

# アエネアス・アンダーソンの曖昧な中国像

——『英国使節中国訪問記』にみられる  
ピクチャレスクとの戯れ——

加 藤 弘 嗣

**Synopsis:** As he attempts to describe Chinese landscapes that could not be adequately verbalized, Aeneas Anderson often compensates for this difficulty by referring to representations associated with pictorial arts. The way such substitutes play out reflects the pervasive influence of the cult of the Picturesque in the latter part of the eighteenth century. As typified by the Claude Glass, a favorite knick-knack among picturesque travelers, which transposes natural scenery into a framable picture, the picturesque composition turns to artificial licenses to construct a good picture. Artistic displacement of this sort is projected into Anderson's travelogue which gives an account of the first official embassy to China in the late eighteenth century.

## 序 論

ジョージ・マカートニー卿 (Lord George Macartney) の使節団に父親と共に随行したジョージ・T・ストーントン (George Thomas Staunton) は、乾隆帝に拝謁の折交わした片言の中国語でのやり取りに対し皇帝より褒美を与えられる。この少年時代の逸話は、中国刑法典を翻訳し名を馳せたストーントンの中国研究者としての片鱗を窺わせるものだ。使節団の帰国後ほぼ 15 年の時を経てストーントンは刑法典の翻訳書を世に出すことになるが、その序文において若き日の中国での経験を回顧し、宣教師らの伝えた中国像に疑義をはさみながら、「最も権威のある記述により予想されるものと正反対である」中国の「好ましくない (unfavourable)」印象について総括する (ix)。一方マカートニー卿の近侍 (valet) として中国に同行したアエネアス・アンダーソン (Aeneas Anderson) は、使節団帰朝の熱狂の冷めやらぬ 1795 年に著わした『1792 年, 1793 年, そして 1794 年に

おける英国使節中国訪問記』(A *Narrative of the British Embassy to China, in the Years 1792, 1793, and 1794, 1795*) においてストーントーンの追懐する「好ましくない」中国のイメージとは対照的な中国像を展開することになる。このアンダーソンの訪問記について、同じく使節団に監督官 (comptroller) として随行し、19世紀初頭にその印象記を出版したジョン・バロー (John Barrow) は、「使節団の帰国で火が付いた社会の関心」を背景に「失敗することのないある種の投機としてロンドンの出版社が捏造した」代物であると酷評する。バローは自らの見聞や資料に基づいて、アンダーソンによる高緯度でのお茶や米の栽培をめぐる記述や中国の人口に関する誇大表記など信憑性の疑わしいものについて列挙する。そしてアンダーソンの描く英国人衛兵の鞭打ち刑に対する中国人の動揺についても、中国では名も無い兵士のみならず士官達も些細な事で厳しく竹で打たれるのを目撃しているので信用するに足らないと切り捨てる (579-80)。鞭打ち刑をめぐるエピソードについては後で詳述するが、「地元民の行動に対して鷹揚ともいえるほど無頓着」であるのに対し「西洋の同胞の行いに戦慄」を露わにするとする類の一事例であるこうした挿話は、アンダーソン、あるいは彼の代作者と目されるウィリアム・クームズ (William Coombes) が如何に中国を「批判力を欠く (naive)」視点で捉えていたかを仄めかすことになる (Peyrefitte 264, 114)。

アンダーソンは『英国使節中国訪問記』の前書きで旅行記の目的について触れる。そこで彼は、鮮やかな「想像や奇想」の持ち主ならば2000マイル以上に及ぶ長旅の情景描写に「英国に輸入されている中国製の品の鮮やかな色彩」を与えるかもしれないが、こういった「創作的な想像」への疑念という危険を冒すのではなく、「真実にみられる単調さや繰り返し」への非難を覚悟の上で「はっきりと正確な輪郭を有する絵」にすることを目指すと述べている (viii-ix)。そのためか「粗雑な印象記 (crude notes)」(Barrow 579) と揶揄された彼の旅行記には、「言葉による叙述では適切に描出できない最も美しい光景」(194) や「いかなる言葉の描写を用いても伝えられない」風景の絶妙な変化 (224) を絵のイメージで伝達しようとする記述が散見さ

れる。例えば、「言葉の描写」は及ばないが「達人の絵筆なら伝えられるかもしれない」情景（229-30）や「達人の絵筆で画布の上に表現されるなら見栄えのする光景」（225）などである。そしてこうした言い回しは、1760年代と70年代に顕著になり90年代にその熱狂が頂点を迎えたピクチャレスクなものへの関心と無縁ではないと思われる（Andrews, 'Introduction' 4）。

