

シャルダンの芸術技法とその理論的解釈

— デイドロのシャルダン論 —

青山 昌 文

序

ジャン＝バティスト＝シメオン・シャルダンは、例えば *The Oxford Companion to Art* によれば、「少なくともセザンヌに至るまでの、最も偉大なフランス人の静物画家であり、世界に今まで知られたうちで最も偉大で純粹な、リアリスティックな形式の画家の一人と見なされている」¹⁾ 芸術家である。

さて、極く一般には、シャルダンの絵は、模倣美学にとって論じやすく扱いやすいものであると思われることが多い。というのも、目の前に現象的に存在してはいないところの神々や伝説的英雄などを描く神話画や歴史画の場合とは異なって、シャルダンの描く題材は、確実に目の前に存在している日常的な食器類であったり、或いはまた、日々顔を合わせている人々などに外ならないのであるから。

模倣美学を、このような目前に現存している具体的な存在のままの模倣の美学として考える人々にとっては、あるいはデイドロのシャルダン論こそ正しくそのような模倣美学の一典型であるかのように思われるかもしれない。それとも言える、デイドロは確かに、シャルダンの風俗画や静物画に関して、「それは常に自然の極めて忠実な模倣 (*une imitation très fidèle de la nature*) である」²⁾ と述べ、更には「それは自然そのものである。(描かれている) 対象は、キャンパスの外にあるかのようにあって、目を欺くほどの真実さ (*une vérité*) を帯びている」³⁾ とさえ論定しているのである。試みに、先にも引用した美術事典のシャルダンの項目を更に見てみるならば、そこに

は次のような記述が見い出される。

「事実そのままの味もそっけもないオランダのリアリズムに、シャルダンは、ヴィジョンの単純性 (simplicity) と直接性 (directness)、並びに形における圧倒的な真実性 (overwhelming truth to form) を付け加えたが、この真実性は、どちらかと言えはむしろフランスの特徴であって、細部の真実らしさ (verisimilitude of detail) や表面的なリアリズム (surface realism) とは、全く別の異なったものである。そしてシャルダンは、その表面的なリアリズムのゆえに素晴らしいと、デイドロによって称讃されたのであり、その称讃は、デイドロがグルーズに忠誠を移し変えるまで続いたのであった。」⁴

ここには確かにシャルダンの芸術そのものについての正鵠を得た指摘が見い出されるように思われる。しかしながらデイドロに関する評価は、妥当とは言いがたいものである。先ず、歴史的事実の次元において検討してみるならば、デイドロがグルーズを称讃し始めてからシャルダンを評価しなくなった、ということは全くないのである。事實は正にこの反対なのであって、デイドロは『一七六一年美術展覧会批評』*Salon de 1761*で、グルーズの『村の花嫁』*L'Accordée de village* をかなり評価したのちに、『一七六三年美術展覧会批評』において、以下に詳しく見るように、シャルダンを絶賛したのであった。

さて、この項目のデイドロに関する誤りは、このような歴史的事実の次元においてのみ見い出されるのではない。より根本的な誤謬が原理的次元において認められるのである。結論を先どりして述べるならば、デイドロは決して、表面的なリアリズムのゆえにシャルダンの作品を称讃したのではなかった。デイドロの言う模倣とは、細部の真実らしさに基づくどころか、それと真向から対立するものに外ならなかったのである。

以下において我々は、先ず、彼の模倣論に着目して、デイドロの模倣美学が、克明な細部の模写の美学と完全に対立するものであることを示し、次に、シャルダンの技法についてのデイドロのより立ち入った論議の検討を通じて、

彼のシャルダン論がシャルダンの芸術技法についての深い理解の上に成立しているものであり、印象派の先駆者としてのシャルダンを浮き彫りにする内容をもっていることを指摘してゆくことにしたい。そして最後に、そのシャルダン論が、根本的にはディドロ自身の入関係の美学に基礎を有しており、ディドロの意味におけるモナド論的世界像を基盤として論定して、そのモナド論的世界像が、シャルダンの芸術技法によって現出している絵画世界を明らかにする上で、まことにふさわしいものであることを論証してゆきたいと思う。

