

「詩は絵画のように」の消長と諸芸術の交感

クロード＝ニコラ・ルドゥの詩と建築

新谷 淳一

革命的建築家

旧体制下で「王の建築家」であったクロード＝ニコラ・ルドゥのキャリアは、大革命によって断ち切られる。パリ入市税門の設計者として民衆の憤怒的となり辛うじてギロチンを免れたこの呪われた芸術家に、エミール・カウフマンは「革命的建築家」というレッテルを与え、以後この言葉がルドゥにつきまとう。政治的な変動と様式上の変化をアナログ的に連想させ胡散臭くもある、革命的という語のインパクトも手伝ってルドゥ再評価に貢献したカウフマンは、ル・コルビュジエにまで至る「自律的建築」の系譜の起点にルドゥを置く¹。カウフマンの解釈に触発されたハンス・ゼードルマイヤーは、ルドゥの建築に、近代という病の典型的な表現を読みとり、「中心の喪失」をキーワードとする近代芸術論へと展開した²。建築家としての実践が大革命以前に限定されるルドゥの建築様式が、革命的という形容が含意する断絶を体現しているとの考えは、建築史の分野では概ね受け入れられているようだが、私たちの関心は、建築のモダン・ムーヴメントの系譜の剔出にはなく、建築様式ではなくもっぱらルドゥのテキストが検討対象となる。とは

¹ Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806. 革命の勃発に先立ち、入市税門に対する民衆の不満を背景としてひとたび職務を停止され、1793年に投獄される。ルドゥの生涯については、白井秀和の「ルドゥー略伝——ジュヌヴィエーヴ・ルヴァレトーによる伝記とその注解」が好便である。このテキストも収める同氏の『ルドゥー「建築論」注解』（中央公論美術出版、1993-94年、2巻、「ルドゥー略伝」は第2巻所収）は、難解で知られるルドゥのテキストの全訳に、詳細な註や解題を加えた労作である。

カウフマンは、ブレ [Étienne-Louis Boullée, 1728-1799] とルク [Jean-Jacques Lequeu, 1757-1826] を含めた3人を「革命的建築家」と呼んだが、ルドゥを最も重視する。Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier : Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, Wien ; Leipzig : Dr. Rolf Passer, 1933. 『ルドゥーからル・コルビュジエまで：自律的建築の起源と展開』、白井秀和訳、中央公論美術出版、1992年。

² Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte : die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg : O. Müller, 1948. 『中心の喪失：危機に立つ近代芸術』、石川公一・阿部公正訳、美術出版社、1965年。

いえ私たちも、ルドゥがある結節点に位置するとの認識は持つ。ルドゥという特異な芸術家が占める地点から周囲を眺めることで、それ以前と以後の文学および芸術一般のあり様についての展望を得ることが、本稿の目的となる。

革命の出来を跨ぎ、ルドゥの人生はある意味で対照的な姿を見せる。石による本来の表現手段を奪われた彼は、自分の作品集の出版に専心し、紙の束に自らの理念を封じ込める。革命前、王政に仕える有能な建築家であった彼は革命後、建築的・ユートピア的なフィクションを語る作家となる。亡くなる二年まえの1804年に上梓された書——『芸術・習俗・法制との関係から考察された建築』、以後『建築論』と称する——には、自身の建築作品の、ときにかんがりの改変を加えた版面が集成されると同時に、質・量ともに作品解説の域を遙かに超えるテキストが収められる³。『建築論』の出版直後、ある建築家は、「ルドゥ氏の教えは建築物の面白みを欠く線よりもそのテキストの比喩表現によって示されている」と反応した⁴。ルドゥの死後に最初の略伝をものした別の建築家は、すでにそこに「魔術的で詩的な文体」を見てとったのだが⁵、作家ルドゥの本格的な評価は、長い年月を経たのち、ベアトリス・ディディエの小論によってなされることになる。

ディディエは『建築論』に、一方でロマン主義的な散文詩の先駆的作品を見てとり⁶、他方で、「既にしてロマン主義の美学に合致する諸芸術の交感の広大なる理論⁷」を想定する。ロマン主義的な散文詩と、ロマン主義的な諸芸術の交感とは別個の事項であり、私たちの関心は、文体的・テーマ論的な次元

³ C.-N. Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Chez l'auteur, 1804. リプリント版 (Nördlingen : Alfons, 1987) を参照する。以後この書からの引用は、引用直後の括弧内に頁を指示する。この書の出版の経緯については、白井秀和「ルドゥ『建築論』の書誌学的考察——その1——」(前掲書、第1巻所収)を参照。1780年代から作品の版面集成として計画されていた『建築論』のテキスト部分は、概ね革命勃発後、とりわけ投獄後に書かれたとされる。

⁴ Pierre-Athanase Detournelles, « Architecture », *Journal des monuments et des arts*, n° 4, du 14 vendémiaire an XIII, cité in Michel Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux 1736-1806*, Picard, 1980, p. 281.

⁵ Jacques Cellérier, « Notice rapide sur la vie et les ouvrages de Claude-Nicolas Ledoux », *Annales de l'architecture et des arts*, 1806, cité in Daniel Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) : l'architecture et les fastes du temps*, Bordeaux : William Blake & Co. ; Art & Arts, 2000, p. 378.

⁶ Voir Béatrice Didier, « Ledoux écrivain », in *Écrire la révolution 1789-1799*, PUF, 1989, p. 191. この論文の初出 : *Soufflot et l'architecture des lumières*, actes du colloque de Lyon, 18-22 juin 1980, ENSBA, 1986.

⁷ *Ibid.*, p. 187.

に関わる前者ではなく、諸芸術の布置に関わる後者へ向かう⁸。

「詩は絵画のように」と建築の「顕示」

ルドゥは一方で、「建築家になりたいと望むならまず画家になりなさい」(p. 113)と忠告し、他方で、「あなた [= 建築家] の知識を詩人たちの知識と交錯させ、互いに助けあいなさい」(p. 149)と進言する。ルドゥは建築を、「何世紀にもわたる詩法 [art poétique] の領域と、例の“詩は絵画のように”の問題系」との関連のうちに捉えているとダニエル・ラブロはコメントするのだが⁹、この関連には単純に捉えられない振れがある。諸芸術の交感それ自体は、ロマン主義に固有の現象ではない。16世紀から18世紀にかけてさかんに唱えられた「詩は絵画のように」という定式が含意する詩と絵画の“交感”は、固有の意味で古典主義的な含意を持つ。この含意は、定式が引かれたホラチウスに発するのではない¹⁰。ホラチウスの名を借りたこの定式のポピュラリティーは、手の仕事たる絵画に「精神の所産」[cosa mentale]としての高貴な地位を与えるという、ルネサンス期の絵画が直面した課題の重みに発していた。絵画の存在理由そのものに関わるこの要請に添い、「行為する人間の模倣」というアリストテレス詩学の枠組みのうちで人文主義的絵画理論が整備されてゆく過程で、「詩は絵画のように」は、そうした絵画の理念を象徴的に指し示す定式となった¹¹。

⁸ 1804年のテキストにロマン主義を探るのであるなら、いわゆるプレロマン主義の問題系に連なるものと付度されるかもしれない。ロマン主義の手前にプレロマン主義を発見する作業には、当初、「シャルル・モラス流の極論に対する自由主義派知識人の回答」という側面があった。ロマン主義をドイツから移入された腐敗した思想と見做す傾向に対し、土着のロマン主義の発見によって連続性を確保し、かつ、全ヨーロッパ的な相互現象としてのロマン主義像を構築してナショナリズムの回避を目指すという文学史の操作は、イデオロギー性を帯びたものであった (voir Françoise Gaillard, « Le préromantisme constitue-t-il une période ? ou Quelques réflexions sur la notion de préromantisme », in *Le préromantisme : hypothèse ou hypothèse, actes du colloque établis et présentés par Paul Viallaneix, Klincksieck, 1975. 引用は 65-66 頁*)。私たちの問題意識は、プレロマン主義とは無縁である。そう確言する所以は、本稿の記述全体をもって示すべきものとする。

⁹ D. Rabreau, *op. cit.*, p. 380.

¹⁰ ホラチウスの意図については註 47 および次を参照。Wesley Trimpi, « The meaning of Horace's *Ut pictura poesis* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVI, 1973.

