法政大学学術機関リポジトリ
HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

PDF issue: 2025-07-04

庭園 : 東西比較考(1)

原田, 熙史

(出版者 / Publisher)
法政大学教養部
(雑誌名 / Journal or Publication Title)
法政大学教養部紀要. 人文科学編 / 法政大学教養部紀要. 人文科学編
(巻 / Volume)
82
(開始ページ / Start Page)
23
(終了ページ / End Page)
41
(発行年 / Year)
1992-02
(URL)
https://doi.org/10.15002/00004561

Hosei University Repository

『庭園——東西比較考』（一）

原田熙史

公共の庭と私的箱庭

西欧に於て庭園芸術は〝一種独自の建築〟（E・V・シエルヴイーンスキイ）、言うならば〝緑の建築〟作品として、もっぱら建築史家の研究対象とされて来た。これに対して、わが国では、それはあたかも〝骨董品〟の如き古い文化遺産の典型として、一部の趣味人や学者達のための専有物とされている。それ故〝庭〟は、いわゆる公的機能から完全に隔離され、〝眺め・観賞する〟私的所有物としての空間、即ち〝わが家の庭〟としてのみ理解されることが多い。しかし庭は果してこうした閉鎖的、私的、エゴイスティックな空間としてのみ把握されるべきであろうか。庭が単なる観念的、趣味的自己領域としてしか理解されぬとき、それが本来包含する文化的・美的総体性も又見失われるであろう。

戦後いち早く日本の伝統文化に身をもって対決し、〝現代に生きる〟日本人として、わが国の美意識の核心たる庭園芸術を批判した岡本太郎は、日本の庭園史を通して、そこにわれわれ固有の卑小で歪曲された空間感情（自然理解）が醸成されていたことを指摘する。彼は言う。

〝歴史的に、ひろく眺めわたしてみましょう。そうすればおのずと、庭というものの意味、その本質がどうあ

Hosei University Repository

るべきかということが、わかってくるはずです。

庭は原始社会では、集団全体の広場でした。屋内ではいこい、庭では活動的な共同生活がいとなまれたのです。多くは部落の中央にあり、宗教的儀式、政治の集会がおこなわれ、また生産の場所でもありました。――狩猟時代には呪術の踊りにわき、戦いにむかう精鋭が勢ぞろいし、農耕社会では、収獲物処理の作業場所であり、また家畜の遊び場でもありました。やがて物々交換がさかんになると、そのための市場にもなった。それはあらゆる生活の幅をふくめた、集団社会の共通の広場でした。

しかし、やがて歴史がすすみ、階級制度があらわれはじめると、権力者専有の庭が出現します。ここでは、貴族たちがあつまって、政事、儀式をとりおこない、遊戯し、スポーツをたのしみ、もよおしものなどを観賞しました。すでに一般庶民には閉されたものです。ふつうわれわれが考える「庭園」は、この段階からはじまると言っていいでしょう。(1)〃

岡本は、庭がその原初形態に於ては、今日考えられるが如き住居の附属物としての二義的存在では決してなく、文字通り共同体の核（中心）をなし、多彩で多義的な空間を実現させていたと強調する。それは第一に共同体成員をひたすら神々の世界に向かわせ、両者の交流を可能とする唯一の媒体、即ち聖なる祭式の場（聖なる空間）であった。まつりごとの場は同時に政治的集会の場、人々を運命共同体の成員として地上で固く結び合わせる力学的空間（俗なる空間）でもある。共同体は自らを維持すべく常に共通の感情、共通の行動様式、共通の倫理的地平を要請する。それ故庭は集団の教化・教育の場としてのエートス的空間ともなる。

原始社会にあっては、庭は人々のための遊戯的空間（広義・狭義）でもある。狩猟社会にあっては、狩の成功を願う様々な呪術、戦闘を鼓舞するためのリズミカルなダンス、農耕社会にあっては豊穣と神々への感謝のための色とりどりのパフォーマンスや、厳しい労働作業を緩和し、また効率化する作業歌などが実践されていた。

庭はまた内なるもの（共同体）と外なるもの（自然）とを繋ぐ唯一の接点、いわば人間と外界との相互交流の場所、両者の親交によって育まれるエコロジカルな〃共生〃の場でもある。ここでは人も獣も植物も、それぞれが互

Hosei University Repository

いの生存権を侵すことなく共存し得た故、それは地上の〝楽園〟の原点ではなかったか。人間の支配欲がやがて土地を囲い込み、自らの領有物たるを一方的に宣言し、私物化する以前の有機体共存のアルカディアであった。

こうした意味に於て、庭は且つては正に〝あらゆる生活の幅〟を含めた、集団社会の〝共通の広場〟であった。それは一方に於ては聖なる空間であり、他方それは俗なる力学的空間と化し、聖なる知恵と共に人間を教化・啓蒙するエートス醸成の場となる。それはまた自然と親密に語り交流し合う宇宙的秘儀のための遊戯的空間となり、人間はそこに人と自然が共生し得るアフィニティの空間、即ち地上の楽園を夢みていた。集団の発展・成長はやがて庭を集団内外の経済的交流を促す市場、いわば物を介しての四方からの情報収集センターへと変えてゆく。情報空間としての庭の誕生である。

