

デイドロ『絵画論』

—— 訳と註解 —— (その2)

佐々木 健 一

第一章 デッサンに関する私の奇想（承前）^①

子供の姿は殆ど戯画であると言ってよいし、老人の姿も同様である。子供は未だ形をなさず流体的な肉塊であって、これから成長してゆこうとしている。これに対して老人の方は同じ肉塊でも形がくずれひからびたものであって、縮こまり無に帰そうとしている。この二つの年代の中間、即ち、成熟した青年期の始めより壮年期の終りまでの間だけが、藝術家が線の純粹性、すなわちその厳密な正確さに従う時期であり、少し余分にとか少し少なくということや線を内に向けたり外に向けたりすることが、欠点ともなれば美しさともなる、そのような時期である。

文意はほぼ明瞭であり、その趣旨は二点に要約される。人生を三つの時期に分ち、その中間の時期に或る種の特権性を認めていることが一つであり、もう一つはその中間期にある人物を描く藝術家の仕事に関することである。

子供と老人の姿は何故、「殆ど戯画」であると言われるのか。それは、いずれも「形をなさない (informe)」からである。ただし両者には差があり、子供が未だ形をなさないのであるとすれば、老人はもはや形をなさないと言うべきものである。この差異がそれぞれ「流体的 (fluide)」と「ひからびた (sec)」という形容詞によ

って示されてもいる。この差異に依じて、同一の形容詞“informe”をゲーテは、子供については“unformlich”、老人については“ungestaltet”と訳し分けている。この二つの同義語の差は、私には必ずしも明らかではないが、おそらく前者は「不釣合な、不恰好な」の意味であり、後者は「醜怪な」の意味であろう。だが、“unformlich”が子供の四肢のアンバランスな比例関係を指すのであるならば、このディドロの真意をはずれていると言わなくてはならない。何故なら、子供の姿が“informe”な肉塊であるというのは、「流体的」であるがゆえのことであり、四肢の各部分相互の間の「不釣合」を問題とする以前の状態にあるからである。つまり、子供の肉体は文字通り「未だ形をなさない」という意味で“informe”なのであり、これと対比的に考えれば、老人の肉体が“informe”であるというのは「形がくずれた」という意味であることにならう。肉体の一生は、「形」を中心として、過度の流動性より発して過度の硬直に至るプロセスである。これは、液体から固体へという言葉で語るよりも、むしろエンベドクレス的な四大元素の意味での水と地を語る方がふさわしいような、一つのイメージであって、論証ではない。

子供と老人の姿が「殆ど戯画」であるということは、論理的には証明のできない事柄である。前の段落でディドロは、「子供と大人と老人」の姿の差を生み出すのが、肉体の「日々の職務（もしくは機能 functions）」である、としていた。⁴ この考えによれば、「大人」のみならず「子供と老人」もまた、日々の肉体の活動によってその姿形が決定されているのであって、その限りにおいて、大人の姿形が特権性を認められるようなことはなかった。ディドロの論理は、肉体の姿形はその機能によって決定される、ということであり、この論理の上では、子供も大人も老人も違いがないのである。今我々の読んでいるパラグラフは、この論理の上に一つのイメージを重ねることによって、三つの年代の中に或る差異をつくり出そうとするものである。

ではそれは何のイメージか。端的に言うなら、自然のイメージである。流動性と固体性を兼ね具えているものは

有機体に他ならない。子供と老人はこの意味での自然性において劣っている、ということになる。だが、巻頭から言葉を費してデイドロの強調してきたことは、言わば「畸形の正当性」ではなかったのか。そのことを思うとき、子供や老人の姿に対するこの厳しい評価は、どのように理解すればよいのか。冒頭から二十四行目までに述べられていた「畸形」に較べて、子供や老人の方が「自然」でない、とはいかなる意味か。この謎を解く鍵は、またしても「体系」の概念であると思われる。前にとり上げられていた「畸形」はどれも元は一つの「事故」であって、自然の事象ではない。しかし、「事故の中心である場所」(五行)からその影響が身体の各部分へと及んでいること、それはまさに自然の特質に他ならない。この体系性において見られる限り、これらの「畸形」は決して醜いものではない、とデイドロは考えていた。これに対して今、子供と老人の姿が「殆ど戯画」と言われるのは、この体系的な有機性が不十分だからである。子供も老人もその姿が肉体の機能において決定されている、ということは変りない。その限りではその姿に体系性が示されている、と言ってよい。しかし、その体系性は大人の姿に見られる体系性に較べるとき、著しく稀薄なのである。子供の場合に、機能が未だわずかのものであるから、それによって決定される面もわずかであるのは当然であろう。より注目すべきは老人の場合である。「額の皺に刻まれた年輪」という考えがある。すなわち、過去の「機能」がそこに集積している、と言ってよい。これもまた、機能が姿を決定している在り方に他ならない。そのような老人の姿を斥けるとき、デイドロは時間的な因果系列の像を捨てて、空間的な体系性に注目しているのだと言う他はない。つまり原因と結果が共にそこに見えていて、従って両者の関連が知覚しうるようなものこそ、ここでデイドロの求めている有機性であり、それが「大人」には十分見られるのに對して、子供や老人においては稀薄だというわけである。ここでも我々は、表層的な連鎖関係にデイドロが焦点をあわせている、ということを確認したことになる。

そこで、我々の考察も、自らに、第二の論点である藝術家の仕事へと移ってゆく。何故なら、ここには美醜の価

値論的な差異の原理が導入されているからである。価値的な差異があつてはじめて、藝術家は選ぶべき事柄に向いあうことになる。これ以前の部分でデイドロは、「畸形」を含めて自然のあらゆる現象を許容し、美醜の区別が自然の中にない、と主張しているように思われた。だが、この段落で明らかにされているのは、自然のすべての現象を許容するまさにその理由が、美醜を測る尺度となることである。「畸形」を含めて自然のあらゆる現象が許容されたのは、そこに自然の「体系性」、言い換えれば因果の連鎖的關係が見えてくるかぎりにおいてのことであつた。そして子供と老人の姿が排除されるのは、この連鎖的關係が少ししかそこにみとめられないからであつた。つまり、体系性もしくは因果の連鎖的關係はそのまま、美の尺度に他ならない。このような体系性が高密度で存在する対象にしてはじめて、わずかの差異は全体の体系性を損うことにならう。精密機器において、わずかの狂いが全体を損うのと同じことである。人の姿であるならば、この体系性を濃厚にはらんでいる「大人」の場合にこそ、藝術家は「線の純粋性、すなわちその厳密な正確さ」に従うことを求められるわけである。

この美醜の原理は、言葉の上で明記されているわけではないが、『百科全書』第二巻の項目「美」(一七五二年)の中で打ち出された有名なテーゼ、「美とは關係の知覚(La perception de rapports)である」の継承であり、その展開であることは断言してよい。このテーゼがデイドロ独自のものであることは、既に確認されているが、⁶⁾我々のテキストに即して、特にゲーテの註解と比較してみると、その独自性は一層明らかなるものとなる。

このパラグラフを二つに分けて註解を加えたゲーテは、そのそれぞれにおいてデイドロと「同意見」であることとを語っているが、少し注意してみれば、その同意見の根拠が同一でないことがわかる。先ずゲーテは、子供や老人を藝術の領域から斥けることで同意見である旨を明らかにしたあとで、次のように述べる。「性格(Charakter)を主眼として仕事をする限りにおいて、藝術家はこれらの過少もしくは過度に展開した自然を、美しい意味ある藝

術の圏内にとり込む試みをすることが許される。(S.708) ここでゲーテの行っている区別は、古典的な美と特
美（ト）の間のそれである。そして、藝術の領域から子供と老人の姿を排すべしとする彼の理由は、古典美の立場にあ
る。それに対してディドロは「畸形」を許容するのと同じ理由によってこれを主張しているのであるから、その主
張の根拠はゲーテのそれと正反対であると言わねばなる。所謂「古典美」とは、この後の部分でディドロが激し
い批判を展開するアカデミスムの約束事に支えられたものであろう。敢えて言うならば、ディドロは古典美よりも
むしろ特性美の側に立っている。この両者の差異は、語りすすむにつれて一層顕著となる。すなわち、次にゲー
テが語るのは「美の狭さ」である。ディドロが人体の美を「大人」に局限したことに贅意を示しつつ、限定が広すぎ
るとし、男性にせよ女性にせよ、その肉体が最高の美を示すのはほんの一瞬のことにすぎない、と言う。この「狭
さ」を言わば修正するのが藝術の仕事である。何人もの子供を生み育てた母親は、美しい乙女のままでは
できない。その母親を美しく描くのが藝術である。「自然が現実と与えることのできないものを、詩的に描くこと
ができるということ、これが藝術の最大の長所の一つである」(P.60) これこそディドロの最も忌み嫌う藝術で
ある。自然が最も自然的であるとき美しいのであって、そこには修正すべきものなどない。藝術の仕事は修正では
なく、厳密な模倣もしくは再現である。その意味でディドロは「線の純粹性、すなわちその厳密な正確さ」を語
たのであった。ここでもう一度ゲーテは「完全に同意見である」と言う。「美しいプロポーション、美しい形態に
おいてのみ、細やかな多い、少いが意味を持つてくる」ディドロが言うのは逆のことである。すなわち、多い少いが
致命的な重要性をもつこと、それは濃密な体系的の証しであり、そのようなものが美しいのである。「美は小さな
輪 (ein enger Kreis) であり、そこで人はひたすら慎重に振舞わなくてはならない」(Do.) ゲーテが
ここで語る「小さな輪」としての美は、「美しいプロポーション、美しい形態」のそれであり、その「狭さ」はア
カデミスムの偏狭さである。ディドロも厳密さを求める。しかしそれは再現の厳密さであって、美そのものが「狭

