

風景画に関する一つの詩

(William Gilpin, "On Landscape Painting: A Poem", 1792) ¹

著者 ウィリアム・ギルピン
訳 江崎 義彦

目次と内容

- 1² (1行目) 序文と挨拶
- 2 (26行目) ^{ネイチャー}自然のなかの推奨されるべき様々な^{シーン}景観³と、それらが現れる幾つかの状況に対する周到な配慮について
- 3 (78行目) また、若き芸術家は、自然の「全体」を試みる前に、まず自然のなかの様々な異なる「^{パート}部分」を^{コピー}写すことを達成する手際良さが必要とされること
- 4 (90行目) 上の手続きはまた一種の「^{テスト}試験」となるであろう。如何なる者と言えども、自然の^{シーン}景観によって^{イマジネーション}想像力が燃え立たない者は、進歩の見通しがないこと。
- 5 (107行目) 芸術家に提示される諸前提について。芸術家は自己の^{サブジェクト}主題に魅了されること、そして自然の各^{パート}部分^{コピー}を写すのに長けており、そ

¹ [訳注]: この詩が Gilpin の *Three Essays* (1792) に占める位置については、拙訳「試論 I: ピクチャレスク美について」の最初のページ (本『論集』の 27 ページ) を参照のこと。

² [訳注]: この通し番号 (1~31) は原著にはないが、便宜上私が番号をつけて整理したものである。

³ [訳注]: 独特なピクチャレスク用語その他、訳語の紛らわしさを避けるために、必要に応じてカナ・ルビを付ける。

- こから彼はそれらを結合し、風景画の主題となるよう形を整えること。彼はその主題に相応しくなるように、最初の注意を「構想」に払うか、そのような諸々の対象を集合させること。更には、ささやかな対象と壮大な景観とを混合するのではなく、彼の主題の「性格」—それが如何なるものであれ—を守護すること。
- 6 (133 行目) 彼の風景画のなかの様々に異なった部分は、次には用意周到に配列され、ピクチャレクな方法で取り集められなければならない。これが「配置」なる仕事であり、時々「構成」とも呼ばれる仕事である。このような配列をうまくやるための規則は何もなく、ただ優れた目の経験に依存するのみである。というのも、自然は、完全な構成を提供することは滅多にないけれども、私たちは至る所で、自然の作品のなかに部分が美しく配列されているのを見るからである。それこそを、私たちは大きな注意を払って研究すべきなのである。
- 7 (149 行目) 概して、風景画は三つの部分より組み立てられる。前景と中景と遠景がそれである。
- 8 (153 行目) しかしそれが普遍的な規則ではない。そこには常に「各部分の均衡」がなければならない。時としては、それらの各部分の数は少ないかもしれないが。
- 9 (166 行目) 風景画家においては、「多様性」を与えるという考えのもとで、全体の「簡素さ」を見失うことは、大きな過ちである。
- 10 (172 行目) 従って、ある「特別な景観」ないしは、「先導する主題」が常に選択されなければならない。各部はおのずとそれにつき従うものだ。
- 11 (195 行目) ある風景画に均衡を与える際には、広大な前景が、小さな一切れの遠景を迎え入れるであろう。しかし、その逆の手続きは無様な釣り合いしか生み出さない。あらゆる風景画においては、量

- 感のある前景フォアグラウンドが存在しなければならない。
- 12 (206 行目) この理論は、「不釣り合いな遠景ディスプロポーションド・ディスタンス」の一例を見ることで例証される。
- 13 (233 行目) 反論に答える。広大な遠景が前景によって支えられなくとも、「自然ネイチャーにおいては」喜ばしめるものであるにせよ、しかし「表象リアリゼンテーションにおいては」気分を害するものとなるかもしれない、ということ。
- 14 (256 行目) しかし風景画の数か所が「十分に均衡ウェル・アジャステッドをなして」おり、調整されているとはいえども、それでも「各部における対照コントラスト」がなければそこには大きな欠陥があるということ。同時にこの「対照」とはなだらかなものであり、自然でなければならない。
- 15 (276 行目) 空想ファンシーから描かれるような絵画は、天才の最も喜ばしい努力の一つである。しかし、扱いにくい主題が与えられれば、芸術家は収容できない部分は隠蔽するか変化をつけなければならない。前景こそを、彼は己れのものだと宣言「しなければならない」。
- 16 (298 行目) しかしもし自然ビユーティがあらゆる美の起源であるとしたら、想像上の光景はわずかの価値さえない、という反論がくだされるかもしれない。もし、想像上の光景ネイチャーが、自然の各部分を選択して構成されたものであれば、その反論は重さを持つ。しかし、仮にそうであっても、それは依然として、自然なのだ。
- 17 (312 行目) 芸術家はこうして己れの形式フォームと配置ディスポジションを調整したあとで、次には、光の最善の効果を考慮する。こうして、彼の絵画の土台を築いたからには、次には彩色カラーリングへと突き進む。
- 18 (325 行目) 著者は、彩色のための規則は与えないことにする。それは主として、経験と実践によって学ばれるべきものだからである。
- 19 (331 行目) 著者は、単に色彩の理論に触れるにとどめよう。
- 20 (352 行目) 芸術家は色をパレットの上で混ぜ合わせ、あまねく行き

渡る、上々の効果を上げる時があれば、直接キャンバスの上で、原色のままに色を塗り広げる時もある。

- 21 (362行目) ^{カラーリング}彩色においては、空が風景に対して^{ルーリング・ティント}支配的な色を与える。そして、全体の色合いは、豊かなものであれ厳かなものであれ、^{ハーモニアス}調和したものでなければならない。
- 22 (406行目) ^{シェイド}影が優勢であれば、最高の効果を持つ。
- 23 (439行目) しかし、光は、拡散されるべきではないが、さりとして、一つの焦点へと、いわば、寄せ集められてはならない。
- 24 (444行目) 家畜に色を施すことで例証される、「濃淡法」^{グラデーション}の効果。
- 25 (463行目) 光の配置について。
- 26 (488行目) 「全体に行き渡る調和」^{ハーモニー}について。
- 27 (499行目) 「全体に行き渡る調和」に関して、一つの絵画で検証する一つの方法の提言。
- 28 (511行目) 科学的な部分が閉ざされれば、「仕上げ」^{エクゼキューション}について言われることはただ一つ、実に様々な実践の方法があるゆえに、芸術家は己れ自身の方法を選ばなければならない。さもないと、彼は奴隷のような模倣者となってしまうから。概して言えば、大胆で自由な方法が推薦される。それが目指すものは、^{マイニユートディテイル}「細かな詳細」ではなくて、もろもろの対象の^{キャラクター}「性格」を与えることである。
- 29 (545行目) ^{フィギュア}人物像に関する規則の提言。風景画に導入されていた細密画の歴史は拒絶される。人物像も、^{シーン}景観に合致したものでなければならない。
- 30 (600行目) 小鳥を描写する際に遵守すべき諸規則について。
- 31 (625行目) 展覧会は絵画の質を決定する真のテストであること。そこにおいて絵画は、気取り屋たちの素人気分からではなく、^{テスト}趣味と^{サイエンス}学識ある人たちの判断に基づいて、己れの真の存在証明書と価値評定を受け取る。

風景画に関する一つの詩⁴

熟練した画筆に^{ペンシル} 力を与えるあの^{アート}技芸⁵について—
 自然の優雅さに対抗し 四散せる魅惑の数々を
 調和せる一つの全体のなかに 結び付け
 その上に 適切な力ある光を投げかける業につき—
 詩の道には不慣れな私であるが 私は歌う。詩神の一人が 5
 友情の手に導かれては 援助をくださり 自由に流れる
 口語体を授けてくださるからには。それこそが
 簡素で明敏なる歌に 最も相応しい。

このような援助を受けた私に あなたへと あえてこの歌を捧げさせてくれ
 たまえ
 賢明なロック殿。あなたこそ 偉大なる自然の領土から 10
 最も美しき容貌を刈り取っては それらを あなたの豊かな記憶の
 保管庫のなかで整理された人なのだから。おお その目が
 真理と均衡に習熟し^{トゥルースシメトリー} その見えない筆触^{タッチ}それぞれで
 巨匠の業により征服された大理石が 和らげられて
 生命を得ているか はたまた滑らかな画布が 15
 膨らませられては活気づいているのかと そのような
 巨匠たちの手を一つ一つ 辿ることが出来るほどの目をしたあなた。
 美しいものであれ 崇高なものであれ^{ランドスケープ} 風景画の様式に—

⁴ [訳注]：原詩は、James Thomson の *The Seasons* ばりの、なだらかな “Blank Verse” で書かれているが、その格調の高さとリズム感については、それが消えてしまうという、異質言語への翻訳に付きまとう宿命を甘受しなければならないだろう。

⁵ [訳注]：原文で、大文字で書かれている言葉は、人名を含めて、このようにボールド・タイプで表記する。また、原文でイタリックで強調されている言葉については、「」に入れて、必要に応じて、カナ・ルビをふる。

様々な色と色合いと そして光とに一

美しい濃淡法^{グラデーション}や その大胆な効果とに一 20

すっかり慣れ親しまれたあなた。どうぞ忍耐強く 我が歌をお聞きあれ。

あなたの趣味と学識^{テイスト サイエンス}には 何も新しきものを提示は出来ないけれど

せめてあなたから 拍手を頂くべく 身を低くして望む次第一

もしこの歌を自然自身が最初に承認すれば その時に いやその時にこそ

あなたは惜しげもなく 私に その拍手を与えたもうであります。 25

まずは 若き芸術家に向かって 私は この指導的教訓を
提言したい。己れ自身の発明の才能を当て込むような

持って生まれた尊大さよって 大自然から

あなた自身の目をそらすことがあってはなるまい。自然の女神は

万物のなかで偉大なる原型を支配されている。ゆえに注意をもって 30

様々に変化する彼女の歩みを辿るがよい。いかに 空高く聳える山の頂きを

彼女が持ち上げているかを 観察しなさい。その山の切り立った斜面に

いかに大きな影が落ちかかるのか また何と言う異なった色彩が

ちらちら光る⁶表面を取り囲んでいるのかを。次には 遠くの湖を

観察してみたまえ。見方によっては 輝く場所にもなる筈だ。 35

しかしより近づけば その湖は 聳え立つ崖の周囲に

緩やかに動く曲線を投げかけているではないか。

プロテウスのような形態が 動きと静止両方から

取って装う あらゆる影に注目してみよ。そうして 木立の森の形姿や

高く突き出た岩々や 廢墟となった城塞の塔が ならだかに広がっては 40

影が影に呼応しながら 倒立した姿で きみの目に入ってくるだろう。

⁶ [原注] : 「ちらちら光る (glimmering)」。恐らくこの「ちらちら光る」という言葉に異論を唱える人もいるだろう。しかし、しばしば山々の頂きを包んでいる、戯れる光と色を観察する人は誰でも この形容詞が不適切とは思わないであろう。

