

# ディドロ『絵画論』

—訳と註解— (その3)

佐々木 健

一

## 第二章 色彩に関する愚考

1 存在者に形を与えるのはデッサンである。そして存在者に生命を与えるのは色彩である。それはすなわち、存在者に生氣をもたらす神の息吹きである。

第一章でデッサンを論ずるに際して直ちに議論の中に入ったディドロだが、ここで色彩を論ずるにあたって、デッサンと色彩の対比に言及する。言うまでもなく、絵画彫刻アカデミーを中心として一七〇〇年頃、世を騒がせた論争、絵画版の新旧論争とも言うべき、ブッサン派とルーベンス派の論争の名残りである。デッサンの優位を主張するのが伝統であり、ド・ピール (Roger de Piles) のように色彩の表現価値を強調するのは新しい潮流であった。そこで少しく、この二つの要素の間の関係についての思想を歴史的にたどってみよう。絵画を構成する要素として三つを数えることで、アルベルティ以下の論者たちはおおむね一致している。アルベルティによれば、「絵画は輪郭と構図と採光とで構成される<sup>1)</sup>」。輪郭はデッサンの受け持ちであり、採光には色彩と明暗法が含まれる。アルベルティは、三者の間の重要度を明示的な言葉で語ってはいない。しかし、

「立派な輪郭一つだけで、すなわち立派なデッサン一つだけで、非常に喜ばれるということは稀ではない<sup>②</sup>」  
という言葉から見て、デッサンを彩色より重視していることは疑いない。そして色彩に関する論述は量的にも大したものではない。構図について言えば、先ず「輪郭が少なからず構図に属するものだ<sup>③</sup>」という考えは、デッサンと構図もしくは構成の或る等質性を表わしている。その等質性とは、両者が絵画の形相的側面をなし、質料的側面を形成する色彩と対立するということである他はあるまい。そして第二に、構図を語りつつアルペルティが、直ちに歴史画が画家にとって最も重要な仕事であると力説していることに注目するならば、構図が作品の思想的もしくは理念的側面、あるいは内容を構成するものであることがわかる。

この三分法は、十六世紀のドルチェやビーノらに継承され、そのまま十七世紀フランスのアカデミスムの中心的な思想をなすに至った。文人でありながら、ローマでデッサンと知りあい、絵画彫刻アカデミーの会員ともなったA・フェリピアンの考えを、ヴェントゥーリは次のようにまとめている。「自然を、古代彫刻の研究でもって矯正し、理想美に到達するために構成に熱中しなければならぬ。構成だけが精神的なもので、なぜならそれはイマジネーションの中で形成され、制作に先立つものだからである。素描と色彩は、実技に属するものであって、絵画の中でも、より低級な部分である。素描は色彩の優位に立たねばならぬ。素描は、物語、寓話、表情を再現するに本質的なものである。しかし色彩は、そうではなく、科学的に規定できないものである<sup>④</sup>。それゆえ、構図（もしくは構成）―デッサン―色彩というヒエラルキーが、正統派の思想であった。構図の問題をひとまず措き、デッサンと色彩だけに注目するならば、色彩に対するデッサンの優位が、伝統的な質料形相説や、デカルト哲学における形と色彩の位置づけ<sup>⑤</sup>などに基いていることは明らかである。アカデミーの大立物であった画家ル・ブランの次の言葉は、この二元論的な対応関係を集約的に示している。彼は言う、「色彩の特質はあげて目を満足させることにあるが、これに対してデッサンは精神を満足させる。／デッサンは

あらゆる実在のものを写しとるが、これに対して色彩の表わすのは、ただ偶有的なものにすぎない。<sup>8)</sup>

この正統派の理論を、『百科全書』第四巻に「デッサン」の項目を執筆したJ・J・ルソーの思想と比較してみよう。デッサンか色彩かという論争の不毛性を指摘してルソーは次のように言う。「自然の全般的な模倣が絵画の目的であるが、それは物体の形の模倣と、その色彩の模倣よりなる。デッサンと色彩のいずれの方が絵画藝術にとってより本質的であるかを決めようというのは、人の魂と肉体のいずれの方が、彼の生存にとつて資するところがより大きいかを決しようとすることである。<sup>9)</sup> デッサンと色彩を心身に対応させる図式は変らない。しかしアカデミスムがそこからデッサンの優位をひき出したのに対して、ルソーは両者の同権を引き出している。思想的に見て最も注目すべきは、肉体を肉体であるがゆえに軽視するという態度がくずれつつあることであり（「生存にとつての」同権が語られているだけであるから、この軽視が全面的に消え去ったと言うのは早計であろう）、絵画論における色彩の地位の向上も、このような動向の中の一駒と見るべきであろう。

色彩に対して少くともデッサンと同じ重要性を認める思想の淵源は、ロジェ・ド・ピール（1635—1709）にある。彼は特に絵画と彫刻を比較する論旨の中で、色彩が絵画に固有の表現手段であることを力説する。「デッサンは絵画の類を、色彩はその種差を規定する」<sup>10)</sup> この色彩を以って絵画は何を行うのか。人の情念を描き出す。絵画におけるこの「情緒説」は、既にアルベルティに素描があり、ル・ブランは小論ながら独立した論考を残している<sup>11)</sup>。しかしル・ブランはこの表現力をデッサンに帰したのであり、それに対してド・ピールはその機能を色彩にみとめた。かくして、このかぎりにおいてヒエラルキーが逆転する。「絵画の魂は彩色法にあり、魂こそは生物の窮極の完全性である」<sup>12)</sup> 魂の存在論的な位置づけは古典的であるが、情念の描写という機能を介して、色彩は絵画の中で肉体から魂へと位置をかえたわけである。

ディドロの立場はいかなるものか。第一章をデッサンに宛て、その後色彩を論ずるという順序は、正統的アカデミスムとも見えるが、ド・ピルルソーと同じように、二つの要素に少くとも等しい価値を与えたものと解すべきであろう。第二章冒頭の言葉において、ディドロは、生気を与える機能を色彩に与えており、この役割は非常に大きいと言わなければならない。そして、この思想が右に見たド・ピルルの考えの延長上にあることは、あらためて言うまでもない。なお、デッサンと色彩が同等であるとして、その上でデッサン—色彩の順序がとられたについては、伝統に従ったという要因と同時に、アルベルティにおいて確かめたように、色彩の問題には明暗法が附随しているということも考えに入れなければならない。展開してゆく話題、すなわち紙幅を要する話題は後に置く方が好都合であろう。事実、第三章は明暗法にあてられている。

ちなみに、本稿の▲そのⅠⅥで述べておいたように、第二章についてもゲーテの訳と註解が残されており、我々の手がかりとなる。第二章の註解を始めるにあたってゲーテは、第一章と第二章の表題の違いに注意を喚起する。ゲーテによれば、第一章の表題にあった「奇想」(*pensees bizarres* 奇妙な考え)とは独創性を自負する言葉であり、そこにディドロの最上の面が現われているのに対し、本章の「愚考」(*petites idées* 小さな考え)とは卑下の言葉であり、そこに盛られた思想は正しいものが多いにしても、視野が十分に広くなく、論述に一貫したまとまりが欠けている(*Goethe, SS. 716—717*)。だが、先ず第一に指摘すべきは、“*bizarre*”という語に正の価値のコンテキストをみとめ、“*petit*”についても同じように読むべきである、という点である。いずれも語義としては負の価値標識をもち、謙遜の言葉として用いられている。そこに自信が垣間見られるとすれば、それは謙讓表現のもつ効果である。そしてこのような表題のスタイルは、『*絵画論*』において一貫している。

また本章についてのゲーテの評価には、ゲーテ自身の知識と関心が大きく関わっている。周知のように、色彩論はゲーテの主要テーマの一つであり、そもそも彼の『絵画論』註解は、色彩論のための準備の一つとして着手されたもので、初めはこの第二章だけを扱っていたと考えられる（Bassenge, Ixxvii—Ixxviii）。ディドロの視野の狭さをゲーテが指摘するのは、「特に絵画の彩色法だけでなく広く色彩論一般」（Goethe, S. 737.）が既に彼の展望の中にあつたからであろう。その未来の計画に向つてゲーテは、このディドロの註解においても、原著者のテクストの順序に従うという通例の註釈の形式をとらず、言わば自己の体系に従つてディドロを組みかえる処理をほどこしている。この章には論理的な統一性がないとする右の評言は、この処理を正当化する意図が関与したものと考えるべきであろう。

(3) デッサンについてのよい判定者たりうるのは、この藝術わづにおける達人たちをおいてほかにないが、色彩については誰もが判定を下すことができる。

「全くの素人でもデッサンの欠点を見つけることができるし、肖像画が生き写しであることに子供が驚くこともある。」そして「本来の意味での藝術の所産としての彩色法（Kolorit）については、他のすべての点についてと同じく、ただ本職のみが判定を下すことができる」（Goethe, S. 720.）このゲーテの言葉はもっともと思われる。誰しも、経験にてらして、デッサンの欠点の方がわかりやすいと言いたくなるかもしれない。しかし、先ず第一に、ディドロの真意を汲むことの方が大切である。デッサンにせよ色彩にせよ、その「判定」については、それぞれのものの本質に関する了解が先にある。デッサンが素人にはわからないと言ふとき、写実の技倆に欠けるかどうかというような次元のことをディドロが考えていたのではないことは、明ら

かである。デッサンについての「判定」は、当然第一章で詳述されていたような事態についての判断でなければなるまい。つまり、自然の体系についての観察を積んだ人でなければ、デッサンの真の良し悪しは解らない、ということにならう。アカデミーの教師には判定できないような次元の事柄であるから、それを判定できる

“*les maître*”とは、単なる専門家や師匠のことではなく、「達人」のことである他はない。(ゲーテの *Meister* は「本職」と訳しておいた。)では何故、色彩については誰でも判定できるのか。ゲーテがこれを専門技巧として捉えて「本職にしかわからない」としているのに対して、ディドロはまさしく第一パラグラフにあったような、作品の「生氣」の全体効果として色彩の本領を見ているからである。なるほどゲーテも、専門技巧以下の次元のこととして、「全体の調和と個々の描写対象の写実性」に関して、「健康な感官に直接語りかけてくるかぎりにおいて、色彩は容易に感じられる」と述べている。しかし、この次元においてもゲーテの理解はおそらく専門的であり、それに対してディドロの求めているのは直観的な質である。それが決して表層的なものではないことは、直ちに次のパラグラフの語るところである。

5

優れたデッサン家にはこと欠かないものの、偉大な色彩画家は稀である。事情は文学においても同じである。熱のない論理家が百人いるところが、偉大な弁論家は一人しかいないし、偉大な弁論家十人に対して、卓絶した詩人は一人しかいない。大きな利害や関心さえあれば、突然、一人の雄弁な男が生れる。しかし、エルヴェシウスが何と言おうとも、いかに死を以っておどしたところで、誰もが立派な十行の詩句をつくれるというものではない。

この段落についてのゲーテの註解はかなり長く、かつ論旨も必ずしも明瞭とは言えないが、彼のディドロ批

判としては、理論化の欠如という一点に集約してよいと思われる。デイドロが専門的知識の欠如をかくすために問題を一般化し、文学の例との不適當な比較を行っていると指摘したあとで、ゲーテは言う。「いつでも一切が天才の仕わざとされ、いつでも気分が一切をとり行うことになろう。たしかに、藝術作品を創ろうと思えば、天才と気分は不可欠の二つの条件である。だがこの二つは、話を絵画に限っても、構想と配置、明暗法と彩色法、表現と仕上げに必要なのである。色彩が絵の表面に生氣を与えているのであれば、人はそのあらゆる部分において天才的な生命に気づくはずである」(S. 718) 論旨が明瞭とは言えないこの文の意味は、天才の必要性はなにも色彩の問題に限らないから、天才を持ち出しても色彩の問題を説明したことにはならない、ということであると思われる。だからこそゲーテは続けて、命題を顛倒させて「デッサン家よりも色彩画家の方が多い」と言うこともできれば、「どちらにおいて秀いすることも難しい」と言うこともできる、と主張できたのであろう。ゲーテの意見では、優れた色彩画家の数はデッサン家にとるものではない。しかし、事実に対するこの評価も、またそのあとに展開している考え、すなわち、色彩について画家の求める実践的指針を与えている著作がないという考えも(ここではズルツァーが例として挙げられている)、我々には関係がない。それらはゲーテの色彩への関心と、その理論化への野心を証すものでこそあれ、デイドロの思想の解明につながるものではない。

ゲーテの発言の中でデイドロ解釈にとって問題となるのは、本当にデイドロが知的な理論化の努力を放棄して、問題を神秘化しているのかどうか、ということである。これについては直ちに答えることはできない。彼の論述の検討のあとで初めて、評価が可能になるであらう。さしあたり確かなことは、デイドロが色彩を天才の手にゆだねていることである。天才という単語は次の段落にならなければ出てこないが、デッサン家を論理家 (Logicien) や弁論家 (orateur) と対応させ、色彩画家を眞の詩人に対応させていることから見て、

そのことに間違いはない。古来、詩人は生来の資質によるものであり、弁論家は教育の成果である、とされてきた。八行目に言及されているエルヴェンウスは、まさにこの考え方を批判し、後天的な教育の要因が、何においても決定的なものであると主張したのである。<sup>13</sup>

このように、冒頭から天才を持ち出しているのであれば、理論化の努力を放棄したものと言うべきか。ここで弁論家と詩人だけでなく論理家が挙げられていることに注目しよう。この三者の系列は、論理家の極に分析があり、詩人の極に総合があるもの、と言ってよい。なるほどデッサンは対象の分析的観察に基くものであるとすればそこに生気を吹き込むべき彩色の仕事は、分析を拒むような或る種の総合性である。そしてこのことは、デッサンの章の末尾で言われていたことに他ならない。すなわち、一二五―一二六行において、デッサンに「細部」を画き込む仕事が、「情熱、天才、靈妙な感覺」に帰せられていた（ $\wedge$ その2 $\vee$ 二七―二八頁）。<sup>14</sup> 前章ではそれ以上の詳論がなかったから、前章を論拠とすることはできないが、これら三つの概念の枚挙からして、そこに「分析を拒む総合性」は如実に認められる。

