

## ハドソン・リヴァー派におけるアカデミズムの痕跡

出 羽 尚

### Ⅰ イギリス風景画—ハドソン・リヴァー派の起源

19世紀前半のイギリスでは、ジョゼフ・マロード・ウィリアム・ターナーやジョン・コンスタブルらロマン主義の画家たちが、風景画を重要なジャンルへと押し上げた。彼らの重要性は、以下の二点に集約できる。第一が、自然に宗教的、倫理的、詩的連想を見出すことで、ヨーロッパの絵画が拠り所とした宗教や神話といった物語を取り込まず、自然を主題にした知的絵画を創造した点、第二が、芸術家自身の個人的感覚による自然への応答を作品に反映させた点である<sup>1</sup>。

第二の点、すなわち、自然への感覚的応答は、バルビゾン派や印象派などの後の世代に影響を与えた革新性が重要だが、ここでは第一の点、すなわち、彼らが歴史画を範とし、アカデミズムの伝統を継承して風景画を知的芸術にした点に注目したい。大陸旅行や国内のコレクションを通じて触れたイタリアやオランダの風景画に学んだイギリスの風景画家たちは、同時に、18世紀のジョナサン・リチャードソンやジョシュア・レノルズが導入したヨーロッパのアカデミーの美術理論からも学び、ヨーロッパの巨匠を重んじる伝統的アカデミズムを吸収したのである。1768年設立のイギリスのロイヤル・アカデミーでは、アカデミズムを規範とする状況が19世紀にも続いていた<sup>2</sup>。

なるほど、19世紀初めのロイヤル・アカデミーでは、展覧会向けの風景画は歴史画同様の物語や寓意を備え、描かれる自然は主題に相応しい形に普遍化された。その実践について、ターナーは1811年のロイヤル・アカデミーの講義で次のように説く。

絵画という我々の芸術を研究する上では、全ての学芸の場合と同様、自然観察の結果が重要だ。さらには、我々と同様の自然を研究し、その効果と作例とを残してくれた人々への注意も重要だ。

彼らの不断の努力と成功によって、絵画芸術がどれだけ発展したことが。

自然のなかにおいて美しく、芸術のなかにおいて称賛に値するものを選択し、組み合わせ、そして集約させることが、他の芸術分野の場合と同様、風景画家が専門とする役割なのだ。<sup>3</sup>

ターナーは自然観察と同様に、過去の巨匠から学ぶことを重視する。そして、観察で得た自然から、絵画作品として相応しいものを選別し纏め上げる構想力を画家に求める。さらに、絵画は詩と同様の知的連想を備える必要があり、「詩の力を借りなければ優れた画家を生むことはできない」<sup>4</sup>。

こうした考え方は、ターナーが敬愛したロイヤル・アカデミーの初代総長ジョシュア・レノルズの議論を引き継いでいる。レノルズは『美術講義』のなかで、まず絵画全般に関して、観察の重要性、観察の修練の結果得られる識別力、そしてその識別力によって構想される抽象観念、すなわち理想美について語る。

自然が我々の眼前に示してくれる対象はどんなものでも、細かく精査して見ると欠点や短所が見つかったりする。どんなに美しい形体でも、何かしらのつまらぬ欠点や不完全さがあるのだ。しかし、全ての眼がこうした欠点を認識できるわけではない。それができるのは、対象の形体をじっくりと観察し比較することに慣れ、また、習慣として同種の対象群における共通点を常に観察し続けることで、個々の対象に何が不足しているかを識別する能力を持った眼である。こうした比較の努力を継続することが、大様式を目標とする画家にとっては最初の研鑽になる。こうすれば、美しい形体を正しく認識し、自然を自然によって修正し、不完全な自然をより完全

な状態によって修正することができるようになる。こうして、自然の事物に見られる個別の欠陥、異物、ゆがみといったものと、そうした事物の普遍的な形状との識別ができれば、実際以上の完全さを持つ形状の抽象観念を描くことができる。逆説のようだが、こうした画家は形状を自然に描ける一方、描かれたその形はいかなる〔自然の〕対象とも違う〔完全さを持つ〕のだ。この完全な自然状態は、芸術家が理想美と呼ぶものであり、天才が作品を制作する際の指針となる極めて重要な原理である。<sup>5</sup>

画家が描くべきは、観察の結果得られた抽象観念としての理想美である。レノルズは風景画にもこの原理を適用し、クロード・ロランの名を挙げ、観察による自然素描から構想した彼の風景画を、歴史画に匹敵する知性を備えたものと讃える。

〔オランダ派とは違って〕逆にクロード・ロランは、見たままの自然を捉えてもほとんど美は生み出されない、と確信していた。彼の絵は、あらかじめ様々な美しい景観から描いた複数の素描によって構成されたものである。〔…〕選択という点に関して、クロード・ロランの実践はフランドル派やオランダ派とは対照的であり、間違いなく、風景画家の採るべきものである。というのも、彼の実践の真理は、歴史画家が完全な形体を我が物とする時と同じ原理に基づいているからである。とは言え、風景画家が自然の欠陥と呼ぶものを避けようとする権利があるかどうかは、簡単には決め難い。ただクロード・ロランは、全くないとは言わないが、こうした自然の欠陥を役立てたことはほとんどない。彼はこう考えていたのだろう。個別の欠陥は彼が専門とする普遍的な自然とは対極にある、と。あるいは、自然の欠陥は余りに注意を引くので、彼が風景画に必要と考えた静けさや落ち着きを壊してしまう、と。<sup>6</sup>

コンスタブルはターナーとは異なり、ロイヤル・アカデミーの正会員となった時、既に 50 代だった点、作品が物語や寓意を含まない故郷イースト・バークトの現実の風景であった点、フランスのパルビ

ゾン派に影響を与えた点などから、伝統的なアカデミズムとの関連は注目されにくい<sup>7</sup>。しかしながら 1833 年の講演で、コンスタブルは絵画を鑑賞者を知的に陶冶する媒体だと捉える。

絵画とは書物である。ヨーロッパの絵画の初期の時代は、高貴な階級でも読み書きができる者は少なく、絵画は特によく考え抜かれていた。絵画の最も重要な点が教化の手段であることは、我が救世主〔＝キリスト〕が壁面に描かれてきた長い歴史が示している。<sup>8</sup>

これは、アカデミズムにおいて常に議論される詩画比較論に関連付けられる言説であり、風景画に関しては、「思慮深い判断力」を持つニコラ・プッサンの系譜にパウル・ブリルやクロードを位置づけ、クロードの作に「自然の完璧で美しい再現」を見出す。さらに、コンスタブルは、完璧な自然を創造する彼らの判断や構想の根底に、「自然の諸側面の観察」があることを重視し、先代の様式を模倣するだけで自然を欠いた理想化を追求する 18 世紀の風景画を批判する。

以上のように、19 世紀イギリスの風景画家がレノルズを通して引き継いだ風景画のアカデミズムは、観察をもとに普遍化した自然を構成すること、そして、作品が歴史画に匹敵するだけの知的連想を備えること、この二点を原理とする。アカデミズムの重視は、自然への感覚的応答と同様、イギリスのロマン主義の風景画における重要な側面である。

## II ハドソン・リヴァー派の誕生

同じく 19 世紀前半のアメリカでも、風景画が絵画の一ジャンルとして成立し発展する。その動向の中心にいたのが、後にハドソン・リヴァー派と呼ばれる風景画家たちである<sup>9</sup>。

