

ディドロ『絵画論』

—— 訳と註解（その14） ——

佐々木 健 一

第六章 建築に関するわたくしの意見（下）

しかし、絵画もまた解決すべき同じ問題を提起するのではないか。誰が偉大な画家なのか。ラファエロ、すなわち君がイタリアへ探しに行きながら、誰かが袖を引いてこれだよと言ってくれなければ、気付かずにその前を通り過ぎてしまうラファエロなのか。それともレンブラント、ティツィアーノ、ルーベンス、ファン・ダイクや、遠くからでも君に訴えかけてきて、目を離すことができなくなるほどに強力で顕著な自然の模倣によって君を捉えてしまうような他の偉大な色彩画家なのか。

厳密なプロポーションと、大きさの効果の点で比較された建築の二つの様式、すなわちギリシア・ローマの古典的建築とバロック的（もしくはゴシック³⁴）な建築との対比が、アナロジを介して絵画に適用される。絵画における古典的なものを代表するのがラファエロであり、バロック的なものは、レンブラント、ティツィアーノ、ルーベンス、ファン・ダイクなど「色彩派（coloristes）」によって代表される。前者が気付かずにその前を通り過ぎるような効果の希薄さの特徴とするのに対して、後者は遠くからでも目を引くその効果の強さを特色とする。

「色彩派」という用語は、直ちに十七世紀末にアカデミーで展開されたデッサン派と色彩派の論争を想起させる。絵画において、新旧論争上の近代派に相当する色彩派の代表的な論客であったロジェ・ド・ピールが、当初

(二六八一年)、ルーベンスの絵画原理を称揚しようとした際にも、数人の画家とあわせ、やはり特にラファエロとの対比によって、その価値を強調するという戦略を取った⁽³⁵⁾。その場合、ラファエロは誰もが絵画における第一の巨匠として認める画家として取り上げられていた、と思われる。そしてその対比はデッサンや色彩など「絵画の部分」に従ってなされていたが、議論の全体の基調はルーベンスがいかに優れているかを強調することに置かれていて、そこで取り上げられた画家のそれぞれの長所を、言い換えれば個性を公平に明らかにする、ということは二の次であった。この戦略的な姿勢を抑えて、多くの画家をその個性において客観的に評価するという意図に徹したのが、一七〇八年の著作『絵画原理論講義』の巻末に置かれた有名な「画家たちの採点表 (Balance des peintres)」である⁽³⁶⁾。この表において、デッサンと色彩について、デイドロの取り上げている画家たちの評価を参照してみるならば、次のようになる。先ずラファエロはデッサンが十八点(二十点満点)で、これはかれのなかでは「表情」の十八点と同点で、「コンポジション」の十七点がそれに続く。そこに対して「色彩」は十二点で、かれのなかでは弱点と見なされていることが判る。また、表全体のなかでデッサンの点を比較すると、かれの十八点が最高得点で、これに続く十七点はミケランジェロ、プッサンなど数人に与えられている。他方、色彩について見れば、最高の十八点はティツィアーノとジョルジョーネに与えられ、デイドロの挙げたルーベンス、レンブラント、ファン・ダイクはいずれも十七点と評価されている。逆にかれらのデッサンに関する評価を見ると、ティツィアーノ十五点、ルーベンス十三点、ファン・ダイク十点、レンブラントは何と六点となっている。

以上の点から見て、二つのことを結論することができるであろう。第一は、デイドロが、自らの経験や好みによって名前の選別をしたところがあるにしても(例えば、ジョルジョーネを挙げていないこと⁽³⁷⁾)、おそらくはド・ピールの「採点表」を参照し、それに準拠して画家の類別を行っていたのではないか、ということである。そして第二に、ここで語られている対比が、ラファエロⅡ古典派Ⅱデッサン派に対するレンブラント他Ⅱゴチック派Ⅱ色

彩派という性格において理解されている、と思われることである。この『絵画論』全体を先ず「デッサン」の章から始めて、古典的な原理を尊重する姿勢を見せたデイドロであるが、ここに到って自らの好みを明瞭に語っている。それは「効果」の点から見て、色彩が顕著な力をもっている、ということである。

更につけ加えておくべきことが二つある。先ず第一に、ここで示されている色彩の効果については、本書のなかで既に語られていた、ということである。それは、建築についての考察につれて偶然に思い到った、ということではない。建築とのアナロジーは、現象の根深さをかれに教え、絵画における色彩の効果についての確信を深めさせたではあるうが、発見をもたらしたわけではない。第2章「色彩についての愚考」のなかで、かれは次のように言っていた。

絵画にあつて、真実の色彩はどひとに訴えかける力のあるものはない。色彩は学のあるひとにもないひとにも等しく語りかけるからである。半可通位では、デッサン、表情、構図の傑作を前にしても、立ち止まることなく通りすぎてしまうであらう。しかし、目が色彩コロリスト画家を看過したためしはない（六〇―六二行目。《その3》一八頁）（38）。

もう一点は、ここでの対比にもかかわらず、ラファエロはデイドロにとつて「比較のモデル」⁽³⁹⁾となる傑出した巨匠であることに変わりがなかった、ということである。ここで色彩派の一人として挙げられているティツィアーノと並べて言及されている例としては、『俳優についての逆説』のなかの一節がある。

ティツィアーノのダナエは肖像である。彼女の寢床の下に置かれたアムールは理想的（観念的）である。チエ

ール氏のギャラリーからエカテリーナ二世のそれに移ったラファエロのタブロー⁽⁴⁰⁾のなかでは、聖ジョゼフは普通の本性のものである。処女マリアは現実の美しい女性である。これに対して子供のイエスは理想的（観念的）である⁽⁴¹⁾。

『俳優についての逆説』は一七六九年末頃着手され、完成までに約十年ほどを要した著作で⁽⁴²⁾、この個所では所謂「理想的モデル」の概念が論じられている。写真に対するこの概念が最初に提起されるのは「一七六七年のサロン」の序文においてのことであるが⁽⁴³⁾、その冒頭にも興味深い発言がある。

ラファエロ、カラッチ兄弟、ティツィアーノあるいはその他の画家から借りた配列（*ordonnance*）、事件（*incident*）、人物、頭部、性格、表情があれば、わたしはすぐに剽窃を見破り、君「グリム」にそれを告発するだろう⁽⁴⁴⁾。

