

デイドロ『絵画論』

—— 訳と註解 (その13) ——

佐々木 健 一

第六章 建築に関するわたくしの意見 (上)

『絵画論』のなかに建築を論ずる章が置かれていることは、怪しむに足る事実である。この論考の最初に述べたことだが (へその1) 十五頁)、建築に関する二章 (本章とその補足としての第七章) にまつわる経緯を繰り返しておこう。『一七六五年のサロン』の末尾において『絵画論』の公表を予告した際に、デイドロがそこで扱う主題もしくは章立てとして挙げていたのは、「デッサン、色彩、明暗法、表情、構成」の五つであつて、「建築」は含まれていなかった。この事実は、絵画論における建築という主題の異質性を一層際立たせるように見える。ヴェルニエールは、この二章が後から追加されたものと推測したが、その誤りはバツセンゲによつて正された。⁽¹⁾ すなわち、『絵画論』の初出誌である『文藝通信』誌のオリジナルをゴータで見つけたければ、第五―七章の三章が、一七六六年十二月十五日の号に一挙に掲載されていることを確認している。従つて、この建築論は『絵画論』の一部として、他の章に続けて執筆された可能性が高いし、仮に、手持ちの旧稿を『絵画論』と併せて公表したということがありうるとしても、それはその建築論が『絵画論』の構想と調和するとデイドロが判断した結果であらう。建築という主題が絵画論とどのように結びつくのか、この疑問は残る。特に、デイドロの『絵画論』の重要な粉本であり、例えば「構成」に関する前章では、多くの構想や概念を借りていたウェッブの絵画論にも、建築の章は含まれていない。⁽²⁾ われわれとしては、テキストを読んだうえで、これについて再考することにした。果たして、最初の

段落で、この点についての著者の意図が語られている。

友よ、ここでの主題は、建築の様々な様式スタイルの性格を検討することではない。ましてや、ギリシア・ローマの建築の長所とゴシック建築の特質との対照表を作ったり、後者について、それが高い穹窿と軽やかなその円柱とによって内部の空間を広げ、外部においては、多くの悪趣味な装飾によって圧倒的な量感を破壊している、ということをお君に示したり、彩色されたステンドグラスの暗さと、崇拜されている者の理解を超えた本性や崇拜者の抱く朦朧たる想いの間の類似性を強調することではない。その主題は、建築がなければ絵画も彫刻もないということ、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たない藝術からであるということをお、君に納得させることである。

論の運びから判断して、最初の五行に示されているのは、建築という主題から当時の人びとが自然に予想する議論である。⁽³⁾それは次の三つのカテゴリーに分かれる。

(1) 建築の古典的諸様式、すなわち、所謂オーダーの問題

(2) 古代の建築とゴシック建築のそれぞれの長所を比較すること

(3) ゴシック建築についての諸問題。

(3) については、更に二種類の議論が区別されている。第一は主として造形的な問題で、内部空間の広さと、外観については量感とその装飾との不調和が指摘されている。そして第二に、ゴシックの教会の内部の暗さが、キリスト教そのもののイメージと重ね合わされている。ここには、ゴシック様式がキリスト教的建築を代表するものと見なされていることが、窺われる。特にデイドロのゴシック観に注目し、これを『百科全書』における「ゴシック」

の項目（第七卷、マレー神父著）と比較してみるならば、ゴチックを古典古代との対比において捉えること、及びゴチックについて特に装飾を問題にすることの二点において、両者は一致していると言うことができる。マレーはゴチック建築の量感を認めないわけではない。しかし、それはかれが前期と後期に区別したうちの前期の特徴であり、装飾との関連では、むしろ躯体を支える柱の細さや天に伸びようとする動勢との不釣り合いを強調している。従って、量感との間に装飾の不調和を見るのは、デイドロの個人的観察によるものかもしれないし、更に内部空間の広さを認めるところにも同じ性格を認めることができよう。ましてや、内部の暗さを強調してその暗さをキリスト教の特徴と結びつけるところは、他に類を見ない考えに相違ない。

建築という主題から自然に予想されるこのような議論を斥けたうえで、デイドロは自らの意図を呈示する。すなわち、かれがここでいう建築を論ずるのは、絵画も彫刻も建築のなから生まれたもので、建築がそれらの言わば基礎をなしているからである。この場合の基礎のあり方がいかなるものであるかは、明言されておらず、必ずしも明瞭とは言えないが、「起源と進歩」（六行目）という言い方からして、それは歴史的な、或いは事実の上での基礎づけの関係を指すものであろう。つまり、絵画も彫刻も建築を前提とし、建造物が出来て初めて、その内部空間をおそらくは装飾するために案出されたものであり、建築の変化に応じてこの二つの藝術も「進歩」してきた、ということになる。ここに、『絵画論』のなかで建築を論ずることの理由が、一応は与えられたことになる。その議論の実質において、絵画がどのように建築と関係づけられているかは、以下の具体的な考察を参照しなければ分らない。

ここではもう一点、藝術が二種類に区分されていることが注意をひく。自然を模倣する藝術と非模倣的な藝術（この空の下にいかなる模範もたない藝術——六行目）である。デイドロにあつては、藝術を模倣によって規定する考えが有力と考えられるので、非模倣的な藝術を語ることは注目値する。しかもここでは、非模倣的な藝術

(建築) が模倣的な藝術(絵画、彫刻など)を支えている、と言っているのである。この問題についても、これ以上の展開があるのかどうか、見守るべき点である。

ギリシアに在るものと考えてくれたまえ、それは四角く切り込まれた二本の木の幹に支えられた巨大な木の梁が、アガメムノンの陣屋の壮麗で見事な入口を形作っていた時代である。或いは、さほど昔に遡らないまでも、七つの丘のはざまに在ると考えてみてくれたまえ。その丘を覆っているのは、藁ぶき屋根の家があるだけで、その家に住まうのは盗賊どもで、かれらこそ世界の贅沢好みの主人たちの祖先である。

このすべての藁ぶきの家のなかに、善し悪しは別として、一点でも絵があると、君は思ふかね。もちろん、そうは思わないだろう。

古代に遡ると、その社会のなかで最も豊かな家にさえ絵がない、そのような時代に出くわす、というのがデイドロの主張である。ここでかれは二つの情景を呈示している。一つはアガメムノンの時代のギリシア、もう一つはおそらくは共和制以前のローマである(「七つの丘」とはローマの提喻である)。ローマに関する言葉の最後には、デイドロの政治思想の一端が示されている。すなわち、国王を始めとする権力者たち(「世界の贅沢好みの主人たち」)の祖先は盗賊だ、というのである。

この記述が何らかの資料もしくは研究に基づいているのかどうか、それは分からない。可能な典拠としては二つの種類が考えられる。一つはアガメムノンの陣屋や神話期のローマの家についての歴史的な資料、もう一つは絵画の発生に関する資料である。デイドロが参照したかもしれない文献を特定することはできないが、絵画の発生についてかれがここで語っていることは、大プリニウスの伝えるところと矛盾しない。⁽⁷⁾しかし、絵画が存在しない時代

を考え、その状態からいかにして絵画が生まれるに至ったかを推論する、というデイドロの問題意識は独自のもの
であつて、プリニウスには見られない。また、ウェブプには、絵画という藝術の古さを語った一章があるが、そこ
では遡りうる限りでの古い絵画が挙げられているものの、絵画以前の時代への関心は見られない。⁽⁸⁾ デイドロの書き
ぶり（グリムへの問いかけ）は、これが誰かの論を借りたものではなく、むしろ単なる想像による断定であること
を示唆しているように思われる。

そして神々は、おそらく、最高の巨匠の鑿の下から姿を現したときよりもよく崇拜されていたであろうが、その
15 神々はここにおいて、どのような姿をしているだろうか。それは、不格好な薪に大工がおおよその目鼻や口、それに
手足をつけて、今、村落の住民たちがその前で祈りを捧げているものと比べても、ずっと劣るもので、遥かに不細工
なものだった。

今度は彫刻について述べている。絵のない時代に、彫刻がなかった、とデイドロは言っていない。しかし、当
時、信仰はずっと深かつたにもかかわらず、その祈りの対象となつた神像は、今日、山間で人びとが間に合わせに
用いている像よりも拙劣なものだった、というのである。ここでわれわれの関心をひくのは、その歴史的な主張よ
りも、この山間の信仰の慣行に関する証言であらう。薪に大工が手を加えただけの像（キリストの、或いはマリア
のものであろう）を、デイドロはどこで見たのであろうか。

そうだ、友よ、寺院も葉ぶきの家も神々も、ずっとこの見すほらしい状態のままだったものと考えたまえ、戦争や
20 飢饉、ペストなど民衆を巻き込む何らかの災難が起こるまでは。そのような災難に会うと、人びとは誓いを立て、そ

の結果、勝利者のために凱旋門が建てられ、巨きな石の建物が神に捧げられるわけである。

前三段で語られていた「前藝術期」とでも呼ぶべき時代が終わって藝術の時代が始まるためのきつかけとして、デイドロは大きな災害を考えている。個人として担いきれない戦争、飢饉、ペストなどの災難は人びとを、政治的もしくは宗教的に結束させる。その結束された力が、戦勝に際しては凱旋門を、また飢饉やペスト（の克服）の際には寺院を建立する。人類史上最初の藝術は、このような公共の建築だった。