1783 年にイギリスと平和条約が結ばれ、アメリカでは固有の美術確立への機運が知識人の間で高まる<sup>10</sup>。しかし、アメリカにヨーロッパ伝統の歴史画が根付かないことへの批判が 1830 年代初めになっても見られるように<sup>11</sup>、依然、美術の規範は歴史画を頂点とするヨーロッパの理論に求められていた。

こうしたなか、ハドソン・リヴァー派の父祖トマス・コールは、1835 年 5 月 9 日、「アメリカ風景考」

と題した講演を行う<sup>12</sup>。ヨーロッパに伍する画派の欠如が繰り返されていた中、コールの論考はヨーロッパのアカデミズムの伝統にアメリカの風景画を位置づけた。ここから徐々に、風景画というアメリカ特有の画派に対する期待が高まるようになる。例えば、1839年のニューヨークの『ニッカボッカー』誌には、ハドソン・リヴァー派の作品を彷彿とさせる巻頭の版画《ハドソン川の日没》<sup>13</sup> [図1]とともに、「アメリカの美術」と題する論考が掲載される。そこでは、「趣味や庇護が一般に広まっているからと言って、合衆国が美術に関してヨーロッパに匹敵すると言いきるのは笑止千万」と断りながらも、風景画への期待が表明される。

あえて予言しよう。風景画という高尚な美術の一区分において、合衆国は数年で非常に際立った地位を占めるだろう。実際、現時点で、コール、ダウティ、フィッシャーらの作品は、ヨーロッパで活動中の優れた画家に対抗できる。アメリカの風景画派の独創性は明らかであり特有だ。生き生きとして力強く、鮮やかで荘重だ。[中略]

荘重な詩的構想力の点で、コールの作品は当然のごとく際立っている。彼の絵には雄大な崇高と優美が備わっている。それは何かの模倣ではなく、クロード・ロランとサルバトール・ローザの素晴らしい作風の融合を思わせる。<sup>14</sup>

こうして風景画はアメリカ画壇の中心的ジャンルとして、1840年代、50年代には、都市化に伴う自然愛の広がりも関係して愛好者が増え、パトロンの支援を受けた風景画家は社会的地位を獲得する<sup>15</sup>。

ハドソン・リヴァー派の作品は、アメリカの自然を国家のアイデンティティと見なし、国家の発展に準えた未来志向の視点で風景を捉えた点<sup>16</sup>、ウィリアム・カレン・ブライアントやジェイムズ・フェニモア・クーパーら同時代の作家が自然に注いだ眼差しと共通点を持つ点<sup>17</sup>、アメリカの自然に神の存在やエデンを投影する姿勢が、地上、すなわちアメリカに理想の神の国の実現を目指したカルヴァン主義的ピューリタンの思想に通じていた点などから<sup>18</sup>、多分にアメリカ的なものとしてアメリカ美術史の中心に位置づけられた。

こうして、アメリカ美術としての固有性にハド

ソン・リヴァー派の重要性が見出される一方、彼らの制作はまずもってヨーロッパ、とりわけイギリス風景画の実践を基礎とし、ピクチャレスクや崇高といった概念の移動についても議論されてきた<sup>19</sup>。ここでは、普遍化した自然と知的連想を求めるアカデミズムの観点から、改めてハドソン・リヴァー派の制作を見ることで、父祖であるコールはもちろん、後の世代にもヨーロッパの伝統が及んでいることを明らかにしたい。これにより、ヨーロッパとアメリカの美術史をさらに多面的に接続するだけでなく、より広範な欧米文化圏の形成を理解することにも少なからず資すると思われる。

### III アカデミズムの痕跡—自然の普遍化と連想

#### 1 トマス・コール

1801年にイギリスのランカシャーに生まれ、1818年にアメリカに渡ったコールは、トマス・バーチやトマス・ダウティらに倣ってアメリカの自然を主題とした風景画を描き始めた。この時バーチやダウティが採用していたのが、クロードらの理想的風景画の古典的な構成である。クロードの構図の統一性は、ウィリアム・ギルピンがピクチャレスク概念を論じる際にも意識しており<sup>20</sup>、コールの風景画制作の出発点は、ヨーロッパの視点を通してアメリカの自然を捉えることにあった<sup>21</sup>。

一方で、コールはアメリカの自然の固有性に注目するようになる。彼は「アメリカ風景画考」において言う。確かに、アメリカにはヨーロッパの風景画に付された豊かな古代の連想はない。しかし、アメリカにはウィルダネスという固有の自然があり、その自然は「神との対話にふさわしい場」<sup>22</sup>である。アメリカの自然はヨーロッパとは異なるが、だからと言って劣るものではなく、むしろその独特の壮大さや野趣に価値があり、何よりも、ヨーロッパでは失われた手つかずの自然が、その創造主たる神を容易に連想させる。神の造物である自然を見ることで宗教的感覚を得られれば、その結果趣味や精神が陶冶される<sup>23</sup>。コールはアメリカの自然が備えるこの聖性が、ヨーロッパの風景の歴史的、文化的連想と同様の知性を持つと認識する。そしてその知性は、詩や絵画に匹敵する刺激を精神に与えると言う。

一般に認められているように、自由学芸は私たち



の性質を柔軟にしてくれる。しかし、それ以上に、私たちの心を改良する力をもたらしてくれる。

詩と絵画は、過去、現在、未来を捉えることで、思考を高め純粋なものにしてくれる。詩と絵画によって精神は自らの永続性を味わうことができ、その結果、人生における諸々の現実のなかで、精神が高貴な行いをする備えをさせてくれる。そして田園の自然も、[詩と絵画] 同様に、漲る精気に満ち溢れている。なるほど、田園の自然は無尽の鉱脈のように、詩人や画家に驚くべき財をもたらし続けてきた。自然は、知的な楽しみを与えてくれる枯れることのない泉のようなもので、そこでは誰しもうかが喉を潤し、天才の作をより深く感じ、また、私たちの存在の美をより鋭敏に感覚できるようになる。<sup>24</sup>

ここでコールが詩と並べる絵画は、歴史画を意図していることは明かだ。コールは、歴史画が主題とする聖書や神話に並ぶ知性を、自然という神の創造物に認めるのである。それ故、自然を主題とする風景画は、自ずと歴史画に匹敵する高尚な絵画となり、風景画家にも詩人と同等の知性が求められる。なるほど、コールの詩的知性については、彼の友人が「詩人の視線で自然を見つめる」<sup>25</sup> 姿勢を賞賛しているし、1848年4月8日の『リテラリー・ワールド』誌にも触れられる。

コールは画家の眼に映った物を、詩人の考え方に基づいて画布上に変換した。彼の筆がイタリアの古代の廃墟を描こうとも、また、我々[アメリカ]の大地に広がる山々や森の荘厳な人里離れた土地を描こうとも、画布には何年も変わらず存在し、無数の人が日々目にしてきた光景を単に写し取った以上のものが感じられ、私たちの精神に伝えられた。<sup>26</sup>

この評でも触れられている通り、知的芸術としての風景画においては、自然はあるがままの姿を写し取ったものではなく、理想的な形に構成されて表現されるべきとされた。コールはボルティモアのパトロン、ロバート・ギルモア・ジュニアに宛てた1826年12月25日の書簡にこう記す。

