ドゥルーズ哲学におけるバロック芸術
カラヴァッジオとベルニーニ

メタデータ	言語: Japanese
	出版者:
	公開日: 2024-03-26
	キーワード (Ja):
	キーワード (En):
	作成者: 桑原, 旅人, Kuwahara, Tabito
	メールアドレス:
	所属:
URL	https://senzoku.repo.nii.ac.jp/records/2000040

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.

洗足論叢　第 52 号　2023 年度

研究論文

ドゥルーズ哲学におけるバロック芸術

カラヴァッジオとベルニーニ

Baroque Art in Deleuze's Philosophy : Caravaggio and Bernini

桑　原　旅　人
Kuwahara Tabito

はじめに

本稿はフランスの哲学者ジル・ドゥルーズ（1925-1995）が、ミケランジェロ・メリージ・ダ・カラヴァッジオ（1571-1610）の絵画とジャン・ロレンツォ・ベルニーニ（1598-1680）の彫刻に定位してバロック性の問題を論じた『襞――ライプニッツとバロック』（1988）を、思想史的な観点から再検討するものである。カラヴァッジオとベルニーニはイタリア・バロックを象徴する芸術家であり、前者は光と闇を明確に切り分ける「キアロスクーロ」と呼ばれる技法を用いた絵画によって、後者は豪華絢爛な装飾に満ちた彫刻と建築によって知られている。どちらも荒い気性を持ち、その怒りのエネルギーを見事な芸術へと昇華させた稀代の芸術家である。またカラヴァッジオ作品の特徴は「テネブリズム」とも言われる「暗い地」から人物を浮上させるような画面を創造することであり、他方ベルニーニはその彫刻における「襞」の表現によって特徴づけられる。こうした「暗い地」や「襞」といったイタリア・バロックにおける特性を、ゴットフリート・ライプニッツ（1646-1716）の『モナドロジー』（1714）に依拠しながら哲学的に解釈したのがドゥルーズであった。本稿は彼の理論にしたがって二人のバロック性について論じると共に、これまでライプニッツに関わる哲学的な側面の読解に集中していたこの著作についてのドゥルーズ研究に対して新たな視座を提示したい[1]。

1　バロック以前、ルネサンスの新プラトン主義

ドゥルーズが関心を抱いたカラヴァッジオやベルニーニの活躍したイタリア・バロックを思想史的に捉えようとするとき、その前提としてまずイタリア・ルネサンスとはどのような時代だったのかを振り返っておく必要があるだろう。というのも、バロック期の芸術家たちは、ルネサンスとは異質な芸術を創造しようという野心を胸に秘めていたからだ。バロックを理解するためには、ルネサンスとの対比においてそれを捉えなくてはならないのである。ルネサンスという時代の思想史的な背景は、ラファエロ・サンティ（1483-1520）の絵画作品に結実しているといっても過言ではない。バチカン教皇庁のなかにある「署名の間」、東側に飾られた《アテナイの学堂》（1509-10）には、キリスト教との調和を果

たした新プラトン主義の理想が表現されている。『ティマイオス』を脇に抱えたプラトンが天上を指差す一方で、『ニコマコス倫理学』を携えたアリストテレスは地上に向けて手をかざしている。ラファエロによってこのような絵画が描かれたということは、それだけプラトン主義ないし新プラトン主義がイタリア・ルネサンス期に浸透していたことを裏書きしている。

イタリアへのその流入は、東ローマ帝国のギリシア人哲学者ゲオルギオス・ゲミストス・プレトン（1355/1360-1452）が、1439年にオスマン帝国の侵攻に対する危機意識から設定されたフィレンツェでの東方教会と西方教会の合同会議の折に、コジモ・デ・メディチ（1389-1464）が会議に出席していたプレトンに講演を委嘱したことに端を発する。もっとも、イタリアにはルネサンス・ヒューマニズムの創始者とも言えるフランチェスコ・ペトラルカ（1304-1374）やイタリアのヒューマニストたちと親しく交わったニコラウス・クザーヌス（1401-1464）らが、プラトンおよび新プラトン主義を受け入れる土壌をすでに築き上げていた。ペトラルカはトマス・アクィナスによって堅牢に構築されたキリスト教とアリストテレス哲学の融合という企図、その「理性主義」と「信仰」の調和という理念に対して、アリストテレスを斥け、プラトンを徹底的に賞賛することによって風穴を開けた。他方、クザーヌスも主著『学識ある無知』（1440）において、神の絶対性が被造物とは比較しえないものであると主張することによって、トマス的な存在の階層性を破壊し、神から直接に個物が発出するとした。個を神の縮減と捉えるクザーヌスの発想は、ルネサンス的なヒューマニズムに哲学的な根拠を与えた。クザーヌスの著作には、たとえばプラトンが『パルメニデス』において展開した〈一〉に関する議論など、プラトンや新プラトン主義に対する数々の言及があることから――彼は古代ローマの新プラトン主義者プロクロス（412-485）による『パルメニデス註解』に強い関心を向けていた――、ルネサンスにおけるプラトン主義の発展には彼の貢献があったと言える。ただし、より直接的にプラトン主義の導入において中心的な役割を果たしたのはやはり前述のプレトンであろう。彼は『アリストテレスとプラトンの見解の相違について』（1439）のなかで、アリストテレスをプラトンの上位においた先人たちを痛烈に批判し、アリストテレスはプラトンに劣るという立場を鮮明にしている。こうしたプレトンの宣言に感銘を受けたメディチ家当主のコジモは、プラトンのラテン語訳をマルシリオ・フィチーノ（1433-1499）に命じる。

