

メイスン『英国庭園』の多様性

Variety in *The English Garden* by William Mason

今村 隆 男

Takao IMAMURA

(和歌山大学教育学部英語教室)

2014年9月30日受理

Abstract

William Mason's *The English Garden* consists of four books, which were published in the different years, respectively in 1772, 1777, 1779, and 1781. That can partly explain the variety and inconsistency among those books. Mason, who can be called to be a leading garden theorist of his age, tried to synthesize the diverse garden theories and create a new art called the "English Garden" by composing this four books poem. This paper analyses *The English Garden* to conclude that, against the poet's intention to integrate them, this long poem reveals the disharmony and the transition of the garden discourses of the late eighteenth century.

イギリス風景式庭園の造園の最盛期に書かれたメイスン(William Mason)の『英国庭園(The English Garden)』は、第1巻(1772年)、第2巻(1777年)、第3巻(1779年)、第4巻(1781年)と各巻がそれぞれ異なった時期に出版されているが、それゆえにその内容にも多様さや変化、或は矛盾などが認められる不統一な庭園論である。実際のメイスンの造園は、有名なニューナム(Nuneham)のフラワーガーデン(1772年)及びピクチャレスク・テラス(1777年)と、あとはブラウンの造園の助言(1779年)くらいに限られており、メイスンは造園家というよりも庭園理論家であると言える。その理論はグレイやギルピン、ウォルポール、ルソーら多彩な分野で活躍する知識人との交友から大きな影響を受けているが、それを統合して庭園という文化空間を作り上げようとしたところに刷新者としてのメイスンの意義があると言える。しかし、彼が理想の庭園像を描こうとしたこの長編詩の内容は、極めて多様で錯綜していると言った方がよいのではないかと思われる。本稿では、『英国庭園』を詳しく検証することによって、その多様さを解き明かしてみたい。

1.

まず、第1巻は以下のように始まる。

To thee, divine SIMPLICITY! to thee,
Best arbitress of what is good and fair,
This verse belongs. O, as it freely flows,
Give it thy powers of pleasing: else in vain
It strives to teach the rules, from Nature drawn,
Of import high to those whose taste would add
To Nature's careless graces; loveliest then,
When, o'er her form, thy easy skill has taught
The robe of Spring in ampler folds to flow. (1 1-9)

この詩の目的はイギリスの庭園を賞賛することであるが、その根拠となるのは、冒頭で呼びかけられているように、イギリスの庭園が「簡潔さ(simplicity)」という美德を有することである。そして、この「簡潔さ」が教えてくれる造園のルールは「自然から導きだされた」ものであり、「自然のありのままの美しさ」を高めようとする人々の指針となると言う。この「簡潔さ」は、この詩の中でたびたび賞賛されているケイバビリティ・ブラウンの造園の真髄

とされており、逆に「簡潔さ」を欠くその正反対の例としてはフランス風の整形式庭園や、メイスンと対立していたチェインバーズの中国趣味の庭園が挙げられる。フランスや中国風の庭園が批判される理由はその過剰に人工的な装飾性にあり、反対に芝生の丘陵が広がり装飾を省いたブラウンの風景式庭園は「簡潔」で、より神により与えられた自然に近く、そこにこそイギリスの庭園の優越性があるのである。

続けてメイスンは読者を特定し、「高貴な生まれ」で、「贅沢でなくとも楽に普通の生活ができる程度の資産」を相続し、「純粋な精神」と「本物の趣味(taste)」を持った人々であるとするが(150-54)、このような読者層が想定されていることは当時としては当たり前の事であったと思われる。詩人は、このような読者は当然のことながらギリシャ・ローマの古典の学識を有するが、古典の探求だけでは「実りが無い」と言う。

Meanwhile, of old and classic aid
Tho' fruitless be the search, your eyes entranced
Shall catch those glowing scenes, that taught a CLAUDE
To grace his canvass with Hesperian hues.
And scenes like these, on Memory's tablet drawn.
Bring back to Britain; there give local form
To each Idea; and, if Nature lend
Materials fit of torrent, rock, and shade,
Produce new TIVOLIS. (1 63-71)

グランド・ツアーでイタリアに赴いた経験があると想定される読者は、クロード・ロランが描くような風景の価値を知っているが、それだけでは不十分で、それをイギリスに持ち帰って「その土地の表現形式」を与える能力が必要なのである。つまり、クロード・ロランの風景に関する知識を踏まえて、それをイギリスの土地に適応させた庭園を造るということ、メイスンは造園の基礎と考えていたわけである。ここには、グランド・ツアーの始まった時代から変わらないイタリアの高度な文化への羨望と同時に、一方で18世紀を通して高まっていったナショナリズムの影響を明らかに認めることが可能だろう。

この作品では絵画があるべき造園の一つの準拠枠となっているが、依拠すべき風景画家としてクロード・ロランに続けて言及されるのはオランダの画家ライスダールである。

Nor if here
The Painter comes, shall his enchanting art
Go back without a boon: for Fancy here
With Nature's living colours, forms a scene
Which RUISDALE best might rival: chrystal lakes,
O'er which the giant oak, himself a grove,
Flings his romantic branches, and beholds
His reverend image in th'expanse below.
If distant hills be wanting, yet our eye
Forgets the want, and with delighted gaze
Rests on the lovely foreground; there applauds
The art, which, varying forms and blending hues,
Gives that harmonious force of shade and light,
Which makes the landscape perfect. Art like this
Is only art, all else abortive toil. (1 164-78)

平坦な空間の広がりを背景に湖面に映る大木という典型的なオランダ的風景が、「想像力(Fancy)」が描き出すべき庭園風景の一つの理想として挙げられている。このようなライスダールの風景画もまたメイスンの時代に賞賛を浴びていたものであり、クロード・ロランに続いてここでも風景美の模範は国外の風景画とされている。ライスダールの名前が言及されているのは時代の潮流にすぎず当時としては一般的なことであると思われるが、注目すべきは、ここでは彼の名前のもとで風景の「調和」の重要性が強調されていることである。ライスダールの風景画が教えてくれるのは、想像力によって「自然」の中にある色彩や形態を「変化させ」、「融合し」、それに光と影の「調和

の力」を加えることによって風景を「完全な」ものにするのであり、それを実現するのは造園家の“Art”であると言う。この“Art”という言葉は芸術(=fine art)の意ではなく、日本語に訳出しにくい、あえて訳すとすれば人為、或は人工、人間の技、というほどの意味であろう。ここでは、ライスダールという著名な画家の名を使って、「自然(Nature)」と「人為(Art)」という二項対立のもとで両者がどのように協力しながら庭園の「調和」を生み出すべきであるとメイスンが考えているのかが、わかりやすく説明されている。

そして、この「調和」の強調は造園の理念の原則が語られる次の箇所に引き継がれる。

Of Nature's various scenes the Painter culls
That for his fav'rite theme, where the fair whole
Is broken into ample parts, and bold;
Where to the eye three well-mark'd distances
Spread their peculiar colouring. Vivid green,
Warm brown and black opaque the foreground bears
Conspicuous; sober olive coldly marks
The second distance; thence the third declines
In softer blue, or less'ning still is lost
In faintest purple. When thy taste is call'd
To adorn a scene where Nature's self presents
All these distinct gradations, then rejoice
As does the Painter, and like him apply
Thy colours; (1 184-97)

