

ドイツ近代文学における人工幻想庭園の系譜

桑 原 聡

序

バロック整形式庭園からイギリス風景式庭園への転換を理論上準備した人物にジョゼフ・アディソン Joseph Addison (一六七二～一七一九年) がいる。アディソンは、一八世紀初頭に、バロック整形式庭園に代表される封建主義的美学に対して、新しい市民階級の美意識を擁護するために「自然」を賞揚する。それは同時に自然風景の発見でもあった。¹

ドイツ文学において自然風景が主題化されるには、ハラー Albrecht von Haller (一七〇八～一七七七年) によるアルプス美の発見を待たなければならない。友人のゲスナー Johannes Geßner (一七〇九～一七九〇年) とともに一七二八年に行ったアルプス旅行をもとにハラーは一七二九年に、一聯一〇行からなり四九聯四九〇行の大長編詩「アルプス」Die Alpen を完成させる。この長編詩はよく知られているように、ドイツ詩において初めてアルプスの風景美を発見し、ドイツ風景描写の模範となったとされるものであり、またレッシングが『ラオコーン』において詩と絵画の相違として前者における時間的継起と後者における空間を挙げた際に引用している詩としても有名なものである。²「ここでは(ゴットハルト峠のこと・筆者註) 巍峨たる山が絶壁に似た頂

を見せ／森を貫く流れは山を駆け下り滝から滝へとほとばしる」(三五〇～三五一行)といった雄渾なアルプスの山塊の描写がある一方、「そこには気高きリンドウが頭をもたげ／山野草の低き群れに抜きんでる」(三八一～三八二行)というようなアルプスの花を美しく描く詩行がある。

しかしこの長編詩を少しく注意深く読むならばこの長編詩においてアルプスは都会と自然との対比、人工と自然の対比の枠組みで構成されていることが判るであろう。「墓に入るのも遠くないというのに／吝嗇、功名心と欲望のみにいつもむなしく捕らわれている眩惑せる人間ども」(四四一～四四二行)、「哀れなものたちよ、悪意と裏切りのみが徳の装いをして／闊歩する大都市の煙をほめ称えよ」(四五一～四五二行)、「欲望は新たな欲望をうみ、心配は心配をよぶ／そしておまえたちの人生は不安な浅い眠りにしかすぎないのだ」(四六九～四七〇行)という都市文化と都市生活者に対する呪詛に対して自然とアルプスに住む人々が賞揚される。「中庸を知る自然のみが人を幸福にするのだ」(四五〇行)「満足を知らぬ人たちよ、汝らのこころに悪徳のどす黒い虫どもが／巣くうことはけつてなかつた／汝らを自然はみずからのもので満足させるのだ」(四七一～四七三行)。こうして、ハラーにおいて、一八世紀の進行とともに顕著となる都市(＝上流層)対自然(＝フォルク)の対立を明瞭に読み取ることができるのである。ハラーの「アルプス」は風景描写の詩であるとともに文明批判の詩と見なすことができるのであり、その意味でシラーの思想詩「散策」の先蹤といえることができる。そしてこの詩はイギリス風景式庭園のドイツでの受容を理念的に準備したと言えるであろう。

だが、自然賛美には厄介な問題が内在していた。一七世紀までアルプスが「大地の顔の疣」ないしは「あばた」とされ恐怖と嫌悪の対象であったのが、一八世紀になって生命の危険をもたらすものが恐怖のみならずあらゆる種の快楽をも引き起こす対象に変ずる。この事態を認識するためには、人間主体の中で、ある変化が起こったことを前提としなければならない。すなわち、恐怖が快楽に変貌するさいにアルプスの側に変化がなければ

ば、それを見る人間主体の側に変化が起きたと考えざるを得ないということである。それは、ロバークを嚆矢として、後にカント、シラーが理論化する崇高美の発見であり、崇高美の発見の基盤には、理念上とは言い、圧倒的な力である自然に対する人間理性の優位の意識がある。

自然と崇高美の発見が人間理性の優位を前提として始めて可能であったとするならば、自然はそれ自体では定義されず、それどころか存在すらしないことに理論上ならざるを得ない。人間理性を介して始めて自然は自然となるのである。換言すれば、一八世紀に発見された自然は既に人間理性、より一般的に言えば「人工」に浸食されている。一八世紀を通して、例えばゲーテの初期の作品に顕著に見られるように、自然はいや増しに賛美の対象とされその対極と見なされた「人工」はそれに応じて貶められてゆくが、実は両者は不可分の関係にあることが一八世紀末シラーとゴッシェレーゲルの間で繰り返し広げられるドイツ「新旧論争」で顕在化するようになる。

ドイツ「新旧論争」（一七九五～一七九七年）においては環境としての自然ではなく、人間の自然らしさの喪失が問題とされた。ヴィンケルマンの古代ギリシア研究によって基礎づけられた枠組みの中でシラーとシュレーゲルは、古代ギリシア人と近代人の相違と、近代人の進むべき道を自然と人工という概念を使って明確にしようとした。シラーは古代（自然）が終わったところに近代（人工）は始まるとし、近代人の使命は「理性という道」を通して理念としての自然に近づくことにあるとし、シュレーゲルはこの論争の後、近代文学の将来はたとえ理念としてであつても自然に還帰することにはなく人工の指し示す道を毅然と歩むことにこそあると結論した。

ドイツ「新旧論争」の意義は、恐らく、二人の論者の出したそれぞれの結論にあるのではない。そうではなく、自然と人工を互いの関数と考える限り、両者が依存関係にあるということが認識される発端となり、また

なぜ両者が互いの関数となったかと言えば、自然の喪失という事態を説明するのに人工という概念を持ちだしたからというところにある。すなわち、時系列で言えば、最初に自然があったのではなく、人工によって何か喪失したという意識があつて、事後的に「何か」に自然という名が与えられたのである。従つて、実は、この論理操作にあつては自然は人工の後に成立しているのである。この論理は論点先取の誤謬 *circulus vitiosus* を犯していることになる。^三 この問題はそのまま当時の庭園観に引き継がれることになる。

イギリスで圧倒的な人気を誇つたイギリス風景式庭園は、一八世紀後半ドイツにも移入され、デッサウのヴェルリッツ庭園 *Wolitz* (一七六四年着手) はドイツ初のイギリス風景式庭園となった。「この季節、ここの美しさには限りがありません」とゲートルは一七七八年五月一日にフォン・シュタイン夫人に書き送る。^四 周知のようにゲートルは自らヴァイマルに風景式庭園を造園する。^五 さらに、キール大学美学教授のヒルシュフェルト *Christian Cay Laurenz Hirschfeld* (一七四二〜一七九二年) は、ゲートルの書簡の明るる年、一七七九年より刊行を開始した『造園術の理論』*Theorie der Gartenkunst* によってイギリス風景式庭園の強力な擁護者となった。

「造園術に関するヒルシュフェルトの諸著作以来、ドイツにおける美的庭園に対する愛好はますます広まってきた」とシラーは一七九四年に述べる。^六 シラーは庭園に関する小論の中で、庭園が長らく建築に従属し生き生きとした植物が整形式庭園の「画一的形式の融通の利かない束縛」に屈せられてきたと言ひ、北方起源の「美的庭園」、すなわち風景式庭園を評価する。もつともシラーは「詩人の自由」に身を任せ、「美しい素朴」と「あらゆる規則性」を放棄し「強制からの解放と多様性」のみを求めるピクチャレスク庭園の過剰を批判することを忘れてはいない。^七

それではイギリス風景式庭園が導入された時期以降のドイツ近代文学において庭園はどのように扱われているのだろうか。この主題をノヴァーリスからシェアバルトまで跡づけ、解明することが本論攷の課題である。