つまり、ラファエロもティツィアーノもよく知っている、ということであり、いずれにおいてもラファエロを低く見る態度はみとめられない⁽⁴⁵⁾。このことは、デイドロのラファエロ評価について、そしてひいてはこの個所の趣旨について疑問を投げかけるであろうが、先へ進もう。ラファエロの話題は続いている。

ラファエロの描いた女性のただの一人にでも街で出会えば、彼女はすぐにわれわれの歩みを止めさせることであろう。われわれはこの上なく深い賛嘆の思いにおちいり、立ち去ってゆくその足取りからも離れられなくなって、姿を見失うまでそのあとをついてゆくことであろう。画家の画布の上には、そうした人物が二人、三人、四人といて、彼

女たちは、同じように美しい性格の一群の男性像に囲まれている。そして全体として、この上なく大きく単純で真実な画法フニエルによって、並外れた関心をひく物語を作り上げている。しかも何もわたしに訴えかけてこないし、何も語りかけてくることもなく、何もわたしを立ち止まらせることはないのである。誰かがそれを観るように言ってくれるか、肩をつついてくれなければならない。ところが、学のあるひともないひとも、老いも若きも(46)、テニールスの乱痴気騒ぎの図(47)の方へは、言われなくとも殺到するのである。ラファエロに対しては、敢えてこう言ってやりたい、「これらはなすべきことだった、しかし他のことも忘れてはならなかった(48)」と。わたしは敢えて言いたい、おそらくラファエロほど偉大な詩人はいなかった。しかし、より偉大な画家はと、わたしは問う。だがその前に、まず絵画をきちんと定義することから始めなければなるまい。

この節は幾つかの問題を提起する。その中心にあるのは、ラファエロにおけるモデルの魅力と絵画としての効果との間のギャップ、或いは現実と藝術との差異の問題である。ラファエロに描かれた実在の女性は非常に魅力的で、直ちに見る者の目を捉える。それは気付かずにその前を通り過ぎるようなラファエロの絵のなかの彼女とは、大いに異なる。しかも、ラファエロの画面には、そのような女性が何人も描かれ、彼女たちを囲む脇役の男性たちも、「同じように美しい性格 (un aussi beau caractère)」をしていて、全体は「関心をひく物語 (action intéressante)」を構成している。「関心をひく」はデイドロを含むこの時代の論者たちの共有していた術語であり、かれらの美学の基調を決定していた価値概念の一つとすることができ(49)。また、技法としての「大きく単純で真実な画法」も肯定的な価値評価を含む概念である。この表現の核となっているのは「大きな画法 (la manière grande)」で、これについては次のように定義され、或いは説明される(前半はペルネティ Dom Pernety の辞典、後半はブクダルの補足である)(50)。

大きな画法とは、ひとが強く (forte) 画法とか目立つ (ressentie) 画法と呼んでいるものと、ほぼ等しい。それは輪郭を自然におけるよりもやや強調し、自然の欠点を修正する。それはすべての人物像に高貴、優美、偉大の性格を与え、この性格がひとを喜ばせ、魅了し、その魂を奪う。——大きな画法は、今日美術史家たちによってルネッサンス期、バロック的古典主義の時期、バロック期と呼ばれている時期の特徴をなすあらゆる藝術的傾向に適用される。大きな画法は、大きな趣味 (grand goût) の同義語である。

ここから容易に理解されるように、「大きな画法」は歴史画に関係し、四十年代末に始まったアカデミーにおける歴史画復興の運動と結びついた概念である。ブッシェに代表されるロココ的な放蕩の絵画に強く反撥したディドロは、原則においてこの運動に賛同していた⁽⁵⁾。このように、この概念もよい意味で使われていることは明らかであるから、ラファエロの画面構成についてここで枚挙されている事柄はすべて、そのタブローを魅力的なものとするはずのものである。それにもかかわらず、かれの絵は何故すぐに人目を引く効果に欠けるのか。

人目を引く魅力もしくは効果という面でのラファエロの絵の欠点については、このパラグラフの末尾に説明の糸口が与えられている。ラファエロの絵は「なすべきこと」を実現している。しかし、効果的な絵画のためには「忘れてはならない他のこと」がある、とディドロは考えている。それは何なのか。ここでラファエロと対比され、効果の点で確かな事例として、「テニールスの乱痴気騒ぎの図」が挙げられている。テニールスにあつてラファエロにないものは何か。念のためにド・ピールの採点表を参照してみよう。テニールスにかれの与えた評価は、コンボジションが十五点、デッサンが十二点、色彩が十三点、表情が六点で、ラファエロに勝っているのは色彩だけで、それも一点の差に過ぎない。そして、色彩だけを問題にするならば、テニールスの十三点は決して傑出したものではない。テニールスに対する評価は、ド・ピールの意見に基づくものではなくディドロ独自のものと見なければなら

ない。事実かれはテニールスを非常に高く評価していた⁽⁵²⁾。本書第三章「明暗法」のなかの「強調子の部分 (repoussoirs)」を批判する個所で、デイドロは「テニールスには、こんなものとは別の魔術があった」(一二三行目、《その5》一一頁)と言っていた。「魔術」は最高の褒め言葉で、デイドロはこれをシャルダンやヴェルネに適用していた⁽⁵³⁾。シャルダンに関する記述を見れば、それは、観る者を「殆ど本能的に立ち止ま」らせ、イリュージョンのなかに取り込む力として理解されている、と思われる⁽⁵⁴⁾。効果においては明証的だが、分析することはできない。だからこそ「魔術」なのである。ド・ピールのように要素に分析したときには逃げてしまう総合的な効果、と言うことができる。

