



# 自然における「不可視のもの」を 可視化する試み

——ギルピンが『ワイ川紀行』に導入した  
「ピクチャレスク美」の原理について——

岩 井 茂 昭

**概要** ウィリアム・ギルピンは1782年に出版した『ワイ川紀行』の中で、詩人ジョン・ダイアーの風景詩「グロンガー・ヒル」(1726年)の風景描写を批判している。ギルピンの批評は「ピクチャレスク美」の原理にもとづくものであり、ダイアーの詩が批判されているのは、その風景描写が「ピクチャレスク美」の原理を逸脱しているためである。なぜギルピンはこれほど「ピクチャレスク美」の原理にこだわったのだろうか。その理由をギルピンの自然観に求め、人間にとって「不可視のもの」である自然の全体的調和を可視化するための手段が「ピクチャレスク美」の原理であったことを考察する。

**キーワード** ウィリアム・ギルピン, ピクチャレスク, ワイ川紀行, ジョン・ダイアー, グロンガー・ヒル

**原稿受理日** 2014年5月15日

**Abstract** In his *Observation on the River Wye* published in 1782, William Gilpin criticizes the landscape descriptions made by the poet John Dyer in his landscape poem “Grongar Hill” (1726). Gilpin’s criticism is based on his “Principles of Picturesque Beauty” and he indicates that many of Dyer’s landscape descriptions deviate from such principles. Why Gilpin is very strict on the “Principles of Picturesque Beauty”? The author attributes Gilpin’s adherence to the principles to his view of nature, and argues that his principles are the only means to visualize the “invisible” in nature, which is the harmonious wholeness hidden from the human eye.

**Key words** William Gilpin, picturesque, Wye Tour, John Dyer, Grongar Hill

## 1. はじめに

ウィリアム・ギルピン (William Gilpin, 1724-1804) は1770年に南ウェールズへ旅行をし、その紀行文を『ワイ川紀行』として1782年に出版した<sup>(1)</sup>。その中でギルピンはランデイロ (Llandeilo) の街の近くにあるグロンガー・ヒル (Grongar Hill) に立ち寄り、この丘の名をタイトルとしたジョン・ダイアー (John Dyer, 1699-1757) の風景詩に言及している。ギルピンは「ピクチャレスク美 (picturesque beauty)」の原理にもとづいてダイアーの風景描写を批判し、そのことによって、詩人がどのように風景を描写すべきかを具体的に示している。ここでのギルピンの態度を見ると、彼は風景描写をする詩人に対して、あえて大きな制約、すなわち目に見えるものを絵画的に描くことに専念すべきだという制約を課そうとしているかのようである。なぜギルピンはそこまで「ピクチャレスク美」にこだわる必要があったのか、その理由を考察するのが本論文の目的である。以下、議論の前提としてギルピンによる『ワイ川紀行』出版の経緯、紀行文の元となった旅行の旅程を説明し、それに引き続いて、ジョン・ダイアーの詩「グロンガー・ヒル」に対するギルピンの具体的な批判の内容を検討し、最後にギルピンの「ピクチャレスク美」へのこだわりと彼の自然観の関係について考察したい。

## 2. 『ワイ川紀行』出版の経緯とギルピンの旅程

ギルピンは58歳となった1782年以降、5作のピクチャレスク紀行文を出版し、1804年に没した後で、遺稿がまとめられて2作が追加で出版された。表1は、それら7作を年代順に並べ、それぞれ「出版年」、「旅行年」、「書名」を記したものである。このうちの5作、すなわち、1782年の『ワイ川紀行』、1786年の『湖水地方紀行』、1789年の『スコットランド紀行』、1804年の『イングランド南部紀行』、1809年の『イングランド東部紀行』は、旅行年が書名に明記されている。それらの旅行年を見ると、『イングランド東部紀行』の1769年が最も早く、『スコットランド紀行』の1776年が最も遅い時期だということがわかる。書名に旅行年が記されていない1798年出版の『イングランド西部紀行』は、中を読むと、

---

(1) 原題は *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*. 若干の加筆をした第2版が1789年に出版され、その後、第3版が1792年、第4版と第5版が1800年に出版された。

自然における「不可視のもの」を可視化する試み（岩井）

旅のスタート地点が、ギルピンが1750年代前半から77年まで住んでいたロンドン南西郊外なので、この旅行が行われたのは1777年以前だとわかる。そして、残りの1作、1791年出版の『ニューフォレスト森林風景』は1777年に牧師としてハンプシャーのニューフォレスト地域に移った後に書かれたものである。すなわち、『ニューフォレスト森林風景』を除く他の6作の紀行文は、その元となる旅行が1769年から1777年までの間に行われ、この時期、ギルピンはロンドン南西郊外のチーム（Cheam）で学校長を務めており、その仕事の合間に旅行をして風景観察を行ったのである。そして、それらの風景観察の記録が紀行文として出版され始めるのは1782年以降なので、ギルピンの出版活動は1777年にニューフォレストのボーダー（Boldre）で牧師の職に就いて以降ということになる。おおまかに言えば、ギルピンは1750年代前半から77年までロンドン南西郊外で学校長を務めている間に旅行をし、その間に書きためた風景観察の記録とスケッチにもとづいて、1777年にボーダーで牧師の職に就いてしばらくしてから紀行文の出版を始めたということになる。

表 1

出版年	旅行年	書名
1782	1770	『ワイ川紀行』( <i>Observations on the River Wye, and several parts of South Wales, &amp;c. relative chiefly to Picturesque Beauty; made in the summer of the year 1770.</i> )
1786	1772	『湖水地方紀行』( <i>Observations, on Several Parts of England, particularly the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland, relative chiefly to Picturesque Beauty, made in the year 1772.</i> )
1789	1776	『スコットランド紀行』( <i>Observations on Several Parts of Great Britain, particularly the Highlands of Scotland, relative chiefly to Picturesque Beauty, made in the year 1776.</i> )
1791	1777以降	『ニューフォレスト森林風景』( <i>Remarks on Forest Scenery, and other Woodland Views, relative chiefly to Picturesque Beauty illustrated by the Scenes of New Forest in Hampshire.</i> )
1798	1777以前	『イングランド西部紀行』( <i>Observations on the Western Parts of England, relative chiefly to Picturesque Beauty. To which are added, A Few Remarks on the Picturesque Beauty. To which are added, A Few Remarks on the Picturesque Beauties of the Isle of Wight.</i> )
1804	1774	『イングランド南部紀行』( <i>Observations on the Coasts of Hampshire, Sussex, and Kent, relative chiefly to Picturesque Beauty; made in the summer of the year 1774.</i> )
1809	1769 及び 1773	『イングランド東部紀行』( <i>Observations on Several Parts of the Counties of Cambridge, Norfolk, Suffolk, and Essex. Also on Several Parts of North Wales; relative chiefly to Picturesque Beauty, in Two tours, the former made in the year 1769. The latter in the year 1773.</i> )

