

# デイドロ『絵画論』

—— 訳と註解 (その11) ——

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いる章 (承前)

120 そのことに人びとはまだ気づいていないようだが、よき徳性のももの (bene moratae) ではなくてはならないという点において、絵画は詩と同じである。絵画はよい風俗のものであることが必要である。<sup>(40)</sup> ブッシエはそのことに思い到ることもなく、常に淫蕩であり、決して心を捉えることがない。グルーズは常に誠実であり、かれの絵のまわりには人が群がっている。ブッシエには敢えて次のように言いたいと思ふ。「君が十八歳の盛りの若者だけを相手にしているのなら、君のやり方は正しい。尻や乳房を画きつづけたまえ。しかし、オネットムやわたくしが相手であるというならば、サロン展の光の当たる場所に展示しても無駄なことだ。われわれは君のところは素通りして、暗い片隅に、

125 ル・プランスの描くあの魅力的なロシア人と、その傍らに立つあの若く正直でつましやかで清純な代母を探しに行くことだろう。間違つてもらつてはこまる、君の描くあらゆる淫らな人物像よりも、むしろこの像の方が、わたくしに朝から罪を犯させることであろう。君がどこでこういう像を仕込もうとするのかは知らない。しかし多少とも健康を大切に思うならば、とてもそこに立ち止まるわけにはいかない。」

論旨は明瞭である。すなわち、詩の場合とは異なり人びとの認識はゆき届いていないが、絵画もまた道德的に善なる内容のものでなければならぬ、ということ、言葉の多くは実例に充てられている。論として注目すべき点

は、道徳的に善なる内容が、そのまま藝術作品としての魅力を構成する、という思想である。すなわち、ブッシェのように「淫蕩な (vieux)」な絵画は、「心を捉えることが決してなく (n'attache jamais)」のに対して、「誠実な (honnête)」グルーズの絵の周りには、現実的に「人が群がっている」というのである。

デイドロにおいて、道徳的絵画の代表者がグルーズであるのは、よく知られた事実だが、ここではむしろ、ル・フランスがブッシェにひきくらべられている。『サロン』の中でブッシェに対するデイドロの評価は、五九年、六一年、六三年、六五年と、年々きびしいものになってきたような印象を与える。<sup>(41)</sup> 人工的でみやびな田園詩風の道具立てのゆえに、ひとが「絵画のフォントネル」<sup>(42)</sup>と呼び、またデイドロ自身は、そのバロック的な性格を捉えて絵画のアリオスト<sup>(43)</sup>と見做したこの画家の、その性格づけの基本は一貫していく。デイドロがブッシェに関して最初に指摘したのは、「その色彩法が偽なるものである」<sup>(44)</sup>(五九年) ことであり、それはのちに「リモージュの美しい七宝」<sup>(45)</sup>(六三年)になぞらえられる。しかし同時に、デイドロはそこに魅力を感じていた。五九年のサロン展で見た小品『キリスト降誕』について、デイドロは次のように言っていた。「このタブローをもっているのは悪くない。君はわたくしの家に来るたびにその悪口を言うだろうが、それを見つめることでもあろう。」<sup>(46)</sup>これはグリムにこよせて、自らのアンビヴァレントな気持を語ったものに他ならない。このデイドロのブッシェ観が最も直截に表現されているのが、『六一年のサロン』である。「何という色彩。何という多様性。対象と発想の何という豊かさ。この人はすべてをもっている、真実を除けば。……ちぐはぐな諸対象の何と騒がしい取り合わせであろう。その馬鹿はかしさのすべては感じとられる。しかし、そのすべてにもかかわらず、タブローの前を離れることはできない。それは君を魅了する。われわれはそこに立ち戻ってくる。それはかくも快い悪徳である。全く真似のできない、稀れな不条理 (extravagance) なのである。想像力と効果、魔力と流暢さがあらわれている。」<sup>(47)</sup>「快い悪徳」とは言われているものの、力点は「偽」の方にあり、ここでの悪徳は、真実への配慮を忘れて感覚的な美に耽ることを意味

している。「神話的な (fabuleux // 空想上の) 出来事をロマネスクな筆で描く<sup>(48)</sup>」という『六三年のサロン』の言葉も、その延長上にある。

その『六三年のサロン』は、初期のブツシェを懐かしむような言葉で終る。その自然な展開であるかのように、『六五年のサロン』はきびしい否定的評価で始まる。そしてその否定が、道徳的な観点に位置づけられる。「この人物については何と言ったらよいか判らない。趣味、色彩、構成、人物たちの性格、表情、デッサンの低下が、一步、品行の墮落のあとを追ってきた。この藝術家には画布に何を描いてもらいたいと、君は思っているのか。それが想像力のなかにもっているものを、である。最も下賤な商売女どもとくらししている男が、その想像力のなかに何をもちうるであろうか。」<sup>(49)</sup>「われわれのテキストは、当然、この『六五年のサロン』におけるブツシェ評の延長上にある。

この『サロン』のブツシェ評のなかでわれわれが注目すべきは、道徳から藝術に対する因果的な影響関係という思想である。画面は想像力の投影である。そして藝術は、この想像力を介して実人生に根を張っている。品行は藝術家の想像力を左右する。そこで、道徳的な墮落 (dépravation) が藝術の頹廃 (dégradation) を招くのである。

道徳と藝術を結びつけるこの思想は、当然、ブツシェに對置されたル・プランスのタブローにも妥当する。この「新人」<sup>(50)</sup>の描くロシアの女性は、「正直でつましやかで清純 (honnête, décente, innocente)」であるにもかかわらず、否、まさにそのゆえに、ブツシェの「淫らな (impure)」女性像以上に、官能的な魅力をはらんでいる、と言うのである。一七六五年のサロン展に初めて出品したル・プランスについて、デイドロは、「見所がないわけではない」と言い、色彩が弱いもの、絵画の基礎であるデッサンにすぐれ、人物に生気がみなぎっている、と評している<sup>(52)</sup>。この評価はひかえ目だが、たとえば『ロシアの牧歌』という絵の記述を読むと、デイドロがこれを高く評価していたに相違ないことが窺われる。この記述においてかれは、描かれた情景のなかに殆ど身体的に入り込んでいるかの如

くであるが、これは傑作の美的体験としてかれのみとめていた特質と考えられるからである。<sup>(53)</sup>

ここでデイドロの語っている作品は、既にヴェルニエールが同定したように、『ロシアの洗礼』である。<sup>(54)</sup> この作品のなかの人物たちの頭部を、デイドロは「プッサンの習作」になぞらえる。そしてこの「プッサンの習作」という表現が、「タブローについて語っている、ということをおぼえる」ような、優れた出来ばえを指すと説明している。<sup>(55)</sup> また、問題の「代母」については、「彼女はとても感じがよく、とてもつつましかで、とても優しい……———そう、できるなら恋人にしたい位だよ」<sup>(56)</sup> と言っている。

130 わたくしは些事に目くじらをたてるような性質ではない。ペトロニウスをひろげて読むこともある。ホラチウスの諷刺詩のなかでも「好色」<sup>(57)</sup> は、少くとも他の作品と同じ位に好きなものだ。カトゥルス<sup>(58)</sup> の破廉恥な短篇の恋唄は、その四分の三をそらで覚えている。友だちとピクニックに出かけて、白葡萄酒で頭が少し熱くなったときなどは、赤くなりもせずにフェラン<sup>(59)</sup> の短詩<sup>(モテケラム)</sup> を引用する。わたくしは詩人にも画家にも、彫刻家にも、そして哲学者にまでも、気

紛れと狂気の瞬間をもつことを、大目に見る。しかし、そこに四六時中絵筆をつけ、藝術の目的をゆがめるようなことは、してほしくない。ウエルギリウスの詩句の中で最も美しいものの一つであり、模倣的学藝の最も美しい原理の一つであるのは、次のものである。

135 人間の悲運は涙をさそい出し、心の底を深く打つ。<sup>(60)</sup>

アトリエ<sup>(61)</sup> の入口は、この言葉を〔フランス語にして次のように〕掲げねばなるまい。———ここに不幸なる者は、その姿を見て涙する者の目を見出す。

初めに列挙された四つの固有名詞は、デイドロのアリバイもしくは身元証明のようなものである。すなわちかれは、これによって、自分がいわゆる堅物ではないこと、従って、偏見を免れているということを証した上で、藝術上の基本的な立場を表明する。その基本的立場をデイドロは、ウエルギリウスの一行に託した上で、その詩句をフランス語で翻案している。字句を見較べれば、翻訳とはとても呼べないようなずれ、もしくは歪みだが、両者の間にはある。デイドロの翻案は、「アトリエの入口に掲げる」べき言葉として、つまり藝術家のモットーとして書かれている。一方ウエルギリウスの言葉は、少くともこの一行を取り出したとき、そこに「模倣的学藝の原理」を読み取れることは難しい。アフリカにたどりついたアエネアスが、ユーノーの神殿の扉に描かれたトロイア戦争での「悲運」の情景に涙する。その感動の全体を、デイドロはこの一行に響かせている。しかも、作中でのアエネアスは決して「無関心的な観照者」ではない。かれは自らの民族の悲運をそこに見出しているのである。しかしデイドロは、これを藝術一般の基本的効果、原理という角度から捉えた。このずれは、デイドロの発想の元をたずねることによって説明される。既にブクダルの指摘しているように、デイドロはこの部分の思想をウェブより得た。ウエルギリウスの一行のなかに藝術の効果についての洞察を読みとる解釈は、ウェブに由来する、と言つてよい。<sup>(65)</sup>ただし、われわれにとって重要なのは、言うまでもなく、この歴史的背景ではなく、その結果として形成され提示されているデイドロ自身の美学思想である。

