。

私は立ち、庭の門の上に寄りかかりながら、

その女の不幸について思い直してみたが、

兄のような愛をもって、悲痛の中の無気力にいる
彼女の姿を祝福するとき、私には慰めが感じられた。
ついに私は慈しむ気持でその家の方へ帰り、
更に優しい関心を抱きつつ、
あの人間性の秘かなる精神の痕を辿ったのであった。
それは、自然の静かな忘却の流れの中で、
彼女の植えた木々や草や、花々の中で、また、
無言の生い茂る草の中で、なおも生き残っていた。

ここに描かれるのは五年間もの歳月にわたり、苦しみに甘んじた人物の、その苦悩に同感し、それを認めることをとおして得られる、「慰謝」である。それは、言い換えれば、超越的救済もなく苦しむ、厳しい人間の裸の状況、自然に裸で立ち向かう人間が見せる、「忍耐」への同情といえよう。ワーズワスの詩「廃屋」は、先のわれわれの議論を演繹すれば、一見「ピクチャレスク」的な作品に見える。しかし、ここには別の倫理、詩人ワーズワスのヒューマニズムが発見されるといえよう。

詩「廃屋」に見る風景は「ピクチャレスク」な様式に倣い描かれているように見える。そして、われわれは、この詩から受ける印象を、画家トマス・ゲインズバラの後期の作品の幾つかのイメージに重ね合わせることが可能である。例えば、1780年に描かれた「農家の戸口」(“The Cottage Door”) (図1) と題された作品を見てみよう。この絵を印象深くしている要素は、そのデフォルメされた森の光景であろう。生い茂った大木があばら家を囲んで憂鬱な気分を醸し出している。画面中央の人物の寂しげな眼差し、彼らの上半身に当てられた、暗闇を照らすランプの光に似た、夕方の黄色い光とそれを囲む憂鬱な木々、流れの速い小川とその上に架かる朽ちた橋、袂に立つ朽ちた老木、また、全ての上に懸かる雲と空の光。これらのイメージはサルバトーレ・ローサの描く暗い森と岩の中に置かれた樵や山賊の、峻厳な風景画を想起させる。しかし、ここにはローサに見る「崇高さ」はない、その野生は既に飼いならされ、「美」のベール

に覆い隠されていると言ってよい。

1780年製作の「農家の戸口」は、貧しく暮らす田舎人をその風景の中に、「絵のように美しく」取り込む、「ピクチャレスク」美学の原理に則っている。川辺に立つ朽木は、農家を取り巻く生活空間の崩壊を、時間の象徴である溪流と共に、表している。画面右端に立つ老木は、高い枝先には僅かばかりの緑の葉を付けるものの、風化したこぶに覆われた姿を纏うことにより、古い生活や伝統を維持してきた農家の廃墟化を物語る。しかしこれら周囲の風景は、調和と平和の基調をもたらす黄昏色の光を浴びることで、破壊的要素を強く訴えたりはしない。その風景は、中央に置かれた、乳飲み子を抱く母親、粥を啜ったり、パンをかじる汚い身なりの子供たちの、凍ったような顔の表情と共に、一幅の美しい「絵」と変容させられているのである。

ゲインズバラは1786年再び「農家の戸口」を題材とする絵を制作する(図2)。この絵は時には「豚と一緒にいる少女のいる農家の戸口」(“The Cottage Door with the Girl with Pigs”)とも呼ばれているが、彼はここにおいて、「ピクチャレスク」の美学を更に深化することになったと思われる。「農家の戸口」(1786)では、サルバトール・ローサ的な暗い木々はキャンバスの左右に追いやられ、中央の遠景には、木立に遮られつつも、開かれた田園風景が展開する。この遠くの田園風景は後のコンスタブルの風景を予期させるものでもあるが、絵画の構造はクロード・ロランのアルカディア風景に近い。画面の左には草深い農家が、その歴史を象徴する背の高い老木と共に描かれている。戸口には赤子を抱く母親と戸口を掃除する、箒を持った娘がいる。

われわれが注意を払うべきは、中央で餌を食む子豚を見つめる少女の姿である。この絵の主人公である少女は、まだこの世の多くを知らない、無垢な存在である。餌にありつく豚たちは、貧困の内にも食を繋ぐ彼女の生活とそのささやかな満足を象徴的に示す。彼女の上半身や彼女の姉、豚や画面の前方の一部は、斜めに射す夕日のスポットライトが当てられている。また、彼女の周辺には牛や羊が配され、牧歌的舞台の雰囲気準備されている。少女の取るポーズ