ギルピンが南ウェールズのワイ川流域、および現在のブレコン・ビーコンズ国立公園周辺へ旅行したのは、『ワイ川紀行』の書名にあるように1770年夏のことだった。その旅行

の観察記録を12年後の1782年に出版することになる経緯は、長年親交のあったウィリアム・メイソン (William Mason, 1724-97) への献辞の中で説明されている<sup>(2)</sup>。その説明によると、この作品の出版に先立つ数年前に、ギルピンはメイソンに『湖水地方紀行』の草稿を見せており、メイソンはその感想を1775年に出版したトマス・グレイ (Thomas Gray, 1716-71) の詩集・回想録の中で述べている<sup>(3)</sup>。その内容は主にギルピンの風景を見る目と画力と筆力を賛美するものだが、出版するには図版の印刷に経費がかかりすぎるかもしれないという懸念も付け加えられていた。グレイの詩集・回想録の中に書かれたメイソンのこのコメントはギルピンの友人たちの興味をひき、彼らはギルピンに『湖水地方紀行』の出版を勧めたという。それに応える形で、1782年に、まず最初にギルピンが出版したのが『ワイ川紀行』だった。ギルピンによると、『湖水地方紀行』ではなく『ワイ川紀行』を最初に選んだのは、先にページ数の少ない紀行文を出版して、読者に受け入れられれば、その売り上げを元に、よりページ数の多い紀行文を出版することが可能かもしれないと考えたからである。実際、『ワイ川紀行』は1800年までに5版を重ねるほどの人気を博し、初版を出版した4年後の1786年には、ギルピンが期待していたとおり、2番目の紀行文として『湖水地方紀行』を出版することが可能となった。

ギルピンが南ウェールズに旅行したのと同じ1770年に、トマス・グレイもウェールズに旅行をしている。グレイによるその旅行への言及は1771年5月24日の手紙にあり、グレイがギルピンと同じく、ロス・オン・ワイ (Ross-on-Wye) からチェプストウ (Chepstow) に向かってワイ川を舟で下ったことなどが簡単に記されている<sup>(4)</sup>。ギルピンは自分の書いた紀行文の草稿を1771年の6月にトマス・グレイに送ったが、その翌月の7月にグレイは亡くなり、ギルピンは『ワイ川紀行』の草稿に対するグレイのコメントをもらうことはできなかった。

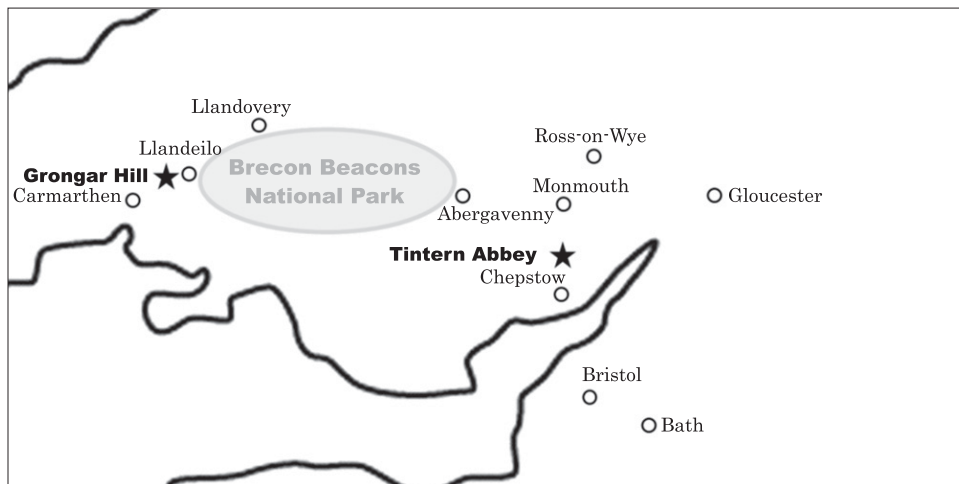
1770年の南ウェールズ旅行にあたり、ギルピンはロンドン南西郊外の住居からオックスフォードを経由してグロスターに向かい、その西にあるワイ川沿いの街ロス・オン・ワイからワイ川下りの舟に乗った (図1参照)。ロス・オン・ワイは現在の境界でいうとイングランドのヘレフォードシャーの街で、ワイ川を下っていくと、モンマス (Monmouth) のあたりでウェールズに入り、そのままワイ川を境界にして、西がウェールズ、東がイングランドのグロスターシャーとなる。

(2) *Wye*, i-vii.

(3) Mason, 377.

(4) Mason, 394. "Letter XII., Mr. Gray to Dr. Wharton, May 24, 1771."

図1



モンマスからさらに15キロ少々ワイ川を下ったウェールズ側の川沿いにティンターン・アビー (Tintern Abbey) があり、ギルピンは相対的に多くのページを割いてこの修道院廃墟周辺の描写をし、挿絵も2枚掲載している。ティンターン・アビーの位置は図1中央の★印である。ティンターン・アビーを過ぎてしばらく川を下ると、ワイ川とセヴァーン川が合流する河口近くの街チェpstow (Chepstow) に到着し、ギルピンはこの街の手前で舟を降りた。

チェpstowからギルピンはモンマスに戻り、その西にあるアバーガヴェニー (Abergavenny) へ向かった。ここは現在ブレコン・ビーコンズ国立公園 (Brecon Beacons National Park) に指定されている丘陵・山岳地帯の東側の入口にあたる街で、丘陵や山岳の間を流れてくるアスク川 (Usk) の平野部への出口となっている。

ギルピンはアバーガヴェニーからアスク川沿いに山岳部の溪谷に入っていく、現在の国立公園を斜めに横切るような形で北西側の街ランドヴェリー (Llandovery) に向かった。図1の地図上でブレコン・ビーコンズ国立公園の左上あたりにランドヴェリーがある。この街はウェールズ最長の川であるタウイ川 (Towy) 沿いにあり、タウイ川はここから南西方向に流れて河口近くの都市カーマーゼン (Carmarthen) を経由してブリストル海峡に注いでいる。ギルピンはランドヴェリーからタウイ川に沿って南西に20キロほど進んで、ランデイロ (Llandeilo) という街に到着する。このランデイロの街からタウイ川に沿って5キロほど西にあるのが、図1の地図上でもう1つ★印をつけてある Grongar Hill (Grongar Hill) である。Grongar Hill は詩人であり牧師であるジョン・ダイ

アー (John Dyer, 1699-1757) が風景詩「グロンガー・ヒル」(“Grongar Hill”, 1726) で描写した場所であり、ギルピンはこの周辺の風景を詳しく観察し、ジョン・ダイアーの詩の内容に対してコメントをしている。このギルピンによるジョン・ダイアーの風景詩に対するコメントを手掛かりにして、ギルピンの「ピクチャレスク美」の意味を考察するのが本論の目的であるが、その前に、とりあえず、ギルピンの残りの旅程を手短に見ておきたい。