¹¹ Voir Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis : the humanistic theory of painting*, New York ; London : Norton, 1967. 「詩は絵画のごとく：人文主義絵画論」、森田義之・篠塚二三男訳 (『絵画と文学：詩は絵画のごとく』、中森義宗編、中央大学出版部、1984年所収)。

ルドゥの場合、建築家と詩人の関連づけの背後にあるのは、建築の地位向上といった要請ではない。そこにあるのは、建築をして“語らしめる”という問題意識である。ルドゥには、「語る建築」[architecture parlante]という標語もつきまわっているが、これは、建築家レオン・ヴォドワイエが1852年に、ルドゥの革新性を揶揄しつつ、直接には建物の目途の表現という要請との関連から発したものである¹²。この最初の用例の延長線上で、「語る建築」は、建物の目途に相応しい姿、相応しい「性格」を与えて目途を示す、という意味で概ね解釈され、遡及的に適用される。純化された幾何学的形態を大胆に用いたルドゥは、「円や正方形こそが、最良の作品の構成において作者が用いるアルファベットの文字である」(p. 135)とも記しているが、こうした言葉を受けてルドゥの建築言語を云々し、“語る”の多義性に寄り掛かるならば、混乱を招くばかりである。

「性格」[caractère]は、18世紀のフランス建築史の重要概念である¹³。建築家ジェルマン・ボフランが1745年に出版した『建築の書』でも、この概念は中心的な位置を占める。曰く、「こうした種々の性格を知らず、それらを自分の作品において感じさせない者は、建築家ではない¹⁴」。さらにこの書には、「ホラチウスの『詩論』より抽出された諸原理」という章があることが注目される。果たしてそこでは、詩の要諦に添って“語る”建築の姿が、記述されているのだろうか。ボフランは、ホラチウスの教えを逐一引きつつ、古典主義文学の精神に合致する建築要諦を説く。最も重視されるのは、建築物の性格を目途に合致させることで、これは、古典主義文学の核心を成す、適合性[convenance]やジャンルの問題系に即応する。「君主の住まいは私

¹² ヴォドワイエは、「あらゆる伝統を蔑視し、先達たちの作品を一切考慮せず、まったく新しい芸術を自分たちだけで生みだすと自負する、自惚れた異常な精神」の産物として『建築論』を抜き下ろしたのちに、すでに普及した表現として、しかし知られている限り初めての用例として、「語る建築」の語をここに記す(Léon Vaudoyer, « Études d'architecture en France », *Magasin pittoresque*, 1852, p. 388)。

カウフマンやゼードルマイヤーの見方とも概ね整合するヴォドワイエの批判が発された時代的文脈については、次を参照。Neil Levine, « The romantic idea of architectural legibility : Henri Labrousse and the Néo-Grec », in *The architecture of the École des beaux-arts*, edited by Arthur Drexler, London : Secker & Warburg, 1977, p. 405-416.

¹³ Voir Werner Szambien, *Symétrie, goût, caractère : théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550-1800*, Picard, 1986, p. 175-199.

¹⁴ Germain Boffrand, *Livre d'architecture : contenant les principes généraux de cet art, et les plans, élévations et profils de quelques-uns des bâtimens faits en France & dans les pays étrangers*, Cavalier, 1745, p. 26.

人の住まいと同様に、私人の住まいは地位 [dignité] ある人物の住まいと同様に、作られてはならない¹⁵」のである。

ルドゥもまた、「相応しさ [bienséance] が建築物の動機と目途をただちに示すだろう」(p. 10) と記し、性格・目途・適合性といった語をしばしば発する。だがルドゥにおいて、適合性と連動する本来の性格概念は、ほとんど崩壊している。ルドゥの建築的意匠が人々を驚かせた理由の一つは、「郊外の大衆酒場の壮麗さと宮殿の壮麗さ」を「同じ尺度」(p. 18) に置くと宣言した彼が、「一般的な目途の建物に神殿や壮麗なモニュメントの外観を与える」ことで「場違いな壮麗さ」を生み出したことにある¹⁶。ルドゥが適合性の原則に対し、怠惰によってではなく信念をもって背いたことを踏まえるなら、ポフランの比較論の延長線上でルドゥを捉えることには無理がある。

ルドゥは、「石工技術に対する建築の関係は、文芸に対する詩の関係と同じである」(p. 15-16) という言葉で、建築と詩の並行関係を定式化する。ただしこの一節では、並行関係よりも先に、ルドゥが文芸と詩を区別していることに留意する必要があるだろう。この定式をルドゥが記すのは、「人間は自身自身の諸感覚によって改良される」(p. 15) という 18 世紀的なテーゼとの関連においてである。「誘惑のあらゆる手段が建築に属する」(p. 95) と記すルドゥにとり建築は、諸感覚に訴える効果 [effet] のアート¹⁷なのである。このように、性格概念を表向き標榜しながら、適合性を振り切って効果の美学に至るルドゥには¹⁸、ポフランからの隔たりを確認できる。

ただし、建築における性格はそもそも、建築物という対象の形態が惹起する効果としてしか存在しえず、建築に性格を求めるポフランも性格の可感化を求めると見做しうる限りにおいて、両者のあいだには連続性をも想定可能である。「文芸に対する詩の関係…」の一文の直後にルドゥが、「それ [= 詩] はこのメティエ [= 建築] の劇的熱狂 [enthousiasme dramatique] である」(p. 16) と付け加えていたのに対し、たしかにポフランは、「熱狂は、面白みの欠如

¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶ 最後の二つの引用は以下より。Anonyme, « Colonnnes monumentales de la barrière du Trône achevées en 1845 », *Magasin pittoresque*, 1848, p. 196.

¹⁷ 本稿では、art に芸術、技芸、技といった限定的な訳を与えることを回避する目的から、アートという表記が頻用される。

¹⁸ 性格概念から効果の美学への移行は、ルドゥと同じ「革命的建築家」の一人で、その建築論のエピグラフに「私もまた画家である」と記すエティエンヌ＝ルイ・ブレに、より明瞭に確認される。Voir É.-L. Boullée, *L'architecte visionnaire et néoclassique*, textes réunis et présentés par J.-M. Pérouse de Montclos, Hermann, 1993, p. 41.

[insipidité] に劣らず危険である¹⁹」と警告を発する。両者を隔てるこうした距離にも係わらず、たとえば次のような一節でボフランは、自ら設える羈絆を脱して、ルドゥに接近している。

まさに物質的なものの使用を目的とすると思える建築は、にも係わらず、種々の性格を感じさせることで諸部分にいわば魂を与えるような、種々の〔建築的〕ジャンルを生みださう²⁰。

この一節が注目に値するのは、性格やジャンル性を重んじる身振りそれ自体のうちに、反-古典主義的な傾きを認めうるからなのだが²¹、こうした齟齬を読み解く鍵は、幾何学的抽象性を固有のエレメントとしながら量塊の物質性をも誇示する、建築というアートの特性にある。

美術の分野でフランス古典主義を基礎づけたフレアール・ドゥ・シャンブレの絵画論と建築論には、同一の信念に立って二つの「デッサンの芸術」を統括する意図のなかに、二つのアートのずれが、著者の意図をすり抜けるように露呈している。1662年に上梓された絵画論の方は、現代なら絵画の魅惑の中心を成すと見做されるであろう次元を黙過する点で、読者を驚かせる。頑強な古代派である彼は絵画を、徹頭徹尾、反-可感的なアートとして構想するのである。そのため、古代絵画の優位を論証するうえで、古代の絵画作品がほとんど現存していなかったという事実は障害とならない。というのも、描かれた物語に則してなされるべき作品の判断において、絵画そのものを見ることは必ずしも必要とされないからである²²。

フレアールの基本的な態度は、絵画を一つの学 [science] と捉えることにあり、その基軸を成すのが幾何学である。幾何学は本来、絵画よりも建築との親和性が強い。建築 [architecture] が建造 [construction] と異なる地位を確実にするには、アルペルティやブルネレスキによる数学的・幾何学的基礎付けを要した。フレアールも 1650年の建築論で、幾何学は「すべてのアート

¹⁹ G. Boffrand, *op. cit.*, p. 12.

²⁰ *Ibid.*, p. 16.

²¹ 反-古典主義の内実については、10頁の議論、および註61の第三段落を参照。

²² 古代については、プリニウス等による記述、同時代については、絵画に基づいて制作された版画——画家自身の手になるものでなくとも——が、判断材料として必要十分と見做される。Voir Roland Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne, suivi de Idée de la perfection de la peinture*, ENSBA, 2005, p. 194. この箇所編者 (Milovan Stantic) が付す註6、および同じ編者の序文 180頁も参照。

の基礎であり全般的な貯蔵庫²³」であると記す。ただし、フレアールの建築論および絵画論でgéométrieの語は、学問分野のみならず、「明証的で疑う余地のない顕示²⁴」[démonstration évidente et indubitable] という意味でも用いられることに留意しなくてはならない。これは語義が二つあるというより、幾何学の学としての存在理由がそもそも、明証性のアートであることに存すると考えるべきだろう。

こうした土台に立ってフレアールは、「建築は言葉に存するのではなく、その顕示 [démonstration] は、眼に対する可感的な [sensible] ものでなくてはならない²⁵」と述べる。これに対し絵画の方は反-可感的なアートとして構想されるのであれば、二つのアートは針路を違えることになる。ただし、いずれも幾何学の堅固さを後ろ楯とする点では共通しており、実際フレアールは、絵画についても、「顕示的な学 [science démonstrative] に依拠する²⁶」ものと記す。幾何学のうえに立って顕示を目指し可感的な方途を辿るという、ほとんどトートロジックな連鎖に対し、古典主義絵画は、この連鎖の行く末に物語^{ヒストリア}という目途を据え、牽制を加える。物語の構成や真実らしさに関心を引き寄せることで、鈍く静かに語るブッサンの画布のように、可感的な輝きを摘みとる。幾何学に依拠するだけでは内実を欠く絵画は、物語の完全性を理念に掲げることで、顕示と可感性の連鎖を断ち切るのである²⁷。

一方、物語を語りえず、歴史画^{ヒストリア}²⁸に自らを準えることのできない建築にお

²³ *Ibid.*, p. 59.

