

不透明な絵画と錯綜体としての世界

——ピクチャレスクの美学に於ける「スケッチ風描法」と

「ピクチャレスクな対象」をめぐる

安西信一

単純化が許されるならば、従来のピクチャレスク研究には、以下の二つの流れがあった様に思われる。

(1)ピクチャレスク期を、十全な自然觀賞に至る過渡期と見做すもの。即ち、それまで嫌悪ないし無関心の対象に過ぎなかったあるがままの自然は、ピクチャレスク期に絵画というフィルターを通して見られることで、初めて美的に体験可能となったのであり、更に、ロマン主義以降このフィルターが取り除かれて、自然の眞の姿に対して直接的体験が成立したとする。¹⁾

(2)ピクチャレスクの趣味や美学に、当時の支配階級（文化エリート）のイデオロギーを読み取るもの。例えば、現実を絵画として見ることの内には、現実を象徴的に所有・支配したいという欲望、或は自らの行う搾取や自然破壊を隠蔽する意図があるとする。²⁾

これらはいずれも、事態の一面を衝くと同時に固有の難点を有するが、ここでは特に次の点を指摘したい。即ち、これらの研究で重視されるのは、専ら絵画の主題ないし内容の面のみであり、絵画という描写媒体自体には、消極的な意味しか与えられないことである。十全な自然觀賞の前段階として見る場合にせよ、現実の所有・支配・隠蔽を読み取る場合にせよ、そこでの問題は、絵画の内に主題として描かれた世界が、画面の外の世界と似て

いるか否かでしかない。勿論、両者の違いをもたらす最終的な原因は絵画という媒体であろうが、しかし、それはこの様な比較では謂ば透明化している。少なくとも、この媒体自体がピクチャレスクな美的体験の中核を占めることはない。

しかし、この点のみを取り出せば、これは明らかに実情に反する。例えばピクチャレスクの代表的美学者の一人ギルピンは、ピクチャレスクな対象の規定に関する議論の核心部に於いて次の様に述べている。「著述家よりも画家の方が、描写方法 (execution) に注意を払ういわけがある。真理は、哲学者の言葉で語ろうが農夫の言葉で語ろうがやはり真理であり、知性 (intellect) はそれを真理として受け取る。しかし画家は……真理それ自身をも、それを描写する手法に関係したものと構想する。ガイド (・レニー) の天使と道標の天使とは全く異なるが、その違いは全て、線・表面・色彩を巧みに用いる仕方に存する」。二つの天使は、それが何であるか√即ち∧主題√に関しては同一である。そしてこの主題こそ、「知性」の受け取る「真理」、³「著述家」が主に携わるもの、「言葉」の表すものの内実であろう。他方、絵画にとって本質的なのは、「線・表面・色彩の巧みな用い方」、「手法」、要するに絵画という媒体自体である。そして当然、この媒体こそが、ピクチャレスクな美的体験にとってもまた最も重要なものと考えられる。

本稿は、ピクチャレスクの美学者達が絵画という媒体自体を重視していたことに注目し、それがピクチャレスクの美学全体に対して持つ意味を探ること、その新たな解釈の可能性を探る試みである。どこかでピクチャレスクの美学とは、差し当たり∧現実を絵画として見ることを巡る美学であると定式化出来よう。一般に或る物を他の物として見る時、そこに含まれる諸要素は相互に変様し合い、それらを何等かの循環なしに分離することは困難であるが、⁵しかしここでは便宜上これを三部分に分けたい。即ち我々は先ず、ピクチャレスクの美学に於いてフィルターである絵画が如何なるものとして見られていたかを再検討し、次にこれを通して見られた現実、

即ち「ピクチャレスクな対象」を考察する。そして最後に、現実を絵画として見る、こと全体の意義を纏めたい。^⑤

第一節 スケッチ風描法

(一) 作られる物体としての絵画

ピクチャレスクの美学者達はいずれも、ピクチャレスクなるものを規定する際、それと必然的な内的連関を持つものとして、粗く自由な「スケッチ風描法」(sketchy execution)を挙げる。^① 彼等によれば、この描法こそ絵画の中でもとりわけ優れて絵画的な独自の部門である。例えばギルピンは、先の引用箇所直前で次の様に語っていた。「きびきびした筆触^{タッチ}は、絵画に絶対不可決なものである。……自由な描法は、絵画の極めて魅力的な部分であり、画家がこれを非常に強調しても驚くに当たらない。……自由奔放な筆触^{タッチ}は、それ自体で快いのである」(Three Essays, 16f.)。

同様にナイトも、スケッチ風描法こそ「絵画の採用した固有の再現手法」(Inquiry, 148)であるとす。更に彼は、それが今で言うバロック時代の巨匠達によって発明されたものであると言ひ、次の様に述べる(尚、彼がここで「マッシング」と呼ぶものは、他の箇所で「スケッチ風描法」と言われているものに他ならない。183f.)。それらの「巨匠達は、マッシングの原理を普通の自然には見られない程にまで推し進め、厳密な模倣の体系を離れて、先人達とは逆の極端に歩いた」、つまり彼等も、「模倣対象の視覚的外観が正当化する以上に」スケッチ風描法を用ひ、「〔線と色〕を融合させ、それを戯れる様な軽妙な軽さと、現実には見られない、一種の自由なスケッチ風の不明瞭さでもって描いた」(150)のである。

言う迄もなくスケッチ風描法は、 \wedge 知性 \vee に訴える主題的世界とは別次元に属する。しかしここで更に注目す

べきは、それが主題的世界の認識を妨げる様な、或る不透明性を持つとされる点であろう。即ち、スケッチ風描法は、描写対象を単なる「マッス」として捉えるのみならず、対象の「厳密な模倣」を離れ、それが正当化する範囲を越えて極端化されることにより、或る「不明瞭さ」を画面へともたらすのである。

