

ディドロ『絵画論』

——訳と註解（その8）——

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はないこと（承前）

100 作り笑い、作り顔、端をもち上げた口もと、ふくれっ面、その他数知れぬ多くの幼稚な気取りを、優美さと混同してはならないし、ましてや表情と混同したりしてはならない。

「情念をつくり顔なしに表現しなければならない」（九六六行）と言われていた。情念は自らに表情をもたらす。それは自然の現象であり、たとえ苦痛の表情であっても美しい。それにひきかえ、美しさを狙った「作り顔」は、戒めねばならない。前段での「作り顔」をうけて、ここでは、その類似現象が枚挙され、それらを総括する概念として「気取り (*affetaria*)」が示されている。意志の介在こそ、表情という自然現象を歪め、顔を醜くするものに他ならない（33）。

君の描く頭部は、先ず、美しい性格のものでなくてはならない。情念は、美しい顔のほうに、そこにより容易に描き出される。情念が極度のものであれば、この場合に、それはいよいよ恐しいものになるだけである。古代人の

エウメニードは美しく、そしてその美しさの故にいよいよ恐しく見えるだけである。同時に激しくひきつけられ、105はねつけられるときにこそ、われわれは最も強く不安を覚えるものである。そして、美女の顔形の大筋を残しておくなら、エウメニードはそのような効果をもつであらう。

顔の輪郭線は、男の場合縦長で、上部は幅広く、下方ですばまっており、高貴さという性格を示している。顔の輪郭線は、女や子供の顔の場合、丸味を帯びており、それは若さの性格を示し、優美さの原理となっている。

或る種の趣味にとつては、ラオコーンのような苦悶の表情は、醜い顔に似合う、と考えられるかもしれない。その方が写実的な迫真性において勝る、という見方も成り立つ。だがディドロは、情念の表現のために美しい顔を要求する。「情念は、美しい顔のほうが、そこにより容易に描き出される。」というのである。美しい顔は歪んでいない鏡に譬えられようか。これは一般的な要求として示されている。だが、ここには注意すべきことが二つある。一つはこの思想が言語上の常套句に規定されていたと考えられることであり、もう一つはディドロ自身の感性もしくは趣味に関わることである。

第一の常套句とは、この段落の最初の行にある「君の描く頭部は、美しい性格のものでなくてはならない」という表現である。「美しい性格」という句は、それ自体、或る偏差を感じさせる。その「性格」の語の用法は、五六行目以下で語られていた「性格」とは明らかに違いが感じられるであろう。はたしてこれは絵画の専門的術語としての用法と思われる。『百科全書』における「Caractère (en peinture)」の項目（ランダム・Landouis 著 II 668b）には、「或る物の本質を構成し、それを他から分つ諸々の質 (qualités) (註)」という語の定義が示された上で、まさにこの表現が特筆されている。すなわち、「頭部の美しい性格 (beau caractère de tête)」とは、「頭部がその人物の感じている情念をよく表現している、というただでなく、テッサンがこの頭部にふさわしい

ことを報せるためにも言う」表現である。この第一の意味が、ここでデイドロの用いた表現の意味であることは言うまでもない。情念をよく表わす頭部が「美しい性格」と呼ばれるのであるから、情念をよく表現するために「美しい性格」が求められるのは当然である。だが、その直後の文を読めば、デイドロが「美しい性格」を端的な美しさと同視していることが判る。これは、専門的術語としての意味を逸脱しているように思われる。ランドワの説明にある二つの意味は、いずれも、対象としての頭部そのもののことを言っているよりは、むしろ、その絵画表現の特質を語っているものと考えられる。すなわち、情念がはつきりと見てとれるような透明感を以て描かれた頭部が、「美しい性格」と呼ばれた、と判断できよう。当時の専門家たちが、美しくない顔をもつ頭部の表現についても、「美しい性格」を認めたかどうかは判らない。作例を参照すれば、人々はそのような可能性を考えもしなかったかもしれない。しかし、ランドワの定義に従って論理的に考えるなら、美しくない顔の美しい性格という可能性を認めなければならぬであろう。

デイドロは端的な美しさを強調して、「美しい性格の頭部」という術語についての一つの解釈を提出した。その解釈が第二の注目点である。文脈からして、ここでは恐怖の情念が念頭におかれている。幸福な情念が美しい顔と調和することは、当然のことと考えられているのかもしれない。しかしデイドロの説明は恐怖のような不幸の情念にこそよくあてはまる。或いはそれらにしかあてはまらない、という方が正確かもしれない。何故なら、それは顔の美しさと情念との間の対比に基くものだからである。このコントラストに基く説明のテーゼは、「同時に激しくひきつけられ、はねつけられるときにこそ、我々は最も強く不安を覚えるものである」に見られる。これは、情念の表現の効果を強調して「不安を覚える」としているが、それは美的な効果としてデイドロの求めているものでもある。その証拠は、前段の次の一文にある。「君の画面に目をとめることも、そこから目を離すこともできないように、してほしい。」(九九行) この牽引と拒絶の力動的な心理状態の典型は、美女エウメニー

ド（復讐の女神）である。そこには、マンヒストな性感覚ええ窺われる。

「顔の輪郭線（ovale）」についての二つの節は、「美しい性質の頭部＝美しい顔」の書き方の基本を述べたものと思われる。確かにここで男女それぞれに分けて言われている「性格」は、美しい性格とは別の形容がされているが、性の違いによる差異を特定したにすぎないものと考えられる。特に女性の丸味を帯びた顔が、若さを含意し、優美な効果を持つことに注意しよう。優美は以下の部分の主題となる。

