

ルネサンスの影

—— マニエリスムロバロック考 ——

序

一五三五年九月二十三日、ミケランジェロはフィレンツェを去った。これは、メディチ家の専制君主アレツサンドロのために、自由都市の名を失った故郷フィレンツェへの、彼の永別となった。その彼を、いわば待ちかまえていたのが、システイーナ礼拝堂聖壇正面の大壁画の仕事である。ミケランジェロは自分を画家としてでなく彫刻家と考えていた。更に彼は、権力者を、力と富の横暴を憎んでいた。幼い時から、メディチ家の驕慢を体験し、長じてはローマ法王庁の腐敗墮落を見聞していた。ダンテの地獄篇を愛読していたミケランジェロの心には、

河村 錠 一 郎

この世の終末を予言してやまない鉄血の僧サヴァナローラの火のような警鐘のことばが、焼きついて離れなかった。農民が土地の呪縛から逃れ、通貨と商品の威力が市民に富と文化の蓄積を可能にした、いかなれば、商人としての人間の出発によって、人間の人間としての復権が可能となった近代の夜明け、ルネサンスは、輝かしい、というよりは、恐ろしい時代であった。富をめぐり、力をめぐり、陰謀が渦巻き、暗殺があたかも日常茶飯のありさまであった。堰を切った人間の力は、明暗両方の極に向って解き放たれたのである。道徳は極度に頹廢した。しかし、ミケランジェロは仕事をしななければならない。私欲と悪、矛盾と不合理にあけくれる、精神界の、そし

て物質界の貴族社会の只中で、貧窮の父を抱え、金をせびる兄弟にかこまれて、自分の領域ではないと信ずる絵筆をもって、法皇パウロ三世との契約を果さなければならぬ。「私はこれまで三人の法王に仕えました、しかしそれは、まったく止むを得ずしたことなのです。」⁽¹⁾

自分自身の矛盾、時代の、歴史の矛盾、この嵐を胸のうちにかかえて、システイーナ礼拝堂の壁面に立ち向うミケランジェロの脳裡には、どのようなヴィジョンがよぎり、どのように聖壇の大壁画としてその像を結んだか。それは、「怒れる神」としてのキリストであり、「ピエタ」のキリスト、「復活」のキリストではなく、神の怒りから人間を救い出してくれる「愛」の、「救世」のキリストではなく、その太い右手を頭上にふりあげる、遅しい「怒れる神」としてのキリストと、驕慢・吝嗇・嫉妬・裏切・欲望その他ありとある諸悪の具現者としての、神の怒りと審判に怖れをなして身をよじり身を寄せあい、地獄に落下していく人間の群であった。この大壁画『最後の審判』は、一五四一年のクリスマスに除幕された。世人を驚愕させたと伝えられる、この「怒れる神」としてのキリストの像形と人間の裸形の渦は、美術史上劃期

的な創造であったとは、諸家の指摘するところである。さらに注目すべきことは、ルネサンス的「美」の約束を破るほど激しい画調である点でグロテスクといえるこの壁画を更にグロテスクにしている次の事実である——「主の直下に漂う雲に使徒バルトロメオが坐し、自らの殉教を示して一枚の人間の皮を手にぶらさげている（この使徒は迫害されたとき皮を剥がれたのである。）その人間の皮に一個の顔が描かれているが、それはこの聖人の顔ではなく、ミケランジェロ自身の顔である。この不気味で嘲弄的な自画像（あまりにも目立たぬよう描きこまれた為このことが発見されたのは近代になってからのことである）の中に、この芸術家は自らの罪と自らの存在が恥すべきものであることの告白をしるしたのである。」⁽²⁾

(1) 一五四八年五月二日付 Leonardo Buonarroti Simoni宛の手紙。裂が「六十八個」入った小さな樽を確かに受け取った、そのうち「三十三個」を法王に送ったら喜ばれた、チーゾは運送人が途中で失敬してしまっただけ云々といった、巨匠ミケランジェロにしては極めて心の使い方の細かい書き出しではじまる手紙。その中で次のようにいっている——「彫刻師ミケランジェロという宛名で手紙をよこ

さぬよう司祭にいつて下さい、私はミケランジェロ・ブナローティという名前なのですから。祭壇に絵を描かせたいという御仁がおいででしたら画師を探せばいいのです、私は一度だって画師であつたためしはないのですし、店屋を出している彫刻師でもないのですから。私の父と兄弟たちの名譽のために、そんな者にならぬよう常につとめてきた私です、確かに私はこれまで三人の法王に仕えました、しかしそれは、まったく止むを得ずしたことなのです。」(Stone 編纂・英訳の書簡集『Michelangelo, Sculptor』による。)

(2) H. W. Janson: *History of Art*, p. 361.

—

『最後の審判』は「ルネサンス的『美』の約束を破る」ほど激しい、鬱積した精神の暴発である、と記した。「グロテスク」である、とさえ記した。では「ルネサンス的『美』とは何か？ われわれはこれを、一五世紀中葉の芸術理論を代表し、自身幾つかの建築作品を残している、レオン・バティスタ・アルベルティの次の言葉によって知ることができる。

：いかなるジャンルにおいても、美とは、すべての部分で、これ以上何か付け加えたり、減らしたりまた変更したりすると、それだけかえって悪くなるほど、互いにびったりと釣合ひの取れた一つの調和である。⁽¹⁾

調和ある各パートの有機的な相互関係、という美の原理は、芸術は理想をかかげる、理想は自然の内に見出される、なぜなら、自然とは神の造つた調和ある大いな被造物である、という思想に基いている。自然を範とし、自然に模う精神である。しかし、それは素朴な完全写実精神、べたりリズムではない。神の被造物としての自然を、人間の理性が、自らを尺度として、計量し、分析し、法則化する、いわば、人間の知性によって合理化され、精神化された自然、である。

：古の人は自然界の物象から、事実はまさに私がいま述べた通りであること(訳註・先きに引用した「美」は「調和」であるという定義と、この「調和」ある全体の構成要素に三つあり、一つは「数」、一つは「裝飾」もう一つは「配列」であるが、他に第四の要素と

