

# 「画家の採点表」を見るドラクロワ

Eugène Delacroix et la Balance des Peintres de Roger de Piles

渋谷 拓  
SHIBUYA Taku

## 1. ロジェ・ド・ピールの「画家の採点表」

19世紀フランスのロマン主義絵画を代表する画家ウジェーヌ・ドラクロワ (Eugène Delacroix 1798-1863) は、1854年7月に雑誌『両世界評論 *Revue des Deux-Mondes*』に「美しさに関する諸問題 Questions sur le beau」という論文を発表している<sup>1</sup>。この論文でドラクロワは美しさの相対性について論じているのだが、議論を進めるなか、画家はアンシャン・レジム期における絵画理論書の古典<sup>2</sup>のひとつ、ロジェ・ド・ピール (Roger de Piles 1635-1709) の『絵画原理講義 *Cours de peinture par principes*』(1708年)の巻末にある「画家の採点表 LA BALANCE DES PEINTRES」(以下「採点表」と略記。図①～④)に言及し、これを「ばかげた化学 *la plaisante chimie*」であると揶揄している<sup>3</sup>。

ドラクロワが揶揄したこの「採点表」とは、はたしてどんなものだろうか。著者のド・ピールは17世紀後半から18世紀の初めにかけて活躍した絵画の愛好家・理論家であり、デッサンを旨とするプッサン派と色彩表現を旨とするルーベンス派とのあいだに生じた色彩論争では、後者のイデオログだった人物である。晩年の1699年には王立絵画彫刻アカデミーの名誉顧問となり、以後没するまでアカデミーで講演 (les conférences) を行っているが、それらの講演を編んだのが『絵画原理講義』である。『絵画原理講義』を含むド・ピールの著作は18世紀中に幾度か復刻されて普及し、同時代のフランス絵画と理論の展開に大きな影響を及ぼした。

ドラクロワが揶揄したこの「採点表」について、

『絵画原理講義』の著者自身による説明(図②を参照)から冒頭の主要な部分を以下に訳出しておこう。

### 画家の採点表

一定の評判がある画家の各々がいったいどの程度の長所 (le degré de mérite) を持っているのかを知りたいと言う人たちがおり、私は彼らから、秤 (une balance) のようにやってみてくれ、と懇願された。そこで私は、この秤の一方には画家の名前と、その画家が持ち合わせている技芸の最も本質的な諸部分の程度を置き、他方にはそれらの程度にふさわしい長所の分銅 (le poids de mérite) を置いた。いわば、諸部分を画家の各々の作品に見いだされるままにすべて集めることで、その全体がどれだけの重みになるのかを判断できるのである。

私は自分の楽しみのためにこれを試みているのであって、私の見解に他人の注意を引きたいわけではない。この問題に関する意見はあまりに異なっているので、たったひとつの道理に落ち着くということはありません。これに関して請いたいのは、私の考えを開陳する自由を与えてほしい、ということである。私と全く異なる意見を持ちうる自由を、他の人々に私が委ねているように。

以下は採点表の使用法である。

私は私の持ち分たる評点/分銅 (mon poids) を20段階に分け、20点を最高点とし、この点数を私たちがその広大さを知りえない至高の完璧さ (la souveraine perfection) に割り当てた。19点はまだ誰も到達していないが、私たちが知りうる最高度の完璧さ (le plus haut degré de perfection) に対応している。そして18点は私たちが判断するに最も完璧さに近づいた画家たち (ceux qui ont le plus approché de la perfection) に対応し、最も低い数値は完璧さから最も離れ

ているように見える画家たちに対応している。

私は最も著名な画家たちに限って見解を明らかにした。また私は絵画の最も本質的な部分を4項目に分割した。すなわち、コンポジション (la composition)、デッサン (le dessin)、彩色法 (le coloris) そして感情表現 (l'expression) である。感情表現の語では、各々のものが有する特徴ではなく、人間の心のあり様のことを解することとする。各々の項目の数値には画家の名前が対応しているので、こうした分割の並びに従って、私が画家各々をどんな程度に割り当てたのかがわかるだろう。<sup>4</sup>

(筆者訳)

「採点表」に関するド・ピールのいくつかの前提を次のように整理しておこう。第一に、採点の対象がルネサンス以降の限られた数の著名な画家であること。第二に、採点の尺度は「完璧さ」の程度であること。第三に、絵画は諸部分から構成されるひとつの全体とみなされること。第四に、画家の完璧さの程度は、絵画を構成する諸部分の完璧さの程度を評価したうえで、それらの総合として測られること。第五に、しかしそうした評価は各人で異なるため、見解の相違が存在しうることを、以上である。「採点表」そのものに目を転じてみよう。アルファベット順に57名の画家が列挙されている<sup>5</sup>。評点に注目してみるならば、合計点が最も高いのはラファエッロとルーベンスの62点である。絵画を構成する各部分の評点を見てもみるならば、人間が経験しうる最も高い18点をマークしているのは、グエルチーノとルーベンスのコンポジション、ジョルジョーネとティツィアーノの彩色法、そしてラファエッロのデッサンと感情表現、となっている。

さて、この「採点表」は18世紀に高い評判を得たものの<sup>6</sup>、19世紀以降は大変な不人気をかこっている。ドラクロワの揶揄より後、ルーヴル美術館の学芸員であったクレマン・ド・リ (1820-1882) もまた、「採点表」をさらに強い調子で批判している<sup>7</sup>。ド・ピールに関する最初の包括的な研究を出版したレオン・ミロは、この「採点表」がロマン主義世代からの嘲りの対象となった、と述べているが<sup>8</sup>、これはド

ラクロワやド・リの批判を念頭に置いた指摘と解してよいだろう。20世紀においても、この「採点表」はことのほか美術史家たちからの悪評が高い。シュロッサーは、これを著者の「不器用な試み」と言い切り<sup>9</sup>、ヴェントゥーリはド・ピールの「教育的意図の誤謬」を指摘し、「公正であろうとするあまり、芸術家の個性というものを見失っている」と評した<sup>10</sup>。またド・ピール研究で知られるプトファルケンは、採点表をド・ピールの仕事の「ワースト」とであると<sup>11</sup>。テュイリエは、まるでコレージュの術学者が0点から20点満点の評点で「ブッサンやレンブラント、デューラーという名の生徒」の課題を採点するのを見るようだ、と述べている<sup>12</sup>。もっとも、同時にテュイリエは「採点表」の歴史的意義を認め、同時代人にとっては、この「採点表」は画家各々の天性の特徴を明らかにした創意ある工夫だったのだ、と指摘している。ド・ピールに関する最も浩瀚な研究をものしたティッセドルは、「採点表」の詳細な分析を行い、これが当時の市場で入手可能な画家を対象としていることから、ド・ピールが実用性の高い仕事を目指したのだと肯定的に述べ、同時代人にとっての意義を指摘している。また、この「採点表」を『画家たちの生涯の概説』(1699年/以下、『概説』と略記)と関係づけ、「採点表」が『概説』の一覧表化となっていることをも主張している<sup>13 14</sup>。

