



Title	ディドロ『サロン』抄訳 (2)
Author(s)	山上, 浩嗣
Citation	大阪大学大学院文学研究科紀要. 2017, 57, p. 35-96
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/61365
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

デイドロ『サロン』抄訳 (2)

山上 浩嗣

本稿は、「デイドロ『サロン』抄訳」の連載第2回である¹⁾。本誌にて全4回の連載を予定している。翻訳に際し、デイドロ研究もしくは西洋美術史研究で比較的良好に言及されるテキストを選んだ。訳文の配列は原文の時代順（下記底本における配列順）とするが、のちの回で、今回訳出した文章よりも古い文章を取り上げることもある。今回は次の15篇の文章を取める（ただし、下記の見出しは訳者が便宜的に付したものである。また、見出し中の作品タイトルは必ずしもデイドロが認識していたものではなく、通称の場合もある）。

7. カルル・ヴァンロー 《イアソンとメデア》（「1759年のサロン」より）
8. ピエール 《洗礼者ヨハネの斬首》《パリスの審判》（「1761年のサロン」より）
9. デエ 《法務官の法廷の前の聖ヴィクトール》《聖アンデレの鞭打ち》《臨終の聖体拝領を行う聖ベネディクトゥス》《監獄から解放された聖ペテロ》（「1761年のサロン」より）
10. シャルダン 《食前の祈り》（「1761年のサロン」より）
11. ルイ＝ミシェル・ヴァンロー 《父の肖像を描く画家の自画像およびその姉の肖像》（「1761年のサロン」より）
12. ブーシェ 《幼子イエスの眠り》《羊飼いの男女の休息》（「1763年のサロン」より）
13. ヴィアン 《装身具を売る女》（《クピドを売る女》）（「1763年のサロン」より）
14. デエ 《ヨセフの貞潔》（「1763年のサロン」より）
15. グルーズ 《親孝行》（《中風患者》）（「1763年のサロン」より）
16. ファルコネ 《動き出そうとする自作の彫像の足下にいるピュグマリオン》（「1763年のサロン」より）

1) 連載第1回「デイドロ『サロン』抄訳 (1)」は、本誌第56巻に所収（2016年3月刊、61-98頁）。連載第2回の本稿は、訳者が2014年度および2015年度に大阪大学文学部ならびに同大学院文学研究科で行ったフランス文学演習の授業ノートの一部に、授業中の受講生との議論の結果をふまえて修正を施したものである。熱心に参加された学生諸君に感謝の意を表す。

17. ルイ＝ミシェル・ヴァンロー 《ディドロの肖像》（「1767年のサロン」より）
18. ラグルネ 《貞節なスザンナ》（「1767年のサロン」より）
19. ロベール 《奥から照らされたグラント・ギャルリー》（「1767年のサロン」より）
20. ロベール 《ローマの港》（「1767年のサロン」より）
21. ダヴィド 《ペリサリウスが女から施しを受けているところを、かつて仕えた兵士に見つかる》（「1781年のサロン」より）

凡例

1. 本連載を通じて、翻訳の底本は以下の4巻本とする。

Diderot, *Essais sur la peinture ; Salons de 1759, 1761, 1763*, textes établis et présentés par Gita May et Jacques Chouillet, Paris, Hermann, 1984 [略号 *HER*, I].

Diderot, *Salon de 1765*, édition critique et annotée, présentée par Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1984 [略号 *HER*, II].

Diderot, *Ruines et paysages (Salon de 1767)*, textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1995 [略号 *HER*, III].

Diderot, *Héros et martyrs (Salons de 1769, 1771, 1775, 1781 ; Pensées détachées sur la peinture)*, textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Didier Kahn, Annette Lorenceau et Gita May, Paris, Hermann, 1995 [略号 *HER*, IV].
2. 上記4巻本と合わせて、下記の版における注も参照し、適宜本稿の注に採用する。なお、付注に際して参考にした刊本は、[*HER*, I] のように略号で示す。

Diderot, *Salons*, textes choisis, présentés, établis et annotés par Michel Delon, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2008 [略号 *DEL*].
3. 翻訳に際しては、次の英語版も参照した。

Diderot, *On Art, Volume I, The Salon of 1765 and Notes on Painting*, Edited and Translated by John Goodman, Introduction by Thomas Crow, New Haven/London, Yale University Press, 1995.

Diderot, *On Art, Volume II, The Salon of 1767*, Edited and Translated by John Goodman, Introduction by Thomas Crow, New Haven/London, Yale University Press, 1995.
4. デイドロが批評文中で言及している作品の図版検索に際して、Centre Interdisciplinaire d'Étude des Littératures d'Aix-Marseille (CIELAM, EA4235) が運営する次のサイト（2009年創設）はきわめて有益であった。

Utpictura18 — Base de données iconographiques
 (<http://utpictura18.univ-montp3.fr/Presentation.php>)

5. 長いパラグラフ中で、訳者が適宜改行を行ったが、その場合、当該箇所には*印を付した。
6. 本文中および、注のなかの引用文中の [] で示した部分は、訳者による付加である。

7. カルル・ヴァンロー 《イアソンとメデア》（「1759年のサロン」より）²⁾

とうとう見る事ができた、かの有名な作品《イアソンとメデア³⁾》【図 7-1】を。ああ友 [グリム] よ、なんとという駄作か！⁴⁾まったく虚偽にみちた演劇的な装飾、耐えがたいほどわざとらしい派手な色彩、想像を超えた愚かさの権化のようなイアソン。この馬鹿者は、宙を舞う魔女に剣を向けているのだが、相手は剣のとどこかぬところにいる。女は足下に、わが子らの喉を切って放置してある。これでよいのだろうか。それよりも、絶望のせいで天を仰ぐ [イアソンの] 腕を描くべきであったし、仰向けになった [彼の] 頭部、逆立った髪、長い絶叫をふりしほる開いた口、取り乱した目を描くべきであった。また、メデアは小さく、小柄で、こわばっていて、首が短く、幾重にも衣服をまといすぎている。いかにも楽屋にいるメデアだ。彼女のもつ短剣の先にも、彼女の腕にも、一滴も血がついていない。無秩序というもの、恐怖というものがまったく感じられない絵だ⁵⁾。人は本作を見て、呆気にとられ、何の感慨も抱かない。[メデアの] 体にまとわりついた飾り布には、くすんだ部分と、鎧のように光が反射している部分がある。まるで真鍮製の板のようだ。前景にはとてもかわいい子どもが、自分の血でぬれた階段の上に仰向けにひっくり返っているが、何の感興も与えない。この画家は、何も考えず、何も感じていない。また、重量級の戦車が一台描

2) Carle Vanloo (1705-1765), *Jason et Médée* (Salon de 1759)

出典：HER, I, p. 91, l. 15 - p. 93, l. 2 ; DEL, p. 40, l. 20 - p. 41, l. 21.

3) エウリピデス作の悲劇『メデア』より。アルゴ船の英雄イアソンと、コルキスの王女で魔女のメデアは、互いの故郷を捨ててコリントスで暮らしていた。だが、コリントス王クレオンは、自分の娘婿にイアソンを望む。権力と財産に惹かれたイアソンは、妻子を捨て、この縁組みを承諾する。怒りと悲しみに暮れるメデアのもとに、クレオンから国外追放の命令が下る。復讐を決意したメデアは、猛毒を仕込んだ贈り物をクレオンの娘の元に届けさせ、王と王女を殺害する。さらには苦悩と逡巡の果てに、自身の幼い息子二人をも手にかかる。すべてを失って嘆き悲しむイアソンを尻目に、メデアは息子たちの死体を抱き、竜車に乗って去っていく。

4) [HER, I] このような意見はほとんどデイドロだけのものであった。カルル・ヴァンローは、巧妙にも、1月にはじめて自作を出品した。彼はそれから、さまざまな批評を考慮し、メデアの肖像の部分以外の、作品の大部分を描き直した【図 7-2】。Feuille nécessaire 誌はこう書いている。「誰もが一致して、この新作のほうがよいと言っている。より内容が豊かになり、絵も大きくなった」と。本作のメデアは有名女優クレロン嬢 (Mademoiselle Clairon) を、イアソンは悲劇俳優ルカン (Lekain) を、それぞれモデルにしていると言われている。それで興味をそそられたルイ十五世は、一般公開の前に作品を見たいと望んだ。冒頭で「とうとう見る事ができた」と、公開の遅れが強調されているのはそのせいである。

5) [HER, I] L'Observateur littéraire 誌は、デイドロとは反対に、「舞台上でかくも激しくかき立てる人々の情念の一部を、画布の上でもなお揺さぶる女優のクレロン嬢」を描いたとして讃えている。

かれている。もしこの絵がタピスリーであったとすれば、染色師には年金を与えなければならないだろう。彼の絵なら、《水浴する女たち》【図 7-3】のほうが好きだ。

この《水浴する女たち》では、風呂上がりの二人の裸体の女が描かれている。前景のひとりには肌着が差し出されていて、もうひとは後景にいる。この後景の女の顔は、楽しそうではない。彼女の腰の下部分は平たいように思われる。彼女は黒く、肉体はたるんでいる。もうひとりの女の右手は、不具だとか小さすぎるとまでは言わないが、少なくとも見栄えはよくない。指が曲がっている。なぜこの指を開いて描かなかったのか。この人物は、手のひらに体をあずけているほうがより安定していただろうし、手はそのように描かれたほうがずっとよかつたと思われる。この絵には、素足、太もも、乳房、尻が描かれていて、快楽がある。だがおそらく、われわれが惹きつけられるのは、画家の才能のおかげというよりは、むしろわれわれ自身の悪徳のせいだろう。色彩には輝きがある。絵の中心人物二人に仕えている女たちは、あえて地味に描かれている。彼女らは真実らしく、自然で、美しい。見ている者の注意をそらさない。

8. ピエール《洗礼者ヨハネの斬首》《パリスの審判》（「1761年のサロン」より）⁶⁾

高さ3ピエ、幅4ピエ。作者同上 [ピエール]。

《洗礼者ヨハネの斬首》【図 8-1】もまた、ひどい作品である。聖人の体は地面に横たわっている。執行人は、その体から頭部を切り離すのに用いた刀を握っている。彼は切り離された頭部をヘロデヤ⁷⁾に差し出している。その頭部の顔面は蒼白で、まるで切断から何日も経っているかのようだ。そこから血は一滴も落ちていない。その頭部を置くための皿をもつ少女は、その皿を前に差し出しながら、顔を背けている。まあそれはよい。だが、ヘロデヤが恐怖にとらわれているように見えるのはいただけない。まず、彼女は美しくなければならない。そして、その美は、気の強さ、冷静さ、残酷な笑いと結びつく美でなければならない。あなた [画家ピエール] は、この恐怖からくる動作が、ヘロデヤの罪を和らげて見せていて、どこか嘘っぽくて、この作品を生氣がなくつまらなく見せていることがわからないのか。ヘロデヤの表情からは、次のような内心のせりふが読み取れるようであればならない。「さあ、できるものなら説教してみなさい。私を瀆神女と呼んでみなさい。おまえはとうとうその無礼さの報いを得たのだ」と。この男 [画家ピエール] は、執行人の腕を伝って落ち、死体の

6) Jean-Baptiste Marie Pierre (1714-1789), *La Décollation de saint Jean-Baptiste* (Salon de 1761)

出典：HER, I, p. 123, l. 8 - p. 126, l. 19 ; DEL, p. 50, l. 1 - p. 52, l. 23.

7) ヘロデヤ (Herodias, 前 7- 後 39) : ユダヤの王妃でヘロデ大王の孫。娘サロメと謀り洗礼者ヨハネを殺害させた。

上にもこぼれ落ちる血の〔芸術的〕効果⁸⁾を感じられなかったのだろう。だが、彼の反論する声が聞こえる。「誰がそんな〔切断された首から血が滴るような〕光景を見つめようとするだろうか」と。私はこのように目を背けたくなるような絵が好きだ。ただし、嫌悪だけではなく、恐怖によって目を背けたくなる場合にかぎる。ルーベンスの描くユディト⁹⁾【図 8-2】の行動と冷静さ以上に恐ろしいものはあるだろうか。その絵でユディトは剣を握り、落ちていてホロフェルネスの首に突き刺している。

プロイセンの王が少しばかり絵画に通じていたとしたら、この劣悪な《パリスの審判》【図 8-3】について何と言うだろうか¹⁰⁾。このパリスは何なのか。羊飼いか、それとも色男か。彼はりんごを与えようとしているのか、返そうとしているのか。そもそもこの瞬間が描かれるのがよくない。パリスはすでに審判を下してしまっている¹¹⁾。敗北した女神のうちの一方がもう雲に乗って画面から去ってしまっているし、他方の女神も不機嫌な様子で画面の端っこに追いやられてしまっている。ウェヌスは勝利に酔っているが、まわりで何が起きているかが目に入らないようだ。パリスもまったく同様だ。友〔グリム〕よ、前にも言ったと思うが、つまるところ、この種の絵の〔芸術的〕効果のすべては、どの風景を描くか、一日のどの時間を描くか、いかに孤独を演出するかにかかっているのだ。

* 女神たちが衣服を脱ぎ捨て、みずからの隠された魅力を人間の目に晒すのであれば、当然それは地の最果てにおいてでなければならない。であれば、この情景は宇宙の片隅で展開されなければならない。地平線は四方を高い山々に隠されていなければならない。この場所が徹底的に無遠慮な視線から遠ざけられていることが表現されていなければならない¹²⁾。多くの家畜の群れが草原や小川で牧草を食^はんでいなければならない。雄牛がうなりながら雌牛を追いかけていなければならない。二匹の雄羊が、近くで静かに草を食む一匹の雌羊をめぐつて、互いの角で争っていなければならない。雄ヤギが仲間から離れて雌ヤギと愛を交わして

- 8) 「効果」の原語は *effet*。ここでは、次の語義と解釈しておく。「Terme de littérature, de peinture et d'art en général. Résultat d'une combinaison qui frappe les yeux, captive l'esprit, touche le cœur」(Dictionnaire de Littré, art. « effet »).
- 9) 旧約聖書外典のひとつ『ユディト記』に登場するユダヤの英雄的な女性。祖国を救うため、敵将ホロフェルネスを誘惑してその首を切り落とした。
- 10) 1761年のサロンの小冊子 (livret) によると、この作品はプロイセン王が所有していた。次を参照。<http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A9603>
- 11) [HER, I] 画家はある一瞬のみを描くのであり、その瞬間の選択が各部分の配置を決定づけるという考えは、18世紀絵画批評における共通認識のひとつであった(シャフツベリ、デュ・ボス、ジョナサン・リチャードソン、など)。デイドロは、『百科全書』の「構成」(*Encyclopédie*, art. « Composition, en peinture »)の項目で、この考えについて詳しく論じている。
- 12) [HER, I] 自然の神秘は、不敬な視線から遠ざけられるべきであるというが、ほかのテキストでは逆に、偉大な自然の光景は、知的存在の視線が要求されると記されている。次を参照。『百科全書』項目「構成」(*Encyclopédie*, art. « Composition, en peinture »)、[1767年のサロン] (*Salon de 1767*, HER, III, p. 398-400)。

いなければならない。とにかく、あちこちでウェヌスの存在が感じられ、彼女が審判 [パリス] を買収していることが感じられるようであればならない (ただし、パリスの犬だけは例外であり、私ならこの犬をパリスの足下で眠らせておく)。また、パリスは立派な羊飼いの姿で描かれなければならない。彼は若く、たくましく、素朴な美しさをそなえていなければならない。彼は岩場の隅に腰掛けていなければならない。その岩に根を張り、パリスの冠のようにして頭を飾る古木が、生い茂った枝々を、彼の頭上で絡め合わせていなければならない。太陽は西方に傾いていなければならない。日光は、山々の頂^{いただき}や木々の先端を黄金に輝かせ、絵の場面をあとほんの一瞬だけ照らしていなければならない。三柱の女神はみなパリスの前において、ウェヌスが彼の視線をもっともしっかりと捉えていることが示唆されていなければならない。ただし三柱はいずれも美しく、画家自身が誰にりんごを与えればよいかわからないほどでなければならない¹³⁾。三女神がそれぞれ独自の美をそなえていて、みな裸でなければならない。ウェヌスは帯¹⁴⁾だけを、パラス [ミネルヴァ] は兜だけを、ユノは鉢巻だけを着けていて、女神を特定するもの以外に衣服はひとつも描いてはならない。矢を放ったり、上手に薄布を脱がすクピドも不要だ。そんな細工はみみっちいものだ。三美神¹⁵⁾もいらぬ。三美神はウェヌスの身繕いを手伝ったが、ウェヌスに同行はしていない。そもそも、クピドや三美神の助力が必要となると、ウェヌスの勝利の価値をそれだけ下げてしまうだろう。そんな余計な人物を描こうとするのは、発想が貧困な証拠である。パリスはりんごをもっているのはいいが、差し出してはならない。パリスは暗闇のなかにいなければならない。天上から降り注ぐ光は、木々によって複雑に^{さえぎ}遮られて女神たちを照らしていなければならない。そうして、日光は木々を通り抜けなければならない。日光は分裂して女神たちを、それぞれ異なった仕方で照らしていなければならない。画家はその光を、ウェヌスの輝きを十全に強調するために用いなければならない。ウェヌスは光を恐れない。ユノは、三女神のなかでウェヌスの次に大胆である。私は、ミネルヴァは後ろ姿だけしか見えなくて、光にもあまり照らされていないのが好みである。そしてとりわけ、完全な静寂、深い孤独、夕暮れ¹⁶⁾がしっかりと表現されていなければならない。

* みなさん、この「パリスの審判」という主題が与えられたら、以上のことを思い浮かべ、

13) [HER, I] ラグルネの《パリスの審判》について、同様の見解が記されている。Salon de 1759, HER, I, p. 96-97.

14) ウェヌスの帯：それを身につける女性は男性を引きつける優美さ、魅力をまとう。

15) 三美神 (les Grâces)：カリス三美神。本稿注 96 を参照。

16) [DEL] デイドロ『絵画論』にも、夕暮れが風景に調和を与えるという主張が見られる (デイドロ『絵画論』佐々木健一訳、岩波文庫、『絵画論』第二章「色彩に関する愚考」、33頁)。夕暮れはまた、深淵と神秘をも喚起する。次を参照。Michel Delon, « La Chute du jour », in *Les Salons de Diderot. Écriture et théorie*, Pierre Frantz et Élisabeth Lavezzi (dir.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

描き出さねばならないのである。これらを見れば、最悪の作品になってしまう。しかも私は、絵画の構成、場所、風景、舞台についてしか語っていない。誰がパリスの表情や顔の表現を考えるのだろうか。誰が女神たちに真の表情を与えるのだろうか。誰が女神たちの当惑、審判パリスの当惑を、私に見せてくれるのだろうか。要するに、誰が情景に魂を吹きこむのだろうか。それは私でもないし、友である画家ピエールでもない。風景の魅力がなければ、人物像がどれほど魅力を感じさせたとしても、中途半端な成功でしかない。また、人物像やその表情がしっかりとらえられておらず、魂がこもっていないければ、いくら風景が魅力的でも、わずかな成功でしかない。風景と人物の双方が魅力的であるという条件を満たしていないからではないのである¹⁷⁾。

9. デエ《法務官の法廷の前の聖ヴィクトール》《聖アンデレの鞭打ち》《臨終の聖体拝領を行う聖ベネディクトゥス》《監獄から解放された聖ペトロ》(「1761年のサロン」より)¹⁸⁾

デエの作品を早く見たくてうずうずしていた。友〔グリム〕よ、私見ではこの画家はわが国で最高の画家だ。彼はヴィアンよりも高い熱意と才能をもち、デッサンにおいても色彩においてもヴァンロー¹⁹⁾に一步も引けをとらない。ヴァンローは、デエの描く聖アンデレや聖ヴィクトールに匹敵しうるものを何もなさないだろう²⁰⁾。デエの作品を見ると、サンテール²¹⁾、ブローニュ²²⁾、ル・ブラン²³⁾、ル・シュウール²⁴⁾や、往年の大画家たちの時代を思

17) [HER, I] *L'Observateur littéraire* 誌も本作についてかなり手厳しい。場面が広すぎる点、ウェヌスの像が目立たない点、羊飼いの衣装が現代的すぎる点を批判している。「この批評によってピエール氏の才能を傷つけるつもりは毛頭ないが、彼の技術の理知的な細部の数々に対して、群衆が無関心であることの原因がかいま見られることがとても残念なのだ。そうした細部については、われわれとしては最大限の敬意を表するものである。」

18) Jean-Baptiste Deshayes (1729-1765), *Saint Victor devant le tribunal du préteur, La Flagellation de saint André, Saint Benoît mourant reçoit le Viatique, Saint Pierre délivré de la prison* (Salon de 1761) 出典: HER, I, p. 133, l. 25 - p. 138, l. 27; DEL, p. 52, l. 25 - p. 56, l. 31.

