

イドロは再びカラス事件について発言することになる。しかもそこではソフィー宛て書簡同様、またしても雄弁調の文章が縦横無尽に展開されるのだ。美術評論集『1767年のサロン』に収められたそのテキストにおいて、明らかにディドロはかつてと同じ問題系のなかでカラス事件を再考している。ならばその再考の試みではいったい何が新しく、何が変わったのか。

私たちはこれから『1767年のサロン』のなかの評論——画家ルイ＝ジャン＝ジャック・デュラモー Louis-Jean-Jacques Durameau の絵画作品『正義の勝利』 *Le Triomphe de la Justice* を論じたもの——を分析対象として取り上げる³。前回に続いて本稿もまた「雄弁」を主題とするものである。しかし今回は新たに美術批評の視点を導入する。そしてこれを端緒として私たちは、雄弁の伝統を踏まえたディドロのディスクールがいかにして美術批評という異ジャンルのなかで消化されているのかを検討していく。この展望においてこそ、カラス事件再考の持つ真の新鮮さを理解することができるだろうから。

記述と雄弁

初めにテキストの総体を俯瞰しておこう。デュラモーの絵画作品『正義の勝利』をめぐるディドロの評論は、四つの段落に分かれている。

第一段落——以後 (1) と略記、以下同様——では「縦 3,456m×横 4,356m の絵。ルーアンの刑事裁判所に飾られる予定⁴」と、絵画に関する客観的データがごく手短かに提示されるだけである。第二段落即ち (2) では『正義の勝利』が具体的にどのような絵画であるのかが記述される。第三段落は内容的に三つの塊に分けることができる。最初の塊 (3-1) では、『正義の勝利』の作品としての価値——思想、技術、美的効果等の諸側面——について評価が下される。それらは総じて否定的なものである。二つ目の塊 (3-2) では、『正義の勝利』に見出される寓意を出発点として、自由連想さながらの哲学的な省察が展開される。その思考のヴォルテージが極限まで高まった瞬間、突如としてジャン・カラス——トゥルーズのパルルマン法院によって無実の罪を着せられ処刑されたカラス事件最大の被害者——の名が召還され、激しい雄弁調の文章が書き連ねられることになる。三つ目の塊 (3-3) では、一転して『正

³ *Salon de 1767*, in *Œuvres Complètes de Diderot*, Hermann, éd. Herbert Dieckmann, Jacques Proust et Jean Varloot[以後 DPV と略記], XV, pp.436-441. デュラモーの絵画『正義の勝利』については添付した図像を参照。

⁴ *Ibid.*, DPV, XV, p.436: «Tableau de 10 pieds, 8 pouces de haut, sur 14 pieds de large. Il est destiné pour la Chambre criminelle de Rouen.»

義の勝利』に立ち戻り、作品に見られる寓意をより効果的に浮き彫りにするだろう絵画のありよう——崇高——が紹介される。第四段落即ち(4)では絵画と音楽とが類比され、これをもとにして諸芸術に共通の「文体 style」と「思想 pensée」をめぐる意見が示される。

以上の要約において、傍点を添えた言葉はそれぞれの段落あるいは塊のキーワードである。それらの語彙に沿って確認するなら、テキストの論旨の流れは次のようなものである。(1) 作品データの提示、(2) 作品の記述、(3-1) 作品の評価、(3-2) 雄弁の実践、(3-3) 崇高な絵画像への言及、(4) 絵画、音楽、諸芸術の類比。

大雑把に論旨を踏まえた後は、テキスト読解にあたっての指針を明示しておきたい。既に述べたように私たちの関心のポイントは、カラス事件への参照をきっかけとして駆使される「雄弁」のディスクールのありようを把握することにある。それゆえ(3-2)には最も大きな比重を与えなければならない。しかし言うまでもなくテキストという有機体においては、ある部分が他と無関係に自律して存在するわけではない。なるほど他の全ての項目が美術批評に関連する内容を扱っているのに対し、(3-2)はその一貫性を食い破るような突出した主題を抱えているように見える。美術批評の文章のなかで突如カラス事件を想起し、しかも雄弁術を發揮するといった態度選択には、逸脱が過ぎる印象もある。しかしそれゆえにこそ、なぜ、いかにしてその選択がなされねばならなかったのかを見極めねばならない。カラス事件再考の積極的意義は、この突出したディスクールの位置づけいかににかかっている。

問題の所在を見失わぬためにもあらかじめ結論めいたことを記しておこう。ディドロは美術批評における作品記述の限界を強烈に意識していた。素晴らしい絵画作品を記述する言葉は、作品の魅力を伝えるに十分な強度を獲得しえない。この認識が徐々に、とりわけ『1765年のサロン』『1767年のサロン』において、彼の美術批評の言葉を過激な方向へと駆り立てていく。他方、批評対象である絵画『正義の勝利』をディドロは駄作とみなしていた。このような場合、批評はオリジナルに代わる新たな絵画を思い描けばよい。このメタフォルカルな「絵画」の創造のために雄弁の文体が選択されることになる。高度に思想的かつ実験的なこの言語行為は、一方で「デモステネスやキケロの雄弁⁵」の伝統を、他方でプリニウスやフィロストラトスの「エクフラシス

⁵ 前掲拙論「雄弁家は「後世」から呼びかける」、pp.37-39 において論じた。原典は、Diderot, CORR, IV, p.179: «l'éloquence de Démosthène et de Cicéron»

ekphrasis⁶ 以来の、絵画と文学の照応関係を模索する芸術理論の伝統を踏まえたものである。

このフレームからすれば、(2) の記述と (3-2) の雄弁とがテキストの重要な二翼とみなしうる。『正義の勝利』に対する否定的評価を記した (3-1) はいわば、この両者を連結する蝶番の役割を果たすものであり、(3-3) は過激な言語実験の後でそれを裏付ける思弁を開陳したものとみなすことができる。だが先走るのはこのくらいにしておこう。私たちはそろそろテキストの具体的な言葉のなかに身を浸してみる必要がある。

記述の臨界

画面右奥に「正義 Justice」が見える。栄光の光が彼女を取り巻いている。彼女の周囲、つまり画面のさらに奥のほうに「賢明」、「融和」、「力」、「慈悲」、「警戒」がいる。彼女は片手に天秤を、もう一方の手に冠を持ち、そして戦車の上に座って前進している。戦車を引いているのは、画面左のほうに向かって突進する激昂した一角獣たちだ。戦車は疾走し、そして悪人や社会を混乱させる者を象徴する怪物たち *monstres* を押し潰している。仮面でそれと分かる「欺瞞 Fraude」は、その手から暴動のための旗印が落ちこちており、戦車の手網のひとつにしがみついた格好である。「ねたみ」と「残酷 Cruauté」は、蛇と狼によって明示されている。「ねたみ」はひっくりかえっているので、頭は地面に、両足が宙に浮いている。そして彼の蛇は、彼を畳み込むようにその体に巻きついている。「ねたみ」は画面左側の前面、一角獣たちの足の下に位置している。まったく同じ画面左側には、逆上した両目を「正義」のほうへと向け、自分の狼を下敷きにして短刀を手にした「残酷」が、雲の上に横たわっている。雲は「残酷」の体を一部隠してしまっている。これらの表象はすべて画面の下のほうを占めており、前面の右にも左にも、至るところで非常な運動と激しさとともに配置されている。「正義」の乗った戦車の近く、前面に、糸もまとわぬ「無実 Innocence」が、「正義」のほうに両手を差し伸べ、両目を向け、「正義」につきしたがっている。「無実」は雲の上にいる。彼女の背後には彼女の羊がいる⁷。

⁶ マリオ・ブラーツ『ムネモシユネ 文学と視覚芸術との間の平行現象』高山宏訳、ありな書房、1999年、p.9；ジャン・スタロパンスキー『絵画を見るデイドロ』小西嘉幸訳、法政大学出版局、1995年、p.12を参照。

