

デイドロ『絵画論』

——訳と註解（その9）——

佐々木 健 一

第四章 表情に関して誰もが知っていること、

誰もが知っているわけでないこと（承前）

待ってくれたまえ、友よ。これまでのところは、単に気持のよい夢物語として、また巧みに仕組まれたシステム⁶⁵として、君を面白がらせていたにすぎない考えではあっても、次に述べることは多分、それにいかほどの真実らしさを与えてくれることであろう。

冒頭の言葉は、直前のデイドロの言葉（一三七行目以下）を、聞き手として想定されているグリムが、本気では受け取らず、微笑を浮かべて聞き流していたのが、口をはさもうとした、という状況設定であろう。以下においてデイドロは、「作用と反作用」（一三七〜九行）を理論的に固めようとする。この主題は、そもそも、詩人の作品から鼓吹される想像力の働き、ということに端を発していた（△その8▽一三〜一四頁）。だが議論の焦点は、藝術が自然（とりわけ人体）に与える神の刻印（一四〇行）という点に置かれてきた。以下のデイドロの言葉は、ギリシア文化において想定してみた状況を、自分たちの現実のなかに置き直して、それが絵

空事ではない、ということ説得しようとするものである。いきおい、キリスト教が正面に出てくる。

われわれの宗教が陰気で平板な形而上学ではないものとしよう。われわれのまわりの画家や彫像家たちが古代の画家や彫像家たちに（立派な画家や彫像家たちのことである。というのは、古代人のなかにも拙劣な画家や彫像家が、それも今以上にいたに相違ないからである、ちょうどイタリアが、よい音楽も悪い音楽も最も多く作り出している場所であるように）、比肩しうるような人びとであるとしてみよう。われわれの僧侶どもが愚鈍な狂信者ではないとしよう。このおぞましいキリスト教が、殺戮と血によってうちたてられたのではないものとしよう。

われわれの天国の喜びが、つまるところ、さっぱりわけの判らないちんぷんかんぷんに関する至福直観である、というのではないものとしよう。われわれの地獄の示しているのが、火の渦流や、醜悪でゴート的な悪魔や、阿鼻叫喚や歯ざしりの音とはちがうものであるとしよう。われわれの絵画が、残忍至極の光景、即ち、皮をはがれた男、首を吊られた男、焼かれた男、火あぶりにされた男、胸の悪くなるような殺戮などとは別のものでありうるとしよう。われわれの聖人や聖女たちのすべてが、鼻の先まで布で覆われているのではないとしよう。羞恥と慎まし

さの觀念が、腕やももや乳房や肩を見せること、あらゆる肌の露出をも禁じてはいないものとしよう。禁欲の精神がこの乳房をしておれさせ、このももを柔弱にし、この腕をやつれさせ、この肩に裂傷を負わせたりはしなかった、としよう。冒瀆とか瀆神とかいう恐い言葉に、われわれのまわりの藝術家はひきずられることなく、詩人は抑制されることがないとしよう。処女マリアが快楽の母であつたとしよう、あるいは、神の母であつたのも、その目が美しく、乳房が美しく、お尻が美しいために聖霊が彼女にひきつけられたからであり、そのことが彼女の物語の本の中に書き記されているとしよう。天使ガブリエルはその美しい肩の故に、その書物の中でたたえられているとしよう。マグダラのマリアはキリストと浮いた話がいくつかあつたものとしよう。カナの婚礼において、

ほろ酔い機嫌のキリストが、いささか奔放に、婚礼の娘たちの一人の乳房をまさぐり、そして、あごにうすいひげのかげりのあるだけの使徒に忠実さを尽くしてくれるのかどうか不安になって、聖ヨハネの尻をまさぐったとしてみよう²⁰。このような事情であつたなら、われわれのまわりの画家、詩人、彫像家たちがどういう風になるか、君には判るであらう。われわれの宗教とわれわれの神の歴史のなかでかくも偉大で目ざましい役割を演ずることになるこれらの肉体的魅力について、われわれはどのような口調で話すことか、そして、救世主の誕生と受肉、われわれの贖罪の思籠についてわれわれがそのおかげをこうむることになるその女性の美しさを、われわれがどのようなまなざしで見ることになることか、それが君にはわかることであらう。

非常に長いが、原文では条件文を十五とその帰結文をセミコロンでつないでおり、切れ目はない。条件文の想定は、より現実的で穩健なものから始まってどぎついものへと、漸層法的に並べられている。その後半のものなどは、文字通りにとれば、教会から見て明らかに冒瀆であらうが、十五の条件文という誇張法的構成と、この漸層法の形式性とは、口実になっているように思われる。そこにデイドロの、キリスト教に対する殆ど侮蔑的な見方を見ることができよう。ただし、全体の趣旨は、ギリシアの宗教的状況をそのまま、自分たちの現実の上に投影したものと、考えなければならぬ。そのような想定によって、自らが考えかつ述べてきた「作用と反作用」を、現実にありうるものとして、読み手に理解させよう、というのが、デイドロの戦略である。

しかし、今なおわれわれは、神々しい魅力、神々しい美しさという表現を用いている。だが、習慣が古代の詩人たちと力をあわせてわれわれの詩的な脳髓のなかに、異教精神の名残りを培っているのだから、このような表現は、熱のない、意味のないものとなるであらう。様々な形をした百人もの女性が、同じ讃辞を受けること

ができる。しかしギリシア人たちの間ではそのようなことはなかった。大理石に刻まれて、あるいは画布の上に、或る模範が存在していた。そして、恋の情熱に盲目となった男がいて、ありふれた顔かたちをグニドスのアプロディテやパボスのアプロディテと較べたりなどしようものなら、その滑稽さかげんは、われわれのまわりで言え¹²ば、庶民の女の上を向いた小さな鼻を、ブリオンヌ伯爵夫人の傍らに並べようとするようなものであった。そのような男に出会えば、人びとは肩をそびやか¹³し、面と向って笑うことであらう。

「神々しい魅力、神々しい美しさ」と言う場合の「神々しい (divin)」という形容詞は、原義のニエアンスを喪い、単に「素晴らしい」とか「見事な」という強めの意味しかもたなくなると、十人十色のいかなる美女にも、この同じ形容詞をあてはめることができるようになる。「異教精神の名残り」を「詩的な脳髓」の中に保っているひとの場合は別だが、それは少数のエリートのみ、と考えられているように思われる。

だが、ここにはわれわれをまごつかせるところが確かにある。少し前の所でデイドロは、ごく一般的な形で、「女性は足をテティスに、胸をヴェニースに提供した。今度は女神がそれを女性に、聖化し神化して返してくれる」(一五五―五六行)と言¹⁴い、愛人を「僕の女神さまと呼ぶ」(一六八行)古代の男たちの言葉は、真実その通りであった、と認めていたからである。

しかし「作用と反作用」の仕組みは変わっていない、と考えるべきであらう。仕組みは同じでも、顔が問題になると、識別は当然、より微妙なものとなる。どのアプロディテ像とも似ていない「ありふれた顔」をアプロディテ呼ばわりすることなど、ありえないことであった。そのことの滑稽な不釣合さは、庶民の女の鼻をブリオンヌ夫人の鼻になぞらえるようなものである。

しかしわれわれは、幾つかの伝統的人物像、絵画や彫刻によって与えられたいくつかの形姿をもっている。キリスト、聖ペテロ、聖母、それに大部分の使徒の姿を見間違える人はいない。しっかりした信仰の持主が町の中で、これらの頭部のどれかに似ているのを見つけたとき、かれが軽い尊敬の念を覚えない、と君は思うかね。従って、これらの形姿が、見るひとに、甘美で官能的で快い一連の観念を必ずよびさまし、それが感覚と情念をさわがせるのであれば、事情は如何であらうか。