もとよりその対象の大きさからして完全性は望むべくもない。本論致ではシュレーゲルとシラーによって問題化された「自然」と「人工」の関係を軸にスケッチを提示することを目指したい。

一 ロマン派と庭園

ロマン派の人々もイギリス風景式庭園を評価する。アイヒェンドルフは晩年の自伝的著作の中で次のように述べる。「しかし、本物の庭園とはどれもみな、とティークがどこかで当を得た発言をしているように、その独自の地勢と周囲の風景に規定されているのであり、それは美しい個性でなければならず、それ故一度限りしか存在することはできないのだ。」^八この記述からは正確なところは判らないにしても、周囲の自然と融け込んだ風景式の大庭園「パーク」が考えられているとは言えるだろう。

ティークは一八〇三年にマルク・ブランデンブルク Mark Brandenburg の名門貴族でノイマルクの州長官であったフィンケンシュタイン伯爵 Friedrich Ludwig Karl von Finckenstein を訪ねる。^九フィンケンシュタインの祖父はフリードリヒ一世の將軍でありフリードリヒ大王の扶育官であり、父はフリードリヒ大王のもとで外交官から官房長官に上り詰めた。その息子であるフリードリヒは法律を学び裁判官としてキャリアを積むが、フリードリヒ大王に不当に罷免された後、マドリッツ Maditz に引きこもり、マルクではもともと早いものの一つである風景式庭園を造園していた。アイヒェンドルフが言及しているティークの発言はこの庭園に触れたものである。^{一〇}『ファンタズス Phantasia』第一巻八六頁でティークは次のように述べている。「ドイツの中でももともと荒涼とした地方の一つ（マルクの風景を指す・筆者）にある、ロマンティックな魅力をすべて見事に一つにまとめ上げた庭を僕は知っている。というのもこの庭園は効果を狙うのではなく、美しきこころの内なる形

象を植物と樹木で作りに出そうとするために完成されたからである。この土地にはアレトウーザの高貴なる編集者（フィンケンシュタイン伯爵のこと。アレトウーザはフィンケンシュタイン伯爵が韻文訳した牧歌二巻を指す・筆者）が昔からの流儀で自らの愛すべき家族に囲まれて生活している。このすばらしい、緑の空間はまことにこの土地を飾っており、それに包まれると、この陰鬱な土地柄をも忘れ、古代の好もしい峡谷と神々に捧げられた杜のなかを逍遙している気持ちになる。この好もしい緑陰を訪れるすべての自然の友のこころには、賢明な造園家もつとも優美な風景をもつとも美しい樹木の飾りで埋めたのとまったく同じ朗らかな感情がわき起こらざるをえないのである。というのもそのような庭園は一個の眞実にして完成された詩、こころの最奥から出現する美しき個性でなければならぬからである。」^二

一・一 ノヴァーリス

時代が前後するが、ノヴァーリスは、一七九八年から九九九年に書き記された断片集「一般草稿——百科全书のための資料集——」九二九番の断片においてイギリス風景式庭園に言及し、それを「楽園の模倣」とさえ呼ぶ。「楽園の在り処——（魂の座）——についての注目すべき問い。（クンストカマーと自然の諸力などの関係は——植物園やイギリス式庭園（楽園の模倣）と、大地やその産物の関係にひとしくあるべきである——楽園とは、若返った、凝縮され、累乗された大地なのだ。」イギリス風景式庭園はノヴァーリスにとっては楽園の象徴であり、それは「若返った、凝縮され、累乗された大地」を指示するとされる。

しかし不思議なことにロマン派の人々は自らの作品の中にイギリス風景式庭園を登場させることはほとんどない。少なくとも楽園の象徴として登場させることはない。アイヒェンドルフは『予感と現前』第二章にイ

ギリス風景式庭園を描くが、そこに描かれるイギリス風景式庭園はピクチャレスク庭園であり、それは楽園の象徴としてどこか時代の混沌を表象するものであった。ゲーテの『親和力』に描かれるイギリス風景式庭園も禍々しい近代を体現するものとして楽園のよすがであるロココ式庭園に對置されている。

ロマン派の人々が好むのは圧倒的に人工幻想庭園である。ノヴァーリスにしてからが『ハインリヒ・フォン・オフターディングン』第五章で老鋳夫に次のような庭園を描写させる。

「いろいろな場所で、自分がまるで魔法の花園にいるかのように思うこともありました。わたしが見たものは貴金属で、この上なく巧みな造りになっています。銀の華奢な巻き毛や小枝のあいだに、きらきらと輝く、ルビーのように紅く透きとおった果実がなっており、まねようもないほど精巧な作りの水晶の床から、重そうな銀の灌木がいくつも生えていました。こういう不思議の場所では、五感などはあまりあてにならないのですが、倦むことなくこの魅惑の原野を歩きまわり、その宝物を見ては楽しんだものです。」^{二二}

この描写には地下世界に属する金属・鉱物・貴石に対する嗜好が見て取れる。ロマン派文学の鉱山・鉱物に對する偏愛は周知の通りである。ヨーロッパ文化史においてはもともと下層に位置づけられる鉱物界はロマン派において母なる大地の象徴として再発見される。テイクの「ルーネンベルク」では主人公クリステイアンは、ルーネンベルクの山上において地下世界の支配者である「妖麗なる女」と出会う。不思議な「凶形」が描かれ、美しい貴石のちりばめられた「魔法の石版」を彼女からもらうと、それは彼の心に刻まれ、クリステイアンはついには植物は「かつての壮麗な鋳石世界の屍」であり、「いとも恐ろしい腐敗」の相を示していると口走り、「狂気」に陥る。ここにはもともと下層に位置づけられていた鋳物界と第二層に位置づけられていた植物

相の逆転が見られる。

『ハインリヒ・フォン・オフターディングン』には他にも庭園描写がある。^三「クリングゾール・メルヒエン」冒頭のアルクトゥール王の住まう町は次のように描かれる。

Da fingen die hohen Fenster des Pallastes an von innen heraus helle zu werden, und ihre Figuren bewegten sich. Sie bewegten sich lebhafter, je stärker das rötliche Licht ward, das die Gassen zu erleuchten begann. Auch sah man allmählich die gewaltigen Säulen und Mauern selbst sich erhellten: Endlich standen sie im reinsten, milchblauen Schimmer, und spielten mit den sanftesten Farben. (...) Die Stadt erschien dagegen hell und klar. Ihre glatten, durchsichtigen Mauern warfen die schönen Strahlen zurück, und das vorreffliche Ebenmaß, der edle Styl aller Gebäude, und ihre schöne Zusammenordnung kam zum Vorschein. Vor allen Fenstern standen zierliche Gefäße von Thon, voll der mannichfaltigsten Eis- und Schneebüthen, die auf das amnützigste funkelten. Am herrlichsten nahm sich auf dem großen Platze vor dem Pallaste der Garten aus, der aus Metallbäumen und Krysalpflanzan bestand, und mit bunten Edelsteinblüthen und Früchten übersät war. Die Mannichfaltigkeit und Zierlichkeit der Gestalten, und die Lebhaftigkeit der Lichter und Farben gewährten das herrlichste Schauspiel, dessen Pracht durch einen hohen Springquell in der Mitte des Gartens, der zu Eis erstarrt war, vollendet wurde.^四

様々な色をした、宮殿の高窓が内からの光に照らされて明るくなる。「赤みがかった光」が通りを照らし、市壁が「自ら発する」「混じりけのない、乳青の微光」に包まれると、町は「明るく」「輪郭がくつきり」とし、「つややかで透明な市壁」は「美しい光線」を返す。町の「見事な均斉」、建物の貴やかな様式、そしてその美しい秩序が明らかになる。窓窓の前には陶器の鉢が置かれ、「多種多様な氷と雪の花」に満ち、たいそうあでや

