

## 詩人と庭園

——ポープの場合——

加 藤 光 也

アレグザンダー・ポープ（一六八八—一七四四年）の名がイギリスの庭園史上に残っているのは、彼がトゥイックナムにつくった小さな庭園のおかげであり、この庭園が風景式庭園の確立に画期的役割を果たしたことはひろく知られている。

《緑の木蔭の緑の思考》——庭園のなかのしずかな悦楽をそう美しく唱いあげたのは、十七世紀の形而上派詩人アルドルー・マーヴェルであった。そこに描かれていたのは、なによりも瞑想の場としての精神の〈閉ざされた庭〉のヴィジョンである。ネオプラトニズムの象徴のなかに囲われ、現実の革命の嵐からも閉ざされたその

『庭園』は、必ずしも現実の庭園を必要とはしなかったようだ。

では、後半生をついやして実際に造園に熱中した十八世紀の諷刺詩人ポープにとって、庭園はどのような意味を持っていたのだろうか。

ポープの庭園はこれまで、ややもすれば、庭園史のコンテクストのなかでか、あるいは人間ポープのなかに潜む、たとえばロマン派的な性向を説明するために論じられることが多かったようだ。けれどもポープの後期の諷刺詩、特に「道徳論」や「ホラーティウスの模倣」という総題で知られる一七三〇年代の連作に現われる庭園のイメージをながめてみるならば、トゥイックナムにおけ

る造園は、詩人、ボーブの成熟にとっても必要不可欠の事業であったように思われてくる。むしろ、詩人は眼のまへのジョージ王朝時代の社会とわたりあうために、実践的な隠棲の場としての、現実の世界に向かって開かれた庭園を必要としていたと言ったほうがよいかもしれない。庭園の実現は、詩人自身が諷刺の対象となる現実のなかにしっかりと足場を築きつつ理念を語るといふ、諷刺の〈場〉の確立ともつながるからである。

また一方、トウィックナムの庭園は諷刺の視点を確保してくれるばかりでなく、ボーブの詩法そのものと密接な繋がりを持っているように思われる。たとえば彼の庭園理論は、そのまま彼の詩法の開陳と読むことができる。本格的に師について習った絵画はもとより、彫刻や建築、音楽などの諸芸術に精通したすぐれた趣味の持主、つまり当時の *virtuoso* としてのボーブは、あらゆる芸術を〈自然〉という規範のもとに眺めることができたのである。それはまたボーブが繰り返かえし説いた、おのれの詩法の原理でもあったからだ。そう考えると、理論においてのみならず、造園の実際においてもそれはある意味で、ほかならぬ彼の詩法の応用・実践と見ることができよう。

うに思われるのである。

はじめに、まずトウィックナムの庭園の成立事情を辿りながら庭園と詩法との関係を探り、つぎに、諷刺詩のなかで庭園のイメージがどう機能しているのかを見ることにしよう。

## I

ボーブが、ロンドンからテムズ河を十マイルほど遡ったトウィックナムの地に邸宅を借りたのは、一七一八年のことである。翌年、それまで住んでいたチズィックから移ってくると、ボーブは隣接するいくらかの土地も借りうけてそこに庭園をつくりはじめた。

そのころ、イギリスにおける造園法は、特に王政復古以後には流行したフランス風の整形式庭園 *formal garden* から、イギリス風の風景式庭園 *landscape garden* へと変わりつつあった。造園法におけるこの趣味の変化にはさまざまな理由が考えられる。一部にありのままの自然を残した庭園への好みなら、すでにフランシス・ベイコンの「庭園論」(『随想集』一六二五年)にも見られるし、またウィリアム・テムブルは「エビキュロスの庭

園について「(一六八五年) というエッセイのなかで、sharawadgi という用語で中国の庭園の不揃いな景觀配置の美を紹介している。<sup>(1)</sup>けれども、ベイコンの描く庭園の本体は王侯にふさわしい広大な整形形式庭園であるし、テムプルも中国式庭園の原理の実践については、むしろそれをいましめている。

趣味の変化の最も大きな要因としてあげられるのは、大陸巡遊旅行の経験がもたらした影響だろう。大陸に旅行した土地所有者たちは特にイタリアで見た古代のヴィラが散在する田野の光景や、またクロード・ロラン、ガスパール・プッサン、サルヴァトーレ・ローザらの描いた風景画に深い感銘をうけ、さらには実利的な面からの果樹栽培への関心なども加わって、それまでの極端に幾何学的・人工的な造園法への反発が生まれ、より自然らしさを残した景觀への好みが広まったとみられる。(おそらく、大規模な整形形式庭園の築造には適さないイギリスの湿潤な風土も、要因の一つに数えられるだろう。<sup>(2)</sup>)  
それは、従来の、おもに建築学の原理にもとづいた造園法から、独自の風景の原理にもとづいた造園法への移行をも意味していた。

