

接触の瞬間

——ロジェ・ド・ピールの絵画論における視覚と触覚の両義性をめぐって——

村 山 雄 紀

The Moment of Contact ——The Ambiguity between Vision and Touch in the Theory of Painting of Roger de Piles——

Yuki MURAYAMA

Abstract

This study examines Roger de Piles' (1635-1709) painting theory in the French Classicism period, in terms of the relationship between vision and touch. We first analyze the debate about rank between sculpture and painting that was active at the Royal Academy of Painting and Sculpture, founded in 1648. This controversy is used as a starting point to discuss de Piles' theory of painting.

In the first chapter, we focus on the debate between sculpture and painting, which was frequently discussed at the conferences organized by the Academy at that time. When discussing the superiority or inferiority of sculpture and painting, the Academy often paralleled ancient and modern. This chapter focuses on the relationship between the ancient and modern, sculpture and painting through a discussion of Georges Guillet de Saint Georges (1624-1705), Charles Le Brun (1619-1690), and Michel Anguier (1612-1686), among others. Through these considerations, this study clarifies de Piles' position.

In the second chapter, we confirm that de Piles' theoretical discourse favors visual effects. In his theory of painting, "color" and "chiaroscuro" are established as visual elements, and he succeeded in overturning the conventional discourse by positioning the method of "chiaroscuro" at the node of the transition from "drawing" to "color."

The third chapter examines de Piles' the descriptions of Rubens' *The Continnence of Scipio* and *Susanna at Her Bath* by de Piles, which focuses on the "moment of contact." However, these reviews are at odds with the theoretical discourse on de his position of visual centeredness identified in the previous chapters. This chapter highlights that both the visual and the tactile in de Pile's theory of painting are interrelated.

Through these considerations, the similarities and differences between de Piles and the discourse of the Academy are demonstrated.

はじめに

本論文はフランスの古典主義時代に活躍したロジェ・ド・ピール (Roger de Piles, 1635-1709) の絵画論を視覚と触覚の両義性の観点から考察するものであり、そのためにまずは、1648年に創設された王立絵画彫刻アカデミー (以下、アカデミーと略記) で繰り広げられていた、彫刻と絵画についての位階論争 (パラゴーネ) を分析対象とする。この論争を切り口とすることで、ド・ピールの絵画論における理論的言説と作品記述の双方をアカデミーの文脈と照らし合わせながら論じることが本論文の目的である。

第1節では彫刻と絵画の位階論争を分析対象とする。アカデミーは彫刻と絵画の優劣について議論する際、

しばしば古代と近代の比較を並行させていた。本節はジョルジュ・ギエ・ド・サン＝ジョルジュ (Georges Guillet de Saint George, 1624-1705)、シャルル・ル・ブラン (Charles Le Brun, 1619-1690)、ミシェル・アンギエ (Michel Anguier, 1612-1686) といった論者が〈古代－彫刻〉と〈近代－絵画〉のどちらを優遇したのを整理することにより、ド・ピールの立場を明確にすることを目的とする。

第2節ではド・ピールの理論的言説が視覚的効果を優遇していたことを確認する。ド・ピールの絵画論において視覚的要素として定立されているのは「色彩」と「明暗法」だが、ド・ピールは「素描」から「色彩」へと移行するときの結節点に「明暗法」を位置づけることによって、従来の言説を転覆することに成功した。本節では、ド・ピールの理論的言説が視覚中心主義の立場を表明するものであったことを明らかにする。

第3節では「接触」を主題とするルーベンスの《スキピオの自制》と《スザンナの水浴》についてのド・ピールの作品記述を分析対象とする。これらの論評において、ド・ピールは「接触」の「瞬間」をめぐる議論を展開しているが、このような「接触」の介在に着目するド・ピールの作品記述は、前節までに確認した視覚中心主義を首謀するド・ピールの理論的言説と齟齬をきたすものであることを指摘する。

本論文はこれらの考察を通じて、ド・ピールとそれまでのアカデミーにおける言説との類似・差異を示すことを最終的な目的としたい。

1. 彫刻と絵画

本節ではド・ピールが活躍したフランスの古典主義時代における彫刻と絵画の関係性について考察する⁽¹⁾。王立絵画彫刻アカデミーという名称が象徴するように、当時の芸術論においては、彫刻と絵画を並列したうえで議論を重ねることが頻繁におこなわれていた。たとえば、1689年11月5日にアカデミーの歴史学者であったジョルジュ・ギエ・ド・サン＝ジョルジュは、彫刻家ジャック・プルー (Jacques Prou, 1655-1706) によって制作された、彫刻家と画家が意見交換をする場面を描いた浅浮き彫り《絵画に王のメダルを見せる彫刻》(図1) について、以下のように述べている。

「…」しかしながら、彫刻家の大理石と画家の画布の上では、主題が実にさまざまな表現で心地よく扱われるため、アカデミーで培われた彼らの才能の豊饒さには感嘆するほかない。なぜなら、一方の筆と他方の鑿は巧妙に異なる経路で同じ目的に向かい、主題を変えるどころか、新たな力を与え、新たな美しさを加えるからだ。⁽²⁾

サン＝ジョルジュはここで、彫刻と絵画は「同じ目的」に向かって「異なる経路」から到達することを強調している。すなわち、画家の筆と彫刻家の鑿は「異なる経路」から「同じ目的」に至ることになるのだ。



図1 ジャック・プルー《絵画に王のメダルを見せる彫刻》

(1) フランスの古典主義時代から啓蒙思想時代にかけての彫刻と絵画の関係性については以下の文献で詳しく論じられている。リヒテンシュタインはそこでド・ピールをはじめとする古典主義時代の絵画論を触覚と視覚、彫刻と絵画、素描と色彩の関係性として捉え直しながら議論を展開している。Jacqueline Lichtenstein, *La tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 2003.

(2) « [...] mais le sujet est traité sur le marbre du sculpteur et sur la toile du peintre avec une si agréable variété et sous de si différentes expressions, qu'on ne peut trop admirer la fécondité des talents qui se cultivent dans l'Académie; car enfin, le pinceau de l'un et le ciseau de l'autre vont ingénieusement au même terme par des routes diverses, et loin d'altérer le sujet, ils lui donnent de nouvelles forces et y jettent de nouvelles beautés. », *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'académie royale de peinture et de sculpture, publiés d'après les manuscrits conservés à l'École Impériale des Beaux-Arts*, Paris, J.B. Dumoulin, 1854, tome I, p. 214; Jacqueline Lichtenstein, *La tache aveugle, op.cit.*, pp.29-30. 以下、本論文における引用文はすべて拙訳であり、[...] は引用者による省略、[] は引用者による補足、傍点は引用者による強調を意味する。

