

## 書き手としてのデイドロ

### ——『絵画論』研究のために——

佐々木 健一

前号に掲載した論考「デイドロのテキスト」の冒頭に予告しておいたように、本稿はデイドロのテキストに関わる研究の二つ目の主題、すなわちかれの創作過程もしくは執筆過程を取り上げる。一種熱に憑かれたようなその文体は、次からつぎへと湧きだしてくる新しい観念、想い、感情を追って、千変万化の様相を呈する。混乱の、或いは更に不合理や矛盾の印象を与えることも少なくない。それが純粹に発想の特異性の問題ならば、少なくともわたくしには、論ずることのできない性質のものである。例えば、傑出した文体論者であったレオ・シュピッツァーは、そこに automatism（自動現象、無意識的行動）を見ている。<sup>1</sup>確かに、それは読後の印象と符合する。シュピッツァーの言うように、デイドロは「話すように」、言い換えれば、思いつくままに書き連ねているように見える。それは、言わば時間に乗った表現である。しかし、かれが構成の意識をもたなかった、と言えるであろうか。その執筆過程に踏み込んでみたい、というやや無謀な欲望をわたくしが覚えたのは、例えば、次のような経緯においてのことであつた。<sup>2</sup>

『絵画論』第四章は表情を主題としている。冒頭でデイドロは言う、「表情はおしなべて、或る感情の形象である」。しかし、その「感情」は、普通に理解される意味でのそれ、すなわち不意に湧き起こったり、起こったものが刻々と変化してゆくようなものに止まらない。普通には性格と呼ばれるようなものも、そこに含まれている。確かに、陰気なひとの陰気さや、明るいひとの明るさは、感情と表情に本質的な関係をもっているように思われる。そして、

それ自体の存在様態として一瞬の切り口を示すものでしかありえない絵画の画面において、瞬発的な感情としての悲しみと、持続的な性格である陰気さとは、画像からだけでは区別できない。デイドロは、両者が本質的に連続したものであると考え、慣習的な繰り返しが、感情を人相に性格へと固定してゆく次第を指摘する。そのうえで、「生活状態 *c'est de vie*」や「政体 *gouvernement*」の表情に論及してゆく。その議論をたどつてゆくと、突如として、「共感 *sympathie*」とは何かを語る一節にでくわす。その主題は、共和制、君主制、独裁制を論じた直前の議論とつながらない。そして、わずか数行のそのパラグラフが終わると、「以上 *Voilà*、諸性格と様ざまなその顔つきとを述べてきたが」で始まる新しいパラグラフに移る。この一文は、以上の議論を総括した上で、新しい主題を導入するための言葉である。つまりデイドロは、生活状態や政体の様ざまな特徴を論じた部分を一体のものとして捉えており、この事實は、そのブロックのあとに置かれた共感に関するパラグラフの異和感を、いよいよ強めるように思われる。

では、何故そのパラグラフがそこに置かれているのか、という問題になるが、それを解釈するのは、その当該箇所における解釈の課題である。そこに共感とは何かを論じるパラグラフを置くことは、適切とは言えないにせよ、説明のつかないことではない、ということだけを言っておけば、当面の課題には十分である。いま注目したいことは、話題のまとまりの意識をデイドロがもっていたという事実であり、言い換えれば、かれが文章をつづる際に、構成しようとする意思をもっていたという事実である。確かに、右に取り上げたような事例は、それ自体がデイドロの執筆法を窺わせるものでもある（つまりかれは、「諸性格と様ざまなその顔つき」に関するブロックの末尾近くに、「共感」に関するパラグラフをあとから挿入した、と推測される）。しかし、わたくしは、逆に客観的事実の側から、これを説明してくれるようなかれの執筆法の全体像がえられないものかと考え、そのような探究を志したのである。当初わたくしは、推敲のあとを残す自筆稿が見られるなら、問題は一挙に解決する、と思っていた。この目的のためには、どの著作であつても、分析の素材となりうるわけであるから、『絵画論』の自筆稿が喪われている

という事実は妨げとはならない。一つの自筆稿は十分な素材になると思われた。しかし、結論から言えば、問題はそれほど簡単かつ明瞭に結論の出るような性格のものではなかった。以下の論考は、その次第をも説明するであろう。

この研究のためにわたくしを取り上げた素材は三つある。第一は、デイドロ自身が自らの執筆法を語った証言、あとの二つは自筆稿である。すなわち、『一七六七年のサロン』と「テレンチウス論」の自筆稿で、自ら直接調査する機会に恵まれた。また、この二つの自筆稿については、それぞれセスネックとディークマンの研究も残されている。これらをもとにして、以下の考察を行うことにする。

## 一．「わたしの仕事法」

作者自身が自らの執筆法を語った文章があるとすれば、それは本稿の主題に対する最も直接的な証言であり、場合によっては、それ以上の研究を無用のものとするような性質のものであろう。幸いなことに、確かにそれが存在する。最初にそれを取り上げよう。それは『エカチェリーナ二世のための覚書 *Mémoires pour Catherine II*』と呼ばれる草稿群のなかの一章をなす短文である。一七七三年、デイドロはハーグ経由でサンクト・ペテルブルクに赴き、同年十月から翌年三月まで当地に滞在した。そして、三日に一度位の間隔で、それぞれ二三時間ずつ、女帝との対話を行った。その際、女帝より下問のあった主題について、デイドロの用意したラフな草稿が、問題の覚書である。全体で六六の章を数えるが、長いものもあれば短いものもある。デイドロはこれに『哲学、歴史等の論集 *Mélanges philosophiques, historiques, etc*』という表題をつけ、その表題を記したタイトルページには、「一七七三年、十月十五日より十二月三日まで」という日付を明記し、更に自ら目次を作成して折り込んでいる。明らかに一つの著作と

見ていたことが、そこに窺われる。しかしかれは、これのコピーを作らずに、その唯一の自筆稿を女帝に献呈して、ロシアを去った。ネジヨンは、その存在を知らされてはいたものの、このような事情のために内容については一切知ることがなく、その存在もやがて世に忘れ去られた。

この草稿群の「発見者」(もちろん、コロンブスがアメリカ大陸を「発見」した、というのと同様の意味である)は、モリス・トゥルヌーである。一八八二年、かれは、デイドロが女帝のために残した手書きの「全集」の調査のために、ペテルブルクに派遣された。そこで、この手書きの「全集」の全体の構成を調べ、カタログを作成し、一八八五年の報告書のなかに公表した。この報告のなかでかれは、この調査の特筆すべき成果として、「全集」とは別に、この自筆草稿の発見を語り、特に、「わたしの仕事法 *Ma manière de travailler*」の内容を紹介している。つまり、六六章のなかでも、特に人びとの興味をそそるテキストと見なされたわけである。トゥルヌーは、同時のこの草稿全体を筆写し、一八九九年『デイドロとエカチェリーナ二世 Diderot et Catherine II』として、解説つきでその全文を公刊している。爾来、ディークマンもセズネックも、デイドロのテキストとその成立過程を論ずるときには、この「わたしの仕事法」に言及する習わしとなっている。

このように、デイドロの執筆法を知るうえでは、第一級の資料ではあるが、また、ヴェルニエールはその自筆稿の写真を口絵として掲げて、これが「デイドロの最もよく知られたページ」であると断定しているが、必ずしも一般によく知られているとは言えない。それは、「発見」されたのが比較的新しい、という事情によるところが大きいかと思われる。あまり長いものではないので、先ず、その全文の翻訳を呈示することにしよう。われわれの主題に関係するところを遺漏なく取り上げたとしても、読者はきつと、その他にも面白い部分があるのではないか、と思わずにはいないはずだからである。

陛下は、わたくしの仕事の仕方はいかなるものであるか、とお尋ねになりました。

わたくしは先ず、その仕事に、他人よりもわたくしの方が上手くできるものかどうかを吟味し、その上でそれを致します。

わたくしよりも他人がやる方が上手くゆく、と少しでも思われますときには、どれほどの利益が得られるものでありましようとも、その仕事をその人物に回します。何故なら、大事なものは、わたくしがそれを行うことではなく、それが上手くなされることだからです。

それを引き受けることに致しましたなら、家にいるときは昼も夜も、またひとと交わっているときも、町を歩いているときも、また散歩をしておりまうときも、考えます。仕事にわたくしの後をつけてくるのです。

わたくしは自分の仕事機のうえに大きな一枚の紙を広げておき、そこに、考えの符丁となる単語を、順序なく、慌ただしく、思いつくままに書きつけます。

頭が空っぽになりましたら、休息をとります。構想がまた芽を出してくるための、時間を与えてやります。ときには、これを「二番刈り recoupe」と呼んだり致しますが、これは野良仕事から借りた隠喩です。

これが終わりますと、大急ぎにとりともなく書きつけておいた、考えの符丁言葉を取り上げます。そこに秩序を与え、時には番号をふることもございます。

ここまでできると、著作はできたも同然です。

わたくしはすぐにペンを取ります。書いているうちに、心は更に熱くなつてきます。

離れた場所に置かれるような新しい考えを思いついた場合には、別の紙に書いておきます。

滅多に書き直しはしません。陛下が手にしておられる小さな様ざまの紙片は、ただ一気に書かれたものでございます。ですから、そこには、不注意なところや、素早く書いたためのあらゆる種類の小さな間違いが残つてお

ります。

自ら取り組んでおりますことについて、他人の書いたものは、自分の著作ができてからしか読みません。読んでみて、自分の間違いに気づいたときには、著作を破棄いたします。

著作家たちのもののなかに、自分にとって好都合なものを見つけた場合には、それを活用いたします。

かれらが何か新しい考えを与えてくれるときには、それを余白に書き加えます。と申しますのは、書き直すことを厭い、いつも大きな余白をとっておくからです。

これが、友人たち、無縁の人びと、そして敵対している連中の意見をも、徴するときです。

敵対者たち、そうです陛下、敵対者たち、わたくしが見下している連中です。まむしのスープで患者を直す医者  
者のやり方です。

見下している連中だからといって、かれらの与えてくれるよい忠告を拒んだことは、一度もありませんし、かれらから得られるよい忠告を無駄にしたこともなければ、そのような恩義を受けてそれを恥と思つたこともありません。