一七三〇年代のなかには、コバム子爵リチャード・テムプルのストウの庭園が二次にわたる拡張工事のあとで、ル・ノートル作のヴェルサイユ宮苑にも比肩すべき代表的な風景式庭園として完成する。はじめに指揮をとった(一七一四年)造園家チャールズ・ブリッジマンは庭園の壁を取りはらい、かわりに境界のすぐ外側に深い溝を掘って区分は残したまま、周囲に広がる領地の風景を庭園のなかに取りこんでみせた。へかくし垣 *ha-ha* の手法である。続いて工事に加わった(一七三一年)「近代庭園の父」と呼ばれるウィリアム・ケントは、イタリアの風景画の強い影響を受けながら、直線的な構図をさらにやわらげてへ曲がりくねった小径 *serpentine lane* を木立のなかに走らせたり、見晴らしを得るための草地を配したりしている。へかくし垣と木立のなかのへ曲がりくねった小径<sup>(3)</sup>とは、風景式庭園を特徴づける二つの工夫である。さらに、職業的な造園家ばかりでなく、すぐれた趣味を持った土地所有者みずからも造園を手がけるようになった。詩人のシェンストーンが一七四〇年ころからリソウズにつくった、裝飾農園風の田園的野趣にとんだ庭園はその一例だが、そこにはすでにロ

マン派に通ずる自然観がうかがわれる。  
こうした趣味の移り変わりのなかで、ポーブはアディソンとともにごく早い時期に、まず新しい様式の提唱者として現われる。

アディソンは自分の大陸巡遊旅行の経験をふまえて一七二二年、『スペクテイター』誌上で「人工的に粗野な自然 an artificial Rudeness」<sup>(4)</sup>ということを唱え、つづいてポーブは一七一三年に『ガーディアン』誌に寄稿した「庭園論」のなかで、「飾らない自然の好ましい簡素さ the amiable Simplicity of unadorned Nature」<sup>(5)</sup>を、マルティアリスやウエルギリウス、ホメーロスの詩に叙べられた庭園の例を引きながら説き勧めている。古典に範をとっているのはこの庭園論が文学上の新旧論争の一翼を担っているからでもあるが、重要なのはポーブがそれらの例から、庭園が作物をもたらず場として備えるべき有用性 Use という概念も抽きだしている点である。古代に理想をもとめる庭園論はやがて、小プリニウスのヴィラを模範として掲げる建築家ロバート・カステルの『図解・古代人のヴィラ』(一七二八年)で敷衍されるこ

とになる。もう一つポーブの論で興味ぶかいのは、当時流行をきめわめていたオランダ伝来の庭木の裝飾刈込み<sup>トリム</sup>のことである。ポーブはこれを悪しき人工性の代表例としてとりあげ、架空の売立品目をつくりながら、論の半分をついやして痛烈に諷刺している。

だが、ポーブは庭園における人工的な要素を完全に排したわけではない。自然をより好ましい自然に見せるために技巧<sup>テクニック</sup>をこらすべきかについて、ポーブはのちにもう一つの庭園論『バーリントン伯爵宛書簡詩』(一七三一年)のなかで、その要諦をこう語っている。

自然の女神を慎ましい美人のように扱いなさい  
服を着せすぎてもいけないし すっかり裸にしても  
いけない

美の一つ一つがいたるところから覗かれてはいけません

技術<sup>わざ</sup>のなかばは適切に蔽うこと

相手をまごつかせ 驚きを与え 変化を見せ

境界を隠して快感を与える者が目的をみごと達成するのです

(五一—五六行)

