

ドイツ・ロマン主義とマニエリスム (2)

マリアンネ・タールマン 著
二 藤 拓 人 (訳・解題)

【訳者解題】

ここに訳出したのは1963年にドイツ・シュトゥットガルトのコールハンマー社より出版された『ロマン主義とマニエリスム』(*Romantik und Manierismus*)の、はじめの章にあたる「マニエリスムの風土」(*Klima des Manierismus*)である。前稿にて「前書き」(*Vorwort*)にあたる冒頭部分を訳したり。そのときと同様に、文の運びとして少々唐突なところや、一文一文の繋がりが緩い箇所などは適宜こちらで言葉を補っている。また、特に文意が取りづらい場合には意識に近いかたちで訳出した箇所もあることをお断りしておく。さらに必要に応じて原文にはない改行を施し、大まかな区分(***)も設けることで全体に見通しが与えられるよう努めた。

オーストリア出身の著者マリアンネ・タールマン(Marianne Thalmann, 1888-1975)は戦間期から戦後の時代を生きたドイツ文学研究者の一人である。彼女はドイツ語圏のロマン主義を代表する作家ルードヴィヒ・ティーク(1773-1853)を中心に、18世紀から19世紀のドイツにおける「通俗小説(Trivialroman)」の提唱者としてこのジャンルの学術的なないし文化的な再評価に貢献したことで知られる。本書で焦点が当てられている「ロマン主義」もまた近代ドイツのロマン主義作家に限定されているため、前稿と同様に、さしあたり邦題では『ドイツ・ロマン主義とマニエリスム』と改めることにしている。

本書のメインテーマである「マニエリスム」に関しては、タールマンより二回りほど年の若い世代にあたる文筆家・美術史家グスタフ・ルネ・ホッケ(Gustav René Hocke, 1908-1985)の学説に負うところが大きい。日本においても、1960年代以降、とりわけドイツ文学者の種村季弘による翻訳と紹介によってホッケの名と彼のマニエリスム思想が大いに受け入れられたことは、まだ記憶に新しいところかもしれない。種村の翻訳として例えば『迷宮としての世界——マニエリスム美術』(原書1957、初訳

1) マリアンネ・タールマン著／二藤拓人訳「ドイツ・ロマン主義とマニエリスム (1)」〔『西南学院大学国際文化論集』38巻1号, 2023年, 95-103頁〕

1966)や『文学におけるマニエリスム——言語錬金術ならびに秘教的組み合わせ術』(原書1959, 初訳1971)などを挙げることができ、前者については今回の本文中でもタールマンによって参照されている。

一般にマニエリスムは、後期ルネサンスとバロックの狭間で短期的に生じた反ルネサンス的な(主として絵画の)様式として、美術史の枠組みにおいて語られてきた。対してホッケはこれを広範で汎用性のある概念へと拡張しようとする。すなわち、マニエリスムとは特定の時代に限定して理解される美術様式ではなく、芸術、文学、音楽、哲学がある一定の段階に至るとき、そしてそこで〈古典的なもの〉が定式化しカノンや権威として通用するようになるときに、繰り返し生起してきた〈反古典的〉なる表現形式一般に妥当する概念であるという。本章でのタールマンの記述に沿えば、この意味におけるマニエリスムは必然的にある文化・芸術・思想の発展段階のなかの「後半の時期に属する」ことになり、既存の形式、語法、規則、技法を前提にした後発的な——それゆえに複雑で排他的な傾向を持つ——現象として理解されることになる。そこにはルネサンスに続く狭義のマニエリスムの時代をひとつのモデルとしつつも、例えば古代ギリシアにおけるアレクサンドリア時代、古代ローマでは黄金期を経た白銀期のラテン文学、そして18世紀においては啓蒙主義の時代に続くロマン主義の時代などが想定されるのである。タールマンにしたがえば、前段階の〈古典と呼ばれる時代〉と後段階の〈古典に属さない時代〉を比較すると、後者の事象の方が歴史的に数多く存在し、より広範囲に影響を及ぼしていたといえる。

翻って本書のもうひとつのテーマである「ロマン主義」について考えてみても、これが〈古典〉と〈近代〉の両者を媒介しそれを総合する思想潮流であるとすれば、ホッケの提唱に端を発した上述のような広義のマニエリスムと親和することは想像に難くない。実際に彼は、バロック時代のイタリアの修辞学者エマヌエル・テサウロやイエズス会士の哲学者グラシアン、シェイクスピアだけでなく、ドイツ初期ロマン派の文芸・批評も積極的にマニエリスム思想へと結びつけていた。ここでのホッケの功績は自身の見立てに基づいてドイツ・ロマン主義の思想世界の入り口をたたいたことにあるだろう。しかしその際にティークやノヴァーリス、E・T・A・ホプマンをはじめとするロマン派の文学的な作品群や長編小説に対しては詳細な分析がなされておらず、考察の余地を残したままであった。

ドイツ・ロマン主義のなかにヨーロッパの知的伝統に通底する「マニエリスムなもの」の反復をみようとする本書は、したがって1950年代後半におけるホッケの学説を引き受けながら、その積み残しを補完していく役割を担っている。そのような見取り図をまずは描いてよいだろう。ただしこ

ここに訳した「マニエリスムの風土」を読むと、タールマンがホッケの立場を引き継ぐだけでなく、より多面的かつ領域横断的な知見のなかでマニエリスムとロマン主義を取り上げようとしていることも確認できる。そこではドヴォルシャック、ビンダー、パノフスキー、ゼーデルマイアーらによって1920年代から30年代、そして戦後にかけて議論されてきたマニエリスムをめぐる評価・位置づけの変遷にはじまり、文献学・ロマンス文芸批評の大家クルツィウス (Ernst Robert Curtius, 1886-1956) やホッケによるマニエリスム再評価の動きに至るまで、美術史や文学史における当時の主要文献が——本書の一年後に刊行されたアーノルド・ハウザーの『マニエリスム』(原書1964, 邦訳1970)を除けば——過不足なくおさえられている。それだけではない。彼女の引用する文献は、本書が書かれた1963年当時はまだ新著であった、クルンバッハによる叙事演劇に関する学術論文やメイソンによるイギリスとドイツのロマン主義の比較分析、そしてイタリアの詩人パヴェーレの遺稿からハイデガーの『杵道』(Holzwege, 1957)にまで及んでいる。なかでも本章ではタールマンがオーストリアの歴史家フリードリヒ・ヘーアによる大著『ヨーロッパ精神史』(原書1953, 邦訳1982)にたびたび依拠している点が印象的である。

