

## ロマン主義的風景の変遷—ラムへ至る道 その2 (ギルピン)\*

吉 田 泰 彦

はじめに

本稿はロマン主義的風景—おおよそ『リリカル・バラッズ』(*Lyrical Ballads*, 1798)の作品を特徴づける視覚的・絵画的描写を指すのであるが—の形成に一定の影響を与えたと考えられる William Gilpin (1724-1804)の果たした役割を彼の著書を通じて調べることを目的とする。ギルピンは多作であるが、このたび彼の著書で主として取り上げるのはいわゆるピクチャレスク流行の始まりの時期あたりまでに公刊された『庭園対話』<sup>1</sup>(1748年)、『版画論』<sup>2</sup>(1768年)、『ワイ河紀行』<sup>3</sup>(1782年)(いずれも初版出版年)の3作とする。ギルピンをギルピンたらしめる独自の特色はおそらく絵画美術理論家という特質であり、ピクチャレスク運動の中心人物とされるのも彼のこの特質を抜きにしては考えられない。そして、上記3作のうちで最も理論的な著作は『版画論』であり、これから始める。

### 1『版画論』

後年『ワイ河紀行』に自作の風景画十数点を添えたことからわかるように、ギルピンは画家であり、同時に理論家、批評家でもある。『版画論』は、一般絵画に関する美学理論を基礎として、タイトルが示すように、版画についての著者の見識を開陳したものである。読者対象は、内容からすると、絵画作品の鑑賞あるいは収集に関心とそれなりに余裕のある中流階級、さらには教養を備えた上流階級の人々であろうと推定できる。この時代に一流の美術作品を鑑賞する手段は、本物に接する以外には、複製画すなわち版画を通じてしかなかったことを考えれば、社会における版画の重要性、したがって、その鑑識眼の重要性もまた今日とは比べ物にならないことが理解されるであろう。か

くして、ギルピンは『版画論』公刊の目的を、前書きにおいて、次のように記す。

本書の主たる目的は、版画収集という上品な楽しみをより合理的な基盤の上に置くということである、すなわち、未経験の収集家の助けとなるような二三の原理と注意を提供することによって・・・このことを念頭に、著者は絵画制作の原理を版画に応用することが必要であると考えたのである（『版画論』vii）。

(The chief intention of the following work, was to put the elegant amusement of collecting prints on a more rational footing; by giving the unexperienced collector a few principles, and cautions to assist him...With this view the author thought it necessary to apply the principles of painting to prints.)

ここから読み取れることはこの本が版画趣味の人に実用的な知識を与えるためのガイドブックとして目論まれていることだ。実際、Templeman<sup>4</sup>(79-112)によると、非常に人気を博してイギリスにおいて版を重ねただけでなく、ドイツ、フランス、オランダにて翻訳が出版された。そして、ギルピンの実用性に対する配慮は、一方で扱われている作家の範囲の狭さに対する批判があったものの（Templeman 111）、百数十人に達していることから窺えるであろう。さらには、版画収集に関する訓戒」と題された最後の章に列挙された諸注意—大家の名声に寄らず作品の質を見るべし、希少性を求めるのは他人に所有を自慢するための見栄根性である、後世へのボ作家の手直しが重なった版下による刷りよりも、擦り切れていても名人によるオリジナル版下によるもののほうがよい、なぜなら、後者は鑑賞者の素養があれば、想像力による復元が可能、など（『版画論』165-9）—は辛辣ではあるが、親身な啓蒙家による素人に対する教育的配慮といえるであろう。

そして、ギルピンのチーム校（Cheam School）における教師、校長という経歴ともよく一致する教師的性質はこの本の構成にもよく反映している。絵画専門用語の解説を本論の前に据え、第1章「絵画の原理」、第2章「版画[技法]

についての考察」, 第3章「著名作家の特質」, 第4章「個々の版画についての所見」, そして第5章はすでに触れた「版画収集に関する訓戒」となっていて, 規則から具体例への流れが厳格に遵守された教科書の体裁が取られている。

さて、『版画論』をピクチャレスク運動の理論的唱導者による著作という観点から見る時, よく引き合いに出される<ピクチャレスク>の定義「絵画において快い, あの特定の種類の美を表現する術語」, あるいはもうひとつの<ピクチャレスクな洗練>の定義「道化的人物像にも付与することの可能な快い形姿」(上掲書 vii) は, あくまでも絵画あるいは版画の中に見出される特質についてなされた陳述であることには留意しなければならない。自然界に存在して, 眺められた風景についての定義ではないのである。そもそも、『版画論』は芸術作品について著されたものであって, 自然界に直に足を踏み入れることはしていない。とは言うものの, ギルピンによって自然の風景に応用されることになる<ピクチャレスク>観を理解するためには, 『版画論』でしばしば繰り返し展開される art と nature についての精妙な議論を知ることが非常に大切だと思われる。

ギルピンの最も基本的なスタンスはアリストテレス以来のミメシス論である。すなわち, 自然があり得る限りの多様さをもつものであり, 人工は型に嵌まりがちなものであるから, 芸術は自然を模倣すべきであるという主張である—

いずれの芸術家もどれだけかの程度は **mannerist**(様式主義者)である。すなわち, 彼は彼自身に特有の様式に則って制作するのである。だが, **mannerist** という言葉は一般にもっと狭い意味で用いられる。自然が模倣の基準でなければならない, それゆえ, あらゆる事物は, 可能な限り, 自然の様式にしたがって制作しなければならない... したがって, あらゆる主題には自然が展開する無限の変化が描出されなければならないのであるが, [ 事実上 ] 彼らのすべての作品には一種の同一性が流れている。あらゆる人物, あらゆる, 樹木は同一の刻印を帯びている。このような芸術家