いしわけではない。

君はこう言うかもしれない。年令や職務がどうあれ、それらは人体の形こそ変えるにしても、器官をないものにしてしまふわけではない、と。その通りである……従って諸々の器官を知る必要がある、と……私も同感である。だからこそ人体模型を勉強すべき理由があるではないか、と。^⑧

50 人体模型の研究には多分それなりの利益があろう。しかし次のようなおそれはないであろうか。即ち、この人体模型が生涯、想像力の中に残りはしないか。藝術家はその知識があるところを見せたいという虚栄心にとりつかれることになりはしないか。彼の毒された目はもはや表面にとどまることができなくなり、皮膚や脂肪があっても、常に筋肉を、そのつけ根、その靱帯と接合部^⑨を垣間見るのではないか。彼は何でもあまりに明確に表わすようになるのではないか。彼は生硬で無味乾燥になりはしないか。彼の描いたものは、女性の像に至るまで、この忌むべき人体模型^⑩のかげがそこに宿っているということになりはしないであろうか。私には外観を示す他はないのであるから、その外観をよく見る習慣を身につけるように私をしむけてもらいたいし、信用がならず忘れる必要のあるような知識は免除してもらいたいものだと思う。

人々の言い分では、人体模型を研究するのは、ただ自然の観方を習うためであるという。しかし、経験に照らしてみれば、この研究をしたあとでは、自然のあるとは別のように見ることをしないようにするのに大いに難儀するものなのである。^⑪

ディドロは何故、読者（グリム）の「人体模型」に関する反論を想定したのであろうか。勿論一つには、画家の教育の中で現実にこの手段が用いられていた、という事実があろう。しかし、その外的な事情をここで持ち出すに

至った内的な、論旨にかかわる理由がある。以上の註解を通して明らかのように、それは対象の表層に執着してきたディドロの立場である。逆に言えば、表層性の強調を読みとってきた我々の解釈は、ここに至って、ディドロ自身の明瞭な問題設定によって正当化された、ということになる。

ここでもまた、ディドロの思想の真意を捉えるためには、ゲーテの思想との対比が好都合である。両者の考えの差異は更に著しいものとなり、ゲーテは正面切ってディドロを批判するに到っている。ゲーテの立場を最も鮮明に示しているのは、次の言葉である。「なるほど、外観こそ藝術家の描き出すべきものである。だが、或る有機的自存存在の外観とは、もしも内部の常によってゆく現われでないとしたら、一体何であろう。この外観、この表面は、多様で複雑で微妙な内部構造と正確に符合しており、そのために当の表面自体が一個の内的なものとなるほどである。というのも、内的外的二つの規定が、この上なく静かな対象においても、この上なく激しい運動においても、絶えず極めて直接的な連動関係にあるからである」(S. 709) これに対してディドロの主張もまた、特に「彼の毒された目はもはや表面にとどまることができなくなり」という言葉の中に、明瞭に示されている。この二つの立場を較べると、一読した印象では、明らかにゲーテの方により強い説得力がみとめられる。「内的なもの」というゲーテの用語は曖昧であり、ディドロの考えている筋肉組織よりは心的なものを思わせるが、その曖昧さを含めてゲーテの言葉の方が我々の体験によく調和するように思われる。それにひきかえディドロの主張は、繊細を気取った想像力の泣き言のように聞こえないこともない。例とされているのは、「人体模型」(“*écorce*”とは、文字通り、人体の表皮と脂肪の層をとりのぞいて、筋肉組織を見せている解剖模型をいう)に親しんだために、美女を見ても筋肉の組織ばかりが脳裏に浮んでくる、と言うことだからである。だが、詳細に検討してゆこう。

ディドロが「人体模型」の研究を排斥する根拠は、かの「勘」(一八行)に関わるものである、と言ってよい。我々は既に「慣行の規則もまた一種の勘を構成するのではないか」と問い、それに対して肯定的に答えていた。

この「慣行的な勘」とでも呼ぶべきものの一つの現実が、ここにある。勘そのものが観察のくり返しによって形成されつつかわれるものであり、現象と現象との間の連鎖関係についての一種の潜在知である。従って、人体模型になれ親しむことは、人体を見れば直ちにその筋肉組織を思いうかべるようになる、それが勘のメカニズムであり、想像力のメカニズムである。このメカニズムの面では、これは、ディドロの美学の中で最も重要な考えの一つである。だが、問題は、何故、このような連想が斥けられなければならないか、である。

一つには、画家にとって「外観を示す他はない」ということがある。その「外観」の下にいかなる組織があるかは、知る必要のないことである。たとえゲーテの言うように、内が外に現われてくるとしても、それならばなおのこと、その外を十分に観察すれば、内は自らに知られる、ということにならう。しかし、無益であるというにとどまらず、筋肉組織の研究は有害である。何故なら、その知識は「外観」の観察を通してつちかうべき勘を歪めるからである。この歪曲についてディドロは、藝術家の「虚栄心」と、あまりに強調された表現という二つの真実を挙げている。「虚栄心」などと言えば、意識的に制御することのできる道德の問題であるような印象を受けるが、ここで言う「虚栄心」は一種の自然的傾向のごときものであり、それが勘の構成を左右する、と考えるべきであろう。ことは勘もしくは想像力のメカニズムそのものに関わる。すなわち、勘がそもそも現象間の絆についての潜在知である以上、何らかの知識は必ずその勘の在り方を規定する要因とならざるをえないからである。その結果、「自然をあるのとは別のように見ることをしないようにするのに大いに難儀する」ということになるわけである。

友よ、君の他には誰もこの原稿を読むことはないであろう。だから私は何でも思うがままに書くことができるわけである。そこで、アカデミーでモデルに従ってデッサンをしてすぐすあの七年間を、君は上手い時間の使い方であると思っただろうか。そしてそれについて私がどう考えているかを知らりたいと思うかね。私の考えでは、正にア

カデミーで、このつらく耐え難い七年間に、人はデッサンにおける手法（manière）というものを身につけるのである。窮屈でわざとらしくまた整えられたアカデミー風の姿勢のごとくが、そして、雇われて週に三日やってきては着物を脱ぎ、教師につけられた通りのポーズをとる哀れな男が、それもいつも同じ男が、熱もなくぎごちなく表現するあの所作のごとくが、自然の姿勢や所作とどのような共通点があるのか。君の中庭の井戸で水を汲む男と、引きあげるべきこの重い水おけをもたず、学校の高壇の上で、両腕を上へ挙げてこの動作をぎこちなく装っている男の間に、いかなる共通点があるのか。この高壇の上で死にかけているふりをしている男は、自分の寢床の中で息をひきとる男や、街路の上でなぐり殺される男と、いかなる共通点があるのか。学校のレスラーは私の町の辻のレスラーといかなる共通点があるのか。思いのままに、懇願したり、祈ったり、眠ったり、考えごとをしたり、気絶したりするあの男は、疲れて大地の上になねそべる百姓や、自室の炉辺で思いに耽っている哲学者や、人混みの中で息がつかまって気絶する男と、いかなる共通点をもっているというのか。何もない、友よ、何もないのである。

このかなり長いパラグラフを一読して直ちに受ける印象は、史料としての豊かさである。当時のアカデミー、即ち美術学校においていかなる教育が行われていたかを伝えるディドロの観察がここにあり（『百科全書』の特に藝術や技術の諸項目を執筆するために、彼が藝術家や職人の工房を訪ねて観察を重ねたことは、よく知られている）、また、人々の生活の風物の断章がここに窺われる（それは例えば『ラモーの甥』に見られるようなものである）。だが、そこにこめられた思想に注目するならば、アカデミスムを批判するこのパラグラフの中心主題は「マニエール（手法）」であると言ってよい。ゲーテは、「人体模型について今しがた言われたことは、おおむねモデルについても妥当する」（S.710）と言う。そしてディドロ自身もまた、この『絵画論』のわずか後に書いた小論「手法について」の中で、右に人体模型に親しんだ結果形成される想像力のパターンとして語られていたこと（五二―三行）