それではデイドロは、やはり理論化を放棄したと言うべきか。ここで「勘」の概念を思い起こそう。同じく前章の十八―二〇行において、「勘は、たゆまずに現象を観察しつづけることによって我々の身につくものであって、……かくれた関連や必然的な連鎖関係を感じさせてくれる」（ $\wedge$ その1 $\vee$ 一九頁）とあった。総合の能力の中には、後天性の、すなわちわざの要因が含まれている、ということに他ならない。天才の特質は、総合性というよりもむしろ、総合の能力を一気に燃焼させるところにある、と考えられよう。単なる総合の能力は認識能力である。この燃焼の力をえてはじめて、それは創造の能力になる。そのようなものであってこそ、それは「生気を与える神的な息吹き」となりうるはずである。このような燃焼力はデッサンにおいても必要とされていた。色彩に関して、その必要性から論をおこすことに何の不思議もないし、それが直ちにわざの理論



を鎖すわけでもない。

10 友よ、どこかのアトリエへと出向いてほしい。そして藝術家が仕事をしているところを見てもらいたい。君が見ている前でこの藝術家が、様々の色調や半濃淡の絵具をパレットのまわりにぐるっと対照的に並べるならば、あるいは、十五分も仕事をしながらこの秩序を滅茶滅茶にしてしまうということがないならば、この藝術家には熱がない、大したものではないだろうと、思い切って言いたまえ。それは、或る文章が必要になり、梯子をのぼってその著者の書物を手にとって開き、机へ持ってきて必要な一行を書き写し、再び梯子を昇って、本をもとあった所に戻す、重たいどっしりした学者先生の仲間である。これは天才の足どりではない。

15 色彩について生き生きとした感覚を持っている人は、目がすいつけられたように自分の画布を見つめる。その口は半開きになり、息を荒げている。そのパレットは正にカオスの姿である。このカオスの中に彼は絵筆をひたし、そこから天地創造の作品をとり出す。鳥とその羽毛を彩る陰影を、花とそのピロイドの肌合いを、樹木とその様な緑色を、空の蒼を、噴水にかすみをかけている煙霧を、動物と、長い毛、その皮膚の様々な色斑、そしてその目をかがやかせているきらめきを。彼は立ち上り、遠ざかり、自分の作品に一瞥を投げかける。彼が再び腰を下す。君は、肉体が、ラシャが、ピロイドが、緞子が、タフタが、モスリンが、麻布が、リンネルのシャツが、厚地の織物が生れてくるのを見るだろう。そして、黄色く熟れた梨の実が木より落ち、青いぶどうの房が株<sup>16</sup>に実っているところが、やがて見られるであろう。

真の藝術創造はカオスより出発し、そのカオスからあらゆる種類の存在と、その存在の微妙な差異をつくり出す。パレットの上に順序よく並べられた絵具は、創造のもとにあるカオスとはほど遠い。特に、画家の「天

地創造」の所産として最後に枚挙されているものの精妙さは、カオスと創造の距離を強調する効果を挙げている。

息を荒げ、口を開いてキャンヴァスに向う画家の姿を指してゲーテは、「獲物を追う氣の立った猟犬のように」(S.735.)であると評し、このような荒々しさの描写に対して「漫画的な天才性」(S.734の小見出し)という形容を与えている。なるほどデイドロの描写には或る種の誇張がある。(情念の描写における誇張は、デイドロの文体の特徴の一つであるように思われる。)しかし、この激しさの中の少くとも「熱」の契機が、天才の仕事にとって本質的なものと考えられていることを看過することはできない。カオスを知らない藝術家を評して「熱がない(froid)」と形容しているが、この同じ形容詞が六行目で論理家に対して用いられていたことを思い起さなくてはならない。既に指摘したように(▲その2V一五頁)、ポワローの伝統をひくこの概念は、デイドロ美学の基本概念の一つであり、天才の総合性の対極にある学者の分析性を表わしている。

- しかし、誰もが熟知しているものでありながら、それを表現する腕をもった藝術家が、かくも少ないのは何故であろうか。自然にあって色彩は一つであるのに、これほど様々な色彩画家がいるのはどうしたわけであろう。それにはききと、器官の資質が与っていることであろう。柔らかく弱い目は鮮明で強烈な色彩の友とはならないであろう。絵を画く人は、自然の中では自分が傷つけられるような効果を、己れの画面の中にとり入れることをきらうであろう。彼はきらめくような赤も、鮮やかな白も好まないであろう。彼がアバルトマンの壁をおおうのに用いるようなつづれ織りさながら、彼の画面はあわい、おだやかな、やわらかな色調で彩られることであろう。そして一般に、彼は力強さにおいて欠ける所を調和によって補ってみせてくれるであろう。しかし、人の性格や体液<sup>17</sup>さえもが彩色法に影響を与えない、ということがどうしてであろうか。もしも、彼の日頃の思いが悲しく、暗

30

25

く、悲観的であるならば、もしも、彼の憂鬱な頭の中も陰鬱なアトリエの中もいつも夜のようなものであるならば、もしも、彼が部屋の中から光をしめ出しているならば、もしも、彼が孤独と暗闇とを求めているならば、おそらく、力強い光景ではなく、暗い、どんよりした、陰気な光景の絵を見るものと予期するのが理にかなっているのではないか。そしてもしも、彼が黄疽をわずらっており、何を見ても黄色く見えるのであれば、悪くなった器官が自然の対象の上に投げかける黄色のヴェール、想像力の中にある緑の樹木と目の前にある黄色い樹木を較べるとき、彼が悲しい思いをするあの黄色いヴェールと同じ黄色のヴェールを、構図の上に投げかけずにおくことができるか。

先ず最初の一文を正確に理解することが、本章の論述の筋道をおさえる上で、極めて重要である。「藝術家」を形容している従属節を直訳すれば、「誰もが熟知しているものを表現する腕をもった」である。この文章の自然な読み方は、「誰もが熟知している現実の事象があって、それに藝術表現を与える」と解するものである。そうなると、このよく知られた事象とは、以下の論述が自然の色彩の一義性と色彩画家の多様性を対比していることに照らして、「現実の色彩」を指すものと解されることになる。だがここでゲーテは、色彩は誰にでもわかるとするディドロの答えに対して加えた批判をもう一度繰り返している（S. 720.）。すなわち、彼はこの一文を、第二第三パラグラフで述べられていたことをくりかえしたものと解し、「よく知られたものを、現実の色彩ではなく絵画の中の色彩と解しているわけである。結論から言えば、このゲーテの読み方が正しい。何故なら、この問題の一文と以下につづく文章の内容を関係させてみた場合と、第二第三パラグラフの主張と関係づけた場合を比較してみれば、明らかに後者の方が自然だからである。先ず色彩表現に長じた画家が少いということは、第三パラグラフにそのまま語られていたことであるのに対して、これを以下に続く論旨

と関係づけようと思えば、色彩画家が多様であるということ、色彩表現に巧みでないという意味に解する必要がでてくるが、これは論理として乱暴である。また「誰もが熟知している色彩」についても同様であって、自然界において色彩が一つであるということは、直ちに誰もがそれをよく知っているとすることはつながらない。従って、この最初の一文においてディドロは、章のはじめに指摘した事実をもう一度繰り返し、その理由を問おうとしているものと考えなければならぬ。(右の訳文も、そのように工夫しておいた。) つまり、色彩が誰にでも解るものであり、しかも表現は難しいという事実について、ディドロは天才性も出でて説明を与えたのであるが、ここからその原因を分析しようとしているわけである。従って、以下の分析は、そのまま天才についての分析という意味あいをもつことが期待されよう。

そこで色彩表現は藝術家にとつて難しく、鑑賞者にとつては理解がやさしいという事実の原因を究明するにあたって、この段落がとり上げているのは、色彩画家の多様性という事実である。色彩表現が難しいという主題的な事実と、色彩画家の多様性という特殊な事実との関係は、さしあたり明らかでない。

色彩画家が様々であることの原因としてここでディドロが挙げているのは、体質と性格と体液の三つの要因である。このうち体液については、黄疸を例として語られていることからも明らかのように、かなり特殊な要因であり、そのことをディドロも自覚していた(「体液さへも、*l'humeur même*」と書いている)。この体液を除いた残りの二つは、それぞれ肉体的要因と精神的要因に対応している。このうちの精神的要因である「性格」については、更に肉体的要因に還元する可能性が考えられないわけではなからうが、ディドロがこれを肉体的要因と分けて呈示している以上、少くとも或るレベルでこの両者を区別しているものと考えなくてはならない。第三パラグラフにおけるエルヴェシウスに向けた揶揄を思い起すならば、エルヴェシウスの後天説に対してディドロの認めていた先験的な要因がここにある。

この先験的要因が藝術家の個性を構成することは、言うまでもない。この点で特に注意したいのは、この個性の多様性が、描写対象の自然の単一性と対比されていることである。ビュッフォンの「文は人なり」と同じ考え方がここにあると言ってよい。<sup>18</sup>色彩はすなわち、絵画において「人」に属するものであり、作者の映像である。

この先験的要因を認めることは、決定論と考えるべきか。決定論の匂いをかぎとったからこそゲーテは、柔らかな色調が画家の選択の結果でもありうることを指摘したのであろう（S. 732）。この問題については、二五―二六行の「それにはおそらく、器官の資質が与っていることであろう」という一文の解釈が、本質的な意味を持っている。傍点個所の原語は“sans doute”だが、これは古典期においては、現代と同じ「おそらく」の意味だけでなく、文字通りの「疑いもなく、確かに」の意味が共存していた。<sup>19</sup>その意味あいを判定することは、常に微妙で不確かなところのあることを免れない。（ゲーテのドイツ語にある“gewiß”も同じ両義性をはらんでいるから、参考にならない。）これを「確かに」と解すれば（小場瀬のように）、バラグラフ全体の調子が著しく決定論的なものとなろう。だが、この“sans doute”は「おそらく」と解すべきであろう。何故なら、その説明である以下の文の中で、動詞は未来形に置かれており、これは婉曲の未来と解されるからである。ディドロは断定をひかえており、例えば体質が色調の決定に重要な関係をもちうることを述べるにとどまっている。そして、断定をさしひかえた分だけ、彼は決定論から離れている、とすることができ。

40 文学者がその作品の中に自己を現わすのと同じように、更にはそれ以上に画家もその作品の中に自己を現わす、このことはしかと信じてもらいたい。画家が自己の性格を脱却し、器官の資質や傾向に打克つことが、一度はあるであろう。むっつりした無口の人もたまには声を高めることがあるのと同じことである。気持の高ぶりがおさ

まると、沈黙という通常の状態に逆もどりする。憂鬱症の藝術家や、生れつき器官の虚弱な藝術家も、色彩の力強い絵を生み出すことが、一度はあるであろう。しかし遠からず、彼は自分の生来の色彩に戻ることでであろう。更にもう一点。器官がおかされている場合には、その病気が何であつても、その器官はすべての物体の上に蒸気を散布し、物体と自己の間に蒸気の層を置く。この蒸気が自然と自然の模像を色褪せさせるのである。

ここに示した訳は、二つのパラグラフにわたっているが、この全体が前の段落と対応し、同じ話題をくり返している。そして前の段落が推論の形で演繹的に展開したことを、主張として述べる、という構成になっている。従つて、前段において我々の示した解釈の主な論点が、ここで検証されることになる。

先ず第一に強調されているのは、画家の個性の表現ということであり、前段において我々の読みとった通りである。この点については文学者が典型的な事例として引き合いに出されている。文学者の場合、表現媒体の特質からして自らの思想を直接的に示すということが可能であるばかりか必然でさえあるという事情の他に、当時のサロンを中心とする文学実践の中では、作者の朗読を介して、作品と作者の結びつきがつよく、その面でも文学作品に作者の個性をみとめることは自然な受け取り方であつたと思われる。これに対して、絵画に対する素朴な鑑賞態度が、そこに描かれている対象に関心を集中させることであることは、今も変わらない。

さて、この個性表現をめぐる、デイドロが決定論的な見方をとっているのか否か、という問題をさき指摘したが、これについてもこのパラグラフは明快な答を示している。すなわち、画家が自己の事件をうち破ろうとする努力を示すことがあり、それが結果しうることを認めつつ、体質や性格に対応する在り方が最も安定した在り方である、というのがデイドロの考えである。これは決定論を否定するものであるが、それと同時に、作中に表現される作者の個性、言いかえれば彼の様式が、意志的に決定されるというよりも、むしろ自然に属

するものと見られていることもまた、一層明らかになったと言つてよい。この「自然」をゲーテは「欠点」と見なし、この議論を、欠点とその克服の問題として捉えているが（S.733.）、これは不適當であろう。デイドロの文章の中には、そのような価値評価の標識は殆ど見出せない。価値的には中立的な様式の問題と解するのがよい。

問題は二つ目のパラグラフである。これが前段の黄疽の話題に対応していることは間違いない。「すべての物体の上に蒸気を散布する」という表現は、まさに黄疽の症状と対応するものであろう。しかも「その病気が何であっても」とあることは、黄疽の事例を一般化しようというデイドロの意志を表わしている。だが、黄疽は極めて特殊な現象であらうし、黄疽の画家が実際に黄色い絵を画くとも思われぬ。そのような現象を一般化することができるのか。そして一般化することに、いかなる意味があるのか。

