アンソールの《愛の園》：カーニヴァル、演劇、ユートピア

鈴木俊晴

図1　ジェームズ・アンソール
《愛の園》
1888年　豊田市美術館蔵

図2　ブルターニュの画家
《愛の園》
15世紀　個人蔵

図3　ペーテル・パウル・ルーベンス
《愛の園》
1632-35年頃　プラド美術館蔵、マドリード

図4　ヴァシリー・カンディンスキー
《インプロヴィゼーション27（愛の園II）》
1912年　メトロポリタン美術館蔵、ニューヨーク

はじめに

カーニヴァルと、避暑観光客向けの海水浴場で知られるオステンドの、それこそ観光客向けの土産物屋に生まれたジェームズ・アンソール（James Ensor: 1860年、オステンド－1949年、オステンド）は、その店内におかれた雑多な商品のなかでもとりわけ仮面を好んで描き、「仮面の画家」として19世紀末から20世紀初頭の象徴主義を、そして、その激しい色彩と大胆なデフォルマシオンのためにフォーヴィスムをそれぞれ予告するに留まらず、真の意味で独自の、強烈な絵画世界を構築した画家として知られている。

本論は1888年のアンソールの作品《愛の園》（豊田市美術館蔵；図1）について多角的に検証することを狙いとし、今後の研究の見取り図として位置づけられるものである。はじめに、アンソールにおける「愛の園」の主題を検討し、それらの差異を指摘する。次に、典拠の問題を扱い、従来より指摘されているアントワーヌ・ヴァトーをさらに16-17世紀の北方絵画まで遡りうることを示す。そこから、アンソールによるいくつかの《愛の園》のなかでも特に1888年の作例においてカーニヴァル的な要素がみられ、同時にそれが特異な演劇性を備えており、そこにアナーキーな理想郷とでも言うべきものが立ち現れていることを指摘する。晩年のテキストが示すように、アンソールにとって「愛の園」とはまさにカーニヴァルのうちに含まれるものなのだから[1]。

1．アンソールの《愛の園》

はじめに「愛の園」という主題を振り返っておこう。「愛の園」の図像的な源泉は中世にまで遡ることができる。たとえば、15世紀のブルターニュ。愛の園の画家と呼ばれた作家の作品（図2）をのぞいてみれば、そこでは、騎士と貴婦人からなる複数のカップルが密に寄り添い、愛の儀式とでも言うべきものを取り結んでいる[2]。ここで明らかになるのは、愛の園における儀礼的なものの重要さであり、それは数世紀後のルーベンスの作例（図3）においても引き続き認められる[3]。

しかしながら、20世紀初頭にカンディンスキーが描いた《インプロヴィゼーション27（愛の園 II）》（図4）をみてみれば、男女間の性愛こそがユートピアへの至近な鍵として描かれていることがわかる[4]。これは前世紀に限った話ではない。聖母を示す「閉じた庭」の主題から派生したとも言われる「愛の園」に定型と呼べる表現はなく、「黄金時代」などの類型ともなる（図5）。たとえば北方の画家ルーカス・クラーナハが描く裸体の男女や、ルーベンスが描いた、まるで一体となり混ざり合うことにこそ快楽を見出しているかのような農民の踊り（図6）までもその系譜となろう。このようなユートピア的な表象はたとえばマティスなどにも見られるものであり、アンソールの活躍した19世紀末から20世紀にかけてもある程度共有されていたものといえる。

このように「愛の園」とは、歴史的にみると、男女のときに宮廷愛的な礼儀作法に支配された理想世界であり、一方で性愛さえも示唆するアナーキスム的な世界として表出するものであった。

本稿が対象とする1888年の作例をはじめとして、アンソールはその画業のなかでいくつかの《愛の園》を描いている。それぞれの特徴に触れたのち、88年の《愛の園》に戻りたい。同年の男女が深い樹々に囲まれている銅版画（図7）では、シルクハットなどの特徴的な衣装からもわかるように「同時代」のブルジョワの交わりを描いている点に加え、特に中央に腰掛けた人物たちの視線や会話の交わりは、同じく当世風の衣装で社交の風景を描いたヴァトーに近いものがある。

1891年には大きく激しい筆致で乱舞する人々を描き出しており（図8）、画面の大半を覆う緑に対し、赤と黄が効果的に配されているために、その情景の激しさは増している。描かれた人物たちはそれぞれが思い思いに自由な動きを見せ、転倒しているものもいれば、あたかもスウィングするように踊りに興じるものもいる。なかには明らかに仮装をしているものもおり、彼らが山なりの構図の中に配された狂騒的な光景は自然とカーニヴァルを思わせる。

