

バロック芸術のアクチュアリティ
～ベンヤミン・バツハ・ドウルーズ～

山口大学人文学部人文社会学科哲学思想コース 科目履修生
放送大学教養学部人間と文化コース学籍番号 992-4379369

田 辺 哲 也

「バロック概念の再検討こそ、今日最も興味深く、かつ最も現代的な美学問題のひとつである。」ドールス『バロック論』

緒言

バロック Baroque とは何か？それは、狭義においては、今回の美学美術史特殊講義で学ばせていただいたヴォルター・ベンヤミン著『ドイツ悲哀劇の根源』の中心的テーマをなす、17 世紀から 18 世紀半ばまでヨーロッパ、1545 年から 1563 年に行われたトレント公会議以降の反宗教改革運動と絶対君主社会に礎を置いた美術・音楽・建築、文学・演劇などで花開いた総合的芸術様式のことを指す。

しかし、このバロックという言葉、当初は中世 12～13 世紀建築美術様式であったゴシックとともに、否定的な意味で生まれ、そののち紆余曲折を経て、意味解釈の拡大も行われ 16～17 世紀西欧のみならず 19 世紀末、また 20 世紀後半から現在の西欧を越境した世界的な芸術や文化様式にもしばしば使われることもある。ゴシックも同様に 19 世紀に文学の分野でリバイバルし、現代においてもバロックと混用されている傾向も見られる。この小論において、バロック概念の変遷を繙き、その普遍性及び現代性を考察してみたいと思う。

i バロックの語源～ネガティブイメージとして捉えられたバロック論

かつて、ルネサンスは古典ギリシアローマ文化の復興として、あらゆる芸術様式の頂点と考えられた時期があった。それは印象派の台頭した 19 世紀末まで続き、印象派の祖、マネやモネの作品についてもアカデミーからは全く疎外されたこともギリシア・ローマおよびルネサンス様式をカノン（正典）として捉えられた古典主義が横行していたことに他ならない。

では、ポスト・ルネサンスともいふべきバロックについてはどうだったであろうか？

バロックという言葉の語源はイタリアの美学者クローチェ等が使用していた、三段論法の一つの格 *baroco* と対照させて、くどくて長大な意味を持つ煩瑣論法的な意味合いであった説をはじめ、数多く議論されてきた経緯があ

るが、今日では歪んだ真珠を意味するポルトガル語 barroco からきた説が一般的であろう。

ちょうど18世紀バロック芸術からロココ・音楽ではウィーン古典派に移行するあたりに、フランスに入って、後に英語でも共通で使われる baroque と呼ばれるようになった。これは古典芸術に対して不規則で風変わりな様式を表し、否定的意味合いを持つ事になる。ディドロらが編纂した百科全書の補遺にもジャン・ジャック・ルソーが記したとされるバロック音楽についての項目も、「その和声が乱れ、多くの転調や不協和音があり、抑揚が困難で不自然な動きを示す音楽」とここでも貶下的な意味を含んだ説明がなされていた。

それは、音楽の領域においても、1750年バッハの死、それはバロック音楽様式が（一旦）ピリオドを打つ形で、通奏低音による拍つまりリズム、複数の旋律が対位法で絡み合うポリフォニーが特色であったバロック音楽から、和声を重視した、単一的な主旋律ホモフォニーを軸にし、むしろ楽章構成に提示～展開～再帰をソナタ形式として定型化した古典主義音楽へと急速に転換していったことと、社会情勢からもバロック時代背景であった絶対主義や貴族社会の崩壊の萌芽が見られ、来るべき市民社会つまりモダニズムへの予見から、美術も音楽もカノンの復権つまり古典主義復興となり、バロックの否定的な風潮が当然であったのではないかと考えられる。しかし全面的に否定されたのかというと、そうではなく、モーツァルト・ベートーヴェンといった古典派の巨匠はバッハの対位法やフーガ形式つまりバロック音楽様式を学び、ジュピターシンフォニー、レクイエム、それにピアノソナタ等いみじくも自らの作品に反映、結晶させていたことも忘れてはならないと思う。

ii 局在から普遍へ：ヴェルフリン・フォシヨン・ドールス

このようなネガティブな意味を持ったバロック芸術概念から第一の解放を与えたのがヴェルフリンである。その著書『美術史の基礎概念』は、今回の講義でも学んだヴェルフリンの古典美術・バロック美術比較論であり、それはヴァザーリの列伝に始まったルネサンス古典芸術を頂点と考えた芸術家を軸にした美術史観から、その時代・地域における造形的側面つまり様式を分析・抽出し、畢竟「匿名の美術史」を樹立したことが画期的な仕事だと言える。そこで初めて5つの基本的概念によりルネサンスとバロックを対等に比較し、バロック美術の特徴を客観的に捉えた。