タールマンがここで挙げている二次文献の多くは今日では顧みられることが少なくなっている、古くなった、いわば懐かしの研究書といえるかもしれない——私たちは古書となった日本の翻訳書からもこれらの書物のいくつかを手に取ることができる。しかしながら博学的な彼女の渉猟からは、1960年代から70年代の知識人や学識者階層のあいだで共有され、互いに影響を及ぼしていた作家や作品群が把握でき、そこで形成されていた当時の知的な言説空間を浮かび上がらせることもできるだろう。

さらにいえばこの言説空間は同時期の日本のロマン主義研究にまで作用している。例えば本章でタールマンが言及している先行研究にウラジミール・ウェイドレと彼の『美神の無常』(Die Sterblichkeit der Musen, 1958)があるが、Fr・シュレーゲルの抄訳『ロマン派文学論』(1978)の訳者である山本定祐は、同書の解題でちょうどこの芸術批評家を引き合いに出していた。山本はウェイドレの研究書をおそらく原書で読んでいたと推測されるが²⁾、これを「^{スタイル}知的感興をそそるという点で類のない本」と評し、「ロマン主義とは様式の死である」と喝破したウェイドレの命題を紹介している。つまりタールマンも同様に引用しているこの命題のインパクトが

2) ただし邦訳題名として山本定祐が言及している『芸術の運命』(原書1937, 邦訳1975)はウェイドレによる „Das Schicksal der modernen Kunst“ という別の論考の翻訳であり、『美神の無常』の方は邦訳がない。山本は双方を混同して理解していたか、あるいはどちらか一方を、つまり『芸術の運命』の邦訳か『美神の無常』の原書かのいずれかを読んでいたと考えられる。

70年代の日本の文芸・芸術批評界にも届いていたということである——なお最終的には山本もタールマンもロマン主義研究の立場からウェイドレの主張を批判的に検討している。こうした些細な文献学的な照応関係をひとつひとつ紡いでいけば、やがて日独のロマン主義研究における作用史・思想史の記述に寄与できるのではないか。そのような発想からも本書の史料的价值を検証する余地は残されているはずだ。

本章はロマン派の作家による文芸・批評を対象にした個別分析に入るまえの総論にあたり、上述のような先行研究批判を随所に織り交ぜながら、マニエリスムおよびルネサンスの歴史——特にここでは1520年から1650年の時期に起こったと理解されている狭義のマニエリスムの美術史、そして18世紀のロマン主義の時代の文化的・歴史的特徴が挙げられていき、そのうえで両者が類比的に比較される。マニエリスムとロマン主義の類似点として「自然の模倣」に基づく古典的な芸術表現の限界を克服しようとする態度などがすぐに思いつく。これに加えてタールマンは、特にヨーロッパ全土で相次いだ戦争による甚大な被害や、それに伴う政治的、文化的、社会的な混乱と凋落、そしてそこにいる人々の「生」の動揺と不調和を二つの時代の共通点として描き出す³⁾。その意味においてマニエリスムは他でもなく私たちの「文化的な経験 (Kulturerlebnis)」の重要な一要素をなしているというのが、本論でたびたび強調される主張といえる。

ロマン主義の探究者（「研究者」とはいわないでおく）がやがてロマン主義的な表現や個性を獲得したり、マニエリスムの提唱者が行為遂行的にマニエリストとしての文体を実践したりする事態は、ある意味で必然的に起こりうることであり、これまでも起こってきた。本書でのタールマンの叙述や文体もまた、しばしば（マニエリストたる）ホッケのそれを想起させる。彼女自身の博覧強記に任せて、幾多の人名、作品名、地名、歴史上の出来事・事柄、科学・心理学の専門用語が鬼気迫る勢いで次々に列挙される文章の流れは、ことばの持つ意味世界を超えてほとんど視覚的に私たちを驚かせ、愉しませる。博学さと術学さはいつも表裏一体に語られてきたし、どちらの側からタールマンの文体を判断しても一概に誤りとはいえないだろう。ただしここに書かれているものが、東西に分断された戦後ドイツを生きたタールマンの危機意識を有形無形に反映するものであり、彼女の眼前に広がっていた世界のリアリティを可視化した文化的史料であることは確かである。

3) マニエリスムが世界の調和と秩序が崩れた「危機の時代」の文化であるという定説については、日本におけるマニエリスム芸術研究の第一人者である若桑みどりの『マニエリスム芸術論』（1980）などに詳しい。

思弁的でレトリカルな表現と文献学的な裏付けが混在するタールマンの叙述にあって、歴史的背景を考慮に入れながらマニエリスムの成立条件を探りだそうとするときの、彼女なりの時代考証は、おそらく学問的な研究書というレベルにおいても十分に説得力を有している。例えばタールマンは、危機的状況のなかで生まれる「文化経験としてのマニエリスム」という文脈において、「マニエリストたちは（しばしば戦争の影響により）国境を超える」という特徴的なテーゼを立てている。「安住しない生」を複雑な技法において表現するというマニエリスムの基本的な態度が、ここでは当該の芸術家や作家（の生）が各国を絶え間なく移動していたという客観的な事実によって、地理的・文化的な要因から説明されるのだ。「マニエリスムなもの」が生成する場としてこのようなノマド的で脱領域的な環境を想定するという着眼点はそれ自体で興味深く、汎用性がありそうだ。同時にそのアプローチもまた、特定の文化・芸術・思想の成立条件を問題にする文化研究の方法論に通ずるものがある。

1960年代以降に起こった一連のマニエリスム復権の試みを今日の私たちがどのように捉え直し、アクチュアルな事象として提示すべきであろうか。この問いに有意味な答えを与えるために、タールマンの議論を上述のように文化研究の知見へと接続しながら、彼女のロマン主義とマニエリスムの研究を文化論として再構成する可能性を検討していくことが読者の今後の課題であり関心事である。

【翻訳底本】

Marianne Thalmann: *Romantik und Manierismus*. Stuttgart (W. Kohlhammer) 1963, S. 13-24.

