

ディドロ『絵画論』

——訳と註解——（その5）

佐々木 健 一

第三章 私が生れてこのかた明暗法について理解したことすべて（承前）

私の見た肖像画のなかに、ル・シュウールの描いた一点がある。君が見れば、人物の右手は画布の外にはみ出して額縁の上のせられている、と断言することであろう。特に、パレ・ロワイヤルにあるラファエロの『洗者聖ヨハネ』³⁵の脚と足に見られるあの魔術的效果は、人々の間で大評判である。この種の藝術の妙技は、あらゆる民族のもので、しばしば見られたものである。ジロの描いたアルルカンカスカラムッシュを見たことがあるが、手にした提灯は身体から半フィートほど浮き上っていた。ラ・トゥールの描いた頭部で、その周囲をぐるっと見てまわれるようになっていないものがあるであろうか。シャルダンや、あるいはロラン・ド・ラ・ポルト³⁷の作品であつてさえも、グラスや果物や酒びんの間にすまがあつて、空気が通っているようになっていないものが、どこにあるであろうか。アペレスの『雷をおとすジュピテル』³⁸の腕は画布の外へととび出し、不敬虔な者、瀆神の徒を威脅し、彼の頭の方へ突き出ていた。おそらく巨匠にしてはじめて、アエネアスをつつむ雲を切り裂き、信じやすく従順なカルタゴの女王に見えたそのままに、彼の姿を私に見せてくれることができるのであろう。すなわち、

(いうより早く)身を掩う、雲は破れて打ちひらけ、
あたりはきれいな大気のみ³⁰

80 この一切をもつても、これが明暗法の最も重要な部分、困難な部分ではない。重要かつ困難なのは次の点にある。

チュイルリーなどの木立の間の散歩をはじめたところから、この前の三つの風景を記述したパラグラフに至るまで、デイドロの語っていたのは決して絵画ではない。絵画術から見れば、絵筆をとる前の観察と言ってもよいが、むしろ端的に自然体験であり、そこにおける光と影が色彩と複雑にからみあい、「全般的な魅力」をかもしだすさまを捉えていた。ここで、話題は大きく変る。このパラグラフ(厳密に言えば、ウェルギリウスの引用までのパラグラフ)が指摘しているのは、絵画における立体感の表現である。その表現は、だまし絵のようなもの(ル・シュウール)から静物画の本格的な表現まで多岐にわたり、伝説上のアペレスの表現では、立体感は観賞者に対する作品の迫力そのものと考えられている。人々はこのような立体的表現を大いにほめやすし、たしかに、雲の中からアエneasが姿を現わすというような光景を描くには巨匠の技倆が必要であろう。そして、この立体感の表現が明暗法に属するものであることは、明らかである。明暗法に関して最も目立つ効果が立体感の表現である、と言ってもよい。だが、その本領はここにあるわけではない、というのがデイドロの主張である。以下にその本領、言いかえれば明暗法の最も難しい点が論じられるわけであるが、その中で、当然、これ以前のパラグラフにおいて述べられたこととの関係が明らかになることを、われわれとしては期待してよいはずである。

カヴァリエリ⁽⁴⁰⁾の不可分なものの幾何学におけるように、画面の全奥行が、方向は問わず、無限に小さな無数の平面によって分割されている、としてみよう。難しいのは、これらの平面のそれぞれに、そして、それらの平面にある物体の無限に小さな薄片のそれぞれに、光と影を正しく分配することである。そして、これらすべての光の85相互の響きあい、反射である。この効果が生み出されると、(だがどこで、いつ生み出されるのか)、目はひきとめられ、じっと見つめる。画面のなかのいたるところで満足し、いたるところに視線を注ぐ。前へ進み、のめり込み、また戻ってくる。一切が結びあい、一体をなしている。藝術と藝術家のことは忘れ去られる。目の前にあるのは、もはや画布ではない。それは自然である。宇宙の一部分なのである。

論旨は明瞭である。だが、註解を要する点が二つある。一つは「奥行」ということ、もう一つは「光の響きあい(echo)」の概念である。先ず第一の点を考えよう。ここでデイドロが、明暗法の難しい点として奥行の次元の表現のこをとりに上げていることは、前のパラグラフとの関連で注目される。前のパラグラフがとり上げていた立体感の表現もまた、奥行の次元の問題だからである。違いはどこにあるのか。特に静物画における諸対象の間のすき間の表現のごときは、必ずしもだまし絵的なものではなからうから、この違いを確認することは大切である。そこで、われわれの今取り上げているパラグラフを少し注意深く読み直してみるならば、画面の全体性ということが強調されていることに気付く。「画面の全、奥行 (toute la profondeur)」、「いたるところ」、⁽⁴¹⁾「一切が結びあい、一体をなしている (Tout est lié, tout tient)」などの表現にそれが窺われる。このような全体の一体性、言いかえれば体系性は自然の特質であるから、最後に「これは絵ではなく自然である」と言われるのは、当然である。そして、これがデイドロの自然模倣説の核心であることは、デッサンを主題とする第一章において見た通りである。特にデイドロの「体系性」が表層におけるそれである

