

# 「田園の憂鬱」における楽園への志向と挫折

——ポオの庭園物語との比較から——

発表者: 有馬三冬 ARIMA Mifuyu

コメンテーター: 石川義正(文芸評論家)

司会: 福嶋亮大

## 凡例

ポオのテキストはヴァージニア版全集 (*The complete works of Edgar Allan Poe*) を参照したが、邦訳は創元社『ポオ全集』に依り、引用は「ポオ巻数: 頁数」で表す。また、佐藤春夫のテキストは臨川書店『定本佐藤春夫全集』を使用し、引用は「巻数: 頁数」で表す。その他の引用は「著者名 出版年: 頁数」で表す。

## はじめに

アメリカの文学者エドガー・アラン・ポオ (1809-1849) は、今もなお日本において人気を誇る作家の一人である。彼の日本での受容は、明治期から始まっていたが、研究・翻訳共に本格化したのは大正期に入ってからであった。日本におけるポオの受容史を執筆した宮永孝は、大正期の特徴を「一方的な移入移植・紹介の域を脱して、消化吸收の段階に入ったこと」(宮永2000: 36) であると分析している。文壇におけるポオへの関心は森鷗外に始まり、その系譜の主流となった人物として谷崎潤一郎、萩原朔太郎、芥川龍之介、江戸川乱歩などが挙げられる。そして、本発表で扱う佐藤春夫 (1892-1964) もまた、ポオを「消化吸收」した作家の一人である。

ポオの日本における影響を考える上で、翻訳文体の獲得、耽美的作風、作品構造の三点に注目されることが多い。上記の作家たち、そして佐藤春夫も例に漏れず影響は見られる。大正期の作品である「指紋」(1918) や「青白い熱情」(1919)、「海辺の望楼にて」(1919) は、ポオの作品を下敷きに書かれたと言って差し支えない<sup>1</sup>。また、その三作品のみならず、本発表でも扱う「田園の憂鬱」(1919) や、

晩年に執筆された「疎開先生大いに笑うこと」(1946)などには、ポオの作品の引用や言及が確認できる。佐藤春夫は生涯に渡り、ポオへの関心を持ち続けたといえる。

本発表では、二人の作家にとって重要なモチーフの一つとして扱われる「庭園」の表象に注目し、「アルンハイムの地所」(*The Domain Of Arnheim*, 1846)、「田園の憂鬱」を取り上げたい。庭園の発展の場となったヨーロッパにおいて、造園とは「エデンの楽園」を再現・復興するための手段と考えられてきた。庭園が神の創る楽園の相似であるという前提を踏まえつつ、その「構図」と「美」に拘るポオの庭園観を探っていく。さらに、そこから明らかになるポオの理論がどのように「田園の憂鬱」へと反映しているのかについて分析し、「楽園の再構築と失敗の物語」として捉え直すことが本発表の目的である。

---

## 1. ポオの描く庭園: 作品に対する作者の絶対性

ポオが庭園を描く際に、まず念頭に置いたのは、同時代の批評ではなく十八世紀英国の言説であった。十八世紀英国は、自然美と人工の融合が目指された時代である<sup>2</sup>。ポオは、庭園論であると同時に詩論でもある「アルンハイムの地所」において、自然の造形の完全性を認め、その風景的な配置においてのみ人工の関与する余地があると述べている。彼が想定する風景美とは、自然と人工の融合によって生まれる「新奇の美」である。「アルンハイムの地所」から、ポオの描く「新奇の美」がいかにして生み出されるのかについて考えていきたい。

「アルンハイムの地所」とは、ひょんな幸運から途方もない大金を手に入れた青年エリソンが、自身の理想美を完全に体現した庭園を造る物語である。語り手は友人の「わたし」であり、前半はエリソンの庭園観、後半はその庭園観が反映された「アルンハイムの地所」の様相が語られている。「アルンハイムの地所」の創造者となるエリソンは、「高尚な意味」において詩人であり、詩的情操を満たすための「最も完全な方法」は「新規な美を創造すること (the creation of novel forms of beauty)」にあると考えている。そして、彼が最も詩的

であると感じる芸術形態は、想像力を巡らせる余地のある造園であるという。

つまり、彼の主張によると、「新規の美」とはあらゆる芸術の中に現れるべきもので、とりわけ造園とはその生成に最も適う方法である。それでは、造園のどのような部分から「新奇の美」は生み出されるのか。エリソンによると、自然の個々の形象は、何の手を加える必要もなく美しい。そのように理想的な要素を組み合わせる事に関して、人工的な操作の介在する余地がある。エリソンは、この風景の操作を「地上でそれを眺める者の目に適応させる」（ポオ2: 528）行為であるとする。風景画家が描く楽園は現実ではなく、目障りなもののない自然風景の構図はあり得ない。このようにして自然と人工の混ざり合った「新奇の美」を生み出すことが、「神が人間に詩的情操なるものを賦与した」理由であると言う。