1章 マニエリスムの風土

マニエリスムが認識されるまでの道のりは、これまで繰り返し、注意深く検討されてきた。個々人の好き嫌いを別とすれば、マニエリスムが示してきたものとは高邁な知性や精神性に由来する、ある種の技芸・芸術（Kunst）ということになる。すでにドヴォルシャック〔Max Dvořák (1874-1921), チェコ出身の美術史家〕は16世紀と17世紀のマニエリスムが「次の時代へと続くもっとも重要な発展形式のうちのひとつ」であり、この潮流にみられるアンビバレントな絵画作品には独自の精神性が認められると説明していたし、ピンダー〔Wilhelm Pinder (1878-1947), 美術史家〕は『ハムレット』と『ドン・キホーテ』を「高度に創

作的なマニエリスムの幻想」と名付けた。そしてパノフスキー〔Erwin Panofsky (1878-1947), 美術史家〕は、16世紀の宗教諸冊子についての研究のなかでこの認識を本質的に深化させた。ゼードルマイアー〔Hans Sedlmayr (1896-1984), 美術史家〕でさえこうした見解を正当なものとみなしている。なぜならマニエリスムは、たとえそれが彼個人からすれば過大評価されたものであるとしても、「芸術史における最も優れた現象のひとつ」に含まれ、19世紀と20世紀を理解するためには欠かすことはできない潮流であるからだ。そして最近では、クルンバハが叙事演劇についての論文〔1960年〕のなかでロマン主義を再検討することの必要性を指摘した。これによりロマン主義は、膨大な二次文献から何か本質的な結論が引き出されない限りは、当面のあいだ替えの利かない重要な概念になったといえよう⁴⁾。

E・R・クルツィウスの研究とそのあとに続くグスタフ・ルネ・ホッケによる研究は、ロマン主義には「特殊なタイプの人間が歴史のなかでその時々の実に対してみせる独自の美的態度」が伴っているとし、それにしたがってこれをマニエリスムの領域に含み入れた⁵⁾。ホッケはこの形態を、既存の世界秩序が問題視されるときにすべての時代のなかで国を越えて生起する現象とみなし、クルツィウスの言葉を借りれば、それは古典主義の前であれ後であれ「ヨーロッパ文学のひとつの定数」なのである。マニエリスムとはすでに16世紀において、古典的な調和のイメージから逸脱したミケランジェロの晩年の芸術を指すためにヴァザーリ〔Giorgio Vasari (1511-1574), ミケランジェロの弟子の画家・建築

4) 〔原注〕M. Dvořák: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. (München) 1928; 中村茂夫訳『精神史としての芸術史』(岩崎美術社) 1966年。/ W. Pinder: *Zur Physiognomik des Manierismus* (Festschrift für L. Klages, Leipzig) 1932 / E. Panofsky: *Idea. Schriften der Bibliothek Warburg* (Leipzig) 1924; 中森義宗訳『イデア』(新思泉社) 1982年。/ F. H. Crumbach: *Die Struktur des Epischen Theaters*. (Braunschweig) 1960 / H. Sedlmayr: *Der Verlust der Mitte*. (Salzburg) 1948; 石川公一・阿部公正訳『中心点の喪失』(芸術出版社) 1965年。

5) 〔原注〕E. R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. (Bern) 1948; 南大路振一他訳『ヨーロッパ文学とラテン中世』(みすず書房) 1971年。/ G. R. Hocke: *Die Welt als Labyrinth* (rede 50/51). (Hamburg) 1957, S. 226; 種村季弘・矢川澄子訳『迷宮としての世界』(芸術出版社) 1966年。

家〕が用いた表現であった。しかしこの概念を1520年から1650年の時期に生じた芸術様式へと限定して理解してはならない。マニエリスムとは生（Leben）を諸力の調和のなかで捉えるものではなく、反古典的で反自然的な意思の発露として、あくまで生をそれ自体の不安定さのうちにおいて把握しようとする試みなのである。あらゆる古典主義の傾向は隠れたものを昇華することに従事する。その代わりにマニエリスムは、そこで隠されたものをたとえ歪曲したかたちになろうとも具現化しようとする。かくして世界は二通りに表現されることになるのである——ひとつは古典主義的な態度のなかで、もうひとつは古典的なものから独立して発生した、マニエリスムの態度によって。

私たちが順応主義と非順応主義を自然の秩序と捉え、不調和、過剰さ、謎めいたものを均整や崇高さと同等に自明のものと考えてるのであれば、新しい人間像の登場とその形式的な特異性の脆弱さに対する偏見を脇に追いやることができる。ロマン主義がヨーロッパ史に五つあるマニエリスムの時期のうちの四つ目であるなどといった主張に私たちが同意するかどうかは、大した問題ではない。問題は新しい時代区分を定めることにあるのではなく、国民文学へとその意義を狭めてしまうような視点を取り払い、包括的な概念の導入を試みることにあるのだ。こうした立場を出発点として、私たちは西洋の様式には二つの大きな表現の身振りがあるという前提を受け入れることにしたい。この二つ表現形式が何と呼ばれようとも、それらは人間の自然な本性に根差しながらも、それぞれに異なった構造をもたらす。したがって両者は、一方が他方の結果として生まれたわけでもなく、互いが明確に対立しているわけでもないのである。

マニエリスムは依然としてある程度の偏見に晒されているものの、これが登場するときにはいつでも、排他的で複雑な芸術であることを自ら示してきた。それは高度な教養と鋭い思考の過程を前提とし、何かしらの事象が発展を遂げていくときの後半の時期に属する。そのためいつでも革新を好まない観衆との対立を覚悟しなければならない。マニエリスムはいかなる時代においても多数派の買い主に対してベストセラーを提供することはほとんどなかった。その後には、鑑賞者や読者の芸術愛好に強烈に訴えかけるような、一種のエリート

芸術家の存在があった。こうした芸術愛好の趣味は16世紀から17世紀におけるサトゥルヌスの侯爵たちによる宮廷にみられたもので、それはアレクサンドリア期や後期ローマに匹敵するほどのものであった。予想されるとおり、そこで描かれるものは基本的に素朴さがなく、そしてまったくもって大衆的ではない。

