

---

# ブルーストのマニエリスム

丸山正義\*

《ジャポニスムは流行だった、熱狂と言ってもよかった。日本渡来のあらゆるものに対して、その様式 style を、その手法 manière を真似た。》

フランス国立図書館ホームページ『フランスにおけるジャポニスム。印象派からアール・デコまで』  
[http://www.bnf.fr/documents/biblio\\_japonisme.pdf](http://www.bnf.fr/documents/biblio_japonisme.pdf)  
(2016年8月20日現在)

## はじめに

ジャポニスムの熱狂が19世紀末から20世紀初頭の西欧に興ったことは何やら日本人には面映い思いがするところだろうが、何やらくすぐったいと照れている場合ではなく、実際、たまたま訪れた2014年暮れのパリはグラン・パレで『HOKUSAI』展が開催されており、筆者は朝の10時にグラン・パレへ赴いたところすでに四時間待ちの長蛇の列が形成され、朝からすでにクリスマスシーズンでぶつかり合う人波のシャンゼリゼ大通り、その外れで寒風吹き荒ぶ中凍て付く身体に30分も耐え切れず列からドロップアウトしてシャンゼリゼを横切り、群がるマルシェ・ド・ノエルとでもいうのかクリスマスの出店の数々にそこにあるはずの風情あるブルースト小径も見当たらず無粋となり下がり、そそくさと大通りから遠ざかると観光客もまばらになってついには単なるパリの裏町風情となりなったカフェでやっと体を温める始末。これほどの北斎に対する熱狂振りはその19世紀末のジャポニスムに端を発しているのか、当の展覧会の看板にもなった『神奈川沖浪裏』はダ・ヴィンチの『モナリザ』よりも有名であるという風評は事実なのか、とつくづく感じ入ってしまうのだった。

しかし筆者のような19世紀ヨーロッパのジャポニスムにはまだ初心者には過ぎない日本人がジャポニスムを語ると多少の胡散臭さが残るところだが、ドイツのロマンス語学者で比較文学者ウルスラ・リンク＝ヘーアが『このわざとらしい日本 ブルーストと彼の同時代人におけるジャポニスムとマニエール』<sup>1)</sup>で印象派と浮世絵というべたなジャポニスムを語るのではなく、ジャポニスムに熱狂する文人らのマニエリスムについて語ってくれるのは初学者には良き導きの糸であろう。実際、リンク＝ヘーアはフランス国立図書館のインターネット上に記載された、印象派やアール・デコというのではなく、『style』と『manière』に反応して論を興す。もちろん彼女の論文の表題にある「わざとらしい」はmanièreの訳語であ

り、しかも「このわざとらしい日本」は、あまりの日本蔑視に、日本の開国期にフランス政府特使として宗教美術を調査来日したエミール・ギメに画家として随行したフェリックス・レガメーをして大いに憤慨させたあの『お菊さん』のピエール・ロチ、彼の書簡からの引用でもある<sup>2)</sup>。

こうして彼女はブルーストと、彼の師匠とでも呼ぶべき、『失われた時を求めて』の登場人物シャルリュス男爵のモデルと言われるロベール・ド・モンテスキウにおけるジャポニスムとマニエリスムについて論じることになるのだが、その前にこれらの用語 (style、manière) の変遷を簡潔にまとめることから始めている。これはミメーシスとマニエリスムの小論ともなっており、初学者には願ってもない確認の機会であり、彼女に導かれこの芸術概念を少しく辿ってみたい。

### ミメーシス・マニエール・スタイル

さて、この「スタイルとマニエール、これらはよく同義語として用いられることもあるが、それ自体、美学的価値付けと価値転換の歴史を豊かに含」んでいるという。この用語を最初の美学的価値付けとして用いた人物はもちろんジョルジョ・ヴァザーリであり、フィレンツェのウッフィツィ美術館の設計者でもある彼はまさしく後にマニエリスム時代の芸術家として軽蔑的な価値付けをされてしまうのだが、彼の著書『美術家列伝』<sup>3)</sup>に、彼の前世代のダ・ヴィンチ、ミケランジェロ、ラファエロなどの偉大な芸術家の生涯を描き、「ヴァザーリが芸術家を描き価値づけるために用いた独特の用語が《maniera》であり、これは個々の芸術家を認識する特殊な技倆作法を表している。一方《style》という用語はこの時代は文芸と詩に宛てられていた」。では、どうしてこの「マニエラ＝マニエール」は美学的価値付けをなされたにもかかわらず今度は「マニエリスト」なる派生語で侮蔑語として用いられるようになったのか。「実際ヴァザーリの一世紀後、ジョヴァンニ・ピエトロ・ベッローリは、この世代の画家は自然の研究と《ミメーシス》の原理を放棄してしまい、そのようにマニエールによって芸術を、思いつきや奇妙な考え方で自然の模倣を下落させたと見做した。」(Link-Heer, pp. 107-108)<sup>4)</sup>つまりヴァザーリの世代は芸術の規範としてのミメーシスをないがしろにして「思いつきや奇妙な考え方」つまり芸術家の主観で芸術を貶めたというのだ。もちろん筆者にはヴァザーリを擁護する能力はないのだが、彼の『美術家列伝』を一瞥すれば彼の焦点はミケランジェロにあることは明瞭であり、恐らくはミケランジェロのマニエラこそ「《ミメーシス》の原理」を完成し、後世は、つまりはヴァザーリの世代ということになるが、ミケランジェロのマニエラを模範にして模倣していくことこそ彼らの芸術ということになるのだろう、つまり芸術とは古来、とはプラトン、アリストテレスということになるが、「自然の模倣」を基本とするものであり、その完成者たるミケランジェロの芸術を称揚しそのマニエラを受け継いでいくことであり、それが芸術の継承となる、しかしベッローリには、彼らの「《ミメーシス》の原理」の継承が、自然の研究にはならず、単なるミケランジェロのマニエラを継承するマニエリストに過ぎなかったということになる。

では古来からのミメーシスとは何か問題となろう。しかし残念ながらリンク＝ヘーアは当然のこととしてミメーシスは既知のものとして扱い、その見解は示されない。それゆえ少し

