

アンドレ・フェリビアンの「記述」における「二重の宛先」

村山 雄 紀

## はじめに

本論文はフランス古典主義時代において活躍したアンドレ・フェリビアン (André Félibien, 1619-1695) の絵画論について分析するものである。フェリビアンは王立絵画彫刻アカデミーの名誉助言者、建築アカデミー書記などの公務をこなしつつ、多くの芸術論や評伝を執筆したが、なかでもとくに重要な仕事が王の祝祭や芸術作品の詳細を記録した「記述」(la description) のテキストである。フェリビアンの「記述」は、絵画作品という視覚的形象を言語によって再現することをめざしたものであり、それは古今の画家たちの生涯や作品について詳述した全10章からなる『古今の卓越した画家の生涯と作品についての対話集』<sup>(1)</sup>、個々の絵画作品について著述した『王のために制作された絵画や諸作品の記述集』<sup>(2)</sup>といった著作に収録されている。ラファエル・ローザンベールがすでに指摘しているように、フェリビアンの「記述」は、ヴァザーリやベロリといったイタリアの著述家たちの芸術論において展開されていたような、絵画作品という視覚的形象の言語的再現を志向する「エクフラシス」の伝統に位置づけられるものである<sup>(3)</sup>。本稿の目的はローザンベールの先行研究に基づきながら、フェリビアンの「記述」が志向していた読者層の宛先について検討することにある。具体的には、フェリビアンの「記述」が王権やアカデミーの顕彰といった「明示的な受け手」(destinataires explicites) の裡に「暗示的な受け手」(destinataires implicites) を秘匿していたこと、畢竟、フェリビアンの「記述」における「二重の宛先」(la double adresse) について明らかにすることをめざす<sup>(4)</sup>。

(1) André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, tome I-X, Paris, 1666-1688(Genève, Minkoff Reprint, 1972).

(2) André Félibien, *Recueil de Descriptions de Peintures et d'autre Ouvrages faits pour le Roy*, Paris, 1689(Genève, Minkoff Reprint, 1973).

(3) Raphael Rosenberg, « André Félibien et la description de tableaux : Naissance d'un genre et professionnalisation d'un discours », *Revue d'esthétique*, 31/32, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, p. 150. またフェリビアンの「記述」を従来の「エクフラシス」と差別化しながら、フェリビアンの「記述」における目的と特徴について仔細に分析した卓抜な研究としては以下を参照されたい。今村信隆『十七世紀フランスの絵画理論と絵画談義——語らんと沈黙の美術批評史』北海道大学出版会、2021年、252-279頁。

## 1. ル・ブランについての「記述」

ルイ14世の治下において王政の首席画家として君臨していたシャルル・ル・ブラン（Charles Le Brun, 1619-1690）の《アレクサンドロス大王の前のダレイオスの家族》（以下《ダレイオスの家族》とする〔図1〕）についての一節のなかで、フェリビアンは「記述」の意義を王に向けて以下のように提起している。

私はこのタブロー〔《ダレイオスの家族》〕についての不完全なコピー *une copie imparfaite* というよりも、別の絵画 *une autre peinture* を〔陛下に〕提示しようとしています。これは、オリジナルの線や色彩において、私たちが十分に注意深く見ていなかったものを示してくれるものなのです。<sup>(5)</sup>

フェリビアンによると、「記述」は「不完全なコピー」というよりも「別の絵画」を提示するものであり、観者が「十分に注意深く見ていなかったもの」を示してくれるものである。すなわち「記述」の目的は、視覚的なタブローを言語に翻訳することで、「オリジナル」に見劣りする「不完全なコピー」を提示することにあるのではなく、絵画を見つめる観者の知覚を補強することにあった。フェリビアン「記述」がめざすのは「オリジナル」の「不完全なコピー」ではなく、線や色彩について「私たちが十分に注意深く見ていなかったものを示す」という、観者の知覚の補助にある。



図1 《ダレイオスの家族》  
（1661年、ヴェルサイユ、ヴェルサイユ宮美術館）

(4) フェリビアンの絵画論における「二重の宛先」(la double adresse) について検討した先行研究としては、シュテファン・ゲルマーによる研究がある。ゲルマーの論考はフェリビアンのテキストを受容する読者層の「宛先」について考察するために有効な切り口を提示している。本論文は、ゲルマーが提示した問題を基軸に据えながら、フェリビアンの「記述」における「二重の宛先」についての分析を試みるものである。cf. Stefan Germer, « Les lecteurs implicites d'André Félibien ou pour qui écrit-on la théorie de l'art », *Revue d'esthétique*, 31/32, *op.cit.*, pp. 259-267 ; *Art, pouvoir, discours : La carrière intellectuelle d'André Félibien dans la France de Louis XIV*, trad. par Aude Virey-Wallon, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2016.

(5) Félibien, *Recueil de Descriptions*, *op. cit.*, p. 29. 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世紀フランスの文献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。

では、フェリビアン「記述」はどのようにして観者の知覚を誘導しているのだろうか。実際にフェリビアンが《ダレイオスの家族》について解説した、以下のような「記述」を参照しよう。

ダレイオスの女性である王妃はシシガンビスの背後にひざまずいている。彼女はペルシアの王妃のふさわしく、頭の上にティアアラを身につけている。彼女のマントは緋色 écarlate によって縁どられた紫色 pourpre をしている。<sup>(6)</sup>

ここでフェリビアンはとくに、ダレイオスの王妃が身につけているティアアラやマントといった装飾に着目することにより、王妃の特徴を描写している。このようにフェリビアン「記述」の目的のひとつは、群集として「配置」された登場人物たちの中から、特定の人物を同定するための装飾、とくに「色彩」へと観者の注意を惹きつけることによって、観者のまなざしを誘導することにある。《ダレイオスの家族》についてのフェリビアンの「記述」においては、「色彩」による人物の同定が前景化しており、それは以下のように敷衍されている。