この段落は、直前の段落よりも一つ前の段落と、よく調和する。すなわち、身近な所に古代の「作用と反作用」とアナロジカルな事例を指摘している。直前の段落は、古代と現代の違いを強調していたが、それは、やや筋道を外れている。勿論その趣旨は、違いを指摘することによって、古代の現実を理解させようということにある。しかし、問題は古代の歴史的事実を証明することではない。「作用と反作用」の仕組みを納得させることこそが、眼目である。そのように考えれば、この段落の語っている事実は、末尾でデイドロが指摘しているように、何も古代の事実を支える傍証と見る必要はない。それだけで、「作用と反作用」の事実を物語る証拠と見ることができよう。確かにキリスト教の図像のレパートリーは狭く、古代の官能性をカヴァーすることはできない。しかし、像が観念を規定するメカニズムは普遍的と見ることができる。

ラファエロ、グイード²³、バロッチ²⁵、ティツィアーノやその他何人かのイタリアの画家たちは、処女マリアを描いて、高貴で偉大で無辜で純な性格を与えたが、誰か或る女性がこのような性格を示すとき、これらの画家たちのお蔭で、心のなかにどのようなことが起るかを考えてみよう。すなわち、われわれを捉える感情にはどこかロマネスクなところが、つまり感嘆とやさしさと尊敬の気持のいりまじったものがないかどうか、そして、この処

女が、毎晩パレ・ロワイヤル界限で挙行されている公的なヴェニヌスの崇拜の祭礼において、国家によって聖化されているということを、疑う余地なく知っていてもなお、この尊敬の念が続かないものかどうかを考えてみよう。あの界限では、諸君の神の母と寝に行こうと、誘いがかかるらしい。そしてこのこともまためなければならぬが、これらの美しく背の高いなまけ女共は、大した快楽を約束してくれるわけではないし、ベッドの中で生身の生きた彼女らを愛するよりは、枕もとの壁にかけた絵のなかで彼女らを愛するほうがましな位なのである。

本質的な論旨は前段を承け継いでいる。前段では、キリストや使徒のような男性の聖人と並んで、聖母マリアのことが言われていた。その末尾にあった「甘美で官能的で快い観念」という言葉は、明らかにマリアを念頭に置いたものである。本節はそれを延長したもので、特にその後半は、「画像の规定的影響」に対する世俗的要因の干渉を取り上げて、論旨の補足をしている、と言うことができる。そして文意が捉えにくいのは、この後半の部分である。そこを少しく説明することにしよう。

問題の「世俗的要因の干渉」の論旨は、次の如くである。絵画の名作のマリア像に似た女性に出会うと、われわれは自然に聖母に対するのと同様の尊敬を覚える、そのことは、当の女性が娼婦であることが判っているような場合でも、決して消えてしまうものではない。この明快な論旨が、文章を読んで捉えにくいのは、エロチックな内容を直截に表現することを避けて修辭法が駆使されているからである。先ず「聖化されるconsecrated」や「崇拜の祭礼culte」という語が、マリアというキリスト教的主題に合わせて選ばれていることは、言うまでもない。そしてこの「聖化」という比喩が指しているのは、娼婦として言わば「公認されている」ということか、もしくは、「もてはやされている」ということであろう。あるいは、次に置かれた一文と重ねあわせて考えるなら、「この処女ということが、娼婦たちの間で、高い価値を与えられている」という意味に解するこ

ともできる。その次の一文にある「諸君の神の母」とは「マリア＝Vierge＝処女」のことと読めば、理解は難しくない。それは客引きのせりふで、娼婦を処女と称して売り込んでいたのである。最後の一文は、かなりきわどい意識を語っているが、主題からの逸脱というよりも、逆に主題的なテーゼを強調している、と言つてよい。すなわちそれは、美術表現の方が現実よりも実在的である、と言っているのである。

ロマネスクという語の用法は注目に値する。『百科全書』のその項目は、単に「小説に関わる」という語義しか示していないが、ここでは、その「小説」の本質的契機が分析されている。すなわちそれは、驚異的もしくは超自然的なもの、或いは少くとも現実ばなれしていること（「感嘆」）、恋愛（「やさしさ」）、そして高貴さもしくは厳肅さ（「尊敬の気持」）によって構成された物語、と見なされる。

240
表情については更に一層微妙なことがらが、どれほど多くあることであらう。時には表情が色彩を決定することがある、ということを知らうか。ある状態、ある情念には、とりわけ類似した顔色があるのではないか。血の気がなく蒼ざめた血色も、詩人や音楽家や彫像家や画家には似合わないわけではない。これらの人々は概して胆汁質だからである。もしよろしければ、この蒼白い色に黄色っぽい色あいをとけあわせればよい。黒髪は色の白さに輝きを加え、眼差しに生きいきした感じをそえる。金髪はものうい感じや怠惰、なげやりな物腰、透き通るようなきめ細かな肌、ぬれたやさしい青い眼の方と、よく似合う。

「作用と反作用」もしくは観念とイメージの相互作用に関するかなり長い議論が一段落し、表情についての別の指摘へと移つてゆく。この段落の主題は、表情による色彩の決定ということである。とは言つても、その決定の射程は、画面全体の色調にまで及ぶようなものではない。具体例を見れば判るように、それは肌、眼、

髪の色にかざられている。表情が頭部の現象であることを思えば、自然なことかもしれない。事実、この決定のメカニズムは、殆ど経験的に形成された観念連合の域を出ていない。

用語として注意すべきは、「(状態(état))」(二三九行)で、これは明らかに、五六行目にあった「生活状態」(《その7》一五一六頁参照)と関係づけて、理解しなければならぬ。「ある状態、ある情念」とは、表情を規定する要因のうちの、より持続的なものとより瞬間的なものの組み合わせである。

245

表情はあのちょっとした付随的細部によって見事に強められるし、それらの付随的細部はさらに調和を助けるものでもある。藁ぶきの家を描き、その入口に一本の木を置くのであれば、その木は古木で、枝折れしていて、幹には亀裂が走り、倒れかかっているようにしてもらいたい。そして、この樹木と、それが祭の日に木蔭を貸してやっている不幸な男との間に、不運とつらさという属性の上での一致をつくり出してほしいものである。

以下しばらく、「付随的細部 (accessoire)」についての論述がつづく。この概念は、非常に重要なもので、一見写実主義者と見えるデイドロが、決してタブローの表層を見ていたのではなく、意味の奥行きの中に注目していたことを、雄弁に物語っている。前の段落とは、おそらく「調和」というモチーフによってつながっていると思われるが、画像における観念という点では、更にそれ以前の「作用と反作用」に関する議論とも共通点がある。付随的細部という主題を論ずるのに、表情の章が最適であるかどうか疑問もあるが、このような問題連関から、ここで論じられているものと思われる。逆に言えば、表情は孤立した現象ではなく、視覚的観念的なネットワークの中でその値を得ている、ということになる。『百科全書』第一巻(一七五一年)にある絵画上の概念としての“accessoire”の項目(ランドワ Landois 著)は、次の如くである。

△絵画における付随的細部とは、タブローの構成の中に取り込む事物のうちで、花瓶、たんす、動物のように、そこにどうしても必要というわけではないが、適合（convenances）を傷つけることなくそこに配置することを画家が心得ているかぎりは、タブローを美しくするのに大いに資するようなものである。▽
(p. 69b)