を、デッサンの手法の文脈で語っている¹²。勘や想像力が繰り返しのよって形成されたパターンであるとかざりにおいて、これらは同一の事柄であると言ってよい。しかし、現象として見るかぎり、人体模型とモデルとは明らかに別の問題である。人体模型が「表面」の問題であったのに対して、モデルにおける問題は、その「ポーズや所作」が不自然であることにある。この不自然さ、自然から遊離した「慣行」こそ、デイドロが「マニエール」と呼んだものに他ならない。

絵画に関する専門用語としての“*manière*”はイタリア語の“*maniera*”に由来するが、この語は、十四世紀初頭に書かれたチェンニーニの『藝術の書』で既に用いられ、そこでは一人ひとりの画家に固有の「手法」としての個人様式を指していたと考えられる。この語義は長らく残っており、アカデミー・フランセーズの辞典の初版（一六九四年）でも、美術用語として記載されている唯一の用語法である¹³。しかしデイドロは、明らかに悪いものとして「手法」^{マニエール}を考えている。右に述べた小論の中で彼は次のように指摘している。「*manière*」という言葉は、よい意味にも解されれば、悪い意味にも解される。だが単独で用いられる場合、それは殆ど常に悪い意味である。『*manière*」を持っている』とか『*manière*」である「手法化している、技巧的である、わざとらしい』』とか言われるが、それは欠点である¹⁴。ここには歴然たる変化がある。その変化は語のコノテーション（価値づけ）にあって、ディノテーション（指示されている現象）は変わっていない、と言ってもよい。だがそのディノテーションについても、一つの重要な区別を立てる必要がある。

「マニエール」の悪しき意味が、十六世紀の藝術様式としてのマニエリスムに由来することは、周知のところである。マニエリスムの代表的美学者であるヴァザーリは、巨匠たちの「マニエーラ」を学び、それらを折衷することによって、単なる自然模倣を越え、「自然をもうちまかす」ことができると考えた¹⁵。マニエーラを強調することは、人間精神の創造力を賞揚することではあった。しかし、それと同時に、複数のマニエーラを折衷するという考

えは、マニエーラ概念内包に微妙な差異を生み出すことになった。即ち、それは主体と不可分な個人様式というよりは、主体と切りはなして習得することの可能な手法という色彩を濃くしてゆくのである。この変化、もしくは概念の分化をブッサンの残した論考の中に認めることができる。ブッサンは一方において、画家の個性的様式を指して“style”の語を用いると共に、他方において、「画き方」^{マニエール}によって「作が素材を越えたと言われる」境地を求めてくる。区別は微妙だが、“style”と“manière”とが二つの用語を併用することによって、精神の個性と習得可能なものとしての手法が弁別されはじめた、と解される。その延長上に、ディドロの「手法」の概念が位置する。¹⁸

ディドロもまた、確かにこの二つの位相を区別していた。右に言及した小論「手法について」の中で次のように言う。「自然の中には存在せず、ただ藝術家の悟性の中に曖昧模糊とした形でのみ存在する原初的モデルがある。この上なく完璧な自然とこの模糊たる原初的モデルとの間に広がる領域のあちこちに、いろいろな藝術家たちが位置している。そこから様々な流派、同じ流派に属する何人かのすぐれた画匠たちに固有のマニエールが生れてくる」¹⁹。これがよい意味でのマニエールであることをディドロは明言している。ここで語られているのは、個性の絶対的偏差である。画家の精神に内在しており、従って決して分離することのできない個性は、一種の自然である。それは「この上なく完璧な自然」、言い換えれば唯一絶対の自然ではないが、人為の結果ではなく、各人の精神にとって所与であるという意味で自然なのである。これに対して「単独で用いられた manière」、すなわち、普通の意味での、そして悪しき意味での手法^{マニエール}とは、自然から遊離した人為のパターンである。これについてディドロは、同じ小論の中で次のように述べている。

「社会が生れたとき、藝術は粗野、言葉は野卑、風俗はひなびている。だがこれらは歩調を揃えて完全性をめざして進んでゆき、ついには一つの大きな趣味が生れる。しかしこの大きな趣味はかみそりの刃のようなものであ

て、その上にとどまっていることは困難である。直きに風俗は乱れ、理性の王国が版図を広げ、話は警句的で妙をえた、簡潔で格言的なものとなり、藝術は洗練によって墮落する。それまでの道はどれも、とてもかなわないような素晴らしい手本によって占められているのを見る。そこで人々は詩学を書くようになる。新しいジャンルをひねり出す。彼らは風変りで奇妙な技巧テクニックなものになる。従って、手法は、よい趣味が頹廢に向っている洗練された社会の悪習であるように思われる。²⁰

アカデミーでポーズをつけている教師の狙いもまさにそれである。洗練を求めて自然から逸脱すること、その結果が「手法」である。そしてその手法は、アカデミーの伝統の中で固定化される。むしろ固定化したもののはじめ「手法」として認識される、という方が正確であろう。人体模型について言われたのと同じように、アカデミーの教師は、この手法を知っていることを見せずにはいられない。この「虚栄心」が「手法」を支えてゆくわけである。

『絵画論』の中のアカデミスム手法の批判は、このデッサンの章に集約的に示されているが、それが自然からの逸脱である以上、あらゆる位相において現われてくる。「手法について」の中では、手法が「彫刻の中で、音楽の中で、文学の中で、あらゆるジャンルの中で生ずる」²¹こと、そして絵画に限ってみても、デッサンのみならず、明暗法、色彩、表情その他、『絵画論』で論じられるあらゆる位相においてみとめられることが、述べられている。

馬鹿馬鹿しさの仕上げをするために、アカデミーをおえたなら、マルセルカデュブレカデュブレか或いは誰か別の踊りの師匠の所へ生徒をやって、身のこなしの優美さを習わせる方がよいだろう。そうしているうちに自然の真実は忘れられる。想像力は、見かけだけの不自然な、滑稽で熱のない所作や姿勢やフィギュアで一杯になる。これらのものが想像

力のためこまれ、想像力から出てきて画布の上に固着する。藝術家が鉛筆や絵筆を手にするたび毎に、これらの陰気くさい亡霊が目覚め、彼の目の前に姿を現わしてくるのである。彼はそれらから気を逸らすことができないであろう。もしも彼がそれらの魔力を消し去って頭の中から追い出すのに成功することがあれば、それは奇蹟というものである。私は趣味の豊かな一人の若者を知っていたが、彼はささいな線を画布に書き込む際にも、先ずひざまづき、「神様、モデルのことを忘れさせて下さいまし」ととなえていた。今日では、何人もの人物像で構成された絵をみて、そこにこれらのアカデミー風のフィギュア、姿勢、所作、態度の何がしかをみとめずには極めて稀である。そしてこれらは趣味ある人には死ぬほど不快なものであり、効果を及ぼしうるのはただ真実とは無縁の連中のみである。だから、学校で十年一日のごとくくりかえされているモデル習作を非難してもらいたい。

実際に画家の修業の一環として踊りを習うことが行われていたのかどうか、私には解らない。確かなことは、実際に製作されている群衆絵画の中に、デイドロが舞踏的なフィギュア（身のこなし）の影をみとめていた、ということである。八一〜八二行の訳文の中にある「人物像」と「フィギュア」は、原文では共に“figures”であり、文脈的な意味に従って訳し分けたが、この文章を綴ったデイドロの意識の中では、この二つの概念が重なりあい融合して、「フィギュアの姿勢をした人物像」というイメージが存在していたと見てよい。ここで彼は「優美」一般を斥ける態度を示しているのであろうか（七五行目の「身のこなしの優美さ」は、単に“grace”とあるのを、「身のこなしの」という言葉を補って訳したものである）。『絵画論』からほぼ十年ほど後に書かれた『絵画彫刻文学に関する断章』の末尾には、「優美、無頓着（négligence）、単純さについて」という章がある。類語的に用いられるこの三つの概念にまつわる考察を集めたものであり、三者の比較はないものの、通読してみれば、「単純さ」を最も重んじ（「単純さは美しさの主たる性質の一つであり、崇高さの本質をなすものである」）、

「優美」に対して最も関心の薄いことが窺われる。冒頭で「優美は殆ど繊細なもの、弱々しいものにしか見られない」と言うが、これは、*grace* の概念が本来持っていた「魅了する力」という意味あいを喪いつつあることを示している²⁴。そして三つ目の断章が次のものである。「人の優美さがあり、動き (*action*) の優美さがある。かのデュブレはたっぷりした優美さをもって踊ったものだが、歩くときにはもはや優美さを見せていなかった²⁵。要するにデュブレの優美さは「動き」のそれであって、「人」のそれではなかった、ということであり、本質的でないもの、不自然なもの、わざとらしいものという評価が感じられる。*grace* の概念そのものがこの時期に変質し、「動き」と結びつくようになってきた²⁶、という事実とも対応する言葉だが、ディドロの中で「優美」の概念が舞踊、特にデュブレの身のこなしと結びつき、そこに自然に反する技巧性を感じる面のあったことを窺わせてくれる。

