

マニエリスム詩試論

—フランスルネサンス詩再読のための覚え書き—

江 口 修

『ああ、われ神々にまじわりて生きることなし、
おのが身にもいとわしき人ならむ』 ロンサール

はじめに

ブルクハルトによって提起されたルネサンスの理想モデルは、教養主義的卑俗化¹⁾ や実証性の名のもと歴史主義による否定の波²⁾ をかぶりながらも、いまなおルネサンス研究の確固たる礎であり続けている。このモデルの人間主義的側面に対する真に有効な批判は、ミッシェル・フーコーの『言葉と物』³⁾ によるルネサンスと近代の間にある不連続あるいは断絶の検証によってもたらされた。フーコーによれば、我々の「知」のあり方において明に暗に絶対的な前提とされてきた「人間性」は実に近代とともに生まれた歴史的には新しい概念でしかなく、いささかもアプリオリな普遍性を持たない。ブルクハルト自身も「人間の発見」は「危険な予感の領域」⁴⁾ であり、そのルネサンス論中もっとも脆弱な部分であることを認めた上でその成否を後世に委ねている。おそ

この小論は昭和58年・59年度学内特定研究費による研究の成果の一部を成す。

- 1) 英国ではシモンズ (J. A. Symonds). フランスではムニエ (P. Mounier), ドイツではガイガー (L. Geiger) が代表として挙げられる。
- 2) もっとも先鋭なのはジルソン (E. Gilson) であり、彼によればルネサンスは12世紀カロリング朝に起源を求めべきであり、後のルネサンスはその発展に過ぎないとされる。
- 3) Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1975.
- 4) ブルクハルト, 『イタリア・ルネサンスの文化』全2巻, 柴田治三郎訳 (中公文庫). 下巻 p. 30.

らくブルクハルトが個としての人間の発見と見たのは、イタリア15世紀の絶頂期にあったルネサンス都市の繁栄が垣間見せた古典的な完成としての人間像なのだ。確かにそこには近代を構成するほとんどの要素を見てとることができる。だが実験と描写に基づくリアリズムと同時に四大元素理論や占星術が信じられていたこの時代が直接近代と結びつくとは考え難い。さらに美術史の領域における古典的完成期はイタリア16世紀初頭の20年間に過ぎないことが明らかになってきた。ではこのルネサンスと近代との間に何が起ったのだろうか。フォーコーの言葉にしばし耳を傾けてみよう。

16世紀の終りまで、相似が西欧文化の知において建築家の役割を果していた。——中略——世界は自己展開していた、大地は天を反映し、人は星に自が姿を託し、草はその茎に人間に役立つ神秘を包蔵していた。絵画はこうした空間を模倣していたのである。そして表象は——祭儀であろうと知であろうと——再現として上演されていたのである。つまり生の劇場あるいは世界の鏡であったが、これこそあらゆる言語活動の言語活動たる由縁、言語が出現し発話せられるべく統御される方法であった。⁵⁾ (下線筆者)

すなわち、言語の表象作用は相似に基づく再現=反映であり、言語と物は鏡像的關係、等価なものとして並存していた。そして相互反映は必然的に無限の鏡像を展開することになるが、それを律し悪無限に陥るのを阻止するのが「神」であった。相似の環は次々と連続しついに物質と神との間に大いなる連鎖を形成する⁶⁾。言いかえれば「神」は表象の中にあるいは背後に生きていたのである。ここでは不可視なものも相似によって表象可能なものとなる。たとえば錬金術も世界を円環として閉じる「神」の力の秘密を発見する術であり、「知」のあり方の一つであった。

5) *Les mots et les choses*, p 34.