さらにサン＝ジョルジュが重視するのは、彫刻と絵画を他芸術から差別化し、両者を対等に顕揚することである。サン＝ジョルジュは前景（彫刻家の女神と画家の女神）と後景（ピラミッドや凱旋門などの建造物）における筆致の違い⁽³⁾を指摘しながら、プルーは「彫刻と絵画の長所を晶昇して褒め称えている」⁽⁴⁾と述べている。サン＝ジョルジュが指摘するように、プルーの作品にはピラミッドや凱旋門といった古代の建造物は描かれてはいるものの、それらは前景の彫刻や絵画に比べて後景に退いており、彫刻や絵画の筆致と比べると、髷や凹凸に乏しい簡略化された描かれ方をしている。すなわちサン＝ジョルジュは、プルーが建造物を彫刻の女神や絵画の女神よりも平面的に描いていることに着目することで、プルーの作品が建築に対する彫刻と絵画の優位性を顕彰しようとしていると結論しているのだ。サン＝ジョルジュはここでプルーの作品を通して、王の栄光の喧伝のためにアカデミーが制作すべきものは彫刻と絵画にほかならないことを宣言しているといえるだろう。

このようにプルーの作品をめぐるサン＝ジョルジュの議論を特徴づけるものは、他芸術から差別化された彫刻と絵画の平等性であり、サン＝ジョルジュはそのことを以下のようにして強調している。

「…」このことから、両者「彫刻の女神と絵画の女神」が互いに優劣をつけずに親しげに接していることがわかる。二人の姉妹は素描 *dessein* という共通の起源から、常に親密な関係の中で賞賛に値する親しさによって結ばれており、互いに嫉妬を感じさせることなく、機会に応じてあるときは一方に、あるときは他方にそれぞれが尊敬し合っているのである。その結果、両者「彫刻の女神と絵画の女神」はここで相談し合い、互いにアドバイスをしているのであって、それは積極的な命令ではないのだ。⁽⁵⁾

サン＝ジョルジュによれば、彫刻と絵画という「姉妹」は「相談し合い、互いにアドバイスをする」関係であり、そのどちらか一方が優位に立つような命令関係は好ましくはない。すなわち、「素描 (*dessein*)」⁽⁶⁾という互いに「共通の起源」をもった彫刻と絵画という「姉妹」は、王の偉大さを表象するために互いに手を取り合い協働するべきであり、ここでは両者の完全なる平等性が主張されているといえるだろう。

しかしながら注意すべきことは、サン＝ジョルジュが彫刻と絵画という「姉妹」の平等性を強調する一方で、現実においては両者のあいだには不均衡が存在していたことである。当時のアカデミーにおいて実際に優遇されていたのは絵画であり、そのことはアカデミーによるコンフェランスの開催回数が物語っている。1667年から1679年にかけて、絵画についてのコンフェランスは28回開催されていたのに対して、彫刻についてのコンフェランスはわずか9回にとどまっていた⁽⁷⁾。その結果、アカデミー内においては彫刻よりも絵画の優位性が認識されるようになった。この不釣り合いの要因は純粋に物理的な理由によって説明することができる。すなわち、アカデミーのコンフェランスは常に分析対象となる作品をサロンや教室に持ち込んだうえで行われていたため、彫像よりも絵画の方が明らかに会場に運びやすく分析が容易だったからである⁽⁸⁾。

このように当時のアカデミーにおいて、絵画についてのコンフェランスは彫刻についてのそれを圧倒しており、絵画は彫刻よりも優遇されていたように思われるが、そのことにより、彫刻が冷遇されていたと断定する

(3) *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'académie royale de peinture et de sculpture, publiés d'après les manuscrits conservés à l'École Impériale des Beaux-Arts*, Paris, J.B. Dumoulin, 1854, tome II, p. 84.

(4) *Ibid.*, p. 85.

(5) « [...] ; ce qui montre qu'elles se traitent d'un air familier, sans aucune conséquence de supériorité ; que ce sont deux sœurs qui, ayant tiré leur commune origine du dessein, demeurent toujours unies dans une société étroite, par une familiarité louable, sans concevoir jamais aucune jalousie pour les avantages particuliers qui, selon les occasions, sont déferés tantôt à l'une, tantôt à l'autre ; de sorte qu'elles se consultent ici pour se donner un avis réciproque et non pas un ordre positif. », *ibid.*, p. 83 ; Jacqueline Lichtenstein, *La tache aveugle*, *op.cit.*, p.32.

(6) 17世紀フランスにおいて「構想」を意味する“*dessein*”と「デッサン」を意味する“*dessin*”の綴りはしばしば不分明なまま使用されていた。望月典子「17世紀フランスにおける彫刻と色彩にについての試論——ロジェ・ド・ピールによるズンボの着色蝋彫刻の評価を中心に——」『芸術学』24、2020年、173頁。以下、本稿では「構想」と「デッサン」の双方を含意する訳語として「素描」を用いる。

(7) Jacqueline Lichtenstein, *La tache aveugle*, *op.cit.*, p. 37.

(8) *Ibid.*

のは拙速に過ぎるだろう。なぜなら、アカデミーの教育現場において彫刻は絵画よりもむしろ重宝されていたからである。たとえば、王政の首席画家として君臨していたル・ブランが率いる「素描」派は古代に基づいた彫刻、すなわち〈古代－彫刻〉を重視していた。「素描」派は〈古代－彫刻〉を〈近代－絵画〉のための着想源とすることで、みずからの理論を強固なものとしていた。そして彼らが〈古代－彫刻〉と〈近代－絵画〉を同列化するための理論的根拠としたのが「素描」にほかならない。先述のサン＝ジョルジュが「素描」を彫刻と絵画の「共通の起源」としていたように、「素描」は建築、彫刻、絵画、版画といったあらゆる視覚芸術の「共通の起源」とみなされており、ル・ブランもまた、「このように素描は建築家、画家、彫刻家を同列にするものであることがわかる」⁽⁹⁾と述べていた。サン＝ジョルジュが「素描」を彫刻と絵画の「共通の起源」とすることで建築との差別化を図ったのに対して、ル・ブランは「素描」を彫刻、絵画、建築の「共通の起源」とすることで、それらの同列化を企図したのである。建築についての見解の相違こそあれども、サン＝ジョルジュとル・ブランの両者は「素描」を媒介項とすることにより、彫刻と絵画の称揚をめざしていたといえるだろう。実際に当時のアカデミーにおける「素描」の授業においては、ラオコーン群像などの〈古代－彫刻〉を模範とした人体比例や気質表現について討議が繰り返されており⁽¹⁰⁾、「素描」を媒介とすることで〈近代－絵画〉を〈古代－彫刻〉に近接させることが志向されていた。画家の地位の格上げを企図していた「素描」派にとって、「素描」を顕揚することは画家を彫刻家や建築家と並列化し、〈古代－彫刻〉と〈近代－絵画〉を接続することと同義だったのである。一見すると、アカデミーが制作した作品数やコンフェランスの開催数は彫刻よりも絵画の方が多くを占め、彫刻よりも絵画が優遇されていたと結論しがちであるが、アカデミー教育の現場においてはむしろ、〈古代－彫刻〉が重要視されていたといえるだろう。王の顕彰のために最も頻繁に議論され制作されていたのは絵画ではあったが、王のために捧げられる〈近代－絵画〉が参照項としていたのは〈古代－彫刻〉の表現だったのである。