私の誤解でなければ、これまでに制作された最も優れた歴史画や風景画は、いずれも構成されたものである。ラファエロらあらゆる偉大な画家による絵画は、画家が目にした自然の模倣にはとどまらない。クロードの絵画は言わずもがな、ウィルソンがニオベと子どもたちを描き込んだ美しい風景画も実際の眺めとは思えない。絵画であれ詩であれ、想像力が制約され、見たまましか描写できないと、真に偉大なものが制作されることはめったにない。[中略] しかし、構成された絵画を完成させるのに、自然を捨てる必要があるということではない。逆に、[構成された絵画は] 最も素敵で完璧な自然の諸部分を集め、ある場所からのいかなる風景画よりも優れた美や効果でまといまわっている。思うに、画家は自身の芸術を卓越させるための重要な目印として自然に常に注意を向けることが最も肝要なのだ。構成された絵画を描く真の画家は、自分が描いた複数の素描の前に座り、そのいくつかを選択して組み合わせなくてはならない。そして、あらゆる対象は自然な状態でなければいけない。<sup>27</sup>

風景画とは単純な自然の模倣ではなく、観察から得た結果を取捨選択し、普遍的な理想状態を描いたものである<sup>28</sup>。そのためには、理想的な自然美を構築する構想力が求められる。

自分が単純に葉っぱを描くだけの画家だとは、私は全く思わない。私には高尚な構想がある。私は生気なく洗練もされていない自然を組み合わせるだけの画家とは違うのだ。<sup>29</sup>

画家に高尚な構想力を認めるのは、レノルズが画家を単純な職人ではなく、自由学芸に従事する高尚な知識人と認識したと共通し、画家の地位を高めるための基本的なアカデミズムの考えである<sup>30</sup>。

コールの初期の風景画には、クロードの理想的風景画と同様、物語や寓意が主題として導入され、知的連想がより豊かに加わった。そうした例は、聖書を引いた《エデンの園からの追放》<sup>31</sup> [図2] のほか、とりわけインパクトを与えたのが《帝国の進路》五連作である。これは、未開の状態から栄華を極めた帝国が荒廃で終わるという文明の進展を主

題とした作品である<sup>32</sup>。連作の第一番《未開》[図3]はサルバトル・ローザが描いた崇高の風景<sup>33</sup>、第四番の《破壊》[図4]はジョン・マーティンやターナーの黙示録主題の作品を想起させ、作品には自然の荘重さ、普遍性、威厳、聖性といったアカデミックな風景画の特質が備わっている。

リアリズムを追及して視覚的快を与えるだけでなく、連想が精神を刺激するという意識について、コールはアーチボルド・アリソンの名を挙げ、以下のように述べる<sup>34</sup>。ここでは普遍化と連想の二つのポイントが同時に議論されている。

確か、画家が絵画の主要な目的を放棄して技術的な面の研鑽にだけ目を向けた状況が美術の衰退の原因だとする文章が、アリソンの著作にあったはずだ。絵画の大いなる墮落の原因も、まさに同じ原因による。手段が目的以上に賞賛の対象になっているように思われる。つまり、芸術の言語 [= 技術] の方が表現される思想よりも賞賛されるのだ。構想、創意、つまり精神に作用するものが、単純に目に喜ばせるものの犠牲になっている。もはや絵画は真理と美ではなく、巧妙さとなってしまった。想像力に作用し感覚に訴えるものを絵画から取り除けば、残るのは感覚的な満足にすぎない。それは、宝石の壮麗な輝きに満足する時のように、鈍感な視覚の糧にしかない。真理と美を構想し再現することが詩人の第一の目的であり、画家も同様であるべきだ。そうした構想、つまり創造力を持たない者は真の画家ではない。芸術の言語、つまり、明暗、色彩、形体は常に主題に従属すべき手段にすぎず、補助的でなくてはならない。芸術言語は芸術ではないのだから、それ自体を高めて威厳を持たせるものではない。<sup>35</sup>

感覚的快を生む再現技術ではなく、知的な連想を引き起こす構想と、普遍的な美を創造する力が画家には肝要なのである。この考えこそまさに、歴史画家と同様の地位を風景画家にも認めようとするアカデミックな風景画認識にほかならない。晩年の1844年、コールは次のように手紙に書く。

私はこれまでに多くの主題を考え続けてきた。い

つかそれらの主題を画布に具体化できる時を楽しみにしている。それは道徳的、宗教的特質を備えた自然の主題だ。画家の義務は自らの能力をそうした主題に費やすことであろう。なぜなら、画家の使命——使命と言って良ければ——は、意義深く敬虔なものだからである。画家の仕事は、対象を生氣なく模倣するだけで感情も動かさないようではいけないし、真実を無理強いしてもいけない。<sup>36</sup>

コールにとって、アカデミズムは晩年に至るまで制作の規範となっていたのである。

## 2 アシャー・B・デュランド

このアカデミックな風景画認識は、アシャー・B・デュランドも共有した。1796年ニュージャージー州のスプリングフィールドに生まれたデュランドは、版画家として活動を開始する。1830年代からは肖像画や歴史画の制作を始め、1837年にコールに伴いアディロンダック山地へ素描制作に出かけたことを契機に、風景画にも取り組むようになる。コール同様、デュランドも自然の宗教的特質を認識し、1855年に連載した「風景画についての書簡」<sup>37</sup>において、優れた風景画を以下のように規定する。

それ[風景画]は、人間の作品ではなく神の創造物を再現し、神の栄光を明らかにすることで偉大なものとなる。<sup>38</sup>

そして、この神の栄光は想像の産物ではなく、現実のアメリカの自然に存在する。

それ[偉大な画家]の正当な活動は、想像の世界を創出することではない。そう考える者もいるのだが。そうではなく、我々の周囲と我々自身に存する真の創造物 [= 自然] の深い意味を明らかにすることこそ、その正当なる活動なのだ。<sup>39</sup>

デュランドはアメリカの自然に特有の宗教的連想をとりわけ重視し、その宗教的特質に注意を払わない態度は真の風景画家に相応しくないと述べる。

ピクチャレスクの魅力に貴い精力を奪われてしまった人々が好んで選ぶのは、大聖堂や宮殿のある煌びやかな都市であれ、人間の「失われ続

ける栄光」を示す廃墟であれ、人間が創造主に取って代わった景観の方だ。事実、それは美しく、道徳も含まれる。しかし、彼らを見ていると思うのだ。それは旅行者や歴史家の扱うべきものであって、真の風景画家の仕事ではない、と。<sup>40</sup>

デュランドにとって、ピクチャレスクという視覚的快に関わる美的範疇を追求するだけでは、限られた道徳しか生まず、十分な知性を備える画家にはなれないのである。

デュランドは 1840 年から 41 年にヨーロッパを訪れ、その際にコンスタブルから影響を受けたことで、戸外での油彩素描制作の重要性を認識し<sup>41</sup>、「指導する師に従うだけの習慣」で「特定の技術」や「機械的な作業過程」を身に付けるだけでは、「模倣者、マンネリスト」に留まるので、最も確実に間違いのない教えを受けられる「自然というアトリエ」に学ぶことを説く<sup>42</sup>。そして、クロードやターナーといったヨーロッパの巨匠に対する賞賛は、彼らの作品において表現されている自然の「真実性」に起因し、この二人の画家の活動の基礎も、戸外での活動にあると言う<sup>43</sup>。しかし、デュランドの言う自然の真実性とは、単純なリアリズムを意味するのではない。画家は自然の模倣者に留まるべきではなく、自然の本質である聖性を描くためには、「自然の各要素をそれぞれの完璧な状態において表現し、かつ各要素を完璧に配置し構成する」ことを求める。そして、この実現には相応の選択能力が必要となる。デュランドはこう述べる。