ギルピンが次の引用文に於いて示唆する様に、そもそも一般に描写手法は、描写された主題的世界へと向かう知性にとって、その真の姿を歪曲し不透明さをもたらすノイズとなる。その理由は、画家が己れの個的身體に抜き差し難く拘束されていることにある。「画家は常に或る程度マ、ニ、エリ、ストである。……彼の描く岩石・樹木・人物は、一つの型に嵌まり……常に同一の筆触等が見出される。画家は、描法を除く絵画の全ての部門に関し、先人の苦勞に助けを求めることが出来る。……即ち、絵画のあらゆる知的〔scientific〕部門については、技術を改善し得る。それに反し、描法に関しては、自己の蓄えに頼らざるを得ない」。

しかしまた、ギルピンは続けて言う。「画家が自己の手法を持てば、快いマニエリストになり得る」(22)。つまり描写手法は、画家の手ないし身體の個別的偏差故に、知性に対してはノイズとなるが、しかし正しくその故に、固有の快を持ち得るというのである。例えば、先のギルピンの言葉によれば、自由奔放なスケッチ風描法は、「極めて魅力的」であり、「それ自体で快い」ものであった。

このスケッチ風描法の快とは如何なるものか。以上からすれば、それは、元來画家の手が自由に運動することから生じる、恐らくは触覚的（更には身体的）な躍動感であり、次いでそれが絵画の観者によって感じ取られたものであると考えられる。

スケッチ風描法の快が或る種の運動感であることは、例えばスケッチ風描法を論じる際、常に「自由奔放」「戯れる様な」「活々とした」「生命とエネルギー」(Price, *Essay*, 114)等の語が用いられていることから推察出来よう。更にナイトは、「スケッチ風描法」ないし「描法の容易さやブラウーラ」(*Inquiry*, 184)が絵画の

観者に「軽さ」(lightness)の印象を与えるとし、その実質的内容として「運動と柔軟性の観念」(178)を挙げている。彼によれば、この「軽さと呼ばれる視覚的效果も、他の同種の美同様、観念連合から生ずる」(ibid.)のであるが、ここで言う観念連合は触覚との観念連合に他ならない(et. 57ff.)。それ故観者は、スケッチ風描法の内に或る触覚的な運動感を感じていることになる。またギルピン(或はプライスは、スケッチ風描法の特質として「粗さ」(roughness)を挙げ、それをこの描法によって描かれるピクチャレスクな対象の特質とする)ことによって、両者の間に必然的な連関を置くが、この「粗さ」を感受することの内に(潜在的にもせよ)触覚的なものが含まれることは容易に想像できる。事実、後述の通りプライスは、ピクチャレスクな対象の感受と触覚との直接的な結び付きについて明示的に語っているのである。

プライスが示唆する所によれば(I. 216ff.)、この様な運動感¹⁰は、もともと画家が実際に製作している姿を見ている観者によって気付かれたものである。「〔絵画芸術の観察者〕の多くは、画家が描いている所を目のあたりにして気付いたであろうが、画家は、粗く凹凸の多い諸対象〔ピクチャレスクな対象〕なら何であれ、それをさびさびした筆の運びで模倣することに、非常な喜びを覚える様に思われる」(217)。

この文が示す様に、スケッチ風描法を重視することは、「芸術が進行している間」(ibid.)への注目、即ち、絵画が或る身体に拘束された個人によって(この点については先に触れた)、特定の時と場所に於いて作られているという事実への注目に繋る。プライスやナイトは、"picturesque"の語を元のイタリア語"pittoresco"に引き戻すことで、注意を「絵画」(picture)から「画家」(pittore)へと向け直すべきであると主張するが、このことが意味するのも、結局絵画が、現実に描かれ作られている物体であることへの注目であると言えよう。

この作られる物体としての絵画の側面には、更に、絵画が特定の個人によって特定の時空の中で見られることも属する。つまり絵画は、物体としては単なる画布と絵の具に過ぎず、そこから主題的世界が立ち現れるには、

観者によるその都度の現勢化が要請されるのである。「描写の技法と同様、視覚の技法〔見方の技術・art of seeing〕も存在する。絵画芸術は、或る程度慣習のなせる技とせねばならない。全体的な形だけが描かれ、多くは観者の想像力が補充する。——事情は演劇でも同じである。観客が、舞台上のイリュージョンを助けず、騙されるのを拒むなら、彼の振舞は馬鹿氣ている。——例えばそれが蠟燭の光であり、布に画いたものでしかないのを知っているといて、舞台の光が太陽であり、眼前の情景がローマの首都であることを信じないならば」(Ginslin, *Three Essays*, 140)。逆に言えば、主題的世界のイリュージョンは虚構に過ぎず、実は観者による「視覚の技法」がそれを支えているのである。かくして、作られる物体としての絵画に対する注目は、それを見る視覚の慣習性・人為性に対する反省へと至る。

以上の絵画観を纏めれば次の様になろう。スケッチ風描法は、絵画にとって本質的なものである。それは主題的世界へと向かう知性にとっては不透明なノイズであるが、触覚的な運動感に基づく独自の快を持つ。更にこの絵画観の背景には、或る身体に拘束された個人によって作られ、慣習的・人為的視覚によって見られる現実の物体としての絵画に対する注目がある。

(二) 伝統的絵画論からの乖離

この様な絵画観を明確に打ち出したことの歴史的な意義は、当時一般的であった伝統的絵画論と対比する時、一層明らかとなる。何故なら、ルネサンス以降の絵画論の基本的ストラテジーは、正しく、個的身体を持つ画家によって特定の時空の中で描かれ、観者の視覚によってその都度現勢化される絵画の物体性を隠蔽すること、ないし少なくともそれを主題的世界と調和させることで結局透明化することにあつたからである。¹²⁾

