

ウルストンクラフトとピクチャレスク

石 幡 直 樹

メアリ・ウルストンクラフト (Mary Wollstonecraft)¹ の『スウェーデン、ノルウェー、デンマーク短期滞在中にしたためた手紙』 (*Letters Written during a Short Residence in Sweden, Norway, and Denmark*) は、1796年にジョンソン書店から刊行された。この作品はギルバート・イムレイ (Gilbert Imlay) という人物に宛てた書簡という形式を取るが、実際には発送されていないと見られ、おそらく出版を目的として旅行中に書かれた日誌がその土台と思われる (Holmes 279)。² 彼女はイムレイの求めに応じて彼の失踪した貨物船の補償請求の代理人として、1795年6月から10月まで三か月半スウェーデン、ノルウェー、デンマークの三国を巡った。北欧の社会と自然を見聞して抱いた旅の印象をもとに、彼女は自分の人生と重ね合わせて随想風に綴っている。そこに一貫して見られるのは人類、社会、そして女性は進歩しなければならないという彼女の信念である。

ウルストンクラフトの内省の痕跡は、紀行文の大きな特徴である自然描写にも刻まれている。道中目にした北欧の荘厳で荒涼とした大自然の様相を、彼女は絵になるようなあるいは画趣に富むという意味の「ピクチャレスク」(picturesque) という当時の流行語を頻繁に用いて描写している。たとえば、冒頭第1信で、逆風のため港に入れずにやむなくボートで上陸した湾の情景を彼女はこう伝えている。

The lieutenant informed me that this was a commodious bay. Of that I could not judge, though I felt its picturesque beauty. Rocks were piled on rocks, forming a suitable bulwark to the ocean. Come no further, they emphatically said, turning their dark sides to the waves to augment the idle roar. The view was sterile: still little patches of earth, of the most exquisite verdure, enamelled with the sweetest wild flowers, seemed to promise the goats and a few straggling cows luxurious herbage. How silent and peaceful was the scene. (10-11)

ここは広くて便利な湾だと大尉は教えてくれました。私にはそれは判断できなかったのですが、絵のような美しさは感じられました。岩に岩が重なり、恰好の防波堤となっています。これ以上近寄るなと強く言い放ち、黒い肌を波に向けて虚しい波音を強めている岩。その眺めは不毛ながらも、わずかばかりの大地が見事な緑でおおわれこの上なく可憐な野の花に彩られていて、山羊や点在する牛に豊かな牧草を約束しているようでした。何と静かで穏やかな情景でしょう。

永遠に時を刻む波が人を拒むような黒い岩に砕けて、その音をいっそう空虚に響き渡らせている。そのような風景に目を引きつけられたウルストンクラフトは、その荒涼とした海岸の中にわずかな緑を見だし、それをたよりに花々の咲き誇る麗しい牧草地が近くにあることを想像して、あるいはそう願って眼前の風景をピクチャレスクと形容している。ここでいうピクチャレスクとは、第一に見るものに感興を催させ、さらにその中に変化あるいは対照の妙が認められる風景といっ

てよいだろう。上の一節では、荒涼とした黒い岩肌と対照をなす野花に彩られた緑の大地がそれにあたる。対照の要素がピクチャレスクに求められることは、第5信の次の描写からも読み取れる。

The rocks which tossed their fantastic heads so high were often covered with pines and firs, varied in the most picturesque manner. Little woods filled up the recesses, when forests did not darken the scene; and vallies [sic] and glens, cleared of the trees, displayed a dazzling verdure which contrasted with the gloom of the shading pines. (50)

空高くいただきのそびえる奇抜な岩はたいてい松や樅の木におおわれ、実に絵になりそうな変化に富んでいました。森の陰で暗くなっていないときには、小さな茂みが奥にあふれ、樹木のない谷や峡谷はまばゆいばかりの緑に輝き、鬱蒼と茂る松の陰影と好対照をなしています。

ここでは陽光を浴びてまぶしいばかりに輝く緑地と鬱蒼と茂って木陰を作っている松の森との対照を、もっともピクチャレスクの流儀にかなっていると彼女は捉えている。風景の中の変化に富んだ組み合わせの魅力は、地勢の種類、形状、高低、色彩や植物の状況、そして天候による明暗などの対比によってもたらされる。単調な美しさではなく、視野の範囲に見られる対照の妙が重要な要素とされていることが分かるが、それを彼女は第10信では絵のような取り合わせと呼んでいる。

Though we were in the open sea, we sailed more amongst the rocks and islands than in my passage from Stromstad; and they often formed very picturesque combinations. Few of the high ridges were entirely bare; the seeds of some pines or firs had been wafted by the winds or waves, and they stood to brave the elements. (124-25)

外洋に出たのですが、ストレムスタードからの航路よりもさらに多くの岩や島の間を縫って航行しました。岩や島は、まったく絵のような取り合わせを何度も見せてくれました。すっかりむきだしの高い尾根はほとんどありません。松や樅の木の種が風や波にのって漂って行ったのです。木々は風雨をものともせず立っていました。