「新奇の美」を生み出す上で重要となる「風景の構図」について、「アルンハイムの地所」では自然と人工の融合以上の詳細は語られないが、この「構図（composition）」という言葉はポオの作品論にも登場している。参考として、ポオの宇宙論であり文学論でもある「ユリイカ」（*Eureka*, 1848）、詩の創作過程を論じた「構成の原理」（*The Philosophy of Composition*, 1846）を取り上げ、そこで言及される具体的な「構成（composition）」の理想を確認し、ポオの考える「構図」について考察してみたい。

「ユリイカ」において、ポオは神の創り出す宇宙創成のプロセスと小説家のプロットを重ねながら、文学論を展開している。そこでポオは、見方によって原因とも結果とも見ることのできるものの存在に言及し、この関係を「適応の交互性（reciprocity of adaptation）」と呼ぶ<sup>3</sup>。プロットの作者は、このような交互性を持った事件をできるだけ配置していくように心がける。ある事件が他の一事件に依拠しているのか、それとも支えているのか、読者が決めかねるように配列する。その関係の織りなす物語が完璧なプロットであり、限られた知力しか持たない人間にそれを作り出すことは不可能である。ただ、神のみがプロットの完璧を実現し、神に作られたプロットこそが宇宙である。

また、プロットと作者について中心的に扱っているエッセイが「構成の原理」である。「構成の原理」において、ポオは自身の代表

詩「大鴉」(*The Raven*, 1845)を例に取り、彼がどのように詩作を行ったのかについて明かしている。その中で注目したいものは、効果と統一という観点である。芸術上で最も重要な要素は総体性、すなわち効果を統一することであるとポオは述べている。一つ一つの言葉、主題、表現技法が読者にもたらす効果が、詩的興奮という一点へと集約される。この効果という言葉を事件に置き換えてみると、ここにも交互的關係が結ばれていることがわかる。事件は結末へ、効果は詩的興奮へと収斂される。さらに、たとえ一語すら無駄なものはない、という文中の宣言が真実ならば、ポオのテキストは隅々まで作者の意識が行き渡り、その意志に支配された世界であることが暗示されている。「ユリイカ」と「構成の原理」を合わせて考えると、作品に対する作者は宇宙に対する神である、という相似關係がポオ文学の根底にあるといえる。

再びポオの描く「庭園」に戻ろう。ここまで、「アルンハイムの地所」に見られる「構図 (composition)」という言葉足をかりに、作品の「構成 (composition)」を扱った二つのエッセイを確認してきた。關係の互換性や効果と統一といった観点を、「新奇の美」の「構図」へと還元し、考察してみたい。人が手を加えるまでもない自然物は、プロットにおける事件であり、詩作の中での効果に相当する。一つ一つは完成された美を持つが、それらを統一させるには人間の介入が不可欠である。自然物どうしは互いに魅力を引き出し合うように配置されるべきであり、なおかつ全体として調和を保つ必要がある。事件に対する結末、効果に対する詩的興奮のように、庭園における自然物の収斂する先は「新奇の美」であるといえる。詩の領域こそが美であるというポオの持論を踏まえると、詩人の心を持つエリソンが造園に執着することにも納得がいく。とするならば、宇宙に対する神、作品に対する作者という關係もまた、庭園においても該当することになる。無論、庭園に対する絶対者は造園主である。人間的見地から美を求められている以上、庭園自体もまた作品として見なすことができる。

ここで、庭園と不可分である「神とエデンの樂園」の問題に再度立ち返ってみたい。美学者である安西信一は、「西洋の庭園は、つねにこの失われた樂園を追慕し、その面影をなにほどこ伝えるものとして性格づけられる」(安西2000: 5)と指摘し、十七世紀のヨー

ロッパを席卷した楽園復興運動を風景式庭園の契機と見なしている。ポオが庭園物語を書く上で、この「楽園の再現としての庭園」と「作品としての庭園」の二重化は意識していたと考えられる。作中でエリソンは、「人間はそもそもこの地上で不死不滅であるのが、本来自然の意図したところだとかりに認めよう。そうすると、人間の至福の状態にふさわしいようにこの地上は設計されていたことになる」(ポオ2: 530)と仮定し、自然の構図が完全ではないことは人間の不完全性に対応しているのだと言う。ゆえに、自然の構図を美しく整えていくことは、人間の「至福の状態」を取り戻していく行為でもあり、そのために不可欠なものが詩的情操である。ポオの作品論においては、神と宇宙、作者とプロット、造園主と庭園の間に等しい関係が結ばれているが、同時にエデンの楽園を再現しようとする庭園論の文脈の中にも、ポオの庭園は位置づけられるのである。