この伝統的なイリュージョニズム的絵画論は、ピクチャレスクの美学者達の知人でもあり、また彼等に影響す

ら与えた、王立美術アカデミー初代総長レノルズによって要約されている。「主題は、如何なる仕方であれ観者の注意をそらし得るものによって妨げられてはならない。物語を聞かせると、誰もが心中で登場人物の行動や表情を描いた絵を作る。この精神の絵画をキャンヴァスに描写する能力が、所謂画家の内なる構想である。……絵画の偉大な目的は、想像力に感銘を与えることである。それ故画家は、これを行う手段をひけらかしてはならない。観者は、ただ結果を心の中で感じるものでなければならぬ」¹³。つまり絵画が目指すのは、画家の精神内にある観念的イメージないし主題を、観者の精神内に移し入れることであり、その際ノイズを最小にすることである。しかもこの「主題」は、出来る限り普遍的・超時間的でなければならぬ。その種の主題の典型は、言う迄もなく歴史画に見られる。「主題は、英雄的行為または英雄的受苦の、何等かの顕著な事例でなければならぬ。行為か対象の内に、人間が普遍的に関心を持つものがなければならぬ」(57)。かくして絵画は「自然の単一・永遠・不変の法則によって作られた」(141)「理想美」(理念的な美: Ideal Beauty, 45)を描くことが出来るが、その基礎には「人々の間に於ける感情の一致」(141)がある。従って、伝統的絵画論にあっては、物体としての絵画およびそれを現実を描き、観る主体の「個別性」(58)は、描写媒体と主題の両面に互って、謂ば二重に止揚される。

尤も、伝統的絵画論の内部でも、スケッチ風描法に対する肯定的評価が無かった訳ではない。その主な源の一つは、勿論ヴァザリーのディセーニョ論にあるが、彼は例えば次の様に述べる。「素描(bozze)に於いては屢々、芸術の熱狂から瞬時に生まれたものとして、芸術の構想(conceito)が数少ない形象の内に現れている。逆に苦心と過度の勤勉は、しばらくすると、作っている作品から手を引くことの出来ない連中から、強さと技量(sapere)とを奪ってしまう」¹⁴。しかし、ここに典型的に見られる通り、伝統的絵画論がスケッチ風描法を頌揚する理由は殆ど常に、それが主題的世界ないし画家の知性への透明度を高めることにある。即ちここでスケッチは、描かれ

る「形象」の少なさと製作時間の短さ故に、「構想」をより多くの「強さ」でもって伝達し得るものとして評価されているに過ぎない。同様にデュフレノワは、そこに「天上の火の息吹」があり「技など無い様に見える」が故に、フェリピアンはその「知」(Science)と「生氣」(Esprit)故に、ダルジャンヴィルは「巨匠の構想」を見るが故に、スケッチ風描法を顕揚する。要するに、伝統的絵画論に於いてスケッチ風描法が評価されるのは、その物体性の小なさ故であり、主題の世界をより透明な形で伝達出来ることによる。

これらと比較するならば、ピクチャレスクの論者達がスケッチ風描法を、れ、自体を重視し、絵画の物体性に注目したことは、当時であつては革新的であつたことが知られよう。

第二節 ピクチャレスクな対象

(一) 触覚・共感覚・身体的運動感

さて、ピクチャレスクの論者達が揃つて認める所によれば、絵画は殆どあらゆる種類の美的な対象を十分に描くことが出来る。しかし更に彼等は、自然の内に、以上の様な絵画という描写媒体の性質にとりわけ適した対象群があるとし、その様な対象、即ち「ピクチャレスクな対象」の客観的な性質を特定しようとする。

ギルピンは、この性質を「粗さ」(roughness)とした。しかし、この点に関する最も精緻な(そして恐らく最も標準的な)論を展開したのはプライスであり、以下彼の見解を中心に見ることとする。プライスによれば、ピクチャレスクな対象の特性は「錯綜」(intricacy)と「多様性」(variety)であり、それを生み出す対象の物理的な性質は「粗さ」「急激な変化」(sudden variation)「不規則性」(irregularity)である。

これらの諸性質がスケッチ風描法の諸特性と合致していることは言う迄もない。先ず、ピクチャレスクの論者

達が繰り返し主張する様に、これらは対象が何であるか√には無関係に見出される。ギルピンの言葉借りれば、ピクチャレスクな対象にとって、その「名前と種類」(name, and classes)は関与的でない。ピクチャレスクな対象は∧知性√に訴えるものではなく、形や色といった世界の∧物体的√な層に関わるものである。¹⁷⁾

しかし、ここでは特に次の点を強調したい。即ち、スケッチ風描法が画家の手の運動による躍動感を与えたのと同様、ピクチャレスクな対象の諸性質もまた、或る運動感をもたらすという点である。そして、その際の中心的役割を果たすのは、やはり手つまり触覚である。「恐らく「単なる一般的な」美とピクチャレスクの違いは、触覚^チによって最も鮮明になろう」(Price, *Essay*, 77; I. 69)。「視覚は、その知覚の極めて多くを触覚に負うので、視覚と触覚とを抽象し別個に考えることは出来ない。従って、視覚への効果を考える際、粗さと滑らかさ、堅さと柔らかさ、厚み、距離といった諸観念を、それがもともと触覚によって獲得されたものであるという理由で除外するなら、その推論は非常に間違つたものとなろう。……あらゆる砕けたぎざぎざの表面(ピクチャレスクな表面)は、砕けた光によって生み出される本来の「視覚的」刺激の他に、「感覚同士の」共感によって、触覚に対してと同じ様な効果を視覚に対して持つ」(*Essay*, 104)。勿論ピクチャレスクな対象の諸性質は、実際に手で触れることによって知覚される訳ではない。寧ろその知覚の根底には、プライスが諸感覚間の「共感」「アナロジー」「全体的調和と一致」(I. 46)等と呼ぶ、特定の感覚に制限されない一種の共感的な作用があって、それが触覚を中心に統合され、あらゆるピクチャレスクな対象の知覚を支えていると考えるべきである。何故なら「対象をピクチャレスクなものとする諸性質は……受容する感覚器官の如何を問わず、あらゆる感覚に拡大される」からであり、例えばピクチャレスクな音楽・匂い・味といったものも存在し得るからである(I. 43f)。従って結局、ピクチャレスクな対象の持つ「錯綜」「多様性」「粗さ」等々の諸性質は、元來触覚によって知られたものであるが、それがこの共感覚を通じて視覚へと媒介されたものと見て良い。

