

〈イメージ〉の「化粧=虚飾」

——ロジェ・ド・ピールの絵画論をめぐって——

村山雄紀

はじめに

ロジェ・ド・ピール⁽¹⁾は、ルイ14世の絶対主義体制下でのフランス古典主義時代に活躍した画家・理論家であり、当時創設された王立絵画彫刻アカデミー⁽²⁾(以下、アカデミーと表記)で過熱化していた「色彩論争」⁽³⁾において、「色彩派」の論陣を張った理論家のひとりとされている。当時のアカデミーにおいては、アカデミーの終身名誉会長であったシャルル・ル・ブランが率いるグループなど、「素描」(dessin)を顕揚し「色彩」(coloris)⁽⁴⁾を唾棄する論者が多数を占めていた。それは、ル・ブランがアカデミーを教条主義的に統括していたことと決して無縁ではなく、ル・ブランの一派は、絵画が追求すべき「真実」(le vrai)の理念を、ラファエロやプッサンらの「素描」の卓越さに見ていたことが大きな要因としてあげられる。このようなアカデミー内部の力学の中で、ド・ピールは「色彩」の重要性を主張した。ド・ピールは「色彩」の感性的な魅惑について繰り返し言及することによって、教条主義的な「素描」の理念に囚われてしまった絵画の潜在的な魅力を、「色彩」の「快樂」に託したのである。ド・ピールの主張は、ル・ブランが牽引するアカデミズムへの違和感の表明として、政治的な意図も多分に含まれている。しかしながら、本稿が目指すのは、ド・ピールの絵画論が目論む政治的な意図を分析することではない。本稿が目標とするのは、ド・ピールの絵画論において、「素描」と「色彩」、「真実」と「快樂」、現実と虚構といった二項関係がどのように折衷されていくのかに焦点を当てることによって、画家と絵画の二項関係としてではなく、そこに観者を含めた三項関係として、絵画が及ぼす観者への「効果」について分析することにある。ド・ピールの絵画論は先行研究においては、「素描派」の権威に抵抗した「色彩派」の論者として、すなわち、アカデミーに現れた政治的な改革者として言及されることが多かった。しかしながら、トマス・プトファルケンやジャクリン・リヒテンシュテインといった論者は、そのような政治的な力学に議論を回収せず、ド・ピールの絵画論において「色彩」が顕揚されることの理由を、絵画が観者に及ぼす「効果」として論じている⁽⁵⁾。本稿は、基本的にはプトファルケンとリヒテンシュテインの立場を踏襲するものではあるが、両者はともに「真実」と「快樂」、「素描」と「色彩」、現実と虚構のうち、後者の立場を強調するあまりに前者を軽視している嫌いがある。ゆえに、本稿の主張としては、両者の議論を尊重しつ

つも、ド・ピールの絵画論の真髓が「真実」と「快樂」、素描と「色彩」、現実と虚構のあいだを揺曳すること、もしくは、このような二元論を脱臼させることにあったことを明らかにすることである。具体的には、ド・ピールの絵画論における「化粧＝虚飾」(fard)の概念に着目することによって、ド・ピールの絵画論における両義性を明らかにしたい。そのためにまず、ド・ピールと同様に、「色彩」の重要さを主張しながらも、「色彩派」の論理に完全には与しなかったアンドレ・フェリビアンの絵画論に触れておきたい。

1. 「真実」と「快樂」

まず確認しておくべきことは、当時のアカデミーにおいては依然として「模倣」の概念が支配的であったことである。しかしながら、アカデミーは「模倣」の対象としての自然を絶対視したわけではない。アカデミーが指定した「模倣」の対象は自然ではなく、ラファエロやプッサンといった巨匠たち、すなわち、アンシャン古参である。つまり、当時のアカデミーにおいて、「模倣」すべき「真実」は自然のなかではなく、ラファエロやプッサンらのアンシャン古参の作品のうちにあった。実際、当時のアカデミーの重要人物であったアンリ・テストリンは「門弟が初期段階において、古代(Antiques)の美しい人物像(figure)を研究することは、自然を研究よりもはるかに重要であり利点がある」⁽⁶⁾としている。そこでは、自然を盲目的に「模倣」するのではなく、アンシャン古参の巨匠たちの作品を「模倣」することこそが、画家が「真実」に到達するための近道であることが説かれている。しかしながら、私たちがここで論じるフェリビアンやド・ピールは、アンシャン古参を「模倣」すべしという当時の主流に迎合したわけではない。むしろ、両者は自然を「模倣」することの重要性を指摘しており、両者が重視したのは自然の「色彩」も絵画の「色彩」もともに「眼の喜びを与える」という「快樂」の問題であった。実際に、フェリビアンは、当時のアカデミー終身名誉会長であったル・ブランの権威的な派閥に抵抗するかたちで、「色彩」の必要性を以下のように説いている。

色彩の魅力になんとなく驚くというのではいけない。というのも、色彩は自然が物事の美しさと輝きを与えるためにそこに拮げた魅力があるのだけでなく、絵画という技芸における作品でも、色彩は作品を魅力あるものにし、眼に喜びを与える最高の手段だからである。⁽⁷⁾

フェリビアンがここで強調するのは、「色彩」の魅力が「眼に喜びを与える」という「快樂」の問題であり、自然の「色彩」も人工の「色彩」も同様に、「眼の快樂」となるという主張である。そこで具体的に挙げられる画家は、カラヴァッジョである。フェリビアンのカラヴァッジョに対する評価は両義的である。例えば、フェリビアンは「しかし、描く技巧に属することを特に考えるとすれば、カラヴァッジョはそのすべてを持っている。技巧とは眼の前の物事を模倣するとい

う意味においてである」⁽⁸⁾と評価しながらも、別の箇所で、「これまで私たちが話してきたことは、眼を喜ばせ、眼を欺く技巧に関してだけである」⁽⁹⁾と警告している。つまり、フェリピアンはカラヴァッジョの「眼に喜びを与える」という人工的な「技巧」を評価しつつも、それをあくまでも「眼を欺く」ような「技巧」であると注意を促すことで、カラヴァッジョの魅力を語ると同時に、カラヴァッジョの備える人工的な「技巧」の危険性を警戒している。そして、フェリピアンにとっては、過剰な「色彩」によって「技巧」の「快樂」に溺れているカラヴァッジョよりも、適度な「色彩」によって「快樂」を与えると同時に「真実」も授けてくれるプッサンの方がより「高尚」な絵画であるとされる。すなわち、フェリピアンの絵画論においては、ル・ブランのグループが遠ざけた「色彩」の「快樂」が評価されつつも同時に、「色彩」の「快樂」に溺れてしまうことへの危険性も認識されているのである。そして、フェリピアンのこのような両義的態度に対して、「眼の快樂」としての「色彩」の「効果」を全面的に顕揚するのがド・ピールの絵画論である。