プラトン・アカデミーを率いる学頭となったフィチーノは約四〇年の歳月をかけてそれを完成し、プラトン哲学の全貌をはじめてヨーロッパ全体に伝播させ、多くの熱狂的な信者を獲得した。プレトンとフィチーノのプラトン理解に共通して特徴的なのは、その神秘主義への傾倒であろう。プレトンはオスマン帝国の廷臣時代にゾロアスター教、ピュタゴラス教団、イスラム思想、カバラなどに関する学識を蓄えており、新プラトン主義にも精通していた。こうした神秘主義がルネサンスへと伝播していることは、ラファエロの《アテナイの学堂》にゾロアスターやピタゴラスと思われる人物が描かれていることから窺い知れる。他方、フィチーノのプラトン理解もプロティノスの思索を土台としており、さらに晩年には占星術に入れ込むなど、神秘主義的な色合いが濃い。ただし、プラトンの『饗宴』を褒め称えるフィチーノは「愛」、「優雅さ」、「エロス（性愛）」といったプロティノスが重要視していなかった部分に注目しており、その点において新しかった。したがって、聖愛の次元を俗愛と大胆に結合したところにこそ、フィチーノの果たした役割の大きさを見るべきであろう。

もちろん、この時代のプラトン主義的風潮に対して、抵抗するような動きが正統派教義の側から語ら

れなかったわけではない。狂信的なアリストテレス主義者で正統教義派を代表する神学者ゲオルギオス・トラペズンティオス（1400/5-1472）は、『プラトンとアリストテレス、両哲学者の比較』（1458）において、アリストテレスこそがカトリックの真理と重なり合うのであって、プラトンはその範疇にないと批判し、アリストテレス哲学を擁護した。その根拠として彼が示すのは、アリストテレスが他の要素を排除した第一動者をその形而上学の核心部に据えているのに対し、プラトンは神が単数であると述べつつも、実際のところは多神的な要素を多く含んでいる点であった。要するに、アリストテレス派は彼がプラトンと比べてよりカトリックに近いがゆえに評価するのだ。

しかしながら、そうした保守勢力の抵抗が奏功しなかったのには、東ローマ帝国出身の人文主義者で、1439年にはローマ教会の枢機卿にも任命されたヨハンネス・ベッサリオン（1403-1472）の果たした貢献が大きい。プレトンの弟子でもあったベッサリオンは、イタリアにプラトンやアリストテレスなどのギリシア哲学を伝導すると共に、亡命ギリシア人学者たちを保護した。くわえて教皇庁公式の図書館を設立し、多くのギリシア語写本を収集した。ラファエロもベッサリオンの図書館に集められた文献からギリシア哲学の知識を得たと思われる。結果的に、彼の働きは新プラトン主義隆盛の一因となったのだが、その一方でアリストテレス『形而上学』のラテン語訳者でもあったベッサリオンはゲオルギオスや師プレトンと異なり、両者に共通点を見出そうともしていた。したがって、彼は「シンクレティズム（折衷主義）」の立場に接近しているとは言えるものの、プレトンの弟子であるだけにプラトンに対してかなり融和的であったことは疑いのないところである[2]。