マカートニーの中国への使節団をめぐっては、文明国と第三国、「文明人」と「高貴な野蛮人」との衝突、そして植民地的支配というそれまでの事例とは異なり、「数世紀にわたり別個の発展を遂げ、世界で最も文明化されたと自認する二つの国」の邂逅、あるいは一方が天と月であり、他方は商業と科学と産業の現実的である、二つの相容れない洗練された文化の相互発見の物語などと指摘される（Peyrefitte xvii, 240<sup>2</sup>）。本稿では英国と同じ文明国でありながら異質な文化を有する中国が、『英国使節中国訪問記』においてどのように表象され、またその中でアンダーソンのピクチャレスクな眼差しや「批判力を欠く」視点が如何なる意味合いを持つのか論じていきたい。

## I. ギルピンのピクチャレスクな旅と アンダーソンのピクチャレスクな中国

ウィリアム・ギルピン（William Gilpin）は『ワイ河紀行』（*Observations on the River Wye*, 1782）の冒頭で、旅をする目的は「土地の文化」、「珍しい芸術品」、「自然の美」と「その産物」、「人々の習慣」、また「それらの異なる政治形態や生活様式」に接することなど多様であるが、ウェールズ南部を巡るこの旅で特に試みたいのは、「土地の様相を単に調べるだけでなく、それをピクチャレスクな美しさという決まりに基づいて行う」こと、言い換えれば「自然の景観を人工的な風景画の原理に適応」しながら、絵画との「比較により生じる楽しみ」について明らかにすることだとする（*Observations* 1-2）。「ピクチャレスク美学」は18世紀において「時代の美意識」を形成しながら定義が困難を極めるが、その簡単明瞭な原定義として引き合

いに出されるのが、「ピクチャレスクの使徒」と呼ばれたこの「一代の旅行家」ギルピンによる「絵にしてみても快いような特殊な美の類型」という言葉でもある（高山 181, 219）。そしてギルピンの嚆に倣うようにして人々は、農業革命でイングランドの風土が劇的に変貌する中、「土地の囲い込み」により「碁盤の目」のようになった風景を避け、絵画との「比較により生じる楽しみ」や「絵にしてみても快いような特殊な美の類型」を求めて手付かずの自然のあるウェールズ北部やスコットランド高地地方そして湖水地方などへと繰り出すことになる（Andrews, 'Introduction' 19）。フランスとの戦争により大陸への大旅行が困難となったことで上流階級にはもちろん、大陸旅行を敢行する資力のなかった中産階級の人々の間にもこのピクチャレスクな旅が流行をみせる。さらにこうした大衆化への動きは、その需要に応える形で旅行案内書、指南書、そして写生や徒歩旅行用などの道具類が販売され、ピクチャレスク美学の商品化を促す（Birmingham, 'The Picturesque' 86-87）。

ピクチャレスクな旅に赴く人々のようにアンダーソンも、「最もロマンティック」な中国の夕暮れ時の「壮大な風景」を前に、「達人の絵筆なら我々が通り過ぎる地方の特有な美やその不断の変化についてあらまシイメージを伝えることができるかもしれない。個々の対象、ましてそれらの組み合わせから形成されるこうした絵について正確なイメージは言葉の力では表わすことができないのだ」と述べる。そして「心地よい絵」のような中国の風景を、ギルピンに倣い「人工的な風景画の原理」に当てはめながら、「私が一つの風景の中で様々な付帯的であるが際立った状況を有する、森や庭園、山や谷、御殿や小屋、そして宝塔や水車小屋について触れる時、読者に対しその眺望の構成要素については知らせることができる。しかし実際の配置やそれぞれの位置関係、釣合いや対照比較、そして目からの大まかなか距離や対象間の隔たりは言葉による描写を超えている」と述懐する（229-30）。こうしてアンダーソンは、絵画との「比較により生じる楽しみ」を享受しながら「深い森、壮麗な建物、聳え立つ宝塔、山岳の風景が川や湖とともに全て一枚の絵の中に混ざり合い」、「想像しうる限りの最もピクチャレスクな光景」

(200), また「川がその絵の中央部を流れ」, 「片方には色鮮やかでけばけばしい装飾が施された軍の野営地を前景に特有な付帯状況を伴う町が位置し」, 「反対側は切り立った山並みが聳え立っている」, 「美しく対照的に引き立った」風景 (214), さらに「川の微かな湾曲が新たな眺望, あるいはすでに目にした光景を新たな角度から示し」, 「全ての都市が違う様相を見せ, 同じような村は一つとしてない」, 「いかなる言葉の描写を用いても伝えられない, 同じような風景に明確な相違をもたらす付帯的詳細の多様性」 (224) など, ギルピンの指摘する「絵にしてみても快いような特殊な美の類型」を呈する中国の光景について事細かに物語っていく。こうしたアンダーソンの風景描写からも窺えるように, ピクチャレスクの特徴は「細部描写, 変化, 多様性, 対照, そして驚くべき並置」にあるとされる。それでは以下第2章と第3章では, 「知性的刺激ではなく視覚上の愉悦」であり「知的に抽象化されない視覚的装飾」を重んじるピクチャレスク美学とは何か, その象徴的意味合いについて論じてみたい (Bermingham, 'The Picturesque' 84-85)。