マニエリスムとは私たちが主として古典主義のもつ完璧なフォルムに対する攻撃とみなして疑わなかった現象である。そのためたとえそれがマニエリスムの主たる意図ではなかったとしても、反古典的な意図があるものと語られてきた。実際のところマニエリスムは、この形式固有の内容を有しているのだから、古典主義とは異なる形式に他ならない。それはある種の危機的な状況から生まれるとともに、その危機意識に支えられた形式なのだ。マニエリスムの到来はやみくもな破壊ではなくむしろ解放によって際立つのであり、やみくもな改革熱や過剰な自己満足から生じたものではない。チェーザレ・パヴェーゼ〔Cesare Pavese (1908-1950), イタリアの詩人・小説家〕が個人的な経験として自身の日記に据えたことばは、今でも真実であろう。「元来、詩への傾倒とは、実現可能なものとして私たちが予感するような、未知なる精神的な現実性への熱烈な渴望から生じるものである。」⁶⁾

しかしながら、あらゆる境界の規定は、その存在が対比的に際立つような別の名前を必要とする。16世紀および17世紀のマニエリスムにとってそうした対抗軸の名は、自然の模倣と理想化に基づいたルネサンスであった。ただし結局のところは、既存のものに対する挑戦とそれに対する少数派からの応答がいつも問題になる。この創造的な少数派は、時代遅れのものに対して異議を唱えタブーに反抗する存在である。それゆえにマニエリスムは、古典的なものを補完するために必然的に求められる要素でもある。思慮深さとともに息を吸い込み、生命の営みに欠くことのできない次なる動きとして、より強烈に息を吐き出すのである。しかしもしマニエリスムを単なる様式としか捉えないのであれば、私たちはその認識の表層にとどまることになる。それはヴァザーリが

6) 〔原注〕C. Pavese: *Das Handwerk des Lebens*. (Hamburg) 1956, S. 11. / *Il mestiere di vivere*, 1952.

グラン・マニエーラ

偉大な手法 (*gran'maniera*) について述べたときに彼が行なっていることと同様である。ここで扱われるのは、調和を基調とするアカデミックな美的感覚の形成に対する不規則なもの、あるいはそれによって歪曲されたものだけでは決していない。もしそうであれば、17世紀の古典主義者であるベッローリ〔Giovanni Pietro Bellori (1613-1696), イタリアの美術史家〕やマルヴァジア〔Carlo Cesare Malvasia (1616-1693), ボローニャの絵画史家〕も述べたように、マニエリスムは単なる衰退の現象としてしか評価されなかったであろう。

あらゆる時代区分において、古典と呼ばれる時代よりも古典に属さない時代の方が数多く存在しているように思われる。マニエリスムもまたルネサンスよりも広範囲に影響を及ぼした汎ヨーロッパ的な現象である。それはまさにゴシック様式以降はじめて現れた国際的な様式といえるが、この様式は、模倣に基づくそれまでの芸術表現では十分ではないという事実に対する一定の問題意識を内包していた。こうした古典的な規範から距離を取る態度をめぐり、これまでの研究は、アレクサンドリア時代、古代ローマにおける白銀期〔ラテン文学の黄金期に続く中興期を指す〕、そして1520年から1650年のマニエリスムの時代それぞれに類似性があることを指摘している。

16世紀から17世紀のマニエリスムの中からは、精神的にも政治的にも悲惨な終末を迎えていた時代の音が聞こえてくる。ヨーロッパ諸国における権力の移動、富を支配するフッガー家〔ドイツ・アウグスブルクを拠点とした豪商〕による財政問題、やみくもな投機と奇跡的な経済復興、相次ぐテロリズムに国家の財政破綻——これらが西洋を支配していた時代である。私たちがこれと同様の状況を再び目の当たりにするには、1800年頃のナポレオン戦争とロスチャイルド家による大規模な出資を待たなければならないだろう。ヴァロワ家〔フランス〕とハプスブルク家〔神聖ローマ帝国・スペイン〕がイタリアを荒廃させ〔一連のイタリア戦争〕、ハンガリー王国はオスマン帝国に抑圧され、この制圧に対してオーストリアの軍隊はウィーンで立ちはだかった〔第一次・第二次ウィーン包囲〕。ド

イッは周辺諸国の軍隊に覆われる危機に瀕し、数百万人が命を落とした。16世紀と17世紀の時代を照らし出すのは、イグナティウス・デ・ロヨラ〔イエズス会創始者の一人〕の地獄と恐怖のイメージ、反宗教改革の火刑、滅亡のヴィジョン、新たな航路の発見、そしてコペルニクス、ジョルダノー・ブルーノ、ケプラー、マキャヴェリ、サヴォナローラ、ヤーコプ・バーム〔Jacob Böhme (1575-1624)、ドイツの神秘主義思想家〕といった偉大な人物の名である。ヨーロッパが幾度となく巻き込まれたのは、とどまることを知らない難民、異端者、狂信者の流入と、鎮まることのない混乱の渦であった。

フリードリヒ・ヘアー〔Friedrich Heer (1916-1983)、オーストリアの歴史家・ジャーナリスト〕の見立てによると⁷⁾、17世紀半ばからドイツの狂信者のあいだで革命思想に関わる精神性が温存され、これがマルクスやレーニンへと結びつき、私たちの世紀の諸革命において爆発したのだという。東側と西側の教会は東西間の和平交渉の席についたものの、以来その対話が落ち着いたためしはない。社会全体が穏やかに静止した状態についてもはや話題になることすらなくなった。均衡の保たれた形式のなかであれば人間の生は把握されえたのかもしれない。しかしそのような調和のとれた生はもうどこにも存在しないのだ。

宗教的な動揺や、現存在という悪魔との出会いの後で、あるいはルターから聖テレジアの言説にまで提示されてきた存在に対する問いの内面化と深化の後には、ルネサンスが避けて通ってきた深淵と更にその奥底にあるものはもはや隠し切れなくなってしまった。宗教改革の行く末に対する失望から生じた良心の呵責は、もはや鎮まることはなく、それはゾルガー〔ドイツ・ロマン主義の美学者〕とティークが交わした往復書簡にまで影を落としていた。ここで準備されているのはゲーテが「不条理」と名付けたものであり、それは天国でも地獄でもありうるようなあらゆる多義性をはらんでいる。またここでは、幻想家も知性主義者も美食家も分け隔てなく蔓延する。しかしこれは単に一時期の思潮を示しているだけではない。マニエリスムは美的で洗練された価値への移行を伴

7) 〔原注〕Friedrich Heer: *Europäische Geistesgeschichte*. (Stuttgart) 1953, S. 542; 小山宙丸・小西邦雄訳『ヨーロッパ精神史』(二玄社) 1982年。