2　ベルニーニの襞

このようにルネサンスは、キリスト教と結びついたアリストテレスの影響を弱め、新プラトン主義化したのであるが、それではバロックにおいてこのような思潮はどのような変遷を遂げていったのだろうか。バロック期を代表する哲学者といえばライプニッツをおいてほかにいない。そして彼の哲学を代表する概念が「モナド」である。モナドという語は、ギリシア語で「一」ないし「個」を意味する「モナス $\mu o\nu\acute{\alpha}\varsigma$」に由来するのだが、この概念は元を辿ればピュタゴラス学派にまで遡れるもので、プラトンの対話篇のなかでも使用されており、ニコラス・クザーヌスやジョルダーノ・ブルーノ（1548-1600）の思想、あるいはケンブリッジ・プラトン学派の哲学者たちにおいても思想的な課題となっている。興味深いのは一六世紀のカバラ神秘主義者たちがこのモナド概念を取り入れていることであろう。というのも、アリソン・P・クーダートがそう主張しているように（Allison P. Coudert：1995）、ライプニッツは、ルリアニック・カバラ（オスマン帝国のユダヤ教神秘主義者イツハク・ルリアの教え）の影響を強く受けている可能性があるからだ。イタリアに新プラトン主義の流れを持ち込んだプレトンがオスマン帝国でユダヤ神秘主義思想に触れていることを勘案するのであれば、ルネサンス期との接続も見えてくる。しかしながら、ライプニッツは神秘主義的な伝統のなかからモナドという概念を抜き出しながらも、〈一〉の有する普遍性を批判するような論を展開することになる。ダニエル・W・スミスが指摘しているように（Daniel W. Smith 2005：127）、ライプニッツ主義者であることを公言して憚らなかったドゥルーズは、この点について次のように述べている。

たとえ超越的な神の諸法、あるいはもっと上位の統一性が形式的には敬われてはいても、新プラトン主義者たちの流出〔発出〕は、広汎な内在性のゾーンにとってかわられる。折り目を開くこと、折り込むこと、巻き折ることは、〈一〉と多の関係の変動にしたがって、襞の三つ組を形成する。しかしなぜモナドという名がライプニッツに結びついたままだったのかを問うなら、それは彼が二つの仕方で、この概念を定着させたからである。一方で、屈折〔変曲〕をめぐる諸数学によって彼は、収斂する無限の系列として多の系列を提起することができた。他方で、包摂をめぐる形而上学によって、彼は還元不可能な個体的統一性として、包みこむ統一性を提起することができたのである。実際、系列が有限であろうと、無限であろうと諸々の個体は相対的で、あらゆる系列を巻き折ることのできる一つの普遍的精神、あるいは世界の魂のなかに溶け込んでしまう危険があった。しかし世界がもし無限の系列であるならば、このとき世界はもはや個体的でしかありえない一観念、あるいは一概念の論理的内包という名目で構成され、それゆえにそれぞれが独自の還元不可能な観点を持ち続ける無数の個体化された魂たちによって包まれている。普遍的な巻き折りにとってかわり、汎神論や内在性の危険を払いのけるのは、特異な観点の一致あるいは調和である。こうしてライプニッツはその複雑さを、個体を台無しにする抽象的操作にしてしまいかねない普遍的な〈精神〉の仮説、あるいはむしろ本質〔位格〕を、執拗に断罪しようとしたのである。（Gilles Deleuze 1988：33-34）[3]

ドゥルーズはライプニッツのモナドが新プラトン主義の〈一〉に由来のあることを認めながらも、その普遍性ではなく、その流出作用によって、むしろそれが内在性の領域を展開していくことの方に着眼する―この無限には、ユダヤ神秘主義のなかで強調されるヘブライ語の「エン・ソフ（神、無限）」とのつながりを想起せざるをえないが――。ドゥルーズがモナドの特性について言及するときに触れるのは、ライプニッツが「異なる仕方で折り畳まれ、いろいろな程度で展開される」（ゴットフリート・ライプニッツ 1990）ものとしてそれを規定した点、すなわち襞にほかならない。内在的なものが繰り広げられるなかで、襞は無数に広がる――一枚の紙から無数に襞を折り重ねることによって、新たな物を創造するという意味で、日本の「折り紙」を想像してみるとわかりやすい――。ライプニッツが言うように、「襞には際限がない」（ゴットフリート・ライプニッツ 1989）からだ。したがって、それは〈一〉であるというよりも、〈多〉であるということになるのだが、もっともこの〈多〉が結局は〈一〉へと収斂してしまうのであれば、汎神論と何も区別できないものに成り果て、そうなると神の名の単一的普遍性のもとに、個々の魂が有する特異性は世界のなかに溶解し、無意味なものになってしまう。他者からは徹底的に区別される各個体において固有なものは、襞の内在性のその複雑さと豊かさによって成立するのであり、そしてこの個体的特異性こそが普遍的な精神の本質を僭称するものに対して抗し、世界をある特定の思想に染めてしまうことを防ぐのだ。