次に山を離れて 森の景観へと急いで移って行きたまえ。
 樹木一つ一つの形と 木の葉に目を注ぎ
 最も目立つ特徴⁷が何であるかを見てみなさい。檜の木を見よ。
 その巨大な手足を その威厳のある木陰を。 45
 垂れ下がる栂の木 多くの枝のあるブナの木
 軽やかなトネリコ そして 朽葉色 緑 そして灰色の
 春と秋に 様々に変化する全ての色に 注目せよ。

さて次には 川の迷宮みたいな土手の傍を歩いてみよう。
 えくぼを浮かべながら 川が滑り行く場所を。または 50
 回転する渦巻きが岩の周囲で煌めいている所を 素早く見てみよ。
 或いは 真っ逆さまに落ちながら怒号を發し 川が
 砕けた裂け目に流れ落ち 遂には その怒りを全て費やしたあと
 沈み込んで眠りに落ちる所を それは静かな淀んだ水たまり
 半透明ではあるが 覆いかぶさる木陰によって 55
 暗くなった場所なのだ。

さて今度は もっと広範な領域へと目を移そうではないか。大洋の
 広大な広がりを探求しなさい。静かな時を見て御覽。
 紫 緑 そして金色の 何と美しい虹色が
 鏡の表面で戯れていることか。また 嵐で掻き乱されたとき 60

⁷ [原注]: 「最も目立つ特徴^{ママ}が何であるか (What it's leading feature)」。つまり、木の「特別な性格」のこと。木の葉の様々な形や、枝が己れを広げる様々な様式が、凡ゆる樹木に「明確な形式」ないし「性格」を与える。わずかな距離しかなければ、人は、檜の木とトネリコの木の見分けは簡単につく。トネリコとブナの木の区別もしかり。芸術家が、まず暗記するよう教えられるのが、「特別な詳細」ではなくて、この「一般的な形式」である。同じことが、自然の他の部分に関しても当てはまる。このような「一般的な形式」こそが、「画家のアルファベット」と呼ばれるものだ。これらのもので、彼は、自然の作品を読むことを学ぶ。そして、他人にとっても、それらを理解可能にするのである。

何という深みを持った大波の影が 巻き毛のような泡立つ光と
対照⁸をなしていることか。崖を見てみたまえ。

孤独な灯台と遠くの浜辺が

霧の衣裳を身につけて 朧^{おぼろ}な水平線の上で

今 浮上して見えるようになったばかりだ。その水平線では 帆船が 65
立ち去りやらぬ煌めきのなかで やたら目につくではないか。

学究的な目を持って 次には 空の

丸天蓋を調査しよう。浮雲の一つ一つに目を向けるのだ。その形
その変化する色に。そして、いかなる影の固まりを

それが下界の光景を投げかけるかを。その下界は 70

朝の紫の夜明けから 朽葉色にちらつく最後の光を放つ夕べまで
恒久的な変化を孕んでいるのだ。

太陽光線が 朝露に浸されて

突き出た岬のそれぞれの下に もっと暗い影を

投げかけるのにも注目したまえ。また他方で 焼けつく正午の光で 75

輝き まだすっかりそれが消えうせた訳ではないが

夕べの影も さほど暗く落ちかかる訳ではない。⁹

⁸ [原注]: 「巻き毛のような泡立つ光と対照 (with light of curling foam contrasted)」。それぞれの波の動きは次のようになっている。泡立つ巻き毛の下では、波が、目と光の間で湧き上がるとき、その色は、青ざめた緑であり、基底部から頂点へ向かって光度を増す。波が落ち着くときには、頂点は基底部へと落ちて、拡散し、基底部を持ち上げる。中心部から離れ落ちる側面は、次々と生じる波を出迎える側面のことであるが、その衝撃から上方へと湧きいでる。その頂点は、固まり泡となり、転がりまわりながら、その衝撃を受けた側へと落ちてくる。そして、水が強く揺さぶられるならば、そこに「滝」というものの観念を突きつける。

⁹ [原注]: 「夕べの影も さほど暗く落ちかかる訳ではない (The evening-shadow less opaquely falls.)」。この現象は、風景画家によっても、さほど観察されているわけではない。しかしながら、朝の影が夕べの影よりも暗いという事実は、確かに観察するに値する。

こうして 美しい映像を蓄えながら 修練によって
それらを呼び出したまえ。きみの手筈の整った画笔が 慣れ親しんだ姿のそれ
ぞれを追跡することが出来るまで。しかし あらゆる「部分」が十分に 80
表現されるまでは「全体」を^{ホール}を試みてはいけない。

元老院をその力で畏怖させる言葉も
ひとたび音節で^{ささや}囁かれれば 或いは それが燃える終止符を
注ぐ前に 愛国の火で熱くなっているからだ。

そうして成熟したからは 正直なる**名声の女神**のための 85
候補者の一人として進み出よ。**自然**のこの上なく優れた景観から
ある気高い主題を選びだせ。そうして その主題を
固いけれどもなだらかな詩行で 描きだせ。そして 私の歌が
きみの力を援助するとしても それは何らの高価な報酬も求めない。

しかし もし**自然**の至高の栄光が 90
きみが突然向ける視線に出会いながら それでも きみの胸の中に
それに相応じる生きた火花が 燃えださないなら—
もし 落ち着いてきみがそれらを眺めることが出来るとしたら—
私の歌は 君の為には流れないことを知れ。きみを導く
より良き教師を探し出せ。そこには 忍耐強い労苦をしながら 95
己れの日々の報酬のための 卑しい機械的な労働があるだけである。

しかしながら 真の**天才**がきみに火を点けて もしも きみの**心臓**が
その光景を見て燃え盛り 恍惚感で激しい動悸を打つとしたら
もし その**壮麗な光景**を ^{ヴィジョン}きみの生きた図式のうえに
注ぎ込もうとの競争心が きみを捕えたら 100
もしも 大きな思想が **藝術**の描く以上のことに思われたら¹⁰

¹⁰ [原注]: 「もしも大きな思想が藝術の描く以上のことに思われたら (If the big thought

さあ 急いできみの画筆を取れ 恵み豊かな自然は
きみに 精選された宝物を与えてくれよう。喜びの詩神も
助手として傍らに座しては ひたすらに そのプロメテウスの火を
扇いでくださる。詩神は 自分の規則のみが その聖なる暖かさを 105
与えるのではなくて ただ導くことが出来ると知っておられるゆえに。

最初に「それぞれの景観に相応しき対象」で
きみの風景を飾ることを学びたまえ。もし 自然が
誇り高い威厳をもって歩む所で きみの画筆が
湖や山並みから 荒涼とした光景を選び取るとしたら 110
彼女の衣服には 形式だけの芸術の襷を与えるのではなしに
豊かな威厳を持たせたまま 流れ去るように命令せよ。
卑しいものと些末なものを混ぜ合わせることなかれ。崇高なる「全体」が
あるとしたら、それに対応する「部分」にも壮麗であらしめよ。

しかし もしも おぞましい必要にかられて (もっとも そののみが 115
行為を強要するものであるのだが)、ある磨かれた景観が
きみのパレットを利用して 人間の業で衣服を着せられ
芝生は滑らかに 土手は小奇麗にされるとしても
それでも 常に「きみの主題を維持しておけ」。きみの磨かれた前景を
覆い包む檜の木には 上品な形を保たせよ。 120
皮を剥がれ枯れ果てた枝をつけ
幹には瘤をもって 数知れぬ冬の突風の
怒りにも耐えて来た森の木は
洗練された景観を飾るには 相応しくはないだろう。
同様に戦争の傷を負い己れの額の上に 頑固な挑戦の意志を 125

seem more than art can paint.)」。私たちの努力を傾けた営みにも満足しないのが、そして、私たちが表明する以上のものを考えつのが、常に天才の証である。

抱えながら 粗暴になった老ブリトン人も
 ゴール人の祝宴では 適切に配置されているように見えるであろう。

このような「場面に適切な対象」を選択すること—
 それを私たちは「^{デザイン}構想」と呼ぶ。ラファエロからと同じく
 きみからも要求されるまでもない選択だ。彼の手が 130
 ある聖なるグループに動き以外のすべてを与えるのであれ
 あるいはきみの無名の絵画が 森と川を与えるのであれ。

同じような活力でもって 次には「^{ディスポジション}配置」が
 きみの精密な注意を請求する。もしきみはその法則を勉強したければ
 自然を調査しなさい 技芸と結び付けられているのであれ 135
 単独であれ。自然の諸形体が いかに変化に富んでいるのか
 巨大な山岳 ごつごつした岩石 澄んだ湖
 城塞 橋 水道橋 そして寺院などなど 注目するがいい。
 これらのうち あるものが いかに関係されて目を楽しませるか
 また他の物は 結合の仕方が悪くて いかに関係を不快にするのか 140
 これら様々な部分を支配しながら 「すべて」を調和させては
 「一」を生み出すその原理が「配置」なのだ。その造形的な力によって
 これらの粗い素材が 「構想」により選択されて
 立派な調和を持つようになる。こうして
 これらの原理は友情あふれる援助者と結び付く。 145
 「構想」が全体的な主題を
 提供し 「配置」がそれを選び取り¹¹