そして〈近代－絵画〉と比較することで〈古代－彫刻〉の重要性を説いていたのが、アカデミーの講師を務めていたミシェル・アンギエである。アンギエは1673年7月9日の浅浮き彫りについてのコンフェランスにおいて、〈古代－彫刻〉の価値を力説している。アカデミーに在籍していたある学生は、ルイ14世がトルハウスの戦いにおいてオランダを攻撃するために軍隊を引き連れてライン川を横断する様子を浅浮き彫りに表現し、1672年のグランプリを獲得したが、アンギエはその学生が絵画における線遠近法の手法を援用したことを叱責している。アンギエによれば、古代の彫刻家たちが「手前の人物も奥の人物もできるだけ大きくした」のに対して、学生は「古代の浅浮き彫りとは何の関係もない」手法によって「無駄な人物」を作り、「遠くから見たときに人物を見失う」ように描いてしまった⁽¹¹⁾。アンギエはそこで、学生が絵画の線遠近法を彫刻に援用したことを咎めており、作品の主題を表現するためには、線遠近法という近代的手法を援用するのではなく、古代彫刻の研究に専心するべきであると学生に説いている⁽¹²⁾。このようにアンギエは〈近代－絵画〉に対する〈古代－彫刻〉の優位性を表明するために、近代的手法であるところの線遠近法を退けているといえるだろう。このような意味においてアンギエの理論は、サン＝ジョルジュのように彫刻と絵画の平等性を志向するものではなく、またル・ブランが〈近代－絵画〉の発展のために〈古代－彫刻〉に依拠したのとは対照的に、〈古代－彫刻〉の優位性を〈近代－絵画〉とは独立したかたちで顕揚することをめざしたものであり、そのためにアンギエは線遠近法という近代的手法を槍玉にあげたのである。

このようなアカデミー内の力学において最も影響力を誇ったのがル・ブランの戦略であることは想像に難くないだろう。なぜなら、あらゆる芸術の起源である「素描」を重視しながら、〈古代－彫刻〉に基づいた〈近

(9) « Ainsi nous voyons que le dessin fait que les architectes, les peintres et les sculpteurs ne sont qu'une même chose. », Alain Mérot(éd), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2003, p. 232.

(10) 栗田秀法「王立絵画彫刻アカデミーと古代彫刻」『古典主義再考Ⅰ 西洋美術史における「古典」の創出』木俣元一・松井裕美編、中央公論美術出版、2021年、305-336頁。

(11) Alain Mérot(éd), *op.cit.*, p. 302.

(12) *Ibid.*

代－絵画〉の称揚をめざすル・ブランの戦略は、彫刻家と画家のみならず、建築家をも配慮していたという点において、幅広い芸術家を等しく満足させるものであったからだ。実際にル・ブランの戦略は功を奏し、王政の顕彰のための絵画作品を大量に生産しようとしていたアカデミーの方向性と軌を一にしながら、ル・ブランは王政の首席画家にまでのぼりつめることとなった。

そして、ル・ブランの巧妙な戦略によって構築された「素描」派の牙城を相対化しようと試みたのがロジェ・ド・ピールにほかならない。ド・ピールはそれまで誰も疑問をもたなかったアカデミーの基盤そのもの、すなわち「素描」の権威を希薄化しようとした。ド・ピールが「素描」のかわりに重視したのが「色彩」であり、「色彩」を顕揚するためにド・ピールが参照したのが彫刻と絵画の位階論争である。ド・ピールは実際に以下のようにして、彫刻と絵画を比較しながら「色彩」の重要性を説いている。

彩色 le coloris を放棄することで、彫刻家にできることは素描 le dessin と同じになった。絵画作品と比べてみたとき、素描と彫刻は彩色の助けがなければ、必ずや不完全なままである。そのことは彫刻家よりも画家を優位に置くだろうし、巧みに彩色された対象はより完全に真実と類似することを示すだろう。⁽¹³⁾

ド・ピールはここで、彫刻における「色彩」の必要性を強調している。彩色されていない彫刻は絵画よりも不完全なものであると主張するド・ピールは、彫刻と絵画の差異を「色彩」の不在に結びつけている。したがって、彩色された対象により完全な「類似」を認めるド・ピールは「色彩」の技巧を凝らす画家を彫刻家よりも優位に位置づけるだろう。このような議論は一見すると、彫刻と絵画を区別するための「色彩」に着目したという点において、ド・ピールの身振りは〈古代－彫刻〉と〈近代－絵画〉のつながりを線遠近法に焦点化することで引き離そうとしたアンギエの戦略を、「色彩」によって逆向きにたどるものであると予想されるかもしれない。しかしながら、ここで注意しなければならないのは、ド・ピールは古代と結びついた彫刻、すなわち〈古代－彫刻〉を軽視したわけではないということである。むしろド・ピールは、彩色されていた〈古代－彫刻〉は重視していた。古来より彫刻は、古代ローマで出土された彫刻などにおいて着色されていたことが知られており、中世においても聖堂内部には装飾と調和させるために彫刻部分にも彩色がなされ、初期ルネサンスにおいてもテラコッタにみられるように着色彫刻は数多く存在していた⁽¹⁴⁾。しかしながら、ルネサンスに突入し近代になると、時間経過により古代彫刻の「色彩」は褪色し、また発見された彫刻は大理石などによるモノクロームの模造品によって流通したため、彫刻はもっぱら「色彩」を欠いたものとして認識されるようになった⁽¹⁵⁾。そしてフランスの古典主義時代、つまりはル・ブランやド・ピールの時代になると、「色彩」は〈古代－彫刻〉の領分から排斥され、〈古代－彫刻〉は「素描」と強固に結びつけられるようになった。要するに、ル・ブランを筆頭とする「素描」派は〈古代－彫刻〉から「色彩」という視覚要素を埒外に追い出し、「素描」のみに基づいた〈古代－彫刻〉の構築を目論んだのである。それに対してド・ピールは、「素描」派が排除した彫刻における「色彩」を取り戻すことで、〈古代－彫刻〉と〈近代－絵画〉との接続を試みた。ド・ピールが批判の矛先を向けるのはあくまで「色彩」を欠いた〈近代－彫刻〉であり、「色彩」を有していた〈古代－彫刻〉はド・ピールにとっては重要な参照項のひとつであり続けたのである⁽¹⁶⁾。ド・ピールの目論みは「色彩」を欠いた〈近代－彫刻〉のかわりに〈近代－絵画〉を擁護することであり、そのためにド・ピールは「色彩」を有していた〈古代－彫刻〉の価値を認めていたのだ。

(13) « Mais en rejetant le coloris, il n'y a rien dans le dessin que le sculpteur ne puisse faire ; et ces choses, considérées par rapport à un ouvrage de Peinture, demeureront toujours imparfaites sans le secours du coloris, lequel met le Peintre au-dessus du sculpteur et fait que les objets peints avec intelligence ressemblent plus parfaitement aux véritables. », Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708, p. 320 ; Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, 1989, p. 156.