効果の上でのラファエロとテニールスとのこの違いは、デイドロのテキストの最後の部分で、詩と絵画の違いと見なされている。勿論、隠喩的な意味での詩と絵画が問題なのである。デイドロは「魔術」を絵画の特質として語ろうとしているように思われる。しかしそのためには「絵画」の定義が必要であると考えて、断定を避けている。しかし、この思想は理解しがたいものではない。この時代において、作品世界のなかに引き込むイリュージョンの藝術の典型が絵画と見られていた以上⁽⁵⁵⁾、イリュージョンの魔術は絵画のものである。これに対して、ラファエロの藝術の精髓をデイドロは詩的なものと見なし、これについては断定していた。では、ここで言う「詩」とは何か。われわれのテキストにおいて、「詩」は理解の難しい概念である。これまでのところ、これを物語の契機を中心において理解しようとしてきた(《その8》八、一一―一二頁、《その11》二二―二三頁、《その12》一―二頁など)。しかし、第五章「構成」には、これを「才気」や「想像力」と並べて、精神的な創造力の意味を込めて使っていると思われる用例があった(二七七行目。《その12》一五―一六頁参照)。そして、やがて「一七六七年のサロン」では、「詩的」の概念は崇高なものを指し、その霊的な高揚の効果を指して用いられるようになる⁽⁵⁶⁾。では、われわれのテキストの個所では、それはいかなる意味か。ここでは、否定的な概念ではないものの、ラファエ

口の足りないところが強調された文脈においてその藝術を指して使われているのであるから、『六七七年のサロン』におけるような、最高の価値概念ではありえない。詩についてのこのやや否定的なニュアンスを込めた言葉は、ラファエロに対する批判的な口吻とともに、グリムを困惑させた。『文藝通信』に掲載されたとき、編集者であるグリムは次のような注をつけ加えた。

わたしは小前提を否定する。わたしは、ドニ・デイドロとわたしが、ラファエロの絵の前を、気付かずに通り過ぎたことがある、ということ否定する。わたしは、ヴェルサイユの『聖家族』のままで立ち止まるために、誰かに肩を叩いてもらったことがある、ということ否定する。わたしは、決してそこから目を離すことができず、それを絶えず目の前においておくために、エデリンク⁽⁵⁷⁾が作った版画のなかで、見つけることのできた最も美しい刷りを買う羽目になった、ということを主張する。確かに、ラファエロが崇高な詩人であるのと同じく偉大な色彩画家であったなら、と思う。しかし、一体いつから、詩はドニ・デイドロに訴えかけ、かれを立ち止まらせることをやめてしまったのか。絵画をどのように定義しようとも、そのなかに本質的なものとして詩を書き込まなければならぬであろう。われわれは、ファン・ホイスン⁽⁵⁸⁾の描く一輪の花、一個の梨のなかにまで、詩を要求する。何故なら、そこに詩的な様相がないならば、何のためにそれを描くのであろうか。花や果実の画家もまた、歴史画家と同じように、興のないものであったり熱気のあるものであったりしうる。

冒頭にある「小前提 (la mineure)」が何を指すのか、要領をえないが、一般命題を指す大前提に対して、個別的事例を指すものと考えれば、この文脈では意味は通じる。全体としては、グリムが「ラファエロには詩があり、それゆえに、直ちに観る者の目を捉える」と主張していることは明らかである。その「詩」の概念もまた明瞭であ

る。それは絵画における本質的な要件であり、「熱気のある (chaud)」こと、言い換えればひとの心を引きつけ画面のなかに引き込むような特質を指している。そして、グリムの言葉には、「詩については同じ考えだったはずではないか」という口吻が感じられる。

グリムの反応はもつともであり、これだけを取り出したならば、デイドロもこの言葉に同意するのではないかと思われる⁽⁵⁹⁾。だとすれば、ここでデイドロは、グリムが考えているその先において、一層精緻な区別をたて、それを誇張した言葉で語っている、と見るべきではないのか。そしてその際、デイドロ自身は明瞭に意識してはいなかったにしても、かれの用いる「詩」という言葉が両義的である、あるいはその意味の広がりによって二つの極があると想定することが、そのテクストの現実とよく調和するように思われる。一方の極は「物語的なもの」であり、他方の極は「想像力の豊かさ」である。ここでは、価値に関して限定的な意味で「詩」という言葉を用いているのであるから、物語の藝術という意味に理解することの方が適切であろう。文脈的にも歴史画の契機（「関心を引く物語 action」）が語られていた。この物語性は、分析も記述も可能な知的性格と見なすことができる。われわれの文脈では、テニールスに関して、その絵が「学のあるひとでもないひと、老いも若きも」ただちに捉える、と言われていることを考え併せることが重要である。少なくともこの個所では、「絵画」は知性や知識を要求しない直接的効果において考えられており、それと対比された「詩」には知的な専門性が結び付けられているように思われる。

もう一つの問題。建築は本来適合の無限の多様性以外の法則を認めるべきものではないから、尺度、モジュールに従属させることによって、ひとは建築を貧しいものにした。そうだとすれば、絵画や彫刻、デッサンから生まれたすべての藝術についてもまた、全身の姿を頭部の高さに、頭部を鼻の長さに従属させたならば⁽⁶⁰⁾、これを貧しいものにする事になってしまったのではないか。境遇や性格、情念、身体組織についての学問を、物差しとコンパスの瑣末

な問題にってしまったのではないか。地球上のどこでもよい、一人のひとの全身の姿とは言わない、その姿のなかの最小の部分、一枚の爪でよい、藝術家が厳密に模倣することのできるようなものがあるなら、見せてもらいたい。だが、生まれつきの不具を別として、ただ日常の機能によつて必然的に起こされた変形だけを問題にするならば、その姿を再現する際にプロポーションの厳密さに従うことができるのは、神々と未開人だけしかないのではなからうか。

これに次ぐのは英雄たち、司祭たち、官吏たちだが、その厳格さにおいて劣る。それ以下の階級においては、最も稀な個人、すなわちその身分を最もよく表している個人を選び、かれの特徴をなしているあらゆる身体的な歪みに従うことが必要である。その像が崇高なものとなるのは、そこにわたしがプロポーションの厳密さをみとめる場合ではなく、逆によく結び合った、そして確かに必然的な変形のシステムをそこに見る場合のことであらう。

何に対して「もう一つの問題 (Autre question)」と言っているのか。二つの可能性が考えられる。第一は四九行目にあつた「或る解決すべき小さな問題」(《その13》一七頁) に対するという可能性、第二は九二行目の絵画の「同じ問題」に対して「もう一つ」という可能性である。この二つの「問題」はプロポーションと大きさの効果に関するという点で同一のもののだが、最初は建築、第二のものは建築からのアナロジーとして指定された絵画上の問題である。いまわれわれが対象としているパラグラフは、やはり建築と絵画がプロポーションの点で関係づけて論じられているが、その主題はもはや大きさの効果ではない。その意味で、四九行目から始まった問題に対して「もう一つの問題」が、ここで新たに提起されている、と見るべきであらう。