ライプニッツはそれがどこまで可能になっているのかはともかくとしても、普遍的な精神による個の全体への折り畳みを断固拒否し、その対抗策として無限の系列を措定することで、他のモナドからは完全に孤絶し、独立しているような観点を保全することにこだわる。つまり、ライプニッツは普遍的精神による全体化を執拗に拒否しようとするのだが、ドゥルーズによればこのとき「襞」こそが無限の系列

において魂に区画を与えることで、全体化を阻むものとなる。この「襞の作用」は累乗的な「力〔支配力〕puissance」を有しており（Gilles Deleuze 1988：35）、魂はその襞の力を借りて、孤立しながらも複雑に展開することで、全体性に呑まれてしまうことなく、自らの充溢した個体性を維持する。各々のモナドは、たとえ無限の系列に包摂されるのだとしても、各々に独立的で異他的な場所を占め、そこにしかない秩序をもって存在している。主体が生起するためには、まず世界が前提として存在しなければならず、そのねじれた関係が襞を生み出し、その襞によって魂が世界を表現すると同時に、世界それ自体が魂によって表現されたものとなる。巨視的で包含的な構造ですら、実のところきわめて微視的な小さな湾曲、曲線、そして褶曲の無限なる堆積によって形成される襞がなければありえない。そして哲学研究がそれを見落としがちであるがゆえに重要であるのは、この襞という概念をドゥルーズは何より「繊維のモデル」に代表させていることだ。

> もしバロックが無限にいたる襞によって定義されるとしたら、それはもっとも簡単には、何によって識別されるのだろうか。着衣の素材が仄めかしているように、何よりもまずそれは繊維のモデルによって識別されるのである。すでに布や衣服は、有限の身体に従属している習慣的な状態から、それらに固有の襞を解放しなければならない。バロックに固有の衣服というものがあるとすれば、それはゆったり、ぼんやりふわっとしていて、襞を寄せ、裾を膨らませ、つねに身体の襞が表現する以上に増殖する、自律した襞で身体を包むのである。［…］これは絵画において見られることだが、あらゆる表面を侵食する衣服の襞によって勝ち取られる自律性は、ルネサンスの空間と断絶したことの、単純であっても確実なしるしになる［…］。そして衣服の襞が絵画の外に出るとき、ベルニーニは彫刻によってこのような襞に崇高な形態を与えるのである。このとき大理石は、もはや身体によって説明されるのではなく、身体を燃え上がらせる精神的な冒険によって説明される襞を無限にまでもたらし、無限において襞をとらえる。ベルニーニが二十の大理石によって構成したように、これはもはや構造の芸術ではなく、繊維の芸術である。（Gilles Deleuze 1988：35）

ドゥルーズが主張しているように、ベルニーニのバロック性とはまさしく「襞」の表現をおいてほかにない。美術史研究の文脈においてベルニーニの彫刻における「ドラペリー（衣襞）」は、高貴さ、劇的な情感、あるいは技巧の誇示を象徴するものと解されてきたのだが、ドゥルーズはここにまったく別種の価値を新たにつけくわえようとしている。つまりベルニーニの襞は、何がしかの権威性の表現というよりも、まずもって衣服の身体からの解放として理解すべきなのだ。ゆったりと彫琢された襞の膨らみは、身体の境界から逸脱し、無限に増殖していくかのように広がる。ドラペリーはルネサンス的な調和や優美さとは別種の美であり、限定された構図から自由になり、定まった構造ではなくより微細な〈多〉を乱舞させる。これは襞が絵画という枠組みを越えて彫刻というその外部において浮き彫りにされたことによっても象徴されている。ベルニーニのバロックは、けっして芸術をキリスト教的な祭壇画という狭い条件のなかに抑圧してしまったわけではなく、むしろ反対に大理石の衣襞によって遠近法に代表されるようなルネサンス絵画の限定された構図から外に飛び出たのである。このときドゥルーズは次のようにも述べている。

> ベルニーニによるルイ一四世の胸像は、風がマントの上部をなでつけ、襞で波うたせているが、これはアントワーヌ・コワズヴォによって彫刻された古典的な君主とは反対に、自然の力に立ち向かうバロック的な君主のイマージュである。そしてとりわけベルニーニの聖テレジアのチュニックの途方もない襞は、ただ炎としてしか説明がつかないのではないか。（Gilles Deleuze 1988：165）