大きな災害によつて藝術が生まれた、というこの思想は、明らかにルソーを思わせる。デイドロのテーゼがルソーのなかにそのままの形で見出されるとか、これが借用であるというわけではない。ルソーは『学問藝術論』（一七五〇）において、ルネッサンスによる学問や藝術の復興が人びとの美德や幸福を損ないこそすれ、それに貢献することはなかったと論じ、他方、『人間不平等起源論』（一七五四）において論じたのは、藝術ではなく権力と不平等の発生である。しかし、ルソーにおいて、学問や藝術は文明を代表するものであり、文明は権力と不平等と一体のものである。藝術が人間のあるべき姿、就中美徳と対立するのは、なにも近世だけに見られる事実ではない。「われわれの魂は、われわれの学問と藝術が完成に向かって前進するにしがたがって腐敗した。人はそれがわれわれの時代に特有な不幸であると言うだろうか。いや、われわれの好奇心によつて引き起こされた害悪は、世界とともに古いのだ。」⁽¹⁰⁾ 藝術と「何らかの悪」との本質的な親近性を発生論と組み合わせる議論という点で、デイドロはルソーを思わせるのである。ただし、デイドロはルソーのように「魂の腐敗」を語りはしない。単に藝術が人類にとつての災害とともに生まれた、と言っただけである。従つて、ルソーのように藝術を呪う姿勢を貫きはしない。⁽¹¹⁾ それでも、藝術の発生に関するその思想が皮肉なものであることは否めない。

(21) まず、凱旋門と寺院が人目を引くのは、ただその量感によつてのことであり、そこに置かれる像が、以前のも⁽¹²⁾

のに対して、より大きいという以外の長所をもつとは思わない。より大きいというならば、それは確かにより大きいことであろう。何故なら、主をその新しい住まいに釣り合わせなければならぬからである。

人がその「自然状態」において必要とした家を超える最初の建造物は、凱旋門と寺院である。しかし、デイドロはこの政治的モニメントと宗教的モニメントに対して、大きさ以外の特徴を認めない。そして、その寺院のなかに置かれる神の像についても、建物の大きさに釣り合った大きさだけが、その長所となる。

25 一つの時代でも、君主たちは神々の競争者だった。神が巨大な住まいをもつようになれば、君主は自らの住まいをより高いものにするだろう。君主の競争者である貴族たちは、自らの住まいをより高いものにするだろう。貴族たちの競争者である有力市民たちもまた、同じようにするのである。このようにして一世紀も経たないうちに、七つの丘の城内から外に出なければ、藁ぶき屋根の家を見つけることができない、ということになるだろう。

しかし、寺院、王の宮殿、国家の有力者たちの館、富裕な市民たちの家の壁は、至るところ、覆うべき広大な裸の表面を提供するのである。

30 家々に住まっていた貧弱な神々では、人びとが提供した空間に釣り合わなくなるだろう。そこで新しい神の像を刻むことが必要になるだろう。

人びとは最善を尽くして新しい神の像を刻むであろう。そしてまた壁面を、画きなぐった出来ばえは様々でも、とにかく画布で覆うことであろう。

大きさと新しい価値は、神から始まって君主、貴族、有力市民へと伝播していつて、世界に広まる。始まっ

たばかりの藝術の時代は、大きさだけを価値の基準としている。大きな建造物は、内部の空間もより広く、壁面もより広い。従って、なかに置かれる神の像もより大きくなければならず、広い壁面はそれを絵画で埋めることを要請する。かくして、建築の変貌は、彫刻を変化させ、絵画を生み出すことになる。

しかし、富や奢侈とともに趣味が高まるから、寺院、宮殿、館、家の建築は、直きに改良されることであろう。そしてこれにつれて、彫刻と絵画も進歩をとげるであろう。

ここでわたくしは、これらの考えについて、経験に訴えかけることにする。

大きさだけが取り柄だった初期のあり方は、趣味の進歩とともに改善される。趣味を磨くのは富と奢侈であり、藝術の進歩もまた美德とは無縁に展開してゆく。また、進歩においても、まずは建築から始まり、それが彫刻と絵画へと進んでゆく、と考えられている。三六行目は、以上で藝術の発生と進歩についてのデイドロのテーゼの呈示が終わり、以下で、そのテーゼを経験に照らして検証する、という手続きを語っている。

宮殿も寺院もないが、彫像と絵画をもち、画家と彫刻家がいるとか、寺院はあるが、信仰の性質上、そこからは彩色された画布も彫刻された石も排除されているとかいう民族があるならば、挙げてもらいたい。

だが、絵画と彫刻を誕生させたのが建築であるとすれば、建築は逆にこの二つの藝術のお蔭でその大いなる完全性を得たのであり、優れたデッサン家でない建築家ならば、その才能は信用しない方がよい。その男はどこで目を養ったのであろうか。かれはどこで、プロポーションについての精妙な感覚を身につけたのであろうか。かれはまたどこから、偉大、単純、高貴、重さ、軽さ、瀟洒、莊重、優雅、手堅さの観念を汲み取ったのであろう。ローマのサン・

ピエトロ寺院のファサードとドームのプランを構想したとき、ミケランジェロは優れたデッサン家だった。そして、これらのペローは、ルーヴル宮の列柱を考案したとき、見事なデッサンを行っていた。⁽¹³⁾

この二つのパラグラフは、建築と絵画・彫刻の相互関係について相補的な二つのことを語っている。第一のパラグラフは、絵画・彫刻の存在に対する建築の影響を論じ、二つのことを主張している。すなわち、一方では建築がなくて絵画・彫刻があるというような状態はありえないということ、そして他方では、建築があれば、必ずや絵画と彫刻が発達するということである。この後半の主張を受けて第二のパラグラフの議論が展開される。すなわち、建築は絵画・彫刻の生誕の原因となったが、藝術の完成という点から見ると、逆に絵画・彫刻の方が建築に寄与している。言い換えれば、建築は絵画・彫刻を生み出すことによつて、自らのより高次の完全性への可能性を拓いた、ということである。そこで、建築家の能力は優れた「デッサン家 dessinateur」であるかどうかを尺度として測られることになる。ここでデイドロは、デッサンを通して修得される能力として、プロポジションの感覚と諸々の美的質に関する感受性とを挙げている。プロポジションについては、それがデイドロの嫌うアカデミスムに通じるものではないか、という印象を与えるが、その感覚を建築家に要求することは容易に理解される。また、「偉大」以下の美的質の九つの概念も建築家の仕事を念頭において選ばれているように思われる。

ところで「デッサン家」とは何か。建築の文脈で使われる「デッサン」という語の普通の意味は、「製図」である。われわれのテキストをこの意味で理解することは可能であり、可能という以上によく意味が通ると言つてよい。すなわち、図面の書き方を見れば、その建築家の真の才能が分かる、という主張である。しかし、ここで「デッサン」は絵画・彫刻の持ち分として持ち出されている、という面を看過することはできない。それはイタリアで用いられていた造形美術を指す類概念としての「ディセーニョのわざ」という言い方を思わせる。⁽¹⁴⁾ここで五〜七行目に

おける建築と絵画・彫刻との対比を参照するならば、建築が非模倣的な藝術であるのに対して、絵画・彫刻は模倣的であることが特徴と見られるのであるから、その持ち分としての「デッサン」も模倣的なものと考えざるべきであらう。この解釈は論旨ともよく調和する。建築が絵画・彫刻を生み出したのは、その物理的条件によることであつた。それが今度は逆に、絵画・彫刻によつて完全性を与えられるとすれば、それは絵画・彫刻が建築のないものを具えているからであらう。それが「デッサン＝模倣的活動」というわけである。

こゝで『百科全書』の「デッサン dessin」（ウアトレ）の項目を参照すると、そこには二つの意味が挙げられている。第一は「藝術家が鉛筆やペンの助けを借りて明るみに出す作品 production」、すなわち作品としての素描であり、第二はより一般的で原義的な意味で、「対象がわれわれの目に呈示するかたちを線で模倣する藝術、*imitation*」、すなわちいわゆるデッサンである。⁽¹⁵⁾そこでは、絵画において普通にデッサンという場合にはこの第二の意味で言う、とも指摘されており、これが右に示したわれわれの第二の解釈に対応していることは明らかである。では、われわれの第一の解釈は概念的な基礎をもたないのか。そのようなことはない。『百科全書』には、「J・F・ブロンデルの執筆した「デッサン（建築における）」の項目がある。「構想したことを紙の上に、幾何学的もしくは遠近法的に表現すること」というその概念は、明らかに製図のことである。そして、その重要性を語つた次の言葉がわれわれの注目をひく。「デッサンは建築家にとつて最も大切な才能と見なすことができる。建物の各部分に与えたかたちを、適合の原理に従つて理解することができるのも、デッサンの助けによることである。デッサン〔の力〕がなければ、この上なく豊かで独創的な (*ingénieux*) 天才といえども、その表現活動 (*productions*) において中断を強いられるし、最高の建築家さえも自らの構想を表現するために他人の手を借りることを余儀無くされるのだが、この必要性はその構想を気の抜けたものにするにしか役立たない。つまり、それぞれの部分を見れば優れたものでありながら、建築家によつて製図されていないために、建物のなかでは不調和なままとまりとして

