

ジャン＝リュック・ナンシーの「素描」

——王立絵画彫刻アカデミー「色彩論争」の観点から

村山雄紀（早稲田大学/日本学術振興会特別研究員 DC2）

本論文はジャン＝リュック・ナンシーの『素描への快楽』における「素描」の概念について分析するものである。『素描への快楽』は、2007年のリヨン美術館で、自らがオーガナイザーとなった《素描への快楽》展にナンシーが寄せた文章である¹。同書をフランスの古典主義時代における「色彩論争」の観点から検討することで、ナンシーによる「素描」論の射程の一端を示すことが本稿の目的である²。

ルイ 14 世の治下である 1648 年に創設された王立絵画彫刻アカデミーでは、絵画における諸要素のうち、「素描」と「色彩」のどちらを重視するのかをめぐる「色彩論争」が交わされていた³。「素描」派を率いたのは、王政の首席画家にまでのぼりつめたシャルル・ル・ブラン（Charles Le Brun, 1619-1690）であり、ル・ブランは王の顕彰に奉仕する芸術作品を生産するためのゴブラン製作所の総監督に就任し、王権と密接に結びついたアカデミーの基盤をつくりあげた。ル・ブランを筆頭とする「素描」派がラファエッロやブッサンを模範とすることで、ローマを理想郷とする古代に基づいた学派を構築していたのに対して、「色彩」派はヴェネチア、ボローニャ、フランドルといった地にも光を当て、ティツィアーノやルーベンスらの絵画が備えている「色彩」の魅力を強調することにより、学的な「素描」に還元することのできない「色彩」の感性的な性格を擁護していった。そのような「色彩」派の代表格として、在野の立場から頭角を現したのがロジェ・ド・ピール（Roger de Piles, 1635-1709）である。ド・ピールは、ルーベンスなどにみられる「厚塗り」の技法を「化粧」に喩え、それを観者をタブローに惹きつける感性的な効果として強調することで、「色彩」がもたらす「調和」の概念を理論化した⁴。「素描」派がいわゆる、ヴァザーリ由来の「ディゼーニョ」を後ろ楯とすることで、ロ

¹ « Le plaisir au dessin », dans le catalogue *Le plaisir au dessin*, commissaires de l'exposition : Jean-Luc Nancy, Éric Pagliano et Sylvie Ramond, Paris, Hazan (Lyon, musée des Beaux-Arts de Lyon), 2007, p. 13-47; Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009. 本稿では、“dessin”の訳語を「デッサン」ではなく「素描」とする。17 世紀フランスにおいては、画家の「構想」を意味する “dessein” と画家の「デッサン」に相当する “dessin” の綴りはしばしば不分明なまま使用されており、ナンシーもまた、この二重性に立脚しながら論を組み立てているため、「構想」と「デッサン」の双方を包含する訳語として、本稿では「素描」を採用する。

² ナンシーとフランス古典主義時代における絵画論の双方を俎上にのせた先行研究はあまりないが、以下の論考はド・ピールによるルーベンスの作品批評について、ナンシーやデリダの触覚論を参照しながら論じており、多くの示唆に富んでいる。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, p. 93-105. 以下、PD の略号を用いて、二つの版の頁数を順に記す。

³ 「色彩論争」につい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, 1965.

⁴ ド・ピールの絵画論が志向する「色彩」による観者への効果については以下のような先行研究がある。Max Imdahl, *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996, p. 55-68; Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1999, p. 194-212; Thomas Puttfarcken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven; London, Yale university press, 1985; 島本浣「ロジェ・ド・ピールと 18 世紀の美術批評」、『美學』第 38 号、1987 年、13-25 頁; 「フランス古典主義時代の絵画思想——アカデミーを中心として」、『芸術の線分たち』、昭和堂、1988 年、38-64 頁。

一マからルネサンスへと継承されてきた「素描」の理念を理論的支柱としていたのに対して、「色彩」派はそのようなアカデミズムの教条性を揺るがす異議申し立てとしての性格を強めていった。そして最終的には「色彩」派が勝利をおさめた「色彩論争」は、「色彩」派が多数派を占めるようになると沈静化し、「素描」と「色彩」を対立させること自体が不毛であるといった主張も散見されるようになった。そして、「素描」と「色彩」を完全に峻別することはできないという穏健な結論とともに、「色彩論争」は幕を閉じることとなったのである。

本論文はこのような「色彩論争」のプリズムを介して、『素描への快楽』において展開されているナンシーの「素描」論が孕む理論的射程の剔抉を試みたい。

1. 「来るべき形」を求めて

ナンシーは『素描への快楽』において、「形 (la forme)」を生みだすものとしての「素描」について思考をめぐらしている。ナンシーが本著で繰り返し強調するのは、「素描」は「形」の「完成 (l'achèvement)」ではなく、「未完成 (l'inachèvement)」の状態にとどまり続けることで、作品を超えた思考の運動として提示されるということである。ナンシーは冒頭で以下のように述べている。