造園理念の基本は、自然の「多様」で「豊かな」部分部分から「美しい全体」を生み出すことであり、これはライスダールの絵画の色彩が教えてくれるものでもあった。すなわち、重要なのは多様性の調和(concordia discors)である。そして、この理念のもとに、実際の庭園風景は「前景(foreground)」、「中景(the second distance)」、そして「遠景(the third [distance])」の三つの部分に分けて捉えられ、その三部構成による風景の描出が具体的には「調和」を支えるとされるのである。よく知られているように、クロード・ロランらの風景画に依拠するこの三部構成の空間認識の手法はピクチャレスク趣味に特有のものである。この第1巻が出版されたのは1772年であるが、ギルピンが実際に景観旅行をイギリス各地に向けて行って紀行文を書いたのも1770年代であった。ここでは風景全体の構図ではなく色彩の構成が問題にされているとは言え、この時期の重なりを考慮すれば、メイスンの庭園論がピクチャレスク趣味の影響を受けたものであろうことは容易に想像できる。

ところで、〈多様性の調和〉という理念がメイスンの主張の根底にあることを確認したが、ワッサーマンの研究で知られるこの〈多様性の調和〉は、18世紀を通して議論されて来た美学原理とでも言うべきものである。ワッサーマンがその古典的研究において〈多様性の調和〉の変遷を辿り、18世紀にその意味するところが大きな変貌を遂げていったことを明らかにしたように、この抽象的とも言える概念も、「簡潔さ」同様に、その時々時代の価値観を代弁するものであった。メイスンの言う〈多様性の調和〉は、基本的にはピクチャレスク趣味の影響を受けた絵画的思考の枠の中で捉えられたものであったと言えるだろう。

以上のように、まず第1巻の最初では造園の基本理念が表明されている。目標はイタリアやオランダの風景画を手本とした上で、それを基にしながらイギリスにふさわしい庭園を造るということで、目指すべきイギリスらしさの要点は、無駄な装飾を退けた「簡潔」さを基本とし、多様な中にも全体の「調和」が存在するように配慮することとまとめられるだろう。

基本理念論のあとメイスンは造園の具体論にはいり、理想的な空間を造り上げるにはどうしたらよいかを、詩神に呼びかける形で詳説してゆく。まず取り上げられるのは、庭園内をめぐる小道からの景観である。

... plant thou [=Sister Muse] on each separate part
Its proper foliage. Chief, for there thy skill
Has its chief scope, enrich with all the hues
That flowers, that shrubs, that trees can yield, the sides
Of that fair path, from whence our sight is led
Gradual to view the whole. Where'er thou wind'st

That path, take heed between the scene and eye,
 To vary and to mix thy chosen greens.
 Here for a while with cedar or with larch,
 That from the ground spread their close texture, hide
 The view entire. Then o'er some lowly tuft,
 Where rose and woodbine bloom, permit its charms
 To burst upon the sight; now thro' a copse
 Of beech, that rear their smooth and stately trunks,
 Admit it partially, and half exclude,
 And half reveal its graces: in this path,
 How long soe'er the wanderer roves each step
 Shall wake fresh beauties; each short point present
 A different picture, new, and yet the same. (1 197-215)

遊歩道の両側は、「花」、「低木」、「高木」の多様な植物の多様な色彩を混ぜ合わせて埋め尽くし、全体の景観が徐々に見えてくるようにする、というのが基本的なアドバイスである。より詳しくは、植物の種類や色彩の多様さだけでなく、低い位置には花々を、高い所には木々の緑や幹を配置するという樹木と花の高低差や、ブナの幹越しに背景を見せるという遠近差を利用することも説かれている。そして、歩みを進めるにつれて隠れていた全景が次第に視野に入ってくるという漸次的変化の工夫も必要である。つまり、メイスンの造園アドバイスを要約すると、移動による庭園鑑賞者の視点の変化を十分に考慮しながら、奥行きも含めて風景全体の多様性を生み出し、かつ視野全体が調和するように工夫をするということになるだろう。

この引用文で注目したいのは、移動することによって景観が少しずつ変化してゆくという楽しみ方が最後のところで提示されていることである。初期のピクチャレスクの美学では枠組みに入れられて静止した風景を絵画的に認識するというのが観照の基本であったが、メイスンは自らが動き回って風景を変化させて楽しむという能動的なアプローチを推奨している。この第1巻が出版されたすぐあと、1774年にはフランスのワトレ(Watelet)が『庭園論(Essay on Gradens)』の中で風景の中の移動が鑑賞者に様々な感情の変化を誘発することを取り上げている。見られる側ではなく見る側からの視点は、プライスやナイトの庭園論に引き継がれ、さらにロマン派に繋がっていった。しかし、鑑賞者の主観的な感情の変化に注目するところまではメイスンはまだはいっていないと言える。

造園にあたって考えるべき重要な項目に、園内にどのような植物を配置すべきかという問題がある。この点に関して、メイスンはこの引用文の中では定まった方針を示しているとは言い難い。そこで彼が言及するのは、杉や落葉松の外来種と、ブナやバラ、スイカズラ(Woodbine)といった在来種の両方であるが、両者は全く意識せずに混用されている。むしろここで問題になっているのは、多様性を有する植物の外観の特徴のみであるように思われる。

また上記の引用文においては、小さな花よりも樹木が景観造りの中で重視されていることにも注目したい²⁾。それゆえ、景観を損なうことに繋がる木々の伐採は見過ごす事のできない大きな問題となる。

Yet some there are who scorn this cautious rule,
 And fell each tree that intercepts the scene.
 O great POUSSIN! O Nature's darlings CLUADE!
 What if some rash and sacrilegious hand
 Tore from your canvass those umbrageous pines
 That frown in front, and give each azure hill
 The charm of contrast! Nature suffers here
 Like outrage, and bewails a beauty lost,
 Which Time with tardy hand shall late restore. (1 216-24)

再び理想の景観作りの模範とされるのは、ここでもガスパール・プッサンやクロード・ロランによるイタリアの風景画なのであるが、そこには枝振りの良い松が前景に描かれており、背景の空の蒼さと見事なコントラストをなすと言う。そして、その木々をいきなり切り倒すのは「神聖さを汚す手」の仕業である。この背景には、自然の美は神が創造したものであって人間はそれを汚してはならないというキリスト教神学的な自然観があるだろう。また、伐採が行われた場合、その風景の損害を回復するのは「時間」の「ゆっくりとした手」であるとメイスンが言って

いる点も見落とせない。ここでは、高木が元通りの姿を取り戻すにはかなりの時間の経過が必要であるという単純なことが言われていると解釈してよいだろうが、この「時間」の与える影響を尊重する考え方は、次の世代のプライスやナイトに引き継がれ、彼らのピクチャレスク理論の重要な位置を占めることになる。彼らにとって、「時間」が自然を形成してゆくプロセスは決して人間による計画性とは相容れないものであり、従って我々は自然を「放置」することによって「偶然」が造り上げる結果を最大限に尊重するべきであると彼らは説くことになる。

