

19世紀のアメリカ風景画にみる大自然へのまなざし

西田正憲

1. はじめに
2. アメリカ風景画の画家と作品
 - (1) ハドソン・リヴァー派、ロッキー山脈派、ルミニスト
 - (2) ヨーロッパ風景画の影響
 - (3) 画家と作品
3. アメリカ風景画の思想的背景
 - (1) エマソン
 - (2) ソロー
 - (3) ラスキン
4. アメリカ風景画にみる大自然へのまなざし
 - (1) 崇高と汎神論の思想
 - (2) ウィルダネスへのまなざし
 - (3) パノラマの視覚

1. はじめに

19世紀の中頃、1825年頃から1875年頃までの約50年間にかけて、アメリカ合衆国の風景画家たちは自国の壮大な山岳や静謐な森林の風景を写實的に精緻に描きだし、自然の崇高さや荘嚴さを感動的に表していた。彼らはキリスト教の伝道師のような信念と情熱をもって、自然の中で生活をし、西部フロンティアの調査探検隊にも加わり、大自然を追い求めていた。自然をあるがままに表すリアリズムと畏敬すべき自然の崇高を表す理想主義に支えられて、ハドソン川、ナイアガラ瀑布、ロッキー山脈などの風景を次々と描きだし、それまでのヨーロッパの風景画には見られないアメリカ独自の大自然を捉えていた。そこにはヨーロッパにはなかった新たな大自然へのまなざしがあった。

この19世紀のアメリカ風景画は美術史においてはハドソン・リヴァー派、ロッキー山脈派、ルミニズムの風景画と称されている。美術史のバーバラ・ノヴァックはこのアメリカ風景画の約50年間の動きを詳細に論じ、その最盛期は1850年から60年の約10年間にあったと指摘し¹⁾、このアメリカ風景画の偉大な時代を文化的文脈から解明して、当時のアメリカにとって、自然は天地創造の神の摂理を表すものであり、さらに神の顕現そのものであり、風景画家たちはその自然の崇高で神聖なるものを啓示し創造する使命を感じていたことを明らかにしていた²⁾。

本論は、この19世紀のアメリカ風景画について、画家と作品、思想的背景等を主として美術史と思想史の文献から調べることによって、アメリカが19世紀フロンティア時代に半世紀の間にわたって大自然を捉える独特の風景画を産み出してきたことを明らかにし、アメリカ風景画の大自然へのまなざしの特徴について考察するものである。従来、アメリカ風景画は美術史の分野では注目されることが少なかったが³⁾、

前述のバーバラ・ノヴァックが詳細に論じることによってその全容が明らかとなり、わが国においても多木浩二が表象文化論の観点から取りあげ⁴⁾、佐々木健二郎が美術史の観点から一部の画家と作品を論じている⁵⁾。また、アメリカ絵画展としてアメリカ風景画の一部がわが国にも紹介されている⁶⁾。本論はこれらに依拠しつつ、大自然へのまなざしという観点から考察を加えるものである。

なお、本論で用いる〈まなざし〉とは、歴史的社会的に文化として構造化された視線のことをいい、ある特定の見方をもった視線やその見方を指している。イギリスの社会学者ジョン・アーリは、観光の分野におけるこのような視線や見方を観光のまなざしと呼び、イギリスを中心とするこの150年間の近代のマスツーリズムの発展と歴史的な変遷を観光のまなざしの観点から論じていた⁷⁾。もともと〈まなざし〉の概念は、フランスの構造主義の哲学者ミシェル・フーコーが本格的に用いた用語であり、臨床医学のまなざしの分析に関して、医師が患者の診断でみせる独特の観察する見方、医学の分野で制度化された見方として用いていた⁸⁾。フーコーは、18世紀末から19世紀初めにかけての近代医学の生誕期におけるフランスの臨床医学の誕生を精緻に分析したが、医師の新たなまなざしが生まれることによって、臨床医学も誕生したと述べた。このある事象を見出す〈まなざし〉は他の分野でも重要な概念となる。アーリは、フーコーのまなざしの概念を用い、観光のまなざしを非日常的な景色、風景、町並みなどに投げかける視線と定義し、観光のまなざしは、写真、絵はがき、映画、テレビ、文学、美術、模型などのメディアを通して、社会的に構造化され組織化され、そして変容し発展し、構成され増殖したと指摘し、観光表象の大衆化過程を論じた。このような観点からアーリはグランドツアーにおけるまなざしの変遷について論じ、イギリスの貴族やジェントリーの子弟が行ったグランドツアーは17世紀末に確立されるが、18世紀後半になると中産階級の子弟もこれを行うようになり、18世紀までの博物学や芸術の修得を目的とした初期の古典的グランドツアーは、19世紀になると自然風景に美と崇高の感動を求めるロマン主義的グランドツアーに変質したと指摘した⁹⁾。18世紀末から19世紀初頭にかけてのロマン主義が自然崇拜を発展させ、人々のまなざしを自然風景へと向かわせ、観光体験を自然風景の観賞という視覚化へと促したのである。そして、19世紀にこの動きを鉄道とメディアの発達が大衆観光へと拡大していく。本論はこの動きとも無縁ではない。この自然風景を発見したまなざしと同じようなまなざしが19世紀のアメリカ風景画にも考察できる。

2. アメリカ風景画の画家と作品

19世紀のアメリカ風景画の美術史上の位置づけ、ヨーロッパ風景画との関係、代表的な画家と作品について次にしるす。

(1) ハドソン・リヴァー派、ロッキー山脈派、ルミニスト

19世紀のアメリカに、ハドソン・リヴァー派、ロッキー山脈派、ルミニストと呼ばれる大自然を追い求める風景画家たちが現れる。この時代の主なアメリカ風景画の画家と作品は表-1のとおりである。彼らはハドソン川の大地やナイアガラ瀑布を描き、やがて未開のフロンティアである西部へと赴き、テキサスの大平原、コロラドの大渓谷、アリゾナの砂漠や、そして氷雪のロッキー山脈の大自然を描くまでになる。そこには、驚くばかりの広大な空間が現れ、完璧なまでに崇高で壮大な大自然が捉えられていた。ハドソン・リヴァー派、ロッキー山脈派、ルミニストの風景画家たちは、リアリズムを徹底しながら、アメリカの自然を詩情豊かに表現し、崇高で壮大な大自然を捉え、大いなる国アメリカを賞揚した。

ハドソン・リヴァー派とはのちに呼ばれた名称であるが、ハドソン川流域、キャッツキル山、ジョージ湖などを描き、その画風を引き継いで各地に赴いた一群の風景画家たちであった。ハドソン川流域の風景を描いたトーマス・コールを創始者として、その友人のアッシャー・デュランドやジョン・ケンセットなどを代表的画家とする。コールは崇高で畏怖の念を抱かせる壮大な自然をドラマチックに描きだしたが、