髪の毛一本の太さほど線をずらしただけで、顔が美しくなったり、醜くなったりする。

110 それ故、優美とは何であるのかを、すなわち、行動の性質への四肢のあの厳密で正確な適合性を、心得てくれたまえ。とくに、優美を俳優や踊りの師匠の言う優美さと間違えないでくれたまえ。行動の優美さとマルセルの優美³⁶さは、正しく矛盾しあうものである。もしもマルセルが、アンティノウスの像のようになかっこうをした人に出会ったとするならば、片手をこの人のあごの下にあて、もう一方の手を両肩の上に置いて、こう言うことであろう。「やれやれ、よくまあこんななかっこうをしていられるもんだね、君。」それから、自分の膝を彼の膝にあてて押しな115 ばし、腋の下に手をさし込んで立たせながら、こうつけ加えて言うことであろう。「これじゃまるで蠟人形じやないか、溶けちまいそうだぞ。いいかね君、この膝をぴんとしてくれたまえ。この顔をもっと見せてくれ給えよ、この鼻をもう少し上にあげて。」そして、この人を全くもって味気のない酒落男に仕立て上げたならば、彼はこの人物にほほえみかけ、自分の作品に拍手を送り始めることであろう。

微妙な表現の差異が、効果の上で大きな違いを生み出す、とする最初の一行は、内容的には重要でも、格別論ずる必要はない。

先ず注目すべきは、優美の殆ど定義と言ってよいほど簡潔な規定である。優美とは即ち、「行動の性質 (nature de l' action) への四肢のあの厳密で正確な適合性 (conformité)」である。だがこれは定義とは言えない。何故なら、これはまさしくデイドロの主張する「自然」の在り方に他ならず、この規定を満足するすべてが優美とは考えられないからである。例えば、直前にあった苦悶するラオコーンについても、「行動の性質への厳密な適合」を考慮することができるが、その効果は優美とは言えないであろう。従って、さし当たりは、優美に關してもデイドロは自然の在り方を要求している、ということしか言えない。だがそれでも、この規定の中には一点、注目すべき所がある。それは「行動」と言っていることで、ここには、優美を動きと結びつける表象が垣間見られる。そこで舞踊の師匠マルセルの逸話とつながってくる。

マルセルとアンティノウス像とに關するこの議論は、ホガースの『美の分析』の中の図版に基くもので、ブクダルによれば、その着想を与えたのはグリムである。⁽³⁸⁾この逸話の中でわれわれの関心をひくところがあるとすれば、それは、優美についての具体的なイメージを得る手がかりとなりうるかぎりでのことである。アンティノウスは「行動の性質＝自然」に適合した優美さの典型とされている。

そこでホガースの版画を参照しつつ、⁽³⁹⁾デイドロの言葉を再吟味してみよう。この版画を見ると、アンティノウスの姿勢は、腰を心持ち左に押し出し、その左の腰に左手をあて、両脚はくつろいで膝を軽く曲げ、足は開いているが両膝はついている。顔はわずかにうつ向き加減で左の方を向いている、というものである。視覚的に不自然な感じはないが、実際に模倣してみると、かなり無理が感じられる。デイドロがこれを自然で優美なものとしたのは、そこにことさら作ったようなわざとらしさがなく、全身に或るなめらかな動勢（「頭のとっぺんから足のつま先までうねるようにして広がっている効果」第一章八六行）がみとめられるからであろう。それに対して、舞踊の師匠マルセルの要求していることは、顔を正面に向け、少し上を見るようにすること、そして膝を伸ばす

ことである。正確なところは判らないが、これが今日のバレエの踊り手の独得の姿勢を思わせるような記述であることは、間違いない。

ディドロが『サロン』の中でマルセルに言及しているところがある。即ち『一七六五年のサロン』のカルル・ヴァンローの絵画「美の三女神」を扱っている部分である。美の女神を意味する「Les Graces」は正しく「優美」を意味し、ここでも優美とマルセルが対比されている。ここでホラチウスのオード第四番の冒頭部分をパラフレーズしたディドロは、それとマルセルのポーズを対比し、主題であるヴァンローの美の三女神の特に中央の女神の像をマルセル的なものとする。ホラチウスの情景は全く型にはまったものだが、次のような要素から構成されている。春、月夜とそのやわらかい光、小川、若葉、森に近い草原、若々しい肉体とその踊り、パンの笛、踊る女神たちを目で追う女神たちの欲望、踊りに加わるニンフ達……ここにディドロが読みとっていたのは、自然な、若々しい生命力の発露としての舞踊であったと思われる。その証拠に、これと対比された中央の女神は「硬直している (raide)」と言われ、「まるでマルセルに振り付けられた (arrange) ようだ」と評されているのである。この絵の図版を見ると、問題の女性像は、完全に正面を向き、ごく細身で、かなり堅い線が身体の細さを強調し、右足をわずかに前に出して踵を浮かしてはいるが、ほぼ直立の姿勢である⁽¹⁾。これは、われわれのテキストとほぼ符合する。つまり、マルセルの「優美」の具体像として、このヴァンローの三女神の中央の像を考えることができよう。またこの絵についての評言の中では、「彼女たちはそれを誇示している (se montrer)」という言葉にも注目しよう。それは、自然さに反する「気どり」の表れに他ならない。

他人の中にまじっている男と行動している利害の当事者の違い、ひとり居る男と他人に見つめられている男の違いの感覚を失うならば、絵筆を火の中に投げ込んだ方がいい。君の描く人物はどれもこれも、アカデミー風で、しっ

んとつっぱった姿勢をし、しゃちこばったものになることであろう。

この差違を感じとりたいというのかね。君はひとりで自宅に居るものとしよう。君は僕の原稿を待っているが屈かない。君主というものはちょうど欲しいと思つたそのときに奉仕してもらいたいと思ふものだ、などと君は考へている。そこで君は、わら椅子の上で身体を伸ばし、腕を膝においている。ナイトキャップが眼にかかるほどにさげがつているか、或いは髪は乱れ、曲つた櫛でかき上げられているがきちんとなつていない。君の部屋着は前がはだけ両側とも大きなひだをなして脇に垂れ下つている。こんな様子の君は、全く絵に書いたようだし、美しい。そこへド・カストリー侯爵来訪の報せだ。するとナイトキャップはきちんと上げられ、部屋着の前は合わされる。この実直なる人物は手足を見事にとりすまし、氣どつてマルセル風の姿勢をとる。これはやってきた来客にはいとも快かろうが、藝術家にとつてはいたく退屈だ。先刻の君は藝術家の友であつたが、今はもうそうではない。