アレクサンドロスのマントは、漆できており、黄色 jaune で飾り立てられている。王のマントは単に、王に相応しい布の金で織られた紫色 pourpre のマントであるというだけではなく、ヘパイスティオンが身につけている緋色 écarlate の色彩や、ダレイオスの王妃のマントの濃紫色 pourpre plus violette と調和 s'unir している。(中略) 王妃のマントは先ほど言ったように、濃紫色をしているが、青色 le bleu の部分はより明るく塗られており、薄汚れた青色 un bleu sale をしている乳母の衣服や、金で飾り立てられている水色 un bleu pasle のスタティラのマントとも完璧に調和 s'accorde している。<sup>(7)</sup>

フェリビアンはここで、各人物が身につけている衣服の「色彩」を仔細に描写することにより、人物を特定するとともに、タブロー内における「色彩」の全体的な「調和」を強調している。《ダレイオスの家族》についてのフェリビアンの「記述」においては、主題や物語を描くための人物の表情や動作という「主題の統一」(l'unité du sujet) のほかに、人物が身につけている衣装や装飾における「色彩の統一」(l'unité de la couleur) への言及が前景化しているのである<sup>(8)</sup>。フェリビアンの「記述」が「主題の統一」のみならず「色彩の統一」に着目することで、タブロー内における色彩同士の「調和」を主張していることは、以下のような「記述」においても確認する

(6) *Ibid.*, p. 33.

(7) *Ibid.*, p. 58.

ことができるだろう。

異なる太さの弦を協調 met en unisson させる楽器のように、彼〔ル・ブラン〕は不均一な濃さの色彩を共存させる unir ensemble ことのできる、この素晴らしい技術を発見した。なぜなら、色彩を変化させたり混ぜたりすることで、それらの色は無傷でも純粋でもなくなり、赤色 rouge を混ぜた緑色 un vert は白色 blanc を混ぜた青色 un bleu と調和 s'accorde するからである。それは、純粋な青色 le bleu pur と純粋な緑色 un vert pur は、それぞれの色に含まれる光の量的な不均衡さがあるために不協和 dissonance であるのに、この青が調和 un unisson（あえてこの語を用いるならば）として見出されるようになるのは、白色 blanc と赤色 rouge が残りの二つの色〔青と緑〕を変化させ、両者が協調 leur union に達するほどまでに強調しているからである。<sup>(9)</sup>

フェリビアンはル・ブランによる「色彩」の調整を「楽器」の調律に喩えながら、「色彩」同士の「調和」について言及している。緑色と青色はそれだけでは不協和な色同士であるが、白色と赤色を混ぜ合わせることにより、その異和は解消され、「調和」が生み出される。このようにフェリビアンの「記述」は、人物同士の位置関係を「色彩」同士の「調和」へと置換することによって、「オリジナル」の「不完全なコピー」としてではなく、観者の知覚を補綴するような「別の絵画」を志向していると言えるだろう。

## 2. 失われた「色彩」

前節では、ル・ブランの《ダレイオスの家族》についてのフェリビアンの「記述」を分析し、その特徴のひとつがカンヴァスにおける「色彩」の「調和」を見出すことにあることを確認した。本節では《ダレイオスの家族》の「記述」において、フェリビアンが「色彩の統一」を強調したことの原因について検討してみたい。

最初に指摘しておくべきことは、《ダレイオスの家族》に「色彩の統一」を見出すフェリビアンの身振りは、事後的に振り返ってみたとき、極めて例外的なものであったということである。

---

(8) 《ダレイオスの家族》における「主題の統一」については以下の文献で詳しく論じられている。望月典子「若き国王ルイ14世の表象——シャルル・ル・ブラン《アレクサンドロス大王の前のダレイオスの家族》」『フランス近世美術叢書V 絵画と表象II——フォンテーヌブロー・バンケからジョゼフ・ヴェルネへ』ありな書房、2016年、99-141頁。望月論文は《ダレイオスの家族》における「主題の統一」に限らず、母シガンピスがアレクサンドロス／ヘパイステイオンにひざまづく「瞬間」をめぐる時間表現、《ダレイオスの家族》がヴェルサイユ宮でヴェロネーゼの作品と対置されたことの原因など、多様な観点から《ダレイオスの家族》についての分析をおこなっており、本稿を執筆するうえで数多くの示唆を得た。

(9) Félibien, *Recueil de Descriptions*, op. cit., p. 57.

なぜなら、フェリビアンの「記述」よりも後になると、《ダレイオスの家族》は「主題の統一」の観点からは称賛の的となりつつも、「色彩の統一」という側面からはしばしば糾弾されていたからである。たとえば、ジョシュア・レノルズ（Joshua Reynolds, 1723-1792）はル・ブランのタブローをジェラルド・エデリンク（Gérard Edelinck, 1640-1707）による版画と比較しつつ、以下のようにして批判している。

今しがた問われているのは、ル・ブランのタブローにおける主要な光 la principale lumière であり、それはスタティラに降り注いでいる。画家は不用意にも、スタティラに水色 un bleu pâle の衣服を着させてしまっている。画家が金によってこの衣服を目立たせているのは確かである。しかしながらこれだけでは十分ではない。タブロー全体は重々しい印象を与えてしまっており、はじめに版画によって判断を下していた人びとにとっては、大きな落胆となってしまうだろう。<sup>(10)</sup>

レノルズはル・ブランのタブローにおける「主要な光」を問題にしなが、ル・ブランがスタティラに「水色」の衣服を与えてしまったことを批判しており、流通しているモノクロの版画から作品を判断していた人びとにとって、実際の絵画は「大きな落胆」となるに違いないと主張している。フェリビアンが先の引用文において賞賛していた、スタティラが身につけている「水色」のマントが、ここでは逆に論駁されていることがわかるだろう。すなわち、「主題の統一」において優れているル・ブランの作品について判断を下すには、モノクロの版画の方が適しており、実際の絵画を眼にしてしまうと「色彩の統一」の欠如が浮き彫りになってしまうとされているのである。

