

# アイヒェンドルフにおけるイギリス風景式庭園と エグゾテシズム（上）

桑 原 聡

## 一 『予感と現在』に描かれる「イギリス庭園」

『予感と現在』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に言い残した、「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垣を飛び越えると、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、却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つた。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。】\*11

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」(das labyrinthische (n), hörsabenteuer-  
liche (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、  
すべてが可愛い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つたからだ。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  
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、廃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苔生した植木鉢」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。】\*12  
「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ごたまぜ神殿 ein wahrer Surrogat-Tempel für alle Geschmäcke

「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」Verückung 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、「生を樂しめ」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ればかりであったことである。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するかのように」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。

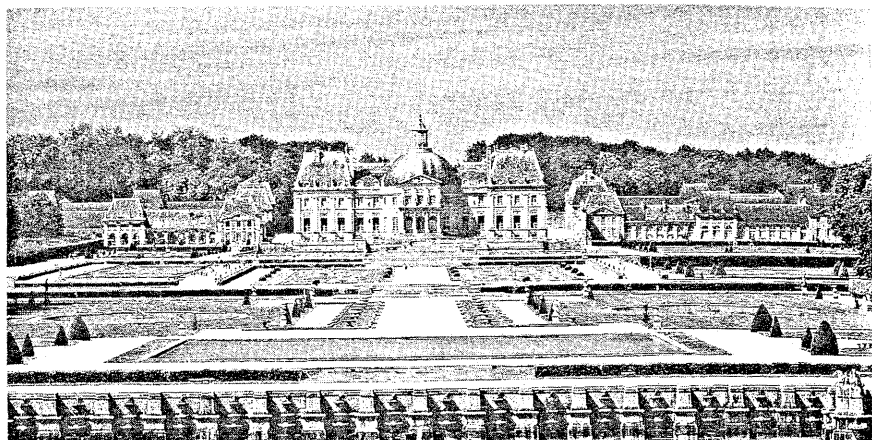
現実にあるとも思えない荒唐無稽な、戯画化された庭園の描写である。アイヒェンドルフ文学には庭園描写がしばしば現れるが、それは一般にその所有者ないしはそれともっとも関連の深い人物の性格を表現するメタファーである。『予感と現在』においてはロマーナの居城の異国風の、「名状しがたい渾沌」たる庭園の描写\*五がその典型的な例であろう。それからすれば右の庭園描写はその現在の所有者であるフリードリヒの兄ルードルフの心象風景、すなわち彼の渾沌とした心の「底知れぬ深淵」\*六を表現していると一応は解することができる。だが渾沌を表現するにしてもこの庭園描写はあまりにも綺想 Capriccio に溢れエグゼテシズムに満

ちている。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。それをこの論文では詮索し、さらにアイヒェンドルフのエグゼティシズムに対する姿勢を検討してみたい。<sup>\*七</sup>

最初の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である。いわゆるイギリス風景式庭園のことである。西洋における造園の歴史は長いが、イギリス風景式庭園について語ろうとするならば、それに先行するバロック庭園から始めねばならない。

## 二 バロック庭園

バロック庭園と言えば、なんといってもヴェルサイユ宮殿の庭園がその頂点である。イタリア・ルネサンスで開花した庭園芸術は、十五世紀末にアンボアズにイタリアの芸術家たちを呼び寄せたシャルル八世と、「フランス・ルネサンスの父」と呼ばれ、レオナルド・ダ・ヴィンチやロツソ・フィオレンティーノを招聘したフランソワ一世（在位一五一五〜一五四七年）を介してフランスに伝わったと言われる。だがイタリアの影響を受けフランスでも造園が盛んとなるのは十六世紀後半、アンリ四世（一五五三〜一六一〇年）とその后マリア・メデイチの治世だった。サンジェルマン・アン・レイの庭園はアンリ四世のもとで拡張され、十六世紀末に完成した。王の死後マリア・メデイチは一六一二年からリュクサンブール庭園を造営する。それは故郷のフィレンツェのボボリ宮庭園を手本としたものであった。<sup>\*八</sup>しかしフランスの庭園がその独自性を発揮するのはその孫ルイ十四世（一六三八〜一七一五年）の時にである。時代を画する新様式を確立したのは天才造園家アンドレ・ル・ノートル André Le Nôtre<sup>\*九</sup>（一六二三〜一七〇〇年）であった。



ル・ノートル家は代々王室庭師を務めた家柄である。祖父ピエール Pierre はカトリクス・ドゥ・メデイシスの庭師であり、父ジャン Jean は「王室庭師長」jardinier en chef du roi の称号を持ち、長らくチュイリール宮庭園の造園・管理をしていた。最初ヴエ Simon Vouet のもとで絵画を学んだ息子アンドレは一六三五年、二十二歳の時にルイ十四世の王弟殿下 Monsieur のもとで造園家 premier jardinier de Monsieur, frère de roi としてデビューする。一六四九年からはチュイリール宮庭園の改修にあたり才を発揮する。だが彼が名声を獲得したのは一六五六年に着手され、一六六一年城主の失脚とともに終わったヴォール・ヴィコント Vaux-le-Vicomte の城館の造園によつてであった。

ヴォール・ヴィコントの庭園は南北一・二キロ、東西〇・六キロの大きさの整形式庭園である。ル・ノートルは城館の軸線を中心に左右対称に庭園を幾何学的に配置し、アンケイユ Anquetil の小谷に向かう緩斜面に複数の段庭を設置した。庭園全体は一点透視に基づいて構想され、軸線の左右にはシンメトリカルに大刺繡花壇ポルテールと様々の装飾刈り込みが配され、左右の側面は木の植え込みによつて縁取られており、観る者の視線が左右に流れるのを防いでいる。庭園の谷側の端には、城館側からは見えないカスケード、運河やグロッタが作られ、庭を散策する人々に驚きの声を上げさせたという。<sup>\*</sup>ヴォール・ヴィ

コントにおいて「大様式」*la grande manière*の基礎が固められたのである。

この城館の主ニコラ・フケー *Nicolas Fouquet* (一六一五—一六八〇年) は時の財務総監であり、一六六一年のマザランの死後、彼の後継者たらんと欲していた。一六六一年八月十七日にフケーは若きルイ十四世以下宮廷の人々を完成したばかりのヴォー・ル・ヴィコントの城館に招待する。コンサート、喜劇、バレエの上演、華麗な花火によって彩られた祝宴の豪華さは伝説となつて今日に伝わっている。一六七一年四月、フケー同様ルイ十四世のご機嫌を取ろうとしてコンデ公が居城シャンティイで行つた三日三晩の大饗宴を仕切つた天才料理人フランソワ・ヴァテールを描いた映画『宮廷料理人ヴァテール』がバロックの祝宴の演劇性を視覚的に見事に再現しており、バロックの饗宴というものの観念をわれわれに与えてくれる。さて、王の歡心を買おうとしたフケーの目論見は、しかし、ものの見事にはずれる。彼は王の不興を被ることとなつた。祝宴が終わつて二十日と経たないうちにフケーは横領の罪で告訴され投獄される。彼が自らの城館に足を踏み入れることは二度となかつた。\*十一

