

リチャード・ペイン・ナイト『風景』

——解説と翻訳(2)——

安西 信一

第二巻

大邸宅が孤独に建っているのを目にしたことも多い。荒廢を招く土地改良家(「ブラウン流の造園家」)の手が、造ってまもないものだ。四周には、きっちり刈られた芝地が這い広がっている。永遠にうねりゆく、一面の広がりとなって。散在する塊状林(cumula)は、互いにお辞儀しあい、みずからの形式ばった兄弟に向かつて、ぎこちなく手を振る⁽⁹⁾。わたしはかくも退屈でむき出しの広大な景觀に倦み、天に向かい心からこう呼びかけたものだ。「苦むしたテラスよ、再び起きよ。ラビュリントスの混乱させる迷路を広げよ。従順なイチイの木を、もう一度、直線にして並べ、いにしえの並木道を再び植えよ。そうすれば少なくとも、この平らで味気なく波打つ平面を印づけるための、何らかの特徴をえることができるだろう」^(原註25)。

変化する色合いと形態とが多少は入り込み、この一律に続く永遠の緑を分割してくれることだろう。⁽¹⁰⁾ (9) かつて(「風景式庭園の出現以前に」)野を囲んでいた刈り込んだ生垣でさえ、多少は目の慰めを提供してくれるかもしれない。ところがそれとても、入念に除去されてしまうのだ。許されるのは、ただ塊状林と裸のみ。古い体系(「整形形式造園」)は、なるほど自然に反対した。しかしそれは、少なくとも次の点で消極的な善をそなえていた。その災いは、壁やテラスや

土塁で囲まれていたおかげで、狭い範囲に限られていたのである。古い体系は、ただ屋敷の周囲のみに限定されていたので、たとえ形式的な角度で描かれたとしても、建築家の趣味に依って変化することができた。「庭園の」壁は「建築の」壁に呼応し、長く細い小道は、屋内の無限に続く廊下を模倣していたのである。(17-28)

とはいえ〔整形式庭園にあっては〕イチイでできた王や、鉛でできた女神は⁽²⁹⁾、みずからの害毒の影響を、遠くまでまき散らすことはできなかった。庭園の安全で狭い境界に閉じ込められていたので、「その外側にある」開けた土地を侵食するような厚かましい真似はできなかったのである。その開けた土地では、依然として、さまざま雄牛や草を食む鹿たちが、それらの取りすました専制君主たちが入ってこないよう、田園＝国 (the country) を守ってくれていたのだ。しかもいまだ墮落せざる古の森が周囲を取り囲み、野生の矜持を備えてそびえ立っていた。それは生まれながら〔＝土着 (native)〕の尊厳を備え、垂れ下がるあらゆる木々と、常緑の空き地とを含んでいた。ここでは全ての繁茂した茂みと枝を伸ばした木々とが、各々、生得の自由 (native liberty) の座を宣言した。それらの植物は、緩やかに多様な群れの形にぞんざいに置かれ、植栽者〔＝植民者 (planter)〕の気遣いに屈することもなかった。たとえば高く伸び、豪奢に腕を広げるものもいる。かとおもうと低くしゃがみこみ、かすむくように見えるものもいる。しかもイバラがそこそこにあって、ヤギや鹿に食べられながら、あたり一面に生え広がるので、はっきりした線が現れることもないのである⁽³⁰⁾。(29-46)

そのような「植物の」群れをこそ、クロード〔・ロラン〕の軽やかな絵筆はしばしば描き、それでもって古典的な景観の前景に優美を与えたのだった^(原註26)。また謙虚なワートルロー⁽³¹⁾は、また自然にあくまで忠実に、雑木林や村の牧草地のわきに描き入れたのである。(47-50)

しかしああ！ 例の形式ばった腫れものは、それとはいかに違うことか^(原註27)。すなわち土地改良家が植え、「塊状林」(clump)と呼ぶあの腫れものである。汝らニンフたちよ。塊状林の周りを囲む柵を打ち破れ⁽³²⁾。草を食む家畜たちと一緒になって、その形全体を混ぜ合わせよ。偶然や運命が望むままに、木立を生えさせよ。ここでは高く伸び、あそこでは切ら

れ、あるいは踏みつけられて低くなるように。およそそれこそが、美を飾り欠点を隠すために趣味がもたらしうる最上の装飾なのである。もしも注意深く、隠れたる技でもって整えるならば、その木立は景観の適切な部分を占めることになる。しかしそれを控えて慎重に見せよ。けっして、きつちり刈り込んだ緑地で囲んではならない。だが前景では、それがくつきりと立ちあがるようにし、あるいは他の目立つものと結びついて眼にとまるようにせよ。遠くの邸宅も、そうした〔前景にある〕木立の影の下で見ると、巧みに示せることも多い〔原註28〕。けれども汝ら田園のミュージズたち〔註29〕よ、ここで再び〔ブラウン流の造園が破壊した整形的な〕ツタの絡まる欄干や、険しいテラスのことをおもって嘆け！〔原註29〕 時のおか
げで柔らかく調和した壁よ。かつてそこには、素晴らしい草が這い登っていた。〔整形的な〕彫像、迷路、小道は、境界のうちに閉じ込められ、少なくとも無害であった。ところが、ああ、現代の趣味はいかなる限界も知らない。丘を越え、谷をまたぎ、森を抜け、野を横切って流れゆく。すべての上に不妊の子種をまき散らし、永遠に続く退屈な芝地となって広がる。〔51-76〕

真の構図は、あらゆる極端を排する。そしてつねに、すべてのものの正しい均整を選ぶ。真の構図は、木も水も芝地も、正しいグラデーションで結びつけ、その各々を、技芸術に満ちたぞんざいさで結合する。ただし平らな、ないし緩やかに起伏する土地では、外側の境界をつねに森で囲うのがよい。地所を囲む带状林 (Belt) としてではない〔原註30〕。そのような带状林を、疲れ切った目は追おうとするが無駄である。そうしたものではなく、途切れない芝生の滑らかで均質な緑よりもいっそうくつきりと目立つ輪郭線を、景観に与えるような境界の森でなければならぬ。とはいえ、もしも何か遠くの丘が全ての上に聳え立ち、その青色を大空に混ぜ合わせる場合には、あるいは近くの山が粗い頂上を見せ、その砕けた岩々で高山の眺めを限る場合には、あるいはまたその山が、なだらかに傾斜し、少しづつ盛り上がって、幅広い円錐形や、大きく広がったベルのような場合には、よもやその荒涼とした不毛の山頂を、貧相な植栽で覆おうなどとうぬばれてはならない。自然は彼女自身、性急な意図に抗い、彼女の荒野を、〔ブラウンのような〕進取の精神に富んだ手から守る。そ

のような手は、たとえ成功しても、ただ彼女の巨大な四肢を、安っぽい縁飾りやレースでもって汚すだけだろう。(77-98)

真っ先にきらめき、目に留まるものは、「風景」の真ん中(「中景」)近くに近くはならない⁽²¹⁾。たとえば、流れていない池や、波打つ小川などである。それらは明るい陽光の中で、泡立ちきらめく。けっして、未熟な観者の視覚を引き付けるためではない。そうではなく光を集中し、かつ拡散させるためである。すなわち、日光の澄んだ反射を見せ、垂れかかる枝々を通して、返ってくる光線を投げかけるためである^(原註21)。そこでは光の半分が、影の半分と結びあい、揺れながら戯れ、神々しい調和を生みだす。逆に茂みの方も、動きと生命とを受け取り、再びそれを湖へと反射し返すように見える。あらゆる部分に、柔らかな明滅する色合いが現われる。明るい光が、まぶしくはなく、明晰だが、判明ではない。他方、中央で戯れる強い光は、いっそう分散するにつれて、だんだんと弱くなる光線を広げ、濃さを増す影の中へと失われてゆき、最後には消え失せてしまう。(99-115)

たとえ自分の庭の水面が小さなもので、高い岸边に囲まれ、暗い灌木に閉じ込められたものだったとしても、限らない大海を羨んではならない。大海は何マイルも広がり、あらゆる妨げを免れているのである。あるいは巨大なマラニョン河⁽²²⁾の、滔々たる流れをおもってはならない。無数の川が、その川の誇りをいっそう膨れ上がらせたのである。それは大きく蛇行するワイ川⁽²³⁾やチーム川⁽²⁴⁾の早瀬のような、美しい流れを天に示すことはない。あるいはまた、ナイアガラ⁽²⁵⁾の滝が轟音をあげ、オンタリオ湖の沿岸に住む民族の肝をつぶすとしても、それが豊かなティヴォリ⁽²⁶⁾の砕けた荒々しい滝のような、真の崇高を示すことができるなど期待してはならない。(116-127)

しばしば耳にするのだが、愚かな旅行者は、オンタリオ湖の無限に続く岸边がいかに大きいかを自慢げに語る。さまざま視線をどれほど遠くまで投げかけても、見渡すかぎり際限ない水面しか見えなかったと。(128-131)

同じ理由で、ケズウィックの人気の水たまり⁽²⁷⁾も、驚きの声をあげる愚か者たち全員の主題となっている。しかしその四周を囲むものといえ、一方では沼地や荒地であり、他方では四角い囲い地や休耕地だけである。深い波の上に聳え立

つ岬の崖もなければ、アーチのような枝を伸ばした高い木々が覆うこともない。垂れかかる岩々や木々のあいだを抜けてゆく蛇行する小川も、ひっそりとした湾も見当たらない。あるのはただ小さいな鳥々のみ。その上には青いモミの木が生え、周囲に冷やかな影を規則的に投げかけている。それら全ての上に、崩れそうな山々がそびえるのだが、ただ巨大なだけで、形は下品そのもの^(註)。(132-143)

ああ！ 目もくらむほどの高山や、目の届かないところまで広がる裾野が、何の役に立つというのか。もしもただ平らで退屈な形が延々と続き、細かく崩れた輪郭線が空を切り取るだけならば。景観を飾るのは形態なのであって、大きさではない。小さな丘でも偉大たりうる。逆に、巨大なアンデス山脈でも下品でありうる。(141-49)

けれどももうぬぼれた画家たちは、技量もないのに、巨大なキャンヴァスを巨大な像で埋め、ただ巨大な形さえあれば、形態の偉大と釣り合いの優美を補うことができるなどと考える。それと同じように粗野な観者も、巨大でかつ制限さえなければ、つねにその眺めは崇高だなどと考える。(150-155)

たとえぶざまに大きい巨人が丘の上に丘を重ね、天にも届かんばかりになったとしても、真に崇高な画像や、高尚な詩文のための最良の主題が得られるわけではない。そうではなくそのためには、自然の通常の作品に天才が衣を着せ、芸術によって選択し、趣味をもって表現せねばならないのである。そこにあっては共感が恐怖と結合し^(註)、精神を動かし、融かし、高めることだろう。(156-163)

いわんや「庭園におけるような」感覚の通常の対象となると、形態の釣り合いはいっそう不可欠である。「それゆえ」湖や川をあまりにも巨大にして、兩岸がはつきり見えないうりにしてはならない。ただしその湖や川が遠くにあり、霞んだ彼方に見え、青色の景観を通してぼんやりと輝く場合は別だが。同様に、山の頂をあまりにも高くしたり、裾野をあまりにも広げたりしてもいけない。そうなると近くの対象はすべて圧倒され、高く枝を広げたオークの木や高い尖塔に、恥をかかせることになるからだ。そして周囲の特徴あるものすべてを縮減させる結果、プロブディンナグ〔巨人国〕を哀れなりリパッ

