

ディドロ『絵画論』

—— 訳と註解（その12） ——

佐々木 健 一

第五章 構成に関する章、構成について話そうと思つてゐる章（3・結）

人物たちに衣装を着せるやり方のきまりについて、わたしはよくは知らない。衣装表現の要諦は、構想についてはあげて詩であり、仕上げについては挙げて厳密さである。重なり合つて皺になつてゐるような小さな襷は、あつてはならない。伸ばした男の腕に布切れを掛け、ただその腕を曲げさせるならば、盛り上がつてゐた筋肉が平らになり、^(原)平らだつた筋肉が盛り上がつてきて、布がこの動きを描き出す。このさまを見たひとは、自分の人体模型をつかんで、火に投げ込むことであらう。

皮膚の下に生体模型が透けて見えるようなものには、我慢がならない。しかし、衣装の下にどれほど裸体が見えるようであらうとも、ゆきすぎということはない。

前二段をうけて衣装の問題を、それも特に肉体との関係において論じてゐる。議論の力点は、少しずつ、肉体の自然への賛美から衣装表現 (*draperie*) の方法へと移行してゐる。ここでは、最初に衣装表現の二つの原理が示されてゐる。「構想 (*invention*)」における「詩 (*poesie*)」と、「仕上げ (*execution*)」における「厳密 (*rigueur*)」

である。後者は明瞭と言ってよいが、前者はやや判りにくい。「仕上げ」すなわち作品の質感をもたらす仕事「厳密」でなくてはならない、というのは、ディドロの自然模倣美学においては、自然の仕組みに従え、ということである。この要求は、二三四行以下で言われている筋肉の構造の問題と符合している。それに対して「構想」とは作品の内容に、絵画の場合ならば画面構成にかかわる工夫である。画面構成における「詩」とは何か。絵画論における詩の概念としては「詩的構成」という術語があり、これは特に歴史画において物語を明瞭にかつ感動的に構成することを意味していた（《その11》二二、二二頁）。ここでも同じように考えるべきであろう。画面の人物たちのまとう衣装もまた、その物語世界を適切に表現するものでなくてはならない、ということである。この要求は、前段で示された「気ままな処理 licence」（二二八行）の戒めと符合する。（なお詩の概念については、以下の一五〜一六頁で再論する）。

「小さな髪はあってはならない」という一文は、構想の詩に関わるのであろうか、それとも仕上げの厳密さに関わるのであろうか。意味と特に文の構成の上から考えて、これは「構想の詩」に関係づけるのが適切と思われる。衣装表現に関して二つの原則が提示された。そのあとで、この小さな髪と筋肉の構造とが語られている。そして、筋肉の構造の話題は「仕上げの厳密さ」に関係している。そうなると、その中間におかれた小さな髪の話は、最初に挙げられていた「構想の詩」に関係している、と見るのが順当であろう。このように関係づけた場合、小さな髪に関する趣旨はどのようなことになるのか。小さな髪をなくせ、ということとは、たとえそれが写実的であるにしても、主題となる物語の表現の上で無意味であるならば、それは消去しなければならない、ということである。この主張は、「詩」の概念内包に影響を及ぼすことはないが、それでも画面の「詩」が、写実的な夾雑物ぬきに、直截に表現されることを求めるもの、となっている。

二三五行目の「人体模型」と三三七行目の「生体模型」は、日本語の上では紛らわしいが、全く別物である。

「人体模型」と訳したのは mannequin で、特に衣装表現の参考にするために画家たちが用いていた人形である（腕を伸ばした男という想定は、この人形と対比されている）。これに対して「生体模型」とは *sculpture* のことで、これは文字通り人間の皮を剥いで（その語義は「皮を剥がれたもの」である）、その表面に筋肉組織を画いた模型である。この「生体模型」に対するデイドロの嫌悪は、第一章において示されていた（五〇行目以下、△その2▽六〇八頁）。

最後に示唆されている裸体（*nude*）に関する考えは、例えばロジェ・ド・ピールの考えと比較するとき、そこにデイドロの思想の個性を認めることができるように思われる。衣装表現においてド・ピールが、布地の質感の表現とその多様性を重視しているのに対して、デイドロは布を透かして感知される肉体の起伏を重視している。デイドロの思想は、厳密な意味での自然模倣という立場において一貫している。肉体の起伏は、まさに自然の仕組みを映し出すものであり、それに対して布地は単なる布地にすぎない。

240 古代人のひだ表現の仕方については、賛否両論がいずれもかまびすしい。この点に関する感見を言えば、かれらのやり方は、小さな細長い部分の光と影を対比させることによって、幅広の部分の光に広がりをもたせることにある。ひだ表現の仕方にももう一つあり、特に彫刻において用いられるものだが、幅広の光と幅広の光とをぶつけ合い、それぞれ効果を相殺するものである。

ここで「ひだ表現」と訳したのは、右に「衣装表現」と訳してきたのと同じ、*draperie* という単語である。議論の内容に即して、訳語を変えた。この部分に見出される幾つかの問題は、そのいずれについても、明確な註解を施すことができない。先ず、「賛否両論がかまびすしい」とある以上、その議論を特定する必要があるが、ド・ピ

ルのやや否定的な見解^④を除けば、他の説を見つけることはできていない。次に、ディドロの「愚見」だが、ここで言われている二つの表現法の実態が、必ずしも明らかではない。第一の手法は、鑿の引っ込んだ部分の陰影を強調して、立体感を生み出すものであろう。第二の手法については、立体感よりは平面的な印象をつくり出すもののように思われるが、はっきりしない。さらに、この判断をディドロが作例に基づいて自ら下したのか、それとも何らかの著作から借りたのかも、問題になる。特に第二の手法が彫刻家のものであると言っていることは、第一の手法の方は画家の手法ということを示唆しているわけだが、たとえモザイクを含めて考えたところで、ディドロがどこで古代の絵画を見ることができたのか、疑問が残る。

245 詩のジャンルと同じ数だけの、絵画のジャンルがあるように見えるが、しかしこれは無用な分け方である。肖像画と胸像の藝術は、共和国の国民のもとで尊重されるに相違ない。というのは、かれらのもとでは、市民の眼差しを絶えず、かれらの権利と自由との守り手に引きつけておくことが、大切だからである。君主政体の場合には事情は異なる。あるのは神と王だけである。^⑤

250 しかし、ある学藝を支えるのが、それを誕生させた第一原理、すなわち医学ならば経験論、絵画ならば肖像、彫刻ならば胸像を描いて他にない、ということが真理であるならば、肖像画と胸像に対する軽視は、この二つの藝術の類を蔑をせずものである。偉大な画家で、肖像画をよくしなかった者はいない。ラファエロ、ルーベンス、ル・シユウール、ファン・ダイクらが証人である。偉大な彫刻家で、胸像をよくしなかった者はいない。弟子となった初心者は誰でも、藝術が始まったように始める。ある日、ピエールが言ったものだった。^⑥ われわれ歴史画家が何故肖像画を画かないか分かりますか。難しすぎるからですよ。

ここでやや唐突に、議論がジャンル論に移行する、という印象を与える。衣装という話題がジャンルの問題を連想させたに相違ない。しかし、もう少し大きな文脈で見ると、一七〇行目以下において、歴史画とジャンルの対比が論じられていたことが想起される。衣装表現という話題は、特に歴史画に関連して語られていたもの、と考えることができる。われわれの節は、この文脈への復帰と見なすべきであろう。

では、この部分で主題的に取り上げられている肖像は、歴史画の一つの形態と考えられている、ということであろうか。ブクダルはどのように理解しているか。しかし、テクストの議論を追うかぎり、そのような結論は出てこない。先ずこの冒頭でデイドロは、詩学に基づく造形美術のジャンル分けを否定する。詩に則して考えるならば、肖像は独立したジャンルとしての地位を認められないか、認められるとしても極めて低い地位を与えられるにすぎないであろう。ところがデイドロによれば、肖像（肖像画と胸像）は、最も重要なジャンルである。言い換えれば、歴史画よりもジャンル画よりも重要で、両者の基礎となるジャンルである。このことを主張するためにかれは、二つのパラグラフで二つの議論を提起する。