²⁴ Antoine Furetière, *Le dictionnaire universel* (1690), « géométrie ». 編者による註も参照 (R. Fréart de Chambray, *op. cit.*, p. 200, note 17)。

²⁵ *Ibid.*, p. 58.

²⁶ *Ibid.*, p. 199. 「顕示的な学」は、「疑問と疑いばかりを私たちにもたらす例の哲学的哲学より、遙かに明晰 [claire] かつ理に適った」ものだという。

²⁷ ここで「顕示」と訳したdémonstrationに関連して、16頁も参照。

²⁸ 「詩は絵画のように」の理念に添い、古典主義絵画の中核を成す歴史画は、行為の最も意義深い瞬間を捉え、しかるべく配置・構成・表現して物語を語る。物語画の訳語の方が適切である歴史画は、歴史上の題材を描くことはむしろ少なく、アリストテレス的な歴史と詩の対比では後者の側に属する。歴史画については、『画家ダヴィッド：革命の表現者から皇帝の首席画家へ』（鈴木杜幾子、晶文社、1991年）の第I部第一章が整理している。

歴史画は、アルベルティ『絵画論』（1435）のhistoriaに発する概念であるが、『絵画論』の最新の仏訳者たちは、アルベルティのhistoriaはhistoireと同一視できないとする「初めての主張」を行なっている。仮にヒストリアが、「描かれたものだけではなく、絵画の表層それ自体、絵画の広がり [étendue]」をも意味するのだとしても、アルベルティの真意より、そこを起点に練りあげられた系譜に照準を当てるここでの議論には、さほど影響しない (voir Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, « Glossaire », in Leon

いては、顕示から可感性へと突き抜けかねない。さきに引いたボフランの一節に立ち戻ってみよう。ポイントは、「諸部分にいわば魂を与える」[rendent ses parties, pour ainsi dire, animées]という文言である。作品に表象される「魂」[âme]に鑑賞者の「魂」が共振するという機構は、古典主義芸術の要諦の一つである²⁹。ただし、この機構が固有の意味で古典主義的であるのは、作品内で魂の担い手となるのが「魂を有する存在」[être animé]に限られるという、トートロジックな条件を満たす限りにおいてである。制作者は、「魂を持たないもの」[être inanimé]にいたずらに「魂を与える」[animer]べきではなく³⁰、ここから、石の量塊にいわば魂を与えるという要請の特異さが浮かびあがる。

「すべての自由学芸の生まれつきの審判者³¹」という役割を自認するほど地位を高めてゆく建築は、古典主義的な芸術原理に表向き忠誠を示しながらでも、そこからの逸脱の契機を胚胎する。このため、建築史家ヴェルネール・ザンビアンが指摘するように、建築理論はある意味で絵画理論に先行する³²。

Battista Alberti, *La peinture*, Seuil, 2004, p. 332)。註 29 および 30 も参照。

アリストテレス『詩学』の影響は、1498年のラテン語訳、1549年のイタリア語訳の出版を経て16世紀後半に本格化し、17世紀にフランスへ伝播する。この影響以前にすでに、プラトン、キケロ、ホラチウス等の教説を踏まえた芸術観がほぼ形成されていた。『詩学』はそれを駆逐することなく、その養分を吸収しつつ、徐々に新たな枠組みとして認知される（『詩学』受容の年代的・書誌的事情については次が好便。Michel Magnien, « Introduction », in Aristote, *Poétique*, Librairie générale française, "Livres de poche", 1990, p. 43-81)。『詩学』のミュートス概念の影響を恐らくは受けていないアルベルティの *historia* が、具体的にいかなる出自を持ちどのように練りあげられたのか、筆者には不明である。時代背景と大まかな枠組みについては、次の書のとくに第三部が整理している。Michael Baxandall, *Giotto and the orators: humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350-1450*, Oxford: Clarendon Press, 1971.

²⁹ すでに、アルベルティ『絵画論』（§ 41の冒頭）に明記されている。アルベルティの *historia* は、「存在論的実体 [entity]」たる人間の身体——魂の担い手でもある——を適切に配置することによって構成される「機能的実体」である (Thomas Puttfarcken, *The discovery of pictorial composition: theories of visual order in painting, 1400-1800*, New Haven: Yale University Press, 2000, p. 61)。

³⁰ 歴史画と広義の風俗画の序列は、この二種の存在の序列に呼応する。ディドロ『絵画論』の“構成”を論じる第五章、末尾近くの議論を見よ。歴史画の優位を堅持するディドロが、シャルダンの“沈黙する構成” [compositions muettes]、つまりは“魂を持たないもの”から成る構成を積極的に評価するという事実は、こうした背景に鑑み、大きな意義を持つ (引用は『1765年のサロン』、シャルダンの項の冒頭)。

³¹ Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, t. 3, Desaint, 1772, p. lxxiv.

³² Voir Werner Szambien, *op. cit.*, p. 199.

ただしザンビアンが、一方で、「語る建築」の概念が19世紀半ばの“初出”より遥かに早く、ボフランによる性格の理論、さらにはフレアール・ドゥ・シャンブレの時点ですでに成立していたはずだと推測し、他方で、この標語が「詩は絵画のように」の発想にまで遡るとコメントしているのは、整合性を欠く³³。元来「沈黙」を旨とする造形芸術が、「詩は絵画のように」に添って“語る”ことと、可感的な効果によって“語る”ことは、つねに背反ではないとしても別の事柄であり、対立的な方向性を持つ³⁴。建築理論が絵画理論に先行したとすれば、それは、「詩は絵画のように」の呪縛を脱したあとの絵画理論についてのことであろう。「語る建築」の概念が仮に17世紀に成立していたのなら、それは、「詩は絵画のように」の圏域の外部においてである他なく、ルドゥが建築家に求める詩も、もはや「詩は絵画のように」の並列項の詩ではない。「語る建築」は、建築を論じる際には比較的古くから見られたとしても絵画や文学にとっては目新しい芸術様態を、含意するのである³⁵。

17世紀のそれと異なる18世紀美学の嚆矢とされるジャン＝バティスト・デュボスは、「詩」をどのように捉えていたであろうか。まさしく詩と絵画を比較して考察する書の、ある一節に注目しよう。文脈としては、ル・ブランとティツィアーノについて、前者が構成とデッサン、後者が色彩に優れていると万人が認めることを受けての議論である。

しかし、ル・ブランがティツィアーノより好ましいか否か、つまりは、詩的な構成および表現の部分が、色彩の部分よりも好ましいか否か、さらには、これらの二つの部分のうちいずれが他方より優位に立つのか、という問いについては、私は議論しても無駄と考える。[...]。その人が色彩の方に、あるいは精

³³ *Idem, Les projets de l'an II : concours d'architecture de la période révolutionnaire*, ENSBA, 1986, p. 20 ; *idem, Symétrie […]*, p. 176, note 9. 実は、先に引いた「詩人たちの知識と交錯させ…」の一節にはルドゥ自身が、「ルイ十四世の世紀の栄華にはアルティストと文人の交流が貢献した」（p. 149, note 1）との註を付している。だが本人のこの言葉が、『建築論』で開示される諸芸術の交感と17世紀のその同質性を保障するわけではない。

³⁴ この点については、次節の後半で改めて論じる。

³⁵ 抽象芸術の起源を論じ色彩の抽出という操作に注目する文脈でパスカル・ルソーは、頻繁に色彩が言語に準えられる事態についてこう記す。「絵画を語るのに言語のパラダイムが支配的であることは、古典主義的な“詩は絵画のように”の優位を意味するのではない」（Pascal Rousseau, « Un langage universel : l'esthétique scientifique aux origines de l'abstraction », in *Aux origines de l'abstraction : 1800-1914*, Musée d'Orsay : Réunion des musées nationaux, 2003, p. 20）。抽象芸術については、註61の第三段落も参照。

彩に富む詩の方に惹かれるのか次第で、色彩画家を詩人のうえに、あるいは詩人を色彩画家のうえに置くのである³⁶。

ホラチウスを頻繁に参照しつつ議論を進め、自身の意見としては、「自然的な記号³⁷」をもって視覚に働きかける絵画を優位に置くデュボスは、二人の画家を比べるこの一節で、詩およびその関連語により、可感的な次元たる色彩の対立項、構成やデッサンの領分を指示している³⁸。

ルドゥは、建築と詩を並行関係に置く件の一節に続けて、「形態を与えるのがデッサンであるとしても、すべての生産物に魂を与える魅惑を撒き散らすのは詩である」(p. 16)と記している。つまり、石工技術の域に留まらない建築に必須の詩は、デュボスがデッサンの側に置く詩の、対立項とされるのである。デッサンではなく色彩と親和性を持ち、可知性より可感性を本旨とするこの詩が、「詩は絵画のように」の圏外で諸芸術の交感を可能とすることを、ルドゥの師でもあった建築家が、鋭い直感をもって書き留めている。ジャック＝フランソワ・ブロンデルは、アカデミーという場で18世紀半ばに発されたとは思えない斬新な口吻で、建築を学ぶ学生にこう訴えたのである。「沈黙する詩、甘美な、興味深い、堅固な、あるいは力強い色彩、要するに、詩や絵画や音楽から援用可能で、建築術に発するさまざまなコンポジションに応用しうる、優しい、感動的な、力強い、あるいは並外れたメロディー³⁹」に敏感であれと。

絵画の両義性と「語る絵画」としての詩

詩と絵画の併置と詩と建築の併置の狭間には、大きな問題系が透かし見える。これは、アリストテレスの『詩学』を重要な典拠として成立した近代芸術が、詩の概念の変質とともにその様態を変貌させてゆくプロセスと関係する。「詩は絵画のように」に添って絵画を詩のように語らせることと、画家でもある建築家が建築を詩のように語らせることとの関係をさらに解きほぐす

³⁶ Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, P.-J. Mariette, 1733, t. 1, p. 486-487.