の総体を生み出すことにしかならないのである」⁽¹⁶⁾。

これらの『百科全書』の記事を参照した上で、われわれとしては右に挙げた二つの解釈のいずれをとるべきであろうか。このブロンデルの指摘は、《優れたデッサン家であつて初めて優れた建築家たりうる》というわれわれの本文の趣旨と、よく調和する。このブロンデルの考えは、「製図してみなければプロポーションの感覚は身につかない」という形で、デイドロのテキストと符合させることができる。そして、この解釈をとるべきもう一つの理由がある。それは、ミケランジェロのように建築家であると同時に彫刻家でもあつた藝術家の場合はいよとして、クロード・ペローのように絵画や彫刻において優れていたということのない建築家に関する発言としては、当然この「製図」の意味で《デッサン》を解するべきであらうからである。では、この意味での《デッサン》を絵画・彫刻とどのように関係づけるべきなのであらうか。《優れたデッサン家であつて初めて優れた建築家たりうる》という主張は、実は派生的なテーゼで、その根底には、《単なる大きさを超える建築の完全性は、絵画・彫刻という模倣的な藝術によつてもたらされる》というテーゼがあり、「デッサン」は自明のこととして絵画・彫刻と重ね合わせて考えられている。建築家に要求される《デッサン》が何よりもまず製図のことであるとすれば、製図と絵画・彫刻とを結びつける糸を見つけないならぬ。

第一の可能な解釈としては、デイドロを始めとして当時の人びとが、「デッサン」という語の多義性を、分析的に区別するよりも、むしろ総括的に捉えていた、ということが考えられる。われわれは建築の製図を専門的な特殊技術のように考え、これと絵画の素描が同じ仕事であるなどとは思わないが、この両者を同じ名称で呼んでいた近世の西洋人が、これを根本においては一つの仕事と見ていた、という想定は不可能ではない。画家や彫刻家の卵が、訓練として石膏デッサンを行うように、建築作品を対象として素描を行うならば、それが建築における「デッサン」になるのではないか（この場合には、技術的な印象の強い「製図」という言い方をやめて、「作図」とでも

呼ぶべきであろう)。このような概念における作図は、定規とコンパスによる機械的な作業ではなく、直接の手の仕事であり、画家や彫刻家の行う素描と異なるものではない。そこで、石膏デッサンは画家と彫刻家の訓練であるにとどまらず、建築家にとっても必須の基礎的訓練ということになる。

このような作図の概念は、『百科全書』項目のブロンデルが示しているところでもある。先ずかれは、建築家の「デッサン」について三つの種類を挙げている。第一は「線のデッサン dessin au trait」、第二は「影づけのデッサン dessin lavé」、第三は「仕上げのデッサン dessin arrêté」である。第三のものは建築独自のもので、施工のための製図であり、この図面の上に施工業者と所有者の契約のサインが書き込まれる、と説明されている。これに対して第一第二のデッサンは、絵画上のデッサンの区別として今日でも普通の辞書に記載されているものである。絵画上の概念としての第二の種類は「淡彩デッサン」を指すが、ここではブロンデルの説明（墨を用いて影がつけられているデッサン）に従って「影づけのデッサン」と訳しただけである。この用語は、この時代において、建築の作図が多くの部分において絵画の素描と重なるものと理解されていた、ということの意味している。（このような考えは、今日、建築家の「ドローイング」について理解されているものと、多少なりとも通じるところがあるように思われる。¹⁷）それだけではない。デッサンの重要性を語ってブロンデルは、その普遍的意義を強調する。

「デッサンは建築家だけに關わるものではない。何故なら、dessinというこの名称によってひとは普通、模様（figure）、裝飾、民生的および軍事的建築を理解しているからである。それ故、デッサンはあらゆる教育のプランのなかに加えられるべきである、と言つても言い過ぎとは思われない。上流の人士にとっては趣味を身につけるために、デッサンは趣味の魂であるから。また生まれのよい人びとにとっては、その個人的な活用のために、そして職人たちにとっては、その職業においてより速やかに進歩をとげ、拔きんでるために」¹⁸

¹⁹

かくして、当時の人びとにとって、建築家における *Design* が「作図」であると同時に、絵画的な「素描」でもあり、両者は不可分につながったものとして理解されていた、ということになる。しかし、だからと言って、デイドロの議論のすべてが説明されることにはならない。建築のデッサンと絵画のデッサンが概念の上で一体であったとしても、何故、建築におけるデッサンの重要性を強調して、ことさら絵画のデッサンを引き合いにだすのかは分からないからである。そこで、もう一段の解釈が必要になる。以下の解釈は、デイドロのテキスト以外に準拠するところのない、純然たる私的な解釈である。——ここでデイドロは、手の仕事の重要性を考えていたのではないか。かれの趣旨はブロンデルのそれと微妙な差異を示しているように思われる。ブロンデルが建築家にとってデッサンが重要であると言うのは、自分で作図することができなければ、設計している建造物の細部のかたちを正確に吟味し、決定することができないからである。目の前に置かれた小さな図面の上で、かたちの吟味が行われるわけである。これに対してデイドロは、デッサンによる「目」の教育ということを中心として考えていた。目の教育効果のなかでも、プロポーションの知覚能力については、前述のように、ブロンデルの言うことと重ね合わせることができる。しかし、「偉大、単純、高貴、重さ、軽さ、奢侈、莊重、優雅、手堅さの観念」については、ブロンデルの考えに即して理解することは難しい。これらの美的な概念は、どれもが建築を念頭において挙げられている。しかも、特にその物質的な量感に関わる概念が目につく。それは、プロポーションと異なり、縮小された図面のなかで感じとることの困難な性質である。建築を主題としているがゆえに、デイドロは特にこれらの概念を選んでいる。しかしかれは、それらが絵画・彫刻におけるデッサンを通して修得されると言うのである。一方には自然との接触という契機（「絵画・彫刻」の持ち分）がある。それと同時に、他方では手による能動的な訓練という契機（「デッサン」の持ち分）があるはずである。デイドロと同じころ、イタリアではG・ヴィーコが、「作ったものだけが認識される」という認識論上の原理を立てていた。⁽²⁰⁾手を動かして捉えようとしたものだけが、われわれの精神のなか

に根を下ろす。デッサンは、われわれの手の動きを滑らかなものにする以前に、われわれの目を開くのである。

45 こう述べたところで、建築に関するこの章を切り上げてよい。この藝術のすべては、次の三つの言葉のもとで理解

解されている。すなわち、堅牢さもしくは安全性、適合、そしてシンメトリーである。

そこから引き出すべき結論はこうである。ウィトルーウィウス風の厳格なオーダーの尺度の体系が創り出された結果は、ただ単調さを生み出し、天才を窒息させただけであるように思われる、と。

章の終わりを告げるこの段落冒頭の言葉は、いささか唐突の印象を受ける。(直訳すれば「ここで、建築に関するわたくしの章を終わりにしよう」となる)。始まったばかりとは言わないまでも、一章を終えるには以上の論述の分量が少なすぎる、という感は否めない。特に、少し前に(三六行目) デイドロは、初めに呈示した観念を経験に照らして検証しようと言ったばかりではないか。唐突の印象を与える理由はほかにもある。それは、ここに語られていることが、直前の段落の内容と全く無関係と思われるからである。加えて、単純未来形の *terminer* (終える) という動詞が用いられているにもかかわらず、活字のページはまだ続いている。そこで、「終える」という発言をどのように受けとめるべきか、当惑を覚えるわけである。

解釈の糸口は、前段との関係にあるように思われる。前段の内容とここで言われていることとの間には、確かに一見してつながりが見えない。つながりが見えないからこそ、「ここで終える」という発言は気まぐれとも映ることになる。しかし、実はこの「ここで」はやはり前段の思想を受けている。前段の主張の要旨は何か。それは建築を抽象的な技術と見るのではなく、自然との接触のなから構想すべきものであり、そのようにして初めてその完全に達することができる、ということである。それに対してここでデイドロが議論の矛先を向けているのは、建築

におけるアカデミズムである。それは「堅牢さもしくは安全性、適合、シンメトリー」の三つの概念に集約され、「ウイトルーウィウス風の厳格なオーダーの尺度の体系」に結晶する。われわれの二つの短いパラグラフをつないでいる（前段から後段を結論として引き出す）という議論も、判りにくいという印象を与える。そこに、現実の建築を参照してみる、という一段を補えば理解は易しくなろう。つまり、〈人びとは建築を三つの概念に集約している。しかるに、現実には造られている建築物はどれも単調である。従って、この三つの概念によって構成されたウイトルーウィウスの体系的なオーダーの体系は、天才を窒息させて、単調な作品を生み出すだけの結果しか得ることはなかった〉ということである。アカデミズムの効果は「単調さ」である。それに対立する理想は「天才」の自由な發揮である。デイドロの天才概念をどのように理解するにしても、この文脈において天才は、前のパラグラフで語られていた「デッサン」に対応し、その背後にあつて真の主題をなしていた「自然」に属している。アカデミズムに対する自然という図式は、この『絵画論』のなかでは特にデッサンを扱った第一章の主題をなしていたし、われわれには既に馴染みの考え方である。われわれが唐突の印象を受けた「ここで建築論を終える」という冒頭の発言は、次のように解される。——デイドロにとつて自然を語ることは、建築論においても最終的な理念を語ることである。それは、アカデミックな建築論の三つの概念とウイトルーウィウスの体系的なオーダーの体系に対峙すべきものである。自然を語つた以上、議論は尽きている。

