

デイドロ『絵画論』

—— 訳と註解（その10） ——

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っている章

デッサン、色彩及び明暗法、表情と論じてきて、composition すなわち構成もしくは構図⁽¹⁾だけが、絵画の要素もしくは「部分」(R・ド・ピール)として残されたものである。「絵画論」はこのあとに「建築」に関する一章をもっているが、それは絵画内部の問題ではない。

「絵画における構成」についてデイドロは、既に『百科全書』第三卷(一七五三年)に、約五段に及ぶかなり長い項目を執筆していた。これは、かれが『サロン』を書く以前の論考で、絵画論としては最初期のものに属する。⁽²⁾しかし、その統一の重視、「自然の美化」説(「美しい自然」のヴァリエーション)の批判、アカデミスム批判、そして特に「瞬間」に関する繊細な観察眼などは、既に完全にデイドロ的である。本章を書くまでの土台となったことは、疑いない。ちなみに、この項目の冒頭に呈示された「構成」の定義は、次のごとくである。

「この藝術〔絵画〕のうちで、或る主題を、最も有利な仕方⁽³⁾で画布の上に再現することに關する部分のことである。」

当り前のような定義だが、「一つの主題 (un sujet)」への集中に注目すべきであろうし、いかなる構成を「最も有利な」ものと見るのかという点が、本章の注目点となろう。

われわれは或る程度の明敏さしかもちえない。われわれには、或る長さの間しか、注意を払うことができない。詩、タブロー、喜劇、歴史、小説、悲劇、民衆向けの著作をものする際には、教育に関する概論書を書いた著者に倣ってはならない。二千人の子供のうちで、かれらの原理に従って育てることのできるのは、二人いるかどうかである。かれらがその点をよくよく考えたなら、驚が、一般的制度の共通のモデルにならないことは、理解することができたであろう。大勢なあらゆる種類の観賞者の目にさらされるべき作品コンポジションの「構図」は、単なる良識のひとにとって理解できないものであるなら、間違ったものなのである。

ここで論じられているのは、画家ではなく観賞者の能力であり、強調されているのは、その能力の平均値である。藝術作品は「民衆向け」のものである。ディドロはそれを、政治的党派的な意味で言っているのではない。「大勢なあらゆる種類の観賞者」に向って開いている、という必然的な在り方に則して、そう言っているのである。この考え方は美術館の観念を思い起こさせる。この時点において既に、王侯のコレクションを公開せよとの運動があり、一七五〇年には、ルーベンスのマリー・ド・メデイシス連作を含むリュクサンブール宮のギャラリーが公開された³。このような事実を別にしても、サロン展のような公表形式は、演劇の上演や書物の出版と同じく、不特定多数に向けてのコミュニケーションを目指すものであった。重要なことは、ディドロがこのコミュニケーションのあり方をとめ、藝術を特定の専門家のためのものとしてではなく、不特定多数のためのものとし、「良識」の平均値を基準とするわかりやすさを主張していることである。

このような作品の構図は単純かつ明晰でなければならない。従って、無為の人物像はあってはならないし、余分な附随物もあってはならない。その主題は一つでなくてはならない。プッサンは、同一のタブローのなかで、前景にはカリストを誘惑するユピテルを、後景には、この誘惑されたニンフがユーノーに引き立てられてゆくさまを示した。これは、このように賢明なる藝術家にはふさわしからぬ誤りである。

「良識のひと」ととって判りやすいということは、作品の構図が「単純かつ明晰」ということであり、それは「主題が一つ」であることに等しい。この考えは、タブロー全体の意味を把握することを旨とするような觀賞法を前提としている。「良識のひと」が常にこのような見方をするかどうか、必ずしも自明なことではないが、デイドロが認識論的もしくは知覚論的な立場をとっていることは、注意しなければならない。これはデカルトからライブニッツをへて、バウムガルテンへとつながる思潮である。

「主題は一つ」という言葉に注目しよう。「主題 (subject)」の概念は、十八世紀においては、殆ど「題材」もしくは対象 (object)」と同じ意味しかもっていないが、ここでは、挙げられている具体例に即して考えると、この語がいかに狭い意味で理解されているかが、よくわかる。

このプッサンの作例は、『ユピテルとカリスト』というタブローで、デイドロはこれをドルバック邸において見ていた。⁽⁵⁾この絵が取り上げている神話のあらましは、次のようなものである。ユピテルはアルカディアのニンフ、カリストを愛した。カリストは、処女を守る誓いをたてて狩の女神アルテミスに仕えていたのだが、ユピテルによって身ごもり、子供を生む。そのために怒ったアルテミスによって、あるいは妻ユーノーの怒りをおそれたユピテルによって、母子は熊に変えられてしまう。実はその熊はアルテミスによって殺されたとも殺される直前、ユピテルによって星にかえられた、とも伝えられる。⁽⁶⁾

このタブローは、神話のなかの変身譚の面は切りすて、ユピテルの浮気とユーノーの復讐に焦点をしばったものである。そして、デイドロが批判している前景と後景が、同一の物語のなかの、二つの時点を描いていることも明らかである。この論点は次のパラグラフで、明記されてくる。だが、これは「主題」が一つでないもの、と言えるのか。少くともデイドロは、ここで、そのような言葉遣いをしている。同一の物語に属するものは、同一の題材、同一の対象とすることができるよう思われるが、ここではそれが別の *subject* とされているのである。 *subject* の概念は、物語の展開のなかの時間の位相によって規定されていることになる。

かくして、全体を知覚しようとする観賞法、主題の概念、時間の位相などの相互の関連が問題になるが、これは次のパラグラフを読んで考えることにしよう。

(1) 画家は一瞬しか持っていない。かれには、二つの行動を取り込むことと同様、二つの瞬間を取り込むことも許されない。ただいくつかの状況においてのみ、過ぎてしまった瞬間を想起させたり、これからやってくる瞬間を予告したりすることが、真実に反することもなく、また関心に反することもなくできるだけである。突然の大災害に面しているが、しかもなお仕事をしているのである。

『ユピテルとカリスト』は、主題が二つであるというよりも、二つの「瞬間」を描いている、という点が大きな欠点なのである。何故なら、主題が二つであることが斥けられるとしても、その理由は問われうることであり、その点を考えると、「画家は一つの瞬間しか持っていない」ということに帰着するからである。一枚のタブローは、静止した平面にすぎず、時間の契機を含んでいない。

ここでわれわれは、デイドロの知覚論的な要請の背後にある、絵画の観賞法を確認することができる。「良

識のひと」は、絵面をごく自然に見る。自然に見るといふことは、現実の光景を見るのと同じ態度で見るといふことである。時間を含まないタブローを見ている以上、そこに描かれている主題は、同じ瞬間のものでなければならぬ。この觀賞の様式は、イリュージョンニスムに立脚するデイドロの美学の基本と完全に整合的である。一三行目に言う「眞実」と「関心」は、それぞれ現実の對象的世界と、それに向いあう心理の自然あり方と、兩者の即応を語っている。

この議論は、古典主義詩学の代表的規則である三統一の規則の議論を想起させる。三統一の規則の場合も、劇場における二三時間の知覚体験という所与が根底にあり、時の統一から始まって他の規則が演繹された、と考えられるからである。事実、デイドロは三統一の規則をモデルとして、この問題を考へてきた。そのことの証拠となるのが、右に言及した『百科全書』の項目「絵画における構成」である。これから、この一七五三年の記事を参照しようと思うが、その際、特に注意すべき論点として、一一行目にある「行動」の概念と八行目にあつた「主題」の概念との異同、を挙げておきたい。行動すなわち“action”とは、筋の統一という場合の「筋」に相当するもので、詩学上の術語としては、それぞれの物語の中核の構造を指している。この意味での行動は、主題と一致すると考えられる。しかし、前のパラグラフにおいて、われわれは、デイドロが主題という語をかなり限定された相において、すなわち同一の物語（行動）の中の二つの瞬間は別個の主題を構成するものとして、理解しているのを確認した。しかし、この新しいパラグラフへの展開には、主題と行動の同義性を示唆するところがある。すなわち、先ず「主題は一つ」と言つた上で、「行動が一つであるのと同じく瞬間も一つ」と続けているのであるから、主題と行動が同一であつてこそ、論理は一貫する。では「行動」の方も「主題」と同じく、時間的断面を指して用いられているのか。あるいは別の考え方をしなければならないのか。この疑問を解く鍵が、事典項目のなかにありはしないであらうか。

そこで問題の記事を見てみよう。右に引用した定義につづいて、構成のために必要な画家の資質が述べられ、「上手く構成されたタブロー」が記述される（この個所はのちほど引用する）。そのあとで絵画と詩のアナロジーが語られ、このテーゼに従って、絵画上の三統一の規則が論じられ、この部分だけで紙幅全体の約半分を費している。われわれが読んでいる『絵画論』のこの個所は、明らかに同じ問題意識を以て書かれているが、それにもかかわらず、三統一の規則のことはふれられていない。そればかりか「統一（*unite*）」の語さえ用いられていない。本書において、デイドロが詩と絵画のアナロジーを前提として議論を展開しているところは随所にあるし、本章でも、先へ行くとそのような議論がでてくる。そのことを考えると、ここではかれが、旧稿を意識し、敢えて違う書き方をしようとするように思われる。

その三統一の規則の扱いについて言えば、時、行動（筋）、場所の順で論じられ、時の統一に関する論述がこの部分の三分の二を占めているだけでなく、他の二つは時の統一に付随するもののように示されている。⁽⁸⁾この論述をたどってみると、行動の統一に関する部分の冒頭で、われわれのテキストとほぼ同じ、次のような議論に出くわす。

「この統一は時の統一に基くところ大である。すなわち、二つの瞬間を取り込むことは、同一の事実を、同時に二つの相異なる視点から描くことである。これは主題の二重性の誤りにくらべて、より目立たないといえ、実はより重大な誤りなのである。二つの行動は、結びついたものであれ、別個のものであるにしても、同じ時に同じ場所で起こることがありうる。しかし、二つの異なる瞬間の現前は、同一の出来事におけることであっても、矛盾を含んでいる、少くとも、この二つの場合を、同一画面上での相異なる二つの行動の再現と見做そうとするのではないかぎりは。」（*Encyclopédie* III, 773a）