ト「小人国」と混ぜ合わせるようになってしまふ(註)。(164-175)

人工芸術による優れた美化を示すためには、前景こそがつねに最も適切な部分である。というのも、たとえ小さく些細な対象でも、近くになれば重要かつ判明に見えるからである。どんなシダや、下草や、這うイバラの葉であっても(原註32)、目の近くにあれば、「風景」を飾ることができる。それは崩れゆく岩の上で房をなしていてもよい。あるいは、緩い無秩序のまま坂道に投げ出してあってもよい。あるいは、平らな緑地に豊かに広がっていてもよい。いずれにせよ色合いを砕き、景観を多様化してくれるのだ。(176-185)

しかしここでもまた、汝ら田園のニンフたちよ、「自然」と「芸術」にたいする共謀した敵ども(「ブラウン流の造園家」)に抗え! やつらの振るう死神の大鎌は、これらの美を刈り取ろうとする。その大鎌を打ち壊し(原註33)、やつらの鉄製のローラーを波に沈めよ! 汝らの好む植物や、隠された家郷を守れ。野生の暗がりと、粗野なぞんざいさのままに置け。そして誇り高き男(「ブラウン流の造園家」)に諭せ。みずからの労働を、破壊ではなく、形作り飾ることに用いるようにと。苔とシダに覆われた岩を、対岸から取り去るのではなく、そこを置くようにと。岸边や急斜面に這いかかる雑草を、刈り取るのではなく、愛しむようにと。緩やかに盛り上がる土地を平らにするのではなく、砕き、それを隠すシダを切るのではなく、守るようにと。(186-199)

(原註34) とはいえ、居丈高な誇り高き趣味を許し、豊穡な土地を、森の荒れ野に変えさせてはならない。つねに有用性を土地改良の導きとし、すべてにおいて正しい適合性が支配するようにせよ。繁茂する丘は、粗野でぞんざいなままにしておく一方で、豊かな平野は、波打つ小麦で覆うようにせよ。粗い灌木が谷間を暗くする一方で、人々の住まいには、耕作が微笑みかけるようにせよ。豊かな牧草地と豊穡な畑とが、年ごとの収穫を捧げるようにせよ。家畜たちは、しばしば喜ばしい姿を見せてくれる。たとえば、「夏には」閉ざされた森の空き地で、枝を落とした古木の影へと寄り集まる。あるいは、小さな丘の盛り上がる芝地に寝そべって、涼風を嗅ぎ、通り過ぎる風を捉える。あるいは、しばしば冬の寒さから身を守り、わ

らを敷いた囲いに群がり、優美な群像を作り上げる。こうした家畜の多様な形態と、混ぜ合わされた明るい色とは、素朴な優雅さを備えた温和な光景を示し、社会的な快適さを微かにほのめかすことよって、さびしい農場のつましい美に魅力を与えるのだ。けれども、こうしたつましい美を、こぎれいなヴィラの金びかな魅力と対抗させてはならない。あるいは、農場の美の素朴で気取らない優美を、安っぽい飾りと派手なレースで台無しにしてはならない。というのも農場の効用は、つねに耕作にこそ属さねばならないからであり、気取りはかならずや過つからである。(200-225)

嵐を防ぐ屋根つきの腰掛は、しばしば「風景」の特徴点を形作ることができる。その腰掛が自生の切り株や根でできている場合には、つる植物の豊かで気ままな芽が生え広がるだろう。不規則的に積んだ石で建てた場合には、わびしく荒々しい洞窟にも見えるだろう。けれども「そうした「風景」の」装いと装飾には注意せよ。形式ばった人工Ⅱ芸術の痕跡を、慎重に隠せ。その腰掛の壁には、房をなすツタを這わせ、屋根の上には、苔と雑草をとどころに生やせ。(226-235)

大きな石で高くせり上げた堂々たるアーチの橋や、どっしりとした敷石が単独で橋となっている場合であっても、あるいは横倒しの木や、あるいは粗末な支えしかない桁が(原註25)、泡立つ流れを横切る通い道となっている場合であっても、いずれの場合でも、判断力をもって正しい場所に示すならば、各々異なる美によって、景観に優美を与えることができる。ところが誤った洗練は、中国の薄く脆弱な橋(原註26)を用いて喜びを与えようなどと奮闘する(註)。が無駄である。それはいかにも怪々しく奇矯だが、生硬で堅苦しい。不毛な空想の産物が、気まぐれへと転化したものにすぎない。気まぐれ (whim)！それがもたらすいくつもの法外なものは、想像力の欠如を埋め合わせようと腐心する。ちょうど臆病者が激昂すると、勇者ならたじろぐような危険へと猛進するのと同じで(註)、冷めきった気まぐれは、構想 (invention) をも超えて飛躍し、適性を飛び越え、良識Ⅱ感覚 (sense) を拒絶するのだ。そして気まぐれは、(庭園の) 人里離れた木陰のうちに都市を想像したかとおもうと(原註37)、その道を人工の雨でもって洪水に陥れる。庭園の空き地を縁日や市場でこった返させ、魚屋の女どもに韃靼人の娘の恰好をさせる。絞首台を立て、腐りゆく悪党どもをつるす。それでもって、敬虔な王の眺望を飾るのだそ

うだ。そして胸の悪くなる卑しい塵埃のうちに、崇高を見出すという始末。それは畏怖させるが、喜びを与えるなどとうそぶく^(註1)。(236-259)

長いあいだ見捨てられた石切場をイバラが覆い、その崩れゆく岩床の上に垂れさがるとき、石切場が自然の岩の代わりになりうることも多い。そして目にたいし、緑の絵画を枠どってくれる。あるいは石切場が、孤独な腰掛を取り囲む場合には、静かな隠遁の質素な景観が魅力となる^(註2)。(260-265)

大きな木の幹や広がった枝は、景観を分割し、その飾りとなることも多い^(原註註3)。というのも、その重々しい量塊と深い影が近くにあるおかげで、遠景がいつそう明るく明瞭に示されるからである。またそのようなはっきりと際立った形態は、大きさと調和の両方をはかる基準を提供してくれるからである。その地点からだんだんと後退してゆくに連れ、色合いは薄くなり、線はかすれてゆくことになる。(266-273)

同じ効果は、高い迫持ちをもつアーチや列柱でも示すことができる。とはいえそれら建築家の作品は、建てられた当初は粗野で冷たく見えてしまう。長い年月が経って初めて和らげられ、やがて時と天候とが手を携えて、朽ちた色や苔をそのてっぺんから広げてくれるのである。(274-278)

幸いなるかな。古い修道院の壁が暗い影を投げかける、人里離れた空き地をもつ者よ^(註4)。まといつくツタが、その修道院の崩れゆく窓を貫き、小塔の冠となり、尖塔を包んでいる。(279-282)

幸いなるかな。みずからの「庭の」房になった木々のあいだから、廃墟となった城の高い塔を目にする者よ。その城は、山の崖の上に抱きとめられているかもしれないし、眼下を流れる小川にうなずきかけているかもしれない。(283-287)

同じくうらやましいのは、もっとつましい土地であっても、人目につかない古びた田舎屋 (cot) をたまたま手にする者である。その田舎屋の屋根は一面の雑草や苔で覆われ、戸口の周りにはスイカズラが這い登る。その一方で、覆いかぶさるブドウのツルが壁にそって広がり、群生するツタが煙突の頭を隠している。(288-293)

いっそう幸いなのは（その賜物の価値がわかったとしての話だが）、何か「古典古代の」寺院の壊れた柱が立つのを目にする者だ。周囲には、彫刻の施された断片が倒れて粉々に散らばり、大理石の壁の残骸は、今にも崩れんばかり。そこでは正しい意匠Ⅱデッサン（design）のあらゆる美と、人工Ⅱ芸術の多様な優雅さが、この上なく柔らかな自然の色合いと結びつき、時の流れと穏やかな「南国の」気候の暖かな影響によって成熟する。（294-301）

けれども、盲従的な模倣者を登場させてはならない。下劣な模造品をこの地（Ⅱイギリス）に植えさせてはならない。貧相なバルベック⁽²⁸⁾を縮小して目に示し、六フイートの柱しかないパエストゥム⁽²⁹⁾の寺院を建たせてはならない！壺やら死者の記念碑やらで、われら「Ⅱイギリス人」の谷を満たし、「豚の」剛毛さながら、丘の上にオベリスクを林立させてはならない！（302-307）

イギリスの自然は、このような建物を拒まねばならない。芸術にたいしては、ぞんざいさの外観をこそ求めねばならない。装飾は、あらかじめ使用によって自然化Ⅱ帰化して（naturalized）いない限り、いっさい導入すべきではない⁽²⁰⁾。現在でも、あるいはいつか未来でもよいのだが、とにかく土地と気候にすっかり馴染まない限り、導入してはならない。それは巧妙なニンフ⁽³¹⁾と同じだ。彼女は、目をくらます入念さと気まぐれな手管でもって、作り物の外観を明かさないように隠す。本当は作られた流行の優美であっても、自然のぞんざいな偽装のうちに隠そうとする。そうして彼女は、見えざる意図と隠れたる技でもって、「観る者／男性の」感覚を魅惑し、心をもてあそぶ。それと同じように、あらゆる快い対象は、観者がその意図に気付かなければ気付かないほど喜びを与える。観者がそれを、効用のために作られたものだと思ひ込み、たまに自分の一瞥にとまったにすぎないと考えるほどよい。（308-323）

だが、たとえ黒いカラスが借り物のにぎやかな羽をまもってみても、あるいは煤だらけの掃除人が、五月一日だけ粉を振ったカッターをつけ、顔におしろいを塗りたくり、紙のレースで綺麗に飾った服を着てみても、そのけばけばしい服の不適合性は、常識Ⅱ一般的感覚（common sense）の定める限界を超えることはできない。まさにそれと同じように、田舎の都会気取

りが、たとえ自分の納屋や豚小屋を、まるで村の聖堂のように隠そうとしても無駄である。あるいは金メッキの尖塔や白く塗った屋根をみせびらかし、堆肥の散らかった汚物やぬかるみの上にそびえ立たせてみても、結局、そうした貧弱なごまかしは露見し、二重の嫌悪を与えるしかない。よりにもよって醜さを、わざわざ重ねて偽造しようとするものだからだ！
(324-335)

〔原註39〕 おお、幸いなる日々〔「古代ギリシヤ時代」よ！ そのとき人工＝芸術は、自然にたいして眞実であり、虚飾のごまかしも、流行の気まぐれも知らなかった。いまだ空想じみた形態や取りすました見せかけが、厚かましくも優美の誉れ高き名を篡奪してはいなかった。その時代にあつて趣味とは、まさに感覚＝良識 (sensus) にほかならず、想像力の魅力と理性の力が手を携えて、それを美しく洗練していた。この感覚＝良識は、王の宮殿から農民の小屋にいたるまで、生のあらゆる階級を通じて、その影響を広く行き渡らせた。魂を揺さぶる共感の力を陶冶し、みずからの温和な支配に適合させた。
(336-345)

おかげで労働の産物であれ思索の産物であれ、一つの内在的な原理をはらむことになった。自由芸術であれ機械芸術〔技術〕であれ、全ての部分に一つの原理〔「優美」〕が行き渡った。すなわち、上方には、いかずちの神〔「ユピテル」〕のこうべの周りに恐ろしい魅力を降り注ぐ崇高で畏怖すべき優美があり、またマイアの俊敏な息子〔「ヘルメス」〕の軽々とした四肢において輝く快活で澁刺たる優雅があった。しかし下方でも、農民の食卓につつましい快適さを供する最も粗末な杯ですら、優美というその原理に貫かれていたのである。(346-355)