ド・ピールは絵画における重要な要素として「構想」(composition)、「色彩」(coloris)、「素描」(dessin)の三つをあげる⁽¹⁰⁾。さらに、「構想」は「創意」(invention)と「配置」(disposition)に分けられる。「創意」は「対象が最もよく表現され飾り立てられるように、対象を主題のなかに加えるもの」であり、「配置」は「創意」を「最も好ましく、最も効果的な仕方、最も眼を満足させることができるように位置づけるもの」である⁽¹¹⁾。注目すべきは、「眼を満足させる」という観者に向けられた「効果」の側面である。ここでド・ピールは、画家の「構想」の段階においてすでに、観者の次元を視野に入れて論述していることがわかる。また、「色彩」については、「キアロスクーロ」の技法の重要性とともに、「対象を快樂として見るために、対比によって互いに助け合うことができるよう、光と影を巧妙に配置させ、視覚が空間のなかでくつろげるようになされなければならない」⁽¹²⁾ことが語られ、そこでは対象を「見ること」と「快樂」が結びつけられている。「色彩」もまた、観者への「効果」を意図したものとして記述されていることがわかるだろう。一方、「素描」は「姿勢」(les Attitudes)、「表現」(les Expression)、「四肢」(les Extrémités)、「衣文」(les Draperies)、「動物」(les Animaux)、「遠近法」(la Perspective)などに細分化され、画家が「英雄と兵士、強者と弱者、若者と老人など、それぞれの多様な形態を一括りにしないように輪郭を与えること」⁽¹³⁾などが説かれてはいるが、それは徹頭徹尾、画家が多様な形態 (figure) をどのように正確かつ豊かに描き切るのかということに集約されており、画家が修練すべき手技として言及されているのみである。つまり、「素描」においては観者の存在が排除されており、ド・ピールが絵画において必要な主要な要素としてあげる「構想」「色彩」「素描」のうち、「構想」と「色彩」においては、観者の存在を視野に入れた三項関係として記述されているのに対して、「素描」は観者を排除するかたちで、画家と絵画の二項関係として論述されている。「素描」は画家が鍛錬すべき手技として強調されているのに対して、「構想」と「色

彩」は観者を意識してなされなければならないと、とくに「色彩」に関しては、「見ること」と「快樂」が結びつけられて語られている。そこでは、「眼の快樂」としての「色彩」の「効果」が顕揚されているといえるだろう。

ド・ピールの絵画論において重要なことは、「眼の快樂」としての「色彩」を重視したことに加え、それをル・ブランやフェリピアンのように、観者が「快樂」に溺れることを忌避し、観者の理性や精神に回収させるのではなく、観者の感覚的で受動的な「反応」に結びつけたことである。このような「反応」は、理性や精神の優れた専門家のみに限られているわけではなく、「無垢な眼」をもった素人にも開かれているという。ル・ブランやフェリピアンが観者を専門家や目利きに限定したのに対して、ド・ピールが想定するのは「絵画に初めて向かい合ったとしても、美しいタブローに感動する」⁽¹⁴⁾人間である。すなわち、ド・ピールにとっての観者は、「無垢な眼」をもち「美しいタブローに感動する」人間であればよく、それはル・ブランやフェリピアンが観者として想定する教養人ではない。すなわちド・ピールは、ラファエロやブッサンらの^{アンシャン}古参にのみ「真実」を求めたのではなく、また一方で、自然にのみ「真実」を求めたわけではなく、自然と^{アンシャン}古参の両方に「真実」を見出したのであり、それらの「真実」の「快樂」は、専門家や目利きだけではなく、「無垢な眼」を備えた素人にも開かれているという、究極的な折衷主義的態度を貫いている⁽¹⁵⁾。

このような折衷主義的態度は、ド・ピールの本格的な絵画論『絵画原理講義』⁽¹⁶⁾でも発揮されている。そこでは、絵画の三つの「真実」について語られており、第一の「真実」は自然の「単純な真実」(le vrai simple)であり、第二の「真実」はラファエロやブッサンなどの^{アンシャン}古参の「理想の真実」(le vrai idéal)であり、第三の「真実」はこれらの「真実」が組み合わされた「完璧な真実」(le vrai parfait)である⁽¹⁷⁾。「単純な真実」は自然のなかに見出せる「真実」であり、それ自体で存在している物体の「真実」であるのに対して⁽¹⁸⁾、「理想の真実」はひとつひとつの物体の「真実」の「配置」によって実現される「真実」であり⁽¹⁹⁾、「完璧な真実」は「単純な真実」と「理想の真実」が組み合わせられることで生起する「真実」である⁽²⁰⁾。注目すべきことは、自然に「真実」があるという立場と、描かれた絵画のなかに「真実」があるという立場が両立していることであり、就中、「模倣」の対象を自然に求める立場と、「模倣」の対象を^{アンシャン}古参に向けるべきという立場が折衷されていることである。さらに、ド・ピールの絵画論において重要なことは、三つの「真実」を「快樂」の次元で語っていることである。上述したように、これらの「真実」を見出せる観者は、専門家や目利きたちが備えた「理性」だけではなく、「無垢な眼」をもった「絵画にはじめて向かい合ったとしても、美しいタブローに感動する」素人の「快樂」も含まれている。すなわち、「真実」と「快樂」が対立するのではなく、「真実」と「快樂」が両立する立場をド・ピールは踏襲しており、そのような折衷主義的態度によって、絵画の「完璧な真実」が実現するという理論が展開されている。ド・ピールの絵画論の要諦は、自然のなかに「真実」

があること、描かれた絵画のなかにも「真実」があること、この二つの「真実」が結合することによって「完璧な真実」が実現されること、そしてこのように獲得された「完璧な真実」は「眼の快楽」として「美しいタブローに感動する」すべての人間に与えられるということである。ド・ピールは以下のように述べる。