このあと、メイスンの批判は木々の伐採のあとの植林の仕方に及ぶ。

Yet here the spoiler rests not; see him rise
Warm from his devastation, to improve,
For so he calls it, yonder champion wide.
There on each bolder brow in shapes acute
His fence he scatters; there the Scottish fir
In murky file lifts his inglorious head,
And blots the fair horizon. (1 225-31)

「風景を台無しにする人」があちこちに設置した「柵」とは、メイスンの時代に大量に植林された「スコットランド樅」、すなわち今日で言うヨーロッパ赤松のことで、この外来種の木が稜線などに沿って一列に並ぶように植林されることが多かったため、その景観から「柵」と表現されていると考えられる。この植林が「薄暗い列となって恥ずべき頭を持ち上げ、美しい稜線を汚す」という表現は、客観的な描写ではなく感情的な嫌悪から来る表現だと言っている。植林に対する感情的とも言える嫌悪感はプライスやワーズワスに引き継がれてゆくが、特にこの引用文の後半の3行は、のちにメイスンとは対立するプライスまでもが引用し、「これ以上に正確に表現され、適切なイメージを呼び起こす」ものはないと『ピクチャレスク論』の中で言及している(Price 1794, 226)。1790年前後を境に赤松に代わって落葉松が植林の中心になってゆくが、プライスやナイトらが激しく反発することになるのは落葉松の方である。メイスンの赤松批判はその先駆けとなっていると言えるが、彼が赤松を非難しているのはそれが外来種であるからというよりも、この詩行からは専ら視覚的な理由、或はそこから派生するイメージからであるように思われる。これに続く箇所では、赤松は条件付きで擁護されている。

There plant thy elm, thy chesnut; nourish there
Those sapling oaks, which, at Britannia's call,
May heave their trunks mature into the main,
And float the bulwarks of her liberty:
But if the fir, give it its station meet;
Place it an outguard to th' assailing north,
To shield the infant scions, till possess
Of native strength, they learn alike to scorn
The blast and their protectors. (1 249-57)

ここで、「榆」や「栗」、そして「オーク」は「在来種(native)」木であるとして区別されている。「オーク」が苗木であると限定されているのは、当時この木が伐採されすぎて大木が減少しているという認識が一般的だったことを示していると考えられ、この木が成長して「大海」に乗出してゆく国家の「自由の砦」となるという比喩的表現は、ポープの「ウィンザーの森」以来のイギリス海軍賛美の伝統の踏襲であるとみなすことができるだろう。ただ、メイスンの時代には、18世紀の前半よりはナショナリズムの台頭がより顕著になっており、その影響のもとで在来種の樹木を尊ぶ傾向が増していたと考えられる。外来種である赤松は、そのような時代背景の中で、適切な場所に植えられて「在来種」と同等の力を持つことによって「英雄」たるオークが成長するのを手助けできるならば、国家にとっての有用性に貢献しうるとされる。第1巻の最終行で「アルヴィオンは森林の魅力を演ずる広大な劇場である」とされているように、樹木は国家の表象なのである。

この他に、第1巻ではフランスの整形形式庭園の「まっすぐや鋭角、平行線」(305-6)、或は「形式的で退屈で、バラバラの風景」(388)などが批判されている。1790年代にピクチャレスク論争が始まるが、その時にはすでにイギリスの庭園が風景式であるべきことは疑う余地がなく、それでは庭園内はどのような自然風景に似せるべきかが議論された。しかし、この第1巻が出された1772年には「趣味の悪い流行」(405)が完全には消滅していなかったため、

まだ整形式庭園を否定することに関心が向かっていたことをメイスンの詩行は示していると考えられる。そして、当然のことながら、このフランス式庭園批判も外来種批判と同様にナショナリズムの一端を示している。

第1巻の最後では、ミルトン、ストウ庭園の所有者であるテンプル(Richard Temple)、アディソン、ポープ、ウィリアム・ケント、サウスコート、シェンストンといった名前が登場し、彼らがいかにイギリスの庭園の発展の歴史に貢献したのかが説明される。しかしその続きを読めば、これらの名前が挙げられるのはその最後に来る造園家ブラウンを持ち上げるためにすぎないことが明らかになる。そこでメイスンは、ブラウンを「真の天才」(532)と呼び、未来の詩人達が彼の造り出した風景に賞賛を送るであろうと締めくくる。それでは、ブラウンの造園とここまでで説明されてきたメイスンの理想との間に齟齬は無いのだろうか。言い換えれば、それは「簡潔」であり「多様性の調和」を持つという主張に対し、反論する者はいなかったのだろうか。これらの基準はいずれも曖昧なものであり、主観的な判断を許容するという面があるため、メイスンは迷いなくブラウンの庭園を理想的なものとして賛美している。しかし、ブラウンの庭には花や低木は見当たらず、遊歩道の移動によって景観が多様に変化することもなく、植えられている木の種類に在来種へのこだわりがあるとは確認できない。さらに、第4巻でメイスンは「装飾農場」を推奨しているが、広大な芝生の広がるブラウンの庭からはその周囲を取り巻く植え込みによって農業に関わるものは庭園から閉め出されていた。従って、メイスンの庭園論の具体的な部分は、実際にブラウンが造った庭とは異なる視点で説かれていると言った方がよいのではないかと思われる。

2.

「自然(Nature)」と「人為(Art)」との関係をどのように捉えてゆくのかは18世紀の庭園論の枢要であったが、続く第2巻は「自然」との関係の中で「人為」をいかに使って庭園を造るべきかが議論される。まずその冒頭は、「人為よ、ようこそ」という呼びかけから始まり、「人為」によって「富と誇り」を庭園の中でいかに表現すべきかを謳うことが宣言される。

まず、「趣味」が次のように造園の基本原則を宣言する。

Gothic Pomp

Frowns and retires, his proud behests are scorn'd;
Now Taste inspir'd by Truth exalts her voice,
And he is heard. "Oh, let not man misdeem;
"Waste is not Grandeur, Fashion ill supplies
"My sacred place, and Beauty scorns to dwell
"Where Use is exil'd." (2 16-22)

庭園におけるゴシック的な「華やかさ」や「無駄」な装飾、あるいは一時的「流行」が、ここで否定される。その反対に、「有用(Use)」が無いところに「美」は存在しないと説かれる。これに続いて、「華やかさ」、「無駄」、「流行」の悪しき実例が挙げられるが、その「ノット」花壇や人工的に造形した「イチイ」、装飾目的だけの「泉」などは全てフランスやイタリアなど海外から移入された庭園技術である。それに対してイギリスの庭園が優越するのは、その「有用」性の他に、それが自然を尊重している点であり、庭園に加えらるべき「人為」は、「自然の神聖な源」だけから引き出された「間違いのない規則」に基づいて発揮されると、第1巻と同じ見解が繰り返される(2 70-1)。「有用」と「美」、さらには「有用」と「自然」——特に後者は一般的には相対立する概念のように考えられる場合が多いが、本詩の中でこれらは問題なく共存する。そして、それを可能にするのが、造園家の「人為」とされるのである。庭園における「有用」性の問題については、のちほど考察してみたい。