フケーは我が身の不幸を招くことになる蓄財の能力の他に優れた芸術的センスを持っていた。彼は城館建設が一つの総合芸術であり、それを實現するためには才ある多くの芸術家と優れた職人が必要なことを理解した最初の人であつた。ヴォー・ル・ヴィコントの「軍団」と呼ばれた、城館建設に携わつた人々は、事実、並はずれた芸術家たちであつた。建築家ルイ・ル・ヴォー *Louis Le Vau*、画家で内装を担当したシャルル・ル・ブラン *Charles Le Brun*、装飾画のニコラ・プサン *Nicolas Poussin*、彫刻のミシェル・アングイエ *Michel Anguier*、そして造園家ル・ノートルといった、「兄弟の如き天才たち」*un génie fraternel* と呼ばれた<sup>\*十二</sup> 錚々たる面々であつた。彼らはフケー失脚の数ヶ月後にはヴェルサイユ宮殿の建築現場で働くこととなる。

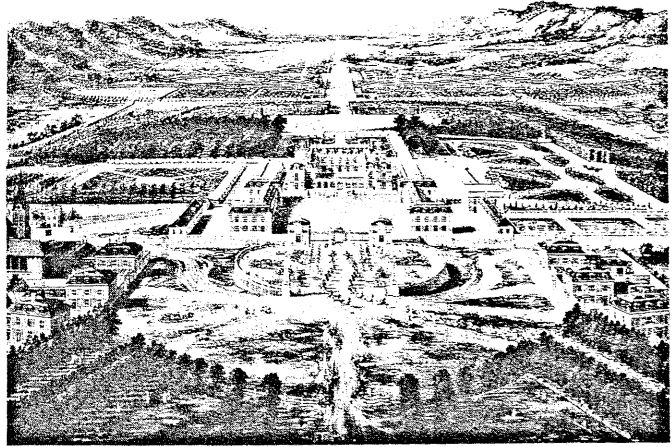
一六六一年はルイ十四世にとつて一つの転換点となつた年である。この年に実権を握っていた宰相マザラン



枢機卿が死去し、フケーは排除され、代わりにコルベールが宰相に任ぜられ、母アンヌ・ドートリシユの執政が終わりを告げた。この年にヴェルサイユ宮殿の改修・拡張工事は始められたのである。それはルイ十四世の威信を賭けたものであった。

父王ルイ十三世がヴェルサイユの狩り場に残したのは王家の城館にしては慎ましい狩猟館と、後に改修され「プチ・パルク」Petit Parcと呼ばれることになる、大小三つの噴泉を持つ方形庭園とであった。ルイ十四世はここを、フケーを獄死させるほどに嫉妬の炎を煽られたあのヴォール・ヴィコントに做った大庭園と大宮殿に改造することに決心する。最初になされたのは地所の拡張である。庭園側、すなわち西側はノワジー Noisy (西南) とトリアノン Trianon (西北) 方向に領地が拡大され、宮殿正面側、すなわち東側は、かつてルイ十三

世が造らせた方形庭園 Jardins の三つの噴泉に水を供給していたクラニー池 Etang de Clagny (東南) とヴェルサイユの旧邸 (東北) 方向に広げられた。宮殿正面の鉄扉に向かつては並木道が、正面と左右斜め方向から三本の軸線を形成することとなった。ヴェルサイユでは宮殿に通ずる道までもが幾何学的構図の一部として構想されたのである。ヴェルサイユ宮殿と庭園はルイ十四世の死まで、半世紀以上をかけて、ほぼ今日の形を取るに至るが、一六六一年に着手されたのは方形庭園のプチ・パルクへの改造であり、一六六八年にはルイ十三世の狩猟館の大改築が始まった。ヴェルサイユ宮殿の改築は一六七八年のマンサール Jules Hardouin-Mansart (一六四六―一七〇八年) の登用とともに新しい展開を見せることになる。「プチ・



シャトー」Petit Chateau が全長七五メートルの「鏡の間」（一六八七年完成）を有する幅六七〇メートルに及ぶ大宮殿となるにはル・ヴォーと並んでマンサールの才が大きく与っている。ルイ十四世はついに一六八二年、ヴェルサイユに居を移す。\*十三

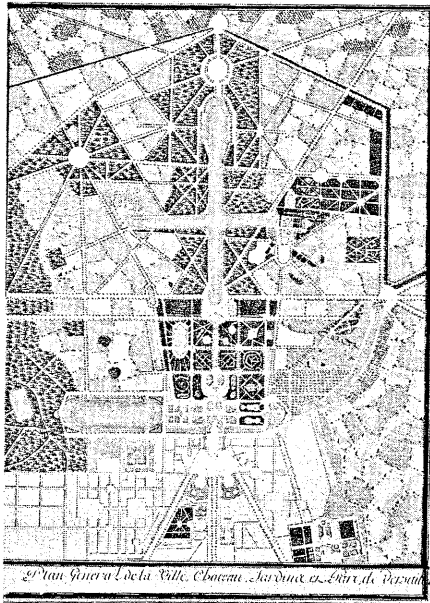
ルイ十三世の庭園はほぼ正方形であり格子状に小道によって分割されている、左右対称の整形式庭園であった。東側の辺の中央に狩猟館が立ち、西に向かつて中央を走る小道が主軸を成し、中央に小噴泉のある小振りの方形の花壇の後は正方形の大花壇バルテルがあり、同じく中央に噴泉がある。この噴泉を中心に両対角線と噴泉を通る平行線は並木道となっている。そして西側の辺と主軸との交点には、後に「アポロンの泉」Bassin d'Apollon に改築される大噴泉 Rondeau があった。ここには段庭はなく、大理石の階段もなく、庭園全体はその土地の自然の起伏に沿って造られていた。全体として簡素な造りであり、大商人、下級貴族の別荘の庭園と変わるところはなかった。\*十四

ル・ノートルはこの庭園の改造にあたって最初から現在の姿を構想していたわけではなかった。ヴェルサイユ庭園は長い年月をかけて今ある形へと発展してきたのである。だからといってそれは、勿論、ル・ノートルに最初からグラント・デザインがなかったということを意味しはしない。ヴェルサイユ庭園の基本構想は、宮殿（初期は狩猟館）から見て三つの領域から成り立っていた。最初の領域は、九十三ヘクタールの大きさを



持つ大花壇<sup>パルキール</sup>と叢林<sup>ボスク</sup>からなり、それは垣根で囲われる。これは現在の「プチ・パルク」である。先に述べたようにここはルイ十三世の庭園に大体相当し、宮殿から「アポロンの泉」Bassin d'Apollon (かつての Rondeau) に至る部分である。第二の領域は、現在の「グラン・パルク」Grand Parc であり、およそ九百ヘクタールある。第三の領域は、狩猟区であり、六千五百ヘクタールを超え、いくつかの小村を含む。四十三キロに及ぶ防壁に囲われ監視兵の常駐する二十二の門によって守られる、<sup>\*十五</sup>主軸およそ十キロの壮大な庭園構想であった。この計画の実現にル・ノートルは六年間を(一六六二―一六六八)を費やした。<sup>\*十六</sup>さらに宰相コルベールの反対にも拘わらず庭園構想はますます拡張されることになる。一六六八年にルイ十三世の狩猟館の大改築が始まると、それに合わせて庭園の計画も見直されることになった。<sup>\*十七</sup>