さて、アカデミズムの三つの概念についても、考えておかなくてはならない。三者のうちで「堅牢さもしくは安全性」は、自明の要求であり、建築論において論じられるよりも前提とされる公理的な条件であつて、しかも完全に物理的な問題と見えるものである。正面きつて問われるなら、デイドロもそれを否定することはできないであろう。とりわけ、これが藝術的な要求とは言えない、ということとは否定しがたい（藝術的な要求とは、ここでは美的な要求というのと同じである）。これに対して残りの二つは完全に正統的でアカデミックな概念である。先ず「適

合(venience)は、様々な場面に適用する余地を残しているが、建築用語としての基本は、ウィトルウィウスの *decor* に対する訳語であり、建築物の外見とその用途との「適合」を意味している。⁽²³⁾そこで、『百科全書』のなかのこの項目において、ブロンデルは次のように述べている。

「適合」は建築術 (*l'art de bâtir*) の第一の原理とみなされるべきものである。建造物のジャンルのそれぞれに、その大きさ、その配置 (*disposition*)、その間取り (*ordonnance*)、そのかたち、その豪華さ、もしくはその簡素さに関して、それに適した性格 (*caractère*) を与えるのは、「適合」による。宮殿、公共の建造物、宗教的なモニュメント、別荘、或いはその他の建築作品が、その外観を通して、それが立てられた動機を明らかにするのは、「適合」によることである……⁽²⁴⁾

次に、アカデミズムの象徴とも言うべき「シンメトリー」について、同じく『百科全書』の項目を参照してみよう。ジョークールの書いたこの項目では、まず、「美しい全体を構成するのに必要な諸部分の比率 (*rapport*)、プロポーション、規則性」という定義が示される。⁽²⁵⁾ここでプロポーションが言われていることに注目しよう。次いでウィトルウィウスの言う「シンメトリー」に関する説明が加えられ、「同形的シンメトリー *la symétrie uniforme*」と「相関的シンメトリー *la symétrie respectivel*」の二つの概念が論及されたあとで、次のように言われている。

「シンメトリー」は建築においては美の基礎であるが、他の大部分の藝術 (*Beaux arts*) においては美を壊す要因である。見事に配置され、見事に配分され、見事に整形された (*compasé*) シンメトリックな演説ほど味

気ないものはない。……詩にあつては、天才と靈感 (veve) が支配すべきであり、乱れた形で冠を頭に戴き、視線は中空をさまよい、悪魔つきのように手を震わせている……詩人の姿が見えるようではなくてはならないが、その詩においては方法、かね尺、コンパス、定規ほど味気ないものはない。絵画作品の場合、藝術家は画布のうへ人物たちの配置において自然の真実だけに従うべきものであるが、その絵画作品にあつて、凝つたコントラスト、厳格な平衡、出来事の状態と相いれない「シンメトリー」、関心の多様性、性格の変化ほど味気ないものはない。……「シンメトリー」ほど大きな効果、変化、驚きに反するものはない。それは、たつた一つの部分でも与えられたなら、他のすべての部分は分かつてしまい、それらを見るのが無用になるようなものである。⁽²⁷⁾

ジョクールは建築においてはシンメトリーを認めているが、他の藝術においてはこれを斥ける。デイドロは建築においてもこれを認めない。その理由は、ジョクールが他の藝術においてシンメトリーを斥ける理由と同じである。このデイドロの態度は、かれが建築をも絵画や彫刻と同じように自然に基礎づけることに由来するものに相違ない。

しかし、或る解決すべき小さな問題を提起することなしには、この節を終えることはすまい。

50 ローマのサン・ピエトロ寺院について、ひとは、そこでプロポーションが完璧に遵守されているために、一見したときには、大きさと広がりの効果のすべてが失われている、と言っている。従つて、本当は大きい、小さく見える (Magnus esse, sentiri parvus) と言ふことができないのである。⁽²⁸⁾

この章を終えろと言つたかと思つと、すぐにその言葉を翻し、なすべき議論が残つていふと言ふ。これも、気まぐれの印象を強めるかもしれない。一読しただけでは、結論を述べてしまつたあとで、思いついて或る特殊な問題

〔小さな問題〕を持ち出したように見える。しかし、「デッサン」の параグラフから議論は連続しているのである。直前の短い二つの параグラフが、「デッサン」の параグラフが含意していた根本原理を抽出したものであることは、右に明らかにした。ここで提起された「小さな問題」もまた、その展開である。そのことを示す鍵が二つある。一つは「プロポーション」、もう一つは「サン・ピエトロ寺院」である。「サン・ピエトロ寺院」の方は、ミケランジェロの名前とともに四二―三行目に出ていた。このサン・ピエトロ寺院に即して考察される問題がプロポーションだが、それは、「デッサン」の節でも「プロポーションの精妙な感覚」(四二行目)として取り上げられていた。すなわち、それは、自然に即したデッサンの習練を通して身につけられる、その意味で殆ど身体感覚と言ってもよいような判断力であり、創作力である。その文脈においてかれは、間違いなく、これを望ましいものとして語っていた。しかし、プロポーションとは、ジョクールが「シメトリ」の定義のなかに持ち込んだように、アカデミズムの中心的概念ではないのか。以下に主題とされるのは、《本当は大きい小さく見える》というプロポーションの効果だが、これをデイドロは支持しているのか、それとも否定しようとしているのであろうか。曖昧さの印象は免れない。

先へ進んでこの問題を検討する前に、サン・ピエトロ寺院のプロポーションの効果という問題の脈絡に関して、もう一つだけ指摘すべきことがある。この「小さな問題」は、思いつきで持ち出されたものではない。三六行目において、経験に即しての吟味が語られたあと、十分に具体的な検討がなされたと云えるであろうか。論じられたのは、発生の上では建築のお蔭をこうむった絵画・彫刻が、その自然との結びつき(「デッサン」)によって、建築に完全性をもたらす、ということである。その際に「経験」に属する具体例として引き合いに出されたのは、ミケランジェロのサン・ピエトロ寺院と、ルーヴルの列柱のクロード・ペローだけである。それぞれの建築作品の「完全性」は、さしあたりそれぞれの名声に準拠しているだけだった。これ以下に論じられるプロポーションの効果こそ、

真に「経験」的と言えるような事例ではないか。この主題は、実は、三六行目において「経験に即した吟味」を提起した際に、既にデイドロの念頭にあったもののように思われる。

この点について、人びとは次のような議論を展開する。すなわち、そういうことならば、この見事なプロポジションのすべては何の役に立ったのか。大きなものを小さく、ありふれたものにしたのか。そんなことはやめて、逆の効果を生み出すこと、すなわち普通のありふれたものに大きさを与えることに、より多くの腕前を發揮した方がよかつたのではないか。

これに対する応答はこうである。もしも巧みにプロポジションを捨てていたならば、確かに建造物は、一見したところ、より大きく見えていたことであろう。しかし、ひとは問う、一体どちらが望ましいのか、大きく突然の感嘆を惹き起こすこと、初めは弱い⁽²⁹⁾が、反省的で詳細な検討を通して、少しずつ成長していつて、ついには大きく永続的なものとなるような感嘆を惹き起こすことでは。

ここから始まるサン・ピエトロ寺院を巡る議論について、最初に目につくことは、主語の不定人称代名詞 *on* の使用である。右の訳文にして八行の本文中には、四つの *on* が用いられている。すなわち、*on raisonne*（「人びとは……議論を展開する」）、*on répond*（「人びとの」応答は……）⁽³⁰⁾、*si l'on eût sacrifié*（「もしも（ひとが）……捨てていたらなら」）、*mais on demande*（「しかし、ひとは問う」）の四つである。使用頻度として、これが高いかどうか、というだけの問題ではない。注目すべきは、このうちの三つ、すなわち「議論を展開する」、「答ええる」、「問う」などの動詞とともに用いられた *on* である。これは、議論の内容にとっては無用の枠組みである。その役割は、展開されている議論を、筆者デイドロが自分の議論としてではなく、「人びと」の議論として報告する、

という形を与えることにある。『絵画論』においてデイドロは *o. m.* を用いていないわけではない。その使用の原則は、無人称的な「人びと」の意見や行いを表すか、自らがそれに与しているにしても一般的な考えを示すことである。⁽³⁰⁾それは決して単なる一人称と等価なものではない。特に、いまわれわれが取り上げているような〈梓づけ〉の節を使用することは、筆者が殊更に、その議論から距離を取ろうとしていること、と解釈しなければなるまい。この *o. m.* による論議の梓づけは、サン・ピエトロ寺院とプロポーションの主題が続いている限り、以下一貫して見られることである。この点を最初に注記しておく。