これは「アクセサリー」にあてはまるような、ごくありふれた概念である。ランドワのこの定義が、当時の絵画上の術語としての“accessoire”の標準的な理解であったとすれば、デイドロの概念は、明らかに、独特ではるかに深い。かれの考えているのは、「タブローを美しくする（embellir）」というような曖昧なことではない。かれの考えは、次のように解析することができよう。すなわち、付随的細部は必要不可欠なものではない。言いかえれば、それは図柄の上で、あるいは描かれた物語の上で、求められているわけではない。と言うことは、それ以外の位相において存在理由をもつものでなければならぬ。それは観念もしくは意味のレヴェルに求められるであろう。例えば、貧困な藁ぶき屋根の家、枝や幹に傷を負った古木、祭のさなか恋人にふられて孤独をかこつ男を一つにするものとして「不運とつらさ」という観念が浮かび上ってくる、というわけである。かくして、付随的細部は、絵画の鑑賞体験を感覚的表層から観念的深層へと導く機能を担っている。これが単なる「美化」とは本質的に異なることは、明らかである。

二四五行以下の、古木をもつ農家の情景は、かなり詳細にわたり、具体的なモデルがあるかのように思われるが、それに相当する作品は知られていない。

画家たちはこの大まかな類似を識らないわけではない。しかし、もしも、その理由を判明に知っていれば、直きにかかれは、更に遠くまで行くことであろう。わたくしの念頭にあるのは、グルーズのような本能を具えた画

家である。それ以外の画家にしても、この理由を心得ているほどの画家ならば、不調和に陥って、失笑を買いたないまでも憐れまれる、などという目にあうことはあるまい。

短く、かつ特に新しい情報があるわけでない段落ではあるが、文意の把握は、必ずしも容易ではない。

先ず、“ces grossières analogies”の形容詞は悪い意味ではなく、前段の「付随的細部」のつくり出す調和もしくは適合関係をうけているものとして、「大まかな類似」と解した。問題は、「その理由を判明に知る」ことの意義が奈辺にあるか、である。「判明な（distinct）」認識の特徴は、当の事象の本質を、分析的に説明できる、ということにある。⁸⁰われわれの文脈で言えば、付随的細部によって画面の調和が強化される所以を認識していること、である。画家がこの知識を具えていることの効用は、意図して画面の調和をはかり、観念の次元に主題を設定することを描いて、他にはあるまい。だが、そのような画家の資質としてディドロが要求しているのは、「グルーズのような本能」である。⁸¹本能は判明な認識と絶対的に対立する。ディドロは、一方において、分析的自覚を要求し、他方において、前意識的な実行能力を求めている。この矛盾と見える二つの要請を、どのように考えたらいいか。

さし当り考えられることは二つある。第一に、判明な認識は、「より遠くまでゆく」ための、啓蒙主義的な前提であるのかもしれない。しかし、このように考えれば、判明な認識という要請が示されていることは説明されるが、だからと言って、判明な認識と本能の間の矛盾が解けるわけではない。そこで第二に、この矛盾そのものについて言えば、判明な認識はタブローの在り方を革新し、表層的な感覚美の次元を捨てて、観念的な深みに焦点を置く可能性を拓くものであるのに対して、創作の仕事そのものを実行するのは本能である、と考えることができる。

だが、これから君に、一二の例を挙げて、画家たちをその付随的細部の微妙な選択において導いた密かな、そして細い糸を解きほぐして御覧に入れよう。殆どすべての廃墟の画家は、その人気がない建物、すなわち倒れた宮殿、町、オペリスクその他の建造物の周囲に、吹きすさぶ烈風、背に小さな荷物を背負い、通ってゆく旅人、ぼろにくるんだ子供の重さに背を曲げて、通ってゆく女、馬に乗り、マントに鼻を突っ込んで、言葉を交わしつつ、通ってゆく男たちを描いて見せるであろう。これらの付随的細部は誰が示唆したものであろう。観念の類似性である。一切のものが過ぎてゆく、ひともしとの住居も。

段落はまだ続くが、ここで例が変わるので、区切りを置くことにしよう。付随的細部の作用についての、具体的説明が展開されている。

先ず「画家たちを……導いた密かな、そして細い糸」という言葉は、前段で言われた「グルーズの本能」をうけついでいる。この形容は、画家の構想が前意識的であるとともに微妙であることを、言い表わしている。⁸²しかしそれと同時に、「糸」や「選択」という名詞は、そこに論理的な構造が支配していることを物語っている。前段での「判明な認識」への要請に対応している、と言うことができるかもしれない。

付随的細部の働きを支えているのは、デイドロが明言しているように、「観念の類似性」である。そして第一の廃墟の絵の例におけるその観念は、「passer」すなわち「過ぎる」という動詞である。日本語の場合と同じくフランス語でも「過去」は「le passé」すなわち「過ぎ去ったもの」という言い方で表わされる。廃墟は何よりも過去を物語るものであるが、その光景が一義的にこの観念を示唆するわけではなく、そこに喚起される観念は多様である。そこで、廃墟を描いた画面に、明瞭に「過ぎる」という観念を示す細部、例えば旅人や通行人を画き添えるなら、廃墟の中の過去性、あるいは「過ぎ去る」という性格に、見る者の意識が焦点を

合わせる、というわけである。いま、旅人は「過ぎる」という性格を明瞭に示す、と述べたが、廃墟そのものと同じ潜在的多義性がそこにもある、という反論があるかもしれない。その通りであろう。そうであってもかまわない。多義的な二つの事象が重ねあわせられるとき、共通の要素としての「過ぎる」に焦点が合わせられるのである。

興味深いのは「風」のことである。日本語ならば、風が「吹き過ぎる」と言いたいところだが、フランス語では、風という名詞に対する通常の述語の中に“*passer*”は含まれていないらしい。デイドロは、最初の付随的細部として挙げながら、「観念の類似性」を語っているところでは、過ぎ去るものとして「ひとと住居」を挙げるだけで、風のことには触れていない。勿論、風そのものは目に見えるものではなく、過ぎてゆく人物の相貌の中にしか認めることができない、ということは確かである。だが、そもそも何故、風が吹いていなければならぬのか。画面に動勢を与えるため、という説明も可能である。しかし、それだけでは、このデイドロの文脈の中で風が特筆されていることの説明にはならない。風も「過ぎゆくもの」と考えるべきである。

この点に関しては、デイドロがフランス語の用語法にとらわれていたように思われる。風と通行人が廃墟の過去性を浮き彫りにするための付随的細部である。だからこそ、デイドロは最初に風のことを指摘した。しかし、風のことを語っても、“*passer*”という語は出てこない。そこでかれは、三様の通行人を挙げ、それぞれについて“*et qui passe*”（そしてかれ〔彼女〕は過ぎてゆく）とくりかえしたものと思われる。このことは、付随的細部の働き方の前意識的な点を、かえって雄弁に物語っている。

この思想は、別の角度から見た場合、風景画の中に画き込まれる人物についての、全く新しい見方を示している、という点で注目し値する。廃墟は自然の光景ではないが、そしてまた、この先二六七―六八行に示されているように、デイドロは廃墟画と風景画を区別してはいるが、廃墟を広義の風景と見ることは許されよう。

少くとも近世以前の西洋の風景画においては、事実として、人物のいない作例は極めて稀である。その事實は、人が主であり風景が従であったこと、風景画がはじめは単なる背景画と考えられていたことを示唆している。