これは、デイドロの考える自然な在り方についての一般的な表明と、その実例による説明である。人の自然な在り方とは、まさしく「人生の様々な場面」(八九行)に即して、人が自然にとつている態度であり、姿勢である。(これが更に一般的な次元で類型化されると、その前の部分で語られた政体の違いの問題につながる。)これは殆ど実存論的な意味での状況の函数としての人の在り方であり、ハイデガーの言うような“*Befindlichkeit*”(自分の現在の在り方についての感覚)に近い。これは自ら内側から感じとるより仕方ない違いであり、「感覚(sentiment)」と言われる所以である。外形から捉えようとすれば、自らに形を類型化してしまい、アカデミー風に墮すことになる。

しかしグリムの実例に注目するなら、そこに一つの区別が必要である。後援者である貴族の来訪を告げられたグリムが、「氣どつて(semanier)マルセル風の姿勢をとる(semarceliser)」のも、それ自体はやはり状況

の函数であり、この気取りは、その状況においては自然なものである、とも言えよう。それは現実の中にあるものであって、藝術家が現実を歪めたわけのものではない。しかし、それにもかかわらず、デイドロはこれを斥ける。右の引用文の中で、「手法（マニエール）」と「マルセル」という「藝術の与える歪み」を代表する二つの概念が、グリムの姿勢の形容に用いられていることは、示唆的である。

ここで「絵画的（pittoresque）」の概念に注目しよう。『百科全書』には、デュボスの用語に由来する「絵画的構図」もしくは「画面」（composition pittoresque）の項（第十三卷一七六五年）があるだけである。そこでブクダルが全集本につけた「術語集」は、一七七一年のトレヴーの辞典の定義を挙げている。それは「画家の発想（invention）や想像力に属すること」というもので、「表現に最も適した」という面が強調されている。即ち、言わば「強い表現」を指す形容である。しかし、この一例のみを以て、「絵画的」の具体的内容を特定することは難しい。ここでデイドロが「絵画的」と形容している画面は、「普段着の生活風景」とでも呼ぶべきものである。アカデミックな様式化を斥ける態度の中には、イギリスのピクチュアレスクと共通するものを認めることができる。⁽⁴⁸⁾

ラファエロやカラッチ一族⁽⁴⁷⁾や他の画家たちの描いたいくつかの人物像、ある性格の頭部をよくよく見つめるとき、われわれは彼らがそれをどこから得てきたものかと考えてしまう。強い想像力の働きの中で、作家たちの中で、雲の中、火事の中、廃虚の中で得たのであり、また同胞のもとで最初の表現要素をとりあつめた場合には、それを次に詩情が拡大したのである。

これらの類稀れな人々は感受性と独創力と創造的な気質とを持っていた。また彼らは書物、とりわけ詩人の作品⁽⁴⁸⁾を読んでいた。詩人とは強い想像力の持主であり、自らのつくった幻の前に、自分で情を動かされたり、こわがっ

たりする。

この冒頭に「ある性格の頭部 (certains caractères de tête)」とあることは、五、七段以前の議論に続いていることを示している。すなわち、この間にあった優美や状況による表情のちがいをめぐる論は、女性の頭部の性格を機に、言わば挿入された部分と見なしうる。そして、ここからは、絵画と詩もしくは文学との関係、特に詩の持分としての想像力の働きが中心主題となっていることも明らかである。しかし細部に入ると難しい所が少くない。

前半の段落は、「ある性格の頭部」、すなわち明確な表情を湛えた頭部の表現の由来を問うている。その書き方「よくよく見つめる (considérer) ととき、……考えてしまおう (on se demande)」という言いまわしに、既に或る並ではないもの、不思議なものの知覚が窺われる。問題は次の文である。それは、「どこから得てきたものか」という問いかけに対して、答とするべく、前置詞 dans に名詞をつなげた副詞句を六つ並べ、その最後の名詞の直ぐ後に、on で導かれる関係代名詞節をつづけている。この枚挙が雑然としていることと、関係詞節のかり方(六つの名詞にかかるのか、それとも最後の名詞のみにかかるのか)とが、問題となる。先ず六つの名詞を見てみよう。

第一は“une imagination forte”だが、不定冠詞が用いられているから、具体的な「働き」を指していると解されるが、そもそも「強い想像力」とは何か。デイドロはこの名詞句を次の段落(一三五行)でも用いているから、或る明確な概念を抱いていたと思われるが、辞典類や『百科全書』の「想像力」の項(第八巻、ヴォルテール著)を見ても、この表現は見当たらない。その中では、ヴォルテールの言う「能動的想像力 (imagination active)」の概念が、これに近いものと思われる。ヴォルテールは、想像力を受動的と能動的の二種に分ける。

(「〜と呼ばれる」という書き方から見て、これは一般に行われていた呼称と思われる。) すなわち「対象の単なる印象を保持する」ものと、「この受け取った像を配列し、無数の仕方で組み合わせる」ものである。言うまでもなく、藝術に関わるのは後者であり、それは生得の才能であつて、「構想の想像力 (imagination d'invention)」と「細部の想像力」に分けられる。語義の類似性からして、「強い想像力」を「能動的想像力」と重ねることができよう。