表-1 主なアメリカ風景画の画家と作品

1827 年	トーマス・コール《キャッツキル付近の眺め》
1828頃	トーマス・コール《エデンの園からの追放》《追放一月と火明かり》《夕暮れの十字架》
1830-39頃	ジョージ・カトリン《冬のバッファロー狩り、雪けたをはいたインディアン》
1833	カール・ボードマー《ミズーリ州とイエローストン川の合流地点の眺め》、トーマス・ドーティ《湖の光景》
1835	ジョシュア・ショー《ロマン主義的な風景》
1836	トーマス・コール《オックスボウ》《帝国の進路-未開》《帝国の進路-田園》等
1837	トーマス・コール《初秋のキャッツキルの眺め》
1838	トーマス・コール《アルカディアの夢》
1840	トーマス・コール《人生の航路-幼年》《人生の航路-青年》等
1843	トーマス・コール《キャッツキルの川》
1843-46頃	アッシャー・デュランド《ラトランド近くの眺め、ヴァーモント(子供のいる風景)》
1844	トーマス・コール《アメリカの湖の風景》《シチリア島のタオルミナから見たエトナ山》
1845	ウィリアム・マウント《セトケットのセントジョージ農園》
1847	ウィリアム・マウント《セントジョージ農園の農家》、フィッツ・レイン《岩と10ポンド島》
1847	ヘンリー・ルイス《ミンシッピ川上流のセント・アンソニーの滝》
1848	ヘンリー・ルイス《イリノイ州クインシーのパノラマ風スケッチ》
1849	アッシャー・デュランド《気の合う同士》、フレデリック・チャーチ《ニューヘヴン近くの干し草づくり》
1850	フィッツ・レイン《マサチューセッツ州グロスターの岩とテン・パウンド島》《夕暮れのボストン港》
1850頃	アッシャー・デュランド《ニューヨーク州コールド・スプリングの早朝》
1851	ロバート・ハヴェル・ジュニア《風景のなかの2人の芸術家》
1851	ジャスパー・クロプシー《理想的風景-トーマス・コール讃》《アメリカの収穫》
1852	トーマス・ホイットリッジ《月夜の沼地の鷺》、ジョージ・イネス《ローマ時代の送水路の遺跡》
1852	サミュエル・ジェリー《ノース・コンウェイ、ニュー・ハンブシャー》
1852	ジョン・ケンセット《シャンブレーン湖の西岸からみたキャメルズ・ハンパ》
1852頃	フィッツ・レイン《霧のかかったグロスターのビジョン入り江に昇る日の出》
1852頃	フィッツ・レイン《マウント・デザート・サウスイースト・ハーバーから望むサムズ・サウンスの入り口》
1853	アッシャー・デュランド《進歩》、ジョージ・イネス《ラカワナ・ヴァレー》
1855	フレデリック・チャーチ《エクアドルのアンデス》
1857	フレデリック・チャーチ《エクアドルのサンガイ火山の遠景》《ナイアガラの滝》
1857-58頃	ウィリアム・スティールマン《アディロンダック山中の哲学者たちのキャンプ》
1858	トーマス・ホイットリッジ《ハルツ山地の風景》
1859	フレデリック・チャーチ《アンデスの奥地》、アッシャー・デュランド《川の風景》
1860	フィッツ・レイン《船と迫り来る嵐 メイン州キャムデン沖》、ジョン・キャシリアー《アルプスの湖》
1860頃	フレデリック・チャーチ《荒野の十字架》
1861	フレデリック・チャーチ《荒野のたそがれ》《南米風景》《夕陽に映える水山と難破船》
1861-65頃	フィッツ・レイン《フォート・ジョージからのカスティン眺望》、フレデリック・チャーチ《コトバクシ火山習作》
1862	マーティン・ヒード《海の日没》
1862	フレデリック・チャーチ《エクアドルのコトバクシ》、ジャスパー・クロプシー《ラコム・シン、ワイト島》
1862	アルバート・ピアスタット《ニューハンブシャー州クレアモントから望むヴァーモント州のアスカトニー山》
1863	フィッツ・レイン《ノーマンの悲劇の岩のあるグロスター港西岸》《メイン州ペノブスコット湾アウルズヘッド》
1863	フィッツ・レイン《ブレイス・ロック》、ジェイムズ・ハート《なつかしの農家》、ジョン・ケンセット《海辺》
1863-73頃	アルバート・ピアスタット《ロッキー山脈》、マーティン・ヒード《黄昏、潮吹き岩の浜》《座礁した船》
1864	アルバート・ピアスタット《森の開拓者たち》、トーマス・ホイットリッジ《古い狩猟場》
1864	フィッツ・レイン《ブレイスの入り江のブレイス・ロック》、ジョン・ケンセット《ニューポートの海岸風景》
1864	ウィリアム・ヘイズルティン《ナハントの岩》
1865	アルバート・ピアスタット《ヨセミテ渓谷》、アッシャー・デュランド《森の小川》
1865	ジャスパー・クロプシー《スタルカの高架橋》、サンフォード・ギフォード《マンチェスター・ビーチ》
1865	フレデリック・チャーチ《熱帯の蔦、ジャマイカ》《ジャマイカのヤシの木》《山の風景、ジャマイカ》
1865頃	フレデリック・チャーチ《ジャマイカのブルー・マウンテンズ》
1865-70頃	アルバート・ピアスタット《ヨセミテ渓谷》《ヨセミテの冬》
1866	マーティン・ヒード《沼地の日没》、ウィリアム・ハート《夕映え》
1866	マーティン・ヒード《ロードアイランドの沼地》、サンフォード・ギフォード《ハンター山のたそがれ》
1866	フレデリック・チャーチ《熱帯地方の雨期》、ウィリアム・ブラッドフォード《ラブラドル海岸の難破船》
1866	アルバート・ピアスタット《大草原の夕べ》《ロッキー山脈-ロザリー山の嵐》《大平原を進む開拓者》
1866	ジェイムズ・スミリー《ニューハンブシャー州ノースコンウェイのモートマウンテンとホワイトホースレッジ》
1868	マーティン・ヒード《ニカラグアのオモテペ火山》、ジョン・ブラウン《パリエイド渓谷、ハドソン川》
1869	アルバート・ピアスタット《アメリカ側から見たナイアガラの滝》
1870	ジョン・ケンセット《ジョージ湖》《ビッグ・ロック沖の海景》
1870	ジャスパー・クロプシー《グリーンウッド・レイク》
1871	フレデリック・チャーチ《オラーナ荘付近の雪景色》、トーマス・モラン《イエローストンの大峡谷》
1871	マーティン・ヒード《パナマ湾》ウィリアム・ブラッドフォード《北極の夏-メルヴィル湾の積氷の試掘》
1872	サンフォード・ギフォード《ナイル川にて》
1873頃	フランシス・シルヴァ《ハドソン川のキングストン・ポイント》
1873-74	トーマス・モラン《コロラド川の小峡谷》
1874	サンフォード・ギフォード《海沿いの道(シチリア島パレルモ附近)》、エリュール・ヴェダー《パロの波》
1874	マーティン・ヒード《ジャージーの沼地》、ウィリアム・ハート《フロリダのガヴァナーズ・クリーク》
1875	マーティン・ヒード《蘭と2羽の蜂鳥》、ウィリアム・ヘイズルティン《カプリ島の海》
1875	ジョージ・イネス《晴れ間》、ジャスパー・クロプシー《日の出》
1875	アルバート・ピアスタット《ホイットニー山-雄大なロッキー山脈》
1875-80	アルバート・ピアスタット《ヨセミテ渓谷、グレーシャー・ポイント・トレイル》
1875-85頃	マーティン・ヒード《ロングビーチの日没》
1876	ウィリアム・ブラッドフォード《北極の水原にうち捨てられた難破船》
1877	トーマス・ホイットリッジ《コロラドのグレート・プレーンズにて》
1878	トーマス・モラン《グリーン・リヴァー》
1878頃	ジョージ・イネス《あけぼの》
1879	サンフォード・ギフォード《ティヴォリ》
1880頃	ハーマン・ハーゾーグ《水たまりのある森の風景》
1880	マーティン・ヒード《蘭と蜂鳥》、《ウォーターフォール山近郊の蘭と蜂鳥》
1882	トーマス・モラン《コロラド上流の崖、ワイオミング地方》
1884-85	トーマス・モラン《スコットランド・スタッフファ島のフィンガルの洞窟》
1886頃	マーティン・ヒード《薄明》
1888	アルバート・ピアスタット《バッファローの最期》
1893	トーマス・モラン《イエローストンの大峡谷》(小品)
1900	アルバート・ピアスタット《ゴールデン・ゲイト》
1901頃	トーマス・モラン《ダコタの荒地》

(註) 画題としてアメリカの国外を描いたものも記載した。

デュランドは繊細な詩情をもって自然を見つめ、親しみやすい静穏な自然を描きだしていた。ケンセットはみなぎる光や繊細な色彩でアメリカの風景の崇高さと美しさをこのうえなく賛美し、同派の美学を集大成していた。それぞれ神の創造物としての大自然へのまなざしをもっていた。ハドソン・リヴァー派は、第1世代にこのコールとデュランドが、そして第2世代にケンセットのほか、ジャスパー・クロプシー、トーマス・ホイットリッジ、フレデリック・チャーチ、サンフォード・ギフォード、アルバート・ピアスタット、ヘンリー・ルイス、ウィリアム・ソントグなどがあげられる。

このうち、西部への情熱を強く抱き、ロッキー山脈の岬々たる大山脈や大峡谷を描いたチャーチとピアスタットはロッキー山脈派とも呼ばれている。ロッキー山脈派はこのほかに、大自然の劇的な相貌を捉えたトーマス・モランがいる。彼らは、大自然を求めて未開の地へ赴き、しばしば当時盛んであった未開の西部フロンティアの調査探検隊にも加わっていた。チャーチは南米やラブラドルに赴き、ピアスタットはランダー隊やラドロー隊に、またモランはヘイドン隊に加わって、西部やロッキー山脈に赴いていた。ハドソン・リヴァー派のケンセットやギフォードも西部へ出向き、ホイットリッジもポーブ隊に加わりニューメキシコに出かけたりしていた。調査探検隊に加わった画家たちは地勢画家とも呼ばれ、正確な眺望図、国土の概略図を描いていた¹⁰⁾。彼らは科学的知識をもった探検家であった。この事情は1799年から1804年にかけて南米大陸を調査したドイツの地理学者アレクサンダー・フォン・フンボルト(1769-1859)の事情に酷似している。フンボルトのもたらした南米アンデス山脈の図は科学的な図であるとともに芸術的な絵であり、当時のヨーロッパに理想的な大自然の新たなイメージを創出し普及した¹¹⁾。アメリカの風景画家たちを探検に駆り立てた最も深い動機は、フンボルトと同じく、宇宙に内在する諸法則を明らかにすることであり、ロッキー山脈派のチャーチ、ピアスタット、モランはこの新しい画題を求めて、1860年代には一部鉄道を使い、1870年代には開通した大陸横断鉄道を全面的に使って、しきりに西部へと赴いた¹²⁾。

またハドソン・リヴァー派のうち、ケンセットとギフォードは、時としてルミニストとも呼ばれている。ルミニストとは光に満ちた大気、光に輝く事物など、光そのものを描くルミニズムを追求した画家たちで、正確無比なリアリズムで親しみやすい水などを描き、自然に対する深い感情を表した反面、その分大自然の崇高さの表出を減じていた。ロッキー山脈派のモニュメントのような壮大な大画面に比べ、ルミニストは控えめな小品が多かった。ルミニズムは1850年頃から1875年の間に興隆するが、海洋風景画のフィッツ・レインや熱帯風景画家のマーティン・ヒードがその代表的人物である。ヒードはブラジルなどの熱帯地方の画題を追い求め、最後には、あたかも天地創造の原初の世界を描いたかのようなフロリダの風景に到達した。

(2) ヨーロッパ風景画の影響

アメリカ風景画はヨーロッパ風景画の伝統を堅固に継承していた。アメリカ風景画とはヨーロッパ風景画の系譜の中でアメリカの風土に根づいて開花した風景画であった。アメリカの風景画家たちは多くがヨーロッパに遊学し、ヨーロッパの風景を描き、そして、自国の美を再発見するという過程を経ていた¹³⁾。