いながら、ある種の文化的な体験（Kulturerlebnis）に深く入り込むのである。人々はそこで、文化のシステムにも終わりは到来し、内的な危機に瀕した時代には人間は孤独になるということを感じ取る。このときに始まっている価値の消失や価値の転換のプロセスは人工的に作られた幕間劇などではない。それは現実の意味が空虚になったときに生じる人間の不安に起因している。ある世代における問題は、それが解決されたから消えるのではなく、それが別の世代に通用する一般性を失い陳腐にみえるようになるから消えるのである。このような価値の転換はいつも決まって奇抜さと灰の水曜日⁸⁾の色彩によって特徴づけられている。

* * *

ルネサンスの芸術家は社会の英雄でありパトロンたちの寵児であった。君主たちは彼らの筆を大切に保管するほどであった。それに対し、資本主義の不安定な秩序のなかでは、マニエリスムの芸術家にもはや確固たる地位は存在しなかった。教会との関係も簡単なものではなくなっていた。この芸術家たちは生への渴望と価値の混乱への恐怖に駆られながら、ヨーロッパ諸国を逃げ回るように生きていた。彼らが転々とした国々では、文化を担うあらゆる要素の入れ替わりが起こっており、真理と思われてきたすべてのものの背後に疑問符が付けられていた。マニエリストたちの共通認識は国境を超えることにあった。彼らはヴェネツィア、アムステルダム、ロンドン、トレドに現れてはまた消えていく。この世代のことを一つの伝記としてまとめることはできないだろう。彼らは画家、詩人、機械技師、衣装デザイナーとして、プラハのルドルフ2世の宮廷やマドリッドのフィリップ2世の下で、あるいはフィレンツェのメディチ家、ミュンヘンのアルブレヒト5世、ローマの洗練された教皇たちの下で、奇抜で知的な貴族のように生きていた。彼らはみな、その危機意識によって互い

8) カトリックにおける復活祭の46日前の水曜日で、謝肉祭の翌日にあたる典礼日。自分が弱い存在であることに向き合い、改悛と懺悔の印に祝別された灰を十字のかたちで頭の上に受ける。聖灰祭とも呼ばれる。

を認識していた。「世界文学」とは、私たちがそのような表現を与える以前からすでに存在していたのだ。そこで問題となるのは、不満を抱え、敏感で怒りっぽく、どのような解決にも安住しない精神の持ち主であり、これこそがミケランジェロ、エル・グレコ、シェイクスピア、ブリューゲル、カルデロン、セルバンテスに対する無数の解釈を可能にしたのである。

すでに16世紀および17世紀には「世界」は印象と体験によるものとなる。数々の精巧な天文時計、世界旅行、そして活版印刷術などによって、時間の意識がヨーロッパの思考に持ち込まれるのである⁹⁾。時間こそが人々を魅了する。ルネサンスが大切にしてきた空間の連続性は分断され、各部分に分解される。あらゆる中心化は放棄され、芸術家たちはもはや閉ざされた空間を信じておらず、空間は迷宮に近づいていく。地平という概念も別のものとなる。そこではもはや深さや広がりには問われることはなく、遠近法は断念され、空間を無効化するような幻覚的な表現技法が採用された。人々の注目は人物の動きへと移行する。彼らはみな、認識論的な問いについて、つまり自らの存在の定義について向き合うことになったのである。

レオン・バッティスタ・アルベルティと彼の後に続くレオナルド・ダ・ヴィンチは、芸術を科学の地位にまで引き上げた。彼らは技術者であると同時に仮面をつけた画家であり、画家であると同時に数学者であった。彼らによって、芸術家に対して知性と抽象的な思考が要求されるようになるが、この傾向はノヴァーリスからヴァレリーに至るまで繰り返されることになる。芸術は精神的なものに起源があり、その前提は感情と計算との戯れであるということもできるであろう。それまでの芸術の潮流が具象と抽象の並存を心得ていたのと同様に、目に見える世界と並んでイメージによる世界が出現する。芸術家たちは自然を模倣するのではなく、神がそうしたように、自然を創造するのである。医師であり、司祭であり、哲学者であったマルシリオ・フィチーノ〔Marsilio Ficino (1433-1499)、ルネサンス期の人文主義者〕がすでに1500年頃に表現していたように、

9) 〔原注〕Heer (1953), S. 265.

芸術家は「地上の神 (Deus in Terris)」であり、平凡を軽蔑する存在となったのだ。

かくして人々は作品の匿名性という考え方から離れていき、作り手の創造的な出来事性に対して多様な関心を寄せるようになる。マニエリスムの芸術家は天才の地位を利用するが、名誉や威信といった市民的な発想を共有せず、また芸術の実用性を拒絶する。保守と革新それぞれの勢力のあいだに、モデルネの典型といえるような敵対関係が育っていく。フリードリヒ・ヘーアがいうように、「神秘主義者が小文字で書いていた控えめな“私”から、ルターとともに大文字の“私”が、偉大なる天才である“私”が生まれた」のである¹⁰⁾。また聖テレジアも、深淵を明るみに出し、深部にある悪魔的なものを表現することは大胆極まりないことであると認めている。「神は、個々の存在がもつ深層と内的な領域のなかで認識される」という¹¹⁾。ミケランジェロはシスティーナ礼拝堂やメディチ家の墓所で、巨大な人体の彫刻を通じて人間を神格化した。ルネサンスでは天賦の才はまだ神の賜物であり称賛されるべきものであったが、ジョルダーノ・ブルーノにおいてこの才能は神への従属から解放される。神ではなく、あるアイデアをもった精神的存在の所有物の側に天賦の才があるのである。理性 (ratio) と信仰 (fides) に対するこうした非常に攻撃的な挑戦のなかで、新しい聖人の姿が形作られ始める。つまり、啓蒙された社会によって嘲笑され、十字架にかけられる運命にある創作的な人間である。この所業は当時まだ火刑を招きかねなかった。マニエリスムが衰退しきったあとには何が残るのだろうかヘーアは問いかける。「残るのは短剣かサーベルの独裁、大衆か一人のエリートの独裁だ！」¹²⁾

10) 〔原注〕 ebd. S. 247.

11) 〔原注〕 ebd. S. 318.

12) 〔原注〕 ebd. S. 330.