## II. 額縁の中の美と崇高

『崇高と美についての哲学的省察』 (*A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757) においてエドマンド・バーク (Edmund Burke) は, 「比較的小規模の滑らかで丸い物体」により喚起される感覚を美と名付け, 一方「粗く角のある巨大な客体」による神経への刺激を崇高と呼んだが, 感覚作用について神経学的に論じた美と崇高の美学はピクチャレスクをめぐる様々な言説に方向性を与えることになる (Macarthur 5)。美とは「理性からの助けを必要としない」ものであり「感覚の介在によって人間の心に機械的に作用するのだ」とするバークの美学 (Burke 84, 102) は, 美に対する認知が, 目に入る客体の「実利性あるいは均整に対する知的認識」ではなく, 「漸次的な変化, 滑らかさそして小ささ」という「物体の形態に対する直接的な反応」に基づくものである

と主張することにより、「新古典主義的な美的基準」に打撃を与える。こうした新古典主義的に対する挑戦をギルピンやユヴデイル・プライス (Uvedale Price) も彼らのピクチャレスク美学の展開において踏襲する。しかし同時に「有用性や釣合い」を拒否するピクチャレスク趣味は 1790 年代までには、「老朽や不均衡」を「極上の美的魅力」として積極的に推奨することでバークの主張する美との差異を示すことになる (Andrews, *The Search* 55-56)。

水彩画の技法に関し自由で大胆で且つ粗い筆致を好むギルピンは、「芸術家の手法とごつごつした対象物との疑似的な一致」を匂わせる (Macarthur 37)。そうして「滑らかな表面」の新古典主義的なパラディオ建築に「ピクチャレスク的な美」を与えたければ、「木槌」で「その半分を叩き壊し、さらにまた半分の外観を醜くし、ずたずたになった瓦礫を周りに山積み」にすることで「凸凹の廢墟」へと変えなければならないと主張する (*Three Essays* 7-8)。なぜなら端正な輪郭や滑らかな表面は、画布の上に表わす時「ピクチャレスク的な美」に相応しくないからだという。そして輪郭の「ごつごつ (ruggedness)」や表面の「荒々しさ (roughness)」が、「美とピクチャレスクとの間の決定的な相違点を形成する」と指摘する (*Three Essays* 6-7)。つまりギルピンの「ピクチャレスク的な美」には抑制された形ではあるが荒々しさや多様性や驚愕といったバークの指摘する崇高の要素が含まれることになる。プライスはこれをさらに推し進め、ピクチャレスクを美の観念から切り離し、その効果を崇高により近いものとして捉える (Andrews, 'Introduction' 34)。とはいえ「ピクチャレスクが画布という空間的な枠の中での構図のみを考える視点で有る以上、それが人間の認識能力の限界を超えて出てゆく崇高と相いれないのは当然のこと」である。そのためかプライスは、「ピクチャレスクとはバークが定式化した美と崇高という二つのカテゴリーの中間を占める三つ目の美学的カテゴリーである」としながらも、「崇高の問題に触れることを注意深く避けつづける」ようになる (大河内 185-86)。そしてプライスは「ピクチャレスクは崇高でも美でもない別個の独特な性質を有する」との考えを表明し、バーク美学に対して独自性を

主張したりもする (36)。ただ崇高との関係性をめぐりピクチャレスク美学がどのような見解を示すにせよ、何れにしてもピクチャレスクは、視神経を緩和し情愛の感情を誘発するだけの美とは異なり、視覚を刺激し興奮させ好奇心や感興を引き起こす「美の補足」として機能することになる (Bermingham, 'The Picturesque' 89)。

「美と崇高という二つの対照の間で振幅した」ピクチャレスク (Andrews, 'Introduction' 31) はさらに、その表現方法をめぐり写実と想像という対立軸の間で微妙な均衡を保ちながら、これらの境界を曖昧化していく<sup>3</sup>。ギルピンがピクチャレスクな優美を「絵にしてみても快いような特殊な美の類型」と定義した (高山 181) のは前述のとおりである。この定義に照らし合わせギルピンは、自然における素晴らしい「意匠」や「際限のない多様性」と調和した「色彩」や「無類の美」を賛美するものの、自然の中には「全体的な調和」を醸し出すような正確な「構図」が欠落している点について強調する (*Observations* 18)。自然は「あまりにも膨大すぎる」ので、「規則という制限」無しにはそのピクチャレスクな美を画布の上に表現できないというのだ。そこでギルピンは、自然に対して「慎重」にはあるが一種の表現上の「自由 (Liberties)」が許されなければならないと主張する (*Three Essays* 67-68)。しかしこうした主張は拡大解釈の危うさを孕む。というのは「規則という制限」に基づく「自由」による生の自然の修正は、「定形の無い果てしなく広大な風景」を「額の中の光景」へと囲い込んで再編成することであり、それは皮肉な言い方をすれば「想像力によって荒ぶる自然を飼いならす」ことでもあるからだ (Andrews, 'A Picturesque Template' 7-8)。大自然を「額の中の光景」に還元するピクチャレスクの手法をめぐり、「ピクチャレスクによる景色の改竄」や「ピクチャレスクの芸術家らの自然に対する横暴な態度」がしばしば問題視されたのもこのような事情からであろうか (Andrews, *The Search* 81)。

