

十八世紀における不安の美学 — 仮面、目隠し遊び、ブランコ —

愛知教育大学外国語教室 山中哲夫
(昭和57年12月20日 受理)

十八世紀は極めて複雑な世紀である。後期バロックではじまったこの時代はロマン派で終る。中頃には、イギリスの経験論や民主政治思想、またニュートンの自然哲学などの影響を受けた、『百科全書』に代表される合理主義的思想——「啓蒙時代」le siècle des Lumières——が花開くが、その一方、ロココ様式のような、統一された原理を持たない、不安定で、非体系的、非論理的な装飾芸術がバリを中心にヨーロッパ全土にひろがる。『百科全書』が世界の巨大な一体化へ向うものだとすれば、ロココ芸術は瑣末な部分(壁面、調度家具、髪、袖、襟、靴、小物類など)の極度の多様化へ向うものだと言えるだろう。一方が男性的な“光”を表わすとすれば、他方は女性的な“陰翳”を表わす。しかもこの両者は一見断絶しているようで実は通底している。このことについては以下の小論において適宜簡単に触れることになるだろう。

ロココ芸術の特徴を取って一言で要約するならば、「空白恐怖症」(スタロパンスキー)の芸術ということになる。空間を装飾で、時間を連続運動で埋めること、これが十八世紀人の共通した願望であった。この願望の底には、1715年のルイ十四世の死以後、崩れはじめてきた絶対王政と、次第に顕著になりはじめてきた反絶対主義の思想、またブルジョワジーの社会的擡頭との間で、包括的な統一原理を失って、泡沫的な快楽に浸る以外に道のなかった旧体制の貴族たちの不安の感情が流れている。

この不安の感情を、「仮面」「目隠し遊び」「ブランコ」という、当時流行した主題を通じて明らかにしていきたい。

仮 面

G. プーレは十七世紀のバロック期の詩に対する十八世紀の詩の特質を《固定した形態の代りに形態の絶え間ない生成》《一つの円環の代りに複数の円環の連続的な発生》《単一性の原理に取って代った多様性の原理》と明快に定義し、その具体例として、マリヴオの登場人物の言葉を引いている。——《私を一つの形の下に捜してはならない。私は無数の形をもち、定まったものは一つもない。だから、皆は私を見ても私とは気づかず、私をつかまえることも定義することもできないのだ》⁽²⁾この人格の複数性、浮遊性、中心軸を持たない存在の多様性は、すぐれて「仮面」(masque)の特性を示している。「仮面」という虚構で「現実」という空虚な“相”を埋めるためには、「現実」と同様に「仮面」は多様でなければならず、また間断なく被り直されなければならない。恰もフィガロが感嘆するような《不思議な事件の珠数つながり》(Acte V, siéne ■)の様相を帯びる。しかも「仮面」のこれらの“相”が自在に変化するためには、連続性の他にもう一つ、同質性という要素が必要となる。それによって容易に置替えが可能となる。十八世紀最大の、そして唯一の抒情詩人アンドレ・シェニエは、「私」と「お前」、「存在」と「不在」を合わせ鏡に映すように見事に照応させている。

