



Title	ディドロ『サロン』抄訳（7）
Author(s)	山上，浩嗣
Citation	大阪大学大学院人文学研究科紀要．2026，3，p. 141-183
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/104659
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

ディドロ『サロン』抄訳 (7)

山上 浩嗣

本稿は「ディドロ『サロン』抄訳」の第7回である¹⁾。翻訳に際し、ディ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。今回は次の文章を収める。

33. 1767 年のサロン、わが友グリム氏に宛てて（「1767 年のサロン」序文）
34. ジャン＝バティスト・ル・プランス《幸運》（「1767 年のサロン」より）
35. ロベール（「1767 年のサロン」より）
36. ロベール《イタリアの田園風の広大な風景》（「1767 年のサロン」より）
37. ロベール《ローマから四十リューの地、サビニの田園を見下ろす橋》、《ヘリオポリスにあるバルベック神殿の有名な柱廊の廃墟》（「1767 年のサロン」より）
38. ロベール《凱旋門およびその他の記念碑の廃墟》（「1767 年のサロン」より）
39. ロベール《崩れた回廊の内部》（「1767 年のサロン」より）
40. ロベール《小さな小さな廃墟》（「1767 年のサロン」より）
41. ロベール《古代の柱廊に至る大階段》（「1767 年のサロン」より）

1) 過去 6 回は次の通り。

「ディドロ『サロン』抄訳 (1)」、『大阪大学大学院文学研究科紀要』第 56 巻、2016 年 3 月、61-98 頁。
「ディドロ『サロン』抄訳 (2)」、『大阪大学大学院文学研究科紀要』第 57 巻、2017 年 3 月、35-96 頁。
「ディドロ『サロン』抄訳 (3)」、『大阪大学大学院文学研究科紀要』第 58 巻、2018 年 3 月、101-140 頁。
「ディドロ『サロン』抄訳 (4)」、『大阪大学大学院文学研究科紀要』第 59 巻、2019 年 3 月、125-171 頁。
「ディドロ『サロン』抄訳 (5)」、『大阪大学大学院文学研究科紀要』第 60 巻、2020 年 3 月、41-76 頁。
「ディドロ『サロン』抄訳 (6)」、『大阪大学大学院文学研究科紀要』第 1 巻、2024 年 3 月、1-50 頁。
第 7 回の本稿は、訳者が 2023 年度秋冬学期、2024 年度春夏学期、同秋冬学期に大阪大学文学部ならびに同大学院人文学研究科で行ったフランス文学演習の授業ノートに加筆修正を施したものである。熱心に聴講された学生諸君に厚く御礼申し上げる。とりわけ、当時文学部 4 年生で、現在は博士前期課程に所属している本郷美琴さんは、みずから「1767 年のサロン序文」全体の訳稿の作成に挑戦し、その過程で頻繁に私と議論を交わした。私はこの議論から大きな啓発を得、本稿にもその成果が反映されている。また、翻訳に際しては、大阪大学人文学研究科の同僚エリック・アヴォカ氏から貴重なご教示を得た。記して感謝申し上げる。なお、第 8 回の掲載時期は未定である。

凡例

1. 本抄訳全体を通じて、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 [略号 英訳 I].

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 [略号 英訳 II].

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。

33. 「1767 年のサロン、わが友グリム氏に宛てて」 (「1767 年のサロン」序文)²⁾

1767 年のサロン、わが友グリム氏に宛てて

[今回のサロン評が内容に乏しい理由]³⁾

ねえ友よ、今回私は、これまでのサロン評とは違って、豊かなことも、多彩なことも、気の利いたことも、突飛なことも、役に立つことも、言えそうにないよ。なにもかもが枯れ果てていく。芸術家たちはこれから多種多様な作品を生み出すだろうが、芸術の規範、原理、応用の仕方は限られるだろう。新しい知識やほかの道具を仕入れたり、[批評文を書くのための] 独自の形式をとりいれれば、手垢のついた素材にも関心を惹くだけの魅力を与えつづけることができるかもしれない。だが、私は今回新たに得たものはないし、ファルコネは[サロンから] 去ってしまった⁴⁾。独自の形式が可能になるのは、まだ先のことだ。