ウルストンクラフトはこのように、海に浮かぶさまざまな形の多くの岩や島が多彩な松や樅の木におおわれている様子を形容する。彼女が用いているピクチャレスクということばは、英語では18世紀初頭から使用例が見られるが、世に広まり一種の流行となったのは18世紀後半のことである。画家であり紀行文作家のギルピン (W. Gilpin) は、『1770年夏のワイ川および南ウェールズ各地の絵画美を主とした探勝記』(*Observations on the River Wye, and several Parts of South Wales, &c. relative chiefly to picturesque beauty; made in the Summer of the Year 1770*) を始めとする多くの旅行記によって、ピクチャレスクの隆盛に大きな役割を果たした。『ワイ川探勝』は、ウェールズ中部に発して南東に流れるワイ川上流の、ロスからチェップストーまでの40マイルの川下りと、その前後の徒歩旅行の風景の印象を文章と絵で綴る。14葉の絵画は縦10センチ、横17センチほどの楕円形で、エッチングによる線描と腐食銅版画法の一つであるアクアチントに手作業で淡彩をほどこしたものである (Lyll ix)。同書の中でギルピンはピクチャレスクの原理について以下のように述べている。³

Nature is always great in design; but unequal in composition. She is an admirable colourist; and can harmonize her tints with infinite variety, and inimitable beauty: but seldom so correct in composition, as to produce an harmonious whole.... The case is, the immensity of nature is beyond human comprehension. She works on a *vast scale*; and, no doubt, harmoniously, if her schemes could be comprehended. The artist, in the mean time, is confined to a *span*. He lays down his little rules therefore, which he calls the *principles of picturesque beauty*, merely to adapt such diminutive parts of nature's surfaces to his own eye, as come within its scope.

Hence therefore, the painter, who adheres strictly to the *composition* of nature, will rarely make a good picture. His picture must contain *a whole*: his archetype is but *a part*. (18-19)

自然は常に構図では偉大だが、構成にはむらがある。自然は見事に色彩を操り、無限に多様で無比の美しさをもって色合いの調和をとることができる。しかし、調和のとれた全体を生み出すような適切な構成をとることはまれである。……実情は、自然の広大さは人間の理解を超えている。自然は巨大な規模で、また、その意図が理解できるとすれば、見事な調和を保って織りなされている。一方、画家は一定の広がりに閉じ込められている。したがって、彼は自らが絵画美の原則と呼ぶさやかな法則を打ち立てるのである。それは、自然の外観の、視野に収まるような小さな部分を自分の目に取り込むという単純なやり方である。

よって、自然の構成に固執する画家がすぐれた絵をかくことはまれである。画家の絵は全体を含まねばならず、彼の原型は部分にすぎない。

ここで注目すべきは、ギルピンが自然の風景に欠点を見いだしていることである。自然の図案は壮大で、無限の多様性と模倣を許さない美しさをもつ色合いが調和している。しかし、その構成には難があり、それを補うところに風景画家の活路があると彼は考えている。広大無辺の自然を一枚の画布という有限の芸術様式に写し取ることは本来不可能であるが、自然の本来の姿には備わっていない構成の妙をつくすための法則を打ち立てることで、それを補うことができるとギルピンはいう。ピクチャレスクの美の原則と名付けられたその構成の法則とは、画家の視野すなわち画布の範囲に収まるような風景のいくつかの小さな部分を取り込むという画法である。引用部最後で言及している *archetype* とは風景画の型、典型あるいは元型の意で、代表的なモチーフといいかえてもよいだろう。当然それは有限だが、それによって描かれた絵画には全体が含まれる必要があると彼はいう。それは、風景画には無限性を暗示させる要素がなくてはならないという主張であろう。

では、具体的にはどのような構成法によって有限の画布の中に無限性を暗示しうるのか。ギルピンによれば、ワイ川の景勝は川（場）、そびえる両岸（側面）、湾曲した流れ（前面）という画面構成と、それらを多様に彩る大地、森林、岩によるところが大きく（7）、古代の遺構や活気溢れる住居などのさまざまな建築物が岸辺の風景の最後を飾る（10-14）。彼は人工の建築物は自然の美を引き立てる存在であるとした上で、人工物 (*works of art*) は自然の風景 (*natural landscape*) よりも人の手の入った (*artificial*) 風景の中にあつた方がより有効だと唱える（14）。そして、山水は自然美を求める目に尽きない喜びを与え、本来人工物はそこには不要で、それがなくても人は十分に美を享受できると断つた上で次のように記している。

But when we introduce a scene on canvas—when the eye is to be confined within the frame of a picture, and can no longer range among the varieties of nature; the aids of art become more necessary; and we want the castle, or the abbey, to give consequence to the scene. And indeed the landscape-painter seldom thinks his view perfect, without characterizing it by some object of this kind. (14)

しかしある情景を画布に写し取るとき——目が絵の枠内に限定されることになり、もはや自然の多様性に及ばないとき、技法の助けがより必要となる。そして、その情景に重みをつけるためにわれわれは城郭や僧院などがほしくなる。実際、風景画家がこの種の何らかのものでその眺めを特徴づけることなしに、それを完全だと考えることはめったにない。