《ダレイオスの家族》における「色彩の統一」を欠点と見なす傾向は19世紀までの定説となっており、たとえば19世紀の美術史家シャルル・ブラン（Charles Blanc, 1813-1882）は、ル・ブランのタブローとエデリンクの版画を比較しつつ以下のように述べている。

しかしながら、よく考え抜かれたこのタブローは版画によって受ける印象に応えるものではない。ル・ブランは色彩主義者 coloriste ではなかった。ド・ピールの言葉にしたがえば、ル・ブランはヴェニスに行くような好奇心を持ち合わせてはいなかったのである。ル・ブランはタブローの明るい部分において、暖色の堂々とした色調 les tons chauds et fiers でまとめるかわりに、寒色の青白い布 une draperie d'un bleu froid et pâle を配置し、全体的印象を悪

(10) Joshua Reynolds, *Discours sur la peinture*, Paris, 1769-1790(1991), pp. 174-177, cité par Nicolas Milovanovic, « Le Roi et son peintre : La Famille de Darius de Charles Le Brun », *Revue de la Société des Amis de Versailles*, n°8, Paris, Société des Amis de Versailles, 2005, p. 175.

くしてしまっている。しかしながら、この欠点はエデリンクの知的な版画では消え去っている。<sup>(11)</sup>

美術史家ブランによれば、ル・ブランのタブローは版画が与えていたような印象に応えることができてはいない。それはル・ブランが「暖色の堂々とした色調でまとめる」箇所を「寒色の青白い布」を配置してしまい、「全体的印象を悪くしてしまっている」からである。ここでも、フェリピアンが絶賛していたような「色彩」の「調和」は逆に批判的となっており、ル・ブランのタブローにおける「色彩の統一」の欠如は、版画家であるエデリンクの「知的な版画」によって白黒に反転され救済されたことが述べられている。このように事後的に振り返って見たとき、《ダレイオスの家族》は「色彩の統一」においては糾弾されることが多く、《ダレイオスの家族》を「色彩の統一」の観点から評価しているフェリピアンの「記述」は極めて異例であったということがわかるだろう。

では、フェリピアンが《ダレイオスの家族》を「色彩の統一」から評したのはなぜだろうか。美術史家ニコラ・ミロヴァノヴィッチによると、《ダレイオスの家族》は18世紀を通じた度重なる修復作業によって、「色彩の統一」は劣化してしまったという事実を指摘しておかねばならない。《ダレイオスの家族》は1761年に初めて修復されているが、その修復前にタブローを鑑賞したルイ・デュラモー（Louis Durameau, 1733-1796）はダンジヴィレ伯爵（Comte d'Angiviller, 1730-1810）に宛てて、修復の必要性を以下のように訴えている。

昨年の11月に、私は謹んで伯爵に〔タブローを〕観察してもらうように促しましたが、これらのタブローは修復される必要があり、とくにル・ブランのタブロー〔《ダレイオスの家族》〕の色彩は多数の箇所にわたって細かい点が消えかかっています。<sup>(12)</sup>

このようにして、修復の必要性が指摘され、実際に修復が施された《ダレイオスの家族》であったが、早くもその27年後には劣化を見せはじめ、1788年3月には2回目の修復がジョゼフ・フェルディナン・ゴトフロワ（Joseph Ferdinand Godefroid）によって着手された。そのときの状況を記録した以下のような文書が残されている。

---

(11) Charles Blanc, *Histoires des peintres de toutes les écoles*, Paris, École française, 1865, p. 8, cité par Nicolas Milovanovic, *op. cit.*, p. 175.

(12) Lettre de Durameau au comte d'Angiviller du 3 mars 1788 ; Archives Nationales, 0<sup>1</sup> 1920-1 fol. 69, reproduit dans Leclair (Anne), *Louis Jacques Durameau (1733-1796)*, Paris, 2001, p. 315, n°15, cité par Nicolas Milovanovic, *op. cit.*, p. 176.

細心の注意をもって、《ダレイオスの家族》を洗淨するため、赤色 rouge を身につけてひれ伏した奴隷と、青色 bleu を身につけてひざまづく女性の修正箇所を取り除くために、200リール。<sup>(13)</sup>

ここで「青色を身につけてひざまづく女性」が具体的に誰を指しているのかを特定することはできないが、いずれにしても、フェリビアンが讚えていたような《ダレイオスの家族》における「色彩」の「調和」は積年の劣化と度重なる修復作業によって失われてしまったと推測することは可能であろう。

ミロヴァノヴィッチが指摘しているように、《ダレイオスの家族》における「色彩の統一」は18世紀を通じた度重なる修復作業によって劣化してしまった。このような意味において、《ダレイオスの家族》における「色彩」の「調和」を指摘するフェリビアンの「記述」は、フェリビアンの当初の意図を裏切るかたちで、オリジナルのタブローの「別の絵画」とはなりえずに、失われてしまったオリジナルの手触りを観者にストレートに伝える役割を果たしてしまっている。しかしながら、それは同時にオリジナルの「不完全なコピー」ともなっていない。なぜなら、フェリビアンの「記述」が志向することは、「十分に注意深く見ていなかったものを示す」という観者の知覚の補助にあるからだ。フェリビアンの時代において、ル・ブランの《ダレイオスの家族》における「色彩」に眼を向ける観者は稀であっただろう。王の栄光の「叙述」を第一の目的としていたル・ブランのタブローは、王の偉大な行動の「叙述」を可能にする「主題の統一」を存立基盤としていたため、タブローにおける「色彩の統一」は「主題の統一」を掻き乱す不純物として退けられていたからである<sup>(14)</sup>。《ダレイオスの家族》における「主題の統一」だけではなく、「色彩の統一」について詳述するフェリビアンの「記述」は、同時代の観者が「十分に注意深く見ていなかったものを示す」という点において、「主題の統一」を重視する王権やアカデミーの人びとが見ていたものとは「別の絵画」を提示したと言えるだろう。

以上のように、《ダレイオスの家族》を評するフェリビアンの「記述」は、視覚的形象の言語的再現という「エクフラシス」を超えて、観者が「十分に注意深く見ていなかったもの」、就中、カンヴァスにおける「色彩の統一」について喚起することを目的としていた。さらにそれは、同時代の観者の知覚を補強するのみならず、失われた「色彩」の煌めきを後代の観者に向けて届けるというアナクロニズムな機能も果たしている。フェリビアンの時代において、作品を実際に鑑

(13) Archives Nationales, 0<sup>1</sup> 1933 et 0<sup>1</sup> 1931, cité par Nicolas Milovanovic, *op. cit.*, p. 176.