く回り道して《ミメーシス》を辿ってみよう。

哲学小辞典を紐解けばミメーシスは模倣の意であり、「プラトンは、感性界の個物は真の實在たるアイデアの模倣だと考え、アイデアに劣るものとした。彼は芸術も模倣としてとらえたが、アイデアの影ともいべき感性界の模倣にすぎないものとして芸術を蔑視した」（岩波哲学小辞典項目「ミメーシス」）。「感性界の個物」、つまり私たちの周りにある万物とでも言うのだろうか、その一つ一つの個物には「真の實在」であるアイデアがあって、芸術も模倣であるのだから、そのアイデアを模倣するにすぎないし、模倣はそこに到達することではなく、あくまでも模倣であり、芸術はアイデアつまり「真の實在」の手前で満足することであると、実際詩人にとっては悪名高いプラトンの『国家』では「真実から遠ざかること三番目<sup>5)</sup>」と言うほどのものである。これがプラトンの芸術蔑視ということになる。

ではアリストテレスはというと彼も「芸術を模倣としてとらえたが、とくに言語・リズムなどを媒体として模倣を行う芸術（叙事詩・叙情詩・悲劇・喜劇・舞踊・音楽等）は〈性格や情緒や行為〉つまり人の心の内部を模倣するものであり、個別的な事柄を再現する場合でも、歴史とは違って、〈蓋然的にか必然的にか生起可能な事柄〉を語るなのであって、個別は普遍的なものの具体化だとした。従って彼には芸術蔑視は見られない。また彼は、模倣することと模倣されたものを喜ぶことは人間に自然にそなわっていることであるとして、そこに芸術の由来を求めた」（同小辞典同項目）。ここで「言語・リズムなどを媒体として模倣を行う芸術」つまり演劇的空間の芸術という限定があり、残念ながら純粋に空間的な「絵画」芸術は言及されていない。もちろんここでは芸術を過去に生起した「個別的な事柄を再現する」歴史との違いに重点が置かれていると考えよう。芸術は「〈性格や情緒や行為〉つまり人の心の内部」、簡単に言えば人の内面を、そして内面に生起する事件を模倣し、「個別的な事柄」つまり生起した事件を生起した時間に沿って叙述する歴史と違って「〈蓋然的にか必然的にか生起可能な事柄〉を語る」、つまりこれから起こるかも知れない「個別的な事柄」を表現することなのだ。普遍的な事象としてある事柄を生起可能なものとして個別化させる、つまり具体化させるのが芸術であり、芸術がアイデアの模倣に過ぎないものであっても、人間は芸術行為およびその行為から得られたものを喜ぶものだ、そこにこそ芸術の由来があると、アリストテレスは、彼の師であるプラトンの蔑視から芸術を救い出した、ということになる。

ところでアリストテレスが芸術を救い出した「個別は普遍的なものの具体化」とは何であろうか。ある意味ではこの「普遍的なものの具体化」という表現にはミメーシスとマニエリスムを考える上で重要な意味があるのではないだろうか。

普遍的なものが具体化するということは、普遍の特殊化ととらえてもよろしいのだろうか。つまり特殊化とは、もちろん客観的な存在としてありうるものでもあろうが、アイデアを絶対唯一の超越的存在とすれば、その具体化とは、つねに、その制作者よる個別化、制作者は造物主ではないのだから、つまり制作者の主観によって絶対唯一のものが複数あらねばならぬだろうし、そうならざるを得ない。つまりは「普遍的なものの具体化」とは唯一絶対のもの限りなく主観による複数化の発露と言うことになる。ここにマニエール、つまりはマニエリスムの根源があるというものではなからうか。つまりはアリストテレスが芸術をプラトンの軽蔑的眼差しから救い出した瞬間、ミメーシスとマニエールの対立が起こると考えてはいけないのか。芸術とは自然の模倣であるという、プラトンでもアリストテレスでも、その

原理には従順ではあったが、自然を模倣するだけの芸術とは実につまらないものだろう、プラトンが蔑視するのも当然かと、実際、アイデア（理念）を見ようとしたところで、超越的実在は目にすることは出来ないのだから、しかもこれが複数化してしまうことぐらい唯一絶対の信奉者にはつまらなく唾棄すべきもの、人を誑かすものは無い。アリストテレスのようにヒューレ（木材、「自然」の材料）にエイドス（形相、形式）を見出すことの方がどれだけその目を楽しませてくれようか。師のプラトンから芸術を救い出すためのアリストテレスの努力を私たちは『詩学』から受け取る<sup>6)</sup>。これはまさにヴァザーリがミケランジェロに見た《gran maniera》に他ならない。

さてウルストラ・リンク＝ヘーアに戻ろう。

ここでゲーテがマニエールに対して表明した、行き過ぎた主観性に対する不快を認めるだけで良いだろう。そこから、自然を模倣することの欠如と思いつきや気まぐれにむかう罰せられるべき傾向を指し示す軽蔑的な用語表が出来上がる。この表は同様に、マニエールとスタイルという二つの用語を結び合わせて比較することでフランス古典主義（ボワローの『詩法』）以来の文章にも当てはめられる。つまり、スタイルは理想、永続性を希求するがマニエールは一時的なもの、外れたもの、はかないもの、流行のものに結び付けられる。マニエリスム批判はこうやって、芸術作法に逆説的な矛盾を発見したのだ。ミメーシスの規範を特殊に主観的に用いることに焦点を合わせることで大半の芸術家が、絵画ではうねうねと曲がった線〈serpentinata〉の、文学では特にフランスでは当時〈préciosité〉と呼ばれた文学的マニエリスムである紋切り型婉曲表現の、典型的な偏向に陥ったに違いない。こういった主観性の過剰さが逆説的に流行現象に行き着く、とどのつまりは本末転倒で、主観性の欠如に行き着いてしまう。絶対的で曖昧さのない独創性にはならず、マニエリスムの作品は大方複製のような、《自然》ではなくすでに知られている芸術上の紋切り型や因習という印象を与えてしまうだろう。このようにして否定的な概念としては、マニエリスムの概念は引用とコピーの同義語になった。（Link-Heer, p. 108）

ここで言及されるゲーテは、『自然の単純な模倣、手法、様式』（1787）のゲーテである。この表題からも私たちは、ミメーシスとは言わず「自然の単純な模倣」となっているが（これについて後に多少の言及をする）、ミメーシス、マニエール、スタイルを見出すことが出来る。彼女によるとこのゲーテの小論によって、ディドロの『マニエールについて』（1767）における、マニエールに対する「ディドロの逡巡をとらえてラルースの『19世紀辞典』がこの言葉の定義を強固なものにした」（Link-Heer, p. 109）といういわば二人の論点をうまく要約したものだという。