デイドロの標語の視点にも注目すべきところがある。「ここに……見出す (ici…trouvent)」という構文は、いかほどか、入口もしくは門に示される言葉の定型であるのかもしれない。すなわち、それはそこに入つてゆく人びとに向けてのメッセージ、という形を取っている。その入口もしくは門の「内部」は藝術の世界であり、そこに入るべき人は「不幸な者」である。現実の世界における不幸な人びとは、藝術の中に慰めを見出すのであり、藝術はそのような形で現実世界に接している、というのがここにある構図である。

- 美徳を好ましく、悪徳をおぞましく見せ、滑稽なことを目につくものにする、これがペンを、絵筆を、あるいはのみに手にするあらゆる廉潔の士の企てである。社会の中に一人の悪人がいて、或る秘めた破廉恥さについて良心のとがめを感じている、とする。ここでかれはその罰を受けるのである。善良なる人びとは、そうと意識することなく、かれを被告席に座らせる。かれを裁き、かれ自身を糾問する。当惑し、青くなり、口ごもつても無駄である。かれは自らの下す判決を受け入れなければならない。サロン展へと足が向くならば、その視線が君の厳しい画面に釘づけとなることを怖れなければならない。偉大で美しい行動を称え、永遠のものとし、不幸な目に会い汚された美徳をうやまい、よい目を見てうやまわれている悪徳を糾弾し、暴君をたじろがせることもまた、君の務めだ。コンモドウスが野獣の餌食になるところを、見せてくれ。君の画布の上で、かれの身体が牙にかけられて引き裂かれるところを見たいものだ。その屍体の周囲に、恐怖と喜びのまじった叫び声があるのを、聞かせてほしい。悪人と神々、運命に対して、善なる人の復讐を遂げさせよ。できるものなら、後世の判定に先まわりをしたまえ。あるいは、その勇気がないのなら、せめて後世が示してきた判定を描いて見せてくれ。狂信の徒は、自分らを教えてくれる人びと、真実を語ってくれる人びとに恥辱を浴せようとしてきたが、その恥辱をかれら狂信の徒の方に向けよ。狂信が血まみれになるところを見せてくれ。これら嘘の聖なる説教師たちに期待すべきは何であるかということ、君主にも民衆にも教えてやり給え。君は何故、人類の教師、人生の不幸の慰め手、犯罪の復讐者、美徳の報償者の仲間入りをしようとしなのか。君は次のことを知らないのか。

頼もしい眼まなこに写つて、観客自身が我が脳裡にはつきり刻みつけるものに較べては、耳から入るものは極く弱い感動しか与へません。<sup>(65)</sup>

- 155 君の登場人物たちは、言わば啞だ。しかしかれらは、わたくしに独りごとを言わせ、自分と会話するようにさせる。

社会と藝術に関するデイドロの思想が濃密に表現された一節である。先ず、「美德を好ましく、悪徳をおぞましくする (rendre la vertu aimable, le vice odieux)」<sup>(65)</sup>というのは、十七世紀の道徳的な演劇論争以来の常套句である。フランスではニコールに発するこの論争の歴史のなかで定着してきたこの常套句は、近くはルソーがこの通りの表現で用いていた。<sup>(66)</sup> 注目すべきは、デイドロが「滑稽なものを目につくものにする ([rendre] le ridicule saillant)」<sup>(67)</sup> と言いつ添えていることである。表現された事象の性質が変わるわけではない。だが、その性質がそれとして認識されるようになるのである。なるほど、ルソーの言う通り、初めから美德は好ましいものであり、悪徳はおぞましいものであろう。しかし、演劇は、あるいは藝術は、無用のことをしているわけではない。デイドロがそこに認め、強調しているのは、認識効果とでも呼ぶべきものである。

認識は認識にとどまるわけのものではない。そのような認識は、藝術家の道徳的意図を支えとして、見る者において道徳的效果をもたらす。先ずは、「美德を好ましく見せる」等々のことが、藝術家の「企て (project)」である、と言われる。ここで「ペンを、絵筆を、あるいはのみを手にする」者と言われているのは、一三一行目にあつた「詩人、画家、彫刻家」と照応し、それぞれの換喩的な表現となつている。以下の論述が、やがて絵画の場合に集約されてゆくのは当然のことだが、詩と彫刻を並記していることは、デイドロのなかの一般化の意志を証すものである。すなわちかれは、絵画のなかに「模倣的学藝」全般に妥当するものを、つまり藝術の本質の一端を見ているのである。その意味では、一三一行目には更に「哲学者」が併記されていたことも、一般化の射程が奈辺に及ぶかを考える上で、示唆を含んでいる。また、藝術家の人そのものを指す言葉が「honnête homme」であることにも、注意が必要である。この場合この語句は、決して十七世紀的な意味での「オネットム」として用いられているわけではない。オネットムは専門化を嫌い、万藝に通じていることを尊ぶから、「絵筆をとるオネットム」と言えば、上流の人士で、たしなみとして絵を画く人、というような意味にならう。<sup>(68)</sup> ここでデイドロが、そのような素人

藝術家を念頭においているのではないことは、文脈から明らかである。従つて、「*honnête homme*」はより字義通りの意味で用いられている、と考えられるので、「*廉潔の士*」と解されるわけである。

つづいてデイドロは、「*社会*」もしくは現実の世界と藝術との関係に論を進める。この部分では、「*ici* (ici)」及び「*善良なる人びと*」(*les gens de bien*) (いずれも一四〇行) という表現が何を指しているか、という点に曖昧さがみとめられる。文脈を参照し、またこの二つの表現を相関的に解釈し、結論的に言えば、「*ici*」は藝術の世界、「*善良なる人びと*」は藝術家を指すものと考ええる。「*honnête homme*」(善良なる人) は、語義の上で「*honnête homme*」と同義であり、特に後者を「*廉潔の士*」と理解する場合には、この二つの言い方は等価なものとなる。たしかにここでは、その「*善良なる人*」が藝術にたずさわっているという限定がなく、そのことが曖昧さの印象を与える所以でもある。しかし、書き手の心理を考えるなら、既に藝術家を指して、「*廉潔の士*」と言つていた以上、特にかれの表現の道徳的な意味を論ずる上では、その同義表現を用いて「*善良なる人びと*」と言つても、何の誤解の余地もない、と考えていたものと思われる。その際、「*ici*」という副詞が「*社会の中に*」(*en société*)」と対比的に用いられ、現実とは違う世界としての藝術を指すつもりであつたらしいことが、この表現の背景としてあるに相違ない。「*ici*」が藝術を指すと解する上での難点は、「*ici*」につづいてサロン展という場所がとり上げられていることである。それはあたかも、一つの場所から別の場所への水平的移動のように語られており、藝術一般から絵画へという「*レベルの変更*」とは異質である。これが不整合であることは、否定できない。それは、絵画を主題としつつ、ここで藝術全般へと論を一般化しようとしたために生じた不整合である。

かくして、デイドロは社会から藝術へという動きを想定して、論をはこんでいる。この動きは、アトリエの入口にモットーを掲げる、という前段末の表象が、潜在的にはらんでいたものである。実はここにも曖昧さの種がある。アトリエに招じ入れられるのは「*不幸なる者*」であつたのに対して、ここでは「*悪人*」が藝術の世界に入ってゆく



という設定になつていて、一貫性を欠いているからである。だが、不幸なる善人が慰めを見出すことと、好運なる悪人が裁きをうけることは、同じ事柄の二面である、と考えることができる。ここで重要なのは、不幸な人の見出す慰めと全く同じように、悪人の受ける罰も、「自らの下す判決」(一四二行)として、言いかえれば、かれ自身の内面的な覚醒と見なされていることである。これは、デイドロの藝術論のなかでも重要な論点である。同じ思想が、七八年前に著された演劇論の中に見出される。例えば『劇詩論』において、性善説を確認した上で、デイドロは次のように言っていた。

芝居の平土間は、有徳の士と悪人との涙が混じり合う唯一の場所である。ここでは悪人は、自分で犯したかもしれないような不正に対しても怒り、自らが引き起こしたかもしれない不幸に同情し、自分と同じ性格の男に対して憤慨する。<sup>(69)</sup>

それが演劇であつて現実ではないがゆえに、言い換えれば「無関心的」な立場に居るがゆえに、人はその本性に従つて、美徳と悪徳、そして滑稽なことをありのままに認識するのである。

話題はサロン展に移り、二人称単数での語りかけが展開される。これは右にブッシュエに対して語りかけていた個所と同じ文体で、『サロン』の中にもしばしば見られるものである。ここでの語りかけの相手は、当然、不特定の画家一般である。悪人を断罪するという右の部分では、「善良なる人びとは、そうと意識することなく、かれを被告席に座らせる」と言われていた。それに対して、いま、画家に求められているのは、道德的な使命の自覚である。これは矛盾であろうか。そうではない。作品が特定の個人に及ぼす効果は、作者の思案の外にある。しかし、どのような主題をいかなる角度から扱うべきかについては、画家の明確な自覚が求められる。また、そのような自覚に立つて創られた作品であるからこそ、不特定多数の観賞者たちに、道德的な効果を与えることができるのである。

