

17 世紀後半から 18 世紀フランスの 絵画論における系譜

——フレアール、ド・ピール、ディドロ——

村山 雄紀

はじめに

本論文の目的はロラン・フレアール・ド・シャンブレイ (Roland Fréart de Chambray, 1606-1676)、ロジェ・ド・ピール (Roger de Piles, 1635-1709)、ドニ・ディドロ (Denis Diderot, 1713-1784) の絵画論の精読を通して、17 世紀後半から 18 世紀のフランスにかけての絵画言説におけるひとつの系譜を剔抉することにある。

第 1 節ではロラン・フレアール・ド・シャンブレイの絵画論について考察する。フレアールの絵画論の特徴は、絵画における諸要素を類別した後に、それらを束ねる上位概念を導入することで、既出概念を補足するための追加概念を随時挿入していくことにあるが、本節ではフレアールが展開する諸要素の類別を逐一たどることによって、フレアールが重視する要素を明確にする¹⁾。

第 2 節ではロジェ・ド・ピールの絵画論について考察する。ド・ピールはいくつかの著作のタイトルが示す通りフレアールの絵画論に影響を受けているが、ド・ピールはフレアールが提示した「理念」を無批判的に鵜呑みにしたわけではない²⁾。ド・ピールはむしろ、フレアールが提示した概念体系を引き受けつつも、それらの単数的な「理念」を複数的に相対化することによって、フレアールの絵画論を刷新するような独自の理論を構築した。本節では〈完全性の美学〉と〈未完全性の美学〉の対関係を導入することにより、フレアールの絵画論が〈完全性の美学〉を提唱するものであるとすれば、ド・ピールの絵画論が〈未完全性の美学〉を首謀するものであったことを確認する。

第 3 節ではドニ・ディドロの美術批評について考察する。ディドロはその美術批評においてド・ピールに直接的に言及することはほとんどない³⁾ が、ディドロはド・ピールの名を直接的に明記せずとも、多くの箇所においてド・ピールか

らの影響を看取することが可能である。本節では、デイドロとド・ピールのテキストから読みとれる影響関係を浮き彫りにすることにより、デイドロがド・ピールをしばしば着想源としていたことを明らかにしたい。

1 適合性と理念：フレアールの絵画論

フレアールは『絵画の完全性についての理念』のなかで、フランシスクス・ユニウス (Franciscus Junius, 1591-1677) による絵画論に依拠しながら、絵画における諸要素を以下の5つに分けている。

創意 l'invention あるいは歴史 = 物語、均整 la proportion あるいは対称、色彩 la couleur および光と影との適切な分配、行動や情念を表現する運動 les mouvements、最後に配置 la collocation あるいは作品全体における人物の規則的な位置である⁴⁾。

フレアールはさらに絵画の諸要素を「創意」「均整」「色彩」「運動」「配置」の5つに分けたうえで、5つ目の要素である「配置」の重要性について詳述しており、それを「絵画の全体系における基礎」⁵⁾ であるとしながら以下のように述べている。

非常に重要で、さらには非常に包括的なこの部分〔配置〕が何から成り立っているのか見たまえ。これは画家を育成するだけでなく、絵画が有する学的なもの de scientifique すべてを含み、絵画を機械技芸 les Arts mécaniques から引き上げることで、諸学 les Sciences の地位を与えるものである⁶⁾。

フレアールによれば、「配置」は絵画を「機械技芸」と差別化し、「諸学」のなかに位置づけることを可能にする。つまりフレアールは、絵画の諸要素を類別化しながら、とくに「配置」の重要性を指摘することにより、絵画を「諸学」の仲間に加え入れ、それを「機械技芸」と区別しようとしたのである。フレアールの絵画論におけるこのような傾向は、上記で確認した絵画における5つの要素のうち、「創意」についての定義からも看取することが可能である。フレアールは「創意」について以下のように述べている。

創意 l'invention とは、描こうとする主題についての良き考えを叙述 historier し考案することのできる天賦の才 le génie であり、研究や仕事によつては身につくことのない才能 un talent である。それ〔創意〕は本来的には、想像力 l'imagination を掻き立て動かせる精神の火 le feu de l'esprit である⁷⁾。

「創意」とは「良き考え」を「叙述」することのできる「天賦の才」であり、それは「研究や仕事」では獲得することのできない「才能」である。フレアールにとっての「創意」とは、「想像力」を掻き立てるような「精神の火」にはほかならなかった。フレアールは「創意」をこのように定義することによって、絵画を「天賦の才」「才能」「想像力」といった領域に定立し、「機械芸芸」から引き離そうと画策したのである。

さらにフレアールはこれまでに概観した 5 要素のほかに、絵画における諸要素を「構図 la composition」、「素描 dessin」、「色彩 coloris」の 3 つに区分したうえで、それら 3 区分の上位概念として「創意 l'invention」と「表現 l'expression」の 2 要素を加え、新たな区分を再提示している。ここでは、既に確認した「創意」のほかに「表現」について確認しておこう。フレアールは「表現」を以下のように規定している。

第 4 の部分である表現 l'expression、それは絵画の立派な才能であり原理となるものであり、各人物のしていることや述べていることだけでなく、ほとんど信じがたいことに考えていること ce qu'elle pense ままで示すものなのであるが、これについては多くを語らずにおくことにしよう。なぜなら、この話の語りのなかで、画家の創意と意図について語りながら、このことについてはすでに十分に検討したからである⁸⁾。

フレアールが「表現」を「絵画の立派な才能であり原理となるもの」と称する所以は、「表現」は「各人物のしていることや述べていること」という「行動」の提示だけでなく、「考えていること」という「思考」を提示することができることにある。すなわちフレアールは、人物の「行動」の提示ではなく、人物の「思考」を「表現」できることに絵画の価値を見出していた。フレアールは「表現」をこのように定義することで、「機械芸芸」としての絵画ではなく、「諸学」としての絵画を顕揚しているといえるだろう。