という注目すべき特質（△その2▽六一八頁、二五―二七頁）に照らして考えるならば、光と影はまさに対象の表面をあやなす戯れであるから（△その4▽一七一―一八頁で指摘した前置詞、*sur*、の用法を思い起こす）、明暗法こそ、この体系性に関する本質的な表現契機とさえ言えるかもしれない。そこで、前の段落との関連の問題に戻るなら、ここで語られているのは、奥行の次元を細分し、そのそれぞれに適切な光と影の量を割りあてることであり、この明暗法はその結果として、描写対象の立体感を生み出すことであろう。しかしそれはあくまで全体性のなかの一部分である。これにひきかえ前の段落で語られていた立体感は、多くの例において局部的な効果であった。むしろそれゆえにこそ、目立つ効果であり、人々の喝采を博するような性格のものであった。このように考えるならば、このような表現を斥けて、デイドロが明暗法より本質的な表現として、画面全体に及ぶ言わば有機的な表現を呈示した意図は、容易に理解できる。静物画においても、デイドロが念頭に置いていたのは、全体的効果であった、と考えるべきである。

「光の響きあい」については、二つ目のパラグラフの註解のなかで、フラゴナールの『コレジュス』に関する『サロン』評の中で使われたこの概念を引用し、説明しておいた（前稿八頁）。そしてその際、この概念が本章第二パラグラフの主題、すなわち物体が相互に「光をさえぎったり、反射光を与えたりする」現象と、それを表現する「段階的配分法」とに、本質的な関連をもつという解釈を示しておいた。その解釈は、このパラグラフによって裏づけられたことになる。そして、このパラグラフの構成の点から見ると、冒頭において明暗法の最も重要な点がテーゼとして示されていて、それが少し角度を変えて（冒頭にあったのは「光の効果」との対比だが、ここでは立体感の関連で語られている）、ここでより詳細に論じられる、ということになる。それでは、その中間に置かれていた部分とはいかなる関係にあるのか、この点をも注意しながら、先を読み進もう。

その前に、気になる一点について記しておきたい。ディドロの自然観を支える体系性の論理は、連続性をその特徴としている。「光の響きあい」のような概念は、この特徴とよく調和している。それにひきかえ、興行の次元を細分化してゆくという発想は、全く無機的であって、ディドロ的ではない。ただし、これが自然そのものの構造を考えているのではなく、それを表現する上での技法的な工夫であると考えれば、説明はつく。つまり、このイメージが、技術的な発想になるものである、という点を確認すべきであろう。この点は、おそらく次のパラグラフの内容と関連があるものと思われる。

明暗法を理解する第一歩は、遠近法の規則を学ぶことである。遠近法は、いろいろな物体の部分々々を、近くに見せたり、奥まって見せたりするが、その手だてとするのはただ、物体の大きさの漸減だけであり、その諸部分の投影だけである。その諸部分は、目と対象との間に置かれた一つの平面を通して見られ、この平面自体か、或いは対象の向う側に想定された平面に写しとられるのである。

画家たちよ、遠近法の勉強のために多少の時間をさきたまえ。諸君らは、藝術の実践が容易にかつ確實になり、そのような形で十分の報いをうけることであろう。少し考えてもらえば解ることだが、たつぷりとした長衣にすねつぱりとつつまれた預言者の身体も、彼の濃いひげも、その額で逆立っている髪の毛も、その頭部を神々しく見せているあの風変りな頭布も、そのすべての点において、多面体と同じ原理に従っているのである。時のたつうちに、前者も後者と同じように画くのが難しくなるであろう。諸君が、頭のなかで平面の数を増せば増すほど、正確で真実なものとなるであろう。諸君の技巧に多寡の条件を一つ付け加えたところで、生気のないものになりはしないかなどとおそれるには及ばない。

遠近法は、対象の形の見え方、あるいは目に見える形と大きさに関わるものであるから、本来はデッサンや構図に関わる技法であろう。この二つのパラグラフでデイドロの述べている内容にも、格別に明暗法に関わるような規定（たとえば、距離と光の量の関係など）は含まれていない。デイドロの特異なところは、遠近法の技法を明暗法の修業に適用したという一点に絞られるであろう。この二つのパラグラフの役割は、殆ど専ら、一つ前のパラグラフにおける「無限に小さな無数の平面」（八二―八三行）の説明ということにある。前の註解において指摘したこの「平面」の技法的な性格は、今や明らかである。それは遠近法から着想をえたものである。そのことは、特に右の九〇行以下の論述において、明らかに見てとれる。「平面」の数を増やしてゆくことは、描写対象を奥行の次元において輪切りにしてゆく明暗法のデイドロの場合には有効性を持っている。それによって、各点の明暗の規定がより精密になるからである。これに対して、遠近法についての右の第一のパラグラフの中でデイドロの語っている「平面」（九一―九二行）は、対象を解析するものではなく、視覚像の結ばれる平面、投影面であるから、その平面の数を増やしたところで、像が「正確かつ眞実」になるわけのものではないのである。しかし、遠近法の中で、対象そのものの奥行の次元を切断してゆく平面のあることは、周知のところである。これはまさに「大きさの漸減」を正確な比率で行うための手だてであるが、デイドロの念頭にあったのは、そのような平面であったものと思われる。九七行目の「平面」がそのような平面と符合することは間違いない。布や肉体や毛髪の質感の表現を支える明暗のニュアンスを、「大きさの漸減」の技法に託した。つまり彼の念頭にあったのは、奥行方向における光と影の変化を、できるだけ精密に規定することであり、奥行の変化を精密に規定するということから、遠近法を思い起したものと思われる。

細かな二つの点について、一言しておきたい。先ず一つ目は、前にとり上げたパラグラフの中の言葉だが、対象を切る平面について、「方向は問はず」（〇〇行）と言われていたことである。これは明らかに遠近法の

体系からはずれた言葉であるが、その言わんとするところは、明暗の度合を規定するのに好都合な方向で切るということであろう。遠近法が視点と対象との関係に関わるのに対して、明暗法は、何よりも先ず対象と光源との関係に関わるものである。この差違の自ら現われてきたのが、この「方向は問わず」であった、と言うことができる。