画家に許された道徳的主題は、極めて広範囲にわたるように思われる。「不幸な目に会い汚された美德をうやまう」と言うとき、それは演劇におけるデイドロ自身の「真面目なジャンル」、すなわちのちに市民劇と呼ばれるジャンルが扱うような、絵画で言えばグルーズの風俗画が描くような、市井の人生から素材を取ることができである。しかしここでデイドロは、同時に、歴史画の素材となるような、皇帝の最期をも視野に入れている。歴史画の素材に関して、デイドロは虚構をも許容し、勧めているのであろうか。『百科全書』には人名の項目がないので、コンモドウスの死に関しては、デイドロの時代の通説を知る簡便な手立てが断たれている。しかし、暴虐と放蕩をほしのままにしていた権力者が「野獣の餌食になる」というのは、ありそうな話ではない。<sup>(70)</sup>これが虚構であるとすれば、倫理的な効果を重んずる立場から、デイドロは歴史の改変をも許し、更には勧めていることになる。

暴君の次は「狂信 (fanatisme)」である。「自分らを教えてくれる人びと、真実を語ってくれる人びとに恥辱を浴びせようとする狂信の徒 (les peuples fanatiques)」という表現は、デイドロが狂信について具体的なイメージを持っていたことを窺わせる。しかし残念ながら、これをつきとめることは、今までのところできていない。『百科全書』第六卷 (一七五六) には、ドレール (DREYER) という人物の筆になる「狂信」の項目がある。その冒頭に示された定義は、次の如くである。

盲目的で厳しい熱意であり、迷信的な考え方より生れ、滑稽で不正義、そして残酷な行動をとらせる。……従って狂信は、行動に移された迷信に他ならない。(p.393g.)

啓蒙主義者デイドロが、狂信という「行動に移された迷信」を憎み、糾弾することは、容易に理解することができる。その狂信が何よりも真実を憎むということは、狂信のはらむ不条理性を劇的に表現しようとするデイドロの演出であったのかもしれない。いずれにせよ、ここで絵画は、いわばその啓蒙機能のもとに考えられている。

しかし、この啓蒙機能は、いまだ「身についた」ものではない。その証拠に、画家は、「人類の教師、人生の不幸の慰め手、犯罪の復讐者、美徳の報償者の仲間入りをしようとしなさい」ことを、難じられている。この非難は、われわれのテキストの文脈では、右に見たブツシェへの皮肉に照応し、ブツシェを代表者とする絵画の現状を標的としている。

最後に指摘すべきは、ホラチウスの引用文に示されているような、絵画の特殊性に関する思想である。絵画は、自らの藝術の啓蒙機能に目覚めていない。それは視覚表現の力を認識していないからである、といつてホラチウスが引用される。ブクダルによれば、デイドロはこのホラチウスの言葉をデユボスの中で見つけたということだが、デユボスにおいてこの言葉は、詩と絵画、言語表現と視覚表現の差異の析出と、特に視覚表現のもつ感動を引き出す力の証明の文脈に置かれている。そしてデイドロの文脈では、画家に自覚を促す言葉として、すなわち、かれが何故「人類の教師、人生の不幸の慰め手……」の資格を持つているかの証拠として、引き合いに出されている。

ここで、コンモドウスの最期を描く絵画に関する言葉を参照しよう。「その屍体の周囲に、恐怖と喜びのまじった叫び声があるのを、聞かせてほしい」（一四六行）という一文である。「君の登場人物たちは、言わば啞である」（一五五行）と言うように、絵画が無音の世界であることを、デイドロは百も承知している。しかし「叫び声」を求める言葉は、普通の意味での単なる比喩でもない。ホラチウスの言葉が語っているように、視覚的なもの、絵画的なものは、強い喚起力を以て現実をよみがえらせる。それが、絵画をあらゆる藝術のパラダイムとした十八世紀の感性であった。<sup>(13)</sup>「叫び声」は、そのようにして再現される現実の一つの面に他ならない。<sup>(14)</sup>

もう一つ重要な点がある。それは、右のパラグラフの最後にデイドロが言っていることである。絵画は、それが優れたものである場合には、デイドロに一種の擬似現実体験をもたらす。その擬似現実体験は、「自分との会話」に集約される。つまりそれは、単なる視覚的イリュージョンの問題ではなく、現実の経験のなかでわれわれが反省

思索するのと同じことをもたらすがゆえに、重要なのである。観賞者は何かを教えられるのではなく、自分で認識する。「美德を好ましいものに見せる」という認識効果は、そのことである。美德が美德であるのは、或る意味で既に知っていることである。それが「好ましいもの」になるというのは、それを自らの主体的な行動原理として肉化することである。このような効果のゆえに、画家は「人類の教師、人生の不幸の慰め手、犯罪の復讐者、美德の報償者」たりうるのである。

ひとは構成を絵画的なものと表現的なものに分ける。全体がわたくしの魂に訴えかけてこないとき、画面の人物たちが遊歩道を行きかう見ず識らずの他人のようであったり、風景画家の描く山麓の動物たちのようであったりするときには、画家がその人物たちを配置するのの際して、光の最も刺戟的な効果を狙っているかどうかということが、とても気にかかる。

構成法を二種類に分ける冒頭の一文は、“on distingue…”となっていて、この主語の中に、デイドロが通説を借用したことが窺われる。『百科全書』には、既述（《その8》八頁）のように、「絵画的構成（Pittoresque, (composition)）の項目（ジヨクール著、第十二巻、一七六五）がある。この短い項目は、著者自身が明記しているように、デュボスの概念の紹介であり、しかもデュボスのテキストの完全な引き写しである。デュボスにあつてこの概念は、表現的構成ではなく、「詩的構成」と対になっているが、『百科全書』に後者の項目はない。デュボスの言う「絵画的構成」とは、一目見て画面全体が大きな効果をあげるように、諸対象、人物などを配置することである。そのための要諦は不要なものを消去して、一つひとつの形象がはつきり見えるようにすること、光を正しく配分し、調和をなすように各部分の固有色を按配することである。これに対して「詩的構成」とは、描かれている行

動を感動的に、かつ真実らしく見せるように、各人物を配置することであり、その要諦はすべての人物を主要行動に結びつけることである。

われわれの読んでいるデイドロのパラグラフは、二つの構成概念の内容が明瞭でない、第二文以下の論述が、この二つの構成原理とどのように対応しているのかが、判然としない。ただ第二文以下にも、はっきりした対立の構図がある。すなわち、一方には各人物が有機的につながっている画面があり、このような画面が魂に訴えかける力をもっている、と考えられているらしい。これに対比されているのは、各人物がつながりなく、ばらばらに置かれている画面で、このような構成法は光の効果を狙った結果であるということが示唆されている。この対立は、よい構成と悪しき構成の間のものであり、それにひきかえ、絵画的と表現的という対立は、一方がよい構成で他方が悪い構成である、というような性質のものとは思われない。ここに曖昧さの主たる原因がある。また、デュボスを参照してみても、解明の助けにはならない。何故なら、デイドロの強調している「全体のまとまり」ということは、デュボスの言う二つの概念の双方において、等しく中核をなしているからである。デイドロの理解した「通説」は、デュボス以外のところから汲み取られたものに相違ない。

デイドロの概念の淵源を解明してくれたのは、ブクダルである。ブクダルによれば、この対概念はD・ウェブに由来し、「ひとは構成を……に分ける」(二五六行)という文における「ひと(ou)」はウェブを指す。そして「表現的なもの」とは、「藝術作品の表現する感覚と思维の綱目」であり、「絵画的なもの」とは「諸景(plans)の有機的構成、光と影の効果、そしてその他の形式的要素」である。そしてウェブはこの両者をそれぞれ、「思想的部分(partie idéale)」及び「機構的部分(partie mécanique)」とも呼んでおり、『サロン』でデイドロが用いる「技巧的部分(partie technique)」と「思想的部分」の重要な対概念のモデルになったように思われる、という。<sup>26)</sup>

この概念理解に従って右のパラグラフを解釈するならば、次のようになる。思想的内容を中核とする「表現的構

成」は、必然的に、描かれる人物間のつながりを重んずることになる。そうでなければ、その画面が何を、特に如何なる物語を描いているかが判らなくなり、魂に訴えかける力も喪われてしまう。このように人物がばらばらになるのは、光の効果を第一として（絵画的構成）画面を構成したゆえである、という可能性が大いにある。

かくしてこのパラグラフは整合的に理解できる。この解釈の正しさは、次のパラグラフにウェツプ的概念を適用することによって、検証されるであろう。その前に一言しておくならば、デュボスの対概念も、実はウェツプのそれと基本的には等しい、ということである。表現的＝思想的な構成が「詩的」と呼ばれるのは、絵画の内容として歴史的な物語が考えられているからである。（その際、この時代の詩の典型が、近代的な抒情詩ではなく、叙事詩や悲劇であった、という事実を忘れてはならない。）そして、構成の問題である以上、いずれの構成法においても「全体」のまとまりが重視されるのは、当然であろう。両者のちがいは、内容と形式のちがいにある。

160

表現的な構成はどれも、同時に絵画的なものでありうる。それがもちうるすべての表現〔表情〕を具えているとき、その画面は十分に絵画的であり、その藝術家をわたくしは、感官の快のために常識を犠牲にしなかつた点で、ほめ称えるものである。その画き方がちがつていたならば、わたくしは叫んでいたことであろう、ちようど理屈に合わないたわ言を並べる弁舌さわやかな話し手に対してこう叫ぶように。「君の話しはとても巧みだ、しかし君は自分の言っていることが判っていない」と。