ピクチャレスクな対象がこの深層の共感覚にもたらす感覚の内実は、或る活々とした運動感とも言うべきものである。即ち「〔一般的な美の原因である〕滑らかさは休止の観念を伝えるが、逆に〔ピクチャレスクの原因である〕粗さは、興奮の観念と同時に活発・生氣・変化の観念を伝える」(I. 115)のである。そしてこの運動感は、身体全体の実際の働きによる感覚に極めて近いものとなり得る。例えば、同じく一般的な美との対比に於いて次の様に言われる。「〔美しい景観の中では〕我々は動こうとしない。・・・しかし野趣に富むロマンティックな場所〔ピクチャレスクな場所〕では、筋肉繊維は、刺激的な外観によって奮い立つ。身体の活動は、殆ど心の働きと一致し、ごつごつした突端を登り、新しい窪みが現れる度にそれを探る。これが美とピクチャレスクの違いである」(Essays, 85n)。明らかにプライスはここで比喩的に語っており、観者の身体が実際に移動しているか否かは問題ではない。重要なのは、ピクチャレスクな対象が、「心」、「筋肉繊維」、要するに深層の共感覚に対して、殆ど身体全体の動きにも比すべき運動感をもたらしすることである。

(二) 奥行きのある錯綜体としての自然

ところで、ここで比喩として挙げられているのは、観者が奥行きのある風景の中へと進み行く時、次々に景観が変化する様であり、その際の身体運動の感覚である。この事例はピクチャレスクの論者達が好んで用いているものであるが、プライスに於いては、この様な潜在的奥行きと運動感は就中「錯綜」(intricacy)の概念によって代表されている。

彼は「錯綜」を次の様に定義する。「部分的で不明瞭な隠蔽によって、好奇心を掻き立て助長する様な、諸対象の配置」(I. 22)。一見すると、ここで問題なのは対象が何であるか、何を認識しようとするか、知性であるか、か様に思えるが、無論そうではない。寧ろここでの力点は「隠蔽」(concealment)にある。即ちプライスの趣

意は、向こう側にある対象が何であるか√を「不明瞭な」状態に置き、∧知性√を保留する時、初めてピクチャレスな対象が現れるということがある。

例えば、その様な「錯綜」を備えた風景について次の様に言われる。「粗く急激に変化する諸対象が、ピクチャレスな景観の中で生み出す刺激は、好奇心の刺激である。……流麗な線を持つ滑らかな対象は……その全体が一目で見渡されてしまう。……しかし、そこに針えにしだ・ヒース・シダを茂らせ……不規則的な塊となって横たわる岩や大きな石を置くなら……構図は一步毎に変化しよう。……この「後者の」スタイルの景観に普通に見出される深い洞窟や窪地は、眼にその奥まで見通す様促すが、しかし眼の好奇心を活々と不満足な状態に留めおく」(I. 122.)。即ち、眼は奥行きを「見通」してはならず、全体は「一挙に理解され」(Ibid)てはならない。隠された対象が何であるか√は、少なくとも部分的には認識されなまままでなくてはならないのである。これとは逆に、対象を明瞭に認識しようとすることは、ピクチャレスと背反する。プライスは、その様な明瞭な認識のみを目指す者について皮肉な口調で語っている。「残念ながら、明瞭さと顕著さに対する広範な情熱には度し難いものがある。……眺望を追い求める者は、明瞭かつ十分に見ええすれば満足する」(I. 166)¹⁰。

要するに、多くの対象を一挙にかつ明瞭に認識しようとする知性に対して、或る不透明さ、「障害」(interruption: *Essay*, 53)が生じる時、初めてピクチャレスな対象が成立し得るのである。

この時自然は、高みから見た眺望とは対照的に、観者に対して充実した奥行きを備えたものになるであろう。なるほどこの自然は、一挙に見渡すことが出来ず、如何なる時にも断片的にしかその姿を現すことはない。しかし却ってその故に、少なくとも潜在的には、観者の運動に対して継起的な景観の変化を展開することが出来るのである。そしてこの時観者が得る運動感、共感覚に媒介されることによって、静止した観者にも感じられることとなる。プライスは常に、「自分がどこにいるか判らないという快い不安」や「期待の持つ魅力」(I. 250)

といったものをピクチャレスクな風景の与える効果として積極的に評価しているが、これもこのような自然の中にいる観者の位置と感覚とを良く示すものと言えよう。

「錯綜」とは、正しくこの様な、知性に対して不透明な自然と潜在的運動感を言い表したものに他ならない（そして先の引用文からも判る通り、「粗さ」「急激な変化」「不規則性」といったプライスの挙げるピクチャレスクな対象の他の性質も、同じ不透明さと運動感とに関係付けることが出来るから、畢竟ピクチャレスクな対象にとってこの様な「錯綜」は、最も必要なものである）。

ここから我々は、ピクチャレスクな対象の内に、奥行きのある不透明な錯綜体としての自然の姿を読み取る事が出来る。プライスは多くの箇所を「偶然」(accident)と殆ど同一視するが、これも、そうした不透明な錯綜体としての自然を、知性の側から見た場合の見え方として解釈し得る。逆に身体の側から見る時、この自然は豊かな潜在的運動感を呈するものとなる。プライスが「ピクチャレスクは自然のコケトリである」(Essay, 86)と言い、屢々自然の「奥行きと豊穡」(depth and richness: 152)について語るのには正しくこの意味に於いてであろう。ピクチャレスクな対象が示しているのは、知性に対しては不透明だが、惑る共感覚的な運動感を介して身体に知られる、奥行きのある錯綜体としての自然の物体性である。¹⁹⁾

第三節 絵画と現実の対話 — 視覚の変容可能性

ピクチャレスクの理論家達の最も基本的な主張の一つは、以上の様なピクチャレスクな対象が、彼等の所謂「ピクチャレスクな眼」「画家の眼」ないし「絵画に慣れ親しんだ人々」によってのみ発見され、日常的知覚方式である「一般の眼」によってはそれとして見られないということにある。²⁰⁾

言う迄もなくその理由は、ピクチャレスクな眼が現実を絵画として見、絵画と現実を互いに比較することに存する。「この様に自然と芸術とを比較することによって、眼は……自然と芸術の両者の産物に対し、より高い嗜好を得る」(Inquiry, 153)。即ちこの比較の故に、現実とは異なる絵画の不透明な物体性が顕在化するのであり、同時に現実もまた、その様な物体性の側面から見られることが可能となるのである。