最初から堅持された方針は、ヴォー・ル・ヴィコントで既に試みられた「大様式」である。その特徴は、主軸を中心に厳密に左右対称とし、主軸に平行する、ないしは垂直に交わる副軸からなるというものだった。「プチ・パルク」の部分は、正方形の格子がシンメトリカルに並べられているが、「グラン・パルク」の部分にはさらに放射線状に広がる星形軸が加わり、並木道はいつしか乗馬道となり、乗馬道はまた森の道へと変じ、その先は王国の街道に繋がり、無限のうちに消え去るかのよう思われた。最終プランに従えば、庭園を構成する軸は、庭園を遙かに越え出で、王国を再編し、組織化した。ヴェルサイユ宮殿は、すべての軸



が収束する世界の中心であり、それは文化と文明と国家権力を象徴する、全く新しい空間秩序を造り出したのだった。<sup>\*18</sup> 新世界の発見、新しい宇宙観、諸学の著しい進歩によってこの時代の人々は、ルネサンスの人々のごとくに、被造物<sup>II</sup>自然はそもそも合理的であると考えていたのだった。イギリス風景式庭園において攻撃的にされたバロック庭園の「反自然性」は、ル・ノートルからすれば、反自然どころか、自然の法則性の反映に他ならなかったのである。理性と秩序は、そもそも自然そのものに内在すると考えられていたのである。<sup>\*19</sup>

一七一一年（バロックの象徴ルイ十四世の死去は一七一五年）にスペクテイター紙一六〇号でアディソンはバロック詩学に抗して「自然の天才」としてのシェイクスピアを称揚することになるが、バロックの時代にあつては「天才」とは「高貴なる理性」に他ならず、この立場からすればシェイクスピアこそ「自然」を無視していることになるのである。<sup>\*20</sup> 世界は全能の神によって創られた精巧な自動時計であるというライブニッツのよく知られた比喩は、その象徴的表現である。世界時計は神による天地創造の後では自らに内在する構成原理に従つて、すなわち外部からの助けを借りることなく正確に時を刻む。自然は厳密な法則に支配された秩序そのものなのである。その法則を発見することが人間理性の課題だったのである。<sup>\*21</sup>

ルイ十四世は、その祖先シャルル七世（一四〇三―一六一一年）から「輝く太陽」のエンブレムを継受し、自らを「輝くアポロン」と見なし、神格化した。彼が上演させた多くのバレエにルイ十四世はアポロンの姿で登場した。この天球の象徴こそ、アポロン神話、太陽の運行、四季の移り変わりと並んで宮殿と庭園の図像学的プログラムを決定したものである。その際一六四四年にフランス語訳の出たチェーザレ・リーバ Cesare Ripa の『図像事典』*Iconologia* が大いに利用されたといふ。<sup>\*22</sup>

一六六四年、造園工事が始まって未だ二年のときに、ルイ十四世はフケーの先蹤に倣つて五月六日から十四日まで「魔法にかけられたイルの歓び」*Plaisirs de l'île enchantée* と名づけられた大祝宴を催す。それは以後ヴェ

ルサイユで度々行われる祝宴の皮切りをなすものであった。\*十三

かくして「大様式」はたちまちのうちに時代の流行となり、東はホテルブルク郊外のホテルゴーフ宮殿（一七四五―四七年）に至るまでヨーロッパ各地の宮廷は競って「大様式」を取り入れることとなった。

### 三 イギリス風景式庭園

英国でバロック庭園以外の庭園様式があることを最初に文章にしたのはウィリアム・テンプル卿 William Temple（一六二八―九九年）である。彼はその『エピクロスの庭』The Garden of Epicurus; or Of Gardening, in the Year 1685（一六九二年）においてベドフォード伯夫人ルーシー、ベーコンのトゥイクナム庭園を譲り受け、ジョン・ダンから詩「トゥイクナム庭園」Twickenham Gardenを献呈されたあのルーシーが造った整形形式庭園ムーア・パーク Moor Parkを賞賛する。ところがそれに続けて整形形式庭園以外に「全く不規則な形式 other Forms wholly irregular」というものがあって、それは「おそらく他の形式のいかなるものよりも美しいらしい」と述べた。\*十四 テンプルはその種の庭園について主に中国に長く住んでいた人々から聞いたとしてこう続ける。

「われわれの間では建築や植栽の美しさは、ある一定の均整、左右対称あるいは統一に主に置かれている。（中略）中国人は、このような植栽の仕方を軽蔑する。（中略）彼らの大いなる想像力は、美が増し、耳目を驚かせるような様々なる形を考案することに熱中する。しかも至る所でまたたやすく観察される部分部分の秩序や配列なしにある。われわれはこのような種類の美に対して概念をほとんど持たないが、彼らはそれを名指す特別の言葉を持っている。その美がそれを見た最初の瞬間に彼らの目を驚かせる時には、彼ら

は、このシャラワジ Sharawadgi はすてきた、あるいは驚嘆に値する、と云うのである。】\*十五

ウィリアム・テンプルが右に述べているような、バロックの規則性、左右対称、壮大、演劇性に代わる感性は、やがてイギリス風景式庭園を生ぜしめることになるが、中国を一つのモデルとするところから「ピクチャレスク美学」に通ずる可能性を内に胚胎していたとも言えるかもしれない。ともあれバロックの整形式庭園を「反自然」と断罪する声は一七二〇年代において俄に活発化する。\*十六

一七二〇年四月、ルイ十四世の死去の五年前にジョゼフ・アディソン Joseph Addison (一六七二〜一七一九年)は「タトラ」The Tatler 紙上に自らの散歩の思い出を記している。その散歩の時にアディソンは自分がアルプス<sup>ニエヒ</sup>にしていると夢想した。峨々たる山巔を次々に逍遙した後、とある雲にも届かんとする山塊に囲まれた広い場所を発見する。好奇心に駆られてアディソンはこの雪に覆われた山々の頂に達し、中を覗き込む。他の場所では見られないほど牧草地は様々な色彩を見せ、葉叢は生き生きとした緑に輝き、流れの水は透明に澄み、太陽の光は澄明である。そしてアディソンは次のように述べる。

「私は寒気と氷に閉ざされた、荒涼とした景色のただ中にこのような楽園を発見して驚嘆した。そしてこの幸福な地には自由の女神が住んでいることを発見した。(中略)この場所はすばらしい花々に満ち溢れ、それらは幾何学的な刺繍花壇や大花壇<sup>バルティル</sup>に整形されることなく、咲き乱れ、その自然の豊穡さと無秩序において人工の支配と束縛から得られる以上の美しさを有していた。」\*十六

山の南端からは川が流れ、かつ折り返しかつ褶曲し、植物を一つずつ訪なうかのようなのである。その地は春の美

しさに溢れ、香料、オリヴ、オレンジの木立があった。それはエデンを想起させる、「常春」*ver perpetuum*の「囲われた庭」*hortus conclusus*である。