そののち、今回の講義の主題であったベンヤミンのバロック文芸論『ドイツ悲哀劇の根源』でバロック芸術の根底には自然史と歴史のメレンコリアなる屍体の断片と瓦礫の堆積である廃墟から構成されるアレゴリーが通奏低音の如く流れるとして、それはロマン派芸術にも認められ、イデオロギーと芸術の結婚のうえに、バロックイズムの普遍化を進めていった。

フォシヨンは1934年出版『形の生命』のなかで、美術様式の歴史を有機体の成長に譬え、メタモルフォーズ（変成）の連続で、バロックが最も自由闊歩な最終的な状態であると見なした。このことは、特定の時代から解放し、

全歴史上において探究可能な普遍的な様式に拡大したことを意味する。

それを追う形で、1943年、スペインの人文学者ドールスが『バロック論』を発表。古典とバロックは対立するアイオーンで、アイオーンとはギリシア語で年代、永劫を表す *aeon* から、歴史的定数を示す。ここからバロックは芸術様式のみならず精神史や自然史も含有するものと解釈の拡大が行われ、あまつさえバロックを一つの属として、その下位に 22 種の分類を与え、17世紀バロックは、バロクス・トリデンティヌス（トレント公会議後のバロック）とその中の一種にすぎないとされた。ここでもバロック概念は時代空間にとらわれない普遍的な卓越した様式として確立している。

ルネサンス終焉期にはバロックに先行する形で、十六世紀イタリアを中心にマニエリスムという美術様式が生まれている。

ホッケは『迷宮としての世界』において、ドールスのバロック様式論を「豊富すぎる困惑」と批判し、すべての芸術に敷衍させる形で、古典美術とバロック美術の代わりにマニエリスム美術を対比分析している。ここで古典美術とマニエリスム美術はふたつの人間の原身振りと規定する。ただし、バロック美術についてはその存在を認めながら判断停止している。しかしこれまでバロック同様古典美術より一段低いものとして観られてきたマニエリスム美術を美術史の表舞台に解放した仕事は高く評価されている。高階秀爾は『バロックの光と闇』において、反古典主義として生まれたマニエリスム、バロックは反マニエリスムの立場だと説明しているが、若桑みどり氏は『マニエリスム芸術論』において、「バロックとマニエリスムの概念が広まった経緯はよく似ていて、当分の間混乱が続くだろう」と冒頭に述べているように、いまだマニエリスムとバロックの境界線は曖昧なものになっており、今後も議論の余地が残されている。

iii バロックの襞～現代アートとの接点：

ドゥルーズ・ブクロー・オーウェンズ

フランス現代思想家でおなじみのジル・ドゥルーズは、17世紀ドイツバロックを代表する哲学者ライプニッツの单子論（モノドロジー）に着目し、その内在するバロック精神を「織り込まれた襞」という概念で分析した。ライプニッツを代表する命題である「モノド」とは、宇宙を構成する単子で、その集合が外延可能なアトム（原子）であり、また精神という概念が普遍化したものである。このことは、すべてのものを生命と捉えた、意識や表象の最小単位であり、また、分離不可能な自然との複合体でもある両義的な意味を持ち、世界は予定調和的な構成を持つ。まさにバッハが目指した音楽宇宙の根本をなす思想だと言える。それはマクロコスモス・ミクロコスモスの照応に基礎を置いたフィチーノのルネサンス哲学と、科学革命から近代科学思想への萌芽の狭間の時期、ニュートンが宇宙を微積分で細分化し、分析可能な世界に変成したように、バロック時代は宇宙が解読可能なテキスト世界に変成、襞に微積分化され織り込まれた世界を内在。それはベンヤミンがそれまでの

神話世界に変わってバロック時代はテキストで記述された書物の時代であると考えたことに呼応している。それに先駆け『言葉と物』で西欧学術の深層的歴史解釈を試みたミシェル・フーコーに対しても、ライプニッツ同様つねに「バロックの襞」に織り込まれていると言及している。