(14) 望月典子、前掲、170 頁。

(15) 同前。

(16) 実際にド・ピールは「色彩」を有した〈近代－彫刻〉は評価しており、たとえば、彫刻家ガエタノ・ジュリオ・ズンボ (Gaetano Giulio Zumbo, 1656?-1701) による着色蠟を用いた彫刻作品をド・ピールは絶賛している。ド・ピールによるズンボの着色蠟彫刻の評価については以下の論文を参照されたい。望月典子、前掲論文。

以上のことから、〈古代－彫刻〉を重視していたド・ピールがサン＝ジョルジュのように彫刻と絵画を「姉妹」とみなしていたと結論づけるのは早計に失するだろう。なぜなら、ド・ピールは彫刻と絵画の目的はどちらも「模倣」であるとしながらも、それらの差異を以下のように規定しているからである。

画家と彫刻家の目的は確かに模倣であるが、それを達成する手段は異なる。彫刻家は固い物質によって対象物の実際の量を模倣するが、画家は色彩によって目に見えるすべてのものの量と見た目の質を模倣する。したがって画家は、表現するものすべてにおいて眼を楽しませるだけでなく、眼を欺かなければならないのである。⁽¹⁷⁾

ド・ピールはここで、彫刻家と画家の目的を「模倣」にあるとしながら、彫刻家は対象物の「量」を「模倣」するのに対して、画家は「量」だけではなく「見た目の質」を「模倣」しなければならない、そのためには「眼を欺かなければならない」と主張している。すなわち、〈古代－彫刻〉に基づいた〈近代－絵画〉の構築を志向しながらも、ド・ピールは彫刻と絵画を同一視するのではなく、画家がなすべきことは観者の「眼を欺く」ことにあるとして、彫刻家と画家の役割を差別化している。このようにド・ピールは彫刻と絵画を比較しながら、〈近代－絵画〉の役割を「眼を欺く」という視覚的效果に焦点化していることがわかるだろう。そしてド・ピールは、ルーベンスにみられる「色彩」の「厚塗り」を「化粧」に喩え、それを観者の「眼を欺く」ための視覚的效果として顕揚するに至るのだ⁽¹⁸⁾。このようにド・ピールの絵画論は彫刻と絵画を比較することで、観者の「眼を欺く」という絵画固有の視覚的な効果を強調しているのである。

本節においては彫刻と絵画の位階論争について、サン＝ジョルジュ、ル・ブラン、アングエ、ド・ピールの4人を通して分析した。それぞれの論者の立場は以下のように整理することができるだろう。(1) サン＝ジョルジュは彫刻と絵画を「姉妹」とみなし両者の平等性を主張した（サン＝ジョルジュの議論において古代／近代の問題設定はあまりなされていない）、(2) ル・ブランは「素描」を中心概念に据えることで〈古代－彫刻〉と〈近代－絵画〉の接続を企て、〈古代－彫刻〉に依拠した〈近代－絵画〉を顕揚した、(3) アングエは線遠近法という近代的手法を排斥することで〈古代－彫刻〉を〈近代－絵画〉よりも称揚した、(4) ド・ピールはル・ブランによって打ち立てられた「素描」の権威を相対化するために「色彩」を擁護し、「色彩」を欠いた〈近代－彫刻〉を仮想敵とすることで、「色彩」を有する〈古代－彫刻〉と〈近代－絵画〉の接続を試みた。そのときド・ピールは「眼を欺く」という視覚的效果を強調していた⁽¹⁹⁾。次節では、本節の議論で明らかとなったド・ピールの戦略がいかんして実践されたのかについて分析することにした。

2. 開かれた窓から葡萄の房へ

絵画における視覚的效果を重視したド・ピールは「素描」から「色彩」への移行を提示するうえである仕掛けを講じている。それは、従来は「素描」の領分であると考えられていた「明暗法」を「色彩」の側へと取り戻すことである。そのためにド・ピールは「色彩」のなかでもとりわけ、「明暗法」の基盤となる白色と黒色を重視した。すなわちド・ピールは、「明暗法」を「素描」の圏域から取り戻し「色彩」の中に組み入れるために、「色彩」の中でもとりわけ白色と黒色を優先したのである⁽²⁰⁾。ド・ピールは「白色と黒色の規則」としての「明暗法」の重要性を自身が翻訳したデュフレノワ『絵画論』の注釈において以下のように述べている。

(17) « La fin du peintre et du sculpteur est bien l'imitation ; mais ils y arrivent par différentes voies, le sculpteur par une matière solide, en imitant la quantité réelle des objets, et le peintre en imitant avec des couleurs la quantité et la qualité apparente de tout ce qui est visible : en sorte qu'il est obligé non seulement de plaire aux yeux mais encore de les tromper en tout ce qu'il représente. », Roger de Piles, *Cours de peinture par principes, op.cit.*, 1708, pp. 316-317 ; Roger de Piles, *Cours de peinture par principes, op.cit.*, 1989, pp. 154-155.

(18) *Ibid.*, pp. 347-348 ; *Ibid.*, p. 169.

(19) ド・ピールの絵画論における視覚的效果について先駆的に論じたのは島本浣である。島本浣「フランス古典主義時代の絵画思想」『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、52-59頁。

(20) Bernard Teyssède, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, Bibliothèque des arts, 1957, p. 114.

この白色と黒色の規則は非常に大きな意味をもち、これを正確に実践しない限り、絵画が大きな効果を発揮することは不可能である。このことによって、塊となっている部分が解きほぐされ、凹んだ部分の距離が一瞥で難なく識別できるようになる。⁽²¹⁾

ド・ピールが「白色と黒色の規則」としての「明暗法」を重視するのは、それを正確に実践することにより絵画が大きな効果を発揮するからであるが、ここでは「一瞥で識別できる」という視覚の問題が強調されていることに注目すべきであろう。ド・ピールは『絵画原理講義』において「明暗法」の重要性を以下のように論じており、そこでも「一瞥で識別できる」といった視覚への効果が強調されている。

[...] しかし、明暗法の知性だけがその対象を穏やかに楽しむことを可能にすることも確かである。なぜならすでに述べたように、明暗法により知性を与えられた光と影の集合体という手段により、見方の多数性と眼の散漫さは避けられるからである。このように明暗法は絵画において極めて重要な影響をもたらす。⁽²²⁾

ド・ピールによれば、「明暗法」は「見方の多数性」と「眼の散漫性」の双方を防止することで、「対象を穏やかに楽しむことを可能にする」。すなわち、「明暗法」は画布上に形成される「集合体 (des groupes)」によって、観者の〈眼の固定性〉をもたらすがゆえに尊重されるべきものである。ド・ピールはさらに、そのような「集合体」と〈眼の固定性〉の問題を「明暗法」と絡めつつ、以下のように論じている。

[...] なぜなら、これまで述べてきたように、眼を楽しませるためには、自立った集合体に眼が惹きつけられる必要がある。その集合体には光と影の広がりにより余白があるので、他の集合体、あるいは従属的な対象物の効果を阻害することもない。というのも、対象物が散らばっていると、眼はどこに向けていいのかわからなくなるし、それは複数の人が同時に話していると、耳はどれに向けていいのかわからなくなるのと同じことである。⁽²³⁾

ド・ピールはこのように、画布における「光と影の広がり」としての「明暗法」を、諸部分の「集合体」が観者の眼に付与する固定的な効果という観点から論じている。「明暗法」を徹底することにより、画布内に「集合体」が形成され、観者の眼をそこに固定化することができるのである。

さらにド・ピールは『完全なる画家の理念』の中で、「明暗法」を「光と影を効果的に配分する技艺」であると規定しながら、それは「部分的な対象物」と「絵画の全体」のどちらにも関わるものであること⁽²⁴⁾を強調

(21) « Ce précepte du blanc et du noir est de si grande conséquence, qu'à moins que d'être exactement pratiqué, il est impossible qu'un tableau fasse un grand effet, que les masses en soient débrouillées, et que les distances d'enfoncements s'y fassent remarquer du premier coup d'œil et sans peine. », Roger de Piles, *Remarques sur l'art de peinture de C.-A. Dufresnoy*, Paris, Nicolas Langlois, 1668, pp. 206-207.