この前置きのあと、芝地や堀、柵などについての具体的な詳細説明が長々と続く。しかしそのあとメイスンは、本来このような内容は詩人としてふさわしくない仕事だが、ここでは威厳をもって扱わないといけないと断っている(2 251-2)。メイスンがニューナム・コートニーの庭園の中の花壇を造ったことが知られているが、その花壇にどのような種類の花を植えるべきかについては殆ど彼は語っていないことから、紳士や詩人が関わる領域と職人が関わる領域とに境界があると考えられていた可能性があることが推測できる。また、個別(particulars)よりもそこから抽出される普遍(universality)の方が重要であるとする18世紀後半の議論を引っ張ったレノルズの主張を、この背景に認めることは可能だろう。

この巻の半ばにはいるとメイスンは、「最も卑しい話題に虹の色彩をまき散らす」こと、すなわち詩人にふさわしくない題材を威厳をもって扱うことに疲れたのか、「この詩のテーマと関係なくはない」(2 406-7)貧しい労働者のコテージ("cabbin", "Cot")や、そこに住む子供達へと話題を脱線させてゆく。

Each scatter'd village, and each holy spire
 That deck'd the distance of the sylvan scene,
 Are sunk in sudden gloom: The plodding hind,
 That homeward hies, kens not the chearing site
 Of his calm cabbin, which, a moment past,
 Stream'd from its roof an azure curl of smoke,
 Beneath the sheltering coppice, and gave sign
 Of warm domestic welcome from his toil. (2 398-405)

森を背景に点在する村々やその教会の尖塔、一日の労働のあと夕暮れに疲れて家路を急ぐ農夫、彼が向かう先には木立に守られて煙を立ち昇らせるコテージ——ここには、トムソン、グレイ、ゲインズボロと言った、18世紀の著名な芸術家の田園描写と重なる典型的理想風景が描き出されている。その背景にあるのはウェルギリウスの『パストラル(Pastoral)』にまで遡れる理想世界であるだろう。

このあとさらに、「貧困と労苦」にもめげずに「健康で美しく輝く」コテージの子供達の描写が続く。彼らは「羊飼」と呼ばれるのに誇りを持ち、「パストラルの役目」に勤しむ。彼らの描写は、パストラルの伝統を受け継いでいるだけではなく、同時に18世紀イギリスのあるべき国家観を表明しているのであり、いわば「詩人にふさわしい」題材だということになるだろう。そして、これは紳士の所有する広大な「英国庭園」の敷地の中での光景であることも忘れてはならない。それゆえ、ダニエルズ(Daniels)も言うように、これらの描写は庭園論でありながら明らかな政治的色彩をも併せ持つ社会論にもなっていると考えられる。メイスンのこの描写は、外来種を排除して在来種を賞賛することにも象徴されているように、自国の労働者が満足して働く「田園の幸せ(rustic happiness)」を演出すべく意図されたものである。ハハーの技術の他に、メイスンは芝生に溶け込む「オリーブグリーン」の色に柵を塗ることで、「見つめる人の視野」から庭園の地所の「境界を隠す」ことで目立たないようにしてしまうことを奨励しているが(2 366-394)、ダニエルズによれば、これは庭園の周囲も含めた全体の風景を絵画的に仕上げることによって財産誇示の印象を弱める意図によるのである(Daniels, 45)。逆にブラウンの庭園「改良」は、村ごと移築させることによって労働者を排除し、そこに芝生を広げて地所をできるだけ大きく見せることで財産を誇示して所有者を満足させることを目的としたものであった。それに対し、ここでメイスンは、視界に入る庭園の中に幸せな田園労働者の世界を演出することによって、富裕層の安泰、そしてその支配のもとでの国家の安泰を意図していると考えられる。つまり、メイスンはブラウンの造園を支持しながら、一方でその手法に対する時代の反発をも感じ取っているのである。革命のフランスとの対立の時代に生きた次の世代のプライスやナイトは共に、国家の庇護のもとでの村人達の貧しいながらも充実した幸せを描くことに腐心しているが、彼らとメイスンとの類似性を認めることは可能だろう。ここには、ブラウンからピクチャレスクへとという時代の変化に対するメイスンの敏感な感受性が認められるのである。

『英国庭園』第2巻出版の2年前の1775年に、N. ケント(Nathaniel Kent)が『地主紳士へのヒント』を出しているが、その中でケントは当時の現実の農民のコテージが実際には劣悪であることを認め、その改革案を極めて具体的に提案している。コテージャー達は「大変な質素(simplicity)の中で育てているため、原始的な(primitive)生活をする」ことが可能であるが、「彼らは悪徳や放蕩には縁がなく・・・戦争などの困難を支えることができる」がゆえに彼らの住環境の改善は必要であると言う(Kent 230-1)。「最も有益な種類の人々」である田園労働者の安定は国家の安定につながるという主張は、当時の共通認識であったのである。メイスンの「暖かく家庭的な歓待」でコテージに迎えらるる農夫や、その額に「甘美なる簡潔さ」の冠を頂いた子供達などという描写は、パストラルの伝統を引き継ぎながらも時代が要求した社会体制のマイクロコスモスとでもいべきものを庭園内に実現しようとする試みであったと言ってよいだろう。

3.

この詩の第1巻が出版される前年にメイスンの友人であるグレイ(Thomas Gray)が亡くなっているが、第3巻はこの詩人へ捧げた韻文で始まる。これは、「あまりに荘厳なる自然」を忘れて庭園などという「取るに足らぬ芸術」に傾注しているメイスンをグレイが諷刺するという形で、あくまでも庭園の模範は自然そのものであることを読者に思い起こさせるという目的を持つと解釈できるだろう(20, 22)²⁾。第2巻では、造園家はその「人為」をいかに発揮すべきかが問題にされていたが、第3巻では庭園内で「自然」がいかに尊重されるべきかが説かれることになる。

グレイからの忠言に続いて、先行する2つの巻では語られなかった造園の際の詳細な「ルール」の解説が、まず植物(Vegetation)について、続いて水回り(Water)すなわち川や湖水などについて展開される。植物に関して、最

初に言及されるのは松(Pine)である。そこでメイスンは、早く成長するということに誘惑されて松の種類の木を選ぶのは間違いであると、植林の際の木種の選定に注文をつける。

Lur'd by their hasty shoots, and branching stems,
Planters there are who chuse the race of Pine
For this great end, erroneous; witless they
That, as their arrow heads assault the sky,
They leave their shafts unfeather'd: rather thou
Select the shrubs that, patient of the knife,
Will thank thee for the wound, the hardy Thorn,
Holly, or Box, Privet, or Pyracanth.
They, thickening from their base, with tenfold shade
Will soon replenish all thy judgment prun'd. (3 108-117)