先ず、参考になる言葉が一七六五年の『サロン』の中にある。それはヴェルネの風景画の小品一点について、「より危険な病気を病んでいる別の作品、これは緑の黄疽（*la bile verte répandue*）である」（*Ver-nière, p. 574*）と評した言葉である。すなわち、不自然な或る色調が画面の全体を覆っているとき、デイドロは、それを黄疽の隠喩によって捉えていた、ということである。或る色調が画面を支配し、そのために不自然な印象を与えるタブローがある。この事実に対応する原因としてデイドロは、或る身体的不調を考え、アナロジーによって黄疽を表象していた。しかし、我々の読んでいる本文では、論理関係が逆転し、黄疽を現実の原因として或る色調が生れる、と主張されている。もとにあったのが単なる隠喩的なイメージであったのなら、このような逆転は可能であろうか。少くとも「病氣（*affection*）」と不自然な色調の間の関係が、現実のものであると信じていたのでなければなるまい。ゲーテの註釈は示唆的である。「このようにデイドロが、自ら克服しなければならなかったことに、藝術家の注意を喚起したあとで……」（S.733.）この言葉の意味は、

おそらく、デイドロに黄疸の経験があったということであると思われる。そのような想定が許されるとすれば、この話題は、この文脈の中で最も具体的なものであり、その論述は最も実証的なものである、ということになる。そうすると、黄疸への言及は、ここでの主題（体質や性格が色調を規定すること）を証拠立てるためのものであったということになる。少くともデイドロの意図はそのようなものであったと思われる。

藝術家は、パレットから絵具をとるときに、その色が画面の上でどのような効果を生むかをいつでも知っているわけではない。その理由を問うに、彼はパレットの上のこの色、この色調を何と比較しているのだろうか。ばらばらになっている他の色調、原色とである。更に巧みなことも行う。即ち、その色を調合した所で見つめ、それを塗りつけるべき場所へと頭の中で置き直して見るのである。しかしそれでもなお、この評定において間違えることが、何度もあるではないか。パレットから画面全体の中へと移ることによって、色彩は変貌し、弱くなったり目立つようになるなどして、効果を全くかえる。そこで藝術家は模索して、自分の色彩に何度も何度も手を加え、いじりまわすことになる。この仕事の中で、彼の色調はさまざまな本体から合成されることになり、それらが互いに反応しあい、遅かれ早かれ、融和性を失うのである。

50

ここで話題が変わり、色彩表現の難しさの原因が語られる。それもまた、「色彩表現のむずかしさ」という大きな主題の一部分を構成するものであり、その二番目の話題に相当する。

色調を与えることの難しさに関して、二つの要因が示されている、と見ることが出来る。一つはパレットの上の色と原色との関係であり、これは言いかえれば、理念的な尺度に照らしあわせての色あいの評価であり、もう一つはその色を画面の上に置いた場合の効果を見積る想像作用である。この二つの頭腦的な作用の相乗効



果として、見積り損いということがしばしば起る。特に問題なのは後者の方である。実際の画面の中に置いたとき、初めて真のヴァルルールが現われてくる。それは画家が想像していたものと常に一致するわけではない。ここで生み出される「効果」を語るデイドロは、あの「システム」や「自然」を語るデイドロを髣髴とさせる。この見込みちがいから、画家の試行錯誤がはじまる、そして試行錯誤は必ず悪い結果を生み出す。それは絵具と絵具を混合したところより生ずる化学的反応の故である。ゲータが「反応する (reagir)」という動詞に、「化学的に」と語を補っているのは正しい。「遅かれ早かれ」というのは、次の二つのパラグラフが語るように、この化学反応の進行による褪色のプロセスを指すものに他ならない。

従って、一般的に、画面の調和は、画家が自分の絵筆の生み出す効果に確信を以って描けば描くだけ、それだけ長持ちのするものとなるであろう。即ち、筆づかいはあくまで大胆かつ自由に、そして色に手を加えたりじりまわすことを抑え、単純かつ卒直な色を用いることである。

最近の絵が短時間のうちに融和的なまとまりを失い、年月を経てもなお昔の絵が、新鮮さと調和と力強さを保っているのは、我々が目にするところである。この優秀さは、絵具の質の結果であるよりは、画き方のお蔭であると、私には思われる。

前のパラグラフを受けて、ここでは画面に塗られた絵具の経年変化のことが語られている。現象は純粹に物理的なものであるが、それが画家にとって所与の条件である以上、その現象に対する対策は、絵具を知悉する彼の藝術わびざの中にしかない。褪色や変色は絵具を過度に「じりまわす (tourmenter)」ことによるのであるし、何故絵具をじりまわすかと言えば、絵具のもたらず色彩効果を適切に見通すことができないからであ

る。経験をつみ、この判断が正確になれば、絵の全体的な調和も安定したものとなるであろう。ここでデイドロが特に「調和 (I'harmonie)」を問題としていることは、絵具の経年変化が一樣に進行するのではなく、色によって変化をおこしやすいものや変色しやすい混合があるとか、特に「いじりまわ」した所で色調が変わってゆくということを意味しているものと考えられることもできる。或いは、タブロー全体の調子が落ちてゆく、ということを言っているのにすぎないかもしれない。

「重要かつ美しい事柄についての、美しく真なる言葉」とゲーテは評している (S.736.)。おそらくゲーテの関心とこの話題が合致したのである。デイドロに対して専門的知識の欠如を難じたゲーテも、ここでは満足したものと思われる。

60

絵画にあって、真実の色彩ほど人に訴えかける力のあるものはない。色彩は学知ある人と同じように無知な人にも語りかけるからである。半可通位では、デッサン、表現、構図の傑作を前にしても、立ち止ることなく通りすぎてしまふであろう。しかし、目が色彩画家を看過したためしはない。

ゲーテはこの色彩の魅力の由来を問い、「まさに色彩を通して、我々は多くの対象を本当に認識するのであり、それらの対象が我々の関心をかきたてるのである」と言う。彼の解答は、「色彩ぬきの形の再現は、どれも記号的 (symbolisch) である。ただ色彩だけが藝術作品を真なるものとし、現実に近づける」(S.722.) という点にある。ただし、この現実味については、「タフタと縞子とビロードは、どれも生糸から作られたものであるが、目にはちがって見える」(S.722.) と言われていることに注意が必要である。つまり、対象の質感が特に重視されているということである。このことは、本章の冒頭でデイドロ自身が、「色彩は対象に生気を与

える」と述べていたことと符合する、と言ってよいであろう。

このパラグラフの基本的な内容は、冒頭で指摘されていた事実の繰り返しにある。それを繰り返すことによつて、論点の移動をとり行っているのである。(ただし、ここの文脈では特に「真実の」色彩ということに力点が置かれている。) 右に検討してきた部分の内容は、ほぼ二つの論点に集約される。第一は性格や体質が色彩表現を左右することであり、このことは色彩表現の難しさを直接説明するものではないが、少くともその多様性を明らかにしている。第二は絵具にも関わる調和の問題で、パレットからとった絵具を実際に画面に置いたときの効果を見積ることの難しさが語られていた。この困難は色彩画家の少なさを部分的には説明してくれるであろう。しかし、経験を積むならば、判断はより正確なものとなってゆくはずであるから、これを以って色彩表現の難しさの決定的根拠と見ることは難しい。ここで冒頭に示された話題を要約的にくり返していることは、いよいよ問題の核心に入ってゆくという期待を持たせるものである。そして事実、次のパラグラフはより本質的な理由を提出するであろう。これまで語られてきたのは物理的もしくは自然的要因だが、次に語られるのは道徳的精神的要因である。

65  
だが、真実の色彩画家が稀なものである所以は、画家が範とする師にある。弟子は際限もなくこの師の絵を模写し、自然を見ない。言い換えれば、他人の目でものを見る習性が身についてしまい、自分の目が使えなくなっているのである。徐々に技巧を身につけて、それにとらわれてしまった彼は、それから自由になることも逸脱することもできない。それは鎖であり、奴隷が足に鎖をつけているように、彼は目に鎖をつけている次第である。これが、多くの偽物の彩色法のことの起りである。ラ・グルネー<sup>①</sup>を範として写す人は華美にかつ堅固に写すであろうし、ル・プランス<sup>②</sup>を範として写す人は、赤っぽく煉瓦色になろう。また、グルーズ<sup>③</sup>を範として写す人は灰色

で紫がかってくるであろうし、シャルダン<sup>23</sup>を研究する人は真実味をもたせるであろう。このような次第であるから、藝術家たちの間においてさえ、デッサンと色彩についての判断がかくもまちまちであるという仕儀になるのである。或る人は君に向って、ブッサンはそっけないと言うであろうし、ルーベンスは行き過ぎであると言う者もあるであろう。私はと言えば、私は彼らの肩を軽くたたき、そんな言いぐさは馬鹿げていると言ってやるリリブート国人<sup>24</sup>である。

第一章の中心的な論点を形成していたアカデミスム批判の繰り返しである。ここでは対象がデッサンから彩色に移されているが、習慣に基くメカニスムは同一である。それゆえ、七〇〜七一行目において、デッサンと色彩の両者を並べて、その判断の多様性が語られているわけである。だが、デッサンの場合はさておき、色彩についてその判断の多様性をみとめることは、本章の冒頭の発言との関係において、いささか解釈を要することであろう。冒頭では、色彩が誰にでも判断することができる、と言われていたからである。この二つの発言の間にかほどこかの矛盾があることは否みがたい。だが、この二箇所において「判断」されているのは、色彩の何であるのか。冒頭で色彩は誰にでも判断できると言われていた際に考えられていたのは、その文脈から推して、色彩が再現対象の形に与えている生氣であり、ひいては画面全体から発散する生彩であろう。このような効果は、直接感じとられるものであって、専門的な知識がなければ解らないというような性質のものではない。そのような効果のあるものが「よい色彩」と判断されるわけである。それに対して、ここで問題となっている色彩は、作家の個性的な彩色法であり、より個別的で特殊なレベルの問題である。ブッサンが「そっけない(sec)」とか、ルーベンスが「行き過ぎである(outre)」とか言うのは、その意味であり、言わば各人の趣味もしくは好みの問題である。従って、問題の二箇所で語られる「判断」のずれを介して、価値のレベ

ルと好みのレベルの区別が立てられる。ディドロがこの区別を明示的な言葉で語っていないことは確かだが、潜在的な認識があったと言つてよい。

この好みの一般的な原因については語られていないが、画家の彩色法の多様性についての右に見てきた所説を、そのまま適用することができよう。すなわち、体質や性格が、自らは絵筆を持たない単なる愛好家においても、色彩の好みを左右していると考えられる。だが画家の場合には、そこに後天的な要因が加わる。師匠の絵を模写するという訓練を通して、師匠の彩色法が彼の中に根づいてしまう。この教育の結果としての歪んだ見方が極めて根づよいものであることを、ディドロは十二分に知っていた。そのことは、彼の敵しいアカデミスム批判の中に窺われる。この根づよさの原因にディドロは言及していないが、画家が自ら絵筆を持って能動的に、師匠の見方を身につけるからであろう。従つて、この意味での「偏見」は、単なる鑑賞者よりも画家においてずっと強力であると考えられる。それ故、「藝術家たちの間においてさ、え（*nème*）」というの是不正確な言い方である。このような判断の多様性は、むしろ「特に、藝術家の間において」顕著であると言わねばならぬ。ディドロの言い方は、常識的な考えを踏まえたものであつて、彼自身の論理をつきつめたものではない。

「自然を見る」ことを妨げる要因は二つのカテゴリーに分けられていて、その第一の自然的要因を扱ったあとで、このパラグラフでは道徳的要因がとり上げられている。だが、この二つのカテゴリー相互の關係についての考察はない。しかしそこにあるのは極めて本質的な問題である。そしてそれは、我々が前章において指しておいた問題でもある。すなわち、我々は「慣行の規則」と「勘」が同じメカニスムに基くものであると解釈してきた（ $\blacktriangle$ その1 $\surd$ 二〇頁、 $\blacktriangle$ その2 $\surd$ 七七八頁）。期せずしてゲーテもまたこの個所において、同じような考えを提起している。悪影響を及ぼすという面だけでなく、正しく教育することの可能性もまた考え

なければならぬ、というのが彼の主張である。「あらゆる流派や分派の存在は、他者の目で見ることを習得しようということを証拠立てている。しかし、間違つた教育が悪い結果とわざとらしい手法 (das Manier-te) をもたらすのと全く同じように、若者 (jungen Naturen) のこの感じやすさを介して、真正の方法の影響力を助成することもできる。」(S. 734) 自然観察を重視するデイドロが、この意見に反対するとは思われない。だが、エルヴェシウスに反対して自然的要因の規制力を主張するデイドロの立場に立つとき、問題はそれだけでは片附かない。勸の育成に正しい教育が、自然を特に歪めることがないという意味で、自然に属するということができるとしても、自然そのものに歪みがあるとすれば、事態は複雑である。自然が歪んでいると言ふのは不正確かもしれないが、少くとも色彩を捉えることに關して、肉体的自然は自然の像を歪める契機となる、そのことが本章の第六パラグラフの主題であつた。この偏向は「好み」の偏向であるから、師を選ぶ際に關与することがありうるであろう。また、師に向いあうときもこの好みのフィルターを通して見ている、と言ふことができようから、師のタブローの中で彼の好みと対応している部分だけが、模写を通して彼の中に根づくようになる、とも考えられる。そうなると、模写という教育の行ふことは、単なる増幅作用であるということになる。このよゝな問題が論究されずに残されているわけである。リリプット人デイドロは、ただこの偏向の事実を指摘するにとどまっている。

因みにゲーテは、冒頭の文章が、"Mais ce qui rend le vrai coloriste rare, c'est le maître qui adopte" とあるのを "Was den wahren Koloristen selten macht, ist, daß der Künstler sich gewöhnlich einem Meister ergibt." と訳し、次に出てくる "les tableaux de ce maître" を "die Gemälde des einen Meisters" と訳している。すなわち、「一人の」という不定冠詞を置いているだけでなく、イタリックにして強調しているのである。ゲーテの考えでは、おそらく、師匠が一人