もう一つは、九六行目に出てくる「多面体」のことである。これは単純なモデルケースとしての正多面体のことであり、冒頭一行目にあった「規則的な形をした対象」のことである。これと比較されている「預言者」の各部分は、いずれもきわめて複雑な形をしており、それに加えて質感の点でも、光の反射の具合が捉えにくいものが選ばれている。

最後にもう一点、右のパラグラフの末尾で、この技法を勧めるデイドロが、それによって「生氣のないものになる (être froid)」ことはない^{と断じている}ことは、妙に印象的である。繰り返して現われてくるように、「froid」であることは最も忌むべきあり方であり、特に「手法」^{マニエール}によりかかったアカデミスムの特徴でもあった。この遠近法という無機的な技法が、いかにしてその弊害を免れうるのか。デイドロは答を与えていないが、次のように解釈されよう。「手法」は結果として得られる対象像そのものの様式的な変形であり、決定的な歪みである。それに対してここでデイドロの考えているのは、手法ではなくあくまで技法である。技法は像の鑄型ではなく、像を構築するための手だてであり、就中、ここでの遠近法は、細部をより厳密に捉えるための枠組として考えられているのである。従ってそれは、手法とは正反対のものであると言っても過言ではない。観察のための、観察を精緻なものとするための準拠枠なのである。

タブローの全般的な色彩と同じく、全般的な光にも調子がある。光が強く鮮烈であればあるほど、影もまたそ

れだけ輪郭のきつい、明確な、そして黒々としたものになる。物体から光源を少しずつ遠ざけてみるがよい。するとその物体の明るさも影も少しずつうすれてゆくであろう。そこで更に光源を遠ざけるなら、物体の色彩は単調な調子となり、その影は言わばやせ細って、その輪郭も見分けられないほどになるのが解るであろう。再び光源を近づけるなら、物体は明るく、影はくっきりしたものになるであろう。たそがれどきには、感じられるような光の効果も殆どなくなり、見分けられる個物の影も殆ど全くない。日中の輝く太陽の下にある自然の風景と、曇り空の下でのその同じ風景とを較べて見るがよい。前者の場合には光も影も強いが、後者の場合には一切がすすかで灰色のものとなるであろう。しかし君は、この二つの光景が、またたく間に一方から他方へと移ってゆくのを、幾度となく目にしたことがある。広い野原の真中で、君の周囲は不動で静かなのに、大気の上の方を吹く

風にはこばれて厚い雲が、知らないうちに太陽と大地の間に入り込んでくるときに起ることである。すると一切のものが突如として輝きを失ってしまう。陰気で暗く単調な或る色あい、或るヴェールが急に、場面に落ちかかると。鳥たちでさえ驚き、歌をやめてしまう。雲が通りすぎてしまうと、一切がその輝きをとり戻し、鳥はふたたびさえずりはじめるのである。

絵画の色彩の全般的な調子は前章八九行目にその語句が出ており、その前後で語られていた。ここでは調子の弱さが決して欠点ではなく、むしろ「調和」の点で好ましいとされていた。それにひきかえ、ここでは、光に関して調子の弱さを好ましいと思わせるような書き方は見られない。一〇四行目の「たそがれどき (au crépuscule)」を前章八八行目の「夕暮れ時 (à la chute du jour)」と比較してみると、この二つの語句の指しているものに差異はみとめられないが、前章における「調和の魔術的效果」のような長所は、ここには読みとりたい。この点は、第七パラグラフの「距離」の効果に関する論旨とも関連することに相違ない。だが、

少くとも今問題にしているパラグラフでは、注意深く読むならば、色彩を捨象して、光についてだけ語ろうとする態度がみとめられる。光だけを抽象して語るとなると、その効果が感じられる場合に注目するわけであり、従って、暗さは明るさに対してどうしても「単調」なものという性格を示すことになるものと解される。色彩に関して、やわらかい調和のニュアンスを重んじていたデイドロが、光に関しては陽光の友であるように思われる。ただし、色彩に関しては具体的なタブローを念頭に置いて語っていたのに対して、ここでは自然の風景が考えられているだけである。そのことも、光だけを抽象して語ろうとする意図と無関係ではないと思われる。そして、本章において風景の記述が目立つことも、そのことと関連しているに相違ない。

そこで、この風景の記述であるが、その文章の詩的な美しさは別として、自然の捉え方に或る特色があるように思われる。それは、例の全体的な体系性の反映と見ることもできる。地上に立つ人間には感じられないが、空の高みで風が動き、それにつれて雲が動く。すると、その雲が急に陽光を遮り、地上に影をおとす。すると人間だけでなく鳥もまた気持が沈んで、うたうのをやめる……という次第である。

115
光の全般的な調子を強くしたり弱くしたり、陰気にしたり刺戟的にしたりするのは、一日の中の時刻、季節、風土、地勢、空模様、光の方角などである。光という因子を消す者は、空気そのものを実体化すること、間にいくつもの対象を、徐々に弱まってゆくように配量することによって、虚なる空間を測ることを私の目に教えることが、どうしても必要になる。この大きな要因なしにすませ、その助けぬきに大きな効果を生み出しようとするれば、それは何と偉大な人物であろう。