さらに「構図」「素描」「色彩」「創意」「表現」の 5 要素によって考察を進めて

いたフレアールは、ラファエッロやミケランジェロを分析するときに突如として「適合性 le Costûme」⁹⁾ の概念を導入する。そこでフレアールは「適合性」を以下のように規定している。

この適合性 Costûme についての謎を説明し、その真の賢さを理解してもらうことは、常に適切で有益であろう。適合性とは厳密に言えば知的な様式 un style savant、賢明な表現 une expression judicieuse、扱われている主題の各人物それぞれに固有の相応しさ une convenance のことである。そのためこの言葉は、正しく理解されると、私たちの目的に不可欠な多くの事柄を含み、意味するので、どれだけ検討して説明したとしてもやりすぎということはない¹⁰⁾。

フレアールは「適合性」を「知的な様式」あるいは「賢明な表現」としながら、それを「扱われている主題の各人物それぞれに固有の相応しさ」であると規定し、「適合性」についての理解を深めることの重要性を指摘したうえで、以下のような補足を加えている。

それ〔適合性〕は私たちの5つの基本原理に一般的に共通しており、〔中略〕それにより均整 l'eurythmie が形作られるので、これら5つの部分の全体 le tout de ces cinq parties として、それを考えるべきである¹¹⁾。

フレアールは「適合性」の概念を「5つの部分の全体」として捉えており、「適合性」はほかの5要素を「均整」の状態に至らしめると述べている。このようにフレアールにとって、「適合性」の概念とは「創意」「表現」「構図」「素描」「色彩」の部分要素に全体的な「均整」をもたらすものである。さらに「この素晴らしい、そして非常に賢明な職業における2つの主要な才能とは、創意 l'invention と適合性 le Costûme である」¹²⁾ と述べられていることから類推できるように、フレアールの絵画論において、「創意」と「適合性」は「表現」「構図」「素描」「色彩」と比して別格に扱われていることがわかる。そして最終的に、フレアールは「適合性」を以下のように結論づける。

今私が研究できたということができるのは、精神の動き les opérations de l'esprit に関するものと、適合性の部分 la partie du Costûme についての

賢明な観察だけである。適合性は5つの原理のうち最も高貴な2原理であるところの創意と表現の連結または複合 un lien ou bien un composé de l'invention et de l'expression のようなものであり、そこにおいて絵画の獨創性と崇高さのすべてが構成される¹³⁾。

フレアールが規定する「適合性」の概念とは、「最も高貴な2原理」である「創意と表現の連結または複合」である。以上のことから、フレアールの絵画論においては「適合性」の概念が最上位に定位され、次に「創意」が、その次に「表現」が位置づけられ、その下に「構図」「素描」「色彩」がそれぞれ等級づけられていると結論することが可能であろう。フレアールは絵画における諸要素にこのようなヒエラルヒーを付与することによって、絵画を「機械技芸」としてではなく「諸学」として称揚しようとした。ナタリー・エニックが明らかにしているように、フレアールの時代における画家は、前近代的な「職人」から近代的な「芸術家」へと変貌を遂げつつあった¹⁴⁾。絵画を「機械技芸」としてではなく「諸学」のなかに位置づけようとするフレアールの絵画論は、「適合性」の「理念」を最も高貴なものとして顕揚することで、画家を「職人」としてではなく「芸術家」として格上げしようとしたのである。

ではフレアールは具体的な作品記述において、「適合性」の概念をどのように採用したのだろうか。フレアールはミケランジェロの《最後の審判》について、以下のような批判的記述をおこなっている。

というのも、彼〔ミケランジェロ〕は立ったまま、何の装置もなくこの偉大な審判を描いているからである。この偉大な審判者は、聖典では「堂々たる玉座に乗って聖なる者として到来するだろう」と明記されている。〔中略〕さらに、彼〔審判者〕の周りには、座っている12人の使徒が、この最後の普遍的な正義に立ち会う裁判官のような者として控えているはずだが、ここでは、他の人物たちのなかで彼ら〔12人の使徒〕だけを認識することはできない。〔中略〕なぜ天使に翼を与えなかつたのか pourquoi il n'a point donné d'ailes à ces Anges を彼〔ミケランジェロ〕は説明することができるだろうか。翼は絵画における天使の最も一般的な徴 leur plus ordinaire marque であり、肉体と精神、天使と悪魔、選ばれた者と見放された者が互いに見分けがつかないほどの人物たちの混沌のなかでは極めて必要なものであるのに¹⁵⁾。

ここでフレアールはミケランジェロの《最後の審判》を、ミケランジェロは「なぜ天使に翼を与えなかったのか」といったアトリビュートの観点から非難している。この直後にフレアールは《最後の審判》における「構図」に関して、「扱っている歴史についての真実も、主題や場所に対する人物たちの相応しさも、紳士らしい慎ましさも、事物を表現する際の偉大な流儀も、適合性 *Costume* に関するいかなる要素もみられない」¹⁶⁾としてミケランジェロを糾弾している。すなわち、フレアールは「適合性に関するいかなる要素もみられない」といった、ミケランジェロにおける「適合性」の欠如を論難しているのだ。フレアールにとって、「立ったまま、何の装置もなく絵を描いている」ミケランジェロの《最後の審判》は評価の対象というよりもむしろ、絵画を「適合性」の「理念」から遠ざけてしまう代物だった。

フレアールの絵画論に限らず、17世紀フランスの絵画論においては、「適合性」の概念が要請する諸規則の遵守が強く幅を利かせていた。フレアールが「適合性」の「理念」によって基礎づけたフランスの古典主義時代における絵画論はどのように受容され変容していったのか。次節ではフレアールの後続世代のひとりであるド・ピールを分析対象とすることにより、フレアールを嚆矢とするフランス古典主義絵画論の道程を追跡することにした。

2 理念から効果へ：フレアールとド・ピール

まずはド・ピールがフレアールから継承している点を確認しておきたい。ド・ピールがフレアールから影響を受けていることはたとえば、「完全性」あるいは「理念」といった言葉の使用法にあらわれている。ド・ピールは『完全なる画家の理念』の著作の中で以下のように述べている。