確かに、絵画と現実とは常に動的な緊張関係にあり、両者の比較は、少なくとも潜在的にはあらゆる観者によって行われていると言うべきかも知れない。しかし一般には、この関係の動的性格は、絵画と現実のいずれかがより真実であるとされ、他方がそれに対し透明化すべきものとされることによって(或は単に、両者は全く無関係なものとされることによって)、殊更には意識化されなくなる傾向にある。それ故ピクチャレスクの美学が両者を比較することの意義を反省したことは、従来の自明性からの離脱を意味するものと解釈出来るが、そこにはまた当時の英国に於ける絵画事情も幸いしていた。

周知の通り、当時の英国は絵画の後進国であった。例えばウェブは、1761年の時点で絵画が「未だ完全には帰化していない芸術である」と述べている。その様な状況の中へと、版画の普及やグラント・ツァーによって外国(とりわけイタリア)の絵画が急速かつ大量に輸入され、更に支配階級は、入手した外国絵画によって自らを卓越化すべく、英国の現実の風景を、意図的に絵画を通して見ようとした。つまり当時の英国では、主題として描かれた永遠的・普遍的世界が、自国の個別的現実世界のコンテクストの中に投げ込まれることで、常に自明性を失い謂ば「脱イリュージョン」を被る状況が存在していたのである。²²

ピクチャレスクの理論家達は、この様な状況を背景として、絵画と現実とを新たな対話的關係へともたらし、両者の関係を明確に意識化した。例えばブライスは、「相互的な光を投げ掛け合うものとしての自然と絵画」(I. 10)について、またナイトは「芸術という媒体を通して自然を見る」(Inquiry, 392)ことについて語る。そ

もそもこの様な対話ないし比較は、ギルピンが「ピクチャレスク」の語を題に持つ彼の最初の書物を公にした時点に於いて(1782年・実際の執筆は70年頃)、既にピクチャレスクの美学の根本主題とされていたのである。彼はその冒頭で言う。「以下の小著は、新たな追求の対象を提示する。田園の相貌を単に吟味するのみならず、それをピクチャレスクな美(絵画美)の諸規則により吟味すること、自然の景觀を単に描写するのみならず、その描写を人工的風景(風景画)の諸原理に適合させること、そしてその比較から生じる喜びの源泉を開くことである」(Wege Four, II.)。

従って、問題は現実と絵画との意識的反省的な対話・比較である以上、第一にピクチャレスクな眼は、現実を絵画に変えようとしたのでも、現実の内にピクチャレスクな対象のみを求めたのでもない(本稿冒頭で挙げたピクチャレスクのイデオロギー的研究は、この点を見落す傾向がある様に思われる)。或は第二に、絵画的でない一般の自然美や崇高に対する感性が欠如していた訳でもない。即ちギルピンはあり得べき批判を自ら先取りして言う。「我々(ピクチャレスクの称賛者)は、自然美を称賛する一般の人をなすがままにさせておく、と言うか寧ろ彼と共に自然美を称賛する。我々が望むのはただ、我々が密かに、もう一つの喜びの源泉に耽るのを許して欲しいということだけである」(Three Essays, III.)。

とりわけこの第二の点を誤解した批判は既に当時からあり、今日でもピクチャレスクを十全な自然観賞の前段階と見做す研究の内に残存している。その様な批判の典型の一つに、ピクチャレスクな眼が、現実の景觀を「クロード・グラス」という凸面鏡に映し態々変形して見ていたことに対する嘲笑がある。しかし例えばギルピンは、意外にもクロード・グラスに限定的な価値しか認めず、次の様に結論する。「結局こうして視覚を騙すことの主たる価値は、自然の美を新たな光の下で見せることにあるだろう。同様に、片目を閉じもう片方の眼を半分閉じて、その臉の間から覗く時も……見える姿は新しく快い。体を屈め周囲の風景を倒立した眼で見る時も、同じ理由

でその効果は快く」(Forest Scenery, II. 226; 強調原文)。言い換えればロード・グラスは、風景をステレオ・タイプ化する道具というよりも、寧ろそこからの自由、視覚の変容可能性を示す物理的手段(身体の実際の変化にも比すべき)として評価されている。

この様な視覚の変容こそ、ピクチャレスクの美学が、絵画と現実の対話を通じて獲得した成果であった。繰り返せば、この対話は絵画と現実に於ける物体性の側面を発見させ、そのことによって新たな視覚の可能性が開けるのである。かくして「絵画芸術という手段による自然の精査は、殆ど視覚それ自体が違ってしまつたかの様な変化をもたらす」(Pride, I. xii)。そして「〔絵画については思いを巡らせたことのなかつた人〕の眼前に、事物の新たな外観、新たな世界が突然開ける」(x)であろう。しかし同時に、この様な視覚の変容は、世界に対する唯一の絶対的な見方が存在せず、あらゆる視覚は慣習的に過ぎないという認識にも繋り得る。丁度、舞台上の蠟燭の光を太陽と見、作られた現実の物体としての絵画を主題的世界として見ることへの反省が、視覚の慣習性を自覚させた様に、現実の物體的な不透明さの発見は、世界の見方が実は相対的に過ぎないこと、そして正しくそれ故に新たな視覚方式が可能なることを教えるであろう。「美の観念は……観者の眼が異なれば変化する。石工は見事に組まれた壁に美を見るが、石組の美が建築家の眼に留まることはない。……同様に画家も自己の対象を自己の芸術の諸規則と比較するのであり、その故に、一般的な趣味しか持たない人とは異なる光の下で対象を見ること^が出来るのである」(Three Essays, 3)。

