

リチャード・ペイン・ナイト『風景』

——解説と翻訳(1)——

安西 信一

十八世紀末から十九世紀初頭にかけてのイギリス(イングランド)で、庭園や風景の美学をめぐる、いわゆる「ピクチャレスク論争」(picturesque controversy)が戦わされた⁽¹⁾。下で訳出するリチャード・ペイン・ナイト(Richard Payne Knight, 1750-1824)の詩『風景』⁽²⁾は、この論争が生み出した最も重要なテクストの一つである。初版は一七九四年、翌一七九五年には増補第二版が出ている。当時広く読まれたこの教訓詩(didactic poem)⁽³⁾は、ピクチャレスクの美学のみならず、当時のイギリス庭園史・美術史、さらには同時代の美学と政治との関係を知る上でも必須の文献である。しかし教訓詩という形式のゆえに、また論争的・時事的な話題を多く含むこともあって、現代日本の読者にはかならずしも近づきやすいものではない。そこでピクチャレスク美学の基礎的研究材料を提供すべく、『風景』の解説、翻訳、註釈、関連発言の翻訳を試みる。

以下ではまず、著者のナイトとピクチャレスク論争について解説する。続けて、『風景』第二版の本文と註を、適宜註釈を加えつつ全訳する。その後、『風景』全体の構成の概略を一種の目次として示す。最後に、参考資料として、ナイト以外の論者による若干の関連発言を翻訳・註釈したい。(※なお紙幅の都合から、『風景』本文・註の後半部分と後書き、および全体の構成の概略は次号に送る。)

ナイトの生涯とピクチャレスク論争

リチャード・ペイン・ナイト（参考図版1）は、今日ではピクチャレスクの美学理論家として最もよく知られるが、その活動はきわめて多岐にわたり、しかもそれぞれがユニークである⁽⁴⁾。彼が残した数々の著作は、『風景』のような造園論や美学理論から、ホメロスの校訂・翻訳、ギリシャのアルファベットや古代の宗教・神話、文明史の解釈、さらには古いイギリスの冒険譚にまでおよぶ。加えて国会議員でもあり、造園家、建築家、収集家、目利き（connoisseur）としても活躍した。ナイトが自邸として建てたダウントン・カースル（Downton Castle, Herefordshire）は、イギリス建築史上の画期をなす独創的なカントリー・ハウスとして注目されてもいる。また彼が収集した数々の絵画、彫刻、寶石、コイン等は、大英博物館に遺贈されることになるが、現在でもそのコレクションの重要な一部をなしている。ナイトは、（少なくとも後述の「エルギン・マーブル問題」が起こるまでは）時代の趣味の権威者とみなされていた。一言でいえば彼は、当時の意味における、すぐれた「ヴァーチュオーゾ」（virtuoso…様々な分野に精通した文化人）の典型であった。

生い立ち

ナイトの生い立ちは、当時の思想家としてはかなり変則的だったといつてよい⁽⁵⁾。部分的にはそれが、彼のユニークな業績につながったとも推測される。

ナイトはもともと、イギリスの産業革命を支えた製鉄業者（Ironmaster）の家系の出であった。祖父のリチャード

(Richard Knight, 1668-1745) は、製鉄業に関係した小土地所有者の第五子として生まれた。その後この祖父は、イングランド西部、ウェールズに接するヘレフォードシャーやシュロップシャーにあった多くの製鉄所を手に入れ、急速に裕福な製鉄業者の一家を築いてゆく。それらの製鉄所の中には、ブリンジウッド (Brinswood Ironwork, Herefordshire) や、現在ではラウザーバーク (Philip James de Louthbourg, 1740-1812) の絵画(一八〇一年)⁶⁾で名高いコールブルックデイル (Coalbrookdale, Shropshire) のような重要なものも含まれていた。ナイトが、こうした新興産業にかかわる家系に生まれたことは注目されてよい。さらにいえば、祖父リチャードの不屈の努力と儉約の精神——その息子たちの語り草であった——もまた、なにほどこナイトに受け継がれたのかもしれない。

祖父リチャードには四人の息子がいた。そのうち三人は、いずれもリチャードと共同で製鉄業を営んだ。ただ一人、第二子のトマス (Rev. Thomas Knight, 1697-1764) のみが聖職者となる。このトマスの長男こそ、われわれの著者、リチャード・ペイン・ナイトにほかならない。父トマスは、他人のことを気にしない性格であったとされる。事実、彼は中年の五二歳になって突然、単なる召使にすぎなかったウルスラ (Ursula Nash) と結婚する。ウルスラは大工の娘であったともいう。そして父トマスが五四歳、母ウルスラが三七歳の一七五一年、二人の第一子として、リチャード・ペイン・ナイトが誕生するのである(7)。

祖父リチャードは一七四五年に亡くなり、その長男で同名のリチャードが家督を相続する。しかし間もなく、この伯父リチャードは息子がいないまま亡くなり、結局、家督は第二子であったペイン・ナイトの父、トマスへと引き継がれた(祖父リチャードの遺産はいわゆる「限嗣相続」[entailment]であった)。その結果トマスの長男、ペイン・ナイトは、製鉄業でえられた莫大な遺産の相続人となるのである。その中にはダウントン(祖父リチャードが一七二七年に購入)などの地所も含まれていた。そしてこの財産こそが、後年ナイトの多様な活動を支えることになるのである。

ナイトには、二人の妹と一人の弟がいた。そのうち妹のバーバラ (Barbara, 1756-75) とウルスラ (Ursula, 1760-77) は早

世する。それにたいし弟のトマス・アンドリュー (Thomas Andrew Knight, 1759-1838) は、長じて有名な植物学者となった。この弟は王立協会とリンネ協会フェロー、また(後の王立)園芸協会の会長(一八一―一三八年)を長く務めることになる。いくつかの植物学関係の著書も出版しており、名高い博物学者ジョセフ・バンクス (Sir Joseph Banks, 1743-1820) との膨大な文通が示すように、兄に劣らずきわめて広い知的好奇心の持ち主であった(しかも兄同様、精力的で独創的であり、下層の人々にも共感があった)。兄弟の仲は非常によかつたようにおもわれる。本稿にとって重要なのは、下で訳出する『風景』第三巻における植物の記述に、この弟の知識が役立てられていることであろう。

ペイン・ナイトは虚弱なため学校に行けなかつたとされる。しかし彼の自伝的な詩における記述からすれば、むしろ彼は逆に、学校に行かなかつたがゆえに、遊蕩に走り健康を害したとも推測できる。すなわち、ナイトはそこで、次のように幼年時代を振り返っている(なおこの幼年時代の描写は、『風景』第一巻の末尾 [I: 391-406] で批判される、誤ったキリスト教の隠遁者を彷彿とさせる)。

……わが少年時代は怠惰に覆われていた。早熟の学知が、目覚めゆく理性を養うこともなかつた。教師の気遣いや親の愛情が、わが天性を形成し、育もうとすることもなかつた。ただ闇の中に長く捨ておかれた結果、統制の利かない情念が、わたしの魂に道を誤らせたのである。快が富へと誘惑したときには、健康を害するという高い代償を払わされた。〔原文韻文〕⁽⁸⁾

ここからも示唆されるように、ナイトは独学であり、大学へも行かなかつた。彼はそれをむしろ誇っており、そのことが彼のユニークな思想につながつたという可能性も指摘されている⁽⁹⁾。とりわけ注意すべきは、後にナイトがその権威者となるギリシャ語の教育が、家庭では禁じられていたことであろう。また後年ナイトが著作に用いることになるラテン語も同

様である。おそらくこれは、父トマスの意向によるものとおもわれる（ただしナイトの弟、トマス・アンドリューは通常どおり学校に行き、オックスフォード大学に進んでいるところからすると、父は学校教育そのものに反対していたわけではないようである）。その結果、ナイトが初めてギリシャ語に接するのは、彼が一三歳のとき、すなわち一七六四年に父が亡くなり、家庭教師（Mr Blyth of Colehill, Worcestershire）の下に送られて、そこで四年間寄宿するのを待たねばならなかった。

『風景』にも見られるように、ナイトはしばしばキリスト教を無知と結びつけ批判している。こうした発言の背景には、一つには彼が熱愛することになるギリシャへの接近を、キリスト教聖職者であった父が以上のように禁じたことへの反発があったとも推測されている。あるいはさらに、彼の思想の中心をなすギリシャ礼賛——それは『風景』にも顕著だが——そのものが、こうした幼年時代の「餓え」ともいえるものへの反動だったのかもしれない。

再びナイトの健康についていえば、少なくとも後の記録からするかぎり、彼はむしろ強壮な人間へと成長したようにおもわれる。実際、上で述べたように、一三歳の時点で彼は家庭教師のもとへ送られているし、後に部分的に引く通り、彼の食欲がつねにきわめて旺盛であったという証言もいくつか残っている。しかも二五歳のときには、ヨーロッパ最高の火山、シチリアのエトナ山（3,323m）に登頂し、四九歳になってもなお、ウエールズ最高峰のスノウドン山（1,085m）、およびカダ・リドリス山（893m）に登っているのである。

グランド・ツアーとギリシャ礼賛——ディレッタント協会と『ブリアポス』（一七八六年）

一七七二年は、ナイトの生涯にとって重要な年であった。その年彼は成人し、一家の莫大な財産を手中にする。また同年のうちに自邸、ダウントン・カースルの建設に入っている。そしてこの屋敷のデザインを送るという約束で、彼は同じ一七七二年から翌七三年まで、大陸でのグランド・ツアーに出るのである。その際の訪問地には、かつては古代ギリシャ領

であった南イタリアも含まれていた。

さらにナイトは、一七七六年にも大陸旅行に出る。この折には、風景画家として有名なジョン・ロバート・カズンズ (John Robert Cozens, 1752-97) とスイスを旅行し、さらにナポリから、古代ギリシャ—ローマ遺跡のパエストゥム、そして当時はまだ訪れる旅行者の少なかつたシチリアにまで足をのぼしている (なおカズンズはシチリアまでは行っていない)。このシチリア旅行でナイトがつけた日記⁽¹⁰⁾は、同行したアマチュア画家のゴア (Charles Gore, 1729-1807)、および重要なドイツ人風景画家、ハッケルト (Jacob Philip Hackert, 1737-1807) の挿絵をとまなうものであり、明らかに出版を意図していた。だがこのナイトの旅行記は、おそらくそのころ同種のすぐれたシチリア解説が相次いで現われたために⁽¹¹⁾、ついに出版されることはなかった。とはいえ後年、ゲーテがハッケルトの伝記を書いた際にそれを利用し、ドイツ語に訳されて出版されることになるのである⁽¹²⁾。

イギリスへのナイトの帰国は、一七七八年か一七七九年前ころであったとおもわれる。そのころにはダウントン・カースルの外装も完成していたらしい。ダウントン・カースルは、外装がピクチャレスクなゴシック、内装が有用性を重視した古典主義という、きわめてユニークな様式をもち、先述のとおりイギリス建築史上の画期をなすともいわれる⁽¹³⁾。

次いで一七八〇年には、ナイトは高い社会的地位にふさわしいみずからの義務を果たすべく、下院議員となる⁽¹⁴⁾。もっとも彼は議会で発言したわけでもなく、その政治活動は取り立てて重要なものとはいえない。彼の政治的立場は、外務大臣などを務めたロッキンガム・ホイッグのフォックス (Charles James Fox, 1749-1806) に近く、基本的には反政府的であった。特筆すべきは、当時の進歩的な思想家の多くと同様、ナイトがアメリカとの戦争に反対したことであろう。

さらに一七八一年には、ナイトの活動の中でも中心的な位置を占めることになるディレッタント協会 (Society of Dilettanti, 1732) の会員となる。ディレッタント協会は、グランド・ツアーに行った者だけが入会資格をもつ、男性のみからなる排他的なクラブである⁽¹⁵⁾。当時、ギリシャや地中海地方への探検を援助し、高水準の考古学的研究を公刊し

ていた。会員には、先述の政治家、フォックスの他、ロイヤル・アカデミー会長、ジョシユア・レノルズ卿 (Sir Joshua Reynolds, 1723-92) 、有名な役者のギャリック (David Garrick, 1717-79) 、『風景』の名宛て人であるユーヴデル・プライス卿 (Sir Uvedale Price, 1st Baronet, 1747-1829) など、錚々たる面々が多数名を連ねている。そしてナイトは、この協会の中心メンバーとなってゆくのである。

ナイトの処女作である『ブリアポス信仰についての講話』(一七八六年)⁽¹⁶⁾ は、このディレクタント協会によって出版された。同書は、ナイトの友人の協会会員でナポリ大使だったウイリアム・ハミルトン (Sir William Hamilton, 1731-1803) が、ローマの男根信仰とカトリックの儀式とが混合しているのを、同時代の教会で発見したのに端を発した論考である⁽¹⁷⁾。それは古代の男根信仰の起源と性格を説明しようとした、画期的な試みといってよい。当初ディレクタント協会内部での評判は高かったものの、性器の形の遺物等を描いた挿絵が入っていることもあって、後には当然のことながら社会的なスキャンダルとなってゆく。それはナイトの生涯を通じて汚点として残ることもなる(後に引用する『風景』を批判した『風景からのスケッチ』や、ホレス・ウォールポールの書簡でも、この『ブリアポス』は嘲笑的に言及されている)⁽¹⁸⁾。

ただ、大いに誤解されたとはいえ、ナイトの意図自体は、きわめて真面目なものであった。彼はインドや古代世界に広く行き渡った男根信仰が、偏見を捨ててその元来の姿に立ち返ってみれば、卑猥なものではまったくなく、むしろ生殖と創造にたいする純粹で崇高な信仰の現われであったことを示そうとした⁽¹⁹⁾。しかもナイトは、人間の究極的な平等性に依拠しつつ、異教とキリスト教とが同根であること、それどころか古代宗教がキリスト教に優越し、キリスト教の起源であるとする述べている。また古代の儀式が、表にはみえない真理を隠して示す象徴的な言語であったとする点で、後年のきわめて一般的・包括的な書物、『古代の芸術と神話の象徴言語』(一八一八年)⁽²⁰⁾ を先取りするものでもある。この後年の書物においても、男根信仰については同様の説明がなされているが、こちらの方は論争性が少なかったこともあり、またおそらく後述するエルギン・マールブル問題のせいでナイトの名声が下がっていたこともあって、スキャンダルを引き起こすことはな

かった。

処女作『プリアポス』は悪評を招いたが、ナイトの次の著作、『ギリシャのアルファベットにかんする分析的試論』（一七九一年）⁽²¹⁾は、古典学者としての彼の名を高からしめるものだった。その中で彼は、フランスのミシェル・フルモン（Abbé Michel Fourmont, 1690-1746）が一七三二年にギリシャから持ち帰ったとする碑文が、実は贋作であったことを看破し、ナイトの判断はおおむね正しいと認められたのである。

ナイトのギリシャ関係の著作としては、やや後年のものになるが、『ホメロスの詩、イリアスとオデュッセイア』（一八〇八年）⁽²²⁾が続く。これは彼自身によるホメロスの翻訳⁽²³⁾につけた序文であり、ヨーロッパ大陸の学者に読まれることを意識して、ラテン語で書かれた。一般に十八世紀イギリスではホメロスの人気は高まってゆくが、とりわけナイトにとってホメロスは、「あらゆる詩人の中で最も優雅、正確、完璧」な存在であった⁽²⁴⁾。

この『ホメロスの詩』序文でナイトは、ホメロス（『イリアス』）が首尾一貫しない単なる寄せ集めにすぎないとの説に反対する⁽²⁵⁾。そのような説は、専門的・学問的な批評家の読みの結果にすぎない。そうではなく、単なる首尾一貫性をも超えるような、魂の感覚を読まねばならない。そうナイトはいう。

「ホメロスの」歌を最初に聴いた者たちは、事物の理を探索考察するほど詮索好きではなかった。細かな整合性でもって、事物の真実を判断することも皆無だった。……古の歌い手たちは、教師の言葉でもって、批評家や文法家、美辞麗句の探究者に向けて語ったのではない。彼らが語ったのは、自由でとらわれず、おおどかに魂の感覚へと身をゆだねる人々、自然の感情を哲学や他のスコラの学問の虚飾で汚しておらず、衝迫を上流生活の洗練で封じていない人々に向けてであった。（p. 12）

この純粋な「原初の姿」は、あまりにも正確なので隠すことができない。その結果、現存しているホメロスの詩行から、それを復元することすらできるとナイトは主張する⁽²⁶⁾。こうした学者への反発、あるいは自然な感情の重視をともなうホメロス礼賛は、すでに『風景』にもみられ(たとえば: 197n.)、そこで彼はホメロスの詩と理想的な庭園のあり方とを比較していた。

趣味の権威者として——『分析的研究』(一八〇五年)

『ホメロスの詩』序文の翌年に出た、『イギリス国内のいくつかのコレクションから精選した古代彫刻の実例』(一八〇九年)⁽²⁷⁾は、美術収集家としてのナイトの側面をよく示すものといえる。同書はディレクター協会が出版した豪華なフォリオ(二つ折り本)であり、イギリス国内にある六三の古代作品から取られた、良質の七五枚の版画を挿絵として用いている。もともとは、収集家として有名だった友人、タウンリ(Charles Townley, 1737-1805)の協力をえて行われた企画であった(ただし一八〇五年にタウンリが亡くなり、ナイト単独の仕事となる)。取り上げられた六三作品のうち、二三がナイトとタウンリのコレクション、その他のものはおもに、トマス・ホープ(Thomas Hope, 1769-1831)とシエルバーン卿(William Petty, 2nd Earl of Shelburne, 1st Marquess of Lansdowne, 1737-1805)のコレクションから取られている。同書の序論、「古代彫刻の勃興、進展、衰退」でナイトは、エジプト、フェニキア、ローマの美術についての蘊蓄を傾け、やはりギリシヤを礼賛する(そこでも庭園と彫刻とのアナロジーがみられる(p. vi))。

ナイトの個人コレクションは、地元のタウントン・カースルにもあったが、後にはロンドンのソーホー・スクエアにあった彼の別邸に移された。すでにそれ以前彼は、国会に便利なようにとロンドンのホワイトホールに別邸を構えていたのだが、一八〇八年ソーホー・スクエアに越し、そこを耐火性の高い一種の美術館にするのである。この家で彼は多くの客にコ

レクションを公開した。ロマン派詩人のコールリッジ (Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834) は、コレクションを前にしたナイトを訪問したときの模様を、次のように印象的に述べている (ただしこれはソーホーへの移転前、一八〇四年のことである)。²⁹⁾

「ナイト氏」は、彼のコレクションを眺める紳士の相手をしていた。ついでにいおう。夕陽をみつづけると全てが紫に見えるようになるが、ちょうどそれと同じように、あまりにも多くのブロンズ像を一度にみたので、わたしの目が害されたのか。それとも本当に似ていたのか。ともかくわたしの想像力には、ナイト氏自身の顔が、生きているブロンズ像の顔に映ったのである。それは地位と学識のある人間の顔としては、かつてみた中で最も硬い相貌だった。³⁰⁾

このころナイトは、「趣味の権威者」(arbiter of taste)として最重要視されていた。たとえば、一八〇二年には政府による「趣味の委員会」の一人に任命されている。先述のようにナイトがホイッグ党に属し反政府的であったことを考えれば、これは美的事象にかんする彼の権威の大きさをよく物語るものといえよう。またイギリスの目利きたち、美的エリート団体ともいへべき英国協会 (British Institution) が一八〇五年に設立されるが、ナイトはその創設メンバーの一人でもあった (ロイヤル・アカデミーとは違い、この英国協会は実際の芸術家を会員に含まず、むしろ芸術家とは対立することになる)。この点は、後のエルギン・マーブル問題を考える上で重要となろう)。

趣味の権威者としてのナイトの名声をとりわけ高めたのは、一八〇五年に彼が出版した『趣味の原理にかんする分析的研究』である³¹⁾。これはナイトの著作のうち、生前最もよく読まれたものであり、出版後わずか三年で四版を数えている。彼の美学上の名著とってよい同書の全体は、当時の哲学的慣習にほぼ従った人間の諸能力の分類に則っており、体系的な構成をもつ網羅的なものとなっている。すなわち、まず全体は三部に分かれ、第一部が感覚、第二部が観念連合、第三部が

情念を扱う。さらに第一部は、味覚、嗅覚、触覚、聴覚、視覚に、第二部は、知識ないし改良された知覚、想像力、判断力に、そして第三部は、崇高と悲壯、滑稽、新奇さに下位区分される。この構成を一瞥するだけでも、当時の重要な美学上の話題が網羅されていることが予想できよう。

とはいえ、同書の最大の魅力は、タイトルの「分析的」が示唆するように、全体の体系的な構築というよりも、むしろきわめて豊富な個々の具体的事象の犀利な分析にある。ここでそれらを詳述することはもとよりできないが、この『分析的研究』では、以前の『風景』で展開されたピクチャレスク論や庭園論がいっそう充実した形で述べられており、またそれを支える先進的な絵画観が開陳されている。それらについては、適宜下の『風景』の訳註で指摘することとした。

ここでは参考のために、『分析的研究』における趣味の定義、および趣味の基準とされているもののみを引いておこう。ナイトによれば、趣味とは、「正しい感情と公正な判断力とから生まれる一般的な識別能力のことである。この感情と判断力は、造物主によってもともと人間精神に埋め込まれている。しかし趣味は、訓練、研究、省察によって改良される」(Intro, Sect. 12: p. 18)。この定義そのものは、きわめて常識的かつ折衷的であるといえよう。さらにいわゆる趣味の基準は、ナイトによれば、「人類の大衆の自然な諸感情」から取られねばならない (Pt. I, Ch. V, Sect. 10: p. 64)。この点は、明らかに彼の平等主義的な傾向を反映したものとなっており、『風景』を含む他の著作とも通するものである。

ピクチャレスク論争——『風景』(一七九四年)

ここで、以下に訳出する『風景』とピクチャレスク論争についての解説に移ろう。時間的順序は前後するが、ピクチャレスクにかんするナイトのもう一つの重要な著作、『風景』が出版されるのは、『分析的研究』から遡ること一一年前の、一七九四年のことであった。『風景』はもともと、ナイトの自邸ダウントン・カースルの近くに住んでいた隣人、ユーヴデ

イル・プライスに宛てた教訓詩であり、当初はプライスの『ピクチャレスク試論』（一七九四年）⁽³⁰⁾と二巻にまとめて出版する予定であった。その出版の経緯については、プライスが『試論』の「まえがき」で次のように説明している。

わたしはナイト氏に告げた。このたび、昨今行われている土地改良（Improvement（＝造園））⁽³¹⁾の様式について若干の文章を書いたのだが、到底印刷できるものにする自信がない、と。むろんわたしとしても、昨今の様式がいかに馬鹿げているか、それを暴露したい気持ちは大変強かったのだが。すると氏は、同じ主題について自分自身で詩を書くことをおもいついた。そしてあらゆる材料を心の中で整理してしまおうと、氏の性格の強烈な特徴をなすあの熱気と忍耐でもって、遅延も放擲もせず、全編を書きあげてしまったのである。詩が完成に近づいたとき、氏はわたしに手紙をよこして提案した。この提案はわたしにたいする最高の賛辞であり、わたしの趣味にたいする最も堅固な信頼の現われだと考える。すなわち、拙著（それが適切な形になった場合にの話だが）を、彼の詩と一緒に出版したいというのである。ちょうどジョシュア・レノルズ卿の註釈を、メイソン氏によるデュフレノワ（の韻文訳）と一緒に出版したように⁽³²⁾。

この提案がもう少し早くなされていたならば、誇りをもって受け入れていただろう。しかし拙著はすでにそれ自体、あまりにも独立した形と性格をもつにいたっており、他のいかなるものとも一緒にできなくなっていた。というのも、以下公にするもの（＝『ピクチャレスク試論』）の大部分は、氏の提案よりもかなり前に書きあげていたからである。⁽³³⁾

ここでプライスがいうように、ピクチャレスク論争は、当時一般的だったイギリス風景式庭園の様式、具体的には、造園家「ケイ・パビリティ」・ブラウン（Lancelot 'Capability' Brown, 1716-83）とその後継者たちによる「土地改良」への批判から始まった⁽³⁴⁾。ナイトの『風景』もまた、基本的にはブラウン批判の書といつてよい。ブラウンは、十八世紀後半にきわめて多くの庭園を造った時代の寵児だが、すでに一七八三年に亡くなっていた。プライスとナイトによれば、人工性を一切排

したかのようにみえるブラウンらの庭園は、単に滑らかで美しいだけであり、しかも機械的・画一的であって、変化を欠き単調である。それは錯綜性と多様性を備えた造園になっておらず、本来の意味における風景式庭園、すなわち風景画のような庭園ではない。要するに、真の意味でピクチャレスクではないというのである。

この批判にたいして、ナイトおよびプライス両人の知り合いで、ブラウンの後継者を自任する造園家のハンフリー・レプトン (Humphry Repton, 1752-1818) は、職業的な誇りを傷つけられたと感じたようである。レプトンはただちに、『ユーヴ・デイル・プライス氏への書簡』(一七九五年)を出版し、ブラウン的な造園を擁護することになる(これは以下で参考2として訳出した)⁽³⁵⁾。ただしレプトン自身の実践は、それ以前からブラウンの様式とかならずしも全面的に一致していたわけではない。レプトンがブラウンの後継者というスタンスを取ったのは、おそらくいっそう多くの顧客を引き付けるためであったものとおもわれる。ナイトはこのレプトンからの批判への再反論として、告知・脚注・後書きを加えた『風景』の増補第二版を出版する(一七九五年)。同様にプライスも、非常に長い『レプトン氏への書簡』(一七九五年)を出版するのである⁽³⁶⁾。

しかも、プライスが先の「まえがき」でも示唆していたように、プライスとナイトとのあいだにもまた見解の相違があった。概括的にいえば、バーク (Edmund Burke, 1729-97) の感覺主義的な美学⁽³⁷⁾を継承するプライスは、ピクチャレスクが対象の客観的・物理的な性質そのものに存在すると(素材に)考える。それに反して、アリソン (Archibald Alison, 1757-1830) の觀念連合主義的な美学⁽³⁸⁾を継承するナイトによれば、ピクチャレスクとは、究極的には主観の習慣と美的態度の産物に他ならない。この違いは、先に挙げたナイトの『分析的研究』(一八〇五年)においていっそう掘り下げられ、ピクチャレスクの語源探索やヴェルリンを先取りするような絵画史観とあわせて詳述される⁽³⁹⁾。ナイトはそうした哲学的・歴史的根拠をもとに、プライスの客観主義的なピクチャレスク論を批判するのである(プライスはこれを個人的な攻撃と受け取ったようであり⁽⁴⁰⁾、二人は一八一二年まで同席した記録が見当たらない)。このナイト、プライス、レプトンによ

る三つ巴のピクチャレスク論争は、むろん十分噛み合っているというには程遠い。しかしともあれ、すでにギルピン (Rev. William Gilpin, 1724-1804) が『三試論』(一七九二年)⁽⁴¹⁾等で先駆的に行っていたピクチャレスクの哲学的・美学的な探求は、この論争によっていっそうの深化をみることとなった。

ナイトの『風景』に話をかぎれば、それは以下で訳出する本文を読めば明らかなとおり、きわめて論争的であり、ブラウンへの攻撃は執拗で呵責ない⁽⁴²⁾。このことは当然、レプトン以外の論者からも反発を招くことになった。以下では『マンスリー・レビュー』による『風景』の書評を、参考1として訳出するが、そこでもブラウン批判の激しさにたいする論難がみられる。

さらに『風景』にたいする重要な批判としては、まず、マシューズ (John Matthews, 1758-1837) が匿名で出した『風景からのスケッチ』(一七九四年)というパロディの詩が挙げられる⁽⁴³⁾。マシューズは、ナイトやプライスと同じヘレフォードシャーに住んでおり、研究者バラントインの推測によれば、おそらく兩人はマシューズを知っていたとおもわれる⁽⁴⁴⁾。この『スケッチ』はかなり気のきいた風刺となっており、それに敬意を表してか、『風景』の「第二版への告知」でも引用されている(むろん酷評されているのだが)⁽⁴⁵⁾。たとえばマシューズは、ナイトがトピアリを含む古いタイプの整形式庭園を擁護した(『風景』II: 9-12, 29)のを受け、先述したナイトの問題作、『プリアポス』を引き合いに出しつつ、ナイトを次のように「神格化」することで、自らの『スケッチ』を辛辣に締めくくっている。