夢想の世界であるからアルプスの雪に覆われた山頂に、アルプス以北のヨーロッパ人が「地上の楽園」という言葉でほとんど自動的に思い浮かべる光景がここに現れたとしても不思議ではない。「スパイス、オリヴ、オレンジの木立」、ここにはアルプス以北のヨーロッパ人の伝統的な楽園観と植民地時代の楽園観の混交を見ることが出来る。時あたかも東インド会社が隆盛を迎える頃である。デフォーの『ロビンソン・クルソー』の出版は一七一九年であった。それはさておき、アディソンのこの文章で注目には値するのは自然の政治化ともいべき現象である。アルプスの自然は、バロックの整形式庭園（「幾何学的な刺繍花壇や大花壇」）と対比され、その「豊穡さと無秩序と美しさ」が賞賛され、その自然はさらには自由（「自由の女神」）と関連づけられている。このことの含意するところは明らかであろう。バロック庭園に象徴される宮廷文化に対抗する市民文化という構図であり、それは十七世紀以降のイギリスにおいては宮廷対地方の対立として現れ、<sup>＊三九</sup>十八世紀後半以降のドイツでは都市対地方（Stadt 対 Land）の対立として現れることになる。<sup>＊四〇</sup>そして後者は新しい美意識を必要としたのである。以後自然は市民階級の政治的自由の象徴となる。<sup>＊四一</sup>

バロック整形式庭園の自然からの離反という文脈でアレクザンダー・ポープ Alexander Pope（一六八八―一七四四年）もまた一七一三年九月「ガーディアン」紙上で、バロック庭園を特徴づけていたものの一つである木々の「装飾刈込み」<sup>トピアリー</sup>批判を展開する。

「この『オデュッセイア』や『ゲオルギカ』に描かれた庭園の持つ・筆者註）簡素さと比べて現代のわれわれの造園法はなんと正反対のものになっていることか。われわれは自然から遠ざかることをわれわれの

努力目標としているようだ。木々を様々に刈り込みしてこれ以上考えられないほど規則的な、均整の整った形にすることにおいてのみならず、人工そのものの範囲を越えるというあき果てた試みにおいてすらも。われわれは彫刻に出くわすのであって、その上しかも木々をもっとも規則的な形にする以上に、人間や動物のもっとも無様な姿にすることを喜んでいる始末なのだ。<sup>\*三十二</sup>

ポーブは自然を賛美した他の詩人たちとは違って自ら庭園を造営した。先に触れたトイクナムの庭園である。ポーブはロンドン郊外テムズ河畔の地に一七一九年の冬に移り住み、死ぬまでの二五年間この五エーカー（約二万平方メートル）の庭園に手を入れ続けたのであった。この庭園は整形式と風景式を併せ持つ、前者から後者へと移行する一つの形態を示している。もちろんトピアリーを批判したポーブであるから樹木は自然のままに枝葉を伸ばしていたという。<sup>\*三十三</sup> 宰相ロバート・ウォルポールの息子が当代きつての趣味人であったホレスウォールポール Horace Walpole（一七一七〜九七年）はポーブの死後その庭園を訪れ、その「多様性」 so much variety を賞賛した。<sup>\*三十四</sup>

ポーブの庭園は風景式庭園への過渡期を示すと同時に、風景式庭園のその後の二つの発展をも内包していたが故に諸家に注目されている。<sup>\*三十五</sup> イギリス風景式庭園は十八世紀後半に至ると最盛期を迎えるが、一方ではイング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、ゆっ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」<sup>（インフルエンス）</sup>によって名を馳せたランスロット・ブラウン Lancelot Brown（一七一六〜八三年）、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（一七二四〜一八〇四年）が提唱しウィリアム・チェンバース William Chambers（一七二三〜九六年）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。この論攷の冒頭部分に触れた「予感と現在」中の「現代的イギリス庭園」は後者と関係する。

#### 四 ピクチャレスク美学

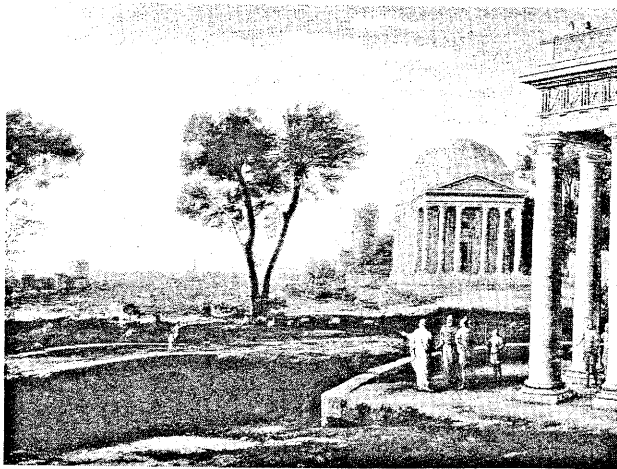
「ピクチャレスク」とは一体どういう意味か。それは文字通り「絵のような」である。われわれは美しい景色に出会ったときに「絵のように美しい」、あるいはこの景色は「絵になる」という言い方をすることがある。このような言い回しの根底には恐らく景色をそれそのものとして美しいと感ずる際にわれわれは無意識に、以前見たことのある多くの風景画、そしてその美しさが記憶のどこかに残っているような風景画を無意識に想起し、現実の風景と較べているのではないだろうか。この言い回しは、ある風景を美しいと感ずるとき、われわれの頭の中には風景美の観念がすでに存在していることを図らずも漏らしてはいないだろうか。同じような事態がピクチャレスク美学のピクチャレスクにも当てはまるのである。問題は「絵」で何が表象されていたかである。それはグラント・ツァーと共に始まった。イギリスの上流階級の子弟は、教育の仕上げに家庭教師と共にフランス、イタリアに教養旅行にかけた。イタリアに行くにはアルプスの峻険な峰を越えていかねばならない。アルプスの荒々しい自然はイギリス人にとっては初めての経験であり、それは後に「崇高」という美学概念に昇華することになる（エドモンド・バーク Edmund Burke 『崇高と美の観念の起源』一七五七年出版）。十七世紀のイギリス人にとっては山は「大地の顔の疣」であり「あばた」であり、世界の調和を「歪める」ものと感ぜられていたのが、<sup>三十一</sup>十八世紀の中頃にはアルプスの山巔、奔流となって流れ落ちる滝、目の眩むような絶壁、荒涼とした風景、つまりは生命の危険をもたらすものが恐怖のみならずある種の快楽をも引き起こすとい



う事態に人々が気づき始めた。それは啓蒙主義の産物の一つである。アルプスの自然美の発見である。アディソンはそれを文章化した最も初期の人の一人である。

だがこのことと「絵」はどのように関係するのか。ここに一人のイタリア人画家と三人のイタリア在留のフランス画家が関係する。サルヴァトール・ローザ Rosa (一六一五〜一六五二)、ルヴァトール・ローザ Salvatore Rosa (一六一五〜一六五二)

七三年)、ニコラ・プサン Nicolas Poussin (一五九四〜一六六五年)、その女婿ガスパール・プサン Gaspar Poussin (一六一五〜一六七五年、旧姓 Dughet)、そしてクロード・ロラン Claude Lorrain (一六〇〇〜八二年)である。ローザは、好んで荒涼とした風景画を描き、独自の画風を確立した。彼の絵は、アルプスに新しい美的価値を見いだしたイギリス人たちに熱狂的に受け入れられる。先に名を挙げたウォルポールは一七三九年から四一年にかけて行ったグランド・ツアーでアルプスのピクチャレスクな美に開眼する。三九年九月の書簡でウォルポールは次のように記す。「断崖、山嶽、激流、狼、轟々たる音、サルバトール・ローザ。」\*三十七