ではその主題は何か。結論を先に言うならば、それは「適合」とプロポーションの関係である、と考えられる。それは四五〜四八行目の議論の蒸し返し、あるいは絵画への適用と言うことができる。このパラグラフの冒頭に示された「建築は本来適合の無限の多様性以外の法則を認めるべきものではない」という断定は、この先行個所にお

ける主張と同じものと見られる。特にわれわれが参照したブロンデルの言葉（「適合は建築術の第一の原理」。《その13》一六頁）と符合することに注目しよう。「適合」とは、建築の様々な限定（大きさ、配置、間取り、「性格」など）を、その用途に符合させることである。言い換えれば、建築をその文脈に従って変化させること（「無限の多様性」）である。それに対比されたプロポジションもしくは「尺度、モジュール」とは、建築をその文脈とは無関係に一元的な比率に従わせることを指している、と考えられる。

それは建築の問題である。しかし、この節での主題は人体のプロポジションとその変形である。ここでも「プロポジション」は、一律の理想的数値を指している。そのような「プロポジション」を保っているのは、「神々、未開人、英雄、司祭、官吏」らに過ぎない。すなわち、労苦を伴うような生活臭のない人物たちだけである。普通に生活している人びとにあつては、純粋なプロポジションは保たれない。そのくずれは、まさにかれの境遇の表現である。この思想そのものは、第四章で「表情」に関して述べられていたことの、繰り返しである。そこでは、例えば「どの生活状態にも、それぞれ固有の性格とその表情とがある」（五六行目。《その7》一五頁）と言われている。ここでの「プロポジション」の原理は、第四章では、「俳優や踊りの師匠の言う優美さ」（一一二行目。《その8》四頁）と言われていたものと符合する。デイドロが、境遇との適合、像の生活感を求めていることは、言うまでもない。「よく結び合った、そして確かに必然的な変形のシステム」は、第一章で失明した女性の例を以て語られていた自然のシステム性の議論（三行目以下、特に一九〜二〇行目を見よ。《その1》一六〜二二頁）の繰り返しである。

と言うのも、自然のなかでは一切が連鎖を以てつながっているその次第を、もしもわれわれが十分に認識するならば、シンメトリーを旨とするすべての約束事はどうなるであろう。せぐつは頭のとっぺんから足の爪先までせぐつで

ある。この上なく瑣末な局部的欠陥も、その肉体／物体の全体へとあまねく影響を及ぼす。この影響は目につかなくなることもある。しかし、だからと言って、それだけ現実のものでなくなるわけではない。規則や作物のうちには、ただ怠惰、無経験、無知、そして目の悪さの故で、われわれが承認しているものが、どれほどあることか。

前段については第四章の議論の繰り返しをみとめることができたが、この段落の議論は完全に第一章で呈示された思想の要約的な再現である。デッサンをとりあげた第一章の指導的な理念は、厳密な自然模倣であり、その批判対象はアカデミズムとその実体であるマニエールであった。せぐつの例はその九―一二行目に語られていた（《その1》一九頁）。デッサンが写し取るのは自然のなかの見えているところだけであるが、デイドロは「総体と全体に心を配る」こと、「君のデッサンが描写している対象の部分の中に、見えない部分との適切な照応関係のすべてを上手く見せる」ことを要求する（一二―一三行目）。《その2》二六頁）。自然とはそのような「連鎖」と「照応関係」の織りなすシステムだからである。自然模倣である藝術は、アカデミーの約束事ではなく、自然のこの原理こそ尊重し、それに従わなければならない。

ここまで読んできて、われわれはこの最後の章の真の主題が判った、という思いがする。冒頭でデイドロは、ここでの主題が二つある、ということ語っていた。一つは「建築がなければ絵画も彫刻もない」ということ、もう一つは「自然を模倣するこの二つの藝術がその起源と進歩とを得てきたのが、この空の下にはいかなる模範もない藝術からである」ということを、それぞれ明らかにすることである（五―六行目）。すなわち、『絵画論』のなかの建築に関するこの章は、絵画の建築に対する、歴史上及び原理上の依存関係を証明しようとしている、というのであった。歴史上の依存関係（起源と進歩の両面における）は主題として明確である。これに対して原理上のそれは、デッサンという共通因子と、そのデッサンの能力を支える「プロポジションについての精妙な感覚」のなか

に求められた（四〇―四一行目）。歴史上の依存関係は、『絵画論』にとって必須の論題ではない。精々補足的に注記されるべき事実というだけのことであろう。原理上の依存関係の方がずっと重要だが、そこで問題とされるデッサンとプロポジションにしても、純粹な絵画論の文脈において論ずることのできないものではない。事実、デイドロはこれを第一章において論じていた。ここに來て何故、建築を持ち出す必要があったのか。右に示した二つの主題について基本的なことを述べたあとで、デイドロは二つの考察を補足の形で呈示した。一つはプロポジションの効果、より限定して言うならば、一律のプロポジションに従った場合には全体が小さく見えるという事実、もう一つは、これに対するとおりの無限の適合の態度であり、それに関連して、自然の一体性である。無限の適合とは自然の一体性に即応することであり、これは「精妙なプロポジションの感覚」に通じている（これは言うまでもなく、一律のプロポジションとは正反対のものである）。第一の問題については、「色彩画家」の立場が主張されていたが、色彩は第二章の主題であつた（デイドロにおいて、色彩が明暗法と密接に關係付けられていたことも考え併せよう。明暗法は第三章とその続編の主題である）。また、自然の一体性やそれに基づくデッサンという思想は第一章だけでなく、第四章（コンポジション）や第五章（表情）をも支配する基本的理念であつた。つまり、このようにしてデイドロは、本書の要約を行つてことになる。論点を枚挙するような要約ではないが、最も重要な思想を繰返すという形で要約である。これこそが、本章の眞の主題であつたのではないか。言い換えれば、デイドロは建築という素材を取り上げることによって、本書における自らの最も基本的な思想を要約することができる考えた。では、何故建築なのか。