冒頭の一文は前のパラグラフをうけている。そのことは「全般的調子」という主題の符合から明らかであり、

かつ、ここで枚挙されている諸条件は前段の自然描写を踏まえていると思われる。だが問題は、この一文と残りの部分との関係である。一四行目の「光という因子を消す者」は、「Celui qui éteint la lumière」の訳だが、「光を消す」を文字通りに解することはできない。これに続く文から明らかのように、真暗にすることを考えているわけではない。「lumière」は例えば前段のはじめの部分（一〇〇行目以下）にでてくるときには「光源」の意味であり、訳文もそのようにしておいたが、ここでは光源を指すとは考えられない。ここでは文脈から推して、おそらく、画面に光として描かれている光、光と影のコントラストの描写のことであろう。この光の描写を捨てたとき、画家に必要なものとしてデイドロの挙げているのは、間違いなく空気遠近法であり、空気遠近法を以って補うべきは、奥行の距離感（「虚なる空間を測る」）である。すると、最後の文の「この大きな要因（le grand agent）」が光を指すことは明らかだが、「大きな効果（un grand effet）」とは、この奥行方向の距離感を指すのであろう。

そこでもう一度、問い直そう。はじめの一文と残りの二つの文との関係はいかなるものか。光の調子の決定因子の枚挙と、奥行方向の距離感の表現とをつなぐものが、ありうるのか。この三つの文が一つのパラグラフを構成している以上、意味のまとまりがあるものという前提に立たなければならぬ。その前提に立つとき、可能な解釈はおそらく一つしかない。すなわち全体が「光の調子」について、それも大きく分けて二つのその類型について語っている、と考えることである。第一の文章における「強い―刺戟的―対―弱い―陰気」という書き方は、二元的と見てよいし、それは、前のパラグラフの自然描写における「日ざかりと曇った状態」の対比を、継承したものである。この対比を絵画にあてはめると、「光を描く絵画」と「光を消した絵画」、略言すれば、晴れの風景画と曇りの風景画の二元性が得られる。デイドロは第二第三の文において、この二つの絵画の難易を比較しているのである。そして、その難易をはかる基準は、奥行方向の距離感の表現ということ

にある。明暗法の本当の難しさとしていたところを見ても、ディドロが光に対して奥行の表現を求めていたことは明らかである。

このパラグラフの主題的な統一を右のように理解すると、次のパラグラフとのつながりも、自らに見えてくる。

あの不自然な強調子の部分のことは、蔑視したまえ。その置き方がいかにもお粗末で無思慮であるから、その意図に気づかないというようなことは不可能なのである。建築においては、主要部分が装飾の役割をつとめるようではなければならない、と言われてきた。絵画においては、重要な対象が強調子の部分の役割をつとめるようではなければならない。画面の中で、私が埋め草（chevilles）とか穴埋め（bouche-trous）とか呼んでいる附け足しの仲介者ぬきに、像と像とが結びあい、前に出たり、後にひっ込んだりするようではなければならない。テニールスには、こんなものとは別の魔術があった。

先ず「強調子の部分」と訳したのは、*repoussoirs*。だが、『百科全書』における「絵画の用語」としてのこの単語の説明は、次の如くである。「*Repoussoir*とは、絵画において、タブローの前面に置かれ、光のあてられていない諸対象の大きなかたまりのことであり、他の対象を押しやり（*repusser*）、奥まっで見えるようにする役割のものである。／*repoussoir*は構成上の常套手法であり、力のある人は今ではもう用いない、少くとも、タブローの中でその必要性を上手く理由つけて、それが応急処置であることを気づかれないようにすることができない場合には」⁴⁴つまりそれは、奥行き感を出すために、手前に調子の強い、暗い対象（これが *repoussoirs* である）を置き、奥のより明るい対象との対比を強める手法である。右の『百科全

書』の書き方からも、またわれわれのテキストにおいて「意図が見透かされる」と指摘されていることから、これが一つの手法であることは明らかである。デイドロがこれを否定するのは当然であるが、これに對置しているのは、本質的に古典主義的な一種の機能主義である。すなわち、無用なものとしての裝飾を否定し、主要部分、言いかえれば、機能や意味の点で不可欠なもののみをもって作品を構成し、その構成法によって、裝飾的な美觀なり興行き感なりを作り出そうということである。

このパラグラフの文脈的な意味は何か。それは、前のパラグラフの補足である。すなわち、興行き感を出すには光の強い調子の絵の方が容易である、と述べた。しかし、それは「強調子の部分」のようなマニエールによるものであってはならず、「像と像の結びあい (se-lier)」によるものでなくてはならない、というのである。そうであるならば、調子の弱い絵の空氣遠近法と、難しさは同じことになるのではないか。おそらくその通りである。自然描写の中でデイドロは、明るい光景を強調しつづけているので、間違いやすいが、絵画については分けて考えていると解すべきではないか。

少くとも、ここで表明されている「古典主義」が、本章においてこれまで展開されてきた思想と符合していることは、確認しておく必要がある。それは、「光の効果」を斥けて、「段階的配分法」を重んずる冒頭から始まって、遠近法的な細分法によって各点の光量を正確に捉えようという提案まで、示されていた態度である。そして、意図が見すかされるような手法を拒む立場は、「藝術の効果を自然の効果のように見る」(三三三行目) というあの言葉の中に示されていたものである。

友よ、影にもまたそれなりの色がある。白い物体の影の輪郭のあたりを、そして影の本体をも注意深く見ても
125
らいたい。そこに無数の黒と白の点の入り乱れていることがわかることであろう。赤い物体の影は赤味を帯びる。

