

マネエリスムとバロック研究史におけるA・ハウザーの位置

——近著『マネエリスム』をめぐって——

河村 錠一郎

ラファエロの死と共にルネサンスの栄光の陽が蝕を起し、たちまち、様相をまったく異にする影の時代がやってきた。ハウザーはいう、「怖い何かがこの世代に起ったのだ。この世代を骨の髄まで震撼させ、これまでに信じられてきた至高の価値をも疑わしめる何かが。」⁽¹⁾即ち、マネエリスムの到来である。

ハウザーの近著『マネエリスム——ルネサンスの危機と現代芸術の源泉——』はかなり大部の本だが、その紹介と批評に入る前に、マネエリスム或はバロック、または、マネエリスム及びバロック(以下「マネエリスムリバロック」と記す)研究史に触れることによって、この著作のもつ歴史的意義を明らかにしたい。

(1) 筆者の使用した版は著者 Arnold Hauser との協同作業で Moshacher が英訳した *Memorism—The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art—2*

vols, 1965 p. 20.

バロックへの関心が近年とみに高い。バロックはもともと美術史の用語であるが、今日では芸術諸領域の境界にまたがった、包括的な用語となっている。それは特定の文芸様式に対する名称としてはじまっているが、同時に、きわだって特異な顔付きをしたこのスタイルが、数多くの傑れた作品を生みだした特定の時代の背景、精神の風土なり、思想及び心理の變をも示している。その時代とは他ならぬ、ホワイトヘッドいうところの「天才の時代」、十六世紀中葉から十七世紀後半にかけてのほぼ一世紀に相当する。後期ルネサンスと名付けてしまえばすみそうなものだが、十八・九世紀がこの時代の様式を低く評価したことに對する反動ともいえる現代の再評価は、別個の名称を必要と感じた。かつて啓蒙主義・教養主義の紳士淑女によって、悪趣味・奇矯の意味で使われていた「バロック」という修飾語が、こうして鍔直されることになった。

ルネサンスくずれとしか顧られなかった「バロック」を、客観的に評価し直し、歴史の上に正統な位置を与えたのは、スイス生まれの美術史家ヴェルリンである。その最初の成果としてド・ムルグは『美術史の原理』をあげているが、正しくは彼が二十四歳で世に問うた最初の著書『ルネサンスとバロック』とすべきであろう。⁽²⁾その素材はほとんど建築物であるが、僅かに文学作品も論じている。(ただしほんのひとこと、アリオストーとタッソーの相違をルネサンスからバロックへの変遷とし

て把えている。)本書でヴェルフリンがいうバロック様式の特徴は次の四つである。(1)絵画様式(建築物について主として論じているための用語。広く美術一般には妥当な術語ではなさそう。ルネサンスの建築的な明確な輪郭を破る、光と陰の交錯する変化と動き。それによって生じる奥行きと掴みどころのなさ)。(2)莊重華麗(直撃的な力で見える者を拉致するが、陶酔は瞬間的で、空白感を後に残す。美が巨大さを基準に計られる点)が、ルネサンスの明晰で調和ある優雅・典雅を基準とする美感と異なる。)(3)重量感(教会建築では垂直方向が残されてはいるが、やはり水平のアクセントがずっと重くなっている。)(4)動き(バロックは始めから上への明確な方向感を持っていた。この上昇への衝動という垂直のヴェクトルと、重量感という水平のヴェクトルが拮抗する。が、終局的には調和的に解決される。バロック後期からロココでは垂直が勝つ。)

以上のうち、(3)と(4)をヴェルフリンは特にバロックの二大要素とみなしている。

(2) 美術史家の多くはディデロの百科全書における次の定義を例証として引くのが常である。即ち、「建築用語たるバロックは風変りな(Dizaire)というニュアンスをもつ。……バロックなる概念は滑稽の極限という概念を自らにひきずりつづる……」

(3) cf. De Mourgues: *Metaphysical, Baroque and Pre-baroque Poetry*, 1953. Heinrich Wölfflin: *Renaissance*

und Barock, 1888, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915.