庭をこのように美的断片としてではなく、文化的・美的総体として位置づけるとき、われわれは、はじめて庭園芸術の中に、その意味論的内容を求め、記号論的解釈を施すことが可能となる。岡本の日本庭園理解は好事家の単なる趣味的技法や様式論を越えて、意味論的内容に於て之を把握せんとする画期的な試みである。

岡本によれば、日本庭園の其後の卑小化、箱庭化は、明らかに権力者の〝公的空間〟の私物化による民族の想像的精神の縮小化によるものである。即ち平安期の寝殿南面の庭園は明らかに〝ながめる美観〟としての庭園への変容のはしりであり、池、島、石、滝の構成要素から成る豪華な人工美庭園も、その虚構の下に受動的かつ逃避的な自然志向が根をおろし始めていた。更に歴史をくだると外来の宗教（禅宗）の影響の下、庭園は一層観念的、趣味的となり、公共性を失うのと比例して、沈思瞑想に耽るという脱俗的ファンタジーの世界を繰り広げてゆく。室町以来こうした性格は庭園芸術の底流をなし、それに応じた技術や様式は一つの完成を見るに至る。今日〝日本庭園〟と称されるものは、ほぼこの系譜に属し、以後の造園術、審美感を決定することとなるが、岡本にとってそれは、〝ながい人間の庭の歴史から見れば、かなり特別な、時代的ゆがみ〟と受け止められる。

徳川期、庭園の主は貴族・僧侶階級から勃興した富裕な町人階級にとって代られるが、彼らは庭を建物や塀の奥にかくして、公的世界から完全に隔離し、自分だけの私的な空間としての文字通りの〝箱庭〟を完成させた。岡本

Hosei University Repository

は欧米の近代庭園と比較しながら、鋭く批判する。

〃めいめいが自分だけの庭をもつ。しかも凝れば凝るほど、建物や塀の奥にかくして、外からはかいまみることもできないようにしてしまう。――アメリカあたりの典型的な市民住宅が道路に面した前面に庭をもち、そこはプライヴェートなものであると同時に街路の延長であり、公園的な役割りをはたしているという近代性と、これはまことに対照的です。……

このように、まったく公共性のない趣味にとじこもることによって、かつて見られた庭園の美的な高さ、きびしさ、純粋さをうしない、卑小な芸術に堕してゆきました。室町・桃山時代の中世の庭が洞庭湖とか西湖などという天下の名勝を縮景してつくりあげた形式を、さらに箱庭的な尺度にちぢめて、こりかたまっています。……構想の雄大さとか、生活の幅というものはなく、かといって、階級自体の表情とか意欲というものもそこには見られません。たんに生活の虚栄的なアクセサリーになりさがっている。これが庭として、けっして本来の意味でないことはたしかです。[2]〃

岡本の伝統批判は更に続くが、たしかに、われわれは、日本庭園に於ける極端な人為性、反自然主義的傾向（象徴性）、反社会性、遊戯的虚構、そして何よりも民族的特性と深く関わる〃縮み志向〃（李御寧）を認めねばならない。岡本はこうした日本的心性の由来を――それは単に庭園芸術に限らず、芸術一般、否伝統文化そのものを支配しているが――ひとえに過去の政治的・封建的階級性に求め、それによって民族の順応的で安易な自然感情が生じ、積極的〃自然参加〃のエネルギーが喪失し、そして何よりも庭園を大自然との対決・挑戦の場と見なす〃芸術的弁証法〃の育成が害げられたとする。勿論こうした岡本の批判は、意識と深層の両レベルをふまえた、より包括的・綜合的研究によって深められねばならぬが、彼が〃庭園芸術〃そのものをより開かれた世界（史）的視野の下で考察した功績は大きい。彼の次のことばは、近代日本に於ける最初の綜合的庭園芸術論の提起である。

〃今日、もっとも進んだ建築家や都市計画者は、「庭」を再発見し、現代生活にふさわしい機能的な共同の広場として新しく設計しようとしています。それこそ人間社会における庭本来の正しい意味をとりもどすことなの

Hosei University Repository

です。私はこれからの庭、市民生活における理想的な空間は、公共的であると同時にプライヴェートであり、運動的であるとともに休息的、しかもきわめて芸術的であるべきだと思います。

庭園はそれ自体が造型される空間です。建造物であり、彫刻であり、また音響の遊びもあります。眺めると同時に触れるものであり、静止していると同時にきわめて動的な相貌をもおびる。自然であり、また反自然でもあるのです。さらに、その中にあらゆる芸術を総合して取りいれることができます。絵を置き、彫刻をあしらう。歌い、舞う、可能的な芸術空間です。(3)〃