6) 同上, p. 34, "En chaque point de contact commence et finit un anneau qui ressemble au précédent et ressemble au suivant; et de cercles en cercles les similitudes se poursuivent retenant les extrêmes dans leur distance

ではこの世界が近代へと移るときなにか起ったのであろう。一言で言えば、言語による再現表象の機構が言語内に内部化され、すべてが言語のレベルで処理することが可能になったのである⁷⁾。つまり、ルネサンスにおいて相似という媒介によって結びついていた言葉と物との関係に切断が持ち込まれ、物は物として、言葉は言葉としてそれぞれ自律した世界となる。言葉—相似—物という三身一体的ルネサンスの認識のシステムは二項対立という差異によって自己同一性を確立するシステムにとって代られたのである。この変動こそ以下展開されるマニエリスム詩論の最大の立脚点となる。フーコーは多少の留保を置きつつ、この変動期がいわゆるバロックと重なることを認めている⁸⁾。大まかに言って置くならば、相似に拠るルネサンスの認識体系は常に全能の「神」の存在を前提とするが、近代とはこの「神」を括弧にくくり、人間を認識の絶対的主体として世界の中心に位置させるのである。ストア派の色濃い克己による自己完成すなわち神への接近というルネサンスのユマニズムによっては近代は始動しないのである。イタリアのルネサンス都市の限界はここにある。神の支配する限り世界は結局変らぬものでしかない。繁栄と衰退は運命の神フォルトゥーナのなせる業、神の気粉れなのだ。近代とはこの運命を内的必然へと転化し、歯車を進歩の方向にのみ回転させうる論理を始動させることであるまいか。そして我々がこれから視界に収めようとするのが、ルネサンス末期バロック前夜、神が退場する幕切れ近く、しかし舞台そのものは未だ変らぬ予兆と残響のせめぎ合うマニエリスムの世界である。

(Dieu et la matière), les rapprochant de manière que la volonté du Tout-Puissant pénètre jusqu'aux coins les plus endormis.”

- 7) 同上, p. 78, “Le rapport du signifiant au signifié se loge maintenant dans un espace où mille figure intermédiaire n'assure plus leur rencontre: il est, à l'intérieur de la connaissance, le lien établi entre l'idée d'une chose et l'idée d'une autre.”
- 8) 同上, p.65, “Au début du XVIIe siècle, en cette période qu'à tort ou à raison on a appelée baroque…” これに続く言葉は示唆に富み我々の今後の研究の指針となる。“La similitude n'est plus la forme du savoir, mais plutôt l'occasion de l'erreur, le danger auquel on s'expose quand on n'examine pas le lieu mal éclairé des confusions.” すなわち視覚の絶対的優位の確立である。二項対立は不明な夾雑物を認めないからである。

マニエリスムとはなにか？

フーコーのエピステモロジー探求に先立ち、ルネサンス研究自体においても、ルネサンス後期と呼ばれる時期が、従来のルネサンス観によっても、バロックの観点によっても十分捉えきれないことが指摘され始めた。この最大の要因はハウザーの指摘する通り、後期印象派以後の芸術の流れ、「近代自然主義の危機」⁹⁾の現われである表現主義など主観主義芸術の発展であった。すなわち、17世紀以来ヨーロッパのアカデミズムにあって支配的立場を保持し続けた古典主義的美学が揺らぎ始めたのである。さらにパノフスキーの図像学研究¹⁰⁾はルネサンスをルネサンス自体のイディオムでもって解読することを可能にした。いかに、それまで過去の標定において、拠って立つ価値基準の面的であったことか。古典主義—永遠普遍というアカデミズムの立場からすれば、盛期ルネサンスと17世紀近代古典主義の間にある時期は頹廃や疲弊にしか過ぎない。マニエリスムもバロックも遵守すべき規範からの逸脱、無能なエピゴーン達の奇策に過ぎないのである。なんと見事に歴史が欠落した歴史についての言説であろう。ギリシャや盛期ルネサンスが示す真正の古典主義も実は「人間の本性に反するものであって、人間が永い間忍ぶことのできない自己修練を要求するもの」¹¹⁾なのだ。ヨーロッパの近代古典主義はイデオロギ的要請としてあったが故に、アカデミズムとして比較的長く存続しえたのであろう。1920年代に爆発する反アカデミズムの芸術運動、超越論的主観性として世界を仮構し続けてきた近代的自我の虚構性を暴く文学の展開、これに呼応して盛期ルネサンスと近代との間に横たわる暗黒期が豊かな意味を帯びて浮び上ってきたのである。だが、マニエリスム再評価は当初美術史の分野に限られたものでしかなか

9) アーノルド・ハウザー、『マニエリスム』全3巻 若桑みどり訳(岩崎美術社)1970年、上巻 p. 17.

10) E. PANOFSKY, *Studies in Iconology*, New York, 1939 参照.