これらの全てにおいて、正確な均整と調和的な線を備えた同じ一つのデザインが等しく見出される。たった一つの部分でやえ、他の部分に従わなご (dissent) ことばはない。全ては一つの統合された形へと集約されるのである。(356-359)

〔原註40〕 なぜ、このように天の寵愛の最もすぐれた賜物が、ただ一つの特別な民族〔「ギリシヤ人」〕のみに与えられたのか。およそ人類のあらゆる民族の中で、なぜギリシヤ人だけが、天上的な優美を垣間見ることができたのか。そしてその優美を、

冷たく動かない土くれにも吹き入れ、柔らかな金属の形態のうちでも呼吸させえたのか⁽²⁸⁾。(360-365)

もしかすると、彼らの宗教こそが人々を教え、神の属性を人間の形姿と結び合わせさせたのだろうか⁽²⁹⁾。そしてその宗教のお陰で、みずから〔人間〕以上の完全さでもって、金属や石の像を飾ることができたのだろうか。それとも彼らの正確な言語こそが、正しい創案と正確な思念を教えたのだろうか。——完璧な形態、屈折変化、音韻をもつ言語は、ひとりギリシヤ人においてのみ見られた。言語は、思考と意味の等価物である。言語の映像は、その原型〔思考と意味〕を伝達する。そして伝達することによって、原型をまとめ、配置し、低めたり高めたり、保ったり変えたりする。その結果、単語は精神の特徴をしばしば固定することとなり、単語の性格 (Character)⁽³⁰⁾ が、人間の半分に刻印されるのである。(366-379)

けれども、言語だけに称賛を独占させてはならない。また、宗教だけが唯一の原因だとおもわせてもならない。偉大なるホメロスよ、起きよ。真正の名声がもつあらゆる輝きを、当然の報酬として求めよ！ 汝の天才こそが、隠れた夜の暗い陰鬱のただ中から、電光の稲妻を注ぎ出したのだ。それが蘇生させる光を輝かせたところではどこでも、眠れる趣味を目覚めさせ、魂を従わせた。汝の生ける形姿 文彩 (Figures) は、音で作られ、耳に働きかけ、目に語りかける。自然の最良の作品が、大胆な型となって現われ、心に襲いかかり、想像力のうちで燃え上がる。(380-391)

サモス島の住人〔ロイコス〕の造形的な手が、金属を自分のおもいどおり変形できるようになる以前⁽³¹⁾、またスキュリスの鑿やディポエノス⁽³²⁾の刀が⁽³³⁾、頑固な大理石を削り、命を吹き込むよりも以前、汝〔ホメロス〕の天才は、すでに直観力によって、偉大なヘラクレスのベルトに芸術の力を感じた⁽³⁴⁾。そしてアキレウスの楯に描かれた大いなる天体図のうちに、後の時代が知るようになるすべてのものを明かした⁽³⁵⁾。(392-399)

かくして諸芸術の曙光がさしたのだ。それは成長の段階を一步づつたどり、党派や戦争や憎しみの嵐の中にあってすら興隆した⁽³⁶⁾。天才の炎は、不和によってむしろ掻き立てられ燃え上がった。勝利によって輝き、征服によって流れ出た。

しかしそれもついに、すべてを麻痺させるローマの影響でまどろんでしまう⁽³⁷⁾。そして気を失い、深い休息の昏睡状態

くと陥ってしまった。(400-405)

けれどもそのまどろみは短かった。——見よ、今度は偏狭な宗教者たちが立ち上がる！⁽²⁶⁾ やつらの口には信仰が、目には怒りが満ちている。摩訶不思議な呪文とまじないで身を包み、晦渋な教義で悩ませ混乱させる。傍らでは預言者たちが、しわがれ声で警告する。口を開けた地獄が、腐った復讐をもたらすぞと。預言者たちは、憤怒を注いだ聖杯のまわりで誓い、永劫の炎の恐怖を振り撒く。(406-413)

その毒気ある口臭にあてられて、従順な「知」は雲散霧消する。芸術は打ちしずみ、衰え退廃してしまふ。書物は積まれて燃え上がり、彫刻は粉々に崩れ落ちる。そして廢墟の暗雲が、あたり一面を覆うのだ。(414-417)

激しく中傷されたヴァンダル族⁽²⁷⁾よ、長く誹謗されたフン族⁽²⁸⁾よ！ 汝らは、あまりに恩知らずなみずからの子孫たちによって、ひどい扱いをうけてきた。他人がおかした行いの責めを忍従し、「名声」の女神を愛したがゆえに、災いを受けてきた。汝らの数知れない剛胆な同胞は、名声の女神のため、あるいは掠奪のために戦った。けれども芸術にたいしては、一瞬の顧慮を向けることも潔しとしなかった。目を楽しませるためだけに作られたあらゆるものについては、無慈悲な軽蔑の冷笑を浮かべてことごとく無視した。グリユコン⁽²⁹⁾やアペレス⁽³⁰⁾の作品を見ても、ただの石の塊か木の板としかおもわなかった。(418-427)

しかし陰鬱な狂信は、じろじろと眺めまわしては、あらゆる形姿に悪魔が潜んでいるのを見つけた⁽³¹⁾。そこに呪うべき異教の多産な根が、学問によって強く成長し、知識から芽生えているのを見た。そのことで復讐と激しい熱狂の炎をあおられ、みずからの光に凶々しくも対抗するあらゆる光を消してしまった。(428-433)

だが芸術は、カール〔五世〕⁽³²⁾とレオ〔十世〕⁽³³⁾の時代に再び復活する^(原註47)。とはいえその曙光は、「古代ギリシャを光源とする」反射光であり、揺らいでいた。優美の一般原理はことごとく失われ、動揺する空想がそれに取って代わった。けれどもこのような墮落した時代にあつてすら^(原註48)、芸術は、ギリシヤさえ知らなかった一つの完全性をもって輝き出た。

すなわち、まずは年老いたティツィアーノが〔原註49〕、空気のような自然の色彩と移りゆく色合いを、目に見えるよう具現化した。そして忠実な色を使いながら、木が軽やかな衣装を繰り広げ、キャンヴァスの上で戯れることを教えたのである。次にルーベンスが登場する。彼は天上的な光の明滅するきらめきを、輝かしい色彩のうちに捉えた。そしてみずから大胆な筆を、空にかかる虹の染料に浸して、天空の一瞬の光を留めおくことができた。このティツィアーノとルーベンス、両人の美質は、さらに労苦と氣遣で洗練され磨かれて、忍耐強いクロード（・ロラン）のうちへと結び合わされた。クロードこそまさしく、自然自身の弟子にして趣味の寵児！彼の絵筆は、リュシッポス〔註50〕の鑿と同じく〔原註50〕、視覚の微細な誤りを捉え、わざとぞんざいさを装って、部分的な形態を、全体的な効果のうちに沈めた。（474-475）

神聖なる芸術よ！——汝の甘美な慰めが、人里離れたわが静謐なる隠棲所にも、なお活気を与えんことを。そして低俗な野心の気苦勞で人生の静けさを曇らそうと企む、あらゆる下卑た営みを追放せよ。（474-475）

富の華飾は虚しい。その壮麗な館や、大理石の壁が支えるアーチのある屋根が、いったい何のためになるだろう。——その豪華な臥所では、蒼ざめた悲哀がため息ばかり洩らし、金箔をはった天蓋も救いを与えてはくれない。しかし諸芸術は、つねに新たな再創造リクリエーションの氣晴らしを見出すことができる。悩める精神の苦惱を和らげ、古代の価値高き理想を呼び戻し、人間の自尊心を高めてくれる。栄光の似姿を人間の目に授け、誇りに目覚めさせることで、打ちひしがれた心を鼓舞する。家庭の心配ごとから生まれ人知れぬ傷となつて悩まず、細々とした災いをすべて忘れさせてくれる。たとえば軽蔑的な目の悪意あるまなざし、氣難しい質問と辛辣な答え、倦むことをしらぬ馬鹿げた議論といった災い。それはあらゆるささくれ立った憎しみで、愛をも毒してしまふ。疑いはこっそりと眉をひそめ、目は何でものぞき見ようとする。そして愛ゆえの嫉妬のように見えながら、実は隠れた悪意ではない。それはもともと利己的な虚栄心と矜持から生まれたのだが、みずからの最悪の結果でもって、本当の原因を隠そうとする。愚行の生意氣な冷笑と、感覚の偏見。横柄な哀れみは、実は臆病な尊大さではない。それらが狂信の慢心した誇りを引き受ける。狂信は、われこそは人類唯一の過たぬ導き手だと主張し、すべて

について命令を下す。——それどころか、不幸な者たちをさらに駆り立て、裏道を通って地獄にまで赴かせる。おせっかいな友情は、口うるさい非難を並べ立て、そのことでみずからの熱意をひけらかす。敵でさえ隠したくなる非難をである。そしてご丁寧にも、あらゆる苦悩と焦燥の種を思いださせ、たった一つの災難さえ忘れさせてはくれない。しかもご親切なことに、未来の害悪までいちいち見通してくれ、さらにそこには偶然の不幸も加わるだろうと、いつて慰めてくれる。気の抜けたのらくら者による、際限のない無駄話。そのご好意にほとほと疲れ果て、どうかわたしを嫌って欲しいとまで願うにいたる。虚しさからは、あらゆる社交Ⅱ社会の小さな害悪が次から次に生まれ出てくる。しかも虚しさは、みずからのけだるささえをも億劫がるのだ。(458-493)

第二巻・原註

〔原註25…〕 一三行目…図版Ⅰ⁽²⁵⁾ 参照。そこでは、遠景に古い装飾を伴った邸宅が見える。図版Ⅱの邸宅では、同じものを現代風に変えている。

〔原註26…〕 四七行目…図版Ⅰの前景参照。

〔原註27…〕 五一行目…図版Ⅱ⁽²⁶⁾ では、図版Ⅰの木立に代えて、塊状林が用いられている。

〔原註28…〕 六五行目…図版Ⅰ参照。

〔原註 29 〕 六七行目…図版ⅠとⅡとは各々、同一の住まいが、古風な装飾をもつ場合と、もたない場合とを示している。

〔原註 30 〕 八三行目…ブラウン氏とその後継者たちは、自分たちの改良された土地（「庭園」）を囲うために帯状林を用いた。しかしこの帯状林は、単に地図の上で境界となるものにすぎない。自然においては、一番高いものこそが、さまざまに異なる距離を限る境界となる。領地のうち最も離れた部分が境界になるわけではない。

〔原註 31 〕 一〇五行目以下…水面に垂れかかる木々のあいだを抜ける陽光の美しい効果。それに注意を払った芸術家はきわめて少ない。わたしの知るかぎり、それを模倣しようと試みたのはクロード・ロランただ一人である。わたしたちのあいだでは、「風景」画を研鑽する画家たちは、通常、自然からごく雑なスケッチをした後、それを家にもって帰り仕上げるのが慣例となっている。しかしそうしているかぎり、画家たちがこの芸術で卓越することはけっしてない。この芸術（「風景画の芸術」）は、形態ではなく、色彩を模倣する力に存するからである。もしも逆に、画家たちがデッサンを家で描いた後、「屋外で」明暗と彩色を自然から直接に取って描き入れるならば、彼らの研鑽の道筋は、ずっと理にかなった有益なものとなるだろう。