従順なイチイの木で作られた、巨大な大きさの汝(「ナイト」)の彫像(「トピアリ」)を、高貴な姿にして立たせよう。

(むろん汝の謙遜を忘れたわけではないが。)汝は、「庭園の神」としてそこに立つことだろう。そして土地改良家(「ブラウン的造園家」)を恐怖に陥れ、土地から追い出すことだろう。巨大で恐るべきプリアポス(「男根」となって。〔原文

韻文〕⁽⁴⁶⁾

しかも重要なのは、マシューズが、『風景』における庭園と政治との結びつきを正確に把握していることである。ナイトが実際の政治活動においてもアメリカ独立革命に親近的だったことはすでに述べたが、マシューズは、『風景』の末尾(III: 377-400)でナイトがフランス革命を肯定しているように聞こえることを読み取り、次のように巧みな風刺を展開する。なおここでマシューズは、アメリカ独立革命とフランス革命を支持したトマス・ペイン(Thomas Paine, 1737-1809)の名前の綴りを故意に変えることによって(二)を^レに変更)、このトマス・ペインが、ペイン(Payne)・ナイトと血縁であったかのよう^レにみせている。

ペイン(PAYNE)は、「人間の権利」を求めてわめく⁽⁴⁷⁾。また美しいウルストンクラフト嬢も、同じく大胆な計画に従い、「女性の権利」を求めてしゃべりたてる⁽⁴⁸⁾。汝らの忍耐は、かならずや聞き届けられるだろう。ここでわたしとしては、「家畜の権利」を守るべく、小声で一言差しはさみたい。……自由の身に生まれた詩神(「ナイト」)は、柵という名の呪うべき専制的なものを嘆く。柵はこの平民たち(「家畜」)をさえぎり、草を食べさせないからである。汝ら田園のニンフたちよ！ 垣根を壊す娘たちよ！ おお、柵を引き抜き、馬、豚、ヤギ、羊、雄牛、子牛、牝牛を導き入れよ。⁽⁴⁹⁾

むろんナイトは無政府主義者でもなく、フランス革命を全面的に肯定しているわけでもない。しかし同時代人は、『風景』が顕揚する自然風の庭園を、フランス革命と結び付けて危険視した。このことは『風景』を読解する上で重要である。後に再び触れよう。

『風景』へのもう一つの重要な批判書としては、農業関係の著述家であるウィリアム・マーシャル(William Marshall, 1745/50?-1818)の出版した『風景』書評(一七九五年)が挙げられる⁽⁵⁰⁾。マーシャルは上のマシューズの『スケッチ』

にも言及している)。これは『風景』とプライスの『試論』を合わせて評した三〇〇頁近い本格的な著作であり、主としてプライスの『試論』への批判になっている⁵¹。そこには揚げ足取りと云ってよいものも散見されるが、マーシャルは自己の職業意識もあって、実利的な農業と、美的な造園との融合を繰り返し主張している⁵²。ナイトも反論しているように(『風景』II: 200-225n)、ピクチャレスクの庭園論はけっして農業を排除するものではなく、この点はマーシャルの誤解と云ってよい。とはいえ、マーシャルが土地改良の実践という観点から『風景』を批判している点は注目すべきであろう。すなわちマーシャルは、庭園が絵画のようなイリュージョンではなく、あくまで「自明な現実」にかかわるものだと強調する([Marshall], p. 3)。庭園は全空間的な、いわば環境的なものであって、絵画のような部分的なものではない。またそのゆえに、長い年月にわたって変化してゆくものだというのである(ibid., pp. 4, 11, 20, 259ff.)。こうした論点は、たしかに庭園を虚構の絵画空間と重ね合わせるナイトやプライスからは抜けおちていると誤解されやすい(レプトンも同様の誤解をしている)。実際にはむしろ、ピクチャレスク美学の理論家たちはこの点を鋭く意識していたというべきである⁵³。しかしこれにせよ、ピクチャレスク論争において、この現実と表象空間との同質性／差異が、つねに最も重要な論点として前景化していた点は強調されてよい。

以上のようなピクチャレスク論争は、なるほど反発も引き起こしたものの、庭園史的にみてもやはり一定の成果をもたらしたと考えられる。たとえば、ナイトとプライスの論争相手だったレプトンは、二人の批判を受けて、純粋なブラウン的庭園様式からいっそう離れ、ピクチャレスクの美学により近い方向での造園実践・理論を展開することになる。またナイトおよびレプトンの死後になるが、一八二八年の『クオーター・レビュー』誌の記事は、ピクチャレスク論争を回想し、その成果を次のように肯定的に評価している。

闘士たち(「プライスとナイト」)は、騙されていた公衆に、次のことを見事に示した。従来、自然で素朴なものだとして

押し付けられてきたものは、実は形式ばった気取りにすぎなかったということである。……この論争の後、つまりここ三〇年のあいだに、庭園の造成にかんする重要な目立った改良がなされてきた。もはや鋤やシャベルが使われることは少なくなった。小川に綺麗なお仕着せを着せることも、厳格には強制されなくなった。土地改良家は、「自然」について語り、彼女（＝自然）をそれほど呵責なく締め出すことはなくなった。今日の風景式造園家のほとんどは、誇りをもって景観を保存するものと信ずる。前時代の彼らの先達は、その景観を厚かましくも破壊していたのだが。……〔造園〕芸術を職業とする人々のうち最高の者たちは、故ナイト氏とU・プライス卿が自分たちの芸術にかんして提出したいっそう広く自由な考え方を、暗黙のうちに採用している。⁽⁵⁴⁾

フランス革命との関係——『文明社会の歩み』（一七九六年）

ここでいったんピクチャレスクを離れ、ナイトの生涯に戻ろう。『風景』の次に出た彼の重要な著作は、二年後の『文明社会の歩み』（一七九六年）⁽⁵⁵⁾である。これはルクレティウスの『物の本性について』や、アレグザンダー・ポープ（Alexander Pope, 1688-1744）の『人間論』（*An Essay on Man*, 1733-34）に範を取った長編の詩であり、全体としてプリミディヴィズムと文明化とのバランスを取ろうとするものになっている。詩の韻律は『風景』と同じく英雄対連（後述）である。具体的には、人類社会の展開を、狩猟、牧畜、農業、諸芸術・生産・交易、気候と土壌、政治と征服の順に記述してゆく。注目すべきは、フランス革命にかんする見解が示されていることであろう。その結果、『文明社会』は、同時代人がナイトをラディカルで危険な思想家とみなす、さらなる根拠を提供することとなってしまった（ナイトはこの点、ほとんど確信的といつてよいが）。ナイトの生前に起きた最も決定的な政治的事件ともいふべきこのフランス革命との関係は、下で訳出する『風景』を読解する上でも鍵となる。

『文明社会』には、キリスト教への懐疑や離婚の正当化など、他にも多くのラディカルで挑発的な発言がみうけられるが、フランス革命は特にその第六巻で言及される。中でもナイトが、イギリスにおけるフランス革命と同様の事態の出来を予言しているように聞こえる点は、同時代のコンテキストからすれば、人々の不安を掻き立てるに充分であったと考えられよう。なるほど以下の引用からも明らかのように、彼はけっしてそのような事態を望んでいたわけではないにもかかわらずである。

しかし幸福なるブリテンよ！ 手遅れになる前に、汝の性急さが導くであろう不吉な恐怖から逃れよ。汝の胸中に（フランスと）同じヒドラが育つのを見ることによって、他人の災い（「フランス革命」から賢明になることを学べ。汝の国を同じく軽率な先導者が導くのをみることで、汝のみじめな隣人（「フランス」の運命を避けよ。金に目のくらんだ無用な輩を追放せよ。やつらは汝の精力を浪費し、汝の急所を枯渇させる。〔原文韻文〕⁽⁵⁶⁾

またナイトは、このようなイギリスにおける革命の予感・予言とも呼べるものを述べた後、今度は新興国アメリカ合衆国を称賛する。これは上述した彼の現実の政治的立場とも一貫したものだ、やはり当時としては不穏なものと映ったであろう。幸福なる合衆国よ。大西洋岸の空の下、汝はいまだ若い活力にあふれ、ヨーロッパの悲惨から立ち上がる。汝がみずから授けた至福を、どうか長く享受せんことを。汝の親（「イギリス」を悩ませている病の症候を、汝が知ることのないように！）けれどもその親が、負債と税金の重圧に押しつぶされて、最後の結末に屈するときには、どうか不幸な（イギリスからの）逃亡者を受け入れてほしい⁽⁵⁷⁾。彼らの悲しみを慰め、不足を満たしてほしい！ 避けがたい運命の日はかならず来るからだ。すなわちブリテンが、専制君主か烏合の衆かのいずれかに支配されて、墮落の代償を払わねばならない

先の引用と合わせて読めば明らかのように、ここでもナイトは、フランス革命と同様の事態がイギリスに起こることを期待しているわけではなく、むしろ逆にそれが起こらないようにすべきだと警鐘を鳴らしているにすぎない。その意味で、同時代人たちは明らかに誤解していたといつてよい。

いずれにせよ、本稿にとって重要なのは、こうしたフランス革命への共感とも映りかねないものが、二年前の『風景』にも顕著なことである。その種の発言は、特に『風景』第三巻の末尾にみられる。なるほどナイトは、そこでマリー・アントワネットに同情を示し、フランス革命を明確に批判している(III: 401-14; 405n.; esp. 415n.)。しかし同時代人の目には、『風景』のピクチャレスクな庭園論は、むしろ革命を支持するジャコバン主義的なものと映った。たとえば、先に挙げたマシューズの『スケッチ』もそのようにみていた。さらに、下で参考2として訳出したレプトンの『ブライス氏への書簡』も同様である。なるほど、同じく下で参考1として訳出した『マンズリー・レヴェュー』の『風景』書評は、革命との関係を指摘しつつも、むしろその描写自体は高く評価しているようにみえる。しかしたとえば、みずからも庭園論をもした当時の重要な文人、ホレス・ウォールポール(Horace Walpole, 4th Earl of Orford, 1717-97)などは、ウィリアム・メイソン宛ての書簡(一七九六年)の中で、『風景』をフランス革命思想と重ねあわせて酷評しているのである。

この無根拠に自惚れた、あらゆる趣味の裁定者(「ナイト」)にたいしては、さらに五十もの反論をすることができだろう。彼はジャコバンのなやり方でもって、庭園の純粹さを水平にしていまい(Level)⁽⁵⁹⁾、トマス・ペインやブリーストリー⁽⁶⁰⁾と同様の悪意をもって、ブラウン氏をギロチンにかける。……わたしは貴兄(「メイソン」)が、この新たなプリアポス(「ナイト」)を打倒し、庭園から追放してほしいと熱望した。このプリアポスは、平等の神殿(Palais de

l'Egalité) (21) を建立するのがふさわしい。(22)

同様にロマン派詩人、アンナ・シューワード (Anna Seward, 1747-1809) もまた、『風景』をジャコバン主義的なものとみる。むろんそれはナイト自身の意図とは反するが、しかし彼女の評言は、『風景』のある重要な一側面を突いているようにおもわれる。

ナイトの体系は、わたしには趣味のジャコバン主義だともおもわれます。土地改良の理性的な精神を濫用しているからです。この精神は、原初の庭園(『エデンの園』)にかんするミルトンの描写(『失楽園』)が示唆したものであり、ブラウンの手によって実現したものです。それは「有用性」を「快」と結合し(23)、ブリテンをヨーロッパにおけるエデンの園にしました。ところがナイト氏は、自然も人間も、強制されない野生の豊穡のままにしておこうとするのです。その結果、われらが風景の島(『イギリス』)は、ほどなくしてアメリカの未開のサヴァンナのように、雑草のはびこる、湿っぽく有害な場所となってしまおうでしょう。(24)

ナイトにとって、自然の豊かさ、人間の生得の自由とが結びついていたことはたしかである。むろん彼は、そうした自然に自由を、古代ギリシャの理想におけるように、人工に文明と調停させようとした。しかし同時代の保守反動的な風潮の中にあつては、そのような穏健な側面は見落とされてしまう。そしてむしろ、『風景』における庭園論のラディカルな側面、純粹な自然に自由へと向かう極端化された改良の側面——いってみれば過激化されたホイッグ主義・啓蒙主義の側面——のみが、往々にして注目される結果となったのである。

『文明社会』の後も、ナイトの著作は続く。具体的には、先に挙げた『分析的研究』（一八〇五年）、『ホメロスの詩』序文（一八〇八年）、『古代彫刻の実例』（一八〇九年）などによって、彼は趣味の権威者としての地位を確立してゆく⁽⁹⁾。しかしながら、その地位を大きく失墜させる事件が起こる。エルギン・マーブル (Elgin Marbles) をめぐる論争である。

周知のとおりエルギン・マーブルは、アテネのパルテノン神殿を飾っていた彫刻群のことをいう。それはイギリスの駐トルコ大使、エルギン卿 (Thomas Bruce, 7th Earl of Elgin and 11th Earl of Kincardine, 1766-1841) によって、アテネからイギリスへと持ち込まれた。現在では大英博物館の中核をなすコレクションをなすこの彫刻群は、古代ギリシャ美術史上最も重要な作品の一つと評されてよく⁽⁹⁾。

エルギン・マーブルは、すでに一八〇一年からイギリスに持ち込まれ始めており、多くの称賛者を与えていた。特に重要なのが、最初期からそれを激賞していた歴史画家、ヘイドン (Benjamin Robert Haydon, 1786-1846) である。ヘイドンは、ナイトに絵をけなされたという個人的な恨みもあって、後にナイトの最大の仇敵となってゆく。他にも、現在ではその日記によって知られる風景画家のジョゼフ・ファリントン (Joseph Farington, 1747-1821)、ロイヤル・アカデミー会長のベンジャミン・ウエスト (Benjamin West, 1738-1820)、彫刻家のジョン・フラックスマン (John Flaxman, 1755-1826) といった多くの重要な芸術家たちが、エルギン・マーブルに最大級の賛辞を寄せた。さらに、バイエルンの皇太子ルードヴィヒ (後のルードヴィヒ一世; Ludwig I, 1786-1868)、著名な考古学者のヴィスコンティ (Ennio Quirino Visconti 1751-1818) あるいは彫刻家のカノーヴァ (Antonio Canova, 1757-1822) といった外国の重要人物たちがそれを称賛するにおよんで、ついに一八一五年、イギリス政府も特別委員会を作り、エルギン・マーブルの買い上げを審議することとなる。

ギリシャ美術にかなする最高の権威者とみなされていたナイトは、当然この特別委員会に召喚された（一八一六年）。と

ところが彼は、エルギン・マーブルをかならずしも高く評価せず、「第二級のもの」だと証言するのである。なるほど彼は、購入そのものに反対したわけではない。また他にも否定的な評価をした人々はおり、バラントインの研究が強調するとおり⁽⁶⁷⁾、かならずしも不当に低く評価したとはいえない部分もある。とはいえ、たとえばヘイドンによれば、ナイトは自分で自身でエルギン・マーブルをみる以前から（一八〇六年）、次のように公言していた。

エルギン卿が最初に彼（「ナイト」）に出会った晩餐の席上、彼は大声で叫んだ。「エルギン卿。無駄骨でしたね。あなたの大石像は評価されすぎています。あれはギリシャのものではなく、ハドリアヌス帝時代のローマのもんです」。エルギン卿は、まさかこのような非難を受けるとはおもってもおらず、返答しなかった。実際、なにをいったらよいのかわからなかったのである。⁽⁶⁸⁾

このときエルギン卿は、ほんの十日前に帰国したばかりであり、しかもエルギン・マーブルを移送したせいですでに経済的に破綻していた。ナイトの非礼は隠しようもない。ナイトの発言は、またたくまにロンドン中の話題となったという⁽⁶⁹⁾。このような発言が災いして、ナイトにたいするヘイドンら芸術家たちの敵意は強まっていった。そしてナイトが先述の専門委員会でエルギン・マーブルを高く評価しなかったことが明らかになると、彼への非難が一斉に火を吹くこととなるのである。その後、専門委員会は、ナイトの評価よりもずっと上の額でエルギン・マーブルを買い取る決定をする（ただしエルギン卿にとっては、きわめて不本意な額ではあったが）。かくして、目利きとしてのナイトの評価は急速に凋落してゆく⁽⁷⁰⁾。その結果、現代でも時になお、ナイトはエルギン・マーブルを正しく評価できなかった、傲慢な趣味人として言及されることが見受けられるのである。

なぜこのような事態が起きたのか。それについては、様々な要因が考えられる。

一つには、芸術家たちの敵意のゆえに、エルギン・マーブルにたいする、ナイトのもとと穏健だった評価が、誤って伝えられてきたということもあろう。また、上のエルギン卿への発言からもわかるように、ナイトの性格が実際にしばしば傲慢で独善的だったことも、当然災いしたに違いない。たとえばエイブラハム・ヒューム卿 (Sir Abraham Hume, 2nd Baronet, 1749-1838) は、次のように語ったという。

ナイト氏はきわめて博識だが、物腰は愉快ではない。独裁者然としている。だれかが自分に返答すると、答えずに聞き流し、ただ自分の意見を繰り返すだけである。……飲酒はほどほどだが、大食いである……。(71)

同様の個人的な事情として、ナイトがエルギン卿にたいして、敵意や嫉妬を抱いていたことも考えられる(72)。エルギン卿は、ナイトや先述の友人タウンリのような「目利き」ではない。いわば美術の素人である(なるほどエルギン卿がスコットランド人だったことは、ナイトにとってそれほど問題ではなかったにしても)。それにたいし、ナイトの友人タウンリの彫刻コレクションは、当時イギリスに持ち込まれた最良のギリシャ彫刻コレクションと考えられており、ナイトもそれをきわめて高く評価していた。タウンリの死後、ナイトはその管理者にもなっている。このタウンリのコレクションを上回りかねない彫刻群を、ナイトが自分よりも下にみていたエルギン卿が持ち込んだのである。エルギン卿への敵意ないし嫉妬は十分推測できるであろう(73)。

より一般的な問題としては、ナイトが、エルギン・マーブルなどよりも後の時代(特にヘレニズム時代)の彫刻を、真正のギリシャ美術と取り違えていたということが挙げられる。この点は、彼が尊敬していたヴィンケルマン (Johann Joachim Winckelmann, 1717-68) の場合と似ている。実際、ナイトが高く評価したタウンリのコレクションは、大英博物館に遺贈されるのだが、現在では後のヘレニズム時代の作ないしローマ時代のコピーとして、かならずしも重視されていない。ナイト

は明らかに、古い伝統的な古代美術観に縛られていたのである。

それとも関連してさらに、ナイトにおけるエルギン・マーブル問題の根底にあるのは、当時、「趣味人」「目利き」「ディレッタント」「ヴァーチュオーゾ」などと呼ばれた、ナイトをはじめとする十八世紀以来の古い貴族的な美術観賞者と、新しい実践的な芸術家との対立であったようにおもわれる（前者を担ったのが英国協会であり、後者の急先鋒がヘイドンであった）⁽⁷⁶⁾。ナイトは、ヘレニズム的なギリシヤに基づく古いカノンから離れられなかったが、それにたいして実践的芸術家たちは、むしろ創造性にたいする要求から、エルギン・マーブルのような、従来のカノンにあてはまらない新来の作品を評価できたのではないかと考えられるのである⁽⁷⁷⁾。あるいは研究者メスマンがいうように、美術の評価という、旧来の目利き階級が行ってきた領域に、芸術家たちが踏み込んできたことになんとして、ナイトが危機や嫉妬を感じたのかもしれない⁽⁷⁸⁾。いずれにせよ、このエルギン・マーブル問題は、ナイトのような十八世紀的ヴァーチュオーゾの美学の終焉を告げる、象徴的な出来事であった。

晩年

エルギン・マーブル問題の後も、ナイトの活動自体が衰えることはなかった。著作としては、古代のコインにかんするいくつかの論文の他、先に触れた『象徴言語』（一八一八年）、ホメロスの翻訳（一八二〇年）、そして遺作となった、『アルフレッド——韻文によるロマンス』（一八二三年）⁽⁷⁹⁾などを残している（最後のものはアルフレッド大王の事績を描いた長大な詩だが、脱線がきわめて多く、当時から今日まで評価は低い）。

また重要人物との交流や社交も当然続いた。たとえば彼の旧友、アッシュバーナム伯爵（George Ashburnham, 3rd Earl of Ashburnham, 1760-1830）は、ナイトが亡くなる直前（一八二四年）になってもなお次のように述べている。

……ナイトはいかなる人にもまして挨拶したいひとである。知的か感覚的かを問わず、とにかく楽しむ能力にかけては途方もないものを備えている。ホメロスから鹿のモモ肉まで。クロード・ロランのスケッチからコーヒーカップまで。メディチ (Medici) のヴィーナスから売春婦 (Meretrici) のヴィーナスにいたるまで。(78)

また、エルギン・マールブル問題の後も、ナイトは様々な要職に就いている。すなわち、一八一四年には大英博物館の評議員、さらに一八一九年には古物研究家協会 (Society of Antiquaries) の副会長に就任するのである。

とはいえナイトは、すでに一八〇六年には、フォックスの死に続いて政界を退いていた(79)。また地元ダウントンでも、その二年後の一八〇八年、ダウントン・カースルを離れて、自分の敷地内にあるストーンブルック・コテージ (Stonebrook Cottage) という小屋に移り住んでいる。そしてそれから亡くなる前までの三十年近く、彼はある種の隠遁生活を楽しむことになるのである。同コテージでの生活について、ナイトは冗談半分に、「長いひげと、骸骨と、ロザリオさえあれば、完全な隠者になれるのだが」、と書いている(80)。もっとも実際には、この隠棲は、広いダウントン・カースルでの独身生活が面倒になり、また弟トマス・アンドリュウの家族が増えたために、ダウントン・カースルを弟一家に譲り渡した結果にすぎなかった。事実、その後もナイトは、ロンドン社交界での活動を続けることになるのである。

そうしたいわば二重の生涯について、彼は遺作『アルフレッド』の「まえがき」で次のように回想している。

わたしは長い人生の中で、洗練された社交の放蕩三昧と、学問的な隠棲の静謐なる観照とのあいだを交互に行き来してきた。そのおかげで、他の通常の詩人たちにもまして、個別的な経験観察の結果を、一般的な反省や広範な比較によって修正する機会をえたのである。(81)

ナイトは、領地のダウントンにいたときにはその野生的な敷地を散策し、みずから整備修景しながら、研究執筆の日々を送った。一八二一年には、彼自身が剪定した大枝が首に落下し、生死にかかわりかねない大けがをさえていた。最初にも述べたとおり、ナイトの家系は製鉄業者であったが、一八〇九年には地元の炭鉱夫たちが起こした反乱を、家長として（比較的平和裏に）制圧した。彼はそうした下層階級を軽蔑し、危険視する発言も残している（一八一九年）⁽⁸²⁾。フランス革命に一定の共感を示していたとはいえ、群衆や暴徒の危険を説いていたナイトの考えからすれば、そのような現実的な対応はむしろ当然であったといえよう⁽⁸³⁾。

一八二四年、ナイトはロンドンで亡くなる。その死には、若干謎めいたところが残る。たとえば、彼の友人の息子（Charles Greville）は、その死後十年以上が経った一八三九年、ダウントン・カースルを訪れた際、次のように記している。

月曜にダウントンまで馬で行った。しゃれた城ではあるが、家としてはひどい。ペイン・ナイトが建てたものである。彼はエピクロス主義の哲学者であり、この城を建てた後、同じ林苑にある小屋ないしコテージに移り住んだ。彼はその小屋で亡くなっている。自殺との疑いもないわけではない。自殺だったのだとすれば、彼の考え方によく合っていただろう。彼はあらゆる意味で感覚主義者であった。宗教をもたなかったが、偉大な独学の学者だった。⁽⁸⁴⁾

ナイトがエピクロス主義者であり、独学だった点は明らかに正しいし、感覚主義者だった点も条件付きで認められる。しかしこの評言は、かなり不正確だとせねばならない。たとえばナイトは、異教的とはいえ、むしろ深く宗教的な人物であった。また先にも述べたとおり、ダウントン・カースルは、イギリス建築史上、画期的な傑作である。そればかりか、そもそもこの評言は、彼が亡くなった場所を取り違えている。とはいえ晩年のナイトが、ここでいわれるような自殺を暗示する発

言をしているのも事実である。実際、彼のいところで詩人のサミュエル・ロジャース (Samuel Rogers, 1763-1835) によれば、ナイトは、「青酸カリで服毒自殺した。女たちのせいで神経がまいていたのだ」⁽⁸⁵⁾、という。ただゴシップ屋、ロジャーズの発言がどれほど信用できるかは疑わしい。おそらく『ジェントルマンズ・マガジン』が伝えるとおり⁽⁸⁶⁾、「卒中の発作」で亡くなったというのが、最も真相に近いのであろう。

ナイトの遺骸は、生まれ故郷、ワームズリの教会に葬られた。当時の金で、最低でも三万ポンドと評価された彼のコレクシオンは、遺言どおり大英博物館に遺贈された。政府が先述のエルギン・マープルを買い上げたときの価格が三万五千ポンドであったことと比べると比べるならば、ナイトのコレクシオンがいかに高く評価されていたかが推し量られるであろう。

翻訳と詩形について

以下はリチャード・ペイン・ナイト『風景』の全訳である。翻訳の底本としては、増補第二版（一七九五年）をもちいた。この第二版は、「第二版への告知」「後書き」および新たに加筆された詩行と註をのぞき、第一版（一七九四年）と同一である。ただしごくまれに、転記ミスと考えられる相違がみられ、その場合には断りなく、適切とおもわれる方採った。第二版における詩行と註の加筆箇所は、ナイト自身が原註の中でほぼすべて指摘しているが、指摘のない場合には補った。

『風景』の本文は、英雄対連 (heroic couplet) による韻文である。英雄対連は、一行が五つの弱強格 (iamb) から構成され、一行全体で十音節になる (decasyllabic)。やうに隣り合う二行のあいだで脚韻を踏む。脚韻は、最後のアクセントのある音節のみによる男性韻 (masculine rhyme) である。その結果、意味は二行（またはそれ以上の偶数行）で完結する場合が多く、対句表現に向けた詩形といえる。ドライデン (John Dryden, 1631-1700) やポープ以降、この英雄対連は十八世紀のイ

ギリスで特に好まれた。ナイトの場合には、とりわけ庭園論的に重要な風刺詩人ポーブ、特にその『バーリントン伯への書簡詩』（一七三二年）^⑧が意識されているようにおもわれる（その他の関連する詩については適宜註で指摘した）。

以下訳出にあたっては、参照の便を考えて、できるだけ原文の行の配置を尊重し、連ごとに行数を（ ）内に記した。とはいえ、訳文は散文訳となっている。この詩が哲学的内容を述べた教訓詩であり、今日では詩としてよりも、むしろ美学理論のテクストとして読まれる場面が多いことを考慮すれば、この選択も許されるであろう。ただし、ナイトの風刺の絶妙さは、脚韻等による部分も多く、その妙味は当然失われてしまっている。また詩である以上、韻律をそろえねばならない必要から、哲学論文のような厳密な用語法の統一は不可能であるが、おもな概念の訳語はできるだけ統一するように努めた。

さらに参考のため、ナイトが第二版で言及している二つの関連資料、『マンズリー・レヴェュー』誌の『風景』書評（一七九四年）、およびレプトンの『プライス氏への書簡』（一七九五年）を、参考1・2として訳出した。

なお訳文における強調は、原則として原文のもの（イタリックや大文字）を反映している。ただしごくまれに、文意を明確にするため訳者が断りなく強調を加えた箇所がある。原註は脚注の形をとるが、本稿では全体の通し番号を振り、「第二版への告知」と各巻の最後、参考1・2の最後に各々まとめた。詩の本文中で原註を付した位置は、訳文の都合から原文の指示とは若干異なる場合がある。「〔 〕」は訳者による補いを示す。

