

長谷川 章

AKIRA HASEGAWA

ブルーノ・タウト『画帖桂離宮』註疏

——関係性の空間としての桂離宮庭園の世界観

Annotated translation of Bruno Taut "KATSURA Album"

——world view of KATSURA-GARDEN as crystallized relationships of nature

本研究は東京造形大学研究報第18号「イギリス田園都市と心霊主義－星辰建築と円環の形而上学」(2017)、東京造形大学研究報第19号「アメリカ田園都市とピューリタニズム－千年王国思想からテクノロジカル・ユートピアへ」(2018)ならびに東京造形大学研究報第20号「理想都市ニューヘヴンとピューリタニズム－「神の国」と正方形の形而上学」(2019)で構想された精神都市史という新しい歴史概念を基にしている。

上述の研究ではイギリス、アメリカ、ドイツにおけるプロテスタンティズムの精神都市について論じてきた。本研究では広くヨーロッパの世紀転換期に活躍したドイツの表現主義建築家ブルーノ・タウト(1880-1938)を核として、日本における精神都市について論じる。本研究は以下のように4部から構成される。第Ⅰ部ヨーロッパにおける精神世界、第Ⅱ部日本における精神世界、第Ⅲ部日本庭園と仏教、第Ⅳ部ブルーノ・タウト『画帖桂離宮』である。本論は第Ⅳ部に該当する。

本論はブルーノ・タウトが日本で1934年に著した『画帖桂離宮』について詳細に解説することを目的としている。このため本論は、日本における庭園あるいは数寄屋建築の研究の文脈から考察したものではない。ブルーノ・タウトが来日して二日目に訪れた桂離宮に対する解釈が記された『画帖桂離宮』そのものを研究の対象としている。

『画帖桂離宮』はドイツ文学者篠田英雄により二回にわたり翻訳出版されている。一回目は育生社弘道閣により1942年に刊行されたタウト全集第一巻『桂離宮』に収録された「畫帖『桂離宮の回想』」である。二回目は岩波書店から1981年に出版された『画帖桂離宮』における『画帖桂離宮の解説』である。後者において大幅な修正が加えられ、注釈が添えられている。この二回目の翻訳が、以降のブルーノ・タウトの日本人の研究者全てにより引用され、それに基づいて評論ならびに研究がおこなわれている。しかし篠田英雄の翻訳にはかねてより明らかな誤訳が指摘されていた。本論では篠田の翻訳を再検証する。

第Ⅳ部は以下のように3章から構成されている。第1章では『画帖桂離宮』が成立した経緯と、『画帖桂離宮』の研究の状況について述べる。第2章では二十六葉から構成される『画帖桂離宮』の前半の十三葉を、第3章では後半の十三葉について一葉ずつ詳細な検証をおこなう。

本論には第1章と第2章が収録されている。

第1章 『画帖桂離宮』の誕生

第1節 ブルーノ・タウトと桂離宮の出会い

1-1 『画帖桂離宮』の誕生

第2節 『画帖桂離宮』の研究

2-1 『画帖桂離宮』の既往の研究

2-2 『画帖桂離宮』の研究手法

第2章 『画帖桂離宮』の前半の構成と主題

第1節 表紙

1-1 外装 桂離宮についての論巧

1-2 表紙 桂離宮の体験に基づいた論巧

第2節 思惟するのは視覚である

2-1 第一葉 思惟するのは視覚である

第3節 御殿へのアプローチ

3-1 第二葉 御成門から中門へ

3-2 第三葉 「住吉の松」と土橋

第4節 御庭の松琴亭へ

4-1 第四葉 田園的な庭と小瀑

4-2 第五葉 峻厳な庭への転換点

4-3 第六葉 卍亭から松琴邸へ

4-4 第七葉 松琴邸と御庭

第5節 松琴亭から賞花亭へ

5-1 第八葉 松琴亭から賞花亭へ

5-2 第九葉 賞花亭と石燈籠と蜃

第6節 新御殿の御庭と伊勢

6-1 第十葉 二種類の庭と伊勢

6-2 第十一葉 新御殿の御庭と結接点

6-3 第十二葉 建築の線と御庭

第7節 御庭から導き出された結論

7-1 第十三葉 芸術と意味

第3章 『画帖桂離宮』の後半の構成と主題

第8節 御殿の意匠

8-1 第十四葉 簡素な障子

8-2 第十五葉 簡素な欄間

8-3 第十六葉 唯一の装飾

8-4 第十七葉 長押の釘隠

8-5 第十八葉 付書院の桂欄と木瓜形吹抜

第9節 空間の軸と動線

9-1 第十九葉 玄関の軸と燈籠

9-2 第二十葉 玄関前庭の動線

9-3 「関係様式」：建築化された関係性

第10節 建築家の三つの条件

10-1 第二十一葉 小堀遠州：第一の条件、第二の条件

10-2 第二十二葉 小堀遠州：第三の条件

第11節 芸術の精神への変換

11-1 第二十三葉 思惟するのは視覚である

第12節 惜別の辞

12-1 第二十四葉 小堀遠州と円相

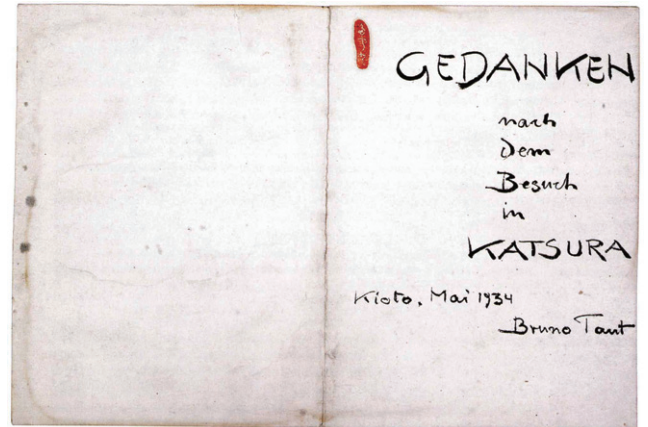
12-2 第二十五葉 小堀遠州の墓

12-3 第二十六葉 手向けの花

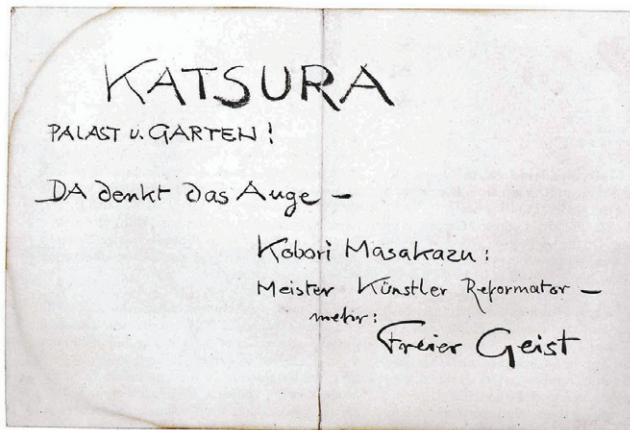
『画帖桂離宮』ブルーノ・タウト 1934年



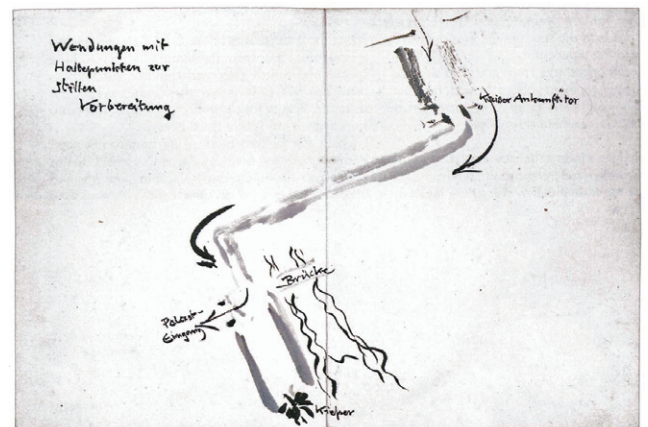
表題 桂離宮に関する論巧



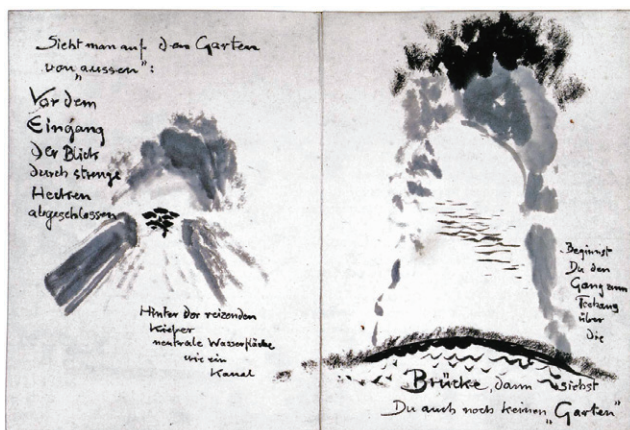
表面表題 桂での論巧 体験に基づいて



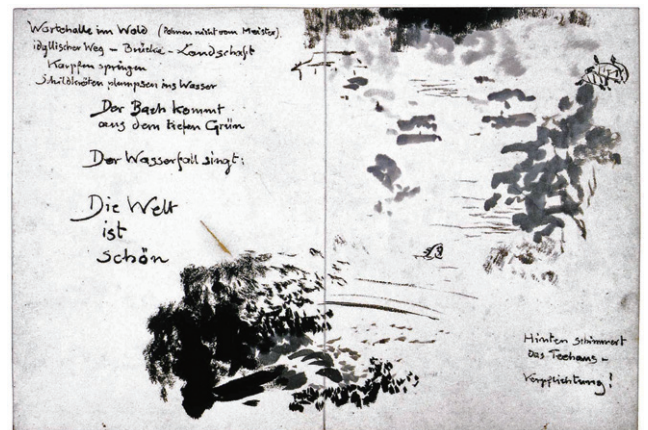
第一葉 御殿と御庭 思惟するのは視覚である



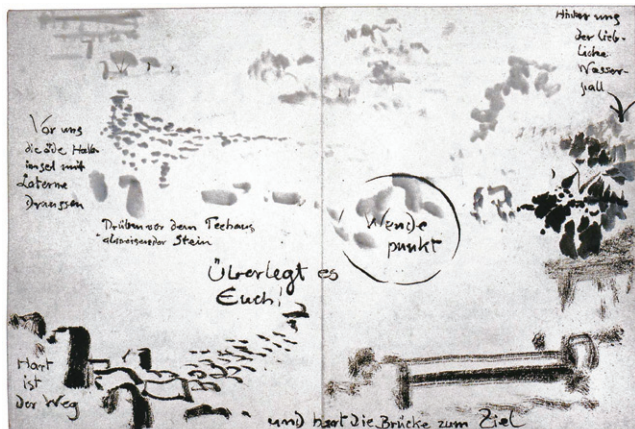
第二葉 幾つもの焦点をもつ 曲折するアプローチ 心の準備をするために



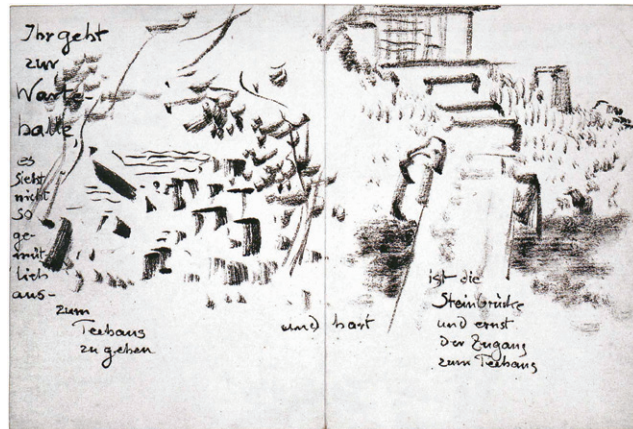
第三葉 中門の前 御庭が見えないかと外から目を凝らす 生垣で遮られている



第四葉 御池に展開される素晴らしい世界 鯉、亀、緑蕪、小瀑が歌っている 松琴亭が見える



第五葉 熟慮せよ！ 田園的な御庭から峻厳なる御庭への転換点である
茶室へ至る道には 峻厳な石



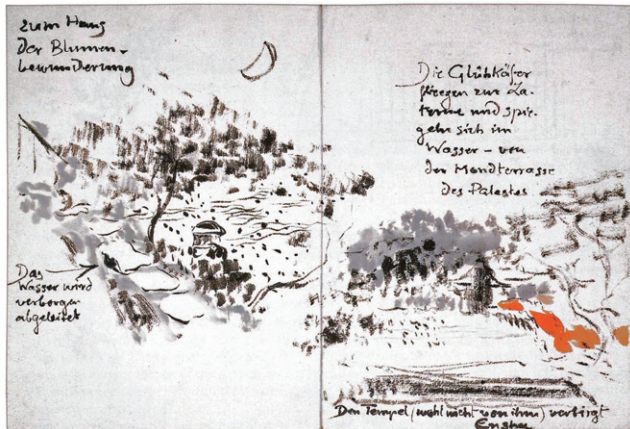
第六葉 出亭から松琴亭へといったる石橋が見える
松琴亭への道は峻厳である 石橋もまた峻厳である

第四葉、第七葉説明

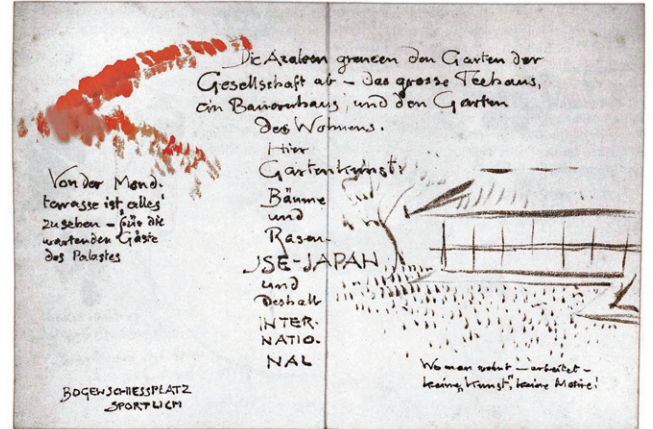
第四葉では、鯉や亀あるいは樹木や滝そして橋や茶室や風景など、庭全体を構成している個々の要素全てが、一つの世界観を構築していることが述べられている。また第七葉では松琴亭の襖の青と白の市松模様が、御庭の小瀑のメタファーとなっており、御庭の全世界が茶室の中に小宇宙として内部化されていることを示している。両葉ともドイツ・ロマン主義の「反省」の概念に基づく世界観の解釈として読むことができるであろう。



第七葉 哲学的ともいえる静寂が支配する峻厳な石の庭 それに対して茶屋からの眺めは快活である 床の間も快活である 宴楽に興じよ 蝉は歌う すべてよし



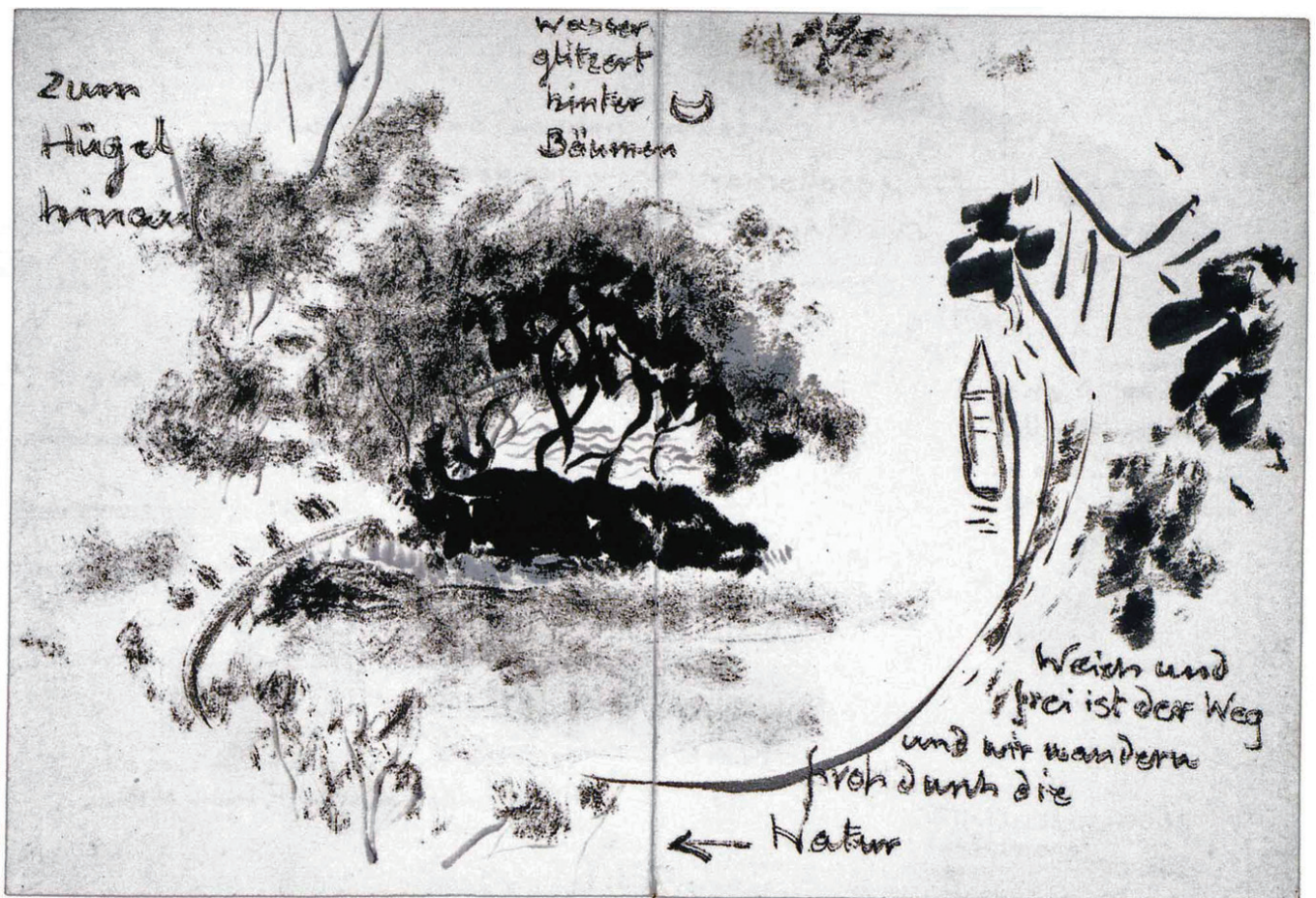
第九葉 賞花亭へ至る坂道 飛石に添い雨水は流れる 燈籠に螢が飛ぶ
月見台から見える御池の水面に戯れる螢の光の影が映る



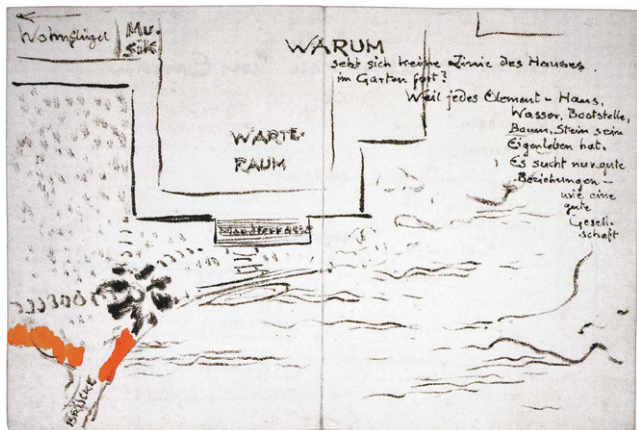
第十葉 新御殿の簡素な御庭 それは伊勢に通じるものだ
躑躅の灌木の帯が 御池の御庭と分かť

第八葉説明

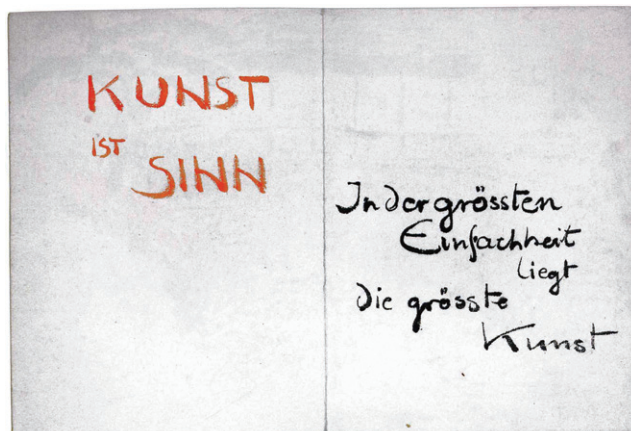
第八葉はダイナミックな視覚認識による身体知あるいは体験知を一枚の絵の中に融合させたものだ。池畔の曲線は真上から見たものである。松琴亭は斜め上から俯瞰したものである。中央の半島状の樹木の姿は水平な視線により捉えた立面図である。その樹木を透かすようにして、御池の水面の戯れる光を俯瞰できるのは丘の上の方からである。こうした移動に伴う景観の連続した変化が、一枚の絵の中に融合され表現されている。



第八葉 松琴亭から橋を渡り 大山島の山頂を目指す 自然を抜け自由な道を快闊に 樹木の間から御池の耀く水面が見える



第十二葉 古書院を構成する線は御庭にはない 家屋、水、舟着場、樹木そして石は 良き社会を構成する



第十三葉 芸術は意味である もっとも純粋な一重の属性のなかに もっとも偉大な芸術がある

第十葉、第十一葉、第十二葉説明

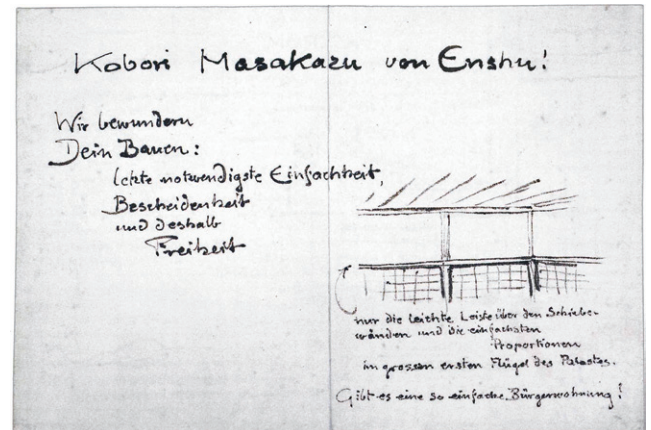
三葉に共通しているのは朱の躑躅の表現である。特にダイナミックな構図となっているのが第十一葉である。第十葉と第十一葉をともに広げて繋げてみる事ができる。この朱の帯は、二種類の御庭の境界を意味していることにタウトは気付いたのだ。それは御池を中心とする道教的な自然世界を具現化した御庭と、伊勢神宮の建築に通じるような合理性が貫かれた新御殿前の芝の御庭を明瞭に区分している。



第十一葉 簡素な生活が簡素な御庭を生み出す 家屋も樹木も石道も芝生も 全てのものは純粋な存在としてこの世界を構成している



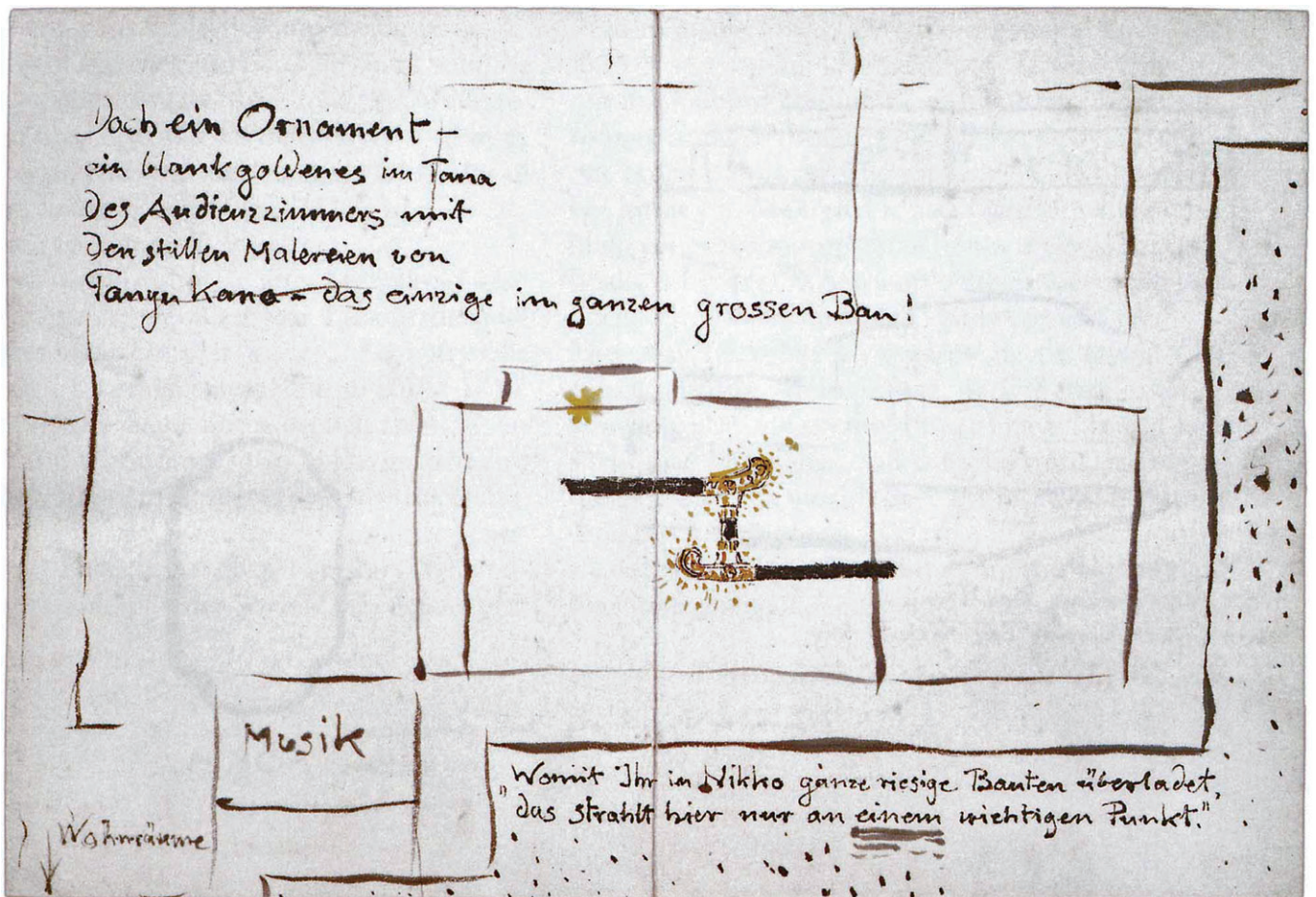
裏面表題 石印：多字登



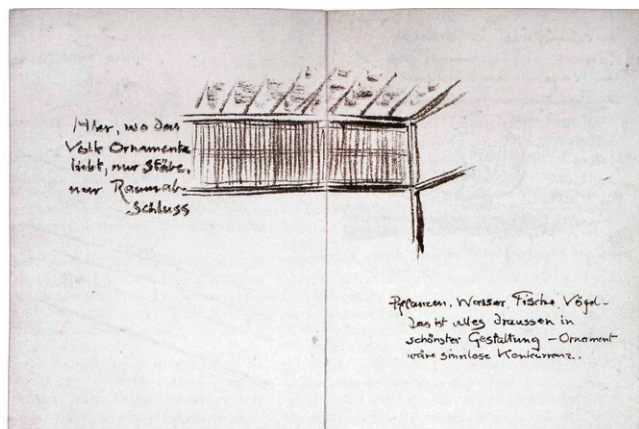
第十四葉 小堀遠州の建築 簡素の極致としての 古書院の鴨居 慎み深くそして自由

第十六葉、第十七葉説明

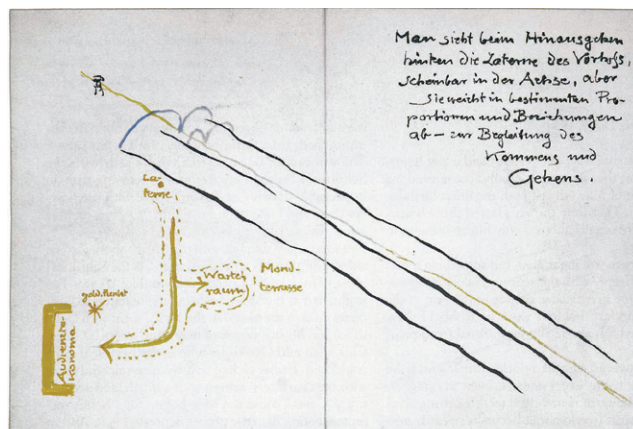
唯一装飾を肯定しているのがこの第十六葉と第十七葉である。中書院の一の間の違棚の鍔金具と、新御殿の丸太長押の水仙型釘隠しである。金色に彩色された違棚の鍔金物は再度第十九図に登場してくる。そして第十八葉では同じ金色の一条の光となって関係付けられ表現されている。また新御殿に三十三箇所ある水仙型鍔金具は、丸太長押のシボりに合わせて変形されて両者は馴染んでいる。ここでは強い素材が弱い素材に従属している。