¹¹ [原注]: 「『構想』が全体的な主題を提供し『配置』がそれを選び取り・・・(Design presents the general subject, disposition, etc.)」。絵画芸術に関して意見を述べる作家の間では、この区分に関する意見も様々である。しかし、私には、風景の諸要素—岩や山や瀑布などの対象—を「構想」に合うよう選択し、他方で、「配置」については、それらの対象を画布上で適当に整備することが最も相応しいと思われる。

再結合させては 変化に富んだ形体を 新たに作り出すのだ。

しかしここで 真の「^{テイスト}趣味」が 区別すべき三つの部分へと
その目的を制限する。見る目に最も近くへと運ばれて 150
彼女は その前景を構成し ^{ミッドウェイ・スベイス}次に中景が来る¹²。
そして最後に 青い遠景が透明な空気の中かで溶けるのだ。

しかし これらの三つの部分は 色彩を混ぜ合わせるゆえに しばしば
和らげられては それぞれの部分がどこで始まり どこで終わるか
そのような疑念を惹き起すのであるが しかし それでいて 155
「全体の均衡」は保っている。それゆえに ヨーロッパの息子たちが
戦争の警笛を響かすときも ある力強い手が
(今や再びあなたの手が 我がアルピオンよ) 帝国の秤に
誠の均衡を与え 敵対する権力を抑制し
また不法な暴君たちの 荒れ狂う進路を押しとどめるのだ。 160

快適な絵画を意図する者たちは 数少ない部分を描くことで
満足するだろう。しばしば 林間の空き地で
十分な時もある。その背後には 少し場所を移せば

¹²[原注]: 風景画の総体的な構成は、三つの部分より成り立っている。「前景」「中景」「遠景」の三つである。これらの部分を互いに釣り合わせるための規則は与えられ得ない。1万もの美しい釣り合いがあるからである。その中から、趣味のある目は、立派な一つを選択しなければならない。前景は、常に量感たっぷり、時には十分にゆとりのあるものでなければならない。それが、絵画全体の基礎であり、基盤である。また思うに、前景のある部分が、その絵画の最も高い位置を占める部分であるべきだと言っても、規則としては悪くないだろう。岩だらけの、あるいは山だらけの風景においては、これは簡単なことであるし、一般的に言って、立派な効果を生む。そして時としては、例えばある田舎が平坦な場所である際に、前景にある一本の樹木が、その風景の残りの部分よりも高く描かれれば、その目的に合致するというものだ。同時に、多くの風景画の種類において、この規則は容易くは適用されない。また、いかなる点においても、基本的なものだとはみなされていない。

木の葉の茂みが一つあって おお ウォーターローよ きみの絵のように¹³
 それだけで 我らの望む 美しい多様性が獲得される。 165

というのも 多様性そのものも 色あせることがあるからだ
 もし 一つの美しい対象の上に 快活な気持ちで
 安らう目に その目の休息を掻き乱すような
 集団となった多くの物が提示されるときには。
 おお シンプリシテイ 簡素さこそ 万歳だ。汝の貞節なる寺院にこそ 170
 他の何にも優って 芸術家を額づかせよ。

かく言う私も しばしば 達者に自然の「部分」を描く人に
 教訓を施されたことがある。何ら「指導的な主題」も知らない
 風景¹⁴を描く際に。ほら ここに森の薔薇が咲いている。

¹³ [原注]: 「ウォーターローよきみの絵のように (Waterlo, like thine.)」。この巨匠の主題は、ささやかな森の光景を超えて出てゆかない。彼は、この風景画のスタイルで、多くの銅版画を生み出した。その銅版画は、特に樹木の美しい描き方において、大いに賞賛されている。

¹⁴ [原注]: 「何ら『指導的な主題』も知らない風景画 (Landscapes, that knew no leading subject.)」。風景画においては、この「指導的な主題」に関係するもの以上に、無視されていて、同時により遵守されるべきだと思われる規則はない。「指導的な主題」とは、「その景観を性格付ける (characterize the scene) もの」ほどの意味だと受け止めて頂きたい。我々はしばしば、何らの呼称も持たない風景を目撃する。その景観は、廢墟についてのものなのか？それは、湖水の景観なのか？河川のそれなのか？いいや、それは、全部が一緒になった寄せ集めなのだ。従って、あらゆる風景画において、ある「指導的な主題」は必要とされ、それが絵画の性格を形成するだろう。前景において、風景がある廢墟から、あるいは他の対象から、その性格を受け取るようなとき、画家は、その「主題に」

— is confined by rules,

As fixed, and rigid as the tragic bard.

悲劇詩人のように

固く 厳格に 規則によって 拘束される。

そして、「遠景」が導入されても、それは単なる付加物に過ぎない。そして、明らかに、副次的な役割を果たすだけのようにも思われ、決して絵画の主題に干渉するものでは

あそこにはさらさらと音を立てる小川が流れる。その向こうには 175
 ほら 湖の一部が見える。他方には 岩石と塔と
 城塞が混ざり合い 多彩な混乱状態で 風景全体に
 覆いかぶさっているではないか。年老いた貴婦人たちは
 こうして しばしば 様々なる切れ端で 作り上げる
 豪華な 継ぎはぎの 意味もない 安びかの品を一 180
 そこでも 雄鹿とさくらんぼが 船と花々が 滑稽なまでに
 結びあわされては 一つの豊かな合成体を作り上げている。

従って 湖であれ 渓谷であれ はたまた曲がりくねる小川や瀑布であれ
 城塞や 海辺の港であれ ある「主題を支配する原理」を
 選択することだ。そうして そこで きみの力を思う存分働かせ 185
 それに合わせて ほかのすべてのものを 順応させることだ。

風景画を描くものは 諸規則によって
 悲劇詩人と同じように 固定されて 厳格な
 「主題の統一」^{ユニティ}に縛られている。仮に描く景観が
 森であれば 木々と芝生を除いては 他の物が立ち上がって¹⁵ 190
 目立つようであってはならない。丘と湖の諸物語は
 遠くへと引っ越させるべきである。そして 出しゃばって
 主要な主題を邪魔するすべては 「部分」として見た場合にいかに美しく見えよ

ないのである。しかしながら、最も一般的には、絵画のなかの光景あるいは「指導的な主題」は、「中景」が占める。この場合、「前景」が添加物的になり、己れ自身は、目を楽しませる顕著な対象も持たずに、より優位な立場を占める「指導的な主題」を導入するためにのみ存在するということになる。

¹⁵ [原注]：こうして、森の光景においては、木々と芝生が「指導的な主題」となる。もし、その作品が許容するならば、丘や湖などは遠い「遠景」に収められるだろう。しかし、それらは、例えば詩における挿話のように、主要テーマを引き立てるために導入されなければならない。それらは、そのテーマを邪魔してはならず、「遙かに隔離されて (far removed)」いなければならない。

うと

「全体」として見た場合には 私たちを不愉快な気分にするのだ。

こうして風景画の領域においては 正しい「比率」^{プロポーション}を維持すること 195
それが「配置」^{レイアウト}の仕事である。

そうして 前景が目の前で隆起する まさにその時に
遠景がちらりと目に入る¹⁶のは致し方ないが
しかし 仮にその遠くの景色が 大きく広がろうとも
前景は 広大でなければなるまい。自由に活動の場を選びなさい。 200

芸術も この固い大地を揺るがす力を誇りにする聖者と同じように
立つべき空間を持たなければいけない と
そのようなことを きみは主張しなければなるまい。そして もし きみの遠
景が豊かに広がるのなら 詳細にそれを主張すべきだ。前景と結ばれていなけ
れば
遠景は 喜ばせる力を失うのだから。 205

固い岩から聳え立ちながら
あの昔の胸壁が見えるところに かつて一人の騎士が住んでいた
彼は しばしば 己れの城壁から 眼前に横たわる
広い遠景を眺めていた。広大な遠望
果て知れぬ荒野 深いサヴァンナ 暗い木立 村の尖塔 210
日光で 今しがた瞬いたキラキラと光る川の流れ そして

¹⁶ [原注]: 遠景がちらりと目に入るけれど (tho a glance)。実際に、芳醇な前景は、遠景がちらりと見えれば、貧弱な前景でのみ引き立たせられる広汎な遠景よりも、更に良い絵画を生み出すだろう。しかし、それに対する適切な理由が与えられるかどうか、それは疑わしい。ただ言えるのは、前に推奨するように、我々は「前景」こそが絵画全体の基盤であり土台であるということだけだ。それゆえに、前景があらゆる状況において、量感がなく、また他の場合には、広汎に行き渡るものでなければ、やはり一つの欠陥があるのだ、ということになる。

彼は その光景が画布の上に移されることを願ったのだ。
そして その思慮深い目的のために
ある従順な芸術の息子を連れ来て
過つことなき自らの趣味が 事前に 最も広大な眺望点として 215
見定めていた場所へと赴いた。「さあ ここに
自分の位置を占めなさい」。そう彼は叫んだ。「見る物すべてを描きなさい」
「個々のもの 一つも省略せずに。」 それは成された。
すると やがて長々しい風景画全体が 彼の大広間を覆い
土台から天上にまで広がった。「全部」がそこにあった。 220
その騎士は 客人に向かって 夕食が冷えるのものかわ
しばしば 試そうとした。持っている杖を振りかざし
先祖が墓の下に眠る遠くの尖塔を
指し示した。それからその向う 森に囲まれた町
イギリス元老院で 彼に地位と声を与えた町を 225
指し示した。それに やがて味わうことになる
立派な鮭を養う流れも 見逃しはしなかった。
また 彼が隣人と呼ぶ友人や 或いは敵が座った
散在する座席も 一つ一つ指摘した。このようにして 彼は 無頓着であった
のだ—
己れの趣味の勝利と見なしたものが 230
描かれた測量図 単なる地図に過ぎないことに
光と影と遠近法が 誤って使用されれば
すべて台無しになることに。