(14) 《ダレイオスの家族》を中心とするル・ブランの画法が、王の「偉大な行動」を絵画によって「叙述」するために、タブロー内における「主題の統一」を重視することで、「色彩の統一」を軽視していたことについては以下の拙稿を参照されたい。村山雄紀「読むことと見ること——シャルル・ル・ブランの画法とその批判」、『表象・メディア研究』早稲田 表象・メディア論学会、第11号、2020年、63-84頁。

賞することのできる者は王権やアカデミーに關与する限られた階層の人びとであった。しかしながら、フェリビアン「記述」は、王権やアカデミーに与する特権的な階層向けのテキストでありながらも、作品を実際に見ることのできない同時代の観者にはもちろん、オリジナルの輝きを知る由もない現代の私たちにとっても確実に波及していると言える。

次節では、フランス古典主義時代を代表する画家であるニコラ・プッサン (Nicolas Poussin, 1594-1665) についてのフェリビアン「記述」について検討する。そこでは、ル・ブランについての「記述」がオリジナルの「不完全なコピー」ではなく「別の絵画」を志向していたように、プッサンについての「記述」も単なるプッサン礼讃には収斂しない射程を秘めていることが明らかとなるだろう。

### 3. プッサンについての「記述」

前節までは、ル・ブランの《ダレイオスの家族》における「色彩」の「調和」に言及するフェリビアン「記述」が、視覚的形象の言語的再現という「エクフラシス」を超えて、観者の知覚の補助として機能しており、それは失われてしまった「色彩」の手触りを事後的に想起させるための証言になっていることを確認した。そのことにより、ル・ブランのタブロー内における「主題の統一」のみならず「色彩の統一」を強調するフェリビアン「記述」には、単純なル・ブラン礼讃とは異なる含意が内包されていることを明らかにすることができた。

本節ではル・ブランのほかに、当時のアカデミーにおいて神格化されていたニコラ・プッサンについてのフェリビアンによる「記述」を分析対象とする。そこでは、フェリビアン「記述」がアカデミーによって主導されていたプッサン礼讃に加担しつつも、どのようにしてそこから距離をとったのかという「二重の宛先」を追跡することになるだろう。このようなプッサンをめぐるフェリビアン「二重の宛先」について考察するために、フェリビアンがプッサンの画法にふれながら絵画における「色彩」について言及した、以下のような論述を引用しておきたい。

とりわけ色彩の魅力 *les charmes du coloris* に囚われたままにならないように気をつけなくてはならない。(中略) だからこそ私は、プッサンのタブローについて、以下のことに注意してもらったのである。すなわち、この画家は人物の色彩において、人物たちがまるで現実のなかにいるかのように表象するように努めていたが、人物たちと、その人物を見る者のあいだに距離があるために、あいだに挟まれた空気によって、人物たちの光沢は抑えられ、肌色がそれほど生き生きしておらず、感じのよいものでもなくなっているのである。<sup>(15)</sup>

---

(15) Félibien, *Entretiens*, tome X, *op. cit.*, pp. 429-430.

ここで注目すべきは、フェリビアンはタブローにおける「色彩の魅力」に囚われることに警戒を促していることである。プッサンのタブローは人物がまるで「現実のなかにいるかのように」描かれているが、実際には、人物たちと観者のあいだには「距離」があるために、実物の「肌色」はもっと「光沢が抑えられ」ており「感じのよさ」も減退するはずだと、フェリビアンは主張している。つまり、「色彩の魅力」に耽溺することは絵画を見誤ることになってしまうと、フェリビアンは述べているのである。フェリビアンにみられるように、「色彩の魅力」に拘泥することの危険性を表明することは、当時のアカデミーにおいては共有された見解のひとつであった。たとえば、アンリ・テストランは同じくプッサンにふれながら、「色彩」に耽溺することの危険性について以下のように言述している。

これらの部分のいずれにおいても著名なプッサン氏は、色彩 la couleur の特別な研究に多少の時間を費やしたのちに腕を上げて舞い戻り、次のように主張するようになる。このような独特の応用は絵画の真の目的 le véritable but de la Peinture に到達することを妨げる障害 un obstacle にしかならない。原則にこだわる者が、実践による十分に見事な描画法を獲得するのである。<sup>(16)</sup>

テストランはここで、「色彩」の研究に拘泥することのないプッサンを讃えつつ、「色彩」は「絵画の真の目的」に「到達することを妨げる」ような「障害」にしかならないと明言している。フェリビアンが「色彩の魅力」に執着してしまうことを警戒していたのと同様に、テストランは「色彩」を「絵画の真の目的」を阻害する「障害」として断罪していることがわかるだろう。

フェリビアンやテストランの言説において確認できるように、当時のアカデミーにおいては「色彩」は「絵画の真の目的」から逸脱させる「障害」として忌避される傾向にあった。そのとき、プッサンが引き合いに出されることは注目に値するだろう。なぜなら、当時のアカデミーにおいて勃興していた「色彩論争」<sup>(17)</sup>の背景を鑑みれば、「素描」派の理念的支柱として崇拝されていたプッサンを支持することは「色彩」から距離をとることにほかならなかったからである。

17世紀フランス美術史研究の泰斗であるジュック・チュイリエによれば、当時のフランス画壇においてプッサンが顕揚されたこと背景には、スペインとの長い戦争とのあいだに醸成されたフランス国内におけるナショナリズムの隆盛とそれに付随する作品収集への欲望の高まりがあったという<sup>(18)</sup>。フランスにおけるナショナリズムと作品収集の高揚は、若きルイ14世の親政が開

(16) Henri Testelin, *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture mis en tables de préceptes avec plusieurs discours académiques*, Paris, 1696 (Genève, Minkoff Reprint, 1973), p. 35.