[前略] 画家は眼に見える自然を自分の対象として見なければならない。画家は、自然が特定の主題のなかで偶然に見られるだけではなく、自然の完全性 *sa perfection* に応じてそれ自体がそうでなければならないものとして、また偶然に歪められないようにして、自然についての理念 *une idée* をもたなければならない¹⁷⁾。

「完全性」「理念」といった言葉が示唆するように、ド・ピールはフレアールに

影響を受けながら、自身の理論を展開している。ここで組上に載せられているのは、「自然」と「完全性」の無媒介的な接続である。すなわち、「自然」それ自体の「完全性」を主張するド・ピールは、「自然」と「完全性」を結びつけることによって、画家は「自然」をあるがままに描くべきであるという、ルネサンスからフランス古典主義時代までに至る「自然模倣」の原理を踏襲しているのだ。さらにド・ピールはフレアールの理論を引き継ぎながら、絵画における「理念」を以下のように定義している。

画家には、自分の職業についての正しい理念 *une idée juste* をもってもらいたい。その職業を定義するなら、眼に見えるすべての物体を素描 *dessin* と色彩 *la couleur* を使って平面に模倣 *imiter* する芸術である¹⁸⁾。

ド・ピールが定義する絵画における「理念」とは、「眼に見えるすべての物体」を「素描と色彩を使って平面に模倣する」ことである。ここでは「眼に見えるすべての物体」を「模倣」という、規範的・伝統的な「自然模倣」の原理が顕彰されている。

しかしながらド・ピールはこのような「自然模倣」の「理念」に与する一方で、『色彩についての対話』においては「自然は模倣するのに常に良いというわけではない」¹⁹⁾と留保の態度を示しながら、「優れた画家は自然の奴隷 *esclave* であってはならず、自然の裁定者 *Arbitre* であり、賢明な模倣者 *judicieux imitateur* でなければならない」²⁰⁾と述べ、フレアールの「理念」を逸脱するような発言をしている。ド・ピールにとっての「自然」は単に「模倣」する対象ではなかった。ド・ピールが画家に求めるのは「賢明な模倣者」であって、「自然」を単に「模倣」するような「自然の奴隷」ではなかったのである。

このようにド・ピールの絵画論には伝統的な「自然模倣」の「理念」に関与する一方で、そこから離反する含意を読みとることが可能である。そのような傾向はド・ピールのルーベンス評において顕著である。ド・ピールはルーベンスの絵画を「色や光が誇張されている *exagérées*」とみなしており、それは「ただの化粧 *un fard* である」としながらも、それを詐術として蔑むのではなく「技巧 *l'artifice*」として擁護している²¹⁾。なぜなら「自然はそれ自体では醜い *ingrate d'elle-même*」²²⁾とするド・ピールにとって、誇張された色や光による「化粧」は擁護されるべきものだからだ。そして、「最も偉大な詐欺師 *le plus grand trompeur*こそが最も偉大な画家 *le plus grand Peintre* である」²³⁾と豪語するド・

ピールは、「自然」の「醜さ」を修正する「化粧」という人為的介在を、画家の「技巧」として顕揚しているのである。このようにド・ピールは「自然」の美を無批判的に受け入れ「自然の奴隷」になることよりも、主体と「自然」のあいだに「技巧」ないし「化粧」を介入させることによって、「自然の裁定者」になることを推奨している。このようなド・ピールの態度は、フレアールが悪しき作風に染まった画家たちに対して「彼らはコケットで浮ついた女主人公を想定する。この女主人は、長いあいだ気に入られるかどうかなどお構いなしに、最初の出会いで気に入れようとして、化粧 du fard と色彩 des couleurs ばかりを彼らに求めるのである」²⁴⁾と述べていたことと照らし合わせれば、ド・ピールとフレアールの差異が浮き彫りとなるだろう。ド・ピールは、フレアールが自らの「適合性」を逸脱するものとして退けた「化粧」としての「技巧」をルーベンス評において擁護したのである。

さらに、ド・ピールのルーベンス評において注目すべきは「眼を欺く」という観者への効果が前景化していることである。ド・ピールの絵画論における観者の立ち位置について分析した美術史家キャロル・ベンツは、とくに上述のルーベンス評をめぐって以下のような興味深い指摘をしている。

しかしながら、この巧みな誇張 *cette savant exagération* に注意を払い、それを検証できる観者 *spectateurs* は限られており、このようにして、画家の芸術的行為を再構築する傾向がある彼らは画家の一種の分身 *double* となる²⁵⁾。

ベンツに倣えば、ド・ピールの絵画論が顕揚する観者とは画家による「巧みな誇張」に注目することのできる観者であり、そのような観者であれば、画家の「分身」としての身分を与えられる。「分身」という言葉が使用されているように、そこで画家と観者の区別は曖昧化している。換言すれば、ド・ピールの絵画論における観者は画家による「化粧」といった「技巧」に関心を向けることで、「画家の芸術的行為を再構築する分身」として同格化されるのである。

ド・ピールの絵画論における観者が画家の「分身」として定立されていることは、ド・ピールが繰り返し言及する作品の「完成」の問題と関連づけることが可能であろう。ド・ピールは『絵画についての知識およ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』)において登場人物のひとりである「私」を通して、作品の「完成」について以下のように語っている。

パンフィルは、最も完成された作品 *Les Ouvrages les plus finis* は必ずしも最も楽しいもの *les plus agréables* ではない、と述べている。芸術的にタッチされた絵画 *les Tableaux artistement touchés* は、言説と同じ効果 *le même effet* がある。物事がその状況とともに説明されない場合、その判断は読者 *le Lecteur* にゆだねられ、読者は作者 *l'Auteur* が頭の中で考えていたすべてのことを想像して楽しむ *se fait un plaisir* ²⁶⁾。