しかもその概念は、数学的理論を礎に描かれたパウル・クレーやカンディンスキーなどのモダンアート、さらにポストモダニズムアートにも当てはまるとし、現代はネオ・バロック時代とも考えている。ことに、パウル・クレーは制作日記の中で、バッハの対位法から「人間」と「芸術」という二つの旋律を結びつけるようにして自らの作品を制作した記述が残っており、その時間的多次元化された作風からもまさに 20 世紀抽象画に内在するバロック精神だといえる。

このドゥルーズのモダン・ポストモダニズムアートに内在するバロックイズムをさらに推し進めた形で、ブクロウの著した非常に興味深い論文『アレゴリーとアプロプリエーション・モンタージュ』において、ベンヤミンのバロック・アレゴリー論を参照しつつドイツ・ダダに始まり、ネオダダ・コンセプチュアルアート、そしてポストモダニズムアートを通時的に論じたものである。ドイツダダ運動はモンタージュアートを用いたプロバカンダ的な作品で知られるが、その表象はテキストやイメージ自体の物質性を強調しながら、その意味作用を転覆させることによって、多義性のある解釈の可能性を持つ、このことをブクロウはベンヤミンを引用しつつ、アレゴリー的手法と呼び、このシニフィアンとシニフィエの分裂による意味の再編成をメディアアートも含めたポストモダニズムアートまで適用していくのである。ここにドールズやドゥルーズが見い出したバロック概念の現代アートへの内在性の延長が見られる。なお、興味深いことにクレイグ・オーウェンスの論文『アレゴリーの衝動：ポストモダニズムの理論に向けて』において、同様にベンヤミンの「屍体の断片が堆積する廃墟としてのアレゴリー」を引用しポストモダニズムアートを定義づけようとしている一方、「他者の言説」（ハル・フォスター編、室井尚・吉岡洋訳『「反」美学：ポストモダンの諸相』所収）のなかでブクロウの視点にフェミニズム的視点が欠如していることを批判している。

同様の文脈でミニマル・アートとアレゴリー・演劇性について、ドナルド・ジャッドのミニマルアート批判からその演劇性を特性に置いてみて、またドニ・スミスの深夜の高速道路の隠喩も含め、ベンヤミンのアレゴリー論と交差させる可能性を考えてみても面白い。ミニマルアートはシニフィアンとシニフィエの分裂が極限まで進んだもの、つまり意味の解体と還元化、これは意味と記号の分離可能なアレゴリーの姿ではなかろうかと私は思う。ベンヤミンの述べた「アウラの喪失」と「展示的価値の出現」、それは内在する演劇性として、「英雄は不朽の名声によって死するのではなく、死骸を目指して死す。彼らは舞台上で死ぬのだ。」と。それはスペインバロック劇作家のカルデロンの言葉「人の世は夢 La vida es sueno」に集約されるように、地を覆う廃墟、意味深長な断片の残骸、このことこそがバロック的創造の最も高貴な素材であり、そこには身体構造の光学装置としてのアレゴリーの美

学が内在する。このことから時間の空間的イマージュ、権力や喪失 *trauer* やテキストの演劇性がアレゴリーの視覚装置として、バロック同様ミニマルアートも喪失しつつある資本主義・重工業時代の廃墟としてのアレゴリーが内在するのではないだろうか。

iv バロック音楽の現代性

最後に、音楽の領域におけるバロックの普遍性・現代性について考えてみよう。モダンアートと捉えられるポスト印象派に続き、ポストモダンアートとして出現したパウル・クレー、カンディンスキー、そしてマルセル・デュシャンやシュルレアリスム・ダダイズムと歩調を合わせるように出現したシェーンベルクの無調音楽にはじまり、ジョン・ケージやステイブン・ライヒ、シュトックハウゼンなど…この時期の有名な言葉に *Return to Bach* ～バッハに返れという言葉があるが、バロック再帰現象を含んだ意味合いがあるのではなからうか？

その一方、バロック音楽が一般鑑賞者に浸透したのも、戦後 1960 年代からで、当初はイ・ムジチ合奏団やパイヤール室内管弦楽団、シュツットガルト管弦楽団などのモダン楽器でどちらかといえばイージーリスニングとして、後期バロックの器楽曲（協奏曲や室内楽）中心に聴かれてきた。それはそれで人口に膾炙しポピュラーに聴かれるのも結構なことであるが、これだけではバロック音楽の本質は語ることは出来ない。ただバッハ演奏に関して言えば、カール・リヒターの求心的な演奏、グレン・グールドのポストモダンに通ずる革新的な演奏がバロック音楽の本質を伝えていたのではないだろうかと思はる。