に対する妥当な呼び名は mannerist(マンネリ画家)である。Tempest[a], Callot, Testa はいずれもこの種の mannerist である(上掲書 20-21, 下線・上点は筆者)。

(Every artist is in some degree a mannerist: that is, he executes in a manner peculiar to himself. But the word mannerist has generally a closer sense. Nature should be the standard of imitation: and every object should be executed, as nearly as possible, in her manner...Instead therefore of representing that endless variety which nature exhibits on every subject, a sameness runs through all their performances. Every figure, and every tree bears the same stamp. Such artists are properly called mannerists. TEMPEST, CALLOT, and TESTA are all mannerists of this kind.)

とはいえ、他方で、自然のあるがままの姿を見に見える通りに写生した結果が、必ずしも芸術作品としての資格があるとは限らないと断じる—

彼 [Hollar(1607-77)] の主要な作品は特定の場所の景観である。彼はこれらを彼の眼に映じた通りに、事実そのままに写した。もしわれわれが正確な描写に満足するのであれば、Hollar の作品ほどよいものは他にないわけである。けれども、[それらに] 絵画を期待すべきではない(上掲書 104-5)。(his [Hollar's] principal works are views of particular places; which he copied with great truth, as he found them. If we are satisfied with exact representation, we have it no where better, than in HOLLAR'S works. But we are not to expect pictures.)

ギルピンは Hogarth (1697-1764) について「彼の描くすべての頭部はまさしく自然の鋳型から造られている。それゆえ、無限の変化に富む」(上掲書 123) と賞賛しつつも、Piranesi (1720-78) については「彼は彼の眼に余りに大きな信頼を置きすぎた、だから、彼の比率と遠近法はしばしば誤っている」(上掲書 118) と難じる。これらの一見矛盾するような見解があり得る限りの単純な

形で統合・解消されているのが Israel Sylvestre (1621-91) の建物の描き方についてのコメントである。「彼は真実を損なうことなく、それ(美)を与えている」(上掲書 112)。そして、彼の建物が事実そのまま、見た目そのままである証拠として、(おそらくイタリア)旅行から帰国したばかりの、この画家の絵については知識のない人に見せたところ、それらの建物を一つ一つ言い当てたというエピソードを紹介する。とはいえ、これと比べて、はるかに意味深い形で表現されているのが、おそらく、Salvator Rosa (1615-73) の描写についての陳述であろうと思われる。「目標の設定において、そして、概して構成において、Salvator はしばしば申し分がない。彼の人物は立派に描かれており、風雅で、表現力に富み、具合よく配置されて、快い姿態にも変化がある」(上掲書 56) という誉め言葉の前置きに続いて、ギルピンにとっての<ピクチャレスクな絵画>の理想像が、山賊を配置した Rosa の絵において実現されているといわんばかりの見解が示される。



*Salvator Rosa Sketching the Banditti*, Thomas Moran, 1860.

聞くところによると、彼は若い時代に山賊の団と暮らしたという。そして、彼が普段から逃げ込んでいた人跡稀な岩山地域が、彼の特別のお好みでもあり—またその描写において大変優れてもいる—風景に関するロマンティックな見方を植えつけた、と言われている。一般に「盗人たち」と呼ばれている Salvator の世間離れた人物像は、実在の人々から写し取られたとみなされている(上掲書 57-8)。

(We are told, he spent the early part of his life in a troop of banditti: and that the rocky and desolate scenes, in which he was accustomed to take refuge, furnished him with those romantic ideas in landscape, of which he is so

exceedingly fond; and in the description of which he so much excels. His Robbers, as his detached figures are commonly called, are supposed to have been taken from the life.)

この一節からは、『版画論』の枠組みをはみ出ようとするばかりでなく、おそらく、ギルピン自身の〈ピクチャレスク〉観をも超えて、イギリスロマン主義文学第一世代の文学観に近づいていると感じさせる何かを読み取れるようだ。ここには、虚構や論理ではなく、実話、ある実在する人々の、ある特定の場所における生活ぶりについての意義深い体験こそが表現の根源であり、したがって、ある作家個人と結びついた風景が存在する、という考えが示唆されている。言いかえると、art と nature に関するロマン主義的再定義の出現を予感させる言説が、ギルピンによってなされていると断言していいであろう。

その他、将来の〈ピクチャレスク〉のキー概念となる、irregularity/variety について “endless variety” 「無限の変種 (上掲書 123)」、 “disagreeable regularity of three heads nearly in a line, and at equal distances” 「3人の頭部がほぼ一直線、等距離に並ぶという不快な規則性 (153)」、 「廃墟」への嗜好 (上掲書 108, 109. 他、全 16 回登場) あるいはまた、風景における地平線の取り方についての持論 “his(His) horizon is often taken too high” 「彼の地平線はしばしば高い位置に取りすぎる (上掲書 111, 119)」などが散見される一方で、絵画的統一感についての主張 “an agreeable whole” 「快い全体 (上掲書 112)」、 “the necessity of unity, or a whole, in painting” 「絵画における統一感、あるいは全一感 (上掲書 6)」には、コンテキストは遠く離れているものの、コールリッジの有機体論に通じるような概念を感じ取ることができるかもしれない。