一方で、世紀をまたいだ20世紀の作例（図9、10）では、他のアンソールの作品と同じように、《愛の園》もまた張りつめた緊張感を失い、狂騒というよりはむしろ夢幻的で穏やかな理想郷が前景化している。1910年の作品では、左右の高い樹木が大きなドームを形成し、そのなかにアルルカンやピエロ、もしくはメズタンなどのコンメディア・デッラルテに登場するような姿の群像が、まさに白昼夢的な光景のうちに配されている。さらに、1914年の作例では、同じく左右に樹木がそびえ、半円をつくっており、その根本にはそれぞれ10人近くの人々がくつろいでいる。半円の後景では男女が手をとり輪となって踊っており、田園での牧歌的な世界となっている。

そこで、当館所蔵の《愛の園》をみてみれば、やはりドーム型の構図をとっているうえに、各々の人物の服装や冠飾は1891年の表現主義的な《愛の園》に近いとはいえ、一見したところ狂騒とは無縁であり、中央で向かい合う二人には「愛の園」という主題の穏やかで儀礼的な側面を看取することができる。しかし、その中央の二人の顔の表現、つまり奇妙に浅黒い女性と、色白の皮膚に朱のさした、酔っぱらっているかのような男性の表情（図1部分1）、さらには、画面左の黒い帽子をかぶった人物の白い仮面、その隣の人物の奇妙な帽子、そして、右奥のキスを交わす二人とその手前の浅黒い顔色の男性、または左右に配された楽士たち（図1部分2）、彼らが展開する光景は夢幻的でありながらも、粗野で下品な印象を与える。これは1887年の《海辺のカーニヴァル》（図11）や20世紀にはいってからの《出会い》（図12）などにも接近し、後景の水辺を思わせると同時に舞台の書割であるかのような情景も類似している。また一方では、舞台という点も含め、1889年（1908年に再度絵画化）の《仮面の劇場》（図13）、そして1906年ごろより温めていた人形舞踏の構想を絵画化した、アンソールの作品のなかでもとり

図5　ルーカス・クラーナハ
《黄金時代》
1530年　国立美術館蔵、オスロ

図6　ルーベンス
《農民の踊り》
1636年頃　プラド美術館蔵、マドリード

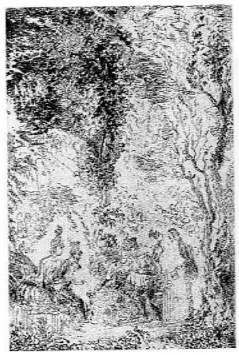
図7　アンソール
《愛の園》
1888年　個人蔵

図8　アンソール
《愛の園》
1891年　フォンダシオン・ソサンデック蔵、ベルン

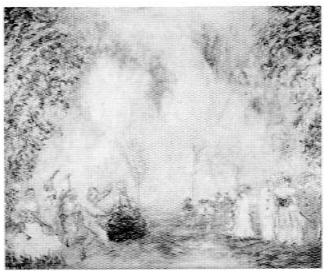

図9　アンソール
《愛の園》
1910年頃　個人蔵

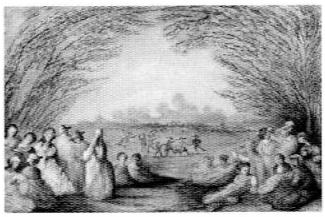

図10　アンソール
《愛の園》
1914年　個人蔵

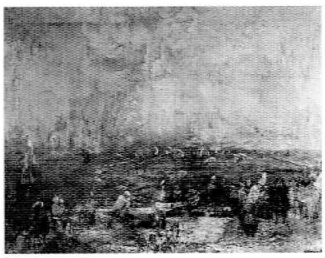

図11　アンソール
《海辺のカーニヴァル》
1887年　近代美術館蔵、ブリュッセル

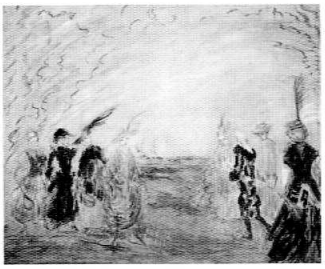

図12　アンソール
《出会い》
1913年　個人蔵

わけカーニヴァルの世界を指向する《愛の音階》(図14)の登場人物たちに近く、やはり「愛の園」という主題に留まらせずに、「カーニヴァル」や「演劇」へとわれわれの解釈を導こうとする。

このように「愛の園」というタイトルのもとに描かれたいくつかのアンソールの作品は、左右に配された深い樹々の表現などが共通するものの、それぞれが描き出す情景はまったく異なる方向を向いていると言っても過言ではない。この多様性は、先にみたように「愛の園」という主題にそもそも備わるものでもあるが、特に1888年の《愛の園》について言えば、アンソールがオステンドという今なおカーニヴァルの文化を残す土地に生まれていること、またはある演題に同定することはとうてい不可能であるものの、たとえば同時代に再評価の気運が高まっていたコンメディア・デッラルテなどの演劇の存在[5]などの多様な着想源や視覚的イメージがその奥深い背景を形成しているからであろう。それは、次に確認するように、従来よりヴィジュアル・ソースとされてきたヴァトーの作品と比較することでより明らかになる。

