

## W・ホガース優美論にみる 感覚主義あるいは悪の美学

ウィーナス・蛇・風景式庭園

桑島 秀樹

### 序

「崇高 (the sublime) 概念と並び、一八世紀ヨーロッパ美学を特徴づけた概念がある。それは、古典古代以来の伝承的な美学に倅さしつつ、ニュートン力学を基礎とする近代科学の成立と呼応するかたちで、いわば、その「補完的な」ものとして、前景化してきた「優美」(grace) 概念である。

本稿は、この「優美」概念の展開と広がりとを、一八世紀ロンドンに生きた画家ウィリアム・ホガース (William Hogarth, 1697-1764) による書『美の分析』*The Analysis of Beauty* (一七五三年)<sup>(1)</sup>に求める試みである。われわれは、このホガース優美論の検討を通して、一八世紀イギリスにおける感覚主義的な美学の成立を確認できるだろう<sup>(2)</sup>。この際、議論の俎上にのぼってくるのは、ウィーナス、蛇、さらに風景式庭園である。こうした「優美」概念の美学的検討から、当時のイギリス社会の変貌、とりわけロンドンの都市化に伴う様々な価値観の変化、美学的かつ倫理的なそれ、が、おのずと明らかになって来よう。したがって、本稿の最終的な目

的は、優美論の検討から、一八世紀イギリス社会で醸成された新たな感性的価値観を鮮明化することでもある。

実際、この「優美」という鉱脈は古来より気づかれていたものといえよう。しかし、理性的かつ厳格な古典的美学のうちにあつては、「いわく言い難いもの (ル・ジュ「ヌ」セ「クウワ)」と名指されること<sup>(3)</sup>で安易に片づけられ、その原理を哲学的に分析される機会を逸してきた。じつにこの鉱脈こそ、一八世紀という時代の基層に広く横たわっており、まさに近代的な「美学」の胎動という地殻変動によって地表面に現れ出たものだったのである。

さて以下では、われわれは、『美の分析』にみられる「優美」概念の検討、より端的には、そこに挿入された二枚の図版およびタイトルページの意匠に関する検討を進めていく。

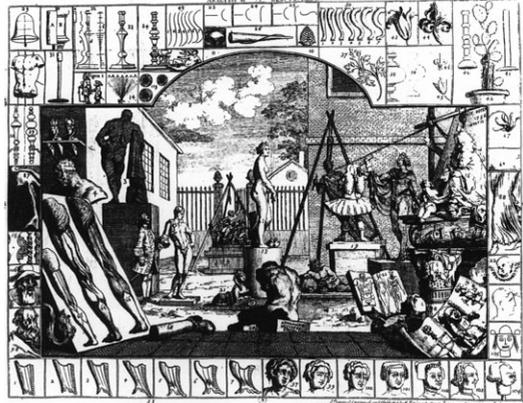
### 第一章「メデイチのウィーナス」とグランドツアー

#### 『美の分析』に挿入された二枚の図版から

##### 第一節 『美の分析』の二枚の挿入図版にみる

###### 古代彫像とダンス

『美の分析』に挿入はされた第一の図版は、「彫刻家の仕事場」"Statuary's Yard" (参考図版1) を想定してデザインされたものである。中央に「メデイチのウィーナス像」(参考図版1a) と特定できる彫像を置き、画面向かって、左上



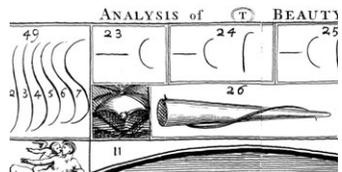
参考図版1 『美の分析』エングレイヴィング 第一図版  
「彫刻家の仕事場」(全体)



参考図版：1 - b  
「アンティノス像の手をとるダンス教師」  
(『美の分析』第一図版・左下部)



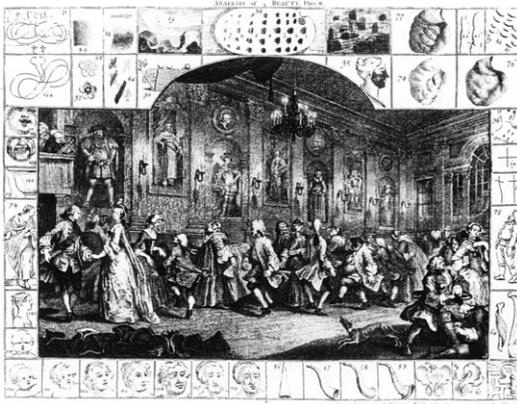
参考図版：1 - a  
「メディチのヴィーナス像」  
(『美の分析』第一図版・中央部)



参考図版：1 - c  
「S字曲線の実験」  
(『美の分析』第一図版・フレームデザイン上部)

部に、「ヘラクレス像」、左下部に「アンティノス像」<sup>5)</sup>、中央背景に「ラオコオン群像」、右上部に「ベルヴェデーレのアポロン像」といった具合に、画面全体に実在の有名な古代彫像を配している。この図版のなかには、古代の彫像でない人物もみられるが、おそらく最も眼を引くのは、画面左手で「アンティノス像」の手をとる一八世紀の衣装をまとった人物だろつ。この人物は、ホガースによれば、「ダンス教師」(AB, pref. / 4) だといつ。彼の姿勢は、S字に身をくねらせたアン

ティノスとは対照的に、きちんと直立している(参考図版：1 b)。  
またこの図版の周囲には、装飾額縁のごとく、人体・植物・家具調度などの解剖学的あるいは幾何学的なデッサンが数多く散りばめられている。そのなかには、例えば、平面的なS字曲線すなわち「波状曲線」(the waving line)のカーヴの度合いを漸進的に変化させたいくつかのパターンを提示し、そのなかでどのカーヴの具合が最も美しいのか実地で示したための(AB, IX / 48) や「わらわら」のちなS字線を立



参考図版：2『美の分析』エンブレイヴィング 第二図版  
「カントリーダンス」(全体)



参考図版：2 - a  
「解剖学的デッサンの実験」  
(『美の分析』第二図版・フレームデザイン右上部)



参考図版：2 - b  
「ダンスホールの踊り手たち」  
(『美の分析』第二図版・中央部)

体的な螺旋を描く「蛇状曲線」(the serpentine line)として提示しているもの(AB, VII / 48)なども見ることが出来る(参考図版：1 c)。

こうした主として人体の美しさを主題とした探究は、もう一枚の図版「カントリーダンス」"Country Dance"(参考図版：2)にも見ることが出来る。こちらの図版でも、周囲には、人体に関する筋肉のつき方の解剖学的デッサン、とりわけ顔の表情に造形的な陰影を施す実験的なデッサン(参考図版：2 a)が装飾的に散りばめられている(AB, X / 56-58)。そして、ここではむしろ古代彫像のような堅い肉体は背後に退き、画面全体に舞踏会場にひしめくダンサーたちの軽やかに踊る身体が描き出されている(参考図版：2 b)。ホガースの古代彫像を観る態度、それは立体的かつ有機的な人体観察を志向する。は、この第二図版において、身体のもつ「動き」のほうへとさらに一歩近づいているといつてよい。

ここまでくれば、一八世紀の「社交」生活におけるダンスの意義あるいはその趣味論的意義まで読み取ることが可能であろう。しかし、「ダンス美学」の歴史のなかでホガースを位置づけることは本稿の射程を超えている。それゆえ、本稿ではダンス美学史からみたホガース美学については深く立ち入らず、こうした同時代的な雰囲気のみ、すなわち彼の美学のはらむ懐の深さだけを確認し、ふたたび第一図版中の「ヴィーナス像」と「アンティノス像」に立ち戻って、「優美」概念の考察を続けることにしたい。



参考図版：3 ヨハン・ゾファニー「ギャラリー画」  
《ウフィッツイ美術館のトリブーナ室》  
(油彩、1770年代、バッキンガム宮殿ウィーンズ・  
ギャラリー蔵)



「メディチのヴィーナス像」  
《ウフィッツイ美術館のトリ  
ブーナ室》・右中央部

## 第二節 「メディチのヴィーナス像」と「アンティノス像」

当時からフィレンツェとヴァチカンに展示されていたこれら二つの彫像は、「グランドツアー」をおこなうイギリス貴族

たち必見の名作であった。特に、当時の「ギャラリー画」で有名なヨハン・ゾファニー (Johann Joseph Edler von Zoffany, c. 1733-1810) による一七七〇年代の油彩画《ウフィッツイ美術館のトリブーナ室》(参考図版：3) には、ウフィッツイの主要展示室に所狭しと並べられた絵画や彫刻のコレクション群に見入るイギリス貴族たちの様子が精密に描かれている。そうして、このなか「画面向かって右手」には、まさしく

「メディチのヴィーナス像」も見いだせるのである。

イタリアやフランスへの遊学は、貴族の子弟だけのものではなかった。芸術家も巨匠たちの作品を美見し、その天才性の秘密に触れるためにこぞって大陸へと出向いた。ホガースは、その経歴をみても、全生涯を通じてロンドンで送っており、大陸留学経験者、特にローマ帰りの「目利き」たちを激しく痛罵したことで知られている。だが、彼の師にして後の義父サー・ジェイムズ・ソーンヒル (Sir James Thornhill, c. 1675-1734) イギリス在住のイタリアやフランスなど大陸芸術家たちから指導を受けたというとの深いかわりなどを考慮すれば、ホガース自身における古今の名作に関する知識はかなり豊富であったはずである。したがって、絵画術の研究にも熱心だったホガースが、これら有名な古代彫像を早い時期から知っていたと考えるほうが自然であろう。また、特に「アンティノス像」に関しては、一七世紀のフランス人デュフレノワ (Charles Alphonse Dufresnoy, 1611-1665) による絵画技法書『画法』*De Arte Graphica* (一六六八年)<sup>(51)</sup> のなかに、「いわく言い難い」魅力を有する彫像として言及されて

