

ピクチャレスクと「リアル」

大河内 昌

I. 序論

ピクチャレスク(picturesque)とは 18 世紀イギリスに見られた複合的文化現象である。文化現象としてのピクチャレスクは絵画だけでなく文学、旅行、造園、風俗としての自然鑑賞といったさまざまな側面をもっている。この言葉は言うまでもなく絵画(picture)と深い関係をもっている。語源はイタリア語の「ピトレスコ」(pittresco)でそれがフランス語で「ピトレスク」(pittoresque)となり、そこから英語に入ってきた。ピクチャレスクと言う語がはじめて英語に登場したのは 1712 年(詩人ポーブ [Alexander Pope] の用例)であると言われるが、一般化したのは 18 世紀半ばから後半にかけてである。とくに国教会の牧師、教師、アマチュア画家であったウィリアム・ギルピン(William Gilpin) (1724～1804) が数多くのピクチャレスク旅行記を出版してこの言葉を流行させた。当時からピクチャレスクという言葉の意味は曖昧性をもっており、その定義に関して論争があった。ピクチャレスクの根底にあるものは「絵画という基準をとおして自然風景を鑑賞する態度」である。つまり、自然風景を鑑賞するさいに風景画という芸術作品(art)をよりどころとするのである。ここから人工物としての芸術と自然のどちらが優位性をもつのかという問題が生じる。ギルピンによれば「自然のままで人に快を与える性質」が美であり「絵画として描かれたときに人に快を与えるような性質」がピクチャレスクである。つまり、ある風景がすぐれた風景画になりえる特徴を備えているとき、その風景はピクチャレスクであるが、それを写し取った風景画もまたピクチャレスクな絵画である。(ピクチャレスクという語が絵画と風景の両方を指すことができることに注意を払うべきだろう。) また、自然の中に絵画の題材として適切な場面を見つけ出し、それを楽しむことができる人はピクチャレスクな「趣味」(taste)をもった人である。このように、ピクチャレスクという概念には、風景における自然と芸術の複雑な関係が、象徴的に現われている。以下本論においては、イギリスにおけるピクチャレスクの三人の代表的なピクチャレスク理論家であるギルピン、ユヴデイル・プライス(Uvedale Price) (1747-1829)、リチャード・ペイン・ナイト(Richard Payne Knight) (1751-1824) のピクチャレスク理論を概観し、それらが内包している問題を検討する。

II. ウィリアム・ギルピン

ウィリアム・ギルピンはオックスフォード大学のクイーンズ・コレッジで学んだ国教会の牧師、学

校教師であった。彼は 1768 年からピクチャレスクな風景を求める旅行をくり返し、やがて 1782 年の『ワイ川紀行』(*Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, &c. relative chiefly to Picturesque Beauty; made in the Summer of the Year 1770*)を皮切りとして彼の旅行の紀行文をつぎつぎに出版し、大好評を博した。ギルピンの旅行記はいわゆるピクチャレスク旅行を流行させ、また同種のピクチャレスク旅行記の流行のきっかけとなった。そうした旅行記はたんなる読物としてだけでなく、ピクチャレスク旅行のガイドブックとしても用いられた。また彼は流行語となったピクチャレスクという言葉を実義するために 1792 年に『三つの試論』(*Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*)を出版した。以下ではギルピンの旅行記の第一作として大きな意味をもつ『ワイ川紀行』と、彼のほとんど唯一の理論的著作である『三つの試論』を分析して、ギルピンのピクチャレスク理論を概観する。

(1) 『ワイ川紀行』

『ワイ川紀行』はギルピンが 1770 年におこなったウェールズ南部への旅行の記録であり、最初手書き原稿で貴族や趣味人の間でまわし読みされ大好評となり、強く出版を勧められて世に出たものである。ワイ川の川下りを中心とした紀行文であるが、随所に彼のピクチャレスクに関する思想がもりこまれている。

ギルピンは『ワイ川紀行』の冒頭でこの作品の目的をつぎのように述べる。

The following little work proposes a new object of pursuit; that of not barely examining the face of a country; but of examining it by the rules of picturesque beauty: that of not merely describing; but of adapting the description of natural scenery to the principles of artificial landscape: and of opening the sources of those pleasures, which are derived from the comparison. (1-2)

(この小さな作品は新しい探求の対象を提案している。その探求とは、ある地方の表面を観察するだけでなく、それをピクチャレスクな美の法則によって観察するということである。またそれは、たんに描写するのではなく、自然風景の描写を人工的な風景画に当てはめて、そうした比較から生じる楽しみの新しい源泉を開発するのである。)

この一節からもわかるように、ピクチャレスク旅行とは絵画から引き出された自然美の理想を、実在の自然の中に発見しようとする旅行のことである。だから、ピクチャレスク旅行者は絵画に関する教養を身につけていることが不可欠である。また、ピクチャレスク旅行記は絵画の構図(*composition*)を基準として風景を描写することを特徴とする。それゆえ、自然を描写するときにギルピンは「前景」、「中景」、「背景」、「スクリーン」といった絵画用語を用いるのである。ギルピンは「前景」、「中景」、「背景」がバランスよく配置されることによって、理想的な風景の構図が構成されると考える。ギル

ピンはそうした絵画的構図を実現している理想的風景を求めて旅をするが、彼が理想的風景と出会うことはまれである。だから、彼は実在の風景にはめったに満足せず、自然のありのままの姿を受け入れることはめったにない。

From Oxford we proposed to take the nearest road to Ross. As far as Witney the country is flat. About the eleventh stone the high grounds command a noble semicircular distance on the left; and near Burford there are views of the same kind, on the right; but not so extensive. None of these landscapes however are perfect, as they want the accompaniments of foregrounds. (3)