19) 「1761年のサロン」で、デエ作品の直後に取り上げられる画家アメデ・ヴァンロー (Amédée Vanloo, 1719-1795) のことか (HER, I, p. 138)。

20) [HER, I] デイドロの評価は、群衆の評価と一致する。*L'Observateur littéraire* 誌: 「聖ベネディクトゥスが臨終の聖体拝領を行う絵を見て、誰もが称賛の念を覚えずにはいられなかった。」*L'Année littéraire* 誌: 「デエ氏は、彼の《聖ベネディクトゥスの死》、《獄中の聖ピエトロ》によって民の称賛を一身に集めた。」

21) サンテール (Jean-Baptiste Santerre, 1651-1717): 歴史画・肖像画家。

22) ブローニュ父 (Louis Boulogne, dit le Vieux, 1609-1674): アカデミーの創設者のひとり。宗教画家。ブローニュ息子 (Louis de Boulogne, dit le Jeune, 1654-1733): ルイ十四世の国王首席画家。

23) ル・ブラン (Charles Le Brun, 1619-1690): ルイ十四世の国王首席画家。王立絵画彫刻アカデミー長、ならびにゴブラン製作所監督。ヴェルサイユ宮殿「鏡の間」の装飾を担当。

24) ル・シュウール (Eustache Le Sueur, 1616-1655): バロック様式のフランス画家。フランス古典主義絵画の創設者のひとり。「フランスのラファエロ」と称される。

い出す。色彩には力強さと厳格さがそなわっている。彼は人の胸を打つものを構想する力がある。彼の想像力は、偉大な表現²⁵⁾に満ちあふれている。そうした表現が彼独自のものであれ、彼が学んだ師たちから借りてきたものであれ、彼がそれを自家薬籠中のものとしており、彼の作品を眺めても、剽窃だと非難する気にならないのはたしかである。デエが描く情景に、あなたは目が釘づけになり、心打たれることだろう。それは偉大であり、悲壮であり、暴力的だ。前回のサロンで彼が出品した《聖バルテルミ》については、ただひとつ、賞讃の声しか聞かれなかった²⁶⁾。今年の《聖ヴィクトール》と《聖アンドレ》も、それに勝るとも劣らない出来である。

デエ作。高さ10ピエ、幅6ピエ。[《法務官の法廷の前の聖ヴィクトール》【図9-1】]

表現しがたい情念というものがある。そんなものを自然のなかで目にするのはまずないのだ。すると、そのモデルはどこにあるのか。画家はそれをどこで見つけてくればよいのか。また私は、画家が真実を見いだしたなどと、なぜ決然と口にすることができるのか²⁷⁾。デエの《聖ヴィクトール²⁸⁾》の絵に見られるあらゆる表情に、狂信²⁹⁾とそれに由来する静かなる残忍さが充ち満ちている。その残忍さは、聖ヴィクトールを尋問する老いた法務官^{フラートル}のなかに、自分が研いだ包丁を握る高位聖職者のなかに、目つきから精神錯乱をうかがわせる聖人のなかに、また、彼をつかまえて離さない兵士たちのなかにある。みな驚いた顔つきをしている。これらの人物たちはなんとうまく配置されていて、精緻に表情を与えられていて、衣服の襞はなんと見事に描かれていることか！彼らの何もかもがなんと簡潔で崇高なのか！恐ろしくも美しき詩情よ！法務官は壇上にのぼり、命じている。出来事³⁰⁾はその下で生じている。

25)「表現」の原語は *caractère*。リトレの辞書には次の説明がある。「*Absolument, en un autre sens, expression, air expressif. Il a une physionomie sans caractère. Voilà un beau caractère de tête. Dans les œuvres de littérature et d'art, qualité qui les élève au-dessus du commun et du vulgaire ; certaine originalité d'intention et de style. Cette comédie, cette musique n'a point de caractère.*» (Dictionnaire de Littré, art. « caractère »).

26) [HER, I] この作品は「1759年のサロン」のカタログに見当たらず、ディドロも批評で触れていない。

27) [HER, I] つまりモデルは、自然のなかに存在しないことがありうる。この考えはすでに『劇詩論』「作家と批評家」(*Discours de la parole dramatique*, « Des auteurs et des critiques »)のなかに見つかる。また、「1767年のサロン」序文および『俳優に関する逆説』において十全に展開される。

28) 聖ヴィクトール(マルセイユのヴィクトール)(Victor de Marseille, 生年不詳-303):ローマの將軍。303年、キリスト教化が進んだローマ帝国で、突如キリスト教徒に対する迫害が激化する。ヴィクトールはマルセイユに逃れ、そこでキリスト教棄教を拒み、捕らわれて殉教したとされる。

29) [DEL ; HER, I]「狂信」(*fanatisme*)は、哲学による断罪の対象ではあるが、美学、道徳的観点からは評価の対象となりうる。次を参照。「1765年のサロン」(HER, II, p. 277)。『劇詩論』「習俗について」(*Discours de la parole dramatique*, « Des mœurs »)。『百科全書』項目「神知論者」(*Encyclopédie*, art. « Théosophes »)。

30)「出来事」の原語 *scène* に関して、リトレの辞書には次のような語義が見つかる。「*L'action même*

なんとも美しい細部よ！壊れたユピテル像、倒れた祭壇、床に広がる炎。これら獯猛な性質の人々のなかであって、供犠者と聖人の間でひざまずく、優しく魅力的な顔つきの若い侍祭は、なんと妙なる〔芸術的〕効果を生み出していることか！

* 観者からみて左手に、法務官とその助手たちが壇上に立っている。同じ側の下手には供犠者と彼の神〔ユピテル〕と〔ヴィクトールが蹴ったために〕倒れた祭壇がある。中央に向かってその隣りに若い侍祭。その右に聖人が立ち、紐で縛られている。聖人の後ろには、彼を連行してきた兵士たちがいる。以上が絵の説明である。

* [画中で] 聖ヴィクトールは、何も恐れずただ待っているだけの落ち着きはらった男というよりは、罵り、抵抗する男のように見えると言う者がいるが、まさにそのとおりである。コルネイユが『ポリュクト³¹⁾』のせりふとして語らせた詩行を思い出そう³²⁾。この詩行からそれを発する熱狂的な信者の姿を想像してみよう。するとデエの描く聖ヴィクトールがどんなものかわかるだろう。

同 [デエ作]、高さ 14 ピエ、幅 6 ピエ。[《聖アンデレの鞭打ち》【図 9-2】]

デエの聖アンデレ³³⁾は、片膝を台の上に置き、上ろうとしている。ひとりの死刑執行人が彼の体を抱き、引き上げようとしている。片手は彼が着ている布を、もう一方の手は臀部をつかんでいる。もうひとりの執行人は彼を〔紐の〕鞭で打っている。三人目の執行人は、〔細枝で〕笞を結わえ編んでいる。兵士たちが群集を遠ざけようとしている。そのなかでもっとも前景³⁴⁾に近いひとりの母親は、不安げに子を守ろうとしている。この子の恐怖と好奇心をしっかりと見なければならぬ。聖人は両腕を挙げ、頭を後ろに倒し、視線を天に向けている。茂みのような髭がその顎を覆っている。確固たる決意、信仰、希望、苦悩がないまぜになって、彼の単純で、毅然として、素朴で、悲壮な表情にかかっている。彼の姿を見る

qui fait le sujet de la pièce qu'on représente. La scène est à Paris » (Dictionnaire de Littré, art. « scène »).

31) コルネイユ『ポリュクト』: 3世紀、ローマの属領アルメニア。デキウス帝によるキリスト教徒迫害の時代。ローマの将軍フェリックスの娘婿ポリュクトがキリスト教の洗礼を受ける。ポリュクトはローマの神々を冒瀆して殉教し、妻のポーリーヌを、かねてから彼女に思いを寄せるローマ貴族セヴェールにゆだねる。ポリュクトの死後、彼の信心に心打たれて、ポーリーヌとフェリックスはキリスト教に回心する。セヴェールも迫害をやめてキリスト教を保護すると約束する。

32) [DEL] 第2幕第6場、643-644行: 「私は、あの祭壇をくつがえしてやりたいのだ。神殿の内でも死ぬか、祭壇を打ち倒すかだ」(『ポリュクト』岩瀬孝訳、『コルネイユ名作集』白水社、1975年、258頁)。

33) アンデレは、新約聖書に登場するイエスの使徒のひとり。シモン・ペトロの兄弟であるとされている。伝承では、彼はギリシアのアカイア地方でX字型の十字架で処刑され、殉教したことになっている。

34) ここでは scène を「前景」と訳した。

につけ切ない気持ちになる。彼の頭上から着せられた大きな布は、その両肩の上に載っている。上半身の前面はすっかりあらわになっている。肉体、^{しわ}皺、堅く乾いた筋肉、すべてが老いの特徴を示している。この冷酷と狂乱の光景を、恐れなしに長時間眺めるのは不可能だ。すべての人物像は偉大であり、色彩は真に迫っている。出来事は、法務官とその助手たちのいる観覧席の下で展開している。観者の右手に、^{フラエトル}法務官が、助手たちとともに観覧席にいる。その下にひとりの死刑執行人と台座がある。台座の反対側の真ん中あたりで、聖人が片膝を台の上にもたせかけている。聖人の背後から、別の執行人が彼を鞭で殴っている。この執行人の足下で、また別の執行人が笞を束ねている。これら二人のリクトル³⁵⁾の後ろで、ひとりの兵士が群集をはねつけている。以上が全体の構成³⁶⁾である。

* 次に、細部を見なければならない。周辺人物たちの顔つき、動作、法務官や助手たちの表情、聖人の全身、前景の動きの全体である³⁷⁾。誓って言うが、もっとも偉大な宗教画家たちの最高傑作のすべてを燃やすか、さもなければ、デエを彼らのひとりに数えるか、いずれかを選ばねばならない。

高さ 8 ピエ、幅 6 ピエ。【《臨終の聖体拝領を行う聖ベネディクトゥス》【図 9-3】】

《臨終に際して祭壇にて聖体拝領を行う聖ベネディクトゥス³⁸⁾》においては、すべてがすばらしい。司式者の背後にいる侍祭も、猫背の司式者も、その坊主頭が傾いたさまも、白服をまとい、司式者の横でひざまずく幼い子も、聖人の後ろに立ち、その体を少し支えるもうひとりの侍祭も、そして参列者たちも、である。ただ、もし聖ベネディクトゥスが、私が望むようなありさまだったなら、つまりこの瞬間に当然ふさわしいありさまだったなら、人物たちの配置、色彩、人物たちの表情、要するにこの作品の全体から、私はこの上ない喜びを得たことだろう。この聖人は瀕死の状態であるはずだ。憔悴しきった体で、みずからの神——彼はその聖体を今しがた祭壇から拝領したばかりだ——に対して全身全霊の愛を捧げているはずだ。それゆえ私は、次のような疑問を抱く。画家はこの聖人を、かくも背筋が伸び

35) リクトル (licteur) : 束桿 (faisceau) を持って政務官などの先駆けをした下級官吏。

36) 「全体の構成」の原語 machine は、絵画用語で、複数の部分が巧みに組み合わせられることで、全体としてひとつの効果を生み出す配置を意味する。リトレは次のように説明している。「Terme de peinture. Machine du tableau, disposition judicieuse de plusieurs parties qui toutes doivent concourir à l'effet」(Dictionnaire de Littré, art. « machine »)。

37) [HER, I] デイドロの記述は、次のひとつの細部を除いて作品に忠実である。作品では、死刑執行人の両手は、聖人が着ている布をつかんでいる（「片手は彼が着ている布を、もう一方の手は臀部をつかんでいる」のではない）。

38) ヌルシアのベネディクトゥス: 480 年頃 - 547 年。ベネディクト会の創始者。彼の著した会則は西ヨーロッパに広く普及し、やがて「西欧修道士の父」と称される。

た状態で、足腰もしっかりした様子で描くことがふさわしかったのかどうか、と。たしかに顔色は悪いが、この人物はあと数年は生きられそうに見えないだろうか、と。そしてこうも思うのだ。彼の足腰はがっくりと崩れているほうがふさわしく、彼の体は二人か三人の僧に支えられているほうがふさわしかったのではないか、と。さらには、彼が両腕をもう少し伸ばし、頭部を後ろに倒し、今にも死にそうでありながらも、顔に歓喜の光を受けて法悦の表情を浮かべているほうがふさわしかったのではないか、と。

とはいえ、友〔グリム〕よ、もしそのような強い表現が聖ベネディクトゥスに与えられたとしても、それによってほかの部分にどんな影響が及ぶかを見通さねばならないだろう。このように、主要人物像にわずかな変更が生じた場合でも、ほかの人物全体に影響が及ぶだろう。司式者は、直立するのではなく、憐憫の情にほだされてもっと背中を曲げなければならないだろう。参列者たちみなは、もっと大きくなるだろう。この絵は、たったひとつの細部が変わるだけで、ほかの全体がすべて変わるか、真実らしさが消失してしまうということ、若い生徒たちが目の当たりにする作品の好例なのだ。この作品をもとに、統一性³⁹⁾の力がいかに大切かをきわめてうまく説く〔絵画制作の教科書の〕一章が書けるだろう。同じ構図、同じ人物を用いて、聖体拝領者〔聖ベネディクトゥス〕だけを違う姿にして絵を描いてみるように勧めるとよいだろう。

同〔デエ作〕、高さ11ピエ、幅6ピエ。〔《監獄から解放された聖ペテロ》【図9-4】〕

《監獄から解放された聖ペテロ⁴⁰⁾》は、平凡な作品である。聖人の顔はよく描けているが、ノートルダム寺院の身廊の周りに展示された同主題の絵を思い出す⁴¹⁾。そして突如、後者の絵の作者のほうが、人工の光の上に置かれた闇の効果をよりよく理解していたと思ひ知るのだ。デエの描く光は青白くて生気がない。彼の先達が描く光は、赤みがかっていて、薄暗く

39) [HER, I] 「統一性」(l'unité) とは、ディドロが決して疑問視しなかった根本的な原則である。『百科全書』「構成」(*Encyclopédie*, art. « Composition, en peinture ») の項目のなかにもっとも明快な表現が見つかる: 「うまく構成された絵画とは、ひとつの視点のもとに全体が含まれる絵画である。そこでは、部分がすべてともにひとつの目的に従い、相互の照応によって、ひとつの全体を形成している。その全体は、動物の体の諸部分の集合と同じように現実的なものである。」

40) ヘロデ王の命により囚われた聖ペテロを、天使が救出する(使徒行伝、12章)。

41) [HER, I] ディドロがここで想起している絵はおそらく、ノートルダムの「五月」コレクションの一部をなしていたものだろう。毎年5月1日に、パリの金銀細工師組合が使徒の生涯の一場面を描く絵を寄付していた(17世紀)。76作のうち42作がこれまでに判明している。そのうちルーヴルにあった何点かは、脇聖堂(chapelles latérales)に再び設置された(Voir Pierre-Marie Auzas, *Notre-Dame de Paris*, Paris-Grenoble, Arthaud, 1949)。だが、そのなかに《監獄から解放された聖ペテロ》は含まれていない。デエの同主題の画はヴェルサイユのサン＝ルイにあり、レストウーのそれはオルレアン(サン＝ピエール＝デュ＝マルトワ)にある(その素描はルーアン美術館蔵)。

て、色が濃いために、そこに微粒子の集合のようなものを認めることができる。その微粒子は光線のなかを浮遊し、光線のかたちをなしている。その絵にはより強い沈黙、恐れ、闇がある。

《聖処女に読み聞かせる聖アンナ》【図 9-5】はいただけない。聖アンナ [イエスの母マリアの母親] が本を読み、聖処女が耳を傾けている。まるで幻想を見ているようだ。君⁴²⁾はこれを笑うだろう。「これはいったいどうしたことか。われらの友ル・ロマン [デエのこと] は、天使には羽があるから嫌いだとでもいうのだろうか」と。私はといえば、聖俗問わず、古い物語にちなんだ主題のなかで、合掌の場面が描かれるのが気に入らない。どんな民にもそれぞれの崇拜の行為がある。私が思うに、合掌などという行為は、古代の偶像崇拜者にも、ユダヤ人にも、初期のキリスト教徒にさえもなかった⁴³⁾。私には、合掌は比較的最近の習慣だと思われる。

とりわけ [デエの] 小さな絵画においては、ブーシェの趣味が幅をかかせているが、これが私には腹立たしい。デエの作品《隊商》【図 9-6】を見よ。彼は、色彩、厳格さ、表現をあきらめ、彼の同業者 [ブーシェ] の筆致と作風とを取り入れたのではないかと思う。

[サロンの展示場では] デエの《聖ベネディクトゥス》がヴィアンの《聖ゲルマヌス》と向かい合わせに置かれている。一見したところ、この二点は同じ作者の作品だと思うだろう。だが、少し注意してみると、ヴィアンのほうが色彩豊かで、デエのほうが活力豊かであるとわかる。そしていずれにせよ、二人ともル・シュウールの弟子であるとわかる。

10. シャルダン《食前の祈り》(「1761年のサロン」より)⁴⁴⁾

シャルダンの作品としては、《食前の祈り》【図 10-1】が一点、動物を描いたもの、タゲリ [チドリ科の鳥] を描いたものがそれぞれ数点、さらにほかの絵もいくつかある。どれも、彼独自の技巧によって、自然をきわめて忠実に再現したものだ。技巧は荒く、不調和な感じであり、自然は卑近で、ありふれていて、親しげなものだ。この画家は以前から、もはや何も仕上げるということがない。もはや死にものぐるいの努力をしようとしがないのだ。彼は才

42) グリムのことか？

43) [HER, I] もともと、古代の祈願の動作は、天に向かって両手を広げるといったものであった (*manus supinae*)。シエナおよびフィレンツェ前派によるビザンティン風モザイクにおける祈りの伝統的形式である。ジョットにおいて、両手が近づき始める (フレスコ画《聖フランチェスコの生涯》[アッシジ、聖フランチェスコ聖堂]を見よ)。両手の指の端が合わさるのが通例になるのは、15世紀においてである。ジョルジュ・ド・ラ・トゥール以後、指が交差し始める。1761年のサロン出品作品にて、デエはこの姿で聖処女を描いた。

44) Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), *Le Bénédicité* (Salon de 1761)

出典：HER, I, p. 142, l. 32 - p. 143, l. 16 ; DEL, p. 59, ll. 4 - l. 33.

能をもつ貴人のようであって、思いついたことを、筆をほんの数回たたきつけて大まかに描くだけで満足なのだ⁴⁵⁾。彼は、一流の画家たちのなかでも傑出した地位を授かるに値するだけの多数の作品を描いたあとで、いまや忘れられてしまった画家の筆頭になってしまった。

* シャルダンは才人であって、絵画について語る能力については、おそらく彼の右に出る者はいない。[絵画] アカデミーのサロンに、彼のアカデミー入会の際の出品作があるが、その作品は、彼が色彩の魔術をよく理解していることをはっきりと示している。彼はこの魔術⁴⁶⁾を、ほかのいくつかの作品でも用いている。そこでは、かくもさまざまな美質の集まりが、デッサン、発想、真実の極致に結びついており、それらの作品が高い評価を得ることがもはや確実に思えるほどだ。シャルダンは、みずからのジャンルにおいて独自性⁴⁷⁾をもっている。この独自性は、絵画のみならず版画にも見られる。ひとたび彼の作品を見たら、すぐにそうとわかる。どの作品でもそうだ。彼の《子守女と子どもたち》【図 10-2】を見てみなさい。《食前の祈り》と同じ要素を見いだすことだろう。

45) [DEL] 高貴さ(身分の高さ)につながる無造作なさまに対する讃辞である。ディドロは同趣旨の見解を以下で記している。1) 「1765年のサロン」におけるグルーズの素描(esquisse)への批評:「詩人の筆、巧みなデッサン家の鉛筆には、走り、遊んでいる感じがある。迅速な思考は一本の線に似ている。諸芸術における表現は、漠然としたものであればあるほど、想像力は容易にかき立てられるのだ」(HER, II, p. 193; DEL, p. 137)。2) 「1767年のサロン」における素描一般に対する注記:「素描がわれわれをかくも強く引きつけるのは、おそらく、不確定であるがゆえに、われわれの想像力にそれだけ多くの自由を与えてくれるからにほかならない。想像力はそこに、好みのものをすべて見いだすのだ」(HER, III, p. 358-359; DEL, p. 370-372)。

46) 胤森由梨は、『サロン』におけるこの「魔術」(magie)という観念をめぐって、およそ以下のように論じている。①ディドロの絵画論における「自然」は、外的自然の厳密な再現ではなく、近似的な模倣としての観念的な自然である。②ディドロは、そのような観念的な自然がかえって対象物の本質をとらえると考えている。③ディドロは、そのような観念的な自然が、自然そのものよりも鑑賞者に大きな心的効果を与える事態を指して、「魔術」(magie)と呼んでいる。説得的な見解である(胤森由梨「ディドロの美術批評における道徳的視点——1759年から1765年の『サロン』を中心に」2016年度大阪大学文学研究科修士論文)。本稿57頁を参照。

47) この「独自性」(originalité)という語について、次の論文を参照。川野恵子「ディドロのサロン評『シャルダン《食前の祈り》』(一七六一)における用例 originalité」、『美学研究』9号、大阪大学大学院文学研究科美学研究室、2016年、50-58頁。

11. ルイ＝ミシェル・ヴァンロー《父の肖像を描く画家の自画像およびその姉の肖像》(「1763年のサロン」より)⁴⁸⁾

ルイ＝ミシェル・ヴァンロー

この画家はスペイン宮廷付きであった。なぜ今はそうではないのかはわからない⁴⁹⁾。だが、彼が大画家であることはたしかだ。

《父の肖像を描く画家の自画像およびその姉の肖像》【図 11-1】は傑作である。

画家が画布の中央に座っている。足を組み、片腕を椅子の背の上で向こう側〔観者から見て手前側〕に渡している。寛いだ様子だ。父の肖像画の下絵が、彼の前の画架に置かれている。姉が彼の椅子の後ろに立っている。この姉の像は、この上なく簡素で、自然で、真に迫っている。画家の部屋着は、見事に絹の質感を表している。椅子の背の上に置かれた腕は、本当に画布からはみ出しているようで、つかめそうな気がする。三人の顔が似ていて、彼らが家族であることがこれ以上ないほどうまく表現されている。全体として、大胆に描かれた⁵⁰⁾作品であり、最大限の称賛に値する。人物の顔つきは高貴であり、ゆったりとした筆致で描かれている⁵¹⁾。

私がいくらこんなふうに行ったところで、「真実味においてヴァンダイク⁵²⁾とは比較にならないだろう、力強さの点でレンブラントとは比較にならないだろう」と、あなた方は言うだろう。

だが、文章にはそれぞれに長所のある多様な書き方があるのに、絵をうまく描く方法は

48) Louis-Michel Vanloo (1707-1771), *Portrait de l'artiste avec sa sœur devant le portrait de leur père* (Salon de 1763)

出典：HER, I, p. 190, l. 17 - p. 195, l. 3 ; DEL, p. 69, l. 4 - p. 72, l. 39.

