

デイドロ『絵画論』

——訳と註解（その6）——

前章のつづき 明暗法の検討

佐々木 健 一

既述（《その1》一五頁）のように、『絵画論』が最初に『文藝通信』誌に公開されたとき、この章は含まれていなかった。このテキストの初版は一七九八年のネーション版で、これを『絵画論』の第三章のあとのこの位置に置いたのもネーションである（Verniere 663）。その際に彼のつけた註は次の如くである。「この章は〔革命暦〕第四年に出版された『サロン』の版〔すなわちビューイッソン版〕には欠けているが、この『絵画論』の自筆稿の中には含まれている」（Verniere 690, note 1）。執筆の文脈が明らかに異なると思われるこのテキストが、『絵画論』の中のこの位置を占めるようになったのは、その後の校訂者たちがネーションの証言を尊重した結果と思われる。ネーションの右の言葉は、デイドロ自身がこの章立てを定めたという意味に解されるからである。

ただし、現存する三つの手写稿（パリ国立図書館ヴァンドゥル文庫所収の二組と、レニングラードにある一組）にあっては、この「明暗法の検討」は「マニエールについて」という論考の後半部分に置かれていた。そしてヴァンドゥル自身は、「明暗法の検討」の部分を「マニエールについて」から切りはなして、これを『絵画彫刻詩』についての断想』の中に組み込んでいる（May 341）。従って、「明暗法の検討」は、『絵画論』との関係だけではなく、「マニエールについて」及び『断想』との関係を持ち、更にネーションの伝えているデイドロの意志

の外にヴァンドゥルの判断も考察すべきデータとして存在する。さしあたりこのテキスト上の問題について検討する用意が、私にはない。初めに立てた方針に従い、ヴェルニエール版のテキストを底本として、註解を進めることにしたい。

或る人物像が陰の中に置かれているとしよう。もしもそれを、より多くの光のあたっている他の人物たちの像とくらべ、頭の中でそれを前に進ませてこれらの人物たちの位置に置いてみたときに、こうすれば彼らと同じ明るさのものになるであろうという、強く確かな予感がえられるのでなければ、その人物像は陰づけが過多であるか過少なのである。例えば、地下室から二人の人物が上ってきて、一人が明りを持ち、もう一人がついてくる、5という図を考えてみよう。もしも後者が適切な量の光もしくは陰を得ていて、もしも彼をもう一人の人物が立っているのと同じ段に移してみれば、徐々に明るくなってゆき、この同じ段に到れば、二人が同じ量の光を得るであろう、という感じが得られるものである。

「前に進ませる (faire avancer)」という動詞の用い方は、明るい部分が手前にあり、暗い部分が奥にあるという表象を示唆している。光が奥にあって、画面の前景が暗くなっている、ということはないのか。勿論ありうるであろう。その場合には、*avancer* を「光の方へ進む」と解すればよい。だが、実際にはディドロは、地下室から上ってくる二人の例からも解るように、光を手前に置いて考えていた。明るい部分はとび出し、暗い部分は引っ込んで見えることからすれば、自然な表象と言えよう。

陰の量を測るのに、何故より明るい部分と比較するのか。ディドロの考えているのが例の「段階的配分法」(前章九一十行目、 \blacktriangle その4 ∇ 七一八頁、 \blacktriangle その5 ∇ 三三四頁)であることは、間違いない。空間は無数の段階

に区切って考えるべきものであり、それぞれの段階は連続的に変化する光の量を与えられている。この段階の線に沿って像を動かすならば、当然、その像の受ける光の量が連続的に変化してゆく。(六行目の「徐々に *successivement*」はこのことを意味している。画面が正しく描かれているならば、そのような関係に描かれているはずであり、同じ場所に置かれた二人の人物は同じ明るさのものとなるわけである。つまり光と陰の量は、相対的に、言いかえれば画面全体のシステムの函数として定まるものであり、他との比較なしに描写が正しいか否かを言うことはできないのである。ディドロの語っている「強く確かな予感」(三行目)は、このシステムの与える印象に他ならない。

タブローの上の像が、自然におけるように陰づけられているかどうかを確かめる技術的手段は、或る平面上にそのタブローの平面構成を写しとり、その上に諸対象を、タブロー上のそれらと同じ距離なり相対的な距離なりをとって配置した上で、この平面上の諸対象の受けている光と、タブローの上に描かれた諸対象の光とを比較することである。この双方の光は、同一であるか、同じ関係をもっているかであるはずである。

ディドロはこのような実験を実際に行ったのか。あるいは画家たちが実践していたのか。これが学者の発想であって、画家たちが考えるようなものではないことは、断言してよい。(従って冒頭の "*moyen technique*" も、「専門的」とせず、「技術的手段」と訳した。)ディドロ自身も、構想しただけで実行したとは思われない。最後の文の「はずである (*sauf*)」がそのことを示唆している。このような模型による実験は非常にデリケートであって、現実と同じ効果を挙げることは極めて難しい。現代の映画、テレビ、写真などにおける特殊撮影のことを考えてみれば、事柄の微妙さは容易に理解することができる。小さな模型を用いて撮られた映像は、

多くの場合、現実の印象を与えるというよりも、模型であることを見破られてしまうのではないか。特に「光のエコー」の現象は微妙であり、縮小模型において現実と同じ効果を得るには、個々の模型が非常に精巧でなければなるまい。それだけではない。光の方向や光量の調節も難しい要因である。デイドロは自然光を前提として考えているように思われるが、光は現実と同じで事物は模型という組合せを以て、現実と同じような明暗の効果を得られるという保証はない。

デイドロのこの実験は、静物画の場合には実尺で行うことができるから、正確な観察をなしうるであろう。しかし、静物画が対象とするような身近に見るものについて、実はこのような実験は殆ど無用なのではあるまいか。真に実験が必要になるのは、広い空間を描いたものであるが、この場合には、模型に頼るほかはなく（「相対的な距離」「同じ関係」）、そうなると観察結果は精密さを欠くことになる、ということである。

或る画家の描く情景は、どれほど広いものであってもかまわない。しかし、その到る所に対象を置くわけにはいかない。これらの対象の形が判別できないような遠景があり、その遠景にこれらの対象を配するのは滑稽である。何故なら、画布の上に或る対象を置くのは、それに気づかせ、それとして見分けてもらうために他ならない15からである。従って、個体としての性格の見分けがつかなくなるほどで、例えば狼を犬と見まちがえたり、犬を狼ととりまちがえたりするほどはなれた所には、何も置いてはならない。これはおそらく、自然描写をやめるべき場合の一つであろう。

このパラグラフがもはや「明暗法」と関係のない話題をとり上げていて、ということに注意しよう。「遠さ」は奥行に属する事柄であり、この点で前の二つの段落とつながっているが、明暗法という主題の上でのつなが

りはない。以下の段落についても同様であり、この点は、冒頭に記したこの章の成り立ちとの関連で、銘記すべきである。

内容的には、ここにあるのはロマンチストとしてのデイドロではなく、古典主義者としてのデイドロである。茫漠たるもの、無限なるものは、造形的に無用である。なるほどこの段落のはじめの一文は、対象ぬきの空間ならいくら広くてもよい、という趣旨であろう。しかし、段落末尾の一文はそれを実質的に打ち消している。物の見分けられないような遠景を対象を置いてはならない。しかるに、絵画においては判別できる対象をこそ描くべきである。従って、このような遠景は描くべきではない、というのがここでの論旨である。そして、犬と狼が見分けられる距離というのが、決して遠い距離ではない、ということにも注意しよう。それは「指呼の間」を越えるものではない。このような距離の空間は、開いた自然の空間ではなく、限定された都市空間の光景を思わせる。