ベルニーニは、たとえば《聖女ビビアーナ》（1624-26）において、キリスト教者の殉教の瞬間を捉えようとするような彫刻を残すことによって、バロック時代における宗教的な情念のイメージを具現化し、その豪華絢爛かつ感傷的な像は、カトリックの世界戦略に大きく寄与した（石鍋真澄 2010：48-50）。それはドゥルーズも名前を出している《聖テレジアの法悦》（1647-52）において頂点に達したと言ってよいだろう。スペインのローマ・カトリック教会を代表する女性神秘家アヴィラの聖テレジア（1515-1582）の法悦の瞬間を描いたこの作品のなかで彫琢された襞に、ドゥルーズは宗教的な情念ではなく、バロック的情熱の炎だけを見てとる。他方で、アントワーヌ・コワズヴォ（1640-1720）はルイ一四世に仕えた一七世紀フランスを代表する彫刻家の一人であるが、彼の彫った作品にはベルニーニのような襞はなく、勇壮ではあるがバロック的な情念や動きは感じられないために、あくまで古典主義的なもののうちにとどまっており、むしろルネサンス期に退行しているとさえ言いうる。また我々にとってドゥルーズの読みが、正確なもののように思えるのは、《聖テレジアの法悦》が純粋な宗教的情念を忠実に再現しようとした彫刻ではなく、ベルニーニ本人の内面が投影された作品のように思えるからだ。よく知られるように、ベルニーニにはコンスタンツァ・ボナレッリという愛人がいて、彼が彼女に向けた感情がどれだけ激しいものであったのかは、以下のようなエピソードによって後世に伝わっている。

> コンスタンツァに夢中だったベルニーニは、兄弟のルイージも彼女のもとに通っているという噂を聞いて、［…］様子をうかがった。［…］そこでコンスタンツァに戸口まで送られて出てくるルイージを目撃し、［…］肋骨を二本折るけがをさせた。それでも腹の虫がおさまらないベルニーニは、すぐに家に戻ると、召使を差向けててコンスタンツァをバラの木で傷つけさせた。［…］教皇が無罪放免にしてやった。（石鍋真澄 2010 : 74）

石鍋真澄によれば、「激しやすい性格をとがめられると、ベルニーニは、同じ火が他の者にはない情熱をもって自分を仕事に向かわせているのだ、と答えるのを常としたという」（石鍋真澄 2010：75）。ベルニーニはローマ教皇に仕える敬虔なカトリック教徒であるだけでなく、きわめてバロック的な激しい情念に従って行動した人なのである。だからこそ、《聖テレジアの法悦》には、彼の私生活上における情念が生かされていると想定しうるがゆえに、この彫刻はキリスト教的であるという以上に、バロック的であるということになる。要するに襞の炎とは神への服属ではなく、自己自身の欲望への忠実さを表現しているのであって、ベルニーニはけっして既存の権力を飾り立てることを目的として、襞の表現に情熱を注いだわけではないということだ。その根源には自己自身の欲望への固執があり、その外在化として襞はこのように繁茂した。そしてドゥルーズがバロックにおける襞を好んだのも、たんに彼がラ

イプニッツ主義者であるという事実にのみ起因するのではなく、このような情熱が襞に内在していることを直観したからなのであろう。八〇年代以降にドゥルーズが芸術に傾斜していくのは、往々にして哲学者たちには欠けることの多い生と情念の力強さを、芸術家に見出したからではないのか。襞の力に惹かれるドゥルーズは、襞の表現を極限にまで高めたベルニーニの暗い情念に対して肯定的な視線を投げかけていることが、何よりそれを証明しているだろう。

3　カラヴァッジオの暗く黒い地

新プラトン主義を背景としてキリスト教とプラトン主義の融合を《アテナイの学堂》のなかで描き切ったラファエロの作品には、「調和」と「優美さ」が横溢している。よく言われるように、ルネサンス的な完成された調和の美に対して、バロックは不調和でルネサンス的な規範に反し、より複雑な激しい情念を前面に押し出した作品を生み出したのだが、絵画においてその中心的位置を占めたのはカラヴァッジオであった。不朽の名声をめざして、一〇代前半から芸術家を志したカラヴァッジオは、同時代を生き、彼と裁判沙汰を起こしてもいる画家で伝記作家のジョヴァンニ・バリオーネ（1566-1643）が、「ストラヴァガンテ（とてつもなく変わった、常軌を逸した）」と称したように、人格円満だったラファエロとは対照的に、他人のことなど構わず自身の成功だけに妄執し、尊大で激しい性格の持ち主だった。したがって、「バロックは、情念によってつねに引き起こされる変わりやすさとはかなさを特徴とするのであり、そこにおいて人生は、欲望によってつねに波乱に満ちた状態におかれている」（アンヌ・アングールヴァン 1996：50）とするアンヌ＝アングールヴァンの規定に、カラヴァッジオほど当てはまる人物はいないであろう。