第一の議論は殆ど議論の体をなしておらず、ジャンルとしての肖像の重要性を語っているというよりも、共和制という政体とのその特殊な結びつきを指摘しているだけのような印象を与える。この主張の背景には、古代の多くの胸像の記憶があったのかもしれない。しかし、政体からその重要性を演繹する手続きは乱暴である。デイドロの言うように、共和制が執政官たちへの注目をもたらすということを認めるとしても、「神と王」だけしかない君主制の場合に、何故その神や王の肖像が似合わないのか、説明ができないからである。

議論そのものの質は別として、デイドロ自身のこの価値観はどのように説明されるだろうか。神や王の像は数多く作られているが、それが原則として全身像であることに注目することができる。確かに肖像画としては、上半身の像であろうが全身像であろうが、肖像画であることに変わりはない。しかし、ここでかれは彫刻の場合を言い添

えており、彫刻については胸像と特定している。そもそも絵画のジャンルを論ずるに当たって、何故わざわざ彫刻を持ち出すのであろうか。直前の箇所ではひだ表現が論じられ、ひだ表現については彫刻がモデルになっていた、という事実があり、その余韻という面もあろう。ディドロの心のなかに彫刻のイメージが残存していた、と考えられる。しかし、それだけでなく、彫刻の胸像が肖像の基本型と考えられていたために、これに言及することが不可欠だった、と考えることもできる。胸像は、当の人物の性格と人品を表現するだけのものであり、純粹に個人のものである。これに対して、全身像の場合には、アトリビュートを伴う神像において顕著であるように、或る種の神話もしくは物語の契機をはらんでおり、半ば歴史画の性格を帯びている。この違いが、ディドロにおいて、個人の集団としての共和制と神格化された国王の体制としての君主制との対比に結びついたのではないか、と思われる。この解釈は、肖像画と歴史画を区別するという趣旨とも符合する。

第二の議論はより強力である。ものの、少なくとも学藝の本質は、それを生み出したものによって規定される、ということを原理として、ディドロは絵画の本質が肖像にある、ということを主張している。ものの起源がその本質をなすという考えは、このように明示的に立言されることがなくとも、啓蒙主義の活動の根幹をなしていた。

『百科全書』の項目の多くは、そのものの起源から始まる歴史を記述するという構造に則っているし、その序文は、諸学の包括的な像を提示するために、発生的系譜という原理と演繹的な体系化という原理の二つを順次採用している。⑩では、絵画の起源が肖像画であるということは、どのようにして断定されるのか。この考えはプリニウスのものが有名だが、それは『百科全書』第十二巻（一七六五）のジョークールの項目「絵画」が採用している考えでもある。⑪

ジャンル画家たちと歴史画家たちは、互いに抱いている軽蔑の念をはっきりと表しはしない。だが、そうと分かる。

- 後者は前者を、想もなければ詩もなく、偉大さも、高揚感もなく、天才もたない偏狭な頭の持ち主で、奴隷のように自然のあとについて行き、一瞬たりと自然を見失うまいと思っている、と見ている。さもしい複写屋として、ゴブラン織りの職人にもなぞらえようとするのであろう。この職人たちは、一本また一本と毛糸を選んで、背後に隠れている優れたひとのタブローの真のニュアンスを作り出そうとするのである。歴史画家たちの言い分を聞くと、ジャンル画家とは、卑俗な細々した主題、市井の片隅から取ってきた瑣末な家庭的情景の士であり、かれらには絵画という仕事の技術的な部分^①を超えるものは何もみとめることはできず、この長所を最高度にまでもたらしているのだから、何者でもない。ジャンル画家の方でもまた、歴史画を小説的なジャンルと見なしており、そこでは真実らしさも真実もなく、一切が度を超しており、自然に通じるものは何もない。その虚偽なる性格は、どこにもいたことのない誇張された人物の性格のなかにも、またすべて空想の産物である事件のなかにも、またその空っぽの頭の外では藝術家が一度もみたことのない主題全体のなかにも、さらにはどこから取ってきたのか分からない細部のなかにも、ひとが大きく高いと呼んでいるが、自然界にモデルのない様式^②のなかにも、そして現実の行動や運動からはかけ離れた人物たちの行動や運動のなかにも、露見している、ということになる。友よ、ご覧の通り、これは散文と詩、歴史と叙事詩、英雄的悲劇と市民悲劇、市民悲劇と愉快的喜劇の間の論争である。

普通、*peinture de genre* は風俗画と訳され、市井の人びとの生活情景を描いた絵画と理解されているが、ここでのその概念はずっと広く、歴史画と対立するグループの全体を指している。すなわち、絵画の全体から、その原初的な形態である肖像画を除いた残りは、歴史画であるかジャンル画である、という考えである。次のパラグラフの冒頭に示された異論から見て、歴史画とジャンル画を対比する考えは通説であったものと判断できる。ここでディドロは、歴史画とジャンル画とを公平に扱っているが、最後の部分を見れば、かれが歴史画よりもジャンル画に共

感を寄せていることが、窺われる。『絵画論』に先立つ五〇年代の後半に、戯曲と演劇論を組み合わせた二つの著作を公刊し、そのなかで特に新しいジャンルの創出が論じられていた。五七年の戯曲『私生児』と理論篇としての『私生児対話』、および五八年の戯曲『家長』と『劇詩論』である。『私生児』は伝統的な悲劇と同じような真面目な調子を保ちつつ、主人公を市民からとったもので、「真面目なジャンル」と呼ばれた。そしてこれを原型として、その喜劇版を試みたのが『家長』である。これらは、われわれのテキストにおける「市民悲劇」と「愉快的喜劇」に相当する^②。この両者はのちに「市民劇」とか単純に「ドラマ」と呼ばれるようになるジャンルで、この二つを比較した場合に、ディドロがどちらかをより重んじているとは言えない。しかし、伝統的な悲劇に対して「市民悲劇」を重んじていることは当然である。また、これらが散文で書かれていることも、押さえておくべき点である^②。

歴史画よりもジャンル画へと傾斜したように見えるディドロの態度は、『百科全書』のなかで「ジャンル画」の項目を執筆したウァトレと共通している。ジャンル画の概念を明らかにするためにも、ウァトレの次の言葉を参照することにしよう。

絵画藝術に適用されたジャンルの概念は、本来、歴史画家たちから、特定の対象に限ってそれらを描く特別な練習を行い、それら以外のものを描かないということを一種の掟としている画家たちを区別するのに用いられるものである。そこで、その画題として動物、果物、花、或いは風景しか描かないのが、ジャンル画家と呼ばれる。それにまた、模倣においてより好ましい対象、あるいはその再現がより容易な対象のみに藝術家を限らせるところ、この強制された、或いは理論的に取られた謙虚な態度は、専ら賞賛すべきものであり、その結果は、歴史画が要求するすべての条件を充たすにはあまりに限られた才能しか持ち合わせていない連中に歴史画を画くことを試みさせるうぬぼれや頑固さよりも、藝術にとつてはずっと有益である^②。

ここでは、ジャンル画と呼ばれるものが、所謂風俗画と静物画と風景画を併せた外延のものであることが、明記されている。そして、その本質的な特徴として提示された細部の表現の妙味についてのこの発言は、一九七行目以下におけるジャンル画家の表現の細やかさと正確さの指摘と、符合している。ここでわれわれは、美学思想の潮流の或る変化に立ち会っている、と言うこともできる。すなわち、十八世紀を通して、鑑賞者の関心が作品の主題から、その表現法へと移行してゆくのだが、ジャンル画に積極的な評価を与えようとするデイドロの美学は、この新しい立場への共感を反映するものと見る事ができる。歴史画の妙味が描写対象の構成にあり、ジャンル画の見所が画家の表現法にある、ということはこのデイドロの指摘のなかにも示されている通りだからである。

270
絵画をジャンル画と歴史画とにわけるとは道理に適ったもののように見えるが、この区分のなかにある物事の性質をもう少し注意深く考えて欲しいと思う。人びとは、花や果実や、動物や、林や森や山しか画かない画家も、またその光景を普通の家庭的な生活から借りてくる画家をも、無差別にジャンル画家の名で呼んでいる。そこで、テニールスも、ウィウエルマンも、グルーズも、シャルダンも、ルテルブルも、ヴェルネさえも、ジャンル画家ということになる。しかし、グルーズの描いた家族に本を読んで聞かせる父親、不孝息子や婚約、またありとあらゆる種類の事件と光景を見せてくれるヴェルネの海洋画は、わたしにとっては、ブッサンの七つの秘蹟、ル・ブランのダリウスの家族、或いはヴァンローのスザンナなどと同じく、どれもが歴史画なのである。