しかし 何故 (或る批評家が言うのが聞こえる
そんな気がするのだが) このような広大な景観は
「絵画」においては 目を楽しませることが出来ないか? 全ての目が 235
それらこそ「自然の海図」^{ネイチヤーズ・チャート}のうえで恍惚とさせるものであると告白するのに。

そうなのだ ひとえに 自然がその景観を展示するとき
 人間の移ろう目は立ちどまり 彼女の提示物のすべてから
 「部分」を素早く選択し それに目を固定しては
 明瞭な知覚を形成するからなのだ。これらすべては めいめいで 240
 「別々の絵画」を生み出している。そうして 丁度蜜蜂が
 その巣のなかで 様々な甘味を凝縮するように
 眼は「分割した部分」いや、言ってよければ^{ディフォームド}「醜くされた」部分から
 一個の「愛らしい全体」^{ラヴリー・ホール}を収集するのである。
 従って 芸術を欠陥品とは見なすなかれ 分割し 245
 拒絶し 或いは再構成する芸術を。むしろ
 それこそが彼女の主要な美質だと言いたまえ。人も知るように
 社会の付き合いのなかで 悪と悪が混ざり合う時に
 そして 言葉の選択と修辞学の規則が 軽蔑されるときに
 恋するものや 親友の 自由な会話のなかには 250
 言葉を超えた魅力がある。
 しかし 悲劇詩人に採用されても
 もし ジャッフィアとベルヴィデラが 余りに不明瞭に
 余りにがさつに会話をする場合 ^{スキル}技術と^{セレクション}選択と
^{アレインジメント}配列の欠如が その場面を破滅させると言えないだろうか。 255

あなたの形体が^{バランス}「均衡」を保っているとはいえ まだ^{コントラスト}「対照」の魅力に
 欠けていると言えるかもしれない。だからこそ その力について歌おう。
 それが美の最も確かな源だから。「対照」は
 姿と色と光と蔭を規則づけ あらゆる線を
^{オポジション}「正しい対立」で形作る。^{ラフ}「粗い」ものが何であれ 260
 欺くような技術で持って 「^{スムーズ}なめらか」さによって対抗させるのだ。
^{シニユアス}「曲がりくねり」も^{コンケーヴ}「くぼみ」も その対立物で。
 それも常に「目立たぬように」。もし目立って「芸術が現れる」ならば
 その芸術は^{アフエクテイション}「みせかけること」なのだ。そこでのみ

私たちは 線が「自然」の自由さと結合するとき 265
 「対照」の力を所有するのだ—すなわち
 呑気な筆触から それぞれの部分が
 心地よい形体を受け入れるときにのみ。湖の対比的な境界線は
 対照によって変化し 優雅に流れる。
 巨大な山もそこに沈む。ここでは 有害な類似物を 270
 取り除くために 消沈した丘が
 持ち上げられる。そこでは 重たいブナの木が消去されては
 空に聳え 松の木に場所を譲る。もし二つの小塚が
 右と左に立ち上がれば この城と
 あそこの森が 彼らの形姿を多様化するのだ。 275

いつも かように心地よき^{ファンシー}空想の芸当に耽ることのできる人は
 三倍も幸福者だ。彼は 豊かな観念に満たされて その天分が
 突き動かすがままに それらの魅力の数々を整理整頓し
 新奇な全体¹⁷を立案し描くことが出来るから。しかし 趣味さえない金持ちは

¹⁷ [原注]: 「新奇な全体 (a novel whole)」。自然の各部分を賢明に選択し配列して作られる想像的光景は、自然の景観をいわば全体として取り込んだ光景よりは、良い絵画を生み出す機会が多くなる。自然の景観における線や物体は、ほとんど幸福な構成を許容しないばかりではなく、その「性格」も、ほとんどの場合に保存されはしない。それが「崇高」であれ、「美的」であれ、概して、それには、自然のなかに、それと合致しない何かが存在する。このようなすべては、巨匠の手にかかる時、その空想の産物によって矯正されるのである。そして、彼が要求するものは、ただ、詩人が要求するものと同じであり、彼も同じように、それが認められるのだ。詩人が、それに基づいて叙事詩や劇を生み出す、その物語は、彼の想像力で高められない限り、現実生活のどこに潜んでいるだろう。同時に、彼は、己れの想像的な付加物のすべてが、自然のなかに基づけられているということに、注意をするに違いない。さもないと、彼の作品は忌み嫌うべきものとなるからだ。そのようなことは、また、画家の配慮でもあらねばならない。しかし、このような制約のもとでこそ、自然自身が現実の光景において展示するよりも、彼のほうが、自然の「様々な部分」から選り抜いて、より「首尾一貫した (ものにした) 全体」を持ちきたらすのは確実なことであろう。

しばしば「忠実な肖像画」を要求しながら 280
自然の線が誤って流れたり 調和するのを拒むような
 そんな景色に目を固定するだろう。かような仕事に従事する芸術家よ、
 私は その不幸を憐れむばかりだ。しかし ここでも
 欠陥を隠す手段はある。**レノルズ卿**が描く
 人間の形姿は 画家自身がモデルのなかには見ないような 285
 優雅さで しばしば充滿している。それは類似を損なわないし
 虚構の腕前を裏切りもしない。
 それで もし仮に彼が見苦しい手足に 流れるような
 衣服を投げかけるとしたら きみの正直な技芸も
 一本の樹木を覆う木の葉でもって 290
 遠くまた近くにある不愉快な対象を
 覆い包んでもいいのではなかろうか。
 そのような必要な変化とあれば 豊かな許可証を
 前景が きみに与えてくれるだろう。そこできみは修正し創造したまえ。
 それに異を唱えるものあれば 言って聞かすがよい そこは 295
 空想が戯れる必要のある場所なのだ、と。そこで、もし
クロース・リゼンブラン
 精密なる類似へと制限されるなら きみの最善の技芸も尽き果てる。

自然を唯一の美の起源としてそれに依存する
 きみの一般的な原則ゆえに きみは反逆しているのだと
 彼らが訴えたとしても 無視するがいい。そして言ってやれ 300
 この規則こそを常に聖なるものと見なしていると。**自然**こそがその起源なのだ。
 しかし**自然**の諸部分^{パート}だけでは その美しい印象を
 同じように受け入れることは出来ない。彼女の多様な変化の範囲を観察せよ。
 魅惑が潜んでいる姿の一つ一つを。しかし、彼女の最善の姿は
セレクト
 「選択」されなければならない。かの名高い**ヴィーナス**の 305
 彫刻された魅力ある形姿が成長するように きみは
 様々な光景から 「ひとつの完全な全体」を最もよく作り出すような

そのような部分を選びぬかなければならないのだ。もし**自然**が
 完璧な優雅さで 彼女の最も完成した作品を 配列するのでなければ
 考えてもみよ 彼女は、**女性**の魅惑的な容姿には与えないものを 310
 砂漠の岩や谷間のうえで浪費するだろうか。

さて今や おさらいしよう。 きみがチョークで描いた「構図」が
ディスプレイ
 「配置」の助けで優しい形体を取り

そしてそれが、不愉快でないのであれば 自由に画筆できみの線を辿りなさい。¹⁸
 その上で その部分部分の形と流儀に合うような 315
 影という「全体的な固まり」を 軽くつけ加えなさい。
 最も良い効果に熱中するあまり 最初に
 軽い下絵を描く人たちもいる¹⁹。芸術家の空想が 遂に
 正確には未来の「全体」を予見できなくなるところでは
 そのような事前の配慮も必要だろう。 320

¹⁸ [原注]:「自由に画筆できみの線を辿りなさい (Trace thy lines with pencil free)」。巨匠とは、チョーク画にでも鉛筆画のなかにでも、発見される。それだけ、自由な、堅固な、そして知的な人なのだ。我々は、しばしばそのような、最初の荒々しい筆触に感動する。ここで、二人の年老いた巨匠の物語を紹介しておくのもいいだろう。彼らは、互いに賞賛の言葉を書いたカードを残したのだが、そのカードの上で、一人のほうがある人物の素朴な輪郭だけを描いて、他方がそれに修正を加えるというものであったが、二人共、非常に上品な人格の持ち主でもあったがゆえに、名前を署名しても、彼らの素描以上に、その署名が二人を記念することにはならなかったであろう。

¹⁹ [原注]:「最初に軽い下絵を描く (first sketch a slight cartoon) 人たちもいる」。一般に、画家たちは、一個の作品を実現するという大きな意図を持っているとき、時としては紙の上に、あるときはキャンパスの上で、簡単な素描をするのを習慣としている。そして、時々、これらの素描のほうが、苦心しながら正確な注意でもって完成される筈の主要作品よりも非常に優れていることもある。ハンプトン・コートにある、例のゴッドフリー・ネラー卿 (Sir Godfrey Kneller) 描く「馬上のウィリアム王」という絵画こそ、今の話題にぴったりとあう顕著な一例である。絵画はきちんと仕上げられているが、それは、精彩を欠く、巨匠らしからぬ作品となっている。私は、ホートン邸で、その絵の当初の素描を拝見したが、その素描は、仕上がった絵画より遥かに価値があり、また、ゴッドフリー卿の絵筆から生まれたもので、私がこれまでに拝見したいかなるものよりも価値がある、そう思っただけであっただろう。

これを成し遂げれば パレットを準備し きみの色を混ぜ合わせなさい。
 そうして 再び貞節な^{シンプリシテイ}簡素の女神を呼び出して
 不調和で急激な色彩が出しゃばりたり どぎつく光ったりすれば
 彼女に仕える崇拜者を そこから救って下さるよう 願うのだ。

でも しかし 鉱山から 動物から 325
 或いは 植物の切れ端から 素材を ここに齎して
 それらの属性や力を歌う為にだけは
 詩神も 降りて来ては下さらない。絵具の使用のみを教えるだけの
 機械的な規則や^{メカニック・ルール} 散文や 実践に対しては
 彼女は ただ労苦を 委ねられる。 330