内容の面では二つのことを取り上げよう。より小さなことから言えば、五七行目における「巧みに *aveo art*」という副詞句に注目しよう。プロポーションを捨てるのに *o. m.* が要するというのは、不思議な感じがしないではない。しかし、問題は大きく見せることであり、それには当然、特殊な技能やわざが必要になるであろう。この *o. m.* は二つ先のパラグラフの最初の行（六五行目）にくりかえされているし、五五行目には「*habile*」〔腕前〕という語で以て言及されていた。つまり、ここで対比されているのは、いずれもが「わざ」を前提とする二つの美学なのである。

その二つの美学が二つ目の論点である。デイドロは二種類の「大きさ」を二つの「感嘆 *admiration*」に映して比較している。一つは誰の目にも明らかな大きさの印象が直ちに惹起するような「突然の」感嘆であり、もう一つは時間をかけてじっくり作品を検討することを通して徐々に高まり、持続するような感嘆である。後者はプロポーションの効果であり、前者は「巧みに（わざを以て）」プロポーションを捨てて得られる効果である。ここでもデイドロ自身の立場はほかされている。右に指摘しておいたように、*o. m.* の梓づけによって、かれは自らの立場を断定することを差し控えつつ、二つの美学の公平な吟味を心掛けようとしている。

他の点がすべて等しいならば、やせてすらりとしたひとは、プロポーションのよいひとよりも背が高く見える、と

いうことをひとは認めている。しかしここでもまた、人びとがより感嘆するのはこの二人のうちどちらかという問いを、そして最初のひとも、その背が高いという見かけをいかほどか失うとしても、より厳密な古代風のプロポーシオンになれるとしたら、それに同意するのではないかという問いを、ひとは残している。

ひとは付け加えて言う、わざによって大きく見えるように作られた小さな建造物も、ついにはありのままに理解されることになる。それに対して、わざとそのプロポーシオンとが普通のありふれた大きさの見かけを与えている大きな建造物は、ついには大きなものとして認識される。そして、観る者が自分を建造物の或る部分と比較することは必然であるから、この比較を通して、プロポーシオンの悪しき名声は消え去るであらう、と。

ここには二つの論点が呈示されている。第一はひとのプロポーシオンと背の高さの問題、第二は時間が経過するにつれて実態が認識されるようになるという問題である。第一の議論に関して直ちに気付くことがある。それは、「大きい brand」ということが「高い」の意味で理解されていることである。これは国語の意味論的特性であつて、議論の対象にはならない。「大きい」が「高い」の意味であるということは、人については殆ど一義的にはつきりしている。しかし、サン・ピエトロ寺院について「大きい」というとき、それが「高さ」だけの問題であるとは言切れないであらう。人の場合には、プロポーシオンと高さの印象が相反する関係にあるということがはつきり分るので、この議論が持ち出されたものと考えられる。その事実を確認した上で、「感嘆」という面で言えば、背の高さは美点であるが、プロポーシオンの方がより価値が高い、ということをこの議論は示唆している。

その上で、建築の場合に戻つて、第二の議論が展開される。プロポーシオンのために隠れていた大きさも、やがては明らかになる（「プロポーシオンの悪しき名声」という表現に注目しておこう）。ひとはどうしても自分の大きさと建物の適当な部分とを比較するので、建物全体の高さを認識せずにはいない、というのである。（ここでの議

論の狙いや外れるが、この指摘は、事物の大きさの認識において、われわれの身体が基準もしくは尺度になる、ということを含意していて、興味深い。この議論にわたくしはかすかな倫理的なニュアンスを感じる。プロポーションは大きいという美点を隠すので、それが明らかになったとき、この慎ましさが一層の美点という感銘を与える、というのである。そして、この議論が、《初めは弱いが徐々に強まってゆく》型の感嘆を支持するものであることは、言うまでもない。

この議論に対して、ひとは次のように答える。人が厳密なプロポーションを受け入れることによって、見かけの背の高さを失うことに同意するのは、驚くべきことではない。なぜなら、かれは知らないではないからである。先ず、生の様々な機能を可能な限り完璧に満足させるといふ利点を、かれはこの四肢のプロポーションにおける厳密な正確さから得ているということ、そして、力、威厳、優美など、一言で言えば常に有用性を基礎とする美もそれにかかっているということ、しかし、ただ一つの目的、ただ一つの狙いしかもない建造物の場合には、事情は異なるということ。

これは、人を引き合いに出す議論に対して、人と建築物では事情は異なるとして、その有効性を否定する反論である。人が高さを捨ててプロポーションをとることができるのは、人体については求めるべき価値は一つだけではなく、それら複数の価値がみなプロポーションに基づいているからである。ところが、建築物の場合には、それが一つであるから、このような交換はできない、という趣旨である。この反論は暗に、建築物においては高さあるいは大きさが唯一の価値である、ということを示唆している。そして、この区別は自然と人工物に関わる区別である。こここの論述のスタイルでは、これがデイドロ自身の手えであるという保証はない。しかし、この区別はデイドロの思想とよく符合するように思われる。第一章においてわれわれは、アンティノウスの彫像が生体とは異なり

柔軟性を欠いている、という論述に出会っている。⁽³¹⁾

人体におけるプロポーションについては、幾つものことが言われているので、それを解きほぐしておく必要がある。先ず、人体におけるプロポーションは「生の様々な機能を可能な限り完璧に満足させるという利点」をもたらず。言い換えれば、プロポーションは単に外見の問題ではなく、有機体の機能の満足と結びつくものと考えられている。プロポーションの美は、有機体の生理的な卓越の表現である。一言で言えば、それは生命の機能美であり、文字通りの意味での「健康美」に他ならない。ここには、ひそかな目的論的自然観をみとめることができる。

「力、威厳、優美」がプロポーションに依存するということは、健康美としてのプロポーションという思想抜きには不可解であるか、或いは誤解を招く恐れがある。すなわち、これら三つの美的概念をプロポーションとともに、冷たい数的な比のようなものとして誤解してはならない。プロポーションが健康な人体の自然な表現であるということとを前提として初めて、「力、威厳、優美」がプロポーションに依存することとを理解することができる。「力」については何の問題もあるまい。「威厳」もまた、そのような生命力に関係づけて理解することができる。⁽³²⁾「優美 *grace*」については、それが本来命あるものの美しさと魅力を指す概念であったこと、そして十八世紀においても、例えばホガースの「優美の線」が運動する線であり、そこに本来の生命との関係を窺わせる要素が残っていたことを考え併せることができる。⁽³³⁾

この「力、威厳、優美」が「常に有用性を基礎とする美 *la beauté dont l'utilité est toujours la base*」として総括されていることは、ずっと判りにくい。鍵は *utile* の概念にあるように思われる。『百科全書』も当時の辞典も変わった語義を挙げているわけではない。ここでは、文脈から判断して、「実際に仕事をなしうる」という解釈を提案したいと思う。テキストの上では二行前の「生の様々な機能」と重ね合わせて考えることができる。「力、威厳、優美」が生機能美であるという主文の論は、この解釈を支えるように思われる。

75 観る者が自らを建造物の一部分と比較することによって、期待しているような効果が生まれ、一見して得た好ましくない錯覚を修正する、ということをはひとは否定する。この彫像に近づいてみると、その像は突然巨大なものとなり、多分ひとは驚くだろう。そこでひとは、建物が最初に思ったよりもずっと大きいということを理解するが、彫像に背を向けると、建物の他のすべての部分の全体的な力がその支配力を取り戻し、建物をもののように、それ自体として大きいのが、見かけは普通のありふれたものに返す。従って、一方において個々の細部が大きく見えても、全体は小さくありふれたもののみである。それにひきかえ、逆の不規則性の体系においては、個々の細部は小さく見えても、全体はどこまでも並外れており、圧倒的で大きいのである。

前段が二つ前のパラグラフに対する反対意見であったのと同様、これも二つ前のパラグラフの意見への異論である。持ち出された「彫像」は、観る者が自分の身体と比較するとされていた「建造物の一部分」に相当する。この反論の論旨は次の如くである。建物（おそらくは教会）のなかで、そこに置かれた彫像に近づいてみると、自分の身体と比較してその大きさを知覚するし、その彫像との比較において建物の大きさを認識する。しかし、それは彫像を観ている間だけのことであり、離れると元の印象が戻ってくる。この議論には、距離もしくは視点の問題と、知覚と推論的理解の違いの問題とが関わっているように思われる。この反論を書いているとき、デイドロは身体の比較項となる部分は近くから観ているのに対して、建物全体の印象は外から距離をとって見たときに得られるものと、と考えていたと思われる。また、「理解する *concevoir*」と、「全体的な力がその支配力を取り戻す」*la puissance générale ... reprend son empire*」と二つの述語を比較してみれば、「あまり大きくない」という全体の印象が直接的な知覚のものであるのに対して、身体との比較を通して得られる「実は大きい」という理解が、決して