実際ディドロの逡巡はのっけから「難しい主題だ。私のようにそれを知らない者にとっては、おそらく難しすぎる主題である。繊細で深い思索のたねであり、それには広い知見と、とくに自由な精神が必要だが、わたしにはそれが無い」（ディドロ『絵画について』佐々木健一訳岩波文庫、p. 177）と謙虚に表現され、「マニエール（manière）はすべての藝術

(beaux-arts) に共通の悪癖だ」と先ずは断罪され、これには独特なところもあって人に印象を与えるが、「国全体を腐敗させることもある」とも言う。もちろんディドロは当然のごとく古典主義の教養を示して、マニエールは「趣味をもつひとにとって醜以上に堪えがたいものだ。なぜなら、醜は自然のもので、それ自体としては、滑稽な思い上がりや精神の欠点をいささかも示すものではないからである」と言う。この「趣味」は、フランス文学史にあって古典主義の教養として受け継いだものたちが持つものと定義されるが、いずれにしても、美しかろうが醜かろうが、「芸術は自然の模倣」という定義から出るわけにはいかないのである。しかしそれでもマニエールは「開花した社会の」教養人の悪癖であって、逆に「気取った [maniéré] 未開人、気取りを見せる農夫、羊飼、職人などというものは奇怪な存在で思い浮かべることができない」(同、p. 179)。結局「マニエールという語は、よい意味にも悪い意味にも使われるが、それ単独で使った場合には、ほとんどいつでも悪い意味である。「マニエールが身につけている (avoir de la manière)」とか、マニエール風だ (être maniéré = 気取った)」という言い方をするが、これは悪癖を意味する。しかし、「彼のマニエールは大きい (sa manière est grande)」という言い方もあり、これはプッサン、ル・シェウール、グイード、ラファエッロ、カラッチ一族のマニエールのことである」(ディドロ、pp. 179-180) という具合に両義的な曖昧なものになっている。

いずれにしてもミメーシス・マニエール・スタイルは当然ミメーシスを中心に考えられて、これを古典的規範とすれば、スタイルをもとに 16、7 世紀にマニエリスム、バロック、ロココ、プレシオジテ等々様々な様式 (スタイル) 名が与えられ、マニエリスト、マニエレなどのマニエールの派生語も含めて「その古典的規範からどれだけ乖離しているかの類型論のキーワードになって」(Link-Heer, p. 108) いるという。これらをゲーテが上手にまとめたのが『自然の単純な模倣、手法、様式 (Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil)』とリンク＝ヘーアは言い、「単純な〈模倣〉は行き過ぎた客観性という点で欠陥があり、〈マニエール〉は行き過ぎた主観性の欠陥があり、〈スタイル〉は世界の〈ミメーシス〉と個人の見方の間に調和のとれた統合に成功している。ゲーテの小論は絵画に立脚しているが、あらゆる芸術に、とりわけ文芸と詩に適応できる」(Link-Heer, p. 109) と簡潔に要約してくれる。彼女はここでミメーシスという語を用いているが、ゲーテは用いていない。これがゲーテの味噌であろうか。

さて彼女の見事な要約を踏まえてもう少しゲーテの小論最後のまとめの部分を読んでみよう。

容易に認められる事柄であるが、ここの区分された芸術作品制作の三つの形式は、たがいに密接な関係をたもち、一つが他に微妙な移行を示すこともありうる。

(ゲーテ全集 13 エッセイ 『自然の単純な模倣、手法、様式』 芦津丈夫訳、p. 124)

この小論で「ミメーシス」という言葉をゲーテが用いないのは、おそらく、「芸術は自然の模倣」であるという芸術の定義を言う必要のないものと考え、ミメーシスという言葉は芸術制作の最高峰でありいかにこれに近づくかが問題となっているので用いるわけにはいかず、「自然の単純な模倣」と言わざるを得ない、これによってゲーテは「単純な模倣」・マニエ



ル・スタイルを「芸術作品制作の三つの形式」と規定し、その間の移行を自由に論ずることができる。このあたりにディドロのマニエールに対する批判なり評価なりを曖昧にせざるを得ないもどかしさをゲーテはうまくとらえたのかも知れない。

では、この三項はどのような関係を持ち、微妙な移行を可能としているのか。

捉えやすい対象の単純な模倣にしても——ここでは花と果実を例として取り上げたいが——、すでに高い段階に引きあげられる。…このような画家が自己の才能に加えて博識な植物学者で…あれば、彼がいちだんと偉大な、確固たる存在となることは明らかである。そうなれば、彼は現象の選択によって自分の趣味を示すだけでなく、特性の正しい表現によって同時に私たちを驚嘆せしめ、教化することであろう。この意味において私たちは、彼はスタイルを打ち立てたということができる。他面、このような巨匠がそれほど厳密に考えず、努めて人目につくもの、際だったものだけを気軽に表現するようになれば、やがてマニエールに移行するであろうことは容易に察知される。(ゲーテ、pp.124-125。下線引用者。なおここで翻訳原文での「様式」を「スタイル」に、「手法」を「マニエール」に置き換えてある。)

単純な模倣の段階の画家がその努力によってスタイルを打ち立てることもできれば、そのやり方によってはマニエールの段階にも行くとしているが、出発点はいずれにしても単純な模倣であり、マニエールに行き着くかスタイルに行き着くかはその画家の努力による。美学と言うよりも倫理学の多寡によって行く先が決まってしまうように考えてしまうのも如何ともし難い。もちろんゲーテはスタイルが芸術への最高の栄誉を与えマニエールの上位概念としており、上記引用文の次の段落では「単純な模倣とは、いわばスタイルの前庭で働いている」、そしてそれなりの努力によって「聖殿の敷居」を跨ぐこともできると言っている。そして次の節ではあくまでもマニエールの位置は、「この語の最高の意味、しかも最も純粋な意味に於いて」と条件まで付けられ、「単純な模倣とスタイルとの中間に立つもの」と言っている。とはいえこの中間とはどのような位置を示すものなのだろうか。おそらくゲーテの頭の中では、単純な模倣とスタイルは直結し、もちろんスタイルが上位概念である。基本は単純な模倣からスタイルへの道筋を通して自然のミメシスつまり芸術へといたることである。もう一つの道はマニエールへと逸れてしまうこと、つまりゲーテの不快を示す行き過ぎた主観性に墮してしまうことだ。