私から遠いお前の心が私の存在に満ちていく
れるように
恰度、お前の不在の中で
お前の愛ほしい相が私にはあらゆる場所に存在
しているように⁽³⁾

〔傍点は筆者—以下同じ〕

描く方法などあるのだろうか⁽⁶⁾〕

この同質性は、室内装飾にも見られる。パリのオテル・ド・スービーズ（現在のフランス古文書館）の「公妃の間」について、E＝フーバラは次のように言う——《ここでは原則的にすべての形が同等の価値をもっており（……）もはや「序列」は存在せず、細い額縁が主導線の役を果しているのみである》（前川誠郎・高橋裕子訳⁽⁴⁾）壁面は連続し、区画を持たず、壁鏡もその装飾も渾然一体となって、室内全体が一個の流動する幻影と化する。これは冒頭にあげたプーレによる十八世紀詩歌の定義に一致する。装飾の各要素や彫形などにおける伝統的な左右相称性が放棄され、ルネサンス以来の統一の円形のイマージュも毀れ易い無秩序な多数のシャボン玉のイマージュに形を変え、人格も中味を隠す複数の仮面となる。これは「中心の喪失」（ゼードルマイヤー）に他なるまい。確かに仮面によって《生は虚構のなかのような自在感、遊びの雰囲気⁽⁵⁾を帯びる》かもしれないが、しかしその自由は虚構の自由である。この仮面による自在感は何よりも当時流行した対話体小説によく表われている。例えばデイドロの『ラモーの甥』では作者デイドロは「私」から「彼」へ、また「彼」から「私」へとアクロバットの反転を繰り返す。デイドロの意見は決して一方に固定してはいない。さらにそこにおいて、仮面（あるいは模倣）が主要テーマの一つとなっている。

《私に分っていることは、他人になりたい、何としても才能ある人間に、偉大な人間になりたい、ということだけだ》

《才気煥発な顔つきをして自分の馬鹿を隠すのと同じくらいに、才気煥発な人間でありながら馬鹿な様子⁽⁶⁾をしてみせることは容易なことだ》

《自分には才能があると信じていた。ところが、自分の書いた行の終りに、私は馬鹿だ、馬鹿だ、と読む。だが、生活のために顔を合わせなければならぬような連中とつき合っていて、いったい、物を強く感じ、自分を高め、深く考え、

最後の例などは謂わば「取れなくなった仮面」と言えるだろう。表面と中味が異なるというのは仮面の場合だけではない。例えば、「何から何までからくり」であるポーマルシェの『フィガロの結婚』では、伯爵の浮気心を戒めるために夫人が侍女シュザンヌに変装し、一方、シュザンヌは暗闇で夫人の声色でフィガロを騙す。またマリヴオの『愛と偶然の戯れ』では、求婚者の本心を知るために貴族令嬢のシルヴィアが侍女のリゼットと入れ替り、一方でまた求婚者ドラントも従僕のアールカンと入れ替る。同様に、サド侯爵の「原ジュスチヌ」と呼ばれる『美德の不運』では、主人公ジュスチヌの出会う相手は悉く、その見かけと本心とが異なっており、またデイドロと同じく、作者の立場が明確に示されていない（サドは美德と悪徳のどちらを主張しているのか——悪者の主張には説得力がある。サドはそれを哲学的詭弁として退けるが、前後の口上に見られる美德擁護は一種の口実、擬態、見せかけのように思われる。まさしくこの「見せかけ」こそロココの産物ではあるまいか）スペインではゴヤが「マハ」を描いたが、「マハ」とは伊達女のことで、当時は貴婦人がこの庶民の身なりに変装して町に出るのが流行していた。あるいは、仮面をつけていない素顔までもが仮面のように多様化されて人の目を惹きつけることがある。肖像画家のルイ・トッケはその講演の中で次のように語る——《美しくもなく、また可愛らしさもない婦人でも、しばしばその気分の変化につれて彼女の容貌から優美さを失ったり、現わしたりする好ましい瞬間を持つものである》（坂本満訳⁽⁷⁾）このような自然の虚構化はイギリス庭園の流行や処刑見物によりはつきりと認められる。イギリス庭園はそれまでの幾何学庭園と異なって、自然に似せた、曲線と偶然に富んだロココ好みの庭園である。処刑見物は陰惨な処刑という行為を見世物化したもので、そのことで生は非実体的なものとなり、苦痛は快楽に変る。このような自然の虚構化、また仮面や仮装に見られる擬態は、絶対善も絶対悪もなく、全ては視点によって様々に変わり得る相対的なものであると

いう「相対主義」(relativisme)をその根柢に持っているように思われる。これは自然科学の影響を受けた合理主義的精神に相通ずる。ただしこの相対主義は、精神が頑丈でしかも柔軟なヴォルテール、デイドロ、ルソー(彼はやや分裂的だが)などの哲学者を除いて、大多数の十八世紀人にとっては、徒らに方向性を見失わせ、ただですら空疎となった精神をいよいよ空虚化するものであったろう。確固不動のものは何ひとつなく、あらゆるものが他のもので置き替えられ、しかもそれぞれが外面と内実とが一致しない、となれば、この混乱から身を救うためには、むしろ虚構を積極的に実体化させなければならないだろう。先のデイドロの「取れなくなった仮面」のように、虚構を本物としなければならないだろう。