⁷ *Op.cit.*, DPV, XV, pp.436-437: «On voit la Justice à droite, sur le fond. La lumière d'une gloire l'environne. Elle a autour d'elle, plus sur le fond, la Prudence, la Concorde, la Force, la Charité, la Vigilance. Elle tient ses balances d'une main, une couronne de l'autre; et s'avance assise sur un char trainé par des licornes fougueuses qui s'élancent vers la gauche. Le char

上は(2)における作品記述の箇所である。この部分に顕著な特徴をまず書き出してみよう。第一に作品の中心的な場面を基点に据えていること、第二に必ずしも作品の総体を隈なく記述し尽くしているわけではないこと、第三に色彩の描写が一切欠如していること、第四に作品の寓意 *Allégorie* が読み解かれていること——つまり厳密に言えば「記述 *description*」の内に「説明/ 解釈 *interprétation*」の要素が混在している——などが挙げられる。この記述とタブロー（添付図）とを比較する時、画面右奥から放射状の光を散乱させる杖および先端にある片目の存在に関して全く言及が脱落していることには、素朴な疑問を覚える。また引用中の下線を引いた表現は明らかに事実誤認である。しかしこれらの不備を抜きにすれば、記述内容は一定の正確さを有していると言える。

ここで絵画のイメージの再現が目指されていることは明白である。記述の文章は、作品解釈をも内包しているとはいえ作品に対して中立を保ったまま進行しているように見える。こうした作品描写の方法を、ディドロの美術批評研究の第一人者エルズ・マリー・ブクダールは「科学的方法 *méthode scientifique*」と命名した⁸。「科学的」とは、分析対象についての価値判断をカッコに入れるスタンスのことを意味している。ここで絵画イメージの再現行為そのものに、何らかの取捨選択＝価値判断が混入せざるをえないことには留意しておかねばならない。ディドロのテキストを読むことによって浮かび上がるのは、「科学的」と呼ばれる記述方法とそれとは別の記述方法の間の見かけ上の差異が、結果的に雲散霧消してしまう地平であるからだ——後にこの点について触れる——。

roule, et écrase des monstres symboliques du méchant, du perturbateur de la société; la Fraude qu'on reconnaît à son masque et à qui l'étendard de la révolte est tombé des mains s'est saisie d'une des rênes du char. L'Envie et la Cruauté sont désignées par le serpent et le loup. L'Envie est renvercée la tête en bas et les pieds en l'air, et son serpent l'enveloppe dans ses convolutions. Elle est sur le devant, à gauche, aux pieds des licornes. Tout à fait du même côté, ses yeux hagards tournés sur la Justice; son loup au-dessous d'elle; un poignard à la main, la Cruauté est étendue sur des nuages qui la dérobent en partie. Toutes ces figures occupent la partie inférieure du tableau et sont jetées de droite et de gauche, sur le devant, avec beaucoup de mouvement et de chaleur. Proche du char de la Justice en devant, l'Innocence toute nue, les bras tendus et les regards tournés sur la Justice, la suit portée sur des nuages. Elle a son mouton derrière elle.» なお、この節の論旨は次の記事を発展させたものである。田口卓臣「「エクスラシス」の臨界——ディドロの美術批評」（「ANTINOMIE 展」カタログ、Gallery Objective Correlative 叢書、2003年9月19日発行、pp.25-28）

⁸ Else Marie Bukdahl, *Diderot, Critique d'art*, Rosenkilde et Bagger, Copenhagen, vol. I, 1980, pp.302-305. Voir aussi E. M. Bukdahl, *Introduction du Salon de 1765*, DPV, XIV, p.5; *Introduction du Salon de 1767*, DPV, XV, p.5.

ところで引用箇所の特徴を事細かに詮索し類型化することが私たちの目的なのではない。重要なのは、記述行為一般に内在する理論的問題を解き明かすことである。それは言い換えれば、ディドロが『正義の勝利』を記述する際に採った「科学的」態度の思想的背景を探ることを意味する。ディドロは1759年に始めたサロン評を続ける過程で、作品の記述が成立する条件について思索を深めていた。その原理的な考察を通して徐々に彼が意識することになったのは、一言で言えば、絵画作品の記述不可能性である。

ディドロはサロンに飾られた無数の絵画を、それらを見ていない読み手たち——評論の掲載された雑誌『文芸通信』の読者——のためにあたくし限り忠実に再現しようと腐心した。「私はあなたのために幾つもの絵画を描写するでしょう。私の描写によって、ひとはちょっとした想像力を働かせたり趣味を発揮したりすれば、空間のなかに絵画を実現するでしょうし、私たちがキャンバスの上に見たのとほとんど同じようなかたちでそれらの実物を空間に配置することができるでしょう⁹」という『1765年のサロン』序文における発言はその率直な決意表明である。少なくともこの時点ではディドロは「実物 les objets」の再現を真剣に追求していたし、またそれが可能だと信じていたのだ。

しかし一方で、写真等の複製技術が存在しない当時であって、言語手段のみで絵画作品のイメージを喚起するには、記憶という高い壁が立ちはだかっていた。この点に関して『1767年のサロン』のなかでディドロは次のように語っている。

いずれにせよ忘れないでください。私の描写についても、私の判断についても、保証は全くしないということを。私の描写について保証しないのは、あれだけの多様な構成を忠実に持ち去ることのできる記憶など、この世にはいささかも存在しないからです¹⁰（以下略、傍点は筆者）。

これと、先に引いた『1765年のサロン』の発言とは、ほぼ真っ向から衝突する。「実物」を「忠実に持ち去ることのできる記憶」が存在しない以上、作品記述はその成り立ちにおいて限定付けられざるを得ない。この認識は美術

⁹ *Salon de 1765*, DPV, XIV, p.26: «Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle qu'avec un peu d'imagination et de goût on les réalisera dans l'espace et qu'on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile (...)»

¹⁰ *Salon de 1767*, DPV, XV, p.408: «Au reste n'oubliez pas que je ne garantis ni mes descriptions, ni mon jugement sur rien; mes descriptions, parce qu'il n'y a aucune mémoire sous le ciel qui puisse remporter fidèlement autant de compositions diverses(...)»

批評の局面全般に通用する普遍性を持っている。「描写 description」は想起の媒介を前提とする。美術批評家は絵そのもの（オリジナル）ではなく、記憶の中の絵（イメージ）を再現することを余儀なくされるのだ。ここに、ジャンルとしての美術批評が抱える第一のアポリアがあった。

だが事はそればかりにとどまらない。「記述」の媒体が言語である以上、そこには言語の属性に由来する臨界——精確には言語の属性と絵画のそれとの間に生まれるずれ——が内在する。『1767年のサロン』のなかの、画家ユベール・ロベールの絵をめぐるディドロの以下のコメントは、この「記述」の臨界が顕在化したケースとみなせるだろう。

細部に立ち入れば立ち入るほど、他のひとの精神のなかに示されるイメージは、実際に画布の上にあるイメージと異なってしまう¹¹。

絵画世界を丹念かつ厳密に再現しようとすればするほど、そのぶん細部を穿つ多量の言葉が浪費されるばかりで、記述のディスクールはいつしか絵画作品の持つ質感からかけ離れていく。正確さは却って仇となり、記述の読み手は、「実物」と有機的な照応関係を取り結ばない言葉の一人歩きに付き合わされることになる。

いささか粗雑な類比をあえて行うなら、これは「リアリズム小説」にも通底する類のアポリアである。例えばバルザックの長編小説では、しばしば単なる部屋の描写のために数頁分にも及ぶ言葉が割かれる。その描写を最後まで読み終えた読者が、部屋のイメージを生き生きとした形で思い描くことは容易ではない。ここには記述に固有の、つまり任意の対象Xを写し取る言語表現特有の逆説がある。記述上の厳密さを自らに要請すればするほど、言語は中立的な情報伝達媒体たることを止め、過剰な自己肥大を遂げていく。その結果、もはや言語は対象Xの实在から遊離し、全く無関係の自律した存在と化してしまうだろう¹²。「記述＝描写」のこのアポリアと真剣に向き合うな