このパラグラフの主題そのものは、単なる展開であり、新たな主張が持ち出されているわけではない。その中で注目すべき点は、想像力のメカニズムについての言葉である。これまでの註解の中で、我々は繰り返し、勸のメカニズムとアカデミックな「慣行」がつくり上げるメカニズムが構造的に同一である、ということを通じてきた。アカデミスムを告発するディドロは、この慣行によって形成された想像力の危険を印象づけようとするだけで、勸との構造的な同一性を語りはしない。しかし、それが危険であるのは勸と同じ構造のものだからである。用語法を通して示されているこの想像力の特徴は三つある。第一はその働きが殆ど自動的であって、精神のコントロールの外にあること、である（「想像力にためこまれ、想像力から出てきて、画布の上に固着する」、「目覚め、姿を現わしてくる」）。精神のコントロールがきかないが故に、それはしつこいものとして、具体的なイメージで言えば、とりついた悪霊のようなものとして表象される（「亡霊 *maussades fantômes*」、「魔力を消し去る *exorciser*」、「更には「奇蹟 *prodige*」とどう用語法にも、そして導入された「神様……」という祈

りの逸話にもこの表象がみとめられる)。そして最後の特質は、実質のないこと、従って色あせていること、である。この点では、「陰・気・く・さい・亡・霊」という形容詞が印象的だが、注目すべきは「*Taux*」(見かけだけの)と「*froid*」(熱のない)という形容詞である。これらはいずれもポワローの伝統をひくものであり、「自然の真実」(七五行)に対立するものである。言う迄もなく、ポワローとの差異は、ディドロが「自然」を自然学的に、一つの体系として捉えていることである。

85 身体の各部分の動きが協力してつくり出す全体的効果というものを人が習得するのは、学校においてはではない。これは感じとられ、見てとられる効果であり、頭のとっぺんから足のつま先までうねるようにして広がっている効果である。一人の女性がいて彼女が首を前方に倒すとしよう。そうするとその四肢の全部がこの重みに応ずるように反応する。そして今度はその首をあげて、まっすぐにのばすならば、やはりこの身体という機構の他の部分は同様に反応する。

こうで注目すべきは「*conspiration générale*」という概念である。直訳すれば「全体的協力」とでも言うべきこの概念を、「……が協力して作り出す全体的効果」と訳したのは、言う迄もなくその内実を考えてのことである。協力してこの全体的効果をつくり上げて「身体の各部分の動き」——これも「身体の各部分の」は補った言葉である——は、今迄見てきたように、因果関係の連鎖によって相互につながっている。しかし、これらの動きは、相互につながって線的な連鎖をなしているだけではない。その全体が、力動的な(「うねるよう」にして広がっている)「ゲシュタルト」を形成し、直観的な或る質(「感じとられ」)を呈している。これは自然の体系性の生み出す一つの効果であるが、これまで語られてはいなかった新たな事実である。そして、アカデミーの教師が

つけるような不自然なポーズの場合には、各部分の動きが相互に関連をもっていないから、このような「協力のつくり出す全体的効果」が生まれない、と見なければならぬ。そこにも全体のゲシュタルト的印象は生まれるであろうが、「うねるようにして広がる」なめらかなさではなく、ぎくしゃくした不調和な印象となるはずである。それが我々に「不自然さ」と映るわけである。

90 そう、まさに、モデルにポーズをつけることは一つの藝術であり、それも大藝術である。先生がこのわざをどれほど誇りにしているかを見てみたまえ。²⁷雇われた哀れな男に向って彼が、「君、君自身でポーズをとってくれ、好きのようにやってくれたまえ」などと言いつ出す気づかいはない。モデルが単純で自然な姿勢をとるにまかせるよりは、彼に何か奇妙な姿勢をとらせたい気持がはるかに強いのである。それでもこのことはいかんともしがたい。

「単純で自然 (simple et naturel)」(九二行) という形容詞に注意を払っておこう。右に七五行の「自然の真実」という表現に関連して、『断章』の中の「単純性」を述べたテキストを引用したが、この二つの概念を組み合わせた形がここに出てきたわけである。次の段落の末尾には「ル・シュウールの単純性と真実」(二〇五行) という表現も出てくる。それが絵画について言われた言葉であるのに対して、今ここでとり上げている文は人の「姿勢 (attitude)」について述べている。この対比に注目するならば「自然」とは表現以前の事態について形容され、「真実」とは表現について言われるもの、と考えられはしないか。なるほど「自然の真実」という表現があったが、それも何らかの表現的意図との対比において、自然のあり方を価値として強調しているのではないか。読解の上での一つの仮説である。

ループル宮へ通ずる道で、紙ばさみを小わきにかかえた若い画学生たちに出会ったものだが、幾度となく私は彼ら⁸⁵にこう言つてやりたい気持ちに駆られた。「諸君、君たちは学校でデッサンを習つて何年になるのかね。二年。ほう。それはやりすぎだね。こんなマニエールの商売道具は私のところへ置いて行きなさい。この足で直ぐにもカルトジオ会の修道院へ行つてみたまえ。そこへ行けば、信心と悔恨をあらわす本当の姿勢が見られるであらう。今日は大祝日の前日だ。教区聖堂へ行つてみたまえ、そして告解所のまわりを歩きまわることだね。そこで君たちは瞑想や悔悟のときの眞の姿勢を見ることができらるう。明日は場末の居酒屋へ行きたまえ、怒っている人の眞の所作が見られるであらう。人々が生きている現場を求めたまえ。街の通りでも、公園でも、市場でも、家の中でも、観察者となることだ。そうすれば君は、人生の諸々の行動の中にある眞の動作についての正しい觀念をそこで汲みとることができらるう。ほれ、見てみたまえ。君たちの仲間の二人が口論している。口論そのものが当人もそれと気づかぬうちに二人の肢体の構えを支配している、そこをところを見たまえ。二人の姿をよく検討しなさい。そうすれば、君たちの腑抜けた先生の教えや君たちの気の抜けたモデルを模写することなど馬鹿らしくなるであらう。諸君、いつか君たちが今迄¹⁰⁵習つたすべての偽りの代りに、ル・シェウールの單純さと眞実とをとらねばならないのであれば、気の毒な話だよ。だが、そうしなくてはならないのだ、君たちが何ものかになりたいと思ふのならばね。

画学生に対するディドロの語りかけはまだ続くが、ここで小休止を置くことにしよう。その語りかけの趣旨は「觀察」の一事に尽きる、と言つてよい。觀察の到達点が「ル・シェウールの單純さと眞実」である。そして、この「單純さと眞実」に到達することを妨げているのがアカデミーの教育であり、「マニエール(手法)」である。「マニエールの商売道具」という表現、すなわち何の形容もなしに「マニエール」と言つて、その語をイタリック体で印刷していることの中に、「マニエール」が特殊な意味で術語化されているということが窺われる。そしてこ

のマニエールは、無益な廻り道として表象されている。何年かけてそれを習得しても、「何ものかになろう」とするならば、それを捨てて「単純さと真実」に帰らねばならない。しかも、マニエールを捨てることの難しさは既に見た通りである。

ディドロが観察をすすめている情景から、絵画ジャンルを考えてみると、ここで示されているのは宗教画と風俗画である。特に注目すべきは風俗画の場合である。このジャンルそのものが、伝統的なジャンルの枠を打ち破るものとして試みられるようになった新しい写実的なジャンルだが、その非約定的な性格がここで強調されている。即ち、その素材は伝統的な類型ではなく、「人々が生きている現場 (Les scènes publiques)」の観察から来るのである。感興を覚えさせるものが絵になるのであって、絵になるべきものを探すわけでもなければ、ましてやポーズをつけたモデルのように、絵になるべきものを虚構するわけでもない。この態度の典型が、口論をはじめた画学生たちへの言及である。誰もが画題とは思わないような眼前の光景を捉え、それをよく観察するならば描くべきものが見出される、と言っているのである。このような風俗画は、演劇論においてディドロの主張した「真面目なジャンル (Le genre sérieux)」の絵画版である。

風俗画とくらべると、宗教画の方がずっと約定的慣行的な印象を与える。ジャンルそのものが伝統的なものである上に、ディドロもまた「描くべきもの」としての主題 (信心 *pitié*、悔恨 *componction*、瞑想 *recueillement*、悔悟 *repentir*) を明示しているからである。考えるべき点が二つある。一つはこれらの主題が言わば「内面性」であって、以上の展開の中で確認してきた「表層性」と対立することであり、もう一つは、現実の観察をすすめる文脈において、ル・シュウール (Eustache LE SUEUR, 1617~55) という画家の作品が模範として示されていることである。後者から考えよう。