直接的な知覚ではなく、推論を介して得られた認識である、ということが分かる。この議論が意味しているのは、全体の印象が、部分の印象の総和ではなく、独立した一つの知覚である、ということである。

このパラグラフの末尾に注目しよう。そこには、プロポーションの体系に対立するものが「不規則性の体系」*systeme ... d'irregularité*と呼ばれている。それは、バロックスムの極致であろう。その効果は、部分が小さく見えながら、全体は大きく見えることにある。何故そう見えるかの説明はない。プロポーションの体系に関する右の説明からの類推を働かせるならば、次のように考えられる。この場合は、身体と比較される部分は事実小さい。細部を小さいと知覚しても、全体が大きいという印象は消えない、ということである。

わざの魔術によって対象を大きく見せる才能と、プロポーションの知によって対象からその巨大さを奪う才能とは、確かに二つの偉大な才能である。しかし、両者のうちでいずれがより偉大であろう。建築家がよりよいものとすべきは、どちらであろうか。ローマのサン・ピエトロ寺院をどのように造るべきであったろうか。プロポーションを厳格に守ることによって、この建物の効果を普通のありふれたものに切り詰める方が、これほど厳格でもなければ規則的でもない配置によって、ひとを驚かせるような外観を与えるよりもよかつたのであろうか。

ここには不定人称代名詞 *on* が全く使われていない。二つの立場を公平に見比べているデイドロの言葉である。ここでもなお、二つの立場に対して等距離を保とうとする態度が見える。唯一最後の文が、「AよりもBの方がよかつたのであろうか」という否定疑問によって、「不規則性の体系」の方に傾斜しているような印象を与えるが、それもいまだ決定的ではない。

小さいものを大きく見せる才能が「わざの魔術 *la magie de l'art*」と呼ばれ、大きなものを小さく見せる才能が

「プロポーションの知、[intelligence des proportions]と見なされていることにも注目しよう。この二つの用語はいみじくも、バロック的な美学と古典的な美学との対比を表現している(この点については、九〇行目以下を参照せよ)。

選択を急がないようにしてほしい。というのは、ローマのサン・ピエトロ寺院は、かくも喧伝されたそのプロポーションのために、他の体系をとったならばいつも変わらさずすぐにひとが認めたであろうものを、決して得ることがないか、或いは時間をかけてようやく得るに到るからである。全体の効果をさまたげる調和とは何であろう。全体を引き立たせる欠点とは何であろうか。

90 以上がゴチック建築とギリシアもしくはローマの建築とのあいだの論争を、その全幅の効力において捉えたものである。

前のパラグラフに垣間見えていたデイドロの判断がより濃厚に現れている。「選択を急ぐな」という言葉は、世論の趨勢が「規則性の体系」の方に傾いていること、少なくともデイドロがそう考えていることを表している。その後の言葉は、形の上でこそ断定を避けてはいるが、趣旨は明瞭に反プロポーションの美学を示している。このパラグラフの末尾に、『絵画論』を掲載した『文藝通信』誌の編者であるグリムは、次のような註をつけていた。

ほんの少しの間、哲学者の言葉を遮ることにしよう。この微妙な問題の核心について発言する権利があるというわけではないが、ローマのサン・ピエトロ寺院が、初案において当初構想されたようには仕上げられなかった、ということ指摘しておこう。その結果として、この壮麗な建造物の外陣と内陣のあいだに生じた不整合もしくは不調和は、プロポーションを厳格に遵守したこと以上に、一見したときに大した効果が感じられないことのも

の理由なのではなからうか。もしも、初案が全面的に実行されていたならば、プロポジションのこの上なく細心な正確さにもかかわらず、その効果は多分、比類なく圧倒的なものだったのではないだろうか。親愛なる哲学者よ、この点については、われわれのイタリア旅行の折りに、自分たちで決することにしよう。それまでの間、君の考察の脈絡に戻ることにしよう。

このグリムの註は、以上のデイドロの議論が、不定人称代名詞 *ego* を基調とする慎重なものであったが、それでも或る傾向性を示していた点に、ブレイキをかけたものであろう。デイドロがサン・ピエトロ寺院を観ていないことが、読者に対して明らかにされるとともに、寺院をその目で見たとうえで判定すべきことが主張されている。グリムの議論は、サン・ピエトロ寺院が観る者を圧倒する効果をもたない（と言われている）にしても、それはプロポジションの故ではない、ミケランジェロが設計した通りに完成され、プロポジションの正確さがこの建物を支配していたならば、むしろ圧倒的な効果を得たのではないか、というものである。すなわち、人びとによって語られている効果の欠如は、プロポジションを守ったミケランジェロの設計を尊重しなかった結果であり、プロポジションそのものは大きな効果をもたらすはずのものだ、というのがかれの考えである。ここでグリムは明らかに、古典派の立場に立っている。

サン・ピエトロ寺院に関する検討を通して対比されている二つの美学を、われわれは右にバロック的なものと古典的なものと見なしたが、この最後の短い二行のパラグラフは、これをゴシック建築の美学とギリシア・ローマ建築のそれとの間の対立として性格づけている。この章の冒頭において（一〜五行目）、デイドロはこの主題を取り上げないと言っていたが、「プロポジションの体系」と「不規則性の体系」の対比としてそれぞれの精神もしくは美学が論じられたわけである。「その全幅の効力において捉えた」というただし書きが、通常の議論との観点の

違いを語っている。「プロボーション」についてのデイドロの立場も、解明されたとと言えるように思われる。その感覚、とりわけ「精妙な感覚 le sentiment exquis」は建築家にとって必須のものである。しかし、「体系」の原理として建造物を構成するようになるとき、それは天才を抑圧するものとして斥けられる。おそらくは、かれが「精妙な」感覚と呼んでいるものは、それ自体このような体系化とは無縁で、天才に近いものである。 (続く)

註

- (1) 新全集本のなかの「絵画論」の編者 G・メイは、「文藝通信」の三つのコピー(ゴータ、ストックホルム、モスクワ)を見ていながら、この最後の二章についてはヴェルニエールと同じ発言をくりかえしている(G. May, *op. cit.*, pp.4-5)。
- (2) ウェッソフの絵画論 (Daniel Webb, *An Inquiry into Beauties of Painting...*, 1761) は七つの対話(この著作は対話篇である)よりなり、そのうち前半の三章は一般論、後半の四章が絵画の各論である。一般論の方の主題は「著作全体の構成」、「絵画を判定するわれわれの能力」、「絵画の古さと有用性」であり、各論の主題は「デッサン」、「彩色法」、「明暗法」、「構成」である。
- (3) ただし、例えば『百科全書』の「建築」の項目(J. F. ブロンデル著)の論の構成は、相当に異なっている。ブロンデルは先ず、建築を民生用(architecture civile)、軍事的(arch. militaire)、造船(arch. navale)の三種類に分け、それから建築の歴史をエジプトから説きおこし、太古(antique)、古代(ancienne)、ゴチック(moderne)の四つの時代を通しての変化を描写した上で、代表的な建築理論に論及する、という具合に論を展開している(Encyclopédie, I, 617a-618b)。ここではオーダーの問題は特権的に扱われているわけではない。
- (4) L'Abbé de Mallet, "Gothique, adj. (Hist. mod.)", *Encyclopédie*, VII, 749a-b, 1757.
- (5) 実は、周知のように、ゴチック教会の窓は、ロマネスクのそれに較べてずっと大きくなっている。ド・マレー神父も「ここもかしこも窓、ばら窓、尖頭形窓だらけである。石はボール紙のように切り取られて、一切は透いており (tout est à jour)」、一切は浮ぶ(tout est en l'air) と言っている(L'Abbé de Mallet, *art. cit.*, 749b)。
- (6) デイドロにおいて藝術は模倣の函数において考えられている、と言っている間違いはあるまい。かれは藝術を指して「模倣のわざ art d'imitation」という呼び方をする。一例を挙げよう。「私生児対話」のなかで、デイドロは、演劇の上で十七世紀が十八世紀の仕事として残したものを枚挙する。家庭的で市民的な悲劇の創始、真面目なジャンルの完成、人物の性格に代えて境遇を置くこと、ストーリーと結びついたパントマイム、舞台を交換すること、大芝居の効果(coups de théâtre)に代えてタ