素描は形を開くことである。それは二つの意味＝方向で開くことを示す。一つは始まり、出発、起源、送付、跳躍、蜂起としての開くことであり、二つめは自由で拘束されないこと、あるいは固有の能力としての開くことである。第一の方向では、素描は描かれた姿としてではなくデッサンすることの身振りを指し示す。第二の方向では、その姿が本質的には未完成であること、形が閉じないこと、あるいは、形が全体化されないことを指し示す。⁵

ナンシーによれば、「素描」とは「形」を「閉じること」ではなく「開くこと」であり、「描かれた姿」としてではなく「デッサンすることの身振り」として示される。ナンシーにとっての「素描」は「本質的に未完成」であり、その「形」は「閉じること」はなく、「全体化される」こともない。すなわち、ナンシーが理想とする「素描」は静的な状態に完成することなく、常に動的な「行為」に開かれたままであるため、それは本質的には「未完成」のままであり続けるのだ。

ナンシーはまた、「素描」を「形が生じること (Qu'une forme advienne)」と定義している⁶。ナンシーの「素描」論において問われるべきは、すでに完成した「形」ではなく、これから生まれようとする「形への欲求あるいは待機 (le désir et l'attente de la forme)」⁷にほかならない。ナンシーが「素描」をプラトン由来の「イデア (l'Idée)」に見立てるのはそのためである。ナンシーは「素描」を「イデア」として規定しながら、以下のように書いている。

⁵ « Le dessin est l'ouverture de la forme. Il l'est en deux sens : l'ouverture en tant que début, départ, origine, envoi, élan ou levée, et l'ouverture en tant que disponibilité ou capacité propre. Selon la première direction, le dessin évoque plus le geste dessinant que la figure tracée ; selon la seconde, il indique dans cette figure un inachèvement essentiel, une non-clôture ou une non-totalisation de la forme. » PD 13/9. 本稿における引用文は基本的には拙訳であり、既訳を参照した場合は出典を明記するが、表記の統一を考慮して、便宜上変更した箇所があることを断っておく。また、引用文における〔 〕は筆者による補足、[...] は中略、傍点は筆者による強調を意味する。

⁶ PD 13/11.

⁷ PD 13/11.

それゆえに、素描はアイデアであり、事物の真の形である。もっと正確に言えば、この形を提示したい、提示するためにそれを描きたいという欲求から生じる身振りのことである。しかしながら、すでに受け入れられた形を示すために、それを描くわけではない。描くこととはここでは見出すことであり、来るべき形を見出し探し求めること——自らを探させ・自らを見つけさせること——であり、それは素描において到来すべきあるいは到来するかもしれない形のことなのだ。⁸

ナンシーにとっての「素描」は、「来るべき形 (une forme à venir)」を常に発見し探求しようとする「欲求」の身振りにほかならない。このようにみたとき、同書が「素描の快楽 (Le plaisir du dessin)」ではなく「素描への快楽 (Le plaisir au dessin)」と冠されている理由がわかるだろう。「素描」の「快楽」はまだ充足されておらず、これから到来する未来へと先延ばしされ、遅延され続けるからである。

ナンシーにとっての「形」は閉じられることなく、常に開かれたままであり、「素描」とは「来るべき形」を見つけようとする探求の「身振り」である。このような意味において、「素描」は単なる「デッサン」に収斂するものではない。それは「色彩」といった他の諸要素と関連したものとして考えられるべきであり、ナンシー自身がレンブラントを事例に説明しているように、「レンブラントの素描」は「レンブラントの色彩」と切り離すことはできず、絵画におけるあらゆる諸要素を包含しているため、それはつまるところ、「レンブラント」そのものを指し示すのだ⁹。

ここにおいて、ナンシーの「素描」とフランス古典主義時代の「色彩論争」を比較することが可能となる。なぜなら、「色彩論争」における理論的争点が「素描」がもたらす「形」とそれに付随する「色彩」の役割に焦点化されていたためである。「色彩論争」はナンシーの「素描」と多くの論点を共有しているのだ。

実際にナンシーは『素描への快楽』において、ド・ピールを引用している。ナンシーが引いているド・ピールの言説を確認しておこう。ナンシーはド・ピールの著書『完全なる画家の理念』から、次のような一節を引用している。

ここでいう素描とは、画家が構想する作品の制作のために、通常は紙の上に表現する思考のことである。それはまた、偉大な巨匠の習作、つまりは巨匠が自然に基づいてデッサンした部位についての習作も含まれる。たとえば、頭部、手、足、人物の体全体といったものや、衣文、動物、木々、植物、花といったものであり、つまりは一枚の絵画を構成しうるすべてのものである。優れた素描とは、それを絵画に対するアイデアと考えるにせよ、何らかの部分に対する習作であると考えにせよ、常に好奇心のある人の注意を惹くに値するものなのである。¹⁰

⁸ « Le dessin est donc l’Idée : il est la forme vraie de la chose. Ou plus exactement, il est le geste qui procède du désir de montrer cette forme, et de la tracer afin de la montrer. Non pas cependant de tracer pour la montrer une forme déjà reçue : tracer, c’est ici trouver, et pour trouver, chercher—ou laisser se chercher et se trouver—une forme à venir, qui doit ou qui peut venir dans le dessin. » PD 15/19.