自然の女神は、一つの真理を教えて下さる²⁰。「自然」の素朴な^ル機織り^ー機は

²⁰ [原注]: 「(自然は) 一つの真理を教えて下さる。(One truth she gives, etc.)」。これらの三つの乙女の色 - 「赤」「青」「黄色」 - で、自然の凡ゆる色合いが組み立てられている。様々な色相を持つ「緑」は、「青」と「黄色」で構成される。「オレンジ色」は「赤」と「黄色」から。「深虹色 (purple)」と「青紫色 (violet)」は、「赤」と「青」から。虹の色合いも、またこれらの色で構成されているように思われる。それらは順番に - 「青紫色」「赤」「オレンジ色」「黄色」「緑」「青」「青紫色」「赤」である。そのような配列のなかで、我々は、「オレンジ色」が「赤」と「黄色」の間にあるのを確認する。つまり、それは、互いのなかに融合して溶け込む色で作られている。「緑」も同じように、「黄色」と「青」で出来ている。「青紫色」と「深虹色」は、「青」と「赤」で。そうだ、凡ゆる種類の「茶色 (brown)」も、ある程度まで、これらの原初的な色の混交によって生じると言えるだろう。「灰色」もそうであるし、完璧とは言えないまでも、「黒」の一種もそうだと言える。しかしながら、全ての絵具は欠陥があつて、我々の知るうちで最も純粋な色である虹の色彩には決して近づけないので、画家は、その最も優れた色使いにおいてさえ、しばしば、様々に異なる「赤」「青」「黄色」を招き入れなければならない。こうして、「朱色 (vermillion)」も、多くの場合に優れた赤であるとはいへ、バラ色や深紅色 (rosy and crimson hue) を与えることはできないがゆえに、彼はしばしば「深紅色 (lake)」を招き入れなければならない。また、彼は、あらゆる目的に答えるような、いかなる「黄色」も「青」も見出すことはないだろう。「茶色」のあらゆる種族のなかで、彼は余計に途方に暮れるだろうし、様々に異なった土に救いを求めなければならない。油絵において、最も優れた土の一つは、絵具店で、「城 - 土

三つに區別され また三つの混合した色でもってのみ

創造物を覆い包む衣服^{ヴェスト}を織りあげられる、という真理を。

それは ^{レッド}赤色と^{アジュア}空色と^{イエロー}黄色である。純粹で汚れなき^{ホワイト}白色は

(もし色と見なされるなら) 彼女の一般的な法則を拒絶しては 335

同時に 彼女にも拒絶される²¹。いいかい 向うの若い雌牛の外被を見なさい。

その光沢ある表面は

完全な白だと思うかね? では 遠くの丘を駆けのぼる

あの盛り上がる巨大な雲は? 輝く^{セルルス}鉛白でもって

その色合いを捕えるよう試みても きみは失敗するだろう。 340

きみの仕事が完成する前には ^{パープル}紫の色合いと ^{ブラウン}黄色がかった褐色が

まず最初に 混合されなければならないのだ。

純粹な白色を 偉大な自然は 自分の全ての作品から

抹消することを望まれている。そうして そのとき

羊毛のような雪の 幅広いマントを着て 彼女が それらの作品を覆い包む時
ただ 凍てつく霜からそれらを守るためだと 認めておられる。

そうしながらも他方では 守るために与えられたものが

あらゆる魅力を隠していることをも意識されながら。夜の法衣も

それほど蝕することはないだろう。しかしながら その黒い法衣も

それらの色を巧みに混ぜ合わせることで 350

かの暗黒の里の陰鬱さにまで 翳らせられることもある。

ならば 三つの豊かな泉から引き出すように これらのものから

きみの^{ブラウン}褐色と きみの^{パープル クリムゾン}紫と緋色と そしてオレンジ色と緑色を引き出したまえ。

(castle-earth)」ないし「ヴァンダイクの茶色 (Vandyke's-brown)」として知られており、その巨匠によって使用されたということになっている。

²¹[原注]:「同時に 彼女にも拒絶される (And is by her rejected)。」雪以外の自然の事柄で、純粹な白色というものは殆どない。白亜の壁も全般的に見れば、ある程度、変色している。マツユキソウ (snow-drop) や、他の花々の花卉は実際、純白であるが、もっと規模の大きい、自然のいかなる部分も決してそうではない。

そうして きみのパレットに 役にも立たない絵の具の種族を
 乗せるのではない。きみの目的に適うような 355
 必要性の高い白色と混ざり合ったとき これら土着の三色で十分だろう。
 しかし いざ仕事となった場合 常に注意して
 これら三色だけが与える かの調和を心に保持しておきたまえ²²。
 でも しかし 愚鈍な機械的な技芸の持つ
 あらゆる規則を軽蔑しながら 混じりけのない色を投げかけては 360
 対立の援助のもと²³で
 より大胆な効果を生み出す人たちもいるのだ。

大空は どのような色を呈示するのであれ 風景に
 対応する色彩を与えてくれる。朝の日光は
 朝露に浸されながら 紫の光で 己れを広げている。 365
 夕方は 朱色の輝きで 其の光に火を点ける。
 荒涼とした北風は？ それは 触るものすべてに
 冷たい 青い色を注ぎ込む。明るい霧が立ち込めるのでは？
 柔らかな灰色が 光景全体を 覆い包み

²² [原注]：「かの調和を心に保持しておきたまえ (Keep in view that harmony, etc.)」。
 「黄色」「赤」「青」という色に加えて、他の色を使うのが必要だけれど、この色の「結
 合 (union)」は、「調和 (harmony)」の指導的な原理として、常に念頭に置いておか
 ねばならないだろう。これら三つの色の混合は、実際に、ほとんどあなたが望む
 色を生み出すであろう。しかし、色を混ぜ合わせれば混ぜ合わせるだけ、泥のように
 濁るのが宿命である。画家の処方箋のなかにある豊富さの一部をなす、素朴な絵具を
 使うこと—したがって、それがあなたの彩色に、より明晰さを与え、輝きを与えてく
 れるであろう。

²³ [原注]：この彩色の様式が、最も科学的であるがゆえに、もっとも獲得するのに難し
 い。更に、それは、様々な調和对立すべてにおける色彩の効果に対する、完璧な知
 識を含んでいる。それが獲得されれば、実践においては、もっとも容易くなる。パレ
 ットの上で色彩を混ぜ合わせる芸術家は、知識によりも己れの目により依存しているも
 のだ。その効果を、彼はより苦勞の要る課程を経て、達成するのだが、お終いには、立
 派な絵を作り出す。

その光景を 絹の薄織を通して見た美しさのように 370
より繊細で愛らしいものに変える。きみの空を選択したまえ。
しかし その空が どのような色を帯びるのであっても
その空できみのパレットを圧倒させなさい。しばしば 私は見て来た
構成のうまくいった風景画においても ^{エアリアル・ビュー} 空色が 余りにも
ぎこちなく処理されているので 寒いときも暑くても 375
嵐でも風の時きでも すべてが信用できないような絵を。
あなたの画筆にあってはそうではない、季節をうまく処理するクロードよ
あなたは 夏の正午を描いては 私たちをその下で 焦がれさせる。
そして冷たい秋の夕暮れを描けば 私たちを震え上がらせる。
空が持つ力とは そのようなもの²⁴。従って 芸術は 380
自己が形作ろうと思う光景に 最も合ったものを
選択するのだ。この絵には 朝を適合させ
あの絵には 夕暮れの光線をあてがう。明るい霧は 常にいつも
山の景色に威厳を付加し
生彩を欠く貧しい光景は 壮麗な光と影の力を 385
請求し その請求も当然の報いを得るだろう。

きみの大空が整えられたら 「^{リモート}遠くにある」ものすべてに
まずは 薄く色を塗りたまえ。そして 最後まで
きみの^{フォアグラウンド}前景を残しておくように。きみにも分かっているように

²⁴ [原注] : あのヴァンダーヴェルト弟 (the younger Vanderveldt) ほどに、空の効果に精通し、大きな注意を持ってそれを研究した者はいなかった。それほど昔のことではないが、年老いたテムズ川の船乗りが生きていた頃は、彼のことをよく覚えていた。そして時々、彼のボートに乗せて、空の様子を研究させるため、テムズ川を登ったり下ったりした。この老人は、よくこう言っていた。「我々は、いかなる天候であろうと、晴れても雨の日でも、出かけて行ったものだ」と。ヴァンダーヴェルト氏は、大きな青い紙の束を携えて行き、黒と白で、その紙の上に印を記入したものだ。その芸術家は、このプロセスの意味をたやすく理解した。そして、この船旅をヴァンダーヴェルト氏は、オランダ的話し方で、「飛行へ赴く (going a skoying)」と呼んでいた。

大空を木の枝の間に混ぜるより 漂う木の葉を 空の上に 390
 広げる方が 簡単なのだ。遠距離が
 目の前に近づけば近づくほど
 常により暖かい色彩を試みるがよい。同時に またもしも きみが
 強く敵対する影の色相に それなりの援助を与えなければ
 最も豊かな色彩を使うのを恐れてはいけない。 395
 かつて私が見た一枚の絵だが そこでは芸術家が 思い切って
 インドのある光景を描いていた。その絵では 金色と
 野蛮な真珠色が 煌びやかなまでに壮麗に 刺繍を施された胴衣のうえで
 燃え上っていた。ただし 影の一つひとつが とても深く
 描かれていて すべてが心地よい調和をなして 400
 煌めいているが、それでいて渋い全体を生み出していた。²⁵ かように
 きみの色彩も 混ぜ合わせるがよい。^{スカーレット} 緋色であれ オレンジであれ
^{ゴールド} 金色であれ 調和をさせることだ。そうすれば
 全体を一つの輝きが貫き支配しては 突然襲う
 敵意に満ちた どぎつい光に邪魔されることはない筈だ。 405

^{シェイド} 影に支配させなさい²⁶。影は 光のそれぞれを

²⁵ [原注]: 私が耳にしたうちで、この独創的な彩色の、最も顕著な例は、グイド (Guido) の「聖マイクル」の中にある。この絵全体は、青と赤と黒で組み立てられている。それらの色によって、天国と地獄が、極めて異常な方法で、うまく融合させられている。そしてその効果は、極めて、崇高である。他方で、調和と貞節さの両者が、最も高い程度に保存させられている。