### III. クロード・グラスやピネットとピクチャレスクの想像力

大衆化されるピクチャレスクな旅を背景に旅行案内書、指南書、そして写生や徒歩旅行用などの道具類が販売され、いわばピクチャレスクの「商品化」がみられたことについては先に触れた (*Birmingham, 'The Picturesque'* 86-87)。中でも旅行者が好んで用いた旅行用小間物 (*travelling knick-knack*) の一つに、ピクチャレスクの表現手法を象徴する、クロード・グラス (*Claude-glass*) と呼ばれる凸状の携帯用鏡がある。被写体を鏡に反射させて用いられる、長方形や円形のこの小型の光学装置は、ギルピンが好んだクロード・ロラン (*Claude Lorrain*) の絵の構図さながら、前景にある木々を内側にかすかに歪曲させ中景に縁どりを与えながら、不規則に広がる光景を簡潔な構図へと還元する。また鏡の背面には色の付いた箔片が張られており、映し出される風景に夕暮れの色合いや青みがかった月光を醸し出すことで構図にむらのない色調を加えて、瞬時に自然風景を「絵画化 (*pictorialising*)」する (*Andrews, 'Introduction'* 14)。こうして土地の囲い込みにより変貌するイングランドの風景を避け、ピクチャレスクな旅にやって来た人々は、湖水地方の展望地点を記したトマス・ウェスト (*Thomas West*) の案内書などに導かれ、「眺める対象に対して背を向ける」恰好でクロード・グラスを用い (*West* 12)、「定形の無い果てしなく広大な風景」を皮肉なことに今度は彼らが「額の中の光景」へと囲い込んでしまうのだ。

このようなクロード・グラスの象徴性についてマルカム・アンドリュース (*Malcolm Andrews*) は、ロマン主義的な想像力の萌芽と関連付けて読み取っている。アンドリュースは「想像力」を「知性のレンズ」に喩えるウィリアム・ワズワース (*William Wordsworth*) の言葉を引用しながら、「ピクチャレスク美学における理想的な媒体」であるクロード・グラスを「風景をばらばらで異質な要素の集合体として捉える」肉眼に代わって「そうした風景を調和したイメージへと再構成したり変貌させたりする」想像力とのアナロジーとして捉えている (*The Search* 70-71)。さらにピクチャレスクの手

法と想像力との関連でいえば、アン・バーミンガム (Ann Bermingham) が、「細部の強調」が「ピクチャレスクの顕著な特徴」であるとする文脈の中で、「想像への刺激」とピクチャレスクの「細部の強調」との関係性をビネット (vignette) に擬えている。バーミンガムによればビネットは、構図の中心部に詳細で写実に重点を置いた描写が配されると同時に、周辺部のぼかされた境界が想像の無限の広がりを示唆するという点で、「写実」と「想像」の二重の要求を満たすという (*Landscape* 85)。ピクチャレスクにおける「写実」と「想像」の微妙なバランスがビネットの比喩により浮き彫りにされよう。

クロード・グラスやビネットによって象徴されるピクチャレスクにおける「写実」と「想像」の力学は、リチャード・P・ナイト (Richard Payne Knight) によってある種の方向性が付与されることになる。ナイトは、美は「それ自体何の性質も無い」のであり「ただそれをじっと見つめる心のみ存在する」というヒュームの言葉を援用し、「全ての美が単に観念的で非実在的なものであり、外在する客体自体に固有に備わるものではない」ことを仄めかす (16)。ナイトによれば、美のみならず崇高やピクチャレスクな快楽も「外在する物」ではなく「全て観察者の心に由来する」のであるとし、そうした愉悦は「感覚器官」に刺激を受けた観察者の「既存の観念の連鎖」が再活性化され組み換えられることで、生まれるのだという (194)。ギルピンやプライスとは異なりナイトは、認識する主体の役割を殊更に強調する点でロマン主義的感性を先取りするものであろう (Bermingham, *Landscape* 71)。ピクチャレスクにおける「具象と精神の美的原理 (objective and psychological aesthetics)」のバランス (Macarthur 35) がナイトにおいて一つの方向へと偏りを見せ始めるのだ。