ギルピンはグロンガー・ヒルを訪れた後、南東の方角にあるニース (Neath) に向かった。そして、ニースから海岸線に沿う形でそのまま東の方向へ進み、ウェールズ最大の都市であり首都でもあるカーディフ (Cardiff) を通り過ぎ、セヴァーン川 (Severn) をはさんでブリストル (Bristol) の対岸にあるカルディコット (Caldicot) に到着した。ギルピンはここからフェリーに乗り、セヴァーン川を渡ってブリストルのあるイングランド側に戻った。ブリストルからはバース (Bath) を経由し、そのままほぼ真東に150キロ弱進んでロンドン郊外の自宅に戻った。以上が『ワイ川紀行』におけるギルピンの大まかな旅程である。

### 3. ギルピンの「グロンガー・ヒル」に対する批判の内容

ギルピンは『ワイ川紀行』の中の Section VII で、風景詩人ジョン・ダイアーが書いた詩「グロンガー・ヒル」に言及し、比較的詳細にコメントをしている<sup>5)</sup>。

ジョン・ダイアーはグロンガー・ヒルの近くで事務弁護士の息子として生まれたが、絵画と詩に強い興味を持ち、ロンドンに出て、1720年頃から肖像画家ジョナサン・リチャードソン (Jonathan Richardson, 1694-1771) に弟子入りした。その後、1724年に絵画の勉強のためにイタリアへ留学するが、あまり成果のないまま体調を崩してイギリスに戻ってきた。1730年代には羊毛産業に関与して利益を上げるが、1740年代になると英国国教会に聖職者の仕事を求め牧師となった。そして、レスタシャーとリンカンシャーで牧師の仕事を務め1757年に亡くなっている。

ダイアーが書いた詩の中では故郷の風景を歌った1726年の「グロンガー・ヒル (Grongar Hill)」のほか、1740年の「ローマの廃墟 (The Ruins of Rome)」, 1757年の「羊毛 (The Fleece)」などが知られている。「グロンガー・ヒル」は何回か改訂されているが、1726年にウェールズ出身の詩人デイヴィッド・ルイス (David Lewis, 1683?-1760) が編纂した

(5) *Ijye*, 57-66.

*Miscellaneous Poems by Several Hands* の中に収録されている版が、ダイアーの死後1761年に出版された詩集に収録されている版と同じものである。この詩は全158行からなり、内容はグロンガー・ヒルという名前の丘から眺めた風景描写で、丘の脇を流れるタウイ川、周囲に広がる草地や森林、真東に3キロほど離れた小高い崖の上に建っているディネヴル城（Dinevawr [現在の表記では Dinefwr] Castle）の廃墟、遠くに見える山並みなどが対象となっている。ダイアーは故郷の風景を描写しながら賛美するとともに、廃墟となった城や川の流れと諸行無常の情緒を関係づけ、また、遠くに見える山並みを人生における憧れの対象にたとえて、人生観を語っている。

『ワイ川紀行』初版の59ページは次のような「グロンガー・ヒル」への言及から始まっている。

This is the scene, which Dyer celebrated, in his poem of *Grongar-hill*. Dyer was bred a painter; and had here a picturesque subject: but he does not give us so fine a landscape, as might have been expected. (*Wye*, 59)

これがダイアーが彼の詩「グロンガー・ヒル」の中で讃えた風景である。ダイアーは画家としての教育を受けていた。そして、ここにはピクチャレスクな題材があった。しかし彼は、期待されるほどには素晴らしい風景を提示していない。

この引用を読んでわかるように、ギルピンは最初からダイアーの詩に対して批判的な態度を示している。画家としての素養があり、また目の前の風景そのものがピクチャレスクと呼ぶにふさわしいものであるにもかかわらず、ダイアーの詩はそれを十分に描ききっていないと考えている。その第1の理由としてギルピンが提示するのは、ダイアーの詩においては遠景（distance）の描写が不十分で、ところどころ遠景描写と思われる部分はあるものの、手腕として見事であるというよりは、偶発的（accidental）に描かれたにすぎないということである。以下、『ワイ川紀行』59ページから60ページにかけての記述を引用する。

We have no where a complete, formed distance; though it is the great idea suggested by such a vale as this: no where any touches of that beautiful obscurity, which melts a variety of objects into one rich whole. Here and

there, we have a few *accidental* strokes, which belong to distance; though seldom masterly: I call them *accidental*; because they are not employed in producing a landscape; nor do they in fact unite in any such idea; but are rather introductory to some moral sentiment; which, however good in itself, is here forced, and mistimed. (*Wye*, 59-60)

どこにも完全な、形作られた遠景がない。それはこのような川の流域で得られる素晴らしい着想であるはずだ。この詩にはどこにも茫漠とした美の気配がない。本来ならばそれがさまざまな対象物を豊かなひとつの全体に溶け込ませるはずである。ところどころに遠景を描く多少の偶発的な筆致が見られるが、手腕として見事であるとは言えない。なぜ偶発的であるのかといえば、それは風景を生み出す目的で用いられているのではないからだ。実際それらの描写は、風景という観念のもとで一体化してはいない。むしろ、道徳的な感情を導入するために用いられている。道徳そのものは良いものであったとしても、ここでは、こじつけであり、場違いであることは否めない。

ギルピンは「偶発的」と呼んでいる遠景描写の例を3つ挙げており、その中のひとつは次のようなものである。これが先の引用における「道徳的な感情を導入するために用いられている」描写の例と考えられる。

— yon summits soft and fair  
Clad in colours of the air;  
Which to those, who journey near,  
Barren, brown, and rough appear. (*Wye*, 59)<sup>(6)</sup>

遙か彼方の山頂は柔らかく美しく  
空気の色をまとっている。  
だがその近くまで旅する者の目には  
不毛で、陰気で、荒々しく見える。

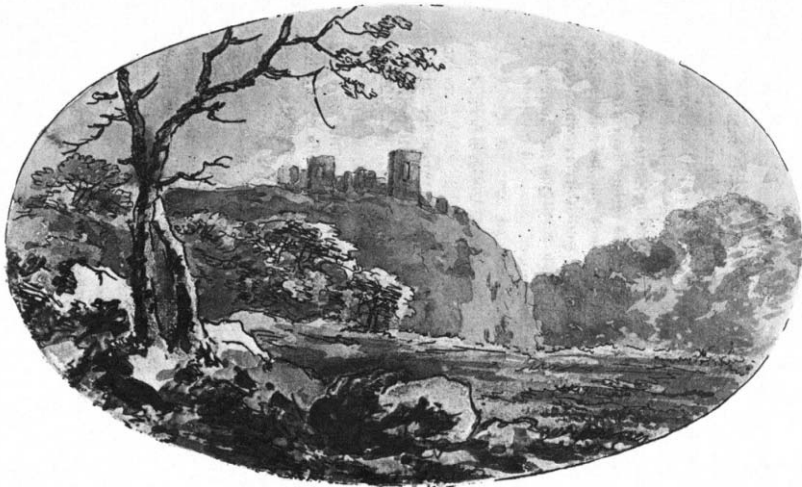
(6) ギルピンの引用では4行のうち最初の行の冒頭が省略されているが、ダイアーの原詩では“*As yon summits soft and fair,*”である。(“*Grongar Hill*”, ll. 123-26)