いることを、ホガース自身が『美の分析』のなかで指摘している〔AB, pref./37〕。テュフルノフの美学モ、ドライデン (John Dryden, 1631-1700) の翻訳を通して、当時のイギリス社会では広く知られていたから、この彫像もまた、当然古代彫像の傑作として人口に膾炙していたと想像される。

このように、一八世紀半ばのロンドンには、古代彫像の模像や図版があふれており、芸術教育を受けた者はもずろ、教養人なら誰でも 模像からであれ、版画からであれ、メダルからであれ 一度は「メデイチのウィーナス」や「アンティノス」の姿を眼にしたことがあったにちがいない。

### 第三節 アンティノス像とダンス教師の比較

古代彫像は「図形」モデルである

さて、「いわく言い難いもの(ル・ジュ・ヌ・セ・クウワ)」という美的特質を有するとされたこの「アンティノス像」は、ホガースによれば、そのまま優美な人体モデルになっているという。それは、いわば数学における抽象的な「図形」のようなものであり、したがって普遍的な「優美」の原理を示しているのだ」と。

「……したがって、このような 読者の想像力を助ける観点から、望むらくは、私の二枚の図版について考究する際には、それらのうちに参照した諸々の彫像を、美あるいは優美をめぐる実例そのものとして私がそこに配置したとは想像

しないでもらいたい。自然あるいは最も偉大な巨匠たちの作品のなかで、いかなる種類のものを探求したり検討したりすべきなのかを、読者に示すためにそこに配置したのでから。それゆえ、私の描いた諸々の彫像については、それらにみられる線はどれひとつとして数学者が扱うような完全に直つすぐな (perfectly straight) ものも、特殊な曲線のもの (peculiar curvature) もないけれど、それらは、数学者がペンを使ってつくる諸々の図形と同等の観点から考慮されてしかるべきものである。なぜなら、これらの図形によって、数学者がおこなう証明の着想 (idea) は導かれるであろうからだ」〔AB, intro./17〕。

ホガースのこうした前提を踏まえ、以下では、彼が「アンティノス像」と「ダンス教師」との比較を通じて、独自の理論 すなわち彼の優美論 を展開する部分を具体的に検討してみたい。

### 第四節 ホガースによる身体運動の美学

「距離」「支点」「対立」による人体把握

「もしダンス教師 (dancing-master) が、くつろいで優美に身体をひねった姿勢 (the easy and gracefully-turned attitude) のアンティノス像 (第一図版、第6図) を自分の生徒だと見るとすれば、彼はこのアンティノスを恥知らずな生徒だと嘆き、アンティノスに対し、おまえは羊の角と同じく

らい湾曲して (crooked) みえるといい、さらに彼に対し、教師の彼自身がしているように頭を上方にもたげるよう命ずるである」〔AB, pref. / 4〕。

もちろん、この「美的」姿勢をめぐる師弟対決は、生徒アントイノスのほうに軍配があがる。そして、ここでのアントイノスの「優美な」肢体は、第二図版のダンスする身体のもたらず美へと連なっていくものであった。第二図版に関する説明 『美の分析』後半の「演技について」"Of Action"と題された最終章たる第十七章 のなかで、ホガースはまた「カントリーダンス」の演技に即して、次のようにいっている。

「カントリーダンスをする際に最も快を与える (pleasing) 運動 (movements) のひとつは、瞬時の変化にまつわるあらゆる原理に応じるものである。ヘイ (hay) と呼ばれるものだ。ヘイの形姿 (figure) は、全体として、S字を組み合せたかたちをとる。すなわち、無数の互いに絡まり (interlacing) 巻きあひ (intervolving) 蛇状曲線 (serpentine lines) となる。もしこれら蛇状曲線がダンスフロアに足の航跡を残したとすると、それら諸々の航跡線は、第二図版の第123図のようにあらわれるだろう」〔AB, XVII / 111〕。

先に述べたように、ダンス美学という観点からの詳細な考察は本稿の射程を超えている。しかしながら、われわれの主

題との関連からみても、「カントリーダンス」に即して持論を展開するホガースのうちに、人体のもつ運動性をもたらす美への注目を、ここに確実に認めることができよう。そして、上記引用だけからでも、それはひとまず、S字が絡まりあつて綾なす、無数の運動する螺旋の美学、すなわち一種の「蛇状曲線」の美学と規定できるだろう。

そして、われわれはもう一度、上記引用箇所の直前の記述に眼を向けるとき、こつした「蛇状曲線」の美学が、「未開の野蛮な人々」のダンスには見られない、洗練された運動性の美学として規定されているのを確認できる。

「カントリーダンスあるいはフィギュアダンスをする際に、無数の人々が一緒になつて形成する諸線は、眼に喜ばしい戯れ (a delightful play upon the eye) を与える。とりわけ、例えばギヤラリー席から舞踏場を見るときのように、全体の姿 (figure) が一望のもとに見られる場合には、この種の詩人たちが名指すように、神秘的なダンス (mystic dancing) は、主として蛇状 (serpentine) であつて、錯綜性 (intricacy) などの諸原理によつて統轄されているような諸々の線から構成された多様性 (variety) のうちにみられる動き (moving) に依存するものだ。しかし、蛮族 (barbarians) のダンスは、いつもこつした運動性を伴わずに上演される。……」〔AB, XVII / 111〕。

ここで注目すべきは、洗練された「錯綜性」という原理へ

の言及である。これはまさに洗練された「趣味」という美学上の問題として意識されている。そして、この「錯綜性」という美的特質は、ダンサーの「動き」がもたらす多様な足の軌跡によってもたらされ、「眼に喜ばしい戯れ (a delightful play upon the eye) を与える」ものとなるのである。ここにはまさしく、視覚的な快をめぐる美学的考察の端緒が見え隠れしている。ホガース優美論は、「蛇状曲線」の美学であり、その要諦は、まさにこの「錯綜性」(intricacy) という語に集約されているといつてよいだろう。<sup>60)</sup>

実際ホガースは、『美の分析』の「序論」を締めくくるにあたり、「優美さ」(grace) と「美」(beauty) を与えるような「根本原理」として「命目的性」(Fitness)、「多様性」(Variety)、「一様性」(Uniformity)、「単純性」(Simplicity)、「錯綜性」(Intricacy)、「数量性」(Quantity) を挙げつづいた (AB, intro. / 23)。<sup>61)</sup> これらの原理は、自然物や芸術作品のなかで、ときに個別的に、ときに協働して、「眼に快をもたらす」、楽しませる」(to please and entertain the eye) (AB, intro. / 23) ものと規定されている。これらの原理のなかで、最も主導的なものが「錯綜性」であることは、先の引用からも明らかであろう。では、なぜ「錯綜」の様態が、視覚的な快をもたらす、ここに「優美」が存するのか。この問いに答えるためのヒントは、ホガース独自の人体美学ともいふべき、その有機的な身体観に存していると思われる。もしホガース美学に関するこうした理解が正しいとすれば、われわれは、ホガースを、まさしく独自の人間観察に基づく独自の描法を実践した人物と

して、すなわち、一八世紀ロンドンの生きた風俗を描写する近代的リアリストとして位置づけることが可能であろう。ここにこそ、ホガースをして、イギリスの「国民画家」の名に値する一流の芸術家（あるいは、芸術理論家）と見なし得る根拠が存するのである。

ホガースは、人体を、立方体や球の寄せ集めとして要素還元主義的に捉えたのではなく、むしろ有機的にまとまったしかし節々によって諸部分間は区切られている、ひとつの運動する個体として把握したといえる。結果、彼は、止まったり、動いたり、曲がったり、くねったりする体を、「距離」・「支点」・「対立」といつ概念で把握することになった。

「したがって、それら 距離・支点・対立についての完全な観念 (perfect ideas of the distances, bearings, and oppositions) は、例えば、立方体や球体のような最も平易 (plain) かつ規則正しい (regular) 形のもつ観念と同じくらいに、強力がつ完全なものである。そして、距離・支点・対立についての完全な観念は、空想力 (fancy) によって創意し (invent) 描く人々にとっては、際限なく有用であろう。また同時に、これを用いることで、実物を描く場合には、いつそう正確に描くことが可能となる」 (AB, intro. / 22)。

ホガースは、こうした「距離・支点・対立」についての完全な観念」を獲得するためには、芸術家が立方体、特に、人体や動植物 を捉える場合、見えているこちら側の半分から、見

えていない向こう側の半分を「想像力」を駆使して補える訓練が必要であると説いた。この訓練には、最初はある種の「苦痛」あるいは「困難さ」を伴うが、次第しだいに心のなかで想像するコツがつかめてくるといふ。上記引用で言及される「空想力」すべしに「想像力」(imagination) (AB, intro. / 22) と言い換えられる。によつて「創意」するような制作術は、デッサンの名手である一流の画家ともなれば、当然身につけているはずの能力であり技術なのだということになる。