¹¹ *Salon de 1767*, DPV, p.343: «Plus on détaille, plus l'image qu'on présente à l'esprit des autres diffère de celle qui est sur la toile.» 絵画を言語に「翻訳＝交換」することのエコノミーというテーマは、例えばジャック・デリダ『盲者の記憶』、鶴飼哲訳、みすず書房、1998年、における主題の一つである。

¹² 「リアリズム」概念を基点としてディドロとバルザックを類比することは決して恣意的ではない。実際、その観点から二人の小説を分析する論考がある。Voir Geneviève Delattre, *Les opinions littéraires de Balzac*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961, Ch. IV: «XVIII siècle: l'Héritage Paternel», pp.132-142. また、ある描写の何をもって「リアル」とみなすかという問いは18世紀文学にとって根本的なものだった。この問題について

らば、ひとつの極端な、しかし論理的な帰結として一言も絵について記述しないという態度選択が演繹され得る。事実、美術批評史には、沈黙という記述不可能性の容認をもって、言語に対する絵画の優位を暗示しようとする立場が存在した¹³。『1763年のサロン』のなかでディドロが書き付けた「ヴェルネーの作品！それらについて語ることはほとんど不可能だ。それらは、実際に目で見なければならぬ¹⁴」という注釈も正しくこの、絵画イメージを言葉に置き換えることの不可能性を告知しているのである¹⁵。

描写の徹底が、描写を自己破壊へと追いやる。「実物」をあるがままの姿で再現するという描写の目的は、描写行為を通してその虚構性を暴露されるに至る。事物の「自然」は何か確固なものとしてどこかに実在しているわけではない。それは言語によって表象＝認識される以上、無媒介的かつ直接的な存在ではありえない。この種の真理の開示にあたって、ディドロが行ったのはあくまでも実践的な証明だった。彼は一旦は「自然」即ち「実物」のあるがままの再現を志向しつつも、それをラディカルに追究し尽くすことによってその虚構性を明示してしまう。この二律背反的な言語実践を通してディドロの美術批評は絵画（作品）と文学（批評）との間の消しがたい断絶を炙り出す。なるほど芸術間に横たわるこうした差異の認識は、例えば絵画と文学の峻別を唱えたレッシングの『ラオコーン』（1766年）にも顕著なように、18世紀の芸術理論の文脈において一定の市民権を獲得していた。この思潮の主眼は、絵画を「瞬間性 *instantanéité*」に、文学を「持続性 *successivité*」に関わる芸術とみなすことに存していた¹⁶。しかしディドロの特異性は、こうした芸術ジャンル間の差異を、直接的言表を通してというよりは、むしろ批評の現場における言語行為を通して実践的に明らかにした点にある。それは、

考えるうえで、言語学者ロマン・ヤコブソン「芸術に於けるリアリズムについて」（『ロシア・フォルマリズム文学論集1』、水野忠夫編、せりか書房、1984年、pp.197-213）は導きの糸となるだろう。私たちは別の機会に『修道女』『ブルボンヌの二人の友』などの小説を素材としてより緻密に考察する予定である。

¹³ ベッローリの1664年アカデミー講演に顕著である。オスカー・ベッチマン「ジョヴァン・ピエトロ・ベッローリの絵画記述」平川佳世訳（『西洋美術研究』No.1、1999、p.83-100所収）を参照。なお「沈黙」は例えばキケロ『弁論家について』のなかで弁論術の強力な一方法とみなされている。

¹⁴ *Salon de 1763*, DPV, XIII, p.386: «des ouvrages de Vernet! il n'est presque pas possible d'en parler, il faut les voir.»

¹⁵ Daniel Arasse, «Les Salons de Diderot: le philosophe critique d'art», in *Œuvres Complètes de Diderot*, éd. Roger Lewinter[以後 CFL と略記], tome VII, pp.XII-XIII.

¹⁶ Arthur Wilson, *Diderot, Sa vie et son œuvre*, Laffont/ Ramsay, 1972, p.438. Voir aussi Daniel Arasse, *ibid.*, in CFL, tome VII, p.XII.

一方で記述不可能なものを記述し尽くそうとする挑戦的な、他方で記述行為そのものによって記述不可能性を顕在化させようとするアクロバティックな営みだったのである。

『正義の勝利』論を出発点としながら、当のテキストに見られる特徴的な記述方法に関して、とりわけそれが抱える理論的背景を明らかにしてきた。ディドロの記憶の不正確な点がテキスト内に刻印されていることは、既に指摘した通りである。だが忘れてならないのは、ディドロ自身が記憶の問題について極めて意識的だった事実である。また、確かに当のテキストの記述に明瞭な自己破綻は見られないにしても、それが作品の再現を志向したものである以上、そこには記述言語に不可避の臨界が潜在していることを銘記しておかねばならない。言語の属性に由来する潜在的＝原理的リミットへの意識は、ディドロをしてしばしば中立的に見える「記述」を放棄させ、しかもまるで異なった形の言語表現を通して絵画作品に対峙させることになった¹⁷。

『正義の勝利』論において、その異なる形の言語表現とは、正しく雄弁調の文体に当たる。激烈でありながらも飛翔感に富むその華麗な文体が繰り広げられるためには、しかし記述不可能性をポテンシャルとして抱える言語実践が、さらにはその記述情報をもとにした作品評価が、手続きとして必須条件だったことも看過できない。それが次節において、作品としての『正義の勝利』に対するディドロの評価を検証するゆえんである。

蝶番としての批評

ディドロは絵画作品『正義の勝利』に対して否定的な評価を下している。第二段落ではその「科学的」態度ゆえにとりあえずカッコに入れられていた判断が、ここ(3-1)ではむしろ前面に押し出される。中立的に見えた記述は姿を消し、明瞭な批評行為が次々と実践される。ところで、この部分で明言した否定的評価を引き継ぐ形で、彼は直後に雄弁調の文章を書き付けることになるのである。そのディスクールには後に見るように、いわばオリジナル

¹⁷ ブクダールはこれを「科学的方法」から「詩的方法」への移行として捉えている。E. M. Bukdahl, *op. cit.*, DPV, XIV, p.5; *op. cit.*, DPV, XV, p.5. だが既に本稿で示唆しているように、重要なのは「科学的」であろうが「詩的」であろうが、両方法に通底するディドロの美術批評の原理的問題を見極めることである。そのような読解を通じて、「科学的」と「詩的」の区別がむしろ瑣末ですらあることが示されるだろう。

に取って代わるメタフォリカルな絵画作品の意味合いが込められていた。この展望のなかに (3-1) を位置づけるなら、それが (2) の作品記述——潜在的に臨界を内包する言語実践——と、(3-2) の雄弁の展開——記述の臨界を克服するような新たな言語実践——とを接続するための、蝶番の役割を果たしていると考えるのが自然である。言い方を換えれば、この部分は二つの重要な思想的主題を同一テキスト内に同居させるためのクッションなのだ。

幾つかの具体例を簡単に検討しておこう。この部分で語られていることは三つの要素に分解できる。第一に「画面構成 *cette composition*」の技術に一定の賞賛が与えられつつ、「絵の全体的な効果 *l'effet général de ce tableau*」について否定的な評価が下される¹⁸。第二に「男、女、神々、女神、動物、狼、羊、蛇、一角獣などがごった混ぜになっていること *ce mélange d'hommes, de femmes, de dieux, de déesses, d'animaux, de loups, de moutons, de serpents, de licornes*」が厳しく批判される。過剰に多くの要素を絵のなかに盛り込むことは、観者の「関心をそぎ *peu d'intérêt*」、しばしば作品世界を「理解しにくい *inintelligible*」ものにするばかりでなく、逆に観者は自分の「望むだけ勝手な寓意を作り出してしまう *on fait de l'allégorie tant qu'on veut*」。さらに言えば「ひとは自然のなかに実在する厳密なモデルを全く持たない存在たちのなかに、いったい何を賞賛ないしは非難すればいいのか、分からなくなる¹⁹。」つまり、デュラモーの絵画世界は観者の恣意的な解釈を喚起してしまうのみならず、何らかの確実な評価を引き出すことさえない——もともと後者のポイントが絵画作品の欠点として断じうるか否かは疑わしいところだが、ここでは不問に付す——。第三に「正義」や「無垢」といった、きちんと描ききれば完成度の高い作品を可能にしたはずの要素が、デイドロによれば中途半端な仕上がりに止まっている。