プロを用いること（これについては、拙稿「絵画の時代としての十八世紀」を見よ）、オペラのなかに真の悲劇を持ち込むことなどを挙げたあとで、次のように言う。「最後に、舞踊を真の詩のかたちに取り戻し、言語化して書き、他のいかなる模倣のわざ art d'imitation からも引き離すことである」(OE, 167.)。ここでは、その範囲は分らないものの、「模倣のわざ」が類概念として用いられていることは明らかで、われわれの「藝術」にはほほ相当するものと思われる。だが、定義のかたちでかれが藝術を模倣と結びつけているテキストを、わたくしは見つけられずにいる。「百科全書」のなかには、興味深い事実がある。すなわち、*Art* の項目（マレー神父著、第一巻、一七五一年）が、殆ど藝術の概念を含んでいない、ということである。この項目には明瞭な定義が欠けているのだが、その論述から定義に相当する概念を抽出してみれば、（人類が最初に行つた自然の観察の結果を集約して体系化したもの）とでも言うことができる。この *art* には思弁的な面と実践的な面が含まれている。そこで、極めて古典的な「自由な *art*」と「機械的な *art*」の区別が呈示される。それによって「機械的な *art*」の一般論書」という極めて野心的な計画が打ち出されてはいるのだが、これらの論述を通して、藝術への言及は見られない。これに対して、第八巻（一七六五年）の *imitation* の項目は、ディドロ自身が執筆しているが、その内容は殆ど「藝術」に相当する。ここでは、最初に、「自然の技術による (*artificiel*) 再現」という定義が示され、「盲目の自然は模倣しない。模倣するのは技術 (*art*) である」と断定される。つまり、項目は *imitation* だが、それは実質において *art d'imitation* と等しい、ということである。これに続けて、様々な「模倣 (のわざ)」が枚挙される。それは、模倣の手段の違いに基づいている。声による言説、絵具による絵画、木材や石材による彫刻がそれである。音楽については別項目が立てられていること、さらに舞踊については右の例からも窺われるように、おそらく文学のなかに、つまりは「言説」のなかに含まれているものと考えられる。この枚挙に続けて、模倣のモデルが自然であること、*art* には成熟の歴史的变化があること、最後にそれが天才と関係することが語られている。

(7)

絵画の起源に直接関する言葉としては、例えば次のようなものがある。「絵画藝術の起源はさだかでないし本書の計画外である。エジプト人は、それは彼らの間で六、〇〇〇年前、それがまだギリシアに伝わらないうちに發明されたものと断言する。これは確かにいい加減な断定である。ギリシア人について言えば、そのある人々は、それはシキオンで發明されたといひ、ある人々はコリントスで発見されたといふ」(第三巻 V (15)、中野定雄他訳「プリニウスの博物誌」、雄山閣、昭和六一年、一四〇九頁)。「最初に線描を実行したひとの一人である」コリントスのエクファントウスは……ローマのタルクイニウス・プリスクス王の父デマラトウスに従つてイタリアへやつて来たエクファントウスではなく、同名の別人であつた……といひ、絵画藝術はすでにイタリアで完成していたのだから」(同、V—VI (16—17)、同訳書、同頁)。そして、初期の絵画が神殿のなかに残つてゐることを語つたあとで、次のように言う。「そしてこれらの作品を綿密に判断する人は誰でも、どんな藝術も、絵画よりも急速に完成に達したものはないことを認めるであらう。トロイア時代に絵画がなかつたことは明瞭

なのだから」(同、VI [18]、同訳書、一四一〇頁)。

- (8) 「彫刻と絵画は、素描 (dessin) が両者の親である以上、その本性上不可分のものである。このうちの前者がホメロスよりも前に存在していたことは疑いなく」(D. Webb, *op. cit.*, p.22)。このあとでウェットはプリニウスの議論の吟味を行っている (pp.24-28)。

- (9) この部分は原文の構文に不明瞭なところがある。それは次のようになってゐる。"… jusqu'à ce qu'il arrive quelque grande calamité publique, une guerre, une famine, une peste, un veu public, en conséquence duquel vous voyiez un arc de triomphe élevé au vainqueur…" (OE, 729) 「何らかの災難が起るまでは」のあとに「戦争、飢饉、ペスト、民衆の誓い」という四つの名詞句が並んでゐる。これらは「災難」と同位に置かれたものなのか、それとも「災難」を例示する同格の句なのか。「戦争、飢饉、ペスト」は明らかに「災難」の低位概念であつて、同じ位相に属するものとは言えない。そこで、これらは並列に置かれてゐるというよりも、むしろ「災難」の例示と見える。ところが、それに続く「民衆の誓い」は「災難」とは言えない。更に構文的には、例示の同格の場合には冠詞をつけないのが普通だが、これらの四つの名詞句には不定冠詞がつけられてゐる。この二つの点は逆に、これらを「災難」と同位に並べられたものと思わせる要因である。問題はまたある。これらの名詞句のあとには en conséquence duquel という関係詞節が続くが、このイタリックにした関係代名詞は男性単数に置かれていて、前の名詞句のなかで特に最後の「民衆の誓い un veu public」にだけかかるようになってゐる。以上の性質をもつこの文を支障なく解釈することは不可能である、とわたくしは判断する。原稿の上で不備があるのではないか、とさえ思われる。わたくしの訳文は次のような読み方に準拠してゐる。すなわち、名詞句のなかで最後の「民衆の誓い」をその前の四つと切り離す。前の四つの名詞句は、文法的には並列されてゐると見るべきものであるが、内容的には「災難」が他の三つを総括する位置にある。また問題の un veu public は、他の名詞句とは性格を異にするために、本来ならば、それに対する述語部分もまた arrive とは別のものを立てるべきところである。この欠けているところを意味の上で補うならば、本文に示したような訳文となる。

- (10) J II J・ルソー「学問・藝術論」(平岡昇訳)、『世界の名著30』、中央公論社、七〇頁。

- (11) 「演劇に関するタランベールへの手紙」を見よ。

- (12) 「そこに置く y placer」と言うときの「そこ」は、文脈的には勿論「凱旋門と寺院」の双方を指す。しかし「寺院に彫像を置く」ことは明瞭だが、「凱旋門に彫像を置く」とはどのようなことを指しているのであらうか。今シャンゼリゼにそびえ立っている凱旋門(十九世紀初頭にナポレオンが建立した)のように、中に広大な空間をもつ凱旋門は、デイドロの時代以前には存在しなかつたと思われる。凱旋門において「彫像を置く」ことのできるのは、唯一、門の上だけである。ルーヴルの中庭にある「カールゼルの凱旋門」がその形だが、これもシャンゼリゼの凱旋門と同じ時期のものである。そのモデルとなつた

- ローマ時代の凱旋門の形をデイドロは知っていたのかもしれない。
- (13) クロード・ペロー(一六一三―一六八八)。神学者ピエール(一六〇八―一七〇三)及び詩人シャルル(一六二八―一七〇三)とともに、ペロー三兄弟と呼ばれる。初め医者であったものが建築家に転身した変わり種。列柱を伴うルーヴル宮の東側ファサードは(一六六三―七〇)、建築家ペローの名声を確認した代表作である。しかし近年、この作品をペローに帰することに疑念が提起されている。厳密には、ペローの属していた宮廷の組織 *Conseil des bâtiments* (建造物評議会) の設計と見るべきである。と、うのが現在の定説らしい。(Cf. W. Tarkiewicz, *History of Aesthetics*, vol.3 (Modern Aesthetics), Mouton, 1974, pp.421-22)。タタルキエヴィッチは、そう指摘した上で、古典的な列柱の様式という構想はペローのものであり、それが重要である、と言っている。この作者認定の問題について、わたくしは自分で調べたわけではないが、ペロー自身の気持や態度のなかに、これを自らの仕事として誇るところがあったのは、間違いないように思われる。建築に関するかれの主要業績の一つとして、ウイトルーウィウスの『建築論』の註釈つきの翻訳があるが、その第二版(一六八四)のファクシミリ版を見ると(一六七三年の初版は未見)、その扉絵には遠景としてルーヴルのこのコ罗纳ードが描かれ、国王への献辞の冒頭の口絵にも、額入りの絵としてこのファサードが示されている。(Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve, corrigés et traduits en 1684 par Claude Perrault, Pierre Mardaga, 1988。)なお、問題のテッサンもまた有名なもので、右に挙げたタタルキエヴィッチもその図版第四七番として、中央部分を掲載している。作者に関して右のような問題がある以上、このテッサン自体もまた、*Conseil des bâtiments* のなかのペローとは異なる職人の手になるもの、と見るべきであろう。
- (14) 「デイセーニョのわや arti del disegno」は、美術全般を指してヴァザリリの用いた概念である。高階秀爾訳「第一序論」の訳注(258)、辻茂他『ヴァザリリの藝術論』、平凡社、一九八〇年、二二二頁、参照のこと。
- (15) Waleit, "Dessen", *Encyclopédie*, t.IV, p.889b.
- (16) Blondel, Jacques-François, "Dessen, en Architecture", *Encyclopédie*, t. IV, p.891b.
- (17) 「ドローイング」は言うまでもなく、英語においてフランス語の「テッサン」に相当する単語で、「製図」であるとともに「素描」である。しかし、機械的な製図の問題でないことを示す証言として、次の言葉を見よ。「建築家のドローイングとは、構想を人に伝えるために描かれる図面のことだと一般に考えられているであろう。しかし、実は、決してそれだけではない。設計の最後に描かれる実施図面に至るまでに、建築家は数多くのスケッチをする。これらは、形を人に伝えるためのものというよりは、自ら形を探索するために描かれるのだ。丁度、詩人が言葉で自らのイメージを探し求めるように。……優れた建築家のドローイングは、優れた画家のスケッチと同じく、形の面白さ、熟達した線の美しさが私達の目を楽しませてくれる」(香山壽夫「建築家のドローイング」『UP』一九九一年一月号(第二一九号)、東京大学出版会、頁)。なお、ペローについて言えば、右の註(13)で言及したウイトルーウィウスの訳書の序文(頁の番号なし)のなかで、伝えられた写