## 2. 「田園の憂鬱」：作者の絶対性の欠落

次に、佐藤春夫の描く庭園について取り上げる。今回取り上げる「田園の憂鬱」は、春夫の実質的な文壇デビューを飾る作品であり、今もなお彼の代名詞と言っても過言ではないだろう。ポオの詩「ユーラリイ」(*Eulalie*, 1845)の引用から始まる「田園の憂鬱」について、ポオとの影響関係は指摘するまでもない。自然と人工の美について扱う「アルンハイムの地所」と「田園の憂鬱」の共通性についても同様であるが、多くは指摘にとどまるのみで、意外にも具体的な分析を施した論究は充分に為されていない状況にある<sup>4</sup>。

「田園の憂鬱」は、都会の生活に嫌気の差した「彼」が、妻と犬を連れてやって来た武蔵野での生活を描いた物語である。荒れ果てた家と庭を手入れするところから、彼らの生活は始まる。春夫は「新奇の美」を生み出す場として庭園を描いているとは言えないが、ポオに近い美的感覚を持っていることは確認できる。前の住人の作り込んでいた庭園は、いわば「整形式庭園」のように、人工的に形成されたものである。それが、人の手を離れ、自然の生命力のままに生い茂った様を見て、彼は「この混乱の中に絶え絶えになって残って居る人工の一縷の典雅」(3: 211)を感じ強く惹かれる。「庭は、

自然の潑刺たる野蛮な力でもなく、人工のアアティフィシャルな形式でもなかつた。反つて、この両様の無雑作な不統一な混合であつた」と述べ、「醜さというよりも寧ろ故もなく凄然たるもの」(3: 212)を捉える彼の感性は、廃園の中に「いささかなりとも人工の跡が認められるとき、それは配慮と人間的興味の証左となる」(ポオ2: 531)という考えを肯定するエリソンの美的感覚と合致しているといえる。

春夫が後に、1963年出版『ポオ全集2』の月報で「好みを言はせてもらふとすれば、『アルンハイムの地所』や『ランダーの別荘』のやうなもの」(35: 491)と述べている以上、ポオの表明する美意識からの影響は少なからずあったと考えられる。ここからは、作中の造園の描写を「作品としての庭園」の創造と捉え、「楽園の再構築と失敗の物語」として「田園の憂鬱」を読み解いていく。

まずは、ポオ文学を貫く「作品と作者」の関係が、「田園の憂鬱」へどのように持ち込まれているのかについて取り上げる。「田園の憂鬱」において、「作品」に該当するものは「文学」と「庭園」である。言葉を扱って芸術を生み出そうとする彼は、創作の傍らに庭造りを行う。都会の生活に嫌気が差し、武蔵野へとやって来た彼が、執筆よりも先に庭園に興味を向けていることは注目に値する。芸術家を自負する彼は、逃避先の武蔵野において、二つの作品に携わっていくこととなる。最初に「文学」に関わる描写から順に分析していく。

作中で彼は、言葉を捉えきれないもどかしさを抱えながら、作家としての志を捨てきれずにいる。「ふと、良い考えが彼のつい身のまわりまで来ていた」と感じつつも、「それを捉えようとした時、もうそこには何物も無」く、「捉え得たと思った時、それはただ空間であつた」という(3: 220)。このもどかしさから生じる不安感、芸術家としての自己形成の途中であることを示し、同時に、彼の憂鬱の大きな要因の一つともなっている。さらに、この憂鬱は、「私の霊は澱み腐れた潮であつた」(3: 201)という冒頭の詩のように、長雨(水)と腐敗の描写で表されている<sup>5</sup>。この関係については、新居に越してすぐ、井戸の水が腐っているだろうと言う妻に対して「腐るとも、毎日汲み上げていなければ、俺の頭のように腐る」(3: 207)と答える彼の言葉が端的に示している。夏のカラリと晴れた

天候下では、犬と戯れたり庭の手入れをしたりと活動している彼だが、秋の長雨のはじまりと共に家に閉じこもり、被害妄想や強迫観念に苦しむようになる。「あの清らかであつた渠の水は、毎日の雨で徒らに濁り立つて居た」(3: 231)という頃になると、「お前の頭が……、まつさきに腐れ……,」(3: 233)と幻聴が始まる。まさに水の停滞、腐敗が彼の頭・心に作用していることが分かる。彼に不思議な感銘を与えるフェアリー・ランドの丘が「透明な心を！透明な心を！」(3: 235)と呼びかけてくることから分かるように、透明な頭・心が健全な、芸術活動に適う状態であるのに対し、彼は腐敗の一途を辿っていく。

黒くなったマツチの頭が、ぼつりと畳へ落ちて行く。この家の空気は陰気になって、しめつぽくなって、腐つてしまつて、ランプへも火がともらなくなつたのではあるまいか、彼は再びマツチを擦る。

「おお、薔薇、汝病めり！」

何本擦つても、何本擦つても。

「おお、薔薇、汝病めり！」

その声は一体どこから来るのだらう。天啓であらうか。預言であらうか。ともかくも、言葉が彼を追つかける。何処まででも何処まででも…… (3: 265)