庭園―その歴史と構造

引用した岡本の新しい庭園芸術論は今日のわれわれにとっても、まだ新鮮で多くの可能性を秘めている（この提案が昭和三十年代になされたことを考えれば尚更である）。しかし振り返ってヨーロッパの庭園史を繙くとき、彼の新しい美学は既に彼らが幾世紀をもかけて築き上げた庭園の思想の總和にほぼ近い。勿論西洋に於ても庭園が私物化され、美的断片に片寄ろうとした時代も実際に存在した。しかし彼らは〃庭園〃を単なる建築の附属物として従属させるのではなく、建造物はもとより、大いなる自然とも、時代の息吹とも調和・対立させて、文化的・美的弁証法を確立していた。岡本は「〃と同時に〃美学」を芸術を最も活性化させる指導原理として提起したが、ヨーロッパに於ても壮大かつ華麗な庭園芸術は、正しく同一の原理によって育まれたものである。(4) 実際庭園芸術は、〃各時代の全文化的状況を包括する美的観念における変化のすべてに、鋭敏に呼応する〃ダイナミックで〃多様な〃美的総体のそれである。

冒頭で述べた如く、西欧に於ては、庭園は常に建築的視点から考察され、それは文字通り人工的構築物である建築との対比・調和の下に組み立てられて来た。庭園とは、石材ならぬ直接の自然を素材として組み立てられた正しく〃緑の建築〃であった。しかし、こうした西洋庭園といえども、〃人工的〃意味をもった反自然的構造物として

Hosei University Repository

発達し、その花を咲かせるには永い道のりがあった（〝人工〟は長い間自然の単なる〝加工〟にとどまり、平面の域を出なかった）。これに反して東洋の庭園は、自然を模範として、その忠実な再現を目指しながら、山を築き、池を掘り、橋をかけるという創造行為に於て、却って人工的となり、構造に於ては立体性を帯びる。勿論こうした志向性が両者の自然理解と深く結びついていることは言うまでもない。即ち、西欧にあっては、彼らは自然（＝宇宙的カオス）と人間的秩序（＝理性的ヒエラルキー）を厳格に峻別し、両者の混交（＝グロテスク）は之を決して容認しなかった。しかし峻別は他者の閉却・放棄への道はたどらず、むしろ対立物の相互承認と美的弁証法による緊張・対比のドラマを創造した。これに反して、われわれ東洋の自然認識は、自然への有機的共感に基づく連帯と共生を第一義となす。大いなる自然は究極的にはわれわれの身体と相互浸透し、自然はそのまま個的心象風景として個体に照応する。

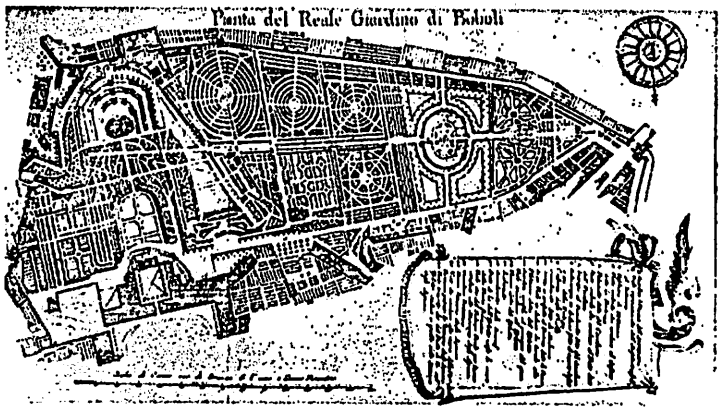
ところで、こうした文化的・伝統的差異にも拘わらず、あらゆる庭園作品はその基本的カテゴリーとして、次の対立する原則を共有する。

(イ)――幾何学的組成の原則を基礎とするコンポジション。

(ロ)――〈規則性〉を有さず、その基礎においてあたかも自然の風景に服従しているかのようなコンポジション。

こうした対立的カテゴリーの展開は、既に十五世紀末イタリアにはつきりと認めることができる。当時及び十六世紀イタリア庭園を見ると、そこには人工的に構築された部分、いわゆる〝ジャルディーニ〟（園）と他方自然の姿をそのまま残した〝ボスコ〟（叢林）のそれがあり、両者の組み合わせによって庭園は成立していた。[5] 今日われわれの多くは、西洋式庭園というと、対立原理の組み合わせとしては理解せず、もっぱら幾何学的人工の部分のみを強調する。しかし、庭園を部分的構成要素に限定して之を把えるとき、作品の全体的展望は著しく困難となる。例えば、有名なボマルツオの庭は、今日では怪物的ボスコの庭（〝怪奇の園〟）として知られているが、本来はジャルディーニの部分も存在し、たまたまそれが消滅したに過ぎない。フランチエスコ・メディチのプラトリーの庭（現在は廃園）もまた然り。そこには圧倒的に広いボスコの部分、ジャルディーニの部分、そして（後述する）グロッ

Hosei University Repository



ポポリの庭の平面図

古代エジプトの人工池（ルクソール）

Hosei University Repository

タ（洞窟）の部分も完全に含まれていた。このことはフィレンツェのポポリの庭の平面画を見ると一層はっきりする。ベルヴェデーレの丘からパラッツオ・ピッティに向けて引かれた直線の軸の部分がジャルディーニ、それを交差して斜めに市門の方へと下って行く道の左右がボスコ、そして軸線の下がグロッタになっていた。