ギルピンが『版画論』において彼の高度に論理的で厳格な美術批評を展開する時、評価の最終的な分かれ目にしばしば「快い／不快な (agreeable/disagreeable)」という感覚的な物差しが関与し、その根本原理が快／不快という感覚に基づいているように感じさせる点は印象的だ。そして、このような感覚と論理の融合した批評態度が最高度に実行されているのが、極度に高

い評価を与えられているワートルロー (Anthonie Waterloo 1609-90) の *Tobias and the Angel* においてであることは不思議ではないであろう。構図、明暗法、前景／遠景の配置と、いわゆる<ピクチャレスク>的なアイディアの横溢した作品であり、ギルピンにとっては模範的なピクチャレスク風景であるにちがいない。そして、言うまでもなく、芸術作品としての品質にも申し分がない。



*Tobias and the Angel*, 1650/ 60

構図は大変好感を与えるものである。前景にある木々は、画面の最上部で枝を広げ、最下部のある点まで末すばまりになって、美しい逆三角形を形成する。これが、特に樹木においては、しばしばよい効果を発揮するのである。この形と、人物像の立つ傾斜した—そして美しく中断した—平面とはよいコントラストをなす。岩は垂直に近い線、そして遠景は水平に近い線である。みんなが合わさって美しく対照的な線の見事な組み合わせとなり、全体が心地よい。幹と分枝の具合はこの上なく美しい形であり、葉の様子は傑作である。これほどの力強さと軽みの結合はめったに見られるものではない。端々はごく柔らかく仕上げられて、強い明塊が同程度に強い暗塊により緩和されている、とはいえ、長閑で穏やかな調子は保たれている。前景は濃醇なほどの豊かさであり、画面全体と、各部はともに、芸術 (art) に満ち、また、自然 (nature) に満ちている (上掲書 147-9)。

(The composition is very pleasing. The trees, on the foreground, spreading over the top of the print, and sloping to a point at the bottom, give the beautiful form of an inverted pyramid; which, in trees especially, has often a fine effect. To this form the inclined plane, on which the figures stand, and which is beautifully broken, is a good contrast. The rock approaches

to a perpendicular, and the distance to an horizontal line. All together make such a combination of beautiful and contrasting lines, that the whole is pleasing...The bole and ramification are as beautiful as the shape. The foliage is a masterpiece. Such a union of strength, and lightness is rarely found. The extremities are touched with great tenderness; the strong masses of light are relieved with shadows equally strong; and yet ease, and softness are preserved. The foreground is highly enriched; and indeed the whole print, and every part of it, is full of art, and full of nature.)

そして、評言の最後を飾る「芸術に満ち、また、自然に満ちている」はギルピンの絵画を見る基準であるばかりでなく、同時に、将来の「観察所見 (observations)」シリーズの著作で明らかになる、自然の風景を見る基準でもあって、著者におけるロマン主義的感覚の本来性を感じさせる見解を示している。

## 2 『庭園対話』

オックスフォード大学より文学修士を取得した直後の1748年に出版された『庭園対話』<sup>5</sup>は二人の紳士がバッキンガムシャー、ストウに造られた著名な庭園を見て回りながら意見の交換をする体裁を取る、議論形式の物語である。これはギルピンの第一作であり、次作『版画論』に先立つこと20年であるが、その中で展開される美学理論と矛盾しない美学体系を含んでいる。ただ、後者が扱うのが二次元絵画作品であるのに対して、前者のそれは広大な敷地を改造した上で人造池、建造物、大理石像等を配置した風景庭園と呼ばれる巨大な美術作品であって、(現代風に言うならば)多種のテーマパークを内に含む三次元の世界だ。したがって、その鑑賞は視点の移動をとまなう、多様な観察の可能性の高い、より複雑なものとなり、絵画鑑賞の領域から自然環境の美学的鑑賞の領域へと一歩踏み出しているのである。したがって、学問的な議論が目立つものの、第三作『ワイ河紀行』の前奏曲といった位置を占めるとみることがも

可能であろう。

登場人物二人の内、カロフィラスとポリプソンには美の愛好者という基本的な共通点があり、しかも、時にそれぞれの範疇からはみ出る思いがけない発言が飛び出すので、予測されるような紋切り型の二分法の人物造型とはなっていないが、前者はどちらかという新古典主義的なギリシア・ラテン文学崇拜的傾向、後者はロマン主義的な自然愛好的傾向を代表するようだ。ポリプソンは自己のもつ審美的基準に照らして像の配置の適切さを判定する(「思うにファウヌスの像の立つ位置は少しばかり不細工ですな、私に言わせれば、せめて半円形舞台の真ん中にあってもよさそうだが」)のに対して、カロフィラスの基準は伝統的な庭園設計の規則に関する知識からできあがっている(「どうもあなたは彼の効用には気づいていらっしゃるらしい、彼の像はあそこに見える開口部の向こう側の端から眺めて具合がいいように位置しているのです」(『庭園対話』13-4))。したがって、一般に、後者の反応は設計者の意図を理解し、それに沿って行動することであり、前者は自分の体調や期待に基づいて行動し、あるいは、自己の美意識や欲求にしたがって判断を下すことになるのである。カロフィラスは伝統的な知識を重んじる理性的な教養人であるとはいえ、ポリプソンと同様、時に rhapsody(高揚した感情の熱っぽい表現)の気分陥って長広舌を振るうケースもみられる(上掲書 28-3))。しかしながら、その対象は英国歴史上の偉人を賞賛する社であるから、披瀝されるのは愛国心という社会的に是認された公的な感情であって、個人的、自然発露的な感慨を漏らす傾きのあるポリプソンから「なんとまあ幸せな人よ、こんなふうは何事につけても一席ぶつ(moraliz[e])機会をとらえるとは！(上掲書 30)」という揶揄的な反応が返ってくるのは当然ともいえるであろう。