一 自然の極めて忠実な模倣

ディドロは『一七六一年美術展覧会批評』において、シャルダンに関して次のように述べている。

「シャルダンのものとしては、『食前の祈り』、『動物』、『たげり』、その他いくつかの作品がある。それは常に自然の極めて忠実な模倣であり、その模倣はこの芸術家に特有の手法 (le faire) でもってなされる。その手法は堅く (rude)、また対照を際立たせる (neutre) ものようである。そしてまたその自然は、下層の人々のありふれた家庭的な自然である。ずっと以前からこの画家は、もはや何物をも仕上げることはしない。彼はもはや八方手をつくすような苦勞はしないのである。彼は、才能があつて容易に事を為しうる能力をもち、そして自分の考え (pensée) をわずか数回の筆致で素描するにとどめて、それで満足する (サロンなどの) 社交界の紳士のよう^⑤に、働く。」

ここには、模倣美学として極めて注目すべきことが語られている。それは、「自然の極めて忠実な模倣」が、物体の細部に至るまでの克明な模倣によって為されるのでは全くなくして、その反対に、数回の筆致で満足するような、細部まで描きこまない手法によって、実現されるということである。ディドロにとって模倣 imitation とは、決して現象的な個物の寸分違わぬ模倣 copie ではないのであつて、このことは「極めて忠実な模倣」(傍点は筆者による) においても全く変わりが無いのである。かくして、ここにおける入忠実さとは個物の細部に対する忠実さではあり

えない。それではディドロの言う「忠実さ」とは、一体何に対する忠実さなのであろうか。この点こそ、ディドロのシャルダン論の根幹にかかわる問題に外ならないのであって、我々はそのうちにこの点を詳しく検討するが、ここではとりあえず『一七五九年美術展覧会批評』における次の短い言葉に注目を促しておくことにしたい。

「(シャルダンの狩りの獲物などの様々な絵)、それは常に自然(La nature)であり、真(La vérité)である」¹⁷⁾。そもそもディドロにおいて、自然とは単なる具体的な個々の事物の総体ではない。そうではなくして、自然とは、自らの「胸の内にあらゆる善きもの」を包みもっているものであり、「全ての真の豊饒な源泉」に外ならないのである¹⁸⁾。それゆえ、シャルダンの絵が「自然であり、真である」ということは、究極的には、シャルダンの作品において、真の源泉としての自然が現出され、そしてそのようにして真そのものが現出されているということの意味しているのである。我々が問題としている「忠実さ」とは、かくして根本的には、真の源泉としての自然に対する忠実さであり、後述するように、自然の真なる本質に対する忠実さと解するべきものである。

ディドロは『一七六七年美術展覧会批評』において、「百五十年前に制作された絵を盲従的に模写する(copier servilement)ためにローマに出かける若い芸術家たち」について「ほとんど道理をわきまえていない」と述べている¹⁹⁾。「自然の極めて忠実な模倣」とは、以上において明らかであるように、そのような盲従的な模写とは完全に対立しているところの、自然の真なる本質の模倣に外ならないのである。

二 印象派の先駆者としてのシャルダン

さてそれでは、このような「自然の極めて忠実な模倣」は実際にはどのようなようにして為されるのであろうか。ディドロはこの点に意を用いて、シャルダンの技法に関して次のように言及している。

「この魔術が人には全く分からないものである。それは、交互に塗り重ねられた幾層もの厚い絵の具の層であり、

その効果は下から上へと発散するのである。そのほかの時には、まるでキャンパスの上に吹きかけられたものが正に霧であるかの如くであり、ほかの所においては、そこに投げかけられたものが正しく軽い泡であるかのようである。ルーベンスやベルヘムやグルーズやルーテルブルならば、この手法を私よりもよりよくあなたに説明してくれることであろう。これらの人々全てが、あなたの眼にその効果を感じとらせ意識させてくれることであろう。近づいてご覧なさい。そうすれば、全ては曇って混沌としてゆき、平らになり、姿を消してしまいます。遠のいてご覧なさい。そうすれば、全てが再び作り出され、再生するのです。」

この技法論のはじめに述べられている事柄は、下塗りに由来する重厚な質感である。これがシャルダンの絵において極めて重要なものであることは論をまたない。しかし次に述べられている事柄は、いかなることなのであろうか。霧や泡のごときものが画面上に存在するかのよう手法とは、一体いかなる手法なのであろうか。それは確かに一方においては、下塗りと上塗りととの相乗的な効果による、色の層の透明な奥行きのことを述べているとも思われるが、しかしながら他方においては、引用の終わりの方で述べられていること——即ち、接近によって全てが曇り混沌としてゆき、姿を消してしまうということを述べているようにも思われる。それではそもそも、この接近と遠のきによる混沌化と再生ということは、一体いかなることなのであろうか。実は、これこそ正に、シャルダンの絵を前にしての、鑑賞者の視覚混合経験に外ならないのである。