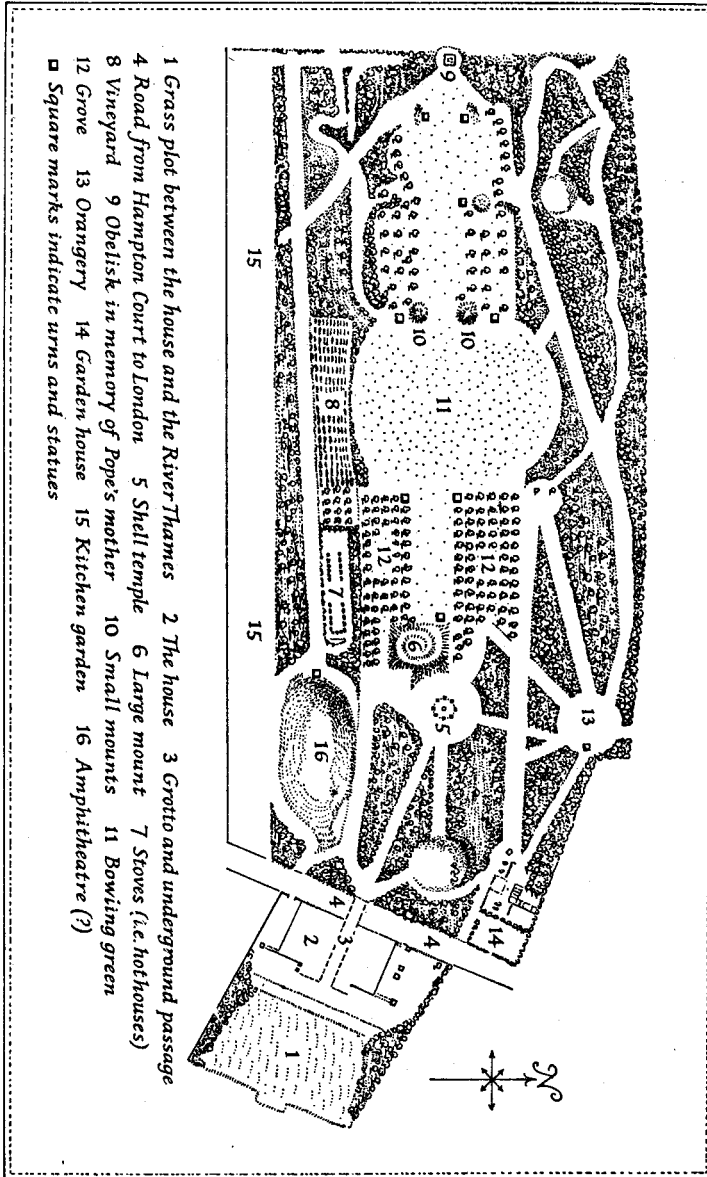
自然と人工との巧みな配合を説いたこの一節は、けれども、ただ造園法にあてはまるだけのものだろうか。ポーブはジョセフ・スペンスとの対話のなかで最後の二行をとりあげ、それは絵画の原理、特に「光と影の配合からなる対照」の原理の応用にほかならないことを明かしている。風景式庭園の展開が風景画の強い影響をうけたものでもあることを考えてみれば、驚くにはあたらない言葉かもしれないが、ここにはまた、モリス・R・ブラウネルの最近の研究書がその実体を詳細に説明してくれた、*virtuoso* としてのポーブの姿が浮かんでくる。そして、造園の原理と絵画の原理とを共通の用語法で考へることができたポーブのこの詩句は、さらに詩人ポーブの詩の原理の開陳とも読むことができるようだ。《相手を手をまごつかせ 驚きを与え 変化を見せ 境界を隠して快感を与える》造園家の姿には、厳格なクローズド・カブレットの形式を巧みに操りながら、あたかもへかくし垣のもたらす効果のように、その制約を感じさせずにさまざまな対照法の妙によって読者に思わぬ驚きを与

える、たぐい稀な技法家ポーブの姿が重なって見えてくる。

いうまでもなく、造園の原理と詩の原理とを根底で結びつけているのは、オーガスタン時代の芸術理論で普遍の規範を指すと理解された《自然 Nature》という觀念である。この規範の実践につとめるかぎりにおいて、あらゆる芸術はひとつに結びついたのであり、この《自然》の規範のさまざまな表われを説いた『批評論』(一七一年)が文芸理論書としてばかりでなく、*virtuoso* の趣味の指南書、さらには造園法の理論書としてまで読まれた秘密もそこにある。そのなかの《真の機知は巧みに装われた自然》という一句は、すでに、引用した『パトリントン伯爵宛書簡詩』の一節を先どりしている。その一節の直前で建築学上の原理が語られるとき引きあいに出されるのも、この《自然》という規範にほかならない。

庭園の理論家としてのポーブは一方では古典の伝統につながりながら、また一方で自然と人工との調和のとれた配合を考へる場合には、庭園の原理を彼の詩法と共通の用語法で考へていたようだ。

トウイングナム庭園の図——ジョン・サールの図面により、James Sambrook が描き改めたもの



(出典) Peter Dixon, ed., *Writers and their Background: Alexander Pope* (London, G. Bell & Sons, 1972), plate 10.

では、ポーブの庭園の実際はどうだろうか。

『ガーディアン』の論を書いた一七一三年からトウィックナムに移るまでの間に、ポーブは肖像画家チャールズ・ジャーヴァスについて絵を習い、また、イタリアから帰国したばかりの、特に建築に造詣が深いバーリントン伯爵リチャード・ボイルと親交を結んだりする。イギリス建築における第二次のパラディオ様式の流行をみずからつくりだしたバーリントン卿は、造園家ブリッジマンやケントのパトロンでもあり、ポーブが彼らと知りあったのも卿を通じてのことであった。絵画や建築への造詣を深め、造園の実際にも触れたポーブは、一七一九年にトウィックナムに移ると、いよいよ実践者として庭園をつくりはじめる。

実際にポーブの屋敷の様子を、彼の従僕兼庭師ジョン・サールが残してくれた図面(一七四五年)に従って見ると、構造上つぎの三つの部分に分けることができる。

1 テムズ河に面した、小じんまりとした邸宅。

2 ロンドンからハンプトン・コートに至る街道をはさんで、向かい側にある庭園本体。

3 邸宅と庭園とを結ぶ地下の洞窟。<sup>ゾットワ</sup>

ポーブのトウィックナムの庭園を見る場合には、この三つの部分を総合的に考える必要がある。

はじめの邸宅については、ポーブの死後『ニューカッスル・ジェネラル・マガジン』誌に寄せられた匿名の訪問記事に、「あまり大きいわけでも、壮麗というのではない構造のもので、むしろその趣向は、軽快な優雅さと整然とした簡素さにある」と叙述<sup>(8)</sup>されている。さらに現在残っている何枚かの当時の絵から判断するなら、この建物がパラディオ様式の理想的な雛型となっていることがわかる。要点は、大きすぎないこと、バロック建築の過度の装飾性を排していること、しかも優雅で古典的な調和を保っていることである。

