

マニエリスムの諸相

——イタリアとイギリス、美術と文学——

岡村真紀子

マニエリスム (mannerism) とはどの時期のどういうものなのか—この問いについての明確な定義を示すことばは見あたらない。にもかかわらず、「マニエリスム」ということばは今や現代20世紀末の人々の合言葉のようになっている観がある。そして「マニエリスム」ということばに、人はパルミジアーノを想い、ポントルモを想う。マリーニを想い、ダンを想う。

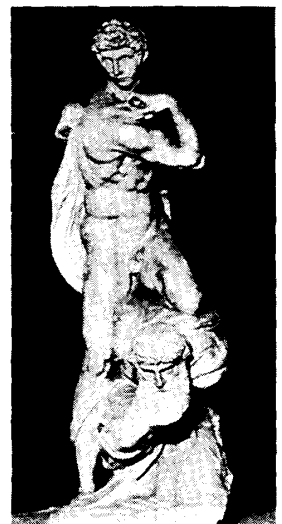
マニエリスムの全貌を明かにすることはそう容易なことではないが、その一端を、16世紀のイタリアから17世紀の北ヨーロッパ、そして20世紀の我々といった流れの上に眺めてみたいと思う。

マニエリスムということばはジョルジョ・ヴァザーリ (Giorgio Vasari) が『芸術家列伝』の中に用いた「マニエラ (maniera) (手法)」ということばに由来する。

あちこちから美しいものを集め、これを統一し、まずこの上なく優美な手法をつくる。ひとたびこの手法ができあがったのちは、これを用いて、いつでもどこでも傑作をつくることができるように。⁽¹⁾

このヴァザーリのいうマニエラはバルダッサーレ・カスティリオーネ (Baldassare Castiglione) が『廷臣論』の中で廷臣の身につけるべき最も大切なもの (virtue) としている「作法」と同じようなものであって、美は意識的に創り出すものであって自然のままのものではない、ということの意味する。とするとマニエリスムの本質はその意識がどの方向を向くかにかかってくることになる。

ところでこのできあがった優美な手法を用いて創作する芸術家たちがマニエリスト (mannerist) というわけだが、このとき「優美な手法」と見なされたのがブオナルローティ・ミケランジェロ (Buonarroti Michelangelo) の手法である。15世紀から16世紀にかけて90年の生涯を生きたミケランジェロはその長い創作活動の間に自らその手法の変遷を経ていっているが、ヴァザーリをはじめとする当時の芸術家たちが注目したのは1532-33年の



『勝利』

『勝利』にみられるマニエラである。

有名なダヴィデ像を創ったミケランジェロの残したこの像を観るとき、これらの二つの像を創る間に彼に何が起こったのか知りたくなるのは筆者だけではないだろう。その変化はマサッチオ (Masaccio)

〈本名トマーソ・カッサイ (Tommaso Cassai)〉の『アダムとエヴァ』からミケランジェロの『アダムとエヴァ』への変化である。この二枚の絵を観て解るように、一言でいってミケランジェロの呈示したマニエラは「ねじれ」ということになる。後の美術史家たちは「蛇状曲線」, 「炎昇曲線」などと様々な形容をするが、この形容は単



『アダムとエヴァ』
(マサッチオ)



『アダムとエヴァ』
(ミケランジェロ)

に、ねじれ、よじれ、曲がっているだけではないことを示唆する。まさに蛇のようであり、炎のようなのである。

イタリアのマニエリストといえはまず挙げられるのがポントルモ (Pontormo) 〈本名ヤーコポ・カルッチ (Jacopo Carucci)〉であろう。ポントルモの『エジプトのヨセフ』には、螺旋状の二つの階段に群がる民衆とその階段を昇っていく女性が描かれる。比較的シンプルでゆるやかな渦巻を描いて観る者の眼を円柱の上に立つ二つの立像へと誘う。観る者の眼がゆきつく先の二つの像はひとつは天を指さし、ひとつは鏡の如きものを観る。観る者の眼はその構図に誘われて天に昇ろうとするが、図の中で階段を昇る者も、そこに群がる者も誰一人上を仰いではいない。誰もがそれぞれに苦悩をかかえるかのような視線をなげかける。右上の老人の苦悩の図はもう一つのポントルモの傑作『キリストの降架』にも通じる。