すぐれた文学の場合と同じように、すぐれた絵画ならば、すべての可能な出来事を取り込むというようなことをしてはならない。何故なら、事件の重なるのなかには、その可能性は否定できないものの、かつて起ったためしがなく、今後もおそらく決して起らないだろうということが歴然としているものがあるからである。用いてよい可能性は真実らしい可能性である。そして真実らしい可能性とは、行動の時間によって限られている一定の時間の中で、それが可能の状態から現実の状態へと移ったと言える、その確率の方がそれを否定する確率よりも高いものことである。一例を挙げよう。一人の女性が野原の真中で、突然、陣痛に襲われるということは、ありうることである。そして彼女がそこに一つの鉢おけを見つける、ということもありうることである。そしてその鉢おけが昔の建造物の廃墟にもたせかけてある、ということも可能なことである。だが、この昔の建造物がたまた

たまたそこにある可能性とそれがたまたそこにある現実性との関係は、秣おけがありうるすべての空間と、その空間のうちで昔の建造物の占めている部分との関係に等しい¹⁾。ところが、この比率は無限に小さい。それゆえ、それには一顧だに与えてはならないのである。このような状況は、歴史によって与えられたものでないかぎり、馬鹿げたものであり、その点では行動の他の状況も同様である。

段落はまだ続くが、長いので、ここで切ることにする。主題が「真実らしさ」にあることは明らかである。絵画における真実らしさとは、画面を構成している諸々の要素（背景や附随的細部 *accessoires*）の組み合わせが、十分ありそうだと思われることである。史実を描いたもの（「歴史によって与えられたもの」）は、真実らしさについての吟味の域外にある。勿論、その場合には、人々によく知られている史実でなければならぬであろう。周知の史実ならば、いかに稀な光景であっても、真実らしいか否かという問いを立てることなく、人々は受け容れる。そうでない場合には、状況（*circumstance*）が真実らしいものでなければ、「馬鹿げた（*absurde*）」印象を与えるであろうし、「すぐれた絵画」であることはできない。

ここで「構成要素の組み合わせの確率」として捉えられてはいても、真実らしさは本質的に出来事に関する概念であり、そのことはデイドロの言葉遣いの上に反映している。すなわち「avoir lieu」（起る）という動詞句が三回、「action」（行動）という名詞が二回用いられている。「avoir lieu」の最初の用例は訳文の中にそのまま現われていないが、「すべての可能な出来事をとり込むというようなことをしてはならない」とした部分にある。この原文は「Tous les possibles ne doivent point avoir lieu……」であり、直訳すれば「すべての可能事がすぐれた絵画の中で起るといふようなことがあってはならない」となる。この「起る」は一見すると、「絵画の中に起ること」として画家の選択による構成を指しているようにすぎないように思われる。しか

し、現実感を強調したここの趣旨から見ても、また、随所に窺われるディドロの体験様式²から考えても、画面の向う側の「現実」における出来事として、画面の状況を表象しているものと思われる。また「行動」と訳した、action、が詩学的な意味あいによく、タブローに描かれた物語、もしくは劇行動を指していることは間違いない。

ここに挙げられている例は、具体的な作例を念頭において書かれているような印象を与える。小場瀬はその訳文に割り註を入れて、「ディドロはここで明らかに、多くの画家の描いた、イエスのベツレームでの生誕を念頭に置いている」としている。いまのところ、具体的な作品を特定することはできないが、その可能性は十分ある。キリストの降誕図の中でも、十八世紀のものにしぼって考えてよいであろう。廃墟は明らかに十八世紀の趣味を代表するものである。

30 しかし羊飼、犬、村落、羊の群れ、旅人、樹木、小川、山、その他、野原に散在し、野原を構成している諸対象は、そうではない。問題の絵の中に、そしてタブローの視野の中に、これらを置くことができるのは何故なのか。その理由は、これらの対象が、模倣しようとしている自然の情景の中に見出されることの方が、見出されないことよりも多いからである。昔の建造物が近くにあるとかそれに出くわすということは、行動のその瞬間に皇帝が通りかかるといふのと同じ位滑稽である。皇帝が通りかかるとはありうることはあるが、あまりに稀な可能性であって使うことはできない。これに対して普通の旅人が通りかかるともありうることであり、しかもこれはごくありふれた可能性であって、それを用いることは、ごく自然である以外は何ものでもない。皇帝の通過や記念碑の存在は、歴史によって与えられていなければならない。

ありふれたものとしてディドロが枚挙しているものに注目しよう。これらは明らかに牧歌の道具立てである。この牧歌的情景を描いた絵画となると、少くとも私には直ちに思いうかぶものがない。ディドロは作例を知っていたのであろうが、詩のジャンルとしての牧歌に較べてはるかに伝統の浅いものであったというほかはない。では、ディドロがここで述べているように、これらは現実の田園風景を構成している要素なのか。そうなのかもしれない。しかし、私にはこれが類型的であるために観念的な印象、すなわち詩としての牧歌のフィルターを通して見たものという印象が、ぬぐいきれない。いずれにせよ、ディドロが、ありふれた現実と自ら思っていることを主張していることは、間違いない。この議論には、詩学におけるジャンルの混合の禁止の議論が反響している。皇帝や記念碑は、絵画の中では歴史画に属するものだが、詩の中では叙事詩や悲劇のものである。牧歌の中に叙事詩の要素を持ち込んではならないのである。「牧歌のさなか、喇叭の音を響かせる」ならば、「それを聞くのを厭い、牧神は葦の茂みに逃れ、ニンフたちはおびえて、水中に姿をかくす」のである。^③

勿論、ここでディドロの主張しているのは、ジャンルを混合するな、ということではない。羊飼いや羊の群れや小川は、一つのジャンルの要素ではなく、現実そのものなのである。彼の主張は、このようなありふれた現実を描くということである。そもそも、野原の中で陣痛がはじまるという設定そのものが、かなり異常なものだと思われるが、その点をディドロは考えない。むしろ主題はいかに異常な出来事であってもよい、と考えているのかもしれない。彼が問題にするのは、その出来事が展開する野原という場所を、いかにも野原らしくつくることである。主題が異常ならば、背景の構成も異常に、という考えもありうるはずであるが、ディドロはそう考えない。ここに示された思想は、おそらく、演劇における「真面目なジャンル」^④の概念と通じているはずである。「真実らしさ」は、ここでは、身近な現実をとり上げるジャンルの主張を支える根拠となっている。

二種類の絵画がある。第一の種類は、はっきりものを見る能力を奪わない範囲で、目を可能なかぎりタブローの近くに置き、その距離で目の捉えるすべての細部まで対象を描き、しかも、主たる形態と同じ細心の注意をこめてこれらの細部を描くような絵画である。その結果、観る者は、タブローから遠ざかるにつれて、その細部が少しずつ見えなくなり、ついにはすべてが判らなくなる距離に達するのであるし、また逆に、このすべてが渾然としている距離からタブローに近づいてゆけば、諸々の形が少しずつ見分けられるようになり、次々と細部がとり戻されてゆき、ついには、目が最初の最小の距離の位置に戻されるとともに、この上なく軽微で細密な多様性を、タブローの対象の中に見るようになるわけである。これこそ美しい絵画であり、真の自然の模倣である。このタブローに対する私は、画家がモデルとした自然に対する私の関係に等しい。私の目が近づけば近づくほど、私は自然をよく見る。そして目が遠ざかるにつれて、それだけ見える自然が少くなってゆくのである。⁵⁴

ここでも段落を二つに分けることにしよう。絵画の二つの類型は対比的に示されているのであるから、一方だけをとり出しても十全の理解はむずかしい。そこで第一の類型について語った言葉のうち、特徴的なものについて考察し、類型としての特色は、後半部分を読んでから、再度考えることにしよう。