2. 1888年の《愛の園》のヴィジュアル・ソース

独自の語彙をもった絵画世界を生み出した一方で、アンソールは過去の巨匠たちの作品から多くを得ている。本作をみても、豊かな陽光に照らされた緑が恋人たちを取り囲む、エーテルをふんだんに含んだうららかな空気に満たされた光景は、私たちにヴァトーの雅宴画を連想させずにはおかない。ヴァトーがフランドルとフランスの境に位置する街、ヴァランシエンヌの出身であることはこの仮説の強度を高めるだろう[6]。

パリのプティ・パレ美術館での回顧展のカタログは、1888年の銅版画による《愛の園》について次のように書いている。

> この《愛の園》は、今日では失われてしまったものの、版画で知ることのできるヴァトーの《嫉妬》に近いものがある。幾度となく、アンソールはヴァトーの世界から、夢幻的な仮装というインスピレーションを受けていた[7]

このように、アンソールの描いた《愛の園》については、ヴァトーの雅宴画との関連、そして演劇的な人物の身振りが指摘されることが専らであり、当館の所蔵品カタログもそのような従来の言説に倣っている[8]。確かにヴァトーの《見通し》(図15)などのいくつかの作品とは類縁性を認めることができ、したがってヴァトーからの影響を完全に排除することはできないものの、以下に示すように彼のみを直接のヴィジュアルソースとすることには疑問が残る。

ヴァトーが描く情景、つまり着飾った男女が自然の情景のなかで語り合い、愛を深めていく情景は、前節で示したような「愛の園」にみられる時として狂騒的とも形容でき

るような主題とはいささか相容れない。さらに当館の《愛の園》をふりかえれば、そこで描かれている服装や化粧、そして人物の身振りなどをみても、高度に洗練されたヴァトーのそれとははっきりと異なり、粗野で時として下品な印象すらうけるものである。1891年に描かれたもう一枚の《愛の園》について、トッヅは88年の《愛の園》との類似性を指摘した後に次のように述べている。

> アンソールの仮面舞踏会の起源は、ほとんど唯一とも言えるのだが、彼が慣れ親しんでいたカーニヴァルの世界である。この風刺のような表現の演劇的な性質にはしばしば光が当てられているが、しかし、アンソール的なグロテスクな表現の起源について、演劇的な影響がいかほどであったかということはほとんど見向きもされていないのである[9]

したがって、われわれが問わなくてはならないのは、《愛の園》とカーニヴァルの結びつき、そしてその絵画のなかで演劇的な要素が果たした役割であろう。そのためにも、まずアンソールの《愛の園》が連なるはずのイメージの系譜をより正確に求めることが必要であり、そこで、ヴァトーの出自的にも芸術的にもその源であったフランドルの伝統をさらに遡れば、彼がいかにその伝統を洗練させ、作品をフランスの趣味に合わせていたかがわかる[10]。言い換えれば、洗練されず、フランス化されていなかった、俗っぽく、ときに粗野ですらあるフランドルやネーデルラントの絵画が、いかにアンソールにおいて表出しているか、もしくはアンソールがそれらを《愛の園》におけるヴィジュアルソースとしていたかがわかるのである。

オリヴァー・バンクスは、フランドルとオランダの作例を多くとりあげ、ヴァトーにおける北方からの影響を辿っている。そのなかで、注目したいのは、ペーテル・ブリューゲル(父)とダフィット・フィンクボーンスのふたりである[11]。
後者については、いくつかの作品が現在まで残されているものの、画家としてのキャリアについてはごく簡単な事実が伝えられているだけである[12]。その作品を見てみれば、同時代の画家も多く取りあげたケルメス(村の祭り)や、メリー・カンパニーと呼ばれるような、当世風の衣装を身にまとった男女の群像画を頻繁に描いていることが

