

## 十八世紀における不安の美学(続)

### ——世紀末の光と闇——

愛知教育大学外国語教室 山中哲夫

(昭和58年11月24日受理)

#### イギリス式庭園・廢墟・球体建築

イギリスはフランスの百科全書家たちに理神論、経験論、自然哲学、民主政治理論などの思想的影響をあたえたが、また新しい造園術をもフランスに輸出した。これはそれまでの左右相称的なフランス式幾何学庭園とは全く異なり、どこにも基本となる線がなく、道は曲がりくねり、細道に分かれ、それぞれの道が園内の見晴らし台や噴水や人工的な洞窟、また記念碑などに通じている。この現象は、一言で云えば、自然と文明を完全に和解させようとする試みに他ならない。つまり自然と理性を一体化させようとするのだ。と同時に、きわめてロココ的なこの自由と変化と親密さの混ざった連続的空間によって、偽わりの人工的空間を作り上げ——自然を模倣したものであって、自然そのものではない——その空間を自己を保護する一種の「隠れ家」(asile)にしようとする試みでもある。◀外界では歴史の嵐が迫っているとき、ひとは永遠の瞬間に生きるという錯覚に耽る▶(スタロパンスキー)<sup>(1)</sup>ここには確乎とした統一的原理が欠けている。眺めの多様性、偶然の不意打ちという力動性が、一大調和へと向かう志向性に欠けている。すなわちこの世界は偶然と無秩序のみが支配している衰弱した世界である。自然と文明(理性)という対立概念の調和をめざすはずのこの種の庭園も、実際は、皮肉にも快樂と倦怠が紙一重の、サド侯爵を生んだ世紀末の倒錯の世界の産物にすぎないのである。

◀そこには、ただ一つの点へとわれわれの望みをひきつけるようなきわだった点がない。人びとは、自分がどこから来てどこへ行こうとしているのかを尋ねようともせず、たださまよい

歩くのだ▶(ゲーテ)<sup>(2)</sup>

マリヴォの仮面、ポーマルシェの権謀術数、フラゴナールのブランコ、ゴヤの人形などの意味するものがやはりここにもある。イギリス式庭園の流行も「中心の喪失」の一つの現象に他ならない。

イギリス式庭園という陰翳の多いこの「隠れ家」は地理的逃避であると同時に、時間的逃避でもある。この庭園独特の辺境性が園内の建物をやがて廢墟に変える。廢墟もまた庭園と同様に自然と人工の調和をめざすものだが、そこにはさらに◀生>と◀死>の和解という新たな要素が加わる。◀人間の手になる作品がついにはまるで自然の産物のように感じられる▶とゲオルク・ジンメルは云ったが<sup>(3)</sup>、彼はまた次のようにも云う——◀建物を上へと築いたのは人間の意志である一方、その建物が現在の景観を与えているのは、力学上の力、下に向かって牽引し、侵蝕し、崩れさせる自然の力である▶(小西嘉幸訳)しかし完全に崩壊してしまえば廢墟にならず、たんなる瓦礫となってしまう。ここに微妙な上昇・下降のバランスが生じる。すなわち、過去と現在の両方ともを同時に現前させる自然と人工の調和が働くのである。そこから一種の平安な静止感が生じる。空間的な奥行に時間的な奥行が加わり、「不在」が眼前に立ち現われる。マニャスコの『廢墟の兵士と浮浪者たち』、ゲルディの『古代廢墟の人々』、パンニーニの『廢墟』、ロベールの『ローマ寺院の廢墟』、これらのそれぞれに異なった作品も、その中断された鉛直線(円柱)によって、現在時に食い込んだ過去時という不在の世界を見事に描き出している。ユベール・ロベールについてディドロはその1767年のサロン批評の中で熱っぽくこう語る。

◀廢墟が私の裡に目覚めさせる思いは壮大なのだ。いっさいは無と化し、滅び、過ぎ去る。世界だけが残る。時間だけが続く。この世界はなんと古いことか！私は二つの永遠の間を歩いているのだ>(4)