結びの場面であるが、頭、腐敗という表現がここでも使われている。濺んだ水は空気を侵している。「おれには天分もなければ、もう何の自信もない……」(3: 256)と絶望する彼は、まさに「濺み腐れた潮」と化している。また、今まで捉えることの出来なかった言葉に、今度は追いかけられる形で終わっている。それは彼を脅かす強迫観念の一種でもあり、芸術家としての表現方法を獲得出来なかったという自己形成の失敗とみることができる。つまり、作品を生み出すどころか、彼は言葉をコントロールすることが出来ず、「作品と作者」という関係の構築を根本的に失敗しているといえる。

「文学」と「作者」の関係が提示されている一方で、同時に立ち現れてくるものが「庭園」と「作者」の関係である<sup>6</sup>。彼は、荒れ果てた庭の中で、一本の枯れかけた薔薇の木を発見する。その薔薇



で「自分をトウて見たいような気持ち」(3: 216)になり、自身の芸術家生命を重ね合わせ、庭園の手入れを始める。ここでは、ポオのようなピクチャレスクな美観は発揮されないが、薔薇を中心とした彼の「造園」が始まる。「造園」への契機は薔薇であり、庭園と薔薇はほぼ同義に扱われていくこととなる。さらに、「古来幾多の詩人が幾多の美しい詩をこの花に寄せて居る」という「芸術的因習が非常に根深く心に根を張つて居る」ため、「自分の事業として芸術を扒ぶやうになつた」(3: 215)という彼は、「薔薇」という文字にさえも愛を感じる。ここから、薔薇には庭園のみならず、彼の芸術精神自体が仮託されているともいえる。

薔薇のために庭園を整えていく中で、彼は自身が自然を操作しているように感じ始める。あるいは、自然の意志を代行しているのかもしれないと考えつつ、「とにかく、最初に人間の手が造つた庭は、最後まで人間の手が必要なのだ」(3: 217)と結論づけている。この「人の手」の不可欠性からは、所有・被所有の関係を読み取ることが出来る。ここに、自然を管理しているのだという彼の意識が示されている。しかし、「文学」と同様に長雨の時期になると、彼は庭園へと意識を向けることがなくなっていく。水の停滞、腐敗は「庭園」との関係においても影響を及ぼしている。

其処には、彼が初めに見たと同じように、彼の指の動き方を伝えて慄えている茎の上には花の萼から、蝕んだただ二枚の葉の裏まで、何という虫であらう——茎の色そっくりの青さで、実に実に細緻な虫、あのミニチュアの幻の街の石垣ほどにも細かに積重り合ふた虫が、茎の表面を一面に、無数の数が、針の尖ほどの隙もなく裏み覆うて居るのであつた。灰の表を一面の青に、それが拡がつたとみたのは幻であつたが、この茎を包みかぶせる虫の群集は、幻ではなかつた——一面に、真青に、無数に、無数に…… (3: 263)

長雨が上がり、美しく咲いた薔薇を摘み取った彼は、その花がおびたしい虫に蝕まれていたことを知る。薔薇を病ませる原因となるのも水である。彼の頭・心が水の腐敗によって蝕まれていくのを反映するかのように、薔薇もまたグロテスクな様相を見せる。彼が



「自分の花」とまで呼ぶほど愛する薔薇は、彼の「庭園」という作品の象徴でもある。蝕まれた薔薇の花は、「文学」と同様に「庭園」における「作品と作者」の関係の失敗を示している。

「田園の憂鬱」に描かれる「作品」である「文学」と「庭園」は、彼の芸術家としての自己形成の失敗に伴って、互いに連動しながら不成立に終わる。両者を結びつけるものとして、薔薇というモチーフは、最後に再び機能している<sup>7</sup>。「造園」の目的として描かれてきた薔薇は、結末部では「薔薇、汝病めり!」という「言葉」に姿を変えて「作者」を追い詰める。薔薇の文字すら愛していた彼は、「薔薇」という言葉にどこまでも追われ続けることとなる。「造園」を失敗することで芸術家としての「卜い」にも敗れ、「言葉」という表現手段の獲得もし損ねた彼には、作品を意識的に構築しコントロールする「作者の絶対性」が欠落している。つまり、芸術家としての彼の失敗とは、「作品と作者」の関係における「作者の絶対性」が、芸術家の必要条件として想定されていることを証明しているといえる。

---

### 3. 楽園への希求:芸術表現の獲得の失敗

ここまで、ポオの文学に見られた「作品と作者」の関係が、いかにして「田園の憂鬱」の中に組み込まれているのかについて分析してきた。それでは、「庭園」の表象が含意する「楽園の再現」という要素はどのように描かれているのか。