上に見るように、ドラクロワの揶揄は「採点表」に対する19世紀以降の批判の嚆矢に位置づけられるのだが、ドラクロワによる批判が興味深いのは、まずは揶揄と対照をなすような「採点表」に関する肯定的な言及が画家の『日記』のなかに見出されるからであり、加えてそれがまさに画家の側から投げかけられた批判であるという事情があるからである。以下では、「採点表」に対するドラクロワの態度の変化について検討するが、それに先立ち、ドラクロワの主要なテキスト群(雑誌論文、書簡、日記、各種の手帖類を含む<sup>15</sup>)において、明示的になされているド・ピールへの言及を確認しておきたい。筆者が確認する限りにおいて、計4回にわたって言及がなされている。時系列でそれらを整理すると、①1846年

の論文「プリュードン」の草稿と思しき記述を手帖にしたための箇所（以下、草稿と記述）<sup>16</sup>、②1846年発表の上記論文での言及<sup>17</sup>、③1850年2月24日付『日記』での言及<sup>18</sup>、そして④1854年発表の論文「美しさに関する諸問題」での言及、となる。論文「プリュードン」とその草稿をまとめて論じる一方、1850年の『日記』と1854年の論文については個別に検討し、ドラクロワの態度の変化がいかなる事情に由来するのかを明らかにしてみたい。

## 2. 論文「プリュードン」（『両世界評論』1846年11月1日）および草稿における言及

ここでの言及は、ルーベンスに関するエピソードを紹介するにあたり、ド・ピールによる伝記の一部を引用する件でなされている。草稿ではなく、発表されたテキストからその一部を以下に訳出する。

ルーベンスが没してから100年後、ド・ピールはその『絵画についての対談』のなかで、まるでまだ存命中の人を語るかのように彼を弁護している、あいかわらず熱烈な批判者や称賛者たちがまるでそこにいるかのように。彼は言う、「ある者たちは、悪意や無知によって人を欺く輩の意見に盲目的に従うことで満足している。他の大勢の者たちは、この稀なる才人のパリにあるタブローしか見ていないのだが、低俗な画家たちの意見と、ルーベンスに好意的な私が広めようとしている意見との間で、作品が私の意見の十分な証明になっているのかを彼ら自身で見るまで判断を保留していた。今日彼らはその作品を見て、誰よりもルーベンスについて称賛するようになり、今やルーベンスに一番ご執心、という具合である」と。<sup>19</sup>

（筆者訳）

この件では、ド・ピールは批判の対象ではなく単にテキストの引用元という扱いである。ド・ピールに対するドラクロワの態度は中立的であるといえるのだが、とはいえ、論文「プリュードン」における言及は、次の二つの点で興味深いものとなっている。

第一に、『日記』の編者ハヌーシュが指摘している通り、ド・ピールからの引用部分が「ルーベンスが没してから100年後」に書かれたものであると、ドラクロワが誤って理解している点である。手帖での草稿に画家が書き記した頁数から、ハヌーシュは上記の訳出箇所にある引用部分を、1771年に刊行された著作集『絵画と彩色法に関する著作集 *Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris*』に再録された『最も著名なる画家たちの作品に関する論説 *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*』（以下『論説』と略記。初版は1681年）からのものと同定している<sup>20</sup>。ルーベンスの没年（1640年）と18世紀における著作集の刊行年から、没後100年以降での執筆であるとドラクロワが推断した様子うかがわれる。

第二に、ドラクロワが、王用建造物史料官を務め、王立絵画彫刻アカデミーでも要職を務めたアンドレ・フェリビアン（1619-1695）とド・ピールを混同していることがあげられる。草稿で記された頁数が物語るように、画家はこの部分の引用元を正しく『論説』からのもの、と元々は認識していた。ところが、上に訳出した雑誌掲載時のテキストでは『絵画についての対談 *Entretiens sur la peinture*』となっているように、ドラクロワはその引用元をおそらくフェリビアンの著作『古今の最も優れた芸術家の生涯と作品についての対談 *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*』（1666～1688年）と取り違えている<sup>21</sup>。芸術に関する考察を進めるにあたり、フェリビアンとド・ピールはドラクロワが好んだ著述家ではなく<sup>22</sup>、画家は彼らを混同してしまう程度にしか関心を示していない。今日われわれが手にしているような、書誌学的な精確さを画家には望むべくもなく、またそうした緻密さはドラクロワ自身にとって本質的なものではないだろう。このテキストは、ド・ピールについてのドラクロワの理解が大雑把な印象にもとづいたものであることを示している。フェリビアンの方はともかく、色彩画家たるドラクロワが、彼も傾倒するルーベンスを上引用部分にあるように称揚

し、彩色法の重要性を説いたド・ピールに最低限の関心しか示していないことは、それ自体興味深いことではある。ともあれ、ここではこうしたド・ピールに対する関心の低さを、ドラクロワの「採点表」に対する態度が由来するひとつの背景として押さえておくことにする。

### 3. 1850年2月24日付の日記における言及

ドラクロワはこの日、イタリア・ナポリ派の作曲家ドメニコ・チマローザ（1749-1801）の代表作であるオペラ・ブッフア『秘密の結婚』（1791～1792年）の上演を見て感銘を受ける。画家は日記を書き始めるのだが、観劇の感興が醒めやらぬままに「採点表」を想起し、これに言及しているように見える。同日付の『日記』の主要部分は下記の通りだが、これは寺田透訳をベースに、筆者が主に拙論との語彙上の整合性を勘案して適宜変更を加えた訳文である。

2月24日、日曜

夕方フォルジェ夫人と神技に類する『秘密の結婚』へ行く。ああいう完璧さ（cette perfection）は人間のしごとうちのほんの僅かなものうちにしか見当たらない。