松が植林にふさわしくないのは、この木の「矢のような先端が空を襲撃し」、いつまで待っても「その矢の柄に羽飾りはつかない」から、すなわち視覚的に醜く、かつ背景を隠すためのスクリーンにならないからである。それに対して、茨(Thorn)や柊(Holly)やツゲ(Box)といったとげのある「固い」すなわち成長の遅い木が薦められるが、松と対照的にこれらの木は剪定されてもすぐに根元から枝葉が豊かになるとされる。次に月桂樹が取り上げられるが、バー(W. Burgh)の注釈によれば、16世紀にイギリスに持ち込まれていたこの木陰なす広葉樹は、「イングランドの月桂樹」と呼ばれて、すでに「土地の住人」として賞賛されていたのであり、次の在来種擁護へと話題を繋ぐ役目も持っている(3 118-21)。すなわち、メイスンが松を否定して柊やツゲ、月桂樹などを推奨する理由は、視覚的な魅力だけではない。イギリスの土地に根付いている植物かどうかの問題にされているのである。このあと、メイスンは「イングランドが自らのものと呼べる植物は少ない」として、「無数」とされるそのような植物の中から典型例としてライラック(Lilac, Syringa)やスイカズラの名前を挙げる(3 137-49)。これらの植物が望ましいのは、その土地の「土壌」に慣れ親しんでいるからであり、地域にふさわしい植物を選ぶのも「人為」の役割であるとされる。なぜなら、「自然の法則から人間の業の法則は導き出される」がゆえに、自然と人為とは「一体」なのである(3 230-1)。自然と人為は互いに寄り添うことによって、庭園における二項対立が解消されうるとというのがここでのメイスンの理想である。

次の箇所では、その珍しさゆえに我々の目に驚異をもたらす「外来の(“exotic”）」植物に対して、「在来種の(“Indigenous”）」植物を彼は明確に区別している。

Nor will her[= Art's] prudence, when intent to form
One perfect whole, on feeble aid depend,
And give exotic wonders to our gaze.
She knows and therefore fears the faithless train:
Sagely she calls on those of hardy class
Indigenous, who, patient of the change
From heat to cold which Albion hourly feels,
Are brac'd with strength to brave it. These alone
She plants, and prunes, nor grieves if nicer eyes
Pronounce them vulgar. These she calls her friends,
That veteran troop who will not for a blast
Of nipping air, like cowards, quit the field. (3 240-51)

外来種に魅かれるあまり地味な在来種を「洗練さがない」と言う人々に対し、メイスンは、寒暖の差が激しく、刻々と変わりゆくイギリスの気候や、身を切るような冬の寒風にも耐えうるがゆえに、すなわち環境への適応性ゆえに、ここで在来種を支持している。「矢」のように尖った松が襲撃するという比喩と同様に、どのような厳しい状況にあっても戦場から退くことの無い「経験豊かな部隊」という軍事的な比喩がここでも用いられている。これは植物を政治や社会のアナロジーとして使う手法の一つであり、フランス革命による英仏の動乱期にはいと顕著になってゆく表象的表現である。

続けて、好ましい「趣味」を持たないために庭の植物の種類を適切に選定できない青年の挿話が紹介される。この青年は、「自生する花々を軽蔑し」、「珍しいがゆえに美しい」植物を自らの広大な庭に持ち込んで失敗する(3 261-2, 264-5)。彼は、「バラとスイカズラが無頓着に絡まった月桂樹の生け垣」やブナ、オーク、すなわち在来種系の植物を切り倒す。この詩で何度となく言及されるバラとスイカズラは、19世紀以降にイングリッシュ・コテージのイメージが確立してゆく中で、そこに不可欠な「典型的にイギリス的な」植物としてコテージ・ガーデンの中に重要な位置を占めてゆくことになるが、ここにはその初期の例を見出すことができるだろう。この青年は、その代わりにモクレンや杉、樅を導入することになるが、一時的に繁茂するこれらの外来種は、冬になって「たたきつけるような氷雨」に襲われると「色あせ、死に絶える」運命にあるとされる(3 265-73, 285-7)。この簡潔明瞭なナショナリズム的な教訓話は、庭園において「自然」を尊重することがいかに重要であるかを語るものとなっている。

植物のあとは庭園内の水まわりの話題に移行するが、そこでもナショナリズムが一つの基調になっていることは変わらない。一例を挙げると、ギリシャ神話の登場人物達で飾られたフランス風の噴水が持ち出されて擲棄され、「セーヌ川のニンフは自国での名声を大切にせよ」(3 371-2)、すなわちイギリスからは出てゆけど、詩人は外国の要素をイギリスの庭園から排除しようとする。そして、フランス風の人工的なこの装飾とは反対に、園内の湖の曲線は林の中を巡る遊歩道以上に「ワイルドに」曲がりくねるように、余り手を入れすぎないでできるだけ元のままの状態を残すようにと彼は指示する(3 383-98)。その意図が本質的にはフランス的要素と同様に結局のところは人工的であると言えるにせよ、視覚的に景観が「自然」風に見えるかどうかということがイギリス風景式庭園の基準とされ、この点が何よりもここでは優先されているのである。

4.

最終の第4巻は再び「簡潔さ」への呼びかけで始まり、本詩を通して述べられて来た「簡潔さ」の役割が総括される。その第一は、「簡潔さ」が「外来の」或は「間違った」ものを改善すること、第二は、自然の曲線を導入したりフェンスを取り除いたりすることによって芝生・森・湖を輝かせることとされる(4 1-10)。やはりそこには、庭園に不可欠なのはイギリス固有の美德である「自然」らしさであって、それを支えるのが「簡潔さ」であるという基本認識が見出せる。

このあと、読者は教訓には飽きたであろうという想定のもとに、アルカンダー(Alcander)という若い地主による領地「改良」の物語を通して詩人の庭園観が語られることになる。父親から「あり余るほどの遺産」(4 61)、即ち広大な土地を相続したアルカンダーは、「伝統的なイギリスの壮麗」(4 66)さをもって建てられた館はそのままにして残し、庭園の方は自らの「趣味」を發揮して「改良」に取りかかる。まず農場を「城郭に似せたもの」にし、巨大な納屋に偽の「落とし格子門」を付け、鳩や牛、馬などが飼われている建物も含めて「田舎での使用に向けられた」(91)農場を、実用性を保持しながら封建時代風の外観になるように作り変える(4 79-93)。まさにこれは、メイスンの時代に流行していた「装飾農場(ferme ornee)」である。「装飾農場」は「装飾コテージ(cottage ornee)」と共に、18世紀の半ばから後半にかけてイギリス風景式庭園の中に作ることが流行したもので、生産や労働といった好ましくないと考えられる要素を視覚上、庭園から排除するために取られた工夫である³⁾。実際、アルカンダーがしたように、農場であることを隠すために中世的な城や要塞といった外観がとられることは一般的であった。さらに彼は、「見た目の悪い」搾乳場を隠すために苔むした石で「年月を経た修道院」を建てることまでするが、これも当時流行した人工廃墟趣味であることは間違いない(98-101)。これらの建物の前を流れる川が「模倣の川(mimic River)」(104)であるとされていることから、ここでメイスンは徹底して実質ではなく視覚的外観にこだわっていると言える。

この点に関してバーは注釈の中で、これら城と修道院の共通点は、その外観の「趣味」の良さだけではなくそれらの建物が役立つことであると、その有用性を強調している(228n)⁴⁾。つまり、城や修道院の美観とその農場などとしての有用性とはここで見事に共存していると言うのであり、従って装飾目的のみの建物の価値は否定されるということになる。この部分は、第2巻の“Beauty scorns to dwell / Where use is exil'd”(2 21-22)という、つまり「有用」が無いところに「美」は存在しないとする詩人の主張を具体的に示したものであると言える。