本項目では、次のような多様な主題について論じられる。①現代の作品と古代の作品の優劣。②絵画の保存技法（およびその改善の必要性）。③人々の鑑識眼の多様性、および群衆 (la foule) の判断への支持。④肖像画における類似性の価値。

49) [HER, I] ルイ＝ミシェル・ヴァンローは、1736年から宮廷画家としてマドリッドに滞在した。フェリペ五世の帰国後、1753年にパリにもどる。

50) [HER, I] 「大胆に描かれた」の原語は fait largement。ドン・ベルネティ (Antoine-Joseph Pernety, dit Dom Pernety, 1716-1796。サン＝モール会脱落修道士、碩学、錬金術師。『携帯用絵画・彫刻・版画辞典』[*Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure avec un traité pratique des différentes manières de peindre, dont la théorie est développée dans les articles qui en sont susceptibles. Ouvrage utile aux artistes, aux élèves & aux amateurs*, 1757]など)はこう説明している。「large とは、絵画用語で、光、筆、筆致、マッス [masse : 絵画を構成する光や闇の部分] について言われる。large は、広がりや大きさをもつことを意味する。Peindre largement とは、筆をゆったりと使い、大きなマッスの上に事物を配置すること」。

51) 「ゆったりとした筆致で描かれている」の原語は、grandement touchées。リトレの辞書の toucher の項目に、次の説明がある。「Terme de peinture. Il se dit de l'opération par laquelle le peintre pose et étend les couleurs sur le tableau. Ce peintre a bien touché ces figures」(Dictionnaire de Littré).

52) ヴァンダイク (Anthony van Dyck, 1599-1641) : バロック期のフランドル出身の画家。

たったひとつしかないともいうのだろうか。ホメロスがウエルギリウスよりも荒々しく、ウエルギリウスがタツソ⁵³⁾よりも穏やかで韻律的⁵⁴⁾であり、タツソがヴォルテールよりも作品がおもしろくて作風も多彩であるからといって、ヴォルテールに対して、私が正当な讃辞を送ってはならぬ理由はなからう。同時代人を嫉む現代人よ、あなた方は、同時代人を古代人とたえず比較することで、彼らを批判し^{ねた}貶めるが、こんなことをいつまで続ける気なのか。あなた方は古代人に対しては、その美質だけを見つめ、欠点には目をつむる。反対に、同時代人については、進んであら探しばかりして、その美質には強情なまでに目を向けようとしない。これほど奇妙な判定の仕方があるだろうか。あなた方はこれからも、お気に入りの芸術家をほめるのに、当人が死ぬまで待つつもりか。当人が聞くことのできない讃辞など、その当人にとって何の意味があるのか。

人々が固く信じてやまない迷信のなかで、人は墓の下で、自分への悪口も讃辞も耳にするのだということを、誰も信じさせようとしなかったことに対して、私はつねに腹を立てているのだ。

同様に私は、花の新鮮さと輝きをもつこれらの絵画作品が、花と同じくらい早くに枯れさせられるさだめにあることにも、腹を立てている。

この不都合は、しばらくの間だけ絵の効果を倍增させる技法のせいである。作品を仕上げようとするとき、画家は作品を「冷やす」[光沢をつける]。冷やすとはつまり、全体に、各部分にふさわしい色彩と色調の薄い膜をかぶせることである。少量の絵の具と多量の油からなるこの膜は、ニスと同じ効果をもたらすが、同じ損傷も与える。油は乾くが、乾くと黄色くなるのだ。絵にはもやがかかったようになる。絵が率直に⁵⁵⁾描かれていればいるほど、そのもやの度合いは大きくなる。

画中の色彩がそれぞれ独立していて、互いに影響を及ぼさず、混ざり合ってもいないときに、画家は色彩豊かに、率直に描いていると言われる。

おわかりだと思うが、多くの異なる色が混ざり合い溶け合っている場所に油をまぶすと、悪い相互作用によって変質し、黄色や灰色や黒のしみが現れて、全体の調和を失わせてしまうのである。

もっとも大きな損傷を受けるのは、鉛白やほかの金属性石灰 (chaux métalliques) —— これらは、油脂成分に反応する——がある場所である。

彫刻家は、手塩にかけて完成させた自作の寿命を長くすることに少しでも執着するのなら、

53) トルクァート・タツソ (Torquato Tasso, 1544-1595) : イタリアの叙事詩人。フェラーラ牧歌劇『アミンタ』、叙事詩の傑作『解放されたエルサレム』の作者。

54) [DEL]「韻律的」の原語は nombreux。『百科全書』は、nombre を次のように定義している。「ある種の尺度、均衡、または拍子。これによって詩行、楽節、歌が耳に心地よいものとなる」。

55) [HER, I]「率直に」の原語は franchement。筆の「率直さ」(franchise) について、ドン・ベルネティ (本稿注 50 参照) はこう説明している。「画家の手の闊達さ、自由さ、大胆さのこと。見たところ無造作になされたようでも、画家の巧みさ、知的な才能に裏づけられた作品に認められる。その際その作品は、画家がいかにためらいなく、まるでふざけながら描かれたようである」。

繊細で脆弱な部分を、堅固な部分によって支えなければならないだろう。一方画家は、同じことを望むのなら、自分で顔料を用意してすりつぶし、パレットから、他の顔料に悪影響を及ぼす可能性のある顔料、相互に変質させ合う可能性のある顔料、反応し合う可能性のある顔料、あるいは、塩のように、空気中の酸によって損傷しうる顔料をすべて排除しなければならない。この酸はきわめて強力で、磁器に描かれた絵画の色もくすませてしまう。

絵画で色彩を持続させるための技術は、未発見といっても過言ではない。石灰の大部分、塩化物質のすべてを追放し、浄化された土だけを使用しなければならないと思われる。

群集の多種多様な判断がひとつのサロンに集まっているのは、奇妙なことだ。サロンをひとつとおり見て回ったあとは、人々の会話を聞くために何周かしてみなければならない。

社交界の人々 (les gens du monde) は、大作の前では侮蔑のまなざしを向けるか、ただぼろっと眺めるだけで、実物を今まさに目にしている人物の肖像画の前にしか立ち止まらない。

文人たち (l'homme de lettres) はまったく逆である。肖像画の前は足早に通り返し、大作に全神経を集中させる。

大衆 (le peuple) はすべてを見るが、何も理解しない⁵⁶⁾。

彼らが出口で顔を合わせるときの会話を聞くのはおもしろい。ある人が言う。「《聖母の結婚》を見ましたか。あれは傑作ですね！」

*——「そうは思いません。ところであなたは《伯爵夫人の肖像画》をどう思いました？あれこそすばらしい作品です。」

*——「私は、あの伯爵夫人が描かれているかどうかすらわかりませんでした。私は肖像を眺めるのは好きなのですが、デエの《ヨセフ》[本稿 14 参照] やグルーズの《中風患者》[本稿 15 参照] を賞味する鑑識眼も時間ももちあわせてはいません。」

*——「ああ、階段の脇にいて終油の秘跡を受けようとしているあの男のことですね…。」

* このように、どの作品も、称賛と中傷のいずれかを受けずにはすまされない。誰からも称賛を受けようと望む者は、愚か者である。グルーズよ、無礼な一言を浴びたからといって、なぜそんなに落ちこむのだ。相変わらず群衆 (la foule) が、君の絵を取り巻いているではないか。私も、近づくために順番待ちをしなければならない。あちこちから発せられる驚きと賛嘆の声が聞こえないかい。君は自分が崇高な作品をなしたのだということを知らないのかい。君自身とわれわれの支持があるのに、これ以上何が必要だというのだ。

肖像画家が私にとって、創造性 (compositions) ではなく、[モデルとの] 類似性

56) [HER, I] すると「大衆」(peuple) の評価はあてにならないのだろうか。必ずしもそうではない。なぜなら、このあとには、「群集」(la foule) への称賛が見つかるからだ。「あちこちから発せられる驚きと賛嘆の声」は、画家に、自分が「崇高な作品」をなしたことを教える、という。「群集」は、「社交界の人々」や「文人たち」とは反対に、つぶやきによってしか称賛の意を示すべがないのである。「群集」は適切な言葉を知らないが、その判断は重要である。

(*ressemblances*) だけしか生み出さないのだとすれば、肖像画について私が言うことはほとんどない⁵⁷⁾。だが、ひとたび肖像画家が、人の興味を引くためには情念の表出⁵⁸⁾が必要だと悟ったならば、歴史画家の才能の全体を保持することになり、類似性という美質とは関係なく、私は彼らを好むことになるだろう。

ここに、画家と社交界の人との間に、奇妙な対立が生じていた。社交界の人々は、優れた肖像画の価値は類似性にあると主張してきた。一方画家たちは、それをデッサンと色彩の正確さであると考えてきた。それで画家たちは、こう言うのだ。「ヴァンダイクの肖像画が原物と似ているか似ていないかなどどうでもよい。似ていないからといって、われわれが彼の作品を傑作でないとみなすことはない。類似性という価値ははかないものだ。瞬間において人を魅了するのは筆さばきの妙であって、同時にそれが作品を永遠のものとするのだ。」

これに対して、人々はこう反論してきた。「われわれにとって、画布の上にわが父や母、わが子の像や、人類の幸福に貢献した今は亡き人々の像を見いだすことは、とても嬉しいことだ。絵画と彫刻の最初の起源は何だっただろうか。それは、ある若い娘が、恋人の顔の輪郭を、光の当たる壁の上に映った影に沿って、炭のかけらでなぞったことである⁵⁹⁾。下手だがとても似ているアンリ四世の肖像画と、きわめてよく描けている盗人の、あるいは愚かな画家の肖像画があったすれば、あなたはどちらを選ぶだろうか。マルクス・アウレリウス⁶⁰⁾やトラヤヌス⁶¹⁾、セネカやキケロの胸像にあなたの目が引き寄せられるのはなぜだろうか。彫刻家の刀さばきによるのだろうか、それとも、その人物に対する賛嘆の念のせいだろうか。」

57) [HER, I] これは古来からある議論であり、シャフツベリ『功績と美徳についての試論』(*Essais sur le mérite et la vertu*, 1745)のデイドロによる翻訳の訳注のなかでも示唆されている(Diderot, *Œuvres complètes*, édition dite de DPV, Paris, Hermann, tome I, 1975, p. 323-324)。アリストテレスの論によると(のちピュロン派に受け継がれる)、模倣の行為がそれ自体が美を構成する。シャフツベリの弟子であるデイドロにとっては、表象された事物の美は、その統一性、その「構成」(*organisation*)の表現であって、[その事物とモデルとの]類似性または非・類似性とは関係がない。グリムの注はここで注目するに値する。

「そうだ。しかし、真実の魅力には抗いがたく、ヴァンダイクのもっとも美しい肖像画も、原物と似ていないという評判が立てば、その価値を失ってしまうだろう。つまり、なんと言っても、肖像画の最大の価値は類似性にあるのだ。偉大な画家でも、類似性を表現する才能がなければ、いくら想像力をもっといても無駄である。」

58) 「情念の表出」と訳した原語 *action* について、フルティエールの辞書は次のように説明している。
« ACTION, se dit aussi en Peinture de la posture et de la disposition du corps ou du visage, quand ils marquent quelque passion de l'ame. Il étoit à genoux en *action* de suppliant, il a peint Jupiter avec une *action* menaçante. il y a beaucoup d'*action* dans les tableaux du Poussin » (Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690).

59) 絵画の起源に関する神話。プリニウス『博物誌』第34巻、151-152を参照。

60) マルクス・アウレリウス (Marcus Aurelius Antoninus, 121-180) : ローマ皇帝。『自省録』。

61) トラヤヌス (Marcus Ulpius Nerva Trajanus Augustus, 53-117) : ローマ皇帝。ローマ帝国史上最大の領土を獲得。

以上から私 [ディドロ] は、あなた方と同様に、次のように結論する。すなわち、私はよく似た肖像画を好むが、後世はよく描けた肖像画を好む、と⁶²⁾。

たしかなことは、正確な筆さばきほど稀なものはなく、似せるのだけはうまいへぼ画家ほどありふれたものはないということ、そして、モデルとなる人物がいなくなれば、われわれはその肖像画に類似性を認めるとのことだ。

12. ブーシェ 《幼子イエスの眠り》《羊飼いの男女の休息》（「1763年のサロン」より）⁶³⁾

ブーシェ

ブーシェの絵が二点ある。《幼子イエスの眠り》【図 12-1】と《^{ベルジュリー}羊飼いの男女⁶⁴⁾》【図 12-2】である。

この巨匠は、あいかわらず同じ火 [情熱]、同じ軽快さ、同じ多産ぶり、同じ魔術 (magie)、そして同じ欠陥を保持している。その欠点が稀な才能を台なしにしている。

ブーシェの幼子イエスは、柔らかそうに描かれている。よく眠っている。ゆるやかに衣をまとった聖母は無表情である。光背はかすかであって、空を飛んでいる天使はまったくもっておぼろげである。これ以上に大らかに (grandement) 描くことも、息子を崇める聖母の後ろでまどろんでいるヨセフにもっと美しい表情を与えることも不可能であったほどだ。だが、色彩はどうだろう。色彩については、お知り合いの化学者にでも命じて、銅を硝石に反応させて爆音を立てるか、あるいはむしろ爆発させるかしてみたまえ。するとそっくりそのまま、ブーシェの絵の色になるだろう。リモージュの^{ほうろう}珐瑯の美品の色である。あなたが画家にこう尋ねたとしよう。「ところでブーシェさん、この色調をどこで見つけたのですか」と。——すると彼はこう答えるだろう。「私の頭のなかからですよ。」

*——「それなら偽物ではないですか。」

*——「そうかもしれませんが、私は本物らしくしようと努めたことはありません。私は、神話上の出来事を空想の筆で描いているのです。あなたは何をご存じですか。タボル山⁶⁵⁾

62) [HER, I] したがって、当然ながら、後世の判断が同時代人の判断よりも優れているということになる。この考えの大部分は『ラモーの甥』に見つかる。この考えは、1765年以降のファルコネとの書簡の中心テーマをなすことになる。

63) François Boucher (1703-1770), *Le Sommeil de l'enfant Jésus, Le Repos du berger et de la bergère* (Salon de 1763)

出典：HER, I, p. 195, l. 4 - p. 197, l. 5 ; DEL, p. 73, l. 1 - p. 75, l. 2.

64) 原語 *Bergerie* について、辞書には次の説明がある。「Poème, récit, pièce de théâtre mettant en scène les amours des bergers」(Dictionnaire le Petit Robert).

65) タボル山はガリラヤ湖南端の西方約 20 キロメートルの地点にある標高 588 メートルの山。預言者ホセアはタボル山が偶像礼拝の場になったことを嘆いた。2 世紀ごろ、イエス・キリストの「山上の変容」の山であるという伝説が生まれた。

の光や天国の光がおそらくこんなふうだと知っていますか。また、夜あなたのもとに天使が訪れたことがありますか。」

*——「いいえ。」

*——「私にもそんなことが起こったことはありません。だからこそ私は、自然にまったくモデルが存在しないものに関しては、自分の好きなように描くのです。」

*——「ブーシェさん、あなたはよい哲学者ではありません。世界のどんな場所に出かけても、そこで神のことを耳にすれば、それは人間とは異なるのだということをご存じないのなら。」

《羊飼いの男女》

想像してくれたまえ。背景に、台に載せられ、折り集めてきた木の枝の束で飾られた花瓶があると。そして下側に、羊飼いの少年が、恋人の羊飼い娘の膝の上で眠っていると。そのまわりに、羊飼いの杖、薔薇でいっぱいの帽子、犬、羊たち、ちょっとした風景、それに、おたがいに重なり合うほかのさまざまな事物を、いくつもいくつもまき散らしてみなさい。そしてすべてをこれ以上ないほど明るい色で塗って見たまえ。するとブーシェの《羊飼いの男女》ができあがる。

なんという才能の浪費か！どれほどの労力の無駄使いか！この半分ほどの手間で、表現上の効果は五割ほど増していたことだろう。いずれも同じだけ丁寧に仕上げられたかくも多くの細部の間で、視線をどこに落ち着ければよいかわからない。息詰まるようだし、心も安まらない。もっとも、羊飼い娘は、この場にふさわしい顔つきをしている。また、花瓶に接している風景の断片は、甘美で、新鮮で、驚くべき魅力をそなえている。それにしても、この花瓶とその台は何を意味しているのだろうか。また、花瓶を飾るこの重々しい枝は何を意味するのだろうか。ものを書くときには、何もかも書けばよいのだろうか。絵を描くときには、何もかも描けばよいのだろうか。お願いだから、私の想像力で、いくぶんか補う余地を与えてほしい。とはいえ、人からの賛辞によって墮落し、おのれの才能を信じ切った男にそんなことを告げたところで、尊大な調子で首を横にふるのが落ちだろう。その男は相手に好きなことを言わせておくだらうし、われわれは、＜彼とその作品だけを崇めるように強いられて＞(*Jussum se suaque solum amare*)、彼から離れていくのだ。いかにも残念なことだ。

この男は、再びイタリアから帰ってきたときには、傑作をいくつも描いていたものだ。色彩は印象的で真実味があったし、構図は熱情にあふれていながらも落ち着きがあり、技巧(*faire*)はゆったりとしていて品格があった。私は彼の初期作品をいくつか見たことがある。それを彼は今では駄作と呼んでおり、買いもどして焼却したいと考えているようなのだ。

彼は、古い紙挟みにすばらしい作品をいっぱい詰めこんであるのに、自分ではそれがない

がしろにしている。一方、新しい紙挟みにはフォントネル風の⁶⁶⁾羊や羊飼いを描いた絵を詰めこんでいて、こちらは自分でも上出来だと思こんでいるのだ。

この男は、画家志望の若い生徒たちみなを台なしにしてしまう。彼らは筆の扱い方、パレットの持ち方をわきまえたとなんに、多くの幼児をつなげて作った輪飾りをいくつも連ねたり、下ぶくれで真っ赤な尻を描いたり、ありとあらゆる突飛な工夫に没頭したりする。そんなものは、彼らの師匠がいくら熱心でも、独自であっても、優しくても、魔術 (magie) をもっていても、許されるものではない。彼らが描くのは、師匠の欠陥だけである。

13. ヴィアン《装身具を売る女》(《クビドを売る女》) (「1763年のサロン」より)⁶⁷⁾

ヴィアン

批評家とは、悲しくつまらない稼業である。自分では凡庸なものでさえ創造するのは困難なのに、いとも簡単に他人の作品のなかに凡庸さを見つけ出してしまふ。そしてまた、フレロン⁶⁸⁾や、荷車を引いて通りを歩く人々のように、いつもゴミを集めてしまうのだ。だが、神のたたえられんことを！ここに掛け値なしと言ってもよいほど称賛しうる人がいる。批評家に関して抱きうるもっとも好意的なイメージは、砂金が落ちていないかどうかを見るために川底の砂をまさぐるべく、手に棒を持って歩く乞食のイメージである。まちがっても、裕福な人の営む職業ではない⁶⁹⁾。

今年ヴィアンが出品した作品はすべて同じジャンルのもので、ほとんどすべてが同じ美質をもっているのだ、それら全体について与える賛辞はひとつしかない。それは、[事物の] 形象に見られる気品、優美さ、天真爛漫なさま、無垢さ、繊細さ、簡潔さであり、またそれらすべてが、端正なデッサン、美しい色彩、皮膚の柔らかさや迫真性とうまく結びついていることである。

彼の作品の、《装身具を売る女》【[図 13-1](#)】、《花売り娘》【[図 13-2](#)】、《入浴を終えた女》【[図 13-3](#)】、《三脚台で香を焚く女占い師》【[図 13-4](#)】、《花に水をやる女》【[図 13-5](#)】、《母の胸を

66) [HER, I] 1759年にすでに、デイドロは、ブーシェが若い画家たちに悪影響を及ぼすと非難していた。「絵画におけるフォントネルとはうまい命名だが、まさにこの男は、彼ら全員の才能を台なしにしてしまうだろう」(HER, I, p. 94)。