作中で「楽園」という言葉が使われるのは、彼が言葉を捉えようと詩作を繰り返すも、それを掴みきれずに終わってしまう場面である。心が倦み疲れている彼は、「さうして田舎にも、都会にも、地上には彼を安らかにする楽園はどこにも無い。何も無い」(3: 219)と嘆く。彼は、「人間を、彼自身を、すべての物がこの世界とは全く違つたものから出来上がつてゐる別世界へ引きずり上げて行くやうな、或はそれを全く根底から覆してめちやめちやにするやうな」(3: 218) 何ものかを求めており、それこそが人間の生き甲斐であると考えている。彼は立派な書物を前にしても根気が続かず、一方で、耳に入る音や断片的な言葉から空想を呼び起こす。彼の空虚さに関

して問題とされているのもやはり芸術である。

ここでの彼の欲求は、「美の観照においてのみ魂の喜ばしい高揚や興奮に達し得る」（ポオ3: 559）というポオの定義と対応しているように見える。春夫のいう「何ものか」をポオは「天上の美」と称す。その考えによると、人は詩や音楽などの芸術を通して天上の美を感じることが出来るのであり、その美的体験を渴望している。この渴望は人間の精神の根底に宿っているのだという。「田園の憂鬱」において、芸術家としての自己形成の途上にある彼の空虚さは、芸術表現を確立できないために美から隔絶されたもどかしさといえる。芸術家と自負する彼は、作品を鑑賞するのではなく、自ら作り出すことで「すべての物がこの世界とは全く違つたものから出来上がつてゐる別世界」（3: 218）、あるいは「それを全く根底から覆してめちやめちやにするやうな」（3: 218）ものに触れようとする。しかし、言葉を繋げて詩作を試みる彼は、結局無意味な言葉の羅列に過ぎないと感じるものしか生み出すことが出来ない。

つまり、彼の苦しみとは創作の不振に集約されている。ここでもまた「作品と作者」の関係は意識される。楽園を再現すること——至福の状態を取り戻すことは、この作品において「作者たり得ること」なのである。武蔵野の田園を「子に甘い母」と称する彼は、自分を受け入れてくれる場としての理想を仮託し、新たな生活を始めている。自身の本分である「文学」よりも先に「造園」にかかると彼は、楽園への希求を端的に示しているといえる。しかし、先に見た通り彼は「完全なプロット」に対応する作品を構築することが出来ず、「作者の絶対性」の獲得に失敗しているのであり、それは「文学」と「庭園」という両作品との関係から提示されている。このように、「田園の憂鬱」は「楽園」と「庭園」の相似関係を基軸とし、「作品」（＝「文学」「庭園」）の創造を通して、「作者」としての自己を確立すること（＝至福の状態へと回帰すること）を目論むが、その試みに破れる（＝「庭園」は完成せず、「楽園」の再現は成立しない）物語として読み解くことができる。

[注]

- 1 佐藤春夫はエッセイ「自作に就て年少の読者の為に」の中で、ポオの「アッシャ

- 一家の崩壊」(*The Fall of House of User*, 1839) から着想を得て、「指紋」「海辺の望楼にて」を執筆したと明記している。また、「青白い熱情」は、亡き恋人への想いをうたった詩である「アナベル・リイ」(*Anabell Lee*, 1849) を引用しながら、幻想の女に恋をする男の短編小説である。池田美紀子は評論「佐藤春夫の作家としての出発」において、この三作品をポオの模倣の明らかな失敗例として挙げている。
- 2 十九世紀英国では、人工と自然の融合した「開かれた庭」が拡大したことで、庭園があまりにも日常世界と地続きとなり、造園が芸術様式として見なされなくなる。造園を芸術として語ろうとする人々の間では、前世紀からの振り戻しとして、人工的・閉鎖的な庭園が志向されていくこととなる(安西2000: 15, 218)。一方アメリカでは、庭園という形式で楽園を再現するのではなく、広大な自然や荒野を原初の風景と見なした。豊かな自然を擁するアメリカこそが神の楽園たり得ると考え、この楽園解釈が自然崇拜へと繋がっていく(ノヴァック2000: 32-44)。
  - 3 たとえば、極地の人々は体温を保持するために、鯨油のような食物を摂取しなければならない。そして、極地において人間の得られるほとんど唯一の食物が鯨である。この場合、鯨は絶対に必要なものであるから手に入れやすいのか、はたまた手に入れる唯一のものであるから唯一の必需品となるのか。ポオはこの結論を出すことは不可能であるとする(ポオ3: 525-6)。
  - 4 「アルンハイムの地所」と「田園の憂鬱」を比較した先行研究としては、原仁司の「『田園の憂鬱』論」、池田美紀子の「佐藤春夫の作家としての出発」、井上健の「佐藤春夫とエドガ・ポオ」などがある。いずれも文体を主とした影響関係について言及している。
  - 5 水の表象と物語構造の考察は海老原由香「初期佐藤春夫研究」に詳しい。
  - 6 副田賢二は、「芥川龍之介『庭』論：カオスとしての庭」の中で、芥川龍之介の「庭」における庭園を「作品」、荒廃した庭を立て直そうとする次男を「創造者」と捉え、同じ関係性の描かれる作品として「田園の憂鬱」に触れている。
  - 7 菅野正昭は、作中の薔薇を「通俗・凡庸な社会に抗するために、その通俗、凡庸が強いる倦怠、退屈を聖化したがる心情、さらにはそのために書けない(あるいは書かない)」という状態を、芸術的な自持の支えとする西洋の世紀末的な思想」に通ずる「芸術制作上の不毛の誇りの象徴」であると指摘し、結末部の病んだ薔薇は「小説家としての意欲や自信の極度の枯渇状態」を意味すると述べている(菅野2009: 189)。