11) ハウザー、『マニエリスム』上巻 p. 18.

た。しかし、ドヴォルジャックが行った全精神的なルネサンス再検討¹²⁾によって文学においても大きくクローズアップされるようになった。文学におけるマニエリスムを明確に定義したのがクルチウス¹³⁾であり、彼に続くアンタル¹⁴⁾、ホッケ¹⁵⁾の二人によってマニエリスム概念は大きく拡張されることになる。つまり、マニエリスムはヨーロッパ精神史を規定する一方の普遍的定数たる主観主義の流れを示す基礎概念となったのである。

しかしこの概念の拡張はルネサンスと近代の間にある時代の探求ということから見ればはなはだ不都合なことである。ヘレニズムも表現主義も超現実主義も反古典主義すなわちマニエリスムの顕われということになってしまい、ヨーロッパ精神史は二つの波の交替、本質的には連続体になってしまう。

我々はマニエリスムを拡張して適用する立場は採らない。最初にも述べたようにルネサンス→マニエリスム→バロック→近代古典主義という転換期を標定する一つとしてマニエリスムを捉えるべきだと考えるからであり、さらに言えば、その他の危機あるいは変革の時代にはすでに相応しい呼称があり、それらを一語で総括する必要はない。この立場からしてもっとも有効なマニエリスムの規定を行っているのがワイリー・サイファーである。サイファーも「常数」的原理としてマニエリスムを適用しようとする傾向を示すが、その『ルネサンス様式の四段階』にはマニエリスムの固有性が適確に示されている。少々長くなるがマニエリスムの特徴が凝縮されている個所を引用して置こう。

マニエリスムには二つの局面、技巧と心理がある。普通マニエリスム様式の精妙な技巧の背後には個人的な不安、形や語句を揺さぶる複雑な心理が潜んでいるのである。絵画、建築、そして詩におけるマニエリスム構造

12) Max DVORAK, *Kunstgeschichte als Geistgeschichte*, München, 1924 参照。

13) E. R. クルチウス, 『ヨーロッパ文学とラテン中世』南大路振一, 岸本通夫, 中村善也訳 (みすず書房) 1971年, 第15章 pp 396-440.

14) F. Antal, *Zum Problem des niederlandischen Manierismus*, *Kumtische Berichte*, 1927-29 参照。

15) G. R. HOCKE, *Manierisme in der Literatur*, Hamburg, 1959 参照。

を調べると、マニエリスム風土に内在する苦惱——あるいは泥沼状態——にいやでも気付かざるを得ない。マニエリスムは不均衡と崩れたバランスの多様な技巧の実験であり、ジグザグ、螺旋、揺動の実験、渦巻空間や路地空間の実験、遠回しの、あるいはまた流動的な視点と、確定値よりも近似値を出すだけの奇怪な——異常ですらある——遠近法の実験である。マニエリスムはルネサンス芸術が外界に当てがった明晰な数学的遠近法を内面の焦点へ屈折させる。マニエリスムはルネサンス荘重スタイルの調和ある閉じた世界を「切り開き」、混乱させ、あるいは崩壊させる。——中略——マニエリスムの形は時に気まぐれな速記で書きつけられる。マニエリスム空間は薄く浅く、一枚紙のような正面の背後に巨大な量感を秘めているか、あるいは狭く彎曲していて、舞台の書割りのようであり、「頂点のない拋物線」である。それは天に向かって、ふらふらと垂直に延びていく。このような様式の技巧を使って、マニエリスム芸術はすべてのものを不協和と分裂と懐疑の状態——葛藤——に置くのである。』¹⁶⁾ (下線筆者)

ルネサンスの発見でヨーロッパの「知」にもっとも深刻な影響を及ぼしたのは、印刷術でも羅針盤でもなく、遠近法であろう。遠近法は技術の問題として出発しながら、他の発明とは異なり、マニエリスムの危機を経てバロックおよび近代において視覚の絶対的優位性という認識論上の一大変革をもたらし、現在に至るまで世界の見方を規制しているのである。常に注意しておかねばならないことは、遠近法が実は錯覚であることに多くの芸術家達が直ちに気付いていたこと、この錯覚をマニエリスト芸術家達が好んで利用していることである。中世における建築の空間性、絵画の平面性というジャンル間の截然とした相違は遠近法によって一瞬統合されたかに見えた後、曖昧さのみが際立つ不安定なマニエリスム情況へと一気に突入する。

つまり、無限遠点として仮構される技法上の消失点とは実は「神」の空間的定位に等しかったのではなからうか。そして「神」の超越性を外界に適用した

16) ワイリー・サイファー (Whyly SYPHER), 『ルネサンス様式の四段階』河村 錠一郎訳 (河出書房新社) 1976, pp. 132-133.