このような解釈は決して、歴史を無視した我々の恣意的な断定ではない。シャルダンが印象派の真の先駆者であるということは、現代の様々な論者によってしばしば述べられてきた事柄であり、そしてそもそも、デイドロにゆかりのあるアベ・レイナルは一七五十年に、次の如き注目すべき指摘をおこなっているのである。

「シャルダンの構図とデッサンは、大いに尊重され評価されている。彼の彩色法は時折少しばかりどんよりしている。彼の描き方は風変わりで特異なものである。彼は色を一つ一つ次々と置くが、ほとんどそれらの色を混ぜ合わ

せることはなく、その結果、彼の作品は幾分寄せ木細工のモザイクに似たものとなっており、それはちょうど八四角イステッチ▽と呼ばれる針で作られたタピスリーのようなものである。^⑩」

この手法こそ正に△色調分割▽に外ならない。^⑪我々は先に「(シャルダンに特有な)その手法は堅く、また対照を際立たせるもののようなものである」というデイドロの論述を引用したが、この幾分謎めいた言葉は色調分割という視点の下においてはじめて、明確にその意味をとらえることができるのである。即ち、「堅い」ということは、色が混合されていらないということの性質なのであり、「対照が際立っている」ということは、隣接並置された或る色と或る色の対比がはっきりとしているということに外ならないのである。

果してデイドロがレイナルのこの指摘を、たとえ私的な会話においてであれ、知っていたかどうかは明らかではない。デイドロの謎めいた言葉から察する限り、おそらく知ってはいなかったであろうと思われる。デイドロは、シャルダンの絵を前にしての自らの美的享受経験に基づいて、視覚混合経験を語ったのであり、シャルダンの手法についての謎めいた言葉は、むしろデイドロが、創作者の側の原理たる色調分割を、無意識的レベルにおいてのみ感じとっていたということを示していると解するべきであろう。

ともあれ、このデイドロの視覚混合経験の叙述は、印象派の先駆者としてのシャルダンを暗示的にはあるにせよ浮き彫りにするものであり、鑑賞・享受の側から、シャルダンの技法の特質を明らかにしたのもとして、注目に値するものなのである。

三 モナド論的世界模倣論

我々はこれまでにまず、デイドロの言うところの「自然の極めて忠実な模倣」の意味を一応明らかにし、次にデイドロがシャルダンの技法における印象派的な色彩の処理を、享受の側から浮き彫りにしたということを指摘してきた。

しかしデイドロのシャルダン論において、色彩は、単に印象派的な手法の面においてのみ重要であるのではなく、より根本的な意味をもっているのである。我々は以下においてこの点を明らかにし、それによって「自然の極めて忠実な模倣」のもっている意味をも、より深く説明してゆくことにしたい。

デイドロは『一七六三年美術展覧会批評』において、次のようにシャルダンについて述べている。

「この人こそ正に画家である。この人こそ正に色彩画家である。サロンにはいくつかのシャルダンの小さな絵がかかっている。それらの絵は、ほとんど全て食事に用いる小さな器具と共にある果物を再現している。それは自然そのものである。(描かれている)対象は、キャンバスの外にあるかのようにあって、目を欺くほどの真実さを帯びている。(……中略……)」

「この人こそ正に、色彩と反映の調和 (*L'harmonie des couleurs et des reflets*) に精通している人である。ああシャルダンノ、君がパレットの上で溶くものは白色や赤色や黒色の絵具ではない。君が筆の先に取りキャンパスの上に附着させるものは、正に、対象の実体そのもの (*la substance même des objets*) であり、空気と光 (*l'air et la lumière*) なのである。」

ピエール・ローザンベルグは、一九六三年に公刊したシャルダン論において、このデイドロの文章を引用し、「全てが語られているが、何も説明されていない」と述べている。確かにデイドロは、委細を尽くしてシャルダンの魅力の所以を解き明しているわけではない。しかしながら、我々の考えるところ、ここには、その魅力の所以についての実在的な指摘が、最も必要なものだけの言葉でもって為されているのである。それはどういうことであろうか。