先ず、絵画の建築に対する歴史的な依存關係は、絵画の文化的な位置を規定する。すなわち『絵画論』全体の場所を明らかにすることになる（ダランベールの書いた『百科全書』序文に示された学問（藝術を含む）の体系に対する知的関心を考え併せよう）。しかしそれだけではない。絵画が建築に包摂され依存している、という事実的

関係は、絵画論におけるデイドロの思想の最も基底的な部分を支えることになる。第一に、美的効果について建築は、色彩の美学の正しさの証となる。そして第二は、デッサンと精妙なプロポーションに関する、建築の或る意味での範例性ということである。建築においてもデッサンが基本になるというデイドロの主張は、建築の絵画への一面での従属を語っているように見える。建築は厳密な「適合」を以てその原理とする藝術である。それは、単一のプロポーションやモジュールを適用することとは異なり、個々の部分において、様々な次元における適合を考慮しなければならない、という意味である。この厳密な適合は、自然の構造としてのシステム性とアナロジカルなものであり、それらを捉える精妙な感覚はいずれの藝術においても等しい。建築における「プロポーションの精妙な感覚」も絵画におけるデッサンに求められる目も根本は一つだ、ということである。しかし、その際、一点において建築の範例性をみとめることができるように思われる。すなわち、その抽象性である。絵画は自然を模倣するが、建築にはこの意味でのモデルはない。絵画におけるデッサンは、当然、個々の自然対象の外観を写し取ることに努めるものである。しかし、外観を見ているだけでは、厳密な自然模倣に到達することは難しい。なすべきことは、目に見える外観を、目に見えない隠れた自然のシステムの現象として、再現することである。つまり、デッサンの修練としての観察は、自然対象の表面に止まることなく、そのシステムとしての構造そのものを捉えなければならぬ。言い換えれば、画家の目は建築の抽象性のレベルに達しなければならないのである。このような意味において、デイドロは自らの絵画論の最も核心的な部分を要約するために、建築を引き合いに出す、という手法をとることにした。この解釈が正しいかどうかは、以下の残された部分によって検証されるべきことである。これが正しければ、以下の部分（本章は二つのパラグラフを残すだけだが、短い補足の章がある）においては、かれの絵画論における最も本質的な事柄が語られるはずである。先へ進むことにしよう。

次いで、われわれの出発点である絵画に戻るならば、絶えず、ホラチウスの規則を思い起こすことにしよう。

画家と詩人には

何でも敢えて試みるのがいつも、等しく許されてきた。

それもしかし、優しいことに残忍なことを結び付けたり、また

蛇を鳥と取り合わせたりしないようにして、のことである⁽⁶¹⁾。

130 すなわち、高名なるルーベンスよ、君は何でも好きなことをイメージし、描いてよい。ただし、分娩室のなかに黄道十二宮図や人馬宮図などが見られることがないようにして、の話である。君はそれが何であるかを知っているのだろうか。鳥と取り合わされた蛇である。

G・メイはこのパラグラフがデュボスに準拠していることを指摘している。すなわち、第一部第二十四章のアレゴリカルな構図を批判する文脈において、デュボスはこのホラチウスの詩句（右の引用の後半の二行）を引用し、ルーベンスのマリー・ド・メデイシス連作、特にこの『ルイ十三世の誕生』を取り上げて批判している⁽⁶²⁾。両者において批判の対象としているものが異なっており、この小さな差異がデイドロの論点を際立たせてくれる。デュボスを取り上げているのは、「守護霊 le Génie やその他のアレゴリカルな人物」であり、それを女王の出産に立ち会った現実の女性たちに置き換えることを求めている。彼女たちの喜びや嫉妬などの反応を描くことの方が面白い、というのである。これに対してデイドロは、アレゴリカルな人物ではなく⁽⁶³⁾、「黄道十二宮図や人馬宮図など」を取り上げて、こうしたものが分娩室にあるのは不釣り合いである、と論じている。これもレアリスムの精神に立つ

批判だが、論点は非常に異なっている。デイドロが問題にしているのは「適合」である。取り上げられた事例はやや皮相なものだが、絵画における建築的な原理としての適合に則したものであることは、間違いない。

135 もしも君がアンリ大王の神化の図を描こうとするのであれば、頭を揚げたまえ。君の豊かで熱い天才が与えてくれる限りのアレゴリカルな人物像を、敢然として(64)、画面に投げ込み、描写し、積み重ねるがよい。わたしもそれをみとめる。しかし君が描いたのが、街の下着の縫い子(65)の肖像ならば、「そこに画き添えてよいのは」カウンター、数

140 枚の広げた布、一本の物差し、傍らの数人の若い見習い、籠に入ったカナリア、これで全部である。しかし、君はこの縫い子をヘーベ(66)に変えることを思いついたのかね。結構、どうぞやって下さい、反対はしない。そうなれば、彼女の周りに、鷺を伴ったジュピテルや、バラス、ウェヌス、ヘラクレス、そしてホメロスとウエルギリウスに出てくるすべての神々を見出しでも、不快には思わないであろう。それはもはや小市民の女の店先ではなく、神々の集会、オリュンポスということになる。わたしはそれでかまわない、全体が一つになっていさえするならば。

つまり、何を書くにしても、単一かつまとまりのあるものとせよ(67)。

同じ論旨の続きで、『アンリ四世神化』もまたマリイ・ド・メデシス連作のなかの一点である。デイドロはアレゴリーそのものを否定しているわけではない。この点はデュボスと異なるところである。デュボスは、神話やアレゴリーの世界が消えてしまった現代の出来事を描くときにこれを用いることを否定している(68)。これに対して、アンリ四世を描いても、それが「神化」の図であるならば、言い換えればそのジャンルに適合するならば、デイドロはアレゴリーを認める。問題はあくまで適合であり、それがここでは一なるものという観念で語られている。