カルトジオ会の修道院で見られる「信心と悔恨の本当の姿勢」(九七行)とは、何を指しているのか。ヴェルニ

エールは、この修道院が当時は「ル・シュウールの描いた『聖ブルーノの生涯』の素晴らしい連作を、まだ保有していた」と、脚註に書いている。デイドロの言葉を現実の修道士たちを指すものとして読むことも可能である。註なしに読めば、それが普通の読み方であろう。しかし、これがカルトジオ会創立者の生涯を描いた絵画を指していることは、先ず間違いない。「信心」はともかく「悔恨」という極めて内面的、靈的な行為が、そこへ行けば直ぐ見られるとか、それも外来者が行っても見られるというのは奇妙なことである。そしてこの段落の末尾にル・シュウールの名が持ち出されることも、ここで彼の連作が言及されていてこそ自然な論述となるであろう。

では何故、現実の観察を主張するデイドロが、画学生に向って最初に「ル・シュウールを見に行け」と勧めるのか。ル・シュウールが絶対的な模範であるならばともかく、そうでなければこれは説明を要することである。この点についての可能な説明は一つしかないと思われる。それは、この場合の設定として、画学生の「紙ばさみ」の中のデッサンをデイドロが見て、そこに「信心、悔恨、瞑想、悔悟」などの「姿勢（attitude——つまり態度）」を描いたデッサンを見つけた、と想定されていると考えることである。（右の訳文はそのように工夫しておいた。）二度にわたって「真の姿勢（La véritable attitude）」が言われることも、この状況設定の中では、十分に理解できる。

それでもなお、現実を観察し、自然を模倣することを以って絵画の本領と見るデイドロが、既成のタブローを模範として提示することそのものの問題は、少しも解決されたわけではない。「紙ばさみ」の中のデッサンに描かれたアカデミックな「姿勢」と比較して、よりましなものとしてル・シュウールの作品を挙げただけなのか。つまり、それは次善の模範であって、真の模範である自然に劣るものとして示されたものなのか。このパラグラフの何処を讀んでも、そのような限定は見当らない。問題はより複雑である。ここではル・シュウールのタブローが、現実の光景と等しく観察さるべき模範としての価値を認められている。或る意味では、模範としてより有効なのではない

か。だからこそ、宗教画を学んでいる画学生に対して、現実の観察を勧めるよりも早く、このタブローを見に行けと勧めているのではないか。アカデミーの「姿勢」に慣れた画学生が、現実をどのように観察したらよいか解らない、ということも考えられる。そのような彼らでも、このように画けという具体的な範例が与えられれば、理解できる、ということがある。これこそまさに、古典主義美学が自然模倣と並べて古代人の模倣を主張したその理念である。だが、古代人の模倣は容易にアカデミスムにつながってゆくであろう。ここまでのデイドロの論述の文脈に即して言えば、これはまさに、あの想像力の両義的なメカニスムの問題である。即ち、現実の観察が形成すべき「勘」も、アカデミスムの「慣行」がつくり上げる想像力の類型的な動きも、メカニスムとしては同一であり、画家を含めて我々の体験は、必然的に自然の領域と藝術の領域の双方にまたがるから、その体験を通して形成される我々の想像力の働きは両義的なものである他はない。自然観察を通して形成される勘とアカデミックな類型的想像力との間に、截然とした境界線を引くことは不可能である。しかも、ル・シュウールの如く単純で自然なタブローは、想像力の形成の上で好ましい効果を残すであろう。そればかりではない。それが藝術であるという理由によって、アカデミスムの弊を矯す上で自然観察以上に有効でもあろう。そして、ル・シュウールのタブローの如きは、「信心と悔恨」がいかなるものであるかを教えてくれるものである。デイドロが画学生に対してこれらのタブローを見よと勧めていることの背後には、このような問題が横たわっている（この藝術作品の観賞によって形成される想像力の問題は、「趣味」という概念によって論じられるはずのものである。）。

ル・シュウールの絵画は「信心と悔恨」がどのような「姿勢」のものであるかを教えてくれる。だが、信心も悔恨も、そしてつづいて言及されている瞑想も悔悟も怒りも、内的な事実である。これまでのところデイドロは、肉体の表層に現われてきた個々の現象相互の連鎖的因果関係を語り、その全体のゲシュタルトを指摘するにとどまり、外なる「姿勢」もしくはゲシュタルトを根本的に規制している心的な事象についてはふれていなかった。それでは、

心的事象にふれることによつてディドロは、これまでの論旨に変更を加えたのであろうか。本質的な変更はないと言ふべきであらう。絵画が問題である以上、注目すべきはあくまでも表層の部分同士の間連であり、その全体のゲシュタルトである。ただし、ここでは連鎖の系列ははるかに複雑なものになっている。眼球を喪つたことによつて、頬がひきつり、唇のはじを持ち上げる……という場合、連鎖は単純である。これに対して、例えば「怒り」が眉をつりあげ、唇をわななかせ、にぎつた拳をふるわせるという場合を考えてみよう。つり上つた眉は頬にも唇にも影響を及ぼすであらう。しかし、唇がわななくのは、つり上つた眉の結果ではないし、逆でもない。相互に影響を及ぼしあつてはいるにしても、どちらも独立した「動き」である。原因である怒りとこれらの動きとのつながりは目に見えるものではない。従つてそれはことさら考慮しなくてもよい。むしろ全体のゲシュタルトが内なる怒りを表現するであらう。だがこの「全体」そのものは、一つの中心点から周辺へと広がつた因果系列ではなく、複数の中心が相互に影響を及ぼしあつてはいる複雑な体系である。自然の体系性は、ここでこそその本領を示している、と見るべきであらう。それでも「身体の各部分の動きが協力してつくり出す全体的効果」(八五行)を語つたとき、ディドロの念頭にあつたのは、既にこのような複雑な現象であつたらう。

これは既に述べられた論旨の変更ではなく、拡大であり、単純な事象に即して立てられた原理を複雑な現実へと適用したものに他ならない。その意味では、二人の画学生の口論の例は興味深い。「口論そのものが二人の肢体の構えを支配している」という言葉に注目しよう。怒りが身体現象を支配するように、口論は二人の肢体を支配しているわけではない。怒りは身体の中にあるが、口論は二人の身体の中にあるわけではない。二人の間には、眼球的喪失が頬をひきつらせるのは純粋な物理現象である。怒りが拳をふるわせるのは、心身結合の場面での因果関係である。それに対して、口論が二人の肢体の構えを規定するというのは、社会的次元での因果系列である。これは既に純粋な意味での「自然」の領域とはいえない。それでも「体系性」という理念は、この社会的次元におい

でもそのまま生かされている、そのことに注目しておこう。社会もまた言わば自然の写しである。

107 姿勢と所作は別物である。姿勢は偽せもので矮小なものだが、所作はすべて美しく真実のものだ。

“attitude” (姿勢) という用語が翻訳できない、とするゲーテは次のように説明している。「フランスのアカデミーにおける専門用語として Attitude は、一般に、或る行動なり意向なりを表現し、その点で意味をもつた (bedeutend) 姿勢 (Stellung) を意味する。しかしながら、アカデミーのモデルの姿勢はこの求められたことを行うのではなく、その課題と状況の性質によって、僭越であったり、空虚であったり、極端に走ったり不十分であったりするにとどまらざるをえないのが通例である。それ故デイドロはここで Attitude という語を、悪い意味で用いており、それはいかなるドイツ語でも翻訳できない。何故なら、アカデミー的な姿勢とも言おうとする他はあるまいが、これとて少しも上手い翻訳ではない」(S. 713)

これは十全な説明であり、つけ加えるべきことはないし、バラフレーズするならば、ゲーテの挙げた「アカデミー的姿勢」というのが適当である。この直前のパラグラフで「真の姿勢」という言い方が二回繰り返されていたのも、これがアカデミーの用語であるという点を考慮に入れてはじめて、その表現の意味が理解されるであろう。つまり、「アカデミーで姿勢が問題とされるが、それは偽物の姿勢であって、本物の姿勢は現実の中でしか見出されない」ということである。

このパラグラフの主旨は明瞭である。「所作」(action) すなわち行動は、現実の「体系」の中での身体の動きだが、それに対してアカデミーで「姿勢」と呼ばれているものは、この体系性を無視して無理につくられた「偽せもの」の姿、換言すれば、内発的有機性を欠いた姿勢である、ということにある。両者がこのような差をも

「た同義語であることは、『百科全書』の“action”の項にも示されている。「絵画と彫刻における所作（action）とは、姿勢（latitude）すなわち描かれた人物の顔や身体の諸部分の位置関係（position）であり、それによって当の人物が情念に動かされていることが判断されるものを言う。」

