

デイドロ『絵画論』

— 訳と註解（その4） —

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（その1）

デイドロの『絵画論』の中で明暗法が論じられているのは、本章とそのあとにつづく補足の一章（第三章と第四章の間に挿入されている）である。前章に関する註解の中で述べたように^①、近世の絵画論において、明暗法は色彩論と一体のものとして、或いは少くとも色彩論と密接な関係をもつものとして扱われてきたし、事柄そのものの性質から考えても、この扱いは当然であろう。そこでデイドロもまた、色彩を論じた第二章に続けて、明暗法を論じているわけである。なお、これまで我々の手がかりとなってきたゲーテの註解は、本章以後はもはや存在しない。

明暗法とは、影と光との正しい配分のことである。規則的な形をした対象が一つだけとか、光源が一つだけしかないという場合なら、単純かつ容易な問題である。しかし、対象の形が多様化するにつれ、また場面が広がり、その中に存在するものも数を増し、いくつもの場所からそこへ光がさし込み、光が多彩なものとなるにつれて、難しさを増すような問題である。あゝ友よ、多少とも混み入った構成の画面には、どれほど多くの偽

5 物の影と光があることか。どれほど多く勝手な描き方がなされていることか。どれほど多くの個所で、効果を求めて真実が犠牲にされていることか。

明暗法 (le clair-obscur) とは、影づけの問題である。それを複雑にしている因子は二つある。一つは描かれる対象であり、もう一つは光であり、それぞれについて数と性質が関与する。一つの球に一つの光源の光があたっているという場合には、光の部分と影の部分が截然とかつ幾何学的な境界線を以って分かれている。しかし、先ずものの数がふえると、相互に光を反射しあって、間接光が増えるし、それぞれの形が不定形であれば、影の形が不定形となるだけでなく、この反射が乱れてくる。そして光源が複数の場合、同じく光のたわむれば複雑となる。「光が多彩 (diverses) になる」というとき、デイドロの念頭にあったのは、強い光と弱い光、かたい光とやわらかい光などの差異、例えば太陽の光とろうそくの光の差異であり、それらが混在している場合の現象の複雑さであろう。

注目すべきは「真実」と「効果」の対比である。デイドロが藝術の効果を重視していることは、その美学の特色として挙げてよい。それは演劇論において顕著であり、この『絵画論』では、表情を主題とする第四章にその面の思想がよく現われている。だがその反面において、第一章において詳しく見てきたように、観察を説くデイドロがいる。そのデイドロは、習慣的な因子が知覚を深く支配し、真実のすがたを歪めることを認識し、アカデミスムの「手法」を徹底して批判することを通して、自然の実相に迫ることを求めている。この明暗法を論ずる冒頭の文章の中で、「勝手な描き方をする (licences prises)」とは、真実に従うことなく、自らの恣意に従うことである。「licence」という単語には、「詩的な破格表現 (licence poétique)」の意味での用語法が染みついているが、ここでは、文字通りの「勝手な振る舞いをする (prendre des

「licences）」という道徳的な意味であろう。そして「効果（effet）」は、この文中では悪い意味で用いられているが、ディドロの美学が感動を重んずる美学である以上、この単語の用語法には注意することが必要であろう。ここでの「真実——効果」の対比は、演劇論における「絵画（tableau/peinture）——見せ場（coup de théâtre）」の対立^②を思わせるが、この“coup de théâtre”が常に悪く意味であるのと同じく、“effet”も悪い価値標識を本質的に与えられているのかどうか、ということである。

絵画において光の効果と呼ばれているものは、『コレジユス』という絵の中で君が見たもの、即ち、真実で、力強く、刺戟的な、影と光の混合である。この効果こそ、君の足をとめさせ、君を驚嘆させる詩的瞬間である。難しいこと、と言ってよいであろうが、^③段階的配分法にくらべれば難しさはおそらくまだしも少いであろう。

10 段階的配分法というのは、場面に拡散的で広がりをもつような具合に光をあてて、画面上のどの点に対しても、その真の向きや光体との間の真の距離に鑑みて、しかるべき光の量が与えられるようにするものである。この光の量は、周囲の物象がそこにさすべき光をさえぎったり、そこに反射光を与えたりするので、それにつれて、多彩かつかなり明瞭な仕方、変えられてくるのである。

『コレジユス』とは、フラゴナルの大作『己れを犠牲にしてカリロエを救う大司祭コレジユス』のことで、ローマ大賞を得てのローマ留学より帰国したフラゴナルが、一七六五年、入会資格を求めてアカデミーに提出した作品である。これはゴブラン織りの下絵として買い上げられ、同年九月、サロン展に展示されて大好評を博した。^④そしてディドロはこの年の『サロン』の中で、詳細にこの作品を論じている。このパラグラフの冒頭で、この「絵の中で君（IIグナム）が見たもの云々」と言うのは、この『サロン』の記事を指している。そして「絵

画論』が『一七六五年のサロン』の直後に書かれ、同じ『文藝通信』誌に公表されたことを考え併せれば、この冒頭部分は、明らかに、『サロン』の中の当該の記事に言及している。ここでグリムが出てくるのも、『サロン』の『コレジュス』評の特異なスタイルに帰因することである。すなわち、この評論文は虚構仕立てになっている。それによれば、世評を耳にしてデイドロが見に行ったときには、この作品はもう展示されておらず、見る事ができなかった。批評することはできない。グリムは見ているのだから、これを二人の対話形式によって論ずることしようと言い、まずデイドロが自分の見た夢の話をする。するとそれを聞いたグリムが、それこそまさにフラゴナールのこの絵の画面である、と証言する。おまけに、末尾にグリムの手になるとおぼしき一文が添えられており、この対話部分のグリムの言葉もデイドロが書いたものであり、しかも、デイドロの夢の話は、二人でこの絵を見た際に、デイドロがグリムに語ってきかせたものだ、ということになっている。従って、この評論文そのものが解釈を要するものであるが、額面通りに読むかぎり、我々のテキストで言及されている評はグリムの言葉の中にある。