光が鮮色にぶつかって、その粒子を剥離させ、反射の際にその粒子をもち去るもののように思われる。皮膚ごしに血肉の見える肉体の影は、かすかに黄色味を帯びる。青い物体の影は、青い陰影をとる。そして影と物体とは照らしあう。この影と物体との間に交される無数の反射こそ、君の机の上に調和を生み出すものである。仕事とひらめきが冊子を書物の傍らに、その書物をインク壺のわきに、そのインク壺を性質も形も色もまちまちな多くのものの中に投げ出してきた君の机の上にさえ。これらすべての効果を観察するのは誰か。認識するのは誰か。制作するのは誰か。一つに溶けあわすのは誰か。その必然の結果を認識するのは誰なのか。しかしその法則は実に単純である。或る色合いの布地見本を持ってゆけば、どの染物屋でも、白い端切れをその大釜の中へ放り込み、それを君の求めた通りの色あいに染め上げてとり出すことができる。しかし画家は、絵具を混ぜるときに、自らのパレットの上でこの法則を自分で観察する。色彩に対して一つの法則があり、光に対して一つの法則、影に対

しても一つの法則があるわけではない。いずれにおいても、法則は同一なのである。

個々の文意を捉える上では、「観察するのは誰か」以下が少々やっかいであるが、パラグラフ全体の趣旨は明瞭である。この前半部分と、パラグラフ末尾の一般的な論定とは符合している。すなわち、光に色があるだけでなく、影にも色があるという事実があつてはじめて、色彩と光と影とが、一元的な原理によつて捉えられるわけである。言いかえれば、色彩は常に或る明度のものであるし、逆にいかなる明度のものも、影でさえも、或る色彩のものなのである。この一元論的原理を確立する上のかなめは、影にも色があるという事実の確認であり、デイドロはこれをこまかな観察によつて裏づけようとしている。この記述には、スーラらの点描法の理念を思わせるところがあるし、「粒子 (Molecules)」という用語法には古代の唯物論の名残りも認められよう。ただし、観察された事実に対してデイドロの持ち出そうとしている説明は、論理的とは言えない。影に

色があるのは、当の物体の粒子によるものである、と彼は考えている。そして、その粒子をはこぶのが光であると考えているらしい。そのことは、「反射の際にその粒子をもち去る (la lumière…… emporte avec elle des molécules — 直訳すれば「光が自らと共にその粒子を持ち去る」)」という表現の中に窺われる。しかし、定義上、影が光の欠如である以上、光が持ち去った粒子がいかにして影の部分に入り込むのか、その点が明らかでない。光の回折の現象を論ずる必要があるうし、はじめに(一二四行目)影の「輪郭のあたり (les limites)」を特筆しているという事実には、回折の事実を観察していることも窺われはするが、説明の中には現われてこない。もっとも、その説明は「~のように思われる (il semble que……)」となっているから、論理的な不十分さは承知の上で、しかもその論理を徹底しようとする意図もなく、しかし観察の事実には自信をもって示されたものと言わなければならない。

だが、ここで述べられていることは、論理的吟味を放棄してよいような瑣末なこととは言えない。「物体と影との間の無限の反射」は、まさに「調和」を支えるものであり、この「調和」こそ、色彩と光||影との一体性というこのパラグラフの主張している事実に関して、最も重要な現象であるからである。(調和そのものは前章で強調されていたし、本章ではこの語そのものはこれまで用いられていなかったが、色彩と光の一体的効果の重要性は一八行目以下に説かれていた。)しかも、前章の所説から明らかのように、調和は強い色調の対象、言いかえれば光のあたたか明るい色彩と結びつくよりは、弱い色調と、極論すれば影とよく結びつくものであるから、ここでデイドロが、影に色彩があると主張することは、彼の絵画論にとって極めて重要な主張であり、明暗法に関しても最も本質的な指摘と考えられる。このように考えるかぎり、「物体と影との間の無限の反射」というのは、詩的なイメージであっても、学問的には更に掘り下げるべきものである。この表現を文字通りに受けとれば、影は単なる欠如態ではなく、或る實在性をもっていることになる。その實在的なものが光ではな

いのか、という点が問題なのである。これを回折光と見做してよいとすれば、強い影は回折光を含まず真黒であつて（二〇一行目参照）、従つて色彩がなく、弱い影ほど回折光を多く含み、色彩の陰影も濃厚である、ということにならう。かくして、調子の弱さが調和にとつて好ましいことを、裏づけることになる。

ちなみに、このグリムの机の上の記述の中で、物の配列としては乱雑だが、色彩と光 \parallel 影の点に注目すれば調和があるという対比には、それ自体注目すべきものがある。すなわち、日常生活における対象同士の間の意味連関とは別の次元に、造形的とは言えないにしても純粹視覚的な調和が捉えられているということである。調和は、ものの実体性から浮き上つて、言わば虚空の間の戯れとして表象されている、と解することができる。

残されたのは、「観察するのは誰か」以下、染物屋と画家の対比までの部分の文意を明らかにすることである。この疑問文の枚挙は何を意味しているのか。染物屋は何のために引き合いに出されているのか。そしてその染物屋と対比して、画家がどうであると言わんとしているのか。これが問題である。この中で比較的解りやすいのは、画家に関するデイドロの主張である。画家がパレットの上で認識するのは「この法則」であるが、その「法則」とは、結局のところ、色彩と光 \parallel 影とを同時に支配している法則のことであり、或る色彩は必ず或る明度の色彩であり、或る明度は必ず何らかの色彩の明度である、という事実である。画家は絵具を混ぜ合わせるときに、（単純化して言うならば）或る色の絵具と一定量の黒を混ぜ合わせることによって、求める色調が得られる、という事実を通して、この法則を体験するわけである。ここでふりかへつて、一つの説明の可能性に気づく。すなわち、「影と物体の間の反射」という考えは、絵具の混合をモデルとして出てきたものではないか、ということである。物体の色彩絵具に影の黒絵具が混合されるわけである。これで理論的な問題が解消するわけではないが、デイドロの発想のもととは説明されるように思われる。