しかし、「マニエールがその軽妙な方法のもとに忠実な模倣に近づき、他の側面から対象の特性を捉えて明確に表現することに努め、両者を純粹で生き生きとした活動的な個性によって結合するようになれば、それはいちだんと高く、偉大で、尊敬すべきものとなるであろう」(ゲーテ、p.125。下線引用者)と、マニエールをスタイルへと変貌させることも可能だとしている。これは制作者がマニエールに墮してしまっても「忠実な模倣」treuen Nachahmungに接近することによって単純な模倣とスタイルをその「個性」によってもう一度結び付けて高い水準へと、おそらくは至高のスタイルへと到達するという。この「忠実な模倣」、つまりこれがミメシスの言い換えとなるべきものだろう。だからこのマニエールのあり方はミメシスを意識しつつその「個性=主観」を十分に発揮することで新たなスタイルへと

変貌する、つまり新たな意匠へと価値の転換が図られる。行き過ぎた主観性を不快に感じるゲーテもこの主観がなければ新たな段階へと進むことは容易ではないと考えているのだろうか。ミメーシスの対象たる「自然」をないがしろにすれば簡単に「彼のマニエールは、それが単純な模倣とスタイルから離れるにつれて、ますます空虚で無価値なものに」（ゲーテ、p.125）なってしまおうとこの段落を締める。

そして最後に、

ここで繰り返して言うまでもないが、私たちはマニエールという言葉の高い、尊敬すべき意味で用いている。だから、その作品がマニエールの段階に属していると私たちの考える芸術家にしても、何ら苦情を申し立てることはあるまい。ただひとつ私たちにとって肝要な事柄は、スタイルという言葉に最高の榮譽を与え、芸術がかつて到達した、またいつか到達しうる最高の段階を示すための表現を残しておくことである。この段階を認めるだけでもすでに大きな幸福であるが、見識のある人々とこれについて語り合うことは、まさに貴重な喜びであり、私たちは今後この喜びを得るための機会をしばしば見出すことであろう。（ゲーテ、pp.125-126）

とゲーテらしく結んでいる。

「スタイルとマニエールは良く同義語として用いられることもあるが、それ自体、美学的価値付けと価値転換の歴史を豊かに含んでもいる」とウルスラ・リンク＝ヘーアが言っていることは、ゲーテの定義によって、両者が同義語として用いられるとき、マニエールは「美学的な高い価値付け」がなされ、それが峻別されると侮蔑的な価値へ墮し、「価値転換」については、同義語になること、つまりマニエールがスタイルになること、それによってそれまでの美学的価値が新たな段階へと「価値転換」が行われるということなのだろう。これはマニエールの、総称としてのマニエリスムの「価値転換」の起爆力を表現しているということになるのか、ある意味ではある文化状況の、またあるスタイルの閉塞状況の中でその状況を破壊する力を潜在的にマニエリスムが持っているということになる。

## ジャポニスム

18世紀後半、ヨーロッパの二つの革命が地球レベルで政治経済活動の地殻変動を引き起こしたとすれば、それによって地球上のあらゆる地域の文化が混じり合って文化的水準においても引き起こされた「価値転換」は私たちの想像を超えるものであったのかも知れない。時空間を揺るがすと言っても良いほど欲張りな産業革命と市民革命である。マニエリスムの問題は過去からの時間移動、つまりは忘却の彼方からの出現でもあろう、そこから、ルネッサンスのグラン・マニエラの巨匠たちの脇から、偉大なるマニエリストたち、エル・グレコ、パルミジャニーノ、ティントレット等々が出現し、現代芸術への価値転換を促した。またその欲望はそれまで闇の中にいた小国日本を19世紀半ば突然世界史に顔を出させる程であってこれが19世紀末に異様なジャポニスムを引き起こすことになる。これが空間の移動による文化変革であり、おそらくマニエリスムの潮流に便乗してジャポニスムも、図らずもディ

ドロが言っていた「抜け出すのが困難な民族的マニエール」(ディドロ、p.182) となってヨーロッパ絵画の価値転換を導いたといえる。

こうして「日本」はフランスに渡来する。ジャポニズムがフランスに与えた衝撃を語るのは日本人が語るよりもドイツ人に語っていただく方が信憑性が高いだろう。再びウルストラ・リンク=ヘーアを拝聴しよう。多少長い引用でご寛恕願いたい。

フランスにおけるジャポニズムの到来は、それゆえ、スタイルとマニエールを分担するという古い背景に描かれ、おそらく、そこから幻想の力と革新と刷新の約束を受け取るのだ。ゲーテが提案した三分割とその移行過程から検討すると、その結果は、明らかにエドモン・ド・ゴンクールが流行する前に発見したと自慢する北斎、さらには歌麿の芸術も、ゴンクール博物館のコレクションにある刀上のデッサンや装飾も、螺鈿の箱も、陶器も、「自然の単なる模倣」における《素朴》さとはどのような意味においてもありえない。全く反対に、これらの工芸品の、どれほど些細なものでも、微妙で精巧なタッチを示しているし、同じようにミニチュアの樹木のある日本庭園も、有名な盆栽も、ヨーロッパ人が考えた自然の概念には入らない。日本の芸術全体、さらには日本の文物や、物腰、礼儀作法に至るまで、その配置なり様式化なりに緊密に結びついていないだろうか。フランスの美学的論考の伝統を尺度にすると、日本全体がいわばマニエールに従うように思われる。しかしながらそれは奇抜な悪習でもなければ、規範的なミメーシスを独特な仕方ですす個人の過剰なる主観性でもなく、それは集団のマニエール、一民族に固有な日本のスタイル、つまりは集団的主観性の逆説的な過剰なのである。マニエールとスタイルの対立は、それゆえ、ジャポニズムの場合にはもはや機能していないと思われる。…