ウェツプ的概念は、この節にも妥当する。主題的内容を旨として構成し、それに成功するならば、（つまり「それがもちうるすべての表現を具える」に到るならば）、その画面は当然のことながら、形式的にもまとまりのあるものになる。すなわち成功した表現的構成は、絵画的構成の要求をも満たしている。これにひきかえ、形式面だけを

念頭において構成した場合には、それが何を描いているのか判らない、というおそれが多いにある。デイドロはそう言っているのである。また、この弁舌家の喩えが、前節の例と類比的であることにも、注意しておこう。すなわち、光の効果はさわやかな弁舌に対応し、各人物がばらばらであることは、理屈に合わないことを並べること (détailonner) に対応している。

なるほど甲斐のない主題というものがあるかもしれない。しかし、それがざらだというのは、並の藝術家にとつての話である。創造力のない頭脳にとつては一切が甲斐のないものである。君の考えでは、秘書に説教を口述筆記させている司祭というのは、特に面白い主題であろうか。だが、これをカルル・ヴァンローがどのように描いたか、見てくれたまえ。これは間違いなく、最も単純な主題であり、彼の下絵のなかでも最も美しいものである。

一見したところ、前後の脈絡からはずれているような印象を受ける。しかし同じ主題の展開である。「その主題に可能なかぎりの表現(表情)を与えるなら、絵としても立派なものになる」という前節の主張に対して、予想される異論、すなわち「どのようにしても絵にならないような主題があるのではないか」という異論に、ここでデイドロは答えている。かれはそのような「甲斐のない主題」があるであろう、ということを一応認める。しかし、ありふれた主題では絵にならないと思うのは間違いだよ、と釘をさす。そしてその証拠としてヴァンローの絵を挙げている。「下絵」というのは、アンヴァリッドの聖ルイ教会の中にある聖グレゴリウス礼拝堂の丸天井のためにヴァンローの描いた六点のことである。問題の一点は『説教を口述する聖グレゴリウス』という油絵で、『一七六五年のサロン』の中で、デイドロが一きわ高く評価していたものである。<sup>(17)</sup>

170 ひとつは、配列が表現と不可分である、と主張してきた。だが、表現なしの配列はありうるし、それはごくありふれたものでさえあるように思われる。配列なしの表現の方は、ずっと稀であるように見える。犬、馬、円柱の端、甕など何でもよいが、或る些末な付随的細部が余分であるために、表現が損なわれている、と見る場合に特に、その感を強くする。表現は強い想像力、燃えるような靈感、幻影を呼び出し、生気づけ、拡大するわざを要求する。一方配列の方は、詩の場合であれ絵画の場合であれ、判断力と靈感、熱と知恵、陶酔と冷静さの或る平衡を要求するが、そのような実例は自然の中にさらにあるわけではない。この厳密な均衡を欠く場合、熱狂と理性のいずれが支配的であるかによつて、藝術家は狂気に近かつたり、冷淡で面白味がなかつたりする。

175 同じ主題が続いている。「配列」が「絵画的構成」に相当することを認識するならば、そのことは容易に理解できる。『百科全書』第十一卷（一七六五年）にジョークールの書いた項目「配列（*ordonnance*）（*絵画*）」は、次のように述べている。「タブローを埋める諸々の対象の第一の配置（*arrangement*）のことを、*絵画*では配列と呼ぶ。その配置がタブロー全体の効果を狙いとするならば、それは絵画的構成と名付けられるものであり、またそのタブローの表わす行動をより感動的かつより真実らしいものにするようになされるならば、それは詩的構成と呼ばれるものである。」<sup>(78)</sup> デイドロが、このジョークールとは異なり、配列を絵画的構成の意味に限定して理解していることは、間違いない。ウェツプに従つて、配列を表現（*的構成*）と対比しているからである。<sup>(79)</sup> また、右の引用に続く部分においてジョークールが、二つの構成の違いを、特に画家の才能の違いとして強調しているのに対して、デイドロの捉え方は根本的に異っている。すなわちかれは、配列と表現を難しさの序列の上での違いとして理解している。配列は出来ているが表現には達していない、というのはよくあるケースである。それに対して、表現が出来ていながら配列がまずいということはない、と言うのである。「些末な付随的細部のために表現が損なわれる」（一七一）行）と



いうのは、表現のデリケートさ、難しさを言っているのである。<sup>(81)</sup>

しかしデイドロはこの序列的な見方を明言しようとはしない。表現と配列のそれぞれに必要な才能を挙げているところでは、両者を客観的に分析しているにとどまらず、配列の難しさを強調しているところさえある（「そのような実例は、自然の中にさらにあるわけではない」）。簡単に言えば、表現は想像力と熱狂の効果<sup>(82)</sup>であるのに対して、配列はそれに冷静な判断力を加えた均衡の仕事である。右に指摘した価値的な序列は、この「熱狂」を尺度とするものと解される。

176  
主要な観念がよく考えられたならば、他のすべての観念を絶対的に支配しなければならない。それは、天体をその軌道に引きとめつつ動かしているものと似て、距離に反比例して働く仕掛けの原動力である。

「原動力 (a force motrice)」が引力を指していることは間違いない。既にヴォルテールは『哲学書簡』(一七三四年)の「第十五信 引力の体系について」のなかで、ニュートンの学説を紹介していた。その中に「この力が存在するなら、その力は距離の二乗に反比例するにちがいない」というニュートンの推論が紹介されている。デイドロの理解は不正確だが、主要観念(タブロー)の上では中心主題となる対象)と他の観念(同じく他の対象)との絵画上の関係については、「距離に反比例」という方が正確とも言える。

また、この場面では、デイドロの考えがいわば天動説的であることにも、注目しておこう。万有引力の理論は、一切の物体の相互関係を問題としているにもかかわらず、ここでデイドロが語っているのは、「中心的観念の絶対的支配 (despotisme)」なのである。

180  
 藝術家が、画布の上に曖昧なところ、あやふやなところが残っていないかどうかを、知りたいと言うのか。それならば、その構図の全体をばらばらにして、細かく説明してくれるような、教養豊かな二人のひとに頼むがよい。この試験に耐えるようなものは、わたくしの知るかぎり、近年の作品のなかには殆どない。五六人の人物が描かれているとすれば、そのうちで塗りつぶさなくてよいものが二三人も残れば良い方である。この人物はこのことをし、あちらの人物は別のことをしているというつもりで画いた、というだけでは十分ではない。君の観念が正確で一貫しており、かつ明瞭に表現してあって、わたくしも他の人びとも、今いる人も後から来る人びとも、誰も誤解することがない、というようであってはならない。

何が画かれているかについて、個々の画像にわたって、誰もが理解できるようであれ、という主張を明瞭に打ち出したものである。デイドロの要求は分析的であり、知的である。しかし画面の主題の理解が感動と一体のものとして考えられているのが、「表現的構成」の特徴であり、デイドロの絵画論の根幹をなすと言ってもよい。そのモデルが歴史画であるの言うまでもない。

試験官として二人のひとを求めているのは、判断が個人的偶然性に左右されるのを避けるために相違ない。更に、それが「教養ある (instruis)」人物であることを要求している点に注目しよう。歴史画の主題は知識がなければ判らない。誰にでも判るといふようなことを要求するわけにはいかない。この「教養豊かなひと」という考へ方には、現今の読者論と通じるところがある。<sup>(84)</sup>

185  
 われわれの周囲にある殆どすべてのタブローには、概念の弱さ、観念の貧困さがあり、そこから激しい衝撃や深い感銘を受けるのは不可能である。見つめはするが、頭をめぐらすと、もう何を見たのか全く覚えていない。君にとり

つき、あとをおいかけてくるような幻はないのである。われわれのまわりに居るなかで最も大胆な藝術家にさえ、わたくしは敢えて提議しよう。できるものなら、絵筆の力によって、われわれが新聞記者の書いた単なる記事、大守の命令によって狭すぎる牢獄に押し込められ、息をつまらせて息絶えてゆくあの大勢のイギリス人たちの記事(85)を呼んで、恐しさを覚えるほどに、われわれをこわがらせてほしいものだ。君が絵具をとかし、絵筆をとり、そのわざのありとあらゆる手だてをかたむけたとしても、新聞記事ほどの感銘を与えてくれないのでは、それが何になろう。それと違うのも、この連中には想像力もなければ、靈感もないからであり、強力で偉大ないかなる観念をも得ることができないからである。

文法的には種々の問題のある節だが、論旨は明瞭で、かつ前段までの議論を引きついである。現今の絵画作品が観念の点で、言い換えれば「表現的構成」の上で弱く、「激しい衝撃 (une secousse violente) や深い感銘 (une sensation profonde)」(一八五—八六行) をもたらす力がない。それは結局、画家たちの想像力と靈感 (verve) の欠陥に由来することだ、という趣旨である。

観念を核とすることによって、熱く激しい情動的効果を求める態度は、右に指摘してきた通りだが、ここで注目すべきは「幻 (fantome)」(二八七行) の概念である。傑作のもたらす強い情動的効果は、文字通り「心に残る」像として結晶する。タブローの前をはなれたあと、その絵のイメージが心に焼きついて消えない、それがここで言う「幻」である。この強い残像効果が観念に基いていることは、言うまでもない。どのような物語、いかなる情景を描いているかが明瞭に理解されていて初めて、画面の全体も捉えられるし、それが心に焼きつけられるということも起りうるわけである。

