

アイヒェンドルフ文学における庭園モチーフ

桑 原 聡

アイヒェンドルフ文学が庭園モチーフを好むことは、作品内在解釈派のR・アレヴィーン以下の業績によって周知のことである。しかし、作品内在解釈派はアイヒェンドルフ文学の庭園モチーフを、それが庭園の所有者の性格を表すといった、作品内におけるその「象徴」機能に限定して解釈している。しかし、これまたよく知られているように、庭園は西洋文化において長い歴史をもち、とりわけルネサンス以後、たんに建造物の装飾といった付随的意味を遙かに超える、それ自体優れて思想的・芸術表出の一つであった。文学において描かれる庭園は、それが基盤にもつ歴史的・美学的意味を失うことなく、作品内において、さらに、隠喩的意義を担わされることになる。以下においてはアイヒェンドルフ文学に現れるイギリス風景式庭園とロココ整形庭園の描写を取り上げ、それがアイヒェンドルフ文学の核心を示す空間となっていることを明らかにする。

一 『予感と現前』に描かれる「イギリス庭園」

『予感と現前』の主人公フリードリヒは戦いに敗れた後その友レオンティンと共に、エルヴィーネが行くよう言い残した、「朝日の昇る」森に向かう途次、山中で奇妙な「現代的イギリス庭園」に出くわす。二人は馬を

降り、それを囲っている低い白樺の木の垣を飛び越えたと、そこには白い砂が敷かれた「蛇の小道」が迷路をなしていた。その小道は「大抵は外国産の灌木が鬱蒼とした大きな叢林を形成している」所で二股に分かれていた。二人はそれぞれの道を行くことにする。その描写は以下の通りである。

しかしこの狭い小道は奇妙なことに終わりのない円をなし絶えずぐるぐる回っていたので、二人の男爵は小道を一生懸命相手を求めて歩を進めれば進むほど、かえって互いにいつも近くにありながら決して相手を捉えることができず、また出会うこともできなかった。何度か道が突然交差することがあったが、そのとき二人は思いがけずばったり出会い、そしてまた別れた。そして道に惑いほとんど疲れ果てた後、二人は突然またあの垣の前に、二人が歩き始めたあの場所に至ったのだった。二

二人はこの迷路の着想に腹を立てると同時に笑わずにはいられない。好奇心をそそられた二人は勢いをつけ迷路の壁を形成している叢林を突き抜ける。とそこには空間が広がっており寺院が建っていた。だが何たる建造物であることか、二人はその「迷宮を思わせる、荒唐無稽な様式混交」(d. (as) labyrinthische (n), höchstabenheuerliche (n) Gemisch)を目にして眩暈 verwirrend を覚える。その寺院は「矮小であるにもかかわらず不格好で、あらゆるものが重なり合い入り乱れていた」。門構えは「円柱の並ぶ堂々としたギリシア風神殿造り」であるが、すべてが可愛らしくまた木に彩色を施したもので滑稽に見える。会堂には提琴を弾く木製のアポロン像。しかし頭が欠けている。というのも空間に収まりきれなかったからだ。そこを抜けると「趣味のよい牛舎」がある。その隣には「最新型のオランダ式酪農場」がそっくりとあるが、あたりに人影はない。「酪農場」の上には「隠者の庵」みたようなものが「ミツバチの巣籠」のように宙に浮かんでいる。第二の入