ところが1780年代になると、この断片と断片の重なり合いによって時間と空間という二つの永遠を表現していた廢墟とは全く異なる、特異な建造物が現われる（これは結局プランだけに終わったが）未完成の永遠ではなく完成の永遠——大革命の太陽神話を思わせるような——を象徴するプーレの球体である。もっとも球体志向はプーレにはじまるのではなく、彼よりも十年ほど前にクロード・ニコラ・ルドゥーが所謂◀球形の家>と呼ばれる『耕地監視人の家』を設計したが、これも実現されず、プーレに引き継がれたわけだが、このユートピア的建造物はプーレにおいてさらに高邁な理念世界をめざすものへと変化した。この時代の人体像はレオナルド・ダ・ヴィンチ時代の◀もはや広げられた手足の周囲に描かれる円環に繋がる全体的なプロポーションではなく、(イギリス庭園のような)風景と同様に多種多様な曲線となる>(5)のだが、ところがここで建築界では先祖返りのような突然変異が起った。◀感受性の「新体制」が樹立され、これはもはや多様な感覚に、ではなく、偉大な精神的直観の統一性に身を委ねるようになる>(6)これは一見、十六世紀あるいは十七世紀のプラトニズムの復活のように見える。しかしそこには新たな様相が窺える。これを見逃がしてはならない。つまり◀力とエネルギーの觀念が絶対的に近代的なアクセントを帯びた意志説の中に理想主義を反映している>のである。この球形は、ダ・ヴィンチへの回帰ではなく、反ロココの運動の表われなのである。プーレはアイザック・ニュートンのための巨大な記念碑を設計した(1784年)完全な円形のドームでどこにも入口が設けられていない。暗い内部の丸天井には細かい孔がいくつも配置されて、昼の自然光がそこから射し込むことによって、この無数の孔が謂わば星座の星々のように輝くのである。ドームの頂

点は地上約147.2メートル、球体の半径は約67.1メートルもある。さらにこのドームには同心的に三層の台座が周囲をかこみ、さらにそれぞれの周縁にはやはり同心円的に二列に樹木が植えられている。エジプトのピラミッドや地下納骨堂を思わせるこの記念碑は、昼と夜の統一への、地球が自転でいびつに歪む前の——原罪以前の——純粹な球体への憧憬を反映したものである（これはフリーメイソンの思想を想起させる——後述）彼がこのような◀太陽の寺院>(スタロバンスキー)を空想していた頃の世相はどうであったのか。やがて大革命の舞台となるパリの風俗はいかなるものであったのか。

### 1780年代の世相

パリは乱れていた。貴族にも、新興ブルジョワにも、都市労働者にも、農民にも、賤民にも、信じ得るだけの大きな精神的規範は何もなく、ただ保身のため、自己の利害のためだけに、虚偽に虚偽を重ね、あるいはその日その日の生活を守るだけで精一杯であった。物質的生活が全てであった。このような中でもっとも悲惨な犠牲者はいつも力の弱い貧民であり、女性であった。「夜の梟」と渾名されたレチフ・ド・ラ・ブルトヌは、このような夜の巷間を徘徊し、そこで目撃したものを仔細に報告している。

◀(……) 私たちが彼女に言う通りの金を払うと、彼女は部屋の内幕をひいた。そこにはやや凹面になったガラスがあって、そこから素裸の百姓娘(少女)が見えた。(……) 実のところ、パリに来て二十年近くも私はこの街のあらゆるものを見聞してきたが、まだこんな売春は見たことがなかった。(……) 娘は処女であった。騙されていたのだ。自分のやっていることが分っていなかったのだ>(pp. 180-181) (7)

◀パリに来て以来、女のような男(*efféminés*)の話をよく聞いた。(……) 私はサン＝トレノ街を通っていた。シャン＝フルリ街の角で、

ちょっとした人ばかりを見た。近づいてみると、十六歳くらいの少女らしいのがいて、皆、この美貌に感嘆していた。私は彼女の優しく素直な美しさに驚いた。(……) 彼女は私に微笑んだ。世の中にこれほど魅力的な微笑みもなかった。どぎまぎしていると、この子は黙ってスカートをめくり上げて、ズボンを見せた。それで私はこの子が少年だと分った(……) >(p. 24, p. 26)

ロンギの絵に代表されるイタリア喜劇の仮面による変装や、牧歌風の仮装、またエグゾチスムによるトルコ王妃風衣裳、スペインに見られる“マハ”熱、これら宮廷人の間に流行した変装熱が、ここでは性倒錯というもっとも極端でもっとも直截な形で風俗の一部をなすにいたっている(もっともこの少年が自らの意思でこのような扮装をしたのかどうかは不明だが) 次の例は、処刑見物の光景である。