庭園に幾何学的組成の原理が出現したのは新しいことではない。古代エジプトに於ては、既に幾何学的図式の庭園が存在し、バビロニアに於ても、段層を成すいわゆる架空庭園が設計され、後世の建築的庭園のモデルとなった。ところで、西洋にあっては、少くともギリシヤ・ローマから中世初頭にかけては、自然と人工物（建築）の関係は、それ程意識されていた訳ではない。否むしろ〝無関係に相隣って存在していた〟[6]と言うべきである。既に述べた如く、人間が造る人工的建造物は、人間の意志によって附与された整合性によって固定・不変の形を有するも、自然はその不確定性の故に、刻々その形を変えてゆく。それ故自然と人間の意志との対立・矛盾にそれ程関心の払われなかったこの時期にあって、彼らが選んだ手段は、自然の中に建物を作るか、或は建築物の中へ（中庭などへ）自然を持込むかのいづれかであった。

中世に至ると、人間の意志が自然そのものに加えられることとなる。しかしそれは美的欲求からではなく、実用的用途からであった。即ち果樹園と菜園が純全たる自然から区別され、これより〝方形〟の区劃が生まれる。これが後のルネッサンス庭園に於ける幾何学的設計の原型となる。しかし実用から美的人工へと至るには、ゴシック庭園の過程を通過せねばならなかった。なぜなら自然が実用から一先ず切り離されて、はじめて自然への美的人工が可能となるからである。ゴシック庭園に於て、はじめて人間は宗教的束縛から完全に解放された。花咲く草原（自然）の中央に噴水が置かれ、草原を縫って小川のせせらぎが流れていた。この時代の終りには、花咲く草原に輪廓をつけた低い灌木の列も出現した。

ルネッサンスに至り、はじめて草原の中を走る〝通路〟の設計が行われるに至る。中央の噴水から十字形の放射路がつけられ、今日の幾何学的様式が誕生する。加えて時代の統一的精神は、建物と庭園間の調和・融合をも要求した。〝庭園は建物と一つの全体と成さねばならぬ〟[7]様になる。こうして建築の構造そのものが、庭園の様式を左

Hosei University Repository

右し、又支配する。建物の方形は花壇の輪廓をもそれに従わせ、中心を強調するためには、円形が採用される。（建物の中にも円室（ロッンダ）がある）〃方形円形〃の取り合わせが誕生し、景観に変化が加味される。

平面上の草原と建造物との調和についで、樹木と建築との調和を計らねばならぬ。両者を互に適合させるには、自ずと樹木の〃立体化〃が計られねばならぬ。こうして自然に建築物の形態を与えるべく、花壇の輪廓には灌木が植えられ、それを刈り込んで幾何学的外観が整えられた。更に並木は壁状に並べられてトンネル型やアーチ型に刈り込まれる。植込みによる建築物の内部の模倣である。更に進むと、庭園の地盤は平面から高さの異なるものが連結し合って、家屋との建築的統一を完成する。例をチボリのエステ荘にとれば、そこでは建築物の前面に段状の平面が連結されて階層をなし、高さの異なる人工の見晴らし台が繰り拡げるよき展望は、開け放たれた〃緑の館〃の窓からの如くである。近代に至るや、西洋にあっては自然と人間との限界が明確に意識されるが故に、自然を建築化することによって、自然を人間的なものと統一した。言うなれば〃建築の技術（精神）だけが天然物に適用されて、自然の中へ人工的なものを持込むことをなるべく避け、自然を押退けず、人間の精神でこれを制御しよう〃[8]とした。こうした思想は、人間が本来は自然に属しているとすれば、自然もまた人間に属するという思想と隣り合っている。しかし、中国などの場合、建築が庭園の基調をなすことが多いが、多くの場合自然は人工物によって押退けられている。

対極の原理—自然と人工

庭園の幾何学的組成の原理は、言うなれば〃シンメトリー〃の法則を設計に生かすことである。しかしこの原則は常に守られていた訳ではなく、むしろ庭園の活性化のために不断に破られ、逸脱することが要求された。これは後述する庭園の〃多様性〃とも関わりをもつが、庭園はロマンチシズムのそれを含めて、〃ある程度〃シンメトリカルではあったが、それは時として〃放棄〃され、且つ不断に破壊されていた。ドミトリイ・S・リハチョフはそ

Hosei University Repository

ヴェルサイユの庭

の著『庭園の詩学』の中で言う。

〃シンメトリーの追求は入園者の想像力をいらいらさせるだろうし、その追求を背景にして庭園の多様性はいっそう鮮明に現れてくる。これは例外なく、あらゆる様式における真の庭園芸術の基本のひとつである。(9)〃