演奏会が音楽家のためだけにおこなわれることと同様に、タブローが画家のためだけに制作されることは奇妙な事態であろう。⁽²¹⁾

ここで強調されることは、演奏会における聴衆の存在であり、それは絵画であれば、タブローを見つめる観者の存在の必要性である。すなわち、画家-タブローの二項関係ではなく、画家-タブロー-観者の三項関係において、絵画論を構築することの重要性が記述されている。ド・ピールの絵画論における核心は、観者の存在を、画家や絵画と同程度に尊重する点にある。そしてまた、その観者の中には、「理性」を備えた専門家や目利きだけではなく、「無垢な眼」を備えた素人も包摂されている。

2. ロジェ・ド・ピールの「肖像画論」

では、以上のことを踏まえ、ド・ピールが展開している具体的な絵画論のうち、「肖像画論」について考えてみたい。ここで確認しておくべきことは、「単純な真実」は〈モデル〉の側に、「理想の真実」は描かれた〈モデル〉、すなわち〈イメージ〉の側にあるということ、そして、肖像画における「完璧な真実」とは、畢竟、「単純な真実」が「理想の真実」へと至る過程でどのように変形・修正されるのかということに存している、ということである。

ド・ピールによれば、肖像画の本質は確かに「模倣」ではあるが、それよりも重要なことは、〈モデル〉となる対象を単に「模倣」することではなく、〈モデル〉となる人物と他の人物を差別化する特徴を際立たせることである⁽²²⁾。そのためには、〈モデル〉の身体のうち、どの部位を特権的に描くのかの「選択」が重要となる。すなわち、〈モデル〉をただ単に「模倣」するのではなく、〈モデル〉の特徴を正確に掴み取るための人工的な「選択」が必要とされる。ド・ピールが「完璧」な肖像画に必要な要素として挙げるのは、「雰囲気」(l'air)、「色彩」(le coloris)、「姿勢」(l'attitude)、「適合」(les ajustements)の四つである⁽²³⁾。これらの要素は独立的に作用しているのではなく、相互的に作用している。では、これらの四つの要素を具体的に見ていきたい。

まず「雰囲気」については、「素描」の正確さに関わるものである⁽²⁴⁾。「素描」の正確さによって、髪などの身体的特徴が差別化される。そして、「雰囲気」は〈モデル〉の身体的特徴を弁別すると同時に〈モデル〉の精神や魂を顕わにする。ド・ピールによれば、肖像画は身体の写真であると同時に精神の写真でもあるからだ⁽²⁵⁾。そして「雰囲気」がもっとも刻印される身体の一部

位は「鼻」である⁽²⁶⁾。「鼻」は〈モデル〉を「類似」のもとに捉えることを可能する。さらに、〈モデル〉を「類似」のもとに捉えようとする際、画家は「欠点」(défaut)と見なせるような部位を「美点」(les beautés)として描かなければならない⁽²⁷⁾。ここで求められるのは、〈モデル〉の「欠点」を「あるがまま」に「模倣」することではなく、〈モデル〉をさらに「美しくする」ような「模倣」である⁽²⁸⁾。ド・ピールが注目するのは、とくに若い女性の肖像画においては、「欠点」は矯正されて描かれることが多いという事実である。例えば、突き出た鼻、痩せこけた乳房、高く上がった肩などの「欠点」は、肖像画が「良き雰囲気」(bon air)になるように、自然なかたちに矯正される⁽²⁹⁾。「あるがまま」に「模倣」すると、肖像画は「欠点」の些事に囚われてしまい、肖像画としての「良き雰囲気」が壊れてしまうからである。「欠点」に拘泥する肖像画は「下級かつ凡庸」(le bas et le mesquin)⁽³⁰⁾なものに堕しかねない。画家は「模倣」の正確さよりも、肖像画の「良き雰囲気」を忘れてはならない⁽³¹⁾

次に「色彩」に関しては、肖像画における「色彩」は自然や性質の「発露」(épanchement)として機能する。「色彩」がもたらす「発露」によって、人物の「気質」(tempérament)を私たちは推し量ることができる。ド・ピールはここで、「素描」によって人物の輪郭を正確に描写することよりも、「色彩」によって描かれたものの方が、〈モデル〉の「気質」を顕わにすることを主張している⁽³²⁾。ド・ピールは、絵画が「良き効果」(un bon effet)を発揮するためには、「色彩」が誇張されていなければならないことを指摘し、ヤン・ファン・エイク、ルーベンス、ティツィアーノ、レンブラントなどは、このことを偉大な慎ましきによって体现しているという⁽³³⁾。「色彩」を誇張することは決して咎められることではなく、退屈さを紛らわせ、〈モデル〉の新しい魅力や精神性を発現させることを可能にする⁽³⁴⁾。例えば、男性の肖像画の場合は、真理や力強さを追求すれば充分であるが、女性の肖像画の場合は、〈モデル〉が備えている「美点」を強調し、〈モデル〉が持っている「欠点」はある種の「術策」(industrie)によって和らげなければならない⁽³⁵⁾。

次は「姿勢」であるが、「姿勢」は人物の年齢、性格、気質などに関わるものである。そこでは例えば、年齢の高い人物は荘厳に描かれ、一般的に女性は高貴に慎み深く描かれるのが良いとされる。ド・ピールによれば、肖像画においては二つの「姿勢」がある。「運動」(le mouvement)に関わるものと、「休息」(le repos)に関わるものである⁽³⁶⁾。「休息」はすべての年齢の女性に関わるものであり、「運動」は若い女性、とくに衣服の襞や髪の毛の動きに関わるものである。肖像画における人物は、「運動」と「休息」の二つの「姿勢」によって、観者に多くのことを語りかける。例えば、「休息」の「姿勢」は、人物が無為の状態にあること、部屋の内部や閉じられた空間にいることなどを伝える。「姿勢」は「肖像画における言語である」⁽³⁷⁾。人物の「姿勢」によって、観者は〈モデル〉から多くのことを受け取り、肖像画に惹きこまれる。