遠近法の彼方に表現しえたのは、世界が予定調和的に感じられたイタリアの盛期ルネサンスだけであったのではなからうか。宗教改革にもっとも鋭く現れるヨーロッパ全体を揺がす構造的危機は「神」との繋りを不確かなものとし、すべて調和は何かしら威圧的で現実にそぐわないものと化す。ただし「神」は未だ相似による認識を支える存在である。「頂点を失った拋物線」という指摘が示す通り、その存在を確固として標定しえなくなったとはいえ、彼我は結ばれているのだ。人間も遠近法の視界を統べる絶対の主体として自立しておらず、逆に遠近法は実存の内側へも外界と等しく、無限遠点を措定し、すべては「近似的」に不分明なまま、錯覚の戯れの中で混り合うのである。

バロックこそはこのマニエリスム情況を乗り越えるべく踏み出された近代の最初の一步である。同じくサイファーのバロックの定義と対比させて考えるとき、マニエリスムは、はじめて十分にその在り様を明らかにする。

スベングレーはルネサンスが純粹で安息に満ちたまるで「古典的世界の夢」のような静的空間の論理を用いた、と言っている。ティントレットのようなマニエリストが、平面空間の論理を壊し空間に方向性の混乱したエネルギーを、強圧的で急角度の「迫力」を与えることによって、この古典的世界の静かな夢をかき乱したことをわれわれは知っている。バロックの建築や画家はこのマニエリスム空間を組織し直して統括する必要、壮大な限定空間を「方向性」によって突き破る勝利の意志を表現する必要があった。スベングレーの考えでは、バロック空間は「単なる膨張ではなく、感覚的にすぎないものの克服としての、力への精神的意志としての遙かな距離への力強い膨張である。」彼はさらに付け加えてこう言っている——「<意志>と呼ばれる靈魂——イメージにおける謎めいたある意味深い<何ものか>は、したがって、バロックによるまったくの独創である。」バロックのこの「肉体的な空間——エネルギー概念」は「無限と見なされる空間——場を観賞者に委ねるような油絵における深みの遠近法によって表現され、観賞者は自ら距離を選び取ることに於いて自己の領分を主張す

る。」即ち、バロックの遠近法は無限を創り出すのである。¹⁷⁾ (下線筆者)

バロックはエネルギー、つまり質量と運動によってマニエリスムの混乱を解決しようとする。マニエリスムの鏡像の反映に象徴される不安で、焦点が果しなくずれてゆく、見込みのない崩れかけた円環の近似的連続に方向性を再び導入することを目的とし、しかも盛期ルネサンスの様な外界と内界の均衡の回復がもはや望めない限界状況にあって、バロックは人間の「意志」にすべてを賭ける。すなわち人間の内的エネルギーをいったん極度に閉じ込め凝縮させ、一転それを一挙に爆発させることによってエネルギーの無限への開放という強烈な方向性を樹立せんとするのである。

たしかに、「意志」による無限への方向付けは神の無限、超越性への新たな繋りを求めてのものであったが、人間の「意志」によるエネルギーの統御という方途を見出したことは「神」を括弧にくくる可能性を切り開くことを意味したのである。つまりこの無限への方向性をスペクタクルに内在させるとき、フーコーの言う大いなる相似連鎖の再現——上演としてのルネサンスおよびマニエリスムの空間は、自律するエネルギー空間、人間が主役となる近代空間へと変貌するのである。そして極端な凝縮から一挙の解放において生じる加速度こそ、人間を神の力へと接近させると同時に、神への全面的依拠から人間を自立させうることになる近代成立の鍵であるように思われる。バロックにあっては劇的効果そのものが重要となる。巨大なエネルギーの流れの中にすべてを無限への方向性において再現=表象することによって、バロックは、虚構と現実の間に宙吊りにされたマニエリスムの逡巡を一挙に乗り越えるのである。