かにきらめく。なかでもとりわけ壮麗なのは「金属の樹木と水晶の草花」と「色とりどりの宝石の花と果実」が一面に撒き散らされた、王宮の前の大きな広場にある「庭園」である。「そこにある植物たちの姿の多様さと優美さ」と「陸離たる光と色の精彩」はそれはすばらしい光景を見せており、その壮麗さは「庭の中央で噴き上げたなり一瞬にして凍りついた噴水」に極まるという。^{一五}

この氷結した無機物の結晶世界は、有機物の生命豊かな多様性に対立する。ここには無機質と結晶に対する愛着がある。もちろんこの氷結した世界は作品の中で克服されるべきものとしてある。しかし克服された世界の描写はどうか。

Die Blumen und Bäume wuchsen und grünten mit Macht. Alles schien beseelt. Alles sprach und sang. Fabel grüfte überall alte Bekannte. Die Thiere nahen sich mit freundlichen Grüßen den erwachten Menschen. Die Pflanzen bewirhten sie mit Früchten und Düften, und schmückten sie auf das Zierlichste. Kein Stein lag mehr auf einer Menschenbrust, und alle Lasten waren in sich selbst zu einem festen Fußboden zusammengesunken. (...) Im Hofe sprang der lebendig gewordne Quell, der Hain bewegte sich mit den süßesten Tönen, und ein wunderbares Leben schien in seinen heißen Stämmen und Blättern, in seinen funkelnden Blumen und Früchten zu quellen und zu treiben. ^{一六}

草木は成長し、緑を増し、すべてのものに命が吹き込まれたようだ。すべてのものが「語り」、「歌う」。ファーベルは行く先々で昔なじみに挨拶し、動物たちは、目を覚ました人間たちに近寄り親しく挨拶をする。植物たちは「果実と芳香」でもてなし、「いとも愛らしく」人間たちを飾る。人間の胸からは重い石が取り除かれ、重荷は自らくずおれ堅い床となる。ファーベルとエロスが王都の庭園に戻ると、氷結していた噴水は再び

生き返り水を天高く噴き上げ、森苑はそよぎ、「甘美この上ない音色」を発している。熱をもった木の幹と葉に、きらめく花々と果実にすばらしい生命が芽吹いているようだといふ。^{一七}

再生した世界を特徴づけているのは自然の「生命力」であり、その主たる属性は、より抽象的な聴覚に響く「歌」「音楽」、「言語」である。それに対して克服されるべき世界は、たとえそれが現実の世界ではないにせよ、直接「視覚」に訴える。氷結した噴水の描写は言うに及ばず、窓の前に置かれた陶器の鉢には、氷と雪からなる「花」が光を浴びて万華鏡のごとくに輝き、冷たさが強調されるよりも柔らかな光の乱反射のうちに溶融するかのようである。(町の城壁は「様々な、いとも柔らかな色調」を呈していたと記されている。)そしてそのことによって、あたかも生命を宿しているかのようにイメージ豊かに描かれているのである。凍った庭園は光に満ちている。

ノヴァーリスは「(氷の)結晶」は「そもそも音楽的な起源をもつ」と言い^{一八}、「音楽的な状態は、本来、自然の基本的状態のように思われる」^{一九}と述べる。ノヴァーリスの自然観・芸術観にあつて音楽には特権的な地位が与えられている。そのことからすると再生した世界の描写に音楽の比喩が現れ、克服されるべき世界のユートピア性を描く氷結した世界に結晶が登場するのはノヴァーリスの詩学からすると理論的に平仄があつている。しかし、両者を較べてみると、この整合性にはある種の亀裂が走っているように思われる。すなわち、再生した世界が色褪せているとは言えないにせよ、克服されるべき世界、すなわち、ユートピアの暗示の描写の方がより具象的に構成されており、この描写に生き生きとした精彩を与えているのが光と色彩であることは否定し得ないであろう。これは一体どういふことなのだろうか。ハラーによって発見され、シラーとシュレーゲルによって理論化された、あるべき「自然」は、イギリス風景式庭園により実現可能性を持つのではないか。少なくともノヴァーリスはそのように書き記していたのではないか。

先に引いたノヴァーリスの断片には、実は、続きがある。それは以下の通りである。「楽園は、いわば全地上に撒き散らされ、そのために、ひどく見分けがつきにくくなっていく——ばらばらに飛び散った楽園の輪郭は、ひとつにまとめ上げ——その骨格には肉付けをしてやらねばならない。楽園の再生。」イギリス風景式庭園は「楽園の模倣」と呼ばれていたが、断片後半では「楽園」は「ばらばらに飛び散り」「全地上にまき散らされ」「見分けがつきにくく」なっているという。とするならば世界は巨大な廢墟であり、地上に現に存在するのは楽園の断片でしかないことになる。しかも断片はもとの全体から切り離されることによって、かつて持っていたはずの生命を失い単なるモノとなっている。それどころか楽園の断片をそれと見分けることは誰にでもできる技ではない。失われた楽園の記憶をかううじて保持している者がそれに導かれながら、断片を一つずつ収集し、断片相互の関係を復元してゆくのである。

イギリス風景式庭園は「楽園」を「模倣」することはできるとノヴァーリスは言う。それは恐らく「断片」の収集とその適切な配置によって、丁度クンストカマーがミクロコスモスとしてマクロコスモスを表象するよう³⁰、「楽園」を指し示すことができるであろう。

それでは失楽園において「楽園の再生」はいかにして可能となるのであろうか。人間の世界知覚と認識が言語によって行われることを考えるならば、それはまず言語批判から出発することになるだろう。世界が廢墟であるという認識が可能になるのは、世界を成り立たせている言語そのものが廢墟であると認識することによってである。ここにおいても、否、ここにおいてこそ失われた楽園の記憶に導かれ断片を収集し全体を復元することが要請される。楽園の喪失は言語の喪失である。楽園の再生は言語の再生である。問われるべきは、「墮落」した言語がいかにして楽園の「言語」を指し示すことができるかということである。墮落した言語はまさにそれが墮落しているが故に、そのままでは楽園の言語となることはできず、それに可能なのは精々指し示す

ことのみである。言語が「第二の自然」に頹落している以上、楽園は言語の「自然」的使用によってではなく、「人工」的使用によって初めてわずかにその輪郭が指示され得るのみある。このように考えるならば、ノヴァーリスが『ハインリヒ・フォン・オフターディングン』第九章で行った言語による庭園造形と再生したとされる自然描写のうち、前者の方が「楽園」を指し示すアレゴリーとなっていることになろう。いまだ氷結していながら陸離たる光彩を放つ庭園造形は、恐らく、寶石や氷の花に当たって屈折し和らげられたその光の形象化によって「楽園」を予感させる。三ノヴァーリスにおける人工・芸術言語は、後にゲオルゲが試みるような、芸術象徴としての、自然を排除しそれに対立する、自閉・自足した人工・芸術言語ではなく、回復された自然楽園を指し示すための手段と見なされているのである。

クリングゾール・メルヒェンにおいて瑕瑾があるとすれば、復活した自然描写の抽象性であろう。すべてのユートピア文学に言えることだが、ユートピアの描写に成功した例はない。ノヴァーリスのこのメルヒェンにも同じことが当てはまる。