右に指摘しておいたように、歴史画とジャンル画を対比する考えは通説であり、それに対して、ここでデイドロは或る種の異論を唱えている。先ず、歴史画の本質規定に関して確認しておく、末尾に挙げられた三つの作品は歴史画の三つの種類を代表しているように思われる。すなわち、宗教画（『七つの秘蹟』）、狭義における歴史画

(『ダリウスの家族』)、そして神話画あるいは寓意画(『スザンナ』)である。これに対して、ジャンル画を規定した言葉のあとで、六人の画家の名が挙げられている。テニールスとウーヴェルマンは古典的と見られる十七世紀のオランダのジャンル画家で、いずれもデイドロが折りにふれて引き合いに出し、特にその仕事の質を高く評価していた画家である。残りの四人は、サロン展においてなじみの現代画家で、デイドロが特に好んでいた画家たちである。その四人のなかで、グルーズとヴェルネだけを取り上げて、かれらの作品を「歴史画」と見る考えを提出している。それは、この二人を他の二人以上に評価している、ということの意味するであろうか。ここでデイドロは《人間の行動を描くものとしての物語》に注目している。グルーズの教訓的な絵画が物語を含んでいることは、言うまでもない。ヴェルネの海の絵の方は、われわれをまごつかせるところがいいではない。しかし、これについても「あらゆる種類の事件と光景を見せてくれる」という説明から見ると、画面に含まれた物語的要素に注目していることは間違いない。例えば、「ここには難破を逃れた子供が父親の肩に寄せられている。あちらでは、死んだ女が一人、浜辺に横たわり、夫が悲嘆に暮れている。海はうなり、風は吹き荒れ、雷鳴がとどろき、電光の暗く青白い光が雲を貫き、辺り一帯を浮き上がらせたり、闇に沈めたりする」というのが、ヴェルネの絵の物語である。

それに対してシャルダンには、デイドロが極めて高く評価する画家ではあるが、その静物画には、人事の要素は見られない。どのように考えても、これを歴史画と見なすことは不可能であろう。またルテルブルの風景画には、物語と言えるほどのものであるかどうかは別として、人間の生活の断片が含まれている。従って、それとヴェルネの海洋画との違いは微妙である。デイドロは別にこれを歴史画と呼べないと言っているわけではないから、これをもヴェルネと同じ意味での「歴史画」と呼べない、と決まったものではない。しかし、そこに違いがないとも言えない。すなわち、ルテルブルの風景画には、デイドロがヴェルネの画面のなかにみとめた「事件 incidents」が欠けている。ここにデイドロが主張しようとしている「歴史画」の境界がある、と考えられる。この点は次のパ

ラグラフにおいて、明示的に論じられる。

事情は次の如くである。自然は存在するものに多様性を与え、冷たく、動かず、生きていず、感じもしなければ考
えもしないものと、生きていて、感じそして考えるものとに分けた。この線は永遠の昔から引かれていた。だから、
275 無機的で死んだ自然を模倣する者をジャンル画家と呼び、感じ生きて自然を模倣する者を歴史画家と呼ぶべきで
あった。そうすれば、論争も片付いたのである。しかし、用語には普通に理解されている意味を与えるとして、
ジャンル画には歴史画の殆どすべての困難さがつきものである、と思われる。それは同じほどの才気、想像力、詩さ
えも要求するし、素描、遠近法、色彩、影、光、性格、情念、表情、衣装表現、構成についての等しい学知、より嚴
密な自然の模倣、より念入りな細部の模倣を求める。そして、よりよく知られたそしてより身近なものを示すので、
280 それを判定する審判はより多く、そしてよりすぐれているのである。

デイドロがここで提出している線引きは、前のパラグラフにおけるかれの主張と一致しているであろうか。そう
は言いにくい。ここでかれが持ち出した区別は、端的に生物と無生物との区別である。そして、生物を描くものが
歴史画であり、無生物を描くものをジャンル画と呼ぶということになると、動物の絵画はもとより、植物の絵画も
歴史画ということになってしまう。「死んだ自然」(La nature morte ≡ 静物画)と言いながら、そのなかの花の
絵はジャンル画ではなくなるし、主として植物からなる風景を描く風景画は歴史画だ、ということになって、別の
混乱に陥ってしまう。前のパラグラフの言い方を見れば、これがデイドロの考えであった、とは言えないであらう。
すなわち、かれが現実を考えていたのは、われわれが見たように、人事もしくは物語のあるなし、という区別であっ
たが、かれが持ち出した説明の原理は不正確だった、ということになる。

前のパラグラフを含めて、ここでデイドロは何を言わんとしているのか。かれは歴史画とジャンル画についての新しい概念を提起しているのか。ブクダルはどのように考えている。彼女によれば、歴史画には三つのジャンルがある。右にわれわれがその三つのジャンルとしたものは、全体として一つのジャンルであり、もう一つは前の節でデイドロが主張したグルーズやヴェルネなど「毎日の生活のなかの人間を描く絵画」であり、もう一つは肖像画である。このうち、肖像画を歴史画と見なすことにはテクストの上で根拠がない。論の構成もしくは展開に関する解釈に立つての主張だが、それが誤りであることは既に指摘したところである(五頁)。その誤りはつまるところ、このグルーズやヴェルネを歴史画と見る、という議論の性質を誤解したことに由来するもの、と考えられる。先ずその点を明らかにしよう。

前節の末尾で、グルーズやヴェルネを歴史画と見るといふ主張を持ち出すとき、デイドロは「わたしにとっては」(二七一行目)とただし書きをつけていた。ブクダルはこれを「わたしの意見では」と読むに相違ない。しかし、これは理論的な主張ではなく、ごく私的な思いを語ったものと見なければならぬ。すなわち、デイドロはここでジャンル観の変更を申し立てているわけではない。そのことは、われわれが今読んでいるパラグラフの文に明らかに示されている。すなわち、デイドロは、「無機的で死んだ自然を模倣する者をジャンル画家と呼び、感じ生きている自然を模倣する者を歴史画家と呼ぶべきであつた」と言っている。傍点を付した動詞は半過去(*est allé*)で書かれていて、現在形ではない。「物事の性質」に従って考える限り、歴史画とジャンル画との境界は、一般になされているとは別のところに引かれるべきであつた。しかし、それを新説として主張しているわけではない。だからこそデイドロは、すぐに銚を引っ込めて、「用語には普通に理解されている意味を与えるとして」と議論を展開しているのである。その抑制には、ジャンルの問題が「物事の性質」に基づくものであると同時に、慣行に従うべきところがある、という良識が働いている。そして、この慣行が決してばかにならないものであるということぞ、

数年後にディドロは思い知る。一七六九年のサロン展にグルーズが『暗殺を企てたかどで息子カラカラを叱責するセプティシウス・セウヘルス Septime Severe reprochant à Caracalla son fils d'avoir attenté à sa vie dans les défilés d'Ecosse』という歴史画を出品したときのことである。歴史画を試みても、グルーズの根はあくまでジャンル画家である。「自然の細かな模倣者であるかれは、歴史画が要求する種類の誇張 (la sorte d'exagération qu'exige la peinture historique) へと飛翔することができなかった」。

この出来事はディドロに、歴史画とジャンル画の間には、「物事の性質」は別として「表現の性質」とでも呼ぶべきものに関して、厳然たる違いのあることを教えることになるはずである。だが、何故グルーズはわざわざ慣れない歴史画を画こうとしたのか。そして、この問題は、何故ディドロが、ここで、グルーズやヴェルネが歴史画と見なされるべきであると主張しているのか、という理由を説明することにつながる。グルーズの歴史画が主要な話題となった『一七六九年のサロン』の「グルーズ」の節は、次のように始まる。

友よ、君も知っての通り、人びとは、瑣末な自然 (La nature subalterne) や、田園の、市民生活の、家庭生活の光景の模倣を専らとする藝術家たちを、ジャンル画家のクラスへと格下げしてしまった。そしてもう一つのクラスを構成する歴史画家たちだけが、教授や他の名誉ある職能の地位を要求しうるようになってい