ヴァトーの絵はそのようにして出来上がった。彼はスケッチブックに写し取った個々のモデルのデッサンに基づいて、人物と風景とが渾然一体となった独特の絵画世界を創造した。つまり現実を再構成したのである。野外での愉楽は架空の楽園の悦びであり、シテール島という“幸福の島”への出発は《存在しないものへ向っての出発》(プーレ)⁽⁸⁾に他ならない。つまりこれら充足し切ったかのように見える「雅宴画」(Fete galante)の世界は、果されそうに見えながら永久に実現し得ない約束の地なのである。把え難いタッチによって一瞬の優美さを描き出す彼の絵筆はそのことをよく理解している。それは彼の描く背景の空を見ればすぐに分る。いつもタブローの中央から左側にあるその空は、中心を喪失したこの時代の空白感をよく物語っている。《生きる幸福とひきかえに、描く幸福を手に入れたと自覚する芸術家のメランコリー》とスタロバンスキーが表現するヴァトー特有の憂愁は、まさしくこの「空」によって象徴される現実の空無感から生じたものだ。確実に存在するのはこの絵画の中に流れる一瞬の時間という「現在」だけである。しかし背景の空の空白感がこの「現在」を怯やかす。彼のもっとも謎めいた作品である『ジル』の主人公は、取りも直さず、この空白部分を埋めるようにして画面中央に佇んでいる。「ジル」(Gilles)とは愚鈍の役をする白い衣裳をつけた道化役者のことである。

ここでは素顔のままである。周囲の人物と溶け合わず一人浮き上がっている。しかもその顔は殆ど無表情である。謎めているのはそのためだが(モデルが不明であるのもその一つ)、この不可解な無防備状態、どこも凝視していないようなその眼差し、これは仮面を取った道化の素顔の、「空」と同質の空白感を表わすものだ。すなわち、現実世界の画家の素顔が現われたものだ。現実世界に別れを告げた画家が、絵画という架空の世界の側から、同時代人たちをただ無関心に眺めているのである。ガエタン・ピコンがマネの『フォーリー＝ベルジェールの酒場』の正面に立った女給仕シュゾンの眼差しを《別れの眼差し》と呼んだように、われわれもこの『ジル』の眼差しをそう呼べるのではあるまいか(この作品はヴァトー最晩年の作品である。現実の空白感を装飾や運動で埋めるのではなく、それをむしろ甘受して、一つの芸術的表現にまで高めたのはヴァトーばかりではない。後にはゴヤが現われる。一連の「黒い絵」の後、彼が最後に描いたのは『気球』と『ボルドーの乳売娘』である。⁽⁹⁾「空」の空白部分を、「空」と同質の気球が静かに上昇して行く前者は、一種の「離脱」を表わしている。前者からほぼ十年後の客死直前の後者では、気球の代りに、乳売娘の上半身がその「空」を埋めているが、彼女の頭は気球と同じ(またジルと同様)空無感に満ちていて、むしろこれが「諦念」と「平安」を示している。

時代の空白感は蔽うべくもない。否定しようとしても否定し切れるものではない。それはルネサンス期の天井画とこの時代の天井画を比較してみても明らかであろう。神人同形論的調和と秩序の伝統に従って表現されたコレッジオの『栄光のキリスト』(パルマ、サン・ジョバンニ・エヴァンジェリスタ聖堂)では、キリストを中心に雲状の天使群、聖者たちが同心円的な渦巻を描いているのに対して、ティエポロの『ピサニ家の神格図』(ピサニ邸、舞踏室)ではこの秩序は壊され、中心を失い、天使群は散逸し、空隙部分が中央に大きく現われる。この特徴をプリックマンは《危険なまでに大きく広げられた天空平面》⁽¹⁰⁾と表現する。