ウラジミール・ウェイドレ〔Wladimir Weidlé (1895-1979)、ロシア・フランスの芸術批評家〕¹³⁾はヨーロッパにおける古典的な形式の瓦解という、そのようなものとしてモデルネにまで続く古典主義崩壊の文脈においてロマン主義に重要な役割を割り当てている。ロマン主義は、「ヨーロッパの精神生活においてルネサンスよりも深く根本的な変革を引き起こした」。彼はロマン主義があらゆる様式^{スタイル}を持ち合わせており、それゆえに様式を持たないものであると考える。そして「芸術的創造の基盤をその核心において揺るがそうと迫る衝撃の総和」を、端的に「様式の死」と表現する。ロマン主義の精通者や熟練者が豊富な様式を持ちながらも様式なしに存在している点に、彼はすべての近代芸術の隆盛をみているのだ。というのも、「すべての偉大な詩人、すべての偉大な芸術家は、どんなに異なるように見えようとも、今日においてもロマン主義者だからである」。この命題が有効であるならば、様式に対する高度な知識をもち、新たな創造の段階にいるという自覚は、ロマン主義だけでなく、モデルネにも特有であると言い換えてもよいであろう。また、それと同時に両者がともに様式の消失と分かちがたく結びついているという主張も成り立つはずだ。その限りににおいてウェイドレは、もっぱら古典主義における様式の消失だけを懸念しているにすぎないのだといわなければならない。彼の「美神^{ミューズ}の無常」に関する統計のなかでは、ミューズの後継ぎの問題は依然として未解決のままなのだ。

ロマン主義という言葉が危険で厄介な用語であることはこれまで何度も証明されてきた。この語が使われるときはいつも、その対象を表面的にしか理解していないおそれがある。ウェイドレの異論は真剣に受けとる価値がある。彼は確かにロマン主義という真新しい事象を拒否している。にもかかわらず、この類のものがアイスキュロス〔ギリシア三大悲劇詩人のひとり〕の頃から存在し、ミケランジェロの偉大な様式が古典的ではないとし、シェイクスピアやカルデロンもかつては反逆者の一員と見なされていたと述べたうえで、彼らに対して、負の符号を帯びながらも積極的な文化的価値を認めているのだ。ノヴァーリス

13) 〔原注〕Wladimir Weidlé: *Die Sterblichkeit der Musen. Betrachtungen über Dichtung und Kunst in unserer Zeit.* (Stuttgart) 1958, S. 154, 156, 160.

〔ドイツ・ロマン派を代表する詩人・自然科学者〕がいうような失われた楽園への憧憬はマニエリスムであり、E・T・A・ホフマン〔ドイツ・ロマン派の作家〕による拡大と縮小によって歪曲したグロテスクな作品群はマニエリスムである。ブレンターノ〔ドイツ・ロマン派の詩人〕の音響遊びやフィリップ・オットー・ルンゲ〔ドイツ・ロマン派を代表する画家〕のアラベスク芸術も同様である。この点についてはすでにフリードリヒ・シュレーゲル〔ドイツ・ロマン派の理論的先導者〕も理解していた。彼はツァハリアス・ヴェルナー〔ドイツの詩人・劇作家〕やアダム・ミュラー、ジャン・パウル〔ドイツの小説家〕をマニエリスム風だと評し、自身の『ギリシャ文学研究論』(*Über das Studium der griechische Poesie*)について自覚をもって「散文によるマニエリスム風の賛歌」と呼んでいた。ショープンハウアーは『神託必携』(*Handorakel / Oráculo manual*)の翻訳によって、マニエリスム的な独断論者であるバルタサル・グラシアンが存在を再び同時代人に知らしめた。この書物は、「マニエリスムの広範な伝統を体系的に考察し、その統一的な源泉を徹底的に理解し、さまざまな形式を区別し、精神の尊厳を保持する」試みであった¹⁴⁾。

* * *

今日私たちは、文学に関わる諸現象を異なる根源的な表現形態の並存やヨーロッパ文学の相互作用のなかに見出そうと努めており、それにより再びロマン主義的な考え方へと接近している。このことに鑑みても、ロマン主義そのものが今一度検討されなければならない。「人々は、ロマン主義において芸術が創造されたのだという新しい前提について、これまでもっと総合的に反省してこなければならなかった」というウェイドレの主張はもっともである。もし私たちが自分自身のためにロマン主義を再び捉え直し、使い古された分類を一掃しなければならないことに気付くようになれば、ロマン主義をより広いヨーロッパ史へと関連付ける行為が、現象の不自然な単純化を意味しないことも手

14) 〔原注〕E. R. Curtius (1948), S. 304.

に取るように分かってくるはずだ。より見通しのきいた構造原理に到達するためには、ロマン主義の趣味文化からさまざまな論争や奇抜さを取り除き、盛隆と没落の理論や、美学的な様々な理論の優位性や劣等性を放棄していく必要がある¹⁵⁾。この際に重要になるのは依存関係や影響関係の証明ではなく、むしろ相互の共通点を見出すことであろう。つまり私たちがますます関心を寄せているのは、ヨーロッパの諸民族が「あらゆる多様性にありながらも、かくも多くの共通の特性を持ち、かくも明確に共通の目標に向かって進んでいるため、ヨーロッパの諸民族を他でもないひとつの全体と捉えることができるのだ」というシュレーゲルの思想なのである。すでに彼は理性に基づく客観性の範疇にさえも〈マニエリスムなもの (das Manieristische)〉を認識していたし、マニエリスムなもの、独特のもの、個性的なものがモデルネをその根本から支える要素であると特徴づけ、シェイクスピアをその守護者に指名したのである。

シラーは「素朴さ」と「情感」に関する論文〔『素朴文学と情感文学』(Über die naive und sentimentalische Dichtung)〕のなかで、創作意識の高まりを動機付ける基盤を「反省 (Reflexion)」という表現で説明したうえで、彼自身の共感を伴っていないにしても、詩作における計算 (Kalkül) の正当性を認めていた。そこから〈古典／近代〉が対立概念として生み出されたが、これはシュレーゲルにとって「過去のもの」と「未来のもの」の対比を意味するものであった。シュレーゲルは芸術の美神たちだけでなく、文化そのものも死すべき運命にあると確信したのである。〈古典／マニエリスム〉の対立概念のなかでも同一の現象がもう一度議論されることになるのだが、この現象はもはや歴史的な連続性としてではなく〈安住した生〉と〈不安定な生〉という二つの表現形態の並存として理解される。その意味でロマン主義は異なる世紀と近代を媒介する役割を

15) 〔原注訳〕E・C・メイソンによる『ドイツとイギリスのロマン主義』のような最近の著作でさえ、反古典的な反動がどのように起こりうるのかという問いについてはいまだに開かれたままであり、次のような返答で満足している。つまり、古典主義が可能にしていた「普通」で「健全なもの」はすべてやり尽くされてしまったため、私たちは敢えて「アブノーマル」で「病的なもの」を用いた試みに挑まなければならなくなっただと。E. C. Mason: *Deutsche und englische Romantik*. (Göttingen) 1959, S. 15.