グルーズが歴史画家としての認知を求めようとしたのも、当然と言える。「この藝術家は世間において、またサロン展において最高の評判をとっているので、このように有能で賛美されるのも当然な男がアグレエの称号しかもっていないことは、アカデミーにとっても耐えがたいことであった」から、かれの歴史画の出品は待望のことであった、と思われる。そのスキャンダラスな結果は別として、ディドロがわれわれのテキストにおいて、歴史画とジャ

ンル画の区分の見直しを提唱している真の狙いは、理論的なものというよりも、制度上のこの扱いの不当性を批判することであった。

われわれのパラグラフは、この批判の根拠をはっきりと示している。それは、ジャンル画とされているものが、歴史画に比べて易しいことは少しもない、むしろより難しいと言えるところさえある、ということに集約される。その議論を引用して繰り返すならば、次の如くである。ジャンル画は歴史画と「同じほどの才気、想像力、詩さえも要求するし、素描、遠近法、色彩、影、光、性格、情念、表情、衣装表現、構成についての等しい学知、より厳密な自然の模倣、より念入りの細部の模倣を求める」。従って、ジャンル画において秀でることは、歴史画において秀でると同じ位に、画家の真価を測る試金石になるはずである。これがデイドロの主張である。

だが、ここまで通読してきたわれわれとしては、特に細部において写生を貫く上では、歴史画の方がジャンル画の場合よりもずっと難しい、ということをデイドロが認めていたことを（ \blacktriangleleft その11 \blacktriangleright 、二〇一行目）、想起せざるをえない。デイドロは矛盾を犯しているのだろうか。そうではない。歴史画における写生が難しいのは、そのモデルとなる戦闘場面を目にすることが難しいという事情によるものであった。ところが、その模倣の仕事そのものについて言えば、ここに繰り返した文にあるように、ジャンル画は「より厳密、より念入り」でなくてはならない。その理由は、主題に面白くないだけ、表現の妙味がその補いをつけなければならないからである。しかも、右の言葉に続けて言われているように、モデルとなる対象が身近なものであるだけ、その模倣はあらゆるひとの批判にさらされている。従って、画家の技倆を問題にする限り、ジャンル画家の仕事の方が難しい、という主張に矛盾はない。

最後に右の言葉には、画家の真価を評価する基準が列挙されていた。その基準は三つのグループに分けられている。第一は「才気 (esprit)、想像力、詩」という画面の構想に関わるもの、第二はさまざま「学知 (science)」

すなわち技術に関わるもの、そして第三は「模倣」である。第三の「模倣」が具体的な画き方、すなわち「仕事」に関わることは明らかで、これがジャンル画において難しいということとは、右に繰り返し確認してきた論点である。第二の諸々の技術についても疑問はない。唯一問題なのは、第一のグループのなかの「詩」であろう。才気と想像力が精神の創造的能力であるのに対して、詩の概念は異質である。絵画論におけるこのような詩の概念の使い方は、いつでも、われわれに疑問を投げかける。これまでのところは常に、「詩」とは物語を語ることにして理解された。ここに最も近い箇所としては、二〇五行目（△その11▽、二二頁）および二三三―三三三行目を挙げるができる。まず二〇五行目では、ジャンル画家が「写生家」であるのに対して、歴史画家は「言わば、理想的かつ詩的な自然の創造者」である、と言われていた。この「詩的」というのもまた、虚構的な物語世界を指している。この指摘は、われわれの当面のテキストと照応している。詩は本来、歴史画のものである。だからこそ、ジャンル画にも同じ位の「詩」が必要だ、ということとは、論として意味があるのである。更に二三三―三三三行目をもふり返ってみよう。ここでもわれわれは「詩」を物語世界の表現と結びつけて理解しておいた（上記二頁）。しかし、その「詩」が「構想」(invention)に関連して語られていたことを想起しよう。このことは現在のわれわれのテキストとより強く照応する。すなわち、ここでは、「詩」が「才気」や「想像力」のような創造的能力と並べられているのである。この面に注目するならば、「詩」の概念の内包的契機のなかでも力点の置き方の上で、再考が必要になるだろう。「物語」というのでは、いかにしても才気や想像力と並べることができない。才気や想像力と同じカテゴリーに入れるためには、少なくとも物語を虚構することとして理解することが必要になるだろう。つまり対象の構造や要素としてではなく、動的な活動の面を読み込むことが不可欠である。十七八世紀の辞典には挙げられていないが、詩 poësie の語源的な意味（創造、制作）を考えたくなるほどである。敢えて言うならば、ここでの「詩」とは、虚構的な物語世界をいきいきと表象し案出する力である。ここには、物語に重点を置いたより古い概念から、やがて十九世紀

ロマン派の中心概念の一つとなる「ポエジー」(藝術作品のなかの、技術にはかかわらない精髓を指す)へと変貌してゆく過程の動きを見ることができ^⑧る。この「詩」という用語は、これに続く部分においても、もう一度使われている。

ホメロスは、沼のほとりに戦う蛙を配置するとき^⑨、シモエイスとクサントスの流れを血に染め、この二つの川の川床を人間の死骸で詰まらせるときよりも、偉大さにおいて劣る詩人なのであろうか。後者においては単に、対象がより大きく、情景がより恐ろしいだけである。モリエールのなかに自分の姿を認めないひとがいるだろうか。われわれの悲劇の主人公たちを蘇らせたならば、かれらはわれわれの舞台を見てそこに自分の姿を認めるのに多に苦労することであろうし、われわれの歴史画の前に立たされたブルートゥスや、カティリーナ、カエサル、アウグストゥス、

カトー^⑩らは、必ずや、この人物たちは誰だ、と尋ねることであろう^⑪。このことは何を意味しているのか。歴史画がより多くの高揚、そしておそらくは想像力、そしてより奇妙な別種の詩を要求するということ、ジャンル画はより多くの真実を求めるということ、この後者の方の絵画は、たとえ花瓶と花かごを描くだけのものに過ぎないとしても、技巧の手立てを尽くすことなしには画くことができず、しかもそれを飾る部屋の持ち主がお金と同じ位の趣味の持ち主でもあるのなら、いかほどの天才の閃きをも必要とするだろうということ、でなかったなら何であらう。この食器戸棚の上に、さえない家庭用品を置いて見せてくれるのは、何故なのか。この花は、ヌヴェールの工場で作られた鉢^⑫に入れると、より形のよい花瓶に活けたときよりも、華やかになるだろうか。この花瓶の周りに子供らの踊りも、葡萄の収穫どきの喜びも、乱痴気騒ぎも見られないのは、なぜなのだろうか。この花瓶に把手がついていながら、それが絡まり合った二匹の蛇の形でないのは、なぜなのだろうか。そして、その蛇の尻尾が下の方で巻きついていないのは、なぜなのだろうか。そしてなぜ、口の方に傾けた頭が渴きを癒すために水を求めているように見える、ということがないのだろうか。しかし、そのためには、生なきものに生氣を与えるすべを知らなくてはならないだろう。生あるもの

を生あるように見せることのできる者ならば、いくらでも教えることができる。

前述のように、全集本のメイの版では前の部分と続いて一つの長いパラグラフを構成している。これだけでも十分に長いが、論旨は一貫している。その構成は、冒頭にホメロスが引き合いにだされる。それをうけて、古典悲劇とモリエールが対比され、悲劇が歴史画に置き換えられる。「このことは何を意味しているか」から、これらの事例を取り上げたデイドロの趣旨、歴史画とジャンル画の比較、ジャンル画の「真実」さの様々な事例が重ねられ、最後にジャンル画の難しさが結論される、という形である。

枕に置かれたホメロスに関する議論は、喜劇的な箇所と悲劇的な部分とを較べ、それぞれにおいて發揮された詩人としての力量に違いがない、ということを主張している。つまり、素材もしくは対象の高貴さもしくは価値の落差は、表現の力量を左右しない、ということ、主題に対する技術もしくは表現の自律的な価値を主張している。