「目を可能な限りタブローの近くに置く」という初めにある規定は、直ちにA・リーグルを想起させる。周知のようにリーグルは、対象と目の距離のちがいによって、三つの様式を区別した⁵⁵。だがディドロが、目と対象の距離ではなく、目とタブローの距離と言っていることには、注意せざるを得ない。しかしその後には「この距離で (a cette distance) 目の捉えるすべての細部まで対象を描く」と言われていることは、どのように理解したらよいのか。問題なのは、画家の目と対象との距離なのか、それともタブローとの距離なのか。この点について、この部分の記述は決して平明ではないが、対象の細密描写 (「すべての細部まで対象を描く rendre les objets dans tous les

details」)が問題であることは判る。そしてそのような細かい描写は、見る場合にも、当然、適切な距離があり、そのことをディドロも指摘している。しかし重要な問題は、このように細部を描くには、自ら対象も限定され、遠景の風景、言いかえれば広い風景はこのような描写に適さない、ということである。右に見たように、まさに犬と狼の見分けのつくほどの距離が限界ということになる。このような光景は、どうしても身近な印象を与えるものに限られてくる。しかもディドロは、「これこそが美しい絵画であり、真の自然の模倣である」と言うのである。この好みは、前の段落に述べられていた牧歌的な風景と調和するし、戸外の風景でなければ、風俗画の視界に完全に一致すると言えよう。また、「自然模倣」という場合にディドロの持っているイメージを解き明してくれるところもある。それは決して広大な自然などではない。むしろ、身近な現実である。大自然が或る思想性を伴っているとすれば、この身近な現実には細部の観察と知覚を誘うものに相違ない。

しかし別の種類の絵画がある。これもまた自然に即したものであるが、これが自然の完全な模倣になっているのは、或る特定の距離においてのことにすぎない。それは言わば、或る一点においてのみ模倣的であるようなものである。この種の絵画にあって画家は、彼の選んだ地点の対象の中に彼の捉えた細部だけを、生きいきとかつし50っかりと表現している。この地点の向う側には、もう何も見えない。その地点の手前では、事情は更に悪い。彼のタブローは絵ではない。彼の画布からその視点までの間は、何だかわけがわからない。しかし、この種の絵画を悪く言っただけではない。これは有名なレンブラントの絵画である。この名前を挙げるだけで、十分にこの種の絵画をほめることになる。

この部分の理解の鍵となるのは、「地点」と訳した point である。これを「地点」と訳したのは、対象の

問題と解したからであるが、これを画家の側の「視点」と考えたくなるような紛しきがある。この単語は三回用いられているが、特に二度目の用例は知覚の動詞と一緒に用いられているので、これを「視点」と理解したくなる。すなわち、…… *les détails qu'il a aperçus dans les objets du point qu'il a choisi* は、「彼の選んだ視点から見て、対象の中に彼の捉えた細部」と解して何の不都合もないばかりか、自然であると言ってもよい。しかし、このように解すると、直ちにそのあとの文、「この点の向う側（*au delà de ce point*）」の解釈に窮することになる。これはどうしても、対象の側の「地点」でなければならぬ。そしてそのように解したときにはじめて、デイドロの論述は一貫したものとなる。

では、一点においてのみ模倣的な絵画、とはいかなるものか。それは、その「地点の向う側には、もう何も見えず、その手前では更に悪い」ような絵画である。このような概念的規定だけでは、必ずしも理解しやすいたとは言えないが、幸いなことにレンブラントの名が挙げられている。作品を特定してはいないが、十分である。レンブラントの特徴的なタブローの中に、確かにデイドロの記述に照応するものがある。何点にも及ぶ自画像や、『エルサレムの破壊をなげくエレミア』、『母の肖像』、『ユダヤの花嫁』などがそれである。これらのタブローにおいては、描写（デイドロの言う「模倣」）は主題である人物に集中しており、背景には殆ど何も描かれていない。そして、上半身の像の場合は当然だが、全身像の場合も、近景には何も描かれていないのである。この事実をデイドロは、「彼の画布からその視点までの間は、何だかわけがわからない」と表現している。この「画布」の表象に注意しよう。それはまさに、問題の「地点」における対象のあり方に他ならない。ここでデイドロの考えているのは、「対象と画家の目との間」ということなのである。

この画布の表象は、直ちにその直前の一文の意味を解明してくれるし、逆にそれがこの表象の解釈を裏づけともくれる。『*Son tableau n'est point un tableau*』を「彼のタブローは絵ではない」と訳したが、この主語

は明らかにレンブラントの絵画作品を指している。問題は述語の方の、*tableau*、すなわち「絵」と訳したものの概念内包である。レンブラントのタブローが何故「絵」ではないと言われるかといえ、それは、レンブラントが特定の距離の対象だけを描き、遠景近景を描いていないからである。だとすれば、「絵」であるためには、視界の中の対象を、遠いものも近いものもすべて描くものでなければならぬ。この概念は、右の「画布」の表象と一致する。タブロー画布とは、視覚像として与えられている現実そのもの、自然そのものなのである。それゆえ、すべての細部を画き込んだ第一の種類の絵画が「真の自然の模倣」とされ、「美しい絵画」と評されたわけである。

このことは、絵画概念 (*peinture, tableau*) がディドロを含む十八世紀美学において基本的なものであっただけに、重要な意味を持っている。特に、絵画が現実と重ね合わされ、同じ場所に置かれていることは、そのままイリュージョニスムを説明してくれるものでもあろう。われわれのテキストにおいても、この事実は不明であった箇所を説明してくれる。第一の種類の絵画についての記述の中に見出された不明箇所のことである。すなわち、ディドロは、「目を可能なかぎりタブローの近くに置き」と言ったあとで、「その距離で目の捉える対象の細部」という言い方をしていた。「その距離」とは対象との間の距離でなければ意味をなさないが、「その」が文脈の中で指している語句は、「目をタブローの近くに置く」以外ではありえない。一見したところ、これは矛盾もしくは不整合としか見えなかったが、今や正しく理解することができる。ディドロにとって、描かれた像は、その対象となっている自然の像と一致する。とりわけ、これは「真の自然の模倣」であるような種類の絵画なのであるから、なおさらである。つまり、「目を可能なかぎりタブローの近くに置き」ということは、目を対象に近づけるということと同じことなのである。直ちに反論が予想される。では、何故「対象に近づける」と言わずに、わざわざ「タブローに近づける」と言ったのか、という問いである。もっともな疑

問であるが、ディドロの意識においては、これを「対象」と言うことなど論外であったに違いない。この二種類の絵画を分けるに際して、ディドロははじめから画家の立場に身を置いて考えている。鑑賞者が言及されているのは、単に出来上った結果の特質を説明するためにすぎない。しかもその画家の立場というのは、特異な画面を生み出す原因としての画家のことなのであるから、言わば現に創作中である画家の意識を捉えようとしているのである。先ず対象を虫眼鏡で観察して、それを画布に移す、というように考えているわけではない。タブローの上で細密に描こうとする意志が先ずあるからこそ、対象の細部を見ようとするのである。従って、「目をタブローの近くに置く」というのは、このような意識においては自然な表現であつたに相違ないのである。

この段落の思想は、ディドロの絵画観、その絵画上の趣味、そしてそれに対応する絵画様式などを考える上でも、興味深いところがある。ディドロの書き方からして、彼がレンブラントを高く評価していたことは間違いない。それでも同時に、そこに或る不自然さ、落着きの悪さを感じていたらしい。われわれの対象知覚の実態から見れば、主題のみを描くというレンブラントの様式の方がより自然である、と言うこともできる。それにもかかわらず、ディドロは現実をそのまま写しとるような「完全な模倣」を求めた。彼の採用した価値の基準は、視覚的造形的であるよりは、自然哲学的である。そして、彼の理想とした第一の種類の絵画においては、画家の視点がなくなっている、という事実注目しよう。視覚体験に即して描かれた第二の種類のタブローには、画家の視点が存在し、そのことをディドロ自身、文の中で明記している。これにひきかえ第一の種類の絵画にあっては、いみじくもディドロの言うように、目がタブローに可能なかぎり接近しているのであるから、一定の視点から見たある光景が描かれるわけではない。目は少しずつ移動していかなくは、画面の全体をカバーすることはできないであろう。つまり、視点は存在しないのであり、そのことは視点が偏在すると言つて