そして彼は、庭園史家V・Ya・クルバートフの次の言及を引用しつつ、原則破壊の許容の範囲を模索する。

〃厳密に調和した、厳密に合理的な建造物は必然的に味気のないものになるし、生気も感じられなくなる。作品を蘇生させるためには、通常、ひじょうに無意味なものや正規を逸脱したもの、ときには、ほとんど捉えがたいくらいのアシンメトリーが必要とされる。ここに、プランと厳密な設計図が対象の美について明確な認識をもたらさない理由があり、その作品の美にとって実際に重要である数学的比率を伝えることの不可能な理由がある。真の建築家はつねに勘で仕事をする。ランス（の大聖堂）と（パリの）ノートルダム（大聖堂）の建築家が数学的計算もせずに、現在でも目もくらむばかりに大胆にみえる割合を発見したということが、このことをわれわれに教えてくれる。(10)〃

では、庭園の不規則性はどのような原理によってもたらされるか。ダルジャン・ヴィル（『造園の理論と実践』の著者）

Hosei University Repository

によれば、庭は先ず第一にその〝土地の地形〟に合わせて主要な境界と基本的な並木路（中心の軸）が敷かれ、次いで花壇と建物がその両脇と中心に配置される（ジャルディーノの部分）。そうして庭園の〝残りの部分〟（いわゆるボスコ）には高い林、人気のない小径、様々な活動的なディテール、ギャラリー（回廊）、線のキャビネット、緑のあずまや、ラビリンス、大芝生、そして噴水、水路、彫刻、半円形劇場等々の庭園用の設備がしつらえられる。これらの諸設備こそ庭園をより壮麗、より印象的なものに仕立て上げる小道具である。設計全体を貫く統一の原理を縫って、そこに不規則の原理を樹立せしめるもの、それは変化（〝多様性〟）によってもたらされる相即的美（〝変化の妙〟）に他ならない。『庭園の詩学』の著者は続けて言う。

〝庭園を設計し、その個々の部分の割り当てをするとき、たとえば、大花壇や大芝生には森をというふうに、たがいに対照的な配置になるようにつねに心がけねばならない。またどんな場合でも森全体を一方に片寄らせたり、大花壇を全部、もう一方の側に片寄らせてはいけない。同様に、貯水池に向かい合って大芝生を置いてもいけない。というのは、それによって窪地にもうひとつの窪地をシンメトリカルに対置させることになるからだ。そういう状態は避け、何もない空間に小丘の傾斜を対置させたり、平坦なものに対しては高い建造物を置いたりして多様性をつくり出さなければならない。〝[11]

多様性は庭全体の構図のみならず、ディテールに於ても実現されねばならない。たとえそれらが同じ林であっても、多様性のためには二つの林は同じ設計ではなく、内部で区別されねばならない。一つの林を見てもう一方の林へ移るとき、見て見たいという〝好奇心〟を呼び起こさねば失敗である。〝反復〟の庭園は効果を半減する。なぜなら庭園の最大の美は〝多様性〟の中にあるからである。

アシメトリーの原理は、しかしこれまで、東洋的作庭法の基本理念であると考えられて来た。否、それをもって東洋的美意識の優越性すら説かれていたが、多様性の原理は決して個別的なものではなく、東西にまたがる芸術活性化の普遍的法則である。伝統批判者である岡本もまた、それが芸術創造の原動力であることを力説し、伝統に甘んじて形式のみを踏襲し、安易な自然模倣しか計らぬわが国の作庭作法の衰微を直視する。否伝統に於てすら、そ

Hosei University Repository

れがほんものの庭園作品であるとき、そこには自然と人工の抜きさしならぬ緊張が認められるとする。彼は言う。

〝日本庭園といえば、今日でも、自然を生かし、自然そのものの姿に近づくことが理想であるように思われています。だが、芸術として考えるばあい、これはおかしい。

第一、庭をつくるということ自体が、すでに自然ではありません。自然を賛美するために自然を模倣し自然にせまろうとする。つまり自然を人工化するわけです。だが凝れば凝るほど、作りあげた自然は浮きあがってしまう。ならば、人工美はというと、自然によりかかっているために、形式に堕し、概念的なイメージの展開におわっているのです。

つまり、自然でもなければ反自然でもない。この二つの極の中間、というよりも、どっちつかずのあいまいな姿勢をとっている。その安易な気分が、私には多くの庭園を見ながら、歯がゆく、口惜しく思われるのです。〝[12]

岡本はこうした擬似的自然主義をわが国封建社会の自然認識の不徹底さによると批判する。実際われわれが自然を真に生かそうと望むなら、却って積極的な反自然的行為によってしか相手を生かす手立てはなく、それは同時に自らの人工をも生かす方法たるを日本人はついに知ることがなかったのか。岡本によれば、世界の芸術史上最も反自然主義的な創造は、古代エジプトのピラミッド、更には古代メキシコの遺跡などに見られるという。そこには〝非情で鬼気せまる、強烈な心性の美しさ〟が自然に対置されている。彼は言う。

〝それらは、精神生活の表側の緊張、その強さをほとんど極限まで強調して、みじんも弱味にうったえない。あの自然に挑戦する恐怖に近いまでの人工美、それとは逆に、対置された自然の圧倒的な生まなましい息吹きを、美しさをわれわれに突きつけるのです。