第十六葉 桂離宮の唯一の装飾 中書院一の間の床の違棚 金色に耀く鍔金具 親王が不在の時にも この鍔金具の耀きが その威光を代わりに示している



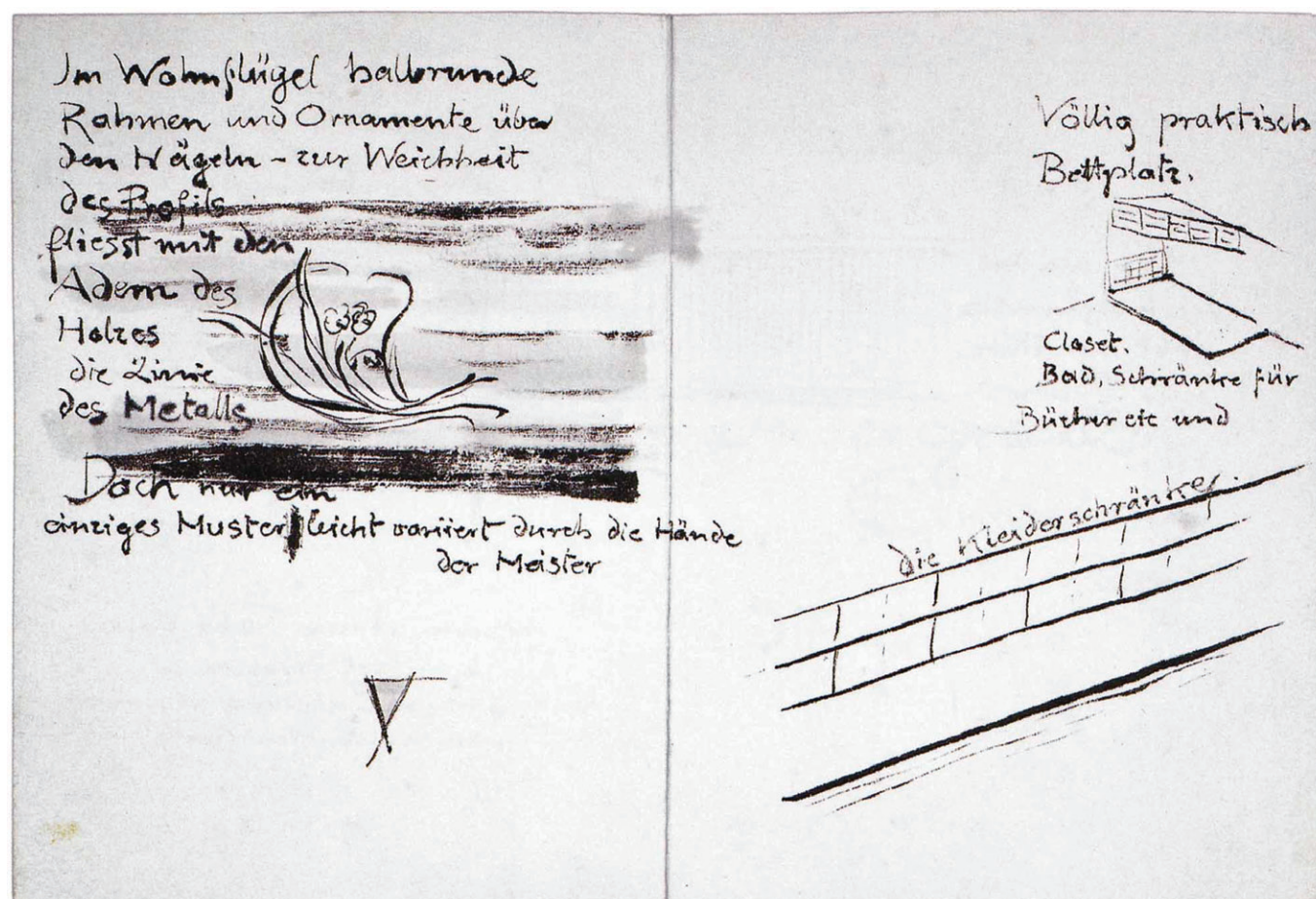
第十五葉 箴欄間 裝飾を競うのは無意味だ 最高の美を形成するのは 戸外の樹木、池、魚、小鳥である



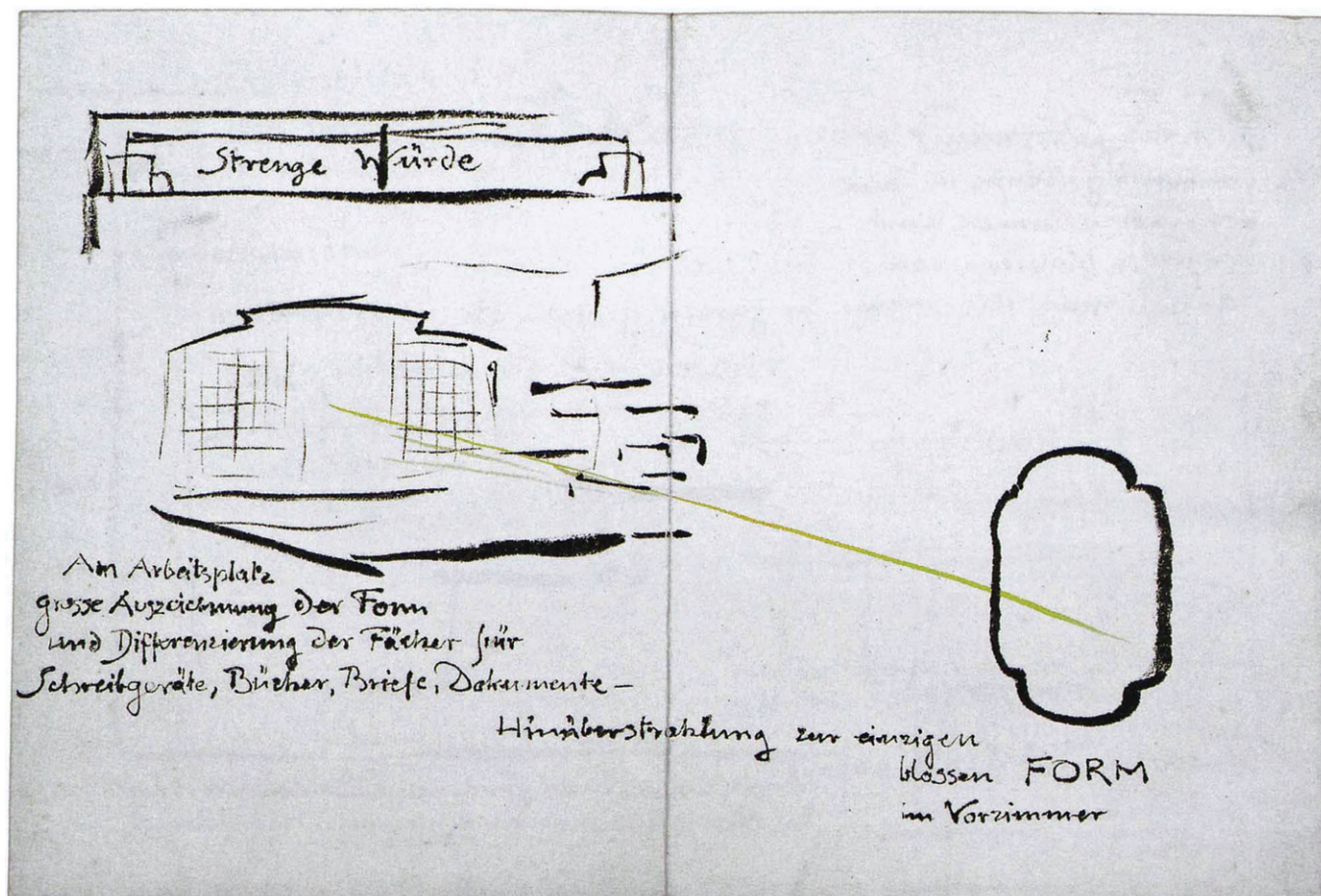
第十九葉 空間の軸を微妙に外れる前庭の燈籠 それは退出者の動線を巧妙に導く

第二十葉説明

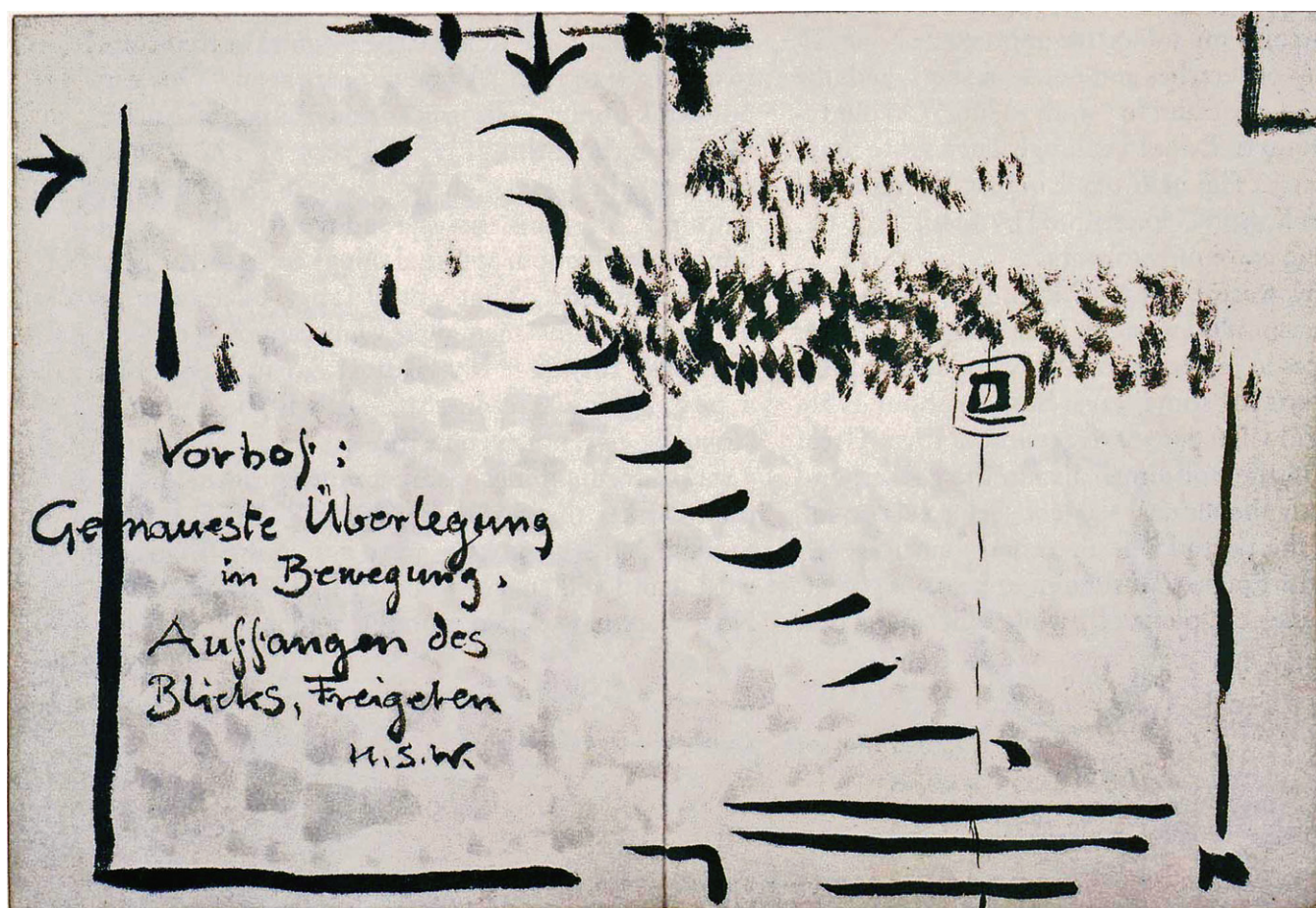
御殿の御輿寄のある前庭での、建築の空間軸と人間の動線の間係を説明している。退出する人は正面から右に外れた燈籠により直進が疎外される。そして「真の飛石」に沿って強引に左方向へ誘導される。来訪者は御輿寄と逆方向に中門の軸が右へ逸れており、直進が疎外されている。そして同様に「真の飛石」に沿って強引に左方向へ誘導される。この前庭の空間には視覚認識に基づき、視線を捉え解放する様々な仕組みが織り込まれている。



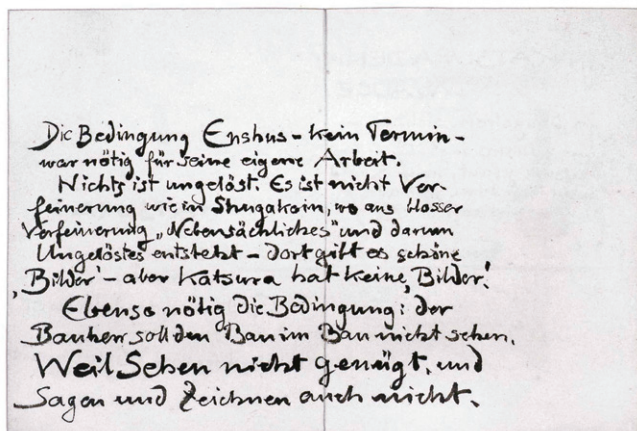
第十七葉 新御殿の丸太長押には釘隠しの水仙の銑金具 長押のシボリと水仙の葉が馴染む 御寝の間の周囲には 合理的で実用的な部屋と棚



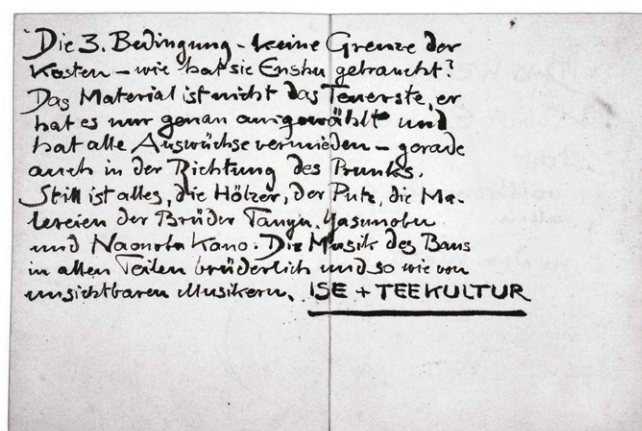
第十八葉 新御殿の上段の間 月の字崩しの欄間 櫛型の窓 用途に応じて個別化された袋棚で構成された桂棚
付書院からの一条の光は 前室の木瓜型吹抜を貫通する



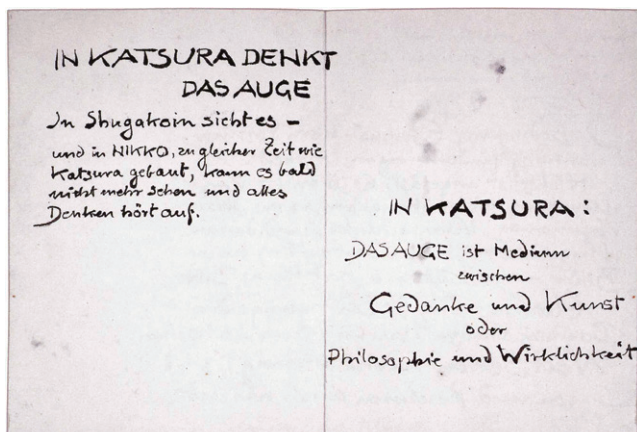
第二十葉 多様な動線と視線が交錯する前庭 細心の注意が払われている



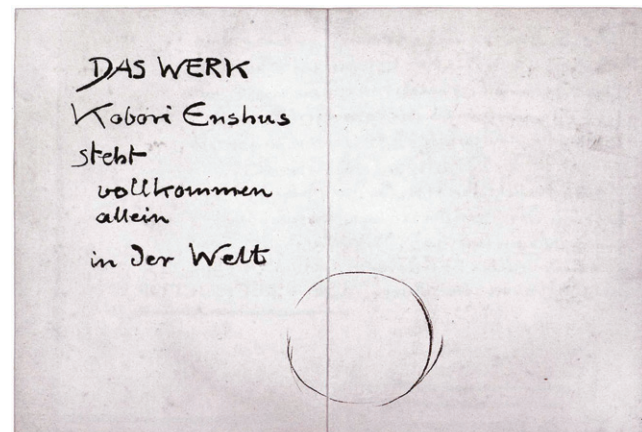
第二十一葉 小堀遠州の第一の条件は期限を設けないこと
第二の条件は工事中に依頼者が現場を見ないこと



第二十二葉 小堀遠州の第三の条件は建築費用に限度を設けないこと
厳選された材料 回避された華美



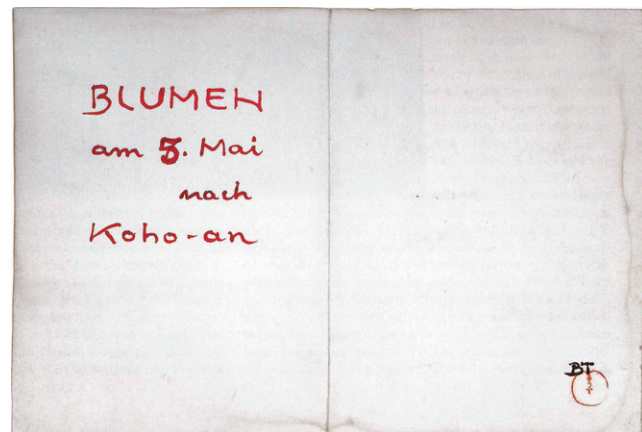
第二十三葉 桂離宮で思惟するのは視覚である 視覚による思惟が
芸術を思想へと 現実を哲学へと変換する



第二十四葉 小堀遠州の作品は 世界において 完全で 唯一無二である



第二十五葉 大徳寺の小堀遠州の墓 タウトが手向けた花



第二十六葉 手向けの花 五月五日 孤蓬庵を訪れた後で

第1章 『画帖桂離宮』の誕生

桂離宮について語るとき、日本ではブルーノ・タウト (Bruno Taut 1880-1938) の言説を避けて通ることはできない。当時タウトが日本の建築界に与えた衝撃は、一過性のもので終わらなかった。それは建築史上決定的な局面を形成したのである。その評価は現代においても変わりが無いといつてよいであろう。

しかしブルーノ・タウトが日本で感動した桂離宮は、日本国内における桂離宮の評価とは本質的に異なるものであった。全くの予備知識なしでタウトは桂離宮を訪れている。すなわち彼の桂離宮に対する感動とは、すでにドイツで養われていたタウトの世界観に基づくものであることを確認しておきたい。ここに本論を執筆するに至った遠因がある。なぜならば日本では両者の誤った解釈の齟齬が解消されないまま論じられており、現在に至っているからである。

第1節では改めてブルーノ・タウトと桂離宮との出会いから『画帖桂離宮』が誕生した経緯を述べる。第2節では『画帖桂離宮』に関する研究の状況について俯瞰し、タウトに関する本論の研究を位置付ける。

第1節 ブルーノ・タウトと桂離宮の 出会い

ブルーノ・タウトはモスクワでの活動を終えてベルリンへ戻る。それは1933年2月のことであった。しかしすでにこのときドイツはナチス政権の時代に入っており、タウトはナチスから逃れるようにして日本への亡命の途についたのである。シベリア鉄道でウラジオストクに到着する。そして天草丸で日本へ向かい、日本インターナショナル建築会が敦賀港で迎え入れたのは1933年5月3日のことであった。翌日の5月4日にタウトは桂離宮へ案内され拝観している。その日はタウトの53才の誕生日であった。

1. 『画帖桂離宮』の誕生

タウトは日本で迎えた誕生日の昭和8 (1933) 年5月4日の朝食後、上野夫妻等とともに桂離宮を拝観する。およそ三時間半にわたりタウトは御殿から御庭まで隈無く見学する。その日の『日記』に

タウトは「今日はおそらく私の一生のうちで最も善美な誕生日であつたろう。」と記している。こうしてタウトは劇的な桂離宮との出会いを果たした。

この桂離宮の拝観を手配した日本インターナショナル建築会の上野伊三郎は、東京の堀口捨己に相談した。すでに何度も桂離宮を訪れてその芸術性を高く評価していた堀口捨己がタウトの最初の見学先に桂離宮を勧めた。これがタウトと桂離宮の運命的な出会いを決定付けた。(注1)

桂離宮とタウトとの劇的な出会いについては、当日の『日記』とほぼ同じ内容が、タウトの日本での最初の著書『ニッポン』のなかに記されている。ところがこの本は昭和8 (1933) 年6月6日から6月12日までの非常に短い期間に書き上げられている。すなわち桂離宮あるいは伊勢神宮や日光に関する記述は来日してから一箇月の短い体験を基にして書かれている。その間に日本建築に関する本をタウトが読んだ記録が『日記』には見あたらない。日本での旺盛な読書は昭和8 (1933) 年8月以降、すなわち渡米の可能性がなくなってしばらく日本での生活が続くことを覚悟した後のことである。

その後、昭和9 (1934) 年5月7日にブルーノ・タウトは二回目の桂離宮の拝観をおこなった。それまでの間は仙台での滞在が長期にわたり、機会に恵まれなかったようだ。前々日の5月5日に孤篷庵を訪れたタウトはここで二時間半を過ごし、小堀遠州の墓前に花を手向けている。そして桂離宮との再会は「たつぷり四時間を費やした」とその5月7日の『日記』に記している。拝観したその日の午後に世話になった京都の下村社長を訪れた。そのときに桂離宮を話題に出したが話が進まなかった。そこでタウトは「私はいよいよ自分の計画『桂のアルバム』を実現しようとする気持ちをますます強くした。」と執筆の決意を語っている。

その翌日昭和9 (1934) 年5月8日に『画帖桂離宮』は着手された。その翌日の5月9日午前修学院離宮を見学した後、午後に一気に日本の筆で『画帖桂離宮』は描き上げられている。こうして目的もなくタウトは「止み難い内的欲求に因って」二十六葉の画帖を描いた。その翌日の5月10日に、タウトはかつて文人画を見せてくれた宮田兵三を訪ね、描き上げたばかりの『画帖桂離宮』を見せている。この『画帖桂離宮』はタウトの手から宮田へと移り、出版の可能性が託された。そして

『日記』には「とにかく今日－1934年5月10日は、私にとってすばらしい日であった。新しい『アルプス建築』が生まれようとしているのだ、私が『桂アルバム』で試みたような観方はこれから模倣されるようになるかも知れない」と記している。

最初の著書『ニッポン』が昭和9(1934)年6月1日に出版されて話題になっている6月5日に宮田から『画帖桂離宮』の出版の可能性を示唆する手紙が届いた。しかしそれ以降音信が途絶える。同年11月8日に所要で宮田を訪れたときに『画帖桂離宮』の出版の件は話題にも上らなかった。

年が明けて昭和10(1935)年1月28日の『日記』には「今日は失望を新たにした。京都の宮田兵三氏は、今になっていろいろな口実を設けては『桂のアルバム』の復刻を延引しようとしているのである。」という突然の記述がある。こうして同年1月17日に再び『画帖桂離宮』はタウトの手元に戻る。しかし粗末な梱包で角がめくれた画帖にタウトはひどく失望する。「世界は失望から成っている」と記して出版の可能性がここに一度は途絶えた。しかし思い直すかのように、一箇月後には2月27日付でタウトは柳宗悦に手紙を書き、改めて『画帖桂離宮』の出版の可能性を打診している。(注2)

この『画帖桂離宮』が日の目を見るのは、タウトの作品展が日本橋丸善で開催されたときである。昭和10(1935)年11月15日から一週間にわたり、ドイツ時代のジードルンクの設計図や工芸品や家具とともに『画帖桂離宮』は展示された。そしてそれ以降日記には『画帖桂離宮』の話題は登場しない。

タウトはついに昭和11(1936)年10月12日に東京を出発してイスタンブールへ向かう。その送別会がおこなわれた10月10日に、篠田英雄がタウトに『画帖桂離宮』の出版の可能性を告げた。タウトは『画帖桂離宮』の原本を篠田英雄に託し、そのままイスタンブールへと出発したのである。