<(……) この男は他の二人の仲間と同じように車裂きの刑に処せられた。私はこの処刑をまともには見られなかった。それでうしろに離れた。だが、デュ・アモヌーフはすべてを平然と眺めていた。私は別の観察を行った。あわれな囚人たちが苦しんでいる間、見物人たちの様子をじっと窺ったのだ。彼らはお喋りをしたり、笑ったり、まるで客寄せ道化を見物しているかのようだった。なかでも一番私を憤らせたのは、恋人連れの、とても美しい若い娘だった。彼女はおかしそうに吹き出して、あわれな囚人たちの様子や叫び声をからかっていた>(p. 171)

極度の恐怖や不安はもはや真実のものではなく、「恐怖劇」、「不安劇」という虚構にすり替り、感性はこの「劇」に何らの参与も行わない。自己の身は安全である。当時流行したアルプス旅行のように、自然が「自然」という額縁付きのスペクタクルと化し、さらにそれを眺める各個人間にもいかなる共感や連帯も存在しないのである(フランス大革命は、一面では、この殺伐とした精神と感性の荒廢に対する、同程度に殺伐とした暴力的反抗

と見做すこともできる) レチフがところどころで証言しているように、一般の風潮は精神の高みなど求めず、過剰な欲望(名誉欲・金銭欲・性欲)と名状し難い巨大な不安の感情に支配されていた。監獄はあくまで冷酷であり、建物の外貌はいかにもそれらしく造られており(<なんという石の塊! なんという身の毛もよだつ扉だったろう! > p. 182) 裁判官は決して被告人に救いの手は差しのべず、法律自体もきわめて不合理、非人間的なものであった。

<わが国の監獄の空気は囚人たちに悪行を吹き込むに違いない、というのはそこから出る者は必ず極悪人となって出るからだ。これは監獄の管理方式(régime)のためだ。看守たちの粗暴な厳格さ、習慣によって人間を人間とも思わなくなり、通行人の身ぐるみを剥いだ彼らと同じやり方で彼らを扱う看守たちの厳格さのせいであり、被告人を進んで極悪非道な悪事をはたらいた者としてしか示さない裁判官たちの残酷な冷たさのせいだ>(p. 88)

聖職者も墮落していた。この時代のモラリストであるジュールは日記の中にこう書きしるす。

<この教会を建てた者は神を閉じ込める牢獄を建てたかのようだ。そこには牢獄として欠けているものは何ひとつない。壁の厚み、高い小窓、鉄格子、覗き窓、狭さ、暗さ。この傑作の最後の仕上げに、美しい内陣に地下室を設けた。教会は牢獄である。地下室は土牢である><sup>(8)</sup>

「寛容」というものがかけられないのが、この世紀末の特徴であった。同じくジュールは1787年2月3日の日記でこのように忠告している。

<過ちを尊重していた古代人は、学問に対してはさらに多くの尊敬を払っていた。彼らにあっては、物語(歴史)のもつ特権は、神々について語りながら、自由に真実を述べることができるようなものであったのだ、このことを忘れてはならない>(p. 68)

この1787年という年は大革命を惹き起こす発端となった重大な年である。すでに革命は進行していたと云ってもよい。時の財務総監カロンヌは名士会を召集して、地租の平等、塩税の統一をはかったが、これはすでに自ら王権失墜を暴露するものに他ならなかった。高等法院の王権に対する公然たる反抗が高まり、これら法服貴族によって「貴族の革命」が起こる。彼らは第三身分の支援を受けたが、1789年にはこの両者が烈しく対立することになる。1787年4月3日、国王ルイ十六世はカロンヌを辞職させ、王妃の助言を入れて、代りに枢機卿ロメニー・ド・ブリエンヌを登用したが、この男は野心家だが優柔不断で、先見の眼がなく、事態をいよいよ悪化させてしまった（ラヴァレーによる）<sup>(9)</sup>