## 〔文献〕

- 安西信一, 2000, 『イギリス風形式庭園の美学：〈開かれた庭〉のパラドックス』東京大学出版会。
- 池田美紀子, 1980-03, 「佐藤春夫の作家としての出発」『東京女子大学紀要論集』30(2), 105-41。
- 井上健, 1977-09, 「佐藤春夫とエドガ・ポオ」『大谷女子大学紀要』12(1), 34-62。
- , 2011, 『文豪の翻訳力 近代日本の作家翻訳 谷崎潤一郎から村上春樹まで』武田ランダムハウスジャパン。
- 海老原由香, 1984, 「初期佐藤春夫研究：「西班牙犬の家」から「田園の憂鬱」へ」『日本文学』62, 61-89。
- 遠藤郁子, 2004, 『佐藤春夫作品研究：大正期を中心として』専修大学出版局。
- 菅野正昭, 2009, 『憂鬱の文学史』新潮社。
- 佐伯彰一ほか編, 1969-1970, 『ポオ全集』創元社。
- 佐藤春夫, 1998-2001, 『定本佐藤春夫全集』臨川書店。

- 副田賢二, 2000, 「芥川龍之介「庭」論: カオスとしての庭」『芸文研究78』, 48-68.  
ノヴァック, B, 黒沢真里子訳, 2000, 『自然と文化 アメリカの風景と絵画1825-1875』  
三秀舎.  
原仁司, 1991, 「『田園の憂鬱』論」『日本文学』40 (5), 60-73.  
藤田修一, 1988, 「『田園の憂鬱』論——大正期の感性」曜曜社.  
富士川義之, 1986, 『幻想の風景庭園: ポーから澁澤龍彦へ』沖積舎.  
宮永孝, 2000, 『ポーと日本 その需要の歴史』彩流社.  
Harison, James A. ed., 1965, *The complete works of Edgar Allan Poe*, New York: AMS  
Press.  
Quinn, Arthur Hobson, 1941, *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*, New York:  
Appleton-Century-Crofts.  
Quinn, Patrick F., 1957, *The French face of Edgar Poe*, Carbondale: Southern Illinois  
University Press.

---

## 質疑

福嶋 ありがとうございます。さっそくですが、石川先生からコメントをいただけますでしょうか。

石川 今日の有馬さんの発表ですが、庭園という観点からポーと佐藤を比較した先行研究が非常に少ないという中で、非常に独創的な発表だったと思いました。

私も今日の準備のためにポーと佐藤の作品を幾つか再読してまいりましたが、門外漢に過ぎない私にとっては、既に成熟した巨匠と言っていい作家である晩年のポーが描き出すデミウルゴス的な造園主、エリソンを必ずしも完璧な芸術家と描いていないという見方もあるようですが、それと比較して、作家としてはまだ駆け出しと言ってもいい佐藤の作品に感じる一種の痛ましさのようなものがとても印象的でした。それが有馬さんの発表では、端的に佐藤春夫の「失敗」と明言されており、私の印象とどこかで重なるところがあるのかもしれません。

そこで、今日私がお伺いしたいと思うのは、今日の読者は、佐藤の失敗をどのように捉えて、どのように評価すべきなのかという問題です。それは単にポーと佐藤の作家としての力量の違いなのか。あるいは、この2人が置かれた環境、あるいは歴史的な条件に由来するものなのでしょうか。

ご承知のとおり、ポーは1809年にボストンで生まれ、1849年にボルティモアで亡くなっています。ホーソンやメルヴィルといった

同時代の北部出身の作家たちからやや距離を置いた南部の作家という捉え方をされるのが一般的だろうと思います。しかし、今日取り上げられた『アルンハイムの地所』と、それに続く風景小説である『ランダーの別荘』という1849年に発表された短編がありますが、特に後者が、ポーが当時暮らしていたニューヨークのフォードムという村をモデルにしたといわれておりますところから、例えば、ニューヨークという都市の歴史的な風景の中にポーを置いてみたら、どうなるでしょうか。