無事1936(昭和11)年11月11日にタウトはイスタンブールに到着する。忙しい日々が始まる。そのなかで1937(昭和12)年1月31日付でタウトが篠田に宛た長い手紙の最後に「しかし『桂のアルバム』は出版させるべきでしょう。」と記している。まだ『日本の家屋と生活』が三省堂から出版されていず、日本での心配事をいくつか伝えるなかに『画帖桂離宮』について言及している。(注3)

さらに1937(昭和12)年5月1日付の篠田英雄宛の手紙では三省堂から『日本の家屋と生活』が出

版されたお礼とともに「私は上野さんに『桂のアルバム』の本の計画について手紙を書きました。」とあり、出版の希望をまだ捨てていない。(注4)

そしてまた新しい年が明けた1938(昭和13)年1月20日付の篠田宛の手紙には「私の『桂のアルバム』はどこにあるのですか？ 明治書房の高村さんも私に何も連絡をよこしません。」と問いかけ失望を隠さない。(注5)

1938(昭和13)年12月24日にタウトは喘息の心臓発作で亡くなった。

『画帖桂離宮』はその後ドイツ文学者篠田英雄の翻訳により二回にわたり出版されている。一回目はタウトの死後四年を経て、育生社弘道閣により1942年に刊行されたタウト全集第一巻『桂離宮』に収録された「畫帖『桂離宮』の回想」である。二回目は岩波書店から1981年に出版された『画帖桂離宮』における『画帖桂離宮の解説』である。後者において翻訳に大幅な修正が加えられ、注釈が添えられている。この二回目の翻訳による『画帖桂離宮』が、以降のブルーノ・タウトの日本人の研究者全てにより引用され、それに基づいて研究ならびに評論がおこなわれている。本論では断りがない限り、引用されている『画帖桂離宮』の翻訳は、この篠田の二回目の翻訳である。

第2節 『画帖桂離宮』の研究

ブルーノ・タウトに関する研究は現在に至るまで膨大なものとなっている。もちろんその中心はドイツの研究者によるものである。近年ではタウトのモスクワ時代あるいはイスタンブール時代の研究も少なくない。ドイツでは現在でもタウトに関する研究書は毎年のように出版されている。

一方で日本時代におけるタウトの研究の中心は日本人研究者により取り組まれている。またドイツ時代のタウトの研究をしている日本人研究者も数多い。日本では建築の分野ばかりでなく工芸関係の研究者もいるのが特異である。日本近代工芸史においても重要な歴史的局面においてタウトは活躍しているからだ。

1. 『画帖桂離宮』の既往の研究

しかし日本時代のタウトの研究をしている欧米の研究者となると、ドイツのマンフレッド・シュパイデル教授をのぞいて皆無といってよいであろ

う。明らかに日本語という障壁が欧米研究者の前に立ちはだかっている。特に『画帖桂離宮』のような日本庭園を主題としてドイツ近代建築を語ろうとすると、欧米の学者のみならず、日本でも対応できる建築研究者は皆無といってよいであろう。まして日本庭園の研究者が、ドイツ語を理解し、さらにドイツ近代建築の知識を持っていることはない。

『画帖桂離宮』を解釈するためには、幾つかの基礎知識が求められる。まずドイツ語の素養が前提となる。次にタウトの世界観が醸造されたドイツの近代建築とその社会的状況を知らなくてはならない。さらにタウトを受け入れた日本の社会的あるいは建築的な状況の知識も不可欠である。一方で桂離宮を語るには、日本建築の書院造りや数寄屋に関する知識も必要となる。さらに浄土庭園から発展した池泉回遊式庭園という庭園の歴史ばかりではなく、日本庭園の造りに関する基礎知識が重要となる。日本庭園は浄土思想、末法思想そして道教ならびに神仙思想や老荘思想における世界観に基づいている。こうした領野における基礎知識は、欧米ばかりではなく日本の近代建築研究者にとっても大きな研究障壁となっている。

しかし建築研究者にとってさらに門外漢である茶の湯についての知識も不可欠である。桂離宮には有名は松琴亭という茶室がある。茶室の建築は数寄屋建築との関連のなかで語られるのが常である。そして茶室建築を理解するうえで禅の世界観との関係が知られている。茶という文化は禅が中国から導入される時に、同時に日本へと導入されたからである。こうして茶室を理解するためには、さらに中国と日本の仏教の歴史の基礎知識が不可欠となる。しかしこれだけでは桂離宮を理解するにはまだ不十分である。

問題は、桂離宮には当初茶室はなかったという事実である。すなわち桂離宮には禅の世界との直接的な関係を認めることはできない。その理由是新御殿が草庵風書院造りと呼ばれることから理解できるであろう。草庵とは茶室と対峙する茶屋を意味する。松琴亭は当初草庵風茶屋であった。そこへ茶室が南側に増築された経緯がある。すなわち松琴亭、月波楼、賞花亭、笑意軒そして現在は失われた竹林亭を含めて五軒の草庵風の茶屋により桂離宮庭園は構成されていたという事実がある。

ここで指摘しておきたいことは、建築研究者に

とってさらに門外漢である喫茶文化の歴史についての知識が、桂離宮を理解するうえで重要なものとなってくるという事実である。すなわち、この茶屋と茶室の建築の差異は、中国と日本の平安時代の喫茶文化の歴史の知識なしに理解することは不可能である。

桂離宮の庭園にあったのは茶屋なのである。桂離宮の建築と庭園の空間とは、煎茶の世界観に属している。茶室ではなく茶屋の建築である。抹茶ではなく煎茶の建築と言い換えることもできる。すなわち禅と深い関係のある茶の湯をおこなう茶室は、抹茶の世界観に属している。これは堀口捨己が研究の対象とした建築である。しかし桂離宮の茶屋の空間とは煎茶の世界観に属している。茶室ではなく茶屋の建築である。煎茶の茶屋は数寄者の趣味嗜好であるとして、日本の近代において堀口捨己も武田五一も黙殺したために、アカデミズムの建築研究者の研究対象から外されたまま現在に至っている。煎茶の建築の研究はやっと着手されたばかりである。この煎茶の空間が桂離宮を決定付けているのである。そしてブルーノ・タウトが感涙したのは、煎茶のための茶屋としての松琴亭とその御庭が生み出す空間にあったのだ。

2. 『画帖桂離宮』の研究方法

『画帖桂離宮』の翻訳はドイツ文学者であった篠田英雄がおこなっている。しかし多くの誤訳や勘違いが指摘されている。しかしそれを是正する研究者は内外にこれまでいなかった。『画帖桂離宮』ばかりではなく『ニッポン』や『日本文化私観』そして『日本の家屋と生活』すべてにおいて、タウトに関する研究は篠田英雄の翻訳した日本語訳において語られて批判され検証されてきたのが現状である。日本のタウト研究が篠田文学研究と揶揄される理由がここにある。

改めて指摘し確認しておきたいことが二つある。一つはタウトに関係する日本における言説は、すべて篠田英雄が翻訳した日本語文献をもとにして展開されている事実である。もしくは展開された一次言説をもとにした二次言説や三次言説であることも珍しくない。もう一つはこうした日本における言説は当然のことであるが、日本における建築的研究、ならびに庭園史の研究において解釈された桂離宮の意味と、タウトの『画帖桂離宮』における内容とは全く無関係であるという事実である。多くの日本でのタウトにおける桂離宮への批

評のなかで、タウトの言葉をもとにしたものは水原徳言を除いて皆無である。

たとえば内田祥士『東照宮の近代—都市としての陽明門』には「一方、少なくとも、本書の論点に関する限り、邦訳書の日本文とタウトの原文との間に不幸にしていささかの齟齬が存在したとしても、そのことが私たちに与える影響の範囲は、微細な差異に留まるものと考えている。従って、本書では、原文と邦訳の間の齟齬は、問題にしないこととしたい。」と書かれている。それに注が付されている。そこには「特にドイツ語の「Kitsch (キツチュ)」とその邦訳語として用いられた「いかもの」との整合性については、議論がある。」とある。(注6)内田は全く原文を読んでいないことを吐露しており、正直である。これは日本の研究者の典型であり例外ではない。篠田英雄の翻訳がどのようなものであるのかは本論が詳細に論じている。

ブルーノ・タウトの唯一の弟子といわれた水原徳言(1911-2009)は、篠田の『画帖桂離宮』の翻訳の誤解を鋭く指摘してきたが黙殺され現在に至っている。

失笑をかう事例は、1942年の篠田英雄の翻訳では、第十二葉で「舟着場」が「舟著場」と誤植で印刷され、それを丸写しした最近のタウトの展覧会の図録には「舟箸場」とさらに誤植されていることだ。それほどまでに篠田英雄の翻訳は神格化され、結果として滑稽な状況を生み出してしまっている。こうしたことは篠田英雄が建築ばかりでなく日本庭園についての知識が皆無であり、一度も桂離宮を訪れることなく『画帖桂離宮』を翻訳していたことに原因の一つがある。篠田は1942年に初めて桂離宮を拝観している。

しかし近年研究の状況が変わった。手書きの原稿しかなかったタウトのドイツ語原稿が活字化され出版されたのだ。それはドイツのマフレッド・シュパイデルの研究の功績である。それまで日本人研究者にとっては、ベルリン芸術家アカデミーや岩波書店が所蔵している手書き原稿を見せられても、その筆記体の膨大な原稿を前に、比較検証がほとんど困難であったのだ。こうしてタウトが滞日中に桂離宮について言及した以下の六種類の本は、2016年までに全てドイツ語の活字の原稿として入手が可能となったのである。

『画帖桂離宮』は英語訳が2004年にエレクトラ社から出版された。また『タウトの日記』は2013年、

2015年、2016年に三回に分けてベルリンのゲブルーダー・マン社から出版された。『ニッポン—ヨーロッパ人の眼で観た』は2009年に、『日本文化私観』は2011年に、『日本の家屋と生活』は1998年に、そして「日本建築の世界的奇蹟」は2003年にそれぞれゲブルーダー・マン社からマフレッド・シュパイデル教授の編集により出版された。さらに『タウト建築芸術論』はアルヒ+社から雑誌の特集号として2009年10月に出版された。

本論は、2017年10月に拙著『ブルーノ・タウト研究』が出版された直後に着手された。2018年から2019年にかけて京都に桂離宮と修学院離宮を含めた日本庭園の視察がおこなわれ、桂離宮の現状の写真を揃えた。そしてタウトの時代の『聚楽』など各種の出版物における桂離宮の古い写真を収集し比較検証し始めた。また水原徳言の私家版の各種資料から桂離宮に関する部分を収集整理した。こうして2019年において全資料が整い、タウトの『画帖桂離宮』に関する研究に本格的に着手することが初めて可能となったのである。『画帖桂離宮』の全二十六葉が記したそれぞれの文言について、六種類の原文の記述のなかからそれぞれの該当箇所を抽出し照合した。さらに各種写真や実測図面そして各種資料によりタウトの記述を詳細に検証し直した。それを過去二回にわたり翻訳された篠田英雄の日本語訳および注釈と比較検証した。

こうした研究の結果が、これまで言及されてきたことがない、全く新しい事実や新たな解釈の可能性をもたらしている。とくに篠田英雄の翻訳は、その多くが誤訳であり整合性がないものであることが判明した。本論では全く新しい解釈に基づく、生硬ながら全く新しい日本語訳の『画帖桂離宮』を、あえてここに提示するものである。そうすることにより、さらなるブルーノ・タウトの研究に関する闊達な議論の展開が期待されている。

第2章

『画帖桂離宮』の前半の構成と主題

『画帖桂離宮』は表紙を含めて二十七葉からなる。和紙の表裏に十三葉ずつ描かれている。前半の十三葉が桂離宮の御庭を中心とし、後半の十三葉が御殿を中心として、両者合わせて全体で桂離宮の世界観について論じられている。墨跡がほとんどであるが、例外的に赤色や青色や黄色などの

色彩が効果的に使用されている。ドイツ語表記のため図版は左から始まり右へと描かれており、裏面へと展開している。特に前半は桂離宮庭園を回遊する順路に即して、画帖はまさに絵巻物のように場面を継承しながら庭を巡るように描かれている。[図1][図2]

現在『画帖桂離宮』の本文の和紙は表裏が剥がされて分離され、さらに中央に谷の折り目を持つ見開きで描かれた単位に切断されている。これを通常一葉と数え、本文とみなしている。前半を構成する表面は第十三葉まで続く。この前半の十三葉全体は桂離宮の御庭を中心テーマとしている。その御庭を巡る視覚認識を通じて、タウトが発見した空間芸術について、図版を中心に論じられている。

その論じられる順序は、各葉で左から右へ、そしてそれぞれの葉は御庭の時計回りの順路になっている。またそれぞれの葉は、基本的にその前の内容を左側半分で継承し、次の葉の内容へ右側半分が継承されるように描かれている。このため表側では十三葉全てを広げて見ると、御庭の移動にともなう空間移動が、一つの絵巻物のようなダイナミックで見応えのある全体像を呈している。

篠田の1982年の翻訳書では、日本語を縦書きで編集しているため画帖は右から左へと逆方向に展開している。すなわち各葉は後半の右側から始まり、注釈もまず後半の右側からおこなわれている。そして前半の左側まで終え、左へとページを移すと、次の葉の後半である右側から翻訳の注が始まる。このため左から右へ連続して描かれた全ての葉の連続性は断絶され、タウトが描いたダイナミズムが全て打ち消されてしまっている。そればかりではなく意味不明のものとなってしまっている。それは後書で篠田自身が「意味不明」と自ら吐露しているほどだ。

『画帖桂離宮』では二葉から五葉を一組として、一つのテーマを多視点的に論じている構成となっている。そのテーマと組み合わせを明らかにするために、本論では節を改めて小表題を設け、その関係を明らかにして判りやすくし、より理解を促すように構成に配慮している。

第2章では最初に、本遍へ入るまえの表紙について論考する。第2章では第2節から第7節まで前半の御庭を、第3章では第8節から第12節まで後半の御殿を中心とした記述について論考する。

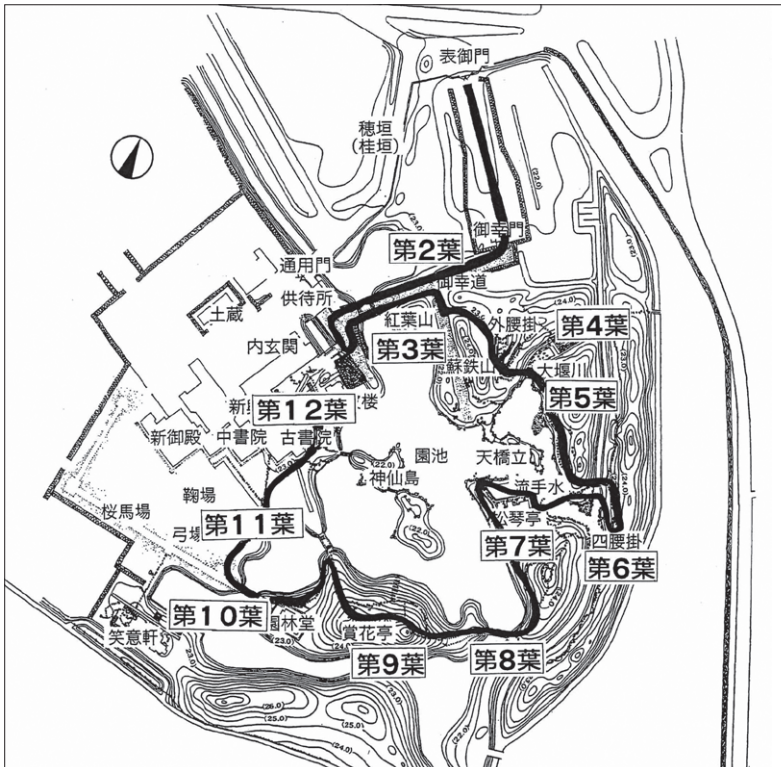


図1 『画帖桂離宮』の拝観ルート：御庭 蘇鉄山の外腰掛、鼓の滝、岬燈籠、卍亭、松琴亭、賞花亭、笑意軒、新御殿の御庭

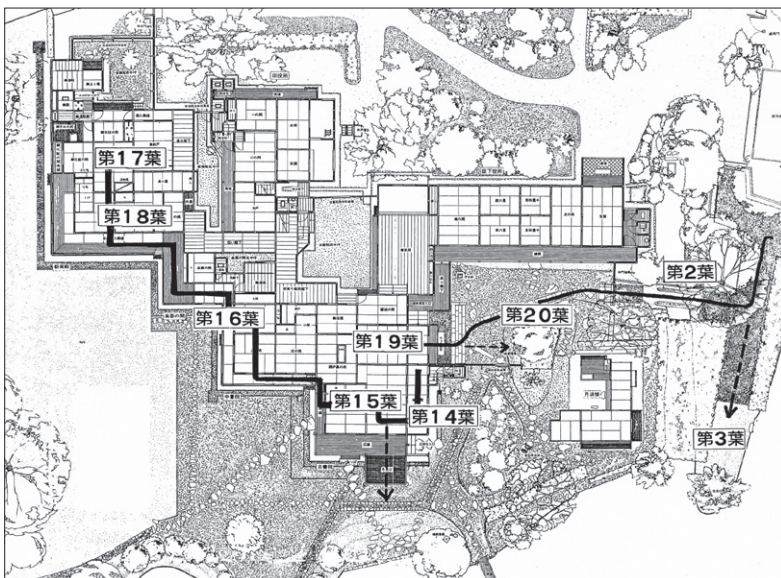


図2 『画帖桂離宮』の拝観ルート：御殿 古書院、中書院、新御殿、前庭

第1節 表紙

『画帖桂離宮』の表紙は二重になっている。外装と本文の最初の見開きの右半分の二箇所である。この本文の表紙を第一葉と数える場合がある。その場合は全体が二十七葉となる。実は後半の最初は右半分に印が押してあるだけの半葉から始まる。しかし裏面表題は換算しないのが通例である。このため本論では、前半の最初の半葉の部分を表紙として扱い、本文に換算しない。このとき全体は二十六葉の構成、ということになる。

1. 外装 桂離宮についての論考

外装には「GEDANKEN über KATSURA」と記されている。篠田は「画帖桂離宮」と訳して本来の意味に訳出することを回避している。拙訳は「桂離宮に関する論巧」である。直訳とした。この翻訳については、本文の表紙とともに、次葉で論じる。[図3][図4]

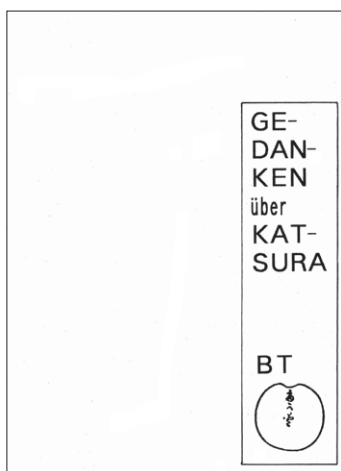


図3 『画帖桂離宮』外装（ドイツ語）

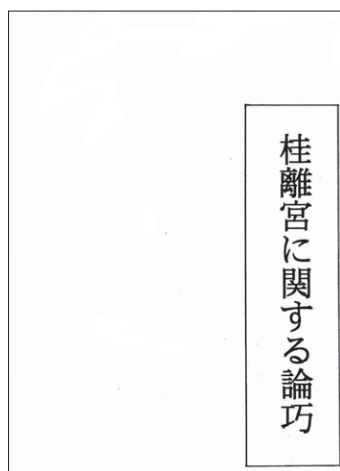


図4 『画帖桂離宮』外装（日本語訳）

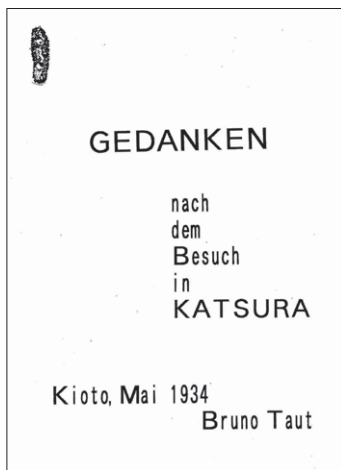


図6 『画帖桂離宮』表紙（ドイツ語）

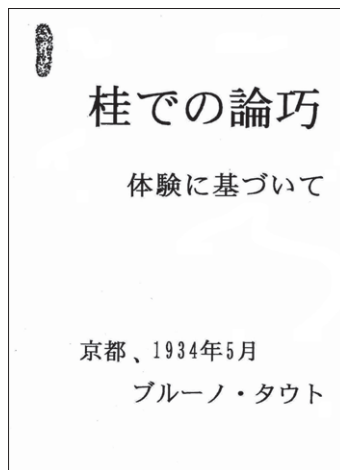


図7 『画帖桂離宮』表紙（日本語訳）

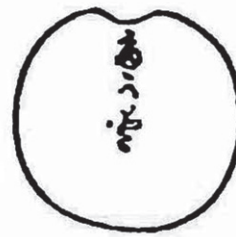


図5 ブルーノ・タウトの印 印文：どう登
鈴木道次が印判屋に作らせてタウトに
贈ったもの 1933年12月1日

外装に捺印された印は、第二十六葉に再び登場してくる。これは1933年12月1日の『日記』に記された印を指す。「鈴木君から数葉の見事な写真と、竹の節でつくった美しい印一顆を頂戴する。」とある。印文は「どう登」である。仙台国立工芸指導所嘱託の鈴木道次が街の印判屋に作らせて贈ったものである。竹の節とあるが、竹の根である。タウトの死後エリカ・ヴィッティヒが所蔵していたが水原に託された。(注7)[図5]

2. 表紙 桂離宮の体験に基づいた論考

表紙には「GEDANKEN nach dem Besuch in KATSURA」とある。その後の日付等の訳は問題ない。篠田の訳では「回想 桂離宮を拝観して」とある。拙訳は「桂での論巧 体験に基づいて」としている。[図6][図7]

問題となるのは、第一葉でも登場している「GEDANKEN」という語である。直訳ならば「解釈、思考、見解、推考」である。拙訳は直訳にならない「論巧」とした。篠田の訳「回想」に該当するドイツ語は「GEDENKEN」である。両者は全く異なった語である。ドイツ文学者の篠田が誤訳するとは思えない。すなわち確信犯なのである。外装ばかりでなく表紙でも「GEDANKEN」の翻訳の判断を回避している。実はこの語は再度二十三葉に登場してくるのだが、篠田は同じ単語について第二十三葉では「思考」と翻訳している。また『日記』でも、該当箇所では「観想」(1934年5月7日、1934年5月10日)、『日本の家屋と生活』では「思想」と翻訳している。(注8)英訳では「Thought」となっている。(注9)

タウトは『日記』のなかに記しているように「止み難い内的欲求に因って」『画帖桂離宮』を描いたのである。その内容は『アルプス建築』に匹敵するものとして自費しているのである。すなわち単なる京都観光旅行の思い出を記した「回想」など

ではないのだ。『画帖桂離宮』とは視覚認識としての「眼が思考する」というプラグマティズムの体験知に基づいた全く新しい空間の解釈について論じた建築空間の理論書といっても過言ではない。だからこそ『日記』で「私は『桂アルバム』で試みた観方はこれから模倣されるようになるかも知れない」と語っているのである。

この問題は次の前置詞と大きく関係してくる。「nach dem Besuch in KATSURA」の前置詞の「nach」である。「回想」ならば「GEDENKEN an」という前置詞をとる。「論巧」ならば外装のように「GEDANKEN über」が妥当である。しかしタウトは『日記』のように、高崎へ帰ってからエリカと京都旅行を回想しているわけではない。こうした理由により「nach」は「後」という時間の概念の前置詞ではないと考えられる。ではどのような意味なのであろうか。それはこの『画帖桂離宮』がプラグマティズムの体験知に基づいた全く新しい空間の解釈について論じていることがヒントとなる。すなわち「nach」は時間ではなく「判断の処理の原理」を意味する前置詞と解釈すべきであろう。「従って、基準にして」といった意味である。すなわち二回目の拝観を迎えるまでの一年間に読んだ本や資料や写真を基準として検証した、主知的な研究結果ではないとタウトは言っているのだ。「Besuch」とは拝観するという意味だが、それは文献資料ではなく実体験であるという意味と解釈すべきなのである。「眼で考える」のは実際に訪れて、空間体験を基にして生み出される身体知なのである。このため拙訳では「体験に基づいて」と訳出している。

それを裏付けているのは「日本建築の世界的奇蹟」(1934年11月12日)での本文に見出される次のような表現「mir das Geschenk des Erlebnisses von KATSURA geben」である。これを直訳すると「桂離宮の体験をプレゼントする」となる。この「Erlebniss」の意味を「Besuch」の語に解釈することは、誤りとは言えないのではないだろうか。(注10)(注11)

さらに問題なのは「in」である。これは「Besuch in KATSURA」ではないと考える。この『画帖桂離宮』は「桂離宮の訪問の後で回想した」のではなく「体験に基づいてその場の京都の桂で論巧した」のである。このため「in」は「GEDANKEN in KATSURA」と考えるべきではないのだろうか。タウトが論巧したのは書斎の机上ではなく、体験



図8 ブルーノ・タウトの印 印文：多字登
児島喜久雄刻 1934年2月18日

知あるいは身体知としての庭園空間の純粹経験の瞬間瞬間において、桂という現場で考えたことなのである。この時「KATSURA」は桂離宮とも、そして桂という地名とも解釈できるであろう。その本来の意味は次の第一葉に記されている。このため拙訳では字句のとおり「桂」としてある。通常日本でも「桂へいつてきた」という場合には「桂離宮を拝観してきた」ことを意味することは例外的ではないからである。

最後に印について記しておきたい。1934年2月18日の『日記』には「色紙を描いて児島氏に差し上げる。同氏のくださった足うら形の石印を捺し、これにいかものを踏みにじる左足を描き添えたもの」とある。印文は「多字登」である。石は中国製であり、もちろん足の裏の形をしていたわけではない。児島喜久雄の刻印による。(注12)[図8]

第2節 思惟するのは視覚である

『画帖桂離宮』ではここから第一葉が始まる。その内容や書き方からは、第三番目の表紙ともいえるであろう。しかしこの第一葉は、前半の結論である第十三葉と、さらに後半の結論である第二十三葉と照応している。すなわち言葉を変えながら、次第に深く理解を促すように、第一葉は全体のなかで重要な役割を担っている。その最初の本文として、タウトの空間論の要となる文言が一行で記されている。

1. 第一葉 思惟するのは視覚である[図9][図10]