庭園本体については、サールの図や現在残されている二、三の資料からだけでは、必ずしもその詳しい実体がわからないけれども、全体ではほぼ五エーカーの狭い土地に風景式庭園の特徴を集約したものと見えるだろう。最

初に図を見ると、広い円形の芝生(図の11)を挟んで庭を二分するように走る中心軸や整然とした五星木立(図の12)は幾何学的な印象を与えるが、周囲には(曲がりくねった小径)がめぐらされていて、実際にこの庭園に足を踏みいければ、つぎつぎに変化にとんだ光景が現われてきたように思われる。またここには、『ガーディアン』の論で説かれていた(有用性)という観点からの、温室、葡萄園、オレンジ園、家庭菜園(それぞれ図の7、8、13、15)といった施設も欠けてはいない。けれども、この庭園の最大の特徴は、「飾らない自然の好ましい簡素さ」を説いたはずのポーブが、狭い土地に実にさまざまな構成要素を集めた、そのミニチュア性にある。屋根や柱に貝殻を貼りつけた風変わりな東屋(図の5)や大小の築山(図の6・10)、野外円形劇場らしきもの(図の16)があるかと思えば、あちこちに壺や彫像も配されていて、この人工性は整形形式庭園の場合とは違った意味でロココ的と呼んでもよいようだ。ポーブを「庭園の趣味の改革者」と認めた十八世紀の大趣味人ホールズ・ウォルポールは、ある私信のなかでこうも語っている。

そこは五エーカーばかりのわずかな土地で、三方を小径に囲まれた見晴らしのきかないところだった。ポーブはこれを歪め、ひねり回し、韻をふませたり、調和をとってみたりして、二つ三つの芝生がここで開けたかと思うとまた向こうで開けるといふ具合に配した……<sup>(10)</sup>

(傍点引用者)

ウォルポールは必ずしも好意的には見ていないようだが、「囲む」「歪める」「ひねり回す」、さらには「韻をふませる rhyme」という用語法からは、彼がこの庭園の構成法と、わずか二行二十音節のなかに多様な技巧をこらす詩人のクローズド・カブレットの技法との間に、一種のアナロジーを認めていたことが明らかになってくる。

詩人自身の言葉を聞いてみよう。大きな築山と一七三三年に死亡した母親のためのオペリスクを除けば、庭園がほぼサールの図面どおりに一旦完成した一七二五年、詩人はその様子を長年の知人エドワード・ブラウントに書き送っている。詩人が特に詳しく記述するのは、本質



的に庭園の一部と見なせる〈洞窟 Grotto〉のことであり、それはテムズ河畔の邸宅部分と、街道を越えた一段と高い場所にある庭園を地下で結びつけてみようという、幸運な思いつきから生まれたものだった。

テムズ河のほうからはアーチをとおして、自然の小径を登ったところにある鄙びた様子の、すべて貝殻づくりの素通しの東屋がながめられ、また東屋の下に立てば、くだり勾配の樹木のアーケードをおして、あたかも望遠鏡を覗くかのように、舟の帆が急に河面に現われたり消えたりするのが見えます。この洞窟の扉をしめるとその瞬間、洞窟は明かるい部屋から一個の暗室<sup>(11)</sup>となつてしまいます。そして壁には、河や丘や森や舟といったあらゆる対象がいきいきと動く画像を形づくりします。

(傍点引用者)

周囲を濃い樹林で蔽ったポープの庭園にはへかくし垣の工夫は見られないが、この地下の通路、あるいは洞窟の望遠鏡 Perspective Glass のような効果によって、外

のテムズ河上の光景や、対岸のリッチモンドの景観を、見事な遠近法的構図のなかに取りこむことができたのである。そこには風景画家としての眼も光っている。だが、注目すべきなのは、洞窟がつくりだす暗室の効果の記述である。この暗室 Camera obscura は、ピンホール・カメラの暗箱であり、知覚の暗箱でもある。ジョン・ロックは『人間知性論』(一六九〇年)のなかで、同じく暗室の比喩を用いながら、「知性は、光を全く遮断された小部屋にはかならず、ただ、外部の可視的な類似物、あるいは外の事物の観念をなかにいれるため、小さな隙間が開いているだけのものであると思われ<sup>(12)</sup>」と語っていた。また、アディソンは『スペクテイター』誌の、庭園論を載せたのと同じ号で、想像力の楽しみを説くためにポープの体験と全く同一の体験を紹介していた。すでにルネサンスのころから知られていたこの光学装置の比喩によって、ポープはここで、映像を写しとり記憶する機能としての想像力の働きを解き明かし、みずからそれを再演しているかのようなのである。