³⁷ *Ibid.*, t. 1, p. 392.

³⁸ 19世紀に至っても、反ロマン主義の批評家ギュスターヴ・ブランシュ、古典主義的心性の強い美術評論家シャルル・ブランなどは、もっぱらこうした意味で詩や関連語を用いようとする。ブランについては註71を参照。

³⁹ J.-F. Blondel, *ibid.*, t. 1, 1771, p. 376.

べく、絵画の地位と本質を巡る議論の歴史を、大掴みに辿ってみよう。

ルネサンス期における絵画の芸術的認知のプロセスは、機械的技芸 [arts mécaniques] と自由学芸 [arts libéraux] の対比のうちで、非機械的な自由を絵画に付与しつつも⁴⁰、学^{おぼ}に回収されない多様性と可感性をこの芸の種差として顕彰する作業に存した⁴¹。自由と機械の序列に鑑み、まずは絵画の本質を、可感的なもの [le sensible] の加工ではなく、可知的なもの [l'intelligible] の構成のうちに求めたのだが、次いで学芸からの離陸が模索されるとき、ひとたび抑圧された可感的な次元が改めて前面に出ることになる。

この要請にも係わらず、あるいはこの要請に十全に応じた場合に予見される混乱ゆえに、絵画史は長く、可感的な次元にデッサンという名の枷を嵌める。技術的・構成的要素である以前に、形而上学的さらには神学的概念でさえあるデッサンと⁴²、明暗法の別名ではなく偶有性の体現としての色彩⁴³の

⁴⁰ 8-9 頁で言及したフレアールの営為は、この操作の典型である。絵画が「最も野卑なメティエ」と見做され、「機械的技芸のうちに格下げされる」ことに憤慨するフレアールは、「絵画を機械的技芸から救い出し、諸学に並ぶ地位を与えようとする (Fréart de Chambray, *op. cit.*, p. 199, 207)。

⁴¹ この問題系については、註 11 の文献に加えて、トマス・パトファーキンの近著が是非とも参照されなくてはならない (Th. Puttfarcken, *Titian and tragic painting: Aristotle's poetics and the rise of the modern artist*, New Haven ; London : Yale university press, 2005)。副題が示すようにモノグラフィーに留まらないこの書の第一部 (「ルネサンス期の絵画の地位について」) で著者は、先行研究を批判的に総括し、大局的な展望を与えている。「新たな歴史的概観」(p. 15) を提供するものではないとの断りを伴う第一部が、概ね本稿の記述を支える内容を持つのに対し、第二部を含めた全体の主張は、本稿の記述と対立しかねない。というのもこの書は、「詩は絵画のように」のうちに、絵画の可感性に対する牽制ではなく、「詩」への憧憬を契機とする絵画の解放と自律の原動力を、見てとるからである。この主張は、自身が与える副題をやや裏切るように、「詩は絵画のように」の“詩”が非アリストテレス的の含意を有することを前提とする。

⁴² フレアール・ドゥ・シャンブレはデッサンを、「絵画の真の原理、唯一の基礎であるのみならず、すべての芸術の普遍的な器官かつ道具と云いうるもの」(R. Fréart de Chambray, *ibid.*, p. 201) と見做す。1699 年に色彩派 (=ルーベンス派) の代表たるロジェ・ドゥ・ピールをアカデミーが迎え入れ、色彩派がデッサン派 (=ブッサン派) に勝利したとされる史実は、公式の絵画の歴史においては些細なエピソードに過ぎないとさえ思える。デッサン中心主義の系譜は、カトルメール・ドゥ・カンシを経てシャルル・ブランに至るまで辿ることができる。エコール・デ・ボザールでは 1863 年まで、実技として教えられたのはデッサンのみであった。デッサンの神学的含意については、註 71 を参照。

⁴³ 「アリストテレスは、直接的あるいは明示的に、色彩を偶有性として定義してはいない。ただし、偶有性の概念が現われるときにはほとんど、決まったように色彩の事例が出されることには驚かされる」(Georges Roque, *Art et science de la couleur : Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes : Jacqueline Chambon,

対立に則すなら、この事情は次のように整理される。『国家』第十巻におけるプラトンの断罪から絵画を救出し、その正当性を確保する作業は、「それまで視覚芸術の排斥を正当化していた境界線」を、「絵画と言説のあいだではなく絵画そのものの内部」に移動させる操作に帰着する。「プラトンによって色彩の名のもとに断罪された絵画は、デッサンを事由としてアリストテレスによって救出される」のである⁴⁴。アリストテレスを楯として救われた絵画は、同じ權威によってデッサンを上位に置く。ル・ブラン以後、デッサンと色彩はそれぞれ実質と偶有性の概念に振り分けられ、この図式が絵画についての言説を長年にわたり支配する。

フレアール・ドゥ・シャンブレが可感性を黙過する絵画観を表明した約20年後、デッサンの優位を承認しながらもルーベンスを称賛するという微妙なポジションに立つフィリップ・ドゥ・シャンパーニュは、アカデミーの講演で「中庸の折衷主義⁴⁵」的な考えを表明する。「マニエールのコピー屋に抗して」（1672）と題されたその講演で彼は、先行作品のコピーではなく、自然そのもの——「自然が私たちに、模倣すべきものとして提示する諸々の美と諸々の快」——の模倣を顕彰する。背後には、「私たちに神が作らしめるものにおいて造物主の潤沢さ [abondance] と多様性 [diversité] を賞嘆させるべく、かつ私たちがそれを高めるべく神が分け与えたものに、なぜ限界

1997, p. 5)。

色彩と明暗法の関係は、18世紀までの色彩重視の考えに印象派以後の先駆を読みとる言説がしばしば看過する、重要な論点である。色彩派の勝利を導いたロジェ・ドゥ・ピールの色彩理解も、概ね明暗法の枠内に留まる。「ロジェ・ドゥ・ピールは、光の偶有性を明暗法の手法の一つとする」(ibid., p. 11)。印象派以後の色彩の優位の本旨は、明暗法の支配を受けないことにある。「ドラクロワは、その色彩を明暗法に従属させることを決定的に放棄する」(Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Hermann, 1978, p. 82)。新印象派に理論的基盤を提供したウジェーヌ・シュヴルールの色彩理論でさえ、明暗法の枠から完全には脱却していないという (voir G. Roque, *op. cit.*, p. 123-126)。

大きな枠組みでは、色彩が明暗法への従属から脱却するには、「色彩の多様性は、それに包含される白と黒の比率の差異に起因する」というアリストテレス以来の色彩原理が、「白い光は、それまで考えられていたように均質なのではなく、異質なものから成る」というニュートン以後のパラダイムに取って代わられることが大前提となる (ibid., p. 7, 11)。

⁴⁴ Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Flammarion, 1989, p. 72.

⁴⁵ この講演の趣旨に合致するかたちでアカデミーが向かいつつあった方向性を、編者メロが要約した言葉 (*Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, édition établie par Alain Mérot, ENSBA, 1996, p. 235)。

を設定して貶めようとするのか」という理由付けがある⁴⁶。このような神学的根拠を抜きにしても、絵画を他の「デッサンの諸芸術」と峻別してジャンルの特質に則して擁護するならば、自然の多様性の取り込みを主要な論拠とするのは必然であろう。のちにシェリングやヘーゲルが絵画を、古代に対する近代、古典的芸術に対するロマン的芸術の側に置いたのは、絵画の基体が可感的多様性のうちにあり、しかもそれに自足しない運動が孕まれていると、想定したからであろう。シャンパーニュの折衷主義は、ロマン的芸術の範例たる音楽の手前で古典的芸術とロマン的芸術を橋渡しする絵画の、両義的本性の反映とも見做しうる⁴⁷。神学的理由づけを楯に絵画の解放を主張することのジャンセニストの古典主義は、「節度 [se borner] を知らぬ者が書くことを知っていた例はない」というボワローの古典主義と対立する⁴⁸。コピー屋のそれと一線を画するシャンパーニュの真実主義 [vérisme] は、絵画の古典主義の主流——フレアール・ドゥ・シャンブレが唱えブッサンが実践した観念的な模倣——とは異なり、ロマン主義との親和性を有する。

この講演と同じ頃、オラトリオ会士のペルナル・ラミが上梓した『詩法についての新たな考察』（1668）の第一章の章題には、シャンパーニュと近い論理が示されている。ラミは、シャンパーニュが絵画に託すのと同様の可能性を、詩に見てとる。曰く、「詩は、被造物のうちの最も美しいものについて語る絵画である」。ただし章題は、「詩は、これら被造物がその似姿 [image] であるところの神を忘却せしめる」という、もう一つの文を伴う⁴⁹。

⁴⁶ *Ibid.*, p. 236.