して「^{コンジグレイイ}統合」があり、これは右の三つの上に立つものであるというアルベルティの自説)を知っていたので、…作品を造るにあたっては自然の模倣をむねとした…この為に、彼等は人力の及ぶかぎり、自然が自然みずからの作品を造り出すさいの基準となつてゐる法則を発見し、それを建築の仕事に^{あづか}応用すよう努力した。…数に関して彼等がまず最初に発見したことは、偶数と奇数の二種類ある、ということである。彼等は、場合に応じてこの二つを使いわけた、即ち、自然の模倣により、彼等は建築の骨組み、即ち、柱や稜を奇数によつて構成することは決してしなかつた、奇数の足で立ち、動きまわる動物がいらないのと同じというわけである。一方、彼等は^{いんも}孔形に関して常に奇数をもつてした、これは自然にならつたことである。…というのは、自然は目、耳、鼻孔は両側に一つずつ造形したが、あの大きいなる孔形たる口はただ一つしか設けていないからだ…

人間の知性が万物の尺度であることを美学者として明瞭に宣言したのもこのアルベルティである——

…この^{コンジグレイイ}統合はそれが見い出される対象物から生じるのでも、その構成要素から生じるのでもない、それは自生のものであり、自然から生まれるものであるから、その真のありかは精神であり理性である…

ルネサンス人にとって、「自然」はあくまで人間の理性の働きかける対象としての自然であつた。自然が理性を包みこむのではなく、理性が自然を包みこむのである。この、人間の力があくことのない躍動をとげ、英国十六世紀末の劇作家マローウに、無限に自我を拡大していく人間(無制限の知識を求める神の反逆者ファウスト博士、無尽蔵の富を欲してやまず、その為には血を流すことも日常茶飯事であるユダヤ人など)を描かせ、人間について「無限の」とか「神々しい」といった形容詞を好んで冠せることを可能にした、この、理性を座標軸とした世界図は、しかしながら永続きはしなかつた。

ここに一枚の⁽⁴⁾絵がある。『キリスト降架』、つまり、処刑されたキリストを十字架から引きおろす、反劇的な瞬

(85) ルネサンスの影



間をテーマとした、イル・ロツソ・フィオレンティーノが五二一年に作製した絵である。ルネサンス黄金期の絵画の特性と比べながら、この絵の特徴を検討したい。

(1) 焦点・関心の分裂(多様性)——ルネサンスの絵画の場合は、描かれている人物の、ひいては観賞者の関心は、視線は、あげてキリストにあつまるのに反し、ロツソの場合、キリストを見つめている人物は、その傷口を、異様に大ぶりのセスチュアで指し示す男一人である。この絵画空間はきわめて非構築的なのである。焦点がないのだ。各人物の視線はてんでんばらばらに、死せるキリストのまわりをくるむ、或はその背後にひそむ空間に、あらぬ方角に、向けられている。いわば、この、キリスト教社会の歴史の上で最も暗黒の一点といえる瞬間という意味で、反劇的と筆者の名付ける瞬間において、何の機能も果していない。第二の特性として、この点をあげることができる。すなわち、

(2) 非機能性——である。

(3) 反重力の法則——人物がその大きさに見合った重量つまり体重をもって描かれていない。ロツソの一人の人物は、大きな、従って重たい筈のキリストの屍を、片腕

で、しかも今にも梯子から落ちそうな腰のすわらぬ持ち方で支え、受けとめている。各人物が、いわば、折紙細工の感じで、幾何学的線画のおもむきがある(6)の(4)「キュービズム」の頃を参照。)キリストの体はロツソの先輩たちの絵と比べ異常に長く、八―九頭身である。

この「細長さ」は、ルネサンス後期の、殆どすべての作品に共通していえることで、盛期ルネサンスとの区別をする、最も手取り早い見分け方の一つで、バルミジアニーノの『首の長いマドンナ』やエル・グレコの作品はその典型である(6)B「美の作為性」の2を参照。)

(4) 反空間性——ロツソの『キリスト降架』には、風景描写のかきこみがごく僅かで、ほんのアウトラインだけを抽象的に点じているので、自然空間の中での十字架と人物群の占める位置はきわめて自然に則さず、人工的である。右端前面の、悲嘆にくれる聖ヨハネ像は、他の人物群と自然空間での位置関係はほとんど同じ平面に立っている筈であるのに、不釣合に大きい。同様の「反空間性」は、ティントレットの『聖母祭』の階段右端の巨大な婦人像、同じ画家の『聖マルコの遺体』に描かれた、駱駝の手綱をひっぱる、不釣合に小さな女、等にもその

典型が見られる。特に後者の場合、左側から画面の奥の方に向けて描かれている背景、神の怒りを示す天の異変に慌てふためく群衆と、それらの人物が逃げこむ建物が、淡く亡霊のように、一次元的、さもなければ四次元的、抽象的な、スケッチのような処理をされている。また、「反空間的」といえば、ルネサンスでは人物の数がよく整理されているのに対し、ロッソのこの『キリスト降架』や同じテーマのポントルモの絵などは、限られた空間にごちゃごちゃと人物をつめ、特に後者では、自然空間ならばとても考えられない人間の詰めこみ方をしたために、いかに反空間的とはいいながら、首だけあって下につづく胴体をおさめる空間がないという、グロテスクな結果が生じている。この人物群の密集と、同時に、(1)で指摘した非機能的な無意味、従って不気味な空間は、ミケランジェロの『最後の審判』にはっきりと形をとった特性で、以後の画家たちは、この構図に大きな影響を受けたと伝えられている。

(5)反時間性——その独自の人工的色彩のために、ロッソの『キリスト降架』は時間を示していない。朝か昼か夕方なのか。つまり、時間的にも作為性が濃厚で、真空

管の中の時間、といえる。むしろ、「作為性」といっても、伝統的な、日常的な自然の秩序の側から規定したときの言葉で、ロッソの感性と思考からすれば、これが自然そのものなのである。「キリスト降架」を歌う十七世紀詩人ミルトンの時間は、ある一定のクリスマスの雪の夜という自然の時間に、キリスト降架の過去の時点が呼びこまれ、それによって過去・現在・未来、すべてのクリスマス之夜が呼びこまれ、最後の審判の時点まで膨脹し、膨脹しながら絶えず現前の時間的一点との絆は断たれない。この「反時間性」は、文学の世界では、ジョイス、プルースト以後、人間存在の自然に則しているという意味で、常識的になっている。現代のバロックといわれることのあるフランス新小説の旗頭であるロブグリエの『迷路にて』は次の出だしではじまる——「いま私はここにひとり、まったく安全なところにいる。外は雨が降っている。」ところが、数行さきでは「日が照って……太陽が真向うから照りつけ」ている。更にしばらく読みすすむと（現実の黙読の時間では二分と経過しない）「外では雪が降っている。」その雪も、「外では雪が降っている。外では雪が降った、降っていた、外では雪が降