このように、ピクチャレスクの実際の技法とは自然風景を描く際に何らかの人工物を画面に導入して、自然と人為の対比という構成によって自然の大きさを表現し風景画として完結させることである。これは広大無辺の自然を有限の画布内に写し取るという風景画に内在する矛盾を認識し、それを解消するための手段といえよう。実際に『ワイ川探勝』でギルピンの描いたすべての風景画には家屋、塔、僧院、城郭、道路、橋、帆船などの人工物や人物が描かれている。ピクチャレスクの美の法則の実際は、「自然景観の描写を人工の風景 (artificial landscape) の原則に適合させる」(2) ことである。限られたキャンバスで広大な自然を表現するために、別の場所にある「風景の小さな部分 (parts)」(18) や「風景に重みをつける城郭や僧院」(14) などを再構成して、絵の中に取り込むことである。したがってピクチャレスクとは、表向きは眼前の風景美を最大限に享受するための美学であり、理屈では偶然と自然の産物ではあるが、その実際はときには滑稽なほど作為的な企てといえる (Byerly 55)。

この『ワイ川探勝』は 1782 年に出版され 1789 年に再版されているが、ウルストンクラフトはその書評を文芸誌「アナリティカル・レビュー」(*Analytical Review*)⁴ の第 5 巻 (1789 年 9 月) に寄せている。その中で彼女がギルピンの絵画美の原理を探るという主題に相応の敬意を表しつつも、読者はその原理にやや稚拙なものを感じるかもしれないと評しているのは興味深い。

The delicacy of discernment and cultivation of taste, so obvious in them, will, we presume, afford great pleasure to readers who can relish beauty, and wish to be amused while they are instructed; though they may sometimes think them rather puerile. (7: 162)

審美眼を認識し涵養することの繊細さは、それら [の原理] の中に明確に見られ、美を味わう能力をもち、教わりながら楽しみたいと願う読者に、おそらく大きな喜びを与えるだろう。彼らはその原理をいささか幼稚と捉えるかもしれないが。

ウルストンクラフトはギルピンの絵画美の原理に一定の評価を示す一方で、その原理には繊細で微妙な側面がありいささか幼稚なところもあると、遠回しの皮肉ともとれるいい方をしている。delicacy には肯定的な意味はもちろんあるが、それに加えてきゃしゃでもろく神経質な性質を指すやや否定的な意味も込められているだろう。そして puerile ということばには、絵画美の原理にはたわいないあるいは未熟な点が否めないと彼女を含む人々が考えていることが読み取れる。この部分に続いて彼女は、前掲の 14 ページの一部を含む『ワイ川探勝』第 II 節の末尾を長く引

用して、ギルピンが風景をどのように捉えていたかを紹介している。

画面に有限の人為を持ち込みそれと対比させることで自然の無限性を暗示しようとするギルピンの原理は、絵画制作上のひとつの技法といえるが、たしかにそこにはいくばくかの論理の飛躍と独善性が見られるように思える。ウルストンクラフトのきゃしゃで幼稚という批判を招いたのもこの点であろう。有限の時間と空間の中でしか創作行為をなし得ない人間にとって、どのような形式の芸術であれ無限を写實的に描写することは不可能である。その不可能を可能にするあるいは超克するための技巧としては、ギルピンの考案はやや安易な印象を与え、原理とまでいえるかどうか疑問が残る。

風景に人の手をいれるつまり風景を脚色するという考え方は、ギルピンの絵画美の原理の根幹をなす。ピクチャレスクの理論と実践を紹介する旅行記を数多く出版して一世を風靡した彼は、1789年出版の『絵画美を主とした1776年の大ブリテン島特にスコットランド高地地方の探勝記』(*Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty, made in the Year 1776, on several Parts of Great Britain, particularly the Highlands of Scotland.*)ではこう述べている。スコットランドの荒涼とした湖水は風景の要素を教えてくれる学校であり、この輪郭を理解できなければ仕上げの技芸 (the art of finishing) は虚飾になる (129)。目を楽しませることのない不毛な風景ではあっても、そこにある自然の偉大な形状を察知することが必要であり、それを伴わなければ「仕上げの技芸」は単なる装飾におちいり作品は表面的な絵画になると説く。つまり彼は、自然美を理解した上で人の手になる芸術表現がほどこされてはじめて風景画は成立するとし、具体的には自然美に事物を作為的に配置した人為的な画面構成という「仕上げの技芸」を加えなければ風景画は完成しないという。

この「仕上げの技芸」の具体例をふたたび『ワイ川探勝』に探ってみよう。ギルピンは、「ワイ川で最も美しくピクチャレスクな景観 (the most beautiful and picturesque view on the river)」(31)として、ティンタン僧院について次のように述べている。

The woods, and glades intermixed; the winding of the river; the variety of the ground; the splendid ruin, contrasted with the objects of nature; and the elegant line formed by the summits of the hills, which include the whole; make all together a very enchanting [sic] piece of scenery. (32)

交錯する木々と空き地、うねる川、変化に富む大地、自然のものの中で異彩を放つ廃墟、すべてをとりまく山の峰の織りなす優美な稜線、これらすべてがうっとりするような風景を作っている。