それに対してプサン、ロランは、ローマ近郊のカンパーニヤ地方の穏やかな陽光に包まれた古典的、「理想的な」風景を描き、アルプスの峻険な峰々を越えてきた人々が目の当たりにする、豊かな、温暖な、古代ローマの古典主義を想起させるイタリアを象徴し、絶大な人気を博する。イギリス人にとって新たに発見された自然を理解するのに彼らの「絵」が規範となったのである。\*三十八

彼らの絵に似た風景が美と見なされることになった。絵画が、自然理解に先立って存在したのである。\*三十九 こうして「ピクチャレスク派」の造園に当たっては、風景式庭園の中に荒々しさがあるいは「理想的な」風景が演出されることになる。人工による自然の演出、すなわちマニエリスムの傾向が現れる。\*四十

この傾向をさらに押し進めたのが、ウィリアム・チェンバーズ William Chambers \*四十一 である。多様性を求める心は、風景式庭園にさらに新しい要素を付け加えた。エグゾチシズムである。「驚きこそ真に美しい」とは、マニエリスト、ジャン・パッティスタ・マリノーの言葉であるが、それを風景式庭園に実現したのがチェンバーズである。

スコットランド移民の子孫としてスウェーデンに生まれたチェンバーズはスウェーデン東インド会社の要員として一七四二年から四九年にかけて三度広東に渡った。彼は十八世紀前半からヨーロッパを席巻するシノワズリー普及に大きな役割を果たすことになる。\*四十二 四九年に船を降りたチェンバーズはパリで建築を学び、翌年の八月にローマに赴く。彼は五五年にロンドンに渡り、そこで建築家としてデビューすることになる。五七年にはビュート伯の推挽により彼はフレデリック皇太子ジョージ二世の嫡子ジョージの建築の家庭教師と、ザクセンゴータ出身のフレデリック皇太子Augustaの建築家に任命される。ジョージは父王の死後、六〇年に即位しジョージ三世となり、それに伴いチェンバーズは「王の建築家」となる。

チェンバーズが造園に当たることになるキュー・ガーデンズ Kew Gardens はジョージの父フレデリック皇太

子 Frederck, Prince of Wales が一七三二年に土地を購入し、ここに大庭園と大植物園を造営する。最初に造園を担当したのは、イギリス風景式庭園の生みの親とも言われるウィリアム・ケント William Kent (一六八五—一七四八年) であった。四九年から死の年五一年にかけてフレデリックはキュー・ガーデンズの大改修に取りかかる。チェンバーズがフレデリックとそしてキュー・ガーデンズを知るのは恐らく、四九年七月にスウェーデン東インド会社を辞めパリに到着するまでの間にあるおよそ二ヶ月の空白期間のうちであったろうと推測されている。チェンバーズをフレデリックに近づけたのは、中国で実際に中国建築と造園を目の当たりにし研究してきた人物としての彼の名声であった。その後パリをも後にしたチェンバーズはローマでキュー・ガーデンズのために孔子廟のデッサンを描き、また五一年に亡くなるフレデリックのための霊廟のデッサンを作製している。彼はさらにローマで後の同僚となるヨーハン・ハインリヒ・ムントツ Johann Heinrich Muntz (一七二七—一七八年) と知り合う。後者は四八年にフレデリックのためにムーア建築を研究するためにスペインに滞在し、五〇年にムーア様式の建物のデッサンを描き、それは五八年に実際に建設されることになる。

フレデリックの死後、造園はその后オーガスタによって引き継がれる。フレデリックとの婚姻の年三六年よりキューを住まいとしていたオーガスタの信任の厚いビュート伯 Earl of Bute がキュー・ガーデンズの責任者となり、先に触れたようにチェンバーズを五七年にオーガスタの建築家に任命する。チェンバーズはキュー・ガーデンズを「建築庭園」architectural garden に仕立ててゆくことになる。

ここにチェンバーズはおよそ六年の間に、同僚のムントツと共に支那式パゴダ、モスク、回教宮殿アルハンブラ、ゴシック寺院、廃墟など二十五以上を建てた。これと並行してアイトン William Aiton (一七三一—一七九三年) によって後に「植物園」Botanic Gardens と呼ばれることになる「薬草園」Physic Garden、「エグゾテックガーデン」Exotic Garden、「花園」Flower Garden、「動物園」Menagerie、「飼鳥園」Aviary (いずれもシノワズリー建



築)の整備が進められた。キュー・ガーデンはそのマニエリスティックな奇観で現在も知られる。\*四十三

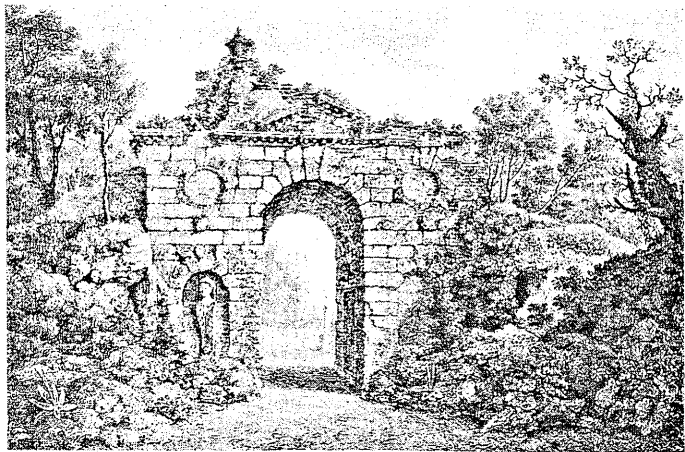
チェンバーズの美学にとつて中国趣味は決定的であった。彼は、自分が見たという中国の庭園について次のように書き記している。「自然こそ彼ら(中国人・筆者註)の手本である。彼らの目指すところは、自然をそのすべての不規則性の美において模倣することである。」\*四十四「不規則性の美」all her beautiful irregularitiesという言葉でチェンバーズが意味しているのは、たんにバロック整形式庭園の美学に対する対抗以上のものである。彼によれば中国人は庭園の情景を三つのカテゴリーに分け、それぞれを「快」pleasing、「恐怖」horrid、「魅惑(=驚愕・筆者註)」enchantedと名づけていると言う。魅惑の情景についてチェンバーズは次のように説明している。

「彼らの魅惑の情景は大体私たちがロマンティックと呼ぶものに一致し、この情景において彼らは驚きを引き起こすために幾つかの巧妙な工夫を行っている。彼らは時々急流を、ないしは奔流を作り、地下に水路を引き、それらの騒然たる音は新客の耳を撃ち、客はその音がどこからやってきているものやら判らず途方に暮れる。また他の場合には彼らは岩山やら建物やらまた構図を決める他のものを配置する。し

かもその目的のために作られた様々の隙間や穴を吹きすぎてゆく風が奇妙な、尋常でない音を発するようにである。彼らはこれらの情景にありとあらゆる種類の異様な木や植物や花を導入し、人工のそして複雑な木霊を作り出し、様々の巨大な鳥と動物を放し飼いにしているのだ。」\*四十五