最後に「適合」については、肖像画における「適合」は、人物が身につける「衣装」(les

draperies) に関わるものである⁽³⁸⁾。「衣装」によって、私たちは人物の階級、品格、気品などを推測することが可能である。また、「衣装」は或る特定の個人に関係するものであるが同時に、社会的なモード (la mode) に関わるものである。すなわち「衣装」は、個人がどのような人物であるのかについての情報を与えると同時に、個人がどのような時代に生きていたのかについての情報も授ける。肖像画は人間の一部を構成するものであると同時に歴史の一部も構成しなければならない⁽³⁹⁾。すなわち、肖像画における「衣装」は、人間と歴史の双方に適応する (s'accommoder) ように「適合」されなければならない、それは人物を差別化するための手段であると同時に時代を特定するための手段となる。

以上のように、ド・ピールが肖像画において必要なものとしてあげる四つの要素を概観したが、ここではとくに「色彩」に着目したい。ド・ピールの「肖像画論」の「色彩」の機能において見逃せないことは、「美点」は強調し、「欠点」は緩和するという「修正」の機能である。ド・ピールは肖像画の制作過程を三つの段階に区別している。それは「下絵」(ébauche) と「描画」(peindre) と「修正」(retouche) の三段階である⁽⁴⁰⁾。ド・ピールによれば、「下絵」は「モデルを様々な角度から注意深く眺めることで、それぞれの部分を比較しながら正確に位置づけること」であり、「描画」は「モデルが最も類似した状態になるように、下絵の段階で位置づけられたものに色を与えること」であり、「修正」はそこに「精神 (esprit)、顔つき (physionomie)、性格 (caractère) を与えること」である⁽⁴¹⁾。つまり、「修正」は、「下絵」や「描画」によって獲得された身体的特徴に、「精神、顔つき、性格」といった心理的特徴を付与するものである。

ここでド・ピールの「肖像画論」は、〈モデル〉と〈イメージ〉を「同一」として重ね合わせるのではなく、両者のあいだに「修正」を介在させることで、両者を「類似」として媒介することを志向していることがわかるだろう。つまりド・ピールは、〈モデル〉の〈イメージ〉を「同一」としてではなく「類似」のもとに描くことで、〈モデル〉の「美点」をより一層引き立たせ、〈モデル〉の「欠点」は補正されるべきであるという、「修正」の介入を歓迎しているのである。これは「化粧的絵画」を顕揚する立場であると言い換えても良いだろう。すなわち、「美しくする」ための「化粧＝虚飾」(fard) がここでは言祝がれている。ド・ピールが顕揚するのは、このような「化粧＝虚飾の美」(beauté de fard) を擁護する立場である。例えば、ルーベンスの肖像画を評価するにあたってド・ピールは、ルーベンスの「色彩」は「誇張されて」(exagérée) おり、それは「化粧＝虚飾 (fard) 以外の何者でもない」⁽⁴²⁾と述べ、さらには、「絵画それ自身が化粧＝虚飾 (fard) である」⁽⁴³⁾とまで豪語する。そして、「絵画の本質とは欺く (tromper) ことであり、最も偉大なベテン師 (trompeur) が最も偉大な画家である」⁽⁴⁴⁾と主張するに至る。すなわち、ド・ピールにとって、絵画の本質とは、自然の「模倣」から遠く離れたところで出来し、観者の眼を「欺く」ような「化粧＝虚飾」にほかならない。

カタリン・バルタ＝コバチ (Katalin Baratha-Kovács) は絵画における「色彩」の音楽的な「転

調」(modulation)について分析する論文⁽⁴⁵⁾において、ドゥルーズのフランシス・ベーコン論『感覚の論理』やドゥニ・デイドロの絵画論を導きの糸にしなが、ド・ピールの絵画論に言及している。具体的には、ド・ピールの時代においては、“coloris”と“cromatique”が類義語として使用されていた事実に着目しながら、「色彩」が「まやかし」(tromperie)と結びつけられることの理由を、ド・ピールが当時翻訳を手がけたシャルル＝アルフォンス・デュ・フレノワの『絵画芸術』*De arte graphica*の影響に見ている⁽⁴⁶⁾。デュ・フレノワは其中で、“cromatique”を「魅力や魔力に溢れ、あまりにも見事に視覚を欺くための術を心得ているもの」⁽⁴⁷⁾(qui est pleine de charmes & de magie, & qui sçait si admirablement tromper la vue)と規定しており、ド・ピールはそこから、“coloris”を「まやかし」の意味合いへと転用したのではないかとカタリン・バルタ＝コバチは推測する。つまり、ド・ピールは「色彩」を「まやかし」の意味へと横滑りさせることによって、観者を「欺く」ような「効果」を顕揚する。それは端的に言えば、絵画における「イリュージョン」⁽⁴⁸⁾を擁護する立場であると言えるだろう。

このように、ド・ピールの絵画論は「崇高」な〈モデル〉から横滑りする「化粧＝虚飾の美」を称揚するものであり、「化粧論」として読み解くことも可能である。触知不可能な〈モデル〉を「模倣」することに「真実」があるのではなく、裸性の〈モデル〉に「化粧＝虚飾」を施すことによって、迂回しつつも婉曲的に「真実」に到達しようとする。ド・ピールの絵画論を貫くものは、〈モデル〉の「崇高」に畏怖するのではなく、「崇高」の表象(不)可能性にそれでも漸近しようとする「化粧＝虚飾」の身ぶりである。そのとき、「色彩」が「まやかし」に滑落するとき、「欺き」の「効果」が顕揚される。それは「化粧＝虚飾」による「イリュージョン」の「効果」である。ラファエロの自然な「完璧さ」ではなく、ルーベンスの不自然な「化粧＝虚飾」が評価される所以はここに存する。

さらに、ド・ピールの「肖像画論」における「類似」の問題について考えるために、彫像について考えてみたい。ド・ピールが彫像を思考するにあたって重視するのは「類似」の問題である。ド・ピールにとって、彫刻による「類似」は視覚によって獲得されるものではない。絵画の「肖像画」においては、〈モデル〉を実物よりも「美しくする」ような「色彩」が作用することによって、視覚的な「類似」が実現されることが強調されたが、彫刻において重視されるのは、視覚によって獲得される「類似」ではなく触覚によって獲得される「類似」である。ド・ピールはそこで、「或る盲目の彫刻家の物語」を紹介する⁽⁴⁹⁾。そこで、強調されることは、盲目の彫刻家は「何も見ることはできない」ということと、「見る」ことの代わりに「触れる」ことによって「模倣」を実践していることである。盲目の彫刻家は、暗闇の洞穴に蟄居しており、視覚的な要素の介在はそこには皆無である。彼は「触れる」ことによって、対象の隆起や窩洞を把握し、それを記憶のなかに移送することによって、驚くほどに「類似」した彫像を作りあげる。盲目の彫刻家の「眼は指の先端にある」⁽⁵⁰⁾。例えば、視覚の「見る」ことに依存する者は、「髭」などの分かりやす