リチャード・ペイン・ナイト

風景——プライス氏に宛てた三巻の教訓詩

第二版への告知⁽⁸⁸⁾

筆者（「わたし、ナイト」）は、本書第一巻の159行目⁽⁸⁹⁾への註で、レプトン氏の未刊の著作に言及した⁽⁹⁰⁾。その際、本書の第一版では、なんら説明や弁明を行わなかった。その著作は、すでに十分に公のものになっていると考えたからである。ピクチャレスクな土地改良ないし風景式造園の技を公に職業とする方（「レプトン氏」）が、公に宣言しているその原理なるものは、実に馬鹿げている。筆者はただ、そのことを暴きただけである。それゆえまさか、このことが個人的な恨みや、世間一般の叱責を招く十分な理由になるなどは夢にもおもわなかった。ところが、筆者が（「レプトン氏の」）私的な手稿を引用し、それを「第一に」批判のために使ったところ⁽⁹¹⁾、また「第二に」いっそう重要なことに、それを不正確に引用し、その結果、不公正に引用したというかどで⁽⁹²⁾、大変な非難がまきおこることになったのである。

第一の非難についていえば、まったく根拠を欠いているとおもふ。なぜなら、筆者が引用した著作は、なるほどいまだ印刷されてはいなかったものの、完全に公のものだったと考えるからである。当の著作は、それが論じている地所をもつ紳士⁽⁹³⁾へと、すでに売却されていた。そしてその後、書店の店頭に表示された。それはいっそう広範な著作⁽⁹⁴⁾のため、本として、店頭での予約販売を受け付けるためである。そうした状態にあったのだから、筆者としては、当の著作を公に批判することは、正当だと考えざるをえない。それはちょうど、シェイクスピア・ギャラリー⁽⁹⁵⁾に出品された絵画で、まだ

それを写した版画が頒布されていないものを批判するのが正当なのと同じである。レプトン氏自身、商売というものに大変精通しているのだから、まさか自分が他人に譲渡し、それで報酬をえた図面なり手稿なりになりたいして、排他的な所有権を主張できるなどとは考えまい。そう筆者は推測したわけである。それゆえ、レプトン氏が『プライス氏への書簡』⁽⁹⁵⁾で、それとは逆のことをほめかす表現をしているのを読み^(原註)、驚愕を禁じえなかった。かりに筆者がだれかに弁明せねばならないとすれば、それはレプトン氏を雇い、その地所をもち、その図面と手稿を「レプトン氏から」買った紳士にたいしてであろう。しかしその紳士にしたところで、当の手稿を書店の店頭置き、予約注文を受け付けることに同意したのである。これを筆者が批判するのはまったく正当であり、自由だとおもわれた。それはちょうど、当の紳士が、自邸にある絵画を版画屋の店頭置き、それを写した版画の予約注文を公に受け付けた場合と同じことである。

第二のいっそう重要な非難については、その正誤を証明する唯一の方法は、問題の一節をここにそのまま引用することではないだろう。くだんの文章は、「レプトン氏の」手稿が託せられた書店のニコル氏立ち会いのもとで筆写された。筆者も予約注文した一人なのだから、当然、筆写を要求する権利があったのである。

レプトン氏は、「造園を注文した人が所有する」地所に偉大な性格を与え、切れ目ない所有地の広さをみせるための方法を述べるに際して、以下の言葉を用いている。「立ち合い所 (market-house) や他の公共の建築物、あるいは距離の書いてある単なる石 (a mere stone with distances) でさえよいのだが、そこには「所有者の」家紋を入れることができる。また同じ家紋を、地所にある主要な宿泊所の目印にすることもできる」⁽⁹⁶⁾。

たしかに筆者は、この「距離の書いてある単なる石」とは、当然一里塚 (milestone) の意味であろうと考えた⁽⁹⁶⁾。しかし、たとえその意味でなかったとしても、この引用の趣意に同じくかなうのであれば、レプトン氏自身にいっそう有利な解釈であつてすら、喜んで受け入れたいとおもう。——それどころか、氏はこの「石」ということでも意味していないといわれても、一向にかまわない。なぜなら他の二つの例、「公共の建築物」と「宿泊所」のどちらを用いても、十分同じよ

うに役立つからである。レプトン氏は筆者が、彼を「物笑いの種にする」ためにわざと「誤って引用した」とほめかしている⁽⁹⁴⁾。断じてそのようなことはない。むしろ筆者としては逆に、最も嘲笑を受けにくいと考えられる例と解釈を用いたままである。

その他、書評や雑誌などで筆者に向けられた批判については、ここでは一切取り上げない。それらは単に批評上のことにすぎず、人格にかかわるものではないからである。それらは単に、著者としての筆者に関係するだけであり、人間としての筆者には関係しない。もしも筆者の著作がよいものであるのなら、それらの批判がいくら攻撃しようとも、著作自体はよいものであり続けるだろう。逆に筆者の著作が悪いものであるのなら、筆者やその友人がそれをどれほど擁護しようとも、著作自体がよいものとなることはない。公衆こそがそれを裁くのである。公衆の判断は、過去においても、時間をかけるならばつねに正しかった。同様に、今後もつねに正しいであろう⁽⁹⁷⁾。もとより筆者は、当初から誤解や侮辱が起きることを当然予想していた。なにしろ筆者は不遜にも、公共的な美化〔「造園」〕の体系を攻撃したのだから。しかもその体系は、それを商売にしている人々にとっては大儲けの材料となつていくからである。筆者とてまた、商業的な土地改良家〔「造園家」〕と商業的な書き手とが結託していることを知らないわけではないのだ⁽⁹⁸⁾。たしかに、誤解を防ごうとおもえば防げたかもしれない。すなわち、筆者がピクチャレスクな土地改良の真の諸原理と考えるものを、もう少し詳しく説明しておけばよかつたのである。しかしすでにその説明は、本書が呼びかけている筆者の友人〔「ブライス」〕が、実に見事にやってくれていた⁽⁹⁹⁾。それゆえ物足りない読者は、この主題にかんする彼の『試論』をご参照くださるようお願いする。と同時に筆者は、彼が実に見事に力説し解説してくれたピクチャレスクな土地改良の一般体系を、完全に承認したいとおもう。とはいえ、若干の個別的な点にかんしては意見を異にする⁽¹⁰⁰⁾。それは実践にかかわる趣味というよりも、むしろ哲学的な理論に属する事柄である。

その種の哲学的な理論は、単に補強するための解説でしかない。それが主要な問題に直接影響することはない。ここでの

主要な問題とは、良い趣味とはなにか、なんでないかということである。この問題は、つまるところ、人類の一般的な諸感情 (The general feelings of mankind) が決めるのでなければならぬ⁽¹⁰⁾。理論家が行うことができるのはせいせい、人々が身につけてしまった偏見や墮落した習慣を取り除いてやることに尽くされる。そのことで、人々がそうした諸感情を正しく公正に発露できるようにするのである。なるほど、人が異なれば、知性も異なる。その結果当然、異なる種類の議論を用い、異なる方式の解説に従うことにもなる。とはいえ、証明すべき論点については、全員が合意しているのである。たとえば、道徳について、ある者は、自分の原理の基礎が、適合性や適切さにあるという。別の者は、一般的な共感にあるという。あるいは、「神の」摂理の直接的な働きにあるという者も、実行力のある優美にあるという者もいる。にもかかわらず、なかが善で、なかが悪かについては、全員が正確に合意しているのである。趣味についても同様である。ある者は、趣味の原理の基礎とは、崇高、ピクチャレスク、美を各々分けることにあるという。別の者は、原因と結果との共感・調和のある種の一致にあるという。にもかかわらず、なかが良い趣味でなかがそうでないかについては、両者は合意している。そして両者が推賞ないし否定する対象は、同一なのである。この主題にかんじて筆者が望みたいのはただ、筆者が扱った芸術 (「造園」) において、良い趣味を見定め拡大すること、それだけである。その目的に役立ちさえすれば、視覚美 (visual beauty) についての筆者の理論⁽¹¹⁾ が正しいかどうか、その評判がよいかどうかなどはどうでもよい。

さらに次のような主張もなされた。筆者は、「プレニム⁽¹²⁾、ストウ⁽¹³⁾、バーリ⁽¹⁴⁾の地所よりも、シベリアの荒地⁽¹⁵⁾とオランダの庭⁽¹⁶⁾」という、対立する両極端の方を好むのだ^(原註5)、と。これについていえば、あまりにもひどい誤解なので、返答の必要はない。筆者の詩のほとんどすべての行が、その反証となるだろう。とはいえ、もしもウィンザー⁽¹⁰⁸⁾やニュー・フォレスト⁽¹⁰⁹⁾の豊かな自然の景観の方を、そこにあるきちんと刈り込まれた林苑や庭園よりも好むことが、「未熟な趣味と、風景式造園にかんする実践的なアイディアの欠如」⁽¹¹⁰⁾を証明するのだとしたら、筆者としてはその非難を甘んじて受けねばならない。そして今後と同様に、その非難に備いつづけたいと願う。また筆者は、住まいのすぐ周

りにはテラスや階段や高欄がある方がよいとした（ちなみに、これらのテラスや階段や高欄は、実はオランダの庭ではなく、クロードやガスパールの絵に描かれたイタリアのヴィラから借りたものなのだが）。もしもこの筆者の好みが誤りだというのなら、筆者としては同様に、それを喜んで認め、誇りたいとおもう。筆者の意見は、こうした「画家たちの」権威に裏付けられており、わが国の単なる職業的な実践家がたまたま目にするのよりもずっと広い観察と、真の経験という利点を備えている。だからこそ、自信と決断をもって述べたのである。実際、筆者の意見は、刈り込んで平らにするという昨今の「造園の」体系の進行を食い止めることに大いに成功してきた。なるほどそのことがまた、筆者の意見を非難するための口実となっているのだが。しかし、かくも成功したからこそ、当の体系を推進することに利害関心を抱く輩は、それほどの敵意と辛辣さをもって筆者の意見を攻撃するわけである。それゆえ、筆者としてはむしろこの事態に満足している。

さらに、ある種のへば頌歌の形で、筆者の意見を嘲笑しようというぶざまな試みがなされた。『風景からのスケッチ』と題された詩である（註）。この詩の著者は、それを書いたせいで、筆者（「わたし」）が気分を害するのではないかとその後書きで心配しておられる。この種の下品な行いには、弁解がつきものだからである。だが筆者としては、その懸念はまったくないとお約束しよう。ただし、それ以上のことはいうまい。なぜなら、こうした下品な行いは、動物の本性に属するものであって、いちいち腹を立てるのは愚かだからである。なるほど、それは哀れみや軽蔑を引き起こすかもしれない。しかし、それによって深刻な打撃を受けるのは、ただその真の、ないし噂される著者自身以外にはいないのである。

とはいえ、この軽蔑すべき出版物においてすら、一つの当てこすりは看過できない。つまり筆者（「わたし」）が、メイソン氏の『イングリッシュ・ガーデン』^註を剽窃し、『風景』を飾ったというのである。なんら断りもなしに花を盗んだのだと^{原註}。しかし残念ながら筆者は、いまだ『イングリッシュ・ガーデン』を読んだことがない。本書を執筆したときには、その存在すら覚えていなかった。ただ今にしておもうと、それよりも数年前、たしかに『イングリッシュ・ガーデン』について語られていたのを思い出す。しかもその際、メイソン氏の上品で古典的な筆の生み出すあらゆるものにふさわし

く、その詩は高く推賞されていた。とはいえ、どうか寛大な読者諸兄姉は、筆者のこのような告白が、なにか取り繕った入念な繊細さのゆえだなどとは考えないでいただきたい。むしろ逆である。これは単に責められるべき、筆者の怠惰の証しではないとおもう。筆者に唯一弁解の余地があるとすれば、ただ、そのころは孤独な隠遁生活をしており、また筆者の研究の癖からして、古典の方にいっそう広く親炙しているので、現代の文学はよく知らないということぐらいしかないのである。故ブラウン氏を追従し模倣する者たちが、氏を「非常に偉大な人間」と考えるのは至極当然である。かの喜劇の中では競売人が、彼の前任者であるブリッグ氏を、過去にも未来にもいないほど偉大な人間と考えた^{〔原註①〕}。そしてもしもそのような「偉大な人間」が軽蔑されるならば、当然その「小さな称賛者」たちの憤怒は掻き立てられるにちがいない。先の『スケッチ』の著者が教えてくれるように、それこそが、

怒れる者を軽率な風刺詩へと走らせたのである。〔原文ラテン語韻文〕^{〔註〕}

そしてだれしも知っているように、

たとえ天賦の才がなくても、怒りさえあれば詩は書ける。〔原文ラテン語韻文〕^{〔註〕}

とはいえ嘆かわしいことに、当の「怒り」は詩の炎と才気をすべて失ってしまっている。その証拠としては、『スケッチ』から取った次の連を挙げるだけで十分であろう。なるほどこの連は、その詩の中でも最も拙劣でないものの一つであり、また著者（「わたし」とその作品）『風景』にかんするきわめて正しい記述を含んでいるのではあるが。

かくして勇敢なるナイト（「騎士」）よ。汝の豊かな主題から、わたしはそのクリーム（「最上の部分」）を上手くすくい取れたものと願う。（というのも、わたしは単なる文学上の小物（Sand）（「こそげ取るもの」）⁽¹⁶⁾）^(原註8) にすぎないのだから。）それは目利きの方々（cognoscenti）⁽¹⁶⁾ にとっては、大変な珍味となることだろう。それゆえ皆さま方、わたしはここで汝（「ナイト」）を、ホイップした（「鞭で打った」）シラバブ⁽¹⁷⁾ とともに供したい。（原文韻文）

『スケッチ』、20頁。

『スケッチ』の著者がその後書きで述べているところによれば⁽¹⁶⁾、以上の連は、「戯れの皮肉（sportive irony）」なのであり、「才気あふれる警句」なのだそう。おそらく彼は、「戯れの機智（sportive wit）」⁽¹⁶⁾ といいたかったのであろう⁽¹⁹⁾。しかし彼が、そのようにはっきりと定義しておいてくれたのはよかった。さもなければ読者は勘違いして、これは間抜けな鈍重さが機智に挑戦して失敗し、無意味なものを生み出した結果なのだろうと、誤って思い込んでしまったかもしれないからである。

以上、反対者による風刺の実例を引いた。ならば、ここで筆者の友人による賛辞の実例を加えて引いたとしても、傲慢で自惚れているとの叱責を受けることなく、お許しいただけることだろう。この友人の賛辞は、『スケッチ』とは「まったく異なる様式で書かれたものだが、単に『風景』を称えているだけではない。それは『風景』本文が推奨する土地改良の体系を、実に見事に説明してくれるのである。それゆえこの友人の詩は、本著作の一部と考えていただいてもよい。それどころか読者としては、この友人の同じ優れた手でもって、『風景』の全体が書かれていたらよかったのと望むことだろう。

ナイトよ。汝の古典的な詩にあっては、真理と趣味と調和とが結び合わされる。生まれながらの感覚が、男らしい知に育てられて、あらゆる力強い詩行の中で、完全なる精神を物語る。読む者はみな、愛国者の喜びとともに、その時が近づ

のを歓呼して迎えることだろう。拘束された自然が、再び自由となるその時をである。その時がくるならば、自然は鈍重な土地改良家の術学的な権力をはねつけ、繁茂しつつ自由のうちへとなだれ入るだろう。同様に、汝の愛する詩人（『ホメロス』）が書いた不死の韻文にあっても、駿馬が名高い平原へと跳ねゆく。その駿馬は狂喜し、自由な水流の中で戯れ、頭を高く掲げ、流れゆくたてがみを波打たせる。そのたてがみは、野蛮な人工技によって刈り込まれもせず、粗野なくびきによって首に押さえつけられもせず、浮かび流れる。その駿馬の四肢もまた、自然の美で飾られ、その豊かな胸は、自由を意識して膨れ上がる。おお、自由と自然という二つの同族の力よ。汝らの穏やかな光を、この恵まれた島（『プリテン』）の上へと注げ！ わが国の高い木立をアーチとなし、絡みゆく木陰を編み合わせ、粗野な岩々を積み重ね、澄んだ小川を蛇行させよ！ けれども汝らの支配力を、森の景観にかぎってはならない。単にお気に入りの場所のみ、それを感じさせるのはいけない。そうではなく、精神の高貴なる諸力を高めるようであればならず、汝らの知性の陽光が、地球の全体に注がれるようであればならない。（原文韻文）

エドワード・ウイニングトン⁽¹⁰⁾

第二版への告知・原註

〔原註1…〕『マンスリー・レヴュー』、一七九四年、五月号〔本稿・参考1〕。

〔原註2…〕レプトン氏の署名のある『タイム』誌での告知。この『風景』の直後に出版された。さらにレプトン氏の『プライス氏への書簡』、8頁〔本稿・参考2…257頁〕参照。

〔原註3…〕『プライス氏への書簡』、8頁〔本稿・参考2…257頁〕。

〔原註4…〕『プライス氏への書簡』、8頁〔本稿・参考2…257頁〕。

〔原註5…〕『マンズリー・レビュー』同前〔本稿・参考1…250頁〕。

〔原註6…〕この種の発見をすることによって、みずからの才智を示したがる批評家には、以下のジョンソン博士による評言^(註)を熟読していただくよう、強くお勧めしたい。

書き物の名声によって生計を立てている輩は、利害やねたみから教えを受けて、自分たちの空疎な宴会で互いに妨害しあうことを学んだ。それを学ぶための練習は無数にあるが、中でも最も普通にみられるものの一つが、「それは剽窃だ」とする非難である。ある新しい著作が、もはやどうしようもなく優秀であることがわかり、もはや悪意を捨てて、満場一致の称賛に屈しなければならなくなったとしても、なおこの便法だけは試してみるに値する。というのも、「それは剽窃だ」と非難することによって、作品自体には一応の敬意を払いつつも、著者を辱めることができるからである。なるほど、その優秀さそれ自体を曇らせることはできないとしても、そこから距離を取ることができるので、われわれ自身の鈍い輝きがそこまでかき消されなくてすむのだ。

「剽窃だ」とするこの非難は、危険なものである。たとえそれが間違っているとしても、ときになんと正しい主張におもえてしまう。ラ・ブリュイエールは断言していた。——われわれはあまりにも遅れて世の中に出現したので、もはやなにも新しいものを生み出すことができない。すでに自然も人生も先取りされてしまっており、描写も意見も皆とっくに出尽

くしてしまっている、と⁽¹⁰⁾。實際だれであれ、よくある共通の話題について語ろうとするならば、自分の考えが、期せずして他の作家たちの考えと一致してしまうのに気づくだろう。そしてどれほど繊細な判断力をもってしても、偶然による類似と、意図的な模倣とをすべて区別することはできない。同様に、人々が共有するイメージの蓄えや、定まった配置の仕方、定石の行論の経路といったものが存在しており、あらゆる書き手はそれを自由に使ってよいことになっている。そのせいで、同じ時代の書き手たちは、広く互いに似てしまうのである。それゆえ、独創という名に最も値する書物においてさえ、すでに行き渡っている材料を単に並べ替えたということを超えて、なにか新しいものがみられることはほとんどない。同一の考えや、考えの同一の組み合わせが、ずっと長いあいだ他の人々の所有に属してきた。その結果、ちょうどローマ人が世間の所有に属するものを各市民の小さな家に戻したのと同じように、もしも各人の持ち物を各人へと戻したならば、どれほど創意に富んだ豊かな天才であったとしても、彼が書いた二つ折り本〔Ⅱ最大の版本〕は、ほんの数頁にまで縮んでしまうことだろう。しかしながら、ある著者が、共有された書き物の一般的な宝庫から考えや優雅さをもらい受け、その点にかんしてのみ先達を模倣している場合には、剽窃という非難はあたらない。そのことは、ある建築家が、ミケランジェロやレン⁽¹¹⁾と同じ石切り場から大理石を掘り出し、同じ技を用いて石を四角くし、同じオーダーの柱にしたからといって、ミケランジェロやレンの卑しい模倣者などと非難できないのと、ほとんど同じことである。

ある一人の著者が考える主題というものは、もともとの本性からしてかぎられている。多くの場合それは、ただわずかの偶然的な変化しか受け入れない。同一のものをさまざまに定義してみたところで、すべてほとんど同じになってしまう。それよりもやや緩やかで空想的なたぐいの定義による描写であったとしても、やはりすべてはその対象と似ているわけだから、そのかぎりではつねにあるていど互いに似てしまわざるをえないのである。たとえば、異なる詩人たちが春や海を描写しても、やはりだれしも微風と花、あるいは波濤と岩浜に言及することだろう。また異なる詩人たちが人生について省察しても、たとえ彼らがお互いに意見を交換しなかったとしても、やはりだれしも偽りの希望、快楽のはかなさ、美の

壊れやすさ、度重なる不運といったものを嘆き、またそのような止みがたい人生の悲哀を和らげるものとして、だれしも親切、節度、用心、勇気を勧めることであろう。

〔原註7〕 フットの『マイナー』⁽¹⁵⁾ 参照。

〔原註8〕 このていどの作家にたいして、もとより隱喩の正確さなど望むべくもない。とはいえ、もともと「こそげ取るもの」(Scrub)の役目は、ゴミを取り除くことなのであって、クリームをすくい取ることはないということぐらいは、当然わかってよかつたであろう。とはいえ、

行の最後で韻が合いさえすれば、ほかがどれほど間違っていようがかまわない。〔原文フランス語韻文〕⁽¹⁵⁾

風景〔本文…以下韻文〕

第一卷

これからわたしが歌うのは、緑濃い「風景」⁽¹⁶⁾に命じて立ち現わさせ、想像力に快を与え、目を喜ばせる最良の方法である。そして「風景」の多様な諸部分を、調和的に結び合わせ、秘められた人工Ⅱ技Ⅱ芸術⁽¹⁷⁾と隠された意図でもって飾り並べ、あるいは秘密の術と見かけのぞんざいさによって分かち、選ぶ最良の方法とはなにか。それをわたしは歌うの

だ。おお汝、プライスよ。この歌に付き添ってほしい。「わたしという」詩人を論し、友人を助けてほしい。どうしたら平明な真理を韻律でもって表現できるのか。どうしたら真理の魅力に、花やいだ虚構の衣装をまとうことができるのか。どうか教えてほしい。(1-10)

というのも、医者(17)の「職業を示す」カツラと仰々しい顔を目にする(18)と、患者の病状を知悉しているはずだとおもえてしまふし、たとえ無害な薬であっても、立派な丸薬に包んであると、想像力のおかげで、治療や鎮めの効能が備わってしまふ(19)。それと同様に、「わたしの詩という」この粗末な緩和剤も、派手な衣装をまとうならば、いくばくかの名声や評判をえるかもしれないからである。そして、かの奇妙な病氣(20)を、治療し鎮められるかもしれないからである。今やその病気のせいで、奇形が喜ばせる力を備えるにいたり、哀れな「自然」はそぎ落とされ損なわれて、黄疸でゆがんだ趣味の目を楽しませるといふ始末なのだ。(11-20)

景観が、広々とした領地に広がる場合でも、逆に、閉ざされて隔絶した低い平地へと隠れる場合でも、あるいは景観が、貴族の豪華な地所を飾る場合でも、逆に、田舎人の小ぢんまりした隠れ家を楽しむ場合でもよい。あるいは景観が、遠い高山の頂から、川で潤う牧場や豊饒な畑を示す場合でも、逆に、深く孤独な暗がりへと引きこもり、眺望を狭い空き地へとかぎる場合でもよい。さらには景観が、目が痛むほど上方へと導き、途方もなく高い岩の崖を眺めさせる場合でも、逆に、さらさら流れる小川の木陰の多い岸辺で、蛇行する水が滑りゆくのを喜んで示し、その水が、岩々や古い塔の下を流れ、それらを映し出し、暗く垂れかかる木々や、軽い房を作る花々のあいだを抜けてゆく場合でもよい。いずれの場合であっても、ただ一つの原理のみが、すべてを貫き広がりゆく。ただ一つの原理のみが、様々な道を通して、様々な目的へとつたり着く。(21-36)

その原理は、いかなる本質、名前、様態をもとうとも、すべてにおいて変わらない。すなわち、結び合った諸部分の正しい適合性 (congruity) と「この原理」である。この原理こそが、感覚を喜ばせ、精神を満足させる。(37-40)

そうした魔法の結合は、肢体の形や顔の性格にあっては、「優美」(Grace)と呼ばれる⁽¹⁹⁾。優美は、足枷のない精神から生まれ、自由で制限のない身体を支配する。その身体にあっては、生得の活力と生得の感覚とが、あらゆる部分へと活気ある力を配分し、あらゆる造作において、法悦の炎を放つことになる。そしてあらゆる筋を引っ張り、あらゆる肢体に息吹を与える。それらの肢体は、規則で動くことを教えられることなく、およそ桎梏と訓練とともに免れている。過酷な労働や悲惨な病気にも拘束されず、かといって、怠惰や放縦や安逸のせいで太ってもいない^(原註9)。たとえば、アパラチア山脈をさまよい、獲物を求めてうなり声をあげるビューマにも立ち向かう⁽²⁰⁾。あるいは、岩だらけの山頂を軽々と飛び越えて、あえぐ猟犬の先頭に立って鹿を追う。(4156)

そうした肢体は、いにしえのとき(「古代ギリシャ時代」^(原註10)、しばしばアルペウス川⁽¹¹⁾の岸でその力を示した。その当時、知識と趣味と自由とは互いに結び合い、想像力を高め、精神を豊かにした。あらゆる自由な身体は、支配を受けることなく、魂の命ずるまま自発的に動いた。(5762)

まさにそのような形姿こそが、かつてペイディアス⁽¹²⁾の目に立ち現れたのだ^(原註11)。そのとき、彼のノミから畏怖すべきゼウス像⁽¹³⁾が生まれた。すなわち、かのゼウス。至高の神として崇高な威厳を備え、ただうなずくだけで、大地の礎をも揺るがす神。四季に命じて絶えず循環させ、四季の恵みを、世界の隅々にまで行き渡らせる神である。またそのような形姿こそが、シキユオンの彫刻家(「リリシッポス」⁽¹⁴⁾)に教えたのだ^(原註12)。動きをかたどり、思念を肉化するその仕方を。混じりけのない抽象的な美の、移ろいゆく陰影をたどり、理想的な優美の似姿をとらえるその仕方を。(「リリシッポスは」みずからの感じたものを、みずからの見たものと結び合わせて、自然の最も内奥の法則にまで深く達した。ただ一つの模範に固執することなどなく、あらゆる被造物を大胆に涉猟したのだった。そしてみずからの生き呼吸する人物像を、軽く自由なものとして作り上げた。「あるがままの人間ではなく、見えるがままの人間」として。(6378)

学者じみた隠語よ、呪われよ。あろうことかそれは、制約のない美の形姿を、あらかじめ決まった線で定義しようなどと

する！ 規則を鑑みなければ判断しようとしてもしない臆病な痴れ者よ、永遠の軽蔑をもって汚されよ！ この痴れ者は、激情が役者の体軀を揺るがし、魂全体が詩人の炎をとらえているというのに、ただ修辞学の冷淡な規則のことしか考えず、ストップウォッチですべての段落を測定するという始末だ。あるいは、サルヴァートル・ローザ⁽¹³⁾の恐れを知らぬ手によって、きらめく武器をまとった野蛮な無法者たちが出現し、描かれた各々の人物像が力強く生命へいたろうと迫り、まさに血と参事と争いを呼吸しているというのに、あろうことか、「絵の」各構成要素を冷淡に測定し、外科医の技術で天才を判断しようなどとするのだ。さらには、レンブラントが暗い部屋全体を貫いて柔らかな色合いを広げ、陰鬱さに生氣を与えているというのに、だれか光学学者が、それは正しいとお墨付きを与えてくれるまでは、甘美に混じり合った光を称賛しようもしないのだ。(79-96)

こうした形式ばった気取り屋など、無視しよう。理由などわからずとも、おもい切って快を受けていればよい。むろん、だからといって注意深い学徒の努力を妨げたいわけではない。たとえ最も優れた土壌であったとしても、やはり耕作＝教養(culture)が必要だからである。あらゆる技芸は、労苦によってのみ、ゆっくりと身に着けることができる。技芸が天賦のものなどと空想するのは、ただの狂人だけである。ところが、うぬぼれた性急な成り上がり者は、手がいまだ模倣すらできないというのに、もう創造できると考えてしまう。しかし実際には、無意味な筆勢とでたらめな華々しさをもって、技と自由の欠如を補おうとしているだけなのだ。それに反して、巨匠の手が気ままに戯れ、あえて正確な境界を越えさまようときには、その筆が、軽やかに大胆かつ確実に舞うにつれ、小さな部分の誤りは、眼前から消え去ってしまう。彼の輝かしいタッチは、柔軟で強く自由なのだが、にもかかわらず自然を「見えるがまま」に示す^(原註13)。そしてあらゆる部分が、正しい表現でもって、感覚から心へとじかに訴えるのである。(97-114)