り口は「古城に見られるような、廢墟を演出する四角形の塔」であり、その「城壁の上にはところどころ蒼生した植木鉢」があった。そして極めつけとしてこれらの恐るべき「様式混交の全体」の彼方に「繊細な彫刻を施した、色鮮やかな中国式パゴダ」が聳え、庇の「無数の鈴」が風に揺られて妙なる音を発していた。「このパゴダの中、一番奥の部屋には板張りの床の真ん中に磁器製の、不格好な小さな中国人が大きなおなかをしあぐらをかいて座っており、自らの奇巧の宮殿に住まいする唯一の者として大きなツルツル頭をひとり孤独に揺らし続けていた。」^三「なんともはやたまげた。この魔法の城の中で綺想の建築家その人にまだ出会えるものなら、何でもくれてやるのだが。こいつはまったく地上のあらゆる趣味のこたまぜ神殿 ein wahrer Surrogat-Tempel für alle Geschmücke auf Erdenだ」とレオンティンは言う。そうこうしているうちに二人は「社交の間」 Gesellschafts-Saalと書かれている、建物の奥所にたどり着く。その部屋は壁も天井も鏡張りで、鏡に映った二人の姿はまた他の鏡に鏡映し、無数に増殖していた。二人はそれを見て頭が「惑乱」 verwirrtする。あたりには人影はない。このような「偏奇」 Verrückungのうちに二人だけで留まることに恐れをなした二人は戸外に急ぐ。フリードリヒとレオンティンは「ありきたりにしだれ柳やら木立やら小橋やらが数多く見られる庭園のもう一つの側」^四を見て回る。そこでは「成長し、花開くも、やがては塵となる」 Wachsen, Blüten, Staubwerdenとか、「生を楽しめ」 Freut euch des Lebens!といった言葉が刻まれた板が木に吊してあったが、この庭園の特徴は、その板がとてつもなく大きく、若い樹木ではそれが地につかンばかりであった。この庭園の端は「あらゆる種類の小さい中にも小さい矮木とほとんど目につかない滝」とから成っており、その先は突然喬木林の濃い緑に接していた。岩壁の間からは滔々たる流れが「あたかもこの庭園全体を破壊しようともいうかのように」まっすぐに落ちてきていたが、裾で突然「人をからかうかのように」脇に流れ森に戻ってしまった。二人は「偉大なる、静かなる、清涼の自然の壮麗」を恋い求め、再び馬上の人となったときによりやく安堵の息をついたの

だった。

現実にあるとも思えない荒唐無稽な、戯画化された庭園の描写である。アイヒェンドルフ文学には庭園描写がしばしば現れるが、それは一般にその所有者ないしはそれともっとも関連の深い人物の性格を表現するメタファーである。『予感と現前』においてはロマーナの居城の異国風の、「名状しがたい渾沌」たる庭園の描写^五がその典型的な例であろう。それからすれば上の庭園描写はその現在の所有者であるフリードリヒの兄ルードルフの心象風景、すなわち彼の渾沌とした心の「底知れぬ深淵」^六を表現していると一応は解することができるだろう。だが渾沌を表現するにしてもこの庭園描写はその綺想Capriccioとエグゼティシズムにもかかわらず生々しい。すべてをアイヒェンドルフが想像で考え出したとは少々考えにくい。アイヒェンドルフはこの着想をどこから得たのだろうか。^七手がかりはこの庭園が「現代的イギリス庭園」と名づけられていることにある。いわゆるイギリス風景式庭園のことである。

造園家アンドレ・ル・ノートル André Le Nôtre^八（一六一三—一七〇〇）によって考案されたバロック整形式庭園はヴェルサイユ宮庭園以降ヨーロッパ中の宮廷において模倣された。しかしながら、市民階級の勃興とともに新しい階級は庭園様式においても新しい美学を求めた。バロックの豪華とシンメトリーに代わって「自然」らしさが新しい美的価値として賞揚されることになる。こうして一八世紀イギリスにおいて成立したのがイギリス風景式庭園といわれる新様式であった。イギリス風景式庭園は一八世紀後半に最盛期を迎えるが、一方ではイングリランドの自然を自然らしく、緩やかに起伏する土地に芝生、ゆつたりと蛇行する水の流れ等を庭園に反映させようとした、そしてストウ庭園、ブレナム・パレスの「改良」^{イングリッシュ}によって名を馳せたランスロット・ブラウン Lancelot Brown（一七一六—一八三三）、通称ケイパビリティ・ブラウンに率いられた「ブラウン派」

The Brownists が活躍し、他方でウィリアム・ギルピン William Gilpin (一七二四—一八〇四) が提唱しウィリアム・チェンバーズ William Chambers (一七二三—一七九六) によって実際に作庭された「ピクチャレスク派」The Picturesque School が覇を競っていた。この節の冒頭部分に触れた『予感と現前』中の「現代的イギリス庭園」は後者と関係する。