このデイドロの文章のすぐあとには、先に我々が視覚混合経験の叙述と呼んだ文章が続いている。それゆえ、これらの二つの文章を共に視野に収め、更に「自然の極めて忠実な模倣」が細部模写ではないということをも考慮に入れてみるならば、まず第一に、以下の如くに述べることができるであろう。即ち、シャルダンの絵を近くで見た時に、

混沌としてゆくということが、克明な細部模写でないことを示し、遠くで見た時に全てが目を欺くほどにも再生現出するということが、色彩の調和の素晴らしき達成を示している、と。さて、その色彩の調和は、一方においては確かに下塗りと上塗りとの相乗的な効果の調和でもあるが、他方においては更に進んで、そのような調和によって得られたところの確かな質感をもった或る個所の色と、同じように確かな質感をもった別の個所の色との調和でもある。そして正しくこの水平的配置における色彩の調和こそが色調分割の調和なのであり、遠くで見ると全てのもが再生現出することを可能ならしめている基盤に外ならないのである。

ここにおいて更に注目すべき点がある。それは、この色彩の調和が単なる抽象絵画的な色彩平面どうしの調和ではなくして、例えば桃やさくらんぼ等の果物や瓶などの具体的な存在者で構成されている世界における調和に外ならないということである。これら両者の違いはどこに見い出されるであろうか。それは、例えばモンドリアンの新造形主義的作品のように、抽象的色彩平面が並置された絵の場合とは異なって、具体的な存在者が描かれた絵においては、それらの存在者は、絵画世界内において、相互に光を反映し合って存在しているという点である。このことは、例えばよく磨かれた金属製の器の表面が、そのまわりにあるりんごや他の食器類を、鏡の如くに映し出すということを考えれば明らかであろう。そしてシャルダンの偉大な点は、単に銀の器やガラスの器などの自明なものにおける光の反映だけではなくして、果物や楽器や椅子なども含めたあらゆる存在者における相互的な光の反映を描きえたということに存しているのである。シャルダンの絵においては、一つの瓶はもとより一つの桃もまた、隣り合った物や周囲の物からの、微細な光の反射を受けており、同時にその受けた光をまた反射しているのである。このような微妙な光の相互反射は当然その桃の色彩に影響を与える。あたかもまた印象派におけると同様に、その桃の固有色 (couleur locale) は否定され、周囲の物の関数として、その色彩は決定される。即ち、シャルダンの一枚の絵に描かれている或る一つの存在者は、少なくともその絵の中に存在している他の全ての存在者からの光の影響を、色彩の面において受

けているのであり、そのようにして、他の全ての存在者を、自らにおいて反映しているのである。「色彩と反映の調和」とは、かくして、一つ一つの存在者が、おのおの他の全ての存在者を、色彩において反映し合い、それらの相互的な反映が、全体として無矛盾的に、有機的な一つの全体をなしているという事態をさしているのである。言うまでもなく、この有機的な一つの全体は、抜き差しならぬ一義的な決定性を或る具体的な時と所においては帯びている。即ち、その一つの全体を構成している全ての存在者の内のどんなに小さなものでも、それが一つでも変わるならば、その一つの全体の全てが変わらざるをえないのである。そしてその一つの全体全てがその場合にもし変わらなければ、その時にはその一つの全体は、内部において不調和なものとなり、矛盾を含んだものとなるのである。無論そのような事態は現実の世界においては生起しえない。シャルダンは、正しくこのような現実の世界における有機的な一体性を画面において再現しえたのであり、そのために彼が重んじたものこそ、「色彩と反映」に外ならないのである。

そしてまた、そのような有機的な一つの全体をなしているシャルダンの絵における或る一つの存在者の色彩は、光の相互反映の結果として、その一存在者と他の全ての存在者との空間的な位置関係を示しているものであり、それゆえにまたそれら存在者間の空気の状態をも示しているのである。これこそ画面に描かれているものが「空気と光である」ということの意味に外ならない。デイドロによれば、シャルダンは極めてすぐれた色彩画家として、色彩自体によって画面の奥行きを表わしえたのであり、様々な果物や瓶などの間の空気の状態を表わしえたのである。