デイドロが絵画作品を評価するにあたって自らの基準としていたのは、作品の「統合性 *unité*」「全体性 *totalité*」である。これは形式的（技術的）レベルのみならず意味的（思想的）レベルをも含む²⁰。デュラモーの『正義の勝

¹⁸ *Op.cit.*, DPV, XV, p.437: «l'effet général de ce tableau blesse les yeux. C'est un exemple de l'art de papilloter en grand. Les lumières y sont distribuées sans sagesse et sans harmonie. Ce sont ici et là, comme des éclairs qui blessent. Cependant cette composition n'est pas d'un enfant. Il y a de la couleur, de la verve, même de la fougue.»; «La scène entière est ordonnée d'enthousiasme. Tout y est bien d'action et de position, rien n'y manque que l'intelligence et le pinceau de Rubens, la magie de l'art, la distinction des plans, de la profondeur.»

¹⁹ *Op.cit.*, DPV, XV, p.438: «qu'on ne sait que louer ou reprendre dans des êtres dont il n'y a aucun modèle rigoureux subsistant en nature.»

²⁰ E. M. Bukdahl, *op.cit.*, Rosenkilde et Bagger, Copenhague, vol. I, 1980, p.324.

利』は意味的「統合性」の欠如および最重要の主題を描く技術の欠如ゆえにディドロの批判を招いた。しかしここでディドロが適用する基準それ自体の妥当性や対象への基準適用のしかたの正当性などを逐一問うことにはさしたる重要性はない。肝腎なのは、蝶番の役割を果たすこの部分がそれに引き続く箇所のためにどのような伏線を張っているかを確認することである。その点について検討してこの節を閉じることにしよう。

伏線もまた幾つかに分類可能である。まず何より『正義の勝利』の寓意の中心的要素である「正義 la Justice」、「無実 l'Innocence」は、ディドロがカラス事件を扱う際にも反復されるキーワードである——ただしすぐ後で見ると、その用語の使用法はディドロ独自のしかたで変換されている——。絵のなかの「正義」が片手に持つ「天秤 balances」は、ディドロが書き記す雄弁の文章において、カラス事件を担当した「判事たち」の価値基準の形象として再利用される²¹。また「関心をかきたてる、悲壮なシーン *une scène intéressante et pathétique*」を希求する口ぶりからは、明らかにジャンルとしての「劇」のイメージ、より厳密にはディドロが1750年代に強烈にコミットしていた「市民劇 *drame bourgeois*」のイメージが喚起されるわけだが、実際、後の雄弁のディスクリールには架空の劇場空間を演出するような調子が満ち溢れており、しかも悲劇論の古典たるアリストテレスの『詩学』を想起させる表現も登場することになるのである。このように見るとき、次節で検討する雄弁の文章が、決して単なるその場の思いつきから書き付けられたものではないことが納得される。

オルタナティブな「絵画」の創造

いよいよ順番に見ていこう。ディドロはまず、批評対象たる絵画作品『正義の勝利』が「ルーアンの刑事裁判所に飾られる予定」であるという事実を基点として、「刑事裁判所」一般のイメージから語り起こす。このことが「雄弁」の発動する、いわばきっかけともなるのである。

刑事裁判所とは一種の宗教裁判所のようなものだ。そこでは大胆不敵で巧妙で厚かましい犯罪が、時折法的手続きのせいでこぼれ落ちてしまう。また時には

²¹ 言うまでもなく「天秤」はその平衡/傾きの具合によって、正義/不正の寓意を示すとされていた。様々な絵画的表象の意味については、水之江有一編著『絵でみるシンボル辞典』研究社出版、1986年、を参照。

こうした手続きのせいで、内気でおびえてびくびくした無実の者 l'innocence が犠牲にされるのだ。もし私がこういった刑事裁判所のために一枚の絵を作らねばならなかったとするなら、習慣のせいで残酷 cruels になってしまった人々を、彼らが撲滅すべき怪物たち monstres のおぞましい光景を見せることによっていっそう残忍にしてしまうのではなく、その代わりに私は歴史をひもといていただろう。歴史がない場合は、私の想像力 imagination を掘り下げていただろう。それら残酷になったしまった人々に憐れみ commisération の情や不審の念を抱かせたり、人間の弱さや死刑のむごたらしさや生命の値打ちを感じさせたりすることのできる何らかの生彩ある表現 traits を引き出すまでずっと²²。(傍点および下線、引用者)

一読して明らかなように、『正義の勝利』に見られるような「残酷 la Cruauté」や「欺瞞 la Fraude」を打ち砕く「正義」といったイメージはここにはない。「正義」はむしろ当の「残酷な人々（判事たち）」の手中にある。というのも、この地上の「正義」を司るはずの司法権は「無実の者 innocence」を「犠牲にする」ことに何ら疑問を持たないのだから。このイメージは「残酷さ」の象徴ともいえる「宗教裁判所」の存在への言及によって拡大される。

しかし注目すべきは下線を引いた条件法過去形の一文である。「もし〜であったなら、〜であったらうに」というこの構文は、反事実仮想的な思考法——即ち実際にはなかった出来事をあえて仮説的に想定することで、もしかしたらこうでありえたかもしれない可能性の視点から所与の現実を批判的に検証する思考法——を得意とするディドロにとって、最も特徴的に使用されるもののひとつであった。何よりこれは法廷弁論を雛形とする雄弁術の伝統の見地から言っても最重要のレベルに位置づけられる構文なのである²³。雄弁的な発想の凝縮されたこの一文において、「一枚の絵」を作る「私」のイメージが提示されていることを見逃してはならない。ディドロはその長いサロン評執筆を通して、批評対象の絵を駄作と判断した場合、しばしばこの条件法過去形の構文を使用することで、自分自身が画家になり代わって一枚の想

²² *Salon de 1767*, DPV, XV, pp.438-439: «Si j'avais eu à composer un tableau pour une chambre criminelle, espèce d'Inquisition d'où le crime intrépide, subtil, hardi, s'échappe quelquefois par les formes, qui immolent d'autres fois l'innocence timide, effrayé, alarmé, au lieu d'inviter des hommes devenus cruels par habitude à redoubler de férocité par le spectacle hideux des monstres qu'ils ont à détruire, j'aurais feuilleté l'histoire, au défaut de l'histoire j'aurais creusé mon imagination, jusqu'à ce que j'en eusse tiré quelques traits capables de les inviter à la commisération et à la méfiance; à faire sentir la faiblesse de l'homme, l'atrocité des peines capitales, et le prix de la vie.»