建築家レム・コールハースの『錯乱のニューヨーク』という本によりますと、1807年にマンハッタン島をデザインする委員会が組織され、そこで、市内を2,028のブロックに分割する街路のグリッドが提案されます。コールハースがそこで主張するように、このグリッドシステムこそニューヨークの「コンポジション」として機能し、その後の都市の運命を決定したと言っても過言ではないのですが、ここでもう一つ言及しておきたいのは、1851年にニューヨーク市では市民の散策やレクリエーションの場としての公園の設置を推進する公園法が成立し、53年に現在のセントラルパークに当たる地域が公園予定地に決定されました。セントラルパーク全域が竣工するのが、さらに後の1873年になりますけれども、いずれにせよポーという作家は、現在の私たちが知っているニューヨークの原型が形成され始めた直後に誕生し、その結果として急速な都市化が進み、人工的な緑地整備が推進される直前に亡くなった人生だったと見ることも可能かと思えます。

アメリカの建築評論家ヴィンセント・スカーリーは「屈曲がなく、どこまでも終わりなく繰り返されるグリッドが耐えがたいものであることは疑いない。セントラルパークがそれを救った。この公園は、18世紀イギリスで発達した庭園デザインのピクチャレスクがつくり出した最も素晴らしいものの一つである」と述べています。セントラルパークには美学的にもポーの小説と共通する側面があったのです。

実は公園法に先行する1844年、ポーがニューヨークに転居した年ですけれども、その時点でニューヨークのジャーナリストたちによって公園整備の運動のキャンペーンが始まっていました。そのキャンペーンを生前のポーが知っていたかどうか私にはわからないん

ですけれども、そういう状況の中で、ポーはこれらの小説を書いた  
ということをまず指摘しておきたいと思います。

さて、もう一方の『田園の憂鬱』ですが、これを日本近代建築史  
の年表の中に置いてみると、定本が刊行された1919年の翌年に分  
離派建築会が旗揚げされています。その主要メンバーであった建築  
家の堀口捨己が1926年に「紫烟荘」というオランダ風のかやぶき  
屋根と数寄屋的な内部という独特な和洋折衷様式の住宅を設計して  
おります。その自然回帰的なロマンティシズムは佐藤の美意識と比  
較可能なものではないでしょうか。

また、考現学の創始者として知られる今和次郎は、1917年から柳  
田国男の影響のもとで、日本の農村や漁村、郊外の民家の実証調査  
を開始しています。その成果は1922年に『日本の民家』として出  
版されます。また、実業家の渋沢栄一が田園都市株式会社を設立し  
たのは1918年です。つまり、『田園の憂鬱』の刊行は、1920年前後  
に現在の民間住宅につながる様式が出発する、そのちょうど同じ時  
期に当たるということになります。

私がここで指摘したいのは、都市のコンポジションが一応の完成  
に近づきつつあったニューヨークにおけるポーと、ようやく近代的  
な都市化への第一歩を記したに過ぎない東京やその郊外における佐  
藤と、それぞれの都市の成熟の度合いが両者の作品を限定づけては  
いないかという可能性についてです。

私自身は、ポーとはやや異なり、小説家を歴史的なコンテクスト  
から屹立した造物主としては必ずしも捉えておりません。つまり、  
ポーの成功も佐藤の失敗も、共にある程度、彼らが置かれた歴史的  
状況に埋め込んで考察する必要があると考えていますが、そのコン  
テクストの一つとして、都市あるいは建築史という尺度を仮定してみ  
ることをここで申し上げておきたいと思います。以上です。

有馬 歴史的コンテクストの中に埋め込んで作家を評価するべき  
というご指摘には、私も同意するところです。都市化していく社会  
の中で、それぞれの作家たちが何故そのような風景を描いていった  
のかという観点からの読解は非常に有意義なものだと考えています。

また、佐藤春夫の失敗を今の我々はどうのように評価するべきか  
というご質問ですが、芸術家としての自己形成の失敗という点に関し  
ては、やはり私もその文化的な背景を考えなければならないと思っ

ています。私が想定しているのは、大正期のユートピア思考というものに対する佐藤春夫の距離感です。佐藤春夫、特に大正期の佐藤春夫は反自然主義者、芸術至上主義者と見なされることが多いように、もちろんユートピアへの憧れは持っています。その一方で、資本主義が発展してゆき、自由主義の風潮が高まっていく社会に対して一定の距離を置いていた側面もあります。よくなっていくという楽観的な国民の風潮に対して、佐藤春夫は一種の軽蔑心を持っていたので、そのあらわれとして、ユートピアを描きつつも実現はさせない『田園の憂鬱』を書いていますし、後の『美しい町』も例の一つだと考えています。

そのため、作中の主人公の失敗に関しては、単純に佐藤春夫の作者としての力量が足りなかったのではなく、時代的な要請として失敗していく姿を描いている、意図的に描いているというのが私の見方です。