むしろ、この前後からジャズやビートルズ、プログレッシブロック、テクノミュージックなどにバロック音楽の引用がなされ、むしろバロック音楽の本質である即興性、通奏低音によるリズム性などはこのようなポピュラー音楽の分野で脈々と語られ続けているように思われる。

70 年代以降、アーノンクール、レオンハルトらが緻密な復元をおこなったオリジナル古楽器を使用した奏法の台頭にはじまり、ピオンディ、カルミニョーラ、ビルスマ、クイケン兄弟など、先行したポピュラー音楽の即興的要素が先祖返りしたかたちで、バロックの本質をえぐり出すきわめて刺激的な演奏が主流になった。さらに、バロック音楽の神髄と言えるオペラについても、ヘンデルを除きこれまであまり演奏される機会が無かったパーセル、ヴィヴァルディ、スカルラッティ、ボノンチーニ、テレマン等の歌劇作品上演がなされるようになり、現在へと至る訳である。それはあたかも、ギリシア学芸が一旦イスラーム世界に渡り、十字軍遠征によって再びヨーロッパに学術の花が咲き乱れた 12 世紀ルネサンスの如く。

私感だが、内省的かつ求心的なバッハとは対照的に、イタリアの紺碧の空の如き楽天的と言われるヴィヴァルディ、しかし彼のト短調コンチェルト・リピーエーノ RV 156 やグロリア・ミサ第二楽章を耳に入れた時、その深き哀し

みの淵にぞつとした体験から、バロックの本質であるメレンコリアの瓦礫と廃墟の集積を想起させられる。そう、それは疾走する哀しみと言われるアマデウス・モーツァルト以上に。同様に楽天的な楽想のチェロコンチェルト RV 423 や RV 411 はじめあまたある協奏曲・ソナタ・オペラにも、仮面舞踏会の熱狂のさなかにふっと顔を見せる死による喪失に源を発するメレンコリアの断片がよぎる。熱狂渦巻く演劇空間、そこにはつねに死と喪失の影がつきまとうことこそバロックの本質ではないだろうか？

思想や芸術の変革期に普遍的に現れる現象としてのバロック芸術。

いわんや、善しに付け悪しきにつけ死屍累々たる先人の屍の地層の最上層に位置する、演劇空間が渦巻く現代というポストヒューマン、ポストゲーテンベルク、ポストコロニアリズム、そしてポストモダンと、4つの大きな変革期の舞台においてこそ、バロック的アレゴリーがシナリオとして表象すべき時代ではないだろうか。

参考文献

- Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", October, Vol. 12., pp. 67-86., Spring - 1980
- 坂部恵著『モデルニテ・バロックー現代精神史序説』岩波書店、2005
- 高階秀爾著『バロックの光と闇』（初出は小学館版バッハ大全集解説書連載）小学館、
- 谷川渥著『バロック論ノート』國學院雑誌，通巻 873、pp.109-119, 1980.1
- ジル・ドゥルーズ著『褻ーライブニッツとバロック』宇野邦一訳，河出書房新社，1998（原著は 1988）
- エウヘーニオ・ドールス著『バロック論』神吉敬三訳，美術出版社，1970（原著は 1934,1964 改変）
- 中村雄二郎著『精神のフーガ』（初出は小学館版バッハ大全集解説書連載）小学館，2000
- アンリ・フォション著『形の生命』杉本秀太郎訳，平凡社（ライブラリー），2009（原著は 1934）
- ハル・フォスター編『「反」美学ーポスト・モダンの諸相』室井尚・吉岡洋訳，勁草書房，1987
- Benjamin D. H. Buchloh, "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", Artforum international, vol.21, No.1, 1982.9
- 増田展大『【論文紹介】「アレゴリー的手法:現代アートにおけるアプロプリエーションとモンタージュ」』美学芸術学論集, vol.3, pp.77-81, 神戸大学文学部, 2007.3
- ノルベルト・ボルツ/ヴィレム・ファン・レイイエン著『ベンヤミンの現在』岡部仁訳，法政大学出版局，2000
- Donald Preziosi ed., "The Art of Art History: A Critical Anthology", Oxford University Press, 1998