っている」のである。⁽⁶⁾ 時間を手繰りよせながら、手繰りよせようとする自分が逆に手繰りよせるべき時間の中へ吸いこまれてしまう。同時に確実なことは、いつも現在の瞬間に立って動かないでいるということである。ロッソやポントルモと同時代の画家、及びそれ以後の十六—七世紀の美術によくみられる冷やかさも、このような逆説に基因している。屢々見られる、不可解な人物像、絵画空間に焦点を結ばず、その構築を壊して、観賞者の眼を正面から睨みすえている、自然空間に向って顔を向けている人物の眼。このために、絵画空間に展開される一つの情熱に巻きこまれようとして額縁の中へ足を踏み入れる観賞者は、冷水を浴びせられたように、ふと立ちどまってしまふ。芸術の人工世界との断絶、自分の立っている時間的、空間的世界を、否応なしに意識させられるのである。

(6) 反リアリズム・反自然主義——同じ「キリスト降架」といっても、その死せるキリストの顔が、磔の苦痛の痕跡ひとつ留めていない、楽しい夢を見ているような、静かな表情に描かれている、ルネサンス画家ベルジーノの作品と、不気味に歪めて描いているロッソの作品とを、

ローランドは巧みに比較している。⁽⁷⁾ ルネサンス人は自然を理想的に処理し、美化しているのだが、十七世紀初めに描かれた、同様の事件を扱ったバロック画家たちの作品、カラヴァッジョやルーベンスのキリストの顔についても同じことがいえるであろう。ただ後者の場合は、「甘美な死」を死んだかのような安らかな死の表情ながら、その肉体の描写は官能的な立体感をもち、キリストの屍に關心のすべてが集中され、激しい感動を呼びおこす、律動感に富む構図と明暗の使い方をしているのが、前者の、水を打ったような静かな平面性と異なるところである。ロッソは、「苦痛」を苦痛として自然に則し、リアルに描く、というより、そのリアリズムを極端にすすめて、気味悪い、陰惨な表情を描き出し、結果的には反リアリズムへ走っている。ルネサンスには、ダヴィンチにみられるように、人体や物体の立体像の解剖学的研究が盛んであった。これは人間への關心の高まり、人間中心主義という意味での古典的ヒューマニズムと結びついている。これにともなって、ゴシック絵画の扁平な人物像が、輝かしく愛らしい、美しい肉体をもった像に変わった。ルネサンス後期の画家の多くは、これをさらに極端にお

しすすめた。解剖、分析に急で、総合性、調和、均衡などは意に介さなかった。アルベルティのいう「統合性」が欠如したままの、偏頗な追求性・徹底性は、悪くすると、ルネサンスの達成した、たとえばミケランジェロの技巧の模倣、繰返しという結果を生じる。バロック前期の（或はルネサンス後期の）作家群に「マンネリズム」のレッテルが、こうして貼られるようになったのである。

この「反リアリズム」から、十六―七世紀の新しい美術の動向として、次の二つの特性（小項目で数えれば四つの特性）が生じている。

(6)―A・キュービズム

(6)―B・美の作為性

1 優雅の追求――

エレガンス
エングレイション
イ細長さ

ロ蛇行性（回転視点）

2 病的な官能性

キリコだとかピカソだとかならともかく、十七世紀にキュービズムという呼称を用いるのは、と躊躇するむきもあると考えられるが、ルーカ・カンピアースの「人体の群像」やデューラーの数多い人体図式は、これらに模う画

家たちを含めて、キュービズム派を形成していた。

「細長さ」については既に簡単に述べたので省略する。

「蛇形」は、「細長さ」と並んで、ルネサンス後期の美術を盛期ルネサンスのそれと手取り早く区別する大ざっぱな基準となる。現実の人間であったならとも長時間続けていられないような、無理な、筋肉や体の線を際立たせるポーズを人物にとらせる。胴・腰・腕・手のひねりをきかせるわけだが、女人像の場合、これは我々のいう「しなをつくる」のに相当するといえようか。その意味で「優雅」の追求の手段であるが、男の立像の場合は、エル・グレコを例外として、筋肉の誇張、立体性、肉なるものの存在の誇張である。美の反自然的な追求である。この様式は、ミケランジェロの彫像、『奴隸』や『勝利』にはっきりとその兆しを見せていたものである。ルネサンスの彫像は壁面にびったり背をつけて設置して鑑賞するべきであるが、蛇形の特性を持つ彫像はそれが出来ない。全体像を把握する為には、観賞者は像をぐるりと一廻りしなければならない、すなわちルネサンス後期の彫像を理解するには、回転視点を要求される。この「回転視点」に関しては、サイファアが特

に強調している⁽⁶⁾。復讐に踏みきれぬ考える人ハムレットと、勇猛果敢に策を謀り、行動するハムレットが、分裂した人物像でなく一個の人間であることを十全に把えるのも、この回転視点である。こういう視点からすれば、「復讐の遅延」の不可解さを前に『ハムレット』解釈がはたと行きづまる、といったことはあり得ないわけである。

以上、ロッシンの『キリスト降架』の特性をめぐって、同時代、及びそれ以後の美術の特性を、時に文学の場合と照応させながら列挙してきたのであるが、これらの特徴をもつものとして、盛期ルネサンスと、いや、ルネサンスそのものと対立し、これと大きく肩を並べて美の成果を競いあう、新しい世界として定立されるのが、「マニエリスム」なのである。

最後にひとこと付加するならば、この「マニエリスム」は、観賞者の側に、現象的な次の種類の印象をその著しい性格として与えることは、(1) (6)から容易に納得できることである。これを特性の(7)として、仮りにここにあげておく——