フランスにおけるジャポニズムの出現の問題は、それゆえ大部分は、マニエール(と、美術と文芸の歴史にあってはマニエールの軽視)に対する様々な見方を転覆するだけの力があるということにある。われわれが関心を持つのはこの見方である。manière [手法] と manières [気取り] を回避しようと努めてきた美学論の問題とジャポニズムの問題を切り離すことはできないことが認められよう。(Link-Heer, pp.110-111)

ジャポニズムの問題は「芸術は自然の模倣」であるというこの「自然」そのものの根本概念が西洋の概念とかけ離れていたことの衝撃である。もちろん日本に「芸術」があるということを知り日本人に発見させてくれたのは日本人という東洋人以外の目であり、芸術と技術が同語源であるということを知らない日本人には西洋の崇高な「芸術」などありようもない、なぜなら西洋人にとって「芸術」は人間生活における日常的な「技術」から抜け出た一段高いところにあるものであるからだ。ところが日本人の作り出した様々なものは生活習慣から現れ出るもの以外の何ものでもないし、北斎なり歌麿なり、彼らは彼ら自身の、ということは日本人の日常を描いたものでしかないし、刀の鏢にしろ、螺鈿にしろ、陶器にしろ、それは生活に必要なもの以外の何ものでもない。「芸術」からほど遠いのである。それゆえ、西洋人の考える「日本の芸術全体」は、「日本の文物」ともども、「行動、礼儀作法に至るまで、その配置なり様式化なりに緊密に結び」ついている。パリ万博における展示で、季節が変わ



ると屏風なり掛け軸なりが取り替えられることに見物人が驚いてしまうのは有名な話だが、どれほど素晴らしいものでも春の屏風を夏に展示するのは、無粋以外のなにものでも無い。「それは集団のマニエール、一民族に固有な日本のスタイル」であって「規範的なミメーシスを独特な仕方です外す個人の過剰なる主観性」ではなく、「集団の主観性の逆説的な過剰」つまり、逆に主観性の欠如へと導く。このように日常に沿った技術、戯れ事に過ぎないゆえ日本の芸術は「フランスの美学的伝統を尺度にすると」、日常的な「日本全体」も「いわばマニエールに従」って、それは複数のマニエール（侮蔑語としては「気取り、わざとらしさ」であるが、普通には「礼儀作法、態度、物腰」を示す）とも何の区別も無いということになる。

ところで、フランスの19世紀の文芸状況を考えると、ジャーナリズムの発展によってそれまでの王道であった詩や演劇が徐々に、スタンダールが言うところの「大通りにおかれた鏡」としての小説に取って代われ、小説は大衆の支持を得るが、あくまで文学の王道は詩と演劇である。ロマン派演劇が1830年代に古典派に勝利したとはいえ、徐々に大衆化の道を辿り、しかし詩はフランス近代叙情詩の高峰ボードレールをもって嚆矢とし、マラルメ、ランボーと連なっていく。ルネ・ホッケ『文学におけるマニエリスム』のドイツ語版刊行者の註としてイタリア人哲学者エルネスト・グラッシが「たしかにホッケによってなされた〈マニエリスム〉概念の拡張に関しては、たとえば就中ボードレール、マラルメ、ランボオとともにフランスから興った近代ヨーロッパ抒情詩が、その本質的諸様相においてマニエリスム的であると解しうるかかどうかという点についてもとりわけ議論の余地があるだろう」（グスタフ・ルネ・ホッケ『文学におけるマニエリスム』種村季弘訳平凡社ライブラリ769、p.29）、と苦言を呈しているのか、それともここから議論が始まることを歓迎しているのか、いずれにしても、ボードレール以降の叙情詩の破壊力を認めていることになるのだろう。そして19世紀の新参者たる小説は、スタンダール、バルザックとその歩みを順当に、フローベールの写実主義へと19世紀小説の頂点へと進んでいく。「写実」とは、と今更文学史を繙いても煩わしかろう、まさしく小説の「ミメーシス」とでも言うべきもので、アウエルバッハの名著『ミメーシス』（ちくま学芸文庫上下二巻、篠田一士・川村二郎訳）の副題は「ヨーロッパ文学における現実描写」である。フローベールの後塵を拝したゾラの自然主義とは、まさに見たものは見たものであろう。その「見たものを見たままに描く」を標語とするマネが、ゾラ自身には気に入らなかったと言われる、ジャポニスムを意識した『ゾラの肖像』を描いたのは1868年、何と明治元年である。この頃すでにジャポニスムは定着していたということになる。1867年にパリ万博が開催され日本が初めて万博に参加し、公式的な言い方をすればこれを機にジャポニスムが惹起することになるが、もちろんそれ以前にジャポヌリー（日本の工芸品）は知識人の関心の的であった。ボードレールはこの年の八月の末この世の人ではなくなるが、すでに彼は1861年アルセーヌ・ウーサーに宛ててジャポヌリーに関する手紙を書いている。いわゆるジャポニスムに関して言及されるときに日本が初参加をしたパリ万博を一つのキーポイントとして語られることが多いが、知識人たちの間ではすでにその存在は知られていた。ブラックモンの『北斎漫画』発見の経緯は1856年と言われる<sup>7)</sup>。その『北斎漫画』から多大な影響を受けたのがドガということになる。ドガと言えば私たちにバレーナの姿、競馬場での多様な馬と騎手の姿、果ては欠伸をする洗濯女やら、体

を洗う裸婦たちを想像するが、これらの姿は全部と言って良いほど『北斎漫画』の中から題材を得ている。ゴッホに至っては、広重の模写というべたな表現から彼の死ぬまで彼の描くものに浮世絵の痕跡を見つけられないものは無いほどである。そしてもっともジャポニスムの洗礼を受けた印象派画家の一人モネに至っては、終の棲家となるジヴェルニーの庭園に日本風の池を掘り、岸边に柳、菖蒲や杜若、水面に睡蓮、そういった日本の草木に囲まれた太鼓橋まで設え、現在モネの記念館となっている住居には彼の蒐集した浮世絵数百点余りが壁一面に展示される、ここにジャポニスムが極まるのであるが、このモネの庭こそ、『失われた時を求めて』の「話者」の少年一家が晴れた日にゲルマントの方へヴィヴォンヌ川にそって散歩するとあらわれる睡蓮の池のモデルとなり、その姿が描写される。