デイドロは、フォントネルとブーシェとの対比をしばしば行っている。拙稿「デイドロ『サロン』抄訳(1)」73-74頁、注35を参照。

67) Joseph-Marie Vien (1716-1809), *La Marchande à la toilette* (Salon de 1763)

出典：HER, I, p. 201, l. 18 - p. 205, l. 5 ; DEL, 欠。

68) フレロン (Élie Catherine Fréron, 1718-1776) : フランスのジャーナリスト、文芸批評家。

69) [HER, I] この導入部は、デイドロのヴィアンに対する評価が、他の批評家の大部分には共有されなかったことを示唆している。

花で飾るプロセルピナ》【図 13-6】、《ウェヌスの寺院への奉獻》【図 13-7】のうち、どれを選ぶべきか迷ってしまう。どれもがなんとも古代風の香りがするものだ。

これらの作品は小さい。最大のものでも高さ3ピエ、幅2ピエを超えない。だが、この画家は、前回のサロン展に出品した《聖ジュヌヴィエーヴ》や、アカデミーにある《イカロス》や、他の作品によって、[歴史画・宗教画の] 大作を企て、うまくなしとげることのできるのだと示したのは、よいことだった。

《装身具を売る女》は、左側に、膝をついた女奴隷を描き出している。その脇には、生まれたばかりのクピドがいっぱい入った小さな柳のかごがある。彼女はクピドのひとり、その青い二枚の羽根をつまんで、右側の肘掛け椅子に座った女性に差し出している。この女性の後ろ側に侍女が立っている。女奴隷と椅子に腰掛けた女性の間に、画家はテーブルを置いているが、そのテーブルの上には、花瓶に入った花、それ以外にテーブルクロスに散らばった花、そして真珠の首飾りが置かれている。

女奴隷の肌は少し褐色がかっていて、鼻は大きく少し平らに広がっていて、唇は真っ赤で、口は少し開いており、黒く大きな目をしている。これは淫らな女であり、職業に合った顔つきをしていて、自分の商品を高く売りつける術に長けている。

立っている侍女は、かわいらしいクピドたちを貪るように見ている。

女主人は物腰に慎みがある。三女性の表情の興趣⁷⁰⁾は、はかり知れないほどの巧みさによって統制されている。この点に関して、三人のうちのひとりにはほんの少しでも動きや情念[の表現]を加えれば、三者全体の不調和を引き起こさずにはおかないだろう。また、三人の態度、身体、顔つき、衣服に気品がある。構図全体に均衡がとれていて、繊細である。全体に魅力があふれているため、それを詳しく伝えることは不可能だ。数々の小道具もまた、洗練された趣味と、この上なく精緻な繊細さを具えている。要するに、本作はきわめて美しく仕上がっている。座っている女性は、古代人のように布をまとっている。顔には気品がある。表情に乏しいという意見もあるが、私はそうは思わない。彼女の手足は、この上なく入念に描かれている。肘掛け椅子には、驚嘆すべき趣味のよさが具わっている。クッションに付いている房は金色だが、本物と見まがうばかりだ。花々の色や形、筆致の軽やかさに匹敵するものはまず見当たらないだろう。背景はうまく場所と場面を特徴づけている。[壁際に置かれた] 台座付きの瓶も美しい形をしている。なんともすばらしい作品[この絵のこと]だ。

着座の女性の耳が少し高すぎると言う者があるが、ご判断は専門家におまかせしよう。

70) 「興趣」の原語 *intérêt* の語義として、リトレは次を挙げている。« *Sentiment d'attention curieuse. L'intérêt qui naît dans l'âme du spectateur. [...] / Qualité de certaines choses qui les rend propres à captiver l'attention, à toucher l'esprit.* » (Dictionnaire de Littré, art. « *intérêt* »). 次を参照。佐々木健一『フランスを中心とする18世紀美学史の研究』岩波書店、1999年、第一章「関心の美学」59-102頁。

これは意義深い寓意画であり、かの無味乾燥な [カルル・] ヴァンローの《クピドたちの練習⁷¹⁾》とは比較にならない。まさしくアナクレオン⁷²⁾を思わせる一篇の頌歌^{しょうか}とも言える。残念なのは、全体の構図が、女奴隷が羽根をつまんでいる小さな蝶のようなクピドの下品な動作によって、少し損なわれている点だ。このクピドは、右手を左腕の内側の上に置いているのだが、その左腕がもちあげられることによって、自分が与えることのできる快樂の大きさを、きわめて意味深長な様子で示唆しているのだ。

全体的に見て、ヴィアンの出品作のすべてにおいて、創意も詩情も乏しく、興奮 [神がかり的な熱狂] (enthousiasme) もまったく感じられないが、限りない繊細さと興趣に満ちている。人物の顔つきには目を向けずにいられないし、足、手、腕には何度接吻しても足りないほどだ。

どの絵画においても、色彩の調和は重要であるが、ヴィアンの出品作一般においてはそれが本質的な要素をなして、また最高度にまで達している。

これらはまるで、ギリシア詞華集^{マドリガル}の叙情短詩が彩色されたようなものだ。この画家はまるで、アテネの女たちの群れのなかによみがえったアペレス⁷³⁾のようだ。

今回の出品作のなかでとくに私が好むのは、《鉢植の花に水をやる乙女》【図 13-5】である。この絵を長く見つめていると、この少女にどうしても優しくしてあげたくなる。彼女の恋人ではなく、父親か母親になりたいと思ってしまう。なんとも高貴な顔つきである。その顔はとても素朴で、とてもうぶな様子だ。この子をだまそうとする者などまづいないだろう。肌の色はこの上なく真に迫っている。もっとも、もう少しだけ活気があってもよかったかもしれない。衣服はゆったりとしているが、もう少しだけ軽快だったらなおよかったかもしれない。鉢には浮き彫りの装飾が施されているが、それにもかかわらず、フェライユ河岸⁷⁴⁾に並ぶ鉢の形にちょっと似すぎていると思われる。

だが、《装身具を売る女》について、あと一言。古代人は、こんな主題を独立した作品の題材として描いたことなどないだろうと言われる。また、こんな絵や、同ジャンルの作品は、古代人ならば、浴室、天井、あるいは地下の洞窟の壁にしか描かなかっただろうと言われる。さらに、片腕を無造作にぶら下げているこの侍女は、無意識にか衝動的にか、美しい指先でチュニックの縁をつまんで、ある場所まで持ち上げようとしている…。実際、批評家とは愚

71) 「1763年のサロン」の次の一節に言及されている作品と推測される。« *L'Aîné des Amours qui fait faire l'exercice à ses cadets.* / C'est un petit tableau de trois pieds, huit pouces de large, sur deux pieds, sept pouces de haut » (HER, I, p. 184).

72) アナクレオン (紀元前 570 年ごろ生) は酒飲みと頌歌で著名なギリシャの詩人。

73) アペレスは、紀元前 4 世紀に生きたとされる伝説の画家。

74) フェライユ河岸 (quai de la Ferraille) は、現在のメジスリー河岸 (quai de la Mégisserie)。セーヌ川の河岸のひとつ。パリ 1 区。

か者である！ヴィアンさんよ、ごめんなさい。[下品なことを書いたことについて] 謝ります。あなたは十枚の魅力的な絵を描いた。そのすべてが、デッサンの精緻さ、繊細な様式によって、最上級の賛辞に値する。このなかのもっともできのよくないものでもかまわない、自分のものにしてみたいものだ！そうすれば私はそれを飽かずに眺め、あなたが死んでしまったときに、それを黄金で覆うことだろう。

14. デエ《ヨセフの貞潔》(「1763年のサロン」より)⁷⁵⁾

《ヨセフの貞潔》【図 14-1】

こちらは上 [デエ《聖母マリアの結婚》【図 14-2】] よりも大きさでは劣るが、質においては引けを取らない傑作だ⁷⁶⁾。それゆえ、ここであえて触れておくに値するだろう。《ヨセフの貞潔⁷⁷⁾》である。

この絵が教会用に描かれたのかどうかは知らないが、これは司祭をミサの最中に憤激させ、列席者をみなひとまとめにして悪魔に売り渡す絵である。君 [グリム] はこれ以上に官能的な絵を見たことがあるかい。私は、ドレスデン画廊にあるコレッジョの《マグダラのマリア》【図 14-3】すらも例外とは思わない [これ以上に官能的だとは思わない]。君はその版画を、君の感覚の禁欲のために、かくも入念に隠しているのだろう。

ポティファルの妻が、寝台の枕もとから足もとへと突進している。腹ばいになり、お気に入りのとまどう美貌の奴隷を片腕でつかまえている。女の胸と肩はまる見えである。なんときれいな胸だろう！なんときれいな肩だろう！恋情と憤慨、いや、恋情よりもむしろ憤慨が、女の顔に表れている。画家はそこに、破廉恥と性悪さを明らかに示す表情を描きこんだが、それによって女を醜く見せることはなかった。この女をよく見ると、その行動にも、ましてやその物語にも驚くことはない。これに対して、ヨセフの困惑は名状しがたい。彼自身が逃げるべきかとどまるべきか迷っているようだ。彼は両目を天に向けている。天に救いを求め

75) Jean-Baptiste Deshayes (1729-1765), *La Chasteté de Joseph* (Salon de 1763)

出典：HER, I, p. 210, l. 15 - p. 214, l. 15 ; DEL, p. 78, l. 1 - p. 81, l. 37.

76) 「傑作」の原語 machine について、リトレは次のように説明している。「Fig. Tout grand ouvrage de génie. L'église de Saint-Pierre de Rome est une étonnante machine. La cène de Paul Véronèse est une grande machine. La tragédie d'Héraclius est une grande et belle machine. Dic. de l'Acad. Particulièrement, au théâtre, une grande machine, comédie ou drame en cinq actes » (Dictionnaire de Littré, art. « machine »).

77) ヨセフは旧約聖書中の人物。ヤコブの第11子。母はラケル。ヤコブにもっとも愛されたが、兄弟のねたみを買ってエジプトへ向かう隊商に売られてしまう。ヨセフはさらにエジプトで王宮の侍従長ポティファルの下僕となって成功を取め、ついにはその家の全財産を管理するようになる。ところが、ポティファルの妻が言い寄るのを拒んだために不義の汚名を着せられ投獄される。獄中で行った夢判断の能力を買われ、ファラオに寵愛され、やがてはエジプトの宰相となる。

ているのだ。これは、この上なく激しい苦悶の図像である。デエは、この男が怒りっぽくて頑固に見えないように細心の注意を払っている。そうなると、魅力的な女が世話を焼きたくなる色男にふさわしくなくなるからである。この絵のヨセフは、聖書におけるよりもやや貞潔さに欠けるかもしれないが、そのぶんこの上なく魅力的である。君は、ヨセフが優柔不断なほうが好感をもてると思わないだろうか。また、そのほうが、彼の気持ちをよりよく理解できると思わないだろうか。私はサロンにもどるたびに、いつもヨセフが愛人の腕のなかにいるのをまた見たいと思う。この女は片脚に何もはいておらず、それが寝台の外にはみだしている。その脚の中間色のなんとすばらしいことか！太ももがまる見えというわけではないが、それを隠している——あるいは露わにしていると言うべきか——薄い布には大なる魔術 (magie) があり、これを見て顔を赤らめない女はいないし、動悸が激しくならない男はいないほどだ。もしヨセフが絵のこちら側にいたとしたら [絵を見る側にいたとしたら]、彼もその貞潔さゆえに動悸を高めていただろう。その場合、ヨセフの願う [神からの] 恩寵は決して降りてこなかっただろうし、あるいは、降りてきたとしても、彼の後悔を増すことにしかならなかっただろう。丈夫で柔らかそうな、緑色の生地に花柄の大きな布が、大きな直線の折れ目がついた状態で、寝台の枕もとを覆っている。

もしサロンのなかでお気に入りの一枚を選べと言われたら、私はこれを選ぶ。君も探してみたまえ。もっと知的な絵、もっと完璧な絵をいくつか見つけられるだろう。しかし、これ以上に魅力的な絵は、とても見つけられないだろう。君はこう言うかもしれない。女の顔が端正さに欠ける。ヨセフの顔にあまり若さが無い。化粧台の端を覆う赤い絨毯に柔軟さが無い。女が片手を載せている黄色い布の色がどぎつく、樹皮をまねているようで、繊細な目には毒だ、などと。それでも私はそうした観察をものともせず、自分の選択に満足である。

ところで、もう少し余計な話をさせてほしい。私は書齋にいるが、それでいてサロンの絵を全部眺めなければならない。集中力を要する作業なので疲れてしまう。だから余談で心を休めたいのだ。

どんな種類のどんな色の事物でもいいから、手当たり次第に集めてみなさい。布、果物、液体、紙、書物、織物、動物などなど。すると、二つの普遍的な倍音 (ces deux harmoniques universels⁷⁸⁾) である空気と光が、どのようにしてかはわからないが、知覚できない反映によって、それらの事物すべてを調和させていることが見てとれるだろう。すべてはつながるだろう。不調和なものは弱まり、君の目は全体に関していかなる抵抗も覚えないだろう。ド

78) [HER, I] この表現は、メルセンヌ神父の著作タイトル『普遍的調和』 (*Harmonie universelle*, 1636) と、もちろんラモーの著作タイトル『和音生成』 (*La Génération harmonique*, 1737) を想起させる。デイドロはここで、色彩は「相互に参与しなければならない」という彼の持論 (les couleurs doivent « participer les unes dans les autres ») を記している (HER, I, p. 185 を参照)。空気と光とは、この「参与」 (participation) の二つの本質的な媒介物である。

の完全和音をオルガンで弾きながら、君の耳にド、ミ、ソ、ド、ソ#、シ、レ、ドの不協和音をもたらず音楽家の技巧は、そこにまで至っている。が、画家の技巧は決してそこにまで至らないだろう。それは、音楽家が音そのものを送り届けるのに対して、画家がパレットの上で押しつぶすのは肉、血、羊毛、太陽光、大気ではなく、土、植物の液、炭化した骨、粉末状の石、金属石灰にすぎないからだ。それゆえ、事物相互の知覚不可能な反映は、[絵画では] 表現できないのである。画家にとっては、決して相互に調和しえない、天敵同士の色彩というものが存在するのだ。だからこそ、それぞれの画家には、独自のパレット、固有の技巧、技術がある。この技術はどのようなものか。それは、いくつかの不協和的要素を逃れる技術、技巧を超えた困難を回避する技術である。どれほど大胆な画家でも、作品の真ん中に太陽か月を浮かべれば、必ずこれら二つの天体を、蒸気が雲で覆ってしまうだろう。どれほど大胆な画家でも、自然状態のままの空を、この上なく静謐な夜に輝く星々がちりばめられた状態で描くことはできないだろう。

* だからこそ、なんらかのかたちで事物と色彩を選択する必要が生じるのだ。そして、この選択が行われたあとでさえも、その絵がいかにもうまく描かれていようと、どれほどの傑作でも、どれほど調和にみちた絵でも、結局は数々の虚偽の集積にすぎないのであって、その虚偽は互いに互いを隠し合っているのである。事物のなかには、勢力の勝るものもあれば、劣るものもあり、偉大な魔術 (magie) というのは、すべてを自然に近づけ、すべての優劣を均衡を保ちながら再現することにある。だがその場合、それはもはや、われわれが見たままの現実の光景ではなく、いわばその翻訳にすぎない。だから、百対一の賭をしてもよいが [絶対の自信があるが]、画家に厳密な構成を強いるような絵 [画家が自由に構成を行えないような絵] は、駄作となるだろう。それは、画家に個性 (palette) を一から作り直すように強いるようなものだからである。この点においては、絵画も劇作も同様である。詩人 [劇作家] は、自分の才能に自信のある舞台、自分が得意だと考える舞台に関連づけて主題を設定する。ラシーヌは決して『オラース』という画布をうまく仕上げることはなかっただろうし、コルネイユは決して『フェードル』という画布をうまく仕上げることはなかっただろう⁷⁹⁾。

まだ話し足りない。この無駄話を、もう少し続けよう。私は君に、表現不可能な太陽と月の輝きについても、われわれの目とこれらの天体の間にある流体についても話す気はない。この流体は、それら天体の縁が、それらが浮かんでいる空間あるいは背景とはっきりと境界をなすのをさまたげていて、それを表現するのは、それら光を放つ天体の輝きを表現するのと同様に不可能なのである。だが、君に尋ねたいのは、はたしてそれら天体の、球状の明瞭な輪郭は不快なものではないかどうか、それら天体を画家がいかにも上手に描いたとしても、

79)『オラース』はコルネイユの、『フェードル』はラシーヌの作品である。

それが単なるシミに似たものにならないかどうか、ということだ。桜の木のように、赤い果物が鈴なりになった木が、絵画においてよい効果をもたらすのは不可能だし、どれほど美しい青で描かれた宇宙も、あちこちに光り輝く小さな穴が穿たれれば、どうしても陰気なものになってしまうだろう。

* 私は罰当たりな言葉を発することになるかもしれないが、まあよいだろう。友を相手に馬鹿になったところで恥ずかしくもない。要するに私が言いたいのは、天空がわれわれを感嘆させてやまないのは、その色彩が原因でもないし、それを夜の間に輝かせている星々が原因でもない、ということだ。もし天空が井戸の奥にあって、その円のほんの一部しか見えなかったとすれば、君はすぐに私の考えに納得することだろう。もしある女性が着物屋に出かけて、天空——つまり、この上なく美しい青の上に明るい点がいくつも散らばった布のことが——を一オヌ [昔の長さの単位で、約 1.2 メートル] か二オヌ分見せられたとしよう、この場合、彼女がこれを自分が身につけるために選ぶとは、私は思わない。では一体、星が輝く静かな夜に、天空がわれわれを夢中にするのはなぜなのだろうか。それは、私のまがいではなければ、われわれをとりまく広大な空間、この空間を支配する深い沈黙、そして、この空間につきまとうさまざまな観念によるのである。その観念の一部は天文学に、また一部は宗教に関係するだろう。天文学と言ったが、私が想定しているのは俗流の天文学であって、それが教えてくれるのは、数々の輝く点のそれぞれがとてつもない質量をもち、とてつもなく遠く隔たっているということ、その場所ではその点々が、われわれの頭上に浮かぶ無限の数の世界の中心となっていて、そこから見れば、われわれの住む地球などほとんど感知できないということに尽きるのだ。この巨大な機構 (machine) の創造主がまさにこの機構を満たし、われわれを見つめ、われわれの声を聞き、われわれを取りまき、われわれに触れているのだと想像するとき、われわれの恐懼はいかなるものか！私のまがいではなければ、以上が、この天空を前にしたときにわれわれが抱く感覚の主たる原因なのである。これはまさに、なかば身体的で、なかば宗教的な感覚である⁸⁰⁾。

15. グルーズ《親孝行》(《中風患者》) (「1763年のサロン」より)⁸¹⁾

グルーズ

このグルーズという男は、真に私のお気に入りである。彼のいくつかの小作品も、いろいろ

80) [HER, I] この考えは、エドモンド・バーク『崇高と美の観念の起原』(1757年、邦訳：中野好之訳、みすず書房、1999年)から直接受け継がれている。同様の考えは、ヨハン・ゲオルグ・スルツァー、モーゼス・メンデルスゾーン、ケイムズ卿を経て、カントによって取り上げられる。

81) Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), *La Piété filiale / Le Paralytique* (Salon de 1763)
出典：HER, I, p. 233, l. 27 - p. 239, l. 15 ; DEL, p. 90, l. 13 - p. 95, l. 17.