ここで言及されているパンフィルとは、絵画の素人であるダモンに知識を授け鑑賞法を指南する教師である。そこでド・ピールは素人ダモンと教師パンフィルの中間的人物である進行役の「私」として位置づけられており、ここではパンフィルの言葉に基づきながら、「最も完成された作品」は必ずしも「最も楽しいもの」ではないとしている。すなわちド・ピールは「最も完成された作品」よりも、未完成の余白を読者ないし観者が「想像して楽しむ」ことのできるような作品を評価している。このようにド・ピールの絵画論は画家の論理に収斂するものではなく、受け手となる観者の受容が重要な要素として介入している。画家の隠された「技巧」を見出すことのできる注意深い観者は、作品の余剰に「想像力」を作用させることによって、画家の「分身」となるのだ。ド・ピールはまた別の著作においても、観者の「想像力」という観点から「未完成の素描」を以下のように擁護している。

はっきりとしたタッチで描かれた未完成の素描 *Les Dessins touches et peu finis* は完成したものよりも精神に富んでいて、より心地よいものだ。それらの素描が良い性格を持ち、観者の理念 *l'Idée du Spectateur* を正しい方向に導くことができる場合には。その理由は、欠けている部分や未完成の部分 を想像力 *l'imagination* が補うからである ²⁷⁾。

ここでド・ピールは完成したものよりも「未完成の素描」の方が多くの「精神」を備えており、それは観者にとって「より心地よい」と断言している。なぜなら、「未完成の素描」における「欠けている部分」を補うために観者の「想像力」が作用するからである。観者は画家の「分身」となることで「未完成の素描」としての余白に「想像力」をめぐらせる。ド・ピールの絵画論が志向するのは、画家による内在的な「完成」を瓦解させ、その空隙に観者の「想像力」を闖入させることにほかならない。さらに『会話』における以下のような文章もまた、「最も

完成された作品」よりも「未完成の素描」を評価するド・ピールの態度を反映するものであろう。

極めて厳密 *une extrême exactitude* にすべてを仕上げた *finir toutes choses* 絵画はしばしば、冷たさや乾きに陥ることがある。美しい仕上がり *Le beau fini* のためには、随所に手を抜くこと *la négligence* が求められ、すべての部分で正確な研究が求められているわけではないのである。すべてがタブローの中に現れるのではなく、すべてがそこになくてもそこにあること *tout y soit sans y être* が必要なのである²⁸⁾。

ド・ピールによれば、「美しい仕上がり」のためには随所に「手を抜くこと」が求められる。「すべてがタブローの中に現れる」ことよりも、「手を抜くこと」によって、「すべてがそこになくてもある」という状態を出来させること。「すべてがそこになくてもあること」とはまさしく、不在の現前を仮構する観者の「想像力」にほかならないだろう。観者の「想像力」を「すべてがそこになくてもあること」として擁護するド・ピールの態度は、『完全なる画家の理念』においてレオナルドの壁画を評価する、以下のような批評において顕在化している。

しかし、このような壁や汚れたもの *telle autre chose maculée* の上には、一般的に諸理念 *des idées* を思い浮かべるだけの理由があるだけでなく、天才たちの多様性 *la diversité des génies* に応じてそれぞれが異なる諸理念を思い浮かべ *chacun en conçoit de différentes*、混乱としてしか見えないものが、それを見る者の趣味 *le Goût de celui en particulier qui la regard* に応じて精神 *l'esprit* のなかで解きほぐされ、形成されるのは確かである²⁹⁾。

ド・ピールはここで、レオナルドによって描かれた「汚れ」の価値について問いかけている。ド・ピールにとって、レオナルドの「汚れ」は、見る者の「趣味」に応じて変容し、「精神」のなかで「解きほぐされ、形成される」ものである。レオナルドによって残された「汚れ」のようなものは、観者の「趣味」に応じて変容することで、観者の「精神」のなかで「解きほぐされ、形成される」。換言すれば、ド・ピールは「完成」した作品が観者に提示する単数的な「理念」ではなく、壁に付着した「汚れ」のような「未完成の素描」が、観者の「精神」のなかで姿をあらわすときの複数の「諸理念」の構築を重視しているのだ。ラファ

エッロやブッサンのような「完全性」ではなく、レオナルドの「汚れ」のような「未完成の素描」を擁護すること。このような態度が含意することは、画家の支配的な論理が達成する〈完全性の美学〉ではなく、「未完成の素描」としての余白に、観者の「想像力」が闖入することを言祝ぐ〈未完全性の美学〉の表明にはかならない。そして、ド・ピールが〈完全性の美学〉ではなく〈未完全性の美学〉を標榜するとき、画家と観者の区別は曖昧化する。画家の論理だけではなく観者の受容が顕揚されるとき、画家による「技巧」を見出すことのできる注意深い観者は画家の「分身」となることで、未完成の余白に「想像力」を作用させるからである。

さらにド・ピールが画家の「分身」としての観者の介入を重視していることを裏付ける傍証として、「距離」の問題を指摘することが可能である。ド・ピールはそのレンブラント評において、観者とタブローのあいだの「距離」について検討を加えている。

彼〔レンブラント〕は、明暗法についての最高の知性を持っていた…レンブラントの場合、近くから見る les regarder de près と筆致が非常に際立っているが、適度な距離では dans une distance convenable、筆勢の正確さと色彩の調和 l'accord des Couleurs により、筆致は非常に統一的 très unies にみえる。このやり方はレンブラント特有のものである³⁰。

ド・ピールはレンブラントにおける「明暗法」について論じるにあたって、「近くで見る」ときは「筆致が非常に際立っている」のに対して、「適度な距離」をおくと「筆勢の正確さと色彩の調和」によって、タブローはとて「統一的にみえる」としている。つまり、レンブラントが「明暗法」についての「最高の知性」をもっていることを示唆するために、作品を鑑賞する観者の存在を仄めかすような「距離」の概念を召喚しているのである。言葉を変えれば、ド・ピールはレンブラントの「最高の知性」を評するときに「距離」の概念を持ち出すことによって、タブローを見つめる観者の存在を強調しているのだ。ラファエッロやブッサンのような作品ではなく、レンブラントのようにカンヴァスと観者のあいだの「距離」によって変容する「未完成」のタブローを評価すること。ド・ピールの絵画論が優先する事項は、作品それ自体に内在する「完全性」よりも、観者とタブローとの関係性の変容が生み出す外的な「効果」の出来にある。『絵画原理講義』において言明される以下の文章は、ド・ピールの絵画論が観者への修辞学