このように眼前の風景の自然美に心を奪われてはいるが、彼はこの風景に絵画の対象として決して満足しているわけではない。僧院の建築群の廃墟のうちで彼の乗っている船から見えるのは崩れた教会だけである。僧院はゴシック様式の堂々たる建築群だったはずだが、期待に反してもはや遠景を飾ってはくれない。そう嘆きながらギルピンは教会の廃墟を2枚描いている。それはおそらくピクチャレスクの手法にのっとり実景に手を加えた構成と思われる。しかしその風景は、彼の求める絵画美の原則に完全には達し得ないものだった。

No ruins of the tower are left, which might give form, and contrast to the walls, and buttresses, and other inferior parts. Instead of this, a number of gabel-ends hurt the eye with their regularity;

and disgust it by the vulgarity of their shape. A mallet judiciously used (but who durst use it?) might be of service in fracturing some of them;... (32-33)

尖塔の残骸はひとつも残っていない。それがあれば壁や控え壁や他の見劣りのする部分も形になり引き立っただろうに。その代わりにいくつかの切妻壁が整然と並んでいるのは見るにたえず、その形の趣味の悪さにはうんざりする。賢明にも槌をふるえば（誰もそんなことはしないだろうが）そのいくつかを崩すことができ、有益かも知れない……。

実在の風景の構成物の配置を再構成するばかりか、槌をふるって破壊してそれらの形状を変えてしまいたいとさえギルピンは願う。その作為を、思慮分別のある賢いやり方で (judiciously) 行う正当な行為と捉えている。脚色の域を超えて実景に注文をつけ、風景の改竄すら望むのである。彼がそれほどまでに考えるのも、ひとえに自然と人工の妙なる組み合わせが生み出す「絵になる」風景を描きたいがためである。その組み合わせの実現のためならば、多少の作為はあってしかるべきだというのが彼の信条である。夏の緑におおわれた川辺の自然とそこに残されたかつては整然としていた人工物である僧院の廃墟の対照。その対照に物足りなさを感じながらも、彼はティンタン僧院はピクチャレスクの要素を備えると評価してさらにこう続ける。

More picturesque it certainly would have been, if the area, unadorned, had been left with all its rough fragments of ruin scattered round; and bold was the hand that removed them: yet as the outside of the ruin, which is the chief object of the *picturesque curiosity*, is still left in all its wild, and native rudeness; we excuse—perhaps we approve—the neatness, that is introduced within. It may add to the *beauty* of the scene—to its *novelty* it undoubtedly *does*. (35)

もし簡素なこの場所に、もっと廃墟の残骸が散らかったままになっていれば、間違いなくもっと絵になっていただろう。それを片づけるとは不遜な輩だ。それでも絵になりそうという好奇心の主な対象である廃墟の外郭は、手つかずの野生と本来の荒涼の中にまだ残されているので、そこに持ち込まれた整然をわれわれは容赦——おそらく称賛——する。それはその場の美しさを増しているようだし——斬新さを間違いなく増している。

絵になりそうという好奇心 (*picturesque curiosity*) をかきたてるのは、荒涼とした野生にあふれた自然と均整のとれた建築物との対比であり、それが僧院に美とこれまでにない斬新な印象 (*novelty*) を付与すると述べるギルピンは、それでもなお廃墟の残骸が一部片付けられていることに不満を禁じ得ない。ここに見られるように、人は風景にすら自分の都合のよいように手を加えたいと思い始めた。絵になる風景を求め続けたギルピンに顕著に見られるように、風景は人の趣味に合わせて改竄され始めたといえる。⁵

ピクチャレスクの原理をきゃしゃで幼稚と評したウルストンクラフトは、そこに見られる風景の改変や改良あるいは改竄という要素をおそらく認識していたと思われる。では、その彼女が『手紙』でこの言葉を愛用していることをどう捉えればよいのだろうか。最初に引用した、第1信のスウェーデン上陸時の様子を綴った箇所にかけて彼女はこう記している。

I gazed around with rapture, and felt more of that spontaneous pleasure which gives credibility

to our expectation of happiness, than I had for a long, long time before. I forgot the horrors I had witnessed in France, which had cast a gloom over all nature, and suffering the enthusiasm of my character, too often, gracious God! damped by the tears of disappointed affection, to be lighted up afresh, care took wing while simple fellow feeling expanded my heart. (11)

私はうっとりしてあたりを見渡し、わきおこる喜びに浸りました。人の幸せの予感を確かなものにしてくれるその喜びは、以前実に長い間感じていたよりも大きなものでした。フランスで目にした恐怖、森羅万象すべてに影を投げかけたあの恐怖を忘れていました。もちまへの私の熱い気持ちをもてあまし、ああ何度となくなわぬ愛の涙にぬれては、明るい気持ちに新たに照らされてきましたが、不安は消え去り人の素朴な思いやりが私の心を広げてくれたのです。