* 私がイタリア旅行から帰ったばかりで、かの地にある数々の古い傑作絵画で頭がいっぱいだったら。また、私がフランドルやフランスの絵画にもなじんでいたなら。そして、君が私の雑文を送っている貴顕たちから、私がこれから語ろうとするすべての作品のエスキスを手に入れる指令か許可をもらってくれたなら⁵⁾。それならば、この最新のサロンについての報告をうまく果たせるだろうに。

* 私が過去の芸術家たちについてもっとよく知っていたなら、現代画家の様式 (manière) や技法 (faire) を、それに最もよく似た過去の画家の様式や技法と比較して説明でき、君はすぐに色彩や画法 (style) や明暗 (clair-obscur) についてより詳細に理解するだろうに。ラファエロ、カラッチ、ティツィアーノなどの巨匠から借りた配置 (ordonnance)、細部 (incidents)、人物像 (figure)、頭部 (tête)、表現 (caractère)、表情 (expression) が見つければ、そこに盗用 (plagiat) を認め⁶⁾、告発することもできるだろうに。

* せめてエスキス(見識をこめて描かれたものならなおよいが、単なる略図^{クロッキー}でもかまわない)

2) *Le Salon de 1767 adressé à mon ami Mr Grimm*

出典: *HER*, III, p. 55-78; *DEL*, p. 235 - p. 252, l. 9

<https://utpictural8.univ-amu.fr/rubriques/numeros/salons-diderot-edition/preambule-salon-1767>

3) [] 内を見出しは訳者による。以下同じ。

4) [*HER*, III] 1766 年 9 月 12 日、エカチェリーナ 2 世の依頼により、エティエンヌ＝モーリス・ファルコネはロシアに発ち、ピョートル大帝の騎馬像を制作した。この計画について、ディドロとファルコネは書簡で話題にしている (Diderot, *Correspondance*, éd. G. Roch et J. Varloot, Paris, 1955-1970, 16 vol. [désormais CORR], VII, 32-35, 53)。

5) [*HER*, III] ディドロは、ガブリエル・ド・サン＝トーバンによるサロンの展示室の全体像を描いたエスキス (1761 年のリヴレ Livret に掲載) の存在も、同人が描いた 1767 年のサロンに展示された大部分の作品のエスキスの水彩画の存在も、知らなかったようだ。

6) [*HER*, III] ディドロは「盗用 (plagiat)」と「借用 (emprunt de lumière)」(*HER*, II, p. 249, n. 653) を区別している。

が手元にあったなら、全体の配置、光、影、人物の姿勢、人物の動作、マッス、^{グループ}群像、作品の諸部分を曲線でつなぐ連結線 (ligne de liaison) ⁷⁾について知らせるのに十分だろうに。君は私の説明を読むだけで、あたかもこの略図を目にしていると思えるだろうに。私は文章を短くできるだろうし、君はよりよく理解できるだろうに。われわれの友 [ドルバックのこと] の屋根裏部屋から、ネズミに食われるまになっている巨大な版画ホルダーをまた持ち出してきて、版画をざっと眺めることはできる ⁸⁾。だが、タブローと版画を比べてもどうにもならない。デフォンテーヌやビトベによる翻訳を読んだところで、ウェルギリウスやホメロスを知ったことにはならないだろう ⁹⁾。

* イタリア旅行については、何度も計画はしたが、決して実現しないだろうね。友よ、かの古来の静かで神聖なすみかで、われわれがともに過ごすことは決してないだろう。人々がおのれの過ちを告発したり、おのれの欲求をさらすために何度も訪れたあの場所だ。そこには、薄暗い天蓋のもとに神々を祀るパンテオンがあり、そこでわれわれは魂を完全に解放し、抑えつけてきた思考、秘かな感情、隠密な行動、内密な快楽、忍ばれた苦痛など、われわれの生のあらゆる秘密——どれほど親しく、どれほど気のおけない友人に対しても、完全に正直になることができずに、告白できなかった秘密——を注ぎこむのだ ¹⁰⁾。