本には図版が添えられておらず、そのために本文の理解に支障をきたした面のあることを指摘した上で、その最終ページにおいて、この訳書の図版に言及している。すなわち、ここに掲載された図版のなかでも特に「影づけされた *ombre*」ものを特筆し、それが「これらのプロポジションが作品化されたときに生み出しうる効果を目で見えるようにする」ためのものであり、「このプロポジションをコンパスで認識させるのではなく、ただ視覚の判断で認識させるために」、「遠近法」を取り入れること~~を~~行っている」と誇っている。ただしその「デッサン」の作者への言及は全くないし、図版そのものに署名がある場合にも、それは版を彫った職人の署名である。

- (18) *Dessin*の意味として“*architecture civile & militaire*”を挙げるのは、奇異の感じを与える。これに最も近似的なのは、初版のDAFが挙げる「建造物の見取り図」*le plan d'un bastiment* という意味である。(これと正確に一致するような規定は、初版と一七五九年の増補版を含めてリシュレの辞典には見られない)。

- (19) *Blondel, art. cit., p.891b.*

- (20) ジャンバティスト・ヴィーコ「イタリア人の太古の知恵」、上村忠男訳、法政大学出版局、一九八八年、その第一章「真なるものと作られたものについて」の全体を参照せよ。その冒頭に呈示された原理は次の如くである。「ラティウムの人々にとっては \wedge verum \vee と \wedge factum \vee とは相互に取り替えられる」(二三三頁)。

- (21) ネーション版、アセザルトルヌー版に収録され、久しくデイドロの著作と見なされてきた「百科全書」の項目「天才」は、デイドロではなくサン・ランベールの作品である (Cf. Verrière, p.5)。この項目は桑原武夫編「百科全書——序論および代表項目」、岩波文庫、のなかに訳出されている。ただし、訳者樋口謹一は、「ジャック・ブルーストの『デイドロと百科全書』の精密な立証によれば、タミラヴィルの執筆になるものなのは、ほぼ確実である」(四一頁)と言ひ、著者としてタミラヴィルの名前を掲げている。これは全く不可解な意見で、ブルーストはサン・ランベール説を採っている。また、その議論を「精密な立証」などと言うことはできない。何故なら、「天才」の項目の筆者の同定に関して、かれはフランコ・ヴェントゥーリの研究 (Franco Venturi, *Junesse de Diderot*, 1939, p.344.) に準拠しているだけだからである。(Jacques Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, Stankine, 1982 (1962), p.534; cf. pp.119-20. — 因みにヴェントゥーリの研究は、上記のヴェルニエールの議論の根拠ともなっていたものである)。ブルーストの意見については、その著書「百科全書」、平岡昇・市川慎一訳、岩波書店、一九七九年、二二〇頁をも参照せよ)。デイドロのものではないと知りつつ、ヴェルニエールはその「デイドロ、岩波著作集」のなかにこのテクストを収録している位であるから、その思想がデイドロの天才概念と著しい近似性を示していることは間違いない。しかし、このテクストに基づいてデイドロの天才概念を議論するのが許されないということは、言うまでもない。そうすると、小論「天才について」(同じ著作集でわずかに二頁)と様々な論考に散見する論及が、デイドロの天才概念を理解する上での基礎的テクストということになる。この「天才について」(ヴェルニエールは一七七二年以後のテクス

トと見なしている。Verrière, p. 8) の論旨を紹介するならば、次の如くである。——「詩人、哲学者、画家、音楽家のいずれであれ、天才のなかには、それなしには非常に偉大なもの、非常に美しいものを制作することのできないような密やかで、定義することのできない魂の特殊な何とも言えない性質がある」。このように規定したうえで、デイドロは、これを想像力と見なしうるか、判断力か、精神か、熱気か、感受性か、趣味か、という問いを次々と重ねつつ、そのすべてを否定する。そして最後に、「頭脳とはらわたとの或る適合性、諸体液のある構成であろうか」という問いを提起したあとで、つぎのようにこれを肯定する。「わたくしはこれに同意する、ただし、わたくしであれ誰であれ、それについて正確な概念を得ることはないだろうということ、そしてそこに観察者の精神を加味するということを認める、という条件において」。この「観察者の精神 l'esprit observateur」については次のように説明される。それは「努力なし、緊張なしに働き、見つめる regarder」となしに見てとり voir、学ぶ étudier」となしに知識を得て、理解する。それは目の前に何の現象ももっていないが、ありとあらゆる現象がこの精神に作用を及ぼした。その名残としてこの精神のなかに残っているのは、他の人びとがもっていない一種の感覚である。それは稀な機構であって、これは上手いくだろう……と言う」(OE 1920)。——それは知性と靈感の熱狂との混合した感覚である。より正確に言うならば、熱狂の容易さによって彩られた洞察力であり、ことの成否に関する確な判断力である。

(22) ウィトルーウィウスの decor (適合) の概念は、十七―十八世紀のフランスにおいて、bienséance, convenance, caractère の三語によつてこの順序で論じられた。デイドロの時代はまさに convenance の使われてきた時期に相当する。 Cf. Koichi Yoshida, "Caractère — a principal ideal of architecture abandoned by modernism", *JTLA* vol. 14, 1989, pp. 67-68.

(23) Vitruvius, *De Architectura*, Lib. I, Cap. 2, 5-7.

(24) J.-F. Blondel, "Convenance, terme d'Architecture", *Encyclopédie*, IV, 161a.

(25) ウィトルーウィウスの symmetria (Lib. I, Cap. 2, 4) は、ギリシア語の原義に従つて「一定の尺度 metron と合致すること」一定の尺度を共有すること」を意味する。ジョークールの説明は次の如くである。「ウィトルーウィウスによれば、シメトリーは、或る尺度に則しての、建造物の諸部分とその全体との間の、そして部分の美と全体の美との間の関係、適合性に存する」(Jaucourt, "Symétrie, (Architect.)", *Encyclopédie*, t. XV, 1765, p. 735a)° シメトリーを左右対称として理解することに較べれば、この規定は正確と言えるが、これを部分と全体の関係の問題と見ている点、また美を持ち出している点が不正確である。(美はウィトルーウィウスでは、むしろ、「エウリュトミア」と結びつけて語られている)。

(26) 「同形的シメトリア」とは「周囲の全体において同一の配置 ordonnance が支配している」ものであり、「相関的シメトリア」とは「相互に近似していたり等しかったりするものが、向かい合っている部分だけに限られている」ものを言う (*ibid.*)°

(27) *Ibid.*, 753a-b°

- (28) 出典不明。新全集本におけるG・メイによれば、同一の表現が「一七六五年のサロン」のデュ・マシー論の部分でも用いられている (*Salon de 1765, op. cit., p.152.*)。
- (29) G・メイ校訂による新全集本のテクストでは、次の二つのパラグラフは切れ目なしにつながっている。
- (30) 試みに、本章の冒頭から(1)に到るまでの間の、*on*の用例を通覧してみよう。用例は八回ある。訳文に添える形でこれらを枚挙すると、次のようになる。(1)「そこに置かれる像」(*la statue qu'on y placera*) (二二行目)、(2)「人びとが提供した空間に」(*l'espace qu'on leur aura accordé*) (三〇行目)、(3)「人びとは最善を尽くして新しい神の像を刻むであろう。そしてまた壁面を……画布で覆う」と「であろう」(*On les taillera du mieux qu'on pourra; on révetra les murs de toiles*) (三三―三三行目)、(4)「それ」から引き出すべき結論「(D'où l'on doit conclure) (四七行目)」、(5)「ローマのサン・ピエトロ寺院についで、ひとは……言っている」(*On dit de Saint-Pierre de Rome*) (五〇行目)、(6)「従って……と言ったことが……」(*en sorte qu'on peut dire*) (五一―五二行目)。これらの *on* はすべて、顔のない不特定の人びとであり、訳文では「人びと」としたり「ひと」としたりするだけでなく、訳さないことも有効であるような性質の主語である。議論が一般的な観点をとるとき、*on* がかたまつて用いられる (3) から (5) まで、(7) と (8) のも自然の成り行きである。因みに、この (7) と (8) は既にわれわれが問題としているサン・ピエトロ寺院に関する議論の一部をなしている、と見ることができる。
- (31) 第一章三三―三四行目 (《その一》二〇頁)。
- (32) Cf. M. H. Monk, "A Grace beyond the reach of art", *JAI*, vol. V-2, 1944.
- (33) ホガースは「波動線 *waving line*」を「美の線」と呼び、「蛇行線 *serpentine line*」を「優美の線」を名付けた。この両者の違いは、端的に言えば二次元的なものと三次元的なものの違いと言うことができる。かれは蛇行線を運動と結びつけて語っているわけではないが、その魅力を説明する際に、それを追う目の動きを引き合いに出している (William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, 1753, Oxford, At the Clarendon Press, 1955, p. 70. Cf. Chap. 7, 10.)。なお、優美を運動と結びつけるのは、その後の近代美学の趨勢である (シラー『優美と尊厳』、ヘルクソン『意識の直接所与についての試論』、R・バイエ『優美の美学』など)。