このように、ホガースは、『美の分析』に付した一枚のエングレイヴィング図版を通して、身体の内やかな「動き」を、「距離」・「支点」・「対立」という視点から捉えるような、造形的な人体把握法を提示した。そこにはまさに、生きて運動する身体に対する美的なまなざしがある。すなわち、視覚に多様な快をもたらず立体的な運動への関心、あるいは、身体感覚に対する覚醒という事態が出来しているのだ。『美の分析』は、それが一種の絵画技法書という側面をもっているがゆえ、こうした美的原理は、主として視覚の比喩のうちで語られる「蛇状曲線」の美学、すなわち「錯綜性」の原理として提起されている。ホガースのいう「錯綜性」とは、もともと運動する身体の観察を通して把握される非常に感覚主義的なものであった。そして、こうした「錯綜性」は、観察者に向ううちに「想像力」あるいは「空想力」と呼ばれるような高次のイメージ喚起力を誘発する契機とも重なってくるわけである。

われわれは、この「錯綜性」概念を通じて、一八世紀以降盛んに論じられた「想像力」というものが、じつは単なる視

覚イメージの喚起力ではなく、いつそう全身感覚的な、敢えていえば、「触覚的な」表象イメージの喚起力であったということをも、ここに指摘できるだろう。

われわれは、以下さらに続けて、『美の分析』の見開きページ、すなわち、そのタイトルページについて検討していきたい。この考察により、「蛇状曲線」がはらんでいる美学的特性とその社会倫理的な含意を示したいと思う。そして、こうした「美学」の成立が、当時のイギリスの社会情勢と呼応するものであったこともまた、ここで暗示的に示せればと思う。

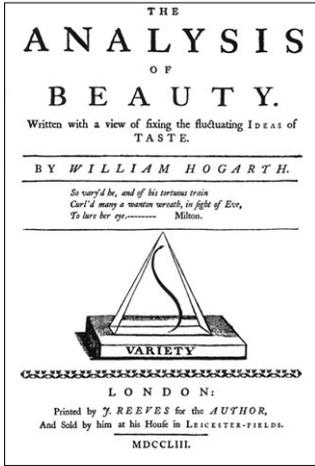
## 第二章 蛇状曲線と「悪」の美学

### 『美の分析』のタイトルページから

#### 第一節 『美の分析』タイトルページの特徴

##### 副題にみられる「趣味」概念の考察

ホガースの『美の分析』を細解くとき、われわれの眼をまず惹くのは、その最初のタイトルページに置かれた図案。この図案は、前面にVARIETY(多様性)と大書された板状をなす正方形の土台のうえに、透明なピラミッド様の四角錐を載せたものである。土台の側面と背面には密な斜線によって陰影がほどこされており、これが立体であることが分かる。また、こうした幾何学的な図形の組み合わせの内部、透明なピ



参考図版：4 『美の分析』タイトルページ 全体

ラミットの内部に「S」字にくねった一筋の黒線が描き込まれている。

もちろん、この図案が、タイトルページの中央に配されていることから、『美の分析』の要諦をなす象徴的なロゴタイプ図案であることは、容易に理解されるであろう。しかしながら、以下では、この図案そのものの解釈はひとまずおき、このタイトルページ上に記された文字情報の分析を中心に論を進めていきたいと思う。この理由は、本稿第一章での二枚の挿入図版の分析と、ここでの文字情報の分析とを通じて、おのずとこの「ラミット」型図案が示すところは明らかになっていくと想われるからである。

本書上巻の「THE ANALYSIS OF BEAUTY」の「メインタイトル」の下を見てもよい。小さく副題が記されているのが分かる。この副題部分をひとまず原文のまま示せば、「Written with a view of fixing the fluctuating IDEAS of TASTE」となり

ている。これは、「趣味に関する変動して纏まらない諸々の考えに一定の意味を付与する観点から著された」とでも訳せようか。ここで明らかなのは、ホガースの認識する「趣味」が、一定不変な美的判定の基準ではなく、あくまでも「絶えず変動している」(Fluctuating) 不安定なものだということである。このことは、ホガース自身が、『美の分析』の「序論」のなかで、人々の服装の「趣味」にみられる流行りすたりという事例に即して、次のように論じている。

「人々が一千から二の事例を観察する場合、暗示となるかもしれないような、よくある類似のことを挙げてみよう。どつて、不快な服装 (disagreeable dress) がますます流行するに依りて、眼 (the eye) というものは次第だいにその服装さえ甘受するようになるのか。また、どつて、その流行が過ぎ去って、新たな流行が心を領するようになつたとき、すぐに以前の服装を嫌うことに立ち戻るのか。流行がその基礎に堅固な諸原理をもっていないと、趣味 (taste) というものは、あまりに漠然としてゐる (vague) のだ。」(AB, intro. / 20)。

「どつした「趣味」の不安定さに対する憂慮から、『美の分析』の主たる課題が、副題に明記されているように、普遍的な美的判定基準としての「趣味」の確立ということになつたわけである。

## 第二節 タイトルページにみられるミルトン『失樂園』の引用 「蛇」の美学

さて、このタイトルページには、文字情報として、もつひとつ重要な要素が挿入されている。それは、タイトルページの中央部、書名および著者名のすべ下、先のピラミッド型図案のすべ上の部分に記されている。わずか三行ほどの章句なので、これもまずは、原文のまま抜き出してみたい。

*"So vary' d he, and of his tortuous train,  
Curl' d, many a wanton wreath, in sight of Eve,  
To lure her eye..... Milton."*

引用された章句の末尾にMiltonとあり、引用の二行目にEveとある。そして、そのEveの眼の前で、'tortuous train'あるいは'wanton wreath'をなすHeがいる。これだけの材料がそろえば、当時の教養あるイギリス人、そのような人しかホガースの美学書など手にしない。なら、これが、前世紀の国民的な大詩人ジョン・ミルトン(John Milton, 1608-1674)による、旧約聖書「創世記」第三章に取材した大叙事詩『失樂園』Paradise Lost(一六六七年)からの引用だとすべに分かるはずである。そして、そうした人なら、ここに引用された場面が、まさしくサタン<sup>(16)</sup>の化身たる「蛇」が楽園にもぐりこみ、イヴをかどわかして禁断の「知恵の木の実」を食べさせようとする場面だと理解するにとまあそれほど難しくはあるま

い。

さてそれでは、以下、上記引用の全文を訳出してみよう。

「さように身をくねらせつつ、彼すなわち、蛇=サタンは、そのくねりたる尻尾もてイヴの見る間に、幾重にも多情なるとぐる巻き成しけりノ女のおん眼まごわさむがために……ミルトン」(拙訳)

「ここではまさに、「蛇(サーペント)」そのものが登場するのであるから、その動きが、「蛇状曲線(サーペントライン・ライン)」をうみだしていることに異論はなかるで、むしろ、ここに引用されたミルトンの章句によつて強調されているのは、イヴという観察者の視覚にもたらされた「美的」効果のほうである。すなわち、イヴの眼には、蛇のつくりだす「蛇状曲線」が「多情な」(wanton)ものと映じ、いわばこの官能的なまでの視覚的刺激のうち、イヴ自身の心が「まよわ」(lure)された、という事実である。

われわれは、ホガースによる「優美」概念の中核に、運動する身体の有機的把握に基づく「蛇状曲線」の美学の存在を読み取った。そして、それがきわめて感覺主義的なものに支えられているがゆえに、近代の「美学」成立におけるその嚆矢的な位置を、ここにあらためて確認できるように思われる。というのは、こうした「美学」は、やがてE・パーク

(Edmund Burke, 1729-1797)の『崇高と美の起原の探究』A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the

Sublime and Beautiful(一七五七年)などを経て、一八世紀後半以降に、さらに展開され、いっそう精緻な理論化をみることになるからである。

そして、こうした人間の「感覚」に基礎を置く経験論的な美学は、感覚的な「快」感情の肯定とその理論化とを重視する傾向にあったため、その境界を、キリスト教神学上の「悪」の問題と接することにもなった。したがって、こうした感覚主義的な美学の成立は、「人間の自由」の問題とも密接にかかわってくるといってもよいだろう。まさに「美の分析」タイトルページにおけるホガースによる「失樂園」の引用は、こうした問題の核心を、非常に端的かつ雄弁なかたちで物語っているのである。

以下では、こうした感覚主義に根ざした経験論的な美学のモット「悪」性という問題に焦点を当てつつ、旧約聖書における「樂園追放」の神話を、有限者たる人間に固有の感覚的「美」の発見とその是認の物語として解釈してみたいと思う。

### 第三節 蛇の「悪」性と感覚主義美学の成立

#### 「樂園追放」によって人間が得たもの

ホガースが彼の優美論の核を提示する際に援用したのが、ミルトンの『失樂園』から取られた「人間の墮落」の場面であった。おそらくホガースがこのミルトンの章句を引用した最大の理由は、先にも述べたように、この場面が、神の禁令《知恵の木の実を食べてはいけない》を犯す場面で

あったことと同等あるいはそれ以上に、「蛇」のしなやかな動きにイヴが眼を奪われてしまったまさに当の場面だったことに存するように思われる。つまり、ここにあるのは、人間イヴが、神の世界のうちで、「悪の煌き」を見知ってしまったという事態の開示である。この「悪の煌き」とは、蛇の複雑かつ多様な身のくねりという「運動性」によってもたらされた、非常に強い感覚的な刺激を意味していた。