的な「効果」を称揚していることの紛れもない証左である。

真の絵画 la véritable Peinture とはいわば、私たちに驚かせる nous surprenant ことによって、私たちに訴える nous appelle 絵画である。私たちは、それが生み出す効果による力 la force de l'effet によってのみ、あたかもそれが何かを語りかけているかのように、それに近づかずにはいられないのである³¹⁾。

ド・ピールが「真の絵画」に認めることは「私たちに驚かせ」「私たちに訴える」ような「効果による力」を秘めた絵画である。「真の絵画」は「あらかじめ何かを語りかけているかのように」して、「近づかずにはいられない」という欲望を観者に掻き立てるだろう。このようにド・ピールの絵画論においては、画家の論理に閉じた「完全性」よりも、観者を「驚かせ」「訴える」ときの修辞学的な「効果」が顕揚されているのである。

本節においては、フレアール絵画論から影響を受けたド・ピールが単数的な「理念」を継承しつつも、それを複数的な「諸理念」へと変奏していったことを確認した。ド・ピールがフレアールの「理念」から離れることで重視したことは、観者への「効果」という問題系であった。観者への「効果」を主張するド・ピールの絵画論は、ラファエッロに代表される「最も完成した作品」よりも、レオナルドの「汚れ」のような「未完成な素描」を評価するものであり、そこでは、観者がタブローに向ける「想像力」の介在が歓迎されている。したがって、ド・ピールの絵画論は画家の論理に回収される〈完全性の美学〉よりも観者の参入を重要な要素とする〈不完全性の美学〉を標榜していたといえるだろう。

ド・ピール以前のフランス古典主義時代において、「完全性」の概念は王権やアカデミーの論理と密接につながっていた。王の偉大さの喧伝を使命としたアカデミーは、絵画をはじめとする美術作品に、王権と直截的に結びつくような「意味」を付与する必要があった。すなわち、王権の顕彰という単一的な「意味」に絵画を収斂させるために、作品は内在的な「完成」に閉じたものでなくてはならなかった。そこでは観者の「想像力」が作用する余地はあらかじめ排除されていただろう。そのような力学の中で、王権やアカデミーの外部から、在野の美術愛好家として登場したのがド・ピールにほかならない。ド・ピールはフレアールが提唱したような「完全性」の「理念」に与しつつも、他方ではその「完全性」から離反することによって、観者の「想像力」が介入するための空白を擁護したのである。それは一見すると、矛盾した議論に思われるかもしれない。しかしなが

ら、ド・ピールの絵画論におけるこのような両義性こそが、フランスの古典主義時代と啓蒙思想時代を架橋するための契機となる。美術史家ギーター・メイがいみじくも指摘しているように、「ド・ピールは古典主義時代の理論家よりも啓蒙思想時代の理論家との方が親和的」³²⁾であった。ド・ピールの絵画論が孕むアナクロニズムな射程によって、古典主義時代と啓蒙思想時代を接続するための回路が切り拓かれるのである。

3 未完全性の美学：ド・ピールとデイドロ

本節の目的は、デイドロの美術批評がド・ピールの影響下にあったことを示すことにある。まずはデイドロがド・ピールの絵画論から影響を受けていたことを示唆するものとして、以下のようなエピソードを紹介しておきたい。フィレンツェを訪れ、ラファエッロの絵画を鑑賞したときに、デイドロは以下のように述べている。そこではド・ピールの絵画論が繰り返し強調していた観者への「効果」という問題が前景化している。

どちらが偉大な画家なのか。イタリアに出向いて探しに行くラファエッロのように、袖を引っ張られて「さあこれだよ」と言われなければ、それと気づかずに通り過ぎてしまう vous passeriez sans le reconnaître ような画家と… 遠くからでもあなたを呼んでいる vous appelle de loin レンブラントのどちらが偉大なのだろうか³³⁾。

ここで時代背景を確認しておけば、ド・ピールの時代のアカデミーにおいては、ラファエッロが理想とされ、その後はラファエッロの規範を継承したプッサンがアカデミーの模範とされていた。すなわち、ラファエッロやプッサンが描くタブローはド・ピールの時代においては「完全性」を有した作品として言祝がれていた。しかしながらデイドロの時代では、そのようなラファエッロやプッサンの絶対性は崩壊しつつあった。ド・ピールをはじめとする「色彩」派の企てによって、「素描」に長けたラファエッロやプッサンだけではなく、「色彩」の魅力を知悉したルーベンスやレンブラントも評価されるようになったからである。このような意味において、ラファエッロのタブローであると気づかずに「通り過ぎてしまう」ことを伝えるデイドロの文章は、ラファエッロの作品が有していた

「完全性」の凋落を物語っていると見えるだろう。デイドロにとって、ラファエロの作品は「袖を引っ張られなければ」素通りしてしまうものであるのに対して、レンブラントのタブローは「遠くからでも」デイドロを「呼び止める」ものであった。デイドロが絵画に求めていたことは、ラファエロやブッサンといった巨匠たちの「完全性」ではなく、レンブラントのように観者の注意を「遠くからでも」惹きつける絵画だったのである。換言すればデイドロの美術批評は、画家が周到に構築するカンヴァス上の「完全性」ではなく、タブローが観者に惹起する「効果」に重きがおかれている。デイドロのこのような態度は、前節で確認したようにド・ピールがその絵画論において繰り返し強調していた、観者への「効果」という問題系と地続きにあるといえるだろう。

