

ロマン主義絵画と崇高の美学

千 足 伸 行

楽しいことだ、大海のおもてを風がふきまくる時

陸地にたつて他の人の大きな難儀を眺めることは。

人の苦しみが楽しい苦しみだからというのではなく

わが身がどんな禍を免れているかを知るのが楽しいのだ。

ルクレティウス「物の本性について」

序

ロマン主義については多くが語られてきたし、また今後も語られてゆくであろう。歴史的に限定された、狭義のロマン主義はたしかに、一九世紀後半の実証主義、唯物主義に克服されたが、しかし世紀

末から現代にかけて我々は一種のロマンティック・リヴァイヴァルを経験し、ロマン主義的精神は——たとえば一八世紀の新古典主義運動とは対照的に——今なお活発に生き続けている。こうした動きに呼応して特に近年、ロマン主義芸術に対する関心も一段と高まりを見せ、たとえば一九七四—七七年にかけてハンプルクのクンストハレで開かれたフリードリヒ、ルンゲ、ターナー、フェースリ、ブレイク等の、一一八〇年前後の芸術”と銘打たれた一連の展覧会（およびその秀抜なカタログ）や、フリードリヒ、ルンゲ、ターナー、あるいは（後期ロマン主義者としての）ベックリンなどの作品総目録を中心とする本格的なモノグラフの相次ぐ出版などはその具体的な成果といえるが、また一方、かつてのフランスを中心とする一部の巨匠のみをもってロマン主義芸術を語ろうとする傾向に対し、L・レオ⁽²⁾、R・ツァイトラー⁽³⁾、M・プリヨン⁽⁴⁾、K・クラーク⁽⁵⁾、E・バウムガルト、R・ローゼンブラム⁽⁷⁾、最近ではW・ヴォーン⁽⁸⁾、H・アーナー⁽⁹⁾などの著書に見られるように、ロマン主義芸術を汎ヨーロッパ的な視点から（時にはアメリカ、ロシアも含めて）総合的、巨視的にとらえようとする試みも少なくない。これらの研究はまた、従来の教科書的に規定されたロマン主義の枠を破って、これに先行する新古典主義（フラックススマン、ピラネージなど）、およびこれに後続する写実主義（ミレー、クールベ、ドーミエ、バルビゾン派など）をも多かれ少なかれロマン主義の相のもとに見ており、新古典主義——ロマン主義——写実主義といった従来の図式的、便宜主義的な時代ないし様式区分が益々その実効を失いつつあることを暗示している。最近の美術史学におけるロマン主義研究で目立つもうひとつの特色は、その対象を狭い意味での造型芸術に限定せず、同時代の

文学、哲学などともからめながらこれをより立体的、総合的に把握しようと努めていることである。たしかに、古典的、ヒューマニスティックないわゆる *ut pictura poesis* の理想は、ほぼ一八世紀を境として凋落の一途を辿るが、⁽¹⁰⁾しかしロマン主義芸術にあつてはこれとは様相を異にする絵画と詩（文学）との新しい照応関係（Correspondence）が生じているのであり、こうした視点からの研究が今後ふえ続けるであろうことは十分に予想される。

本論のテーマもまたこうした傾向を意識したものであるが、ただいわゆる崇高の美学に関する論述、研究は古来より少なくないのは事実としても、その大半はこれを美的範疇のひとつとして、美学的、哲学的な体系の中で論じ、位置づけたものであり、これとロマン主義芸術（ないしその具体的な作品例）との関連についての個別的、独立的な研究は目下のところほとんど皆無に近い。⁽¹¹⁾したがって本論ももとより試論の域を出ず、事実関係、影響関係の発見、論証というよりは、その示唆、仮定にとどまる部分も少なくないと思われるが、しかしいづれにせよ、ロマン主義芸術、とりわけその絵画芸術が一般に想像されている以上に崇高の美学ないし理念と直接、間接にかかわりを持ち、その重要な、少なからぬ部分が（特にパークが規定したような意味での）「崇高」の相のもとに見られることは事実のようである。

I 崇高の美学

すでに述べたように崇高の美学そのものについては多くが語られており、これをここでくり返すことはもとより本論の主旨ではないが、以下に述べる論旨を明らかにする一助としても、パークとカントに至るまでのその概略にふれる必要はあろう。

一般に崇高の美学の始祖と目されているのは、同時代人から「生きた図書館、歩く博物館」とその博識をうたわれたカッシウス・ロンギヌス（紀元二一三頃—二七三年）であるが、ただロンギヌスの『崇高論』はこの頃盛んに行われた修辞論、文体論の一環をなすもので、言語表現における崇高の特質あるいは効果を論じており、したがってその具体例ももっぱら文学作品からとられている。彼によれば「天才による（修辭的）効果は、聴衆を説得することではなく、むしろ彼らを忘我の域に至らしめること」であり、「時宜を得た崇高の閃めきは稲妻のようにすべてを蹴散らし、弁論家の力を一瞬のうちに明らかにする」。⁽¹²⁾「崇高」がこの言葉の本来の意味（「高める」）にふさわしく、我々を精神的に高揚させるための条件として彼は五つの項目をあげているが、この内ここで注目に値するのは二番目にあがっている「激しい感動（心の動き）による靈感」である。この一項はすでに、後の一八世紀後半の「天才」、「靈感」、「情熱（熱狂）」等をモットーとするいわゆるブレ・ロマンティスムを予告しているかのようにあるが、ただロンギヌスは感動を崇高の絶対的条件とは見ない。なぜなら「卑しく、崇高さを欠いた感動もあるからである。たとえ

ば憐憫、困惑、恐怖などの感情がそれである。一方、崇高な章句の中には感動を欠いた静穏なものも多い⁽¹³⁾。この内、「恐怖の感情」は後にバークが崇高の重要な条件のひとつとして見たものであるが、一方「静けさを伴った崇高」も後に見るようにバーク的であり、またロマン主義芸術（特に風景画）の中にもしばしば見られる特質である。

すでに述べたようにロンギヌスの『崇高論』はもっぱら修辭法あるいは文体論の範疇に属するものであり、その意味では本論とは特にかかわりをもつとは言えないが、しかし彼がギリシア悲劇のいくつかの章句に「信憑性の限界を超えたロマンティックな誇張」を認め、また「自然にあつては壮大きさを愛し」、文学の中には「人間的なものより偉大な何かを求め」と語る時、要するに規範よりも自由を、論理的な構築よりも天才の靈感を、あるいは「内的な感情、想像力、エクスタシー……非合理的なもの、超自然的なものほとんど同一視された自然⁽¹⁴⁾」をよしとする時、彼はすでにロマン主義の遠い先駆者の一人といつてよい。しかも彼が「崇高」の源泉を「偉大なる自然」に求め、こうした自然が「その偉大さのゆえに危険をまねく⁽¹⁵⁾」（傍点筆者）と語る時、あたかも「恐怖」と共に「危険」を崇高の条件のひとつと見ていたバークを予感していたかのようであり、さらに次のような一節は、バークに代表される近代の崇高の美学とその絵画的ないし文学的結実の少なくとも一端を先取りしているかのようである。

「我々が、たとえその水が清らかで、また有益であろうとも、小さな流れにはなく、むしろナイル河、ドナウ河、ライン河、そしてとりわけ海に感嘆するのは、何かもって生まれた本能によるのである。我々

自身のために点じる小さな炎は、あたりをはっきりと確実に見せてくれるが、しかし、だからといって、(中略)我々にはこれを天の炎を見る時ほどの驚きをもっては見ず、あるいは岩石や山全体をその深みからなげ出し、また時にはあの純粋な巨大な炎の流れを噴き出すエトナ山の噴火ほどにはすばらしいものとは思わない。しかし私がこれらすべてについていいたいのは、有益でまた実際必要なものは十分に安っぽいということである。我々の感嘆をさそうのは常に尋常ならざるものである。¹⁶⁾

「天の炎」(「夕焼?」、海に代表される広大な広がりと同間、噴火する山など、いずれも小ぢんまりとした、日常的な卑近な生活空間からは遠いイメージであるが、これらは一八世紀後半のいわゆる前ロマン主義時代の絵画あたりから好んで取り上げられる重要なモチーフをなすものであり、それだけにロンギナスの先駆的な意味は小さくない。ただしロンギナスのこうした崇高の美学も、人間中心的な古代にあっては当然予想されるように、少なくとも造形芸術にあっては見るべき成果を生まなかったし、また後世のそれへの影響についても速断はできないが、しかしロマン主義的な自然観ないし感性が、古代においてもありえたこと、あるいはそれがロマン主義精神の時代を超えた普遍性、遍在性のひとつの証しとなりうることはいうまでもないであろう。

ロンギナス以後、崇高の美学は絶えて久しく、ようやく一八世紀の後半に至って新しい、しかも決定的な展開を見る。美学者としてよりはむしろ「今日に至るまで最も影響力大きな政治思想家の一人」⁽¹⁷⁾としてしばしば記憶されているエドマンド・バークの『崇高と美の觀念の起源についての哲學的研究』⁽¹⁸⁾(以下『崇

高論』と略)がそれで、これが世に出たのは一七五六年、著者二七歳の時であった。この「独創的で知的で、しかも極めて退屈な」⁽¹⁹⁾ 著書の美学的見地からの評価は必ずしも一定しないようであるが、しかしK・クラークやR・ローゼンブラムも主張するように、本書が特に一八世紀後半の初期ロマン主義者に大きな影響を与え、ひいてはロマン主義運動全体のひとつの導火線となったことは否めない。ロマン主義運動に対するその意義と影響力はおそらく、この前年(一七五五年)に世に出たヴィンケルマンの『ギリシア芸術模倣論』の新古典主義におけるそれに匹敵するものであった。

「一八一〇年には、教養あるイギリス人ならずべて、またそうでない人の多くが、様々な意味合いであふれるばかりにみたされたバケツを運ぶように、美、崇高、絵画的」といった用語を携えて、目に見えるものへのアプローチを試みた⁽²¹⁾ という状況にしても、少なくとも崇高にかかわる限り、バークなくしては考えられなかったであろう。(ここにあげられた三つの概念のうち、絵画的(picturesque)は、一八世紀後半にW・ギルピン、U・ブライス、H・レプトン、R・P・ナイトらによって大いに論議されたが、その影響は絵画よりもむしろ、イギリス式の造園術に現われているようである。)

言葉としての崇高(sublime)の用例、つまり「自然および芸術において、圧倒的な大きさあるいは抵抗できない力の感覚によって精神を感化すること。その美しさ、巨大さ、壮大さによって畏敬、深い敬意、あるいは気高い感動を呼ぶように計算された」(「オックスフォード英語辞典(OED)」)という意味で

の用例が一八世紀の中頃からにわかが増えてくるのもこうした状況を示唆しているが、しかしこうした意味そのものが逆に、パークを中心とするこの時代の「崇高」の論議の中から生まれ、形成されていったであろうことも容易に想像できる。ただここでは、「崇高」は往々にして「美」ないし「絵画的」と同質ないし同次元のものとしてとらえられている。たとえばレイノルズはロイヤル・アカデミーでの『講演集』（第五講）の中で、ロンギヌスに準拠しながら、「崇高は人間の作品が到達しうる最高の境地であり、他のあらゆる美の欠落を補って余りある」と語っているが、ここでは「崇高」と「美」とは不連続線上にあるのではなく、ちょうど色合いの変化のようにその違いはニュアンスないし程度の違いととることができる。A・ブランドによれば画家のJ・バリー、A・R・メングスにとっても崇高は「美のより高次の形式」であったが、ここで注意すべきは、彼らはおそらく「崇高」の顕現を（絵画ないし彫刻における）「神の似姿」としての人間ないし人体に見ていたことである。その具体例として第一にあげられるのはいうまでもなく古代ギリシア、ローマの彫刻、とりわけ『ヴェルヴェデーレのアポロ』、『ヴェルヴェデーレのトルソ』であり、あるいは『ラオコーン』であった。しかしこれらの作品（とりわけ『ヴェルヴェデーレのアポロ』）は、たとえばヴィンケルマンにとっては「理想」の観念と分ち難く結びついた「美」の典型をなすものであり、いかなればそれは——彼自身は「崇高」の語は用いていないが——「崇高な、理想的な美しさにみちた人間像」であった。ヴィンケルマンに限らず、前述のバリーにしろ、メングスにしろ、あるいはレイノルズにしろ、彼らが少なくとも一七世紀以前の芸術家と比較すれば「崇高」なるものについてはるかに

強い意識をもっていたのは事実としても、その意識は主として、もっぱら古代およびルネッサンス時代の作品から派生したものであり、しかもそれは伝統的、理想主義的な「美」の理念と不可分、というよりその中に含まれていたため、その美学がJ・バリー（一七四一—一八〇六）、T・ストサード（一七七五—一八三四）、B・R・ヘイドン（一七八六—一八四六）、あるいは彫刻家のT・バンクス（一七三五—一八〇三）などの新古典主義者に影響を与えたのは事実としてもその興行は多分に限定されたものであり、新しい時代様式への起爆剤にはついにならなかった。ましてロマン主義絵画（ここではイギリスとドイツのそれを主な考察の対象とする）との関連において見る限り、ロマン主義絵画が最も豊かな展開を見せたのが——新古典主義者がしばしば等閑視した——風景画であったことを言えば、その影響力あるいは歴史の意義の程はおのずと明らかであろう。ただし、後に見るように、フェースリ、ブレイクなど、自然（風景）を通じてでなく、もっぱら人間ないし人体を通じて語った一部のロマン主義者にあつては、こうした「人間の崇高」の美学の影響も少なからぬものがあつたようである。

パークの『崇高論』のもつ画期的な意義は、彼がこれを抽象論としてではなく、具体性豊かに論じ、しかもそれが新古典主義者におけるような古典的、人間中心的な視点からのものではなく、「苦痛」、「恐怖」、「危険」といった感覚的ないし心理的なものを軸としながら独創的な崇高論を展開した点にあるが、その際彼が一方では「美」を論じながら、崇高を美とは異次元の、美の延長線上ではとらえきれない独自のカテゴリーとして確立したことも特筆に値する。崇高について論じた後、その考察の対象を「美」に移したバ

ークは、冒頭で次のように言明する。

「美を、崇高とは区別されるものとして考察するのが私の意図である⁽²⁴⁾。したがって彼の場合、新古典主義者におけるような「崇高の美」はありえないが、ただいずれにしても、バークの思想家としての独創性は、「崇高」についての論議に尽された感があり、「私のいう「美」とは、愛ないしそれに近い情熱を喚起する人体的な様々な特質である⁽²⁵⁾」、という簡潔な定義からもうかがわれるように、美に関しては彼の立場はより伝統的、古典的である。ただし彼はこれに、ヴィンケルマンあるいはレイノルズのように「理想」の観念をもってアプローチするのではなく、愛、喜悅(pleasure)、欲望あるいはその充足としての満足といった観念によってその本質に迫ろうとする。より具体的には、我々にある対象が美しいと感じられるためには「第一に比較的小さいこと、第二に滑らか(smooth)であること、第三に(対象の)様々な部分の方向に多様性があること、第四に、これらの部分は角張ることなく、いわば互いに溶け合っているようであること、第五に、これといった力強さを外に現わさないデリケートな構成であること、第六に、くつきりと明るい、しかし余り強くもげばげばしくもない色彩であること、第七に、それがもしげばげばしい色彩であるなら、他の色彩によって別のニュアンスを得ていること⁽²⁶⁾」が必要である。いずれにしてもこれは「経験によって」感知される「もっぱら感覚的な特質⁽²⁷⁾」であるが、その際は「プロポーション」、適合性(fitness)、「完全性」は美の条件には含まれないことをことさらに強調しており、この点では伝統的な美についての解釈とはやや立場を異にしている。一方、崇高にかかわる様々な特質は、感覚的とい

うよりはむしろ意志的あるいは心理的なものから派生しているが、その諸相については後段でふれることにする。

バークは崇高の対象を自然と芸術の双方に求めているが、その際「崇高な」芸術家の例として彼があげているのは、ホメロス、ヴェルギリウスなどの古代詩人、旧約聖書、とりわけ「ヨブ記」（新約は対象とされない）、また近代の詩人ではシェイクスピア、またそれ以上にミルトンである。一方、視覚芸術に関しては、具体的な画家、彫刻家の名や作品は一切登場しない。いいかえればバークもまた、ロンギヌスと同様に、我々に崇高の念を喚起しうるのはもっぱら文学作品（言語芸術）であるとして、視覚芸術はその任に耐えないことを力説（第二部第四節）しているが、その主たる根拠は、言葉による叙述ないしイメージが、「こうした（崇高な）対象の定かならぬ、不完全な觀念^{アイデア}を生み、したがってより活発に想像力を刺激するのに対し、絵画的なイメージはより明快で直接的、限定的であるだけに、想像力を活性化するというよりむしろその逆に働くから、というものであった。「ただし」、と彼は具体例を思い浮べられないままにつけ加えている、「自然における暗い、混乱した、不確実なイメージは、一層明快で決定的なそれよりも想像力を一層刺激し、したがってこうしたイメージが画家によって模倣されたなら、……たとえ絵画にあっても、それは（崇高の）印象を喚起しうる⁽²⁸⁾」。

バークはJ・ファン・ロイスダールその他一七世オランダの一部の風景画家やS・ローザ、A・マニヤスコといった、彼の定義からすれば「崇高」に近い光景を往々にして描いた画家たちを知らなかったので

あろうか。たゞいづれにせよ、バークの『崇高論』が世に出た時点ではまだ生れてすらいなかったターナー、コンスタブル、フリードリヒ、マーティンなどの作品を彼がもし見ていたとしたら、この部分は多かれ少なかれ書き改められていたであろう。

バークの『崇高論』は一七六五年にフランス語に、一七七三年にドイツ語に訳されているが、W・ヒッブル⁽²⁹⁾も示唆しているようにイギリス以外ではドイツで特に見るべき成果を見た。その第一にあげられるのはいうまでもなくカントであり、彼自身も「バークはこの種の(『崇高』に関する)論究における最も主要な著者と目されて然るべき人⁽³⁰⁾」と、その『崇高論』を高く評価している。

カントの崇高にかかわる議論(『判断力批判』第一部第一篇第二章「崇高の分析論」および「美と崇高との感情性にかかわる観察」)については、たとえば美と崇高とは別種のカテゴリーに属するものであり、また「崇高に関する適意は、積極的な快を含むというよりは、むしろ感嘆或は尊敬の念を含むものである——換言すれば消極的快と呼ばれて然るべきもの⁽³¹⁾」とする立場など、バークの影響と思われる点も少なくない。ただ彼が崇高に関して「数学的崇高」と「力学的崇高」という二つの概念を定立していることは、ロマン主義絵画と崇高とのかかわりを考える上でも有益な示唆であり、注目に値する。ただしここでも彼が、たとえば「自然が我々によって力学的崇高と判定されるとすれば、その自然は恐怖の念を喚起するものと考えられねばならない⁽³²⁾」という時、バークの影響は多分に感じられる。しかし彼がバークにあっては必ずしも明確にされていなかった崇高の所在、つまりそれは対象それ自体の中にあるのか(対象そのもの

が崇高なのか)、あるいは対象の中にあるのは潜在的な崇高にすぎず、むしろそれは我々の意識の中に、感じ方にあるのか、という点に関して後者の立場をとり、したがって、程度の差こそあれ感情の未分化な「道徳的理念の発達していない粗野な人間」にあつては、本来崇高の対象となるべき自然(瀑布、高山、嵐など)は「もっぱら威嚇的なものに思われるだろう」としている点、要するに崇高とは、客観的、外在的というよりは主観的、内在的なものであるとする立場は、ロマン主義絵画における崇高の展開あるいは特質を考える上でも甚だ示唆的である。つまり、美に関して(少なくとも古典的な定義による限り)ある種の絶対性、普遍性を認めうる、いいかえれば万人によって肯定される美はありうるとしても、崇高に関しては、理想的、絶対的な崇高はありえず、その性格は多分に相対的なものであり、これに対する意識も単に個人的あるいは国民的なレベルのみでなく時代によっても左右されるところ大であり、また事実、少なくとも絵画について見る限り、崇高の理念は一八世紀中葉から約一世紀、ロマン主義を中心として(特に風景画において)集中的に現われているのである。