(オックスフォードからロスまでは最短の道を取ることにした。ウィットニーまでの地方は平坦である。約 11 ストーンのあいだ、高台から高貴な半円形の遠景が左手に見渡せた。そして、バーフォードの近くでも同様の景色が右手に見えた。しかし、これらの風景はどれも完璧ではなかった。というのも、それらには前景が付随していなかったからである。)

現実の風景の多くは、理想的な規準に照らした場合に欠陥が多いものなのである。だが、ギルピンによれば、理想的風景に出会えなくてもピクチャレスク旅行は楽しく有意義である。それは追求それ自体が楽しみであるからであり、また完璧でない風景の中にも、後で絵を制作するさいの構成要素にできる部分があるからである。

The vale of Usk is almost one continued winding sweep. The road *now* played among a variety of hills. The whole seemed to consist of one great vale divided into a multiplicity of parts. All together, they wanted unity; but separately, afforded a number of those sweet passages, which, treasured up in the memory, become the ingredients of future landscapes.

(52-53)

(アスクの谷はほとんどひとつづきの曲がりくねった斜面だった。道は今やさまざまな丘のあいだをくねくねとつづいていた。全体はたくさんの部分に分割されたひとつの大きな谷のように見えた。いっしょにすると、それらは統一を欠いていた。しかし、バラバラに見ると、それらは多くの甘美な行程を提供してくれる。それらを記憶に大切にとどめておけば、将来の風景画の構成要素になるだろう。)

ギルピンにとって、ピクチャレスク旅行の最終目的は風景スケッチを制作することであるが、そうしたスケッチは現実の自然を忠実に模倣する必要はないのである。こうした発想の背後にあるのは、ありのままの自然風景よりも絵画的な理想を優先させる思想である。絵画の構図に基づいた基準で自然風景を裁断してゆく記述を見ると、ギルピンは自然そのものよりも芸術としての絵画を上位において

いるようにも思える。しかし、他方でギルピンは、自然美を超える芸術美は存在しないと言う。ピクチャレスク美学における自然と芸術の関係は複雑である。

After sailing four Miles from Ross, we came to *Goodrich castle*; where a very grand view presented itself; and we rested on our oars to examine it. . . .

This view, which is one of the grandest on the river, I should not scruple to call *correctly* picturesque; which is seldom the character of a purely natural scene.

Nature is always great in design; but unequal in composition. She is an admirable colourist; and can harmonize her tints with infinite variety, and inimitable beauty; but is seldom so correct in composition, as to produce an harmonious whole. Either the foreground, or the background, is disproportioned: or some awkward line runs across the piece: or a tree is ill-placed: or bank is formal: or something, or other is not exactly what it should be. The case is, the immensity of nature is beyond human comprehension. She works on a *vast scale*; and, no doubt, harmoniously, if her scheme could be comprehended. The artist, in the mean time, is confined to a *span*. He lays down his little rules therefore, which he calls the *principles of picturesque beauty*, merely to adapt such diminutive parts of nature's surface to his own eye, as come within its scope.

Hence therefore, the painter, who adheres strictly to the *composition* of nature, will rarely make a good picture. His picture must contain *a whole*: his archetype is but *a part*.

(17-19)

(ロスから約4マイルほど行くとグッドリッチ城に着いた。そこにはとても壮大な景色があった。われわれはオールを休め、景色に見入った。・・・その景色はこの川の中でもっとも壮大なものであり、私はそれを本当にピクチャレスクであると呼ぶのをためらわない。それを自然の景色の中に見出すことはめったにないのだ。自然はいつも設計においては偉大であるが、構図においては不揃いである。自然は賞賛すべき色彩家であり、色彩を無限の変化と無類の美しさで調和させる。しかし、調和的な全体を作り出すほどに構成において正しいことはめったにない。前景もしくは背景が不釣り合いだったり、不格好な線が横切っていたりする。あるいは木の場所が悪かったり、土手のかたちが規則的すぎたり、あれやこれやが正確にあるべき姿にないのだ。つまり、自然の巨大さは人間の理解力を超えているのだ。自然の作品は巨大なスケールであり、もし自然の計画を理解できるなら、それは疑いなく調和的なのである。他方、芸術家は一定の範囲に縛られている。だから、彼はピクチャレスクな美の原理という法則を定めるのだが、それはたんに自然の表面のちっぽけな部分をその範囲に収めるために、彼の目に適合させるためなのである。だから、自然の構図に厳密にしたがう画家はめったによい絵が画けないのである。彼の絵は全体をふくまなければならないが、同時に彼の絵の原型[モデル]は部分にすぎないのだ。)

このようにギルピンが現実の自然の模倣に拘泥せず、画布というかぎられた枠の中での構図の完成を目指す背景には、彼の形式主義的な美学が存在している。以下で見るように、ギルピンは、風景が人間に快を与えるのはその形式(form)によると考えるのである。彼の美学は芸術の意義を宗教や道徳から引き出すのではなく、その形式から引き出す点で近代的である。美学的な快を生み出すためには、細部の変化と同時に全体の構図の統一が必要となる。しかし、人間の知覚や絵画といった枠は巨大な自然の全体像を統一的にはとらえられない。それゆえ統一をもった風景画を製作するためには、絵画的な統一性を偶然に実現した風景を探し出すか（それこそピクチャレスク旅行の目的である）、それがかなわない場合には、じっさいの自然に変更を加えて絵にするしかない。自然を崇拜するピクチャレスクはじつは「ありのままの風景」を尊重するわけではないのである。ここにピクチャレスクとリアリティーをめぐる複雑な問題が浮かび上がってくる。この問題をより深く考察するためには、ギルピンのピクチャレスクに関する理論的議論に目を向けなければならない。彼のピクチャレスクに対する考え方が理論的に提示されているもっとも重要なテキストは、1792年に出版された『三つの試論』である。