コントラストというものを誤解していることが、マニエール臭のつよいわざとらしい表現を生み出す最も有害な原因の一つである。真のコントラストと言えるのは、ただ、所作の根底より生ずるコントラスト、言い換えれば、器官¹¹⁰や関心の多様性によるコントラストだけである。ラファエロやル・シュウールを見たまえ。彼らは時々三人、四人、五人と人物を並べて立たせることがあるが、その効果は目覚ましいものだ。ミサや晩禱の時にカルトジオ会の修道院へ行けば、四、五十人の修道士が平行な長い二列に整列しているのを見ることが出来る。彼らのついでに座席も同じなら、職務も衣服も同一だが、これらの修道士の中には二人として似通った人はいない。これらの修道士たちを區別しているコントラスト以外のコントラストを求めてはいけない。これが真実だ。これ以外のものはどれも貧弱な偽¹¹⁵ものだ。」

末尾のカルトジオ修道会士に関する言葉は、不明なところを含んでいる。何をさして悪しきコントラストとしているのか、それが必ずしもはっきりしない。修道士たちは誰一人として同一ではない。彼らの間の差異こそ、「真のコントラスト」である、というのがデイドロの主張であろう。この真のコントラストと対比的に言われているのは、彼らの座席、職務、衣服の同一性であるが、これは同一性であってコントラストではない。作られたものであるという意味で「偽の」と言ってよいが、偽のコントラストであるわけではない。残るのはこの修道士たちが二列に整列していることであろう。この二列は、同じ衣服の修道士よりなっているから、同一性もしくは相似性を語る

方がよいかもしれないが、空間的に対峙していることと、場合によってはミサの然るべき場面で相互に何らかの対比性を見せるかもしれないから、その限りでコントラストを語ることができよう。そうなると、彼らのコントラストを支えているのは、座席や衣服などの同一性であると言ってよいから、そのことが言及され、個人個人の間「真のコントラスト」と対比されているのであろう。

ここに窺われる個人主義は、真のコントラストを「所作の根底より生ずるもの」に限る考えと同じ由来のものである。コントラストも "attitude" 同様、本質的に「作られた」在り方を示す概念である。その「姿勢」について「真の姿勢」が指摘されたのと同じ意味で、「真のコントラスト」も考えられる。帰するところは一つであり、どちらも「現実」の中にあるものが「真」なるものとして許容されるのである。所作の根底より生ずるコントラストとは、まさに現実の中に既に存在するコントラストということに他ならない。そしてその現実性の由来として「器官や関心の多様性」が指摘されていることに注目しよう。「器官」が肉体的自然の次元の原理であり、「関心」は社会的次元における行動の原理である。二つ前のパラグラフにおいて指摘したこの二つの次元の区別が、ここでディドロの言葉で明示的に述べられているわけである。器官のちがいが所作のちがいを生むことも、関心の相違が行動の上に現われてくることも明らかである（ちなみに所作と訳している原語は "action" であって、「行動」と変らな²⁹）。

コントラストは、複数の人物の配置の上でほどこされる画家の工夫であるから、デッサンよりも構図の問題であると言ってよい。そしてディドロは第五章で構図を扱う際に、当然のことながら、再びこれに論及している。では、デッサンの文脈においてコントラストを論ずることの意味は何か。それはこのパラグラフの冒頭にあるように、

"le manière" ("マニエール臭のつよいわざとらしい表現"とバラフレーズして訳した)を生み出す重大な要因だからである。形式の上でコントラストを置くことは、対象の観察をおろそかにして、形式の伝統としての

マニエールに従うことになりやすいからであらう。

第五章での論及の他に、デイドロは『劇詩論』（一七五八年）の第十三章において、既に「コントラスト」の悪弊に論及している³⁰。即ち、コントラストを置くことが「非常に広まっており、タブローの前景に色の濃い対象」〔*repoussoir*〕となる対象〕を置くことは、画家にとってこれ以上手なれた手法はないというほどになっている³¹。そして彼は、その個所の主題である劇中人物の「性格」に関するコンストラストを否認するために、文体、音楽、絵画の構図、建築などに言及して、「コントラストがすべての模倣のジャンルにおいてかくも無価値なものである³²」ことを断言している。

コントラストが藝術の形式技法の中で最も基本的なものの一つであることは、間違いない。それは同一性と差異性を同時に含んでいるために、多様性を与えつつ統一するという機能をはたしうるからである。右の『劇詩論』からの引用個所に関連して、デイドロが知りえたはずの事実を考えるならば、先ずバロック音楽において多用されたフレーズとフレーズのコントラストがあるし、文体上のコントラストではバスカルのことが思い起される。バスカルは「言葉に無理じいをして対照法をつくる人は、均整のためにめくら窓をつくる人と同じことをやっている³³」と言って「偽せのコントラスト」を非難しつつ、自らはまさに対照法というコントラストを基本技法とする文章を綴った³⁴。バスカルはおろかデイドロその人も同様であって、対照法を用いた見事な表現が、その著作の随所に見られる。

この画学生たちに私の忠告を役立てようという気が多少あるならば、私は更に彼らに次のように言うであらう。「もうかなり前から君たちは、対象の中の模写している部分しか見ないようになっていのではないかね。像の全体が透明であると考えてみたまえ、そしてその中心に君の目を置くようにしてみたまえ。そうなれば君はこのからくり

の外面に展開する働きのすべてを観察することができる。そして、或る部分がのびているさま、別の部分が収縮しているさま、前者がどのようにたわみ、後者がどのようにふくらんでいるかを見ることのできるであろう。そして絶えず総体と全体とに心を配っているならば、君のデッサンが描写している対象の部分の中に、見えない部分との適切な照応関係のすべてを上手く見せることができるだろう。そして私に見せてくれたのはただ一つの面にすぎなくとも、君は私の想像力を強いて反対側の面をも見るようにさせることであろう。そうなったときのことだ、君はおどろくべきデッサン家であると私は叫ぶことであろう。』

一読して奇妙に思われるこのフィクションについて、ゲーテは次のように説明する。「ディドロの目論見は、平面的に、言わば一つの面においてのみ快い印象を与えようとしてはならない、ということの特に画家に思い起させることである。何故なら、正しく描いた線画は、明暗をつけていなくとも、既に立体的に、出っばったり引っ込んだりしているように、確かに見えるからである。』(S. 714) ゲーテが考えているのは立体感という効果である。ディドロが効果として求めていたのが立体感であるかどうかは、にわかには断定しがたい。なるほどディドロは、現実の観察と厳密な模倣を主張しているが、だまし絵の如きものが藝術において求めるべき効果であると言っているわけではない。効果もしくは藝術の狙いについて、彼はこれ迄のところ何も述べてはいない。だが、この点に留保をつけるならば、ゲーテの説明は、特に平面と立体の対比の点で正鵠を射ている。ディドロの「透明人間」のフィクションは、人体の相補的な運動（一方で伸びる所があれば、他方で縮むところが必ずある）を印象づけるためのものである。「総体 (l'ensemble) と全体 (le tout) に絶えず心を配れ」というのも、このことを指している。

純粹に理論的に考えるなら、このような助言は無用であろう。なるほど肉体が立体的な体系であり、或る運動は

目に見えない所にある逆の運動と照応しているであろう。それでも、真に厳密な観察ならば、そのような運動の目に見えている相を正確に捉えうるはずだからである。従ってここでも相変らず「表層」が問題になっている、と言つてよい。それにもかかわらず敢えてこの助言が与えられるのは、「対象の中の模写している部分しか見ない」ならば、その部分をも厳密に見ることができないからであろう。その部分が反対側の目に見えない部分と照応関係にあるということを認識するとき、はじめてはっきりと見えてくる場所がある。知識が知覚を助けるのである。

ここで求められている知識は、「総体もしくは全体の中にある照応関係」に関する知識であり、言いかえれば肉体の体系性に関する知識である。この知識は画家の創作を助けるだけではなく、観賞者の想像力をも支えるものである。何故なら、肉体の一つの面の厳密な描写を見せられて、その反対側の面を想像しうるには、この二つの面の間の照応関係についての、少くとも経験的で潜在的な知がなくてはならないからである。想像力のメカニズムは、自然に関わる時にも藝術的慣行に関わる時にも同一であった。そのメカニズムは、藝術家においても観賞者においても同一である。ただし、藝術家の「勘」がどこまでも意図的な努力、方法としての観察の積み重ねによって形成されるのに対して、観賞者の想像力は経験の繰り返しによって、言わば自然に形成される、という点に両者の差異がある。

しかし、総体をしっかりと構成しただけでは十分とはいえない。大切なのは全体をこわすことなく、そこに細部を書き込むことである。これは情熱、天才、感覚、それも霊妙な感覚の仕事である。