ろと楽しいことを語るきっかけを与えてくれるのだが、それについてはしばらく脇においておいて⁸²⁾、ここでは直ちに、彼の《親孝行》【図 15-1】について見てみよう。本作には、《よき教育のなせるわざ》(*De la récompense de la bonne éducation*) という題名のほうが適当であろう。

まず、このジャンルが私好みである。これは道徳画だ。なんだって、この〔画家の〕絵筆は、〔以前に〕放蕩や悪徳を長い間さんざん描いてきたではないかだと？ 絵筆がとうとう劇詩と協調して、われわれを感動させ、われわれを教え、われわれを矯正し、われわれを美德に誘うようになったのを見て、満足すべきではないだろうか。わが友グルーズよ、くじけてはいけない。絵画で道徳を説くのだ。このままそれを続ければよいのだ。君の作品のなかで、この世を去るときに、君が喜びをもって思い出さないものなどないだろう。君がああ少女の横にいたなら！ 君の《中風患者》の顔を見つめながら、魅力あふれる様子で快活に、「ああ神様、この人はなんと気の毒なのでしょう。じっと見つめていたら、きっと涙が出てくるわ」と叫んだ少女のことだ。そして、あの少女が私の娘であったなら！ 彼女のこのふるまいだけで、自分の子にしてやりたいと思ったものだ。この雄弁で気の毒な老人を見たとき、私も彼女と同様に、自分の魂が揺さぶられ、目から涙が落ちそうになるのを感じた⁸³⁾。

作品《親孝行》は、幅4ピエ6プース、高さ3ピエである。

中心人物、画面の中央を占め、注意を引く人物は、中風の老人であり、肘掛け椅子に横たわり、頭を長枕にもたせかけ、両足を台の上に置いている。衣服は着ている。病んだ両脚は毛布にくるまれている。彼は子や孫たちに囲まれていて、その大半が熱心に彼に奉仕しようとしている。彼の高貴な顔立ちは、心を打つ表現をそなえている。みな自分が施してくれる奉仕に感じ入っている様子であるが、話すのには相当な困難を抱えていて、声はか細い。まなごしはとても温かく、顔色はひどく青白いため、これを見て心を動かされないとすれば、それはよほど冷淡な人であろう。

老人の右側には、彼の娘のひとりがいて、彼の頭と長枕を持ち上げようとしている。

同じく右側の、老人の正面には婿がいて、彼に食べ物を与えようとしている。この婿は、義父の言うことに耳を傾け、すっかり胸を打たれている様子である。

反対の、老人の左側では、幼い少年が彼のために飲み物をもってきている。この少年の悲

82) [DEL] グルーズは「1763年のサロン」に、《親孝行》のほか12点の絵画を出展した。新聞・雑誌記者のほとんどが、ディドロと同様に、グルーズの作品の高い道徳性を讃えた（マトン・ド・ラ・クール [Charles-Joseph Mathon de la Cour, 1738-1793] など）。

83) [HER, I] この記述は、ディドロ『「自然児」をめぐる対話』（1757年）の冒頭部分と重複する。このような評価は、本作に対する民衆の反応から影響を受けている。グリムはこう記している。「世間の〔この絵に対する〕羨望や嫉妬は放っておけばよい。私はこの目で、ある女性がグルーズのこの絵に近づき、じっと見つめたかと思うと、突然わっと泣き出したのを見た。」

しみと全身をよく見なければならぬ。彼の苦悩は顔のみならず、両脚やからだ全体に表れている。

老人の肘掛け椅子の後ろから子どもの小さな顔が覗いている。この子は前に出ようとしている。自分もおじいちゃんの声聞き、顔を見て、役に立ちたいと願っているのだ。子どもたちは世話好きである。さきの子の小さな指が、椅子の上部に置かれているのが見える。

その子の足もとにもうひとり少し年長の子どもがいて、掛け布団を直している。

その正面で、とても幼い男の子が、老人と婿の間に割りこんできて、老人にひわを見せている。彼が小鳥をもっているさま、それを差し出すさまが、なんと見事に描かれていることか！彼はそうすればおじいちゃんの病気が治ると確信しているのだ。

少し離れて、老人の右手には、すでにとつ嫁いだ娘がいる。彼女は、父が夫に語ることを嬉しそうに聞いている。彼女は腰掛けに座り、片手でほおづえ頬杖をついている〔絵とは一致しない〕。膝の上に聖書を載せている。親父おやじ (bonhomme) のためにしていた朗読を中断している。

娘の隣には、その母であり中風患者の妻である女性がいて、彼女もまた、わら藁製の椅子に座っている。肌着を繕っていたところだ。彼女は耳が遠いにちがいない。作業の手を休め、夫の声を聞くために、首を前方に傾けている。

同じく老人の右手の、絵の端のあたりには女中がいて、仕事をしながら、やはり耳をそばだてている。

画中のすべてが、主人公と関係づけられている。今現在に行われていることも、前の瞬間に行われていたことも⁸⁴⁾。

背景にいたるまで、画中の老人に対する配慮を感じさせないものはない。背景には、ロープの上にシーツが掛かっていて、干されている。このシーツは、絵の主題のためにも、芸術的効果のためにも、とてもうまく考えられている。彼はシーツをわざと大胆な筆づかいで (largement) 描いたのだとわかる。

画中の各人が、その年齢と性格に応じて、〔病気の老人に対する〕その人ならではの関心の度合いを示している。かなり小さな空間に集められた人数はひどく多い。それでもみな混乱せずに並んでいる。この名人〔グルーズのこと〕はとりわけ、画面の配置において優れているからだ。肌の色は真に迫っている。布地は入念に描かれている。動きにいかなる窮屈さもない。誰もが自分の行為に集中している。もっとも幼い子らは陽気である。まだことの深刻さを理解できるとし年齢ではないから。憐憫の情は、大人たちの表情に強く表れている。婿がもつ

84) [HER, I] デイドロはここで、『百科全書』「構成」の項目 (*Encyclopédie*, art. « Composition, en peinture ») に記された理論を、柔軟に採用している。「しかし、画家はほとんど不可分の瞬間しかもたない。この瞬間にこそ、絵画のすべての運動が関連づけられなければならない。このさまざまな運動の間に、前の瞬間の運動とあとの瞬間の運動がみつかる場合は、時間の統一性の法則が破られることになる。」

とも胸を痛めているように見える。病人は彼に言葉とまなごしを向けているからだ。嫁に出した娘は、悲しみよりむしろ喜びをもって父の声を聞いているようだ。老母において、病人への関心は、消えているとは言わぬまでも、ほとんど感じ取れないが、これはまことに自然なことだ。〈火はすでに、すぐ近くのウカレゴンの館に達した〉 (*Jam proximus ardet Ucalegon*⁸⁵⁾)。彼女はもはや、さほど遠くない時期に、わが子たちから同じ優しさをかけてもらうことしか、自分の辛さを癒やす方法は期待できない。そしてまた、年齢は人体の繊維を固くするとともに、魂を干からびさせていくのだ⁸⁶⁾。

中風患者は仰向けになりすぎていて、こんな姿勢でものを食うのは不可能だと言う者もいるが、彼は食べていない、語っているのだ。それに、まわりの人々が彼の頭部をもちあげようとしている。

また、こう言う者もいる。老人に食べ物を差し出すのが彼の娘で、頭と枕をもちあげるのが婿であるべきだった、なぜなら、前者は器用さを、後者は力を要するのだから、と。この見解は、一見もってもらしいが、それほど根拠がない。画家は、中風患者が助けを、それをもっとも期待すべきではない者から与えられるようにしたかったのだ。そうすることで、老人が娘のためにより婿を見つけたことが示される。だからこそ、老人の表情、まなごし、彼が発している言葉に、心を動かされている様子がうかがわれるのだ。この人物の位置を変えたとすれば、本作の主題そのものが変わっていただろう。また、娘と婿の場所を入れ替えていたとしたら、構図全体ががらりと変わっていただろう。その場合、女性の顔が四つ続くことになり、そんな並び方は耐えがたいものになっていたにちがいない。

人々はまた、全人物がこんなふうに「ひとりに」注意を注いでいるのは自然ではないとも言う。「何人かは親父を気にかけていてもよいが、各自の行いに気を取られている者もいるはずだ。そのように描けば、画面はもっと単純でもっと真実らしくなっていただろう。実際はそのようであったと確信する」などと。こんなふうに語る者は、〈ものを知りすぎていて、何も知らないのと同じ〉 (*faciunt ut nimis intelligendo nihil intelligant*⁸⁷⁾) 状態にある。彼

85) [HER, I] 「火はすでに、すぐ近くのウカレゴンの館に達した」(ウエルギリウス『アエネイス』liv. II, v. 311-312)。トロイア陥落の比喩的な暗示が、「すぐ近くの」*proximus* という語の含意によって明らかである。妻はすぐに死にゆく夫を追う。同じ発想が、すぐあとの「さほど遠くない時期に」という表現にも認められる。

86) [HER, I] この段落の軸である「適切さ」(convenable)の理論は、絵画批評における公準である。アリストテレスのものとの考えはよく知られている。バショームン(Louis Petit de Bachaumont, 1690-1771)は、ル・ブラン(Le Brun [本稿注23参照])の《ダリウスの一家》(*La Famille de Darius*)という絵に対する批評のなかで、ほとんど同じ言葉を用いて説明している。「この壮麗な絵に描かれた人物の、すべての表情、すべての態度が、その年齢、境遇、身分に適した表現を与えられている」(*Essais sur la peinture, la sculpture et l'architecture*, 1751)。

87) [HER, I] デイドロは、テレンティウスの次の文句を記憶によって引用している。「*Faciuntne intellegendo ut nihil intellegant?*」[彼らは知ったかぶりをすることで、何も知らないことを暴露し

らが求めているのは、何の興味もない、平凡な瞬間だ。画家が選んだのは、特別な瞬間にはかならない。この日、たまたまこんなことが起こった。すなわち、婿が親父に食事を与えようとしたところ、親父は心を打たれて、婿に感謝の念を強く、はっきりと表そうとした。そのさまによってみな手止め、そちらに視線を向けることになったのだ。

また、老人は死の床にあるのだから、もっと苦しい顔つきでなければならないという意見もある。だが、ガッティ医師⁸⁸⁾は、「そんな批評を行うのは、およそ病人というのを見たことのない者だ、この老人はまだ三年は生きるだろう」と言っている。

「朗読を中断している嫁に出された娘は表情が乏しく、ふさわしい表情を欠いている」という意見については、私もなかば同意する。

「それに、この人物——美女ではある——の腕はこわばっていて、柔らかさがなく、上手に描けているとは言えず、また細部がおろそかになっている。」——おっしゃるとおりと言うほかはない。

「枕が新品だが、もっと使いこんだものであったら、なお自然だっただろう。」——そうかもしれない。

「この画家は発想が貧困だ。この絵の人物の顔はどれも、彼の《婚約式⁸⁹⁾》の人物の顔と同じだし、《婚約式》の人物像は、彼の《子どもたちを相手に朗読する農夫⁹⁰⁾》の人物像と同じだ。」——それは認めるが、画家自身があえてそう描いたのだとしたら？ [それら三作を通じて] 同一一家の歴史を描いたのだとしたら？

…こんなことをつべこべ言う批評家どもを、そしてまっ先に私を、千匹の悪魔が連れ去ってしまえばよい！とにかく、この絵はこの上なく美しい。これをほんの一瞬でも冷静に見つめられるような者に災いあれ！老人の表情は比類がなく、婿の表情も比類がなく、水を運ぶ子どもも、老母も比類がない⁹¹⁾。画面のどこにも目を移しても、たちまち魅了される。背景、

ているのと同じではないか？] (Térence, *Andrienne*, prologue, v. 17 ; trad. Marouzeau, Paris, les Belles Lettres, 1942)

88) [DEL] アンジェロ・ガッティ (Angelo Gatti) : イタリアのトスカーナ出身の医師。1724年生まれ。天然痘の接種に尽力。ドルバック、サン＝ランベールの侍医で、デイドロの書簡に登場する。

89) 拙稿「デイドロ『サロン』抄訳 (1)」1. グルーズ《娘の持参金を支払った父親》、63-67頁、図1-1を参照。

90) 同上、図1-3を参照。

91) [HER, I] 突如、「適切さ」(le convenable)の美学から、「比類なさ」(l'unique)の美学に移行している。デイドロは、さまざまな規則ばかりもちだして批判ばかりする連中に反論するのがめんどろになり、主張を反転し、今度は天才の不可侵の権利を言挙げするようになる。本段落の末尾と次の段落の目的は、グルーズと、天才の理想像との類似性を強調することにある。天才の理想像とは、ドルヴェル [デイドロの戯曲『私生児』の登場人物にして、『私生児』に関する対話]におけるデイドロの対話相手) やリチャードソンのような、熱狂 [神がかり] (enthousiasme) をかき立てる者または熱狂者 (enthousiaste) 自身のことである [デイドロ『リチャードソン頌』小場瀬卓三・鷺見洋一訳、『デイドロ著作集 第4巻 美学・美術』鷺見洋一・井田尚監修、法政大学出版局、2013年、

布団、衣服はこの上なく精緻に描かれている。そして、この男はまるで天使のように描いている。色彩は美しく鮮やかだ（もっとも、シャルダンの域にまではまだ達してはいないが）。くり返すが、この絵は美しい。これに並ぶ美しさをそなえた作品は、これまでに存在しなかったとさえ言えるほどだ。だからこそこの絵には群集が殺到し、誰も近くで見られないのだ。誰もがこの絵に心を奪われ、この絵を再び見るときには、なぜ心を奪われたのか、その理由がよくわかるのだ。

この画家が卓越していないとすれば驚きだ。彼には知性と感性がそなわっている。彼は自分の芸術に熱中している。彼の研究には果てしがない。自分に適したモデルを見つけるために、手間も出費も惜しまない。彼ならば、自分の気に入った顔に出会うやいなや、アトリエに来てもらうためなら、喜んでその顔のもち主の前にひざまずくだろう。通りで、教会で、市場で、劇場で、散歩道で、集会で、彼はたえず観察している⁹²⁾。ある主題について考えはじめると、彼はすっかりそれにとらわれ、どこに行ってもつきまとわれる。それは彼の性格にまで影響を及ぼす。自分の絵の性格が彼に乗り移るのだ。彼は自分が映し出す事物に応じて、乱暴にも、優しくも、迎会的にも、辛辣にも、優雅にも、悲しくも、陽気にも、冷淡にも、熱烈にも、まじめにも、馬鹿にもなるのである⁹³⁾。

彼の技芸が天才的であることを否定する者はいないと思うが、それに加えて、付随的事物の選択とその適切さも、尋常ではないことが見て取れる。《聖書を家族の前で朗読する農夫》[前出の《子どもたちを相手に朗読する農夫》と同じ]において彼は、隅っこの地面に、退屈しのぎに指で作った角を犬に向けてからかう幼児を置いた。《婚約式》では、自分の雛をみんな連れた雌鳥を描いた。そしてこの絵[《親孝行》]では、体の不自由な父に飲み物をもって来た少年の隣りに、鼻を天に向けて直立する大きな雌犬と、この母犬が立ったまままでその乳を吸う子犬たちを描いている。そしてもちろん、縄の上に広げられ、絵の背景をなすシー

49-72 頁参照]。

92) [DEL] デイドロは、若い画家たちに、グルーズのこの姿勢に倣うように助言している。「教区聖堂へ行ってみたまえ、そして告解所のまわりを歩きまわることだよ。そこできみたちは瞑想や悔悟のときの本物のアティテュードを見ることができるだろう。明日は場末の居酒屋へ行きたまえ、怒っているひとの真の所作が見られるだろう。人びと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」(デイドロ『絵画について』前掲書、『絵画論』第一章「デッサンに関するわたしの奇想」、20 頁)。

93) [DEL] このようなさまざまな状況に適応できる能力こそ、哲学者および優れた俳優の能力である。「1763 年のサロン」は、優れた批評家を「文体の多様性」によって定義しているが、これは「画家の描き方の多様性に対応する」という(「1763 年のサロン」序文、HER, I, p. 181 ; DEL, p. 68)。「1767 年のサロン」で、デイドロはミシェル・ヴァンローを、人が一日に感じることにがらにに応じてもつ「百の異なった人相」を描き分けるすべを知らない、と批判している(本稿 17 を参照)。これと同様に、「偉大な俳優は、ピアノでも、ハーブでも、チェンバロでも、ヴァイオリンでも、チェロでもない。彼は自分に固有の和音をもたない。彼は自分が演じる役柄に応じた和音や音調を身につける。どんな役柄にも合わせられるのである」(『俳優をめぐる逆説』)。

ツもである。

グルーズに対しては、これまで絵の色がやや灰色がかっているとの批判が向けられていた。本作ではこの欠点がしっかりと直されている。誰がなんと言おうと、グルーズは私の気に入りの画家である。

16. ファルコネ 《動き出そうとする自作の彫像の足下にいるピュグマリオン》（「1763年のサロン」より）⁹⁴⁾

ファルコネ

おお、このファルコネの小群像はなんとも精巧なものだ！もし私が^キ収集品^キ陳列室^ビをもっていることを見せびらかしたいと思うなら、これこそそこに並べておきたい作品だ。なにかかもを一挙に犠牲にしてでもこれを手に入れたほうがよいのではないだろうか…。だが、まあよいだろう。現代の芸術愛好家はがらくた好きにすぎない。彼らは、たったひとつの美品をもつよりも、陳列室を二十の凡作でいっぱいにするのを好むのだ。

私がこれからご紹介したい精巧な群像彫刻が、《動き出そうとする自作の彫像の足下にいるピュグマリオン⁹⁵⁾》【図 16-1】であると告げるのは、大した意味はないだろう。これほど精巧な彫刻は本サロンにおいてこれだけしかなく、これに匹敵する作品が出展されるのはだいたい先の話だろう。

自然とカリス三美神⁹⁶⁾は、彫像〔ガラテア〕の態度を自由に操った。その腕は両側にぶらりと垂れ下がった。両目はかすかに開いた。頭部が少し地面のほうに、というよりも、足下にいるピュグマリオンのほうに傾いた。彫像に生命が宿っていることは、その上唇にかすかに浮かぶほほえみによってうかがえる。彼女はなんと無垢なのだろう！彼女はまだ思考をはじめたばかりだ。心臓も動きはじめたばかりだが、すぐに動悸へと至るだろう。なんという手だろう！肌はなんと柔らかかそうなのだろう！いや、これは大理石ではない。指で押さえてみたまえ。堅さを失った材質が、指の押す力に屈してへこんでしまうだろう。この脇腹は

94) Étienne Maurice Falconet (1716-1791), *Pygmalion au pied de sa statue, à l'instant où elle s'anime* (Salon de 1763).

出典：HER, I, p. 249, l. 1 - p. 251, l. 14 ; DEL, p. 95, l. 21 - p. 97, l. 36.

95) ピュグマリオン：ギリシア神話に登場するキプロス島の王。現実の女性に失望していたピュグマリオンは、みずから理想の女性ガラテアを彫る。彼はガラテアを愛し、食事を用意したり話しかけたりするようになる。彫像のそばを片時も離れず、次第に衰弱していくピュグマリオンを見かねたアプロディテがその願いを容れて彫像に生命を与える。ピュグマリオンはガラテアを妻に迎える。

96) カリス三美神 (les Grâces)：美と優雅を司る女神たち。一般的には、アグライア（輝き）、エウプロシユネ（喜び）、タレイア（花盛り）の三柱がよく知られている。

なんと真に迫っていることだろう！なんとという足！なんと魅力的で繊細なのだろう！⁹⁷⁾

小さなクピドが彫像の片手をつかみ、接吻どころかむさぼり食おうとしている。なんとという活力！なんとという激しさ！このクピドの頭のなかに、なんとという悪意が宿っているのだろう！この小さな悪党め、私はだまされぬぞ。私の幸福のために、お前に二度と出会わないことを祈る。

ピュグマリオンは、片膝を地面につけ、もう一方の膝を立て、両手をしっかりと組み合わせて、自分の作品の前でそれをじっと見つめている。彼は彫像の目のなかに、神々が自分に約束してくれた奇蹟の証拠を探している。彼の表情はなんと美しいのか！ああファルコネよ、どんな手を使って君は、白い石のかけらのなかに、驚きと喜びと愛とを混ぜあわせて注入したのか。神々は彫像に魂を吹きこんだが、君は神々に対抗して、[作中の] 彫像師 [ピュグマリオン] に魂を注ぎこむことで、新たな奇蹟をなしとげたのだ。君を称賛するよ。だが、プロメテウス⁹⁸⁾と同じ罪に問われて、ハゲタカが君を待ち受けていると覚悟したまえ⁹⁹⁾。

[もっとも、] ピュグマリオンの像は美しいが、才能があればなんとか制作可能である。対して、彫像 [ガラテア] の顔については、天才でなければ決して作り上げることはできないだろう。

群像全体の技巧はすばらしい。これはひとつの均質な質料なのだが、そこから彫像師 [ファルコネ] は、三種の異なった肉体を取り出した。彫像 [ガラテア] の肉体はクピドの肉体とは異なっていて、子ども [クピド] の肉体は、ピュグマリオンのそれとも異なっている。

この彫刻作品は完璧そのものである。だが、一目見たときには、彫像の首がやや太すぎて、頭部がやや小さすぎるように思えた。芸術に詳しい人々が私の感想に合意した。芸術家の境

97) [DEL] ジャクリーヌ・リヒテンシュタインは、こう説明している。「デイドロはつねに、絵画批評の基準に即して彫刻を評価している。ここに見られる彫刻に対する好意的な批評は、大理石に肉体の見かけを与えたことに対して芸術家の才能を讃えるレトリックに基づいているのである」(Jacqueline Lichtenstein. *La Tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 2003, p. 104)。彼女は続けて、デイドロの「指で押さえてみたまえ」(Appuyez) という表現について、次のように語る。「この命令表現は、まことに巧みなレトリックの道具であり、その目的は、実際にその動作を行わせることではなく、その動作への欲望を喚起することにあるのだ」(Ibid., p. 105)。ピュグマリオンの神話は、大理石から肉体への回帰について語る。18世紀、とりわけデイドロにおいて、この神話は唯物論的な主張とともによく取り上げられた。次のアンソロジーを参照。Henri Coulet, *Pygmalions des Lumières*, Paris, Desjonquères, 1998。

98) プロメテウス：ギリシア神話のタイタンのひとり。天上の火を盗んで人間に与えた罰として、ゼウスの命でカウカソス山に鎖でつながれ、毎日、鷲に肝を食われるが、ヘラクレスに救われる。

99) [HER, I] 二つの神話の混同は、古代から生じていた。ヘシオドスからアイスキュロスに至る伝承によれば、「プロメテウスの罪」は、神から火を盗んで人間に与えたことである。プラトン『プロタゴラス』によれば、プロメテウスは、ヘパイストスとアテナの技巧と知恵とを人間に与えたという。さらに、もっと後年の伝承によれば (アポロドロス、オウィディウス、ユウェナリス、アレクサンドリアの詩人たち)、プロメテウスが人類の真の創造者である。彼は人間の身体を、粘土と水から作り上げたと言われる。

遇は、なんとも気の毒だ！批評家とはなんと情け容赦なく、おもしろみのない連中だろうか！もしこの群像彫刻が何千年もの間土に埋もれていて、そこから掘り出されたところ、ペイディアス¹⁰⁰⁾の名がギリシア語で記されてあって、足や腕の部分が折れたりちぎれたりしていたとすれば、私はその作品を崇敬の念をこめて静かに見つめることだろう。

この画題 [ピュグマリオンとガラテア] についてじっと考えていたところ、私は本作とは別の構成を思いついた。次のような構成だ。

彫像はこのままでよいが、ただし左右を反対にする。つまり、左の動作をそっくりそのまま右にもってくるのだ。

ピュグマリオンの表情と顔つきは今のままでよいが、彼を左側に配置する。そうして彼が、自分が作った彫像に生命のかすかな息吹を感じ取った瞬間を表現するのだ。彼はうずくまっていたのだが、彫像の心臓の高さにまでゆっくりと立ち上がる。彼はそこに左の手の甲をそっと押し当てる。心臓が打っているかどうかをたしかめる。一方彼の目は彫像の目に引きつけられていて、それが開くのを待っている。そしてこの場合、クビドがむしゃぶりつくのは、彫像の右手ではなく、左手になる。

私のこの思いつきは、ファルコネの考えよりも新しく、独自で、力強いと思う。私の考案した群像は、彼の群像よりも強い一体感を生じさせるだろう。三体が緊密に結びつくのだ。くり返すが、[私の案では] ピュグマリオンはゆっくり立ち上がる。驚きの作用は迅速だが、ここではそれが恐れによって抑えられ、緩和されている。勘ちがいではないかという恐れ、あるいは、奇蹟が生じるのを妨げるさまざまな偶発事に対する恐れである。ピュグマリオンは右手で彫刻刀をもち、しっかりと握りしめる。驚嘆の念が、思考を超えて、その驚嘆の対象 [ガラテア]、またはその驚嘆の主体 [ピュグマリオン] を抱きしめ、しっかりととらえるのである¹⁰¹⁾。

17. ルイ＝ミシェル・ヴァンロー 《デイドロの肖像》(「1767年のサロン」より)¹⁰²⁾

【図 17-1】

デイドロ氏。私のことだ。私はミシェル [ヴァンロー] が好きだ。だが、真理のほうをもつ

100) ペイディアス (Pheidias、前 490 年頃 - 前 430 年頃) : 古代ギリシアの彫刻家。パルテノン神殿建設の総監督を務めたとされる。

101) [HER, I] デイドロの驚嘆は、「思考を超えて、抱きしめ、しっかりととらえる」。ファルコネの驚嘆は、その対象に敬意を示すために一定の距離を取る。デイドロの美学のこうした動作的側面の全体は、彼のパントマイム (無言劇) の理論と関連している。

102) Louis-Michel Vanloo (1707-1771), *Portrait de Diderot* (Salon de 1767)
出典 : HER, III, p. 81, l. 4 - p. 84, l. 17 ; DEL, p. 252, l. 12 - p. 254, l. 22.