#### IV. アンダーソンのロマンティックな中国

ピクチャレスクの表現手法にまつわる「写実」と「想像」の力学は、『中国訪問記』におけるアンダーソンのピクチャレスクな眼差しにも反映される

ことになる。そしてナイトによりロマン主義的感性ともいえる形で現れる「写実」と「想像」のバランスの乱れが、『中国訪問記』においても鞭打ち刑や奴隷制をめぐる中国人らの反応について物語るアンダーソンの姿を通じて表面化する。

軍律 (**military law**) の施行が上層部によって宣言された時、使節団一行は「権利や正義が有するあらゆる原理に反する規律」に対して「並々ならぬ驚きや嫌悪」を露わにするが (**Anderson 162**)、そんなある時、規律違反を犯したイギリス人の衛兵に対し厳しいむち打ちの刑が中国人たちの眼前で行われる。その時の中国人らの様子についてアンダーソンは、「その場に居合わせた下級役人のみならず高級官吏までもが、この処罰に対して嫌悪感を露わにした。また中には、慈悲の心を広める点や正義と憐みという二つの道義を併せ持つ点で、あらゆる教えに優る宗教を信ずる人々が、こうした行動を取ることの矛盾を嘆く者までいた」と伝えている (**163-64**)。しかしマカートニーの使節に随行したバローは、中国において高官から農民に至るまで分け隔てなく科せられる「屈辱的な折檻」としての竹による鞭打ちの存在について言及しているし (**161**)、またアンダーソン自身も、中国人船長が使節団のための物資を横領した咎で竹の殴打による刑を受けたり、ある船の中国人の乗り組み員全員が罪状も判別しないまま即決裁判で同じ罰を受けた場面などについて数度にわたり報告している (**205, 207, 211**)。これは、原住民の行動には「鷹揚ともいえるほど無頓着」であるのに「西洋の同胞」の同様の行いに対しては「戦慄」を覚えるという、異郷の地への旅行談にありがちな挿話の一幕であろうか (**Peyrefitte 264**)。ともあれ鞭打ちの刑をめぐりアンダーソンの叙述に矛盾が生ずるのだ。

さらにアンダーソンの中国への「鷹揚ともいえるほど無頓着」な視線は、彼の奴隷制をめぐる言説においても顕在化する。中国研究家ジョージ・T・ストーンンの中国に対する印象談については序論で触れたが、彼の父親ストーンン卿 (**Sir George Leonard Staunton**) は、使節団が中国へ向かう途中寄港したバタビアで、黒人の少年を奴隷として入手する。アンダーソンはこの黒人奴隷に対する中国人の「甚だしい嫌悪や憎悪」の理由について

て、肌の色ではなくその奴隷としての身分にあるのではないかと推察する。それだけにとどまらず、購買や相続によって人が人に対して支配権を有するという意味での、西インドで行われているような奴隷制が中国にはみられないことを力説する。またアンダーソンによれば、ヨーロッパ人との交流により西欧についての知識が商人の間で多少は流布していると思われる広東でも、奴隷の黒人少年に関心を示したある商人が、「人類愛を喜んで表明する英国人にとって不名誉となるような取引」が黙認されていることへの驚きを隠さなかったという。しかも驚いたことにこの商人は、奴隷廃止論を唱える社会事業家ウィルバーフォース (William Wilberforce) に関する知識をピジン英語らしきもので披露することになるのだ (272-73)。ただ奴隷をめぐる逸話は、中国で男の奴隷と馬一頭の値段が同じであると指摘する (549-50) バローに言わせれば、鞭打ち刑に関する叙述同様、アンダーソンの「低俗な印象記」の中の信用に値しないものの一つとなろうか (579-80)。またストーントン卿も、借金の返済のため、貧困に喘ぐ家族を助けるため、あるいは父親の埋葬費用を捻出するための身売りの慣習について触れている (493)。

こうした鞭打ち刑や奴隷制をめぐる叙述から、アンダーソン、あるいは彼の代作者と目される「進歩的思想の唱道者」クームズが如何に中国を「判断力を欠く (naïve)」視点で捉えていたかが浮き彫りにされる (Peyrefitte 264, 114)。「ピクチャレスクによる景色の改竄」や「自然に対する横暴な態度」(Andrews, *The Search* 81) が揶揄されたピクチャレスクな旅行者たちの姿が連想されつつ、ロマン主義的感性とも解される「写真」から「想像」への偏り (Birmingham, *Landscape* 71) が前景化される逸話であろう。そしてそんなアンダーソンの物語は、ピクチャレスクとは異質な光景を呈する中国を目の当たりにした時、その恣意的な視座が孕む脆さが露呈することとなる。