ダイアールの原詩においてこの4行が置かれている文脈をみると、遠く離れたもの、例えば未来に起こる可能性のある物事に対して人間は危機感を感じることが少なく、また、希望という名の幻想を通して将来のことを考えがちなので、過ちを犯すことが多い、という内容の直後に置かれている。したがって、ギルピンはここで引用した4行を、純粹な遠景の風景描写とは考えず、遠くの風景の見え方を人間の行動を喩えるのに使っていると考えているのであろう。また、最初の2行は確かに遠景を絵画的に描写しているように見えるが、後半の2行は山のすぐ近くまで視点が移動しているため、絵画的に考えれば、同じ対象（遙か彼方の山頂）が遠景であると同時に前景としても描かれており、遠景描写そのものを純粹に目的とした描き方ではないということになる。

次にギルピンはグロンガー・ヒルの東4キロほどのところにあるディネヴル城の廃墟に注目する。ディネヴル城は小高い丘（もしくは崖）の上であり、その下をタウイ川が流れている。ギルピンの記述によると、この城の持ち主は元々この城に住んでいたものの、すぐ近くに立派な邸宅を建てたため、そちらに住居を移したということである。しかし、城を取り壊すことはせず、自分の地所の景観の一部として残している<sup>(7)</sup>。ギルピンは、タウイ川の対岸から見上げたと思われる城の様子を挿絵として掲載している。（図2）

図2



(Wye, 61)

(7) Wye, 60.

ギルピンはディネヴル城を紹介した後で、ダイアーの詩との関係において次のように述べている。

This castle also is taken notice of by Dyer in his Grongar-hill; and seems intended as an object in a distance. But *his* distances, I observed, are all in confusion; and indeed it is not easy to separate them from his foregrounds. (*Wye*, 60)

「グロンガー・ヒル」の中でダイアーはこの城にも目を留めている。そして、遠景にある対象物として扱っているらしい。だが、すでに見たとおり、彼の遠景はすべて混乱している。実のところ、彼の詩の中では遠景と前景の区別をつけることが容易ではない。

先の、山並みを例とした遠景の話と同様、ここでもギルピンの不満はダイアーの遠景の扱いに向けられている。その不満の内容と理由を具体的に書いている個所をまとめたものが表2である。

表 2

	ギルピンの記述	行	ダイアーの描写
A	The landscape he gives us, in which the castle of Dinevawr makes a part, is seen from the brow of a distant hill.	41 42	Now I gain the mountain's brow, What a landscape lies below! .....
B	The first object, that meets his eye, is a wood. It is just beneath him; and he easily distinguishes the several trees, of which it is composed. This is perfectly right: objects so near the eye should be distinctly marked.	57 58 59 60 61 62	Below me Trees unnumber'd rise, Beautiful in various dyes: The gloomy pine, the poplar blue, The yellow beech, the sable yew, The slender fir, that taper grows, The sturdy oak with broad-spread boughs,
C	What next strikes him, is a <i>purple-grove</i> ; that is, I presume, a grove, which was gained its <i>purple-hue</i> from distance. This is, no doubt, very just colouring; though it is here, I think, introduced rather too early in the landscape. The blue, and purple tints belong chiefly to the most removed objects; which seem not here to be intended. Thus far however I should not greatly cavil.	63 64	And beyond the purple grove, Haunt of Phillis, queen of love!
D	The next object he surveys, is a level lawn, from which a hill, crowned with a castle, which is meant, I am informed, for that of Dinevawr, arises.	65 66 67 68 69 70 71	Gaudy as the op'ning dawn, Lies a long and level lawn, On which a dark hill, steep and high, Holds and charms the wand'ring eye: Deep are his feet in Towy's flood, His sides are cloath'd with waving wood, And ancient towers crown his brow,
E	Here his great want of <i>keeping</i> appears. His castle, instead of being marked with still fainter colours, than the purple-grove, is touched with all the strength of a foreground. You see the very ivy creeping upon its walls. Transgressions of this kind are common in descriptive poetry. Innumerable instances might be collected from much better poems, than Grongar-hill. But I mention only the inaccuracies of an author, who, as a painter, should at least have observed the most obvious principles of his art.	72 73 74 75 76	That cast an awful look below; Whose ragged walls the ivy creeps, And with her arms from falling keeps; So both a safety from the wind On mutual dependence find.

表 2 の左半分が『ワイ川紀行』初版の60ページから61ページにかけてのギルピンの記述で、便宜的にA～Eまでの5つのセクションに分けてあるが、実際には3つの段落に分かれたひと続きの文章である。段落の分かれ目はBセクションの下から2行目、および、Dセクションの冒頭で、表の中で字下げしてある部分である。表の右半分は、ギルピンの記述の対象となっているダイアーの詩行である。数字は詩の何行目にあたるかを示している。

ギルピンの記述のAセクションとそれに対応するダイアーの詩の41行目と42行目は、詩

人がどの場所に立っているのかを示す部分で、ダイアーは「今、私は丘の頂上にたどり着いた／なんという風景が眼下に広がっているのだろう」と書いている。ダイアーが“mountain's brow”と書いている部分は、そこまでの描写の流れから、ギルピンが書いているとおりの“the brow of a distant hill”で間違いのないと思われる。つまり、詩人はグロンガー・ヒルを登って、最も見晴らしのよい丘の頂に今立っているのである。

Bセクションでギルピンが指摘していることは、詩人が丘の頂からまず最初に眼下の木々を描写しているということである。対応するダイアーの詩の57行目から62行目を見ると、具体的な木の描写は59行目からで、「暗い色のマツ、陰うつなポプラ／黄色いブナ、黒いイチイ／すらりとしたモミは上へ行くほど細くなる／丈夫なオークの木は枝を広く広げている」となっている。この描写に関してギルピンは、“This is perfectly right: objects so near the eye should be distinctly marked.”（「これは完全に正しい。これほど目の前にある対象は明瞭に描かれるべきである。」）と肯定的なコメントをしている。

Cセクションでのギルピンの記述の対象は、ダイアーの詩の63行目にある“purple grove”「紫がかった小さな森」である。ギルピンの考えでは、森が“purple-hue”すなわち、「紫の色合い」を帯びる場合というのは、それが、遠景にあるときである。遠景のものは大気を通して見ると、光の具合によって、紫や青の色合いを帯びることになる。したがって、遠景にあるものを紫色と表現するのは正しいはずである。しかし、ダイアーの詩においては、前景の木々の具体的な描写の直後に“And beyond the purple grove,”とある。つまり、前景の木々の「その向こうに紫がかった小さな森がある」という描写は、紫色の対象物の導入が早すぎるのではないかとギルピンは述べている。とは言いながら、おそらくダイアーは遠景を描写することを意図せずに紫色を使っているのだろうと、ギルピンは一度矛をおさめている。