この翌日の4月4日、ウィーンでは、モーツァルトが父レオポルト宛に有名な死をめぐる手紙を書き送っている。

「死は（厳密にとれば）ぼくらの生の本当の最終目標なのですから、ぼくはこの数年来、この人間の真実で最上の友人ととても仲良しになってしまったので、死の姿を少しも恐いと思わないどころか、むしろ大いに心を安め慰めてくれるものと考えているくらいです。そうしてぼくは、死がわれわれの真の幸福への鍵であることを知る機会（ぼくが何を考えてるか、おわかりですね）を与えてくれたことで、神に感謝しています（……）——そうしてこの幸福に対して、ぼくは毎日創造主に感謝し、あらゆる隣人に対しても、この幸せにあずかれるようにと心から願っています」（吉田秀和訳）<sup>(10)</sup>

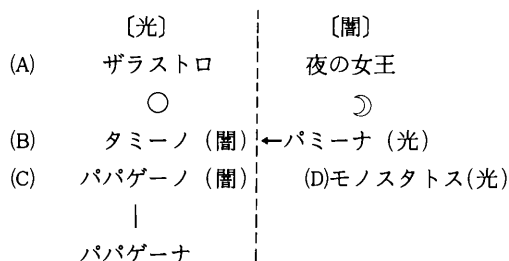
これをたんなる世紀末の終末思想、個人の諦念と考えてはモーツァルトの真意を見誤ることになるだろう（「ぼくが何を考えてるか、おわかりですね」）ここには明らかに当時の秘密結社であったフリーメイソン結社 franc-maçonnerie の思想が語られている（因みに、父レオポルトもこの団員であった）フリーメイソンは宗教的寛容も含む、あらゆる完全なる寛容を説く。さらに、啓蒙時代

の理性の“光”とは別種の、神秘主義的な内部の“光”によって、「生」と「死」を統一させ、個と全体を両立させ、イギリス式庭園では空想と終った自然と理性との和解を成し遂げ、このようにしてこの世紀の宿命であった相対主義を統一された有機的な絶対主義へと転換させようとする精神の革命であった。これは昼と夜を、大地と天空を調和させて、絶対的幾何学図形の中で独立した「永遠」を作り上げようとしたあのブーレの球形の建造物に似てはいないだろうか。ともかく、黙示録的な大洪水のイメージが溢れたこの時代に、この溢れ出る「水」を「光」に変え、理性の広がり象徴する啓蒙思想家たちの放射状の光線を使いながら、しかしその根柢には古代エジプトの秘教を持ったこの思想は、モーツァルトの歌劇『魔笛』の中に見事に活かされたのである。

#### 【魔笛】（1791年9月30日初演）

現代フランスの音楽学者ジャック・シャイエはその劃期的な著作『魔笛——フリーメイソン・オペラ』でこの歌劇におけるモーツァルトのフリーメイソンの象徴体系を詳細に解き明かしたが<sup>(11)</sup>、なかでも注目に値するのは、従来首尾一貫しない寄せ木細工的台本と見做される原因となっていた登場人物たちの性格の矛盾や奇怪な行動を、モーツァルトの真意にそって解釈し直した点である。第一幕では娘を奪われた夜の女王は「善」として、娘を奪った昼の王国のザラストロは「悪」として表わされるが（第4番夜の女王のアリア）、ところが女王の臣民として娘パミーナの救出に向った日本の王子タミーノ——この両者の名前との類似関係は重要である——は昼の王国のエジプト風神殿の前で弁者からザラストロこそ「善」であり、夜の女王の言葉は信じてはならぬと教えられる（第12場）さらに後には夜の女王は娘を無知の牢獄に封じ込める「悪」の象徴として示される（最終場面）いやこれはザラストロや夜の女王に限ったことではない。劇全体を通じて、ダイナミックな登場人物たちの質的転換が行われる。この宇宙開闢神話の構造を、先のシャイエ自身によ

る解釈に従って図示すると次のようになる。



- (A) すでに述べたように、ザラストロは<悪>から<善>へ、夜の女王は<善>から<悪>へ相互に転換し合う。この意味するものは後に述べる。
- (B) タミーノは当初、夜の女王の領域(闇)に属していた。まだ“啓蒙”されていないからだ(<永遠の夜よ！いつ消える？いつ私の目に光が訪れるのか？>第12場)それが神殿での様々な試練(地・水・火・風の試練)を受けて太陽の寺院の住人にふさわしい存在と変る。一方パミーナは当初、昼の王国に拉致されているが、彼女も同様の試練を受けて、タミーノの伴侶にふさわしい存在となり、彼女が本来的に属す夜の領域には戻らずに、太陽の寺院の住人となる。
- (C) 鳥刺しのパパゲーノは謂わばタミーノの一次元低い存在であって、やはりはじめは夜の領域にあったが、これも光の領域に移る。しかしタミーノのように完璧な試練は受け得ず、地上的存在のみである。
- (D) ザラストロの配下である黒い怪物モノスタスは、タミーノやパパゲーノとは逆に、光の領域から、本来的に属している夜の領域へと移る(パミーナに言い寄って拒まれ、短刀で切りつけようとしたためにザラストロから追放され、夜の女王とともに再び復讐に現われるが、永遠の夜に落ちる)