(7) 知的・遊戯性・曖昧・不可解——

少なくとも現象的には、今日流行の、ポップ・アート、^{ポピュラー・アート}新小説、^{フロンティア}前衛映画、地下演劇がそれぞれにこの(7)の性格をもっているとい般にいわれていることは、現代における「マニエリスム(性)」あるいは「シロマン(性)」を考察する際の糸口となる、注目すべき符合といえよう。

- (1) Leone Battisti Alberti: *Ten Books on Architecture* (trans. into English by J. Leoni in 1755 from the original *De re aedificatoria*, 1485) Book VI, Chap. II.
- (2) *Ib.*, Book IX, Chap. V.
- (3) *Ib.*
- (4) 八五頁の写真参照。
- (5) Christine Brook-Rose: 'The Baroque Imagination of Robbe-Grillet' in *Modern Fiction Studies*, 1966, pp. 405-23.
- (6) Alain Robbe-Grillet: *Dans le Labyrinthe*, 1959, Les Editions de Minuit. Cf. 'Dehors il pleut, ...' 'dehors il fait froid, ...' 'Dehors il y a du soleil, ...' (p. 9), 'Dehors il neige.' (p. 11), 'Dehors il neige. Dehors il a neige, il neigait, dehors il neige.' (p. 14) 引用にあたっては新潮社「現代フランス小説13入集」版の翻訳を参照した。
- (7) Daniel B. Rowland: *Mannerism-Style and Mood*, 1964.
- (8) W. Sypher: *Four Stages of Renaissance Style*, 1955.

(9) 『一橋論叢』第五八巻2号の拙文「マニエリスムリパロック研究史におけるA・ハウザーの位置——近著『マニエリスム』をめぐって」を参照されたい。専門的な術語としての「マニエリスム(ないしマニエリスムス)」の言葉そのものの意味とその変遷については右の拙文に譲る。誤解を避けるために英語の「マナリズム(即ちマンネリズム)」は用いないことにした。

ミケランジェロは自己の矛盾と世界の矛盾の交叉する激流のまなかに立っていた。「矛盾」とは「正義」と「現実」の背反である。神の絶対を、正義を説いてやまず、たとえ宗教画であろうと聖者の像であろうと、偶像崇拜は真のキリスト教信仰ではないとして糾弾し、各戸から徴発して破壊したあの鉄血の師サヴァナローラでさえ、異端としてローマ教会によって捕われ、火刑される運命を前にして、自己の信仰の過ちであったことを告白した。「正義」の名のもとに、各国が自由都市、フィレンツェの争奪に軍を派遣し、入り乱れての戦闘と陰謀、かけひきに、華かな文化を誇るフィレンツェは戦乱の巷と化した。かつてサヴァナローラに耳傾けたミケランジェロは、師の逮捕そして火刑の報に接しながら、固い沈黙を守っ

た。フィレンツェ危機の時に、おされてその防衛の任にあたりながら、ミケランジェロは突如敵前逃亡して祖国を裏切った。このような現実にあつては、「正義」は屢々「幻」である。人は「幻の正義」をいだく。その「幻の世界」が「恐しい現実」と衝突し、粉微塵に砕ける、その直前の不安と緊張、その緊張はこの二つの世界の分裂を何とか防ぎ、「幻の世界」と「恐しい現実」を結びあわせようとする必死の努力でもあるのだが、これがマニエリスム文学全体を覆う気分である。

リア王の「幻の正義」は決して単純ではない。弁舌の巧みによって表現される愛情が真の愛情であるとすると「幻の正義」。第一の幻は第二の幻を生む——弁舌さわやかに父王への愛を表現し(て見せ)た姉二人を、国王であり父である自分を最も愛するものとして、言葉少ない末娘コーデリアへの幻滅(これは第一の幻からくる必然である)によって、これを「正義」とする。だがこの「正義」は「現実」とぶつかりあえなく碎かれる。リアの悲劇は矛盾の認識、幻への目覚め、そして幻滅を経て人間そのものに絶望し、神に絶望する道程に他ならない。庶子ではあるが自分の息子エドマンズの奸計にあつて、

眼をくり抜かれる悲惨な目にあつたグロスター伯の次のせりふ―

神々にとってのわしら人間は、いたずら小僧にとっての蝶や蜻蛉同然だ、神々はなぐさみ半分にわしらを殺す(『リア王』四幕一場。)

そして、終幕の、コーデリアの愛を知り、やっとリアが彼女にめぐり逢え、二人が一つになったとき、幻と現実の分裂からくる闘いと苦しみを超える勝利が、二人の死においてはじめてなされる、その終幕の、締め殺されたコーデリアの屍を抱きかかえて最後の息をひきとる直前のリアのせりふ―

可哀そうにわしの大事な馬鹿めは締め殺された、生命は一滴もない!

犬や馬や鼠でさえ生命があるのに

お前は息一つしないのか? 二度と甦りはしない、二度と 二度と 二度と 二度と 二度と 二度と!

(同五幕三場)

これらの言葉ほど、エリザベス王朝の演劇が、イギリスが産業社会として繁栄・成長を遂げつつあったのと裏腹に、驚くほど暗いという事実を伝えるものはあるまい。激烈である、情熱的である。が、それは身をたじろがせるほどに暗い底深い情熱である。このリアの最後の絶叫の少し前、リアがコーデリアの亡骸を抱いて舞台にあらわれるところで、その姿を目にしたリアの忠臣ケント伯が

約束のこの世の終りとはこのことか

という。ケント公のこのせりふの「約束された終り」とは、即ちミケランジェロがシステイーナ礼拝堂の正面に描いて見せた「最後の審判」の日に他ならない。

こうして、マニエリスム文学の典型的な様式は「悲劇」だといえる。分裂・矛盾の深淵に死を賭して架橋する人間の姿を描くのが悲劇の本質だとすれば、このことは納得されようが、しかし、悲劇はいつの時代にもある、