この最後の二つのパラグラフは「適合」の適用として画面の統一を語っていることになる。これは、建築論を絵画論に援用するという方針を外れていない。しかし、本章の主題が「建築を引き合いに出すことによって絵画の最も本質的な点を要約することにある」、という見方からすれば、この主題は物足りない。特に観察とプロポーションの感覚が建築の抽象性にまで高まらなければならない、ということをも右に指摘したが、このような原理的な考察がここには欠けている。この点についてわたくしは、この後に続く「補足」を、この議論の一部分として考えるべきである、と考える。すなわち、本来は一体の議論として構想されていながら、何らかの事情（その号の紙幅の制約、或いはデイドロが以下の部分を締切までに完成することができなかった、など）によって、分けて公表された、ということである。この点については、次回の検討に委ねたい。

形の上では章の終わりであるから、いつものように、この章全体の分節を吟味しておくことにする。行数とパラグラフの番号（丸つき数字）を用いるのもいつもの通りである。

一 主題の設定	一七行
建築への絵画の依存	①
二 建築からの絵画の発生と発展	八〇四四行
1 絵画不在の状態	② ④
2 巨大建造物の発生	⑤ ⑦
3 絵画の誕生	⑧ ⑬
4 建築の絵画への依存（デッサン）	⑭

三 建築の原理

四五～四八行

適合他。天才とオーダー

⑮—⑯

四 二つの問題（その1—プロポーションと効果）

四九～一〇七行

1 サン・ピエトロ寺院

⑰—⑱

2 プロポーションと効果（古典とゴシック）

⑲—⑳

3 絵画における同じ問題（ラファエロと色彩画家／現実）

㉘—㉙

五 二つの問題（その2—適合対尺度）

一〇八～一四〇行

1 単一尺度による貧困と歪曲

⑳

2 自然のシステム性

㉑

3 絵画における適合

㉒—㉓

註

(34)

「バロック」は言うまでもなく、現代の用語を適用したものである。この語は「歪んだ真珠」や「奇妙な不規則さ」の意味では十八世紀においても用いられていたが（それぞれの初出は一五三二年と一七〇一年）、建築の様式名としては一七八八年（ただし「奇妙な」の意味が強く、近代的な意味では一九二二年）、絵画では一九〇〇年が初出だった（「プチ・ロベール辞典」による）。『百科全書』にその項目はない。それに対して「ゴシック」の方は項目が立てられており、その記述内容も、単なる蔑称とは異なる様式概念の性格を示している（蔑称としてのこの単語の使用例としては、ボワローの『詩学』（一六七四年）の第二の歌二行目を挙げることができる）。「ゴシック（GOTHIQUE, adj. (*Hist.mod.*）」の項目（t.7, 1757, 749a-b）は署名がなく、大きく分けて《ゴチック書体》と《ゴチック建築》の二つの部分よりなっている。われわれに関係するのは、勿論、後者のみである。その全体が情報の寄せ集めによるもので、最初の四つのパラグラフは主として「建築」の項目（「Architecture», t.1, 1751, 617a-18b, ブロンデル著）に準拠して書かれたと思われる。また最初の短い定義的なパラグラフには、「建築」の他に「オーダー」の項目を参照するように指示があるが、この項目（「Ordre (Archit.)», t.11, 1765, 609b-11b.

ジョークル著)がこの時点で用意されていたかどうかは分らない(そのなかの「ゴチック式オーダー」はわずか六行のものだが、「ゴチック」のなかの定義に相当する規定とはば符合する言葉が、そこには見出される。612a)。また、五つ目のパラグラフの末尾にはフェヌロンの書名が挙げられているが、それは当のパラグラフがかれの著作からの抜き書きであることを示している。そのあとに円柱に関する短い二つのパラグラフが置かれているが、ここでは、フェヌロンの抜き書きまでの部分を取り上げる。先ず最初の二つは次の如くである。

「ゴチック建築とは、古代建築のプロポーションや性格からへだたった建築を言う。「建築」と「オーダー」の項目を見よ。／ゴチック建築はしばしば非常に堅固、非常に重量感があり、非常にどっしりしている。逆に極度に細身に繊細、かつ豊かなこともある。その主要な性格は、趣味にも正確さ(justesse)にも欠ける装飾がふんだんに施されていることにある」(*Encyclopédie*, t. VII, 1757, p. 749a)。

冒頭で、ゴチックが古代ギリシアの様式の対極に置かれるものであることが、明瞭に語られている(上記のジョークルの項目では、「性格」の代わりに「装飾」の語が用いられているだけで、他の部分は同じ)。デイドロの概念はこの理解と一致するものであることが判る(これを歴史的様式概念ではなく、類型的な様式概念へと一般化して考えるならば、今日の「パロック」に近いものとなる)。第二パラグラフはこれに続く二つのパラグラフとともに、ブロンデルの「建築」の項目に準拠したと思われるが(相当箇所は617d)、記述そのものはこの「ゴチック」の項目の方が数等明瞭で、整理が行き届いている。右に訳した部分では、「ゴチック」が二つの殆ど正反対の様式に対して用いられる概念であること、そしてその共通性は装飾過多にあることが示されている。このうち、「非常に堅固、重く、どっしりしている」様式は、われわれを戸惑わせる。しかし、この点は次のパラグラフで説明される。すなわち、ゴチックは「古様式 antique」と「新様式 moderne」が区別される、と言う。そして、この「古様式」は五世紀にゴート族によって北方からもたらされたものである、としている。すなわち、これはゴチックの名の由来を建築様式の上で説明しようとしたもの、と考えられる。しかし、作例は挙げられていないし、この「非常に堅固、重く、どっしりしている」様式が実際の建築史上のいかなるものを指しているかは、判らない。一方「新様式」がわれわれのゴチックに相当することは、言うまでもない。その作例としてウェストミンスター修道院とリッチフィールド(Lichfield)とあるが、おそらくLichfieldの誤植で、現在の正しい表記はLichfield)のカテドラルが挙げられている。イギリスのものだけを挙げるのは、偏向しているように思われる。特にそのあとのパラグラフで、この様式が十六世紀に古代の様式が復活するまで、特にイタリアで支配的であった、と言っているのであるから。