それだけではない。三つ目と四つ目の名詞、すなわち「雲」と「火事」、特に雲に注目するならば、これが「強い想像力」を刺戟する対象として持ち出されていることは、間違いない。雲を見つめていて喚起されるイメージを考へるならば、それは、ヴォルテールが判断力や抑制の契機を強調していたのを超える、自由な空想である。それゆゑ「強い想像力」はむしろ、この後、十八世紀末から十九世紀初頭にかけて論じられる「創造的想像力」に通じるもの、と見るのが適切であらう。

二つ目の名詞 "auteurs" は、広い意味での「文学者」である。そして次の段落では、詩人が「強い想像力の持主」とされているから、詩人と想像力の間にはデイドロが強い特権的な絆を認めていると判断される。第五の名詞「廃墟」が想像力を刺戟する対象であることも間違いない。従つて、ここまでのところは、ラファエロやカラッチ一族の絵に見られる、或る性格をもつた頭部の表現は、想像力の働きに由来する、という論旨として、整合的に理解される。問題は最後の部分に絞られる。

先ず名詞「同胞 (Nation)」⁽⁵⁾ が、それ以前の想像力に関わる五つの名詞とは全く異質である。それは火事や廃墟のような特異な対象ではなく、身のまわりの、日常的な生活環境と解される。そこで "pays" に導かれた関係節の内容を考へることにしよう。その文意は明らかで、「そこで素材となるべきものを採集し、それを "poésie" が拡大する」ということで、端的に想像力の働きのことを語っている。そう考へれば、この関係節を以前の名詞、

雲や火事や廢墟などに關係づけることに、何の支障もあるまい。だが、その取りうる先行詞群に「強い想像力」を含めることは、明らかに不適切であるし、「作家たち」についても、*poète* が障りとなるように思われる。この「*poésie*」の意味がそもそも檢討を要するであろう。一つの解釈としては、「生な素材を得た上で、詩を読むことによつて、それを拡大する」と考へることもできる。このように解するなら、この關係詞節の先行詞として「作家たち」をとることはできない。では、この時代の用語法において、「*poésie*」を詩情もしくは詩的精神、詩の本質のような意味に解することができるであらうか。『百科全書』を参照しよう。ジョークールの書いた「詩」の項目は、その冒頭の定義から見て、「詩作品」を指していることに間違はない。だが、その本質を何に求めるかについて、著者は三つの考へを呈示する。第一は「虚構」、第二は「定型詩の形」、第三は「熱狂 (*enthousiasme*) もしくは感情」である。最後にジョークールはこの三者を統一するものとして「模倣」を主張するのだが、注目すべきは熱狂説の存在である。この説そのものは、プラトニスムの影響下に、ルネサンスの時期に定着した考へで、少しも珍しいものではない。しかし、詩とは熱狂であると言ふほどに強調されるなら、「*poésie*」は具體的な作品よりもむしろ、詩情や詩的本質の意味に近づくことであらう。そして、ディドロの文は、素直に読むなら、この意味に解するのが適切であるように思われる。この場合、關係詞節の先行詞として「想像力」をとれないことは変らないが、「作家」については不可能ではない。「詩情」はあくまで画家の側のものと考えられるからである。しかし文学者に言及しながら、「詩」を画家の持分とするのは、いかにも不自然である。いずれにせよ、ここは先行詞を六つの副詞句すべてとするか、直前の一つとするかしか選択の可能性はない。不整合なものも一つでもある以上、六つ全部を先行詞とすることはできず、直前の「同胞」のみを先行詞とするはかはない。このように構文を捉えてみると、「同胞のもとで」が他の五つの枚挙との間に示していた異和感も解消するよう思われる。詩作品、雲、火事、廢墟は、それ自体が想像力を刺戟する対象である。それに対して日常的生活

環境は、画家がモチーフを得てくる最大の宝庫であるに相違ないが、直ちに想像力の働きを喚起するわけではない。そこで「詩情による拡大」という過程をつけ加えることが、不可欠だったわけである。そこで「或る性格を持った頭部」の表現の出所としての六つは、先ず最も原形的なもの(想像力)、次いで最大の手がかり(文学作品)、それにつづけて具体的な対象を挙げる、という構成をとっている、ということになる。

後半の段落の冒頭(二三四行)には、ラファエロらの資質として、三点が挙げられている。右に検討した文脈から判断して、この三点は「強い想像力」の働きを支えているもの、と考えてよいであろう。感受性(sensibility)とは「感じやすさ」のことであり、次に指摘されている詩人の特質と符合する。獨創性は、まさしく新しい像を産み出す力であろう。最後の「humour」が、語義としては最もやかいかいである。「体液」や単なる「気分」では、文脈に適合しない。『百科全書』には、「bonne humeur」というイデオムを除けば、これ以外の意味は示されていない。このイデオムは、現代の辞典を開いても「上機嫌」の意味しか出ていないし、『百科全書』の当該項目(ジョークル著)にしても、大筋は変わらない。しかし、初版のアカデミー・フランセーズの辞典を見ると、これが創作的な気分を表わすことのあることが示されている。すなわち、「作家が執筆するのに好適な心持でいるとき、Il est en bonne humeur [彼はよい humeur である]という言い方をする。」そして、これは画家や音楽家ら「想像力と天分(genie)で仕事をする」すべての人について言われる、という但し書がある。この語義を強調したものが、「時には空想(fantaisie)、綺想(caprice)と解される」という用法である。これはデイドロの文脈に極めてよく適合する。特に、想像力との親近性に注目しよう。結局、ここで枚挙された三つの資質は、刺戟を生きいきと感じとり、独得な仕方であらゆる像を生み出すことで、「強い想像力の働き」を構成するものである。