ヨーロッパ風景画は以下のとおり概観できる¹⁴⁾。ヨーロッパにおいては、14世紀から16世紀にかけてのルネッサンス時代に、自然へのまなざしが生まれ、自然風景が絵画に捉えられる。ルネッサンスの人文主義が人間を神の中世的世界から解放し、人間をとりまく外界を距離をもって対象化する。人間と世界を分離する透視遠近法の発見は、自然の写実的表現を可能にする第一歩であり、16世紀前半の宗教改革は人間のまなざしを神の世界から地上の世界へとより移行させた。15世紀から16世紀にかけての大航海時代、16世紀から17世紀にかけての科学の発達もまた同じ現実世界を捉えるまなざしに貫かれていたといえる。しかし、ルネッサンスにおいては、自然風景は主題になることはなく、宗教画、歴史画、肖像画の神や人物の背景として描かれるにとどまるか、アルブレヒト・デューラー(1471-1528)の地誌的描写やピーテル・

ブリューゲル(父1528頃-69)の営みの場としての自然描写にとどまった。

17世紀になるとイタリアとオランダで風景画が生まれる。17世紀バロック時代に、イタリアの風景画では理想化された自然が追求され、理想的風景、英雄的風景とも呼ばれる古典的風景が現れる。それは、ローマの美しい平野を舞台に神話的世界が描かれ、田園風景に廃墟が配された古代ローマ詩人ウェルギリウスの世界へと誘うものであった。この古典的理想的風景画(英雄的風景画)は、イタリアのローマで、フランス人のニコラ・プッサン(1594-1665)とクロード・ロラン(1600-82)によって頂点に達し、サルヴァトーレ・ローザ(1615-73)によって発展していた。一方、1620年代にオランダ風景画が新たな写実主義風景画のジャンルを確立する。オランダではじめて専門の風景画家が現れ、身近な世界を写實的に描くようになった。オランダが16世紀末にスペイン支配のネーデルランドを脱して事実上独立し、中流市民の新教プロテスタントの国をつくり、宗教画や宮廷絵画ではなく、身近なものに美を見出す写實的な静物画、風俗画、風景画を発展させたのである。また、17世紀は科学革命の時代として、理性に基づく知識の拡大を目指した時代であり、観察のまなざしを発展させた時代であった。オランダでは、自然は征服すべきものであり、特に観察すべき対象であった。しかし、観察するだけにとどまらず、ヤコブ・ファン・ロイスダール(1628頃-82)やその弟子のマインデルト・ホッベマ(1638-1709)は深淵な風景を描きだしていた。

18世紀にはイギリスで、自然に関する新しい感性が追求され、新たに<崇高>と<ピクチャレスク>という二つの美的概念が確立されていた。そして、18世紀後半から19世紀にかけて、イギリス・ロマン主義風景画が文学とも同調して隆盛となった。宗教や王侯などの権威にとらわれない市民社会が自由な個人のまなざしを生み、産業革命の進展が人々の自然崇拜を強めていた。それが自然風景に対する新たな感覚を生み、ヨーロッパ最初の近代的風景画を生みだした。フランス啓蒙主義の思想家ルソー(1712-78)はアルプスを訪れすでに自然感情について語っていたが、ワーズワス(1770-1850)、コールリジ(1772-1834)、シェリー(1792-1822)、キーツ(1795-1821)、バイロン(1788-1824)らのイギリスのロマン主義の詩人たちもまた、風景に内的感情を投影し、自然へのまなざしを強め、自然を賛美していた。絵画においても、18世紀後半にはリチャード・ウィルソン(1714-82)がイタリア風景画のロランの作風でイギリスの風景を描きはじめ、トマス・ゲインズボロ(1727-88)もオランダ風景画の影響のもとにイギリスの自然風景を写實的に捉えていたが、やがて19世紀初頭には、自然を光と色彩の世界として捉える二人の巨匠ジョゼフ・ターナー(1775-1851)とジョン・コンスタブル(1776-1837)が現れた。18世紀末から19世紀初頭にかけて、自然風景への関心を強めたイギリスの風景画家たちは、ヨーロッパ各地へ新しい風景の探索を行うとともに、自国の自然への探求をはじめていた。アルプスやフィヨルドの風景を捉え、スコットランド、湖水地方、ピーク地方などのイギリスの未開の自然風景を捉えていた。

19世紀前半にはドイツで、聖なる自然、崇高なる自然の理念を表出したドイツ・ロマン主義風景画が現れる。イタリア風景画の伝統を継承していたが、自然を神聖なもの、神の存在する場所と考える当時の汎神論に支えられ、深い精神性を内包した風景画を生みだしていた。その高い精神性においてイタリアの古典的理想的風景画ともオランダの写実主義風景画とも異なっていた。個性や感情を重んじ自然を崇拜する点においてはイギリス・ロマン主義風景画と通じていたが、厳粛、孤独、寂寥、陰鬱などを追求する点において明らかに異なっていた。ドイツ・ロマン主義風景画の代表的人物であるカスパー・フリードリヒ(1774-1840)は、霧に包まれた寂しい山や海、雪に覆われた厳寒の荒涼たる原野や森林、暁や夕暮れの光などの自然の神秘を気高く清浄に描いていた。フリードリヒの友人で、ドイツ・ロマン主義風景画の思想のスポークスマンでもあり、画家であり医師でもあるカール・カールス(1789-1869)は、風景画論『風景に関する九通の手紙』で、フリードリヒの作品を従来の風景画(Landschaftsmalerei)と区別して、大地の生命の芸術(Erdlebenbildkunst)と名づけていた¹⁵⁾。

アメリカの風景画家たちにとってイタリア風景画は理想とすべき絵画であり続け、ロランのピクチャレスクな美、ローザの崇高な主題などに強い影響を受けていた。イタリアは古代文明の舞台であり、回帰すべき源泉の地であった。古代以来、田園は理想のアルカディアとして憧憬の地であり続けたが、アメリカの風景画家たちは、光に満ちた風景が広がるイタリアで、この古典的理想的風景を学んだ。コールもデュランドもケンセツもイタリアに住んでいた。コールはロランの絵画に感動しイタリアの夕陽に魅せられていたし、デュランドもロランの自然を研究していた。ビアスタットやチャーチもロランの影響を受けていた。ロランはハドソン・リヴァー派に強く影響していた¹⁶⁾。アメリカの風景画家たちはまたイギリス・ロマン主義風景画の影響も強く受けていた。多くの画家がターナーに心酔していたし、ターナーを擁護したラスキンの思想に共鳴していた。ロランに心酔していたコールはまたターナーの光と色に影響を受けていた。デュランドとクロプシーもターナーの無限の空を賞賛していたし、ギフォードらはターナーの水彩画を模写していた。ビアスタットやチャーチの崇高はターナーの崇高に通じていた。ターナーもまた火山のような恐ろしい対象に崇高を見出していたが、チャーチが有名にしたナイアガラは、訪れたことのないターナーにとって最大の関心事であった。ターナーもチャーチも自然科学への関心をもって自然の驚異に魅せられていた。モランは、のちにアメリカのターナーと呼ばれたように、ターナーの模写を行い、浴びるような金色の光源などを学んでいた¹⁷⁾。さらに、アメリカ風景画はドイツ・ロマン主義絵画のフリードリヒと際立った類似を見せていた。アメリカの風景画家たちもまたドイツに赴いていたし、アメリカで開催されたドイツ絵画展にも見入っていた。寓意的風景、枯れ木立、霧、空、静かな海景、氷塊、帆船などのモチーフは酷似している。単に題材や形態ばかりではなく、自然観や世界観、さらには定規、コンパス、カメラオブスキュラーなどを用いた計測する創作方法まで類似していた¹⁸⁾。

しかし、アメリカの風景画家たちは、ヨーロッパとは異なり、あくまでもリアリズムにとどまり、アメリカの野性的な大自然をあるがままに、しかも情感をもって表現することに執着した。ターナーのように抽象性に走ることも、のちの印象主義のように形態の解体へと進むこともなかった。カラー、ルソー、ミレーのバルビゾン派のように優しい田園と人間の内面を強調することも、ブレットのラファエル前派のように情感を喪失するまで科学的表現を求めることもなかった。フリードリヒのように自然風景に寓意的意味をことさら付与することもなかった¹⁹⁾。ヨーロッパに憧れたアメリカの風景画家たちも、やがて自国の大自然にヨーロッパにはない価値を見出していったのである。イタリアの耕作された田園や古代文明の廃墟を残す理想的風景よりも、アメリカの粗野で無垢な大自然をより好ましいと思うようになり、アルカディアとしてのローマの平野よりも、人間の痕跡一つないアメリカの荒々しく深閑とした大自然を描きたいと思うようになったのである。彼らにとって自国の大自然はことのほかインスピレーションを与えてくれるものとなっていた。彼らは徹底してこの大自然を見つめ、緊張感をもってひたすら克明に描いた。そして、やがて崇高な大自然に神を見るまでになっていた。

(3) 画家と作品

19世紀のアメリカ風景画を具体的に理解するために、代表的な画家6人の詳細についてふれる²⁰⁾。その作品の一例は図-1のとおりである。

① トーマス・コール (Thomas Cole 1801-48)

トーマス・コールは「アメリカ風景画の父」と呼ばれる人物である。イギリスのランカシャーに生まれ、1818年、アメリカのフィラデルフィアへ移住し、ペンシルヴェニア美術アカデミーで絵画を学んだ。1825年、ニューヨークで歴史画の画家ジョン・トランブルに見出されたが、ハドソン川遡行の旅でその野性的風景に感動し、風景画家を志した。1826年以降、ハドソン川沿いのキャッツキルに住んで絵画にうちこみ、ハドソン川流域をくまなくスケッチし、1827年の《キャッツキル附近の眺め》や1836年の《オックス