『エジプトのヨセフ』

それまでも画家たちはこのテーマで幾多の絵を描いてきた。しかしこれほど、よじれ、曲がった人物を描いたことはなかった。キリストを肩に担ぐ男の身体からキリストの身体へ、そしてマリアの手から顔へと、ここでも観る者の眼はS字状に誘われ、キリストの余りにも平安な顔へではなく、マリアの虚ろな顔へと至る。そしてここでもまた描かれた人物は不安な眼差しを観る者になげかけてくる。キリストを見つめるのではなく、観る者に視線を向けるのである。観る者はS字状に誘わ

れつつその眼差しに眼をとめないわけにはいかない。ポントルモは梯子のついた部屋に住み、自分が部屋にはいると梯子をあげてしまって誰にも入れないようにしたといわれている。彼の心が既に、調和と均衡を求めてきたルネッサンスから梯子をとりはらってしまっていたのである。彼の絵画もミケランジェロのマニエラを踏襲しつつ、もはやあの存在感のある人物描写からは梯子をとりはらい、彼独特の孤独な不安な世界にはいつてしまっている。とはいえミケランジェロの『勝利』や『アダムとエヴァ』に感じられる存在感は苦悩する人間の存在感であり、『ダヴィデ』に感じられるような人間存在を真っ向から肯定するものではない。ミケランジェロの中で既に起こっていた人間存在の苦しみはポントルモに至って限りなく不安なものとなっていたのである。

観る者の眼を螺旋状にまたS字状に誘っていく構図はベッカフーミ (Beccafumi) 〈本名ドメニコ・ディ・パーチェ (Domenico di Paci)〉の『冥府のキリスト』、サルヴィアーテ (Salviati) 〈本名フランチェスコ・デル・ロッシ (Francesco del Rossi)〉の『ダヴィデのもとに赴くパテシバ』を経て、パルミジアニーノ (Parmigianino) 〈本名ジロラモ・フランチェスコ・マッツォーラ (Girolamo Francesco Maria Mazzola)〉の『長い首のマドンナ』へとつながっていく。『ダヴィデのもとに赴くパテシバ』ではS字状の階段をパテシバが愛人ダヴィデのもとに赴いていく時間の経過をそのままに階段の下、中ほど、上と描いてみせるが、そのどれもが身体をよじっている。観る者の眼は階段に沿って上へ上へと昇っていくが、階段を昇っている当のパテシバはむしろそれと逆の方向へ身体も視線も向けている。しかも階段を昇るにつれてその容姿は優美さを失っていく。階段の上のファサードのもとではダヴィデと愛し合うパテシバが描かれるがこれは醜悪ですらある。いうまでもなくパテシバの心の迷いと苦悩とがこういった「よじれ」た身体と視線として描かれているわけである。

愛へのパラドキシカルな想いはアーニョロ・ブロンツィーノ (Agnolo Bronzino) 〈本名アーニョロ・トルリ (Agnolo Torri)〉の『時間と愛の寓意』で極みに達する。白く浮きでたヴィーナスとキューピッドの美しい裸体は観る者を恍惚とさせる。ヴィーナスの肢体に沿ってS字状に誘われる観る者の眼は怪しく曲がりくねったキューピッドの身体からヴィーナスの手に、指先にと進み、そのまま背後の浅黒い男の腕から顔へと誘われる。辿りついた男の視線のままに眼を移すとそこには何とも恐ろし気な女の顔や苦悩に頭をかかえた男がおり、そこではじめてこの図が美しい男女の絵ではなかったことに気付かされるのである。二人の周りには先の男女をはじめとして生気のない鳩や仮面



『キリストの降架』



『ダヴィデのもとに
赴くパテシバ』

が描かれ、そんなことには気を取られるなどでもいうようにタンブリンを持ってもてはやす天使とともに、これまた生気のない女が顔を覗かせ、手にした果物を差し出す。愛に酔い痴れる二人の眼つきが不気味にシニカルなのは、愛そのものが愛の不確かさを知っているからだろうか。