『手紙』の宛先の人物イムレイはアメリカの軍人で、のちに土地投機や調査に携わり地誌や小説も書いた。革命後のフランスに渡って政治や商業に関わっていた1793年春、パリでウルストンクラフトと出会い翌年二人の間に娘ファニーが生まれた。1795年イムレイを追ってロンドンに戻った彼女は、彼が貿易事業と他の女性のために彼女を見捨てたことを知って自殺未遂を起こす。そのわずか二週間後、彼女はイムレイの要請を受けて彼の代理人として北歐三国を巡った。機略縦横のイムレイにとっては彼女に気分転換を促すと同時に自分の貨物船の消息を探る絶妙の手段であり、ウルストンクラフトには転地療養の意味合い、フランス革命に対して中立姿勢を取った北歐諸国への関心、イムレイとの復縁のかすかな望み、またそれとはうらはらにイムレイへの感情依存からの脱却を求める気持ちがあったのだろう。加えて彼女には旅行記出版で経済的自立を求める考えもあったと推測できる (Tomalin 224-5)。

彼女の失意と苦悩の原因はイムレイへのままならぬ思いのもたらす葛藤に他ならない。彼女の北歐行きはこのような境遇での失意の旅であり、それは上記の引用にも明らかに見てとれる。やや感傷におぼれた筆致で彼女が描いているのは、大自然だけではなくそれを見つめる自分自身の心の風景でもある。革命後の状況を見聞しようと旅だったフランスで身近に体験した恐怖政治の陰惨な記憶。そして何よりもイムレイとの関係で味わった悲痛な苦悩がこの旅行記の通奏低音となっている。第1信ではまた、夜も日の光が残る白夜の美しさに感極まって、眠りにについている森羅万象とさまざまな思いに耽る自分とを並べ比べて生の実感を新たに作る。あるいは第15信では、フレドリクスター近郊で滝を見て轟音を響かせてほとばしる流れの勢いに圧倒され、生きることの意味を問い詰めさえる。しかし「目の前で絶えず変化しながらも同じ姿を保つ滝の流れと同じく、思考の流れを止めることはできない」と感じたウルストンクラフトは「来たるべき人生の暗い影を跳び越えようと、手を永遠に向けて差し伸べ」る (175)。

憂慮を抱えて旅立った北歐で、彼女は崇高で酷烈な眼前の自然に加えて自身の苦悩を反映した感情すなわち心象風景をも描写している。彼女が風景以外に人間描写にもピクチャレスクという形容を用いていることは、このことと関係が深いと思われる。

I must own to you, that the lower class of people here amuse and interest me much more than middling, with their apish good breeding and prejudices. The sympathy and frankness of heart conspicuous in the peasantry produces even a simple gracefulness of deportment, which has frequently struck me as very picturesque;... (40)

うちあげますと、当地では下層階級の人のほうが、育ちのよさを気取り偏見をもって
いる中流階級よりはるかに私を楽しませ関心を引きます。農夫に顕著に見られる思いやり
のある率直な心根は、気取らない優雅なふるまいさえ生み出し、実に絵のようだと思
感心することもしばしばありました……

下層階級の農民の素朴な心情に接したウルストンクラフトは、それを絵のように美しいという
比喩を用いて描写している。ギルピンの流儀にあえて当てはめるならば、生まれつきという自然
の偉大な図案がもたらした素朴さと、農村共同体で育まれた習慣という人為による構成の均整が
とれた気風とでもいうことができるだろうか。いずれにせよ、ここにおいてウルストンクラフト
のピクチャレスクは、風景画の理論あるいは流行の技法という範疇を超えて、人間や風土の美し
さを写す基準となっている。事物の視覚上の美という意味を越えたピクチャレスクの用例は次の
描写にも見られる。

The continual recurrence of pine and fir groves, in the day, sometimes wearies the sight; but,
in the evening, nothing can be more picturesque, or, more properly speaking, better calculated
to produce poetical images.... Not nymphs, but philosophers, seemed to inhabit them—ever musing;
I could scarcely conceive that they were without some consciousness of existence—without a
clam enjoyment of the pleasure they diffused. (109-10)

松と樅の木立ちが次々と現れるので、日中は目が退屈することもあります。でも夕方
は、これほど絵のような、あるいはもっと適切に言えば、詩的な印象を生み出すのうっ
つけのものはありません。……妖精というよりは、哲学者がそこに住んでいるようで
した——始終瞑想に耽りながら。木々がいくらかでも自分の存在を意識していないとは
——自らが発散する喜びを静かに楽しんでいないとは、ほとんど思えませんでした。

ノルウェーのテンスベルで彼女はこのように、松と樅の木立ちが生み出す詩的な印象によっ
て神秘的な畏敬の念に打たれ、樹木を哲学者になぞらえて木陰に敬意を表している（第9信）。ギ
ルピンの主唱する風景描写の技法としてのピクチャレスクを、視覚を越えて人物や風土の内面を
描く隠喩として用いた彼女は、さらに想像の世界を形容することばとして、それを詩的なイメ
ージあるいは印象という意味で使っている。樹木の姿をした哲学者のような存在が、存在の意識と
喜びを体現しながら瞑想に耽っているというその世界は、神話や伝説に似たという意味で詩的な、
純粋に彼女の想像力によって創造された情景である。ピクチャレスクの含意をこのように拡大さ
せて用いた彼女が、ギルピンの提唱する単なる絵画技法としてのそれに不満を抱いたのも無理は
ないように思われる。彼女にとってのピクチャレスクとは、人為的な一枚の絵の中にある美だけ
ではなく、想像や空想や思考へといざなってくれるような内的風景にも見られる美であったのだ
ろう。風景や場所の表面的な美しさだけでなく、それらが人の精神にもたらす善良な影響をも
彼女は美と捉えていた。