(22) « [...] mais il n'est pas moins certains qu'il n'y a que l'intelligence du clair-obscur qui puisse procurer à la vue la jouissance paisible de son objet, car, comme nous avons dit, le clair-obscur empêche la multiplicité des angles et la dissipation des yeux, par le moyen des groupes de lumière et d'ombre dont il donne l'intelligence. Ainsi, le clair-obscur est d'une extrême conséquence dans la peinture. », Roger de Piles, *Cours de peinture par principes, op.cit.*, 1708, p. 372 ; Roger de Piles, *Cours de peinture par principes, op.cit.*, 1989, p. 181.

(23) « [...] car, comme nous avons dit, pour plaire à l'œil, il faut le fixer par un groupe dominant qui, par le moyen des repos que cause l'étendue de ses lumières et de ses ombres, n'empêche pas l'effet des autres groupes ou objets subordonnés ; car si les objets sont dispersés, l'œil ne sait auquel s'adresser, d'abord non plus que l'oreille au discours de plusieurs personnes qui parleraient toutes à la fois. », *ibid.*, pp. 382-383 ; *ibid.*, p. 186.

(24) Roger de Piles, « L'Idée du Peintre parfait », *Abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur leurs ouvrage et un traité du peintre parfait, de la connaissance des desseins, de l'utilité des estampes*, Paris, J. Estienne, 1699, pp. 6-7 ; Roger de Piles, *L'Idée du Peintre parfait*, Paris, Gallimard, 1993, p.18.

しつつ、さらには光と影が互いのための「余白 (des repos)」を生み出すという、「明暗法」による相互的な関係性にも触れながら⁽²⁵⁾、「大きな影と光の配分」の実現のためには以下の手段が重要であると主張する。

しかしながら、これまで述べてきたように、明暗法はすべての光と影を正しく配置するための学問であるにもかかわらず、とくに大きな影と光について理解される。この大きな影と光の配分は、以下の4つの方法で行うことができる。第1の方法は身体其自然な影によるものである。第2の方法は集合体によるものであり、それは光がまとまりをもって連動し合い、影も同様に連動するように対象物を配置することである。葡萄の房がそうであるように、光の側の粒が明るさの塊を作ると、反対側〔影の側〕の粒は暗さの塊を作るが、全体はただ一つの集合体を一つの対象物として形成する。しかも、この技巧にはわざとらしさがなく、それらの対象物は自然のまま偶然になされたように配置されているのである。[...] 絵画におけるこの部分は、画家が自分の作品に力を与え、対象物を全体的にも部分的にも感覚的にするための最大の手段である。⁽²⁶⁾

ド・ピールはここで「大きな影と光の配分」のための4つの手段について述べているが、注目すべきことは、ド・ピールが第2の手段としている「集合体」を「葡萄の房」の譬喩を用いながら説明していることだろう(図2)。「葡萄の房」が「全体はただ一つの集合体を一つの対象物として形成する」ように、絵画もまた光と影の配分によって「集合体」を生成させ、全体的な効果を現出させる。「葡萄の房」の一粒一粒が有機的に絡まり合い、房という一つの全体を構築しているように、絵画もまた光と影が効果的に配分されることで、画布という一つの全体を生み出すのだ。さらに見逃せないのは、ド・ピールが引用文の最後で「対象物を全体的にも部分的にも感覚的にするための最大の手段」と規定していることである。すなわちド・ピールは、画布上に束ねられた「集合体」が観者にもたらす「感覚的」な効果としての「明暗法」を顕揚しているが、ここでの「感覚的」とはさしあたり、「眼を欺く」や「一瞥で識別できる」といった視覚的な効果を指していると解釈することができるだろう⁽²⁷⁾。

ド・ピールは画布における「葡萄の房」のような「集合体」をとくにルーベンスの「明暗法」に見出している。「葡萄の房」の概念はティツィアーノに由来するものであるが、ド・ピールはそれをルーベンスの「明暗法」を称賛するために以下のようにして用いている。

彼〔ルーベンス〕は工夫を凝らして対象物を葡萄の房のように取り集めることで、照らし出された葡萄の粒は光の塊としての全体的なまとまりを形成し、影の中にある葡萄は闇の塊を形成するようにした。その結果、これらすべての葡萄が一つの物体を形成し、眼を散逸させることなく取り込まれるようになり、同



図2 ド・ピール《明暗法の効果の実証》

⁽²⁵⁾ Ibid. ; Ibid.

⁽²⁶⁾ « Mais quoique le Clair-obscur comprenne, comme nous avons dit, la science de bien placer tous les clairs & toutes les ombres, néanmoins il s'entend plus particulièrement des grandes ombres & des grandes lumières. Leur distribution en ce dernier sens, se peut faire de quatre façons, premièrement par les ombres naturelles des corps. 2. Par les groupes: c'est à dire, en disposant les objets d'une manière que les lumières se trouvent liées ensemble, & les ombres pareillement ensemble, comme on le voit à peu près dans une grappe de raisin, dont les grains du côté de la lumière font une masse de clair, & et les grains du côté opposé font une masse d'ombre, mais que le tout ne forme qu'un groupe & comme un seul objet; en sorte que pourtant qu'en cet artifice il ne paraisse aucune affectation: mais que les objets se trouvent ainsi situés naturellement & comme par hasard. [...] Cette partie de la Peinture est le plus grand moyen dont le Peintre se puisse prévaloir pour donner de la force à ses ouvrages, & pour rendre ses objets sensibles tant en général qu'en particulier. », *ibid.*, pp. 7-8; *ibid.*, pp. 18-19.