⁴⁷ この両義性をデッサンの側から捉えなおすことで、アリストテレスやホラチウスが詩を論じる際、「詩は絵画のように」の人文主義的含意とは逆の文字通りの構図で、絵画を範例とすると見えることの意味合いを、少なくとも部分的に説明できよう。『詩学』全体を通じて絵画が「参照基準の芸術」（Dupont-Roc et Jean Lallot, « Notes », in Aristote, *La poétique*, Seuil, 1980, p. 149）であることを、ジャクリヌ・リヒテンシュタインは次のように説明する。彫刻の場合、「形 [形相] と素材 [質料] がそれとして現われることは決してなく、互いに完全に溶け合っている」のに対し、デッサンの線は、「色彩として現われる素材と区別されて、形をそれとして発現せしめる」。この特性により、「それが表象する事物と、それらを統べる原因を同時に見せる絵画は、隠喩および模範の二重の機能を果たし、絵画の特権は、この機能によって十分に保障される」。色彩とデッサンの峻別によってこそ、「絵画は知識の対象でありかつ喜びの対象である」ことが可能となる（J. Lichtenstein, *ibid.*, p. 70-71）。

⁴⁸ Nicolas Boileau, *L'art poétique*, Chant 1, v. 63. フレアール・ドゥ・シャンブレの当該テキストは、古典主義的な臆病さからの解放を訴えるうえで、bornerとその関連語を批判的なニュアンスで何度か用いている。

⁴⁹ Bernard Lamy, *Nouvelles réflexions sur l'art poétique*, André Pralard, 1668, p. 1. 引用中の「語る絵画」の部分は、*peinture parlante*が直後に *de ce qu'il y a [...]* を伴うもので、

この二つの文の関係そのままに、この書は両義性を秘めるが、その力点は、「語る絵画」としての詩が「神を忘却せしめる」危険に注意を喚起することの方にある⁵⁰。

この書の導入部でラミは、なぜ自分が詩法について考察するのか、詩法の歴史を総括しつつこう説明している。詩は当初、「他のあらゆる物事同様にいたく粗野なもの」だった。徐々に詩人たちは、「聴衆の趣味に添って作品を作る」ようになったが、これはすなわち、「快が唯一の規則」となったことを意味する。その後登場したアリストテレスが、「人気のある詩人たちが慣習的に遵守する事柄を規則とし、これによって詩をアートと化した」のだが、規則の「根拠」を考察することはなかった、というのである⁵¹。根拠の次元に光を当てることを自らの使命とするラミは、実のところ、詩学を支えるべき根拠を提示するというより、神との関係性という根拠を後ろ楯に、アリストテレス的な詩学の無根拠さを論うのである⁵²。

画家アントワーヌ・コワペルは、色彩・デッサン論争が一段落した18世紀初頭のアカデミーの講演で、「自然を模倣するものはみなpeintureと呼ばれる⁵³」と述べているが、この言辭自体は、特別な含みを持つものではない。そもそもpeintureの語は、フランス語としての初出時に「言葉による生き生きとした喚起」を意味していたというが⁵⁴、これは、ギリシア語 upotupwsij やラテン語 demonstratio 等の弁論術用語の系譜に連なる。この伝統を汲み取りにおいて、詩を論じつつpeinture(あるいはtableau)の語を発することそれ自体は、常套的用語法にすぎない。

「古典主義時代の弁論術と絵画」(副題)の関係論を論じる書でジャクリーヌ・リヒテンシュタインは、詩と雄弁を対比的に捉えたいうで、「絵画は弁論術のように」の定式を提起する。言葉との並行関係を立てることで、絵画が自らの地位を確実にするという事情を示す「詩は絵画のように」に対し、「絵

独立した表現としての「語る絵画」とは多少趣が異なる。

⁵⁰ この書の副題にも、「詩が与える快の原因」を解明し詩の諸規則の「根拠」を探ると同時に、「詩を読むことの危険」に注意を促すのが目的であると明記されている。

⁵¹ 同書のノンブルのない導入部 [Avertissement] の3-4頁め。

⁵² ミュートスの内的完結性を核とするアリストテレスの詩学は、フィクションの外部に位置する神を必要としない。アリストテレスの操作に冒頭で触れたのち、ラミは、アリストテレスに連なる古典主義詩学の正当性を既得と認めることなく、その手前で、共和国から詩人を追放せよと訴えたプラトンを喚起しつつ議論を進める。

⁵³ Antoine Coypel, « Sur l'esthétique du peintre », in *Les conférences de l'Académie [...]*, éd. citée, p. 435.

⁵⁴ Voir *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 1998, « peintre ».

画は弁論術のように」は、絵画的イメージの固有性を基礎づける定式だという⁵⁵。というのも、すでにクインティリアヌスが、「不動の姿勢を保つ沈黙する作品としての絵画が、私たちの最も親密な感性に作用し、しばしば言葉以上に雄弁と思える⁵⁶」と述べていたように、「奇妙なことに雄弁の頂点は沈黙と合致する⁵⁷」という逆説がある。『雄弁な色彩』の著者は、この逆接のうえに立つ「絵画は弁論術のように」を軸として、もの言わぬことに自足する絵画の自律の筋道を辿る⁵⁸。詩を論じつつ絵画を引き合いに出すのが、弁論術の伝統に棹さず限りにおいて常套的なことなのだとしても、この言葉遣いの向こうには、弁論術を介して詩と絵画が、「詩は絵画のように」の人文主義的理解とは異なる意味で縁続きになるという、問題系が控えている。

絵画の“語る”力を顕彰するシャンペーニュも、詩の“語る絵画”としての力を危惧するラミも、デュボスにとっての“詩”やフレアールにとっての“絵画”とは相容れない次元を、それぞれのアートの中心に見据えている。この次元は、神学的論拠がもち出されるときに、なおいっそう際立つ。神学的論拠と連動する自然は、「美しき自然」概念に典型的に見られるような飼い馴らされた自然ではなく、人間の外部に在って多様性と物質性を誇示する自然である。神学的論拠による「自然の描写 [peinture]」の顕彰は、観念的な「自然の模倣 [imitation]」の規範とは、別の論理に従う⁵⁹。さらに踏み込ん

⁵⁵ Voir J. Lichtenstein, *op. cit.*, p. 221.

⁵⁶ 『弁論家の教育』、11巻、3章、67。

⁵⁷ J. Lichtenstein, *ibid.*, p. 104.

⁵⁸ こうした論理を押し進めたなら、自律した絵画の本性は、弁論術の伝統のなかに前未来的に体現されていたことが帰結するであろう。

絵画と弁論術の関係を巡る文献をいくつか追加しておく。John R. Spencer, « Ut rhetorica pictura », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XX, 1957. ただしこの論文は、「詩は絵画のように」と「絵画は弁論術のように」を上述の意味で区別したうえで論を立てるものではない(註41で言及したパトファーキンの書の齟齬も、ある意味では、この二つの次元を取り混ぜていることに発する)。*Peinture et rhétorique*, actes du colloque de l'Académie de France à Rome 10-11 juin 1993, Réunion des musées nationaux, 1994; Marc Fumaroli, *L'école du silence : le sentiment des images au XVII^e siècle*, Flammarion, "Champs", 1998. 双方に収録されるフユマロリの« Ut pictura rhetorica divina »がとくに有益である。John Graham, « Ut pictura poesis », in *Dictionary of the history of ideas : studies of selected pivotal ideas*, New York : Charles Scribner's son, 1973-1974, t. 4. いかにもこの事典らしく縦横無尽にテーマを論じるこのテキストは、註11の文献と異なり、「詩は絵画のように」の人文主義的理解を超えてさまざまな展望を開く。

⁵⁹ 二人と同時代に、同様の論理に拠って詩の力を擁護した論者に、ピエール＝ダニエル・ユエがいる。ただしユエが擁護したのは、当時の詩学において鬼子扱いされ、詩の一員としての正当な地位を認知されていなかった“小説”である。Voir Pierre-Daniel

で、“語る絵画”としての詩という理念が徹底されるとき、古典主義的な詩には回収されえない詩——あるいは“文学”——が出来する。そのとき言葉は、絵画との、距離を保った並行関係を侮り、“表象”への自足を捨てて自らを脱落せしめ、画であらうとするのである⁶⁰。

アートの新たな布置

絵画の芸術的認知の最初のステップは、機械的な技を受けとめる媒体の可感性を、可知的な次元で隠蔽・粉飾する作業に存した。だが、絵画の真の解放は、可感的な次元それ自体の顕彰によって達成される他ない。自然の多様性を色彩の戯れによって体現するといった、ある時期以後の絵画が向かった方向性は、可知的・精神的な次元による抑圧や嚮導からの解放、可感的・物質的な次元の前景化、さらには物質そのものの精神化という、芸術全般が向かっていく様態に呼応している⁶¹。表現内容および表現様態の次元でのこう

Huet, *Lettre-traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans* (1669), Nizet, 1971.