しかしながら、マリヴォ、ヴァトー、ゴヤ、テ

イエポロのように虚構を現実化したり空虚を芸術にまで高めたりし得ない大多数の十八世紀人は、統一的な行動様式や絶対的価値観を見失った結果、そこから生ずる不安を逃がれるために、その不安そのものを遊戯化し、遊戯化することで、不完全な形で自己同一性を破棄しようとした。仮面（大抵は正体がばれる）もその一つだが、「目隠し遊び」(colin-maillard) はさらによくそのことを示している。

目隠し遊び

《それにこの国民は絶えずなにか不安に襲われている。一分たりとも心の平和を楽しむ余裕はないのだが、ところがその不安の原因というのがまた、他の人間なら誰もほとんど歯牙にもかかれないような事ばかりなのだ》(スウィフト)¹²⁾

不安は遊戯化される。空虚を恐れつつそれを楽しむ。「目隠し遊び」(正確には「目隠し鬼ゴッコ」)はその行動の無目的によって——捜す相手は不特定の人物であり、姿も見えない——またその行動のアラベスクによって、曲線と偶然の不意打ちによって作られた自然模倣のイギリス庭園のように、当時の人々に好まれた遊戯であった。彼らの陽気さ、軽快さ、気紛れは、絶対的な據り所を失った者の動揺の裏返しに他ならなかった。《曲がりくねった気紛れの自由は、十八世紀にあつては、全くまやかしの自由に過ぎない。これは、後のスタンダールのような、一つの行動規範、人間のダイナミズムの中心を形成しない》(プーレ)¹³⁾

ゴヤにこの目隠し遊びを描いたものがある。タピスリの下絵として描かれたものだが、そこでは、人々は手を繋いで輪を作り、その中で目隠しをした女性が一人、相手をつかまえようと手を伸ばし、つかまえられそうになった輪の女性が大きく後にのけぞっている。その女性の反対側で輪を作っているのは、奇妙なことに等身大のマネキン人形である。人形は正面をむいている(したがって件ののけぞった女性と好対照をなして、厭でも目を惹く)。まことに不可解な絵である。スタロバンスキーはこの人形の不可解さの謎をこう解いてみせる——《人工的なこの人物の振れ、ぎこちなさ、

苦し気な無気力は、われわれに物質の奇怪な生——その可笑しさと恐怖の力をあらわにして見せる》¹⁴⁾ すなわちこれは《絶望の相》を示しているのだ。これは単に画家による宮廷人たちのカリカチュアではない。人形のもつ恐怖と自らの〈生〉の不安とを重ね合わせて自己同一性から逃がれようとする——恰度、身をのけぞらす輪の女性のように——謂わば、宮廷人たち自身によるカリカチュア遊びである。同じタピスリ下絵の『エル・ペレーレ』についても同様のことが言える。藁人形を空中に抛り投げるマハ装束の若い娘たちの陽気さには、無目的な〈生〉が人形のように揺れ動くその不安な感情が隠されている。そしてどちらの絵にも、あの空虚なヴァトー風の空がひろがっている。

目隠し遊びで手を繋ぎながら、また空中に抛り投げられながら、人形はこう自問しているかのようだ——「ここはどこ？私は誰？私は何をしているのか？」まぎれもなく、これは目隠しをされた“鬼”の言葉である。マリヴォの登場人物はこう自らに訊ねる。

—私はどうしたのだ！これはいつになったら終るのか？

—これはいったいどうなるのか？

—私はどうすればいいのか？自分がどうなったのか私には分らない¹⁵⁾

またボーマルシェの登場人物も同じように自問する。

伯爵夫人—ああ伯爵様、あなたはなんということをなさったの？でもこの私は、私はいま何をしているのでしょうか？

(Acte II, scénexxv)

伯爵 —あいつは立派なものだ。だが私の名譽は……どうしてくれるんだ。ところで私はどうしたのだ？

(Acte III, scéneix.)