風景に対する関心が増大しても、この伝統は、人物を不可欠の要素と考えさせる力として、機能した。つまり、風景画の中で人物は、ないとおかしなものであった。しかし、このような消極的な存在理由では、理論にはならない。風景画中の人物について理論化したものとして、わたくしの知る唯一の例は、デュ・ボスのものである。「関心」の概念に立脚してデュ・ボスは、風景よりも人物の重要性を指摘した上で、特に、タブローを見るわれわれを同化させるような、物おもいにふける人物を描き込むことを勧めている。言いかえれば、デュ・ボスにとって、風景画中の人物は、鑑賞者の言わば分身である。デュ・ボスの関心の美学を、その核心において、ディドロは継承したが、ここではそうではない。風景と人物の意味的なイゾトピーとして観念的主題の次元を拓く、というその思想が、デュ・ボスの考えと全くちがう問題意識に立つものであることは、明らかである。

260
廃墟となる建造物の種類を変えて、一つの町の廃墟の代りに何か大きな墓を想定してみたまえ。それでもやはり、観念の類似性が同じように藝術家に対して働きかけ、最初のものとは正反対の付随的細部を引き寄せることが判るであろう。この場合には、疲れた旅人は足下に荷をおろし、犬とともに、墓のきざはしに腰をおろして休むことであろう。女の場合にも、とまって腰をおろし、子供に乳を与えるであろう。男たちも馬をおり、馬には自由に、大地にねそべって草をはむにまかせつつ、会話を続けるか、あるいは墓の銘文を読むのに興ずることであろう。それというのも、廃墟は危難の場所であり、墓は一種の安らぎの場所だからである。人生は旅であり、墓は休息の滞在地だからである。ひとは人の遺灰の安らう所で腰をおろすからなのである。

廃墟と対比されているのは、墓である。墓を中心として付随的細部を配し、以てタブローの調和を高めるべき「類似した観念」は、“*respos*”（休息、安らぎ）である。そこで廃墟が動きを要請するのに対して、墓は静止を求めるわけである。この例の場合には、観念の支配的性格は更に顕著であるように思われる。われわれ日本人にとって、墓は休息の場所であろうか。そのような面があることは確かであろう。しかし、われわれの文化的伝統のなかでの墓は、むしろ、暗くじめじめとして、不気味な場所という性格の方がつよいのではないか。そして、廃墟とひとしく、生けるものの無情を、「過ぎゆく」側面を物語る対象であるように思われる。観念の支配ということは、このような事象に関して、文化の偏差を伴わずには措かない、ということである。われわれとしては、ディドロが準拠している文化的観念へと頭を切りかえて、この部分を読まねばならない。

265

旅人に墓のかたわらを通り過ぎさせたり、廃墟のなかで立ちどまらせたりするのは、矛盾であろう。墓の周囲に動くものとすれば、それは、遙かの高みで舞うか、羽ばたいて飛んでゆく鳥であるか、あるいは、労苦のために人生の終りが見えずに、遠くの方で歌っている労働者であろう。ここでわたくしは、廃墟の画家のことだけを話題にしている。歴史画家や風景画家ならば、かれらの悟性のなかで諸観念が多様化し、一つになり、強められ、対立しあい対照をつくり出すのに応じて、その付随的細部に変化をつけ、対照させ、多様化させるものである。

270

メイの編纂になる新全集版のテキストには、この段落の切りかえはなく、前段と続いて一つのパラグラフを構成している。

ここでは二つの問題がある。一つは、墓の周囲にあって動くもの、もう一つは、歴史画や風景画に関する指

摘である。そしてこの両者は、相互に連関している。

ディドロの観念に従えば、墓と取り合わされる動くものは、例外である。そしてこの例外とされているのは二つ、鳥と労働者である。鳥と墓の取りあわせは珍しくない。屍と鳥の結びつきがその根底にある。従って、墓と鳥を調和させている共通の観念は、屍もしくは死であって、休息ではない。労働者の場合には、観念そのものは「休息」である。しかし、墓が正の価値において休息を表現するのに対して、労働者の方は負の価値において休息と結びついている。

この二つの例外は、付随的細部の選択によって、様々な観念的主题を浮き彫りにする可能性があること、そしてその観念的主题を指示するメカニズムについても、主たる対象と付随的細部とが共通の観念を分有するという形だけではなく、一方の持つものを他方が明瞭に欠いている、という関係であってもよい、ということの意味している。

このことこそ、この段落の末尾において、歴史画家と風景画家について言われていることである。「ここでわたくしは、廃墟の画家のことだけを話題にしている」というディドロの言葉は、廃墟という素材が、観念的な主題の点では、比較的単純な事例である、という趣旨のもの、と解される。歴史画や風景画の場合ならば、観念的主题そのものも多様でありうるし、それを指示する仕組みにも様々なものがありうる、ということである。

なお、ここで、ディドロが廃墟画というものを独立したジャンルと見做し、風景画と区別していることが判る。それは、ディドロ自身の、そして時代の趣味を反映した考え方である。しかし、この区分は一般的なものとして定着することはなかった、と言わなければならない。

古代人たちの、開放され孤立してある寺院が、どうしてかくも美しく、しかもかくも大きな効果を生み出すのであろうか、とよく思ったものである。それは、古代人たちの寺院が、単純さを損うことなく、その四方を装飾されていたからである。あらゆる方向から近づくことができ、安全性の相貌となっていたからである。王たちでさえも、その王宮を扉で閉じる。そのおごりかな性格だけでは、人間たちの悪意から王たちを護るには十分でないからである。これに対して古代人たちの寺院が美しいのは、人里はなれた場所に建てられていたし、周囲の森のおそろしさが、迷信ぶかい観念の陰鬱さと相俟って、独特な感じを以て魂を揺さぶっていたからである。神は都会の喧騒の中では語らず、静寂と孤独を好むからである。そこに人間たちのもたらす崇拜は、より密やかでより自由なものだったからである。決まった日があって、そのときに人びとが集まったのではなく、またそのような日が決まっていたとしても、その日には、静寂と孤独がなくなっていたわけであるから、群集と喧騒がその日をさほどおごりかなくないものにしていた。

このパラグラフに入ると、著者は一体何を主題にして語っているのか、というところを覚える。話題の接ぎ穂が見当たらないからである。だが、次の段落は、ここにある森のモチーフを取り上げつつ、やはり付随的細部のことを語っているから、間に置かれたこの段落でも主題は付随的細部にある、と考えるべきであろう。そしてそのように考えるとき、論述の細部がより明らかに見えてくる。

この段落が判りにくいもう一つの、大きな理由は、これが絵画ではなく、現実の寺院のことを語っているからである。これは既にしばしば見られたように、タブローの中に再現されている世界を現実の世界のように体験し、両者を無差別に扱うディドロの態度の現われである。確かに「付随的細部」はタブローの構成に関する詩学的概念であって、現実を記述する用語ではない。だが、付随的細部の効果は、タブロー全体の、観念の次

元における統一もしくは調和であり、同様の取りあわせを現実の中に見出すことは、不可能ではない。事実、この段落が語っているのは、そのような調和を示している現実の光景である。