四項目を右のように列挙するとすぐ気付くことだが、(1)と(3)または(3)と(4)は、それぞれ共通項を含みながらも、相矛盾する概念である。構築的な明確さを破る流れる線、掴みどころのなさ等は、重量感とどうつながるか? この重量感(3)は、莊重華麗(2)と密接なつながりを持つ。その(2)の「見る者を拉致する」力と陶酔、そして、後に残される「空白感」は、(1)を心理的にいいかえたものとも見なせる。同じことは(4)とのつながりにしてもいえるが、この(4)「動き」は、(3)「重量感」と常識的には抵触する。が、この抵触は(2)「莊重華麗」の内容において解消されているともいえる。ヴェルフリン自身は気付いていなかったことだが、実は、すでにここに「マニエリスム」という⁽⁴⁾「失われていたことば」の蘇生する下地があったのである。

ヴェルフリンはバロック時代を一五二〇—一六三〇年と大づかみにした。一つの様式が固定した、いわばイデア的あり方で西ヨーロッパを支配しつづけることは常識からいってもあり得ない。(1)と(4)の混乱はここに起因している。こうして、彼は自身、のちの『古典美術』で、「マニエリスム時代」をルネサンスとバロックの間に挟みこむ。近代美術史にやっと顔を出した「マニエリスム」が、まだまだ子扱いしかうけていなかったことは、次の引用から察せられよう——「彼」(ミケランジェロ)は老年様式のしかめ面のうちにあっても依然として壮大であ

る。しかし彼の影響は恐ろしいものであった。すべての美は、いまや彼の作品の標準によって測定され、またここで全く特殊な個人的諸条件のもとに生みだされたような一つの芸術が普通の芸術となつてゐる。この「マンネリズム」という現象をもっとまじまじ見つめることが必要である。すべての人びとはいまや麻醉的な塊量効果をもとめる。ラファエロの建築的構図についてはもはや何も聞こうと欲しない。寛濶なものとか、美しい節度は無縁の概念となつてしまつた。」

このマニエリズムが、マンネリズムとしてでなく、美術史上の正統な嫡子と認められるに至つたのは、ドヴォルシャックの『精神史としての美術史』においてである——「われわれは政治的悲劇にさきだつて行われた精神的悲劇を指摘しうるであらう。……われわれが芸術上の問題提起という限られた分野でミケランジェロとティントレットにおいて観取し得たことは、時代全体の規矩であつた。……芸術の領域においてはこのような時期、それは決して完結せる時期ではなくて一つの運動であり、この運動の端緒は第十六世紀初めにさかのぼられるがまだその影響が終つていないこの時期を、われわれはもつとも不幸にも『マニエリズム』の時期と呼んだ。」(傍点は筆者)

(4) cf. W. Sypber: *Four Stages of Renaissance Style*, 1955, Chap III, i, "The Missing Term."

(5) *Die Klassische Kunst*, 1899. 以下の引用は守屋氏の邦訳(美術出版社)による。

(6) Max Dvořák: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924. 引用は中村氏(岩崎美術社版)の訳文を借用した。

文学における「マニエリズム」概念の定立がやがて行われるようになったが、その初期の代表はクルティウスの『ヨーロッパ文学とラテン中世』であろう。クルティウスの「マニエリズム」概念は、歴史的なものではなく、原理論的な命題のため方で、「クラシズム」の反対概念として扱われ、この二つの拮抗は各時代を通じて見られる普遍現象だとする。従つて、クルティウスの業績はマニエリズムに関する限り、マニエリズム研究史の集体成の観を呈するハウザーの労作とは、極めて間接的にしかつながらない。(クルティウスの領域はラテン中世であつたが、これを近世以降に移して師の研究方法を発展させたのが、ホッケのマニエリズム研究『迷宮としての世界』である。) こうして、例えば美術史家ペブスナーのマニエリズム彫刻論に刺戟されたメイフッドの『詩とビニューマニズム』におけるダン及びミルトンの「パロック詩」の研究等、マニエリズムパロック文学研究が盛んになるに至つた。多くの学者が指摘してゐるように、文学におけるマニエリズムパロックの傑作は、シェイクスピア、ジョン・ダン、ミルトンそしてジャコビアン劇作家を主軸とするイギリスに集中的に生まれた。このことは、マニエリズム期のイギリスがイタリア・オランダ等の大陸諸国にくらべ絵画・彫刻の分野で見べきものを持たなかつたことを考えると極めて興味深い。主として十七世紀英文学をめ