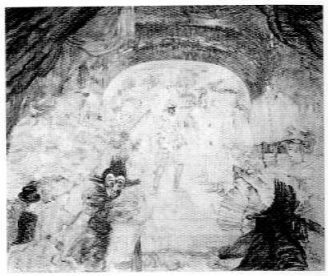

図13　アンソール
《仮面の劇場》
1908年　ティッセン=ボルネミツァ・コレクション蔵、ルガノ

図14　アンソール
《愛の音階》
1912年　個人蔵

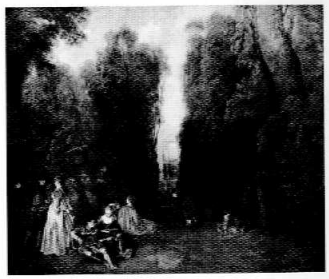

図15　アントワーヌ・ヴァトー
《見通し》
1712-16年　ボストン美術館蔵

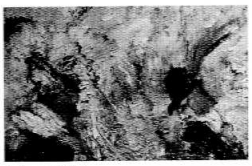

図1　部分1

図1　部分2

図1　部分3

わかる。

図16　フィンクボーンス
《メリー・カンパニー》
1610年　美術アカデミー絵画館蔵、ウィーン

まずは、《メリー・カンパニー》(図16)を取りあげよう。アンソールの《愛の園》と並べてみれば、構図の取り方や人物の身振りや服装において、両者にいくつかの共通点があることがたちどころにわかるだろう。低く抑えられた視点や、緑に囲まれた戸外の風景については言うまでないが、細部をみてみれば、《愛の園》の中央に描かれている男性が頭につけている鶏冠のような飾りや、画面右側に描かれている連れそう男女の服装などは、フィンクボーンスの作品にみられる16-17世紀北方の富裕層に特徴的な衣服であるし、両者ともに同じ群像画を描きながらも、人物どうしの間の関係性が乏しく、ヴァトーほどには物語性を強めていないところも共通する。また、ウィーンの作品の中央に描かれる楽士が肖似性をもってアンソールの《愛の園》の画面左下に登場している(図1部分2と図16部分)。彼はヴァトーが多く描いたメズタンと同様の登場人物と言えるが、ヴァトーにおいてはほっそりとした面持ちで恋を歌う役柄であったのに対し、フィンクボーンスもアンソールもともに、肉付きの良い、ひげをたくわえた男性として彼を描いている。この楽士の体格や、笑みをうかべた表情は、アンソールが、洗練されたヴァトーの絵画よりも粗野な北方の伝統に近いことを示している。

図16　部分

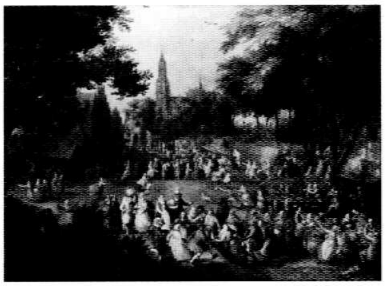

図17　フィンクボーンス
《ケルメス》
バイエルン州立絵画コレクション蔵、ミュンヘン

衣服や情景も含め、アンソールの《愛の園》におけるこのような非日常的でありながら儀礼的でもあるイメージは、フィンクボーンスが同じく多く主題にしたケルメスの光景や農民の祭りや祝い事を描いた作品(図17)から切り取ってきたかのようであり、さらには、ブリューゲルさえをも想起させるものである。たとえば、《愛の園》においてキスを交わす二人の人物の丸い頭部や回された腕の表現(図1部分3)などは《野外での農民の婚礼の踊り》(図18および図18部分)に極めて近く、そこにははっきりとキスを交わすカップルが描かれている。ただし、後に詳述するようにアンソールのそれは両者ともに剃髪のようであり、ホモセクシャルとして描かれていることは間違いないだろう。

図17　部分

バンクスはフィンクボーンスの絵画について次のように述べている。

> 道徳的に説明するというような当時かなり一般的だった要素はひとつも見当たらない。それぞれのカップルは恋をする人たちによく見られる夢見がちな様子で自己に没入している[13]

たとえば「愛の園」という主題に恋愛の諸段階を読み解くような道徳的解釈を導く要素の不在は、少なくともアンソールの19世紀のいくつかの《愛の園》にもあてはまる。さらに1888年の《愛の園》は、1891年の作例とは違い画中にはっきりと恋人どおしのカップルを見出すことができるものの、そのカップルがそれぞれに没交渉であるという点でも北方絵画まで遡りうる。つまり、その深い緑で枠取られた構図の内側の群集は全体として左から右へと歩を進めているように描かれているが、その一方で中央の二人

を含めて誰一人として視線は交わらず、彼らの関係性は会話劇に至ることはない。このように読解が不可能であることもまた、そこに描かれている異装の人物と同じように、アンソールの制作に深く根を下ろしていたカーニヴァル文化が表出したものであろう。したがって、とりわけ1888年の作例については、以下に示すように、カーニヴァルの最中に数多と繰り広げられた、いまや演目すら負うことのできないであろう芝居や演劇にヴィジュアルソースを求めるならともかく、それを寓意として読み取る解釈は慎重に退けるべきであろう。

図18　ペーテル・ブリューゲル(父)
《野外での農民の婚礼の踊り》
1566年　美術研究所蔵、デトロイト

図18　部分

3. カーニヴァルと演劇としての《愛の園》

カーニヴァル的な主題を描いたアンソールの作品は枚挙に暇がない。仮面や仮装はもちろんのこと、乱痴気騒ぎやデモ行進のようなものまで様々に描かれている。先に挙げた《海辺のカーニヴァル》や《仮面の劇場》も、描かれている光景はずいぶん異なるものの、巨視的には同じ主題として数えることができる。1888年の《愛の園》については、従来カーニヴァル文化の視点から語られることはなく、もっぱら雅宴画とのつながりが強調されてきた。しかしながら、先に詳しくみたように、《愛の園》には仮面や異装の人物がはっきりと描きこまれており、さらにはあけすけな性愛表現さえも描かれていることからも、やはりその背景にカーニヴァルをみることも不可能ではないと思われる。そこで、再び16-17世紀の北方絵画に戻れば、フィンクボーンスのケルメス画についての次のような分析をみることができる。