²³ 前掲拙論「雄弁家は「後世」から呼びかける」、pp.49-53 において論じた。

像的なタブローを描き直そうとしてきた²⁴。その時「私」はもはや批評家であることを止め、たとえ虚構上の設定に過ぎないとはいえ一介の作者として振る舞うことになる。そして批評から創造行為へのこの転換を駆動するのが「何らかの生彩ある表現 *traits*」即ち雄弁のディスクールなのである。

丹念にテキストを読むとするなら「私の想像力 *imagination* (を掘り下げていただく)」、「憐れみの情 *commisération* (を抱かせる)」といった表現にも留意すべきだろう。前者はしばしば「詩 *poésie*」という語とセットになる形で、後者は「恐怖と憐れみ *terreur et pitié*」といった一対の定型表現へと変奏される形で、ディドロのサロン評に頻出するものである²⁵。これらの語彙がいずれも「悲劇」としての「詩」を連想させるものであることは言うまでもない。また「悲劇」というジャンルが、それに関する哲学的省察としての「詩学」の伝統のなかで、自ずと「雄弁(術)」と類比=混同されるようになった事実も銘記しておこう。例えば16世紀以降、アリストテレスの『詩学』はホラティウスの『詩論』に見られる弁論術の理論的枠組に基づくしかたで解釈される傾向にあった²⁶。そもそもアリストテレス自身、当の『詩学』のなかでは「あわれみとおそれ」の感情を、「悲劇」が観客にもたらすカタルシスとみなす一方で、『弁論術』においてはこれを弁論家が聴衆の内に引き起こすべき有力な説得上の効果とみなしているのである²⁷。何より、キケロの『弁論家について』を批判的に継承するしかたで執筆されたディドロの『俳優に関する逆説』では、「俳優」と「雄弁家」とを等号で結ぶ理論構築がなされていた。「雄弁」と「詩」とは、かくして言語芸術をめぐる理論的思考にとって、両者ともに欠かすことのできない、また相互に補完的な参照枠とされてきたのである。

他方、条件法過去形の構文を通して提示された画家としての雄弁家=詩人

²⁴ ジャン・スタロバンスキー前掲書『絵画を見るディドロ』、p.37を参照。この種の表現ないしは用法が見られる箇所は例えば以下の通りである。Salon de 1759, DPV, XIII, pp.75-76; Salon de 1761, DPV, XIII, pp.218-220; Salon de 1765, DPV, XIV, p.31; Salon de 1767, DPV, XV, p.100, etc.

²⁵ E.M. Bukdahl, *op.cit.*, DPV, XIV, p.8. 後者について補足すれば、前回の論考で扱った例のソフィー宛て書簡においても、「雄弁家」としての「私」による架空の演説を通して「カラスの不幸な物語を読むとき(中略)恐怖に慄然としない者はいない *il n'est personne qui ne frissonne d'horreur*」という一文が書き付けられていた。Voir CORR, IV, p.179.

²⁶ アリストテレス『詩学』/ホラティウス『詩論』解説、岩波書店、1997年、p.347を参照。

²⁷ アリストテレス『詩学』第十四章「おそれとあわれみの効果の出し方について」、および『弁論術』2.5.1382a21 ff., 2.8.1385b13 ff., 2.5.1382b 25-26, 2.8.1386a28-29を参照。

像——あるいは絵画としての雄弁＝詩というイメージ——は、何もこのテキストにおいて突如出現したものではない。例えば既に 1751 年の時点でディドロは以下のような発言をしているのだ。

ある詩人の美と別の詩人の美とを比較考量すること。それはひとが一千回もやってきたことだ。しかし詩や絵画や音楽に共通の美を集めたり、それらの間の似通った点を示したり、いかにして詩人や画家や音楽家が同じイメージを表現するのかを説明したり、彼らの表現におけるつかの間のしるしを掴んだり、それらのしるしの間に何らかの類似性がないかどうかを検討したりすること等は、まだなされるべきこととして残っている²⁸。

『聾啞者書簡』のこの一節では、一読して明らかなように、「詩」と「絵画」、さらには「音楽」までもが類比的対象とされている——「音楽」との類比については本稿の最後で簡単に触れる——²⁹。またそもそも『正義の勝利』論の収められた『1767年のサロン』には、既に触れたホラティウスの『詩論』に登場する高名なテーゼ「詩は絵と同じ *Ut pictura poesis*」が二度も書き付けられているのである³⁰。ところでこのテーゼは「記述」の臨界に関する分析のなかで示した私たちの結論——即ちディドロは絵画と言語との差異を、記述という言語実践そのものによって示したとする結論——に矛盾しないのだろうか。この点について触れることで私たちは分析の視野を広げることしよう。

周知のように、詩と絵画との比較はプルタルコスが伝えるシモニデスの言葉「絵は黙せる詩、詩は語る絵」にまで遡る³¹。この考えかたは一方で、16世紀のトリエント公会議を経て 1660 年代のフランス王立絵画彫刻アカデミーにおいても確認された「絵画に対する言葉の支配」の思想的な流れに³²、

²⁸ *Lettre sur les sourds et muets*, DPV, IV, p.182: «Balancer les beautés d'un poète avec celles d'un autre poète, c'est ce qu'on a fait mille fois. Mais rassembler les beautés communes de la poésie, de la peinture et de la musique, en montrer les analogies, expliquer comment le poète, le peintre et le musicien rendent la même image, saisir les emblèmes fugitifs de leur expression, examiner s'il n'y aurait pas quelque similitude entre ces emblèmes, etc. c'est ce qui reste à faire (...)

²⁹ Voir aussi *Salon de 1765*, DPV, XIII, p.22. ここでも諸芸術ジャンルの類比がなされている。

³⁰ *Salon de 1767*, DPV, XIV, p.150 et p.382.

³¹ レンサレアー・W・リー「詩は絵のごとく 人文主義絵画論」森田義之・篠塚二三男訳（『絵画と文学』中央大学出版部、1984年、pp.193-362）を参照。以下の記述の大半は、この古典的著作を踏まえうえて本稿執筆者が粗雑に再構成したものである。

³² オスカー・ベッチマン前掲論文「ジョヴァン・ピエトロ・ベッローリの絵画記述」、

また他方で、レオナルド・ダ・ヴィンチの『絵画論』を経て、17世紀フランスのシャルル・ル・ブランやロジェ・ド・ピールらの美術批評、18世紀フランスのデュ・ボス神父の『詩画論』にまで連続と続く「言葉に対する絵画の優位」ないしは「言葉に対する絵画の一定の自由」を主張する流れに、分岐する³³。先に参照したレッシングの『ラオコーン』はふたつの流れを汲んだ極点において「詩」と「絵画」の峻別を訴えるものであった。そしてこの見取り図のなかでのディドロのポジションを確定するなら、批評実践を支える基礎認識のレベルでは言語と絵画との根源的差異を認めつつも、他ならぬ批評実践の回復・試行錯誤の過程を通して両ジャンルの共有可能な要素を掘り当てようとするものだった、と言える。

今や『正義の勝利』論の抱える理論（史）的背景は明らかであろう。このテキストは、科学的記述による絵画作品の再現不可能性を潜在的に告知するものである反面で、いわゆる「実物」の絵画に取って代わるオルタナティブな「絵画」を、緩やかに融合しあった「雄弁＝詩」の喚起力によって創り出そうとする言語実験なのだ。前者の「記述」が言語と絵画との間の解消しえない差異を指示する言語行為であったのだとすれば、後者の「雄弁＝詩」はその差異をメタフォリカルに克服しようとする言語行為とみなすことができる³⁴。

私たちはそろそろその言語実践の具体的内容に踏み込んでみたい。「刑事裁判所」への言及をきっかけとして展開された先の引用箇所直後では、裁判における「証言 *témoignage*」の問題が取り上げられている。その趣旨を要約すれば以下のようなものになる——どれだけ数多くの証言が犯罪事実の存在を指示したとしても、それを信頼できるとは限らない。証言の「数 *nombre*」

pp.94-96 を参照。

³³ 佐々木健一『フランスを中心とする十八世紀美学史の研究——ウアトールからモーツァルトへ』岩波書店、1999年、p.129-132；ポール・アザール『ヨーロッパ精神の危機』野沢協訳、法政大学出版局、pp.492-497；エルンスト・カッシーラー『啓蒙主義の哲学』中野好之訳、紀伊国屋書店、p.376；Rémy G. Saisselin, «Ut pictura Poesis: DuBos to Diderot», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Winter 1961, pp.145-156；Gita May, «Diderot et Roger de Piles», *Publications of the Modern Language Association of America*, volume 85, Number 3, May 1970, pp.444-455などを参照。

³⁴ 記述のアポリアを克服するために詩的な言説を駆使するディドロの批評のありかたについては、以下の著作を参照。ただし詩的な言説自体もアポリアを抱え込むことが、そこでは決定的に見落とされている。Jacques Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Armand Colin, 1973, p.578.