次のような場合、自然の模倣は全くもって独創性を欠いたものとなり、どの様な手法であれ価値はない。つまり、選択の必要性を放棄し、全てを等価に捉えて見境なく何でも受け入れるような場合だ。野生のアザミであろうが、バラであろうが、トケイソウであろうが同じ注意を払い、優れた美に対する賞賛と意味に対する賞賛の二つを混同しているのだ。<sup>44</sup>

画家は感覚的な美に対する眼を持つことはもちろん、同時に作品の知的特性を支える自然の意味を理解し、それに相応しいものを選択しなくてはならない。さもなければ、作品はリアリズムを追求した模

倣にとどまってしまう。

コンスタブルやターナーを除くと、デュランドが影響を受けたイギリスの風景画家は多くない<sup>45</sup>。彼は次のように述べる。

〔イギリスの風景画の中には〕高尚な特徴を備えているか、少なくとも、特に構想の点で高度な知的試みの跡が見られる作品もあるが、そうした作品も粗雑さによって損なわれている。表現力と特徴を備えた作品は数える程しか目にしない。〔そうした作品に〕素描の正確性、堅固さ、仕上げ、すなわち自然さを求めても無駄である。<sup>46</sup>

ここでは、イギリスの風景画に「自然さ」が足りない点が批判され、そうした絵画が「自然さ」のない「粗雑」な状態のせいで、せっかくの「高尚な特徴」あるいは「高度な知的試み」が台無しになっていると言う。つまり、デュランドにとって、自然の普遍的な真実性と知的な構想の双方が風景画に不可欠な要素であり、そこにアカデミズムの痕跡を見出すことができる。

デュランドの代表作《気の合う親友》[図 5] でも、自然の景観は作品に相応しく選択され組み合わせられている。これは 1848 年に亡くなったコールに捧げた作品で、作家のブライアントとコールがキャツキル山の景色を眺めながら話をする様子が描かれる。ここでは自然に視線を注ぐ知識人に相応しい場として、本来地理的には離れているキャッツキルの溪谷とカエータースキルの滝という二つのアメリカ的自然が組み合わせられ、自然に対する画家の個人的な反応の表出ではなく、自然が喚起する連想の知的な解釈が表明されている。この特徴は、1849 年 4 月 21 日付『リテラリー・ワールド』誌でも触れられ、連想を喚起させる教訓の意味を付与する能力が、デュランド評価の要因となっている。

キャツキルにいるブライアントとコールを描いた彼の作品を見れば、誰しもすぐさま感覚と連想を、より高次の感情域へと高められる。おそらく、批判はあるだろうが、この作品は、芸術という媒体を通じて自然を目に見える形に再現する能力のみならず、自然の美と荘重さが持つ教訓を共感させるだけの能力を示す。<sup>47</sup>



そもそも、自然を重視する姿勢が直接反映された油彩素描のような作品が展覧会作品として評価される土壌は、デュランドの時代には整っていなかった。展覧会作品では、例えば物語や寓意の主題を持たない《ブナの木々》[図6]のような作品においても、前景から後景に至るプランに明快な明暗の違いを持たせることで奥行きを表現するという典型的なクロードの構成が採用されていた。自然を規定された空間の範囲内に収め、統一された総体としてまとめ上げることを念頭に、デュランドは自然を一つの理想的なまとまりとして捉えるのである。

### 3 続く世代

コールとデュランドに見られるアカデミズムの痕跡は次の世代にも引き継がれ、フレデリック・E・チャーチは二人の宗教的、寓意的風景画の影響を受け、アメリカの自然に備わった宗教的連想を利用した<sup>48</sup>。彼の作品における自然の普遍化については、1859年11月24日付『ニューヨーク・タイムズ』に掲載された《アンデスの奥地》[図7]に対する評でも評価言語として用いられ、同じくチャーチ作の《ナイアガラ》を引き合いに触れている。

この作品を《アンデスの奥地》と題して、画家[チャーチ]は構成の詩的傾向を適切に示している。これは自然の一瞬を見事に映し出しただけのナイアガラの作品とは違い、クロードやターナーの高貴な作品と同じく、偉大な絵画的詩である。様々な全ての要素が、熱帯のアルプス風景を作り上げるために描かれている。<sup>49</sup>

チャーチは1860年代のアメリカ風景画における中心的存在であったが、その評価が、自然素描から構成された自然の普遍化に向けられていたことは、次の批評からも確認できる。

国と国民の現状と趣味に基づいた正にアメリカ的な絵画ジャンルこそ、風景画である。[中略]今後、チャーチの才気あふれる特質をもった様式を凌ぐだろう者は見当たらない。彼の細部に対する驚くべき記憶や色彩に対する鋭敏な感覚に並ぶ者などいようか。[中略]チャーチの絵画には、控えめに兆候を示すようなところはなく、力を込めて急襲するような効果を持っている。そ

のために、鑑賞者は歓喜して驚きの声を上げるのだ。[後略]

[前略]彼の絵画は実物から素描した各部分からなり、風景に描かれた土地の普遍的な真理と特質を伝えるために構成されているので、しばしばその眺めの正確な特徴からは逸脱していることもある。<sup>50</sup>

普遍的な自然の追求は、1870年代のトマス・モランの言説にも引き継がれる。彼は「調和した総体」を表現するターナーの実践について、「部分の文字通りの真実」よりも「総体の高尚な真実」が構成される妙を賞賛した上で、以下のように述べる。

自然を文字通り写し取ることには何の価値もない。私の主眼は写実的なものではない。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経なければならず、私も自然や自然主義を軽視するつもりはないが。<sup>51</sup>

このように、レノルズがイギリスのロイヤル・アカデミーで唱えた風景画のアカデミズムは、大西洋を越えて百年以上を経たアメリカにおいても、風景画家の制作を支え、その作品を評価する基準として生き続けたのである。

### IV アカデミズムの衰退

ハドソン・リヴァー派の実践においてヨーロッパのアカデミズムが重要な概念として意識され続けていたことは、ラルフ・ウォルド・エマソンが絵画の二種類の描写、すなわち自然描写と理想的描写について記した内容と対応する。

1. 自然描写。これはどのような筆より写真の方が、さらには、写真よりカメラオブスクーラの方が良いものを生み、どのような目をも喜ばせる神業。
2. 理想的描写。これは選択と無数の削除によって、自然にはないが主題には深く関わるものを加えることによって、そうしてそのものの真髄を示唆することによって、高貴な喜びをもたらし、創造者としての画家を示す。<sup>52</sup>

自然の中に神の連想を見出した超絶主義者エマソ

ンの思想は、自然に自由学芸と同様の知性を見出したコールの言説と共鳴しており、ハドソン・リヴァー派の「スポークスマン」に例えられるエマソンにとっても<sup>53</sup>、ヨーロッパのアカデミズムは超越主義の思想を伝達するのに相応しかつたのである。

一方で、理想化に触れた先の引用に続けてモランは次のように述べるが、ここには次の時代への展開、すなわちアカデミズムの衰退が部分的に窺われる。

場所というものは、それ自体は画家にとっては何の価値もなく、絵を構築するための材料を提供してくれるに過ぎない。地誌は芸術に無価値なのだ。

ここでは、作品に連想を付す土地の地誌に対する重要性が見出されていない。では、風景画の主眼はどこにあるのか。モランは続ける。

私が《イエローストーンのグランド・キャニオン》へと駆り立てられた動機は、私が印象を受けた壮麗に広がる色彩だ。おそらく世界でもこれほどの組み合わせが見られる景色は他にない。各形体は見事で絵画的だった。私は自然を忠実に語りたかったが、その景観を文字通りに再現したいとは思わなかった。その真の印象を保持し伝えなかったのだ。(中略) 私の狙いは公衆の眼前にこの地域の性格を提示することだった。(中略) 別の作品、《ホーリークロス山》でも、(中略) 私の目的はこの地域の真の印象を伝えることにあった。<sup>54</sup>