次がフェヌロンの抜き書きだが、その書名は「フェヌロン氏の雄弁術についての書翰 Lettre de M. de Fénelon sur l'éloquence」と表記されている。これは「アカデミーへの書翰」を指す。この著作は、初版は *Réflexions sur la Grammaire, la Rhétorique, la Poétique et ...*, 1716 という表題であったが、一七二八年以後の版では、*Lettre écrite à l'Académie française*

sur l'Eloquence, la Poésie, l'Histoire...という題名で出版されていた (cf. Fenelon, *Lettre à l'Académie*, éd. par E. Caldarini, Droz, 1970, pp. 11-13)。「雄弁術」は書名を略記したにすぎず、内容には関係しない。抜き書きされた部分は、フェヌロンのなかでは最後の第十章の新旧論争にからむ「古代人と近代人について」からのものである。この問題についてのフェヌロンの基本的な態度は、近代人が古代人を超えることを望みつつ、そのためには、古代人に対して、これを盲目的に崇めることなく、しかし謙虚に学ぶことが重要である、というものである。仕事の評価の上でも、古代人の業績のなかにある欠点を率直に認めようとする。建築への言及は、その殆ど末尾に見出される (*ibid.*, 143-144)。次に『百科全書』のテキストを訳出しておく。「ゴチック建築の発明者たちは、おそらくギリシア建築を凌駕したと思ったことであろう。ギリシアの建造物は、ただその作品の美を高めるためだけの装飾を全く施していない。円柱やコーニスなど、建物を支えあるいは覆うのに必要な部分には、その美をただプロポーションからのみ得ている。一切が単純、一切が測定されており (*mesure*: 中庸である)、一切が使用のために限定されている。目に訴えかけるための大胆な試みや奇想などは、そこには見られない。プロポーションは極めて正確で、全体は極めて大きいにもかかわらず、そのように見えるものはない。それどころか、ゴチック建築は、非常に細い柱の上に雲にまで届くほど巨大な天井を乗せている。すぐに崩壊しそうに思うが、その全体は何世紀もの間存続している。全体は窓とステンドグラス、尖塔をふんだんに具えている。石材が紙のように切り取られている。一切は透かし彫りになり、空中に浮遊している」。

語句を補ったり、語法を変えたところを除くと、ほぼ正確な引用だが、一点の修正がみとめられる。それは、冒頭の「ゴチック建築」につけられていた「アラブ人のも」と言われている」という限定を取り去ったことである。これは、ゴチックの繊細な装飾性がアラビアからの影響によるものと考えられていたことを反映している。フェヌロンの編者カルダリーニは、この考えが十七世紀には広く見られた誤謬である、としている (EFG)。しかし、これはブロンデルの項目「建築」にもなお見られる考えで、「ゴチック」の著者がそれを修正したものと考えられる。

われわれとしては、「ゴチック」を「古典的」に対立する普遍的な類型的概念として用いるデイドロの用法が、『百科全書』の「ゴチック」の項目の内容と符合していることを確認すればよい。デイドロのように、より積極的に「ゴチック」を評価しようとすることはなくとも、この項目もまた、従来の否定的な価値評価を回避しようとしている。もしも、この項目が「編者」デイドロ自身によって書かれたものであるとすれば (ブロンデルの項目の内容の整理の仕方などには、相当の明晰が見られるから、その可能性は否定できない)、この参照は無意味なものとなるであろうか。しかし、この項目の内容はブロンデルやフェヌロンに準拠したものであり、当時の一般的なゴチック概念を反映したものと見てよいであろう。その限りにおいて、「一般的」概念を参照するという意義は残るはずである。

また、『百科全書』には「絵画上のゴチック画法 GOTHIQUE, (*maniere en Peinture*)」という短い項目 (t.17, 749b ショクター

- (41) この作品は『聖家族 La Sainte Famille』通称『聖母と若い聖子』 La Madone avec Saint Joseph imberbe』(Vernière, p.339 n.3)。
- (42) Cf. Vernière, pp.292-93. この部分は、当然、テキストの形成史に関する証拠の働きをする。
- (43) Cf. Bukdahl, *op.cit.*, I, pp.421-22.
- (44) Diderot, *op.cit.* (n.39), p.36.
- (45) デイドロが一般に模範として考えていた画家として、ブクダルは、ラファエロ、ヴェロネーゼ、ティツィアーノ、ドメニッキーノ、ルーベンス、レンブラント、そして特にテニールスを挙げている (Bukdahl, *op.cit.*, I, p.499.)。
- (46) 原文は“grands et petits”、これを新しく出たジョン・クッドマンの英訳は“both the powerful and the powerless”と訳している (Diderot, *On Art-I*, Yale University Press, 1995, p.236.)。このような理解は勿論可能である。しかし、この文脈は「誰にでもを強調し、特に「専門家でないひとにも」を印象づけようとしているのであるから、ここは「大人も子供も」の意味であると考えた。
- (47) 「ケルメス Kermesse」を指すものと思われる。この絵については、『断章』のなかに記述がある (Vernière, 784.)。またこれが「村のケルメス Kermesse villageoise」(デイドロがゲイニャル L.J. Gaignat 郎において見ていた絵として挙げている。cf. Bukdahl, *op.cit.*, I, p.281, n.286)と同じものかどうかは不明。デイドロはまた、チエールのコレクシヨンのなかにも、テニールスを見つけたことができた。かれがエカテリーナ二世のために購入したもののなかにも、テニールスが含まれていた (cf. *ibid.*, 376.)。
- (48) 原文ラテン語。“Oportuit haec facere et alia non omittere.” 何かからの引用かも知れないが、不詳。
- (49) 次に挙げるわたくしのフランス語の論文を参照のこと。“L'Esthétique de l'intérêt — de d'Aubignac à Sulzer”, *JTLA*, vol.10, 1986, pp.29-50.
- (50) ヘルネティの書名は次の通りである。Dom Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*. テキストは「エルマン社より刊行中の新全集本の、美術論関係の各巻の末尾につづいている用語集 (Lexique des termes d'art)」による。
- (51) この「大きな画法」と四〇年代後半に始まったアカデミーの歴史画復興運動につづいて cf. Bukdahl, *op.cit.*, I, p.479; *idem.*, “Diderot's Conception of Classical Art and Its Theoretical Foundation”, in: June Hargrove (ed.), *The French Academy — Classicism and Its Antagonists*, University of Delaware Press, Newark, 1990, pp.91-115; Marian Hobson, “Diderot, the Academy, and Manner”, *ibid.*, pp.115-130.
- (52) テニールスに対する評価については、(その12)の注127を参照せよ。その最も顕著な発言だけを、ここに繰り返そう。それはル・ニエールの『絵画』(Le Mierre, *la Peinture, poème en trois chants*) についての書評のなかにある (『文藝通信』の一七