これでは未だ、著作の出版というわけには参りません。推敲という、最高に面倒で困難な仕事が残っています。消耗させ、疲れさせ、うんざりさせる、きりのない仕事です。特に、悪趣味な表現が四つもあれば、とてもよい著作さえ抹殺してしまうような国、二つの母音の耳障りな衝突を許容しない国、一ページのなかに同じ単語が数回繰り返されるだけで不快と感ずるような国、心地よく、明晰で、分かりやすく、優雅で、高尚、響きのよいことを要求されるような国、女性たちが正しく書き、その判定が決定的であるような国では、そうなのです。教えを含んでいるかどうかには殆ど頓着せず、何よりも最高に真剣で重要な事柄においても楽しめる (amuse) ことを求める民衆のもとで物書きであるのは、ああ、何という仕事でありましょうか。わたくしどもは、デッサンよりも色彩をずっと重んじているのです。書き方を心得ていないひとに、救いはありません。このような書き手は、

その遺産を自らの飾りとし、役立つことに快さを加味することのできる最初の作家のために仕事をする羽目になります。誰もが剽窃を難じますが、最初に来た者を埃のなかに放置しておいて、最後に来た者を讀んでいるのです。孔雀の羽が、ついにはしつかりと、カラスの翼にくつついてしまい、カラスのものとなつてしまっているほどです。ヴォルテールが恰好の例です。確かに、かれには豊かな蓄えがあるのです<sup>(1)</sup>。

絶望的なのは、間違いはすべて見つけたと思つていたところ、印刷された著作を見ると、間違いが目飛び込んでくることです。

それから、公衆の意見は分れます。分裂を引き起こさないような著作は、まがいものです<sup>(2)</sup>。

この騒ぎのなか、多少の勇氣を持ち合わせている作者は、微笑んでいますが、気の弱い作者は身を苛む次第です。それでも、どんなものも厳正に評価されますし、間の抜けたあら捜し屋どもも、まるで非難したことなどなかったかのように軽々しく褒め言葉を並べます。

わたくしは、自分の行動についての批判も恐れませんが、書いたものについての非難も恐れませんが。

最高に断固とした悪人が、わたくしの行状について、最高に手厳しい文書を公刊することも、わたくしは放っておきますし、それで眠れなくなるようなこともありません。その攻撃は、わたくしの生きている時間のほんの一点のものにすぎません。そして、この一点は、過去と未来によつて裏付けられ、やがてそこを貫く糸全体の色をもつようになります<sup>(3)</sup>。

わたくしは自分の著作を、この上ない酷評にも委ねます。何故なら、或る種の三位一体があつて、これに対しては地獄の門も手の下しやうがないからです。すなわち、善を生み出す真と、この両者から生まれてくる美の三位一体です<sup>(4)</sup>。

ひとに對し、また作者に對して、一万枚の紙が公にされてきました。それらはどうなつたでありましょうか。

人びとはそのことを知りませんし、そのひとも作者も、しかるべき場所にあります。ただし、かれらに値するよりも千倍いものものを、陛下がお与え下さっているいまの場合は別ですが。

まことに興味尽きないテクストであるが、その後半、すなわち推敲に言及したところから、話題は当時の物書きの置かれていた状況に絞られていて、厳密には執筆法に関わるものではなくなっている。ただし、そのテクストの難しさそのものが、恰好の実例と言える部分があるので、後に取り上げることにしたい。われわれの関心に直接応えてくれるものは、それ以前の部分にある。まず、これを取り上げることにしよう。そこに示された執筆法は、大まかに四つの段階を踏んで進められている。すなわち、仕事を引き受けるかどうかの判断、構想期間、執筆、吟味の四つである。言うまでもなく、後三者がわれわれの直接の関心事である。

デイドロは、一枚の大きな紙に、その時の主題に関して思いつくことを、アト・ランダムに書きつけてゆく。この時点では、それらの着想の相互の関係や、それらが組み立てられて到達すべき結論などに関する配慮は、さしあたり意識の外にある。「一番刈り」を含めて一切の構想を吐き出したあとで、それらの関係付けに入り、時にはこれらの着想の間に順序の番号を振る。このことは、二つの重要な事実を意味している。すなわち、先ず第一に、これらの着想もしくは構想は、その主題に属する限定された思想の単位として機能していることである。この単位的な思想をモチーフと呼ぶことができよう。デイドロの仕事法は、先ずモチーフの探究から始まる。モチーフのまとまりの意識は、執筆に入ってから思いついた新しいモチーフを別紙に記しておく、というところにも、よく示されている。着想もしくは発想という霊感的な性格は、このモチーフのなかに現れてくるはずである。しかし、それだけでは大きな主題に関する議論になるわけではない。モチーフを組み合わせ、構築することが必要になる。デイドロはモチーフ間に順序をつけ、番号を振るという形で行う。すなわち、かれは構築についても明確な意識をもっていた。



このことを確認したうえで、加筆に関するかれの言葉を参照しよう。かれは先ず、加筆の可能性を、仕事のプログラムのなかに折り込んでいた。すなわち、原稿用紙（勿論罫目がついているわけではない）の使い方として、大きく余白をとっていた。一方で「減多に書き直しはしません」と言いつつ、余白を大きく取るということは、そこに加筆する場合には、かなり大きな空間を使うことがある、という見通しを物語っている。文体的な細かい修正もありうるし、後に見るように、事実デイドロがそのような推敲を加えているところもあるが、いまわれわれの読んでいる部分では、語られていない。かれが語っているのは、他人の著作から適当な議論を借りるときの加筆であり、これはモチーフ単位の、言い換えればパラグラフ単位の加筆である。また、執筆中に「離れた場所に置かれる」べき新たな着想を得た場合、それを別紙に書き留める、とデイドロは言っていた（「断章」*pensees detachees*と呼ばれるものの原型である）。そのモチーフがどのように処理されるのか、格別の言及はないものの、始めに立てた議論の筋のなかに普通に組み込まれるか、後から加筆される場合には、他人の著作から借りたモチーフと同じように扱われるに相違ない。このように、デイドロは一方では思想的なモチーフのまとまりを明確に意識し、他方でそれらのモチーフ相互の間の論理的な関係を考えていた。そのような思想家の論考は、当然、明晰なものとなるのではないか。ところが、デイドロの著作の評価も、また実際に読んだときの印象も、冒頭に指摘した通りなのである。どこから、その渾然たる印象、ひいては難解さの印象は生まれるのか。

## 二、複合されたモチーフ

このような問題を考察するには、具体例に則することが不可欠である。そのための恰好の例が「わたしの仕事法」そのもののなかに見出される。後半部分、推敲を論じている部分の更にあと、批判に対する態度を語っている部分

に含まれる一文である。訳文を繰返し引用するならば、

それでも、どんなものも厳正に評価されますし、間の抜けたあら捜し屋どもも、まるで非難したことなどなかったかのように軽々しく褒め言葉を並べます。

のパラグラフである。このなかの冒頭の文、すなわち、*«Cependant tout s'apprécie à la rigueur»* の意味にわたくしは迷った。接続詞 *cependant* の意味は、その前後の論旨のつながり具合によつて判断すべきであろうが、普通の「しかし」という逆接の意味ではないように思われた。何故なら、「氣をもむ氣弱な作者」という前段と、「厳正な評価」という後段とは、むしろ順接の關係にあると見る方が自然なように思われたからである。しかし、その後段の文章は本当に「厳正な評価」の意味なのであろうか。これが問題の核心であつた。先ず、*s'apprécier* は「価値評価を与えられる」という価値中立的な意味に解することもできるが、それと同時に、或いはそれ以上に、「高く評価される」という肯定的な意味に解することもできる。少なくとも現代語の辞典では、後者の意味の方が最初に挙げられている位である。この積極的な価値の意味に理解すると、更にそのあとの「あら捜し屋」の話とも上手くつながるように見えるし、前段の「氣をもむ氣弱な作者」の話題とのつながりも悪くない。これは、《拍子抜け》の逆接の展開ということになる。

ところが、その場合には *«à la rigueur»* はどうなるのか。何でも褒められる、というのは「厳正さ」の現象ではない。そこで辞典を引いてみると、文字通りの意味である「厳正に」は、むしろ「古い」意味の語法で、普通には、「とことままでゆくと」というような意味で使われるらしい（*«On peut à la rigueur s'en passer»*）。どうしても仕方なければ、それなしでやっていける）。そうなると、右の《拍子抜け》のストーリーにとつては、むしろこの新しい意味の方が座りがよさそうに見える。すなわち、《氣をもんでいても、利害關係が切迫してくると、どんなものも、あら捜し

屋にも褒められるものだ」ということになる。しかし、どことなく、胡散臭い。一応筋は通るのだが、そもそまな  
ぜ、この《おべんちゃら》のモチーフがここで持ち出されるのか。デイドロは著作の評価がすべからずこのよう  
なものだ、と考えていたのか。『文藝通信』にデイドロ自身の書いた書評などを見ると、極めて手厳しいものが少なく  
ない。そのような批評家デイドロが、世の批評全般を《おべんちゃら》と見ていた、というのは嘘つばい。

そこで、わたくしは、親しいフランスの美学者に、ここをどのように読むのがフランス人にとって自然なのかを、  
尋ねてみた。彼女は、当初、わたくしが文を書き間違えたのではないかと考えた。しかし、これが筆写の間違  
いではない、ということ saying すると意味がよく分からない、と答えてくれた。しばらく時間をおいて考えてみて  
いま、わたくしは右に訳したような意味であることを確信している。その次第は次の如くである。

「それから、公衆の意見は分かれます」以下、末尾まで、主題は著作に対する世評と作者の態度である。このよ  
うに言い表してみれば、既に、この主題が複合的であることが分かる。「わたしの仕事法」は、その全体が著者の視  
点で書かれているから、その評価という問題を論じて、同時に、その評価に対する著者の反応が当然のこととし  
て視野に入ってくる。この作者―公衆の軸は、そのそれぞれの項が更に二重化される。「わたしの仕事法」を語る、  
ということ、それが他の書き手の場合とは異なる、ということを含意している。そこで、「勇気のある作者」と  
「気の弱い作者」の区別が現れてくる。勿論、デイドロは自らの勇気を語っているのである。この対比は性格の違い  
のように呈示されているが、おそらくそういうものではない。酷評に対してもかれが泰然自若としていられるのは、  
やや長い時間の経過のなかで見れば、著作は常にその真価において評価されるという確信があるからである。この  
ような「公衆」への信頼は、既にデュボスに見られたものであるが、この時間意識はデイドロに固有のものである。<sup>(16)</sup>  
このような洞察力を欠き、目先の利害に囚われて右往左往するのが「間の抜けたあら捜し屋ども」である。かれらは、  
当初、瑣末な欠点をあげつらっているが、やがて、公衆の評価が定まってゆくにつれて、掌を返すように、「軽々し

く褒め言葉を並べる」ようになる。つまり、公衆の側にも、時間をかけて著作の真価を発見してゆく、信頼すべき公衆と、声は大きいが泡沫のような「間の抜けたあら捜し屋ども」があることになる。