問題の一元的法則に関して、染物屋は画家といかなる点で異なるのか。染物職人の仕事の工程が不明なため

に要領を得ないが、再び、画家についての記述に注目しよう。画家の仕事が染物職人の仕事に対比されているのであるから、前者についての記述をもとに逆算して、後者についてデイドロがどのように考えているかを捉える途がある。デイドロはこう言っていた。「しかし画家は……自らのパレットの上でこの法則を自分で観察する（Mais le peintre observe lui-même cette loi sur sa palette……）」。「自らの」と「自分で」という繰返しによる強調が目をはきく。観察することは自分で行うほかはない行為であるから、それだけ「自分で」は強調として感じられるという面もある。この強調は対比の意図に基くものと思われるから、すると染物職人はその仕事の中で、この法則を観察していない、ということになる。ということは、彼は自分で染料を調合するのではない、ということに他ならない。これは染色の場合には、自由に色を創り出すのではなく、いくつかの色が決まっています、色見本もこのいくつかの色に限られていた、ということを意味するのであるか。そうでなければ、染物屋についての文そのものが理解の難しいものになってしまうであろう。一応そのように想定した上で、次にこの染物職人の仕事と「実に単純な法則」との関連はどうなるのか。それはおそらく、既に調合されて釜の中にある染料が、ある明度の色に布地を染めるものであり、この単純な法則を現実化したものである、ということであろう。

そこで最後に、枚挙された五つの疑問文の意味を問わなければならない。ここでも逆算の手法は使えそうである。「しかし（*pourant*）その法則は実に単純である」と言われていることから見て、この言葉の前に置かれた五つの疑問文の意味はいは、「法則が単純である」ということの逆にあるはずである。しかしこの場合、その逆が、「人々が法則を複雑なものと考えている」というものでないことは、五つの疑問文の文意から見て明らかである。むしろ、単純であるにもかかわらず、人々はその法則を認識していない。観察しないから、法則の認識に至らず、認識に立っての実践も見られない、という意味であろう。染物屋の場合がその典型であ

つて、彼は観察—認識をもっていない。法則が単純であるから、望む結果（ある特定の明度における或る色彩）を彼は直ちにつくり出すことができる。それはおそらく潜在的な経験知によるのであろう。だが、これにひきかえ画家の場合、彼はパレットの上でこの法則を観察し、否応なく認識する。では、画家のすべてをデイドロは、五つの反語的疑問文の例外と見做しているのか。次のパラグラフはそのことを否定している。すなわちデイドロの言わんとするところは、単純な法則であり、画家にはそれを認識する機会があるにもかかわらず、眞の認識をもつ画家は少い、ということであらう。

画廊の中を歩き廻る者がこれらの原理をたずさえて行こうものなら、画家にとっては災難である。これらの原理が広く浸透する時代がくるなら、幸いである。君主や大臣や藝術家に愚かな誤ちを犯すことを妨げるものは、国民の間に行きわたった光である。お、民衆に対する聖なる畏怖よ（*O sacra reverentia plebisi*）。こう叫びたくならないような者は一人もない。「民衆め、お前から称讃のしるしを一つもらうために、どれほどの苦勞をすることか」。

これらの一切のことを私よりよく知っていると言わないような藝術家は、一人もないであらう。私からの返事として伝えてもらいたい、彼の描くすべての像が、彼の言うことは嘘だと叫んでいる、と。

このあとに二つ、個別的な内容のパラグラフが残っているが、ここで言う「これらの原理」と対比されるような重みのものとは思われないから、右に訳出した二つのパラグラフは、明らかに総括的な性格のものである。はじめのパラグラフの冒頭には、デイドロ一流の表現の飛躍、もしくは論理の屈折がある。最初の文の意味は、鑑賞者の方に「これらの原理」の知識があれば、画家の拙劣さは直ぐに見破られてしまう、ということである。

そして次の文の意味あい、第三の文に照らしてみても、はじめて明瞭となるものだが、画家たちが現状に甘んずることを許さないようにするために、民衆がこれらの原理に通ずることが望ましい、ということである。第一文と第二文の間にある表現の飛躍は、第一文の「災難である (malheur a)」が画家の言わば利己的な立場から見ての「災難」であるのに対して、第二文の「幸いである (heureux)」はより一般的客観的な観点からの評価であって、評価の観点が入れ換っていることにある。

「これらの原理」は複数であることから見て、前のパラグラフの「単純な法則」だけを指すわけではなく、本章で語られてきた主要な論点を包括しているものと思われるが、直ちに枚挙できるほど、論述が要約的であったわけではないから、それが何を指すかは、その限りで瞬時である。だが、それがデイドロの説全般を指していることは明らかである。そして、その普及が、言わば絵画の進歩のために望ましいとするデイドロの考え方が重要である。彼はこれらの原理を画家に理解させようというのではない。民衆に対する画家たちの「畏怖」の念を刺戟して、彼らの仕事を方向づけようというのである。なにしろ、誰しも民衆の「称讃」がほしいのであるから「国民の間に行きわたった光 (la lumière générale de la nation)」こそ改革の原動力である。ここに示されているのは、まさに啓蒙主義の基本的な哲学である。その確信があればこそ、一四一行目以下のパラグラフに示された、画家に対する自信に満ちた態度が出てくるわけである。

だが、デイドロは藝術家を軽んじているわけではない。一三七行目において、藝術家が君主や大臣と並記されていることに注目しよう。これは決して偶然の並記ではない。『逆説俳優について』の逆説をなすテーゼ「感受性の欠落 (nullé sensibilité)⁽⁴⁶⁾」は、俳優だけでなく、国王、政治家、行政官、義人、観察家、藝術家に共通して求められる特質である。⁽⁴⁷⁾ いずれの場合においても、これらの仕事を並記することにおいて、デイドロが真剣でないと考えるべきいわれはない。