い特徴によって対象に近づこうとするが、「触れる」ことの触覚を備えたものは、それらの特徴に頼らずとも「類似」した彫像を制作する⁽⁵¹⁾。ここでのド・ピールの議論から読み取れることは以下のことである。つまり、画家が〈モデル〉を〈イメージ〉にすることによって、両者を「類似」のもとに媒介するのに対して、彫刻家は〈モデル〉と〈イメージ〉を無媒介的に「同一」にすることが原理的に可能であるということ。すなわち、彫刻は対象を「型どる」ことによって「類似」を「同一」に近似させるという意味において、絵画よりも優れた「技巧」を有している⁽⁵²⁾。すなわち、「或る盲目の彫刻家の物語」がド・ピールに申告することは、絵画は不完全な「類似」しか呈示できないということであり、だからこそ、画家は〈モデル〉に「化粧＝虚飾」を施すことによって、完全なる「同一」ではなく「類似」としての絵画を追求すべき、ということである。彫刻の方が「類似」を「同一」へと近似させることにおいて秀でているのであるから、絵画は「類似」を「同一」にすることに注力するのではなく、〈イメージ〉の「化粧＝虚飾」を礼賛する方途に舵を切るべきである。ド・ピールが彫刻について論じることによって、絵画に託すのは、このような「化粧＝虚飾」の「効果」である。ここでは、「素描」は「触覚」を備えた彫刻家の領分であり、「色彩」は「視覚」を備えた画家の領分として規定されていることがわかるだろう。なぜなら、「同一」を現出させるのは輪郭を「模倣」する「素描」の役割であり、「色彩」は「同一」から逸脱する「類似」の徴候として作用するからである。換言すれば、「眼の快樂」を訴えるド・ピールの絵画論は、「触覚的」な「素描」よりも、「視覚的」な「色彩」を希求する。このような図式化は、絵画には「視覚」と「色彩」を授け、彫刻には「触覚」と「素描」を割り当てることによって、後者に対する前者の優位性を主張するための戦略を透かし見ることができる⁽⁵³⁾。このような意味において、ド・ピールが「或る盲目の彫刻家の物語」を紹介した直後に、ルーベンスに議論を展開することは示唆的である。ド・ピールはそこで、ラファエロやプッサンばかりが顕揚され、ルーベンスが貶められるアカデミーに反発するかたちで、「感情」(sentiment)に訴えるようなルーベンスの「キアロスクーロ」を評価し、それは「真実」からは距離を取りつつも、「感情」に訴えかけるような「効果」があることを強調する⁽⁵⁴⁾。そして最終的には、ルーベンスの絵画を「化粧＝虚飾」であるとし、画家の本分は、観者の眼を雄弁な「色彩」によって「説き伏せる」(persuader)こと、すなわち、「欺く」(tromper)ことにあると結論する。別言すれば、画家が目指すべきことは、彫刻家のように対象を「類似」から「同一」へと近似させることで観者の眼に正確さの印象を与えることではなく、「類似」を「類似」のまま担保することによって、〈モデル〉をより一層「美しくする」ような「化粧＝虚飾」を介入させ、観者の眼を「欺く」ことにある。ド・ピールの「肖像画論」において持ち上げられるのは、〈モデル〉と〈イメージ〉を「同一」にする「素描」ではなく、〈モデル〉と〈イメージ〉に差異を胚胎させたまま「類似」のもとに温存する「色彩」の「効果」である。

本節においては、ド・ピールの「肖像画論」を事例として、「崇高」な〈モデル〉を「模倣」

することに「真実」を見出すのではなく、〈モデル〉への「化粧＝虚飾」の身ぶりによって、迂回しながらも婉曲的に「真実」に近づこうとする際の「色彩」の「効果」を見てきた。このことによって確認されたのは、画家－〈モデル〉の二項関係において「真実」が存在するのではなく、「化粧＝虚飾」が観者の眼を「欺く」ことによって形成される、画家－〈モデル〉－観者の三項関係における「真実」の顕現である。ド・ピールの「肖像画論」は、〈イメージ〉に「化粧＝虚飾」を施すことによって、〈モデル〉を「同一」から「類似」へと逸脱させることを顕揚する。最終的にド・ピールが称揚するのは、絵画において「色彩」や「キアロスкуро」が視覚的な「化粧＝虚飾」として作用することであり、これらが観者を「欺く」ことによって、「感情」を揺さぶるような「効果」が生まれるという「快樂」の側面である。

3. 「素描」と「色彩」

ここまでは、ド・ピールの絵画論について論じるにあたって、とくに「色彩」の「効果」に焦点化しながら論じてきた。しかしながら、ド・ピールは「色彩」の「化粧＝虚飾」的な「効果」を顕揚するために、「素描」を軽視したわけでは決してない。ド・ピールの絵画論において徹底されていることは、「素描」と「色彩」、「真実」と「快樂」、あるいは現実と虚構といった二元論を脱臼させることにある。