〔原註 32 〕 一八〇行目…図版Ⅰの前景にある川岸参照。

〔原註 33 〕 一八八行目…同じ川岸が、図版Ⅱでは現代風の趣味で整えられ、平らにされている。

〔原註 34 〕 二〇〇行目から二二五行目は、すべて初版以降に加筆。

わたしは、「(農地の) 囲い込みと(農民が住む) コテージを保存するよう勧めた(第二巻、一七行目および二六二行目)。
また広い耕作地を、不毛な芝地のために犠牲にする慣習も非難した(同前七三行目)。それゆえ、まさかこの点がはなはだ
誤解され、わたしの土地改良の体系の結果、「この美しい王国(『イギリス』が一つの巨大なピクチャレスクな森になる) (レ
プトン氏の『プライス氏への手紙』一頁註⁽²⁹⁾) かもしれないなどとのめかされるとは、夢にもおもわなかった。理解す
るよりも非難するために読む人々は、いつも自分の目的に都合のいいよう解釈してしまうものである⁽³⁰⁾。

わたしが証明しなかったこと、そして今も主張しているのは次のことではない。ピクチャレスクな美のために犠牲にさ
れる土地は、真にピクチャレスクでなければならぬ。ただこれだけである。「風景式造園家」(Landscape Gardener) とい
う称号で自分に威厳を与えた最初の人間(『レプトン』)は、その称号を身に帯びた際、ともかく「風景〔画〕」(landscapes)
を生み出すことを、そしてピクチャレスクな(『風景画にふさわしい』)場所を作ることを目指したのだろう。そう仮定する
のは、十分正しいことだとわたしは考える。その造園家が何を職業だと公言しようと勝手である。しかし今や彼、および彼
の前任者である「偉大な独学の巨匠」(『ブラウン』)の労働のすべては、それとは全く逆の傾向にあることが証明されるに
いたった。とはいえ一般に、「ピクチャレスクな美のために」払う犠牲は、ごくわずかでよいと信ずる。本文でも述べたよ
うに(第二巻、一七六行目)、ピクチャレスクな装飾に最もふさわしいのは、前景なのである。したがってピクチャレスク
な装飾を、目をほるかに超えた範囲にまで広げる必要はない。またピクチャレスクな装飾に最も適した種類の土地は、逆に、
農業の目的には最も適していないのである。およそ垣根(hedges)は、けっして目には不快ではない⁽³¹⁾。ただしそれを裁
断したニレの木の直線で目立たせ、非常に高いところから、「鳥瞰」した場合には不快となる。あるいは、山腹に広がって
いる場合にも不快である。山腹ではそうした垣根のせいで、囲い込みが、表面に刻まれた四角い区画のように見えてしま
うからである。それはこの上なく粗野で、貧相で、不快でしかない。しかし平らな土地で、水平に見た場合には、垣根はその
場所を豊かにし、美化してくれる。とりわけ、ところどころ完全に伸びた保存状態のよい木々があって、その垣根の線を途

切れさせてくれる場合にはなおよい。しかし現在では、垣根を非常に遠いところに移してしまうのが習慣となっている。なぜなら、広大な、さえぎるもののない一続きの芝地を目にさらすことができるからである。なるほど、それは豪奢を示し、虚栄心を満足させるだろう。しかしそのことが、住まいの快適さ⁽²⁰⁾や美に資するなどは到底考えられない。

耕作地には、牧草地、森、牧場、麦畑といったものが、偶然に混合している様子のごく普通に見られる。それらのあいだに、農家、コテージ、粉ひき小屋などが点在する。わが国で、これ以上に優れた中景と遠景の材料となるものをえたり、望んだりすることなどできない。なのになぜ、わざわざ帯状林を植え、それらを前景から分離し、さらには滑らかな芝地や植えこみからなる中景からも分離するのだろうか。わたしにはまるで想像もつかない。「風景画家」(landscape painter)ならば、いかなる場合でも、逆にそれらを結びつけたいとおもうだろう。そうであるなら、「風景式造園家」(landscape gardener)もまた、遠からず、従来つねにそれを分離してきた理由以上に優れた理由を、それを結びつけるためにこそ見つけてほしいものである。ここで快適さと便利さは問題にはならない。そのために必要な分離なら、不法侵入を防ぐ囲いさえありさえすれば十分確保できるからである。なるほど帯状林は、この有用な境界の材料が何であるかを隠す。見る者は、それが垣根なのか、柵なのか、壁なのかわからなくなる。しかし帯状林のせいで、境界の線はきわめて明確に印つけられてしまう。その結果、遠くから見ても境界線が目立つことになる。帯状林さえなければ、他の隣接する囲いと見分けがつかなかったであろう。このような境界線は、ピクチャレスクな美と構図の調和とを指す土地改良家であれば、絶対に隠したいとおもうたぐいものである。なのになぜそれを、かくも一生懸命に、しかもしばしば大金さえかけて際立たせるのだろうか。この謎は、先に一瞥したあの原理(第一巻・一五九行目(以下))、つまりプライス氏がわたしに先んじて目下の主題に適応してくれた『レプトン氏への手紙』(一〇二頁)、土地改良のあの原理⁽²¹⁾を思い出すならば氷解することだろう。しかもそう考えれば、帯状林の考案者(「ブラウン」)の趣味が、特別に倒錯していたと想定しなくてもすむ。つまりブラウン氏は、たしかに絵画には無知であり、ピクチャレスクな効果を判断できなかった。しかし良識があり観察眼に秀でており、人間を注意深く研究

した。その結果、彼には次のことがわかったのだ。——すでに「ブラウンの雇い主である」土地所有者は、大金をはたいて、法外な広さの領土を囲い込み、均らし、それに衣装を与えている（というか、衣装をはぎ取っている）。そうなのだから、自分の自称「土地改良」が、いかに広大なものかをはっきりと際立たせてやるならば、土地所有者の気に入るに違いないと。それによって、その地所をわずかでも目にするあらゆる人間に、彼の趣味と豪華がいかなるものかを正しく理解させようというのである。この目的のためにこそ、帯状林という素晴らしい発明がなされた。そう考えるならば、帯状林の発明者「ブラウン」が、いかに賢く巧みであったかもわからうというものである。

これこそが帯状林の真の意味であった。そのことは、次のことを見ればいっそう納得させられる。ブラウン氏は、帯状林をきわめて広大な場所では、ほとんどつねに用いている。そのような場所では、帯状林は、虚栄心を実によく満足させてくれるに違いないのである。美にとってはきわめて有害なのだが。たしかに、裁断したニレの木や、平凡な畑、丘陵地などのある田園に囲まれたわずか数エーカーのピクチャレスクな土地しかもたない人であれば、周囲の醜いものを木々の囲いで排除したいとおもったとしても当然だろう。そしてもしも地所の外周が狭ければ、帯状林はその目的を果たすことだろう。ところが、地所が大きくなるにつれて、地平線は下がってくる。その結果、わたしの見る限り、ブラウン氏やその追従者たちが帯状林を用いたすべての場所で、隣接する田園は、実は帯状林越しに見えてしまうのである。そして帯状林は、絵画の中央を横切る、鈍重で暗い枠の効果をもたらしてしまっている。にもかかわらず、帯状林の喜びについては次のようにいわれるのだ。「その道筋の中を……不規則的に抜けるようにし、ときに完全に暗闇に入ったかとおもうと、今度は植栽の縁に寄って木々のあいだから様々な景観をのぞかせ、さらに別のところでは森から完全に離れて、さえぎるものない遠くの眺望を楽しませる」（レプトン氏『プライス氏への手紙』、一四頁^(註)）。しかしこの素晴らしい描写の著者（＝レプトン）は、直前に書いたことをもう忘れてしまうようである。数行前、彼はこう書いていた。——帯状林を用いるのはなぜかといえば、土地所有者の特定の使用と快のために占有された、一定の広さの土地を、隣接する耕作地から分離する囲いを隠すためだと（同

前、一二〜一三頁⁽²⁶⁾。そうなると、この囲い〔柵や壁〕がつねに、「帯状林の」一方の側になければならない。そして他方の側には、遊園（林苑でも芝地でも灌木でもよい）があるということになる。したがって、著者のいう「様々な景觀」と「遠くの眺望」とは、「帯状林を」ぐるぐる歩く人を喜ばすはずだとのことだが、実のところは、単に柵のあいだを通して、あるいは壁のてっぺん越しにのぞき見られるものにすぎない。すなわち、一方の側では〔庭園の外の〕耕作地がのぞき見られ、他方の側では一つの地面〔「庭園」が、様々な方向から横に見られるにすぎないのである。この一つの地面は、なるほど「イギリス造園の綺麗さと、単純な優雅さ」⁽²⁶⁾をすべて備えているかもしれない。しかし何一つ目立った特徴もなく、多様な錯綜性も欠いている。その結果、この地面の眺めは、結局、たった一つのものの変奏にすぎなくなってしまう。それはあらかじめ、自然で偶然的な性格をことごとく奪われてしまっているのである。

わたしがこの「偶然的な性格」ということでいいたいのは、あらゆる耕作された田園が、その住人による農業・建築・植栽の様式のおかげでできるものことである。自然がもともと非常に偉大で素晴らしいものを授けてくれる場所では、その他の「人工の」いかなるものも、残さなければ残さないほどよい。そこでは他の全てにもまして、「自然の」森林景觀のぞんざいな様式こそが好ましい。とはいえず土地改良家は、偶然的ないし人工的な性格をあえて取り去るぐらいなら、まずはそれに代えて他の性格を置くことに注意を払わねばならない。たとえば、木立の群れが点在し、大きな木の生け垣が取り囲むように茂った牧草地に代わりうる性格など、まったく存在しないのである。わがブリテン島のいかなる部分も、サルヴァートル・ローザやクロード・ロランやブッサンたち⁽²⁶⁾の構図を生みださうることはめつたにない。ただ、かろうじてブリテン島の最もピクチャレスクな部分だけが、ロイスダール、ベルヘム、ピナーカー⁽²⁶⁾の構図を生みださうるだけである。しかし、ホッペマ、ワートルロー、アドリアーン・ファン・デ・フェルデ⁽²⁷⁾の構図であれば（そこにもそれなりの美はある）、どこでも手に入る。家畜、馬、羊が草を食み、良い木で豊かにされた牧場は、つねにピクチャレスクな構図を生み出す。耕作地の囲い込みが、完全に醜いなどということはけつてない。たしかに休閒地の場合は別だが、しかし今日のように農業が改良さ

れている状態では、休閒地はほほすべて廃止されているとおもう。清潔で快適な散歩道や馬車道は、なんら堅苦しく形式ばった感じを与えることなく、畑の中を抜けるように作ることができる。さらに垣根でさえ、スイカズラやツル植物を使うならば、ピクチャレスクで美しいものにできるのである。おそらくそうした土地改良の様式こそが、単調で平坦な土地には最も適している。ウェイブリッジ (Weybridge) 近郊にある故サウスゲイト⁽²⁸⁾氏の農場は、なるほどあまりにも細やかに飾られている部分も多いが、しかしデザインと実行の両面にかんして、ケントやブラウンのいかなる作品よりもずっと好ましい。

この質素な様式によるだけでもどれほどのことをなしうるか、その証しとなっている。他のあらゆる事例と同様、この事例においても、ピクチャレスクな効果は、ただ長年にわたって偶然を見守り、さまざまな事情をうまく利用することによってのみえられる。散歩道の線、腰掛の位置、囲い地の範囲といったものは、木の偶然の成長具合に左右されることが多い。われわれはつねに、自分で自由にできることを、自由にできないことへと適合せねばならないのである。土地改良家は、すべてが自分の思い通りに運ぶと決めてかかる。たしかに、もっぱらモミの木の塊状林と帯状林しか植えないのであれば、成長したときの効果を予見することはできるだろう。しかしもしも、それほど規則的に成長しない木々を植え、それらを配分することでピクチャレスクな効果をえようとするのであるなら、年毎の増大と形の変化を見守らなければならぬ。そしてそれにしたがって伐採、剪定、移植し、計画を変更せねばならない。景観の規模が小さい場合には、前景、それどころか中景にあってさえ、たった一本の枝が違っただけで、構図全体に甚大な影響を与えかねないのである。