マニエリスムそれは単なる主観主義的芸術の流れでもなければ、マンネリズムという言葉に代表されてきた様式的模倣の墮落した繰り返しでもない。人—自然—神が三身一体として荘重に完結する盛期ルネサンスの世界と無限を方向性とした開放空間たるバロックの世界とに挾撃された、焦点がつねにずれ続け擬似的にしか完結しえぬ虚構と現実とが判別し難い不安定な空間、支配的な方向性の欠如した多元的な世界それがマニエリスムの世界なのである。したがっ

17) 同上, p. 250.

て我々にとってマニエリスムとは芸術作品を切り取って腑分けする操作概念ではない。一つの歴史的区分に対する呼称でしかないことは認めつつも、近代が解決すべき問題が噴出する、枠組みが揺らいでいた世界と作品をその動揺するがままに標定するためのパラメーターなのである。

歴史的には確かにマニエリスムはバロックによって乗り越えられた、だがこの乗り越えはマニエリスムが直面した問題を真に解決するものではなかった。人間の意志、視覚の優位といった現在根本的な問い直しを受けている、いわば仮構によってバロックは超越性（＝神）の問題に対して判断停止を行ったにすぎないとも言えよう。それにしてもエネルギーという単一性原理に立ち凝縮一爆発のサイクルを繰り返し無限へと前進するバロックの何と現代を象徴する内燃機関と似ていることであろう。

16世紀マニエリスムをその限界を考慮に入れた上で探求することは、少なくとも近代芸術を成立させる諸条件を問う上で多くの材料を提供することになるであろうし、歴史的常数とは言えないとしても、危機や転換期における文学、芸術の在り様を考察する際参照すべき観点となるのではないだろうか。

詩におけるマニエリスム

だが、ルネサンスおよびマニエリスムにあっては絵画、バロックにあっては演劇と際立ってその特質が現われるジャンルに較べ、詩についてのマニエリスムを見ると、議論は混乱の様相を呈している。特に我々が対象としようとするフランスルネサンス詩については研究の低調さも手伝ってマニエリスムなる見方が存在するのかどうかすらあやしい。恐らく、フランスルネサンスにおける視覚芸術の貧困（フォンテーヌブロー派の絵画以外あまり見るべきものはなく、しかもイタリアからの移入でしかない）と、17世紀バロックを引継いだ近代古典主義のアカデミズムの根強い伝統がマニエリスムへの反応を鈍いものにしてるのである。またマニエリスム自体方向性を持たないがため、明確な運動として捉えきれない弱点を持つことは否めない。

だが詩が言語芸術であることが、なによりもマニエリスム議論の混乱を煮き

起しているように思われる。テーマで追うとバロックとの区別が判然としなくなり、視覚芸術におけるように様式という明確な指標を求めることもできない。すでにマニエリスムの何たるかはかなり明確にしえていると考えられるが、言語の観点から見ればどうなるのか考察を進めるために、フランスルネサンス詩をマニエリスムの観点から扱っている論考をいくつか検討しておこう。

この分野で最大の功績を残したのは恐らくマルセル・レイモンであろう。彼はまず時代をルネサンス→バロックとして捉えた上で、(つまりプレイアッド派をバロックの圏内にあるとする考え方である) フランス詩の特殊性を次の様に指摘する。

17世紀(16世紀も)のフランス人はある修辞学、あるいは詩学に従属している、この詩学は常に古代のモデルを典拠とし、古典古代に採った美の理念に支配されている。だがこの美の理念は多くの者にとって単なる抽象的理念でしかなく、存在が従うべき何か別の「秩序」に属するものであった。したがって構想すなわち語るべきことと表現との間に不和が生じる。この不和は「古典化された」バロックの産物にあっては、概ね一見してそれと分る「徴候的な」もので、古典的モデルに適應せんとする傾向にある。¹⁸⁾

「古典化」されたバロック、つまりフランスには常に古典主義化への流れが存在したと見るこの見解はフランスのバロック論の主流を成すものである。しかし、この見解は古典主義を完成型と見るルネサンス→バロック→古典主義という連続的發展過程の一部として16世紀を見るものであり、マニエリスムとバロックに不連続を認める我々にとっては首肯し難い。17世紀フランス古典主義とルネサンスの古典主義とは現象として共通する面が多くあるとしても、先にフーコーを援用して述べた様に、世界を円環として閉じる次元が異なっているのである。このマルセル・レイモン自身、後にマニエリスムの視点を採り入れ

18) Marcel RAYMOND, *Du baroque et de la littérature en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, in *La profondeur et le rythme*, Cahiers de Coll. philos., Paris, Arthaud, 1948, pp. 165-166.