も同じことである。ディドロは鑑賞上の適切な距離のことをも語っているが、それは決して視点の距離ではない。それは細部を知覚することのできる限界の距離にすぎないのである。^⑩このような視点不在の画面は、必然的に、平面的なものとなるはずである。これはディドロが実際に好んだ絵画の実例に符合するであろうか。今ここでそれを検討する用意が私にはないが、興味深い検討課題である。

最後に、以上の分析を踏まえた上で、この部分に関する通説とされるものに言及しよう。それはG・メイが、この段落の末尾につけた脚註の中で、次のように呈示しているものである。「これらの展開の中に、註釈家たちは、^⑪印象派のひとびとが熱中することになる体験の予兆を見たが、それは無理からぬことであった。^⑫そして、この画法を「大づかみな筆法 (manière large)」と規定した上で、それが「色彩派とデッサン派を区別する」ものであったとしつつ、ディドロ以前にロジェ・ド・ピールの捉えていたことであると指摘して、次の一文、まさしくレンブラントを論じた一文を引用している。「彼は明暗法についてこの上ない知識をもっていた。：レンブラントにおいてタッチは非常にはっきりと分れていて、それを近くから、但し適切な距離において見ると、それらが全く一つに結びあって見えるのだが、それは筆づかみの適切さ (la justesse des coups) と色彩の調和によるものである。この画法はレンブラント特有のものである」(R. de Piles, *Abregé de la vie des peintres*, 1699, p. 438) この引用文をあわせて考えるなら、ディドロのテクストを印象派と結びつけている「大づかみな筆法」とは、対象の形を光の点に還元して描く技法のことであると考えられる。

この解釈にはいくつかの利点がある。先ずこれがレンブラントの技法の特色として既に先人が捉えていたところを、いわば継承していること、しかもそれが明暗法の問題に属するとされてきたことは、この文の属している章との照応関係を考える上で大いに好ましい。また「大づかみな筆法」は、メイの参照している『百科全書』の項目《large, largement (peinture)》(vol. IX, p. 293d) ^⑬に「小ぢく矮小な筆法 (manière petite et

mesquine)と對比されていて、デイドロがここで二種類の絵画を対比的に論じていることと、形式的にも符合すると言える概念である。だが、直ちに気づくように、「小さく矮小な筆法」は否定的な概念であり、事実、この項目では「悪い効果しか生まない」とされている。つまり、われわれのテキストにおいてデイドロは二つの客観的な様式を区別しているのだが、「大づかみな筆法」は価値概念である。しかもデイドロ自身の好みは、この「大づかみな筆法」が結びつけられている第二の様式よりは、第一の様式にあったのである。このことから既に、メイの引証についての疑念が湧いてくる。更に内容を見ると、『百科全書』において「大づかみな筆法」は次のように言われている。「模倣対象の細部をあまり表現せず、それらを光と影の全般的なかたまり (masses générales) の上で結びつけ、これらの光と影のかたまりがこれらの対象の細部に、そしてそれに従ってまた全体にも或る現実味 (É certain spécieux) を与える」というものである。従ってこれが明暗法に属する技法であることは、更めて確認することができる。しかし、この特色がわれわれのテキストの記述と符合しているかと言えば、明らかに否である。デイドロが問題にしているのは、対象の細部の扱いそのものではなく、視界の中の対象の選別であり、その選別を或る特定の距離に焦点を合わせることによって行う、ということである。そしてこの絵画はその距離にある対象については「完全な模倣」を行っているのである。問題の「距離」がタブローを見るための距離のことでないことは、右の分析において示した通りである。メイを含む「註釈家たち」は、テキストの読み方において、厳密さを欠いている。

第二の種類の絵画とされたレンブラントの様式が、明暗法と密接な関係を持っていることは間違いない。おそらく、選ばれた「距離」の対象とは、そこだけ光のあたっている地点にある対象である。しかし、デイドロの記述は、専ら距離だけを問題としてこれを論じており、光や影についての言及が全くない。明暗法という問題意識の下に書かれた文と考えるには、あまりに不自然であるような印象を私は覚える。

そこから、一切を仕上げるというおきてには何がしかの制約のあることが判る。私が前の項において述べた第55の種類の絵画において、このおきては絶対遵守のものであるが、第2の種類のにおいては同じ必要性をもつものではない。そこでは画家は、対象のうちで、彼が視点として選んだ地点①よりもタブローに近い諸地点においてしか見られない一切のものを、切り捨てる。

前の段落の内容を捉え直しただけのものである。「一切を仕上げるというおきて (La loi de tout finir)」は、一般に通用していた概念かどうか不明だが、少くともここでは、どの対象についても細部を描くという意味に理解されている。

内容的には新しい点は何もないが、言葉の上ではやや厄介な部分がある。最後の一文の中の「*les points plus voisins du tableau que ceux qu'il a pris pour son point de vue*」という句である。結論的に言えば、「私はこれを前の段落にある「*depuis sa toile jusqu'à son point de vue*」(「彼の画布からその視点までの間」)と完全に同義的なものと解した。「*tableau*」≡「*toile*」と「*point de vue*」どう二つの基準点の置かれていゝる句の中の位置も等しい。つまり、これは前段にある概念をそのまま一つの固定した単位としてパラフレーズしたもの、と考えられる。

もう一つ興味を引くのは「前の項 (article)」という表現である。われわれのテキストの形に即して考えるなら、前のパラグラフを指して「*article*」と言うのは不適當であるように思われる。聖書をはじめ古典的なテキストで、パラグラフ毎に節 (article) の番号のついているものを別にすれば、普通の文のパラグラフを「*article*」とは呼ばないであろう。^②この呼び名が相応しいのは、『断想』のように、一つ一つの文が独立したものとして提示されている形態のものである。そこで、この章は本来、やはり『断章』に収録されるべく書か

れたものではないか、そのことの反映がこの用語法に見られるのではないか、と考えられる。

58 レンブラントの崇高な画想の例。レンブラントは『ラザロの復活』を描いた。彼のキリストは悪党然として¹⁶いる。彼は墓石のはじに跪いている。彼は祈りをささげており、墓の底から二本の腕がのぼってくるのが見える。

ヴェルニエールの脚註（p. 693）には、次のような趣旨のことが述べられている。——レンブラントに帰せられる『ラザロの復活』には、油絵が二点とエッチングが二点あるが、キリストとラザロの姿勢はどれも等しく、デイドロの記述と一致しない。すなわち知られているレンブラントの四点の作品にあって、キリストは中央の左、墓の蓋石の上に立って、右手を上げている。そしてラザロは上半身が完全に現われている、という構図である。デイドロがここでレンブラントの『ラザロの復活』とした画面は、既に二回『サロン』の中で言及されている。一七五九年にはヴィアンに¹⁷関連して、一七六三年にはデゼイに¹⁸関連して語られていた。そして前者の関係個所は次のようになっていた。「君は覚えているだろうか、レンブラントの『ラザロの復活』を、遠ざけられたあの弟子たち、祈るあのキリスト、てっぺんしか見えないあの経帷衣につつまれた頭部、そして墓から出ているあのおそろしい二本の腕のことを」¹⁹

デイドロが「描いた」というのに用いている動詞は、*peindre* であるから、油絵を指していることは間違いない。右に挙げられた二つの油絵が構図の点で該当しないとすると、デイドロの言及したタブローは何なのか。G・メイは、右の二点のうち現在では一点しか真筆とされておらず、ということを指摘した上で、J・セズナックの示した解釈をも斥ける。²⁰それはヤン・リーヴェンス（Jan LIEVENS）の描いた同名の油絵を引き当てる考えだが、このタブローの構図もデイドロの記述と符合しないし、更にこの作品に関して作者名を間違える