バロックからイギリス風景式庭園に至る庭園史を通覧すると、「渦」ないしは「迷路」のモチーフ^九、「円柱の並ぶ堂々としたギリシア風神殿造り」、「ゴシック様式の「古城に見られるような、廃墟を演出する四角形の塔」、「繊細な彫刻を施した、色鮮やかな中国式パゴダ」、「あたかも庭園全体を破壊しようとするかのような滝」を配されたアイヒェンドルフの「現代的イギリス庭園」の描写は、たとえそれが戯画化され誇張されて描かれているとはいえ、ピクチャレスク庭園のエグゼシズムを精確に抉り出していることが判る。アイヒェンドルフの批判は、バロック庭園に対して自然を強調したはずのイギリス風景式庭園の人工的演出に向けられていたのである。^{一〇} だからこそ二人の主人公は過剰なるエグゼシズムに疲れ、「偉大なる、静かなる、清涼の自然の壮麗」を求め、大いなる自然の中で安堵するのである。^{一一} この箇所は『予感と現前』という長編小説の中の一エピソードを形成しているに過ぎないが、その意味からするとこの作品の主題である、近代における自然と人工の対立を見事に形象化している。^{一二}

もう一つピクチャレスクの庭園を見ておこう。それは『詩人たちとその仲間』(一八三七年)第二章に描出される、ヴィクトール伯爵の庭園の一つである。^{一三} この庭園は三つの部分から成り、それらは、ヴィクトール伯爵の複雑な性格を表現するにとどまらず、アイヒェンドルフのこの長編小説の題名となっている「詩人たちの有り様をも暗示している。描かれているのは、バロックないしロココの整形式庭園、荒々しい自然のうちに造り込まれた庭園、そして、そこに達する手段のない池に浮かぶ島にある荒廃した庭園である。今触れておき

たいのは第二の庭園である。この庭園は「架空庭園」と呼ばれ、「柔らかく弧を描く橋」が互いを結び合う溪谷に聳え立つ岩山の頂上に造られた、色とりどりの花に飾られた、小さな庭園である。子供の頃ヴィクトール伯爵は、嵐がやってくる時には、絶壁に足を投げ出しこの「圧倒的な光景」を見ていたという。^四どこか中国の山水画を思い出させるこの庭が体現しているのは、自然との優美な調和を求める美ではなく、荒々しい自然の中に過激な想像力が造りだした戦慄の美である。「圧倒的な」と訳した言葉は *unermesslich* であり、それは「全体を推量することができない」であり、内に含まれる *messen* は「測量する」である。この「光景」は調和とは関係せず、無限と関わるのであり、造園家の志向を表している。この「思いつき」においては伯爵は神に勝っている、という小説中の言葉はこの庭園と伯爵の非・自然ないしは超・自然＝人工への傾斜を端的に言い表している。

二 ロックの庭園

イギリス風景式庭園と同様バロック整形式庭園についてもアイヒェンドルフは批判的である。アイヒェンドルフにとってヴェルサイユ宮庭園を造ったル・ノートルは自然を「サロン」としたにすぎないとし、フランス古典主義文学の理論家ボアローは文学におけるル・ノートルに擬せられる。フランス古典主義悲劇は、ヴェルサイユ宮庭園に他ならない。「ル・ノートルは自然の全体をサロンにしようとしたのだ、そしてボアローはこの（フランス古典劇の…筆者註）サロン文学のル・ノートルだったのだ。」^五 また、晩年に執筆を開始した回想録「貴族と革命」において彼はドイツにおけるバロック庭園はヴェルサイユ宮庭園の模倣でしかないと断じて次のように述べる。「あらゆる模倣は、しかしながら、それがどうしても常に何か新しいものの、奇を衒ったものを

提示したいが故に、間違いないお手本の誇張とやり過ぎいう結果に終わってしまう。」その結果、ドイツでは庭園は、「色とりどりの植木鉢でできたモザイクの花壇」「つげの木でできたピラミッドやら悪趣味の動物の姿を象ったトピアリー」「たぐさんの、部分的には木製の神々の彫像」などから成ることになったと彼は嘆じる。^六

それではアイヒェンドルフ文学において理想とされる庭園とはどのようなものだろうか。『予感と現前』にその例と思える描写がある。「その庭自体が一連なりの丘の上にあり、緑なす土地の上に咲く瑞々しい花冠のようだった。この庭のどこからも、パノラマのようにまわりに広がっているこの土地一帯を清々しく見渡すことができた。フランス式あるいはイギリス式の規則がのさばっているのはどこにも認められない、だが、全体は、言いようもなくさわやかであり、あたかも自然が喜びのあまりはしゃいで自らを着飾ろうとしたかのようにだった。」^七 バロック整形形式庭園でもなくイギリス風景式庭園でもなく、自然と一体となった庭園が理想とされる。