## V. ピクチャレスクと相いれない中国を愛でるアンダーソン

ピクチャレスクにおけるクロード・ガラスの象徴性については既に述べた。こうした光学装置と想像力との関連においてギルピンは「カメラオブスクラ (*camera obscura*)」に言及し、「対象をありのままに捉える」カメラと「最も美しい光景」を「絵の技法」に基づいて「最良の審美眼」で絵画化する想像力には違いがあるとしながらも、両者の類似性について仄めかしている (*Three Essays* 52)。またこの光学装置と想像力との繋がりについて時代はある程度遡るが、ジョセフ・アディソン (*Joseph Addison*) が「カメラオブスクラ」の印象について「暗室の壁に浮かび上がった風景は自分が目にした中で最も素晴らしい景色であった」と述べ、「こういった光景の目新しさのために、想像力が心地よく刺激されるように思える」と指摘している (550-51)。想像を駆り立てるこの光学装置に言及したのは、使節団により乾隆帝に献上された2台の「カメラオブスクラ」が「子供の遊び道具」として返却されることになり (*Anderson* 176)、この出来事がある意味アンダーソンの中国に対するピクチャレスクな眼差しの限界を物語るのではないかと考えるからである。そして彼のピクチャレスクな視点を拒絶するような中国の姿は、アンダーソンが「官吏による素晴らしい配慮」(204)であるとか「ヨーロッパからの使節の名誉に対し示された最大限の敬意」(246)などと賛美する、使節団一行を歓迎するために中国側が演出した光景に投影されることとなる。

官吏たちは「艶やかな光景をその不格好な姿で台無しにする朽ち果てた廢墟」を目隠しするために「敷物でできた大きな遮蔽物」を設置した (204) という。しかし、こうした仕掛けは「官吏による素晴らしい配慮」として賞賛されてはいるが、宝塔の廢墟や荒廢した墳墓に「ピクチャレスクな感じ」を見て取る (251) アンダーソンの眼差しとは相いれないはずである。「ピクチャレスクな感じ」を与える廢墟や荒廢と関連していえば、前述のギルピンの『ワイ河紀行』においても、時の浸食により建造物の幾何学性が取り払

われ、その灰色の石壁が建物を覆う蔦や地衣類などと「素晴らしい対照」を成す、「時間の装飾」により「非常に魅力的な廃墟」と化したティンターンアビー (Tintern Abbey) への探訪が紀行文のハイライトの一つとなっている (Observations 33-34)。実はこうした「ピクチャレスクにおける廃墟や荒廃への嗜好」は、バーミンガムの指摘によれば、農業革命により田園風景が著しく変化する中、「囲い込み以前の不規則な土地の風景」や農村の家族主義に対する郷愁を象徴するものだという (Landscape 70)。何れにせよ「朽ち果てた廃墟」を隠そうとする中国の姿は、ピクチャレスク的な「廃墟や荒廃への嗜好」とは食い違いをみせることになる。

そしてまた「ヨーロッパからの使節の名誉に対し示された最大限の敬意」とアンダーソンが評した、「数マイルに亘って広大な陸地だけでなく川」までも「人工の輝きで昼のような光」が漲った「ヨーロッパからの訪問者が目にした最も素晴らしい灯火装飾」(246)についても、ピクチャレスクな趣にはそぐわないものといえる。薄暗がりでは絵のような美しさを見せる風景が、昼間の太陽の光のもとで、その見事な融合が解体され、印象的でない細々した断片へと分離されることが多々あるからだ。このような指摘をしたのはプライスであるが、彼は画家の視線にとり不快な対象が「广大で滑らかな光と影の調和」の中に融合されるピクチャレスクな「薄暗がりの効果」について触れ、対象を部分的に隠し曖昧にすることが想像力に与える効果を論拠に、想像力は黄昏の中で数少ない微かな兆候から実際には存在しない美を作り出すことができると主張する (161-64)。こうした薄暗がりの曖昧さと想像力をめぐるプライスの見解は、明確な絵に表わすよりも印象的な言葉の描写で「想像力に影響を及ぼす」ことで「より強い情感」をもたらすという、バークが崇高を喚起するものの一つとして挙げた「曖昧さ (obscurity)」の概念について想起させるのではないかと (Burke 55)。独自性を謳うプライスのピクチャレスク美学へのバークからの少なからぬ影響が垣間見られる主張であろう。ともあれ「薄暗がりの効果」とは異質な中国の演出は、想像を刺激する「カメラオブスクラ」を受け入れない中国の有り様と相通じるものがある。