(2) 『三つの試論』

『三つの試論』はピクチャレスク概念を理解する上での最重要論文のひとつである。『三つの試論』は「ピクチャレスクの美について」、「ピクチャレスク旅行について」、「風景スケッチについて」からなる。

(a) 「ピクチャレスクの美について」

この試論の冒頭でギルピンは、美学上の混乱を解決するために「美」と「ピクチャレスク」を区別して定義する必要があるとする。彼の有名な定義は、「絵画に描かれることが可能な性質ゆえに快を与える」ものこそがピクチャレスクである、というものである。

Disputes 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)

(美しい対象とピクチャレスクな対象との間の区別が立てられれば、美に関する議論の混乱は緩和されるだろう。つまり、自然の状態で目に快を与えるものと絵画に描かれることが可能な性質ゆえに快を与えるものの間も区別が。)

ギルピンは美やピクチャレスクといった美学的性質は「対象の特別な構造」、つまり対象それ自体がも

っている物理的な性格によって決定されると考える。彼によれば美しい対象の特徴は「なめらかさ」(smoothness)と「端正さ」(neatness)であり、ピクチャレスクな対象の特徴は「粗さ」(roughness)と「ごつごつ」した性質(ruggedness)である。

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 relates only to the surfaces of bodies: when we speak of their delineation, we use the word *ruggedness*. (6)

(いや、それどころかわれわれは、粗さは美とピクチャレスクの違いのもっとも本質的な点であると躊躇せず主張する。というのもそれこそが絵画における対象を快いものにする特別な性質に思われるからである。私は粗さという一般的な言葉を使ったが、正確に言うとそれは物体の表面に関する言葉であり、物体の輪郭を言うときには「ごつごつ」という言葉を使う。)

つまり、なめらかで端正なものはそれ自体が目心地よいが、絵にしたときに見栄えがするのは「でこぼこ」して「ごつごつ」したものである。たとえば、穏やかな波ひとつない水面は美しいが、それは絵にするとつまらないものになる。ピクチャレスクが廢墟を好むのはまさにこの理由による。新しい建物は表面が滑らかでまっすぐな線が輪郭をかたちづくる。それに対して廢墟は「でこぼこ」して「ごつごつ」している。おなじ理由で若い娘は「美しい」が、絵画にして趣が深いつまりピクチャレスクなものは、深いしわが刻まれた老人の顔のほうである。また動物でもたとえば駿馬は見た目に美しく、絵にしてもそれなりに美しい。しかし、ピクチャレスクを理解する者はそれよりもむしろ、骨張って毛並みも荒れた「疲れ果てた馬車馬」の中によりふかいピクチャレスクな趣を見出すのである。

We admire the 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 admit more the worn-out cart-horse, the cow, the goat or the ass; whose harder lines, and rougher coats, exhibit more the graces of the pencil.

(14)

(われわれは現実の対象として馬を賞賛する。そのかたちの優美さ、その足取りの立派さ、その動きの活気、その毛皮のつやを賞賛する。われわれは表象においても馬を賞賛する。しかし、ピクチャレスクな美の対象としてならばわれわれはむしろ疲れきった馬車馬、牛、山羊、ロバをより認める。それらのごつごつした線、粗い毛並み、といったものがより絵筆の見事さを開陳するのである。)

だが、なぜ現実において目を楽しませるなめらかなで端正な対象よりも、粗くごつごつした対象のほうが絵画において引き立つのであろうか。ギルピンは、それは絵画という視覚芸術の表現上の特徴にその原因があると言う。絵画は画布というかぎられた空間にある構図を構成することで観者の目を楽しませなければならない。だが、なめらかな（美しい）対象は限られた画布の中で統一感のある構図を作り出すことができないのである。それに対して粗くごつごつした対象は、変化や対照を生み出すのに適しており、そうした変化や対照をうまく組み合わせることで、統一感のある構図を作り出すことができるのである。

And in *landscape-painting* smooth objects would produce no composition at all. In a mountain-scene what composition could arise from the corner of a smooth knoll coming forward on one side, intersected by a smooth knoll on the other; with a smooth plain perhaps in the middle, and a smooth mountain in the distance? The very idea is disgusting. Picturesque composition consists in uniting in one whole a variety of parts; and these parts can only be obtained from rough objects. . . .

Variety too is equally necessary in his composition: so is *contrast*. Both these he finds in rough objects; and neither of them in smooth. *Variety* indeed, in some degree, he may find in the outline of a smooth object: but by no means enough to satisfy the eye, without including the surface also. (19-20)

（風景画においてもなめらかな対象物は構図をまったくつくり出さない。山の景色において、なめらかな小山が両側から重なり合い、なめらかな平野が中景にあり、遠景にはなめらかな山があるとといったものからどんな構図が生まれるだろうか。考えただけでも嫌になる。ピクチャレスクな構図は変化に富んだ部分を全体のなかに統合することにある。そしてそうした「部分」は粗い対象物からのみえられるのだ。・・・構図に変化は必要だが、対照も必要である。これらは両方とも粗い対象において見出せる。なるほど、変化はなめらかな対象の輪郭においても見出せるかもしれないが、表面においても変化がなければ目を楽しませるには不十分である。）