この記述に続けて詩人はさらに、この洞窟に唯一欠けているのは古代の銘句を刻んだ彫像であると語り、みず

から訳したつぎの句を掲げる。

この洞窟の水の精たる私は聖なる泉を守り そのせ  
せらぎを聞きながら眠る  
なんびとにあれ 静かに歩めこの洞を 沈黙のうち  
に水をあび ゆあみせよ

泉の湧く洞をへニンフの棲みか *nympharium* と見た  
て、隠棲の場の象徴とするのは、ホメーロスやウエルギ  
リウスの古典文学の伝統に繋がる発想である。<sup>(14)</sup> 詩人ポー  
プはこの発想によって、おのれの詩想の源泉を明かして  
いるとみてもよいだろう。小さな泉の湧くポープの洞窟  
に、実際にニンフの彫像が据えられた形跡はないようだ  
が、詩人にとってこの洞窟は、ロンドンの喧騒を離れた  
隠棲の象徴であるとともに詩想の訪れる場の象徴でもあ  
ったにちがいない。洞窟のなかでは、自然の女神と詩の  
女神との密かな出会いが企まれていたことにもなる。

ポープのトウィックナムの庭園を振りかえって、いく  
ぶん比喩的に語るなら、つつましいバラディオ風の邸宅

は詩人の操るクローズド・カブレットの厳格な形式性と  
いう前<sup>フアード</sup>面を、曲りくねった小径にそって変化にとんだ  
景色の現われる庭園本体は、クローズド・カブレットが  
内実として持つ自在な柔軟性を、また、両者を眼に見え  
ない地下で結びつける洞窟はクローズド・カブレットの  
機能を統括する想像力を、それぞれ象徴していると考え  
ることができるだろう。ポープの友人スウィフトは同じ  
く一七二五年に、ポープ宛にこう書き送っている、「私は  
フォード氏から、あなたが建築や樹木の栽培、それに  
とりわけ地下の通路によって立派な仕事をしていると聞  
いていました。あなたはそれによって混乱した自然を美  
の世界へと変えましたが、それは一つの *Ars Poetica* の  
業<sup>わざ</sup>でもあります<sup>(15)</sup>」。

## II

詩人ポープにとってアルス・ポエティカの象徴として  
も現われてくる庭園のイメージは、一七三〇年代の詩作  
のなかでどう機能しているのだろうか。

まず、すでに引用したバーリントン卿宛の書簡体詩の  
場合、『バーリントン伯爵リチャード・ボイル閣下宛書

簡詩。閣下がバラディオの「古代ローマの浴場、アーチ、劇場などのデザイン」を出版されたのに際して『An Epistle To The Right Honourable Richard Earl of Burlington. Occasioned by his Publishing Palladio's Designs of the Baths, Arches, Theatres & c. of Ancient Rome.』と云う表題を持つこの詩は、架空の富豪タイモンの悪趣味な別荘を諷刺することによって、別荘の造営におけるすぐれた趣味を説こうとしたものである。つまり、ここで描かれるタイモンの別荘の姿を反面教師として逆転させれば、すぐれた建築術と造園法の指南書となるはずで、事実、造園家ステイヴン・スウィッツァーは彼の造園理論書のなかでこの詩に言及している<sup>(16)</sup>。

ポーブの諷刺は、建築学あるいは造園法の用語をモラルのレヴェルで解説することによって生きてくる。たとえば、主人タイモンの姿はこう描かれる。

タイモンの場合には巨大さがかくも極端に構想されているので、まるでプロブディンナグ国の再現と思われるばかり

計測してみれば彼の屋敷は一つの町、池は大洋、花

壇は丘原

主人の姿を見れば、笑いださずにいられるだろうか、そよ風にも身を震わせるちっぽけな昆虫のようだ

(一〇三—八行)

別荘の途方もない巨大さのまえで、当の主人は一匹の虫けらに縮小される。建築学的な巨大さ (Greatness) という概念がプロブディンナグ国のイメージをかりて強調され、本来は高貴さを表わすはずの虚しい巨大さは逆に主人の内面の徳の欠如 (「ちっぽけな puny」) と精確に釣り合うことになる。

『ガーディアン』誌の「庭園論」で批判された装飾刈込み<sup>リイ</sup>も見事なイメージで諷刺の対象となっている。庭園のあまりに幾何学的な意匠のため――

痛んだ眼に倒錯した自然が映る、樹木は剪られて彫像となり、彫像は樹木のように繁茂する、ここにあって噴泉が水を噴くことは絶えてなく、かしの東屋を蔽う木蔭もない、<sup>アンゴライ</sup>海の女王の姿が桃金娘<sup>てんじんか</sup>の木蔭のなかを泳ぐかと思う

と 向こうでは花のあいだで剣闘士たちが戦い 斃  
れている

水もかけてもらえずにしおたれた海馬は呻き 燕が  
ナイルの河神の埃だらけの壺にとまる

(一一九—二六行)