ぐりながら、マニエリスム・バロック研究のアプローチが文学研究にも及んできたわけだが、「マニエリスム」を西欧精神史の一区分として総合的に把握しようとするには至らなかった。それをまず手がけたのが、ハウザーの『芸術と文学の社会史』である。ラフジョイ教授をはじめとする主としてアメリカで盛んな思想史研究を、美術の面から行う、野心的な労作で、ドヴォルシャックの仕事につながるといえる。マニエリスムの背後に「近代資本主義の始まり」「宗教改革と反宗教改革」「現実主義政治理念」の三つの主要な推進力を見、「騎士道の再敗北」という観点を持ちこむなど、文字通り「芸術の社会史」を志しているが、少なくともマニエリスムに関する限り、網羅的にならうとすることがそのまま分散的なおびなりに通ずるうらみがあり、例えば、シェイクスピアのどこがマニエリスムなのかつこみが足りない。専門の美術に限っても、マニエリスムとしてのミケランジェロの分析など不十分である。美術と対等に文学を大きく扱いながら（これは精神史を意図すれば当然であるが）、美術史家としては権威者のハウザーも、文学の読みは浅いと感じさせる欠点があるが、社会史を美術史・文学史と背合せにし、各時代の精神或は思想の風土を浮彫にしようとする試みを中途半端にさせた、ともいえよう。或は、通史として止むを得なかったかも知れない。

(7) E. R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948. (邦訳『迷宮としての世界』の書

誌には 1954 とあるが、間違いないだろうか。)

(8) G. R. Hooke: *Die Welt als Labyrinth*, 1957. 邦訳は美術出版社一九六六年。Hauser: *Manierismus*, 1965 がこの『迷宮としての世界』を無視しているのは注目すべきことだが、ただ一度（註の中で名をあげているにすぎない）が言及している箇所（同書三九八頁）で、出版年代を一九二七年としているのは失態であろう。それほど眼中にないということであろうか。このことは後に触れたい。

(9) M. M. Mahood: *Poetry and Humanism*, 1950.

(10) *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 1951. ただし英語版のタイトルには「文学」が削られて *The Social History of Art 1951* となっている。著者の気おくれを示しているのだろうか？ 高橋義孝氏の訳は『芸術の歴史』（平凡社）である。

マニエリスム・バロック研究がこの段階にあったとき、文学と美術の両領域を単に併行的に処理するのでなく、精神風土の歴史的研究における一つの総体的資料として扱うアプローチを見事に示したのが、サイファアの『ルネサンス様式の四つの段階』である。彼は広義のルネサンスを、ルネサンス・マニエリスム・バロック・後期バロックの四期に区分する。文学・美術両領にわたる広い知見を縦横に駆使して息をつがせぬおもむきがあるが、特にマニエリスム特有のカオス指向（これは筆者の造語である）の現象を記述するあたりは、数多くの絵画・彫

刻・建築への言及と並んで、シェイクスピアやジョン・ダンをはじめ十七世紀マニエリスム文学からの的確な引用を自在にちりばめ、読む者を一種の興奮にひきずりこむ。(サイファーは地の文にまで引用符をつけずにいつのまにかダンやシェイクスピアの言葉を採用しているので、十七世紀文学に疎い読者は戸惑うかも知れない。著者が註をつけなかったのは惜しまれる。筆者は現在同書を講義のテキストに使っているが、引用や夥しい固有名詞の解説に時間をとられてしばしば進路を阻まれる。)

この興奮は前に触れた例のホッケ、この邦訳の出たために日本にもやっとマニエリスムへの関心が高まった(この三月の朝日新聞に二回にわたって土方氏が現代美術をマニエリスムとして把えるという文章を寄せていられるが、これもその一つであらわれか)、あの『迷宮としての世界』が与える興奮とはまた異質のものだ。暗黒と混沌がもつ魅力の、めくるめく興奮のつばに読者及び著者自身をも引摺りこんでいくのがホッケであるなら、同じ興奮といっても、サイファーの場合は、分析記述と分類体系化への学問的志向をいつも脱け出まいとする意味で目醒めた理性の興奮である。

ルネサンス文芸の現象分析と記述、四つのスタイルに区分けする大枠設定によるマニエリスム・パロッドの整序、なかならず文学・美術の融合的処理、これらがサイファーの眼目である。ということとは、「精神史研究」なり「社会史としての文芸」のアプローチからすると、同時代の社会構造への考察が欠落する結果になる。

こうして、ハウザーの労作『マニエリスム』(一九六五年)は、その集成的な位置を、マニエリスム研究史上に持つのである。

(11) 註4参照。なおサイファーの系譜をつぐものとして、Daniel B. Rowland: *Mannerism—Style and Mood*, 1964 がある。分析記述型に属し、サイファーと同様、社会史・精神史の面は極めて弱い。