『版画論』で繰り返されることになる art と nature についての議論が、カロフィラスの所説によって精妙に展開される。ここにおけるカロフィラスの提示する大前提は「想像力(美的関心)は<自然>によってのみ刺激される」であるものの、例示される<岩>や<廃墟>には偶然を除いては簡単にはともなわれないような付帯条件が並べられている。もしこれが大自然の景観を指すのであ

れば、注文付きの自然、あるいは、庭の場合であれば、自然を模した人工、ということになることは間違いない—

想像力は<自然>によってのみ刺激される、そしてもし<芸術が>彼女を改良する以上のことをするならば、芸術の専断とみなして、一步手前で置いておくべきだったと考える・・・見事な岩—明暗法によって美しい対照の中に置かれ、豊かな灌木、蔦、枯れ枝に飾られた—は見る者に大きな喜びを与えるであろう。古びて立派な樅と枝先を揺らす松の備わった崩れた廃墟は樅や松単独よりもおそらく想像力を喜ばすであろう（上掲書 6）。

(The Fancy is struck by Nature alone; and if Art does any thing more than improve her, we think she grows impertinent, and wish she had left off a little sooner...a fine Rock, beautifully set off in Claro-obscuro, and garnished with flourishing Bushes, Ivy, and dead Branches, may afford us a great deal; and a ragged Ruin, with venerable old Oaks, and Pines nodding over it, may perhaps please the Fancy yet more than either of the other two Objects.)

とはいうものの、その人工は自然が取りうる範囲を越えることは許されない—「この種の美は、自然のあり得る姿を越えない限り、概して快いものである（上掲書 6）」。また、両者はともに相当熱烈な自然の賛美者ではあるが、ポリプソンの「われわれは自然を<造る>ことはできない、われわれにできることは精々自然を<改良>するくらいだ（上掲書 24）」という金言風の意見についても、後半に現れる<改良>という概念には注意すべきであろう。ポリプソンは「精々・・・するくらいだ」という一見控えめなものの言いながら、自然には潜在的に<改良>すべき余地があることを前提としているのである。カロフィラスも相方の賛美の長舌に圧倒されたかのように、自分も「あなたと同じような自然の熱烈な崇拜者である」と答えるものの、彼もまた、必ずしも自然があらゆる面からみて完璧であるとは考えていない。カロフィラスの見るところ自然は「見事な色彩家であるが、彼女の構成はしばしば批難にさらされがち（上掲書 26）」であり、ここに芸術家あるいは鑑賞者の審美能力に応じた「再」

構成が必要となる可能性が含まれる。

『庭園対話』には景観が遮られることの是非についての議論が一再ならず現れる。たまたま登場した遮蔽物にむかつ腹を立てるポリプソンの「このいまましい生垣(上掲書 11)」という毒舌に対してカロフィラスの弁護は、設計者の意図を汲んだものとなっている。すなわち、風景庭園は訪問者は移動しつつさまざまな風景を見て回るものであって、全てが一望できるわけではないことに加えて、人工的な障害物によって景観を一時的に視界から隠すことも、次なる風景に対する期待を高めるためには有効なのである、と言う(上掲書 12)。カロフィラスは彼の主張が Pope(1688-1744) の Burlington 伯爵への書簡体詩からの一節(「すべての美がどこからでも丸見えにはならないようにせよ、技の半分が上品に隠すことであるような場所では」(Let not each beauty ev'rywhere be spied,/ Where half the skill is decently to hide.))<sup>6</sup>に基づいていることを明かす。存在するものの姿が見えないことの効用に関するカロフィラスのアイデアは、この後、さらに注目すべき美学理論へと発展する。森の陰になって一部しか視界に入っていない大きな建物について、全貌が丸見えになっている場合よりも遥かに立派に見えると言う。なぜなら、「壮大な事物がよい想像力の改善する作用に委ねられた時には、その助力によって損害を被ることはめつたにない(上掲書 41)」からである。このようにして、より高度の美の鑑賞には、想像力—鑑賞者の側の心的、知的関与—が大きな役割を果たすことが示される。ここで想像力とは、その場での感覚的反応に加えて、その基盤となる審美的経験、美の規則に関する知的蓄積からなる美を形成する能力を指す。

これとは反対に今度は、低い壁を通して庭が外部の土地の風景とつながっていることの効用をカロフィラスは説く。村々や畑、家畜、種々の美しい事物が「庭の中に取り込まれ、設計図の一部となる」ことによって、「田舎の風景はより洗練された自然と美しい対照をなして、より一層引き立つ(上掲書 52)」のであり、人工と自然が互いに相補い合うことによってより完全な統一体としての庭が完成するのだ、と主張する。Morawińskaはこのような外界を取り込んだ形式の庭園の目的を「この新しい自然庭園は形態上そして概念上よ