最初に「KATSURA PALAST u. GARTEN !」という表題がある。篠田訳は「桂離宮 御殿と御苑」である。拙訳は「桂離宮 御殿と御庭」である。



図9 『画帖桂離宮』第一葉（ドイツ語）

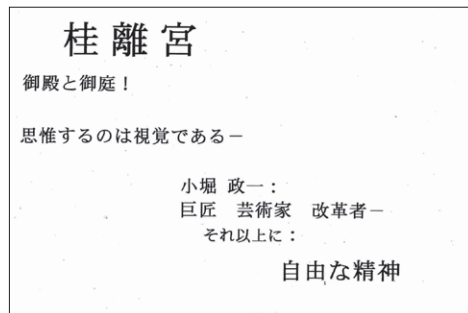


図10 『画帖桂離宮』第一葉（日本語訳）

これはこの前葉の表紙のなかの「KATSURA」を受けていることが明らかである。その内容をこの第一葉でより詳細に述べているのである。すなわち「KATSURA」は地名ではなく桂離宮であること。そして桂離宮とは御殿の建築と対等に御庭の両方を意味していることがここで明らかにされている。タウトにとって重要なのは御庭なのである。

日本の建築史研究者の多くの人は、桂離宮といえば最初から御殿の書院建築について論じている場合が多い。しかしタウトにその先入観は一切ない。前半ではタウトにとって建築は御庭を構成する一要素でしかないようだ。まして御殿はその御庭の世界に参加していないものとして位置付けられている。それは前半最後の第十二葉で否定的に解釈されていることから明らかである。

その次の一行に「DA denkt das Auge—」と書かれている。篠田は「ここでは眼が思惟する」と訳出している。拙訳は「思惟するのは視覚である」として「ここで」を訳出していない。

問題は最初の「DA」と大文字で強調された部分である。篠田は空間を意味するものとして「ここで」と解釈した。英訳でも「Here」である。(注13) この翻訳をそのまま読むと、あたかも桂離宮を訪れる人は誰でも突然「視覚が思惟する」ことになってしまうであろう。タウトは『日記』で「私は『桂アルバム』で試みた観方はこれから模倣されるようになるかも知れない」と語っていることでも判

るように、誰ひとりとしてタウトが発見した見方をしていないのである。そのようなタウトの心情を鑑みるならば、それを反映した翻訳が望まれよう。

この大発見を第一葉で得意気にタウトは語っているのである。タウトのその心情を表現するならば「DA」は空間の意味としてよりも、特に文頭で用いる「da」の意味として「叙述に具体性を与え、驚きや感情を伝える」という「DA」の解釈が妥当ではないかと考える。このため拙訳では「思惟するのは視覚である」だけとなっている。

次に「眼」と訳された「das Auge」である。人間の身体における眼であるならば二つあるので「die Augen」と複数形になるのが妥当であろう。タウトは桂離宮へ来たら必ず一つ目で観なくてはならないと言っているわけではない。あるいは片目なら本質が見えるが、両目で見た場合には桂離宮の本質が見えない、と言っているわけではない。

単数の場合には「das Auge」は「観察する眼差し、視線」さらに「認識し想像し判断する眼識」という抽象的な意味として理解されるべきであろう。たとえば「das Auge der Vernunft」といえば「認識力」、「inneres Auge」といえば「判断力」を意味することが知られている。こうした表現は特殊ではない。このような意味を鑑みて拙訳では敢えて「思惟するのは視覚である」とした。この「das Auge」については後半の第二十三葉に結論として再登場する。そこで改めて詳述することにしよう。

こうした理由により「DA」を「叙述に具体性を与え、驚きや感情を伝える」意味で用いたため、タウトは語順を動詞の後に主語をもってきている。それを拙訳では忠実に反映させている。こうした語の順番や文章の順番を、篠田の訳文では頻繁に入れ替えている。

「Meister Künstler Reformator—」を篠田は「巨匠 芸術家 改革者—」と訳している。拙訳も「巨匠 芸術家 改革者—」としている。

「Meister」は職人親方の意味である。親方資格試験に合格した者が名のことを許されている。これは直接手で製作する職人という意味で職匠とも訳される。敢えて言えば同じものを一生造り続けることにより、結果として卓越した技術を修得した者を意味する。それに対して「Künstler」はまさに「芸術家」である。次々と感性鋭く新しい表現を生み出していく天才的な創造的能力の持主を意味する。さらにタウトは小堀遠州を「Reforma-

tor」すなわち「改革者」と呼んでいる。

「Reformator」という語の真意を知りたい場合には、『日本の家屋と生活』(1937年)のなかに、この語の詳しい説明が参考となる。それによると「要は、日本の芸術から、誤解されて受け入れられた中国芸術の影響を除去してこれを浄化するところにあった。これは実に偉大な精神的課題であった。しかも桂離宮の建築は、当時日本に一人の偉大な改革者(Reformator)があって、この課題を見事に解決したことを証示しているのである。」として小堀遠州を称えている。(注14)

さらに「Reformator」の解釈については「日本建築の世界的奇蹟」(1924年)のなかで詳しく述べられている。すなわち「小堀遠州は深く慮って、當代佛教建築の方面にいたく氾濫していたシナの影響から日本建築を離脱させようとした、即ち日本建築への創造的精神を顕示して、當代におけるこの《現代的》課題を、日本國民に獨自の感情と直感とに調和するように解決しようとしたのである。」(注15)

この「改革者」という語には、当然のごとく宗教改革者としてのマルティン・ルターによるカトリック教会の改革を訴えたプロテスタン教会という歴史的な背景を読み取らないわけにはいかないであろう。すなわち小堀遠州は建築界におけるマルティン・ルターとして、近代建築への先導者として解釈され位置付けられているのである。

第3節 御殿へのアプローチ

『画帖桂離宮』では御成門から入り御幸門を経て御殿の玄関の前庭へ入る前の中門に至るアプローチについて二葉に渡り、その空間構成についてタウトは述べている。英訳では「path from the Imperial Gate to the Shokintei Teahouse」となっているが、これは誤解を招く。御幸道は茶室への路地や庭園の回遊路ではない。(注16)後水屋上皇が御殿へ行くためだけに後から建造された専用路である。もちろんここを通らないで御庭の中には入ることができないことは事実である。

第二葉は御成門から入り御幸門を経て御殿の玄関の前庭の中門までの経路を平面図として描いて論じている。第三葉はそのアプローチに直交して臨む光景の意味について、人間の眼が捉えた風景の構造から論じている。第二葉と第三葉はこの平

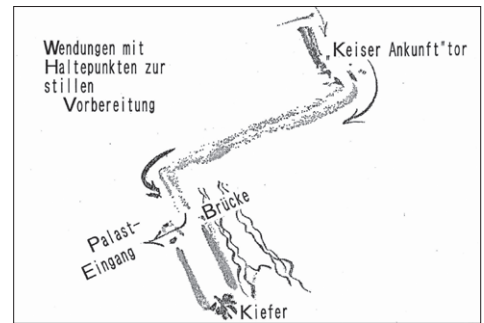


図11 『画帖桂離宮』第二葉 (ドイツ語)

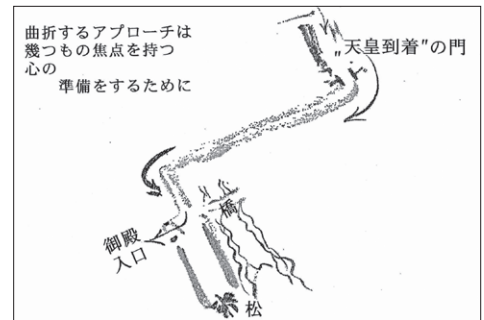


図12 『画帖桂離宮』第二葉 (日本語訳)

面と風景の二方向の視点から立体的に御殿へのアプローチの空間を論じている。この後第四葉から初めて御庭の記述が始まる。

1. 第二葉 御成門から御幸門を経て中門へ

[図11][図12]

第二葉では、第一葉で言及された「思惟するのは視覚である」ことを具体的に説明している。その視点に基づいて曲折するアプローチの道空間についてタウトは分析している。

後水尾上皇の御成のために造られた「御成門」の名称はここには記されていない。第二葉には「御成門」が「“Kaiser Ankunfts” tor」と記されている。篠田訳は「御幸門」である。拙訳は「“天皇到着”の門」と直訳した。「Brücke」は土橋を意味する。この土橋について篠田は大きな誤解をしている。注釈で篠田はこの土橋を「中門前の土橋」としているが、これは誤りである。じつはさらにその前の御幸道に架かるもう一つのより大きな土橋を指している。この第二葉の内容は第三葉で詳しく述べられているのでそこで明らかにする。篠田は現地を知らないで、想像だけで注釈を書いているようだ。「Palast-Eingang」は篠田訳「御殿への入口」であるが拙訳では「御殿入口」と直訳にした。

本文では「Wendungen mit Haltepunkten」とある。篠田は後半の文言と順番を入れ替えて訳している。篠田訳は「停止点をもつ曲折」とある。拙

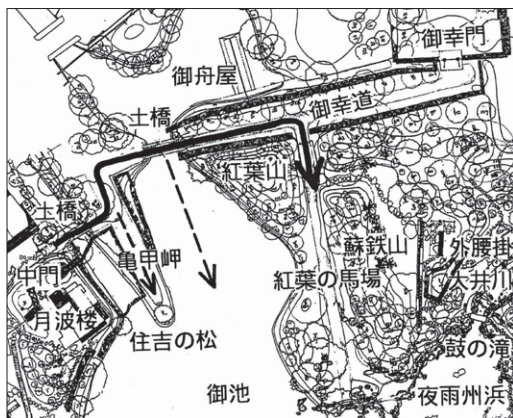


図13 御殿へのアプローチ 御成門から御幸門そして御幸道を経て御殿の中門へと至る途中で土橋を渡り、亀甲岬の「住吉の松」を見る

訳は「曲折するアプローチ 幾つもの焦点を持つ」としている。[図13]

まず「Wendungen」は方向転換を意味する。それが複数ある。「曲折」の訳ならば複数の変化の意が内包されている。この方向転換するアプローチの空間では、第一葉で示唆されているように「認識し想像し判断する眼識」が前提となっている。このため転換するのは空間にともなう視覚世界である。そこには複数の方向転換にともなう複数の「Haltepunkten」がある。すなわち「幾つもの焦点を持つ」という意味と解釈できるであろう。篠田は複数形の意味を訳出していない。さらに「Haltepunkten」とは篠田のいう「停止場所」ではなく「照準点」の意味である。曲がる度に停止するわけではない。ここで問題となっているのは「認識し想像し判断する眼識」である。篠田は誤訳をしている。

このアプローチには「焦点」が三個所ある。御成門 [図14] から見た御幸門 [図15]、御幸道から見た土橋 [図16] そしてアプローチの最後の中門である。[図17] この焦点を持つ視覚空間の変化は、帰路すなわち中門から御幸門を経て御成門という逆へ進行する場合には全く成立していない。この点については現地で確認してきた。写真を見ても判るように、全ての「焦点」の背景は「焦点」が浮き彫りになるような地模様のような景観になっており、図と地の関係が明瞭となっていることがわかる。このことは次の第三葉の「住吉の松」についての説明においてより深く理解されるであろう。

以上のように、空間が転換するたびに眼差しを捉える焦点が付随した新たな景観が次々と展開するという桂離宮の本質的な空間構造を、この第二葉ではアプローチを実例としてタウトは説明して



図14 桂川に面した御成門



図15 御成門から見た御幸門



図16 御幸道から正面に土橋を見る



図17 橋から中門を通して前庭の手水鉢を見る

いる。このことをタウトは『ニッポン』のなかで「あたかも一巻のフィルムが、高貴な美を表現している画面を、絶えず変化しながら同時に見事な調和を示しつついささかも唐突の感を与えず展開するのを眺めているような印象である。」「桂離宮の玄関もまたそれ自身のもつ雰囲気を超えて、模範的な効果を与えているのである。」と述べていることによってもこの解釈は裏づけられよう。(注17)

重要なことは、この屋外での空間の展開がそのまま御殿の屋内でも認識されていることである。じつはここで示された「御殿入口」と記された矢印は、そのまま第十九葉の左側下に描かれた矢印へと連続している。このことはアプローチにとまなう視覚空間が外部と内部で一体としてタウトにより認識されることを示している。

しかし次の文言を読むと「Wendungen」には空間と視覚ばかりでなく心の転換の意味も内包されているということが判る。すなわち「stille Vorbereitung」である。篠田訳は「静かに心を調えるための」となっている。拙訳は「心の準備をするために」である。

この「still」は「静か」という一般的な意味のほか「言葉に出さない」という意味がある。これは例えば「stille Woche」は「復活祭前の聖週間」を指し、あるいは「im stillen vorbereiten」は「内心で密やかに人知れずこっそりと準備する」ことを意味する。この意味を反映させて拙訳では「still」を「心の」と意識した。

また「Vorbereitung」は「日本建築の世界的奇蹟」(1924年)のなかで「茶室への道程は哲学的準備である。」すなわち「Der Gang zum Teehaus ist wie philosophische Vorbereitung」と記していることから、心の内面的な準備と解釈できるであろう。(注18)(注19)

この「Wendungen」は第五葉では空間の質の転換点を意味する「Wendepunkt」として改めて登場し、桂離宮の御庭の空間構造の核心を説明するときの鍵となる言葉となっている。

2. 第三葉 「住吉の松」と土橋 [図18][図19]

第三葉は第二葉に続いて、第一葉で言及された「思惟するのは視覚である」ことを具体的に説明している。ここではアプローチに直交する視線が取り上げられている。すなわち南方向に視線が開ける二箇所の空間について述べられている。

タウトの一回目の拝観ルートによると、御殿を

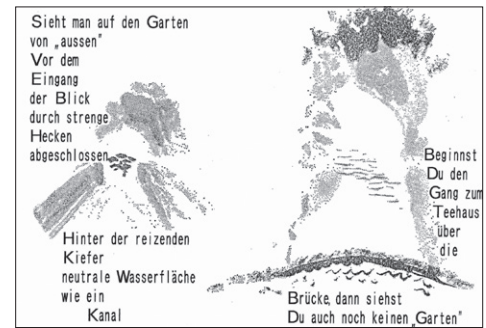


図18 『画帖桂離宮』第三葉 (ドイツ語)

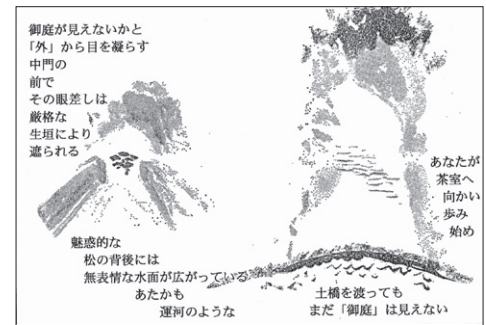


図19 『画帖桂離宮』第三葉 (日本語訳)

見た後で玄関から中門を経て御幸道を戻り右折して御庭に入っている。『画帖桂離宮』ではこの御殿の見学を後半の裏面で展開させているために、中門まで来て、そこから突然戻ることになる。この第三葉でタウトは最初の中門を出たところで解説をしている。そして最初の土橋を渡り、次に右手が開けて「住吉の松」を見る。それから松を背に左折してまた右折すると二つめの大きな土橋を渡ることになる。その橋を越えて御幸道を進むと右手の生け垣が途絶えたところを右折して初めて御庭に入ることができる。[図13]

第三葉には大きく分けて三箇所文章が分かれて書かれている。左上に第三葉の主旨が述べられ、右下には最初の実例について書かれて「住吉の松」の絵が添えられている。そして右には土橋の絵の下に二つ目の実例について述べられている。これは見た順序そのままになっている。

まず中門の前に立ち「Sieht man auf den Garten von "aussen"」と記している。篠田訳では「『外から』御庭を眺める」としている。拙訳は「御庭が見えないかと『外から』目を凝らす」である。拙訳では語順を原文に合わせて調整している。

タウトの「sehen auf」の心情を訳出してみようと考えた。篠田はただ「眺める」としているが、これでは「auf」に託された「視線を注ぐ」「精神的活動としての期待の対象を目指す」心情が欠落してしまっている。そこで長くなるが拙訳では「見

えないかと目を凝らす」とした。「auf」がなければ篠田の訳文は良いと思う。

次に「aussen」である。この語は、今タウトが「外」にいることを意味する。もちろん御庭の外である。御庭は後述するように、道教的な世界観により形成された非世俗的空間である。そして御幸道は世俗的な権力者のための御幸という世俗行為のための世俗的空間である。この御幸道は御庭の外側にある。

以上の内容は次の文章によりもう一度具体的に繰り返される。「Vor dem Eingang der Blick durch strenge Hecken abgeschlossen」である。篠田訳では「御門の前で眺めは端正な生籬に遮られる」である。拙訳は「中門の前でその眼差しは厳格な生垣により遮られる」となる。篠田訳の「御門」だけでは三つの門のどれか不明である。それよりも定冠詞がついているので、それは第二葉に出てきた門を指すことが明らかである。このため敢えて拙訳では具体的に「中門」とした。前文の「sehen auf」の意味はこの「Blick」で確認される。すなわち無意識に眺める「sehen」ではなく、「Blick」に含意された「洞察力、観点、意志をもつ観察」という意味により、見る行為が説明され補完されている。また「aussen」は、「生垣」を形容する「streng」すなわち「端正、厳格、苛烈、困難」という否定的な形容詞ならびに「鍵を掛けて閉める、絶交する」の否定的意味の「abschliessen」という二つの語により意味が補完されている。「外」へと「遮られている」のである。あるいは女性名詞の「Hecke」に酷似した中性名詞の「Heck」がある。後者には「囲い地、柵付き牧場の入口」という意味があり、これがイメージとして介入してくる。すなわち御庭が生垣で囲われているかのようなニュアンスが「生垣」に加味されるのである。

二番目の文章は「住吉の松」の光景である。これは亀甲岬と呼ばれる池に突出した先端に植えられた松を指す。「Hinter der reizenden Kiefer neutral Wasserfläche wie ein Kanal」を篠田は「可憐な松の背後には 中正な池水と水路」と訳した。拙訳は「魅惑的な松の背後には 無表情な水面が広がっている あたかも運河のような」である。

問題は「neutral」の訳である。これは「Wasserfläche」の意味を補完している。第十葉で芝の庭の話が出てくるが、それを『ニッポン』では「Rasenflächen」と表現されている。(注20) 平滑な芝面は平滑な水面と同じイメージである。その意

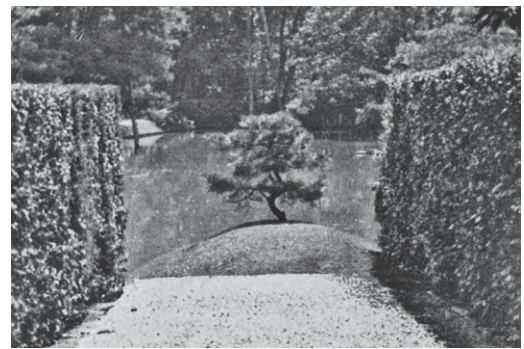


図20 亀甲岬の「住吉の松」を見る まだとても小さい
(1937年頃)



図21 亀甲岬の「住吉の松」を見る 少し大きくなっている
(1958年頃)



図22 亀甲岬の「住吉の松」の現在の姿を見る 松は成長し、
両側の生垣と繋がり、もはや水面を見ることはできない(筆者撮影：2019年5月)

味はさらに「Kanal」という人工運河に例えられることにより補完されている。すなわち「neutral」な水とは、川や海や波や滝のような生命感のある自然の世界をイメージさせる水ではない。そうではなく人工的に造られた運河や溜池や貯水槽のような、無表情で無性格で中性的であり平滑で無機的で均質な水がイメージされている。その無表情な水面が「魅惑的」で生命感のある松と対比されて松が浮き彫りにされているのである。篠田訳の「中正」とは「立場が偏らず正しいこと」の意味であり、水の表情を表現するには的確とは言い難い。さらに篠田訳の「可憐」では「neutral」との対比のニュアンスの効果が表現されていない。タウトの文章は常に対比された語により意味が強調され補完されている。この文章構造は最後まで貫かれている。



図23 御幸道に架かる土橋からの眺め
無表情な水面が広がっている。

第九葉では、この無表情の水面に螢の光が映り、それが月見台から見える光景が描かれている。これは水面が鏡のように「fläche」で「neutral」であったからといえるであろう。

こうした「住吉の松」に関して『日本の家屋と生活』では「eine kleine Kiefer stand. Dahinter war Wasser umrahmt」と書いてある。(注21)すなわち「小さな松は背後の額縁のような水面で囲まれている」のである。これを篠田は「中央に一株の小松が植えてあった。さらにそのうしろに繁った樹々のあいだから池水の面が見える」とわけの判らない訳をしている。(注22)それは当時の写真を見れば一目瞭然であろう。[図20][図21]ところが2019年現在の写真では「住吉の松」は大きく成長し繁った枝葉が生垣と繋り、緑の袋小路を形成していた。このために御庭の水面はもはや見えず、額縁のように水面が松を取り囲むように見えることはもはやなかった。[図22]なお余談であるが「住吉の松」を挟む両側の生垣は並行であり、先すばまりのパスpekティヴを構成してはいない。先すばまりなのは亀甲岬であり目の錯覚に過ぎない。

三つ目の次の文章は土橋からの光景を描いている。「Beginnst Du den Gang zum Teehaus über die Brücke, dann siehst Du auch noch keinen “Garten”」篠田訳では「橋を渡って茶室に向かい歩み始めても まだ「御庭」は見えない」である。拙訳は「あなたが茶室へ向かい始め土橋を渡っても まだ「御庭」は見えない」である。

『日記』でタウトは「Beim Ausgang Blick von Portalweg zum Teich : neutral mit einer Zweigkiefer auf 》Kanal《, ebenso auf Kanal von Aussenbrücke noch neutraler」(注23)と書いて「小さな松のある運河が無表情に見える、そして同じように土橋からは運河がさらに無表情に見える。」としている。すなわち第三葉の右側に描かれた絵は、土橋から南側に垣間見る御庭の池を描

いたものであろう。[図23]

大きな誤解は篠田の翻訳の注釈である。「橋」を篠田は中門まへの土橋と勘違いしている。それは現地を訪れたことがないからである。その土橋の水路は樹木に被われている。かなり大きなマッシヴな生垣となっており、水路全面を覆い隠している。御庭の池は全く見えないことは当然の事実である。また篠田はタウトが中門から御幸道を戻っているのに、勝手に御殿のほうへ進んでいると誤解している。このため当然茶室は御庭の奥の松琴亭で疑いはないのに、古書院脇にある月波楼と注釈で説明している。これは誤りである。さらに土橋から見える奥の茂みを池の中の島と説明しているが、この土橋からは中の島は見えない。見えるのは奥の松琴亭の背後の樵山の樹木である。同様に「住吉の松」の背後の水面を囲む奥の樹木も樵山の樹木である。

英訳ではこの土橋に関する注釈があるが、それはかつて架けられていた朱塗りの大橋の説明が記されている。第三葉ではまだ御庭に入る前の段階なので、その意図は計りかねる。(注24)

第4節 御庭の松琴亭へ

『画帖桂離宮』ではこの第四葉において初めて御庭に入ることになる。『画帖桂離宮』の前半では、ここからがもっとも魅力的な図版と空間論が展開されており、もっとも見応えと読み応えのある部分である。第4節では第四葉から第七葉までの四葉を一組として解釈している。これら四葉は御庭を巡る回遊路のなかで、松琴亭へと至るまでを描いている。その過程の第五葉では、田園的な御庭が一転して峻厳な御庭に転換するというダイナミックな変化が描かれている。それはこの『画帖桂離宮』全体のなかでもっともドラマチックな部分であり、もっとも魅力的な部分の一つである。次の第5節の第八葉からは古書院正面の大山島の起伏に富んだ世界の描写へと転ずる。

1. 第四葉 田園的な庭と小瀑 [図24][図25]

タウトは御幸道を途中で右折して紅葉の馬場の道を進む。かつてはこの正面延長線上に御池を渡る長さ十間ほどの朱塗りの橋が架けられており、そのまま松琴亭へと直結していた。まだ天の橋立てが造られていないころのことである。この橋は



図24 『画帖桂離宮』第四葉（ドイツ語）



図25 『画帖桂離宮』第四葉（日本語訳）

元禄に失われた。現在の御庭の回遊路はこの紅葉の馬場の途中から露地へと左折して蘇鉄山へ入るものとなっている。ここには、紅葉の馬場から露地へと入るための門があったが現在は失われている。ここで栗石敷路から飛石へと移る。左折するところに目印となる石籠籠がある。蘇鉄山を登ると頂上に外腰掛がある。[図13]

第四葉は「Wartehalle im Wald (Palmen nicht vom Meister)」という文言から始まる。篠田訳では「森の中の待合（蘇鉄山、この巨匠の作ではない）」とある。拙訳は「森の中の待合（蘇鉄は遠州のものではない）」である。「森の中の待合」とは外腰掛のことを意味する。その外腰掛の前には、薩摩の島津家が進上したといわれる蘇鉄が植えられている。タウトは蘇鉄に違和感を覚え、括弧をつけて、この蘇鉄は遠州が植えたものではないと考えたと記している。事実『日本の家屋と生活』では「数株の大蘇鉄が植えてある。これは確かにこの美しい環境にふさわしからぬ後年の作為に違いない。」と記されている。(注25)

その次にタウトは「idyllischer Weg-Brücke-Landschaft」と露地の状況を述べる。篠田訳は「田園詩的な道-橋-風景」である。拙訳は「田園的な道-橋-風景」である。そのあと蘇鉄山を降りるにしたがって、樹木に隠れていた御池が見えてくる。

続いてタウトは御池の状況を述べる。「Karpfen

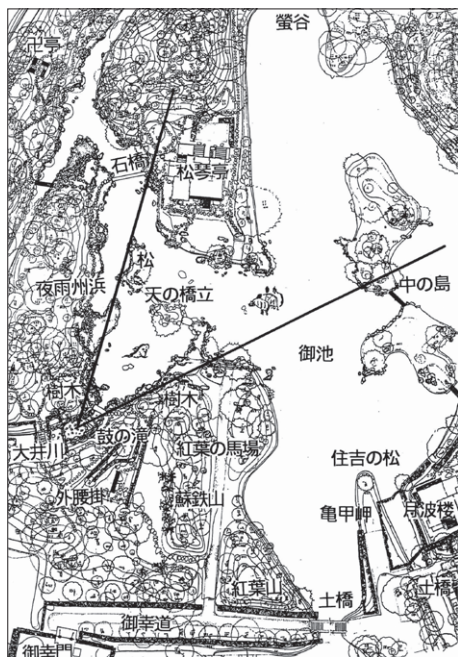


図26 大井川に見立てた小川に造られた「鼓の滝」

springen Schildkröten plumpsen ins Wasser」を篠田は「鯉は水の上を踊り 亀はどぶんと水中に沈む」と訳している。拙訳は「鯉は水面を飛び跳ね 亀は水中へポチャンと落ちる」である。これに該当する『日記』の部分では「池中の岩のうえには亀、五月の陽光のなかに頭をもたげていたが、やがてどぶんと水の中に飛び込んだ」とある。ここには鯉は出てきていない。(注26) また『ニッポン』では「人馴れた蜥蜴や雨蛙、亀のような動物」とあり、鯉は出てこない。代わりに蜥蜴や雨蛙が登場する。そして続いて「池中の岩の上に甲羅を乾している亀は、或は首を高くもたげ、あるいはどぶんと音をたてて水中に沈んでいく。」と書かれている。(注27) このようにタウトは亀を共通して記述しているが、そのほかの動物に関しての記述は様々である。