るべきであると立場を変え、「ロンサールの詩のいくつかの面をバロックによって説明したことがあった。——中略——もしも私がマニエリスムであるところの初期バロックに分析を向けていたならば…」¹⁹⁾と慨嘆している。しかし結局のところ初期バロック＝マニエリスムと見る立場に立つ限り、後年編纂したマニエリスム詩のアンソロジー²⁰⁾でスポンドやドービニェをさらにマレルブさえもマニエリスムの傾向を持つ詩人と見るという疑問視せざるをえない区分を提起することになってしまう。

この区分の不分明さを解消すべく社会的な見地からマニエリスムを論じたのが、ハンガリーの学者チボール・クラニクザイである。彼の論理は単純明解である。²¹⁾

マニエリスムについて言えば、それは社会的には狭い階層と結びついたものであった。マニエリスムは知的エリート、精神的貴族主義の枠を超えようとはしなかった。社会はマニエリスムが社会に適応すべく変化したとしても結局マニエリスムを同化吸収することはできなかったであろう。²²⁾

マニエリスムの価値切り下げを主張するクラニクザイの意見をそのまま認めることはできないが、「知的エリート」、「精神的貴族主義」の枠という指摘は多いに参考になる。なぜなら、マニエリスムが入り込んでしまった袋小路、現実と虚構が不分明な宙吊り状態、どちらにも飛び出せえない状況を言い当てているからである。さらにマニエリスト詩人について。

感情を表現する代りに、ストア派的マニエリスト詩人は反省的考察を展開する。それは感情を押し殺すためである。生を世界をそのものとして描

19) M. RAYMOND, *Vérité et Poésie*, Neuchatel, Editions de la Baconnière, 1964. p. 158.

20) M. RAYMOND, *La poésie française et le Maniérisme. 1546-1610* (?), Genève, Droz, 1971.

21) Tibor KLANIKZAY, *La crise de la Renaissance et le maniérisme*, in *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, Tomus 13, 1971, p. 210.

22) T. KLANIKZAY, *La naissance du Maniérisme et du Baroque au*

写せず、マニエリスト作家は感知される対象がより深い意味、純粹に象徴的な価値を表現するための口実に過ぎない瞑想や寓意を偏愛する。

という指摘は我々のマニエリスムの規定の一つである。「近似値を出すだけの奇怪な遠近法の実験」という捉え方に具体的な指摘を与えるものと思われる。しかしクラニクザイはマニエリスムとバロックを断絶と捉える点では我々と同じであるが、マニエリスムが提起する問題をバロックが容易に解決したとする見方はルネサンスの逢着した危機の深刻さを考えて見る時安易なものと思われる。

最後に、心理学の方法を導入したマニエリスム論を展開している。クロード＝ジルベール・デュボワについて一言して置こう。彼はマニエリスムを次の様に定義する。

マニエリスムは強力な規制を求める精神的脆弱さであるばかりでなく、自分自身であることの権利回復要求、アイデンティティの抑制のない追求でもある。この意味でマニエリスムのもっとも幸福で、実り多く、もっとも頑固で貧欲な探求の一つに『エッセー』が挙げられる。モンテニューこそは師を求めてシーザーやセネカの「やり方で」書きながら、ついに自分自身を見出す弟子的人物の典型である。この上首尾に終る個の発見の過程はマニエリスムの完璧な道をたどって坐折することなく行き着いた形として考慮に入れて置くべきである。²³⁾

そして、多くのマニエリストは、師あるいは理想モデルに対する劣等感に押し潰され挫折するというのが、デュボワの大筋の見方であるが、ルネサンスおよびマニエリストにおける模倣を心理学的レベルで語りうるものであろうか。確かにマニエリスムから自我の分裂や疎外といった兆候を取り出すことは可能で

point de vue sociologique, in *Actes du XIe stage international de Tours, Renaissance, Maniérisme, Baroque*, Paris, J. Vrin, 1972, p. 220.