という反論が予想される。しかし、矢張りいついかなる時代にもとはいえず、秀れた悲劇作品の生まれた時代と生まれなかつた時代がある。それにしても、「マニエリスムの典型的様式は悲劇だ」ということはかなり独断的な規定に違いない。というのは、この分裂を辛じて閉じるものは、「死」の他にもあるからである。詩^{ポエジー}における隠喩^{メタファー}がそれだ。十六―七世紀の詩的想像力を濃く色づけているものがこのメタファーである、というのは、美術史でいうマニエリスム及びバロックに相当する時代の詩は、恰もメタファーで全体を包みこまれているといえる様式を持っていること、しかも、詩人によって区々でありながら、その背景に、メタファー志向を促す思想的な共有母胎があつたと推論できるからである。

美術の分野と異なり、文学のマニエリスムはイギリスでその隆盛を見た。といっても、当時は、ヨーロッパ大陸から見れば、新参者であり、逆にいえば、青年の意気に燃えていた精力旺盛な若い国であつたわけだが、時代風潮を云々する場合、大陸より少なくとも五六十年の遅れはある。英文学で「十七世紀」という時、大陸の「十六世紀」ないし「十六世紀後半」に相当することが、様

式の面では多い。だが、これも間もなく追い越してしまふ。特に時代思潮の面では、ベイコン―ホップズの路線を前面に押し立てて、ヨーロッパ社会の歴史の大きな曲り角において先頭を切つて進んでいくという感じが強い。逆に、伝統の遅咲きの開花と急テンポな産業社会の成長、それと歩調を合わせた新しいものの考え方、この二つのみならず、断層のずれと、豊穡なイギリス十七世紀文学の誕生は根深いつながりがあると考えられる。そこで、次章ではイギリスにおける十七世紀的想像力^{イマジネーション}を、ここでは主にそのバロック的要素について触れながら、論じてみよう。

二

ひと口に「十七世紀の詩的想像力」といっても、また、たとえそれをイギリス一国に限定しても、詩人によってその想像力の表出としての詩の様式^{スタイル}は、まちまちであるけれども、彼等の多くは、「十七世紀の詩的想像力」とは概ねこのようなものだ、といえる、ある共通した何かを持っている。彼等の詩の様式^{スタイル}が、文学史上、極めて異彩を放っていることは間違いない。

しかも、単に「文学史」上にとどまらないところに、また、彼等の大きな特色がある。無論、文学は文化の一翼であり、文学の歴史を通して見られる人間像の变化・発展は、そのまま人間社会の歴史といつて過言でないことは、史上どの時期を取りあげてもいえることで、今日、世界の通説であつて、いかに文学と離れた社会諸科学の学徒といえど無視し得ないということが、ルージエモンやホイジンガ、バジル・ウィリーや、やや時代的に下つて、エーリッヒ・フロム等の著作をのぞき見るだけで、少なくとも文学の資料としての絶大な有効性は明らかにされるであらう。が、それにしても、十七世紀文学については、特にこのことがいえるのである。

まず、二三の詩をここで取りあげよう。第一の詩はリチャード・クラシヨウ(一六一二—一六四九)が、キリストの磔刑を嘆き悲しむ娼婦マグダラのマリアの涙を賛えて歌った詩の一部分である――

涙する女

見よ 傷つきたる心と血を流す眼の相呼応するさまを

かの女は燃える噴水か はてまた涙する炎か

讀えるべし 聖なる泉

銀がねの足もてる小川の両親

絶えまなく泡立つもの

溶けゆく水晶 雪解けの丘

尽きはてることのないもの さこそ他ならぬ

あなたの美わしの眼なのです 心やさしきマグダラの

マリヤ

あなたの美わしの眼は天

降る星の絶えまない大空

あなたにあっては今なお種蒔の季節

あなたは星を蒔き その実りはさぞ

天の額をきらめかせている光をも

かき消すほどに輝くと

思いこむはあやまりで

涙の星がまことの星といえるのも

落ちると見えて落ちないところ

空にひしめく金銀の箔とまさしく同じゆえ
そうなのです 地上のわれらの為ではないのです
あれほど高貴な宝石に光るのは

あなたは天に向けて涙をおとす
天の胸がその優しい流れを飲み

天の河が白々と流れるところ

そこにあなたの涙が漂い河の精髓をなす
天上の水のいかなるものかをわれらは学ぶ
まさにあなたの涙 あなた自身によってこそ

…(中略)…

この泉を掘ったのは このワインの涙を絞ったも
のは

キリストのときすまされた槍

傷ついた心に 涙ながす眼に至る

道を教えたのも また

去れ 空なる愛よ 控えよ 邪まな手

小羊がいまこゝにその白きおみ足を浸された

いまこそイエスがいずこなりと

ガリラヤの山中なりとさ迷い歩かれても

はてまた更にけわしき道を進まれよう

忠節な二つの泉がどこまでもお伴する

二つの歩く浴槽 二つの涙の動き

携帯用の簡便な二つの大海原が

(…後略…)

テーマの上では宗教詩でありながら、極めて感覚的であり、どぎつい、輪郭のはっきりしたイメージが多く、何よりも比喻が奇想天外である。ここに部分的に引用した拙訳以外にも、マグダラのマリアの「頬にはおえむ五月」ほど忠節な花を咲かせる五月はないとか、「あなたの眠に宿る四月」ほどに「やさしい雨を降らせる四月はない」といった表現があり、また、「ああ頬よ！ 純愛を咲かせる床(註・花壇のイメージか)／時よろしくに雨のふる／眠よ！ そは純白の鳩(註・純愛の象徴)の巣／あなたのその泉で洗い清めた鳩の」などとある。絵画的で、絵具をぼてぼてと盛り上げるようにぬりたてていく肌合いだ、同じ絵画的といっても、例えばこのクラショウの属する世代の一時代前、代表的なルネサンス詩人の一人であるエドマンド・スペンサーの「時は今、