粗くごつごつしたものがピクチャレスクの特徴であるという主張を、ギルピンはこうして、絵画芸術の技術上の制約とそれを乗り越えるための技法という観点から裏づけようとする。こうした彼の見解はある程度説得力をもつ。しかし、彼の理論はまぜひとが自然の中にピクチャレスクな対象を求めるとかを十分説明できない。ピクチャレスクな対象は絵画において引き立つのであれば、絵画の中にピクチャレスク求め、自然の中には美を求める態度が順当に思われる。だが、ピクチャレスクな目をもった趣味人は自然の中にピクチャレスクを求めて旅をする。現実そのまま魅力的な美ではなくピクチャレスクなものを現実の自然の中に求めるそうした態度は自家撞着したものに思われる。ギルピン

はこの問題を二つ目の試論「ピクチャレスク旅行について」で論じる。

(b) 「ピクチャレスク旅行について」

自然風景と絵画の比較する楽しみを追求するピクチャレスク旅行はその不可欠の構成要素として自然風景と絵画の両方を内包している。それゆえ、そのどちらに優先権があるのかという問題が生じる。ギルピンによれば自然が人間に与える感動の大きさはあらゆるものを凌駕する。自然に感動するとき、ひとは思考が停止した恍惚状態におちいる。

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. (49-50)

(こうした知性の停止状態、魂の失神状態の間に、芸術の法則のあらゆる吟味に先立って、快の情熱的な感覚が広がる。あらゆる判断に先立って、その風景の包括的な観念が印象を残す。)

こうした自然の圧倒的な感動に比べられると、芸術は劣位にあるものに思われてくる。ギルピンは「自然を学ぶことで趣味が洗練されればされるほど、芸術作品が味気ないものになってくる」(57)と言う。自然に感動することによって自然に関する正確な観念が蓄積され、自然に対する理解が深まり、自然をより深く味わうことができるようになるのである。だが、自然を受身的に楽しむことが最高の喜びをもたらすわけではない。ピクチャレスクの最高の喜びは自然を絵画や想像というかたちで表象することから生じるのである。

From this correct knowledge of objects arises another amusement; that of representing, by a few strokes in a sketch, those ideas, which have made the most impression upon us. . . . There may be more pleasure in recollecting, and recording, from a few transient lines, the scenes we have admired, than in the present enjoyment of them. . . . It flatters us too with the idea of a sort of creation of our own; and it is unallayed with that fatigue, which is often a considerable abatement to the pleasures of traversing the wild, and savage parts of nature. . . .

There is still another amusement arising from the correct knowledge of objects; and that is the power of creating, and representing *scenes of fancy*; which is still more a work of creation, than copying from nature. The imagination becomes a camera obscura, only with this difference, that the camera represents objects as they really are: while the imagination, impressed with the most beautiful scenes, and chastened by rules of art, forms it's picture, not only from the most admirable parts of nature; but in the best taste. (51-52)

(対象に関するこの正しい知識からべつの楽しみが生じる。それはスケッチの何本かの線によってわれわれにもっとも大きな印象を与えた観念を表象することである。・・・何本かの何気ない線によってわれわれが賞賛した景色を回想し記録することには、その場での楽しみよりも大きな楽しみがあることもある。・・・そこにはまた自分で何かを創り出すというよろこびがある。またそのよろこびは荒野や自然の荒々しい場所を通してゆく楽しさを減退させるあの疲労によって減じられることがない。・・・対象の正しい知識からさらにもうひとつの楽しみが生まれる。それは空想の場面を創り出し、表象するということである。それは自然を模写することよりもさらに大きな創造的作品である。想像力はカメラ・オブスクラとなるのだ。ちがいは、カメラは対象をあるがままに表象するが、美しい景色の印象を受け、芸術の法則で純化された想像力は、自然のもっとも賞賛すべき部分からその絵画を構成するだけでなく、最良の趣味においてそれを構成するのである。)

ピクチャレスク旅行の最大の醍醐味は、ピクチャレスクな自然のスケッチを製作することである。しかし、それは自然の忠実な模写ではなく、芸術の法則によって純化された自然の表象である。こうしてピクチャレスクは実在の自然と絵画の間を揺れ動く。自然と絵画の関係はつぎの「風景スケッチについて」と題された試論でもあつかわれる。

(c)「風景スケッチについて」

この試論の主要な目的は、構図の決め方、彩色の手順、黒鉛とペンの利用法といったスケッチ製作の上での技術的なアドバイスであるが、そこには絵画と自然の関係についての重要な記述がある。この試論でギルピンは、自然は構図においては欠点が多いと再度指摘する。

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)

(われわれは、自然は構図においてはとても欠点が多いということをつねに思い出すべきである。自然の観念は法則の制限をもたないので、ピクチャレスクの用途に用いるには広すぎるのだ。)

In a *hasty transcript* from nature, it is sufficient to take the lines of the country just as you find them: but in your *adorned sketch* you must grace them a little, where they run false. You must contrive to hide offensive parts with wood; to cover such as are too 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*. (70)

(自然をいそいでスケッチする場合にはその地方を見たままに線描するだけで十分である。しかし、スケッチに彩色をほどこすさいには、線の姿がよろしくない場合にはそれに変更を加えなけ

ればならない。不快な部分を森で隠したり、目立ちすぎる部分を藪で覆ったり、自然の中でしゃばりすぎている部分あるいはあまりに多くの構成部分が構図に入り込んでくるような部分を
取り除いたりしなければならないのだ。)