レプトン氏はいう。「自然のうちには、絵画として模倣できるものを超えてなお、目を喜ばす景観が無数にあります。実際、ピクチャレスクな景観についての最も鋭い観察者の一人 (ギルピン氏) もたびたび嘆いているとおり、自然の景観のうちでそのまま絵画に描写できるものなどほとんどなく、絵画に描写するためには相当に自由な改変が必要なのです」(『プライス氏への手紙』、六頁⁽²⁹⁾)。たしかに、多くの風景画家がそのように嘆くのを耳にしたことがある。しかしそれは、つねに彼らの才能に反比例してであったと付け加えねばならない。下手な画家は、下手な音楽家と同じで、自分にできないものを省

いてしまいがち。それどころか、いっそう悪いことに、その代わりと称して、自分自身で作ったものを持ってくる始末である。さらに音楽でも絵画でも、度し難いマンネリに陥った者ども (hammerists) は、もっとひどいことをしようとする。つまり、自分が演奏し描くと称するすべてのものを、自分自身で作ったものに入れ替えてしまうのである。多くのフランスやドイツの画家、さらに(残念ながら)何人かのイギリスの画家が描いた最良のイタリアの景観を考えてみればよい。それらが自然に似ていないのは、まさにパリのグランド・オペラの演奏者が奏するイタリア音楽の最高傑作が、もともとイタリア人作曲家の作品と似ていないのと同じである。にもかかわらずこれらの画家たちは(わたしはその多くと話したことがあるが)、あくまで自分たちは自然を改良したのだと言い張る。ただ、ありのままの状態ではうまく描けない部分だけを変更したのである。しかし彼らはつまらない誤りをおかしている。政治家から農民まで、あらゆる職業の人間がおかしやすい誤りである。すなわち自分の無能力を、自分が携わる主題のせいにしてしているのだ。このことをわたしは、できるだけ穏やかな仕方で示唆すべく、クロード・ロランの例を引用したのだった。クロードの風景画は、形態も色も、つねにこの上ない細心の正確さでもって自然から模写した諸部分でできている。にもかかわらず、他のいかなる巨匠のものよりも高く評価される。ところが先のような人々はというと、クロードが、鈍重で機械的な天分の持ち主などという。クロードは生氣と創意を欠き、ただ自然と偶然が自分の眼前に置いたものを従順に模写する以上に、何の能もないなどというのだ。それらの人々は、いっそう高尚な卓越した様式を目指したつもりだった。だがなんのことはない。その結果陥った「様式」(style)なるものせいで、彼らは芸術において、いかなる種類の卓越も達成できなくなってしまったのである。

とはいえこういうと、風景画家は、自然のうちに見出す特定の景観を、ただ盲従的に模倣すべきだ、とほのめかしているように聞こえるかもしれない。そうではない。逆である。自然が完全無欠な構図を生み出すことはほとんどない。それはわたしもよくわかっている。自然は、諸部分を提供してくれるにすぎない。趣味と創意はそれを用いて、完全無欠な構図を作ることができるのである。これらの諸部分を、まずは正確・精密に模写する。そうした後にそれを、判断力をもって巧みに

組み合わせ配列する。そのことによってこそ、風景画の芸術における最も完璧な作品は生み出されてきたのである。

〔庭園の場合も〕これと同じ原理に則らねばならない。すなわちまず、野生の自然の偶然的なさまざまな美を、注意深く集め、愛しむ。次に、判断力をもってそれらを配列し、互いに、また人工⁽²⁾芸術による美化とともに、巧みに組み合わせる。そのことによってこそ、風景式造園家は、完全無欠な構図〔構成〕を自然のうちに生み出すことができる。そう考えざるをえないのである。しかもこの造園家による構図は、「絵画」芸術によるその模倣よりも優れている。それはちょうど、ギャリック⁽²⁾やシドنز⁽²⁾のような役者による演技が、肖像画における最上の描写よりも優れているのと同じである。なるほど「立派な場所」を作ることだけを考えている人たち（「ブラウン流の造園家」もいる。自分の虚栄心を満たし、あるいは他人の虚栄心につけいるためである。なるほどそのような人たちなら、以上のようなやり方を、「ぞんざいさと偶然による新しい土地改良の体系」と呼ぶかもしれない。しかし実際に試してみればわかることだが、たしかにそれは一つには、ぞんざいさと偶然の外観を保つことを目指している。にもかかわらず、すべてをぞんざいさと偶然に委ねることによるだけでは、そのことさえ達成できないのである。「偶然によって利益をえること」は、「すべてを偶然に委ねること」とは全く異なる。そして「ぞんざいさによる土地改良」は、単なる「ぞんざい〔neglecting〕何もしないこと」とは全く違うのである。アペレスは、アレグザンダー大王の馬を描いた際、絵筆を画面に投げつけた。馬の口にふき出た泡を描こうとしたのである⁽²⁾。結果は、彼が芸術で通常行っている努力の繰り返しによっては達成できないほど満足のものだった。けれどもそれを、単なるぞんざいや不注意の現われと考える者はけっしてないだろう。むしろそれは、洗練された趣味と判断力の証しに他ならない。そのような趣味と判断力は、あらゆる偶然の出来事を利用しようと、つねに注意を払っている。それによって、仕上げの繊細な優雅さをえようとするのである。そうした優雅さは、いかに卓越した芸術であっても、通常の努力によってはけっして達成できない。そして技を全て欠く人には、けっして感じる事ができないものである。「だれでもが自分でもできると望むほど〔容易に見える〕」⁽²⁾。それこそが、詩のみならず、あらゆる芸術における最高度の完成の特徴なのである。

パートリッジは、もしも自分が幽霊を見たらば、自分もハムレットを演ずる役者、ギャリックのようになるだろうなどと考えた(『トム・ジョーンズ』、第一六卷・第五章)⁽²⁹⁾。同様に多くの「若い紳士たち」もまた、スケッチを多少学んだだけで、自分が芸術の深遠な判定者などと考えてしまう。にもかかわらず、サルヴァートル・ローザやレンブラントの素晴らしいスケッチの前を、気付くこともなく冷やかに通り過ぎる。それに反して、「一流画家」ピルマン⁽³⁰⁾やワーリッジ⁽³¹⁾の手の込んだスケッチの前では長く立ち止り、この上なく熱烈な喜びと称賛の声をあげるのである。こうした批評家には、芸術の洗練された繊細さなどまったく理解できない。優れた芸術は、みずからをみずからの結果に効果の中に隠すのである。しかし奴らはただ、模倣の技法のみを求める。それゆえこの技法が、まばゆく目立てば目立つほど喜ぶ。これはちょうど、自然を安易に模倣し、自分の技をけっして隠さない役者を、パートリッジが称賛するのと同じである。そういう役者は、「彼が役者であることがだれにでもわかるように」⁽³²⁾、終始堅苦しく大仰に自分の役を演じることだろう。

フィールディングの最も卓越した小説『トム・ジョーンズ』におけるこの称賛すべき情景は、芸術についての今日の最も優れた書き手によっても、また最も優れた画家によっても、誤解され、あるいは誤って描写されてきた。そこでこの場を借りて、ある高名な方(「レノルズ」)が行った不当な非難にたいし、当の情景を是非とも擁護したい。その方の批評家としての権威は、絵画についても文学についても、今後もつねに高くあり続けるであろう。のみならず、彼の私的な徳もまた、職業的な才能に匹敵するほど高かった。それを幸運にも知ることのできた人々にとって、人間としての彼の記憶は、やはり同様に大切なものであり続けるだろう。その方、すなわちジョシュア・レノルズ卿は、美術講義の一つで、パートリッジが一瞬、演劇を現実と取り違えたのだと考えている⁽³³⁾。しかしそうではない。逆である。実際、パートリッジは繰り返し次のようにいっている。「これはただの芝居だ」、「そこにはなにもない」と。彼が求めているのは「模倣」なのである。したがって、最も威厳のある堂々とした人間を、最もけばけばしく目立った形で模倣したものが、彼にとっては演技における最も疑いなく卓抜さの印となる。幽霊は、「単なる奇妙な衣装を着た男」にすぎない。そのことは彼にはわかっている

るのだ。彼が繰り返すというとおりでである。ただし幽霊にたいする恐怖が、彼を支配する感情となっている。その結果、他の人間（「役者ギャリック」）が自分の感情とあまりにも正確に一致する仕方での恐怖を表現し、あまりにも気取らない真実と単純さで表現している場合、模倣の技法はすべて消え去ってしまうのである。今や彼の感情は、悟性を圧倒する。かくして彼は、表現されているものを目の前にして、おもわずそれに共感してしまうのである。たとえ頭では、それを引き起こしているすべての事象が、虚構のものだとわかっていたとしても。これこそ、さまざまな種類の模倣表現が精神にもたらす効果を、完全に自然で正確に記述したものである。その場合、当の精神は、自分の感情を破壊することなく、むしろ判断力の方を誤らせるのに十分なほどの陶冶だけは受けていなければならない。そうした精神の持ち主たちは、なるほど模倣の技巧が、知覚し把握するに十分なほどはつきりしているならば、それをすべて激賞する。逆にそれがあまりにも洗練された結果、もはや技巧とは見えない場合には、それを完全に軽視するのである。ただし、なにか強い表現が現われ、たまたま彼ら自身の際立った支配的感情と一致する場合には、そうはならない。その感情は、全く予期も理解もできない理由によって、かくも突然かきたてられるので、彼らを混乱させ驚かせてしまい、一瞬のあいだ、他のあらゆる能力の働きを宙づりにしてしまうのである。

実際わが国において、演劇の楽しみは、長期にわたり広く行き渡ってきた。その結果、最下層の人々ですら、ほとんどどれもが、習慣的な訓練のおかげで、演劇についての判断力を矯正し洗練している。けれども、風景式造園と風景画にかんしては、演技をめぐるパトリッジの姿にも負けないような批評家ごまんといるのだ。そのような批評家の評価によれば、現代の改良された場所（「庭園」）における、生硬で安びかのけばけばしさの方が、自然の景観のくつろいだ優雅さと気取らない多様性よりも、好ましく見えることになってしまう。それはちょうど、パトリッジにとっては、舞台上のまがい物の君主が行う大仰な歩き方と誇張した演説の方が、優れた役者が同じ役を演じたときの、さりげない物腰の威厳と発言の優美さよりも好ましいのと同じである。

〔原註35…〕二三八行目…図版Ⅰの中景参照。そこには平凡な田舎風の橋が見える。——アーチのある橋や敷石の橋のような異なる橋がもつ多様な効果については、クロード・ロランの『真実の書』(Liber Veritatis)⁽⁷⁴⁾を参照。そこには、ほとんどあらゆる形をした橋が、あらゆる状況でいくつか「描かれて」いる。