この文章の難解なところは、第一文と第二文の論理的関係にある。原文では、第一文と第二文はコロンで、第

二文と第三文はセミコロンのつなげられている。常識的には、行動の統一が時の統一に帰因するというテーゼにつづいて、コロンが置かれていれば、その次にくる文は、当のテーゼの根拠を述べているものと期待されるところが第二文は、行動の統一ではなく時の統一の破綻を主語として始まるので、論理関係が整合的につながらないのである。この点をわたくしは次のように解釈する。このコロンは、やはり根拠を示しているのだが、その根拠は、第二文だけでなく、第二文と第三文の組みあわせによって示されている。ただし、第二文と第三文だけで論旨は完結しないので、説明は更に次の文に持ち越されてはいる。いずれにせよ、ここで中心テーゼに対する根拠もしくは理由として語られているのは何かといえ、時の統一の侵害（「二つの瞬間を取り込むこと」）は、行動の統一の侵害（「主題の二重性」）よりも重大だ、ということである。このことから逆算するならば、第一文の表わしている主要テーゼの意味、とりわけその動詞句 *tenneren* の意味も、論理的な厳密さ（行動の統一が時の統一から演繹される）をゆるめて理解しなければならない。すなわち、時の統一の方がより根源的である、という位の主張と思われる。⁹⁾

これが議論の骨格である。もう少し細部に立ち入ることにしたい。この中の理由もしくは根拠の部分は、論理的な矛盾と事実上の可能性の対比によって構成されている。別個の行動（すなわち、ある脈絡をもった事件）が同じ瞬間に起こることは、可能である。しかし、同じ行動の中の相異なる二つの時点は、同時的であることなどありえない。タブローは一つの瞬間しか描けないのであるから、前者の方がまだしもましである、というわけである。では、何故、二つの相異なる瞬間を描く誤りの方が、「より目立たない」のか。同じ「行動」の二つの瞬間である以上、情景が同一である、ということもあろうが、事実『ユピテルとカリスト』のような例が存在したことが、その理由となろう。相異なる時点を同一画面の中に画き込む技法は、少くともルネサンスの時期には愛好されたものである。

では、この記事において action と sujet はどのように理解されているであろうか。「主題の二重性」が、行動の統一を侵害したものである以上、この二つの概念は等価なものと考えてよい。では「行動」は、出来事の或る特定の時間的位相を指す、と言えるであろうか。「二つの行動は、結びついた (iness) ものであれ……」という言い方は、そのような印象を与える。しかし、この二つの行動は、同じ時、同じ場所で起りうるものなのであるから、やはり一つの脈絡をもった展開と考えなければなるまい。詩学上の術語としての、筋に相当するような、用語法をはずれてはいない。では、「主題」を瞬間的な断面のように考えたのが、誤りだったのであろうか。

これを考える上では、次の一文が参考になる。「この〔ヘラクレスにまつわる〕道徳的教訓話は、それを主題として選ぶ詩人に対して、どれほどの相異なる瞬間を提供することであろう。」(772b) この用語法は、「主題」が詩人と相関的であること、すなわち、かれが仕事の素材として取り上げたとき、「主題」が生れる、ということを示唆している。このことは、sujet の基本的語義である「原因、理由、動機 (cause, raison, motif) 」(DAF) とよく調和する。このように理解すれば、行動と主題との錯綜した関係も、ときほぐすことができる。行動は劇詩人にとっても、歴史画家にとっても主題である。しかし、詩人が行動をその展開のままに追跡してゆくことができるのに対して、画家には一つの瞬間しかない。この瞬間を介して行動(物語)全体を表現する、ということがならざるをえない。この場合には、その特定の瞬間の画像も、物語全体も、等しく画家の仕事の相関者であり、主題であると言えよう。従って、同一の物語のなかの、二つの相異なる瞬間を描く二人の画家は、別の主題を持っていると言いうことが可能なのである。

大分廻り道をしたが、このように「主題」の概念を解析することによって、われわれの疑問は解消した。一行目の「行動」は、詩学的な「一まとまりの物語」の意味であり、少くともここでは、八行目の絵画上の

「主題」とは分けて考えるべきである。行動の統一の侵害が最も顕著な統一の破壊であることから、デイドロは「行動」を引き合いに出したものに相違ないが、詩と絵画のちがいが、論旨に不明瞭な部分を残した、ということになる。また、このように理解することによって、『絵画論』においてデイドロが、三統一の規則の話題を避けた理由の一端が見えるように思われる。かれにとって、瞬間が主題をなす、というだけで十分なのである。行動の統一をもち出すなら、右のような主題との曖昧な関係をもち込むことになり、論旨を乱すだけである、そう考えたのではないか。それにもかかわらず、一行において「行動」を持ち出したのは、詩とのアナロジトによりかかった旧い発想の残滓と見る事ができよう。

本文に戻り、最後の三行に例外として述べられている「時間の幅」について、一言しておこう。この問題は、少し先へ行って、七四行目以下で再び論じられる。また、ここで挙げられている「大災害」の例は、ポンペイで生き埋めになった人びとの石膏型による像を思わせる。当時、ポンペイの発掘が始っていたことは確かだが、このような像が既につくられていたかどうかは審かにしない。しかし、一つの瞬間のうち二つの時間が交錯するということならば、一七五三年の事典項目のなかで、既に論じられており、この現象に対するデイドロの深い関心が窺われる。それは瞬間の選択という文脈において現われてくる。右に引用した箇所については、ここでは、ヘラクレスが快楽の女神と栄光の女神に迎えられ、いずれをとるべきかを迷う、という事例がとり上げられている。ここでの妙味は「内的な葛藤 (le combat intérieur)」(772b) にある。「ヘラクレスが栄光をとろうと完全に決心してしまったあとの瞬間をとるほどに、趣味において欠けている画家」(773a) という言い方が示すように、豊かな意味の両義性に、デイドロは深く心をひかれていた。この事例は、いまだ二つの時間の交錯に基くものではない。しかし、この先において二つの時間の交錯が語られることは、それが、「対立しあういくつもの関心の間の葛藤 (un combat de différents intérêts opposés)」(773a)。

という魂の常態の、一つの特例であることを、物語っている。ここで取り上げているのは、マリー・ド・メディシス連作のなかの『ルイ十三世の誕生』である。そのパラグラフ全体を訳出しておく。

「或る瞬間の現在が、過去の瞬間の名残りと両立しないわけではないような、場合がある。喜びが広がりはじめた顔を、苦痛の涙がおおっている、ということが時々ある。有能な画家は、魂がある情念から別の情念へと移ってゆく瞬間において、顔を捉え、傑作をものする。リュクサンブールのギャルリーにあるマリー・ド・メディシスがそうである。ルーベンスは、息子を世に出した喜びが、出産の苦痛の印象を少しも消していないようにして、彼女を描いた。⁽¹⁰⁾この正反対の二つの情念のうち、一方は現在のものであり、他方も不在のものではないのである。」(773a)

15 華麗な技巧のアリアの演奏に難儀している歌い手や、奮闘し動きまわるヴァイオリンは、わたしには苦痛とい

ら立ちのたねである。わたしは歌い手には多くの自由自在さを求めるし、器楽奏者ならば、容易にかつ軽やかに、その指を絃の上ですべらせて、それが難しいことであるなどと気づきもしないようにしてほしいものである。わたしには、純粹かつ苦痛ぬきの快が必要である。解説しなければならぬ象徴やなぞをさし出してくるような画家に、わたしは背を向ける。

認識もしくは知覚の上での難しさ、演奏技法の上での難点は、決して同じ事柄ではない。これを重ねあわせる公約数は、「苦痛ぬきの快」ということである。しかし、このような比較は、絵画の観賞を生理的な面に傾けるきらいがある。ここで考えられている「主題」の理解は、いかに容易になされたとしても、物語の内容に関する理解であり、知的な性格を否定することはできない。なお、六九行目以下をも参照のこと。

もしも光景が一つであり、明晰、単純で、そこに脈絡がつけられていれば、その総体を、わたくしは一目で捉えることであろう。しかし、それだけでは十分ではない。さらにその光景が多様でなければならぬ。そして、藝術家が厳密な自然の観察家であるならば、光景は多様なものになるであろう。

三統一の規則に従って考えることをやめたデイドロは、ここで、統一とは逆の契機である多様性を持ち出して、全体を言わゆる多様における統一の原理によってまとめようとしている。composition は「一緒に置く」というその原義からして、統一性の問題と考えられる傾きがあるから、そこで多様性を要求すること自体、注目すべきことかもしれない。しかし、以下の論述を見れば明らかなように、多様性それ自体が強調されることはない。多様性は、言わば統一性のための素材である。デイドロがいかなるレベルでの統一を考えていたかという点に注目するならば、この多様性の要求は当然である、とも言える。そして、自然への言及も当然である。デイドロの求めていた統一は、自然のなかに見られる事象のつながりによるものだからである。これは、第一章以来、われわれがくりかえし出会ってきた思想である。

一人の男が別の男に、面白い朗読を聴かせている。二人ともそれを考えてのことではないが、読み手は自分にとって最も具合のよい様子をするし、聴き手の方も同じようにする。読み手がロベールであれば、かれは狂信者のような様子をするであろう。⁽¹¹⁾かれは原稿を見ないし、その目は空をさまようことであろう。わたくしが聴いているのであれば、わたくしは真面目な様子をしていることであろう。わたくしの右手は自分のあごをまさぐり、傾いてくる頭部を支えようとすることであろう。またわたくしの左手は、右腕のひじをまさぐって、わたくしの頭と右腕の重さを支えようとすることであろう。ヴォルテールの朗読を聴くときには、こんな具合ではない。

この光景に三番目の人物を加えてみたまえ、かれは最初の二人の法則を受けることであろう。これは三つの利害関心の組み合わせられた体系なのである。百人、二百人、千人の利害関心の場合であっても、同じ法則が観察されることであろう。たしかに一時は、物音、動揺、喧騒、叫び声、潮のような満ち干、波のようなうねりが起ることであろう。それは、各人が自分のことしか考えず、自分のために集団全体を犠牲にしようとするときである。しかし、ほどなく人びとは、自己主張の愚かしさと、その努力の空しさを感じるようになる。徐々に、各人が、自らの利害関心の一部分を捨てる気持になってゆくであろう。かくして、大衆が形成されることであろう。

同じ話題がつづいてゆくが、ここで区切ることにしよう。前段を受けて、「自然を厳密に観察」すると何が見えてくるか、が語られている。自然と言っても、問題になっているのは、自然対象の有機的構造でもなければ、風景の構成でもない。個人と個人をつなぐもの、社会的自然とでも呼ぶべきものが、ここでの主題である。自然対象の有機的構造は、デッサンの章において力説されていた。部分部分の間にある「かくれた関連や必然的な連鎖関係」（一九一〇行、△その1▽）の概念や、透明人間の例え話（一一七行以下）やその中でとくる「絵本と全体」（二二二行、△その2▽）の概念などを想起しよう。風景のなかの物と物とのつながりについては、色彩と明暗法の章が語っていた。色彩に関しては「調和」（第二章五四行、八八行など、△その3▽）が重要である。これは確かに自然よりも画面上での効果の問題である（△その3▽二八頁を見よ）。しかし、同じことが、現実の光景のなかでの光の効果に関して語られていること（第三章一二四行以下、△その5▽）を考えあわせるなら、これが自然の効果であることがわかる。物と物を結びつけるのは、特に光や大気の効果であり、明暗法の要諦はそこにあると言っても過言ではない（三六行以下、六三行以下など）。