これまでデイドロとド・ピールの影響関係は断片的に粗描されてきたものの³⁴⁾、あまり詳細に論じられることはなかった。ギター・メイはデイドロとド・ピールの関係性をテキスト分析によって明らかにしているが、本節ではギター・メイの研究³⁵⁾を引き継ぎつつ、デイドロがド・ピールから何を借用したのかという影響関係を分析することにしたい。

まずは、デイドロがド・ピールの名を明示的にあげている箇所を確認しておこう。デイドロはジョルジョーネ（Giorgione, 1477頃-1510）について論じる際にド・ピールの名を以下のように用いている。

ド・ピールの証言によると、偉大な色彩主義者 grand coloriste であるジョルジョーネは年齢や性別の違いにかかわらず、すべての肌色を4つの主要な色から描いた³⁶⁾。

ここでデイドロはド・ピールの証言に基づきながら、ジョルジョーネは「偉大な色彩主義者」であるとの見解を述べている。続いてデイドロが典拠としているド・ピールの証言を確認してみると、ド・ピールはジョルジョーネについて以下のように語っている。

ジョルジョーネは、明暗法と全体の調和 l'harmonie du tout-ensemble をよく理解していた。彼は肌色に4つの主要な色しか使わず、その賢明な混合が年齢や性別の違いのすべてを作り出していた³⁷⁾。

一読すればわかるように、人物の「肌色」を「4つの主要な色」によって表現

し、「年齢や性別の違い」を描き分けている「偉大な色彩主義者」としてのジョルジョーネを称揚するデイドロの見解は、ド・ピールにはほぼ依拠している。さらに刮目すべきことは、デイドロはド・ピールを典拠とすることで、ジョルジョーネの「色彩」に焦点を当てていることである。デイドロとド・ピールに共通することは、ル・ブランをはじめとする「素描」派の権威に抗して、物質的・実践的なものとして貶められていた「色彩」を擁護することにある。絵画における「色彩」を重視する考え方をデイドロはおそらくド・ピールから引き継いでおり、このような傾向は「色彩」による「魔術」の「効果」について詳述するデイドロのシャルダン評³⁸⁾などにおいて本格的に展開されてゆくだろう。

また、デイドロがド・ピールから引き継いだものとして考えられるのは「距離」の概念である。前節でみたように、ド・ピールがレンブラント評において、カンヴァスと観者のあいだの「距離」の概念を導入していたことをここで想起しておきたい。そしてデイドロもまた、レンブラントを論じるにあたって「距離」の概念を以下のようにして召喚している。

2 種類の絵画がある。ひとつは、眼をできるだけタブローに近づけて *plaçant l'œil tout aussi près du tableau qu'il est possible*、はっきりと見る能力を失わないようにしながら、その距離で認識できるすべての細部において対象物を描写し、主要な形態と同じくらい慎重にこれらの細部を描き出すものである。[このようなタブローは] 観者がタブローから遠ざかる *le spectateur s'éloigne du tableau* につれて細部が失われていき、最後にはすべてが消えてしまう距離 *une distance où tout disparaît* に到達する。[中略] しかし、もう一つの絵画 *une autre peinture* がある。そちらもまた同様に自然のなかにあるが、ある特定の距離 *une certaine distance* においてのみ完全に自然を模倣するものである。いわば、ある一点でのみ模倣となるもの *imitatrice que dans un point* である。それは画家が自分で選んだ点であり、その点において画家は対象物のなかに見た細部だけを鮮明に強く描き出す。この点から遠ざかると何も見えなくなる。この点より近づけば尚更である。[中略] しかし、このような絵画を責めるべきではなく、それはかの有名なレンブラントの絵画なのである。この名前だけでも十分に賞賛に値する³⁹⁾。

デイドロがレンブラントについて論じながら、絵画を二種類に弁別するなかで重視することは、タブローと観者を媒介する「距離」と「眼」の問題であると

いうことに注目されたい。観者は「眼をできるだけタブローに近づ」かせることで「細部」を視認することができ、その「距離」で見えるすべての対象物を描写することができる。一方で「観者がタブローから遠ざかる」と「細部」は見失われ、最後には「すべてが消え去ってしまう」ような「距離」に達する。ディドロが想定する第一の絵画とは、カンヴァスと「観者」との「距離」を操作することによって、形態が変容するタブローである。一方でディドロが「もう一つの絵画」としているのは、画家が提示する「ある一点」においてのみ成立するものであり、その「ある一点」から私たちが離れてしまうと、観者は「何も見えなく」なってしまふものである。それは「画家が自分で選んだ点」であるため、そこではカンヴァスと観者のあいだの「距離」の介在は捨象されている。ド・ピールとディドロの両者が、タブローと観者のあいだにある「距離」を強調するとき、レンブラントの名をあげていることは一考に値するだろう。ド・ピールはレンブラントの作品において、「近くから見た場合」と「遠くから見た場合」の変容性を指摘しているのに対して、ディドロはレンブラントに関して画家が提示する「ある一点」からのみ見ることを推奨しているという違いこそあるものの、いずれにしても、両者はレンブラントの絵画について論じる際に「距離」の問題系を導入することで、カンヴァスに対峙する観者の存在に光を当てているのである。レンブラントを鑑賞するときカンヴァスと観者のあいだの「距離」に着目するというアイデアを、ディドロはおそらくド・ピールから借用しているのだ。

さらにディドロのド・ピールからの影響を示唆するものとしては、ド・ピールが「最も完成した作品」よりも「未完成の素描」を評価していたように、ディドロもまた観者の「想像力」の介入を歓迎するような〈未完全性の美学〉を首謀していたことである。たとえば「1763年のサロン」において、ディドロは「絵を描くときはすべてを描くべきであろうか。私の想像力によって補われるようなものを残しておいてください」⁴⁰⁾と述べており、そこでは画家の論理に閉ざされた〈完全性の美学〉よりも、観者の参入を歓迎する〈未完全性の美学〉への傾倒を看取することが可能である。ド・ピールが「美しい仕上がり」のためには随所で「手を抜くこと」の重要性を指摘していたように、ディドロもまた、観者の「想像力」が入り込むための余白を残しておくことを画家に進言しているのである。