一・二 ブレンターノ、ティーク、ホフマン

以下にロマン派の作家の庭園描写を幾つか取り上げ、その意義を検討したい。

フィンケンシュタイン伯爵のもとで十五年滞在しそこで「ファンタズ」を執筆したティークは「妖精たち」（一八一一年）という作品をも「ファンタズ」に一作品として書いている。川向ここの土地にはジプシーが住むと言われ村の人々から嫌悪されている土地が実は妖精たちの国であり、村人たちの豊かさを守っており、その国は「純真な」子供たちにも真の姿を現すというメルヒェンである。その構造からすると、ホフマンの

「見知らぬ子供」（一八一七年）と同工異曲と言えよう。その国に迷い込んだマリーはすばらしい光景を目にし
て驚く。

「目も醒めるばかりに色とりどりの楽しい花のお庭が彼女を取り囲んでいたのです。チューリップやバラやユリが
ややかな色に輝き、青や金と赤の混じった色をした蝶が花のあいだをひらひらと舞い、ぴかぴか光る網の鳥籠には色鮮
やかな鳥たちが止まり木に止まって楽しい歌を歌っていたのです。」

Der bunteste, fröhlichste Blumengarten umgab sie, in welchem Tulpen, Rosen und Lilien mit den herrlichsten Farben leuchteten,
blaue und goldrote Schmetterlinge wiegen sich in den Blüten, in Käfigen aus glänzendem Draht hingen an den Spalieren
vielfarbige Vögel, die herrliche Lieder sangen. ... 111

ここに描かれている庭は、テイクが「ファンタズ」の序文で賞賛したフィンケンシュタイン伯爵の風景
式庭園ではなく、「花のお庭」であり、美しい蝶と色鮮やかな鳥が鳥かごで歌っている、造り込まれた小さなお
庭であろう。形容詞の最上級、複数形の使用はアイヒェンドルフにもよく見られるものであり、先に見たノ
ヴァーリスにも観察することができたものだが、それらによって輪郭が曖昧となる分、これらの文脈ではこの
世ならぬ彼岸性を暗示するのに寄与しているように思われる。

ブレントナーは、ゴツケル・フォン・ハーナウ荒地伯の零落と再興を物語る『ゴツケルとヒンケルのメルヒエ
ン』（一八一五〜一八一七年）で、二人の娘であるガツケライアの庭園を次のように描いている。

「ある時のことガツケライアはじぶんの小さな庭園を散歩していました。ここにはきれいな花がいっぱい咲いた、粹

をこらした花壇があつて、まわりには黄楊とサルビアをめぐらし、道にはきらきらした金の砂子がまいてありました。庭の中央には泉水があつて金魚がおよいでいますし、その上には金の鳥籠がつるされ、ありとあらゆる小鳥がさえずりたてています。また泉の向こうには、薔薇の花でかこまれた小さな四阿と小さな芝生のベンチがしつらえられており、さらにこのかわいらしい庭全体にすてきな金の柵がめぐらしてありました。」

Einstens ging nun Gackeleia einmal in ihrem kleinen Gärtchen spazieren. Da waren die zierlichsten Beete voll schöner Blumen, alle mit Buchsbaum und Salbei eingefärbt, und die Wege waren mit glitzerndem Goldsand bestreut; in der Mitte war ein Springbrunnen, worin Goldfische schwammen, und über demselben ein goldner Käfig voll der buntesten singenden Vögel; hinter dem Brunnen aber war eine kleine Laube von Rosen und eine kleine Rasenbank. Ein schönes goldnes Gitter umgab das ganze liebe Gärtchen. ¹¹¹¹

ティークの庭との相似が目につく。色とりどりの花、鳥籠―これはバロック庭園にオランジェリーと並んで建築された *Volière* の名残であろう―、薔薇、そして聖なる色である金色が全体を覆っている。ガツケライアの庭は恐らく小型の、整形形式庭園である。この作品の改訂版にブレンターノは前書きを付け、そこで次のように記している。「さて誰しもが楽園を失ってしまったと感じ、何らかの代用品を創造し、なんらかの飾り、王冠とかそういうもので身を飾り美しくしたいと願っているのだから」、古来、「人間の娘たち」は地上の消えゆくものから小さな庭を造つたのだと述べる。¹¹¹¹

「小さな庭」Gärtchen はブレンターノの庭に限らず、ティークの「妖精たち」の庭の本質を言い表す言葉である。小さなものに対する偏愛は、たとえば同じブレンターノの『ゴツケルとヒンケルのメルヒェン』（後の改作に当たって『ゴツケル、ヒンケル、ガツケライアのメルヒェン』に改題）のネズミの王子であるプフィフィの

父王の城の描写に極まる。それは「すばらしくきれいに咬みけずられた大きなオランダチーズで築きあげた、ひろい四角い建物」であり、お城の周りに、そしてお城の屋根にも「それはそれはきれいな黴の庭園」がしつらえてある。^{二五}ゲーテの「新メルジーネ」のエックヴァルト王の、持ち運び可能な夏の離宮と同一の趣向である。「巧みに世界を縮小できればできるほど」とバシュラールは述べる、「いつそう確実に世界を所有」でき、同時に、「ミニアチュールにおいては、価値は凝縮し、豊かになる」と。^{二六}ユートピアの一つの形態としてのミニアチュールについて言えば、東洋においては壺中天の故事があり、盆栽の伝統がある。このようなミニアチュールの庭園もまたロマン派の人工幻想庭園の一部を成している。

ホフマンの「ファールン鉱山」（一八一八年）は鉱石、貴石に対する嗜好においてノヴァーリス以来のロマン派の正統を引き継いでいる。母を航海の間に亡くしてしまったエリスは深い悲しみと憂愁のうちに沈んでいるが伝説の鉱夫トルベルンの徳憑に従ってファールン鉱山で鉱夫となり、地底の国で鉱山の女王に出会う。この描写は以下の通りである。「彼は壮麗な金属でできた木々と植物、またそこに果実と花のように火のように輝く貴石がたわわに下がっている楽園に見入った。彼は処女たちを見、威力に満ちた女王の高貴なる容に見入った。」^{二七}この光景はトルベルンに初めてあった夜に見た光景と同じである。ここでは「楽園」[paradies(sch)es] Gefilde とあるので、かなり大きな空間がイメージされているのであろう。また、同じ楽園といっても、ホフマンの『黄金の壺』に描かれる文書管理官リントホルストの屋敷の室内庭園は「ありとあらゆる珍しいみごとに草花や、奇妙な形の葉や花をつけた大きな木」が並んでおり、その突き当たりの部屋では「瑠璃色の壁面からは、背の高い金褐色の棕櫚の幹が伸び出て、エメラルドのようにきらめくその巨大な葉が丸天井をつくっている」。^{二八}同じ人工幻想庭園とはいいいながら、「ファールン鉱山」の地底王国の「楽園」には、ノヴァーリスの場合には仕事に専心する素朴な鉱夫に錬金術的「花嫁」が現れるのとは異なり、生殺与奪の権

を有する「威力に満ちた女王」が登場する。

ホフマンの庭園描写には二つの方向があるように思われる。『黄金の壺』に描かれる室内庭園の人工性は、ノヴァーリスの描く氷結した庭園に通ずるユートピアへの指向性が感じられるのに対し、「ファールン鉱山」に描かれる地底の庭園は、ノヴァーリスの老鉱夫の描く地底庭園と設定を同じくしながら、その破壊性によってノヴァーリスのそれと根本的に異なる方向を指しているように思える。地底の鉱山の女王はエリスに絶対的服従を要求し、エリスの結婚式の日には彼の命を奪うのである。ロマン派の人々の庭園描写は主にそのユートピア指向によって特徴づけられるが、ホフマンは一九世紀末に流行する「芸術のための芸術」思想 *l'art pour l'art* と「宿命の女」を先取りしている。