と好む。[肖像は本人に] まずまず似ている。彼 [デイドロ] は、これが彼 [デイドロ] だとわからないという人々に、ちょうど喜歌劇^{オペラ=コミック}¹⁰³⁾の農夫のように、「あなたは私が鬢をかぶっていないところを見たことがないからですよ」と言えはすむことだ。とても元気そうだ。まさに [デイドロ] 本人の温厚さ、本人の快活さが描かれている。ただし、[肖像は] あまりにも若すぎるし、顔があまりにも小さすぎる。女のように身づくろいをして、色目を使い、にこやかで、気取っていて、口をとがらし、口をすぼめている [しなを作っている]。ショワズール枢機卿¹⁰⁴⁾ [図 17-2] の色彩のような堅実さが無い。そして、なんとも贅沢な衣服だ。もし人頭税の収税員がやってきて部屋着¹⁰⁵⁾に課税でもしようものなら、この貧しい文士などたちまち破産してしまうだろう。

* 画面の色彩を鮮やかにし、全体に調和を保ちたいと考えたときに、インク壺も本も細々とした品々も、理想的な状態で描かれている。とくに素肌の部分は、近くで見るとはつらつとしていて、遠ざかると力強く見える。しかも、手はとても形がよく美しい。もっとも左手は描かれていないが [実際には描かれている]。人物は正面から描かれていて、鬢はかぶっていない。灰色の毛の房としなを作るさまのせいで、彼はまるで、いまだに愛想よくふるまう老いた色女のように見える。その姿勢は、哲学者というよりは國務卿のようだ。

* 初っ端^{しよばな}からつまずいたことが、最後まで尾を引いてしまった。彼 [デイドロ] の肖像が描かれている最中に、あのやかましいヴァンロー夫人がやってきて、彼とべちゃくちゃしゃべっていたのだが、その彼女のせいで、彼がこんなありさまで描かれてしまい、すべてを台なしにしてしまったのだ。もし彼女がチェンバロ [クラヴサン] に向かい、「あなたはまちがっている、恩知らずな人、打ち捨てられた心よ」(*Non ha ragione, ingrato, un core abbandonato*¹⁰⁶⁾) やその種の曲の前奏を奏でたり、その歌を歌ったりしていたら、あの感性

103) [HER, III] スデーヌ作『庭師と領主』(Sedaine, *Le Jardinier et son seigneur*)、1761年2月18日上演、第7場のこと [原作はラ・フォンテーヌ「園芸の好きな人と殿様」(『寓話』今野一雄訳、岩波文庫、上、204-208頁)]。

104) [DEL] 同じサロンに出展されたミシェル・ヴァンローによるもうひとつの肖像画のこと。デイドロがここに記している言葉は、おそらくデイドロ夫人が夫の肖像画を見て発したものである。「デイドロ夫人は、この肖像画の私が、口をすぼめていまだに気取っている老いた浮気女みたいだと言っています」(ソフィ・ヴォランへの手紙、Diderot, *Correspondance*, éd. par Georges Roth et Jean Verloot, Paris, Minuit, 1955-1970, 16 vol., tome VII, p. 174-175)。

105) [DEL] この部屋着は、デイドロの「私の古い部屋着への愛惜」(« Regrets sur ma vieille robe de chambre, ou Avis à ceux qui ont plus de goût que de fortune », *DEL*, p. 406-412) という文章に登場する部屋着とは対照的な価値を与えられている。

106) [HER, III] 『見すてられたデイドーネ』(*Didone abbandonata*) の歌の一節 (第1幕、第17場)。台本ピエトロ・トラパッシ (通称: メタスタジオ)、作曲ドメニコ・サッロ (1724年)。デイドロはこのイタリア人オペラ台本作者を高く評価していた。メタスタジオは、ラモーの甥の台詞のなかにも登場する (デイドロ『ラモーの甥』本田喜代治・平岡昇訳、岩波文庫、第3刷改版、1964年、124頁)。次も参照。Diderot, *Correspondance*, éd. cit., tome IV, p. 94-95; tome XI, p. 216。

の強い哲学者はまったく異なった表情を浮かべ、肖像画もその影響を受けていたことだろう。いや、さらに言えば、彼をひとりにして、夢想の状態で放置しておくべきだった。そうすれば彼の口はかすかに開き、どこを見ているのかわからないまなざしは彼方に向かい¹⁰⁷⁾、思考でいっばいの彼の頭のはたらきはその表情に現れ、ミシェル [ヴァンロー] はよい作品をなしていたことだろう。

* かわいい哲学者さん [自分の肖像に呼びかけている]、君は私にとって永遠に、画家の——優れた画家であり優れた人間の——友情の貴重な証となるだろう。とはいえ、私の孫たちが¹⁰⁸⁾、私のくだらない作品を、にこやかで、かわいらしくて、女々しくて、色ぼけ老人のようなこの肖像と見比べることがあったとしたら、彼らは何と言うだろうか。孫たちよ、言うておくがこれは私ではない。私は一日のうちに、気を取られることがらにに応じて、百もの異なった表情をうかべたものだ。穏やかな顔、悲しい顔、夢想家の顔、優しい顔、凶暴な顔、情熱的な顔、熱狂者の顔をたたえたものだ。だが、断じておまえたちがここに見いだすような姿をしたことはない¹⁰⁹⁾。私の額は広く、目はらんらんと輝いていて、目鼻立ちはまづまづははっきりとしていて、まさに古代の弁論家といった顔つきをしていて、昔の愚か者、田舎者のような善良さをそなえていた¹¹⁰⁾。グルーズによる [私の] 肖像画【図 17-4】をもとに作られた版画に、ありとあらゆる表情の誇張がなかったとしたら、そこに描かれた私は、

107) [HER, III] ガラン (Jean-Baptiste Garand) が描いたデイドロの肖像【図 17-5】にはまさにこのようなまなざしが描かれていたが、それゆえデイドロはこの肖像をたいそう気に入った。1760年9月27日付けの手紙をはじめとして、ソフィー・ヴォラン宛ての手紙で報告しているとおりである。「この情熱にみちたまなざしは彼方を見つめている」(Diderot, *Correspondance*, éd. cit., tome III, p. 73 et 94)。本稿注 113 を参照。

108) [DEL] デイドロの娘アンジェリックは1772年に結婚し、孫たちは1773-1775年の間に生まれる。

109) [HER, III] ほかのサロン批評家たちの見解はもっと好意的であった。「彼 [ヴァンロー] はデイドロ氏の肖像画を、鬢なしで熱情あふれる表情で描いたが、この作者 [デイドロ] はその顔に、ときおり冷や水をぶっかけることを余儀なくされた。輝かしい天才が降臨するさまを和らげるためである」(バショームン [本稿注 86 参照])。「デイドロ氏の活気ある表情に見られる、天才の精と炎」(*L'Avant-courreur* 誌)。

110) [HER, III/DEL] デイドロは、ラ・トゥールによるルソーの肖像画【図 17-3】にも、同様の非難を向けている。「[...] ド・ラ・トゥール氏は実に誠実で傑出した画家ではあったが、ルソー氏の肖像画を、傑作となしえたにもかかわらず、ただの美しいものにしかしなかった。ルソー氏の肖像画にわたしが求めるのは、文学の批評家、現代のカトーにしてブルトウスの姿である。無造作に服を着、乱れた鬢をつけ、その厳しい表情によって文人や大貴族や上流社会の人びとをおそれさせるエピクテテトスが見られるものと思っていた。ところがそこに見るのは、立派な服を着、きれいに髪をとかし、きちんと髪粉をかけ、滑稽な様子でわらの椅子に腰をかけている『村の占師』の作者にすぎない」(デイドロ『絵画について』前掲書、『絵画論』「付 明暗法の検討」、147-148頁)。また、次も参照。「彼 [ラモーの甥] ——そう、まったくだ。わたしには大きくて皺のよった額があり、燃えるような眼、出っ張った鼻、広い頬、黒くて濃い眉毛、よく切れた口、形のはっきりした唇、それに角ばった顔がありまさあ。もしこの広大な額が長い髭で蔽われていたら、それこそブロンズ像か、大理石にでもすればすばらしく似合うでしょうな。／私——カエサルやマルクス・アウレリウスやソクラテスといったふうな人の像と並んでね」(デイドロ『ラモーの甥』前掲書、11頁)。

[ルイ＝ミシェル・ヴァンローが描いた私の肖像画よりも] ずっと本物に近かったことだろう¹¹¹⁾。私は、画家をだます仮面をつけていて、ときにはそこにあまりにも多くのものが溶け合わさり、ときには私の魂の印象が高速度で連続して発生し、それらがすべて表情に現れてくる。そうして画家の目は、瞬間ごとに異なった私を見いだすのであり、その作業は、画家が予想していたよりもずっと困難なものとなるのだ¹¹²⁾。

* これまでガランという名のへぼ画家ほど、私の肖像をうまく描いた者はいない【図 17-5】。愚か者がときに名言を口にするように、彼は私をうまくとらえたのだ。ガランによる私の肖像画¹¹³⁾を見る者は、私を見ているのと同じだ。<こちらが本物のポリシネル¹¹⁴⁾です>¹¹⁵⁾ (*Ecco il vero Polichinello*)。グリム氏はこの肖像画から版画を作らせたが、誰にも見せなかった。彼は、私がいつか自分を不滅の存在にしうる作品を創造したら、きっと[この版画に] 銘を付そうと待ち構えているのだ¹¹⁶⁾。「それはいつになるのですか。」——いつ

111) [HER, III] グルーズによるディドロの肖像画デッサン【図 17-4】は、ニューヨークのモルガン・ライブラリーに所蔵。このデッサンに基づいてオーギュスタン・ド・サン＝トバン (Augustin de Saint-Aubin) が作った版画は、ディドロ自身が所有していた。また、カルル・ヴァンローもディドロの肖像画を制作したが、今日ラングル美術館 (Musée de Langres) に所蔵されている。哲学者は、気に入りの光沢つきの部屋着を着ている。カルル・ヴァンローとグルーズがディドロの表情を描き出す方法には、きわめて大きな一致が見いだされる。おそらく前者が後者から影響を受けたのだろう。また、おそらくカルル・ヴァンローは、ディドロの批評を知っていて、それを考慮に入れたと思われる。Voir cat. exp. *Greuze et Diderot*, Musée d'art de la ville de Clermont-Ferrand, 1984, n° 3 et reproductions.

112) [HER, III] ディドロ『絵画について』前掲書、第四章「表情について誰もが知っていること、誰もが知っているわけではないこと」、55-81 頁参照。

113) [HER, III] ガラン作のディドロ肖像画は、シュヴレット (Chevrette) にあるエピネー夫人 (Mme d'Épinay) 宅で、1760年9月14日、鉛筆によって描かれた。四角形の背景に卵形の輪郭があしらわれたものである。『運命論者ジャックとその主人』(*Jacques le fataliste*) の刊本 (Pour les Amis du livre ; éd. 1894, illustré par L. Leloir ; voir le catalogue *Libraire. L'Œil de Mercure*, 1 rue Favart, Paris, 1988, n° 53 et reproduction) に挿絵として使用されている。ディドロはこの肖像画について、ある手紙のなかでこう書いている。「私をすばらしい肖像に仕立て上げてもらった。髪なしで、部屋着を着て、肘掛け椅子に座った状態で描かれている」(Diderot, *Correspondance*, éd. cit., tome III, p. 73)。グリムはこのデッサンの原物を所蔵し、シュニユ (Pierre Chenu) に版画を作らせた【図 17-5】。Voir M. Roux, *Inventaire du Fonds français*, 1940, IV, n° 127.

114) ポリシネル (イタリア語ではプルチネッタ Pulcinella) は、イタリアの伝統的な風刺劇コメディア・デラルテに登場する道化師。

115) [DEL] この逸話は、ガッティ医師 (注 88 参照) がディドロに語り (voir *Salon de 1763*, p. 93, n. 2)、ディドロがソフィー・ヴォランに報告している。ヴェネツィアのある場所で、「一方では、舞台の上に陽気だが淫らにすぎる笑劇を演じる大道芸人がある。他方では、別の舞台の上で、異なった雰囲気のある笑劇を演じる司祭たちがいる。そして彼らがたがいに怒鳴りあっている。『みなさまがた、そんな辛気くさい連中はほうっておきなさい。あなたがたが見ているポリシネルは単なる馬鹿者ですよ。』そこで十字架のキリスト像を取り出して、『真のポリシネル、偉大なポリシネルはこちらです。』」(ソフィー・ヴォラン宛て書簡、1762年9月5日付、Diderot, *Correspondance*, éd. cit., tome IV, p. 135)。この表現の意味するところについては、次を参照。Marc Buffat, « *Ecco il vero pulcinella* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 18-19, 1995, p. 55-70.

116) [DEL] グリムはやがて、こんな銘を記す。「彼 [ディドロ] は、偉大な友と卑小な敵とをもった。

かだつて？ 明日かもしれないよ。そもそも、私の本当の能力を、誰がわかっているのか！ 私はまだ自分の力の半分も使っていないと自覚している。これまで私は、道楽しかしてこなかったのだから。

* そうそう、私を模した良作のなかで、コロ嬢¹¹⁷⁾による胸像があったのを忘れていた。なかでも、私の友人グリム氏が所蔵している最近作のことを¹¹⁸⁾。これはよい。とてもよい。本作は、グリム宅で飾られるときに、コロ嬢の師であるファルコネ作の私の胸像を押しつけてしまった。こちらは凡作だった。ファルコネは弟子が作った胸像を見て、その目の前で、自作をハンマーでぶっ壊したという¹¹⁹⁾。率直で勇気ある行動だ。この芸術家[ファルコネ]の一撃によって胸像は粉々になったが、そのせいで、おぞましい鬘の下にすっかり隠れていた美しい両耳があらわになった。その鬘は、ジョフラン夫人¹²⁰⁾の提案で、[当初の案に反して]あとからかぶせられたものだ。グリム氏は、この鬘のことでジョフラン夫人を決して許さなかったのだが、幸いなことに、二人はこれで仲直りした。またファルコネという芸術家は、未来の自分の評判などほとんど気にかけず、人間の不滅性[不朽の名声]というものをかくも断固として斥け、後世をかくも激しく嫌悪する男であるが、彼はこれにより、後世

太陽は鷹に好まれ、ミミズクに嫌われる」(« Il eut de grands amis et de petits jaloux ; Le soleil plaît à l'aigle et blesse les hiboux. »)。

- 117) マリー＝アンヌ・コロ嬢 (Marie-Anne Collot, 1748-1821) : 彫刻家。エティエンヌ・ファルコネの弟子にして義理の娘。
- 118) [HER, III] マリー＝アンヌ・コロ嬢がファルコネとともにロシアに旅立つ直前に、グリムが彼女に注文した、テラコッタ[素焼き]の胸像のこと。デイドロは、コロ嬢に宛てた手紙(1766年11月)のなかでこう書いている。「お嬢さん、[実際の]私は額も鼻も赤いのですが、それでも[胸像の]私は大変な美男だし、よく似ているし、本物よりも繊細な面持ちで、私の快活さがよく表れています。友人は、この胸像が、まさに天才にとらえられようとしていて、熱に浮かされて行動しようとしている男のような様子だと話しています。それは私が実際にときどき経験することなのです。」この像はジャック・ドゥーセのコレクションに一時期含まれていたが、現在はどこにあるか不明である。コロ嬢はのちにロシアで、記憶をたよりに、また別のデイドロの胸像【図17-6】を仕上げた。
- 119) [DEL] ファルコネが未来に対して無関心な態度を取るのに対し、デイドロは後世の評価を靈魂の不滅の条件とみなして尊重する。二人は書簡上で論争を行う。デイドロのファルコネ宛て書簡(1773年12月6日付, Diderot, *Correspondance*, éd. cit., tome XIII, p. 120)を参照。次も参照。
ダランベール 大理石を食べられるようにする、か。そりゃあ容易でないと思うがね。
デイドロ その手順を君に教えるのが僕の役目さ。ごらんの通りの石像を手にとって白のなかにいれる。それから杵でもって、がんがん、と力いっぱい…
ダランベール お手やわらかに頼みますよ。ファルコネの傑作だからな。これがユエ氏か誰かの作品ならまだしもね…
デイドロ ファルコネには何でもないさ。石像の代金は払ってあるし、おまけにファルコネって男は、現在の名声をあまり重んじないばかりか、将来の名声ときたらてんで重んじやしないからね。
ダランベール さあ、それじゃ砕きたまえ(デイドロ『ダランベールの夢 他四篇』新村猛訳、岩波文庫、1958年、「ダランベールとデイドロとの対談」13頁)。
- 120) マリー＝テレーズ・ロデ・ジョフラン (Marie-Thérèse Rodet Geoffrin, 1699-1777) : サロンの主宰者。デイドロとダランベールの『百科全書』刊行費用の一部を援助した。

にできの悪い胸像を残す心配から解放されたのだった¹²¹⁾。しかしながら、正直に言えば、実のところ、この胸像のなかには、芸術家「ファルコネ」がこれを完成させたときに私を苛んでいた、秘かな魂の痛みの痕跡を認めることができたのだった。

18. ラグルネ《貞節なスザンナ》(「1767年のサロン」より)¹²²⁾

《貞節なスザンナ¹²³⁾》

小さな絵。上の作品〔《貞潔なヨセフ》**【図 18-2】**のこと〕と一対になっている。

友よ、また同じことをくり返してしまうかもしれないし、これから述べることは、すでに以前の私のサロン評¹²⁴⁾で書いたことと同じになるかもしれない。

あるイタリアの画家が、この同じ主題〔《貞節なスザンナ》〕を、きわめてうまく想像し〔表現し〕た¹²⁵⁾。彼は右側の奥に二人の老人を配置し、スザンナを前景に立たせた。スザンナを老人たちの視線から逃れさせるために、彼女に大きな布を彼らのほうに向けて持たせた。そして彼女は、絵の鑑賞者の目に裸の全身をさらしていた。スザンナのこの動作がとても自然なので、人はしっかり考えないと、画家の作為やこの人物像の下品さには気づかなかつた(下品さというものがあるとして、だが)。画布上であれ、舞台の上であれ、そこに描かれている光景は、見ている者を想定していない。〔絵に描かれた〕裸体の女は、まったく下品ではない。下品なのはむしろ、衣服の裾をまくり上げる女だ¹²⁶⁾。自分がメディチ家のウエヌ

121) [HER, III] デイドロにとって、「後世」および「不道德の感覚」に対する尊重は、未来の芸術の重要性に対する理解の基準であり、それゆえまた、文化や政治に対する意識を表すものでもある。

122) Lagrenée dit l'aîné, Louis-Jean-François (1725-1805), *La Chaste Suzanne* (Salon de 1767)
出典: HER, III, p. 126, l. 11 - p. 129, l. 13; DEL, p. 269, l. 5 - p. 271, l. 33.