しかしそのように考えるのは速断ではあるまいか。右に指摘した通り、ディドロの表象において、タブローに再現された光景と現実の光景の差異がなくなるのであれば、この段落も絵画のことを語っていると考えるはずである。事実、ディドロが現実の古代の神殿を見たとは考えられない。絵か図版の中で見たものに相違ないのである。しかもこれを風景画もしくは歴史画の一部分と考えるならば、この段落は、前段の末尾をうけて、当然、廃墟の絵よりも複雑な仕組みをもった事例を説明している、と見做すことができよう。わたくしはこの性格づけをとりたいと思う。この場合、神殿という主たる対象に関する付随的細部は森、ということになろう。この段落を文章構成の点から見ると、冒頭で古代の寺院の美と大きな効果が言われ、そのあと「C'est que」で導かれる文が五つ重ねられて、この美と効果に説明が加えられている。論旨の骨格からすれば、古代の寺院の美と効果は、付随的細部がつくり出すのと同じような、観念の次元における調和にある、という主旨を想定することができる。五つの理由を表わす文は、すべてこの主旨につながるもの、と解することができる。少し詳細に見てゆこう。

五つの文は、二つと三つに分れてグループをなすように思われる。そしてこの二つのグループは、段落冒頭の文において「寺院」につけられていた二つの形容詞、「開放された（ouvert）」と「孤立してある（isolé）」と対応しているらしい。

まず、最初の二つの文が、それぞれ独立に美を説明しているのではなく、組み合わせられて初めて、一つの説明になっていることは、明らかである。すなわち、古代の寺院には、（少くともディドロの理解するところでは）決まった正面というものがなく、四方のどこからでも中に入ることができるし、そのためにどの側面に

も裝飾がほどこされている。このように開放的であるのは、その場所の安全性を示すもの（image＝相貌）にほかならない。そのことは、王たちの宮殿と較べてみれば明らかで、宮殿が決して安全でないことの証拠は、閉鎖性を具現している扉の存在である。

次に「孤立性」を語る三つの文であるが、この三者の關係はさほど単純ではない。特にその最初の文、神殿の場所が人里はなれ、おそろしい森に囲まれているという指摘は、前の二文で語られていた内容を「近づきやすさ」として理解した場合には、矛盾を呈することになる。直前の宮殿の話題と連続しているという印象をもつことさえ、ありうるであろう。すなわち、安全をはかるためには、扉を設けるだけでなく、人里はなれた場所を選ぶべきである、という論旨の展開を読む可能性のことである。だが、宮殿はその閉鎖性のゆえに古代の神殿と対比されているのであり、「人里はなれた場所」という契機を、この宮殿の話と結びつけてはなるまい。ただし、この第三の文の趣旨を、「安全性」という主題と結びつける可能性はある。人里はなれた森の奥の寺院は、畏怖の念をかき立てることによって、安全性をかちえていることは間違いない。だが、この文そのものの述語は、「独特な感じを以て魂を揺さぶっていた」ということであり、これは「大きな効果」を説明しているものと考ええる方が自然である。そうなると、寺院の開放性は安全性を表現することによって美を生み出し、孤立性は或る種の神秘性によって大きな効果を生み出す、という論旨の骨格が想定されてくるであろう。この解釈は、第四第五の文によって補強される。「静寂と孤独」は宗教の神秘的次元を強調して、「大きな効果」に資するであろう。思想的に注目すべきは「密やかで自由な崇拜」である。「喧騒」と対比されているのは、内面性もしくは精神性（「密やかさ」）である。また「決まった日」の祭礼という制度的な在り方との対比によって強調されているのは、「自由」であり、言いかえれば、内発性である。この内発性が「大きな効果」を支えるということは整合的であるばかりでなく、デイドロの思想の重要な一面を構成するように思われ

る。

以上の読解をまとめるならば、古代の神殿の開放性と孤立性のうち、前者は神殿の構造そのものに属し、後者はその「付随的細部」である周囲の森に属している。そして、そのそれぞれが生み出すのは、前者は美であり、後者は「大きな効果」であるが、一方が近づきやすさを含意し、他方が近づきにくさを含意しているかぎりにおいて、この主たる対象と付随的細部の間には、或る「対照」(二六九行)がある、と言わなければならぬ。それにもかかわらず、この「美」と「大きな効果」の間には、高次の調和があって、ディドロに不思議な感じを覚えさせていた。その調和の所在は、つきつめるならば、この「大きな効果」が、見る者の霊的な内発的な反応としての崇拜に基いているということを描いて他にない。威圧されて沈黙するだけのものではなかった、美の近づきやすさと調和することなど、ありえなかったに相違ない。

もしもわたくしが、現在の場所にルイ十五世広場を造る任にあったとすれば、森を切ることだけはしなかったであろう。大きな廻廊の列柱越しに、森の暗い深みが見えるようにしたことであろう。わが国の建築家たちには天才的な才能がない。かれらは、場所や周囲にある対象によって呼びさまされる付随的観念がいかなるものであるかを、心得ていない。舞台の場所を利用することを、一度として全く心得ることのなかった、わが国の演劇詩人たちと同然である。

ここで論じられている対象は、まぎれもなく現実の景観である。絵画において再現されている風景を現実の如く見る意識にとって、現実の風景へと話題を移すことは、何も不自然なことではない。「付随的観念(*ideas accessoires*)」という言い方は示唆的である。“*accessoire*”(付随的細部)が画面構成に関する詩学的術

語であるとすれば、これを現実の景觀に適用することは不適當である。しかし、印象のレベルにおいてならば、主題と付随的細部の調和と同じことが、広場とまわりの森の間にも見出される。そこで「付随的觀念」という表現が用いられているわけである。

ルイ十五世広場は、現在のコンコルド広場である。設計はアンジュ・ジャック・ガブリエルで、ルイ十五世の騎馬像が置かれた。⁸⁷この地域における森の伐採については、既に第三章（二二―二四行、A その4 V 一二頁）において語られている。それが明暗法の文脈で語られていることも、現在の論旨と符合する。ここでも、奥深い暗さが問題だからである。

最後の一文における「舞台の場所（*le lieu de la scène*）」の概念にも注目しなければならない。だが、その意味するところは、直ちに明らかとは言えない。そこで、他の著作の中にこの言葉を探すことになる。果たして『劇詩論』（一七五八年）第十九章（「舞台装置について」）の中に、この表現が二度用いられている。

『劇詩論』第十九章は、演劇において真実を要求するのであれば、舞台装置を最大限に尊重すべきであることを論じている。その理由は、次の一文に集約されるであろう。

《君の舞台の上に、最も軽微な状況においてさえ、ひとたび自然と真実が導入されるなら、直ちに、これと対照をなすものすべての上に、滑稽さと不快な感じが広がってゆくを感じることであろう。》（*Vernière, 264.*）

すなわち、舞台装置は、せりふや演劇の背景であり、その真実さを測る基準である。従って、真実なる詩、自然な演戲を求めるならば、「声を高め、ただ、舞台の場所をあるべきように見せてくれ、と要求したまえ」（*ibid.* 傍点引用者）ということになる。ここで「舞台の場所」とは、戯曲の場面、再現されている場所（物

語の「舞台」のことであると考えられる。空間的な背景が真実であるなら、その前で語られる言葉や展開される演戯が真実から離れるとき、この乖離が不調和として感じられる、という趣旨と解される。

「舞台の場所」の第二の使用例についても見ておこう。戯曲が上演に値するのであれば、先ず、舞台装置家にその戯曲を読んできかせなくてはならない。「舞台の場所をよく認識したならば、装置家はそれがあるがままに表現してもらいたい……」(ibid.) これは右の解釈にそって理解することができる。