ことはありえなかった。その上でメイは、ピエール・クロザ（Pierre Crozat）という人物の所有していたレンブラントの『ラザロの復活』という油絵の存在を指摘し、ディドロがこの人物のコレクションを見ることのできる位置にいたことを述べている。²¹ ブクダールによれば、この絵は紛失してしまい、しかも版画となっていないので、同定はできない。²² 状況証拠に従うかぎり、この絵のことを指している可能性が高い、と言ってよい。²³

60 別の種類の事例を挙げる。たとえその時代において最も有能な仕立屋の場合であっても、その洋服屋から新調の服を着て出てきた男を描いた図ほど、滑稽なものはないであろう。服が身体にぴったり合っていればいるほど、余計に人物はあやつり人形のような恰好のものとなるであろう。古い服のひだやしわから生れてくる形と光の多様性の面で画家が失うところがある、というだけではない。われわれ自身では気づいていなくとも、もう一つの理由がわれわれの中で機能している。それはすなわち、服が新しいのはほんの数日間のことにはすぎず、長い間は65 古い状態であるということ、そして事物はそれが最も持続的な仕方である在り方において捉えなければならない、ということである。それにまた古い服には、髪粉がかかっていたり、ボタンがとれていたり、その他使用²⁴による一切のこのように、無数の面白い小さな偶発事が見出される。これらのすべての偶発事が表現されるなら、それらはどれもそれぞれに観念を呼び覚まし、服装の様々な部分に関連づけるのに役立つ、つまり、服と鬘を関連づけるには髪粉をふらなければならない、というのと同様である。

問題はこの段落の文脈的な位置であり、従ってその主題である。言い換えれば、この部分が何を言わんとし、どのような脈絡でここに置かれているか、ということである。その疑問が生ずる所以も、またそれを解く鍵も、

冒頭の「別の種類の事例」という語句にある。何と較べて「別の種類」だと言うのか。勿論、普通に考えれば、前の段落のレンブラントの場合と対比して「別の種類」ということである。だが、両者がどのような共通性を持っているのか、それが直ちには判らないのである。ここには「事例 (exemple)」として二つだけが挙げられている。思いつくままにいくつもの面白い事例を、ただ書き連ねていくというのではないらしい。とすれば、この二つの事例は、或る特定の問題意識の下に示された「別種の」事例であるはずである。その特定の問題意識、何のためにこれらの例を持ち出したのかという点が、判然としないのである。

そこで先ず、この二つの事例に共通する点を探らなければならないのだが、その手掛りは、より詳細に記述されている第二の事例の方にある。この服に関する議論は何を言わんとしているのか。この話題は明らかに、ディドロの短篇『着古したわが部屋着についての哀惜の思ひ (Regrets sur ma vieille robe de chambre)』(1769) を想起させる。古い服は、それが自分の着古したものならば、様々な思い出をかき立てるよすがとなるであろうが、そうでなくとも、着ている当人の生活の歴史が染みついていく。その歴史のしみのことをディドロは「無数の面白い小さな偶発事 (une multitude infinie de petits incidents interessants)」と呼んでいる。この「小さな偶発事」は、髪と服をなじませる髪粉になぞらえられ、人と服とをなじませる役割を果たす。新調した服が滑稽であるという冒頭の議論も、この趣旨から容易に説明のつくものである。

これだけでも、経験に訴えかける議論としては十分なものと言えようが、ディドロは特に、これらの「小さな偶発事」そのものではなく、それらがかき立てる「観念 (idees)」を強調し、厳密に言えばこの観念の方に「髪粉」の役割を担わせている。言い換えれば、ディドロが注目しているのは、歴史を反映した物ではなく、その物の呼びさます思いなのである。このように考えるとき、レンブラントの『ラザロの復活』の事例との接点が見えてくる。ここでディドロは、「レンブラントの崇高な画想 (une idee sublime)」とした上で、構図

を簡単に描写しているだけで、とりわけその構図の何処が崇高なのか明らかにしていない。しかし、右に引用した『一七五九年のサロン』の中の同じタブローを記述した言葉を参照してみるなら、この画面の中のラザロの腕にディドロがとりわけ強い印象を覚えていたことがわかる。ここでもまた単なる事実ではなく、その事実の意味するところが問題なのである。死んだラザロの腕があがってくるといふことは、その墓の傍らで祈っているキリストの霊的な力によるものに他ならない。キリストとラザロの腕を結ぶこの霊的な力は、弟子たちを遠ざけている空間にみなぎり、画面の全体に強い緊張感と統一感を生み出してははずのものである。すると「レンブラントの崇高な画想」とは、このような喚起力の強い「ラザロの腕」を発見したことに帰せられるであらう。

もはや解答は明らかである。この二つの「事例」は、絵画が観念を喚起する仕方についてのものである。そして二つの違いは、レンブラントの事例の方が広義における神話的な主題に基くものであるのに対して、着古した服の方は身近な素材によるものである。両者の差異は、演劇における悲劇と「真面目なジャンル」の差異に等しい、と言ってよい。

次には、当初の疑問に帰って、この二つの事例が文脈的にいかなる位置を占めているのかを、問わなければならぬ。いくつかの点で、これまでの論述と結びあうところがある。第一に確かめるべきは、直前の二つのパラグラフで展開されていた二種類の絵画の識別との関係である。この絵画の二種類と二つの事例との間には、タブローの素材もしくは画題の上での顕著な照応関係がみとめられる。第二の種類の絵画は専らレンブラントに属するものと見做されているのに対して、第一の事例はまさにレンブラントから取られている。これに対して第一の種類の絵画は、論述の中に特定の画題を示唆するような言葉こそなかったが、われわれの解釈に従えば、それは空間を指呼の間に限定するもので、身近な生活空間を対象とする風俗画を強く示唆していた。この

解釈が正しいならば、「よそゆき」を斥けて着古した服をよしとする第二の事例は、これと符合する。しかも第一の絵画の方を「美しい絵画」とする評価も、第二の事例に対するデイドロの好み——それは短篇『着古したわが部屋着』との一致によって窺われ、このあとで検討する次の段落の内容によって確認される——とよく調和する。

しかし、そこには一致しない点も見られる。二種類の絵画を分けていたのは、距離を基準とする描写対象の選別であったが、この点は二つの事例の中に言及がない。分類の原理に準拠しない事例の枚挙などあるのか、という疑問が残る。だがこの点についても説明は可能である。『ラザロ』の事例は腕の部分に鮮鋭な焦点が結ばれているものである、と考えるならば、これは第二種の絵画の原理に即応している。部屋着の事例もまた同様に、第一の絵画の原理との照応が認められる。すなわち、古い部屋着において問題なのは、「小さな偶発事」すなわち細部であり、第一種の絵画の本領もまた、殆ど視点が不在と言えるほどに細部を追求してゆくことにあるのである。このような対応を認めた上で、分類と事例とを一まとまりのものと見做すなら、この全体は次のように分析されるであろう。すなわち、先ず二種類の絵画を分類するに際して、デイドロは客観的な基準を立てることをよしとして、距離という基準を採用した。しかし、それはあくまで弁別の基準にすぎず、絵画の本領は観念を喚起し、その観念を介して或る充実体験をさせることにあるのであり、それぞれの絵画の実例を挙げるに際しては、この効果との関連においてそれぞれを呈示することが大切である、という考えにデイドロは従った。

