

デイドロ『絵画論』

—— 訳と註解（その15・完） ——

佐々木 健 一

第七章 全体に関する小さな補論

先ず、この章の表題の意味が問題になる。原題は *Un petit corollaire de ce qui précède* であり、直訳すれば、「*前に先立つものの／＼からする corollaire*」である。直訳と言いなながら訳になっていないが、それは *corollaire* という語の意味がさしあたり不明だからであり、「の／＼からする」の両義性もそれにかかっている。これが第一の問題だが、もう一つ問題がある。それは「ここに先立つもの」が何を指しているかである。この第二の問題の方が扱いやすいので、これを先に考察することにする。

「ここに先立つもの」とは、どの範囲の部分の部分を指しているのか。二つしか選択肢はあるまい。わたくしが右の表題に示したように「全体」を指すと考えるか、さもなければ直前の第六章を指すということになる。第六、七章を一括りのものと見る考えは、『絵画論』のテキストの形成史に関する議論のなかで、人びとが一致して採用してきたもののように思われる。すなわち、『絵画論』は『文藝通信』誌に掲載された『一七六五年のサロン』の末尾において予告されたのだが（七月一日号）、そこには「デッサン、色彩、明暗法、表情、構成」という五つの主題しか挙げられていない（1）。そこで、建築に関する第十六章はあとから追加されたものと判定され、その後には置かれた第七章は、おそらく当然のこととして、これと一体の構想によるものと見なされたのではないかと思われる。ヴェル

ニエールもG・メイも、「建築に関する二章」という言い方をしている。つまり、第七章は建築に関する一章だ、ということになる。この理解は、右のテキスト形成史とテキストの構成に基づくだけでなく、第七章の表題にある「ここに先立つもの」が第六章を指すと読んだ結果でもあろう。同じくテキスト形成史の上で後からの追加と見なされた四つめの章は、おそらくネーション版⁽³⁾で「前章のつづき Suite du Chapitre précédent」と表記されており（《その6》参照）、これを伏線として理解すれば、*précéder* という動詞は直前の章を指すことになる。

しかし、これは内容に即してしか判断できない性質の問題である。確かに、この章の第十一パラグラフには、ミケランジェロとサン・ピエトロ大聖堂のドームという前章の主要なモチーフが出てくることは間違いない。だが、それだけである。他に建築に言及しているところはない。更に反論があるかもしれない。冒頭で語られる「これらの原理」とは建築の原理であり、確かに前の章で建築の原理が語られていた、という反論である。確かに四六行目には「堅牢さもしくは安全性、適合、そしてシンメトリー」が語られていた。だが、これらに対して、特に適合とシンメトリーというアカデミックな原理について、デイドロは「自然」の立場から批判的に捉えていた（《その13》一四～五頁）。それにひきかえ、これから読む第七章冒頭（というよりもこの章全体）で論じられているのは、趣味の相対性（「気まぐれなもの」）を根拠として原理の無効を言い立てる主張への反論である。つまり、デイドロは自らの立てた原理の有効性を弁護しようとしている。従って、これがかれ自身の否定した建築の原理であることは、考えられない。また、論旨からして、ここで擁護しようとしている「原理」を何かに限定すべき理由はない。『絵画論』全体において呈示してきた諸々の原理、すなわち、デッサン、色彩、明暗法、表情、構成そして建築のすべての「部分」において、デイドロが主張してきた一般的な原理のすべてを、趣味の相対主義から護ろうとしているのである。従って、この最後の章の主題を明記するなら趣味論とすべきものであり、『絵画論』全体の中で最も一般的な議論の場所となっている。そしてこの章の全体の議論の原型は、一七六二年九月二日のソフィー・ヴォ

ラン宛ての書翰にある。これは「本能 instinct」という語について行つた或る会話を伝えるという内容の手紙で、その末尾は、「以上が趣味についてのわたしたちの会話の概略です。その詳細を著せば趣味についてのすぐれた著作になることでしょう⁽⁴⁾」と結ばれている。『絵画論』第七章は、この構想の実現と見る事ができる。わたくしは本文に付されたヴェルニエールの注に導かれてこの書翰を読んだのだが（この手紙を知っていたにもかかわらず、ヴェルニエールがこの章を建築論と見做したのは不可解である）、その内容は表情に関する第四章（「その7」）にも関わっていることを発見した。第四章については、この研究を集成し、仕上げるときに、この点を加筆したいと思う。

以上のように本章の内容を理解するならば、corollaireの意味についても自づから答が出たようなものである。第七章は、『絵画論』の議論そのものの基礎付けであり、一種の総注である。翻訳者のなかでこの性格を汲み取つたのは、バッセンゲだけのように思われる。すなわち、かれは第七章の表題を「ここに先立つものへの短い補論 Kurzer Zusatz zum Vorangegangenen」と訳している⁽⁵⁾。だが、corollaireとゆう単語を「補足」という意味のものとして理解することが許されるのか。Corollaireの語義として、辞典はどれも、論理的な「系」（派生してくる命題）と「必然的な／自然な帰結」の二つの意味を挙げているだけである。『百科全書』の短い項目（ダランベール著）も基本は変わらない⁽⁶⁾。

だが、諦めるのは早い。初版のアカデミー・フランセーズの辞典（一六九四年）が挙げている唯一の意味は、「教義神学的な用語」としてのもので、次のように定義されている。「或る命題を証明するために用いたさまざまな理由を一層強化するために、過剰に付け加えるもの⁽⁷⁾」。おそらく「同位に位置する議論」という意味を、これらすべての語義に共通の原義として想定することができないのではないか。デイドロが使っているのは、まさにアカデミー・フランセーズの辞典の意味であると思われる。「帰結」という意味を取らないのは、右に指摘したように、

これ以前の議論から何らかの結論を引き出した、というようなものではないからである。

だが、もしも趣味が気まぐれなものであり、美については永遠の、不変の規則など存在しないのであれば、これらすべての規則にいかなる意味があるのか。

もしも趣味が気まぐれなものであり、美についてはいかなる規則も存在しないのならば、あの甘美な感動はどこからくるのだろうか。その感動は、偉大な自然現象を目の当たりにし、偉大な道德的行為の話聞いたとき、全く突然に、われにもあらず、そして激しく、われわれの魂の奥底に湧き起こり、魂を押し広げたり、締めつけたたりし、眼には喜びの、或いは苦痛の、また賛嘆の涙を流させるものなのである。(「引つ込め、ソフィストよ!」)

5 お前は決して、わたしの心が震えるのは間違っているとか、またわたしの臓腑が感動するのは間違っているなどと、言いくるめることはできないだろう。

絵画のさまざまな側面について自らの「原理」を展開してきたあとで、デイドロは、趣味と美についての相対主義に目を向け、その総括的な批判の声を一挙に論駁しようとする。美の恒常性と理論化の可能性とを否定する相対主義は、わたくしの知るかぎり、近世フランス美学において理論的表明としては有力なものではなかった(8)。この意味での相対主義者は、心情的確信としてそう考えていて、従って、それをわざわざ理論化するほどの関心をもっていないからではないか、それでも思想環境のなかでは相当な力をもっていたのではないかと想像される。少なくともデイドロの場合、相対主義の論駁を重視していた。上記のように、本章の原型となった一七六二年の会話において、趣味の判断が恣意的なものであることを主張する人に対して、デイドロは即刻、それを否定し、趣味の判断の多様性が説明しうることを主張している(9)。頻繁ではないが、『百科全書』の項目「美」(一七五二)と

この『絵画論』に、この問題についてまとめた議論が展開されている。項目「美」では、美は「関係の知覚」にあるとする自説を展開したあとで、人びとの「判断の多様性」の起源を十二点にわたって論じている⁽¹⁰⁾。その多様性の起源に関する議論を始めるに先立って、デイドロは次のように言っている。

美を関係の知覚のなかに置き、そうすれば世界の誕生から今日に到るまでの美の進展 (Progrès) の歴史をうることができらう。美一般を差異化する性格 (caractère différentiel) として、他の何でも好きなものを選ばたまえ、そうすれば君の概念は即刻、空間と時間の一点に定位される (concentrée) ことになる。

だから、関係の知覚は美の基礎である。……(11)

美の本質は関係の知覚にあり、この本質に更に別の限定が加わって多様な現実の美が生まれる。その偶有的な要素として十二点が枚挙されたわけである。その枚挙を終えたところで、かれは次のように言っている。

われわれの判断の多様性を生み出すこれらのあらゆる原因がどのようであれ、實在美、すなわち関係の知覚に存する實在美がまぼろしであると考へるべき理由にはならない。この原理の適用は無限に多様でありうるし、その偶有的な変容は文学上の議論や論争のたねとなるかもしれない。しかし、その原理はやはり恒常的なのである。同一の対象についてさえ、完全に同じ関係を捉え、それを同じ程度に美しいと判断するひとは、この地上におそらく二人としないだろう。しかし、いかなる種類の関係をも感じたことのないひとが一人でもいるとすれば、それは完璧な愚か者であろう⁽¹²⁾。

判断の多様性の起源を論じた最後の部分を、デイドロは「人びとが美についても異なる意見の起源」を論ずるものとして、自立した主題として呈示してはいた。しかし、それが自らの原理を補強するための議論という性格をもつことを、かれははっきり認めていた。「この探究は、ついには、われわれの原理に確実性を与えることになる。なぜなら、われわれは、自然の産物、藝術の産物を問わず、これらのすべての差異が知覚された、あるいは持ち込まれた関係の多様性に由来することを、証明することになるからである」^(E)。

この項目「美」における相対主義の論駁は、われわれにとっては二つの点で興味深い。先ず、自らの一般的原理を呈示したあとで、一般的原理を定立することが可能であることを確認し、それを支えるために、相対主義を論駁する、というこの構造が、われわれのテキストである『絵画論』の場合と符合することである。このことは、デイドロにおける思考の動きのパターン、或いはかれの思想の構造を示唆するように思われる。次に、そもそもデイドロが、藝術論において、相対主義を意識し、それに対抗して一般的原理を自覚的に立てていた、ということ、右のテキストは意味している。しかし、かれの議論そのものは、「美」と『絵画論』第七章では異なっている。