若き恋人たちが装いも新しく／舞踊会に踊りさざめく
 しき五月／…／大地は青草に、森は緑の葉に／草むらは
 やがて花と咲く蕾に満ちている／若者は手に手をとって
 山査子の小枝／はてまた匂い秀れた薔薇を摘み／家路を
 急ぎ、あけて朝早くより／教会をここかしこと花で飾る
 ／山査子の蕾、甘き香りのエグランテリア／薔薇の花環、
 あるはまた紅くれないの石竹で／これぞ聖者に適わしき楽しみ
 なりや」〔『牧人の暦』「五月の歌」より〕といった様式
 とはまったく趣きを異にしている。ルネサンスの文芸世
 界は、自然界に従順であり、同時に、自然をそのまま写
 す、べたりアリズムというか、なまの写実でなく、自然
 を理想化、美化したうえで、いかにも自然らしく描く。
 ルネサンスの世界では、自然の息づかいと、人間の息づ
 かいが、無理なく呼吸をあわせあっている。これは、自
 然の美に神の創造の御業を見、恩寵という神の大いなる
 ふところの中にあるという安堵の中で、被造物の万物の
 中でも長であると、神に定められた人間が、その人間の
 最大の特性である理性の力を最大限に發揮しつつ、どこ
 まで人間の業が達し得るかという、期待と希望にあふれ
 ていた時代思潮の中に、育ちまわってきた様式である。こ

こには、思いもかけぬ「ことば」と「ことば」の結びつ
 き、ぶつかりあい、あるいは背反ということがない。こ
 とばとイメージの連鎖は一貫していて、途切れや飛躍が
 ない。静かで明るい。ポッティチェリの『ヴィナスの誕
 生』を思わせる。

これに反し、クラシヨウの様式を絵としてとらえるな
 ら、きわめて反自然的、反空間的、反時間的な絵といえ
 る。必然的に人工的で抽象的な世界となっているといえ
 るが、しかし、この印象は、強烈な感覺性、官能性によ
 って打ち消され、のりこえられている。反自然的、反時
 間的という定立も、この意味では逆に不正確、いや不正
 確どころか誤りである、ということになる。つまり、
 「反自然的」といっても、自然の秩序を一時的に攪乱し
 ても自然の美をこの上なく極限にまで捕え、それを精神
 の美と呼応させつつ、その激烈な感覺への美の襲撃によ
 ってひきおこされる官能的高揚を、精神の、信仰の高揚
 へとひきあげるといふ意味で、むしろ、自然に徹しすぎ
 ている、いわば「過剰自然」「過剰空間」「過剰時間」な
 のである。クラシヨウの詩はどれをとっても、もし絵に
 するならば、かなりグロテスクな装飾過多の絵になるだ

ろう。『涙する女』と題される一ぶくの絵には、次の様な女の肖像が描かれるだろう——その顔の目にあたるあたりには、雪を頂く丘、輝く星、つきぬ泉が描きこまれ、頬には五月の草花がいっばいに描かれている。鼻にはなすびやきゅうり、髪にはぶどうをもって人物画を描いた奇想天外派の巨人、アルチンボルドを思わせる。

だが、ここで注目し、注意しておきたいことがある。それは、いかにグロテスクで装飾過多であり、奇想天外であっても、いかに「過剰空間」の「反空間的」であっても、すべては一点に、このはちきれんばかりに中味がつまった、ごてごてした構築物の全体は一つの構図に、一つのヴィジョンに、収斂している、ということである。一つの点、一つのヴィジョンとは、すなわち、イエスであり、神の国である。この様式こそ、巷間に誤って使われることの多い、「バロック」なのである。

二番目に取りあげる詩は、ジョージ・ハーバート（一五九三—一六三三）の『徳』と題する短詩である——

徳

甘美な日よ 涼しく 穏やかに 陽もあかるく

地と空の婚礼 しかし
夕ともなれば露があなたの為 に涙しよう

あなたが死ぬべき定めなのを

の
美しい薔薇よ 華麗に燃える真紅の色が慌しい世の人

目を見張らせる しかし

あなたは常に自分の墓に根をおろしている

あなたもまた死ぬさだめ

甘美な春よ 甘美い日々と薔薇にあふれて

香料をびっしりと詰めた函 しかし

わたしは詩に奏でるあなたの終曲を

そしてすべてが死ぬさだめ

ただひとつ 甘美しい徳高い魂だけは

よく乾燥させた材木に似て 潰えない

世界がすべて石炭と化しても

これだけは生命を失わない

註* 漢字で「甘美」とあるところは原語では種々の意味・用法で使われているところの sweet, sweets である。「香料」の原語も sweets である。

大愛おだやかな、静かで、澄明なスタイルである。むしろ、ルネサンス的ではないか、と考えるむきもあるかも知れない。だが、それは単に表面的な特性にすぎない。たしかに、全体的におちついた、調和ある世界像にくりまれている。こういう感性はハーバートの特徴ではある、だが唯一のものではない。ハーバートにも、クラッシュウと共通するものがあることは、両者の作品を比較検討していくとかなり明らかだといえる。

この一篇の短詩の中で特に目立つことは次の諸点である。第一に「ことば」の問題だが、「甘美」(原語は'sweet')と「死」(die)の対比である。各節にこの、およそこれ以上の正反対立するものはあるまいと思われる。「ことば」(「甘美」は「生」のいいかえ、「生」の種々な現象面として使われている、と解釈すべきであろう)が、これだけ短い詩に頻出するところに、ハーバートの感性がうかがえ、それは「バロック的感性」なり「バロック的想像力」ないし「創造性」と通じるものだといえる。この「死」は、最後の節、最後の行で「生」に転化する。このとき、「生」としての「甘美」は「死」

に転落する。「甘美な生」の「死」は「魂」の、「生」としての「死」の「生」である。「死」はこうして「甘美な生」そのものとなる。「甘美なる死」——この人間至高の願望は二つの局面をもっている。第一に、神秘的・狂信的キリスト者の死と神の国への憧れ。これは歴史の問題としてでなく人間性の問題として考えれば、キリスト者に、或は特定の宗教・信仰に限られるものではなく、「時間」の中を漂って消える人間存在が渴望する、「超時間性」、何らかの「絶対者」、「唯一者」への憧憬と崇拜であろう。「甘美なる死」のもつ第二の局面は官能の陶醉である。限りない情欲の至高点に訪れる甘美な終熄を、十七世紀の恋愛詩人、とりわけジョン・ダン(一五七二—一六三二)はそのマニエリスム期に属する恋愛詩において、「死」と名づける。ここで、ジョルジュ・バタイユが『文学と悪』の中で述べている次の文を付加引用することは意味があると思う——「エロチスムとは、死を賭するまでの生の讃歌ではないだろうか。性欲にはすでに死が前提としてふくまれていた。単に新たに生まれるものたちが、消え去ったものたちのあとをうけつぎ、それにとってかわるといふ意味からだけでなく、性欲