これらの反転は何を意味しているのか。正義の“光”が悪徳の“闇”を追放する太陽神話の勝利を意味するのか。しかしザラストロと夜の女王が

最初はその性格を逆に持ち、また本来的に夜の領域に属すパミーナが“光”の住人となる、ということを考えて、ことはそれほど単純ではない。“光”は秩序を表わし、“闇”は混沌を表わすことは否定できない。しかし同時に前者は精神の<純粹性>を、後者は——後にロマン派において先鋭化する——自然の<純粹性>を表わしているとも言える。タミーノが試練を受ける神苑には三つの寺院があり、右は「理性の寺院」、左は「自然の寺院」、そして中央のものをもっとも大きく「叡智の寺院」と呼ばれて、恰度三角形の頂点に立つ恰好になる。これはエジプトのピラミッドを思わせるが、この“3”という数字はきわめて重要なもので、序曲においては、不安定な理性の旋律と断続的な和音の混沌の闇から、構造の明確な秩序の光へと移るが、そこで短短長の「男性打法」によって三つの強調和音が三度鳴る。またタミーノは知の誘惑である蛇に追われるが、この蛇は三人の侍女によって三つに分断される。タミーノを神苑に導くのは三人の童子であり、タミーノの入信についてザラストロに問いかけるのは三人の僧侶である。“3”という数字は謂わば完璧なる調和——魔笛 *flûte enchantée* 自体がそうであるように——を意味するものであろう。1857年に描かれた寓意画『フリーメイソン結社の誕生』では中央の円柱の頂きに<聖なる三角形>が輝いていて、地上の全てのものに放射状に光を投げかけている<sup>(2)</sup>(廢墟のあの中断された古代の列柱がここにおいて見事に復原され意味作用を新らたにした観がある)すなわち、太陽は月があつてこそ、“光”は“闇”があつてこそ、ザラストロは夜の女王が存在してこそ、またタミーノはパミーナがいてこそ、それぞれの特性を発揮できるのであり、これら互いの補完的存在と合一してこそ、高次の有機的絶対存在へと昇華できるのである<sup>(3)</sup>。パミーナとパパゲーノの教訓の二重唱(調性は、フリーメイソンの中心思想を表わし、この劇の主調でもある変ホ長調である)において、二人はこのように歌い上げる——<愛の目標は高く、はつきりと示される。女と男より気高いものはない。男と女、女と男、二人は神にとどくのだ>(第7番)

「正」と「負」は、また「陽」と「陰」はけして価値の上下を意味しない。いづれも<善>でもなく<悪>でもないのだ。この両者が互いに自己の属性を失わずに有機的に結合したときに、そのときそれは至高の<善>となり、復讐心をもって相手を排斥したときに<悪>へと落ちるのだ。試練によって男と女はもはや低い次元の性に拘束されない「人間」となり、さらに<大地は天国となり、人は神に同じ>(第一幕最後の合唱)となる。最終場面ではタミーノもパミーナも僧衣を纏っている。これは<生>の完成としての<死>を意味している。プーレの昼と夜、<生>と<死>の和解が、寓意劇のこの作品で見事に実現されたと云うべきだろう。しかもプーレのあの球形の孤立した建造物とは異なり、この思想は放射状に各個人を含む世界全体へとひろがる。<生>の完成としての<死>という逆説的な“再生”(オシリス・イシス神話)が、個人の再生からやがて国家集団の再生、世界の再生へと同心円的に広がるよう祈るフリーメイソンの象徴的イメージが、この『魔笛』という歌劇そのものであった。大革命の「太陽神話」にはこのフリーメイソンの思想が明らかに反映されていると思われるが、しかし大革命期の芸術は、その二面性を帯びた性格の一方において、相互補完的な性質をもった<聖なる三角形>の微妙な一元論的統一体を、次第に絶対的一元論へと解消させてしまうのである。つまり“光”がその領域から“闇”を完全に放逐し、否定してしまうのである。