人間の記憶に残っているすべての美しい作品（tous les beaux ouvrages）に対して、ド・ピールが画家だけを対象としてやったのと同じことができる筈だ。そのことで私は自分に訊ねてみた。そうして、いま音楽だけに話を限ると、常に完璧さ（la perfection）の観点から通して見て、私はロッシーニに比べても、ウェーバーに比べても、ベートーヴェンに比べても、その都度モーツァルトをいいと思った。が『秘密の結婚』まで行ったとき、私は、より以上の完璧さ（plus de perfection）を見出したわけではないが、しかし完璧さそのもの（la perfection même）を見出した。あのような釣合い、適切さ、表現、陽気さ、優しさを持っている者などいはいはしないし、すべてそれら以上に、しかもこれは、それらの長所のすべてを引き立てる一般的要素なのだが、あのように比類のない優雅さ、優しい感情を表現するにあたってのあの優雅さ、おどける場合のあの優雅さ、作全体と適合する緩和

された激情におけるあの優雅さを、もっている者などいはいはしないのである。

私が今ここでチマローザについて述べた観念に比して、モーツァルトがいかなる点で劣っているか、言おうとすると当惑する。恐らく個人的な体組織が、私の傾いている方向へ私を傾けたのである。とは言うものの、こういう理由はあらゆる趣味と真の美の観念の破壊を招くだろう。ひとつひとつの個人の感情があのお美というもの、あの趣味というものの尺度になってしまうだろう。<sup>23</sup>

本論での探求の観点に鑑みて、上の件でとりわけ重要であるのは次の二点である。第一に、1854年の論文での揶揄とは反対に、ドラクロワはここでド・ピールの「採点表」を肯定的に見ている点である。「ド・ピールが画家だけを対象としてやった」こととは「採点表」のことに他ならない。チマローザの神技のようなオペラを観劇した画家は、「人間の記憶に残っているすべての美しい作品」に関し、芸術家の仕事を構成要素に分解し、分析してみせることに一定の意義を見出している。

第二に、「採点表」の作成、すなわち採点し比較することを、ドラクロワが作品と完璧さの観念との関係において、すなわち、作品の完璧さという観点で考えているという点である。完璧さの観念は、一方では、程度の介在を許さない完璧さそれ自体（la perfection même）という理念性において、他方では、完璧さの程度（plus de perfection）という量的尺度において了解されている。既に見たように、ド・ピールは各項目に配分された20点中の満点を至高の完璧さ（理念性）に、19点を人間が到達しうが未だ実現されていない最高度の完璧さ（le plus haut degré de perfection）に、18点を現実にもっとも完璧さに近づきえた画家たち（ceux qui ont le plus approché de la perfection）に配分していた。ドラクロワの考え方は、ある程度これに対応しているように見える。ここで改めて想起しておきたいのは、この「採点表」はまさしく画家の採点表なのであって、ド・ピールが完璧さの観念で評価しようとしていたのは、最終

的には画家であって作品ではなかった、ということである<sup>24</sup>。ドラクロワの方はといえば、「人間の記憶に残っているすべての美しい作品」を対象として「採点表」を作ってみてもよいのではないかと考えているのがわかる。

こうした言及が見られるのがまさに『日記』であるという事情を考慮するならば、「採点表」に対する肯定的な態度には、ドラクロワがその日に感じていた心情が生き生きと反映されている、と考えることができるだろう。画家は「人間の記憶に残っているすべての美しい作品」、すなわち、あらゆるジャンルの芸術的所産が採点の対象となりうることを主張している。とはいえ、『秘密の結婚』という作品に魅せられたこの日の『日記』では、事実上、音楽作品のみがその対象となっている。ドラクロワは自らヴァイオリンを嗜んだとされるが<sup>25</sup>、画家はここで、音楽とは異なるジャンルの技芸を領分とする人間、いわばひとりの愛好家として、音楽作品について感想を述べている。重要であるのは、音楽作品の完璧さが分析と評価の対象となることとド・ピールの企図のように画家の完璧さが評価の対象になることは、画家であるドラクロワにとっては全く異なる事態であるということ、すなわち、後者の枠組みにおいては、ドラクロワが当該ジャンルの芸術家としてまさに採点される側に立たされる、ということである。人間の芸術的所産全体に分析を敷衍できることを示唆しつつ、ドラクロワは自身や作品が採点される立場に身を置いていない。ドラクロワが「採点表」に対してこの時肯定的であったのは、深夜の書齋で独り、完璧な音楽作品の感興に浸る一方で、分析的アプローチの矛先が我が身には向いていない、という状況にあったからであるように見える。

#### 4. 論文「美しさに関する諸問題」（『両世界評論』1854年7月15日）における言及

冒頭で示唆した通り、この論文でドラクロワは「採点表」を揶揄している。画家は美しさの相対性をテーマに次のように論じる。曰く、古典古代の芸術

のみが美しいのではない<sup>26</sup>。ラファエッロとヴェロネーゼのいずれの作品をも我々は美しいと感じるが、それらは同じ意味で美しいのではない<sup>27</sup>。芸術家が意図したところに、その美しさを見るべきであり<sup>28</sup>、異なるタイプの完璧さが存在する<sup>29</sup>。そして各々の通る道は異なっている、芸術家たちは美しさを表現する力強さ、同じ印を互いに認めあうだろう<sup>30</sup>、と。これらの主張を考え併せてみるならば、この論文でドラクロワは二つの着想、すなわち、①美しさと完璧さはほぼ同義である、②異なる美しさ／完璧さのあいだには序列がない、こうした着想を持つに至っているように見える。そして、これらの着想こそが、画家を「採点表」の揶揄に導いているように思われるのである。以下は、問題となっている「採点表」の言及箇所である。

ド・ピールは、彼の有名な「画家の採点表」で、各々の優れた芸術家たちの資質 (le talent) に入る色彩、明暗法、およびデッサンのさまざまな分量を恭しく開陳している。彼は20点を満点としつつ、優れた芸術家たちの誰にも完璧さ (la perfection) を見出すことがない。ラファエッロのデッサンには18点しか与えない一方、ミケランジェロには19点を割り当てている。反対に、ティツィアーノとルーベンスらには、彼は色彩（の評点 ※筆者補足）を惜しみなく与えているが、これらの画家たちはデッサンについては重大な不備を示している。いわば彼（ド・ピールのこと ※筆者補足）は、才人たちの資産と負債を明らかにしているのである。