「美」における議論は、「関係の知覚」という美の「原理 principe」^(F)を前提とした上で、考えられる限りの美の判断の多様性を取り上げ、それらがすべて、この一元的原理を否定するような性質のものではなく、その原理が具体化され現実化される現象形態における多様性に過ぎないことを明らかにする、という形で展開されている。言い換えればそれは、原理と現象との間の論理的な層構造に関わる存在論的な議論である。それに対してわれわれのテキストにおける議論は、さしあたり、体験の明証性に直接訴えかける議論である（次のパラグラフ以下で理論的な証明が展開される）。この体験の明証性に論証の力があるとすれば、それは、「全く突然に (si subitement)」、われれにもあらず (si involontairement)」、そして激しく (si tumultueusement)」、われわれの魂の奥底に (au fond de nos ames)」の四つの副詞句にかかっている。最も表層的なのは「激しく」であり、これは否定しようのない明証性を

指している。そして最も本質的なのは「われにもあらず」であり、これは字義どおりには「わたしの意志にかかわりなく」ということである。すなわち、美のもたらす感動が、わたしの意志もしくは恣意によって現実が曲げられた結果ではない、ということの意味している。そして「突然に」も「魂の奥底に」も、この意志の効果ではないということ強調する役割を担っている。このような論理構造に支えられているが、デイドロにとって重要なのは、誰もが経験によって知っている圧倒的な美的明証性である。そこで、瑣末な相対主義の議論は、いまやかれの目には「ソフィスト」の空論と見えるのである。

10 真、善、美は密接に結び合っている。最初の二つの質に何か稀で目覚ましい状況を加えてみたまえ。真は美となろう、善は美となるだろう。三つの物体に関する問題の解決が、一枚の紙屑の上の三つの点の運動にすぎないのなら、それは何ものでもない。それは純粹に思弁的な真理である。しかし、これら三つの物体のうちの一つが、日中にわれわれを照らしている天体であり、もう一つが、夜間にわれわれに向かって輝きかける天体であり、第三のものが、われわれの住んでいる地球であるならば、突如として真理は偉大で美しいものとなる。

真善美の一体説、あるいは一元説は、伝統的な形而上学の標準的な思想であった。これらの価値を存在に基礎付け、それらを存在と等価な概念と見なしたからである。この観点に立てば、真も善も美も、実体的には存在と等しく、三者の差異は、存在の現象の仕方、あるいはわれわれにとつての見え方の違いに過ぎない、ということになる。管見の限りでは、デイドロがこの説を明示的に述べたところは、他にはないのではないかと思う。少なくとも、最も原理的な美学論である項目「美」にそれは見られない。ただし、真善美一体説と言っても、デイドロの思想は伝統的な形而上学とは明らかに異なっている。伝統的な形而上学が美を存在もしくは実体に基礎付けたのに対し

て、デイドロは美を關係に基礎付けた、という一点からして、兩者の違いは歴然としている。言い換えれば、真善美が一体であると認めるとしても、デイドロはその根柢を存在に置くようなことは受け入れないだろう、ということである(15)。

しかし、そもそも何故、かれはこの説を持ち出したのか。文脈から想定される意図はただ一つしかない。それは、美を真や善と關係づけることによつて、冒頭に提起された趣味の相対性に関する疑いに対して、美の理論の可能性を基礎づけようとした、ということである。美に関する人びとの判定には「氣まぐれ」などところがあるとしても、真や善に関して、ひとはそのような相対性を問題にすることはない。だから、美がその実体的な基礎において真や善と一つであるならば、美の相対性は表面的なものにすぎない、ということになるわけである。

このことは、デイドロ版の真善美一体説の根柢の問題に関わってくる。真善美が「密接に結び合っている」というのは、かれにとつては経験的な事実にすぎなかつた、と思われる。前のパラグラフにあつた「偉大な自然現象を目の当たりにし、偉大な道德的行為の話を聞いたとき」という一句を想起しよう。これは美の感動の典型的な事例として挙げられたものだが、「自然現象」が真に、「道德的行為」が善に対応していることは明らかである。この点を強調して理解するならば、少なくとも感動を与えるような美は、真か善の或る特殊な現象に他ならない、ということになる(更に厳密に捉えるならば、この triad は《真善美》と呼べるような相称的なものではなく、美と他の二者との關係が考えられているにすぎない、と云うべきであろう)。そしてこれは、デイドロの美学にとつて、極めて自然な考え方だつた、と云うことができる。いずれもかれの美学の主要な特徴と關係しているからである。

まず、自然現象Ⅱ真が絵画をモデルとする自然模倣の美学のモデルケースを構成していることは、明らかである。美を關係の知覚として規定したとき、その關係とは花や魚の諸部分の間に見られる秩序であり、また直接のモデルとしてデイドロが念頭においていた建築や音楽の美は、このような秩序の抽出され純化された様態である、と

考えられる(16)。それは、「関係の知覚」といってもその「関係」がそれとして、数比のような形で認知されていることを必要とはしない、ということ語る文脈でのことである。このようにして、原理を固め、美の現象形態にさまざまなものがあることを指摘したあとで、単体に属する美の例として、初めて自然対象としての花と魚が挙げられる(17)。自然の根底にある関係の表象としては、われわれのテクストの第一章の冒頭に示された人体の仕組みが典型的である。「人間の姿は極めて複雑に組合わされた一つの体系である(二三行目、(その1)(二二頁))と言われる場合の「体系」を構成しているのが、諸々の「関係」であることは、言うまでもない。そして、デイドロが、単体のなかのこの関係をその周辺へと広げてゆこうとしていたことは、その後の展開の示す通りである(18)。藝術が模倣すべき自然とは、厳密に言えば、この「関係」に他ならず、その「関係」は自然の實在的構造であるから、自然の美もまた自然模倣としての藝術の実現する美も、結局は「真」の特殊な現象形態ということになる。

次に道徳美もまた、項目「美」ではやはり「生活様式 *modus* のなかの関係(19)」によって説明されるが、そもそも善が美として体験されるという事実ならば、文学や演劇のなかに無数の実例を見いだすことができる。デイドロ自身、若き日に演劇に憧れ、劇作を試み、演劇論の重要な三つの著作を残したことを考え併せるのがよい。そして勿論、この「真面目なジャンル」の提唱者が、絵画においても同じ傾向のタブローに強い関心を寄せ、グルーズを高く評価したこともまた、われわれの文脈において想起すべき点である。このように、デイドロの真善美一体説は、かれ自身の美学思想とこれまでの理論的藝術的経験の自づからの発展として、提出されたものである。

以上のようにわれわれは、美と真および善の一体説が、項目「美」を始めとしてデイドロの美学の核心に対応していることを、確認してきた。ただ、デイドロにおいて、真善美という価値概念を直接関係づける思想の最初の表現は、やはりソフィー・ヴォラン宛ての書翰にある。それは、四二行目以下で取り上げられるサン・ピエトロ大寺院のドームや、支柱の角度などに関連する部分のことで、そのなかに次のような発言がある。

自然において堅固であるものが、藝術すなわち模倣においてわれわれが美と判定するものでもあるということが、現実にとどのようにして起こるのだろうか。それは、堅固さ、あるいはより一般的に言って善が、いつもわれわれの承認の根拠だからだよ。或る作品のなかにこの善がありながら、見えてこない、ということがある。するとその作品は善いものだが美しくはないのだ。その善が見えるけれど、そこには存在していないということもある。この場合には、作品は見かけの善しかもっていないのだし、それと同じように、みかけの美しかもっていないわけだ。しかし、そこに実際に善があり、それが見えているならば、そのとき、作品は善くかつ美しいのだ²⁰。

ここには、「見える *paratre*」という条件において、美が善と等しいことが明言されている（この「見える」が「関係の知覚」における「知覚」に対応していることは言うまでもない）。建築の「堅固さ」は、人びとの生活のなかでは善である。しかし、それは幾何学的認識の上では真である。つまり、善もまた真に基づいていてのではない。そう考えれば、右の言葉の善を真と置き換えた命題も成立することになる。同じ書翰の少し先のところでディドロは言っている、「ドームの卵型の美ほど、神秘的で (*cache*)、説明しがたいものはないのではなからうか。しかし、その美は自然法則によって支えられているわけだ²¹」。つまり、美は、真に基づいた善に基づいているとも言えるし、直接真に基づくとも言ってもよい、ということにならう²²。

註釈すべき点がもう一つ残っている。このパラグラフの後半に示された三点²³三天体の関係に関する实例は、ヴェルニエールによれば、エルヴェシユスの『精神論』に関する考察から再録したものである²³。これは書評で、一七五八年の『文藝通信』に発表された。問題の箇所は、エルヴェシユスが、評価ということに関する限り、精神そのものの力量ではなく、人びとがかれの仕事に対して抱く「関心 *intérêt*」次第である、と主張している箇所（第二

叙説) に対して、デイドロ自身がよい例として持ち出したものである。それは真と善の関係を語っていると見られるが、それだけでなく、「関心」すなわち「われわれに関わること」は、その真や善が見えてくることでもあつて、従つてそれらは同時に美となる、という意味あいを含んでいる。それがわれわれのテクストの意味である。すなわち、純粹に抽象的な真理は美しくも何ともないが、それが具体化され、われわれに関係をもつ現象(すなわち「何か稀で目覚ましい状況」)を表現するときには、美しくなる。そこで「偉大かつ美しい *grande et belle*」と言われているが、「偉大」には善のニュアンスをみとめるべきかもしれない。美と偉大の概念の関係については、項目「美」のなかの二つの言葉を参照しておこう。先ず第一は、「わたしは美の概念から偉大さの概念を引き離そうと努めてきたが、それは偉大さの概念こそ美の概念にごく普通に結び付けられてきたものと思われたからである」。つまり美それ自体は大きさと無関係だ、ということになる。しかし、人びとが両者を結びつけているという真実は、無視すべきことではない。デイドロは偉大な美を美の一つのカテゴリーとしてみとめる。「美という語を發明させたのは関係の知覚であり、関係と人間の精神との多様性に従つて、人びとは綺麗 (*joli*)、美 (*beau*)、魅力的 (*charmant*)、偉大 (*grand*)、崇高 (*sublime*)、神々しい (*divin*) や他の無数の、自然に或いは精神に関わる語を作つた。これらは美のニュアンスである」⁽²⁾。

或る詩人が別の詩人のことを評して言っていた、「かれには大したものを書けないだろう、かれにはこつが飲み込めない」。どんなこつか。大きな関心を呼ぶ対象、父親、母親、女たち、子供たちを呈示するこつである。

15 直前では、エルヴェシユスの書評で用いた具体例が再び取り上げられていた。その主題である「関心」が議論として展開されてゆく。ここは「関心」をひくこと、すなわち「稀で目覚ましい状況」を作りだすことが、詩人と