鑄造した真鍮や、掘り込まれた石の形姿でさえも、この芸術の魔力を備えるにいたっている。なるほど彫刻家の手というのはゆっくり進み、ノミからは自由なタッチが流れ出ることはない。しかし「天才」に導かれた「知」さえあれば、「自然」

自身が拒んだとおもわれるものさえをも、補うことができる。(115-20)

たとえ突然の毒がラオコーン⁽¹³⁶⁾の血管を凍らせ^(原註14)、身悶えさせる痛みのでいで皮膚が固まったように見え、収縮した筋が、大理石にあってさえ盛り上がり、最後の輝きがその両目で震えている場合であっても、もっと近寄って注意深くその驚異を見てみるがよい。道具の粗いタッチが目に入ることだろう。それはなるほど、一見すると安易で奔放でざんざんに刻まれているようにも見える。しかし実は注意深く打たれ、効果をあげるべく練り上げられているのである。(121-28)

デルポイの神〔＝アポロン〕が平原の上に進み出て^(原註15)、殺されたまがましい蛇^(註)を、勝ち誇って眺めるとき、諸部分の均整はぞんざいなままなのに、全体は、われらの眼前に神性を示してくれる^(註)。あたかも塑性ある大理石が軽々と歩み出で、みずからの手が放った過たない矢をたどっているかのようなようだ。アポロンの顔には、神聖な軽蔑の念が湧き上がる。けれどもその軽蔑は、甘美に弱められ、死すべき者を超えた優美を伴っている。そしてあらゆる下劣で地上的な情念を免れ、ただ神性しか感じさせない。(129-38)

より低位の芸術〔＝庭園など〕にたいしても、まさに同じ法則〔＝優美の原理〕があてはまる。すなわち自然は、あらゆる点において、学を銜う者の鎖を拒むのだ。しかしその鎖は、こともあろうに美を波状線(waving line)へと縛りつけ、魅力を破壊しようなどとする^(註)。もともと定義しても無駄な魅力だというのに。なぜなら自然は、つねに不規則かつ自由であり、線によってではなく、全体的な共感(general sympathy)によって動くからである。いつも同じ蛇行線(serpentine)^(註)の形で進み続ける園路は、実は尖って曲がる〔整形的な〕線にもまして、ずっと不自然なのである。平らな芝地をさまよい歩くときには、自然と趣味とが、最短の道を示してくれる^(原註16)。けれども、粗くでこぼこな土地を横切るときには、最も容易な方向がなかと自問するなら、おのずと回り道することも多くなるだろう。最良の規則は、一般的な使用(common use)がもたらす法則なのである。気取った趣味は、ただの洗練された濫用でしかない。(139-52)

最初にまず、行きたいとおもう場所を定めよ。そして自分に容易な道筋を、自発的に流れ出させよ。目的地からずっ

と遠回りさせるような、気取った屈曲や人工的な曲がり道は避けねばならない。というのも、趣味の原理は感覚⇨意味(sense)である以上⁽⁴⁾、意味を欠くものは不愉快だからだ。(153-58)

それなのに批判者はいう(原註)。「偉大なアプローチにあっては、多少の犠牲はやむをえない。宮殿の門へと進むにつれて、あらゆる対象が持ち主の威厳、所有物、広い領地を示さねばならない。蛇行する森、境界のない平野を示さねばならない」と。それゆえ批判者は、多くの退屈な曲がり道を延々とたどらせ、自分の雇い主である所有者の地所の広さを示すことになる。丘を登ったかとおもうと、今度はまた谷へと降り、さらにもう一度山があったのち、再び果てしない芝地を通る。(159-68)

けれども、それならばなぜ守衛の門のところに、ご主人様の領土全体の地図を掲げないのだろうか。なぜわざわざ、空腹の訪問者に、これほどの距離をいたずらにさまようという苦痛を与えるのか。というのも、この犠牲が領主の味覚⇨趣味のためではなく、領主の自惚れたひけらかしのためなのは明らかだからだ。それは結局、領主の土地の豊かさと、精神の貧しさとを、一緒に示すだけのことである。(169-76)

いかなる美しい景観であっても、そこにいたる最良のアプローチは、最も期待されず、予期されていない場所からするものである。つまり、驚きを先取りするものがなく、「風景」を少しずつ目にさらしてしまふものがなにもないような場所からするのである。理由はこうだ。なるほど子供は、黄、青、赤といった明るい色がパレットの上でにぎやかに混乱して広がっているのを見て喜ぶかもしれない。しかしそれを結び合わせないかぎり、経験を積んだ精神が喜ぶことはない。それと同様に、たとえ美しいいくつもの対象であっても、広い空白がそれらのあいだにいつも入り、ばらばらのままで見ているかぎり、なるほど「風景」の素材を提供するかもしれないし、まばゆさのゆえに、粗野で未熟な目を喜ばせるかもしれない。そうした目は、とにかくでたらめな多様性を熱烈に追い求め、多く見れば見るほど喜ぶのだから。しかし趣味は、みずからの貯えを、用心深く明かしてゆくものである。趣味の最大の技⇨芸術とは、適切に隠すことにほかならない⁽⁴⁾。それはの

ぞき見ようとする視覚を、隠された狡知でもって導き、構成要素が最もよく統一される場所まで連れてゆく。そして一つの美しい、見事に溶け合った全体を形作り、それでもって目を魅了し、魂をとりこにするのである。(177-96)

趣味を導き、心を高めるあらゆる芸術において最高位に輝く者⁽¹⁴⁾は^(原註13)、太陽のごとく澄み切ったまばゆい天才をそなえ、その天才は、知られざる源泉から永遠の光を放つ。たとえ時代が次々に行き過ぎゆき、体系に次ぐ体系が、勝ち誇っては滅びていったとしても。また、たとえ帝国に次ぐ帝国が、忘却の彼方へと崩れ去り、かわるがわるすべての上に廃墟を広げたとしても。その者はなお、永遠に続く陽光の中で曇ることなく、いまだ生まれざるいくつもの王国にまで、みずからの知性の光を投げかける。その者は、簡素で飾り気のない詩行でもって、巨大な構想の主題をほのめかす。そして群がり続く多くの景観をじつとどめ置いたのち、今度は一挙に、聴衆の精神へと襲いかからせるのである。まさにそれと同じように、自分の地所へのアプローチと入口は、派手に見せびらかしてはならず、優美を気取ってはならない。そうではなく、何気ない緩やかな曲線で進ませ、粗野な雑木林や、花咲く草地のあいだを通り抜けさせるようにせよ。そしてついには壮麗な邸宅が^(原註19)、深い茂みの暗がりの中から、あるいは狭い峡谷や開けゆく空地の中から、景観に混ざり合い溶け合ったものとして、視界に出現するようにせよ。けれどもその邸宅は、混ざり溶け合ったものでなくてはならず、目に入るもののみならず、構成部分となっていないなくてはならない。もしもそうではなく、邸宅が孤独な矜持のうちに立つならば^(原註19)、それはただのイボとなり、土地の妨げとなるだろう。それは冷たく死んだ厄介な不活性の物体として、周囲に広がる芝地に出現した出来物となってしまうだろう。(197-224)

目はあらゆるものにおいて、いくつかの構成部分を求める。逆に、永遠に続く一つの形式ばった塊は、退屈にし、疲れさせる。それゆえ、「風景」を視覚にたいして快くするためには、三つの異なった距離(「前景、中景、後景」)を統一せねばならない。どれほど閉ざされた眺めであっても、三つのはっきりと分割された部分がつねに見えねばならない。たとえば、クロード・ロラン⁽¹⁴⁾が、ローマの平野の上を越え、ティレニア海⁽¹⁵⁾にいたるまで広大な眺望を広げるときもそうで

ある。(そこでは朽ち崩れ去る塔や神殿が、真珠色の大気のなかへと徐々に消えてゆき、柔弱な遠景が、目から和らいで遠ざかり、みずからの形態を紺碧の空へと溶かしこむ。) 逆に、濃厚なホップマ⁽⁴⁶⁾が、奥まった小川に閉ざされたものとして、村の水車小屋を描くときもそうである。同様に、偉大なサルヴァートル・ローザの山々がそびえ、その岩だらけの頂が天空に消え、そそり立つ雲が渦となって昇りゆき、突然の雷が大地までも揺るがすかとおもえるときも違わない。逆に、ツタの絡まるオスターデ⁽⁴⁷⁾の小屋、ワートルロー⁽⁴⁸⁾の雑木林、ロイスダール⁽⁴⁹⁾の低い滝の場合であっても同じである。

(225-44)

しばしば見逃されてしまうのだが、最も近くの「前景にある」諸部分こそ、最も重要であることがいつもわかる。理由はこうだ。なるほど(現実の)自然のうちでは、目はさまよい歩き、遠くの野をめぐる、天空の縁までをたどることが多い。そこでは好奇心が眼差しを誘い、美ではなく空間こそが、目の喜ぶものをまき散らしてくれる。しかし絵画にあっては、あらゆる幻惑は消え去ってしまい、ただ自然の真正な美しか、喜びを与えてくれない。絵画にあっては、真の秩序をもって配置された構図が、あらゆる対象を包み隠さず眼前へともたらしすことになる。そして視野がかぎられているので、あらゆる部分を集約して精神に示してしまう。^(原註20)とはいえ、たとえ(現実の)自然のうちでは目を嫌悪させる対象であったとしても、絵画のうちでは喜びを与えることも多い。たとえば、朽ちゆく小屋や苔むした木々、あるいは古びてみじめなボロ着といったものである。絵画にあっては、模倣芸術の力は限定されているので、快い諸性質しか与えることができない。というのも目それ自体は、精神の媒介を経ることはあるとしても、もともと光と色のみしか見分けることができないからである。そしてしばしばゴミやボロ着のうちに、柔らかな多様性をもつ色合いと、巧みに混ぜ合わされた色調を見る。それらの色は、そのように視覚以外のすべての感覚から抽象されるならば、純粹な喜びをもたらし、不快なしに快を与える。それが、以上の例外をあまり気にかけてはいけない。一般には、芸術と自然とは、むしろ同じものを愛するからである。それゆえ現実の景観においては、美しい色合いと優美な形態とをたどることにしよう。余計な部分を削り、下卑たるものを洗

練し、混みすぎたものを広げ、貧弱なものを結び合わせよう。ああ、しかし、それとても無駄なこと！ むこうの奇妙な輩⁽¹⁹⁾を見るがよい。やつらは図面と万歩計と定規を手に、勝ち誇って進みゆく。そして自然の形態も趣味の作品も、みなひとしなみに荒廃させる。彼らはなるほど、改良し、飾り、洗練するとうそぶく〔「それを専門職とする」：profess⁽¹⁵⁾〕。けれどもその実は、女神〔「自然」を裸にし、しかる後、自分たちの服を着せるのだ。砕けた土手や生い茂る小丘を、ことごとく平らにし、あらゆるものを変化の欠けた一つの円へと適合させる。一つの均質な円。それはいつも柔らかく流れゆくだけで、いかなる突然変化する形態も、砕けた色もしらない。ただすべてがどこまでも続く緑色に包まれて、一つの退屈で、気の抜けた、滑らかな、変化のない景観を作り上げるのみである。(24586)

偉大な詩人〔「ウェルギリウス」よ、起きよ。そして再び、ミンキウス川⁽¹⁶⁾の岸辺を覆っていた、汝の好むアシを嘆け！^(原註21) 汝のやるせない頭の上に、心地よい影を投げかけていたハエムス山⁽¹⁵⁾の枝々を守れ^(原註22)。しかしわれらの〔「ブラウン風庭園における」小川は、縁まできっちり刈られてしまい^(原註23)、なんら突き出た葉や枝もないところを流れるよう命ぜられる。他方、灌木の塊状林 (clump)⁽¹⁴⁾は、湾曲する谷をすべて印づけるのだが、いずれもあらゆる光と風とに開かれている。すべての隠れ家と、深い窪みとは暴かれてしまい、錯綜性 (intitacy) はその影ともども追放される。(287-96)

立ち去るがよい。汝、凶暴な悪鬼よ。その名は問わぬが、汝、やせ細った裸とハゲの天才よ。どうかもう、汝の鋤とつるはしを捨て置いて、汝の寵児ブラウンを、その墓にいたるまで追いかけて行ってほしい。ブラウンこそは、進取の気風に富んだ手でもって、この豊穡な土地に、最初の呪いをかけたのだ。ブラウンの手こそが初めて、散歩道に命じて形式ばった螺旋を描かせ、森の隠れた精たちを、その住処から追い出したのだ。そして山すそ全体を塊状林でもって印づけ、小川に命じて、きっちり刈った岸のあいだを流れるようにしたのだ。彼は高い木陰をつくる雑木林をすべて追放した。かつてそれらの木々は、鏡のような流れの上に垂れかかり、そこに映り込んでいたというのに。わたしはしばしば、それらの木々の下

に隠れて暑い日差しを逃れ、苔むした岩に腰かけては休んだものだった。そして眼下に流れる澄んだ水面を、心静かに眺めたのだ。茂りかかる緑陰で曇り、丸い渦となって流れるその水を。(297-312)

今や見るのも稀となった、親愛なる平和な景観よ。汝が失われてしまったことを、あらゆるミュージズは嘆き悲しむだろう！ 汝の詩人(「ナイト自身」)もまた、親愛なる好みの場所で、汝の美が、まだ完全には忘れられていないことを示すだろう。そして誤てる土地改良と気取った趣味がもたらす、神をも恐れぬ浪費から、一つの静かな谷を守ることだろう。その場所で彼は気遣いを免れ、ミュージズに言い寄り、自分は靈感を受けていると考えることができる。せわしない思念をなだめ、湧き上がる希望をはずめ、みずからの平和を害するあらゆる望みを抑えるのだ。(313-22)

高慢な野心のうめぼれた偽りの喜びよ、去れ！ 俗なる知識の莊重で空しい玩具よ、去れ！ 他人には、議事堂を揺るがす称賛を求めさせ、国の大義のために、勝利の栄光をおさめさせておけばよい。他人には、勇敢にも身命を惜しむことなく、死の淵で名誉をつかみとらせておけばよい。彼らの労苦が、永遠の栄光の冠となり、「天」がみずからの徳とともに、彼らの徳をも記録せんことを！(323-30)

しかし、どうかわたしには許してほしい。繁忙と労苦と闘争から隠遁し、書物と孤独の中へと生涯を閉ざすことを。高い崖となった向こうの岩々の下で、灌木のあいだを徘徊し、冥想しつつ木立を抜けてさまよい歩くことを。真昼の光線が澄んだ流れのさざ波の上で踊るのを、岩屋の中から眺めることを。そのあいだにも、わたしの頭上では野生のスイカズラが絡み合い、繚乱たる百花が、四周に香りをまき散らす。あるいはそこには、点在する木々のあいだに空き地があって、素晴らしく混ざり合った明暗の色合いを受け入れている。やがて昼間の明るい色が消えゆくにつれ、寄り道の多いわたしの孤独な帰路がかるうじて見えるだけとなる。そのあいだにも、周囲には徐々に濃さを増す暗闇がゆっくりと広がり、微かな陽光が、山の頂を金色に染め上げる。わたしはつれづれに家路をたどり、夜鳴鶯は夕べの歌を歌い始める。それは消え去った陽光への鎮魂歌を奏で、漆黒の夜がまとうカラスの羽毛をはずめてくれる。(331-48)

再び朝日が、東方より登るとき、東の天空は陽光で赤く燃え上がり、カラスたちがカアカアと朝日に挨拶するのが聴こえる。芝地に垂れかかるオークの木々の上、高枝にとまる〔カラスの〕議会が着座し、彼らの声高な議論が木立にこだまする。他方、冒険好きの〔カラスの〕戦隊は、四方に飛び去りゆき、茂みを探検し、休閑地を探る。先の尖った穴の中から、地虫を掘り出し、コガネムシの幼虫を、隠れ家から引きずり出す^{〔原註²⁴〕}。ついには労働に疲れ、獲物にも満足し、再び空中の道の家へと引き返す。そして彼らは歓呼の中、様々な戦勝を誇り、群衆はそれに耳を傾ける。(349-62)

けれども、このような小さな政治家たち〔カラス〕でさえ、社会契約のもたらす害悪を知っている。わたしは幾度も目にしたのだ。保護者の信頼は裏切られ、巢を遠くあけているあいだに、こそ泥たちが忍び入るのを。長年の労苦の成果をなぎ倒し、隣人を強奪しては、自分の邸宅を建立するのを。しかし、ついに友人たちの一群が、もともと巢をもっていた者のために結集し、掠奪者たちを追い払い、法を宣言するにいたる。そこからまた党派が生まれ、派閥が一面に燃え上がる。そして戦争と動乱とが、森全体に響き渡るのである。(365-72)

ここ〔庭園〕にいながらにしてわたしは、彼らの些細ないさかいの確執を傍観しつつ、公的な生活の害悪をこの身に感じることもなく、それを学ぶことができる。そして〔実際の〕大国の中で野望の目指すものが、彼らの小国の中で、巧みに演ぜられているのを目にする。(373-76)

来たれ！ 瞑想の安息に満ちた幸いなる景観よ。そこでは、快の意味と知恵が喜びを与えてくれる。その快は、空想が牧歌詩人の歌の中で、想像上の平野にばらまくたぐいのものではない。実にその種の牧歌の平野では、自分の羊よりもさらに愚かな恋煩いの羊飼いたちが、それに劣らず愚かな恋煩いの韻文でもって、愛の泣き声を上げている。そうしたたぐいの快ではない。そうではなく、自然のありふれた魅力が、社会的な人間の喜びと通常の慣習にたいして生み出すような快である。精神を楽しませ、教え、喜ばすために作られた快。研鑽によって磨かれ、諸芸術によって洗練された快である。それら諸芸術の温和な力は、良識が許容できる快い優美を、その周囲へと広めてくれる。そして諸芸術は、自然をみずからの柔ら

かな支配へと従わせつつ、魂を広げ、高め、清めるのである。(157) (377-90)

かつて立てた誓いのせいで、閉じこもっている修道僧は、隠遁の恩恵をけっして知ることができない。彼の精神は、事実と映像を欠いており、不毛であるために、そもそも反省に用いる材料を見つけない(158)。暗く濃んだ情念が、彼の氣質をさいなみ、繊細な感情をことごとく追い払ってしまう。腐った欲望を醸成し、彼の心に隠れた不満の密かな胚芽をはらませる。長く退屈な昼と夜とがかわるがわる過ぎ去っても、彼の魂に明るい視界がほのめくことはない。輝ける過去の喜びを、記憶がもたらすこともできず、想像力の翼が飛び立つのを刺激することもない。「宗教」が、はるか未来の「希望」を呼んでも無駄である。ただ暗い真空が、彼の精神を戦慄させるだけ。彼の外では、果てしない荒廃が周囲に君臨する。彼の内では、陰鬱な空虚が見出されるのみ。(391-406)

単なる欠如からは、なにも生まれない。精神は、そもそもなにかを食べなければ、消化することもできない。というのも知性は、身体と変わらず、食物、運動、そして適度な休息によって成長するからである。また知性は、他人が幾度も繰り返ししてきたものを、単に繰り返すことによっては培われない。研究は、ただあらかじめ観察が集めておいたものを、方法化し矯正するだけである(159)。経験によって訓練し、隠遁によって培われた理性のみが、理論と実践とを一致させる。大胆な思考が、さらに先へと進み出で、死すべき人間の視界から広がる存在の大いなる連鎖(160)をたどるとき、理性はあらゆる情念をみずからの支配の下に服させ、静やかな満足が魂に微笑みかけるようにする。そして自分が何者か、何者たりうるかを教え、感じさせてくれるのだ。すべてが虚しいということ。(407-22)

〔原註 9…〕 53 行目…旅行者たちがしばしば目にするところによれば、野蛮人の姿態は、一般に優美と活気に満ちている。また、今や英国王立美術院長というふさわしい地位を占めるにいたった偉大な芸術家（「ベンジャミン・ウエスト」⁽¹⁶⁾）は、かつて私にこう断言したことがある。——自分はベルヴェデーレのアポロンを初めて見たとき、以前アメリカで見たことのあるモホーク族⁽¹⁶⁾の戦士の幾人かと、あまりにも似ているのでびっくりした、と。実はモホーク族は、精神のおもむくまま直接に行動し、後天的な制約や気取った習慣を身に着けていない。だからこそそうなるのである。⁽¹⁶⁾

〔原註 10…〕 57 行目…古代ギリシャの社会状態は、次のようなものであった。古代ギリシャ社会は、一方で芸術家に野蛮人の長所を提供した。しかも他方でそれは、文明生活の長所とも結び合わされていた。競技や公共の運動にあつては、自由な教育を受けた高位の男たちのうちに、力強さと敏捷さの最も完全なモデルが示された。気高い精神のおかげで、そうした男たちの身体のあらゆる行為や身振りは、尊厳ある表現をえたのである。⁽¹⁶⁾

〔原註 11…〕 63 行目…ペイディアスがオリンピアの神殿のために作った巨大なゼウス像は、一方の手には錫杖をもち、他方の手には勝利の女神（「ニケ」）をもっており、頭上では四季がめぐり動いているように見えた。ペイディアス自身、このゼウス像の容貌の偉大な表現が次のホメロスの詩句に基づくことを認めている。

こういうと、クロノスの子（「ゼウス」）は、同意して漆黒の眉でうなずいた。
すると神々しい香油を塗った髪は、不死なる頭からなびき垂れて、

オリンポスの巨峰をも揺るがしたのである。〔原文ギリシャ語韻文〕

——ホメロス『イリアス』第一歌・528行目以下

〔原註12…〕69行目…シキュオンのリュシッポスは、彫刻芸術に最後の優雅な洗練を施した人である。リュシッポスはいう。「いにしえの彫刻家たちは、人間をあるがままに作った。しかしわたしは、人間を見えるがままに作るのである」〔原文ラテン語併記〕（プリニウス『博物誌』第34巻・第19章（・65））。この興味深く特異な言い回しが、ギリシャ語原文ではどうであったのか。それが残っていないのは誠に残念である。現在この言い回しは、プリニウスの簡潔なラテン語によって、いささか曖昧に、おそらくは不正確に伝えられているにすぎない。プリニウスは、芸術というものをほとんど理解しなかった。それゆえ芸術の力を感じることもできず、意味も解さなかったのである。偉大な芸術家、リュシッポスは、人間の体軀を知悉していたようにおもわれる。だからこそ、人間の体軀の動きと位置のすべてを「抽象的に」〔in the abstract〕おもい描くことができた。つまり、個々のモデルを一々参照せずということである。それゆえ彼は、視覚の誤りを考慮に入れることができた。そして「現実の」(real)遠近法と、「見かけの」(visible)遠近法とを区別することができた。いいかえれば、単なる目のみに現われるかぎりの対象の「現実の」遠近法と、知性(understanding)による修正を受けた目に現われる対象の「見かけの」遠近法との区別である。両者の違いを見分け検証したいとおもうなら、さまざまに出っ張りをもった対象を、ガラス版や他の透明な対象を通して透写してみればよい。そうやって透写したものをなぞって作った素描にあっては、当然、線遠近法は正しいはずである。ところが、そこに透写された出っ張りも、もとの対象において目に現われるよりも、ずっと大きくなってしまふ。なぜなら精神は、他の感覚（＝触覚）がもたらす証拠に基づいて、その対象の現実の大きさを知っているので、視覚を自動的に補正してしまふからである⁽¹⁶⁾。この補正は、習慣によってあまりにも自動化しているので、ほとんど感じることもできない。かくして、見かけの正確さを生み出すためには、あるていどの現実の不正

確さがつねに必要となるのである。古代ギリシャの芸術家たちは、現代人のように機械的に仕事をするものがなかった。だからこそ、目的（「見かけの正確さ」）を達成するためならば、手段（「現実の正確さ」など喜んで犠牲にできたのである。古代ギリシャの芸術家たちが最も心血を注いだのは、つかのまの行為や表情を描写することであった。そうした移ろいやすいものにたいしては、固定したモデルなど一切ありえない。その結果彼らは、目のみならず、精神にしたがって仕事をせざるをえなかった。そして所期の効果を生み出すために最も確実な手段を用いたのだが、その際それらの手段が、はたして自然が同種の目的を生み出すのに用いる手段と正確に同じであるかどうかなど、一顧だにしなかったのである。それゆえ、現存する最上の「古代」芸術の作例（特にベルヴェデーレのアポロン⁽¹⁶⁾）にあっては、部分的な不正確さが、なるほど目立つ場合もあるにせよ、結局は行為や表情における全体的な正確さに役立つのである。リュシッポスの作品にかんして、事情はおそらく以上のようなようであった。先に引いた彼の発言も、そのように考えるならば説明がつく。彼ほどの炎を備えた人であれば当然のことだが、批評家たちのぶしつけな意見に答えるには、そうした発言で十分だと考えたのである。こともあろうにそれらの批評家たちは、彼の作品を見ようとせず、ただ測定しただけなのであるから。

〔原註13…〕111行目…69行目の註〔原註12〕参照。

〔原註14…〕121行目…ベルヴェデーレの中庭にあるラオコオンと息子たちの群像は、ロードス島のアゲサンドロス、ポリュドロス、アテノドロス⁽¹⁷⁾の作である。プリニウスによれば、この群像こそは、彼の時代に現存していた最もすぐれた芸術作品であるという（それは、絵画と彫刻両者の技による、どのような作品にも勝る作品である）〔原文ラテン語〕、「プリニウス『博物誌』第三六卷・第四章」。その表面が、今にいたるまで完全に保存されたことは幸運であった。さまなければここで言及した美質は失われていたことだろう。

ウエルギリウスが、ラオコーンの死についての記述を、この群像から取ったのは明らかである。しかし、ウエルギリウスは大いに誤解してしまい、ギリシャ彫刻家たちの崇高な観念をあまりにも貶めてしまった。すなわち、毒蛇に嘔まれたこの苦難の英雄ラオコーンが、生贄を捧げる人に刺された雄牛のような叫びをあげたなどというのである。

同時に彼は、天に向かって物凄い叫びをあげる。

まるで傷つけられた雄牛が、生贄の祭壇を逃れるときの

うなり声のように。〔原文ラテン語韻文〕

——〔ウエルギリウス〕『アエネイス』第二歌・222行（〜224行）

しかしもともとの大理石像にあっては、胸は広がり、のどは締め付けられている。そこから考えるならば、ラオコーンは声をあげずに、身悶えさせる苦悩に黙って耐えたのである。⁽¹⁸⁾

〔原註15…〕129行目…〔ラオコーン群像と〕同じくベルヴェデーレの中庭にあるアポロン像では、上がっている左肩の方が、下がっている右肩よりも、首から離れている。これほど優れた作品にあって、かくもはなはだしい不正確さがみられるのだから、これは意図的であるに違いない。そのおかげで、この像を際立たせる軽さ・動き・敏捷さの素晴らしい表現は、大いに高められていると考える。

〔原註16…〕148行目〔以下の原註は第二版で新たに加筆されたもの〕…この「最短距離」ということでわたしがいいたいのは、定規を用い、正確な直線として引いた小道や道路のことではない。そうではなく、なんの気遣いもなく馬に乗ったり歩

いたりしている人が、ある場所から別の場所へと移るときに、自然かつ偶然に取るであろう道筋のことである。この点はここで十分正確に表現したつもりであるし、先の213行目その他でも完全に説明している。それゆえこれを誤って解釈するなどというのは、知性を欠くからというよりも、公平さを欠くせいだと考えざるをえない。もっとも、このいい方を私に考えつかせてくれた世間一般の造園指針からすれば、どちらの動因もありうるかもしれないのだが。目に快を与えるものを作るときには、目によって導かれねばならない。これこそが、かねてからのわたしの格率である⁽¹⁰⁾。というのも、定規で正確に引いた線は、直線も曲線もつねに固く形式ばってしまうからである。そのようにして描いた解剖図は、なるほど画家による〔芸術的な〕版画と同じ姿勢の人体を、それよりもいっそう正確に描きうるかもしれない。しかしまさにその正確さのうちに、機械工の精神と手が現われてしまうのである。だからこそ、そうした解剖図は、〔芸術的な〕趣味の作品とは考えられず、あるいは自由芸術の優雅な産物に固有な満足を与えるとも期待されないのである。直線は、前の世紀〔十七世紀〕に流行した。それにたいして曲線は、今世紀に流行している。いかなるものであれ、時代の流行に盲従し、あえて異を唱える者すべてを傲慢にも軽蔑するのは、紛れもない虚栄心の証しであり、趣味が備える感情や識別から離れることでしかない。