偉人たちをこんな風に分析するとは、何とばかげた化学ではないか！（La plaisante chimie qui analyse ainsi les grands hommes!）何と貴重な発見だろう、批評家の思うように偉人たちを同じ扱いで再構成し、ミケランジェロから彼（ド・ピールのこと ※筆者補足）を窒息させる想像力豊かなデッサンの点数を奪い取り、色彩の過剰で溺れているあの不幸なルーベンスに授けるとは！コレッジョの輪郭線が彼の得意な明暗表現の中で廃れるのを見るのは、哲学者にとって何という悲しみだろう、かたや、コンポジションに関する知に溢れ、10人の画家にそれを授けることができるブッサンが、明暗法

の不足で震え上がらせるとは！お人好しのド・ピールは、これらの驚くべき人物たちが、善良なる意志と多少の努力とで彼が重要だと考える質的要素 (des qualités) のあいだに均衡を取り戻し、真の美しさ (la véritable beauté) にずっと近づくことができたことだろうと確信しているように見える。

自然は各々の資質 (chaque talent) に独特の力の印を与えたが、私はたくさんの珍しい金属の合金からなるこの上なく高価な金属 (ces métaux inestimables formés de l'alliage de mille métaux précieux) にこれを例えよう。構成要素の様々な割合に従って、その合金は、あるいは魅惑的な、あるいは恐ろしげな音色をなすのである。<sup>31</sup>

(筆者訳／下線は筆者による)

ここでまず確認しておきたいのは、上記訳文の下線部分から、「完璧さ」と「(真の) 美しさ」が、いずれも画家が到達すべき目標として事実上同義で把握されている、ということである<sup>32</sup>。「採点表」の解説において、ド・ピールは「美しさ」の観念に訴えていないが、ドラクロワはまるでそれがド・ピールの考えであるかのように、画家の目標をさしたる説明もなく「完璧さ」から「真の美しさ」へと自然に読み替えている。「美しさに関する諸問題」という論文は、「完璧さに関する諸問題」とタイトルを読み替え、完璧さの相対性・多様性に関するテキストとして読んでもよいものなのである。

次に上記の件を「採点表」(図④)と対照してみよう。ドラクロワがミケランジェロのデッサンの評点を19点と誤って認識していることに気がつくことだろう。ド・ピールによる評点は17点であるうえ、そもそもこの「採点表」では、19点は事実上現実のどの画家にも与えられない前提となっている。さらにドラクロワは、ド・ピールの分析における絵画の分割の仕方(コンポジション、デッサン、彩色法、感情表現)をなぞってもいない。ドラクロワの言う「色彩」「明暗法」「デッサン」という絵画の区分は、その順序はともあれ、ド・ピールよりドニ・ディドロ(1713-1784)の『絵画論 *Traité de peinture*』にお

ける区分を想起させる<sup>33</sup>。ド・ピールの「採点表」について、ドラクロワはあいかわらず大雑把な印象のもとに議論を進めていることがわかるだろう。

再びテキストに目を向けてみるならば、1850年の時とは異なり、ドラクロワはここでド・ピールのそもそもの企図に従っている。つまり、作品ではなく画家を採点の対象として議論を進めている。訳出した箇所の下線部分「優れた芸術家たちの誰にも完璧さを見出さない」という表現から理解されるように、完璧さが帰される対象は作品の方ではなく画家の方である。興味深いのは、美しさ／完璧さに至るための画家の方途としては、意志と努力という人為をドラクロワが否定していることである。美しさ／完璧さに至るために重要であるのは、意志や努力ではなく資質 (le talent) の有無である。上記の訳出箇所の最後に見られる語 *les métaux* は、金属の意味の他に、素材・素質という意味を含み持つ。自然が元素の様々な構成比によって多様な音色を響かせる金属(素質)を生み出すように、芸術家の資質は自然によって与えられるのであり、人為によって構成するものではない。ドラクロワにとって、芸術家の資質は、当の芸術家にとっての一種の自然権を成すものなのである。芸術家の完璧さの多様性は、彼らの各々が自然の所与として保持している権利に由来するものとなっている。「採点表」に投げかけられる「ばかげた化学」であるという揶揄は、自然の所与たる資質に由来する芸術家の完璧さを、化学的プロセスに比される人為的操作によって、批評家の思うように自在に構成要素に分解・分析できる、あるいはその構成要素から再構成できるという着想に対する批判なのである。

## 5. 「採点表」の批判を支える論理一様式の価値の権利上の平等性、および量的尺度の否定

同じドラクロワの論文において、上記で検討した「採点表」の揶揄に先行する部分にさらに目を向けてみよう。ドラクロワは、ラファエッロの《聖体の論議》(1509年、フレスコ、幅770cm、ヴァティカーノ

宮署名の間／図⑤)<sup>34</sup>とヴェロネーゼの《カナの婚宴》(1562-1563年、カンヴァスに油彩、669×990cm、ルーヴル美術館蔵／図⑥)の比較を行い、次のように述べている。

これら二つの作品に、美しさは平等に存在しているだろうか？ 然り、そうだろう、だが異なる意味／方向において (dans des sens différents) である。美しさのなかに程度はない (il n'y a pas de degrés dans le beau)。美しいという感情を掻き立てる手法 (la manière) がただ異なっている。この二人の画家の様式 (le style) がどちらも強烈なのは、それが力強い独創性 (une originalité puissante) に根差しているからである。<sup>35</sup>

(筆者訳)

この件で重要なのは次の二点である。第一に、「様式 le style」の観念に訴求している点である<sup>36</sup>。ドラクロワは、二つの作品には様式の違いに由来する異なる美しさが平等に存在している、と考えている。画家は、この論文の出版年とほぼ同時期に記されたと推定される手帖で「様式、それは人間である Le style c'est l'homme」と述べているが<sup>37</sup>、上記の件で、画家の名前は作品が示す各種の造形的な特徴、すなわち様式の違いを名指すために用いられている。そしてこの様式の観念のもとに、画家はラファエッロ、ヴェロネーゼという二人の画家の生涯や人生に関するエピソードには言及していない。チマローザのオペラの感興に浸りながら、作品の完璧さについて思考を巡らせた1850年のように、ここでドラクロワは各々の芸術家の生についてはさしたる関心を払っていないように見える。

第二に、「美しさのなかには程度がない」とドラクロワが端的に述べている点があげられる。この件は、1850年の『日記』における「より以上の完璧さ plus de perfection」という記述と著しい対照をなしている。1854年の時点において、ドラクロワが美しさ／完璧さを評価するにあたり、程度という量的尺度を退けていることが理解されるだろう。