七〇年の三月一五日号から四月一五日号まで、三回にわけて連載された。そのなかで、さまざまな画家への賛辞を連ねた個所においてテニールスの名がないことを咎めて、次のように言っていた。「ル・ミエール氏よ、なぜヨルダンスを、そして特にテニールスを忘れたのかね。テニールスは多分、これらの人びとすべての、絵画における師匠である。これには腹が立つ。いいかね、わたしはこの画家が好きだ。かれには独特のところがあつて、気づかれずにはわざ（*art*）の全魔術を使うことができるし、また小さな画面で大きな絵を画くことができる。かれの画いた二フィート四方の絵は、巨大な画布に引き延ばしても、何ら長所を失わない。絵画について詩を書いて、そこにテニールスの名が出てこないなんて」（*Diderot, Œuvres complètes*, t. VIII, le Club Français du Livre, 1971, p. 550）。

(53) *Salon de 1765, op. cit.*, p. 135.

(54) わたくしの未刊の著書『フランスを中心とする一八世紀美術史の研究』第三章「美的知覚の革新」、九九頁を見よ。

(55) 拙稿「絵画の時代としての一八世紀」、「思想」第七五五号、一九八七年を見よ。

(56) 隠喩的な意味での「詩」の概念の形成については、上掲の未完の著書の二六七―七三頁を見よ。ただし、この過程は、より古い概念（「詩的コンポジション」のそれ、物語の意味）から、より新しいもの（想像力をかき立てる霊的な効果）への一直線の発展ではない。このより新しい概念は、「絵画論」より年代の古い「劇詩論」（一七五八年）のなかに見出された。

(57) *Edelinck, Gerard* (1640-1707) フランドル生まれの版画家で、一六六五年、コルベールに招かれてパリに出る。「王の版画家」となり、七五年フランスに帰化、七七年にはアカデミー会員となった。三百点を越える作品の三分の二は肖像画である。

(58) *Jan van Huysum* 1682-1749. アムステルダムで活躍したオランダの静物画家。特に花の絵を得意とした。

(59) グリムは「劇詩論」（上の注 56 を見よ）のことを考えていたのかもしれないし、また近くは、「一七六五年のサロン」のなかで、グルーズに関して「真の詩」を問題としたところがあり、それについてグリムは注をつけていた、という事実もある（*Salon de 1765*, p. 201）。

(60) 頭部の長さを尺度として全身を測り、鼻の長さを基準として頭部を測る、ということの意味している。八頭身の概念を参照せよ。

(61) ホラチウス『詩学』九―一〇、一一―一二行目。原文ラテン語。“*Pictoribus atque poetis/ Quidlibet audendi semper suit aquo potestas; Sed non ut placidis ceant immita, non ut/ Serpentes avibus gemuntur*”。久保正彰訳は次のようになっている。「『画家や詩人には、創作の自由がある』といわれれば、それはもちろんそうですし」[...] しかし、野獣が家畜とたわむれたり、蛇が小鳥と巣をいとなんだり [...] するのは、困ると思うのです」。

(62) 新全集本の『絵画論』の編者ギタ・メイは（p. 407, note 98）、「ホラチウスとこのルーベンスの組み合わせを、ディドロはデューボス（I-24, pp. 196-98. 訳書 一一―一二頁）より学んだ、と言っている。この同じ例をディドロは第五章において題に

用いていた(九四―九五行目。《その10》二八―三〇頁)。

- (63) ブクタルは、アレゴリー批判の点でデュボスと一致していた、と考えている (cf. Bukdahl, op.cit., II, 1982, 92-93)。しかし、以下に見るように、デイドロはアレゴリーそのものを否定していない。ブクタルがデイドロのアレゴリー批判の標的と見ている「混合アレゴリー *allegorie mixte*」(Bukdahl, I, 467, II, 92-93) 実在の人物とアレゴリカルな人物を混在させる構成)についても、「アンリ四世神化」はまさにその作例に相当するが、デイドロはこれを否定しているとは考えられない。ここでのかれの主題はあくまで適合にある。ただし、一点について留保しておきたい。本文中の「*le zodiaque, le sagittaire*」を「黄道十二宮図や人馬宮図」と訳し、これを「アレゴリカルな人物ではなく…」と考えた。しかし、これがそれぞれのアレゴリカルな人物であると考えても、「適合に関する批判」として不都合はない。問題は、「ルイ十三世の誕生」の画面のなかに、「*le zodiaque*」も「*le sagittaire*」も、物体の形にせよアレゴリカルな人物の形にせよ、簡単に同定できないことである。この点、デイドロが念頭においていた画面の同定に関して、一層の研究が必要である。なお、テクストの上でのこの二つの単語は、ヴェルニエールでは第五章もこれも小文字、メイでは第五章は大字、ここでは小文字で表記され、いずれにおいてもヴァリアントの記述はない。

- (64) 原文ではこれも動詞になっている。使われているのは *oser* で、「アレゴリカルな人物像を敢えて試みる」という表現である。おさまりが悪いので、副詞句として訳した。

- (65) 「*lingere*」*linge* (下着に限らず、布の用品) を売る、或いは作る女性」(アカデミーの辞典、初版)。

- (66) 「ヘーベ」は「青春(の美)」の意味(高津春繁「ギリシア・ローマ神話辞典」(岩波書店、一九六〇年)、二三二頁)。

- (67) ホラチウス「詩学」二三行目。久保正彰訳は、「ともあれ 詩を書くばい忘れてならないことは、単純で統一あるものに仕上げることです」。

- (68) デュボスの主張は次の如くである。「わたしの批判の根底にあるのは、シレーヌやネレイドが存在したためしがないということではなく、この議論の的となっている出来事が起こった時代においては、いわば存在しなくなっていた、という事実にある。わたしは、シレーヌやネレイドが、他の神話的神々とともに行動に与るような歴史画の構図がある、ということについて、完全に同感である」(Du Bos, *Réflexions critiques*, ..., 1770, p.205; 訳書、一二二頁)。