って死活に関わる問題であることを、語っている。右の本文には、構文上、曖昧なところがある。「大きな関心を呼ぶ対象……を呈示するこつ」と訳したところである。“Celui (=le secret) de presenter des objets…”は、「こつする上でのこつ」と読むこともできれば、「こつするとうこつ」と解することもできるだろう。英訳者であるJ・グッドマンが、“That of focusing on things of inherent interest…”と訳したのは、「こつするとうこつ」の意味に解したからに相違ない。「関心を呼ぶ対象、父親……」を呈示することがこつであるとするれば、それらに「焦点を合わせる」ことになるからである。面白味のないものを描いていても、ひとを感動させることはできないのだから、この読み方にも一理ある。だが、対象の選択だけで問題が解決するならば、それは「こつ」と言うほどのものではないのではないか。例えば、父親と子供を取り上げれば、どんな詩も面白くなる、と言えるだろうか。同じ素材を選択しても、詩人によって傑作と駄作が生まれることは、周知のところではないか。とすれば、これら重要な素材に関して、特にこつが要求される、という意味に理解すべきではないか。わたくしはそのように読んで、右のように訳した。

なお、この重要な素材のうちの人物の枚挙を見れば、それが特に「家庭」の情景を思わせることは明らかである。従ってデイドロはここで、「詩人」と言っても特に劇作家を念頭におき、「ジャンル・セリユー」の舞台をイメージしているものと思われる。

鬱蒼とした、原初の、奥深い森に覆われた高い山が見える。そこから急流が大音響を立てて下ってくるのが見えるし、その音が聞こえる。その流れは岩の切り立った尖端に当たって割れようとしている。太陽は西に傾きつつ、様々な石の不揃いな先端からしたたる水滴をダイヤモンドに変える。しかしその流れは、押し止めていた堰を越えようと、再び集まって、たつぷりゆつたりした水路となり、遠くへ、一つの機械仕掛けへ向かって流れてゆく。巨大な石の固まりの下で、人間の最も普通の食糧が砕かれ、調製されるのは、そこでのことだ。わたしは機械を垣間見る。水の泡

20 引つ込んで、夢想する。
で白くなつたその輪を垣間見る。何本かの柳の向こうに、持ち主の葉ぶきの家が見える。わたしは自分の心のなかに

確かに(25)、わたしを世界の起源へと連れ帰ってくれる森は、美しいものであろう。確かに、恒常性と持続の像であるこの岩は、美しいものであろう。確かに、割れて分解した太陽光に照らされて輝く液体のダイヤモンドに変えられた水滴は、美しいものであろう。確かに、山岳とその幽境とに広がる広大な静寂をつんざき、わたしの心に激しい衝撃を、不思議な恐怖心をもたらす急流の騒音、轟音は、美しいものであろう。

25 だが、あの柳、あの葉ぶき家、辺りで草を食んでいる動物、この有用性の光景全体が、わたしの快に何も与えないであろうか。それでもなお、常人の感覚と哲学者の感覚の間には、何という差異のあることか(26)。反省を行つて、森の樹木のなかに、いつか嵐と風に傲然と頭を向けてゆくことになるマストを見、山腹の奥深く、いつか灼熱の炉の底で煮えたぎり、大地を肥沃にする機器や大地の住人を破滅させる機器の形を取るようになるはずの金属の原石を見るのは哲学者である。哲学者はまた、岩のなかに、王のための宮殿と神々のための神殿を建てるための石材を見、急流の水のなかに、或いは野の肥沃を、或いは野の災禍を、そして大小の河川の形成を、交易、結ばれた世界中の住民たち、岸から岸へと運ばれ、そこから大陸の奥地へと広まってゆくかれらの財宝を見る。そして、活発なかれの魂は、たまたま想像力が大洋に波を立てたりしようものなら、瞬時にして、快の甘美で享樂的な情緒から恐怖の感情へと変化する。

30 このようにして、快は想像力と感受性、知識に比例して増大するだろう。自然とそれを模写する藝術は、愚鈍な或いは無感覚なひとには何も語らないし、無知なひとにはわずかしか語りかけない。

35 四つのパラグラフを一括して訳したが、それは、議論が続いているために、分割すると論旨が分かりにくくなるからである。直前のパラグラフでは、詩人のこつが「大きな関心」を引き起こす対象の描き方にある、ということ

が語られていたことを再度確認した上で、この部分の内容の検討に入ろう（この部分は、ソフィーへの手紙のなかに対応するものがない）。

まず、この鬱蒼とした森や急流の光景が、アイトロにとって典型的な風景だったことを確認しよう。明暗法を論じた第三章において、特に光と影の配分のもたらす効果の観点から、風景に伴う「付随的観念」の違いが語られていた。そこでは「峨々たる山、太古の森」が、「切り立った崖壁を大音響とともに流れ落ち、その岩を泡でまっ白にしている急流の光景」が、そして「緑の草原、一面のやわらかいふんわりした草、それをうるおす小川……」が引き合いに出されていた（五三―六〇行目。〈その4〉一八頁）。問題は、これらの典型的な風景が、ここではいかなる意味で取り上げられているのか、ということである。

この部分全体を通覧すると、そこに二つの主題があることが分かる。三つ目のパラグラフの二行目（全体の二八行目）以下は、哲学者の「感覚 sensation」の特別な鋭さを論じているが、それ以前はこれらの典型的な風景を論じている。先ず、この風景論を検討しよう。このテキストを少し注意深く読むならば、そこに二つの種類の光景が対比されていることが分かる。一つは二つ目のパラグラフで「確かにくは美しい」と言われている光景、第三章でも取り上げられていた典型的な風景である。これに対比されているのは「有用性の光景 *spectacle d'utilité*」（二七行目）と呼ばれているものであり、「柳、藁ぶき家、草を食む動物」がそうと特定されている。言い換えれば、それは人間の生活に関係する光景である。これを理解したときに、第一パラグラフで「機械」が言及されている理由が分かる。この「機械」が水車を指すことは明らかで、最も典型的な「有用性の光景」である。そして、この対比項を押さえるならば、あの典型的な自然美の光景が「幽境 *la solitude*」の、つまり人の居ない風景であり、従って「世界の起源」につながるような風景である、ということが理解できる。それは人の居ない、人の生活の場とは離れた純粹な自然の風景である。しかし、観るひとがないわけではない。それは例えば、「わたしの心に激しい衝撃

を、不思議な恐怖心をもたらす」ものであり、そこに「大きな関心」の事実があり、それ故に「美しいもの」と見なすことができるのである。

では、この二つの光景はいかなる意味において対比されているのであろうか。言い換えれば、この議論の趣旨は何なのか。そこでわれわれが既に読んだ文脈を参照するならば、この〈純粋な自然の光景—有用性の光景〉の対比が、美の元となる真と善の対比と照応していることが分かる。ここでのデイドロの想定している理論的展望は、次のようなものである。すなわち、「人間ぬきの自然—真」は或る「稀で自覚ましい状況」のもとでは、文句なしに美と認められている。それとの相関性において見るならば、「有用性の光景—善」もまた美と認められるはずだ、ということである。

だが、その有用性の光景の美（「わたしの快に」何かを「与える」）については、反語的な疑問の形でその可能性を示唆するだけで、やや唐突に第二の話題である哲学者の感じ方へと議論が移ってゆくのは何故なのか。ここで、二つの話題の内的な連関が問題となる。哲学者の「感覚」が常人と違う所以は、かれの「想像力」が、対象について連想を展開してゆくことにある。常人が森の木しか見ないとき、哲学者はその木から作られる船のマストを見て、それだけではない、そのマストは嵐と格闘し、「傲然たる頭 *the alite*」をもつものとして、擬人化され、ドラマの主役となる。他の例についても、同じく自然の人間化という性格をみとめることができる。山腹の奥深くに鉄鉱石を表象するのは、差し当たり科学者の想像力である。しかし、それは直ちに、精錬され、鋤や武器に作られて、人間の生活に介入してくるものとして像化されている。岩は石材となり、宮殿や神殿を作るもととなる。急流の水は、土地を肥沃にして実りをもたらすとともに、洪水のもとともなるし、また川を作ると、それが交易の水路となる、という具合である。第三パラグラフの最後が「快の甘美で享樂的な情緒」と「恐怖の感情」の対比になっていることに、惑わされないようにしなければならない。快も恐怖もいずれも自然と人間との関係に関わる感情で

あり、この関係の性質の違いが両者の対比をなしている。しかし、この議論のそもそもの主題である哲学者の「感覚」の特殊性とは、単なる自然の現象を人間の生活に関係づける想像力の働きにある、と見なければならぬ。

第二の話題に関する議論の核心をこのように捉えた上で、再び議論の移行部分に戻ろう。それは、純粋な自然の光景が文句なしに美であることを前提とした上で、「有用性の光景」が快を増す面、すなわちそれが美である可能性を示唆したところで、哲学者の「感覚」へと話題が移されていたのだ。ここで、右に確認した哲学者の感覚の特徴をこの文脈的な論理に即して言い換えるなら、それは純粋な自然の光景を有用性の光景に変える、と表現することができよう。このように二つの話題を関係付けるならば、この部分の議論の展開は次のように要約することができる。——純粋な自然の光景は、人びとが文句なしに美とみとめている。それに対して、人間生活に関わる有用性の光景は、一般に美と見なされているとは言いがたい。しかし、それは正しい見方ではない。その証拠に哲学者の並外れた「感覚」は、自然の現象の底を穿ち、人間生活との関連に結びつけ、それを有用性の光景に変えている。——勿論、これだけでは議論は完全ではない。この哲学者の想像力が美しい現象を現出させている、ということが前提もしくは含意されていなければならない。これはみとめてよいことと思われる。これらの「有用性の光景」は、「稀な状況」もしくは「大きな関心を引く対象」と見ることができからである。そして、最後のパラグラフは、そのことをテイドロ自身の言葉で裏付けている。「快」すなわち美は、「想像力と感受性、知識に比例して増大する」のである。哲学者の知識と想像力はその典型である。

この部分の議論を更にそれ以前の部分と関連づけておこう。有用性は間違ひなく「善」に相当する。そうすると、ここでは、《真十稀な状況》の美が標準的なものとされているのに対して、《善十稀な状況》の美はより派生的なもので見なされているか、或いは、一般にはより馴染みがないものと考えられている。だが、より馴染みが薄いというのは、おそらく現実と符合しない。善が、とりわけ有用性が、人びとの「関心」の現象である以上、美に

もより近いと言へる面があるはずだからである。そして、この二段構えの議論は、むしろ、原理的と派生的の関係で捉へるべきであろう。既に指摘したように、美は真からも善からも生まれるが（「見える」という契機）、善もまた真に基づくもの（真十「関心」）と考えられているからである。この派生の部分に、判断の多様性の生まれる要因がある。現に、ここで語られていた哲学者の見つける「有用性の光景」は、大きくかれの特殊な能力に依存するものであり、「想像力と感受性、知識」によって左右されるような美なのである。この趣味の多様性にかれの目が向いていたことは、次のパラグラフで明らかになる。