* だから友よ、われわれはお互いを完全に知る前に死ぬのだよ。死ぬまでに君は私から正当な評価を得ることはないだろう。安心したまえ。私は正直であるように努めるよ。ゆえに、君は私が損をするのと同程度に得をするだろう。君にあからさまに見せたくはない性質が、私にはどれほど多くあることか。くり返すが、安心したまえ。友人から過大評価されるより、友人を過大評価するほうが心地よいものだから ¹¹⁾。

7) 「連結線」について、「ディドロ『サロン』抄訳 (3)」、「24. ヴィアン《フランスで信仰を説く聖ディオニシウス》(「1767年のサロン」より)」110頁を参照。

8) [HER, III] ドルバック男爵の膨大な版画コレクションのこと。

9) [HER, III] デフォンテーヌ (L'abbé Pierre-François Desfontaines, 1685-1745) はウェルギリウスの翻訳を手がけた (1743年、4巻本)。ビトベ (Paul Bitaubé, 1732-1803) は、『イリアス』の自由訳を開始し (1760、ベルリンにて)、フランスで1764年に雑誌に掲載した。

10) [DEL] ルソーが『告白』の最初の6巻を書き終えたころ、ディドロもそれと同様の赤裸々な感情描写に強い関心を抱いていたように思われる。ソフィー・ヴォラン宛てに彼はこう書いている。「天文学者は天文台の屋上で三十年を過ごし、昼も夜も望遠鏡の先端に目を押しつけて、一つの星の動きを突き止めようとするが、これと同様に、誰も自分自身など探求せず、自分の心の中のすべての考え、すべての心の動き、すべての苦しみ、すべての喜びを正確に記録する勇気などもたないだろう」(CORR, IV, p. 39)。彼は同性愛を「暗く下劣で卑小な感情」の例に挙げ、これを告白するのはきわめて困難であるとしている。グリムはこの「誠実さの計画」をソフィーから引き継ぐ。

11) つまり、ディドロのグリムに対する正直な評価は、グリムにとっては高すぎる評価になるだろうと言いたいのだろう。

【出展しなかった巨匠たちへの非難】

* 今回のサロンが実りに乏しいもうひとつの理由は、世評の高い芸術家の多くが出展をやめ、また、能力の高低にかかわらず私に充実した考察をもたらしてくれていた芸術家が今年には出展しなかったことだ。ピエール、ブーシェ、ラ・トゥール、バシュリエ、グルーズのいずれもが参加しなかった。馬鹿どもに作品を見せてやってこき下ろされるのはもうたくさんというわけだ。何ですと、ブーシェさん、王付首席画家のあなたにとって、芸術の進歩と持続こそが主要な関心事のはずなのに、当の称号を手にしたとたんに、最も有益な機関のひとつ〔であるアカデミー〕に最初の攻撃を加えるとは！ しかもその理由が、厳しい真実を聞かされるのが辛いからだとは！ そんな先例を作ってしまったのは、後がどうなるか考えなかったのですか？ 巨匠が引退すれば、二流の者も、自分も巨匠であるふりをして引退するでしょう。ルーヴルの壁はやがて真っ白になるか、悪童どもの落書きで覆われるでしょう。そんな輩は、みずからをさらけ出しても失うものは何もないという理由だけで出展するのです。そして、芸術家たちの毎年恒例の公明正大な競争が終わりを告げ、芸術が速やかに衰退へと向かうでしょう。