文法的な問題としては、人称代名詞の使い方について一言しておこう。その点についてこの節は面白い多様性を

見せているからである。まず「われわれの周囲にあるタブロー」（一八五行）の原文は、単に“nos tableaux”すなわち「われわれのタブロー」である。その「われわれ」が何を指しているかは、何と対比されているかに規定されるところが大きい。政治的な文脈での「われわれ」は、「わが党」であったり「わが国」であったりするだろう。またデイドロの時代の文学論の場合なら、古代に対する「近代の」を意味することがある。では、『絵画論』のこの個所における「われわれ」は何なのか。その曖昧さは否定できない。その批判の趣旨から考えて、アカデミーを中心として生産され続けている、厳密な意味で現代的なフランス絵画を指している、と考えるのがよいと思う。現に、例えば三節先のパラグラフでは、当節の歴史画家の画法が、ヴェロネーゼとの対比において批判されている。

その「われわれ」の核にあるのは、「わたくし」であるデイドロとともに、この著作のなかで「君」と呼ばれている身近な話し相手である。つまり、この会話の共同体が「われわれ」の原点である。ところがその「君」は二つに分れる。「幻」について「君にとりつき……」と言われるときの「君」は、ていねいな *vous* であり、「君が絵具をとかし……」（一九〇行）と言うときの「君」は、よりくだけた *tu* である。どちらも全篇を通して用いられており、前者は読者の代表としてのグリムを指し、後者の方は、絵画論を教えている相手としての想定された画学生を指すと考えられる。後者の方は、近くは前段の一八二行（「画いた」の主語、訳文にはない）以下にも用いられていた。

195 大作になればなるほど、それだけ写生の習作が必要になる。彼らの中で、そのような大作を仕上げるだけの忍耐力があるのは、誰だろう。また誰が、仕上げられた大作を、金に糸目をつけずに買うだろうか。大家たちの作品を点検してみたまえ。至る所、藝術の才能の傍らにその貧困さを見とめることであろう。自然の真実がいくつかあるとすると、定型的手法によって仕上げられたものが無数にある、という次第である。このような仕上げのものは、そうでないものと並べられていると一層目障りである。それは、真実とつき合わされて一層目立つようになった嘘である。機

200 牲、戦闘、勝利、公共生活の情景が、その細部において、グルーズやシャルダンの家庭生活の情景と同じだけの真実を以て描くことができたなら、どれほど素晴らしいことだろうか。

観念的表現的構成という主題から、やや話題が変化する。すべての細部において真実が必要であり、従って大作を仕上げるのは容易なことではなく、そのような力量を具えた画家は、当節では見当たらない、という論旨である。この「真実」のためには「写生の習作 (études d'après nature)」が必要、とされている点、この写生の忍耐を欠くとき「定型的手法 (routine)」に頼らざるをえなくなる、と考えられていることが注目点である。この二点は、自然観察の重要性とアカデミスムのマニエールへの批判として、特に第一章において展開されていた問題であり、われわれには既になじみのものである。

ここでの副次的な論法として、嘘の間に置かれた真実が、嘘をきわ立たせ、全体を一層悪化させると言われている点も面白い。大作に要する忍耐が並々ならぬものであることを強調するための議論である。これまで表現的構成に関して論じられてきたことが、歴史画に関するものだったということが、ここで明らかになる。「大作」、「犠牲」、戦闘、勝利、公共生活の情景)。そして、それは次の節において明言される。

205 とりわけこの観点より見たとき、歴史画家の仕事はジャンル画家の仕事より、はるかに困難である。われわれの批判を受けつけないようなジャンル画は、無数にある。しかしプロシア王の眼差しに耐えうるような戦闘画が、どれかあるだろうか。ジャンル画家は、自分の描く情景が、絶えず目の前に現われてくる。それに対して歴史画家は、自分の描く情景を一度も見たことがないか、見たことがあってもそれは一瞬のことにすぎない。それに、前者は見なれた自然の端的な模倣者、写生家だが、それにひきかえ後者の方は、言わば、理想的かつ詩的な自然の創造者なのであ

る。かれは、逸れずにたどるのが困難な線の上を、歩いてゆく。この線の一方の側に足を踏みはずせば、卑俗に墮し、他の側では誇張に落ち込む。前者については、勤勉なる努力によるところ大にして思案によるところ少なし、後者については逆に、勤勉なる努力によるところ少なく殆どが思案による、<sup>(88)</sup>と云うことができる。

前段をうけついで、歴史画家がジャンル画家と対比される。歴史画の本質的な難しさは、その対象を十分に観察できないことにある。過去の出来事なら全く見ることができないし、現代の出来事であつてそこに立ち合つていれば見ることはできる。しかしそれは「一瞬」のことにすぎず、出来事であるかぎり直きに終つてしまふ。戦闘画の目ききとして引き合いに出されているプロシア王、すなわちフリードリッヒ大王は、絵のわかる啓蒙君主としてよりも、戦争に通じた代表者と見られているのであろう。

観察の機会が得にくいことは、本来の「観念」を核とする性格と相俟つて、歴史画を創造的かつ「理想的かつ詩的」なものにする。ここで「詩的」というのは、物語創造的という位の意味である。ここまでデイドロが「表現的構成」として語ってきたものが、デュボスの「詩的構成」に相当するということを、この言葉遣いのなかにあらためて確認できる。創造的でありつつ、それでも細部の写実性が必要なことは、前段で強く主張されていたところである。そこで歴史画は、この両面の要求をバランスよく満足させることが必要になる。デイドロは、このバランスをとることの難しさを指摘している。写実に傾いて理想的な高尚さを忘れるなら卑俗に墮し、現実味を捨てて観念性に走るならば誇大に陥る、というのである。このバランスが、五節前で語られていた、「厳密な均衡」(一七四行)と正確に対応することも、銘記しておこう。五節前では配列に関して、ここではむしろ表現に重点のある歴史画について、このバランスが語られている。とすれば、それはデイドロの美学の基底をなす要求、と見ることができかもしれない。

最後の一文が難しい。「前者―後者」というのが、ジャンル画と歴史画を指すのか、それとも歴史画の二つの欠点としての卑俗さと誇張に相当するののか、判然としないからである。しかも、卑俗さの方向は、ジャンル画のあり方とも対応しているので、内容的にはどちらの読み方をとることも可能なのである。右の訳文でも、この両義性を残すように心がけておいた。ただ、「大……：少し、少なく……：殆ど」という対比に示された大きな差違は、パランスの微妙さという主張（「逸れずにたどるのが困難な線」）と、ややそぐわない感じがする。それとこの節の構成としては、最後に中心主題に戻る方が形がよく、デイドロの文章構成法にも合致する。この二点のゆえに、わたくしはジャンル画―歴史画に関係づける読み方の方に傾いている。<sup>(89)</sup>

仕事が庞大であるために、歴史画家は細部をおろそかにする。足や手を画くのに心をくばるような画家が、どこかわれわれの周囲にいらっしゃるだろうか。画家の言い分では、狙いは全体の効果であり、「足や手のような」こんな些末なものは全体の効果に何ら資するところはない。それはパウロ・ヴェロネーゼ<sup>(90)</sup>の意見ではなかったが、いまの画家はそう考えているのである。殆どすべての大作は予めスケッチされている。しかし、衛兵詰問所のなかでトランプをしている兵士の足と手は、出陣して行進してゆくとき、乱闘のさなかになぐりかかるときの、かれの足や手と同じなのである。

二つ前の節からの議論が続いている。当節の画家たちの言う「全体の効果 (effet général)」を、デイドロが否定しているわけではないが、かれはそれが細部の尊重の上に構築されることを要求する。「殆どすべての大作は予めスケッチされている」と訳した部分の原文は、*… sont croquées*である。その次の文が「しかし (cependant)」で始まって欠点を指摘している以上、この文は「スケッチのようなもの (skizzenhaft)」(バツセンゲ)とか「描きなぐられている」(小場瀬)というような否定的な意味に解するのは、適当でない。「croquer」は「クロッキーする」の

意味で、素早く大づかみに対象の特徴を素描することである。素描されてはいるものの、その場その場の特殊相は捉えられていない。手や足はどのような場面でも同じになってしまう。そのことをデイドロは難じているのである。

椅子に座ってトランプに興じているときの兵士の手や足は、その同じ兵士が行進するときの足や、戦場で敵に撃ちかかるときの手と同じではない。このことはデイドロが、テッサンを論じつつ第一章において、「真の姿勢」（九行）「真の動作」（二〇一行）という概念で語っていたことである（《その2》一七一—二頁）。

215 衣裳については何を語つたらよいのだろう。ある程度までおろそかにすると不快なものとなるうが、逆に厳密に描写するならば、術学癖や悪趣味となることが多い。ある時代、ある国民のものとは、着衣しているのが普通であるような場面においてさえ、裸像は不快感を与えない。それは肉体が、ひだどり豊かな衣服の最も美しいものよりも、さらに美しいからである。それは男の身体、その胸、腕、肩が、また女の足、手、胸が、それらを覆ういかに豪華な布