わたしは抗うことができそうにない。どうしてもここで君に語らなくてはならない、詩人の彫像家や画家に対する作用や反作用を、彫像家の詩人への作用や反作用、そしてその双方が自然の中の生けるもの、生なきものへと及ぼす作用や反作用を。わたしは二千年若返り、古代においてこれらの藝術家たちが、どのようにして相互に影響しあっていたかを、そして彼らがどのようにして自然そのものに影響を及ぼし、そこに神の刻印を与えていたかを、君に説明しよう。ジュピテルはその黒い肩を動かすだけでオリンポスの山をゆるがした、とホメロスは述べたものである。⁵⁵語ったのは神学者である。そして、この頭部こそ、寺院に陳列される大理石が、ひれ伏す崇拜者に示してやらなければならないものであった。彫刻家の脳髓は興奮して熱をおびた。そして、正統的な像を心に捉えきったときにはじめて、やわらかな土とへらとを手に執った。詩人はテイスの足を聖なるものとして描いた、するとこの足は信仰の対象となった。ヴェニヌスのうっとりさせるような胸を聖なるものとした、するとこの胸は信仰の対象となった。アポロンの魅力的な肩が聖化されたとなれば、この肩が信仰の対象となり、ガニメードの丸いお尻が、となれば、このお尻が信仰の対象となったのである。民衆はその教理書に描かれたままの性格的な魅力を具えた姿で神々や女神たちを、祭壇の上にも見られるものと、期待していた。神学者なる詩人が示しておいたことであり、彫像家はそれに背かぬよう大いに心を配ったものである。異教徒の『聖書』にあるような胸板のないネプチューン像や、同様の背中を持たないヘラクレス像など、物笑いのたねとなったであろうし、異端的な大理石のかたまりは、アトリエから外には出なかったことであろう。

先ず主題の連続性に注意しよう。最初にジュピテルの頭部が語られること、そして「性格的な魅力 (Les caractéristiques)」（一四七行）という表現がとられていることも、そのことの直接的な証左である。この段落の冒頭にある一種の断り書きは、話題が古代ギリシアの事例という特殊なものになるがゆえのものであって、

主題からの逸脱を意味するものではない。この点を整理するならば、情念の表現もしくは表情は、頭部の性格として現れてくるが、そのような表現を得る鍵は「強い想像力」にあり、具体的な手がかりとしては、何よりも詩人の作品を読むことにある、その次第を実証的に示しているのが古代ギリシアの場合である、ということにならう。論旨は明瞭である。古代ギリシアの人びとは、ホメロスのような詩人の描いた神々の姿を、単なる虚構として捉えたのではなく、その宗教心の中で受け取った。詩である以上、神々は抽象的な存在ではなく、生きいきとした肉体と表情を具えた存在として描かれていたから、神殿に置かれる神像を制作した彫刻家たちは、自ら、詩人の想像力に従った、ということである。

この議論は、所謂詩画論に属するもので、十八世紀美学の一つの中心的主題をなしていたことは、よく知られている。デイドロはその動向を感じとっていたと判断してよい。しかし、その代表的論者であるデュボスやレッシングのように、知覚の条件に立脚して詩と造形美術を比較する議論とは、これは明らかに異っている。デイドロが論じているのは、むしろ、古代人たちが神々の姿をどのように表象したか、また詩が彼らの知的生活の中でいかなる役割を担っていたか、ということであって、これはヴィーコの問題意識により近い。

そこでどういうことになったのか。というのは、結局のところ、詩人は啓示を与えたわけでもなければ、信仰を与えたわけでもない。また画家や彫刻家も、自然より借りた諸々の性質を再現したのにすぎないからである。そこで起ったことはすなわち、寺院から出てきて民衆がこれらの性質を何人かの人々の中に再確認するようなことがあったならば、そのとき彼らは以前とはちがう思いをもった、ということである。女性は足をテイスに、胸をヴェニスに提供した。今度は女神がそれを女性に返してくれるのだが、聖化し神化して返してくれる。男性はアポロンに肩を、胸をネプチューンに、筋肉隆々たる脇腹をマルスに、神々しい頭部をジュピテルに、尻をガニメードに提供

した。しかし、アポロン、ネプチューン、マルス、ジュピテル、ガニメードは、それらを、聖化し神化して、男性に返してくれるのである。

ここで述べられているのが「作用と反作用」(二三八〜三九行)の実態であり、「藝術家たちがどのような自然そのものに影響を及ぼし、そこに神の刻印を与えたか」(二四〇行)という次第である。詩人にせよ彫刻家にせよ、その仕事は、純粹な自然模倣である。ところが、神々についての擬人表現の枠の中で、彼らのもたらした藝術表現は自らに宗教的な意味あいを与えられる。この意味づけは、宗教的な文脈を離れて、自然、すなわち、神像のモデルとなった人体へと反作用を及ぼす。すなわち、女性の胸はいかほどかヴェニユス的となり、男性の肩はいかほどかアポロンのとなった。これは、デイドロがオスカー・ワイルドに先立って、「自然が藝術を模倣する」という側面を捉えていた、その認識を示したものである。

160 何らかの永続的な事情があつて、人々の頭のなかで観念同士を連合させたとなると、その観念はもう頭のなかで切りはなされなくなるし、つかの間の事情によつてさえ、こうなることもある。例えば、放蕩者ならばヴェニユスの祭壇の上に、自分の愛人の姿をみとめることがあるし、それは実際にそれが彼女であつたがためである。信心家の場合も同様であつて、その形状に関わりなく、或る人間の後姿を見て、そこに彼の神の肩を見てとり、うやまうとしたのである。従つて、民衆が集いあつて、浴場や体操場や公衆競技場において、裸の男たちをまじまじと見つめては打ち興じているときには、彼らがそれをつゆほども恥じていなくとも、美しさに捧げているその感嘆の貢物のなかには、聖なるものと俗なものまじりあつた調子、放蕩と敬虔との或る種奇妙な混合があつたものと、わたしは思わざるをえない。愛人を腕に抱いて肉欲にふける男が、彼女を、僕の女王さま、とか、僕の御主人さまと