ここに表われる技巧は、自然を窒息させる人工であるに  
すぎない。自然の本性を生かしてその土地の靈ゲニウス・ロパにならお  
うともしない(「水ももらえずに Du waterd」)人工の  
書割りのなかでは、栄光にみちた古代神話の情景も憂愁  
のなかに沈んでいくばかりだ。「倒錯した自然」とある  
のは、おそらくはこの別荘の主人タイモンの倒錯した性  
向のことでもある。

諷刺が最も高まる附属礼拝堂での祈りの場面では、建  
築学上や造園法のもっぱら視覚的な空間的意匠の倒錯が、  
心理的なレヴェルでの空間的方向づけの混乱へと移行す  
る。本来上昇的指向を持つ祈りの姿勢は、この別荘の隅  
ずみにまで泌みこむ地上的快樂原則のために、情性の  
〈地獄〉のなかに搦めとられてしまう<sup>(17)</sup>。

そしていまや附属礼拝堂の銀の鐘が鳴り まこと華  
美な祈りへとみなを呼びたてる

調子はすれの音楽が軽快に旋回し 魂も陽気なりズ  
ムに乗って天国へと浮かれたつ

天井に敬虔な眼を凝らせば ヴェリオやラゲールの  
描く聖人たちがだらしなく金色の雲の上で美しい手  
足を伸ばし 眼に映るのはこれ一面の樂園

「お楽にどうぞ」と クッションと物柔らかな首席  
司祭がさし招く 彼はお上品な聴衆のまえで「地  
獄」という言葉など口にだしたりはしない

(一四一—一五〇行)

「華美な祈り *Pride of Prayer*」という語法自体が、す  
でにバラドクシカルである。第二のカブレット《調子は  
すれの音楽が軽快に旋回し 魂も陽気なりズムに乗って  
天国へと浮かれたつ》の脚韻 (uneven/Heaven) は皮  
肉だし、参列者の眼差しが敬虔になるのは、聖人たちの  
裸体画の官能美に惹かれてのことかもしれない。いかに  
も日常的な「さし招く invite」の表現が、魂の下降運  
動にとどめを刺す。参列者の祈りの姿勢に見られるこの

心理的な倒錯は、別荘の建物全体の空間的意匠の錯乱を写しとったものにはかならない。

『パーリントン伯爵宛書簡詩』はG・R・ヒバートなどの指摘によれば、ベン・ジョンソンの『ベンズハースト邸に捧げる』(一六一六年)からマーヴェルの『アブルトン屋敷を讀める』(一六八一年)に至る、いわゆる「田舎の屋敷を讀める詩」の伝統につながる、その発想を逆転してみせた詩ということになるが、ポーブはこの詩において建築学と造園法の用語法を、クローズド・カプレットの鋭い対照法を駆使して転用しながら、その技法を大いに楽しんでいる。そして、読み方によれば、すでに述べたとおりこの詩は『批評論』と並んで、最も率直に彼の詩の原理を語ってくれる詩なのである。

ポーブの詩において庭園のイメージがさらに重要な役割を演じるのは、連作「ホラーティウスの模倣」*Imitations of Horace* (一七三三—一七三九年)、特にそのなかの『諷刺詩第二巻・一の模倣』と『諷刺詩第二巻・二の模倣』の場合であり、これらの詩では、すでに『ウィンザーの森』(一七二三年)に現われていた希望的な理想風

景としての庭園のイメージが、実践的な隠棲の場として具体化されている。

詩の表題に付された模倣<sup>イミテーション</sup>という呼称はオーガスタン時代の教条的な文学理論を思わせもするが、ドライデンは翻訳のあり方を三段階に分けたうえでそれを最も自由な、「原作の字句や意味を交えることができるばかりか、機会さえあればそれらを捨てさることもできる」<sup>(18)</sup>ものと考えていた。つまり、原作者が現在の時代に生きていたならどう考えるのか、その精神を生かそうというのがこの手法の実際である。もとより、かつてのローマは現在のロンドンではないし、ホラーティウスのサビーナの別荘はトウィックナム庭園ではない。いや、トウィックナム庭園を手にしたポーブはかえってそのために、〈イミテーション〉という枠のなかで一層自在に腕をふるうことができたようだ。すぐれたポーブ学者メナード・マックが示唆してくれるとおり、トウィックナム庭園の創造はこれら円熟した詩作のために必要不可欠な「発想の場の創出」<sup>(20)</sup>となつたのであり、造園家ポーブの存在を俟ってはじめて詩人ポーブは、現実のジョージ王朝時代の都市生活を諷刺するための有効な視点、諷刺の

〈場〉<sup>トキ</sup>を確立することができたのである。

一七三三年に出版された『諷刺詩第二巻・一の模倣』は、「ホラーティウスの模倣」全体のプロローグとなっている『アーバスノット博士死書簡詩』と同じく、諷刺詩人としての弁明<sup>アポロギヤ</sup>の書で、それがよく表われているのは一〇五行目からの「徳 Virtue」の理念を前面にうちたてての弁明と、それに続く、自分が実際に「徳と徳を友とする者とのみ友人となる」ことを庭園のイメージを借りて述べる箇所である。