すなわち、「真実で、力強く、刺戟的な (vrai, fort, et piquant)」に対応して、「影のかたまりが、明るい部分のまばゆいばかりの輝きを、この上なく力強く、刺戟的なやり方で (de la manière la plus forte et la plus piquante)、引き立てている」という言葉がある。この言葉が語っているところを理解するには、画面の構成に言及しなければならぬ。デイドロの夢の記述に従えば、大司祭コレジュスはカリロエに恋していたが、彼女は見向きもしない。ところが、老人たちの祈りに対して、「カリロエか、彼女の身代りになる男を生贄に献げよ」という神託が下される。(この老人たちの祈りの趣旨は十分に明らかではないが、「疫病の手を逃れた老人たち」とあり、その疫病とは、司祭に導かれたバックスの狂女たちによって引き起された異常な性の狂乱を指すと思われるから、平安を求める祈りであろう。なお、この司祭はコレジュスに、この老人たちは画中の

「おびえた老人たち」に擬せられていると見られる。)そして、生贄を捧げるべき役割は、大司祭コレジュスにわりあてられる。最後の瞬間、苦悩のはてにコレジュスは、祭壇に横たわる恋人を前に、自らの胸に短刀を突き立てる。——この物語の最後の瞬間を、フラゴナールは描いている。晴れわたった太陽の光は寺院にさし込み、カリロエを照らしている。そのとき、天井より「地獄の精 (génie infernal)」^⑩が、暗い影とともに下り来たる。それはおそろしい「愛」を背負った「絶望」であり、あたりに闇をまきちらす。そこで「闇と光の混合」が生み出されたわけである。

さて、このような画面の表現に対して、われわれのテキストでは、二つの形容が与えられている。第一は「光の効果 (un effet de lumière)」であり、もう一つは「詩的瞬間 (moment poétique)」である。いずれも確立した術語のようなおもむきを以って用いられているが、『百科全書』の中には、いずれの概念も項目として立てられていない。だが、「光の効果」の方は『コレジュス』という具体例、それについてのデイドロの記述という手があるから、こちらを糸口として「詩的瞬間」の説明を目指す、という手順を踏みたい。そればかりではなく、「光の効果」については本章の他の個所にも、また『百科全書』の中にも、有力な手がかりがある。本章の中では、四九行に「光と影のつくり出す効果」(les effets de la lumière et de l'ombre)、〇〇行に「光の効果」(effet de lumière) という表現があり、これらはいずれも、光と影のコントラストの効果を指している。この点は『百科全書』の中でも確認することができる。

『百科全書』の中の手がかりとは、第五卷(一七五五年刊)所収の「効果、絵画における」という項目の記事である。教訓詩『絵画術 (L'Art de peindre)』(一七六〇年)の著者ウォーターン (Claude WATEREN, 1718-86)が、この項目の筆者である。この中でウォーターンは、「光の効果」という表現は用いていないものの、「デッサンの効果」や「色彩の効果」と並べて、「明暗法の効果 (l'effet du clair-obscur)」を語って

おり、これは、右に指摘した本章の他の個所におけるディドロの用語法に照らしてみても、「光の効果」と同じ事態を指していると考えられる。明暗法の効果は色彩の効果をつよめるが、危険を伴うということを指摘した上で、ウァトレは次のように言う。「効果(efets)によって注意をかき立てたいという気持から、カラヴァジオは、自然の中では稀にしか見られないような仕方、モデルに光をあてた。技巧をこらしてしつらえた開口部より落ちるようにした日の光(jour)が、彼の目には、生き生きとしてはいるが、強烈な光(des Lumières vives, mais tranchantes)を与えていた。その結果、彼の行った模倣像の中に得られたのは、快いというよりは独特な効果(efets singuliers)であった¹¹⁾」このような性格は、「効果」の本質的な特徴と見てよい。何故なら、デッサン、色彩、明暗法など、絵画の構成部分のそれぞれについての効果を語るに先立って、ウァトレは、「効果」という語によって人々は特に、大きく、威厳があり、強烈な表現(une expression grande, majestueuse, forte)のことを考えている¹²⁾と述べているからである。つまり、効果には常に何らかの強調がつきまとう、と言えよう。従って、効果には価値の上でのあいまいさがつきまわっている、ということになる。言いかえれば、効果はわざとらしさと背中あわせである。前のパラグラフの註釈の中で、この語の意味あいに注意を払うべきことを指摘したが、ここで早くも、その本質的な両義性が確認されたわけである。

このような意味での効果の典型が演劇の場合であることは、おそらく誰にも異論はあるまい。ウァトレもまた、右のカラヴァジオに言及した引用文の少しあとで、「正しい(juste)効果」を論じつつ、演劇的效果に言及し、人物の性格に真実味を欠くと効果が喪われるとして、何とか効果と真実さとを両立させようとしている。また『サロン』の中の問題の評論文の中で、グリムに帰せられている言葉として、「厳格な趣味をもつ判定者たちの中に、この画面の中に或る演劇的なところが感じられ、そこが気に入らないとする人々がいる¹³⁾」というくだりがある。効果を是とするか否とするかは、微妙に意見の分れるところでもあろうが、それが強調に支えられているかぎり、

演劇的なものとのアナロジーは本質的なものであると言ってよい。『コレジュス』の画面もまた、事実、最も劇的な瞬間を捉えている。「詩的瞬間」というのは、まさにそのような意味であろう。すなわち、「詩的」という形容詞は、十九世紀的な「抒情的」という意味ではなく、叙事詩や劇詩を詩の原型とする古典的な意味で解さなくてはなるまい。ただし、いかに「劇的」に近いとは言っても、「詩的」という用語から見て、そこに悪い価値標識がないことだけは間違いない。この点では、われわれのテキストと、『サロン』の言葉を較べてみると、「真実の」という形容がわれわれのテキストにはあって、『サロン』のグリムの言葉にはない、ということに注意を払うべきであろう。『絵画論』においてデイドロは、『百科全書』におけるウァトレと同じように、あるべき「光の効果」を「真実さ」と両立するような好ましい形で考えようとしているもの、と思われる。