神の樂園は「永遠」の世界であるがゆえ、そこに「時間」は存在しない。したがって、人間も生老病死を憂慮することなく暮らしていた。この無垢なる状態の人間を「墮落」させたのが、「悪」の化身たる「蛇」であった。蛇の誘惑によって、禁断の木の実 知恵の木の実 を食べるという行為を通じて神と同じ知性を身につけるといふ尊大な「罪」を犯し、人間は時間のある地上世界に追いやられることになった。これは、いわば無限なる天上世界から有限なる地上世界への追放を意味している。

もちろん、この「樂園の追放」の物語がわれわれに教えてくれるのは、「なぜ人間は、無限かつ永遠の神の世界から、この有限かつ時間のある世界へともたらされねばならなかったのか」という、人間存在にまつわるきわめて神学的かつ根源的な問いへのひとつの回答である。だが、この物語に関して、まず第一に、なぜ人間は「知恵の木の実」を食べる以前に「神の禁令を犯してはならない」という善悪判断 暗黙のうちにてあれ をなし得たのか、という基本的な疑問が提起されよう。つまり、樂園にいた人間は、蛇に出会う以前は、

本来的な「善」性のみ備えた無垢なるものとして存在しているのか、という疑問である。

以下、この「樂園追放」の物語に、美学的観点から回答を与えてみよう。蛇のそのかしは、まずイヴすなわち人間の「女」の眼を捉えた。「創世紀」によれば、女はアダムの肉体の一部から創られたものである。神の手による創造によって、アダム 最初の人間たる「男」の肉体は、「地の土くれ」から直接創られたので、そこには神の理性の強い反映があると考えられる。しかし、「女」の肉体のほうは、アダムの「肋骨のひとつ」から創られたので、神の配剤の反映はあるものの、同じ「肉」 正確には骨だが という素材によって創られた同じ種類の「肉」であると考えられる。しかも、「人間」という「像(イマーゴ)」は、このときすでにアダムにおいて具現化されていたわけだから、神による創造の力(理性の働きも含む)は、アダムの創造時よりいっそう少なくなくて済んだと想像できる。つまり、「女」 後にイヴと命名されるは、神話上は、いっそう人間の「肉」性を象徴したものである、と理解できるだろう。

「このいっそう「肉」性を備えた創造物としての「女」が、『創世紀』においては、蛇の誘惑をきっかけに木の実の「美しさ」に眼を奪われ、さらには食欲をそそられ、神の禁令を犯すことになったわけである。そして、ミルトンによる翻案たる『失樂園』の記述においては、「女」の感覚主義的な傾向はいっそう進んでいるように思われる。サタンの化身たる「蛇」の肢体そのものが示す「美しさ」にまどわされ、この「女」

が神の禁令を犯すことになっているからだ。この物語に象徴されているのは、いわば人間の「肉」性の自覚ということであろう。その誘発因こそ、まさにホカースが引用した『失樂園』の章句によって記述されるころの、サタンの化身としての「蛇」のもつ妖しい「美しさ」であった。『失樂園』に即して解釈すれば、神の世界とは異質な「悪」の世界が、「蛇」といふかたちをとって神の世界に闖入し、人間、特に、いっそう「肉」性を帯びた存在たる「女」と感応しあうことで、はじめて人間に身体的な感覚的な喜びを教えたということになる。結果、神の怒りを買ひ、人間は「死すべき存在」へと転落することになる。

罪を犯した人間は、神のもとにある永遠世界を追われ、生老病死のあるこの地上世界で、子を増やしつつ永続的に労働せねばならなくなった。しかし翻って、この物語を人間の側から見たらどうだろうか。こうした地上世界は、生老病死のある生々流転の世界であるからこそ、かえって「肉」をもつて生まれた人間にとって、「美しい」ものとして立ち現れてくるとはいえないか。そして、この世界のうちにこそ、神の蹂躪を離れた、いっそう人間的な「自由」の「悪」をなし得るといふ自由さえ含む 世界があるのではないか。これは、世界の脱神化あるいは世俗化という問題とかわわっている。「女」こそ、感覚主義の美学を具現化する存在であり、まさしく人間本来の「美」の在り方を提示したのである。「樂園追放」は結果的に、人間における美のポテンシャルを上げたといってもよいだろう。

こうした問題を、じつに自然観あるいは世界観の変遷という観点からみると、地球そのものをめぐる景観美学の成立あるいは、神ではなく人間の主観的な快感情の発見と連動した自然美の発見 とも重なってくるだろう。それは、例えばアルプスを単なる山の疣ではなく、「崇高な」景観とみるというような山岳美学の成立という事態にまつわる問題である。M・H・ニコルソン (Marjorie Hope Nicolson, 1894-1981)<sup>(23)</sup>が論じたように、まさに一八世紀という時代は、こうした山岳美学の成立期に当たっていることは故なしとしない。

山岳美学の成立という問題は本稿ではひとまず措くとして、有限世界に生きる人間の担う身体性・時間性という性格こそ、ホガースの引用したミルトンの章句を思い出しつつ、ここでもう一度確認しておくべきことであろう。蛇のもつ神学的な「悪」性を、しなやかに動く身体に見出される人間主義的な「美」の問題として読みかえたときにこそ、まさにホガース優美論のもつ地平的ひろがりがいっそう鮮明化するはずである。ここまで見てきた「悪」の問題をさらに社会全般の状況のなかで捉えたとき、一八世紀のロンドンの都市化にともなって生まれた新興の富裕ブルジョワ層における現実肯定の価値観との連関も、そこに暗示されているかもしれない<sup>(24)</sup>。しかし、こうした文化・社会的な問題を全般的に展開することは本稿の意図も範囲も超えている。そこで、本稿の最終第三章では、これまで論じてきた感覚主義的な傾向が、「美」と「悪」とを同時に表象するというアンビヴァレントな仕方ではあるが、一八世紀イギリスを舞台にきわめて鮮明な造形化みた

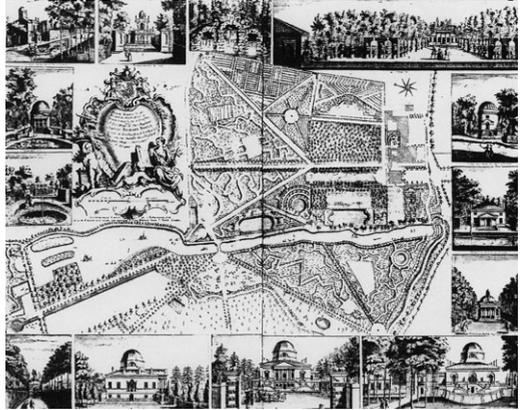
という事実の一端だけでも確認してみたいと思う。われわれは、こうした実例を、当時のイギリスで興隆をみた風景式庭園術に認めることにする。以下、ひとつの具体的な造園実践例を参照しつつ、「優美」概念にかかわる感覚主義的な美学の特性、より具体的には、「蛇状曲線」の美学の特性を、さらに考究してみたい。

### 第三章 イギリス風景式庭園にみる「蛇状曲線」の現実化とその美学的な意義

#### 一八世紀における感覚主義的な美学の展開

第一節 一八世紀前半期のチズウィック庭園にみる「蛇状曲線」の採用

一八世紀イギリスにおいて風景式庭園が興隆したことは、つとに知られるところである。本稿においては、イギリス風景式庭園をめぐる理論と実践のすべてを追うことはしない<sup>(25)</sup>。ここでのわれわれは、リチャード・ボイルすなわち第三代バーリントン伯 (Richard Boyle, 3rd Earl of Burlington, 1694-1729) が、造園家 W・ケント (William Kent, 1685-1748) の手を借りながら造成・改修を重ねた「チズウィック邸宅庭園」(Chiswick House Gardens)<sup>(26)</sup>の事例に即しつつ、一八世紀前半期の造園実践における「蛇状曲線」の採用<sup>(27)</sup>という事実を確認することにしたい。そして最終的には、このような風景式庭園の実現によってもたらされた人々の享受体験が、経験論的



参考図版：5 ジョン・ロック「チズウィック庭園」  
エンブレイヴィング平面図（1736年）



参考図版：6 ジャック・リゴ「チズウィック庭園」(内部)  
ドーイング画（1733年頃）

な感覚主義美学として、どのように展開されたのかを原理的に示したいと思う。

一七三六年のジョン（または、ジャン）・ロック（John Rocque, c. 1702-1762）『人間知性論』の哲学者ロック（John Locke, 1632-1704）ではなく、有名な地図製作・販売業者であったロック の手になる、「チズウィック邸宅庭園」のエンブレイヴィングによる平面図（参考図版：5）を見ると、放射状に伸びる直線のメイン・プロムナードの間に、人体を隈なく不規則にめぐる血管のごとく、無数にうねる小

道を発見できる。これら蛇行する幾条もの小道は、まさしく「蛇状曲線」をなしている。

さらに、一七三三年頃のジャック・リゴ（Jacques Rigaud, 1681-1754）によるドーイング画（参考図版：6）を見てみよう。このドーイング画は、まさに放射状に伸びるメイン・プロムナードの分岐点に立った視点から描かれている。すなわち、立面図のごとく、この庭園内の高低差を確認できる絵画である。ドーイング画内を詳細に観察すると、メイン・プロムナードは平坦な直線としてまっすぐに伸びている。これに対し、画面向かって右手に見える脇の小道 紳士と淑女のカップルが歩く は、ゆるやかに右に蛇行しながらスロープをなしているのが分かる。スロープを登りきったところには、数人の小さな人影も見える。このドーイング画が正確に庭園内のどの場所からのものなのかを特定することは難しい。しかし、このドーイング画を通じて、脇の小道が左右に曲がりくねり上下するスロープ状の道であり、おそらくはロックによる平面図で確認できた無数の蛇行する小道に対応するものであると考えてよいだろう。