初期マニエリスムはパルミジアニーノにおいて頂点に達する。代表作『首の長いマドンナ』はそのみごとな蛇状曲線を描くマドンナによって観る者を恍惚とさせてしまう。マドンナ自身が身をよじるようにして腰かけているのだが、その顔から首、幼な子の身体、左側に仕える女の脚と、美しい肌色の描くS字状曲線（それはマドンナの視線により導かれるのだが）、マドンナの衣の切り替え線から左脚にまとった衣、右下に小さく描かれた男のまとう同色の布、そして男の手にする同色の経典から不気味にのびる円柱へと回転する線、この二つの曲線がからみあって観る者の心を不思議な世界へ誘う。肌色のS字曲線はこの上もなく美しく、健康的な色で始まり、終わるが、中央部を占める幼な子イエスの上半身は緑色を帯び、その寝顔は死相である。これはイエスがやがて死をもって人間の罪をあがなうことを予測している絵なのであろうか。もう一方の回転する曲線の行き着く先は円柱である。この円柱はふもとは8本ありながら上では1本になっている。しかも円柱がただ1本あるのみで、何を支えているというわけでもない。ここまで誘われてきた視線はふと放り出されて虚空をさまよう。この限りなく美しいマドンナの肖像が言葉に表せない空しさと悲しみを秘めているのはそういったところに由縁するのであろうか。ルネッサンス美術の美の一つの規範であったヴィーナス像やダヴィデの像からするとかけはなれた比率をもった人体が画面の構成上も左に重心の寄った片寄った描き方をされ、「よじれ」、「ゆがみ」、「ひきのぼし」と呼ばれる描き方になっているにも拘らず、この絵は崩すことにより、より美しく、耽美的に表現することを目指していたと思われてならない。

パルミジアニーノのもう一つの傑作『凸面鏡の自画像』も同じ様なことがいえる。描かれた画家の白い顔から右手へと回転する線がここにはあり、その手の先はぼやけていて何を掴んでいるのか、何を掴もうとしているのかよく判らない。異様な釣合の自画像だが、それが挑むような、嘲笑するような眼つきと奇妙に釣りあっている。回転しながら手前へ押し寄せてくる線により、観る者はその肖像が自分に挑みかかってくるような気にさせられるのである。しかし回転する線は元に戻るものだ。その挑発も、嘲笑も全て画家自身に向けられたものであったかも知れない。中世からルネッサンスまで円や球は完全を表すものであった。その円の中に閉じ込められた歪んだ自己。球面（凸



『時間と愛の寓意』



『長い首のマドンナ』

面鏡)に映し出された歪んだ自己。それはとりもなおさず、それまで完全と考えられてきた美の規範に対するアンチ・テーゼであり、また逆に「ゆがんだ」自己、「ゆがんだ」世界こそが完全な自己、完全な世界なのだという認識でもあった。

ところで、16世紀の画家たちが好んで用いた蛇状曲線はイギリスの17世紀の詩人たちの作品にもみられる。ジョン・ダン (John Donne) の「背教者」(‘Recusancy’) は読むものの心と視線とをくねくねとまさに蛇行して進ませる。



『凸面鏡の自画像』

When I behold a streame, which, from the spring,
Doth with doubtfull melodious murmuring,
Or in a speechlesse slumber, calmely ride
Her wedded channels bosome, and then chide
And bend her browes, and swell if any bough
Do but stoop downe, or kisse her upmost brow;
Yet, if her often gnawing kisses winne
The traiterous banke to gape, and let her in,
She rusheth violently, and doth divorce
Her from her native, and her long-kept course,
And rores, and braves it, and in gallant scorne,
In flattering eddies promising retorne,
She flouts the channell, who thenceforth is drie;
Then say I; that is shee, and this am I.

(‘Elegie VI’ (‘Recusancy’) ll.21-34)⁽²⁾

蛇行して流れる川と流れのままに削り取られてゆく岸边と川底に詩人は思う。

Though hope bred faith and love; thus taught, I shall
As nations do from Rome, from thy love fall.
My hate shall outgrow thine, and utterly
I will renounce thy dalliance: and when I
Am the Recusant, in that resolute state,
What hurts it mee to be'excommunicate?

(‘Elegie VI’ (‘Recusancy’) ll.41-46)

この眼つきはあのブロンツィーノのキューピッドとヴィーナスの眼つき。——そんな眼つきで詩人は愛の不毛と移ろいやすさをじっと見据えて自ら背教者となることを誓う。それはまた自ら梯子を引き揚げて二階の自室に閉じ込もったポントルモの心境でもある。

「背教者」は詩行そのものがくねくねと蛇状曲線を描くが、よじれ、ゆがみ、曲がって線を描くのはダンの詩の全てについていえる。

Marry, and love thy *Flavia*, for, shee
Hath all things, whereby others beautious bee,
For, though her eyes be small, her mouth is great,
Though they be Ivory, yet her teeth be jeat,
Though they be dimme, yet she is light enough,
And though her harsh haire fall, her skinne is rough;
What though her cheeks be yellow, her haire's red,
Give her thine, and she hath a maydenhead.
These thigns are beauties elements, where these
Meet in one, that one must, as perfect, please.
If red and white and each good quality
Be in thy wench, ne'r aske where it doth lye.
In buying things perfum'd, we aske; if there
Be muske and amber in it, but not where.
Though all her parts be not in th'usuall place,
She'hath yet an Anagram of a good face.