これ迄述べられてきたのが全体的な骨格に関わるものであるとすると、そこに「細部」を描き込まなくては絵にならない。ゲーテはこれを「仕上げ (Ausführung)」(S. 714)と呼んでいる。そしてこの仕上げの仕事を

ディドロが託したのが、情熱 (la verve) 、天才 (le génie) 、靈妙な感覺 (le sentiment exquis) など、非合理的超自然的な能力であることに注目しよう (ゲーテはこれらを指して、「最高の精神的諸力 die höchsten Geisteskräfte」と言^{つてゐる})。骨組の描写を支えていた「勘」、もしくは想像力もまた、決して単に理論的な能力ではない。経験の蓄積によって形成される勘も、計算をこえて直観的に機能する。しかしそれは非合理的な能力であるとはいえない。理づめに分析することのできる仕組みがその根底にある。ここで要求されている諸力は、そのような合理性をも越えている。そして重要なことは、ここでは単なる把握と再現ではなく、觀賞者を圧倒する説得力が考えられていると思われることである (verve や génie という用語がそう判断させる)。「靈妙な感覺」も、語義の点では「勘」に近いが、この文脈では、或る能動的な産出力を指していると解される。記憶にとどめ、他の用例に注目しよう。

Dessan の学校をどのように運営してほしいかという私の希望は次の通りである。生徒が版画や石膏模型に従ってデッサンすることが容易にできるようになったら、私は彼を二年の間、男女のアカデミー風のモデルと取り組ませる。次いで私は彼に子供たち、青年たち、壮年の大人たち、老人たち、老若男女を問わず、社会のあらゆる境遇からとつた題材、一言で言えばあらゆる種類の描写対象を与える。もし私が十分な手当を払えるならば、題材になる人々は私130の美術学校の門前に群をなして殺到するであろう。もしも私が奴隸制の国に居るならば、奴隸を来させるだろう。これらの相異なるモデルの中に、日々の職場や生活様式、境遇や年齢が生み出した形態上の変化を、生徒に気づかせるような配慮を教師はするであろう。この段階になると私の生徒は、二週間に一度しかアカデミー式のモデルを見なくなるだろう。それも教師はモデルに自由にポーズをとらせるようにするのである。Dessan の時間がおわると、有能な解剖学者が私の生徒に人体模型の説明を行い、その教えを動く生きた裸体に適用してみせることであろう。そし

135 能な解剖学者が私の生徒に人体模型の説明を行い、その教えを動く生きた裸体に適用してみせることであろう。そし

て生徒が人体模型に従ってデッサンするのは、一年に多くても十二回にすぎないであろう。これだけの訓練を受けるならば、骨格に肉付けされている肉体と支えない肉体ではその画き方が同じにはならないこと、後者では線はまるいが、前者は角ばった感じのあること、そしてもしもこれらの細かなニュアンスを無視するならば、全体はふくらました水囊か綿球のような観を呈するであろうということを、生徒は感じとることができるようになるであろう。

デッサン学校の教育プログラムを示したかなり珍しい段落である。十八世紀は、美学、社会学、歴史学などと共に、教育学をも自律的な学科として独立させた。認識の問題をとって試みても、それが少しづつ習得されてゆくという経験論的な立場に立つかぎり、教育の問題への関心を必然的に惹起することになる。デイドロの考える勸や趣味などが、まさに経験の集積である以上、そしてその経験の集積の悪しき方法としてのアカデミーの教育法を批判する以上、望ましい教育法を呈示することが必要になるわけである。

デイドロの教育プランにおいて、先ず第一に目をひくのは、これまで批判してきたいくつかの方法、すなわち石膏模型、アカデミー風のモデル、人体模型などによるデッサンが、プログラムの中にとり込まれていることである。ルーヴル宮の近くで出会った画学生は、アカデミーでデッサンを二年間習っていた。ここでも、アカデミー風のモデルを二年間学ぶことになっている。つまりデイドロは、これらの方法が画家の教育の上で必要であることを認めつつ、その悪弊を矯そうとしているものと解される。彼のプログラムは、当然のことながら、容易なものから困難なものへとという順序にのっとって組立てられている。立体よりは版画のような平面の図像を模写する方がやさしいし、同じ立体でも生きた人間よりも石膏像の方がやさしい。そして生身の人間をモデルにする場合でも、「境遇」の反映を見せている複雑なモデルよりは、画一的なアカデミー風のモデルの方が画きやすいであろう。何の手ほどきも受けていない者に、人の生きた姿を描けと求めても、それは無理なことであろう。デイドロのプログラムした

ような段階を踏んで、少しずつ技倆をみがいてゆくほかはあるまい。

そこで注目すべきは、このプログラムの狙い、換言すれば、デッサンの技術の理想が何であるか、ということである。この点は、既に詳述されてきたことであるが、一言で言うならば、自然の体系性という現実を写すことである。これは、決して単なる手の問題ではなく、それ以上に目の問題である。自然の現実を見てそれとして認識することが難しいのである。素人には、そのような体系性や、体系性の欠けた絵画を「感ずる」ことはできても、それだけでは自然を「再現」することはできない。画家にはそれを認識することが必要である。デイドロの絵画学校の教師が、そのような「細かなニュアンス」を「気づかせる」ことに意を払う所以である。人体模型の説明もまた、あくまで「動く生きた裸体に適用」するためのものである。写すのはあくまで表面である。しかしその表面は、有機的体系の表面であって、内部の組織やその時々々の状態を反映しているのである。「ふくらました水囊 (vesicle) — 動物の膀胱でつくった袋」とは内部なき表面のことであり、「綿球」とは、内部をもってはいるが単一の構成による内部にすぎず、表面もその内部と変らないようなもののことである。

最後に、この段落の中で注目すべき概念として「境遇 (conditions)」をとり上げよう。これは右に画学生同士の口論というエピソード (一〇二—四行) にふれて、そして「関心」(二〇行) の概念に関連して言及した「社会的次元における体系性」を最もよく表現する単語の一つである。“condition”とは、社会の中で生きている人の受けているあらゆる「条件」であり「規定」である。すなわちそれは、彼の「身分」であり「職業」であり、「生活状態」であり、現に置かれている「状況」である。この意味での「境遇」は、その人の「職務」を、そして身体の使い方を規定することになり、その身体の「形態」に微妙な差異を生み出すことになる。さしあたり、これが「社会的次元における体系性」である。“condition”は“circumstance”と共に、演劇論においても重視され、旧来の「性格」という個体的な概念に代わるべきものとして主張されている。³⁵ 演劇の場合には、

「境遇」が直ちにドラマをつむぎ出してゆくであろう。そこでは行動と行動との間の体系性を語る事ができるであろう。すなわち、厳密な意味での社会的もしくは道徳的次元での体系性である。これに対して、絵画の表現はあくまでも対象の表面にとどまる。従って「社会的次元の体系性」も、絵画にあっては、表面の形象に現われてくるものである他はない。それは絵画の弱点かもしれないが長所でもあるであろう。この「体系性」、言い換えれば「細かなニュアンス」を捉えた画面に見入るとき、我々は自然とその背後にあるその人の「境遇」へと思いをさそわれるであろう。絵画においては、観賞者の想像力が本質的な重要性をもっている。その想像力を刺戟するのが、「細かなニュアンス」を捉え、再現する模倣の技術なのである。

細心な注意をもって自然を模倣するかぎり、デッサンにおいても色彩においても、マネールは生れはしないであろう。マネールは師匠に、アカデミーに、学校に、更には古代にさえも由来する。

この結びの言葉は、何の新しい思想を語っているわけでもないが、「細心な自然模倣」と「マネール」との対比を、簡潔で印象的な言葉でくりかえしている。

ディドロのアカデミスム批判の言葉の一行々に対して、修業、教育の必要性という観点から逆の批判を繰り返してきたゲーテは、ここでその仕上げを行う。「あなたは師匠やアカデミーや学校や古代が、手法化したものを生み出すと言って非難しているが、正しい方法を用いるならば、これらが真正の様式を流布しようとする力を持っている、ということ、あなたも本気で否定したりはしないであらう。」(S. 716)直前の段落がディドロの理想とする教育法を述べていたのであるから、このゲーテの言葉にはいささか驚かされる。ゲーテの誤解の深さを証すものと言ってもよい。ディドロは、右に述べたように、決して修業を無用だと考えているわけではない。「正しい方法 (eine richtige Methode) 」