> 1608年ごろのミュンヘンに所蔵されているケルメス画では上流階級の人々が実際に農民と踊りに興じているところが描かれている。フィンクボーンスはさらに登場人物のタイプも変更しており、合一を生み出すために、身分の高いものと低いものを混ぜ合わせている。彼のケルメス画の芸術的成功と個性的な質の大部分は、彼らの粗野な側面を十全にそして自由自在に扱いきっていながら、しかしいっぽうで、この祝祭における喜ばしい側面を公平に扱っていることによっている。かれはこの祝祭の機会を、社会全体の気晴らしと幸福の中心へと据えているのだ[14]

当時の農民の祭りは、上流階級の人々をも惹き付ける祝祭的行事であり、フィンクボーンスが描き出したように、さまざまな社会的階級が撤廃され、時として身分の差を越えてひとびとが混ざり合う場であった。少なくとも、農民の祝祭を描いた絵画を19世紀にみた者はそのように、つまり、当時の祝祭を「レアリスム」として表出していると解釈していた[15]。これはアンソールにしても同様であろう。
そうして、このような非日常的で祝祭的な情景は必然的に《愛の園》をカーニヴァル的

観点から解釈するようにわたしたちを導く。ヴィクトル・ストイキツァが示したように、カーニヴァル的世界が18世紀から19世紀の世紀転換期に終わりを迎えているにせよ[16]、オステンドという未だカーニヴァル文化の残滓を留める土壌に育まれたアンソールこそが、19世紀、いやその次の世紀に至るまで、カーニヴァルを十全に描き得たのだから[17]。
一方で、はっきりと示されていないものの、1888年の《愛の園》の構図は、その前後のたとえば《仮面の劇場》にみられる舞台のような半円形が作り出されていることもあり、それを劇場の情景として解釈する余地を残している。そこでミハイル・バフチンのたとえば次のような記述は、ここに描かれているカーニヴァル的な情景と演劇とのつながりを支持してくれる。

> 対照(コントラスト)ーでぶと痩せ、老人と若者、ちびとのっぽーにもとづく二人組(ペア)、民衆的な祝祭にいともふさわしいカーニヴァル風の滑稽な二人組をなしている。この対照的な二人組は見世物小屋やサーカス小屋のどたばた劇(コミカ)で今日なお生きながらえている[18]

画面中央の向き合う二人から画面右側に描かれている人物たちはもちろんのこと、《愛の園》の左に描かれている群衆にも、いくつかのペアを認めることができるだろう。その群衆の先頭に位置し、寄り添う二人は容易にそれと見分けることができる。さらに、その左のふたりがなすのは、ちびとのっぽのペアとなろうし、さらにそののっぽと左の仮面をつけた道化とおぼしき二人はでぶと痩せのペアを形成すると言えよう。このようにみていくと、これらのペアは《愛の園》の演劇性、より正確にいうのならば、カーニヴァルやケルメスにおいて街路で繰り広げられた「見世物小屋やサーカス小屋」の一場面を惹起するような演劇性を強めている。そして、1888年の《愛の園》は、別の時期のアンソール自身による作品とも、フランドルの絵画やヴァトーの作品とも、以下に示すように、その演劇性においてはっきりと異なっている。

演劇性について考察するためには、画面右端の二人の楽士、ここにもちびとのっぽのペアができているといえるが、脇を固めるこの二人、そして、画面左端の座ってリュートを引く人物にいまいちど立ち止まるべきであろう。彼らの容姿はコンメディア・デッラルテの演者のようで、たとえばジャック・カロの版画などがすぐに思い起こされるが、ここで重要なのは絵画内における彼らの位置である。先にヴィジュアルソースとして挙げたフィンクボーンスの絵画においては、そしてヴァトーの多くの雅宴画においてもなお、楽士は群衆の「内」に含まれている。彼らは、たとえそれがフィクションであろうと、現実の宴であろうとパーティのなかに参加し、ときにはその参加者たちと視線を合わせ、ヴァトーにおいてはかなり希薄ではあるものの、絵画内の物語に加わるのである。ところが、アンソールは彼らを画面の淵に配し、さらには彼らの立ち

位置を境として、大きく半円を描くように樹々を描くことでドーム状の構図を生み出している。彼らは、したがって、他の12人による「カーニヴァル的な」一連の動きに加わることはなく、枠の上に存在するものとして描かれている。このような楽士の立ち位置については、同じく楽士が画面右端に二人並ぶブリューゲルの作品に立ち戻ることも可能であろうが、ここではスザンヌ・プッチの次の言葉に耳を傾けよう。

> 彼（アルルカン）は、ヴァトーの絵画において、このようなどんちゃん騒ぎを繰り広げる人たちを決定的に、かといってさりげなく、劇場的で仮想的な段階から、社交的な段階へと導くような変容をもたらすのである。そして、その社交的な段階において、限界も境界もかまわずに仮装し、新たなアイデンティティを盗用することが可能となるのである[19]