(17) 「色彩論争」に関しては以下の文献を参照されたい。Bernard Teyssède, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1957.

始されると加速度的に増し、王立絵画彫刻アカデミーは王の威信を広く喧伝するための芸術作品を大量に生産・収集すべく、模範となる画家としてプッサンをたびたび参照するようになった。1648年創設の王立絵画彫刻アカデミーは当初、有効的なプログラムを持ち合わせておらず、明確な指針を見出すことができずにいたが、コルベールの要求によって、一連のカンファレンスが定期的に開催されるようになると、ローマで活躍していたプッサンがフランスの歴史における最高の画家として顕彰されるようになり、プッサンの芸術と理論はアカデミーにおける基本的な参照点として影響力を増すこととなった<sup>(19)</sup>。プッサンは生前においてもフランス国内で存在感を示していたものの、その作品や画法が聖典として崇められるようになるのは、死後においてである。プッサン自身はローマに居住し続け、パリに滞在した期間はほんのわずかであったが、プッサンの画法はアカデミーの聖典となることで、フランスにおける国家顕揚のための理論的基盤となったのである。

このようにアカデミー内部とフランス国内の双方における「プッサン主義」の定着によって、アカデミーと王権は無媒介的に結びつくようになった。「素描」派の始祖であるル・ブランや「素描」派における理論的な模範とされたプッサンを顕揚するフェリビアン「記述」には、王権やアカデミーの強化へと向かう「明示的な受け手」としての宛先を認めることはできるものの、しかしながら同時に、ル・ブランの《ダレイオスの家族》に「色彩の統一」を見出すフェリアンの身振りには、王権やアカデミーの顕彰とは一線を画する「暗示的な受け手」としての別の宛先を指摘することが可能である。次節では、プッサンについてのフェリアンの「記述」が内包するもうひとつの宛先について検討してみたい。

#### 4. 理性と快樂のあいだで

前節ではフェリビアンによるプッサンについての「記述」が、アカデミーとフランス国内における「プッサン主義」の隆盛と軌を一にしたものであったことを確認した。本節では、プッサンを礼讃するフェリアンの「記述」を貫通している「理性」と「快樂」の両義性について論じることによって、王権やアカデミーの顕彰から距離をとるときの別の宛先について分析する。そのためにまずは、フェリビアンがローマ滞在中にプッサンの作品を間近で見たときの「記述」を引用しておこう。

私は多大なる快樂 beaucoup de plaisir とともに眺めていた。彼〔プッサン〕がどんなふう  
に振る舞って、その精神 son esprit のなかにその配置 les ordonnances を構成していた、こ

---

(18) Jacques Thuillier, *Nicolas Poussin*, Paris, Flammarion, 1994, p.145.

(19) *Ibid.*, p. 157 et 164.

の偉大かつ高貴な主題がカンヴァスに表象されるのかを。<sup>(20)</sup>

まずは、フェリビアンがプッサンの作品を「多大なる快樂」とともに眺めていた、という点に注目すべきであろう。フェリビアンは「偉大かつ高貴な主題」を表象するための「配置」がプッサンの「精神」においてすでに形成されていたという画家の構想力を讃えながらも、そのような「配置」を見つめている自分自身の「快樂」を強調している。すなわちこの引用文においては、「偉大かつ高貴な主題」の「配置」を「精神」において完成させていたという画家を讃える制作のレベルと、そのような「配置」を「多大なる快樂」とともに「眺めていた」という観者による受容のレベルが同時に俎上に載せられているのである。このようにプッサンをめぐるフェリビアン「記述」には、画家による制作上の「精神」と観者による受容上の「快樂」の共存を見出すことができる。画家は理性あるいは規則に従うべきかについて綴られた次の文章もまた、「精神」と「快樂」の両義性が画家と観者の問題として論じられていることを示唆するものにほかならない。

しかしながら理性 *la raison* が何を見せたとしても、まず守るべきは規則 *une règle* である。規則に従うことのない画家や規則から免除されている画家、たとえばティツィアーノ、パオロ・ヴェロネーゼ、ロンバルディア派といった画家たちの描く肌色は、他の画家たちよりもより快い *plus agréables* ものをもたらしているのは確かである。というのも、眼というものは、物事が理性の諸規則に従っていることを常に気にしているわけではないのである、少なくとも眼にとって快い *plaisent* ものである限りは。<sup>(21)</sup>

この一文では、画家における「理性」と観者における「快樂」が論述の対象となっており、「規則に従うことのない」あるいは「規則から免除されている」画家としてティツィアーノ、パオロ・ヴェロネーゼ、ロンバルディア派といった画家たちが取りあげられ、彼らが描く人物たちの「肌色」は他の画家たちよりも「眼にとって快い」ものをもたらすとされている。すなわちフェリビアンは、「理性」に従うものと「快樂」を希求するものという「眼」の両義性について言及することにより、画家における制作上のレベルと観者における受容上のレベルを同時に論じているのである。

このようにフェリビアン「記述」を貫いている「理性」と「快樂」の両義性は画家と観者の二重性として表出しており、それはプッサン自身にも符合する傾向である。プッサンはロラン・フレアール・ド・シャンブレイ (Roland Fréart de Chambray, 1606-1676) に宛てた書簡の中で、

(20) Félibien, *Entretiens*, tome I, *op.cit.*, p. 21.

(21) Félibien, *Entretiens*, tome X, *op.cit.*, pp. 429-430.