²⁶ [原注]: 「影に支配させなさい (Let shade predominate.)」 一般的な規則として、間色 (half-tint) は、光よりもより大きな範囲を与えなければならない。そして影は、両者が一体化したものと匹敵しなければならない。しかし、影の支配が光の支配よりも目を楽しませるのは何故か、それを説明するのは、多分難しいことである。例えば、光と影の「均衡 (balance)」がある種の理由に基づいていることは簡単に想像できるが、両者のどちらかが優勢であるということの説明になると、困惑してしまう。しかしながら、その事実は疑うことはできないし、我々にはできるだけうまく、その原理への自分の無知さ加減を覆い隠さねばならない。

より澄んだものにするだろうし また どぎつい光を消滅させる。
羊毛のような雪の降るときに 雲が下界に降りてくるように見え
また 土地を被いながら白くするとき 実体はないけれど
色彩を統合させては それが眺望を包み込む 410

その時に注目しなさい。目はそれに吸収される。
或いは虚空をさ迷い歩く時 眼は 休むべき一か所さえ
見出さないだろう。すべては 眼を欺くのだ。
このように 光が拡散し 影が改善する効果を
貶めてしまう。見よ 何と栄光ある景色が 415

自然の作品を通して 影の中から立ち上がってくるのかを。 向うの湖は
その周囲を取り囲む森と一緒になくても
さほどまでは眼を喜ばせないだろう
もし その東の岸辺にそって這う暗い霧が
その聳え立つ崖を登り 日の出の赤い光線と混ざり合っては 420
その火を湿らせ 光景全体に
甘美な曖昧性をオブスキュリティーを広げないとしたら。

しかしながら 十分な塊となった影の完全な効果を
もしきみが見たいのであれば、夕方に 盛り上がる雲を注目せよ。
それは ジュピター神の砲兵隊すべてで充滿されながら 425
恐ろしき暗闇のなかを 東空から行進しては

高く舞い登っているという訳だ。いかに その雲が空に斑点をつけ
より暗くなり また暗くなつては その黒いヴェールを広げて
遂には 東から西へと 大空の天井を
しっかりと帳で覆う様を とぼり 見てみなさい。恐らく きみは 430
大きく痙攣しながらはじけるのを期待して 立っているのだろうが
そのときに 見よ 西空に沈んだばかりの太陽が
水平線の果てから 壮麗な光線を降り注ぐのを一
そしてそれは十倍もの壮麗さを 暗闇につけ加える。

遥か東の方へと その輝きが突き抜けて 435
 あの群をなす森の先端を覆う。そうして その輝きは
 その栄光と至高の効果を ひたすら影に負っている
 向うの 城塞の崖の上に降り注ぐ。

このように 影は 光に強められて より輝く光線を
 広げるのだ。しかし その光が輝くようであってはいけない。²⁷ 440
 これは煌めく斑点なのだ。丁度凸面鏡が 太陽光線を
 すべて一つの 眼を眩ませる一点へと集中させるように
 きみの絵画を 照らすことになるだろうから。

「対立」の力がいかようなものであれ 常に
 それに匹敵する柔らかな「濃淡法」^{グラデーション}²⁸の中に 美は存在する。 445

²⁷ [原注]: この規則は、「不自然な、光の表示 (an affected display of light)」に関係を持っている。光が触れる幾つかの対象の上に、「自然に」落ちかからないように、それが焦点として導入されれば、結果は嫌悪すべきものとなる。思うのだが、レンブラント (Rembrandt) には、時々この手の過失が帰せられる。彼は、あまねく、この手の絵画の巨匠ということになっているが、そして、彼の絵画や版画のなかに非常に美しい光を見るのであるが、しかし、その多くのなかに、その逆の現象も見ることができるので、彼は何ら固定した原理を持っていなかったように思われる。実際に、光の配分としては、絵画の幾分かの部分、余りに無視され、規則違反を犯し、余りに理解されていない。

²⁸ [原注]: 「対立」と「濃淡法」は、光によって効果を生み出す、二つの高貴な手段である。先ほど (424 行などで) 言及した夕方の光線を画いた絵画においては、その効果は「対立」によって生み出されている。同じ種類の美しい効果もまた、しばしば「引き付ける光 (catching light)」から生じる。—「濃淡法」によって効果を生み出す力も、同じくらい強力なものである。実際に、ある程度の「濃淡法」がなければ、「対立」そのものは、押し黙っていることだろう。先に言及した、夕方の光線を描く絵画においては、その効果の重要な部分は、疑うべくもなく、暗さと光の間の「対立」から生じている。しかし、一部は、光の「濃淡法」からも生じている。それはまさしく (It just tips)

The tufted groves; but all it's splendor pours
 On yonder castled cliff.—

温和な輝きが 光から闇へと滑り行くときに
眼はそれを楽しみ それを追いかける。私たちの芝草を食べる²⁹
家畜の群れの 多様な色模様のなかに
しばしば 芸術家は この地味な効果を齎す
相応しい見本を追跡するだろうし そしてしばしば 450
その対立物にも注目するだろう。見たまえ 向うにいる王者然たる雄牛を。
彼の黒ずんだ頭を 幾重もの褐色で
染まった軽い肩を。最後には もっと明るい色彩が支配し
彼の脇腹と臀部で 叙々に変化しながら
黄褐色がかかったオレンジ色となる。もし 彼の額に 455
白色の一個の星が現れても 何のこともない。色彩の群が あまねく行き渡り
乱されもせず 広がっている。 そうして その星の印しが
彼のいかめしい額に 独特の性格を与えているのだ。

ああ あの若い雌牛は 見事な衣裳を着けた雄親から
何と退化していることだろう。白と黒の その脇腹を見てみたまえ 460

群がり生えた森の先端を染めるが その輝きすべては
向こうの城壁のある崖の上に 降り注いでいる。

²⁹ [原注]: 動物の色は、しばしば強力に「濃淡法」の観念を例証してくれる。その色が、明るさから暗さへ、一つの色から他の色へと、和らいでゆく時、その混合は非常にピクチャレスクなものとなる。また、白と黒、或いは白と赤が、中間に介在する淡色もなく、その動物の上に、染みのように継合わせられるとき、まさに逆の現象になる。飼いならされた家畜、雌牛や犬や豚や山羊や猫は、しばしば色を継ぎあわせられて、見苦しい場合がある。もっとも、時々、彼らが濃淡法的に色を塗り与えられて、見て心地よいこともあるのだが。野生の動物は、一般的に、飼いならされた動物よりも、一様に塗られる。シマウマや、2、3種類の斑点のある種族を除いたら、多かれ少なかれ、このような濃淡法的な描き方で描かれない作品を私は思い出せない。虎や豹や他の雑色の動物たちは、彼らなりの美を持っている。しかし、シマウマは、ピクチャレスクな動物というよりは、好奇心をそそる動物だという気がする。その縞模様の横腹は、色彩という点からも、その形体の輪郭付けという点からも、おのれを傷つけている。

余りにちりじりに 余りに目立って 互いが押しつけあっていて
下地の色彩も 殆ど知ることには出来ないという有り様だ。

光に就いて語ろう。もし ^{ランドスケイプ}きみの風景画が 二つ以上の光を誇るのであれば
それは誇りすぎというものだ。もし そこに二つの光があれば
片方に卓越性を与えなさい。そのことを確信したうえで 465

きみの ^{フォアグラウンド}「前景」或いは ^{ミドウェイスペース}「中景」を照らしだし
^{ディスタント・シーン}「遠景」にまでそれを拡大するのは 慎みなさい。³⁰
しかし もし 平らな野原や沼地が現れ
それらが空を迎え入れているなら、その時は 控え目に 長引く光線を
投げかければ 平らな景観も変化に富んだものとなるだろう。 470

しかし もし その遠景が突然 山々によって
遮られたなら その山々を 全体的な影のなかに投げ入れなさい。
華やかな衣裳は 聳え立つ灰色の威厳には似合わない。
それらの色彩は地味であらねばならぬ。ただし 場合によっては
中景のなかには もっと近くに寄って見たときに 475
巨人のような山々の兄弟の一人が 崇高に聳えているかもしれぬ。
そうなれば きみの手は その彼に 煌めくような光を

³⁰ [原注]: 「『遠景』にまでそれを拡大するのは 慎みなさい (But rarely spread it on the distant scene.)」 一般的に言えば、風景画は光が絵の中央部分に降り注ぐとき、そして前景は影のなかにあるとき、最も光が当てられる。このことが、風景画全体において、一種の自然な、後退する色合いを投げかける。そして、「遠方は影のなかにある」とはいえ、その影は余りに微かなものなので、後退する色合いは、常に保存されている。これはしかし、一般的な規則の一例に過ぎない。歴史画においては、光は、前景の人物に当てられることが適切である。そこが、この絵画の「最も重要な部分 (the capital part)」なのだから。風景画においては、中景が普通に「景観」を、言うなれば「最も重要な部分」を構成する。そして前景は、付加物の一種程度のものである。しかし、時としては、前景の、一つの廃墟或いは、他の主要な対象が、その「光景の主要な一部 (the principal part of the scene)」を構成する場合がある。