### 新古典主義

『魔笛』上演の年(1791)、ジューベールは日記の中でギリシヤ人の文体のもつ簡潔さ、歯切れのよさを讃美する文章を書いたが<sup>(44)</sup>、そこに見られる規範性と単純化への志向は、確かにプーレが指摘するように<sup>(45)</sup>、ジューベール個人にあっては、現実の肉体を精神化し、物質世界を観念化して、個体と全体とを相互に浸透させようとする目的をその裡に含んでいたわけだが、しかしこの古代ギリシヤの明快な形態への憧憬は、同時にこの時

代一般のものでもあった。詩、小説、劇、絵画に現われた田園風景や古代遺跡のテーマと、哲学者、文学者たちに好まれた、同心円的關係性を有した水面の波紋やマーガレットや蜘蛛の巣、あるいはプーレの球体などに見られるような中心志向のテーマとが、ここで幸福に溶け合い、『魔笛』に秘められた“闇”との共存という存在の両義性が一掃されて、やがて強力な「太陽神話」の世界が訪れるのである。曲線と擬態と連続運動の「空白恐怖症」のロココ芸術は、これと対照的な、直線と真実と集中・拡散運動の意志の芸術、「新古典主義」に取って代られる。

『判断力批判』(1790)の中でカントは造形芸術におけるデッサンの優位性を主張する——<絵画や彫刻や建築や造園術などありとあらゆる造形芸術においては、それが美術である限り、本質的に重要なものは、デッサンである>(傍点はカント)<sup>(46)</sup>この言葉を裏付けるように、ジョン・フラックスマンなどの古代ギリシヤ・ローマに倣った線描主義が支持されるようになる。ここでの「デッサン」は、もはやヴァトーやフラゴナールやゲインズボロの描く、ロココ全盛期の、あの眼による不意打ち、瞬間の定着を特徴とした未完成がゆえに魅力をもったデッサンではない。この新しい「デッサン」は完成された造形を旨とする明確な意志の表われであり、様々なニュアンスを含んで多様に感性を刺激する色彩とも異なるものである。いわば<高貴なる単純さ>(カント)である。<感受>から<意志>へ向うこの精神現象にあっては、多くのニュアンスを含んだ影や闇は無知ともどもに追放され抹殺される。ユベール・ロベールが1789年に描いたバスチーユ監獄攻撃の作品では、根元から燃え上がる炎によって、この不合理と悪しき権力の象徴であった建物が黒煙を上げてまさに崩れ去ろうとしている。“光”の勝利である。

女性の服装や髪型、靴なども開放的となり、旧体制下のものと比較すると、はるかに自由で平明で、生地も透きとおるような薄いものが流行しはじめた。パニエなどの見かけ倒しの欺瞞的小道具はなくなり、女性たちのシルエットはきわめて明快単純になった。“ヴァトー襲”の敗北である。

“光”の時代は、ダヴィッドの時代であった。イタリア人グアルディの描いた、なおまだロココの傾向を帯びた群集と、ダヴィッドの群集とを比べてみるとよい。前者の『サン＝マルクォーラの火炎』(1789)、『ポリニャック公の婚礼』(1790)に描かれた群集は、漣波のように不安に満ちて小刻みに顫動している。各個人にも全体にも統一体としての力が感じられない。これに対して、ダヴィッドの、例えば習作『ジュ・ド・ポームの誓い』(1791)では、各個人が独自に存在し得る強力な統一体であり、しかもそれが全体としてさらに統一された精神と化している。問題をダヴィッドに絞ってさらに見ていくと、この作品と、彼が以前に描いた『ホラティウス兄弟の誓い』(1784)を比べると、「誓い」というテーマの他に、共通する点が三つ見られる。一つは、フリーメイソンの数字の“3”であり、一つは宣誓を象徴する「手」であり、もう一つは画面に力動的な効果をあたえている上昇運動である。『ホラティウス兄弟』ではホラティウスの三兄弟が三つの剣を父に渡し、父はそれを左手で一つに握り、差し上げ、兄弟はその剣にむかって手を差し上げ宣誓している。一方、『ジュ・ド・ポーム』では画面中央前面に貴族、僧侶、新興ブルジョアという異なった階級の人物が三人、手を握り合い肩を抱き合っていて、すぐ後方の壇上では議長が片手を差し上げて宣言書を読み上げている。上昇運動は、前者では垂直にのびる列柱によって、後者では無数に突き出された群集の手と高窓の揺れるカーテンによって強調されている。これらの特徴はフスリにも見られるが(『三人のスイス人の誓い』)、これらを通じて、宣誓のもつ意志の力と信頼の力とによって高い次元の世界へと上昇しようとする精神の高揚が明白に感じ取られる(二つの作品とも女性が排除されていることは注目してよい) <死>によって<生>を完成させようとした『魔笛』とは異なり、これは、「宣誓」という未来に向かってなされる誓いと、その実践行動とによって、<死>を打ち負かし、<生>の勝利を高らかに歌い上げる一元論的世界の“相”を示している(現実＝理想)『マラーの死』(1793)ではあくまでも現実的な描写によって、しかもその<死>を描き