そこで、趣味とは何であろう。経験を重ねることによって、真や善が、それを美しくする状況ぐるみで容易に捉えられるようになり、そこからすぐにそして強く感銘を受けるようになる、そのようにして身についた能力である。

もしも判断力を規定している経験が記憶に残っているならば、その趣味は明敏なものである。もしも記憶が薄れ、その印象しか残っていないならば、それは勘であり、本能である。

美が真や善に基づくことについての経験的な考察を経て、本章冒頭に示された主題に戻ってきた。趣味が相対的なものであるのか否か、ということである。この二つのパラグラフは、趣味の定義とその二つの類型を述べている。趣味とは、経験の集積によって得られる美についての判断力であり、その元にある経験の記憶が明確に残っているか否かによって、趣味には二つの形がある。記憶が残っていれば、それは「明敏な趣味 *le goût éclairé*」である。それはすなわち、少なくとも過去の経験の事例に照らして、判断の理由を説明することのできるものである。記憶が消えて、身についた習慣的な能力としてしか残っていないとき、趣味は決然とした判断を下すがその理由を説明することはできないものであり、「勘であり本能 *le tact, l'instinct*」である。「本能」とは言っても、生得の本能でないこ

とは、趣味が経験の集積の結果として「身についた能力 *une facilité acquise*」と見做されていることから、明らかである。また、これが単なる判断力ではなく、美を感じる能力（「すぐにそして強く感銘を受ける」）、言い換えれば感受性でもあることは、銘記しておくべき点である。

そして、本章の原型として繰り返し言及しているソフィー・ヴォラン宛ての書翰の内容は、そもそも「本能」という語をめぐる会話の報告であり、その実質が趣味論であることを想起しよう。「本能」の概念に注目すれば、ここで与えられている趣味の定義が、そのときの思索の結晶であることが判る。その冒頭でデイドロは、「本能」とは「無数の小さな経験の結果に他ならない」と言っている⁽²⁸⁾。この思想はデイドロの美学の最も基本的なモチーフの一つとなった。同様の思想は、先ず、一七六七年十月四日のソフィー・ヴォラン宛ての書翰のなかでも述べられている。それは、シュアール (Suard)、グランプレ夫人 (M^{me} de Grandpré)、ル・ジャンドル夫人 (M^{me} Le Gendre) とデイドロとの間でなされた会話の内容をソフィーに伝えたものである。その主題は、「美しい行為 *belles actions* が語られるのを聞いたとき、感じやすい魂 *les âmes sensibles* はすぐに、強く、そして甘美な想いを以て *délicieusement*、感動する」が、その理由は何か、ということであった。シュアールは、それを「第六感」に求めた。次いで意見を求められたデイドロは、次のように答えた。

わたしの答は次のようだった。イギリスにおいて何人かの形而上学者が広めたこの第六感とは、幻であること、われわれにあつてはすべてが経験的 *experimental* であること、非常に幼いときからわれわれは、自らの利益の点で、隠した方がよいもの、見せた方がよいものを習得する、そしてわれわれの行動、判断、表明 *démonstrations* の動機がわれわれに分かっている *présent* とき、われわれは学問的知識 *la science* と呼ばれるものをもつが、それが記憶に現れていないときには、われわれのもつのは趣味、本能、勘と呼ばれるものにすぎないこと……⁽²⁹⁾。

われわれのテクストと完全に同じ思想が繰り返されている。更に後年（七〇年代末）の著作である『断章』では、その最初の部分が「趣味について」扱っていて、そのなかには、次のような、ここでわれわれが読んでいるのとほぼ同じ趣旨のアフォリズムが見出される。

美の感覚 (Le sentiment du beau) は長い一連の観察の結果である。そのような観察を、ひとは何時行ったたのであるか。常に、そして刻々に、である。分析をせずに済むのは、この観察のお蔭である。趣味は、その判断の動機を認識するよりもずっと前に、見解を表明してしまっている。ときには、動機を探しても見つけれられない、ということもある。それでも、その動機はちゃんと存在している³⁰。

『絵画論』からこの二つのテクストへ、思想の根幹は一貫している。『絵画論』のなかで見ても、この「勘」は、冒頭のデッサンに関する議論において、その「厳密な自然模倣」の要求を支える根拠として論じられていた。「結果も原因も知らないにせよ、またこの無知から出てきた約束事の規則というものがあるにしても、敢えてこの規則を無視して厳密な自然の模倣を貫こうとする藝術家ならば、その「描く／作るところの」すねが短すぎたり、膝がふくらみすぎていたり、頭がずっしりと重すぎるとしても、かの鋭い勘に照らして、多くの場合、それが正しいと思われてきたということを、疑うことはできない。この勘は、たゆまずに現象を観察しつづけることによってわれわれの身につくものであって、これらの畸形の間にある隠れた関連や必然的な連鎖関係を感じさせてくれるのである」(二六―二〇行目)。(その一)一九頁)。自然模倣はこの勘(すなわち「趣味」)を要求し、その勘は、目に見える表面を透視して、その奥に「隠れた関連や必然的な連鎖関係」を捉えるものである。その繊細な知覚能力は、

観察の繰り返しによってしか、身につかない。これが自然模倣を實踐する上での必要条件であるならば、それはデイドロの美学の根幹をなす概念の一つである。そのように考えるなら、この「趣味」もしくは「勘」は、デイドロ最初期の美学的論考である項目「美」の「関係の知覚」説のなかにも含意されていた、と見なければならぬ。何故なら、その「関係」は差し当たり「実在的」なものであり、自然の構造ではあるが、「関係の知覚」を問題にする途端に、そして、その「関係」が明瞭に規定された数比のようなものである必要はない、と認めた途端に、実在的な関係は、それを知覚する主体の能力や経験との相関的な関係に置かれることになり、特殊な能力が要請されることになるからである。

「関係の知覚」説について指摘したこの事実は、いまわれわれの読んでいるテクストのはらんだ、根本的にパラドクシカルな問題を映し出している。一方においてデイドロは、趣味が「気まぐれ」なものではなく、美の原理を定立することが可能であると確信している。その根拠は、項目「美」の場合ならば、自然を構成している「関係」の体系であり、われわれのテクストでは真と善である。しかし、美は露なものではなく、繊細な識別力を要求し、それは経験の積み重ねによってしか身につけることができない。この経験の集積は、一面においてその判断力の客観性を保証する要因となるはずである。しかし、それは同時に、個人的な偏差を生み出す。美はすべてのひとが同じように知覚したり、感じたりすることのできるものではない。その経験は「想像力と感受性、知識に比例」するものなのである。一方において客観的根拠がありながら、他方において判断の上で個人的な偏差を免れない、というパラドクスである。やがてカントは、これを《権利上の普遍妥当性》として理論化する。デイドロはこのパラドクス性を十分明晰に認識していた、とは言えない。しかし、かれの美学が或る意味で、このパラドクスの上に構築されていたことは、何の誇張でもなしに断言することができる。かれはこのパラドクスを論じ続けていた。

45
ミケランジェロはローマのサン・ピエトロ大寺院のドームに、それ以上はありえないような美しいかたちを与えた。このかたちに感銘を受けた幾何学者のド・ラ・イルは³¹⁾、その図面を引き、この図面が最大の抵抗力をもつ曲線であることを発見した。取りうる選択肢は他にも無数あったにもかかわらず、何がミケランジェロにこの曲線の構想を与えたのか。生活のなかの日々の経験である。大工の棟梁に対して、あの驚嘆すべきオイラー³²⁾と同じように確かに、崩れかけた壁に与えるべき支柱の角度を教えしてくれるのは、この経験である。また、かれに対して、回転運動に最も好都合な風車の翼の傾きを教えてくれたのも、この経験である。また、かれの行う微妙な計算のなかに、アカデミーの幾何学も捉えることのできない要素を持ち込ませたのも、この経験なのである。

ヴェルニエールの指摘するように、またこれまでもくりかえし言及してきたように、このパラグラフ全体が、一七六二年九月二日のソフィー・ヴォラン宛ての書翰の内容の要約である³³⁾。その書翰の末尾にある「計算と経験」を踏まえて、次のパラグラフの始めに、デイドロはこれを要約して「経験と研究」と言っている。次のパラグラフでは「経験と研究」が共に必要であるという趣旨である。だが、われわれのパラグラフの語っているのは、経験（ミケランジェロと大工の棟梁）と研究（ド・ラ・イルとオイラー）との符合である。そして経験は美に、研究は堅固さに関係づけられている。そして、「計算」もしくは「研究」は「経験」の正確さを裏付けるために引き合いに出されている。つまり、美は善（「堅固さ」）あるいは真（自然の現実）に基づいている、ということである。しかし、最後の一文は、経験が研究以上の洞察力をもつ可能性を強く示唆している。大工の棟梁が専ら経験に立脚して行う微妙な計算のなかに、アカデミーの幾何学では捉えることのできないような繊細な要素が含まれている、というのである³⁴⁾。

経験と研究、これが作るひとにとつても判定するひとにとつても、イロハである。わたしは更に感受性を要求する。だが、正義を、善行を、美德を實踐しながら、それを適切な同情心³⁵、秩序の精神と趣味だけによつて行い、そこに悦楽も逸楽も味わっていないひとがいるところを見ると、趣味を欠いた感受性があるのと同様、感受性を欠いた趣味もまたありうるわけである。感受性は、極端な場合には、見分けがつかなくなる。一切のものが区別なしにそれを感動させる。或るひとは冷静に、これは美しい、と言う。ところが別のひとは感動し、うっとりし、陶醉する。「かれは小躍りし、足で大地を蹴るだらう。同情心にみちたその眼からは、涙のしずくを滴らせるだらう *Salut tundet pede terram, ex oculis stillabit amicus rorem* ³⁶」。かれは□□もるだらう。自分のこのもちを伝える言葉を見つけないとができないだらう。

55

内容の検討に入るに先立って、テキストそのものについてふれておくべきところがある。この研究の冒頭に紹介したように、ゴータに残っているオリジナルの『文藝通信』を調査したバツセンゲは、この章の最後の四つのパラグラフ、すなわちいまわれわれが検討しようとしている部分以下が、この初出誌には欠けている、と指摘している（『その一』一五頁）。しかし、『絵画論』が掲載された号の存在の確認された限りでの『文藝通信』の三誌を比較し、ストックホルムのテキストを底本としたメイは、この点をヴァリアントとして挙げていないし、何の注も付してはいない³⁷。現状ではこれ以上のことは言えないが、内容的に見ると、これ以下が、一旦書き上げられたテキストに、その直後加筆されたものである、という可能性はある。これまでの部分が「趣味」を論じていたのに対して、ここではそれを補完する「感受性 *sensibilite'*」を取り上げており、そこに区切りが認められるからである。