古典悲劇とモリエールの比較は、基本的にこのホメロス論と平行しているが、天秤は更に喜劇の側に傾けられている。悲劇の人物たちがわれわれとは無縁の存在と見えるのに対して、モリエールの人物たちはわれわれ一人ひとりに、我がことであるかのような衝撃を与えるからである。歴史画の場合も悲劇と同様である。人物たちは、かれらの真実とは遠い姿で描かれている。それを画くために或る種の才能が必要であることを、デイドロは認める。「高揚 elevation 想像力、詩」とは、二七七〜八行目にあった「才気、想像力、詩」の繰り返しであり、前節ではジャンル画に適用されたこれらの能力が、もともと歴史画のものであることが、ここではつきり示されている。しかも、特に「奇妙な別種の詩」という言い方には、デイドロの視点がジャンル画の方に移っていること（「別種の」）が反映しているだけでなく、歴史画に対するやや皮肉な（奇妙な）態度が窺われる。そして、ジャンル画、それも以下に記述されるような素朴なそれに関して「詩」を語るとなると、それはもはや「物語」を主要契機とするもので

はなく、細部にわたって現実を喚起する力において考えられている、と言うことができるであろう。

これに対してジャンル画の特徴は、「真実」という一語に集約されている。それは主題に構想に属するのではなく、表現の持ち分である。そのことを強調するために、ディドロは主題を最も簡素なものに切り詰めて見せる。描かれているのは、古びた食器戸棚と使い古された家庭用品である。花が描かれていても、花器には人目を引く蛇の飾りなどは付いていない。周りに人びとの集いが描かれてはいるわけではない。主題がつまらないものであるならば、画家はその「技巧の手立てを尽くす」ことが必要になる。特定のタブローを対応させることはできないが、主題を極端にまで切り詰めて、観る者の感嘆を誘う静物画の巨匠として、シャルダンが考えられていることは、先ず間違いない。『絵画論』に先立って『一七六五年のサロン』のなかで、ディドロは次のように書いていた。

友よ、いま思いついた考え、別のときになればもう戻っては来ないかもしれない考えを、君に伝えなくてはならない。それは、ジャンル画と呼ばれるこの絵画が老人か、生まれつき年老いている人物の絵画だ、ということである。そのために必要なのは研鑽 *étude* と忍耐だけである。靈感 *inspiration* は不要で、天才はわずか、詩も殆ど要らず、多くの技巧 *technique* と真実が必要で、それだけなのである。ところで、君も知っての通り、慣例によって真理の探究とか哲学と呼ばれているものに、われわれが取りかかる年代は、われわれの髪が白くなり、恋文を書こうとする気がなくなるときのなのである。^{de}

この箇所に註釈をつけたブクダール・ロランソーは、『絵画論』ではディドロはやや見方を変えているとして、前の節の「同じだけ才気、想像力、詩が必要だ」という部分を引用している。しかし、思想が変化しているとは言えない。この『六五年のサロン』の言葉は、いまわれわれが読んでいる箇所とは、よく符合する。ジャンル画が歴史

画に劣らず難しいということを強調する場合と、ジャンル画の個性を強調する場合では、言い方が違ってくる。ここにあるのは、そのような違いにすぎない。

パラグラフの最後は、主題と表現の違いを生命の概念に則して語っている。歴史画のように主題が生命あるものであるとき、画家の仕事はさして難しくないと。ところがシャルダンの静物画のように、極端に主題に生命が欠けているとき、それでもなお画面そのものに生氣を与える技術は、至難のものである。勿論ディドロは、ジャンル画の藝術としての価値を顕揚しているのである。

300
い。

終える前に、肖像画家と彫刻家について、もう一言。肖像画は、悲しげな、陰気な、憂鬱な、はればれとした様子を示すことが許される。しかし笑っている肖像画は、上品でなく、性格もなく、多くの場合真実でもなく、従って愚かな試みである。笑いは束の間のものである。ひとはときによって笑いはするが、恒常的に笑う者であるわけではない。

補足的な観察で、ここでは「笑う肖像画」が、次のパラグラフでは彫刻の視覚面ヴィズヤルのことが語られている。笑う肖像画が斥けられる理由は明快である。笑いが束の間の表情であるのに対して、肖像画はその人物の恒常的な性質を描かねばならない、ということである。J・グルニエによれば、笑顔の肖像ポトレットはハリウッドの発明だが、ディドロの時代にそのような作例があったのかどうかは、詳らかにしない。

彫刻において、その所作をきちんと果たしている人物像といえども、すべての面から見て、それをきちんと果たしているわけではないし、従ってまたどこから見ても美しいというわけにはいかない、と思わざるをえない。人物像を

すべての面から見て等しく美しくしようとすることは、愚かなことである。かれの手足の間に純粹に技巧的な対比を置こうとして、その行動の厳密な真実を犠牲にすること、そこに対照法的で矮小な様式のおおもたがある。どのような場面にも、他よりも面白い視覚面があり、視点というものがある。これを見るべきは、そこからなのである。この視覚面、この視点のために、従属的なすべての視覚面と視点を犠牲にせよ。それが最上である。ラオコーンとその子供らの群像ほどに、単純で美しい群像があろうか。それでも、この群像を左側から、すなわち父親の頭が殆ど見え、或る子供が別の子供に重なって見える角度から見れば、これほど不快な群像もない。しかし、ラオコーンは現在310までのところ、知られる限りで最も美しい彫刻作品なのである。

彫刻作品に関する視点の問題がどのように議論されてきたのか、その理論史をわたくしは詳らかにしない。ディドロの主張は明瞭である。ただ、よく判らないところが二点ある。第一は「対照法的で矮小な様式 *le style anti-taquetique et petit*」に関するものである。この様式概念を具体的な造形表現のイメージと結びつけるだけの美術史的な知識がわたくしにはないが、この文脈で特に問題なのは、それと視覚面∥視点との関係が不明な点である。この様式が、真実を犠牲にして技巧的な対比を求めた結果である、ということは判るが、それと視覚面∥視点とはどのように関係するのか。この話題の前後が視覚面∥視点の話題であることを見れば、両者の間に関係があることは当然想定されるところだが、その関係が不明なのである。対比を置くことが、すべての面から見て像を美しくする手立てだと考えられていた、というように推測されるが、何故そうなるのかが判らないのである。

第二は『ラオコーン』である。この作品は第四章でも言及されていた(九六行目、△その7▽)。メイは、ディドロがこの彫刻の図版の一葉を部屋に飾っていた、と言うが(同、註30)、図版からここで言うような観察が引き出しうるものかどうか、疑問が残る。もしもこれが図版からの判断であるとするならば、立体的な作品に関して、

その図版を見て、別の視点から見た視覚面を想像力によって構成するという、特異な能力がデイドロにはあった、ということになろう。

最後に章全体の分節についての私案を示す。いつものように行数とパラグラフの番号（丸つき数字）を併用する。

一 構図と知覚

一〇八八行

1 知覚と構図の瞬間性

①—③

2 「利害関心と精力の法則」

画面の総体性

④—⑩

3 総体の破壊の事例

⑪—⑮

4 総体と主題の効果と表現

⑯—⑰

5 時の厚み

⑱—⑲

二 構図と人物像

八九〇—二七行

(特に寓意的人物の問題)

①—④

三 絵画の道徳性

一一八〇—二五五行

1 画面のよき徳性

①—②

2 絵画の道徳的效果

③

四 絵画的構成と表現的構成

一五六〇—一九三行

1 二つの構成原理

①—④

- 2 観念の支配 ⑤—⑦
- 五 画面の大きさと細部 一九四—二二三行
 - 1 大作と自然の真実 ①
 - 2 歴史画とジャンル画 ②—③
- 六 衣装表現 二二四—二四二行
 - 1 裸像と節度ある衣装 ①—②
 - 2 詩と厳密さ ③—④
 - 3 古代の流儀 ⑤
- 七 絵画のジャンル 二四三—二九七行
 - 1 肖像画 ①—②
 - 2 歴史画とジャンル画 ③—⑥
- 八 補足 二九八—三二〇行
 - 1 肖像画と笑顔 ①
 - 2 彫刻と視点 ②

註

(103)

「faire tourner ce bras sur lui-même」の lui-même に曖昧さがある。わたくしの訳文は、これを「腕を伸ばして
いる男」を指すと読んでゐる。その他に、全体の主語である Ce lui (この実験をする主体) を指すとも取れるし、また純粹
に文法的に言えば bras を指すとも言える。第一の解釈に従えば、「その腕をかれの方に向ける」という意味になり、第二
の解釈に従えば、「その腕自体を軸にしてぐるぐる回す」というようなことにならう。後者は問題外だが、前者の場合にも、