## 第二節 風景式庭園における「蛇状曲線」体験と

## その美学的意義

ロックとリゴアの絵画から判断すると、一七三〇年代半ば頃の「チズウィック邸宅庭園」は、すでにまさに上下左右にうねる「蛇状曲線」たる無数の小道を備えた庭園となっていた。これは、一七五〇年代前半の『美的分析』刊行には時期的には少し先んじている。したがって、ホガース美学の直接的反映とはいえない<sup>39)</sup>。しかしながら、すでに一七一〇年代前半には、アッティスン (Joseph Addison, 1672-1719) が『スベクテイター』紙<sup>39)</sup>のなかで、まず集中的に「想像力の快」(第四〇九号および第四二二号、第四二二号)を論じ、さらにそれを踏まえて、風景式庭園(第四一四号および第四七七号)についても論じていることを考え合わせると、一八世紀前半期のイギリスにおける「蛇状曲線」への関心は、社会的な美意識としてすでに承認され、現実具現化されつつあったといってもよいだろう。

それでは、こうした「蛇状曲線」の美学が、庭園術に採用されたことの意味は何だろうか。まずもって庭園とは、人間がその内部に入り込んで楽しむものであり、いわゆる近代的意味での「純粹芸術(作品)」とはちがう。そして、むしろこのような存在状態こそ、庭園芸術の本質的な特徴であろう。いわゆるその庭園が、「自然風」の風景式庭園ということになればなおさらのことである<sup>32)</sup>。

では、人工的に「自然風」に造作された「作品」たる風景

式庭園は、「作品」の内部を散策する「享受者」に何をもちらすのか。以下、特にチズウィック庭園にみた上下左右にうねる「蛇状曲線」の小道を例に、庭園享受の様相を美学的に分析してみたい。

リゴアのドローイング画のなかにいるスロープを登るカッブルは、放射状の平坦なメイン・プロムナードを歩いたとき以上に身体的な労働 ある種の苦痛 を強いられているだろう。この身体的な苦痛は、具体的な感覚としては、靴底に感じる地面の感覚あるいは自己の体の重量感としてもたらされているかもしれない。スロープを登る際、われわれの意識は自分の感覚的な身体性に否応なく気づかされる<sup>33)</sup>。これは、いわば「触覚的な」体験である。こうした触覚体験と同時に、庭園遊歩者は、上下左右へと蛇行するルートを辿ることで、視覚的にも多様かつ立体的な風景体験をするだろう。さらに、木立がいかにも「自然風」に不規則に仕立てられていけば、眼に飛び込んでくる視覚情報はいっそう多種多様になるだろう。リゴアのドローイング画で、スロープを登りきったところに小さく描き込まれた人々は、起伏のある散策道を歩いて疲れた体を休めつつ、高いカーヴの向こうに突如あらわれた庭園の眺望に眼を楽しませているのかもしれない。

### 第三節 風景式庭園の「蛇状曲線」における「錯綜性」の

#### 意義とその展開

#### 「優美」から「ピクチャレスク」へ

以上二人の風景式庭園を描いた絵画に見られた、いわば人為的に演出された視覚的な「多様性」(variety)あるいは「錯綜性」(intricacy)は、一八世紀も後半以降になると、いわゆる「ピクチャレスク(絵のような美しさ)」を論ずる人々、ギルピン、プライス、ナイトら「ピクチャレスク・トリオ」に代表される、によつて、さらに盛んに言説化されるに至る。もちろん本稿では、この「ピクチャレスク」(the picturesque)概念全般にわたる論及の余裕はない。しかし、ホガース優美論の第一原理であった「錯綜性」概念が、風景式庭園(あるいは、美的景觀一般)をめぐる言説のなかで、いかなるかたちで論じられていたのかを、以下少しく述べておきたい。

ピクチャレスク論者のひとり、プライス(Sir Uvedale Price, 1747-1829)は、次のようにいっている。「独自の仕方ではピクチャレスクに属している刺激は、……粗々(roughness)と急な変化のみみだす錯綜性(intricacy)と多様性(variety)から主に生じている。……そこに岩や石の断片を不規則な(irregular)かたまりにしておけば、一歩進むたびに、見ている構図全体が変化するだろう」。このプライスは、まさに庭園遊歩者の視点に立ち、人為的な「錯綜性」・「多様性」・「不規則性」の演出のもたらす美的な満足感を吐露している。さらにまた、ナイター(Richard Payne Knight, 1750-1824)

は、このような「ピクチャレスクな」光景を、「自由なスケッチ風の不明瞭さ」をもつと規定し、ギルピン(William Gipping, 1724-1804)は、そうした「ピクチャレスクな」効果を得るためには、「視ることの技術」が必要であると説いたのであった。ギルピンのいう「art of seeing」とは、ここでは演劇空間における「イリュージョン」効果になぞらえて語られている。つまり、そこで演出されるフィクション性に没入し、そのフィクション世界を自己の現実として捉えるような「技術」の習得が必要なのである。このような「見立て」には、ある程度の陶冶あるいは修練が必要だとその含意もあるかもしれない。ここでは、能動的な「想像力」の駆使が求められているのだ。

じつにこのギルピンが、ピクチャレスク論者としての出世作『三試論』(初版一七九二年、第二版一七九四年)のなかで特に重視していたのが、ホガース『美の分析』であった。ギルピンは、人物描写における「動き」(action)の必要を説いている。彼が例として挙げるのは、まさに『美の分析』第一図版にみられた「ラオコオン群像」と「アンティノス像」である。さらに、ホガースが「錯綜性」を論じる際に引き合いに出したのと同じ「ミルトン『失楽園』第四巻(三〇四三—一行)からの章句 イヴの「放縦な幾筋もの長き巻毛(wanton ringlets)」が波打つ場面の描写 をも引用している。

「こままでくれば、ホガースを中心に論じてきた「優美」の美学、すなわち身体的な運動感覚を重視する「蛇状曲線」の美学が、「触覚的な」美的経験の意識化と密接にかかわっている。

ると考えることに異存はあるまい。そして、それは、「優美」から「崇高」へと、さらに「優美」から「ピクチャレスク」へと連なる「感覚主義美学」という系譜のなかで理解すべきものであることもまた、容易に理解されるであろう。

このように、一八世紀後半にカントリーサイドへの旅行熱とともに盛んに論じられるようになった「ピクチャレスク」概念もまた、「優美」概念と共通の特質によって論じ得る概念であった。実際、先に見たように、「ピクチャレスク」を規定する語彙もまた、強い感覚主義的な傾向を帯びている。こうした意味では、「優美」や「崇高」を説明する語彙における偏差は少ない。これら「優美」・「崇高」・「ピクチャレスク」という美的諸概念、あるいは、美的範疇は、すべて一八世紀という同じ時代、さらにイギリスという同じ土壌のなかで醸成され主題化をみた概念であり、したがってまた、感覚主義的な経験論に等しく根ざすものといえよう。

## 結

こうして、われわれは、ホガースにおける「優美」概念を検討することで、ヴィーナス、蛇、そして風景式庭園のなかに具現化され、一八世紀ロンドンを席卷したひとつの美意識を確認することになった。この結果、感覚主義（あるいは触覚性の重視）という視座をとることで、「優美」・「崇高」・「ピクチャレスク」が、同一線上に並ぶ近代的な美的問題群として捉えることもまた可能となった。

しかし、ここで特に注意しておきたいことは、これら諸概念は、それぞれの由来あるいは来歴を考えたとき、そこに本質的な差異が存しているということである。以下、簡単にそれら差異についてまとめておこう。まず第一に「ピクチャレスク」はあくまでも、その語「絵のような美しさ」が示すごとく、風景を切り取るフレーム的な「見立て」を前提としている。この点で、「崇高」にともなう「莫大さ」・「無限性」といった観念とは明らかに隔たりがある。実際、「崇高」とは、パークにおいても、視覚表象の可能性の限界を越えたもの、現実の光景であれ、文学の世界であれとの接触の結果であったからだ。

では、本稿で論じてきた「優美」はどうか。この概念は、すでにホガース美学のなかで見たと同じように、まずもって人間身体のもつ運動性を基礎として語られるものであった。仮りに自然界の事物にその種の「優美さ」が発見されたとしても、特に、カステイリオーネの「宮廷人」以降、それは人体のしなやかな「動き」のもつ魅力を擬制的に自然物に投影した結果に過ぎないといえた。このように、一八世紀イギリスで主題化された種々の美的特質群は共通して感覚主義的な傾向を持つてはいるが、それぞれの出自とモチーフとを考慮したとき、それらはまったく相貌を異にして表象されていたと見ることもできるのである。<sup>(43)</sup>