自然の本質をなす有機的連鎖関係、もしくは体系性は、デイドロの思想の中核をなす一つであり、『絵画論』

のなかでも、くりかえし現われてきていた。そして、いまわれわれが読んでいる部分で語られている、「社会的自然」の次元についても、実は第一章において、姿勢やポーズを論ずる文脈においてふれられていたことである（一〇二行以下、及び△その1▽二―二二頁を参照のこと）。一人の個人の身体を問題にしても、その姿勢は、かれの置かれた状況から、つまり社会から影響を受けている。つまり、社会は自然の一部であると書いてもよいし、自然は社会へと延長してゆくと言ってもよい。

右に訳出した第一のパラグラフが言っているのは、一緒にいる相手が変われば、わたくしの姿勢も変わる、ということである。何故朗読を例にしているのか。相手が変わる、ということ的印象に示すことだけが、その目的なのかもしれない。二つ目のパラグラフは、たしかに人のことしか語っていない。しかし、今日のわれわれがこれを読むと、朗読されている作品世界の個性ということも、可変項として考えたくなる。「ヴォルテールの朗読を聴く（*J'entendrai réciter Voltaire*）」というのは、ヴォルテールが朗読するのを聴くのか、それとも誰かがヴォルテールの作品を朗読するのを聴くのであろうか。フランス語の表現も両義的である。デイドロは第一のような場合を考えていたに相違ないが、第二の場合も一般的な問題としては残る。

第二のパラグラフでは、「体系（*système*）」という概念が用いられていることが、先ず重要である。一個所が変わると、その影響が他のすべての部分に及び、全体も変化する、そのようなものとしてのデイドロの自然を端的に表現するのが、「体系」の概念だからである。この体系を構成しているのは、一つの「法則」である。「最初の二人の法則を受ける」と訳した原文は、「*subir la loi des deux premiers*」である。この「誰々の法を甘受する」という言いまわしは「誰々の支配を受ける」の意味をもつものだが、ここではそれは妥当しない。最初の二人に特権があるわけではなく、そこにあるのは「三つの利害関心の組み合わされた体系」だからである。またその「*loi*」も、最初の二人が立てたものではなく、かれらもその言わば支配を受

けていたからである。つまりこれは、「法律」ではなく「法則」と考えるべきものである（法律は意識的に定立され運営される原則であり、法則は意識以前に現象を支配している原理である）。この法則は、この先、四三行目において、「精力と利害関心の法則」と名付けられている。では、精力とか利害関心とか言われているのは何か。

「精力 (énergie)」は次のパラグラフにしか出てこないが、「利害関心」と全く別の事柄を指している言葉ではない。そしてその「利害関心 (intérêt)」は、いま論じているパラグラフのなかの重要概念である。これは、ここでは美学的概念⁽²⁾ではなく、存在論的もしくは實在論的な概念である。人と人とがふれあい、結びあい、ぶつかりあう、この関係において、人が世の中に対して持っている能動的な関わり方の態勢が、「利害関心」である。これに近い概念としては、ハイデガーの言う「Sorge」（「氣遣」、『存在と時間』第四十一節他）が思い起こされる。ただし「Sorge」がすべての人に共通の一般的構造契機であるのに対して、デイドロの「利害関心」は個体の原理である。

この利害関心の原理は、二人の集団においても機能し、大衆社会を作り出す。この二九行目以下の記述は、大衆の形成史のような印象を与える。それは、変化の展開を追っている趣きがあり、その最後に「かくして、大衆 (a masse) が形成されることであろう」と締めくくられているからである。これを形成史として読めば、最初の喧騒のときにおいては、未だ大衆は形成されていないことになる。たしかにそこでは、朗読を聴いているときのような、他者に呼応するところから生れる、自然な調整作用が行われていない。しかし、次のパラグラフの内容を先取りするならば、この「休息」のときと同じく、「喧騒」のときにおいても、大衆の存在を、デイドロはみとめている。この点はどのように考えたらよいのか。

この形成史は、一種の歴史記述ではあっても、論理的な関係に力点の置かれたものであり、しかもその出発

点は、千人の人を集めるという、かなり恣意的な仮定にある。人間の社会が初めは喧騒の状態であったとは言えないし、休息の状態に達したあと、再び喧騒状態が生れないとも言えない。事実としても、大衆の「自己主張」は、折にふれて盛り上りを見せてきた。ただデイドロは、大衆というものの根底に、利害関心の法則による自然な調整が存在している、という直観を持っていた、ということである。これに関連して注目すべきは、「潮の満ち干〔un moment...〕de flux de reflux）、波のようなうねり（d'ondulation）」という表現である。これは、自然な調整作用が行われる以前の喧騒状態を記述しているのであるが、そこに既に自然の大きなイメージが持ち込まれているのである。それはあたかも、デイドロが理論化しえた以上に根深く、自然の体系的な仕組みが機能しており、それがこのような表象として現われてきたかの如くである。

35

喧騒のときにおいて、この大衆に目を向けてほしい。各個人の精力は、その荒々しさそのままに、発揮されている。そして、全く同じ度合においてその精力を持っている者は、一人としていないのであるから、事情は、一本の樹木の木の葉のごとくである。一枚として同じ緑色をした葉はなく、これらの個人の中にも、行動や姿勢の同じである者は、一人もない。

次に、休息の時間におけるこの大衆を見つめてもらいたい。すなわち、各人が、自らの利益を可能ながぎり少く犠牲にしている、そういう時のことである。この犠牲に際しても、同じ多様性が残っているのであるから、行動や姿勢についても、同じ多様性が見られる。喧騒の時も休息の時も、各人がありのままの自己をさらけ出している、という点で共通している。

この二つのパラグラフは、あわせて一つのことを述べている。すなわち、大衆の全体的なエネルギーが高ま

っている喧騒のときにも、また低下している休息のときにも、同じ個人差がある、ということである。

「利害関心」が世の中に対して向ってゆく能動的な態度のことである、ということをや右に指摘したが、この「精力 (T'energie)」という語の使い方を見れば、その正しさを確認することができる。利害関心が言わば質的概念であるのに対して、精力は量的な概念である。デイドロは人びとの間に見られる個性のちがいを、量的に説明しようとして、精力の概念を持ち込んだように思われる。すなわち、精力は利害関心の多様性を支える量的差違である。

藝術には、この精力と利害関心との法則を守ってもらいたいものである。そうすれば、その画布がどれほどの大きさのものであっても、かれの作品は、どこをとっても真なるものとなるであろう。趣味が容認することのできる唯一のコントラスト、すなわち精力と利害関心の多様性に由来するコントラストが、そこに見出されることであろう。他のコントラストはあってはならない。

習作のアカデミーの、学校の、技巧のあのコントラストは、偽物である。それは、もはや自然のなかで起る所作^{アクシオン}なのではなく、準備され、コンパスで測られた所作であり、それが画布の上で演じられるのである。タブローはもはや街路でもなければ、広場や、寺院でもなく、劇場なのである。

画面は自然の体系性に準拠しなければならない。デイドロはそのことを明示的に述べていないが、このレベルでの「自然模倣」¹⁴を語ることができる。そこで批判されるのが、再びアカデミズムであり、ここでの論点は「コントラスト」である。これも第一章において論じられたことである。「コントラストというものを誤解していることが、マニエール臭のつよいわざとらしい表現を生み出す最も有害な原因の一つである。」(一〇八

一〇九行) という趣旨がそこでは展開されていた(△その2▽二三—二五頁参照¹⁵)。また、ここで言われている“action”も、本章冒頭で論じられていた、詩学的な意味でのそれではなく、所作と解したが、これも第一章の当該箇所において、論じられていたものである。

最後に出てくる「劇場」は、当然注目すべきものである。これは次のパラグラフの主題となっているので、それを読んでから考えることにしよう。

50 演劇の舞台にのっとって、耐えうるような絵画作品が作られたためしは、いまだないし、今後も決しないであろう。思うにこれは、わが国の俳優たち、舞台美術、そしておそらくは詩人たちの、最も厳しい諷刺の一つである。

演劇論においてデイドロは、絵画を理想のモデルとし、そのまま描いて絵になるような舞台を夢見た¹⁶。ここでの言葉は、その理想が実現不可能であることを認めたもののように、見える。絵画的理想を提起した『私生児についての対話』は一七五七年、『劇詩論』は一七五八年の著作である。この十年の間に、現実が決して簡単に変わるものでないことを、認めざるをえなくなった、ということであらう。

逆に、絵画にとつての演劇はどのように考えられているのか。絵画を舞台の試金石にするということは、理想的な状態においては、絵画が舞台を素材にしうる、ということである。そして、特に歴史画が演劇をモデルとして考えられてきた、ということも、歴史的な事実である。しかし、少くとも現状において、絵画の方が演劇をモデルにする、というようなことを、デイドロは全く考えていない。前のパラグラフの末尾の言葉は、そのことを極めて明白に示している。演劇を絵画のモデルにしようとするような考えは、デイドロにはない。¹⁷

同じように不快なのは、文明人たちの末梢的な作法である。礼儀正しさは、上流社会においては非常に好ましく、快く、立派な質であるが、模倣的学藝¹⁸においては味気ないものである。女が膝をまげる、男が片腕を大きく広げつつ頭から帽子をとり、片足を後に引くなどというのは、暖炉前の衝立の裝飾画¹⁹のなかでしかできないものである。ウアトーの絵を持ち出して反論する人がいるであろう、ということをやわたくしは知っている。しかし、わたくしは気にしないし、意見は変えない。

アカデミーのポーズ、所作^{アクション}は、専門家がわざわざ考え出したものであるが、作法のしぐさはそうではない。そこに違いがあり、その違いは社会生活のなかでは小さくない。しかし、デイドロのように自然との対比において考えるとき、その違いは些少である。いずれも気どりであり、わざとらしさである。

ウアトーからその風景、その色彩、その人物像や衣裳の優美さを取り除き、ただ情景だけを見るようにして、そうして判断したまえ。模倣的学藝には、どこか野性のところ、原始的なところ、印象のつよいところ、巨大な60とこが必要である。ペルシア人ならば、手を額にあてて、おじぎをするのもよいであろう。だが、おじぎをしているこの男の性格を見たまえ。彼の示している敬意、崇拜の念を見たまえ。かれの着ている服のドレープ、かれの動きの大きようさを見たまえ。これほど深い尊敬に値するのは誰であろう。かれの神であろうか。かれの父であろうか。