道化や楽士たちは、仮面がもつような「領域を越える／させる」役割を担っており、だからこそ少なくともヴァトーが描き出したように、虚実の曖昧な絵画世界のなかで登場人物たちと混ざり合い、あたかも演劇のなかのような、それと同時に現実の世界のような引き延ばされた仮構空間を作りだすのに一役買っていたわけである。それは絵画世界に留まらず現実的なある種の社会的コードをも規定するようなものであり[20]、したがって、その絵画について「まるで役者が劇場の外で逢い引きをするためにたったいま舞台から降りてきたようである」[21]と語ることができる。

しかしながら、そのような絵画と現実世界が綯い交ぜとなり一体化した世界を提示する絵画世界は、アンソールにおいては本来それを引き立てるはずの道化が画面の脇に配されているために、スクリーンやカーテンによって虚実を明確に分離する劇場的性格とでも呼ぶべきものが強められている。その一方で、画面左側からあたかも画面内へと進入するように異装の人物たちを並べていることからも分かるように、《愛の園》の緑のアーチの内で展開されるのはカーニヴァルというかたちを借りた儀礼的な光景であり、非日常的で、限りなく虚に近い世界でありながら、それはしかし、カーニヴァルであるためにその非日常性こそが現実であるという、ヴァトーらの絵画にみられるのとは別のアクチュアリティに支えられた世界となっている。

アンソールの他の作品と比べてみれば、1891年の《愛の園》においてはむしろヴァトーの《田舎の婚礼》を思わせるような野外の三角の構図に夢幻の騒乱が展開されているが、そこには1888年の《愛の園》ほどの演劇性を見て取ることはできず、一方で構図が最も接近する《仮面の劇場》では、客席にも道化が現れるというある種のカーニヴァル的な情景が描き込まれているものの、そのタイトルが示すように舞台と観客がはっきりと描き込まれており、あくまで演劇内の虚構性は保たれている。翻って88年の《愛の園》をみてみれば、その虚実は緑の森で作られた枠で区別されるはずが、イリュージョン空間を担保するはずの枠の上に領域を越える楽士や道化が描かれているために、それを一概に劇場であるとは断言できず、虚実の両者はつねに往還を繰り返し、虚であ

るものが実へ、実であるものが虚へ反転する曖昧さが残る。アンソールのほかの絵画においてこのような役割は主として仮面が担うものであるが、本作においては、仮面は脇の登場人物が身につけているだけであり、むしろ、劇場を思わせながらも、それを明示することなく、「愛の園」という理想郷に留まる特異な構図がその役割を引き受けている。ここでことさら民衆演劇における革命の可能性を強調することは控えるが、末尾で示すように、本作の絵画世界はアンソールの強い思い入れが表出したと考えられ、虚実が枠を介して往還することで彼の理想世界を現実へと浸透させている。それこそが88年の《愛の園》の構図および意味内容の特異さとすべきものである。

結びにかえて：ユートピア、そしてアナーキーな世界としての「愛の園」

この世界を「ユートピア的」と形容することもできよう。カーニヴァルでは「人々は階層、財産、職務、家柄、年齢上の立場という乗り越え難い障壁」[22]を越え、さらには、仮装や異性装を通して、性差をも越えうる、平等で、ともすればアナーキスムとも形容できるような世界が立ち現れるのだから、バフチンは次のようにカーニヴァルについて語りうる。

> 新しい、純粋に人間的な関係のために、人はまるで生まれ変わったかのようであった。疎外は一時的に消滅した。人は本来の自己に回帰し、人々のなかにあって自分が人間の一員だと感じた。そしてこの真に人間的な関係は、単なる想像や抽象的思考の対象ではなく、生き生きとした物質的、感覚的なつきあいのなかで現に実現され、身をもって体験された。理想的、ユートピア的なものと現実的なものとが、ある意味では唯一無二の、このカーニヴァル的な世界感覚のなかで一時的に融合したのである[23]

そこで《愛の園》に再び立ち戻れば、描かれた人物たち、ここでは特に浅黒い女性と、奇妙に色白の男性として描かれている中央の二人（図1部分1）、そして画面右奥に描かれているキスを交わす二人の人物（図1部分3）に注目しよう。先に指摘したように、後者はともに男性であるかのようだ。つまり、ここでは性別の入れ替えや、仮装というよりは異性装によって、性別に伴う地位や権利権力の転倒というカーニヴァル的な要素が描き込まれ、さらには、ホモセクシャルをも描き込むことで、カーニヴァルに留まらない、一種の無政府状態を示唆しているとも考えられる。
前者のふたり、つまり色黒の女性と白顔の男性について性別が入れ替わっていると指摘するのが極端にすぎるとしても、やはり左の女性の肌の浅黒さには注目すべきであり、ここでアルチュール・ランボーが思い起こされよう。1871年のパリ・コミューンに並ならぬ精神の高揚をおぼえ、その政治的緊張の霧散とともに詩作の才能を失っ