蘇鉄山を下りると小川に出る。「Der Bach kommt aus dem tiefen Grün」とタウトは描写している。篠田訳では「流れは深緑の中から来る」である。拙訳は「せせらぎは流れくる 深遠な緑蕪から」とした。拙訳の文言の順序は原文に準じている。この小川は桂川上流の大井川に見立てられている。外腰掛のある蘇鉄山と隣の女松山が造る谷を流れている。水源は目のすぐ先で深い緑に遮断されており、タウトが記述したとおりの情景が今も確認できる。

この小川は二つの石により水流に落差が設けられて、あたかも小さな滝のような様相をなしている。タウトは「Der Wasserfall singt:」と記している。篠田訳も拙訳も「小瀑が歌っている」である。ここで滝は擬人化されている。[図26]とところでこの滝は「鼓の滝」と呼ばれている。その理由は



桂離宮を造営した智仁親皇が好んで行った有馬温泉の滝の名称に因んでいる。

こうした田園的な御庭を見た印象をタウトは「Die Welt ist schön」と述べている。篠田訳は「世界は美しい」である。しかし拙訳ではあえて「世界は素晴らしい」とした。なぜならばタウトが桂離宮の庭園に感動したのは、そこに理想の共同体の姿を見出したからである。これについては第十二葉と第二十四葉の検証のなかで詳述する。篠田訳のように単純に「美しい」と解釈すると、いかにも風光明媚な表層的な御庭の風景の美しさにタウトが感じ入っているかのような誤解を招く恐れがあるからである。それは描かれた第四葉の絵からも推察できるであろう。

改めて第四葉にタウトが描いたものを見ると、滝の描写はタウトが渡っている石橋の上からの視点ではないことが判る。すなわち滝を渡る石橋に對して、滝は上流である左側奥にある。実際に橋から滝を見ると、その背景は深緑となる。しかしタウトの描いた滝は、滝のある小川の上流から描いていることが判る。このため背景が御池となっているのである。このように描かないと、滝と橋と御池の關係が表現できないからである。滝と石橋と御池とその鯉や亀、さらに遠く松琴亭を含めて一体となったものとしての「世界」が「素晴らしい」とタウトは主張しているのである。この構図においては、タウトは世界のなかに客体化されており、主体性が否定されていることも重要であらう。

う。これは視覚認識の体験に基づく身体知により獲得された世界観といえるであろう。[図27]

篠田は翻訳の注釈で、この大井川の滝に架かる石橋を、なぜか御庭の外の「御幸道の途中に架けられた土橋」として説明している。このための滝のことを「池の水を取り入れる滝口」と説明せざるをえないことになってしまっている。これでは一度紅葉山まで登った道を戻り、中門手前まで引き返す順路となってしまう。この誤訳を正当化するため「タウトが順を踏まずに描いていることがある」と後書きで篠田は批判している始末である。

第四葉の右下には第五葉へと継承される内容が記されている。「Hinten schimmert das Teehaus – Verpflichtung!」を篠田は「池の後方に茶室がはい見える　そこへ行かねばならない!」と訳している。拙訳は敢えて「奥のほうに　ほのかに光って見える茶室―世界における責務の遂行なのだ!」としている。

まず「schimmern」である。この語には「鈍く輝く、微光を発する、ほのかに光る、かすかに見えている」といった意味がある。実際に桂離宮を訪れてみると、昼過ぎ頃から松琴亭の茅葺屋根が陽光を浴びて鈍く光っているのを著者は確認している。屋根だけ勾配があるため光を反射するが、松琴亭の建物の他の部位は垂直に建っているので黒く風景に沈んでしまっていた。こうした体験から拙訳では「ほのかに光って見える」と訳出した。

問題は「世界における責務の遂行なのだ!」と強引に翻訳した「Verpflichtung」である。じつはこの言葉から、第四葉の全ての意味が理解できる。篠田は「そこへ行かねばならない」と訳している。この語には社会性が含意されていることを篠田は訳出していない。つまりこの語には「憲法を守る義務」あるいは「貴族にはふさわしい言動を行う義務」「劇場への出演契約」という意味がある。つまり「Verpflichtung」には社会的約束や義務そして契約の意味が内包されている。行くか行かないかを論じているのではない。

すなわち鯉や亀あるいは樹や滝そして橋や茶室や風景など、この庭全体を構成している個々の要素が社会的責務を果たしている。個々の要素がばらばらではなく全体として一つの世界観を構築している。その責務を全ての自然が遂行していることをタウトは驚異をもって感じ取ったのである。その有機的な全体の関係性にこそ、タウトがドイツ・ロマン主義に基づくような人々が相互に相互

の世界を自己の問題として捉え、国家権力の基ではなく、全く自律した理想的な共同体のあり方として世界観を見いだしたのである。

この庭で鯉や亀は権力の上からの指示により跳ねたり潜ったりしているのではない。自由な意思を持つ個が自由に振る舞っているのである。橋や茶室のような構築物も自然を支配するのではなく自然と調和して謙虚に風景の一部を構成している。タウトはこうした世界の有り方が「素晴らしい」と言っている。シラーの美的国家へと通じる倫理的な道徳律による世界観である。タウトは決して鯉や亀が美しいとは言っていない。その美しい概念とはこの社会的責務と結び付けて理解されてしかるべきであろう。全ての要素は自ら生き生きとした全体性のなかで自ら果たすべき社会的責務を果たしているのである。これが桂離宮にタウトが見いだした関係性の芸術である。(注28)これについては第十二葉と第十九葉が詳しい。そこであらためて取り上げて検証する。

2. 第五葉 峻厳な庭への転換点 [図28][図29]

第四葉の石橋と蘇鉄山の麓の樹の絵が、第五葉の右側半分押し込まれるように描かれている。そしてタウトは順路に従って松琴亭へと続く州浜へ至る。タウトの視点から描くならば、順路通り左に滝、中央に石橋そして右に州浜となるはずである。しかしここでも絵の視座は客体化されており、実際には立つことができない背後の女松山から、第五葉の絵は描かれている。結果として第四葉と第五葉の構図では、順路方向と描かれた方向が逆となっている。

このため本文の注釈は右上から始めたいと思う。「Hinter uns der liebliche Wasserfall」を、篠田訳では「私たちのうしろには可憐な小瀑」であり拙訳でも「私たちの後ろには可憐な小瀑」となっている。

次に絵の下の方文へ移る。「Hart ist der Weg und hart die Brücke zum Ziel」を篠田訳は「道は峻厳である また目標への橋も峻厳である」と訳している。拙訳では「道は峻厳である また目指す所へ至る石橋も峻厳である」とした。

この「hart」は前出の「lieblich」と対比されている。後者が田園的な庭を象徴している深緑と滝であり、前者が禅宗の石の庭の世界を象徴している。

次に第五葉の左側には「Vor uns die öde Halbinsel mit Laterne draussen」とある。篠田訳

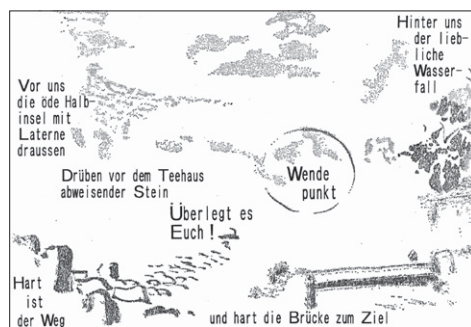


図28 『画帖桂離宮』第五葉（ドイツ語）

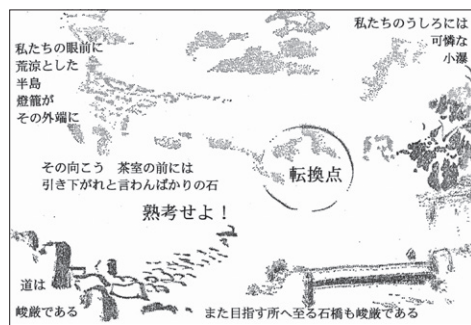


図29 『画帖桂離宮』第五葉（日本語訳）

では「私たちの前には荒涼とした岬 その外端には一基の燈籠」である。拙訳では「私たちの眼前には荒涼とした半島 燈籠がその外端に」である。

「Halbinsel」は直訳では「半島」である。しかしその先に立つ燈籠は「夜雨」である。しかしこれは通称である「岬燈籠」と呼ばれることが常である。このために「岬」と篠田は翻訳したと推察される。しかしタウトは『ニッポン』や『日本の家屋と生活』では「Landzunge」と書いている。直訳では「大地の舌」であり「砂嘴」を意味する。(注29)拙訳では直訳として「半島」とした。

また「draussen」は半島の先端に立つ燈籠の状況を説明している。これについてタウトは『日本の家屋と生活』のなかで「eine kleine Landzunge ... mit einer Steinlaterne an der Spitze sprach von Einsamkeit」と書いている。すなわち荒涼とした風景のなかで孤立する燈籠を擬人化して「孤独を語っている」と記しているのだ。こうしてタウトは御庭を構成する滝や燈籠や蟬や亀や鯉を擬人化し、世界を構成する一員として捉えていることが判る。(注30)

州浜を進むと石組が展開する庭となる。まさに峻厳な荒磯浜がタウトを迎える。ここは磯浜の風景が縮景として構成されている。すなわち水が打ち寄せる砂浜に荒々しい大小の石を立てて険しい岸壁を演出した道が造られている。これを見てタウトは「Drüben vor dem Teehaus abweisender Stein」

と表現した。これを篠田訳では「向かいの茶室の前に人を拒否するような石」である。拙訳では「その向こう 茶室の前には 引き下がれと言わんばかりの石」とした。

「Drüben」は副詞で茶室には掛からない。篠田の訳は不適切である。「その向こう」と「茶室の前」の間に石組の禅宗の庭があるのである。また「abweisen」は「引き下がるように命じる、追い返す、退ける」の意である。単に来るのを拒むだけの訳では原文を反映できていない。このため拙訳では、退去させて戻らせるような意味をできるだけ反映させた。なぜならば『ニッポン』では「...harte Stein, die mehr abweisen als eiladen」すなわち「石は招くというよりも引き下がれと命じている」とはっきり書いてあるからである。それは反対の語である「einladen」との対比により、意図が明確に示されていることが判る。(注31)

難解なのは「Überlegt es Euch!」であろう。篠田は「静慮せよ!」と訳している。これに関する注釈はない。拙訳は「熟考せよ!」とした。篠田の訳では内省するような意味にとれる。そのように訳すならば原文に「still」があってしかるべきである。篠田はどうも禅哲学の峻厳な精神を訳出しようとしていると推察される。しかしそれがこの第五葉の主旨ではないことを篠田は理解していない。それは第六葉に描かれている。

篠田の注釈では、この解釈のために描かれた石橋を強引に「松琴亭に到る長大な石橋」と記している。しかしまだタウトは州浜にいたのである。そしてその石橋は次の第六葉に大きく描かれて、その話が展開されているのである。そもそも松琴亭へ行く前には、卍亭へと行くという順路があるのである。この篠田の注釈は誤っている。

この第五葉はじつはとても重要なことを指摘しているのだ。ここで庭の様相が一変することをタウトは自覚して「熟考せよ!」と促しているのである。第五葉は田園的な庭から禅宗の石の庭へと転換することを伝えたいために描かれたのである。第五葉の右側には田園の庭を象徴する樹木と滝が描かれている。左側にはゴツゴツした岩と半島が描かれている。その両者に挟まれた石橋とは「鼓の滝」に架かる石橋でしか有り得ない。なぜならばこの辺りが「転換点」であるからなのだ。

最後の文言「Wendepunkt」とはこの拙訳では「転換点」である。篠田訳の「転回点」ではまるで何かの中心を回転しているかのようだ。第五葉の意味



図30 転換点からみた古書院 岬の手前辺りからの御庭の風景(筆者撮影:2019年5月)

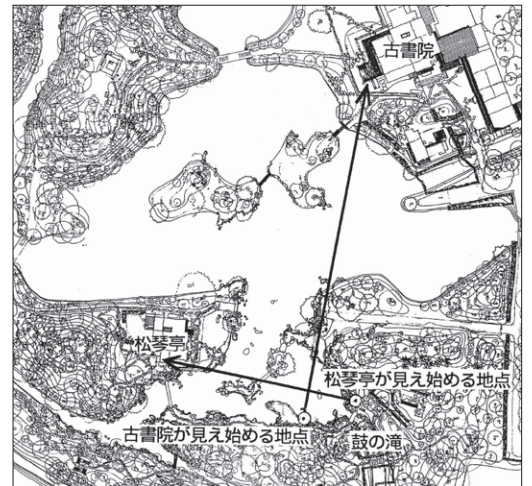


図31 転換点からみた古書院と松琴亭 蘇鉄山から降りてくると、「鼓の滝」の前で松琴亭が見えてくる。そして少し進むと右手に古書院が目にはいる。

が理解されていない。

この「転換点」がどこにあるのかを端的に語っているのは『日本の家屋と生活』である。すなわち「noch mal etwas zurück, wo sich das Idyll ins Ernst verwandelt, und blickte über den Teich mit dem Palast rechts und den Teehaus links. Hier...wir sind an einem entscheidenden Wendepunkt.」すなわち「ここで私たちはいまいちど引きかえし、和かな田園詩が厳肅な相に変わるところまで戻り、そこから池をへだてて右方に離宮の建物、左方に茶室を眺めた。上野氏は言った―《いま私達は実に決定的な転換点に立っているのです》。」(注32)(注33)このタウトの文章が明かとするのは、半島まで進んだが、そこから「転換点」を探すために戻ったという事実である。

この「転換点」は現地で筆者が確認している。結果からいうならば、「転換点」は半島のちょうど付根手前に当たる州浜であった。古書院はここで初めて右側に樹木の陰から現れて見えてくるのである。松琴亭は「鼓の滝」の石橋を渡る直前からすでに左前方に見えてきている。[図30][図31]

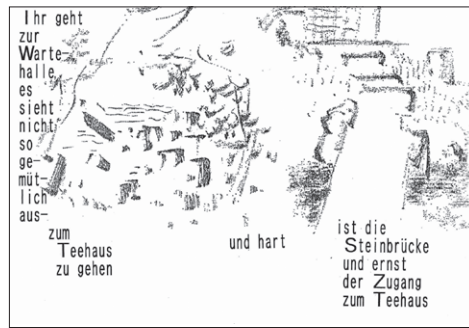


図32 『画帖桂離宮』第六葉（ドイツ語）

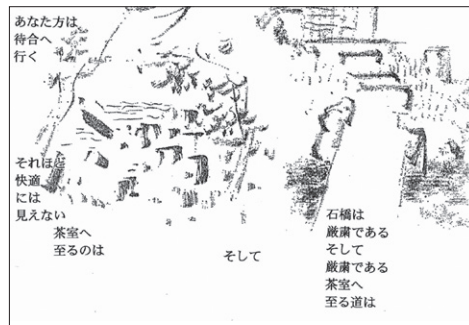


図33 『画帖桂離宮』第六葉（日本語訳）

3. 第六葉 卍亭から松琴亭へ [図32][図33]

第六葉では石組の州浜から木製の箴橋を渡り裏山である外山の頂上にある「四腰掛」通称「卍亭」へ向かう。箴橋が石橋ではないということが意味するように、峻厳な岩の山頂にあるのではなく、卍亭は鬱葱とした樹木に囲まれた山中にある。田園的ではないものの、州浜の峻厳な様相とは対極的である。この卍亭のさらに背後の山の中の竹藪には、かつて竹林亭という茶屋があった。

その卍亭から見下ろして、松琴亭へと直接渡る長大な石橋が鬱葱とした樹木の隙間に垣間見える風景を描いたのが第六葉の左側の絵である。[図34][図35]

そして外山を降りてやっと松琴亭へと直接通じる長大な石橋と松琴亭の茶室部分を正面から描いたのが右側となる。この石橋は白川石橋と呼ばれている。長さ三間弱、巾二尺、厚一尺の大きな石であり、京都の白川石で造られたことに因んで命名された。松琴亭は樵山を背にしたかたちで北向きの岬に位置して広い御池に臨んでいる。

まず左側に書き込まれた文言を見てみよう。「Ihr geht zur Wartehalle, es sieht nicht so gemütlich aus zum Teehaus zu gehen」である。篠田訳は「諸君は控えの間へ赴くのである。茶室へ赴く道はあまり快適な相貌を呈していない。」拙訳は「あなた方が待合へ行く それほど快適には見えない 茶室へ至るのは」とした。語順は原文

を尊重してそれにならっている。

「Wartehalle」は明らかに卍亭のことを意味するので「控えの間」ではない。しかしなぜ篠田はそうに訳したのかといえば、第五葉ですでに松琴亭へ至る石橋を渡ってしまっているからである。そのために卍亭を訪れたことを否定せざるをえなかったからである。そのため篠田の注釈には「控えの間は松琴亭の二の間」と説明されている。こうして篠田は「控えの間」と翻訳したのである。そのため結果として卍亭の存在を黙殺した。これは誤訳である。篠田は第六葉の左側の絵に何が描かれていたのか理解できなかったことが判る。注釈でも一切触れられていない。

しかし理解できないのは『ニッポン』のなかで篠田は「そこから森にはいると、茶礼に赴く前に憩う亭（四腰掛あるいは卍亭）がある。」と自ら翻訳しているのである。『ニッポン』ではほぼ『画帖桂離宮』と同じ場面が展開しており、照合も容易である。(注34)

卍亭から見える切り立った石組は、桂離宮の御庭のなかでももっとも見応えのある部分である。これは女松山の南の端部に位置する。しかし現在の回遊路では、この峻厳な石組に背を向けるようにして松琴亭への石橋を渡る。このため振り返らないとその全体像を見逃してしまう。その石の庭を見渡せるところは松琴亭の南側の露地であるが、現在は進入禁止となっている。

第六葉の右側には松琴亭の茶室部分を背景として石橋が描かれている。その説明でタウトは「und hart ist die Steinbrücke und ernst der Zugang zum Teehaus」と書いている。篠田は「また石橋は峻厳であり 茶室への通路は峻厳である」と訳している。拙訳では「そして石橋は厳肅である そして厳肅である 茶室へ至る道は」として語順を原文に添っておこなっている。篠田の頭のなかでは、すでに松琴亭の二の間に控えているので、そこから茶室へ向かうことになる。そのために「Zugang」を「通路」と翻訳していると推察される。しかしこの道は露地の一部であり篠田の訳は不適切である。

さらに指摘しておきたいのは石橋と茶室の罫口との関係である。タウトの絵では、石橋の軸線と罫口へ至る飛び石の軸線が「逆くの字」になっていることが判る。しかし現実の両者の関係は「くの字」である。逆の関係なのである。白川石橋は松琴亭に対しておよそ左へ15度ほど振れた角度で

架けられている。おそらくはかつてあった朱塗の大橋を撤去したあとに、この白川石橋は架けられたと考えられている。

ここから判ることはタウトが現実を見ないでこの絵を描いているということである。敢えて推察するならば、石橋の写真と松琴亭の茶室の写真をそれぞれ見ながら合成したのではないのだろうか。なぜそのように推察するのかといえば、この角度からは絶対にみえない松琴亭北側の御池に面した芝地にある、背の比較的高い石である手水鉢が、第六葉に右上隅に描き込まれているからである。そうであるならば第六葉の右側は三つの図のカラーージュであるという解釈も成り立つといえるであろう。[図36]

あるいは全く逆の解釈の可能性も否定できない。すなわち松琴亭と手水鉢の関係の描写が正しいと仮定してみよう。なぜそのようなことを考えたのかといえば、松琴亭の描写は茶室側の樋口あたりではないように思えたからだ。そう思うと御池へ開かれた茶屋の北側の雰囲気によく似ているのである。すなわち天橋立あたりから臨むと、ちょうど手水鉢が手前にあって、そこへと至る飛び石の石段がある。さらに調度石橋を受けるような大きな石が、タウトのスケッチと位置関係がぴったり一致するのである。[図37]

4. 第七葉 松琴亭と御庭 [図38][図39]

第七葉では左上隅に松琴亭の平面図が描かれて、第六葉を継承している。そして松琴亭から見た御庭の世界が描かれている。それは第四葉で描かれた内容と同じである。同じ鯉や亀や松琴亭が描かれていることから分かるであろう。風景として横から見たか、真上から平面図として見て描いたのかの差に過ぎない。

この御庭でタウトは彼がドイツで求めていた理想の共同体に出会うのである。しかし興味深いのは、あれだけ峻厳な道を経てたどり着いた茶室について、タウトはこの『画帖桂離宮』のなかでは一言触れるだけで看過してしまっていることである。タウトがここで描き出した世界とは、松琴亭北側半分の池に面した煎茶の茶屋と御庭の部分である。すなわち南側に増築された禅宗の茶の湯の茶室と石組の御庭の世界ではない。桂離宮の御庭は基本的に煎茶の茶屋で取り囲まれている。松琴亭をはじめ、このあと訪れる賞花亭、笑意軒そして月波楼である。智仁親王と智忠親王が『源氏物

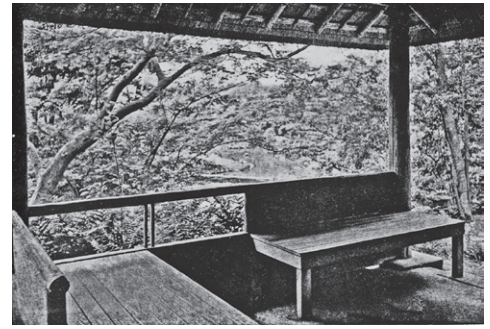


図34 出亭から下に白川石橋を臨む

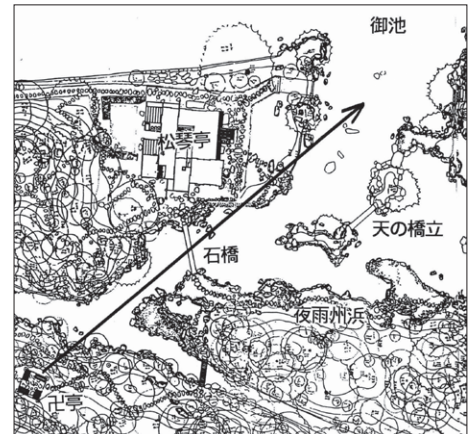


図35 出亭と松琴亭の位置関係



図36 松琴亭東面と白川石橋
正面左が茶室の樋口に当たる



図37 松琴亭の御池側から見た外観 この全体象はタウトが第六葉で描いたものによく似ている。右側には手水鉢の石柱が見える。

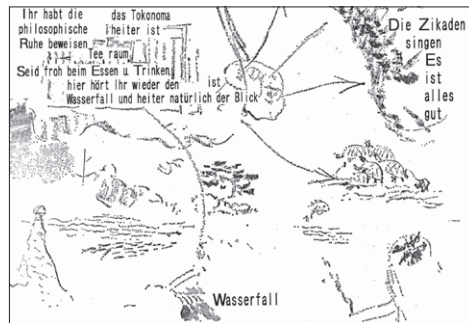


図38 『画帖桂離宮』第七葉（ドイツ語）



図39 『画帖桂離宮』第七葉（日本語訳）

語』の「松風」の巻に描かれた光源氏の別荘である「桂殿」を求めて、この桂の地に造営したのが桂離宮である。こここそ平安貴族の王朝文化における煎茶の文化を謳歌する数寄者だけの非世俗的な別世界なのであった。

まず松琴亭の茶室部分に関わる文言を検証してみたい。「Ihr habt die philosophische Ruhe bewiesen」とある。篠田は「諸君はすでに哲学的恬静を親しく実証した」と訳している。拙訳では「あなた方は哲学的な恬然^{テンゼン}を実証済みだ」としたが、どちらの訳も意味がもう一つ伝わらない。拙訳の「恬然」とは「安らかでのんびりしているさま。物事に動じないさま」を意味しており「恬然無思」「無欲恬淡」の意を含蓄している。それは田園的な「明朗」な御庭ではなく、まさに峻厳で真剣な茶の湯の文化の背景を形成する禅宗の世界である。その茶の湯の空間である茶室は自閉的で狭くて暗い空間である。こうした茶室を含めて石組の峻厳な露地の空間を、タウトは「die philosophische Ruhe」と表現している。その「哲学的な恬然」をタウトは「beweisen」したというのだ。「beweisen」という語は「実証する」という意味だ。タウトはこの禅の哲学を書物や知識からではなく、実際に桂離宮の御庭で松琴亭に到達するまで歩いてみて、自らの身体的体験を通して理解し、禅の哲学を自ら実践し実証したと言っているのである。

そして肝心の茶室には一言「Teeraum」と書き



図40 茶の湯と煎茶の空間の転換点としての松琴亭
松琴亭の屋根は興味深い。煎茶の茶屋の部分は茅葺きであり、増築された南側の抹茶の茶室の部分は片流れの瓦葺きである。

込んでいるだけである。これ以上タウトは茶室について言及していない。日本文化に関する多くの著述を残しているタウトであるが、茶室についての記述はほとんど見あたらない。そしてこの『画帖桂離宮』の第七葉で大きく描かれているのは、松琴亭本来の田舎の草庵風の茶屋の部分である。その茶屋の空間は池に向かって大きく開放されており「明朗」である。それは背後に隣接する茶室の峻厳な空間と対照的なのである。この空間をタウトは大いに満喫したようである。[図40]

第七葉の次の記述には「Seid froh beim Essen u. Trinken」とある。篠田は「宴飲を楽しめ」と訳した。拙訳では「宴楽に興じよ」である。宴には食べることと飲むことの両方が含まれるので、飲食を楽しむ意味で「宴楽」と翻訳してある。それにより命令形の強さを「興じよ」で表現した。

上述の内容は禅哲学の茶室では有り得ないことである。ではこの宴楽とは何か。これは煎茶の文化そのものなのである。すなわち煎茶の茶屋では薄茶を飲んだあとで酒が出されるのが通例である。そして連歌、和歌、管弦の会などで遊興し酒宴で仲間と楽しむのである。この煎茶の文化は中国から導入された。中国では「三店」といい、御庭の茶店、酒店、飯店の「三店」を舟で巡り楽しむ舟遊びという伝統があった。そして平安王朝では貴族が寝殿造りの御庭で酒を飲み、琴を弾いて、詩を詠むというような社交の伝統があった。それがこの桂離宮で再現されているのである。(注35)