⁹ PD 13/10.

¹⁰ « Les Desseins dont on veut parler ici sont les Pensées que les Peintres expriment ordinairement sur du papier pour l’exécution d’un Ouvrage qu’ils méditent. On doit encore mettre au nombre des Desseins les Études des grands Maîtres, c’est-à-dire, les Parties qu’ils ont dessinées d’après Nature ; comme des têtes, des mains, des pieds & des Figures entières ; des Draperies, des Animaux, des Arbres, des Plantes, des Fleurs ; & enfin tout ce qui peut entrer dans la Composition d’un Tableau. Car soit que l’on considère un bon Dessin, par rapport au Tableau dont il est l’Idée, ou par rapport à quelque Partie dont il est l’étude, il mérite toujours l’attention des Curieux. » PD 14-15/16-17. Roger de Piles,

ここでド・ピールは「素描」は画家の「思考」を反映するものであると同時に、偉大な巨匠の「習作」をも示すものであるとしており、このような言述は17世紀フランスにおいて、「素描」の表記が「構想 (dessein)」と「デッサン (dessin)」の二重の表記が使用されていたことを裏付けるものであるが、ナンシーがド・ピールを引用しながら強調していることもまた、「素描」が画家の「思考」と「デッサン」の双方を包含しているということである。

さらにナンシーは、同じくド・ピールの『完全なる画家の理念』から、以下のような文章を引いている。

ひとつだけ、素描の醍醐味のようなものがあるが、それは性格という言葉でしか表現しようがないものである。この性格は画家の事物の考え方に存するものであり、画家を他の画家と区別するための刻印であり、画家が自らの精神の鮮明なイメージとして作品に刻み込むものである。¹¹

ド・ピールは、「素描」は画家の「性格」を反映するものであり、画家を区別するための「刻印」のようなものであることを主張しているが、ド・ピールを引用するナンシーが強調するのもまた、「素描」が画家の「性格」を映し出す「刻印」に他ならないことである。ナンシー自身の表現を借りれば、「レンブラントの素描」はレンブラントが描いた「デッサン」それだけではなく、「レンブラント」の「思考」を指し示していたように、「素描」とは画家そのものを反映する「刻印」のようなものなのだ。

このようにド・ピールを参照しながら、画家の「思考」の「刻印」としての「素描」についての議論を展開するナンシーではあるものの、その理路は些かの偏向を孕んでいるということには注意を要するだろう。なぜなら、ド・ピールの引用はナンシーの議論を補強するものとしては有効ではあるものの、それはあくまでも「色彩」派としての定義であり、ナンシーはル・ブランをはじめとする「素描」派には触れていないからである。ナンシーはなぜ、ル・ブランを筆頭とする「素描」派の言説に言及しなかったのだろうか。この問いに答えるために、次節では「色彩論争」の言説を概観しておきたい。

2. 素描と色彩¹²

« L’Idée du peintre parfait », *Abregé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, & de l’utilité des estampes*, Paris, Chez François Muguet, 1699, p. 66 ; *L’Idée du peintre parfait*, Paris, Gallimard, 1993, p. 76.

¹¹ « Il y a une chose, qui est le Sel des Desseins, & je ne puis mieux l’exprimer que par le mot de Caractère. Ce caractère donc consiste dans la manière dont le Peintre pense les choses, c’est le sceau qui le distingue des autres, & qu’il imprime sur ses Ouvrages comme la vive image de son esprit. » PD 23/47-48. なお、ド・ピールの原文は以下のようになり、ナンシーの引用とは齟齬がある。« Il y a une chose, qui est le Sel des Desseins, & sans laquelle je n’en ferois que peu ou point du tout de cas ; & je ne puis mieux l’exprimer que par le mot de Caractère. Ce caractère donc consiste dans la manière dont le Peintre pense les choses, c’est le sceau qui le distingue des autres, & qu’il imprime sur ses Ouvrages comme la vive image de son Esprit. » Roger de Piles, *op. cit.*, p. 71 ; p. 81.