分類の部分と事例の部分を切りはなすような理由が、テクスト学的に見出されるのでないかぎり、右のような解釈をとるべきであろう。だが、文脈上の関連の問題はこれだけではない。この二つの事例は、分類の段落により更に前の「真実らしさ」に関する段落に照応するのではないか。すなわち、第二の「着古した部屋着」のよくな事例は、くりかえされた日常的経験に訴えかけるといふ点で、まさしく経験の確率に基く「真実らしさ」の

概念に照応している。そしてまた、真実らしさに欠ける構図のうちで許容されていたのは、それが「歴史によって与えられている」場合であり、このことは二度にわたって（二八行、三六―三七行）述べられていた。『ラザロの復活』の場合がまさにそれである。もとより奇跡である以上、真実らしさとは無縁であり、それが感動を与えるのは、聖書に基いているからである。

このように考えるなら、真実らしさを論じた部分から二つの事例の部分までには、一貫した連続性をみとめることができる。それは一言で言うならば、日常的経験⇨真実らしさを原理として細部の描写に力点を置く「不到着の絵画」を主張しつつ、別種の可能性として、一点に集中するようなレンブラントの歴史画を置いたものである。冒頭部分との関連が問題として残っているが、これは最後に全体の構成を再考する際に取り上げることにして、先に進もう。

70 一人の若者が、父の姿をどのように描かせたらよいかについて、家族から相談を持ちかけられた。父は鍛冶屋であった。彼は言った。「父にその仕事着と鍛冶屋の帽子、そして前掛けをつけて下さい。仕事台の前に立ち、柳葉刀や他の製品を手にして、それを試したり作り直したりしているところを見せて下さい。」²⁵そして特に、その鼻に眼鏡をかけさせることを忘れないで下さい。この提案は受け容れられなかった。彼の所へ送られてきたのは、父の全身の美しい肖像画で、その父は美しい髪をつけ、美しい服を着て美しい靴下をはき、美しいかぎ煙草入れ75を手に使っていた。その性格において趣味と卒直さを具えていた若者は、礼状をしたためて家族に次のように言うてやった。「あなた方も画家もつまらないことをなされたものです。わたくしは不断の父をお願い致しましたのに、日曜日の父しか送って下さいませんでした……」

話題が変わるので、ここで文を切ることしよう。ヴェルニエールは、誰もが直ちに考えるように、これが、ラングルの刃物職人であったデイドロの父ディディエ(Didier)を指すものとしている。そして、一七五九年八月十四日に、滞在中のラングルからグリムに宛てた手紙のうちの一部分に言及している。「四六時中机の前に座り、父の肖像画に見入っている私のことを想像して下さい。これは出来の悪いものですが、ほんの数年前に画かせたもので、かなりよく似ています」²⁸。これがここで言及されている肖像画と同一かどうか不明であり、いずれにせよ、問題の肖像画は見つかっていない。²⁹

タブローの同定は大して重要ではない。大切なことは、この若者すなわちデイドロが、「不断の父」(Mon père de tous les jours)を求めた、ということである。これが前の段落にある「着古した服」の観念と符合することは、誰の目にも明らかである。仕事をしている姿を描いてこそ、デイドロが識っている父、真に生活感、存在感のある父の再現なのである。

同じ理由によって、ド・ラ・トゥール氏は実²⁸に誠実で傑出した画家ではあったが、ルソー氏の肖像画を、傑作となしえたにもかかわらず、ただの美しいものにしかなかった。ルソー氏の肖像画に私の求めるのは文学の批評家、現代のカトリーにしてブルートゥスの姿である。無造作な服を着、乱れた鬘をつけ、その厳しい表情によって文人や大貴族や上流社会の人々をおそれさせるエビクテートスを見るものと、私は思っていた。そして私がそこに見るのは、立派な服を着、きれいに髪をとかし、きちんと髪粉をかけ、滑稽な様子でわらの椅子に腰をかけている『村の占師』の作者にすぎない。マルモンテルの詩が、ルソー氏の本質、ド・ラ・トゥール氏のタブローに見出すべくして探しても空しいものを、見事に言いあてている、ということを認めなければならぬ。

ここでも話題が変わるので、文を区切ることにする。その趣旨は父の肖像画の場合と全く変らない。むしろルソーに対するディドロの感情について関心を抱く読者もあろう。「カトー」が、ローマ人の奢侈に対する攻撃の点で考えられていることは間違いない。それは「エピクテトス」がストア派の哲学者であることと通じている。だが「ブルートゥス」について、ディドロはいかなるイメージを持っていたのか。裏切りを暗示しているのか。二人の友情の破綻は一七五七年のことであり、このテキストが一七六六年のものであるとすると、九年前の出来事ということになる。われわれのテキストにも、ルソーを攻撃しようとする姿勢は窺われない。「ルソーの本質 (ce qu'est M. Rousseau)」について、少くとも公正な態度で判断をしている、と言ってよい。それでも「滑稽な様子で (ridiculement)」にはやや毒がある。また、「『村の占師』の作者」については、おそらく、このオペラの宮廷における大成功のことを指しているにすぎず、作品についての評価を反映した言葉と見るべきいわけではないように思う。ラ・トゥールのバステル画によるルソーの肖像は、一七五三年のサロン展に出品されたもので、メイの言うように、ディドロがこれを見たのがこのサロン展の際であったとすれば (note 46, p. 370) 、かなり古い記憶を語っていることになる。おそらく、その絵を見たときに (それは二人の友情の盛期である)、画面に描かれた宮廷風のルソーと、自分がその思想と性格とを知悉しているルソーとの間のギャップに、強い印象を受けていたものであろう。

なお、マルモンテルの詩とは、「熱意と友情によって画かれたこの表情を前に (A ces traits, par le zèle et l'amitié tracés) / 賢者よ立ち止まれ、上流の人士は行き過ぎよ。(Sages, arrêtez-vous, gens du monde, passez.)」というものである。この内容から見て、おそらくはラ・トゥールの絵に添えられていた詩であろう。この詩が「哲学者の微笑をうかべた気取りを少しも語っていない」というヴェルニエールの指摘も (note 5, p. 695) その事実を踏まえてのものと思われる。

85 サロン展に『ソクラテスの死』を描いたタブローが出品されたことがあるが、それはこの種の作品の持ちうるすべての滑稽さを具えたものである。その絵の中では、ギリシアの最も厳しく最も貧しい哲学者が、飾りのついた寝台で死ぬように描かれている。牢獄の奥で、わらの床、粗末な床で息をひきとることも辞さない美德と潔白とが、どれほど、再現を感動的で崇高なものとするかということに、画家は思い到らなかった。

前二つの作例についての議論と同趣だが、ここでは「真実らしさ」の観念とのつながりがより濃厚に感じられる。すなわち描写対象同士のとりあわせの確率の問題であり、ソクラテスその人と牢獄に対して、飾りのついた寝台のとりあわせは真実らしくない。

ここでデイドロの論じているタブローの同定については、二つの説がある。ヴェルニエールは、一七六一年のサロン展に出品されたシャルル・シャル(Charles CHALLES 1718-78)の『ソクラテスの死』を引き当て、これに対してJ・セズナックは同名のサネ(J・F・SANE)の作品を想定し、²⁹メイをこれも支持している。ヴェルニエール説は、これがサロン展に出品されたものであるとす³⁰るデイドロの記述と符合している。しかもヴェルニエールは同じ脚註(p.695, note 7)の中で、そのサロン展を一七六五年と特定したヴァリアントにふれ、同年には『ソクラテスの死』と題する出品作がなかったことを確認している。この記述の示唆するように、シャルの作品が少くとも一七六五年以前のサロン展に出た『ソクラテスの死』の唯一の例であった。³¹しかし、『一七六一年のサロン』の中のこのタブロー(デイドロの用いたタイトルでは『毒杯を飲まんとするソクラテス(Socrate sur le point de boire la ciguë)』)についてのデイドロの記述は、われわれのテクストのそれと全く符合しない。「ソクラテスは裸である。彼は脚を組んでいる。彼は毒杯を手³²にしている。彼は話している」という構図からは、ベッドの存在は窺われない。しかも、「これはまるで古代の浅浮彫による模