Dセクションに登場する次の描写の対象物は、a level lawn「平坦な草地」と、a hill crowned with a castle「城が建っている丘」で、この城がディネヴル城である。ダイアーの詩の65行目から71行目までは、華やかさのある平坦な草地、急な傾斜で高まる暗い丘、その裾を流れるタウイ川とその流れをはさむ波打つ森、丘の上にある古い城の姿を描写している。これらの対象物を詩の中に導入することにギルピンは異論をはさんではいない。しかし、詩がディネヴル城の詳しい描写に移ったとたんに、Eセクションでギルピンは次のように批判する。“Here his great want of *keeping* appears.”「この場面で彼には調和というものがあったく欠けている」。なぜギルピンがこのように考えるのかというと、ダイアーの詩72行目から76行目におけるディネヴル城の描写には、まるで前景 (foreground)

にあるものを描いているかのような明瞭さがあるからである。次の引用はダイアーの詩の72行目から76行目までである。

That cast an awful look below;  
Whose ragged walls the ivy creeps,  
And with her arms from falling keeps;  
So both a safety from the wind  
On mutual dependence find. (“Grongar Hill”, ll. 72-76)

城は高みに畏怖すべき姿をあらわしている。  
ごつごつした城壁にはツタがからまり、  
ツタは崩れかけた天守に腕をかけている。  
このように相互に依存しあうことで  
ツタと天守はともに風から身を守っているのだ。

ギルピンはこの描写を絵画の前景にあるものを描いているかのようなと言っているのである。この描写に至るまでの流れをAセクションからたどり直してみると、まず41行目で詩人はグロンガー・ヒルの頂に立ち、そして、57行目から62行目までが、前景にあるさまざまな種類の木の描写、63行目が、色彩の選択に問題があると指摘されている紫色を帯びた小さな森、65行目と66行目が、平坦な草地、67行目から70行目までが、草地から続く傾斜の急な丘とその裾野を流れるタウイ川、そして、71行目が丘の上の城、という順序に描写が進んでいる。これらを眺める詩人の立ち位置は当初から変わらず、グロンガー・ヒルの頂である。ギルピンの考えでは、丘から見て城のある位置は明らかに遠景であり、その姿は紫色を帯びた森よりもさらにぼんやりした色彩を帯びていても不思議ではない。それにもかかわらず、城壁にツタがからまる様子が克明に描かれている点をギルピンは指摘しているのである。とはいえ、Eセクションの記述の中で、ギルピンはこのような“transgression”「違反」は風景を描写する詩にはよくあることだとも言っている。そして、ダイアーの「グロンガー・ヒル」よりもずっと優れた詩の中にもこのような「違反」を多く見つけることができる」と述べている。ギルピンがダイアーにたいしてここまで厳しい態度を示すのは、Eセクションの最後の文にあるように、ダイアー自身が画家でありながら、絵画における最も基本的な原則、すなわち、前景と遠景の描き分けを怠っているからであろう。つまり、

画家としての心得がある以上、言葉によって風景を描写する場合でも、絵画の構図の基本的な原則を守らなければならない、というのがギルピンの考えだということになる。このようにダイアーを批判した後で、ギルピンはミルトンの1645年の田園詩“L’Allegro”(陽気な人)から2行を引用した上で、次のように述べている。

Towers, and battlements he sees,  
Bosomed high in tufted trees.

Here we have all the indistinct colouring, which obscures a distant object.  
We do not see the iron-grated window, the portcullis, the ditch, or the rampart.  
We can just distinguish a castle from a tree; and a tower from a battlement.  
(*Wye*, 61-62)

彼は塔と狭間胸壁を見ている、  
それらは鬱蒼とした木々に抱かれている

ここではすべてがぼんやりと彩色されており、そのことで遠景の対象物があいまいなものになっている。鉄格子のはまった窓や、落とし門、堀、塁壁などは見えない。区別できるのは、城と木々、そして塔と狭間胸壁だけである。

このミルトンの詩行に対するギルピンの賛美は、ダイアーが遠景の城をどのように描写すべきであったか具体的に示したものである。遠景であるにもかかわらずダイアーは城壁にツタがからまる様子を克明に描いているが、ミルトンの詩行では遠目に見えるのは木々に囲まれた城の輪郭であり、目をこらしてやっと塔と狭間胸壁の違いがわかる程度である。確かに、風景画の原理、すなわち「ピクチャレスク美」の原理にのっとって風景を描写するならば、前景と遠景を正確に描き分ける必要があり、ギルピンの目にダイアーの遠景描写が不適切なものと映ったのもうなずける。

#### 4. 「グロンガー・ヒル」に触れている2つの先行研究

ギルピンによるダイアーに対する批判のくぐりには、すでにピクチャレスク研究の中で取

り上げられており、代表的な研究者のひとりである Malcolm Andrews も1989年の *The Search for the Picturesque* の中で言及している。しかし Andrews はギルピンの批判の是非に関する議論はせず、また、風景詩と絵画的な原理の関係についても論じてはいない。Andrews がギルピンのダイアー批判を取り上げているのは、この批判が現地での実際の風景観察にもとづいているからであり、観察記録をとる日誌とスケッチブックがピクチャレスク旅行者にとって本質的に重要なアイテムであったと述べている。批判の内容に関心がないせいか、Andrews はギルピンが問題にしている城の名称を“Dryslwyn Castle”（ドリスリン城）と間違えて書いている。たしかにその名前の城がグロンガー・ヒルの近くにあり、距離もディネヴル城と同じくらいなのだが、両者はグロンガー・ヒルから見ておおよそ正反対の方向にある。ギルピンの記述を確認すると、古いスペルであるとはいえ城の名称は間違いなくディネヴル城であり、また、城に関する逸話として「ライス氏」という所有者が近隣に新しい邸宅を建てて城から引っ越したという話があり、これも間違いなくディネヴル城の特徴に一致している。

さて、ピクチャレスク研究の先駆者のひとり Christopher Hussey は1927年の著書 *The Picturesque* の中で詩人ジョン・ダイアーについて繰り返し言及している。この著作は今から87年前のものだが、内容を改訂せず1967年にリプリントされ、1983年にもリプリントされているピクチャレスク研究の基本的な文献のひとつである。Hussey は多くの個所で詩人ジェイムズ・トムソン（James Thomson, 1700-1748）と John Dyer を並べて言及しており、「トムソンとダイアー、およびその追隨者たちは通常風景詩人と呼ばれているが、私は彼らをピクチャレスク詩人と呼ぶ」（“Thomson, Dyer, and their immediate followers are usually designated the Landscape Poets. I call them the Picturesque Poets.”）と述べている<sup>(8)</sup>。その理由はこの2人の詩人が絵画的な観点から詩を書いたため、読者は想像の中でクロード・ロランやサルヴァトーレ・ローザの絵のような風景を思い描くことができるという点にあった<sup>(9)</sup>。Hussey はダイアーの「グロンガー・ヒル」における風景描写を長々と引用し、「これほど正しく『構成され』て『統一』されている詩文からの引用を途中でやめるのは困難である」（“It is difficult to limit quotation in a passage so correctly ‘composed’ into ‘unity’.”）と述べている<sup>(10)</sup>。Hussey は彼の命名した「ピクチャレスク詩人」としてのダイアーを高く評価しているためか、その評価を下げる可能性があ

---

(8) Hussey, 18.