¹² 本節は以下に示す拙稿の第1節と一部重複している。村山雄紀「絵画は音楽のように——王立絵画彫刻アカデミー「色彩論争」における音楽的諸相」、『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第68輯、2023年3月公開予定。

まずは「素描」派の議論を辿っておこう。ル・ブランは当時のアカデミーが崇拝していたラファエッロの「素描」について以下のように述べている。

絵画の最大の難関のひとつは、すべての輪郭線を正確に形成することである。ラファエッロは、古代の優れた画家たちが身体の小さな四肢まで正確に描いて、人物の姿がよく見えるようにしたのに倣って、自分の作品でも輪郭線を詳細かつ正確に描くことに気を配ったのである。ラファエッロは線による輪郭（この言葉を使わなければならない）が身体の真の形を知ることが可能になると確信していたのである。¹³

ル・ブランがラファエッロを崇拝するのは、絵画の最大の難関のひとつである「輪郭線を正確に形成すること」ができる点にある。すなわちル・ブランにとって、ラファエッロの「素描」は対象物に正確な「輪郭線」を与えるがゆえに顕揚されるべきものであった。

ル・ブランはラファエッロを模範としながら、その「素描」を称揚する一方で、「色彩」に関しては以下のように論難している。

さらに付け加えると、素描は現実のものをすべて模倣しているのに対し、色彩は偶発的なものだけを表象している。なぜなら、色彩が偶発的なものに過ぎず、光によって生み出されるものであることは皆が認めるからである。色彩は光に照らされるかどうかによって変化するものであり、その結果、夜になると、緑色は青く見え、黄色は白く見えるようになり、どちらも松明によって照らされているようにみえるのである。このように、色彩は反対側の光によって変化するのだ。¹⁴

ル・ブランにとっての「色彩」は「偶発的なもの」であり、光の加減によって変化してしまうものである。ル・ブランは「素描」が画定した「輪郭線」を擾乱してしまうものとして、「色彩」という「偶発的なもの」を忌避している。このような傾向はアカデミー創設時からの会員であった画家テストランなどにも受け継がれており、テストランはル・ブランと同様に、「素描」を「対象物の外的な範囲を限定し終了させる線」¹⁵として崇める一方で、「色彩」は「完全に物質に依存するため、精神のみに属する素描よりも高貴ではない」¹⁶と蔑視している。

ル・ブランやテストランの言述から看取できるのは、当時のアカデミーにおける「素描」は対象物の「輪郭線」を与えるがゆえに尊重されていたのに対して、「色彩」はそのようにして画定された「輪

¹³ « Comme une des plus grandes difficultés de la peinture est de bien former tous les contours, Raphaël a été soigneux de les rendre précis et corrects dans ses ouvrages, à l'exemple des excellents peintres de l'antiquité, qui étoient si exacts à profiler jusqu'aux moindres membres des corps, afin que l'on en vît mieux la figure, étant certain que c'est la circonscription des lignes (il faut que je me serve de ce mot) qui donne connoissance de la véritable forme du corps. » *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, éd. par H. Jouin, Paris, A. Quantin, 1883, p. 3.

¹⁴ « On peut ajouter à ce que je viens de dire que le dessin imite toutes les choses réelles, au lieu que la couleur ne représente que ce qui est accidentel. Car l'on demeure d'accord que la couleur n'est qu'un accident et qu'elle est produite par la lumière, parce qu'elle change selon qu'elle est éclairée, en sorte que, la nuit, le vert paraît bleu et le jaune paraît blanc, étant tous deux éclairés d'un flambeau. Ainsi la couleur change selon la lumière qui lui est opposée. » *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, éd. par A. Fontaine, Paris, A. Fontemoing, 1903, p. 35-36.

¹⁵ *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, éd. par H. Jouin, *op. cit.*, p. 141.

¹⁶ *Ibid.*, p. 197.

郭線」を攪拌する闖入物として嫌悪される傾向にあったということである。換言すれば、「素描」は「輪郭線」という、対象物を「形」に「閉じるもの」として崇められていたが、「色彩」はそのようにして粹付けられた「輪郭線」を「開くもの」として忌避されていたのである。

そして、このような「偶発的なもの」にすぎない「色彩」の物質性を擁護しようとしたのがド・ピールであり、ド・ピールの理論は「色彩」という物質的な偶然性が観者に呼び起こす生理的・身体的な効果を重視することにあった。ド・ピールは「素描」が画定した「形」を開くために、「色彩」が内包する偶発的な潜勢力を力説したのである。

ではド・ピールはいかにして、「素描」による「輪郭線」を相対化し、「偶発的なもの」としての「色彩」を擁護したのだろうか。ド・ピールが「色彩」の価値を強調する際にしばしば援用したものが「全体的なまとまり (tout-ensemble)」という概念である。ド・ピールは「全体的なまとまり」の概念を「明暗法」の技法として論じているが、ベルナール・テセードルが指摘しているように、ド・ピールの絵画論においては「白と黒の規則」としての「明暗法」は「色彩」の範疇に加えられており¹⁷、ド・ピールは「明暗法」を「色彩」による効果として強調することで「色彩」の価値を相対的に高めようとした。ド・ピールは『絵画原理講義』において、「明暗法」がもたらす効果について以下のよう述べている。