(‘The Anagram’ ll.1-16)

よじって、ひきのばして描いても美しいパルミジアニーノのマドンナに対し、ダンは美そのものをねじり、よじり、これも美の一つだという。それまでの「美人」のカテゴリーのみが有効なのではないと。それは既成の美意識への懷疑と挑戦である。と同時に既成の美意識を抱いていた自己への嘲笑でもある。

If that be simply perfectest
Which can by no way be exprest
But *Negatives*, my love is so.
To All, which all love, I say no.

(‘Negative love’ ll. 10-13)

No lover saith, I love, nor any other
Can judge a perfect Lover;
Hee thinks that else none can, nor will agree
That any loves but hee:
I cannot say I lov'd, for who can say
Hee was kill'd yesterday?

(‘The Paradox’ ll.1-6)

こういったパラドックス（逆説）こそが、詩のことばの蛇状曲線なのである。読むものの心を欺きながらことばが紡がれていく。いみじくもダン自身言っているように、「否定のことばでしか言えない」ものがマニエリストにあっては真のものであり、マニエリストの精神の本質はパラドックスなのである。詩のことばの蛇状曲線は「恍惚」（‘The Extasie’）の大どんでん返しで頂点に達する。50行を費やして魂の愛の貴さを詩ってきたダンが最後に吐くのは次のことばである。

To’our bodies turne wee then that so
Weake men on love reveal’d may looke;
Loves mysteries in soules doe grow,
But yet the body is his booke.
And if some lover, such as wee,
Have heard this dialogue of one,
Let him still marke us, he shall see
Small change, when we’re to bodies gone.
(‘The Extasie’ ll.69-76)

こういったどんでん返しはダンのみならず当時のソネットによくみられる。

My mistress’ eyes are nothing like the sun,
Coral is far more red than her lips red,
If snow be white, why then her breasts are dun:
If hairs be wires, black wires grow on her head:
I have seen roses damasked, red and white,
But no such roses see I in her cheeks,
And in some perfumes is there more delight,
Than in the breath that from my mistress reeks.
I love to hear her speak, yet well I know,

That music hath a far more pleasing sound:
I grant I never saw a goddess go,
My mistress when she walks treads on the ground.
And yet by heaven I think my love as rare
As any she belied with false compare.

(W. Shakespeare, 'Sonnet 130')⁽³⁾

3つの quatrain に2行の終曲が付くというシェイクスピア風のソネットがそれまでのペトルカ風のものに取って替わったところにも、この時代の精神のよじれ、屈折、蛇行がみられるといえる。

ここでダンの詩集に付されたエッチングの肖像をみると、無意識ながら、「凸面鏡の肖像画」になっているのに驚かされる。



『ダンの肖像画』

イタリアのマニエリストたちの絵画に見られた蛇状曲線は、北方ネッサンスの画家たちの作品の中には見られないのであろうか。くねくねと曲がりながら視線を誘っていく構図がピーター・ブリューゲル (Pieter Bruegel) の『バベルの塔』に、凸面鏡がヤン・ファン・アイク (Jan Van Eyke) の『アルノルフィニー夫妻の肖像』に見られることは以前述べたのでここでは省略するが⁽⁴⁾、体のよじれが最もよく出てくるのはハンス・ホルバイン (子) (Hans Holbein der jungere) の『死の舞踏』である。これは41枚からなる木版画であるが、様々な階級の人々が死に襲われ、誘われていく姿を描いている。

ここで気付くのは、この世での生を楽しんでいた者は身をよじり、苦悩の生を送ってきた者や老人、病人などはよじれが少ないことだ。そばで踊る死神はそれこそ身をよじり、曲げ、いかにも楽しげに踊り狂う。死神の前に祈禱書も貨幣も、王冠も何にもならない。何物にも勝る力として死神は踊る。『死の舞踏』は中世からの伝統を踏まえたものでありながら、これほどの臨場感を観る者に与えるのはヨーロッパ全土を嘗め