(9) Hussey, 18.

(10) Hussey, 37.

るギルピンのダイアーに対する批判には言及していない。風景を絵画のように言葉で描いた詩人としてダイアーを評価し、また、ピクチャレスクの理論家、紀行文作家としてのギルピンに多くのページを割いているが、そのふたりがぶつかり合う『ワイ川紀行』のロンガー・ヒルのくだりには沈黙を守っている。

## 5. ギルピンの「ピクチャレスク美」とその詩への適用

紀行文作家としてのギルピンの最大の特徴は、他の作家には見られない「ピクチャレスク美」へのこだわりの強さであると言ってよい。表1に掲載した、ギルピンが生前に発表した5作の紀行文のタイトルには、すべて“relative chiefly to Picturesque Beauty”「主としてピクチャレスク美に関連して」という語句が含まれており、「ピクチャレスク美」(“picturesque beauty”)という観点抜きにギルピンの紀行文を論じることはできない。そして、ギルピンの考える「ピクチャレスク美」の最も簡潔な定義は、ギルピンが1768年に出版した『版画論』(*An Essay upon Prints; containing Remarks upon the Principles of picturesque Beauty, the Different Kinds of Prints, and the Characters of the most noted Masters; Illustrated by Criticisms upon particular Pieces; To which are added, Some Cautions that may be useful in collecting Prints.*) 巻頭用語解説 (Explanation of Terms) に見られる。ギルピンは次のように書いている。

*Picturesque*: a term expressive of that peculiar kind of beauty, which is agreeable in a picture. (*An Essay upon Prints*, 2)

ピクチャレスク：絵画において快を与える特有の美を表現する言葉。

ギルピンは1792年に出版した『三試論』(*Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape: To which is added a poem, On Landscape Painting.*) の中でも「ピクチャレスク美」に焦点を当て、エドモンド・バークの美と崇高に関する理論に言及しながら論じている。こちらはより詳細な議論ではあるが、美学的カテゴリーに関する議論は抽象的なものとならざるをえず、美と崇高と「ピクチャレスク美」の間に明確な区別をつけるのは困難である。また、後のユーヴデイル・プライス (Uvedale Price, 1747-1829) とリチャード・ペイン・ナイト (Richard Payne Knight, 1750-1824) のピ



クチャレスク論争の例に見るように、論者の立場によって、「ピクチャレスク」という言葉自体の意味する内容も変わってきてしまう。したがって、ここでは、「ピクチャレスク美」の本質や定義に関する詳細な議論に立ち入ることはせず、「絵画において快を与える特有の美」というギルピンの簡潔な定義だけを考察の基礎に置こうと思う。別の言い方をすれば、“picturesque”という用語が最も根元的に拠って立っている絵画との関係に着目してみたい。

すでに見たとおり、ギルピンは「グロンガー・ヒル」という詩の中には、「どこにも完全な、形作られた遠景がない（We have no where a complete, formed distance;）」と批判している<sup>(1)</sup>。ダイアーはところどころに遠景らしきものを描いてはいるものの、それが完全に形作られていないということは、風景画における遠景にあたる部分が完成していないということになる。そして、遠景が不完全であるがゆえに、ギルピンの言葉を借りるならば、「どこにも茫漠とした美の気配がない。本来ならばそれがさまざまな視覚の対象を豊かなひとつの全体に溶け込ませるはずである（no where any touches of that beautiful obscurity, which melts a variety of objects into one rich whole.）」という欠点につながる<sup>(2)</sup>。つまり、ダイアーの詩の中で描写される風景は、前景は比較的良好に描かれているものの、遠景が白紙に近い未完成な絵画と同じであるということになる。

「グロンガー・ヒル」において、前景の木々から遠景のディネヴル城までの描写で問題となったのは、ディネヴル城が遠景に存在するにもかかわらず、城壁にツタがからまる様子が克明に描かれている点だった。遠景のものであるならば、前景のものと同じ描き方はせず、むしろ、ミルトンの詩のように、おおまかな形だけを描くべきであるというのがギルピンの考え方である。それを別の言葉で言い換えるならば、風景描写は人間の目に見えるとおりに遠近を描き分けるべきであって、想像力を働かせて空間を飛び越えるようなことはすべきではないということになる。この考え方は、視覚情報から具象的な風景画を描く画家にとっては自然なことであるが、視覚のみに依拠せず、想像力を働かせて空間や時間を超越する詩人にとっては、創作力が大きく制限されることになる。つまり、ギルピンが詩人の風景描写に望んでいることは、絵筆の代わりに言葉を使って風景画を描くことだったと言ってよいだろう。

ギルピンによる「ピクチャレスク」という言葉のきわめて簡潔な定義は「絵画において

---

(1) *Wye*, 59.

(2) *Wye*, 59.

快を与える特有の美」ということであった。この定義に従うならば、ギルピンがダイアーに対して言葉で風景を描く画家になることを望むのは当然のことと言える。なぜなら、「ピクチャレスク美」という美的性質は、絵画を前提にしなければ成立しないからである。詩人が言葉を使って風景画を描くことをやめて、想像力の赴くままに前景や遠景を自由に往き来し、遠景の対象物を拡大し克明に描写するような手法をとったとすれば、その詩は「ピクチャレスク美」という観点から鑑賞すべき対象ではなくなってしまう。では、ギルピンは「ピクチャレスク美」の観点から鑑賞できる詩だけを認めたのかというと、そういうわけではない。というのも、表2のEセクションの後半で「グロンガー・ヒル」よりもずっと優れた詩の中で、ピクチャレスク美の観点からは違反と思われるような描写が数え切れないほどなされている、と述べているからである。明確な表現ではないが、このような記述は、ギルピンがすべての詩を「ピクチャレスク美」の観点から評価しようとしているわけではないことを示唆していると考えられる。だが、『ワイ川紀行』におけるギルピンのダイアー批判を読むと、ギルピンは、すべての詩人は風景を描写する場合に、絵画を描く原則に習って、ある特定の視点から、前景、中景、側景、遠景をきちんと描き分けなければならないと言っているかのように解釈される可能性がある。このような解釈をされた結果、ウィリアム・クーム (William Combe, 1742-1823) が *The Tour of Doctor Syntax, in Search of the Picturesque: A poem.* (1812) の中で風刺したように、ピクチャレスクな風景を求めて旅をする浮き世離れした人物というイメージがギルピンに与えられることになったのであろう。たしかに、風景を眺めるのに絵画的原理に固執したり、絵画的原理に適う風景を求めてイギリス各地を旅するという行為は、度が過ぎると一般人の目には滑稽以外の何ものでもない。図3はクームの風刺詩に添えられた挿絵のひとつであり、ここでギルピンを思わせる主人公はピクチャレスクな風景の観察に夢中になりすぎて足を踏み外し、水の中へ転落しかけている。彼の目の前にある城の廃墟は奇しくも図2でギルピンが描いたディネヴル城のような姿である。