影によってひき立つ対象もあれば、光の中でこそより刺戟的になる対象もある。栗色の髪の頭部は半濃淡で描くと美しく見えるし、金髪の頭部は光をあてた方がよい。

145
背景を画く技術というものがある。特に肖像画の場合に顕著である。次のことはかなり一般的な法則である。すなわち、主題の別の色あいと較べた場合に、主題を殺してしまったり、目を自分の方に引きつけてしまうほど強い色あいは、背景にはあってはならない、ということである。

最後に置かれたこの二つのパラグラフは、これまで展開されてきた原理的考察に較べて、より具体的であり、その論旨において体系的であるよりは、「断章」的である。このうち第一のパラグラフの趣旨は、描く対象によって、光をあてるか、「半濃淡」⁴⁸かかのいずれかを選べ、ということであり、第二のパラグラフの趣旨は、背景の方が主題より目立つような色調にしてはならない、ということである。いずれも具体的、実践的な教えであるが、タブロー全体のまとまりに関係するという点で、デイドロの美学の基本に符合していると言うこともできる。

前回行った試みにならい、本章でもまた、全体の分節の俯瞰を試みることにしよう。表示法は前回と同じく、行数とパラグラフの番号を併用する。

○ 光と影の真実

一 一 二 一行

1 明暗法の定義

「光の効果」対「段階的配分法」

①

②

2 光の統一

↓明暗法の戯画

3 光の真実と色彩の真実の結合

一 風景の中における光と影

林の中の斜光（自然と藝術）

気体の生み出す色調

風景画家の要件としての光の感覚

風景と連想

二 絵画における光と影

1 立体感の表現

人々を驚かす立体表現

↓それが明暗法の本領でないこと

2 奥行表現||明暗法の核心

奥行の細分化と光の響きあい

遠近法的重要性

3 光の調子

光の全般的な調子

その決定因と空気遠近法

“repushsoirs”

二二一六六行

六七一二三行

③

④

⑤

①

②

③

④

①

②

③

④
⑤

⑥

⑦

⑧

四 影の色。光と色彩の一元性。

一二四—一三五行

五 しめくくり

一三六—一四七行

1 啓蒙の理念

(i) この原理の普及の必要

①

(ii) 画家に対する自負

②

2 実践的な教え

(i) 対象にふさわしい調子

③

(ii) 主題と背景の調子の按配

④

本章の中心的な思想は、次のようにまとめることができるであろう。すなわち、デイドロは明暗法の本領を奥行表現にみとめ、その技法としては段階的配分法を主張する。この背後にある理念は、何よりも全体的な効果を重んじ、それを自然の在り方と見る考えである。この理念は調和の理念と呼ぶことができようが、必然的に明暗法と色彩の真実との結合を要求するものである。真実の明暗法と真実の彩色法の結合については、影の色彩を論じたパラグラフが、その窮極的な説明の原理を与えてくれるように考えられるが、デイドロはその点を明示的な言葉で述べているわけではない。調和という観点より見るとき、不整合とも思われる点がある。それは、色彩を論じた前章において、調和は弱い色調と結びつけて考えられていたのに対し、本章では、いま述べたように全体として調和の理念のもとに論が開示されているにもかかわらず、かげりと弱い色調が魅力のないものとして扱われているところがある、という点である。ただしそれは、絵画の画面をとり上げているのではなく、自然の風景について述べられている文脈におけることであるという事実は、注意に値する。デイドロは

画面の中では、弱い色調に支えられた調和に魅力を感じつつ、自然の中では生き生きとした光の戯れに無上の喜びを覚えていたのか。そうであるとしても、これは矛盾した態度というわけではない。

註

- ㉔ エルマン社より刊行中の新しい全集本の『一六七五年のサロン、絵画論(美術1)』の巻が刊行された(*Bures Comptes de DIDEROT, t. xv, Salons de 1765. Essais sur la peinture, BEAUX-ARTS, I, Hermann, 1984*)
- 『絵画論』はG・メイの校訂及び註になるものであるが、Vernièreより新しいのであるから、両者の註に相違の見られる場合、特に歴史研究に関わるものについては、メイの註に従うべきであろう(以下Mayと表記する)。そこでメイによれば、これは現在ルーヴルに所蔵されている『荒野の聖ヨハネ』を指しており、この絵は今日では、ラファエロとその弟子たちの手になるものと見做されてゐる(May, note 32, p. 361.)。
- ㉕ Claude GILLOT (1673? - 1722) ヴァトーの師の一人で、大道芝居を好んで描いたが、その生涯は謎が多い。Vernière (p. 686, note 1.)によれば、ここでデイドロの語っているタブローは同定されていないが、レオン・シシエ・レヴヤ(Léon-Michel-Lévy)コレクション所蔵の一点、『月の皇帝アルカン』の一場を描いたものが、デイドロの記述に近す。
- ㉖ Roland de LA PORTE 生歿年不詳。シャルタンのエビゴーンネンであり、一七六三年及び六五年の『サロン』においてデイドロは「三点について「シャルタンの犠牲」と評している。その立体表現については、六三年の『サロン』に次のような記述がある。「皇帝の頭部を示す浅浮彫がその縁どりと共に planche (パネル?)」を表わす背景に描かれているのを見て、民衆はうっとりしたものである。浮彫りは背景から完全に切りはなされて見える。それは人を驚かせるような効果もっているし、それに仰天するのが民衆というものである。彼らはこの種のイリュージョンがいかたやすくいものであるかを知らないのである。ドイツの若い三文絵かきどもの画いたこの種の絵を、田舎の市で売り歩いている連中がおり、これらの絵は一エキュで買われているが、これと較べて殆ど遜色がない。」(op. cit., t. 5, p. 444)ただし、シャルダンとの決定的な差をみとめながら、その職人藝をデイドロが重んじていたことは、六五年の『サロン』に窺われる。「ルニヤールの喜劇を見て笑わなかった者には、モリエールの喜劇を見て笑う資格はない、という話があった。ロラン・ド・ラ・ポルトの絵の前を止らさずに行きす