ピクチャレスクという概念はそれが流行した当時から曖昧で意味不明という批判がつねにあった。ギルピンはその批判に答え、ピクチャレスク概念を明確化するために『三つの試論』を書いた。しかし、ギルピンの理論は結果的にピクチャレスクの曖昧性を払拭することはできず、それがユヴデイル・プライスの批判を招いた。(プライスのピクチャレスク理論についてはつぎに検討する。)ピクチャレスク旅行者は自然の中にピクチャレスクを求め、旅をする。自然の中のピクチャレスクを発見するさいの基準になるのは絵画の法則である。しかし、絵画は自然という「偉大な原型(original)」(57)を写し取ったものでしかない。そうだとするとピクチャレスクは物理的な自然の中にあらかじめ存在するものなのか、絵画が作り出した人工的、文化的な基準にすぎないのか決定不可能となってしまう。こうしたパラドックスは自然を「模倣する」ことを標榜する写実主義、自然主義の芸術につねにつきまとう問題だが、絵画が現実の自然に目を向け始めたピクチャレスクにおいてそれがすでにはっきり現れているのである。

III. ユヴデイル・プライス

ユヴデイル・プライスは素人画家、音楽家であったヘレフォードシャーの地主ロバート・プライスの長男として生まれる。彼はイートンとオックスフォードで教育を受け、父の大きな土地財産を受け継いだあと、自分の地所の「改良」に意を注ぎ、「風景庭園」の考え方に反対してピクチャレスク庭園の理想を提唱した。彼のピクチャレスク理論は、初版が1794年に出版された『ピクチャレスク試論』(*An Essay on the Picturesque*)に著わされている。プライスのピクチャレスク理論においても、ピクチャレスク概念の根本には絵画と自然との比較という動機がある。しかし、ギルピンの目的は英国の各地を旅行し、そこにピクチャレスクな風景を発見し、ピクチャレスクな絵画を製作することであったのに対し、ヘレフォードシャーの地主階級であるプライスの関心は彼の領地をピクチャレスクな原理にしたがって「改良」することであった。

17世紀までの庭園の主流は幾何学的なかたち整形された花壇(パーテア)、並木の間を直線的にどこまでも延びる見通し(ヴィスタ)、樹木の葉を幾何学的なあるいは動物のかたちなどに成型したトピアリーなどによって特徴づけられたものであり、それらは「整形式庭園(formal garden)」と呼ばれた。こうした幾何学的な形に自然を囲い込む造園法にたいして、18世紀後半には自然の不規則なかたちを生かそうとするいわゆる「風景庭園(landscape garden)」が流行した。その代表的な造園家はランロット・「ケイパビリティ」・ブラウン(Lancelot “Capability” Brown)である(彼の代表作とし

てはオックスフォードシャーのブレナム・パレスの庭園やダービシャーのチャッツワース庭園などがあり、現在も見ることができる)。ブラウン流の風景庭園では幾何学的な花壇などは廃され、どこまでもつづくなだらかな起伏をもった草地、それに点在する樹木の小集団(clump)、草地の間をゆるやかに流れる川や池といった特徴をもっていた。ブラウンは大掛かりな土木工事によって、こうした「自然な」庭を「人工的」に作り出した。プライスの批判は、「自然」を大掛かりな土木工事によって「人工的」に造るという作為性に向けられる。そして、プライスはピクチャレスク庭園という理想を提唱する。以下において『ピクチャレスク試論』の重要な論点をいくつか指摘する。

(1) 美学的カテゴリーとしてのピクチャレスクの定義

すでにのべたように、ギルピンは『三つの試論』において美とピクチャレスクを区別することをこころみた。しかし、プライスによればギルピンの定義には不十分な点があり、それがかえって美学的な議論を混乱させている。すでに見たようにギルピンはピクチャレスク概念を絵画の技術的な側面と強く結びつけている。プライスもピクチャレスクがとくに画家の注意を引いてきた特徴であることを認めるが、しかし、プライスによれば、ピクチャレスクは絵画とは独立に自然の対象の中に存在するものなのであり、それは美、崇高とならんで設定されるべき三つ目の美学的なカテゴリーなのである。

プライスは美でも崇高でもないもので—つまり「なめらか」でも「巨大」でもないもので—なおかつ目に快感を与えるものがあり、それがピクチャレスクであると主張する。プライスのピクチャレスクの定義自体はギルピンのそれと共通点が多い。彼によれば美の特徴は「なめらかさ」(smoothness)と「ゆるやかな変化」(gradual variation)であるが、ピクチャレスクの特徴は「粗さ」(roughness)、
「急激な変化」(sudden variation)、「不規則性」(irregularity)である。

I am therefore persuaded, that two opposite qualities of roughness, and of sudden variation, joined to that of irregularity, are the most efficient causes of the picturesque. (1: 50-51)

(だから私は、粗さと急激な変化という不規則性と結びついた[美と]対立する二つの性質がもっとも効果的なピクチャレスクの原因となると思っている。)

プライスがピクチャレスク的具体例としてあげるものには興味深いものが多い。廃墟は彼にとってもピクチャレスクなもの代表であるが、彼は城や修道院といった巨大建築の廃墟だけでなく「あばら屋」、「小屋」、「水車小屋」、「納屋」、「馬屋」といった農村風景のなかの粗末な建物にもピクチャレスクを感じる。それらがピクチャレスクなのは形状が粗っぽく、でこぼこしているからにほかならない。だから本来は規則的で美しいものも時間の経過の中で朽ち果ててゆけばピクチャレスクになる。プライスの特徴はピクチャレスクを作り出す要因として「時間」を強調することである。

A temple or palace of Grecian architecture in its perfect entire state, and with its surface and

colour smooth and even, either in painting or reality is beautiful; in ruin it is picturesque. Observe the process by which time, the great author of such changes, converts a beautiful object into a picturesque one. First, by means of weather stains, partial incrustations, mosses &c. it at the same time takes off from the uniformity of the surface, and of the colour; that is, gives a degree of roughness, and variety of tint. Next, the various accidents of weather loosen the stones themselves; they tumble in irregular masses, upon what was perhaps smooth turf or pavement, or nicely trimmed walks and shrubberies; now mixed and overgrown with wild plants and creepers, that crawl over, and shoot among the fallen ruins.