り開放的なものとして設計されていて、想像力と省察のための新規出発点を提示する」<sup>7</sup>(The structure of the new natural garden was conceived as much more open, materially and conceptually, providing a fresh starting point for imagination and reflection.)と述べる。そして、この説明は次に記す「美を探究する精神は人工的に造られた囲いから外へ出ようとする(『庭園対話』54)」(there is nothing so distasteful to the Eye as a confined Prospect)性質をもつというカロフィラスのアイディアとよく合致するものだ。このようにして、これまで感じ取られていた二人の態度の相違がかなり縮まって、ほぼ表現の違いくらいに近づく—「目は本来自由を愛し、眺望を求めるときには狭い範囲に閉じ込められた、芸術の最も美しい配置にさえ満足せずに・・・地平線の果てまで眺め渡す(同所)」(The Eye naturally loves Liberty, and when it is in quest of Prospects, will not rest content with the most beautiful Dispositions of Art, confined within a narrow Compass, but (as soon as the Novelty of the Sight is over) will begin to grow dissatisfied, till the whole Limits of the Horizon be given it to range through.)ことを欲すると言うカロフィラスの意見に、ポリプソンも同意する。ポリプソンは人の目を蜂になぞらえて、「巣の近くにくら多数の花を植えても小さな昆虫は満足せず、田舎をあちこちうろつき回り、自分の糧は自分で探し求める(同所)」(The Eye...seems to be something like a Bee: Plant as many Flowers as you will near its Hive, yet still the little Insect will be discontented, unless it be allowed to wander o'er the Country, and be its own Caterer.)ものである、と言う。このようにして、美を探究する精神は、人工的に造られた囲いから外へ出て、自然の世界へと向かっていくという主張には、人工の美の本質は所詮お仕着せの作り物によって満足を無理強いすることであり、自然美は観察者が自らの好み、自らの基準に従って選び取るものであるという思想が込められていることは明らかだ。

最終的に art と nature の関係についての結論は、二人が庭を巡り終えた時、吟味しつつ鑑賞した庭についての総括的な評価という形で、ポリプソンの口から漏らされる。彼にとってこのストウの庭の最も好ましい点は「全体

として art と nature が仲良くそして美しく結びついていることであり、前者が型にはまらず、後者が野放図になっていない(上掲書 59) (the amicable and beautiful Conjunction of Art and Nature thro' the whole...the former never appeared stiff, or the latter extravagant.) ことであると規定する。

### 3 『ワイ河紀行』

『ワイ河紀行』が美学理論において『版画論』の延長線上にあることは冒頭で宣言された本著作の目標—「自然の景観の叙述を人工的な風景の原理に適合させること。そして、その比較から生じる喜びの源を開示すること(『ワイ河紀行』1-2)」(a new object of pursuit...of examining it by the rules of picturesque beauty...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.)—から明らかである。ここで示される一見倒錯的な論理は、絵画美の探求を基盤とするギルピンの自然美に対する正直な態度を表明している。と同時に、このような目標が当時流行していたウェールズや北方地方を扱う多数の旅行記、観光案内書がカバーする目標とは、一線を描くほど異質なものであることを彼が承知していたこともまた、次に引用する言葉から明らかだ。

われわれは様々な目的で旅行する、すなわち、土地の耕作状況の探索、珍しい美術品の鑑賞、自然美の観察、自然の事物の探求のために、そして、人々の風俗習慣、種々の政治形態、生活様式を学ぶために(上掲書 1)。

(We travel for various purposes; to explore the culture of soils; to view the curiosities of art; to survey the beauties of nature; to search for her productions; and to learn the manners of men; their different polities, and modes of life.)

そして、ギルピンがこのような目標の価値を、少なくとも知的レベルにおいて、完全に無視しているわけではないことは本作終わり近くで、幾分唐突な形

とはいえ、「その国についての見方を心に吸収することは旅行の清々しい楽しみであり、私たちがこの度踏みしめてきた土地には多くの歴史的な連想が結びついている（上掲書 98）」(it is a soothing amusement in travelling, to assimilate [sic] the mind to the ideas of the country. The ground we now trod, has many historical ideas associated with it;) と告白していることから明白だ。

さてここで、本作の構造に一言触れておきたい。『ワイ河紀行』はそのタイトルページにあるように「1770年の夏になされた」旅行の観察記録を1782年に出版したものである。また、前書きには、出版費用に関係する経緯その他、出版に至るまでの事情が語られているが、その中で、(時期不明ながら)荒原稿が関係者の間で回覧されたことが記されている。さらに、『庭園対話』が回想によって書かれたのに対して、こちらは「自然の景色を、浮かび上がってくる端から、温かいうちに（上掲書 2）」(Observations...are taken warm from the scenes of nature, as they arise.) 書き留められたものとある。上述の情報からは改稿についてのヒントは得られないけれども、種々の内的な証拠から、12年の間にそれなりに手が入られた可能性があるとは私は推測する。もちろん、前2作で提示した美学理論を携えて出発したギルピンが、旅行の途上得られる経験を通じて彼の美学を一定程度深化させたということはまちがいのない事実であるだろう。そして、その結果はおそらく直ちに最初の原稿に反映されたことは間違いない。私の言う<改稿>とはそれを超える範囲の思考の深まりとみられるものを指す。その一例は前述の「歴史的な連想」云々の記述である。本作全体を通して、美学的アプローチ以外の態度を極力排してきたとみられるギルピンからこのような見解を聞くことは想定外と言わなければならない。結論を先取りして述べれば、全体の骨格の中に所々まだらに深化した思想が盛り込まれており、これらが後年の追加、すなわち、<改稿>部分であろうというのが私の仮説である。いずれにしても、『ワイ河紀行』で開陳される美学理論は、後に見るように、「ピクチャレスク美の規則に則って一国の表面を調査（上掲書 1-2）」(examining the face of a country; but of examining it by the rules of picturesque beauty) した成果を超えたものを含んでいることは否定しがたい