であるからその個性もしくは癖が弟子に伝染するのであって、範とする師匠が何人もいれば、相互に打ち消しあってこのような悪影響は残らない、ということであろう。なるほどその後で固有名詞を挙げて述べているくだりは、そのような趣旨のものとして読むこともできようが、デイドロの文章に即して読むかぎり、これは明らかに過剰解釈である。デイドロは一般的な次元で、「師匠という存在」を問題にしているにすぎない。

75  
この世にある最も美しい色は、無邪気、若さ、健康、謙譲、恥らいが乙女のほほをそめるあの愛らしい赤味である、と人々は言ったものである。そしてここで人々が言っていたことは鋭く感動的で繊細であるというだけでなく、真実なことでもあった。何故なら、肉体こそは表現するのが困難なものだからである。艶々としなめらかで、しかも蒼白くもなければ光がないわけでもないこの白さ、かすかにじみ出てくるようなこの赤と青のまざりあった色あい、血と生命、これらこそが色彩画家を絶望的な気持ちにさせるものである。肉体の感じをつかんだ人は長足の進歩をとげたわけである。それにくらべれば、のこりはもの数ではない。幾多の画家が肉体の感じをつかまずに死んでいったし、これからも幾多の画家がその感じをつかまずに死んでゆくことであろう。

80  
これと次のバラグラフは、色彩表現の華とも言うべき画題をとり上げている。これをとり上げるデイドロの意図に関して、二点を注意しなければならない。先ず第一は、これらの画題が表現の難しさを特徴としているという点である。肉体の表現の難しさは、右に（七六行）明示的に語られているし、布地や衣服の表現を中心とする「調和」の難しさもまた、次のバラグラフで語られている。そして第二に、この難しさが色彩表現における或る完全性のレベルの標識になっている、ということである。右のバラグラフでは、「肉体の感じをつかんだ人は長足の進歩をとげたわけである。それにくらべれば、のこりはもの数ではない」という言葉が、そ

のことを示している。そして次のパラグラフでは冒頭にそのことが語られている。

次に、そのように色彩表現の精髓を示す画題が、或る質感を本質的な要素として含んでいることに注意しよう。このことは、本章のはじめの部分について、「作品の生気の全体効果としての色彩」や「直観的な質」（六頁）を指摘しておいたことと関係している。生きた肉体の「色彩」が、まさにその生命の色に他ならず、「かすかににじみ出てくるような」ものであることは言うまでもないし、布地やひだの感触や質感が単なる色彩の問題でないことも明らかである。

85

我々の布地やひだの感じの多様性が、彩色技法を完全にするのに貢献した点はわずかではない。抗しがたい魅力をもった一つの魔術的效果がある。それは偉大な調和ハルモニーの画家のもつ魔術的效果である。どうしたら明晰な形で私の考えを君に伝えることができるか、私には解らない。この画布の上に、白い縞子の服をまとった女性が描かれている。絵の他の部分はおおって、衣裳だけを見るようにしてくれたまえ。おそらく、この縞子は君には汚らしく、つやのない、真実味のうすいものに見えるだろう。だが、女性の姿をそのまわりの諸々の対象の中にもどしてくれたまえ、すると同時に、縞子もその色彩もそれぞれの効果をとり戻すことであろう。このわけは、色調全体が弱すぎるといふところにある。ところが、個々の対象もそれに応じて力をよわめていくので、個々のものの欠点が君には気づかれない、つまり調和によって救われているわけである。これは夕暮れ時にみる自然である。

色彩表現の精髓としての衣服のモチーフという点については、もはや述べることはない。前のパラグラフの註解の中で、すべて述べてある。ここでは、このモチーフが調和（*harmonic*）というテーマと結びつけられていることに注目しよう。このテーマはこのあとしばらく論述の中心を形成することになる。



調和の概念は、本章においてこれまで二回現われてきている。第一は、三〇行にあって、「力強さにおいて欠ける所を調和によって補う」と言われていた。この調和の概念は力強さ (*strength*) と対立するものであって、今我々の読んでいるパラグラフにおける「色調の弱さ」(八六一―八七行) という概念とつながっている。力強い色彩とは「きらめくような赤」であり「鮮やかな白」であって、原色に近い鮮烈な色彩である。これに対して、色調が「弱い (*faible*) 」とは、端的に淡い色調のことである。(訳語としても「淡い」を用いた方が達意の点で好ましいが、この訳語を用いてしまうと、例えば次のパラグラフの最初の一行は意味のない発言になってしまう。: *faible* の負の価値標識を保っておくことが肝要である) 強い色彩同士の間には調和がありえないとは言えない(五つ先のパラグラフの冒頭、九九行目に出てくる「友愛的な色彩」の概念を見よ) が、特に調和という語が用いられるときには、淡い色調の画面が考えられているということを、この語のコンテナーションとして、銘記しておこう。

調和という語の第二の用例は五四行の「画面の調和」であり(五七行の「調和」の原語は形容詞)、思想的には、当のパラグラフはもとより、その前後のパラグラフも関係している。そして、各部分の色彩の映りあいによって生み出される全体的効果というこの意味での調和概念は、いま我々が読んでいるパラグラフの例を説明する鍵となる。白い襦子の服を着た女性像の例に関するデイドロの論述において最も印象的なのは、部分と全体に関するデイドロ的な考え方である。すなわち、部分は独自の価値をもつものではなく、その価値は全体によって規制されているということであり、より具体的に言えば、襦子の部分はそこだけとり出して何の効果もなく、全体の中に置かれてはじめて、その質感という価値をもつようになる、という考えである。これがデイドロの自然概念やシステムの概念と相同なものであることは、右に第九パラグラフの註解の中でも指摘したところである。そのパラグラフの中で語られていたのは、画面の中に或る色彩を置いたときの、その全体的な効果

を見積ることの難しさであった。衣服の質感を描く色彩がそのような性質を顕著に示すものである以上、このバラグラフの冒頭で言われているように、衣服の表現が彩色法の技倆を完全なものにする課題ともなれば、その完全性をはかる目安ともなることは当然と言えよう。

この白い縞子の女性像についての論述の中では、八六行目以下の部分が解りにくい。「全体の色調が弱すぎる」ということが、何故、右に述べてきたことの理由となるのか。これを「このわけは、色調全体が調和的であることにある」と訳したゲーテ (S. 727) は、文意を捉えかねた困惑を示していると言ってよい。色調が「弱すぎる」という表現は、いかにしても「調和的 (gemäßig)」という意味にはなりえない。ゲーテは結局、この「弱すぎる」という概念を捨象することによって、文意の整合性を救おうとしたのである。では、この概念を含むデイドロのテキストを整合的に理解することは不可能なのであろうか。そもそも、この「全体の色調が弱すぎる」とはいかなる意味か。この部分の理解しにくさは、複数の事柄を述べたあとで、その全体の理由を述べているところに由来するものである。我々の解釈では、この「全体の色調が弱すぎる」ということは、縞子の服の部分だけをとり出して見た場合、その色が「汚らしく、つやのない、真実味のうすいものに見える」とこの理由を示したものである。強烈や赤や鮮やかな白ならば、その部分をとり出して見ても、その生き生きとした味わいが残るであろう。しかし、弱い、淡い色彩の場合には、このような味気ない印象を免れがたい、と言うのである。これに対して、そのあとの部分は、何故全体の中で見るとき、この「汚らしい、つやのない、真実味のうすい」色彩が、縞子の質感をもって輝き出すのか、を説明している。その解答が「調和」の中にあることは繰り返すまでもないが、この「調和」が、全体の適合性というだけでなく「淡い色調」のコンテーンションをも含んでいることに、注意しておきたい。

問題のバラグラフの思想内容についての註解は以上で尽きている。ここで中心的概念となっている「調和」

について、『百科全書』の当該項目の内容を参照しておきたい。特に右の訳の中で「調和の画家」と訳した原語は“*harmoniste*”であり、画家についてこのような形容を行う用例は、調べたかぎりでの辞典にもなく、ゲートルも“*der Maler... der seinem Bilde eine gewisse Stimmung zu geben versteht.*”（その画面に或る調子を与えることのできる画家）とパラフレーズして訳している。時代の用語の中で流布していたものかもしれないが、ディドロの個人的な用語かもしれない。いずれにせよ、概念の重要性に鑑みて、『百科全書』の「調和」の項を見ておくことは有益である。勿論、この項目（絵画上の概念としてのそれ）の執筆者はディドロであると考えておく。<sup>27</sup>

ディドロは先ず語義の説明を行う。「絵画においてこの語はいくつかの意味をもっている。人々はこの語を、光の効果を言い表わす場合にも色彩の効果を言う場合にも、殆ど無差別に用いている。そしてまた時には、タブローの全体的効果（“*le tout ensemble d'un tableau*”）と呼ばれるものを指すこともある。」このように指摘した上で、彼は先ず、調和に関して色彩と光との区別を行う。その趣旨は、調和の概念は光よりもむしろ色彩に対して適用すべきものである、ということにある。何故なら、グリザイユやデッサンや版画などにおいて光の効果が見られる場合、「美しい調和がある」と言うよりもむしろ、“*belle distribution, belle économie, belle intelligence de lumière*”（光の美しい分布、美しい構成、見事な通曉ぶり）とか、“*beaux, grands effets de lumière*”（光の美しい、もしくは偉大な効果）とどう言い方をするからである。これに対して色彩については“*un bel / grand effet de couleur*”（色彩の美しい、もしくは偉大な効果）とどういふが、普通は“*il y a dans ce tableau un bel accord, une belle harmonie de couleur*”（このタブローには、色彩の美しい融和がある、もしくは美しい調和がある）とか、“*la couleur en est harmonieuse*”（その色彩は調和的である）とどういふのである。ディ

ドロは、このような用語法を持ち出しはするが、以下に光と空気を「普遍的な harmonistes」(100—101行)とする彼の主張との撞著を見てはなるまい。100—101行は現実の現象のことを述べており、ここで語られているのは純粹にタブローの上のことである。物体の固有色に対して光や空気の生み出す効果が、タブローの上に写しとられたとき、その藝術的效果は色彩のものと受けとられる、ということである。このことは、再現対象と調和の關係に言及した次の言葉の中に、明瞭に語られている。

「光と色彩の効果もしくは調和は、再現されている対象が不完全であつてもなお、それとは無關係にタブローの中に在りうる。そればかりか、再現対象はなくてもよい。すなわち、そこにあるのが単に混然とした堆積であるとか、雲や霧のカオスとか、或いは光や色の一種の戯れにすぎない、というのであつてもかまわない。このような所産をタブローと呼ぶことを拒むとしても、少くとも "effet, air, instrument optique" (効果、雰囲気、視覚的な楽器) などの名称を与えることができる、と私は思う。これらの名称は、ただ光と色彩の効果のみによって生み出される絵画上の調和が何であるかについて正確な觀念をうる上で、少なからず役に立つものである」。

このあと更に二つのパラグラフが続くが、それに触れる必要はあるまい。<sup>29</sup>ここでデイドロの記述している画面は、彼がタブローと呼ぶことをさしひかえているものではあるが、ターナーや後期のモネを髣髴とさせる。調和の概念において彼は、再現対象とは區別され、より抽象的ではあるが、やはり色彩表現に属する一つの層を捉えているわけである。

90 色彩の全般的な調子が、弱くはあつても偽物ではない、ということがありうる。色彩の全般的な調子が弱くはあつても、調和は破壊されていない、ということがありうる。それどころか、彩色の力強さこそ、調和と両立さ

せることがむずかしいものである。

前のバラグラフにつけられた補足である。すなわち、そこで用いられていた色調の「弱さ」という概念のもつ悪いコノテーションを修正するための註と見てよい。特に淡色と調和概念との親近性は、我々も既に右に解釈したところである。その解釈がデイドロ自身の言葉の裏付けを得た、ということである。ゲータはここで、強い色彩の間の調和の可能性を論じているが（SS 726—727）、既述のように、大切なことは、調和を抽象的概念としてではなく、一つのイメージとして了解することである。

白くすることとつややかにすることは、全くことなる二つのことである。他の点では全てが等しい二つの構成図のうちでは、つややかに輝いているものが、君をよろこばせるであろう、ということに間違いはない。これは日中と夜とのちがいである。

それでは、私にとって、真の、偉大な色彩画家とはいかなる画家のことを言うのか。それは、自然そのものと明るく照らし出された諸対象の色調を体得し、画面を融和させるすべを身につけた画家のことである。

この一つ目のバラグラフの方は、一読したところでは、前後との文脈的つながりが明らかでないという印象を受ける。しかし、これは「縞子の服を着た女性の像」についてのコメントと考えるべきであろう。縞子はまさに「つややか」な質感の布地であり、それを描くとき画家は白の絵具を用いる。縞子を描くときならば、それが単に白く見えたのでは失敗である。そしてデイドロは、更に進んで、輝いているものの魅力を主張している。そしてこの主張は二つ目のバラグラフにもつながっている。この輝いているものの魅力という点では、

色彩表現の精髓としてディドロの挙げた二つの対象、すなわち若々しい肉体の肌の色と衣服の肌ざわりを想起しよう。これらはいずれも、物体の固有の色というものではなく、光との相乗効果として見えてくるものである。色彩においてディドロの求めたものが、対象の質感であることを既に指摘したが、それは色彩と光との境界に位置するものと言いかえてもよいものである。末尾に出てくる昼と夜という隠喩は端的にそのことを示している。昼とは光を受けた色彩であり、夜とは物体の固有の色彩（はじめの表現で言えば、単に「白い」もの）である。この隠喩は直ちに、二つ前のパラグラフの末尾の言葉を想起させる。「夕暮れ時に見る自然」という表現の意味を、いまやよりよく理解することができる。それは、強くはないが確かに光を受け、いわばいささか精神化された光景ということである。