⁶⁰ 最後の二つの文は概ね、次の書の論旨を凝縮したものである。Yves Delègue, *La perte des mots : essai sur la naissance de la "littérature" aux XVI^e et XVII^e siècles*, Presses universitaires de Strasbourg, 1990.

⁶¹ 物質と精神のあいだの、古典主義的なバランスの損壊は、新規のさまざまな芸術様態を誘発する。

古典主義に対置される大きな潮流としてのロマン主義にとり、物質の偶有性を写しとる写実主義は対立項ではなく、むしろその最も華々しい発現形態である。「ロマン芸術では[...]自然の模倣へと逆戻りして、それだけでは美しくもなんともない平凡な日常茶飯事を、あえて忠実に再現しようとしています」(ヘーゲル、『美学講義』、長谷川宏訳、作品社、1995-96年、中巻、192頁)。広義のロマン主義の展開について、ヘーゲルの理解に則す次のコメントが明快な見取図を提示している。「古典主義芸術において主観性と客観性との幸福な一致が実現された後、ロマン主義芸術において主観性が一面的に発展した結果、内面性と外面性との新たな乖離が生じ、その結果却って、外面の事物はそれ自体の偶有性そのものにおいて存在を主張し得るようになる。——そうした診断は、ロマン主義(自己充足する内面性)の鬼子としてのリアリズム(正当化を要求しない外面性)の発生を論理化し得て妙であるし、世紀末の象徴主義/自然主義(内面/外面)の対立/併存を、さらにはロマン主義、象徴主義の嫡流としてのシュルレアリスムの発生を予告するものとさえ言えるのだ」(阿部良雄、「ダヴィッド/ナポレオン/ヘーゲル: 芸術史の終焉」、『現代思想』、1993年7月臨時増刊、“ヘーゲルの思想”、16頁)。ただし、“古典主義芸術における主観性と客観性の一致”という見立てそれ自体が、実のところ極めてロマン主義的な発想であり、古代における現実ではなく、回顧的な眼に映じる虚構的な理想を示すものであろう。

12頁に引いたブロンデルの言葉に遠く呼応する、ロマン主義的な諸芸術の交感は、抽象芸術の伸長と軌を一にする。抽象芸術誕生の一步手前の時期において *abstrait* は、

した解放は、制作者・実践者の解放と連動することで、真に革命的な性格を帯びる。

機械的技芸と自由学芸の分別はそもそも、技の所産の有益性如何ではなく、それを制作・実践する人間の高貴さや自由さに応じたものだった。物質への近親性、物質を加工する手の参画の度合いにより、制作者が貴賤に分けられたのである。そもそも *mécanique* の語は、フランス語に取り入れられた当初、労働者の階層を示す語だったというが⁶²、この語学的経緯の背後には、語学以上の次元を読み込むことができる。機械的技芸の蔑視が古代に一般化したのは、それが隷属的作業と見做されたからのみならず⁶³、それを担う隷属的階級があらかじめ存在したからでもあっただろう。ならば、機械的技芸の顕彰が、隷属的な階級の解放と連動するのは、当然の成り行きである。

建築に詩を纏わせようと奮迅するルドゥにとり、詩の果たすべき役割とは、建築家の創造に資することよりむしろ「読書する時間のない労働階級」(p. 117) に働きかけることなのだが、こうした問題意識は、建築の効果の受容者についてのみならず、制作者に関しても表明される。

抽出された観念的なものという含みで、*idéel* と併置されうる語であった (voir G. Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ? : une histoire de l'abstraction en peinture, 1860-1960*, Gallimard, "Folio", 2003, p. 48-49 et passim)。これは、ありのままの自然から観念的な「美しき自然」を抽出するという古典主義美学の、延長線上にあるとも見える。だがやはり、そこに断絶を見てとるべきなのは、物質と精神の短絡という、このうえなく反-古典主義的なメカニズムこそが、抽象芸術の基軸だからである。この短絡を欠く抽象絵画は、装飾的模様と随しかねない。可感的要素に即物的に就きながら、その只中で不可視のものの出来を希求するといった態度は、カンディンスキーを筆頭に多くの抽象画家に観察される(8頁に引いたボフランの言葉にも、自身が二項間に置く“逆接”の関係にも係わらず、物質と魂の通底を読みとることができよう)。

ちなみにこの“短絡”は、信仰における狂信の問題と類似の構図を持つと思える。カトリック信仰の場合、教会が絶対的規範として機能することで、いわば“古典主義的な安定”がもたらされる。この“権威”に満足せず、神の存在と自らの信仰の確かさを可感的明証性として得ようとする者は、得てしてバランスを失し、精神の果てに突き抜け狂信者と化す(塩川徹也、「合理主義と神秘主義」、『岩波講座 科学と宗教 3 : 科学時代の神々』所収、64-65頁を参照)。

⁶² Voir *Dictionnaire historique de la langue française*, « *mécanique* ». 16世紀の陶工=作家ベルナル・パリシは、陶器制作の認知と職人の地位向上を訴えるテキストで、関連語を次のように用いている。ガラス器の制作者は「パリの荷担ぎよりも惨めな生活をしている [vivent plus mécaniquement]」。いくつかの地方でガラス器は「蔑視され」[sont mécanisés]、「古い布切れや鉄屑」と一緒に扱われる (Bernard Palissy, *De l'art de terre, de son utilité, des esmaux et du feu*, J. Haumont, 1941, p. 9)。

⁶³ ただし、絵画の地位向上を訴える後世の言説はしばしば、絵画がギリシアにおいては高貴な営みであったと力説する (voir R. Fréart de Chambray, *op. cit.*, p. 199)。

万人の権利の篡奪者は、彼らが自由なと形容する諸技芸を贅沢なものに見做し、すべての人間を相手にするものではないと考えたがる。機械的と称される広く行き渡った諸技芸は、人民のうちの生産的労働を行なう者を養うがゆえに卑下され、これが彼らの自尊心を満足させる。私は、こうした考えに与しがたい。実際、手を使わずに済むアート、手の使用が排除されたアートが、存在するだろうか。アートとは何か。メティエの極致である。[...]。一般の人間は、労働者としてのアルティストであり、高貴な人間は、アルティストと化した労働者である。まったく別個の二つの階層が、ただ一つ存在する階層として混ざり合う。この一つの階層にとり、天分は共有の産物である。(p. 96)

新旧論争に促されるかたちで、フォントネルやシャルル・ペローにおいて、自由学芸との部分的重複を脱してほぼ確立されたとされる *beau-arts* の概念は当初、光学、力学、時計製作の分野も含みえた⁶⁴。現在の理解に合致するものとなるには、「見事な技芸」としての機械的な作業が達しえない「天分」の想定による篩を経る⁶⁵。ところが、その輪郭を徐々に明確にしてゆくかに見える芸術は、差別化＝高貴化[*distinction*]のプロセスの最終段階において、アートの未分化状態[*indistinction*]に晒される⁶⁶。

ルドゥの一節には、こうした事情が表現されている。天分を要する技芸たる芸術は、機械的技芸からも自由学芸からも自らを分別する身振りの果てに、機械と自由の対立の根拠そのものを無化し、技芸と芸術の峻別さえもほとん

⁶⁴ Voir Paul Oskar Kristeller, « The modern system of the arts », in *Renaissance thought II : papers on humanism and the arts*, New York : Harper, 1965, p. 194-196.