このような《甘美なる混乱》¹⁶⁾のさ中にあつては人は偶然に身をまかせ他はなくなる。

《全てが偶然に投げ出されたかのようだった。そこでは混乱そのものが支配していた。しかしこれはこの社会の最良の趣味の混乱であって、魅力に満ちた効果を作り出して、その原因を見抜いたりはっきり指し示したりすることは出来なかったろう》(マリヴォ)¹⁷⁾

[傍点は作者]

ポーメルシェの方はこの偶然が支配する混乱を醜悪なものと思見し、それを哲学者たちの世界に見る。相対主義的自然哲学が自然から絶対美を奪い去ったと主張しているかのようである。

気難しい哲学者よ

あなたにとっては何ものも美しくは描かれておらず

自然がそっくり広大な墓場にしか見えぬあなた、私はあなたが自然の中に

惨めな偶然の戯れしか見ないのを憐れと思う

自然は私にとってはなんと魅力に溢れ美しいものだろう！

だが、あなたは私の眼差しをお持ちでない。¹⁸⁾

晦いものに光を当て、人の蒙を啓く哲学者自身が、正確にもものを見ていないとは思議なことだ。いや、むしろ正確に分析し、秩序立て、その因果関係を解明するがゆえに、かえってこれまでの因果律が恣意的なものとして断罪されることになったのだ。黄道十二宮にそれぞれ惑星をあてはめることは如何なる根拠もない、星座自身の形態も恣意的に決められたにすぎない、と。

「見ること」(voir)は「知ること」(savoir)であり「所有すること」(avoir)であると言われる。事実、ポーメルシェは《自分の眼差しを味うとき、私はこの世界全体の主となる》¹⁹⁾と嘯く。しかし彼のような途方もない凄腕の策士にはなり切れない大半の人々にとっては、『フィガロ』の伯爵のように《煮え切らぬとは奇妙な気持だ！》(Acte III, scène ix)とそのどっちつかずの宙吊り状態に甘んじる他はない。目隠しされた“鬼”の宙吊り状態だが、またこれは絶えず揺れ戻り、落ち着き先をもたない「ブランコ」(escarpolette)の宙吊り

状態でもある。

ブランコ

嘘で固めた術策が破綻しかかるたびに持ち直す『フィガロ』の数々の場面、また《円環から発し、円環へ戻る》《同時に逃走と回帰を起こす運動のような》²⁰⁾アクロバットのマリヴォの仮面、あるいは「私」から「彼」へ、「彼」から「私」へと反転を繰り返すデイドロの哲学的対話、この絶えず不安に流動してやまない連続的な往復運動 — まさに「ブランコ」そのものである。当時流行したローブ・ヴォラント(「ヴァトー鬘」plis Wateau)のよう、偶然に満ちた、静止することのないたまゆらの優美さは、このブランコにおいて格好の題材を得た。フラゴナールの『ぶらんこの幸福なる偶然』と題するギャラントな作品では、瞬間の定着とともに、覗き見ることのスリルと覗き見られることのスリルという二重の眼差しが表現されている。眼差しは幸福な合体の「不在証明」である。接触しそうになると、ブランコは揺れ戻る。しかし再び接触を誘うほど接近する。目隠し遊びと同様に、対象はすぐそこにいるにもかかわらず、つかまえられる。彼の別の作品『内緒の接吻』についても事情は同じである。そこでは《不意に身をゆだねながらすでに身をかわして逃れ去る動きを予告している女体との接触(ないし覗き見)が喚びます一瞬のスリル》(スタロバンスキー)が表わされている。²¹⁾また他の作品『愛のなりゆき』では、逃げる貴婦人と追う男との距離は接近していながら、永遠に埋められぬものようである。はじめの『ぶらんこ』に戻ると、いままさに揺れ戻ろうとしているそのブランコを揺れ戻しているものは、ブランコに乗っている当事者の娘ではない。ブランコには紐がついていて、この紐をうしろの繁みで僧服の男が密かに引いているのだ。しかしこの男はなんと暗いことか。周囲の陰影も異常に暗く不気味である。ブランコを揺らしているのはこの男ではなく、偶然の運命そのものではあるまいか。この世紀前半にイギリス・フランスで起った凄まじい投機熱や経済政策の失敗による金融恐慌で、《眼は据わっているし、妙に物凄しい顔つきだ》²²⁾とスウィフトに言わせた、偶然に弄ばれ