123) 本作は紛失。**【図 18-1】**は同じラグルネによる同主題の作品。主題は「ダニエル書補遺 スザンナ」より。律法に忠実なユダヤ人の妻スザンナが、その美に魅せられた二人の長老によって姦通罪で訴えられ、偽証によって死罪にされるが、神の霊に動かされたダニエルによって潔白が証明される。

124) [HER, III] 「1765年のサロン」におけるカルル・ヴァンローの《貞節なスザンナ》の批評文のこと (HER, II, p. 35-38)。

125) [HER, III] デイドロはここで、ジュゼッペ・チェザーリ (Giuseppe Cesari) の《入浴中のスザンナ》**【図 18-3】**のことを想起している。デイドロは、前注の批評文のなかで、この絵を比較対象として取り上げていた (HER, II, p. 38, n. 58)。

126) [DEL] この発想は、ケネス・クラークの古典的研究に即して言えば、ヌード (nude/nu) とネイキッド (naked/dénudé) の区別に対応している (Kenneth Clark, *The Nude. A study in Ideal Form*, 1956. 邦訳: 『ザ・ヌード 裸体芸術論 理想的形態の研究』高階秀爾・佐々木英也共訳、ちくま学芸文庫、2004年)。ルソーは、『グランペールへの手紙』(1758年)において、スパルタの裸体を称賛したあとで、同様の分析を披露している: 「ところで、わが国の女たちの巧みな身なりが、完全な裸体よりも危険が少ないと思われるだろうか。裸体は、慣れてしまえば最初の効力が失われ、無関心、やがては嫌悪を催すようになるものだ。彫像や絵画が目の毒になるのは、衣服が混入することで、裸体が猥褻なものとなる場合だけだということは、周知の事実ではないか。感覚の即時的な効力は弱く限定的だ。感覚がもっと破壊的な力をふるうのは、想像力の介在によつ

ス【図 18-4】の前にいると考えてみなさい。このウェヌスの裸がはしたないとは思われな
いだろう。しかし、このウェヌスの足に刺繍入りの小さなミュールをはかせてみなさい。膝
の上にピンクのガーターで長い白靴下をはかせてみなさい。頭の上に、頭巾をぴったりと合
わせてみなさい。そうすれば、上品と下品の違いがよくわかるだろう。それは、見られる女
と見せる女の違いなのだ。これについては、ひとしきり語ったことがある。だが、まあよい
だろう¹²⁷⁾。

ラグルネの作品では、老人二人は左側に立っている。その姿は美しく、色彩豊かで、ゆっ
たりとした服を着ていて、冷淡な様子だ。

ここに描かれているのが、かの麗しのサブラン伯爵夫人であることを、知らぬ者はいない。
摂政のフィリップ・ドルレアン¹²⁸⁾をかくも長い間とりこにした女性だ¹²⁹⁾。彼女は莫大な資
産を使い果たした。あるとき、彼女は四方八方に借金をしていた。肉屋、パン屋、下女たち、
下男たち、お針子、靴屋にも借りがあった。ある日靴屋の小僧が、それでも何か取りもどせ
るものはないかと彼女のもとにやってきた。伯爵夫人は言った。「ねえ、おまえにずいぶん
前から借りがあることは知ってるわ。でも、どうすればいいの。私は一文なしなのよ。真っ
裸で素寒貧だから、[粗末な服しか着られなくて]お尻が見えるほどよ。」こう言いながら、
彼女はスカートをたくし上げ、靴屋の小僧に尻を見せた。小僧は情にほだされ、立ち去りな
がら「奥様、おっしゃるとおりですね」と言った。かたや小僧は夫人を哀れに思って涙を流
し、かたや下女たちは彼女を笑いものにした。夫人は下女たちにとっては下品であったが、
靴屋の小僧にとっては上品で、心引かれ、気の毒な人ですらあった。

てなのである」(Rousseau, *Lettre à D'Alembert*, in *id.*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », tome V, 1995, p. 122)。ルソーは続けて、若い中国人女性の「靴下をはいた足」につ
いて語るが、まさにこれは、デイドロが語るウェヌスの足の「刺繍入りの小さなミュール」(後出)
に通じるものだ。覆いと想像力の作用については、次を参照。Jean-Christophe Abramovici, *Obscénité et classicisme*, Paris, PUF, 2003, p. 271-275。

- 127) [HER, III]「1765年のサロン」におけるブーシェの作品に対する批評、とくに《アンジェリック
とメドール》に対する批評の次の箇所を参照。「メドールを見なさい(というよりも見ないほうが
よい)、とくにその脚を。感性も教養もない少年の脚だ。アンジェリックといえ、まるで守胴で
ある。おっと、下品な言葉だった！だが、彼が描いたのは実際にそれだ。丸々して、締まり
がないデッサン。およぶよだらしな肉体。この男が筆をとるのは、乳首や尻を見せるためだけだ。
それらを見るのは好きだが、むりやり見せられたくはない」(HER, II, p. 59)。
- 128) フィリップ二世(Philippe II, 1674-1723)：シャルトル公、のちにオルレアン公。1715-1723年にル
イ十五世の摂政を務めたフランスの王族。
- 129) [HER, III] サブラン伯爵夫人(Madeleine-Louise-Charlotte de Foix-Rabat, 1693-1768)：1714年
にサブラン伯爵と結婚し、摂政の愛人になる。「彼女ほど美しく、整っていて、心地よく、心を動
かし、洗練されていて、高貴で、それでいてわざとらしさのない人はいなかった。[...]才気にあ
ふれていながらも、人の気を引くのが上手で、ほどほどに抜けていて、放蕩でもあり、かとい
つて意地悪ではなく、とりわけ食卓では魅力的であった」(サン＝シモン『回想録』Saint-Simon, *Mémoires*, éd. Boislisle, t. XXXIII, p. 88)。

だが、私が言いたかったことはこんなことではないのだ。「では、何が言いたかったのかね」と君〔グリム〕は言うだろう。また別の馬鹿なことを言いたかったのだ。人は知らずに馬鹿なことばかり言うものなので、たまにはそれを意識して語らねばならないのだ。私が語りたかったのは次の話だ。後年〔サブラン〕伯爵夫人は、気が進まぬまま、やむをえず夕食の招待に応じた。招待者は、国王親任官のル・コントであった。夫人は時間どおりに着いた。礼儀をわきまえた親任官は、美しく、貧しく、年増の伯爵夫人を迎え入れるべく、屋外に降りた。ひとりの騎士が同伴し、夫人に手を差し出した。二人は屋敷の階段を上った。親任官は二人の後ろを進んだ。夫人が階段を上るときに、その美しい脚と、その脚の上部に、下着に包まれてとても丸くよい形をした尻が見えた。たまらなくなった親任官は、誘惑に屈し、手をそっとすべらせてその尻の上においた。論理的にものを考える性分であった伯爵夫人は、落ち着いてふり返り、親任官の体の上で、彼の不屈きなふるまいの原因、彼の行動の釈明が見つかるはずだと思われる場所に、手をもっていった。ところがそれを見つめることができなかつたので、相手に平手打ちを一発浴びせた。

* さあ、友よ、ラグルネのスザンナも、もし伯爵夫人と同じように理知的であったとすれば、二人の老人に対してこれと同じようにふるまったことだろう。私は、老人たちが彼女に何を言っているのかは知らないが、次のことは確信をもって言える。当世の女のひとりが、ある男に馬車で家まで送ってもらう際に、その男が、その途中で、状況にそぐわない口調で〔愛の〕演説を行ったとしよう。その際にその女が発する言葉を、もしこのスザンナが、老人たちに投げつけたとすれば、老人たちはきっとひどくうろたえたことだろう、と。その言葉とは、「お気をつけください。身をお任せしますわ」である¹³⁰⁾。

* そういうわけで、老人たちは冷淡で悪人面である。スザンナはこの上なく美しい。彼女は身を覆っている。天に視線を向け、助けを求めている。だが、彼女の苦痛と恐れは、老人たちの落ち着きと奇妙な対比を見せていて、もしこの絵の主題が何かを知らなければ、それを言い当てるのは相当に難しいだろう。せいぜいこの二人がこの女性の親戚で、彼らが不屈きにも、彼女に何か悪い知らせを伝えにやってきたと思うのではないか。ことほどさように、よい技巧は、うまく活用されないものだ。美しい手が、この上なく美しい表現のうちに、どうでもよいことがらを表している。ロシニョール (Rossignol) やロワレ (Roallet) がよい例だ¹³¹⁾。

友よ、私も、あらゆる老人と同じように、下品な〔卑猥な〕人間になってきた。いまの時

130) サブラン伯爵夫人とこの当世の女は、自分に言い寄る男に対して、その気がないのに、きわめて積極的に身を任せるふりをするので、かえって相手を当惑させ、退けるといふ点において共通している。デイドロは、スザンナも老人二人から身を守るために、このような策を弄する奸智があればよかつたと言っているのである。

131) 凡庸な画家の例として挙げられているようだが、ロシニョール、ロワレについては不明。

代、どれだけ率直に語っても、もはやこれ以上風紀が墮落しようもないので、われわれは、ためらいなくつねにもっとも単純明快な猥談を語るのだ¹³²⁾。だからこそ私は何人かの女性を、お望みどおり破廉恥に描いたのであり、まさに破廉恥にも彼女らは、[ヴォルテールの論考]『伯父の擁護¹³³⁾』の最初の数章[性風俗の乱れを批判する文章]が書かれたことを非難したのである。そのうちのひとりには君もよく知っている女性だが、彼女は私の理屈に納得したのかどうかは知らないが、私にこう言った。「これ以上そんなこと[彼女が破廉恥だということ]を主張しないでください。私が前から老女だったみたいなのがしてきますわ」と。彼女は毎朝モンテーニュに祈禱を捧げており、彼から、よきにつけ悪しきにつけ、言葉よりも態度のなかに不誠実を見いだすことを学んだのだ¹³⁴⁾。

19. ユベール・ロベール《奥から照らされたグラント・ギャルリー》(「1767年のサロン」より)¹³⁵⁾

《奥から照らされたグラント・ギャルリー [大陳列室]¹³⁶⁾》【図 19-1】

幅4ピエ3プース、縦3ピエ1プースの絵画。

おお美しく、崇高な廃墟よ！筆さばきがなんと厳密で、それでいて軽やかで、正確で、伸びやかなことか！なんという[芸術的]効果¹³⁷⁾！、なんという偉大さ、なんという高貴さか！この廃墟画がいったい誰のものなのか教えてもらいたい。私がそれを盗めるように。貧乏人がほしいものを得るためにはそれしか方法がないのだから。気の毒だが、愚かな金持ちが所有したところで、おそらくこの絵は彼にほとんど幸福を与えないだろう。そして私はどれほど幸福になるだろう。盲目の所有者、盲目の夫よ、あなたにはわからないか、あなたが蔑ろないがしにしている魅力を、私のものにしたところで、あなたにどれほどの損害が及ぶというのだ。この壊れた丸天井を、またこの丸天井に積み重なった物体の塊を、私はどれほどの驚き、どれほどの驚嘆をもって眺めることか！

* この建造物を打ち立てた人々はどこに行ったのか。彼らはどうなってしまったのだろうか

132) [DEL] 卑猥な表現が不道徳とは限らないという考えは、古典主義時代に流通していた (Abramovici, *op. cit.*)。なお、この猥褻な挿話は、娼館でのシャルル・ド・ブロスの挿話 (HER, III, p. 358-359; DEL, p. 371) や、テルプーシュ夫人の前でデイドロ自身が服を脱いだ話 (HER, III, p. 374-375; DEL, p. 374) を予告している。

133) Voltaire, *Défense de mon oncle*, 1767. ヴォルテールの『歴史哲学』に対する批判への反論。

134) 言葉だけ立派であっても、態度がともなわないかぎり信用しない姿勢を学んだということか。

135) Hubert Robert (1733-1808), *Grande Galerie éclairée du fond* (Salon de 1767)

出典: HER, III, p. 336, l. 12 - p. 340, l. 29; DEL, p. 363, l. 8 - p. 367, l. 10.

136) 本作は紛失。【図 19-1】は類似作とみなされる。

137) 「効果」の原語 effet の語義について、本稿注 8 を参照。

か。暗く静かな深みのいかなる大きさのなかを、私の目はさまよい出すのか。天井の穴を通して見上げる空の一部は、どれほどはるかな彼方にまでつながっているのか！光から闇への驚くべき移行¹³⁸⁾——丸天井の上から、柱を下りてくるにつれて、光はどれほど急激に弱まってくことか！入口の陽光と奥の陽光によって、闇はなんと狭い場所に押しやられていることか。どれほど見ても飽き足らない。この絵を味わう者には、時間は止まっている。私が生きた時間はいかに短かったか！わが青春はいかにすぐに過ぎ去ってしまったことか！

これは、丸天井のある^{グランド・ギャルリー}大陳列室で、内部は左右両側にずらりと並ぶ列柱によって美しく飾られている。丸天井のちょうど真ん中あたりが壊れていて、その損傷部の上に、積み重なった建造物の残骸が顔をのぞかせている。長さも幅も大きいこの建造物はさらに、奥の開き口からも光を受けている。左側の外に噴水があり、その噴水の上に古代の立像が据えられている。この像の台座の下には、石の土台の上に載った泉水盤がある。この泉水盤の周り、陳列室の手前側のそれぞれの柱の間には、無数の人物や集団、さまざまな情景が小さく描かれている。彼らは水を汲み、休み、散歩し、会話している。動きや音があふれている。

* ロベールさん、これについての私の考えはあとで言おう。あなたは巧みな人物だ。あなたの分野できっと第一人者になるだろう。いや、現にそうだ。だが、ヴェルネを見習いなさい。彼からデッサンの手法、彩色の手法、人物像をもっと魅力的にする仕方を学びなさい。あなたは廢墟画に熱心に取り組まれたのだから、このジャンルには固有の詩学があることを肝に銘じなさい。あなたはそれをまったくご存じない。それを探求なさることだ。あなたには技巧 (le faire) はあるが、理想 (l'idéal) がそなわっていないのだ¹³⁹⁾。

* ここには人物があまりにも多く描かれているので、その四分の三を省くのが適当だとは感じられないか。残しておくのは、孤独と静寂の効果を高める人物だけにすべきだ。この暗闇のなかをたったひとりの人物が、胸の前で腕を組み、うつむいてさまよっていたとしたら、私はもっと感動していたことだろう。暗闇だけがあれば、建築の荘厳さ、建物の偉大さがあれば、空間の広がり、静寂、密やかな反響があれば、私は身体が震えたことだろう¹⁴⁰⁾。私自身がこの丸天井の下で夢想し、この柱の間に座り、あなたの絵のなかに入りこみたいとい

138) [HER, III] パークは、「崇高」についての章のなかで廢墟を挙げてはいないが、この感情を喚起する建築物の形態に関する彼の描写は、ここでデイドロがロベールの廢墟画について行っている分析に対応している。パークによれば、「崇高の情熱」(the sublime passion) とは、vastness, magnitude in building, grandeur、それに、light と darkness との対比、melancholy kind of greatness を刻まれた建築形態によって引き起こされる (パーク、前掲書参照 [本稿注 80])。

139) 本項目末尾の段落 (「上に紹介した作品は […]」) と矛盾する。

140) [HER, III] ユベール・ロベールが日常生活から想を得て粗雑に描いた多数の人物は、絵を見る者から「震えをともなう喜び」« plaisir accompagné de frémissement », ヴェルネの風景画が喚起する delightful horror を奪う。デイドロによって定義される「廢墟の詩学」が見いだされるようになるのは、ロマン主義時代の廢墟画家 (カスパー・ダーヴィト・フリードリヒなど) においてである。

う気持ちをこらえきれなかったことだろう。だが、これでは邪魔者が多すぎる。私は立ち止まり、見つめ、讃嘆し、過ぎ去る。ロベールさん、廃墟が、それが表している細部の多様性とは関係なく、なぜこれほどの喜びを喚起するか、あなたはまだわかっていない。このことについて、ここで思いつくことをお話ししよう。

廃墟が私のなかに呼び起こす考えは大きなものだ。すべては無に帰し、すべては滅び、すべては移ろう¹⁴¹⁾。残るのは世界だけだ。続くのは時間だけだ。世界はなんと古くからあることか！私は二つの永遠の間を歩いている。どこに目を向けても、私をとりまく事物は終わりを予告し、私を待つ終わりへと私を受け渡す。崩れ去る岩、穿たれる谷、よろめく森、私の頭上にぶら下がり、動揺をくり返すこの塊——これらの存在と比べて、私のはかない存在は、はたして何だろうか。私は墓碑の大理石が粉々に崩れ去るのを見るが、私は死にたくない。青銅にも及ぶ普遍的な法則に、繊維と肉からなる脆い組織を委ねたくない。急流が国々を、ひとつの深淵へとつぎつぎに流しこんでいく。だが、私は、私だけはその際で立ち止まり、両脇を走る流れを切り裂きたいと願う！

廃墟の場所が危険なら、私は震える。その場所が秘密で安全であると期待できるなら、私はもっと自由で、もっと孤独で、もっと自分らしくなり、もっと自分の近くにいられる。そこにこそ私は友を呼ぶ。そこでこそ私は過去の恋人を懐かしむ。そこでこそわれわれは、不安からも、立会人からも、邪魔者からも、妬みをもつ者からも離れて、心おきなく自分を享受できる。そこでこそ私は自分の心の奥底を知る。そこでこそ私は友や恋人の心を尋ね、不安になったり安心したりする。この場所から都会の住処まで、喧噪にまみれた住居まで、利害、情念、悪徳、罪、先入観、過ちの渦巻く土地まで、はるかに遠い。

私の魂が優しい感情にとらわれていたら、[この場所で] 私はなんの遠慮もなくその感情に没頭するだろう。私の心が穏やかであれば、[この場所で] 私は心の安らぎの甘美さをじっくり味わうことだろう。

この無人で、孤独で、広大な安息の地で、私は何も聞こえない。私は生のあらゆる厄介ごとを断ち切ったのだ。私を急かす者も、私の声を聞く者も、誰もいない。私は大声で自分に語りかけ、悲しみ、遠慮なく涙を流すことができる。

この薄暗い^{アーケード}列拱の下では、淑女の恥じらいはいつもより弱くなり、優しく内気な恋する男の行動は、いつもより強く大胆になるだろう。われわれは、自分の好みをかなえてくれるも

141) [HER, III] 次を参照。「なるほど^{がが}巖々たる山、太古の森、広大な廃墟が、畏怖の念をかき立てることも確かである。これらのものの呼びさます付随的観念は偉大である」(ディドロ『絵画について』前掲書、『絵画論』第三章「わたしが生まれてこのかた明暗法について理解したことのすべて」、46頁)。「廃墟の詩学」のもとになる考えは、すでに『絵画論』にある：「一切のものが過ぎてゆく、ひともひとの住居も」(同上、『絵画論』第四章「表情に関して誰もが知っていること、誰もが知っているわけではないこと」、78頁)。

の、誘惑してくれるもの、自分の弱さを許してくれるものすべてを、知らず知らずのうちに愛するものだ。

「私はこの洞窟の奥を出て、あのと時の嫌な思い出をここに残していくでしょう」とある女が言う。女はこう続ける。

「私がかまされ、憂鬱によってその場所に導かれるとするなら、私の苦悩全体に没頭することでしょう。孤独が私の嘆きによって増幅するでしょう。私の叫び声で、静寂と闇を切り裂くでしょう。そして、私の魂が苦しみで満たされたとき、涙を手で拭うのです。私は人々のもとへと帰り、彼らは、私が泣いていたなどみじんも思わないでしょう。」

私の魂の偶像よ、いつかもし君を失うならば、もし予期せぬ死が、思いもかけない不幸が、君と私を分かつたらば、私はここに君の遺灰が撒かれることを望み、ここで君の影と語り合うことを望む。

もし不在がわれわれ二人を遠ざけておくなら、私はこの場所に [この廢墟に]、かつてかくも完全に、かくも甘美にわれわれの感覚を支配したあの陶醉と同じ陶醉を探しに来よう。私の心は再びときめくことだろう。私はあの心地よい惑乱を求め、再び見いだすことだろう。君はそこにいるだろう。あの快樂の甘美なる憂愁、甘美なる倦怠の状態が過ぎ去るまで。そして私は立ち上がり、そこから立ち去る、だが立ち去る際に、立ち止まり、後ろをふり返らずにはおかないだろう。そこにいるようでない君とともにいて、私が幸福であったその場所をじっと見つめずにはおかないだろう。いや、「そこにいるようでない君」と言ったが、それはまちがいだ。君は実際にそこにいたのだ。私がある場所から [日常の世界に] もどるとき、人々は私の歡喜を見いだすだろうが、彼らはその歡喜の理由を知らないだろう。君はいま何をしているのか。君はどこにいるのか。君が足を運び、君の憂愁をも晴らすことのできるような洞窟、森、人里離れた秘密の場所は、どこにもないのだろうか。