(1: 51-52)

(ギリシャ建築の寺院や宮殿は完全な状態で滑らかで均一な表面と色彩をもっているときには、絵画においても現実においても美しいが、廃墟の場合はピクチャレスクである。そのような変化の造り手である時が美をピクチャレスクに変える過程を観察してほしい。まず、天候によるしみ、部分的に貼りつく汚れ、苔によって表面と色彩の均一性が奪われる。つまりある程度の粗さ、色彩の変化が与えられる。つぎにさまざまな天候上の偶発事が石そのものを緩ませ、不規則な固まりとなって、かつてはおそらくなめらかな芝生や手入れされた舗道や茂みだった場所の上に崩れ落ちる。その場所もいまでは雑草や蔦に覆われており、それらが崩れた廃墟上を這ったり、廃墟の間から飛出したりしている。)

プライスによれば動物では「ロバ」や「疲れた馬車馬」、人間では「乞食」や「ジプシー」がピクチャレスクであるが、それは彼らが「滅び」の状態にあるからであり、彼らはいわば動物や人間の廃墟であり、それが美学的感興をそそののである。植物に関しては、均整がとれている花は美であってピクチャレスクの対象とはならない。しかし樹木はその形状の不規則性ゆえにピクチャレスクになりやすいし、それが時間の作用で朽ち果ててゆくとなますますピクチャレスクになってゆく。したがって、時間の経過とともに美がピクチャレスクになってゆくという一般的な過程が考えられるのである。

One misapprehension I would wish to guard against; I do not mean to infer from the instances I have given, that an object to be picturesque, must be old and decayed; but that the most beautiful objects will become so from the effects of age, and decay: and I believe it is equally true, that those which are naturally of a strongly marked and peculiar character, are likely to become still more picturesque by the process I have mentioned. (1: 82-83)

(ひとつの誤解は防ぎたい。これらの例からわたしはピクチャレスクな対象はかならず古く朽ち果てたものであると言いたいのではなく、たいていの美しい対象は老齢と衰微によってピクチャレスクになると言いたいのだ。そして、もともと強く目立った(ピクチャレスクの)特徴をもったものも、そうした(老朽化の)過程によってますますピクチャレスクになってゆく傾向がある

ことも同様に真実であると私は信じる。)

色彩も若々しく新鮮なものは美しく、経年によつてくすんだ色はピクチャレスクである。したがって、鮮やかな色彩に彩られる春は美しい季節でありくすんだ、しかし豊潤で深い色彩をもつ秋はピクチャレスクな季節である。また、秋の色彩には統一性と調和があり、そうした統一感もピクチャレスクの特徴なのである。

(2) ピクチャレスクの効果

ではピクチャレスクはなぜ重視されなければならないのだろうか。プライスによれば、「なめらかさ」と「ゆるやかな変化」に特徴づけられた美はひとのところに「安らぎ」(repose)を与える。この安らぎが美の快感の中心にある。しかし、ある対象において美と安らぎが過剰になると、そこには快と同時に「退屈さ」(insipidity)が生じてくるのである。こうした美の過剰がもたらす退屈から美的対象を救うためには「粗く」、「でこぼこ」、「ぎざぎざ」した特質—つまりピクチャレスクな性質—をそこに混入させる必要がある。たしかに「粗さ」はある種の「苛立ち」(irritation)を与える。しかし、この苛立ちこそひとの精神を活性化し、退屈からひとを救うのである。

Repose is always used in a good sense; as a state, if not of positive pleasure, at least as one of freedom from all pain and uneasiness; irritation, almost always in an opposite sense, and yet, contradictory as it may appear, we must acknowledge it to be the source of our most active and lively pleasures. . . . (1: 126-127)

(安らぎはつねにいい意味で用いられる。ひとつの状態として、それがかりに積極的な快ではないとしても、すくなくとも苦痛と不安からの解放のひとつのかたちである。苛立ちやつねにそれと反対の意味で用いられてきた。だが、矛盾のように聞こえるかもしれないが、われわれは苛立ちがもっとも活発で生き生きとした快の原因であることを認めなければならない・・・。)

プライスはその事情を音楽の比喩を用いて説明する。和音の連続は耳に快く、心に安らぎを与える。しかし、それがあまりに連続すると聴衆は退屈する。だから、すぐれた音楽家は自分の曲の中に適度に不協和音を混入し、聴衆に刺激を与え、退屈をさまたげるのである。こうしたなめらかさと粗さの組み合わせは、建築においても平らでなめらかな素材に加えられる複雑ででこぼこした装飾にも見られる。もちろん音楽においても建築においても不協和音や装飾が過剰になると、作品から魅力を奪う結果となる。不協和音も建築における装飾も美の支配がもたらす退屈から作品を救うピクチャレスクな変化なのである。

. . . and I believe, it is for want of observing how nature has blended them [the principles of

the picturesque], and from attempting to make objects beautiful by dint of smoothness and flowing lines, that so much insipidity has arisen. (1: 104)

(私が思うに、自然にいかん[ピクチャレスクの原理]が混入しているかを理解しないこと、そして対象をなめらかさと流れるような線で美しくしようというところみからあまりにも多くの退屈が生じているのである。)

美の過剰に対するプライスの批判は彼の「風景庭園」批判の裏づけとして機能している。ブラウン流の風景庭園はなだらかに起伏する草地、統一された種類の樹木の小木立(clump)、ゆるやかなカーブを描いて流れる人工の川といった特徴をもっている。こうした風景庭園に見られるものこそ美の過剰であり、そこでは単調さ、退屈さが支配している。それは自然の模倣を標榜していながら自然が変化に富んだ要素—ピクチャレスクな要素—をもっていることを見失っているのである。プライスによればそうした変化に富んだ(ピクチャレスクな)自然の有り様を正しく理解するために不可欠なものこそ絵画に対する正しい理解と趣味なのである。そこに彼のピクチャレスク理論の根幹がある。