このようなデイドロのシャルダン論が、先に我々が八一における多の再現の美学としてそのデイドロ的な意味におけるモナド論的特質を指摘したところの、『百科全書』項目「美」の△関係の美学∨を、哲学的基盤としていることは明らかである。デイドロはその項目「美」において、実在的關係(rapports réels)こそが美を構成するものであると述べ、更にその実在的關係に関して次のように述べている。

「或る一事物が或る諸性質を帯びているとしよう。私と同様に身体と精神とから構成される存在がその諸性質を考察するとなると、必ずその事物そのものの内にてあれ外にてあれ、他の諸存在なり他の諸性質なりの实在を前提せざるをえなくなる場合、その都度常に、その一事物は自らの内に实在的關係を含んでいる (une chose contient en elle des rapports réels) と私は言うであらう。」

ここに於いて重要なことは、实在的關係とは、或る個物と他者との間にあると言われるにとどまるものではなくして、その或る一つの物が自らの内に含んでいるものであるということである。或る一つの存在が实在的關係をもっているということは、それゆえその一存在に即して言えば、その一存在が一存在であるままにおいて他者を自らの内に映し出しているということであり、換言すればその一存在が自己自身において他者を再現しているということなのである。实在的關係が美を構成するということは、以上において明らかなように、そのダイナミックな意味においては或る一存在は、そのハ一Vの内においてハ多Vを再現すればするほど、それだけますます美しい存在となる、ということの意味している。そしてデイドロにおいては、このモナド論的なハ一における多の再現Vの思想は、ライブニッツの場合とは異なって、根本的にはハ多Vに存在論的な力点が置かれていたのであり、デイドロは、自らの自然の「全事物を結合する大いなる連鎖」²⁰の思想の上に立って、このモナド論的な思想を換骨奪胎し、自己の哲学にふさわしいものとしたのであった。

このようなハ一における多の再現Vの美学が、シャルダン論において根底をなしているものであることは、もはや多言を要しないであろう。要約して言えば、デイドロによれば、シャルダンの絵における色彩は、一世界内の相互的な連鎖を表わすものとして、根本的に重要なものである。一つの絵画的世界の内なる或る一つの存在者は、それがいかなるものであれ、少なくともその世界内の他の全ての存在者から光の反射を受け、同時にその受けた光を反射している。その一存在者の色彩は、このような光の反射の相互作用の結果として確定され、その一存在者は正しくその色

彩において、他の全ての存在者を受け入れ反映しているのである。調和とは、このような一存在者どうしが、相互に無矛盾的に全体的に反映し合い、一世界全体における有機的な一体性を現出させている状態のことに外ならない。そしてシャルダンの為す「自然の極めて忠実な模倣」の究極的な対象たる「自然の真なる本質」とは、正にこのような、世界の有機的な一体性なのであり、実在的自然における全存在の連鎖という、世界の全体的にして有機的な在り方そのものである。

註

- ① *The Oxford Companion to Art*, London, O. U. P., 1970, p. 220.
- ② Diderot, *Oeuvres esthétiques*, édition de P. Vernière, Paris, Garnier Frères, 1968, p. 482. (以下)のテキストをOEへ略記する。)
 - ③ Diderot, OE, p. 483.
 - ④ *The Oxford Companion to Art*, p. 220.
 - ⑤ Diderot, OE, p. 482.
 - ⑥ のちに見るように、ディドロは「盲従的に模写する」という否定的な意味において、copierという動詞を用いている。imitationとcopieとどう二つの言葉は、ディドロ美学において原則的には、区別されて用いられているのである。
 - ⑦ Diderot, OE, p. 481.
 - ⑧ *ibid.*, p. 98.
 - ⑨ *ibid.*, p. 493.
 - ⑩ *ibid.*, p. 484.
 - ⑪ 例えば、E・H・フォーブラ著（前川誠郎・高橋裕子訳）『バロック・ロココ美術』（グラフィック社、一九七九年）二二九頁を参照された。
 - ⑫ Abbé Raynal, *Correspondance littéraire*, 1750, ed. 1877, I, p. 464 ; cité par P. Rosenberg, *Charadin*, Paris,

Editions de la Réunion des musées nationaux, 1979, p. 81.