今の世紀、直線を擁護する人々は嘲笑されている。しかし曲線を擁護する人々も、前世紀であれば、まったく同様に嘲笑されていたであろう。理由はいずれも変わらない（なるほど、なんらかのうぬぼれや無知のせいでは、先人たちの趣味に反対しなくなるということもありうるだろうが）。すなわち、曲線にせよ直線にせよ、盲目的に用いるのはいずれもよくないのである⁽¹¹⁾。ニコラ・プッサンの構図は、直線を慎重に用いることによって生み出しうる偉大な効果を示すものが多い。またわが国の古い〔直線の〕並木道は、それがいたる先にある建物の様式、および周囲の田園の様式とうまく調和している場合もみられる。しかしそれをあまりにも広範に用いたのは、最近、愚かにもそれを破壊してしまったこと以上に、ピクチャレスクな美にとっては致命的であった。真の土地改良家〔造園家〕ならば、どこで直線を用い、どこで曲線を用いるのが構図に最も適しているのか、識別できることだろう。そしてこの識別の才能こそが、自由な芸術家を、単なる機械工から区別

するのである。多様な自然の場所すべてに、一様に適用できる美化〔「造園」の一般規則など存在しない。そのような一般規則を用いる者こそ、ブライス氏や私自身以上に、「偶然による土地改良を行う」⁽¹⁷⁾者と呼ばれてしかるべきである。

〔原註17…〕159行目…わたしが現代の地所改良家ないし風景式造園家を、不当に扱っていると考えられては困るので、読者にお知らせしておかねばならない。実は以下の一文は、まさに最も巧みで傑出した風景式造園家の一人だとだれしもすぐに認める方〔「レプトン」〕の文章から取ったのである。レプトン氏は、チェシャー州、タットン・パークの改良案で⁽¹⁷⁾、公衆の益に資すべく彼の全作品を集め、自身の芸術の諸原理を明確に詳述した。氏はそこで、地所の広さを示すさまざまな方法を提案している。とりわけ、近所の一里塚に家紋を入れるという案である。しかしそんなことをしたら、ターンバイク〔「共同出資による有料道路」〕の理事たちからいっせいに苦情が出ることだろう。理事たちはだれもが、自分の家紋を一つの石に入れたいとおもうからだ。それゆえ、ここでわたしが提案する方法は、財産の誇示という虚栄心の満足をいっそう直接的かつ明示的に満足させるものであり、この満足を目指して仕事する土地改良家たちの注意に、多少とも価するものと自負する。

〔原註18…〕197行目…ホメロスが詩を始める際の飾らない単純さは、つねにどこでも賞賛されてきた。それゆえなぜそれを、他のあらゆる趣味と天才の作品においても模倣しないのか、不思議でならない。それは建築や「風景式造園」と称されるものあって、単に無視されてきただけではない。わざわざ避けられてきたのである。実際には、そうした飾らない単純さは、詩にもまして建築や「風景式造園」においてこそ、効果を増し、関心をますます強く引き付けておくためには不可欠だというのに。

〔原註19…〕215行目および221行目・図版IとII⁽¹⁹⁾に示した同一の景観を比較していただきたい。後者は現代のスタイルの衣装（『ブラウン風の造園』をまとい、前者はなにも着飾っていない（『つまりピクチャレスクである』）。わたしは二つ図版の効果の描写が完全に公平になるように、ごく普通のイングランドの景色を選んだ。（この原註の以下の部分はすべて、第二版で加筆されたもの。）また、自分の体系に有利となるように明暗のトリックを悪用したとおもわれたくないもので、なんら効果を際立たせない、単なる版画家のエッチングを示したのである。版画家はむしろ逆に、わたしが非難するものの方をひいきする結果になっている。すなわち、図版Iよりも〔わたしが非難する〕図版IIの方で、わずかに残った明暗にいつそうの広がりを与えているのである。

これらの版画を載せたのは、ただレプトン氏の未刊のスケッチを茶化すためだと、悪意ある有害な当てこすりがあった。のみならずこれらの版画は、氏自身のデッサンからエッチングにされたとまでいわれた。（『マンスリー・レヴュー』一七九四年五月号〔本稿・参考1〕参照。）この二つの当てこすりはあまりにも完全に間違っているので、むしろわたしへの追従になっていると考えざるをえない。なぜならそれは結局、レプトン氏と彼のスケッチにたいして、あまりにも辛辣な嫌味になってしまっているからである。むしろこの当てこすりを書いた著者は、もともととは逆のことを意図したのだとおも

うが。

〔原註20…〕（以下）257行目から270行目は、すべて初版以降に加筆。

故ブラウン氏とその追従者たちが用いるピクチャレスクな土地改良の体系は、まさにピクチャレスクの逆をゆく。このことは今や広く認められるにいたったと信ずる。彼らが進みゆくや否や、絵画にふさわしい（『ピクチャレスクな』）主題はことごとく消え去ってしまう。まさにそのゆえに、「風景式造園家」（Landscape Gardener）という称号のもとで長く仕事をされてきた一人の聡明な職業家（『レプトン』）は、突如として自分の意見（『土地（ground）を変えたのである。そしてピク

チャレスクと美とのあいだに差異を想定し、その差異を利用して次のように告白するにいたった。——そもそも自分の芸術「風景式造園」が、「風景」を生み出すものだと考えたことなど一度もない。ただそれは、「清潔で、単純で、優雅」な効果、ないしはまだ名づけられたことも分類されたこともない、なにかよくわからない美を生み出すものである、と（「レプトン」『ブライス氏への手紙』、9頁（本稿258頁）参照）。レプトン氏はいう。「美しい庭園景觀は、カンヴァスに描いたときに見栄えが悪い（「ピクチャレスクではない」）からといって、そのせいで欠陥があるとはいえません。それはちょうど一篇の教訓詩⁽¹⁴⁾が、画家や音楽家にふさわしい主題を提供しないからといって、そのせいで欠陥があるとはいえないのと同じことです」（同前、5・6頁（本稿256頁））。それはたしかにそうだろう。その種の詩（「教訓詩」）は、イメージ群も旋律も欠かざるをえないからである。それゆえその種の詩は、おそらくこの職業家がくだんの比喻をおもいついたときに想像した以上に、氏の改良した場所の一つに正確に似ている。なるほどそれは、「イギリス造園の清潔さ、単純さ、優雅さ」（同前、9頁（本稿258頁））をすべて備えているかもしれない。けれども同様に、イギリス造園の気の抜けたうんざりする詰まらなさをも備えていることだろう。なるほどそれは、あらゆるものを規則と定規で判断する職業家や批評家には評価されるかもしれない。けれども、感情の導く趣味をそなえた一般の読者には、なんの印象も与えないことだろう。

しかしながら、この聡明な職業家（「レプトン」）が利用している「ピクチャレスクと美との」区別は、単なる空想上の区別にすぎないといわざるをえない。ピクチャレスクとは、ただ視覚のみに属するような種類の美、ないしただ視覚が導くかぎりの想像力のみに属するような種類の美のことである⁽¹⁵⁾。こうしたことを研究する際には、つねに次のことを想起せねばならない。目は、なんの助けもなければ、ただ多様な段階と変容をもつ光（「明暗と色」）しか知覚しないということである⁽¹⁶⁾。黒い対象は、光を完全に吸収する。逆に白い対象は、光を完全に反射する。この黒と白との中間にある明暗や色はすべて、光が部分的に吸収されたり妨げられたりする様々な度合（「明暗」、および光が反射されたり屈折されたりする様々な変容（「色」）に他ならない。滑らかさ、つまり表面の調和と、触覚との関係は、色の調和と、目との関係に等しい。

目は習慣のせいで、色だけでなく形態をも瞬時に知覚するようになっていた。その結果、触覚に属する用語が、つねに視覚の対象へと適用されてしまうのである。なるほど、それらの用語が知覚のみに関係しているかぎり、この適用自体に罪はない。しかし、知覚 (perception) と感覚 (sensation) とはまったく異なる。知覚は精神の作用である。それに反して、感覚は感官への印象である。したがって、両者それぞれの快・苦について語るときには、両者を完全に分離せねばならない。両者は別々の等級に属し、別々の法則に支配されているのである。

人々が事実について同意している場合、推論をめぐる論争は、ほとんどすべて用語の混乱から生ずる。なぜなら、いかなる言語も、数と量の確実な制限によって導かれなにかぎり、哲学研究に必要なあらゆる区別を明晰に表現できるほど、十分に豊かでも正確でもないからである。また卑俗な用語法のせいで、字義通りの意味と比喩的な意味とが混ざり合い、あまりにも紛糾してしまう結果、いつも人々は正確な意味を帰することなく、語を用いてしまうからである。このことは、とりわけ「美」(beauty) の語によくあてはまる。すなわち美の語は、時として諸部分の適合性と均整をさすが、それらの諸部分は組み合わせられて知性を喜ばすものである。ところがまた、時として美の語は、異性間の動物的な欲求を惹き起こす個人の魅力をもさす。さらに時として美の語は、色や臭いの調和的な組み合わせをさす。それは視覚や嗅覚の神経に快い印象を与えるものである。加えて、日常会話や取り留めもない書き物にあっては、美の語は、以上のいずれにも明確にあてはまらず、ただ広く漠然と、とにかく快いものすべてをさすこともある。

しかもこの混乱をいっそう甚だしくしているのは、美と醜とを構成している諸特性にたいして用いられる用語もまた、同じく混乱していることである。たとえば、静かで澄んだ水面を、きっちり刈りこんだ岸が囲み、その水面に近くの白い建物や、なにか明るい対象が反射している場合、われわれはそれを「滑らか」(smooth) だと呼ぶ。なぜなら、その表面を滑らかで均質なものと知覚するからである。しかし実際には、それらすべての刺々しく鋭い光の反射が目にもたらす印象は、粗々 (roughness) が触覚にもたらす印象と類似している。この「視覚的な」印象の刺激はあまりにも激しいので、長時間

見続けるのが耐え難いことさえ多い。同様に、揺れ動く小川が、スゲの生えた砕けた岸のあいだを流れ、垂れかかる揺れる枝葉をぼんやり反射している場合、われわれはそれを「粗い」と呼ぶ。なぜなら、習慣的な観察の結果、それが目にもたらす印象が、不均質な「物理的」表面によって生じていることを知っているからである。しかし実際には、その「視覚的な」印象自体は、まったく柔らかで調和的ではない。それはむしろ、最も快く巧みに変化をつけた「物理的な」滑らかさが、触覚にもたらすであろうものと類似するのである。このことは、すべての滑らかな動物にもあてはまる。それらの動物の形態は、くっきりとした輪郭で定まっており、皮膚の表面は光を強く反射する。これが目にもたらす影響は、ちょうど刺激の強い粗さが触覚にもたらす影響と対応する。反対に、粗く毛むくじらかな動物の表面は、光を部分的に吸収し、また柔らかい影が混ざることによって光を部分的に弱め、それによってその光を、周囲の対象からくる光とも結びつけて混ぜ合わす。これが視覚にもたらす効果は、うねり、やさしく変化する滑らかさが、触覚にもたらす効果と似たものとなる（「すなわち視覚的には美しい」。同じ類比関係は、「ブラウン風の」きっちり刈った芝生と、「ピクチャレスクな」房の多い牧草地のあいだにも、あるいは整った林苑と生い茂る森のあいだにも、さらにはきちんとした建物と朽ちゆく壁のあいだ等々にもあてはまる。ただし、それらが感覚のみに影響を与えるかぎりにおいてであるが。全体としてわれらが「ブラウン風の」風景式造園家たちは、視覚よりも触覚のために腐心しているようにおもわれる。

色も表面も、その調和がまったく一律になってしまうと、音にかんして単調 (monotony) と呼ばれるものに陥ってしまう。すなわち、印象があまりにもけだるく変化を欠くので、もはや単なる知覚に必要なるものを超えては、なんら感官への刺激を生み出さなくなってしまうのである。そのような刺激は、なるほど快や苦を完全に欠くわけではないにせよ、ほぼまったく中立なので、持続すると退屈になる。いいかえれば感官は、単にみずからが存在していることしか感覚しなくなってしまう。これはそれ自体、苦痛であるようにおもわれる。

逆に、色があまりにもけばけばしくコントラストが強すぎたり、触覚の対象の表面があまりに突っていたり不均等だった

りすると、感官が耐えるのに適さないほど強く変化に富んだ印象を生み出してしまふ。そうになると刺激はその程度に比例して苦痛となり、ついには解消へと向かう。

以上二つの両極端のあいだに、快い刺激の快い中間点が存する。それが生み出す感覚こそが、「美」と呼ばれるのである。視覚の対象の場合それは、「ピクチャレスク（＝絵画的）な美」と呼ばれる。なぜなら絵画は、視覚的な諸性質のみを模倣することによって、この美を、それが結びつきうる他の諸感覚の対象と分離するからである。視覚以外の感覚の対象は、快であれ嫌悪であれ、いっそう強い印象を生み出しうる場合には、このピクチャレスクな美を圧倒してしまふ。それゆえ、こうした分離の習慣をもたない精神、（より普通の言い方をすれば）画家の目をもたない人は、この「ピクチャレスクな」美が、画家の模倣（＝絵画）のうちで切り離されないかぎり、それを発見することができない。レンブラント、オスターデ、テニールス⁽¹⁷⁾、その他のオランダの画家たちは、自然の最も醜く嫌悪をもよおす対象を、最も正確に模倣することによって、最も美しい絵画を生み出した。とはいえ、「絵画による」正確な模倣が、もともとの「現実の」対象に存在しない諸性質を示すことは、物理的に不可能である。真相はこうだ。もともとの「現実の」対象にあっては、動物的な嫌悪と吐き気をもよおす食欲の反発が、より温和な視覚の快をすべてかき消し、圧倒してしまふ。しかし、そこにある柔らかく調和的な色合いの混ざり合った多様性は、自然（＝現実）においても芸術においても、同程度の抽象的で公平な注意（abstracted and impartial attention）でもって眺めるならば、必然的にこの視覚の快を目に生み出すに違いないのである。

同じように、たとえ視覚以外の他の諸感覚にとつては快い諸特性であっても、目にたいしては嫌悪を与えるつまらない対象に存在する場合が多い。そうした（視覚以外にたいして快い）諸特性は、あまりにも強い印象を生み出すので、単に一般に快いものだけを求めている人間は、「視覚とそれ以外の」感覚を混同してしまい、「視覚的な美とは」違った快を与えるものが見られるという理由で、そのものが美しいと勝手に想像してしまうのである。むろんわたしとしても、レプトン氏と同じく、「庭園の」砂利道の快適さや、灌木の甘美な芳香を軽蔑⁽¹⁸⁾したいわけではない（氏の『プライス氏への手紙』、18頁

〔本稿262頁〕参照)。また舗装道路の便利さや、精留したラヴェンダーの快い香りを軽蔑したいわけでもない。ただ、もしも舗装業者や調香師が、自分の作品を、目にたいする甘美な喜びを提供するものとして勧めるようなことがあれば、彼らはいささか嘲笑し軽蔑したくなるだけなのである。たとえば、灌木の芳香に加えて、若い草や緑の芝生の新鮮さ、澄んだ水の涼しさといったものは、たとえ現代の庭園におけるその配置がどれほどピクチャレスクな美に反しており、視覚には嫌悪を与えるとしても、やはり人間本性にとってはあまりにも快いので、完全に不快だとすることはできない。新鮮さと涼しさを巧みに描いた絵画であれば、たとえことさら色合いや陰影の美しい多様性をもたない景観であっても、想像力の媒介によって快を与えることができる。なぜなら想像力は、そうした景観が与えるに違いない快適さや快を、即座に受け取るからである。とはいえ絵画にあつては、たとえそのような〔視覚以外に快い〕景観があつたとしても、けばけばしくギラギラした色の不調和が調停されることは決してない。だからこそわたしは、田園景観の純然たる視覚美 (mere visible beauty) を判定するための最良の基準として、絵画芸術を勧めてきたのである。わたしはただこの純然たる視覚美についてのみ、敢えて批判をおこなってきたにすぎない。

しかし、土地改良家がこの〔絵画という〕判定基準を拒み、ピクチャレスクな美など自分の職業には属さないと考えたいのであれば、もはや彼に用はない。われわれ二人の追究の対象は、完全に異なるからである。せめて彼にお願いしたいのは、もしも自分の「職業を示す称号」⁽²⁸⁾ をお持ちになりたいのなら、その職業を真に示すものにしていただきたいということだけである。たとえば、「歩道造り」、「灌木植樹者」、「芝生清掃人」、「田園の調香師」といった称号である。というのも、もしも彼が「風景〔画〕」(landscapes)を生み出そうとしないのであれば、「風景式造園家」(landscape gardener) という称号は、「賤しからざる自負」であるのみならず、「真ならざる自負」でもあるからだ⁽²⁹⁾。

適合性、錯綜性、軽さ、運動、安らぎ等の美についていえば、それらはすべて、〔単なる視覚ではなく〕知性と想像力にのみ属する。これについては本文でも若干言及したが、完全かつ正確に研究しようとおもえば、註の範囲のみならず、本作

全体の範囲を超えてしまうことだろう⁽⁸⁰⁾。その種の研究を妨げる第一の大きな障害は、言語の曖昧さにある。明晰な観念にたいして、明晰な用語を見つけることは難しい。第二の障害は、人々がすぐに、両性間の嗜好を示す言及に走ってしまうという癖である。両性間の嗜好は、およそ人間の嗜好のうちで最も強い。それゆえ、他のものすべてをその渦へと引きずり込む。それにより、同じ動物的機能に由来するという以外にはなんら関連のない、様々な快の判断基準となってしまうのである。おそらくあらゆる男性の動物は、自分と同じ種の女性を、被造物の中で最も美しいとおもうだろう⁽⁸¹⁾。しかしこの原初の欲望の結果は、文明化された人間の多様で複雑な精神にあっては、精神的共感・社会的習慣・後天的性向による様々な変更をこうむっているせいで、あまりにも変化し多様化してしまっており、分析することができない。したがってそれは、感覚の一般的な原理・理論の探求にとっては、なんら導きの光となりえないのである。

〔原註 21…〕 287 行目…

そこではミンキウス川が、緩やかに蛇行して流れ、

柔らかな葦で岸を縁取る。〔原文ラテン語韻文〕

—— ウェルギリウス『農耕詩』、第三歌、14〔15〕行目

さらにウェルギリウスの『牧歌』第一歌も参照。そこでウェルギリウスは、ローマにおける兵士のあいだでの領地の接收と分配を切々と嘆いている⁽⁸²⁾。

〔原註 22…〕 289 行目…

おお、だれかわたしをハエムス山の涼しい谷間に立たせ、

枝々の大きな緑陰で覆ってほしい。〔原文ラテン語韻文〕

〔――ウエルギリウス『農耕詩』、第二歌、480-489行目〕

〔原註23…〕 図版Ⅰ参照。ここでは中景において、小川が自然の川岸のあいだを流れている。それにたいし図版Ⅱでは、同じ小川が、土地改良家によって飾られた川岸のあいだを流れている。〔本稿末尾の原著図版Ⅰ・Ⅱ参照〕

〔原註24…〕 357行目…農民は、自分が今しがた種を撒いたばかりの畑でカラスが餌を食べているのを見ると、カラスは穀物の種を食べているに違いないと想像しがちである。そこでカラスを駆除しようと試みる。しかし実際には、カラスは芋虫やナメクジを掘り返しているのである。そのことで農民は、大いに恩恵をこうむる。茶色い頭をもつ大きな白い幼虫は、三年のあいだ地中に留まった後、普通の茶色のコガネムシになるのだが、これが草や穀物の根に甚大な被害をもたらすことになる。とはいえ幼虫のあいだは、カラスの大好物なのである。その結果これらの虫は、カラスが群れる場所では滅多に見つからない。

参考 1：『マンズリー・レヴェュー』における『風景』書評⁽¹⁸⁾

従来ナイト氏は、博識な文・学・者だと考えられてきた〔原註…一七九四年一月および四月の『レヴェュー』における『ギリシャのアルファベットについての試論』の項目参照〕。しかし今や彼は、いっそう人気がありいっそう口当たりのよい、詩人という役柄で登場した。文献学者という以前の役柄と同様、この詩人という新しい役柄においても、なんら悪意のない目でナイト氏を見てみよう。するとこの詩には、

批判すべきところもあれば、推奨すべきところもある⁽¹⁸⁾

のがわかるだろう。

ナイト氏の詩の題名を最初に読んだときには、「ピクチャレスクな美」の主題について、なにか実践的なアイデアが書いてあるものと期待した。それは風景画家の魔法の色づかいから生まれるものでもよいし、風景自体のいっそう物質的な素材から生まれるものでもよい。とにかく、なにか実践的なアイデアが書いてあるのだろうと。ところが、残念なことこの詩は、結局のところほとんど、近年のイギリス造園の様式にたいする風刺に終始しているのがわかった。ナイト氏の目論見の一部は、時期尚早な、それゆえ不当と考えられる攻撃であるようにおもわれる。つまり未・公・刊の著作を攻撃しているのだ。しかもこの未公刊の著作は、職業人（「レプトン」）が書いたものである。そしていまだ予約販売を受け付けている最中であると理解する。もっともこの問題は、ナイト氏、レプトン氏、あるいはどのような職業でもよいが、その支援者たちが決着をつけるべきものであろう。むしろここではただ、「ナイト氏の」詩、上質の紙、高級な印刷という三重の輝きから生じるかもしれない魅力によって、読者がとりにならないよう防御したいとおもう。そして読者が「野生」の詩人に促さ

れ、よもや「シベリア」⁽¹⁸⁵⁾の「親愛なる人里離れた木陰」⁽¹⁸⁶⁾などに急行しないよう、あるいは逆に、オランダ人の庭にある迷路（奇妙な不適合性！）の罫にはまらないよう防御したい。この紳士（「ナイト」）の意見によれば、これら二つの両極端の方が、ブレニムやストウやバーリの地所〔本稿訳註103〜105参照〕よりもまだましだということのである。

この詩を通読してみても、喜びと、嫌悪と、驚きとが入り混じったものを抱いた。以下、そのとき感じたもののいくばくかを読者に伝えたいとおもう。

この詩を読みながら、何度次のように繰り返したことが。——「もしも野生のままの自然こそが、あらゆる場合に最も好ましいというのなら、なぜナイト氏は、わざわざ田園を美化すること〔「人工的な造園」についての教訓詩を書いたのか〕と。

『風景』第一版、第一巻、728行（第二版も同じ行）の引用。』

遺憾ながら、これはご自身が、趣味や感受性、芸術と自然の精妙な美を感じる卓抜した嗜好にかんして、並はずれて恵まれているとうぬぼれる者たちがいつも口にする合言葉にすぎない。例の、「示すことはできないが、ただ感じるだけ」はできるなにか⁽¹⁸⁷⁾〔原文ラテン語〕の能力である。たしかに、素晴らしい絵画、彫刻、風景に歓喜しているふりをする方が、いかなる理由でそれが美しく、称賛を呼び覚ますのかを説明するのよりも、ずっと楽であろう。どうもナイト氏は、スターン作のトリストラム・シャンデイから発想を拝借したようである。トリストラムは、ナイト氏と同じ考え方を、同じ様に不公正に、しかしいっそう生き生きと述べたてている（第三巻、第12章）。『昨晚、〔役者の〕ギャリックは独白をどんな風にしゃべったのかね？』『いやまったく規則に違反してしまいましたよ。ほとんど文法など無視しているのですから』、等々⁽¹⁸⁸⁾。

著者ナイト氏は、自分の意見をいっそうよく理解させるべく、図版を二枚挿入した〔本稿末尾の原著図版Ⅰ・Ⅱ参照〕。二枚は向かい合っており、同一の場所を描いた二つの異なる眺めとなっている。一枚目は、その景観を粗く飾り気のない状態で描いたものであり、ナイト氏の趣味によく合致している。二枚目は、「きっちり刈り込まれた」状態であり、レプトン氏のやり方にしたがっている。この二枚のエッチングを見ればだれしも、もっぱらレプトン氏の未公刊のスケッチを茶化するためのものとしかおもえないだろう。それどころか、レプトン氏みずからが描いたデッサンをエッチングにしたのだと考えるに違いない。ナイト氏かレプトン氏か、二人のいずれかが間違っている。あるいは、両紳士がともに間違っているはずである。もしもそうでなければ、田園の美化（「造園」という仕事のすべてが、まったく原理を欠くことになってしまうだろう。とはいえ、まだ世に出ていない（レプトンの）著作について公に批判することは、われわれのよくするところではない。なるほど一方で、ナイト氏が著しく間違っているのも確かである（「未公刊の著作を批判したのだから」）。しかし他方、現在わかる範囲で判断するかぎり（「ナイトがいうところから判断するかぎり」、レプトン氏の方も同様に間違っているのかもしれない。われわれとしては、レプトン氏の著作が、十分だれの目にもとまるようになったといえるときに初めて、それについて決定的な意見を述べることができるだろう。

以下のような詩行を読むと、どうもナイト氏は、時々、詩的な錯乱に陥っているのではないかと疑いたくなる。すなわちそれらの詩行が非難しようとしている幽霊は、実はただ詩人の奔放な想像力の中に存在するだけではないのかと。

『風景』第一版、第一巻、283-290行（第二版：297-304行）の引用。』

おらら、

『風景』第一版、第二卷、7-16行（第二版同じ）の引用。

一体、どこに、どこに、どこに、そんなものがあるというのか？ イングランドにそうした景観があるともいうのか？ おお、そうであった。ドーチェスター⁽¹⁸⁾の丘陵地帯(Downs)とか、ソールズベリーの平野とか、ニューマーケツト⁽¹⁹⁾の荒地とか。その他、王国の多くの部分にそれは見られるではないか。そこにはたしかに、「裸とハゲ」⁽¹⁹⁾の表面をした「広大な景観」⁽¹²⁾が見られる。しかしそれは完全に自然であり、しかもしばしば美しい。逆にナイト氏の記述に少しでも似ているような改良された場所（「ブラウン風の庭園」は、一つとして思い出せないのである。実際、氏が「平らで味気なく波打つ平面」⁽¹⁸⁾ということと正確になにを言わんとしているのか、容易には理解しがたい。とはいえ、このシュロップシャー州の詩神(Salopian Muse)⁽¹⁴⁾（「ナイト氏」も、正気に戻ったときには、良い詩と良い感覚〔良識〕とをもたらししてくれる。それはすぐ後で示そうとおもう。ただしその韻文は、正しいというよりも強いことの方が多い。たとえば、以下のようなものである。

『風景』第一版、第二卷、280-81行（第二版：306-07行）の引用。

これが真の茶化^{・パリス}なのであれば、すぐれた一撃だといえるかもしれない。しかし教訓詩では、諸観念が適合しなければならぬのであるから、これは馬鹿げている⁽¹⁸⁾。そもそも同じ一つの丘に、一本以上のオベリスクが立っているのを見た者などいるだろうか。それとも豚の背中には、たった一本の剛毛しかないともいうのだろうか。とはいえ、詩人ナイト氏が、てっぺんの枯れた木に「剛毛を立たせる」場合には、イメージはやや改善されている。

『風景』第一版、第三卷、1722行（第二版同じ）の引用。」

しかし、ここにおいてさえ、記述されている主題からすれば、われわれは豚よりも、むしろハリネズミの方を考えることだろう。

かくしてやっと、ナイト氏の成果における比較的落ち着いた部分にたどり着いた⁽⁹⁶⁾。ここで氏は、読者の注意を引くに足る冷静なやり方で、氏のいわゆる「趣味の基準」なるものを提出している。具体的には、水差しの形においてである。ただしそれは、粘土で焼いたわが国の善良なる老トビーのジョッキなどではない。詩人ナイト氏の水差しは、真鍮製である。そう、ギリシャの工房作なのだ！ とはいえ、ギリシャ工人の「趣味」にかんしては、ナイト氏には賛同しかねる。なるほど、これが「有用な」水差しであることに異論の余地はない。しかし「ナイト氏がいうように」制作者がそれを、「優美」にしようと思図したとは信じられないのである。にもかかわらず氏の註では、このギリシャの水差しのもつ優美と優雅さについて、散文による明確な説明がなされている。件の註には次のようにある。