そこで二つ目のパラグラフであるが、そこで述べられている内容は、これまでの論述の言わばまとめである。ただ三点ほど註釈を加えておくべきところがある。先ず第一に、この書き方から見ても、これが一種の結論をなしていることは間違いない。これまでの論述の大きな枠組は「何故すぐれた色彩画家は少いのか」という否定的なものであったが、それがここでは、「真の色彩画家とは何か」という肯定的な命題に移しかえられている。それは怪しむにはあたらない。色彩表現の難しさを語ることは、そのまま色彩表現の達成すべき課題を明らかにすることだったからである。

あと二つは言葉遣いに関する註である。先ず「自然と……諸対象の色調を体得し」の原文は「prendre le ton de la nature et les objets bien éclairés」である。「prendre le ton de」は「そのあとに人を補語として、その人の態度物腰を自分のものとすることを言う。ただし、この文脈では「le ton」は色調の意味で用いられてきたのであるから、ここでも当然そのように解して、右のように訳した。ここでは「色調」は、人の態度物腰のように或る全体的な調子として了解されていることが用語法の上に反映し

ているものと解される。この点では「明るく照らし出された諸対象の色調」には、特に注意が必要であろう。対象に「十分な光をあてる」のは、そのものの固有色をはっきり捉えるためである、という風に解することもできよう。我々は既に前のパラグラフの解釈において、光が対象の固有色とは別の次元を作り出すものであると解し、その思想がこのパラグラフにも反映していると指摘しておいた。この部分を対象の固有色と考えることは、光についてのこの文脈的なつながりを考慮に入れていないだけでなく、常にシステマ的な全体性を重視するデイドロの美学の中では異質と言わねばであろう。それは「色調」という言葉とも調和しない。更にまた、そのように解するならば、色調の理解と、次に出てくる「画面を融和させる」ことが二つの全く別個のこととなってしまうであろう。この問題については、ゲーテの主張を引き合いに出して比較したいところであるが、それに先立って、用語法に関する二つ目の註釈を加えておきたい。それはこの「融和させる ( *accorder* )」の概念である。

この概念の名詞形 “*accord*” は既に五七行に出ていて、ここでは「融和的なまとまり」と訳しておいたほか、五三行には “*se désaccorder*” (融和性を失う) という形があった。これが「調和」の類義語もしくは同義語であることは、辞書的な語義の上でも、また右に引用した『百科全書』の「調和」の項目からも明らかである。ただ、「融和」の方は動詞形が用いられていることから窺われるように、画家の操作と技法に属するという性格がより濃厚であると言えよう。

そこでゲーテである。ゲーテは対象の固有色の把握と画家の創り出す画面の調和を、はっきりと対比させようとする。右に述べたように、デイドロの文章もそのように解釈することが可能かと思われるが、ゲーテはそれに満足せず、真の色彩画家についての自説を提出している。「諸対象の色彩をこの上なく正しくかつ純粹に、照明や距離などのあらゆる状況において捉え、再現し、その色彩を調和的な関連の中に置くことのできる画家」

(S.721.)というのがそれである。この中で、ディドロが「色調」と言っていたところを「色彩」と言いかえてゐる点と、ディドロにおける“accord”と“harmonie”の区別を消去して、いずれの語をも“Harmonie”としてゐること(ディドロの文の訳においても同様である)に注意しておこう。前者は対象の固有色への着目を反映する用語法であり、後者は、我々の区別した二つの位相を区別せず、これをすべて画家に帰属せしめる考えの表われである。ゲーテが対象の固有色の認識を重視していることは、右の引用文の中の「この上なくかつ純粹に」という副詞の証すところである。このような固有色はいかにして認識されるのか。右の引用文を説明したゲーテは、色彩が様々な要因によって変容をうけるということを指摘しているが、右の文中の「あらゆる状況において」という限定は、この多様な現象の中で固有色を捉える方途を示すものであろう。

既に六三〜六四行の訳文の中で「一人の師」という限定を加えたことについて指摘したが、ここでも妥当するように思われる。すなわち、個別的な事態は歪んだ現象であり、それをことごとく検討することによって、正しい事象に到達できるというわけである。つまり、ゲーテはここで、一種の帰納的な真理を色彩に対して求めている、と言わなければならない。そしてその上で、現実の中には調和が見られないと指摘して、次のように言う。「調和は人の眼の中に求めるべきものである。それは器官の内的な作用と反作用に基くものであり、この器官に従って、或る色彩は別の色彩を要求するのである」(Ibid.) 先ず純粹な色彩の認識がある。これは殆ど科学的な認識である。この認識を素材として、人の眼が調和を実現してゆく。ゲーテはこのように二層的に考えた。

これはなるほどディドロの思想ではない。ディドロにおいて、真の偉大な色彩画家を規定していた二つの条件は、決して二層的に分離したものではない。自然の「色調」の体得こそが「画面の融和」を可能にするものだからである。ディドロもまた自然の認識を要求している。しかしそれは科学的というよりも形而上学的な認



識であり、自然の中にある調和は、タブローの調和のモデルとなるべきものである。

デッサンの戯画が存在するのと同じように、色彩の戯画というものがある。そして、戯画はどれも、悪趣味なものである。

前のパラグラフが中間的なまとめを行っていたとすれば、この小さなパラグラフは、以下に新しい話題が開いてゆくその始まりを画するものと見えてくる。これまでの論述が「色彩画家として望ましい条件」を追求してきたのに対して、次には、忌むべきあり方が指摘される、という形である。だが、「戯画」を主題としているのは次のパラグラフであり、章全体が相称的な構成になっているわけではない。次のパラグラフの中の論点も連続したものが多く、それ以下の展開を見れば、この「色彩の戯画」のパラグラフの方が、途中に挿入された補足的なものという性格が濃厚に感じられる。

「戯画 (caricature)」の概念はさしあたり、必ずしも明らかではない。「デッサンの戯画が存在する」とあるが、前章にこの概念は出てこなかった。戯画の本領は、その主題となる対象の現実を歪めることであるが、その現実とかけはなれたものであっては戯画にならない。その現実に酷似しながら、或る本質的な一点において原物と異なっており、その偏差によって原物のイメージを歪めるのが戯画である。これに対応するものは第一章においていくらかでも見られた。アカデミスムの現象がおしなべてそうであり、特にマニエールが、そしてことさらなコントラストがそうである。この「戯画」についてゲーテの考えはこうである。調和と不調和のいずれでもない第三の在り方が戯画である。それは意図的に調和を避けた「特性的なもの (das Charakteristische)」を、更に極度に誇張したものである (S. 731)。なるほど本来の意味における戯画は、そ

のような意志の所産であろう。しかし、そのような戯画がここで問題となっていないことは明らかである。意図された戯画ならば危険はない。問題は、意識されることもなく、慣行によって確立された「手法」(マニエール)であり、それが真の色彩を歪めていることである。そのような色彩は、真の色彩を言わばないがしるにするという意味で、結果において、戯画なのである。

100

友愛的な色彩があり、敵対的な色彩があると言われる。この「敵対的色彩ということの意味が、なかなか映り合うことが難しく、並べて置くとその対照が極めてきつく、そのために、空気と光というこの二つの普遍的な調和の仕手を以ってしても、その二色が直かに隣合っていることを我々に耐えうるものと思わせてくれることが、先ずできないような、そのような色彩が存在する、ということであるならば、それは正しい。藝術において私は虹の七色の順序を狂わせないようにする。虹の七色の絵画における役割は、音楽における基礎低音の役割に等しい。そしてこの問題については、いささかコケットな女性や、仕事のこつをつかんだ花売娘ほどに、よく理解している画家はいないのではないかと思う。しかし私が特に怖れているのは、臆病な画家たちが、これを出発点としたところが、藝術の限界を不毛な所で区切り、安直で限られた乏しい技巧の人となりはしないか、ということである。このような技巧を我々は仲間うちで定式(Protocol)と呼んでいる。それと言うのも、絵画における定式屋(プロトコリエ)というものが存在しているからであり、彼は虹の七色のつましやかな下僕となっているから、ほとんど常に見分けがつくほどである。もし彼が、一つの対象に或る色を与えたならば、その隣にある対象がどの色になるかということを確認してよい。そこで、彼らの絵ならば、その画布の隅の色がわかりさえすれば、あとはすべてが解るといふことになる。一生をかけて、彼らのすることは、この隅を移しかえることにすぎない。これは動く点であって、表面の上を動きまわり、好きなどころで立ち止まり、そこに落着くのであるが、常に同じお供の

105

110

列をひきつれている。それは、同じお仕着せを着た召使いを持ってはいるが自らは一張羅しかないという大貴族のようなものである。ヴェルネやシャルダン<sup>⑩</sup>が虹の七色を用いるときには、このような具合ではない。彼らの大胆な絵筆は、この上ない果敢さ、最大の多様性、高尚極まりない調和をもつて、自然の中にありとあらゆる色彩をそのあらゆるニュアンスともども、まぜあわせることを好む。しかし彼らでも、固有の有限の技巧を持っている。私はそのことを少しも疑わないし、その気になれば、それを見つけ出すことができよう。それは、人が神ではないからであり、藝術家のアトリエは自然ではないからである。

まず、右の註解の延長として、「空気と光というこの二つの普遍的な調和の仕手（*harmonistes univ-*  
*vessels*）」という表現に注目しておきたい。これまで我々は、光が対象の固有色に変化を加えて調和を現出せしめるということ強調しつつ、その文脈でこの個所を先取りしてとり上げたこともあった。特に空気については、これまで言及されていなかったが、対象をつつみ、その固有色に変化を加えるという性格が顕著であると思われる。

「友愛的な色彩（*des couleurs amies*）」という表現は、上掲の『百科全書』の項目「調和」の中にあって、次のように言われている（但し「敵対的な色彩」の方は出てこない）。「隣合わせるのは友愛的な色彩に限るべし、ということがよく言われるが、偉大な画家にとっては友愛的でないような色彩など存在しない」。この簡潔な表現の中に、いま問題としている右のバラグラフの論旨の核が要約されている、と言ってもよい。少くとも、九九〜一〇二行の「敵対的色彩」についての但し書きは、この意味において理解しなければならない。すなわちデイドロの言わんとしているのは、ア・プリオリに「敵対的な色彩」というものがあるのではなく、調和させることが難しい色彩があるにすぎない、ということである。事実、彼は右の個所において、その点につ

いて注意深い書き方をしている（「……難しく：si difficilement……」「先ずできないような……」  
「pouvoir à peine」）。言うまでもなく、このア・プリオリな客観的決定性を斥けて、ディドロは画家の  
藝術わざと創意の可能性を認めているのである。

この創意と藝術を重んずる考えは、ここで「定式屋」に対する批判へと展開してゆく。色彩に関する「定式」  
の根底をなしているのは「虹の七色（原文では単に「arc-en-ciel）」である。この概念がニュートンの  
光学によってもたらされたものであることは、間違いない。レオナルドの絵画論の中では一つの問題を形成し  
ていたが、ディドロにより近いド・ピールの絵画論に虹の考え方は出てこない。それに対して、『百科全書』  
第一巻（一七五一年）にダランベールの書いた「虹」の項目は、フォリオ版二段組で六ページにわたる大論文  
である（ただし美術用語としてのそれへの論及はない）。つまり色彩についての科学的な説明は、虹の現象  
（及びプリズム）の研究から成立したものであり、虹の七色は色彩に関する科学的客観的な所与の事実を構成  
していたわけである。これを唯一の基準として絵を画くならば、それは「安直で限られた乏しい技巧」を構成  
するようになる。それが「定式」である。

この虹が彩色法の上で或る基礎的な役割を果たしていることを、ディドロはみとめている。それを音楽上の  
基礎低音になぞらえていることが、そのことを端的に示している。（音楽と絵画、特に彩色法とのアナロジー  
は、「harmonie」の概念を介して展開していったものと考えられる。ドイツ語の *Kolorit* が音楽に適用さ  
れるようになったことは、周知の事実である。）しかし、その基礎的な調和は、化粧や衣服の組み合わせ、花  
束のつくり方などの経験知のレベルを超えない、とディドロは考える。このように単純なものであるかぎり、  
「定式」は容易に見抜くことができるものである。一つの色彩の隣に置かれる色彩が常に一定であるとすれば、  
その単調さは著しいものであらう。

この定式がマニエールの一種であることは間違いない。だが、いかに単純であっても、それは光学的に証明された自然の根拠を持っている。そこで一つの根本的な問題が現われてくる。ヴェルネやシャルダンのような優れた画家さえも「固有の有限の技巧」を持っているとすれば、この定式との違いは奈辺にあるのか。この問題は、我々が繰り返し問うてきたものでもある。すなわちアカデミスムによって育まれたマニエールも、自然観察によってつちかわれた勘も、そのメカニスムにおいて同一のはずである、という問いである。しかもここで「定式」と呼ばれているものが自然の基礎をもっているならば、差異を示すことは一層難しくなる。