しかし、「光の効果」は決して最も好ましいものとして呈示されているわけではない。パラグラフの後半には、これと対立するものとして、そしてより難しいもの、従ってより高度なものとして、「段階的配分法」(une distribution graduee)が挙げられている。「光の効果」が、言わばスポットライトによって、一部分を強調するのに対して、これはごく自然に画面全体に光をあてるもの(「拡散的で広がりをもつように」)である。その難しさは、第一パラグラフにおいて語られていたところであり、その末尾にあった効果——真実の対比が、ここでの「光の効果——段階的配分法」の対比へと展開されている。「段階的」とは言っても、光源と物体の距離による単純な函数ではなく、先ず物体の「向き」(exposition——前段における物体の形の契機に対応すると¹⁴⁾言ってよい)が関係するし、ここで何より強調されているのは、物体相互の遮光とハレーション(「光をさえぎったり、反射光を与えたりする」——原文では「損失と借用」(les pertes et les emprunts))である。

この点については、興味深い記述が『サロン』の『コレジュス』評の中にある。先ず、対話形式の部分のグリ

ムに帰せられた言葉の中に、次のような一句がある。「君が彼の絵を實際に見たならば……この光のかたまりが、はじめは強烈であったものが、急速な調子で、驚くべき技巧をもって、ぼかされているのを目のあたりにしたことであろうし、人物たちの間に響きあいが見事に生み出されていることに気附いたことであろう」¹⁵そして更に、末尾のイタリック体の部分（先述のように、対話体の部分がデイドロの創作であることを註記したグリム自身の言葉、もしくはそのように仕立てられた言葉の部分）では、この「響きあい（echo）」について、次のような説明がある。「また、こだま^{エコー}とは反響した音のことであり、光の響きあいは反射光のことである。例えば、或る物体の上に落ちてゐる強烈な光があると、そこから別の物体へと光が送られ、その物体が十分につよく照されていて、光を第三の物体に反射し、この第三の物体から第四の物体へ等々となつてゐる場合、もとの光はこれらの別々の対象の上で響きあいをなしているわけであつて、それは峰から峰へと繰り返されてゆく音の場合と同様である。これは専門用語であり、藝術家たちはこの意味でそれを用いてゐる」¹⁶ 残念ながら『百科全書』の中に「光の響きあい」の記述はないが、『絵画論』のなかでは〇〇行に出てくる。そこで再確認されるように、この概念が光の「段階的配分法」の意味するところと符合することは、先ず間違いない¹⁷。

15 画面構成において光が単一であることほどに稀有なことはない。そのことは風景画家の場合に特に著しい。ここにゐるのは日の光であり、あちらは月の光である。そして別の所に、ランプ、松明、もしくは何らかの他の燃える物体がある、という具合である。広く見られはするが、見極めのつけにくい悪風である。

一読して解釈に迷うパラグラフであるが、これは光源の単一性を主張したものと考えるべきである。同趣旨でより明瞭な一文が、後年の『絵画彫刻文学に関する断章』の中にあり、それに照らせば、そのようにしか考えら

れないからである。「自然光であれ人工の光であれ、光は一つでなければならぬ。同時に様々な光に照らされた画面は、ごくありふれている。」¹⁸「l'unité de lumière」と言う場合には、光源の単一性だけでなく、複数の光源の間の統一性、描かれた光の均質性などの意味が考えられるが、この断章の方は、光が「une」でなければならぬと書かれていて、曖昧さはない。だがそうすると、「ここにあるのは」以下の文にはまごつかされる。このの構文は、「ここに (ici)」、「あちらに (là)」、「別の所に (ailleurs)」と三つの場所の副詞に導かれて三つの短文が並べられている。これを一枚の画面にあてはめて考えると、太陽と月が同居することになってしまう。太陽と月が同時に見えることは現実にあるが、ここでデイドロが問題にしているのは、日の光 (du soleil) であり月の光 (de la lune) であるから、日中、西の空に残っている月のようなものことではありえない。従って、ここは、三つの光源の共存ではなく、日の光もしくは月の光と、ランプや松明などの人工的な光源が、一つの画面に混在している場合のことを語っている、と考えなければならぬ。つまり批判の対象としての複数の光源とは、自然光と人工的な光の混在である。

このパラグラフの趣旨が光源の単一性にあるとなると、これは第一パラグラフの中で語られていた「複雑さを生み出す要因」のうち、第二パラグラフの中でとり上げられていなかったもの、すなわち「複数の光源」と「光の多彩さ」を説明しているもの、と見ることが出来る。このように考えれば、第一パラグラフから第三パラグラフまでのまとまりは、非常に明瞭になる。だが、このような自然光と人工的な光の混在が、何故、「vice」と見做されるのか、その理由が定かではない。特に、自然光と人工的な光との共在している作例として直ちに考えられるのは、ヴェルネの月光のタブローであり、これらについてデイドロが一貫して称讃を送っていたことを思えば、この否定的評価は一層理解しがたいものである。ヴェルネに対しては、一七六三年の『サロン』において、「自然よりその秘密を盗んだ」と称えたあとで、『月の光』をとり上げ、「こちらでは月が、あちらではかがり

火が光と色彩を与えており、別の所では、この二つの光の混りあった効果が見られる」と語り、一七六五年には『月夜の難船』について、同じく月の光とかがり火の混在をとり上げて、「かくも不調和な現象をこのように対比しつつ、なおも調和を失わない」と称えている。この評価が『絵画論』の後にも変わらないことの証拠に、一七六七年にも「これら二つの光の効果」を、そして一七六九年にも更に、「見事に精通した月と火の光の、コントラストと混合」を称えている、という次第である¹⁹。では、デイドロは矛盾を犯しているのか。これほど明瞭な二つの意見を、矛盾したまま主張することなど考えられない。この見かけの対立を解く鍵は、右に指摘した一七六五年の『サロン』の言葉にある。右の言葉には前文がついていて、「とはどのような画家にもできるというものではない」とある。不調和を描いて調和を喪わないのは、例外であり、ヴェルネの天才にして初めて可能なことである。例外であるからこそ、それは称讃に値する。だが一般的規則は例外の対極にある。これが実は「悪風」であるという認識を持つことは難しいが、持たねばならない、というのがデイドロの真意である。この一般的規則の立場を説明してくれる一文が『断章』の中にある。右に引用したものの直後に置かれた「断章」である。