とは生殖しようとするものの生を危ふくするものだからである。生殖するとは、消滅することにはかならない。

：性欲の根底には自我の孤立性の否定が横たわっている。つまりこの自我が、自己の外にはみ出し、自己を超出して、存在の孤独が消滅する抱擁の中に没入する時、はじめて飽和感を味わうことができる。」そして、クラシウ、十七世紀バロック最大の詩人の一人であるリチャード・クラシウは、殉教に恋いこがれ、ムーア人の只中へ単身布教に赴き、天使が槍を心臓に突きさす白昼の幻想を見て、法悦の境地に浸ったアヴィラの聖テレサを讃え、次のように「甘美な死」をうたいあげる――

愛がテレサの心に御手をお触れになると 見よ

心臓は音高く脈動し激しい熱で燃え

死を求めるとのの渴き 冷たい千の死を

一つの杯に飲みほすほどの渴きに燃える

うべなるかなテレサの息は火 そのか細い胸は

貪婪な望みに盛りあがる やさしい母の口づけからは

求めても得られることのないものを

ああ 幾度おんみの求めることか
甘美な妙なる苦痛を

耐えがたき悦楽を

死を その死を死ぬものは

イエスの死を恋うるもの 再び死し

更には永久に殺戮されることを乞い願うもの

幾度か甦り幾度か死す 生きるとは他ならず

死ぬことを繰り返し続けんがため

ああ おんみの優しき心臓のいかに心こめて

甘美なる殺戮者 あイエスの槍に 口づけせんと

か！

： このような、官能的陶醉の極致と、魂の彼岸への飛翔、絶対の信仰との表裏一体性は、すなわち、いうなれば「エロス」なり「エロチズム」の真の意味が、最も明瞭に嗅ぎわけられる、バロック的体臭の強い詩文は、何といてもジョン・ダンの宗教詩（これを初期のマニエリスムの詩と区別してバロック的とするのが筆者の説である）であろう――

心からあなたを愛しているのです 心からあなたに愛されたいのです

だのに私はあなたの恋仇と結ばれている

二人を離婚させて下さい 引き離して下さい 結び目を断って下さい

そして 私をあなたの許へ連れさって閉じこめて下さい

あなたが私をとりこにして下さらないと私は自由の身になれません

あなたが私を強姦して下さらなければ 純潔い身体になれないのです

いうまでもなく、ここでいう「あなた」とは三位一体の「神」のことである。

こういう物の考え方、こういう表現様式は、バロック詩人のまったくの創造でないことは指摘するまでもない。信仰とは神との聖なる結婚であり、教会は花嫁であり、「エロース」とは地上のものが天上を恋いしたう魂の上昇運動のことであるということは、キリスト教社会たる西欧の「愛」の觀念の根本である。しかし、かかる「甘

美なる死」、「人間の靈魂の神への愛、また神の人間への愛の欲求」が「肉の愛」と同じ様式をもつこと、官能そのものであることは、「エロース」なる愛が人間中心の愛、自己中心型の信仰であること、つまりはカソリック的であって、ルターの「神中心の信仰形態における神の愛」によって十六世紀にはっきりと克服すべきもの、対立すべきものと規定された思想であることとは、深いつながりがある。そして、このことと、いわゆるバロック文芸における「靈的な官能性、官能的なる靈性」とでもいうべき思考と感性は、密接な関係にあると、推論できる。

さて、ジョージ・ハーバートの詩、『徳』に立ち戻ろう。この詩の中で特に目立つ諸点の第二のものは、最初にとりあげたクラシウの詩と同様、イメイジの隈取りの鮮やかさ、グロテスクであるといつて過言でない点である。この詩を、例によって、一つの絵に換言せしめた場合、二つの映像が全キャンバスを二分して、その重要な位置を占めることであろう。蛆と腐肉と白骨の山なす土中に怪しげな極彩色の緑の茎と根をおろし、空中にぼつかりと艶めかしい真紅の顔をにこやかな笑いの中に顯

示している一本の薔薇。そしてもう一つは、神の栄光をしるす、ぎらぎらと輝く真昼の太陽を背に描かれた、一本のよく乾燥させた木材。その茶褐色、というよりは、おそらく太陽の光に染まって黄金色に彩られているであろう木材の中央部はえぐりとられていて、そこに、人間の魂を表わす、一個のハート型のイメージが嵌め込まれている。美術史でいえば、中世来の「エムブレム」の様式であり、また、その様式の伝統にのっとって独自のグロテスクな世界を開拓していった十六―七世紀のマニエリスム(前バロック期)画家、アルチンボルドやボッシユ、また、現代のマニエリスム画家ともバロックともいわれる、サルヴァドール・ダリの絵に類するといえる。この、感覚のショックによる心理的そして逆説的效果をめぐすあまりにもよく知られた例は、これもやはりジョン・ダンの詩の、次の一行といえよう――

白骨にからまる一本の金髪腕輪

T・S・エリオットがこの一行をめぐって述べたダン及び同時代のイギリスの詩人たちの特殊な様式、烈しい個性について語った文章は、ここで引用するには気のひ

けるほど多くの人が度々用いたものであるが、新たにもう一度ふり返る価値はある――「……ダンの最もよく成功した特徴的な効果の幾つかは、簡潔な言葉や思いがけない対照によって生みだされている。」

白骨にからまる一本の金髪腕輪

ここには最も力強い効果が「金髪」と「白骨」という思いがけない対照をなす連想によって生まれている。……「〔形而上派詩人論〕一九二一年ロンドンタイムズ文芸付録誌上に発表されたもの。〕更にこのさきでエリオットは、ダン一派の詩人たちは「思考を薔薇の香りをかぐようにじかに感じて」いた、ダンにとって「思考はひとつの生の体験であった」、つまり、思考を思考するのではなく感性で思考したとのべ、続いて、これもよく知られている次のような言葉で十七世紀の想像力の特徴を巧みに表現しているのだが、そこに述べられていることは、十七世紀固有のというよりは、まさに「詩」の何たるかをいいあらわしているものである。「普通の人間は恋をしたりスピノザを読んだりする。これらの経験は相互に何ら関係を持たない。タイプライターの騒音や料理の匂いも関係を持たない。詩人の精神においてはこれらの経