つまり、著作の評価というモチーフは、デイドロのなかで、公衆と作者との間で繰り広げられるドラマの相として捉えられる。そして、そのドラマのなかには、見通しを持つ者と目先のことしか見えない者がそれぞれの側に含まれていて、かれらがドラマのさまざまなエピソードを織りなしてゆく。更に、この見通しを支えるものとして時間という要素がある。従って、著作の評価という大きなモチーフは、以上の五つほどの小さなモチーフによって構成されている。このうちで、特に時間のモチーフは注目に値する。当初、わたくしが「それでも、どんなものも厳正に評価されます」の一文の意味に蹟いたのは、この「厳正な評価」が時間を前提としていながら、その時間の要素が、動詞の時制のなかにさえ示されていないからである。つまり、デイドロはこれを意識的明示的に捉えてはいなかった。それは図柄にはなっていない。気をもむ作者や軽薄なあら捜し屋の生地の背後の地として、そこにあるにすぎない。しかし、デイドロの精神には明らかに現前しており、しかも、全体の議論のなかでは極めて重要な素となっている。それだけに、このような要素の存在が、かれの表現の理解を難しいものになっているのである。デイドロの文章の理解の鍵を握っているのは、おそらくこれである。

### 三 『一七六七年のサロン』の自筆稿（一）

#### ——セズネックの考察——

『一七六七年のサロン』の自筆稿は、一九一一年から二四年までの間に、ロンドンにおいて少なくとも六回、オークシオンにかけられた。それは結局ロスチャイルド男爵夫人の手に渡り、今度は夫人が一九六八年にオークシヨ

ンに出して、パリの国立図書館がこれを購入した。<sup>17)</sup> ヴァンドゥール文庫の自筆稿とは異なる来歴のもので、原稿も美しく保存状態も極めて良好である。この ms. fr. 15680 の登録番号をもつ原稿は、一枚ずつ、二枚重ねで中央の原稿部分が窓になって空いている袋状の紙製ジャケットに収められている。それゆえ、厳密に紙の大きさを測ることはできないが、一枚目については、ほぼ、縦が二一センチメートル、横が一六・四センチメートルである。<sup>18)</sup> 用紙には縦横に二本の疊んだ襷がついている。縦の襷は、右端から四・二センチほど（つまり四分の一くらい）のところにつけられていて、この左側のより大きなスペースにテキストが書かれ、右は余白になっていて、「わたしの仕事法」に書かれていた用紙の使い方と符合する。また、横に走る襷は、その折り方の山と谷の状態からみて、明らかに縦の襷よりもあとからつけられたものである。用紙の使い方に格別関係があるようには見えないから、保存の際に折られたものかもしれない。或いは、デイドロ自身がつけたものだとなれば、水平線の目印にしたものかもしれない。また、デイドロは用紙の裏にもテキストを書いているから、裏の余白は左側に来ることになる。

オックスフォード版の『サロン』の編者 J・セズネックがこの自筆稿についての論文を発表したのは、一九六〇年七月二六日のことで、かれは所有者より許された二日間だけ、これを閲覧することができた、という。<sup>19)</sup> それは明らかにパリ国立図書館に収蔵される前のことである。われわれはまず、このセズネックの考察を参照することにしよう。

セズネックはまず、矛盾しあう二つの性格を指摘する。「一方において、この原稿は極めて丁寧に書かれていて、読みやすさは完璧である。他方、そこにはたくさんの (puide) 書き込みがある。文や、時にはパラグラフ全体が、しばしば、行間や余白に書き込まれている」<sup>20)</sup>。そして、「これらの加筆は、これが『一七六七年のサロン』の草稿、初稿である、と思わせるかもしれない」と続けた上で、これを否定する。『文藝通信』に渡された草稿に言及した一

七六九年八月三日のソフィー・ヴォラン宛の手紙の一節を引用して、セズネックはデイドロの草稿が極めて読みにくいものだったことを指摘する。そして、これがオリジナルの原稿というよりも、それを著者自身がコピーしたものである、と判定する。では何故、そこに更なる加筆があるのか。

これを説明するために、セズネックは先ず「わたしの仕事法」のなかの「二番刈り」に関する部分を引用し、デイドロの加筆の習慣を指摘し、更に着想が次の著作において場所を得て書き込まれることもある、と言う。続けてかれは『ダランベールとの対話』『ダランベールの夢』のケースを挙げる。デイドロは、その原稿をグリムに渡したあとで、書き込みたい着想を得たので、それを戻してくれるように、一七六九年一月一日の手紙で依頼している。更にセズネックは、『一七六七年のサロン』のなかの、長大な「ヴェルネの散歩」に挿入された三つの断章のケースを取り上げる。それぞれ「ミネルヴァの生誕とこの神話の意味、天才とかれの日常生活への不適合、通常の言語と個人話法」を主題とする断章である。これらは別個に発見された単票に書かれた原稿で、デイドロの自筆稿には挿入箇所を示す記号があるだけで、テキストは記入されていない。セズネックは第三のテキストを特筆するが、それは、このテキストが、一七六八年のものと推定されるデイドロがグリムに宛てた書翰と照応し、この手紙の言葉が加筆の仕方を活写しているからである。その手紙の当該箇所は次の如くである。

これは、もう一つ、ヴェルネの散歩の面白いパラグラフになるだろう。

この哲学的短編が散歩のなかに入りうる、と君が思うなら、そう言ってくれさえすればよい。既にその場所とは分かっている。わたしが神父さん〔虚構の「ヴェルネの散歩」のなかのデイドロの対話の相手〕に向かつて、わたしの表現に観念やイマージュを結びつけはしないものの、かれがわたしのことを見事に理解してくれたことを明らかにするところに、これはびつたりはまるだろう。……君のところに立ち寄ってもいい、そうすれば

数分で片がつくだろう。<sup>23)</sup>

そこで、セズネックはデイドロの自筆稿について、次のような推測を行った。先ず、デイドロは、少くともこの著作について、自らの原稿を筆写して所持していた。そして、右のような加筆を行った際に、この浄書された原稿にそれを書き加えていった。右に『ダランベールの夢』に関して言及した一七六九年一月二日のグリム宛ての手紙のなかに、この『サロン』についても触れられていて、二つのことを求めている。第一は「六七年のわたしのサロンの空白部分を埋めてくれることだ。二つ目は、このサロンの原稿を貸してほしい、自分のきれいな原稿にあるたぐさんの間違いを直したいので」。<sup>24)</sup>この「きれいな原稿 (mon beau manuscrit)」がバリの自筆稿であることは間違いない。そして最後にセズネックは、この原稿が誰のために用意されたものを問い、サンクト・ペテルブルクの美術アカデミーのためと推測している。六八年にデイドロはその会員に推挙されており、一七六八年五月のファルコネー宛ての書翰のなかで、その謝意を表すためにサロン評を送るつもりであることが書かれているからである。このセズネックの考察に、何か付け加えることがあるだろうか。何もない。ただ、自ら手にするのできたデイドロのこの自筆稿に即して、わたくし自身の感じたこと、考えたことを、節を改めて付言することにしよう。

#### 四 『一七六七年のサロン』の自筆稿 (2)

##### ——加筆の意図——

まず、わたくしの当初の着想が、デイドロのテクストのある種の乱れを説明する可能性として、原稿への後からの加筆によって論旨の運びが直線的なものでなくなつたのではないか、ということだったためか、この自筆稿の美

しさに、感動すると同時に拍子抜けしてしまった。セズネックの受けた印象とは異なり、わたくしは加筆が非常に少ない、と思った。わたくしは、序論部分だけを詳細に検討したにすぎないが、その長い序論が、パラグラフの切れ目なしに、そして殆ど修正らしい修正なしに続けて書かれていることに、驚いた（このとき、わたくしはセズネックの考察を知らなかった）。これが一種の浄書原稿であることを考えれば、これ以前の草稿にこそ加筆の証拠が残されていて、ここでは最終段階での加筆の様子が窺えるにすぎない。しかし、その範囲でわたくしの捉えたこと（つまり、セズネックの考察の裏付け）を記すならば、デイドロの加筆は大きく見て二つのカテゴリーに分けられる。一つは、テキストを改善するための文法的、文章法的な推敲であり、もう一つは、あるモチーフ、ときにはパラグラフの挿入である（「断章」が使われることもある）。

デイドロは「わたしの仕事法」のなかで、「滅多に書き直しはしません」と言っていた。その「書き直し *recrire*」とは、テキストの全体を別紙に書き直すことを指し、推敲のことではない。事実、「仕事法」の後半では推敲に言及していた。そして、短い加筆はもとより、相当長いパラグラフの挿入もことごとくこの推敲に含まれる。つまり、かれは書きっぱなしにしたのではなく、自らの原稿を何度か読みなおし、達意に不足があると思われる箇所を見つけては、そこに修正を加えた。文法的もしくは文体的な、短い語句の修正、挿入を別として、モチーフやパラグラフの挿入と見られる三つの事例を取り上げて、その性質を考察することにしよう。『一七六七年のサロン』の序論の主題は、理想的（もしくは観念的／イデア的）モデルの問題だが、問題の三つの事例はすべて、プラトンが引き合いに出された以後の部分に見出されるものである。

一 全集本六四ページ、一五〇一八行目。プラトンのイデアとそのコピーである自然の事物、更にそのコピーである模倣、という三層の存在と、それらをつなぐ二つのミーマーシスの関係に関する議論を呈示しているところで



ある。想定された会話の相手である画家に対して、デイドロは言う。「君はそこ〔画いている肖像画〕に画き加えたり、消したりした。そうしなければ、君の画いたのは、第一の像 (image)、真実在 (la vérité) のコピーではなく、肖像もしくはコピーのコピー *pourtraictos, oux aphetes* であり、君は第三位のものにしかすぎないことになったろう」。ここに続けて、かれはその理由の説明の文を挿入した。ただし、そこには加筆する際の書き間違え、もしくはその加筆部分を転写する際の間違いがあるのだが、ここはテキスト・クリティークの場所ではない。そこで、テキストを修正したうえで、デイドロが書くはずだった文を日本語で表現してみるならば、次のようになる。「というのも、真実在と君の作品の間には、現実の個物があるからだ。すなわち、原型、その現存するまばろし、それを君がモデルとしているわけだが、そしてこの定かならぬ影、このまばろしの、君の作っているコピーがある、ということになる」。