われわれの行うおじぎの卑屈さに、われわれの衣服の俗悪さを、つけ加えてみたまえ。まくり上げた袖、ぴつたりしたキュロット、角ばってひだのつけられた上着の裾、膝下にくる靴下どめ、恋結び²⁰になったバックル、先の尖った靴。絵画や彫刻の精髓そのものが、このような一まとまりの卑俗さを利用したりすることを、拒むので

ある。ボタンどめのジュストーコール(2)を身につけ、剣を佩き、帽子をかぶったフランス人というのは、大理石像にするにせよブロンズ像にするにせよ、なんとも美しいものではないか。

前段とこの第一パラグラフの区切りは、メイのテクストにはない。内容的に考えても、ここは礼儀作法に関する一つのまとまった論述をなしており、当然、一体のものとして解釈しなければならぬ。

前段でデイドロが言っていたのは、上流社会の礼儀作法は、藝術にはそぐわない、人びとが称讃するウォートルについても同様である、ということであった。ここではその理由が説明される。ウォートルの画面から、目をくらす他の要素をすべて捨象し、情景 (la scene) だけを取り出さなければならぬ。「情景」というのは、本章の主題に即して言いかえるならば、「構成」ということにならう。この文脈では、構成の概念の核心が人と人とのつながりにある、ということがよく解る。ウォートルの絵に描かれているような上流の人士たちのおじぎは、まるで相手が神か父親であるかの如くであり、絵にすると、この関係の不釣合なところがはっきり見えてくる、というのである。その「卑屈」なおじぎは、封建的なベルシャの人びとにこそふさわしいが、フランス人のような「文明人 (Peuples civilisés)」(五三行) には、本来、ふさわしからぬものである。ところが、この不釣合な作法を生み出したのは、文明そのものである。絵にしたとき、この不釣合なところが見えてくるのは、藝術 (「模倣的学藝」) が、本質的に、自然のものだからである。ロココの美術はその対極にある。

六四行目以下の衣服に関するパラグラフについては、二つの点だけを註記しておこう。先ず、「おじぎの卑屈さ」「衣服の俗悪さ」と訳しわけたが、原文の単語は同じく "platitude" である。従って、作法と衣服はこの特質において一つ、ということになる。もう一点はパラグラフの最後の部分において、彫像が持ち出されて

いることである。絵画論でありながら彫刻を問題にするのは、第一章の冒頭のアンティノウス像その他に見られることである。基本的には、デイドロが藝術を通して現実（もしくは「自然」）を見ているために、藝術のジャンルの違いは大した問題ではない、ということがある。しかし、それにしても、無原則に絵画から彫刻へ移行するわけではない。そのことを、ここでよく理解することができる。構成が問題になる場所、すなわち複数のものとの間の関係が論じられている場所は、絵画の独壇場である。それにひきかえ彫刻が持ち出されてくるのは、個体のレベルで議論が展開してくる場合である。たとえば、アンティノウスの場合のように、その個体の内部で、部分間の関係が問題にされるとしても。

だが、人物たちの配置、その総体に話を戻そう。この配置、総体を、技巧のためにいささか犠牲にすることができるし、またそうすべきである。どの程度か。それはわたくしには判らない。しかし、そのために表現を、すなわち主題の効果をいささかでも損うことがあってはよくはない。感動させてくれ、驚かせてくれ、苦しめてくれ。先ず、わたくしをぞくぞくさせ、泣かせ、ふるえさせ、憤らせてくれ。そのあとで、もしできるなら、わたくしの眼を休ませてくれればよい。

話を元へ戻すということは、話題がわき道にそれていた、ということである。どこからわき道にそれていたのか。それを断定することは難しい。自然に話題が移ってゆくのが、デイドロの思考法と文章の特徴である。礼儀作法や衣服のパラグラフは、明らかに余談めいているし、アカデミー的なコントラストのあたりに分れ道があったのかもしれない。それにもかかわらず、ウォーターの作中の人物たちの見せる作法を論じつつ、アンサンブル 総体の観点を失っていないかったことは、右に見た通りである。しかし、はっきりしていることは、次の二つのパラ

グラフの取り上げているのが、行動のなかの瞬間の問題である、ということである。そしてここでの議論が、瞬間のなかでの二つの時間の交錯に向けられていることを思えば、それは、多様性の要求のパラグラフ（二〇行以下）あたりの論旨を、引きついだものと考えられよう。

技巧（technique）のために、人物たちの配置（ordnance）や総体（ensemble）を犠牲にする、とはいかなることか。必ずしも明瞭ではない。次のパラグラフで論じられる瞬間のふくらみは、決して技巧の問題ではなく、真実の問題として提起されているからである。この考えは一行以下のパラグラフで示されていたものであって、論旨をゆるめるといような性質のものではない。だが、この個所との照応を確認すると、そこに最初の糸口らしきものが見えてくる。すなわち、その次のパラグラフ（一五行以下）は、技巧を知覚の問題と結びつけ、技巧的な自在さが、タブローを容易にかつ明晰に知覚するための条件である、ということ論じていたのである。しかしこの糸口は、直ちに先に進まなくなってしまう。何故なら、この個所では技巧が語られてはいても、人物の配置のことは語られていなかったし、また、技巧が何らかの否定的な役割のものとも見られてはいなかったのである。技巧の否定的な役割という点では、アカデミックなコントラストと結びつけて考える方が、よほど自然である。しかもそこでは、「習作、アカデミー、学校」とならべて、「技巧」のコントラスト、ということが言われていた。デイドロがアカデミズムを部分的に容認する、というようなことは考えられない。そこでかれは、「技巧」という中性的な言葉を選んで用いているものと思われる。では、いかなる点でこの技巧を積極的にみとめているのか。この問題になると、デイドロの論述はあまりに簡略すぎて、推測をめぐらすほかはないように思われる。その推測に際しては、演奏の技巧が快い知覚の条件である、とした前の個所の論旨を参考にするのが、適切であろう。そこでわたくしの推測的解釈は、次の如くである。人物たちの「配置、総体」は、「精力エネルジーと利害関心の法則」によって支配された現実もしくは自然の体系性の秩序

によるべきものである。これに対して「技巧」の方は、独自の効果を生み出す美的な秩序に関わっている、と考えられる。このように考えるなら、ここでは、模倣対象としての現実と藝術的な表現の關係が問題となっており、デイドロのテキストでは例外的に、表現に対して一定の自律的な価値を認めたものと言うことができる。ただし、藝術の効果をすべて自然の事実に戻元して考えるデイドロの美学のなかで、このような譲歩が体系論理的な整合性をもちうるかどうかは、はなはだ疑問である。だからこそ、デイドロの論述も簡略で曖昧なのであろう。

そこで「表現」である。ここでの“expression”は、「表情」ではなく既に「表現」である。「表情」は、顔の表情でないとしても、「そのものらしさ」であり（△その7▽二―三頁）、個的な対象と結びついている。それに対して、ここで言われているのは、画面全体の特質である。画面全体と言っても、それは描写対象から切り離されたものではない。ここでの「表現」は、「主題の効果」とパラフレーズされている。主題とは、画家が描こうとした「何」であるから、必ずしも個性とは限らない。しかもその効果を問題にすることによって、それが画面全体に広がった特質であるという印象を強く与える。

どの行動にも幾つものときがある。しかし、既に述べたように、そしてもう一度くりかえすなら、美術家には75一つのときしかないし、その持続は一目見る間の持続である。しかし、苦痛が支配していたところに喜びのきざしを見せはじめた顔のような場合、過ぎてゆく情念の名残りのなかに、現在の情念が混じり合っているのを見ることができよう。また、画家の選んだそのときに、姿勢においてであれ、性格においてであれ、所作においてであれ、前のときの残存する形跡が、なおも残っているということもありうる。

新全集本のメイのテキストでは、このあとに段落の切れ目はなく、そのまま次のパラグラフがつながっている。

この主題は、一読して明らかないように、本章の第三パラグラフで示されていたものである。その際には、最後の「大災害」の例のため、この二つの時の交錯がかなり例外的な事実であるような印象であったが、ここでは、同じことをより普通の現象として示しているように思われる。そしてこの内容が、右に紹介した一七五三年のテキスト（一〇頁）と完全に符合している、ということにも注目しよう。つまり、第三パラグラフからこれまでの部分は、もともとあった議論に対して、六五年の時点で附加されたもの、と見ることが出来る。

ここまでのところ、思想的に新しいことはないように見えるが、それでも、「とき」を情念の面、つづいて、姿勢（attitudes）、性格、所作の面というように、その現象形態を特定していることは、注目すべき点である。姿勢と所作は、概念の上でこそ静止的と動的という違いがあるものの、表現の上ではさしたる違いはあまりない。情念が内的現象であるのに対して、姿勢も所作も身体の在り方を指している。それでは、姿勢と所作は、情念の外的な表徴なのであるのか。特にここでは或る変化が問題となっており、身体的な変化は心理的变化の反映である場合にこそ、その分節が明瞭に現われるということがある。しかし、ここでも情念は特に顔において表現されると考えられているから、身体の現象は別のものとして理解するのが、適切であろう。

では「性格」はどのように考えるべきか。「表情」を主題とする前章においては、情念が一時的な心理現象であるのに対して、性格は恒常的もしくは、相当長い間持続する傾向性として区別したが（ \blacktriangle その7 \blacktriangledown 一三頁以下）、それは、この語のごく普通の意味でもある。しかし、そのような語義は、変化を問題にするこの文脈にそぐわないし、そもそも姿勢と所作という身体的現象を指す言葉の間に、この質的な概念が置かれていることも、不可解な感じを与えるところである。それゆえ、先ずこれを身体の上に見られる質として理解すること

が、大前提となろう。では、「性格」という語がそのような使用を許すであろうか。前章を参照すると、例えば「情念の性格」(四一行)という表現に出会う。これも性質、特質を表わす普通の用法で、これを美的な意味に限定すると、十八世紀において定着してゆく用語法、すなわち特に美的な定性差(美、崇高、優美等々)を指して性格と呼ぶ用語法が得られる。ここではそれほど限定して考えるべきいわけではないが、それでも全身の与える印象のことを性質という語で表わしているのではないか、と思われる。