験はつねに新たな全体を形づくっている。…十七世紀の詩人たちはいかなる種類の経験でも貪ることができ、感受性のメカニズムをもっていた。彼らは彼らの先輩（十六世紀の劇作家）と同様、素朴で、技巧的で、難解で、ファンタスティック空想的である。」

ハーバートの『徳』にみられる著しい特性が、十七世紀の詩的想像力の特性であるらしいことは、これまでの論述でそのおおよそを伝え得たと思うが、ここに至って特性の第三点、十七世紀的想像力の、マニエリスム（前バロック）期及びバロック期の文学の核心について論ずる段階にきたといえよう。

十七世紀の詩がよってたつてるところのもの、それは隠喩である。一篇の詩から隠喩を取り去り、「思いがけない対照をなす連想」としての強烈なイメージを除くと、あとには何も残らない、深遠な人生の智慧を説くロジックも、美しい自然描写もない——といえる詩が十六世紀末から十七世紀前半にかけてはその大勢をしめている。といえば、誰しもがすぐさま、同じような現象を呈しているもう一つの文学世界、現代詩に思いをいたすで

あろう。たしかに、詩の成否は詩人の隠喩の運用の成否にかかっているといてもいいすぎではない。小説の場合と異り、構成力は二の次になる。実際、全体の構築はさして秀れたものでないのに、ただ美しい一行のために記憶されている詩というものがある。そして、その美しいし秀れた一行はおおむね一つの隠喩そのものである。かかる隠喩と肩をならべることの出来るものは、イメージだけである。ただ一行のために（そしてこの場合それは隠喩でなくイメージであるが）記憶されている詩の好例は先きに引用した

白骨にからまる一本の金髪の腕輪

を第六行にもつ、ダンの『聖なる遺物』であろう。エリオットの絶賛にもかかわらず、その他の部分は、むしろ邪魔だといえる。ともかくも隠喩は詩の生命である。詩を生かし、あるいは殺す。詩にあっては、隠喩は単に物と物の比較ではない。単なる類似性の指摘ではない。いかえ、ではない。代替物では、さらさらない。詩にあっては、「隠喩はすべて実在である。」ギャストン・パシユラールは、詩の想像力を解明することを試みた『蠟燭の焰』の中で次のようにいっている——「隠喩はすべて

実在であり、実在は、それが見つめられているものであるゆえに、人間的尊厳のひとつの隠喩である。ひとは、実在を隠喩化しながらそれを見つめる。」⁽³⁾

十七世紀の詩的想像力、十七世紀のマニエリスムロバロック文学の主要なる様式の一つが、隠喩そのものである、ということ、ダンの次のような一篇の詩の存在に着目することでも十分理解されるであろう。この詩は十七世紀文学研究家によって、「一つの拡張された隠喩」の好例とされている。別離を前にした愛しあう二人（恋人とも夫婦とも、いずれでもよい）を幾何学の一つの道具であるコンパスの二脚にたとえるこの詩の、第七、八、九節が次に引用する部分である——

たとえ二人の魂が二つとしても

堅く結ばれたコンパスが二つであるのと同じ

きみの魂は固定した脚だ うごかぬよう

やはり動く もう一つの脚の動きにつれて

固定したその脚は中心に静止しているが

もう一つが遠くを旅してあるくと

からだを傾け 耳をすまし

帰ってくるよまたまっすぐに立つ

きみはぼくにとつてその固定した脚

ぼくはもう片方の脚のように 傾いて走る

きみがしつかり身を守っていればぼくは正しく円を描

き

出発点にまたちゃんと立ちもどることができるのだ

ダンの詩は、同じ奇想天外な隠喩といっても、遙かに知性的で、理窟っぽい。敬虔な魂を「よく乾燥させた材木」として把えるハーバートの場合は、卑近な、日常的なもの、この世的なものとは正反対の聖なるものを、きわめて身近かな、親しみやすいイメージで把える。譬えるものと譬えられるものの、日常言語の世界における差異、隔絶性が、同じように大きい、地と空ほどにかけ離れていくクラシヨウではあるが、「甘美な死」の官能性はハーバートより濃厚であり、同時にまた、マグダラのマリアの涙する眼を「携帯用の簡便な二つの大海原」というたう奇想天外性は、ダンの特性に通じる。

このように、一口に十七世紀的イギリスの詩文学にみ

られる隠喩の豊かさといっても、各人各様であるが、一見、相異なるもの同志にみえる二つの、あるいは複数の物ないし現象でありながら、神の御業であるこの大宇宙におけるそれぞれの存在の機能、という光に照してみれば、それぞれ照応しあうのだ、その照応、呼応しあう万象のあり方を、日常の散文世界では隠れているその呼応を、あばいていくのが詩人の業だ、という考えが、「考え」とか「思想」とか、明瞭な形をなさずとも潜在的に、彼等の背後に、一つの精神的な共通の母胎としてあったらしい、ということとは指摘できる。十六―七世紀の詩人たちが呼吸していたヨーロッパの精神風土の中では、隠喩は単なる類似や比較という表現の問題ではなかった。クラシコウが、「傷つきたる心と血を流す眼まなこの相呼応するさま」を「見よ」というとき、その「見る」は、単に視覚生理上のことがらではなく、「実在リアル」を認識すること

であり、いかに物理現象としての水が炎と燃えることがなかるうと、クラシコウの、ひいては十七世紀の詩人の認識にあつては、「噴水」は「燃え」、「炎」は「涙する」のである。

(1) 引用は山本功訳紀伊屋書房版による。

(2) Love とは、三位一体としてのキリストの愛。「愛キリスト」としてもよかるう。

(3) 引用は渋沢孝輔訳現代思潮社版による。

このような思考と感情はそもそもどのような精神的風土を示しているのか？ どのような時代思潮の中に育ったものなのか？ 次章ではこの点に論点を絞って考察したい。

(未完)

(一橋大学専任講師)