プラトンの存在論について多少の知識のある読者ならば、デイドロが何故ここにわざわざこの説明を挿入したのか分らない、ということもある。あるいはむしろ、直前の「そうしなければ……」という部分の方が理解しにくいかもしれない。われわれとしては、デイドロが何故ここに理由の節を挿入したか、ということだけが問題で、ここの所説全体を主題にしているわけではないのだが、デイドロの美学（特に、一七六七年以後の）の最も重要な論点の一つなので、簡単に論じておくことにしたい。

デイドロの問題意識の端緒は「美しい自然の模倣」というフェリピアン・バトウの概念にあるが、これは『百科全書』の項目「美」においても議論されていたもので、かれの美学の主要モチーフの一つである。<sup>26</sup>「美」においては、この概念が曖昧で、「美しい自然」とは何なのか説明されていない、ということに批判の焦点があったが、われわれのテキストにおいては明確に、それが目の前に見えるようなものではなく、*ideal*（理想的、観念的、理想的）なものであることが主張されている。<sup>27</sup>そして、この主張の裏付けとしてプラトンが援用されているのであ

る。ここで直ちに、デイドロの関心事とプラトンの存在論との間にギャップがあるのを認識しておくことが重要である。デイドロにとつて、「美しい自然の模倣」と言っているのは、単なる写實的模倣ではなく、言わば「アイデアの模倣」でなければならない。つまり、画家の目が、目前のモデルの上に止まっているか、それともそれを突き抜けて、その「原型」であるアイデアに届いているかどうか、という違いが問題なのである。ところが、プラトンにあつては存在のカテゴリの違いが問題なので、絵画は常に第三位のものであつて、アイデアを直接模倣した絵画というようなものはありえない。われわれの問題箇所に反映しているのも、このギャップである。デイドロは、「画き加えたり、消したり」することによつて、「真実在のコピー」になりうる、と理解している。この「少し多いか少ないか poco più, poco meno」<sup>181</sup>を、われわれは写実性の効果の問題と考える。しかし、デイドロはそう考えてはいなかった。かれにとつて、細部のこの手直しは、目前の個的モデルに似せてなされるのではなく、「理念的モデル」に即してなされるものであり、対象をいかにもそのものらしく仕上げるためのものと見なされたように思われる。アイデアとはこの「そのものらしさ」のことである。

この議論の想定された読者にとつて、理解の難しい点は、逼真性を狙う絵画のモデルが、目に見える個的对象ではなく、「アイデア的」なものである、ということである。デイドロの考えによれば、いかにも本物らしい絵ほど、そのモデルは現実の対象ではなくアイデア的なものだからである。つまり、写実性は観念性であり、普通のひとには一つのものに見えるところに、実は二つのものがある、ということを理解させることに、デイドロの努力は注がれた。そこで、このような読者を想定して書いているかれが、問題の箇所を読みなおしたとき、そこに或る難解さを見とめ、プラトンの存在の三つのカテゴリの想起させることが、適切な補足説明になる、と考えたものと思われる。これが、右の文の挿入の理由である。この挿入部分は、独立したパラグラフを構成するようなものではなく、あくまで、或る部分の説明のためのものにすぎない。しかし、ひとまとまりの思想を語っているという意味で、そ

れを一つのモチーフの挿入と見なすことができよう。単なる文法的文体的な推敲を超える性格のものである。

二 全集本、六六ページ一六行目、六七ページ一行目。この部分は、挿入された文も長く、またその結果として、議論の流れも不明瞭になっている。議論は一で取り上げた部分の直接の延長上にあり、主題はやはり真のモデル、もしくは第一のモデルがどこにあるかである。この主題をここでデイドロは、生体が「仕事 (fonctions) や情念」(p.65) によって、全体も部分も影響を被るという、『絵画論』第一章 (デッサン論) や第四章 (表情論) において展開されているモチーフと結び付ける。画家が描くのは、つまり現実中存在する個体は、そのような変化 (alteration) の相である。「第一のモデルはどこにあるのか」(p.66) これがこの部分における出発点をなす問いである。それに対する到達点は、「だから、このモデルが純粹に観念的なものであり、何らかの自然の個人的なイマジユから直接借りられたものではない、ということを確認たまえ」(p.66) ということにある。つまり、出発点がいかならば、到達点は答えである。この中間は、具体的事例の呈示に宛てられている。われわれにとつては、この中間部分が問題となる。この中間部分は三つに分けられる。二つの具体例に続いて、「第一のモデル」を實在する個体のなかに求めることができない、という断定が下され、到達点の答えに到る、という構成である。浄書原稿における挿入部分は、この中間部のなかの二つ目の実例部分に相当する。言い換えれば、それ以前に書かれていた具体例に対して、更に補足を加えたのが、挿入部分である。

まず、この挿入がなされる前の形で議論を検討しよう。この中間部分の最初に、「ちよつと猶予をくれたまえ、そのあとで多分ここへ戻ってくるのだらう」と断っているから、議論がやや回り道になるという自覚をデイドロはもっていたと思われる。その断り書きに続けてデイドロが指摘していることは、二点にわたる。第一は胎生のプロセスに関わる。デイドロは、まず動物の内部が柔らかく、外部が固いという組織の分布を、次いで、形成

作用が内から外へと及ぶという方向性を、そして最後にこの「影響 influence」が局部的ではなく全面的であることを、指摘している。この短い指摘が、デイドロの生物学的、生理学的思想の全体とどのように照応しているかを突き止めることは、わたくしの手に余る。しかし、個々のモチーフが『絵画論』第一章や『ダランベールの夢』三部作、或いは『生理学綱領』などと照応しているほか、それ自体としてこの指摘は整合的でもある。組織の柔らかいことが自然の生産性の徴であるならば、それは内部にあって外に向かって展開してゆくのでなければならぬまい。それが外にあって内に向かうのであれば、中心に達したところで、じきに発展は止んでしまうからである。続いて指摘の第二点は、「これほど複雑な機械」の「形成、発展、成長」に介在するさまざまな原因が、「日常的な仕事 fonctions journalières et habituelles」と不可分であるということである。これもまた、『絵画論』第一章に見られる議論である。<sup>5)</sup>

さて、挿入がなされる以前のテキストでは、この二点の指摘に続けて、「一体として存在するいかなる動物 *animal entier subsistant*」もその部分も、「第一のモデル」とはならない、という結論が呈示されている。この議論は何を意味しているのであろうか。確かに分かりにくい。前段の具体的な構造の指摘が、なぜ、この結論に結びつくのかを、考えてみなければならぬ。結論が語っているのは、いかなる現実の個体も「第一のモデル」とはならないということだが、確かに前段では個体の形成と構造が指摘されていた。その形成と構造に関して強調されているのは、偶然的な要因の影響ではないかと思われる。そうだとすれば、「第一のモデル」は変化しないし、個体差をもたないもの、と考えることによって、議論の筋は通るであらう。しかし、問題は、右に紹介した前段の議論が、この論点を明示しているかどうか、という点である。右の議論のうち第一の胎生のメカニズムの説明は、個体発生 of 仕組みを論じているだけで、個体的な偏差の出現を説明するものではない。個体差がなければ、個体を「第一のモデル」とすることに問題は生じない。というよりも、「第一のモデル」と個々の具体的なモデルとの間の差異は解消してしまう。従って、現実の個体を第一のモデルになしえない理由は、「日常的な仕事」

の影響とそこから生ずる個体差（第二の論点）にある、と考えられる。

確かにこの論理的連関は捉えやすい。デイドロもそう考えて、浄書原稿に加筆した。その加筆は、三つの文によって、三つの事柄を語っている。第一は、以上の（右にわれわれが「前段の」と呼んだ）議論が分からないうとすれば、それは解剖学や生理学、更に自然の原理についての理解が足りないからだ、という主張で、問題を分かりやすく示すことのできないデイドロの焦燥感を伝えはするが、事柄の理解に資するものではない。従って、残りの二つの事柄が問題となる。その第一は、もってまわった表現をしているが、<sup>12</sup>つまるところ、ひとの顔について、完全に左右シンメトリカルであるようなひとはいえない、という趣旨と思われる。第二は美術学校の「カリカチュール」（生徒同士で、一人の仲間をモデルとし、ポーズをつけ、白の布をまわらせてスケッチをすること、という内容の注をデイドロ自身がつけている）において、ヴェルネが、そのひだの感じがどんなに美しくとも二度と同じにはならない、と発言したことを紹介している。この三つの文の加筆によって、議論は理解しやすくなった、と言えるであろうか。ものを知らないからだとおどかされたうえに、全く性質の違う話を持ち出され、一層困惑の度が深まる可能性の方が高いかもしれない。われわれのように、議論の焦点を予め確認した（或いは想定した）うえでこの加筆部分を読むと、デイドロの意図をそれなりに理解することができる。第一点は、絵画においてひとの顔はシンメトリカルに描かれているが、そのようなひとは現実にはいない、という意味であろうし、ヴェルネの言葉もまた、現象が一つのすがたをしているのではなく、多様なものであるということを描いたものとして、引き合いに出されているのであろう。しかし、この解釈が、むしろ加筆以前のテキストの解釈を基にしていることを考えるならば、加筆部分が論旨を明瞭にするのに資しているとは言にくい。そのことを含めて、これはデイドロのテキストが加筆によって却って難解になった事例を示すもの、ということが出来る。

三三 全集本、七五ページ三行目〜七六ページ二行目。イギリスの俳優ガーリックの言葉を紹介した長い挿入。「感ず

る」ことを斥けたガーリックの話題は、同じく「理想的／観念的モデル」の説を展開した代表的な著作である『逆説俳優について』で重要な役割を演ずる。それゆえ、その内容の詳細に立ち入る必要はあるまい。ただ一点、「モデルとすべき空想上のモデル」*l'être imaginaire* という言い方に注目しておく。通例「理想的モデル」と訳される *modèle* の語が、実は「観念的」の意味で使われていることを、この表現は裏付けているように思われる。

この挿入によって作り直された論旨の流れを確認しておく。この挿入部分のあとのパラグラフは、一七六七年のサロン展の批評に入ってゆくところであり、その冒頭部分でもある。従って、その直前の部分は「観念的モデル」に関する長い議論のしめくくりであり、ここにあるのは、序論と本文を分けるような大きな区切りである。言い換えれば、しめくくりの言葉があつたところに、続きの議論を挿入したことになる。これは、そう簡単な操作ではないように思われる。この「しめくくり」部分の主要な話題は、藝術におけるギリシアの卓越性である。ギリシア人たちは「観念的モデル」に従って制作したが、そのあとにやってきた他の民族たちは、ギリシア人たちの傑作をモデルとして模倣することになったため、かれらの域に達することはできなかった。そこでデイドロは、ギリシアというモデルを捨てることだが、すぐれた作品を生み出すための前提であることを示唆する。このヴィンケルマン的な問題圏から、著者は突然、『自然は飛躍しない』というライブニッツのテーゼへと移行する。その趣旨は必ずしも分かりやしくない。そこで、このテーゼのあとにデイドロがそこから引き出した二つの帰結が示されているので、それを参照することにしよう。念のために繰り返すが、それは、挿入以前において、序論の議論の末尾に置かれたしめくくりの言葉であつた。それは次の如くである。