与えてもいいだろう。それが彼の畏怖すべき頭に相応しいからだ。

また 朝露の中を聳えたちながら 霧の威厳に包まれて

青ざめた 白い光が彼を覆うときにも 480

事情は同じだ。また 西空から光を放ちながら

より熾烈な光輝が 山のすべての恐ろしい容貌を—³¹

昼間には 水蒸気がすっかり覆い隠していた

ごつごつの断崖と大口を開けている亀裂とを—

私たちの眼に開いて見せる時も 同じである。山猫や豹が 485

正午の安寧をむさぼり 住み着いては この土地で 次に狙うべき

夜毎の略奪を冥想している洞窟も また然り。

— さて きみの光と影は うまく調整されただろうか？³²

しかし 待ちたまえ。恐らく遠近法とは 正しいものだろう。

多分^{ローカル・ビュー} 地方色は適切に置かれた。 490

多分 光も害することはない。それでも 調和が

欠けているかもしれない。色彩と影と^{グラデーション}ぼかしによって

全体を形成する調和は まだ

獲得されてはいない。 市民生活において それが何かの役にたつのだろうか

³¹ [原注]: 「より熾烈な光輝が 山のすべての恐ろしい容貌を (現す) (A fiercer splendor opens to our view all his terrific features.)」。山の多い地方では、同じ山が異なった環境のもとで、しばしば作り出す「外観 (appearance)」を観察するのは、興味深いことである。山が薄い霧に覆われているとき、或いは、それが光さえ当たっていない時には、山の頂上全体が、恐らく一つの灰色の下にあるのを見るだろう。しかし、その山が、喜びを、特に夕方の喜びを受けているときには、我々は、多数の変化に富んだ割れ目や淵が徐々に口を開けて、以前には気づきもしなかった現象に出くわすこともあるのである。

³² [原注]: 対象は「遵守 (keeping)」と呼ばれる相応な比率の中では、縮小するけれど、また、後退する物体の濃淡的な色合いとか、「空気遠近法 (aerial perspective)」も正しいものであるかもしれないけれど、そして、光は、芸術の規則に従って正しく配分されなければならないけれども—それでも、絵画を一つの対象と命名する、一般的な調和の結果は、多分存在しないだろう。

もし あちこちで 平和の絆で家族が 495
 結ばれている時に 争いがこの国を引き裂き
 その衣裳を血に浸しながら 青ざめた眼をした派閥争フアクシヨウいが
 罪深い息子たちを 戦争へと駆り立てるとしたならば。

この目的が完全に成し遂げられるかどうか 疑っているきみの眼を
 援助してあげよう。 それは 黄昏の時間を待つことだ。 500
 黄昏には 灰色の梟が 弱りながら怠惰に羽根を広げ
 飛び回る また長引く影は 解体する—
 そんな時に ある片隅に けばけばしい光線から隔離して
 きみの完成した作品をおきたまえ。そのとき きみの眼は
 「部分」で搔き乱されることもないだろうし そこでは「全体」が 505
 集合的に見られ得るだろう。そこでは 遠景は
 現実の遠景がそうであるように 薄くなって行く真の色調とともに
 心地よく 前景から遠のいてゆくだろう。
 もし そうでなければ 影か光が場違いになっているのであって
 きみはその過ちを見ては まだ修正する時間もあるというものだ。 510

ここで学問サイエンスはお終いだ。主題を終わらせるためだけれど
 それでも一つの仕事 それもヘラクレスのタイプの仕事か
 まだ歌われずに残っている。それは「仕上げ」エグゼキューションの仕事—
 もっとも幸福な様式は何かということだ。この点においては ああ悲しいかな
 如何なる歌も失敗する。尤も 様々な道が 515
帝都ロンドンよ 汝の広大な城壁へと繋がるように
 その美しい目的へと繋がっている。あらゆる**芸術家**は
 己れ自身の独特な流儀を身につけるものだ。ただし
 教師が教えた道を離れる勇氣も持たない
 臆病な者 冷淡な者は例外として。恐れずに きみより優れたものを 520
 把握したいと思うきみであれば 注意しながら

あらゆる**芸術家**のスタイルを観察しなさい。そして 最高の作品を
ただ模倣^{ミミック}することだけは軽蔑しなさい。どのように 様々の様式が
同じような効果を惹き起すのか そこから一つの知識を得ること
それで十分としておきなさい。芸術家にも様々なタイプがあり 525
眼には痛いほどの正確さで 木の葉の一枚一枚に
或いはもっと小さな苔の一つひとつに精魂を込めながら
エナメルをかけたような表面を作り 全てのものが
完全な滑らかさを持っているように描く画家― また他の芸術家にあっては
もっと大胆な手を使い 己れの**天分**に導かれては 530
蓋然的な形体、すなわち指導的な特徴に注目し それを
自然のなかで養育された**趣味**の眼が たやすく翻案するのだ。
ここに優秀性を示すポイントがある。このようにして完成された作品は
僅か短い三つの朝の愉快的な労苦に過ぎないとは言え
三か月をとおして骨おられた作品よりも 535
もっと眼を楽しませてくれるだろう。

では何故に そのような労苦を誤って費やすのだろうか。だからと言って
精密な 顕微鏡のような眼で持って 研究を重ねた「**部分**」の一つひとつを
熟考せよと言いたいのではない。熟練した裁判官ならば
主として「**全体**」を見る。そして もしきみの手が 540
真の学問に導かれているのなら それは 確実に
きみの絵筆を自由に導いてくれる筈だ。だから きみ
「**細かい部分**」^{マイニユート}を熟考するのを軽蔑しなさい。対象の「**上品な細部**」^{ナイス・ディテイル}が
目標ではなく 対象の「**性格**」^{キヤラクター}こそが それなのだから。

さて 今や 景観は完成した。**自然**の安らかさに 545
きみの森が 芝生が 岩石が 壮麗な湖が
そして遠くの丘が 結びついた。ただ、今度は 「それらの
美しい地域に人を住ませる」仕事が残っている。この為に

聖なる書物に相談する人もいる。薄暗い部屋の片隅で
教父の信仰試験を 550
 小さな祭壇を そして犠牲者の息子を 提示する画家もいる。
 また 多分 空虚な空を飾るために
 変身した肉体について歌った 寓話を作るあの詩人が
 提供する姿形を そこに埋め込む人もいる。ファエトンの
 逆さに落ちる駿馬と 押し上げられた車 その時彼は 555
 向こう見ずな少年よ 青ざめた死体を平野に打ち広げ
 周囲で 姉妹たちは 泣いていた。このような人たちは
 風景画には合わない。或いは あそこにいるアブラハムは
 怠惰な百姓がしないような何かをするとも言うのか。
教父の剛毅と信仰を記しづけるような 560
 表情や情熱や性格がそこにあるのだろうか。
 遠近法が許すような乏しい空間が
 それを禁じている。それならば なぜ ちゃちな縮小画によって
 彼の威厳を貶めるのだろうか。預言者を なぜ
 単なる付加物にするのだろうか。むしろ きみの光景を 565
 ただ単にそのスタイルに合った人物像で飾りたまえ。
ランドスケープ
 「風景画」がきみの目的だった筈だ。その為に
アンダーパート
 これらが「下部構造」であればよい。それでも
 すべての中にある適切さを観察せよ。斑点ある豹も
 黄褐色のライオンも イギリスの櫛の木の下では 570
 余り輝きを発しないだろう。イギリスの牛や羊の群れは
 アフリカの燃える砂漠では 草を食むのも控えるだろう。
 もし 岩だらけで野性的で恐ろしいのが きみの眼にあれば
 慎ましい農業と言う芸術は 除外することだ。鋤や鍬
 竿を出す忍耐強い釣り師も 575
 そこから追放しなさい。その光景と同じように
 荒々しい他の人たちを 招き入れなさい。例えば 獐猛な山族たち

ジプシーの群などを。それも ただ単に景色を飾るためだけでなく
すでに野蛮な光景によって目ざませられた感情を
もっと強く印象づけるためなのだ。

580

森の谷間を しばしば緩やかにうねって進みながら³³

³³ [原注] : 「森の谷間を しばしば緩やかにうねって進みながら (Oft slowly winding, etc.)」。ここで述べられている機械そのものも、ピクチャレスクなものである。そしてそれが、「緩やかにうねって進む」なかで見られたり、或いは、言葉を変えて、その半分が遠近法のなかで見られるとしたら、それは対照 (contrast) のゆえに、美を付加される。同じように、騎馬行列や行進中の軍隊も、「一つの対象 (one object)」とみなされるかもしれない。グレイ (Thomas Gray) 氏は、エドワード一世の行進を描写する際に、大変ピクチャレスクな、この種の光景を与えてくれている。

As down the steep of Snowdon's shaggy side
He wound with toilsome march his long array
Stout Gloucester stood aghast in speechless trance:
To arms! cried Mortimer; and couched his quivering lance.

スノウドン山の藪の茂る側面の急坂を降りて
苦しい行進をしながら 長い陣列を風に晒したとき
頑強なグロスターは 無言の恍惚のなか 仰天して立っていた。

「武器を取れ」モーティマーは叫んだ、そして自らの震える槍を水平に構えた。

山の細道を抜けて、我々は、軍隊が遙か遠くで、風を切って進むのを見る。目により近くにあるもののなかで、我々は馬とその足を見分ける。そして、前景には、主だった指揮官たちの行動と、表情を見て取る。

古代人たちは、遠近法から生じたピクチャレスクの起源については、殆ど知らなかったように思われる。あらゆるものが、目の前に導入される。そして初期の画家たちの中には、それに注目した者は殆どいないことが分かる。ラファエロ (Raphael) は、その知識をフルに活用することから甚だしくかけ離れ、ジュリオ・ロマーノ (Julio Romano) は尚更そうであったと思う。

行進の線を描くのに、アフリカの内奥へ旅したヴェイヤン (Vaillant) ほどにピクチャレスクな描写をしたものに出会ったことはないと考える。彼は数多くのキャラヴァンと一緒に、キャスラリアの辺境地域を旅していた。彼は言う。「最初に私は、私に同行したその遊牧の人々に、彼らが飼っている家畜も連れて出発するように依頼した。その少し後ろを、私の家畜も付いて行った。雌牛、羊、そして山羊たちである。そして女性たちは、子供たちと一緒に牡牛の背にまたがっていた。そして、私の馬車が、残りの人達とともに、しんがりを務めた。私自身はどうかといえば、馬の背に乗って、行きつ戻りつを繰り返した。このキャラバンは、行進を続けながら、しばしば不思議で

労働する牡牛の一団は ある海軍大将の
 未来の竜骨を運んでいる。いかなる装飾物も
 このようには 森の光景を助けてくれるものはない。一方で
 遙か遠くへと移されて 樹木の中の光によって見られる 585
 森の牛の群れは 多様な姿勢をとって 休息している。