カントにおける崇高の美学はたしかに、パークに多くを負っているようであるが、ただパークと異なりカント的ともいえるのは、彼がこれを単に美的範疇あるいは概念としてとらえるのではなく、これに道徳的ないし倫理的な視点をからめていることである。

「それ自体合目的な知性的(道徳的)善が美学的に判定されると、かかる善は美というよりもむしろ崇高と考えられねばならない、従つてまた愛や親しみ深い愛好などの感情よりもむしろ尊敬の感情を喚びお

こすのである。……善の理念が情緒を伴うと熱情と呼ばれる。そしてかかる心的状態は、崇高であるように思われる⁽³⁴⁾」。

カントにあっては崇高の感情と善のそれとはいわば表裏一体をなし、したがって崇高の感情のよって来るべき「尊敬」の念も道德的善をその根底としている。カントにおける尊敬 (Achtung) に、バークにおいて対応するのは驚愕 (astonishment)、あるいはこれより「低次」(inferior) な感情としての感嘆 (admiration) あるいは尊敬 (respect) であり (第二部第一節)、またカントと同様に熱情 (passion) を崇高の基本的条件のひとつとしているが (第一部第六―九節)、しかし彼における崇高はより純粹に美学的なものであり、道德的な善悪は問題とされない。彼はミルトン (『失樂園』) におけるサタンの描写を引用してその「極めて高貴なイメージ」をたたえているが (第二部第四節)、カントにとっては首肯しがたいところであろう。一方カントが何にもまして崇高な言語表現の例としてあげているのは、「汝、おのれのためにいかなる形象をも造る勿れ……」というユダヤ人の律法書の一節であるが、それは「すぐれた道德的教養を具えていた時代のユダヤ人が……彼らの宗教に対して感じていた情熱⁽³⁵⁾」を表明しているがゆえに崇高である、とする彼の立場は、バークのそれとは明らかに一線を画している。

ドイツではカント以外にも、彼の哲学から出発したシラー、あるいはヘーゲル、バークの『崇高論』を「近視眼的、一面的⁽³⁶⁾」と批判しながらも、崇高そのものについては深い関心を寄せていた A・W・シュレーゲルなどが出、また實際初期のシラー、たとえば「世界の大きさ」(Die Größe der Welt) やヘルダー

リン、たとえば「遍歴者」(Der Wanderer)などには崇高の面影が多分に感じられるか、これを絵画的な言語に最もよく翻訳しえたのは、後に見るようにC・D・フリードリヒであった。

フランスではすでに一七世紀にボワローがロンギヌスの『崇高について』を仏訳し(一六七三年)、これがひとつの契機となつて崇高への関心は高まるが、しかし初期のそれはロンギヌスの場合と同じく修辭学的な効果のひとつとしての崇高にかかわるものであった。一八世紀のデイドロに至つて崇高はひとつの美的範疇として確立されるが、ただ彼には崇高についての体系的な記述や独立的な著作はなく、そのサロン評や「絵画についての断章」など(37)にこれについての所見が散見されるにすぎない。しかも、たとえば彼が「魂を驚愕させるものはすべて、また恐怖の感情を喚起するものはすべて崇高に結び付く。巨大な平野は大海ほどには人を驚かさず、静かな大海は波高い大海ほどに人を驚かさない」と語る時、この十年ほど前に出版されたバークの『崇高論』の影響は否定しがたいものがある。

デイドロに先立つてJ・B・デュボは「文学および絵画における崇高の目的は、雄弁術におけるそれが人を説得することであるように、人を感動させ喜ばすことである」と語っている。(38)これは後に(一七六五年)デイドロが画家に対して出した「私を感動させよ、驚愕させよ、私の胸をかきむしってくれ、私を震えさせ、泣かせ、呆然たらしめ、逆上させてくれ——もし君がその後で私の眼を喜ばせてくれるなら」、(39)という要請を先取りしたものであるが、とりわけデイドロの言葉は、彼が高く買ったグルーズのセンチメンタルで感動的かつ教訓的なドラマに代表される *sensibilité* (多感)の世紀としての一八世紀的な感性を

遺憾なく代弁している。彼が別の所で画家に向かつて、「もし君が望むなら、私をぎよっとさせるがよい」と言う時、この言葉はただちに、「恐怖」(terror)を崇高の一条件と見たバークを思い出させる。しかしデイドロが続けて、「しかし君が私に吹き込む恐怖は、ある種の偉大な道德的イデーに裏付けられたものであって欲しい⁽⁴¹⁾」と語る時、彼はバーク的というよりカント的であり、グルーズを熱烈に擁護したあのデイドロそのものである。彼はまた「単純は美の主たる特徴のひとつである。それは崇高には欠かせないものである」、とやはりカントに近い思想⁽⁴²⁾を表明しているが、しかしこの文章の後段から明らかのように、カントやバークと異なり、デイドロにあっては美と崇高は区別されない。崇高は美の延長線上にあり、あるいはこれのより高次の一形式である。

デイドロがダランベールと共に編んだ『百科全書』の中の「美」の項目(デイドロ執筆)には特に崇高についての議論はないが、「天才」(執筆サン・ランベール、筆者については異説あり)の項目には「崇高」がしばしば登場する。しかしここでも、「魂はある事物にゆり動かされると、これを描こうとする。ある場合には……絵の中に崇高なもの、快適なもののみをもち込む。この場合天才は美を描いているのだ⁽⁴³⁾、」というように美と崇高はほとんど同義語であり、またこれを生みうるのが天才であるとして、これら三者はいわば三位一体のように見なされている。ただし、ここでは「崇高」という言葉自体はしばしば用いられているとしても、崇高についての定義や考察に対する努力は全く見られない。ここにあるのは美の天才、崇高の天才のみである。しかもその天才の例として、ホメロス、ヴェルギリウス、シェイクスピア、ミル

トン、ラシーヌ等をあげるのはいいとしても、バークの場合と同様に、画家、彫刻家、建築家の名はひとつとして見えない。ここでもまた崇高はすぐれて文学的な表現形式に属するものと見られているのである。いずれにしてもフランスにおいては、その理由はともかくとして、崇高の美学はイギリス、ドイツほどには根を下さなかつたのであり、またこうした事実を反映してといふべきか、ロマン主義を中心とするフランス絵画で、バーク、カント的な意味での崇高の理念に即応する作品は決して多いとはいえない。一九世紀後半の版画家ギュスターヴ・ドレにはイギリス、ドイツのロマン主義者における崇高に近い作品⁽⁴⁴⁾もあるが、フランス本来のロマン主義を代表するドラクロワ、ジェリコーが風景画を本領とせず、歴史画、宗教画、寓意画、戦争画その他、いずれにせよ自然を通じてではなく、もっぱら人間を通じて語ったことがこの際大きく響いている。⁽⁴⁵⁾というのは、崇高の住処が外的な対象、あるいは客観的な世界そのものの中にあるにしろ、あるいは我々の感じ方、主観の中にあるにしろ、いずれにしてもそのレパートリーは圧倒的に自然の中に求められるからである。無論、以下に見るように、(絵画における)崇高のイメージジャリが人間的なもの、あるいは建築的なものとかかわっている場合も少なくないが、しかしここでも多くの場合、それは純人間的、純建築的なものというよりは、そこに登場する自然のイメージに、あるいは通常の意味での建築の概念を逸脱したような革命的なデザインや巨大な規模に崇高の効果の多くを負っているのである。

以上、一八世紀後半までの崇高の美学の大略を見てきたが、以下の本論では崇高を(1)人間的、(2)自然的、

(3) 建築的、(4) 抽象的の四つに分類して検討する。このうち抽象的崇高は、後述するようにR・ローゼンブラムの所説であり、また残りの三つは、ロマン主義絵画を崇高の観点から論ずるための便宜的な分類である。つまりそれは崇高の感情の投影される対象（あるいはモチーフ）に応じた分類であり、これ以外にも別の視点から、たとえば文学的（言語的）、造形的（視覚的）、音楽的（聴覚的）崇高といった分類もありうることは言うまでもない。

II 人間的崇高

ヴィンケルマン、メンクス、カノーヴァ等の新古典主義者にとっての美とは何よりもまず人間的形象に現われた美に他ならなかったが、それはまたいうまでもなくギリシア的な美でもあった。ヴィンケルマンは「我々の最も美しい肉体は、ギリシア人の最も美しい肉体よりも著しく劣る」⁽⁴⁶⁾（『ギリシア芸術模倣論』）という信念のもとにギリシア的な人間美の使徒となり、その復興を説いたが、新古典主義者にとってはこうした美は我々にとって快いだけでなく、（崇高の原義である）人心をも高めるからして「崇高」とも呼ぶうるものであった。ヴィンケルマンがバークの『崇高論』と同じ年に刊行された『古代美術史』（一七五六年）の中で、最高の美は神の中にあり、理想的な人間美とはこの神的な美しさを、あるいは「神の心の中でかたちづくられた最初の理性的存在」⁽⁴⁷⁾を髣髴させるものでなければならぬという時、それは一般

的な意味での崇高に近い美であったと見ることが出来る。彼にとって古代ギリシアの彫刻、とりわけ『ヴェルヴェデーレのアポロ』における「人間の汚濁から清められた」、「自然を超越した美しさ」⁽⁴⁸⁾は、単なる感覚的な美しさを超えた崇高に近いものであった。しかしいずれにせよ新古典主義者にあつては美と崇高は区別されず、したがつてまた崇高の対象はもっぱら（理想化された）人間像に求められるのであり、その人間像の中に高貴 (noble)、高邁 (lofty) あるいは神祕 (divine) なイメージを感じさせる時、それは崇高に近い美であるといえるが、それだけにバーク的な観点からの崇高をそこに求めても無益であろう。というよりバーク自身、人間的崇高についてはほとんど語らず、彼にあつても人間はもっぱら美的カテゴリーに属するものとして論じられているのである。

しかしながらバーク的な崇高は人間的なイメージと決して相容れないものではなく、また事実それは、一八世紀後半の特にイギリス絵画に少なからぬ影響を及ぼしている。すでに述べたように、バークは崇高の効果を生むための心理的条件として恐怖、苦痛、驚愕、感嘆等をあげ、またいわば外的条件として「巨大さ」「力」をあげているが、もし人間的なイメージでこれらの条件をみたしているものがあるとするれば、それは崇高と呼ぶにふさわしいものであろう。

古代ギリシア、ローマの彫刻や、中世における無数の神や予言者の像にバーク的な意味での崇高がどこまで認められるかはしばらくおくとして、近世以降では先ずミケランジェロがあげられる。バークはミルトンを「崇高の上なる」(sublime to the last degree) 詩人と評したが、⁽⁴⁹⁾この点でミケランジェロはい

わば造形芸術におけるミルトンであった。これまで見てきたところからもすでに明らかのように、崇高とはある種の荒々しき、力強き、攻撃性あるいは意志的なものと密接にかかわるものであり、その意味ではいわゆる優美(Grace)とは対極的な位置にある。そして優美が本質的に女性的な資質と結びつくように、崇高は男性的なイメージにふさわしく、その意味でもミケランジェロはすぐれて崇高な芸術家であった。

無論、たとえばローマのサン・ピエトロ寺院にある初期の『ピエタ』におけるマリアなどは、高貴な精神性をただよわせた優美の典型といえるが、しかし同じく初期の作品でも『ダヴィデ』は、見る者を圧倒し、たじろがせるその壮大な規模、力強き、気魄などにより、すでにパルク的な意味での崇高の条件を満たしている。またユーリウス二世の墓廟の一部をなす『モーゼ』(ローマ、サン・ピエトロ・イン・ヴィンコリ)は『ダヴィデ』以上に見る者に恐れ(Fear)と畏敬(Awe)の念を抱かせ、その戦慄的な宗教的莊嚴とも相まって崇高の一極致を現出している。これらはいずれも彫刻であるが、描かれた崇高の最たるものがシステイナ礼拝堂の天井画であることはいうまでもない。レイノルズもまたこの大画面を、とりわけ中央のキリストと巫女たちをあげて、その印象はあたかも「ホメロスの最も崇高なくだり」を読んだ時のようだといっているが(『講演集』第一五講)、崇高を「より高次の美」と見ていたレイノルズにとってミケランジェロのこれらの崇高な作品は彼が理想としたいわゆる「大様式」(Grand manner)の具現に他ならなかった(フェースリも後にミケランジェロの線と形態を「堂々たる、壮大な〔Grand〕と評しているが、この grand という言葉も「崇高」に近いものと解されよう)。

レイノルズはミケランジェロに、ラファエロにおける美、コレッジオにおける優美とは明らかに異質のものを、すなわち崇高な美しさを見ていたが、彼がシステイナ礼拝堂の天井画の中でもとりわけ巫女たちを崇高と見ていたことは興味深い。というのは、レイノルズも基本的には新古典主義者であったが、しかし狭量なまでに徹底した新古典主義者であったヴィンケルマンが、ミケランジェロの男性像は概してよしとしたものの、その「女性像は、彼の大胆な手にかかる、アマゾンに変じた」(『古代芸術模倣論』)と難じたのとは対照的に、そこにヴィンケルマン流の「美」とはいさか異なる独自の美的生命を見ているからである。

崇高の美学に対するレイノルズの貢献は、総体的には必ずしも大きいとはいえないが、しかし芸術作品における崇高の意義あるいはその効果についてはいさかも見そこなうことはなかった。「崇高は一瞬のうち、ひとつの偉大な思想によって人心に感銘を与える。一撃のもとにである」(第四講)。これに対し「エレガントなものは反復によって、多くの些細な状況の集合によって得られる」(同)のである。また「詩におけるように絵画においても崇高なものは、かくも人間を圧倒し、心の全体をとらえてはなさないゆえに、そこではこまかい批評をしようなどという余地はないのである」(第一五講)。

ここでは本来ならばバークが語って然るべきものをレイノルズが代弁している感もあるが、いずれにしてもこれらの言葉はミケランジェロの「崇高」な芸術が与える効果ないし印象を極めて適切に語っている。レイノルズは足かけ二十年(一七六九—一七九〇年、中断あり)にわたる一五回の講演の最後の言葉を、

「あの真に神々しい人間」たるミケランジェロの名前で結んでいるが、古典主義の枠ではとらえ切れない、時には反古典主義的でさえあるミケランジェロの芸術に対するこうした理解と尊敬は、その新古典主義的な、アカデミックな立場のゆえにしばしば批判にさらされる彼の美学が、たとえばウィンケルマンの教条主義的なそれとは異なる独自の柔軟性を有していることのひとつの証しとしても注目に値するのである。

ウィンケルマンによって、ラファエロに匹敵する当代一の画家と（今日からすれば）過大評価されたメングスは、ミケランジェロの芸術を崇高ではなく、いわゆる、恐るべき、戦慄的なもの（*terribilita*）と見ていたが、しかしこの“*terribilita*”（こそこ）で考える崇高に他ならない。この言葉はミケランジェロ自身および彼の弟子と知人、あるいはローマ法王によってまで彼の人となりや作品にしばしば適用されたが、一説によればこの“*terribilita*”は「古代人の神聖な（ \parallel 神に対する）恐れ」に他ならず、その意味でヴァザリーが『モーゼ』を見た人はその威容に恐れをなして、その顔にヴェールをかけて欲しいと念じ、また『最後の審判』でラッパを吹く天使たちは（恐怖で）見る者の毛を逆立てる、と語る時、彼の立場は崇高について語るバークのそれに極めて近い。またミケランジェロ自身もこうした“*terribilita*”の効果ないし目的を十分に意識していたことは、フランチェスコ・デ・ホルランダの伝える彼の次のような言葉にもうかがえる。

「……これに対し巧妙に描かれた人物は、信仰うすく、礼拝に不熱心な人間をも、瞑想と涙に誘い、またその荘重なイメージによって彼らに崇敬の念と恐れを起させるのである」。⁽⁵⁰⁾「恐れ（*Fear*）も、崇敬」

(reverence) も、バークが崇高の母胎と見た心理的要因の一部である。ただ違うのは、ミケランジェロがこれをもっぱら神のものに、神の「怒りの日」(Dies Irae)に由来し、あるいはこれに向かうと見たのに対し、バークの崇高は、時代の影響であろうか、一向に宗教的なものには向かわなかったことである。

バーク、カント的な意味での崇高をロマン主義以前の芸術様式に照らして見た時、崇高の概念と最もなじまないのはおそらくマニエリスムとロココであり、逆に崇高たりうる可能性を最も豊かにはらんでいるのはバロックであろう(ルネッサンスおよび新古典主義はその中間的な位置を占める)。また事実、この時代のブッサン、クロード・ロラン、レンブラント、とりわけルーベンス、スペインではスルバランの禁欲主義的な聖人像、あるいはやや溯ってカラヴァッジオなどの作品には人間的ないし自然的崇高(後出)と目されるものも少なくないが、しかし崇高の視点から見ると彼らもミケランジェロの比ではない。

一八世紀後半、つまりバークとカントの時代に入ると、その直接、間接の影響下に「人間的崇高」と見られる作品もその数を増しているが、ただこれらは、かつてのミケランジェロにおけるそれとはやや様相を異にしている。その相違点は二つあり、ひとつは聖書的な意味での宗教性、神なもの、聖なるものへの意志の退潮であり、もうひとつはミケランジェロにあっては、彫刻の場合は無論のこと、絵画にあってはももっぱら、人間的なイメージあるいは人体を通じて、つまり風景的な意味での自然の仲介を頼まずに崇高が語られていたのに対し、一八世紀の画家たちは神や預言者よりも文学上、歴史上の人物をかりて崇高を語り、またその際自然描写がしばしば大きな比重を占めている点であるが、これが宗教画の退潮と風景画

に対する関心の高まりという時代全体の傾向をも反映していることは明らかであろう（以上の二点に関し、ブレイクだけは例外的な地位を占めている）。

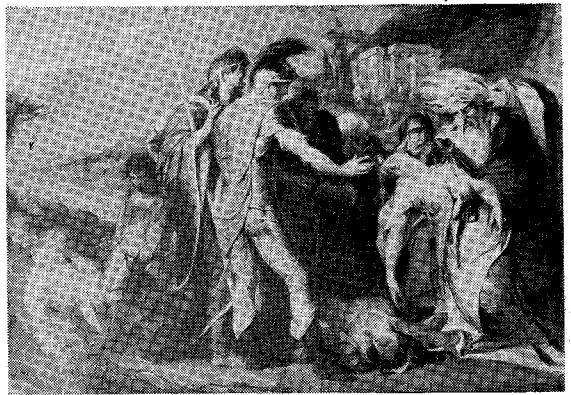
アイルランド出身の歴史画家ジェームズ・バリーは、イタリア・ルネッサンスの美術を信奉し、レイノルズの使徒であったという点では古典主義者であったが、しかしその作品には時としてロマンティックな崇高と呼ぶにふさわしいものがうかがえる。『コーデリアの遺体にすがって泣くリア王』（一七八六—八八年、図一）はその一例で、一方ではジャック・ルイ・ダヴィドの新古典主義に通じるものを見せながら、リア王のバセティックな身振りや表情、とりわけ風になびくその白髪 of 劇的な効果、あるいはこの悲劇のヒーローの心情を映すかのような暗い、荒れ模様の空などは、B・アーノルドも指摘するように、バーク的な崇高の理念によくかなうものといえる。また実際、伝記的事実に照らしても、バークとバリーは同じアイルランド人として知己の間柄であり、バリーのイタリア留学をバークが経済的に援助したこともあり、バークの『崇高論』がこの野心的な画家に与えた影響も少なからぬものがあつたと思われる。バリーにおける人間の崇高が、彼が崇拜したミケランジェロの影響もあつてか、時に芝居がかった、誇張的な表現に傾くのは事実としても、彼がその崇高の対象を旧約聖書にはなく、シェイクスピアに求めたことは意味深い。一八世紀後半のシェイクスピア熱が、シュトルム・ウント・ドラングの天才崇拜を生み、ひいては文学上のロマン主義の導火線のひとつとなつたことは周知の通りであるが、ロマン主義の画家たちにとつてもシェイクスピアは、スペンサー、ミルトン、ダンテあるいは『オシアン』と共に、大きな意味をもつ