まずポーブは、詩の冒頭で対話者フォーテスキューから受けた「あまり大胆に諷刺すると人身攻撃をうけることになる」という忠告に対して、先例を挙げながら決意のほどを示す。ポワローやドライデンは年金を授けられ桂冠詩人に叙せられながら、なおよく諷刺の筆をとったではないか――

まして私は 地位もなく 年金ももらえず 誰から  
遺産をうけるのも 誰の奴隷でもないのだから  
どうして悪党どものメッキを剥がずにおられようか

(一一五―一六行)

という、みずから諷刺詩人の最もすぐれた先例になってやろうと意気込んだ、大胆な意志の表明である。<sup>(2)</sup>そしてホラーティウスからそのまま借りた立言が続く。

外の世界が文句を言おうと 説き勧めようと 「私は徳と 徳を友とする者とのみ友人となる」

世間がたてる遠い喧騒も 私の洞窟のうえを轟いて  
すぎ 私の眠りをあやしてくれるにすぎない

そこでは戦役を退いた指揮官や地位を失った政治家たち 最良の仲間たちが私の隠棲に光彩を添えてくれる

そこでは聖ヨハネが 知性の饗宴と魂の流露たる私の交友の盃をうける

そして「彼」 その稲妻がイベリア軍の隊列をつらぬいた彼は 私の庭の五星木立<sup>クイックソックス</sup>を整形したり 葡萄の木を並べたり 扱いにくい土地の壺を馴らしたりしている。あたかもスペインを征服したときのようにすばやく

(一一一―一三二行)

諷刺詩人としての弁明はバラグラフ冒頭の立言にきわまるが、もしかりに詩人の陳述がここで終わっていけば、その弁明も空疎なものとなりかねない。ただやみくもに抽象的な「徳」という理念を振りかざせばよいというわけではないからである。この抽象的な観念を背後から支え、実体化してくれるのが詩人ポープの庭園の〈場〉の叙述である。

それにしても、二番目のカプレット《世間がたてる遠い喧騒も……》で行なわれる転調は見事なもので、この二行は、詩の前半で語られる墮落した都市風景と後半の庭園風景とを、まことにうまく遠近法的な構図のなかに収めてくれる。「喧騒／眠り」「外部／内部」という対比によって、増収賄にあけてくれたり中傷をこととする悪党たちの住む都市風景は、ちょうど望遠鏡を逆に覗いたときの像のように遠のき、われわれの前には洞窟という内部の世界がひらけてくる。「聖ヨハネ」とあるのはポープの友人ポリンブルック子爵ヘンリー・セント・ジョンのことであり、洞窟のなかに実現されているのは、理想的な精神共同体である。

しかし、詩人が説く「徳」は決して隠棲のなかに閉じこもった自己満足的なものではなかった。洞窟から見える、庭木の手入れを手伝ってくれる「彼」すなわちピーター・ボロー伯爵チャールズ・モードントの姿には、実践的な「徳」のあり方が暗示されているように思われるからである。「整形する form」「並べる rank」「馴らす tame」「抜いにくく stubborn」という術語には、造園術の用語としてのほかに、いくつかの意味の層が重なっていることに注意しなければならないだろう。勇猛果敢な行動によってバレンシアを征服したという、ピーター・ボロー卿の軍人としての経歴を思いあわせるなら、これらの語には、「隊列を整えさせる form, rank」という意味の層も見えてくる。さらに重要なのは、「徳」の函養を唱える諷刺詩のコンテキストからすれば、そこに啓蒙的・教育的な意味の層が読みとれることである。それぞれの語は、「精神を鍛える form」「等級をつける rank」「激しい性情を抑える tame」「性格が強情な stubborn」という意味も含むことになる。こうして庭園の描写は三つの意味の層のなかでイメージをひろげながら、実践的な教育の場を暗示するまでになる。

ポーブは現実のトゥウィックナム庭園のイメージを借りることによって、みずから諷刺の対象となる現実のなかに足場を築きつつ理念を語る事ができたのである。

同様のことが、つぎの『諷刺詩第二巻・二の模倣』の場合にもあてはまる。一七三四年にこの詩が初めて出版されたときには先の『諷刺詩第二巻・一の模倣』と合本の形をとっていたが、いずれの詩も庭園のイメージを中核に据えたものであるのは偶然でないかもしれない。贅沢な暮らしと対比される質素な暮らしの理想を説くこの詩の後半、ポーブは対話者ベセルのなかに中庸の徳を認めて、自分もそれに倣おうと語る。