絵画の目的を以下のように定義しながら、タブローを見つめる観者の「快樂」について言及している。

これ〔絵画〕は太陽 Soleil の下で見出せるすべてのものを、いくつかの表面積に、線や色彩によってなされた模倣 une Imitation であり、その目的は快樂 la Délectation にある。<sup>(22)</sup>

ここでプッサンは絵画を「線や色彩による模倣」と規定しながらも、その目的は「快樂」にあるとしており、プッサンの絵画論においてもフェリビアン「記述」と同様に、画家の制作上における「理性」と観者の受容上における「快樂」がともに含意されていることがわかる。

さらにプッサンは「事物を見る二つの仕方」として「外観」(aspect)と「眺め」(prospect)を区別していたことを鑑みれば、プッサンによる視覚の区別は彼自身が内面化している「理性」と「快樂」の両義性を物語っていると言えるだろう。

事物を見る二つの方法があり……ひとつはそれらを単純に見ること、もうひとつは注意深く考えながら見ることだと知らなければなりません。単純に見るということは、事物の形と見られているものの類似を眼の中に自然に受け入れることにほかなりません。けれども、事物を考えながら見るとは、眼の中に単純かつ自然に形を受け入れることのほかに、この事物そのものを特別の集中力をもって、よく認識しようとする方法を探究することです。それゆえ、単なるアスペクトは自然現象とも言うべき作用であり、私がプロスペクトと呼ぶものが理性のなすべきことと言えます。プロスペクトは、次の三つ、すなわち事物を見分ける眼、視線、対象と眼との距離によって決定されます。<sup>(23)</sup>

プッサンはここで「事物を見る二つの方法」として、「単純に見ること」としての「アスペクト」と「注意深く考えながら見ること」の「プロスペクト」の二つに分けており、前者は「事物の形(フォルム)」を「眼の中に自然に受け入れること」であるのに対して、後者は「事物そのものを特別の集中力をもって、よく認識しようとする方法を探究すること」としながら、前者を「自然現象」に、後者を「理性」にそれぞれ結びつけている。プッサンが「アスペクト」を「眼の中に自然に受け入れること」という受容の問題に限定しているのに対して、「プロスペクト」を「よ

(22) *Correspondance de Nicolas Poussin*, Ch. Jouanny(ed.), Paris, 1968, p. 462, cité par Thomas Puttfarcken, « La reconstruction de la pensée de Poussin par les théoriciens de l'Académie », *Revue d'esthétique* 31/32, *op.cit.*, p.136.

(23) *Ibid.*, p. 143. 訳文は以下のものを使用した。望月典子『タブローの「物語」——フランス近世絵画史入門』慶應義塾大学三田哲学会叢書、2020年、29-30頁。

く認識しようとする方法を探究すること」という能動性の問題として両者を対比していることに着目すれば、「アспект」は観者の受容のレベルに収斂するものであるのに対して、「プロスペクト」は画家の制作上のレベルにも関与するものであると言える<sup>(24)</sup>。つまり、「アспект」は「単純に見ること」という「快樂」の問題に収斂するものであるのに対して、「プロスペクト」は「よく認識しようとする方法を探究すること」という「理性」の問題として区分されているのである。このように、プッサンについてのフェリビアン「記述」を貫いていた、画家の制作上における「理性」と観者の受容上における「快樂」という両義性の問題は、プッサン自身においても内在化された問題であった。

以上のように、「理性」に従属する「眼」と「快樂」に耽溺する「眼」という両義性は、プッサンとフェリビアンの双方にみられる傾向であり、彼らは「理性」と「快樂」のあいだで揺曳する「二重の宛先」によって引き裂かれている。プッサンとフェリビアンを介して浮かびあがる「二重の宛先」という問題はどのような射程にまで及ぶのだろうか。次節ではそのことについて詳述することにしたい。

## 5. 「公衆」の胎動

シュテファン・ゲルマーは「フェリビアンのテキストが構築する読者は必ずしも、それを実際に読んでいた読者とは一致しない」<sup>(25)</sup>という興味深い指摘をしている。ゲルマーによれば、フェリビアンはそのキャリアのなかで常に想定読者を変更しながら執筆しており、「明示的な受け手」の裡には必ず「暗示的な受け手」を忍ばせており、その結果として、17世紀における主要な絵画言説を統括していたアカデミーから自立することで、より広大で多様な「公衆」(un public)に訴えることができた<sup>(26)</sup>。このようなフェリビアンのテキストの目論みをゲルマーは「二重の宛先の戦略」(la stratégie de la double adresse)と呼んでいる<sup>(27)</sup>。ゲルマーが指摘するように、フェリビアンのテキストにおける「二重の宛先」のうち、「明示的な受け手」は王権の実権や財政を掌握していた宰相マザラン、大蔵卿フーケ、財務総監コルベールといった政治家、もしくはル・ブランやプッサンといったアカデミーの主要メンバーたちである。テキストの出版や販促は王権あるいはアカデミーによって主導されるものであるため、「明示的な受け手」は彼らに設定されることで、フェリビアンのテキストも影響力を拡大することができた。しかしながら、表向きの「明示的な受け手」はそのような特権階層でありながらも、フェリビアンの「記述」における「暗

(24) 望月典子、同上。

(25) Stefan Germer, « Les lecteurs implicites d'André Félibien ou pour qui écrit-on la théorie de l'art », *op.cit.*, p. 259.

(26) *Ibid.*, p. 260.