⑩4 次の文にあるような筋肉の伸び縮みの具合が変わると思われないので、不適當と判断した。

これを「仕上げの厳密さ」に関係づけると、どうなるのか。文の構成の上では、「構想の詩」に関する説明がなく、ただ「仕上げの厳密さ」の方だけが語られている、ということになる。これはやや不自然だが、「仕上げの厳密さ」がそれだけ強調されている、ということになる。意味の上では、「仕上げの厳密さ」が写実を意味しない、ということが、より明示的に主張されることになるが、自然に則しての厳密さという意味が、やや希薄になる。

⑩5 『百科全書』の「人体模型(絵画における)」の項目(無署名、第十巻、一七六五年)は、次の如くである。「蠟もしくは木でできた像もしくはモデルで、その関節部分は、望むままのような姿勢をも取らせることができるようになっていた。その主たる用途は衣服を掛けて調整することにある。原寸の人体模型と小さいものがある」。なお、補巻の図版集の「デッサン」の部分に、人体模型の構造図解が出ている。この人形の使用については、ド・ピールにも証言がある(Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principes*, 1708, Gallimard, 1989, p.58)。

⑩6 《その2》の当該箇所では、*ecorché* を「人体模型」と訳していた。ここに遡って、訳語を「生体模型」と訂正したい。この人体模型の硬直さを嫌う気持は、『絵画論』以後においても、当然見られる。例えば、一七六九年にグルーズがアカデミーに提出した歴史画『暗殺を企てたかどで息子カラカラを叱責するセプティミウス・セウエルス』に関する評のなかで、そのカラカラが彫像のアンティノウスに衣装を着せたように、と言っている(Diderot, *Salon de 1769*, texte établi par A. Lorenceau, *Commentaire de E. M. Bukdahl*, in *Œuvres complètes*, t. XVI, 《Beaux-Arts III》, Hermann, 1990, p.645)。ディドロにおつてアンティノウスが「人体模型」と同じように「生きていない」ものの典型として使われることは、既になじみのところであり(《その1》二〇二頁、《その7》七頁以下)、また、このグルーズの問題作についてのディドロの批評については、下の註134を見よ。

⑩7 Roger de Piles, *Conversations sur la Connoissance de la Peinture...*, 1677(Slackline Reprints, 1970), p.58 et seq.; *L'idée du Peintre parfait*, chap.17, 1699, Gallimard, 1993, pp.56-58; *Cours de Peinture*, op. cit., pp. 54-65。裸体と衣装表現との関係のみにつづいて言えば、ド・ピールは先ず、薄布をまとうせて肉体の起伏を見せた古代彫刻の流儀を、画家が模倣することを認めない(Conversations, p.58)。そして、衣装が肉体に密着することなく、「言わばその周りに浮いて」いることを理想としている(Cours, pp.55-56)。

⑩8 ただし、ディドロの考えはウァトレ(「衣装表現」の項目『百科全書』第五巻、一七五五年)と一致している。ウァトレは言っている、「衣装表現は肉体の裸の線 *le nu* をのぞかせるようになってはならない」(p.108b)。

⑩9 ド・ピールによれば、様々な布地の相異なる質感を表現することができなかったために、「古代の彫刻家は輪郭線の美しさを際立たせるべく、体に密着して「裸像」が透視できるような薄布をモデルにまとうせた、とすることが多い」(Conversations,

p. 61.)。なお、前註にあげた『百科全書』のワットレの項目記事には、古代人の衣装表現についての議論はない。

(110) 「共和国の国民のもとでは」と「君主政体の場合」が、ヴェルニエールのガルニエ版ではイタリックになっている。

(111) ジャン・バチスト・ピエール Jean-Baptiste Pierre (1714-89) アカデミー会員にして教授、ポンパドゥール夫人の庇護を受け、ゴブラン織り工場の Directeur (工場長なのか、付属の職人養成学校のみ校長なのかは不明)、王室筆頭画家、アカデミー院長 (一七七八) となる (シニエの註による。DIDEROT, *Essai sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763, Hermann, 1784, p. 121.*)。六一年と六三年のサロンに出品した作品について、ディドロの評がある。裕福で、才気 (esprit) があり、十分な教育を受け、ローマ留学の経験まであることを指摘しつつ、作品については徹底した酷評を与えている (ただし、「わが友」と呼び、「君に既に言ったように」; *ibid.*, p. 122) と言っているから、二人の間に交友関係があったことがうかがわれる)。そのことを考慮に入れるならば、この文脈でピエールの名を引き合いに出すことの意味がより明らかになる。つまり、肖像画はピエールのような凡庸な画家のよくなしうるものではなく、一流の画家であることの証明となるものだ。というのである。

(112) BURDAHL, I, pp. 467. ブクダルは寓意的人物と実在の人物の混在を斥ける上の議論 (八九行目以下) を、寓意的な歴史画という歴史画の一つのジャンルを語ったものとみなし、この議論の流れの全体から、歴史画のジャンル論を引き出そうとしている。特に以下に展開される歴史画とジャンル画との関係についての議論の趣旨を、ブクダルは誤解している。以下六〜九頁を参照のこと。

(113) ルネッサンス以後、詩学や修辞学をモデルとして絵画論が構築されてくるなかで、詩のジャンルに関する思想が、絵画のジャンルとそのヒエラルキーを規定してきた。悲劇に対して悲劇的な絵画、喜劇に対応する喜劇的な絵画……というような形ではないが、悲劇や叙事詩には歴史画と宗教画が、田園詩には風景画が対応するものとして考えられた。

(114) 肖像詩という詩が存在した。すなわち、身近なあるひとを主題として、(多くの場合は) ソネットを詠む、という詩形であり、宮廷やサロンにおいて生まれるべくして生まれたもの、と言うことができる。ただし、この場合には、詩が先行して絵画のモデルになったとは言えず、事情は逆であったと思われる。

(115) 本書『絵画論』なかでは、表情を主題とする第四章のなかに、政体の違いによる人びとの性格の違いが論じられていた (本書の 7、一八一〜九頁参照)。

(116) 起源を探究するという第一の原理については、次のように言われている。「諸々の学問を一つの体系にまとめあげるといふこの探究への第一歩としてわれわれがしなければならないことは、こういう言い方がゆるされるならば、われわれの知識の系譜と親子関係を検討することであり、われわれの知識を生み出したはずの原因と、われわれの知識を区別する特徴を検討

すること、つまり、われわれの觀念の起源と發生にまで遡ることである(「ダランベール」百科全書序論、佐々木康之訳、『世界の名著29』中央公論社、一九七〇年、四二〇—二二頁)。起源に遡るといふ方法は、例えばボワローの『詩学』の随所に折り込まれた歴史的記述のなかにもみとめられるし、遡るならばおおよそいかなる学問的探究にも伴うものかもしれない。しかし、これが一つの明瞭な方法的指針となったについては、おそらくハチンスンの『美と徳の觀念の起源』(一七二五)などからの影響がある。因みに、ディドロの『百科全書』の項目「美」は、一般に「美の起源と本性についての哲学的探究 *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*」というタイトルで知られているが、これはネーションの編んだ全集(一七九八)における表題であつて、ディドロのものではならぬ(Vernière, p.391)。しかし、内容に即して正確なものと言つてよい。

(117) 絵画の起源を論じた『博物誌』第三五巻第五節において、プリニウスは次のように言っている。「しかしすべての人々が一致しているのは、それは人間の影の輪郭線をなぞることから始まったということ、したがって絵はもともとこういうふうにして描かれたものだということである」(中野定雄他訳『プリニウスの博物誌』第三巻、雄山閣、昭和六一年、一四〇—九頁)。ジョーケルは詩を七行掲げる。その詩は、羊飼いの娘が壁に映った恋人の影をなぞった、という物語になつてゐる(p.267a)。

(118) これは絵画の起源に関する説のよく知られてゐるヴァージョンだが、誰が言い始めたものか、差し当たり分からない。ジョーケルは詩の出典を明記してはいるが、それを「詩人たち」の主張として提示している。従つて、詩そのものはジョーケル自身のものなのかもしれないが、その内容をどこから得たかは、問題として残る。絵の起源に関する論述は、右に挙げたド・ピールやデュボス、デュ・フレノワには見当たらない。起源に言及してゐるアルベルティにも、ヴァザーリ(第一部序論)にも、またウエップ(*op.cit.*, p.25 et sq.)にも、羊飼いの娘の物語は出てこない。

(119) “(1e) mécanique du métier”.