そこで、その趣味と感受性の関係だが、これには幾つかの問題がある。先ずはこのテキスト内部の問題で、これ

までの趣味に関する論述のなかに、感受性の契機が含まれていなかったか、ということである。まず、美の快が観賞者の「想像力と感受性、知識」(二六六行目)によつて、大きくもなれば小さくもなる、ということが指摘され、そこでは「感受性」が明記されていた。それは「快」を左右する契機であるから、今われわれの読んでいるパラグラフにおける感受性の概念と異なるものではない。では、その感受性は趣味と異なるものとして論じられていたであろうか。むしろそれは、趣味を構成する契機として、特にその相対性を生み出す要因として語られていたのではなかったか。すなわち、本章の主題は趣味(何を美と見るかの能力)の「気まぐれ」という意見に対して、美或いは藝術の規則を定立する可能性を根拠づけることであつた。この課題に対してデイドロは、美が真や善に「稀な状況」を加味して得られるものである、というテーゼによつて答えようとした。それは一方において、美が実体的には真や善の客観性に根ざしているということを意味するとともに、美が本質的に快の体験であり(そうでなければ真や善に還元されてしまう)、この面では「想像力と感受性、知識」がその鍵を握っており、そこに個人差があることを免れず、それが趣味の「気まぐれ」と見えるものであることをもおそらくは示していた。この議論の構成を見れば、趣味の概念のなかに「感受性」が含まれていた、と考えるべきであろう。

そのことはまた、定義のかたちで明記された趣味の概念規定のなかにも読み取られることである。すなわち、デイドロは次のように言っていた。「そこで、趣味とは何であろう。経験を重ねることによつて、真や善が、それを美しくする状況ぐるみで容易に捉えられるようになり、それにすぐにそして強く感銘を受けるようになる、そのようにして身についた能力である」(三八―三九行目)。趣味は単に冷静に判断することではない。「強く感銘を受ける」ことを含んでいる。このことは、この章のこれまでの論述を貫いていた本質的な要素である。冒頭では、「全く突然に、われにもあらず、そして激しく、われわれの魂の奥底に湧き起り、魂を押し広げたり、締めつけたりし、眼には喜びの、或いは苦痛の、また賛嘆の涙を流させる」ような「甘美な感動」が語られていたし(われわれのバ

ラグラフにおけるホラチウスの引用と比較せよ)、また、詩人の要件として「大きな関心を呼ぶ対象」(一五行目)を捉え、それを描くすべを心得ていることが語られていた。このように見れば、これまでデイドロは、感受性を含むものとして趣味を考えてきた、と言わなければならない。

そうすると、この段落で「判断」に関わる「経験と研究」と、(明記されていないが)感動に関わる「感受性」を区別したとき、デイドロは新たな識別に踏み込んだ。更に進んで、この識別を「趣味を欠いた感受性／感受性を欠いた趣味」として捉え、「趣味」を「経験と研究」に重ね合わせるとき、かれはこれまでの趣味概念に対して、適切的に限定を加えたことになる。この限定は適切と言えるものであろうか。適切と見てよい。「趣味」は周知のように味覚(taste)の隠喩であるが、味覚は「味わう」という反省的な働き方に、言い換えれば微妙な差異を見分ける冷静な識別の働きに、その特徴を示すものだからである。事実、このような趣味 \parallel 直感的(美的)判断の概念を確立するカントは、この判断において感動が不純にして無用な要素であることを明言することになる(38)。

感受性の問題は、次に『絵画論』を離れて、『俳優についての逆説』(一七六九―七八年)において提起される「逆説」に関係してくる。デイドロの「逆説」とは、これも周知の通り、観客を感動させるために、俳優は全く無感動で冷静でなければならず、感受性の欠如がその要件である、という主張にある。ここで注意すべきことは、最終的な観客の体験においては感動が重視されていることである。この著書のテーゼとして有名になった「感受性の欠如」は、この感動の美を実現するための技術的な要求にすぎない。つまり、『逆説』のテーゼは、創造の立場を觀賞の立場と区別することによって成立したものである。このような区別は、デイドロにおいて一貫して存在したと言えるであろうか。言えないと思う。『絵画論』までのデイドロの美学においては(項目「美」)、『私生児対話』、『劇詩論』が主たる論考である)、むしろ、その区別のないことが基調であるように思われる。その自然模倣の美学においては、自然美の体験は藝術創造の第一歩である。そして、それはイリュージョニズムの美学でもあり、この

立場においては、藝術美と自然美の差異は消去され、必然的に各藝術ジャンルの特殊性を構成する技術的な差異は視界の外に置かれる。絵画を主題とする本書においても、彫刻は繰り返し引き合いに出されていたし、少し前のところでは（一四行目以下）、詩の事例が取り上げられていた。そのように考えるならば、今われわれの読んでいる箇所は、創造―観賞の区別を確立するための出発点となったものではないか、と思われてくる。ここで論じられているのは、判断と感動の区別であって、未だ創造と観賞の区別ではない。しかし、この次のパラグラフが示すように、デイドロは既に判断の相の下に、創造の問題を捉えているように思われる。その意味で、ここにわれわれは、『逆説』の萌芽を見てよいのではないかと思われる。

最後に、「正義を、善行を、美德を実践しながら、それを適切な同情心、秩序の精神と趣味だけによって行い、そこに悦楽も逸楽も味わっていないひとがいる」という部分について一言しておこう。この書き方は、道徳的善の実践が強い快を伴うのが普通であり、それが当然だ、という見方を前提としている。これはわれわれの一般的な道徳観とは一致しないが、極めてデイドロ的と言うことができる。善の実践に快が伴うのを当然とする考え方も、またその快を抑制するひとがいるということも、デイドロ的である。それは『私生児』を典型とする「真面目なジャンル」（＝市民劇）の世界である。ただし、この道徳的善の実践と快を結び付ける考えが、デイドロだけのものがある、という意味ではない。それはむしろ、快を実質とする「幸福」を中心概念とする新時代の道徳の基調そのものであった、と言ってよい。これについては、別の著作のなかでやや詳しく論じたので⁽²⁹⁾、道徳論全般の問題はそちらに譲り、ここでは特に「悦楽と逸楽 le délice et la volupté」（五行目）の概念についてだけ一言しておきたい。

この二つの語は、今日では相当に快楽主義的な色彩の強い特殊な用語であり、少なくとも善の実践や美的体験に伴う快を記述するときに使われることは、先ずない。だが、デイドロは絵画美の享受を記述する際に *délicieux* と

いう形容詞を用いる。かれのサロン評のなかでも有名なものの一つに、グルーズの『小鳥の死を嘆く少女』についての評論（一七六五年）がある。その冒頭から、この絵は「魅惑的 délicieux」と評される。名詞について「悦楽」と訳した *delice* の形容詞は、日本語に「悦楽」の形容詞がないので、別の単語を使って「魅惑的」と訳すことにするが、同一の概念であることは言うまでもない。そしてこの言葉が享受の実感を伝えるものであることは、次の一節に示されている。「この絵を見たとき、ひとは『魅惑的だ Délicieux』と言う。そこに立ち止まり、その前に戻ってくると、『魅惑的だ、魅惑的だ』と叫ぶ⁽⁴⁰⁾」。それは生きいきとした幸福感を表現している。そのことは、『百科全書』にペストレの書いた「幸福」の項目（第二巻、一七五一年）を参照すれば、理解することができる。幸福が快の現実的な享受であることを主張するペストレは、次のように言う。

われわれの欲望を満たすためには、われわれの心の奥底まで喜びを流し込み、心を快い感情で生気づけ、甘美な刺戟で動かし、そこに魅惑的な (*délicieux*) 動きを刻み込み、何を以ても損なうことのできないような純粹な逸楽の熱狂 (*transports d'une volupté pure*) で酔わせることが必要である⁽⁴¹⁾。

「悦楽」(魅惑的)と「逸楽」が特に重要な快の様態であることは、『百科全書』のなかに、「快・悦楽・逸楽(同義語)」という項目(ジヨクール著、第十二巻、一七六五年)があることにも示されている。そのジヨクールによれば、「逸楽 *volupté*」は「全く官能的 (*sensuel*) で、器官のなかの、趣味を磨いて高める或る繊細なものを指す」。それは繊細だが強烈なために長続きしない。他方「悦楽 *delice*」の方は、特に「感覚 *sensation*」に関わるもので、美的な反省的快と結びつく語と考えられる⁽⁴²⁾。

幸福なのは間違いなく後者の方である。判者としてより優れているのはどうか⁽⁴³⁾。これは別である。冷静なひと

は、自然の厳格で落ち着いた観察者であり、爪弾くべき繊細な琴線をよりよく知ることが多い。かれらは、熱狂家ではないにもかかわらず、熱狂家を生み出す。人間にして動物である。

感受性の下す素早い判定を、理性が修正することもある。理性は上級審となる。そこで、喝采を受けると殆ど同時に忘れ去られる多くの作があり、また逆に、看過されたり軽蔑されたりしていながら、時間、精神と藝術の進歩、より落ち着いた注意から、正当な報酬を受ける作も、同じく多いのである。

この二つの短いパラグラフは、いずれも「趣味」もしくは「理性」の積極的な仕事を問題とし、最初のパラグラフでは創造が、後のパラグラフでは批評が論じられている。それは前節の冒頭の言葉、「経験と研究、これが作るひとにとつても判定するひとにとつても、イロハである」に照応している。「作るひと」は創造の問題であり、「判定するひと」は批評の問題である。先ず、ここで言う「理性」は、前節における（或いは本章の冒頭から問題とされてきた）「趣味」と同じものなのか、それとも異なっているのか。にわかに断定はできない。だが、先ず、両者が同じ範疇に属する概念として、言い換えれば少なくとも重なり合う関係のものとして理解されていることは、認めてよいように思われる。この二つのパラグラフと前のそれとをつないでいる共通の要素は、判定もしくは判断の概念である（「判定するひと *celui qui juge*」、「判者 *judge*」、「判断 *le jugement*」）。この「判定」は、先ずは「経験と研究」の、言い換えれば「趣味」の仕事とされ、最後には「理性」の仕事とされる。従つて、趣味と理性は少なくとも同類である。しかし、両者は完全に一致する同義語だ、と見ることは軽率であろう。「理性」は批評を論ずる最後のパラグラフにしか出てこないからである。そこにはおそらく、藝術家の創造について「理性」を語るこゝとへの或るためらいがある。