自然の理想化を手段としつつも、その目的が連想の喚起ではなく、印象を伝えることに置かれている<sup>55</sup>。これは19世紀半ば以降、フランスのバルビゾン派などのリアリズムがアメリカでも影響力を持つ動きと結びつく。その動きの中で、宗教的連想と普遍化を重視するハドソン・リヴァー派の制作は、感覚を重視し個別の自然を表現しようとするバルビゾン派の主張とは相容れず、批判の対象となる。実際、デュランド作《神によるゴグの審判》<sup>56</sup> [図8] に対し、1852年5月20日付『ニューヨーク・トリビューン』紙上に掲載された批評は、彼のアカデミックな実践が作品を時代遅れにしていると言う。そし

て、その原因は、自然から得られる経験が深化せず、自然の普遍化により、感覚を刺激する活気が欠けている点にあると言う。

[デュランドは] 静かで田園的な詩人だ—画布上のトムソンの如く。常に心落ち着かせる一方、活気づけることはない。心地良いことは確かだが、驚きがないことも確かだ。[中略] もちろん後退しているわけではないが、取り立てて進歩もほとんどない。ブライアントの詩と同様、この画家の経験が時を経て深まったり広がったりすることは無いようだ。現代に描かれた作品も、20年前の作品のように見える。<sup>57</sup>

こうした批評からは、風景画の重要な要素が、自然の普遍化や連想よりも、自然に対する感覚と自然の精気の表現へと変化しつつあったことが窺える。

イギリスでも、同様の展開としてナチュラリズムの動きが見られるが、ターナーやコンスタブルは、彼らの作品が備えていたアカデミズム以外の側面が注目され、影響力を持ち続ける。ターナーについては、モランも認識していた通り、画家の自然に対する印象が表出された晩年の光や大気の表現主義的な描写において、また、コンスタブルについては印象派に通じる新鮮さと明るさを持った色彩と筆致においてである。

ところが、ハドソン・リヴァー派については、実際のアメリカの自然を主題としながらも、新古典主義の風景画を思わせる静謐な表現が一層時代遅れの印象を与え、バルビゾン派の影響を受けた新世代の画家たちにとっては、見出す所のない存在となってしまった。こうして彼らの価値が失われてしまったことにも、ハドソン・リヴァー派がアカデミズムを重視し続けた事実が示されている。

\* 本稿は、イギリス・ロマン派学会第42回全国大会シンポジウム「トランスアトランティック・ロマンティシズム—風景、国家、そして文学」(平成28年10月29日)の発題者として報告した内容に、大幅な加筆を施したものである。

<sup>1</sup> この二点は、C・D・フリードリヒらドイツロマン主義の風景画のほか、フランスのF・R・ド・シャトブリア



ンの風景画の認識、あるいはイギリスの W・ワーズワスや S・T・コールリッジの詩作の姿勢とも大まかに共鳴しており、ロマン主義の特徴と理解される。以下参照。ブラウン (2004) 123-90 頁。クラークも、ターナーとコンスタブルのロマン主義特有の自然観察や自然崇拜を論じる一方、ターナーの古典主義理論の信奉、コンスタブルが考えた風景画の道徳性といった側面にも言及する。以下参照。クラーク (1988) 262, 314 頁。

- <sup>2</sup> 19 世紀初頭、既にロイヤル・アカデミーの設立期のメンバーの多くが亡くなっており、世代交代が進んだが、過去の巨匠から学ぶ実践的な場はさらに整備される。というのも、1805 年設立のブリティッシュ・インスティテューションが画家の研鑽を目的に巨匠の作品を借用して展覧会を開催し、それに刺激されたロイヤル・アカデミーも 1816 年から同様の活動を開始する。それ以前、巨匠の作品は各所蔵先に分散していた。以下参照。Hutchison (1986), pp.68-69. 19 世紀初頭には、例えば、フランス革命後に流出したオルレアン公の所蔵品等、ヨーロッパからまとまったコレクションがイギリスに入り、イギリス国内の絵画コレクションは拡大した。ブリティッシュ・インスティテューションやロイヤル・アカデミーの展覧会はこうした背景によって実現し、ターナーも多くを学んだ。ターナーがホガースを思わせる風俗画を構想した素描《画家のアトリエ》(Tate Britain, TB-CXXI, B) には、絵画制作に勤しむ画家の姿とともに、構図の下部左寄りに「優れた絵画から取り込んだヒント」という書き込みがあり、巨匠の作品からの着想を重視する当時の基本的姿勢が現れている (ターナーはその過度な依存を風刺しているとも思われる)。以下参照。Solkin, ed. (2009), pp.29-39, 46-47. ロイヤル・アカデミーにおける巨匠の位置づけは、以下参照。Potter, ed. (2013), pp.29-46.

- <sup>3</sup> British Library, Add. MS. 46151-I, ff.1-2. Cf. Ziff (1963), p.133.

- <sup>4</sup> British Library, Add. MS. 46151-BB, f.22v. Cf. Shanes (1990), p.47.

- <sup>5</sup> Reynolds (1997), pp.44-45.

- <sup>6</sup> Reynolds (1997), pp.69-70.

- <sup>7</sup> 一方、コンスタブルとアカデミズムの関係を論じた以下の研究もある。Lambert (2005), pp.26-54.

- <sup>8</sup> Leslie (1995), p.250.

- <sup>9</sup> ハドソン・リヴァー派という名は、彼らが主に活動をした 1820-60 年代ではなく、1877 年頃から使われ始め、文章での初出は 1879 年とされる。その後のハドソン・リヴァー派の理解の変遷や先行研究は、以下参照。Howat, intro. (1987), pp.3-20.

日本では翻訳や展覧会カタログ以外の研究成果が少ないことが、直近のカタログの参考文献を見ても分かる。以下参照。クイン&コーミー (2013) 43 頁。上記参考文献に掲載のない論文としては、最初期のアメリカ美術紹介として価値のあった桑原のほか、西田は先行研究の基本的な議論に触れ、巽らは同時代の米文学や超絶主義との関連を考察。人見はパノラマとの関連に触れるが、既に 1940 年代からある先行研究の紹介を越えない。それぞれ、以下参照。桑原 (1976)、西田 (2001)、巽ほか (1998)、人見 (1999)。なお、パノラマとの関連については、近年の以下の研究がある。Ikemoto (2014).

- <sup>10</sup> Howat, intro. (1987), pp.21-22.