“style Grand et sublime” の言ひ方は、明らかに、古典的な修辭学の三文体説における「高尚体」を指すものであり、その呼称が絵画に適用されてゐる事情を見ることが出来る。

(120) 二つの理論書におけるジャンル論としては、『私生児対話』の第三対話の冒頭と『劇詩論』の最初の六章を挙げることができぬ(Vernière, p.135 et sq., pp.189-202.)。

(121) 伝統的な悲劇が詩で書かれるのに対して、「市民悲劇」が散文で書かれるという点については、Vernière, p.167.を見よ。

(122) WATHELET, “Genre (Peint.)”, *Encyclopédie*, t.7, 1757, p.597b-598a. なお、ディドロ自身がジャンル画に関して「細部」や「仕事」を重視してゐる点については、特に下の註(126)を参照せよ。

(123) この変化の指標として、主題の圧倒的優位を説いたデュボスと、主題と表現の二重焦点を主張したマールモンテルとを挙げたい。拙稿「作者の誕生—そのアリバイをめぐる近世美学史」(『美学』第一五九号、一九八九)、四—五頁参照のこと。

(124)

歴史画のこの三つのジャンルは、ブクダル（上記註12参照）の言うものとは一致しない。ここで挙げられている三つの作品について言えば、プッサンとル・ブランは既に古典的となった作品で、ヴァンローのものは新作である。プッサンの『七つの秘蹟 Les Sept Sacraments』は、当時オルレアン公のコレクションのなかに収められていた（G・メイ）。ル・ブランとヴァンローの絵は、『一七六五年のサロン』のなかでティエドロが言及し、批評したもので、かれにとつて身近なものであったと思われる。先ず、ル・ブランの『ダリウスの家族 La Famille de Darius』（Noël Hallé 1711-81）の大作『遠征に旅立つトロヤヌス帝』に関する長い批評の末尾で、画中の二人の子供の描き方に関連して、次のようにその研究が勧められている。「行つて『ダリウスの家族』を研究し給え。そうすれば、副次的なものを主要人物たちの関心にどのように結び付けるか、ということが学べるだろう」（Salon de 1765, p. 70）。この絵は『アレクサンダロスの戦い』という連作の一部分で、この一点については、ティエドロの時代、ヴェルサイユ宮にあり、かれはそこで見たものと考えられる（ibid., p. 172）。次にカルル・ヴァンローの『貞淑なスザンナ La chaste Suzanne』（今日では『スザンナと老人たち』と呼ばれる）は、この年のサロン展の出品作で、欠点を指摘しつつも、大いに賞賛している（Salon de 1765, pp. 35-38）。この絵については、左右が逆になった（en contrepartie）版画が、この『サロン』（全集本と同じ）の図版として収録されている。ティエルスについては第三章で言及され（二三三頁）、「魔術」が語られていた（「魔術」は画家に対する独特の褒め言葉である。例えばシャルタンとヴェルネを「二人の偉大な魔術師 deux grands magiciens」と呼ぶこと（Salon de 1765, p. 135.））。この画家に対するティエドロの評価は、われわれの通念を遙に超えて高い。われわれのテクニストより後のことだが、一七七〇年に詩形式で出版されたル・シエールの『絵画』（A.-M. Le Mierre, La Peinture.）にこのティエドロの書評（『文藝通信』誌、同年三月一五五号、四月一四号、四月一五五号）を参照しよう。第三の歌においておさまる画家が取り上げられ、寸評が加えられている箇所に、ティエルスの名がなげられることをティエドロは咎める。そこには、ベルナム、プッサン、ミケランジェロ、カラッチ、ティントレット、ル・シェウール、ウーヴェルマン、クロード・ロラン、レンブラント、ファン・ダイク、レオナルド・ダ・ヴィンチ、ラファエロその他の画家が挙げられている。「しかし、ル・シエール氏よ、何故ヨルダネスのことを、そして特にティエルスのことを忘れられたのか。ティエルスこそ、おそろくはこれらの人びとの絵画における師匠ではないだろうか。これには腹が立つ。よろしいか、わたしはこの画家を愛している。かれには、ひとに気付かれずに藝術の魔術のたけ（toute la magie de l'art）を使うことができる」という独特なところがある。かれは大きなものを小さくすることができるし、かれの画じたニフィート四方の小品は、「巨大なキャンヴァスに引き延ばしてもその価値がなくなるらない。絵についての詩を書きながら、ティエルスの名が出てこないなんて」（Diderot, Œuvres Complètes, t. IV, éd. de Lewinther, le Club Français du livre, 1970, p. 550.）。この文章、小品を引く延びた文章の題語は、『一七六九年のサロン』におけるブルース批判に出でたものではないかと、明記しておこう（この批評文については、以下の

註(131)を見よ。

ブクダルによれば、ディドロはテニールスを含む何人かの巨匠の研究を、一七六九年以降、エカテリーナ二世のために絵画を購入する仕事をするようになってから、再度集中的に行つた(Bukdahl, I, p. 498)。テニールスに対するこの極めて高い評価は、その結果でもあらう。しかし、かれがその前も後も、この画家におつてその「仕事」もしくは「仕上げ」に注目してゐた、どういふことは變わらなう。例えば、『一七六七年のサロン』における「その仕事 faire (Salon de 1767, OC, t. XVI, p. 304; Salons III 208.)」の注目、『一七六九年のサロン』のル・プランヌ評における「仕上げの卓越 merite d'exécution」(Salon de 1769, OC, t. XVI, p. 627; Salons IV 97.)の概念を見れば、その底は明かである。

六九年のクルース批判では、テニールスとウーヴェルマンは対比され、ウーヴェルマン(Philips Wouwerman 1619-69. この名についてもサマエロは Wouwermans と表記してゐる。おまへへ「ウーヴェルマン」と発音したのであらう)は前者よりも劣るもの、という評価と語られてゐる。しかし、それ以前の時点では、決してそうではない。むしろ、かれの方が模範として引き合はれる頻度は高く、おまへへ言うことが出来る。例えば、『一七六五年のサロン』のル・プランヌ評のなかでは、その「仕事」完璧と言つてゐる自然模倣の事例三つの中の二つとして、ウーヴェルマンの「酔ひぢやう」(『テニールスの村祭』が挙げられてゐる (Salon de 1765, p. 235.)。

この「仕事」や「仕上げ」の強調は、右に見てきたジャンル画の特徴と符合する。この点については、同く『六七年のサロン』のなかで、風景画家に対して、ウーヴェルマン、テニールス、ヘルムの作品を研究しおえすれば、「絵の主題が重要でなく、関心を引くことが少なく、人の生きざまに關するところが少なからば、その仕事 faire が洗練された précieux なものになければならぬ」といふことが分かる、と言つてゐる (Salon de 1767, p. 427; Salons III 284.)。そのことを特筆して置かう。

(127) 『家族に本を読んで聞かせる父親 Père qui fait la lecture à sa famille』と『婚約 fiançailles』は旧作ながら、サマエロは『六三年のサロン』のなかで言及してゐる。前者はその文中でかれは、『家族に本を読んで聞かせる農夫 Paysan qui fait la lecture à la famille』と、また『家族に聖書を讀んで聞かせる農夫 Paysan qui lit l'Écriture à sa famille』と、後者は『Salon de 1763, pp. 238-39.』、『不孝圖 Le Fils ingrat』が十五年の出品物だと、絵のブクタル・ロランはこれを現在リールのウーヴェルマン美術館所蔵のものとして認定してゐる、これが基つて画かれた同名の油絵は一七七七年の作品で、現在ルーヴル美術館に所蔵されてゐる (Salon de 1765, pp. 196-98. など)。この下絵の図版がこの版本の図表として収録されてゐる。それぞれの画面の物語を記述する必要があるが、サマエロのテクストを参照するならば、『不孝圖』が最も詳細である。

(128) Salon de 1765, p. 134.