恐怖の情景の描写は次の通りである。

「恐怖の情景においては彼らはせり出した岩、暗い洞窟、どの方向からも山々を激しく駆け落ちる大瀑布を導入する。木々は不格好で、一見荒々しい暴風雨によってずたずたに引き裂かれたかのように見える。何本かは倒れ、奔流の流れを妨げており、あたかも流れの狂奔によって引き倒されたかのように見える。稲妻の力によって粉々に破壊されたかのように見えるものもある。いくつかの建物は廃墟であり、またあるものは火災のために半分焼失しており、山に散在する、いくつかのみすばらしい小屋は住人の存在と悲惨を同時に示すのに役立つ。これらの情景は大抵快の情景の後に続いている。中国の造園家はコントラストが人の心にどんなに強く働くかを知悉しているので、常に突然の変化を、そして形、色彩、影の人の眼を撃つコントラストを心がけるのである。」\*四十六



そしてチェンバースは、彼の美学を次の言葉で定式化する。「多様性こそはいつも快いものであり、新奇さが美にとつてかわることもしばしばである。」<sup>\*四十七</sup> チェンバースは自分が中国で見たという中国庭園に仮託して己の美学を語っている。それは「新奇さ」、「驚愕」「魅惑」、「恐怖」を中心概念とするピクチャレスク美学であり、そのエグゾティシズム版である。

中国趣味、より広くはエグゾティシズムはルイ十五世の在位中に瞬く間にヨーロッパを席卷する。所謂ロココのシノワズリーは十八世紀末には下火となるが、エグゾティシズムは十九世紀に入つてますます奇怪な建築物を作り出す。その最たるものはジョージ四世（一七六二—一八三〇年）がジョン・ナッシュ John Nash（一七五二—一八三五年）に建てさせたブライトンの「ロイヤル・パヴィリオン」Royal Pavilion（一八一五—二二年）である。ドイツでもルートヴィヒ・ツァント Ludwig Zanth（一七九六—一八五七年）がヴィルヘルム一世のためにシュトゥットガルト近郊にムーア様式の離宮「ヴィルヘルム」Wilhelma（一八四二—四六年）を完成させる。ベルリン孔雀島の温室「椰子の家」（一八二九—三一年）、ベルリンの動植物園の中国式大門（一九〇〇年頃）とエグゾティシズム建築を挙げていけば枚挙に遑がない。<sup>\*四十八</sup> それはそのまま一八五一年ロンドンで開かれた第一回万国博覧会へと繋がって行く。その背景には大航海時代に始まった植民地主義が極東にまで及び、実に地球上の八十パーセントの土地が植民地化される事実がある。ヨーロッパのエグゾティシズムは、エドワード・サイードが『オリエンタリズム』で明らかにしたように、オリエントの実体とは何の関係もない、力の圧倒的差を前提とする、ヨーロッパの身勝手なオリエント表象に過ぎない。だがその力は強大であった。チェンバースの美学に従った庭園が至る所で造られることになる。それはシノワズリーの時代に重なる。マイセンでは中国趣味の磁器・陶器が制作され、高値で取り引きされた。チェンバース流の庭園は、一括して英国支那式

庭園 Jardins Anglo-Chinois と呼ばれた。バロック整形式庭園に対する反撥として成立した風景式庭園ではあったが、それはその発展の過程においてピクチャレスクな風景式庭園を生み出すことになった。自然と人工の問題の根深さを感じさせる事実である。

さてこのようにバロックとイギリス風景式庭園の歴史を見てくると、マニエリスムが好んだ「渦」ないしは「迷路」のモチーフ、<sup>四十九</sup>「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」、<sup>五十</sup>「繊細な彫刻を施した、色鮮やかな中国式パゴダ」、<sup>五十一</sup>「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ゾティ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。<sup>五十二</sup>だからこそ二人の主人公は過剰なるエグゾティシズムに疲れ、「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。この箇所は『予感と現在』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自然と人工の対立を見事に形象化しているのである。<sup>五十三</sup>だが、イギリス風景式庭園のエグゾティシズムを批判するアイヒェンドルフではあるが、時代のエグゾティシズムから完全に自由であった訳ではない。そのことを以下、大航海時代のスペインを舞台にした短編小説「航海」Eine Meerfahrt において検討したい。

- 三十三頁 ヴォール・ル・ヴィロント城館と庭園 Bomgässer, Barbara: *Architektur des Barock in Frankreich in: Die Kunst des Barock. Architektur Skulptur Malerei*, hrsg. von Rolf Toman, Photographien von Achim Bednorz, Köln 1997, S. 125.
- 三十五頁 大改修前のヴェルサイユ(一六六一―一六六二年頃)。発見者「因」のPlan du Busと「因」の図版  
Lablaude, Pierre-André: *Die Gärten von Versailles*, übersetzt von Ferdinand Werner, Worms am Rhein 1995, S. 19.
- 三十六頁 Pierre Patelのヴェルサイユ鳥瞰図(一六六八年)。Lablaude 前掲書三三頁。
- 三十七頁 十八世紀初頭のヴェルサイユ全体図。Lablaude 前掲書三七頁。
- 四十四頁 サルヴァートル・ローザ「溪谷の兵士と農夫」Hunt, John Dixon and Willis, Peter: *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620-1820*, Massachusetts 1988, S. 14.
- クロード・ロラン「アイネイスのいるテロス島の海辺」「イタリアの光―クロード・ロランと理想風景」展(国立西洋美術館一九九八年)カタログ、九九頁。
- 四十七頁 William Marlow: *A View of the Wilderness, with Alhambra, the Pagoda and the Mosque in Kew Gardens*, 1763-5, in: Harris, John and Snodin, Michael: *Sir William Chambers. Architect to George III*, New Haven and London 1997, S. 65.
- 四十八頁 William Woollett after Joshua Kirby: *North Prospect of the Ruin in the Gardens of Kew*, from William Chambers: *Plans, Elevations, Sections, and Perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew...* 1763 in: Harris, John and Snodin, Michael 前掲書六四頁。

註

\* 一 Eichendorf, Joseph von: *Sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe Bd. III* (ポト HKA と略) 後の巻数と頁数のみを記す) hrsg. von Christine Briegleb und Clemens Rauschenberg, Stuttgart 1984, S. 274.