彼女が人為的な美をむしろ遠ざけていたことは、第3信の次の記述にうかがえる。

I love the country; yet whenever I see a picturesque situation chosen on which to erect a
dwelling, I am always afraid of the improvement. It requires uncommon taste to form a whole,

and to introduce accommodations and ornaments analogous with the surrounding scene. (34)

私は田舎が好きです。でも、絵のように美しい場所を選んで家屋が建てられているのを見るたびに、その手の入れ方に懸念を抱きます。全体を形作ったり、周囲の風景になじむしつらえや装飾を取り入れるのには、非凡な審美眼が必要です。

美しい風景の場所を意図して家屋が建てられている情景を見て、彼女は人為的な改良がほどこされた風景として疑問を呈している。17世紀にフランスやオランダで興隆した幾何学的な整形形式庭園の影響を受けた後に、英国では18世紀に風景式庭園が流行して整形形式の古い庭園を改修する「改良」が盛んに行われた。improvementとはそれを指している。非整形で自然の風景をそのまま生かした英国風庭園はロシアやスウェーデンなどにも波及し、ウルストンクラフトも旅行中にクリスチアニア（現オスロ）郊外のノルウェー人商人の英国式庭園を訪れている（第13信）。しかし、自然の風景に似せた人工的な庭園は彼女の好みに合致しなかったようである。少なくとも、その目的を達成するためには、造園と建築を周囲の風景になじませるだけのたぐいまれな趣味あるいは審美眼（taste）が必要であると考えている。それは彼女が上掲の二つ目の文章に次のような注を付していることからもうかがえる。

... and in order to admit the sun-beams to enliven our spring, autumn and winter, serpentine walks, the rage for the line of beauty, should be made to submit to convenience. Yet, in this country, a broad straight gravel walk is great convenience for those who wish to take exercise in all seasons, after rain particularly. When the weather is fine, the meadows offer winding paths, far superior to the formal turnings that interrupt reflection, without amusing the fancy. (35)

……そして日光で我が国の春、秋、冬が活気づくようにするためには、美しい線の大流行を取り入れた蛇行した散歩道は、もっと使い勝手をよくすべきです。でも、我が国では四季を通じて、特に雨上がりには、幅広い真っ直ぐな砂利道は運動をしたい人々にはたいへん好都合です。天気によければ、牧草地では曲がりくねった小径が待っています。それは、思考を妨げ空想も楽しめない、型にはまった曲がり道よりはるかに素晴らしいのです。

一遍の庭園論ともいえるこの文章では、フランス風の整形形式庭園の影響が衰退し、低木や花々が香料植物や野菜とともに多彩に植えられた英国固有の田舎家庭園への関心が強まってきたことを伝えている（Holmes 281）。「美しい線」とは、画家の Hogarth（William Hogarth）が『美の解析』（*The Analysis of Beauty*）で用いたことばである。彼は第7章「線について」で二次元のS字曲線をこう呼び、三次元の曲線を「優雅な線」と呼んで称揚している。風景式庭園を確立した画家、建築家、造園家のケント（William Kent）は「自然は直線を嫌う」といって、自然の景観をできるだけ庭に採り入れようとし、人工的な要素を避けて並木道を造らなかった。しかし、蛇行した美しい線を取り入れた「型にはまった曲りみち」の流行は皮肉にも人為的造形の結果そのものであり、それをウルストンクラフトは憂慮している。何よりも注目したいのは、より自然に近い牧草地の曲がりくねった小径と違ってそれは思考と空想の邪魔をすると難じている点である。

ウルストンクラフトにとってのピクチャレスクな眺めとは人間や風土の観察をも含む内省的なものであり、想像力を喚起し思考を深め空想を楽しむ場面であった。前掲した「アナリティカル・

レビュー」誌の書評では、ギルピンの『ワイ川探勝』を、絵画美の原理を主題とするがゆえに価値ある著作と紹介するが、それが原理にまで要約できて他人に伝達可能であればと釘を刺すことを忘れていない。続けて彼女は、確固とした知識は理性から理性へと伝わるが情緒ははかなく伝達はほぼ不可能であると断ずる。単純な情報は直接に伝わるが趣味と感情はより複雑で偶発的であり、作家は常に読者が彼の感情に入り込むように生まれついていると期待することはできないという。そしてギルピンの図解的な絵画はこの不便を補って美の受容の解析を求める想像力を刺激するが、小さめの画面や端正すぎるまともや芸術につきものの未完成なところから、崇高というよりは美しいという印象を与えると評している。⁶ 紀行文の挿絵としての役割を考慮しても、ギルピンの絵画は大胆さに欠け人工的で不自然で、それは画面の広がりになさに原因があると彼女は捉えている (Jump 37)。さらに絵画美の完全を期そうと慎重なあまり筆致に大胆さを欠くと批判してから彼女はこう述べている。

The tints sometimes appear artificial and unnatural, though we are convinced that they are not so; but the glow which offends the eye, arises from a cause no art could remedy, a want of space diffusely to blend various harmonious shades, which have the same warm character, and yet in nature, rather steal on the feelings than burst on the eye. (7: 162)