[...]しかしながら、明暗法の理解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、明暗法により理解を与えられた光と影の集合体という手段によって、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。¹⁸

ここで注目すべきことは、「明暗法」は「光と影の集合体」という手段によって「眼の散漫さ」を阻止するということである。すなわち、「明暗法」は画布上に配置された個々の要素を「光と影の集合体」へと束ねることにより、「眼の散漫さ」を避けるための調和を生み出すのである。そしてド・ピールはさらに、このような「光と影の集合体」を「葡萄の房」に喩えながら、ルーベンスの「明暗法」を「全体的なまとまり」の観点から以下のように称賛している。

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、同時に混乱なく識別されるようにしたのである。¹⁹

¹⁷ Bernard Teyssèdre, *op.cit.*, p. 114.

¹⁸ « [...] 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*, Paris, Jacques Estienne, 1708, p. 372 ; Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, 1989, p. 181.

¹⁹ « Il rassemble 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

ド・ピールはここで、「葡萄の房」の譬喩を用いて、ルーベンスの「明暗法」が実現している「全体的なまとまり」について説明している。ド・ピールが「明暗法」に託すのは、光の塊と闇の塊が相互的に形成されることで、「光と影の集合体」としての「葡萄の房」のような「一つの物体」が画布上に生成することである。すなわちド・ピールは、ラファエッロのような「素描」がもたらす一つの正確な「輪郭線」ではなく、それらの「輪郭線」が溶け合うことで形成される「一つの全体」、すなわち「葡萄の房」のような「全体的なまとまり」の効果を重んじているのだ。一粒一粒の「輪郭線」ではなく、それらが有機的に絡まり合うことで出来る「葡萄の房」のような「全体的なまとまり」を出現させること。それこそがド・ピールが「明暗法」という「色彩」に託した可能性の一つであり、ド・ピールはそこに「素描」派の論理を打ち砕くような「色彩」の効果を見出したのである。

3. 未完成の美学

以上のように「色彩論争」の言説を辿り直すと、ナンシーがなぜ、「素描」派のル・ブランではなく、「色彩」派のド・ピールに依拠しているのかが明らかとなる。なぜなら、ナンシーの「素描」論はル・ブランが提示したような対象物の「輪郭線」を画定するものからは大きく隔たっているからだ。

「素描」の理想をラファエッロの正確な「輪郭線」に定立していたル・ブランに対して、ナンシーはそのような「形」の固定性ではなく、「来るべき形」としての「未完成」な状態にこそ「素描」の価値を見出していたからである。ナンシーが顕揚する「素描」は「形」を開くものであり、常に何かを発見し探究しようとする「欲求」の発現にほかならなかった。そのような意味において、ナンシーの「素描」と「素描」派の理念は相入れないのである。「形」の固定性よりも、「形」を切り開くものとしての潜勢力に与するナンシーの「素描」は、対象物同士の相互的な関係性を重んじた「色彩」派の方が親和的であったのだ。

しかしながら、ここでナンシーの「素描」とド・ピールの「全体的なまとまり」を同一視するのは早計に失するだろう。なぜなら、ナンシーの「素描」はド・ピールが規定した「全体的なまとまり」からも区別されるからである。では、ナンシーの「素描」はいかなる方途へと向かうのだろうか。カナダの文学研究者であるジネット・ミショーはナンシーにおける「芸術」について、以下のように述べている。

彼 [=ナンシー] にとって芸術とはまさに、この〈規範なしに〉の表出であり、共同体（〈共にあること [un être-avec] 〉だが、集まり [assemblée] でも寄せ集め [assemblage] でも、組み立て [montage] でも集合 [réunion] でもない、ただ力や隔たりや近接性の戯れであること）をなす特異な方法を用いるもののことなのであり、上述の定義は彼が芸術について述べていることと絶えず響きあう。芸術は自らの形——それは絶えず、追い求められ、形作られ、変形するのだが、決して完成しない——によって、この創出の場 [lieu] を与えるのだ。²⁰

distingués sans confusion. » Roger de Piles, « L'Idée du Peintre parfait », *op. cit.*, p. 405 ; Roger de Piles, *L'Idée du Peintre parfait*, *op.cit.*, p. 124.