二 ゲオルゲとホフマンスタイル

ホフマンが切り開いた方向を極限まで推し進めたのがゲオルゲに他ならない。ゲオルゲは一八九一年七月から年末にかけて詩集『アルガバル』一二二篇のほとんどを書き上げ、翌年出版する。ボードレールの「パリの夢」に触発されたと思われるこの詩の最後の詩の最終聯は、周知のごとく、以下の通りである。「わが庭には大気も熱も無用だ／おのがためにわたしが築いたこの庭は／庭に群れる生なき鳥たちは／かつてひとたびも春をながめたことがない」^{二九} アルガバルが地底の王国に造ったのは、「自然」を完全に排除した、暗い死せる庭であり、自然という不確定要素、すなわち混沌を排除したが故にアルガバルの意志のみに従う、その意味で自律し、不毛な庭であり、それは「人工・芸術」*Kunst* の象徴となっている。ノヴァーリスの庭園が「人工」*Kunst* であったのは、今では楽園が地上にまき散らされたが故に人はその破片を拾い集めて楽園を再構築しなければ

ならないためであった。ノヴァーリスにあっては庭園は「人工」であるが、それは今は失われた楽園を指し示すものとしての「人工」であった。ノヴァーリスからすると、現実それ自体が失楽園である以上、現実をなぞることは粉々にくだけた楽園の破片を描くことに過ぎない。かくして必然的に、今は失われてしまったけれどもかつてあった、また未来に取り戻されるべき楽園は「人工」を通じてのみ暗示される。この意味でノヴァーリスの庭園は「人工」であっても、それ自体で充足した「人工・芸術」ではあり得ない。それは楽園を示すアレゴリーである。それに対してゲオルゲの庭園は現実から遮断され密室の中で自足し自律するが故に不毛でもある芸術の世界を意味している。この庭を飾る花はアルガバルが自ら作り出す「黒い花」である。最終行は以下の通りである。「—思いに沈んでこの聖域をへめぐり／ほしいままな想念に憂いを忘れ わたしは問うた—／どのようにして、ここでお前を作りあげようか／暗く大きく 黒い花よ？」^{三〇}

一八九一年秋にゲオルゲはヴィーンにホーフマンスタールを訪れた。二人の出会いにはホーフマンスタールがゲオルゲの性急さに対して距離を取り始めることによって直に破局に終わる。この出会いの記念としてホーフマンスタールは「通りすがりのある人に」をゲオルゲに献呈し、彼との出会いを契機に「予言者」をノートに記す。さらに、恐らく「私の庭」(一八九一年末)はその内容からしてゲオルゲからの決別をうたった詩であり、「アルガバル」の人工美の世界への拒否と解することができるように思われる。^{三一}

「私の庭」Mein Garten は以下の通りである。

Mein Garten

Schön ist mein Garten mit den goldenen Bäumen

Den Blättern, die mit Silbersäusen zittern.

Dem Diamanttau, den Wappengitern,
 Dem Klang des Gong, bei dem die Löwen träumen,
 Die ehernen, und den Topasrändern
 Und der Vloière, wo die Reiter blinken,
 Die niemals aus dem Silberbrunnen trinken...
 So schön, ich seh'n mich kaum nach jenem andern,
 Dem andern Garten, wo ich früher war:
 Ich weiß nicht wo... Ich rieche nur den Tau,
 Den Tau, der früh an meinen Haaren hing,
 Den Duft der Erde weiß ich, feucht und lau,
 Wenn ich die weichen Beeren suchen ging...
 In jenem Garten, wo ich früher war... 三三

この詩は内容からして二部構成となっている。最初に人工美の庭園がきらびやかなイメージで描かれる。「黄金の樹木」、「銀の葉」、「ダイヤモンドの露」、「青銅のライオン」、「トパーズの雷紋」、「銀の泉から水をのむこととはけつしてないアオサギ」がこの庭園の住人として数え上げられてゆく。そして八行目で転回がくる。「かくも美しく。あの、わたしがかつていたことのある、もう一つの庭をあこがれることはほとんどない。」この詩行において「ほとんど(ない)」「kaum」という否定の副詞が、忘れ去られてしまい想起されることもない自然の庭園と抒情主体が、否定を介してではあるが、つながっている様を表しているように思える。もはやどこ

とも判らぬながら―それ故に視覚以外の、いわばより原初的な感覚器官である嗅覚が強調される―「野いちご」を採りに行ったときの「露の感触」、「露のにおい」、「大地の香り」という生き生きとした感覚が記憶に戻ってくる。恐らく子供の頃の思い出であろう。美の人工庭園はこの詩にあつて自然の庭を消し去ることはできずにいる。むしろ自然への回帰が―たとえそれがどんなに弱々しいものであろうとも―この詩では言祝がれているように思われる。ドイツ文学における庭園モチーフにおいて人工から自然への転換がホーフマンスタールにおいて生じてると言うことができよう。^{三三}

しかしながら庭園はもともと自然と人工が交わる場であつた。人工対自然という対立は判りやすくはあるが、あまりにも単純な図式である。一八世紀初頭のハラー、一八世紀末のゴシユレーゲルとシラーがドイツにおける「新旧論争」を行った際の結論は、人間は良かれ悪しかれ理性と自由を獲得した後には原初の自然に戻ることはできない、シラーに倣つて言うならば、自然が終わつたところに人工は始まり、人間は理念としての「自然」に「理性と自由の道」を通つて無限に近づく他はないことであつた。「われわれの文化は理性と自由の道を通してわれわれを自然に連れ戻さなければならぬ」^{三四} かくして自然は人工の関数とされたのであつた。この袋小路から人間は抜け出せないのだろうか。

三 パウル・シエアバルト

ヨーロッパの綿綿と続く思想的伝統に接続しながら新しい方向性を示したのがパウル・シエアバルト Paul Scheerbarth である。シエアバルトは一九一二年にミュンヒハウゼン男爵物語の続編として「フロラー・モール」を出版する。ミュンヒハウゼン男爵がフォン・ラーベンシュタイン伯爵令嬢クラリッサと「駆け落ち」し、日

本に立ち寄った際にミカムラ大臣宅でメルボルンの大金持ちウイリアム・ウエラーが造ったガラス花の庭園の話をする。メルボルンはシエアバルトにあつてはユートピアとして構想された都市を意味する。ミスター・ウエラーはメルボルン近郊の宮殿のような邸宅でガラス花を製造し、幾つもの豪華なホールにそれを展示し、それをインドの大富豪に売りつける魂胆でいる。彼は、ガラス花の美しさを際立たせるためにわざとガラス花の嫌いな自然派の甥の娘フローラ・モールを滞在させる抜け目なさをもつ。ミュンヒハウゼン男爵はウエラー氏のところに着くとガラスの花とガラスの果実からできた部屋を案内され、大きな果樹温室で朝食をとる。その描写は以下の通りである。

Die Früchte bestanden aber nicht einfach aus Rubinen und Smaragden - diese Weller-Früchte sahen noch köstlicher aus, obschon die Farben so brannten wie bei den Brillanten. (...) Ganz unbeschreiblich leuchten aber die Farben. Die Farben, die im Glase hervorgebracht werden, sind ja viel herrlicher als alle anderen Farben; ein Farbenfreund muß eigentlich ganz naturgemäß zum Glasfanatiker werden.^{三三}