果たしうるものであり、そこでは実際に理論の面ではいつもノヴァーリスが引き合いに出されてきた。ここで反論や疑念に対応するために付け加えておくと、「マニエリスム」という概念はあらゆることに対して解決をもたらすものではない。それは個々別々の時代様式の区分を超えていき、孤立による不条理を解消し、絶え間なく次なる関連性を生み出していくようなさまざまな視点に開かれているのである。

フリードリヒ・ヘーア¹⁶⁾を引き合いに出してよいならば、「ロマンチック (romantisch)」という表現は、1698年に、つまりまだ17世紀の頃にチューリッヒの神学者ハイデガー (Johann Heinrich Heidegger (1633-98)) が用いたのが初めてであったという。初期ロマン派の時代に現れているものも、17世紀の頃と類似した時代の構造をもっている。それはマニエリスムの時代に見られた過剰に刺激された意識の状態を想起させるものであり、そこでは非古典的で反ブルジョア的な芸術が新たに台頭するのである。こうした構造は順番にすべてのヨーロッパ諸国を取り込んでいき、想像を超えた変容の能力を内包することになる。ロマン主義の作家たちは翻訳者や批評家として世界文学を手中に収めていった。彼らは世界文学というものを理解し、活用していったため、その関心はホメロス、ダンテ、ニーベルンゲンの歌、シェイクスピア、カルデロンにまで遡っていくことになった。彼らが追い求めたのは、バチカン宮殿のロジャに描かれているラファエロのグロテスクな作品や、ミケランジェロ、ジュリオ・ロマーノ、ブリュゲル、ジャック・カロの作品であった。また、彼らの発言はロマン主義の隆盛を誇る十年間〔1790年代後半から1800年代前半〕に限定されたものではなかった。それは今日にまで及んでおり、現代の多くの芸術や文学は、20世紀よりも更に前の時代からも影響を受けている。プルーストでさえその意識の深まりを強く感じており、彼からすれば最終的な世界の読解はロマン主義によって実現したという。「ロマン主義者たちだけしか古典主義の作品を読むこ

16) 〔原注〕Heer (1953), S. 541.

とはできない。なぜなら彼らは、それらが書かれた時代に沿って、古典作品をロマンチックに読むからである。」¹⁷⁾

文化の波はどの時代においてもそれ自体として独自のものであり続けるものの、その変動や盛衰の曲線には類似性がある。またしても文化はその舞台ごと完全に崩されてしまう。またしても東西の軍隊がヨーロッパを覆い、難民を押し流していく。つまり16世紀と17世紀の文明人による戦争に続いて、近現代の国家間においても、そこで世界そのものが疎外されていくような全面戦争が勃発する。クライスト〔18世紀ドイツの劇作家〕は戦火のマインツで前線に立ち、E・T・A・ホフマンはドレスデンの街が燃えるのを目の当たりにし、フリードリヒ・シュレーゲルはシュターディオン伯¹⁸⁾の参謀部に仕え、ツィービンゲンの街¹⁹⁾は兵舎を受入れ、ベッティーナ²⁰⁾はヴィーパースドルフで簡素な煮込み料理を学ばねばならず、そしてカロリーネ²¹⁾は着替えて寝ることもできない不安定な日々を経験する。戦争の利益は一夜にして手に入り、紙幣が小市民に馴染みのあるターラー銀貨に取って代わる。人々が語るのは、目に見えないが化学的に作用する紫外線や、生命活動のガルヴァニズム²²⁾、浮遊状態の力学的説明、脳の生理学、強迫神経症、夢想と抑圧についてであり、あらゆる事柄が、化学作用、磁力、電気へと分解されていった。ヤーコプ・ベームから続いてき

17) 〔原注〕M. Proust: *Pastiches et melanges*. (Paris) 1919, S. 267.

18) オーストリアの政治家・外務大臣、反ナポレオン派の指導者。

19) フランクフルト・アン・デア・オーダーの東にある。1801年にティークが移り住んだ街であり、後述されるブルクスドルフの出生地でもある。

20) ロマン主義の女性作家。ロマン主義の文学者アヒム・フォン・アルニムの妻であり、兄は詩人のクレメンス・ブレンターノ。

21) ロマン主義時代の作家・哲学者と親密な交際をもち、彼らに多大な影響を与えた女性。

22) 直流（ガルヴァーニ）電気学・直流通電療法とも。イタリアの医者・解剖学者のルイージ・ガルヴァーニ（1737-98）によって提唱され、18世紀から19世紀にかけて、生命の根源を電気現象として説明する理論として注目された。これに関連してロマン主義の思想家や作家たちのあいだでも、生命と物質の境界や精神と肉体の相互作用に関する議論が盛んに交わされることになる。

た神秘主義的思弁はバーダー〔18世紀ドイツの哲学者・カトリック神学者〕へと、聖テレジアの恍惚は「プレフォルストの見霊者 (*Seherin von Prevorst*)」²³⁾で語られる霊視能力へと引き継がれていくのである。