わたしが口を挟むまでもなく、君はそこからさまざまな帰結を引き出すことだろう。それが何であれ、美術が同一の民族のもとでは、いくつもの盛りの時代をもつことができない、ということは、すべての時代、すべて

の民族の経験によつて確認されたことである。そして、これらの諸原理は雄弁、詩、そしておそらくは言語にも等しくあてはまることである（「*fact*」）。

この最初の方の文は、おそらく、ギリシアの盛りの時代は過ぎてしまったこと、そしてフランスのそれはこれからやってくるべきものであることを、示唆している。では、この歴史観と、そのもとにあるはずの《自然は飛躍しない》というテーゼとは、どのような関係があるのだろうか。おそらくは、歴史の流れが不可逆的であること（ギリシアについて）、そして長い努力と研鑽によつてしか「盛りの時代」を実現できないこと（フランスについて）を、考えているのではあるまいか。そのように考えれば、これはサロン評への自然な導入となる。

そうなると、二つ目の文の居心地が悪いものとなる。どのように解するにせよ、それは理論の射程の広いことを付言したものとしか考えられない。また、構文の上でも、この文は曖昧さの印象を免れない。すなわち、それは「*c'est que ces principes scientent...*」という構文だが、この「*c'est que*」の意味がよく分からないのである。可能性としては、前文の理由を表わすことがありうる。しかし、前文は《自然は飛躍しない》ことに基づく指摘であるのに対して、ここでいう「諸原理」は、《自然は飛躍しない》を含めてもよいが、何よりも「観念的モデル」の説を指している、と考えなければなるまい。つまり、この二つの文は主題がずれているのである。そこで異本は「*ne autre conséquence, c'est que...*」（「もう一つの帰結は、である」と加筆している。これも端的に無理な感じがする。何故なら、「これらの諸原理」が雄弁や詩にも妥当するということとは、《自然は飛躍しない》ということから引き出されることではないからである。

このように、この第二文は邪魔なものなのだが、ガーリックの話題を挿入したとき、この文は既に書かれていた。どのように考えるべきであろうか。わたくしの推測は次の通りである。——初案においては、ガーリックの節

はもとより、右の第二文もなかった。そして、ギリシアの過去性とフランスの未来性を暗示した文から、直接、サロン評の本文につながっていた。議論の自然な流れとしては、このかたちが最も優れている。次にデイドロは、推敲の或る段階で、「観念的モデル」説の普遍的な射程について付言しておきたいと考え、第二文を挿入した。演劇論のなかでかねて考えていた思想であるから、このような普遍性の主張は決して不自然ではない。また、それを書き込む場所としても、ここは長い議論の末尾であるから、最も適切なものと判断されてもおかしくない。しかし、直前の発言（ギリシアの過去性とフランスの未来性）との関係づけがうまくいかず、並記するかたちで *c'est que* の曖昧な構文をとった。当初デイドロは、ただこのように付言するだけでよい、と考えていた。しかし、この浄書原稿を更に推敲する際に、ガーリックの言葉を借りて、いささかその主張に裏付けを与えようとした。

ガーリックの言葉の部分は、それ自体まとまっていて、前後の文脈からも独立しているので、紛らわしさはまったくない。しかし、一度終わった議論が小さく蒸し返されるような不自然さや、右の「第二文」がさらに一層唐突なものとなったような、好ましからざる影響を伴っている。ここにわれわれは、挿入に伴う問題の一端をみとめることができよう。

## 五. 「テレンチウス論」の場合

小論ながら、『真面目なジャンル』に示されたデイドロの演劇観の古典的なモデルを論じたものとして、重要なテキストである。またその自筆稿は、デイドロの推敲過程を考えるうえで、『一七六七年のサロン』以上にわれわれの関心をそそるところがある。原稿として「きたない」からである。全十一ページよりなるこの原稿は、一枚目で言うと、約 82×242mm の用紙の右側 50-55mm ほどの余白を取り、そこを充分に活用して加筆を行っている<sup>15</sup>。この論考は、一七六五年七月一五日号の『ヨーロッパ文藝雑誌 Gazette littéraire de l'Europe』に公刊されたのだが、



ウィーンの国立図書館 (Oesterreichische Nationalbibliothek) に "Autographe V, 5/25" として所蔵されている自筆稿は、この雑誌の印刷に際して使われたもので、著者デイドロだけでなく、編集者シュアール J.-B. Antoine Suard の書き込みもある。この自筆稿は、一九五八年にデイクマンがそのマイクロフィルムに基づいて研究を行い、最初の校訂版を作成した<sup>36</sup>し、また新全集本でも当然底本とされている。<sup>37</sup>いま、われわれとしては、この論考の思想内容も、またその成立事情なども度外視して、デイドロによるテクストの推敲過程というわれわれの主題に関して、何か新しい知見がえられるかどうか、を問うことにしよう。

自筆稿を読むことは、原則的に校訂の仕事と変わらない。「テレンチウス論」についての校訂の課題については、デイクマンが語っている。ここには修正や挿入だけでなく、削除もある。それも、二人の手が加わっていることで、それがデイドロのもので、それがシュアールのものであるのかを見分ける必要がある。しかし、どの書き手も、通して原稿を書いているときと、修正を書き込むときには書体が変わるものであるし、特に短い修正の場合には、それがデイドロのものかシュアールのものかを見分けるのは、困難なこともある。デイクマンが特に手掛かりとしたのは、修正に際して元の文を消すとき、デイドロは斜線 (hachures) によっているのに対して、シュアールは太い横線 (traits lourds) によっている、という違いである。<sup>38</sup>これは二人の使っていたペン先の太さの違いを含意しているように聞こえる。確かに、原稿のページ目では、その区別が顕著と見えるが、三ページ目以下のデイドロの斜線は太くなっている、太さを目印にすることはできない。また、全集本の編者ヨルジュ・メイは、二人が「書体 *écriture*」だけでなく「書記法 *graphie*」においても違っているので、見分けるのは容易である、<sup>39</sup>と言っている。これが具体的にどのような違いを指しているのか、わたくしには明らかではない。そもそも書体に関しては、わたくしには二人の違いを見分けることができない。しかし、上記のデイクマンの区別に従ってシュアールの加えた改訂を同定してみると、その性格もしくは方針のようなものを、相当明瞭に見分けることができるように思われる。こ

れは、デイドロの推敲に直接関わるものではないが、間接的にその性格の一端を示すところがある。この点から始めて、デイドロの加えた大きな加筆の箇所を数カ所取り上げて検討することにしよう。

(1) シュアールの改訂——シュアールの加えた改訂の基本的な性格は、凡庸だが読みやすい文章に書き換える、ということであり、今日でも編集者という立場の人物が行うことと通じている。もちろん、かれは「よい文の規範から外れている」と思ったところに手を加えているのであろうが、それを「デイドロの個性的な文体」と見る立場からすると、やや冒瀆の気味のある介入という印象を禁じえない。例えば、かれはまず、長い文を区切って二つの文に分ける (p.ex. p.453, l.5. 関係代名詞を主語代名詞に替え、その前で文を区切る。なおこの代名詞の誤りについて、以下で指摘する)。語句の枚挙の最後に「最後に *enfin*」を挿入する (*Ibid.*, l.7)。これが、論理の筋道を明らかにするためのものであるのは、言うまでもない。<sup>43)</sup> また、名詞の代わりに使われていた代名詞を、もとの名詞に戻す例もある (p.456, l.9)。<sup>44)</sup> さらに、不正確な引用を修正する (p.458, l.3)。これらはすべて、今日でも行われそうな、編集上の介入の原理である。

「偉そうな編集者」なら行いそうなのが、要約風の書き直しや文の削除である。古代の遊女が、現代の娼婦とは異なりいくつもの美点を備えていたという趣旨で列挙されるその美点のなかに、「二つの言語の知識」(p.453, l.6)が含まれていたが、シュアールによって削除された。これは、「二つの言語」がギリシア語とラテン語を指すことや、その言語の分布の状況が、平均的な読者の知識を超えている、と考えたものであろう。「一つの戦いに勝ったことを自慢しないような文人はいないとすれば、わたしが空想して思うところ、一篇の美しい詩を書いたのと同じように自慢しないようなフランスの元帥も、一人としていなう」(p.456, l.15-18) と、デイドロは書いた。この傍点箇所 (*c'est ma fantaisie de croire qu'il n'est pas un maréchal de France qui...*) を、シュアールは次のように変えた。「一なよ

い大將が一人でもいるだろうか *Y a-t-il un bon général d'armée qui...*」。「フランスの元帥」を語ることが、まさか検閲に触れるわけではあるまい。原文はデイドロらしい文である。改訂はその個性を標的にしているように思われる。

文章の呼吸を損う削除もある。もとは奴隷であつたテレンチウスに関連した、奴隷市場のエピソードである。売れ残っている奴隷を見て、競売人が「お前は何かができるのか」と尋ねた。それに対して奴隷が、「ひとに命令することだ」と答えたのを聞いて、売人は「主人はいりませんか」と叫んだ。「かれはおそらく、なおも叫び続けたことだろう。人びとは奴隷が欲しいのであつて、主人が欲しいわけではないのだ」(p.452, 134)。この最後の一文をシュアールは削除した。なくともかまわない、と見たからであらう。確かに新しいことが言われているわけではない。しかし、これを削除してしまうと、落ち着きが悪くなる。デイドロの原稿にはパラグラフの区切りがないのだが(「一七六七年のサロン」の自筆稿を想起せよ)、ここで話題が切り替わる。そのとき、デイドロは通例、最後に締めの括りの要約的な文を置く。ここもその事例と見るべきであらう。

皮肉な効果をもつ事例がある。「感興 (verve)」は、強く新鮮な比喩、印象的なイマージュ、変わった言い回し、珍しい考えにであつたなら、満足する。それが氣づかうのは、よきにせよ悪しきにせよ、それが自分のもので、自らのしるしを帯びていることである。感興には独自のいき方がある」(p.459, 115) というのが、デイドロの原文である。そして、これは考え方も独自であるなら、文もデイドロ的である。これをシュアールは、「感興にはそれ固有のいき方がある」と切り詰めてしまった。それは、あたかもデイドロの思想そのものに冷水を浴びせているかの如くである。