タウトは『日本の家屋と生活』のなかで「Gingen die Gäste der Teezeremonie zu dem kleinen Raum in den grösseren,wo man sich an einem geselligen Mahl erfreute, so breitete sich vor den geöffneten Aussenwänden des Räumes ein anmutiges Gartenbild ...aus.」すなわち「茶の湯を

了えた客が、いったん狭い部屋から出て宴集する広い部屋に入ると、開け放たれた障子の前には……なごやかな林景が開けるのである。」と説明している。(注36)(注37)

またタウトは「日本建築の世界的奇蹟」のなかで「...wenn man der Sammlung im standesverwischenden Kreise der Anti-Zeremonie des Teegenusses beim heiteren Mal sitzt,」すなわち「……身分の高下を忘れて打ち解けた茶禮の一座が、大きな方の部屋で懷石の膳につくと……」と書いている。(注38)(注39)

こうした宴樂の背景を成すのが、松琴亭の床の間である。その「床の間は明朗である」。そしてこの有名な青と白の市松模様についての解釈が述べられている。「hier hört Ihr wieder den Wasserfall und heiter natürlich der Blick」これを篠田は「ここで諸君はまた小瀑の響を聞く 自然の眺めは明朗である」と訳した。拙訳では「ここであなた方が再び聴くのは小瀑の音 そして当然のごとく明朗なのは眼に映るものである」となる。拙訳では語順を原文と揃えている。拙訳では「Blick」を「眼に映るもの」と名詞表現にしている。

この「明朗」とは、禅の哲学に支配された茶室が「峻厳」であることに照応した語である。自閉的な茶室に対して開かれて快活で陽気な御庭に開かれた煎茶の空間を述べている。

奉書紙を^{ハナダ}縹色に染めたもので市松模様に張りつけた松琴亭の床の間の壁をタウトは見て『日本の家屋と生活』のなかで「ここから見える滝の反射を意味するのである、一この意見はふたりの友人も賛成してくれた。」と記している。原文では「Und beide japanischen Freunde bestätigen, dass man es als einen Reflex gewissenmassen des Wasserfalls ansehen können, der hier sichtbar und hörbar ist.」(注40)(注41) タウトは聴覚と視覚という異なった感覚により庭園の空間を横断して関係が結ばれていることを発見し、驚きにも似た喜びに御満悦なのである。第七葉の中央下には小瀑が描かれており、それが「Blick」により松琴亭と線で結び付けられている。

原文のなかの「Reflex」は「反射」と訳されている。この言葉からはベンヤミンが主張したロマン主義文学における「反省 (Reflexion)」の概念が想起される。なぜならばそれはドイツ・ロマン主義文学における「反省」の空間的な現象そのものに思われたからである。



図41 松琴亭辺りから臨む御庭の光景



図42 『画帖桂離宮』第七葉に描かれた御庭の範囲

外部の認識を自らの内部の問題として捉え直す「反省」という概念がある。この部分と全体の関係を指摘したのはシュレーゲルの世界観である。松琴亭の襖の市松模様の水色が、御庭の小瀑のメタファーとして関係性を指摘するということは、次のことを意味する。すなわち御庭の全世界が、その全世界を構成する一つの要素である茶室のなかに、小宇宙として内部化されていると考えられる。しかし日本独自の俳句を空間化したような茶室という伝統的な建築では、宇宙を内包できる字軸を掛ける床の間がある。また茶器や生花などには宇宙の記号が濃縮されており、それ自体が大宇宙そのものである。(注42)

第七葉の右上隅には「Zikaden singen Es ist alles gut」と書き込まれている。これを篠田訳では「蟬が鳴いている すべてはよし」となっている。拙訳では「蟬が歌う すべてよし」としている。タウトは滝まで擬人化して「歌っている」と表現

しており、蝉もわざわざ「singen」と擬人化して世界を構成する一員として位置付けている。このため「歌う」ほうが訳としては適切であると判断した。松琴亭で仲間たちが宴たけなわのときに、御庭のなかへ飛んできた蝉も、そして絵の左側下には背伸びしたような描かれている孤立して寂しうであつた半島の岬燈籠も、あたかも琴の音や御庭の小瀑や「住吉の松」とともに「宴楽に興じている」かのように描かれている。

タウトは第七葉で松琴亭の東南の少し池に突き出たところから、御庭を見た世界を語っている。しかしその視点とは逆に、御庭の絵は古書院側から描かれていることに留意したい。御庭のなかではタウトは常に客体化され、御庭の一員にすぎないことを主張しているかのようだ。これこそタウトが求めて止まなかった理想の共同体の姿であつたのだ。それについては第十葉に出てくる「Gesellschaft」の解釈のなかで詳述することにしたと思う。[図41][図42]

第七葉の上部で途切れたように描かれた御庭の絵の部分が、第5章の第八葉の絵へと連続する。

第5節 松琴亭から賞花亭へ

『画帖桂離宮』ではこの第八葉からは、松琴亭を終えて螢谷に架かる土橋を渡り古書院正面の大山島の起伏に富んだ御庭の世界の描写へと転ずる。桂離宮の御庭のなかではもっとも高い築山である杉山の頂上の賞花亭へと向かう。大山島は標高二十八メートル、御池からは七メートルほどの高さである。低いかと思われるかもしれないが、実際に登ると桂離宮の御庭を一望できるほどの高さがある。

そもそも杉山の山頂にはかつて山上亭が建っていた。ここから智忠親王は、京洛を一望して叡山をのぞみ、国見に疑して、四方をながめていたのである。

この岬の茶屋である賞花亭へ至る道程において、タウトが感受した御庭の世界観が二葉にわたって描かれている。第八葉では大山島へ渡ったところから見える松琴亭や御池の景観に対し、タウトは視覚を研ぎ澄ませている。第九葉では賞花亭の石燈籠と螢の光景から展開された御庭の幻想的な空間論が展開されている。次の第6節からは大きく移動して新御殿へと移動する。赤い花をつけた躑

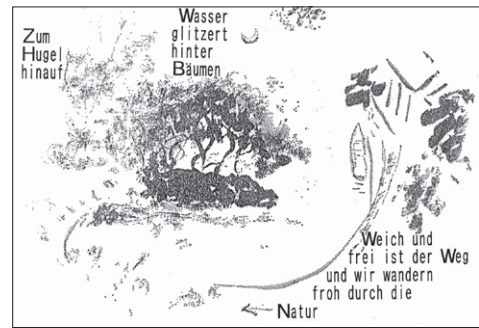


図43 『画帖桂離宮』第八葉（ドイツ語）

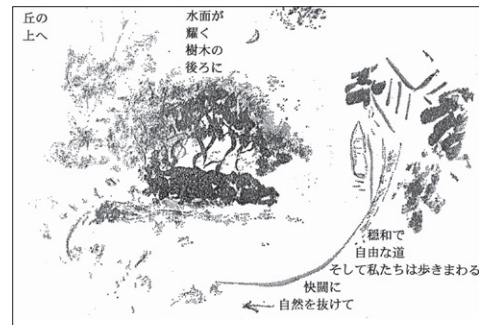


図44 『画帖桂離宮』第八葉（日本語訳）

躑の植栽がタウトの目を奪う。御殿の御庭の視覚世界から桂離宮の世界観をタウトは思う存分語り尽くす。

1. 第八葉 松琴亭から賞花亭へ [図43][図44]

第六葉の右側に描かれた絵の説明では、松琴亭へ至る白川石橋の絵が三つの画像のコラージュで構成されている可能性について説明をおこなった。この第八葉ではそのコラージュの手法はさらに複雑になっている。第八葉では緩やかな御池の岸辺の曲線が見開きいっぱい右から左へと断続的に描かれている。小さな舟の姿が松琴亭の船着場に描かれている。この線は天地を逆にすると、そのまま第七葉の岸辺の曲線の延長と重なっていく。すなわちこの御池の線は第七葉と同じように真上から見た平面図であることが分かる。このように一見異なった様相を見せる第八葉であるが、第七葉を継承していることが分かる。

この水辺の曲線の右端に描かれているのは松琴亭である。こうした俯瞰されたように松琴亭を見ることができるのは、螢谷に架かる土橋を渡り、大山島の杉山を少し登った位置からである。ところが第八葉の右側に描かれた建築を、篠田は注釈で「古書院と御庭の前の船付場」と説明している。これは明らかな誤解である。篠田は松琴亭に船着場があることを知らないために誤解したのであろう。船着場は古書院の前ばかりでなく、すべ



図45 『画帖桂離宮』第八葉に描かれた松琴亭が俯瞰された姿は、大山島の上り坂に差ししかかったあたりから見ることができる

ての茶屋の前にある。なぜならば茶屋を巡るのは、現在では御庭を陸路で回遊するのが当然のように思われているようであるが、実際には舟で茶屋を巡るという舟遊びをしたと考えられているからである。[図45]

次に第八葉の左側の絵に移りたい、ここには樹木が生い茂る半島のような姿が水面の上に立面図として描かれている。これは第七葉の右上隅の大山島の突出した部分であることが推察される。この立面図として真横から描かれた半島のような姿を望める視点のある場所は、松琴亭が建つ樵山の低い位置からだけである。

ところで問題はその樹木の幹の合間から見える御池の水面である。樹間をとおして水面をこのように見るためには、この大山島のかなり高いところから俯瞰しないと不可能である。遠く水面を俯瞰できるのは、御池の中央にある中の島を避けるような視線を確保できる場所だけである。すなわち樹間から水面を見下ろせるのは杉山の中腹からだけとなる。

これは立面図との整合性を持ち得ない。この絵には横から見た樹木の立面図と、その樹木を正面から御池を眼下に俯瞰した視線が、一つの絵のなかに重合されている。その重合された絵が、さらに一枚の真上から見た平面図の絵のなかへと合成され、松琴亭と一体となっている。こうして四者は、方向も角度の位置も全て異なる構図であるが、時間軸のなかに統合されて描かれている。

ではどの位置から水面を俯瞰したのであろうか。そのヒントは第八葉の中央上部に描かれた三日月に求められる。三日月は明るい午後に西に沈む。杉山から見て西の方角に御池の水面を探すと、中の島の南側辺りとなる。この水面部分とはじつは第九葉の右側へと継承されている。すなわち古書院の月見台から見て描かれた御池の水面の部分と

同じである。しかしまだ賞花亭には達していないので、賞花亭へ至る途中の、たとえば賞花亭の船着場のある辺りの中腹から古書院の方角へ俯瞰したと考えられる。

以上のような説明からは、この第八葉とは、単に空間世界が不合理にコラージュされて構築されたものでしかないと判断されてしまうかもしれない。しかしここに描かれた世界は視覚認識という観点から解釈するならば、非常に身体的な体験を忠実に時系列にそって表現されていることが理解されるであろう。このような意味において、タウトの描いた世界は合理的であり、それどころこの絵からは逆に身体的なリアリティを感じないわけにはいかない。実際に御庭を拝観すれば、だれしもこの第八葉に描かれたような風景の連続的な変化を視覚体験するからである。すなわち曲折した山道を登りながら、見上げたり左右を見渡したり俯瞰しながら御庭を楽しむのが普通だからである。この体験知がこれほど巧みに一つの世界像として描き出されたものはないといえるであろう。この第八葉とはタウトが第一葉で書いているとおり、視覚認識自体が思惟しようとしていることを、一枚の絵のなかに描き出したものなのである。その視覚世界が現場でしか認識できないダイナミズムに支配されていること雄弁に語っているのである。複雑で錯綜する視線が、身体を介在させて、御庭の世界を認識するのである。

第八葉の右下側には「Weich und frei ist der Weg und wir wandern froh durch die Natur」と書かれている。矢印は螢谷を渡って大山島の賞花亭へと向かう方向を指している。篠田訳では「道は和暢無礙である 私たちは 自然の中を 心楽しく

逍遙する」である。拙訳では「穏和で 自由な道そして私たちは歩きまわる 快闊に 自然を抜けて」とした。原文の「Weich und frei」は第五葉の「hart」や「abweisend」と対比されている。そして「Natur」とは石組の人工的な禪宗の御庭と対比されている。たとえば『日本の家屋と生活』のなかでは「wie eine Promenade durch einen Park」すなわち「径はあたかも公園の遊歩道のように」と書かれている。(注43) (注44)

そこにはもはや峻厳な石組の御庭の様相は微塵もない。そのことをタウトは『日記』のなかでは「Spazierweg《, weiche Linien aus Wasser, Brücke, Hügel》》と書いて「穏和で自由な道」とは水辺や湾曲した土橋や緩やかな勾配の丘といった自然のな

かにある曲線のような散歩道であると説明している。この『日記』の部分の篠田訳では「しなやかな線が池辺をめぐり、橋があり小丘がある」となっており、意味を理解して翻訳されていないことが分かる。(注45)(注46)これについては後半の第9節第二十葉であらためて論じるつもりである。

また実際にこの周辺を歩いたときには、樹木が生い茂っており、緑のトンネルのような印象があったので「durch」の感覚を表現するため、拙訳では「自然を抜けて」とした。

中央の月のところには「Wasser glitzert hinter Bäumen」と書かれている。篠田訳は「樹々のうしろに 水が 耀いている」であり、拙訳は「水面が 耀く 樹木の 後ろに」である。「glitzern」は、水面が平滑ではなくさざなみを立てており陽光が乱反射している様態を表現している。第三葉の「住吉の松」の背景を成していたのが無表情な水の様態であったのと対照的である。また第四葉で松琴亭が「schimmern」していたが、タウトは光の情景に敏感に反応して描写していることから、やはりそれを「ほのかに光って見える」と翻訳したことが、第八葉を読んだ結果、適切なのではないかと判断した。なぜならばさらに繊細な光の描写が第九葉で展開されているからである。篠田の訳には、『画帖桂離宮』全体からタウトの感覚世界を表現しようとする姿勢が見い出せない。

2. 第九葉 賞花亭と石燈籠と螢 [図46][図47]

大山島の頂上まで登ると峠の茶屋である賞花亭がある。この茅葺の草庵はもともと今出川の本邸にあったものを移築したものである。それが竜田井にあったため、賞花亭が呼称で「竜田屋」といわれている。

その賞花亭へと至る道が第九葉の左側に描かれている。そしてその左側の同じ情景を、古書院の月見台から描いたものが右側の絵となる。これはタウトがすでに古書院まで移動したことを示しているのではない。そうではなく第四葉や第五葉と同じように、自らを客体化させ、視点を月見台に想定しているのである。そのような視点の位置を双方向的に描くことにより、視覚世界にもとづいて、現在いる賞花亭の情景との関係性を描いたものである。あるいはタウトは御池の中心にいて、彼を円環状に取り囲むように広がる光の世界をパノラマ状に描き、それを半分にして左右へと分割したものともいえるであろう。



図46 『画帖桂離宮』第九葉（ドイツ語）



図47 『画帖桂離宮』第九葉（日本語訳）

左側上には「Zum Haus der Blumenbewunderung」とある。篠田訳では「賞花亭のあるなぞえへ」とある。拙訳は「賞花亭へ」である。「なぞえ」とは傾斜地のことであるが、それは『画帖桂離宮』の本文には書かれていない。そもそも賞花亭は山頂の平らなところに立っていることを、篠田は訪れたことがないので、知らないであろう。誤訳である。この点に関しては第九葉の説明の最後に、燈籠の説明のなかで詳述する。

タウトの文章で難解であったのは左下の文章である。「Das Wasser wird verborgen abgeleitet」を篠田は「池の水は 姿を見せずに 排出される」と訳した。拙訳では「雨水は飛石に沿って隠されるように 排出される」である。まず最初に、水は池水ではなく雨水である。その理由は『ニッポン』のなかで詳しくタウトが説明していることにより明らかである。そこには「Der Weg mit Linien am Wasser, wo eine gannz raffiniert Ablauf für Regenwasser unter natürlichen Stein gemacht war」とある。すなわち「またそこには自然石の下に巧みに設けた雨水渠があった。」と篠田は訳している。(注47)(注48)

この篠田の訳も理解不能であるが、少なくとも雨水であると篠田本人が訳している。このことを本人は忘れてしまったのであろう。しかし誤訳であることに間違いはない。なぜならばこの訳では飛び石の下に雨水排水用の暗渠が見えないよう

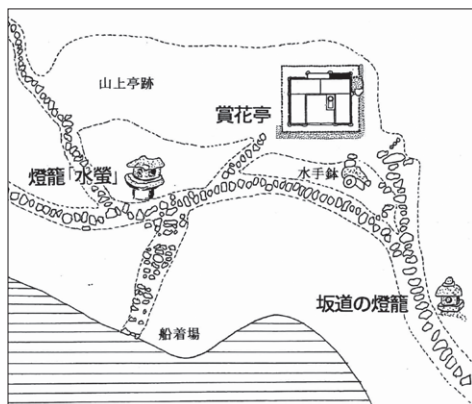


図48 賞花亭と石燈籠の位置関係 賞花亭の周辺には二つの石燈籠がある。一つは御池の船着場への分岐点にある「水螢」であり、もう一つは御殿へと渡る土橋へ向かう坂道の途中の左側にある。

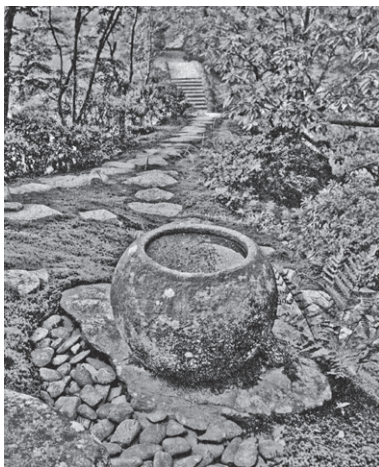


図50 賞花亭前の水手鉢から、御殿へと渡る土橋へ向かう坂道の途中の左側に石燈籠が見える



図51 賞花亭へと至る、土橋からの坂道を登る途中の右側に石燈籠が見える



図49 賞花亭前の水手鉢と、奥に石燈籠「水螢」が見える

に埋め込まれていると、誤解されてしまうからだ。そのようなことは有り得ない。『日記』の記述では「Regenablauf unter Stein」すなわち篠田訳では「自然石の下に設けた排水溝」となっている。このような誤訳を平気でするのは篠田が現地を見ていないからである。(注49) (注50)

タウトが言いたかったことは、その文章に沿えられた絵のなかの矢印が指している部分が説明しているであろう。矢印は自然石である飛石の一つの側面を指している。そこが黒く陰を落として描かれている。この黒い陰を流れる雨水は見えないのだ。

ところで飛石は、平面的な地勢では、石が土に埋もれるような置き方をする。しかし斜面の飛石は階段状となる。このため厚めの石が不可欠である。そして雨水の流れが、厚い断面の石に沿って斜面を御池に向かって流れ下るのである。このためあたかも雨水が厚い石の断面の陰に、すなわち石の下に隠されているかのような印象をタウトは受けたと推察される。

この解釈のヒントは松琴亭の茶室の躡口へ至る

飛石の写真にあった。その写真の注釈には「飛石の回りの土が流れてやや浮き上がって見える。」と書いてある。(注51) この茶室の躡口へ至るわずかな距離であるが、御池に向かって緩やかに傾斜している。まして急斜面のある賞花亭への飛石では、長年雨に流されて土がえぐれて、あたかも石が浮いているかのように見えるまで、石の下が土が流出していたと推察される。それをタウトは意図的なものと好意的に解釈したのであろう。

もう一つの大きな問題は篠田の注釈にある「道の右側に石燈籠「水螢」が描かれている」という文章である。まず指摘したいことは、石燈籠の「水螢」は道の左側にあり右側にはないという事実である。二つめには、描かれた石燈籠と「水螢」の形状が異なることである。そして最後に「水螢」は杉山の山頂にあり、賞花亭と同じ標高に位置していることである。両者の空間的な関係は水平なのである。タウトが描いたような雨水が排水されるような傾斜が一切ないのである。[図48][図49]

そこであらゆる賞花亭と石燈籠の写真を検証した結果、次のような新事実が発見された。これは今まで誰も指摘してこなかった事実である。まずタウトが第九葉で描いた石燈籠は「水螢」ではなかった。別の燈籠であった。その別の燈籠の位置は「水螢」の位置ではなかった。タウトが描いた燈籠は、賞花亭から古書院へと通じる土橋へと下る急斜面の飛石の坂道の途上の左側にある。[図50] それを賞花亭を見上げるように下方から見ると、タウトの描いた構図と全く同じとなる。そしてその写真にはタウトが描いた燈籠の脇の大きな樹が確かに確認できるのである。[図51] (注52)

このような事実はさらに第九葉に描かれた西の



図52 賞花亭のそばの石燈籠「水螢」



図53 賞花亭へ至る、土橋からの坂道を登る途中の右側にある石燈籠

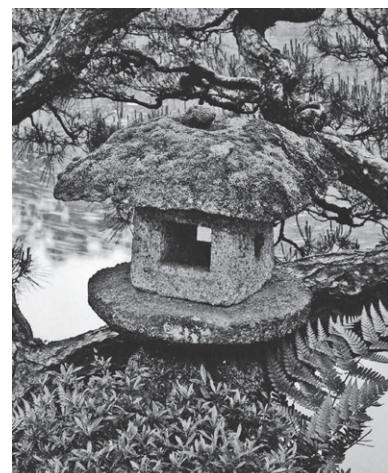


図54 中の島への渡り口にある石燈籠「螢橋」。

空の三日月の位置や、その急斜面の飛石の道から向こう側に御池の水面が樹木を通して垣間見えることなどにより、あらためて整合性が確認された。

では右側の絵に沿えられた文章に移ろう。「Die Glühkäfer fliegen zum Laterne und spiegeln sich im Wasser – von der Mondterrasse des Palastes」を篠田は「螢は燈籠へ飛び 水面に姿を映す その姿を 御殿の月見台から眺めるのである」と訳した。拙訳では「多くの螢が飛ぶ 燈籠を目指して そして自らを水面に映す―御殿の月見台の水面に」である。拙訳では原文にならない螢を複数の表現にして、絵に描かれた雰囲気表現しようとしている。

問題は幾つかある。まず篠田の注釈をみてみよう。「燈籠は中の島の石燈籠「螢橋」。」とある。螢谷では初夏に螢が飛び交うことが知られている。そのため賞花亭のそばに「水螢」がしつらえられた。

しかしすでに述べたように第九葉の左側と右側は同じ状況を二方向から描いたものである。燈籠は同じ燈籠である。しかしそれは「水螢」でもなければ「螢橋」でもない。両方とも篠田の注釈は誤りである。まず石燈籠「螢橋」は中の島へ渡る橋の手前の月見台のすぐ左側下の松の枝に埋もれるような場所に設置されている。[図56][図71]橋を渡る前の足元を照らすのが目的である。中の島には、それとは別にもう一つの燈籠が奥の島の松琴亭の側に一基ある。それもまた見えない。そして第九葉の右側の絵を見ても分かるように。螢は螢谷から賞花亭付近まで飛んできたものの一部の影が、はるか向こうの御池の水面に見えるのである。そのように描かれている。更にいえばもしその螢が螢谷から月見台近くの「螢橋」を目指し

て飛んできたとした場合に、どの水面に影と映すことができ、さらにその水面を古書院のどこから見るができるというのであろうか。水面に映る影ではなく、それでは直接螢を見ることになってしまうであろう。そうしたことに何の風情があるというのであろうか。[図52][図53][図54]

たとえばタウトは月見台の説明を『日本の家屋と生活』のなかで次のように説明している。「Mondterrasse, gebaut für den Genuss des sich im Teich spiegelnden Vollmondes.」すなわち「これは月見台と呼ばれ、ひとはここから池水に映る満月の影を楽しむのである。」とある。(注53)(注54)月見は直接空を仰いで満月を見るのではない。高く空で光を放つ満月が水面に映る影を楽しむのである。あるいは月見台の竹の表面に光が戯れ乱反射するのを部屋の奥から楽しむのである。同様に螢のような淡い光も直接楽しむのではなく、遠く無数の光を放つ螢が自らの光を水面に映している。その両者の光の影を遠く夕闇のなかに、反対側の月見台から楽しんで見ているのである。

そして拙訳と篠田訳のもっとも大きな相違とは「von der Mondterrasse des Palastes」の解釈にある。この語を拙訳では、その直前の「Wasser」の補完的な説明と解釈している。どの水面に映しているのかといえば、それは月見台から見えている水面であると説明しているのである。その根拠は『日記』にはっきり書いてあるからである。すなわち「Laterne zum Anlocken der Leucht Käfer für Spiegelung im Wasser von jener Mondterrasse.」この『日記』の篠田訳は「石燈籠の燈火は螢をいざないよせ螢の光はまた池水に映じする、その様子を月見台から眺めるのである。」と訳しており、翻

訳は『画帖桂離宮』と同じである。これでは原文を訳出していない。いったい原文のどこに「見る」と書いてあるというのであろうか。螢は御池の向う側の月見台の水面に自らを映していると書いてあるだけである。ほかの水面ではなくて、月見台の前の水面なのである。そして誰も「見る」とは言っていないのである。月も螢も月見台の正面の水面に映るのである。ただその情景の可能性を推察して妄想しているだけである。なぜならばタウトは賞花亭にいるからである。賞花亭から目の前に螢を見て想像たくましくしているのである。すなわち、目の前の螢の光は、おそらく水面にその光が映るであろうと想像し、そしてこの賞花亭の正面には古書院がみえるので、おそらく自分が古書院の月見台からは調度この池の部分が見えるはずであろうから、螢の光が影を落としている水面は、古書院の月見台正面に位置していると想像して描いたのが右の絵である。見えるかどうかを言っているのではない。後述するが、あくまでこの御庭に隠された視覚世界における様々な関係を発見することをタウトは視覚をとおして考えているのだ。それは第七葉で小瀑と襖の青と白の市松模様関係を指摘したように、そのもう一つの事例として第九葉の左側と右側が螢を介して光で関係を持っていることを指摘したのだ。その建築的な象徴として燈籠と月見台が描かれている。

しかしさらなる問題は、その燈籠をタウトは勘違いして描いていることである。左側の螢が舞う燈籠は「水螢」ではなかった。しかし『日本の家屋と生活』ではその燈籠について「Gegenüber am Abhang im Gebüsch war eine Sternelanterne.」「水を隔てて向かいのやや小高い茂みのなかに一基の石燈籠がある。」とかいてある。(注55)(注56)