「明暗法の魔術の一切は、ぶどうの房に還元される。これは非常に美しく、かつ単純化することのできる考えである。この上なく広大な場面も、一つぶのぶどうにすぎない。視点を定めなさい。そして、このぶどうのつぶの上に見るように、影と光をばかしてゆきなさい(cegrader)」。あなたの画布の上に光と影の境界の円を描きなさい」

この比喩の語るところは明らかである。ぶどうのつぶは、まっすぐに見つめると、中心が光っており、周辺部に向って黒ずんでゆく。これをタブローにあてはめて見れば、光っている中心部が、当然、光源そのものか、最も明るい部分に対応するわけであり、それはただ一つでなければならぬ。その根拠をデイドロは述べていないが、構成上の統一性において他に考えられない。対象の配列ではなく明暗の配置における構成的統一性である。

影と光の戯画というものも存在する。そして戯画はどれも悪趣味なものである。

もしも一枚のタブローの中で、光の真実が色彩の真実に結びついているならば、一切が大目に見られる、少くとも一寸見たところでは。デッサンの不正確なところ、表情の欠如、性格のとぼしさ、配置の欠点など、すべてのことを忘れる。そして、うっとりとし、おどろき、金しばりにあい、魔法にかけられたようになったままでいる。

短いパラグラフなので、二つをまとめて訳出したが、先ず、論述の展開もしくは構成のことから考えよう。冒頭からここまでのところ、明暗法のむずかしい面が次々と取り上げられてきた。はじめの段落では、事柄そのものの複雑さが指摘され、以下、光の効果、段階的配分法、光の一樣さと続けられてきた。これらの「難しさ」は明暗法における真実さと相関的である。真実さを基準とするがゆえに、これらの難しい点が現われてくるわけである。このように考えれば、今われわれの読んでいる二つ目のパラグラフは、これまでの論述の延長上に位置づけられる。すなわち、いかに難しくとも光の真実は大きな効果をもっているということ、説いたものである。しかも色彩の真実との結合という形でそれを説いていることは、このパラグラフが、色彩を論じた前章との接続部に属することの証左と見られる。

では、たった一行だけの「戯画」のパラグラフは、どのように位置づけられるのか。二つの読み方が可能である。先ず「戯画」もまた、偽物の明暗法と考えることができる。そう読めば、冒頭から五つのパラグラフは一貫したものとされる。その場合、この段落を構成している二つの文のうちの最初の方、「Il y a aussi des caricatures d'ombres et de lumières」は、「デッサンや色彩の戯画と並んで、明暗法の戯画も存在する」の意味ではなく、「これまで挙げてきた難しい点と並んで、明暗法の戯画も存在する」という意味になる。だが

第二の読み方もある。戯画の概念そのものは、前章の九七―九八行に出て来た。しかも、文章までそっくりである。パラレルな文章で二回語られるとなると、前章で指摘したような「後からの挿入」という可能性はより高くなるし、後からの挿入ということであれば、それぞれの文脈の論理に従って解釈するよりも、独立した意図があるって、それを挿入しやすい所に挿入した、ということになる。この読み方に従えば、*aussi* は「デッサンや色彩の戯画と並ぶ明暗法の戯画」という意味になる。この二つの読み方のいずれをとるべきか決しがたいのは、「戯画」概念が曖昧だからである。▲その3▽三三―三四頁にこの概念についての一応の解釈を示したが、十分に規定されているとは言い難い。デイドロの用語法全般の検討を課題として残しておく他はない。

たまたまテュイルリーかブローニユの森か、あるいはシャンゼリゼのどこか人気がないところで、古木の下を散歩するとしてみよう。シャンゼリゼでは花壇とポンパドゥール館の眺望のために多くの古木が切り倒されたものだが、²¹その中であって伐採を免れた木の下を行こう。晴天の夕暮れどきで、太陽はこれらの木々の叢25林をすかして斜光をさし込んでゐる。木々の枝は重なりあって、この斜光をさえぎり、反射し、幹の上、地上、葉の間で、碎き、乱し、散乱させ、われわれの周囲に無限に多様な強い影、さほど強くない影、暗い所、さほど暗くない所、明るい所、より明るい所、見事に輝いている所などをつくり出している。こんなとき、ほの暗い所から影の所へ、影の所から明るみへ、明るみからまばゆいばかりの所へと移ってゆくことは、とても甘美な、心に触れる、素晴らしいもので、一枝、一葉のさまが、われわれの目を捉え、佳境にある会話をも中断30させてしまうほどである。ひとりで足はとまり、眼差しは魔法の画布の上をさまよい、われわれは叫び声をあげる。「何という絵だろう。あゝ、何と美しいことか。」われわれは自然をあたかも藝術^{わざ}の結果であるかのごとくに見つめているように思われる。そして逆に、画家が画布の上に同じ魅力を繰り返して見せてくれる段

35
おいてのことなのである。

になると、今度は藝術の結果をあたかも自然の結果であるかのように見るものらしい。ルテブルール²³やヴェルネが偉大であるのは、サロン展においてのことではなく、太陽が影と明るみをつくり出す森の奥、山々の間に

まず、この自然描写の文章は、光と影の強さの度合を区分しているように、決して情緒に流れたものではなく、観察の冷静さに支えられているが、それでも名文家としてのデイドロの片鱗を、そしておそらくは時代の趣味の一端を、示したものである。