『死の舞踏』

「修道士」

「老婆」

尽くした黒死病を経て創られたものだからであろう。「死」を前に全てのものの価値がガラガラと崩れ落ちてゆくのを眼の辺りにし、自らの存在を問い直さざるを得なくなったとき生まれたのは、やはり蛇状曲線であった。

人の力でも神の力でもいかんともしがたい死の力に薙倒されたとき、人はそれまでの死に対する、ひいては生に対する考えに懐疑的にならずにはいられなかったであろう。人間存在をもう一度問わざるを得なくなったとき、人は蛇状曲線に心を添わせ、身をねじり、よじって苦悩した。まっすぐな線や平面では何ひとつ真実を表現できないことを知り、パラドキシカルな作品を美術でも文学でも生み出すことになったのである。

And new Philosophy calls all in doubt,
The Element of fire is quite put out;
The Sun is lost, and th'earth, and no mans wit
Can well direct him where to looke for it.

.

'Tis all in peeces, all cohaerence gone;
All just supply, and all Relation:

.

The worlds proportion disfigured is;
That those two legges whereon it doth rely,
Reward and punishment are bent awry.
And, Oh, it can no more be questioned,
That beauties best, proportion, is dead
Since even grieve it selfe, which now alone
Is left us, is without proportion.

(‘An Anatomy of the World’ ll.205-8, 213-4, 302-8)

このダンの想いは、カトリック的世界観、宇宙観、封建体制の崩壊を見、黒死病の脅威に晒された16世紀のイタリア人、17世紀のイギリス人の想いであり、そして不毛な豊かさに溺れ、大きすぎる社会矛盾を抱えた現代の我々の想いでもあるということができよう。

註

(1) 若桑みどり、『マニエリスム芸術論』 p.13 岩崎美術社、1980

(2) Grierson, H.J.C. (ed.), *The Poems of John Donne vol. 1 (O.E.T.)* ダンの詩の引用は全てこのテ

キストによる。なお一般に知られる 'Recusancy' というタイトルは Gardner 版 (*O. S. A.*) において付され、Grierson 版では 'Elegie VI' としてタイトルなしで収録されている。他の引用作品のタイトルは Grierson も採択している。

(3) Wilson, J. D. (ed.), *The Sonnets (The Works of Shakespeare)*, Cambridge Univ. Pr., 1966

(4) 「Donne の絵画的 Elegie と北方ルネサンスの絵画」 (*Albion*, 復刊 37 号, pp. 1-11, 京大英文学会, 1991)

上記以外の参考図書

Praz, M., *Mnemosyne; The Parallel Literature and the Visual Arts*, Princeton Univ. Pr., 1970

Farmer, N. K., *Poets and Visual Arts in Renaissance England*, Univ. of Texas Pr., 1984

ヴァザーリ, 『芸術家列伝』, 白水社, 1982

高階秀爾, 『西欧芸術の精神』, 青土社, 1979

ドヴォルジャック, M. (中村茂夫訳), 『精神史としての美術史』, 岩崎美術社, 1966

ハウザー, A. (若桑みどり訳), 『マニエリスム (上, 中, 下)』, 岩崎美術社, 1970

フリートレンダー, W. (斉藤稔訳), 『マニエリスムとバロックの成立』, 岩崎美術社, 1973

ホッケ, G. R. (種村季弘訳), 『迷宮としての世界』, 美術出版社, 1966

ホッケ, G. R. (種村季弘), 『文学におけるマニエリスム』, 現代思潮社, 1971

マソン, A. (末松尋訳), 『寓意の図像学』, 白水社, 1977

『美と人間の革新』 (NHK フィレンツェ・ルネサンス 2), 日本放送出版協会, 1991

『ルネサンス美術 2, 3』 (大系世界の美術 14, 15), 学習研究社

『ミケランジェロ』 (カンヴァス世界の画家 8), 中央公論社, 1983

『デューラーとドイツ・ルネサンス』 (世界版画 3), 筑摩書房, 1978

梅津忠雄編集・解説, 『ホルバイン 死の舞踏』 岩崎美術社, 1972

※本稿中の図版は以上の参考文献から採った。

(1992年 8 月13日 受理)

(おかむら まきこ 女子短期大学部教授)