(129)

新全集のG・メイの校訂版では、パラグラフはまだ続く(これで三分の一位)。またヴェルニエール版では二七六行目の「しかし」を境目として、これが更に二分されている。因みに残りの部分は、ヴェルニエール版でも「まとまりになつてゐる」。

(130)

BURKHAHL, I, p. 467.

(131)

Salon de 1769, p. 645. なお上記のテニールスとウーヴェルマンの比較がなされるのはこの文脈のことである。画中のバヒニアヌスの頭部が非常に美しいものの、身体の残りの部分と不釣り合ひであるということを描した上で、ディドロは次のように言つてゐる。「その頭は大きくされるために画かれてゐるが、身体の方は小さいままであるように画かれてゐる。この頭と身体の間は、テニールスの絵とウーヴェルマンの絵の間のようなものである。テニールスの最も小さい絵を複製画家(peintre de copie)のところへもつて行き、大画面の絵、幅が六フィート、高さが五フィートもある絵にしてくれるように頼んでみたまえ。画家はその大きなキャンヴァスを小さな四角に区分することであらう。そのそれぞれには、元の小さなタブローの相当の部分が画かれることにならう。かれに才能があれば、間違ひなくよい結果が得られることであらう。同じことをウーヴェルマンについて頼んではいけない。ウーヴェルマンは、原作とびつたり同じサイズで模写されるように画かれてゐる。だから、ウーヴェルマンを買うときには、貴重なダイヤモンドでも買うようつもりで買いたまえ、しかしテニールスならば、絵の目利きとして買うようにしたまえ」(Ibid., p. 646)。ダイヤモンドになぞらえられることは、その作品の細部の見事な仕事を意味してゐる、と言えよう。それだけでも大したことに相違ないが、この文脈では、絵画の質に関して、テニールスをウーヴェルマンよりも「等高く置いてゐることが窺われる」。

(132)

Ibid., pp. 640-41.

(133)

Ibid., p. 644.

(134)

グルースはアカデミー会員として受け入れられた。ただし、それはこの『セプティミウス・セウェルス』によつてではなく、過去に画いたジャンル画によつてのことであり、言い換えれば歴史画家としてではなく、ジャンル画家としてアカデミー会員の資格を得た、ということである。(フランカステルが、『セプティミウス・セウェルス』をアカデミーがジャンル画として分類した、と言つのは誤りで、P. FRANCASTEL, *Histoire de la peinture française*, I, Editions Gonthier, 1971 (1955), p. 159.) この判定の背景は、「チャンドロがやや物語的だ」というよりも週刊誌の記事(Salon de 1769, p. 642-43.)。かれは、日頃のグルースのアカデミーに対する侮蔑的な態度が判定に影響を及ぼした可能性を示唆してゐる。(Ibid., p. 642.) 「註釈者フクタルはグルースの妻とその愛人の影響をも認めてゐる (Ibid., p. 643, note 236.)。この出来事を「グルース事件」(affaire Greuze)と呼んだ美術史家セズナックは、ディドロの厳しいグルース評がアカデミーの審判や他の美術家たちの批判の影響を受けたものと、見づる (J. Seznac, "Diderot et l'affaire Greuze", *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1966, p. 352, cité in Salon de 1769, p. 641 note 234.)。因みに、グルースは一七五五年

にアカデミーの「アグレエ agree」(準会員という位の意味か)となり、この六九年の出来事のこととは屈辱感と失意から、二度とアカデミーの門を潜らず、サロン展への出品もやめた、と言ふ(FRANCASTEL, op. cit., pp. 196-97)。
上の註(126)の末尾に引用した『六七年のサロン』の一文を参照せよ。

ジャンル画家に対するこれらの技術の要求の一例として、次のヴェルネ評を参照しよう。「性格、行動、表情の同じ多様性が、観る者を支配する」(Salon de 1765, p. 134)。これは、個々の作品評に入る前の総評の部分である。

このような「詩」の概念を、われわれは既に第四章一三三行目に見てきた(その8頁参照)。今、わたくしはこの解釈がやや行き過ぎではないか、と思つてゐる。すなわち、ここでは物語展開の意味に理解して、大きな不都合はないと思われからである。ただし、静態的な物語ではなく、物語を展開するという動的な仕事と考えることが必要であらう。そのように考えると、それはやはり今われわれの読んでいる箇所用法と符合する。このような「詩」の概念がさらにロマン的な創造的精髓のような意味に近づいたものとして、H・ロベールについて言われた「廢墟の詩情 la poésie des ruines」(Salon de 1767, OE, p. 646)と云う言葉を挙げておこう。

これはおそらく「蛙とねむみの戦ふ」(Batrachomyomachia)を指してゐるのではないかと、思われる。これはアイソポスの寓話に取材した小篇叙事詩で、これをホメロスの作品と見る伝統が存在した(Kleine-Paulyによる)。
いずれもトロイヤ平野を流れる川。神格化された姿において兄に相当するのはクサントス、別名スカマンドロスで、『イリアス』の随所に出てくる。ここでデイドロが考へてゐるのは、同第二巻に相違ない。こゝはアキレウスが獅子奮迅の働きをして、トロイア軍の戦士たちの屍をこの川を埋めていく場面である。

これらがすべてローマ史の人物であることに注意せよ。ロシヤン Charles-Nicolas COCHIN 1715-90 がアカデミーの事務局長だった世紀中葉に歴史画の感光を回復しようとする運動があり、そのとき教化的内容を含んだローマ史のエピソードが注目された(その後、フランス史からも題材がとられるようになる)。Cf. FRANCASTEL, op. cit., p. 157.

近世の文学に描かれた古代人について、その姿の変わりように古代人本人が驚くという発想は、若い頃のボワローの小品『小説の主人公たちの対話 Dialogue des Héros de Roman』(初稿が書かれたのが一六八五年頃)にある。

ラルースの百科事典によれば、ヌヴェールの陶器は十六世紀より発展し、華やかな色彩と絵画を絵付けしたデザインを特色とする。『百科全書』図版篇の“Fayencerie”の頃は、フランスで最初に(ただしイタリア人の手によって)陶器が作られたのがヌヴェールである、としている(この頃のp. 1)。ここでは、ヌヴェールの色彩や装飾の華やかな鉢(pot)と、形はよいが地味な花瓶(vase)を対比してゐるものと解する。

ここの議論には、『私生児対話』第三における「性格 caractères と境遇 conditions」の対比の議論の反映を読み取るこゝとができる。これは新しい劇としての「真面目なジャンル」に関して、性格を基礎として組み立てるのではなく、境遇に基

(143)

(142)

(141)

(140)

(139)

(138)

(137)

(136)

(135)

盤を置くべきだ、という趣旨を展開する議論である。「作品の基礎をなすべきは、境遇であり、境遇のもたらす義務、利益、困難である。思うに、この手立てでは、性格という手立てに較べてより豊かで、より範囲が広く、より有用である。性格ならば、それが少しでも誇張されると、観客は△あれはわたしではない▽と考えることができる。しかし、(境遇を基盤として劇が作られていると)、目の前で演じられている状態が自分のものであることに目をうつぶすることはできないし、自らの義務を無視することもできない。耳にしたことを我が身に当てはめてみることに、絶対に必要なのである」(Vernière, p.153.) 対話篇だが文語的に訳した。なお、翌年(一七五八)に出版される『劇詩論』では、その第二章が「性格」に充てられているが、ここに見られた「境遇」との対比は論じられていない。この違いについては次のように考えるべきであろう。すなわち、『劇詩論』では劇作法の専門用語としての「性格」を取り上げて論じているが、『私生児対話』では現実に存在する作例における性格の誇張という事実注目して、△境遇による劇作▽を主張した。この主張の根底にある考え、すなわち、一人ひとりの観客が舞台のドラマを自らのものとして受けとめるようになってはならない、という考えは消えたわけではない。この理想は「真面目なジャンル」の主張の動機をなすものであり、いまのわれわれの文脈で言えば、ジャンル画の擁護という形をとって表れているわけである。

144

Salon de 1765, p.118. 今書かないと、その考えが帰ってこないかもしれない、という発言は、ディドロ自身が「老人型」の思想家ではなく、靈感型の思想家であり、作家であったことを証しして、面白。

145

Jean GRENIER, *L'Art et ses problèmes*, Editions Rencontre, 1970.(うる覚えによるもので、当該箇所を見つけたことができなかった)。