描写を除けば、思想として重要なのは、自然と藝術の相互的なフィルター作用とも呼ぶべきものに尽きる。美学史に多少の関心のある人ならば、直ちにカントの『判断力批判』第四十五節の所説を思い起すであろう。その趣旨は例えば次の文に要約的に示されている。「自然は同時に藝術のように見える場合に美であった。そして藝術は、我々がこれを人工であると知りながら、それにも拘らず我々に自然であるかのように見える場合にのみ美と称せられるのである。²³」勿論、『判断力批判』からの影響というようなことは、年代的にありえない。デイドロが何かから想を汲んだとすれば、先ず第一に考えるべきは、伝ロンギノスの『崇高論』である。これはポワローによるフランス語訳が十八世紀には広く流布していたから、デイドロがこれを読んだ可能性は十分ある。ポワロー訳による当該箇所（ポワローのテキストで第十八章——この章分けは現代の版本のものとは一致しない）は、次の如くである。「実を言えば、藝術が至高の完全性を窮めるのは、ただそれが自然そのものと見間違えられるほどに自然によく似ているときだけのことである。そして逆に、自然は、藝術がかくされているときほど、見事であることはないのである。²⁴」

だが、これがオリジナルな発言である可能性も、十分認められる。この類型的な思想の眼目は対句によって関

係を相互的なものとして捉えているところにある。だが十八世紀の思想の文脈の中で見れば、藝術が自然と似ているとき完全であるという方は、おそらく常識的なクリシエである。古くは、「藝術とはむなしきものである、つまらない原物に似ていると云って感心される。」というパスカルの言葉（『パンセ』ブランシュヴィック版第一三四番）もある。近くは、例えば、「『藝術』の傑作とは、『自然』を実に上手く模倣しており、その結果その作品は『自然』そのものと取違えられるような、そうしたものである」というバトウの言葉もある。これが自然模倣説の自然な帰結である、と言ってもよい。問題は、自然を藝術と見るというもう一方の側面である。自然を神の作品と見做し、その神を藝術家になぞらえることは、昔から行われてきた。しかし、このデイドロの言葉にある自然観は、このような伝統と全く異質である。伝統的な思想の中で、神は建築家になぞらえられてきた。宇宙を一つの建築作品と見ることは、おそらく数学的な、知的判断である。それに対してここでデイドロの語っているのは、目の前の自然の光景を絵画のように見做すということであり、感性的経験の中での判断である。そして、自然を絵のように見る、ということとは、やがてこの世紀の終り近くに、「ピクチュアレスク」という美的範疇を結晶させてゆくものであり、十八世紀的な自然観に属するものであると云ってよい。そして、デイドロが先ず述べたのは、クリシエ化した「自然の如き藝術」の方ではなく、この時代の感性に根ざした「藝術のごとき自然」の方であったし、前者は後者に接木されて語られていた。デイドロのオリジナルな思想をそこに見ることができないのではないか、とする所以である。

そして、このパラグラフの内容と対応する所説の一文を、『断章』から抜き出して示しておきたい。そこには、自然の光景に対するデイドロの深い愛著の気持が窺われるだけでなく、対象の固有色と複雑な反射光のつくり出す色彩効果を対比させて、われわれのテクストの次のパラグラフへの橋わたしの役割を果たしてくれるように思われる。「一つだけとり出され、太陽の直接光にさらされている物体の光と更にその色彩は、さまざまな光を受

け色どりもさまざまな多くの他の物体の、さまざまな強さの反射光を、四方八方から浴びている場合のその同じ物体の光とその色彩に較べて、いかなる共通点があるのか。正直に言えば、私は混乱してわけがわからなくなってきた。そして時折、思ってみるのだが、自然の光景（タブロー）をおいて他に、美しいタブローはないのではないか。」

空は物体を全般的な色あいに染めてゆく。大気中の気体は、遠くから見ると見分けられるが、我々に近いところでは、その効果はさほどに感じられない。私の身のまわりにある物体は、それぞれの色彩の強さと多様性とをそのまま保っていて、大気と空との色あいの影響はさほど見られない。遠くから見ると、これらの物体は目立たなくなり、消えてしまう。すべての色彩が混じりあう。この混合と単調さを生み出す距離は、光源の位置や太陽光の効果の如何によって、これらの物体を全くの灰色に見せたり、灰色がかつたもの、つやけしや光り具合もさまざまな白いものとして見せたりする。これは、様々な色斑をつけた地球儀を速く回転させる場合の速さの効果と同じことであり、速さが十分なものであれば、色斑はつながりあい、赤、白、黒、青、緑などの個々の感覚は、単一かつ同時の感覚へと還元されるのである。

このパラグラフの中心主題は、「大気の気体（*la vapeur de l'atmosphère*）」による光の低減効果である。多くの色彩を混合すると灰色になるということは、既にニュートンの指摘していたところである。デイドロは、遠くから見た場合の気体の生み出す効果が、この色彩の混合と「同じ効果」と言っているだけであるが、それは単なる比喻ではなく、科学的説明として提示されたものと解すべきである。

このパラグラフで語られていることは、それに尽きると言ってもよい。しかし、前後の文脈の中で、それはいかなる論理的な脈絡があるのか。一つだけ明らかなことは、二つ先の長いパラグラフの末尾で、この「気体」によ

る色彩の低減効果が語られていて、その部分とこのパラグラフの所説が照応しあっていることである。だが、これは全く否定的な意味あいの現象なのであろうか。明暗法の効果に寄与するところが全くないのであろうか。なるほど与えられている論述は、否定的評価のものとしか見えない。しかし、そもそも前章では「空気と光」というこの二つの普遍的な調和の仕方」（一〇〇—一〇一行）ということが語られ、色彩の光度をおとすことが調和を生み出すと考えられていた。いま前のパラグラフで光の戯れが論じられたのであるから、ここでは「空気」による調和が語られてもよいはずである。そしておそらく、そのような立論が可能ならばである。灰色になるほど極端に走ることをやめ、色彩の低減を適度なところでとどめるなら（例えば距離によって調節することができる程度に）、調和という結果になるはずである。この立論のないことは、遺憾とすべき点である。

昼と夜に、平原において、森の奥処で、寒村の家に当たり、町の家の屋根に当たって光と影のつくり出す効果を研究し、感じたことのない者は、筆を捨てた方がよい。特に、風景画家になろうというような気になつたりしないことである。月の光が美しいのは、自然の中だけのことではない。ヴェルネの描く木々や海面にあつたところ、ルテルブルの描く丘の斜面にあつたところも美しいのである。