ハウザーの『マニエリスム』は従来どの研究よりもきわだって文明史臭が濃厚である。彼が総論で提示する命題は「マニエリスム、すなわち、パロッドの精神」だが、それは、「マニエリスムは西洋文明の中でも比較的単相の二つの時代、静かなキリスト教中世と、動的な科学の新時代の間であり、その両方に顔を向ける両面神である」という規定の中にそもそも内在している。

各種各様のパロッド或は二律背反の絵巻は人間誕生以来どの時代にも見られるという反論があろうが、そしてそれも事実には違いないが、中世の閉ざされた世界がルネサンスの栄光とその瓦解を経た時点で、「人間このパロッドなるもの」の本質が人間活動の各分野において吹出物のように一斉に現われたといえよう。以下、ハウザーの指摘するマニエリスム・パロッドの概略を記す——プロテスタンティズムにおけるパロッド(予定説が次の逆説を生む。即ち、信仰は論理ばかりでなく

モラリティをも否定し、罪の観念を抹殺する。いわば『カラマゾフの兄弟』のアリョーシャよりミツチャが救済されるというパラドクス)、経済機構に見られるパラドクス(労働力の商品化により、労働者と労働の間の意味ある有機的なつながりの崩潰。労働を通してその所産たる製品と本来もつとも深い関連性の上に立つ労働者が、労働ならびに製品から逆にもつとも遠ざかるという逆説。労働を享受するのは資本家であり製品を享受するのは金を支払う買手である)、政治におけるパラドクス(マキャヴェルリによつてはじめてヨーロッパは明確にイデオロギ―概念を持った。即ち、マキャヴェリズムは道義基準は、一つでなく、社会的な地位・政治目的等の各特定状況によつて異なる複数のものだと教えた。マキャヴェリズムを認識論として把握、これを、生に対する十七世紀特有のこわれた鏡の視点と結びつけることは、『芸術の歴史』以来ハウザーが主張していることである。)以上に、文学・芸術にあらわれたパラドクスが加わるが、中でもパラドクスが文学のジャンルにおいて「近代悲劇」と「(十六・七世紀固有の)ヒューマー」の形をとつたことを論ずる第一部第九章「悲劇とヒューマー」には、近代悲劇の背後にある世界観とプロテスタントの予定説理論との共通性(特に罪に対する考えを軸として)の指摘や、当時イギリスで流行の「悲喜劇」におけるマニエリスム精神に関する考察など、文学研究の側からも傾聴すべきものがある。農民戦争におけるルーテルの二枚舌、宗教改革が人間を人間に返すことであり、人間の運命は永久に定まっておらず、何ものも、何人も変え得な

いという、いわば底なしの谷をのぞく絶望感、遺棄感を与えるに至ったこと、政治の自律性・道義の多様性は各分野での自律・独立の風潮を惹起したが、教会のドグマとスコラ哲学からの独立は同時に人間の絶対的孤独を意味したこと(B・ウィリ―が『十七世紀の背景』等でつとに力説したことだが)、マルクスの疎外論援用と疎外芸術としてのマニエリスム論、社会学・心理学におけるナルシズム論を適用してのマニエリスム文学、『ハムレット』『オセロウ』『ドン・キホーテ』解釈等々、量に災いされて質的には概論なり研究ノート程度にともすればおわってしまふという欠陥をもちながら、マニエリスムを総体的に把握しようとする意欲が直かに伝わってくるような労作で、学術的な本としては、そのテーマのせいもあるが、いわば極めて「熱っぽい」本だ。

専門の研究分野から筆者にとつて最も興味深く参考になったのは第一部(総論)だが、やはり圧巻は第二部(歴史的研究)におけるマニエリスム画家の各論及びその作品論であろう。『最後の審判』をハウザーはこう分析し批評する——これは混沌と絶望の絵である、カオスからの救いを求める叫びの形象化、「美しい」ことを止めた絵、冷やかで頑固で厳しく人をはねつける印象を与える絵だ。細部描写で充満しているばかりでなく、隙間や矛盾が充満している、全体は互いに連結の密度の弱い幾つものグループからなり、あるいは一つのヴィジョンが粉々にされた、その断片の寄り集り、孤立したエピソードの群れ、その個々から発する爆発的な力がこの絵の各々異なる部分と