絵画制作においてもカラヴァッジオは波があり、数週間仕事に打ち込んだ後は、荒っぽい若者を引き連れて数ヶ月、居酒屋や賭場、売春宿に出入りして遊び回るというような生活スタイルだった。出歩くなかでも、トラブルメーカーだったカラヴァッジオは、数々の騒ぎを起こし、制作記録よりも裁判記録のほうが多いと揶揄されるほどに暴れ回る――そして挙げ句の果てには、殺人犯として指名手配までされてしまう――。だが、彼は無益に遊び呆けていたわけではない。というのも、同様に注目されるべきことは、彼がそうした暮らしの反復のなかでパトロンと出会い、自身の芸術家としての可能性を広げていったという点だからである。カラヴァッジオは師匠筋からの影響を感じさせない独自な画風をデビュー時から完成させており、日常の一場面を切り取ったその作品は、ルネサンス期のスケールの大きな絵画とは別ものであった。しかも、彼は大工房を抱えていたラファエロとはまるで正反対に、自分の工房を開くことはなく、真の共同制作者もいない自由な環境で制作に打ち込んだ。それゆえ自分の技法を後進に伝えようとせず、弟子も採用しなかった。それだけに、彼にとって有力なパトロンの支援を得られるかどうかは死活問題だったのだ。カラヴァッジオは彼らの庇護のもとに自らの技法を極限にまで洗練させていった。そのなかでもっとも目立つ技術が、「キアロスクーロ」と呼ばれる明暗法である。その特徴は、けっして快活で優美なルネサンスには見られなかった暗さにこそある。この点に関してドゥルーズは次のように述べている。

> バロックは新しい光と色彩の体制と不可分である。まず光と闇を１と０、細い水の線で分たれた、世界の二つの階と考えることができる。〈幸福なもの〉と〈呪われたもの〉。しかしけっして対立が問題なのではない。もし上の階の扉も窓もない部屋のなかにいるとすれば、私たちはそれがすでに非常に暗く、ほとんど黒に（fuscum subnigrum）、覆い尽くされていることを認めることになる。これはバロックの貢献である。絵画をこれまで生み出してきた白墨ないし石膏の白い地にかわって、ティントレットやカラヴァッジオは、褐色の暗い地を用い、その上に非常に濃い影をおき、影にむけて徐々にぼかすように直接塗っていく。絵は像を変え、物は背景から不意に現れ、色彩はその暗い本性を示す共通の地から湧出し、形は輪郭ではなく、その被覆によって明確にされる。（Gilles Deleuze 1988：44-45）

高貴な光が縦横に張り巡らされ、天上世界の明るさが地上に降り注ぐかのようなラファエロの絵画とはまるで異質なカラヴァッジオの絵画は、徹底的に暗く黒い地を前提としている。その暗い生と折り重なるかのような支持材を発明したことに、彼がバロックの申し子たる所以がある。もし彼がラファエロのごとく誰からも好かれ、大きな騒動を巻き起こさない、きわめて穏和で調和的な人物であったとしたら、その絵画はあれほど劇的なものにはならかったはずだ。カラヴァッジオがその生を、まるで幸福を嫌うかのように自らの手によって汚してしまったのは、彼が怒りや憎しみの感情に灼かれてしまい、そこに終始とどまってしまったからにほかならない。しかしながら、そうした憎しみへの固執が、カラヴァッジオの絵画におけるバロック性を際立たせるような効果を発揮しているということもまた事実なのである。ドゥルーズ哲学に関して、喜びの感情を肯定し、憎しみのような否定的な情動を浄化しようとするスピノザ主義者としての側面がこれまで強調されてきたが、ここではそれと矛盾するような顔を覗かせている。このことを証明するかのように、ドゥルーズは言う。

> もう少し振幅を取り戻していたら、現在において憎むことをやめていたら、魂は即座に身を滅ぼすことをやめていただろう。しかしそれはもう別の魂であって、別の運動の統一性を生み出すのだ。ライプニッツが言うように、呪われたものは永遠に呪われているのではなく、ただ「いつでも呪われうる」のであって、各々の時期に身を滅ぼす。したがって幸福な人と同じように、呪われたものでさえも自由であり、現在において自由である。彼らを破滅させるのは、精神の現在における狭量さであり、振幅の欠如なのだ。彼らは復讐の人、怨念の人であって、ニーチェが後に描くように彼らはみずからの過去の結果を被っているのではなく、あたかも現在の、現前する痕跡と訣別することができないで、毎日、毎時、それを新たに刻みつけているかのようなのだ。おそらくこの呪われたもののヴィジョンは、非常に深いところでもっと広大な脈絡で、バロックに属している。バロックこそは現在における死、進行中の運動としての死、我々が待つのではなく、われわれが「同行する」死を認識したのである。（Gilles Deleuze 1988：97）