ながら、現実における<生>の崇高な理想像をそこに表現している。現実の政治家マラーは1793年7月13日、シャルロット・コルデエによって暗殺されたが(このことは画中のマラーが手にした手紙の異常に大きい文字によって明示されている)、共和暦2年(1794)9月に画家自身が出来上がった画面の木箱の側面に<A MARAT, DAVID, L'AN DEUX>と署名することによって、この意識的なアナクロニズムによって、マラーは時間を越えた歴史的存在となった(スタロパンスキー)そして浴室での小卓の役を果していたこの木箱は、そのことによって、<石碑に変えられ、画面全体は記念碑に変えられ><sup>17)</sup>たのである(ピュートル)画面左手の床には暗殺に使われた忌まわしい短刀が転がっており、この暗い色調に対して、上方では二つの光源が明るくともっており、だらりと垂れ下がったマラーの右手の線によって、見る者の視線は自然に上方へと向う。ダヴィッドのすで見たと上昇運動である(因みに女性の排除についても同様で、マラーと同じく歴史的存在であるはずの暗殺者シャルロットは、彼女の手紙と剣によってのみ示唆されているにすぎない)ともかく、ボードレールが讚嘆したという画面全体にみながる<現実と理想性との緊張>(スタロパンスキー)によって、ダヴィッドは見事に現実世界における英雄の精神性を描き切った。現実を永遠化すること——これが大革命の理念であり、この“光”の時代にもっとも相応しい人物がやがて登場する——ナポレオン・ボナパルトである。

しかしこの「アウステルリッツの太陽」に“闇”を見たのはゴヤであった。彼の『1808年5月3日の処刑』では、輝いているのはナポレオンの軍隊ではなく、銃殺される白いシャツのスペイン人である。彼は、皮肉にも、軍隊の大きなカンテラの灯を受けて、殉教者のように光輝いている。軍隊は暗く、夜空の闇と繋がって、恰度、ダヴィッドの床に落ちた暗い短刀と同じ役割を果している。このようにしてゴヤは革命の子ナポレオンのもつ軍事独裁の“闇”を浮き彫りにした。行動の“光”の過剰が、反ってその暗部を露呈したわけである。『魔笛』の教訓は活かされなかった。やがて、大革命期の芸術の二面性のうち、もう

一方の特性が新古典主義を押しつけて歴史の前面に躍り出る——「ロマン主義」である。

ロマン主義はナポレオンとともに成長し、ナポレオン崇拜もロマン主義と無縁ではなかったが、ロマン主義が熟成するのは彼の死以後である。

### ロマン主義の胎動——結びにかえて——

十八世紀末の芸術精神の“相”はきわめて複雑である。この時代にもなおまだロココ趣味が残っており、そこにウィリアム・ベックフォードの怪奇譚『ヴァテック』のようなゴシック・ロマン、あるいはライトのミラヴァン物語を描いた『先祖の墓をあばくミラヴァン』のような死体愛好症的グロテスク趣味と東洋趣味などが混り合い（ダヴィッドですらその例外ではない）、その混沌とした中から、反ロココ的精神土壌の下に急成長した新古典主義が歴史の前面に立ち現われる。これは、古代ギリシヤ・ローマ芸術を範として、清澄な感情への憧れ、平安への願望、中心の希求、自然への回帰（この「自然」はイギリス式庭園のような虚構としての自然ではない、謂わば「原自然」である）などを根柢に持ちながら、当時の政治・社会情勢と見事に一体化して、全体の幸福、全体の理想を簡潔単純に表現した、一種の DISCOURS の芸術であった。