同じく『予感と現前』には次のような言葉を讀むことができる。「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、それぞれの土地は小川、木々、山々をあたかもとぎれとぎれの言葉として、自らの理念を語ろうとする。これらの一つ一つの音に心を動かされる人は、手なるべく加えることなくして全体の意味をつなぎ合わせるのだ。ここにこそ本来僕たちが庭園とうまくつきあう喜びと術のすべてがあるのだ。」^八 また、晩年の自伝的文章には次のような文章もある。「しかし、すべての本当の庭園は、とテイクがどこかで正しく言っているように、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。」^九

こうして見るとアイヒェンドルフ文学における理想の庭園は優しい自然と調和したものと言うことができるであろう。ヴィクトール伯爵の「架空庭園」は自然のうちに造り込まれたものではあったが、それが体現していたのは、荒々しい自然のなかで無限へと放たれる想像力である。それは美は美であっても、一八世紀におけ

るアルプスの美の発見以来、徐々に浸透しつつあった崇高美に他ならない。そして崇高美は自然に対する理性の優位を前提として成立する。

しかし、である。上記の理想の庭園像にもかかわらず、アイヒェンドルフはもう一つの庭園様式にも密かな愛情を抱き続けていたように思える。それは、意外なことに、ロココ庭園である。しかし、これも常に愛情をもって描かれたという訳ではない。それどころか晩年の彼の自伝的作品では、整形式の「装飾庭園」Ziengärtenは、ロココの時代の牧歌 *Schäfergedichte* において好まれた、ダフニスと美しいクロエのモチーフの一例として嘲笑的になっている。アイヒェンドルフが挿入している詩を見てみよう。

チューリップの花は輝き、並木道に区切られ、

そこではサボテンの間にま白い彫像が立ち、

水盤のなかでは噴水が黄金の玉と戯れ

園亭のなかにはスフィンクスが潜み、人を心地よく驚かす。

美しいクロエは庭を逍遙し、

その隣には騎士がひとり、慇懃にお相手する、

そしてふたりの背後からクビードが忍び足で

緑に身を潜めたり、矢を射かけたり。

二人はさんざめきながら歩を進める。いつしか夕焼けが迫り、「仕掛け時計」がメヌエットを演奏して時を告げ

る。最後の聯は以下の通り。「私はいつたい、ああ、ああ、もう暗くなってきたわ。」／〈それだけにいつそう心地よくわたしは二つの星が輝くのを見るのみ〉／〈まあ大胆な騎士様！〉——〈おお、クロエ様、わたしは希望をもつてもよろしいのでしょうか。〉／そのときクピードは矢を放ちみごと命中了」。

ロココを嘲笑するアイヒェンドルフの口吻は、軽やかであると同時に辛辣である。この庭園はもともとバロック庭園であつたかもしれない。しかし、今や、その趣はロココである。この自伝的作品にはもう一篇ロココ庭園を題材とした詩が挿入されている。「プリンス・ロココ」である。ここでもロココ庭園は、自然に敵対し、森や風が語るところを理解できない様式として描かれている。「プリンス・ロココ、あなたは並木道を定規とコンパスで／優雅に線引きし／そして木々を刈り込ませた／木々が二度と森を夢見ることのないように」^三とこの八聯の四行詩は始まり、バラの垣根にサボテン、黄金の鞠と戯れる噴水を背景としてダフネの恋物語が詠まれ、最後は自然へと回帰して終わる。「森は刈り込まずそのままに／森のさやぎはあなたの思いとは異なる／森は春と手をつなぎ／そして一夜にして春はくる。」

以上の記述を見る限りアイヒェンドルフのロココに対する批判的態度に疑問の余地はない。それにもかかわらず、アイヒェンドルフ文学においてはロココの庭園は、アイヒェンドルフ本人の意図を越えて、彼の文学の本質を密やかに告げる空間でもある。

『予感と現前』の中にフリードリヒがローザに自分の幼年時代を物語る場面がある。フリードリヒのもっとも幼い頃の記憶は「大きな、美しい庭園」から始まる。その庭園では「まっすぐに刈り込まれた木々の壁が長い、高い並木道をなし、花壇の間を縦横に走って」おり、その間には噴水が「孤独」に水音を立てていたと描写される。^三これがロココ庭園かどうかは、この描写だけでは断定しがたい。だが、この庭園が整形式庭園であることは明白であり、また、「郷愁」がフリードリヒを襲うとき、故郷の山々と同時にこの庭園が想起されるこ