(3) 自然と絵画

風景画を作成することを目的としていたギルピンと異なり、プライスのピクチャレスク研究の目的は土地の「改良」(improvement)—領地内の造園と農地の改良—である。改良は領地内の樹木、石、建物、水といった可視的な対象(visible objects)を切り離したり組み合わせたりして作品を作る、いわば自然物を素材とした芸術である。プライスによれば当時流行していた風景庭園はひたすら滑らかで洗練されている。こうしたなめらかに磨かれた庭園はたしかに美しいが、その単調さを見るものをひたすら退屈させるのである。それに対してクロード・ロランのような風景画の巨匠が描くピクチャレスクな風景は複雑で変化に富んでおり、見るものを飽きさせることがない。したがって、すぐれた風景画を学ぶことで単調な造園術を改善することが期待される。改良の技術は新しく、まだ確立されていない分野であり、可視的な対象の調和ある構図の実現という点に関して研究の蓄積がある絵画の領域に学ぶ必要があるのである。だが、自然というオリジナルをあつかうのに絵画というコピーを学ぶということは本末転倒に思われるが、自然の研究だけからではピクチャレスクを理解できないのである。

プライスによれば、美の快はきわめてわかりやすいものである。それを感知し享受するのにとりたてて訓練は必要がない。しかし、すぐれた音楽や建築と同様に、自然の中にはなめらかな美だけでなく複雑で変化に富んだ要素—ピクチャレスクな要素—が存在しておりそれがひとの目を楽しませるのである。もちろんピクチャレスクな性質は自然の中にもとから存在しているものである。だが、重要なことは、ピクチャレスクはだれでもが認識するものではない。それを最初に認識するのは「画家の目」なのである。

... while another, may in the same manner be formed of those objects which seem to have

excited little or no interest or attention, till they were brought into notice, and the principles on which they deserved to excite it, had been pointed out by the revived art of painting. (1: 212)

(しかるにもうひとつのもの[ピクチャレスク]はそれに対する注意が呼び起こされるまではほとんどあるいはまったく興味や注意を喚起しないような対象によって形成されており、興味や注意の喚起の原理は絵画という再現芸術によって指摘されるのである。)

「あばら屋」、「小屋」、「馬屋」、「疲れ果てた馬車馬」、「乞食」といったピクチャレスクな対象それ自体は、感心や興味の対象にならないように見える。しかし、画家はそれらのピクチャレスクな趣を感知し、それらを絵画上で再現する。そして、それまでそれらのピクチャレスクな対象に関心を示さなかった者も、ひとたび絵画によってピクチャレスクな対象への興味が引き起こされれば、今度は現実の中に存在するピクチャレスクな特質を見逃さないようになるのである。ブラウン流のなめらかで美しいだけの風景庭園を造って満足している紳士たちに欠けているものこそ絵画への親しみであり、本物の「趣味」(taste)なのである。絵画に親しむためには経済的な余裕と教育が不可欠であり、それを強調する態度は当然エリート主義的なものとなる。したがってプライスにおいては、絵画という美的なものが政治、経済的な立場の利害を支える「イデオロギー」的なものとなるのである。自然の特質を模倣した庭園を造るためにはピクチャレスクな特質を盛り込んだ、複雑で変化に富み、時間の経過がもたらす「朽ち果て」の特徴をもった対象が散在する庭園を作り出す必要がある。時間の経過がもたらす偶然的な効果を取り入れる庭園というのは実際には実現がむずかしく、プライスの造園論は実践面では影響力は小さかったと言われる。

IV. リチャード・ペイン・ナイト

プライスにいたってピクチャレスクのエリート主義と地主階級との結びつきが濃厚に表現されるようになったが、それをはっきりと理論化したのはプライスの友人であり、また同じヘレフォードシャーの地主でもあったリチャード・ペイン・ナイトである。ナイトは『風景』(*The Landscape*)という作品でブラウン流の風景庭園を批判し、『趣味の原理の分析的研究』(*Analytical Inquiry into the Principle of Taste*)でピクチャレスクのエリート主義をはっきりと理論化した。

ナイトの美学の特徴は、美学的な情緒は万人が平等に感じるものではないということをはっきりと主張したことである。彼によれば美、崇高、ピクチャレスクといった美的情緒は対象それ自体の属性によって喚起されるのではない。「美しい対象」とは「美しさという属性をもっているもの」と考えるのが常識的だから、これは驚くべき主張である。これを説明するために彼は美、崇高、ピクチャレスクといった美学的情緒を万人に共通な一般的な感覚(senses)を区別する。芸術作品や自然を見て美的情

緒を感じるのには単純な知覚ではなく、知性と想像力がもたらす複雑で知的な過程なのである。たとえば「美しい草花」に感動するひとは多いが、しかし「美しい」草花それ自体に美が宿っているのではない。草花は博物学者には知的興味を喚起し趣味人には美的情緒を喚起する。そして、その草花を農夫は平気で踏みつけるとナイトは指摘する。無学な農夫は草花を感覚で知覚することはできても、それから美的な情緒を得ることはない。すなわち、草花と連結してゆく知的な観念も美的な観念も彼はもっていないのである。つまり、美的な対象にどういう情緒的な反応をするかということは、その対象によってどのような連想をそのひともつかということに左右されるのだと彼は主張する。そのころのメカニズムをナイトはイギリス経験論の中心概念であった観念連合で説明する。観念連合とはひとつの観念がつぎつぎとべつな観念を呼び起こして結合してゆくころのメカニズムである。ナイトによれば、ひがここに多くの観念を蓄えておけば、ある対象を見たさいにその対象の観念とこのころの中の観念が結合し、その対象に対する興味が倍増するのである。同様に、風景の美はあらかじめ風景の美に関係する観念をここに蓄えていない者には無関心しか引き起こさないのである。ナイトにおいて美的対象を享受することは万人に平等に開かれた楽しみではけっしてなく、高度な学問が与えるよろこびと同様に、高度な文化的教育を受けた者だけの特権的な楽しみとなるのである。