はむしろ証言内容の「真実らしさ vraisemblance」と釣り合わない場合もある。刑事裁判所は、行われた犯罪の特性や証言者たちの性質（人間性）を見抜かなければならない。例えば古代ローマの市民たちをどれだけ合わせても、カトーひとりに匹敵する信用は得られない――。

以上の要約は、前回の論文でも扱った「蓋然性 probabilité」の問題に関わっている。『百科全書』の項目「アグヌス・スキュティクス Agnus Scythicus」においてディドロが示した認識——証言者の「権威 autorité」と証言内容の「真実らしさ」が反比例の関係にあるという命題——は、例のソフィー宛て書簡は勿論のこと、上の要約箇所や、さらにはモンバイイ事件をめぐる書評においても繰り返し登場していた³⁵。

しかしさしあたって特筆しておくべきは次のことである。上記要約箇所のでディドロが、市民たちの不定形の集合体よりも証言者としての「権威」たるカトーを信頼すると宣言する時、そこには明らかに有徳かつ才能ある雄弁家のイメージがある。ディドロも参照するケクロの『弁論家について』の定義によれば、真の「雄弁家」とは、万般にわたる知識と教養をおさめ人間心理の機微を知り尽くした最高の賢者として、品格、人格の立派さ、賢明さ等全ての徳性において突出しているばかりでなく、燃えるような祖国愛をもって国政の最重要事に関わり、徳を奨励し、悪徳を制止する責務を負った存在だった。ゆえに「雄弁」の実践は知的・倫理的・政治的営為の最高形態とみなされねばならない。

かくして、これまで跡付けてきた絵画としての雄弁という問題系は、テキストが進むにつれて着実に準備されていく。要約した箇所に引き続く部分を検討してみよう。ここでは実際の雄弁調の文章が展開されている。

おおカラスよ、不幸なカラスよ、もしお前がこうした規則（証言者の「権威」や証言内容の「真実らしさ」といった判断基準のこと——引用者注）によって裁かれていたなら、お前はいまでも家族の中で敬われながら暮らしていたであろうに。そしてお前は非業の死をとげたのだ。そしてお前は無実 innocent だったのだ。お前を裁いた判事たちも、多くのお前の同胞たちも、お前が有罪であるとみなしたし、いまでもみなしているのだけれども。おお判事たちよ、私はあなたがたに問いたです。私はあなたがたに質問する。カラス家の息子たちのひとりをお心させたカトリックの女中による証言は、盲目で狂信的な下層民のあらゆる叫び声よりも、あなたがたの天秤 balance において重いものとなるべきではなかったのか、と。おお判事たちよ、私はあなたがたに質問する。あな

³⁵ 前掲拙論「雄弁家は「後世」から呼びかける」、pp.53-54 を参照。

たがたが息子を死なしめた咎で告発したあの父親は、神を信じていたのだろうか、それとも神をまるで信じていなかったのだろうか。もし彼が神を全く信じていなかったならば、彼が息子を殺したのは宗教上の理由からではないことになるではないか。もし彼が神を信じていたならば、最後の瞬間になって、自分の信じる神に向かって、自分が無実であることを証言したり、自分が犯してきた他の過ちの償いとして自分の命を捧げたりすることなど、できはしないではないか。こうしたことは信仰を持つ人間にも、信仰を持たない人間にも、自分の罪を自分自身で告発し、そのことを自慢するような狂信者にも、ふさわしくないことなのだ。そしてあなたがたが耳を傾けたあの民衆についてだが、彼らが勘違いをしたり、憤慨や先入観に引きずられてしまったりする時、いったい彼らはあるべき状態のままでいたためしがあるだろうか³⁶。(傍点、下線ともに引用者)

形式面からごく簡単に分析しておきたい。ソフィー宛て書簡と異なり、このテキストではさほど凝った修辭的的技巧は使用されていない。ただし「詩的」な文章に必須のある種のリズムが、対句表現の挿入、同じ語句の反復、類似した音韻の積み重ね等を通して丁寧に作り上げられている。具体的には「[O]Calas, [malheureux] Calas」という劇的な呼びかけ口調——頓呼法——に始まり、「et tu [as péri], et tu [étais innocent]」、*«et par [tes juges], et par [la multitude]»*、「je vous [interpelle], je vous [demande]」、*«ni de [l'homme] qui [c]roit, ni de [l'homme] qui [ne c]roit [rien], ni du [fanatique] qui [d]oit»*、「*«[doit s'accus]er, (...) [son crime] et, (...) [s'en glorifier], et [ce peuple] (...) [écoutez]»*、「*Lorsqu'il (...), lorsqu'il (...), [est-]ce qu'il (...) ce qu'il [doit être]*»といった表現・音韻の反復が、次から次へと畳み掛けるようなしかたで変奏されるのである。またその合間に比較的長い文章にかかる「O juges」という呼びかけが二度挿入されることによって、緩急のテンポが整えられてもいる。しかもその「判事たち

³⁶ *Op.cit.*, DPV, XIV, pp.439-440: «O Calas, malheureux Calas, tu vivrais honoré au centre de ta famille, si tu avais été jugé par ces règles; et tu as péri, et tu étais innocent, bien que tu fusses et que tu sois réputé coupable et par tes juges et par la multitude de tes compatriotes. O juges, je vous interpelle, et je vous demande si le témoignage d'une servante catholique qui avait converti un des enfants de la maison, ne devait pas avoir plus de poids dans votre balance, que tous les cris d'une populace aveugle et fanatique. O juges, je vous demande, ce père que vous accusez de la mort de son fils, croyait-il un Dieu, n'en croyait-il point; s'il n'en croyait point, il n'a pas tué son fils pour cause de religion. S'il en croyait un, au dernier moment il n'a pu attester ce Dieu qu'il croyait, de son innocence, et lui offrir sa vie, en expiation des autres fautes qu'il avait commises. Cela n'est ni de l'homme qui croit, ni de l'homme qui ne croit rien, ni du fanatique qui doit s'accuser lui-même de son crime et s'en glorifier, et ce peuple que vous écoutez; lorsqu'il se trompe, lorsqu'il se laisse entraîner à sa fureur, à ses préventions, est-ce qu'il a toujours été ce qu'il doit être.»

juges」への呼びかけのなかでは、類似したテーマに関係する類似した音韻が幾度も折り重ねられる（«S'il en croyait un, s'il n'en croyait point»）。

また、下線を引いた箇所は「もし～であったなら、～であったらうに」という条件法過去形の構文である。前回の論考で示したように、このテキストでも二重の反事実仮想のスタンス——二重の条件法過去によってもたらされる——が前景化しているのだ。ここで二重のとは、第一に画家デュラモーの代わりに「私」自身が「絵画」を描くことを想定した点において、そして第二に「証言」に関するより厳密な理論をもとにカラスを裁くべきだったと主張する点において、である。これらふたつの、いずれも現実とは懸け離れた仮説的ないし理想的思考こそがテキストを駆動するエネルギー源となっていることは間違いない。雄弁のジャンルに親和的な反事実仮想のディスクールが二重に折り重ねられることによって、テキストはより明確にその詩的・文学的な射程を浮き彫りにするのである。

この種の形式的分析は、「文体」に関するディドロ自身の考えと照らし合わせる時、ほとんど決定的な重みを持つとさえ言える。というのも美術批評を始めて間もない『1761年のサロン』の時点で、ディドロは既に「色彩の、一枚の絵画のなかでのありようは、文体の、ある文学作品の中でのありようと同じである³⁷⁾」と断定しつつ次のように述べているからだ。

しかしどんな時代においても、文体と色彩とは貴重で、めったに見られないものであった。文学作品に不滅性を保証するのは文体である。この美点こそが、作家の同時代人たちを魅了し、来たるべき数世紀を魅了することになるだろう³⁸⁾。

「絵画」における「色彩」のステータスと、「文学」における「文体」のそれとが同じ関数関係の中で捉えられるとみなす発想のみならず、色彩・文体が「来たるべき数世紀」を魅了するための必須条件として掲げられている事実には注意しなければならない。この「来たるべき数世紀」という表現は、引用の直後に登場する単語「後世 la postérité」——ディドロの哲学を支える根源的な概念——に厳密に対応する。「後世」とは、この地上世界のあらゆる物事に関して普遍的正義を開示する超越的な判断審級である。それは過去・現在・未来という単線的かつ継起的な軸には収まりきらない時間であり、また

³⁷⁾ *Salon de 1761*, DPV, XIII p.242: «La couleur est dans un tableau, ce que le style est dans un morceau de littérature.»