であろう。このように考えると、本作には3層の美学理論が混在することになる、すなわち、1. ワイ旅行以前に確立されていたもの、2. 旅行の途次に発展したものの、3. それ以降にさらなる発展を遂げたもの、であるが、個々のケースの厳密な分類は困難であり、おおよその目安であることは断るまでもない。本論ではこの〈3層の美学理論〉について略述したいと思う。

まず第1層であるが、これは本作の骨格というべきものをなしており、端々に現れる些細な表現から、言葉による風景の絵画化ともいうべき大掛かりな描写に至るまで、様々な形であらゆる場所に大量に存在する。この層の特徴は、絵画製作時に用いられる三次元の世界を二次元のキャンバスに封入する際に必要な種々のテクニクを、自然の風景の鑑賞・吟味に適用することによって、基本的に静的な世界を表現する。いいかえると、自然美鑑賞における絵画理論の実践例であり、俗に言うピクチャレスク運動とは主としてこの層と関連している。そして、おそらく、当時の観光趣味に最も影響を与えたのもこの層であったと思われる。なぜなら、十分に目新しく、しかも理論的・分析的でありながら、教養ある一般大衆にとって理解しやすい部分であるからだ。次の一節には風景の基本的な見方が示されている。

このような条件を備えた川の眺めはいずれも四つの大きなパーツからなっている—中心領域、これは川そのものである、二つの脇仕切り、これは向かい合う堤防であり、視界の区切りとなる、そして前仕切り、これは川の蛇行をあらわにする(上掲書8)。

(Every view on a river, thus circumstanced, is composed of four grand parts; the area, which is the river itself; the two side-screens, which are the opposite banks, and mark the perspective; and the front-screen, which points out the winding of the river.)

また、次のティンタン・アビーを中心とする景観の描写も地味ながら古典的なピクチャレスク風景の一例とすることができる。

ティンタン・アビーの形勢は以下のようなものである。それは、円形をなす谷間の中央にある小高い場所に位置を占め、四方は樹木の茂る山々に美しく遮られていて、その合間を川が蛇行しつつ流れる（上掲書 32）。

(Such is the situation of Tintern-abbey. It occupies a gentle eminence in the middle of a circular valley, beautifully screened on all sides by woody hills; through which the river winds its course;)

あるいはまた、以下は、僅かな時間的経過を含むものの、数個の部分的景色をおおよそ一つの絵画的空間に収めようとした例である。

わたしたちがグッドリッチ城を後にする時、それまでは大して楽しいものでもなかった左手に見えていた堤防が、今やわたしたちの関心を引く中心的な存在となり始めた—徐々に大きな急斜面となって身をもたげ、時に濃い木立に覆われたり、時に緑一面の草地をなす巨大な窪んだ斜面となり、所々は飾りとなる散在する立木さえも見当たらない、他方、谷底から見えていた、斜面の高みで草を食む羊の群れは、縮んで白い斑点となっていた（上掲書 20）。

(As we leave *Goodrich-castle*, the banks, on the left, which had hitherto contributed less to entertain us, began now principally to attract our attention; rearing themselves gradually into grand steepes; sometimes covered with thick woods; and sometimes forming vast concave slopes of mere verdure; unadorned, except here and there, by a stragling [*sic*] tree: while the flocks, which hung browng [browsing?] upon them, seen from the bottom, were diminished into white specks.)

ただ、上記例を変化する景色の一連の流れをとらえた映画的描写とみるならば、第2層への橋渡し例として分類することも可能であろう。非常に興味深い一例といえる。

第2層の主要な特徴は動きである。<sup>8</sup> 本旅行の中心的な移動手段は船と馬車

であり、視界の変化がしばしば劇的な景観の変化をともなうことは十分に理解できることだ。だが、ギルピンは徒歩移動の場合にも、まるで映像フィルムを早回ししたかのように、速い速度で次々と変化する場面を繰り出してくるのである—

ただし、ここでは、まるで魔法の力に影響されたかのように、景色は常時ころころと変化していた／最初に目に入ってきたのは私たちの足下にあるこんもりとした樹木に覆われた深い谷であり、木々の頂上と房々とした枝葉ばかりで地面は見えなかった／この景色が突然消えた、そして巨大な岩の堤防が正面に現れると、豊かな樹木が飾っていた／それがあっという間に消えると、私たちは狭い樹間の小道に閉じ込められた／次の瞬間には小道は右方に開けて、素晴らしい谷間が姿を現した (上掲書 70-71).

(only here the scene was continually shifting, as if by magical interposition/  
We were first presented with a view of a deep, woody glen, lying below us;  
which the eye could not penetrate, resting only on the tops, and tuftings of  
the trees./ This suddenly vanished; and a grand, rocky bank arose in front;  
richly adorned with wood./ It was instantly gone; and we were shut up in a  
close, woody lane./ In a moment, the lane opened on the right, and we had a  
view of an enchanting vale.)

このような提示の仕方も観察者の急速な移動とそれともなう視界(美観)の変化を経験しなければ、思いつくものではないであろう。「まるで魔法の力に影響されたかのように、景色は常時ころころと変化していた」という述懐は、彼の経験が彼自身の制御を外れたところで生起していることを示している。繰り返し用いられる「突然消えた」からは、ギルピンの強調は見えなくなったことに置かれていることが見て取れるけれども、観察者はそれと同時に突然の遭遇という非常にロマン主義的な経験をしているということが出来る—余談ながら、ティンタン・アビーに暮らす乞食のような案内人たち、特に、そのひとり、痩せさらばえた老婆のエピソード (上掲書 35-7) もピクチャレスクツアー

を目論んだギルピンにとって想定外の邂逅であったことは間違いない。しかしながら、(殊更の意味付けができなくても、あるいは、なされないままに)その異質な経験を見逃さずに旅行記に盛り込むという行為はロマン主義詩人たちの態度に近いものと言えないであろうか。

旅行で出会う景色と絵画で描かれる景色の違いについてギルピンは述べる—

[旅行中に] 私たちが遭遇する様々な景観は尽きない楽しみの源を提供する・・・だがキャンバスにひとつの景観を導入する時、目は絵の額縁の範囲に閉じ込められて、自然の変化のなかをさまようことはできなくなる(上掲書 14).