23) Claude-Gilbert DUBOIS, *Le maniérisme*, Paris, P.U.F., 1979, p. 13.

あろうが、コンプレックスという概念でこれを捉えることは、マニエリスムを古典主義的状态からの転落と見る旧来のアカデミズムの立場と結局のところ変らなくなってしまうのではなかろうか。

以上僅か三人のマニエリスム詩論を見ただけでも、いかにマニエリスムをめぐる状況が混乱しているかが分るだろう。では我々は「それ自体方向性を持たない」マニエリスムをどのようにすればフランスルネサンス詩を読む上でパラメーターとして活用することができるのであろうか。一つの出発点としてマニエリスムの典型と考えられる詩とバロックの典型として考えられる詩とを対比してみることにしよう。

まずはモーリス・セーブの『デリー』から。

白きあけぼの、輝く金とバラをもて
 こうべを飾り終えんとする際に、
 わが心、種々の物ども打ち交りし
 闇の底にて息絶えしが、
 よみがえりて臥床のとばりに目ざめつつ、
 われを打ち勝ち難き『死』へと齒向かわしむ。
 さあれ、汝こそ唯一人
 わが宿命に華あらしめむもの、
 汝よわがいのち食う蛆に向う
 永遠の没薬ならむ。²⁴⁾

ついでにはジャン・ド・スポンドである。

- 24) Maurice SCEVE, *Délie*, CCCLXXVIII, in *Poètes du XVI^e siècle*, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1953, p.201. 原文は以下の通りである。

La blanche Aurore à peine finissoit / D'orner son chef d'or luisant,
 et de roses, / Quand mon Esprit, qui du tout perissoit / Au fons
 confus de tant diverses choses, / Revint à moy soubz les Custodes
 closes/Mâis toy qui as -toy seule- le possible / De donner heur a ma
 fatalité, / Tu me seras la Myrrhe incorruptible / Contre les vers de
 ma mortalité.

大氣の内に入りながら別なる大氣を呼吸し
 火を求めてはわが欲をかき立て、
 わが快樂の海にて水を起し、
 うめき続ける殉教者を大地に伏させしとき、
 内なる大氣にわれは立ち、欲はわれを呼ぶ
 無数なる快樂にわが快樂を求めゆかん。²⁵⁾

言うまでもないことだが、わずか二つの引用によってマニエリスムの規定を行おうとする訳ではない。ところで、これまで作品の引用を避けてきたのには理由がある。すでに流布しているマニエリスム概念と作品が衝突することによって、この作品はマニエリスムの圏内にあるとかないとか、あるいは逆に作品の断片の寄せ集めによってなにかしらマニエリスらしきものが抽出されるといった、相互干渉が生じるのを避けたかったからである。時代区分について明確な言及をしなかったのもそのためである。我々はマニエリスムを便利な計器のようなものとして扱いたくはない。問題の所在を告げつつ、問題が明示されるとそのことによってそれ自身が問い直されてゆくような、いわばディアレクティークの能力を持つパラメーターとして機能させることを望むのである。したがってこの小論の役目はマニエリスムをめぐる若干の問いを提起することによって、新たな探求へ向けて開かれることによって終らざるをえない。

問その1. セーブの詩の詞姿(フィギュール)のあり様に注目しよう。セーブにあっては他の同時代の詩人に較べて詞姿が自由に形成されているように思われる。したがってレトリックは内発的な力を持っている。だがこれらの

25) Jean de SPONDE, *Quelques poèmes chrétiens*, in *Poètes du XVI^e siècle*, p. 896 :

TANDIS que dedans l'air un autre air je respire, / Et qu'à l'envy du feu j'allume mon désir, / Que j'enfle contre l'eau les eaux de mon plaisir, / Et que je colle a Terre un importun martyre, / Cest air tousjours m'anime, et le désir m'attire / Je recherche à monceaux les plaisirs à choisir.