われわれのテキストに戻ろう。詩人が「舞台の場所」を活用しない、ということは、情景の真実をイメージすることによって、あるいは装置として現実化してもらうことによって、それに合わせて台詞を真実なものにする、という努力を払っていない、ということであろう。これが建築家に対しても要請される配慮であるということは、容易に理解できよう。主題となる物語や建造物を、ただそれだけで考えるのではなく、それをつむ環境の中で考え、そこに調和を生み出すように努め、以て、全体をより真実なるものとし、効果をより深いものとする、ということである。⁸⁸

290
今こそ、ここで美しい自然の選択の問題を取り上げるべきかもしれない。しかし、すべての肉体がひとしく美しいわけでもなければ、一つの肉体のすべての面がひとしく美しいわけでもない、ということを知っていれば十分である。これが形に関することである。また同一の情念を強く表わすのに、すべての顔がひとしく適しているわけではない、ということを知っていればよい。ふくれ面をしていても魅力的な女性もいれば、不快な笑いもある。これが性格に関することである。すべての個人が、年齢と境遇をひとしく示すわけではないということ、選んだ性質と扱っている題材の間に最も強い適合をつくり出すならば、決して間違える気づかいはない、ということを知っていれば、それで十分である。

一読して明らかなように、この章全体をしめくくるような言葉である。このような総括は、これまでのどの章にも見られなかった。それは、この章の論述が錯綜している、という意識をディドロが持っていたためなのか。

しかし、何故、ここが「美しい自然の選択」を論ずべき機会なのであろうか。多くの読者は、この言葉に唐突さを感じるのではなからうか。だが、幸いなことに、われわれには手掛りがある。註(78)において指摘したように、二四五〜四七行の「蘆ぶきの家と古木」の例はディドロの好んだもので、しかもそれは「美しい自然」という概念を批判する文脈において、かれが好んで持ち出すものであった。従って、本論の議論のなかで、「美しい自然」の観念が、潜在的な形で、ディドロの念頭にあった、と思われる。表情という主題とこの観念との関連を、考えてみなければならぬ。

最初に取り上げるべきは、当然、本章における老木の例が、いかなる問題連関において持ち出されていたかという点である。その文脈上の主題は「付随的細部」であり、その活用によって表情が強められ、画面全体の調和が促進される、という趣旨であった。その思想は、藝術表現を複数の対象の間の関係に基礎づけようとするものである。それは、初期のディドロの美学を代表する「関係の知覚」⁸⁹の概念によって、象徴させることもできるであろう。すなわちそれは、単体の美醜ではなく、複数の対象の関係のネットワークによって表現の美を考えようとする立場である。これに対して、「美しい自然の模倣」の概念は、表現(すなわち「模倣」)に先立って、「美しい自然」が存在し、これを模倣することが藝術表現の美を保証する、という考え方である。言いかえれば、「美しい自然」は、他のものとの一切の関係づけを断って美と見做されるものであり、一種の絶対美である。しかし、ディドロのような立場に立てば、そのような対象を不調和な別の対象の傍らに置いたとき、どうなるのか、と問うであらうし、そこから、そもそも美しい自然などというものが存在するのか、と

いう疑念を提出することであろう。ディドロが執拗に「美しい自然」の定義を要求するのは（典型は『聾啞者書翰』）、そのためである。

要約するならば、付随的細部の考え方が相対性もしくは関係性の美学を主張するのに対して、「美しい自然」は絶対性の美学を代表している、とすることができよう。

だが、われわれのテキストは「美しい自然の選択（*le choix*）」を問題にしている。美しい自然が、一切の關係づけぬきに美しい自然の対象もしくは景観を意味しているとすれば、それを選択する、とは如何なることであろうか。この言い方は、「美しい自然」が比較や關係づけをぬきに美しい対象であるとしても、藝術表現の上では選択の対象になる、という考えを含んでいる。そして、それは『百科全書』の項目「美」の当該個所に見られる言い方であり、考え方である。

「藝術家に対して『美しい自然を模倣せよ』と言うとき、それはいかなる意味であろうか。それは、自分の勧めていることが判っていないか、さもなければ、花を描くとして、どのような対象を選んでもよいのであれば、最も美しいものを取りなさい、ということを書いてゐるのである。」（*Vernière, 421.*）

この「何を描いてもよいならば」という言い方には、「何も言うべきことがないならば」と言っているような、皮肉な響きがある。そして事実、この引用文の少し後には、より美しくないものより美しい方ものを用いるべき場合は、殆どない（「一対無限」）ということを書いている。つまり、「美しい自然の選択」は、少くともこの意味に理解するかぎり、殆ど空疎な概念ということになる。だが、「美しい自然の選択」は、たとえそのケースが現実には殆どないとしても、「美しい自然の模倣」を、われわれが右に考えたように二つの基本的立場のうちのひとつと見るのではなく、数多くある可能性の一つとして相対化する考えを示すものである。わたくしの考えでは、この両者は、絶対的と關係的として、基本的な二つの類型と見る方が、論理的には正確

な理解と思われるが、ディドロはその「絶対的」立場を「關係的」立場の中の一つの特殊事例と見做すことによつて、その力を更に弱めていると言えよう。われわれのテキストに、「美しい自然の選択」という表現が出てくるのは、このような考え方の反映である。

では何故、この個所がそれを論すべき場所である、と云うのであろうか。一つには、直前の文脈の影響ということも考えられる。建築について自然模倣を語ることの難しさはあるが、環境を考えずに建物だけを構想する建築家の考え方は、「美しい自然の模倣」の立場と通じている。そして、この問題を提起しながら、ディドロはそれに答えることをせずに、形や性格などの多様性を指摘するにとどめているが、これはバトクを批判するディドロの相対主義と符合している。更に、結びに述べていることは、「選んだ性質（nature）」と題材との「適合（convenience）」ということだが、この「性質」を感じとられる觀念、現代風に言うならばテーマもしくは主題と考えれば、付随的細部による調和という考えと完全に一致する。

しかし、直前の文脈の単なる延長と考えることはできない。何故なら、「形」や「性格」について語られていることは、表情を主題とする本章の論述の本体部分に関わっており、そのかぎりでは、これは章全体の要約になっていると言わなければならない。表情という主題と、タブローの主題的觀念を中核におく「適合」と「調和」の画面構成法との間の、本質的なつながりを認識するならば、付随的細部に関する議論の続きに置かれて、章全体の要約になっている、ということには何の不思議もなくならう。そして、表情と適合の画面構成法の一つながりが、表層の奥にある觀念（もしくは情念）という点にあることは、言うまでもあるまい。

しかし、ここでわたくしが、ことのついでに素描したことは、この次に来る構成に関する章において、おそらく、少しはより強力に表現されるようにならう。觀念の連鎖がわたくしを何処へつれてゆくものか、誰に判らう

この気まぐれなものの言い方は、ディドロの文章からわれわれの受ける即興性の印象と符合する。『文藝通信』誌一号分に相当する一章を書き終えた時点で、次がどのように展開してゆくか、ディドロは明確な見通しを持っていなかったのであろう。その意味で、この言葉は額面通り受けとってよい。だがそれでも、「こゝでわたくしが、ことのついでに素描したこと」とは、何を指すのか。「ことのついでに (en passant)」という言い方からして、それが本章の主題そのものであってはなるまい。そして次章の構成もしくは構図という主題と関連のある問題ということから考えれば、ここでディドロが考えていたのは、付随的細部を用いた構成、更にはその原理としての「性質と題材の適合」ということなどであつた、と考えることができよう。