とは^{三三}、アイヒェンドルフの理想の庭園が、先に引いた、自然と一体となった庭園のみを指すのではなく、整形式庭一般を含むとは言えなくとも、ある種の整形式庭園を必ずしも排除するものではないことを示唆しているように思える。あるいはこうも言えるかもしれない。理想の庭園は理想の庭園としてありつつ、ある種の整形式庭園はアイヒェンドルフにとって原風景として存在し特権的な意義を与えられているのだ、と。事実、『予感と現前』におけるこの回想の場面は、アイヒェンドルフの幼年時代を色濃く反映している箇所と言われている。^{三四}

ロココ庭園を詠った詩の中で、恐らくもつとも優れたものは「王冠ユリと紅のぼたん」で始まる詩であろう。この詩は、アイヒェンドルフの中編『誘拐』*Die Entführung*（一八三七年に完成）が初出である。この物語は、ルイ一五世時代のヴェルサイユ宮及び庭園と、ロワール地方の城を舞台にした、主人公ガストン男爵の、二人の、性格をまったく異にした女性、レオンテイスとディアナに対する愛を巡る物語である。

この詩は、ディアナがルイ一五世の仮装舞踏会の喧噪に飽き飽きして、ロワール地方にある、子供の頃に住んでいた古城に戻った翌朝に城の庭園に足を踏み入れたときに思い出す「歌」として挿入される。ディアナは、レオンテイスとは対照的に、「緑なす黒髪と黒い瞳をした、アマゾンのような、男を寄せつけない美しさ」をもち、『予感と現前』のロマーナと同じように、束縛されることを嫌い、「誰もが目まいを起こし追ってくる」とができない山嶺」にいたことをもつとも好む女性として描かれている。

ディアナが庭園に足を踏み入れると、その庭は今では荒れ果て、「垣根」は剪定されず、遊歩道には草がのび放題の有様である。ただ何輪かの牡丹のみがその紅の光を放っている。ディアナはツゲの木のトピアリーと樹牆の間に「魔法」にかかったように立ちすくむ。詩は以下の通りである。

王冠ユリと紅のぼたん

ふたつながら魔法にかかっているにちがいない

父も母も亡くなって久しいのだから

なにをここに寂しく咲いているのか。

噴泉は今でもなおおしゃべりをつづける

昔の、美しい時のことを

ひとりの女がすわってまどろむ

ながい巻き毛はその衣を覆う。

手にリユートをもち

眠りながらあたかも語るよう

わたしはかつてそれを知っていたのではないかしら

静かに、それを起こさないよう通りすぎなさい。

そして谷間に沿って暗闇が迫るとき

彼女は弦を静かにかきならす

するとこの世のものとも思われない響きが

夜のあいだこの庭園に満ちる。

Kaiserkron' und Päonien roth,
Die müssen verzaubert sein,
Denn Vater und Mutter sind lange todt,
Was blüh'n sie hier so allein?

Der Springbrunnen plaudert noch immerfort
Von der alten schönen Zeit,
Eine Frau sitzt eingeschlafen dort,
Ihre Locken bedecken ihr Kleid.

Sie hat eine Laute in der Hand,
Als ob sie im Schlafe spricht,
Mir ist, als hätt' ich sie sonst gekannt -
Still, geh' vorbei und weck sie nicht!

Und wenn es dunkelt das Thal entlang,
Streift sie die Saiten sacht,
Da gib't s einen wunderbaren Klang
Durch den Garten die ganze Nacht.^{[[1]]}

ロココの庭園はアイヒェンドルフ文学にとって特別な空間である。何故ならこの場所は「時」がその本質を表す場として表象されているからである。

この詩の主題は、「時」である。^{二六}より厳密に言えば、「時の三重構造」^{トリアーデ}である。この詩の特異なところは、それが現在形で書かれながら二つの過去と未来を表現している点である。まずは過去の二重性を検討したい。

第一聯と第二聯に過去が現れるが、それぞれの過去は異なっている。

作品のコンテキストで言うならば（もちろんもつと一般化してアイヒェンドルフ自身を含む叙情主体のコンテキストを考えることができる）、ディアナが作品中幼いときに両親を亡くし後見人の手で育てられたとされていることと、この詩の第一聯は関係している。だが、第二聯で噴泉が語るとされる「昔の、美しい時」と両親の存命時の関連が明瞭でない。