シュアールの改訂は、大急ぎの職人仕事である。さきに、文を二分したケースとして挙げた事例 (p.453, 115) にそれが窺われる。文を二つに分けた、その二つ目の文の主語をシュアールは、関係代名詞から *Celles-ci* に変えた。原稿では、その直前に *ces créatures charmantes* と女性名詞が書かれている。しかし、その中間に、デイドロは別

の関係詞節を挿入し、欄外に書き込んだ。そこには女性名詞はなく、*celles-ci* は不可解なものになってしまった。

「テレンチウス論」の全体を通して、《デイドロは殆ど削除することがなく、時々書き加える》という印象を、わたくしは覚える。そして、これはかれの文体的特徴としてわれわれの感ずるものに符合しているように思う。シユアールの改訂に関連して、最後に、デイドロ自身の削除に関わるケースを取り上げておこう。わたくしが、デイドロ自身が削除し、或いはシユアールが復元したかもしれない、という可能性を考えているケースが、単語一つの問題だが、一箇所だけある。先刻挙げた、テレンチウスが劇場の監督を尋ねるという箇所である。「冴えない詩人がやってくる、貧弱な身なりをして…… *Le poète modeste arrive, mesquinement vêtu...*」(p.454, 16-7)。この「冴えない *modeste*」という形容詞が問題である。この箇所を二人の校訂者ともに、何の注記もしていない。しかし、もともと *modeste* と書かれていたところを一度消して、その上に同じ単語を書き直している。消してあるのは斜線であり、デイドロ自身の手によるものである。そして、ディークマンもメイも、上に書かれた文字がやはりデイドロのものであると判断したからこそ、これを本文批判の注に挙げなかったのであろう。繰り返しになるが書体は判断がつきにくい。しかし *m* の字は違っている。もちろん、一度消して元に戻す、ということはあるべきではない。しかし、わたくしが検討した二つの自筆稿のなかに、他の例はない。まず、*modeste* という単語を消した理由は、おそらく、*mesquinement* という副詞との意味の繰り返しを避けようとしたものであろう。念頭に浮かんだ別の形容詞を書こうとして、その方が更に不適切と考え直し、元に戻したのであろうか。或いは、デイドロが消したものをシユアールが戻した、とは考えられないか。しかし、右に見てきたような編集者の精神から考えて、この単語を戻すことも考えにくい。やはりデイドロ自身がこれを復元したのだとすれば、それは、かれが《消さずに書き足す》というタイプの書き手であったことを裏付けるように思われる。

(2) デイドロの行った挿入——自筆稿を見ると、デイドロが欄外に書き込んだ相当長い文章は、三つである。これは、自筆稿の最初の三葉に一箇所ずつ見いだされる。これらを順次検討することにしよう。

第一の事例は、自筆稿のページ目の右下に大きな痕跡を残す加筆である。すなわち、本文に加えられたデイドロの推敲の筆は、右の欄外に大きくはみ出したのだが、シユアールは、読みにくいと判断したのであるう、それを全て「太い横線」で消去し、下の欄外に転写している。その文脈は、古代の奴隷制度に関するもので、右に指摘した「主人に適した奴隷」に続く第二の例として、「哲学者の奴隷」を取り上げている。競売人が一人の哲学者の奴隷を売り上げたところの描写のあとに、初案では次のコメントが加えられていた。「料理人の方が、哲学者よりも容易に、競売人を見つけれられたものだ」。そのあとでデイドロは、「セーヤーヌスの時代には *sous Séjan*」という副詞句を挿入し、更に全体の構文を推敲した。その後、「そのことを氣にするひとはいなかった」という文を挟んで、問題の挿入文がくる。それは次の如くである。「民衆が抑圧され墮落している時代、男は誇りをもたず、女は貞淑さを知らぬ時代、ジュピテルの司祭は野心家で、テミスの司祭は金銭ずくの時代、学のある者は見栄っ張りで嫉妬ぶかく、おべつか使いで、無知にして放埒という、そんな時代にあつては、口うるさい哲学者は、ひとが高値をつけたり求めたりするような人物ではなかった」(p. 42)。つまり、《奴隷として、哲学者は料理人ほど人氣がなかった》ということの、説明である。これは必要な説明とは思われない。むしろ、「哲学者」の世紀の風潮を暗に皮肉ったのであろう。つまり、常日頃思っていること、言いたいと思っていることを発言する機会を見つけて活用した、というケースである。

二つ目の例は、古代の娼婦が現代のそれとは違う、ということを語っている箇所である。挿入されたのは、「あれらの魅力的なおんなたち *ces créatures charmantes*」という名詞句を形容する関係詞節である。初案でも、そこには次のような関係詞節が付けられていた。「類稀な容貌、才氣の魅力、二つの言語の能力、詩と舞踊と音楽の知識に加え

てあらゆる才能……」(p.453)。この関係詞節が削られるわけではないが、その前に、デイドロは次のような四つの新しい節を挿入した(もちろん、同じ高さの欄外に、である)。「ペリスクレスを虜にし、デモステネスを書斎から引き出し、彼女たちにはエビクロスもその学校の門を閉ざさず、オウイディウスを愉しませ、ホラチウスに構想を与え、ティブルスの同情を買って破産させた」。これは、彼女らの魅力のほどを活写しようとしたものである。

三つ目は、テレンチウスの作品『義母』に関するパラグラフのなかの挿入である。この「深刻で真面目な喜劇」という「特殊なジャンル」においては、滑稽な人物を切り捨てた代わりに、「筋(action)とせりふとの力」が必要であることを、テレンチウスは理解しなかった。そう語ったあとに、デイドロは次の言葉を挿入した。「このことは、今日でもよりよく理解されているわけではない。このジャンルが易しいと、軽率に言うひとがいるくらいだから」(p.454)。言つまでもなく、デイドロは自らの主張する「真面目なジャンル」のことを考えているのである。事実、テレンチウスはかれのこの構想のモデルになった作家と見られるので、この発言は当初よりあつてしかるべきものであった。発言の機会をうしなつたが重要な論点を、推敲の段階で挿入した、と言えようか。

(3) 主題への適合——「テレンチウス論」は、一種の合成されたテキストと見られるふしがある。全集本の四六ページ目の四行目で、主題がやや唐突に翻訳へと変わる。しかし、(テレンチウスさながら)二つの別個のテキストを「縫合」したと断定することのためらわせる要素もある。この前後の関係に関わる事実を枚挙することにする。まず、この一貫性を裏付けると見えるものとしては、何よりも、自筆稿における連続性が挙げられる。これ以前の部分は、四枚目の用紙の表側の、ページの通常の終わりところで終わり、これ以後の部分は同じ用紙の裏から始められている。その冒頭の言葉は、「テレンチウスの翻訳は、とても大胆な仕事である」となっていて、これが翻訳論であるとしても、テレンチウスの翻訳を特別の対象として明記している。このように、主題は連続し、全体はテレンチ

ウス論としてのまとまりを得ているわけである。また、初出はイギリスで出版されたテレンチウスの翻訳の書評という形をとっていたから、作家論から翻訳論へと移行する必要性があった、と言うことができる。しかし、始めから翻訳の書評として構想されたならば、テキストの冒頭に翻訳への言及があるのではないか。この二つの部分は、それぞれに独立したもののような印象を与える。この「翻訳論」の部分は、前の作家論の用紙の裏に書き込まれているから、これを合わせて一つの論考にまとめる意思があったように見える。しかし、元々の出自が別のものであったことを窺わせる事実もある。それは、前のページ（七ページ目）の末尾になされた加筆である。そのパラグラフは「若き詩人たちよ」という呼びかけで始まり、モリエールとテレンチウスを模範とせよ、という趣旨で、それぞれ、いくつかの名場面が挙げられている。これはいかにも、一つのエッセイのしめくりにふさわしい。その末尾にデイドロは、次の一文を書き加えた。「テレンチウスは喪われた一三〇篇の喜劇を作った、と言われる。しかしこれは、残された作品の一篇さえ読んだことのない者でなければ、信じられないことである」（pp.460-61）。だが、名場面の枚挙のあとに続けるには、これはいかにも唐突である。その意図は、テレンチウスの作品の繊細さ（従って多く書くことは不可能である）を示唆することによって、テレンチウスの翻訳の難しさという主題への移行（transition）を図ることであつた、と思われる。つまり、ここに見られるのは、二つの別個のテキストを一つに結び合わせるケースである。

元々別の意図で書かれた二つのテキストを結び合わせるとき、それぞれが他を新たな文脈としてもつことになる。この新しい文脈に合わせて部分的な手直しをする、ということが、当然、考えられる。この「翻訳論」の部分は、ラテン語の繊細さがテレンチウスに集約的に見出される、という指摘に続いて、文章（style）と物事（choses）の一体性が論じられる。そして、「付随的観念（*idées accessoires*）」のもたらす効果を強調した上で、よい文体においてはすべての語が生きていることを指摘する。そこでデイドロは、マローの書翰詩の一節を例に挙げ、その事件展開を

一瞬のことにように表現している言葉の効果を強調し、その表現を変えるならば、その効果が失われてしまうことを主張していた。ところが、かれはこの例を後に差し替える。すなわち、決定稿では、ウエルギリウスの『農耕詩』(X, v.42-43)を取り上げ、デ・フォンテーヌ(Des Fontaines)によるフランス語訳と対照しているのである。直前の論旨に対する例としての適切さは別として、これが翻訳の難しさ、それも特にラテン語を翻訳する場合の難しさという全体の主題を考慮してなされた修正であることは、間違いない。

ここで、この修正が残した不整合の痕についても触れておこう。ウエルギリウスの例が呈示される直前の文は次のようになっている。「詩人は、いくつもの出来事が瞬きするほどの間に矢継ぎ早に起こる、ということを理解せようとした。リズムと調和を破壊し、表現を変えてみたまえ。すると、君の叙述にあわせて、わたしの精神は拍子を変え、時間の長さはわたしにとって引き伸ばされたものになるだろう」(p.463)。これは、初案ではマローの引用のあとに置かれていた言葉で(訂正はあるが細部の字句にとどまっている)、当然、マローに相応しいコメントである。マローに代えて引用されているウエルギリウスの詩句は、小川と草原と森という魅力的な場所をうたったもので、このコメントに言うような時間的な切迫感のようなものとは無縁である。これは結局、推敲が徹底しきれなかった結果である。