(The various scenes we meet with, furnish an inexhausted source of pleasure...But when we introduce a scene on canvas—when the eye is to be confined within the frame of a picture, and can no longer range among the varieties of nature;)

さらには、驚くべきことに、『版画論』以来大切に守ってきた美学理論をまるで便宜的な価値しかないものであるかのように批判的な物言いさえする。

画家は極小の領域に閉じ込められている。だから、彼がピクチャレスク美の原理と呼ぶところのちっぽけな規則を定めるのは、自然界の表面に存在しておのれの視界に入ってくるくらいに微小な局部を、ただひとえに自分の目に適合させるためなのだ(上掲書 18).

(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 surfaces to his own eye, as come within its scope.)

景色の変化を表現する描写のうち、ひとつは、ほぼ同一の環境がそのうちの一部分の変化によってまったく別物といえるほどに様相を一変させる例である。

川に突き出たいずれの斜面も、いずれの岩も厳肅、静寂、壮大そのものであった。だが、この辺りでは、荒々しい流れと轟く水音が景色に新たな特質を刻印して、すべては動揺と喧騒であり、いずれの斜面も、いずれの岩も狂乱と恐怖の形相を呈していた(上掲書 25, 下線は筆者)。

(and every steep, and every rock, which hung over the river, was solemn, tranquil, and majestic. But here, the violence of the stream, and the roaring of the waters, impressed a new character on the scene: all was agitation, and uproar; and, every steep, and every rock stared with wildness, and terror.)

これは「刻印」として記されているように、風景の一要素の変化が観察者の感情に引き起こす影響の甚大さに関する心理学的考察といえる。次に見るのは、突然の嵐によって遮られた美しい光景が輝きを取り戻していくまでの過程である。

私たちにとっての償いは嵐の後尾を目で追いかけたことで得られたのであった—千切れ千切れの裳裾から無数の美しい効果や作りかけの映像が、絶えず現れては消え、姿を変える様を観察した。最後には、輝きに満ちた風景が遠ざかる嵐の鉛色の陰りの下で、旧に倍する明るさをともなって再び現れた(上掲書 69)。

(Our recompence consisted in following with our eye the rear of the storm; observing, through its broken skirts, a thousand beautiful effects, and half-formed images, which were continually opening, lost, and varying; till the sun breaking out, the whole resplendent landscape appeared again, with double radiance, under the leaden gloom of the retiring tempest.)

ひとつの風景が新たな闖入者によって、短時間、思いがけない姿を露わにしてから、復旧する様を捉えているが、「償い」が表す、一つの価値あるものが失われて、別の価値をもつものにとって代わられるという考えは、ワーズワス詩の読者にとって馴染みのあるものである。

第3層は想像力の働きである種々の要素を統一して、ひとつの有機体とする力を扱っている。『ワイ河紀行』に至って初めて、ロマン主義文学の中心的な概念である想像力に類似する概念を有する、〈想像力〉という言葉が登場する。そして、私が改稿、追加部分と称するのは第3層のことを指す。第2層においてピクチャレスク美学の枠を越えようとしたギルピンは、第3層において大きな飛躍を遂げると言っていていいであろう。この層は、目に見える物体がもつ精神に働きかける影響を媒介とした統一力から、物理的な現象をきっかけとすることのない純粋に精神の働きによる創造力までをカバーしている。

ギルピンは「自然の風景はいつも調和した状態にある（上掲書 90）」と断言し、美術理論家らしく、調和化するの空が大地の表面に与える（晴れの日には）黄色の光、（曇りの日には）薄暗い灰色によるものだと説明する。続けて、調和化する色合いには強弱があり、強い色合いにお目にかかることは稀であるとも言う。ギルピンはモンマスに到着するまでに日が落ちた時の経験から、「この種の光は風景 [ の観察 ] には具合のいいものではないが、想像力には大変好都合である（上掲書 46）」と断った上で、夏の夕方の薄明かりが想像力に及ぼす影響について理論的に詳述する。

この影響力は半ば作られたイメージを具現化する、そして、このうえなく捉えがたい景色に存在感を付与する。この力は敏速にこれらのイメージを結合して、自然界に存在するどの風景と比較してもより美しいと思われる風景をしばしば組み立てる。それらの風景は確かに自然から、自然の景色のうちで最も美しいものから、作成されている。そして、記憶の中に保管されており、眼前を漂う何重もの移ろいやすい表層を眺めている目に飛び込んでくるかすかな類似、これを頼りにして想像力による創造のために召集されるのである（上掲書 45、下線は筆者）。

(This active power embodies half-formed images; and gives existence to the most illusive scenes. These it rapidly combines; and often composes landscapes, perhaps more beautiful, than any, that exist in nature. They are

formed indeed from nature—from the most beautiful of her scenes; and having been treasured up in the memory, are called into these imaginary creations by some distant resemblances, which strike the eye in the multiplicity of evanid surfaces, that float before it.)