²⁰ ジネット・ミショー「素描されて姿を表すもの——四つの特徴-線によるジャン＝リュック・ナンシーの〈感性学〉」吉松覚訳、『人文学報 フランス文学』513-15号、首都大学東京人文科学研究科、2017年、233頁。

ミショーの指摘に従えば、ナンシーが想定する「芸術」は「決して完成しない」状態にとどまりながら「自らの形」を追い求めるものであり、それは「集まり」「寄せ集め」「組み立て」「集合」といったものに収斂せずに、「創出の場」を生起させる。ミショーがナンシーの「芸術」の問題としたものを「素描」に限定してみれば、ナンシーの「素描」は常に「未完成」のままであるために、「集まり」「寄せ集め」「組み立て」「集合」といった「全体的なまとまり」²¹として束ねられずに、常に「自らの形」を追求する「来るべき形」としての潜勢力を維持するのである。ド・ピールが絵画における「全体的なまとまり」を「葡萄の房」に喩えていたのに対して、ナンシーにおける「素描」はそのような「一つの全体」に閉じられることはなく、「来るべき形」を招来させる「創出の場」を浮上させるのだ。

ナンシーの「素描」はル・ブランが崇拝した「輪郭線」にも閉じ込められず、ド・ピールが規定した「全体的なまとまり」にも回収されることはない。では、確固たる「輪郭線」を崇拝した「素描」派に反駁し、個々の「輪郭線」を溶解させる「全体的なまとまり」を重視した「色彩」派からも離反したナンシーが理想とする「素描」はどのようなものだったのだろうか。ナンシーはその答えを、「素描の快楽」展の展示会場の最後に記していたように思われる。そこには、「われわれはひとつの世界を素描することができるだろうか」²²という一文がナンシーの自筆で綴られていた。この一文が示すのは、ナンシーにおける「素描」と「世界」の不可分性である。ナンシーは「世界を作る芸術」において以下のように記している。

芸術はそれが何であれ、少なくとも常に、関係としての世界、実存の場所と環境としての世界の全体と関係するものである。芸術は歴史や真理、形而上学的・宗教的な彼岸と主に関係するわけではない。芸術は世界に関わり、世界に照応し、ある意味で世界に応答するものである。ひとつの芸術作品は「世界はある、ここにある」ことを「言う」あるいは「告げる」のだ。²³

²¹ ド・ピールは絵画における「全体的なまとまり」を「葡萄の房」の他にも「機械」の譬喩で捉えている。« Et en effet le tableau veut être regardé comme une machine dont les pièces doivent être l’une pour l’autre, et ne produire toutes ensemble qu’un même effet; que si vous les regardez séparément, vous n’y trouverez que la main de l’Ouvrier, lequel a mis tout son esprit dans leur accord et dans la justesse de leur assemblage : Qui couperait par exemple l’endroit du tableau de Saint Georges, où des vieilles, rendent grâce au Ciel d’avoir trouvé un libérateur, & regarderait ces figures comme quelque chose d’achevé, se tromperait fort, puisque le Peintre ne les a faites que par relation au tout, & non pas à elles-mêmes [...] » Roger de Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu’on doit faire des tableaux, où par occasion il est parlé de la vie de Rubens et de quelques uns de ses beaux ouvrages*, Paris, Chez N. Langlois, 1677, p. 297-298.

²² ジネット・ミショー「素描されて姿を表すもの——四つの特徴線によるジャン＝リュック・ナンシーの〈感性学〉」前掲、228頁。

²³ « [...] l’art est toujours au moins, quel qu’il soit, quelque chose qui a rapport avec le monde comme tel, avec la totalité du monde comme lieu et milieu de l’existence. L’art n’a pas d’abord rapport à l’histoire, ni à la vérité, ni à l’au-delà métaphysique ou religieux : il a rapport au monde, il correspond au monde, il lui répond et en un certain sens il en répond. Une œuvre d’art « dit » ou « annonce » : oui, il y a un monde, et le voici. » Jean-Luc-Nancy, « L’art de faire un monde », inédit en français, 2005, cité par Ginette Michaud, *Cosa volante. Le désir des arts dans la pensée de Jean-Luc Nancy. Avec trois entretiens de Jean-Luc Nancy*, Paris, Hermann, 2013, p. 126.

ナンシーはここで、「芸術は世界に関わり、世界に照応し、ある意味で世界に応答するもの」であることを強調している。ひとつの芸術作品は「世界はある、ここにある」ことを「告げる」ことにより、「歴史や真理、形而上学的・宗教的な彼岸」ではなく、物理的な「世界」とのつながりを保証するのだ。すなわち、ナンシーが理想とする「素描」は「全体的なまとまり」という作品の内部に閉じられるのではなく、「未完成」の域にとどまり続けることで、「来るべき形」を追い求め、外的な「世界」へと接続されるのである。

以上のように、17世紀後半において繰り広げられていた「色彩論争」を補助線とすることで、「素描」派が重視していた「輪郭線」と、「色彩」派が強調していた「全体的なまとまり」との比較検討を通じて、ナンシーの「素描」が孕む理論的射程を追跡してきた。そこで導出されたことは、ナンシーの「素描」は一つの作品という閉じられた完成ではなく、「来るべき形」という「未完成」の相にとどまることを重視しており、「素描」派の「輪郭線」とも、「色彩」派の「全体的なまとまり」とも差異を示していたということである。このように辿ってみたとき、ナンシーの「素描」は古典主義時代の文脈を逸脱し、啓蒙時代へと足を踏み入れるように思われる。なぜなら、18世紀のフランス画壇では、完成されたタブローよりも、「未完成」のスケッチに画家の才能を見出す言説が蓄積されていたからである²⁴。たとえば、ドニ・ディドロは『1767年のサロン』において、「なぜ、美しいタブローよりも美しいスケッチが私たちを歓ばせるのだろうか。それは、生が多く、形が少ないからである。形が導入されるにつれて、生は消えてゆく」²⁵と述べた後に、スケッチの魅力を次のように綴っている。