³⁸⁾ *Ibid.*, DPV, XIII, p.242: «Mais de tous les temps le style et la couleur ont été des choses précieuses et rares. C'est le style qui assure l'immortalité à un ouvrage de littérature; c'est cette qualité qui charme les contemporains de l'auteur, et qui charmera les siècles à venir.»

空間的限定を超えたどこにでも遍在しうる可能的-仮説的なトポスである。「後世」のこの存在様態は、二重の条件法構文と二重の反事実仮想によって自らのうちにねじれを抱え込むデイドロの「文体」によく馴染む。古代ギリシア・ローマ以来の法廷弁論に対する強烈な参照意識に支えられたデイドロの「文体」は、虚構の法廷＝劇場空間を仮設することによって、その場所に正義をねじまげた「判事たち」を引きずり出し、有無を言わさぬ調子で弾劾の渦中に投げ込む。当の「文体」はまた、自らの内に「後世」を召還し、現実には確保されなかった普遍的正義を回復すべく過去の出来事に対する超越的審判者として振る舞うのである。

かくして雄弁の「文体」は、「不滅性 l'immortalité」のしるしである。それは言語によって構成されるメタフォルカルな「絵画」の上に、「色彩」を施す。できあがったものは永遠に消滅することのない理念的なタブローとして、例えば『正義の勝利』のごとき駄作を根源から突き崩す批判の指針となる。実際、デイドロは別のデュラモー作品について「構図においてはあらゆる部分に真実味を持っているが、サロン展で最も美しいものとなるためには、色が塗られることだけが欠けていた³⁹⁾」と断定している。この画家の絵には「構成 composition」に真の力——見る者の心を感動させる力——を吹き込む「色彩 couleur」がないのだ⁴⁰⁾。それゆえ画家になり代わって作品の理念型を示そうとする「私」は、そのオルタナティヴに対する公正な評価を下す「後世」の現前を希求しつつ、言語の絵画に、文体の色を与えるのである。こうなればオリジナル作品の記述も批評も一切度外視されることは必然的だろう。むしろ「私」の目的は、オリジナルに拮抗する、否むしろそれを圧倒する「不滅」のタブローを描き出すことなのだから。「極端なものなかに身を投げ出すこと、これが詩人の行動規則である⁴¹⁾」との言葉どおり、「雄弁家＝詩人」はもはや批評家としてではなく、一個の創造者として、現実の力学からはるかに逸脱した高みへと遊離し、架空の、いや荒唐無稽すれすれの芸術創作を

³⁹⁾ *Salon de 1767*, DPV, XV, p.443: «A cette composition si vraie dans toutes ses parties, il n'a manqué, pour être la plus belle qu'il y eût au Salon, que d'être peinte.»

⁴⁰⁾ 「絵画」を「雄弁」の観点から捉える発想はデイドロ独自のものではない。例えばバロック芸術では、見る者の情動に訴えかける視覚効果を生み出す努力がなされていたし、またシャルル・ル・ブランの芸術理論に基づくアカデミーの美学においては、大衆教化の一環として、理性に語りかける手段としての絵画というイメージが示された。高階秀爾『フランス絵画史——ルネッサンスから世紀末まで——』講談社、1990年、pp.102-106；ジャン・スタロバンスキー『自由の創出 十八世紀の芸術と思想』小西嘉幸訳、白水社、1982年、p.26などを参照。

⁴¹⁾ *Salon de 1767*, DPV, XV, p.207: «Se jeter dans les extrêmes, voilà la règle du poète.»

実践する。

ディドロにおける「雄弁」と「絵画」との関係について、あとう限り肯定的な読解を進めてきた。しかしそこには常に既に裏面があることを忘れてはならない。いかに理念的ないしはメタフォリカルなレベルで絵画としての詩が志向され、またそのために色彩としての文体が彫琢されたとしても、「詩」は徹頭徹尾「詩」であり、「絵画」は徹頭徹尾「絵画」であるという単純な事実が解消されるわけではない。改めて思い出そう。私たちは「記述」による絵画作品の忠実な再現が、むしろ言語と絵画との乖離につながりかねないことを見た。そして「記述」のこのアポリアを克服するために展開された雄弁の「文体」にも、やはり別種のアポリアが立ちはだかっていたのである。「詩」と「絵」とを類比関係において捉える思考法は、それらの間にむしろ決定的な断絶があることを前提とせざるを得ない。雄弁の「文体」がより高い完成度に到達すればするほど、それは絵画作品そのものとは別の世界を創り出してしまふ。そのありようを理念的とあえて呼ぶことが不毛なわけではない。しかし現実問題として、言葉の量産が「実物」の絵画の創作に直結するわけではないことは自明である。

言うまでもなくディドロは以上のことを明晰に知り尽くしていた。カラス弁護のディスクールは、「もし私が（・・・）一枚の絵を作らねばならなかったとするなら」という条件法の構文とともに開始されていた。ディドロの雄弁は「後世」という超越者の高みにまで昇り詰めんばかりの勢いを持ちつつも、すれすれのところで現実世界への着地を忘れない。理念に向けた飛翔の場と、現実への着地点とを同時に用意するのが、反事実仮想の思考なのである。

雄弁と崇高、そして類比的思考法

先に引用した箇所、内容面についても簡単に触れておこう。法廷弁論をモデルとしたこのディスクールでは、周到に敷かれてきた伏線を引き継ぐ形で、「無実」のジャン・カラスが「正義」の名のもとに理不尽な死を強要されたことが端的に提示される。そのことによって「判事たち」の判断——「天秤」——は「盲目で狂信的な下層民」のそれと大差ない信頼性の低いものとして、懐疑にさらされるのである。カラス事件をカトリックの「狂信」の現われとみなすディドロの視点はしかし、もとより彼独自のものではない。それは周知のように、カラス事件を公衆の議論の俎上に引きずり出したヴォル

テールにほぼ全てを負っている。ではディドロの視点の、いったい何が新しいのだろうか。

それは一言で言うなら、誰もが社会問題とみなした当の事件を、美的なフレームの中で把握し直そうとした点にある。カラス事件を参照する文章が直前までの調子とは打って変わって雄弁調で記されている事実は、このことを明瞭に裏付けている。一般に「雄弁」は演説の聴き手をどれほど感動させることができるかという美的効果の問題を抜きに考えることはできない。しかもディドロは、芸術や文学がカラス事件のような「狂信的な」出来事を素材とすればより多くの美的効果を獲得できると考えていた。『1763年のサロン』のなかで「悲劇的主題 le sujet tragique」について論じながら彼は言う。

ラシーヌやコルネイユやヴォルテールの才能に必要なのは犯罪である。そして犯罪にかけてはいかなる宗教もキリスト教ほど豊かでは決してなかった。アベル殺しからカラスの拷問にいたるまで、キリスト教の歴史で血塗られていないところは一行もない。犯罪とは美しいものだ。物語の中でも詩の中でも、画布の上でも大理石の上でも⁴²。