ゲーテは炯眼をもってこの問題の存在を捉えた。「彼はこれらの偉大な画家たちをいかにして手法家 (Manieristen) から区別できるのか、ということを経験して考えていない。偉大な藝術家たちのことを語るに際しても、彼は同じことを語りたいたいという誘惑に捉えられている」(S. 730)。これが単に「誘惑にかられた」というような不注意によるものではなく、デイドロの捉えた事象の本質に根ざすものであるところに、真の問題がある。それだけに、これを解くことは難しい。だが、デイドロの思想を解釈する前に、ゲーテの意見を確認しておこう。右のような批判を加えたあとで、ゲーテは自説を展開する。それは、畢竟、「分別をもって或る方法 (Methode) に従う」か、それとも「軽々に或る手法 (Manier) に身を委ねるか」にある。では、方法と手法を分つものは何か。それはつまるところ、方法が或る普遍性をもつのに対して、手法が個人的なものである、というところにある。「真正の方法の結果を、人は、手法と区別して様式と呼ぶ。様式は個人を、そのジャンルが可能であるかぎりにおいて最も高い地点へと高める。そのために、すべての偉大な藝術家が、その最高の傑作において、相互に似通っているわけである。……これに対して手法は、言わば、個人を更に個別化する」(Ibid.)。この様式概念は個人様式を切り捨て、切り捨てることによって価値概念となっている。なるほど我々は、個性の差を突き抜けたところにある「藝術」のレベルのようなものを、一枚の絵、一曲の交響曲

の中に感じとることがある。そのような境地を拓くことを可能ならしめたものが「方法」である。このような様式概念と普遍的な方法概念の中には、さしあたり個人のものでない共有財産の彩りが認められよう。事実、「伝承された」方法という形容が、この文脈の中にある。しかし、それ以上の掘り下げは、少くともこの註解の中にはない。ゲーテによる方法と手法の区別は、結果における価値の差違を説明するために、その大もとに二つの別の原理を想定するようにして立てられてきたものであり、略言すれば、権利問題を事実問題へと還元したものである。そこには既に、「ドイツ観念論の「手法」が感じられる、と言ったら間違いであろうか。このような推論によっては、価値の差違を真に説明したことにはなるまい。

ではデイドロの中にその説明があるのか。明示的な言葉による説明はない。しかし、かなり明瞭な弁別を、今我々の読んでいるパラグラフに見ることができ。レベルが三層にわたることは明らかである。定式／手法—すぐれた藝術家の技巧—神の生み出した自然、という三層である。ヴェルネやシャルダンの技巧を「見つけ出すことができる」と言うとき、デイドロが考えていたことは、おそらく、やはり一種の自然のシステム性であろう。この個性の根底にあるのは、本章のはじめに述べられたような「体質や性格の規定性」に相違ない。これはいかに優れた藝術家といえども、自然の生をうけた人間である以上、免れえない条件である。このような個性的技巧と定式を区別するのは何か。それは現象的に見れば、「果敢さ (Hardiesse) 」や「多様性 (variété) 」に対する一様性という対比をとって現われてくる。おそらく、この豊穡さの根底には、分析を拒む創造力 (天才) を置く必要があるだろう。だが、そこに関与している自然の要因についても、両者の間に区別を立てることが可能である。右にも指摘した通り、定式である虹の七色の配列も、自然に基いている。しかしそれは、描写されるべき対象に属するものであって、藝術家に属する自然ではない。従って、対象的な原理を一義的に固定することによって、創造力における硬直化を招いているのは、理の当然と言ってよい。

最後に神Ⅱ自然との区別を考えねばならない。シャルダンの技巧が、個別的なものであるにせよ、自然に基くものであるならば、何故、「アトリエは自然ではない」と言いうるのか。この弁別もさして難しくはない。シャルダンの個性が自然に基くとしても、それが自然そのものである、というわけではない。シャルダンの個性は彼のすべてのタブローに現われてくるが、自然の中で見れば、それは一つの特異な偏差であり、歪みである。神はシャルダンの個性だけでなく、ヴェルネその他の個性をも生み出したからである。自然はこのように無限の可能性であり豊穡性であって、この点で神は天才を超えている。

ゲーテの「方法」は、その措定に至る論理的な手続きの問題を別にして、伝承された公共性という点でアカデミスムとの異同、という問題をはらんでいる。逆に、ディドロの論述が、ゲーテの考えている一般藝術的な普遍性のレベルを捉えていない、ということも否みがたい事実である。だが、今我々は、言うまでもなく、ディドロの文脈で考えているのである。その文脈において、自然はアカデミスムの手法Ⅱ定式をもすぐれた藝術家の技巧と等しく支配する、一般的原理である。いまこのパラグラフにおいて我々の得た新たな論点は、優れた藝術家を区別する豊かさの原理として、天才のようなものが要請されるはずである、ということである。

色彩に強くなるには、鳥や花の習作を少しすればそれが役に立つであろう、と君は思うかもしれない。それは違うのだ、友よ。このような模倣によって「彩色法の精髓であるあの」肉体の感じをつかむことは決してできないであろう。薔薇や黄水仙やカーネーションなどの画題から遠ざかったとき、バシュリエがどのような始末となるかを見てみたまえ。ヴィアン夫人に肖像画を画いてもらいたまえ。そしてそれができたら、それをラ・トゥール<sup>38</sup>のところへ持っていったまえ。いや、それはしないほうがよい。何故かと言えば、この性悪な画家は、同業者の誰をも物の数とは思っていないので、真実を言ってやろうという気はないからである。彼の方には肉体を

描出する腕があるわけだから、むしろその彼に求めて、織物や空やカーネーションや、ぼかし模様の入ったすももや、うぶ毛の生えた桃の実を描いてもらいたまえ。彼がどのような卓拔さでそれをやってのけるか、わかることであろう。それにかのシャルダンである。何故我々は、彼の手になる無生物の模像を見て、自然そのものと見紛うのであろうか。それは彼が、好きなときにいつでも肉体を描出することができるからである。

このパラグラフはただ一つのことしか述べていない。すなわち色彩表現において最も重要であるだけでなく、その成功の鍵をにぎり、判断の基準ともなるのが「肉体の感じ」(Le sentiment de la chair) である、ということである。この概念は既に七八行に出ていたものであり、それを踏まえてこのパラグラフは書かれている。つまり、「色彩の戯画」についての長い補足的な論及をおえて、話題がもとの流れに戻った、と考えるべきであろう。そのことをはっきりと理解していなければ、この個所の論理をたどることは難しいから、二〇行目に語句を補った。だがそもそもこの既に語られていた論点が再びとり上げられているのは、「鳥と花」という画題がもち出されたからである。この画題の提出の仕方(「君は思うかもしれない」)から見て、これが色彩の教育の中で重んじられていたか、少くともこれを習得することが彩色法の上で重要であると一般に信じられていたことが、窺われるが、さしあたり史料の裏付けはない。<sup>16</sup> デイドロの論証は単純かつ具体的である。鳥や花などの画題を扱う静物画に長じていても、バシユリエやヴィアン夫人に肖像画は画けないが、ラ・トゥールのように肖像画に長じている画家は、静物画の中の難しいとされている対象を描いても巧みである、というのである。そしてシャルダンの静物画の卓拔さを支えているのも「肉体の感じ」に他ならない、とデイドロは主張している。



しかし、偉大な色彩画家でさえもその気をとことん狂わせるもの、それはこの肉体的変貌ということ、すなわち肉体が生き生きとしていたかと思うと、まばたきをする間にしおれてゆくことである。藝術家の目が画布に釘づけになり、その絵筆が一心に私を描こうとしている間に、私は変化してしまい、彼がふり返ったときには、先刻までの私の姿はもはや見られない、というわけである。「その間に」ル・ブラン神父<sup>37</sup>のことが頭にうかんだのであれば、私は退屈であくびをしたところだ。トリュブレ神父<sup>38</sup>のことを思いうかべたのであれば、私は皮肉な顔つきをしている。わが友グリムやわたしのソフィの姿が心に現われてきたのであれば、心臓は動悸を速め、私の顔には優しさと安らぎの色が広がっている。私の皮膚の毛穴を通して喜びが発散し、心臓はふくれ上り、小さな血の貯蔵庫は揺れ動き、そこから発する流れの目に見えない色あいが、至るところに肉色と生命とをふりまいてゐる。果実や花でさえ、ラ・トゥールやパシユリエのような注意深い眼差の下では、変化してゆく。従って、彼らにとって人の顔は、何たる責苦ではなからうか。人の顔、それは、魂と人が呼ぶ軽ろやかで変動たえまないかの息吹きが無限に多様な変転につれて、ざわめき、運動し、広がり、やわらぎ、色をなし、色を喪う画布である。

先ず冒頭の一文に注目しよう。「偉大な色彩画家の気をと、ことん狂わせるもの（*ce qui achève de*

*rendre fou le grand coloriste*）」という表現は、より程度の低いものが既に述べられていること、

言い換えれば、既述のことの一層徹底したものが以下に語られるということ、含意している。「狂う」がよい意味なのか悪い意味なのか、明らかではない。ゲーテはこれを“*den Kopf verrücken*”（思い上らせる）と訳しているが、「気を動転させる」の意味かもしれない。明らかかなことは、表現上の難しさの序列であり、

花や鳥や果物などの表現よりも人の肉体的表現は難しく（これは前のパラグラフで言われていた）、それを身につけた「偉大な色彩画家」でさえ、肉体的変貌は更に困難な課題である。この課題をのりこえるのであれば、

「狂う」はよい意味に理解できよう。しかし前のパラグラフでも語られていたのは「肉体表現の難しさ」であり、ここでもその難しさ以外のものが語られているようにには思われない（「責苦」）ので、否定的な意味あい強く訳しておいた。

この「肉体の変貌」は主として心的要因によるものである。デイドロが自らを例の中に置いているのは、肖像画のモデルとなった経験を踏まえているのかもしれないが、その例が「心的要因による肉体の変貌」ということを、雄弁に語っている。厳密な心身問題についての思想をこの文章から解釈することはできないが、イメージから出発して、心臓の状態や運動、その結果としての血行の変化という事象の連関が、システムの考えられていることだけは、明らかである。このシステムは、皮膚の下にかくれているシステムであり、色彩表現の本領をなす「質感」を支えている基礎である。

このパラグラフの主題である「肉体の変貌」が心的要因に由来するものである以上、これを捉えるということとは、色彩を通して、現象の背後にある心的なものを表現するということである他はあるまい。絵画にとって、変化をそのまま写しとすることは、もとより不可能だからである。そこで主題は、自らに、次のパラグラフの「情念」へと展開してゆく。

ところで私は、情念の色彩について君に話すのを忘れるところであった。だが、話題はすぐそばまで来ていたのである。それぞれの情念には固有の色があるのではないか。一つの情念であっても、そのあらゆる瞬間に同じ色をしているものであろうか。怒りのなかで、色彩は様々なニュアンスを帯びている。怒りが顔を燃え上らせるなら、目は烈火のようになる。怒りが極度のものとなり、心臓をふくらませるのではなく逆にしめつけるようになれば、目は焦点を喪って錯乱し、額と頬には蒼白い色が広がり、唇は血の気を失ってふるえ出す。女性は、快

楽を待ち望んでいるとき、快楽の腕のなかにいるとき、快楽の腕をのがれたときに、同じ顔色を保っているものであろうか。あゝ、友よ、画家の藝術は何という藝術であろうか。私が一行で書き尽すことも、画家は一週間かかってなお素描さえ殆どできない仕末だ。彼の不幸は、彼が私と同じように認識したり、見たり、感じたりしながら、表現を与えて満足を覚えることができない、ということである。それは、この感情が彼を前へ前へと駆りたてて、自分に何ができるかということについて彼に思い違いをさせて、その結果、あたり傑作を台無しにさせてしまう、ということである。即ち、彼は藝術の最後の限界点に居て、そうと気づかなかったというわけである。

古典的な先例としてデカルトの『情念論』は、情念という心身にまたがる現象を研究し、生理的メカニズムの分析と外的表徴の記述を組み合わせていた。既述のように、絵画における情念論としては、アルベルティの中に簡潔な論述があり、十七世紀末、アカデミーの中心人物であったル・ブランは、小さいながら独立した論考を残している<sup>40</sup>。また、『百科全書』第十二巻には「情念（絵画）」の項目があり、筆者ド・ジョクールは、ル・ブランと並べてウァトレ（Watelet）の研究を挙げ、それに準拠してその主要部分を書いている。また本書の中では、「表情」を論ずる第四章が、情念を主題的にとり上げることになろう。但しそれは個々の情念を分析するのではなく、タブローの主題の側面を論ずるものである。そこでも「表情が色彩を決定することがある」（Vernière, p. 708）と言われるように、本章との或る意味での重複が意識されていることは、言うまでもない。さしあたりの区別として、第四章が作品の「何を」に焦点を合わせているのに対して、本章は「如何に」を主題としているものと考えておきたい。

ここで具体例として挙げられているのは、怒りである。デカルトの中には、ここでディドロが述べているのとほぼ対応する二種類の怒りが識別されているが（第一九九―二〇二節）、ディドロが心臓の状態だけで説明

している生理学的メカニズムが、デカルトにあっては脾臓や肝臓の働きをあわせて、ずっと複雑に記述されている。また『百科全書』第三巻所収のド・ジョクール「怒り（医学）」にも、この個所と特に対応するものはない。デイドロの記述は経験的観察に基くものと思われる。

このパラグラフにおいて最も重要なのが、怒りの例に続いて語られる絵画と詩の比較であることは、言うまでもない。そしてこの二つのジャンルを対比させている主要契機は時間である。デイドロは前のパラグラフにおいて既に、肉体が時間と共に刻々変化してゆくという事態に注目していたが、その関心はここでも続いている。右に怒りの二種類に言及したが、デカルトにおいて「二種類」として呈示されているこれらが、デイドロにおいては、怒りが時間と共に変化して示す二つの「ニュアンス」と考えられている。絵画は本質において時間表現の藝術ではないから、この情念という課題は極めて困難なものである。言葉を用いれば簡単に語りうることで、絵画にとっては至難のわざとなる。そこで「絵画とは何という藝術であろうか」という慨嘆の言葉が出てくることになる。