### ブルーストのマニエールとスタイル

こうして私たちはブルーストの文章に出逢う。

しかしもっと先まで行くと流れは穏やかになり、屋敷のなかを突っ切っている。所有者はそこを一般に公開し、水生植物を育てるのを楽しみにしていたから、ヴィヴォンヌ川をつくる小さな池は文字どおり睡蓮の花園と化していた。このあたりまで来ると岸边にはどこも木がこんもりと繁り、大きな木の影になって、水もふだんは暗い緑の地色だったが、ときに午後の夕立がやみ、からりと晴れ上がった夕方、私たちが散歩から帰ってくると、水面がまるで七宝かと思えるほど、日本風の、派手に目をひく紫に近いライトブルーになっているのを見かけたことがある。(ブルースト『スワン家の方へ』吉川一義訳、岩波文庫、p.365)

モネはセーヌ川の支流であるエプト川を無理矢理自身の庭園に引き込み周囲の農民たちから顰蹙を買うのだが、ブルーストの文における「屋敷のなかを突っ切る」川の流れは「所有者」モネを暗示し、それだけで十分にジャポニスムを意識させることになるばかりか、それゆえにこそ、そのあとで何の気兼ねもなく「七宝」だの「日本風」だのと読者に日本趣味を印象付ける。またここでは北斎ブルーであれ広重ブルーであれ浮世絵を印象付けるための仕掛けがなされる。つまり、「このあたりまで来ると岸边にはどこも木がこんもりと繁り、大きな木の影になって、水もふだんは暗い緑の地色」とあり、これは「ふだんは」フランス人にとって水は「暗緑色」で、「紫に近いライトブルー」が「現実描写」からかけ離れていることを示している。ところがこれほどの「日本趣味」を表現しながら、このヴィヴォンヌ川（もちろんこの川は架空のものである）がジャポニスムの宝庫であるのかというとそうではなく、ありふれたフランスの田舎、パリ盆地の小麦畑の広がる大平原をこの川は流れているのである。川岸には「フランスのおとぎ話の「王子さま」のように美しい」名前であるキンボウゲ（フランス語では bouton d'or「金釘」）が所狭しと咲き誇り、昔の要塞や塔の残骸が「こぶのように」キンボウゲの間から「突き出て」たり、「いまや草丈と同じほどの高さに崩れ落ち、修道院学校の生徒たちがそこを占領し、休み時間に学科の復唱をしたり遊んだりしている」ところなのである。どこにも日本風なものなどない。そしてこの引用文に後

続する描写は睡蓮の花が「水面のあちこちにイチゴのように赤くなってい」たり、その先は花の数は多くなるが色は薄くなり「まるで雅の宴のあとに悲しく花が散るように漂っているのは、モスローズの花飾りがばらばらになったのを見る思いがする」と18世紀のギャラントリーを描くワトーの『シテール島の巡礼』を暗示させ、しかしその先にはまるでヴェルレーヌのやはりギャラントリー趣味『艶なる宴』の「地に落ちたキューピッド」を思わせる蝶々の比喩が出てくる。このように決して「日本趣味」を強調するものではなく、ある意味では純粹にフランス的な18世紀のギャラントリーのありきたりな風情、そしてそのままのフランスの田舎の風景であると言える。

これがブルーストの用いたスタイルであり、マニエールであるだろう。ブルーストの『失われた時を求めて』は、バルザックの『人間喜劇』が革命期から王政復古までの一大絵巻であるのなら、ゾラの『ルーゴン・マッカール叢書』が第二帝政期であるのに続いて、第三共和政前期（第一次世界大戦終了後までを含めて）の絵巻を描く。その時代の文化的事件の一つがジャポニスムであるとするなら、好き嫌いにかかわらず彼は時代の痕跡を描くためにも「日本趣味」を配置するという歴史・社会学的な視点を設定しなければならないだろうし、しかし、日本的な風景とフランス独自の風景とをわけ隔てる境界線を消し去ってつねに普通に存在するものとして描写するというブルーストのスタイルが出来上がる。ましてや、ジャポニスムが「民族固有のマニエリスム」であってフランスの美学に対するそれまでの「ヨーロッパの現実描写」を転覆させるだけの起爆力をブルーストが見逃すわけがない。それ故にこそ、『失われた時を求めて』の根幹である無意志的な記憶の想起という画期的な表現方法のきっかけになる「お茶とプティット・マドレーヌ」を、日本の「水中花」という遊びと比較して「日本人の遊びで、それまで何なのか判然としなかった紙片が、陶器の鉢に充たした水に浸したとたん、伸び広がり、輪郭がはっきりし、色づき、ほかと区別され、確かにまぎれもない花や、家や、人物になるのと同じで、いまや私たちの庭やスワン氏の庭園のありとあらゆる花が、ヴィヴォンヌ川にうかぶ睡蓮が、村の善良な人たちとそのささやかな住まいが、教会が、コンプレー全体とその近郊が、すべて堅固な形をそなえ、町も庭も、私のティーカップからあらわれだした」（『スワン家の方へ』岩波文庫、p.117）と表現することで、さりげなく、日本趣味を中心に配置し、表現の起爆剤にしていることは明瞭である。それにまた日本の美術、とりわけ浮世絵に影響を受けた印象派の画家たちが主題に選んだのは、新古典派やロマン派ですらその主題を神話や歴史的事件に求め相変わらずそこに王道を見出していた時、市民の日常生活を活写すること、そして見たままを描くことを第一義にして、その主題は大仰なものではなくありきたりなものであった。これはまさにブルーストの『失われた時を求めて』の主題そのものでもあった。

また彼の表現にはネルヴァルやフローベールの「東方趣味」も一枚加わり、「ブルーストは自分の小説について栄養過剰と言っている、その中でジャポニスムは『千夜一夜物語』とオリエンタリズムと並んで、小説の構成要素の一つである」（Link-Heer、p.113）とリンク＝ヘーアが言うところの「栄養過剰」になり、それだけ彼の表現は当時の作家たちにとっては比べようがないほどの前衛的存在となってしまった。そういった「栄養過剰」な起爆剤が彼のマニエリスムの源流となって、ゲーテ流に言えば、「忠実な模倣」を心がけ芸術の最高峰たる「スタイル」へと昇華される。