⁶⁵ とはいえ、天分[*génie*]は近代に固有の概念ではなく、ラテン語 *ingenium* からの連綿たる系譜が背後にある。古代の修辞学的文脈で *ingenium* は、規則に則った技術としての *ars* と対比的に用いられる語であったが (voir M. Baxandall, *op. cit.*, p. 15)、ルネサンス期には、機械的技芸にも *ingenium* が想定されたという (voir Th. Puttfarken, *Titian and [...]*, p. 19)。こうした経緯も踏まえるなら、事態は、18世紀半ば以後に天分から天才への移行を想定することで見易い展望が得られるといった、単純なものではなかろう。この点に関し、註80も参照。

⁶⁶ アートとメティエ、アルティストと労働者を重ねあわせるルドゥの書の、標題に含まれ本文に頻出するアートの語は、技芸と芸術のあいだを揺れ動く。形容詞を伴わない単数のフランス語 *art* が明確に芸術を意味する最初期の用例が、パンジャマン・コンスタンがガントについての議論を踏まえて1804年2月11日の日記に記した、「目的を持たない芸術のための芸術」であるという (Benjamin Constant, *Œuvres*, Gallimard, "Pléiade", 1957, p. 266 ; voir *Dictionnaire historique de la langue française*, « art » ; Georges Matoré, « Les notions d'art et d'artiste à l'époque romantique », *Revue des sciences humaines*, 1951, n° spécial, "Problèmes du romantisme", p. 125)。これが最初の用例か否かは別として、フランス語 *art* の離陸に、ドイツの *Kunst* の息吹が多かれ少なかれ必要だったことは間違いなかろう。

ど切り崩す。精神と手の序列が廃されたなかで模索される、新たな差別化の道において、機械的技芸の貶損を根拠づけていた物質との関わりはありのままに受け入れられ、もはや隷属の記号ではない物質性は高貴化の基体となる。

『百科全書』の最重要項目の一つ、artの項でディドロは、精神よりも手が用いられる技芸を顕彰していた。芸術にほとんど言及しないこの項では、国富の観点から有益な技芸の振興が説かれ、「経験および、個別的・可感的・物質的対象を、恒常的に一貫して活用するのは人間精神の尊厳 [dignité] に悖る」という偏見が、批判される。ディドロは、機械的技芸と自由学芸の分別それ自体は「確かに根拠がある」としたうえで、「機械的技芸を隷属状態から救いだすのは自由学芸の役割である」と訴える⁶⁷。これは、後者が前者に手を差し伸べることを求めはしても、必ずしも両者の接近を願う態度ではない。このようなかたちでのアートの擁護は、統合をもたらすどころか却って、「アートの包括的概念 [の] 分裂⁶⁸」を惹起しかねない。『百科全書』のbeauの項も担当したディドロは、artの項に見られる“進歩”に応じる新たな結構の芸術論を練りあげるには、まだ十分な手札を持っていなかったのである⁶⁹。

百科全書派による手仕事の顕彰は、革命期に国立工芸院 [Conservatoire des arts et métiers] の設立に結実する。設立の準備段階、1794年の国民公会での報告でアベ・グレゴワールは、「自由な国ではすべての技芸は自由である⁷⁰」と高らかに宣言した。これも国富の発想で、芸術を組み込む議論ではないのだが、技芸の序列の余りにも長い歴史を思うとき、この言葉は感動的でさえある。

この宣言に数年先立ち、より芸術に近い位置にいたカトルメール・ドゥ・カンシの『デッサンの諸芸術に関する考察』では、“デッサンの諸芸術”よりむしろ“デザイン⁷¹の諸技芸”と称するべきものの新たな布置が、考察さ

⁶⁷ Denis Diderot, *Œuvres*, t. 1, Robert Laffont, "Bouquins", p. 266, 274.

⁶⁸ G. Matoré, art. cité, p. 123.

⁶⁹ 実際、絵画を論じる際のディドロは概ね、精神や観念の次元を絶対視していると見える。そうしたなか、「蠟画の歴史と秘密」と題されたテキストは、冒頭で「有益なアート」と「楽しみのアート」を併置したのち、もっぱら機械的技芸としての絵画を考察するものとして興味深い (voir D. Diderot, « L'histoire et le secret de la peinture en cire », in *Œuvres complètes*, t. 10, Garnier Frères, 1876. 引用は 47 頁)。

⁷⁰ Abbé Grégoire, « Rapport sur l'établissement d'un Conservatoire des arts et métiers », séance du 8 vendémiaire, l'an III, Convention nationale, Comité d'instruction publique, 1794, p. 4. 『フランス革命期の公教育論』、阪上孝訳、岩波文庫、2002年、307頁。

⁷¹ 普段あまり表沙汰にならない英語 design の出自は、米国の生物学教育で近年議論が

れていた。天分の技芸と産業の技芸のあるべき関係を模索する彼は、「自然の知的な模倣に従事する人間が、下位の模倣の隷属的な作業を本分とすると見える人間と、無縁であると考えてはならない⁷²」と訴え、実用に利するデザイン活性化を図るうえで、デッサンの理念のうちに培われた精神的な統率力に期待する。カトルメールは、すべての技芸が自由となる状況においてさえ、あるいはその状況においてこそいっそう、諸技芸全体の統括に自由と機械の対比と序列が有効に働くと考えるのである。

ルドゥの議論も、実用の技芸の振興という要請を踏まえており、この点では、カトルメールと相同的な道筋を辿っているとも見える。カトルメールにおいて、その強固な古典主義的芸術観の根幹は、新たな布置についての認識によって揺るがされることはなく、同一の論理が、必要な修正を経て再認される⁷³。一方のルドゥは、デッサンの精神性を実用の技芸に波及させるといった論理を辿るのではなく、デッサンの対極に位置づけられた詩を楯に、技芸の物質性を芸術論に組み込む。

物質と精神、隷属と自由、技芸と芸術という項の対立がひとたび無化されたのち、未分化の土壌のうで改めて、芸術の差別化＝高貴化が模索される。制作者の観点では、再差別化は必須であるが、「読書する時間のない労働階級」への顧慮が示すように、変質したアートが、受容者に対しては無差別的

らしい、いわゆる「知的計画」[intelligent design] 問題において露わとなる。仏語では *dessein intelligent* であるが、歴史的には、18 世紀半ば過ぎまで *dessin* の綴りは稀で、現在の *dessin* の語義も含めて *dessein* と綴られていた。色彩の優位が決定的となる時代の始まりに上梓された『デッサンの諸芸術の文法』（初版 1867）でシャルル・ブランは、「私たちの先達が *dessein* と綴ったこと」は「デッサンがごとごとく精神の計画 [projet]」であることを示すと述べている（Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, ENSBA, 2000, p. 54）。タイトル通りデッサンを絵画の中心に据えるブランの書は、色彩理論を咀嚼して画家が容易に活用できるように要約した一章を含み、逆説的にも新印象派に決定的な影響を与えた。

⁷² Quatremère de Quincy, *Considérations sur les arts du dessin en France*, Desenne, 1791, p. 66, 63. 「産業の技芸のすべてが温められ照らされるのは、天分の技芸の炎によってであり、精神の技芸が手の技芸を完遂するのである」（*ibid.*, p. 63-64）。

⁷³ カトルメール最後の体系的著作『デッサンの諸芸術の理念に関する試論』では、デッサンの諸技芸内部の二極の関係ではなく、より広い視野から、詩や雄弁や音楽の精神性を、「物質の仲立ちによって私たちの精神に到達する」絵画や彫刻にもたらしめるための方法が論じられる。「観念性が支配する抽象的な領域」に造形芸術がまだ完全には到達していないと想定するカトルメールはここで、イタリア・ルネサンスからフランス 17 世紀の理論家の論理を再演するのである（Quatremère de Quincy, *Essai sur l'idéal dans ses applications pratiques aux œuvres de l'imitation propre des arts du dessin*, Adrien Le Clerc et C^{ie}, 1837, p. 2）。

に働きかけることも要請される。こうした無差別化と高貴化の渦のなかで、古典主義的な「性格」や「適合性」の概念と緊密に連動していた *dignité* の概念が変貌する。そもそも *dignité* の語は、地位への相応しさという語義を起点として、相応しさが要請する外在的な威厳、内在的な威厳としての自尊心、自律的・絶対的な尊厳といった語義の広がりをおそらくは半ば無意識的に取り込んでいる。たとえば、建築家は「立派なサロンの不毛な威厳」(p. 53)を捨てて、「たといかなる地位にいてもその人間の尊厳と不可分」なものである「高尚な精神」(p. 105)を作品に封じ込める(後ろ二つは「貧者の家」についてのコメント)。さらに、「最も平凡な住居のトーンをも、自身の威厳のレベルにまで高める」(p. 148)建築家は、人間が「社会秩序のなかで、自分自身に属する尊厳を取り戻す」(p. 98)よう促すというのである(後者は「二人の指物師の家」についてのコメント)。

観想的な生と活動的な生

ルドゥは『建築論』の標題頁に、ホラチウスが自らの詩作品に自負をもって書きつけた、「われは記念碑を建立せり⁷⁴」という言葉掲げている。この句は、最終的に紙のモニュメントに自らの生と思想の永続性を託すことに、ルドゥ自身が意識的であったことを示すものだろう。とはいえ、ルドゥが残した紙のモニュメントは、紙の世界に特有の瞑想や観想に自足しない、実践への意志と希望に満ちている。改めて確認するまでもなく、ルドゥの書は元来、文学的なテキストとそのイラストの集合として成立したのではない。一般に建築は、現実化された思考とも定義されるが、現実化された思考たる建築についての思考は、現実化された場合の可感的な効果を根底に組み込む限りにおいて、真正の建築思想たりうる。この意味で建築思想は、「既に^レしてそれが未だ^レあらざるところのものである⁷⁵」といった二重性を本性とする。呪われた運命に翻弄されたルドゥのテキストは、条件法で語るべき理想について便宜的に直接法で語るといった趣のフィクションを構成しているが、ただしそこに秘められた力は、それがフィクションであることより、むしろフィ

⁷⁴ ホラチウス、『カルミナ』、3巻、30。

⁷⁵ Daniel Payot, *Le philosophe et l'architecte : sur quelques déterminations philosophiques de l'idée d'architecture*, Aubier Montaigne, 1982, p. 37.