か、僕の女神さまと呼んでいた。われわれが口にすれば冴えないこれらの言葉も、彼らが口にするときには、確かに別の意味をもっていた。それは、これらの言葉が真実だったからである。それは実際に彼が、天上に、神々と共にいたからである。自らの崇拜と国民の崇拜の対象であるものを、彼が現実に享受していたからである。

ここでは、問題の「作用と反作用」の説明として、観念連合が提出される。連合されているのは人間の姿と神々の姿であり、この両者を連合させる「永続的な事情 (circumstance)」とは、藝術的に神々が人間の姿を以て表現されていたという事実にある。放蕩者について、彼の愛人が事実、ヴェニウスである、と言われるのは、彼女がそのヴェニウス像のモデルになったというような個人的ことを指しているのではなく、人間の女と女神の形姿の同一性を語っているにすぎない。また、放蕩者と信心家が較べられているのは、放蕩者の知覚が彼の不信心の故であるわけではなく、この文化状況においては、それが一般的な現象であった、ということを示すためである。

そしてこれらの事柄の起り方は、民衆の精神における場合、詩人即神学者たちの頭の中におけるのとは、異ったものであつたらうか。われわれの持っている彼らの著作、彼らがわれわれに残してくれた彼らの情熱の対象についての描写には、その信仰の対象の比喩や暗示がふんだんに盛り込まれている。それはカリス(美の女神)たちの微笑である。それはヘーベ(青春の美の女神)の青春である。それはオーロール(曙の女神)の指である。それはヴェニウスの胸である、腕である、肩である、腿である、目である、といった具合である。「デルポイへ行け、お前は私のパテュロスに会うだろう。この娘をモデルとし、お前の絵をパポスへ持ってゆけ。」彼らが怠ったのはただ一つ、彼らが生きた本物を愛撫していたあの神、この女神に何処で会ったのかを、殆ど語っていないことだけである。しかし、彼らの詩を読んでいた民衆の方で、それを知らないわけではなかったのである。

新しいことは殆ど何もない。ただデイドロは、古代の詩人たちの多用するアレゴリー表現に注意を喚起している。右の最後に言われていること、「何処で女神に会ったか書いていない」ということは、それが比喩であることを示すだけのものであり、続けて民衆がそれを承知していたと言うのは、これがギリシア人一般の心性であったことを主張しているのである。

目の前のこれらの偶像がなかったなら、古代人たちの恋愛はごく味気ない、ごく面白味のないものであつたらう。180 友よ、君こそその証人だ。そして君、繊細で上品なシュアール、⁽⁶⁸⁾熱っぽく激情的なアルノー、⁽⁶⁹⁾風変わりでもの知りで、深遠かつ愉快なガリアニよ。さあ、君は思わないかね、そこに人間共のこれらすべての讃辞のみなもとがあるとは。これらの讃辞は、神々の属性を拝借し、不可分の形で英雄や神々に結びついている形容詞を借りている。それほどれもが、信仰箇条であり、異教徒の象徴の唱句であつて、詩、絵画、彫刻によって聖化されていたのである。これらの形容詞がひっきりなしに出てくるのを見て、我々がうんざりしたり、あきあきしたりするとすれば、それはそれらをひきくらべることのできるような彫像も、寺院も、モデルも全く存続していないからである。これにひきかえ異教徒は、詩人の作品の中でそれらを見つける度毎に、それらの表現を提供したもとの寺院に想像力で入り込み、同じく絵画を見直し、彫像を想起したのである。

当初、頭部の表情という主題から発展してきた議論だが、展開して、文化の中での藝術表象の存在論とでも名づけるべき様相を呈している。われわれは現実を見るとき、自らの生きている文化圏が構築した参照体系のフィクターを通して、対象を捉えているのであり、この参照体系を構成する大きなものが藝術作品の表現である、というのがデイドロの主張である。ここで彼が四人の友人、それも文学ジャーナリズムで活躍していた友人たちの

名を挙げるのは何のためであろうか。判然とはしないが、彼らの広い知見を念頭においたものであろう。それも証言を集める啓蒙主義的な検証法である。そしてそれ以上に啓蒙主義的なのは、テーゼそのものである。すなわち、それは知覚の背後に知の存在を確言するものだからである。

(第四章続く)

註

- (33) 第一章の殆ど冒頭に出てくるアンティノウス像に関する逸話(《その1》二二―二四行)を参照せよ。
- (34) この定義が、「個人の事象の眞の性格をしるす」ものとしての表情というル・プランの「表情」の定義(《その7》二頁)と符合することに注意せよ。「表情」と「性格」は、力点の置き所、もしくはアスペクトに違いがあるとしても、本質的に極めて近い関係にあり、殆ど一つの現象に還元される、と云ってよい。
- (35) 特に第二の意味に顕著であるが、これは建築用語として後に定着する「性格」と符合するものであることに注目せよ。すなわち、建築上の性格概念はウィトルウィウスの「decor」に由来し、表現内容(建物の用途、そこに住む人の身分)に適合した表現形態を要請する概念であった。cf. Koichi Yosuda, "Caractère—a principal idea of architecture abandoned by modernism", *Journal of the Faculty of Letters, the University of Tokyo, Aesthetics*, vol. 14, 1989.
- (36) 或る作例を念頭に置いているような書き方であるが、ブクダルの研究書の索引を手がかりとして調べたかぎりでは、相当する可能性のある作品は、見当らない。
- (37) 《その2》の註(22)参照のこと。
- (38) グリムは、ティドロの『絵画論』のこの部分より「数ヶ月早く」ホガースのこの著作の書評を『文藝通信』に公表し、その中で、当該箇所を引用している。あまつやえ、マルセルにも言及している(E. M. Bukardt, *op. cit.* II, p. 151, note 35)。ブクダルの準拠している『文藝通信』の印刷本(Tourneux 編 1877-82, 16 vol.)を参照できないので正確には判らないが、わたしの参照しえた印刷本(*Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et*