これは、材木としての価値が所有者の利益や国家の安全に役立つことがその樹木的美観を高めるとする18世紀前半に多く見られた主張と、本質的には共通するものである。ヒュームは、「有用性」と「美観」がなぜ結びつくのかについて観念連合心理学を使って説明していた。

'Tis evident, that nothing renders a field more agreeable than its fertility, and that scarce any advantages of ornament or situation will be able to equal this beauty. 'Tis the same case with particular trees and plants, as with the field on which they grow. I know not but a plain, overgrown with furze and broom, may be, in itself,

as beautiful as a hill cover'd with vines or olive-trees; tho' it will never appear so to one, who is acquainted with the value of each. But this is a beauty merely of imagination, and has no foundation in what appears to the senses. (Hume 364)

「実り豊かさ」とは人間にとっての有用性であり、「いかなる装飾やその状況」も風景の「美観」に関して有用性に匹敵することはできないという。ヒュームの説明からすれば、人間の役には立たないエニシダ類の茂った丘よりはオリーブやブドウの実る丘の方が美しく見える根拠は、それらの植物が人間の食用となるという有用性以外にはありえず、また、その風景を美しく見えるようにしているのは、彼の言うところの「想像力」、即ち観念連合の効果である。トマス(Keith Thomas)によれば、植林と美観との結びつきは、さらにずっと遡ればアングロ・サクソンの時代にまで至るほど古いものである。つまり、有用性を価値観の肝要とする考え方は、生きてゆくため、豊かになるために苦勞が必要だった時代の産物であり、自然を美観の対象とする余裕ができた18世紀においても、有用性を至上とする自然観は残存していたということであろう。しかし、いくらバーが農場の有用性を強調しようとも、メイスンは農場としての外観を隠蔽しようとしており、オリーブやブドウの実る丘を直接見るヒュームの場合とは美への観点は異なることにも注意する必要がある。つまり、庭園を見る者に農業と結びつく有用性がそこに存在することを認識させる必要があるけれども、それだからと言ってそのままの外観を見せてしまってはならないというのがメイスンの主張である。

この点に関して、有用性と美との共存が認識可能なことを要求するメイスンと、彼が賞賛するブラウンとは正反対である。ブラウンは、領主にとって実利的なものを視界から退けることによって庭園美を生み出そうとしたからである。彼の顧客である大地主層の収入源の主たる部分は、領地から得られる農業収入であった。ブラウンの庭園にもし有用性があるとすれば、非実利的なものの大きさを見せつけることによって返って全財産の大きさを誇示するという、精神的な利益を領主にもたらすという意味での間接的な有用性であろう。

さて、アルカンダーの「改良」はこのあと「イギリスの栄光」(110)を象徴する海岸部におよび、そこに彼は貝や珊瑚の装飾を極めた洞窟(Grot)を作るが、これに至ってはメイスンが一度は否定したイタリアの庭園趣味への逆戻りであるという感を免れない。そして、海岸に移った読者の視線は、そこから荒れ狂う海にのみ込まれそうな一艘の船からネリーナ(Nerina)が救い出される場面へと誘われ、そこから話はアルカンダーとネリーナの恋を軸にした物語へと脱線してゆく。

まずアルカンダーは、ネリーナを喜ばせるために庭にさらなる「改良」を行う。彼女は、広大な風景式庭園には花がないので、スイカズラのからまる田舎家を建て「ネリーナのあずまや」(186)と呼んでほしいと嘆願する。

And now each flow'r that bears transplanting change,
Or blooms indigenus, adorn'd the scene:
Only Nehina's wish, her woodbine bower,
Remain'd to crown the whole. Here, far beyond
That humble wish, her Lover's Genius form'd
A glittering Fane, where rare and alien plants
Might safely flourish; where the Citron sweet,
And fragrant Orange, rich in fruit and flowers,
Might hang their silver stars, their golden globes,
On the same odorous stem: Yet scorning there
The glassy penthouse of ignoble form,
High on Ionic shafts he bad it tower
A proud Rotunda; (4 212-24)

ネリーナの望んだのは小さなあずまやであったが、アルカンダーは「その控えめな希望をはるかに上回る」ものを作る。伝説上の賢人や吟遊詩人の胸像や「自由、友情、孤独、愛」に捧げられた多くの壺に囲まれた中心にその田舎家はあるのだが、それよりもはるかに目立つのは屋根付きの柱廊やポーチコが付属している「きらめく宮殿」すなわち円形に聳えるガラスの温室で、そこは「隠されたストーブ」のおかげで一年中、夏至の暖かさが保たれている⁶⁾。その中には、レモンやオレンジなどの「珍しい外国産の植物が堂々と繁茂している」とされる。この温室は「香り良いドーム」(232)と通路で結ばれており、そこにはアフリカ、インド、アラビアの岸辺から取り寄せられた植物の他、ネリーナに似せた像までが置かれている。さらに、悲しみにくれるネリーナが水鳥にえさをやっているのを

見たアルカンダーは、これらの北側に極めて人工的な趣の湖を作ることまでし、そこにはイギリスではありふれた森バトやヒワに混じってチャボやクジャクといった「ギニアから送り込まれた」(351)異国の鳥達も群れている。

ネリーナが好んだスイカズラは、すでに述べたように、このあずまやの周囲に咲く「百合やブルーベル」(282)と共に地味でありふれた在来種の植物である。それに対し、ネリーナのためにアルカンダーが植えたのは派手で「珍しい」外来種である。第3章では在来種にこだわっていたメイスンは、ここでは外来種の動植物に溢れる人工的空間を賛美しているように思われる。自分を喜ばせようとするアルカンダーの異常なまでの奉仕に対して、ネリーナはドームやその中の自分に似せた像は「他愛もない偶像崇拜」であると拒否するが、温室に関しては自分を「大いに喜ばせてくれる」(285)と言っている。このあたりの詩人の意図は明瞭ではないが、外来種の鳥達が群れる林間の湖を「生命、音楽、自由、愛」(360)に溢れる場所とメイスンは表現するなど、少なくとも第3章で見られた外来種の否定はここには認められず、むしろその珍しさが肯定されているという印象を拭えない。このあと物語では、ネリーナの婚約者が現れたため、三角関係の中で苦境に立たされたネリーナは突然に息絶えてしまい、その結果、悲しみに沈んだアルカンダーは「隠者の庵」のようなイグサ葺きの小屋を建て、そこでネリーナを憶って嘆きくらすことになる。

バーの注釈は、外来種の咲き乱れる温室の描写はフランスのジランディン(Le Girardin [=R. L. Girardin])の庭園論に影響されており、「ピクチャレスク効果」を狙ったものであると評価している(237n)。またハッシーはこれがストウ庭園の温室と一致しているとしているが(Hussey 147)、メイスンの時代にもストウはまだ影響力を持っていたことから、ここに描かれたような温室は当時は少なくとも一定の評価を受けていたことが予想される。装飾としての「隠者の庵」も、18世紀イギリスの庭園で流行したものに他ならない⁹⁾。つまり、メイスンが描いたアルカンダーの庭園は、矛盾する部分が多分にあるにしても、彼の時代に流行していた様々な要素が取り込まれた混成空間であるとみなしてよいと思われる。

5.