表面的に理解すれば、「昔の、美しい時」は、ディアナが父母とともに過ごした幼少期と取ることができるであろう。「今」の時から振り返って幼少期を懐かしむのである。ディアナがルイ一五世の宮廷生活に倦み飽きていることを考えれば、両親とともに過ごした、ロワール地方の、田舎の土地にある古城の庭園は懐古の対象であり得る。

しかし、第二聯第一行の「今でもなお」noch immerfortという副詞はさらなる解釈を許す。「今でも」という副詞は必然的に「かつても」を内包する。すなわち、両親が生きていた時においても、噴泉では水が流れ、その水声は恐らく「おしゃべり」をするかのようなものである以上に勢いがよかったであろうが、その対象は「昔の、美しい時」であった、という読みを可能にする。このように理解するならば、噴泉の「語り」は、両親の生きていた時にもあり、今でも存在するということになる。この「昔の美しい時」は、過去においても「昔の、美しい時」であったということになる。

今は庭園となってしまったこの庭園は、かつては手入れが行き届き、木々や樹牆はきれいに剪定され、パルテールには季節の花々が咲き乱れていたことであろう。それが今では、荒れた庭の中に「王冠ユリ」と「紅のぼたん」のみが、両親が生きていた頃のよすがとして「寂しく」いく輪か咲き残っているそのことが、「魔法」という言葉呼び寄せる。

さらに、この同じ「魔法」という言葉を第二聯以下の噴泉と、その中の女像が引き取る。噴水の水音は、昼の間、「昔の、美しい時」についておしゃべりをする。噴水の水の流れが「おしゃべり」に喩えられている。水音が「おしゃべり」という、とりとめない様態であるが、言語に関わる比喩として使われているのは、もちろん、先の理想の庭園の描写の中で自然が「とぎれとぎれ」の言葉でしゃべり、その言葉の意味を再構成することとこそ造園家の偉大なる「技」 *Kunst* があつたのと同様、偶然ではない。それは、女像が「語る」を呼び起こす役割を果たしている。この、恐らく大理石でできた女像は、昼の間、リユートを手にまどろんでいる。その様は、あたかも「眠りながら語りかけるよう」である。ディアナ＝叙情主体は、「かつてそれを知っていた」かのように感じる。あたりが暗くなると、噴水の水音に代わり、手にしたリユートの弦を優しくつま弾く。すると「この世のものとも思われない音色」が夜の庭園に響く、という。彼女を目覚めさせないようという警告は、制止というよりはむしろ「この世のものとも思われない音色」によって世界が一変してしまうことに對する覚悟を質しているように思われる。

両親の生きていた「過去」は、噴泉の女像を介してさらに、次元を越えた「過去」へと通じるのみならず、それは、女像が再び目覚めリユートをつま弾き「この世のものとも思われない音」を奏することによって世界が一変する「未来」へと導かれてゆく。大理石像の「眠り」と「沈黙」は、「魔法」による呪縛の状態を表している。そして「魔法」という言葉には、開放型の風景式庭園ではなく、回りを樹牆に囲まれた、そう大きく

はない密室空間としての整形式庭園がふさわしいのであり、このことがアイヒェンドルフの意識においては好まれないながら、アイヒェンドルフ文学においてロココ庭園が特別な位置を占める空間となる理由の一つである。

「現在」は、かつては生動していたもの―『予感と現前』の言葉を用いれば「世界が根源にもっている美しさ」―がある否定性によって隠されてしまっている時である。「過去」は、両親が生きておりこの庭園が華やかだった時としての過去を含みながら、それを越えて一つの理想の時を示唆しているように思える。しかし、それは隠されているのであって、無くなってしまった訳ではまだない。「わたしはかつてそれを知っていたのではないかしら」という叙情主体の自問は、今は隠されてしまった状態と幽かながら未だつながっていることを指す。すなわち、過去の現前である。しかし、この詩でこの箇所に接続法第二式非現実話法とともに「あたかも」という接続詞が使われているように、そのつながりは今にも消えそうな印象を与える。しかし、それでも、生き生きとした過去への通路はまだ開いているのである。この連関で見ると、女像がリュートを抱え「眠りながらあたかも語るよう」の行は注目値する。この文も「あたかも」で始まる、本来は接続法非現実話法を要求する構文である。しかし、実際には動詞は現在形 *spricht* である。もちろん、ここは第四行の最後の語 *nicht* と韻を踏むためという韻律上の説明は可能である。だが、詩を解釈するにはそのような表面上の説明だけにとどまるべきではなからう。この女像を見る叙情主体は、語りかけられているのである。この女像が体現しているものは、水音という噴泉の言語で「眠りながら」叙情主体に語りかけている。水音を「語り」として理解する者にのみ、大理石像は自らの秘密への鍵を与える。それは「時」としては未来において開示されるだろう。いまだ想起とは言えないにしても、未来へつながる過去の秘密がおぼろながらも無意識から意識へと昇ってくるように感じられるからこそ、次の詩行「わたしはかつてそれを知っていたのではないかしら」が呼び起こさ