ていた。

「歴史画におけるイギリス画派を形成する上で、不滅のシェイクスピアの諸場面ほどふさわしいものはない」との信念から一七八六年にジョン・ボイデルが企画したシェイクスピア・ギャラリーは、歴史画のみならずロマン主義絵画にとってもその可能性を追求する上での恰好の場のひとつとなったが、しかし一七〇点に及ぶ諸家の作品（すべてボイデルの注文による）を集めたこの大ギャラリーも、結果的にはレイノルズ風のアカデミックなグラント・マナーの概して平板な作品の羅列に終始し、期待されたほどの芸術的実りをもたらさなかった。しかしこうした結果はボイデル自身がすでにある程度予測していたことではあった。すなわち、先の言葉に続けて彼は、「……とはいえ彼（シェイクスピア）がいかなる筆（＝絵筆）も及ばないような力をもっていたことを忘れてはならない。彼の創造的想像力は破格のもので、彼がしばしば自然の枠を超えながら、しかも依然自然でいられるほどのものであった。……したがって絵画芸術がこの大詩人の崇高さに伍しうるなどと期待してはならないのである」⁽⁵⁶⁾と語り、パークと同様に絵画的イメージよりも文学的イメージの優位を説いているのである。しかしながら、このボイデルの試みに先立ってローマで描かれたジョン・ランシマン（一七四四—一七六八）の『嵐の中に立つリア王』（一七六七年、図2）は、テキストないし舞台面に必ずしもとられることなく自由な想像力を駆使して描かれたものであり、先のパリーのリア王が基本的には新古典主義的であるのに対し、ランシマンのリア王は、G・シッフ⁽⁵⁶⁾もいうように、「非古典的、北方的」であり、すでにすぐれてロマンティックであり、同時にまた極めて

“崇高”でもある。ランシマンはここで舞台を荒野から嵐の海に移し、リア王の内面の嵐に対応させているが、こうした自然の暴威、またその犠牲となった難破船、全体に暗い面画、そしてまたリア王自身の“崇高”な人間性と、いずれもバーク的な意味での崇高にかなうものである。ここではリア王自身の人間の崇高に加え、嵐の海に象徴される自然的崇高が大きな意味をもっており、その意味でも先のバリーのリア王以上にロマンティックな傾向を代表しているといえよう。⁽⁵⁷⁾

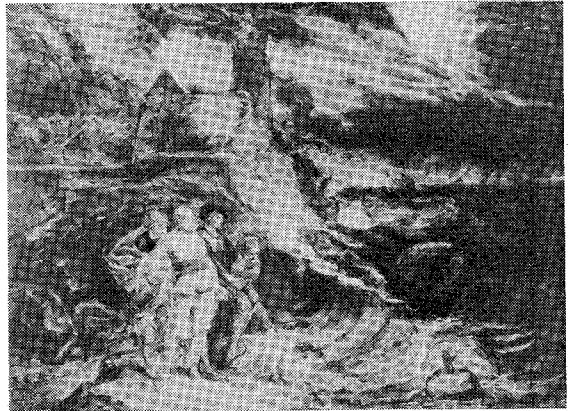
二四歳で夭折したランシマンより二歳年長のトーマス・ジョーンズの『吟遊詩人』（一七七四年、図3）もまたこの頃の前ロマン主義的な傾向を示す典型的な作品のひとつである。一七五七年に刊行されたトーマス・グレイの同名の詩によった作品で、侵入してきたエドワード一世の軍隊の手で次々に虐殺されていたケルトの吟遊詩人の最後の一人を描いたものである。彼もまた次の瞬間にはこの断崖から身を躍らせて自ら死を選ぶが、バリーのリア王をどことなく思わせるこの吟遊詩人の超俗的かつバセティックなイメージ、後にコンスタブルその他の画家によってとり上げられる、“建築的崇高”の一例としてのストーンヘンジ（バークもこれを崇高の一例としてあげている——後出）もさることながら、極限状況に追い込まれた詩人の運命を暗示する断崖絶壁、烈風にへし折られ、また根の大半の露出した枯死寸前の節くれだった老木、バークに連なる人跡未踏の高山、荒れ模様の空、あるいは死後の詩人の魂を象徴するかのようには空を自由に舞う鳥など、ここでもバーク的な崇高のイメージにこと欠かない。無論、こうした荒々しく原始的な、しかしまた一方では多かれ少なかれ演出された、芝居がかった感のある自然風景が、この頃のイ



1 バリー 「コーデルアの遺体にすがって泣くリア王」
1786~88年



4 レイノルズ 「悲劇のミューズに扮した
シドンス夫人」 1784年



2 ランシマン 「嵐の中に立つリア王」 1767年



3 ジョーンズ 「吟遊詩人」 1774年

ギリスでこの他人気があったサルヴァートル・ローザの影響下にあることは明らかで、しかも当時のイギリスにおいては「ローザの名は崇高な風景とほとんど同義語⁽⁵⁸⁾」であったとすれば、この『吟遊詩人』の崇高性も当時の趣味を反映したものであったといえよう。

ジョーンズにしろランシマンにしろ、その崇高性は(ここでの分類に従えば)人間的、自然的いずれにも該当するが、一方より純粹な人間的崇高の例としてはレイノルズの大作『悲劇のミュージズに扮したシドンス夫人』(一七八四年、図4)があげられる。レイノルズはここでこの大女優を文字通り雲の上の玉座の人として神格化しているが、システイナ礼拝堂の天井画(預言者イザヤあるいはエレミヤ)からの一種の「引用」ともいえるそのポーズやたずまいには、バーク的というよりはむしろ、(レイノルズが渴望してやまなかった)ミケランジェロ的崇高への志向が明白である。こうした崇高の効果はまた、その劇的な明暗のコントラスト、嵐の到来を予感させる不穏な空、シドンス夫人の後方に立つ二人の寓意的人物などによっても一層高められている。F・バウムガルトはこの作品を別の観点から、すなわち技法的、様式的な観点から、アカデミックな基準からすれば多分に習作的な、未完成の感のあるランシマンの『リア王』に対し、「ロマンティックな曖昧さに代る正確かつ入念な描写⁽⁵⁹⁾」による崇高の例としてあげているが、今日からすれば多分に時代がかった感のあるこの種のレイノルズの崇高は、彼の流れをくむG・ロムニー(一七三四—一八〇二)の『シドンス夫人の思い出』やT・ローレンス(一七六九—一八三〇)の『ハムレット役のケンブル』などにもうかがうことができる。ただし、肖像画あるいは人物画というジャンルは、

それがいわゆる似顔絵的なものにせよ、あるいは性格描写、内面描写を主眼とするにせよ、それ自体では、つまり風景画的ないし寓意画的なものの介入なしには、バークあるいはカント的な意味での崇高には到達しがたいものであり、また事実、ロマン主義時代の、もっぱら人物のみに焦点をあてた肖像画はこの種の崇高からはますます遠ざかってゆくのである。

バークによれば、「いかなる種類にせよ苦痛と危険の観念を喚起するものならなんでも、つまり種類を問わず恐ろしい (terrible) もの、あるいは恐ろしい対象とよくなじみ、あるいは恐怖に近い状態で働きかけるものなら何でも崇高の源泉たりうる。いいかえればそれは、心が感じうる最も強い感動を生み出すのである」(第一部第七節)。

とすれば、たとえば印象派に代表される日常的な安寧の中にある小市民的な生活様式とこれに立脚した芸術には「崇高」は求めがたいが、しかしまた一方、一八世紀後半のこうした「恐怖」による崇高を文学や絵画の中に求めたのはまさにこれら安寧の中に生きる市民たちであった。H・ウォルポールの『オトラント城』、A・ラドクリフの『コードルフォの怪奇』、M・シェリーの『フランケンシュタイン』等に代表されるいわゆるゴシック小説はこうした要求から生まれたジャンルであったが、この種の怪奇趣味もまたロマン主義につながるひとつの流れではあった。G・シッフは一八世紀後半のイギリスにおける「市民的個人主義」は「芸術的主観主義」の母胎となり、「怪奇なもの、感動的なもの、陰鬱な偉大さ」に対する好みはこうした主観主義の影響によるものであるとし、詩や絵画における墓場や廃墟に対する趣味、また

『オシアン』やサルヴァートル・ローザの非常な人気をその具体的な現われ、彼の言葉を借りれば一種の『流行現象』と見、さらにその根底にあるものとして、ルソーの思想に加え、「(詩人の) ポープによって確立されたイギリスの古典主義美学を……完全に根こそぎにした」⁽⁶⁰⁾ バークの『崇高論』をあげている。主観主義がロマン主義芸術のバックボーンのひとつであることを思えば、バークの『崇高論』の歴史意義も少なからぬものがあるが、シッフが上にあげたいいくつかの具体例は人間的というよりは自然のない建築的崇高に属するものであり、人間的なものによってバーク的な崇高に訴えることの難しさを、あるいは不適當なことをそれとなく語っている。しかしながら、たとえばB・ウェストの大作『蒼白い馬に乗った死神』(一八一七年、図5、異作あり)、様式的には徹底した古典主義者、つまり純粋な線描主義を貫き通したフラックスマンの『毒盃をチャートンに差し出す絶望』(一七八二〜八三年、図6)、バリー、モートエイマー、ストサード、ブレイク、フューズリ等によるミルトン(『失楽園』)のための数々の作品などは、(サタンや擬人化された『罪』や『死』をも含めた)人間的イメージによってバーク的な崇高を実現した例といえるが、これらはいずれも聖書的、文学的主题によったもので、人間的とはいいながらいずれも日常的、現実的な世界を超えたそれであり、その視覚化には、靈感源としてのこうした文学的イメージに加え、芸術家の自由でロマンティックな想像力が必要とされたことは言うまでもない。

ここではこれらの画家の中でもとりわけ、『人間的崇高』の画家と目されるブレイクとフューズリを考察の対象としてとり上げる。

ブレイクは「サー・ジョシユア・レイノルズの『講演集』私注」(二八〇八年頃)の中で、「バークの崇高と美の理論はニュートンとロックの理論に立脚している。レイノルズはそのすべての講演における主張の多くをこの(バークの)理論に負っている。私はバークの理論を非常に若い時に読んだ……」⁽⁶¹⁾とだけ語って、バークの著書そのものに対する評価は下していないが、ニュートンとレイノルズを病的なまでに嫌悪していたブレイクであれば、その評価もおのずから察しがつく。にもかかわらずブレイクが崇高の美学に積極的な関心を抱いていたことは明らかである。K・クラークは「人間の眼でとらえるには余りに大きな永遠の断片」というブレイクの言葉を引用して、これをバークの崇高のバラフレーズと見ているが、一方A・ブランドはブレイクにおけるバークの影響を、「とりわけ、ギリシア、ローマの詩とは対立的なへブライ文学(＝旧約聖書)に対する彼の熱っぽい心酔」⁽⁶²⁾の中に見ている。たしかに、ブレイクの世界はダントとミルトン、それに彼自身の創造にかかる詩的、神話的世界を別にすれば、旧約聖書の人間像に尽されるといっても過言ではない。古代、太古というイメージはバークにとっても何かしら崇高なものを伴っていたが、おそらくブレイクもこの点では同様で、自作の「古代ブリトン人」につけた注の中で、「強い人間は人間的崇高を代表し、美しい人間はエデンの園の戦いにおいて男と女に分たれた人間的なバトスを代表する……」と、強く逞しく、かつ敬神の念あつい(半ば神話的な)古代人を崇高の典型と見ている。しかも、ブレイクにおけるこれら「神に近い」古代人あるいは旧約の預言者の人間像は、ルネッサンスのネオ・プラトニズム的ミミケランジェロ的な理想主義にその淵源をもっている。ブレイクは単に「神の似

姿としての人間」にすべてを語らせるといふ点だけでなく、こうした人間中心主義の裏返しともいふべき（少なくとも絵画的モチーフとしての）自然の蔑視ないし軽視という点でもミケランジェロと共通し、逆に彼と同時代のロマン主義者の大半と相違している。

「聡明な人間だったら誰一人として、自然を写すことが絵画芸術であるとは思わないだろう。もし芸術がそれだけのものだとしたら、それはこれ以外のどんな手仕事とも変わるところがないのだから……」⁽⁶⁴⁾

彼はまた、イギリスの画家たちが「自然の様々な効果を研究し、これを模倣している限り」、ラファエロ、ミケランジェロに代表されるイタリア美術にはついに伍しえないであろう、と一種の警告を発しているが、彼の芸術自体はとも角として、当時の一般的傾向を思う時、ここでのブレイクの立場は甚だ反動的、すなわち反ロマン主義的といわねばならない。しかしまた一方、「……河も山もまた人間的である。すべては人間的である、力強く、崇高に……」⁽⁶⁶⁾という彼の思想を思う時、彼が神の被造物としての自然を蔑視したと見るのは一面的にすぎるといえるかも知れない（彼の芸術に自然の占める比重が極めて小さいのは事実としても）。この点に関しては、ターナーにしろ、コンスタブルにしろ、あるいはフリードリヒにしろ、他のロマン主義者が総じて自然の中に人間的なものメタファーを見てとったのに対し、ブレイクは逆に人間的なものの中にすでに自然のメタファーを見てとったがために、あえて自然だけをモチーフとして、つまり風景画としてとり上げるまでもないと見たのであろうか。いずれにしてもブレイクとパークの崇高とのかかわりを端的に述べるならば次のようになろう。

「ブレイクはバークの（美と崇高についての）これらの考えを描かれた風景に適用することはしりぞけた。しかしながら、バリー、フェースリ、ストサードその他と同様に、彼もまた人間の形をかりて「崇高」を試みることにやぶさかではなかった」⁽⁶⁷⁾。

ブレイクと親しかったフェースリもまた、バリー、モータイマー、ウェスト、ローレンス等がアカデミックな「ブランド・マナー」を信奉していたのに対し、ブレイクと共にこれとは異なる独自の「近代芸術」の創造を志向したが、ここでもまたバーク的な崇高の美学が大きな影を落している。彼はすでに生前からバーク的な「崇高」の画家としてあげられており、また彼自身もその「アフォリズム」やアカデミーでの講演において、絵画芸術を「叙事詩的」、劇的、歴史的の三つのタイプに分け、その最初のタイプを「崇高」と結びつけ、これが見る人に与える効果は「驚愕」であるとしている。（残る二つは「感動」と「知識」）。「驚愕」(astonishment)はバークの崇高の基本的条件のひとつであるが、フェースリがその講演の中でさらに続けて、こうした崇高の要素となるべきものとして、「……高さ、深さ、巨大さ、壮大さ、闇、光、生命、死……危惧、恐怖……戦争」⁽⁶⁸⁾などをあげる時、彼がバークの『崇高論』を意識していたことは明らかである。有名な『夢魔』(図19)はこうした「近代的な主題による叙事詩的あるいは崇高な絵画の創造」の試みであったが、ダンテ、ミルトン、シェイクスピア（とりわけ『マクベス』）等によった彼の作品もまた、バーク的な崇高のイメージにみちている。しかも彼もまた、ブレイクと同様にこれをもっぱら人間的なイメージを通じて訴えているが、その際出発点となったのがやはりミケランジェロであり、

また当時はほとんど注目されていなかったマニエリストのP・ティバルディ（一五二七—一五九六）であった。システィナ礼拝堂の力強く壮大な人間像と、その流れをくむティバルディの劇的、誇張的な人体表現は、彼独自のシュトルム・ウント・ドラング的な熱狂と主観主義の洗礼を受けて、よりパセティックな、よりドラマティックな、より巨人的な、よりヒロイックなものへと向かい、やがてそれは『パトロクロスの死を悼むアキレス』（図7）の、『ウゴリーノ』の、『失樂園』の、『サタン』あるいは『死に追われる罪』の、あるいは『マクベス夫人』（図8）の、さらには『気狂いケート』、『ゲスラーを逃れるウィリアム・テル』その他諸々の人物に代表されるような、ほとんど比類を絶した心理的、肉体的なヴォルテージの高さに到達している。あたかも高圧電流でも通されたかのように極度の絶え間ない緊張を強いられ、また時にアクロバットのポーズを披露し、あるいは古代の剣闘士のような筋骨逞しい肉体を誇示し、またフュースリもその挿絵を描いているスイス人J・K・ラファーター（一七四一—一八〇一）の『観相学理論』の影響も多分にあると思われるその激昂した表情によって我々をたじろがせ、『驚愕』させるこれらの人間像は、時に、単なる崇高というよりはむしろ『グロテスクな崇高』⁽⁹⁹⁾と呼ぶにふさわしいものを感じさせる。

前出のシッフのいう当時のイギリスの市民的個人主義と芸術的主観主義は、スイス人フュースリのこうした人間像にひとつの頂点を見たが、それはまた同時にミケランジェロ的な *terribilità* の、偉大な人間的崇高の終焉をも意味していた。W・エッティ、B・R・ヘイドン、W・マルレディー、C・レスリー等、

ロイヤル・アカデミーで彼の教えを受けた画家は少なくないが、フェースリのいう「眼に見えないものたちの活動が始まる恐怖の時」を継承する者はいかに現われなかったのである（フェースリ以後もJ・マーティン、F・ダンビー等にも注目すべき作品は少なくないが、これらはこの後の自然的ないし建築的崇高にゆずる。またフランス、ドイツではいわゆるオシアン芸術、およびグロ、ジェリコー、ドラクロワに「人間的崇高」の観点から注目すべき作品が少なくないが、その考察は別の機会にゆずりたい）。

Ⅲ 自然的崇高

今日、「不当に低く評価されているが……当時は非常な影響力を及ぼし、カント、レッシングにも賞讃され、またロマン主義の多くの種子を含んでいた」⁽¹⁰⁾バークの『崇高論』は実際、「前ロマン主義時代に多大の影響を及ぼし、そのため一八世紀後半の風景画を論ずるに当っては決して避けては通れない」⁽¹¹⁾（M・ウェプスター）ものであったが、崇高と共に「ロマン主義芸術に完全な開花を見た」⁽¹²⁾「絵画的」なもの（理論が、もっぱら風景画および造園術にのみ適用されたのに対し、崇高の理論は歴史画および人物画にも適用されたことは前段で見た通りである。しかしながら、ここに引用したM・ウェプスターの言葉からもうかがわれるように、それが最も豊かな結実を見たのは風景画においてであった）。

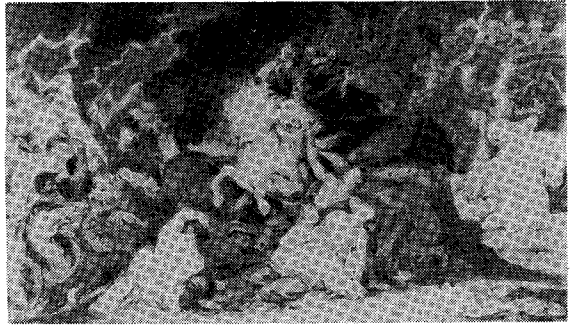
すでに述べたようにバークが彼の『崇高』の理論の裏付けとしてあげている実例はもっぱら文学作品か