次に紹介するのは、ブレクノックにある僧院を見た時のエピソードである。その場を訪れたのではなく、「近隣の小さな橋から垣間見ただけ(上掲書 52)」であり、日中の明るい光が差しこんでいたとはいえ、建物の廃墟は「薄明かりの中で」立っていた、とギルピンは記している。

[明るい光が] 豪華なゴシック細工をたっぷりと露わにして、廃墟の素材である灰色の石と周囲にふさふさとたゆたう樹木の群れ葉を対照的に描き出していた。だが、私たちには、これらの美しい部分部分がどのようにして一つの全体を作っているのかを吟味する暇はなかった(上掲書 52)。

(Amidst the gloom arose the venerable remains of the abbey, tinged with a bright ray, which discovered a profusion of rich Gothic workmanships and contrasted the grey stone, of which the ruins are composed, with the feathering foliage, that floated round them: but we had not time to examine....)

と言いつつも、著者は簡潔に一言「想像力がそれを作ったのだ、[束の間の] 景色が消え去った後で」とコメントを付け加えている。ここに至って、ギルピンは肉眼に映る映像の世界から離れて、心の中における映像の世界の作用へと注意を移しているのである。ギルピンのこのような境地こそが旅行の最大の成果であったであろうことは「理論の所産ではなく(上掲書 2)」から見て取れると思われる。と同時に、絵画理論から始まってピクチャレスク風景を通過し、想像力の作用にまで到達したことによって、ギルピンはロマン主義文学の中心地近くまで辿り着いたということができるであろう。

\* この研究論文は科学研究費（挑戦的萌芽研究「Charles Lamb のロマン主義作家としての位置付けを見直しする」（課題番号 25580061））の援助を得た研究の成果である。「ロマン主義的風景の変遷 その2（ギルピン）」と題して関西コールリッジ研究会（2015年6月27日、同志社女子大学）にて発表したものを基に加筆した。また、これは『文藝禮讃—アイデアとロゴス—』（2016年3月発刊予定、大阪教育図書）に寄稿した「ウィリアム・ギルピンとロマン主義的風景」の大幅な増補版であることをお断りする。

#### 引用文献

- 1 William Gilpin. *A Dialogue upon the Gardens of the Right Honourable the Lord Viscount Cobham at Stow in Buckinghamshire, 1748*. Introduction by John Dixon Hunt. The Augustan Reprint Society, 176. Los Angeles: The Univ. of California Pr., 1976.
- 2 ——. *An Essay upon prints; containing remarks upon the principles of picturesque beauty, the different kinds of prints, and the characters of the most noted masters; Illustrated by Criticisms upon particular Pieces; To which are added, Some Cautions that may be useful in collecting Prints, 1768*. London: T. Cadell Jr. and W. Davies, 5th ed., 1802.
- 3 ——. *Observations on the River Wye, and several parts of South Wales, etc. relative chiefly to picturesque beauty; made in the summer of the year 1770*. London: R. Blamire, 1782.
- 4 William D. Templeman. *The Life and Work of William Gilpin*. Urbana: Univ. of Illinois Pr., 1939. 同書 37 頁には『版画論』が 1753 年までには実質的に完成されていたことが記されているが、この事実は『庭園対話』との執筆期間差を大幅に縮めることになる。
- 5 Carl Paul Barbier. *William Gilpin: His Drawings, Teachings, and Theory of the Picturesque*. Oxford: Clarendon Press, 1963), 16.
- 6 Alexander Pope. *Poetical Works*. Ed. Herbert Davis. London: Oxford Univ.

Pr., 1966, rpt. 1967, 316.

- 7 Agnieszka Morawińska. "Eighteenth-century 'Paysages Moralises,'" *Journal of the History of Ideas*, 38.3 (July 1977), 461. Morawińska( 上掲論文)によると庭園の3区域(住居との隣接部, 中域部, 敷地外部の荒野)が初期風景画の構造と類似点を持つという—「風景画の構成は通例三つの異なる領域からなっている—濃い茶と緑の色調で詳細を極めた前景, 黄色のより薄い色調で詳細度の落ちる中景, そして, 薄青っぽい色調の広大な視界を包含する遠景である(468)」。
- 8 絵画美学を出発点として旅行体験を経てピクチャレスク理論を構築していくギルピンの「動く風景」について, 岩井茂昭氏(近畿大学准教授)はギルピンの *Remarks on forest scenery, and other woodland views, relative chiefly to picturesque beauty, illustrated by the scenes of New Forest, in Hampshire* (1791) 225 ページを引用しつつ, 興味深い見解を提供する。

馬車の中でクロード・ミラーを使って車窓から流れる風景を眺めることの楽しみについて述べている一節である。通常の使い方をした場合のクロード・ミラーの映像が静止画であるとするれば、ギルピンのこの使い方はまるで映画やテレビの画面を眺めているかのようなようである。(「クロード・グラスに映るピクチャレスクの深層」『近畿大学教養・外国語教育センター紀要・外国語編』Vol. 2, No. 1 (2011年11月), 97-111頁。)

筆者が上記の記述を含む, 岩井氏の口頭発表「ウィリアム・ギルピンとピクチャレスク概念再考—ピクチャレスク概念をめぐる事象: クロード・グラス」に接したのは関西コールリッジ研究会(2011年9月)においてであったが, ピクチャレスク運動を英国文化史の文脈に位置付けようとする同氏の多年に渡る数多くのご発表に, 筆者の現研究は大きなインスピレーションを得ていることを記して, 謝する次第である。