(27) *Ibid.*

示的な受け手」は王権やアカデミーの埒外に置かれた「公衆」であった。

前節までの議論で明らかになったように、フェリピアンの「記述」には、ル・ブラン礼讃やブッサン礼讃といった王権やアカデミーの論理を強化する方向性だけでなく、そのような権力システムの外部に存在する観者への目配せが常に秘匿されていた。たとえば、「色彩の統一」という観点からル・ブランを顕彰したフェリピアンの「記述」には、「素描」の理念が専制的に支配していたアカデミーの磁場に「色彩」という不純物を混入させることによって、タブローを権力システムから観者のもとへと奪還することが企図されていた。すなわち、「明示的な受け手」はル・ブランをはじめとする王権やアカデミーのメンバーでありながらも、「暗示的な受け手」は「色彩」を擁護する反ル・ブラン派のメンバーたちへと向けられていたと考えることができるのである。フェリピアンはこのような「二重の宛先の戦略」によって、ル・ブランを代表格とする「素描」派の陣営のみならず、「色彩」派の急先鋒として頭角を現していたロジェ・ド・ピールをも照準に捉えていた。以下の一文は、フェリピアンによるそのような「二重の宛先の戦略」が功を奏したことのまぎれもない証左である。ド・ピールは自身がラテン語からフランス語に翻訳したシャルル＝アルフォンス・デュフレノワ (Charles-Alphonse Du Fresnoy, 1611-1668) の『絵画論』の注釈において、画家たちが知っておくべきテキストを年代順に列挙しながら、そこにフェリピアンの「記述」を付け加えている。

数多くの現代人は〔絵画について〕書いているが、それらの多くは十分に成功することはなく、目的に到達することなく迂回ばかりをして、多くを語りながらも実のところ何も語り得ていない。しかしながら、レオナルド・ダ・ヴィンチのように（まともではないが）、幸いにも成功しているものも存在する。ポール・ロマスの著作も多くの部分において良書であるが、言説は少しばかり散漫であり退屈である。さらに、ジャン・バティスト・アルメニーニ、フランシスクス・ユニウス、シャンブレイ氏の著作もまた、少なくとも序文を読んでもみることをおすすめする。フェリピアン氏がル・ブラン氏の手によるアレクサンドロスについて書いたものも忘れるべきではない。この著作は雄弁であることに加え、彼が打ち立てた美しきタブローを制作するための基礎は非常に強固である。これはもうほとんど、ひとりの画家が蔵書とすべきものである。<sup>(28)</sup>

ここでド・ピールは、ル・ブランのタブローについてのフェリピアンによる「記述」に言及しながら、それらをレオナルドやシャンブレイの絵画論と同格に扱い、フェリピアンを「雄弁であ

---

(28) Roger de Piles, *L'art de peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy, traduit en français avec des remarques nécessaire et très amples*, Paris, 1668, p. 83.

る」として、フェリビアンが構築した理論を「美しいタブローを制作するため」の「基礎」であると評している。このようにフェリビアンの「記述」は「素描」派の牽引者であるル・ブランを賞賛するものでありながらも、ル・ブランと対立した「色彩」派の代表格であるド・ピールにも影響を与えており、フェリビアンはその「二重の宛先の戦略」によって、「素描」派と「色彩」派とに引き裂かれつつあったアカデミーを調停しつつその両者に波及しながら、自らのテキストの読者層を拡大していったと言えるだろう。

またブッサンの「記述」に関してもフェリビアンは、画家の「精神」において「偉大かつ高貴な主題」についての「配置」が完成されていることを讃えつつも、それらの「配置」を眺める観者の「快樂」をも考慮に入れることによって、画家の制作上における「理性」と観者の受容上における「快樂」を同時に俎上に載せていた。フェリビアンは観者の「眼」を「理性」に従わせるのではなく、観者の「眼」を悦ばすような「快樂」の介入を強調することによって、王権やアカデミーのメンバーといった教養人たちを「明示的な受け手」としつつも、「暗示的な受け手」としての「公衆」を密かに捉えていたのである。以下の一節は、このような「二重の宛先の戦略」を採用するフェリビアンの「記述」が、一方では王族や宮廷人といった特権階級を、他方ではそのような圏域から締め出された「公衆」を相手にしていたことを物語っている。

私たちはタブローを異なる仕方<sup>29</sup>で判断する。なぜなら第一に、すべてのひとは自らの意見を事物の類似 la ressemblance des choses に基づいて述べるからである。だから無知な人びと les ignorans はタブローにおいてうまく模倣されていると見たものについて自由に判断する。(中略) 一方で博識な人びと les sçavans は、作り手による完璧な模倣 la parfaite imitation や学識 la science によって判断を下す。この博識な人びとは画家たちであり、あるいは芸術理論についての完璧な考えを持ち合わせている人びとである。<sup>(29)</sup>

フェリビアンは「無知な人びと」と「博識な人びと」という二類型を持ち出したうえで、前者が「うまく模倣されていると見たもの」について「自由」に作品を「判断」するのに対して、後者は「作り手」による「完璧な模倣」や「学識」に基づいて作品についての「判断」を下すと主張している。すなわちフェリビアンは、「無知な人びと」と「博識な人びと」という二類型に弁別することによって、観者を一括りにすることなく、その多様性を擁護しようとしているのである。換言すれば、フェリビアンは作品の受容が「芸術理論」に通じている「博識な人びと」に限定されてしまうことを忌避しながら、作品の良し悪しを「自由」に「判断」することのできる「無知な人びと」を捨象することなく、議論の中に秘かに忍ばせているのである。このような意味に

(29) Félibien, *Entretiens*, tome III, *op. cit.*, p. 293.

において、フェリピアンは「記述」は観者を「博識な人びと」に限定しようと試みた、先行世代のロラン・フレアール・ド・シャンブレイ (Roland Fréart de Chambray, 1606-1676) やル・ブランの理論とは一線を画するであろう。たとえばフレアールは『絵画の完全性についての理念』のなかで絵画における諸要素を類別しながら、「扱われている主題の各人物それぞれに固有の相応しさ *convenance*」としての「適合性」(le *Costûme*) の概念を最上位に定位している<sup>(30)</sup>。「相応しさ」という言葉が使用されていることから類推できるように、フレアールが規定する「適合性」とは、描かれたものが扱われている主題と「適合」しているかどうかという、外在的な事実やテキストとの照合を前提としている。フレアールは「適合性」の概念を最上位におくことによって、観者を「博識な人びと」に限定したと言える。同様にル・ブランの画法は、『ダレイオスの家族』が典型的であるように、絵画によって王の栄光を「叙述」することを第一の目的としていた。ル・ブランは劇詩論を絵画に応用することで、王の偉大な行動を「叙述」するための「持続」を絵画に導入し、「瞬間」としての画布を「持続」としての舞台に変換することによって、王権の顕彰に奉仕することを目論んでいた<sup>(31)</sup>。ル・ブランの絵画論が想定する観者もまた、王の栄光を「叙述」するために画布上に張り巡らされたアトリビュートやアレゴリーを読み解くことのできる「博識な人びと」に限定されていたと言えるだろう。それに対してフェリピアンの「記述」は、王権やアカデミーの論理に与する「博識な人びと」を「明示的な受け手」としつつも、そのような既得権益の制度からはじき出されてしまう「無知な人びと」を「暗示的な受け手」とすることで、想定読者の刷新を企図していた。一方で「博識な人びと」を想定読者とし、王権やアカデミーの教化・強化に貢献しながら、他方ではそのような教条主義・教養主義からは距離をとることで、フェリピアンは「芸術理論」に明るくない「無知な人びと」を擁護するような態度を表明した。フェリピアンが採用した「二重の宛先の戦略」は絶対王政のフランス古典主義時代において、「公衆」の胎動を察知することをもたらしただのである。