憎しみへの固執は、ひとを不幸に突き落とすのだから、憎まなければ救われるだが、その執われから解放されたとき、それ以前とはまったく別の構造を有する人間として歩みをはじめることになり、憎し

みのなかで培われた特異的な情念は失われてしまう。憎む者には憎む者の特別な領域があり、憎むことをやめれば、その場所も閉じてしまうのだ。感情の揺らぎが狭く固定化され、憎む以前には戻れないからこそ生まれる芸術があり、それはカラヴァッジオにおいては、暗く黒い地として表現される。彼の芸術は復讐と怨念が日々、滴り落ちることによって構成され、バロックがレオナルドの理知さ、ミケランジェロの壮麗さ、ラファエロの優美さといったルネサンス的調和とはまるで一致しない「呪われたヴィジョン」によって養われたものであることを明かす。別言すれば、フロイトが言うところの「死の欲動」こそがカラヴァッジオを突き動かしていたのだ、ということになろう。全面に照らされた光よりも、暗く黒い地から迸ってくる光の方が、より鮮烈な閃光を発するということにカラヴァッジオが気づくことができたのは、彼が暗い生を飾ろうとせずに、不器用にも固有な個性を発揮し続けながら、生き方そのものを芸術へと変換させ続けたからなのだ。

おわりに

我々は、カラヴァッジオとベルニーニの芸術をドゥルーズが行なったライプニッツ哲学の再解釈によるバロック論に依拠して解釈しようと試みた。その目的は、イタリア・バロックを哲学的な視座から読み解くことにあると同時に、ドゥルーズ哲学に対して芸術が与えたインパクトの大きさに改めて焦点をあてることだった。イタリア・バロックは、プラトン・アカデミーとの直接的な交流があったイタリア・ルネサンスの芸術家たちに比べて、哲学者たちから関心を寄せられることはほとんどなかった。それゆえ、ドゥルーズがイタリア・バロックに対して好意的といえるような言及を行っていたことが、哲学研究の文脈において注目されることも皆無に近いというのが現状である。それに対して、我々はドゥルーズがカラヴァッジオとベルニーニについて解釈を施した部分に分析を加えることによって、彼がどのようにイタリア・バロックを捉えていたかを明かし、そして哲学的にそれはどのように解釈されうるのかを分析した。

その結果として次のことがいえる。まずベルニーニに関しては第一に、その襞の表現が貴族的な権威性を象徴するのではなく、衣服の身体からの独立性、その解放であること。第二に、襞は宗教的激情の表現ではなく、ベルニーニ自身の情念の象徴であること。次にカラヴァッジオに関してドゥルーズは、とりわけ彼による「暗い地」の発明が、憎しみの情念に囚われてしまうがゆえの感情の振幅の狭さからこそ生まれたという点を強調していた、という事実を明らかにした。もっともドゥルーズの読みがバロック美術に対するイメージを根本から塗りかえてしまうほど斬新なものであるのか、といえばそうではないかもしれない。しかし、ベルニーニの襞を衣服からの解放と定義した上で、「繊維のモデル」としてバロック性を代表するものとし、カラヴァッジオの憎しみと死の欲動を「暗い地」に直接結びつけ、しかもそれを肯定するというような主張には、それでも独特のものがあるのではないか。また、イタリア・バロックに特徴的な暗い情念に対してドゥルーズが好意的であったという我々の指摘は、純粋な喜びのみを肯定するスピノザ主義者としてのドゥルーズとは折り合わないような像を提供するという点においても、意義あるものにちがいない。

ところで最後に補足しておかなければならないのは、ドゥルーズが「和音の表現的な性格を強調して

止まなかった」（Gilles Deleuze 1988：180）とするフランスの作曲家、音楽理論家ジャン＝フィリップ・ラモー（1683-1764）の名前を挙げながら、絵画・彫刻のみならずバロックにおける音楽の役割をけっして軽視してはいなかったということである。ライプニッツを引き合いに出しながら、ドゥルーズはバロック音楽における「不協和の調和 *accords dissonants*」に注目し、その至福が苦痛による統合というかたちで表現されると主張する。ベルニーニやカラヴァッジオのなかに発見したのと同様、彼はバロック音楽にも呪われた人間たちのナルシシズム、「自己－享楽 *self-enjoyment*」（Gilles Deleuze 1988：180）を認める。そしてドゥルーズがライプニッツの『アルノーへの手紙』を引用しつつ公然と示すのは、この自己－享楽するモナドたちが、互いの音をまるで聴いていないにもかかわらず、「完全に調和する « s'accordent parfaitement »」（Gilles Deleuze 1988：182）ということであった。不協和音を発し、苦闘するモナドたちはそれが統合されるとき、見事なメロディーを奏で、完全なる調和を達成するのだ。絵画・彫刻であれ音楽であれ、ドゥルーズにおいてバロックが重要であったのは、モナドにおける「自己－享楽」のナルシシズムが、普遍的精神による同一化を契機とする全体化を防ぐ役回りをしながらも、それが世界のアナーキーな無秩序を手放しに礼賛するものではなく、不協和であるにもかかわらず、むしろ調和した美的世界を完成させるという矛盾した特徴を有しているからなのだ。