光の効果が風景画家において決定的な要因であることは、ここに至って明記される。だが問題は後半、五行目以下にある。自然と藝術との相称的な関係は、二つ前のパラグラフの後半においても語られていたことであり、それ自身が問題なのではない。だが、このパラグラフにおいて、その考えは前半とどのようにつながっているのか、それが問題である。ここでは二つの解釈が可能と思われる。

① 風景画家たらしむるには、光の効果を勉強し、その感じをつかむ（*sentir*）ことが不可欠であるが、その

ためには、パラグラフ前半にあるような自然の観察だけでなく、ルテルブルやヴェルネの画面の研究が有益である。

② 自然観察を通して光の効果の感じをつかんでいなくては、画家にはなれない。特に風景画家にはなれない。何故なら、ルテルブルやヴェルネに見られるように、風景画にあっては、自然におけるのと同じような光の美しい効果が不可欠だからである。

問題は前半と後半の論理的な関係づけが欠けていることにある。その点について、①は後半を前半の繰り返しと解し、②は前半の末尾に示された判断の根拠が、後半において与えられている、と解したものである。②は、風景画における光の効果の感覚の必要性を主張したものである。①は、ことさら固有名詞を持ち出しているのが、やや不自然かもしれない。①の方が自然な印象を与えるが、やはり難点がある。自然観察を基盤とするデイドロの美学において、或る画家をモデルとすることの問題が先ずあるが、この点については、第一章において、ル・シユールをモデルとせよという言葉があり、これについて註解を加えてある（ \blacktriangle その2 \blacktriangledown 一七一―二二頁）から、同様に考えてよいであろう。もう一つの難点は、前半が観察の勧めというよりは、光の効果の感じがつかめないものならば画家にあることをあきらめよ、という否定的な表現になっていて、後半の肯定文をそのくりかえしと見ることができにくい、という点にある。いずれにせよ、①か②のいずれかをとり他を捨てるような決め手には欠けるものの、私としては②の方が難点が少いと思う。

このパラグラフにおいて特に注意すべきは、前置詞 *sur* の用法である。「月光が *sur les arbres*, *sur les eaux*, *sur les collines* に美しい」というのは、如何なる意味か。パラグラフ前半に出てくる *sur* はより明瞭である。四九行にあった「寒村の家に当たり、町の家の屋根に当たって」の原文は、*sur les maisons des hameaux*, *sur les toits des villes* である。そして更にさかのぼれば、二五行の

「幹の上、地の上」も *sur les troncs, sur la terre* である。ここでは動詞との関係で「の上」と訳したが、その意味はやはり、幹や地面に光が当たり、反射光を返すという現象における「光と対象の接触」である。これらに則して考えるならば、例えば「月の光が *sur les arbres* に美しい」というのは、木の照り返す月光が美しいという意味である。してみると、或る意味で本章の趣旨がこの前置詞の用法の中に集約されている、と言ふことさえできよう。何故なら、前二つのパラグラフの具体的な記述からも、また「光の真実と色彩の真実の結合」というテーゼからも明らかなように、本章におけるデイドロの主張はまさに、対象をはなれて言わば空中に浮遊した光の色彩の効果にあると解されるからである。

勿論、風景は甘美なものでありうる。なるほど峨々たる山、太古の森、広大な廃墟が、畏怖の念をかき立てることは確かである。これらのものの呼びさます附随的観念は偉大である。私はこれらを背景として、いつでも好きなときに、モーゼやヌーマを登場させるであろう。切り立った岩壁を大音響とともに流れ落ち、その岩を泡でまっ白にしている急流の光景は、私を身ぶるいさせることであろう。それを直接見るのではなく、遠くに轟音をきいているのであれば、私はこうひとりごちることであろう。「こんな風にして、史上に名だたる大災害も過ぎ去っていったのだ。世界はいまも残っているが、彼らのいさおしはすべてみな、いまでは失われた空しい物音のごとき風評として、私を面白ろがらせているにすぎない。」緑の草原、一面のやわらかいふんわりした草、それをうるおす小川、そして遠くには森のはずれが見えていて、その中には静けさと涼気と秘めやかなところがありそうな、そんな風景を見ていると、私の魂はしみじみとした思いにひたされ、愛するひとのことを思い起すであろう。「どこにいるのだね。どうして私をここにひとりぼっちにしておくのかね」と大声で呼ぶことであろう。しかし、場面全体から全般的な魅力を奪うのも、またそれを与えるのも、影と光との多

65 彩な配分であろう。もやが立ちのぼって空を陰鬱にし、あたり一面に灰色っぽい、単調な調子をまきちらすと、一切は沈黙し、何も私に興をおぼえさせたり、注意をひきつけるものはなくなる。すると私は、足を家の方へと向けかえす。

風景の描写が三つと、六三行の「しかし」以下の一般的な論定よりなっている。冒頭の一文（ここには「描写」がない）を除いて三つの風景描写のうち、初めの二つは粗野で荒々しい自然、いわばロマン的な自然であるのに対して、三つ目のものは、伝統的な田園詩の中でうたわれてきたような、いわば古典的な自然である。この対比は、「私を身ぶるいさせるであろう（*me fera frissonner*）」という表現と、「私の魂はしみじみとした思いにひたされるであろう（*mon ame s'attendrira*）」という表現の間の対比に反映している。これはカント的な美的範疇論における崇高と美の対比と見ることもできる。（第一と第二の風景の相違は、数学的崇高と力学的崇高の違いである³⁰）だが主題はこのような範疇的な差違にあるわけではない。眼目は一言で言うならば、風景によってかき立てられる「附随的観念（*les idées accessoires*）」である。この概念はおそらく『ポール・ロワイヤルの論理学』にさかのぼるものであり、そこでは次のように言われている。「或る語がその本義と目される主要観念（*l'idée principale*）の他に、いくつもの他の観念をかき立てる、ということがよくある。これらは附随的と呼びうる観念であり、精神はその印象を受け取っているにもかかわらず、人々はその存在に注意を払わない³¹。」この二種類の観念は、現代風に言えば、ディノテーションとコノテーションに対応する。デイドロにおける附随的観念は、十八世紀的な用語で言い換えるなら、連想像であると言ってもよい。連想されたものが眼目であるということは、風景の現前そのものではなく、或る不在が注目されている、