最後に、いつものように、行数とパラグラフの番号(丸つき数字)を用いて、章全体の分節を示しておこう。

一	表情の定義と説明	一〜一四行	3	趣味の年令差	③―⑤
1	表情の定義	①	4	道德的性情と表情の乖離	⑥⑦
2	表情現象の外延	②③		自然と習慣	⑧―⑩
3	感情の外化としての表情	④⑤	三	性格／表情の類型論	五六〜九九行
二	表情の美醜	一五〜五五行	1	生活状態と性格／表情の照応	①
1	健康美(アンチノユス)	①		未開人の場合	②③
2	歪みと不道德な性格	②		社会生活の場合	④⑤

- | | | | | | |
|---|-------------------|----------|-----|----------------------|----------|
| 2 | 政体による多様性 | ⑥―⑧ | (1) | ギリシアにおける詩人と美術家 | ③―⑦ |
| 3 | 共感について | ⑨ | (2) | 現代のキリスト教の状況の場合 | ⑧―⑫ |
| 4 | 人生の諸場面の表情 | ⑩ | 六 | 表情と色彩 | 二三八―二四三行 |
| 四 | 優美と気どり | 一〇〇―一二九行 | 七 | 付随的細部 | 二四四―二八五行 |
| 1 | 作り顔と優美の区別 | ① | 1 | 付随的細部が表情を強め、調和を高めること | |
| 2 | 表情の条件としての美しい性格の頭部 | ②―④ | 2 | 具体例によるその仕組みの説明 | ①② |
| 3 | 行動への適合としての優美 | ⑤―⑥ | 3 | 建造物と周囲との調和 | ③④ |
| 4 | 状況の中の在り方 | ⑦―⑧ | 結び | | ⑤ |
| 五 | 想像力のメカニスム | 一三〇―二三七行 | 1 | 美しい自然の選択 | 二八六―二九五行 |
| 1 | 画家の想像力と詩作品 | ①―② | 2 | 次章への移行 | ② |
| 2 | 想像力における作用と反作用 | | | | |

註

65 “système ingénieux” 「システム」は十八世紀において重要性を増した基本概念の一つ。『百科全書』(第十五卷、一七六五)には、形而上学、哲学、天文学、解剖学、文藝、兵衛、音楽学、財政学、リボン製作などの術語としての“système”が分けて説明されている。われわれのテクストに関係するのは「文藝」用語としてのそれである。(この項目は無署名)。

その定義は「詩人が選択する基本設定(hypothèse)で、それから離れてはならないもの」(p. 779b)とある。具体的には二つあり、一つは「神話的システム(système fabuleux)」、もう一つはキリスト教的なそれである。神話的な素材を扱うときにはキリスト教的な要素を排除し、キリスト教的主题の場合には異教的要素を混入させない、というのがこの概念の趣旨である。現代的な言い方ならば、それは「詩的パラダイム」とでも呼ぶことができる。『百科全書』の項目は、詩が本質的に異教的なものであるという説の主張者として、ブール神父(Le P. Bouthours)の名を挙げているが、よ

り有名なのはボワローの議論である (Boileau, *L'Art poétique*, chant III, v.193 sq.)。なお、本文の形容詞 “ingénieux” (巧みに仕組まれた) は「創意による」の意味がもとであり、想像力と結びつけて考えることができる。このことと文脈を考え併せれば、それは「神話的な設定」に符合する、と言ってよい。

66 この個所を括弧に入れているのは、ネーション版だけである。(ヴェルニエールはネーション版に従っている。)

67 “je ne sais quoi qu'on ne comprend ni n'entend” — “je ne sais quoi” は「何とも言えないもの」という意味の名詞句で、フランスでは十七世紀 (代表的論者としてはブール) 以来、美的な質感を言い表わす概念として用いられてきたが、ここでは言うまでもなく悪い意味で用いられている。「comprendre もできなければ entendre もできない」は、「わからない」ことを強調した表現だが、“comprendre” の方は、その事柄をのみこむこと、それが腑におちることを意味し、“entendre” の方は、その言語表現そのものを理解することを意味している。勿論、「わからない」という点では、“entendre” の方が強い表現になる。

68 大天使ガブリエルは、ザカリヤにその妻の懐妊 (その子が洗者ヨハネ) を告げ (『ルカによる福音書』I・11以下)、マリヤに受胎を告知する (同I・26以下)。格別「肩」に関わりのある伝承はないように思われる。ディドロは、何かの絵の中に、立派な肩をしたガブリエルを見たのかもしれない。

69 この想定は、マグダラのマリヤを悔悛した娼婦 (『ルカによる福音書』VII・37以下) と同一視する伝承に立脚していると思われる。ただし、カトリック教会はこの同一視を斥けている (『カトリック大辞典』第五巻、富山房、昭和三十五年、二・三頁参照)。

70 ヴェロネーゼの傑作に描かれた「カナの婚礼」は、キリストの行った最初の奇蹟の場面であった (『ヨハネによる福音書』II・1〜11)。この福音書の記述の中に、聖ヨハネのことは特筆されてはいない。

71 ブラクシテレスの有名な傑作 (ローマ時代のレプリカがヴァチカン美術館に残っている)。

72 パボスについては註60を見よ。その神殿に、格別的美術品としてのアプロディテ像があったのかどうかは、詳かにしない。Julie-Constance de Rohan Montauban. 一七二七年生れの彼女は、一七五一年ブリオンヌ伯と結婚し、六一年に寡婦となった。ル・モワヌ (Jean-Baptiste Le Moyne, 1704-78) は夫人の胸像を制作し、六三年にそのテラ・コッタを、六五年には大理石像をサロンに出品した。(エルマン社の『一七六五年のサロン』には、三十六番の図版として、この

大理石像が示されている)。「百科全書雑誌」の評などは、相当好意的であったが、ディドロは手きびしかった (*Salon de 1765*, Hermann, 1984, pp. 288—89.) (Vernière)。しかし、われわれの文脈では、このブリオンヌ夫人が古代のアプロディテ像と同じ位置に置かれ、その参照項としてル・モワヌの彫像が考えられていることは、先ず間違いない。

74 グイド・レーニ (Guido Reni, 1575—1642)、「カラッチ一族、就中アンニバレの弟子で、ディドロはそのタチの優美さを称えたが、その後の時代の趣味の変化とともに、その名声は衰えた。」(May)

75 フェデリコ・バルocchi (Federico Barroci, 1528—1612)、「ロレンジョの弟子で、宗教画を得意とした。ディドロは、かれの作品をオルファン公邸で見つけた。」(May)

76 “Une conformité d'accidents, de malheurs et de misère”——前置詞“de”に導かれた三つの名詞句は、形の上から見れば単なる列挙と考えることができる。しかし、「属性」と「不運」及び「つらさ」の間には、意味の位相のちがひ、もしくは抽象度のちがひがある。そこで、後二者を「属性」の同格的なパラフレーズと解した次第である。

77 この段落の冒頭にある指示代名詞“ces accessoires”は、“この前段とのつながりの点から言えば「これらの」と読みたくなる。しかし髪や肌や眼の色を「付随的細部」と呼ぶことはできないから、この読み方は直ちに斥けられるが、呼吸の上では、どこかにその感じが残っているように思われる。