らとられており、しかもその中で自然をうたった、叙景的なものは皆無といってよい。パーク自身、彼の理論がやがて絵画芸術に、とりわけ風景画芸術にかくも大きな影響を与えようとは夢想だにしなかったであろうが、しかし彼がほとんど無意識のうちにロマンティックな風景画の成立に大きく貢献していたことは明らかである。

パークが崇高の要因としてあげているもののうち、自然(風景)的崇高と深いかわりをもっているものに、彼のいう「何か」(何か)欠如した状態、(privation)がある。すなわち空虚(vacuity)、闇(darkness)、孤独(solitude)、沈黙(silence)などがそれである。またこれらに加えて巨大さ、広大さ(vastness)、無限(infinity)などがある。(『崇高論』第二部第六―八節)。この内、巨大さ、広大さはさらに長さ、高さ、深さ(奥行)のそれなどに細分化され、その具体的な例としては断崖、瀑布、大洋、天空(特に星空)などがあげられている。さらにこれを敷衍して砂漠、高山、深淵などを加えることもできる。(これらの多くはまたカントがあげている崇高の例でもある)。また闇(darkness)については、夜は昼よりも崇高に近く、明るく照らし出された神殿や墓廟よりは、ほの暗い影につつまれたその方が崇高である。この「闇」とほとんど同義語であるが「ほの暗さ」(obscurity)もまた崇高の主要な要因であり(第二部第三節)、具体的には夜をはじめ、森、霧につつまれた自然、洞窟、廢墟、あるいは亡霊など、定かならぬ暗さを感じさせるものはすべてこのカテゴリーに属する。(フェースリ的な崇高はとりわけこの暗さ、夜、亡霊、あるいは死と、これにまつわる不安、恐怖、あるいはその延長としての狂気、錯乱などのボキ



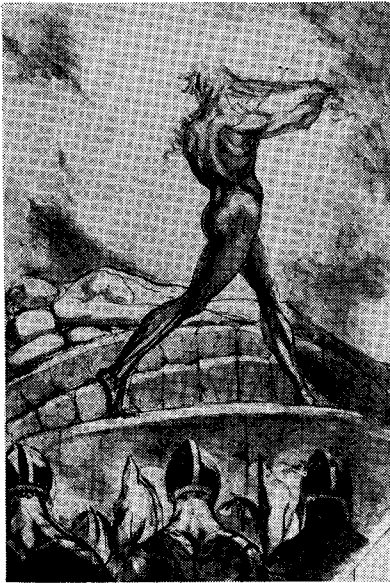
6 フラックスマン 『毒盃をチャタートンに
差し出す絶望』(デッサン) 1782~83年



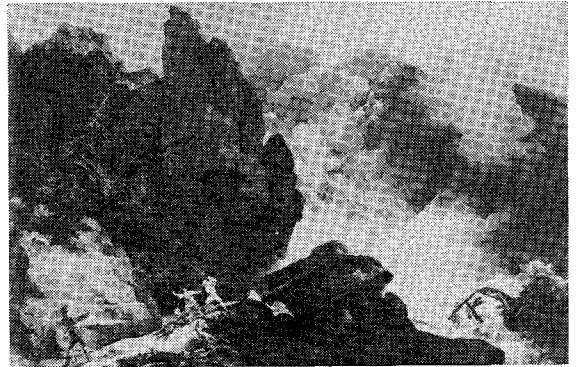
5 ウェスト 『蒼白い馬に乗った死神』 1817年



8 フェースリ 『短剣をもつマクベスとマクベス夫人』 1812年



7 フェースリ 『パトロクロスの死を悼む
アキレス』(デッサン) 1800~05年



9 ド・ルーサーバーク 『アルプスの雪崩』 1804年

ャブラリから成り立っている。) しかもこれらのイメージは定かならぬだけに、それは白日の下の明晰よりも一層我々の想像力を刺激し、内なる眼と外なる眼双方による凝視を誘う。こうした凝視はまたより強い精神の緊張へ、感情の高まりへ、感動へとつながってゆく。バークの美学は古典主義の美学を正の美学とするならば、いわば負の美学であり、暗さの中に形を、空虚の中に充実を見ようとする美学であった。先にあげた自然における様々な「崇高」のイメージと共に、こうした彼の基本的な立場が、ロマン主義絵画に、あるいはその美学にいかにも多くを約束したかは想像に難くない。しかもここでなお注目し値するのは、絵画芸術にはほとんど関心を示していないバークがその思考の過程で、デッサンあるいは習作の美的価値を十分に認識していたことである。すなわち、「私はしばしば、デッサンの未完成の習作の中に、最高に仕上げられた作品より一層私を喜ばせる何かを見た」(第二部第一節)。彼はまた別の箇所(第二部第四節)で、ある対象の精細克明な(言語的)描写よりも、その対象の「定かならぬ、不完全なアイデア」を与えた方が読者の想像力によりよく訴える、と説いているが、こうした未完成の美学もまた、先の「privation」つまりここでは「完全性の欠如」、あるいは「obscurity」すなわちほの暗く、定かならぬ状態に対するバークの積極的な評価から導き出すことができるが、後のコンスタンブル、ターナーの(彼らとしては仕上がったつもり)作品がしばしば未完成としてしりぞけられたことを、また習作的、即興的、(アカデミックな観点からの)未完成なものに「近代的」なものあかしを見ようとする近代絵画の展開を思う時、同時代のカントが相変らず、絵画の本質を線描ないし輪郭に見、また色彩についてもそれは単

に「輪郭を彩色し」、しかも「感覺的刺激に属する」がゆえに「対象を觀照に値するもの、美しいものとすることはできない」と一八世紀的な、あるいはアカデミックな古典主義的立場を遺憾なく表明しているだけに、バークの進歩的、近代的な立場は一層明らかである。バークはカントと異なり色彩をも崇高の要因のひとつとしてとらえ、たとえば暗く沈んだ山は鮮明な緑の山よりも、曇り空は青空よりも、また建物の内部においてはその裝飾や素材が白、緑、黄色、青よりは、黒、褐色、深紫等である方が崇高の效果に富むとしている(第二部第一六節)。色彩のもつ感情的な效果については多くが語られているし、またロマン主義以後の絵画がますます「色彩をして語らしめる」傾向にあることはいうまでもないが、これを崇高という側面から論じたところにバーク独自の歴史的な功績が認められよう。

以上述べ来たところはすべて、ロマン主義絵画における自然的崇高のイメージャリとして様々な形で具体化している。ただし、いうまでもないことであるが、バークが、あるいはカントがあげている「空虚」、「巨大さ」、「無限」、「永遠」等(註)にしろ、あるいはより具体的、具象的な大洋、嵐、高山、瀑布、星空、落日等のイメージにしろ、これら数々の崇高の要因はいずれも、崇高であるための必要条件ないしは潜在的な可能性にすぎない。単にこうしたモチーフを描いたというだけでは、崇高の条件をみたしているとはいえないのである。たしかに一八世紀以前にも、アルトドルファーに代表されるドナウ派の風景、ブリューゲルのアルプス風景、レオナルドの『アルプスの嵐』その他若干のデッサン、ヴェネチアのスクオラ・ディ・サン・ロッコを飾るティントレットの『エジプトの聖女マリア』、『マグダラのマリア』等に見られ

る風景描写、また一七世紀ではブッサン、クロード・ロラン、ルーベンス等の風景に「崇高」と呼ぶにふさわしいものは見られるが、それも全体から見ればいまだ散発的であり、崇高の理念が時代意識として定着し、それが絵画的に開花するには程遠かったといわねばならない。一八世紀の後半に至って初めて、崇高であるための必要にして十分な条件を具えた画家たちが、すなわち崇高なモチーフを崇高な様式で描いた画家たちが輩出したのであり、これ以後一九世紀前半にかけての風景画の多くは崇高であるか、絵画的であるか、あるいはその中間的な存在であるかであった（無論また一方ではドイツのJ・A・コッホに代表される英雄のない理想的風景画の伝統も生きてはいたが、末期的の感はまぬかれない）。

ただしここで注意すべきは、こうした崇高への傾斜がバーク、カントおよびその周辺の理論家たちの影響からのみ生まれてきたのではないことである。それはむしろこの時代全体の精神的傾向、いわば時代精神の一部をなすものであり、たとえば新古典主義がロココに対する反動、反撥を挺子として生まれてきた、というのとは事情を異にしている。

ジェーン・オースティンがその小説の題名にも用いた「分別と多感」(Sense and Sensibility)は多分に一八世紀的なニュアンスをもった言葉であるが、この内、前者が「理想」、後者が「理性」と共に新古典主義のキーワードのひとつであったのに対し、後者は感性 (sentiment) あるいは感傷性と共に、ルソー、ディドロ、グルーズに代表される前浪漫主義な精神に対応する言葉であった。多感または感性が市民的、道徳的、教訓的な理想に同化する時、それはグルーズの、リチャードソンの、スターンの世界となり、それが

自然的、宇宙的な世界に展開を見る時、それはしばしば崇高または絵画的という形をとる。パーク、カントがあげた崇高の心理的、感覺的要因（恐怖、苦痛、孤独等）、物理的要因（巨大さ、暗さ、空虚等）、あるいはその様な具体的なイメージはいずれも、超時代的なものであり、それ自体は一八世紀的ともロマン主義的ともいいえない。一八世紀的であり、ロマン主義的でもあるのは、こうした可視的ないし不可視的な、いつの時代にもありうる対象を、人々が特別な思い入れをもって観照し、これを崇高と規定したことである。H・アナーのいうように「崇高とは対象それ自体の中というよりは、それが喚起する感情の中にあつた。それは絶対的なものであつた美とは違つて主観的な特質であつた」⁽⁷³⁾。

崇高の原義が「(人心を) 高める、高揚させる、感動させる」であるとすれば、人々はここに初めて「崇高」を全的に、つまり主観的(内的)にもまた客観的(外的)にも発見したといえるが、ただここで注意すべきは、(自然的) 崇高に対するこうした主観の参入にも、(極めて曖昧かつ相対的な区分ではあるが) およそ二種類の程度ないし様態が認められることである。即ち、いわばその第一期、時代的には一八世紀後半のいわゆる前ロマン主義と呼ばれる時代の主観主義には、ある程度の客観性ないし普遍性の裏付けがあつた。ここでは他人の感動はそのまま私の感動であり、私の涙はそのまま他人の涙であつた。「……一八世紀末の感情の人間ほどに絶え間なく、またさめざめと泣いた人間はかつて一人としていなかった。涙もろさは真の多感のしるしであつた」⁽⁷⁴⁾。

パークが崇高と関連づけてしばしば口にする「感動」、「熱情」、「驚愕」、「感嘆」といった言葉はその意

味でも一八世紀的であるが、「人間の崇高」の例として見たランシマンの『リア王』にしろ、ジョーンズの『吟遊詩人』にしろ、その人間像および自然描写が崇高なことは、およそ「多感の人」なら当時の誰もが認めるところであった。本来、私的、主観的領域に属するはずの崇高な感動とその絵画的描写が、このように多分に客観的、普遍的な裏付けないし支持を得た理由としては以下の二つが考えられる。第一は、これら初期の崇高の大半は、一般にも親しまれていた文学的モチーフないし主題によっており、多かれ少なかれその挿絵的な性格をもっていたことである。また、とりわけシェイクスピアの場合の舞台面が崇高に対する人々の理解およびその受容を容易ならしめたことは想像に難くないのである。第二に、こうした文学的な影響と並んで、当時のイギリスで非常な人気を博し、「その名は崇高な風景画とほとんど同義語であった」サルヴァートル・ローザの、しばしば兵士や山賊の跳梁する荒々しくプリミティヴで、しかも暗い自然描写の伝統があげられる。ランシマンもジョーンズもその主題においては文学的であり、様式においてはローザ的であった。ただし、こうしたローザ的崇高には少なくとも今日から見る限り、多分に芝居がかった、時に紋切型に近いものを感じられる。事実、フィレンツェ時代の彼は自ら俳優としても一家を成し、演劇的な世界にも十分になじんでいたのであり、こうした背景が彼の作品に文字通り芝居がかった、しかしまたそれだけに理解し易い効果を生み出していたようである。それは崇高とはいいながら多分に絵画的な崇高であり、後のターナー、フリードリヒにおけるより主観的かつ純粹な、それだけにまたしばしば一般の理解を超えた崇高のヴィジョンとは異質のものであった。

ストラスブル出身のド・ルーサーバーク（一七四〇—一八一二）はこうした初期の自然的崇高を代表する画家の一人であるが、しばしばアルプスを舞台とした彼の作品（図9）には、崇高に加え、絵画的ないし演劇的な効果も多分に感じられる。彼もまたイギリスで舞台装置を手がけたこともあり、ここにはその影響もあるうが、しかしまた一方、当時のイギリスの画家たちの大半が外国に、とりわけイタリアに、ローマに自然の美を求めたのに対し、彼はイギリスの自然を最初に発見した画家の一人であった。イギリスの湖の眺めに「美と崇高の結合」を見、「湿った、変化してやまない大気のかもし出す魔術的な効果の下に」展開するスコットランドの高地に『オシアン』の詩的ヴィジョンを見てとった彼の感性は、初期のターナーをはじめ、主として当時の水彩画家たちにも大きな影響を及ぼすことになるのである。

ライト・オブ・ダービー、フランスのJ・ヴェルネ、H・ロベール、イタリアのバンニーニ、セルヴァンドーニ、時代的にはやや潮るマニャスコ等にも、嵐の海、稲妻、難破船、廃墟など、バーク的な崇高のモチーフはしばしば見られるが、これらもまた多くは崇高というよりは絵画的な効果に富み、そのいわゆる“delightful horror”はゴシック小説に近いものをしばしば感じさせる。

これら初期の自然的な崇高に対し、ターナー、フリードリヒに代表される後期のそれは、より純粹かつ主観的で厳肅な様相をおびてくる。無論彼らの芸術といえども、ブッサン、クロード・ロラン、一七世紀オランダ派、とりわけ『ユダヤ人の墓地』（ドレステン）に代表されるJ・ファン・ロイスダールなどの遺産を多分に継承してはいるが、しかしターナー、フリードリヒ的な自然の崇高なヴィジョンを彼らに先

だつて最初に発見したのは、むしろ一八世紀の自然詩人たちであつた。『四季』の詩人でターナーもしばしば引用したJ・トムスン（一七〇〇—一七四八）、T・グレイ（一七一六—一七七二）、W・コリンズ（一七二二—一七五九）、またドイツでは一七二八年のアルプス旅行の成果である『アルペン』で知られるA・フォン・ハラール（一七〇八—一七七七）などがその代表格であるが、たとえばハラールの『永遠に寄せた未完の詩』は、一八世紀前半の作でありながら、いわゆる前ロマン主義の画家たちを超えて、ターナー、フリードリヒ等、本来のロマン主義者の世界をすでに予告している。

厳肅な永遠の恐るべき海よ

宇宙と時間の太古の源よ

宇宙と時間の果しなき墓場よ

.....

無限よ、誰がお前を測るのか？

お前のもとでは世界は一日に過ぎず、人間は一瞬にすぎない

おそらく今めぐるのは千番目の太陽であり

なお千の太陽が後に控えている

.....

全き広大さよ！

お前によりかかる人間が何あろう！

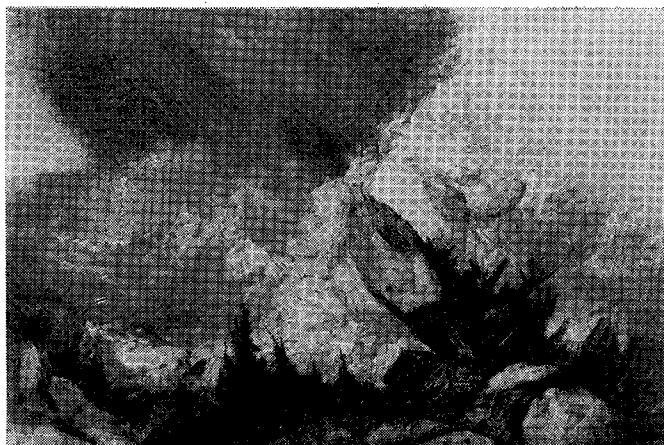
それは一匹の虫、世界の中の一粒の砂にすぎない

お前と比べる時、世界もまたひとつの点にすぎない……⁽⁷⁵⁾

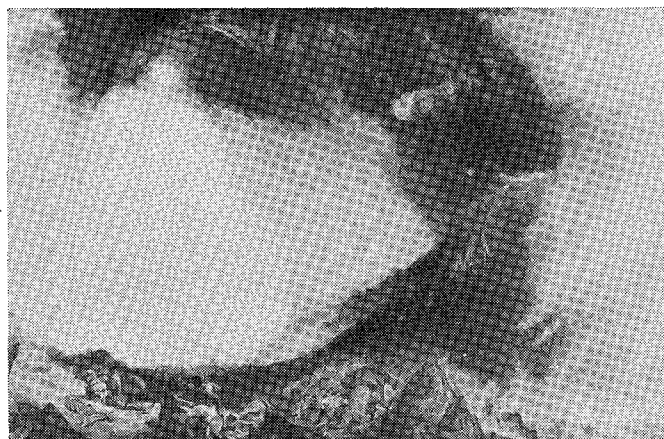
こうした広大無辺の、悠久の自然を前にしての人間の孤独感、無力感は、たとえばシラーの初期の詩『宇宙の大きさ』などにも雄弁に語られているが、それはやがて絵画的には、前ロマン主義の時代を超えてターナー、フリードリヒの（絵画的なモチーフから）より純化された後期自然的崇高のライトモチーフとなるべきものであった。こうした推移についてR・リスターは次のような要約を試みている。

「第一の場合（前ロマン主義時代の、彼によれば『絵画的』傾向の絵画の場合）、重点はもっぱら風景そのものに、あるいはいはずれにしてもその中の諸要素に、しかもそれらが『人間の思い付きや気まぐれ』で生命を失う前のそれに置かれていた。第二の（本来のロマン主義の）場合、そのテーマは人間の心と感情に訴える風景の効果にかかわっている。いい換えれば、絵画的なものは、ある風景なり眺めを見る人を、それらに内在する美しさ、面白さ、あるいは絵画的な情趣の享受へと誘導するが、一方ロマン主義者はある光景を、人が自分自身の内面にのめり込み、自分の感情に及ぼすその効果を分析するための契機として用いるのである⁽⁷⁶⁾」。

フュースリもまた、「その地主や住人を喜ばすだけの」単なる眺め (view)、風景における似顔絵ともいうべき「地誌的」な作品 (topography)、あるいは機械的な「地図」のような作品 (map work) と、「見る者を打ち、畏怖させ、引きずり込み、当惑させる高さ、深み、孤独」を描いた風景とを区別しているが (彼はここでも明らかにバーク的な崇高を意識しているようである)、たとえばターナーの『雪崩でおしつぶされる小屋』(一八一〇年、図10)、あるいは『吹雪、アルプスを越えるハンニバルとその軍勢』(一八二二年、図11) は、こうした意味で典型的にロマンティックかつ崇高な作品である。すなわち、自己の存在、生命をおびやかす危険、これから派生する恐怖、暗さ (obscurity)、力、荒々しさ (violence)、広大な空間 (vastness)、陰鬱で暗い色彩、さらには (描かれた、想像された音には違いないが) 耳を聳らす轟音⁽⁷⁸⁾など、バーク的な崇高のレパートリーのほとんどすべてがここにはある。特に『雪崩でおしつぶされる小屋』と、一見これと共通点の多いド・ルーサーバークの『アルプスの雪崩』(図9) とを比較すれば、一八世紀的な前期崇高と、一九世紀的な後期崇高との断層は明らかである。この他にも、最も初期の『バターミア湖』、『難破船』、旧約聖書あるいはカルタゴの歴史によった一連の作品、あるいは中期から後期にかけての『スタッファ、フィンガルの洞窟』、『国会議事堂の炎上』、『奴隸船』、『吹雪』、『太陽の中に立つ天使』、さらにアルプス風景や火山の噴火などを扱った多数の水彩 (図12) や『研鑽の書』に収められた銅版画など、ターナーがすぐれて自然的崇高の画家であったことを物語る作品は枚挙に遑がない。また自然的崇高のカテゴリーには入れ難いが、『蒼白い馬に乗った死神』(一八三〇年頃、図13) に象徴され