写であるかのようにである。そこには單純さ、静けさが、特に主人公の中に支配しているが、これは全く今風ではない」とある。³³この特色は、まさしくわれわれのテクストにおいてデイドロの示している批判的態度と、正面から衝突すると思われる。たしかに、彼の批判しているような「真実らしくない」構成法が、現代の現象である、という指摘はない。しかし、真実らしさを論じた第四バラグラフの註解の中でも指摘したように、廢墟をとりあわせる趣味は主に十八世紀のものである。デイドロの父の肖像、ルソーの肖像の画き方も、アカデミックなマニエールである。『ソクラテスの死』の寝台も同様であろう。これに対してシャルの画面は單純で古風なのである。この両者は一致しがたい。

これに対してサネのタブローは、サロン展に出品されたものではないという点に難点があるが、一七六二年のローマ賞のための無審査出品作であったというから、ローマ賞の候補作品が展覧会の形で公開されていたとすれば、³³デイドロの記憶ちがいという可能性はある。この作品は大成功をおさめたが、画題にふさわしからぬ豪華な道具仕立てであったというから、³⁴この点でデイドロの記述に一致する。そして、これがローマ賞のための作品であり、かつ大成功を取めたということは、この時代の趣味、特にアカデミーの傾向を如実に示しており、右に指摘したこと、すなわちここでデイドロが批判の標的としているものが、当時のアカデミックな絵画の構成法であったという事実ともよく調和する。

従って、他の作例が見つかからないかぎりには、セズナック||メイの考えに従うべきであろう。しかし、他の作例が見つかる可能性は否定できない。メイ自身が指摘するように、ソクラテスの死の場面は、十八世紀の歴史画家たちが好んでとり上げた画題であったからである。これが一種の歴史画のトポスであったことは、パリの影響下にバルマのアカデミーが、学生の競作のために与えた画題の中に、「インド平原を見下すハンニバル」、「アレクサンドロスとアペレス」、「カエサル之死」その他とともに与えられていた、という事実の中に窺わ

れる。³⁵ またディドロが「ソクラテスの死」の場面に大きな関心を抱いていたことは、『劇詩論』第二十一章の中で、自ら戯曲の素描を行っていることにも示されている。この章が「所作（pantomime）」を主題とするものであることは、言葉ではなく沈黙の暗示的な喚起力を重んじていることを示しており、われわれのテキストの中のディドロの美学と符合している。³⁶

最後に章全体の分節を考察しよう。次に私案を示すが、今回もまた、行数とパラグラフの番号（丸つき数字）を併用する。

1 奥行きの問題

1 明暗法の吟味法

一〜一七行

2 奥行きの限界

① ②

2 自然模倣（と歴史の構成）

一八〜八八行

1 真実らしさ（歴史の例外を含む）

①

2 二種類の絵画（「真の自然模倣」とレンブラントの一点描写）

② ③

3 喚起的効果の点から見たこれら二種の絵画

④ ⑤

4 現代の悪しき作例三点

⑥

これを見ればかなり単純に整理されたことになるが、決定的なものではない。それは、この全体の性格が不明であること、更にはそもそもこれが確かに一つのまとまった全体として書かれたテキストであるのか否かについて

て、確信が持てないためである。表題として「明暗法の吟味」とあるが、右の分節表における1の2以下のすべての部分が、この表題の下に包摂しうるものであろうか。二種類の絵画のうちの一方であるレンブラントの絵画の画法は、明暗法と本質的な関係を持っていると思われる。しかしそのことは、テキストの中で全く語られていない。そればかりか、以下に述べるように、この第二種の絵画は、第一種の絵画に対して対等な形で扱われていると見ることも難しいのである。私は、この全体を「明暗法の吟味」として統一的に捉えることは難しいと思う。この表題が妥当するのは1の1の部分、すなわち最初の二つのパラグラフだけである。（特に「吟味（examen）」の概念は第二パラグラフの内容に最もよく調和する。）右に最初の三つのパラグラフを「奥行きの問題」としてまとめたのは、あくまで全体が一つのテキストであるという前提に立って、特に2の部分とのつながりを重んじて考えた結果である。この章が「『絵画論』の自筆稿の中に存在する」というネーションの言葉は、尊重すべきであらうが、残されている手写稿の検討や、デイドロによる『絵画論』執筆のプロセスなど、テキスト学的な研究も必要である。

2の部分、特にその中の2と3には、かなり強いまとまりが見られる。しかしそれは、二種類の絵画を並べて論じているという性格のものではなく、力点は第一の種類の、デイドロが「真の自然模倣」と見る絵画の方に置かれている。そのことは、2の1と2の4の部分の内容とも符合する。（因みにこの1と4の部分は整合性が強い。）もしも、更に1の2をこれと結びつけて考えてよいなら、この全体の印象はかなり変化する。事実、1の2と、2の1及びこの「真実らしさ」を原理とする第一の種類の絵画の内容との間には、本質的な関連がみとめられるが、このような分節法をとると、1の1の部分が完全に浮いてしまうであろう。しかしそのことをかえり見ず、敢えて1の2以下を一まとまりのものとして捉えるならば、そこには、演劇における「真面目なジャンル」に相当する、絵画上のデイドロ的ジャンルの主張が、全体を統一する主題として見えてくる。それは、あまり奥

行きの深くない親密な空間、真実らしき、そして生活感の喚起による深い感動的效果を旨とする絵画である。このような構成と見るならば、レンブラント的な絵画は例外的な許容例ということになる。

【註】

① 奇妙な論法のように見えるが、デイドロの文意は次のように解釈される。「この昔の建造物がたまたまそこにある可能性とそれがたまたまそこにある現実性との関係」とは、右に示された「真実らしい可能性」の定義を踏まえたもので、要するに「そこに昔の建造物があることの真実らしさの度合」ということである。そして述語部の方は大して難しくなく、秣おけの空間占有率と、秣おけと昔の建造物とが同時に空間を占有する率との比のことである。この述語部分で少々難点となるのは、秣おけの方が「ありうる」という表現で可能性を問題にしているのに対して、両者同時の存在については現実性を問題にしていることである。これは論理的には、現実性同士もしくは可能性同士を比較すべきであって、デイドロは主語の部分にひかれてか、あるいはこの比率の小ささを強調したいという気持ちにひきずられてか、錯覚を起したのであろう。

② 特に次のパラグラフの終りの方に出てくる、*l'objet* の概念についての註釈を参照せよ。デイドロは画面を現実そのものとして体験するところがある。イリヤージョニスムの典型である。

③ Boileau, *L'Art poétique*, chant II v. 14-16.