またディドロが〈未完全性の美学〉を志向していたことの傍証として、ディドロが「下描き *esquisse*」を評価していたことを指摘することができるだろう。ディドロは「1767年のサロン」において以下のように述べている。

美しいタブローよりも美しい下描き *une belle esquisse* の方が好きなのはなぜだろう。美しい下描きにはより多くの生命があり、より少ない形があるからである。[中略] 凡庸なタブローも描けない若い学生が、素晴らしい下描き *une esquisse merveilleuse* を描けるのはなぜだろうか。それは、下描きは興奮と天才の作品 *l'ouvrage de la chaleur et du génie* であり、タブローは労働、忍耐、長い研究、そして芸術の熟達した経験の作品だからである⁴¹⁾。

ここでディドロは「美しいタブロー」よりも「美しい下描き」が「好き」であることの理由について自問している。ディドロによれば、「美しい下描き」には「美しいタブロー」よりも「より多くの生命」と「より少ない形」があり、それらを生み出すのは「労働、忍耐、長い研究」ではなく「興奮と天才」である。ド・ピールがラファエッロのような「最も完成した作品」よりも、レオナルドの「汚れ」を称揚していたように、ディドロもまた「労働、忍耐、長い研究」によって制作された「美しいタブロー」よりも、「興奮と天才」によって産出される「美しい下描き」を評価している。ディドロがド・ピールから継承したことのひとつは、「最も完成した作品」を賞賛するような〈完全性の美学〉ではなく、観者が「未完成の下描き」に価値を見出す〈不完全性の美学〉にあったのだ。

ディドロのこのような嗜好は、ディドロ自身が優れた観者であったことを証明するものにほかならない。ディドロの美術批評の核心とは画家の論理を追求することではなく、自らが注意深い観者になることで、タブローを再編成する画家の「分身」となることにある。ディドロは観者としての立場から画家の「分身」となることで、作品の余白に「想像力」を作用させ、独自の美術批評を構築した。本稿でディドロの美術批評を仔細に分析するほどの余裕はないが、かの有名な「ヴェルネ批評」において体现されていたことこそまさに、画家の「分身」となった観者がタブローの中をヴァーチャルに闊歩し、画布上の布置を「想像力」によって再配置してゆくときの〈不完全性の美学〉の実演にはほかならないだろう⁴²⁾。

以上のように、本節においてはディドロがド・ピールから借用したことについて分析した。そのことにより、ディドロはジョルジョーネといった個別の画家についての評価はもとより、「距離」「下描き」「想像力」といった問題系をド・ピールから継承することで、〈不完全性の美学〉を首謀していたことが明らかとなった。もちろん本節の議論だけでは、ディドロがド・ピールを典拠としていたことのすべてを浮き彫りにすることはできないし断定することもできないが、近代美

術批評を方向づけたデイドロの美術批評が、古典主義時代に活躍したド・ピールをひとつの着想源としていたことの一部は示せたのではないだろうか。

おわりに

以上、フランスの古典主義時代から啓蒙思想時代にかけての絵画言説をフレアール、ド・ピール、デイドロの絵画論を通して読解することで、当該時代を通貫するひとつの系譜の抽出を試みた。これらの系譜が提示するものは、当該時代の絵画言説史において、画家の論理に対して観者の受容が重要性を増してゆく過程にほかならない。それは言葉を変えれば、古典主義時代における〈完全性の美学〉から啓蒙思想時代における〈未完全性の美学〉への移行である。本稿がフレアール、ド・ピール、デイドロの三者を通して剔抉したことは、王政が凋落するなかで芽生えつつあった「公衆」の出現である⁴³⁾と同時に、王政や画家の論理だけでは懐柔することのできない観者による〈未完全性の美学〉の出来であった。

注

- 1) フレアールの絵画論についての先行研究は以下のものがある。Oskar Bätschmann, « Fréart de Chambray et les règles de l'art », *Revue d'esthétique*, 31/32 : *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 61-70 ; Daniel Dauvois, « L'idée en peinture au XVII^e siècle », *Canadian Art Review*, 37 (2), Québec, Association des universités d'art du Canada, 2012, pp. 27-36 ; 今村信隆「『諸学』としての絵画、『廷臣』としての画家：ロラン・フレアール・ド・シャンブレイの絵画論をめぐって」『絵画作品をめぐる言説史——17世紀フランス美学思想史の再検討』北海道大学大学院、2012年、19-32頁。
- 2) フレアールとド・ピールの影響関係について論じた先行研究としては以下を参照されたい。Gita May, « Diderot et Roger de Piles », *PMLA*, 85 (3), May, New York, Modern Language Association, 1970, pp. 444-455 ; René Démoris, « Peinture et science au siècle des Lumières. L'invention d'un clivage », *Dix-Huitième Siècle*, 31, Paris, Société Française d'Étude du Dix-Huitième Siècle, 1999, pp. 45-60 ; Daniel Dauvois, « L'idée en peinture au XVII^e siècle », *op.cit.* ; Karine Lanini, « L'imaginaire gelé : codes, règles et modèles dans les traités de peinture du XVII^e siècle », *Littératures classiques*, 45, Paris, Presses universitaires du Midi, 2002, pp. 309-322.