『風景』、第二卷、第一版、310行以下（第二版・336行目以下）の註、部分的に引用。」

われわれとしても、この原理を称賛するのにやぶさかではない。とはいえ、だからこそいっそう、ナイト氏が調和と優美というお気に入りの観念を伝えるために、「水差しなどという」媒体を選んだその「趣味」については驚かざるをえないのである。ナイト氏の著書は、簡素で小さい現代の活字を示す、今風の見本となっている⁽⁹⁷⁾。しかしこれは、ナイト氏が「趣味の基準」にすべきだと考えたらしい例の水差しの図と、あまりにもひどい調和をなしているのではなからうか。氏が熱愛するとおぼしき「調和と合一」は、むしろ柔らかで使い古したイタリック体の活字による方が、ずっと上手く示すこ

とができたに違いない。なぜならイタリックであれば、「斜めの線は互いに対応」するはずであろうし、「同じ方向に突き出す」はずだからである。しかも、「そ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」に見えたはずだからである。

もしも詩人ナイト氏が、自分の選んだ主題についてはまだよく知らない謙虚に白状していたならば、多少の誤りも見逃すことができただろう。しかしまったくの新参者が、巨匠のような権威と口調でもって、図々しい助教師さながら、自分の教えを垂れ、非難をまき散らすならば、われわれとしてもほとんど我慢の限度を超えてしまう。そしてかくもしばしば、呵責ない攻撃の数々に耳を悩ませられると、堪忍袋の緒が切れても仕方がない。たとえば、以下のような攻撃である。

『風景』第一版、第三卷、219-38行（第二版同じ）の引用。]

さて、自分が知らない主題について教訓的な規則を定めようと企てる、あらゆる自称「目利き」の方々に申し述べたい。砂利道というのは、使用〔有用性〕(use)のために造られるものである。それはわが国の寒冷で湿潤な気候においては、おもに女性の便利と快適さのために造られる。けっして、他から切り離れた装飾のみのために意図されたものではない。いわんや、「灼熱の〔頭の浮かれた〕」(red-hot) 詩人たちによる使用、あるいは乱用(abuse)のために造られたものでは毛頭ないと信ずる。ところがこの詩人たちときたら、ギリシャの照りつける太陽を空想しては、その下で大言壮語する始末だ。

著者ナイト氏の未熟な趣味、および風景式造園にかんする氏の実践的アイデアの欠如については、これぐらいで十分だろう。以下では、比較的冷静な瞬間における氏を、いっそう尊敬すべき詩人として見てみよう。

氏は、わが国で普通に見られる森の木はいくつかの特徴を、巧みに描いている。そして続いてレバノン杉(Cedar of Lebanon)の偉大さを、以下のように見事に描写する。

『風景』第一版、第三卷、111-26行（第二版同じ）の引用。」

さらに氏は、「革命」の原因・作用・結果を、次のように崇高な仕方で描く。しかもそれは、昨今の不幸な時代（「フランス革命の時代」）にも、とりわけよくあてはまるのである。

『風景』第一版、第三卷、377-400行（第二版同じ）の引用。」

これらの抜粋を読むならば、ナイト氏が端倪すべからざる詩的才能を持っていることがわかるであろう。

参考2…レプトン『プライス氏への書簡』⁽¹⁹⁸⁾

ご高著（『ピクチャレスク論』）の初版を、わざわざ書肆に命じてお送りくださり、お氣遣いありがとうございます。長旅のあいだ、大変楽しく拝読させていただきました。その楽しさたるや、光栄にも貴兄とこの主題をめぐって時折かわした、あの活発な会話で味わった楽しさをも髣髴とさせるものでした。貴兄が実に注意深く考察された芸術の一般原理と理論とにかんして、わたしたち二人は意見を同じくするものと自負します。意見が分かれるのは、ただそれを実践に移すのが適切なのか否か、そもそも可能なか否か、という点のみにかかわります。

ナイト氏と貴兄は、かたじけなくも小生の名を、ブラウン氏に追従する無趣味な一群には入らない例外である（（参考原註））としてくださいました。とはいえ、たしかに貴兄は、小生が自分の職業に必要ないくつかの資質を備えているとは認めてくださっているものの、他の資質には欠けているとお考えです。そしてそのゆえに、「いっそう高尚な芸術家（「画家」）たち

が、絵画とスケッチの両方で成し遂げたもの」を研究するよう、強く勧めてくださいました。絵画とスケッチは、わたしから、水力学や測量術におとらず、自分の職業には不可欠なものと考えている分野の知識です。この知識がなければ、わたしとて不遜にも、「風景式造園家 (Landscape Gardener) ⁽⁹⁾」などという称号を要求することは、けっしてなかったでしょう。この称号は、貴兄もおっしゃるように、「賤しからざる自負を示す称号」⁽¹⁰⁾ なのですから。

いかなる洗練された芸術にかんしても、「良い趣味」を定義するのは困難です。そして残念なことに、芸術を職業とする個々人が、自分と対抗する芸術「家」に良い趣味を認めることはめったにありません。しかし芸術を職業とせず、しかも人生の繁忙も放蕩も免れている方々⁽¹¹⁾ は、いずれかの芸術に卓越する閑暇をおもちの場合、他のすべての芸術を陶冶するための時間をも見出すことができるのが普通です。そして諸芸術のあいだには実際に親近性が存在しますから、そうした方々は、諸芸術のあいだに、現実以上に大きな親近性を想定してしまい勝ちなのです^(参考原註3)。

貴兄とともにワイ河⁽¹²⁾ のロマンティックな景観で過ごした楽しい時を思い出しますと、そのときにはわたしもピクチャレスクに熱狂するあまり、絵画と造園とのあいだに多大な親近性があるものと当初空想してしまい、事実そう認めたのでした。けれどもその後、思考が熟し、実践経験も積んだ後には、そこまでの親近性はないと考えるようになりました。なぜなら、人間に関係するものにあつては、ピクチャレスクな効果に劣らず、適切さと便利さこそが、良い趣味の対象となるからです。美しい庭園景観は、カンヴァスに描いたときに見栄えが悪い〔「ピクチャレスクではない」からといって、そのせいで欠陥があるとはいえません。それはちょうど一篇の教訓詩〔「ナイトの『風景』」が、画家や音楽家にふさわしい主題を提示しないからといって、そのせいで欠陥があるとはいえないのと同じことです。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、目を喜ばず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。

それゆえ、かりに造園を完成するには画家の風景画が不可欠であるとすれば、並木道の一番端に、風景を描いたキャンヴァスを置く方がずっとよいでしょう。実際オランダではそのようなことが行われています。そうすればきっと、田園の住まいの健康・快活・快適を、画家の想像力の生み出す粗野な、しかし愉快な景観のために犠牲にしないで済むでしょうから。探求好きの精神にとって最も楽しい訓練とは、自分の好みの見解から、理論や体系を演繹することです。そこでわたしも、美とピクチャレスクにかんする貴兄の巧みな区分に大興味を抱き、楽しみました。けれども、それを風景式造園に適応するのが適切だとは認められません。なぜなら、「ピクチャレスク性 (picturesqueness) ^(註)」ではなく、美こそが、現代の土地改良(＝造園)が目指すおもな対象だからです。というのも、なるほど植木屋や菜園の労働者の何人かが、ブラウン氏の手法を拙い仕方で見習ったことはあるかもしれませんが、しかし偏見のない目で見れば、この偉大な独学の巨匠(＝ブラウン)の作品には、無数の美が見出せるからです。貴兄は、美とピクチャレスクとの区別をきわめて賢明に際立たせてくださいました。おかげで多分人々はわかることでしょうが、人間の住まいと便利さが美によって改良されるのにたいして、「ピクチャレスク性」は、粗野なジブシーに任せておけばよいのです。ジブシーとよく調和するのは、「野生のロバ、ポメラニアン犬、毛むくじらのヤギ」なのであって、「美しい」「光沢のある毛並みの馬」や斑点のある鹿 ^(参考原註3) などではありません ^(註)。ちなみに鹿は、最近になって初めて、「群れているときには貧相で汚れている」 ^(註) ことが発見されたものです。

貴兄が行った、ブラウン氏とその追従者たちにたいする激しい風刺には、実はわたしの意見に直接向けられた頁も多しとを、看過するわけにはゆきません。もっとも貴兄は、友人のナイト氏よりは寛大なのですが。なにしろナイト氏ときたら、わたしの未公開の手稿を誤って引用しておきながら、それでわたしを物笑いの種にしようというのですから。

あらゆる自由芸術にとって不幸なのは、それを職業とする人々の中に、礼儀を欠く者が見られることです。わたしの職業は、どちらかといえば、ただの日雇労働者や無学な人間が実践することが多いので、それを洗練された諸芸術の地位につけ

るのがいっそう困難なのです。むろんわたし自身は、そのような地位をえるべき職業だともっているのですが。とはいえ今や、この職業が尊敬に値することを弁護するのは、わたしの義務となりました。なぜなら、貴兄がまさにその存在自体を攻撃しているこの職業の筆頭を占めるのに、わたしこそ適任だと、貴兄とナイト氏はかたじけなくも認めてくださったからです。

風景式造園を絵画から導きだすという貴兄の新理論は、実にもっともらしくおもわれます。ですので、他の多くの哲学理論と同じく、経験と実践という試金石によって十分に吟味しなにかぎり、人々の心を魅了してしまい、誤った方向に導きかねません。(貴兄は)野生の自然についての画家の研究から、造園を導きだすのだといいます。しかしそれは、野蛮な状態にある人間の統制を欠いた意見から、政府を導きだすのと、きわめて親近的だと考えざるをえません。イギリス造園の清潔さ、単純さ、優雅さは、今世紀の賛同をえてきました。それは野生の自然と、生硬な芸術Ⅱ人工のとのあいだの、幸福な中間とされるからです。このことはまさに、イギリスの政体が、野蛮人の自由と専制政治の制限とのあいだの幸福な中間とされるのと同じことです。わが国は、これら両極端のあいだの程度というもの恩恵に浴しています。ですから、まだ試したことのない理論的な改良の実験など、どこか別の国でやっていたいただきたいものです⁽²⁶⁾。

以上、土地改良〔Ⅱ造園〕の一般原理という観点から、ブラウン氏が擁護しようと努めました。ここでさらに、「塊状林を造ること (clumping)」や「帯状林を造ること (belting)」と嘲笑的に呼ばれている彼の実践を、やや詳しく論じなければなりません。たしかに興味をもつ人ならばだれしも、様々に異なる成長過程の木からなる自然の木立と、塊状林 (clump) の名で芝地を汚すことの多いモミの木々の形式的な斑点とを、ためらわずに区別することができるでしょう。しかし実は、五〜六本からなる木立を生みだす最も確実な方法とは、同じ一つの囲いの中に、五十〜六十本の木を植えることなのです。ブラウン氏がしばしば勧めたのは、このことにほかなりません。つまりモミの木を混ぜることによって、若木が成長するあいだそれらを守らせるのです。けれども不幸なことに、ブラウン氏が雇った人々は、ぞんざいだったり、趣味が悪かったり

して、モミの木が保護者としての役割を終えた後にも、ずっとそれを残し続けてしまいました。それどころか他の人々にいたっては、その種の塊状林に、モミの木のみを植えるという始末なのです。これはブラウン氏のもともとの意図を、まったく誤解したものとわざるをえません。同様によく目にするのは、それらの黒い斑点（＝塊状林）の周りに、ペンキを塗った防護柵や生け垣、さらには石の壁をめぐらしたものです。本来ならばそれは一時的な囲いでなくてはならず、あくまで必要に迫られてのことであって、好んで行うものではないにもかかわらずです。

不幸にして、広大な芝地の表面に変化を与えてくれる木や木立が一つもない場合には、時に植樹することが必要となります。とはいえ、そうしてできた塊状林や木々の塊の大きさと量とが、芝地の広さや土地の形と調和するならば、貧相な単独の木を無数に植えるよりも、ずっと不快でないのは確実です。なるほどそういう貧相な木を、若木用の重々しい柵で囲み、林苑の表面のいたるところに点在させているのはよく見られることですが。たしかに、以前からある生け垣の中から、古い木を二く三本残すことができる場合には、塊状林はめったに必要ありません。それはその通りでしょう。しかし平らな土地では別です。そこでは、芝地の表面を変化させられるのは、木々の濃い塊なのです。その効果は、単独の木々によっては生み出すことができないでしょう。したがって塊状林は、けっして現在の美の対象であると考えるはなりません。それはあくまで、将来の美を生み出すための便宜上の方策なのです。この方策は、単独で風や日光にさらされるとめったに成長しない若木などよりも、ずっと確実に美をもたらしてくれます。

次に、わたしの前任者（＝ブラウン）による带状林（*strip*）を弁護したいとおもいます。これも単なる便宜上の方策という同じ原理に基づくものです。なるほど带状林は、いくつかの場所では退屈なやり方で作られ、景観全体をはなだ損ねています。その点は完全に同意します。けれども多くの場所では、林苑や芝地を囲むためには、带状林や植栽による境界ほどすぐれた装置はないのです。たしかに带状林は長すぎることが多く、つねに狭すぎます。しかしわたしの経験からいうと、ブラウン氏は頑固でうぬぼれたたと非難されるのですが、実際には、雇い主の浪費と吝嗇との両方がもたす苦勞を、等し

く克服せねばならなかったのです⁽²⁰⁾。さもなければ氏は、二、三十ヤード〔約二、三メートル〕の幅しかないのに、なんマイル〔一マイルは約一、六キロ〕も続く、貧弱な腰ひものような植栽〔帯状林〕に同意などしなかったでしょう。

ここで帯状林の起源、意図、効用について簡単に説明させていただきます。田園の住まいの快適さと喜びを確保するためには、邸宅の大きさに比例したある広さの土地を、周囲の耕作地から切り離す必要があります。この囲い地は、林苑、芝地、遊園などと呼んでもいいのですが、とにかく所有者の特定の使用と喜びに適しているという雰囲気をもたねばなりません。隔離と安全を愛することは、自由を愛することと同様、人間にとっては自然なことなのです。そしてどの扉も閉めることができない家に住むことは、すべての扉を閉めきった家に住むのとほとんど同様に、苦痛でしかならうとおもいます。過度の自由にせよ、過度の制限にせよ、あまりに目立つ場合には、精神にとって等しく不快なのです。だからこそ、林苑を囲い込むことが必要であり、しかも同時に、それを囲む境界を隠すことが必要になるのです。そして林苑の柵を隠すためには、植栽が最も自然な手段なのですから、その植栽に馬車道や散歩道を設けることは至極当然のことです。たしかに、もしもこの帯状林の幅が一律で、馬車道がその中央を一律に蛇行してゆくならば、その道に関心を抱くのは、ただ自分の若木の生長を確かめたいとおもう人〔土地の所有者〕だけででしょう。他のあらゆる人にとって、それは退屈でしかなく、しかも長ければ長いほどいっそう退屈です。それを認めるにやぶさかではありません。しかし逆に、植栽の幅を上手に変化させ、その輪郭を土地の自然な形に合わせたらどうでしょう。そしてその道筋の中を、馬車道が不規則に抜けるようにし、ときに完全な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ようにしたらどうでしょう。そのような植栽は、多様な快い視点を結びつけて示してくれる、最良の方法であることを認めざるをえないでしょう。それらの視点は互いに離れており、しかも林苑の範囲内に収まります。もしもこれにたいする正当な反対意見がありうるとすれば、それはただそのような視点があまりにも稀にしか現れない場合か、あるいは馬車道の長さを重んじるあまり、多様性を犠牲にした場合だけでし

う。

今書いているこの『手紙』は、ダービシャーへの旅の途中、さまざまな折をみて書いたのですが、知らず知らずのうちに予想だになかった長さになってしまいました。ですのでこれを若干部印刷し、「風景式造園という」芸術を広く擁護するものにしたたいとおもいます。なぜなら、貴兄はあらゆるジェントルマン（土地をもつ領主）が風景式造園家にならねばならないと熱心に勧めるのですが、わたしとしては、だからといってこの芸術が抹消されることはないと思信するからです。もし貴兄のいうことが正しいのなら、あらゆるジェントルマンは、自分の建築家にもなれることでしょう。それどころか、自分の医者にならなれるでしょう。要するに、能力のある人が、自己のもてる全精力をなんらかの主題に傾注するならば、どんなことも自分でやってやれないことはないのです。けれども人生は短く、あらゆることに卓越するには足りません。「少しの知識は危険だ（『生兵法は怪我のもと』）」といます。医者のみならずどんな技芸の職業家でも同じことですが、一番困ったことだとおもうのは、患者自身が自分で偽医者ぶるようになったときなのです。

たしかに芸術の一般原理は、研究によって学ばねばなりません。しかしその原理をいかに適用するかを教えるのは、ただ実践のみなのです。とはいえある種の計画は、ある種の薬と同じく、ほとんどすべての場合に適用している場合もあります。そこでブラウン氏は、なにも生えていない土地にさえ、ともかくあらかじめ帯状林を造ろうと決めてしまい、その趣味を非難されたのです。それは医者か患者を診るよりも前に、当て推量で解熱剤を処方するようなものであり、非難されても当然でしょう。

現在印刷中のわたしの作品集⁽²⁸⁾の中で、わたしは絵画と造園との違い、さらには風景と眺望 (prospect) との違いをあつげようと努めました。なぜなら、風景が画家の適切な主題であるのに反し、眺望はだれもが喜ぶ主題だからです。気難しい玄人がなにをいおうと、人類一般の声に耳を傾けねばなりません。このことを述べようと考えたのは、（わたしがまさに貴兄への『手紙』のこの部分を書いていた）マトロック・バース⁽²⁹⁾を訪れる人々にたいして、ピクチャレスクな景観が

どれほど効果をもたらさないかを観察してのことです。たしかにその谷では、画家の題材となるもの（「ピクチャレスクなもの」）が無数に見出されます。しかしこの地を訪れる人々は、隣の丘に登って、場所の全体を鳥瞰しないことには、めったに満足しないのです。この眺望は、絵画によっては描写できません。強い言い方を用いることが許されるならば、眺望を愛することは、人間精神の本性的な傾向であり、内在的な情熱なのです。

この考察は、わたしの意見を確証してくれます。つまり絵画と造園とは、たしかに密接に結びついているけれども、貴兄が想像するほど親密ではないということです。絵画と造園とは、同じ家系の出身の姉妹芸術ではありません。むしろ夫婦のように、気のあう性質同士が寄りあっているだけなのです。ですので、貴兄がこの二人の「想像上の人物」の仲介役をお引き受けくださるのは結構なのですが、ただ両者が時にいさかいを起こした場合には、口出しすることの危険をおもい出さねばなりません。とりわけ、両者に同じ品目の服を着せようという場合には。

この長い『手紙』を終えるにあたり、一つの著作に言及したいとおもいます。わたしが貴兄にも負けず称賛してやまない著作です。すなわちパーク氏は、『崇高と美』で次のように述べています。——なるほど習慣のせいで、砂糖の味よりも、タバコの味を好むようになることはあるかもしれない。しかしどんな人にとっても、砂糖が甘くないなどということにはけっしてならない、と⁽¹⁹⁾。これと同様にナイト氏と貴兄も、すぐれた絵画を称賛する習慣を身につけておいでです。そしてお二人とも、険しくピクチャレスクな景観の中で暮らしていらっしゃる⁽²⁰⁾。そのせいでお二人は、普通の観察者にとつて魅力的な、もっと温和な風景のもつ美にたいして、鈍感になってしまったのかもしれない。むしろ、お二人の趣味を非難したり、それが損なわれているといたいのではありません。ただお二人の舌が、庭園景観ではめったにお目にかかれなほどの「刺激」を必要としているのはたしかです。この国の良い感覚（「良識」と良い趣味とが、砂利道の快適さや、灌木の甘美な芳香、魂を広げてくれる広大な眺望^{（参考原註）}の喜び、急な丘の上からの眺めを、いずれも絵画に描けないからという理由だけで、軽蔑するようになる）とは信じられません。

ときに貴兄の発言は、わたしの意見にたいして辛辣です。またナイト氏は、いわれもない機智を激発させます。にもかかわらず、貴兄らお二人と個人的に知り合えたことは、わたしの人生における実に楽しいめぐりあわせとして、大切なものだと考えています。そしてまた多くの場所で、貴兄の良い趣味を目にすることもできました。ですので、どうか次のように署名することをお許しください。

貴兄の最も従順にして

卑しいしもべ

H・レプトン

ロンフォード近郊、ヘア・ストリートにて^(註)

一七九四年七月一日

追伸 ナイト氏の詩につけられた版画（原著図版Ⅰ・Ⅱ）の一つは、わたしの作品を真似たものだといわれました。むしろそのような考えは、ナイト氏にも毛頭なかったでしょう。おそらく同じことは、ご高著の200頁で言及された場所、および、「高名な職業的土地改良家が設計した、きわめて大規模な二つの場所」（215頁）として名指されたものについても起こっています^(註)。貴兄と時折かわした会話から、この称号はしばしばわたしを指すように感じられてしまいます。ですので、どうかご高著の今後の版では、これらの場所がわたしの作品ではないことを明言していただければ幸いです。

〔参考原註1…〕もしも〔貴兄の推奨する〕「ぞんざいさと偶然による」⁽²⁴⁾新しい土地改良の体系が広まって、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林になりでもしたら、このような小生への言及が、はたしてメイソン氏によるブラウン賛美を貴兄が巧みに弁護して認めた、あの思いやりという動機⁽²⁵⁾にのみ帰されないかどうか、はなはだ怪しいものと考えます。⁽²⁶⁾

〔参考原註2…〕それゆえ音楽と詩は、しばしば一緒にされます。もっとも、両者を同化できる事例はきわめて少ないのですが。なぜなら歌曲の旋律が、詩文の韻や拍節と適合することは稀だからです。同様に、詩と絵画もしばしば結び付けられます。とはいえ、詩人の熱狂が読者の想像力に示すような比喩的な人物を、画家のキャンヴァスが見事に具現することはやはり稀なのです。

〔参考原註3…〕鹿の群れには、つねに動いている生き生きとした揺れが見られます。これは絵画が描写できない事象の一つです。にもかかわらずそれは、林苑（「風形式庭園」）の景観においては、多大な美と快活をもたらします。

〔参考原註4…〕ここで広大な「眺望」に言及したのは、ピクチャレスクではないが、しかし喜ばしい主題の一つとしてです。とはいえ、繰り返し意見を述べてきたとおり、たとえ塔や見晴らし台からの眺望がどれほど望ましかったとしても、ほとんどの場合、常住する住まいの窓からの眺望はお勧めできません。

- (1) Cf. Walter John Hipple, Jr., *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* (Carbondale: The Southern Illinois University Press, 1957), esp. Chs. 12, 14-18.
- (2) Richard Payne Knight, *The Landscape, A Didactic Poem. In Three Books. Addressed to Uvedale Price, Esq.* (London: G. Nicol, 1794; 2nd ed., London: G. Nicol, 1795). 以下引用にあたっては、『風景』という略称に続けて、巻数と行数を示す。特記しないかぎり、引用は第二版から行う。
- (3) 教訓詩についてはたとえば、エドガー・ウィント（高階秀爾訳）『芸術と狂気』（原著：1963、）岩波書店1965）' 144-49頁参照。
- (4) ナイトにかんする研究は多数にのぼるが、単著の研究書としては次の三つを参照した。Jean-Jacques Mayoux, *Richard Payne Knight et le pittoresque: essai sur une phase esthétique* (Paris: Les Presses Modernes, 1932); Frank J. Messmann, *Richard Payne Knight: The Twilight of Virtuosity* (The Hague: Mouton, 1974); Andrew Ballantyne, *Architecture, Landscape, and Liberty: Richard Payne Knight and the Picturesque* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1997). さらに次のものも、もともとナイトにかんする展覧会のカタログだが、重要な研究論文集となつてゐる。Michael Clarke and Nicholas Penny (eds.), *The Arrogant Connoisseur: Richard Payne Knight, 1751-1824: Essays on Richard Payne Knight together with a Catalogue of Works exhibited at the Whitworth Art Gallery* (Manchester: Manchester University Press, 1982). また先駆的なナイト研究の一つであり、日本語でも読めるものとして、Nikolaus Pevsner, 'Richard Payne Knight' (1949), rpt. *Studies in Art, Architecture and Design* (London: Thames and Hudson, 1968), Vol. I: Ch. 6. 「ニコラヌス・ペヴスナー（鈴木博之・鈴木幾子訳）『美術・建築・デザインの研究』（鹿島出版会、1980）' Ⅰ、第六章：「リチャード・ペイン・ナイト」。

(5) 以下、ナイトの生涯にかんしてはおもに、Messmann, op.cit.; Clarke and Penny, op.cit., esp. Ch. 1; Nicolas Penny, 'Richard

Payne Knight: A Brief Life', pp. 1-18; Balamyne, op.cit. ⑥他、Elizabeth Inglis-Jones, 'The Knights of Downton Castle, I, II', *The National Library of Wales Journal*, Vol. XV (1968): 237-64; 365-88 にある。なお Mayoux, op.cit. は、美学理論の解釈については教えられえるところが多いが、ナイトの伝記的記述にかんしては不正確である。

(6) *Coalbrookdale at Night* (1801, oil on canvas, Science Museum, London).

(7) ペイン・ナイトの出生地は Wornsley Grange, Herefordshire。彼は祖父および伯父であったリチャードと区別するため、祖父の妻であるシュロップシャー州の郷士の娘、エリザベス・ペイン (Elizabeth Payne) にちなむ「ペイン」の名をつけられた。なお多くの研究書等では、ペイン・ナイトの生年が一七五一年ではなく一七五〇年となっている。これは出生地の戸籍簿が、旧暦を用い、生年を一七五〇年と記しているのを踏襲した結果である。本稿では、新暦により一七五一年とした。

(8) Knight, *The Progress of Civil Society: A Didactic Poem in Six Books* (London: G. Nicol, 1796), III: II. 489-96 (p. 69). なおこの詩を書いたとき、ナイトの母はまだ存命中であった。

(9) Penny, op.cit., p. 2. ただし Penny は、ペイン・ナイトのいっしょたちの教養が高く、特に Edward Knight, Jr. などは、ペイン・ナイト同様、造園や美学に興味をもち、収集家でもあったことを指摘している。

(10) この日記の原稿は長く失われたと考えられてきたが、近年発見され、出版された。Knight, *Expedition into Sicily*, ed. Claudia Stump (London: British Museum Publications, 1986). Cf. Claudia Stump, 'The "Expedition into Sicily"', in Clarke and Penny, op.cit., pp. 19-31; Alessandra Ponte, *Le Paysage des origines: le voyage en Sicile (1777) de Richard Payne Knight*, traduit de l'anglais par Janine Barrier et Danièle Berdou, traduit de l'italien par Corinne Paul Maier (Besançon: Les Éditions de L'Imprimeur, 2000); Bruce Redford, *Dilettanti: The Antic and the Antique in Eighteenth-Century England* (Los Angeles: The J.