### 結び デイドロの仕事法

以上、われわれは、デイドロがどのようにテキストを書き推敲したのか、その実態に迫るべく、三つのテキストを検討してきた。デイドロ自身が自らの仕事の仕方を語ったテキスト、そしてかれの仕事法の痕を残しているはずの自筆稿二点である。その二点の自筆稿は、相当に性格の異なるもので、『二七六七年のサロン』の方は浄書原稿と



見られるのに対して、『テレンチウス論』の方は印刷のために渡されたもので、そこに加えられた推敲も様々で多い。これらの検討を通して明らかになったことを枚挙して、総括しておくことにしよう。これらの点が、書き手デイドロの仕事法の特徴を捉え尽くしているわけではあるまいが、少なくとも、わたくしがこの考察を志した当初の疑問もしくは好奇心には、相当よく応えていると思う。

(1) デイドロはまとまった思想の単位としてのモチーフ（文章上ではパラグラフになる）の意識を強くもち、モチーフの構成として、自らの論考を捉えていた。言い換えれば、明確に議論の筋道を考えていた（「わたしの仕事法」）。

(2) デイドロの文章の本質的な難解さの原因は、モチーフの複合性にある。或いは、一つの発言が複数のコンテクストをもつという、観念のネットワークの複合性、と言う方が正確かもしれない（「わたしの仕事法」のなかの一文）。従って、これは、モチーフもしくはパラグラフが切り替わる場所に現れてくる難解さである。

(3) デイドロは、論文全体を筆写しなおすことを避けるため、用紙の余白を大きくとり、推敲に際して、そこに加筆を行った。

(4) デイドロは推敲もしくは加筆に積極的で、ときには、脱稿してかなり時間の経った原稿にも加筆を行った。

(5) それは、書き留められていたモチーフ単位の発想（それは *«penses détachées»* と呼ばれるものを構成するものでもある）が、挿入の場所を得た場合のことである。その他、現実に対する皮肉のように、日頃の思いを吐き出す場所を捉えることもある（「テレンチウス論」における料理人と哲学者）。

(6) 推敲に際して、デイドロは削除して論理的な筋道を明瞭にするよりは、説明や事例などを書き加える方を好んだ。

(7) そのような挿入の場所としては、大きな分節の場所（「一七六七年のサロン」の序論から本文への移行部）が

好まれた。

- (8) デイドロは何らかの論理的な脈絡を捉えて挿入を行っているにしても、結果としては却って難解になる、というケースが少なくない。

- (9) あるモチーフを別のモチーフに置き換えたものの、文脈を完全に合わせきっていないために、不整合となるケースもある(「テレンチウス論」におけるマローからウエルギリウスへの例文の差し替え)。

- (10) モチーフの挿入だけでなく、別種の二つのテクストを一つにまとめる操作も、デイドロのジャーナリスト的な活動のなかでの方策の一つであった(「テレンチウス論」における作家論と翻訳論)。

## 注

- (1) Leo Spitzer, *Stylistics and Literary History*, 4 "The Style of Diderot", Russell & Russell, 1962, p.135.
- (2) 第一篇を除いてすべて本誌に連載してきた「デイドロ【絵画論】——訳と注解」の研究のなかで感じたことである。第四章は第七〜九号(一九八八〜九〇年)において取り上げているが、以下の問題箇所はその一回目(第七号)に含まれる。
- (3) DpV, XIV, 374(わたくしの訳と注解では、八四〜八七行目(「その7」一九ページ)。
- (4) それぞれ、パリの国立図書館とウィーンのオーストリア国立図書館に所蔵されている。わたくしは一九九八年の夏、国際会議に出席する前後にこれらの調査を行った。パリの国立図書館では貴重書主任司書(Conservateur général)のアニー・アングルミー(Annie Angremy) 女史、ウィーンでは手写稿・自筆稿部門主任のエヴァ・イルブリッヒ博士(HR Dr. Eva Imblich)の許可によって、この調査はなされた。記して謝意を表す。
- (5) Jean Seznec, "L'Autographe du Salon de 1767", *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, No 13 (juin 1961), pp.331-338; H. Dieckmann, "Diderot: (Sur Terence) — Le texte du manuscrit autographe", *Studia philologica et literaria in honorem L. Spitzer* (éd. par A.G. Hatcher et K.L. Selig), Francke Verlag Bern, 1958, pp.149-174.
- (9) Diderot, *Mémoires pour Catherine II*, éd. par P. Vernière, Garnier, 1966. この原稿の初版に相当するのは、以下に挙げるトゥルヌー

によるものだが、急いでなされた筆写のため、誤りが多いとされる。新全集のこの巻は未刊である。なお、全六十六章のうちで、「わたしの仕事法」は第五十三章に相当する。

- (7) Verrière, "Introduction", *ibid.*, p.ii.
- (8) M. M. Tournoux, *Les Manuscrits de Diderot conservés en Russie*, (1885), Slakine Reprints, 1967, p.31.
- (9) Cf. H. Dieckmann, *Inventaire du Fonds Vandeul et inédits de Diderot*, Droz, 1951, "Introduction", p.xxvii; Seznec, *art.cit.*, p.334.
- (10) *Op. cit.*, photo insérée entre pp.247-48.
- (11) 原文は "il est vrai que celui-ci [=Voltaire] était très riche de son fonds" (*op. cit.*, p.249). 中のなかの "fonds" の含意がデリケートである。この単語には「資質」の意味があるが、《借り物が自分のものになってしまふ》という趣旨から見ると、不適當であろう。「(知識の) 蓄え」「資料」と理解するのがよい。しかし同時に、その「資料」を蒐集することのできた「資力」の意味を背後に読むことができるように思われる。
- (12) 「まがいものである」と訳したのは "malheur" というイディオムである。この一句は、無難な意見を斥け、賛否両論に人びとを分けるような強い意見をよしとしている点で、注目すべきものである。
- (13) 今は、この現時点の特殊性が強く感ぜられるにしても、時間が経ってから見ると、より広い幅の時間帯のなかに飲み込まれてしまふ、という趣旨である。長期的な展望で現実を見ようとするのは、デイドロの特徴である。「ファルコネーとの往復書翰」に見られるような、遠い未来に自らの評価を託す意識がその典型である。この「わたしの仕事法」の最後のパラグラフの趣旨も、これと同じである。
- (14) 真善美の一体性の主張としては、例えば、『絵画論』の最後の章を見よ。
- (15) Diderot, *Mémoires...*, *op. cit.*, pp.247-249.
- (16) 上記の注13を見よ。
- (17) Anette Lorenceau, "Introduction", *DPV, XVI*, p.39.
- (18) 新全集本の編者ロランソーは「このサイズを「一五二×一九五ミリメートルから一六六×二〇七ミリメートル」(*op. cit.*, p.40)と書いてゐる。
- (19) Seznec, *art. cit.*, p.331.
- (20) *Ibid.*, p.332.
- (21) *Ibid.*, p.335. 中の「このエピソードはそれぞれ」*DPV, XVI*, pp.185-86, 207-08, 219-21にある。
- (22) Cf. *DPV, XVI*, p.43. セズネックは「これら単票の原稿(それらはアメリカの個人コレクターが所有している)が「断章 pensée détachée」で、それらを使う適當な場所を思いついたデイドロが、後からグリムに挿入を指示した」と判断している (*art. cit.*,

pp.335-36)。

(23) Cité in: Seznec, *ibid.*, p.336.

(24) Cité in: *ibid.*, pp.336-37.

(25) テキストは次の如くである。"puisqu'entre la vérité et votre ouvrage, il y aurait eu, la vérité, ou le prototype, son fantôme subsistant qui vous sert de modèle, et la copie que vous faites de cette ombre mal terminée, de ce fantôme".「何故なら、真実と君の作品の間には」となれば、その次には第二位のもの、すわなち、真実のコピーである「まぼろし」(つまり自然存在)がある、と言わなければならない。そこにデイドロは「真実がある、ということにならうからである」という文を置いている。そして、セミコロンのあとに、三つの存在を並べて、プラトンの存在論の全体像を要約的に示している。そうすると、条件法過去で示された「il y aurait eu」(「があるということにならう」)は、最後の要約に相応しいように思われる。事実、自筆稿において、「ou le prototype」は、欄外に書かれたこの挿入句全体のなかの、更に行間に書き込まれている。わたくしの推測は次の通りである。デイドロは、本原稿からこの浄書の自筆稿に、加筆部分を書き写したとき、「puisqu'entre la vérité et votre ouvrage」と「il y aurait eu」の間に、「第二位の存在がある」という趣旨の短い文があったのを、書き落とした。そして、その後は「la vérité, son fantôme...」と続いていた。そこに不整合をみとめたかれは、「la vérité」を「il y aurait eu」の直接補語と見なし、その後の趣旨から、「le prototype」を挿入し、その前のカンマをセミコロンに変えた。その結果、文の形は整ったが、意味の通らないものが残されたわけである。

(26) 拙著『フランスを中心とする18世紀美術史の研究』、岩波書店、一九九九年、一五七―一六一ページを見よ。

(27) 普通「理想的モデル」と訳されているが、このモデルに超越的な性格は殆どない。個物との違いは、それが典型的のイメージであることにすぎない。「理念的」或いはむしろ「観念的」という方が正確である。

(28) 【絵画論】第一章の言葉。Cf. DPV, XIV, 345.

(29) 拙稿《その1》、三四―四一行目、《その7》、四一―五五行目、DPV, XIV, p.345, 372-73.