れるのである。

この詩では「時」が様々な相を示している。二重の過去（両親の生きていた過去とそれを越えて遙かに生動する状態へと遡及する過去）については既に触れた。さらに、この庭園を廢園へと荒廃させた「時」、そしてそれにもかかわらず、本来あるべき姿として過去が現前する「時」が加わる。その諸相の中で、否定性という「魔法」に覆われてしまっている現在を突き破って、さざめきのような声ともつかぬ声がついには「響き」となって現れ出でる「過去」の現前は、そのまま未来の「予感」へと変貌し、アイヒェンドルフの「時」の核心を形作ると同時に、「響き」が「庭園」を越え行くことによって呪縛は解け広々とした「空間」が形成されるのである。「時」の形象化はアイヒェンドルフ文学の特徴の一つであるが、この詩は中でも「時」そのものを主題とした希有な作品である。過去―現在―未来の三重構造トリアーダをこの詩は明瞭に示している。

時の形象化に噴水というモチーフが用いられるのは、恐らく、偶然ではない。噴水において、その水は地下の水源から地上へと現れ出で、そしてまた地下へと戻ってゆく。それが繰り返される。その動きが過去の現前と忘却、そして予感の比喩となる。

さらに女人像が手にするリユートもまた単なる飾りではない。アイヒェンドルフ文学では音楽に格別の意味が与えられている。ユートピアを示す表徴としての音楽ないしはユートピアそのものとしての音楽を示す表現は、アイヒェンドルフの作品の至る所に見いだされる。ここには「宇宙の調和」harmonia mundiを表す「天球の音楽」のトポスが働いている。^{二七} このリユートは夜になると「この世のものとも思えない響き」で庭園を満たし、それは「現在」によって封印されてしまった理想状態の比喩なのである。

こうして、アイヒェンドルフ自身はロココ趣味及びロココ庭園を好まなかったと明言しているにもかかわらず、彼の文学においては、ロココの廢園―時の破壊力と過去の現前が同時に表現され得るには、これは廢園で

なければならない」は、「時」がその本質を現す特別の場であることが明らかとなるのである。

註

- 一 HKA (以下、HKAは省略し巻数をローマ数字で、頁数をアラビア数字で記す), Bd. III, S. 274.
- 二 Bd. III, S. 274.
- 三 Bd. III, S. 275.
- 四 Bd. III, S. 276.
- 五 Bd. III, S. 169.
- 六 Bd. III, S. 333.
- 七 アイヒェンドルフのロココ庭園に対するアンビヴァエントな姿勢についてはヴァルター・レームの優れた論文がある。Rehm, Walther: Prinz Rokoko im alten Garten. Eine Eichendorffstudie, in: Späte Studien, Bern und München (Francke) 1964, S. 122-214. とりわけ一五二頁以下、一六六頁以下、一七〇頁以下、一八三頁以下参照。
- 八 アイヒェンドルフは晩年(『演劇史』一八五四年)でル・ノートルの作庭について次のように述べている。「ル・ノートルは自然の全体をサロンにしようとしたのだ、そしてボアローはこの(フランス古典劇の：筆者註)サロン文学のル・ノートルだったのだ。」In: Zur Geschichte des Dramas in: Bd. VIII/2, S. 324. Vgl. Rehm, a.a.O. S. 152.
- 九 「渦」は『予感と現前』全体を貫くモチーフである。「迷宮」のモチーフについては Kern, Hermann: Labyrinth, München (Prestel) 1999を参照。
- 一〇 Rehm 前掲論文、一七一頁以降参照。
- 一一 アイヒェンドルフは晩年に執筆を開始した回想録「貴族と革命」Der Adel und die Revolutionにおいてフランス革命直前の空気を描いている。その時代の特徴である「混沌」Anarchieが庭園造園においても現れたと述べる。自然を模した風景式庭園はドイツに入るやピクチャレスク化が行き過ぎることとなる。「自然そのものが彼らにとつてはまだ十分に自然らしくなかった」ので、「原始の森」、「花は少なく腹立だしい蛇の小道がたくさんある林」が作られ、「牧