た人々の心定まらぬ生活が、なおもこの絵に垣間見られるのではあるまいか（この二つの間には四十年もの時の経過があるとは言え）。

“会話のブランコ”とも言うべき対話体小説の流行も、相対主義的な科学思想の影響を受けたとは言え、同時に、ただ徒らに多様化するばかりの価値観の坩堝の中にあつて、定めなき偶然の所業に身をまかせるしかなかった旧体制下の人々の、女性的・曲線的なためらいの感情を反映したのもでもあつたろう。全てが定めなきものである。富裕も、身分も、生命も、愛も。詩人ですらもこの愛の逃走を押しとどめることはできない。

若い娘よ、お前の心は私たちといると黙りがちになる。

お前は逃がれる、もう笑わない、何もかもお前には気に入らない。（……）

お前が愛するのは、ただ夢想、沈黙、ひとりきりでさまよつて（……）

しかし私は彼を知っている。お前の家のまわりで

行きつ戻りつするのは彼だ。すると自分の針仕事を投げ打つて姿をそつと隠して、お前は彼の通るのを盗み見する

彼はすぐに逃げる。するとお前の目はすぐ足跡について彼が消えたあとも長い間なおもその跡をたどるのだ。²⁵

（シェニエ）

相手に知られない眼差しによる以外に、いかなる愛の告白も合体も出来ないという、この仮面のような間接的状态は、かすかな風にも不安でゆらめき顫える詩歌そのものの状態となる。

惨めにもこんな囚われの身となつたが

それでも私の豎琴は目ざめていた、あの嘆きを聞いて

あの声、あの囚われた若い娘のあの愁訴を聞いて

そして自分の萎え果てた生命の重荷を奮い起して

詩の優しい法則に従つて私は調べをつけた

あの愛ほしい素直な唇から洩れる声に。²⁴

（同）

季節最後の陽光が、最後の西風が

晴れた日の終りを愛するように

断頭台の足下で、私はなおも豎琴を弾く。²⁵

（同）

ブランコの欺瞞的な往復運動はこの地上の物質的生活に縛りつけられている人間の象徴である。空間的な、音楽的な、心理的なあらゆる装飾によって、迫りくる空虚という闇を蔽い隠し、強いて生活を享樂化しようとした十八世紀人は、快樂に生きたのではなく、《快樂の思想に生きた》のである。もっともシャルダンやホガースのように、虚飾を取り払つて、事物そのもの、庶民そのものの眞実を直視した芸術家もいたが、むしろそれは例外的で、ゴヤとともに近代精神へ繋がる系譜であろう。ところで一方、イタリア人のガエルデイは、地上に縛りつけられて漣波のように揺れ騒ぐロココ人の群を、実に巧みな印象主義的手法で描出している。各個人にはもはや顔も身分もなく、あるのは大革命をひかえた共通の名状し難い不安の感情である。崩壊寸前にある旧体制の底に覗く深淵の恐怖である。1783年にヴェネツィアでジウデッカ運河上空にザンベッカーリ伯の気球があがる。建物の下では仮面とケープと三角帽で身を鎧つた群集がざわめきながらこの実験飛行を見守っている。彼らの背には一様に陽が当つて、陽の当たつた部分だけが明るく燦めいている。いかにも彼らの動揺を髣髴とさせる光の反映だが、この揺らめくような後姿の集団にこそ、中心軸を失つた時代の、仮象のものだけを據り所にした人間の脆ろさが集約されている。このゆるやかに上昇する気球は地上の虚偽に満ちた束縛から解き放たれて、方向性は持たぬままに「離脱」していく、謂わばゴヤの気球であろう。「離脱」できぬ地上の人間だけが、矛盾の爆發寸前の世界にとどまっている。浮遊性の、変化に富んだ、複数の円環から、固定した、統一された、有機的で同心円の円環へ（プーレ）、あるいは夜の星晨によって密かに培われた闇の大地から、影ひとつない光に溢れた大空へ（ス