造形的な様式の観念に訴求していること。程度と

いう量的尺度が退けられていること。また、既に述べたように、この論文では美しさと完璧さの観念がほとんど同一視されるに至っていること。これらを考えあわせて、ドラクロワの思考のあり様を思い描いてみよう。画家の完璧さを評価するにあたり、ドラクロワは、完璧さの程度という1850年時点での量的尺度に替えて、互いに異なるために比較衡量できない美しさ／完璧さの多様性、言い換えれば、異なる様式はそれぞれに美しく完璧である、という質的な評価基準を導入しているように見える。

ここで論文の末尾に目を転じてみよう。ドラクロワは、画家たちがその完璧さを互いに認め合うというイメージで、次のように論文を締めくくっている。

選良の知性こそは、際立った彼らの好みにあれらの異なるタイプの完璧さ (ces types différents de la perfection) を受け入れることができる。学者たちは、そうした違いのなかに退廃しか認めないものだ。偉人のみからなる元老院では、こうした類の諍いは長くは続かないだろう。澆漓たる技芸の権威たち、優美さあるいは力強さのあの模範たち、ラファエッロ、ティツィアーノ、ミケランジェロ、ルーベンスと彼らの好敵手たちが (この元老院に ※筆者補足) 参集するのを仮定しよう。才人たちを分類し、各々の進むべき道をたどった者に栄光を分配するのみならず、過ぐる諸世紀が彼らに拒まなかった正義を互に行うために、彼らが参集すると考えてみよう。互いに共通する印を、彼らはすぐに認め合うにちがいない。各々が異なる道筋で美しさを表現する、あの力強さというものを。<sup>38</sup>

(筆者訳)

論文の主題をなす美しさの相対性・多様性という考えに対応して、美しさと同義である完璧さの多様性という考え (「あれらの異なるタイプの完璧さ」) が、ここにはっきり示されている。一方、過去の巨匠たちが元老院に集まった議員たちに見立てられているのは、高い水準にある者たちは平等に権利を享受する、という考えの比喩である。《聖体の論議》と《カナの婚宴》の比較で述べられている、両作品には美

しさが平等に存在している、という言が思い起こされる。美しさ／完璧さの多様性の肯定、そして量的尺度の否定が、個別的で多様な美しさ／完璧さには序列がない、という発想に結びつき、資質ある画家である限りにおいて彼らは各々が完璧で対等である、とドラクロワが考えていることが理解されるだろう。重要であるのは、序列化しえない美しさ／完璧さの多様性という理念が、同じ論文中における《聖体の論議》と《カナの婚宴》の比較のときのように、作品に見られる造形上の特徴の違いを具体的に記述することを通じて提示されるのではなく、元老院議員に見立てられた画家たちが対等に互いを称賛し和解するという比喻を通じ、民主主義のイメージと自然権の論理に基づいて、芸術家が平等に享受する権利として原理的に要求されていることである。芸術家の完璧さの程度という「採点表」におけるド・ピールの問いは、ドラクロワにおいて、資質を持つ芸術家の様式は権利上それぞれ完璧である、という発想のもと、問いとしての意義を喪失してしまっているように見える。

## (6) まとめ—「採点表」と芸術家の不遇

「採点表」を「ばかげた化学」であるとするドラクロワの揶揄は、「歴史に名を遺す偉大な画家たちの完璧さを量的尺度で評価し序列化することはできない」という考えが表現されたもの、と見なすことができる。それは、ド・ピールに対する十分ではない理解を背景としつつも、①完璧さの程度という量的尺度の否定、②様式の多様性の肯定、③資質を持つ芸術家たちの権利上の平等性、などといった画家の一連の着想がひとつの焦点を結んだ結果なのである。

この揶揄には、上記のような理論的な背景があることに加えて、画家の個人的な事情が無視できない重要な要素として関係しているように思われる。それは、1854年当時、ドラクロワにとって公的な栄典が未だ縁遠いものであった、という事情に関連している<sup>39</sup>。ドラクロワは、時代の無理解にさらされた

芸術家であった。1830年以後、ドラクロワは、ラファエッロ、ミケランジェロ、プッサン、ピュジェ、プリュードン、グロ、シャルレらといった画家・彫刻家たちのモノグラフ的なテキストを発表している<sup>40</sup>。ラファエッロとミケランジェロを除けば、彼らは生きた時代や環境のなかで資質に見合った理解や称賛を得ることがなかったり、苦境に喘いだりした芸術家たちなのだが、そうした彼らのエピソードをドラクロワはシンパシーをもって語っている。一連の考察には、芸術家としての自己を正当化し、不遇な自己を慰撫するという側面があるように思われる。これら一連の考察の導入に位置づけられる1830年の小論の冒頭で、画家は次のように述べている。

…(偉大な人物たちの ※筆者補足) 作品を堪能するという喜びでは、私たちは満足できない…。彼らの人となりばかりか、彼らの奇矯さや情熱／受難 (leurs bizarreries et leurs passions) まで知りたいのである。せめて知りたいのだ、人生の卑俗な部分までを含めて、彼らが我々と同じような人間であることを。<sup>41</sup>

(筆者訳)

画家は偉大な芸術家の人生のあり様というものに常に関心を払っていた。ドラクロワは作品そのものを堪能するだけでは満足できず、卑俗な面をも含めて資質ある芸術家の生を全体として理解しようとしている。こうした態度は、ラファエッロとヴェロネーゼの作品を比較しつつ、様式の観念の元に画家の人生に一見関心を示していない1854年の論文においても、ルートヴィヒ・ファン・ベートーヴェン(1770-1827)を採りあげて論じる箇所に見ることができる。ベートーヴェンの仕事全体を「苦しみの叫びの連続」と見なしつつ、ドラクロワはこの作曲家の様式と生涯を3つの時期に分割している<sup>42</sup>。伝統に準じた初期、当初は理解されなかったが傑作とみなされるようになった作品を生み出した中期、そして1850年代においても仕事の評価が定まっていない後期、である。そして後世に後期の作品の評価が高まる可能性(なぜなら中期がそうだったから)を前提として、「や