詞姿が形成するイメージは奇妙に焦点がズレており、一見対立的と見える「生」と「死」が互いに相似たパースペクティブ（ただし消失点は意識的にぼかされているかのようだ）で向き合うことによって、二枚の凹面鏡の相互反映のような印象を与える。「頂点を失った拋物線」の集合だろうか？

問その2. スポンドの詩に見られる、同じ語の衝突は何を意味するのだろうか。そこにはセーブのような鏡像関係は認められない。むしろ「わが欲望」の内的エネルギーを外界にぶつけることによって、エネルギーの充満する均質な場を創ろうとしているかのようである。さらに同語の反復は言葉の二重化、すなわち物一相似一言葉の三身一体的状態を脱出する方向を持ってはいないだろうか。フーコーの指摘するルネサンスと近代との断絶の顕われ？

問その3. だがセーブの作品に我々が考えるマニエリスムを認めたとして、何が生じるのであろう。この作品を標定するにはシニスムとかイロニーをもってするのが相応しいのではなからうか。恐らくマニエリスムは言語そのものを問うまで深化しない限り、つまりフーコーの言う相似による言語と物との共存関係というレベルにとどまらず、つねに「神」と呼ぶだけであった絶対的超越を射呈に収めうる地平へと進まぬ限り真に有効なパラメーターとはなり得ないのではなからうか。ジャン＝クロード・デュボワがその著を飾る言葉にクリステヴァを選んでおきながら²⁶⁾単なるコンプレックス概念を用いた再解釈に終わったのはなぜか。そしてジャック・ラカンの「大文字の他者」²⁷⁾とは？

おわりに

我々の立場は今築き始められたばかりである。文学におけるマニエリスムは

26) その言葉とは《…des sujets en procès, dont la pratique est un excès du code et, dans cette mesure, jouissance.》 Julia KRISTEVA, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1947, p. 17. である。

27) Jacques LACAN, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966 はマニエリスムに多くの示唆を与えるように思われるが、それについては別稿に譲りたい。

未だ脆弱な幼児期にあるとあってよい。ある作家がマニエリストだとか、ある作品がマニエリスムだと断言した瞬間、貧血を起しそうな体のものでしかない。このマニエリスムに成長への展望を与えるべく、サイファーのマニエリスム論を採りつつフーコーを援用した。しかしその結果は新たな問いを産み出したに過ぎない。また本小論の最大の欠点である作品の個別研究の欠如は今後出来るだけ速やかに埋められなければならないであろう。

さらに、マニエリスムの出自が美術史であったように、これからも美術史の領域での成果を注意深く見守っていかねばならないだろう。幸いなことに日本には一般のマニエリスム研究家が居る、若桑みどりである。氏の「フランス古典演劇は疲弊したバロックである。」²⁸⁾という言葉には快いポレミックへと人を誘う力があつた。最後に、言及しないで置いたマニエリスムの語源紹介を兼ね、マニエリスムが常に立ち返るべき出発点を氏の言葉を借りて示しておきたい。

マニエリスムとは、イタリア語の「マニエラ」から出た様式概念です。この「マニエラ」という言葉は、「手法」「様式」という意味で、本来は賞讃の意味も非難の意味も格別には含んでいませんでした。十六世紀半ばに、名高い「芸術家列伝」を書いたジョルジョ・ヴァザーリが、その著作の中で、十六世紀国産の「マニエラ」の定義づけを行ない、ここで始めて「マニエラを知ること」が、「ディゼーニュ（素描）」を知ることと同様に芸術家の必須の条件とされるようになったのです。十六世紀の用語法の中では、「マニエラ」を知るということは、単なる自然の再現を超えて、意識的な美的様式にもとづいて、芸術家が自己の作品を構成する、ということの意味していました²⁹⁾。(下線筆者)

それにしても、様式概念であったマニエリスムが「時代精神」によってジャンル間に平行関係が推定され、他のジャンルに次々に飛火し、ついにはヨーロッ

28) 昭和59年度フランス語フランス文学会春季全国大会(於 上智大学)での「バロックについて」と題されたシンポジウムの席上での発言。

29) 若桑みどり、『マニエリスム芸術論』(岩崎美術社)1980, p. 377.

バ精神の根本的性格を示す言葉にまでなったことを省みるに、言葉が持つ、畏を多く秘めた大きな力に驚くばかりである。そして詩におけるマニエリスムはこの畏を一つ一つ解除する試みでもあらねばならないであろう。