第1巻の始めに、メイスンは庭園と自然との関係はどうあるべきかという18世紀を通して庭園論の根幹となっていた問題を持ち出している。彼はまず、

Great Nature scorns controul: she will not bear
One beauty foreign to the spot or soil
She gives thee to adorn. . . (1 74-76)

と述べ、基本的に「自然」に手を入れることに対して警告するが、平らな芝地を山に変えるほどの変更には反対するものの、「人為」が「控えめに使われる」(1 81)ことは許容する。手つかずの無垢の自然の魅力にひかれながらも、それを「コントロールする」ことによって所有したい——現代にまで続いている自然に対する我々の両義的な姿勢がここに認められる。本詩を通して詩人は、自然を規範としながらも適切に人間の手でそれを改良することが理想的な造園につながるという立場を取っており、その改良の方向を導くのが想像力(Fancy)なのであり、その想像力を働かせる際の指針となるのが「簡潔さ」である、ということになるだろう。

ヘイブンズ(Havens, R.D.)が検証しているように、「簡潔さ」は18世紀を通して「究極の美質」として賞賛された「キャッチワード(catchwords)」であり、その範囲は庭園や文学のみならず、科学(ニュートンら)や政治(トマス・ペインら)にまで及ぶ(Havens 1-6 ff)。好ましい「趣味」を支えるものとしてのこの「簡潔さ」は、庭園論においてはメイスンが最初であると思われ、そのあとプライスやナイトといったピクチャレスクの理論家によって今度はメイスンやブラウンの庭園に欠けている資質として指摘される。さらに19世紀にはいると、ピクチャレスク趣味を批判するロマン派の詩人ワーズワスが自らの哲学を語る際に使われることになる。即ち、「簡潔さ」や「簡潔な」という言葉は、彼らが持論を展開するのに都合のよい各々異なった意味で使われたと言えるのであり、それはこの言葉の意味の持つ曖昧性から来していると考えられる。

メイスンの場合は、「自然の簡潔さ(simplicity of Nature)」という言葉が繰り返し使われていることが示しているように、「簡潔さ」は「自然」と結びつくものであったがゆえに、「簡潔」であることが自然を模した風景式庭園の造園の指針とされた。また、『英国庭園』においては18世紀の他の芸術においてと同様に、羊飼いや農夫といった人々が賞賛の対象になっているが、それは彼らが自然に近い「簡潔な」生活を送る美德を有していたとされるからであり、即ち「簡潔さ」は古き良き黄金時代への憧憬、原始主義(primitivism)にも繋がっていた。第1巻半ばにある次の詩行でも、古典世界へ憧憬に重ね合わせて庭園の理想が語られている。

Happy art thou if thou can'st call thine own
 Such scenes as these: where Nature and where Time
 Have work'd congenial; where a scatter'd host
 Of antique oaks darken thy sidelong hills;
 While, rushing thro' their branches, rifted cliffs
 Dart their white heads, and glitter thro' the gloom.
 More happy still, if one superior rock
 Bear on its brow the shiver'd fragment huge
 Of some old Norman fortress; happier far,
 Ah, then most happy, if thy vale below
 Wash, with the crystal coolness of its rills,
 Some mould'ring abbey's ivy-vested wall. (1 374-85)

「幸いなるかな」で始まる一節は、ドライデンによって英訳されたあと何度となく繰り返されたウェルギリウスの『農耕詩』や、カウリー(Abraham Cowley)訳のホラティウス『エポード』からの詩行を踏まえたものである⁷⁾。アンドリュースも解説するように、ピクチャレスク流行の時代にはクロード・ロランらのイタリア風景画と共に古代ローマの詩人の作品に重ね合わせて風景は観照されていた(Andrews 4)。そこに描かれたのは、人間が自然との調和の中で生きる理想の「永遠の春」の世界であったと言える。この引用部分でも、古代ローマの古典を踏まえた常套的表現を使って、クロード・ロラン的風景の典型が展開する。強調されるのは「時間」の持つ影響力であり、「自然」と「時間」との協働作業が理想的な庭園を造ることが述べられる。そして、そこに必要なのはオークの古木の森やその枝越しに見える白く輝く断崖であり、その断崖の上にはノルマンの砦、下の谷ではツタのからまる修道院の廃墟の横を小川が流れていけば申し分がないと言う。この砦や廃墟は「時間」の経過の意義や、さらには人工物もいずれは「自然」に同化してゆく運命にあるということを表象していると考えられる。ただし、ここではイタリアの廃墟ではなく、ノルマンの廃墟や修道院とされていることに注目すべきだろう。第4巻においても廃墟はノルマンかサクソン時代のものがイギリス的な風景を形成すると述べられているように(4 411-2)、メイスンにあっては、イタリアの古典世界を踏まえながらも明らかにイギリス固有の風景への移植が試みられているのである。

しかしながらメイスンは、「自然」に直結する「簡潔さ」だけでは不十分で、「自然」の欠点である「粗野」を隠すもの、即ち「エレガントさ」も必要であると言っている。同時代を代表する詩人クーパー(William Cowper)が、本来の言葉というものは「簡潔さのごとくエレガントな(elegant as simplicity)」(“Table Talk” 588)のものであると言ったように、「簡潔さ」は「エレガントさ」に通じており、それを表現するのが芸術家の役割であり、そのために彼らが行使するのが「自然」と対峙する「人為」だったのである。さらに、「簡潔さ」が導くのは「エレガントさ」だけではない。「簡潔さ」は、〈多様性の調和〉を尊重する文脈においても意義を持つ。ヘイブズが言うように、多様な要素の統一性(unity)やその普遍性(universality)への指向が「簡潔さ」を要求したという捉え方も可能だろう(Havens 15-6)。神に通じる自然の美德でもあり、一方で人間が司る芸術の有する優美さや調和した多様性とも結びつく——「簡潔さ」は、いわば万能の妙薬のごときのものであったのである。メイスンにあってはこの「簡潔さ」こそが、イギリス的風景の本質なのである。

それでは、以上のような理念に基づくメイスンの『英国庭園』はイギリスの風景式庭園論の変遷の中でどのように位置づけられるのであろうか。本詩が書かれた時期を考慮すると、検証すべきはピクチャレスク美学およびケイパビリティ・ブラウンの庭園との関係であろう。この作品の中でメイスンは「ピクチャレスク」という言葉を一度も使っていない。おそらくメイスンは慎重に使用を控えている可能性があると思われるが、それではピクチャレスクについて彼はどのように考えていたのであろうか。これについては、バーが注釈の中でピクチャレスクについてのメイスン自身の説明を引用している箇所があり、それが手掛かりとなる。第1巻でメイスンはフランスの幾何学的庭園を批判した後、真っすぐな「昔からの並木道(ancient Vista)」はどうすべきかと問いかけ(1 319)、大いに躊躇いながらもながらも、自然に反する直線は排除するという立場から、オークなどの特別な古木を除いて切り倒す「残酷だが必要な作業」を行うことを支持する(1 332-3)。この部分につけたバーの注釈の中で、メイスンは「ピクチャレスク」の「美」や「原理」、「効果」、「改良」という言葉を使って、これらと並木道の構造的な美(architectural beauty)とは相容れないので、同じ庭の中なら両者の区域を別にすべきであると語っている(n 201-2)。つまり彼の風景観はピクチャレスクの視点に基づきながらもそれ一辺倒ではなく、昔からの並木道が持つ形式的な面も許容するものであったということである。