たわわに実る果実は、「ルビーやエメラルド」からできているのではなく、色彩こそ「ブリリアントカットのダイヤモンド」のようだが、外見はそれよりもはるかにすばらしい。その色彩の輝きは筆舌に尽くしがたく、ガラスのなかで生み出される色彩は他のいかなる色彩よりも見事だ。「色彩を愛する者はその本性に従って熱狂的なガラスマニアになる他はない」という。^{三六} ウエラーはガラス花を造る際に自然物とは全く違ったものを生み出す。ウエラーが造ったカンパニユラ（風鈴草）は、その「鐘のなかには世に存在するあらゆる壺形が見られ一鐘の外側はしばしば透かし細工で包んで」あり、ときには「ルビー・ガラス」、「網地ガラス」、「水ガラス」

にも包まれていたと描かれる。^{三七} 壺中天、そしてZ. エンデの「木蓮宮」をも想起させる描写である。さらには、ガラスの睡蓮が浮かび、サファイア・ブルーの大きな葉がゆっくりと触れあつて音を立て、成長する花が中から生え出る湖、ガラスの植物に満たされた、人工の原始林、果てはガラスの太陽にガラスの彗星花まである。これは人工の極致であり、「人工花より自然の花」の方を好むフローラに従えば「いつまでも色と形、色と形ばかり」で「たましいがない」世界ということになる。^{三八}

しかしながらシエバルトにとってガラスはその透明なクリスタルによってではなく、彩色によって生命を得るのである。彼にとつてガラスの起源はゴシックの大聖堂にあるステンドグラスに他ならない。「今日では」とシエバルトは「ガラス建築」について述べる、「どの家でもガラスは建築の主要要素である。むしろいまだに色がついてはいない。しかしやがて色もつけられよう:。」(「ガラス建築」一九)^{三九} 必要なのは光の強度を上げることではなく、目指されるべきは「和みのある光」*edämpftes Licht*であり(「ガラス建築」一〇六)^{四〇}、そのようなガラス建築が煉瓦建築を放逐するとき、地球は「あたかもダイヤモンドや七宝の宝飾を着飾ったような」外観を呈し、至る所に「千夜一夜物語の庭園より贅美をつくした」地上の「楽園」*Paradiese*が出現するという。(「ガラス建築」一八)^{四一}

ステンドグラスないしは色彩ガラスを通過してくる光は、啓蒙主義のシンボルであり、その産業的現実化である一九世紀の人工照明が放つ、すべてのものを照らし出す光—シエバルトは「キラキラ」*glänzt*^{四二}と形容する—ではなく、「和みのある」聖なる光であり、その光によって人は救済されるという。「いったい地上を故郷と感じた者がいたのだろうか」と問うシエバルトにとって「裝飾用ヴェネツィアンガラス」に包まれたウエラー氏のガラスの花の花壇の光こそは、墮落したこの世を聖化させ、「死せる時代」*ein(e)n ganz und gar toten(n) Zeit*^{四三}を生き返らせる力を持つのである。ノヴァーリス同様、シエバルトにとつても、現実の世界は「ばらばらに

飛び散った楽園」でしかない。そして、また、かつての「楽園」を想起させるのは光である。

ノヴァーリスは『ハインリヒ・フォン・オフターディングゲン』第七章においてクリングゾールにハインリヒに向かって次のように言わせている。「自然とわれわれの心情との関係は物体と光の関係にひとしい。物体は光をさえぎるが、光はそれによって屈折させられ、独特の色を発する。」^{四四} この文章の独特なところは「自然」が「物体」に、「われわれの心情」が「光」に喩えられているところにある。文字通り理解すれば「光」は人間の内面から発することになり、その光が「自然」を照らすことになる。自然の個々のものはその光を浴びて、光はその表面で「屈折」し「独特の色」を放つ、あるいは光がその内部にまで達すると個々の物体は透明となる、あるいはさらに光を発することになるという。「その光が物体の暗さとひとしくなれば、物体は明るく透明となる。また、その光が物体の暗さを陵駕すれば、光はその物体から出て、別の物体を照らす。」それを聞いてハインリヒは喜びに満ちて次のように答える。「よくわかります、先生。人間というのは、わたしたちの心情にとっては、結晶体なのです。透き通った自然なんです。ああ、マティルデ、きみは、言うなれば、混じりけのないサファイアだ。大空のように曇りなく透きとおり、こよなくやさしい光であたりを照らしてくれ。」^{四五} さらに、この内面の光は「結晶体」である人間の体というプリズムを通過してあらゆる対象の上に降りそそぎ、それらをすべて「純粹で、魅力的な、多様な姿」で現象させるといふ。^{四六}

それでは、この「貴い元素である光」^{四七} はどのようにして内面に点るのだろうか。ノヴァーリスは「われわれは宇宙万有を経ぐる夢を見る―だとすれば宇宙万有はわれわれの内部にあるのではないか。われわれはみずからの精神の深みを知らないのだ。―内部へと神秘に満ちた道を通じる」^{四八} と答える。

それに対してシェアバルトは、光は―太陽のそれであれ星々のそれであれ―「宇宙」から来ると言う。「フロラー・モール」の前の作品である「ミュンヒハウゼンとクラリッサ」(一九〇六年)でミュンヒハウゼン男爵

はメルボルンの万博でのガラス建築の思想に触れ、彼の地の、ガラスでできた聖堂が体現する「大いなる沈黙の宗教」*eine Religion des grossen (sic) Schweigens* について述べ^{四九}、この聖地では「大いなる未知なるもの」*der große Unbekannte* が崇められていると語る^{五〇}。また、『レザベンディオ 小遊星物語』（一九一三年）—この作品はパラス星人の英雄レザベンディオが宇宙を象徴する「頭部構造」と一つになるためにパラス星を巨大な皮膜で覆い、最後には宇宙に回収されるという壮大な宇宙小説—では、存在者の究極の目的は、宇宙と一体化することであるとも述べられる。^{五一} 聖なる光を通して人間が「大いなる未知なるもの」とつながっているという思想は、新プラトン主義そしてプラトンその人の思想に、さらには、ソクラテス以前の哲学者の思想にまで遡る。この「大いなる未知のもの」をソクラテス以前の哲学者は「自然」と呼び、存在するものがそこから生まれそこへと戻る場所として宇宙の根源としたものである。^{五二}

また、プロティノスを一つの源流として西洋思想史、そして、シルクロードを経由して中国に至る思想まで概観するならば、新プラトン主義、闇と光の二元論のグノーシス、グノーシスの一派であるマニ教と戦い光の絶対性を主張したアウグステイヌス、プロティノスの影響を受けたスーフィズム、ユダヤ教神秘主義カバラ、ゾロアスター教、華嚴経等—これらすべて光の形而上学を展開したのであり^{五三}、そのうちの幾つかはシェアバルトが影響を受けたと言われている^{五四}。もつともこれらの宗教において体験される光との違いがあることは事実である。これらの宗教の光は、純粹な光そのものであり、彩色されたものではない。それに対して、ノヴァーリスにあつては人間というプリズムを通すことによつて、またシェアバルトにあつてはステンドグラスに象徴されるものを透過することによつて色を帯びる。すなわち、二人の光は、聖なる光が現実世界に現象する際に帯びる「万華鏡のような」*kaleidkopartig*^{五五} 色彩なのである。

ノヴァーリスの人工幻想庭園とシェアバルトのガラス庭園は、かくして、光を媒介に互いに映発し合い、驚

くべき照応関係を示す。シエアバルトのガラスの庭園は、技術と芸術—*Technik und Kunst*—を介して、ノヴァーリスの場合同様、窮極の「自然」を目指しているのである。かくして、ハラーに始まりシュレーゲルとシラーにおいて一つの頂点を形成する自然と人工の対立はそれを超越する宇宙論的存在論において解決を見る。シエアバルトは一九世紀、二〇世紀の技術革新の粋を自らの作品の素材としながら、思想的にはノヴァーリスの正統な嫡子であり、それはとりもなおさずヨーロッパ思想史の源流と直結していることを意味するのである。