部分の間につながりをつける。人物の大きさは遠近法や骨格の法則によらず、人物のもつ精神的な重要性、役割の大きさによって決められている。即ち、作品の源泉は外界観察になく内なるヴィジョンにあり、感覚経験の欺瞞性が排除され内的経験が語り出す。こうして『最後の審判』を「失われた世代」の最初の傑作と規定し、そこにみなぎるものは「方向喪失感^{ディスタクト・フエリング}」だとする。或は『聖パウロの改宗』に見られる馬の構図の特異性を同テーマのラファエロの構図と比較しながら、絵画構造としての機能を失った無気味な空間の無駄を指摘し、ミケランジェロの様式の革命的な変貌を論ずる。

美術史において何ごとかを起しつつあったものが、同様に、文学の流れをも変えんとしていたことの具体的な論証はきわめて難かしいが、この『マニエリスム』にいたっても、まだまだ不十分であり、相変わらず文学には玄人でないことからくる弱さが、ハウザーの欠点の一つであることは変っていない。しかし見るべき提言や分析批評が散見される。例えば第二部第三章三節で彼はいう、建築において空間は単なる手段としてだけでなく芸術的創造の真の根源であるところの、可能態・結合の諸形態・複合の諸形態の精髓そのものである。そして、マニエリスムの詩は、言語の本性に根ざし、言葉に縛りつけられた、言葉の芸術にすぎないだけでなく、言語の精から湧き上ってくるものであり、言語に内容を満たすのではなく、言語から内容を引き出す。ここでハウザーが暗示していることは、マニエリスムにおいてはじめて空間が自ら動き出し、言葉が自ら走り出したと

いうことであろう。彼がマニエリスム期を近代のはじまりとするゆえんはここにおいて他にないのだ。筆者が『マニエリスム』を最初に読了してからざっと一年、日々に記憶が薄れていくなかで絶えず心がたち戻ったのもここだ——空間が動き出す、言葉が動き出す——

マニエリスム文学論の中で、イギリスのマニエリスム文学をマローウからマーヴェルまでと規定して展開する論陣は大変常識的であり、その他の国の文学を扱う章においてもほぼ同様文学研究自体の側からいえば特に研究史上新展開をみせたものとはいえないが、『芸術の歴史』と比較すれば、取り上げた文学作品は一段と数を増し、分析記述も詳しくなり、通史とことなるモノグラフとしての面目は果している。さらに、ハウザーは一つの様式が社会状況の異なる歴史上の別々の時点に繰り返されることはあり得ず、モーリス・セーヴを十六世紀のマラルメといたりマラルメを十九世紀のゴンゴラと評することが適わしいからといって、また十六世紀をゆさぶったのと類似の危機が現代社会に出現しているとはいっても、現代の我々にはシェイクスピアやセルヴァンテス、ティントレットやエル・グレコに相当する作家・画家がいけないかと主張して、自らの歴史的立場を明確にし、時流に尻軽に乗る軽評論家のむれと区別し、ホッケを無視するのだが、なおかつ第三部「現代芸術」をもうけ、ボードレー、超現実派、カフカ等における「擬似マニエリスム」を論ずる。至れり尽くせりとはこのことであろう。

従来のマニエリスム研究の成果をハウザー独自のアプローチによってまとめあげた本書の意義は非常に大きい。マニエリスムを総体的に把握する野心的な試みはかなり成切しており、ともかく読者を把えて離さず、各分野の専門家もそれぞれ啓発されるどころが多い筈である。しかし、このように集大成の最初の試みがなされると、逆に、やっとマニエリスムの本格的研究への端緒ができた、という感じを与える。焦点は「マニエリスム」に絞られても、アプローチの間口は絶望的に広い。各個研究に一度徹底して散らなければならないだろうか、それとも他に

になにか方法が、新しい角度が見出されるだろうか？
筆者の予測では、ハウザーの次の仕事は、マニエリスム研究の深化進展よりも、この『マニエリスム』と同じ形でのパロック研究であろう。本書の中で度々マニエリスムとパロックの相

違に言及しその混同をいましめているが、本文ではそれに触れる余裕がなかった。筆者にもいうべきことは少なからずある。パロックはやはりマニエリスムばやりの気味が見えかくれする。今だが、現代の何がマニエリスムで何がパロックなのか。我々の時代にとってこれらの用語は的確なのか。西欧社会の伝統に生まれた様式に名付けられた評語が現代にどういう有効性を持つか或は持たないかの議論は、単に現代をどう把えるかだけでなく、どうあらしめようという、文学・芸術に対して持つ前向き姿勢と表裏一体になるべきものではないか、等々。しかし、今の筆者にはいささか手に余る難問であり、またここはそれを論じる場所でもない。

(一橋大学専任講師)