丸山 比較文明学専攻博士3年の丸山です。ライブニッツは神の世界創造を造園にたとえることがあります。今回の発表では、造園主と庭の関係と神と世界の関係が対比関係にあると言っていますから、神の庭の中で庭を造るという入れ子構造があると思います。ポーの場合は、自然には人間の介入が不可欠であると仰っていて、神と人間のいわば共同作業が前提にされている。それは遅くとも17世紀には言われていることだと思います。他方、佐藤春夫には、そういう入れ子構造を意識した物言いがあるのでしょうか。また、彼には自然と人工の関係について、神との共同作業という感覚はあるのでしょうか。

有馬 佐藤春夫もまた神というものを意識しながら自然と向き合っています。ポーほど明確に入れ子構造を意識しながら造園を描いているとは言えませんが、発表でも挙げたとおり、自然と人工の融合によって新たな美しさが生まれるという思想は共通しているわけです。

ただし、神と人間の関係性について、ポーと春夫が共通する考えを持っていたとは言えません。ポーは神の存在を前提とした上で美の創造を試みますが、春夫はそこに確信を持っていないからです。彼が向き合っているのはあくまで自然であり、その生命力や神秘性に時おり神を意識する。自然に手を加えていく中で、結果的に今自



分は神の意志を代行しているのかもしれないと作中では表現されています。

丸山　ちなみに佐藤春夫はキリスト教徒でしたか。信仰はありましたか。

有馬　自身はキリスト教徒と明言していませんが、生まれの紀州はかなりキリスト教の盛んな土地でしたので、影響は受けています。

福嶋　少し補完的に聞きますと、佐藤春夫の作品には薔薇や犬がよく出てきますね。超越的な神というよりは、むしろ動物や植物との関係が上昇してくるようにも思いますが、そこはどうでしょう。

有馬　動物や植物は、人工に対する自然、ありのままのものとして描かれています。佐藤春夫には、それらへと一体化していきたい欲求もあるわけです。超越的な神の下に植物や動物、自分自身が置かれているのではなく、動植物を含めた自然と触れ合う中で神の存在を感じているように思います。

佐々木　比較文明学専攻教員の佐々木です。お話では庭園の造作が自然にあるものと人工のものとのせめぎ合い、あるいはその両者による相補関係だということをおっしゃったと思うのですが、日本の庭園には借景などのように、あるものをそのまま使うという考え方がありますよね。

それから西洋の哲学で、ドイツのハイデガーなどは「受け入れる」という姿勢を強調するところがあります。フランス式の庭園ですと徹底的につくり込んでシンメトリーな形にしていますが、ヨーロッパの庭園のすべてが必ずしもそういう形で徹底しているわけではなく、例えば、イギリス式庭園では、かなり自由に自然のやぶみみたいなものをそのまま生かしたり、樹形をきれいに揃えない形式があり、ドイツでもその手法が取り入れられたりもしています。佐藤春夫は日本なので、そういった意味で、あるがままの自然との関係で芸術家としての力量、技術をどんなふうに組み合わせたらよい庭になるという考え方を持っていたのでしょうか。

つまり、あるがままの自然と、芸術家としての成長が十分でなく、結局その文章も庭も何となく腐っていくようなことになっていくわけですが、庭の場合、腐っていくよさというのも逆にあるような気がするのです。その辺のことはどのように評価されているのでしょうか。

有馬 『田園の憂鬱』に関しては、荒廃に肯定的ではありません。日本の庭園には、わびさびの美意識がありますが、佐藤春夫に関しては、近代化していく過渡期でもあるということが彼の造園表象に影響していると私は考えています。日本古来の庭園でもなく、海外由来のイギリス風景式庭園でもない、折衷的な庭園というのが想定されているのではないかと思います。

ただし、先ほど福岡先生のお話にもありましたが、日本の自然や庭園風景に惹かれる意識は強く持っています。作中のフェアリーランドの丘への憧憬はその例です。あるがままの自然風景にうっとりする一方で、自分は人工的な庭を築いていくという、ある種の対照的な欲求も表れています。

佐々木 『田園の憂鬱』は、都会の生活に疲れて武蔵野の郊外へという流れを書いた作品ですね。都会の生活は、むしろ人工的なものへ徹底されていくような世界で、武蔵野は、国木田独歩のエッセイ『武蔵野』にあるみたいに、里山風のものでしょね。微妙に手が入っているけれども、そうでない要素もたくさん残ってそのバランスができていくようなものです。ここで気に入った庭というのは、整形式庭園という形でかなりつくり込まれていたものが壊れて、自然の生命力の生い茂っている、その様子が見えて、これはいいと思われた庭なののでしょうか。ここに手を加えることによって新規な美をさらに加えるというふうに書かれているようにご発表を聞いたのですが、それについて、腐っていくというのはどういう状態のことなのか、それだけ教えてください。

有馬 荒れ果てているというのは、放置されて、人工的に整えられていた庭に対して自然が優位に覆っていく状態ですね。

ただし、作品づくりという観点で言うと、それはもう人間のコントロールを外れていて、作品として成り立っていない状態になるわけですね。そのため、この作品の主人公は、廃園それ自体、廃れていくものそれ自体を肯定してはいません。