ボウ》など雄大でロマン主義的な風景を描きだした。一方で、古典的テーマを追った歴史画を描き、1828年頃の《エデンの園からの追放》や1836年の《帝国の進路》4部作など、宗教性、神秘性の強い寓意画を描いていた。ここに描かれた自然風景は彼の崇高を追求する風景画に相通じるものがあった。コールは風景画は自然に内在する神の崇高な経験を伝えねばならないと考えていた²¹⁾。この間1829-32年にヨーロッパに遊学して、イギリスに約2年間滞在し、イタリアにも滞在した。ロランやターナーの影響を受けたが、イタリア風景画のローザの光や枯れ木の描写にも影響され、劇的な光、落日の光、ごつごつした岩、曲がりくねった切り株、絶壁を落ちる滝などを好んで描いている。1840年代にもヨーロッパ旅行を重ね、ヨーロッパ文明に対する憧れが強かったが、その分、アメリカの大地に対する誇りも生まれていた。コールの静的で叙情的なリアリズム、詩情あふれるロマン主義的雰囲気、感動的な演劇的効果や舞台装置的構図などの特徴はハドソン・リヴァー派全体の特徴となっている。詩作にもたけていたコールは絵画理論の指導者でもあり、1835-36年にはアメリカン・マンスリー・マガジンに論文『アメリカの風景に関する論考』(Essay on American Scenery)を著している。

② アッシャー・デュランド (Asher Brown Durand 1796-1886)

アッシャー・デュランドはニューヨークで版画家として名をなしていたが、1837年40歳代で油彩画に専念し、1840-41年のヨーロッパ旅行で風景画を志す。ロラン、プッサンの古典的理想的風景画の影響を受け、ラスキンの思想にも傾倒していた。コールからも影響を受け、友人として二人は1837年にアディロンダック山脈に旅行している。デュランドは、作られたものではない、純粋な自然の中にこそ、偉大なる宗教的精神が潜むと考えていた。一種のエッセイで広く普及した1855年の彼の『風景画についての書簡』では、自然は神の栄光を顕わしているとし、自然はインスピレーションの源泉であり、よく観察することが大切だと述べている²²⁾。自然の中でのピクニックの風景を描いた1837年の《ラトランド近くの眺め、ヴァーモント(子供のいる風景)》は新しいエデンの園としてのアメリカを描くものであった。森の原始的な姿を描いた1865年の《森の小川》はソローの『ウォールデン—森の生活』を彷彿とさせる。デュランドは、1845-60年の長きにわたり、ナショナル・アカデミー・オブ・デザインの学校長を務め、次世代に大きな影響を与えた。

③ フレデリック・チャーチ (Frederic Edwin Church 1826-1900)

フレデリック・チャーチは、コネティカット生まれの生粋のアメリカ人であり、1844-46年にキャッツキルのコールに師事した唯一の弟子である。チャーチもコールと同様、風景画は物質的世界を超越した神の崇高な経験を伝達する手段であると考えていた²³⁾。彼もまたロランの影響を受け、ターナーに心酔していた。1857年には、単純な構図で現代の映像のような迫真力をもつ傑作《ナイアガラの滝》で称賛を集めた。当時ナイアガラ瀑布は交通の発達から世界的名所になりつつあった。チャーチは、画題を求めてアメリカを旅行するばかりではなく、フンボルトの南米報告に触発され、1853年と57年に科学者の南米のアンデス登頂に同行し、アンデス山脈の絵を描いている。1859年の《アンデスの奥地》など南米風景の連作は巨大な山々、生い茂る草木、点景としての小さな人物、南国の山々を照らす壮麗な日光など劇的なパノラマ風景を描いていた。同年の《荒野の十字架》も同様の風景を描いている。チャーチは、ニューヨークを拠点に、その後も異国趣味と崇高さを探し求めて、世界を旅行した。1859年には、ニューファンドランドからラブラドル海岸へと氷に閉ざされた北極海に赴き、冰山や難破船を描いた。1865年にジャマイカ島、1867-69年にはヨーロッパと中東へと出向き、壮大なもの、異国的なものを追い求め続け、細部を刻銘に描写するとともに、荘厳な自然を雄大なドラマとして描きだしていた。チャーチのドラマティックな風景画は巨大であり、1作品のみの展覧会も開催されるほどであった。彼はロッキー山脈派の一人として、19世紀のアメリカの豊かな土地の美しさや神聖なものへ向かう精神を余すところなく表していた。しかし、

早熟の天才として燃えつくしたのか、1870年代以降急速に制作意欲をなくしてしまった。

④ アルバート・ビアスタット (Albert Bierstadt 1830-1902)

アルバート・ビアスタットはドイツのゾーリンゲンに生まれたが、1歳で家族につれられてアメリカのマサチューセッツに移住した。1853年、ドイツのデュッセルドルフで絵画修業。1856年にはイタリアのローマでアメリカ人画家トーマス・ホイットリッジと共に創作に専念した。アルプス旅行なども行い、1857年にアメリカに帰国した。1859年に政府のランダー地理調査探検隊に同行し、ロッキー山脈の雄大な風景に遭遇、以後ニューヨークに戻って、西部風景画のシリーズを開始した。西部を崇高な神の領域とみなし、その大自然に魅了され、その後も1863年にラドロー調査探検隊に加わって西部に赴き、1871-73年にはサンフランシスコに住んで西部旅行を重ね、ロッキー山脈やヨセミテ渓谷の連作を描いた。1863年の《ロッキー山脈》は最も注目されたアメリカ風景画の代表作の一つといわれている²⁴⁾。ヨセミテ渓谷は彼が好きな場所であり、1865-70年頃の《ヨセミテ渓谷》のように美しく解りやすい絵として、絵もよく売れた。彼もまたナイアガラ瀑布を描いていた。また、アラスカにも旅行している。ビアスタットはドイツ・ロマン主義風景画の影響を強く受けていたが、当時の最新技術であった写真も利用していた。写真家の兄弟とともに写真屋を開業するほどであった。アメリカ西部の壮大さを光の演劇的效果をもって描き、劇的な自然の光を重視し、ロッキー山脈の大作などを暗闇の劇場で公開したりしていた。ロッキー山脈派の一人であるビアスタットは、ハドソン・リヴァー派の方向性を拡大し、その誇張された俯瞰の大パノラマは他のどの画家たちよりも祖国の壮大さをアメリカ人に教えたといわれる²⁵⁾。当時の最も傑出した画家として大衆の心を捉えていたが、次第に人気も衰え、1902年寂しく永眠した。

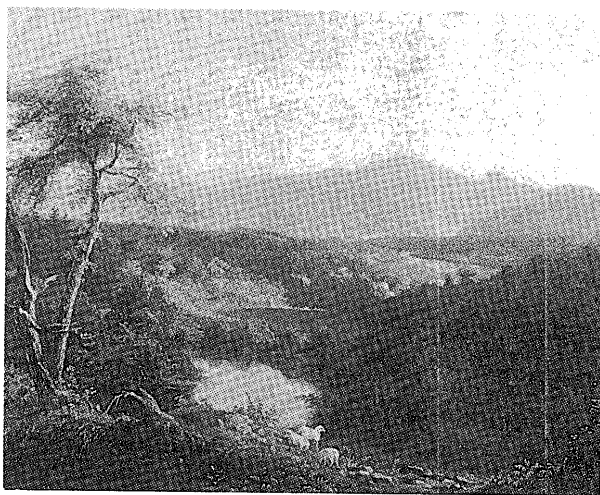
⑤ マーティン・ヒード (Martin Johnson Heade 1819-1904)

マーティン・ヒードはペンシルヴェニアの裕福な農家に生まれて早くから絵画を学び、1837-40年にはヨーロッパに遊学して、イタリア、イギリス、フランスで絵画修業をした。その後放浪を重ねていたが、1859年、すでに傑作《ナイアガラの滝》を発表していたチャーチとニューヨークで友人となり、チャーチの写実主義と雄大なドラマとしての荘厳な風景画に影響された。1863-64年にブラジルに滞在し、その後もジャマイカ、ヨーロッパなどを漂泊した。1875年の《蘭と2羽の蜂鳥》のように、遠景の鬱蒼とした山岳の熱帯風景を背景に、近景に蘭と蜂鳥を浮かび上がらせるテーマを30年間描き続けた。ランは19世紀のイギリス・ヴィクトリア朝時代に性的暗示があるものとして広く知られていたが、19世紀後半にはランの花が流行していた。このような熱帯地方のモチーフを追求めたヒードはやがてフロリダの風景に到達する。1886年の《薄明》はフロリダの風景を細かく写実的に雰囲気を含めて描いていた。この絵はあたかも天地創造の原初の世界を描いたかのようなようであった。彼は黄昏や日の出の瞬時の静かな荘厳さを強調し、研ぎ澄まされた意識で自然の崇高さを捉えるルミニズムの美学を具現していた。

⑥ トーマス・モラン (Thomas Moran 1837-1926)

トーマス・モランはイギリスのイングランドに生まれ、子供の頃家族とともにアメリカに移住してフィラデルフィアに育った。版画を通して見たターナーに感激し、ターナーを目標としていた。1861年にはイギリスを旅行し、ターナーの油彩画にふれ、さらに感動する。その後、雑誌に載っていた未踏の地アメリカの西部に刺激を受け、1871年、ノーザンパシフィック鉄道の後援を受け、ヘイドン調査探検隊の客員美術家に選ばれ、西部へ赴いた。この時の大画面の《イエローストンの大峡谷》は政府買上げとなり、国会議事堂に展示された。スケッチに頼らず、静かな凝視と鋭い記憶力によって描くという才能の持ち主であったが、以後、西部の大自然を描くという画題の方向性を見出し、その後もくり返し西部旅行を行った。モランは1870年代にはすでに西部のモニュメンタルな鮮やかな色彩の絵画で名をはせていた。川、滝、泉や壮大で荒々しい西部を描き、雄大なパノラマ的風景を人々の目の前に現出させ、大きな感動を与えた。モ