10 ターナー
『雪崩でおしつぶされる小屋』
1810年



11 ターナー 『吹雪、アルプスを
越えるハンニバルとその軍勢』
1812年



12 ターナー 『アルヴェイロンの
源流とシャモニーの谷』(水彩)
1810年

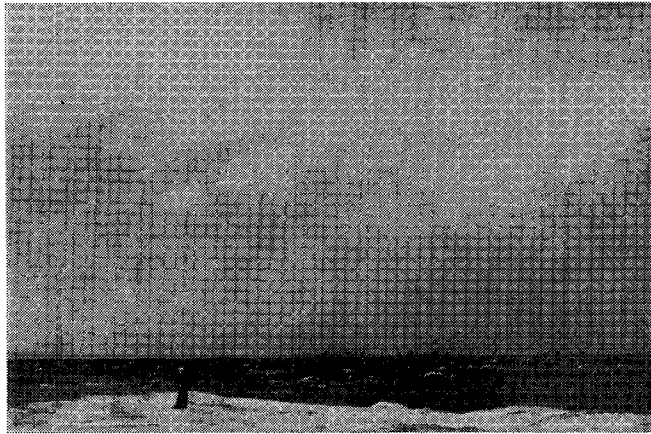
る極めて私的、主観的、内面的なヴィジョンによつたターナーの崇高と、多分に歴史的、伝統的で、それだけにより客観的、普遍的でもあるB・ウェスト、J・H・モーター等々の崇高との落差は、これと同様のアボカリプス的な主題によつた彼らの作品(図5)との比較によつて明らかである。ただしターナーが、フェースリ、ブレイクのように、パークの『崇高論』を読んでいたとの確証はなく、ここでパークの直接的な影響は云々できないが、しかし、「彼(ターナー)は、他のいかなる画家にもまして、我々が天才と名づけるあの崇高な素質を有している」という同時代評や、すでに第一章でふれた「崇高」に対する当時の一般的な関心の高まりから見て、その(大なり小なりの)影響を想定することは困難ではない。

ターナーのコスミックで原初的な、荒々しくもまたダイナミックなヴィジョンに対し、コンスタブルの芸術は多くの点でこれとは対照的な性格を示している。「水車場から流れ落ちる水の音や柳、朽ちた古い杭、煉瓦造りの家」などを愛し、「あらゆる生け垣や小径に」自分の芸術を発見したというコンスタブルであれば、J・J・メイユーのいうように「ターナーが崇高という武器をもっていたのに対し、コンスタブルはそれをもたず、あるいはもちようがなかった⁽⁷⁹⁾」。しかし、彼の愛妻の死後(一八二八年以後)から晩年にかけての、嵐を予感させる不安な空や、暗雲とその間をもれてくる強烈な陽光などを描いたパノラマミックな油彩習作や水彩(特に『ストンヘンジ』——後出)の中には崇高のヴィジョンに近いものも少なくない。

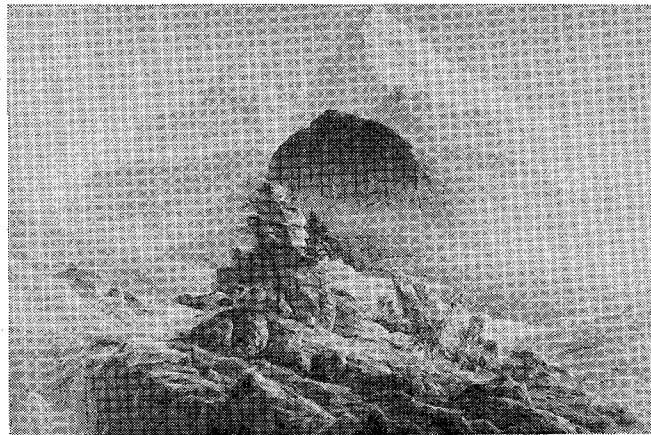
一方、フリードリヒについては、彼もまたターナーと同じくパークないしカントの崇高の理論を直接知



13 ターナー
『蒼白い馬に乗った死神』
1830年頃



14 フリードリヒ 『海辺の僧侶』
1808～10年



15 フリードリヒ 『ヴァッツマン』
1824～25年

っていたか否かは明らかでない。またベルシェリズーパンをはじめとするフリードリヒの研究家で、彼の芸術を崇高の観点から論じたものは皆無に近いが、しかし彼もまた「崇高の時代」の画家であることはその作品が明らかにしている。発表当時すでに多くの論議を呼んだ初期の代表作『海辺の僧侶』(図14)とその対幅の『樫の森の僧院』は、先に引用したハララーの詩に近い感情を極めて大胆に視覚化したものであるが、ここにも暗さ、広がり、孤独、死といったバーク的な崇高、あるいはカントにおける数学的崇高の顕著な例を見ることができる。また彼がくり返し描いた高山や難破船の図も、その例としてあげられ、この点で彼はターナーとも共通するが、しかしターナーにおける動的な、バロック的な自然のヴィジョンに対し、フリードリヒのそれはより静的、内観的であり、内に向けられた彼の眼は、ターナーにおけるように汎神論的な神の象徴としての太陽には向かわず、より伝統的、キリスト教的な神そのものの観念に向かう。このことはすでに彼のデビュー作『山中の十字架』(一八〇八年)に付したコメントの中で彼自身が明らかにしているが、その後の多くの作品、たとえば『リーゼンゲベルゲの朝』(一八一〇〜一一年)、『ノイ・ブランデンブルク』(一八一六〜一七年頃)、『峽谷』(一八二二〜二三年)、あるいは『ヴァッツマン』(一八二四〜二五年、図15)などにはどれも神的なものへの予感が瀰漫している。これらはいずれもバークの崇高の美学にかなう作品であるが、ただバークは神ないし神的なものの存在ないしその予感を崇高の条件とは見ていない。カントにおいても同様である。これに対しヘーゲル美学における崇高の概念は、フリードリヒと芸術の根本的理念に通じるものをもっている。

「我々は本来の崇高を次の点に求めなければならない。すなわち、創造された世界の全体はそもそも、有限な限定されたものとして自らを支え、保つものとしてではなく現われ、それゆえにもっぱら神を称えるための輝やかしい付属物として見る事ができる、という点にである⁽⁸¹⁾」。

神の無限性、永遠性に対し、「人間の空しさ」について語った後、ヘーゲルはこう続けている。

「したがって人間の側からすれば崇高は、自らの有限性と、越えることのできない神からの距離についての感情とただちに結びつくのである。……崇高にあっては一者のみが不滅と見られ、これに対しすべての他者は生成し、すぎゆくものとして、しかし自らは自由でもなく不滅でもないものとして見られなければならない⁽⁸²⁾」。

こうした観点からの崇高の最高の表現としてヘーゲルがあげているのは旧約の文学、とりわけ「詩篇」であり、ヘブライ文学に対するこうした高い評価においてヘーゲルは（芸術家の中では）ブレイクに近い。しかも彼もまたここでバーク、カントと同様に、造形美術には一切ふれていないが、しかしこうしたヘーゲルの崇高がフリードリヒの芸術と親近性をもちうることは十分に予想しうる。フリードリヒの芸術はいうまでもなく、伝統的な意味での宗教芸術ではなく、一方ヘーゲルにあっては崇高な芸術とはまず宗教芸術であったが、しかしフリードリヒの芸術がその根底において「すぐれてキリスト教的⁽⁸³⁾」であることは明らかである。フリードリヒ自身も内なる神ないし自然における神についてはしばしば語っているが、彼の作品における広大な自然（高山、大洋、天空、大地の広がり等）は神の無限性、永遠性の象徴に他ならず、

またその中にしばしば一人たたずむ人物は、パークにおける「孤独」に、またヘーゲルにおける「越えることのできない神からの距離」に対応している。フリードリヒとヘーゲルは同時代人であるが、フリードリヒがヘーゲル美学になじんでいた形跡はなく、またヘーゲルがかりにフリードリヒの作品を見て、そこに崇高性を感じたかどうかも甚だ疑わしいが、しかしヘーゲルの崇高とフリードリヒにおける「自然的崇高」が十分に接点をもちうることは、フリードリヒ自身よりむしろ、彼の弟子であり、また自然科学者でもあったC・G・カールスがよく代弁している。

「山の頂きに登り、遙かな山並を眺め、河の流れや、その他君の眼の前に開ける壮麗な自然をよく見給え。どんな感情が君をとらえるだろうか？ 君の内なる静謐な敬虔な想いがそれだ。君は果しない空間の中に我を忘れる。君の全人格は静かな洗練と浄化を受ける。君の自我は消滅する。君は無に帰する。神がすべてである」⁽⁸⁴⁾。

「……以上のことからこうした風景画については、ただ極めて巨大な光景を極力大きな画面に描くべきこと、アルプスや海上の嵐、山の中の巨大な森、火山、瀑布などがこうした風景画のモチーフとなるべきことなどが結論としていえるかも知れない。しかしながらそれはおよそ私の真意ではない。たしかに私もまたこうした光景が、真によく構想されたものなら、風景画芸術における最も崇高なものを描出しようことはためらうことなく認める。しかしながら実際には地上の生活のあらゆる側面が……もしその中に隠された神的な理念が真にとらえられていさえすれば、芸術の高貴で美しい対象となるのである」⁽⁸⁵⁾（傍点筆者）。

いいかえれば、崇高の観点から見る限り、フリードリヒの芸術は、作品に具体化されたイメージにおいてパーク、カント的、その理念においてヘーゲル的であったといえるが、彼と同時代の詩人の内で、この点で最もフリードリヒに近いのはドイツではヘルダーリン、イギリスではコールリッジであろう。この点についてはすでに筆者が別の機会に示唆しておいたので、⁽⁸⁶⁾ここでは特に重要と思われるコールリッジの初期の詩「日の出前の賛歌 シャムーニの谷あいにて」と、発表当時詩人自らがこの詩につけたコメントに ついてのみふれることにする。標題にもあるようにこの詩は自然における神の栄光への賛歌であるが、一〇〇行近い全体の詩の中でもここで特に重要なのは次の四行である。

恐ろしくも静かな山よ 私はお前を見つめた

お前が、身体の感覚にとつては存在しながら

私の思いから消えるまで。祈りに我を忘れ、

私はただ見えざるもののみを崇めた

K・クラークもこの詩を引用してコールリッジとフリードリヒの親近性を指摘しているが、⁽⁸⁷⁾シャムーニの谷あいではモンブランをはじめとする高山およびその氷河をまのあたりにした彼が、これら自然の「極めて荒々しい眺め」を「ほとんど恐怖(horror)に近い」と感じる時、彼は意識的にせよ、無意識的にせよ、

パーク的な崇高について語っているものであり、また「この驚きにみちた谷あいにあつては、誰が無神論者であり、またありえようか？」⁽⁸⁸⁾ (傍点コールリッジ) と語る時、彼の自然観照はそのままフリードリヒのそれにオーヴァラップするのである。また、ターナーがアルプスに旅し、おそらくはコールリッジと同様に恐怖や畏敬の念をまじえながら、その様々な眺め(図12)を水彩で描いたのは、コールリッジのこの詩が発表された一八〇二年のことである。すでにふれたように、パーク的な崇高についての論議は当時まさに頂点に達していたが、彼らにおけるアルプス体験も、旅することへの直接的な動機と共に、こうした時代の動きとも無関係ではなかつたであらう。⁽⁸⁹⁾

最後にアメリカ絵画における崇高についてふれておく。ここでとり上げるのはB・ウェスト、J・S・コプリー等のアメリカに生まれながらイギリスで活躍した「人間的崇高」の画家ではなく、いわゆるハドソン・リヴァー派の画家たち——T・コール、E・チャーチ、A・デュラン——、それにA・ピアスタットなどである。その最盛期は一九世紀中葉であるが、様式的にはいわゆるアメリカン・リアリズムの羽翼を担うもので、ターナー、フリードリヒのそれに比し、より平明かつ客観的である。彼らが描いたのは主として、その名の通り、ハドソン河流域の自然であるが(図16、17)、この地方に限らずアメリカの自然の最大の特徴は、——この派の美学を確立したT・コールによれば——「荒々しさ(wildness)であり、しかも「こうした原初的な自然の特徴は、文明化されたヨーロッパでは破壊され、あるいは形を変えられて久しい」⁽⁹⁰⁾ がゆえに一層尊いとする彼らの態度は極めてナシヨナリスティックであり、愛国的でさえある。

ワシントン・アーヴィングはその『スケッチ・ブック』（一八二〇年）の中ですでに、ヨーロッパには求められないアメリカ的な自然の崇高な美しさについて語っているが、これらの画家たちもまたヨーロッパにはないアメリカ的な自然を通じて、アメリカを歌い上げることが目的とし、また「自然観照は、美の美的享受を刺激するだけでなく、人々の心を崇高と無限の観照に向かわせるという点で大きな道德的価値を有している」⁽⁹²⁾ことをその共通の信念としていた。コールの『アメリカの風景についてのエッセー』（一八三五年）は、こうしたハドソン・リヴァー派の美学を語った重要な資料であるが、実際彼が自然の中に「絵画的」なものより「崇高」なものを求めていたことはその随所にうかがわれる。彼にとつてナイヤガララの滝やニューハンプシャーの山岳地帯は「美と崇高の結合」したものであり、同じくニューハンプシャーの別の峽谷を見ては「崇高な感動に圧倒され」、また果しなく続くアメリカの原野はその「荒々しさ」のゆえにすぐれて崇高な光景であった。コールの言うこうした「崇高」が果してどれほどバークないしカント的なそれとかかわっているかは詳らかでないが、しかし彼がナイヤガララの滝をまのあたりにして「心の中の大きな空隙がみたされ、我々の精神が拡大してゆくのを感じ」、またその「巨大な規模、（流れ落ちる水の）『永遠の持続』、またその力学的な『抑えようのない力』を『崇高の諸要素』と呼ぶ時、そこにバーク的崇高の影響を見ることは必ずしも困難ではない。

しかもすでにふれたように、コールとその一派には自然の中に単に美的なもののみならず、神聖なもの、宗教的なものを見ようとする傾向があるが、この点で彼らはイギリスというよりは、フリードリヒ、カー

ルス、ヘーゲルのドイツ的崇高にむしろ近い。コールとも親しかった詩人のウィリムア・カレン・ブラライアントは、コールの絵を「宗教的な行爲」と見、そこに「彼独自の道徳的、知的存在」を感じとっているが、コール自身が次のように語る時、彼の立場はカールス、フリードリヒのそれに極めて近い。「……しかしながら、全能者のまじり気のない被造物をじっと見つめていると、人は静かな宗教的な響きが心の中に忍び込んでくるのを感じる……」⁽⁹⁵⁾。

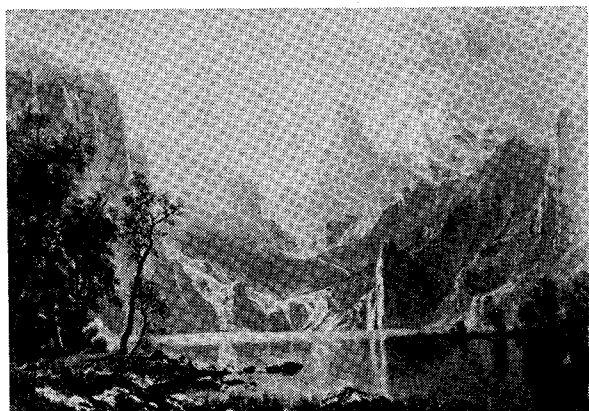
フリードリヒもカールスも、ターナーもコールリッジも、この「まじり気のない被造物（自然）」を凝視しながら、同時に眼に見えないものをも凝視していたが、ハドソン・リヴァー派の中核の一人であったA・B・デュランが真の芸術家たる条件として「宗教的誠実」をあげ、これをみたすためには「物質的な美の眼に見える形」⁽⁹⁶⁾によって感動するだけでなく、同時に「眼に見えないもの、非物質的なものに対する深い感覚」⁽⁹⁷⁾をも併せもたねばならぬと説く時、これらアメリカの自然的崇高の画家たちの美学はヨーロッパのロマン主義者たちのそれにも極めて近かったといわねばならない。

アメリカではこのハドソン・リヴァー派をおそらく最初で最後の顕著な例として、またヨーロッパではターナー、フリードリヒとその周辺の画家たちをもって、自然的崇高のヴィジョンは一応の終止符を打つ。「見えざるもの」⁽⁹⁸⁾にはや信をおかず、ただ見えるもののみを信奉した次の世代の写実主義者、実証主義者にあつては崇高はもはや求めるところではなかったのである。

(なお、フリードリヒの『難破した希望号』⁽⁹⁹⁾は筆者の見るところ、自然的崇高の顕著な例のひ



16 チャーチ 『夕暮の荒地』
1860年



17 ビーアstatt
『タホー湖』 1868年

18 フリードリヒ
『難破した希望号』 1824年



とつであるが、これについてはすでに別の機会に論じておいたのでここでは省略する⁽⁹⁸⁾。

付言——以上の「自然的崇高」の延長あるいは一変形としての動物的崇高について簡単にふれておく。パークによれば、「決して大きいとはいえなくとも、崇高の観念をよび起すことのできる動物も多数ある。というのも、それらが恐怖の対象と考えられているからである。たとえばほとんどあらゆる種類の蛇や毒をもった動物がそれである」(第二部第二節)。

この論法によるとトカゲは崇高とはいえないがガラガラ蛇は崇高ということになり、少なくとも今日の一般的な崇高の語感にはそぐわないが、しかし彼が別のところ(第二部第五節)で「力」^{パワー}の見出しのもとに馬や牛、ライオン、虎などを崇高の相のもとに論じているのは注目に値する。彼によれば「(去勢された)牡牛^{オックス}は巨大な力をもった動物である。しかしそれはおとなしく、また極めて有益な動物であり、しかも一向に危険でない」がゆえに「崇高」とも「雄大」^{グランド}とも呼び難いが、一方(去勢されていない)牡牛はその危険な、破壊的な力ゆえに「崇高」の名に値する。馬についても同様で、「農耕や運搬に適した……社会的で有益な動物として見る限りおよそ崇高とはいえない」。しかし「その首に雷がまといつき、その見事な鼻面が恐ろしく、猛々しくも荒々しく大地を呑み込む時」……馬の有益な性格は一切消え、恐るべきものと崇高なものが同時にほとばしり出る」。

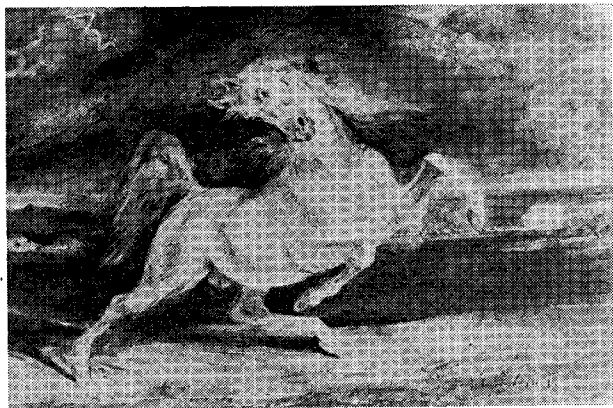
こうした馬のイメージは、とりわけフェーサリの『夢魔』(図19)におけるそれに極めて近く、フェーサリはその影響を受けたのでは、とさえ思えるほどであり、またドラクロワの一連の野性馬の描写、とり