⁽²⁷⁾ 第2節においては「感覚的」を視覚的な効果とみなすが、第3節ではそれを視覚と触覚の両義的な拮抗として捉え直している。

時に混乱なく識別されるようにしたのである。⁽²⁸⁾

ド・ピールによれば、ルーベンスの「明暗法」は対象物を「葡萄の房」のように取り集めることで画布を「一つの物体」として構築し、光と闇の「全体的なまとまり (toute ensemble)」⁽²⁹⁾を生み出している。ド・ピールが主張するように、「明暗法」は「葡萄の房」のような「全体的なまとまり」を生起させることにより、観者の眼を散逸させることなく、あらゆる対象物を混乱なく識別することを可能にするのだ。

このようにド・ピールは「白色と黒色の規則」としての「明暗法」の効果を力説することにより、画布上に構築される「葡萄の房」のような「全体的なまとまり」を重視した。そのときにド・ピールが採用した「葡萄の房」の譬喩は、ルネサンスの時代にアルベルティによって提起された「開かれた窓」と比較されるべきものであろう。すなわち、アルベルティの「開かれた窓」が「素描」に基づいた線遠近法を原理とするものであるとすれば、ド・ピールの「葡萄の房」は「明暗法」という「色彩」に依拠するものであり、前者が眼前の対象物の再現表象を目的とした超越的な「技巧」であるとするなら、後者は対象物同士の相互的な関係性によって醸成される経験的な「技巧」である。なるほど、両者はともに観者の「眼を欺く」ための「技巧」ではあるものの、前者がルネサンスの繁栄を支えた「素描」を基盤とするものであるのに対して、後者は色調の濃淡によって生み出される「色彩」に由来するものであることは強調しておくべきである。ベルナル・テセードルは「ルネサンスに対する“偉大なるルイの世紀”の主要な芸術的進歩」⁽³⁰⁾としての空気遠近法の擡頭を指摘しているが、ド・ピールの時代においては、線遠近法とは別様の新たな原理が勃興しつつあった。本稿では「偉大なるルイの世紀」に定着した空気遠近法について詳述するほどの余裕はないが、線遠近法が「素描」によって構築され、空気遠近法が「色彩」によって実現されることを考慮すれば、ド・ピールの議論において重視されている「明暗法」は「素描」から「色彩」、線遠近法から空気遠近法へと移行する結節点に位置づけられているといえるだろう。

本節では、観者の眼を満足させるための〈眼の固定性〉を重視するド・ピールの言説が「明暗法」がもたらす「全体的なまとまり」といった視覚的な効果を重視していることを明らかにすることができた。しかしながら次節で確認するように、観者への視覚的效果を尊重するド・ピールではあるものの、ド・ピールの作品記述、とくに「接触」を主題とする作品の分析においては、このような視覚中心主義を揺るがす触覚の介入を指摘することができる。次節ではルーベンスの《スキピオの自制》と《スザンナの水浴》についてのド・ピールの作品記述を対象として、ド・ピールの絵画論における視覚と触覚の両義性について考察することにしたい。

3. 接触の瞬間

本節では、ルーベンスの《スキピオの自制》と《スザンナの水浴》についてのド・ピールによる作品記述を分析したルシル・ゴードン＝ボルドの論考⁽³¹⁾を参照することで、前節までに確認した視覚的效果を重視するド・ピールの理論的主張に触覚という要素が混入していることを明らかにする。

ド・ピールは『最も名高い画家たちの作品に関する論考』に収録された論考の中で、ルーベンスの《スキピオの自制》(図3)について分析している。《スキピオの自制》の主題はスキピオがカルタゴを征服した際、捕

(28) « Il rassemblait ingénieusement ses objets à la manière d'une Grappe de Raisin, dont les grains éclairés ne font toute ensemble qu'une masse de lumière, & dont ceux qui sont dans l'ombre ne font qu'une masse d'obscurité, en sorte que tous ces grains ne faisant qu'un seul objet, sont embrassés par les yeux sans distraction, & peuvent être en même temps distingués sans confusion. », Roger de Piles, « L'Idée du Peintre parfait », *op.cit.*, p. 394 ; Roger de Piles, *L'Idée du Peintre parfait*, *op.cit.*, p.124.

(29) ド・ピールの「全体的なまとまり」の概念については以下の論文を参照されたい。島本淳、前掲、56-57頁；「ロジェ・ド・ピールと18世紀の美術批評」『美学』149、1987年、20-21頁；佐々木健一『フランスを中心とする18世紀美術史の研究——ウアターからモーツァルトへ——』岩波書店、1999年、390-391頁；富田和男「ディドロにおける絵画作品の〈全体的なまとまり〉について」『早稲田大学高等学院研究年誌』59、2015年、82頁。

(30) Bernard Teyssèdre, *op.cit.*, p. 133.

(31) Lucile Gaudin-Bordes, « Peindre le toucher : la leçon de continence de Rubens mise en mots par Roger de Piles », *L'Esprit Créateur*, Fall 2007, Vol. 47, No. 3, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2007, pp. 93-105.

虜として差し出された女性にすでに婚約者がいると知ったスキピオが、その女性の美しさに魅惑されつつも「自制」することで、彼女を婚約者へと返還するという逸話を描いた作品である。このように《スキピオの自制》は女性に向けられた男性の「自制」を表現した作品として人口に膾炙しているが、ルシル・ゴードン＝ボルドはド・ピールの記述に基づきながら、《スキピオの自制》を「接触」における「瞬間」の宙吊りという観点から分析している⁽³²⁾。ルシル・ゴードン＝ボルドも引いているド・ピールの記述を引用しておこう。

ルーベンスはこの主題を表現する際に、スキピオがこの捕虜の親族の前で、約束されていたインディビリスの手に彼女を差し戻す瞬間を選んだ。この征服者〔スキピオ〕は絵の左側の玉座に座り、衛兵に囲まれ、武具とパルダメントゥムを身に付けたローマ風の服装をしている。彼〔スキピオ〕は首を右肩に少し傾げて、目を半分下げ、腕をまっすぐにして前に出している。スキピオの姿はまるでインディビリスに命じて、寛大な心で捕虜の手を差し戻し、身代金として用意された金の器をこの娘の持参金に加え、互いの信頼を約束させているかのようなのである。スキピオの反対側には、この偉大な名將に赦しを乞い、彼〔スキピオ〕の寛大さから受けた繊細な徴に感謝しようとしているこの捕虜〔女性〕が立っている。この女性の並外れた美しさの中には、彼女の周りの観者の数と同じだけのスキピオ Scipions を作り出すことができる慎ましさと威厳があるのだ。⁽³³⁾

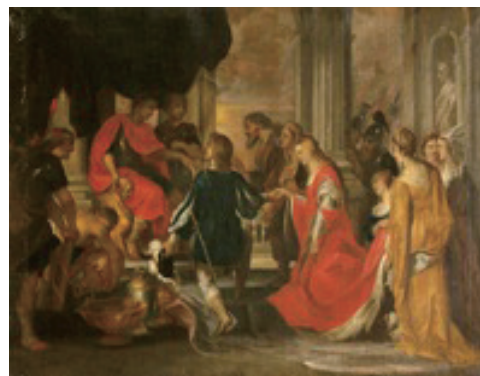


図3 ルーベンス《スキピオの自制》

ド・ピールの記述に従えば、ルーベンスは美しい女性の事情を知ったスキピオが彼女を親族に差し戻した「瞬間」を選択した。そのような「自制」の「瞬間」を選択することにより、この絵画は「歴史に残る自制の例」⁽³⁴⁾として後世に語り継がれることとなった。そしてルシル・ゴードン＝ボルドはこのようなド・ピールの記述に着目しながら、ジャック・デリダらの触覚論を援用しつつ、「接触」を宙吊りにすることによる「自制」と「欲望」の両義的な状況の出来を読み解いている⁽³⁵⁾。すなわち、《スキピオの自制》の主題は美しい女性に魅了され、思わず手を差し伸ばそうとしたものの、事情を察したスキピオは「自制」して手を引っ込めるといふ、「自制」と「欲望」の両義的な状況の提示にある。このような「自制」と「欲望」の両義的な出来は引用文の最後において、ド・ピールが固有名のスキピオを複数形の「スキピオ (Scipions)」と表記していることが証左となるだろう⁽³⁶⁾。「彼女の周りの観者の数と同じだけのスキピオを作り出すことができる」と述べるド・ピールは、女性の「並外れた美しさ」によって、複数の観者が潜在していることを強調しているのだ。すなわち、ルシル・ゴードン＝ボルドがスキピオの複数性をド・ピールの絵画論が孕む観者への修辭的效果と結びつけているように⁽³⁷⁾、そこには「自制」する〈スキピオ＝観者〉と「欲望」する〈スキピオ＝観者〉という複数

⁽³²⁾ *Ibid.*, pp.100-103.