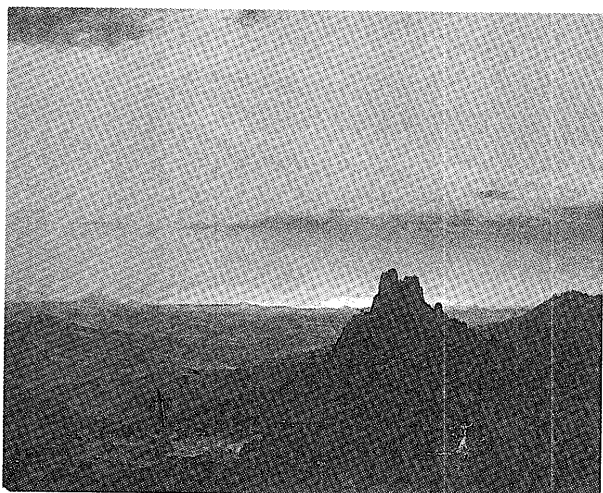
図-1 19世紀のアメリカ風景画の作品



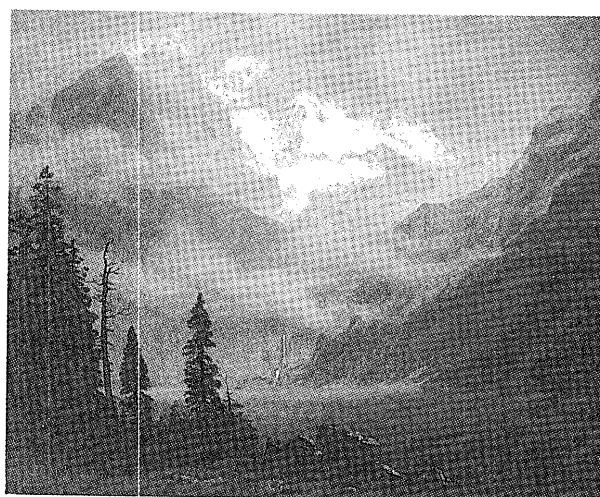
トーマス・コール《キャッツキル附近の眺め》1827



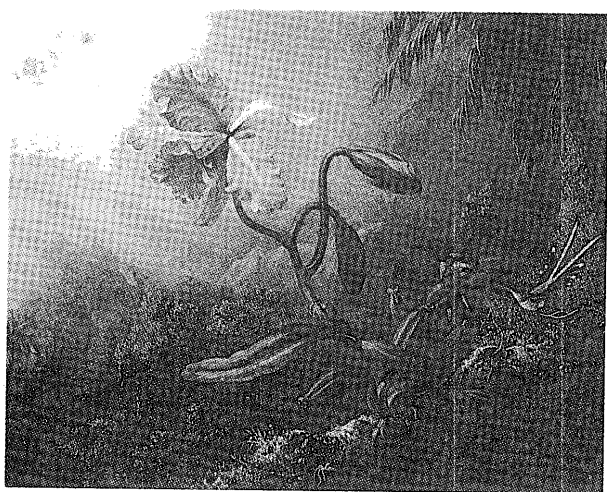
アッシャー・デュランド《森の小川》1865



フレデリック・チャーチ《荒野の十字架》1859



アルバート・ピアスタット《ヨセミテ渓谷》1865-70頃



マーティン・ヒード《蘭と2羽の蜂鳥》1875



トーマス・モラン《イエローストンの大峡谷》1871

ランはロッキー山脈派と呼ばれるにふさわしい風景画家であった。モランは大自然の理想を描きださなければならないと考え、「私は、自然をそのまま忠実に描き写すことは価値のないことだと考えている。私の能力の全般的な範囲は写実的なものではなく、私のあらゆる性向は理想化に向かっている。もちろん、あらゆる芸術は自然を通過して来なければならず、自然や自然主義を軽視するつもりはない。(中略)私は自然について偽りなく話したいのだが、かといってその光景をありのままに再現するのではなく、その真の印象を保ち、伝えたいのだ」と考えていた²⁶⁾。モランはフロリダ、キューバなどにも旅行をして魅了されていた。その後1882年に、スコットランド生まれの画家である妻のメアリー・モランとスコットランド旅行をし、1884-85年に劇的な海景《スコットランド・スタッファ島のフィンガルの洞窟》を描いたが、フィンガルの洞窟とは19世紀初頭のロマン主義者たちが神秘の象徴として捉えた場所であり、ターナーが絵に描き、ワーズワスが詩で讃えた所であった。モランは晩年の1916年にはニューヨークから西海岸のカリフォルニア州サンタバーバラに居を移し、亡くなるまでの10年間を過ごした。

3. アメリカ風景画の思想的背景

19世紀のアメリカ風景画をより深く理解するためには、アメリカ風景画の画家たちに大きな影響を与えた19世紀の思想について言及しなければならない。特に、アメリカの思想家ラルフ・ウォルド・エマソンとヘンリー・デヴィッド・ソローはアメリカ風景画が表現しようとした思想を著述で端的に表していた。思想家と画家は同じ時代思潮に共鳴しあっていたのである。エマソンはアメリカ風景画のスポークスマンとまでいわれている²⁷⁾。また、イギリスの美術評論家で思想家のジョン・ジェームズ・ラスキンの思想に、アメリカの多くの画家たちもまた心酔し、強く影響を受けて、その思想を絵画表現に具体化していた。これらの思想については、彼らの代表的著作である1836年のエマーソンの『自然』²⁸⁾、1854年のソローの『ウォールデン-森の生活』、1843-60年のラスキンの『近代画家論』などの中に、そのエッセンスを見出すことができる。

(1) エマソン (Ralph Waldo Emerson 1803-82)

詩人でもあり、一時牧師でもあった思想家のエマソンは、カント(1724-1804)、シェリング(1775-1854)のドイツ観念論哲学、カーライル(1795-1881)のイギリス社会思想、ワーズワス、コールリッジなどのイギリス・ロマン主義文学などの影響を受け、超絶主義(超越主義ともいう。transcendentalism)と呼ばれる、アメリカの1830年代から60年代にかけて大きな潮流となる思想を形成した。エマソンを中心とするこの思想は、人間の内面の神聖さや個人の無限の可能性を信じ、人間を楽観的、肯定的に捉えるとともに、自然を汎神論的に捉え、自然に内在する神の象徴を直観することによって、自然と人間と神とは同一のものに帰するという考えをもっていた。

超絶主義とは、ドイツ観念論の哲学用語「超越(先験)」に由来するものであり、経験や感覚を超越して、直観による真理の把握を重視することを意味したものである。エマソンは事物は象徴的であるとみなし、「自然のすべての事実は、ある精神的な事実の象徴である」と考え、「川を眺めて瞑想にふける時、万物の流転を思わないものがあるか」としるしていた²⁹⁾。そして「人間は、自分一個の生命のなかに、あるいは背後に、普遍的な魂があることを意識している」と述べ、世界に内在する普遍的な理性、自然に内在する普遍的な精神^{スピリット}を導く³⁰⁾。その精神とは至高の存在者であり、創造主としての神にほかならなかった。「自然は、つねに精神について語る。自然は、絶対的なものを暗示する。自然は永続的な結果である」、また「精神は創造し、自然の背後に、自然を通して、精神は現存する」と自然が神の化身であり、神の投射であることを強調する³¹⁾。

エマソンは、自然には神が内在し、自然は神の顕現であるという汎神論を確信していた。アメリカのあ

たかも太古の自然であるかのような損なわれていない自然にこそ神が内在すると考えていた。自然は精神つまり神の象徴であるという考えは、自然を直観することが神を直観することであるという考えを導き、自然との霊的な交流が神との合一に到達するという考えに至った。そして、人間は自然の中に融解し、自然の一部となり、ついには神の一部までになった。ここには、エゴイズムを捨てた東洋の神秘主義ともいえる無我の境地に通じるものがあった。「荒涼とした土地に立ち、頭を爽快な大気に洗わせ、無限の空間のなかにもたげる時、すべてのいやしい利己心は、なくなってしまう。私は透明の眼球となる。私は無であり、一切を見る。普遍的存在者（神）の流れが私のなかを循環する。私は神の一部である」とする³²⁾。エマソンにとって自然に対峙することは神と対話することであった。自然は神が創造した完璧なものであり、人間の疑問に対する答はすべてそこに用意されていた。「われわれは、天地の創造が完全であることを信頼しなければならない。そのために、自然の秩序が、われわれの心にひきおこす好奇心は、すべて、自然の秩序が答えてくれると信ずるほどである」とするし、「自然は何と偉大な言語であろう」と称賛する³³⁾。これは必然的に、ロマン主義の自然崇拜に通じ、田園や森での生活を促し、大自然の賛美を導く。アメリカの風景画家たちはまさにエマソンの思想を実践していた。

エマソンの思想は、アメリカ独特のキリスト教理解や個人主義に根ざすものであったが、何よりも崇高で壮大な大自然という風土に呼応したものであった。自然への黙想や瞑想が神との合一へ達するという思想はアメリカの大自然という風土が生み出したものであった。アメリカの風景画家たちが自然を熟視し、観察し、壮大な大自然を捉えていったことは、このような時代思潮に貫かれていたといえる。