- Paul Getty Museum, 2008), Ch. 3.
- (11) たよぞびち Richard de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de la Sicile* (Paris, 1781-86); Ignazio di Biscari, *Principe di Biscari, Viaggio per tutte le antichità della Sicilia* (Napoli, 1781); J. Houel, *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari* (Paris, 1784-87).
- (12) Philipp Hackert, *Biographische Skizze, meist nach dessen eigenen Aufsitzen entworfen von Goethe*. (*Tagebuch einer Reise nach Sicilien von Henry [sic] Knight*) (Tübingen, 1811). ただしゲーテは、ナイトの日記の最後の部分を省略している。Stumpf (op.cit., pp. 18f.) の推測によれば、ゲーテがその部分を省略したのは、キリスト教批判というナイトの個人的見解の押し付けをさたからではなかつた。
- (13) タウントン・カースルについで、Christopher Hussey, ‘A Regency Prophet of Modernism’, *Country Life Annual* (London: Country Life, 1956); S. Lang, ‘Payne Knight and the Idea of Modernity’, in John Summerson (ed.), *Concerning Architecture: Essays on Architectural Writers and Writing Presented to Nikolaus Pevsner* (London: Allen Lane, 1968), pp. 85-97; Alistair Rowan, ‘Downton Castel, Herefordshire’, in Howard Colvin and John Harris (eds.), *The Country Seat: Studies in the History of the British Country House, Presented to Sir John Summerson* (London: Allen Lane, 1970), pp. 170-74. ナイト自身は、後年のような様式を「混合建築」(mixed architecture) と呼び、それをピクチャレスクと観念連合説によって正当化している。Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (1805, 4th ed. London: Payne and White, 1808), Pt. II, Ch. ii, Sects. 32-34 (pp. 160ff.), Sect. 101 (p. 225); cf. *ibid.*, Contents, p. ix. やらひらの混合様式の先行者や、後々の影響等については、Lang, op.cit.
- (14) 一七八〇—一八四年は Leominster から、一七八四—一八〇六年は Ludlow からの選出。Inglis-Jones (op.cit., 253) によれば、彼は自分が国会議員になったことについて、William Windham に次のように告白したという。——楽しみだった

- 純粋に学究的な生活を捨ようという気になったのは、ただ義務感、および自分の同胞の役に立ちたいという願いのゆえにすぎない。なるほど自分は国会議員として大変努力したし、みずからの職務を真剣に考えてはいたが、本当に興味があるのはいつも芸術の方であった」と。
- (15) ディレタント協会については、Redford, op.cit. およびそれとほぼ同時に出た次の重要な研究参照。Jason M. Kelly, *The Society of Dilettanti: Archaeology and Identity in the British Enlightenment* (New Haven: Yale University Press, 2009)。ただし発足当初のディレタント協会は、単なる楽しみのための会という性格が強かった。
- (16) Knight, 'A Discourse on the Worship of Priapus, and its Connexion with the Mystic Theology', in *An Account of the Remains of the Worship of Priapus lately existing at Isernia, in the Kingdom of Naples*: . . . (London: Spilsbury, 1786); cf. Redford, op.cit., Ch. 5; Kelly, op.cit., pp. 243-59; G. S. Rousseau, 'The Sorrows of Priapus: Anticlericalism, Homosexual Desire, and Richard Payne Knight', in George Sebastian Rousseau, and Roy Porter (eds.), *Sexual Underworlds of the Enlightenment* (Manchester: Manchester University Press, 1987), pp. 101-53; Alessandra Ponte, 'Architecture and Phallicism in Richard Payne Knight's Theory', in Beatriz Colomina (ed.), *Sexuality and Space* (New York: Princeton Architectural Press, 1992), pp. 272-305; Giancarlo Carabelli, *In the Image of Priapus* (London: Duckworth, 1996), pp. 36-40, 86ff., et passim.
- (17) Cf. Ian Jenkins and Kim Sloan (eds.), *Vases and Volcanoes: Sir William Hamilton and his Collection* (London: British Museum Press, 1996), esp. pp. 238f.
- (18) なお Kelly (op.cit., pp. 257f.) は、むしろ後年の『風景』における政治性（後述するフランス革命への親近性）こそが、『ブリアボス』への批判を初めて引き起こしたとする。
- (19) これらの論点にかんしナイトは、フランスの考古学者、ダンカルヴィル (Pierre-François Hugues, Baron d'Hancarville, 1719-1805) に負うところが大きいとみずから認めている。ダンカルヴィルは当時から特に大陸では信用されていた

かったが、ナイトはむしろ個人的にも支持した。

- (20) Knight *An Inquiry into the Symbolical Language of Ancient Art and Mythology* (London: privately printed, 1818). ナイトは後述するエルギン・マーブル問題のせいで、この書物をナイレッタント協会から出版することができず、私家出版せざるをえなかった (cf. Kelly, op.cit., p. 265)。
- (21) Knight *An Analytical Essay on the Greek Alphabet* (London: P. Elmsly, 1791).
- (22) *Carmina Homerica Illias et Odyssea, a rapsodorum interpolationibus repurgata, et in pristinam formam . . . redacta: cum notis ac prolegomenis . . . studio et opera R. P. Knight* (Londini, in aedibus Valpianis, 1808).
- (23) 翻訳部分は一八二〇年出版。
- (24) Knight, *Greek Alphabet*, p. 23.
- (25) Cf. M. L. Clarke, *Greek Studies in England, 1700-1830* (1945; rpt. Amsterdam: Hakert, 1986), pp. 140-42.
- (26) この有名なナイトのホメロス観を、エーソンの古典学者たさは (冷笑的に) 「ナイト主義」(Knightianism) と呼んだ。よる。 Cf. Messmann, op.cit., pp. 131f.
- (27) Knight, *Specimens of Antient Sculpture, Egyptian, Eruscan, Greek and Roman: Selected from Different Collections in Great Britain, by the Society of Dilettanti. (Preliminary Dissertation on the Rise, Progress and Decline of Antient Sculpture. Prefatory Remarks on the History and Principles of Antient Sculpture)*, 1 (London: Society of Dilettanti, 1809); cf. Redford, op.cit., Ch. 7. 先に言及した『象徴言語』(一八一八年)はこの『実例』の続編、第二巻(それ自体はナイトによるものではない)の序文として構想されたものである。
- (28) 'To Sir George Beaumont, March 8th 1804', *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, ed. Earl Leslie Griggs, II (Oxford: Clarendon, 1956): 565.

(29) Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (1805; 4th ed. London: Payne and White, 1808). 本稿では「ナイト

の生前に訂正の施された最終版、第四版を用いる。

(30) Uvedale Price, *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful: And, on the Use of Studying*

Pictures for the Purpose of Improving Real Landscape (London: Robson, 1794). プライスはこれに大幅な加筆修正を施し、

さらに他の多くの論考を随時書き足して、最終的には全集版とらってより三巻本の『試論』を出版する(一八一〇

年)。*Price, Essays on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful: . . .*, 3 vols. (London: Mawman, 1810).

(31) 当時「[土地]改良」(improvement)の語は、土壌等の改良以外にも、土地の美的な改良、すなわち風景式造園を

指すものとして広く用いられた。その後で述べるとおり、「ナイトやプライスにとって「土地改良家」(improver)の

語は、時にブラウンと結び付く否定的なニュアンスをもっていた。これは、「ピクチャレスク美学に親しんでいた小

説家のジェイン・オースティン」(Jane Austen, 1775-1817)の『マンズフィールドパーク』(*Mansfield Park*, 1814)に

つらつと同様である。 Cf. Alistair M. Duckworth, *The Improvement of the Estate: A Study of Jane Austen's Novels* (Baltimore:

Johns Hopkins Press, 1971).

(32) ウィリアム・メイソン (Rev. William Mason, 1725-97) は、フランスの画家デュフロノワ (Charles-Alphonse Dufresnoy,

1611-68) が書いたラテン語の詩『絵画の技に つらつ』 (*De arte graphica*, 1668) を英語の韻文に訳し、それにロイヤ

ル・アカデミー会長のレノルズが註解をつけて出版した。 Charles-Alphonse Dufresnoy, *The Art of Painting. . . . Translated*

into English Verse by William Mason. . . . With Annotations by Sir Joshua Reynolds (Dublin: Whistone, 1783); rpt. in *The literary*

Works of Sir Joshua Reynolds, with a Memoir by Henry William Beechey (London: Bell, 1901, 1909), II: 237-423, esp. 255-358.

(33) Price, *An Essay*, pp. 4f.

(34) ブラウンと彼の批判に つらつ Dorothy Stroud, *Capability Brown* (1950; rev. ed., London: Country Life, 1957); Jane

- Brown, *The Omnipotent Magician: Lancelot 'Capability' Brown, 1716-1783* (London: Chatto & Windus, 2011).
- (35) おそらくプライスの『試論』の方が、ナイトの『風景』よりもむしろさう本来の造園論を中心に論じているので、レプトンはナイトではなくプライスへの反論を行ったのであろう。なおレプトンは、『プライス氏への書簡』を自身で書いたのではなく、ウィリアム・クーム (William Combe, 1741-1823) に書かせたものとおもわれる。クームは、ピクチャレスク (特にギルピン) を風刺した、『シンタックス博士のピクチャレスク探訪の旅』(一八一二年) で有名な戯作作家である。 Cf. Harlan W. Hamilton, *Doctor Syntax: A Silhouette of William Combe Esq.* (1742-1823) (Kent, Ohio: The Kent State University Press, 1969), pp. 183, 251.
- (36) プライスの『書簡』は、彼の三巻本の『試論』に転載されたこと (Price, *Essays*, III: 23-180)。
- (37) Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757; 1759), ed. J. T. Boulton (1958; rev. ed., Oxford: Blackwell, 1987). [エドモンズ・バーク (中野好之訳) 『崇高と美の觀念の起原』(1973; みまず書房、1999)°]
- (38) Archibald Alison, *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1790; rpt. Hildesheim: Olms, 1968); cf. Martin Kallich *The Association of Ideas and Critical Theory in Eighteenth-Century England: A History of a Psychological Method in English Criticism* (The Hague: Mouton, 1970); 拙稿「アリスンの觀念連合主義美学——夢想の美学とそのアポリア」、『イギリス哲学研究』(日本イギリス哲学会) 第17巻 (1994) 18-30頁。
- (39) 下註17参照。
- (40) Cf. Inglis-Jones, op.cit., XV: 254f.
- (41) William Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape: To Which is Added a Poem On Landscape Painting* (London: R. Blamire, 1792). 同書は一七九四年、一八〇八年にも再版された。

(42) ナイトを称賛していたトマス・ラヴ・ピーコック (Thomas Love Peacock, 1785-1866) によれば、「ペイン・ナイトは紙の戦争〔筆戦〕が好きだ」という。'Letter 18, To E. T. Hookham, 18th Aug^r 1810', *The Halliford Edition of the Works of Thomas Love Peacock*, ed. H. F. B. Brett-Smith and C. E. Jones, VIII (1934; rpt., New York: AMS, 1967): 188. そのような論争好きの性格は、ナイトの後の著作や発言からも明白である。

(43) [John Matthews,] *A Sketch from The Landscape, A Didactic Poem. Addressed to R. P. Knight, Esq., with Notes, Illustrations, and a Postscript* (London: R. Faulder, 1794).

(44) Ballantyne, op. cit., p. 225.

(45) 本稿 217 - 219 頁。なおマシューズは、この『風景』の第二版「告知」における『スケッチ』への言及を受け、『スケッチ』に、後からみずからの「告知」を付加し、そこでナイトへの再批判等を試みている。ただし、この「告知」が付加された『スケッチ』の版でも、本文および表紙には変更がない。その結果、「告知」が付加された『スケッチ』の版は、明らかに一七九五年以降に出たその第二版ということになるが、にもかかわらず表紙の出版年は一七九四年のままになっている。

(46) [Mathews,] op. cit., pp. 21f. この個所でマシューズは、参考図版2を挿絵として付けている。

(47) トマス・ペインが出版した『人間の権利』(*The Rights of Man*, 1791) を踏まえる。

(48) ウルストンクラフト (Mary Wollstonecraft, 1759-97) が出版した『女性の権利の擁護』(*A Vindication of the Rights of Woman*, 1792) を踏まえる。

(49) *Ibid.*, pp. 16f.; cf. 『風景』II: 53f. 最後の部分では、おそらく人間と動物の「混淆」への危惧が表明されている。

(50) [William Marshall,] *Review of the Landscape, A Didactic Poem: Also of An Essay on the Picturesque: Together with Practical*

Remarks on Rural Ornament (London: G. Nicol, 1795).

- (51) なおマーシャルは、自分が一七八五年に出版していた『植栽と装飾的造園』(*Planting and Ornamental Gardening*、第二版は一七九六年)が、すでにナイトおよびブライスに先んじて同様のブラウン批判をしており、二人が自分の批判を真似たとしている(Marshall, *Review*, pp. x-xiii)。ナイトとブライスがマーシャルの批判を読んでいたか否かは定かでないが、一七八三年のブラウンの死後、ブラウンへの批判が一般化していたことは事実である。
- (52) [Marshall,] *Review*, pp. iiii. et passim. これはむろん十八世紀的な「美化された農園」(*ferme ornée*)の伝統を引き継ぐものと考えられ、Cf. William A. Brogden, 'The Ferme Ornée and Changing Attitudes to Agricultural Improvement', *Eighteenth-Century Life*, Vol. 8 (1983): 39-43; Tim Richardson, *The Arcadian Friend: Inventing the English Landscape Garden* (London: Bantam, 2007), Chs. 13, 14; Michael Symes and Sandy Haynes, *Enville, Hagley, The Leasowes: Three Great Eighteenth-Century Gardens* (Bristol: Redcliffe, 2010), Ch. 2. 十七世紀については、拙著『イギリス風景式庭園の美学』(東京大学出版会、2000)の第一部参照。
- (53) 次の拙稿参照。Shin-ichi Anzai, 'Transplantation of the Picturesque: Emma Hamilton, English Landscape, and Redeeming the Picturesque', in Lorraine Dowler, Josephine Carubia, and Boni Szczygiel (eds.), *Gender and Landscapes: Renegotiating Morality and Space* (New York: Routledge, 2005), pp. 56-74.
- (54) *Quarterly Review*, XXXVIII, No. 74 (1828): 317f.
- (55) Knight, *The Progress of Civil Society: A Didactic Poem, in Six Books* (London: G. Nicol, 1796).
- (56) *Ibid.*, VI: II. 449-56 (p. 143).
- (57) 後出のブリーストリーも、一七九四年にはアメリカへと移住した。ただしナイトはこの引用の次の連で、むしろ自分がイギリスで死ぬことを祈っている。
- (58) *Ibid.*, VI: II. 619-29 (p. 152).

- (59) この語は、十七世紀イギリスの内乱期（いわゆるピューリタン革命期）におけるラディカルな「水平派」(Levellers)を想起させる。プライスもまた、そうした政治的ニュアンスをもちつつ、この語をむしろ逆にブラウンを批判するために使っていた。前掲拙著「199-200頁参照。
- (60) Joseph Priestley, 1733-1804. イギリスの科学者で急進的な思想家。
- (61) フランス革命中、パリのバレ・ロワイヤルにあった。
- (62) 'To William Mason 22 March 1796', *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, ed. W. S. Lewis, XXIX (New Haven: Yale University Press, 1955): 339.
- (63) ホラチウスのな「utile dulci」(有用性と快「とを混ぜ合わせる」)の庭園への応用については、上註52。
- (64) 'Letter I, To J. Johnson, Esq., High Lake, Sept. 20, 1794', *Letters of Anna Sward, Written between the Years 1784 and 1807* (Edinburgh: Ramsay, 1811), IV: 10.
- (65) Cf. Kelly, op.cit., p. 260.
- (66) Cf. Dorothy King, *The Elgin Marbels: The Story of the Parthenon and Archaeology's Greatest Controversy* (London: Hutchinson, 2006).
- (67) Ballantyne, op.cit., pp. 45-58.
- (68) *The Autobiography and Memoirs of Benjamin Robert Haydon* (1786-1846), ed. Tom Taylor (1853; new ed. London: Davies, 1926), I: 207. 一八一五年五月二日の日記による。この話にはさらに、ヘイドンによるいっそう詳しい別ヴァージョンがある(引用したナイトの発言部分については同一)。それは件の晩餐が行われた一八〇六年から三五年も経った一八四〇年に書かれたものであり、真偽のほどは疑わしい。ただヘイドンによるナイト評価をよく表わし、またエルギン・マーブル問題の背景を垣間みさせるものではない。Cf. B. R. Haydon, *Lectures on Painting and Design* (London:

- Longman, 1846), II: 215f. ('Lecture XIII. On the Elgin Marbles'). さらにヘイドンによれば、ナイトは死の直前、エルギン卿にみずからの誤りを認めたともちが (ibid., II: 243n) 'おそらく作り話であろう。
- (69) Cf. William St. Clair, *Lord Elgin and the Marbles: The Controversial History of the Parthenon Sculptures* (1967, rev. ed., Oxford: Oxford University Press, 1998), p. 169.
- (70) たとえば、一八一七年には、ナイトをロイヤル・アカデミーの古代文献の名誉教授に推すという声が挙がるが、却下された。⁸⁹ Cf. Farington Diary, II February-1 April 1818, *The Diary of Joseph Farington*, Vol. XV, ed. Kathryn Cave (New Haven: Yale University Press, 1984): 5154, 5183; Inglis-Jones, op. cit., XV: 256.
- (71) Farington Diary, 25 June, 1809, ed. cit., Vol. IX (1982): 3496. ただしナイトは耳が不自由だったという説もある。
- (72) 少なくともヘイドンはそのように推測している。⁹⁰ 上註89参照。
- (73) 事実ナイトは、知り合いであった詩人のバイロン (George Gordon Byron, 1788-1824) が、エルギン・マーブルにかんして行ったエルギン卿への批判に賛同した。⁹¹ Cf. Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-18), Canto II (publ. 1812), stanza II-15 (ll. 91-135), *The Complete Poetical Works*, ed. Jerome J. McGann, II (Oxford: Clarendon, 1980): 47ff.; idem, *The Curse of Minerva*. Athens: Capuchin Convent, March 17, 1811, ibid., I: 320-30. ただしナイトは、バイロンのようにエルギン・マーブルをギリシャから移動したことを自体を批判しているわけではなく、そのことはむしろ評価している。⁹² Cf. Knight to Lord Aberdeen, 14 May [1812?], BL (Aberdeen Papers), 43230, fol. 108; cit., Ballantyne, p. 52.
- (74) たとえば風景画家ファリントンは次のようにいう。「第一級の問題における彼(＝ナイト)の趣味は、芸術家たちの意見とは真っ向から対立していた。それらの芸術家たちは最も定評のある性格を備え、職業的な能力の点で傑出していたのだが」。Farington Diary, II February, 1818, ed. cit., Vol. IX: 5154.
- (75) 実際、『風景』II: 434n. において、ナイトがラファエロを持ち上げ、ミケランジェロをけなす点、あるいは絵画芸術

- を「創造」ではなくあくまで「模倣」だと断言する点にも、このような傾向が顕著に現われている。つねに慎重であったロイヤル・アカデミー会長のレノルズが、アカデミーで最後に行った美術講義（一七九〇年）において、「シケランジェロの天才を激賞しているのと対照するとき、芸術的創造性にかんするナイトの保守的な傾向はいっそう明瞭になるべきだ」°。Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, ed. Robert R. Wark (1959; 1975; New Haven: Yale University Press, 1997), Discourse, XV, passim; cf. *ibid.*, 'Discourse, V' (1772), pp. 83f.
- (76) Messmann, *op. cit.*, p. 149.
- (77) Knight *Alfred: A Romance in Rhyme* (London: Longman, 1823).
- (78) 'Lord Ashburnham to Samuel Rogers, January 21st, 1824', in P. W. Clayden, *Rogers and his Contemporaries* (London: Smith, 1889), I: 365.
- (79) フォックスの死に際し、ナイトは *Monody on the Death of the Right Honourable Charles James Fox* (London, 1806-07) という英雄対連による詩を書こうとした。
- (80) Knight to Lord Aberdeen, 10 Oct. 1809, BL (Aberdeen Papers), 43230, f. 29; *cit.*, Ballantyne, *op. cit.*, p. 18.
- (81) Knight, *Alfred*, 'Preface', p. xv.
- (82) Knight to Lord Aberdeen, 2 Nov. 1819, BL (Aberdeen Papers), 43230, ff. 335-56; *cit.*, Penny, *op. cit.*, pp. 16f.
- (83) ナイトが（政治的にも芸術的にも）このように保守主義的なホスタブリックメンメントに属していたとみるかによって、ホックマンニーが興味深い論争を繰り広げようとした。° Cf. Alex Potts, 'A Man of Taste's Picturesque' (with Nicholas Penny's reply), *The Oxford Art Journal*, 5: 1 (1982): 70-76.
- (84) *The Greville Memoirs 1814-1860*, ed. Strachey and Fulford, 8 vols. (London, 1938), vol. IV: 182; *cit.*, Ballantyne, *op. cit.*, p. 13.
- (85) Elisabeth Inglis-Jones, *Peacocks in Paradise: The Story of a House - Its Owners and the Elysium They Established there, in the*

- Mountains of Wales, in the 18th Century* (London: Faber, 1950), p. 233; cit., Messmann, op.cit., p. 164.
- (86) *Gentleman's Magazine*, August 1824, p. 185
- (87) Alexander Pope, 'Epistle IV, To Richard Boyle, Earl of Burlington' (written 1730-31; publ. 1731), *Epistles to Several Persons* (*Moral Essays*), *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*, III, ii, ed. F. W. Bateson (1951; rpt. New York: Routledge, 1993), pp. 123-51.
- (88) 第一版には「告知」(Advertisement) はなし。
- (89) 第二版、第二版ともに同一の行。
- (90) Humphry Repton, *Tatton Park in Cheshire --- A Seat of William Egerton Esqr.* (1792). これはレプトンの「わが家」の「レッド・ブック」(Red Book) の一つ。レッド・ブックは、レプトンが雇い主に提出した豪華な造園計画書。赤いモロッコ革の装丁のゆえにその名がある。特に、施工前と完成後の姿を一目でみることできる「スライド」によって名高い。この問題にならざる Tatton Park のレッド・ブックは、次の研究に部分的に引用されている。André Roger, *Landscapes of Taste: The Art of Humphry Repton's Red Books* (London: Routledge, 2007), p. 137.
- (91) おおむね William Egerton (William Tatton Egerton, 1749-1806) のこと。
- (92) レプトンの『スケッチとヒント集』(Humphry Repton, *Sketches and Hints on Landscape Gardening. Collected from Designs and Observations now in the Possession of the Different Noblemen and Gentlemen for whose Use they were originally made* [London: Bulmer, 1795]) を指す。
- (93) 版画家、John Boydell (1720-1804) が一七九〇年代からロンドンのベルメルで開いたギャラリー。イギリスにおける歴史画を興隆させるため、当代一流の画家(レノルズ、ロムニー、フューズリなど)にシェイクスピアの各場面の絵を描かせて展示し、人気を博した。ボーデルはそれを版画にして豪華な絵入り版を出そうとするが、その版画の出版

が大幅に遅れ、批判を招いた。

- (94) 下に訳出した参考2。
- (95) 強調はナイトによる。本稿註90参照。
- (96) ナイトは、レプトンの手稿にある「単なる石」(mere stone)を、「一里塚」(milestone)と読み間違えていた。それをレプトンは不正確・不公正な引用だと批判したのである。
- (97) この考え方は、本稿195頁で述べた、『分析的研究』におけるナイトによる「趣味の基準」の定義と一致する。
- (98) 本稿註35参照。
- (99) 本稿195 - 197頁参照。
- (100) 「解説」で述べたとおり、この違いは『分析的研究』で完全に明示的に述べられるが、すでに『風景』第二版、I: 257-270n. (本稿241 - 247頁)でもその骨子は示される。
- (101) 本稿前註97と同じ。
- (102) 特に『風景』I: 257-70n. (本稿241 - 247頁)参照。ちなみに Knight, *Analytical Inquiry*, Pt. I, Ch. v, esp. Sects. 15-16, pp. 67f.
- (103) Blenheim Palace, Oxfordshire. マールバラ (Marlborough) 公爵の代々の地所。一七六〇—一七四年にブラウンが造園。ブラウンの代表作といつてよ。
- (104) Stowe, Buckinghamshire. 最も有名な初期の風景式庭園。ブラウンはコバム子爵 (Viscount Cobham, 1675-1749) の下、この庭園で造園家としてデビューする。ブラウンは一七五一年にはストウを去るが、その後もテンブル伯爵 (Richard Grenville, Earl Temple, 1711-79) は、ブラウン的な路線で改造を続けた。
- (105) Burghley House, Stamford, Northamptonshire. ブラウンが一七五四年以降、第九代エクセター伯爵 (Brownlow Cecil, 9th

Earl of Exeter, 1725-93) のために造園。

- (106) ナイトが『風景』の「後書き」(p. 95) で、ジャコバンのフランスは、ほどなくしてシベリヤのようになるだろうと予言しているのを受けているものとおもわれる。もしもそうであれば、ここでナイトが引いている『マンズリー・レビュー』による引用の仕方はたしかに不当である。

- (107) 『風景』II: 9-30.