de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790, 1829) に見るかぎり、この言及されている記事は、一七六五年一月一日のものではないかと思われる。これは独立した書評ではなく、「悲劇について」と題された論考で、悲劇が詩形を取ることを難し、そのたとえとしてホガースの図版とマルセルが引き合いに出されている (t. IV, p. 147)。するとこのようにマルセルを類型的人物として扱う構想は、ディドロがグリムから借りた可能性がある。以下の本文に指摘するように、ディドロは、『絵画論』に先立って、『一七六五年のサロン』の中のヴァンローの絵画についての評論において、マルセルを引き合いに出している。この記事は同年の『サロン』のほぼ冒頭に置かれているが、『文藝通信』の中で、仮に最初に掲載されたとしても、それは一七六六年一月一日 (cf. *Salon de 1765*, Hermann, 1984, p. 14) の記事よりは約一年後のもの、ということになる。(尚、印刷本の『文藝通信』には、単行本として出版されていたものが含まれていないので、それだけを参照して、前後関係を知らなくてはならない。)

(39) Hogarth, *Analysis of Beauty*, 1753, Olms (reprint) 1974, plate 1. 他は E. M. Burkhardt, II, p. 96 のこの図版がある。ホガース自身、次のように言っている。「もしも舞踊の師匠が、自分の弟子がアンティノウス像のように寛いで優美なかつこうをしているのを見るなら、きっと彼は弟子を叱りつけ、まるで羊の角のやうに曲つていると言って、自分と同じやうに頭を上げるやう命ずるであろう。」(p. viii) これは「直線を好む強い偏見」の関連で述べられている。

(40) 註(38)で言及したブックタルの註にも。

(41) 図版はホルマン社版の全集 (*Oeuvres Complètes de Diderot*, t. xiv, ill. 2) の、同巻の単行本 (Diderot, *Salon de 1765*, éd. par E. M. Bukdahl et A. Lorenceau, Hermann, 1984) に収録され、*Diderot et l'Art de Boucher à David*, éd. de la Reunion des Musées nationaux, 1984, p. 373 の複製の、すれもモノクロームだが、後者の方が印刷の仕上りは美しい。マユロと同様の評がバシモン (Bachanmont) にもなっているが、この展覧会カタログの記事に引用されている (p. 375b)。この記事の筆者サトリー (Marie-Catherine Saut) によれば、この画題はヴァンローによってなされたものの、六三年のサロンに出品して酷評を受け、サロン展終了後、ヴァンローはこれを破棄してしまっていた。(マユロの評は残っている。Diderot, *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Hermann, 1784, pp. 182-184) マユロ「評」の「評」の趣味の要請に合わせ、画を直したのがこの作品で、「ロココの装飾性と新古典主義の厳格な冷たさの間」(ibid., p. 3756) の様式を示している、と言っている。少くともマユロに関するかぎり、アカデミスムの

中で成立してゆく新古典主義を、彼が支持しないことは明らかで、ここでのヴァンローへの批判も、そのような立場に立つものと言うことができる。

- (42) ストックホルムに残る『文藝通信』のテキストには「どれもこれも toutes」が欠けている。(Mayによるが、以下ではこの典拠を断ることをしない。)

- (43) 「グリムの『文藝通信』の予約購読者は大部分北欧の君主だった。」(小場瀬、二二三頁) この小場瀬の註の脈絡で考えるのが適切であろうが、グリムが自らを君主になぞらえている(とディドロが見做している)ようにも読める。

- (44) シャルル・ド・ラ・クロワ(Charles de La Croix, marquis de Castries) (1727-1801) フランドルとドイツでの戦闘のすべてに参加、一七八三〇〜八七年海軍大臣。グリムの後援者の一人であった。(Verrière, May.)

- (45) エルマン社の全集本の第十四巻(『絵画論』を含む巻)と、単行本の形で出された『絵画論』(一七五九・六一・六三年のサロン)及び『一七六五年のサロン』の巻末につけられている(全く同一のもの)。この“Lexique de termes d'art”に編者の名は示されていないが、資料のない語彙についてはブクダルが定義を与えていると明記されているので、彼女を編者と推定した。以下ブクダルの「術語集」もしくは“Lexique”と表示する。

- (46) ピクチュアレスク概念については、利光功「美的範疇としてのピクチュアレスク」(『美学』第一四二号、一九八五、一一二二頁)、安西信一「ピクチュアレスクの美学理論—ギルピン・プライス・ナイトをめぐる」(『美学』第一五八号、一九八六、三六一—四九頁)参照。後者の四三—四四頁に、ピクチュアレスク概念の総括があり、一つの要素として「スケッチ的なもの」が挙げられている。ピクチュアレスクは「荒い自然の風景」を原型としていると思われるが、ディドロの例と符合する肖像画の例がギルピンの中に出てくることにも注目しよう。(利光、上掲論文、三頁参照。)

- (47) カラッチの描く頭部については『一七六五年のサロン』にも言及があり、ル・シュウール、ルーベンスと並記されている(Salon de 1765, ed. par E. M. Bukdahl et A. Lorenceau, Hermann, p. 242.)。その箇所は単数で書かれていて、編者の註によれば「アンニバル・カラッチ (Annibale Carracci 1560-1609) を指すが、カラッチ一族(他にルドヴィーロ Ludovico 1550-1619 マスチーノ Agostino 1557-1602) の絵をディドロはオルレアン公のキャラリーで見た。またメイによれば、このポローニャの画家一族の絵は、十七・十八世紀に大いにもてはやされた、という。