ド・ピールは「色彩」について論じるにあたって、「単純色」(la couleur simple)と「固有色」(la couleur locale)を区別する⁽⁵⁵⁾。「単純色」はそれ自体ではいかなるものも表象しない純粋な色であり、画家がパレットに置く最初の色である。一方、「固有色」はひとつの対象を表象するための色であり、他の対象の色と明確に差別化するための色である。この区別はまた別の箇所でも、「単純色」は「自然色」(la couleur naturelle)、「固有色」は「人工色」(la couleur artificielle)と言い換えられる。すなわち、「単純色」と「自然色」は物質の色であり、「固有色」と「人工色」は、画家が「単純色」あるいは「自然色」を混ぜ合わせることによって、或る対象の「模倣」となる色である。ここでド・ピールが指摘することは、画家は「単純色」と「固有色」、「自然色」と「人工色」を使い分けることで、自然への忠誠を誓うと同時に、そこからの逸脱、すなわち、観者の「眼の快樂」の「効果」を優先させることである。確かに、自然は「模倣」の良き対象ではあるが、眼に映るすべてのものを「無差別」(indifféremment)に「模倣」する必要は必ずしもなく、眼にとって魅力的なものを「選択」(choisir)することができる⁽⁵⁶⁾。このような「選択」が、作品の美しさを増進させる「効果」を生み出すのである。ド・ピールが重視するのは、描かれた対象のひとつひとつがもつ美しさ、最もらしさ、自然さではなく、それぞれの対象が協調し合うことで生み出される「効果」である。ド・ピールは以下のように続ける。

自然はそれだけで模倣可能なのではなく、可視化されたときにはじめて模倣可能となる。そ

して、色付けられる (colorée) ことではじめて、自然は可視化されるのである⁽⁵⁷⁾。

すなわち、「完璧」な「模倣」が実現されるためには、まずは自然が可視化される必要があり、そのためには「色彩」の介入、すなわち「色付けられること」を欠かすことはできない。ジャクリーン・リヒテンシュタインは、ド・ピールの絵画論について論じた箇所、「ド・ピールにとっての絵画は、理想的な鏡ではなく、幻影的な鏡として存在していた」⁽⁵⁸⁾と論じている。リヒテンシュタインによれば、ド・ピールにとって、絵画によって獲得されるべき「真実」は、「理想的な鏡」としての「参照」(référence) としてではなく、「幻影的な鏡」としての「信仰」(confiance) にあった⁽⁵⁹⁾。すなわち、眼前にある対象を「模倣」すれば「真実」が獲得されるという画家の「参照」の問題としてではなく、描かれた対象が「真実」であると信じることの観者側の「信仰」の問題として、ド・ピールは絵画を論じたのであった。リヒテンシュタインが指摘するように、ド・ピールの絵画論にとっての「鏡」の譬喩は、「ある」ものを映す「理想的な鏡」ではなく、「ない」ものを召喚する「幻影的な鏡」である。それはつまり、現前の対象を「あるがまま」に反映する「理想的な鏡」としてではなく、不在の対象を現前させる「幻影的な鏡」の「効果」として機能している。そこで称揚されるのは、「素描」によって自然を「模倣」すれば「真実」に到達するという「参照」としての絵画ではなく、「色彩」が自然を「化粧=虚飾」で彩ることによって、「真実」を顕現させるという「信仰」としての絵画である。またハンス・ベルティンクは、宗教画における〈モデル〉と〈イメージ〉の照応関係を「類似」と「現前」の二面性として分析した著作⁽⁶⁰⁾において、「信者は、画家よりも単に重要なのではなく、イメージを聖性にする真の作者でもある」⁽⁶¹⁾と述べている。つまり、そこでベルティンクが強調することは、〈イメージ〉はただそれだけで聖性を帯びるというのではなく、〈イメージ〉を見る者がそこに聖性を付与するという観者の必要性である。宗教画という〈イメージ〉はあくまでも、〈モデル〉の「類似」に過ぎないが、それを「類似」から「現前」へと転移させるのは、信者の「信仰」である。ベルティンクが宗教画の分析を通して主張することもまた、自然を「模倣」する画家の「参照」の問題ではなく、「類似」を「現前」へとすり替える観者の「信仰」の問題である。リヒテンシュタインが、ド・ピールの絵画論における「真実」を「見かけ (apparence) と信じること (croyance) の矛盾を一致させるもの」⁽⁶²⁾と述べる時もまた、画家が構築した「見かけ」を観者が「信じる」ときに、絵画の「真実」が顕現することを的確に言い当てているように思われる。

しかしながら、このような論理によって、ド・ピールは「色彩」の「効果」を持ち上げつつも同時に、「素描」の重要性について言及することを決して忘れない。当時のアカデミーにおいては、「素描」が「色彩」に先立ち、「素描」は「色彩」と無関係に存在することを主張する論者が多数を占めていた。例えば、ル・ブランは当時開催されたアカデミーのカンファレンスにおいて、自身が重要視する「素描」を「色彩」と差別化するために、以下のような言及をしている。

「素描」が形を与えるのでなければ、「色彩」は衣文のどんな些細な襞でさえ描写することはできない。ゆえにその配置は「素描」だけに依拠している。そうでなければ、「色彩」の配置にいかなる秩序もなくなってしまう、「素描」が違いをつくらなければ、画家は染料を砕く職人と変わらない地位になってしまう。なぜなら、こうした職人たちも顔料を用いるのであり、彼らは理解するべきやり方についてもほとんど同じくらい知っているのだから。⁽⁶³⁾

すなわち、ル・ブランは「色彩」の技巧を駆使する画家を「染料を砕く職人」と同一視しており、画家と職人を差別化するものとして、「素描」の重要性を強調している。実際に、ル・ブランが主導するアカデミーの教育プログラムにおいては、「人物素描」^{デッサン}が中心的な科目として編成され、アカデミー以外の場所で「人物素描」^{デッサン}の授業を講じることは禁止されていた⁽⁶⁴⁾。そこでは、「素描」がアカデミーの独占物とされ、「色彩」は「素描」の二次的な身分として埒外に追い出されていた。ド・ピールが試みるのは、このような「素描」と「色彩」を分割し、前者を顕揚し、後者を貶めるような政治的な議論を転覆させることであつた。ド・ピールが真に異議を申し立てるのは、「素描」を絵画の本質とし、「色彩」をただの「付属物」(accessoire)として見做すような絵画論である。絵画の「完璧さ」が達成されるには、「素描」と「色彩」が協働することが不可欠となる。例えば、ド・ピールは「素描」と「色彩」の関係性について論じるうえで、「魂」と「身体」の譬喩を用いて、以下のような説明をしている。