この言葉の真意は何か。それは決して明瞭とは言えない。勿論それは、「文章なら一行で済むところを一週間かけても素描さえ満足にできない。馬鹿々々しい藝術だ」という意味にも解されよう。一読した印象としては、この部分をそのように解して、衝撃を受けるのではないか。ゲーテは、言語藝術が時間的変化をたどるのに対して、絵画は「愛」をもって対象のもとにとどまることを特色とする、と考えている（S. 736）。ゲーテがこのように絵画の独自性を捉えていたのに対して、デイドロは文藝の立場から絵画を両断しているのである。ゲーテがこのデイドロの言葉の含意をどのように受けとったのかは、明らかに示されてはいない。しかし、デイドロに対して批判や皮肉を向けてきたゲーテが、ここではそのような言葉を記していない、ということとは確かである。

問題の核心は「藝術の最後の限界点」という概念にある。言うまでもなく、この限界点は時間的变化といふところに位置している。敢えてその限界点を踏み越えてしまふならば、「傑作を台無しに」するのである。その意味は、「感ずる」ことの変化を追うあまり、画き加えずで、完成していた作品を破壊してしまふ、ということであろう。ゲーテもまた、このような限界点の存在を認めていた。認めていたからこそ、「愛」を絵画の独自性として立てることができたのである。このことは既に、限界点を踏み越えることについても樂觀的な態度を暗示している、と言ってよい。それほど意欲をもった藝術家ならば、「己れの技量 (Geschicklichkeit) の自覚をもたせ、暗黙のうち既に実行している方法について啓発することは難しいことではないであろう」(S. 737)。この「方法」こそ、画家にその藝術の限界点を教えてくれるはずである、ゲーテはそうのように考えている。

だがデイドロの考えは、この限界点にとどまることの困難さを強調することにある。画家である以上、鋭敏な感覚を持つていなければならない。優れた静物画家ならば、目の前の果物や花が刻々としおれてゆくのかえりかぎり、彼は一点に立ちどまらなければならない。これは感覚と表現との間の乖離である。感じたことをそのまま表現に転化して満足をうる、ということができない、そこに表現者としての画家の「不幸」がある。これは一つのパラドクスである。そしてこのことは特に強調しなければならない。これまでの論述をたどってきた我々は、色彩表現の本領が「肉体の感じ」にあり、その肉体が内部から刻々に変化してゆくものである、ということを理解している。この変化に対して敏感であることは、優れた画家であるための必要条件である。その条件が、等しく画家に課せられた表現の論理と衝突するのである。だが、デイドロ美学におけるパラドクスは、表現における禁欲(感覚の抑制)が、よりよい効果を目指してなされる、というところにあるはずである

(『俳優についての逆説』)。いま我々の読んでいるところに、禁欲の必要は語られている。しかしそれが積極的な効果を生み出すものであるという所までは、考えられていないように思われる。だがそれにしてもディドロが文藝の物差をあてて絵画を断罪しているわけではない、ということとは、断言してかまわないであろう。

以上の解釈をふまえ、最後に、本章全体を鳥瞰し、その分節を立てることにしよう。もとより、ディドロのテキストそのものが、論理的分節を強く意識して綴られたものではない。そのために、ゲートから「一貫したまとまりに欠ける」と評されたことは、右に見た通りである。その言わば有機的な言述に節目をつけることは、困難であるだけでなく、テキストの含む豊かな可能性を一義性へと還元してしまうおそれもないではない。しかし、一見して無秩序と見えようとも、大きな論理の流れが存在するのであって、それを捉えることなくしては、個々の思想の適切な位置づけはできない。截断することの難しい部分もあるが、敢えて切りわけてみよう。表記に際しては、行数によるものとパラグラフによるものを併用することにする。行数によるものの方が確実に参照に便利であるが、煩瑣である。そこで、大きな分節を示すには行数で表示し、その内部の細かな分節はパラグラフの数で表示することにする。(パラグラフ数は全体の通し番号ではなく、それぞれの大きな分節の内部での番号とする)。

○ 色彩とデッサン

一〜二三行

序

色彩は判定のやさしいこと

①

②

優れた色彩画家の少いこと

③

天才性Ⅱカオスからの創造

一 優れた色彩画家の少い理由

二四〇～七三行

④⑤

1 物理的自然的要因

二四〇～五九行

(i) 多様性の根拠(体質と性格)

①③

(ii) 画面の中で色彩の効果

④

↓ 絵具の過度の混合

⑤⑥

2 実践的要因

六〇〇～七三行

移行部(真の色彩の効果)

⑦

↓ 師の存在

⑧

二 色彩表現の精髓

七四〇～一四〇行

1 難しい色彩

七四〇～九一〇行

(i) 肉体

①

(ii) 布地・ひだ

②

↓ 調和と色調の弱さ

③

2 精髓とその戯画

九二〇～一一八行

(i) 光と融和

④⑤

(ii) 色彩の戯画と定式

⑥⑦

3 基準としての肉体の感じ

一一九〇～一五〇行

(i) 肉体の感じ

①

## (ii) 肉体の時間的位相（変貌と情念）

## ②③

デイドロが特に色彩に関して天才を要求していることは間違いない。本章の中では、表現の難しさを強調する文章が目立っている、と言ってよい。その難しさは「肉体の感じ」に集約され、対象の固有色と光や空気との間の戯れによって生み出され、画面の上では周囲の色彩との相関性に規定された効果である。言い換えるならばそれは、或いは対象の奥からにじみ出てくる調子であり、或いは対象の上に浮遊している陰翳であり、しかも相互につながりあった調和であって、分析の射程を越えている。このような表現の難しさを明らかにすることは、それだけで既に、可能な限度において、事象の真相に肉迫しようとする理論的な営為である。一切を天才の手に委ねて知的な努力を放棄しているというゲーテの非難は、当たらない。

## 註

- ① アルベルティ『絵画論』（三輪福松訳、中央公論美術出版、昭和五十二年五版）、三八頁。
- ② 同訳書、三八―三九頁。
- ③ 同訳書、四一頁。
- ④ 同訳書、四一、四三頁参照のこと。
- ⑤ Cf. W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, vol. III 《Modern Aesthetics》, 1974, Mouton, pp.214, 216.  
——この二人の場合、デッサン及び色彩の他に「*invenzione*」が挙げられ、構図はそれかデッサンに帰属せしめられるものと思われる（ビーノは明らかに、これをデッサンに割りあてている）。この「*invenzione*」の概念と、次に言及するフェリピアンの思想とをひき比べよ。
- ⑥ シ・ヴェントゥーリ『美術批評史』（第二版、辻茂訳、一九八一年第三刷、みすず書房）、一二六頁。
- ⑦ デカルト哲学において物体の観念のうちで、明晰判明に認識されると見做されるのは、延長と「そうした延長の限定によっ



て発生する形状」と、位置及び運動だけであって、その他の諸性質（その典型が光—色彩である）は、不分明かつ不明瞭なものにすぎない（『第三省察』、所収章訳、デカルト著作集2、一九七五年第三刷、白水社、六三頁）。形は実在に属するが、色彩は私の身体的変容の一種にすぎず、対象の実在を構成するものではない。この対比が、ロッタにおいて第一性質—第二性質と呼ばれていることは、言うまでもない。

- ⑧ Charles Le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière des passions*, cité in Tatariewicz, *op. cit.*, p. 412.
- ⑨ J. - J. Rousseau, *« Dessen in »*, *Encyclopédie*, t. N, 1754, pp. 889—890.
- ⑩ Roger de Piles, *Dialogue sur le coloris*, 24, cité in J. H. Rubin, "Roger de Piles and Antiquity", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXIV No 2, Winter 1975, p. 160.
- ⑪ アルベルテ・上掲訳書、四九—五二頁。ル・ブランの著作は右の註⑧に挙げてある。
- ⑫ Cf. Rubin, *art. cit.*, p. 160.
- ⑬ ヘルヴ・シユウスの考えを表わしている典型的な文章としては次のものを挙げることができる。「天才（l'homme de génie）が他の人々よりすぐれている点は、ただ勤勉の習慣と研究する方法にすぎない。」「天才（le génie）はありふれたものであり、それを展開させるに適した状況は極めて稀である。……人々の間にある創造力（esprit）の不等性は、彼らの生きている政体と、そこに生れた時代が好都合かどうか、彼らの受ける教育のよしあし、秀いでたいという欲望が強いかどうか、そして最後にその思索の対象とするところをどの位重視するか、また豊かに考えるかということにかかっている。従って、天才（l'homme de génie）はその人の置かれている状況の所産である」（Hervéius, *De l'esprit*, in *Œuvres Complètes*, t. N, Paris, 1795 (G. Olms, 1967), pp. 89, 92—93.)」⑭『精神論』の初版は一七五八年であり、ここでデイドロが念頭に置いていたのはこの著作である。翌五九年に彼は、その書評「ヘルヴ・シユウス氏の書物『精神論』についての考察（Réflexions sur le livre De l'Esprit par M. Helvétius）」を『文藝通信』誌に公表している。その骨子は、「この著作を構成する四部の一つずつの『逆説』を指摘することよりなっている。われわれに關係するところをとり出すなら、先ず第一の逆説とは「物質一般に感受性を認め」、すべての知的機能感受性に帰している」ことである。ソルボンヌの神学博士も、その身体組織（Organisation）」

を変えて犬のようにすれば、「議論するかわりに吠える」であらうし、犬の身体組織を人間のように変形するなら、「予定や恩寵の秘蹟について深く考えを巡らせる」ようにならう。そして個人差も、同一人物の変貌もすべて、身体組織の差異に帰因すると考えられる (*Oeuvres Complètes de Diderot, t. III, le Club Français du Livre, 1970, p. 240.*) しかし第三部になると、エルヴェシウスは教育の可能性を全面的に強調するようになる。「人と動物の違いの一切が身体組織にあるとしたあとで、天才人と通常の人との違いの一切も同じ原因にあるとしないことは自己矛盾になるということに、彼は気づかなかつた」 (*Ibid. p. 244.*)

更にまた、後年、一七七三年に死後出版されたエルヴェシウスの『人間論』の中でも同じ問題が展開されており、これについてもデイドロは、直ちに一層詳細な批判を加えた (*Réfutation suivie de l'ouvrage d'Hervétius intitulé l'Homme. 初版はアセザ版の全集*)。この『駁論』を主題別にヴェルニエルの編集した『抜粋』が、*Oeuvres philosophiques (éd. par P. Vernière, Garnier, 1964.)* にあり、小場瀬卓三の邦訳がある (世界大思想全集、社会・宗教・科学思想篇第六卷、河出書房新社。のちに『デイドロ著作集』第二卷、法政大学出版局)。生得の天分と後天的な要因の関係については、この抜粋の第3節「自然と天才」、第4節「精神とは何か」、第8節「天才と偶然」が特に重要である。尚、この二人の思想的対立については、寺田元一「エルヴェシウス対デイドロ——人間観をめぐる二つの理論の構造的対立」(『一橋論叢』第九一巻第二号、一九八四年)を読む機会を得た。当面の問題については、特に一九三一一九五頁を参照のこと。

ヴェルニエールは右の抜粋の解説文の中で、デイドロによるこの十八世紀唯物論の修正が、啓蒙期の哲学史において画期的なものであることを指摘している (*op. cit., p. 560.*)。そのデイドロの立場が約十年前の『絵画論』において、明瞭に打ち出されていることに注目しよう。そしてヴェルニエールは、今我々の読んでいる当該個所の脚註に、ソフィ・ヴェラン宛の一七六七年九月の手紙の一節を引用している。「エルヴェシウスは、彼の所有地において、自分の犬の飼育係でも自分と同じくらい立派に『精神論』を書くことができる、と証明しようと精を出している。」

以下、この註解において、既発表の論考を参照する際には、単に▲その1▽、▲その2▽などと表記し、そのページ数を書き添えることにする。

## 15

原語は“*demi-teinte*”。“*demi-teinte*”とは、「明暗に関する光の按配、もしくは光と影との中間の色調の

ことである。』(ジ・コクトール、項目「Teinte」、『百科全書』第十六巻、一七六五年、八頁)。

⑯ フランスでは、ぶどうを棚につくらず、低く刈り込んで株に実らせる。

⑰ 原語は「*humour*」だが、この単語の多義性に従って、「体液」とも「気質」もしくは「気分」とも解しうる。「気質」は、並記されている「性格」とほぼ一致してしまうから不適当だが、「気分」の方は文脈に対して大いに整合的であるように見える。特に「さえも」という形容があることで、恒常的な「性格」に対するそのときどきの「気分」という、意味の差異も生きてくる。小場瀬は「気質」と訳し(「*même*」を「さえも」と訳すことを避け、「人間の性格、いやそれどころかその気質が」と続けているが、性格―気質の差異は判然としなない)、ゲーテは「*Laune*」(気分 *S. 732*)と訳している。しかし、「ここは「体液」と解すべきであると思われる。以下の文脈を見れば、先ず「日頃の思い」が語られ、次いで「黄疸」が論及される。前者が「性格」の問題であることは明らかであるから、後者は「体液」の問題としてこの「*humour*」と対応している、と見るべきであらう。

⑱ 拙稿「近世美学の展望」(今道友信編『講座美学』第一巻、一九八四年、東京大学出版会)、一三三頁参照のこと。

⑲ 一七二七年に出版された J.-R. Brutal de la Rivière 改訂によるフェールチエールの「*Dictionnaire Universel*」も、意味としては「確かに」しか挙げていない。しかしそこに添えられた例文、「*Sans doute que vous n'avez pas bien pensé à ce que vous vouliez dire*」の「*sans doute*」は「文脈によって意味を弱められている。他人の心の中を語っているからである。『ロベール』が「断定」ではなく「疑念」を表わす」*sans doute*」の例文として挙げているものの中には、ラ・フォンテーヌやラシヌが含まれているが、前者「*Sans doute à nos malheurs ton cœur n'a pu survivre*」(*Alexandre le Grand, W-1*)は「自分の知りえない離れていく人の心中を推測しているものであり、後者「*Il était arrivé là-haut un changement, / Qui présageait sans doute un grand événement*」(*Fables, W-17*)は未来に関わる事柄を推量してゐるものである。このような文脈の中では「*sans doute*」は(当時の人々に自覚されていなかったとしても)「多分」「きと」の意味にならざるをえない。我々の読んでゐるディドロの文も同様である。