ここから振り返つて前のパラグラフを見ると、感受性と趣味のいずれに力点を置こうとしていたのか、視点の定

まらない感じを受ける。前から順序よく読んできたとき、その主題は感受性にある、と思われた。それまでの「趣味」の議論を「経験と研究」として受けた上で、それとは異なる要求として感受性を提起し、事実、多くの言葉を費やして感受性について語っていたからである。しかし、それに続く二つのパラグラフにおいて、主題は再び趣味／理性の側に振れている。そして、この観点から振り返って見ると、前のパラグラフでも、実は趣味／理性を主題として想定していたのではないか、と思われるふしがないのではないのである。それは、「趣味を欠いた感受性があるのと同様、感受性を欠いた趣味もまたありうる」（五五行目）という表現である。これは前者（趣味を欠いた感受性）を自明の前提とした上で、後者（感受性を欠いた趣味）を主題として想定している場合の書き方である。しかも、その節の冒頭にある「経験と研究、これが作るひとつにも判定するひとつにも、イロハである」という言葉に対応する内容が、今読んでいる二つのパラグラフの主題となつているのであるから、この部分は一貫して趣味／理性を論じている、と見るべきではないか。そうなると、感受性についての論述は、分量的には大きい、著者の意図としてはあくまで補足的な性格のものと考えるべきではないのか。この三つのパラグラフを全体として見ると、そのように考えるべきであると思われる。

そこから、天才の一切の作品の首尾の不確かさが生まれる。天才は独りである。かれの評価は、直接自然に関係づけてなす外はない。一体誰が、そこまで遡ることができるのか。もう一人の天才である。

このしめくくりの言葉は、この章に現れていなかった天才の概念を持ち出し、専らその天才について語っているために、話題が変化したという印象を与え、しかもその議論が一般的なかたちで運ばれているために、視野が急速に拡大したような感じを覚えさせる。詳しく検討してみよう。

先ず、冒頭の「そこから」は何を指しているのだろうか。「首尾 *smooth* の不確かさ」とは、作品に関する評価の不安定なことを意味している。そうすると、その淵源にあるものとしては、直前のパラグラフの語っていた内容の全体が考えられる。そこで語られていた判定もしくは評価を、作家の側から捉え直してみると、次のようになる。作品を発表する。反応はすぐにやってくる。感受性の反応である。喝采を受けるかもしれないし、冷淡にあしらわれるかもしれない。喝采を受けても、次の日には、興奮は冷めていくかもしれない。いずれにしても、かれの仕事の本領、すなわち自然との関係に関わる仕事の評価には、理性の声を待たなければならぬ。それには時間がかかる。

これは完全に最後のパラグラフの内容と一致する。ここにある新しい要素は「天才」を持ち出していることだけである。だが、その天才概念は注目に値する。デイドロの天才概念がいかなるものであるかは、大きな研究テーマとなるはずのものだが、常識的に理解されているかれの天才概念と較べるならば、ここで語られていることは全く正反対と言つてよい。常識的に理解されているデイドロの天才概念とは、『百科全書』第七卷（一七五七年）にサン・ランベールの書いた「天才」の項目において語られているものに等しい。一七九八年のネーリジョン版のデイドロ著作集を皮きりに、この論考は誤つてデイドロのものとされてきた。その誤りが証明された後も、人びとはこの事実をなかなか受け容れようとせず、ヴェルニエールなどは、デイドロのサン・ランベールへの影響を口実として、このテキストをかれの編集した『デイドロ美学著作集』に収録したほどである⁽⁴⁴⁾。サン・ランベールの言う天才とは、一言で言えば、「極度の感受性 *une extrême sensibilité*」に発する「熱狂の力 *force de l'enthousiasme*」である⁽⁴⁵⁾。従つて、天才は趣味と対立する。「崇高なもの、パトス的なもの、偉大なものへと飛翔するために、天才は趣味の規則や法則を打ち破る⁽⁴⁶⁾」。『絵画論』の結びの言葉で語られている天才は、これとは全く異質である。天才は感受性の判断の誤りを正すものである。理性と同じとまで言えるかどうかは定かではないが、前節において理性の仕事とされていたものを最もよくなし遂げるのが天才である。そして、この理性≡天才のラインは「経験と研

究」の「趣味」につながっている。

このパラグラフにおいて、天才は「自然」に結び付けられている。作家においてしかり、また評価する者においてしかりである。それが天才の仕事である以上、この「自然」は、誰が見てもすぐに捉えられるような表層的な外観を指しているわけではない。それは「経験と研究」によって到達し、幾何学を超える繊細な洞察力を獲得した「勘」であり、「本能」である。天才が経験と研究の成果だというのは、端的に概念上の矛盾かもしれない。しかし、それがデイドロの思想である。かれがこのように考えたのは、天才を自然の仕組みの洞察に結びつけて理解したからである。これは、この箇所だけの特殊な考えで、他の場所ではデイドロは、サン・ランベールのように天才を理解していたのだろうか。デイドロには、その真筆であることがはつきりしている「天才について Sur le génie」という論考がある。ヴェルニエール版で二頁足らずの小論である。このなかでデイドロは、天才を想像力、判断力、精神 (esprit)、熱気、感受性、趣味など同一視する見方を順次斥けた上で、次のように言う。「頭脳とはらわたとの或る適合、体液の或る構成であろうか。わたしはこれに同意する、ただし、わたしもそれを正確に理解していないことを認めること、そしてそこに観察の精神をつけ加えることを条件として、である(也)」。そして、かれはこの「観察の精神 l'esprit observateur」ということを強調している。天才を「観察の精神」と結び付ける思想は、われわれのテキストとも一致する。

この天才概念が特殊なものであると考えたヴェルニエールは、これが『俳優についての逆説』より前に書かれたものとは考えられない、と言っている(48)。このような判断は常に疑わしい。ヴェルニエールの考えたのは、『逆説』のような重要な著作が初めて新しい思想の境地を拓いたのであり、「天才について」のような小論は、その新しい思想的地平のなかでのみ書かれえた、ということに相違ない。かれが想定したことは、確かにありうることである。しかし、逆もまたありうることである。すなわち、或る小論によって新しい考え方のきっかけをつかみ、それが発

展して大著に結実する、ということ、大いにありうることである。現にわれわれは、右に、この『絵画論』末尾の思想のなかに、『逆説』の萌芽を見たところである。更にまた、「観察の精神」は、項目「美」における「関係の知覚」の思想に通じている。それを天才と呼ぶか否かは別として、この「観察の精神」はデイドロの美学、あるいはその哲学を貫く恒常的な要素である。そして『絵画論』において特に明瞭にみとめられるのは、創作（と批評）を観賞から分けることによって、観賞における感受性とは異なる冷静な観察を創作の原理として定立したことである。

勿論、差異はある。「天才について」における「観察の精神」は、「少しも見つめずに regarder、見て取る voir (49)」と言われている。それは「研究 *étude*」にはなじまない。また、その方がまっとうな天才概念だとも言えよう。また、同じ小論では、天才が趣味から区別されている。ただし、判断もしくは観賞と創作という区別ではない。「趣味は美をつくり出すよりも、欠点を消去する。それは相当まで習得される才能であり *c'est un don qu'on acquiert plus ou moins、自然の動力 ressort*ではない (50)」。これもまた分かりやすい天才概念であり趣味概念であろう。われわれのテキストに戻っても、天才が突出した存在であることはみとめられている。かれは「独り」きりの、つまりは超絶的な存在なのである。その他の点、すなわち趣味や、経験と研究などの異同は、微妙な区別にわたる問題であり、それを明瞭に捉えることは難しい。デイドロ自身がこれらの概念を比較して違いを論じているわけではなく、話題の展開のなかで次々と持ち出されたものを、二項対比的に整理し、関係づけたただけからである。このように、細部において不確定なところはあっても、この天才が経験と観察の集積によって実現された美の能力であり、自然という美の実体的な基盤にまで達する通路である以上、この結びの言葉は、本章の冒頭で提起された問題に対する直接の回答と見做すことができる。その問題とは、趣味が気まぐれで、藝術について規則めいたことを立てることは不可能ではないか、という疑念であった。美の能力としての天才が自然の機微に通じていることであ

るならば、美には不変の根柢がある、ということになる。本章が論じてきたことは、自然の奥深い本質を捉える人間の認識の能力の形成だった、ということもできる。そしてそれはまた、本書『絵画論』全体を貫くアイトロの思想の根幹でもあった。ふさわしい結語と言うことができよう。

いつものように、本章全体の理論的な分節を明らかにしておきたい。その議論の核心は、いましがた要約したところである。本稿の冒頭に指摘したこと、すなわち、本章が決して前章の建築論の補足ではなく、本書全体の理論を基礎付けるという主題のものであったことに、再度注意を喚起した上で、次にその分節を示す。全体を一つのものとも見ることも可能だが、これを二つに分けて考えることにする。