わけ雷鳴におどろくそれ(図20)やジェリコーによる疾走する牛や馬の描写もバーク的な崇高のカテゴリに入るが、ここで、歴史的にありうべき影響関係という意味からも特に注目されるのはジョージ・スタップス(一七二四—一八〇六)の、主として一七六〇年頃に描かれた何点かの『馬を襲撃するライオン』(図21)である。これらの絵の起源、つまりそれが実景によったのか、別の動機によったのかについては意見が分かれるが、ただ高貴な馬と獠猛なライオンとのすさまじい死闘そのものがすでにすぐれて崇高な主題であり、こうした主題そのものは遠く古代彫刻にも見られるにしても、またスタップスがあるものに靈感源とした可能性もあるにしても、その生々しい、ドラマティックな迫力においてスタップスは明らかに古代人をしのいでいる。苦痛、危険、恐怖、死といったバーク的な崇高の要因を十分にはらんだこれらの画面は、「当時、彼(スタップス)の前に開けていた最も高い美的レベルである崇高なものの要求に応える」⁽⁹⁸⁾ものであり、またこれら主役の動物だけでなく、そのドラマにふさわしい風雲急を告げる風景に⁽⁹⁹⁾しても、「当時新しくおこりつつあった崇高な風景に対する趣味を反映した」⁽¹⁰⁰⁾ものとすれば、スタップス自身意識したにせよ、しないにせよ、彼もまたバーク的な崇高の相のもとに自然のドラマを見直していたといえよう。スタップスはまた一方で、美しいサラブレッドをその持主の地主や貴族と共に、彼らの手入れのゆき届いた馬場や牧草地の中に描いており、「美しい」馬と「崇高な」馬の二つのタイプを描き分けたが、ただ前者がいわゆるスポーティング・アートの典型として、また解剖学的にも極めて正確な、いわば馬の記念肖像としてもっぱらイギリス国内で非常な人気を博したのに対し、後者はすでにふれたドラクロ

ワ、ジェリコーをへて今世紀のフランツ・マルクにもつながるものをもっており、その歴史的意義もはるかに大きなものがある。スタップスのこれら後者のタイプの作品はまた、別の意味でもバーク的崇高に近いものをもっている。バークが崇高の要因のひとつとしてあげている「突然であること」がそれである。

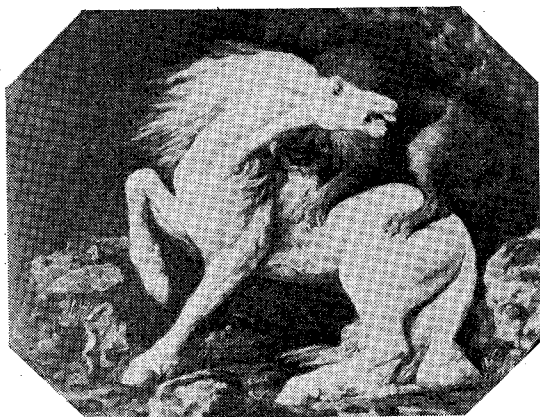
彼によれば「すべて突然あるいは予想外のものに我々はどきりとする。いいかえれば、我々は危険を察知し、これから身を守ろうとする」(第二部第一八節)。彼はその一例として、夜の静寂の中で突然時を告げる大時計の音をあげているが、何心ない馬の前に突如姿を現わし、これに襲いかかるライオンという設定もまた、この種の崇高のカテゴリーに入れることができよう。特に一七七〇年の『ライオンの出現に怯える馬』(図22)は、正にバーク的な状況設定をしたものとして注目に値する。

スタップスのこうした動物的崇高は、当時としてはむしろ異例で、アメリカ人J・S・コプリーの『ワトソンと鮫』(一七七八年、図23)が注目される程度である。その後もJ・ウォード、S・ギルビンなど一部の画家には動物的崇高の好例と見られる作品もあるが、しかし(ジェリコー、ドラクロワは別として)ひとつの伝統を形成するには至らず、わずかにE・ランドシアその他ヴィクトリア朝の動物画家たちの一部の作品にその余韻が感じられるだけである。

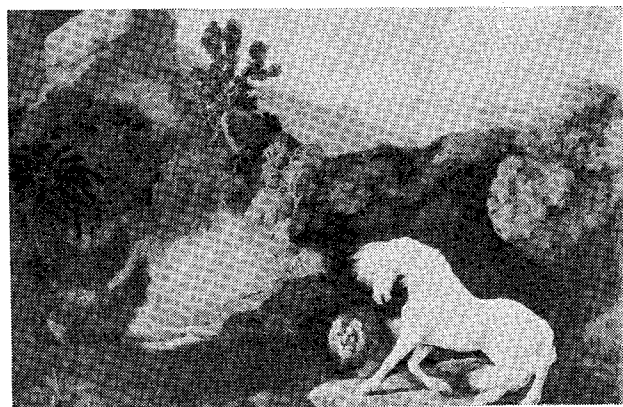
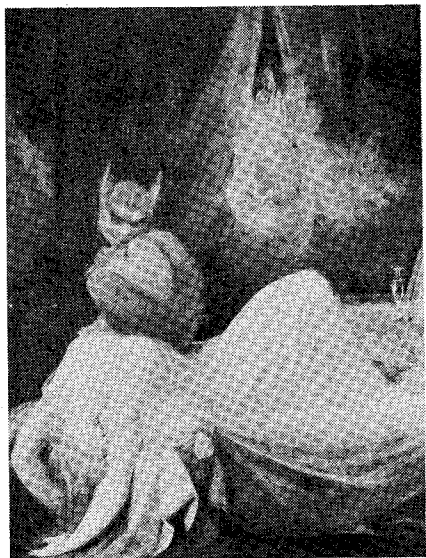


20 ドラクロワ 『嵐におびえる馬』
(水彩) 1824年

19 フェースリ 『夢魔』 1781年



21 スタップス 『馬を襲撃するライオン』 1760年頃



22 スタップス
『ライオンの出現に怯える馬』 1770年

IV 建築的崇高

一七二

テオフィール・ゴーチエによれば、「あらゆる芸術中ロマンティックな思想の表出に一番しっくりしないものは彫刻^(四)」であったが、何よりも感情と想像力に訴え、不定形ないし無定形、あるいは見えざるものにしばしばその思想を託したロマン主義芸術の中にあつて、建築もまたロマンティックな思想、感情を盛りにくいジャンルであることは明らかであらう。我々は精々ロマン主義時代の建築を語りうるだけで、ロマン主義建築についてはほとんど語るすべを知らない。したがってここで対象とされるのも、実際の建築というよりは描かれた建築、ヴィジョンとしての建築であり、その中でも特に注目すべき二三の例のみに限定して考察を進めたい。

パークは「建築における規模」(第二部第一〇節)について論じながら「大規模」であることを建築的崇高の前提条件とし、これに「無限」の観念を加え、たとえば無限に続くかの印象を与える並木道や柱廊をも崇高の列に加えているが、それ以外の具体例ないし様式は何もあげていない。いずれにしてもここだけで見ると、建築的崇高についての満足のゆく定義はほとんど与えられていない。一方カントは「我々は、絶対的に大であるところのものを崇高と名づける^(四)」という数学的崇高の定義から出発して、建築におけるその具体例としてピラミッドとローマのサン・ピエトロ寺院をあげている。また「空間の種々の次元の中で、「高さ」の方向はとりわりわけ「崇高」の印象を与えるのに適する^(四)」とすれば、当然これにはゴ

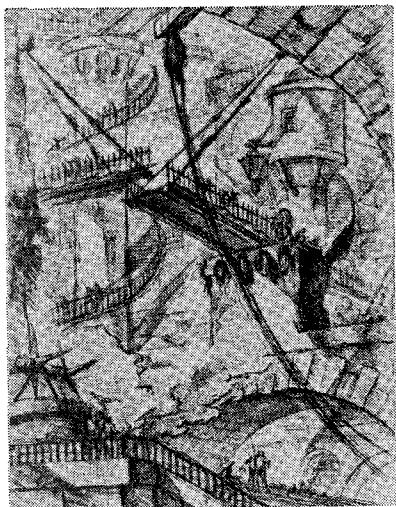
シック建築が加えられるべきであるが、ゴシック・リヴァイヴァルの風潮にもかかわらず、カントはこれをあげていない。ただいずれにしてもここで想定されているのは現実の建築であつて、これら崇高な大建築に縮小に縮小を重ね、これを平面上に絵画的なイメージとして移しかえた時にもそれがなお崇高でありうるかは全く別の問題である。たとえばターナーやその周辺の水彩画家、フリードリヒ、建築家のシンケルなどがいわゆるゴシック・リヴァイヴァルの風潮下にしばしば（時に極めて正確に客観的に、時にウィジョンとして）描いたゴシック建築の図がバーク、カント的な意味で崇高と呼べるか否かは微妙なところであらう。ここでは彼らの作品はひとまずおき、プランないし制作の段階ですでに自ら崇高のウィジョンを意識していたか、あるいは少なくとも同時代人の眼にその作品が崇高と映じた芸術家のみをとり上げる。版画家のピラネージ、建築家のブーレ、画家のコンスタブルとマーティンがそれである。

ピラネージ（一七二〇—一七七八）は時代的には新古典主義に属しているが、その芸術は新古典主義的とも考古学的ともいえる古代志向と、次代を予告するロマンティックな想像力とを兼備し、いわゆる前ロマン主義の芸術家とも見られるが、いずれにしてもここで問題となるのは古代ローマの遺跡あるいは記念物をモチーフとしたいわゆるヴェドゥッタではなく、『牢獄』^{カデルキリ}のピラネージである。

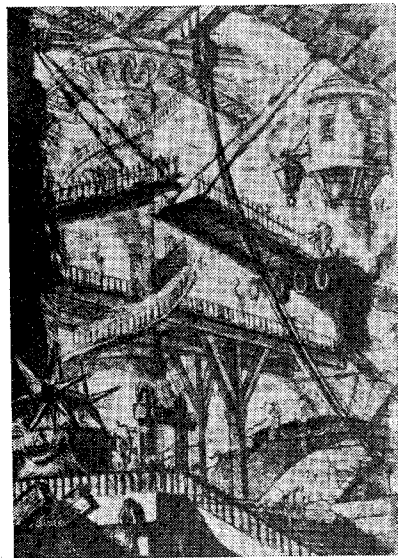
ホレス・ウォルポールはすでに一七六五年、つまりバークの『崇高論』出版の約一〇年後に、芸術家たちに向かつて「サルヴァトル・ローザのように荒々しく、ミケランジェロのように峻烈で、ルーベンスのように奔放な」ピラネージの「崇高な夢を研究」すべきであると説いているが、ここにあげられた三人⁽¹⁰⁾

(ローザ、ミケランジェロ、ルーベンス)が、ロマン主義以前の芸術家としてはいずれも崇高なヴィジョンをしばしば描き、あるいは彫刻したことはすでに述べた通りである。一方、作家のド・クインシー(一七八五—一八五九)は『カルチェリ』についての感想の中で、その一点一点は「前面に押し出された巨大な力と、克服された抵抗を表わしている」と語っているが、この適切な批評はまた、バーク的な「力の崇高」と不思議なほどに符合している。すなわち、「崇高の第一要因ともいふべき『危険』の観念を別にすれば私は力の何らかの変容でないような崇高は何ひとつ知らない」(第二部第五節)。

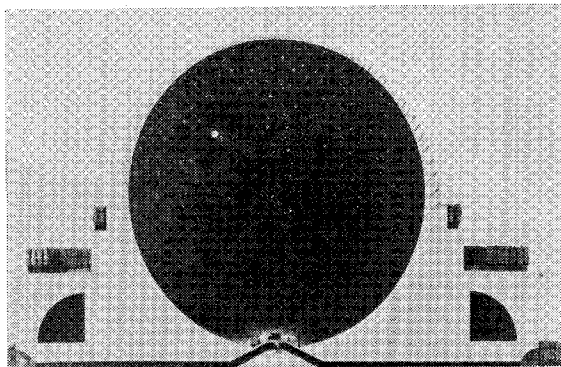
全一六景の『牢獄』の初版と第二版^{ステート}とは構図その他の相違点もあるが、最大の違いは第二版の画面がいずれもかなり暗くなっていることである(図24)。すでに度々ふれたように「暗さ」はバークが崇高の要因のひとつとしてあげたものであるが、ピラネージ研究家のJ・スコットは初版と第二版とのこうした変化にバークの影響が多少はあったかも知れないことをほのめかしている。⁽¹⁰⁾たしかに、こうした変化の説明に、たとえば「崇高の観念を生むように計算された建築物はすべて暗く、陰鬱でなければならぬ」(第二部第一五節)というバークからの一節を引用することは容易であるし、またそもそも牢獄というイメージからして、恐怖、(拷問による)苦痛、(生命の)危険、暗さ、孤独、沈黙等、バーク的な崇高のレパートリーのほとんどすべてを包含しているが、しかしその事実的な影響関係については今後の研究にまつ他ない(かりにバークの影響を考えるにしても『牢獄』の初版が出版されたのは一七五〇年頃、つまり『崇高論』の出版に先立っているので、少なくともその対象となりうるのは一七六一年頃出版の第二版の



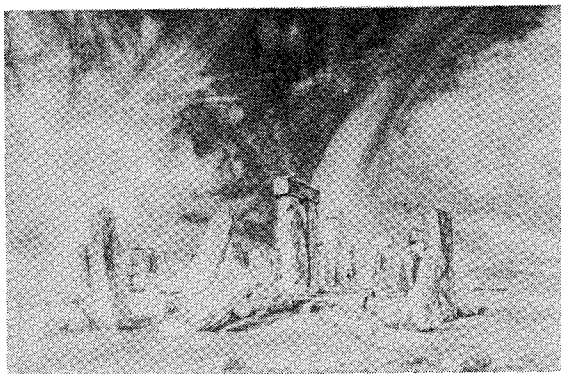
23 コブリー 『ワトソンと鯨』 1778年



24 ピラネージ 『牢獄』シリーズより
(エッチング) 上・第1版 下・第2版



25 ブーレ 『ニュートン記念碑』(案)



26 コンスタブル 『ストーンヘンジ』 1836年

方である)。

いずれにしてもピラネージの『牢獄』は壮大な建築的幻想であると同時に、ド・クインシーの言葉を再びかりれば、「巨大な力」、すなわち権力と、これに「克服された抵抗」を象徴するものであり、限定的な屋内空間を扱いつながらその「崇高な牢獄は、その全き壮大さにおいて(時に崇高と評される)マルコ・リッチ、マニャスコ、サルヴァートル・ローザの風景をも凌いでいる」^(註)のである。

ピラネージと同時代人でルドゥーと共に彼の影響も受け、またいわゆる革命建築を代表するエティエンヌルイ・ブーレ(一七二八—一七九九)は、ロマン主義絵画とは無縁の存在であるが、ただ彼が残した若干の、文字通り机上の建築プランには、その一見極めて新古典主義的性格にもかかわらず、時としてバーク的な崇高のヴィジョンに極めて近いものがある。

もし完成されれば高さ一五〇メートルに及んだという(これだけでバーク的崇高の条件のひとつをみたしている)ニュートン記念碑(図25)は、そのデッサンで見える限りにおいても崇高と呼ぶにふさわしい。巨大さ、暗さ、文字通り死のような静けさ、空虚、今日のプラネタリウムの先駆をなす人工的ではあるが巨大な星空、またその厳格で安定した幾何学的イメージから生まれる不動性と永遠性等、これらはいずれもバークないしカント的な崇高のヴィジョンによくかなうものであった。^(註)ブーレ自身もこのプランについて次のように語っている。

「……ここには不可能なものが事実^(註)に翻訳されている。君の目の前にあるのは、その中でこれを見る人

があたかも魔法によって天空高く連れ去られ、雲に乗って無限の空間を漂ってゆくかのようなモニュメントである⁽¹⁹⁾。

「……死者のためのモニュメントを設計するに際し、私の狙いは人々に死の恐怖を吹き込むことによって彼らを美德の道に連れ戻すことであつた。ニュートンの記念碑^{セントアップ}は考へうる限りの最大のもの、すなわち無限のそれとなるべきであつた⁽¹⁰⁾」。

彼がここで建築による一種のカタルシス効果を意図していることは注目に値するが、一方、恐怖、また「すべての恐怖の王」(バーク)としての死、あるいは無限など、極めてバーク的な崇高のヴィジョンをブーレ自身が明らかに意識していたことはこの際それ以上に注目されてよい。ブーレはその『建築論』の別の箇所で、たまたま月夜に田舎の道を歩いてきた彼が、自分の落す影とまわりの樹木の落す影に「深い悲しみ」をおぼえ、「自然が私の目の前で喪に服しているかのように思われたこと」、そう思いながら「自然の中にあるほの暗いものすべてに注目」し、その時以来、「同じ原理を建築(＝死者のための記念碑)に適用する」、いいかえれば「影によって全体的な効果を生み出そう⁽¹¹⁾」と努め始めたことを語っている。そのためにはまた「想像力」も必要とされるが、こうして彼の心の中に生まれた建築は、「裸でむき出しの、あらゆる光を吸収し、一切のディテールを欠き、その装飾は影と、これよりさらに濃い影との戯れによって形成される」ような建築、一言でいえば「悲しみの化身としての建築⁽¹²⁾」であつた。ブーレのこうした「理性が住もうともしないような建築⁽¹³⁾」の破格の形態を生んだ要因のひとつが、M・プラーツの指摘する

ように「崇高の觀念」であつたとすれば、おそらくその崇高の觀念は、「崇高であるためには」ほの暗くあれ」と説き、また「單純さこそ崇高に欠かせないものである」と語つたディドロに負う所大であつた。しかもディドロが崇高について語る時、そこには常にバークの影があつたとすれば、バークからブーレへという一見不可解な結び付きも決してありえないことではないのである。いずれにせよ一般的には極めて新古典主義的、理性的、あるいは非情緒的とされるブーレの（図面の上での）建築とその根本理念には、バーク、ディドロ的な崇高の美学に育まれた多分に情緒のないシロマンティックな性格が含まれていたことは認められよう。

コンスタブルの芸術はすでにふれたように一部の作品を除いては崇高というよりは絵画的効果に富むものが多いが、彼の最晩年の水彩『ストーンヘンジ』（一八三六年、図26）は崇高と呼ぶにふさわしい顕著な作品で、その意味で彼の作品全体の中でも特異な地位を占めている（この作品はここでは建築的崇高に分類したが、ブーレのプランにおけるような純粹に幾何学的なそれではなく、自然的崇高をも多分に含んでいることはいうまでもない）。

ストーンヘンジはバークが視覚芸術の分野から引用している唯一の「崇高」な例であるが、彼はこれら「困難」(Difficulty)の見出しのもとに論じている。彼によると、「偉大さのもうひとつの源は困難である。どんな作品でもこれを完成するのに歴大な力と労力を要したように見える時、その想念は偉大である。ストーンヘンジはその構成とか裝飾のためでなく、それだけで感嘆すべきすべてをそなえている。これら互い

に重なり合って立てられた巨大で荒削りな石は、見る人をしてこれを作るのに要した龐大な力に思い至らせる。というより、この記念物の荒削りなところがかえってその壮大きさを増す原因になっているのである」(第二部第二二節)。