- <sup>11</sup> 例えば以下の言説を参照。Anon. (1833), pp.404, 405.「我々が画派の点でヨーロッパの国々に匹敵すると主張するには、まずもって西の大陸 [ヨーロッパ] の諸画派に頼る必要がある。こう言ったとしても、我が国や我が国の画家を非難することにはならないだろう。彼の地では絵画芸術が見事な威厳をもって何代にも渡って君臨してきた

のだから。我が国が天才を欠いている訳ではないことは、溢れるほどの無数の例により証明されている。むしろ、共和主義的諸組織の狙い通り、天才の情熱は熱狂的に燃え上がっている。重要なポイントは、その情熱を正しく導き、その炎を浄化することである。[中略] 風景の研鑽 [= 風景画] は、万物の美を熟視することで精神を高めることが狙いであるが、それ自体が崇高ではないし、芸術として歴史画ほどの高い地位を得ている訳でもない。不幸にも、アメリカの画家のアトリエには、前者 [= 風景画] が蔓延り、後者 [= 歴史画] はほとんど見られない。これは非難すべきというより、嘆くべき事態だ。我が国のような新しい国では、展示する優れた絵画にも十分な金銭が払われない。歴史画家でも相応の売れ行きがないと、励みがないのだ。画家というのは精神的な世界を注意深く観察し、心の中でその情景を劇的に表現できなければならない。そうして初めて画布の前に座り、歴史主題を描けるのだ。」

- <sup>12</sup> 講演は『アメリカン・マンスリー』誌の 1836 年 1 月号に掲載。以下参照。Howat, intro. (1987), p.94, n.15.

- <sup>13</sup> 下絵は Robert Walter Weir [Bénézit (1999), XIV, p.517; DA (1996), XXXIII, p.42; Thieme & Becker (1907-50), XXXV, p.308]、版刻は John A. Rolph [来歴不明]。この版画はペンシルヴェニア美術アカデミーにも所蔵され (1985. x.180, 1985.x.225, 1985.x.226)、技法等のデータは、同アカデミーのウェブサイト参照。https://www.pafa.org/collection/

- <sup>14</sup> Hofland (1839), pp.40, 50.

- <sup>15</sup> Howat, intro. (1987), pp.57-59; ノヴァック (2000) 186 頁。自然愛好者が風景画の風景を求めて旅行するという、イギリスでピクチャレスク美が流行した時と同様の旅行熱も高まった。

- <sup>16</sup> 同時代のナショナリズムの高まりからアメリカの国家的風景画が形成されたという議論は、以下参照。Miller (1993). 1840 年代の領土拡大に伴い形作られていく国土は、国家のアイデンティティを都度確認できる対象となった。一方、拡大に伴う産業化により急速に失われる田園環境に対するノスタルジアもあり、未開の地が歴史と伝統を持たない新しい国家のアイデンティティとして機能した。以下参照。Howat, intro. (1987), pp.xvii, 39, 41. 一方、拡大を象徴する産業化の痕跡、例えば、蒸気船、運河、鉄道、電話線といった要素を、A・B・デュランドや J・F・クロプシーは作品に取り込む。文明化は自然 (= 神) に手を加える冒涇と捉えられるところだが、文明化を楽園の創造として捉えるという論理で正当化が図られた。産業化の痕跡は小さく描くことで自然の一部に融合し、楽園に取り込まれた。以下参照。ノヴァック (2000) 177-91 頁。

しかし、コールは産業化には批判的で、「アメリカ風景考」の結論部分では以下のように述べ、景観に対する趣味の陶冶の重要性を強調する。「[アメリカ固有の自然の特徴がある] 一方で、悲しいかな、そうした風景の美が急速に失われていると言わざるを得ない。つるはしによる破壊は日々増え続け、壮大な景観も荒廃している。」景観に対する趣味が陶冶されないと、エデンにおける人間の自然知の喪失と同様の結果、すなわち追放という結果がほのめかされる。「私たちは今なおエデンにいる。エデンの園から人間を追放した焔は、私たちの無知であり、愚行である。」アメリカの自然はその理想的な状態においてエデンと呼ぶに相応しいが、その自然を理解できない者は追放されてしまうのだ。McCoubrey (1965), p.109 より引用。

- <sup>17</sup> Davis, et al. (2003), pp.69-70; Merritt (1969), p.13; Richardson (1963), p.125. 画家デュランドは友人ブライア

ントが年刊での定期出版を企画したものの、1830年の第1号しか出版されなかった『アメリカの風景』で扉絵の下絵のほか、複数の挿絵の版刻も手掛ける。以下参照。Ferber, ed. (2007), pp.56-58, 128-30, 206.

<sup>18</sup>アメリカの自然に神を見る視線は、R・W・エムソンが『自然論』（1836年）のなかで「神」と「自然」の二語をしばしば同義で用いたように、神が自然に遍在すると考える超絶主義者の視線とも同様である。こうして風景画家は自然を解釈する自然の牧師としての役割を果たす。以下参照。ノヴァック（2000）32, 41頁。

<sup>19</sup>ノヴァック（2000）247-55頁；Ketner II & Tammenga (1984), esp. p.27. 一方、破壊や恐怖を連想するロマン主義的な崇高の概念は、アメリカではキリスト教の黙示録の終焉と結びつき、アメリカの自然が備える雄大さを連想する静かな崇高も生み出した。以下参照。ノヴァック（2000）58-66頁。

<sup>20</sup>安西（1989）37-38頁。

<sup>21</sup>これは、18世紀末のイギリスの風景画家、例えば、W・ホッジスらがインドや太平洋地域に赴き、当地の風景をビクチャレスクや崇高といった美的範疇を用いて認識し、ルプソワールを用いた古典的な風景の構図で描いたことと類似する。ホッジスの太平洋地域での制作は、以下参照。Crowley (2011), pp.89-96.

<sup>22</sup>McCoubrey (1965), p.100より引用。

<sup>23</sup>宗教的連想に加えて、アメリカの自然にクロードの風景に通じるアルカディアをも見出し、場合によってはアルカディア以上の魅力を認める。「[古代詩人の]創造力によるアルカディアの溪谷も、コネティカット川ほどの美しさや平穏さはない。」McCoubrey (1965), p.106より引用。

<sup>24</sup>McCoubrey (1965), pp.98-99より引用。

<sup>25</sup>Parry III (1988), p.39より引用。

<sup>26</sup>Howatt, intro. (1987), p.31より引用。

<sup>27</sup>Rosenthal, et al. (1967), p.47より引用。風景画における全体構成と、自然観察の結果得た「細部」の双方の重要性については、1829年のメモにも言及される。「静かな性格を持った主題においては、より細部を描きこんだ方が正しいと私には思われる。素晴らしい自然を目にした時、目は美しい対象から対象へと動き回り、細部からも広い範囲からも快を得る。一方で、恐ろしく雄大な自然において精神が驚きを感じる際には、視線は細部にとどまるのではなく、全体を捉える。森で嵐が一時間続いたとして、我々の注意を引くのは風にうごめく枝ではなく、爆風に屈する全体の方であり、細部はどれだけ細かくとも、全体に比べれば目を向けられない。そうした主題の絵においては細部ではなく全体が視線を惹くのだ。この場合、画家の使命は全体の情景の精気を鑑賞者の精神に印象付けることにある。とは言え、細部は高遠な主題の作品においても無視してはならない。細部のない絵画はただの素描である」。Noble (1853), p.117より引用。

<sup>28</sup>コールは1829年からのヨーロッパ滞在で目にしたクロードについて、その優れた選択を賞賛する。「サルバトール・ローザは名声を得ているが、彼の絵画にはがっかりした。独特で生気に満ち溢れているのに、能力は限られている。私からすれば、クロードが最も偉大な風景画家である。実際、私は彼をラファエロやミケランジェロに匹敵する画家に列する。ブッサンについても大いに楽しんだし、ロイスダールもクロードに並ぶ真理を有しているが、選択の点についてはクロードの域にはない。」Noble (1853), p.171より引用。

<sup>29</sup>Noble (1853), p.263より引用。

<sup>30</sup>Howatt, intro. (1987), p.26. レノルズはアメリカでも影響力を持っていた。以下参照。ノヴァック（2000）234-39頁。一方、選択の前提となる構想について、コールはイギ

リスの風景画もクロードに匹敵するものとは認めてはいない。「多くの点で、イギリス派の絵画には満足する点も多かったが、全体的にはがっかりした。私の自然の眼には、イギリス派の派手な虚飾はうんざりだった。色彩と明暗のために、他のあらゆるものが犠牲になっている。構想もまったくなされていない。眼をくらませる表現で注目を集めることが一番の狙いのようだ。イギリス人は、彼らが普遍化と呼ぶものに過度に熱狂している。それは取るに足らない習作を高尚に見せているだけの不真面目な芸術に過ぎないのだが。イギリスの絵画はたいがい無意味な騒音と激しさで溢れている。」Noble (1853), p.114より引用。

<sup>31</sup>この作品が1828年に出品された時、コールはパトロンのR・ギルモアに、より高いレベルの風景画を狙ったと書き送っている。作品はJ・マーティンが制作したミルトンの『失樂園』のための挿絵を思わせる。以下参照。Parry III (1988), pp.73-77; Wilton & Barringer (2002), pp.91-93; Davis, et al. (2003), p.72.