220 地を以てしても、それよりもなお美しいからである。それらの表現上の仕上げが、更に一層熟練による知識を必要とし、<sup>(9)</sup> 難しいものだからである。それは「遠いものほど威光はいやます」からであり、裸にすることによつて場面を遠ざけ、より純真で単純だった時代、より未開で、より模倣的学藝に適した生活習慣を想起させるからである。それは、人びとが今の時代に不満を覚えていて、この古えの時代への回帰を不快に思わないからである。それは未開民族がわずかずつ文明化されてゆくことがあるにしても、個人については全く同じというわけではないからであり、衣服をすてて未開人のようにふるまう男はいくらでも見られるが、未開人が衣服を着て文明化するのは稀なことだからである。それは、画中の半裸の人物像たちは、われわれの家のまわりに移された森や野原のようなものだからである。

話題は衣裳へと移る。構図に関する章のなかで衣裳が扱われる、という点をいぶかしく思われる向きがあるかも



しれない。しかし、この「構図」が抽象的な幾何学的構成の問題であるよりは、むしろ意味ある総体の構成の問題であることを認識するならば、疑問は自ら氷解する。

この節では、冒頭で衣裳に対して、過度にならないほどの注意を払うべきことが指摘されているが、それ以下では、専ら裸体像の弁護もしくは正当化が展開されている。ここで衣裳を語りつつ裸体を讚美するところに、ウェッブの影響を認めることもできる。<sup>(22)</sup> 裸像を不快と思わず受け容れる「ある時代、ある国民 (people)」（二二五行）とは、實際上、現代のフランス、もしくはヨーロッパ諸国のことであろう。あるいはウェッブに從つてギリシアを念頭においていたのかもしれない。<sup>(23)</sup> そこで裸像が許容されているという事実につづいて、“C'est que……”という理由を表わす文が七つ重ねられている。そこで示されている正当化の根拠、言い換えれば裸体の価値原理は、二つに集約される。一つは肉体そのものの美しさであり、もう一つはその自然性あるいは未開性である。

最初の三つの理由は、肉体の美しさに関係している。肉体が衣服や豪華な布地よりも美しい、というのは、単に経験的な事実を述べているだけである。しかし同時に、その経験の背景には、既に理論化された思想がうかがえる。それは「身体という機構」（第一章八行）が示す厳密で微妙な自然の体系性（同三二行、《その2》二二頁、《その2》一五頁他）のことである。ある部分におこつた変化が、そこを中心として他の部分に及んでゆくという体系性は、おそらく衣服の中にもみとめられる。しかし、その微妙な複雑さにおいて、肉体は比類がない。何しろデイドロは、子供や老人の場合にはこの体系性が十分に示されていないと考える（第一章四二行以下）ほどののである。そして、少くとも「自然に從う」（第一章二五行）場合、この体系性が美しさの原理となることを（同二一行以下）、銘記すべきである。そしてまた、その体系性が複雑であることは、当然、表現の難しさと結びつく。既に色彩に関連してデイドロは、肉体表現の難しさを指摘し（第二章七六行）、「肉体の感じ (le sentiment de la chair)」（同七八行以下）を絵画術の試金石と見做していた（同七八—八〇行、二二七—二八行）。この困難を克服して成

功した表現が美しいこと、あるいは少くとも藝術的に関心をひくものであることは、言うまでもない。

肉体の自然性は、文明に対する未開という第二の原理につながる。文明と未開は、デイドロの中で言えば、特に『ブーガンヴィル航海記補遺』（一七七二年）において展開されるモチーフである。ここで挙げられている四つの理由のうち、第二―四は、現代人たちが未開のもの、自然のものに対して憧れの気持をもっている、という経験的事実を挙げているにすぎない。理論的な要素を含んでいるのは、第一の理由だけである。ここでデイドロは、「遠いものほど威光はいやます (Major e longinquo reverentia)」というタキトウスの言葉を引用し、「距離のパトス」や異化に通じる考え方を示している。ただし、距離や異なりを時間軸に投射して、いにしえのもの⇨未開のものとして裸像を捉えているところに、大きな特色がある。タブローのなかの裸像にいにしえのもの⇨未開のものを見るのは、少くともわれわれの見方とは全く異なるもののように思われる。われわれはそれを、約束事に基くものとしてむしろ文明の側に位置づけて見ている。

ここで注目すべきは、「未開の生活習慣 (mœurs)」を「より模倣的学藝に適した (plus analogues aux arts d'imitation)」もの、と言っていることである。断片的な発言ゆえ、その趣旨を厳密に解釈することは難しいが、文脈的にもウェツプの影響が濃厚な所なので、<sup>(96)</sup>ここも同様に考えることができよう。本書のなかで言えば、前章で展開されていた古代ギリシアの讚美とキリスト教への批判もしくは冒瀆（一三七―一三六行）につらなる思想である。デイドロの書評記事のなかの抜き書きから、これに関連した部分を抽出するなら、次のごとくである。「古代ギリシアの」生活習慣の放縦さは、一瞬ごとに、男も女も裸にしていた。宗教は官能的な祭式にみちていたし、国家を統治する男たちは、藝術の熱狂的な愛好家だった。……冷たく信仰にこりかたまつた国民であるわれわれの方は、四六時中衣服にくるまれている。そして裸体を見たことのない国民は、自然の美とは何であり、つりあいの微妙な (finesse de proportion) が何であるかを知らない。……われわれの生活習慣は、文明化されることによって

弱々しいものになった。思うに、画家や詩人の作品の中に出会ってもわれわれには耐えられないような、真であつて力強い観念がいくつもある。しかもそれらは自然にもよい趣味にも反するものではないのである。<sup>(97)</sup>

225 「ギリシアの流儀は何も覆わぬこと。」<sup>(98)</sup>それが、藝術全般におけるわれらの師匠たるギリシア人たちのやり方であつた。われわれが既に藝術家に画中の人物を裸にすること許してきたといふのであるなら、滑稽で古めかしい衣裳に

かれを縛りつけるような野蛮な真似はすまい。趣味の目は碑文アカデミーの年金を喰んでいる人びとの目ではない。ブッシュアルドンは、ルイ十五世にローマ風の衣裳を着せたが、それは正しかつた。しかし、気ままな処理を規範にしたりはすまい。「この自由は、これを程々に利用する限り許されるものです。」<sup>(99)</sup>この連中は無知であり、節度を守るといふことをわきまえていないから、やりたいようにさせたなら、ローマの兵士の頭に羽根飾りをつけることさえやつてくれるのではないかと思ふ。<sup>(10)</sup>

この節の主題は、裸体というギリシア的理想から、着衣の像の場合の適切な衣裳へと移る。批判されているのは、近世の古典主義がとってきた視覚的折衷様式であり、「滑稽で古めかしい」(Gothique) 衣裳「(二二六行)である。このような衣裳をつけさせることを、デイドロは「野蛮 (a barbare)」と評しているが、そこには皮肉がみとめられる。「古めかしい」の意味で用いられた、Gothique は、北方蛮族であるゴート族の名の形容詞形であり、「野蛮な」といふ意味でも用いられた。すると、ここでデイドロがほめかしているのは、野蛮なのは衣裳ではなく、それをよい趣味と思つて採用している画家のやり方の方だ、といふ考えである。

衣裳の問題は、当然、演劇の場合と共通している。『劇詩論』第二十章「衣服について」の中で、デイドロは同じ趣旨の主張を展開する。しかしかれは、演劇の場合に較べれば、絵画の状況はまだまし、と考へているらしい。

同じく「ゴート族の」という形容詞(ただしこの形の *Goth*) を用いて、次のように言っている(「君たち」と言われているのは、『劇詩論』の読者として想定された俳優たちである)。「われわれのなかに、舞台の上に見る君たちほど場違いで (*maussade*) けはしはしい (*brillant*) 姿で、君たちを画布の上に描く、それほど野蛮な藝術家がいるだろうか」(*Vernière 266-67*)。

衣裳の扱いに関して、デイドロは二つのケースを分けている。碑文アカデミーの管轄であるモニユメントと「趣味」に関わる場合とである。モニユメントであるかぎり、ローマ風の衣裳を着た国王の像を、デイドロは許容する。そして批判は専ら、「趣味」の作品としての美術における時代錯誤の衣裳に向けられている。(第五章続く)

## 註

(40)

ここにはヴァリアントがあり、その内容は前の文の解釈にも関連している。わたくしは、ストックホルムに残る『文藝通信』を底本とするエルマン版に従った。それに対して、ネーション版に基くヴェルニエールの版本は、この部分を複数で、*“Il faut qu'elles aient des mœurs”* (イタリックは佐々木) としている。複数の *“elles”* は「絵画と詩」を指し、直前の文(従属節)と完全に一致することになる。つまり、ネーション版に従えば、構文を無視して、ここを単なるくり返しと読む他はないであろう。だが実は、前文は次のようになっている。*“La peinture a cela de commun avec la poésie, et il semble qu'on n'en soit pas encore avisé, que toutes deux elles doivent être bene moratae; il faut……”* (この中でも一つのポイント) は、はじめに出てくる *“cela”* が前節の内容をうけていると解する可能性のあることである。そのように理解した場合には、*“la poésie”* と *“et il semble”* の間に大きな切れ目ができ、右に指摘した「くり返し」の印象が弱くなる。いまここで、間違った読み方を分析する必要はあるまいが、例えば小場瀬訳は次のようになっていて、たしなみがよくなければならぬということが十分にわかっているように思う。) 正しくは、構文は次のように分析しなければならない。*“et il semble que… avisé”* は挿入句であり (*“en”* の存在に注意せよ)、冒頭の *“cela”* は前節を指すのではなく *“que toutes deux… moratae”* を指すものである。この部分でも、主題はあくまで絵画の道德的内容ということになるが、著者はそのことを詩とのアナロジーにおいて述べている。すなわち、道德的に善なる内容をもつということは、詩の場合は当然のこととして認識されているが、絵画についても実は同じことである。し