さて、一つの瞬間と二つの時間の交錯という主題に関して、われわれは、デイドロ以外に、直ちに二つのテクストを想起する。一つはレッシングの『ラオコーン』(二七六六)であり、もう一つはロダンの語録である。奇しくも、デイドロの『絵画論』と同じ年に世に出た前者は、第十六章以下において、詩と絵画のそれぞれの表現媒体としての記号の特質を論じている。そのなかで、絵画の瞬間については、次のように言われている。『絵画は、その共存的な構図においては、行為のただ一つの瞬間しか利用することができない。したがって、先行するものと後続するものが最も明白となるところの、最も含蓄ある瞬間を選ばなくてはならない。』²²「含蓄ある瞬間」は「二つのときの交錯」と、微妙に同じようでもあり、違うようでもある。ただ、少くとも、瞬間をふくらませる必要性の認識においては一致している。

ロダンの方は、P・グゼルの筆記し編集した『藝術』の中の「藝術における動勢ムーヴマン」という章において、リュードの彫刻『ネー將軍』やウォーターの『シテール島巡行』を取り上げて分析し、同じく瞬間の厚みを指摘している。かれは、科学的に切断された瞬間ではなく、人間が知覚するものとしての自然な瞬間を主張している。「……実際において時間はじっとしていません。だからもし藝術家が数瞬間に行われる姿勢の印象を作る事に成功したら、彼の作品は確かに、時間を急に停止した科学的影像よりもずっと記号的23でないのです。」これは写真の試鍊をうけた藝術家の思想である。デイドロの「瞬間」には初めから幅がある。切り口の鋭い瞬間の概

念をもってはじめて、ロダンは、一体の彫像のなかに、いくつもの瞬間をつないだ「動勢」をみとめることができたものと、思われる。

80 いくつもの存在者を集め多少とも構成された体系は、一挙にすべてが変るものではない。これは、自然を識り、真なるものの感覚を持っている人ならば、知らぬはずのないことである。だが、そのような人がやはり感じとっていることは、あのどっちつかずの人物像、煮えきらない人物たちは、全体的効果に対して半分しか寄与していないために、多様性の面で獲得した利点を、関心の面で喪っている。わたくしの想像力を動かすのは、何であろうか。それは多くの人びとの協力という事態である。わたくしに誘いかけてくる多くの人びとに対して、知らぬ顔を決めこんでいることはできない。わたくしの目、わたくしの腕、わたくしの魂は、かれらの目、かれらの腕、85 かれらの魂が結びつけられていると見えるところへ、われ知らずに向ってゆく。従って、もしできるならば、精力的であることを求めて、行動のときを前に戻し、怠情な人物たちがいないようにしたいものである。無為の人びとについて言えば、そのコントラストが崇高であるという稀な場合を除けば、無用である。しかも、このコントラストが崇高である場合には、光景は一変し、その無為の人が主人公になるのである。

右に指摘しておいたように、新全集本とは、このパラグラフは切れ目なしに前のパラグラフにつながっている。そのようなテキストのあり方は、この二つのパラグラフの間の、意味的、論理的な関係という問題を、一層鋭い形で提起するであろう。何故なら、この二つのパラグラフは、二つの点で対照的な内容を持っているからである。すなわち、一方が一人の人物をとり上げて、二つの時間の交錯を主張しているように見えるのに対して、他方は、多くの人物たちの集団を取り上げ、その全体の一致を主張しているように思われるからである。

両者は、少くとも接続詞なしにつなげることでできるようなものではないことは、間違いない。これをどのよう
に考えるべきか。

そこで、当然、最初に注目すべきは、このパラグラフの冒頭に出てくる「いくつもの存在者を集め多少とも
構成された体系 (un système d'être un peu composé)」という概念である。もしもこれが、前節の
主題であった個体にも適用されるのであれば、論理の展開はまことに明快になる。前節で述べられていた「二
つときの交錯」は、気持や身体の動きの上での、局部的な遅れのことであるから、「一挙にすべてが変るわ
けではない」という、ここでの断定は、前節の考察を踏まえたもの、ということになろう。人体を体系と見な
す考えは、既に第一章(三二行)に見られたところである。そこで小場瀬は、これを「生物のややこみいった
体系」と訳したものと思われる。この読み方は、わたくしの読み方と大きく異っている。すなわち、わたくし
にとって「諸存在者」は、体系を構成している要素だが、小場瀬にとっては、その一つひとつがそれぞれに体
系である。問題は“un système d'être”という“être”に冠詞をつけないデイドロの表現が、小場瀬
のように読めるかどうか、ということである。これは難しいと思う。

では次に、このパラグラフだけを取り出して、その論旨の展開をたどってみるならば、最初の二つの文は、
言わば譲歩に相当する位置におかれている。すなわち、自然の真実において、集団的な体系は、決して一挙に
全体が変化するわけではない。そこには必ず、反応の遅れる人がいる。しかし、と言って、次にこの節の主旨
が提示される。すなわち、効果の点から見ると、反応の遅れる人、もしくは中途半端な反応しか示さない人は、
なくもがなの存在である。そのために、ときの選択に注意して、全員一致のときを選びたい、ということにな
る。

このように論旨の骨格を見定め、更に細部の表現にも注目するならば、直前ではなく更にそれ以前のいくつ

かの節との照応が見えてくる。先ず、ここで「関心」の原理は「精力的である (être énergique)」という要請と一つのものとして機能していることが判るが、これは四三行の「この精力と利害関心との法則」という言い方に端的に示されていた考え(一六頁の註解を見よ)と照応している。⁽²⁵⁾また、真実と関心という対比に注目すれば、このことは、本章の第三パラグラフにあった「真実にも関心にも反しない」(一三行)という言い方を想起させる。そして、ここでは重ねられていた二つの要請が、原則において別個のものであることを、明瞭に示している。更に、多様性よりも統一性を重視する論旨は、多様性の必要性を指摘した第五パラグラフに照応し、その限度を示しているようにも思われる。

このように枚挙してくと、「アカデミックなコントラスト」に始まる余談以前の部分との、問題意識の連続性を認めることはできるものの、その論点があまりにも多岐にわたるため、筋道が見えなくなる位である。しかし、細部ではなく論旨そのものに注目するとき、このパラグラフは、一つおいてその前のパラグラフ(「人物たちの配置、その総体に話を戻そう」〔六九行〕で始まる節)の論を展開したものではないか、と思われてくる。何故なら、この節の趣旨は、多様性を示す真実もしくは自然のあり方を、関心すなわち効果の観点から、統一性の方へと修正する、というように考えられる。そして、二つ前の節の趣旨は、必ずしも要領を得ないものの、「人物の総体」を技巧のためにいささか犠牲にする、ということであったから、この犠牲が効果をもたせてなされるという殆ど自明の前提を読み込むならば、この二つの節の内容は、ほぼ符合することになるからである。

このような解釈を前提とし、更に前段に関して、それが第二パラグラフとつながっていると指摘しておいたことを考えあわせるならば、デイドロの論の組み立てに関して、一つの推測が立てられてくる。前段は本章のはじめの二つのパラグラフとつながった、一七五三年当時の古い思想を表現するものであった。そしてその間

に挿入された部分の示している新しい思想の展開が、この段落にある。更に、古い思想はこのあとのパラグラフへとうけつがれているから、一種のまだら模様が浮かび上がってくる。上台として用いた旧い議論に、新しい思想をはめ込む苦心のあと、といえよう。その際、デイドロが実際にパッチワークを行ったことが、段落の切り方のヴァリアントを生み出したのではないか。ネージョン版もまたデイドロの自筆稿に基くものである。²⁶パッチワークされたデイドロの原稿を、ネージョンは別のパラグラフの連結と読み、『文藝通信』の写本係たちは、一つのパラグラフへの合成と読んだ、と考えられるのではなからうか。

本文のうち、最後の二行において言い添えられている但し書きの内容にも、注目しよう。それは、大勢が動くなかでただ一人動かない人物というコントラストが、有意味である場合を指摘している。それは近代人の孤独、ロマン的な孤高を捉えているように思われるし、また、このような場合に主題が一変してしまうという指摘には、主題を決する力学的なメカニズムに関する、非常に鋭い洞察がみとめられる。

90 それが人格化の図やその他純粹に靈感的な主題におけるのでないかぎり、寓意的な人物と現実の人間との混在に、わたくしは我慢がならない。ルーベンスの崇拜者たちがふるえているのが、ここから見えるようである。しかし、それでもかまわない、よき趣味と真実とがわたくしに微笑みかけているかぎり。

寓意的な人物と現実の人間との混在は、歴史に対して作り話の外観を与える。そしてはっきり言うなら、わたくしの見るところ、この欠点はルーベンスの大部分の作品コンポジションを汚している。わたくしには、それらの作品を理解することができない。分婉の部屋のなか、そしてその寝台のまわりにある、鳥の巢を持つ人物、ヘルメスらしき人物、虹、黄道十二宮図、射手の像などは何であろうか。これらの人物一人ひとりの口から、お城にある古い壁かけに見られるように、それぞれの言わんとするところの話を吹き出させなければなるまい。

直前の節とのつながりについて言えば、前節は、技巧による現実の修正（とまでは言えないにしても、表現の効果を旨とする、ときの選択）を論じていたが、ここでは、技巧に課せられるべき限界の一つが取り上げられる。すなわち、寓意的人物と現実的な人物を混在させることの批判であり、ここではルーベンスが例とされ、次の長いパラグラフでは彫刻家のピガールが取り上げられる。しかし、より判りやすいのは、既に指摘してあるように、これが一つ前のパラグラフとつながっていて、一七五三年のときに形成されていた思想を示している、ということである。

先ず、右の最初のパラグラフでは、問題の混在を許容するジャンルが明示されている。「神格化の図（une apotheose）」とは、英雄や皇帝を神に祭り上げる場面を描いた絵画であり、「純粹に靈感的な主題（sujet de verve pure）」と呼ばれているものもまた、超現実的な存在との関わりを取り上げるものである。これらはその主題そのものが、寓意的人物と現実的人物との混在を許容する。（ちなみに、ここでデイドロが寓意的人物と呼んでいるものは、その本来の意味である抽象概念の擬人像だけでなく、神話上の人物も含んでいるように思われる。）

ルーベンスにおいてデイドロが批判しているのは、主題からの要請のないところに寓意的人物を混入することである。最後にかれが取り上げているルーベンスの作品は、マリー・ド・メディス連作中の『ルイ十三世の誕生』であるが、その批判の論点は、²⁸寓意的人物の混在そのものよりは、むしろ、画中の寓意表現の意味が判らないということである。この事実は、この個所においてデイドロが、デュボスから発想を得たことを、物語っている。デュボスは『詩と絵画に関する批判的考察』第一部第二十四章において、「絵画に関する寓意的行動と寓意的人物」を論じているが、そこでこの二つの論点が続けて展開されている。先ず、デュボスは寓意的人物を新旧二つの種類に分ける。「古い寓意的人物」とは図像学的に定型化した像をいう。ここでデイド