- 3) Gita May, *op.cit.*, p. 448. ギター・メイによれば、デイドロがド・ピールの名に言及するのは「1 回か 2 回だけ」であり、しかも、その引用の仕方は非明示的である。
- 4) Roland Fréart de Chambray, *Idee de la perfection de la peinture*, Le Mans, Jacques Ysambart, 1662 (Genève, Minkoff Reprint, 1973), p. 10. 以下、引用文は基本的には拙訳だが、既訳のあるものは適宜参照した。傍点 (・) は筆者による強調、括弧 [] は筆者による補足を意味する。なお本論文では、17 世紀フランスにしばしば散見される綴りの揺らぎ (i と j、i と y、n と v、s と z などの混乱) を改めることはしない。
- 5) *Ibid.*, p. 19.
- 6) *Ibid.*
- 7) *Ibid.*, p. 11.
- 8) *Ibid.*, p. 32.
- 9) 本論文においては“le Costûme”に対応する訳語として「適合性」を用いる。フレアールの絵画論に限らず、17 世紀フランスの絵画論における“le Costûme”の概念は一義的意味としての「衣装 le costume」に加え、「習慣・慣習」に相当する“la coutume”の意味も含意しており、対象となる人物・事物が年齢、身分、時代、気候に即して「相応しく」描かれているかという「適合性」の観点を多分に含んでいる。美学者の今村信隆も“le Costûme”に「適合性」の訳語をあてており、本稿もこれに従う。今村信隆、前掲、27 頁。
- 10) Roland Fréart de Chambray, *op. cit.*, p. 54.
- 11) *Ibid.*, p. 57.
- 12) *Ibid.*, p. 101.
- 13) *Ibid.*, p. 118.
- 14) Nathalie Heinich, *Du Peintre à l'Artiste: Artisans et Académiciens à l'âge classique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993 [ナタリー・エニック『芸術家の誕生——フランス古典主義時代の画家と社会』佐野泰雄訳、岩波書店、2010 年]。
- 15) Roland Fréart de Chambray, *op. cit.*, p. 72.
- 16) *Ibid.*, p. 75.
- 17) Roger de Piles, « L'Idée du peintre parfait », *Abrégé de la vie des peintres : avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait ; De la connoissance des desseins ; De l'utilité des estampes*, Paris, Muguët, 1699 (Paris, Gallimard, 1993), p. 13.
- 18) *Ibid.*, pp. 14-15.
- 19) Roger de Piles, *Dialogue sur le coloris*, Paris, Nicolas Langlois, 1673, p. 8.
- 20) *Ibid.*
- 21) Roger de Piles, *Cours de la peinture par principes*, Paris, 1708 (Paris, Gallimard, 1989), p. 169.
- 22) *Ibid.*

- 23) *Ibid.*
- 24) Roland Fréart de Chambray, *op. cit.*, préface.
- 25) Carole Benz, « L' 'artifice' dans le *Cours de peinture par principes* », *L'artifice dans les lettres et les arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 321.
- 26) Roger de Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Paris, Reimpression de l'Édition de Paris, 1677, p. 69.
- 27) Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait : de la connoissance des desseins ; de l'utilité des estampes*, Paris, Jacques Estienne, 1715, p. 69.
- 28) Roger de Piles, *Conversations*, *op. cit.*, p. 70.
- 29) Roger de Piles, « L'Idée du peintre parfait », *op. cit.*, p. 30.
- 30) Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, *op. cit.*, p. 427.
- 31) Roger de Piles, *Cours de la peinture par principes*, *op. cit.*, p. 8.
- 32) Gita May, *op. cit.*, p. 454.
- 33) Denis Diderot, *Œuvres esthétiques*, éd. P. Vernière, Paris, Garnier, 1959, p. 733.
- 34) たとえば、デイドロ研究の泰斗ジャック・ブルーストは「ド・ピールはデイドロに芸術家の技法について多くのことを教えた」と述べ、デイドロに影響を与えた人物のなかにド・ピールを加えている。Jacques Proust, *L'initiation artistique de Diderot*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1960, p. 230.
- 35) Gita May, *op. cit.*
- 36) Denis Diderot, *Œuvres esthétiques*, *op. cit.*, p. 811.
- 37) Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, *op. cit.*, p. 249.
- 38) デイドロのシャルダン批評についての文献は多いが、とりわけ以下を参照されたい。佐々木健一『フランスを中心とする十八世紀美学史の研究——ウァトーからモーツァルトへ』岩波書店、1999年、145-152頁；野口榮子『デイドロと美の真実——美術展覧会「サロン」の批評』昭和堂、2003年、172-183頁。
- 39) Denis Diderot, *Essai sur la peinture*, texte établi et présenté par Gita May, Paris, Hermann, 1984, p. 35.
- 40) Denis Diderot, *Salons de 1763*, texte établi et présenté par Jacques Chouillet, Paris, Hermann, 1984, p. 172.
- 41) Denis Diderot, *Salons de 1767*, texte établi par Annette Lorenceau et commenté par Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Paris, Hermann, 1984, p. 358.
- 42) 「ヴェルネ批評」に代表されるデイドロの美術批評が、画家の論理を追従するものではなく、むしろ、画家によって構成された布置を再編成するような観者のまなざしによって展開されたものであることを明らかにした研究としては以下を参照されたい。Stéphane Lojkin, *L'œil révolté : les "Salons" de Diderot*, Paris, Jacqueline Chambon,

- 2007；大橋完太郎『デイドロの唯物論——群れと変容の哲学』法政大学出版局、2011 年、199-205 頁；村山雄紀「観者のまなざし——ドニ・デイドロの美術批評における『瞬間』をめぐって」『WASEDA RILAS JOURNAL』第 8 号、2020 年、235-248 頁。
- 43) フランス啓蒙思想時代の絵画言説史における「公衆」の出現を追跡したものとしては以下の研究がある。Thomas Crow, *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, trad. par André Jacquesson, Paris, Édition MACULA, 2000 (New Haven & London, Yale University Press, 1985)；田中佳「美術における『公衆』の誕生——1740 年代後半の論争を中心に」『一橋論叢』第 131 号 2 巻、2004 年、145-163 頁。本稿はこれらの先行研究に導かれながら、啓蒙思想時代における「公衆」の誕生を、その前夜である古典主義時代にまで遡ることによって、画家と観者の区別が曖昧化される過程として再提示することを試みた。すなわち、画家の論理に収斂する〈完全性の美学〉から観者の受容を重視する〈未完全性の美学〉への移行として「公衆」の胎動を提示することが本稿の企図である。

[付記]

本論文は日本学術振興会特別研究員（21J10244）として助成を受けた研究成果の一部である。

（むらやま・ゆうき 早稲田大学文学研究科 博士後期課程／日本学術振興会特別研究員）