はり天性に賭けるべきである」<sup>43</sup>と画家は述べ、自身ですら未だ理解するに至っていない晩年のベートーヴェンの作品を擁護している。ドラクロワは、作品そのものの分析と評価に基づいてではなく、後世における再評価の可能性という経験的事実と、既に存在が証明された芸術家の資質にもとづいて、ベートーヴェンの芸術家としての人生を丸ごと肯定しようとしている。そして重要であるのは、1850年の時点では、ベートーヴェンが完璧さの程度においてモーツァルトやチマローザに劣後すると考えられていたにもかかわらず、1854年の論文においては、ベートーヴェンは完璧さに最も近づきえた芸術家の例とされていることである<sup>44</sup>。権利上、中期において自らの資質を示したベートーヴェンは、完璧な芸術家のひとりなのである。

ベートーヴェンの生涯に、ドラクロワは自らの不遇な芸術家としての生を重ねあわせているように思われる。美しさの多様性に関する論文を執筆するなか、ド・ピールの「採点表」が脳裏をかすめたとき、この採点の枠組みのなかでは、ドラクロワは自らの作品が分析的アプローチの対象となり、ひいては自らの完璧さが評価されるという論理的帰結を改めて自覚したことだろう。ドラクロワは、完璧さの程度という尺度に基づく採点の対象となることを甘受するかわりに、資質ある芸術家たちの様式と人生は多様なままに完璧であり権利上それらは同等であるという理念に訴えている。モーツァルトやチマローザのようではなくとも、ベートーヴェンがそのような意味において、自らもまた完璧な芸術家たりうる、そのための論理をドラクロワは必要としていたように思われる。

1854年の論文末尾のイメージ、すなわち、元老院議員に見立てられた画家たちが互いに才能の印を認め和解するという比喩において、ドラクロワは、ラファエッロ、ティツィアーノ、ミケランジェロ、ルーベンスら過去の巨匠の傍らに、自らもまた立っていることを思い描いていたはずである。それは資質ある画家たちで構成される共和国のイメージなのであり、そこに「画家の採点表」のような発想が場所を

占める余地などありはしないのである。

## 註

- 1 Eugène Delacroix, édité par François-Marie Deyrolle et Christophe Denissel, *Ecrits sur l'art*, Paris, Séguiet, 1988, p. 308.
- 2 西野嘉章『西洋美術書誌考』、東京大学出版会、2009年、p.242。
- 3 Delacroix, *op.cit.* (1988), p.26.
- 4 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708, pp.489-491.
- 5 ヴェロネーゼは重複して2度採点表に現れている。各項目の点数に違いはない。図③の「C」欄および図④の「P」欄を参照のこと。
- 6 Thomas Puttfarcken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven and London, Yale University Press, 1985, p.42.
- 7 Clément de Ris, "La balance des peintres par Roger de Piles", *Gazettes des Beaux-Arts*, 1<sup>er</sup> June 1882, pp.569-571.
- 8 Léon Mirot, *Roger de Piles : peintre, critique, amateur*, Paris, Jean Schmitt, 1924, p.98, note (2).
- 9 Julius von Schlosser, traduit par Jacques Chavy, *La littérature artistique*, Paris, Flammarion, 1996, p.623.
- 10 Lionello Venturi, *Histoire de la critique d'art*, Paris, Flammarion, 1969, p.131.
- 11 Puttfarcken, *op.cit.*, p.42.
- 12 Jacques Thuillier, "Préface", dans Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, 1989, pp. XXVII-XXVIII.
- 13 Bernard Teyssède, *L'Histoire de l'Art vue du Grand Siècle*, Paris, René Julliard, 1964, pp.171-186.
- 14 なお、2000年代以降、オークション記録を分析してド・ピールの「採点表」を評価する機運があるが、拙論の関心とは異なるためここではそうした議論の存在を指摘するに留めておく。以下を参照。  
Kathryn Graddy, "The extraordinary art critic Roger de Piles (1635-1709) : an empirical analysis of his rankings and sale prices", discussion paper series, Centre for Economic Policy Research, 2012 (available at: <http://www.cepr.org/pubs/dps/DP9006.asp>) / 2019年10月31日参照。
- 15 参照したエディションは、日記と手帖類についてはミシェル・ハヌーシュによるジョゼ・コルティ版(2009年)を、発表論文についてはディロルとドニセル編集の論文集を、書簡についてはアンドレ・ジューバン編集による書簡集およびリー・ジョンソンほか編集による補遺的な二つの書簡集(ジューバン編より漏れた書簡を順次出版したもの)である。  
Eugène Delacroix, édité par Michèle Hannoosh, *Journal : tome I & II*, Paris, José Corti, 2009.