結 受肉した視覚

この視覚の変容が可能なのは、世界が透明ではなく、絶対的な高みから一挙に見渡すことが出来ないからであ

る。言い換えれば、観者が或る特定の時空、今ここに拘束されているからこそ、新たな視覚の可能性が開ける。このことをナイトはより一般的な形で次の様に語っている（尤も彼の言葉自体は、殆ど経験論に於けるクリシエに近いものであるが）。「もしも世界とその住人が、永遠不変の状態に固定され、季節の変化も、如何なる種類の進歩的・連続的な成長・衰退・再生も奪われたなら、その固定した状態をいくら完璧なものと仮定しても、我々はすぐに飽きてしまう。……人の真の幸福の源泉と原理は、新しさにある。即ち、新しい観念の獲得、新しい連合の形成……幼年から成年へ、成年から老衰へと進むにつれ、我々が対象を眺める際に取る新しい見方〔等々〕……である。しかし、抽象的な完全性の状態は、我々の目下の脆弱で不十分な物の見方によれば、完全な不幸の状態となろう。……全てのものが知られるならば、知るべきものは何も無くなるであろう」（*Inquiry*, 474ff.; cf. *Landscape*, Bk. I. II. 391ff.）。つまり人が新しい物の見方を取り得るのは、彼が永遠不変のアイデア界に住まうのではなく、限定された時空へと受肉し、そのことによって世界が物體的不透明さを獲得するからに他ならない。

またギルピンは、正しくこの様な事態の故に、絵画と現実とを比較し、現実を絵画の諸規則によって吟味することが正当化されると考えている様に思われる。即ち彼は言う。「自然の巨大さは人間の把握を越える。……しかし画家は、小さな時空（*a span*）に拘束されている。そこで画家は、彼の所謂『ピクチャレスクな美の諸原理』なる小さな諸規則を定め、自己の眼の範囲に入る自然の表面の小部分を、その眼に適合させるのである」（*Wye Tour*, 18）。勿論、これは「ピクチャレスクな眼」の働きの説明でもある。従ってピクチャレスクな眼も、身体によって或る「小さな時空」に限定され、自然の全体を透視出来ないが故に、それを絵画の諸原理に従って見るのであり、またその故に新たな喜び（*ibid.*, 1f.）を得るのである。

翻ってみれば、この受肉した視覚の限定性こそ、ピクチャレスクの美学全体に見られる基本的なモチーフで

あった。先ずスケッチ風描法への注目は、永遠普遍的主題的世界と対立し、個的身体により或る時空へと拘束された人間によって描かれ見られる絵画の、不透明な物体性の発見を意味した²²。次に、ピクチャレスクな対象に読み取られたのは、知性に対して不透明な錯綜体としての自然と、それを見通すことは出来ないがその故に身体運動的な快を得る観者であった。それ故、以上を手掛かりにピクチャレスクの美学の背景を素描すれば、そこには先ず特定の時空へと受肉した観る主体がおり、彼の前には、そのことによって物体的な不透明性(ないし半透明性)を獲得した世界が開けているであろう。

註

※従来の研究の内、次の拙稿の註に挙げたものは、特に言及する場合を除き、著者のラストネームと出版年のみを記す。
安西信一「ピクチャレスクの美学理論—ギルピン、フライス、ナイトをめぐる—」『美学』158(1989), 36—49.

- ① 典型的には Manwaring (1925) ; Hussey (1927) ; Watson (1970) ; R. K. Raval, "The Picturesque," *B. J. A.*, 18, No. 3. (1978), 249—60. また(前二)ロマン主義に関する論者の多くや (e.g. Thacker [1983])²³ コンブリッジの立場を取る (Gombrich, *Art and Illusion*, 315ff., 382; "Visual Discovery . . ." [1982])²⁴。更にハンシーに倣って、マツチアンスタック²⁵、所謂「純粹視覚」の美学や印象主義の先駆とする諸研究もこの流れに含めて良し。E. g. Mayoux (1932) ; Pevsner, *Studies* (1968), I, 123f. ; Dobai, III (1977), 17. ヴァッブルはやや例外的だが、部分的にはこの流れに属する。Hipple (1957), pp. 261f.

この立場に立つ限り、ピクチャレスクな美的体験の独自性を明らかにすることは困難だが、寧ろこの種の研究に固有の難点²⁶は、△自然の真の姿に対する認識√を無条件に前提する点にある。Cf. N. Bryson, *Vision and Painting* (1983), Ch. 2 ; W. J. T. Mitchell, *Iconology* (1986), Ch. 3.

- ② 所有のイデオロギーを見るものとしては、高山(1985; 1986)° Cf. F. ページター、伊藤訳『イメージ』(1986), esp. Chs. 5, 6. 所有ならし支配のイデオロギーを見るものとして、J. Barrell, *The Idea of Landscape and the Sense of Place: 1730—1840* (1972). 隠蔽を見るものとして、Birmingham (1986) ; C. Fabricant, "The Aesthetics

and Politics of Landscape in the Eighteenth Century," R. Cohen, ed., *Studies in Eighteenth-Century British Art and Aesthetics* (1985), 尚「この種のイデオロギーのプロローグと上註1で挙げた謂は進化論的なプロローグとは、共存可能である。E. g. M. Andrews, *The Search for the Picturesque* (1989).

ピクチャレスクの美学者達の第一の主張は、絵画に親しんだ人々(つまり支配階級)が、一般人には見えない美を、対象の質料的な差異(材料、有用性、道徳的・情緒的・科学的価値等)とは無関係に見出すという点にある(前掲拙稿、43)。この主張の背後に、支配階級を優越化し聖別する(ないし「卓越化する」…P・ブルデー、石井訳『ディスタンクシオン』[1990]) 欲求が働いていることは明白であり(Cf. Andrews, op. cit., pp. 4, 40, 65 f., 236 f.)。このイデオロギーの含意を無視するならば、却って彼等のメッセージを歪曲することにならう。特に「ブラウン流の庭」(要するに新興ブルジョワの庭)に対する執拗な攻撃に於いて、このイデオロギーの性格は顕著である。E. g. Uvedale Price, *An Essay on the Picturesque*, 1794, p. 28 n.; id. *Essays on the Picturesque* (1810: 以下この全集版からの引用は巻数と頁数のみを示す), III, 273. 尤もこの優越化の欲求自体は、潜在的にもせよ当時の趣味論全般に見られ、ピクチャレスクの美学に固有のものとは言えない(D. Cotton, *The Civilized Imagination* [1985], Ch. 1)。また「視線や芸術によって世界を象徴的に所有・支配したいという欲望は、汎人類的に見られ(A・ヘルク、篠田訳『日本の風景・西欧の景観』[1990], 20-29頁)、それを指摘するのみではピクチャレスクの美学の独自性は明らかにならない。寧ろこの美学の功績は、こうした欲求を極めてあからさまな形で表明した点に求められるであらう(Barrell, op. cit., pp. 52 f.)