色づけはときに人為的で不自然に見える、そうではないと分かっているのだが。ただ、鮮やかな色が目に痛いのはどんな芸術も取り除けない原因による。多彩に調和する陰影を広く溶けあわせる空間に欠けるのだ。その陰影は同じ優しさをもっている、でも自然の中では目に炸裂することはなく感情に忍び込んでくる。

色彩はよく見ればそうではないのだが、不自然に鮮やかすぎるように見える。無限の広がりをもつ実際の風景では色彩は周囲の陰影に広がって溶け込むのだが、有限の視野しかもたない絵画ではそれができずに、結果的に強調され鮮やかすぎて目に痛く映る。ギルピンの絵画をこう評してウルストンクラフトは、自然の中の色は感情に訴えるがピクチャレスク技法の絵画の色はときに目に乱暴に飛び込むと結論づけている。彼女はギルピンの前述の『スコットランド高地地方探勝』の書評も「アナリティカル・レビュー」第6巻(1790年1月)に寄せている。その中でも小さな絵画の色彩についてほぼ同じような主張を繰り返している。

..., we are apt to believe, from experience, that a small landscape, when it is tinted, assumes a more diminutive and artificial appearance than plain, shadowy drawings, because the unnatural, striking glow in them, awakens the imagination, which bold strokes might have cheated, if the veil had not been removed;... However, prettiness, and a high manner of finishing drawings, render many people blind to this defect: the eye is amused by a kind of glaring beauty, or childish neatness, and the absence of these touches which display sentiment, and rouse it, is not felt by common observers, —the sense is amused, but the imagination still remains quiet. (7: 197)

……経験上われわれは、小さな風景画は彩色されると無彩色の陰影画よりも小さくてわざとらしく見えてしまうと思いがちだ。なぜなら、そこにある不自然で際だった鮮やかさは想像力を呼び起こすからである。その想像力は目が曇っているのでなければ奔放な筆にだまされたのだろうが。……しかし、こざれいなまともや絵画の高等な仕上げ方

のせいで多くの人はその欠点が見えない。目はある種のまばゆい美あるいは子供っぽい手際のおもしろがり、情緒を示しそれをかきたてる筆遣いに欠けているとは普通の人々は感じるができない——感覚は慰められるが、想像力はなおかきたてられないままである。

すでに見たようにギルピンは『スコットランド高地地方探勝』で仕上げの技芸 (the art of finishing) の重要性を説いていた。彼女がここで用いている「こざれいなまとまり」(prettiness) や「絵画の高等な仕上げ方」(a high manner of finishing drawings) ということばは、ギルピンのこの主張を揶揄していると見て間違いないだろう。また、ウルストンクラフトは puerile ということばで絵画美の原理には未熟な点があると評していた。ここに見られる「子供っぽい手際のおさ」(childish neatness) という評言も同様に、過度の技巧が生み出す錯誤というピクチャレスクに潜む陥穽を如実にいいあてている。そのような不備がもたらす弊害として彼女が指摘するのは、想像力の羽ばたく場が奪われてしまうことである。

ウルストンクラフトは、『女性の権利の擁護』において理性 (reason) を人間と獣を区別する重要な特徴と説明し (15)、女性は理性を身につけて合理精神をもつべきであると主張して、感性への批判を展開した人として知られる。だが彼女は決して理性一辺倒の人であったわけではない。コウルリッジ (S.T. Coleridge) は、ウルストンクラフトが自分の意見に対する夫ゴドウィン (William Hazlitt) の感想を聞いて「それは想像力豊かな人間が、知性だけの人間に優っている点のほんのひとつの例だ」(Hazlitt 7: 264-5) と述べている。ゴドウィン自身は、ウルストンクラフトは誰よりも多く「直観的洞察力」(intuition) を身につけていたと述べ、「彼女の宗教や哲学は……感情と審美眼 (feeling and taste) の純然たる産物であった。……厳密な意味では、推論をほとんどしない (she reasoned little) にもかかわらず、彼女の決断がどれほど正確であったかは驚くばかりだった」(Godwin 125) と回顧している。

コウルリッジの看破したように、「想像力の人」でもあったウルストンクラフトにとってのピクチャレスクとは、詩的な印象を生み出し思考や空想を妨げずに想像力を喚起する自然風景であり、人間や風土や社会の内面の風景を讃える言葉であった。

参考文献

- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Ed. J.B. Boulton. London: Routledge, 1958.
- Byerly, Alison. "The Uses of Landscape: The Picturesque Aesthetic and the National Park System." Glotfelty and Fromm 52-68.
- Combe, William. *The Tour of Doctor Syntax in Search of the Picturesque: A Poem*. 1812. Tokyo: Hon-no-Tomoshia, 2000.
- Gilpin, William. *Observations on the River Wye, and several Parts of South Wales, &c. relative chiefly to picturesque beauty; made in the Summer of the Year 1770*. 1782. Ed. Sutherland Lyall. Oxford: Woodstock Books, 1991.
- . *Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty, made in the Year 1776, on several Parts of Great Britain, particularly the Highlands of Scotland*. 1789. Tokyo: Eureka Press, 2004.
- Glotfelty, Cheryl, and Harold Fromm, eds. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: U of Georgia P, 1996.
- Godwin, William. *Memoirs of Mary Wollstonecraft*. Ed. W. Clark Durant. London: Constable, 1927.