【経済的利益を目的とする芸術作品購入】

* しかし、以上の最重要の要因に加えて、次の無視できない要因がある。それは、偉大な芸術家たちを庇護する有力者たちがこう考えているということだ。「ブーシェのデッサンや、ヴェルネ、カサノヴァ、ラウザーバーグのタブローにつき込む金は、大きな利益をもたらす。私は生涯傑作を目にして過ごせる上に、画家の死後も、私の子どもたちや私自身が、この作品から購買価格の二十倍の利益を引き出せるだろう」と。この考えは的を射ているし、相続人も自分が望む富がこんなふうを活用されるのを見て喜ぶだろう。ド・ジュリエヌ氏の収集品(cabinet)は、購入価格よりもはるかに高額で売りに出された。いま私の目の前には、ヴェルネがローマで一着の服と上着とズボンのために制作した風景画があるが、これは先日千エキュで買ったばかりだ。かつての巨匠たちが得ていた給金と、彼らの作品にわれわれが与える価値との間には何の関係もない。彼らは一かけらのパンと引き換えに、われわれが金貨で覆いつくしても手に入れられない作品を制作したのだ。かつてある卑劣な枢機卿がコレッジョの一枚の絵と引き換えに、彼をリヤール銅貨の詰まった袋の重みで死なせてしまったが¹²⁾、現代の画商は同じ絵を、その袋の十倍の重さの銀貨が入った袋を差し出されても、手放さないだろう。

12) [HER, III] コレッジョは1534年、パルムにて熱病で死んだ。彼は当地に、大聖堂用に制作した絵画の代金として200リーヴルの銅貨を受け取るために赴いていた。

【個人注文の弊害】

*「だが、それがどうしたのだ」と君〔グリム〕は言うかもしれないね。「コレッジョの逸話やド・ジュリエヌ氏の所蔵作品の売価と、公共展示やサロンとの間に、何の共通点があるのだ」と。説明しよう。

*ある金持ちが自分の子や後継ぎに貴重な品を遺してやろうと、優れた芸術家に作品を依頼する。このとき芸術家は、私や君の評価、自尊心、これまでの評判を失うかもしれない恐れを、もはや気にかけなくなる。このとき彼は、国家のためではなく、注文主という個人のために制作するのであり、結果的にわれわれ国民は、凡庸で何の価値もない作品しか得られないのだ。怠慢や貪欲や不誠実には、どれほど多くの防護壁を設けても足りないが、なかでも最も有効な防護壁のひとつは、民衆による検閲である。ある錠前屋は、妻子を十分に養ってやれないのに、どれほどの大金を積まれても、粗悪な錠前を作るのに合意しなかった。彼は芸に対するきわめてまれな情熱をもっていたのだ。それゆえ、アカデミーの長におかれては、国王の名のもとに、すべての芸術家に少なくとも二作品を——画家には二点の絵画を、彫刻家には一点の彫像か二点の原像¹³⁾を——サロンに出展することを義務づけ、違反すれば脱会を命じていただきたい。

*こうして、サロンに出展しない芸術家たちは、国家の栄光、芸術の進歩と持続、民衆の教化と娯楽を軽視しているのだが、自分自身の利益についても何ら理解していない。作品を展示しなければ、どれほど多くの絵画が何年もの間、アトリエの片隅に放置されたままになることか。ある者は、無為と退屈をまぎらわせるためにサロンをぶらぶらしているうちに、絵画への趣味 (goût) を目覚めさせる。すでに絵画の趣味を保持しているある者は、気晴らしにほんの十五分間ほどサロンを鑑賞しているうちに、二千エキュの大金を使って展示作を購入してしまう。凡庸な芸術家がたちまちのうちに才能ある人物だという評判を獲得し、街じゅうに広まる。このように、われわれのシナゴーグ〔ドルバック男爵の自宅のこと¹⁴⁾〕の右側を飾っていたウッドリのあのかくも可愛らしい牝犬の絵【図 33-1】¹⁵⁾が、われらの友である男爵〔ドルバック〕を待ち受けていたのだ。彼以前にこの絵に目を止めた者はいなかった。誰もその長所に気づかず、画家はすっかり落ち込んでいたのだった。