若い世代の作家たちにとって、クラウスタール、イルメナウ、ヴンジーデルなどのドイツ各都市に定住し、庭に囲まれた家に籠って生涯をまっとうするようなことはもはやありえなかった。ブルクスドルフ²⁴⁾はロンドンからマドリードまであらゆるヨーロッパの大都市を渡り歩く放浪者であり、アウグスト・ヴィルヘルム・シュレーゲル〔初期ロマン派を代表する翻訳家・評論家・文献学者〕はスイスからコペンハーゲンまで大陸全体を生活圏とする。フリードリヒ・シュレーゲルはドレスデン、ベルリン、イエーナ、パリ、ウィーンを往来し、シャミッソーは世界中を旅行し、ティークは自分自身から逃れるようにしてローマへ向かう。しかし彼らはどこにいても、バッゲセン〔Jens Baggesen (1764-1826)、デンマークの詩人〕やアンデルセン、エーレンシュレーガー〔Adam Gottlob Oedenschläger (1764-1826)、デンマークの北欧ロマン主義作家〕、ブレスコウ、バイロン〔Georg Gordon Byron (1788-1824)、イングランドの詩人〕、コールリッジ〔Samuel Taylor Coleridge (1772-1834)、イギリスのロマン派詩人〕、P・J・デヴィッド、シャトーブリアン〔フランス・ロマン主義の先駆的な小説家・美食家〕、コンスタン〔Benjamin Constant (1767-1830)、フランスの小説家・政治家〕、スタール夫人、ラヴァーター〔啓蒙期の思想家、近代観相学の祖〕、ボワスレー〔Sulpiz Boisserée (1783-1854)、ドイツの絵画蒐集家〕、ジェネリ〔イタリア系ドイツ人の画家〕、ウンツェルマン、デフリエント〔ドイツの俳優、E・T・A・ホフマンの親友〕といった人々との関係のなかで、あ

23) ドイツの医者・文筆家ユスティヌス・ケルナー (Justinus Kerner, 1786-1862) が霊視能力のある女性患者フリーデリケ・ハウフェについて報告した 1829 年の著作名にあたる。また、1892 年に画家のガブリエル・フォン・マックスが描いた同名の絵画作品もよく知られている。タールマンがどちらを念頭に置いてこの用語に言及しているのかはこの箇所だけでは定かではないが、ケルナーの著作、マックスの絵画ともに当時広く知られていたことは想像に難くない。

24) 18 世紀ドイツのパトロン。ベルリン・ギムナジウム時代はティークやヴァッケンローダーと同窓生であった。その後も 18 世紀末から 19 世紀初頭にかけてティークとは長く交友を持つ。

る種の緊張感を保ちながら生きていたのである。パリ、ベルリン、コペ、プラハ、ストックホルム、ジュネーヴ、コペンハーゲン、アムステルダム、ロンドン、ウィーンのあいだには無数の糸が張り巡らされ、そこで紡がれていく人間関係にこそ彼らの贅沢があったのだ。

マニエリスムの思想が台頭して以来、啓蒙思想が広めた理性と科学に基づく真理の探究がこれほど軽視されたことはなかった。ここで明らかになるのは、「考えること (Denken)」の前提としてマルティン・ハイデガーが規定した次のようなことばの意味である。つまり「私たちは、何世紀にもわたって称賛されてきた理性こそが、自分の思考の最も頑強な敵対者であると知ったときに、ようやく考えることを開始する」のだ²⁵⁾。ロマン派の作家たちは宮廷人でも貴族でもなく、新たな知的市民階層から生まれている。この市民階層は彼らのためにフリードリヒ・ヴィルヘルム3世が「市民の徳のための勲章」を設立するに至るほど、実質的な権力をもった地位に進出していた。彼らは社会的に自由になった貴族たちとも精神的に親密になり、友愛の関係を築いている。ロマン派の作家たちが書くものは市民の読者層に向けられ、その題材も市民的であったが、本を読む彼らの頭上には都会のネオンの光が輝いてもいた。彼らは当時の社会や価値観から距離を置き、冷静かつ分析的に思考することによって世俗化してく。プロテスタント的市民階層は従来の貴族的な支配階級の儀礼・規範を受け入れずに、あらゆる偉業を成し遂げていった。ここで重要なのは、クリスティアンやハインリヒやフランツ²⁶⁾が日常的に経験しているような人間味のある出来事であり、情熱、出会い、道徳である。人々には不安を抱くことも、恍惚状態になることも、熱狂に身を任せることも許され、ここではドン・ファンになっても禁欲主義者になってもよい。というのもフリードリヒ・シュレー

25) 〔原注〕Martin Heidegger: *Holzwege*. (Frankfurt) 1957, S. 347.

26) これらは特定の人物を指すのではなく一般的な人名を列挙している。誰もが経験しうる普遍的な人間性をロマン派が重視していた、というのがここでの主旨であると考えられる。

ゲルによれば、「偉大で優れたものはすべて逆説的^{パラドックス}なのだ。」²⁷⁾

〔啓蒙主義や古典主義によって理想化された〕単純で素朴なものの完全性は、もはや多声的な〔ロマン主義の〕時代を惹きつけることはない。彼らは、人間味のあふれる出来事のなかには非市民的な経験が潜んでおり、絶対的な価値も非常に相対的であることを発見する。あるいは、単なる表向きの威厳だけでなく、未知なるものにも威厳があり、夢のなかにも幸福が、そして恐怖のなかにも美しさがあることを発見する。彼らの描写する世界には底知れぬ何かが含まれており、そこでは怪物的で衝撃的なものが私たちの無意識を形作っているのである。ホフマンの心霊的なものから、医師ビアードによる「神経衰弱の発見」(1881年)を経て、現代の「マネージャー病」〔ストレス病の一種〕へと続く道が開かれる。ロマン主義の作家たちは、夢想家や精神病質者がときに創作的であるという点において彼らの存在を尊重する。しかしそれにより彼らは、当時ますます人目を引いていた「俗物」と「天才」をめぐる論争のなかで同時代の市民層から孤立していった。自然(Natur)と自然らしさ(Natürlichkeit)の概念が、そして芸術(Kunst)とわざとらしさ(Künstlichkeit)の概念が、マニエリスムという、市民層には受け入れられないような価値の転換を被っているのである。

これほどまでに人間の経験のありかたに光が当てられたことはかつてなかったし、これほどまでに刷新への願望が激烈で、新しいものへの信仰が不遜なほどに強かったことはなかった。ロマン主義による自我概念の深化は、ありとあらゆるものを再び問い直すことになり、それに対するどのような答えもまた、従来の意味における理性、真理、論理の枠組みを超えてしまっている。ノヴァーリスによれば、「すべての限界は、ただそれを凌駕するためだけに存在しているのだ。」²⁸⁾

27) 〔原注〕Friedrich Schlegel: *Schriften und Fragmente*. Hrsg. von Ernst Behler (Stuttgart) 1956, S. 84.

28) 〔原注〕Novalis: *Werke und Briefe*. (München) 1962, S. 474.