- (108) Berkshire. 王家が所有し、整形的な庭園をもつウィンザー城があり、また広大な狩猟用の林苑がある。

- (109) Hampshire から Wiltshire にまたがる広大な森。ピクチャレスク美学の祖、ギルピンは、そこにある Boldre の教区付司祭となり、ニュー・フォレストについて、*Remarks on Forest Scenery* (London: Blamire, 1791) とくう重要なピクチャレスク論を残している。

- (110) 同じく『マンズリー・レビュー』の書評からの引用。本稿²⁵⁴頁。

- (111) 本稿註43参照。

- (112) William Mason (1724-97) の詩 *The English Garden* (1772-81)。メイソンは、ナイトの『風景』をほとんど読まなかったようであるが、『風景』にたいしてはきわめて批判的であり、『風景』に反対するソネットも書いている。

Sonnet XI, 'A late Attack on the Present Taste of English Gardens' (publ. 1797); Sonnet XII, 'To a Gravel Walk, Relative to the Preceding Subject', (publ. 1797), in *The Works of William Mason* (London: Cadell & Davies, 1811), I: 132f. またナイトとくう共通の敵を攻撃することがきっかけとなり、一時仲たがいをしていたメイソンと先述のホレス・ウォールポールとの関係は修復される。John W. Draper, *William Mason: A Study in Eighteenth-Century Culture* (New York: The New York University Press, 1924), p. 118. なおウォールポールによる『風景』批判については、本稿 203 - 204 頁参照。

- (113) Horatius, *Cumina*, l. xvi, 24-25. 先の『スケッチ』の後書きに引用されている (Matthews, *Sketch*, Postscript, p. 23)。

(114) *Juvenalis, Satura, I, 79.*

(115) *Scrub* には、「小物」取るに足りないもの」と「こそげ取る（もの）」という二つの語源的に異なる意味があり、『スケッチ』の著者はそれを洒落として利用している。むろん自分を「小物」と卑下するのは、ナイトが自分自身を「大物」と考えていることを暗示する当てこすりである。

(116) この言い方は、もちろんナイトがディレッタント協会に属するような趣味人であることを踏まえている。

(117) クリームをホイップし、ゼラチンと砂糖を加え、ワインや酒類で味付けしたデザート的一种。ここでこの語は、「シラブル」（音節）との掛け言葉になっており（さらに *Scrub* と韻を踏む）、ナイトの韻文への絶妙なからかいとなつてゐる。

(118) [Mathews.] *Sketch, p. 23.*

(119) ナイトは、「皮肉」がともとも「戯れの」ものではありえないのに、『スケッチ』の著者が、「戯れの皮肉」という矛盾した言葉を使ったことを嘲笑してゐる。

(120) *Sir Edward Wittington, 2nd Baronet (1749-1805), Droitwich, Worcestershire* 選出の国會議員で、ディレッタント協会会員。 Cf. *Gentleman's Magazine, January 1805, p. 91.*

以上のウィニングトンによる詩は、英雄四行連句 (*heroic quatrain*) による。すなわち各行は強五步格 (*iambic pentameter*) であり、*ABABCD CD*... のように隔行で韻を踏む (*crossed rhyme*)。これはナイトが『風景』でも踏まえてゐるとおもわれるグレイの『墓畔の哀歌』 (*Thomas Gray, Elegy Written in a Country Churchyard, 1750; publ. 1751*) のような、哀歌的四行連句 (*elegiac quatrain*) と同じ形となる。

(121) *Samuel Johnson, Rambler, No. 143 (Tuesday, July 30, 1751).*

(122) 出典不詳。『カラクテル』の「精神の所産」、I の I の以下の箇所をバラフレーズしたものか？ 「あらゆるものは

- すでに言われてしまっている。人間が存在し考えるようになって以来、七千年以上もの年月が経っており、われわれは遅れてやってきたのである。習俗にかんすることについて、最も見事で素晴らしいことはすでに描かれてしまっている。われわれにできることといえば、ただ古代人の後にしたがいで、また近代人のうちの最も優れた者たちの後にしたがって、落ち穂拾いすることだけだ」(Des ouvrages de l'esprit, I (1), Les caractères ou les moeurs de ce siècle, in Jean de La Bruyère, *Les Caractères* [1688])。
- (123) Sir Christopher Wren (1632-1723), ロンドン・セント・ポール大聖堂の建築で名高い。
- (124) 劇作家 Samuel Foote (1720-77) の芝居で、メソジストを風刺した *The Minor* (1760) を指す。その第二幕で、前任者の Prigg 氏が急病で倒れ、偶然競売人を任された人間が、前任者を絶賛する箇所がある。Plays by Samuel Foote and Arthur Murphy, ed. George Taylor (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), p. 71. これはもともと、競売人で劇作家の Abraham Langford (1711-74) が、競売人の Christopher 'Auctioneer' Cook (d. 1748) を引き継いだことにたいする風刺であった。
- (125) Nicolas Boileau, *Satire*, II.
- (126) 「風景」(Landscape) の語は、もともとは風景画の意味であったが、現実の風景を指す場合にも用いられるようになった。ナイトは、ピクチャレスクな庭園(風景式庭園)が、本来の語義からして当然、風景画のようではなければならない。この詩の全体を通して主張することになる。
- (127) ここで薬と詩との関係について、ナイトはルクレティウスの『物の本性について』第一巻、936-50行、および第四巻、11-25行をゆるやかに踏まえている。ナイトはルクレティウスを、最大のラテン語詩人として高く評価している。 Cf. Knight, *Progress of Civil Society*, p. v. ルクレティウスが述べるエピクロス主義の教えは、本書『風景』の随所に見られる。

(128) 「ケイパビリティ」・ブラウン、およびレプトン等、その後継者による造園（「土地改良」）のことを指す。

(129) 「優美」は、単なる美を超える天与のものである。graceの語には「恩寵」の意味があるのもこの点と関連する。これにかんしては、特にホープの『批評論』(Alexander Pope, *An Essay on Criticism*, 1711) の141-68行における優美やその自由さについての論述が、古代や風景にも言及しており重要である。Cf. Samuel Holt Monk, 'A Grace Beyond the Reach of Art', *Journal of the History of Ideas*, Vol. 5, No. 2 (1944): 131-50. やらうい優美はこうして、William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, ed. Ronald Paulson (1753; New Haven: Yale University Press, 1997), Preface, etc.; バーク、前掲書、第3部・第22節をも参照。

「優美」、およびそれと古代ギリシャとの関係については、当時のドイツにおける最も重要な美術史家、ヴィンケルマン (Johann Joachim Winckelmann, 1717年—1768年) も重視していた(たとえばヴィンケルマン『古代美術史』(一七六四年)、第一部・第四章・第三区・第三節・第二段の「優美について」〔中山典夫訳(中央公論美術出版、2004)、「二種のグラティエ(優美)」189-195頁])。おそらくナイトはその影響を受けている。特にヴィンケルマンは、一七五九年に「芸術作品における優美について」(Von der Grazie in Werken der Kunst)を書くのだが、これは英訳されヴィンケルマンの『ギリシャ芸術模倣論』(一七五五年)の英訳(一七六五年)に収められるのである(Winckelmann, *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks with Instructions for the Connoisseur: and an Essay on Grace in Works of Art* [London, 1765]; なおこの英訳を行ったのは、後に英国美術院会員にもなるスイス生まれのイギリス人画家、フュースリ [Johann Heinrich Füssli, 1741-1825; 英語名 Henry Fuseli] であった)。他の点でも、ナイトはヴィンケルマンから多くの影響を受けているようにおもわれる(さらに両者は同性愛的な傾向に関しても共通する)。

(130) 本稿下註163参照。

- (131) ギリシャの川。ヘラクレスが流れを変えたといわれる。アポドロロスに典拠がある。
- (132) 古代ギリシャの彫刻家（紀元前四八〇年〜四三〇年ごろ）。
- (133) オリンピアのゼウス像。紀元前四三五年にペイディアスが制作。古代の世界の七不思議の一つ。
- (134) 紀元前四世紀のギリシャの彫刻家。アレグザンダー大王の彫刻家であった。
- (135) *Salvator Rosa* イタリアの画家（一六一五年〜一六七三年）。山賊などのいる荒々しい風景で有名。みずから山賊一味に加わったという伝説もある。
- (136) ギリシャ神話に登場するトロイアの神官。トロイアの木馬をトロイア市内に運び込もうとする市民をいさめたことで神の不興を買い、二人の息子とともに大蛇に襲われた。もちろんここでナイトは、一五〇六年に出土し、ヴァチカンに置かれたラオコーン群像のことを語っている。ただしこの彫刻群は、紀元前1世紀後半から紀元1世紀初頭に作られた模造であることがわかっている。
- (137) デルポイの神託所を守っていた大蛇、ピュトンのこと。アポロンによって倒される。
- (138) 原註からもわかるように、ここではヴァチカンにあるベルヴェデーレのアポロン像のことを語っている。
- (139) このあたりの詩行で、ナイトはとりわけ、先に触れた画家ホガース (*William Hogarth, 1697-1764*) の『美の分析』(一七五三年: *Hogarth, op.cit.*) における、「美の線」「優美の線」についての有名な議論を踏まえ、それを揶揄しているようにもわれる。ただしホガース自身は、たとえば「波状線」の規則的な使用を批判している（『美の分析』第九章など）。
- (140) ホガースが「優美の線」と規定したものの（前掲『美の分析』第七章など）。
- (141) ポープ『バーリントン伯への書簡詩』における次の言葉参照。「出費よりも必要なもの、趣味にさえ先立つなにかがなければならぬ。感覚〔＝良識〕とあそぶ」(*Alexander Pope, 'Epistle to Burlington', ll. 41f.*)。

- (142) 「技とは技を隠す」といふも「(ars est celare artem)」という、誤ってオヴィディウスに帰されるラテン語の諺による。
 ちかこ Pope, *Epistle to Burlington*, II: 51-54; 『風景』 II: 314-19 参照。
- (143) 具体的には、ホメロスを指す。『風景』 II: 392-99 でも、ホメロスは諸芸術の源泉とされている。
- (144) Claude Lorrain / Claude Gellée. イタリアで活躍したフランスの画家（一六〇〇年頃～一六八二年）。ローマ近郊の景観に基づく理想的風景画などで有名。
- (145) イタリアの西側の海。
- (146) Meindert Hobbema. オランダの風景画家（一六三八年～一七〇九年）。
- (147) Adriaen van Ostrade. オランダの風景画家（一六一〇年～一六八五年）。
- (148) Anthonie Waterloo. オランダの風景画家（一六〇九年～一六九〇年）。
- (149) Jacob Izakisz van Ruysdael. オランダの風景画家（一六二八年ごろ～一六八二年）。なおその叔父に、やはり風景画家として有名な Salomon van Ruysdael（一六〇二年～一六七〇年）がいるが、ここでは Jacob が念頭に置かれているものとおもわれる。
- (150) ブラウン的な土地改良者たちのこと。
- (151) profess には、「公言する」という意味と、「専門職 (profession) とする」という意味がある。この場合の「専門職」(profession) は、貴族的ではなく、中流階層に属するというやや侮蔑的なニュアンスをもつ。
- (152) 現在のミンチョ川の古代ローマ名。北イタリアのロンバルディア地方、ウエルギリウスの故郷、マントヴァを流れる。原註 21 参照。
- (153) ギリシャのトラキア地方北部の山脈。原註 22 参照。
- (154) ブラウンの造園における特徴的な手法。いくつかの木を寄せ植えにする。本稿末尾の参考 2 でレプトンがこれを擁護

している箇所参照（本稿 258・259頁）。

- (155) この連でナイトは、先の 287 行目以下で言及された詩人、ウェルギリウスにみずからをなぞらえているだけではなく、彼自身（およびウェルギリウス）の信奉するエピクロス主義、特にその「心の平静」（*ataraxia*）の教説を述べている。既述の通りエピクロス主義的発言は、本作のほかの箇所でも随所でみられる。

- (156) Cf. Thomas Gray, *Elegy Written in a Country Church Yard*, ll. 1-4.

- (157) この連および前の連は、ルクレティウス『物の本性について』第二卷の 54 行ほかを踏まえているようにおもわれる。
- (158) ここには、因習的なキリスト教にたいするナイトに特徴的な批判がみられると同時に、十八世紀イギリス経験論的な思想風土の反映をみる事ができる。

- (159) この連および前の連も、やはりルクレティウスを踏まえているようにおもわれる。たとえば、『物の本性について』第二卷、55-61 行；第四卷、462-67 行、477-485 行。

- (160) 世界の最下層の存在者から最上層の存在者まで、切れ目なく続くとされる鎖。プラトンやアリストテレス以来の伝統的な観念だが、十八世紀イギリスでもしばしば用いられた。アーサー・ラウジョイ（内藤健二訳）『存在の大きいなる連鎖』（原著：1936；）晶文社、1975）参照。

- (161) Benjamin West, 1738-1820. アメリカ生まれの歴史画家で、一七九二年から一八〇五年まで、および一八〇六年から一八二〇年まで英国王立美術院の会長を勤めた。

- (162) 北米のアメリカ先住民（いわゆる「インディアン」）の一部族。Iroquois Five Nations の部族で、アメリカ・ニューヨーク州の Mohawk 川の流域に定住していた。ナイトが高く評価したウェストの有名な絵画、『ウルフ將軍の死』（一七七〇年）などには、モホーク族の戦士が描かれている。

- (163) このようにアメリカ先住民を称揚し、古代ギリシャと結びつけることは、すでにヴィンケルマンの『ギリシア芸術模

- 做論』（一七五五年）にもみられる。Winckelmann, *Reflections* [trans. Fuseli], p. 6; ヴィンケルマン（澤柳大五郎訳）『ギリシア美術模倣論』（座右宝刊行会、1976）、18頁。
- (164) ヴィンケルマン『ギリシア美術模倣論』、冒頭の章参照。
- (165) こうした視覚理論に基づくピクチャレスクの美学は、『風景』I: 257-270n.（原註20）、さらには『分析的研究』（本稿下註175参照）で詳述されることになる。
- (166) 『風景』第一巻、129行目の原註（原註15）参照。
- (167) いずれも紀元前2〜1世紀のロードス島出身のギリシャ彫刻家。アゲサンドロスについては他の作品も知られる。
- (168) 先に挙げたヴィンケルマンもまた、ラオコーン像のど等の形状から、彼が声を挙げていないことを推定し、ウェルギリウスと対比している。『ギリシア美術模倣論』、前掲訳書、36-37頁（80-81段）。同様の発言は、そのヴィンケルマンの言葉を引いて論じるレッシングの『ラオコーン』（一七六六年）にも当然現れるが、ナイトがレッシングを参照していたか否かは不明である。さらにラオコーン群像の鑿の跡についても、ヴィンケルマンの『古代美術史』（一七六四年）に同様の発言がある。第二部・第二章・第五節・第一段（前掲訳書、292頁）。
- (169) 『風景』I: 257-270n.（原註20）参照。
- (170) このあたりのナイトの議論は、ホレス・ウォールポールによる中国庭園の不規則性への批判に類似する。Cf. Horace Walpole, *The History of the Modern Taste in Gardening* (1771; 1827; rpt. New York: Garland, 1982), pp. 258-60 (and n.).
- (171) 本稿・参考2『プライス氏への書簡』、本稿264頁参照。
- (172) 本稿註90参照。
- (173) 本稿末尾の原著図版I・II。
- (174) もちろんこのナイトの教訓詩、『風景』を風刺している。

(175) 以下、後年の『分析的研究』(一八〇五年: Knight, *Analytical Inquiry*, Pt. I, Ch. V, Sects. 1-18, pp. 57-71; Pt. II, Ch. II,

Sects. 15-28, pp. 146-57) で詳述されることになるナイトのピクチャレスク論(およびその基礎をなす視覚論、「視覚美」論)の骨子がみられる。なお以下本文で述べられる、当時としては革新的な絵画論の淵源は、たとえば後註で言及するリードや、さらにはロジェ・ド・ピールの絵画論などにも辿ることができようが、必ずしも注目されない重要な先行者として、ウェイトリの庭園論(一七七〇年)を挙げるべきである。Cf. Thomas Whately, *Observations on Modern Gardening* (London, 1770), Ch. XLVII, pp. 146-150.

(176) 他の諸感覚(具体的には触覚)の助けから切り離された単なる視覚が、なにを見ることができるとかという問題は、十八世紀を通じて盛んに論じられた。哲学史上これは一般に「モリヌークス問題」として知られる。先天的な盲人が開眼手術を受けたときに、はたして視覚のみで球体と立方体を区別できるか(さらに一般的には奥行きを知覚できるか)という問題である。この問題は、科学者・政治家のモリヌークス(William Moilyneux, 1656-1698)が哲学者のジョン・ロックにたいして提起し、ロックがこれを、『人間知性論』の第二版(John Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, 2nd ed., 1694; Bk 2, Ch 9, 8)以降で取り上げたところから、後に続く多くの哲学者たちの論ずるところとなった。有名なものとしては、コンディヤック『人間認識起源論』(Etienne Bonnot de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1746)やデイドロ『盲人書簡』(Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, 1749)などが挙げられる。ナイトの文脈で重要なのは、まずはバークリの『視覚新論』(George Berkeley, *An Essay towards a New Theory of Vision*, 1709)であろう。その後、一七二八年には、イギリスの医者、チェルデン(William Cheselden, 1688-1752)が、実際にそうした開眼手術を成功させ、この手術の成果も論争に利用された。ナイトも『分析的研究』でチェルデンの手術に言及している。Knight, *Analytical Inquiry*, Pt. I, Ch. V, Sect. 2, pp. 57f. さらに同所の註じナイトは、トマス・リードの「Essay on the Mind」を参照するよう指示する。これはリード

の『人間精神論』(Thomas Reid, *An Inquiry into the Human Mind*, 一七八五年)をさすのであろう(同書の第六章は視覚論であり、チェゼルデンの手術等も論究されている; また次の文献も参照: Reid, *Essays on the Intellectual Powers of Man* [1785], esp. Ch. 11, 'Of the Improvement of Senses')。 Cf. Nicholas Pastore, *A Selective History of Theories of Visual Perception, 1650-1950* (New York: Oxford University Press, 1971), Chs. 4-7. なお、本書『風景』のこの箇所における光についてのナイトの考えは、彼自身『分析的研究』(p. 57)でその名を挙げている、当時影響力の強かった書物、ニュートンの『光学』(一七〇四年)に淵源があると考えられる。

(177) David Teniers (一五八二年〜一六四九年)、および同姓同名の息子、David Teniers (一六一〇年〜一六九〇年)。

(178) 本稿・参考2『プライス氏への書簡』、本稿256頁参照。

(179) 同前参照。

(180) これらについてナイトは、後の『分析的研究』で詳述するところになる。特に同書の Pt. II, Ch. II, Sects. 28-31, 53-55を参照。

(181) Cf. Joseph Addison, *The Spectator*, No. 412, Monday, June 23, 1712, ed. Donald Bond (Oxford: Clarendon, 1965), III: 542.

(182) カエサル暗殺後のローマの内乱に報いるために、オクタウィアヌス(後のアウグストゥス)は、紀元前四二年末ごろからイタリア各地で退役軍人に与える土地を没収し始めた。ウェルギリウス自身もそれに巻き込まれ、故郷の農地を没収されそうになる。

(183) *The Monthly Review; Or, Literary Journal, Enlarged: From May to August, inclusive, M, DCC, XCIV*, [2nd series,] Vol. 14 (London, 1794): 78-82, Art. XV, The Landscape, a Didactic Poem, in Three Books. By R. P. Knight. . . . Nicol. 1794. 『風景』書評の部分は五月号。著者は不詳。この書評では、自然そのものがピクチャレスクであるのなら、なぜわざわざ風景式庭園を造るのかという、後にロマン主義者たちによってなされる批判(現代のわれわれからすれば、至極まっとう

- におもえる批判)がなされる。ナイトは『風景』第二版の随所で、この書評への再反論をおこなっているが、かならずしも本質的な点を突いてはいない。なおこの書評の訳出にあたっては、『風景』からの長文の引用は省略した。
- (184) Alexander Pope, *Epistle to Mr. Jervas with Dryden's Translation of Fresnoy's Art of Painting* (1716), 1.22 の引用。
- (185) おそらく『風景』第三巻、415 行目(第二版同じ)への註でシベリアに言及していることを踏まえる(第一版、p.75・第二版、p.95)。本稿前註106も参照。
- (186) 出典不詳。
- (187) *Juvenalius, Satura, 7:56* [原文の *qualem* を *quod* に変えて引用している。]
- (188) 『トリストラム・シャンデイ』の本文でも、規則に縛られた「目利き」(*connoisseur*)たちが揶揄されている。
- (189) イングランド南部、イギリス海峡を望むドーセット州の州都。
- (190) イングランド東部、サフォーク州の町。
- (191) ナイト『風景』第一版、第一巻、284 行(第二版:298 行)
- (192) 同第一版、第二巻、7 行(第二版同じ)
- (193) 同第一版、第二巻、14 行(第二版同じ) 強調は書評者による。つまりこの書評者は、「平ら」と「波打つ」とが矛盾することを批判しているわけである。
- (194) 正確には、ナイト自身はヘレフォードシャー州の出身であり、ヘレフォードシャー州に住んだ。しかし彼の家系は、もともとすぐ北隣のシュロップシャー州出身だったといっべてよい。
- (195) 「適合性」(*congruity*)は、『風景』における最も重要な原理といっべてよいものであり(『風景』I:39)、この書評の著者はそれを茶化している。
- (196) 以下は、『風景』II:336f.n(おまび原著図版Ⅲ)について。

(197) 『風景』は、古いタイプの印刷におけるような、「長いエス」(S)を用いておらず、固有名詞をイタリックやスモール・キャピタルにすることもしていない。

(198) この書簡は、レプトン自身も本文中で述べているように、彼がプライスの『ピクチャレスク論』(一七九四年初版)への反論として書き始めたものを、自分で出版したものである (Humphrey Repton, *A Letter to Uvedale Price, Esq.* [London: G. Nicol, 1795])。ただしおそらくレプトン自身が書いたものではなく、ウィリアム・クームが代筆したものと考えられる (本稿註35)。さらにこのレプトンによる書簡に再反論するため、今度はプライスがみずからの『ピクチャレスク論』の補遺として、非常に長い『レプトン氏への書簡』を書くことになる (Price, *A Letter to H. Repton, Esq. On the Application of the Practice as well as the Principles of Landscape-Painting to Landscape-Gardening. Intended as a Supplement to the "Essay on the Picturesque" . . . To which is prefixed, Mr. Repton's Letter to Mr. Price* [Hereford: D. Walker for J. Robson, 1795]; rpt. in Price, *Essays*, III: 23-180)。

なお『プライス氏への書簡』の翻訳の底本としては、プライスの全集版と呼んでよい三巻本の『ピクチャレスク論』(一八一〇年)に転載されたものを用いた (Price, *Essays*, III: 1-22)。訳者のみるかぎり、初版との異同はない(ただし『書簡』初版の最後には、レプトン自身の『スケッチとヒント集』(一七九五年)の出版遅延にかんする、書肆による短い弁明が付されているが、これはプライスの全集版では省略されている。以下の日本語訳でもその部分は省略した)。

(199) 繰り返し返せば、landscapeには、風景と風景画の両方の意味があり、後者の語義の方が古い。

(200) Price, *An Essay*, p. 260. ネットでプライスは、「風景式造園家」という称号がブラウン以降に作られたものだとして述べている。具体的にはプライスやナイトなど、有閑階級の人々。

(202) イングランドとウェールズの境界を流れる河。とりわけ一七八二年出版のギルピンの『ワイ河紀行』(William Gilpin,

Observations on the River Wye and several parts of South Wales, etc. relative chiefly to the Picturesque Beauty, made in the Summer of the year 1770 [London, 1782]) によって、ピクチャレスク・ツアーの聖地とも呼ぶべき場所となっていた。流域には、ワーズワースの詩やターナーのスケッチによって名高いティンターン僧院 (Tintern Abbey) の廃墟がある。ギルピンが実際に旅行したのは一七七〇年だが、それ以前にもすでにワイ河舟遊びは観光化されており、またギルピンの紀行も、出版以前に手稿の形で広く回覧されていた。

(203) レプトンは、この造語がいかにも銜学的で堅苦しいのを皮肉っている。

(204) 以上、プライス『ピクチャレスク論』初版より要約的に引用されている (Price, *An Essay*, pp. 58-62)。もともとこうした議論は、ギルピンの『三試論』(一七九二年) に由来する (Gilpin, *Three Essays*, pp. 13-16)。

(205) Price, *An Essay*, p. 63.

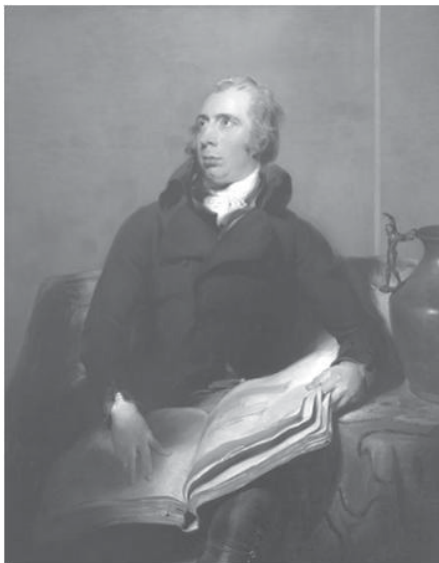
(206) ここでは、土地の改良すなわち造園と、政治的な改良とが重ねられている。この政治的な改良の実験ということでは頭に置かれているのは、直接的にはフランス革命である。

(207) つまり、雇い主の「浪費」のせいで带状林が不必要に「長く」なり、同時に「吝嗇」のせいで「狭く」なってしまったということ。

(208) レプトンの『スケッチとヒント集』(一七九五年) を指すとおもわれる。風景と眺望については特にその中でも以下の箇所参照: Repton, *Sketches and Hints*, pp. 8f. [Tatton Park], 36 [Welbeck], 80. ちやにたときは彼の「レッド・ブック」の一つ(一七九〇年)には、次のようにある。「そこは非常に高い場所にあるので、なるほど広い眺望を見渡せるのだが、しかし喜ばしい風景は生み出さない。たしかに、眺望と風景という語は、互いに区別なく使われている。しかし、両者に結び付く観念は、地図と絵画との区別と同じぐらい互いに異なっていると、わたしはつねに考えてきた」

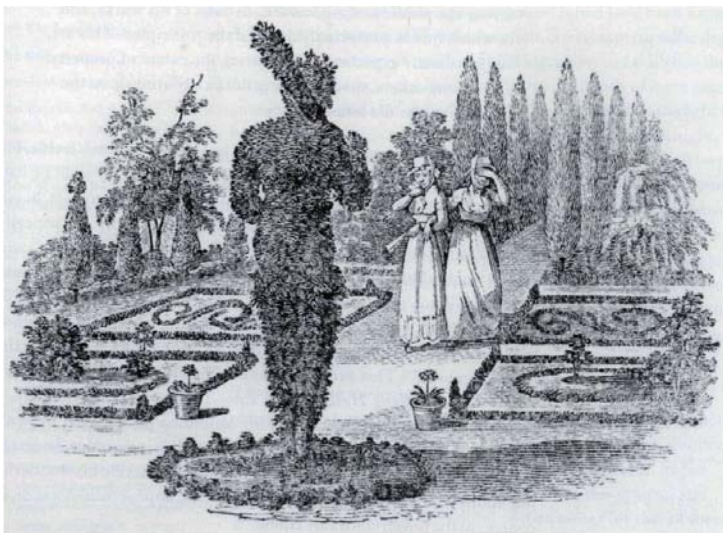
(Repton, *Langley Park in the Country of Kent*, 1790, fol. 3 [RIBA, London]; cit., Rogger, op.cit., p. 253)。

- (209) ダービシャー南部の景勝地。
- (210) Burke, op. cit., 'Introduction on Taste', p. 14. [前掲訳書「19頁参照。」]
- (211) 本稿の解説で述べたように、ナイトとプライスはハートフォードシャー州に住む隣人同士であった。
- (212) ロンドン北東の町(エセックス州)。レプトンの自宅があった。その様子はレプトンの最後の著作、『風景式造園についての断片集』(一八一六年)の最終章で、挿絵とともに紹介されている。Cf. Humphry Repton, *Fragments on Landscape Gardening, with some Remarks on Grecian and Gothic Architecture* (London, 1816), Fragment XXXVI, pp. 232ff.
- (213) いずれの箇所でも、プライスはブラウン流の造園を非難しているが、地所や造園家の名前は特定されていない。ただし前者(海岸沿いの庭園)は、「ブラウン氏の後継者の一人」が造ったものとされている (Price, *An Essay*, p. 201)。
- (214) Price, *An Essay*, pp. 24, 237, et passim.
- (215) メイソンによるブラウン賛美とは、前出のウィリアム・メイソンの詩、『イングリッシュ・ガーデン』(本稿註112参照)を指す。プライスは、この詩が実質的にはブラウン批判であるにもかかわらず、全体としてはブラウン賛美の形をとっているのは、単に思いやりのゆえにすぎないとしている。Price, *An Essay*, p. 272.
- (216) わかりにくい言い回しだが、つまりレプトンは、自分の造園がピクチャレスクではないので、もしもイギリス全体がピクチャレスクになったならば、よほどの思いやりでもないかぎり、自分はブラウンの無趣味な追従者に加えられしてしまうだろうといっているわけである。



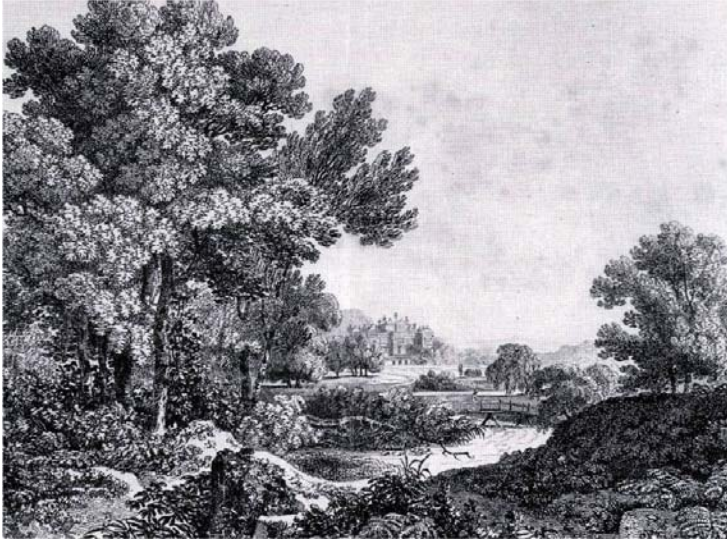
参考図版 1：ナイトの肖像

Sir Thomas Lawrence (1769-1830), *Richard Payne Knight* (1794; The Whitworth Art Gallery, The University of Manchester)



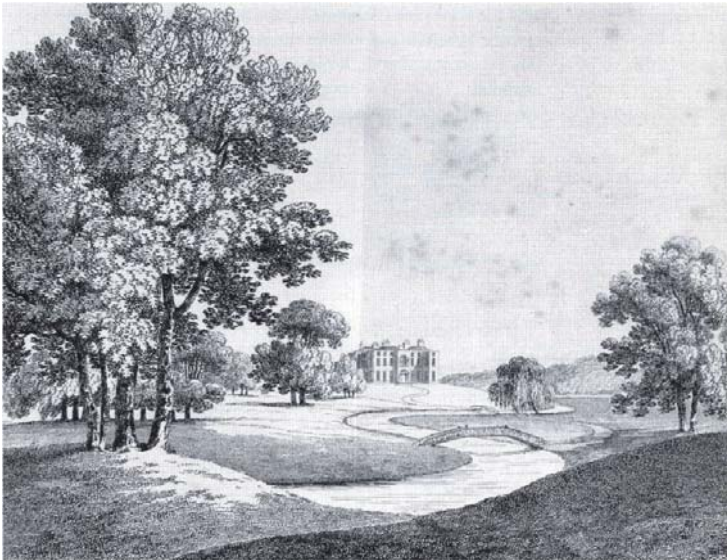
参考図版 2：マシューズ『風景からのスケッチ』挿絵

[John Matthews,] *A Sketch from The Landscape, A Didactic Poem* (London, 1794), p. 22.



原著図版 I：ピクチャレスクな庭園

Thomas Hearne (1744-1817) の原画に基づく Benjamin Pouncy (d. 1799) の版画
Knight, *The Landscape* (London, 1794)



原著図版 II：ブラウン風の庭園
同前