た詩人は、『地獄の季節』に次のように詠んでいる。

> そうだとも、俺は貴様らの光には目を閉じて来た。いかにも俺は獣物(けもの)だ、黒ん坊だ。だが、俺は救われないとも限らない。貴様らこそいかさまの黒ん坊じゃないか、気違いじみた残忍な貪欲(どんよく)な貴様らこそ。商人、貴様も黒ん坊だ。法官、貴様も黒ん坊だ。将軍、貴様も黒ん坊だ。皇帝、古臭い野望、貴様も黒ん坊だ[24]

コミューンにおける騒乱と無政府状態をうたったとも解釈される本詩作において、「nègre」をその字義通りの黒人の蔑称と受け取るべきではなく、むしろある種の非理性的なもの、非論理的なもの、つまり狂気を、「俺は獣物、俺は黒ん坊」とランボーが詠うように自己も、他のあらゆる既得権者も「黒ん坊」であるという狂騒状態を示していると考えるべきだろう。《愛の園》が描かれた1888年を含む1880年代中頃から、1890年代前半までのベルギーが政治的な近代化、たとえば普通選挙制の獲得などの荒波に揺れ、政治的緊張が1870年前後のパリと同じく高まっていたこと、そして、アンソール自身がコミュニスム、さらには無政府主義的な思想を持っていたこともここで思い起こされる。そして、このような緊張感のなかで生み出されたのが1888年の《キリストのブリュッセル入城》であり、そのエッチング（図19）にははっきりと共産主義者エドゥアール・アンセールの名（VIVE ANSEELE ET JESUS）をみることができる。ここで《愛の園》に戻れば、有色人種のように描かれる左側の女性と、それに正対するあたかも白粉を塗ったかのような男性（髭こそはやしていないものの、ブリューゲルの作例をみれば白化粧はカーニヴァルにおける一つの定型であったことがわかる）からなる画面中央に描かれたカップルを、「カーニヴァルの王」のような存在と捉えることもできる。カーニヴァルにおいてはあらゆる価値体系が倒錯する。上のものが下へ、下のものが上へと入れ替わり、道化がカーニヴァルの王となる。そしてその戴冠と奪冠はカーニヴァルの始まりと終わりを示すとともに、「世界の交替と変化、死と再生のパトス」[25]となるのだから、ここにアンソールが有していた無政府主義的な傾向を重ねることも可能であろう。ただしそれは、茶色の頬を赤く染めた女性の穏やかな顔つきからもわかるように、暴力的でも、破壊的でもない平和的な儀礼という手段によってのみ至ることのできる場であろう。

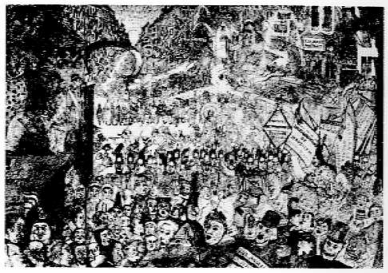

図19　アンソール
《キリストのブリュッセル入城》
1898年　豊田市美術館蔵

だとすれば、アンソールが後に描くこととなる単純に夢幻的であるだけの《愛の園》とは違い、1888年という、彼の制作だけでなく、彼を囲む政治的な環境さえもが昂りをみせた時期に描かれた《愛の園》において、カーニヴァル的な、つまり非日常的なコードで展開される儀礼に支配された、性別までをも超越したユートピア的でアナーキーな世界が表出しているということができ、ここで、われわれはようやく本作を、西洋絵画史において中世にまで遡り得る「愛の園」という「儀礼的」で「ユートピア的」な主題に立ち戻ることができるのである。

[1] "Voyez, goûtez nos masques ostendais. Oui, ils évoluent aux quatre vents de l'esprit, habillés de tendresse, corsés de joliesses pourprées, azurés, nacrés, coquillés, huîtrés, surmoulés, rayés, turbotés, barbus, stockfischés, schollés, gaminés, farcis de fantaisie, ils s'en donnent à cœur joie. Adorable mascarade, couleurs cinglantes, gammes et jardins d'amour, chants des bourdons, chocs des cristaux, cloches sur la peau. Oui, notre carnaval est chaud," J. Ensor, <<Masques divers, 1937>>, dans *Mes écrits*, Liège, 1974, p.201.

[2]Henry P. Rossiter, "The Little Garden of Love," *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Museum of Fine Arts, Boston, vol. 63, No. 334, 1965, pp.196-202.

[3]Elise Goodman, "Rubens's *Conversatie à la Mode*: Garden of Leisure, Fashion, and Gallantry," *Art Bulletin*, vol. 64, No. 2, June, 1982, pp.247-259.

[4]Rose-Carol Washton Long, "Kandinsky's Vision of Utopia as a Garden of Love," *Art Journal*, vol. 43, No. 1, Spring, 1983, pp.50-60. なお、カンディンスキーは同じく1912年に《インプロヴィゼーション25》において同じ主題を取りあげている。

[5]cf. Martin Green and John Swan, *The Triumph of Pierrot: The Commedia dell' Arte and the Modern Imagination*, Macmillan Publishing Company, New York, 1986.