ロが難じているのは、当然、「新しい寓意的人物」であり、画家の工夫によって創り出されたこの種の像が「誰も鍵をもっていない暗号」となるのは避けられない。これにつづけてデュボスは、旧い寓意的人物を歴史画のなかに持ち込む場合のきびしい限定を述べ、ルーベンスの連作のなかの二点、『マリー・ド・メディスのマルセイユ上陸』と『ルイ十三世の誕生』を取り上げている、という具合である。²⁹⁾

このように、ここではデイドロの論議に殆ど獨創性はない。注目すべきは、寓意的人物の混在が歴史をつくり話のように見せる、とする指摘である。これについても、実は、右に挙げたデュボスの論議の中に類似の考えが見出される。すなわちデュボスは、この混在が、厳密であるべき「真実らしさを損う(aitérer)」と言っていた。デイドロの指摘は、デュボスのこの言葉の中に含まれていた、と言えるかもしれない。しかし、わたくしの印象では、このデイドロの議論は、詩にすることによってキリスト教の聖史を異教の神話のように見せる、としてキリスト教的叙事詩を否定したボワローを想起させる。³⁰⁾ それでも重要なことは、寓意的人物を附加することによって、主題である歴史が作り話へと変質するという、このメカニズムが、前節末に示されていたあの洞察、動いている大勢の中にいる無為の一人が有意味になるときには、その一人の方が主役になる、というメカニズムと類比的である、という事実である。

ピガールの制作したランスの記念碑については、既に君に意見を述べたことがあるが、³¹⁾ここでの主題に関連して、これを再び取り上げよう。荷物の上に横になっているあの人足の傍らにいて、たて髪をつかんでライオンを連れ歩いているあの女性は、何を意味しているのか。この女性と動物は、眠りこけている人足のわきを通してゆく。子供が見れば、きつと叫ぶことであろう、「お母さん、あの女の人、あそこで寝ている可哀想なおじさんのことを、あの猛獣に食べさせちゃうんだね」と。これが彼女の意図であるのかどうかは知らない。しかし、この

男が目覚めないなら、そして彼女があと一步を進めるならば、そういうことになるであろう。わが友ピガールよ、君の槌をとって、この奇妙な存在者たちの取りあわせを断ち切ってもらいたい。

パラグラフが長いので、ここで一旦区切ることにする。この続きを読めば明らかによくに、ピガール「Jean-Baptiste Pigalle (1714-85)」が行った三者（ルイ十五世―寝ている男―ライオンを連れた女）の構成全体が或る象徴的意味をもっていることを、ディドロはみとめている。しかし、特にライオンを連れた女性の像に、或る異和感を感じており、一七六〇年の文章では汲みとっていたその寓意的な意味を（前註を見よ）ここでは呈示せずに、その意味が判らないという点を強調する。そしてこのような反応が自然なものである、ということを行うために、ディドロは子供を持ち出しているのである。この異和感を、大人ならば、ライオンを連れた女性だけが「寓意的」な人物である、として受けとるわけである。

君は守護者である王の像を作ろうとしている。国王は、農業、商業、国民の守護者であってほしいものである。その荷物の上で眠っている君の人足は、確かに商業の図である。台座の他方の側に、牡牛を倒して見せたまえ。そして屈強な田舎の住民を、この動物の角の間に休ませるとよい。そうすれば君は、農業の図を得るであろう。この両者の間に、子供に乳を飲ませている太った人のよい百姓女を置きたまえ。それで国民ということが判るであろう。うち倒された牡牛というのは、美しいものではないか。裸になって休んでいる百姓というのは、美しいものではないか。はっきりした目鼻立ちで、大きな乳房をもった百姓女というのは、美しいものではないか。この構成は、君のみに対して、あらゆる種類の自然存在を差し出さないであろうか。これは君の象徴的人物像以上、わたくしを感動させ、わたくしの関心をかき立てないであろうか。こうすれば、下位の境遇の者どもの守

110

護者としての君主を、示してくれることができるであろう。君主とはそうあるべきものである。何故なら、下位の境遇の者どもこそが護られるべき群れ(32)をなし、国民を形成しているからである。

デイドロは、自然で平明な表現と見做した人足の像にも、或る象徴的な意味が托されていることを、みとめている。そして、国王と人足像の組みあわせから、構成全体の象徴的な意味を読み解き、意味の不明瞭なライオンを連れた女を削除した上で、この読解された象徴の意味に斉合的になるよう、別の像の案を提起している。ここでは、象徴の語と概念に注目しよう。美学的な意味での象徴は、十八世紀において形成されてくること、またデイドロ研究の中では、若い時期(一七五一年)の著作『聾啞者書翰』において用いられた“hieroglyphe”(および“emblème”)の語がよく知られていて、それにひきかえ“symbole”の用例は、おそらく数も少く、注目されてもいないこと、が主たる理由である。

ここでの「象徴的人物像 (figur symboliques)」(一〇九行)という用語法は、ごく自然なものである。『百科全書』の中の「象徴 (SYMBOL, (Gramm.))」という短い項目 (t. XV, 1765, p. 728a)を見ると、「自然の事物の像や属性によって道徳的な事柄を示す記号、もしくは表象」という定義があり、その種類として「前兆 (types)」、「謎 (énigmes)」、「たとえ話 (paraboles)」、「神話 (fables)」、「寓意 (allégories)」、「標章 (emblèmes)」、「象形文字 (hiéroglyphes)」が挙げられている。われわれの取り上げている用法は、この定義に符合しているし、そもそもそれは寓意的人物を指すものでもあった。更に、象徴の語義としてしっかり捉えておくべきことは、『百科全書』の“SYMBOL, (Art numismat.)”すなわち「メダル製作術」に関する「象徴」の項目の内容である。ジョクールが執筆し、六ページ余 (p. 728a-734b)に及ぶ長大なこの項目は、図像学的な象徴を扱い、それを枚挙したものである。デイドロの用語法は、この語義にも適合して

いる。

では、デイドロは「象徴」を自らの美学的概念として採用した、と言えるのか。これが問題である。結論は否定的である。先ず「君の象徴的人物像」と言っていることに、注意しなければならない。それは、「現実の人間」と区別された「寓意的人物」に等しく、デイドロがわけのわからないものとしている表現を指している。その反面において、デイドロ自身もまた、「守護者」としての君主というような、道徳的含意を認め、かつ求めてもいる。これはわれわれの考え方からすれば、立派に象徴的である。しかしデイドロは区別していたと思われる。かれが呈示している代案は、可能なかぎり、単純な「自然模倣」に近いものであり、組みあわせもしくは構成によって、精神的意味が解釈されるようになっていく。それは、或るコードを前提とする「寓意」とは別物である。そのメカニズムは、あの「附随的細部」が意味を暗示するメカニズム（△その9▽八頁以下）と、同一である。

この際、若書きの著作において頭揚されていた“hieroglyphe”（及び“emblème”）の概念を、確認しておくのが、適切であろう。文章において思想と表現を区別した上で、詩、特にオードと叙事詩の特異性として、「すべての音節を動かし、生きたものにしていく或る精神」を指摘する。「この精神とは何か。……それこそが、事象を全く同時に言われかつ描かれるようにしているものである。」そのとき文章は「イエログリフの織物」となって「思想を描く(peindre)」であり、「この意味で、すべて詩は標章的(émblématique)である」ということになる。³⁸ ここにあるのは、単なる記号性を超えて、事態を絵画的に描写するという要求であり、絵画をモデルとするデイドロの自然模倣の美学の根幹を表現している。“hiélogryphe”は要素のレベル、“emblème”は作品のレベルと使い分けられているのは、それぞれの語義によるものだが、基本的精神において両概念は等しく、われわれの本文で用いられている“symbole”（もしくは「寓意」）のようにコード

に基くものの対極に位置するものであることは、明らかである。

最後に、デイドロの代案そのものを吟味しておこう。専門家に向って堂々と代案を示す、その向う見ずなところはいかにもデイドロであるが、この代案の内容には、やはり、全く独自のものがみとめられる。主題が国王であることは、初めから判っている。³⁴寓意性の少い（あるいはデイドロの意識では「全くない」）人足の像を固定した上で、全体の主題を解釈し直した、というように右では説明した。テキストはそのように書かれている。しかし現実には、一七六〇年の時点で既に、広場の設計者ルジャンドルの意図を知り、³⁵「守護者としての国王」という理念に共鳴し、即座に、自らの考える「守護者としての国王」のイメージを提起した、ということであったものと思われる。ここで示された代案は、一七六〇年のテキストに殆ど同じ形で示されている。³⁶このような反応には、平常の思想がよく現われてくるものと思われる。そこで問題は、守護者としての国王に關する、ルジャンドル||ピガールのイメージと、デイドロのイメージとの差異を、見定めることである。

ライオンをつれた女に關するルジャンドルの考えは、次のようなものであった。「統治の優しさは、片手で舵を持ち、もう一方の手でライオンを引っぱっている女性によって、表現される。ライオンは、袴り高いが、優しく穩健な統治には從順な民衆の標章^{アンブレ}である。³⁷」この統治もしくは政府に關する理念は、相当に「民主的」であり、大革命を四半世紀にひかえたアンシャン・レジーム末期の行政官の意識としては、注目すべきものである。デイドロの共感を呼ぶ素地は、十分に認められる。しかしその内容は、觀念的である。「袴り高いが穩健な政治には從順な民衆」というのは、願望をまじえた民衆像であり、君主よりも民衆の方に求める所の大きいという印象を与える。これに対してデイドロの代案は、はるかに具体的に民衆の生活を表現しようとしている。「守護者としての君主」のあるべき姿が、民衆の生活のレベルで描かれている。寓意的な人物を斥けるかれの美学的立場は、一般的なものであろうが、少くともこの事例に關するかぎりは、表現されるべき現実に

関するこのような思想の違いが、寓意を拒んでいる、という面を看過することはできない。

なお、この「君主に対する教訓」とも言えるような趣旨を含んだ発言には、われわれを驚かせるところがあ
る。当時のフランス政府の寛容さがどの程度のものであったのか、という問題意識を刺戟するかもしれない。
しかし『文藝通信』が専ら外国向けの雑誌であったことを想起しよう。そして購読者に北方の王侯が多かった
ということを考え併せるならば、ディドロは啓蒙主義的立場から、敢えてこのような発言を、ここに挿入した
のかもしれない。

115
というのは、これでは、その主題について深く考えをめぐらすことが必要になるからである。たしかに、その
画布を人物で満たすことが問題になっているのである。必要なことは、これらの人物が、自然の中におけるよう
に、ひとりでにそこに位置を占めることである。それらの人物のすべてが、力強く、単純にかつ明晰に、共通の
効果に貢献しなければならぬ。そうでなければ、器楽曲に対して言ったフォントネルと同じように、「人物よ、
わたくしに何の用だね」と、わたくしは言うことであろう。