おお、私の心の奥に棲む検閲官よ、おまえは私をここまで追ってきた。私はおまえの非難から逃れようとしたのだが、まさにこの場所こそ、おまえの声がもっとも強く響いている。この場所から逃れよう。ここは無垢の住処なのか、それとも悔恨の住処なのか。つまるところ、そこに赴く魂に応じて、そのいずれでもあるのだろう。悪人は孤独を逃れ、善人は孤独を求める。善人はひとりであるのが心地よいのだ。

芸術作品に対する見方は、情念を知る者と、情念を知らない者とはまったく異なる。芸術作品は、後者には何も語らないが、私には何も語らないなどということはある。情念を知らぬ者は、私が求めたこの洞窟に決して入らないだろう。その者は、私が好んで入りこんでいく森からも離れたがる。彼がそこで何をしようというのか。退屈するだけのことだろう。

ほかにまだ私に廢墟の詩学について語ることもあるとすれば、ロベールが私を導いてくれるだろう。

上に紹介した作品は、ロベールが展覧した作品中でもっとも美しいものだ。本作において空気は濃密である。光が、涼しい場所に漂う蒸気と、暗闇が描かれていることではっきりと目に見える微粒子とで満たされている。しかもそれが、きわめて繊細で、柔らかく、精密な筆で描かれているのだ。見事だが巧まざる効果である。この絵を見ても、技巧のことを意識しない。驚嘆はするが、それは自然に対して与えられる驚嘆と同じ種類のものなのだ。

20. ユベール・ロベール 《ローマの港》（「1767年のサロン」より）¹⁴²⁾

《ローマの港と古代および現代のさまざまな建造物》【図 20-1】

幅4ピエ7プース、縦3ピエ2プースの絵画。

画家のアカデミー入会の際の出品作であり、傑作である。技巧と色彩はヴェルネを思わせるが、人物と空についても、ヴェルネのようであればよかったのに！建物の筆致はこの上なく真に迫っているし、事物ひとつひとつの色彩は、実際の色かその事物本来の色¹⁴³⁾のいずれかであり、きわめて正当である。海は澄んでいる。構図全体が魅力的だ。

絵の中央には、円形建物がでんと置かれている。背景のあちらこちらに、宮殿の一部が見えている。これら宮殿の下側に、巨大な階段が二つあり、円形建物の手前にしつらえられた大きな広場まで続いている。そして「階段は」そこから、その広場の下方に描かれた二番目の土手にまで至る。広場は、その中央部分で円形になっていて、この絵の幅全体にひろがっている。広場の下部に横たわる土手についても同様である「幅全体にひろがっている」。土手は、鎖でつながれた標石によって区切られている。広場の円形部分の下、土手と同じ高さのところ、くぼみか洞窟のような空間がある。土手から階段を数段下りると、海というか、長方形の港に至る。この空間の二辺は港の二つの砂浜をなしており、それは二つの大階段の下部から、画布の縁まで続いている。これら二つの砂浜は、大きな平行四辺形のようなものである。その四辺形の場所には、商人たち——立っている者も座っている者もいる——、積荷、商品が見える。市民やほかの人々が、大階段を上ったり下りたりしている。左側には、砂浜と港の辺と平行に、宮殿の正面がある。それだけではない。画家は、広場の両端に、二つのオペリスク「方尖柱」を建てた。また、この広場の外面に沿って、狭く小さな階段が円状に^は這っているのが見える。一段一段はすべて大階段の一段一段に接しているが、それよりもずっと高い位置にあり、人々が行き来するのに役立つ風変わりな手すりの役目を果たしている。彼

142) Hubert Robert (1733-1808), *Port de Rome* (Salon de 1767)

出典：HER, III, p. 347, l. 17 - p. 349, l. 7 ; DEL, 欠.

143) 「事物本来の色」の原語 (couleur) locale について、リトレには次の説明がある。« Terme de peinture. Couleur locale, couleur propre à chaque objet, indépendamment de la distribution particulière de la lumière et des ombres » (Dictionnaire de Littré, art. « local »).

らは上り下りする際に、大階段の自由〔風通しのよさ〕を邪魔しない。

この作品はとても美しい。偉大さと壮麗さに満ちている。誰もが感嘆する。しかし心は動かされない。夢想させてはくれないからだ。これは、すべてが偉大な、稀なる光景だが、左右対称にすぎなのだ。円形建物と港の真ん中を切断する縦の面を想像してみよう。その面の左右にできる二つの部分には、そっくり同じ事物が描かれているだろう。ここに、藁葺きの家を一軒とは言わないが、長年の風雪に耐えたただ一本の木でもあれば、宮殿の正面の全体よりも、もっと多くの詩情、もっと多くの思いがけぬ効果が表れたことだろう。宮殿を趣のある事物 (un objet d'intérêt) とするためには、それを廃墟にしなければならないのだ。というわけで、どれほど技巧 (le faire) が優れていても、理想 (l'idéal) がともなわなければ真の美はない、というのは真実なのだ。理想の美は、あらゆる人の心を打つが、技巧の美は、玄人の注目しか引きつけない。玄人が技巧の美によって夢想するとしても、それは芸術や画家についての夢想であって、[描かれた] ことがらについての夢想ではない。玄人はつねに画面の外にとどまり、なかに入りこむことはないのだ。真の雄弁は、それが雄弁であることを忘れさせる。もし私があなたを雄弁だと思うなら、あなたはたいして雄弁ではないということだ。技巧において優れていることと理想において優れていることとの間には、目を引きつけるものと、魂を引きつけるものとの違いがある¹⁴⁴⁾。

21. ダヴィド《ベリサリウスが女から施しを受けているところを、かつて仕えた兵士に見つかる》(「1781年のサロン」より)¹⁴⁵⁾

ダヴィド

《ベリサリウス¹⁴⁶⁾が女から施しを受けているところを、かつて仕えた兵士に見つかる》

144) [HER, III] デイドロが『サロン』でくり返し言及する原則。たとえば、「1767年のサロン」の「ヴェルネ散歩」第4場 (HER, III, p. 194-195)、同じく「1767年のサロン」のラグルネの作品に対する批評を参照 (HER, III, p. 121)。

デイドロの美学思想における「技巧」(le faire) と「理想」(l'idéal) の関係について、次の論考を参照。Alberto Frigo, « "Je regarde, admire et me tais" : le technique, l'idéal et l'expérience de la peinture dans les Salons de Diderot », texte de l'intervention dans le colloque international « Diderot et la philosophie », organisé par le Centre d'Études cartésiennes de l'Université Paris-Sorbonne, les 25-27 octobre 2013 (https://www.academia.edu/28115872/A._FRIGO_LE_TECHNIQUE_LIDEAL_ET_LEXPRIENCE_DE_LA_PEINTURE_DANS_LES_SALONS_DE_DIDEROT).

145) Jacques-Louis David (1748-1825), *Bélicaire reconnu par un soldat qui avait servi sous lui, au moment qu'une femme lui fait aumône* (Salon de 1781)

出典：HER, IV, p. 350, ll. 1-17 ; DEL, p. 480, ll. 1-22.

146) フラウィウス・ベリサリウス (Flavius Belisarius, 505-565) : 東ローマ帝国の将軍。「大スキピオの再来」と評された名将だが、晩年は貧困にあえいだ。マルモンテルは彼を題材にした歴史小説『ベ

【図 21-1】

私はこの絵を毎日見ているが、いつも初めて目にするような気がする¹⁴⁷⁾。この青年 [ダヴィッド (当時 33 歳)] は、自分の仕事を行うに際して、大した技巧¹⁴⁸⁾ [芸術的趣味] をもっている。彼には思いやり (de l'âme) があり、彼が描く人物の顔の表情にはわざとらしさがなく、[人物像の] 動作¹⁴⁹⁾ は高貴で自然である。彼は描くというよりも、衣をぞんざいに着せ、美しい皺を作り上げるすべを心得ている。その衣の色は派手ではないが、美しい。彼の描く肌がこれほどこわばっていなければよかったと思うし、ところどころの筋肉にも柔軟さが足りない。頭のなかで [想像して]、全体にくすんだ調子を与えてやれば、おそらくもっとよくなるだろう。兵士、施しを与える女、交差する腕に対する称賛をもし口にしたとすれば、私は自分の楽しみを損なうことになり、画家を悲しませることになるだろう¹⁵⁰⁾。だが、彼にこう言わずにはいられない。「ベリサリウスは、施しを受け取るだけで十分に屈辱を受けているのではないか。彼のほうからあえて施しを求めさせるのはやりすぎではないか。片腕を女のほうに差し出すのではなく、子どもを抱きかかえるようにするか、天の苛酷さをとがめるために、もっと上に向けるがよい」と。

付記：本稿は JSPS 科研費 JP26370356 による研究成果の一部である。

リサリウス』(1767 年) を書き、ルイ十五世を暗に東ローマ皇帝ユスティニアヌス一世になぞらえて批判した。

- 147) [DEL] レジス・ミシエルの見解によれば、デイドロが本作《ベリサリウス》を称賛するレトリックは、ラシーヌの『ペレニス』において、ティテュスが王妃ペレニスに対して抱く変わらぬ恋情を告白する二行詩の内容の変奏にある。その二行詩とは、「この五年間、毎日彼女を見るたびに／初めて見るような心もちがする」(« Depuis cinq ans entiers chaque jour je la vois / Et crois toujours la voir pour la première fois » [Racine, *Bénélice*, II, 2]) というものだ。このような借用には、礼節をとまなうアイロニーが込められている。ダヴィッドとラシーヌを結び付けることは、デイドロにとって最高の称賛を意味するのだ。次を参照。Régis Michel, dans *Diderot et l'art de Boucher à David : les Salons, 1759-1781*, catalogue d'exposition, Hôtel de la Monnaie, 5 octobre 1984 - 6 janvier 1985, Paris, Réunion des musées nationaux, p. 164.
- 148) 「技巧」の原語 *manière* を、リトレは次のように説明している。「Terme de peinture. Goût, façon, habitude prise par l'artiste dans le maniement du pinceau et dans les principales parties de la peinture qui sont l'invention, le dessin et le coloris » (Dictionnaire de Littré, art. « manière »).
- 149) 「動作」と訳した語 *attitude* を、フュルティエールの辞書 (1690 年) は、こう定義している。「Terme de Peinture et de Sculpture. Certaine disposition de figures d'un tableau, ou l'action et la posture d'une statuë. Ce Peintre a un beau coloris, mais il n'est pas heureux à donner de belles attitudes à ses ouvrages. Ce mot vient de l'Italien *attitudine*. »
- 150) それらがあまりにも見事で、真に称賛にふさわしい言葉を見つけることができないから。



図 7-1：カルル・ヴァンロー 《イアソンとメデア》 1759 年、ベルリン／ブランデンベルク、プロイセン宮殿庭園財団



(左) 図 7-2：カルル・ヴァンロー 《イアソンとメデア》 1759 年、ポー (Pau) 美術館
(右) 図 7-3：カルル・ヴァンロー 《水浴する女たち》 1759 年、個人蔵 (ニューヨーク)



図 8-1：ピエール《洗礼者ヨハネの斬首》1761年、アヴィニヨン、カルヴェ美術館



(左) 図 8-2：ルーベンス《ユディットとホロフェルネスの首》1616年、アントン・ウルリッヒ公爵美術館



(右) 図 8-3：ピエール《パリスの審判》1759年、ボツダム・サンスーシ宮殿



(左)
図 9-1: デエ《法務官の法廷の前の聖ヴィクトール》1761年、ルーヴル美術館



(右)
図 9-2: デエ《聖アンデレの鞭打ち》1761年、ルーアン美術館



(左)
図 9-3: デエ《臨終の聖体拝領を行う聖ベネディクトゥス》1761年、オルレアン美術館



(右)
図 9-4: デエ《監獄から解放された聖ペテロ》1761年、ヴェルサイユ、サン＝ルイ大聖堂



(左) 図 9-5: フランソワ・ドゥヴォージュ (1732-1811 年) 《聖アンナと聖マリア》、制作年不詳、ディジョン美術館 (デエ作の模写)

(右) 図 9-6: デエ 《浅瀬》(《隊商》) 制作年不詳、所蔵先不詳



図 10-1: シャルダン 《食前の祈り》1761 年、ロッテルダム、ボイマンス・ヴァン・ペーニンゲン美術館



(左) 図 10-2: シャルダン《子守女》1739年、
ナショナル・ギャラリー・オヴ・カナダ



(右) 図 11-1: ルイ＝ミシェル・ヴァンロー《父
の肖像を描く画家の自画像およびその姉の
肖像》1763年、ヴェルサイユ宮殿美術館



(左) 図 12-1: ブーシェ《幼子イエスの眠り》(下絵)、1759-1763年、画商 (ディドロが見ている作品の下絵)



(右) 図 12-2: ブーシェ《羊飼い男女の休息》1761年、ロンドン、ウォレス・コレクション (ディドロが見て
いる作品の類似作)



図 13-1：ヴィアン《装身具を売る女》(《クビドを売る女》) 1763年、フォンテーヌブローの城美術館



(左) 図 13-2：ヴィアン《花売り娘》1763年、トロワ美術館



(右) 図 13-3：ヴィアン《入浴を終えた女》1763年、カオール、アンリ＝マルタン美術館



(左) 図 13-4: ヴィアン 《三脚台で香を焚く女占い師》1762年、ストラスブール美術館
(右) 図 13-5: ヴィアン 《花に水をやる女》1763年、所在不詳



(左) 図 13-6: ヴィアン 《母の胸を花で飾るプロセルピナ》1757年、グルノーブル美術館
(右) 図 13-7: ヴィアン 《ウエヌスの寺院への奉獻》1762年、個人蔵 (パリ)



図 14-1 : デエ《ヨセフの貞潔》(下絵) 1762年、画商(ディドロが見ている作品の下絵)



(上) 図 14-3 : ジャン・ドーレ (Jean Daullé) 版画《読書するマグラダのマリア》、1753年ごろ、ヴェルサイユ市図書館(コレッジョの絵の Charles-François Hutin による模写に基づく)

(左) 図 14-2 : デエ《聖母マリアの結婚》1763年、ドウエ、サン=ピエール参事会教会



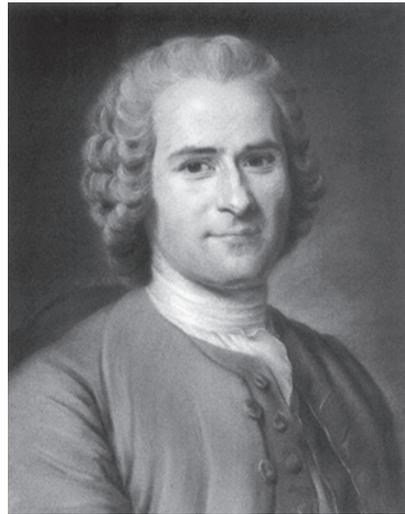
図 15-1 : グルーズ《親孝行》(《中風患者》) 1761年、 Санктペテルブルク、エルミタージュ美術館



(左) 図 16-1 : ファルコネ《動き出そうとする自作の彫像の足下にいるピュグマリオン》1761年、ルーヴル美術館

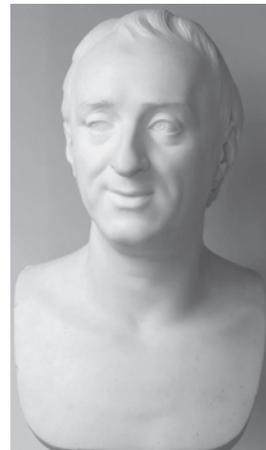
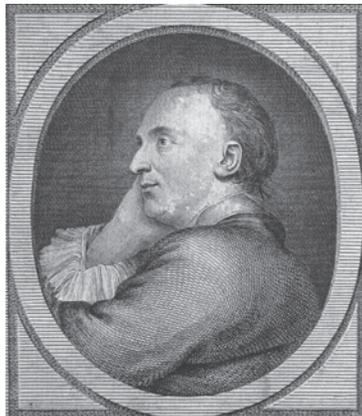
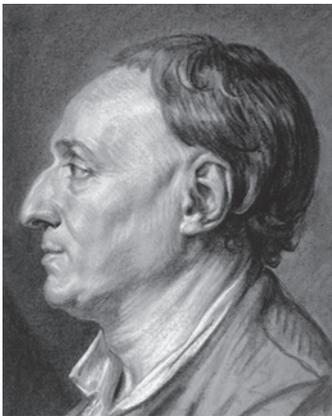


(右) 図 17-1 : ルイ = ミシェル・ヴァンロー《ディドロの肖像》1767年、ルーヴル美術館



(上) 図 17-3: モーリス・カンタン・ド・ラ・トゥール 《ジャン＝ジャック・ルソー》 1753 年ごろ、サン＝カンタン、アントワヌ・レキュイエ博物館

(左) 図 17-2: ルイ＝ミシェル・ヴァンロー 《ショワズール枢機卿の肖像》 1767 年、ナンシー、ロラン美術館



(左) 図 17-4: グルーズ 《ディドロの肖像》 1766 年、モルガン・ライブラリー

(中) 図 17-5: ピエール・シュニユ 《ディドロの肖像》、1760 年ごろ、ラングル美術館 (ジャン＝バティスト・ガラン原画による版画)

(右) 図 17-6: マリー＝アンヌ・コロア 《ディドロ胸像》 1772 年、エルミタージュ美術館



(左) 図 18-1: ラグルネ《入浴中に二人の老人に迫られるスザンナ》
1749年、画商(デイドロが見ている作品の類似作)

(右) 図 18-4: 《メディチ家のウェヌス》フィレンツェ、ウフィッツィ
美術館(紀元前1世紀のブロンズ像の模作)



(左) 図 18-2: ラグルネ《貞潔なヨセフ》1767年、
ロサンゼルス、ロサンゼルス・カントリー・
ミュージアム・オヴ・アート

(右) 図 18-3: ジャック・ブイヤール (Jacques
Bouillard)《入浴中のスザンナ》1786年(ジュ
ゼッペ・チェザーリ Giuseppe Cesari 原画
による版画)





図 19-1：ロベール《廃墟と化したルーヴルのグランド・ギャルリー、想像上の光景》1796年、ルーヴル美術館（ディドロが見ている作品の類似作）



図 20-1：ロベール《ローマの港》1766年、エコール・ナショナル・シュペリユール・デ・ボザール



図 21-1：ダヴィド《施しを受けるベリサリウス》1780年、リール芸術宮殿 (Palais des Beaux-Arts de Lille)

Les extraits des *Salons* de Diderot : traduction japonaise (2)

Hirotsugu YAMAJO

Diderot, philosophe, est aussi l'un des premiers critiques d'art. Au XVIII^e siècle, l'Académie royale des Beaux-arts organisait une exposition de peintures et de sculptures chaque année, puis tous les deux ans à partir de 1751. Cette manifestation artistique ouverte au grand public s'appelait le « Salon », car elle avait lieu dans le Salon Carré du palais du Louvre. Melchior Grimm en écrit le compte rendu pour la revue *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, qu'il a créée lui-même en 1753. Ayant remplacé cet ami en 1759, Diderot à son tour en rédigea neuf en tout jusqu'en 1781. Dans ces *Salons*, il décrit et analyse les œuvres d'art disposées devant ses yeux, mais il expose aussi les réflexions morales et philosophiques évoquées par celles-ci, dans un style varié qui s'assimilerait parfois à celui du roman ou de la poésie. Ces écrits incomparables à aucun autre ont exercé une grande influence sur les écrivains et les critiques d'art du siècle suivant, comme Stendhal, Théophile Gautier, Baudelaire ou Sainte-Beuve.

Nous allons présenter la traduction japonaise des extraits principaux des *Salons* dans les numéros 56-59 de cette revue. Voici la table des matières de cette deuxième partie (n° 57) :

7. Carle Vanloo (1705-1765), *Jason et Médée* (Salon de 1759)
8. Jean-Baptiste Marie Pierre (1714-1789), *La Décollation de saint Jean-Baptiste* (Salon de 1761)
9. Jean-Baptiste Deshayes (1729-1765), *Saint Victor devant le tribunal du préteur, La Flagellation de saint André, Saint Benoît mourant reçoit le Viatique, Saint Pierre délivré de la prison* (Salon de 1761)
10. Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), *Le Bénédicité* (Salon de 1761)
11. Louis-Michel Vanloo (1707-1771), *Portrait de l'artiste avec sa sœur devant le portrait de leur père* (Salon de 1763)
12. François Boucher (1703-1770), *Le Sommeil de l'enfant Jésus, Le Repos du berger et de la bergère* (Salon de 1763)
13. Joseph-Marie Vien (1716-1809), *La Marchande à la toilette* (Salon de 1763)
14. Jean-Baptiste Deshayes (1729-1765), *La Chasteté de Joseph* (Salon de 1763)

15. Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), *La Piété filiale / Le Paralytique* (Salon de 1763)
16. Étienne Maurice Falconet (1716-1791), *Pygmalion au pied de sa statue, à l'instant où elle s'anime* (Salon de 1763)
17. Louis-Michel Vanloo (1707-1771), *Portrait de Diderot* (Salon de 1767)
18. Lagrenée dit l'aîné, Louis-Jean-François (1725-1805), *La Chaste Suzanne* (Salon de 1767)
19. Hubert Robert (1733-1808), *Grande Galerie éclairée du fond* (Salon de 1767)
20. Hubert Robert (1733-1808), *Port de Rome* (Salon de 1767)
21. Jacques-Louis David (1748-1825), *Bélisaire reconnu par un soldat qui avait servi sous lui, au moment qu'une femme lui fait aumône* (Salon de 1781)