タロバンスキー)と、十八世紀末はその裡に新古典主義とロマン主義を孕みながら、確実に大革命へと進んでいった。この円環の回帰、闇と光の調和こそ世界の回帰であり調和であった。モーツァルトは『魔笛』によってそのことを明らかにした。ロココ様式は崩壊寸前であった。『魔笛』こそ旧体制と大革命を繋ぐ架け橋であり、のみならず、大革命の太陽神話の過ちを糾す規範となるべき存在である。光は闇を完全に追い払うべきではない、光は闇と調和してこそ成立するものである、ザラストロは夜の女王をその対極者として、必ず必要とするのである。ロココにはなかった強靱な精神性とダイナミズムがここにある。

ヘーゲルまですぐそこである。

*

拙論では極めて大雑把にルイ十四世の死から革命前後までを「十八世紀」と一つに纏めてこれを論じてきた。したがって正確な時代のコンテキストを無視した場合も少なからずある。例えば美術で言うと、厳密にはロココ初期のレジャンス時代(1715-23)を代表するのはヴァトーであり、次のルイ十五世時代(1723-74)を代表するのはブーシェ、シャルダンであり、最後のルイ十六世時代(1774-89)を代表するのはフラゴナールである。またゴヤはむしろ近代に入るべき画家であろう。しかし、ロマン派以後の目まぐるしく転換していく芸術 — しかも各分野間には前世紀ほどの強い連関性がない — とは違って、この世紀にはひとつの大きな時代のトーンがあって、それによって一つに纏めることができるように思われたのである。すなわち最初に述べたように、「空白恐怖症」である。「仮面」「目隠し遊び」「ブランコ」という主題はこの時代の症状抜きにしては論じられないだろう。しかも各主題が緊密に他と繋がっていて、決して偶然の産物ではないのである。

註

- (1)『自由の創出— 十八世紀の芸術と思想 —』
(小西嘉幸訳)白水社, P.84
(2) *Les metamorphoses du cercle*, Flammarion,
1979, p. 118

- (3) *Odes I*, in *Anthologie poétique française siècle*, Garnier-Flammarion, 1966, p. 479
(4)『バロック・ロココ美術』(西洋美術全史9)
グラフィック社, p. 214
(5)『自由の創出』 p. 67
(6) *Le Neveu de Rameau*, coll. "Folio", 1972
p. 42, p. 83, p. 120
(7)『世界素描大系Ⅲ— フランス —』講談社,
No. 709
(8) *La distance intérieure*, in *Etudes sur le temps humain t. 2*, éd. duRocher, 1976, p. 3
(9)『自由の創出』 p. 74
(10)この二作はともに十九世紀前半のものである
(前者は1818年, 後者は1827年)。しかしモーツ
ァルト同様, ゴヤは十八世紀の宮廷人であり,
十九世紀へ移る過渡期の芸術家である。その創
作が十九世紀に及ぶとしても, 本質的にはそこ
には十八世紀的問題が潜んでいると考えられる。
(11)『バロック・ロココ美術』 p. 219
(12)『ガリヴァ旅行記』(中野好夫訳)新潮文庫,
1951, p. 183
(13) *Les métamorphoses*. p. 121
(14) 1789, *Les emblèmes de la raison*, Flamma-
rion, 1979, p. 128
(15) *La distance*, p. 25
(16) *id.*, p. 13
(17) *ibid.*
(18) *L'éloge du regard*, in *Arthologie poét.*, p. 279
(19) *ibid.*
(20) *Les métamorphoses*., p. 119
(21)『自由の創出』 p. 86
(22)『ガリヴァ旅行記』 p. 194
(23) *Elégies I*, in *Anthologie poét.*, p. 472
(24) *La jeune captive*, *id.* p. 482
(25) *Iambes*, *ibid.*
(26)『自由の創出』 p. 61

※拙論はスタロバンスキーの二つの著作に多くを負っている。