- Eugène Delacroix, édité par François-Marie Deyrolle et Christophe Denissel, *Ecrits sur l'art*, Paris, Séguier, 1988.
- Eugène Delacroix, édité par André Joubin, *Correspondance générale de Eugène Delacroix*, Paris, Plon, 1936-1938.
- Eugène Delacroix, édité par Lee Johnson, *Further Correspondence 1817-1863*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- Eugène Delacroix, édité par Lee Johnson and Michèle Hannoosh, *Nouvelles lettres*, Périgueux, William Blake & Co., 2000.
- 16 Delacroix, *op.cit.* (2009), p.1675.  
ハヌーシュ編集の『日記』採録の「シャンロゼの赤い手帖 carnet rouge de Champrosay」(1846-1850年頃)における言及には、論文「プリュードン」の草稿に相当する内容が見られる。
- 17 Delacroix, *op.cit.* (1988), p.170.
- 18 Delacroix, *op.cit.* (2009), pp.489-490.
- 19 Delacroix, *op.cit.* (1988), p.170.
- 20 Delacroix, *op.cit.* (2009), p.1675.  
なお、筆者所有の1755年の版で同じ頁に同様の記載を確認した。画家が参照したのが1771年の版ではない可能性を指摘しておく。
- 21 引用した頁数を記しているという状況から、ドラクロワの蔵書に少なくともド・ピールの著作集が含まれていた可能性が高いが詳細は不明である。画家没後の財産目録には蔵書も記載されているが、コルネイユ、デイドロ、ヴォルテール、ジョルジュ・サンドらの著作集があったことは確認できるものの、ド・ピールやフェリビアンの名は目録には見当たらない。以下を参照。  
Henriette Bessis, "L'inventaire après décès d'Eugène Delacroix", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1969, pp.199-222.
- 22 ドラクロワが作成を試みた『美術辞典』を編集・出版したアンヌ・ラルによれば、ドラクロワはその『辞典』に盛り込もうとした項目について、主に同時代の著述家であるフレデリック・メルセイ、ヴィクトル・クーザン、シャルル・プラン、スタンダール、ポール・シュナヴァールらの議論を参考にして執筆していた。  
Eugène Delacroix, reconstruit et édité par Anne Larue, *Dictionnaire des beaux-arts*, Paris, Hermann, 1996, pp. xxxviii-xxxix.
- 23 寺田透『ドラクロワ-1847~1852-』、東京大学出版会、1968年、pp.164-165。
- 24 ド・ピールは『画家たちの生涯の概説』(1699年)の第1章で「完璧なる画家の理念 l'idée du peintre parfait」について論じている。ティッセルドゥが指摘するように、『絵画原理講義』の「採点表」で画家の「完璧さ」が採点の対象となっている事情はこれに対応している。以下を参照のこと。  
Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1969, pp.1-106.
- 25 ドラクロワは6歳でヴァイオリンの手ほどきを受けた。  
Roger Delage, "Delacroix et la musique", *Delacroix : La naissance d'un nouveau romantisme*, catalogue d'exposition, Rouen, Musée des Beaux-Arts, Paris, RMN, 1998, p.130.  
また以下の文献を参照。 齋藤美保子「ロマン主義美学詩論(3)」-アングルとドラクロワによるパガニーニ像-『郡山女子大学紀要』、2002年3月、p.10。
- 26 Delacroix, *op.cit.* (1988), p.31.
- 27 *ibidem*, pp.22-23.
- 28 *ibidem*, p.28.
- 29 *ibidem*, p.31.
- 30 *ibidem*, p.32.
- 31 *ibidem*, pp.26-27.
- 32 「美しさ／美」と「完璧さ／完全性」の観念の基本的な関係については、佐々木健一『美学辞典』(東京大学出版会、1996年) pp.12-20を参照。佐々木に従えば、美とは「ある物ある事態の完全性もしくは価値が、端的な形で直感的もしくは直観的に、快や感嘆の念をもって把握された場合の、その完全性」のことである。また「美の本質は端的な完全性であり、完全性の直感的な知覚は、その見事さに対する感嘆の念もしくは快感情によって示される」。
- 33 佐々木健一『デイドロ『絵画論』の研究』(中央公論美術出版、2013年)第一部『『絵画論』注解』p.319および第三部『『絵画論』のテキストおよび和訳を参照。  
デイドロ『絵画論 *Traité de peinture*』はミニコミ誌『文藝通信』に全5回で掲載された。その掲載順は第1章「デッサン le dessin」第2章「色彩 la couleur」第3章「明暗法 le Clairobscur」第4章「表情 l'expression」第5章「構成 la composition」である。佐々木によれば、第5章「構成」に併せて第6章「建築」、第7章「全体に関する小論」が同時に掲載された。  
ドラクロワがデイドロを参照しているように見えるのは、第一に、デイドロと同じように「明暗法」の項目を「色彩」とは別に挙げているからであり、第二に、順序はともかく『絵画論』の最初の3章とドラクロワが挙げて3つの項目が一致しているからである。ド・ピールでは「明暗法」は彩色法のカテゴリーに含まれているため「採点表」には項目として立っていない。ドラクロワが手にしたデイドロの著作集(画家没後の財産目録にはデイドロの著作が「17冊」含まれていた)がいずれであろうと、この事情は変わらないように思われる。註21を併せて参照のこと。
- 34 ドラクロワは生涯イタリアに赴くことがなかったため、本作品を実見していない。フランス国内に存在する模写か版画等にもとづいて構図に言及したものと考えられる。  
《聖体の論議》の概要については、佐々木英也、森田義之編『世界美術大全集 西洋編第12巻 イタリア・ルネサンス2』(小学館、1992年) pp.418-419を、ヴェロネーゼの《カナナの婚宴》については、佐々木英也、森田義之編『世界美

術大全集 西洋編第13巻 イタリア・ルネサンス3』(小学館、1992年) pp.437-438を参照。

- 35 Delacroix, *op.cit.* (1988), p.23.

該当箇所の前後の主要部分は以下の通り。

「ラファエッロの《聖体の論議》とパオロ・ヴェロネーゼの《カナの婚宴》とを比較すると、前者には視覚的な快や精神の快たる優美な創意、線の調和が見出されるはずだ。とはいえ、人物たちの動きが対照的であるさま、フォルム一般の寥廓たる探求によって、このコンポジションは一種生彩を欠いている。聖人や博士たちは互いを見知らぬ風で、永遠にそこでポーズをとっているかのようだ。パオロ・ヴェロネーゼの宴では、自分の周囲に登場人物たちがいるように見える。胆汁質の傍らに多血質、ほんやりした女の傍らにあだっばい親しげな女など、異なった人物、異なった気質たちが語り合い、生き生きとした動きが感じられる。比類のない空気、光、色彩の効果については言うまでもない。

これら二つの作品に、美しさは平等に存在しているだろうか？然り、そうだろう、だが異なる意味／方向においてである。美しさのなかに程度はない。美しいという感情を掻き立てる手法がただ異なっている。この二人の画家の様式がどちらも強烈なのは、それが力強い独創性に根差しているからである。衣服の襞のしっかりした表現や、コンポジションの観点からの線の調和のさせ方については、これらを模倣することができるし、もっとも純粋なフォルムを探求することもできるだろう。けれどもラファエッロの着想の魅力と高貴さには、どうしても到達しえない。細部に至るまでの生まれつきのモデルの特徴や、幻惑的な効果の探求を真似ることはできるだろう。だが、《カナの婚宴》というこの魔術的なタブローに脈絡ある一体感を与えている、あの生命感、あの熱気には行き当らない。」 *ibidem*, pp.22-23.

- 36 「様式」および「手法」の概念については以下を参照。

佐々木前掲書 (1996年)、p.128-138。

- 37 Delacroix, *op.cit.* (2009), p.1757.

「Le style c'est l'homme」という表現は、博物学者ビュフォン (1707-1788) による「文は人なり Le style est l'homme même」という言に由来するものであろう。ドラクロワはここで「独創性 l'originalité」の観念に訴えていることから、ビュフォンとは異なり様式を個性表現の意味に解していると考えられる。佐々木前掲書 (1996年、p.132) を参照のこと。

- 38 Delacroix, *op.cit.* (1988), pp.31-32.

- 39 7度の候補の末に、ドラクロワが美術アカデミーに迎え入れられたのは、ようやく1857年1月のことだった。以下を参照。

Delacroix, *op.cit.* (1996), p. xiii.