To descend into a still lower and more confined sphere, let us apply this principle to the subjects of our present inquiry; and we shall find that much of the pleasure, which we receive from painting, sculpture, music, poetry, &c. arises from our associating other ideas with those immediately excited by them. Hence the productions of these arts are never thoroughly enjoyed but by persons, whose minds are enriched by a variety of kindred and corresponding imagery; the extent and compass of which, allowing for different degrees of sensibility, and habits of attention, will form the scale of such enjoyment. (145-146)

(もっと低次のかぎられた領域に目を移して、われわれが現在探求しているテーマにこの原理を当てはめてみよう。すると、われわれが絵画、彫刻、音楽、詩歌からえる楽しみというのは、それらが直接に喚起する観念と他の観念を連合させることから生じているのがわかるだろう。だから、こうした芸術の産物は、さまざまな類似の対応するイメージで豊かになったころのもち主によってしか十分に享受されないのだ。そうしたころの幅と許容量—それが感受性程度、慣習と注意力をもたらす—が芸術の楽しみの程度を決めるのである。)

こうした美学的楽しみの中でも風景が与える興味を理解することはとくに複雑な教育を必要とする。彫刻や音楽を理解するためにはできるだけすぐれた彫刻や音楽そのものに触れてそれらに関係する観念を蓄積すればよい。だが、いくら素晴らしい風景に取り巻かれていても風景を美的知覚する能力は養われない。ナイトは風景の美しさを理解するために必要な教育は絵画芸術に精通することであると云う。彼によれば自然の中にはとくに絵画に適した部分—すなわちピクチャレスクな部分—があり、

そのピクチャレスクな要素が風景の感動を喚起する。一般人はそのピクチャレスクな要素に最初は気づかないのが普通である。だが、画家は視覚的な美に対してとくに敏感であるから、ピクチャレスクなものをとくに模倣の対象とする。ひとは絵画に描かれたピクチャレスクにあらかじめ精通することによって、自然の中のピクチャレスクを見分け、鑑賞することができるようになるのである。ピクチャレスクの識別は視覚に依存しているのも、それをたんなる感覚知覚の問題を考えられることが多い。しかし、絵画と自然の比較によって生じるピクチャレスクは複雑な観念連合の産物であり、ピクチャレスクを理解するのは高度に知的な能力なのである。

By thus comparing nature and art, both the eye and the intellect acquire a higher relish for the productions of each; and the ideas, excited by both, are invigorated, as well as refined, by being thus associated and contrasted. . . . All display beauty in some combinations or others; and when that beauty has been selected, imitated, and embellished by art, those, who before overlooked or neglected it, discern at once all its charms through this discriminating medium; and when the sentiment, which it excited, was new to them, they called those appearances of things, which excited it, by a new name, *picturesque*. . . . (153)

(このように自然と芸術を比較することによって、目と知性は自然と芸術の両方を高い次元で味わうようになる。そして自然と芸術両者によって喚起された観念は結合と対比によって洗練され活性化される。 . . . すべてのは他のものと結合することで美を示す。そして、芸術によってそうした美が選択、模倣、装飾されるとき、以前はそれを見逃し、無視していた人々は[芸術という]識別媒体をとおしてそれらを突然に認知するのである。喚起された感情が彼らには新しかったので、それによって喚起されたものの見え方を彼らはピクチャレスクという新しい名前と呼んだのだ . . .)

つまり、風景を楽しむためには身近にピクチャレスクな自然をもつことと古今の名画に精通することの両方が必要となってくるのである。それを実現できる者は美しい田舎に広大な地所をもち、しかも高度な文化的教育を受ける経済的な余裕のある地主階級にほかならない。こうしてピクチャレスクは、高度の趣味の尺度になるだけでなく、人間の知的レベルや社会的地位を保証するものとなるのである。フランスの社会学者ピエール・ブルデューの用語を借りるなら、ピクチャレスクはある種の「文化資本」(cultural capital)なのである。イギリス地主階級は自らのエリート性を政治・経済的な分野においてだけでなく、文化的な領域においても主張するためにピクチャレスクを宣伝したのである。それは経済的な力を持っているが文化的な教養の乏しい中産階級や商業主義に染まって墮落した宮廷貴族に対するアンチ・テーゼとしての側面を色濃くもっていた。ピクチャレスクは政治・経済と絡み合ったまさに「イデオロギー的」なものにほかならなかったのである。

参考文献

- Andrews, Malcolm. *The Search for the Picturesque*. Stanford: Stanford UP, 1989.
- Gilpin, William. *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*. 2nd ed. 1794 rpt. Westmead: Gregg, 1972.
- . *Observations on the River Wye*. 1782 rpt. Richmond: Richmond Publishing, 1973.
- Hussey, Christopher. *The Picturesque: Studies in a Point of View*. 1927. London: Frank Cass, 1967.
- Price, Uvedale. *An Essay on the Picturesque*. 3 vols. 1810. London: Thoemmes, 2001.
- Knight, Richard Payne. *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*. 1805. Bristol: Thoemmes, 1999.