- (48) ストックホルムの『文藝通信』には、「強い想像力の持主で *d'une imagination forte*」の語句がない。
- (49) "Imagination", *Encyclopedie* VIII, 1765, 561 ab, 562 a.
- (50) "auteur" は現代では書物の著者以外にも適用され、「タブローの作者」というような言い方をする。しかし、十八世紀中葉にこのような用語法はなかったと思われる。「百科全書」の "Auteur (*Belles Letts.*)" の項目(マレ神父「Abbe Mal-lez」著 I, 1751, p. 894b) は、その原義として「何かを創造もしくは生産する人」を掲げ、「世界の作者」という表現を例示している。次いで「発明者 *inventeur*」の意味でも用いられることを指摘した上で、「文学の用語」として、著者の意味に言及する、という構成である。因みにアカデミー・フランセーズの辞典を見ると、この語義の拡大は第五版(共和国暦七年Ⅱ一七九八/九九年)と第六版(一八三五年)の間に起っている。前者における「書物を書いた人、韻文もしくは散文によって文藝作品 (*ouvrage d'esprit*) を作った人」という規定に対応する項が、後者において、「文学、科学、藝術の作品 (*ouvrage*) を作った人」と拡大され、「タブローの作者」というような用例が示される。そして、これに併せて、補語なしに用いられた場合には「著者」の意味になることを別記している。
- (51) この単語は語義の判定が難しいが、新版のリシュレの辞典(一七五九年)は、"*Naïo.* すなわち「或る国のすべての人々」と、"*Genus.* すなわち「或る職業に従事するすべての人々の大部分」を挙げている。これは初版の DAF と符合するが、DAF は二つ目の語義には蔑視的な意味合いがあるとしている。これらとその本義(生れついた者)を考慮して、訳文のよくな解釈を試みた。
- (52) "Poésie", *Encyclopedie* XII, 1765, pp. 837 b, 838a.
- (53) この場合には "*poesie*" を「詩作品」と解しても、整合性の上での不都合はない。しかし、そうするとやはり "*dans les auteurs*" と重複をきたすことになる。*Bassege* (663) / 小場瀬(三四)も同様の読み方をしている。
- (54) DAF, p. 575 b. リシュレの新版には "*bon*" とような形容詞なしで「精神の或る傾向 (*disposition*)」という意味が挙げられ、並べて「空想力、天性 (*naturel*)」とある。
- (55) 『イリアス』巻一、五二八—五三〇行 (*Veniéne*)。
- (56) 海の女神、ペーレウスの妻となり、アキレウスを生んだ。テティスの足とは、「銀色の足をした」(例えば『イリアス』巻一、五三八行) という定形的な形容に基くものと思われる。(ギリシアの叙事詩における "*formulae*" 定形句については、

久保正彰『ギリシア思想の素地―ヘシオドスと叙事詩』岩波新書、一九七三年、六九頁以下を見よ。ホメロスを通覧したかぎりでは、ここに枚挙された他の神々や人物について、同じような事は見当らない。ただアポロンの肩は、「遠矢を射る」(『イリアス』巻一、四七九行他)とか「銀弓をもつ」(同巻二、七六六行他)とかの定形的形容からの連想かもしれない。その他については、それぞれの神もしくは人物の性格からの自然な連想によるものと思われるが、そのような知識を背景として、何らかの彫刻作品を見て得た印象が、影響している可能性もある。

- (57) ガニメデーデース。トロイアのトロースの子で、最も美しい少年とされ、ゼウスの酒盃の奉持者として神々にさらわれた。これは詩人の書物を指しており、特に数行先に出でくる『聖書』はホメロスを指している。「教理書」と訳した。"caelocinesme"は、現代語の辞典では「愛読書」の語義を持つとされるが、D A Pにそれはない。またこの文脈では、詩人が神学者でもある、という捉え方をされていることにも、注意しなければならない。

- (58) サモスのパテュロス。美貌で名高いギリシアの青年で、アナクレオンに歌われポリュクラトスは彼の彫像を建てさせた。(May)

- (59) パpos (Paphos) / キュプロス島の町で、アプロディテ(ヴェニュス)の神殿があった(小場瀬)。この部分の引用符は、ストックホルムの『文藝通信』を底本とするメイの版本にはなく、ヴァリアントとしても表記されていない。命令形が唐突な印象を与えるために、ヴェルニエールが補ったものか。

- (60) "Ces simulacres subsistants" subsister / substantant の語義として辞典が挙げているのは、「存続する、現存する」という意味だけである。だが、この同じ段落の先の部分(一八五行)で、同じ動詞を用いて、古代の彫刻が現存していないと述べている。そのことを考慮し、かつこの部分を近代から見ての古代の批判(それならば「現存」がふさわしい)としてではなく、単純に古代の現象の記述として読む立場から、訳文のように解した。「悠久の神の姿が像として現にある || 彼らの目の前にある」と読めばよい。パッセンゲの "Vorhandensein" (665) には、そのような読み方がみとめられよう。また、メイはここで段落を切っていない。

- (61) Jean-Baptiste Suard (1733-1817) 文学者で百科全書派の人々の友人で、一七六六年に『ヒューム || ルソー 論争概要 Exposé de la contestation entre Hume et Rousseau』を公刊した (May)。次註をも見よ。

- (62) L'abbé François Arnaud (1721-84) 文学者でティードロの友人。一七六二年、前記シュアールとともに『フランス新報

- (Gazette de France』の出版許可を得た (May)。ヴェルニエールは、この二人が、これ以前あるいは同時に、『異國新聞 Journal étranger』(1760-62)、『ヨーロッパ文藝新報 Gazette littéraire de l'Europe』(1764-66)、『文藝雜誌 Variétés littéraires』(1768-69)等々主宰したことを示唆し、それらにティドロが寄稿したことをいふ。
- (64) L'abbé Galiani (1728-87) イタリアの外交官、経済学者、文人で、長らくフランスに滞在した (Verniereによれば一七五九年以後のこと)。ナポリ王大使館秘書の資格によつていた。ティドロは彼の魅力、才氣、学識を重んじ、ソフィ・ヴォランへの手紙(特に一七六〇年十月二〇日付)の中で、彼の言葉を引用している (May)。