〔原註36…〕二四三行目…図版Ⅱでは、前出の田舎風の橋が、中国風の橋に代えられている。

〔原註37…〕二五二行目…W・チェインバーズ卿の『東洋造園論』参照⁽⁷⁵⁾。同書では、この種のおめでたい奇想がすべて中国の皇帝によるものだと大真面目で語られている。しかもそれは、ヨーロッパの君主たちがやっとなおもいで模倣できる、最高の趣味の産物だと主張されているのである。「そうした取るに足らない物事にこそ、彼がすべての時間を費やしてくればよかったのに。」⁽⁷⁶⁾〔原文ラテン語〕——そうすれば、彼〔君主〕の楽しみは少なくとも罪のないものになっていたことだろう。疲弊した国民の富が、竣工以前に崩れるような建物の建立に乱費されることもなかっただろう。それらの建物は、五十万もの金を出費した後、実は大きな彫刻の石膏像を支えることさえできないほど脆弱であるのがわかったのだ。すなわち〔イギリスの〕王立美術院は、最近、ファルネーゼのヘラクレスの石膏像を拒絶したが、その理由は、それを持ちこたえる強さをもつ二階以上の部屋がないということなのである。

〔原註38…〕二六七行目…偉大な風景画家のほとんどすべてが、効果を生み出すこの方法を用いてきた。それゆえ個々の例を引くことは余計であろう。(クロード・ロランの)『真実の書』には多くの例がある。

〔原註39…〕三三六行目以下…ギリシャとその植民地のすべてにあつては、優美と優雅という単一の原理が支配していた。

この原理は、氣候、風俗、法律、政治の点で異なる実にさまざまな国々を貫いていたのである。古物収集家たちによれば、このことは人類史上最も稀有な現象の一つだという。おもにギリシャで作られたにもかかわらず「エトルリア風」と呼ばれている陶製の葬儀用の壺は、実に美しいが、また多様な形態を示すものでもある。それは私の学識豊かな友人、ウィリアム・ハミルトン卿が公刊した書物^(註)において、完全かつ見事に図解されている。しかも同じ体系的な優雅さは、さらにもっと卑俗な階級の作品にも保たれているといえる。ここで私は、小さな真鍮製の水差し^(註)の図版を添付した(図版Ⅲ^(註) 参照)。これはまさに、その種の簡素で安価な種類のものである。この水差しは、平凡な人々の、平凡な使用を意図して作られたものでしかありえない。われわれ「現代人」にあつては、このような品物は、たとえ高価な材料を使い、もっとふんだんに装飾されている場合でも、比例の均整や諸部分の調和をまったく顧慮せずに作られる。——たとえば注ぎ口が一方を向き、取手が他方を向いていたり、あるいは底面は平らなのに、てっぺんは傾いていたりといった具合である。というのも、「現代の製品では」まず部分部分を別々の手で作り、その後につなぎ合わす。その結果、大きさをのぞけば互いにほとんどなんの関係もなくなってしまうからである。しかし、ここに示した古代に制作された小例にあつては、あらゆるものが調和し合っている。たとえば、底面が作る斜めの線は、てっぺんの線と対応する。取手は、注ぎ口と同じ方向に突き出している。それらの中間にある諸部分も、同じ傾きをもつように作られており、あたかも互いに共同しているかのようである。——図版Ⅲ参照。

〔以下の段落は、第二版で付加された。〕

以上の註を読んでいただいた方ならば、だれしもおわかりいただけるものと自負するが、わたしがこの図版を持ち出したのは、ただ単に、最も卑俗で粗末な種類の(「古代ギリシャの」)作品においてさえ、一つの一般原理が支配していることを示すためでしかなかった。それゆえまさか、わたしがこのような些細で卑俗なものを、趣味と優雅さの一般的な基準として持ち出したなどといわれるとは、夢にもおもわなかった。そのような主張、それどころかそれを仄めかすだけでも、厚かまし

い誤解にもほどがあるといいたい。とはいえ実際には、そうした主張をする人々の場合、まさに些細で卑俗なものこそが、趣味と優雅さの一般的な基準となっているのだが！ 『マンズリー・レヴュー』一七九四年、五月号参照⁽²⁴⁾。

〔原註40…〕三六〇行目以下…なるほど、芸術においても学問においても、エジプト人とフェニキア人の方が、ギリシヤ人に先んじていた。しかしエジプト人とフェニキア人は、単なる製造者にすぎない。彼らは、ここで自由芸術の本質特徴として挙げた優美の原理を、まったく知らなかったものとおもわれる。実際、フェニキア人が残した遺物は、コインしかない。しかもそのコインは、おそらく彼らがギリシヤ人を知った後に鑄造されたものである。それにたいし、エジプトの彫刻はきわめて広範に見られる。だがそれらの彫刻からすると、エジプトの芸術家たちは、古代であれ現代であれおおよそヨーロッパの芸術家と肩を並べることさえできない。むしろ中国やヒンズーの芸術家と同列に扱うべきであることが明白となる。エトルリア人は、ギリシヤ人の単なる模倣者にすぎない。より正確にいえば、その猿真似をしているだけである。このことは最近、博学なランツイ神父が、同じ主題について書いた論文のお陰で完全に証明された⁽²⁵⁾。

〔原註41…〕三九二行目…最も古い金属〔真鍮〕製の彫刻は、まず異なる部分をハンマーでたたき出し、切断し、そのうち鋳で止め合わせてつくられた。「ハンマーでたたき、鉄でつないだ⁽²⁶⁾」〔原文ギリシヤ語〕のである。その後、いつ、どこで、だれが、粘土像から鑄型を作り、金属で彫刻を鑄造する技術を発明したのかは定かでない。プリニウスは、相異なるいくつかの伝承を挙げている（第三十五卷、第十二章⁽²⁷⁾）。それによれば、コリントのディプタデス⁽²⁸⁾と、サモス島のロイコス⁽²⁹⁾が発明したのだという。二人とも、活躍したのはホメロスよりも数世紀後である。これらの伝承が各々どのくらい正しいのかは、ここでは問わない。将来その仕事を終えるだけの暇とやる気があれば、もしかしたらできるかもしれないが。その材料だけは長年集めているので。

〔原註42…〕三九四行目…スキュリスとデイポエノスは、大理石で彫刻をつくったことで称賛される最初の芸術家⁽²⁰⁾。彼らは第五オリンピア紀、すなわち紀元前五百八十年ごろ活躍した。クレタ島の出身だが、シユキオン⁽²¹⁾で学校を作った。

〔原註43…〕三九六行目…『オデュッセイア』、第一一歌、六〇八行目以下参照⁽²²⁾。

〔原註44…〕三九八行目…『イリアス』、第一八歌、四七八行目以下参照⁽²³⁾。

〔原註45…〕四〇一行目…ペルシャによる侵略から、マケドニアによる征服までの百五十年間、「古代ギリシャでは」絶え間なく内戦と抗争が続いた。にもかかわらず、そのあいだ芸術はむしろ繁栄し、輝きを増していった。そしてマケドニアによる征服のおかげで、ギリシャの諸芸術と学問の両方は、アジアの全体からインドの国境まで広まった。それはさらに、征服に加わった首長たちの治める各々の王朝のもとでも繁栄を続ける。その繁栄はローマの権力が勃興するまで続いた。この偉大な様式を示す最後のものは、ミトリダテス〔六世〕⁽²⁴⁾のコインである。まさにこの偉大な様式のゆえに、ギリシャの共和国とマケドニアの諸王のコインは傑出してゐる。それは後統の同種の作品をはるかに凌駕することとなった。

〔原註46…〕四〇四行目…ローマ人のもとでは、ある種の矮小な様式が支配的となった。それはアウグストゥス⁽²⁵⁾からアントニヌスたち⁽²⁶⁾までの約二百一十年続く。その後、皇帝セウエルス⁽²⁷⁾による専制主義があり、それに続いてあらゆる秩序が軍事的な民主主義へと解体した。これがくだんの矮小な様式をも転覆させるにいたるのである。その結果、野蠻のみが残った。とはいえ、以前のよりよい時代の産物は、なるほど模倣はされなくなったものの、やはり依然として高く評価され続けていた。だがそれにしたところで、キリスト教が確立するまでの話である。キリスト教が確立すると、それらよりよ

い時代の産物は、嫌悪をもって見られるようになり、徐々に破壊され、埋められてしまった。たしかにコンスタンティヌス帝は、改宗した後も長いあいだ万人に対する寛容を続けた。彼は古い宗教の公的な崇拜や宗教財産も保護し、それを新しい宗教（「キリスト教」）の聖職者の過酷な熱狂や強欲から守った。（カエサレアの）エウセビオス⁽²⁸⁾『コンスタンティヌス帝の生涯』第二巻、第五六章および第六〇章参照。）しかし首都コンスタンティノープルを建設してしまおうと、コンスタンティヌス帝は、彼のあらゆる行動の主導原理であった虚栄心に促されて、従来あった神殿を掠奪し始める。もはや自分の時代には生み出せなくなっていた過去の芸術作品を用いて、自分の新しい首都を飾ろうとしたのである。このようにしていったん穩健という己の規律を破ってしまうと、彼は僧侶たちの教唆に抗することができなくなった。そして僧侶たちが悪魔の棲家や罪の牙城と呼ぶものを、根絶やしにしてしまう。その結果、金製、銀製の彫刻や装飾は没収され、融かされてしまった。真鍮は、コンスタンティノープルに運ばれた。大理石像は、狂信的な烏合の衆の破壊的な偏狭に委ねられた（同前、第三巻、第五四章以下）。群衆は、大理石像をばらばらに壊していった。その結果できた断片は、焼いて石灰にするか、四角くして建築用のブロックにするか、さもなければ湖や沼や川に捨てられた。なかにはそれらを取っておきたいと願った人々もいたので、おかげで丸ごと埋められたものもあったし、洞窟や地下室に隠されたものもあった。ラオコーン群像は、そうして残ったもの一つである。コンスタンティノープルに運ばれたものは、必要や強欲から材料が人用になるのに任せて、次々に融かされていった。とはいえ最も優れたもののいくつかは、大競技場に残された。だがこれにしても、一二〇四年、フランスとヴェネチアの十字軍が卑怯にもこの街を略奪した際に、狂信的な篡奪者たちに支払う金へと変えられたのである。この出来事を記録したビザンチンの歴史家、ニケタス・アコミナートゥスは、これらの篡奪者たちを「憎むべき野蛮人」（原文ギリシャ語）と、強い言葉で、しかし正当にも呼んでいる（ファブリキウス⁽²⁹⁾『ギリシャ文書』およびバンドゥーリ⁽³⁰⁾『東ローマ帝国』からの抜粋による）。

〔原註47…〕四三四行目…純粹で優雅な構図にたいする趣味を復活したのは、ラファエロである。しかしこの趣味にしても、彼の死とともに消えてしまう。ミケランジェロはつねに、「十分」以上のことを行おうとした。そのようなたぐいの試みは、無知な人間たちの驚嘆と称賛を引き起こす。それゆえ虚栄心をくすぐることとなり、流行することはほぼ間違いない。実際それは、ローマ画派とフィレンツェ画派の両方で流行する。かくして、新奇さと独創性を求める子供じみた野望が、模倣芸術〔「絵画」の主導原理となつてしまった。この芸術が本来行うべきは、あくまで「模倣」(copy)なのであって、「創造」(create)ではないにもかかわらずである^(註)。この問題をきちんと考えた人にとつては、こうした事態だけでも十分に不可解だろう。なぜならラファエロは、なるほどスケッチの精妙さと形態の正確な描写に最も長けてはいたが、その彼でさえ、ギリシヤ人からしてみればほとんど芸術家ですらないからである。ラファエロの最上の作品でさえ、ギリシヤ人の残したものに比べれば、まるで見劣りがしてしまふ。繰り返せば、わたしが「スケッチの精妙さと形態の正確な描写」ということでいいたいの、単なる個別的な諸部分の配分と均整にかんする解剖学的な正確さのことではない。そうではなく、全体的な効果のもつ正確さのことであり、身振りと表情における自然な真実のことである。そのみが共感を掻き立てる。そしてそれこそが、「自由」な模倣を、単なる「機械的」な模倣からただしく区別するのである。