一 趣味は気まぐれか

一〇四二行

1 問題提起

①

2 美の経験的明証性

②

3 美の真／善への基礎付け

③—④

4 自然の光景と有用性の光景

⑤—⑦

5 趣味の定義

二 経験／趣味／理性 対 感受性

四二〇—四四行

1 経験と研究

①

2 創造と判定 対 感受性

②—④

3 創造と判定における天才

⑤

註

- (1) Cf. Vernière, p.659; May, p.4.
- (2) Vernière, *idem*; May, p.5.
- (3) ネージョン版に基づいて Vernière 版ではそのようになっていて、その原稿の由来に関するネージョンの注を再現している。
- (4) Diderot, *Œuvres Complètes*, t.5, Le Club Français du Livre, 1970, p.785. (以下 A Sophie と表記する。)
- (5) Bassenge, p.691.
- (6) 幾何学用語として、右の論理的な意味を挙げ、“conséquence”「帰結」と言った方が分かりやすいとして、あとは学術用語というものの弁明を行っている。D'Alembert, “Corollaire”, *Encyclopédie*, t.IV, 1753, p.259b.
- (7) ただし、こちらの方が古い意味だとは言えない。辞典としてより古いリシュレの初版(一六八〇)の挙げている定義は、「前の命題からの帰結に過ぎない命題」というもので、これは「百科全書」や現代の辞典の定義と等しい。
- (8) 例えば、メルセンヌの質問に答えたデカルトの言葉を挙げる事ができる。「美も快適もその言い表すところは、われわれの判断(力)の対象への関係にすぎません。しかるに人びとの判断は極めて千差万別、従って美も快適も何らかの確定的な基準を持っているとは言えません」(一六三〇年三月一日付けメルセンヌ神父宛の書翰)。更に、文化的相対主義の萌芽として、ホメロスの人物たちが十七世紀のフランス人たちとは異なる行動原理に立っていたことを捉えたフルーリの論考を挙げる事ができる(拙稿「寛容の美学——様式論的思考法の盛衰」、『文学』第四六巻第一号、一九七八年、参照のこと)。また美学における相対主義の発展の上で当然想起されるものとして、所謂風土説がある(climatの語はA Sophie, p.755に用いられている)。哲学史においてはモンテスキューの「法の精神」の理論が風土説の代表として知られているが、美学史的にはデユボスを挙げるのが普通で、事実デユボスがその「詩と絵画に関する批判的考察」(二七一—九)の第二部で展開したその理論は、モンテスキューに約三十年先立っている。ただし、かれはその構想をおそらくフォントネルから汲んだものと思われる。「古代人近代人余談 *Digression sur les Anciens et les Modernes*」(一六八七)の次の一節を引用しているからである。「*Voilà même une idée (idées) est, 草木や花のようなものであり、あらゆる風土において等しく育つわけではない。おそらくわれわれのフランスの土地は、エジプト人の棕櫚に適さないと等しく、かれらの議論にも適していない。さほど遠くまで行かなくとも、おそらくオレンジの木はここでは、イタリアにおけるほど容易に育たず、そのことは、当地において完全に同じものを見いだ*

せないようなもの考え方がイタリヤにはあるということを示している。物質界のすべての部分に見いだされる連鎖と相互依存の関係のために、植物において感じられる風土の差異は、頭脳にまで達して、そこに何らかの効果を及ぼすに相違ない」(Du Bos, *op. cit.*, II, pp. 156-157)。ただし、デュボスがその「自然因 les causes physiques」の概念によって説明しようとしているのは、美の文化的な相対性というよりも、美に適した風土とそうでない風土がある、という事実である。すなわち、美の分布は偏っているが、美そのものが相対的である、というわけではない。また、ここに見られる相対主義の要素が新旧論争の脈絡のなかから生まれたものであることも、銘記すべきである。

(9) A. Sophie, pp. 731-32. これは特に女性の顔の好みに関する問題提起で、テイドロは「正しい趣味と間違つた趣味とを見分け、証明することが可能」として議論を展開している。その内容は、第四章(その7)での議論の原型である。

(10) 中川久定訳、三五二―三六〇頁 DPV IV (《Encyclopédie II》), pp. 165-171; Vernière, pp. 428-435。その十二の論点の概略を記すならば、次の通りである。(1) 関係の不足とその過剰との境界が、ひとによって様々であること、(2) 不確定な関係と数値化される関係など、関係の種類が無数にあること、(3) 大きさの関係を本質的と見る場合があり(男、女、子供の美)、そのとき、個々のものは「大きな全体」としての自然のなかにおいて占める位置に照らして、その美しさが判定される。しかし、その「大きな全体」をどの程度に認識しているかによって、「大きさの尺度 *échelle*」が変化する、(4) われわれの個人的、もしくは集団的な性向や生活条件の様々(関心、情念、無知、慣習、気候など)による判断の多様性、(5) われわれは何でも自分の技能(art)と知識(connaissances)に結びつけようとするが、その才能と知識が人によって様々であること、(6) 精神(ame)の機能は諸観念を結合したり分離したりする加工操作にある。特に、その抽象作用(abstraction)は、具体的な対象を分解して、それを構成している多くの単純観念(idees simples)を抽出する。この単純観念を組み合わせることによって、未知の対象の描写を理解し、その美しさを判定することができるのだが、この単純観念のストックが、ひとによって様々であること、(7) (6)は感覚的对象のケースだったが、知的な存在(les êtres intellectuels)については、判断が一致するわけではない。何故なら、知的な存在は記号によって再現される他はないが、その記号の理解がひとによってまちまちだからである、(8) 対象の如何をとわず、われわれは自分の好悪が対象の性質にある完全性や欠陥に基づいていて、しかるべき感官と能力によって捉えているだけだと思っっているが、実はそれが教育や偏見の結果であること、(9) 同一の対象でも、それが引き起こす単純観念はひとにより、また同一人物でもときに異なる、われわれの感覚は絶えず変化している、(10) 偶然の出来事によって出来上がった観念連合(われわれが自由に主要観念から引き離すことのできない一群の偶然的観念(idees accidentelles)が判断を左右する、(11) 自然と人工の混合している対象(建築、庭園、服装など)の場合、形や色などに結びつく別種の観念連合がある、(12) 作者の名前による判断。

(11) DPV IV, p. 164; Vernière, p. 428 (中川訳、三五二頁)。

- (12) DPV IV, p. 171; Vernière, p. 435 (中川訳「三六〇—三六一頁」)。
- (13) DPV IV, p. 165; Vernière, p. 428 (中川訳「三五—一頁」)。
- (14) DPV IV, p. 171; Vernière, p. 435 (中川訳「三六一頁」)。なお DPV, p. 165 には“nos principes”という複数形が使われている。単数で使われた前者が「関係の知覚」を指すことは、文脈的にも、また理論の構造の点でも間違いない。それは p. 428 では「美の基礎 le fondement du beau」と言われている。それに対して複数形は、この項目「美」のなかで展開されてきた諸々の原理的考察を指すものと思われる。
- (15) 〈一説、あるいは一元説〉という曖昧な言い方をしたが、伝統的形而上学は一元説であるのに対して、アイドロの思想をそのように呼ぶことは不可能で、精々一説と名付けることができるだけであるように思われる。
- (16) 項目「美」において自らの美の定義を提出するに際して、アイドロは先ず秩序を求めるわれわれの思考能力の本性から論を起す。それ故、問題になるのは単なる関係ではなく「関係の觀念」である。これに対応する対象は、具体的な形ではしばらく語られることがない。それが最初に持ち出されるのは建築と音楽である (DPV IV, p. 157; Vernière, p. 419; 中川訳「三三—八九頁」)。
- (17) DPV IV, p. 158; Vernière, p. 420 (中川訳「三四〇頁」)。
- (18) 〈その2〉を見よ。また、項目「美」では、単体の美に対して「相関的な美 le beau relatif」(DPV IV, p. 158; Vernière, p. 420; 中川訳「三四〇頁」)と呼ばれているものを参照せよ。ただし、「相関的な美」の場合、二つ以上の対象を相関させるのは精神の働きだが、『絵画論』では、この関係の拡大を対象的世界の構成の問題として論じているところに、大きな特徴がある。これはアカデミスムを批判する論旨にとって不可欠のことだった。
- (19) DPV IV, p. 157; Vernière, p. 420 (中川訳「三三九頁」)。
- (20) A Sophie, p. 733.
- (21) *Ibid.*
- (22) ルヴァンテール版においてこの箇所につけられた脚注は、次のことを指摘している。即ち、ここに示された「有用性の反映としての美」という理論は、アイドロの処女作であるシャフツペリの自由訳「真価と美德についての試論 *Essai sur le mérite et la vertu*」(一七四五年)への回帰である。アイドロは、これが有用性に偏りすぎたことを修正して、項目「美」においては「関係の知覚」説を展開した。そのように考えるなら、この六二年の書翰及び『絵画論』における美を真善と関係づける説は、このような思想的試みを通して到達した完成点だった、と言っことができる。
- (23) そのものとテキストを訳すならば、次の通りである。「幾何学者が紙のうえに三つの点を記し、それぞれが距離の二乗に反比例する力で引き合うものと仮定し、三点の運動と軌跡を求めるとしよう。この問題を解決するならば、かれはそれを或るアカ

デミーの会合で報告するだろう。人びとは耳を傾け、その解決を或る論集のなかに収録することだろう。しかし、その論集の中で、それは他の沢山のものと同じり合い、忘れられ、それは世間においても学者仲間でも殆ど問題にならないだろう。だがもしも、この三点が自然の主要な三つの物体、一つは地球といい、他は月、三つ目は太陽という物体を表すことになる。と、三点の問題の解決は天体の法則となる。その幾何学者はニュートンという名をもつことになり、かれの記憶は人びとのあいだで永遠に生きつづけることであろう。だが、これら三点が三つの点にすぎなからうと、三つの天体を表そうと、精神の明敏さは同じである。だが、関心(面白さ)は全く別で、人びとの注目度(consideration)もまったく別なのである」(Réflexions sur De l'Esprit, 1758, DVP IX, p.306)。

(24) DPV IV, p.162, 164, Vernière, p.425, 427 (中川訳「三四七、三四九〜五〇頁」)。

(25) ところで三回くりかえされる sans doute は、次のパラグラフの冒頭の mais と対比されている。(「確かに(或いは「なるほど」)〜ではある、しかし……)」という構文である。

(26) メイの版本はこの文に疑問符をつけ、疑問文としているが、ヴェルニエールは感嘆符を用いて感嘆文としている。動詞を省いたこの構文「Quelle différence d'A B」は感嘆文に相応しいように思われる。

(27) ベルクソンは「物質と記憶」の第二章において、この二種類の記憶を区別している。

(28) A Sophie, p.731. ただし、ここでテイドロは「目をあげた瞬間から」、善悪、美醜などの判断を口にするようになる瞬間までの経験が本能をつくる、と言って、形成の時期を限定しているが、それは問題が普通に言う「本能」だからである。趣味に関しては、成長したあとともこの形成のプロセスが続いている、と考えるべきであろう。

(29) Diderot, *Œuvres Complètes*, t.VII, Le Club Français du Livre, 1970, p.599 (lettre à Sophie Volland, le 4 octobre 1767). この次に挙げる「断章」のアフォリズムにヴェルニエールの付けた脚注から、わたくしはこの書翰へと導かれた。そこには「一七六七年九月のシユアールとの会話」としてあって、出典が明記されていない(この会話が九月中のことと断定できるのかどうか、いくつもの出来事を報告しているこの手紙の内容から、わたくしはしかと読み取ることができない)。また、「断章」ではなくわれわれのテクストと関係づけるかぎり、ヴェルニエールの引用(「すべては経験的」という件)はやや不確である。また、本文中に引用した続きの部分についても紹介しておく。それは、二つ先のパラグラフで語られる(美德の実践に伴う快)というモチーフに関係している。すなわち、本文に引用した議論を踏まえてテイドロは、美しい行為の話を感じ動する理由は幾つもある、としてそれを枚挙する。それらは原則的に自らの利害関心(intérêt)に基づくものと考えられている。そのことは次の部分から分かる。「これらの利害関心によるあらゆる見方を別としても、われわれは秩序の概念、秩序を好む気持(goût)をもつていて、われわれはそれに抗しきれないし、それは有無を言わずにわれわれを引っ張ってゆく。そして、どんな美しい行為も何らかの犠牲なしには不可能であり、自らを犠牲にするひとに対してわれわれは称賛せずにはい

られない。われわれは自己犠牲を払うとき、それだけ一層快いことを行っているにすぎないのだが、善をなす……という利益のために、最も貴重な利益を放棄するひとを讀みたい気持ちになるのは当然である」(ibid.)。

(30) Diderot, "Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie pour servir de suite aux Salons", in Vernière, p. 752.