このようなすごみはないにしても、西欧の庭園はまた、あきらかに反自然的人工のがわにあって、日本の庭園技術とは対立しています。庭園である以上、いわば自然という下塗りの上に描かれるイメージであって、イタリアの地中海に面した宏壮なルネッサンス貴族の庭園や、またフランスやイギリスの宮苑など、りっぱな庭園は、とうぜん美しい自然環境の中につくられています。だが、それらはまったく幾何学的な地割りの上に、花壇や植

Hosei University Repository

えこみを配置し、華麗な噴水を吹きあげ、いたるところに彫刻を飾りつけるなど、反自然的人工美をほこっています。[13]〃

岡本の造園理論を既述のダルジャン・ヴィルのそれと比較するとき、驚くべき一致が存在する。なぜなら岡本が西欧庭園のうちに認める人工的部分や装飾的反自然主義は、それらと対置される〃美しき自然環境〃によって、はじめて裏打ちされると説いているからである。人工の極みは〃自然という下塗り〃があってはじめて花開くのである。自然と人工の対決は、中国庭園についても例外ではない。そこではこの上なく人工的で超自然的構築物と共に、巨大で奇怪な石材が自然に拮抗している。

日本庭園—人工美の逆説

作庭に於ける自然と人工の対決に目をやるとき、わが国の庭園一般には美的弁証法が欠けている。勿論それが西欧や中国の庭園が優っていることを必ずしも意味しない。むしろ自然的模倣の技は、わが国のそれは復雑、正確かつ驚異的ですらある。しかし、それにも拘わらず、庭園一般がもたらす精神の衝撃、大いなる自然と人間の対決によって奏でられる美的構想のドラマが欠落している。岡本は言う。

〃人為を徹底的に異質として自然に対立させ、突きつけることによって、自然自体の優美さをきわだたせ、また人工美をも雄大な規模の上に、超自然な表情で現出せしめる。人工と自然との美にたくましく人間的であると同時に、また自然な、二重に強調された緊張、いわば自然的反自然の精神こそ、芸術に美と力を現出させるのです。[14]〃

『庭園の詩学』の著者もまた、作庭に於ける対比と変化を庭園美学の中核に据えている。反復などではなく好奇心を、同一を避け常に〃他と異なる〃ことによって庭園芸術の活性化を計り、庭がひとつのミクロコスモスとなり、〃宇宙の富についての認識を与える〃場所たらんと試みる。ダルジャン・ヴィルは言う。

Hosei University Repository

〝どの土地のどの部分も、まさに多様性をもたせなければならない。もし池が円いものであれば、そのまわりの小径は八角形でなければならぬ。……柵で囲まれている林や、高い樹々でできている林では、その(＝建物の)輪廓や外面はつねに他と異なっていなくてはならない。しかし、それらが他と異なるべきであったとしても、つねに線や規模において、たがいに相関性や調和をもつことになろう。それは、それらが配置された開かれた場所や林中の空地、また遠景を釣合いのとれた快いものにするためである。〝[15]

ダルジャン・ヴィルの説く対比の美学は岡本の言う弁証法的対決の美学と共通の地盤を持つ。対決の弁証法の中には、わが国特有の庭園技法たる取り込みによる景観、即ち〝借景〟の技法が含まれているが、人工と自然との対決が劇的緊張の度を増せば増すだけ、それは同時に(＝結果として)人間と自然、それ故宇宙的なものとの調和・相関が深まることになる。ダルジャン・ヴィルに於ける配置の対比による建物と遠景の釣合いは一種の借景論の変形である。

自然との対比感覚が希薄と言われるわが国の庭園芸術にあって、唯一の例外は既述の借景の技法と枯山水のそれであった。岡本によればそれらは伝統的様式に従いながらも、珍しいまでに反自然主義的であり、人間と自然との融和・照応に少なからぬ貢献をした。〝借景なければ名園なし〟とは古来言い古された言葉であるが、この技法はわが国では中世以来のものである。しかし今日残念なのは、かつてのすぐれた借景庭園であったものも、庭自体の荒廃により、かつての意図から遠ざけられたまま残されていることである。勿論それらにあって当初の意図が比較的よく保持されているものも幾つか存在する。前方の遠山をバックに広大な平野を取り入れた慈光院の刈り込みの庭、上の御茶屋の景勝を誇る修学院離宮がそれである。岡本は慈光院の(書院の)庭を評して次の如く言う。

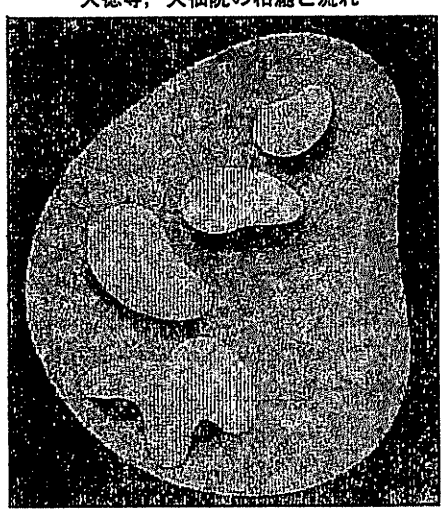
〝三段に分けた刈りこみの扱いかたも、ダイナミックな流れがその起伏に盛りこまれています。一見、おだやかだが、気格のはげしさを内に秘めた抽象形態の構成です。刈りこまれた葉の一枚一枚、その切り口のつらなりが、つよい質感となって、とりとめなくひらけた平野や、さらには向こうのゆるやかな山なみなど、平凡な景色を引きしめる役割をはたしていることもたしかです。