最後に、本稿を締めくくるに当たり、ホガース美学のもつ限界、あるいは非近代的な側面、いまだ古典的な美意識にも悼さす面、も確認しておくべきだろう。というのは、彼の美

学はあくまで古典的な美学の特徴たる「多様性の統一」といふ指標に則つたものといえるからだ。『美の分析』において、そのタイトルページの口口図案を見ればひと眼でわかる通り、あくまでも幾何学的図形の示すような「美」を基礎とするものである。ホガースにとつて、S字にくねる「蛇状曲線」の「優美さ」とは、基本的には、こつとした幾何学的な図形との結合によつてのみはじめてその真価「かたちの秩序ある美」を發揮するものなのである。<sup>(2)</sup>

こつとした点からも考えても、ホガースの優美論を、古典的な美学が近代的なそれへ至る過渡的な「ブリッジ」上の存在として位置づけることは、おそらく最も妥当な規定だろう。そして、このブリッジを渡り、さらに一步「近代」に踏み込んで美的領域を探索したのは、むしろ近代崇高論の嚆矢たるパークであったといえるかもしれない。しかしながら、「崇高」を論ずるまえに、われわれが「優美」概念に眼を配る必要があることは、本稿におけるホガース美学の検討からまず明らかなはずである。

## 註

(一) William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, edited with an Introduction and Notes by Ronald Paulson, New Haven & London: Yale University Press, 1997. からの引用箇所には「」内にまず、ABUJ」左からまずアラビア数字にて原著の章

(Chapter) 番号、原著の「まえがき」(Preface)にはpref.「序論」(Introduction)にはintro. を記し、スラッシュを引いた後に、算用数字にて本書からの頁数を記した。なお、この最近刊行され解説や註記の充実したポールソン編集版のテキスト以外に、以下のオリジナルのリプリント版も存在し、適宜参照した。William Hogarth, *Analysis of Beauty*, with Introductory Note by Richard Woodfield, Hildesheim & New York: Georg Olms Verlag, 1974. なお、このリプリント版に付されたR・ウッドフィールドによる覚書には、一九六〇年代までのホガース研究の二次文献一覧が含まれている。

(二) なお、本稿での主たる考察対象は、一八世紀イギリスにほぼ限定されているが、特に一八世紀フランスにおける「関心性／無関心性」の概念に注目して、美学の成立史を描き出した研究として、以下の最近刊の書がある。佐々木健一『フランスを中心とする一八世紀美学史の研究 ウォーターからモーツァルトへ』岩波書店、一九九九年。

(三) 「優美」(grace)概念は、もともと「美の三美神」をあらわす語であり、後に神の「恩寵」というほどの意味をも担うものとなる。ルネサンス期以降は、特に人間に見いだされる魅力をたたえる語として用いられ、「いわく言い難いもの」(イタリヤ語の non-so-chè / フランス語の le je-ne-sais-quoi) の実質と同一視された。以上、美学史における「優美」概念の位置と変遷に関しては、佐々木健一『美学辞典』東京大学出版会、一九九五年、一五八頁に簡潔にまとめられている。な

お、バルタツサツレ・カステイリオオーネ (Baldassare Castiglione, 1478-1529) 『宮廷人』 *Il Libro del Cortegiano* (一五二八年) 以来の「優美」概念が、近代美学 カント以前の「非合理性」をめぐる美学 形成に与えた影響については後にカッシーラー (Ernst Cassirer, 1874-1945) 『啓蒙主義の哲学』(一九三三年) によつて部分的に批判をくわえられたが Alfred Baumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974 (die erste Aufgabe, Halle an der Seele, 1923) にも詳し。

(4) E・バークが、その書『崇高と美の起原の探究』第三部第二二節において「優美」を論じる際に、「メティチのヴィーナス像」と「アンティノス像」という特定の古代彫像を引用する典拠を、ホガース『美の分析』に付された第一図版に求めることができる。拙稿「E・バーク美学成立における 触觉 の位置 崇高と優美」、『美学会編『美学』第一九二頁、一九九八年、一一二頁を参照。

(5) 現在では、ヘラクレス像とする説のほうが有力である。しかしながら、一八世紀には、一般に「アンティノス像」と同定されていたようにある。

(6) 本文で言及した彫像のほかに、「ミケランジェロの銘のあるトルソ」(第一図版第54図 中央部・ヴィーナスの手前) もある。ホガース美学には、ミケランジェロへの大いなる傾倒も認められる。

(7) 『美の分析』をダンス美学史における重要な著作として位置付ける作業は今後の課題である。ダンス美学という観点から本書を読み解いた文献は、管見の限り、存在しない。ただし、ウェブ上のホームページで、要約的にはあるが、木村寛がホガースのダンス論を扱っている。

(8) 「目利き」とは「connoisseur」の訳語であるが、ホガースにとつて「目利き」が意味するのは、特にローマに遊学したすなわち「グランドツアー」帰りの 紳士(あるいは、ときに画家)連の蔑称でしかなかった。ホガースによつて、彼らこそ、誤った趣味にイギリス人たちを感染させる源と見なされている (AB, intro. / 18-19)。なお、ポールソン版の当該箇所(註記(註34))によれば、「ローマ」という語が喚起させるイメージは、グランドツアーばかりではなく、ジャコバイトのことでもあったという。ここにも、ホガースの「外国嫌い」、つまりはイギリス(特に、イングリッシュ)・ナショナリズムを指摘でき、それが、彼をして「国民画家」たらしめていたと見ることもできよう。さらに、彼が、自画像や著書に引用する作家も、ミルトン、シェイクスピア、そしてスウィフトであることを考えあわせると、このことはいっそう強調されてもよいだろう。

(9) ソーンヒルとの親密なかかわりをもつ以前の(一七二〇年頃)に、すでに John Vanderbank Art Academy への登録が認められている。なお、ロンドンの下町でまず銀細工職人としての徒弟生活からはじまって、その後独立した銅版画業を営ん

ていたホガースが、絵画手法の研究の道に志すことになったのは、まさにこの時期であった。なお、『美の分析』のPrefaceには、古代彫像に関する知識の源泉として、「学識ある古美術収集家にして目利きであるケネディ博士」(AB, preface)と彼の翻訳の仕事への言及がある。ポールソン版の当該箇所(註17)によれば、このケネディ(John Kennedy, d. 1766)なる人物は、学識豊かな貨幣収集家であつたらしい。

(10)本書は、若き画家たちへの「訓戒」を示したラテン語の書物であり、ある種の技法書といえる。デュフレノワはまず、絵画術を一種の「学」と見なし、それを支配する絶対確実な規則が存在することを説く。彼は色彩よりも構図を、あるいは、頭のなかでの「完全な観念」形成を重視することによつて、これを基礎づけている。ただし他方で、手の働きが脳の研究にも役立つようにすべきだとも主張する。彼は、自然から靈感を吹き込まれた「天才」性を認めつつも、これを陶冶するものとしての学的な技法研究あるいは実践的経験の必要を説いた。ドライデンによる敷衍的英訳ともいうべき「序論」が付され、このデュフレノワの書がイギリスで刊行されたのは一六九五年のことである。なお、デュフレノワの『画論』に関しては、ラテン語原文とドライデン訳の英文とが掲載されたテキスト、*The Works of John Dryden*, vol. 20, California University Press, 1989, を使用した。

(11)庭園や公園などの場所以外に置かれた「メディチのヴィーナス」(模刻)の存在を、当時の絵画のなかでさらに指

摘しておく。ヘンリー・シングルトン(Henry Singleton, 1766-1839)の手になる、一七九三年制作の《評議室に会したロイヤル・アカデミー会員たち》という作品(Charles Bestandによる模写作品が、ロンドン・ナショナル・ポर्टレイト・ギャラリーにある) 画面右手、ラオコオン群像の右陰 に、当該ヴィーナス像が認められる。なお、この絵画から、ロンドンのロイヤル・アカデミー評議室は、ウフィッツのトリブーナ室に似せて設えられていたこともわかる。

(12)まさしくここに、ホガース優美論の核心たる「感覚主義的な美学」が集約的にあらわれているといつてよい。これは、第三代シャフツベリー伯(Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, 1671-1713)によつて説かれた「無関心性」近代美学成立のきっかけになつた要素といえる。の美学とは相対するものである。しかしながら、ホガースにみられたような感覚重視の傾向もまた、近代美学の成立にとつては重要な側面だと思われる。ホガースの「錯綜性」(intricacy)という原理には、視覚的な「関心」(interest)の美学 異性に対する官能的な欲望の美学 の可能性まで読み取れる。このことは、テキスト編集者にしてホガース研究の第一人者であるポールソンによる解説(ポールソン版『美の分析』に付された、彼自身による解説的序論)のなかでも指摘されている[AB, XV]。なお、『美の分析』第五章では、「錯綜性について」“Of Intricacy”と題する章が設けられ、まずその冒頭で、人間の生活にとつては「活動」こそが重要で、その活動にも「困

難々」(difficulty)が伴うときのほうが、それが跳躍をもたらずきつかけを与えるため、かえって「快」(pleasure)を得られるとされている。そこではまた、「労苦」(toil and labour)が、効用として、「スポーツやレクリエーション」(sport and recreation)につながっていることも指摘される。このホガースは、最終的に「錯綜した」動きのものを、見際に眼にもたらされる「困難さ」を伴う「労働」の効用つまり優美の産出を指摘したかったのである。

(13) こうした人体把握法は、古代彫像批評史のうえでは、「コントラポスト」(contrapposto)イタリヤ語で「対比された」の意のホースというかたちで、ヘレニズム期(紀元前三世紀)紀元前一世紀)の彫像のもつ自然主義的な造形傾向を論じる際に、すでに気づかれていたと見ることもできる。