アメリカ風景画はドイツ・ロマン主義風景画の無限なものを求め大自然の神秘を捉えようとしていた点において通じるところがあるが、同様に、エマソンの思想も前述のカールスの思想に通じるものがあった。エマソンの「大霊」³⁴⁾はカールスの「聖なる存在」であった。さらにいえば、この背後には超越的なものを求めたドイツ観念論哲学という時代の大きな流れがあった。しかし、アメリカ風景画は神の創造物としての自然を没我的に追い求めたのに対し、ドイツ・ロマン主義風景画は無限の大自然に向かいつつ、精神を表す自我がどこかに存在していた。また、アメリカ風景画は終始イコノグラフィとは無関係なリアリズムの世界にあったが、ドイツ・ロマン主義風景画は寓意的なイコノグラフィの世界にあった³⁵⁾。

(2) ソロー (Henry David Thoreau 1817-62)

マサチューセッツ州ボストンの近くのコンコードに生まれたソローは、定職につくことなく、自然の中での生き方を貫き、思索にふけり、執筆に専念した。彼には、自然の影響にひたり、自然の崇高な啓示を受けることが、何よりも重要であった。ソローは同郷で大学も同じエマソンの思想に強く影響を受けて、森の生活へと駆り立てられたといえる。ソローはハーヴァード大学在学時にエマソンの『自然』にふれて感銘するが、エマソンものに故郷のコンコードに住み、ソローはエマソンやその他の超絶主義者と親交を結ぶことができた。1836年のエマソンの『自然』が出てから18年後の1854年、ソローは『ウォールデンー森の生活』を著し、超絶主義の真髄を表わすこととなった。この随筆はコンコードのウォールデン湖畔での1845年から47年にかけての2年2ヶ月の森の生活に基づいていたが、これはまさに彼の思想を実践するものであった。『ウォールデンー森の生活』はアメリカの自然文学の最高傑作とみなされている³⁶⁾。

ソローは自然の営みや移ろいを淡々と記述し、そして端々に文明を批判し、超絶主義の真髄を垣間見せる。「永遠の中にこそ、真実で崇高なものが実際に宿されている。だが、こうしたすべての時代と場所と機会は今まさにここに存在する。神自身ですら、その極致の姿に達するのは、現在のこの瞬間においてであり、移り変わってゆくあらゆる時代において、これほど神聖な姿になることは決してないだろう。そして、われわれを取り囲む現実を絶えず己の心に浸透させ、徐々に受け入れることによって、はじめて崇高にして高貴なるものすべてを理解することができるのだ。宇宙は常に、素直にわれわれの思索に答えて

くれる」としている³⁷⁾。ソローは、動植物をつぶさに観察し記録した優れた博物学者でもあり、また、政治、経済などあらゆるものに関心を示す文明批評家であった。

ソローはウォールデン湖畔の森で生活している時、メイン州の原生林を探検し、その後も2回探検に赴いた。この時の広大な荒野、畏怖すべき野性の大自然に対する感動を1864年の『メインの森』に著している。彼はまた1862年の著書『歩行』で原生の自然、荒涼たる野性であるウィルダネスを賛美していた。コンコードの調和した自然からメインの粗野な大自然に心が開いていったといえる。1865年の『コッド岬』は大西洋の海の猛威を著していた³⁸⁾。

なお、アメリカでは、1831-39年にジョン・オーデュボンの図鑑『アメリカの鳥類』がいち早く生まれるが、19世紀後半は自然崇拜の思想を語る数多くの自然文学が生まれていた。1850年スーザン・クーパー『いなかの時間』、1851年ハーマン・メルビル『白鯨』、1871年ジョン・バロウズ『ウェイク・ロビン』、1872年クラレンス・キング『シエラネヴァダ山脈の登山』、1878年トマス・ハーディ『帰郷』、1882年ウォルト・ホイットマン『自選日記』、1883年リチャード・ジェフリーズ『わが心の記』、1884年マーク・トゥエイン『ハックルベリー・フィンの冒険』、1892年ウィリアム・ハドソン『ラ・プラタの博物学者』、1894年ジョン・ミューア『山の博物誌』と続く。特にホイットマンは西部を探求した詩人であり、コロラド、ロッキー、ヨセミテ、イエローストンの平らな大草原、連なる山々、深い谷間、無限の広がりなど、ウィルダネスを讃え大自然を賛美していた。これらの源流にはソローの自然文学があったといえる。

(3) ラスキン (John James Ruskin 1819-1900)

19世紀イギリス・ヴィクトリア朝の美術評論家ラスキンは、1842年に酷評されていたターナーを擁護するために『近代画家論』を著し、1843年に第1巻を発刊、その後17年間の歳月を費やして1860年に第5巻を刊行して完結する。この中で、特に1843年の第1巻と1846年の第2巻で、ターナーの絵画は自然の無限の力を感じ、絶えず生成する森羅万象を捉え、天地万物の統一性、無限性を表し、自然の本質を見抜いていると絶賛した³⁹⁾。ラスキンは、自然に向き合い、自然の意図を見抜き、自然を信頼し、自然に忠実であろうと自然崇拜の思想を展開していたが⁴⁰⁾、彼はロマン主義的な自然へのまなざしについて最も雄弁に語っていた。ラスキンにとって、のちに友人となったターナーは、絵を学ぶ子供時代から偶像のような存在であり、強く影響を受けていた。ラスキン自身も優れた水彩画家であり、ロマン主義的な詩情あふれる風景画を数多く残していた。ヨーロッパ大陸を旅行したラスキンは、1834-35年の《水車のある山の風景》や1849年の《シャモニー氷河》などのように、清澄なアルプス風景を描いていた。そこには地質学にも造詣が深かったラスキンの鋭い観察眼がうかがわれる。彼にとって、風景画は神が創造した世界の記録であり、ものの本当の姿を描き、自然の真実を知ることが重要であった。

ラスキンは、18世紀のエドモンド・バークの黙示録的崇高の大袈裟さや浅薄さを批判し、崇高とは偉大さを瞑想することであり、瞑想的崇高こそ真の崇高であると考えていた。そして、ターナーの静謐こそが瞑想的崇高を最も示し、ターナーの描く穏やかな風景こそ、人間の精神の最奥に浸透する偉大な何かであると論じた⁴¹⁾。また、ラスキンは、絵画とは単に自然を模写するのではなく、画家の感情や思想を伝達しなければならないと考えていたが、自然は神の栄光の顕れであり、絵画は自然のうちに啓示される神の意志を表現すべきだと論じていた⁴²⁾。彼は、絵画のみならず建築にも目を向けたほか、社会思想家カーライルの強い影響を受けて、労働者の生活にも関心を示し、実践的立場から社会、経済、政治問題にも健筆をふるったが、基本的には工場や鉄道を産みだした産業革命を憤り、文明による自然破壊と人間破壊を激しく糾弾し、真の自然美や人間性を追い求めた人であった。このようなラスキンの思想は、ターナーの風景画とともに、アメリカの風景画家たちに強く影響した。イギリスのラスキンの思想をアメリカの風景画家たちは絵画において具体化し継承していった。

4. アメリカ風景画にみる大自然へのまなざし

アメリカ風景画にみる大自然へのまなざしは、その特質を崇高と汎神論の思想、ウィルダネスへのまなざし、パノラマの視覚として以下のとおり考察できる。

(1) 崇高と汎神論の思想

〈崇高〉(sublime)には一見相反する二つの概念があった。恐怖、畏怖、不安、暗さ、威厳、驚異、荒々しさ、野蛮に結びつく〈黙示録的崇高〉と、静寂、沈黙、平和、調和、優しさ、穏やかさ、清らかさに結びつく〈瞑想的崇高〉である。黙示録的崇高は1753年にイギリスの思想家エドモンド・バークが美の概念として定式化していた。この崇高の観念の源泉は瀑布、急流、地震、火事、大洪水、嵐、雷光、雪崩、火山などの大自然の猛威や天変地異に対する驚きの感情に由来するものとされた⁴³⁾。18世紀後半のゲーテやカントも崇高をこのように考えていた。山岳もまた自然の驚異や威厳を表すものとして黙示録的崇高の一つとみなされた。瞑想的崇高は、1835-36年のコールの『アメリカの風景に関する論考』、1836年のエマソンの『自然』、1841年の同『大霊』などで語られ、1843年にはラスキンが前述のとおり黙示録的崇高を批判し、静寂、沈黙の中にある崇高こそ最高であり、この静謐な崇高によって精神の高揚をはかり、崇高つまり偉大さを瞑想することが大切だとした。1854年のソローの『ウォールデン—森の生活』もまた、波一つない鏡のような湖水や清らかな透明性について語り、瞑想的崇高を追い求めていた。しかし、ソローはのちに大山脈やウィルダネスを讃えたように、黙示録的崇高についても語るようになっていた。

超絶主義にはどちらかといえば瞑想的崇高がふさわしかったが、アメリカ風景画は黙示録的崇高と瞑想的崇高の二つの崇高を表していた。そこには大自然の驚異である古い崇高も、大自然の静寂や沈黙を示す新しい崇高もあった。チャーチ、ピアスタット、モランの大作は黙示録的崇高をより表し、コール、デュランド、そしてルミニストたちは瞑想的崇高をより表していた。チャーチはナイアガラ瀑布やエクアドルのサンガイ火山やコトパクス火山の風景を求め、デュランドは森の静寂を求め、ルミニストは穏やかな光や澄んだ水を求めていた。黙示録的崇高も瞑想的崇高もともに無限を暗示し、したがって絶対者である神を暗示した。キリスト教の人々は圧倒するような神々しい崇高な自然の中に創造者としての神を感じていた。19世紀前半のアメリカにおいては、神が世界に遍在するという汎神論の思想が支配的となり、そして、神と自然の一体化が起り、自然は神にまでなっていた。ヨーロッパではルソー、ワーズワス、シェリングなどが自然崇拜の思想を普及させていたが、超絶主義の哲学者エマソンはこの思想を深めて、神と自然の合一を唱えるまでになった。エマソンは大自然に神を感じ、ソローは森のあらゆる所に神的なものが満ちていることを感じていた。