歌的な小屋」、「想像上の死者のための嘆きの骨壺」Thrinemmen für imaginative Töde、「戦慄を催させる城の廃墟」、「聖者の礼拝堂」、「日本の寺院」、「中国のキオスク」が建てられ、「まったくの混乱のなかでも本来どのような感じるべきか、何を感じられるべきかを誰もが判るように、木々には感傷の道しるべとして詩人や哲学者の格言やいろいろな気の利いた箇所からの引用を記した銘板がぶらさげられていた」と皮肉っている。(Bd. V/4, S. 121.)

バロック整形式庭園についてもアイヒェンドルフは次のように記している。ドイツにおけるバロック庭園はヴェルサイユ庭園の模倣でしかなく、「あらゆる模倣は、しかしながら、それがどうしても常に何か新しいもの、奇を衒ったものを提示したいが故に、間違いなくお手本の誇張とやり過ぎいう結果に終わってしまう」。その結果とりわけオランダの影響を受け、驚くことに「色とりどりの植木鉢でできたモザイクの花壇」、「つげの木でできたピラミッドや悪趣味の動物の姿を象ったトビアリー」、「たくさんの、部分的には木製の神々の彫像」などを目にする事になったとアイヒェンドルフは書く。(Bd. V/4, S. 120.)

一二 第一節ここまででは拙論「アイヒェンドルフ文学におけるイギリス風景式庭園とエグゼシズム(上)」人文科学研究所第一〇七輯二九頁以下からの引用。

一三 松原良輔「鏡仕掛けの庭―アイヒェンドルフの『詩人とその仲間たち』における庭園のモチーフ」、『あうろく』第二三号(二〇〇五年)、一〇九頁参照。

一四 Bd. IV, S. 22ff.

一五 『演劇史』一八五四年、Bd. VIII/2, S. 324.

一六 Bd. V/4, S. 120.

一七 Bd. III, S. 76. これはユーリエの父 v. A 氏の庭園の描写である。

一八 Bd. III, S. 101. これは、愛人の故にルードルフを捨てたものの後で改悛の生活を送る「白の夫人」アンジェリーナの庭園の描写である。

一九 Bd. V/4, S. 121.

二〇 Bd. V/4, S. 119.

二一 Bd. V/4, S. 137f.

- 一二一 Bd. III, S. 46.
- 一二三 Bd. III, S. 46f.
- 二四 のらくら者がウィーン近郊のお屋敷で庭師見習いとして働く庭も、ウィーンという古都を考えれば当然と言えるが、「神殿」「美しい、緑の遊歩道」「ぶなの並木道」「噴泉」「バラの灌木」等のある整形式庭園である。Bd. V, S. 89 ff.
- 二五 Bd. V / 1, S. 353f.
- 二六 Seidl, Oskar: "Der alte Garten", in: derselbe: Versuche über Eichendorf, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 1965, S. 74-98. この詩の固有の時間構造を指摘し、それを、それまで十分に研究されてこなかった作品『誘拐』の中に位置つけたのはザイトリーンの功績である。しかしながら、ザイトリーンは、この詩の時間構造をキリスト教的救済史観から解釈するために、この詩がもつ普遍性を狭めてしまっている。この詩は、アイヒェンドルフ作品の根本構造である、この世のあるべき姿を巡る歴史哲学的時間構造を示している。ロココ文化、とりわけロココ庭園がアイヒェンドルフにとって楽園としての幼年時代と密接に関わっており、それが作品に残した痕を丹念に跡づけたのはレームである。しかし、レームの欠点は、アイヒェンドルフの幼年期の思い出と作品を無媒介に結びつけ過ぎている点にある。ドイツ文学における庭園モチーフについては以下のものも参照。Der romantische Garten, in: Thalmann, Marianne: Romantik in kritischer Perspektive. Zehn Studien, Heidelberg 1976. Park und Garten im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal, Heidelberg 1976. Apel, Friedrich: Die Kunst als Garten. Zur Sprachlichkeit der Welt in der deutschen Romantik und im Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts. Beiheft zum EUPHORION, 20. Heft, Heidelberg 1983.
- 二七 拙論「音・響き・歌—アイヒェンドルフ文学における天球の音楽のモチーフについて—」「あうろく」第二十六号（一〇頁、二〇〇九年参照）。