ということに他ならない。この特質は本質的にロマン的であり、語られている「附随的観念」が主として歴史的なものであることと、深く関連しあっている。そしてこの「不在性」は、第二第三の風景記述において顕著な形で現われてきている。先ず第二の瀑布においては、その現前は身ぶるいさせるものであるが、その不在においてすなわちはなれて音だけをきくとき²²、歴史の無常性に思い到るわけである。そして第三の風景は、一見全く古典的なものではあるが、そこに添えられた森が、「静けさと涼気と秘めやかなところ」という、いま、ここにはないものを含んでいるものとして現われてくる点で、既にロマン的な色調を帯びている。

ここまでのところは何の疑問もない。だが最初の一文をどのように理解したらよいのか。ここには「描写」が欠けているから、そのあとに続く三つの風景とは明らかに異質なところがある。つまり四つの風景が枚挙されているとは考えにくい²³。結論から言うなら、これは一般の命題として、以下の三つの描写を先導している、と解される。その根拠は、いま指摘した意味内容における異質性だけでなく、副詞句「sans doute」（「勿論」と訳した）によってつくり出された論述の分節にある。その分節は、次の三つの風景描写を括弧に入れ、この冒頭の一文から、六三行目の「しかし、場面全体……」へとつながるものである²⁴。この「sans doute」は「mais」と組みあわされて「容認」を意味する用法であり、文中の「déllicieux」（「甘美な」と訳した）は、この六三行目の「son charme général」（「全般的な魅力」）と同じものを指している。つまり、「風景に魅力があるとしても、その魅力の鍵を握っているのは光と影の配分である」というのが、この分節の全体である。この分節の構造は、具体的風景描写に入る冒頭の「Il est sur que」によって、更に支えられている。すなわち、これも「sans doute」と同じく「容認」を表わすものであり、冒頭の一般的言明から具体例にうつるに際して、論理的な骨格を確認しなおすように、このイデオムが言わばくりかえされているわけである。そして、右に分析したように、挿入された風景描写の部分の内容からして、「甘美さ＝全般的魅力」とは、その現前する質にあ

るのではなく、呼びさまされる「附随的観念」の中にある、ということになる。そしてその魅力を左右するのが明暗の配分である、というわけである。

そこで最後の論定の部分が問題となる。この部分の主題は、二つある。一つは「全般的な魅力」を左右するものとしての「影と光との多彩な配分」であり、もう一つは、一切を「単調 (monotone)」にし、「興 (insprier)」を奪ってしまうような「もや」である。この「全般的な魅力」も「興」も、「附随的な観念」をかき立てるような特質のことを指していることは間違いない。従って、「影と光の配分」と「もや」は密接に結びつけられている、と考えなければならない。素直に考えれば、「影と光の多彩な配分」こそが「全般的な魅力」を生み出すものであり、「もや」はその影と光の多様な配分を消して、一切を単調なものにしてしまう、ということであろう。気になるのは、「全般的な魅力を奪うのも、またそれを与えるのも」と、「奪う」という方が先に書かれていて、読みよによって、明暗の配分が全般的な魅力を奪うことがあるかのように考えられることである。この点については、「奪う——与える」という一对で「左右する」位の意味であり、否定的な「奪う」方が先に書かれたのは、「もや」の話題がすでに用意されていて、それに影響されたもの、として説明されるように思われる。

「全般的魅力」の概念は、「附随的観念」という不在の魅力ともよくつりあっているし、前のパラグラフで語られていた反射光の美しさや、更には「調和」の理念ともよく符合する。ただ、「蒸気」がここでは一義的に、魅力を奪うものとして性格づけられていることには、注目せざるをえない。「もや」と訳した *vapeur* は、三六行において「気体」と訳したものであり、それが一切を「灰色っぽい単調なもの」にしてしまうという趣旨は、二つ前のパラグラフの内容と符合する。だが、二つ前のパラグラフでは、これに少くとも距離という因子が関与していた。冒頭の三六行にある「空の染め出す全般的な色あい」が、近みにおいても物体の「魅力」を奪うものとは考えられていなかった。この点については、現在のパラグラフではそのもやが「空を陰鬱にする」ほど濃厚

なものとして表象されているとすれば、一応の説明が可能であろう。そして、ここでは先に記述されていた風景がいずれも遠景的であったことを確認するなら、ディドロのイメージの中では、はじめから「距離」の因子が組み込まれていた、と言いうことのできよう。(第三章続く)

註

- ① 《その③》 一頁、四頁。
- ② Cf. *Entretiens sur le Filz naturel*, in *Oeuvres esthétiques*, éd. par P. Vernière, p. 88 sq. et passim.
- ③ 原文は “Chose difficile, sans doute, …” “d’être” “sans doute” にしたがって《その③》四〇頁、及びその註(19)において説明を加えたが、ここでの用法は、次の “mais …” と対応する形のもので、「なるほど……ではあろうが、しかし」の意である。これもまた現代に存在する用語法である。
- ④ Jean-Honoré FRAGONARD (1732-1806) この作品の制作のさきやこのころは、cf. Pierre FRANCASTEL, *Histoire de la peinture française* 1, éd. Gonthier, 1971 (1955¹), pp. 191-192. 同書には「入会資格」に相当する部分は「王の画家 (peintre du Roi) とする役に立つ称号」とある。この資格については、N・ペヴスナー『美術アカデミーの歴史』(中森・内藤訳、一九七四年、中央大学出版部)、一〇一—一〇二頁参照のこと。なおこのタブローにさしは、cf. *Diderot & l'Art de Boucher à David, les salons: 1759-1781* (Catalogue de l'exposition), 1984, pp. 205-212.
- ⑤ 『六五年のサロン』の絵画部分が『文藝通信』誌に公表されたのは、一七六六年一月一日—二月十五日であり(cf. Vernière, 659)、『同誌への『絵画論』第三章の公表は同年十一月十五日である(《その①》一五頁参照)。
- ⑥ 「親愛なる哲学者よ、これまでのところ私は君が語るにまかせてきた」と始まるその文意、代名詞の使い方だけでなく、この部分がイタリックになっていゝることもまた、それがグリムの手になるものであることを証している。(これは『サロン』の一般的なスタイルである。) (*Oeuvres Complètes de Diderot*, éd. de Lewinter, t. 6, Le Club Français du Livre, 1970, pp. 200-201. 以下『サロン』の引用及び言及はこの版本によるものとす。ページ数のみを示す。)
- ⑦ 極論すれば、右に言及したグリムのものとは見られる文章をえ、ディドロの仕組んだフィクションでないとは言えない。ディ