## 結びにかえて

本稿を締め括るにあたり、フェリピアンが「記述」を執筆していた時期から約1世紀近くが経過した、18世紀後半のアカデミーにおいて開催されていた「サロン展」での言説を引用したい。そこでは、フェリピアンが臍げに捉えていた「公衆」の胎動が確かな形態を備え誕生したことを

(30) Roland Fréart de Chambray, *Idee de la perfection de la peinture*, Le Mans, Jacques Ysambart, 1662 (Genève, Minkoff Reprint, 1973), p. 54. フレアールの絵画論における「適合性」の概念については以下の文献を参照されたい。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。

(31) ル・ブランの画法が、王の栄光を「叙述」するために「瞬間」としての画布を「持続」としての舞台に変換していたことについては、別稿で論じたことがある。村山雄紀、前掲、67-75頁。

確認することができる。18世紀後半のアカデミーにおいては多種多様な「公衆」が蝟集していた。「サロン展」に頻繁に出入りしていたルイ・カロジス・カルモンテル (Louis Carrogis Carmontelle, 1717-1806) による以下の証言は、「サロン展」に集う「公衆」の相貌を雄弁に描き出している。

サロンがオープンし、群衆 la foule が入場するために押し寄せています。多様な運動が観客 le spectateur を揺り動かしています！自惚れている人びとは、最初に自分の意見を述べただけです。退屈さによって突き動かされている人びとは目新しい見せ物 un nouveau spectacle だけを探し歩いています。絵画を単なる商売の道具としてしか見ていない人びともいて、彼らは支払われる金額の査定だけに関心があります。また、たっぷりと時間をかけておしゃべりに興じることを望んでいる人びともいます。愛好家 amateur は熱狂した眼 un œil passionné で絵画を吟味していますが、その眼は濁っています。鋭い眼 un œil perçant の画家たちもいますが、彼らは嫉妬深く執着しています。凡人は陽気だが愚かな眼 Un œil ériant をしています。階級の低い人びとは、自分たちの趣味を巨匠の趣味に合わせながら、著名人の判断が自分の判断を決定してくれるのを待ちわびています。とりわけ、多くの若い事務官、商人、書生たちは均一的で、毎日の、うんざりする仕事に従事しており、美の感情を失ってしまうに違いありません。ところが、芸術家が寵愛を買おうとしたのはこんな人物たちなのです。<sup>(32)</sup>

カルモンテルが些か興奮した声色で述べているように、18世紀の「サロン展」においては玉石混淆の「群衆」が押し寄せ、専門家や「愛好家」、商人や画家など多彩な人びとが来場していた。そこでは「熱狂した眼」、「鋭い眼」、「愚かな眼」など、それぞれの目的充足のために訪れた種々雑多な「眼」が蠢いていた。カルモンテルの言説が描き出しているのは、フェリビアンが「無知な人びと」と「博識な人びと」の二類型で捉えようとしていた観者が、掴みどころのない巨大な「公衆」と化した状態である。フェリビアンが「記述」を執筆していた17世紀後半のフランスでは、タブローを鑑賞する「公衆」の存在はまだ萌芽的なものに過ぎなかったであろう。しかしながら、それから1世紀近くが経過した18世紀後半の「サロン展」には、フェリビアンが「二重の宛先の戦略」によって微かに粗描していた観者の類型が、多種多様な「公衆」となり姿を現している。フェリビアンが「理性」と「快楽」のあいだで捉えた「公衆」の胎動は、後続世代のひとりであるド・ピールによって理論化され、さらに後年になると、ラ・フォン・ド・サン＝ティエンヌ

(32) Louis Carrogis Carmontelle, *Le Frondeur ou Dialogues sur le Salon par l'auteur du Coup-de-patte et du Triumvirat*, s. 1, 1785, p. 1, cité par Thomas Crow, *La peinture et son public à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, trad. par André Jacquesson, Paris, Édition MACULA, 2000(New Haven et Londres, 1985), p. 26.

(Étienne La Font de Saint-Yenne, 1688-1771) による「匿名批評」、ジャン＝バティスト・デュボス (Jean-Baptiste Dubos, 1670-1742) による絵画論、ドニ・デイドロ (Denis Diderot, 1713-1784) による「サロン評」などにみられるように、「公衆」を主役とする絵画論が表舞台に続々と登場するようになる。「二重の宛先」のあいだで揺れ動いたフェリビアン（フェリビアン）の「記述」は、王権とアカデミーの論理に支配されていた古典主義時代においてすでに、「公衆」の誕生を敏感に察知していたのである。

#### 掲載図版

(図1) Charles Le Brun, *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*, 1661, 298×453cm, Versailles, Château de Versailles.

#### 図版出典

(図1) WIKI ART

<https://www.wikiart.org/en/charles-le-brun/1280px-charles-le-brun-les-reines-de-perse-aux-pieds-dalexandre-dit-aussi-la-tente-de-darius>

(最終アクセス日 2021/10/13)

\* 本稿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。