⁽³³⁾ « Rubens dans l'expression de ce sujet a choisi le moment que Scipion en présence des parents de cette Captive, la remet entre les mains d'Indibilis auquel elle avait été promise. Ce Conquérant est assis sur son Trône à côté gauche du Tableau, environné de ses Gardes, et habillé à la Romaine, de ses armes, et de son paludamentum. Il a la tête un peu penchée sur l'épaule droite, les yeux à demi baissés, et le bras droit avancé, comme s'il ordonnait à Indibilis de recevoir de sa libéralité la main de sa Captive, et de se promettre l'un à l'autre une foi mutuelle, ajoutant à la dot de cette fille les vases d'or qu'on avait donnés pour sa rançon. De l'autre côté et vis-à-vis de Scipion est cette Captive debout dans l'action de se jeter aux pieds de ce grand Capitaine, pour le remercier des marques sensibles qu'elle vient de recevoir de sa générosité. Parmi la beauté extraordinaire de cette Dame il y a une pudeur et une majesté capables de faire autant de Scipions qu'elle aura de spectateurs. », Roger de Piles, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, Paris, N. Langlois, 1683, 3^e éd, pp. 136-137 ; Lucile Gaudin-Bordes, *op. cit.*, p. 100.

⁽³⁴⁾ *Ibid.*, p.136; *Ibid.*

⁽³⁵⁾ Lucile Gaudin-Bordes, *op.cit.*, pp. 102-103.

⁽³⁶⁾ *Ibid.*, p.102.

⁽³⁷⁾ *Ibid.*

の〈スキピオ＝観者〉が生起しているといえるだろう。いわば、ルーベンスは「自制」と「欲望」のどちらか一方ではなく、その両方にまたがる両義的な「瞬間」を選択することにより、「自制」の〈スキピオ＝観者〉のみならず、「欲望」の〈スキピオ＝観者〉をも召喚し、「欲望」から「自制」へという物語の主題を浮かびあがらせているのである。

ルシル・ゴードン＝ボルドは《スキピオの自制》のほかにも、ルーベンスの《スザンナの水浴》に関するド・ピールの記述について、このような「自制」と「欲望」の両義性を見出している。ルーベンスは同主題を複数描いているが、ド・ピールが『絵画の知識についての会話』において評価していたのは、現在はミュンヘンのアルテ・ピナコテークに所蔵されている作品である（図4）。ド・ピールは《スザンナの水浴》について以下のように述べている。ルシル・ゴードン＝ボルドも引いている箇所を引用しておきたい。

この絵の主演であるスザンナは泉のそばに座っている。両腕を胸の上でしっかり組み、体を前に曲げ、自分を驚かせる老人たちに顔を向けているが、老人たちとは欄干で隔てられている。この画家は、常に多様性によって眼を楽しませようとするが、この老人たちにもその精神が表れているようである。ある者の情念は肉体の強さから生じているようであり、別の者は精神の中のみ情念をもっているようである。一人目は活力に満ち、顔は爛熟し、風刺的であり、熟考することなく欄干の上を跨いで、気性の激しさに従っている。もう一人は老いに破れた青白い男が、木の枝にもたれて、もう満たされることのない欲望の対象を強欲に見つめている。この絵には見事な調和があり、スザンナの身体は、色彩の正確な研究と光の大きな知性を備えている。⁽³⁸⁾



図4 ルーベンス《スザンナの水浴》

《スザンナの水浴》はその美貌によって知られていたスザンナが毎日のように庭の泉で水浴していることを知った好色の老人たちが、その現場を覗き込み、その肢体に触れようとする場面を描いた作品である。すなわち、《スザンナの水浴》の主題は女性の肢体に向けられた男性の「欲望」であり「接触」への渴望である⁽³⁹⁾。水浴をするスザンナに向かって、一人の老人は欄干を飛び越えスザンナに今まさに触れようとし、もう一人の老人は木にもたれかかりながらスザンナを視姦している。そして、そのような老人たちの暴力的な強姦を阻止するかのようにして子犬が対角線に沿って闖入し、スザンナを守ろうとしている。このような動態的な状況を描き出すためにルーベンスは、老人たちがスザンナに襲いかかろうとする「接触」の直前を選択することで、「接触」の「欲望」を捉えている。しかしながら、そこには「接触」の「欲望」だけではなく、「接触」の「自制」もまた描かれているだろう。ルシル・ゴードン＝ボルドも認めているように、《スザンナの水浴》には「常に越えるべき欄干」や「拒否される快楽」が描かれており、そこには「接触」から「身を引くこと (retrait)」⁽⁴⁰⁾、すなわち「自制」が描き込まれているからだ。いわば、「接触」の「欲望」を主題とした《スザンナの水浴》

(38) « Susanne qui est la figure principale de ce Tableau, est assise auprès d'une fontaine. Elle croise les bras fortement sur son sein, elle plie le corps en devant, et tourne la tête du côté des vieillards qui la surprennent, et qui sont néanmoins séparés d'elle par un balustre. Notre Peintre qui cherche toujours à plaire aux yeux par la diversité, en fait paraître avec beaucoup d'esprit dans ces vieillards : car il y en a un dont la passion est secondée de la force du corps, et l'autre paraît ne l'avoir plus que dans l'esprit. Le premier qui est plein de vigueur, et dont le visage est enflammé et satyrique, passe par dessus le balustre sans délibérer, et suit l'ardeur de son tempérament. L'autre est un homme pâle et cassé de vieillesse, et qui appuyé sur une branche d'arbre, regarde avec avidité l'objet de sa convoitise, laquelle il ne peut plus satisfaire ; il y a une admirable union dans ce Tableau, et le corps de la Susanne est d'une exacte recherche de couleur, et d'une grande intelligence de lumières. », Roger de Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture*, Paris, Nicolas Langlois, 1677, pp. 136-137 ; Lucile Gaudin-Bordes, *op.cit.*, p. 101.

(39) Lucile Gaudin-Bordes, *op.cit.*, p. 102.

(40) *Ibid.*, p. 103.