<sup>32</sup>本連作の詳細な議論は、以下参照。Parry III (1988), pp.131-87. 本連作の寓意は、ターナーのカルタゴ主題の対作品の他、バイロンの『チャイルド・ハロルドの巡礼』（1812-18年）、ヴォルネー伯爵の『廃虚、または諸帝国の変遷に関する考察』（1791年）との関連も指摘される。以下参照。Wilton & Barringer (2002), pp.95-97; Richardson (1963), pp.125-28. 本連作をクーパーは「歴史画のような壮大な表現レベル」に達していると賞賛したほか、1880年の批評では、ハドソン・リヴァー派の人気の落ちていたにも関わらず、「この国の美術において長く記憶される作品」と評される。後者の評が載った書物には、連作の第五番《廃虚》の挿絵が掲載されている。それぞれ以下参照。Noble (1853), p.225; Benjamin (1880), pp.58-59.

<sup>33</sup>Wilton & Barringer (2002), p.98. コールに対するローザの影響はクロードと併せて19世紀から指摘される。以下参照。Benjamin (1880), p.58.

<sup>34</sup>アリソンが19世紀初頭のアメリカで影響力を持ったことは、以下参照。Merritt (1969), pp.13-14.

<sup>35</sup>Noble (1853), p.116より引用。

<sup>36</sup>Merritt (1969), p.15より引用。

<sup>37</sup>これは1855年1月から7月にかけて『クレヨン』誌に掲載された。『クレヨン』誌は、デュランドの息子で批評家のジョンと風景画家のW・J・スティルマンが創刊し、芸術や文芸を扱った。アメリカにラスキンの思想を導入する上でも重要な役を担った。以下参照。Grzesiak (1993), pp.3-6; Stein (1967), pp.101-23.

<sup>38</sup>'Letter III'. Ferber, ed. (2007), p.236より引用。同様の趣旨の発言は、「書簡」の以下の部分にも読み取れる。'Letter VIII'. Ferber, ed. (2007), p.248より引用。

<sup>39</sup>'Letter VIII'. Ferber (2007), p.248より引用。

<sup>40</sup>'Letter III'. Ferber (2007), p.236より引用。

<sup>41</sup>デュランドのヨーロッパ滞在については、以下参照。Ferber, ed. (2007), pp.83-125.

<sup>42</sup>'Letter I'. Ferber, ed. (2007), p.233より引用。

<sup>43</sup>'Letter VII' and 'Letter VIII'. Ferber, ed. (2007), pp.246, 250より引用。実際、デュランドはコール以上に自然に向き合い、作品も心に訴えるという言説が1847年4月23日付『ニューヨーク・イヴニング・ポスト』に掲載されている。「現在一般に認められていると思うが、コールとデュランドは本国において最も傑出した二人の風景画家である。[中略]しかし、二人の精神は全く性格が異なる。コールの作品は知性に訴えるもので、デュランドの作品は心に訴える。前者はミルトンやサルバトール・ローザの崇拝者として評価され、後者はワーズワスやクロードの崇拝者として評価される。」Howatt, intro. (1987), p.35



より引用。しかし、ここでもデュランドに関連付けられるのは自然に聖性を見たワーズワスと、自然の理想化を主眼としたクロードであり、連想と普遍化を追求するアカデミズムがデュランドの実践に認められている。

<sup>44</sup> 'Letter VIII'. Ferber, ed. (2007), p.250 より引用。

<sup>45</sup> Howatt, intro. (1987), p.34.

<sup>46</sup> Durand (1894), p.147 より引用。

<sup>47</sup> Howatt, intro. (1987), p.110 より引用。

<sup>48</sup> チャーチの作品の宗教的側面は、以下参照。Huntington (1980), pp.155-90.

<sup>49</sup> Howatt, intro. (1987), p.44 より引用。

<sup>50</sup> Jarves (1865), pp.231-33.

<sup>51</sup> Anon. (1879), pp.42, 43.

<sup>52</sup> Emerson (1982), p.261.

<sup>53</sup> ノヴァック (2000) 261 頁。

<sup>54</sup> Anon. (1879), p.43.

<sup>55</sup> モランは、ターナー作品の主目的も印象の伝達にあると言う。「ターナーは偉大な画家であるが、理解されていない。というのも、画家たちも公衆も彼の絵画を自然を写し取ったものと見なしているからだ。しかし、彼は絵画をそのようには見なしていない。彼が景観に求めるのは、ただその景観が絵画を作る上で良い媒体になるかどうかであって、景観自体には何の注意も払っていなかった。文字通りには、彼の風景画は誤りであるが、彼自身の自然への印象が含まれている。他者にその印象を十分に伝えるのに必要なだけの自然の特徴が含まれているのだ。」以下参照。Anon. (1879), p.42.

<sup>56</sup> 本作にはターナーの《吹雪—アルプスを越えるハンニバルと軍勢》(1812 年発表, ロンドン, テイト・ブリテン蔵)との関連が指摘される。以下参照。Wilton & Barringer (2002), p.88.

<sup>57</sup> Durand (1894), p.218 より引用。

## 引用文献

安西信一 (1989): 「ピクチャレスクの美学理論—ギルピン、プライス、ナイトをめぐる—」『美学』第 40 巻, 第 2 号, 36-49 頁。

カレン・E・クイン&ジャネット・コーミー 『ドラマチック大陸—風景画でたどるアメリカ』名古屋, 名古屋ボストン美術館。

ケネス・クラーク (1988): 『ロマン主義の反逆』高階秀爾訳, 東京, 小学館。

桑原住雄 (1976): 「風景画の系譜—ハドソン・リヴァー派」『美術手帖』7 月号, 194-213 頁。

巽孝之ほか (1998): 「特集: アメリカン・ルネッサンスと視覚芸術」『英語青年』第 144 巻, 第 7 号, 374-403 頁。

西田正憲 (2001): 「19 世紀のアメリカ風景画にみる大自然へのまなざし」『奈良県立大学研究季報』第 12 巻, 第 2 号, 67-84 頁。

B・ノヴァック (2000): 『自然と文化—アメリカの風景と絵画 1825-1875』黒沢眞里子訳, 東京, 玉川大学出版部。

人見伸子 (1999): 「19 世紀アメリカ風景画におけ

る新要素の導入」『鹿島美術財団年報』17 号, 192-204 頁。

デーヴィッド・ブレイニー・ブラウン (2004): 『ロマン主義』高橋明也訳, 東京, 岩波書店。

Anon. (1833): 'Miscellaneous Notices of Literature, Fine Arts, Sciences, the Drama, &c.: National Academy of Design', *The American Monthly Magazine*, I, pp.404-05.