ところが、殆ど同時に、この同じ反ロココ的精神土壌から、やがて新古典主義と真向うから対立することになる新しい芽がふきはじめていた。新古典主義と同様に、清澄な感情に憧れ、心の平安を願い、中心を求め、自然回帰への熱情を抱きながら、集団の意志に対しては個人の感情を、現実の理想主義に対しては夢の理想主義を、既知の充実よりも未知の誘惑を、固定化した形式主義よりも靈感による魂の熱情を、真実よりも幻想を、建設よりも破壊を、一言で云えば、行きすぎて息苦しくなった、個人の心情を踏みにじる「一元論的世界観」よりも、自由でダイナミックな「二元論的世界観」を標榜する新しい声——ロマン主義が、やがて新しい世紀の扉をひらこうとしていたのである。

しかし十八世紀末ではこれらの精神傾向は未だ複雑に重なり合い、軋み合っている。革命への熱狂と自由への欲求を抱きつつ、断頭台に消えたこの世紀唯一と言ってよい大詩人アンドレ・シェニエは、＜魂の熱情をつたえるのに技術は不十分な翻訳者だ。技術は詩句を作るにすぎない。心情だけが詩人なのだ＞とロマン主義的心情を告白したが、それでも彼の詩にはロココ的な往復運動や逃走のテーマが、また新古典主義とも重なる意志主義や古代崇拜がうかがえる。ゲーテは、ロココ文化を背景にした、古典主義者の中のもっともロマン主義的人物であり、ロマン主義者の中のもっとも古典主義的人物であるという意味において、この世紀末のきわめて典型的な存在であろう。

影や陰翳を追放したカントから、ヘーゲルはそれらのニュアンスを復権させ、静止した一元論的世界観を、力動的な弁証法の二元論的世界観へと転換させようとした。彼が諸芸術のうちでもっとも高い評価をあたえたのは、カントのような「デッサン」ではなく、「音楽」であった。取らえがたい魂の様相を他のどの芸術よりも適確に表現し得る「音楽」こそ、この新らたな精神——というより心情の守護神としてもっともふさわしいものであったろう。だが、ロマン派音楽が確立するのはまだ先である。シューベルトが六百曲以上もの作品を作るためには、ヘーゲルの『精神現象学』と同様、十九世紀を待たなければならない。

### 註

- (1)スタロバンスキー『自由の創出』（小西嘉幸訳、白水社、p. 208
- (2)ゼードルマイヤー『中心の喪失』（石川公一・阿部公正訳、美術出版社、p. 30
- (3)スタロバンスキー、p. 189
- (4)Diderot, *Oeuvres Esthétiques*, Éd. Garnier, p. 644



- (5) Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Flammarion, p. 120
- (6) Starobinski, *1789 Les emblèmes de la raison*, Flammarion, p. 54
- (7) Restif de la Bretonne, *Les Nuits de Paris*, Éd. du Trianon, p. 24, p. 26
- (8) Joubert, *Les Carnets I*, Éd. Gallimard, p. 78
- (9) Lavallée, *Histoire des Français*, t V, Éd. Charpentier, p. 70
- (10) 『モーツァルトの手紙』, 講談社, pp. 236-237
- (11) 『魔笛』(高橋英郎・藤井康生訳), 白水社
- (12) 前掲書図版の22図を参照
- (13) これはモーツァルトの作曲法にもよく表われている。Cf. Saint-Foix, *Mozart*, tIV, p. 244, tV, p. 238
- (14) *Les Carnets I*, p. 88
- (15) Poulet, *Études sur le temps humain* t. 4, Éd. du Rocher p. 142 sq
- (16) Starobinski, *op. cit.*, p. 195
- (17) Butor, *Les Mots dans la peinture*, Flammarion, p. 127
- (18) ランセ 『十九世紀フランス詩』(阿部良雄, 佐藤東洋磨訳), クセジュ文庫, 白水社, p. 6

※本稿は Starobinski : *1789 Les emblèmes de la raison* に多くを負っている。