はエンブレマティックな「憂鬱」の姿であるが、その表情が田舎の憂鬱を表しているとは考え難い。彼女の眼差しには、現実世界への不安はなく、思い出や未来へのおぼろげな夢が去来しているようだ。彼女の姿がわれわれに想起させるものは「われもまたアルカディアにありき」(“Et in Arcadia Ego”)のトポスである。「無垢」な姿の少女の眼差しは、今は失われつつある、至福と「無垢」に満ちたアルカディア的イングランドへの、ノスタルジックな思いを伝えているのである。

ゲインズバラは1759年以来15年間にわたり、イングランド西部の町バースに移り住んだ。彼はそこで田舎へと乗馬に出かけたものであったが、その乗馬の相手が、驚くことなかれ、後に「ピクチャレスク」美学の論客となる青年ユーヴデイル・プライスであった。プライスは当時のことをこう語っている。「われわれが農家や村の光景、子供たちの群れ、あるいは、彼の想像力を刺激するような種類の何かの事物にやってくると、わたしは、彼の顔に、独特の優しさや満足の表情が浮かぶのを、気づくことがよくあった。」(Price, Vol.II, 368) ここには、素朴や無垢を求め、プライス流の「ピクチャレスク」な事物にことさら興味を示す、当時の画家の姿が興味深く描かれている。

「われもまたアルカディアにありき」というモチーフ自体、「死忘るなかれ」(memento mori) という、この中世キリスト教的要素を捨象すれば、元来「ピクチャレスク」な側面を持つと考えられよう。ゲインズバラは、「父権的温情主義」を基盤とする郷土の旧体制的田園社会を、無垢な少女の眼差しによって、「われもまたアルカディアにありき」という「ピクチャレスク」なタブローの中に閉じ込めたのであった。1786年の絵には、アルカディア世界の舞台装置の一つ、墓は描かれていない。この作品は、彼の風景画のモチーフと彼が「空想の絵」(“fancy pictures”)と呼んだモチーフの合体した絵画であるが、ここにおいて、古き良き田園世界は、その現実の醜さとともに、哀歌的な黄昏の風景を背にした、少女の憂鬱な眼差しをとおして、ノスタルジックな理想の世界として、一層の内面化を与えられているのである。ゲインズバラはその晩年にお

いて、リアリズムの線ではなく、抽象的で曖昧な輪郭を特徴とする、一種ロマン派的な風景を描くことになるが、彼の「ピクチャレスク」美学は、この時点において、最も洗練された姿をとっていると考えられる。

「農家の戸口」(1786)に見た「われもまたアルカディアにありき」のタブローは、われわれに再びワーズワースの詩「廃屋」の終末部を思い出させる。この詩においても、「ピクチャレスク」世界の道具立て、廃墟のイメージを認めることが出来る。

'She sleeps in the calm earth, and peace is here.
I well remember that those very plumes,
Those weeds, and the high spear grass on that wall,
By mist and silent rain-drops silvered o'er,
As once I passed, did to my heart convey
So still an image of tranquillity,
So calm and still, and looked so beautiful
Amid the uneasy thoughts which filled my mind,
That what we feel of sorrow and despair
From ruin and from change, and all the grief
The passing shows of being leave behind,
Appeared an idle dream that could not live
Where meditation was. I turned away,
And walked along my road in happiness.'

He ceased. By this the sun declining shot
A slant and mellow radiance, which began
To fall upon us where beneath the trees
We sate on that low bench. And now we felt,
Admonished thus, the sweet hour coming on:
A linnet warbled from those lofty elms,
A thrush sang loud, and other melodies

At distance heard, peopled the milder air.
The old man rose and hoisted up his load.
Together casting then a farewell look
Upon those silent walls, we left the shade;
And, ere the stars were visible, attained
A rustic inn, our evening resting-place. (Bloom and Trilling, ll. 512-38)

「今彼女は大地の中で静かに眠っていますし、
それに、ここには平和があるのです。
私はこんなことをよく覚えています。
これらのスモモの木や雑草やあの壁の上の
背の高いヌカボ草が、霧と静かな雨露で、
銀色に覆われた姿は、昔私が通り過ぎた時のように、
私の胸にそんなにも静かな平穏をもたらしたことを、
また、頭を一杯にするあの不安な思いの中で、
それほど穏やかで、静かで、美しく見えたので、
廃墟と変化が生む悲しみや絶望に対し
私が感ずるものや、生きるものの変化の姿が後に残す
全ての悲しみが、瞑想のある場所では存在できない、
取るに足らない夢に見えたことを。私は踵を返し、
幸福のうちに、自分の行く道を辿ったのでした。」