(3) William Gilpin, *Three Essays* ([1792,]²1794), pp. 18 f. ギルピンの著作の表記は、テンブルマンによる省略形に従う。Cf. Templeman, *The Life and Work of W. Gilpin* (1939), esp. pp. 313 f. 以下「ギルピン」・「ブライス」・「ナイト」の引用・参照に際しては「p.」を省略。

(4) 確かにここでの「主題」の語の用い方は曖昧である。例えば二つの描かれた天使を比較する時、まず最初に同一なものとして現れるのは、言葉で表される概念であるよりも、寧ろ観念的イメージないし図式であると言うことも出来よう。それ故本稿では「主題的世界」という言い方を用い、これによって描写対象の言語的概念と観念的イメージないし図式の両方を指すことにする。少なくとも当時の絵画に於いて、主題的世界と描写媒体自体との差異は明らかであり、本稿の趣旨にとつてはそれで十分であらう。

- ⑤ Cf. V. C. オルドリッチ、松尾訳「視覚的隱喩」(佐々木編『創造のレトリック』[1986])
- ⑥ 以下で取り上げるピクチャレスクの代表的美学者は、ギルピン、ブライス、ナイトの三人である。もとより彼等相互の間には若干の差異があるが、これについては上の拙稿で論じたので、本稿では主題的には取り上げず、ここでは多少とも彼等に共通する傾向のみを考察することとした。尚、後註(19)参照。
- ⑦ Gilpin, *Three Essays*, 16-18; Price, I, 217; Richard Payne Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* ([1805]⁴1804), 146-52, 183-85; 前掲拙稿³ 38, 40, 41, 43, 註16.
- ⑧ Gilpin, *Observations on the River Wye* (1782), 21 f. (強調原文)
- ⑨ 以下本文で示す通り、このことはピクチャレスクの理論家達の所説から当然引き出される結論ではあるが、しかし彼等は、それを完全に明示的には語っていない。その理由としては、絵画に関して触覚を持ち出すことの奇矯さや、触覚が伝統的に低級とされていたことなどが考えられよう(この点を含め、小田部胤久「芸術のモナドロジー——ヘルダー〈触覚の美字〉の意味するもの」『現代哲学の冒険12: 行為と美』[1990])。特に、触覚と性的なものとの連想が障害になっていたことは、ブライスの言葉からも確かである。即ち彼は「ピクチャレスクなもの感受到に於ける触覚の極要な役割について説明した一節(後に一部引用)に続けて、次の様な但し書きを付す。『これが下劣で厭らしい嘲笑を受け易いことは、十分承知している。しかし正しくそれ故に、そうしたことに腐心するのは下劣で凡庸な輩のみなのである』(Essay, 77 f.)。この「嘲笑」が性的な揶揄を指すことは疑いない。事実ナイトは、滑らかな美の原因とする「パークの説に対し、その種の辛辣な批判を行い(*Inquiry*, 30-31, 65; *The Landscape: A Didactic Poem* [1794]²1795, 20-21 n.)、間接的にはブライスを批判している(ブライスのピクチャレスクは「パークの美を裏返したものに他ならぬ」。前掲拙稿³ 39)。更に注目すべきは、ブライスが、ピクチャレスクと触覚の緊密な関係についてより明示的に述べている箇所(*Essay*, 104 f.; 後に引用)を、後の全集版では全て削除していることである(Cf. I, 114)。それ故、ピクチャレスクの理論家達が、スケッチ風描法に於ける触覚の働きについて、故意に言及を避けた可能性は十分にある。

⑩ 上註7で挙げた箇所参照。

⑪ Price, I, 44 f., 218; Knight, *Inquiry*, 146 f., 193 n.

- 12 Cf. L. Bredvold, "The Tendency toward Platonism in Neo-Classical Esthetics," *ELH*, I, vol. 2 (1934), 91-119; Bryson, op. cit., esp. pp. 96ff., 163ff.; T. Puffrarken, *Roger de Piles' Theory of Art* (1985), esp. Chs. I, VI; M. Fried, *Realism, Writing, Disfiguration* (1987), pp. 42ff., 73f.; J. Barrell, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt* (1986), esp. Introduction.
- 13 J. Reynolds, *Discourses on Art* [delivered 1769-90], ed. Wark, pp. 58 f. 以下頁数ののみ示す。
- 14 Vasari, *Vite*, ed. Milanesi, II, 171; cf. I, 174, VII, 452.
- 15 Ch. A. Du Fresnoy, *De Arte Grafica*, II, 436, 439; A. Felibien, *L'idée du peintre parfait* (1707), pp. 52ff.; A. J. D. d'Argenville, *Abregé de la vie des plus fameux peintres* (1744), I, xxxij (cit. G. P. Mraz, "Literary Sources of Delacroix's Conception of the Sketch and the Imagination," *Art Bull.*, XLIV, 2 [1962], 105. スケッチ風描法に関する第二次資料は「前掲拙稿」註39)。確かに「ヘリマン」は「知・生気」の他「自由」(「画家が精神内の構想を素早く大胆に表現しようとして、手がひとりでに付ける習慣」)を「チャン」の価値を決める要素とするが、これも最終的には「知・生気」に従属し、それらに包摂される。
- 主観的世界ならしめ画家の構想への透明性によるスケッチ風描法の顕揚の例として、更に Plinius, *Naturalis Historia*, XXX, xl, 145; Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, Codex Urbinas Latinus 1270, ed. Mc-Mahon, II, fols. 61v-62r, cit. Gombrich, *Norm and Form* (1978), 146, n. 2; R. North, *Autobiography*, ed. 1887, pp. 202 f., cit. Dobai, I, 717; Shaftesbury, "Plastics" [1712], *Second Characters* (1914), pp. 157 f. J. Richardson (*Works* [1773], pp. 82 f.) も同じ立場に立つが、彼はスケッチ風描法について述べる箇所「次の様に言ふ。「白状すると、私は絵画でも他の如何なる作品でも自由で巧みな手並みを見る方が好きである」(89)。」の「白状すると」という但し書きは、当時スケッチ風描法に対する嗜好が必ずしも正統的でなかったことを伺わせよう。更に D. Webb は「機械的ならしめ描法に関わる部分」と「観念的ならしめ構想に関わる部分」に分けるが、興味深いことに「スポッツ」[原註: 絵の粗く素描]」を後者の系列に属するものとして述べる (*An Inquiry into the Beauties of Painting* [1761], pp. 4 f.)
- また注目すべきは、当時の最も革新的な絵画論の1つ A. Cozens, *A New Method* (1785 or 86) が、「伝統的絵画論と同じ立場に立つてゐることである。彼は「ロールシャッパ」的な「染み」(blots) による偶然的な形から、「個性的な作品を作