(30) 【絵画論】では、硬化した老人の肉体に比べて、子供の柔らかな組織にこそ、自然の特性としての影響の伝播が認められている。また、中心と周辺の対比における求心的構造は、「ダランベールの夢」の一つの中心的なモチーフである(蜘蛛の巣の中心にいて、その全体を支配している蜘蛛の比喩「新村猛訳、岩波文庫、p.55」、記憶と意識が中心に位置すること [p.88-89])。また、動物を複雑な機械と見なしたうえで、その形成においてさまざまな偶然的な要因が介在すること [p.64-65]。他に pp.21-22, 34 等をも見よ。また、硬さが生命と感性と対立することについては、「生理学綱領」(小場瀬卓三訳、『デイドロ著作集』第二巻、法政大学出版局、一九九三年第二刷、p.356)の言葉、「動物は最初は液体である」。「ある器官が硬ければ硬いほど感じは鈍い。器官が急速に硬さに向かって進めば進むほど、より急速に感性を失い、体系から孤立する」を参照せよ。

(31) 上記の注29を見よ。

(32) そのまま訳せば、次のようになる。「晴れた日に、公園の散歩道にひしめいているあの多くの頭部のなかに、その一方の横顔が他方の横顔と似ているような頭部、その口の一方の端が他方の端と少しも違わないような頭部、凹面鏡に写したときに一点でも他の一点と似ているような頭部は、一つとしてない、ということ」を、せめて認めたまえ」(DPV, XVI, p.67)。

(33) *Ibid.* p.76, 14 から始まる部分。全集本はここに段落の切れ目を置いていないが、この校訂者の判断は正しくない。本来、ここには段落の切れ目が置かれていた。そこに、後からデイドロは長いパラグラフを挿入した。その末尾に段落の切れ目を指示しなかったのは、おそらく単なるミスである。原稿の上では、そこに現に段落の切れ目があるために、更めて切り換えを指示する必要性を感じなかったものと思われる。

(34) デイドロの「観念的モデル」説に、ヴィンケルマンの「理想美」の観念やギリシア美術に関する考察が影響を与えたことは、つとに指摘されている。ヴィンケルマンの『ギリシア美術模倣論 Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst』(1755) は、アルノー (abbé Arnaud) の主宰していた *Journal étranger* (外国雑誌) の一七五六年一月号に「Réflexions sur l'imitation des ouvrages des Grecs」として紹介された(序文は全訳、本文は抄訳 [une traduction déguisée et partielle] らしう)。(cf. 全集本「一七六七年のサロン」の注25)。また『ギリシア美術史 Geschichte der Kunst des Altertums』(1764) は「Histoire de l'art chez les Anciens」として一七六六年に仏訳が出ている (cf. 同注30)。「観念的モデル」の考えは、一七五八年の『劇詩論』に既に見られる。「観念的モデル」説の展開については、J. Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Armand Colin, 1973, pp.478-489; Elise Marie Bukachi, *Diderot, Critique d'art*, I, Copenhague, Rosenkilde et Bagger, pp.403-434。特にヴィンケルマンの影響については、前者 pp.480-488 を見よ。また、『自然は飛躍しない』とライプニッツの関係について、全集本の脚注40は『百科全書』第四巻所収の項目「連続性 continue (の法則)」を挙げている。すなわち、「これはライプニッツ氏による原理である。氏の教えによれば、自然のなかでは何物も飛躍 (saut) によつてはなされないし、また或る存在が或る状態から別の状態に移るとき、両者の間に考えうる限りすべての状態を経すにはおかない」(IV, 116a)。そして、ライプニッツのもう一つの原理である「不可識別者同一の原理」の方は、同じ「サロン」のなかで、ヴェルネの散歩において言及されることを指摘している (cf. *site*, p.221)。(35) デイックマンは 181×242mm としている (p.152)。誤差の範囲内だが、「一七六七年のサロン」で使われている用紙よりも大きな明らかに別種のものである。

(36) 上記の注5を見よ。そのなかの一六三―一七四ページがテキストの校訂と注である。この校訂は、可能な限り厳密に、大文字小文字の区別や句読点についてまで、デイドロのテキストに準拠した (cf. p.16)。例外的なものである。信頼度は、全集のメイの校訂版よりも高いように思われる。なお、この仕事がマイクロフィルムによっていることについては、cf. p.152, n.10; p.153, n.11。

- (37) DpV. XIII, p.448.
- (38) Dieckmann, *art. cit.*, p.153.
- (39) *op.cit.*, p.449.
- (40) この全集版には、この加筆が記載されていない。ディークマンは、その三九行目の校訂注に明記している。
- (41) ただし、これが適切かどうかについては疑問が残る。むしろ、拙速な仕事ではなからうか。すなわち、この構文は "remu a. B." というもので、Aに相当する部分に多くの名詞が列挙され、Bには一つの名詞句があるだけである。ところが、シュアールが *enfin* を書き込んだのはBのあとなのである。そこで、他の例を一つ挙げる。劇場の監督が食事をしているところに、テレンチウスが原稿をもって売り込みに行った。言われて朗読すると、監督が言った。「食事をしよう。話はそのあとだ。Dions et nous verrons le reste après」(p.454, 11)。このせりふの前に、シュアールは「ここに座りたまえ Prenez place ici」と付け加えた。なめらかになったが、されは失われた。
- (42) "Ils ne l'ont pas eue" et "Ils n'ont pas eu cette indifférence" と書き換えたものだが、これを証拠の事例に加えるのは不適切かもしれない。全集本のメイのみならず、ディークマン (p.166, 192) もまた、これをデイドロ自身による推敲と見ているからである。それを敢えてシュアールによる改定と見る理由は三つある。先ず、これが「太い横線」によって消されていること、第二に、原稿の行間に書き加えられた名詞 *indifférence* の「が」一つで、その前の行と異なっていること、そして、第三に、これを代名詞で表現した際の分かりにくさは、わたくしの知っているデイドロの文体の特徴に符合するように思われることである。これに対して、二人の研究者がこれをデイドロ自身の推敲と判断した最大の理由は、おそらく、書体がデイドロのものであるということではないかと思われる。ここでは、同じ単語が繰り返されているので、その判定は他の箇所よりも易しいかもしれない。事実、この二つの書体はよく似ている。しかし、わたくしの目には、全体に二人の書体は似たものに見えるので、これを決定的な基準にはしがないと考える。特に、「書記法 *graphique*」の違いを判別の基準に挙げるメイにとって、上記の綴りの違いは問題ではなからうか。総じて、横線によって消された部分の改定をデイドロのものとしているケースが、メイには多い (特に末尾の p.459-60)。その判断の根拠が、わたくしにはよく分からない。
- (43) ディークマンはするように判断しているが、メイは (p.459, C) デイドロ自身が削除し、シュアールはこれを除いて印刷した、としている。
- (44) 「太い横線」で消された右の欄外へのデイドロ自身の書き込みは、殆ど判読できない。ディークマンは、その相当な部分を判読している (p.160)。それは驚くべきことだが、疑問点がないわけではない。先ず、形式的に言うところ、欄外に書き込むとき、デイドロは、挿入を行う本文と同じ高さの空間に、それを行っているように思われる。ところがここでは、ずっと上の方から書き始めている。そ

して、その書き込みはずっと下の方へと続いている。書き込みの分量を判断して、上の方から書き始めたのであろうか。しかし、現に消されているその文の全体は、シュアールによって下の欄外に転写されたという文の分量よりも多いように見える。そこで、子細に見てみると、ディークマンが判読しているのは、挿入箇所と同じ水準よりも上の部分に限られていることが分かる。すなわち、*"dissipé, un censeur philosophe..."* の行は判読が可能だが、これは挿入箇所と同じ水準の行の四行上にあり、この水準より上の部分でシュアールによる転写部分は尽きているように思われる。そして、この同水準の行の後半と、その上の二行（左側は空白で右に寄っている。特にその二行目は一語か二語にすぎない）は、デイドロの「斜線」によって消されている。そこで、わたくしの推測は次の通りである。

デイドロはまず、挿入箇所、すなわち、行間に挿入された *"on ne s'en souciait pas"* に続けて、同じ高さの右の欄外に書き込みを行なった。そして、その一行目の末尾を斜線で消して、その上に書き直した。その書き直しが二行に渡ったのか、それともそれを再度書き直したのは、分からない。しかし、そのあとで、この加筆部分をすべて消し、右の欄外のその上の空間に、新たな文章を書き込んだ（この際に、挿入箇所を示す # を本文と加筆箇所の両方に付した）。この推測の問題点は、基準の水準より下の、わたくしが最初に加筆案と見なしている部分を消している線が、デイドロのものと同される「斜線」ではなく、「太い横線」になっていることである。この部分をシュアールが転写しなかったことは、まず間違いない。そうすると、この「太い横線」がやはりシュアールのものであると考えるのであれば、事態は次のようなことになる。——デイドロは挿入箇所に続けて右の欄外に書き込みを行なった。そのあとで（一行目の修正は別として）、その全体に先立つ部分に加筆したくなり、それをこの欄外の書き込みに接続する形で、その上部に加筆した。シュアールは、この全体が読みにくいと判断して、それを横線で消し、下の欄外に転写した。ただし、その際、デイドロが最初に書いた（基準線よりも下の）部分を、自らの判断によって割愛した。そして、最後にシュアールが、これらすべてを消しなおして、下の欄外に転写した。

(45) この副詞句が後から挿入されたと見る理由は、自筆稿において、それが行の末尾にあり、右の欄外の空間にはみ出しているからである。また、決定稿の文は、「哲学者は、セーヤヌスの時代には、料理人は多くの競売人を見つけられなかった」である。

(46) 「とせりふとの」は行間への、後からの加筆。

(47) *The Comedies of Terence, translated into familiar blank verses, by George Colman, London, 1765.* ただし、この翻訳についてデイドロは、最後の数行で、とってつけたように言及しているにすぎない。自筆稿では、一ページ目に四行で書かれ、これは「太い横線」で消されている（新全集本の編者ジョルジュ・メイは、この節の直前の部分は「用紙二三」の表に書かれ、その裏は白紙になっていて、この数行は「別紙 un feuillet séparé」が書かれている、と言っている [p. 464, n.]。自筆稿に用紙毎の番号はなく、また、この節の直前の部分は一〇ページ目、すなわち用紙の裏に書かれている。これは *"un nouveau feuillet"* に書かれているというディークマ

ンの注 [p. 172] を誤解したのではなからうか。そうすると、メイは直接自筆稿を調査しなかったのだろうか。しかし、その校訂の注にはディークマンとは異なる判断を示したものが確かにあるように思われる。これをどのように理解したらよいのか)。なお、*Gazette litteraire* 誌上では、コールマンの翻訳への批評が、(デイドロの四行ではなく) 五バグラフィにわたって展開されているが、メイはこれがまず間違いないデイドロのものではないとしている (ディークマンの意見については、cf. p. 154)。

(48) メイは、文と事柄の一体性、文体の表現性という論旨に対しては、マロの例の方がずっと適切であるとしている (p. 463, n. 27)。

(49) これは、「翻訳論」が「テレンチウス論」に接合された結果、要請された修正とは言えないかもしれない。主題が翻訳である以上、翻訳を例とすべきである、ということとは、「翻訳論」の枠のなかでも言えるからである。しかし、事実として、この推敲は、二つのテキストを一つに合わせたウィーンの自筆稿の上でなされている。では、マロの例を基にして考えて、このテキストが始めは翻訳よりも、文体を論じていたものである、という可能性はあるだろうか。ないとは言えないが、可能性は低い。この例が持ち出されたあとで忠実な翻訳の要諦が語られているからである。また、この自筆稿の段階で、テレンチウスの翻訳の書評として書かれたのであれば、ここはウェルギリウスではなくテレンチウスの訳文を例としたのではないか。この事実もまた、テキストの成立事情について、何かを物語っているかもしれない。