中国側が演出した光景はピクチャレスクとの齟齬を思わせるものであった。そしてこうした光景に感服するアンダーソンの姿は、中国をピクチャレスクなイメージで把握すべき眼差しそのものに対し疑問を抱かせる。そもそもアンダーソンは中国をピクチャレスクな情景として捉えようとしていたのであろうか。ここで本稿の序論で触れたアンダーソンの旅行記の前書きの言葉へと立ち戻りたい。その前書きにおいて彼は、中国を絵画的なイメージで物語ることを表明している。しかし果たしてその絵画的心象はピクチャレスクなものといえるであろうか。それは「真実にみられる単調さや繰り返し」を孕む「はっきりと正確な輪郭を有する絵」であり、プライスの「薄暗がり」の効果が象徴するような「創作的な想像」が排除されたものであった(viii-ix)。そしてこの絵のイメージは、ビネットにより表象される、「写実」と「想像」の微妙なバランスを特徴とする、ピクチャレスク的な手法とも似て非なるものである。また中国と絵画との関係で触れるなら、元来中国の絵画は、ピクチャレスクとは呼び難いイメージで捉えられていた。例えばマカートニー使節団の一員バローは中国の絵画の印象について言及し、「対象の縮小、微妙な色使い、そして遠近法により、画布上の客体に距離感を与えることを全く理解していない」中国人たちの絵について、彼らは「多くの対象物の正確な輪郭を線描」で描いたり、「適切な光や影の適用」で物に立体感を与えたり、「自然の色合いに似せるために微妙な色調を出す」などできないので、彼らのことを「お粗末なへぼ絵描き」としか表現しようがないと唾棄している(323)<sup>4</sup>。中国を絵画のように把握し、それをピクチャレスクなものとして表出することの妥当性が問題となってくる。

## 結 論

アンダーソンのピクチャレスクな眼差しは、「ピクチャレスク美学の司祭」ギルピンの示唆する「絵にしてみても快いような特殊な美の類型」(高山 181)を垣間見せる中国の風景について描出していく。また中国に対し鷹揚ともいえる程無頓着な彼の視点(Peyrefitte 264)は、鞭打ち刑や奴隷の問題をめ

ぐり事実からの逸脱を露呈し、写実と想像のピクチャレスク的なバランスを崩しながら、ロマンティックな中国像を紡ぎ出そうとする。なるほどこうしたアンダーソンの中国描写は、片方が天と月を象徴し、もう一方が商業と科学と産業を自負する、二つの異質な洗練された文化の邂逅 (Peyrefitte 240) に幻滅したストーントーンの伝えた「好ましくない」中国のイメージ (T. Staunton ix) とは異なるものではあった。けれども同時にそれは対象に背を向ける格好でクロード・グラスを覗き込み、その光景を「ばらばらで異質な要素の集合体」から「調和したイメージへと再構成したり変貌させたり」しながら (Andrews, *The Search* 70-71)、写実と想像の戯れの中で中国に対峙する、アンダーソン、または代作者と想定されるクームズの姿を想起させることにもなる。そして時に中国の演出したピクチャレスクではない情景を愛でるため、クロード・グラスを投げ捨てピクチャレスクな視点を放棄するのを意に介さない、著作者の無節操な姿勢さえ見て取れる。恣意性の感じられる「粗雑な印象記」(Barrow 579) といえるのではないか。

#### 注

<sup>1</sup> 「知識や美徳という点での中国の優位性が誤謬に満ちたものである」とのストーントーンの指摘は、哲学者ヒューム (David Hume) や文人ジョンソン博士 (Samuel Johnson)、また東洋学者ウィリアム・ジョーンズ (William Jones) らの中国に対する否定的見解を受け継ぐものである。そして彼ら 18 世紀後半の知識人らの言説による攻撃については、19 世紀におけるイギリスの中国への武力攻撃との関連で、「一丁の銃が一人の中国人に向けられるずっと以前に中国は言葉によって破壊されていたのだ」と皮肉られる (T. Staunton ix; Hevia 71-73)。

<sup>2</sup> ジェイムズ・L・ヒーヴィア (James L. Hevia) は、英国使節団に対する清朝政府の見方を、彼らの朝貢体制の象徴である「朝見の儀 (Guest Ritual)」を焦点に読み解いている。ヒーヴィアによれば、清朝政府は、最初の中国への英国大使の派遣を「絶対的君主」を核とする「彼らの世界秩序を機能させるための過程」の一部、言い換えれば、清朝の絶対的統治の根拠となる宇宙観を演出するための一場面として捉えるという (121, 226)。そしてこうした宇宙論的世界観が、「個人尊重の啓蒙主義理性に基づく認識論」を背景とする英国側の「儀式と実務の明確な区別」とは齟齬をきたすという (210)。しかし「朝見の儀」を「連続し一体化した過程」と見做す清朝政府には、「英国側の儀式的拝謁と理性的な交渉との明確な分離」に考えが及ぶはずもなく、彼らは英国の再三にわたる大使館開設の要求を西洋という蛮夷 (barbari-

ans)の「傲慢なしつこい要求」として退けたのだとヒーヴィアは主張する(212)。

3 こうしたピクチャレスクの間項的な有り方を、シドニー・K・ロビンソン(Sidney K. Robinson)は政治的文脈で捉えている。ロビンソンによれば、ピクチャレスクが希求した政治の理念とは、「専制( tyranny)」と「放縦( license)」の両極端を回避する中間的な立場、言い換えれば「放縦」を引き締め、「専制」を緩和しようとして常に巧みなバランス力を発揮する「自由( liberty)」という中庸の精神にあるという(73)。ロビンソンの指摘は、理想的な庭園風景と政体とをアナロジーとして認識するプライスの主張を背景とするが、その中でプライスは、すばらしい風景において「単調さや混沌」が見られないように、良い自由な政府は「圧政や無政府状態」とは無縁であるとの持論を展開している( Robinson 88-89; Price 28)。