しかしながら きみの手が 風景画に適当な配役を割りつけるのが出来ない
 ならばそこを荒地のままにしておきなさい。考えても見よ いかにもクロードが
 自然自身が所有するような光景を
 まずく描かれ まずく選択され そしてまずく配列された 590
 人間と野獣の形体で満たしては 偽りの趣味で 森の栄光を
 過剰に描き過ぎたかを。それらをひっ捕えよ、疫病よ
 そして それらを 我らの忌み嫌うべき争いから遠くへと一掃せよ。

もし きみの画布のうえで 大洋がその潮を注ぐのであれば
 膨らんだ帆を持つ 等身大の船を³⁴ 595
 許容するには 注意をしたまえ、きみの手が

興味をそそる光景を展開した。森の曲がり道や岩などがあれば、方向変換を余儀なくされ、その一行は、絶え間なく新しい形体を作り出すのであった。時々、すっかり視界から消え失せ、そのあとで、突然、遠くの方の丘の頂きから、多分遠方の山に向かってゆくのであろう、私の先導隊がゆっくりと進んでいるのを発見した。他方で、行列の本体は、ちょうど私の下にいて、先導する人の足跡を辿っていた。

³⁴ [原注]：この規則は実に他の全ての対象にも当てはまる。しかし、船は非常に大きな機械であり、同時に複雑な機械でもあるので、その「性格」は、ほとんどの他の対象ほど明確ではない。従って、小舟 (vessel) が必要な場合には、それと何ら類似性を持たない大型の船 (ship) に対して、合致しない形体を挿入するよりは、軽船 (skiff) を描く感じの筆使いの方が遥かに良いであろう。また同時に、船乗りが難癖をつけることもできないほどの、完全に正確な船 (ship) を描き出す必要は毛頭ない。そのことは、人物描写にあっても同じことである。風景の添加物として、彼らをまさに正確に描く必要も、全然ないと言ってよい。しかし、彼らが「一般的な形体 (general form)」を持たず、従って、彼らが表象するものの「性格 (character)」を欠いていれば、その風景画には、彼らがない方がいいだろう。

それに 適当な索具と長旗とマストとを与えることが
出来ないならばの話であるが。むしろ 光と影の
ぞんざいな筆触でもって 遠くに浮かぶ小舟を描きなさい。

また きみは 羽根を持つ種族が与える 600
装飾的な援助も無視してはいけない。きみの眼のすぐ近くを
羽ばたきながら 私たちはそこに不条理が生まれることを認めるのだ。
彼らは固定されているのと同時に動いてもいるように見える。³⁵ しかし
適当に距離を置いて眺めれば 彼らは きみの大空を
生命感で満たすであろう。従って 彼らには 青い大空で 605
彼らの翼を躍動させる自由な空間を与えたまえ。

遙か向うのあの川は 遠くの浜辺が曲線を描いて延びて行く場所で
海へと広がっているのだが その付近では
海鳥たちの長い行列そのものが 彼らの飛行を促している。
彼らの縦列を観察しなさい。何たる正確な配列をなして 610

³⁵ [原注] : 「彼らは固定されているのと同時に動いてもいるように見える (They seem both, etc.)」。「迅速な運動 (rapid motion)」, しかも「目のそばにある (near the eye)」運動のみが、ここでは、非難されている。我々は、芸術の制限された領域を、余りに狭めることにならないよう、注意を怠るべきではない。絵画芸術があるのと同じように、感情の芸術もある。目は、部分的には、その欺瞞 (the deception) の中へと入ってゆかねばならない。絵画芸術は、ある程度まで、慣習の行為 (an act of convention) と見なされなければならない。一般的形体のみが模倣され、多くは見る人の想像力によって補足されねばならない。一劇においても同様である。もし観客が、舞台の上の幻影 (illusion) を補足するのではなくて、その劇の欺瞞に加担もせず「私は騙された」とだけ主張するのであれば、その観客は、いかに馬鹿げた振る舞いをやっていることになるか。もし彼が、見ている光は太陽であり、目の前の光景はローマ帝国の首都であるということ、前者がロウソクの灯であり後者が描かれた布であるという事実を知っているからといって、そのような幻影を信じないと断言したら、どうなるか。従って、画家なるものも、「多くの事物 (many things)」において、欺瞞を想定しておかねばならない。そして、それが「触知できるほど雑悪 (palpably gross)」であって、目が耐えられないような場合にのみ、その欺瞞を避けなければならない。

その黒い大隊は 向うの銀色の崖の前で
 明確な姿を示しながら 漂っていることか。ほら 今だ 今だよ
 彼らはあの孤独な標識塔へと達している。そして 今 向うの
 黒い雲の中に姿を消した。その光景の何と眼に心地よいことか。
 森のなかの空き地も その野性的だが臆病な牛の群れから 615
 ここで 小鳥たちから受け取る孤独な海景ほどに
 豊かな装飾品を受け取ることはない筈だ。廃墟もまた
 そのような添加物によって優雅さを付加される。壊された胸壁の間を
 羽ばたいて飛ぶミヤマガラスや小ガラスの
 小暗い種族ほどには いかにも強烈で 620
 魅惑的な光と言えども 廃墟を飾るに値しない。
 ただ これら羽根ある仲間たちを 相応しい遠さに置きなさい。
 空想に助けられて 眼は 彼らが動いているのを見るだろうし
 崖を通過して飛びながら 塔の周囲で旋回するのを見るだろう。

きみの風景画は完成し きみ自身の贅意を示す判断と出会うだろうが 625
 それでももっと一般的な もっと決定的な試験を
 要求する。きみの眼は 余りに偏り過ぎて
 信用の出来ない眼なのだ。それを 競争で満ち溢れる
 豊かな壁に 吊るさなければなるまい。そこは
 しのぎを削る巨匠たちが 世間の喝采に求愛している場所なのだ。 630
 そこでは 鑑定家たちが訪ねて来ては 意味深げに
 大手を振って歩きまわり 望遠鏡のような形に曲げて
 窪められた両手を通して 覗き見しながら
 不幸な作品をあれこれと査定しては 一様にののしるのだ。
 盗んだ趣味を 彼ら自身のものと想定しながら 635
 「これは グイドー³⁶のような大気を持っていない」。「この作品は

³⁶[原注]:グイドー (Guido) の大気は、しばしば非常に心地よいということは、疑うべ

「ティティアーノの豊かな色彩の貧しい猿まねだ」。「レンブラントの
 「形式があるのだが 彼の光と影がない」。その手つきは
 全くの熟練者であるが³⁷ なにせ自然の熟練ではない。もし彼らが
 きみの作品をガスパーやクロードの作品と比較して³⁸ 640
 それゆえきみのほうを軽蔑するとしたらどうだろう。術学者たちには
 喋らせておきなさい 誰も聞かないだろうから。しかし もし 正しくて
 純粹な趣味が「プラクティス実行」の上に基盤を持っているとしたら あるいは
 「実行」よりもっと役に立つもの—すなわち 自然の最高の見本と
 効果に基づいて「オブザーベーション観察力」が正しく形成されているのであれば 645
 きみ自身の風景画を称賛しなさい。もし 賢明なるロック殿が
 取り除くべきだと望むような過ちが一つもなければ
 その時にこそ きみ自身を^{フレイム}名聲の継承者として勇気を持って認めてもいい。

くもない。彼は、天使的性格を想像するのに秀でていたと考えられている。そして、この卓越性を意識していたかのように、天使を描くことを好んでいたとも。しかし、結局は、それら全体的趣味 (taste) は、古代人の素朴さに基づいて形成されている。「ガイドの大气 (Guido's air)」を考えてみよ。全体として見れば、幾分か劇場的な絵画を。

³⁷ [原注]: 「その手つきは全くの熟練者であるが (Skillful they, etc.)」。芸術の進展に対する最大の障害物は、慢心した鑑定家の偏見の中から生じてくる。彼らは実際に、何も知らない大衆と同じ程度に、事項については殆ど何も知らない。無知に対する真理以上に、過誤に対する真理はさほど明白ではないという感じなのだ。彼らが、説得されて自らの歩みを振り返り、そして、偉大な名前を持つものたちの、半ば滅びた作品のなかに求めるあの評定基準 (criterion) を、自然の中に見出すことが出来るまでは、画家は、かつてラファエロやティティアーノ (Titian) が辿ったあの道で、彼らのような知識を探求するのを思い留まるであろう。

³⁸ [原注]: 「もし彼らがきみの作品をガスパーやクロードの作品と比較して (What if these compare, etc.)」。ブルエール (Bruyere) 氏は、劣った批評家は「比較 (comparison)」によってのみ判断すると言っている。ある意味では、全ての判断は比較に基づいて行わなければならない。しかし、ブルエール氏は—彼は、詩のことを語っているのだが—劣った批評家は、芸術作品を判断する際に、何らの尺度も持たず、同じ種類の他の作品と比較することによってのみ、それを行うと語っている。ヴェルギリウス (Virgil) をホメロス (Homer) と比較し、スペンサー (Spenser) をタッソー (Tasso) と比較して判定する—そのような批評によって、彼はある種の真理には到達

するのかもしれない。しかし、彼は、一流の玄人判断を形成することはないであろう。おそらくそれは、眼前の作品を、自然の偉大な原型 (archetype) と比較し、その芸術の厳格な諸規則と比較することによってのみ、達成できる質のものであるだろう。—

ブルエール氏が、詩における批評家について言っていることは、そっくり絵画における批評家についても当てはまる。旅行をして数多くの巨匠の作品を見たのに、劣った批評家は、それらの作品から完全性という観念を、財宝のように蓄えこんだと思いつむ。そして、絵画の諸規則、また自然との合致ということで、ある絵画を判断する代わりに、自分が思いついた任意の観念によってその絵を判定する。そして、このような観念自体が、おそらく概念形成のなかで、大きな損傷を被っている筈なのだ。批評における、このような比較的様式からは、芸術は前に進んでゆくこともできない。ただ、分かる唯一のことは、ある芸術家は、他の芸術家よりうまく描くということだけである。