- かし、絵画に關しては人びとの認識がゆきとどいていない、という趣旨である。これを述べた上で、今度は詩を切りはなし、絵画にしはつてもう一度念押しをしているのが、「Il faut qu'elle ait des mœurs」である。この部分を複数にしたネーゼン版は、端的な誤写であると思われる。
- (41) Vernière 449-67には、このすべてのテキスト（および六九年の『サロン』のブッシュエ評）が集められていて、その評価の変化を辿るべきである。
- (42) DIDEROT, *Essai sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Hermann, 1984, p.94, et. p.196.これが誰の言いはじめたものであるかは不明。
- (43) 「絵画におけるこの画家は、詩におけるアリオストにはほ等しい。……かれらは同じ想像力、同じ趣味、同じ構成、同じ色彩効果を持っているように思われる。」これは六一年の『サロン』のなかの言葉である (*Ibid.*, p.120; Vernière, p.450-51.)。
- (44) *Ibid.*, p.102; Vernière, P.449.
- (45) *Ibid.*, p.195; Vernière, p.451.
- (46) *Ibid.*, p.103; Vernière, p.449.
- (47) *Ibid.*, pp.119-120; Vernière, 449-50.
- (48) *Ibid.*, p.195; Vernière, p.451.
- (49) DIDEROT, *Salons de 1765*, Hermann, 1984, p.54; Vernière, p.453.
- (50) 『絵画論』が「六五年のサロン」の言わば続編という位置にあつたことを想起してほしい。
- (51) DIDEROT, *Salon de 1765, op.cit.*, p.222.
- (52) *Ibid.*, pp.222-23. Jean-Baptiste Le PRINCE (1734-81). ロシアより帰って、六四年アカデミー会員候補 (agrégé) となり、翌年会員として迎えられた。 (*Ibid.*, note 588.)。
- (53) *Ibid.*, p.226. 観る者を画中の世界のなかへと引き込む傑作の特性については、拙稿「幸福としての共生—十八世紀フランス美学の基底」(『思想』一九八九年二月号)、特に三二—三三頁を参照のこと。なお、近刊を予定しているこの論考のフランス語版では、この『ロシアの牧歌』の既述を、十八世紀的な美的体験の様式を代表するものとして引用している。
- (54) *Diderot & l'Art de Boucher à David*, Ed. de la Réunion des Musées nationaux, 1984, p.311 (『展覧会カタログ』に白黒の図版がある)。
- (55) DIDEROT, *Salon de 1765, op.cit.*, p.237.
- (56) *Ibid.*, p.236.
- (57) *Ambubiarum* これは歌い出しの単語で「笛吹き女」を意味する。「諷刺詩集」第一巻の2の「好色」という表題は慣習的な

- もので、この日本語の題そのものは鈴木一郎『ローマ文学集』筑摩世界文学大系67、一九六六による。
- (58) Gaius Valerius CATULLUS, ca.84-ca.54 A.C.ローマの抒情詩人。アレクサンドレイア派の詩の影響下に、恋愛詩を書いた。ここでテイドロが言っているのは、その作品の大部分を占める短篇である。「彼自身の体験観察に基づいて、おりおりの感情をうたった」もので、その主題は「愛、友情、作品論、人物批判、弟の死、旅の別れ、望郷など多岐にわたっている」(中山恒夫『新潮世界文学小辞典』中の「カトゥルス」の項目)。「短篇の恋唄」と訳した原語は“petits madrigaux”。
- (59) Antoine FERRAND (1678-1719) パリ租税法院 (la cour des Aides) 判事。エビグラムと軽い詩を集めた著作集が、死後の一七三八年、ロンドンで出版された (*Pièces libres de M. Ferrand, Godwin Harald, 1738*)。(Vernière, May による)。
- (60) この「アエネイス」第一巻四六三行を、テイドロは既に第四章のエビグラフとして引用している。(その7)一頁、及び註(一)(二四頁)を参照のこと。
- (61) 原文では“son aïeul”すなわち「かれのアトリエ」となっている。この人称代名詞は、「そこに四六時中絵筆をつけ、藝術の目的をゆがめる」と言われていた文章の主語である。“so”を、すなわち、この文脈において想定される「画家」を指している。なお、ヴェルニエールはここで段落を切りかえ、更にこの一文のあとでもう一度段落を切っている。便宜的に、第二の切りかえについてのみ、ヴェルニエールに従う。
- (62) BUKDAHL, II, p.83.
- (63) 実は、ウェップとテイドロの間にもずれがある。ウェップは「アエネイス」のこの個所を、次のように理解している。——北アフリカに上陸したアエネアスは、住人たちの気質や習俗に不安を覚えていた。そこで絵画を見出したかれは、自分たちが温かく偶せられることを確信して、この言葉を叫んだ、というのである。ウェップの思想は、「この藝術(絵画)を愛することは、文明化された国ならどこでも、礼儀正しさをのしのみならず、その人間性の基準とも見なされてきた」(Daniel WEBB, *An Inquiry into Beauties of Painting*……, London, 1761, p.36 [Reprint: D. Webb, *Ästhetische Schriften*, W. Fink, 1974])と云うことにある。テイドロはウェップのこの著作の書評記事の中で、ウェップの誤りを正した上で、ヴェルギリウスの言葉を紹介し、「絵画は非常に雄弁な沈黙をもつてゐる」(この例としてゐる (“Des Recherches sur les beautés de la peinture de M. Webb”, in *Correspondance littéraire du 15 janvier 1763; Œuvres Complètes*, t. IV, le Club Français du Livre, 1970, p.281)。「理解に齟齬があるとしても、短い要約の中に取り込んだことは、かれがそこに強い印象をもったことを証している。その結果の一つがわれわれのテキストである。その引用の趣旨は、書評記事における理解ともやや異なるが、思想的効果を重視するという点では、ウェップの思想から大きくはずれるものではない。
- (64) マルクス・アウレリウスの息子で(一六一—一九二)、一八〇年、父の死の後について、ローマ皇帝となったが、放蕩と遊興に明けくれ、残虐さで恐れられ、ついに暗殺された。青柳正規『皇帝たちの都ローマ』(中公新書、一九九二)、三三三—三

五頁参照のこと。

- (65) ホラチウス『詩学』一八〇—一八二行。訳文は田中秀央・村上至孝による(ホラティウス『書簡集』、昭和十八年、生活社、一五六頁)。

- (66) ニコール自身のテーゼは、デイドロと正反対で、その「悪徳の学校」(P. NICOLE, *Traité de la comédie* [1667], Les Belles Lettres, 1961, p.42)は、ニコールにとって、恋愛を代表とする悪徳を「好ましく見せる (rendre aimable)」(p.57)ものであった。これに対して、演劇を強く擁護した代表者がラシーヌである。演劇が「悪徳を教える学校」であるとするその思想が表現された有名なテキストとしては、「フェードル」序がある。

- (67) J.-J. Rousseau, *Lettre a d'Allembert, Garnier-Flammarion*, 1967, p.75. ルソーはニコールと同じ立場に立つ。すなわち、かれの主張は、演劇の働きとして「美德を好ましく、悪徳をおぞましいものにする」ことを否認することにあつた。この著作は、『百科全書』にダランベールの書いた項目「ジュネーヴ」をターゲットにしていたが、執筆の一つの文脈としてデイドロとの不和がある。そして、その不和の種は、演劇を否定するその思想とも深くかかわっている。従つて、デイドロがこの著作を知らなかつたとは、考えにくい。われわれのこのテキストにおいて、デイドロが七年前のルソーのこの著作の右の箇所を想起していたこともありうる。その場合には、言わば「切り返し」の意味合いをはらんだ発言ということになる。

- (68) 「オネットム」の概念の幅と、特に十七世紀後半における意味合いについては、椎原伸博「オネットムの美学」(『美学』第一六九号、一九九二年六月、一一—二二頁)参照のこと。

- (69) Vernière, p.196.

- (70) 小場瀬は「七百回以上も闘技場で野獣や闘技士と格闘したという。最後は妾に毒殺された」と註記している。青柳(上掲書)は、この毒殺説を念頭に置き、その毒殺の企てが失敗したあと、「屈強な男が頭を絞めて窒息死させた」(三三五頁)と書いている。

- (71) E.M. BURKHU, *op. cit.*, II, p.92.