また、アルカンダーの庭園には、中世の城郭風の建築、修道院廃墟、装飾性の高い洞窟、スイカズラのあずまや、

表象性の高い壺、外来種の動植物に溢れる温室や人工湖、隠者の庵風の小屋、等々が含まれているが、この多くは、『英国庭園』が書かれた時代よりはやや古い18世紀前半から半ばの意匠に近い印象を免れない。そして、これらをできるだけ排除して芝生の広がる大庭園を造ろうとしたのがブラウンであったが、本詩を通して至高の庭師とされているのはそのブラウンである。しかし、すでに述べたように、メイスンが描く具体的な理想と実際のブラウンの造園には共通項が多いとは決して言えない。第1巻末においても、ブラウンに賛辞を送るのは「未だ生まれ来ぬ詩人達」(1533)とされており、現在のブラウンの評価は留保されていると読むこともできる。のちに彼らと論敵になるプライスによれば、風景画を「造園家の最高の導き手」とし、クランプのような「退屈で形式的」な手法に反対しているという意味で、メイスンの『英国庭園』はプライスの著作と同様に「実際のところはブラウン氏のシステムに対する直接的な攻撃」なのである(Price 1794 271)。『英国庭園』の第1巻と同じ年にはチェーンバーズの『東洋庭園論』が出ており、ゴールドスミスによれば当時はブラウン派とチェーンバーズ派に分かれて庭園論争が行われていた。ベイティーは、政治的主張抜きならメイスンはチェーンバーズの側についたであろうと言っているが、ブラウン派のメイスンはホイッグ支持者であり、トーリー支持者のチェーンバーズとの間の政治的対立が庭園論争をゆがめていたという面も否定できない。このような背景が、彼らの議論の理解を難しくしていると考えられる。

「ピクチャレスク」とは何かについては、メイスンはプッサンやロランの風景画に依拠するものであるとしか言っていない。メイスンの描く庭園とピクチャレスクとの関連を明らかにするには、この詩が出版された1772~81年頃にピクチャレスクがどのように捉えられていたのかを検証する必要がある。『英国庭園』の第1巻が出版される少し前の1768年にギルピンがピクチャレスクを「絵画に適するような種類の美」と定義しているが、初期のピクチャレスクはクロード・ロランらの風景画を規範とするという程度の概略的な概念であり、メイスンもその主旨にそった使い方をしていると言ってよいだろう。しかし、ピクチャレスクの定義は本来、曖昧で捉えにくい上に、その流行後期のプライスの定義に至るまで、その概念は時代と共に大きく変質していった。また、庭園の場合は基本的な造園理念以外にも様々な具体的な要素が加わる。そして、ピクチャレスク美学とブラウンとの関連も解釈が難しいことは、ギルピンの歯切れの悪いブラウン評が示している通りである。

以上のように、曖昧なピクチャレスクさも含めてメイスンの描いた庭園は様々な要素が混在するがゆえに不協和音や矛盾を抱えているように思われるが、その背景には四つの巻の各々が執筆された時期が異なることがある。しかし、それ以上に、すでに触れたように、メイスンの時代にはピクチャレスクの風景観に影響する自然観や美学観の大きな変化があった上に、さらに、この問題をめぐる発言者達を取り巻く政治・社会的状況の複雑さも無視できない。メイスンの描くイギリス庭園は、このような背景を映し出す、まさに多様な混成空間であると言ってよいだろう。成功しているとは言い難いにせよ、『英国庭園』はメイスンがその多様性の中に調和や統一性といった価値を見出そうとした努力の現れであり、その拠り所とされたのが「簡潔さ」という極めて柔軟な価値観だったのである。

Notes

- 1) 本詩でたびたび登場する「想像力」は、“Imagination”ではなく“Fancy”で表現されているが、ロマン派のような両者の区別はなされていない。
- 2) 出版時につけた注釈の中でバーは、グレイの名前がこの詩で言及されるのは、彼がフランスやイタリアさらには中国のどの庭園とも異なるイギリス風景式庭園の独自性を認識し、さらにイギリスの庭園が「自然以外の何ものもモデルとはしなかった」ことを知っていたゆえであるとしている(220-221n)。
- 3) 「裝飾コテージ」の方は、園内の視覚的な裝飾物という意味で「裝飾農場」と目的は同じであるが、農民が住むというような実質的な用途はないため有用性は持たないという点が異なっている。
- 4) バーの注釈と詩人自身の考えとが必ずしも一致しているわけではないが、バーの注釈は基本的にはメイスンの主張を踏まえたものであるともなしてよいだろう。「序文」の中でメイスンは、多様な各巻をまとめる結論部はバーの「豊富で完璧な注解」に委ねると断っている。
- 5) 「隠者趣味」の一例を挙げると、アソル公爵(Duke of Athol)がスコットランドのダンケルド(Dunkeld)に建てた“The Hermitage”が有名である。この「改良」は1750~80年頃で、『英国庭園』とはほぼ重なる。また、「隠者」への関心の影響は、ワーズワスの「ティンターン修道院」(1798)にも見られる。
- 6) ハッシーはアルカンダーの温室がストウ庭園の温室と一致しているとしているが、多くの造園家がそれぞれ異なった区域を造りながら時代と共に多様に膨張していったストウ庭園とメイスンの描く庭との類似性を認めることも不可能ではないだろう。なお、外来種の繁茂する温室はハッシーによればストウのものが最初で、クーパーの『課題』にも描かれているように、ピクチャレスクの時代にも在来種擁護と併行して受け容れられ、19世紀が進むと植物園などといった形に発展してゆく。(Hussey 147)
- 7) 「序文」においてメイスンは、本詩を書く際に目標にしたのはウェルギリウスとホラティウスという古代ローマを代表する詩人達であると述べている。

Bibliography

Batey, Mavis. “William Mason, English Gardener.” *Garden History*, Vol.1, No.2 (1973).

- Cosgrove, Denis and Stephen Daniels. Ed. *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Cambridge University Press, 1988.
- Havens, Raymond D. "Simplicity, A Changing Concept." *Journal of the History of Ideas*, Vol. XIV, No. 1 (1953).
- Hume, David. *A Treatise of Human Nature*. 1739-40. Ed. L. A. Selby-Bigge. Oxford: Clarendon Press, 1978.
- Hussey, Christopher. *The Picturesque: Studies in a Point of View*. 1927; rpt. London: Cass, 1983.
- Mason, William. *The English Garden: A Poem*. 1772-81; rpt. New York: Garland, 1982.
- Thomas, Keith. *Man and the Natural World: Changing Attitudes in England 1500-1800*. Oxford: Oxford University Press, 1983.