ここで主張されているのは、現実においてはおぞましい出来事でも、芸術作品として再現された場合には美しいものとなりうるということである。「狂信」に由来する「不寛容」や「犯罪」は、諸芸術の器のなかに移し替えられた時、その強烈さの度合いが高ければ高いほど、道義的許容範囲から遠くへこぼれ出ていけばいるほど、芸術鑑賞者の感動を積極的に引き出す契機となる。倫理の自明性を脅かす現実の悪は虚構の美へと変換されることによって、悲劇的なカタルシスを有するに至り、その結果、鑑賞者の倫理的判断を宙吊りにしたまま彼らの関心を引きつける。社会問題としてのカラス事件に対してはあれほど苛烈な批判——普遍的正義の回復を志向した批判——を浴びせたディドロだったが、他方で事件の持つドラマティックな要素に着目し、美的問題を論じるべきジャンル——美術批評——のなかにこれを導入したのである。倫理を宙吊りにするこの美的効果について、ディドロは「崇高」と命名するだろう。同じ『1767年のサロン』において彼は、「力に関する諸々のアイディアは崇高性 *sublimité* を持っている。しかし脅かす力のほうが、守つ

⁴² *Salon de 1763*, DPV, XIII, p.370: «Ce sont des crimes qu'il faut au talent des Racines, des Corneilles et des Voltaires, et jamais aucune religion ne fut aussi féconde en crimes que le christianisme. Depuis le meurtre d'Abel jusqu'au supplice de Calas, pas une ligne de son histoire qui ne soit ensanglantée. C'est une belle chose que le crime, et dans l'histoire et dans la poésie, et sur la toile et sur le marbre.»

てくれる力よりも感動を引き起こすものだ⁴³。」と述べていた。何ら罪のないか弱い者の生が、圧倒的な「力」によってひねり潰されるという構図がカラス事件の本質だったとすれば、その構図の内に「崇高」の潜在を嗅ぎ付けることは決して放恣な連想ではない。カラス事件は所謂常識的な理解の範疇を超えた、倫理の臨界に触れた出来事としてクローズ・アップされ、そして美的フレームの内部へ変換・挿入されたのである。

実際、『正義の勝利』論の(3-3)として私たちが位置づけた箇所には、以下のような文章が記されている。

私は主張する。寓意のなかに飛び込む者は、極めて強く、新しく、衝撃的で、崇高なアイデアを探し出す必要を、自らに課すのである⁴⁴。

「正義の勝利」と言う単純な寓意を表現するためには、複雑かつ瑣末な諸要素をいたずらに盛り込むのではなく、強度に満ち溢れたアイデアを獲得しなければならない。デイドロが展開したジャン・カラス弁護の雄弁は正しくこの「極めて強く、新しく、衝撃的で、崇高なアイデア」を扱うためのものであった。ところでデイドロの「崇高」観は、エドマンド・バークの『崇高と美の観念の起源』に依拠したものであるが、創作の問題に触れている点で決定的にバークとは異なっている⁴⁵。バークの「崇高」論において、天才の創造性や想像力の創造性が全く重要な位置を占めなかったのに対して、デイドロはむしろそれらのテーマにこそ関心を注いだ。そこから、芸術作品における内容と形式の関係性を突き詰める視点——その関係性を創作に絡めて論じる「詩学」的な視点——も生まれたのである。『正義の勝利』論を締めくくる以下の発言は、内容 *contenu*/ 形式 *forme*、着想 *pensée*/ 文体 *style*、理念 *idéal*/ 技術 *technique* といった二項の間を取り結ぶ関係性をめぐってデイドロの立場を表明したものである——但しそれが『1767年のサロン』の時点での立場表明であること、そしてとりわけ『正義の勝利』のような単純な寓意に対していかに魅力的な表現を与えるかという個別具体的なケースをめぐる判断であることを忘れてはならないのだけでも——。

⁴³ *Salon de 1767*, DPV, XV, p.236: «les idées de puissance ont [aussi] leur sublimité. Mais la puissance qui menace émeut plus que celle qui protège.»

⁴⁴ *Salon de 1767*, DPV, XV, p.440: «je prétends que, celui qui se jette dans l'allégorie, s'impose la nécessité de trouver des idées si fortes, si neuves, si frappantes, si sublimes.»

⁴⁵ Gita May, «Diderot and Burke: a study in aesthetic affinity», *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. LXXV, 1960, pp.527-539. Voir aussi E. M. Bukdahl, *Introduction du Salon de 1767*, DPV, XV, pp.12-13.

思想なしの、最も美しい技法というのはいったい何のことだろうか？画家の長所なのだろうか？手法のない美しい思想とはいったい何のことだろうか？詩人の長所なのだろうか？まず着想を持て。そうすればスタイルも持つことになるだろう⁴⁶。

「正義の勝利」といった寓意を描くような場合、着想の奇抜さで作品の良し悪しが決定される。『1761年のサロン』のなかで「文体」を「色彩」に喩え、それこそが「来たるべき数世紀＝後世」に訴えかける最重要の芸術的要素と主張したディドロだったが、ここではその「文体」以前の問題、即ち「思想」の重要性が強調されている。ディドロ自身の言語実践に引き付けて言うならば、『正義の勝利』論のなかで彼のディスクールが雄弁の「文体」を身にまといながら「後世」概念への参照意識を浮き彫りにするのも、カラス事件を題材＝着想として選択したからである、ということになる。

こうした認識を示したテキスト第四段落が「絵画について言えることは、音楽についても言える *Il en est de la peinture ainsi que de la musique*」という一文で始まることは興味深い。というのも『正義の勝利』論の総体が、この簡潔な命題に見られるように、一貫して異なるもの同士を近傍に置く類比的思考を軸にしながらか展開されていることに気付かされるからだ。雄弁（詩）と絵画の類比を筆頭として、『正義の勝利』の「寓意」とカラス事件、社会問題と美的問題、絵画と音楽の類比にいたるまで、自由連想さながらの何段階にも及ぶ思考の飛躍は、それを方法としてみれば一貫していると言える。またより本質的に見るなら、類比不可能なふたつの芸術ジャンルをあえて類比的なかに収める「雄弁」の言語実験が、度重なる思考の飛躍を生む源泉ともなっていた。ディドロの「雄弁」は、既成の枠を踏み外す連想力によって、通常疑問なく受け止められている諸々の意味の配置（関数関係）を変換する。彼の「哲学」を所謂言表内容だけから読み取ることが不可能なのは、この種の思考のダイナミズムゆえなのである。

ディドロはデュラモーの絵画『正義の勝利』を論じることを通して、美術批評の言説にとって根源的な問題を示した。第一に、記述は厳密になればなるほど、記述対象である絵画から遊離してしまうという逆説を。そして第二に、記述のアポリアを克服するために書かれた雄弁のディスクールが、また

⁴⁶ *Salon de 1767*, DPV, XV, pp.440-441: «qu'est-ce que le plus beau faire sans idée; le mérite d'un peintre? Qu'est-ce qu'une belle idée, sans le faire, le mérite d'un poète. Ayez d'abord la pensée; et vous aurez du style après.»

してもオリジナル作品とは無関係の別世界を構成してしまうという逆説を。第二の逆説は、オリジナル作品を圧倒する輝きを持ったタブローの理念型を指し示すというある種の創作性まで孕むことと表裏一体であった。

「雄弁」は、批評が創作へと転換するモーメントを創り出す。当のモーメントにおいて、所謂社会問題として世間の口に上っていたカラス事件が、美術批評のフレームの内部へと投げ込まれる。倫理の臨界に触れたこの冤罪事件は、かくして美的問題系——とりわけ「崇高」の問題——のフィルターを通して捉え直されることになった。それは倫理の美学化を意味するばかりでなく、美的問題を倫理的・政治的問題へと移し変える可能性をも告知するだろう。ディドロはカラス事件を再考するために、何か珍しい新奇なテーマを選び取ったわけではない。彼の思考の真の新しさは、本来相容れないかに見える異なるジャンルやテーマを、既成の枠組に捕らわれない連想方法によって一気に接合し、もってそれら諸ジャンル・諸テーマにまわりついていた意味・価値を換骨奪胎したことにあるのだ。



Louis-Jean-Jacques Durameau, *Le Triomphe de la Justice*