図3



(Combe, 71)

## 6. 「不可視のもの」を可視化する手段としての 「ピクチャレスク美」の原理

だが、*Dr. Syntax* に見られるような、ピクチャレスクの追求を風刺する風潮は、ピクチャレスク美をめぐる議論や事象の表層だけに焦点を当てすぎているように思われる。そのことによって欠落してしまうのは、人がピクチャレスクという美的概念に固執したり、ピクチャレスクな風景の追求に夢中になる心理の分析である。ギルピンは自分で書く紀行文のタイトルに“relative chiefly to Picturesque Beauty”という言葉を必ず入れ、『ワイ川紀行』の本文冒頭で次のように述べるほど「ピクチャレスク美」にこだわった。

The following little work proposes a new object of pursuit; that of not barely examining the face of a country; but of examining it by the rules of picturesque beauty; that of not merely describing; but of adapting the description of natural scenery to the principles of artificial landscape; and of opening the sources of those pleasures, which are derived from the comparison. (*Wye*, 1)

この小品は探求すべき新しい目的を提案する。すなわち、単に国土の表面を吟味するだけではなく、ピクチャレスク美の法則にもとづいて吟味するという目的である。そして、単に風景を描写するのではなく、自然風景の描写を人工的に描かれた風景の諸原理に適合させ、そのような比較によって生ずる喜びの源泉を開くことを目的とする。

ギルピンのこのようなこだわりの理由を、クームの風刺詩に登場するような単なる奇人のきまぐれとして片付けるのではなく、別の観点から眺めることで、「ピクチャレスク」熱とでもいうべき18世紀後半のイギリスにおける顕著な文化的事象のひとつを正確に理解することができるのではないだろうか。

ギルピンが風景鑑賞において「ピクチャレスク美」にこだわった理由を考えるにあたり、鍵となるのはギルピンの自然観ではないかというのが本論の仮説である。ギルピンは『ワイ川紀行』初版の18ページで次のように述べている。

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 is seldom so correct in composition, as to produce an harmonious whole. Either the foreground, or the background, is disproportioned: or some awkward line runs across the piece: or a tree is ill-placed: or a bank is formal: or something, or other is not exactly what it should be. (Mye, 18)

自然は常に下絵において偉大である。だが、その構図にはむらがある。自然は賞賛すべき色彩家であり、その色合いを無限の多様性とまねできない美と調和させることができる。しかし、自然は、調和的な全体性を生み出す上で、構図においてはそれほど正確ではない。前景もしくは背景が不釣り合いであったり、やっかいな線がどこかに走っていたりする。あるいは、木が間違った場所に生えていたり、川岸の様子が堅苦しく見えたり、その他のものが本来あるべき姿をしていなかったりする。

ギルピンのこの記述は、ありのままの自然の風景は、本当は絵画的ではないという考え

方を示している。自然は基本的なデザインや色彩に関しては偉大であるが、人間の視界に入るさまざまな物の配置、すなわち絵画的な意味での構図（composition）に関しては、前景と背景が釣り合わなかったり、不要なものが目に入ったり、本来あるべき姿をしていなかったりするという見方である。この引用の最後にある、“something, or other is not exactly what it should be.”という部分には特に注目すべきであろう。なぜならば、引用全体の文脈において理解するならば、ここに書かれている“what it should be”「(自然の) 本来あるべき姿」は、「絵画として鑑賞した場合に、あるべき姿」ということを念頭においており、それは人間の知覚や認識なくしては成立しえない自然の姿である。本来ならば自然と人間の関係においては、常に自然が先にあり、その中に人間が生まれてくるはずだが、ギルピンが「自然の本来あるべき姿」というとき、それは、人間が頭の中で、つまり絵画的想像力の中で思い描く、「理想的な自然の姿」だということである。このことを別の言葉で言い換えるならば、ギルピンは自分自身の精神の中に「理想的な自然の視覚的イメージ」をあらかじめ持っており、それに照らし合わせて現実の自然風景を眺め、批評しているということになる。そして、その「理想的な自然の視覚的イメージ」がどのようにギルピンの頭の中に形成されたのかといえ、ば、「ピクチャレスク美」という言葉が明らかに示すように、ギルピンが賛美する17世紀イタリアの風景画を鑑賞する体験を通じてである。

では、なぜギルピンは元々自分の中に形成されている「理想的な自然の視覚的イメージ」(＝ピクチャレスク美を備えた自然風景)というモデルを尺度として現実の自然風景を観察することにこだわったのだろうか。その鍵となるのが、先ほどの引用に続く以下の発言であり、ここでギルピンは人間と自然の関係についての見解を述べている。

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. (*Wye Tour*, 18)

実のところ、自然の広大さは人間の理解を超えている。自然は巨大なスケールで動いており、そして、もし人間がその全体的図式を理解できるものなら、疑いもなく

それは調和のとれた動きであろう。その一方で、画家は限られた空間の中に閉じ込められている。それゆえ、彼はささやかな規則を自分で策定する。その規則がピクチャレスク美の原理である。その目的は、自然の表層のわずかな部分だけを自分の目に適合させ、視界の範囲に入ってくるようにするためである。

つまり、ギルピンによれば、「ピクチャレスク美の原理」(*principles of picturesque beauty*)を自分で策定して、それを通して風景を眺めなければ、人知を超えたスケールで調和をとりながら動いている自然を、人間は把握することができないのである。別の言い方をすれば、自然の全体性や調和という、人間にとって「不可視のもの」を可視化するためには、「ピクチャレスク美の原理」という人工的な原理を導入する必要があるとギルピンは考えている。さらに踏み込んで言えば、「ピクチャレスク美の原理」を導入することによってのみ、人間は自然の全体性や調和の片鱗を視覚的に認識することができるようになる、というのがギルピンの立場だということになるだろう。

このギルピンの発言に関して注目すべきは次の2点ではないだろうか。まず第1に「自然の全体を人間は理解できないが、それは疑いもなく調和しつつ動いている」という前提である。認識も理解もできないものを疑いもなく前提とする思考はドグマと呼ぶのが、そうだとすると、まずギルピンの考え方の基礎には信仰(宗教的か否かを問わず)がある。そして第2に「人間が自然を部分的にでも把握するには、自分で規則を策定してそれを通して自然を眺める必要がある」という世界認識の態度を見出すことができる。