ドロが手のこんだフィクションを好むことは、『私生児』に実例がある。『私生児』は戯曲の部分とその戯曲を議論する対話形式の理論篇よりなるが、その全体を一つのフィクションとしてまとめ上げている。すなわち戯曲は実話であるとされ、その実在する主人公とデイドロが理論的対話を展開する、という設定である。デイドロが何故、このような手のこんだフィクションを構えたのかということ、文学研究上の一つの主題に相違ない。『サロン』におけるタブローの記述、就中、問題のタブローについては、註4に挙げたカタログの中のブクダール (Euse-Narie Bukdahl) の説明 (pp. 211-212.) が参考になる。ブクダールは公刊済の研究を踏まえ、画面全体の与える印象を伝えるためにデイドロが、詩的な手法に訴える技法を用いたこと、この『コレジウス』のフィクションについては、特にデトゥッシュ作曲のオペラのためのP・C・ロワのスクリーンをもとにしていろいろのことを指摘している。

⑧ *Op. cit.*, p. 199.

⑨ *Ibid.*, p. 192.

⑩ *Ibid.*, p. 196.

⑪ Cf. Watelet, 《Effet, terme de peinture》, *Encyclopédie*, V, 1755, pp. 406 d ~ 407 g.

⑫ *Ibid.*, p. 406 d.

⑬ *Op. cit.*, p. 199. デイドロ自身「フラゴナルの画面に相当する「夢」の場面を描写したあとで、「これこそは、最も恐し

く最も感動的な再現 (representations) の一つの舞台 (le théâtre)」(p. 193) と形容している。

⑭ 言うまでもなく、不定形の物体は、その向きを変えることによって形が変わるからである。

⑮ *Op. cit.*, p. 197.

⑯ *Ibid.*, pp. 200-201.

⑰ この〇〇行の文脈においてフラゴナルへの言及がないことを、どのように解すべきであろうか。一般論を述べているので具体例は省いたのであり、フラゴナルについて語っていないことに格別の意味はない、とも解される。しかし、「光の響きあい」の文脈の中では、デイドロはフラゴナルを考えていなかったのかもしれない。いま我々の読んでいる部分では、光の効果と段階的配分法とが対比され、フラゴナルは前者の例として引き合いに出されていた。グリムは『コレジウス』の中に「光の響きあい」段階的配分法」の見事な実例を見てとったが、デイドロはそうではなかったのかもしれない。

⑱ Vernière, p. 802.

- 19 *Op. cit.* (*Oeuvres Complètes*), t. 5, pp. 439-440; t. 6, p. 102; t. 7, p. 175; t. 8, p. 424.
Vernière, p. 802.
- 20 ビュイッソンの版もネーション版も、ここに括弧つきで一七六六という年号を入れているが、ヴェルニエールはそれを誤りとし、ダルジャンソンの候爵 (le marquis d'Argenson) の『回想録』を典拠として、この出来事が起ったのが一七五五年六月であることをききとめた (Vernière, p. 683, note 1)。問題の館は一七七八年に建立され、五三年にポンパドゥール夫人が買いつけたもので、現在の大統領府エリゼ宮 (同じくヴェルニエールの註による) である。
- 22 Philippe-Jacques de Lorrainebourg (1740-1812) アルザス出身の画家で、後年イギリスに渡って活躍した。一七六三年初めてサロン展に出品し、その若い天分をディドロは激賞した。彼の描いたジャンルは多岐にわたるが、当初は何よりも風景画家であった。
- 23 篠田英雄訳、岩波文庫、二五四頁。
- 24 N. Boileau, Dissertation sur la Joconde, Arrest Burlesque, Traité du Sublime, éd. par Ch. -H. Boudhors, les Belles Lettres, 1966², p. 90.
- 25 ミトウ『藝術論』(山泉熊訳、一九八四年、玉川大学出版部) 三〇頁 (Ch. Bataux, *les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1773², p. 38)
- 26 海津忠雄「藝術創造の概念」(昭和五一年度科学研究報告)、特に二頁参照のこと。
- 27 Vernière, p. 808.
- 28 ニューマン『光学』(島尾永康訳、岩波文庫、一九八三年)、命題IV定理Ⅲ、Ⅳ、一三一一-一三三頁、参照のこと。
- 29 ヌーマにしても、単にローマの伝説上の王というだけでなく、威厳にみちた宗教性をおびた人物として表象されている、と思われる。
- 30 『判断力批判』第一部第一篇第二章
- 31 A. Arnaud & P. Nicole, *La logique ou l'art de Penser*, chap. XIV, Flammarion, 1970, p. 130.
- 32 カントの無関心性を思わせる設定であるが、このような恐しい自然に対する間接的な現前が、絵画を前にしたときの「美的態度」と同じとは言えない。このことにディドロは考えを及ぼしてはいないように思われる。

33 例えは Bassenge (S. 649) は、第二の文に “aber” を補っているから、これは「甘美な風景と荒々しい風景」という同じレベルでの対応と理解したものである。

34 この分節については、Mme Cécile Kawakami - Andrieu に教えられた。

〔補註〕 文中、本章の語句や文を引用もしくは言及した際、その個所を示すのに○○行とあるのは、今回とり上げた部分になく、従って行数を確定できないものである。