本論攷は、科学研究費補助金研究課題名「ドイツ近代文学における庭園モチーフの研究」(課題番号二〇五二〇二八〇、平成二〇年度～平成二二年度)の助成を受けたものである。

註

一 一七二〇年四月、ルイ一四世の死去の五年前には「タトラー」The Tatler紙上に自らの散歩の思い出を記している。Addison, Joseph in: The Tatler, No.161, 18-20 April 1710 in: The Genius of the Place, a.a.O., S. 139f. 拙稿「アイヒェンドルフにおけるイギリス風景式庭園とエグゾティシズム(上)」人文科学研究第一〇七輯二〇〇一年二月、四〇～四一頁参照。

二 Albrecht v. Haller's sämtliche Gedichte, unabgekürzte Ausgabe von 1841, (Adamant Media Corporation; Elibron Classics) 2007. 以下この詩からの引用は、行数を本文に記載する。宮下啓三訳「アルプスの山々」『スイス詩集』スイス文学叢書四、早稲田大学出版部一九八〇年一二六～一五五頁参照。

三 拙稿「『自然』という概念の発見(一)——一八〇〇年前後のドイツ精神史——」一六号、一九九八年二

- 二一三三頁、および拙稿『「自然」という概念の発見（二）——一八〇〇年前後のドイツ精神史——』一八〇〇年二四—四一頁参照。
- 四 Goethe, J. W. von, :Briefe Kommentare und Register, Hamburger Ausgabe in 4 Bdn., Bd. 1, Hamburg (C.H.Beck) 1968, S.249. Siehe auch :Kulturstiftung Dessau-Wörlitz (Hg.) :Unendlich Schön. Das Gesamtreich Dessau-Wörlitz, Berlin (nicolai) 2006. Reinhard Alex (Text) und Peter Kühn (Fotos): Schlösser und Gärten um Wörlitz, Leipzig (E.A. Seemann) 1995, S.12.
- 五 例えは以下を参照: Ahrendt, Dorothee / Aepfler, Gertraud: Goethes Gärten in Weimar, Leipzig (Edition Leipzig) 3. Aufl. 2003 (Erstdruck 1994). ゲーテは一七七五年にヴァイマルに到着したが、翌年四月に「星の庭」(Stern am Garten あまのほし Stengarten あま)を購入し、造園を始める。
- 六 Schiller, Friedrich: Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795, in: Schillers Werke, Nationalausgabe XXII, Weimar (Hermann Böhlaus Nachfolger) 1958, S. 285. シラーのこの小論は、シュトゥットガルトの銀行家 Gottlieb Heinrich Rapp (一七六一—一八三二年)が執筆した。ホーエンハイム Hohenheim 庭園(一七九三年に Carl Eugen von Württemberg 公のもつてイギリス風景式庭園に改造された庭園。現在は州立樹木園)案内についての論評である。
- 七 Schiller, a.a.O., S.285f.
- 八 HKA, Bd. V/4, S.121. 『予感と現前』には以下の記述がある。「それぞれの土地には自然からすでに与えられた独自の美しさ、固有の理念というものがあり、それは小川、木々、山々をあたかもとぎれとぎれの言葉として自らを語るうとしてゐる。これらの一つ一つの音を動かされる人は、手を加えることが少なくとも全体の意味をつなぎ合わせるのだ。このこそ本来僕たちが庭園とすべき喜びと術のすべてがあるのだ。」(HKA, Bd. III, S. 101)
- 九 Bruyn, Günter de: Die Finckensteins. Eine Familie im Dienste Preußens, Berlin (bib-Verlag) 2004, S. 78. ティータが訪ねたフィンケンシュタイン伯爵 Friedrich は、自らの庭園について詩「庭園の春の日」を残している。In: Leopold von Reichenbach: Der schöne Garten (1788), Friedrich Ludwig Karl von Finckenstein: Der Frühlingstag im Garten (1811/12), in: Zwei Garten-Lehrgedichte aus der Mark Brandenburg, hrsg. und kommentiert von Michael Niedemeier und Clemens Alexander Wimmer, in: Mitteilungen der Pückler Gesellschaft, 12. Heft, Neue Folge 1997.

- 一 Tietck, Ludwig: Phantasmus, Bd. 6, in: Ludwig Tietck: Schriften in zwölf Bdn, hsg. von Manfred Frank, Frankfurt a.M. (Deutscher Klassiker Verlag) 1985, S. 76f. Bruyn, aa.O., S. 77.
- 二 Novalis Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs I Bd. Das dichterische Werk, hsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter und Gerhard Schulz, Stuttgart (Verlag W. Kohlhammer) 1977, S. 262. 今泉文子訳『ノヴァーリス作品集』第二巻ちくま文庫二〇〇六年、一四三頁以下。ドイツ文学における鉱物嗜好については、世紀末を中心にはあるが、以下の書が包括的に論じている。Beil, Ulrich Johannes: Die Wiederkehr des Absoluten. Studien zur Symbolik des Kristallinen und Metallischen in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende, Frankfurt a.M. Bern New York Paris (Peter Lang) 1988. ノヴァーリスにおける鉱物学については以下の書を参照。Bark, Irene: "Steinen in Potenzen": konstruktive Rezeption der Mineralogie bei Novalis, Tübingen (Niemeyer) 1999.
- 三 「クリンゲンゾール・メルヒェン」には三つの庭園描写がある。本文で触れたもの他にアルクトゥール王の宝物庫の中にはクンストカマーを想わせる「大きな庭園」がある。
- 四 Novalis, aa.O. S.290f.
- 五 今泉訳二〇四頁参照。
- 六 Novalis, aa.O. S.312f.
- 七 今泉訳二四七頁以下参照。
- 八 Bd.III, S.37. 中井章子『ノヴァーリスと自然神秘思想―自然学から詩学へ―』創文社、一九九八年、二六三頁参照。
- 九 Bd.III, S.564.
- 二〇 拙稿「クンストカマーの思想―ノヴァーリスとザムエル・クヴィツヒェベルクのミュージアム論―」人文科学研究第一二七輯(二〇一〇年一〇月)、一―三五頁参照。
- 二一 例えばゲオルゲが師と仰いだマラルメの「エロディヤード」と較べると同じ氷結と貴金属の世界でもノヴァーリスとマラルメでは大いに異なることが判るだろう。岩波文庫版鈴木信太郎訳の一部を引用する。「わが髪は、人間界の苦悩の忘却の香を／撒きちらす 花にはあらず、無慙にもただ燦々と／光る時も、はた、艶失せて蒼白に浮かべ

る時も、／永遠に芳香の力に頼らぬ黄金にして／金属の石胎不毛の冷厳を保たむことを望むのみ、／わが生れし古城の壁の寶玉よ、武器よ、甕よ、／孤獨なるわが幼児より、汝らの光を映して。(中略) おお 鏡よ、／倦怠によりに沈みたる／木の葉にも似し わが思い出を 探し覚えて、／汝の中に杳かなる影のごとくに われは現れぬ。／しかも、恐ろし、夕されば その厳しき泉の中に／亂れ散るわが夢の裸の姿を われは識りぬ。(中略)然なり、わが為、我が為に、ただ咲き匂ふ、寂しき女よ。／そを汝らぞ知る、汝、燦然たる精巧微妙の／洞窟の 無限の深さに埋れし 紫の水晶の園、／太初 of 土の仄暗き眠りの下に、古の／汝の光を蔵したる、人に知られる閻浮檀金、／わが眼は、純なる珠玉のごと、その瀏亮たる輝きを／借り来る 汝 寶石の数々、さてはまた 汝、／わが若き黄金の髪に 宿命の燦たる光と／千鈞の相とを 授く 諸々の金銀よ。」岩波書店、昭和五〇年、四八頁以下。Mallarmé, Stéphane: *Œuvres complètes, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry*, Paris (Gallimard) 1945, S.45ff.