(14) ホガースによるミルトン『失樂園』からの引用は、『美の分析』の主要な箇所に見え、例えば、(AB, VI / 35)および(AB, XVII / 11)における引用を参照。こうした点から、ホガース美学あるいは十八世紀イギリス感覚主義の美学における『失樂園』の意義は、かなり大きいと思われる。

(15) 原作の旧約聖書「創世記」第三章、一一二行では、蛇が身をくねらせたという記述はないし、もとよりサタンの化身でもない。蛇はただ、神の創造物のなかで「最も狡猾な動物」とされるだけである。旧約聖書の記述では、木の実が「女」(ここではまだ「イヴ」の名は与えられていない)の眼に、「それは食べるのによさそう」で、見る眼を誘い、知恵

を増すために如何にも好ましい「よじに見えたので食べてしまった」という。以上、関根正雄訳『旧約聖書 創世記』岩波文庫、一九九九年(改版)、一四一六頁を参照。

(16) これは、『失樂園』第四巻、五一六五一八行からの引用である。

(17) この「wanton」なる語には、「不埒な」、「放縱な」といふほどの意味もある。なお、ホガースが、巻末のダンスの特徴を述べる文章のなかで、「ダンスの真なる精神」(the true spirit of dance)と「優雅な放縱さ」(elegant wantonness)を規定している(AB, XVII / 11)。

(18) まさにこの「人間的な自由」という問題は、「悪」の問題と対をなして論じられてきた。この問題は、ほとんどつねに旧約聖書「創世記」第三章における「人間の墮落」の解釈史として展開されてきたといつてもよい。例えば、F・W・J・シエリング(Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, 1775-1854)『人間的自由の本質』(一八〇九年)、およびS・A・キエルケゴール(Søren Aabye Kierkegaard, 1813-1855)『不安の概念』(一八四四年)は、こうした課題に取り組んだものと見なし得る。特に、シエリングの中期から後期にかけての哲学的課題は、この「人間」の地上へ「追放」という問題を、芸術作品の外的な「産出」になぞらえて論じていた。彼は、まずミューンヘン時代の「造形芸術と自然との関係」(一八〇七年)において自然および芸術作品の創造を論じ、続いて『人間的自由の本質』(一八〇九年)において「悪」(das

Böses)の問題を扱っている。このことをめぐっては、すでに「悪」の美学あるいは構造論的な「崇高」の問題として、拙稿「シェリング造形芸術論における 作品創造」と崇高の問題」、日本シェリング協会編『シェリング年報』<sup>99</sup>第七号、晃洋書房、一九九九年、一一二―一二二頁で、「研究ノート」として論じた。だが、この問題は、崇高論史の再検討という視点からもさらなる考究を必要とするように思われる。本稿ではひとまず、こうした考究を進める際に役立つであろう先行研究を挙げておく。「悪」の問題については、リュディガー・ザフランスキー『悪 あるいは自由のドラマ』山本尤訳、法政大学出版局、一九九九年、大正大学総合仏教研究所「悪の問題」研究会編『悪を哲学する』北樹出版、二〇〇三年。シェリングの芸術論あるいは自由論の崇高論への読み替えに関しては、菅原潤『シェリング哲学の逆説 神話と自由の間』北樹出版、二〇〇一年、小田部胤久『美学の逆説 近代美学の成立』東京大学出版会、二〇〇一年。

(19) 旧約聖書「創世記」第三章におけるこの場面は、聖書における「真や善にはない美の問題」の発見として、すでに以下の論考による指摘がある。森谷宇一「聖書と神父たちの美学思想」、当津武彦編『美の変貌』世界思想社、一九八八年、六八頁。なお、森谷によれば、旧約聖書の当該箇所をヘブライ語に忠実に訳せば、七〇人訳版にもあるように、「眼にも好ましく」くらいだが、ウルガータ訳版では「眼には美しく」となっている」といふ。

(20) 上掲書(ザフランスキー、一九九九年、一一頁)を参照。

(21) ただし、神は、最初の「人間」(アダーム)を、自分の姿つまり「神の像」(Imago Dei)に似せて、「地」(アダム)を素材として創ったという記述がこの前提としてある。「創世記」第一章、二六行(上掲書、関根訳、一九九九年、一頁)を参照。

(22) この「楽園追放」の物語を、人間世界における「暴力」と「法」という視点から捉えた論考として次のものがある。大橋良介「暴力批判」としての美学」、大阪大学大学院美学研究室編『美学研究』第三号、二〇〇四年、一一七頁。

(23) Marjorie Hope Nicolson, *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*, Seattle and London: University of Washington Press, 1997 (original, 1959). 邦訳は、小黒和子訳『暗い山と栄光の山 無限性の美学の展開』(クラテール叢書13)、国書刊行会、一九八九年。本書は、アルプスにみられる山岳美学の成立という問題を、「崇高」概念に焦点を当てつつ、神学的な地球成論の歴史として振り返っている。

(24) J・G・A・ポーコック『徳・商業・歴史』田中秀夫訳、みすず書房、一九九三年。本書でポーコック(John G. A. Pocock, 1924-)は「シウィック・ヒューマニズム」という概念によって、古代の「共和制」の伝統を再評価し、一八世紀

イギリス社会を読み取ろうとしたものである。なお、本書をつらぬくモチーフとして、近代イギリスの商業社会成立に伴う、「徳」(ヴァーチュー)から「礼儀作法(マナー)」への重心移動という問題意識がある。これは、都市化したロンドンにおける新興富裕層のための新たな美意識の創生を論じたものと読み替えることもできよう。なお、ポーコックの研究が、一八世紀思想史にもつ意義については、田中秀夫『共和主義と啓蒙 思想史の視点から』ミネルヴァ書房、一九九八年に詳しい。

(25) イギリス風景式庭園全般をめぐる「美学的言説」の展開に関しては、近年刊行された、安西信一『イギリス風景式庭園の美学 開かれた庭のパラドックス』東京大学出版会、二〇〇〇年が秀逸だろう。本書では、イギリス風景式庭園(理論)の展開を、整形式・風景式混交庭園 イリュージョニズム庭園 ピクチャレスク庭園といった具合に跡づけている。論者自身による本書に対する見解は、すでに「書評」として、日本イギリス哲学会編『イギリス哲学研究』第二五号、二〇〇二年三月、九七九頁に掲載している。拙稿以外にも、以下二つの書評が存在する。利光功、美学会編『美学』第二〇五号、二〇〇一年六月、八七―八九頁。濱下昌宏、日本18世紀学会編『日本18世紀学会年報』第一七号、二〇〇二年六月、六一―六二頁。さらに、安西のこの著作をめぐっては、第五三回美学会全国大会(二〇〇二年一〇月―二日、於広島大学)において、論者を含む上記三人の書評執筆

者が登壇したワークショップが持たれている。なお、イギリス風景式庭園に関する造園実践について知るには、さらに以下の書も参考になる。川崎寿彦『庭のイングランド 風景の記号学と英国近代史』名古屋大学出版会、一九八三年。白幡洋三郎『プラントハンター』講談社選書メチエ、一九九四年。遠山茂樹『森と庭園の英国史』文春新書、二〇〇二年。

(26) 「チズウィック邸宅庭園」は、ロンドン郊外の Hounslow に存在する初期の風景式庭園である。この最初の造成工事は、パーリントン伯が、ローマへの二回目の「グランドツアー」のとき、ケントと知り合う から帰った一七一五年に始まり、一七二五年まで続いた。第二次造成・改修工事は、一七一九年の伯による二回目の「グランドツアー」からの帰りに、旧知のケントを連れ帰ったことによる成果である。この第二次の工事は、ほぼ一七三〇年代から一七四八年のケントの死まで続けられた。なお、当初ケントは、肖像画および歴史画の勉強のため、一七〇九年からローマに遊学していた。また、このチズウィック庭園には、「共和制ローマ」を範とする急進ウィッグ主義を支持したパーリントン伯の政治性が色濃く反映されていたことも指摘できる。例えば、ローマ建築の「想像上の翻訳物」として、ウィトルウィウス風あるいはパラッデオ風のミニチュア古典主義建築物が多数配置されたほか、共和制ローマの支持者キケロの彫像が、その衰退の責任者たるカエサルとポンペイウスの彫像と対峙させて設置されたりした。以上の詳細については、John Dixon Hunt,

*Garden and Grove-The Italian Renaissance Garden in the English Imagination: 1600-1750*, Princeton & New Jersey: Princeton University Press, 1986, pp. 197-200. および、上掲書(遠山、二〇〇二年、三五四〇頁)。

(27) 前註記(註26)でもみたように、この「チズウィック邸宅庭園」は、ホガースが嫌ったローマ臭の強い庭園であり、また様式的にも 後述するような 「蛇状曲線」の美学は見られるものの、完全な風景式庭園というより、「整形・風景混交式」である。また、造成時期などの事実からみて、『美的分析』における美学思想が、「ここでの造園実践に反映された」ということはいえまい。しかし、一八世紀前半における、古典的な美学と未分化な「蛇状曲線」の実現という、ホガース美学とのシンクロニシティは強調してもよいだろう。むしろ、ホガースがその優美論を構想する際、こうした庭園実践がひとつのモチーフとなったといつてもよいかもしれない。