Hosei University Repository

つまり、平凡な自然にたいして、しらじらしいまでに人工的に刈りあげた、この庭は虚の自然であり、一見、自然に順応しているようでいて、しかし尋常でない感動をつたえ、借景式として一つの成功をしめしているポイントが、そこにあると思うのです。[16]〃

このように、日本の庭園技術が一見自然によりかかっている観を呈していても、真に創造的な作品には、反自然的な手法が駆使されている。否使わざるを得ず、それは古今東西を問わない。反自然的精神が貫かれている今一つの例に石組みがある。多くの場合、石（組み）は一応自然らしく装って配置されているが、岡本によれば、それらは極めて人工的で、反自然的再構成と言うべきである。ちなみに、彼がそのことに気付かされたのは、親交のあった同じ前衛芸術家アルプ（フランスの画家・彫刻家）によってである。勿論アルプは日本の〃飛石〃のフォルムの中に（ドイツ版日本庭園写真集によって）、はからずも自らが求めたのと同じ非西欧的美意識を発見したのであるが（「変貌の象徴と物の生成」一九五一年）、岡本はこの最先端の芸術家の表現の中に、日本の室町、桃山時代の美

大徳寺，大仙院の枯瀧と流れ



アルプ「変貌の象徴と物の生成」

Hosei University Repository

意識と余りにも似た相貌を認めて驚く。しかし彼が驚いたのは、芸術的表現に於ける共時的一致によってではなく、彼が全くかえりみなかった伝統的美意識の中に、生まなましいまでの現代的課題を発見したからである。彼は石組みを単なる自然的外面の写しや見立てではなく、石を石そのものの美として、即ち石組み全体の構成美、石相互の緊密で必然的な関係として、空間と力学的構成のもつ〃ダイナミズム〃として把えんとする。岡本によれば日本庭園に於ける石組みの構成は三つのダイナミズム（動態）から成立しているとする。彼は言う。

〃第一は、岩が割れ、くずれおちた姿です。それは一だんの凄みとして見るものに迫ってきます。つぎに、大地から盛りあがり、吹きあげてきた形。あふれ、高まって、くずれてゆくという力強さ。さらにもう一つは水流に押しながされてきて、そこにころがり、落ちついたというたたずまい。岩石でありながら、水のはだを感じとらせる配置です。

この三種の石組みの構成が、土地の自然の起伏を利用し、前述したような約束ごとや、蓬莱、須弥山、鶴亀などのテーマを口実にして、無限のヴァリエーションになって使い分けられていると思うのです。〃[17]

こうした石組みの原理を用いて反自然的技法を高度に洗練させたものが他ならぬ〃枯山水〃である。平安時代までの日本の古代庭園が主として〃水〃をめでたのに対して、枯山水のそれは、水を排して、むしろ石と白砂の配列の面白さに力点を置いた抽象の庭である。そして、ここには、もはや従前の感傷的動機や偶然性はすべて切り捨てられて、虚による実という、非情なるが故に人間的な芸術創造の世界が展開する（その代表作に竜安寺の石庭、大徳寺・大仙院、妙心寺・東海庵等がある）。しかし、それにも拘わらず、日本庭園の構成要素に見られる一種のあいまいさ（即ち適度な自然的装いと不徹底な反自然）は、これら枯山水にあっても卑小な気配と趣向の歪みを認めざるを得ない。岡本が繰り返し力説する如く、芸術が情的相互の自己限定にあらずして、否定を媒介にした自他の相互承認にあるとすれば、趣向に甘んじ、瞑想に遊ぶ日本庭園の〃感傷性〃は、西洋庭園に於ける対極的、綜合的、神話的ダイナミズムに比して、〃リアリティ〃を欠いている。

虚構の庭、観念の庭の成立と共に、わが国の庭園芸術は縮小化、箱庭化の道を一途に辿る。〃縮みの美学〃の誕

Hosei University Repository

生である。それは拡がりを持った自然とは正反対の方向に迫ってゆく。ここでの自然の縮小は、たんに具象的なものへの約分化から〝削る〟、〝省く〟、〝切り捨てる〟、〝剝ぐ〟、〝凝（結晶）らせる〟といった多様な縮み志向によって原形質に近い自然の姿へ迫って行く。そこではおよそ時間に依存する一切が排除され、切り捨てられる。時間に溺い草、成長する生物、否無機物であっても時の流れを示す水の軟弱性まで排除されて行く。こうして自然の結晶過程のなかで最後に残るのは、堅固な石と白い砂だけで、それは自然の属性たる一切の運動を名詞化し、その中に包合する。李御寧はその著（『「縮み」志向の日本人』）の中で言う。