「魂」が「身体」と連動していなければ人間が存在しないように、「色彩」が「素描」と連動していなければ絵画は存在しない。⁽⁶⁵⁾

すなわち、「素描」と「色彩」が独立して無関係に存在しているのではなく、両者が協働することによって、絵画の「完璧さ」が実現されることをド・ピールは強調している。「魂」と「身体」が共存することによって人間が誕生するように、「色彩」と「素描」は互いに協働することによって絵画は誕生するというわけである。このような意味において、ド・ピールの絵画論を「色彩派」の論であると整理するのは拙速であらう。たしかに、「色彩」が観者を「欺く」によって、「眼の快楽」としての「効果」が顕現することを、ド・ピールは多くの紙幅を割いて論じてはいるが、同時に、「素描は色彩の代わりとなることができるが、色彩は素描の代わりとなることはできない」⁽⁶⁶⁾という箴言を添えることで、「素描」の重要性についての注意を勧告しているからだ。ド・ピールの絵画論を貫くのは、「素描派」には「色彩」の重要性を促し、「色彩派」には「素描」の不可欠さを論ずることによって、「素描」と「色彩」が協働することではじめて、画家は「完璧な模倣者」(un parfait imitateur)になるという、中立的な折衷主義的態度にあつたと思われる。「完璧な模倣者」が同時に「偉大なパテン師」でもあること。ド・ピールが理想とする画家は、この

〈イメージ〉の「化粧＝虚飾」

ような二面性をもった両義的な存在であり、「完璧な模倣者」と「偉大なベテン師」を等号で結ぶのは、観者を「欺く」ことによって「真実」を仮構する「イリュージョン」の「効果」である。

結びにかえて

以上、ロジェ・ド・ピールの絵画論を、「色彩」による「化粧＝虚飾」が観者を「欺く」ことで生起する「イリュージョン」の「効果」として見てきた。そこで抽出されたことは、絵画における「色彩」の「効果」によって、〈モデル〉それ自体の「真実」ではなく、〈モデル〉を「美しくする」ための「修正」、畢竟、「化粧＝虚飾」としての〈イメージ〉が惹起されることであり、それを観者が「快楽」として享受するときの、画家－〈イメージ〉－観者の三位一体の構造である。最後に改めて問いを提起しておきたい。〈イメージ〉の「化粧＝虚飾」とは何か。観者に「快楽」として植え付けられた「化粧＝虚飾」の〈イメージ〉を、「真実」に反転させる「イリュージョン」の「効果」とは何であろうか。例えば、現代の私たちがInstagram等の媒体で、〈モデル〉に「化粧＝虚飾」を施した〈イメージ〉を、「盛りられた」虚像であると知りつつも、それをさも実像であるかのように投稿して他者を「欺き」、受け手もそれが虚像であるとわかっていながら、「真実」であるかのように受容する「信憑」の体制にはいかなる作用が介在しているのだろうか。本稿が最終的に問いたいのは、このような「イリュージョン」の具体的な内実である。このような意味において、本稿の射程は、芸術における「真実」と虚偽の揺らぎを観者の知覚上の「イリュージョン」として論じているE. H. ゴンブリッチの芸術論に接近していると言えるだろう。ゴンブリッチは、私たちが知覚したもの、つまり、網膜上に生じる仮象と「模倣」の対象としての〈自然－モデル〉の实在を明確に峻別した上で、画家－〈イメージ〉の二項関係に囚われ続けている美術史の隘路を突破しようと模索している⁽⁶⁷⁾。また、空間に滞留したアナクロニズムの「徴候的イメージ」を敏感に嗅ぎ取ることで、「模倣」や「素描」の概念に囚われ続けてきた美術史の脱構築を展開しているジョルジュ・ディディ＝ユベルマンによる一連の仕事もまた、画家－〈イメージ〉の二項関係の中に〈イメージ〉を眼差す観者を組み入れる作業であると理解できるだろう⁽⁶⁸⁾。そして、私たちがド・ピールの絵画論において見てきたこともまた、画家－〈イメージ〉の制作上の論理に収斂するものではなく、画家－〈イメージ〉－観者で構成される知覚の受容に関わるものであった。このように、ド・ピールの絵画論は観者の知覚における受容上の側面、畢竟、「イリュージョン」の知覚の側面から分析されるべきものである。しかしながら、ド・ピールの絵画論における「イリュージョン」の問題系を美術史全体の中に理論的・歴史的に位置づけるほどの紙幅は残されていない。それについては稿を改めて論じることにしたい。

註

- (1) ロジェ・ド・ピールの伝記・評伝としては以下の文献がある。Léon Mirot, *Roger de Piles, Peintre, Amateur, Critique, Membre de l'Académie de Peinture, 1635-1709, avec 5 portrait hors texte, avant-propos de Louis Doumier*, Paris, J. Schemit, 1924.
- (2) 「王立絵画彫刻アカデミー」の概要については以下を参照されたい。Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, past and present*, Cambridge, Cambridge University Press, 1940. (ニコラウス・ベヴスナー『美術アカデミーの歴史』中森義宗・内藤秀雄 訳、中央大学出版部、1974年。)
- (3) 「色彩論争」については以下の文献が詳しい。Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1965.
- (4) 本稿においては、「色彩」に相当する語彙として“coloris”を採用する。ロジェ・ド・ピールは「色彩」(coloris)に関して、「色彩 (coloris) は絵画に不可欠な要素のひとつであり、それによって、画家は自然の物体における色 (couleur) の見かけ (apparence) を模倣し、眼を欺くために最も有効な色 (couleur) を人工物に与える」と述べており、ここでは“coloris”と“couleur”は明確に区別されている。Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principes*, Paris, 1708 (Paris, Gallimard, 1989), p. 148. ここからわかるように、“coloris”は「色 (couleur) を与えること」に相当するので、本来は「彩色」と訳すべきだが、本稿においては、「色彩論争」(les débats sur le coloris)の文脈を加味するために、便宜的に「色彩」の訳語を用いる。
- (5) Thomas Puttfarcken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven, Yale University Press, 1985; Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente: Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989.
- (6) Henri Testelin, *Sentiments des plus habiles peinture sur la pratique de la peinture et sculpture*, Paris, 1680 (Paris, 1696), p. 11.
- (7) André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, 1666-1688 (Genève, Minkoff, 1972), X, p. 429.
- (8) *Ibid.*, VI, pp. 194-195.
- (9) *Ibid.*, X, pp. 432-433.
- (10) Roger de Piles, *L'Idée du Peintre parfait*, Paris, 1699 (Paris, Le Promeneur, 1993), p. 15.
- (11) *Ibid.*
- (12) *Ibid.*, p. 18.
- (13) *Ibid.*, pp. 15-17.
- (14) Roger de Piles, *Conversation sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Paris, 1677 (Genève, Slatkine, 1973), p. 3.
- (15) ド・ピールの絵画論が、専門家や目利きだけではなく、素人にも開かれたものであることのひとつの証左としては、ド・ピールによる会話篇『絵画についての知識及びタブローに対して下すべき判断をめぐる会話』(以下、『会話』と表記)における登場人物のひとりであるダモンが、「ルーベンスの作品を一度も見たことのない」人物として設定されていることを挙げることができるだろう。ド・ピールの絵画論が、専門家を説得するものとしての歴史的な記述よりも、素人を魅了するものとしての視覚的な「効果」に重きを置いたものであることを、とくに『会話』における登場人物の設定や叙述の仕方に着目することで明らかにするのは以下の論文である。今村信隆「ロジェ・ド・ピールの作品記述における語り手〈私〉の位置について」『美学』56-2、2005年、14-27頁。
- (16) Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principes*, *op. cit.*
- (17) ド・ピールの絵画論における「真実」については以下の論文が詳しい。島本浣「フランス古典主義時代の絵画思想——アカデミーを中心として」『シリーズ〈芸術と哲学〉芸術の線分たち——フランス哲学横断』篠原資明 編、昭和堂、1988年、38-64頁；島本浣「ロジェ・ド・ピールと18世紀の美術批評」『美学』38-1、1987年、13-25頁。ここでは、ド・ピールの絵画論が、フェリビアンとル・ブランの絵画論と比較されつつ整理さ