ざる者には、シャルダンの絵を見る資格はない、と言ってやりたまえ」(ibid. t. 6, p. 127)

③ アペレスは、言うまでもなく、紀元前四世紀のギリシアの大画家。作品はもとより模写も残っていないから、このタブローについてのデイドロの記述も、何らかの伝聞に基いているはずであるが、その典拠は不明。或いは、有名なアレクサンドロス大王の肖像についての伝承を間違って記憶したのかも知れない。『百科全書』第十二巻(一七六五年刊)所収の項目「ギリシア絵画」(ジョークール著)の中には次の一節がある。「彼(アペレス)は手に雷をもつアレクサンドロスを描いた。『手の指はとび出して見え、雷は画面の外にあるように見える。』この姿勢は最も高貴にして至福なる人の縮図であり、この記述はまさに藝術家の手になるものである。というのは、ミケランジェロのタブローを語るに際して、ラファエロも別の言い方はしなかったからである。すなわち、『その手はとび出しており、雷は画布の外に現われていた』と」(p. 255 d.) このような形容が画家の技巧を称える常套句であったことが、この論述の中に窺われる。

なお、E. M. BUKDAHL はこの『雷をおとすジュピテル』及びウェルギリウスに関する論述は、デイドロがウェップの『絵画美論考』(D. WEBB, *Recherches sur les beautés de la peinture*)より借りたものであると指摘しているという(May, note 35, p. 361.)。このウェップは英国人でこの著作もフランス語訳である。このフランス語訳についてデイドロは一七六三年一月十五日号の『文藝通信』誌に紹介記事を書いている(*Œuvres Complètes*, t. 5, le Club français du Livre, 1970, pp. 279-285) が、その紹介の中に当該の論述はない。

③⑨ ウェルギリウス『エネイス』第一巻五八六-七行(泉井久之助訳、岩波文庫、上巻、六一頁)。

④⑩ Francesco Bonaventura CAVALLERI (1598-1647) ガリレイの弟子。彼の確立した「不可分なもの幾何学」はやがて微分学へと発展していった。なお、底本の Cavalleri は誤りで、Buisson 版と Firmiani の手写稿はともに正しく「Cavalleri」と表記している。

④⑪ 立体感についてはド・ラ・ポルトとシャルダンは同格の表現力を見せていた。しかしこの全体の一体性に関して、両者の差は歴然としてくる。ド・ラ・ポルトの静物画の一点(『シナの磁器製の碗に盛られた桃』)をとりあげ、画かれた対象を記述したあとで、デイドロは言う。「これらの様々な対象は一体のものとなっていない。これはシャルダンが決して犯すことのない失態である。」(*Salon de 1765, op. cit.*, t. 6, p. 129)

④⑫ 前の文の「見たことがある」という複合過去にあわせて、以下パラグラフの末尾に至るまで、時制は過去に置かれているが、

訳文では過去形を重ねるのが煩瑣なので、これを避けた。

(43) メイによれば、ダヴィッド・テニールス(子) (David TENIERS 1610-90) を指す。農民生活に取材する風俗画を多く残したこのフランドルの画家に対して、デイドロはくりかえし讃辞を与えている。(May, note 38, p. 364.)

(44) Encyclopedie, t. XIV, 1765, p. 141 d. この項目は無印であり、デイドロの書いた可能性も強い。なおプチ・ロベールによれば、この用語の初出は一七六二年であるから、当時、ごく新しい概念であったことになるが、引用した本文に明らかないように、これに対して項目の筆者は既に否定的である(この点でデイドロの所説と符号するから、この筆者をデイドロと見なす一つの根拠になる)。

(45) メイはこの理論がシャルダンのタブローに示唆を受けたものではないか、と考えている。「この反映の△前印象派的▽な理論は、おそらく多くをシャルダンに負うものである。シャルダンが自らの画面において実践した彩色法の中には、色調の分割や補色相互の光学的混合の本質的な要素が、既に見られる。というのは、シャルダンは、どの対象も固有の色をもつだけではなく、その表面に周囲の対象の色調を反映させるということをし、観察していたからである」(May, note 39, p. 364.) しかし、これは純然たる類似に基く推論である。パラグラフ冒頭のグリムへの語りかけは、タブローの観察ではなく自然観察を勧めたものであり、しかもその内容は極めて詳細である。それはデイドロ自身の観察を前提とするものと思われる。シャルダンの画面からの影響は、あるとしても附随的であろうし、しかも、もしシャルダンの技法を認識していたなら、デイドロがここでそれを指摘しないとは思われない。従って、この理論の発想を汲んだものがあるとすれば、むしろ何らかの光学上の文献であると私は推測する。そしてその上で、以下の本文において述べるように、画家の実践を見てデイドロが理論の着想をえた部分があるとしても、それは単に出来上ったタブローを見てのことではなく、アトリエでの観察であると思われる。

(46) Vernière, p. 306.

(47) *Ibid.*, p. 362.

(48) その語義については、△その3▽の註(15)を見よ。この文脈での意味は、直接光は当たっていないが、暗くはないという状態のことであろう。