- \*一 Bd.III, S.274.
- \*二 Bd.III, S.275.
- \*三 Bd.III, S.276.
- \*四 Bd.III, S.169.
- \*五 Bd.III, S.333.
- \*六 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 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。
- \*七 Kluckert, Ehrenfried: Gartenkunst des Barock in: Die Kunst des Barock. Architektur Skulptur Malerei. Hrg. von Rolf Toman, photographiert von Achim Bednorz, Köln 1997, S.152ff. マリア・メデイチの娘ヘンリエッタ・マライアはイギリス国王チャールズ一世に嫁いでいたが、造園に対する情熱をその母から受け継いでいた。彼女は、フランスからド・コー父子やアンドレ・モレといった造園家を呼び寄せ、後者に一六三九年にウィンブルドン・ハウスの庭園を造らせた。川崎寿彦『庭のインクランド 風景の記号学と英国近代史』名古屋大学出版会、新装第一刷一九九七年、六五頁及び二六二頁以下参照。シェーンブルン宮を建設したマリア・テレージアの娘マリー・アントワネットはルイ十六世に嫁したが、彼女もまたヴェルサイユ庭園中の小トリアノンの造営に熱中した。
- \*八 アンドレ・ル・ノートルについては Ernest de Garmay: André Le Nôtre 1613-1700, Paris 1962、Thierry Mariage: The World of André Le Nôtre, Philadelphia 1990 及び Erik Orsenna: André Le Nôtre: The Gardener to the Sun King, 2001 を参照。
- \*九 ド・ガルネの研究はル・ノートル研究の古典的名著。マリアーージュの研究書はル・ノートルの業績を広く社会・経済的状况、フランスにおける築城・庭園術の発展のコンテクストにおいて考察しており、バロック庭園とイギリス風景式庭園は歴史的にも様式としても対立するものではないことがル・ノートルの仕事に見て取れると彼は主張する。オルセナの書は伝記的作品。アイヒェンドルフは晩年(演劇史一八五四年)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、そしてポアローはこの(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: Neue Gesamtausgabe der Werke und Schriften in vier Bänden, Stuttgart 1957ff, Bd.4, S.555. Vgl. Rehn, a.a. O. S.152.
- \*十 Klueckert, a.a.O. S.153f. De Ganay, S.18.
- \*十一 De Ganay, S. 19. Lablaude, Pierre-André: Die Gärten von Versailles, übersetzt von Ferdinand Werner, Worms am Rhein 1995, S.21ff. 及びドミトリイ・S・リハチョフ『庭園の詩学 ヨーロッパ、ロシア文化の意味論的分析』平凡社、一九八七年、一二二頁以下。
- \*十二 De Ganay, S.17.
- \*十三 Lablaude, a.a.O. S.26. Borgässer, Barbara: Architektur des Barock in Frankreich in: Die Kunst des Barock, a.a.O. S.133ff.
- \*十四 Lablaude, a.a.O. S.18.
- \*十五 Lablaude, a.a.O. S.33f.
- \*十六 リハチョフ前掲書、一二四頁。この頃の庭園の描写としてはピエール・パテル Pierre Patel の一六六七(八)と(九)年の油彩画(三十七頁の図版)があり、またスキュラリー嬢の『ヴェルサイユ散策』Promenade à Versailles (一六六九年)に庭園の様子が生き生きと描かれている。De Ganay 一二二頁以下参照。
- \*十七 Lablaude, a.a.O. S.39.
- \*十八 Lablaude, a.a.O. S.34f. Warnke, Martin: Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, München Wien 1992, S. 94. 邦訳『政治的風景 自然の美術史』法政大学出版局一九九六年、九二頁でヴァルンケは次のように述べている。「大通りの中心軸から四方一帯に遠くまで伸びる放射線は、都市と地方を城館に屈服させて、ちょうどピビンセットを使うように、支配者の手元まで引き寄せようとしているかのようだった。」この書においてヴァルンケは、風景＝自然、ないしその描写と政治の関係について中世から跡づけている。
- \*十九 リハチョフ前掲書、一一七頁以下、及び Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945, Bd.1 Von der Aufklärung bis zum Idealismus, Darmstadt 1988 (マンニングの章 Lessing: Genialität als vernunftgemäße Natürlichkeit (六九〜九五頁)、ならにシエークスピアの章 Genie-Paradigmata

des 18. Jahrhunderts. Shakespeare: Das englische Natur-Genie gegen die französischen Kunst-Regeln (一五〇〜一七八頁)を参照。多木浩二は庭園と自然との関係における自然概念の文化制約性について次のように指摘する。「庭園は自然をディスプレイ化する。というのは、自然が文化に与えられた形の展開になるという意味である。」蓋し明察である。多木浩二「刈られた木」「欲望の修辞学」所収、一九九六年、青土社五〇頁。また次のような言葉も読まれる。「そもそも庭園芸術がどんな時代でも関心をもたれてきた理由の一つは、その時代の人びとがその時代なりの自然と人間の交差、衝突、宥和などに具体的な形を与えうるからである。庭園のつくり方は人間と自然、文化と自然の関係についての認識と切り離せない。」五三頁。

\*二十 Voltaire: Lettres philosophiques. Dix-huitième Lettre. Sur la Tragédie in Voltaire: Mélanges, Éditions Gallimard, 1961 S.81ff. 世界の名著『ヴォルテール デイドロ ダランベール』中央公論社昭和四九年、ヴォルテール『哲学書簡』(初版一七三四年)第十八信、一七四頁以下。

\*二十一 エンゲルハルト・ヴァイゲル『近代の小道具たち』青土社一九九〇年第七章「時計仕掛けの世界 近代初頭における時計のメタファー」二六一〜二九二頁参照。Maurice, Klaus: Die französische Pendule des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zu ihrer Ikonologie, Berlin 1967をも参照。ガリレイは自然認識に関してライブニッツの先駆者である。「哲学の書物は自然という書物である。それはわれわれの眼前に常に横たわっているが僅かの者のみ解読し読解することができる。というのもそれはわれわれのアルファベットの文字とは違った、三角と正方形、円と球、円錐と角錐という文字で記され書かれているからである。」In: Rothacker, Erich: Das "Buch der Natur". Materialien und Grundsätzliches zur Metaphemgeschichte. Aus dem Nachlaß herausgegeben und bearbeitet von Wilhelm Peper, Bonn 1979, S.13. この考え方に対する批判を多木前掲書五六頁以下に読むことができる。「たしかにデカルトの自然観からいうならば、物質の本質は幾何学的延長である。数学は自然によって証明されなければならなかった。だが、仮にベヴスナーのいうように形式的な庭園が自然の本質を表していたとしても、十七世紀人も実際の自然がそのままでは不規則で無秩序であることは知っていたのである。(中略)刺繍花壇の花々は季節が来れば咲き、匂いを放つ。トビアリーも手入れしなければ、たちまちかたちが崩れる。だから、庭園はこの不規則でうつろいやすい現象としての自然に、

明らかに規則的で不変な形式をかぶせたものであることを、当時の人間、とくに実家たちが知らないはずがなかった。つまり、これらの庭園はある意味で、当時の自然観の如何に関わらず、形式と物質、フォルムとマティエールの分離した関係をかなり明確に示していたのである。」

\* 二十一 Lablaude, a.a.O. S.37f.

\* 二十二 Lablaude, a.a.O. S.28.

\* 二十四 The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620-1820. Edited by John Dixon Hunt and Peter Willis, London 1988, S. 96ff. イギリス風景式庭園についての最新の研究書として Troha, Hans von: Der Englische Garten. Eine Reise durch seine Geschichte, Berlin 1999. 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」東京大学出版会二〇〇〇年がある。ドイツにおけるイギリス風景式庭園の研究書としては次のようなものがある。Gendt, Siegmur: Idealisierte Natur. Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland, Stuttgart 1981. Maier-Sogk, Frank und Greuter, Andreas: Landschaftsgärten in Deutschland, Stuttgart 1997.