ここでも話の筋道が見えなくなる。理由を示す *« cest donc »* で始まりながら、「その主題を深く考えるこ
とが必要」と言われるのだが、ピガールの主題は明瞭ではなかったのか。特に直前に述べられていたのは、デ
イドロの代案であり、それは全く平明なものとして構想されていたのではないか。更に次の文へゆくと、「か
れの画布 (sa toile)」という語句が出てきて面くらうことになる。彫刻が問題になっていたはずなのであ
る。そもそも「かれ」とは誰のことなのか。

これは、ピガールの彫刻に関する長いパラグラフが、あとから附加された結果おこった混乱であると、ほぼ

断言してかまわないように思う。前のパラグラフをとばして読むと、いくつかの文法的な問題点までが解決されてくる。先ず、“*C'est que il faudrait...*”の条件法現在、テキストの現状のままに読めば、婉曲な表現としか考えられないが、そう読んだところで文意は不明である。しかし、ルーベンスの節につづけて読むならば、その節の末尾にも条件法現在が用いられていたことに、直ぐに気づくであろう。そして、この二つの条件法現在と同じ意味あいのものであり、“*C'est que...*”は、このルーベンスの節の末尾の発言についての理由づけとして、きれいにおさまるのである。ここの論旨のつながりを記すならば、次のようになる。ルーベンスの画面では、その寓意的人物たちに、それぞれが何を表わしているのか語ってもらわなければならない。いだらう。というのは、そうでもしなければ、主題をよくよく考え巡らさなければならなくなるからである。V “*son sujet*”も同様であって、疑問は氷解する。

デイドロの頭のなかでは、この関連は明瞭に意識されていたことかもしれない。すなわち、「ピガールの記念碑については既に話したことがあった」という所で、デイドロは余談をはじめたのだが、ここで元へ戻ったのであり、そのメリハリを意識しているかぎり、何の問題もない、ということである。そしてこの短い節の中心的論点は「共通の効果」(二五—二六行)ということにあるが、それはルーベンスを持ち出して来た個所の論旨とも、そして更に、ピガールに関する批判の趣旨とも、よく符合している。すなわち、ルーベンスが持ち出される直前の節に、「全体的効果」(*l'effet général*) (八一—八二行)、更に「多くの人びとの協力」(*le concours de la multitude*) (八三—八四行)という同趣旨の語句があったことを、想起しよう。ピガールの節にそのような語句はなかったが、ライオンを連れた女についての批判の根底にあったのは、まさに同様の考え方である。この点では、一七六〇年のテキストの末尾で、自らの代案を提示したあとで、このようにすれば「三つの対象が、自然のなかにおけるように、記念碑のなかで一つに結びつくであろう」と言³⁸って、本節におけるのと同じ

言葉遣いをしているところが、興味深い。

フォントネルの言葉は、『フォントネル語録』の中のもので、全文は次の如くである。「コンサートの永遠に続くような合奏曲サンフォネーにうんざりしたかれは、或る日のこと、ついにしびれを切らして叫んだ、ソナタよ、私に何の用だ。」³⁹「デイドロはこの言葉を、『一七六五年のサロン』のなかで、ブシエに引用しており、その趣旨は、われわれのテクストの次のパラグラフの趣旨と符合する。すなわち、この言葉を書いたときに、デイドロは、少し前に著した『サロン』のこの個所を想起し、その論旨を取り込もうと考えていた、と解されるわけである。その言葉の趣旨は、明瞭に捉えられる意味、すなわち現代的な意味での主題が重要である、ということだが、次のパラグラフでは、この「意味」が道徳的なものとして提示されてくる。(第五章 続く)

註

① 構図という訳語の方が明快かもしれない。しかしこの語は静態的な印象を与えるだけでなく、やや技巧的な、画家の技術に関わるというニュアンスがある。そこで、本稿では明確に対象的な意味の場合には「構図」、他の場合には「構成」を用いる。

② この項目を収録した新全集版の編者は、脚註をつけ、『百科全書』第七卷(一七五七)から次の一文を引用している。「愛好家でもなければ画家でもないこのわたしが、『絵画における構成』の項目を、書かざるをえない破目におちいった。」但し、この引用は、出典のページ数を付記していないので、検証することができない。また、ブクダルによれば、この項目はウアトレが書いたものをデイドロが気に入らなかつたため、自ら書き直したものである、とこう(BUKDARHL 1, p. 30 [note 9])。しかしこの判断の根拠も示されていない。

③ 美術館運動の中心人物はラ・フォン・ド・サンチエヌヌ(La Font de Saint-Yenne)で、かれの狙いは、それによって絵画の退廃を防ぐことであつた。(G. POISSON, *Les Musées de France*, P. U. F., 《Que sais-je?》 1950, p. 9-10.) この文献の著者ポワソンは、デイドロが一七六五年以後、『百科全書』のなかで、未来のルーヴル美術館のプラン

を描いていると述べている(p. 10)。しかし、かれは、それがどの項目に書かれているのかを明記していない。一七六五年といえば、第八巻(日)以下のことであるが、“galerie”、“Louvre”、“Musée”などの項目を見るかぎりでは、著者が別人であるだけでなく、そのような記述も見出せない。—ポソンの言及しているラ・フォン・ド・サンチエンスの著作は次のものである。*Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, 1747 (Statikine Reprints, 1970), p. 31 et sq. 特にその p. 36 を見よ。このなかで著者は“作られるべき” “le Cabinet des Tableaux de sa Majesté” をルーヴル宮の中に置くべきものとして、構想している。

- (4) 「それについてひとが詩作品(ouvrages d'esprit)を構成し、ものするところの素材(matière)とどうのが、一六九四年版のDAFの与えた定義であり、一七五九年版のリシエレは、「弁論の素材(Matière de Discours)」、或る詩作品の素材(Matière de quelque ouvrage d'esprit)」とじている。用法の一例として、コンディヤックの言語学文法論である『教育講義(Cours d'études)』(一七六九—七三)を参照するなら、「文法論」の初めで言語の成立を問題にしていふところでは、観念と物の“objet”の關係が論じられる(Œuvres Philosophiques de Condillac, vol. 1, P. U. F., 1947, par exemple p. 434a 1. 5—6, p. 435b 1. 38—46.)。ところが「文章法(De l'art d'écrire)」に入るよ、 「主語」としての“sujet”が現われける(ex. *ibid.*, p. 548a 1. 9—17.)。そして典型的なイデオロムとしては“le sujet qu'on traite” (扱はるる“sujet”) (ex. *ibid.*, p. 560b 1. 43 —但しこの主語は“三”)を挙げることができる。つまり、objetとsujetは、客体的には同一のものでありうるが、捉え方が異なる、と言えよう。

- (5) 現在フィラデルフィア美術館にあるこの作品は、今日では、プッサンの作とすることが否定され、A・ブラントはスピリーンクス(K. Ph. Spierincks)と云う画家に帰してゐる、と云う。(May)
- (6) 高津春繁『ギリシア・ローマ神話辞典』(岩波書房)の「カリストー」の項による。ただし、ゼウスとヘーラーとあるのを、ユピテルとユノーに読みかえた。
- (7) 拙著『作品の哲学』(東京大学出版会、一九八五年)第三章「作品の詩学」を参照のこと。特に九三—九五頁に紹介してあるA・ヴィリエの解釈に注目せよ。

- (8) 特に場所の統一の論述がごく簡略であるのは、当然と言ってよい。何故なら、少くともデイドロの時代に知られていたタブ

ローで、場所の統一を欠くようなものは考えられないからである。『ユピテルとカリスト』のような構成のものであっても描かれている場所は一つにまとまっている。

- ⑨ デイドロの気持のなかには、これを論理的関係とする考えがあったはずである。一瞬しか描けないのであるから、行動も一つだけ、というのは論理的である。しかし、二つの相異なる事件が同じ瞬間に起りうるという事実が、かれに抑制を与えたものと思われる。

- ⑩ 画面からそのような表情を読みとれるかどうかは、疑問の余地がある。しかしこのようなものとして解することは、M・ド・モートゥールの一七〇四年の記述のなかに、既に見られる。「そのベッドのはじに腰かけた女王は、その顔に表わされている喜びと苦痛のいりまじった様子で、皇太子を見つめている。」(Moreau de MAUROU, *Description de la Galerie du Palais du Luxembourg*, cité in *Rubens, la galerie Médicis au Palais du Luxembourg*, texte de J. Thuillier, appendice historique et documentaire de J. Foucart, Rizzoli Editore/Robert Lafont, 1969, p. 80 b.) 考えられる可能性は二つある。デイドロがこのモートゥールの書物を読んでいたか、あるいは、モートゥールのこの見方が一般化して、一種の常識として、人びとがその考えを分ちもっていたか、である。

- ⑪ Pierre-Honori Robbé de Beauveser (1712-92) 諷刺詩やボルノグラフィックな詩を得意とした詩人。この詩人のことをデイドロは、『ラモーの甥』の中で、次のように描写する。これを語っているのは、作中の「かれ」、すなわち「ラモーの甥」である。

「時々には気のいいロベが仲間に加わります。奴は、いつもの皮肉な冗談をとばしたり、自分の目撃した神憑りカミガカどもの奇蹟のことを話したり、すっかり手慣れた主題で作った詩の章をいくつか読んで、わしらを娯しませてくれます。わしは奴の詩句は大嫌いだ、奴がそいつも朗読するのを聞くのは好きですね。奴はまるで憑かれた人みたいになります。みんなが彼のまわりで「これこそ詩人というものだ。」と叫び出す始末です。ここだけの話ですが、その詩というのが実はありとあらゆる雑音のどんちゃん騒ぎなんです、バベルの塔の住人どもの野蛮な囁りにすぎないんです。」(本田・平岡訳、岩波文庫、八五頁)

「気のうしろ」のうしろのは「Tami Robbé」の訳だが、これはメイによれば、百科全書派の敵バリン(Charles PARRISSOT DE MONTENOT 1730-1814)の用いた表現に始まり、人びとがこぞって用いた呼称であるという。またロン

(Charles Collé 1709-83) は「ローイーのことを」つきあつて「楽しくなく、非常に不快な」人物と評しているという (Vernière) から、「氣のふさ」という訳には疑問が残る。

- ⑫ 拙稿 “L'Esthétique de l'intérêt — de d'Aubignac à Sulzer —” *JFLA*, vol. 10, 1986, pp. 29-50 を参照のこと。

- ⑬ 原語は “son avantage” だが、これが “intérêt” の意味と用いられたことだけ *Dictionnaire du français classique*, Larousse, 1971 に示されている。

- ⑭ 所産的自然ではなく、能産的自然を対象とする自然模倣を説いたものとしては、エドワード・ヤングを挙げる事ができる。cf. Edward Young, *Conjectures on original composition*, 1759¹, in the *Complete Works*, Poetry and Prose, ed. by J. Nichols, vol. II, G. Olms, 1968 (reprint), pp. 551-52.