一方コンスタブル自身はこの水彩画の台紙に次のようなコメントを付し、一八三六年のロイヤル・アカデミーでの展覧会カタログにもこれをそのままのせている。

「何も無い、果しないヒースの野に、過去の出来事とも現在の利用とも関係なく立つストーンヘンジは、すべての歴史の記録を超えた、全く未知のほの暗い時代へと人を連れ戻す」⁽¹⁶⁾。

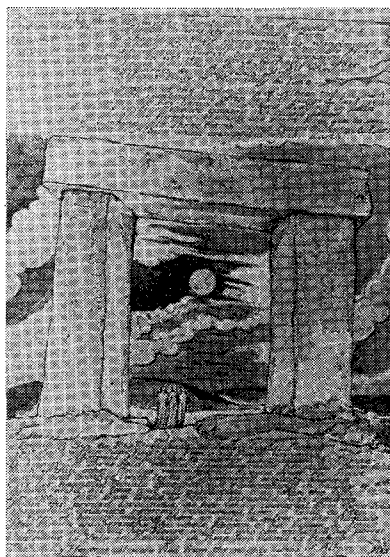
この二年前(一八三四年)の『南より見たオールド・セイラム市』(図27)もコンスタブルの「自然的崇高」の注目すべき作品のひとつで、ここでも彼は明らかにバーク的な崇高を意識したと思われるコメントをつけているが、これらの作品はまた妻に先立たれ、芸術家としても不遇であったコンスタブルの晩年の心境をも反映しているように思われる。

コンスタブルの『ストーンヘンジ』については、彼自身の、また他の画家による数々の『ストーンヘンジ』との比較、ストーンヘンジそのものおよびその発見の歴史、とりわけ「崇高な主題」としてのストーンヘンジについての論議などと合せてL・ホーズによる詳細綿密な研究⁽¹⁷⁾があるのでこれ以上ふれないが、ただこの水彩をはじめとするこれら一連のストーンヘンジの図は、単に画家の個人的な感興から描かれたというよりは、R・ローゼンブラムの指摘⁽¹⁸⁾するように、先史時代をも含んだ遠い過去への考古学的な、ある

いは空想的な、ロマンティックな関心の高まりを、またそこから派生した建築、絵画などの起源を探る試みなど、一八世紀後半から一九世紀にかけての一般的な傾向の中にむしろ位置づけられることはこの際記憶されてよい。なおブレイクもストーンヘンジないしこれと関係あるドルイド教に深い関心を示し、『ミルトン』、『エルサレム』(図28)にもこれを用いている。ブレイクの場合これらは、コンスタブル、ターナー、カズンズなどとは異なり、先史時代の壮大、崇高なモニュメントというよりは、彼独自の神話体系における宗教的、象徴的存在として現われており、別箇に扱うべき問題と思われるので、ここではただ、ブレイクがここでもおそらくバークの影響を受けていたこと、「バークがこれ(IIストーンヘンジ)を重要視したことにより、それに対するブレイクの関心がおそらく一層高まった」ことを指摘するにとどめよう。

ターナー、フリードリヒ等の「自然的崇高」の画家とほぼ同時代人であったジョン・マーティン(一七八九—一八五四)は、「絵画においてバーク的な崇高を代表する最後の一人」⁽¹⁰⁾であるが、マーティンにおける崇高のイメージはターナーよりもむしろド・ルーサーバークの劇的效果を重視したスペクタクル風の画面、あるいは彼の発明にかかる、今日の映画の先駆的形態ともいわれるエイドフシコン(Eidophusicon)に負うところが大きい。彼の名声を決定づけた『太陽に静止を命ずるジョシユア』(一八一六年)から『パピロンの陥落』、『ベルシャザールの宴』(図29)、『神の怒りの日』、『大洪水』、また聖書およびミルトン(『失樂園』)の挿絵(メソチント、図30、31)など、いずれも、ある意味ではバーク的崇高の極致といってもよいが、これらの作品の当時における(イギリスは勿論大陸における)絶大な成功も、ターナー、フ

リードリヒにおける主観的色彩の強い崇高に対し、チャールズ・ラムの言葉をかりれば、その「最高度の物質的崇高」、いいかえればより客観的、あるいはいわば演出された崇高に負うところが大きかったといえる。事実、彼の一部の作品、たとえば『ニネヴェの陥落』（一八二七年）などは当時の劇場の舞台装置にも生かされており、その壮大なスケクタクルは後のセシル・B・デミル流のハリウッド史劇の先駆とも見られるが、マーティンにおける崇高な空間、というより舞台面が、一八世紀的な崇高と比べ、いかにそのスケールと劇的効果をましたかは、彼の『吟遊詩人』（図32）とすでにふれたトーマス・ジョーズの同名の作品（図3）との比較に明らかであろう。マーティンのこうしたアポカリプス的な、また同時に多分に「演出」された壮大な空間は、第一に彼が拠りどころとした様々な文学作品とそれに触発された彼自身の想像力に、第二におそらく当時の演劇の世界に、第三に過去の絵画的伝統に多くを負っていたが、そのメガロマニア的なヴィジョンには、W・シュミット(註12)も示唆しているように、先にふれたブーレ、ルドゥー等のいわゆる革命建築家の影響も考えられる。大半は机上のプランに終った彼らの壮大なヴィジョンは、無論そのままの形ではないにせよ、産業革命による技術的進歩に伴って大規模な鉄道駅や工場建築、あるいは博覧会場に代表されるホール建築に実現されたといえるが、画家であると同時に発明家であり技術者であり、今日でいう都市計画にも大きな関心を示していたマーティンが、これら最新の産業技術の成果を彼の作品に、——ベルシャザールの宮殿に、ミルトンの伏魔殿に——「技術の仮面をかぶったファンタジ(註13)」として生かしたであろうことは想像に難くない。いずれにしてもマーティンは、ターナー、コンスタ



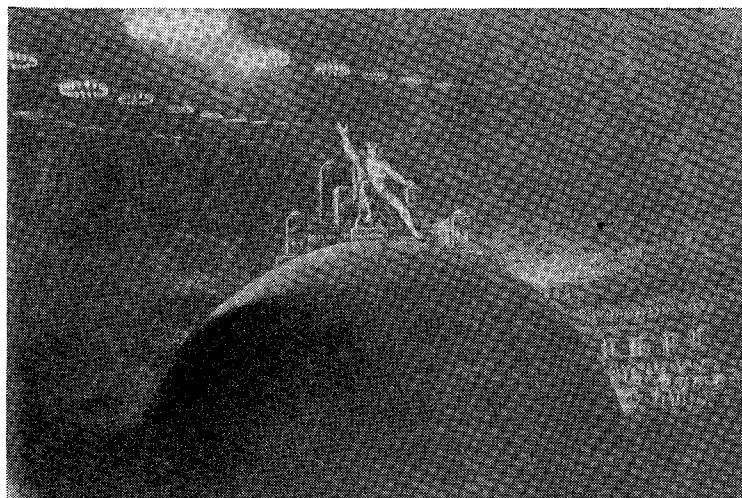
28 ブレイク
「ストーンヘンジ」(『エルサレム』より)
1804~20年



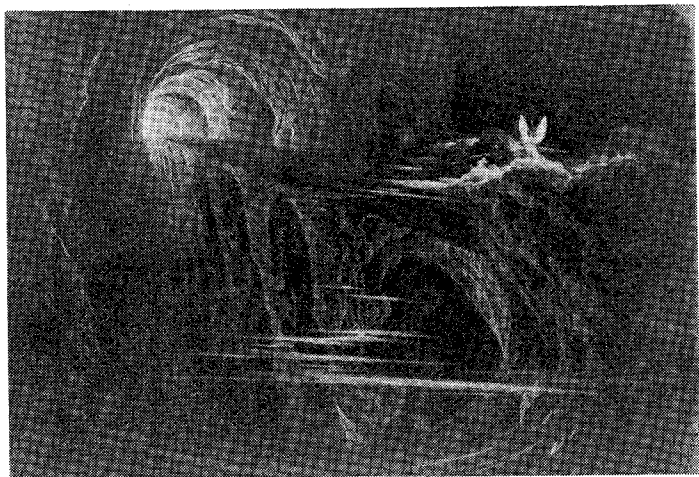
27 コンスタブル 『南より見たオールド・セイラム市』(水彩) 1834年



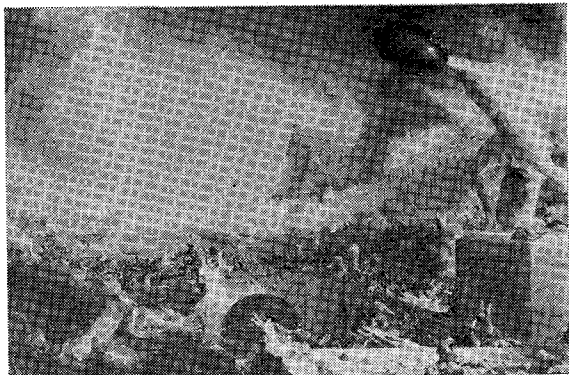
29 マーティン 『ベルシャザールの宴』 1821年



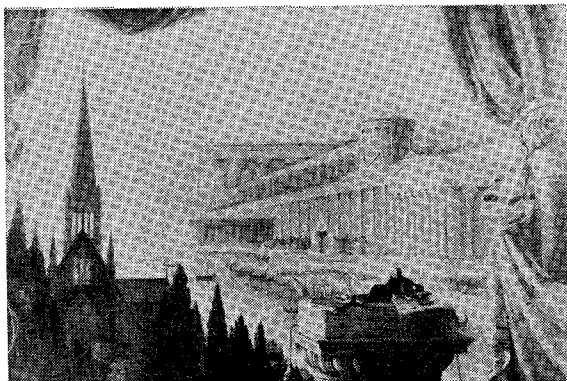
30 マーティン 『失楽園』挿絵(メゾチント) 1824年



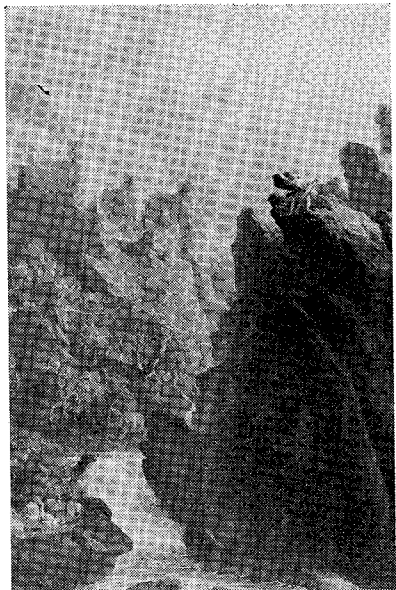
31 マーティン 『失樂園』挿絵(メゾチント) 1824年



33 コール 『崩壊』(『帝国の運命』より) 1835~36年



34 コール 『建築家の夢』 1840年



32 マーティン 『吟遊詩人』 1817年

ブルとほぼ同時代人でありながら、彼らよりはるかに産業革命という時代の子であったといえるが、F・D・クリンジェンダーによればこうしたマーティンの芸術も、産業革命と、その副次的な影響のひとつと見られる崇高に対する趣味の復活との間に位置づけられるものであった。彼によれば、「科学と政治的改革に寄せられた希望の思わぬ挫折から生じた沈滞したムードはやがて、一八世紀的な崇高に対する趣味の復活を生むことになった。……急速に変化する社会経済の中での階級闘争から生じる軋轢や矛盾は、「人間」と「自然」の、あるいは自然における対立的な力の闘争として劇的な表現を見た。(マーティンの最大のヒーローの一人である)ミルトンのサタンは、社会における新しい科学的な力の象徴として容易に受容された。というのも彼は宇宙的な闘争における知性、機略、科学の化身であると同時に、人間の自己破壊と不可避の運命の象徴でもあったからである」⁽¹²⁵⁾。

いいかえれば、マーティンの(作品に依じて)建築的とも、人間的とも、あるいは自然的とも見られる崇高は、科学技術の進歩とそれに伴う経済、社会構造の変動によって生じた人間および自然に対する当時の一般的な視点の転換に呼応するものであったが、マーティンと同時代のアメリカの画家トーマス・コール(既出)の連作『帝国の運命』(図33)は、マーティン風の建築的ならびに自然的ヴィジョンによって、こうした史的転換の影響とも見られるベシミスティックな文明史観をうたったものであり、また、やはり描かれた建築的崇高の好例とも見られる『建築家の夢』(図34)は、過去の様々な大様式に対するノスタルジックな幻想であり、芸術家(あるいは建築家)みずからが、新しい機械文明の時代に直面して、ひと

つの様式的な大団円に到達したことを表明するものであった。

このコール、マーティン、あるいは彼と同時代人のF・タンビー（図35、36）の芸術のライトモチーフのひとつとも見られるアポカリプス的、終末論的な壮大な崇高のヴィジョンは、こうした時代意識を明らかにふまえたものといえるが、歴史に対するこれらの画家たちの意識を最も端的に表明していると思われるのが、『ニネヴェの陥落』の展覧会カタログに付したマーティン自身の言葉である。

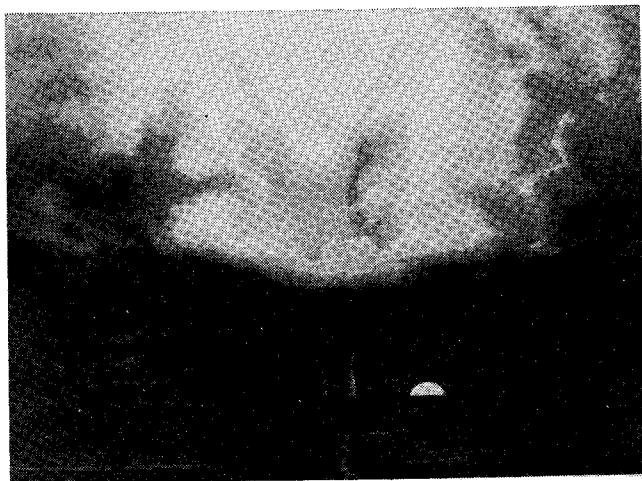
「ニネヴェとバビロンの強大な都市は過去のものとなった。それらがいかに大きく、壮麗であったかについては誇張もあったであろう。しかしながら、厳密な真実が不可欠のものとして要求されない場合には人々は壮大なもの、驚嘆すべきものを見る喜びを与えられれば満足するものである。我々は白日のように明らかで真実を求めることなく、古代のおごりやかなヴィジョンをのぞき込む。おぼろ気な過去の時代を通して見るならば、大いなるものは巨大なものとなり、驚嘆すべきものは崇高なものにふくれ上がるのである」⁽¹⁸⁾（傍点マーティン）。

バーク的な崇高の伝統に立脚しながら、マーティンは自己の崇高におけるある種の時代的な変質を意識していたのであり、これらの言葉はその正当化の試みに他ならないが、こうした試み自体がまた、約一世紀にわたる崇高の美学の終焉をも象徴しているといえるであろう。

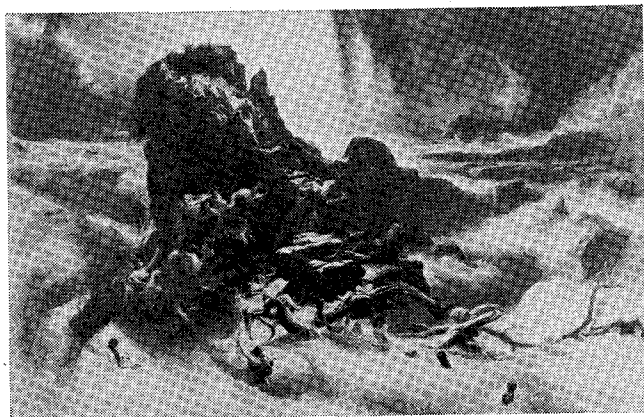
V 抽象的崇高

一八六

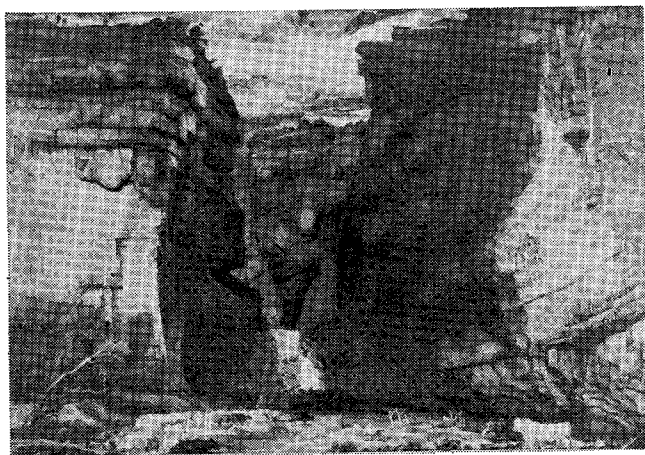
パーク、カントを中心とする近代の崇高の美学が絵画芸術に及ぼした直接、間接の影響は、一九世紀中葉をもって一応の終止符を打つが、R・ローゼンブラムはその余韻を二〇世紀のアメリカ絵画、とりわけマーク・ロスコ、ジャクソン・ポロック、クリフォード・ステイル、バーネット・ニューマンの四人に見てとっている。⁽¹⁷⁾ ローゼンブラムはカントの「……これに反して崇高は、形式をもたない対象においても見出される。その場合に無⁽¹⁸⁾限定性は対象において、或は対象を機縁として表象されるが……」という一節を引用し、特にこの中の「無⁽¹⁸⁾限定性」、「Unbegrenztheit」、「boundlessness」、無限界性とも訳せる」という言葉に注目して、「実際、こうした無⁽¹⁸⁾限定性——我々はそこにまた同様に力強い全体性をも体験するのであるが——との息をのむ対決は、ロマンティックな崇高の画家たちと、いわば「抽象的崇高」ともいうべきものを追求する一群の最近のアメリカの画家たちとを絶えず結びつけるモチーフである」と述べて、ロマンティックな崇高の例としてフリードリヒの『海辺の僧侶』、ターナーの『夕星』、ジュームズ・ウォードの大作『ゴードイル・スカー』(図37)あるいはジョン・マーティンの銅版画『天地創造』などをあげている。彼らとアメリカのいわゆる抽象表現主義を中心とする崇高の画家たちとを結びつけているのは、上述の「無⁽¹⁸⁾限定性」から出発して、たとえば「めくるめくようなラビントが創造する超人的な奔放さ」、「自然の制御しようのない力」(ポロック・ターナー)、「光を含んだ無限の空無」とそこに展開する「汎神論