- (72) J.-B. DUBOS, *Réflexions critiques...*, *op. cit.*, 1<sup>re</sup> Partie, Section XL. 上掲の拙稿「絵画の時代としての十八世紀」参照のこと。

- (73) 上掲拙稿「絵画の時代としての十八世紀」参照のこと。

- (74) しかし実は、『サロン』のなかのタブローの記述を注意して読んでみると、音への言及が極めて稀である、ということに気づく。例えば、ル・プランスの『ロシアの牧歌』の記述には、ギター、シャリュモー(牧人の笛、バラライカなどが出てくる)おそらくバラライカとギターは同一のものも指している。画面のなかでは、若者がシャリュモーを吹いている。そして「老人と若い娘は、うっとりとして聴いている。」(Salon de 1765, *op. cit.*, p.226)しかし、音そのものについての言及は一切ない。デイドロはこの絵を深く体験しているように思われるが、音を聴いているわけではない。記述された音現象は、実は視覚的

な知覚を超えていない。もう一つ例を挙げるなら、ルテルプールの「夕焼け空のあらしの予兆 (Un Commencement d'orage au soleil couchant)」という絵に関する記述のなかには、次のような一文がある。「……百姓がその田舎家に引きこもるのを見たことのない者、四方の家々のよい戸が音をたてて閉じられるのを聞いたことのない者、この瞬間の恐怖、静寂、孤独が突如として村落の全体にたちこめるのを感じたことのない者は、ルテルプールの「あらしの予兆」を見ても、何も理解しない。」(ibid. 217-18) ここには鮮明でいきいきした音の描写がある。しかしそれは、画面から聴きとった音ではなく、画面を理解する上での前提条件をなす現実の経験なのである。

ひるがえって、われわれの「叫び声」を考えるなら、これも画面の記述ではない。描くべき情景をイメージしたものであり、だからこそ「叫び声」を表象することができたのではないか。また「叫び声」は、そもそも音現象と言いつけるべきであろうか。むしろ「暴君の最期を見て爆発した喜び」という理念を言葉にしたとき、「叫び声」となったのではないか。音があるに相違ないが、同時に、とび上る動き、振られる手などのイメージがあるのでないか。絵画そのものを見て記述した場合に、いかにその体験が擬似現実体験であっても、音が滅多に語られない、という事実は、絵画の観賞体験について何かを語っている。これについては、例えば「サロン」の記述言語を分析する、というような課題が残っている。

(75) J.-B. DUBOS, *op. cit.*, 1<sup>re</sup> Partie, Section XXXI, pp. 280-81.

(76) E.M. BUKDAHL, *op. cit.*, II, pp. 84-85. (ヴェップの「絵画的—表現的」という構成概念については cf. WEBB, *op. cit.*, (63), pp. 138-40. 「機構的—思想的」部分については cf. ibid., p. 153.)

(77) *Op. cit.*, pp. 46-47. 聖クレゴリウスの頭部の美しさを称えたあと、「秘書のかくも単純で真実で自然な姿勢」を指摘した上で、次のように言う。「この小部屋は自然、真実、孤独、静寂、そして舞台や行動や人物たちとの上なく似た仕方での小部屋を照らしているやわらかく優しい光、これがこの画面を崇高にしているものだ。」  
なお、同書にはこの絵の図版が挿入されている(第六番)。

(78) LAUCOURT, "Ordonnance (Peint.)", *Encyclopédie*, t. XI, 1765, p. 594 b.

(79) この節の冒頭で、「ひとは、配列と表現が不可分である」と主張してきた(二六九行)と言うとき、デイドロは次のようなヴェップの指摘に準拠していた、とブクダールは言っている(BUKDAHL, II, 85)。すなわち、古代の絵画論者たちが、「配列を主題の表現全般のなかの一点であると見なし、それに特に論及することをしていなく」(WEBB, *op. cit.*, p. 142 [157と158の註は誤り])というくぐりである。

(80) ジョクールはヴェエロネーゼを取り上げ、かれが絵画的構成に秀いでながら、詩的構成の面では誤りを犯している、と指摘している。

(81) 「表情」における「付随的細部」については、第四章二四四行以下(その9)八頁以下)を見よ。



(82) 第四章一三四行目以下（その8）八一〇頁）を見よ。

(83) 中川信訳「哲学書簡」〔「世界の名著29」中央公論社〕、一四九頁。

(84) 適切な読者、理想的な読者、精通した読者などの概念を参照せよ（R. C. ホルプ『空白』を読む、鈴木聰訳、勁草書房、一九八六年、一三三頁を見よ）。

(85) ヴェルニエールの註によれば、イギリスのベンガル征服の折の実話。一七五六年六月、ベンガルの大守 Suraj ud Daula がカルカッタの英国軍守備隊を縮小した。そして、空気の通わない牢獄に入れられた四人の三分の二が窒息死した、という。

(86) 「この連中 (ces hommes)」は、文脈的に見て、やや唐突な印象を与える。それは、この文が理由を表わす（C'est que……）ものでありながら、直前の文の主語は「君」であって、「この連中」とは符合しないからである。結論的に言えば、「この連中」とは「われわれの周囲にいる藝術家たち」を指している。この節の主題をなしているのは、この藝術家たちの弱点であり、直前の文の「君」も、その議論から外れてはいない。すなわち、周囲の藝術家たちに向けた批判の中で、「君たちだつてそう思うだろう」というつもりの一文を挿入したものである。

(87) この二つの疑問文、「quel est celui……?」「qui et-ce qui……?」を反語として理解する。——現代のフランスの歴史画家のなかには、細部にわたつてたんねんに仕上げるだけの忍耐力のある者は、見当たらない。しかし、そのようなことでは、仕上げられたタブローを金に糸目をつけずに買うような人もいないだろう、という論旨である。特に二つ目の疑問文は反語として読まないかぎり、理解する途はないと思う。そしてこれを反語として読むには、一つ目の疑問文についても、反語と読むことが必要になるのである。

(88) 原文はラテン語。そのラテン語の部分だけを次に転記する。「*multa ex industria, pauca ex animo — pauca ex industria, plurima ex animo*」何かの引用と見える書き方だが、確実なところは分からない。バッセンゲは、テレンチウスの「アントロスの女」の中に二行を引証している。「事をみな突然思いつく (*ex animo*) ままにやるのと、準備してやる (*de industria*) のと同じだともいう氣かい。」（鈴木一郎訳『古代ローマ喜劇全集』第五卷、東京大学出版会、一九七五年、七五頁。バッセンゲは第四幕第五場とされているが、鈴木訳では第四場の末尾の台詞）。ちなみに、このテレンチウスの言葉は、ウェップが引用し（Webb, *op. cit.*, p. 52）、ディドロもその要約の中に取り込んでいる（Diderot, *art. cit.*, p. 285）ものである。

(89) メイは右のラテン語を「*Beaucoup de choses inventées, peu de sincères… Peu de choses inventées, beaucoup de sincères*」（多く）のことが作りもので、真面目なものはわずか多くが真面目」と訳しているが、これは「前者—後者」を、歴史画の二つの誤りと結びつけた解釈によるものと思われる。

(90) デイドロは、オルレアン公のギャラリーとコンティ公のギャラリーにおいて、ヴェロナーゼを見ていた（Bukharin, I, pp. 68, 377.）。

- (91) 「熟練による知識を必要と」というのは“savant”という形容詞一語をバラフレーズしたものである。
- (92) D. Webb, *op. cit.*, pp. 48-51.
- (93) 前註の個所においてウエップは、本質的に軍人だったローマ人が甲冑姿の像を好んだのに対して、ギリシア人は殆ど常に裸像を好んだことを指摘し、着衣が肉体の差を覆いかすくものであると主張している(特にp. 48)。
- (94) メイの註による。タキトウス『年代記』第一巻第四七節。引用は正確である。国原吉之助訳は、「尊厳は、遠くにおかれるほど、畏怖の念を深める」となっている(岩波文庫、上巻、六〇頁)。
- (95) “analogie”を「適した」と解するのは、リシュレ (*Dictionnaire de la langue française, ancienne et moderne, de Pierre Richet, Nouvelle édition, 1759*) の「何らかの関係もしくは何らかの適合性 (convenance) をもつもの」という規定に従ったもの。この規定のもとにある“analogie”は、新しい語や文を造る際に守るべき整合性を指すものである。「既に確立している事柄に対する適合性のことで、この適合性をモデルのようにして、それに基いて、既に確立している語や文に似た語や文をつくる」とある。ちなみにこの“analogie”の規定は、同じ辞典の一六八〇年の初版の規定と同じである。
- (96) ウェルギリウスの引用や表現的構成の概念、配列と表現の関係、裸体の讚美とウエップの影響を跡づけることができる。この次の節の冒頭にも、その裸体に関係してウエップから借りたプリニウスの引用が見られる。
- (97) Diderot, *art. cit.*, pp. 284-85. (cf. Webb, *op. cit.*, pp. 47 et sqq.) ただしデイドロはウエップの論旨を大きく踏み越えている。それはウエップからの借用とか影響と言ふよりも、ウエップの刺戟を受けてデイドロが抱いた思想と言ふ方が正確である。
- (98) プリニウス『博物誌』第三四巻第五章第十節。デイドロはこれをウエップ (p. 48) より借りた。
- (99) ホラチウス『詩学』五一。田中・村上訳、上掲訳書、一五〇頁。
- (100) “si vous leur jetez la bride sur le col/cou” という表現は、参照したかぎりの辞典に見つけられなかった。“laisser la bride sur le cou à quelqu'un” と同じ見做し訳した。
- (101) “Je ne désespère pas qu'ils n'en viennent à…” “どう文で” “この“Je ne désespère pas” (わたしは絶望しない) という言いまわしに関して確信がもてない。“J'espère”と同じだが、従属節の内容が好ましくないもので、動詞を“désespérer”に変え、二重否定の形をとったもの、と判断した。
- (102) 碑文文藝アカデミー (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres) は、一六六三年、アカデミー・フランセーズの会員の中から選ばれた四人によって発足した。その当初の名称「碑文とメダルアカデミー (A.d.I. et Médailles)」の示すように、ルイ十四世の建立するモニユメントと、かれのために鑄造されるメダルの銘文を考案する任にあった。定款を与えられ右の名の下に独立したのは一七〇一年のことである。(以上「十九世紀フランス大辞典」による)。