父が手ずから木を植えた森にいた頃より　いま五エ  
ーカーの借地にいるほうが倍せだ

僅かなものに満足すれば　私はここで一年中ブロッ  
コリや羊肉をつまむことはできる

だが　わが家の戸を敲く古い友人は（貧しくとも  
落魄していても）追いついたりはできない  
実際　カレイが食卓に威厳を添えることはないが

小魚やヒラメなど前のテムズ河で採れるものがある

ハンズロウの荒地やバンステッドの丘を私は指さして言う　その羊肉はあそこからのもの　この鶏はわが家のもの

向こうの古いクルミの木からは実が降りそそぐだろう

葡萄は一つしかない壁に長く這い　無果実<sup>いもぢく</sup>は垂直の支柱や垣根から伸びてからまる

(一三五―四七行)

詩人の庭園が借地であるのは、非国教徒（カトリック教徒）であるため、ロンドン近郊に土地を所有するのが困難だったからである。この庭園、というよりむしろ農園風の叙述からは、自然がよく馴らされて人間化されていること、また、ここがなれば自給自足体制の整った場所であることがわかる。ロバート・カステルの『図解・古代の別荘』の分類に従うなら、ポーブはここで、〈田園別荘〉の理想的な姿になぞらえて庭園を描いているように思われる。そしていかにも日常的なこの叙述は、そ



の散文性ゆえにかえてこの庭園の特質、つまり有用性<sup>20</sup>という特質を浮かびあがらせてくれる。詩人の庭は単に個人的な隠棲の場であるばかりでなく、いつでも友人を迎えいれて歓待するため公共の用にひらかれた場でもあったのだ。詩人は、中世以来地方の共同体のなかに残っていたこの歓待 *hospitality* の徳を自分の屋敷で実践してみせることによって、贅沢な食卓に代表される都市の独善的な暮らしぶりを鋭く諷刺しているのである。友を歓待し、送り迎えする場としての庭園のイメージはまた一方、詩人に一層深い省察をもたらす。

どれほど運命が私を卑めようときほどのことはない  
二重の税をかけられたとて 失うものはほとんどない  
いのだ

私の生涯の楽しみは 常備軍ができる前もその後も  
まったく変わらない  
私のかつての土地は売られ 父の屋敷もない  
私は別の土地を借りうけよう それは私のものではない  
きみたち友人のものではないか 通行自由なその門を早すぎる時刻に訪れる者も遅くなりすぎてか

ら出る者もない

(賢明なるホメーロスの範を最高と考える私は 来る者は迎え 去る者には無事を祈るからだ)

(二五一—六〇行)

「二重の税」とは、非国教徒であるために余分な加税をうけたことだが、ここでは前半生の思い出とあいまって、詩人の脳裡に、厳肅な人生の旅人としての人間の姿が浮かんできている。田園のなかの理想の場と思われた庭園のイメージも、すでにつかの間の仮の宿りと映っているようだ。ポーブはすでに一七二八年に、ベセル宛の手紙のなかでこう述べている。

ここでの私は一人の漂泊者にすぎません。これも永遠の神の都市ではないのです。私は許された期間だけこの地にとどまるだけです。なぜなら、減ぶべき人間は永続性ということとはついに無縁だからです。とはいえ、私がトウィックナムの主人であるかぎり、あなたが私の所に泊ってくだされば嬉しく存じます。<sup>(23)</sup>



& Sons, 1972), pp. 143—71. ※参照。

(10) Mack の短評集に大凡以て此曲の解説あり。

(11) George Sherburn, *The Early Career of Alexander Pope* (repr. New York, 1963), pp. 285—6.

(12) John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* (1690), Book II, Chap. XI, Sec. 17.

(13) Marjorie Nicolson & G. S. Rousseau, "This Long Disease, My Life" (Princeton U. Pr., 1968), pp. 281—5. ※参照。

(14) Otto Kurz, "Huius nymphae loci," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutions*, XVI (1952), pp. 171—7. ※参照。

(15) *The Correspondence of Alexander Pope*, ed. George Sherburn (Oxford, 1956), II, pp. 324—27, September 29, 1725.

(16) Brownell, *op. cit.*, pp. 111—12.

(17) 以下各著者は Howard Erskine-Hill, *The Social Milieu of Alexander Pope* (Yale U. Pr., 1975), pp. 294—317 の分析に負うところの大である。

(18) G. R. Hibbard, "The Country House Poem of the Seventeenth Century," *Essential Articles: Alexander*

*Pope*, ed. Maynard Mack (Arehon Books, 1968), pp. 439—75.

(19) John Dryden, *Of Dramatic Poesy* (Everyman's Library, 1962), I, p. 268. 以下は *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*, vol. III—ii, ed. John Butt (Methuen, 1953), introduction. ※参照。

(20) Mack, *op. cit.*, p. 9.

(21) *Pope: Horatian Satires and Epistles*, ed. H. Erskine-Hill (Oxford U. Pr., 1964), notes, p. 130. ※参照。

(22) Peter Dixon, *The World of Pope's Satires* (Methuen, 1968), pp. 70—72.

(23) *Correspondence, op. cit.*, II, p. 179.

(24) 一七三九年の改定による「マントマント座」特に洞窟の様相は大きく変わっており、そのことについては別に論じた。

〔附記〕この稿は、第五二回英文学会での口頭発表に手を加えたものである。

(一橋大学講師・都立大学専任講師)