とが出来る。ただし、「リラのなかには」という言い回しはフランス語で quelques-uns、複数ではあっても、もちろん一本のリラの木には花が複数あるのだから、そして lilas（男性名詞）は「リラの木」と同時に「リラの花」をも指し示す。そこで Eux-mêmes（訳では「リラの本体」となっているが、直訳すれば「それらそのもの」になる）とは一本の木に咲いているいくつものリラの花と考えても間違えではない、だからそれらリラの花そのものの「リラの本体は、小さなハート型のみずみずしい緑の葉のあいだから、好奇心旺盛に、庭園の柵のうえにモーヴ色や白の羽根飾りをもたげ」ることができる。つまりこの絵のようにリラの木はたった一本と考えてもよいのであり、その木の「いくつかのリラの花 quelques-uns」は、今度は、「ゴシック様式風の切り妻のうえに」ではなく、この絵のように手前にあって切り妻の横から、「おのがバラ色の回教寺院風尖塔をのぞかせている」ことも出来るはずである。しかしながら、リラの花の色の描写はどうだろうか。「モーヴ色や白の羽根飾り」と二つの色があること、さらに「バラ色」までが示される。問題は一本の木に二色三色のリラが咲くのだろうか、ということになる。もちろんあり得ないが、蕾のときは花卉がモーヴ色で花を開くとその中は白であり、咲ききるとモーヴ色がその白さににじみ出て薄いピンク色、つまりバラ色になるともいえる。そう考えると一本の木でも構わないことになる。

ところが、一本のリラの木であるとする、今度はゴシック様式風の切り妻の小さな家の位置はスワン家の庭の柵よりもこちら側になければならなくなる。なぜなら《à demi cachés par la petite maison en tuiles appelée maison des Archers, où logeait le gardien》「守衛の住む「警吏館」と呼ばれる瓦ぶきの小さな建物になかば身を隠して」いるのもあるのだからこのリラの木は家の裏側になければならぬことになる。そうすると「話者」の一家は柵の外側を歩いてリラの香りとともにその花を觀賞し終え、素早く柵の内側に入って家の裏に回り先ほどのリラの花が今度は切り妻の上にちょこんと顔を出すのを見てスワン家の満開のリラを満喫するということになる。もしそのような描写をブルーストが描くとするとおそらく彼は嬉々としてその状況を愉しむために、何しろ断りも無くスワンさんの庭に侵入するのだから、更に倍以上の文がブルーストのペン先から生まれなければならないはずだ。やはり一本のリラでは無理があるということだろうか。

ところで先年筆者がブルーストの浮世絵的描写法として『花咲く乙女たちの陰に』で乙女たちをノルマンディ海岸の崖の上に立たせ、彼女たちを珍種であるペンシルバニアのバラと比較し、そのバラの生け垣の向こうを遠く水平線を往く汽船と生け垣のバラを逍遙する蝶を対比する、まことにブルーストラしい比喻による時空間のずれを表現している例を挙げたことがある。

というのも、よりによってこれを選んでしまったのは、植物学者が満足するみたいに、これらの若い花の品種以上に珍しいものが集まっているのは見つけられないと思ったからで、これらの花々は今まさにこの時、僕の目の前に軽やかな生垣を作って水平線を遮り、ペンシルバニア・ローズの木立が断崖の庭を飾るのに似たその生垣の、その花と花の間にどこかの汽船が通過する海原の航路全体が入ってしまい、その入りようがとて遅くて青い水平線の航跡が茎から茎へとゆったりと進むものだから、怠けものの一羽の蝶が花冠の奥でぐずぐずとその船体が花冠を通過するのを見送りながら、ひと跳びで船



より先に行けるとばかりに、次の花の最初の花弁とその船の舳先との間にほんのわずかな紺碧が隔てるだけで充分と時間をかせいではいても、花の方へと船は向かって進んでゆく。(II, 156)<sup>8)</sup>

この構図をとたとえば北斎の『富嶽三十六景』や広重の『名所江戸百景』から探し出そうとするといくつも見つけることが出来る。つまり、前景に何らかの描写をおいてその奥に富士なり何なりを描く、といった例は、枚挙にいとまが無い(図2)。つまりその何らかのものが富士の姿を邪魔しているのだがそれでもしっかりと富士を見ることが出来る。ここでは汽船がバラの生垣を透かして遠い水平線上にほとんど動いていないように見える一方、バラの生垣を蝶があちらのバラの一輪へこちらの一輪へと動き回り、バラの生垣の向こうを行くその汽船を早回りしたり後手に回ったりと自在に動いているが、気がつくや汽船に後れを取りそう。この蝶を「語り手」の比喩とすると汽船は「時間」のいわば「物理的な時間」の比喩であり、物理的な時間は動いていないように見えて実は一步一步確実に動いて、「蝶」である浮遊する「話者」はすでにその対比によって時間が失われていくのである。花咲く乙女たちをバラに、そこに逍遥する蝶を「話者」に、それらとは無関係に悠然と進む汽船を時間

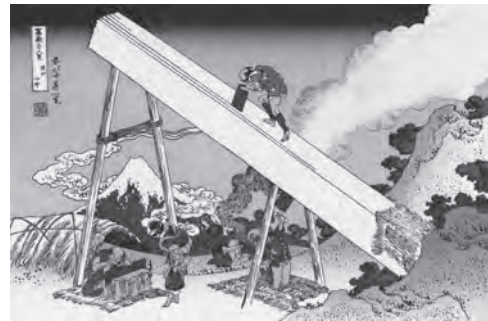
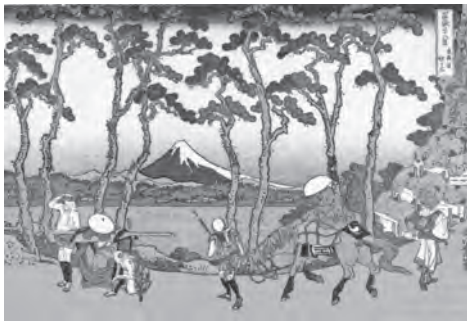


図2 葛飾北斎『富嶽三十六景』中「東海道程ヶ谷」「遠江山中」



歌川広重『名所江戸百景』中「堀切花菖蒲」「亀戸天神境内」

に比較する比喩の書法はまさしくブルーストのものであるが、その構図は優れて浮世絵のものである。

西洋絵画でそのような風景を見つけることはきわめて困難であるが、とはいえ、その極端な例としてモネの『木越しの春』(図3)がある。これが当時の観衆にはほとんど理解不能であったことに、風刺誌の『シャリヴァリ』(1879年4月23日号)に風刺画で揶揄