においても、「接触」を「自制」するスキピオの主題が紛れ込んでおり、そこには観者の複数的な状態が描き出されているのである。ルシル・ゴードン＝ボルドはそこまでは指摘していないが、そのような「自制」と「欲望」の両義性は、欄干の内側にとどまっている無気力な老人（「自制」の側）と欄干を飛び越えようとする活発な老人（「欲望」の側）を並立させることで際立っているように思われる。すなわち、ルーベンスの《スキピオの自制》と《スザンナの水浴》の両作品には「接触」における「自制」と「欲望」の両義的な「瞬間」の選択として提示されているのである。

以上のようにルシル・ゴードン＝ボルドの論考に基づきながら、ド・ピールのルーベンスの作品記述においては「接触」をめぐる「瞬間」の描写が前景化していることを確認することができた。しかしながら、ド・ピールの記述を分析するルシル・ゴードン＝ボルドの解釈は、前節までに明らかとした「色彩」や「明暗法」によって観者の「眼を欺く」といった視覚的效果を重視するド・ピールの理論的言説と齟齬をきたすのではないだろうか。言葉を換えれば、《スキピオの自制》と《スザンナの水浴》に関するド・ピールの記述において、「接触」という触覚の要素を強調するルシル・ゴードン＝ボルドの分析は、視覚的效果を重視していたド・ピールの理論的言説と矛盾するのではないだろうか。なるほど、《スキピオの自制》と《スザンナの水浴》をはじめとしたド・ピールの作品記述においては、たしかに「接触」は重要な要素ではあるものの、それは作品の主題が要請するものに過ぎず、ド・ピールの記述それ自体においてはむしろ、「接触」への言及それ自体は抑制されていると指摘するべきなのではないだろうか。

ド・ピールはその絵画論において視覚と触覚のどちらを重視していたのだろうか。この問いについては、ド・ピールが「明暗法」の効果について列挙しながら述べた以下のような言葉が有益な示唆を与えてくれるだろう。

魂の諸能力は、同じ瞬間にただ一つのことを専念することで、それをうまく行うことができる。身体^レの諸器官は同時にただ一つの対象物しか楽しむことはできない。つまり、一度に複数のものが提示されてしまうと、身体^レの諸器官はそれらのどれにも執着せず、この多数性が諸器官を分裂させてその機能の自由を完全に取り去ってしまうのだ。⁽⁴¹⁾

ド・ピールによれば、「魂の諸能力は同じ瞬間の中にただ一つのことを専念する」ものであり、「身体^レの諸器官は同時に一つの対象物しか楽しむことはできない」。このように述べるド・ピールは、複数の対象物が「同時」に提示されることで、諸器官を分裂させるような「多数性」が生じることを忌避している。ここから読み取れることは、ド・ピールは視覚と触覚のどちらか一方のみを優遇あるいは蔑視しているわけではなく、それらの器官を「分裂」させるような複数の対象物が「同時」に生起することを退けている、ということである。すなわち、ド・ピールの感覚論の要諦は視覚と触覚のどちらか一方のみを顕揚するものではなく、「一つの瞬間」において「一つの器官」が「一つの対象物」に固定されるべきであるという縮減の論理にほかならない。そして前節までの議論と接続すれば、このような回路を実現するものの一つが「明暗法」であるといえるだろう。

ド・ピールの絵画論は「一つの瞬間」「一つの器官」「一つの対象物」を結びつける「全体的なまとまり」としての支持体を要請する。前節で確認したように、ド・ピールは「明暗法」を実現するための4つの手段について述べながら、「対象物を全体的にも部分的にも感覚的にする」ための手段としての「明暗法」を称揚していた。前節では「感覚的」の射程を視覚的な効果に限定したが、本節での議論を通して見たとき、「感覚的」は視覚と触覚の双方を指していると解釈することができるだろう。このような視覚と触覚の両義性をルシル・ゴードン＝ボルドのように、触覚のみに収斂させるのは行き過ぎた解釈であるように思われる。むしろ強調すべきことは、ド・ピールの絵画論においては視覚芸術とされる絵画においても触覚という要素が闖入していること、また逆に、触覚を主題とする作品分析においても視覚が重要な要素を占めているということである。

(41) « Les facultés de l'âme ne sont occupées dans un même moment qu'une seule chose pour la bien faire, et les organes du corps ne peuvent bien jouir dans un même temps qu'un seul objet : que si on leur en présente plusieurs à la fois, ils n'attacheront à aucune, et cette multiplicité les partagera et ôtera entièrement la liberté de leur fonction. », Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, op.cit., 1708, p. 375 ; Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, op.cit., 1989, p. 182.

ド・ピールが希求する理想の絵画とは、視覚と触覚の両者が「同時」に出来ることなく結びつくことによって始めて、観者を惹きつけるようなタブローにほかならない。

結びにかえて

以上、彫刻と絵画をめぐる優劣論争の分析からはじまった本稿はサン＝ジョルジュ、ル・ブラン、アンギエといった他の論者たちと比較することにより、ド・ピールの立場を明確にした。ド・ピールの理論は観者の〈眼の固定性〉や「眼を欺く」といった視覚的效果を重視するものだが、ド・ピールの理論的言説が視覚中心主義の表明であるのに対して、ルーベンスの《スキピオの自制》や《スザンナの水浴》をはじめとする作品記述においては「接触」の「瞬間」をめぐる描写がなされており、ド・ピールの理論的言説と作品記述とのあいだには乖離がみられた。本稿においては、このような乖離を視覚と触覚の両義性として捉え直し、ド・ピールの絵画論は「一つの瞬間」「一つの器官」「一つの対象物」が単一的に接続される回路を優先していたことを明らかにすることができた。そこで理想とされた絵画は、「葡萄の房」のように一つ一つの要素が絡まり合いながら「一つの集合体」を構築するものであり、それは視覚と触覚をともに内包しつつも、同時に出来させることのないような「一つの多 (un multiple)」⁽⁴²⁾としての「全体的なまとまり」だったのである。

図版出典

- 【図1】 ジャック・プルー 《絵画に王のメダルを見せる彫刻》、1682年、大理石、90.2 × 70 × 9.8cm、パリ、ルーブル美術館。
https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/jacques-prou_la-sculpture-presentant-a-la-peinture-le-medailon-du-roi_marbre_sculpture-technique_1682 (最終アクセス：2022年7月28日)
- 【図2】 《明暗法の効果の実証》、版画、ロジェ・ド・ピール『絵画原理講義』、1708年、382頁；1989年、6頁。
<https://www.lexart.fr/medias/view/2388> (最終アクセス：2022年7月28日)
- 【図3】 ピーテル・パウル・ルーベンス 《スキピオの自制》、17世紀、油彩、画布、82 × 115.5cm、レイコック、フォックスタールボット博物館。
<https://artuk.org/discover/artworks/the-continnence-of-scipio-100954> (最終アクセス：2022年7月28日)
- 【図4】 ピーテル・パウル・ルーベンス 《スザンナの水浴》、1636-39年、油彩、画布、77 × 110cm、ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク。
<http://www.mheue.org/fr/chronologie/suzanne-au-bain-03.htm> (最終アクセス：2022年7月28日)

* 本稿は日本学術振興会特別研究員奨励費（21J10244）の助成を受けた研究成果の一部である

⁽⁴²⁾ 「一つの多 (un multiple)」の表現に関しては査読者の方による所見を採用している。記して感謝申し上げます。