〔原註48…〕四三八行目…風景画を最初に実践したのは、アウグストゥス時代のリディウスないしルディウス^(註)なる人物であった。だが彼は、ほとんど舞台装置画家の域を出なかつたものとおもわれる。プリニウスがいうには、この画家はごくわずかの労力と出費でもつて、ヴィラ〔別荘〕、ポルチコ〔屋根付きの玄関〕、山、森、川といったものを壁の上に描いた〔また故アウグストゥス陛下の御代にいたルディウスの功績も軽視できない。彼は壁に、実に快い絵を描くことを最初に始めた。たとえば、別荘や柱廊、庭園、木立、森、丘、養魚池、運河、流れ、海岸などが望むものすべて、さらにそこで散歩する人々や船に乗る人々、陸上をロバや乗り物で別荘に向かう人々の様々な姿……を壁に描いたのである〕〔原文ラテン語〕、

〔プリニウス『博物誌』第三五卷、第一〇章⁽³⁶⁾〕。だがこの種の作品は、芸術品としては高く評価されなかったという〔彼はまた、海岸の町々を屋外のテラスに描くことを始めた。それによって、大変心地よい眺めが、ごくわずかな出費でえられたのである。とはいえ芸術家たちのうち榮譽をえたのは、ただタブロー (tabula [板絵]) を描いた者のみだった〕〔原文ラテン語〕、同前⁽³⁷⁾〕。そうした壁に描いた絵画の実例は、ヘルクラネウムやポンペイの家で多数発見されている。そこから判断すると、それらは風景画というよりも洞窟画 (grotesques) にすぎない。そしてギリシヤやその植民地における古代芸術の労作とは、まるで比較にならないのは明らかである。とはいえこの下手な塗り絵の様式にしても、けばけばしくて陽気ではあるから、真の趣味の原理を欠いた民族〔「ローマ人」のあいだでは人気を博すことになった。そしてすでに消え去っていた芸術の代用品となったのである。現代の建築家たちがそれを再び復活しているのを見るにつけ、わたしは心底残念だとおもわざるをえない。それが続いているかぎり、良質の絵画のもつ温和な優美のための場所が、奪われてしまうと危惧するからである。良質の絵画は、けばけばしく無意味な輝きで毒された目にとっては、平板で気の抜けたものとおもわれても仕方がない。わが国の裕福で豪華な人々は、自邸の装飾にかんして、建設業者や建築家の忠告に耳を貸さないように注意する方がよい。そうした忠告を行う人間は、大抵は下級の職人を使うように勧める。実は、それら職人の利益に一枚かんでいるからである。彼らが自由な芸術家を勧めることなどない。自由な芸術家の誇りと精神は、そのような馴れ合いによる低俗な詐欺の裏取引を、潔しとしないからである。

〔原註49…〕四四一行目…なるほど、ごく初期の画家たちの多くも（実際、十三世紀のファン・アイク兄弟ですら）、絵画の背景に風景を描こうと努力はしている。しかしそれらは、「効果」においてというよりも、単に「形態」において風景画であるにすぎない。多少とも空気遠近法の自然な優美を描いたといえるのは、ティツィアーノの風景画が初めてである。

〔原註 50…〕四五一行目…第一卷、六七（『六九』）行目の註参照（本稿・前号、一三六―一三七頁）。クロードは、いかなる芸術家にもまして、自分の風景画を入念に仕上げた。その入念さたるや、実にオランダ人さえをも上回る。しかしクロードはつねに、自然そのものから描いた。また見せかけの投げやりとぞんざいさを備えたタッチを、巧みに投げ込んでいる。そのことによってクロードは、手法（manner）がもたらす特殊性を逃れることに成功した。そして、過度の仕上げが通常もたらしてしまう線で測ったような形式性と滑らかさを免れたのである。クロードは、個々の形態にかんしては不正確なことが多い。ときには、わざと不明瞭に描いてすらいる。けれども彼の全体的な効果は、つねに完璧である。そして不明瞭なのは、見られている個々の対象ではなく、むしろ視覚の媒体（『空気など』）なのだとおもえてくる。

第二巻・訳註

- (217) この部分は、ポープが「バーリントン伯への書簡詩」（一七三一年）で、整形式庭園を批判した際の次の言葉を踏まえているようにおもわれる。——「木立は木立とお辞儀し、各々の小道には兄弟がいる。花壇の片方は、もう片方を正確に映し出す」（‘Grove nods at grove, each alley has a brother, / And half the platform just reflects the other’, Alexander Pope, *Epistles to Several Persons: Epistle II: To Richard Boyle, Earl of Burlington*, ll. 117f.）。やむをえないのも参照。Batty Langley, *New Principles of Gardening: or, The Laying out and Planting Parterres, Groves, Wildernesses, Labyrinths, Avenues, Parks, &c.* (1728), p. xi [i.e., ix].
- (218) ここでナイトは、ピクチャレスク美学の観点から、整形式庭園の復興を説いている。
- (219) 「イチイでできた王」は、いわゆる「トピアリ」（topiary…木を刈り込んで彫像のようにする技法）によるもの。「鉛でできた女神」は、庭園に置かれた彫像。

(220) 以上の連には、明らかな政治的含意が見られる。君主が制限され、その周囲の貴族および平民が自由を享受するという政治体制をよしとすることは、ノルマン征服（一〇六六年）によってイギリスに専制が導入される以前の自由な「ゴシック政体」(Gothic constitution) を擁護する、十八世紀初頭のいわゆる「カントリー陣営」(先のポーブも含む)の言説に典型的に見られた。

(221) 『風景』I:二四四、およびそれへの訳註参照(本稿・前号、一三〇頁、二八四頁〔註148〕)。

(222) レプトンが『プライス氏への書簡』でも述べているように、塊状林の周囲に柵を設け、家畜から保護することはしばしば行われた。本稿・前号、二五九頁参照。

(223) 先の「ニンフたち」を指す。

(224) クロード・ロランに代表される当時の風景画の標準形では、中景に光る水面が来るのが定型であった。

(225) アマゾン川の支流だが、ここではアマゾン川そのものを指すのであろう。

(226) 本稿・前号、二九〇—九一頁(註20) 参照。

(227) イングランド北部、タイン川の支流。

(228) ローマ近郊の景勝地。古代から別荘が建てられた。その上にウエスタ神殿が建つその滝は、多くの風景画家によって描かれた。

(229) イングランド湖水地方の景勝地。ここで「水たまり」といわれているのは、ケズウィックにあるダーウエントウォーター湖(Derwentwater)のこと。ケズウィックは後のロマン派に好まれ、コールリッジとサウジーはそこで暮らした。また彼らの友人のワーズワースもたびたび訪れている。

(230) ピクチャレスク美学の始祖、ギルピンもまた、湖水地方への旅行記(一七八六年出版)の中で、ケズウィックについて同様の批判をしていた。すなわちケズウィックは、しばしば激賞されるが、かならずしもピクチャレスクではない

というのである。ケズウィックにかんするナイトの言葉つかいは、多くの点でギルピンのものと通ずる。 Cf. William Gilpin, *Observations on Several Parts of England, particularly the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland: relative chiefly to Picturesque Beauty, made in the year 1772 (1786)*, Sect. XIII.

(231) 崇高と恐怖を結びつけることは、バークの崇高論に典型的だが、ナイトは後の『分析的研究』では、この考え方を批判することになる。後註(235)参照。

(232) リリパットおよびプロブディンナグは、いずれもスイフトの『ガリヴァー旅行記』(一七二六年・一七三五年)に登場する架空の国。

(233) 中国庭園については、後註280参照。

(234) Cf. Pope, *Essay on Criticism*, l. 625: 「愚者は天使が恐れる場所へと猛進する」(… *Fools rush in where Angels fear to tread*)
(235) この最後の一文は、バークの『崇高と美の観念の起源にかんする哲学的探求』への揶揄となっている。ナイトは後の『分析的研究』(特に第三部・第一章)で、いっそう徹底したバークへの原理的反駁を行うことになる。

(236) 石切り場を利用したピクチャレスクな庭園の有名な例としては、やや時代が下るが、十九世紀初頭のベルセイ・ホール(Belsay Hall, Northumberland)や、ギルピンの甥で、ブライスに影響を受けた造園家、ウィリアム・ソーリー・ギルピン等によるスコットニー・カースル(Scotney Castle, Kent)がある。スコットニー・カースルは、現代のピクチャレスク研究の先鞭をつけた、クリストファー・ハッシーの居所であり、彼がピクチャレスクを再発見するきっかけとなったことで名高し。

(237) *beatus ille* のトポス。Horatius, *Epodon*, II, l. Cf. Maren-Sofie Røstvig, *The Happy Man: Studies in the Metamorphoses of a Classical Ideal*, 2nd ed., vol. 1: 1600-1700; vol. 2: 1700-1760 ([1954.]; Oslo: Oslo Universitetsforlaget, 1971).

(238) 古代ペルシャの都市。古代ギリシャ語ではヘリオポリス。

- (239) イタリア南部、Lucania 西岸の古代都市。古代ギリシアの三つの神殿と古代ローマの円形闘技場の遺跡などが現存する。
- (240) 建築におけるこの「自然化」について、ナイトは後の『分析的研究』では、観念連合主義に基づきつつ、いっそう合理的な説明を試みている。
- (241) ここでは、森に住む精と同時に、女性のことも語っている。
- (242) ギリシアの土製の陶器と金属製の彫刻について語っている。
- (243) ギリシアの神々が、人間的な姿を取っていることを踏まえる。
- (244) character には「文字」の意味もある。
- (245) いずれもクレタ島出身の彫刻家。ダイダロスの弟子とされる。プリニウスによれば、紀元前五八〇年頃の人。
- (246) 以下、本巻の最後まで、宗教、「狂信」(bigamy) への批判が断続的に続く。それは直接的には中世ヨーロッパの暗黒時代、そしてイギリス十七世紀のピューリタンの狂信者たちを指しているが、さらにそこには、ナイト自身の父に対する反発も感じられるであろう(本稿・前号「解説」参照)。
- (247) 五世紀にヨーロッパに侵入した、いわゆるゲルマン民族の一つ。「ヴァンダリズム」(文化破壊)の語源ともなる。
- (248) 四世紀以降ヨーロッパに侵入し帝国を築いた遊牧民。匈奴ともされる。騎馬民族で、マジダル人(ハンガリー人)の祖先という。
- (249) 三世紀初期に「ファルネーゼのヘラクレス」と呼ばれる彫像を造ったと考えられる人物。同彫像への署名以外には知られていない。同彫刻は現在はナポリ国立考古学博物館にある。その原型は紀元前四世紀の古代ギリシア彫刻家、リュシッポスによるもの。
- (250) 古代ギリシアの最も有名な画家。紀元前三七五―三七〇頃に生まれ、紀元前四世紀末頃に没した。アレクサンドロス大王の宮廷画家。