Anon. (1879): 'American Painters: Thomas Moran and Joseph Rusling Meeker', *The Art Journal*, new series, V, pp.41-45.

Bénézit, Emmanuel (1999): *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 14vols.

Benjamin, S. G. W. (1880): *Art in America: A Critical and Historical Sketch*, New York, Harper & Brothers.

Crowley, John E. (2011): *Imperial Landscapes: Britain's Global Visual Culture 1745-1820*, New Haven & London, Yale University Press.

DA (1996): *The Dictionary of Art*, ed. by Jane Turner, London, Macmillan, 34vols.

Davis, Elliot Bostwick, et al. (2003): *American Painting*, Boston, MFA Publications.

Durand, John (1894): *The Life and Times of A. B. Durand*, New York, Charles Scribner's Sons.

Emerson, Ralph Waldo (1982): *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, ed. by Linda Allardt & David W. Hill, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, vol.XV.

Ferber, Linda S., ed. (2007): *Kindred Spirits: Asher B. Durand and the American Landscape*, New York, Brooklyn Museum.

Grzesiak, Marion (1993): *The Crayon and the American Landscape*, Montclair, The Montclair Art Museum.

Hofland, Thomas R. (1839): 'The Fine Arts in the United States, with a Sketch of Their Present and Past History in Europe', *The Knickerbocker: The New-York Monthly Magazine*, XIV, no.1, pp.39-52.

Howat, John K., intro. (1987): *American Paradise: The World of the Hudson River School*, New York, Metropolitan Museum of Art.

Huntington, David C. (1980): 'Church and Luminism: Light for America's Elect', in John Wilmerding, et



- al., *American Light: The Luminist Movement 1850-1875*, Washington, National Gallery of Art, pp.155-90.
- Hutchison, Sidney C. (1986): *The History of the Royal Academy 1768-1986*, 2<sup>nd</sup> ed., London, Robert Royce.
- Ikemoto, Wendy (2014): 'A 'Higher Style' of Looking: Thomas Cole and Popular Media', *The Burlington Magazine*, CLVI, pp.385-90.
- Jarves, James Jackson (1865): *The Art Idea*, 2<sup>nd</sup> ed., New York, Hurd and Houghton.
- Ketner II, Joseph D. & Tammenga, Michael J. (1984): *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque: British Influences on American Landscape Painting*, St. Louis, Washington University Gallery of Art.
- Lambert, Ray (2005): *John Constable and the Theory of Landscape Painting*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Leslie, C. R. (1995): *Memoirs of the Life of John Constable*, 3<sup>rd</sup> ed., intro. by Jonathan Mayne, London, Phaidon.
- McCoubrey, John W. (1965): *American Art: 1700-1960*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- Merritt, Howard (1969): *Thomas Cole*, Rochester, University of Rochester Publications Department.
- Miller, Angela (1993): *The Empire of the Eye: Landscape Representation and American Cultural Politics, 1825-1875*, Ithaca & London, Cornell University Press.
- Noble, Louis L. (1853): *The Course of Empire, Voyage of Life, and Other Pictures of Thomas Cole, N. A.*, New York, Cornish, Lamport & Co.
- Parry III, Ellwood C. (1988): *The Art of Thomas Cole: Ambition and Imagination*, Newark, University of Delaware Press.
- Potter, Matthew C., ed. (2013): *The Concept of the 'Master' in Art Education in Britain and Ireland, 1770 to the Present*, Farnham, Ashgate.
- Reynolds, Joshua (1997): *Discourses on Art*, ed. by Robert R. Wark, New Haven & London, Yale University Press.
- Richardson, E. P. (1963): *A Short History of Painting in America: The Story of 450 Years*, New York, Thomas Y. Cromwell.
- Rosenthal, Gertrude, et al. (1967): *Studies on Thomas Cole, an American Romanticist*, Baltimore, The Baltimore Museum of Art.
- Shanes, Eric (1990): *Turner's Human Landscape*, London, Heinemann.
- Solkin, David, ed. (2009): *Turner and the Masters*, London, Tate.
- Stein, Roger B. (1967): *John Ruskin and Aesthetic Thought in America, 1840-1900*, Cambridge, Harvard University Press.
- Thieme, Ulrich & Becker, Felix (1907-50): *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, E. A. Seemann, 37vols.
- Wilton, Andrew & Barringer, Tim (2002): *American Sublime: Landscape Painting in the United States, 1820-1880*, London, Tate Publishing.
- Ziff, Jerrold (1963): "'Backgrounds, Introduction of Architecture and Landscape": A Lecture by J. M. W. Turner', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVI, pp.124-47.

## 図版



図1 R・W・ウィア下絵, J・A・ロルフ版刻《ハドソン川の日没》制作年不明, エングレーヴィング, エッチング, ステイプル, 紙, 8.3 × 12.4 cm



図2 T・コール《エデンの園からの追放》1828年, 油彩, 画布, 100.9 × 138.4 cm, ボストン美術館蔵



図3 T・コール《未開》1834年, 油彩, 画布, 99.7 × 160.7 cm, ニューヨーク歴史協会蔵



図4 T・コール《破壊》1836年, 油彩, 画布, 99.7 × 161.3 cm, ニューヨーク歴史協会蔵



図5 A・B・デュランド《気の合う親友》1849年, 油彩, 画布, 116.8 × 91.4 cm, ベントンヴィル, クリスタル・ブリッジ・アメリカ美術館蔵



図6 A・B・デュランド《ブナの木々》1845年, 油彩, 画布, 153.4 × 122.2 cm, ニューヨーク, メトロポリタン美術館蔵



図7 F・E・チャーチ《アンデスの奥地》1859年, 油彩, 画布, 168 × 302.9 cm, ニューヨーク, メトロポリタン美術館蔵



図8 A・B・デュランド《神によるゴグの審判》1851-52年頃, 油彩, 画布, 154.3 × 128.3 cm, ノーフォーク, クライスラー美術館蔵

## The legacy of European academism found in the Hudson River School

IZUHA Takashi

### Abstract

The Hudson River School is a movement of landscape painting from the nineteenth-century America. The painters of the school valued the importance of observing the real nature. It was the time of Romanticism when poets like William Cullen Bryant also encouraged their readers to observe and perceive nature directly through their own senses and feeling, which made the contemporary landscape painters understood and situated clearly in the same trend of Romanticism. With their efforts to observe their own natural features and to compose them into impressive finished oil paintings, the nature of the country became their cultural identity which they thought could overwhelm the authoritative cultural identity of European Continent derived from the classical antiquity.

On the other hand, the landscape paintings of the Hudson River School also followed the traditional ideas of academism which can be traced back to European theories and discourses on art. According to the academic idea, landscape painting should not be a mere description of nature but an elevated composition which represents perfect state of nature, which they called 'general nature'. In order to accomplish the general nature, it was necessary for painters to use their imagination sometimes with the help of historical or cultural associations as historical painters did, which means landscape painting was thought to be an intelligent art form which could cultivate human mind.

In the works and discourses of the painters of the Hudson River School, we can clearly understand that they valued the academism in order to establish a new national school of painting for this newly emerging country. We discuss mainly three figures from the school, Thomas Cole, Asher B. Durand and Frederic E. Church in order to trace the legacy of academism in their works and discourses.

(2016 年 11 月 1 日受理)