クションからできる限り遠ざかろうとする意志に由来する。未だあらゆるものを既にあるものに擦り寄せようとする思いに導かれてペンを走らせたルドゥに、文学作品としての価値といった功利的な意識の介入する余地は、なかったはずである。

芸術の地位の変化は、生産性と有益性を追求するアートである産業の顕彰と連動し、アートについての認識は、純粹化の道を進む芸術と同時に、芸術とは切り分けられて発達する産業的労働についての認識のうちにも、分有される⁷⁶。新たな地盤に立って芸術の再差別化を模索する文脈でルドゥは、「芸術家」[*artiste*]と「職人」[*homme de métier*]を改めて区別しつつ、次のようにコメントする。「職人は、いくら物質に働きかけたところで、物質を超えた何かを生み出すことはない。職人は、物質を消費したその分だけ生産するに留まる」(p. 113)。これに対し、芸術家は、僅かの物質からその物質以上のものを産出する。こうした論理を経て、「魅惑のアート[*arts d'agrément*]は、地上に行きわたり、経済と歩を揃えて進むべきである」(p. 81)との展望が示される。ただし、ルドゥにとっての芸術と経済・産業の関係は、単なる相補的關係に収まるものではなく、合理的な役割分担を想定するディドロやカトルメールが描く幸福とは、また別の幸福を指し示す。「経済的」の語を、物質以上のものを生み出すという特殊な意味あいできに用い、「アートはそのエコノミックな奢侈において」(p. 111)といった言辭で技術的背理への敏感さを示すルドゥは建築に、実用と政治の術としての役割のみならず、芸術一般と連動するユートピア的な姿を与える。

ルドゥの書は総体として、「活動的な生から得られる幸福⁷⁷」(p. 48)を詩的に歌いあげるものだと言える。この幸福を、組織的に実現するための方策を思考したのがサン＝シモンである。ルドゥの書は、サン＝シモンとの類縁性を秘めている。サン＝シモンの思想は、観想的な生と活動的な生の、積年の相剋の秤を後者の側に決定的に傾けるといふ、甚大な影響力を持った。ただしこの実践的な力は、運河や水利工事に長年携わった彼が、革命後、自

⁷⁶ 「労働に、人間の類の本質の地位を与えた若きマルクスのテキストは、ドイツ観念論の美学的なプログラム——思考を共同体の感性的経験に変換するものとしての芸術——を土台として初めて可能となる」(Jacques Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Fabrique, 2000, p. 71)。

⁷⁷ この引用箇所の前後には、活動的な生の賞揚なのか疑いたくなるほど過度に詩的なイメージが氾濫している。だが、この一節が穀物倉庫に関するコメントであることを踏まえれば、豊かな産物を生み出す活動的な生の情景を、ルドゥのペンは詩に昇華したのだと理解される。

らの意志で活動的な生を捨て、貧困のなか思索と執筆に専心したことから生まれた。これを踏まえて、サン＝シモンを「19世紀のロマン主義作家の最初の一人と見做しうるかもしれない⁷⁸」との逆説的なコメントを、ピエール・ミュソは発している。

ルドゥの『建築論』に先立って上梓されたサン＝シモン最初の著作、『ジュネーヴの一住民の同時代人への手紙』（1802）のキーワードは、天才 [génie, homme de génie] である。「人類を照らす導きの光としての天才⁷⁹」の頂点にニュートンが置かれることが示唆するように、重んじられるのは、精神的導きのみならず具体的恩恵を人類にもたらす、エンジニア [ingénieur⁸⁰] 寄りの天才である。とはいえ、以後、認識論・学問論的な考察を経て、産業社会の構想へと展開されてゆくサン＝シモンの思想において、エンジニアや産業者の圧倒的存在感が、芸術家の姿を完全に覆い隠すわけではない。『組織者』 [L'organisateur]（1819-20）では、人間が「肉体的欲求と精神的欲求を満たして初めて幸福になれる」ことを踏まえ、それらを満たすものとして、学問 [sciences] と工芸 [arts et métiers] に、芸術 [beaux-arts] が併置されている⁸¹。さらに、三院から成る国会 [chambre des communes] の第一部門は構想院 [chambre d'invention] と称され、その定員三百人のうち二百人はエンジニア、残りの百人は、詩人・文学者・画家などの芸術家に割り当てられている⁸²。

サン＝シモンの思想と文学の関係を考えるうえで、メルクマールのな位置を占める作家がアルフレッド・ドゥ・ヴィニーである。ヴィニーのサン＝シモン主義への接近は、『チャタートン』（1835）に痕跡を留めている。ただしこの作品は、産業と進歩の害を背景に描き込みつつ、従来の文学者 [homme de lettres] や大作家 [grand écrivain] と異なり社会から疎外される“詩人”の像を定着させる。詩人と社会の乖離にも係わらず、現状では「具体的利益」 [intérêts positifs] しか擁護しない国家に対し、才能ある——いずれに

⁷⁸ Pierre Musso, *Saint-Simon et le saint-simonisme*, PUF, "Que sais-je ?", 1999, p. 15.

⁷⁹ Claude-Henri de Saint-Simon, *Écrits politiques et économiques*, anthologie critique par J. Grange, Pocket, "Agora", 2005, p. 60.

⁸⁰ 老婆心ながら注記すると、ingénieurは、génie civil (militaire) という表現が示唆するとおりに、enginを通じてingeniumにまで連なる語である。18世紀半ば以後、génieは、“創意を生む精神の非-機械的な働き”といった従来の語義に加えて、enginの古来の語義のうえに立って時代の趨勢を反映し、“エンジニアの知識”という語義を並走させる。註 65 も参照。

⁸¹ Saint-Simon, *op. cit.*, p. 326.

⁸² Voir *ibid.*, p. 247-250.

せよ無益な——詩人の生活を保障せよとヴィニーが訴えるのは⁸³、果たして、サン＝シモンの考えの、必要な修正を経た継承なのだろうか。

活動的な生がもたらす幸福の組織化を目的とし、サン＝シモン主義へと引き継がれ実践に移されてゆくサン＝シモンの思想は、当人の展望に反し、芸術一般とまで言わなくとも少なくとも文学とは、幸福な関係を結ぶものではない。具体的で触知可能な事物に就き、「事物の管理⁸⁴」[administration des choses]を通じて富と幸福の増大を図るこの思想にとり、事物の流通を可能とする貨幣という記号は必須のものであっても、茫漠とした夢想を語る言葉という記号は、徐々にその重要性を減じるべきものであった⁸⁵。経済の語を頻用し芸術と交錯させるルドゥの書は、サン＝シモンの展望の一步手前にある。結節点に位置するルドゥのテキストは、観想的な生と活動的な生の相剋を、辛うじて幸福なかたちで生きているのかもしれない⁸⁶。

⁸³ Voir Alfred de Vigny, *Chatterton*, Gallimard, "Folio", 2001, p. 37-45. 引用は 44 頁。

⁸⁴ この表現はサン＝シモン自身のものではなく、エンゲルスがサン＝シモンを評価する際に発したものとして知られるが、実質的に最初にこの表現を発したのは、サン＝シモンの弟子のアンファンタンだという (voir P. Musso, *Télécommunications et philosophie des réseaux : la postérité paradoxale de Saint-Simon*, PUF, 1997, p. 25, note 1)。

⁸⁵ 社会主義の源泉でもあるサン＝シモンの思想は、政治の場所に経済を置くことを本旨とする自由主義に還元されえない倫理的次元を有し、芸術はこの次元に棲まうものと想定される。だが、この非-自由主義的な次元の存在理由は、主として、「事物の管理」の理想的実現に至る過渡期において認められるものと思われる。この点を論じるには、サン＝シモン本人とサン＝シモン主義の峻別も必須だが、ここで踏み込むことはできない。

⁸⁶ 今年 2006 年は、ルドゥの没後二百周年にあたる。「ル・ドゥブ県 [Le Doubs] がルドゥを祝福する」のスローガンのもと、アルケスナンの製塩工場跡のルドゥ美術館で、アンソニー・ヴィドラー企画による展覧会「啓蒙思想の人、ルドゥ」が開催されている。ルドゥを「建築界の啓蒙思想家」と見做すヴィドラーに異を唱えるわけではないが、啓蒙思想の純粋な産物とも言われるルドゥに啓蒙思想家を見てとるというトートロジーよりも、啓蒙思想の枠組みである共和国思想——19 世紀共和派の思想ではない——を突き崩す思想が『建築論』に胚胎していることに着目する方が、私には興味深い。

なお、世界遺産である製塩工場跡、および美術館が直面する困難と行く末について、Le Monde 紙 (le 26 mai 2006) が記事にしている。