スケッチがこれほど強く私たちに惹きつけるのは、おそらく〔形が〕不確定であるがゆえに、気に入ったものをそこに見る私たちの想像力に多くの自由が残されているからだろう。それは雲を眺める子どもたちの物語であり、私たちは多かれ少なかれみなそうなのである。²⁶

ディドロは美しい絵画よりも美しいスケッチに魅せられることの理由として、「雲」を眺める子どもの例をあげながら、「形」の不確定さが観者に惹起する想像力の作用を指摘している。「雲」のように「生が多く、形が少ない」スケッチは、タブローのような完成された「輪郭線」をもたないがゆえに、観者をより惹きつける。「生が多く、形が少ない」スケッチを嗜好するディドロの言述は、閉じられた「形」としての「素描」ではなく、「来るべき形」を志向していたナンシーの「素描」と共鳴するものがあるだろう。ディドロが「雲」のような流動的な移ろいの中に「生が多く、形が少ない」

²⁴ 18世紀のフランス画壇におけるスケッチの美学については、以下の文献を参照されたい。Uwe Fleckner, « Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau ? » Fragonard, Diderot et l'éloquence du pinceau dans quelques portraits du XVIII^e siècle, *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, sous la direction de Thomas W. Gachthgens, Christian Michel, Daniel Rabreau et Martin Schieder, Paris, Maison des sciences de l'Homme, 2001, p. 509-533 ; *L'apothéose du geste. L'esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard*, organisée par les musées des beaux-arts de Strasbourg et de Tours, Strasbourg, les Musées de Strasbourg (Tours, Musée des beaux-arts), 2003.

²⁵ « Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau ? C'est qu'il y a plus de vie et moins de forme. À mesure qu'on introduit les formes, la vie disparaît. » Denis Diderot, *Salon de 1767*, dans : *Salon de 1767, 1769, Beaux-arts III*, éd. par Else-Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1990, p. 358.

²⁶ « L'esquisse ne nous attache peut-être si fort que parce qu'étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination, qui y voit tout ce qu'il lui plaît. C'est l'histoire des enfants qui regardent les nuées, et nous le sommes tous plus ou moins. » *Ibid.*, p. 359.

ものとしてのスケッチを評価していたように、ナンシーもまた、これから生まれようとする「来るべき形」への方途に「素描への快楽」を予見していたのである。さらにディドロは、スケッチの魅力について以下のように綴っている。

スケッチにはタブローにはない炎がある。それは芸術家の温かみのある瞬間であり、純粋な活力であり、熟考がもたらすわざとらしさの混乱もなく、画家の魂が画布に自由に広がっているのである。詩人のペンと熟練した素描家の鉛筆は走って遊んでいるようにみえる。素早い思考が筆致の特徴となっているのである。芸術の表現が曖昧であればあるほど、想像力は安らぐようになる。

27

ディドロがスケッチを嗜好する理由は、スケッチには「タブローにはない炎」があり、それが芸術家の「素早い思考」となるからである。このような「素早い思考」によって描かれたスケッチは、「芸術の表現が曖昧」であるために、観者による「想像力」が作用する余地を残してくれるだろう。ここでディドロが吐露している「未完成」の美学は、ルネサンスにおける宮廷人の所作を描写したバルダッサーレ・カスティリオーネの『宮廷人』から派生し、絵画においては「技巧を隠し、それがあたかも無意識にできたかのように見せる、ある種の無造作さのこと」の美德に相当する「スプレッツァトゥーラ (sprezzatura)」の概念に端を発するものである。この概念がフランスで受容されるときに、「無造作 (nonchalance)」や「手抜き (négligence)」といった語彙に訳されることにより、啓蒙時代においては完成したものではなく、一見すると「無造作」で「手抜き」に見えるような「未完成」なものが言祝がれるようになった。たとえば、殴り書きのようなフラゴナールの素早いタッチは、ヴェネチア派のティツィアーノのタッチを継承したものとして称揚されるだろう。このように「未完成」の美学は歴史的地層を構築しているが、ナンシーの「素描」もまた、このような系譜に合流するものだといえるのである。なぜならナンシーは『素描への快楽』において、以下のように主張しているからだ。

どのような性質も「十分」であることはなく、その現れであるその真実は、常に未完成であることに帰着しなければならない。それはあらゆる美しい形によって、あらゆる形に開かれた無限の変容である。美は無限性との関係の中にある。無限性は有限の形がもつ無限の関係を露呈させるのだ。ここでの未完成は、欠陥の結果ではない。それどころか、完全さとしてではなく、あらゆる「作ること」を凌駕するものとして理解されなければならない「完全性」の尺度を与えてくれるのだ。「完璧さ」とは「作ること」、製造、生産、生成を超えたものである。²⁸