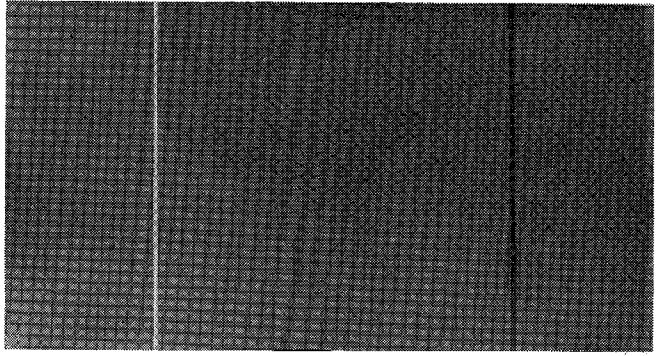
35 タンビー
『黙示録のヴィジョン』 1829年



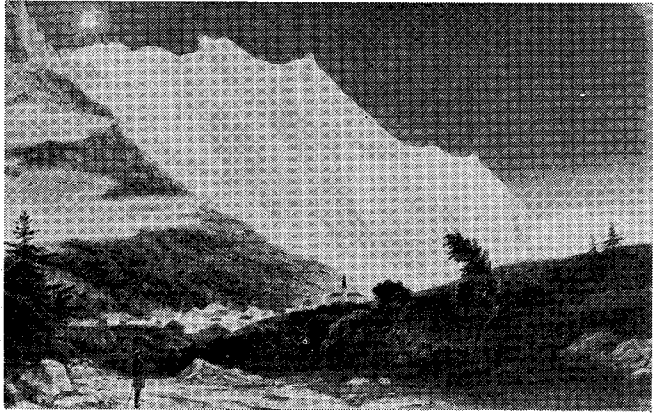
36 タンビー 『大洪水』 1840年



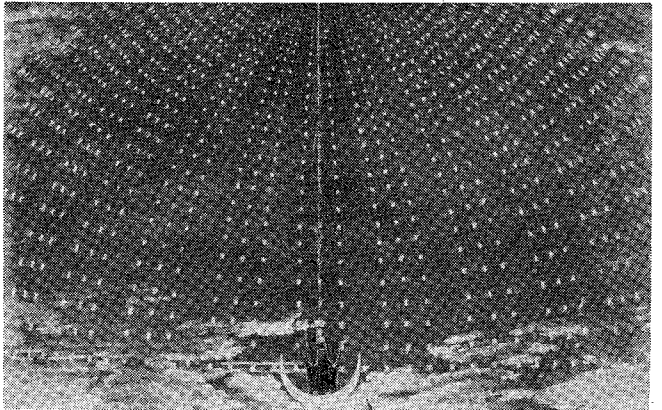
37 ウォード 『ゴードイル・スカー』
1811～15年頃



38 ニューマン 『英雄的にして崇高なる男』 1950～51年



39 カロルスフェルト 『シャモニーの谷あい立つ画家』 1848年



40 シンケル 『魔笛』の舞台面より「夜の女王の殿堂」(グワッシュ) 1840年

的な神の無限の大きさと、その創造物の無限の小ささとの鋭いコントラスト」(ロスコー・ターナー、フリードリヒ)、あるいはニューマンの大作『英雄的にして崇高なる男』(一九五〇)五一年、図38)における「極地の空漠とした凍土地帯のように恐ろしくもまた精神を鼓舞する空無」などであり、さらにより大きな共通項として、コスミックな、混沌とした、あるいは原初的なヴィジョン、彼らのしばしばモノクローム的な画面から発散する神秘的、あるいは独自のニュアンスをもった宗教的ともいふべき余韻などがあげられている。ローゼンブラムはまた、抽象的崇高の画家たちに顕著な、見る人を圧倒し、引きずり込むような大規模な画面に注目し、さらにこれらの山も海もない非具象空間にあっては、かつてのロマン主義者における「超自然的な諸体験」を伝達するのは絵具そのもの、絵具のみであり、ここではかつての「汎神論」(pantheism)は「絵具こそ神」(paint-theism)に変わっていると見ている。

たしかに規模の大なることと並んで「空無、空虚」はカント、とりわけバークが崇高の一条件と見たものであるが、これら抽象的な作品が内容的、精神的に決して空虚ではない、というより芸術家が当初からそうあろうと欲しないことは、その作品の題名、たとえばポロックにおける『大洋の灰色』、『深み』、『カテドラル』、『ゴシック』、ニューマンにおける『英雄的にして崇高なる男』、『ユークリッドの深淵』、『起源』、『異教的空無』などにも端的にうかがえる。また、たとえばニューマンは一九四八年に『崇高は今日である』と題するエッセーを発表し、その中で彼のいう「純粋なアイデア」を「崇高」と同義語と見なし、これとヨーロッパ美術即ち「美の理想」とを対立させているが、崇高と美とのこうした対立的な関係

はずでにバーク、カントの強調するところであった。ニューマンはまた「形態が形態でなくなりうる」ような新しい芸術、美というよりは「神秘的崇高」を暗示するような芸術の可能性を唱えたが、ただここで彼がその先駆の様式としてあげているのはロマン主義ではなく、ゴシック、バロック、印象主義である⁽¹⁹⁾。彼がここで意識しているのはおそらくこれらの芸術の内容的、精神的なものというよりは形態的、様式的特色であろう。つまり彼はこれらの様式における一様に反古典主義的、反幾何学的、反合理主義的特質に注目したものと思われるが、いずれにしてもニューマンがここで、これまで述べてきたバーク的、あるいはロマン主義的な崇高の伝統をどの程度意識しているのか、あるいは全くしていないのかは定かではない。ただこうした事実関係は別として、「超自然的なものの崇高な力を具現するための私的な神話体系を創造しようという英雄的な試みに支えられたスタイル、ロスゴ、ポロック、それにニューマンの芸術が、ロマン主義者たちの心ゆくする遺産が未だ使い果されていないことを我々に想い起させる⁽²⁰⁾」ことはこの際強調されて然るべきであろう。

〔本論で再三引用したバークの『崇高論』は、東京大学美学研究室より長期にわたって貸出しを願ったものである。末尾ながらここにあつく御礼申し上げます。〕

- (1) 第二卷一—五行。藤沢令夫、岩田義一訳、摩書房版「世界古典文学全集」第二二卷三—三頁。
- (2) Louis Réau: *L'ère Romantique Les Arts Plastiques*, Paris, 1949.
- (3) Rudolf Zeiler: *Die Kunst des 19. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte Bd. 11)*, Berlin, 1965.
- (4) Marcel Brion: *The Romantic Art*, London, 1960; *Peinture Romantique*, Paris, 1967.
- (5) Kenneth Clark: *The Romantic Rebellion*, London, 1973.
- (6) Fritz Baumgart: *Vom Klassizismus zur Romantik 1750—1832*, Köln, 1974.
- (7) Robert Rosenblum: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, London, 1975.
- (8) William Vaughan: *Romantic Art*, London, 1978; *German Romanticism and English Art*, New Haven, 1979.
- (9) Hugh Honour: *Romanticism*, New York/London, 1979.
- (10) 一九世紀のオランダ絵画のロマンティスム Roy Park, "Ut Pictura Poesis": The Nineteenth-Century Aftermath, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28 (1969), pp.155—64 参照。
- (11) John Dixon Hunt: Wondrous Deep and Dark; Turner and the Sublime, *Georgia Review* 30 (1976), pp.141—153 (米見) Gerald Finley: The Genesis of Turner's "Landscape Sublime", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd.42, 1979, pp.141—165. O・P・ノーマン・ロビンソン(2) 参照。
- (12) Cassius Longinus: On the Sublime (Eng. tr. by W. H. Fyfe) in *Readings in Philosophy of Art*

- and *Aesthetics*, ed. by M. C. Nahm, Englewood-Chiffs, 1975, p.208.
- (13) *ibid.*, p.211.
- (14) K. E. Gilbert and H. Kuhn: *A History of Eshetics*, New York, 1972, p.105.
- (15) Longinus: *op.cit.*, p.216.
- (16) *ibid.*, p.217.
- (17) Friedrich Heer: *Europa: Mutter der Revolution*, Stuttgart, 1964, p.51.
- (18) Edmund Burke: *A Philosophical Inquiry into the Origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*, London, 1890 (Cassell's National Library) 美と崇高の起源とその本質について Cassell 社、1960°
- (19) K. Klark: *The Romantic Rebellion*, London, 1973, p.45.
- (20) R. Rosenblum: *op.cit.*, p.17.
- (21) C. Wooding: What Coleridge Thought of Pictures, *Images of Romanticism*, New Haven/London, 1978, p.96.
- (22) J. Reynolds: *Discourses on Art*, New York/London, 1966, p.77. (ポドナイノルズの引用は、
 1) Collier 社、1960°)
- (23) Anthony Blunt: *The Art of William Blake*, New York/London, 1974, p.15.
- (24) Burke: *op.cit.*, p.97 (Part III, Sect. I).
- (25) *ibid.*, p.97.
- (26) *ibid.*, pp.97—98.
- (27) *ibid.*, p.129.

- (28) *ibid.*, p. 69.
- (29) Walter John Hipple: *The Beautiful, The Sublime, & The Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, 1957, p. 83.
- (30) Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Stuttgart, 1976 (Edition Reclam), p. 186. 但、この同書からの引用文はすべて、篠田英雄氏の訳による岩波文庫版『判断力批判』(上)による。
- (31) カント、前掲書(岩波版)、一四五頁。
- (32) カント、前掲書、一七二頁。
- (33) カント、前掲書、一八六頁。
- (34) カント、前掲書、一九二頁。
- (35) カント、前掲書、一九七頁。
- (36) August Wilhelm von Schlegel: *Die Kunstlehre* (Kritische Schriften und Briefe Bd. II), Stuttgart, 1963, p. 51.
- (37) Peter-Eckhard Knabe: *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich*, Düsseldorf, 1972, p. 454.
- (38) *ibid.*, p. 453.
- (39) quoted in Hugh Honour: *Neo-Classicism*, Harmondsworth, 1968, p. 144.
- (40) Lorenz Eigner (ed.): *Neo-Classicism and Romanticism 1750—1850*, (vol. I), London, 1971, p. 65.
- (41) *ibid.*, p. 65.
- (42) カント、前掲書、一九九頁。

- (43) デイドロ、ダランヌール編、桑原武夫訳編『百科全書』(岩波文庫版) 三二五頁。
- (44) 特にシルトン(『失樂園』)、タンテ(『神曲』)の銅版挿絵。
- (45) ただ少なくともドラクローワは崇高の美学に少なからぬ関心を寄せていた。彼はまずボワローを通じてロンギヌスに入り、次いでJ・アディソン、J・レイノルズを通じてバークになじんだ。その影響は彼の動物画や難破船の図、また若干の歴史画、宗教画の背景にもうかがわれるが、その詳細については、George P. Mars: *Eugène Delacroix's Theory of Art*, Princeton, 1966, pp.20—33 参照。シマロト一二〇五つは後段の「動物的崇高」を参照。
- (46) Eiherr: *op.cit.*, p.6.
- (47) *ibid.*, p.16.
- (48) *ibid.*, pp.18—19.
- (49) 元来は『失樂園』の中の「死」の描写を評した言葉。q.v. Burke: *op.cit.*, p.66 (Part II, Sect. III).
- (50) Reynolds: *op.cit.*, p.62.
- (51) Robert J. Clements: *Michelangelo's Theory of Art*, New York, 1961, p.93 参照。
- (52) Giorgio Vasari: *Artists of The Renaissance* (tr. by G. Bull), London, 1978, p.249.
- (53) Robert J. Clements (ed.): *Michelangelo: A Self Portrait*, Englewood Cliffs, 1963, p.67.
- (54) Bruce Arnold: *A Concise History of Irish Art*, London, 1977, p.69. 「……彼(ハリー)の非常に多くの絵、とりわけ『ローデリアの遺体』にすぎなくて泣くリア王』のような絵にはバーク的な崇高の理念が端的に現われている」。
- (55) David Piper (ed.): *The Genius of British Painting*, London, 1975, p.243.
- (56) Gert Schiff: *Johann Heinrich Fugli*, Text und Oeuvrekatalog, Zürich-München, 1973, p.75

(Textband).

- (65) 本論文の「本出」の註釋は、W. Moelwyn Merchant: *Shakespeare and the Artist*, Oxford, 1959, pp.190—198 参照。
- (66) John Sunderland: *Painting in Britain, 1525—1975*, London, 1976, p.231.
- (67) F. Baumgart: *op.cit.*, p.80.
- (68) G. Schiff: *op.cit.*, p.75.
- (69) Geoffrey Keynes (ed.): *Blake Complete Writings*, Oxford, 1976, p.476.
- (70) Clark: *op.cit.*, p.45.
- (71) Blunt: *op.cit.*, p.16.
- (72) Eitner: *op.cit.*, p.154.
- (73) Eitner: *op.cit.*, p.157.
- (74) Kathleen Raine: *William Blake*, London, 1970, p.114.
- (75) *ibid.*, p.115.
- (76) Eitner: *op.cit.*, p.92 参照。
- (77) Jean H. Hagstrum: *Blake and British Art: The Gifts of Grace and Terror, Images of Romanticism*, New Haven-London, 1978, pp.66—67. Hagstrum 及 Barry, Mortimer の著の
“the grotesque sublime” 及びそのこと。
- (78) B. Arnold: *op.cit.*, pp.68—69.
- (79) D. Piper: *op.cit.*, p.185.
- (80) カンタ、前掲書、一〇九頁。

- (73) H. Honour: *op. cit.*, p. 75.
- (74) *ibid.*, p. 141.
- (75) Albrecht von Haller: *Die Alpen und andere Gedichte*, Stuttgart, 1965 (Reclams Universal-Bibliothek), p. 76, 78.
- (76) Raymond Lister: *British Romantic Art*, London, 1973, p. 36.
- (77) Peter Tomory: *The Life and Art of Henry Fuseli*, London, 1972, pp. 235—237. この論文は、ロマン主義の蔵書リストの二三五番にハーリーの『崇高論』があげられている。
- (78) Burk: *op. cit.*, p. 92 (Part II, Sect. XVII) 参照。
- (79) Jean-Jacques Mayoux: *English Painting: From Hogarth to the Pre-Raphaelites*, London, 1975, p. 202.
- (80) Barbara Ransch-Troll: *Erwachen erhabener Empfindungen bei der Betrachtung neuerer Landschaftsbilder—Kants Theorie des Erhabenen und die Malerei Caspar David Friedrichs, Kant-Studien* 68, Jahrgang, Heft 1, 1977, pp. 80—99 (未見) はおどろくべきの問題を正面からとり上げた唯一の論文と思われるが、岡林洋氏の紹介文で見る限り、フリードリヒの芸術そのものについて特に新解釈、新発見がなされているわけではなく、岡林氏のいうようにカントの理論を彼の芸術の解明に適用したところにこの論文の意義があるようである。美学会編「美学」一一九号(一九七九年冬)、六八—六九頁参照。
- (81) Hegel: *Ästhetik* (2 Bde.), Frankfurt, n.d. Bd. I, p. 365.
- (82) *ibid.*, p. 366.
- (83) Herbert von Einem: *Die Symbollandschaft der deutschen Romantik in Klassizismus und Ro-*

- manik* (exh. catalogue), Nürnberg, Gemainsches Nationalmuseum, 1966, p.33.
- (84) Carl Gustav Carus: *Briefe über Landschaftsmalerei*, Heidelberg, 1972, p.29.
- (85) *ibid.*, pp.118—119.
- (86) 千足伸行「C・D・フリードリヒ『難破した希望号』とその周辺」、国立西洋美術館年報 No.9、一九七五年、三八—四三頁。
- (87) K. Clark: *Civilisation*, London, 1969, p.276.
- (88) Coleridge: *Poetical Works* (ed. by E. H. Coleridge), Oxford, 1967, p.377.
- (89) スイス人カスパール・ヴォルフ（一七三五—一七九八）、イギリス人のフランシス・タウン（一七三九頃—一八一六）、ターナーの友人で同年輩のトーマス・ガートイン（一七七五—一八〇二）なども「崇高な自然」としてのアルプスやスコットランドの高山に注目した画家であり、またL・シュノル・フォン・カロールスフェルトの、シャモニーとモンブランを前にしてその威容に打たれた画家自身を描いた作品（図39）はそのまま、右に引用したコールリッジの姿でもあろう。
- (90) John W. McCoubrey: *American Art 1700—1960*, Englewood Cliffs, 1965, p.102.
- (91) フシントン・アヴィング（高垣松雄訳）『スケッチ・ブック』（岩波文庫版）八一九頁。
- (92) Jean Lipman and Helen M. Franc: *Bright Stars: American Painting and Sculpture since 1776*, New York, 1976, p.68.
- (93) W. McCoubrey: *op.cit.*, p.103.
- (94) *ibid.*, p.105. 一九世紀初頭にナイアガラ瀑布を訪れたアイルランドの詩人トーマス・ムーアも、その威容を前にして、「私はあたかも神の住処に近づいているような気がした。……ここではその畏怖すべき崇高が私を圧倒した。……私の心と魂は敬虔な感嘆の思いにみちて神の住まう高みへと向かったが、

こんなことはかつて経験しなかったことだ。ああ、無神論者をここに連れてきたまじ。彼は無神論者として帰ることはないだろう」と、その感動をのべているが、最後の一節はすでにふれたアルプスを前にしたロールリッジの感慨に極めて近い。R. Rosenblum: *op. cit.*, pp. 19—20 参照。

- (95) W. McCoubrey: *op. cit.*, p. 96.
 (96) *ibid.*, p. 100.
 (97) *ibid.*, pp. 113—114.
 (98) 注(9) 参照。
 (99) Fredrick Cummings and Allen Saley: *Romantic Art in Britain, Paintings and Drawings 1760—1860* (exh. catalogue), Detroit/Philadelphia, 1968, p. 53.
 (100) *ibid.*, p. 53.
 (101) テオフィール・ゴーチェ『青春の回想——ロマンチズムの歴史』(渡辺一夫訳、富山房百科文庫2)、三五頁。
 (102) カント、前掲書、一五〇頁。
 (103) 大西克礼『美学』(下)六九頁。
 (104) Jonathan Scott: *Piranesi*, London, 1975, p. 56.
 (105) *ibid.*, p. 57.
 (106) *ibid.*, p. 61.
 (107) Lorenz Eitner: *Cages, Prisons, and Captives in Eighteenth-Century Art, Images of Romanticism*, New Haven, 1978, p. 26.
 (108) モーツアルトの「魔笛」のための建築家シンケルの舞台デザイン(図40)もこの際崇高の一例として

参考文献

- (90) Elizabeth Gilmore Holt: *From the Classicists to the Impressionists: Art and Architecture in the Nineteenth Century* (A Documentary History of Art, vol. III), New York, 1966, p.269.
- (10) *ibid.*, p.271.
- (11) *ibid.*, p.268.
- (12) *ibid.*, p.268.
- (13) ホルマン・マクニーン 前掲書 三二九頁。
- (14) Mario Praz: *Memosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Princeton, 1970, p.154.
- (15) P. E. Knabe: *op. cit.*, p.455.
- (16) Leslie Parris and Ian Fleming-Williams: *Constable Paintings, Watercolours & Drawings* (exh. catalogue), The Tate Gallery, 1976, No.311, p.173 参照。
- (17) Louis Hawes: *Constable's Stonehenge*, London, 1975.
- (18) Robert Rosenblum: *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, 1974, p.144.
- (19) A. Blunt: *op. cit.*, p.16, なおブレイトン著『ロマン主義の歴史』(131-132頁)参照。
- (20) Marcia R. Poinon: *Milton and English Art*, Manchester, 1970, p.174.
- (21) Martin Meisel: *The Material Sublime: John Martin, Byron, Turner and the Theater. Images of Romanticism*, New Haven, 1978, p.212.
- (22) ハルマンを舞台としたD・W・グリフィスのハリウッド史劇のセットがマーティンから受けた影響

- William Feaver: *The Art of John Martin*, Oxford, 1975, pp.46, 212—213 参照。
- (31) Wieland Schmied: *200 Jahre phantastische Malerei*, Berlin, 1973, p.111.
- (32) *ibid.*, p.111.
- (33) Francis D. Klingender: *Art and the Industrial Revolution*, New York, 1970, p.120. なおリスナー（前掲書三二頁）は別の観点から、産業革命が風景画に与えた刺激について注意を促している。
- (34) Klingender: *op.cit.*, p.121.
- (35) R. Rosenblum: The Abstract Sublime, *Art News*, vol.59, No.10, 1961, p.39ff.
- R. Rosenblum: *Modern Painting and The Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, London, 1975, p.195ff.
- (36) カンズ、前掲書、一四五頁。
- (37) R. Rosenblum: The Abstract Sublime, *Art News*, No.10, 1961, p.41, 以下の彼からの引用文を添削した。
- (38) Irving Sandler: *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*, New York, n.d. (1970), p.189 参照。
- (39) R. Rosenblum: *op.cit.*, in *Art News*, p.57.