コールもまた1835-36年の『アメリカの風景に関する論考』の中で「全能の神の純粋な創造物を見つめることによって、心から忍びでる静穏で宗教的な意味を味わう」として⁴⁴⁾。アメリカでは崇高が美学の用語から自然に内在する神の表徴にまで変化した⁴⁵⁾。アメリカの大自然の悠久の営みは自然が神の創造であることを実感させたのであり、美学の崇高は深く宗教的感情に結びついたものとなっていた。風景画家たちは神聖な原始の大自然に、神の創造を見出し、そして神そのものを追い求めたのである。ピューリタン、クエーカーなどプロテスタントの国アメリカにとってキリスト教は自然を見るまなざしに強く影響したといえるが、逆に、ヨーロッパにはなかったアメリカの無垢な大自然こそがそのようなまなざしを触発したともいえる。文化としてのまなざしをもつ人間という主体と比類ない壮大な大自然という客体とは相互に影響し交流する通態的關係にあった。

(2) ウィルダネスへのまなざし

ヨーロッパの自然崇拜はイタリア風景画の古典的理想的风景のように主として田園の自然に向かった。イギリスやドイツのロマン主義風景画もまたこの田園の自然に向かったが、一方で徐々にアルプスなどの

山岳の自然へも向かっていた。しかし、アルプスもすでに高所まで牧場が広がり、開発しつくされていた。ヨーロッパではわずかに氷河やフィヨルドなどに原始性が垣間見られるだけであった。これに対し、アメリカの自然崇拜は当初の田園的な自然から徐々に原始的な自然へと拡大していき、ついにはウィルダネス(wilderness)という荒々しい無垢な自然に到達した。ハドソン川は旧世界の古典的理想的風景を表していたが、ナイアガラ瀑布やロッキー山脈は旧世界にはない新世界の新たな風景を表していた。ヨーロッパでは原始的な景観はすでに失われていたが、アメリカにはウィルダネスと呼ばれる原始的な景観が残っていたのである。そこには無限の空間、圧倒する壮大さ、果てしない平原、畏敬すべき山々、鬱蒼とした森林などが文明に汚されていないヴァージン・ランドとして残っていた。ヨーロッパの古い歴史に比べ、アメリカには歴史以前の太古の自然があり、憧れのイタリアの地の原始のままの山岳や平原があった。そして、その純粹無垢な自然は、より神に近い場所であり、神の領域でさえあるとみなされた。それは創世記の天地創造を感じさせるものであった。アメリカのウィルダネスは神が創造した原初の土地とみなされるにふさわしい壮大さ、神々しさ、崇高さをもっていた。

ウィルダネスはもともとエデンの園に対立する概念であった。それは楽園から放逐された人間が彷徨う荒野を意味していた。アメリカのフロンティアを目指した開拓者はこの荒野を新たな楽園に変える運命を担っていた。アメリカはイタリアよりむしろアルカディアに近いものであり、新たなエデンの園とさえみなされた。アメリカでは、領土は拡大すべきであり、未開の土地は開墾して享受されるべきだという運命顕示説の思想が素朴に信奉され、実践されていた。しかし一方で、これとは対極的な思想も形成された。ルソー、ワーズワス、エマソン、ソロー、ラスキンらの思想の系譜は、産業化、都市化が人間性を奪い、人間疎外を招くことを指摘し、自然崇拜を強め、そしてついにはウィルダネスこそ人間の自由の源泉だとまでみなすようになっていた⁴⁶⁾。

このウィルダネス信仰は、19世紀前半の森林伐開、農地開墾、鉱山開発、鉄道敷設、都市建設などのフロンティアの開拓で、ウィルダネスが急速に失われつつあったことと関係していた。アメリカでは、1848年にカリフォルニア州で砂金が発見されて以来、ゴールドラッシュをむかえ、西部での鉱山開発が進んでいた。1861年には、駅馬車が東部から西部まで大陸を横断するようになり、1862年には開拓者に土地を無償で払下げるホームステッド法が成立していた。また同じ年、大陸横断鉄道を建設する法案が通り、鉄道建設が着工された。1840年代に北部で産業革命をむかえ労働人口が急増していたアメリカ合衆国にとって、西部に産業製品や移住者を運び、西部から食料や鉱物を運ぶ大動脈を建設することは急務であった。大陸横断鉄道は国土を一体的に統治するという政治的な意味においても重要であった。そして、1869年に、鉄道敷設のために東から西へ向かったユニオンパシフィック鉄道と西から東へ向かったセントラルパシフィック鉄道が、ユタ州のプロモントリーでつながり、大陸横断鉄道が開通した。フロンティア西部は開発の波にさらされていた。1831年すでに、アメリカインディアンを描く画家ジョージ・カトリン(1796-1872)が西部開拓による自然美、野生動物、インディアン文化の喪失を憂えていた。自然への畏敬の念は自然の喪失過程の中で醸成された。

この19世紀前半に、ウィルダネスへの自然崇拜と大自然を描く風景画が時を同じくして起こっていた。当初、アメリカの風景画家たちもまた、イタリアの古代文明の廃墟を残すピクチャレスクで古典的理想的な風景に憧れていた。しかし、やがて自国の壮大で無垢の原初の自然を誇るようになっていった。イタリアに憧れたコールも、ヨーロッパのアルプスやアペニン山脈、そしてエトナ山でさえ、ハドソン川のキャツキルの美しさには及ばないと述べるようになった⁴⁷⁾。アメリカ人はアルカディアの景色よりも偉大な国土であるアメリカの大自然を好むようになっていたのである。この天地創造のイメージを喚起する無垢なウィルダネスは、まさに芸術の源泉であり、インスピレーションを与え、芸術的創造へと駆り立てるものであ

た。コールは前述の論文『アメリカの風景に関する論考』の中で、原始的景観がヨーロッパですでに破壊し尽くされたように、アメリカの原始的景観もまた失われつつあり、残された原始的景観の崇高さは神が創造した汚れのない作品であるとするしていた⁴⁸⁾。アメリカが他に類をみない独自の大自然をもつという自然崇拜の思想は、国家のアイデンティティをその大自然に求めるまでになり、愛国心とともにナショナリズムを形成するまでになっていく。そして、このナショナリズムが一層アメリカの大自然へのまなざしを強めていくという循環をつくりだしていた。ヨーロッパのような歴史のないアメリカにとって誇るべきものは大自然であり、大自然はアメリカそのものであった。アメリカは旧世界のヨーロッパにはない大自然を誇るようになっていくのである。

(3) パノラマの視覚

アメリカ風景画は、ヨーロッパで深まったロマン主義風景画の影響を強く受けていたが、壮大な大自然を捉えることにおいてヨーロッパの風景画とは基本的に異なっていた。アメリカ風景画は大自然に対する新たなまなざしを生みだしていた。アメリカ風景画はヨーロッパで定式化された美的概念ピクチャレスクと崇高に新たに壮大さ(magnificent)を付け加えていた。コールは「ここでは、^{ピクチャレスク} 絵画的要素、^{サブライム} 崇高さ、そして^{マグニフィセント} 壮大さがひとつのものとなっている。(中略) 旅する人はここで、崇高さが美のなかに融け込み、粗い野性が偉大さによって律せられるのを見る」と述べていた⁴⁹⁾。アメリカ風景画の大自然へのまなざしの大きな特徴は、壮大なパノラマの新たな視覚を見せたことである。

アメリカ風景画は人を圧するようなパノラマ風景を描いていたが、それは描かれた内容が壮大で広闊な風景であるというほかに、画面そのものも巨大なものであった。ビアスタットの《ロッキー山脈》(186×307cm)、チャーチの《アンデスの奥地》(168×303cm)、モランの《イエローストンの大峡谷》《コロラド川の小峡谷》(共に214×368cm)は、巨大な画面で、遙かなる土地の驚異を伝えていた。チャーチのドラマティックな風景画は、圧倒する巨大さでもって、しばしば1作品のみ展示した展覧会が開催されるほどであった。彼はまた《冰山》のように人々の知らない壮大な自然を実物大の風景画として見せることも意図していた。ビアスタットもロッキー山脈の大作を暗闇の劇場で公開していた。モランもイエローストンの大峡谷など大作を生みだしていた。これらの風景画は、劇場でパノラマを見るような不思議な効果もっていた。光や構図など劇的な効果を駆使して壮大な風景を描き、地質などの科学的事実を踏まえて細部を緻密に描くという点において、これらの風景画と劇場パノラマは類似していた⁵⁰⁾。

劇場パノラマは18世紀末にヨーロッパに現れ、アメリカ風景画が現れる19世紀にはヨーロッパやアメリカで流行していた。「パノラマ」は18世紀末の新語であり、語源はギリシャ語の「すべてを見る」の意にあった。1787年にイギリスのロバート・パーカーが開発した円形のパノラマ館は、観客が周囲360度に広がる絵画を暗闇の中で現実感をもって眺めるという光のイリュージョンを示すものであり、観客は不思議な空間に魅了され、崇高感さえ抱いた⁵¹⁾。パノラマの視覚は、いわば望遠鏡と顕微鏡の視覚を引き継いだものであり、無限の広がりをつ捉えると同時に微細な小宇宙をも捉えるものであったが、パノラマ館の絵画もまた細部を詳細に描くものであった。この時代は、1783年に最初の気球飛行が行われ、1791年にパノプティコン⁵²⁾が考案されるなど、パノラマの視覚が見出されていった時代であった⁵³⁾。このパノラマの視覚はやがて大自然を捉える新たな視覚となっていったのである。