(31) フィリップ・ド・ラ・イール (Philippe de La Hire 1640-1718) フランスの天文学者にして幾何学者。コルベールのために、水準測量の大事業を行った(メイによる)。

(32) レオンハルト・オイラー (Leonhard Euler 1707-83) スイスの数学者で、『無限解析入門 Introductio in analysin infinitorum』(1748)、『微分法教程 Institutiones calculi differentialis』(1755)などの著者。エカテリーナ二世が即位すると、サンクト・ペテルブルクに居を定め、科学アカデミーの発展に尽力した(メイによる)。

(33) その書翰の関連箇所を訳せば次の如くである。「ミケランジェロは、ローマのサン・ピエトロ寺院のドームに与えることになる形を求めた。それは選びうる限りで最も美しい形のひとつだ。その優雅さ (elegance) はすべての人に感銘を与え、魅了している。幅は決まっていた。第一の問題は高さを決めることだった。建築家が高さを足したり減らしたり試行錯誤しているところが、見えるようだ。ついに、かれは求めていたものに出会い、これだ、と叫んだ。高さが決まると今度は、この高さとの幅に合わせて卵型の曲線を書かねばならなかった。どれほどまた試行錯誤をくりかえしたことだろう。どれほど、書いた線を消して、より丸みのある線、より平らかな線、よりふくらみの強い線を書き直し、ついに見つけたのだった、それによって建築物を完成させたあの線を。丁度しかるべきところで立ち止まることを、かれに教えたのは何だったのか。紙の上に次々と画いていった図形のなかで、あれよりもこれをよしとした理由は、何だったのだろうか。

わたしが思い出すのは、科学アカデミーの偉大な幾何学者であるド・ラ・イール氏が、イタリア旅行の途中ローマに着いたとき、すべてのひとと同じように、サン・ピエトロのドームの形の美しさに打たれた、という話だ。だが、かれの賛嘆の念はそれだけで終わりではなかった。かれはこのドームを形成している曲線を捉えたいと思った。そこで、それを計測させると、幾何学を使ってその特質を求めた。それが抵抗力最大の曲線であることを知ったときの、かれの驚きはいかばかりであったろう。ドームに最も美しく最も優雅な形を与えようとして、ミケランジェロが多くの試行錯誤の果てに見つけたのは、最大の抵抗力と堅固さを与えようとした場合に与えなければならない形だったのだよ。これについて二つの問いが示された。最大の抵抗力をもつ曲線が、ドームにおいて、丸天井において、何故、優雅さと美しさの曲線ともなるのだろうか。或るひとが言った、そんなことはわからない、本能の問題さ、と。——では本能とは何だろう。——ああ、そんなことは分かり切ったことだ。

これについて、わたしはこう言った。学校にいたころ、わんぱく坊主だったミケランジェロは、仲間たちと遊んでいた。とつくみあいをして、肩で押し合いをしているうちに、やがて、身体をどれ位傾ければ相手に対して最も強く立ち向かえるかを、

感じ取ったのだ。また、その人生において、何度も何度も、ぐらついているものを支え、最もよい支柱の角度を求める立場になったことがないなどは、考えられない。それに、本を何冊も重ねて、それがどれかはみ出して、放っておけば山がくずれしてしまうので、バランスをとるようにしなければならぬ、ということもあつた。こうしてかれば、ローマのサン・ピエトロのドームを、最大の抵抗力をもつ曲線に基づいて作るべきを学んでいたのだ、と」(A Sophie, pp. 751-752)。ここまでが、ミケランジェロのドームについての話題である。「支柱」のテーマが、ミケランジェロの話題の一部として考えられたことが、ここに示されている。続けて、その支柱の角度と風車の羽のねじれについての考察が示され、われわれのパラグラフの全体の原型が、そこに与えられている。それは次の如くである。

「崩れそうになっている壁がある。大工を呼びにやつてほしい。大工が支柱をつけたなら、ダランベルクカクレローを呼びにやつてほしい。そして、壁の傾いた角度を与えた上で、このいずれかの幾何学者に、最も強力な支柱の角度を出してくれるように頼んでごらん。そうすると、大工の角度と幾何学者の角度が同じになることが分かるだろう。」

風車の羽がよじれていて、もとの中心軸に対して角度がついていることに気付いたことがあるだろう。こうなっていないと回らないのだ。この角度は、そのとき羽が最もよく回るようになっていく。熟練と慣用が決めた角度を幾何学者が調べてみると、それがまさしく最高度の幾何学がやつてもよしとしたであろうものになっていることが分かるというのは、何故なのだろうか。一方にあるのは計算の問題で、他方にあるのは経験の問題だ。ところが、一方がきちんとなされるなら、他方と一致しないことなど、ありえないのだ」(ibid., pp. 732-733)。

(34) ここでは、オイラーやド・ラ・イールとアカデミーを結びつけて考えると、論旨が理解できなくなる。「驚嘆すべきオイラー le sublime Euler」ならいざ知らず、アカデミーの幾何学では捉えられない、と読まなければならない。そのアカデミーは、これらの卓越した数学者のアカデミーではなく、美術学校の意味と解すべきであろう。

(35) 原文は「par le seul intérêt bien entendu」(ここは文脈的に見て、《快を求めてするのはなく、純粹に無私の気持から善行をなす》)という意味でなければならぬ。従つて intérêt は「利益」のような意味ではありえない。そこで「或るひとのことをこのにかけること」というような意味の用法として理解するのがよい(現代の仏和辞典は、好意や同情などの訳語を挙げている)。また bien entendu は、普通は副詞句として「勿論」という意味で使われることが多いが、ここでは妥当しない。そこで「よく考えられた」という意味に理解する。初版のアカデミー・フランセーズの辞典は、entendu について intelligent (入たいてい) pratique, assorti, parfait en son genre (或る種のものについて) などの訳語を与えている。Intérêt は人でも物でもないが、構想の対象となるという点(この場合の「物」の同類を見る)がである。グッドマンの英訳は、「through a proper understanding of their own best interests」(p. 239) となっている。「bien entendu」の理解は同じだが、「intérêt」の解釈は異なる。かれの理解した意味に、わたくしはやや違和感を感じる。それに、かれは原文の intérêt が定冠詞つき単数であることを正

- しく捉えていないように思う(かれの英語に対応するのは“par ses propres intérêts bien entendus”ではないか)。
- (36) ホラチウス『詩学』四二九―三〇〇行目。ティドロの引用は不正確で、その原文と日本語訳を挙げるならば、次の如くである。…*stiliabit amicis / ex oculis rorem, saliet, tunder pede terram.* (「やましい日から涙を流してもみせるでしょう。おどり上って大地を足で踏みならしめするでしょう」)。久保正彰訳。なお、これは自作の詩を他人に見せた場合に、追従家ならばこういう反応をする。として言われていることであって、ティドロの趣旨とはやや異なる。
- (37) メイの底本については cf. May, p.351. そこに明記されているように、メイはゴータのテキストも見ている。では、バッセンゲとメイのいずれの言分が正しいのか。ゴータには二セットの「文藝通信」があることが確認されているが、『絵画論』の掲載されてくる一七六六年の号は一冊しかなく (cf. J. Schlobach, “Description de manuscrits inconnus de la CL”, in: *La Correspondance Littéraire de Grimm et de Meisier* (1754-1813), Klincksieck, 1976, p.123.)⁹ 従って、いずれか一方が正しいはずである。
- (38) 「判断力批判」第十三節。その表題は「純粹趣味判断は刺戟と感動とに依存しない」(大西克礼訳)となっている。
- (39) わたくしの未刊の学位論文『フランスを中心とする十八世紀美学史の研究』、第四章「幸福としての美的体験」。
- (40) DPVXIV, Hermann, p.180.
- (41) Le P. Pestré, “Bonheur (Morale)”, *Encyclopédie*, t.II, 1751, p.322a.
- (42) Lacombe, “Plaisir, délice, volupté (Synonym.)”, *Encyclopédie*, t.XII, 1765, p.689a.
- (43) 初等文法に属するのだが、*ibid.*では“le plus heureux”, “le meilleur….”と云う、いわゆる最上級の形が使われているが、二つのもの間の優劣を表しているのが、「より〜な方」という意味である。
- (44) “Article Génie”, *Vernière*, pp.9-17. けれどサン・ランベールの著作であることは、それが明らかにされた次第と共に、ヴェルニエール自身が解説している (*ibid.*, p.5-6)。¹⁰ これをティドロの『美学著作集』に収録する上で、支えとなった権威ある言葉として、ヴェルニエールは次のマイークマンの「ティドロの天才概念」の一節を引用している (H. Dieckmann, “Diderot’s conception of genius”, *Journal of the History of Ideas*, avril 1941, p.163)。¹¹ 項目天才の大部分はティドロ自身から構想を得たものか、或いはティドロが校閲したものであると、わたしはいまでも確信している。¹² なお、この項目は、桑原武夫訳編『ティドロ、ダランベール編『百科全書』——序論および代表項目』(岩波文庫、昭和四十六年)に、樋口謹一訳で収録されているが、著者としてタミラヴィルの名が挙げられている。これは、理解に苦しむ誤りで、解説のなかにその根拠として挙げられているジャック・ブルーストの『ティドロと百科全書』の立証も、サン・ランベールを著者としている。
- (45) *Vernière*, p.16; 樋口訳、三三二頁、及び *Vernière*, p.10; 樋口訳、三三六頁。
- (46) *Vernière*, p.16; 樋口訳、三三七頁。

- (47) Vernière, p. 19.
(48) Vernière, p. 8. 實は、ヴェルニエールはこれに加えて、一七七二年の論考「女性について」よりも以前ではありえない、と
しているが、こちらの方はその理由がよく理解できない。
(49) Vernière, p. 20.
(50) Vernière, p. 19.

(この研究は鹿島美術財団の研究助成をえてなされたものである。これを記し、同財団に謝意を表わす。)