まさにそれこそディドロが主張しようとしたところであり、旧来の教育法を利用しつつ「細心な自然模倣」を目指すことがそれであった。「手法 (Maniere)」が師匠やアカデミー、学校、古代などに由来する、とディドロは言うが、彼が前の段落で記述していたような学校や教師が画学生に手法 (マニエール) を教えるわけではない。だが、それにもかかわらず、ここでディドロは本質的な対立を呈示していると見なくてはならない。学校の学校たる所以、師匠の師匠たる所以、それは何事かを教えることであり、この「何事か」とは教えるもののものである。他はなく、その典型が技法としてのマニエールである。教師や学校とマニエールとの間には、本質的な関係がある。マニエールとは藝術の中の教えるもののものである、と言ってもよい。これに対して、「細心な自然模倣」は、テーゼとしては極めて単純であり、いくらでも繰り返し唱えることができるが、問題はそれを身につけることである。これは技法として教えるものではなく、体得する他はないものである。ディドロが「真正の様式 (ein echter Stil)」として認めるものがあるとすれば、それは様式ではないという様式、様式のゼロ・レベルであろう。今問題としているテキストの中で言うならば、「細心の注意をもって (scrupuleusement)」という副詞こそ、ディドロの求める真正の藝術的態度である。いかに厳密な自然模倣といえども、その細部において技法として固定化するおそれは常にある。「古代さえ」も、それを絶対視するならばマニエールを生むであろう。「細心な自然模倣」とは、たえざる覚醒の要求であり、しかもそれがテーゼとして有効となるには、当の画家が道徳的修業に似た訓練によって、「細心な自然模倣」をなしうるだけの技術と態度を身につけていなければならない。ゲーテの言うように「ただ自然を見るだけで、正しい形が捉えられる」(do.) というのは、ディドロの考えではない。修業の不可欠であることと同時に、その難しさと微妙さを知るがゆえに、彼は想像力のメカニズムを語ってきたわけである。

かくして第一章の主たる論点は、自然の体系性とその模倣を中心テーマとして、その対極に固定した慣行の技法

としての「マニエール」を置き、この両面にかかわる両義的なメカニズムとしての想像力に注目する、という構成であった。

註

- ① 本稿の前篇は、科学研究費による研究成果報告書『芸術と想像力』（今道友信編、昭和五十七年三月、東京大学美学芸術学研究室刊）の十一―二五頁に公表されている。
- ② 「すなわち」を補って解釈した。「純粹さ」は、少くとも文体論において正確さを意味する。アカデミーの初版の辞典（1694）によれば、「*Par* は文章に関して、その正確さ（l'exactitude, la justesse）を指して言われる。」
- ③ デイドロにおける四大元素のイメージについては審かにはしないが、『劇詩論』第二章の中に、自然の「善」なることを語って、「水も空気も地も火も、一切が自然の中では善きものである」（Vernière, p.195）という一文がある。
- ④ 前稿、二十三頁。テキストの三八―四〇行を見よ。なお「fonctions」は「職務」と考えるのが、具体的なイメージとして正確であると思われるが、子供については「職務」と言うことができないから、曖昧だが「機能」という他はない。それでも、「子供であるがゆえによく行う活動」という位の意味である。
- ⑤ この関係では、この時代に好まれた「廃墟」の美の説明が問題となる。論点として注意しておきたい。
- ⑥ Cf. Vernière, pp.387~388.
- ⑦ 「性格（caractère）」の概念が十八世紀において持っていた意味については、本誌のこの号所収の小穴晶子の論考を参照のこと。
- ⑧ この種の自由間接話法はデイドロの好むものだが、このように対話形式の場合、相手（ここではグリム）とデイドロ自身の言葉のわりふりに関して、曖昧な場合が出てくる。この最後の一文を、私はグリムのものと解する。ゲーテは引用符を書き加えており、それに従えば、これを「同感である」につづくデイドロの言葉と解している。小場瀬も曖昧だがおそらく同意見である。私がこれをグリムの言葉と見るのは、「人体模型を勉強すべき理由がある」とデイドロは考えないからである。勿論、この最後の一文「Voilà le motif qu'on a détudier l'oeuvre」を「人々はそういう動機で人体模型を勉強している」

という意味に解して、ディドロのものを見ることは可能である。しかし、この段落は“Vous me direz”でくづられた形式をとっており、全体がグリの反論として想定されていると考へるべきであろう。

⑨ この三つの部分を表わす原語はそれぞれ“son origine, son attache, son insertion”である。後二者の解釈は、ハッセングの註(“sein Band und sein Ansatz”)に従った。

⑩ ここで「私」というのは、画家、それも初心者という、『絵画論』の想定された読者の立場に立っての言葉である。
⑪ 前稿、二〇頁。

⑫ 「人体模型を勉強した者は、常に皮膚の下を見て、それを表現する」(“De la manière,” *Oeuvres Complètes de Diderot*, édition de R. Levinter, t. VII, Paris, le Club Français du Livre, p. 414) これは一七六七年の『サロン評』に附けられた小論である。

⑬ チャーニーニ『藝術の書』(中村彝訳、昭和五十一年、中央公論美術出版、五二―五三頁)。Cf. W. TATARKIEWICZ, *History of Aesthetics*, vol. III, Mouton, 1974, p. 31.

⑭ 「或る画家の手法^{manière}、彼の描き方を言うのに、ただ単に Manière という言い方をする」そして例文としては、「このタブローは誰々の manière によっている」とか、「彼の manière を私は見分けられる」とか、「どの画家も自分の manière を持っている」とか、「それは大きな様式 grande manière で描かれている」とかが挙げられている。

⑮ *Op. cit.*, p. 413.

⑯ 若桑みどり「ヴァザーリの藝術論——第三部序論を中心として」(ヴァザーリ研究会編『ヴァザーリの藝術論——「藝術家列伝」における技法論と美学』、一九八〇年、平凡社)三五七頁以下参照のこと。

⑰ Nicolas POUSSIN, *Lettres et propos sur l'art*, éd. par A. Blunt, Paris, Hermann, pp. 170-171.
拙稿「近世美学の展望」(今道友信編『講座美学、第一巻美学の歴史』、東京大学出版会、近刊)の第4節「独創性の神話」を参照のこと。

⑱ *Op. cit.*, p. 413.

⑳ *Ibid.*, p. 412.

㉑ *Ibid.*, p. 413.

- ② ビュッソン版は「ヴェストリスかガルデル (Vestris ou Gardel)」となっている。ウェルニエールの註によれば、マルセルとデュブレは十八世紀前半、ヴェストリスとガルデルは後半の舞踊家で、このヴァリアントはグリムもしくは一七九五年版の出版者の手になるものと推測されている。ディドロは「手法について」の中でも、かなり長いパラグラフ全体を用いて、マルセルとその「慣行の姿勢 (des attitudes de convention)」について語っている (*ibid.*, p.416)。またデュブレに関する言及は、後で紹介する。
- ③ 「頭の中から追い出す」はネージョン版にはなく、ビュッソン版による。ちなみにこれは、ビュッソン版をとるべき唯一の個所とウェルニエールの認めた個所である (Vernière, p.663)。
- ④ この概念の歴史については、次の論文が説得力の強い展望を与えてくれる。
Samuel H. MONK, "A Grace beyond the reach of Art", *Journal of the History of Ideas*, vol. V, No 2, 1944.
- ⑤ Vernière, p.821.
- ⑥ Cf. S. H. Monk, *art. cit.*, p.150.; Raymond BAYER, *L'Esthétique de la grâce*, t. I. Alcan, 1933. 《Introduction》, pp.15 et sq.
- ⑦ 原文は "il faut voir comme M. le professeur en est fier" (……を見なければならぬ) だが、ゲテ訳は "man darf nur sehen, was……" (……を見さえすればよい) とあり、文脈的に見てこれが正しい解釈であると思われるので、それに従って訳文を工夫した。
- ⑧ 『百科全書』の中の "Académie" の項を見ると、"Académie Royale de Peinture & de Sculpture de Paris" は前世紀末に、王太子 vieux Louvre の中に部屋を与えられた」とある。
- ⑨ 美学的概念としての "intérêt" (例えば『劇詩論』第十一章に展開されている) と必ずしも一致しないが、この概念の包括的研究が必要であり、私自身もそれを企ててゐる。
- ⑩ この二つの個所の関連を最初に指摘したのは、前世紀の全集本の編者アセザであるとしよう (cf. Vernière, p.672)。
- ⑪ Vernière, p.235.
- ⑫ Do. この引用文中では「模倣のジャンル」という表現に注目。藝術をさす類概念としてディドロの最も多用した表現が「模倣

の arts」である。

㉓ 『パンセ』、ブランシュヴィック版二十七（由木・前田訳）。

㉔ パスカルの悲劇的世界観に対して対照法が本質的な適合性をもっていた、という考えについて、次の論文を見よ。

フィリップ・マンゲ「修辞学から美学へ——詩的なものと悲劇的なもの——」（拙訳、『思想』、一九七八年九月号所収）

また佐藤信夫『レトリック認識』（昭和五十六年、講談社、一〇四—一〇七頁）は、右の断片二十七をとり上げて、その文そのものが対照法によって作られている、と指摘しているが、その対照性は私にはあまり感じられない。

㉕ 『私生児対話』（Vernière, pp. 153~154）を参照のこと。