〝少し前まであった自然の生命は、そのそばをかすめ過ぎていった時間は、みなどこに行ったのか。固く閉じられた厚い石の瞼のなかに、あるいは石と石をつなぐあの張り詰めたすき間でぐるぐる回っているのだろうか。木がなくても鬱蒼たる山や、水がなくても激しく落ちる滝、そして白砂を掃いて過ぎた箒目の細い曲線のなかに凍えてしまった海の波――自然の無限な世界がこう圧縮され、凝結されて、これ以上成長も、消滅もしない姿に空間化する瞬間、われわれの眼の前にはじめてあの枯山水の石庭が開かれるのです。〝[18]

三万里程を尺寸に縮めたいわゆる坪庭は、もはや生身の実存の立ち入りを許さぬ禁欲の空間である。そこでは拡がりも、獣の足も、鳥の翼も、その痕跡を残すことができず、音すらもしみ込まれ、かき消されてゆく沈黙の世界である。こうしてわれわれによって澱縮され、限定された縮みの空間は、やがて〝人工〟ならぬ〝人のための〟極めてエゴイスティックな自然認識を日本人の間に定着させてゆくが、それは創造的であると同時に歪曲された精神の空中楼閣を産み出してゆく。こうした特異な日本的自然認識に対して、中国や韓国の、そして西欧すらのそれは極めて対照的である。彼らは共通して、日本人の如く自然を人間のものとして〝取り入れる〟ことは決してなさず、むしろ自然の方へ進んで出かけ、働きかける。李氏は言う。

〝中国人や韓国人は自然を文字通り「おのずからなる」あるがままの自然として把握しようとします。ところが日本人は比較的に自然を自然そのままにおいておこうとしないのです。荒あらしく無秩序で漠々たる自然は、無気味なものなのです。そこでそれを庭のなかに取り入れようとする。そして自分の支配下におく。つまり人の

Hosei University Repository

ための自然――人為的な自然となるのです。

西欧人は日本人のように自然を人間のものとして取り入れようとはしない。中国人や韓国人のように自然の方に出かけていきます。しかし、自然を自分の目的をかなえるものとして支配しようとする点では、日本人と同じです。東洋の庭に影響されて作られた英国の自然風景式の庭は別として、ヴェルサイユ宮殿に見られる幾何学的な庭園は、自然の非合理的な秩序を人間の合理的な秩序に変えたものです。[19]〃

日本庭園が決して自然の模倣ではなく、用地の空間的限定が、肯定的には思想の表現、芸術的創造を産み出したのと同時に、否定的には歪曲し閉ざされた虚の空間をも作り出したことが明白となった。それ故日本式庭園に関する限り、その評価もまた両義的とならざるを得ない。いわば鑑賞者の想像力の振幅により平凡なリアリズムから孤独な夢想にまで羽ばたいてゆく、それは〃タカが知れたもの〃であると同時に、〃及び難きもの〃ともなる。戦後いち早く日本の伝統文化を批判した今一人の知性は、その論（坂口安吾「日本文化私観」）の中で逆説的に言う。

〃竜安時の石庭が何を表現しようとしているか。いかなる観念を結びつけようとしているか。……けだし、林泉や茶室というものは、禅坊主の悟りと同じことで、禅的な仮説の上に建設された空中楼閣なのである。……竜安寺の石庭がどのような深い孤独やサビを表現し、深遠な禅機に通じていても構わない、石の配置がいかなる観念や思想に結びつくかも問題ではないのだ。要するに、我々が涯ない海の無限なる郷愁や沙漠の大いなる落日を思い、石庭の与える感動がそれに及ばざる時には、遠慮なく石庭を黙殺すればいいのである。無限なる大洋や高原を庭の中に入れることが不可能だというのは意味をなさない。[20]〃

註

（1）岡本太郎『日本の伝統』、光文社、一九五六年、一三三―一三四頁。
（2）同書、一三四―一三四五頁。
（3）同書、一三六頁。
（4）ドミトリイ・S・リハチョフ『庭園の詩学』、坂内知子訳、平凡社、一九八七年、一九頁。

Hosei University Repository

(5) 『ゼ』二六号、ポーラ文化研究所、一九八四年、五頁。
(6) 鼓常良『日本芸術様式の研究』、章華社、一九三六年、一〇二頁。
(7) 同書、一〇四頁。
(8) 同書、一〇八頁。
(9) ドミトリイ・S・リハチョフ、前掲書、三七頁。
(10) 同書、三七―三八頁。
(11) 同書、三八頁。
(12) 岡本太郎、前掲書、二〇一―二〇二頁。
(13) 同書、二〇四頁。
(14) 同書、二〇六頁。
(15) ドミトリイ・S・リハチョフ、前掲書、三九頁。
(16) 岡本太郎、前掲書、一七七―一七八頁。
(17) 同書、二一七頁。
(18) 李御寧『縮み志向の日本人』、学生社、一九八二年、一二四頁。
(19) 同書、一二七頁。
(20) 坂口安吾『堕落論』、角川書店、一九五七年、一三頁。