ところが「Abhang」の意味は「斜面」であり篠田の「やや小高い茂み」は誤訳である。そしてこの誤訳がとても重要なのである。なぜなら「小高い」のであれば頂上の「水螢」となるからである。しかし「斜面」であるから、当然賞花亭から土橋へと降りる斜面にある燈籠を指すことになる。そしていろいろな資料から、月見台からみた御庭の写真を幾つも検証してみると、「水螢」は見えないが賞花亭から土橋へと降りる斜面にある燈籠は写真に映っているのである。タウトは斜面の燈籠と書いているので、やはりこの燈籠が第九葉に描かれたものであり、タウトが見た燈籠なのである。まして冒頭で賞花亭を斜面に解釈する篠田の訳は言



図55 古書院の月見台からみた御庭の風景。真正面に賞花亭は位置する

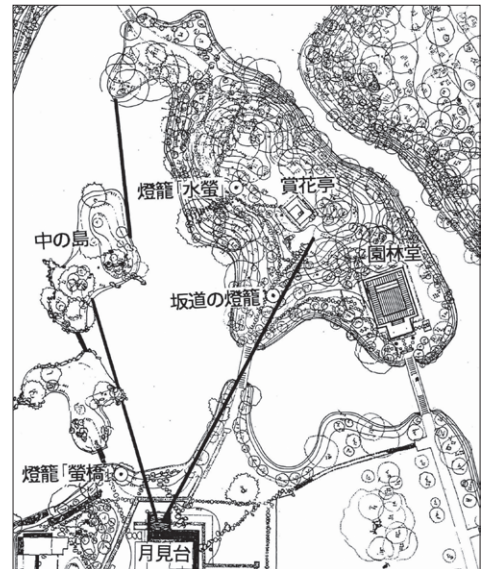


図56 古書院の月見台からみた御庭の風景の範囲

語道断である。[図55]

最後の文章を検証したい。「Den Tempel (whol nicht von him) verbirgt Enshu」とある。篠田訳では「御堂(遠州の作ではあるまい)を隠している」となる。拙訳では原文の語順を尊重して「御堂(もちろん彼の作ではない)を隠す遠州」である。主語と述語の関係を明らかにしている。

この御堂とは園林堂のことを指す。これは仏堂である。本瓦葺の宝形造りなので桂離宮の御庭のなかでは異彩を放っている。ここには明治時代まで代々の宮家の親王の位牌や御画像などが納められていた。タウトはこの仏堂を第九葉の月見台からの御庭のなかに描いた上で、その上に縦に墨で否定するように消している。この仏堂の前には大きな土橋が描かれている。その土橋はじつは賞花亭に直接通じる橋である。園林堂の正面に架かる土橋はもう一つ右側の奥にある。タウトは二つの橋を混同してこの絵を描いている。実はこの誤って描かれた園林堂の辺りには、樹木に隠れるようにして燈籠が見えるのである。それこそタウトが

描いた燈籠なのである。[図56]

このような様々な解釈の可能性を論じたうえで、あらためて第九葉の右側の絵を見てみよう。そうすると第九葉右側に描かれた月見台正面奥の御池の水面に螢の光の影が映っているのは、右手土橋の先の右側の方ではない。また月見台の左手近くの「螢橋」辺りではない。明らかに螢谷に近い「水螢」の燈籠のある辺りの水面なのであった。

第6節 新御殿の御庭と伊勢

桂離宮には三種類の庭がある。すでに第九葉までに二種類の庭について語られてきた。一つは石組による峻厳な禅宗の庭である。これは禅宗とともに展開した茶の湯の文化と融合した庭園芸術の一つである。もう一つは、この抹茶の文化に対してタウトが好んで世界観を語った煎茶の文化である茶屋のための庭園である。これは道教に基づく池泉回遊式庭園である。中央に大きな池を設け、その中央に神仙島が浮かぶ自然豊かな道教的世界を表現した庭園である。

これらの二つの庭に対してタウトは三つ目の庭園に出会う。その三つ目の庭をタウトは第十葉から十二葉の三葉にわたって様々な視点から描き出す。この三つ目の庭はタウトにより合理主義に基づいた国際様式に連なるものとして位置付けられた。そして同時にタウトは伊勢神宮から桂離宮に至る日本の伝統文化をこの三つ目の庭に見い出して説明する。以上の三葉を経て、第一葉から論じられてきた桂離宮の御庭に関する論巧は、次の第7節の第十三葉において昇華され、芸術における一つの概念が導き出されるに至っている。

1. 第十葉 二種類の御庭と伊勢 [図57][図58]

第九葉の最後では月見台について言及していたが、第十葉ではその左側で月見台について述べられている。それにより第九葉の後半の内容を第十葉は継承している。第十葉で回遊路はついに御殿を取り巻く御庭に到達する。しかしその月見台の記述は第十葉全体のなかでは、相対的に主たるテーマとの関係がうすい。その書かれた内容や位置から推察するならば、第九葉は第十葉の一部と一体のものであり、第九葉で書き切れなかった内容を補填するために、画面を越境してここに書き加えたのではないのだろうかと思われた。なぜなら

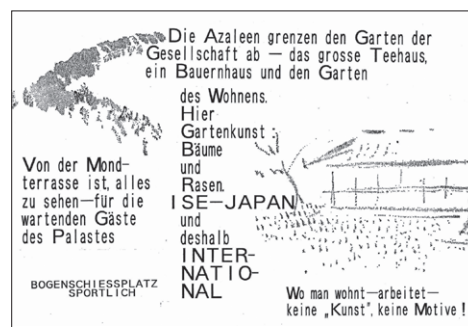


図57 『画帖桂離宮』第十葉（ドイツ語）

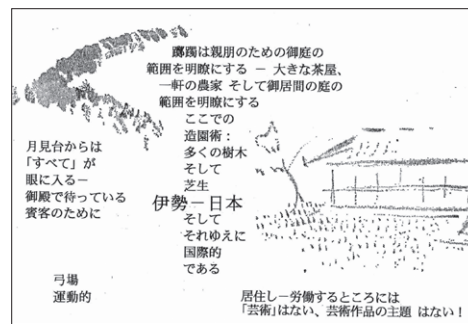


図58 『画帖桂離宮』第十葉（日本語訳）

ば本来は連続した一枚の紙に全ての絵は連続して描かれているからである。便宜上見開き単位で分節して説明しているだけであり、それは本質的なものではない。第九葉と第十葉を繋げて見てみると、月見台に関する第十葉の文章は、赤い躑躅の絵により境界線が引かれており、本論とは切り離されて、あたかも第九葉に属しているかのように見える。それがなぜ正しい判断であるのかといえば、第十葉で描ききれなかった内容が、次の第十一葉に書かれていることにある。第十葉の右側はあきらかに第十一葉とつながっている。

第十葉には左側に朱で躑躅が「く」の字に描かれており、中央に本文が書かれ、右側に新御殿の部分とその御庭の絵が描かれている。これ以降の第十一葉や第十二葉の絵においても同様であるが、特に躑躅は朱に彩色されているなど、自然描写が生き生きとしている。しかしそれに対して御殿の建築の描写は単純化されてあっさり描かれている。両者の表現の対比が顕著であり、絵を特徴付けている。タウトの興味はあくまで御庭にあり、御殿の外観にはほとんど興味を示していないかのようだ。御殿については『画帖桂離宮』の後半である第3章で詳述する。

月見台に関する文章は「Von der Mondterrasse ist alles zu sehen – für die wartenden Gäste des Palastes」である。篠田の訳では「御殿に控えている賓客は 月見台から「一切」を眺めることがで



図59 躑躅の境界線 池畔に植えられた躑躅は、二つの御庭の境界を意味する

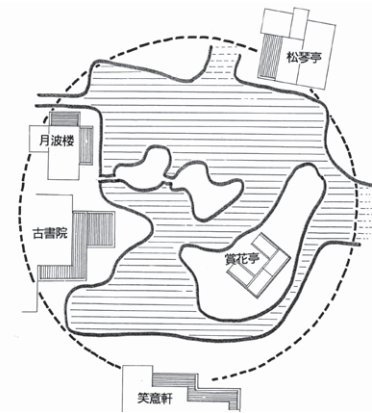


図60 桂離宮には四つの茶屋と一つの茶室がある。茶屋だけが御池に開かれたテラスを持つ。御殿は例外的にこの池を取り囲む煎茶の世界に月見台により参加している。

きる」となっている。拙訳は「月見台からは「すべて」が眼に入る－御殿で待っている賓客のために」として原文の語順に準じた。

大きな翻訳の違いは「sehen」の訳である。この語には主体的に見ようとする意志が欠如している。この意味を反映させ、「眺める」という表現よりも受動的な精神的状況を訳出してみた。誰でもいつでも月見台へ行けば、庭は見えるのである。

これと同じ内容を述べた文章は『ニッポン』のなかに見いだせる。「Diese reiche Blick über der ganzen Garten ist nur vom Mondterrasse aus vordem Warteraum zu sehen」すなわち「御庭全体を見渡す豊富な眺めは、古書院の控えの間の前に設けられた月見台からしか見られない。」である。(注57)(注58)

第十葉の中心テーマは新御殿の御庭であり月見台とは無関係である。ここから本論が始まる。「Die Azaleen grenzen den Garten der Gesellschaft ab — das grosse Teehaus, ein Bauernhaus und den Garten des Wohnens.」篠田訳は「躑躅は 社交的な御庭を 農家さながらの大きい方の茶室と御居間の御庭とから限っている」としている。拙訳では「躑躅は親朋のための御庭の範囲を明瞭にする－大きな茶屋、一軒の農家そして御居間の庭の範囲を明瞭にする」とした。ここではとくに「abgrenzen」という語の解釈が大きく異なる。「abgrenzen」の意味は、その対象の境界領域を明瞭化させているだけである。篠田の訳では複数の異種を分割して相互の境界を明瞭化すると解釈してしまっていないのだろうか。[図59]

しかし同じことについて『日本の家屋と生活』では「durch die Reihen blühender Azaleenbüsche und eine einfache Brücke von einem anderen,

anscheinend einfacheren Gartenteil getrennt wurde」すなわち「御庭は花紅の躑躅の列と簡素な橋とで右側の単純らしい庭から限られている」と書かれている。ここでは「abgrenzen」ではなく「trennen」という語を用いて、あきらかに二つの庭を分断すると言っている。この文での「右側の庭」とは新御殿の前の芝の庭を指している。(注59)(注60)

また「社交的な御庭」という篠田の訳では、数寄者の仲間が楽しむという意味が読み取れないため、拙訳では「親朋のための庭」とした。ちなみにこの庭とは古書院の前に広がる池を囲んだ池泉回遊式庭園を指している。[図60]

また「大きい方の茶室」とは笑意軒のことを指す。しかしそれは茶室ではないので誤訳である。笑意軒は「茶屋」である。この笑意軒と農家の表現との関係は『日本の家屋と生活』に書いてある。「zu dem grosseren Teehaus.das Haus ebenfalls im Bauernhausstil」「もっと大きな茶室に……この家もまた農家風の建築である」(注61)(注62)第十葉の書き方では茶屋と農家の記述が、並列なのか説明であるのか判別しにくい、この文章を読むと笑意軒の説明であることが分かる。

この躑躅で仕切られた新御殿の前の庭についての記述がその後に続く。「Hier Gartenkunst: Bäume und Rasen」とある。篠田訳では「ここでは造園術とは 樹木と芝生」となっている。拙訳は「ここでの造園術: 多くの樹木そして芝生」である。この直訳だけでは内容が掴めない。タウトはこの説明として『ニッポン』のなかで「gar nichts von »Gartenkunst« ist vorhanden, das Ganze erinnert fast an deutsche Bauerngärten mit Rasen und Obstbäumen」おおよそ《造園術》らしいものは全く

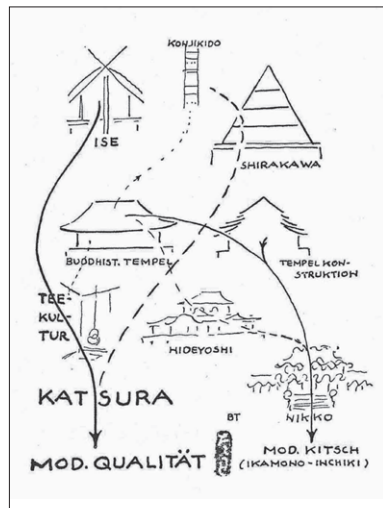


図61 日光と桂の建築系統図 左側の太い線は伊勢神宮に始まる。この線は仏教の影響を受けて合理的な構造要素（白川）が破棄されたために真っ直ぐに伸び得なかった。しかし仏教、とくに禅哲学は、茶道によってこの線に精神的美学を与えた。この美学は、桂離宮の御殿と御庭によって、伊勢神宮以後、日本建築における第二の頂点を達した。中央左方から右方に曲がっている細い線は、仏教寺院に発する。寺院では構造が装飾に堕し、この傾向はまた主催者の権力表現欲によって助長された。ブルーノ・タウト「日本建築の基礎」ブルーノ・タウト著作集『日本の建築』春秋社、1936年

用いられていないのである。すべては、芝生と果樹しかない農家の庭を偲ばせる。」と書いている。(注63)(注64)

新御殿の御庭には果樹は植えられてはいないが、タウトの第一印象としてはドイツの農家の庭に酷似していたようである。なぜかといえば笑意軒が農家に見えたため、庭と建築の組み合わせがそうした印象を強くさせたと思われる。すなわち新御殿の御庭に対しては造園術を問うものではないとタウトは書いているのだ。世俗の庭なのである。

それは第十葉の左側下に二つの文字「Bogenschiessplatz, Sportlich」すなわち「弓場、運動的」と書かれていることでも判るであろう。それは世俗の用に供することを意味する。ここでは蹴鞠や弓道そして競馬などがおこなわれたのだ。それを観賞するための棧敷席が御殿には設けられていた。

この御殿の御庭に関する文章の後に続くのが「ISE-JAPAN und deshalb INTERNATIONAL」である。篠田訳では「伊勢—日本それゆえに国際的である」拙訳では「伊勢—日本そしてそれゆえに国際的である」と同じである。

タウトの伊勢にたいする解釈は「日本建築の基礎」という1935年の国際文化振興会での講演のなかで用いられた図が良く説明している。日本の建

築芸術の主流がこの図では太い矢印で書かれている。白川郷や伊勢神宮のような精神的美学に裏付けられたもので、非装飾的で簡素性やミニマリズム的な表現に合理主義が融合したものが、日本の建築芸術の主流であるとタウトはこの図で示している。この図のなかの細線の矢印で示されている中国伝来の仏教系寺院から日光に至る、もう一つの日本の建築の流れをタウトは批判の対象としている。(注65)[図61]

タウトの日本の建築観において、新御殿の芝の庭とは、こうした日本における主流の建築芸術に適うものとして映ったようである。そしてそれは国際的に通用するような普遍性を内在させている芸術として高く評価しているのである。

最後の文章で「Wo man wohnt — arbeitet — keine „Kunst“, keine Motive!」とタウトは断言している。篠田訳では「住居し—為事するところでは「芸術」はなくモチーフはない」となっている。拙訳では「居住し—労働するところには「芸術」はない、芸術作品の主題はない!」とした。

朱に染められた躑躅を境界として西側にある御殿は世俗的な政治の世界である。こうした日常生活や労働といった社会生活とは、芸術を問う場ではないとタウトは言っているようだ。それが桂離宮では躑躅を境界として、隣接しながらも明瞭にその領域を重ねることなく、それぞれの庭の特性を損なわずに十分に発揮させている、桂離宮の三種類の庭の明瞭な空間構成が、花によりそれとなく示されていることを評価しているようである。

第十葉で描かれた朱に染まる躑躅のその延長は第十一葉へと継承される。そこでは芝と樹木だけの庭の説明から、タウトがドイツ時代より追い求めてきた理想社会の世界観へと大胆に論考を展開させていく。

2. 第十一葉 新御殿の御庭と結接点 [図62][図63]

第十一葉では単なる桂離宮の御庭の境界の話から大きく展開させている。すなわち新御殿の前の芝の御庭から解釈された「einfach」という概念について述べている。そしてこの「einfach」の概念が「Form」を与え、それが「自然世界」とであるとタウトは一気に語り畳み掛けてくる。第四葉や第七葉で語られてきた御庭の素晴らしい世界とは、この「einfach」という概念からどのように解釈できるのであろうか。それをさらに展開させているのが第十二葉である。

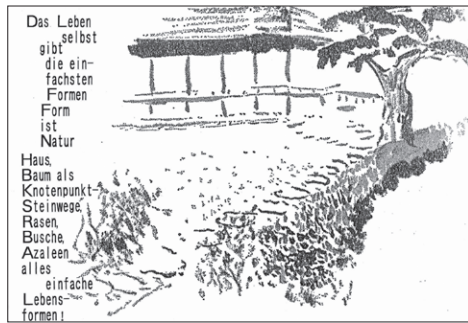


図62 『画帖桂離宮』第十一葉（ドイツ語）

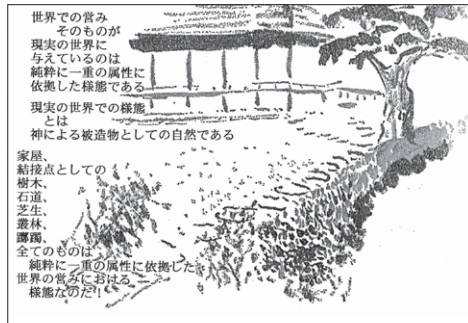


図63 『画帖桂離宮』第十一葉（日本語訳）



図64 『画帖桂離宮』第十一葉の絵が描かれた視点

第十一葉では第十葉の朱に染まった躑躅の灌木が帯状に右上方向へと斜めに走り、ダイナミックな構図で描かれており、見る人の目を捉えて離さない。左手下には芝の御庭の弓場に沿って植えられた灌木が描かれている。そこまで続いてきた延段の石量がこの辺りでとぎれて、飛石に変わる。そしてそこから躑躅の灌木の朱の花の境界帯が始まり、それは大きな樅の木まで続いている。その背景には御殿が描かれている。御殿へ達する飛石から推察すると、左側が新御殿であり右側には楽器の間あるいは中書院から古書院の端部が描かれているようだ。しかしはっきりと判別はできない。重要ではないのであろう。さほど正確さを求めているわけではないようである。[図64]

しかし第十葉と第十一葉をいっしょに広げると、第十葉と第十一葉で一つの絵になっていることが判るであろう。そうしてみると、多少の

無理があるが、御殿の絵も連続して一体となって見えてくるのではないか。すなわち第九葉で月見台の説明が書き切れずに第十葉へとずれ込んだために、第十一葉でもう一度御殿の姿を描き込んだと考えられる。文章は第十一葉の左側にのみ書き込まれている。最初に「Das Leben selbst gibt die einfachsten Formen」とある。篠田訳では「生活そのものが最も簡素な形式を与える」とあり、拙訳では「世界での営みそのものが現実の世界に与えているのは純粋に一重の属性に依拠した様態である」とした。篠田のように日本語の一語に還元させて訳してしまうと、どうしてもタウトが考えている世界観が表現できなかったため、拙訳ではあえてこのような長い訳語を与えている。

まず「Leben」である。一般に「生命」や「生活」という一語で表現される場合が多い。単に「生命」という訳では、御庭にある小瀑や石や水そして船着場といった非生物が対象から外れてしまう。「Leben」とはこの御庭の世界を構成している全てのエレメントを対象としている。このためにタウトは『画帖桂離宮』のなかでは、こうしたエレメントをあえて擬人化させて表現していると推察される。そこで拙訳では長くなるが「Leben」を「世界での営み」とした。

次に「einfach」である。この語は一般的には「簡単、簡素、単純」といった意味をもつ。篠田の訳でもほとんどがこうした語へと訳出されている。しかしその真意とは「Fach」が「ein」であるということだ。現実の社会ではあらゆる存在は世俗的な世界から多様な意味が付与されている。すなわち複数の属性を持たされていることが例外的ではない。多くの「Fach」が内包されてしまっている。すなわち純粋な存在ではないということだ。しかしそうした存在の意味が唯一の「Fach」しか持たない存在をタウトは「einfach」という語に託して表現していると解釈できるであろう。タウトは『建築芸術論』のなかでは次のように述べている。「die Formen niemals über das Masse dessen hinausgehen, was die einzelne Sache in sich selbst bedeutet」「それぞれの要素が元来意味するところのものの限界を超過していない。」(注66)(注67)

あるいはドイツ語では素数のことを「einfache Zahl」という。また「einfache Farbe」といえば原色を「Fach」は意味する。それ自身がそれ以外の意味を持たない世界を構成する基本単位を意味している。そこで拙訳では「一重の属性に依拠した」

という訳文をこの一語に与えてみた。

最後に「Form」である。日本語でもフォルムというが「形、形式」など多様な意味を持っている。「Form」の本来の意味を理解するためには、まず存在に与える様々な意味が背後にあることを前提としていることを知る必要がある。それが一つに見えるものとしてこの現実的世界に実態として具現化されたものが「Form」である。タウトは『ニッポン』のなかで「die Form ist die Konstruktion selbst」といって伊勢神宮を説明している。伊勢神宮の建築とは、その構造的な架構自体の表現がそのまま「Form」すなわち純粋な「一重の属性に依拠した」様態であるといっている。(注68)

タウトは現実世界に具現化された様々な存在のなかでも、理想の共同体である御庭を構成しているあらゆるエレメントの営みとは、そのエレメントの存在における属性が「純粋に」(つまり「einfach」という形容詞の最上級の意識)一つしかない存在であり、そのような一重の意味しか持たない存在が現実世界に顕現する場合には、それに依拠した様態を呈すると表現している。それが「Form」を用いて表現されているのである。

こうしてタウトの語る意味を解釈してくると、それに続く文章「Form ist Natur」が興味深いものとなってくる。篠田訳「自然は形式である」とする。拙訳では「現実の世界での様態とは 神による被造物としての自然である」とした。

まず「Form」は一重の属性が具現化された「現実の世界での様態」となる。それが「自然」なのである。その自然とは、西欧文化では基本的にキリスト教文化であり、神が完全なものとして創造したという共通認識がある。しかしタウトの時代はニーチェが神を殺した後の時代であるため神は存在していない。そのため新プラトン主義以前のプラトンにならっていえば、地上の現実の世界の様態とは「イデアの影」ということになる。この「イデア」とは純粋な一重の属性しかもたない理想の存在の理念である。現実世界はその影に過ぎない。そのような解釈に基づいて拙訳では「Natur」は「神による被造物としての自然」としてある。日本では神はまだ死んでいないため、理解を促すうえで神という語を強引に入れてみた。

この「イデアの影」に相当する「Natur」の具体的な姿の種類が、以下の文のなかに列挙されている。すなわち「Haus, Baum als Knotenpunkt—Steinwege, Rasen, Busche, Azaleen」である。篠田訳で

は「御殿、結合点としての一株の樹、飛石道、芝生、繁み、躑躅」であり拙訳では「家屋、結接点としての樹木、石道、芝生、叢林、躑躅」である。

それら全てが「alles eifache Lebensformen」であると再確認しているのである。篠田訳では「一切が最も簡素な生活形式だ!」となる。拙訳では「全てのものは 純粋に一重の属性に依拠した 世界の営みにおける様態なのだ!」ということになる。

御庭の世界とは、タウトにとって『アルプス建築』で追求した理想社会が具現化されたものとして感じられたようだ。その御庭という理想社会を構成する全ての要素とは、属性が一つにまで還元された純粋な存在であったのだ。それら全てが社会的義務を自覚して自律しており、多様な関係性を相互に結んでいる。そのような世界を構成していることを、桂離宮の御庭での体験のなかでタウトは確信している。全ての御庭の構成要素の存在とは純粋な生の営みがそのまま具現化されたものとして、すなわち神が完璧に創造したものとしての被造物のような純粋な存在であるとして、それを「Lebensform」という造語で説明している。

ここで解釈を残した「Knotenpunkt」について考えてみたい、篠田は「結合点」と訳したが拙訳は「結接点」である。これは具体的に飛石の園路が分岐するのをタウトが見て述べたものである。すなわち御成門から中門まで、あるいは露地を含めた回遊路が基本的に一本道であったのに対して、第十一葉の絵にあるように、突然この新御殿の前の芝の御庭では三つの方向に分岐しているのである。その分岐する場所が巨木の位置であったことを本文は意味している。御殿側から見れば、月波楼や古書院や中書院そして楽器の間あるいは賞花亭や園林堂から土橋を経てきた園路が、すべてこの巨木のところで一つに集まるのである。

タウトは桂離宮に関する記述においてももう一箇所だけこの「Knotenpunkt」という語を用いている。それは御庭ではなく御殿の内部空間においてである。『日本の家屋と生活』には「Hier war der Knotenpunkt, von wo es weiter zum Wohnflügel ging」「ここは古書院と新書院とをつなぐ結合点である。」と中書院について記している。(注69)(注70)

ところでこの「Knotenpunkt」として第十一葉に描かれている樅の木は、タウトが訪れた直後の1934年9月に京都を直撃した室戸台風により倒れてしまった。このため直後に植えられた樅の木はいかにも細く頼りない幼木であった。タウトがこ



図65 室戸台風で倒れる以前の1929年頃の樅の木

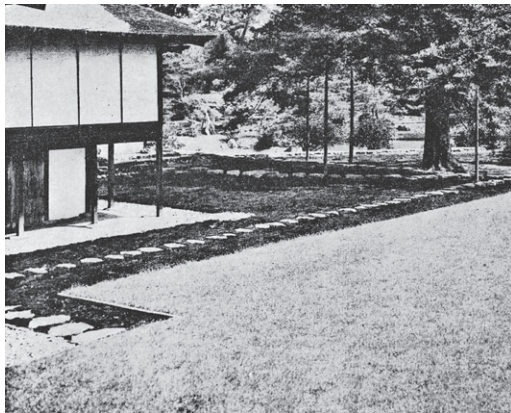


図66 室戸台風で倒れる以前の樅の木



図67 1950年当時の樅の木 楽器の間から見た樅の木。まだ幼木で細い。



図68 現在の樅の木 室戸台風から80年を経て、当時を凌ぐ巨木となっている

ここに描いたような迫力のある姿ではない。ちなみに篠田英雄が初めて桂離宮を拝観したのは室戸台風の後の1942年2月のことであった。すなわちタウトが描いたような第十一葉の樅の木の御庭の風景はもはや存在していなかった。[図65][図66][図67]

しかしその時に植え直した樅の木の幼木もすでに80年を経ている。現在桂離宮を訪れたときに出会うのはその後成長した巨大な樅の木である。もしかするとタウトが当時見た樅の木と、さほど大きさではひけをとらないのではないのか推察して

いる。[図68]

3. 第十二葉 建築の線と御庭 [図69][図70]