(28) このロックは、フランスからロンドンに移民したユグノーであり、初期の活動としては、風景式庭園の造園設計もしていたといつ。

(29) 「チズウィック邸宅庭園」は、もともと平坦な場所につくられた。この点が、範とされたイタリア・ルネサンス庭園とはちがう。このため、チズウィックでは、テラス部分の高さをどう演出するかが課題であったようだ。以上、上掲書(Hunt, 1986, p. 200)を参照。なお、高低差のあるスロープはイタリアの地形に似せるためだけに造成されたのではなく、

何らかの「美的」効果をねらった技巧的な造作であったとも考えられる。

(30) 一七四五年のホガースによる自画像 手にもつパレット上に「蛇状曲線」の美学の兆しが認められる の制作から見ても早い。

(31) アッディソンによる『スペクテイター』紙 *Spectator* (さらに、それに先んずる『タトラー』紙)での庭園論をめぐる詳細な検討 「快活さ」(*Spec.* 第三九三号、一七二一年)・「隠遁」(*Spec.* 第五四九号、一七二四年)・「植林」(*Spec.* 第五八三号、一七二四年)など は、上掲書(安西、二〇〇〇年)、一〇二―一三三頁を参照。ここでは、安西によるアッディソン庭園論をめぐる位置づけ、「修正」の試みがある。

(32) 安西信一「外部としての庭園/内部としての庭園 庭園を巡る理論的考察の試み」(第一章)、斎藤稔編『芸術文化のエコロジー』勁草書房、一九九五年、一七四―一九〇頁を参照。

(33) こうした原理を巧みに組み込んだ現代の実験的なテーマパークの例として、荒川修作+マドリン・ギンズによる『心のテーマパーク 養老天命反転地』(岐阜県養老町、一九九五年制作)での 「宿命反転都市」構想につながる 試みを挙げることでよつ。『養老天命反転地 荒川修作+マドリン・ギンズ: 建築の実験』『毎日新聞社、一九九五年を

参照。

(34) ピクチャレスク論における「錯綜性」概念の意義に関しては、安西信一「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おける『スケッチ風描法』と『ピクチャレスクな対象』をめぐって、東京大学文学部美学藝術学研究室編『美学藝術学研究』第九号、一九九〇年、九〇—一〇一頁、および、同（上掲書）二〇〇〇年、二〇二—二〇四頁）における研究から多くの示唆を得た。

(35) 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, 1794. (Uvedale Price, *On the Picturesque 1796: Revolution and Romanticism 1739-1834*, Otley & Washington D. C.: Woodstock Books, 2000.) を参照。なお、プライスは、この『ピクチャレスク試論』のなかで、美的範疇としての「ピクチャレスク」を、パークのいう「崇高」と「美」の「中間」に位置するものとして規定している。プライスは「崇高」「美」「ピクチャレスク」には本質的に質的差がないものと見做す。このようにプライスの立場は、彼が採用したパーク的な「生理学的な原因論」の手法に負つたものである。David Punter, "The Picturesque and the Sublime: The Two Worlds", *The Politics of Picturesque*, eds. by S. Copley and P. Garside, Cambridge, 1994, Ch. 9, p. 220. この研究成果を踏まえても、一八世紀の美学に徹底

している感覚主義的な傾向を指摘できるだろう。一八世紀イギリスにおけるホガース、パーク、ピクチャレスク論者のうちに感覚主義の伝統を読む先駆的なものは、Ch・ハッシーの研究である。ハッシーは、ホガース『美的分析』において「美の知覚の手段」としての「sensibilities」（感性に基づく識別能力）を設定することによって「理性的な美」「rational beauty」からの大きな第一歩を記した著作であると評し、さらにパークの『崇高と美』に至ってはじめて「美学的知覚の産物」として「感情や情感」（passion and emotion）が後見を得た、とこのようにした。Christopher Hussey, *The Picturesque: Studies in a Point of View*, London: Frank Cass, 1927, pp. 55-57. を参照。

(36) Richard Paine Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, Farnborough, U. K., reprinted in 1971 (original, 1805), p. 150. を参照。

(37) William Gilpin, *Three Essays: on Picturesque Beauty; and on the Sketching Landscape: To Which is Added a Poem, on Landscape Painting*, Farnborough, U. K., reprinted in 1971 (original 1st ed. in 1772, 2nd ed. in 1794), p. 140. を参照。

(38) この「ピクチャレスク美学を」「教養」という側面から捉える視点が出てくるかも知れない。つまり、古代の詩人たちは、ホメロスやウェルギリウスのように、が詠ったような風景、あるいは「グラントランマー」と見知ったマルカティ風の風景画家、ロラン（Claude Lorrain, 1600-1682）、ロー

ザ (Salvator Rosa, 1615-1673) ソコトニトケ (Gaspar de Gaspard) といは (Gasper Dughet, 1615-1675) のちのイタリア画家たちが描いたような風景を知っているという「教養」あるいは「趣味」の問題である。こつした自己の内なる文学的な「理想」風景の投影が、ピクチャレスクの「見立て」を生むといってもよいかもしれない。文学的な想像力の陶冶こそ、「ピクチャレスクな」美的風景をつみだす最も重要な契機であろう。こつした「ピクチャレスク」の美学成立における「文人エリート主義」的傾向に言及した研究として、Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque: Landscape aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, Stanford & California: Stanford University Press, 1989, pp. 3-38. がある。

(39) 以下本文で言及するような、ギルピンにおけるホガース優美論の影響については、最新版テキストの編者ポールソンが、解説的序論のなかでも指摘している (AB, I: iij)。なお、このポールソンの見解のうちには、ギルピンのピクチャレスク論にも、ホガースの優美論と同様に、「芸術と文化を均質化してしまつ大陸の《高級芸術》」に対する「地方的で、周縁的で、特殊なイングリッシュ性」の流布が含意されていたとの指摘がある。

(40) 『美の分析』第五章「錯綜性」“Intricacy”の章末で、ホガースは、「詩人は、画家と同様、それ 形態の錯綜が構成する美 (the beauty of a composed intricacy of form) を知っていて、風のなかで波打つ放縦な幾筋もの長い巻毛 (the

wanton ringlets waving in the wind) を描写したのだ」(AB, VI / 35) とつてゐる。ポールソンによる註記(註47)が示唆するように、これは、「放縦な幾筋もの長い巻毛」が「波打つ」という表現なだけ、ミルトン『失楽園』(第四巻、三〇四—三一行)と字句の上でも対応している。

(41) 上掲書(拙稿、美学会編、一九九八年)を参照。

(42) ピクチャレスク論者のなかでも特にギルピンは、スコットランドあるいはウェールズ、またはイングランド湖水地方を旅し、多くの紀行文を残している。こつした紀行文作家(あるいは、その挿絵作家)たちの影響もあって、イギリスにおける自然発見の旅は進められた。なお、上掲書(Andrews, 1989)には、こつした「ピクチャレスク・トラヴェル」の詳細が、多くの図版とともに紹介されている。

(43) 「イギリス・ロマン主義」以前の自然風景観を、簡便に三種に分類した研究として、次の論考が挙げられよう。相澤照明「表象としての風景美 ギルピンとアリスンの風景思想を中心として」(第七章)、上掲書(斎藤編、一九九五年、一一—二二五頁)。相澤の分類では、景観における形態・色彩・光などの視覚的な美を扱う「ピクチャレスク美学」、美的景観における想像・連想の意義を強く説く「観念連合(アンシエーション)の美学」、荒々しい自然の与える驚異・恐怖感などの情緒的效果を重視した「崇高美学」となる。

(44)「この証左は、『美の分析』の「まえがき」のなかに、明らかにタイトルページの口口図案を意識した次の発言が見いだせることである。「もし、この文言 古代ギリシヤ人が均斉と蛇の合体した美をヴィーナナスに捧げていたというロマッツォの言 が真正なものだとしたら、三角形のガラスのなかに置かれた象徴 (the symbol in the triangular glass) は、ミケランジェロが推奨した線と似たものだと思像してもよいのではないか。とりわけ、次のことを証明できるなら、なおさらそういえるだろう。ガラスの三角というかたちと、蛇状曲線自体とは、二つの最も表現力に富む (expressive) 図形 (figures) であり、単に美と優美とを指示するのではなく、かたちの秩序全般 (the whole order of form) を指示してまいるという」ことを証明できれば」といことだ」(AB, pref. / 11)」。ここにも、ホガースによるミケランジェロ崇拜の片鱗がある。なお、ロマッツォ (Giovanni Paolo Lomazzo, 1538 - c.1600、ホガースは本文で“Lamozzo”と誤記) は、「優美な人体とは、立ちのぼる蛇のように、燃えあがる炎のようでなければならぬ」というミケランジェロの訓戒を後世に伝えた人物という。ロマッツォについては、若桑みどり『マニエリスム』ちくま学芸文庫、一九九四年、一四頁を参照。なお、ホガースがその優美論の展開のため基本モデルとして古代彫像を採用していること自体、いまだ彼の美学が古典主義的な芸術観に棹さしているといえるだろう。古典主義の芸術モデルが、「彫塑的な」ものであったことを指摘する論考としては、以下のものがある。

小田部胤久「古典的とロマン的あるいは彫塑的と音楽的」  
ド

イツ啓蒙主義から観念論にいたる美学における記号観の変容に即して、神林恒道ほか編『芸術学の軌跡 芸術学フォーラムⅠ』勁草書房、一九九二年、二五四 - 二七〇頁。

(くわじま ひでき・美学ノ芸術学)