- Hazlitt, William. *The Collected Works of William Hazlitt*. 12 vols. Ed. A.R. Waller and Arnold Glover. London: J.M. Dent, 1904.
- Hogarth, William. *The Analysis of Beauty*. 1753. New York: Garland, 1973.
- Holmes, Richard. Notes. *A Short Residence in Sweden, Norway and Denmark and Memoirs of the Author of The Rights of Woman*. By Mary Wollstonecraft and William Gilpin. Ed. Richard Holmes. London: Penguin, 1987. 279-95.
- Jump, Harriet Devine. *Mary Wollstonecraft: Writer*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1994.
- Lyall, Sutherland. Introduction. *Observations on the River Wye, and several Parts of South Wales, &c. relative chiefly to picturesque beauty; made in the Summer of the Year 1770*. 1782. By William Gilpin. Oxford: Woodstock Books, 1991. i-xi.
- Nicolson, M.H. *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development and the Aesthetics of the Infinite*. New York: Norton, 1963.
- Tomalin, Claire. *The Life and Death of Mary Wollstonecraft*. 1974. Rev. ed. London: Penguin, 1992.
- Todd, Janet. *Mary Wollstonecraft: A Revolutionary Life*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2000.
- Wollstonecraft, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman*. 1792. Harmondsworth: Penguin, 1975.
- and William Godwin. *A Short Residence in Sweden, Norway and Denmark and Memoirs of the Author of The Rights of Woman*. Ed. Richard Holmes. London: Penguin, 1987.
- . *The Works of Mary Wollstonecraft*. Ed. Janet Todd and Marilyn Butler. 7 vols. London: Pickering, 1989.
- . *Letters written in Sweden, Norway, and Denmark*. Eds. Jon Mee and Tone Brekke. Oxford UP, 2009.
- . *Letters Written during a Short Residence in Sweden, Norway, and Denmark*. 1796. Cambridge: Cambridge UP, 2010.

註

- 1 ウルストンクラフト (1759-97) は 1783 年に妹や親友ファニーとロンドン郊外に私塾を開塾し、1787 年に道徳本『女子教育考』(*Thoughts on the Education of Daughters*) を執筆後、貴族の家庭教師としてアイルランドへ渡る。翌年ロンドンに戻り、進歩的な書籍を出版していたジョゼフ・ジョンソン (Joseph Johnson) の書店のために書評や翻訳を手がけ、のちに夫となるウィリアム・ゴドウィン (William Godwin) を始めとする進歩的知識人と知り合う。同書店から自伝的小説『メアリ』(*Mary*) を出版した後、1790 年には、フランス革命を非難したエドマンド・バーク (Edmund Burke) の『フランス革命の省察』(*Reflections on the Revolution in France*) に対する反論『人間の権利の擁護』(*A Vindication of the Rights of Men*) で自由信奉を弁じて著述家として名をなした。1792 年に女性解放思想の暁鐘とされる『女性の権利の擁護』(*A Vindication of the Rights of Woman*) を同書店から出版した。
- 2 出典の表記は、本文中の括弧に入れて参考文献記載の著者名とページ数等を示す。
- 3 引用文中のイタリックはギルピンによる。和訳では該当箇所の下線を付した (以下同)。
- 4 ジョンソン書店から 1788 年から 1799 年にかけて刊行された文芸書評誌。
- 5 ピクチャレスクの流行や旅行の大衆化に対する批判や風刺も広く見られた。ギルピンの著作を揶揄したクーム (William Combe) の『シntax博士のピクチャレスク紀行』(*The Tour of Doctor Syntax in Search of the Picturesque: A Poem*) (1812) は、風刺画家ローランドソン (Thomas Rowlandson) の滑稽な挿絵とともに好評を得て版を重ね続編も出た。湖水地方の旅に出た博士は、河畔の廃墟となった城をスケッチしようとして、ピクチャレスクの流儀によって画面構成を練っているさなかに腰掛けた石が崩れて頭から岸辺の泥の中に落ちてしまう (71)。
- 6 自然のもつ、力強く荘厳で神秘的な局面と莫大さと広大さの感覚、すなわち「崇高」美の発見は、かつて何世紀にもわたって慣習的で退屈な受け止め方で描かれ、嫌悪と反発をもって語られてきた山々に対する人々の趣味に変化をもたらした (Nicolson 25-27)。18 世紀後半、崇高とは畏怖を与えるような強烈で荘厳で突然なもの、美とは喜びを与えるような繊細で優美で滑らかなものという、バークが『崇高と美の観念の起源』(*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*) で唱えた理論が浸透していた。ギルピンはこの理論に実際の風景の具体的な味わい方をつけ加えたといえる (Lyall iv)。『手紙』第 1 信にも「崇高な景色に取って代わって美しい景色が現れることがしばしばあり、痛いほど凝り固まっていた気持ちを解きほぐしてくれました」という言及がある。