[6]明らかにヴァトーを模写した作品も残されている(《音楽のレッスン(ヴァトーに依る)》1882年)。また、ルグランによるとアンソールは若い頃繰り返しヴァトーを模写しており、1926年の《愛の園》にはヴァトーの《シテール島》の人物が登場しているとし、さらには20世紀に入ってから描かれた《愛の園》あるいはそれに類似する主題に描かれている服装を18世紀、つまりヴァトーが活躍した時代のものであるとしている。Francine-Claire Legrand, *Ensor, la mort et le charme: un autre Ensor*, Bibliothéque des amis du Fonds Marcator, Antwerp, 1993, p.67.

[7]Herwig Todts, *James Ensor*, exh. cat., Museé du Petit Palais, Paris, 1990, p.185.

[8]『豊田市美術館所蔵作品選』1995年、豊田市美術館、p.112。

[9]Todts, *op. cit.*, p.206,

[10]マーティン・グリーンとジョン・スワンはヴァトーが、その師であるジローとともに、本来民衆的であったはずのコメディーを劇場のうちに制度化したことを指摘している。Martin Green and John Swan, *op. cit.*, p.4.

[11]Oliver T. Banks, *Watteau and the North: Studies in the Dutch and Flemish Baroque Influence on French Rococo Painting*, Dissertation presented to the faculty of Princeton University in candidacy for the degree of doctor of philosophy, 1975.

[12]Korneel Goossens, *David Vinckboons*, Davaco Publishers, Soest, 1977.

[13]Banks, *op. cit.*, p.170.

[14]Svetlana Alpers, "Realism as a Comic Mode: Low-Life Painting Seen through Bredero's Eyes," *Simiolus: Netherlands Quartely for the History of Art*, vol. 8, No. 3, 1975-76, pp.115-144, p.132.

[15]Svetlana Alpers, "Brugel's Festive Peasants," *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 6, no. 3/4, 1972-1973, pp.163-176. 特にp.165.

[16]ヴィクトル・ストイキツァ、アンナ=マリア・コデルク『ゴヤ:最後のカーニヴァル』森雅彦、松井美智子訳、白水社、2003年。特に第一章。

[17]バフチン的視点からアンソールの作品を概観するテキストとしてTimothy Hyman, "A Carnival Sense of the World," in Carol Brown ed., *James Ensor 1860-1949: Theatre of Masks*, exh. cat., Barbican Art Gallery, Lund Humphries Publishers, London, 1997, pp.77-86. また、生誕地であるオステンドやその地のカーニヴァルについては以下が詳しい。Legrand, op. cit., 1993, pp.29-40. また邦語文献としては、末永照和『ジェームズ・アンソール』小沢書店、1983年に詳しく、有川幾夫ほか編『仮面と幻想の巨匠、アンソール展』日本テレビ放送網、1983年に収録の西澤信彌「仮面劇の誕生」は本論との関連にとってたいへん示唆的な論考である。

[18]ミハイル・バフチン「フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネサンスの民衆文化」『ミハイル・バフチン全著作集』第七巻、杉里直人訳、水声社、2007年、p.256-7。また、バフチンは同箇所で「投打、殴打」される道化の王について触れ、顔の赤さをそこに求めている。

[19]Suzanne Pucci, "Watteau and Theater: Movable fête," in Mary D. Sheriff ed., *Antoine Watteau: Perspectives*

on the Artist and the Culture of his Time, University of Delaware Press, Delaware, 2006, p.120.

[20]Pucci, *idem*, p.110 ff.

[21]Margaret Morgan Grasselli and Pierre Rosenberg ed., *Watteau, 1684-1721*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1984, p.275.

[22]バフチン「ラブレー」pp.24-5。

[23]同上、pp.24-5。

[24] "Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière. Je suis une bête, un nègre. Mais je puis être sauvé. Vous êtes de faux nègres, vous, maniaques, féroces, avares. Marchand, tu es nègre ; magistrat, tu es nègre ; général, tu es nègre ; empereur, vieille démangeaison, tu es nègre," Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer*, Mercure de France, Paris, 1951, p.264.（『地獄の季節』小林秀雄訳、岩波文庫、1938年、p.16。なお、ランボー「地獄の一季節」『ランボー全集』湯浅博雄ほか訳、青土社、2006年、p.204。およびp.907に付された註30、31は本詩編における「黒い人」の意義解釈に詳しい）なお、ステファン・ジョンソンはランボーとアンソールを重ね合わせ、さらに1880-90年代のベルギーの社会情勢を1870年代のフランスに近いと指摘する。Stefan Jonsson, "Society Degree Zero: Christ, Communism, and the Madness of Crowds in the Art of James Ensor," *Representations*, No. 75, 2001, pp.1-32.

[25]バフチン『ドストエフスキーの詩学』望月哲男／鈴木淳一訳、ちくま学芸文庫、1995年、p.251。