⑬ シャルダンにおける色調分割の技巧の指摘は、日本において夙に坂崎坦教授によってなされている。(坂崎坦『十八世紀フランス絵画の研究』、岩波書店、一九三七年、二五二頁以下を参照されたい。)

但し坂崎教授は、シャルダンに関しては極めて正鵠を得た指摘を行っているものの、ディドロその人に関しては、相当に厳しい評価を下しており、『『百科全書』Encyclopédie』中の美に関する彼の説は、曖昧である上に欠陥を含みつつ甘んじている風があり、これを美術作品に適用しようとしてもうまく当嵌まらない」と述べ、更にはディドロには「靈感は少なく、……(ディドロによって)書かれたものが大急ぎのやつつけ仕事という感じを与える」とまで述べている(同書四五八頁並びに四七二頁)。これに対して我々は、正に『百科全書』におけるディドロの「関係の美学」が、ディドロのシャルダン論において、シャルダンの絵画作品に見事に「適用」されていると考えるものであり、またディドロほど靈感豊かな思想家はまれであって、ディドロの作品は、外見上の生き生きとした即興的とも思える性格の下に、ディドロその人のたゆまぬ首尾一貫した思索の重みを基礎としてもっていると考えられるものである。

⑭ Diderot, OE, pp. 483—484.

⑮ P. Rosenberg, *Charadin*, Genève, Albert Skira, 1963, p. 65.

⑯ 拙論「ディドロ美学における関係の概念について」(『美学』一六六号、美学会編、一九八一年、二七—三八頁。)を参照されたい。

⑰ ジャック・シュイエは夙に、ディドロのシャルダン論と、『百科全書』の項目「美」の美学との内的連関に注目している。その論定の主要な一節を引用すれば以下の如くである。

「一七六三年に、ディドロは本当にシャルダンを発見し、そしてまたシャルダンと共に、實在美の根本法則を発見する。その根本法則とは、人物は、誤って、生のままの所与と見なされているが、実際には、諸関係の織物 (au tissu de relations) である」という法則である。」(Jacques Chouillet, *L'esthétique des Lumières*, Paris, P. U. F., 1974, p. 122.)

我々はこの論定に全面的に同意するものではない。ディドロは「関係の織物として物を見ることに、一七六三年に至ってようやく気づいたのではないからである。しかしこの点についての留保を除けば、シャルダンの絵において、ディドロが物を関係の織物としてとらえている」とシュイエが述べていることに、我々は強く同意の意を表したい。

さてしかしシャイエは、ディドロの関係の概念に関して、一七六三年に至ってディドロ美学における模倣対象としての自然は、もはやそれまでの自然とは異なって、「対象そのものではなくして、対象の内に存在している関係（rapports）のみが存続してゐる」ような自然となった」と述べてゐる（v. Jacques Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, Armand Colin, 1973, pp. 578-579.）が、この点に関しては我々は根本的には同意できない。なぜならば、あくまでもディドロ美学においては一七六三年以降も、関係を担うものとして「 \wedge 物 \vee 」が存在し続けているのであり、「 \wedge 物 \vee 」は関係の織物という豊かな内実をもっている重要なものであり続けているからである。シャイエは「関係の織物」という言葉を述べてはいても、その内容を明確に述べているわけではない。それに対して我々は、ディドロのシャルダン論によれば、シャルダンの絵における一存在者は、色彩の面において多くの他者を反映しているのであり、このことが「 \wedge 」における多の再現 \vee に外ならないと考える者であつて、この意味においてその一存在者が関係の織物であると言えると考ええる。即ちあくまでもディドロ美学においては、存在者が関係を担うものとして重要な意味を帯びているのであり、決してシャイエの述べているように、存在者自体が一七六三年以後その重要性をもたなくなるわけではないのである。

そもそもシャイエは、項目「美」の関係の美学において「 \wedge 」における多の再現 \vee に着目しているわけではない。また関係の美学自体に関してもかなり低い評価を与えている（v. *La formation des idées esthétiques de Diderot*, ch. V. de la première partie.）それに対して我々は、関係の美学は「 \wedge 」における多の再現 \vee の思想の上に立っているものであり、「ディドロ美学全体において重要な意味をもっている」と考える。

18 Diderot, OE, p. 425.

19 *ibid.*, p. 424.

20 Diderot, *Oeuvres philosophiques*, édition de P. Vernière, Paris, Garnier Frères, 1964, p. 182.

21 以上における「関係の美学」についての論定の詳細は、前掲拙論によって見られたい。