4 中国の絵画が冷笑されるのとは対照的に、使節団の代表者マカートニー卿は、「ピクチャレスクな美に対しあらゆる配慮の成された庭園や公園」を肯定的に描写している。そして「自然を描写する画家である」中国の造園師は、「遠近画法に関しては全く無知であるにも関わらず、庭園風景に素晴らしい距離感をもたらしている」と賛辞の言葉を惜しまない(116-17)。このような中国の庭園を範としウィリアム・チェンバーズ(William Chambers)が「独創性を欠いた自然の模倣」にすぎないブラウン(‘Capability’ Brown)様式の風景式庭園を風刺したことはよく知られている(Jacobson 163)。ピクチャレスクな美学もまた、「『柵の無い』完全に開かれた自然のイリュージョン」を謳いながら「既存の状態を破壊し採捨するという意味で、高度に人工的ではない」、ブラウン様式の盛期風景式庭園の実態について批判する(安西197)。例えばプライスは、邸宅の周辺を無味乾燥な風景に作り変える「地ならし機」をトルコ風の圧政に擬え、ブラウン様式の庭園を揶揄している(28)。

#### 引用文献

- Addison, Joseph, et al.. *The Spectator*. Vol.3. Ed. Donald F. Bond. Oxford: Clarendon, 1965.
- Andrews, Malcolm. “A Picturesque Template: The Tourists and their Guide-books.” *The Picturesque in Late Georgian England*. Ed. Dana Arnold. London: Georgian Group, 1995. 3-9.
- . Introduction. *The Picturesque: Literary Sources & Documents*. Ed. Malcolm Andrews. Vol.1. Banks: Helm, 1994. 3-37.
- . *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*. Stanford: Stanford UP, 1989.
- Anderson, Aeneas. *A Narrative of the British Embassy to China, in the Years 1792, 1793, and 1794*. London, 1795.
- 安西信一. 『イギリス風景式庭園の美学——〈開かれた庭〉のパラドックス』. 東京大学出版会, 2000.

- Barrow, John. *Travels in China*. London, 1806.
- Bermingham, Ann. *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*. Berkeley: U of California P, 1986.
- . “The Picturesque and Ready-to-wear Femininity.” *The Politics of the Picturesque*. Ed. Stephen Copley and Pester Garside. Cambridge: Cambridge UP, 1994. 81-119.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Ed. Adam Phillips. Oxford: Oxford UP, 1990.
- Gilpin, William. *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, & c.* London, 1782.
- . *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; on Sketching Landscape*. London, 1792.
- Hevia, James L.. *Cherishing Men from Afar: Qing Guest Ritual and the Macartney Embassy of 1793*. Durham: Duke UP, 1995.
- Jacobson, Dawn. *Chinoiserie*. London: Phaidon, 1993.
- Knight, Richard Payne. *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*. London, 1805.
- Macarthur, John. *The Picturesque: Architecture, Disgust and Other Irregularities*. London: Routledge, 2007.
- Macartney, George. *An Embassy to China: Being the Journal Kept by Lord Macartney during his Embassy to the Emperor Ch'ien-lung, 1793-94*. Ed. J. L. Cranmer-Byng. London: Longmans, 1962.
- 大河内昌. 「崇高とピクチャレスク」. 『岩波講座文学7——つくられた自然』. 岩波書店, 2003. 175-94.
- Peyrefitte, Alain. *The Immobile Empire*. Trans. Jon Rothchild. New York: Random, 1992.
- Price, Uvedale. *An Essay on the Picturesque*. London, 1796.
- Robinson, Sidney K.. *Inquiry into the Picturesque*. Chicago: Chicago UP, 1991.
- Staunton, George. *An Authentic Account of an Embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China*. Vol 2. London, 1797.
- Staunton, George Thomas. Preface. *Ta T'sing Leu Lee; Being the Fundamental Laws, and a Selection from the Supplementary Statutes, of the Penal Code of China*. London, 1810. i-xxxv.
- 高山宏. 『庭の綺想学——近代西欧とピクチャレスク美学』. ありな書房, 1995.
- West, Thomas. *A Guide to the Lakes in Cumberland, Westmorland and Lancashire*. 2<sup>nd</sup> ed. London, 1780.