- 40 ドラクロワによる画家のモノグラフ的な考察は以下の通り。初出の状況についてはディロールとドニセルの解説

(Delacroix, *op.cit.* (1988), pp.321-323) を参照した。

“Raphael”, *Revue de Paris*, 1830 / “Michel-Ange”, *Revue de Paris*, en mai et en juillet 1830 / “Puget”, *Plutarque Français*, 1845 / “Prudhon”, *Revue des Deux-Mondes*, le 1<sup>er</sup> novembre 1846 / “Gros”, *Revue des Deux-Mondes*, le 1<sup>er</sup> septembre 1848 / “Le Poussin”, *Le Moniteur Universel*, 26, 29 et 30 juin, 1853 / “Charlet”, *Revue des Deux-Mondes*, le 1<sup>er</sup> juillet 1862.

- 41 Delacroix, “Introduction”, *op.cit.* (1988), p.73.

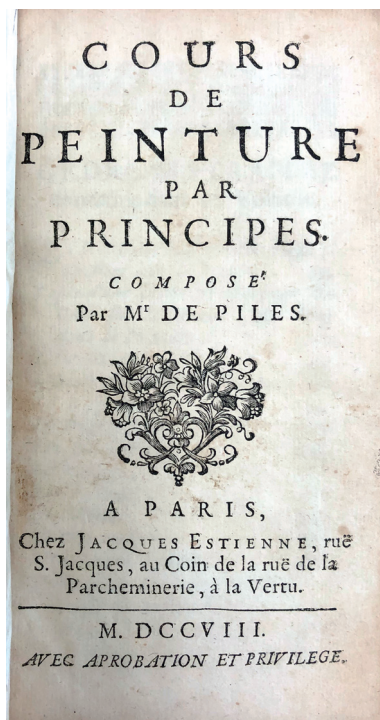
- 42 *ibidem*, pp.24-25.

- 43 *ibidem*, p.25.

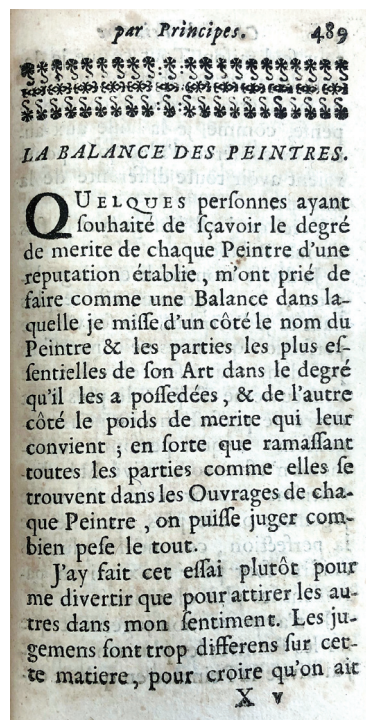
- 44 *ibidem*, p.24.

(しぶや・たく 一般教育等／博物館学)

(2019年11月7日 受理)



図① ロジェ・ド・ピール『絵画原理講義』1708年 筆者撮影



図② 「画家の採点表」前文ページ 筆者撮影

NOMS des peintres les plus connus	Composition	Dessin	Coloris	Expression
<b>A</b>				
Albane	14	14	10	6
Albrecht Dürer	8	10	10	8
Andrea del Sarto	12	16	9	8
<b>B</b>				
Baroccio	14	15	6	10
Bassano, Jacopo	6	8	17	0
Bast. (Sebastiano) del Piombo	8	13	16	7
Bellini, Giovanni	4	6	14	0
Bourdon	10	8	8	4
Le Brun	16	16	8	16
<b>C</b>				
Caliari, Paolo (Véronèse)	15	10	16	3
Les Carrache	15	17	13	13
Corrège	13	13	15	12
<b>D</b>				
Daniele da Volterra	12	15	5	8
Diepembek	11	10	14	6
Le Dominiquin	15	17	9	17
<b>G</b>				
Giorgione	8	9	18	4
Le Guerchin	18	10	10	4
Le Guide		13	9	12
<b>H</b>				
Holbein	9	10	16	13
<b>J</b>				
Jean (Giovanni) da Udine	10	8	16	3
Jacob Jordaens	10	8	16	6
Luc Jourdans (Luca Giordano)	13	12	9	6
Josépin	10	10	6	2
Jules Romain	15	16	4	14
<b>L</b>				
Lanfranco	14	13	10	5
Léonard de Vinci	15	16	4	14
Lucas de Leyde	8	6	6	4

図③ 「画家の採点表」(A-L)  
※ 図③④の出典: Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, pp.220-221.

NOMS des peintres les plus connus	Composition	Dessin	Coloris	Expression
<b>M</b>				
Michelangelo Buonarroti	8	17	4	8
Michelangelo de Caravage	6	6	16	0
Mutien	6	8	15	4
<b>O</b>				
Otto Venius	13	14	10	10
<b>P</b>				
Palma le Vieux	5	6	16	0
Palma le Jeune	12	9	14	6
Le Parmesan	10	15	6	6
Paul Véronèse	15	10	16	3
Francesco Penni il fattore	0	15	8	0
Pierino del Vaga	15	16	7	6
Pierre de Cortone	16	14	12	6
Pietro Pérugin	4	12	10	4
Polydore de Caravage	10	17		15
Pordenone	8	14	17	5
Pourbus	4	15	6	6
Poussin	15	17	6	15
Primatice	15	14	7	10
<b>R</b>				
Raphaël Sanzio	17	18	12	18
Rembrandt	15	6	17	12
Rubens	18	13	17	17
<b>S</b>				
Salviati, Francesco	13	15	8	8
Le Sueur	15	15	4	15
<b>T</b>				
Teniers	15	12	13	6
Pietro Teste	11	15	0	6
Tintoret	15	14	16	4
Titien	12	15	18	6
<b>V</b>				
Vanius	13	15	12	13
Van Dyck	15	10	17	13
<b>Z</b>				
Tadeo Zucce	13	14	10	9
Federigo Zuccaro	10	13	8	8

図④ 「画家の採点表」(M-Z)



図⑤ ラファエッロ・サンツィオ《聖体の論議》1509年、ヴァチカーノ宮署名の間  
Archivi Alinari, Firenze / distributed by AMF



図⑥ パオロ・ヴェロネーゼ《カナの婚宴》1562～1563年頃、ルーヴル美術館蔵  
Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado / distributed by AMF