78 メイは、この話題がディドロの著作の中でくり返されている、という点を註記している。すなわちこれは、初期のディドロの美学の一つの中心主題である、バトの「美しい自然」の模倣という考え方に対する批判の基盤をなす判断である。容易に想像されるように、このような老木は、それ自体として見れば「美しい自然」とは逆の事例であり、藝術が好んで、そのような「美しくない」対象を模倣するという事実が、バトの美学に対するディドロの批判の一契機を構成している。しかし注意すべきことは、この論点が、美学思想そのものというよりも趣味の対立に属する、ということである。そして、ルイ十四世期のフランス式庭園によって代表される古典主義的美学(「美しい自然の模倣」)から、イギリス式庭園によって象徴されるピクチャレスクの美学への移行が、十八世紀中葉における藝術現象における最も顕著な側面であるがゆえに、ディドロのこの思想も注目されるわけである。しかし、少くともこの個所における論旨は別の所にあり、しかも思想的な深さは、明らかに、その「付随的細部」の議論の方にある、ということを確認しなければならない。そのピクチャレスク的な趣味は、この付随的細部の概念に示された奥行、もしくは深さへの関心に則して考えるべきであらう。

なお、「美しい自然」概念に対するディドロの批判は、『聾啞者書翰』（一七五一年）の末尾近くに置かれたもの（DPV, W, 182. — ‘DPV’は、ヘルマン社版のディドロ全集を指す。次のローマ数字はその巻数、そしてアラビア数字はページ数である。この略記法は、当の全集の編集者の頭文字をあわせたもので、その全集自体の註の中で用いられている。以下この表記法を採用する。）が有名だが、そこでも老木の例が持ち出されている。他に同様の例としてメイが挙げているのは『百科全書』の項目「美」（Vernière, 421—22; DPV, W, 159）・一七五八年十一月二十七日付のリッポボーニ夫人宛ての書翰（DPV, X, 449）・『絵画についての断想』（Vernière, 796—97）であり、更に人の顔について類似した思想を述べた『一七六五年のサロン』の中の一個所（*Salon de 1765*, Hermann, p. 44.）の参照を勧めている。また本章末尾（二八六行）にも、「美しい自然の選択」についての言及があり、その個所において（二三頁）、右の項目「美」の当該個所の一部分を訳出してある。

79 参照した中では、アカデミーの辞典第五版の中の次の語義が、これに当る。「『或る事について *grossière* な観念を与える、或る仕事について *grossière* な観念しか持っていない』と言って、簡略にして不完全な観念（*Une idée sommaire et imparfaite*）を表わす」この辞典は革命暦七年（一七九八）の出版で、時期的には少しあとのものだが、われわれの文脈に照らして、この意味に解してよいと思われる。なお、一七五九年の増補版リッポレの辞典に、この意味は記載されていない。

80 ライブニッツ『形而上学叙説』第二十四節（清水・飯塚訳、『世界の名著 25 スピノザ・ライブニッツ』、中央公論社、四一三—一四頁）参照のこと。

81 ディドロの『サロン』を見ても、特に「グルーズの本能」を語っているところは、見当たらない。しかし、かれのグルーズ観は、本能の観念と調和する。「グルーズは多くの発想力（*esprit*）」と趣味をもっている。制作中には、完全にその仕事に没入している。」（『一七六一年のサロン』*Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Hermann, p. 158）とか、「われらのひいきのこの画家は、少々うぬぼれがつよ。しかしそのうぬぼれ（*vanité*）は子供のそれであり、才能の陶酔である。」（*Salon de 1765*, Hermann, p. 177.）という言葉を見よ。

82 メイはこの本文に註をつけ、『一七六七年のサロン』の一文（*Salons*, III, 311）を根拠として、「概してディドロは、画家に対して、付随的細部をあくまで控え目に用いるように、勧めている」と言っている。これは端的に誤りである。先

ず、われわれの本文にある「微妙な選択」は、付随的細部の使用の抑制を意味するものではないし、語義から言っても、そのように解することは不可能であろう。また、当の『サロン』の論述の趣旨もまた、メイの主張するようなものではない。すなわちそれは、密にすぎる群像を批判したもので、そのような表現が、une idée accessoire（付随的観念）のために見る人の「関心」を分裂させ、「統一をこわす」ことを以て、その理由としている。この「idee accessoire」という表現は、この先二八三行にも見られるものだが、この『サロン』が語っているのは、その利用法を間違えた事例である。われわれのテクストの趣旨が、付随的細部の喚起する観念によって、タブロー全体の調和を高める、ということであり、そのような活用法について「控え目」であることをディドロが求めている、などとは言えない。

83 J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, 1770 (Skalkine, 1967), pp.55-56.

84 これはイリ・マジ・ニスムの徹底した形態である。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、三二—三三頁）を見よ。

85 文法的に見て、或る曖昧さが、この第三の文には認められる。すなわちこの文は「C'est qu'ils étaient placés...」と始まるが、この主語の「ils」は、第一第二の文で主題となっていた「les temples des Anciens」を指している。しかし、実はこの第三の文の前に、宮殿に関する一文が置かれていて、その主語は「rois」であるから、この男性複数の代名詞は、構文に関わる文法に則って考えるかぎり、この「rois」を指すものと読むのが理に適っている。そこで、宮殿の話と「人里はなれた場所」をつなげる錯覚を誘う傾きが、生れてくる、と言うことができる。それでもこの「ils」を「temples」と読ませる文法的要素は二つ存在する。一つは、「cest que」という構文上の同一パターンのかくりかえしであり、もう一つはその動詞の時制が他の「cest que」の文と同じ半過去で、直前の王宮の文の現在形と対比されている、ということである。

86 この段落の末尾にメイのつけている脚註もまた、適切さに関して疑問のあるところである。メイは、これと類似の議論として『一七六七年のサロン』の一部分（Salons, III, 165）を引用している。それは「恐怖（terreur）」から生み出される「崇高」を語っている個所で、バークのバラフレーズと見做されている部分である。確かに「大きな効果」は崇高の同類と見ることができる。しかし、そこに大きな違いがあることを看過してはならない。『サロン』の中で語られているのは、

暴君と「未開人の聖域」であり、古代人の神殿と混同することはできない。また、そこに欠けているのは、崇拜する人びとのこの内発性である。

87

Vernière および May による。建築家 Ange-Jacques Gabriel (1698-1782) は、王の筆頭建築家で、この広場の他に、現在の海軍省を含む広場周辺の建物、兵学校、コンピエーニャ城、ヴェルサイユ城内のオペラ座などを造った。また、ルイ十五世の騎馬像はブシヤルドン (Edme Bouchardon, 1698-1762) の作品で、死後、その完成はビガール (Jean-Baptiste Pigalle, 1714-85) が引きうけた。デ・ドロには「ブシヤルドンと彫刻 (Bouchardon et la sculpture)」の小論がある。これに従えば、ビガールを指名したのはブシヤルドン自身であり、またビガールの手がけたのは、台座の周囲を飾る四つの美徳像であった (DPV, Ⅷ, 329-330)。なお、この騎馬像は革命の際に破壊された。

88

興味深いことは、『劇詩論』が、背景画 (la peinture théâtrale) の特殊性として、「付随的観念」を斥けていることである。その趣旨は、主題となっている印象から、観客の意識をそらすこと (distraction) があってはならない、ということである (Vernière, 265)。このことは、勿論、その背景と詩の言葉や演劇との調和をはかる、ということと矛盾するわけではない。

89

『百科全書』の項目「美」において、中心的な位置に置かれたもの (cf. Vernière, 418 et sqq.)。

90

バト。自身は、模倣という原理に「還元された諸藝術」の中に、建築を数えてはいない。建築に模倣概念を適用したのは、*パージエ* (Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'Architecture*, 1753) である。 Cf. Vittorio Ugo, "La parole et le lieu — Théorie et architecture des Lunnieres", *JTLA* (Journal of the Faculty of Letters, the University of Tokyo, Aesthetics) vol. 14, 1989, p.28 et sqq.