- 251) キリスト教による偶像破壊・偶像禁止について語っている。
- 252) 一五〇〇～五八年。ハプスブルク家出身の神聖ローマ皇帝（在位…一五一九～五六年）、スペイン国王（在位…一五一六～五六年）。ティツィアーノの肖像（一五四八年…プラド美術館蔵）で知られる。
- 253) 一四七五～一五二一年。メデイチ家出身のローマ教皇（在位…一五一三～二一年）。ミケランジェロ、ラファエロの庇護者として知られる。
- 254) 『風景』I：六九～七八参照。
- 255) 本稿・前号、二九四頁に掲載。
- 256) 同前。
- 257) 本稿・前号、二六四頁参照。
- 258) 以下、この長い註では、ピクチャレスクと農業の関係が説かれる。庭園において美的なものと農業的な生産性をいかに調停するかは、当時のきわめて重要な問題であり、風景式庭園の根幹にかかわる。とりあえずは、拙著『イギリス風景式庭園の美学——「開かれた庭」のパラドックス』（東京大学出版会、二〇〇〇）参照。
- 259) 垣根は、農地の「囲い込み」のためにつかわれる。
- 260) これはレプトンが、ピクチャレスクに対抗し、みずからの造園の原理としていたものである。レプトン『プライス氏への手紙』、本稿・前号、二六〇頁参照。さらに前掲拙著、第七章・三。
- 261) すなわち、自分の地所の広さを示したいという「虚栄心」。本稿・前号、一三八頁、二四〇頁（原註17）参照。
- 262) 本稿・前号、二六〇頁。
- 263) 同前。
- 264) レプトン『プライス氏への手紙』（p.6）から若干誤って引用。本稿・前号、二五八頁参照。

(265) わが国で通常「ブッサン」として知られるニコラ・ブッサン (Nicolas Poussin, 1594-1665) のおよびその妻の兄弟で弟子の風景画家、ガスパール・デュケ (Gaspard Dughet, 1615-1675) のこと。ガスパールはしばしば「ガスパール・ブッサン」とも呼ばれた。

(266) Adam Pynaker, 1622-1673. オランダの風景画家。

(267) Adrian van de Velde, 1636-1672. 同前。

(268) おそらく「サウスコート氏」の誤植であろう。サウスコート (Philip Southcote, 1698-1758) は、サリー州のウェイブリッジやアデルストーン (Addlestone) 近郊に「ウォーバーン (Woburn or Wooburn) という最も有名な「美化された農園」(ferme ornée) を造ったことでも有名。‘ferme ornée’については、William A. Brogden, ‘The Ferme Ornée and Changing Attitudes to Agricultural Improvement’, *Eighteenth-Century Life*, Vol. 8 (1983): 39-43; Tim Richardson, *The Arcadian Friends: Inventing the English Landscape Garden* (2007; London: Bantam, 2008), Chs. 13, 14, pp. 204-236; Michael Symes and Sandy Haynes, *Emville, Hagley, The Leasowes: Three Great Eighteenth-Century Gardens* (Bristol: Redcliffe, 2010), Ch. 2.

「美化された農園」の初期の最も重要な実践例としては、バースト (Allen Bathurst, 1st Earl Bathurst, 1684-1775) のリスキングス (Riskings, or Riskins, Buckinghamshire) や、ボーリングブルック (Henry St John, 1st Viscount Bolingbroke, 1678-1751) のドーリー (Dawley, Middlesex) がある。またウォーバーンに並ぶ最も有名な例は、詩人シェンストーン (William Shenstone, 1714-63) のレサウス庭園 (The Leasowes, Shropshire) であろう。また美化された農園の考え方はアメリカにも影響する。たとえば、第三代大統領、ジェファソン (Thomas Jefferson, 1743-1826) のモンティチェロ (Monticello, Virginia) や、初代大統領、ワシントン (George Washington, 1732-99) のマウントヴァーノン (Mount Vernon, Virginia) を、アメリカにおける美化された農園の例として挙げることもできる。

(269) 本稿・前号、二五六頁。

- (270) David Garrick, 1717-79. 当時の最も有名な役者。このナイトの註でも後に触れられる。
- (271) Sarah Siddons, 1755-1831. 当時の最も有名な女優。レノルズの『悲劇のミュージズの姿をしたシドンス夫人』(一七八四年) での名高し。
- (272) Sextus Empiricus, *Πομπήωνες ἡγορούμενοι*, II.
- (273) Horatius, *Ars Poetica*, 240-241. [原文ラテン語]
- (274) 『トム・ショーンズ』(*The History of Tom Jones, a Foundling*) は、ヘンリー・フィールディング (Henry Fielding, 1707-54) の小説(一七四九年)。
- (275) Jean Pillement (Jean-Baptiste Pillement), 1728-1808. フランスの画家。イギリスに滞在したこともある。
- (276) Thomas Worlidge, 1700-1766. イギリスの画家。
- (277) 『トム・ショーンズ』の前掲箇所から、誤って引用。
- (278) Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, ed. Robert R. Mark (1959; 2nd ed. 1975; New Haven: Yale University Press, 1997), Discourse XIII [1786], pp. 238f. レノルズは、そこで芸術における現実と虚構との関係について語っており、すぐに続けて庭園や建築についても短い論を展開している。
- (279) *Liber Veritatis*。一六三三年以降、ロラン自身が自分のほぼ全ての作品を、淡彩入りのドローイングで複製したもの。各々のドローイングの裏面には、当の作品を購入した者の名前が書かれている。
- (280) William Chambers, *A Dissertation on Oriental Gardening* [1772], . . . rpt. with intro. by John Harris (Farnborough, Hants.: Gregg International, 1972). 庭園におけるシノワズリー(中国趣味)についての二次文献は多いが、たとえば、Osvald Siren, *China and Gardens of Europe of the Eighteenth Century* (New York: Ronald, 1950); John Harris, 'Jardins et chinoiseries: l'Angleterre et l'axe anglo-suédois', in Musée Cernuschi, *Pagodes et dragons: Exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo 1720-*

- 1770 (Paris: Paris musées, 2007), pp. 71-78; Yu Liu, *Seeds of a Different Eden: Chinese Gardening Ideals and a New English Aesthetic Ideal* (Columbia, S.C.: The University of South Carolina Press, 2008). やらに次の拙稿も参照：「埋められた不協和音——キュー庭園を巡るカンヴァーション・ピースズ」『ユリイカ』通巻三三三—三三二（一九九六）…一九四—二〇七。
- (281) Juvenalis, *Satura*. IV, ll. 150f.
- (282) 次の書物を指す。D'Hancarville, *Antiquités Étrusques, Grecques et Romaines, tirée du Cabinet de M. William Hamilton, Envoyé extraordinaire et plénipotentiaire de S. M. Britannique en Cour de Naples*, 4 vols. (Naples, 1766-76). らの編者のダンカルヴァルにについては、本稿・前号、二六八—六九頁（註19）参照。ハミルトンについてはとりあえず、David Constantine, *Fields of Fire: A Life of Sir William Hamilton* (2001; London: Phoenix, 2002)。ピクチャレスク美学に関係するナイトらとの交流については、Ian Jenkins and Kim Sloan (eds.), *Vases and Volcanoes: Sir William Hamilton and his Collection* (London: British Museum Press, 1996)。やらに次の拙稿も参照。「Transplantation of the Picturesque: Emma Hamilton, English Landscape, and Redeeming the Picturesque', Lorraine Dowler, Josephine Carubia, and Boni Szezygiel (eds.), *Gender and Landscapes: Renegotiating Morality and Space* (New York: Routledge, 2005), pp.56-74.
- (283) 本稿・今号末尾、原著図版Ⅲ。
- (284) 本稿・前号、二五三頁。
- (285) Luigi Lanzi (1732-1810), *Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d'Italia* (1789).
出典不詳。
- (286) Plinius, *Naturalis Historia*, XXXV, xliii, 151-152.
- (287) Plinius, *Naturalis Historia*, XXXV, xliii, 151-152.
- (288) Butades のこと。紀元前六〇〇年頃。娘が恋人の影の輪郭を壁に描き、そこから塑像を造ったという、プリニウスの

伝える逸話で有名。

(289) 紀元前七世紀末のギリシャの彫刻家。

(290) Plinius, *Naturalis Historia*, XXXVI, iv, 9.

(291) ギリシア南部、コリント付近の古代都市。

(292) 「ヘラクレスの」胸の周りにかけわたした、剣を吊す黄金の帯は見るも恐ろしく、これには見事な細工が施され、熊に野猪、また眼光爛々たる獅子の姿、さらにまた合戦、戦闘、殺戮、殺人の光景を写している。技を尽してこの剣帯の意匠を仕上げた職人が、また今後再び作らねばよいにと、祈らずにはおられぬほどの凄まじい光景であった。」(ホメロス〔松平千秋訳〕『オデュッセイア』〔岩波文庫、一九九四〕、上、三〇五―三〇六頁。)

(293) 「ヘパイストスはアキレウスのために」最初に大きく頑丈な楯を、全面に精巧な細工を施して作った。まわりには輝きたる見事な三重の厚さの縁をめぐらし、これから銀の提げ紐を垂らす。楯の本体は五重の造りで、意匠を凝らした装飾が施してある。／そこには大地あり天空あり海がある。疲れを知らぬ陽があり、満ちゆく月、また天空を彩る星座がすべて描かれている――すばる(ブレイアデス)に雨星(ヒュアデス)、さらに力強いオリオン、また「熊」座、これは別の名を「車」座ともいい、同じ場所を廻りオリオンをじっと窺っている。この星のみはオケアノスの流れに浸かることがない。」――以下、楯の上に描かれた町、休耕田、荘園、ブドウ園、牛、牧場、踊り場、大河等の描写が続く。(ホメロス〔松平千秋訳〕『イリアス』〔岩波文庫、一九九二〕、下、二二七―二二三頁。)

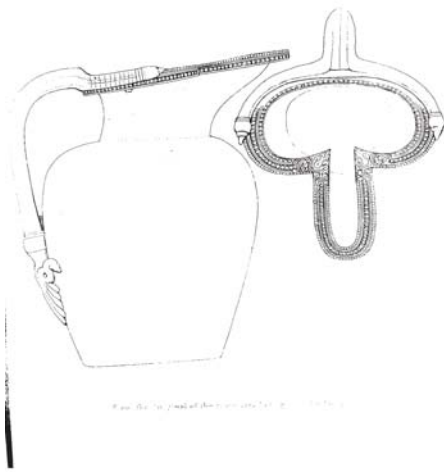
(294) 132B.C.-63B.C.；在位：120B.C.-63B.C.小アジアにあったポントス王国の国王。

(295) Gaius Julius Caesar Octavianus, Augustus Caesar, 63B.C.-A.D.14；ローマ帝国の初代皇帝(在位：27B.C.-A.D.14)。

(296) Antoninus Pius (86-161；ローマ皇帝：138-161)；オクタヴィウス Marcus Aurelius (121-180；ローマ皇帝：161-180)。

(297) Lucius Septimius Severus (146-211；ローマ皇帝：193-211)

- (298) Eusebios (c. 260/265-339/340) :ギリシャ教父の一人。
- (299) Johann Albert Fabricius (1668-1736) :ドイツの古典学者、伝記作家。
- (300) Anselmo Banduri (1671-1743) :ラグサ共和国出身のベネディクト会の学者。パリで活躍。
- (301) おそらくこうした主張は、当時の実際の芸術家たちの考えとは鋭く対立し、エルギン・マーブルをめぐる論争の淵源ともなった。本稿・前号、二〇八頁参照。
- (302) 以下でナイトが挙げているプリニウスによるが、この部分の読みははっきりしない。タディウス (Tadius) あるいはストゥディウス (Studius) と読む解釈もある。
- (303) Plinius, *Naturalis Historia*, XXXV, xxxvii, 116.
- (304) *Ibid.*, 117-18.



原著図版 III : 古代ギリシャの水差し