第十一葉では「einfach」という概念から、自律した御庭の要素が構成する世界が説明された。それに対して第十二葉でタウトは建築の空間構造から生み出される軸線や壁面線に着目している。その家屋が持つ空間軸と、この池を取り巻く御庭の空間との関係という視座から、タウトが追いつめている理想の共同体のありうべき姿を改めて述べている。

第十二葉に描かれているのは月見台のある古書院の平面図である。それは面ではなく線により単純に描かれていることが判る。そして第十二葉の左側下には第十一葉を継承して、「結接点」である樅の木が描かれている。その有機的な表現は明らかに御殿を描いた単純な線である無機的な表現とは対照的である。その両者を結び付けるように、そこには三方に延びる飛石の園路と賞花亭のある大山島へと渡る土橋が四方目の園路として描かれており、第十一葉の説明の補完の役割を果たしている。朱に染まった躑躅が描き込まれている。この躑躅に挟まれた土橋が、二つの御庭を境界付けて、分離すると同時に両者を結び付けている。

第十二葉中央上部に最初の説明がある。「Warum setzt sich keine Linie des Hauses im Garten fort?」篠田訳では「なぜ 家屋の線は御庭

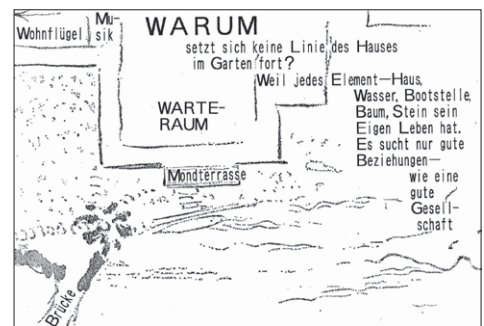


図69 『画帖桂離宮』第十二葉（ドイツ語）

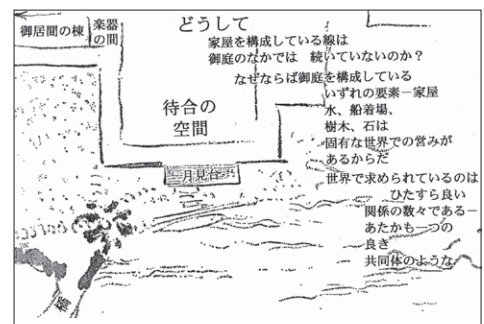


図70 『画帖桂離宮』第十二葉（日本語訳）



図71 古書院の月見台から見た御庭

の中へ通じていないのか」となる。拙訳では「どうして 家屋を構成している線は御庭のなかでは続いていないのか？」である。

この文章もこれだけでは理解が困難であった。しかし『日本文化私観』が明瞭に説明している。「der japanische Garten keineswegs Architekturlinien fortsetzen darf, sondern, dass im Gegensatz zum europäischen Garten, speziell dem französischen」すなわち「日本の庭園が絶対に建築に現れた線を追ってはならぬということ、従ってヨーロッパの、特にフランス風庭園のそれとは反対に」である。(注71)(注72)

タウトがこの文章でイメージしているのは明らかにフランスのヴェルサイユ宮殿のバロック庭園である。このヨーロッパ庭園を代表とする庭園空間は、建築ばかりではなく、周辺の都市の空間軸と一体化された特異なものである。それを顕著な事例として示すことにより、対比的に日本の桂離宮の御庭の特性を説明している。[図71]

篠田の誤訳は「im Garten sich fortsetzen」である。篠田の訳では「御庭の中へ」と建築の軸がどんどん延びて浸食していくような運動表現となっている。しかしタウトの原文は「御庭の中では」線がないという状態を述べているのである。すなわち壁面と並行な道が御庭の向う側にあるとか、空間の軸に一致するところに燈籠があるといったものであり、家屋の出口からそのまま切れずに軸線が御庭の中へと連続して入り込んでいることを述べているのではない。そのように考えてあらためて第十二葉に描かれた御殿の平面図を見てみると、そこに描かれたものが「家屋を構成している線」を示していることが理解されるであろう。

その次の文章が、その疑問にたいして自問自答している。「Weil jedes Element—Haus, Wasser, Bootstelle, Baum, Stein sein Eigen Leben hat.」篠田訳では「およそ一切の要素—家屋、池水、舟付場、樹木、石はそれぞれ自分自身の生活をもっている」となっている。拙訳は「なぜならば御庭を構成しているいずれの要素—家屋、水、船着場、樹木、石は固有の世界での営みがあるからだ」である。

篠田は文頭の「weil」の訳を省略しているので、文章がつながっていない。そのため対比的な内容を持つ二つの文章のもつ関係性が不明瞭となってしまう。それではタウトがこの後述べる理想社会の内容が曖昧となってしまう。建物の軸線とは、フランスのような絶対王朝が造営したヴェルサイユ宮殿庭園に読み取れるように、権力の視線が宮殿から放射されて庭園ばかりか都市を貫き、封建主義を象徴したものとなっている。それに対してタウトが理想としている世界とは、国益を越えて人々が自律した世界市民として平和な社会を構築していく世界である。これは国王などの権力者が上意下達の支配のもとで達成される平和社会ではない。自律した市民が自由意思に基づいた自治のもとで、社会の下から構築した結果達成されうるような、個人の社会的義務の自覚を前提とした自由と自律が約束された共同体である。

こうした理想世界を構成する家屋、水、船着場、樹木、石は生物であろうが無機物であろうが、自律して自己の純粋な生活を営んでいる存在なのである。この意味を背景として第四葉では「Verpflichtung」をあえて「責務の遂行なのだ!」と訳したのである。

このことをタウトは『日本文化私観』のなかで「jedes einzelne Gartenelement gleichsam ein freies Individuum ist, das sich auf Grund seines eigenen Charakters ebenso zwangslos mit anderen Individuen zu einer guten Gesellschaft vereinigt」すなわち「自由なる個人が独自の性格に基づいて、なんらの拘束も受けずに、他の個人と結合するところの、そこにこそ良き社会が構成されるのである。」と述べている。(注73)(注74) この文章の後半の部分が第十二葉では次のように書かれている。

「Es sucht nur gute Beziehungen—wie eine gute Gesellschaft」篠田訳では「そしておのおのの要素は ひたすらすぐれた相互関係を求めている—あたかも良き社会さながらに」である。拙訳では「世界で求められているのは ひたすら良い関係の

数々である―あたかも一つの良き共同体のような」とした。

まず非人称の「es」の解釈である。良き関係を求めているのは御庭の構成要素ではない。「es」は指示代名詞ではない。あえていえば「es」は神様のことである。自然神学では自然世界を指す。世紀転換期ドイツではドイツ民族主義の精神世界である。こうした世界観や茫漠とした精神世界のなかで求められるものを表現するときに、この非人称の「es」を用いている。その世界とは「社会的義務の自覚を前提とした自由と自律が約束された共同体」である。指示代名詞として解釈すると世界観が欠如してしまう。

また相互関係の名詞が複数形であることが非常に重要である。たとえその関係が良くても、一つの関係だけでは封建社会と同じ意味となる。タウトはこの後の葉のなかで、次々と発見していく様々な関係性を指摘し、良い社会のあり方を多方向から説明していくのである。タウトが求めたこのような理想社会の考え方を訳出しないと、タウトの真意が伝わらない。そして最後の「Gesellschaft」を「社会」と訳してしまうと、資本主義社会や封建主義社会とおなじような支配権力により秩序立てられた組織と誤解される可能性が否定できない。このような世界をタウトは「日本建築の世界的奇蹟」では「入口の門、家屋、部屋、庭園及びその他一切のものが軍隊のように整列し、上官の指揮下に前後左右に隊列を《編成》する」とわざわざ説明している。(注75)

さらに重要な点は、一つの共同体のなかに複数の関係性があるという、両者の対比が、篠田の訳では読み取れないことである。篠田は複数形を訳出しない。このために自律した個人の集合体から生まれた自由意思による自治的な自由な生活世界を表現するために、拙訳ではあえて「共同体」という語を用いてみた。

このような世界をタウトは「日本建築の世界的奇蹟」では整理して以下のように述べている。「infolge der Kraft der Einzelteile, infolge ihrer Freiheit und Selbstständigkeit die stärkste Einheit des Ganzen unerreichbar wie ein Kette, entsteht」すなわち「個々の部分がそれぞれの自己の目的、本分および意味に従いつつ渾然たる全体を形成してあたかも一個の生物のごとくであること」このことこそ桂離宮の御庭でタウトが見出した理想とする共同体の本質なのである。(注76) (注77)

最後に第十二葉で気になる絵の部分の指摘したい。それは月見台の正面の船着場と舟の絵である。この船着場の線が、御庭では古書院のいかなる線と重ならないで斜めになっている。これが第十二葉の絵が描かれた直接の理由である。そして第十二葉の絵全体がまさに本文の説明図となっている。しかし舟と船着場については、第十二葉では一切触れられていない。しかしそれは『ニッポン』のなかで詳しく述べられている。「wie sonst oft andere Bootsstellen auch, das schräge Angleiten des Bootes der Ein- und Aussteigenden ermöglicht. Durch diese schräge Landungsstelle aber wir der Blick in der Richtung der Bewegungslinie zu einer Kette von Azaleenbüschen geleitet, weiter zu einer Brücke, die zu Tempel und Gesellschaftspavillon führt.」すなわち「この船着場は、ほかでもしばしば見かけるように、乗り降りする人達の便をはかって小舟を斜に岸につけるようにしてある。すると視線は、その動きのままに一連の躑躅の植込をたどり、更に御堂と賞花亭に通じる橋に達する。」のである。(注78) (注79)

問題はここに描かれた舟の向きである。それは第八葉に描かれた舟の向きにおいても同様である。船着場が斜めなのは、大型バスターミナルでも散見するように、斜めにすると舟がそのまま岸に近付いて寄せやすいからである。乗り降りし易いからではない。タウトは舟が出るときのことばかり気にしているようであるが、自動車でも縦列駐車にしにくいように、進入進路に沿うように斜めになっているのである。そのように常識的に考えてみるならば、描かれた舟の方向は逆の時計回りが正しい。タウトの絵は誤っている。

ここで描かれた舟の方向に違和感を覚えたのもう一つの理由がある。一般的に船やそれにならった飛行機では、乗客の昇降をするのは胴体の左舷と決まっているからである。船の右舷を接岸することは通常は有り得ない。すなわちタウトの描いた舟の方向は逆なのである。タウトの絵には描かれていないが、このように逆時計回りに舟を寄せようとすると、中の島があつて舟を寄せることはかなり難しいのである。中の島に架かる橋の下を舟が通過できないからだ。そもそも回遊式庭園の陸側の園路では時計回りを常としているが。舟は自由に御池では逆時計回りで茶屋巡りをしたのであろうか。笹舟のような小さな舟ならば可能かもしれない。[図72][図73]

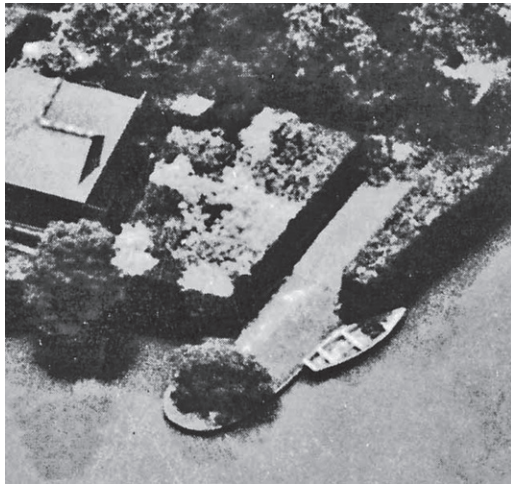


図72 亀甲岬に着けられた舟



図73 亀甲岬に着けられた舟

しかし大型の船ではないものの、当時の船遊びで用いた舟は現在桂離宮で見られるようなものではなく「龍頭^{ゲキシュ}鰐首」という龍の首が船首についた屋形船のような「楼船」と呼ばれる唐めいた舟であったようだ。それらしい舟ならば現在の京都の神泉苑で見ることができる。それは中国の江南地方のような運河で結ばれた地方には「書画船」といわれた文人のための舟があり、日本の舟もそれを踏襲したものと考えられる。たとえば当時後水尾天皇が桂離宮へと御成になったときには、最初からこの「楼船」に乗り込み、御池を回り、どんちゃん騒ぎし、そのまま桂川へと出て行ってまた戻ってから初めて御殿近くで下船して書院へと入っていったという記録が残っている。(注80)

こうしたことを踏まえると、船着場に関するタウトの考察はそのまま鵜呑みにするのは無理がありそうである。はたしてタウトは二度にわたる拝観のときに、御池を回遊している舟の姿を実際に見たのであろうか、彼のあらゆる著作からは、そのような事実を認めることはできない。

第7節 御庭から導き出された結論

この第十三葉が『画帖桂離宮』の前半の最後の葉となる。端的な言葉でタウトはここで桂離宮の御庭に見出したもう一つの芸術のあり方について結論的にまとめようとしている。そのため絵は描かれていない。非常に大きな文字で自信あり気に記されている。伝統的日本の建築と庭園から構成された世界に、タウトは唯物的世界とは対極的な精神世界を体験した。それを通して、そこに理想社会を見出したばかりでなく、もう一つの芸術のあり方の可能性を確信したのである。大上段にかまえて芸術の本質を語ったのがこの前半の最終葉となる第十三葉であった。後半となる裏面では御殿にテーマを絞る。そこで前半に御庭で展開させた芸術の概念を確認しながら、さらなる新たな展開により後半の結論へと導いている。

1. 第十三葉 芸術と意味 [図74][図75]

わずかに三つの言葉で第十三葉の左側の文章が構成されている。そして右側でもわずか八語による表現により、第十二葉まで論及してきたものをまとめている。この第十三葉では、前出した言葉である「einfach」が鍵となっている。これこそが芸術の本質を語るうえでもっとも重要な概念の一つであるからだ。

まず右側には「KUNST ist SINN」とある。篠田

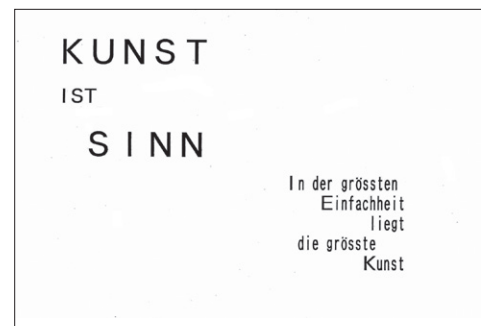


図74 『画帖桂離宮』第十三葉（ドイツ語）

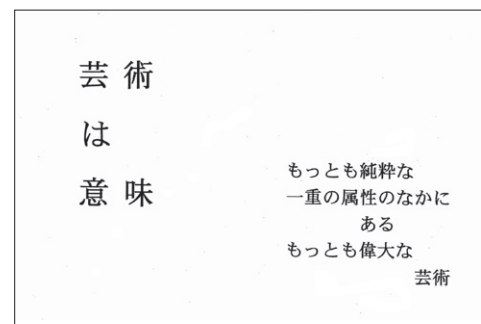


図75 『画帖桂離宮』第十三葉（日本語訳）

訳では「芸術は意味である」であり、拙訳では「芸術は意味」となっている。

この「Sinn」という語には多様な解釈が可能である。たとえば「知覚、感覚、意識、感受性、意味」である「日本建築の世界的奇蹟」では第十二葉で語られていた理想社会に関係してこの「Sinn」が用いられているので、それから検証を始めてみたい。「jedes einzelne Stück sich genau nach einem Zweck, seiner Bestimmung seinem Sinn richtet, wie ein lebendes Wesen? Eine gute Gesellschaft freier Individuen.」すなわち「個々の部分がそれぞれ自己の目的、本分及び意味(Sinn)に従いつつ渾然たる全体を形成してあたかも一個の生物の如くであることこそ(美しい)……それは自由な個人から成る良き社会の如くである。」である。ここでは「Sinn」は「意味」と翻訳されている。自分が社会のなかで果たすべき責務、あるいは位置付けられた純粹で一重の属性が「Sinn」という語の本質のように解釈できるであろう。(注81)(注82)

またタウトは『ニッポン』では「Die gesamte Differenzierung aller dieser vielen Einzelteile des Gartens war zu einer Einheit verbunden. Es war eine Schönheit erreicht, die absolut nicht dekorativ, sondern funktionell im geistigen Sinn ist.」すなわち「このように御庭の諸部分は著しく分化しながら、しかもすべてが相集まって一個の統一を形成している。ここに達成された美は、決して装飾的なものではなく実に精神的意味(Sinn)における機能的な美である。」と書いている。ここでは「Sinn」は「意味」と訳されている。しかしその意味が「精神的意味における機能的な美」とある。「意味」とは精神に係わるものなのだ。この精神における機能美とはいったいどのようなものなのだろうか。(注83)(注84)

こうしたタウトの「Sinn」の使い方からは、哲学的な背景があるように思われた。一般的に多様な属性を持って世俗的世界に存在するものは、その存在を理解する場合には、一つの意味に還元してしまい、そのほかの属性を捨象してしまう。たとえば「林檎は赤い」といったものである。そのため意味という概念には抽象化あるいは一般化といった側面が指摘されよう。そしてここから言えることは二つある。ひとつはたった一つの意味に還元することが理解するという意味であること。そしてもう一つは、その意味は客観的ではなく人間の感覚が決定することである。言い方は悪いが

独断と偏見である。たとえばヨーロッパでは「林檎は酸っぱい」からである。

世俗的な現実世界では、どの存在にも意味が重層化されている。それが単層すなわち一重になることをタウトの言葉では「einfach」という。限りなく一つの意味へと近付いた存在では、それが現実世界において顕現したものには一つの意味しか読み取れない。それ以上還元することも一般化することも普遍化することも抽象化することもできないのだ。一重なのだ。

タウトはこうした存在から成り立っているものを「美しい」と言っている。一重の意味「Sinn」が具現化された様態を「Form」といい、それから成り立っている世界が「Natur」であると言っているのだ。これは具象の世界、すなわち唯物的な世界におけるタウトの美の定義である。

しかしこの第十三葉でタウトが語っているのは唯物的な芸術の話ではない。もう一段階発展させている。もう一つ別の芸術の定義をしているのである。それは物ではなく精神世界における美である。精神世界における「Sinn」が、もう一つの芸術の世界を生み出したと言っているのである。それは「意味」へと還元された存在が、自律したまま相互に見えない関係性を形成するというなかに出現するもう一つの関係性の芸術の概念である。このもう一つの芸術は単体において成立しない。二つ以上の単体の相互のなかで一つ以上の関係が成立したときに、初めてその関係においても一つの精神世界における「意味」が生まれるのである。これがタウトにおけるもう一つの芸術の概念であるようだ。

それにタウトが初めて気付いたのは松琴亭の青と白の市松模様の床の間の壁のデザインであった。それをタウトが最初に見たときの印象はすこぶる批判的であった。単体の唯物的な存在が持つ「意味」では、これは芸術ではなかった。しかし「鼓の滝」との関係に気付いたときに、タウトは感激するのである。この瞬間に小さな滝と青い壁紙はそれぞれの唯物的な世界での「意味」を失い、両者の関係のなかに、それぞれの存在は精神的な世界において全く別の新たな「Sinn」を初めて獲得するのだ。すなわちその滝や壁紙の色が芸術的な美しさを持っているのではなく、異質で無関係と思われた自律した存在同士が結び付けられることにより、機能的な「Sinn」ではなくもう一つの精神的な「Sinn」がそれぞれの存在に生み出された

のだ。その精神的な「意味」とは客観的に存在しているのではなく、それに気付いた人間側の精神のなかに、視覚をとおしてもう一つの芸術として認識されうるのだ。こうした精神的な無数の関係性が具現化されたものとしての桂離宮の御庭に出会ったため、タウト自身の精神世界は満たされ「泣きたくなくなるほど美しい」と目を潤ませたのである。水原徳言は、篠田英雄を連れて1942年に桂離宮を訪れたが、興奮してその夜は眠れなかったという。篠田は桂離宮に心を動かすことはなかった。

第十三葉の右側ではこうして定義された一つの芸術として、導き出された「einfach」の概念から、もう一つの美の概念について語っている。「In der grössten Einfachheit liegt die grösste Kunst」篠田訳では「最大の単純のなかに最大の芸術がある」である。拙訳では「もっとも純粋な一重の属性のなかに ある もっとも偉大な芸術」である。拙訳の語順は原文にならっている。

すでに「einfach」については第十一葉で十分に論考し尽くされている。その「einfach」が最大であるという表現を、拙訳では「純粹」と意識してみた。究極的な唯一の属性にまで還元された状態を表現したつもりである。そうすることにより「意味」と「一重の属性」は同じものとなり、現実の唯物的世界で一つの芸術に到達する。しかしそれと同時に、視覚をとおしてそれを越えて新たな関係性を結びうるような可能性が初めて生まれるのである。それは唯物的な美を越えて、精神的な世界におけるもう一つの芸術の域に到達するのである。

この芸術の概念については、後半の結論へと至る過程でさらに論じられ、あらためて『画帖桂離宮』全体の結論へと達することになる。

注釈

第1章 『画帖桂離宮』の誕生

第1節

注1 本多俊多＋藤岡洋保＋岡崎乾二郎「戦前／桂離宮／タウト」、磯崎新＋鈴木博之＋石山修監修『批評と理論』INAX出版、2005年、pp.203-211.

注2 高崎から柳宗悦宛へ出されたこの昭和10（1935）年2月27日付の手紙は日本民芸館に所蔵されている。

注3 トルコのイスタンブールから篠田英雄宛へ出されたこの昭和12（1937）年1月31日付の手紙は岩波書店が所蔵していた。

注4 トルコのイスタンブールから篠田英雄宛へ出されたこの昭和12（1937）年5月1日付の手紙は岩波書店が所蔵していた。

注5 トルコのイスタンブールから篠田英雄宛へ出されたこの昭和13（1938）年1月20日付の手紙は岩波書店が所蔵していた。

第2節

注6 内田祥士『東照宮の近代―都市としての陽明門』ぺりかん社、2009年、p.185.

第2章 『画帖桂離宮』を読む

第1節

●外装

注7 『S D 特集＝ブルーノ・タウト再考』鹿島出版会、1978年12月号、p.77.

●表紙

注8 ブルーノ・タウト、篠田英雄訳『日本の家屋と生活』岩波書店、2008年、p.326.

注9 Manfred Speidel ' Bruno Taut and Katsura Villa', Virginia ponciroli "Katsura imperial villa" Electa architecture 2004, p.332.

注10 ブルーノ・タウト、篠田英雄訳「日本建築の世界的奇蹟」、ブルーノ・タウト著作集『日本の建築』春秋社、1936年、p.38.

注11 Bruno Taut 'DAS ARCHITEKTONISHCE WELTWUNDER JAPANS (12.11.1934)', "Bruno Taut ICH LIEBE DIE JAPANISCHE KULTUR" Gebr. Mann Verlag Berlin, 2003, p.99.

注12 注7、p.77.

第2節

●第一葉

注13 注9、p.332.

注14 注8、p.351.

注15 注10、pp.30-31.

第3節

●第二葉

注16 注9、p.332.

注17 ブルーノ・タウト、篠田英雄訳『ニッポン―ヨーロッパ人の眼で観た』春秋社、2008年、p.23.

注18 注10、p.36.

注19 注11、p.98.

●第三葉

注20 Bruno Taut "BRUNO TAUT NIPPON, mit europäischen Augen gesehen", Gebr. Mann Verlag Berlin, 2009, p.25.

注21 Bruno Taut "Das japanische Haus und sein Leben, Houses and People of Japan" Gebr. Mann Verlag Berlin, 1997, p.273.

注22 注8、pp.335-336.

注23 Bruno Taut "BRUNO TAUT IN JAPAN DAS TAGEBUCH, Erster Band 1933", Gebr. Mannn Verlag Berlin, 2013, p.22.

注24 注9、p.333.

第4節

●第四葉

注25 注8、p.337.

注26 ブルーノ・タウト、篠田英雄訳『日本 タウトの日記 1933年』岩波書店、1975年、p.40.

注27 注17、p.23, 33.

注28 長谷川章『ブルーノ・タウト研究、ロマン主義から表現主義へ』ブリュッケ、2017年、pp.259-260.

●第五葉

注29 注20、p.26.

注30 注21、p.275.

注31 注20、p.26.

注32 注21、p.275.

注33 注8、p.338.

●第六葉

注34 注17、p.36.

●第七葉

注35 岩波写真文庫50、『桂離宮と修学院離宮』、岩波書店、1951年、p.40.

注36 注21、pp.275-276.

注37 注8、p.338.

注38 注11、p.98.

注39 注10、p.36.

注40 注8、p.338.

注41 注21、p.277.

注42 注28、pp.244-247, 260-261.

第5節

●第八葉

注43 注21、p.277.

注44 注8、p.339.

注45 注23、p.22.

注46 注26、p.42.

●第九葉

注47 注20、p.26.

注48 注17、p.38.

注49 注23、p.22.

注50 注26、p.42.

注51 『新建築－桂離宮』1982年7月臨時増刊号、新建築社、1982年、p.132.

注52 澤島英太郎『桂御山荘』東亜建築撰書、株式会社龍吟社、1944年、pp.181-182.

注53 注21、p.237.

注54 注8、p.336.

注55 注21、p.273.

注56 注8、p.336.

第6節

●第十葉

注57 注20、p.25.

注58 注17、p.35.

注59 注21、p.274.

注60 注8、p.337.

注61 注21、p.277.

注62 注8、p.339.

注63 注20、pp.25-26.

注64 注17、p.35.

注65 ブルーノ・タウト、篠田英雄訳『日本建築の基礎』『日本の建築』春秋社、1950年、p.26.

●第十一葉

注66 Bruno Taut 'BRUNO TAUT Architekturlehre' "ARCH + " No.149, Oktober 2009. ARCH+Verlag, 2009, p.115.

注67 ブルーノ・タウト、篠田英雄訳『タウト建築芸術論』岩波書店、1948年、p.168.

注68 注20、p.18.

注69 注21、p.287.

注70 注8、p.342.

●第十二葉

注71 Bruno Taut "BRUNO TAUT JAPAN KUNST mit europäischen Augen gesehen" Gebr. Mann Verlag Berlin, 2011, p.178.

注72 ブルーノ・タウト、篠田英雄訳『日本の芸術』春秋社、1950年、p.307.

注73 注71、p.178.

注74 注72、p.307.

注75 注10、p.35.

注76 注11、p.98.

注77 注10、p.35.

注78 注20、p.25.

注79 注17、p.35.

注80 磯崎新、藤森照信『磯崎新と藤森照信の茶室建築談義』六耀社、2015年、pp.382-385.

第7節

●第十三葉

注81 注11、p.98.

注82 注10、p.35.

注83 注20、p.26.

注84 注17、p.38.