- ⑮ この他、上掲の『百科全書』の項目「絵画における構成」のなかにも、同様の概念が見出される。「[composition のなかで]人物たちは上手くコントラストをなされているように (bien contrastées)。それはアカデミーでのポーズのコントラストによるものではない、アカデミーのポーズにおいては、生徒はいつもモデルを注視しているのであって、決して自然に注意を払うはしない。」(*Encyclopédie* III, 773b.)

- ⑯ 拙稿「絵画の時代としての十八世紀——思想史の一座標——」、『思想』、一九八七年六月号、特に五八一—六〇頁を参照のこと。

- ⑰ このことは、M・フリードの演劇・パライム説 (Michael Fried, *Absorption and Theatricality*, *Painting & beholder in the age of Diderot*, University of California Press, 1980) に対して、¹「きりと確認」しておくべき点である。拙稿「Ut pictura poesis. — 絵画の十八世紀 —」(谷村・原田・神林編『藝術学フォーラム』第一巻所収、一九九一年)を参照のこと。

- ⑱ この註解を書きつつ、この名詞句が既に出てきて説明を加えたのかどうか、定かではない。そこで、重複をおそれずに一言するならば、“arts d'imitation” は藝術を指す、過渡期の言い方で、ディドロは好んで用いた。すなわち「模倣」を藝術の本質もしくは種差と見なし、“arts” のなかで藝術に相当するものを切り出すために用いたのである。そのことを理解した上でなら、「模倣藝術」と訳してもよいが、この日本語は、藝術のなかの模倣的なものを指すように、受けとられや

- すいであらう。また“*arts d'imitation*”という言い方は、当然“*arts liberaux*”のような概念を範例軸に予想していたはずである。そこで「模倣的学藝」という訳語を試みた次第である。
- 19 *eran*. 「小さな可動の家具で、暖炉の前に置いて火の熱気を防ぐのに用いられた。この衝立は十八世紀には贅沢品となり、ジロー、ウァトー、ブシエらの下絵からとられた優雅なモチーフによるタピスリーの豪華な板絵で装飾されていた。」(*Vernière*)
- 20 「恋結び (*tacs d'amour*)」とは、「或る仕方で混ぜあわされた数字や文字、もしくはその仕方で結びあわされた紐のことであり、恋人たちはこれを用いて、封印や、木の幹に剛り込む刻み目、その他お互いの識別のための目印をつくる。かれらは通例、それぞれの名の最初の文字を、恋結びにする。」(*Furetierre 1690*) (May)
- 21 「*Justaucorps* は、文字通り、身体にぴったりしている、の意味の名詞で、アンシャン・レジーム期の男性の着た、身体にフィットした胴着で、膝までの長い裾と、そでがついている。
- 22 斎藤栄治訳、岩波文庫、昭和四十五年、一九九頁。この引用文のうち少くとも第一文は、完全にデイドロの言葉と符合している。この事実は、それが当時、一種トポスのものとして流布していたことを窺わせる。詩と絵画の記号のあり方を、継起的と同時的として対比する思想の先駆は、J || B・デュボスにある。
- 23 高村光太郎訳『ロダンの言葉抄』、岩波文庫、昭和四九年第一六刷、二三二頁。
- 24 ネーション版に基く*Vernière*は、信頼性の低いビューリッソン版のヴァリアントとして「注意 (*attention*)」を挙げている。しかし新全集本に従えば、その底本となったストックホルムの所蔵本を含め、ゴータ、モスクワなど参照されたすべての『文藝通信』のコピーが、ここは、*attention* となっており、*imagination* はネーション版だけに見られるヴァリアントである。意味の上から言っても、「注意」の方が適切と思われる。
- 25 この二つの個所における“*intéret*”の概念内包には、ずれがある。前の個所でのそれが、個人の内部にあって世界に向かう際の傾向性であったのに対して、ここでのそれは、現象を外から見ている者の感ずる美的関心である。
- 26 cf. *Vernière*, p. 660-61, et p. 690 note 1.
- 27 この次に言及されるルーベンスの『マリー・ド・メデシス』連作の中には、アンリ四世の死を描いた「アンリ四世の神格化」の一枚が含まれている。

28 既に指摘してきた通りであり、タブローのこの同定に関しては、何の問題もない。ルーベンスのこの連作に関して、その寓意と歴史の混合をとがめる議論は、フカールによれば、既にフェリビアン (A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les*

vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, Ville d'Entretien, 1685.) 中にあり、十八世紀において広く展開されたものである (Rubens... *op. cit.*, p. 138.)。デイドロが特に「ルイ十三世の誕生」を取り上げているのは、「二つのときの交錯」の例としてこのタブローを用いていたために相違ない。しかし、ここがかれが指摘している寓意表現は、そのすべてがこのタブローの中にあるものではない。「鳥の巣 (En nid d'oiseaux)」というのは、マリイ・ド・メディシスがその後授かることになる五人の赤ん坊を入れて描かれたかごである。この一事を以てしても、デイドロがうろ覚えで書いていることが窺われる。「ヘルメスらしき人物 (en Mercure)」は「この絵の中の人物のどれかをそう考えた (特に、カーテンを支えている翼のはえた人物)」、という可能性はあるものの「ヘルメス (もしくはメルクリウス)」が描かれているのは、「マリイの教育」、「アンリ四世の神格化」である。また、虹が描かれているのは「リヨンでの出会い」であり、「黄道十二宮図」が画き込まれているのは、「アンリ四世の神格化」と「神々の会議」であって、黄道十二宮図がこの二枚のタブローをつないでいる。「射手」の姿は、「マリイの誕生」の中に描かれている。ただし、「ルイ十三世の誕生」の上部に並んで画かれた戦車にのるアポロと、ペガソスとを、射手 (弓をもつケンタウロス) と見間違えた可能性はある。Rubens... *op. cit.*, pp. 71-94 を参照。

29 J.-B. Du BOS, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, 1770^r (Slatkine Reprints 1967), 1^{re} Partie, pp. 192-97. 「マホスとディエロの関係については」 BURDANU II, pp. 90-93 を参照のこと。

30 「汝の不思議の事件の罪深い混合は、福音書の真理にたえ作り話の外観を与える。」 (BOULEAU, *L'Art poétique*, Chant III, vv. 203-204.) ただし、神話的な装飾を詩に不可欠のものとするボワローは、キリスト教的叙事詩から装飾を排除するという解決策を否認し、キリスト教的叙事詩の不可能性を結論する。

31 “Le Monument de la Place de Reims”, DPV, XII, pp. 161-68. 題は慣行のものであって、デイドロのつけたものではない。一七六〇年七月一日号の『文藝通信』に、無題で公表された文章である。DPVの解題 (p. 16) によれば、この記念碑は、ランス市の Grand Credo 地区を再開発して広場にするという都市計画の一環として計画されたものである。(以下は、新全集本の『一七六五年のサロン』のブックダルとローランソーの手になる註七四七による。)それは一七五

六年に着手され、六五年（Vernièreによれば六四年）にようやく完成している。三つの部分よりなり、主体はルイ十五世の立像^{*}、これに二つの象徴像が添えられている。象徴像はそれぞれ、「統治のやわらかさ（la Douceur du gouvernement）」（Vernièreによれば、「ライオンをつれたフランス」）と「民衆の至福（la Félicité du peuple）」を表わしている。前者は、これから本文中においてデイドロが問題にしているものであり、後者は荷物の上に横になった市民の像である。なお、一七六〇年の文章を読むと、デイドロは「民衆の至福」の象徴性を考えてはおらず、寓意性もしくは象徴性はただ「行政の象徴像」の方にだけ、みとめられている（p. 166.）。

*なお、この二人の編者の註は、これを騎馬像としているが、デイドロ自身はこれを立像（“la statue pédestre de Louis Quinze” p. 166.）としている。勿論、デイドロの文は像の完成前のもので、実物を見ているのかどうか不明である。また、この都市計画を担当した「シャンパーニュ県王室技師（ingénieur du roi）」ルジャンヌル（Jean-Gabriel Legendre — デイドロの愛人ソフィー・ウヰランの義兄もしくは義弟）の著した『ルイ十五世広場の記述』（*Description de la place Louis XV, Paris, 1765*）も、これを立像（“une statue en pied de Louis XV”）と記している。この著作は、像の完成の年に刊行されているが、記述はいまだ未来形でなされている（*ibid.*, p. 161.）。この像は革命期にこわされたが、一八一九年に再建されているというから（前記の註による）、写真を見ることができれば解決する問題だが、少くとも一七六四年に制作された版画（cf. Burkhardt II, p. 55, ill. 10）を見るかぎりでは、立像である。

32 原語の“troupeau”は、動物、特に羊の群れを意味するが、それは守護者（protecteur）である君主が護るべきもの、という趣旨と考えられるから、「護られるべき」という語句を補った。

33 DIDEROT, *Lettre sur les sourds et muets*, éd. par P. H. Meyer, in *Diderot Studies VII*, Droz, 1965, p. 70.

34 この頃は、この種の公共的建造物の建築ラッシュであったらしい。「ランスの広場の記念碑」のなかで、デイドロは次のように言っている。「フランスでは至る所で、大建造物がつくられている。かなりの規模の都市で、広場と君主のブロンズ像、市役所、噴水を持つとしないものは、殆どなし……」（DPV, XII, p. 163.）

35 註29に記したような関係が、デイドロとルジャンヌルとの間にはあった。そして、一七五九年八月十九日に、デイドロはシャ

ロン(Châlons)のルジヤンドルの邸を訪ね、*「歓談」*、ランヌの計画について説明を受けている。(cf. DPV, XIII, p. 161.)

⑳ DPV, XIII, pp. 167-68. わずかな違いは、人足の像としていたるものを、この旧稿が、「休息している疲れた職人」として「つづ」*「商業」*との結びつきが明記されたことへららざる。

㉑ J.-G. LEGENDRE, *op. cit.* (note 29), p. 7, cité in DPV, XIII, p. 166 note 9.

㉒ DPV, XIII, p. 168.

㉓ Cousin d'Avalillon, *Fontenelliana ou Recueil des bons mots, réponses ingénieuses, pensées fines et délicates de Fontenelle*, Paris, 1801, p. 56, cité in Diderot, *Salon de 1765*, éd. par A. Lorenceau et commenté par E. M. Bukdahl, Hermann, 1984, p. 56 note 126.