\* 二十五 Hunt, a.a.O. S.99. 「シヤラワジ」の考証を中野美代子が行っている。「仙界とボルノグラフィー」一九八九年、河出文庫所収「人工洞窟」二二〇頁以下。中野によれば「シヤラワジ」に近い中国語を考えると「痴」を意味する表現が考えられるという。さらに日本語の「揃わじ」が語源であるとする説もあるとのことである。中国庭園のイギリス風景式庭園に対する影響については、一七二五年、ルイ十四世が死去した年に北京に到着し、その地で亡くなるまで五十年の歳月を過ごしたイエズス会士ジュゼッペ・カステイリオネ以下のイエズス会士の報告が大きな役割を果たしたと洪澤龍彦は述べている。「東西庭園譚」「胡桃の中の世界」一九九二年、河出文庫所収二四〇頁以下。カステイリオネは乾隆帝の命を受け、北京近郊に典型的バロック様式であるポロミーニ様式のバロック宮殿円明園を設計、建設した(一七四七〜五九年)。円明園は一八六〇年アヘン戦争をきっかけに英仏連合軍に攻撃、略奪され、焼失した。円明園にあった清朝帝室の宝物は持ち出され、今や大英博物館、ルーヴルに収容されている。略奪を免れた宝物は今北京と台北の故旧博物館に収められている。カステイリオネについては中野美代子「カ

ステイリオオーネの庭』文藝春秋、平成九年をも参照のこと。

\*二十六 川崎寿彦前掲書二九二頁以下。

\*二十七 イギリスにおける美的価値としての山の発見（崇高の概念の発見）についてはN.H.ニコルソン『暗い山と光の山』国書刊行会一九八九年参照。

\*二十八 Addison, Joseph in: The Tatler, No.161, 18.-20 April 1710, Hunt, a.O. S.139f.

\*二十九 川崎寿彦前掲書七四頁以降参照。

\*三十 Sengle, Friedrich: Wunschbild Land und Schreckbild Stadt. Zu einem zentralen Thema der neueren deutschen Literatur, in: Studium Generale, Jg.16, H.10 1963 S.619-631 参照。

\*三十一 ヴァルンケ前掲書第四章「政治的自由としての自然の自由」を参照。

\*三十二 Hunt, a.O. S.207.

\*三十三 川崎前掲書三〇二頁。

\*三十四 Hunt, a.O. S.315. 川崎前掲書三〇〇頁以下参照。

\*三十五 川崎前掲書三二四頁以下、バルトルシャイテス著作集一『アペラシオン』国書刊行会一九九三年所収「庭園とイリュージョン風景」二〇八〜二七九頁。とりわけ二一五頁以下。高山宏『庭の綺想学 近代西欧とピクチャレスク美学』ありな書房一九九五年所収「庭の畸型学―凸面鏡の中の『近代』の自画像」一四四〜二一六頁。

\*三十六 M.H.ニコルソン『暗い山と栄光の山』一一五頁、ダンの詩の引用より。同書中のジョン・イーヴリンのシン

ブロン峠越え（一六四六年五月）の記述も参照、九四頁以下。

\*三十七 川崎前掲書、三三三頁以下。高山宏『ふたつの世紀末』青土社、一九九八年六三頁、中野真理『英国式庭園 自然は直線を好まない』講談社選書メチエ一五七、一九九九年、一二九頁参照。アルプスの自然が恐怖の対象から崇高美の対象に変化したのは、人間の自然に対する態度が変わったことを意味する。それは、後にカントやシラーが崇高論で詳述するように、自然に対する人間理性の優位の意識の確立に基づく。川崎は前掲書で「ピクチャレスク美学」について次のように書いているが、卓見であろう。「ピクチャレスク」とは、自然のなかの敵意ある諸要

素に対しても自信を深めた文明人が、主人顔な態度でそれに接しはじめたことを意味するのかもしれない。」三五四頁。サルヴァートル・ローザについては、Scott, Jonathan: *Salvator Rosa, His Life and Times*, New Haven and London 1995 を参照。

\*三十八 ヴァルンケはつぎのように述べる。「風景を見る眼は絵画によって鍛錬されたので、実際には庭園がニコラ・ブッサンからロイスダールに至るまでの風景画のモチーフを模倣したのである。英国人は庭園を『逍遙できる絵画』、造園術を『風景画の姉妹』とみなしていた。」前掲書九七頁。

\*三十九 高山宏「ふたつの世紀末」のピクチャレスク美学を扱う第三、四、五章を参照。その後イギリスにおいて湖沼地区やスコットランド高地地方が「発見」されることになる。

\*四十 ピクチャレスク庭園が後に述べるようにイギリス王家、上流貴族によって造営されたことは、そのエクストラヴァガンツとその実行のための費用、さらには庭園を読むことができる特定の鑑賞者を前提とする秘教性等から説明がつくであろう。ここでは自然の政治的意味がアインソンらと比べると再び反転している。

\*四十一 チェンバーズに関しては Harris, John and Snodin, Michael: *Sir William Chambers. Architect to George III, New Haven and London 1996* を参照。この書はロンドンとストックホルムで開催された、同名の展覧会のカタログ。チェンバーズの伝記的な部分については同書の第一章 Harris, John: *Introduction*, S.1-10 を参照。チェンバーズのキュー・ガーデンズへの関わりについては第六章 Harris, John: *Sir William Chambers and Kew Gardens*, S.55-67 を参照。

\*四十二 ロコロ、シノワズリーについては Starobinski, Jean: *Die Erfindung der Freiheit 1700-1789*, Frankfurt am Main 1988. 邦訳ジャン・スタロビンスキー「自由の創出 十八世紀の芸術と思想」白水社、一九八二年（一九九九年復刊）参照。

\*四十三 この段落の記述には、高山「ふたつの世紀末」第五章「シャラワジの庭 ピクチャレスクⅢ」をも参照。

\*四十四 Hunt, a.a.O. S.283.

\*四十五 Hunt, a.a.O. S.284. From "Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines, and Utensils" (1757)

\*四十六 Hunt, a.a.O. S.284.

\*四十七 高山『ふたつの世紀末』九八頁。

\*四十八 詳しくは Koppelkamm, Stefan: *Der imaginäre Orient*, Berlin 1987. 邦訳『幻想のオリエン』鹿島出版会一九九一年を参照。

\*四十九 「渦」は『予感と現在』全体を貫くモチーフである。拙稿「沈黙する世界・呪縛された大地——『予感と現在』における自然と人工——」上・中・下、新潟大学人文科学部「人文科学研究」第九七、九八、九九輯、平成十年八月、十二月、平成十一年三月参照。「迷宮」のモチーフについては、Kern, Hermann: *Labyrinth*, München 1999 (4. Auflage) を参照。

\*五十 ドイツにおけるバロック庭園、ロココ庭園からイギリス風景式庭園への移行に伴う混乱とそれに雁行して生じる文化的混乱についてアイヒェンドルフは「貴族と革命」の中で触れている。Gesamtausgabe Bd. II, S. 1031. Rehm 前掲論文一七一頁以降参照。

\*五十一 「現代的イギリス庭園」の着想にあたってアイヒェンドルフが現実のどの庭園をモデルにしたかは今のところ判らない。デッサウーヴェルリッツ、ヴィルヘルムスヘーエ、エングリッシャー・ガルテン、ポツダム及びその周辺の庭園等がヒントを与えたかも知れない。また当然のことながらイギリスの庭園の図版も影響を与えていることであろう。