ここで彼は話を止めた。この時まで、
太陽は傾いて、やわらかな光を放ち、その光は、
木の下ベンチで座る、われわれの所まで降り注ぎ始めた。
それで今、われわれはそのように諭されて、
夕方の甘美な時間が訪れるのを感じた。
紅ヒワが頭上の高い榆の木から囀り、
鶉が一羽大きく鳴き、また、遠くで聞こえる、
他の歌が穏やかになった空気を賑やかにした。
老人は腰を上げ、彼の荷物を持ち上げた。

それから、あばら家の静かな壁に向かって、
 一緒に別れの一瞥を払い、われわれはその木陰を離れた。
 そうして、星々が瞬き始める前に、一夜の休息所、
 一軒の鄙びた宿に着いたのであった。

われわれはこの詩にアルカディア世界の「墓」を発見する。しかし、この詩における「死」の意識は、失われたアルカディア世界への憧憬とも、未来への夢想とも関連付けられていない。ましてや、「死忘るなかれ」の苦々しい現実への覚醒とも結びついていない。「行商人」がわれわれに語るのは、むき出しの「自然」の中において、この世の現実をそのまま受け止め、「無常」に耐えるマーガレットの、ある種の、ヒロイックな姿である。「自然」の懐近く生きるものは、「自然」からその恩寵、つまり、苦しみに耐える力を与えられるということである。

廃墟を描く、このワーズワースの詩は、地方地主階級が擁護する、「父権的温情主義」に基づく「ピクチャレスク」な風景詩ではない。かつて、ウィリアム・ハズリット (William Hazlitt) はゲインズバラの後期の風景画を、その価値を認めつつも、「彼は、詩や小説で飽きるほど馴染みのある、理想的な平凡な生活を、われわれに見せる」と、ヴィクトリア朝時代に繋がる、リアリズムの立場から批判した。(Hayes, 42) われわれはワーズワースの「廃屋」の詩にも、リアリズムを読むことは可能である。しかし、そのリアリズムは、彼独自の「自然主義」の目によって、描かれたものである。「廃屋」では、後に『序曲』(1805, Bk XI) で主張される、「季節の気分」、「道徳心や愛情」、「その土地の霊」などに、その詩的源泉が求められているのである。

詩の終末はヴェルギリウスからミルトンを通して伝わる、「牧歌哀歌」(pastoral elegy) の伝統的コンヴェンションに則り、描かれている。語り手の「行商人」と聞き手の「私」が、マーガレットの哀れな身の上話から得た「慰謝」の観念は、時間の相の下で苦しみながらも行き続ける、強靱な「忍耐」の生活、「ピクチャレスク」美学の理想化とは程遠い、厳しい「無常」の世界に甘

んじて生きる、静かな姿勢から学ばれるものであった。

引用及び参考文献：

- Malcom Andrews, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800* (Stanford: Stanford University Press, 1989)
- Malcom Andrews (ed.), *The Picturesque: Literary Sources & Documents*, Vol.1 (The Banks, Mountfield, UK: Helm Information, 1994)
- Ann Bermingham, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860* (Berkeley: University of California Press, 1986)
- Harold Bloom and Lionel Trilling(eds.), *Romantic Poetry and Prose* (New York: Oxford U. P., 1973)
- Tim Fulford, *Landscape, Liberty and Authority: Poetry, Criticism and Politics from Thomson to Wordsworth* (Cambridge: Cambridge U.P., 1996)
- Stephen Gill (ed.), William Wordsworth (Oxford: Oxford U.P., 1984, 1986, 1989)
- John Hayes, *Gainsborough: Paintings and Drawings* (London: Phaidon, 1975)
- John Hayes, *Thomas Gainsborough* (London: The Tate Galley, 1980)
- Luke Herrmann, *British Landscape Painting of the Eighteenth Century* (London: Faber & Faber, 1973)
- J.D.Hunt & Peter Willis(eds.), *The Genius of the Place: The English Landscape Gardens 1620-1820* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1975, 1988)
- W.J.T.Mitchell (ed.), *Landscape and Power* (Chicago:The University of Chicago Press, 1994)
- Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (New York: Doubleday, 1955)
- Uvedale Price, *Essays on the Picturesque, Vol. I* (London: J.Mawman, 1810)
- Uvedale Price, *Essays on the Picturesque, Vol. II* (London: J.Mawman, 1810)
- Leslie Stephen, *English Literature and Society in the 18th Century* (London: Methuen, 1904, 1963)



図1 Thomas Gainsborough *The Cottage Door* (1780)



図2 Thomas Gainsborough *The Cottage Door* (1786)