図3 クロード・モネ『木越しの春』

される。『『クールボワの風景』——まあ、木の枝や幹しか見えないわ……——奥様、この絵の主題がお気に入りなら、この画家は他に二つ絵をお売りすることです。』(図4)まことに当たり前のことではあるが目の前にある風景をそのまま描いてしまうと当時の西洋絵画の規範から外れてしまう。まさしく「自然を模倣する」ミメーシスとは、人間の理性に従うものであり、感性だけ、つまり見たままだけでは「自然の模倣」は完成しないのである。まさしく行き過ぎた主観性である。しかしモネたち印象派の画家たちは浮世絵の構図から衝撃を受け彼らの絵画の歴史に大きな価値転換をもたらした現代芸術の道を切り開いた。

もう一度リラの花へと戻ろう。リラの木がモネの『木越しの春』のように「話者」一家の全面に覆い被さり、その先に「警吏館」が見えているという状況ならば、実に面白い構図となるのだが、リラの木は、「警吏館」、柵の位置関係からすると、いずれにしてもリラの花は「瓦ぶきの小さな建物になかば身を隠している」のだから、「警吏館」のまわりに何本か植えられていると考えるべきだろう。柵の外を歩いている「話者」一家は柵越しにリラの花を觀賞し、その向こうに「警吏館」があり、その裏手にもリラの木が何本か植えられ、その花は今度はバラ色の「ミナレット」となって、つまりは、「モーヴ色」でも「白」でもなく、切り妻の上から「枝垂れ」ていると考えるべ



図4 『シャリヴァリ』誌の挿絵、Daniel Wildenstein: Monet ou le triomphe de l'Impressionnisme, TASCHEN, Köln, 2010, p. 130

きだろう。プルーストはこの文章の先で、「フランス庭園のなかにペルシャの細密画を想わせる鮮やかで混じりけのない色調を残すイスラムの若い天上の美女に比べると、春のニンフといえども俗悪に想えたに違いない」（『スワン家の方へ』p.299）と、さりげなく「ゴシック様式の切り妻」とオリエント起源のリラを「ミナレット」に比較して、ジャポニズムによるマニエリスムではなく、やはり当時流行った『千夜一夜物語』を想起させることによって「ヨーロッパ文学の現実描写」に起爆剤を仕込んだとも言える。また、プルーストのマニエリスムを考慮せず彼の「描写」を絵にすると（図1）のように何かが欠けている物足りなさを感じてしまおう。まさしく「おのがバラ色のミナレット」は「ゴシック様式風の切り妻のうえに」日本画の技法である「枝垂れ」を描き込めばスワンさんの庭から来訪者を迎える膨よかに漂い香るリラの絵は完成するのである。

注

- 1) Ursula Link-Heer: “CE JAPON MANIÈRE”: Japonisme et manière chez Proust et ses contemporains” in “Marcel Proust et les arts décoratifs: Poétique, matérialité, histoire” sous la direction de Boris Roman Gibhardt et Julie Ramos, BIBLIOTHÈQUE PROUSTIENNE sous la direction de Didier Alexandre et Luc Fraisse, INHA-Classique Garnier, Paris, 2013, pp. 107-122.
- 2) «J’ai beau faire, je ne puis me prendre à ces figures de paravent, à ce Japon maniéré et bête.», *ibid.*, p. 107.
- 3) 邦訳としてジョルジュ・ヴァザリー『芸術家列伝』（抄訳版全三巻）平川祐弘・小谷年司・田中英道・森雅彦訳、白水ブックス、2011、が最も手にしやすいだろう。3冊目がダ・ヴィンチとミケランジェロにあてられている。全訳版は中央公論美術出版全6巻で現在3冊が翻訳出版されている。
- 4) 引用文の引用書明記は煩雑にならない限り括弧内に本文中に示す。以下同様。
- 5) …「すると君は、本性（実在）から遠ざかること第三番目の作品を生み出す者を、〈真似る者〉（描写家）と呼ぶわけだね？」…「してみると、悲劇作家もまた、もし彼が〈真似る者〉（描写家）であるとするならば、そうだとすることになるだろう——つまり、いわば真実（実在）という王から遠ざかること第三番目に生まれついた素性の者だ。…」（プラトン『国家』（下）藤沢令夫訳、岩波文庫、p.347）このあと画家についても同様であると断罪している。
- 6) 「詩人（作者）の仕事は、すでに起こったことを語るのではなく、起こりうることを、すなわち、ありそうな仕方、あるいは必然的な仕方で行く可能性のあることを、語ることである。…歴史家はすでに起こったことを語り、詩人は起こる可能性のあることを語るという点に差異がある…。したがって、詩作は歴史にくらべてより哲学的であり、より深い意義を持つものである。」アリストテレス『詩学』第九章（アリストテレス『詩学』ホラーティウス『詩論』松本仁助・岡道男訳、岩波文庫、p.43）プラトンは国家に必要なのは哲学者であって詩人ではないということから、アリストテレスは詩人を擁護したと言える。
- 7) 以上のことについては、Sophie Monneret: L’IMPRESSIONNISME ET SON ÉPOQUE, dictionnaire international, 2 vols, Éditions Denoël, 1978, 1979, より japonisme の項目を参照した。
- 8) 丸山正義『プルーストと印象主義』、明星大学研究紀要——日本文化学部——言語文化学科、2009、所収。拙訳。というのは、この文はまさにプルーストの文章で、句点がないことから読みにくさを度外視して読点だけで切れ目なしに訳した。もちろん文を切って句点を施し訳す方が文意が分かりやすいが、それではプルーストの意図するところは隠れてしまう。もっとも分かりやすいところでは関係代名詞を訳す時、いわゆる教室で教える訳し上げにせず、すべて訳し下げなければならない。文章はあらわれた順に認識の対象となるのだから、訳し上げてしまうと作者の認識がずれてしまう。もっとも分かりやすいところでは、最後の部分、この文章が時間を船に比較して表現され、話者である蝶が乙女たちであるバラにかまけて時間に追い抜かれていく（失っていく）ことを比喩的に表現しているならば、この文の最後は、やはり「船は進んでゆく」と締めなければならない。