る為のヒントを得ようとした。それ故当然、媒体自体の重要性に対する認識 (esp. p. 8) やスケッチ風描法に対する顕揚も随所に見られる (e.g. pp. 2 f.; 8, 13, 17)。しかし結局「彼の」染みも、「主題の観念ないし構想」(p. 10)を得る為の手段に過ぎず、それ自体の美的価値は認められていない。 Cf. H・W・ジャンソン、西野訳「チャンス・イモーシ」『イロノゲネシス』(1987) 52頁以下。

特に18世紀以降「スケッチ風描法は、観者の想像力による補充作用を惹起する」という理由で顕揚されるが、これもまた同じく、観念的イモーシや構想に対する一種の透明性の故であり、少なくともその物体性自体の故ではなからず。 E. g., Roger de Piles, *Cours de peinture* (1708), p. 258; id. *Conversation sur la connoissance de la peinture* (1677), pp. 69 ff.; Caylus, *Discours sur la peinture et la sculpture* (1732), cit. *Mras.*, 105; E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1759), Pt. II. Sec. XI.; Diderot, *Salons*, ed. Seznek, Adhemar, II, 153 f., III, 241 f.; Reynolds, op. cit., pp. 163 f., 197 ff., 257 ff.; Cozens, p. 11. また、ウァザリーにも見られた様な、過度の勤勉に対する戒めや、遠くに置くものを描く場合の要請としてスケッチ風描法を推奨する場合も同様である。

⑬ 前掲拙稿³⁹.

⑭ Gilpin, *Observations, on ... the Mountains and Lakes* (1788), I, 161; 前掲拙稿⁴³.

⑮ 当時「眺望」(prospect)が持つてきたイデオロギ的含意については、Barrell, "The Public Prospect and the Private View," S. Pugh, ed., *Reading Landscape* (1990), それに対する反発については、Andrews, op. cit., pp. 61 ff.

⑯ この様な自然の姿が、ピクチャレスクの美学に独自なものであることは確かであるが (cf. Barrell, *Idea of Landscape*, pp. 50-58)、しかしピクチャレスクの美学者達によるピクチャレスクな対象の規定には、それとは一見異なるものも存在する。

その一つは、初期のギルピンに代表され、ピクチャレスクの美学全体の中でも比較的初期に顕著なもので、構図的統一性をピクチャレスクな対象の特性とするものである(前掲拙稿⁴³, esp. 43 f.)。しかし、この統一性は、寧ろ全体的「融裕」とも言うべきものであり、屢々「不明瞭さ」(obscurity)をもたらすものとされてくる点に於いて、錯綜と同質的である。 Cf.

前掲拙稿^{註41} : Gillpin, *Remarks on Forest Scenery* (1791), I, 184 ff. 234-39, II, 125-27 ; Price, I, 148-58 ; Knight, *Inquiry*, 97 ff.

第二のものは、ナイトに代表され、ピクチャレスクの美学全体の中でも比較的後期に顕著なものである。即ち、ピクチャレスクな対象を、触覚等の他の諸感覚から抽象された純粹な視覚に訴えるもの、つまり明暗と色のみからなる純粹な視覚美を持つものとする規定である(前掲拙稿^{註42})。しかし、この視覚美がやはり「知性」と対立するものであることは疑いなく、更にナイトはフライスの錯綜の快を、別の文脈では積極的に認めている(*Landscape*, Bk. I, II, 177 ff. ; *Inquiry*, 446 ff.)

20 前掲拙稿^{註43} 36f., 40, 43.

21 Webb, op. cit., p. xv.

22 Cf. Manwaring (1925), *passim*. 英国の現実の風景と伝統的図式との乖離は、先ず牧歌に關して問題になり、活発な論争が行われた。Cf. J. E. Conington, *Theories of Pastoral Poetry in England, 1684-1798* (1952). Barrellによれば、絵画に於いてこの問題の表面化が遅れた理由は、当時の絵画が、詩ほどの柔軟性と表現の幅を備えていなかったにある。*The Dark Side of the Landscape* (1980), pp. 6f. et *passim*.

23 前掲拙稿^{註44} 11.

24 絵画の物体性と觀賞主体の個性性の顕在化については、18世紀に於ける遠近法理論の歴史を通じてそれを明らかにした次の論考参照。P. De Bolla, *The Discourse of the Sublime* (1989), Ch. 8 "Of the Distance Of the Picture: the Viewing Subject." 尚、本稿では議論を簡略にする為、ピクチャレスク以前の伝統的絵画論をイリミネニズムの名の下に一括し、極めて平板なものとして扱ったが、もとよりその内部には様々な差異があり得る。cf. M. Hobson, *The Object of Art* (1982). 例えば、レノルズの内新旧の諸要素が混在していたことは、良く知られている(cf. Reynolds, op. cit., Introduction)。更に M. Fried は、ディドロ的なイリミネニズムの内ならず、新たな觀る「主体」の「主観的世界からの潜在的「疎外」を読み取っている。*Absorption and Theatricality* (1980), esp. pp. 104 ff., 131f.