〈イメージ〉の「化粧=虚飾」

れており、示唆に富んだ指摘が散見される。島本の見解について同意するところは多いが、それはとくに、「真実」と「快樂」の両義性をド・ピールの絵画論における基底構造として据えていることである。

- (18) Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principes, op.cit.*, p. 21.
- (19) *Ibid.*, p. 22.
- (20) *Ibid.*
- (21) Roger de Piles, *Conversation sur la connaissance de la peinture, op.cit.*, p. 21.
- (22) Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principes, op.cit.*, p. 127.
- (23) *Ibid.*, p. 129.
- (24) *Ibid.*, p. 130.
- (25) *Ibid.*
- (26) *Ibid.*
- (27) *Ibid.*, p. 131.
- (28) *Ibid.*, p. 132.
- (29) *Ibid.*
- (30) *Ibid.*
- (31) *Ibid.*, p. 133.
- (32) *Ibid.*
- (33) *Ibid.*, pp. 133-134.
- (34) *Ibid.*, p. 134.
- (35) *Ibid.*
- (36) *Ibid.*, p. 136.
- (37) *Ibid.*, p. 137.
- (38) *Ibid.*
- (39) *Ibid.*, p. 138.
- (40) *Ibid.*, p. 140.
- (41) *Ibid.*, pp. 140-142.
- (42) *Ibid.*, p. 169.
- (43) *Ibid.*
- (44) *Ibid.*
- (45) Katalin Bartha-Kovács, «Modulation de la couleurs aux XVII^e et XVIII^e siècles: Mise en perspective historique du concept de la couleur», *Modulation-Deleuze*, éd.Gyimesi Tímea, Szegedi, JATEPress, 2017, pp. 77-85.
- (46) *Ibid.*, pp. 81-82.
- (47) *Ibid.*, p. 82.
- (48) 絵画に限らず、ド・ピールの時代における芸術論の全体が、「真実」と「快樂」、現実と虚構、作家と観者、自然と技巧といった二項対立を媒介し仮構するような「イリュージョン」の時代に他ならなかったことを指摘するのは以下の文献である。Marian Hobson, *The Object of Art: The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- (49) Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principes, op.cit.*, p. 161.
- (50) *Ibid.*
- (51) *Ibid.*
- (52) ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンは以下の著作において、「模倣」の概念を攪拌する「型どり」(empreinte)に着目することで、「同一」と「類似」の両義性を行き交うような芸術作品を渉猟しながら、「素描」という画家の主体的な意思行為とは無関係に出来るアナクロニズムな美術史の時間性を捉えようとしている。

Georges Didi=Huberman, *La ressemblance par contact: Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Édition de Minuit, 2008.

- (53) ここでは、〈色彩=視覚=画家=天才〉と〈素描=触覚=彫刻家=職人〉という図式を用いることによって、前者を崇め、後者を前者の下位に貶めるための定式化がなされていることも事実である。しかしながら、次節で確認するように、ド・ピールは「色彩」の魅力を強調するために「素描」を軽視したわけでは決してない。むしろ、両者が協働することこそ、絵画や画家の価値を見出していた。
- (54) Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principes*, *op.cit.*, pp. 168-169.
- (55) Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principes*, *op.cit.*, pp. 148-149.
- (56) *Ibid.*, p. 150.
- (57) *Ibid.*, p. 152. 強調は引用者。
- (58) Jacqueline Lichtenstein, *op. cit.*, p. 246.
- (59) *Ibid.*, p. 250.
- (60) Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, trad. Edmund Jephcott, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- (61) *Ibid.*, p. 7.
- (62) Jacqueline Lichtenstein, *op. cit.*, p. 248.
- (63) *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture 1648-1681*, Jaqueline Lichtenstein et Christian Michel ed., Tome I vol.1, École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2006, p. 450. カギ括弧は引用者。
- (64) ニコラウス・ベヴスナー、前掲書、86-87頁。
- (65) Roger de Piles, *Cours de Peinture par principes*, *op.cit.*, p. 156. カギ括弧は引用者。
- (66) *Ibid.*, p. 155.
- (67) E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, Phaidon Press, 1977. (E. H. ゴンブリッチ『芸術と幻影』瀬戸慶久訳、岩崎美術社、1979年。)
- (68) とりわけ以下を参照されたい。Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Les Édition de Minuit, 1990. (ジョルジュ・ディディ=ユベルマン『イメージの前で：美術史の目的への問い』江澤健一郎訳、法政大学出版局、2012年)；Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Les Édition de Minuit, 2000. (ディディ=ユベルマン『時間の前で：美術史とイメージのアナクロニズム』小野康男・三小田祥久訳、法政大学出版局、2012年。)