パノラマの視覚とは、風景を固定した単一の視点から、権力者が見下ろすかのように、一望のもとに広大な領域をつ捉えるという、いわば支配のまなざしを内包していた。このパノラマの支配するまなざしは、大自然への崇敬を示すとともに大自然の支配にもくみしたというアメリカ風景画の逆説を生んだ。フーコーはパノプティコンにおける監獄の監視するまなざしを論じ、それが固定点から周囲360度を見回す権力的な支配する視線であることを明らかにしていたが⁵⁴⁾、アメリカ風景画のパノラマの視覚は崇敬とともにこ

の支配をも暗示する両義性をもっていた。アメリカでは、前述のとおり、国土を文明化する運命顕示説の思想が素朴に信奉されていたが、アメリカ風景画のパノラマの視覚もこの思想と通底していた。開拓によるフロンティアの支配はアメリカの使命であったが、風景画家たちは開拓者と同じく、視覚によるフロンティアの支配を押し進めた。

この支配するまなざしを内包するパノラマの視覚は、一方で、人々に大自然の広闊な俯瞰景を見る喜びを与えた。アメリカの風景画家たちが見出したパノラマの視覚はやがて大衆が現実の自然地域で楽しむようになった。1836年にコールが《オックスボウ》で描いたパノラマの展望地マウント・ホリヨークは、当時すでに観光地になっていた⁵⁵⁾。特に19世紀のアルピニズムの進展はパノラマの視覚を山岳地で大衆化した。このパノラマの視覚は同時に風景の絵画的切取りを進めるものでもあった。その後の国立公園などの自然風景の観賞の仕方にもみられるように、風景の観賞は展望地という固定した視点から絵画のように風景を眺めることが重要となっていく。崇高と汎神論の思想、ウィルダネスへのまなざし、パノラマの視覚を特質とするアメリカの風景画家たちの大自然へのまなざしは、やがて1872年のアメリカにおける世界最初の国立公園イエローストンの誕生へとつながっていった。

引用・参考文献及び註

- 1) バーバラ・ノヴァック(Barbara Novak)、黒沢眞里子訳『自然と文化 アメリカの風景と絵画 1825-1875』玉川大学出版部、2000年、18頁
原書は *NATURE AND CULTURE American Landscape and Painting 1825-1875*, Oxford University Press, Inc.1980
- 2) 同上書、32-44頁
- 3) 風景画に関する美術史の古典であるケネス・クラークの『風景画論』(岩崎美術社、1967)も、風景画を体系的に論じている藤田治彦の『風景画の光』(講談社、1989)も19世紀のアメリカ風景画はとりあげていない。アメリカの美術史を論じた市田耕治『アメリカ美術発展史』(一枚の絵、1982)、津神久三『青年期のアメリカ絵画』(中央公論社、1991)、同『画家たちのアメリカ』(新潮社、2000)もほとんど取りあげていない。
- 4) 多木浩二『眼の隠喩』青土社、1982年
- 5) 佐々木健二郎『アメリカ絵画の本質』文芸春秋、1998年
- 6) わが国で開催された絵画展で19世紀アメリカ風景画を含むものは、アメリカ絵画展(1982)、19世紀ヨーロッパ風景画展(1983)、アメリカ絵画200年展(1991)、アメリカ絵画の光と風展(1996)などがあつた。
- 7) ジョン・アーリ、加太宏邦訳『観光のまなざし』法政大学出版局、1995年
- 8) ミッシェル・フォーコー、神谷美恵子訳『臨床医学の誕生』みすず書房、1969年
- 9) 前掲書7、9、36-38頁
- 10) 前掲書1、150-152頁
- 11) 山野正彦『ドイツ景観論の生成』古今書院、1998年、144-148頁
- 12) 前掲書1、151,156,186頁
- 13) 山梨俊夫監修『アメリカ絵画の光と風』タック・インターナショナル、1996年、3頁
- 14) ヨーロッパ風景画の概観には次の文献を参考にした。
ケネス・クラーク、佐々木英也訳『風景画論』岩崎美術社、1967年
藤田治彦『風景画の光』講談社、1989年
イルディコ・エムベル、黒江光彦監修『ヨーロッパ風景画の流れ』日本経済新聞社、1992年
国立西洋美術館監修『ヨーロッパの風景画』国立西洋美術館、1978年

- 小池寿子監修『芸術と自然』東京新聞、1993年
- 阿部良雄総監修『自然を愛する芸術家たち』産経新聞社他、1990年
- 青柳正規、長塚安司、若桑みどり他監修、大塚国際美術館他編集『西洋絵画300選』有光出版、1998年
- アニー＝ポール・クインザック監修『19世紀ヨーロッパ風景画展』読売新聞西部本社他、1983年
- 千足伸行監修『デューラー展』デューラー展実行委員会、1992年
- 国立西洋美術館監修『デューラーとドイツ・ルネッサンス展』日本経済新聞社、1972年
- 国立西洋美術館編集『ブリューゲルとネーデルラント風景画』朝日新聞社、1990年
- 福岡市美術館、西日本新聞社編集『オランダ絵画－栄光の17世紀』福岡市美術館他、1988年
- 匠秀夫監修『エルミタージュ美術館展－17世紀オランダ・フランドル絵画』東武美術館、1992年
- ブレントラスト編集『英国風景画展』展覧会カタログ実行委員会、1992年
- 藤縄千艸編著『ドイツ・ロマン派画集』国書刊行会、1985年、38頁
- ハンス・ベーターズ、藤縄千艸監修『ドイツ・ロマン派絵画展』ホワイトPR、1989年
- 河村錠一郎監修『ラファエル前派とその時代展』東京新聞、1985年
- 15) 藤縄千艸編著『ドイツ・ロマン派画集』国書刊行会、1985年、38頁
- 16) 前掲書1、221－222,234－238頁
- 17) 前掲書1、248－252頁
- 18) 前掲書1、255－258頁
- 19) 前掲書1、254,260頁
- 20) 画家の年譜、作品等については次の文献を参考にした。
- 国立西洋美術館編集『アメリカ絵画展』福岡市美術館、1982年
- 木島俊介・山脇一夫監修『アメリカ絵画200年展』東京新聞、1991年
- 山梨俊夫監修『アメリカ絵画の光と風』タック・インターナショナル、1996年
- アニー＝ポール・クインザック監修『19世紀ヨーロッパ風景画展』読売新聞西部本社他、1983年
- 佐々木健二郎『アメリカ絵画の本質』文芸春秋、1998年
- 21) ジョン・パウアー、中村隆夫訳「ティッセン＝ボルミネッサ・コレクションでたどるアメリカ絵画の200年」、木島俊介・山脇一夫監修『アメリカ絵画200年展』東京新聞、1991年(所収)、11－12頁
- 22) 前掲書13、100－102頁
- 23) 前掲書13、130頁
- 24) 前掲書1、51頁
- 25) 前掲書21、13頁
- 26) 前掲書13、146頁
- 27) 前掲書1、261頁
- 28) 『自然』は1836年に最初の出版がなされ、その後改訂されて1844年に『エッセー第2集』所収として出版された。後者の1844年の『自然』は、超絶主義の特徴が弱まり、神秘的なものが薄れ、理知的なものとなっている。
- 29) ラルフ・ウォルド・エマソン、斎藤光訳『エマソン名著選 自然について』日本教文社、1996年、65頁
- 30) 同上書、65－66頁
- 31) 同上書、98,100－101頁
- 32) 同上書、50頁
- 33) 同上書、45－46、70頁
- 34) エマソンは1841年に『大霊』(The over soul)を著している。大霊とは世界に普遍的に内在する霊性を指し、そ

れは神にほかならない。

- 35) 前掲書 1、261-264頁
- 36) 文学・環境学会編『たのしく読めるネイチャーライティング』ミネルヴァ書房、2000年、33頁
- 37) ヘンリー・デヴィッド・ソロー、佐渡谷重信訳『森の生活ーウォールデンー』講談社、1991年、147頁
- 38) 前掲書36、37頁
- 39) 前掲書36、26頁
- 40) 河村錠一郎「ラスキンの美学」、ジェイムズ・ディアディン、河村錠一郎監修『ジョン・ラスキンとヴィクトリア朝の美術展』ラスキン展実行委員会、1993年(所収)、24頁
- 41) 木島俊介「現代アメリカ美術と崇高について」、木島俊介・山脇一夫監修『アメリカ絵画200年展』東京新聞、1991年(所収)、39-40頁
- 42) 五島茂責任編集『世界の名著52 ラスキン モリス』中央公論社、1979年、11頁
- 43) 前掲書41、39頁
- 44) 前掲書21、11頁
- 45) 前掲書 1、37頁
- 46) 前掲書36、244頁
- 47) 前掲書 1、219頁
- 48) 前掲書 1、34頁
- 49) 前掲書21、39頁
- 50) 前掲書 1、49-52頁
- 51) 野田研一「ピクチャレスク・アメリカ」、スコット・スロヴィック、野田研一編著『アメリカ文学の〈自然〉を読む』ミネルヴァ書房、1996年(所収)、56-58頁
- 52) 一望監視施設の意。1791年にジェレミー・ベンサムが考案した理想の監獄建築を指す。中心に監視塔があって、周囲に円形状に独居房が並ぶ。
- 53) ベルナール・コマン、野村正人訳『パノラマの世紀』筑摩書房、1996年、171-182頁
- 54) 内田隆三『ミシェル・フーコー』講談社、1990年、176-180頁
- 55) 前掲書51、54頁