⑳ Jean Louis - Francois La Grenée (1724 - 1805) 『ブチ・ラールス』は「歴史画家」としているが、『サロン』で扱われている作品の大半は、宗教画と呼ぶ方が適切であらう。一七六三年の『サロン』では、「二二年の間にそ

の藝術において長足の進歩を遂げた藝術家」( *Œuvres Complètes de Diderot*, t. V, 1970. le Club Français du livre, p. 416. —以下、この註と次の註での『サロン』の引用はこの全集本によるものであり、巻数と頁数のみを記す) と評し、一七六五年には、「彼がその藝術においてなした進歩は驚くべきものである」( *t. W*, p. 58.) と述べている。後者の方の引用文の続きは次のようになってゐる。「彼にはデッサン、色彩、肉感( *la chair* )、表情、この上なく美しい衣服のひだの表現、頭部のこの上なく美しい性格がある。熱をのぞけば、一切が具わつてゐる。」そしてそのあとに、この本文にあるのと類似した次の評言が見られる。「彼の構図は単純で、彼の〔描写してゐる〕行動は真実で、彼の色彩は美しく堅固( *belle et solide* )である」( *ibid.* ) その他「幼な子イエスの色彩と肉感」に注目し、「色彩の力強さ」を称えている( *ibid.*, p. 65 ) ことなどから見て、ディドロがラ・グルネーの色彩法を高く評価していたことは、間違いない。しかし、『聖ルイの聖化』について、「更に空気の魔術( *la magie de l'air* ) が具わつていれば申し分なかったが、それは見られない」( *ibid.*, p. 60 ) という言葉の中に、ラ・グルネーの色彩が完璧ではなく、或る個性的な偏りのあるものと考えられていたことが、窺われる。

- 21 Jean - Baptiste Le Prince ( 1733 - 81 ) 一七六五年の『サロン』には、この画家の十五点のタブローがとり上げられてゐる。それはすべてロシアの風物を描いたものである。冒頭の総評の中でディドロは次のように述べてゐる。「彼のデッサンはとても素晴らしいし、人物を描くそのタッチには創作力がみられる。しかしその色彩が、概して、この二つの質に匹敵しないのは残念である」( *t. W*, p. 166. ) 我々の本文に対応するような記述は、先ず『ロシアの洗礼( *Le Baptême russe* )』について言われた「その色彩は銅色で赤っぽい( *cuivreux et rougeâtre* )」( *Ibid.*, p. 177. ) とする評言に見られる。そして、この作品を引きあはし出して、『子供の揺か』( *Le Berceau pour les enfans* )』を評した次の言葉は、我々の本文により一層近づく。「ここでは画家の色彩法とタッチはより堅実である。色彩は、『洗礼』におけるほど色調が煉瓦色( *brunquète* )でもなければ、赤っぽくもなす」( *Ibid.*, p. 174. ) また、総評の中の次の言葉にも注目しよう。「〔ロシアの *imitations* の〕大部分は、画家の健康と等しく弱々しく、彼の性格同様メランコリックでやさしいように思ふ」( p. 166. )

22 Jean - Baptiste Greuze ( 1725 - 1805. ) 風俗画をよくし、ディドロが最も好んだ画家の一人。『サロン』の中で、グルーズ論は量的にも大きな位置を占めるが、その大半は風俗画の描いている場面の読解に宛てられている。『絵画

論』以前のものの中から、その色彩に言及した文章を紹介する。先ず色彩全般に亘る評言としては、「彩色法の真実と力強さの点で、小さなルーベンスである」(『こけしをもつ少女』、一七六五年、Vernière, p. 539)とあるから、グルーズを色彩についても高く評価していたと思われる。しかし、「彼の色彩は美しく力がある、それでもシャルダンの色彩には及ばないが」(一七六三年、*ibid.*, p. 528)という言葉も銘記すべきである。「灰色」という点については、「彼の画き方がやや灰色がかっているという非難があったが、彼はこの欠点を見事に矯した」(同上、*ibid.*, p. 529)という言葉がある。また、「紫がかった」色彩を指摘しているのは、次の文章である。「もしも画面から、やや紫がかった色調の明るい色斑をとり去って見るならば、これはとても美しいものである」(『鳥の死を泣く少女』、一七六五年、*ibid.*, p. 537.)

⑳ Jean-Baptiste Chardin (1699-1779) シャルダンの真実、自然さは、『サロン』の中でも繰り返し語られている。一例を引こう。「他の画家のタブローを見るためには、目をあつらえなくてはならないように思われる。しかしシャルダンのタブローを見るには、自然の与えてくれた目を保ち、それをよく用いればよい。／息子を画家にしたいと思うなら、この絵こそ買いたいものである。私は息子に言うであろう、『これを模写してごらん、何度でも。』だが、自然といえどもこれほど写しとるのが難しいわけではなからう」(一七六三年、Vernière, p. 483) 特に色彩については次の文を読もう。「彼こそは色彩とかげ (reliefs) の調和を知悉する者である。おお、シャルダンよ。君がパレットの上で混ぜあわせているのは白や赤や黒などではない。それは対象の実体そのものであり、絵筆の先にすくいとり画布の上に置く空気と光である」(同、*ibid.*, p. 484) としても一つ、「[シャルダンの作品は] 藝術家に対して雄弁に語りかける。それが彼に、自然の模倣、色彩の知識、調和について語ることの一切が見事である。これらの対象の間に何と空気がよく流通していることか。太陽の光といえども、これほど見事に、それが照らし出す存在の不調和を救うことはできない」(一七六五年、*ibid.*, p. 485.) 調和をつくり出す空気や光が、現実のものである以上に、画家の藝術である、という点に注目しておこう。

㉑ デイドロは英語を読んだが、ここの書き方は、『ガリヴァー旅行記』が一般に流布していたことを窺わせる。だが、フランス語訳の存在その他のデータについては、未詳である。

㉒ 当時の師弟関係の制度的な面について、調べが行き届いていないが、途中で師匠を変えた事例があることだけは確かである。

例えばウォーターは Claude Gillot のもとから Claude Audran III のアトリエに移ったし、シャルダンも P. J. Cazes から N. N. Coypel へと師をかえた。

26 赤と青は多分に観念的なものではないかと思われる。すなわち、外科医の（現在は床屋の）看板にあるような、動脈と静脈の色としてのそれである。

27 *Encyclopédie*, t. III, 1765, pp. 511-512. デイドロの執筆した項目は（少くとも編集者として書いたものでないかぎり）無署名であるが、逆に無署名のすべてがデイドロのものではない、という事情があるので、執筆者の特定には困難が付きまとう。ここでは、内容から考えて筆者は先ずデイドロをおいて他にない、と考える。

28 これらの語の意味を同定することはかなり難しい。「oculaire」を三つの名詞にかけるべきか否か（形容詞は単数だから、三者にかけるとなると、その三つの名詞は同義語ということになる）、「air」を「曲」と解する可能性はないか、という問題である。このうち形容詞は「instrument」と熟語をなしていると考えて、他の二つの名詞とは切りはなした。「視覚的な楽器」とは、一七二五年にイエスズ会士カステル神父（Le P. Castel）の提唱した「視覚的クラヴサン」の一般名詞であろう。『百科全書』第三卷（1753）に「clavecin oculaire」の項目（pp. 511-512）を執筆したのは、「編集者としての」デイドロであり、その中には「instrument oculaire」という用語例がある（p. 511d.）。

29 その第一は、文意が不明であるが、このような無形の地を背景として、そこに対象を画き込むという技法に関するもので、その第二は「harmonie」という語を個々の対象に適用することがない、という用語上の指摘である。

30 Joseph Vernet（1714-89）風景、特に海洋を描き、デイドロがクロード・ロランとの比較を展開している画家。『サロン』の中に虹の話題がでてくるはずもないが、（その点では対象がシャルダンであっても同じである）、この趣旨に対応するものとしては、次の言葉に注目しよう。「友よ、シャルダンとヴェルネは二人の偉大な魔術師である。後者は先ず国を創り、男と女と子供を貯えて、ちょうど植民地に人を住ませるように、画布にこれらの人を置く。次いで彼は思いのままに、そこに天候、空、季節、幸不幸を画き加える。それはルキアノス描くところのジュピテルである……」（一七六五年、Vernière, p. 570）一見したところ地味な静物画であるシャルダンと、ヴェルネがここでも並記されているところが面白い。その画き方の大胆さとは、まさに創造のそれであろう。

31 *Art. cit.*, p. 51.

32 このような様式概念の濫觴が誰にあるかは、さしあたり明らかではないが、少くともディドロを含みそれ以前には見られなように思われる。

- 33 Jean - Jacques Bachelier (1724 - 1806) 花卉の画家として一七五二年に、六三年には歴史画家としてアカデミーに迎えられ、ポンパドゥール夫人の推挙によって、セーヴル焼の装飾工房の主任に任ぜられた(以下の註36をも参照のこと)。一七五九年の『サロン』では、『復活』図について次のような言葉がある。「わが友バッシュリエ氏よ、悪いことは言わない、あなたのチャーリップに戻り給え。この絵には色彩も構図も表情もデッサンもない」(*Œuvres Complètes*, t. III, 1970. le Club Français du Livre, p. 567. — 以下の引用も次の二つの註の引用も、この全集本からとっている。)更に一七六五年の『サロン』は「この画家の『ローマの慈愛。娘の乳を受ける牢獄のシモン (La charité romaine. Cimon dans la prison, allaité par sa fille)』と云う歴史画をとり上げ、キケロの言葉「ミネルヴァの意に背つては、何もできなうであらう (Nil facies, invita Minerva)」を枕に置いてジャンルの向き不向きを論じている。「あなたは相当無駄な苦勞をなさったものだ。何故、あなたの得意な花や動物に戻らないのか。そうすれば、ミネルヴァはあなたに微笑みかけ、画布の上には花が咲きほこり、あの馬は跳ねていななき、あの犬どもも吠え、かみつき、獲物を引き裂くであらうに」(t. IV, p. 78.)「美しく自然で単純なものを作るのに希望を失ったとき、人は奇怪なものを試みるのである。私の言うことを信じなさい。ジャスミン、黄水仙、オランダ水仙にぶどうへとお戻りなさい」(*Ibid.*, p. 80.)
- 34 Mme Vien (Marie - Thérèse Reboul 「この女性は、鳥や昆虫や花を見事に描く。形は正確で、仕上げは本物である。かなりつまらぬ画題に熱を与えることさえできる」(一七六三年の『サロン』, t. V, p. 444.)
- 35 Maurice - Quentin de La Tour (1704 - 188) 十八世紀最大の肖像画家であり、ディドロがサロン評を書き始めたときには既に宮廷画家であり、大家であった。しかし『サロン』の中に、この画家を論じた文章は少ない。「有名な彫刻家ルモワヌの肖像画は、そこに見られる生命と真実さの点で驚くべきものである。このラ・トゥールは非凡な人物である。詩と道徳と神学と形而上学と政治がまざりあっている。卒直で実のある人である」(一七六五年の『サロン』, t. V, p. 434.)

36 既にレオナルドは、虹の色を語った断章の中で、孔雀や鴨や鳩など、「種々の運動につれてその羽毛の上に最も見事な色が

生ずるのが認められる多くの鳥類」があることを指摘している（レオナルド・ダ・ヴィンチ『絵画論』、杉田益次郎訳、世界大思想全集哲学・文藝思想篇4、昭和三十六年、河出書房新社、一五三頁）。「花や鳥」の素描の訓練については、興味深い事実がある。この文脈の中で語られているパシュリエは、セーヴル焼の磁器裝飾の長であったが、一七六三年、職人を養成するための素描の学校の設立を企てた。その計画書は一七六六年（まさに『絵画論』の書かれた年）、アカデミーで朗読され、翌年、王立素描無料学校（Ecole Royal gratuite de dessin）が開設された。ここでは「三グループの科目が教えられ、幾何学と建築、彫刻デッサン、動物・花・裝飾のデッサンであった」（傍点引用者）ただし、「どの授業も、素描や版画の模写に限られていたことは、あえていうまでもなく」これがEcole National des Arts décoratifs の濫觴である。（N・ベウスナー『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、一六六一―六七頁。）文脈の関連を考えると、ディドロがこの美術学校の計画を知っていたようにも思われるが、確たる証拠はない。

37) Jean - Bernard Le Blanc (1707 - 82) 『イギリス人についての或るフランス人の手紙（Lettres d'un Français sur les Anglais, 1745）』その他によって、イギリスの文学や風俗を紹介した。『ラモーの甥』の中には、この人物がボンパドール夫人にとり入り、アカデミーの席を求めていたことが描かれている（本田・平岡訳、岩波文庫、一四〇―一四一頁）。

38) Nicolas Trublet (1697 - 1770) 『メルキヤール・ド・フランス』誌に論陣を張った評論家。フォントネルの弟子で、新旧論争における熱烈な近代人派で、散文の優位を主張した。Journal chrétien 誌に掲載されたエルヴェシウスの『精神論』批判を百科全書派はトリヤブレのものと考えて（Ph. van Tieghem, éd.）, Dictionnaire des Littératures, t. III, P. U. F., 1968, p. 3969 は「これが誤りであるとしてみる」特にヴォルテールと彼の間に激しい敵対関係が生れた。主著として *Essai de littérature et de morale* (1735 - 68) がある。

39) “le sentiment” はロベインソン版による。底本では “le sentiment” となっている。指示代名詞とした方が、前の文章とのつながりによって、文意が緊密になるので、ヴァリアントに従った。

40) 註1を見よ。