④ いわゆる「市民劇」に相当するデイドロの概念で、悲劇と同じく「真面目な」調子をもっているが、悲劇と異なり身近な人々を主人公にして彼らの身におこる出来事を主題としている。『私生児対話』で提起され、『劇詩論』のはじめで体系化されてゐる。

⑤ “Je la [= la nature] vois moins à mesure que...” ヴェルニエールはここに、ネージマン版のヴァリアントとして “moins bien” という形があるとしてゐる。この形の方が直前の “je la vois mieux à mesure que……” と平行になって具合がよいのだが、メイのテキストでは、同じヴァリアントが次の行の “n'est pas moins dans” の所につけられている。新しい版本の方が正確であると考えて、ヴェルニエールが註の番号をつけ間違えたものと解釈しておく。

⑥ ①触覚的—近視的、②触覚的・視覚的—正常視的、③視覚的—遠視的のそれである。A. RIEGL, *Die spätromische Kunstindustrie*, 1901. 竹内敏雄編『美学事典』（弘文堂）八一頁参照のこと。

- ⑦ これが小場瀬とパッセングの解釈である。前者は「画家が、自分の選んだ点から対象のなかに認める細部」と訳し（p. 217）後者は“diejenigen Details……, die er an den Gegenständen von den gewählten Punkte aus wahrnehmen kann”（彼が、選ばれた点から対象において知覚しうる細部）（p. 656）と訳している。
- ⑧ 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）参照のこと。
- ⑨ テクストは未刊であるが、一九八七年度の十八世紀学会全国大会において行った「幸福としての共在——十八世紀フランス美学の基底」と題する研究報告の中で、このイリュージョニスムの美学を論じた。
- ⑩ 但し、そのことをわざわざ述べていることは、この鑑賞上の視点を画家の視点と混同していたことを意味しているのかもしれない。
- ⑪ 残念ながら具体的な名は挙げられていない。さしあたり私も本書の註釈書を知らない。
- ⑫ May note 41, p. 367.
- ⑬ メイは巻末に、『百科全書』その他から当該のテクストを取り集めて、術語解説を置いている。ちなみにこの項目は無署名であり、文体から見ても、ディドロ自身の手になるものである可能性がある。
- ⑭ この“points”についても、「視点」か「地点」という右に詳述した問題がある。ここで“ceux [= les points] qu'il a pris pour son point de vu”とある複数形は、（ネーション版では単数の“celui”となっているにしても）、これを視点と解しては説明がつかない。ここでディドロの言っているのは、視点と同じ位置にある諸々の地点のことである。
- ⑮ いまだ断定するだけの材料が私にはないが、一六九七年のアカデミーの辞典において“article”とは、論の中の「区別された（distingue）」部分のことである。これは「節」に符合すると言ってよいと思われる。
- 一七三三年のトレウーの辞典の当該部分では、「論（discours）や覚え書（écrits du mémoire）の小部分、区分」とした上で、ラテン語の“Caput”を書き添えているから、これは「章」に相当すると言えそうだが、その次にはトマスの『大全』における「問題」の下位区分としての「項」に言及しており、概念としては等価であっても、分量的には著しく小さい。但し、いずれの場合も、明瞭に分けて立てられた部分を指している。また一七五九年の改訂版リシュレの辞典では、「或る書（Livre）の章の部分」と定義した上で、用例の中に「数節（articles）に分けられた章」というのがあり、章—

節の関係が明瞭になっている、と言える。“articles”はこのように、単なるパラグラフを指して用いられたように思われぬ。だが、ではパラグラフの単位を何と呼んでいたのか、その点は不明である。初版のアカデミーの辞典で“paragraphe”は法律用語とされているし、この単語はディドロが、まさに絵画論の中で、構成についての章の表題として（つまり「章」の意味で）用いらる。

- (16) イタリア語の“tristio”¹⁾は、*“un scélérat, un coquin, un triste sire”*を意味する(May note 42, p. 368)。²⁾
- (17) Joseph - Marie VIEN (1716 - 1809) ディドロが『サロン』の中でかなりの頁をさして論じ、『着古した私の部屋』の中でその素描を記述した画家。ただし、歴史画に必要な表現力の欠如をも見抜いていた。モンペリエの出身で、一七四〇年パリに上り、ローマ賞を得て留学し、以降アカデミーにおいて重きをなし、長寿を得て革命期、帝政期にフランス画派の父とあがめられた。(Diderot et l'Art de Boucher à David : Les Salons 1759 - 1781, Editions de la Réunion des Musées nationaux, 1984, p. 410. 124¹⁰)
- (18) Jean - Baptiste DESHAYS (1729 - 65) ルーアン出身で、ローマ留学ののち、アカデミーに入り、宗教画家として人気を博したが、ディドロはかなりきびしい評価を下した。(同書, p. 172 - 3)
- (19) DIDEROT, *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Hermann, 1984, p. 95.
- (20) J. SEZNAO, *Essais sur Diderot et l'Antiquité*, 1957. 因みにレンブラントのうち真作とされているのは、サントニールがロントンの R. Langton Douglas 所蔵としたもの方で、現在ロス・アンジヘルズ州立美術館にある。Gf. A Corpus Rembrandt Paintings I 1635 - 1631, M. Nijhoff, 1982, p. 307. なお、この書物には、問題のリーウケンスの絵(但しヘッチングの版)の図版が収録されているが(p. 301)、“それによれば、ラザロの腕の描写はディドロの記述と符合するが、キリストは立っている。その他、全く別の構図のレンブラントの版画が一点示されている(p. 303)。”
- (21) May, note 43, p. 368.
- (22) E. M. BUKDAHL, *Diderot, critique d'art*, I, Copenhagen, Rosenkilde et Bagger, 1980, p. 263 (note 51 du Chap. I.)
- (23) 前註に挙げたフツダールによれば、この絵の正式のタイトルは『多くの人物像のある(avec plusieurs figures)ラザロの復活』であり、この点からもディドロの記述との照応がみとめられる。

- 24 "user" — メイはフルチエールの辞典の説明を引用している (note 44, p. 369)。すなわち、「使用によって事物のうける変化。userの状態においてより美しい、しばらく着ていた方が美しくなるラシヤがある」というものである。
- 25 この部分のテキストはメイの校訂版従う。用語もしくは表現上のヴァリアントも中にはあるが、それは訳文の上で大した問題とならない。しかしヴェルニエールのテキストは "avec une lancette ou autre ouvrage à la main ; qu'il éprouve ou qu'il repasse" と中間にボワン・ヴィルギェルを置いてゐる。この形では "que" 以下が、「彼にためさせて下さい……」という独立した節となる。メイのテキストでは、それは「柳葉刀」等を限定的に修飾する関係節である。
- 26 Verniere, note 1, p. 695. 因みにディドロの父の死はその二月前の、一七五九年六月である。
- 27 Cf. May, note 45, p. 369. この註の中でメイは、ディドロの父の肖像画として伝承されているラングル美術館所蔵の油絵に言及しているが、これを老年のディドロの像とする異説の方が強調されている。
- 28 カンタン・ド・ラ・トゥールのバステル画で、一七五三年(ディドロがサロン展の評を書く以前)のサロン展に出品された (Verniere, note 5, p. 695)。Maurice — Quentin de La TOUR (1704—88) バステルによる肖像画で、現在に残る名声を博した。彼の描いた人々は王家の人々をはじめとする貴族たち、学者や藝術家、俳優らに及んでいるが、ディドロの像はない。(上掲の展覧会カタログ p. 301.)
- 29 J. SEZNAC, *Essais sur Diderot et l'antiquité*, Oxford, 1957, p. 123. (Verniere, note 7, p. 695—96)
- 30 表記法は異なるが、ヴァンドゥール文庫の写本の一つとネーション版。
- 31 セズナックIIアデマール編の『サロン』の版本に添えられた各サロン展の公式目録 (Explication des peintures, sculptures, et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie Royale) によろ。
- 32 DIDEROT, *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Hermann, 1984, p. 141—42.
- 33 ベウスマー『美術アカデミーの歴史』(中森・内藤訳)九八頁は、バリのアカデミーで十七世紀に確立した賞の選抜方式を説明しているが、それによれば候補作が「公開展」に示されることになっている。この方式が十八世紀にも保たれていたと思わせることは、一七四頁に暗示されている。
- 34 註29に挙げたセズナックの書物には、このタブローの図版が収められているというが、見ることはできなかった。この記述は May, note 47, p. 370 によろ。

③5 ペウスナー、上掲書、一七三―四頁参照のこと。

③6 このソクラテスの劇の構想が絵画から汲まれた可能性は大きい。ディドロの演劇論が絵画をモデルとしていることは、上掲の拙稿「絵画の時代としての十八世紀」にも指摘したところだが、ソクラテス劇の文脈でも、絵画への言及がある。

Cf. Verniere, pp. 276--77.