- 二二 Phantasus, S.309. ティーク「妖精」蘭田宗人訳『ドイツロマン派全集』第一巻、国書刊行会、一九八三年所収、一
二六頁。「お花唄」を原語に忠実に「花のお庭」に改訳、「深紅」goldrotを「金と赤の混じった色」とした。goldrotは
現代では「金赤」としてイエローとマゼンタを等分に混ぜた色として定義されるが、この文脈では「金」が重要な意
味を帯びている。
- 二三 Brentano, Clemens: *Werke in 4 Bdn, Bd.3*, München (Carl Hanser Verlag) S.30f. 矢川澄子訳『ゴッケル物語』王国社
(一九九五年) 八七頁。
- 二四 Brentano, a.a.O. S. 621.
- 二五 Brentano, a.a.O. S.554. 矢川訳 一三三頁。
- 二六 ガストン・バシュラール『空間の詩学』岩村行雄訳、思潮社、一九六九年、一九四頁。
- 二七 E.T.A. Hoffmann: *Die Serapionsbrüder*, Frankfurt a.M. (Deutscher Klassiker Verlag) 2008, S.232. 『セラピオン朋友会
員物語』ホフマン全集四、創土社、一九八二年、深田甫訳三八四頁参照。
- 二八 E.T.A. Hoffmann: *Der goldene Topf*, in: *Fantasiestücke*, Frankfurt a.M. (Deutscher Klassiker Verlag) 2006, S.269ff. 大島か
おり訳『黄金の壺／マッドモアゼル・ド・スキュデリ』光文社古典新訳文庫二〇〇九年、八六頁以下。

- 二九 George, Stefan: Hymnen, Pilgerfahrten, Algalal. Bd. II, in: *Sämtliche Werke in 18 Bdn*, Stuttgart (Klett-Cotta) 1987, S.63.
『世界詩人全集』一 ケオルゲ ホーフマンスタール カロツサ詩集』新潮社昭和五〇年一九頁、川村二郎訳。
- 三〇 George, a.a.O. 川村訳二〇頁。
- 三一 Braungart, Wolfgang: Memotechnik des Lebens, in: *Die Lebensform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Bd. 1, hrsg. von Kai Buchholz, Rita Laroche, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert, Darmstadt (haeusser-media / Verlag Häuser) 2001, S.87.
- 三二 Hofmannsthal, Hugo von: Gedichte / Dramen 1, 1891-1898, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt a.M. (Fischer Verlag) 1979, S.122.
- 三三 ドイツ近代文学においてロマン派以降庭園がテーマとならなかったということを中心としたのではない。それどころか一九世紀末の詩においては庭園はしばしば公園 Park として重要なモチーフを形成していた。(次の論文を参照)。
- 三四 Koebner, Thomas: Der Garten als literarisches Motiv. *Ausblick auf die Jahrhundertwende*, in: *Park und Garten im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal, Heidelberg (Carl Winter · Universitätsverlag) 1978, S141-192.*しかし本論致はノヴァーリスに始まる人工幻想庭園の系譜を辿り、それが二つの極—ゲオルゲとシエバルト—に集束する様を描くことを主題とする。
- 三五 Schiller, Bd. 20, S.414.
- 三六 Scheerhart, Paul: Flora Mohr: Eine Glasblumen-Novelle, in: *Gesammelte Werke Bd. 6: Erzählungen 1*, Linckenheim (Edition Phantasia) 1990, S. 412f. 一部改訳。
- 三七 種村季弘訳『永久機関 附・ガラス建築—シエアバルトの世界—』作品社、一九九四年、八二頁以下参照。
- 三八 Scheerhart, a.a.O., S.416. 種村訳八七頁。
- 三九 Scheerhart, a.a.O., S.427. 種村訳一〇二頁。
- 四〇 Scheerhart: Glasarchitektur, in: *GW, Bd. 9, S.468.* 種村訳一七二頁以下。
- 四一 Scheerhart, a.a.O. S.534. 「楽園」を種村訳では「パラダイス」としているが本論におけるこの語の使用の一貫性から訳語を変更したことを記しておく。

- 四一 Scheerhart, a.a.O. S.467f.
- 四二 「ガラス建築五二」Scheerhart, a.a.O. S.495. 夜の闇を昼に変える人工照明の限無く照らす光に対する嫌悪と、その光が管理社会の徹底化を想起させることに対する反発については Schivelbusch, Wolfgang: *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. (Fischer Verlag) 2004. (W. シヴェルブッシュ『闇をひらく光 一九世紀における照明の歴史』法政大学出版局一九八八年)を参照。
- 四三 Scheerhart: *Münchhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman in: Gesammelte Werke Bd.4, S.532.*
- 四四 Novalis, a.a.O. S.280. 今泉訳一八〇頁。
- 四五 Novalis, a.a.O. S.280. 今泉訳一八〇頁。
- 四六 Novalis, a.a.O. S.281. 今泉訳一八二頁以下。
- 四七 原語は dieses köstliche Element である。Novalis, S.281. 「聖なる光」der heilige strahl である。S.322.
- 四八 Novalis, Bd.2, S.417ff. 「花粉」一六、今泉訳『ノヴァーリス作品集』一、一〇一頁。
- 四九 Scheerhart, Bd.4, S.578.
- 五〇 a.a.O. S.577.
- 五一 Scheerhart: *Lesbéndio. Ein Asterioden-Roman. in: Gesammelte Werke Bd.5* には例えば以下の表現がある。Eins mit ihm werden - mit dem großen Lenker unsres Lebens! S.452. 「わがらの生命の偉大なる導き手と一体になることだ。」(種村季弘訳『小遊星物語 付・宇宙の輝き』平凡社ライブラリー一九九五年二〇一頁)
- Die Sonne sagte mir schon, daß Todesschmerz ist vielleicht der größte Schmerz. Er enthält aber auch die größte Seligkeit - diese Auflösung in Größeren und Stärkeren ist eine ganz außerordentlich großartige Empfindung. S.529 「太陽はかつて、苦痛を怖れてはならない、とほくにいったー死の苦痛こそはおそらく最大の苦痛だ。それはしかし、最大の幸福をも宿していてーより大きな、より力強い存在へのこの溶融は、まさしく比類なく雄大な体験なのだ。」(二九五頁) 一部改訳。
- Es ist ja das Sterben nur ein Sichauflösen in dem Größeren. S.531. 「死とはまさにより大いなるものうちへの溶融にほかならないのだ。」(二九六頁) 一部改訳。ノヴァーリス「宇宙万有は、無数の世界へ分裂していくが、またくり返し、より大きな世界に包みこまれていく(…)」Das Weltall zer fällt in unendliche, immer von größern Welten wieder befaßt

Welten, S.331 今泉訳二八五頁。

五二 H. ブルーメンベルク『光の形而上学』朝日出版社昭和五二年・井上忠『パルメニデス』青土社、一九九六年・井筒俊彦『神秘哲学』井筒俊彦著作集第一卷、中央公論社、一九九三年を参照。

五三 井筒俊彦「事無礙・理無礙」井筒俊彦著作集第九卷『東洋哲学』一九九二年所収、一一七～一九五頁参照。

五四 Beil: Die Wiedekehr des Absoluten, S.323ff.

五五 「ガラス建築五」 Scherhart, a.a.O. S.495..