注

1　海外の研究においては、ドゥルーズのバロック論に言及がみられるものの（Rainer Zaiser 2007）、そこでドゥルーズがカラヴァッジオやベルニーニのどのような要素に意味を見出していたかが、彼のテクストに即して十分に明らかにされているかといえば、そうではない。他方、我が国の研究においては、『襞』におけるドゥルーズのバロック論そのものが顧みられてこなかったように思える。たとえば、橋本由美子（2011）や吉澤保（2020）による研究がドゥルーズの『襞』を扱っているが、その芸術的側面には注目していない。したがって、本論はそうした先行研究の不備を補うことを目指した。

2　上記の論争に関しては、以下の研究を参照した。三嶋輝夫「ラファエロ・コード？『アテナイの学堂』とベッサリオン vs ゲオルギオス＝トラペズンティオス論争」、『青山学院大学文学部紀要』、87－101 頁、2013 年。

3　本稿は既訳を参照しつつ、著者自身が新たに訳出している。

参照文献一覧

Coudert, Allison, *Leibniz and the Kabbalah*, Kluwer, Dordrecht, 1995.

Deleuze, Gilles, *Le pli : Leibniz et le baloque*, Minuit, 1988.［ジル・ドゥルーズ『襞――ライプニッツとバロック』宇野邦一訳、河出書房新社、1998 年］

Kitson, Michael *The Age of Baroque*, Hamlyn, 1966.

Smith, Daniel, Deleuze on Leibniz : Difference, Continuity, and the Calculus In Stephen H. Daniel (ed.), *Current Continental Theory and Modern Philosophy*. Northwestern University Press, p. 127-147, 2005.

Zaiser, Rainer, Le pli: Deleuze et le baroque December in *Oeuvres et Critiques*, XXXII, n. 2, p. 155-170, 2007.

アングールヴァン , アンヌ『バロックの精神』秋山伸子訳、白水社、1996 年。

石鍋真澄『ベルニーニ――バロック美術の巨星』吉川弘文館、2010 年。

大田和明彦「東西文明とゾロアスター教」、『東京家政大学研究紀要』、1－7 頁、東京家政大学、2000 年。

駒城鎮一「普遍法学の夢――ライプニッツとカバラ」、『富山大学紀要 富大経済論集』第 46 号、富山大学経済学部、357－390 頁、2000 年。

近藤恒一『ルネサンス論の試み』創文社、1985 年。
シャステル , アンドレ『ルネサンス精神の深層』桂芳樹訳、筑摩書房、2002 年。
高階秀爾『ルネッサンスの光と闇（上・下）――芸術と精神風土』、中央公論新社、2018 年。
ドラッツィオ , コスタンティーノ『カラヴァッジオの秘密』上野真弓訳、河出書房新社、2017 年。
――『ラファエッロの秘密』上野真弓訳、河出書房新社、2019 年。
橋本由美子「ライプニッツの表現と所有――ドゥルーズ『襞』に定位して」、『桐朋学園大学研究紀要』、第三七号、桐朋学園大学、103－116 頁、2011 年。
三嶋輝夫「ラファエロ・コード？『アテナイの学堂』とベッサリオン vs ゲオルギオス＝トラペズンティオス論争」、『青山学院大学文学部紀要』、54 巻、87－101 頁、2013 年。
宮下規久朗『カラヴァッジオ――聖性とヴィジョン』、名古屋大学出版会、2004 年。
吉澤保「ドゥルーズ『襞――ライプニッツとバロック』のホワイトヘッド」、『桜文論叢』第 101 号、日本大学法学部機関誌編集委員会、25－69 頁、2020 年。
ライプニッツ , ゴットフリート『ライプニッツ著作集 8 ――前期哲学』、佐々木能章訳、工作舎、1990 年。
――『ライプニッツ著作集 9 ――後期哲学』、西谷裕作訳、工作舎、1989 年。