²⁷ « Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas. C'est le moment de chaleur de l'artiste, la verve pure, sans aucun mélange de l'appât que la réflexion met à tout ; c'est lame du peintre qui se répand librement sur la toile. La plume du poète, le crayon du dessinateur habile, ont l'air de courir et de se jouer. La pensée rapide caractérise d'un trait. Or, plus l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise. » Denis Diderot, *Salon de 1765*, dans : *Salon de 1765. Essai sur la peinture*, Beaux-arts I, éd. par Else-Marie Bukdahl et Annette Lorenceau, Gita May, Paris, Hermann, 1984, p. 193-194.

²⁸ « Il n'y a nul « assez » pour aucune propriété, et sa vérité, qui est sa manifestation, doit toujours revenir à se montrer inachevable—transformation infinie ouverte en toute forme, par toute forme belle : la beauté est dans le rapport à l'infinité. Elle expose le rapport infini d'une forme finie. L'inachevable, ici, ne l'est pas raison d'un défaut. Il donne au

ナンシーによれば、どのような「性質」であったとしても「十分」であることはなく、常に「未完成」であることに帰着しなければならない。なぜなら、「未完成」であることは「あらゆる美しい形によって、あらゆる形に開かれた無限の変容」だからである。ナンシーが強調しているように、「未完成」であることは「欠陥」ではなく、あらゆる「作ること」を凌駕するものとして理解されなければならない、それは「完全性の尺度」を別様に与えてくれるのだ。このように「あらゆる美しい形によって、あらゆる形に開かれた無限の変容」に開かれた「来るべき形」を希求するナンシーの「素描」は、完成されたタブローではなく、「未完成」のスケッチに魅了されたディドロの美学を継承しているといえるだろう。ル・ブランが定立した「輪郭線」とも、ド・ピールが強調した「全体的なまとまり」からも離反したナンシーの「素描」は、ディドロが「雲」の「形の不安定さ」に見出したような、「未完成」の美学を標榜するのである。

《素描の快楽》展の「素材、タッチ、感覚 (MATIÈRE, TOUCHES, SENSATIONS)」の一角には、ジョン・コンスタブル、ウジェーヌ・ドラクロワ、ウジェーヌ＝レイ・ブーダン、フランソワ・マルタンといった画家たちによる絵画が展示され、壁一面を「雲」の風景画が占めていた²⁹。これらの「雲」は個々の「輪郭線」を溶け合わせつつも、「全体的なまとまり」に統合されることなく、「形の不安定さ」としての「未完成」さの印象を残したまま、大気の揺らぎを描き出し、「来るべき形」を待機しているように見受けられる。風の流れによって刻々と変形する「雲」の「形の不安定さ」はナンシーの「想像力」を刺激しただろう。ナンシーによって選出され展示された数々の「素描」は、完成したタブローとは異なり、明確な意味への固定化を拒み続け、「雲」のような「形の不安定さ」によって観者の「想像力」を惹きつけるのである。

結びにかえて

以上のように、ジャン＝リュック・ナンシーが『素描への快楽』において展開している「素描」論を、17世紀フランスの古典主義時代に繰り広げられていた「色彩論争」の観点から考察した。そこで導出されたことは、ナンシーの「素描」はラファエッロによる「輪郭線」を模範としていたル・ブランをはじめとする「素描」派の言説よりも、個々の「輪郭線」を溶け合わせ、「色彩」による「全体的なまとまり」の出来を重視していた「色彩」派の方がより親和的であったということである。しかしながら、同時に注意すべきことは、ド・ピールの「全体的なまとまり」が個別の諸要素を統合する「葡萄の房」のような「一つの全体」を志向していたのに対して、ナンシーの「素描」はそのような全体化への収斂をも拒み続けていたということである。「素描」派の「輪郭線」とも差別化され、「色彩」派の「全体的なまとまり」からも距離をとることで、ナンシーの「素描」は古典主義時代の文脈を超越し、啓蒙時代のディドロが標榜した「未完成」の美学へと導かれるのである。ナンシーが《素描への快楽》展で企図したことは、確固たる「輪郭線」をもたない、「来るべき形」としての「雲」を遠くに見つめる子どものような遊戯だったのだ。

*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。

contraire la mesure d'une *perfection* qu'il faut entendre non comme une complétude, mais comme un *outrépassement* de tout « faire » : « parfait » devient ce qui excède le « faire », la fabrication, la production ou la génération. » PD 43/128.

²⁹ PD 76-77. また、以下のサイトを参照した。<http://www.lacritique.org/article-plaidoyer-pour-le-dessin>（最終アクセス：2023年1月8日）