1点目の自然の調和に関しては、世界は神によって秩序を保たれているというキリスト教的宗教観と一致し、牧師であったギルピンならずとも18世紀後半当時のイギリスにおいては多くの人々にとって自然な考え方であったといえるだろう。より興味深いのは2点目で、人間は自然を理解するためには自分で規則を策定し、それを自然界の事象に当てはめることによって自然の全体性や調和の片鱗を把握できるという考え方である。なぜならば、ギルピンによる「ピクチャレスク美」の原理を通して自然の調和や秩序を把握しようとする態度は、一般的には正反対とも考えられる2つの自然認識の態度と共通するからである。すなわち、まず第1に自然を理解するために人間が策定する規則の代表的なものは、17世紀の科学革命以来、相次いで発見されるようになった「自然科学の法則」であり、第2は18世紀後半以降とりわけ重視されるようになった「芸術的創作の原理」である<sup>(3)</sup>。現代的

(3) ドイツの哲学者バウムガルテン(Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714-62)は1750年に『美学』第1巻を著した。学問としての「美学」「芸術学」が成立したのはこの時期とされる。

な見方をすれば、自然科学の法則は人間が認識や計算の能力の限界内において「創作」してきたものであり、時代が変わり、テクノロジーが向上することによって常に修正を受けていくものである。だが、18世紀後半当時、自然科学の法則は自然界における神の秩序の普遍的な記述であると信じられていた。もう一方の「芸術的創作の原理」は、絵画や彫刻や音楽や詩や演劇など、芸術ジャンルに属する人間の創作物の背後に、「天才」によって与えられた不可視の秩序を想定する考え方である。自然科学の世界においては、万人が共有できる法則を創作する必要があるが、芸術の世界においては、それぞれの創作者が自分で「芸術創作の原理」を意識的もしくは無意識のうちに策定し、同様の原理を鑑賞の原理として採用する鑑賞者のみが、芸術家の創作を秩序のある「統一的な全体」の「イメージ」として共有することができる。

ギルピンによる「ピクチャレスク美」の導入は、先の引用においてギルピン自らが述べているように、風景画という芸術的創作物を構成する原理を現実の自然風景の鑑賞に当てはめる行為であるということが出来る<sup>44</sup>。このような形での自然風景の観察が成立するためには次のような条件が整っていなければならなかったはずである。まず第1に、ギルピンが17世紀イタリア絵画（クロード・ロランやサルヴァトーレ・ローザらによる）への強い共感を持っており、その絵画世界が多様な構成物から成りながら秩序のある統一的全体を構成しているという感覚を持っていたこと。そして第2に、ギルピンはそれらの絵画世界を構成する芸術的原理が普遍的なものであると信じ、同時に、自然界を統一し秩序を与える原理（神的な調和の原理）と同一のものであると信じ切っていたということ。つまり、個々の「天才」画家たちが自然の風景の中に「発見」した構成と秩序の原理が彼らの絵画を通して鑑賞者であるギルピンと共有され、ギルピンはその感覚を今度は逆に絵画の中の人工的な自然から、現実における自然風景へと投射することによって、「あるべき理想の自然風景」を発見しようとしたのである。

## 7. 結 び

ギルピンは著作の中の多くの個所で、「多様性のある部分」と「ひとつに統一された全体」について言及している<sup>45</sup>。多様性のある部分とそれが全体としてひとつにまとまった

(44) "... adapting the description of natural scenery to the principles of artificial landscape;" (Wye, 1) 「自然風景の描写を人工的に描かれた風景の諸原理に適合させ」

(45) 例えば、すでに引用した『ワイ川紀行』59ページの次のような記述。"no where any touches of that beautiful obscurity, which melts a variety of objects into one rich whole." (Wye, 7)

状態というのは、イギリス・ロマン主義美学を代表するS・T・コールリッジの有機的統一の原理、有機体論的芸術論に通じるものである。コールリッジは優れた詩やシェイクスピアの戯曲において、個々の部分の描写が全体として統一を与えられていることを指摘したが、同様に、ギルピンは風景画の中に描かれている個々の部分が全体として統一を与えられ、まとめあげられている様子から、その背後にある美的原理を「ピクチャレスク美」と呼んだ。画家がキャンバスに描く調和のとれた自然の風景は、ギルピンにとっては創造主が現実の自然界にもたらした秩序と調和を部分的に写し取ったものであった<sup>(59)</sup>。いわば、ギルピンは風景画を鑑賞する体験を通じて、現実の自然の中の個々の事物の背後に隠れている全体的調和の存在を明確に認識したのである。そして、絵画を絵画として成立させている「ピクチャレスク美」という内的な美的原理を発見したギルピンが、画家の目をもって自然の風景を眺めるならば、雑多な自然の事物の背後に創造主による秩序と調和を発見することができるにちがいないという信念を持ったとしても、それは自然な流れであっただろう。このように考えるならば、イギリスの国土を旅してまわり、ピクチャレスクな風景を探し求めるという行為は、創造主、すなわち、神の存在を確かめるための「巡礼」のようなものであったと考えることができる。ギルピンが徹底的に「ピクチャレスク美」にこだわり、イギリス各地に足を伸ばしてピクチャレスクな風景を探し求めたことと、ギルピンがイギリス国教会の牧師であったこととの間に強いつながりがあるよう思えるのは筆者の主観に過ぎないであろうか。

#### 引用・参考文献

- [1] Andrews, Malcolm. *The Search for the Picturesque*. Aldershot: Scolar Press, 1989.
- [2] Hussey, Christopher. *The Picturesque: Studies in a Point of View*. London: Frank Cass & Co. Ltd., 1927.
- [3] Combe, William. *The Tour of Doctor Syntax, in Search of the Picturesque: A Poem.*, London: R. Ackermann's Repository of Arts, 1812.
- [4] Dyer, John. *Poems*. London: John Hughs, 1761.
- [5] Gilpin, William. *An Essay upon Prints; containing Remarks upon the Principles of*

〔59〕「どこにも茫漠とした美の気配がない。本来ならばそれがさまざまな対象物を豊かなひとつの全体に溶け込ませるはずである」。あるいは、同90ページに次のような風景描写の記述がある。  
 “The whole, when we saw it, was overspread with a purplish tint, which we could not account for; but it united all the parts together in very pleasing harmony.” (Wye, 90) 「私たちがそれを見たとき、全体に紫がかかった色合いが広がっていた。その原因は説明できないが、それがすべての部分を非常に好ましい調和へとまとめあげていた。」

(60) Wye, 18.



- picturesque Beauty, the Different Kinds of Prints, and the Characters of the most noted Masters; Illustrated by Criticisms upon particular Pieces; To which are added, Some Cautions that may be useful in collecting Prints.* London: J. Robson, 1768.
- [6] —. *Observations on the River Wye by William Gilpin. Richmond: Richmond Publishing, 1973.* (A facsimile of *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, & e. Relative Chiefly to Picturesque Beauty; made In the Summer of the Year 1770, By William Gilpin, M. A. Vicar of Boldre near Lymington.* London: R. Blamire, 1782.)
- [7] —. *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.)
- [8] Mason, William. *The Poems of Mr. Gray to which are Prefixed Memoirs of His Life and Writings.* London: J. Dodsley, 1775.