*ここでぜひ、高潔なやりとりについて話させてもらおう。そのほうが作品の批判や賛辞より有益だろう。男爵はこの牝犬の絵を見て購入したところ、たちまち多くの不遜な芸術愛好家が現れ、怒りと羨望の念をぶつけた。彼らは来るなり男爵にまわりつき、その絵を二

13) [DEL] 原像 (modèle) とは、土や蠟で作った彫刻の小型のエスキスのこと。

14) 英訳 II, p. 7, n. 16.

15) ジャン＝バティスト・ウッドリ (Jean-Baptiste Oudry, 1686-1755)：フランスの画家、版画家。

[HER, III] デイドロは本作を 1753 年のサロンと、ドルバック男爵の自宅で見た。

倍の値で買うとのたまった。男爵は画家に会いに行き、「利益をお渡しするので、牝犬の絵を他人に譲ってもよいでしょうか」と尋ねた。すると画家はこう答えた。「いいえ、私はあの絵がその真価を知る方のもとにあるのが嬉しくてたまらないのです。ご依頼は断じてお断りします。牝犬の絵はあなたが所有しておいてください。」

〔芸術愛好家たちの弊害〕

* やれやれ、ねえ友よ、芸術愛好家 (amateurs) とはなんといましましい連中だろう。ちょうどよい機会だから、彼らについて語り、憂さを晴らせてもらおうよ。連中は、長い間のさばり、悪弊をもたらしてきたが、今や消滅が始まりつつある。彼らはでたらめに評価を定めている。彼らはグルーズを苦悩と空腹で死なせようとした¹⁶⁾。彼らは、はした金で買った収集品の展示室 (galleries) をもっている。いっさい金をかけずに威光、というより傲慢さを手にしている。金持ちと貧しい芸術家を仲介する。才能ある芸術家から庇護の代金をむしり取る。勝手な都合で芸術家に扉を開いたり閉ざしたりする。芸術家が彼らを必要とする状況につけこみ、相手の時間を支配する。芸術家に貢がせる。芸術家の最高傑作を雀の涙のような値段で奪う。芸術家の画架のすぐ後ろで待ち伏せする。芸術家を奴隷扱いするために、ひそかに物乞いの境遇に留め置く。連中はたえず、貧困は芸術家と文学者にとって不可欠な刺激だと説教する。もし芸術的才能や知性が富と結びつけば、彼ら芸術愛好家は何の役にも立たなくなるからだ。連中は、画家や彫刻家がうぬぼれはじめ、自分の庇護や助言を見くびるようになると、激しく非難し、破滅に迫りやる。芸術家のアトリエに入りこんで邪魔したり、どうしてもよい助言をして困惑させる。芸術家の才能か出世か財産のどれかを犠牲にするという残酷な選択肢が有効な間は、相手を落胆させ、打ちのめしながら、生かしておく。

* 私は実際に、そんな連中のうちの一人が、ある芸術家の自宅の暖炉に背中をもたせかけて、その芸術家本人やその同類すべてに対して、その仕事ぶりや赤貧ぶりを臆面もなく非難しているのを耳にしたことがある。その男は、自分の話を聞いている芸術家の子どもたちに小遣いをめぐんでやると約束したのだが、そのような不誠実この上ない憐れみを向けることで、自身の不誠実この上ない言葉の償いになるとでも信じているようだった。私は黙っていたが、このときの沈黙と辛抱を生涯悔やむだろう。

〔芸術家の貧困〕

* 以上の〔芸術愛好家という〕たったひとつの弊害だけで、芸術の没落を促進するのに十

16) [HER, III] ディドロは「1765年のサロン」で、グルーズが才能に見合う成功を得られていないことを嘆いている。もっとも、グルーズは比較的恵まれた生活を享受していた (HER, II, p. 200, n. 533)。

分である。それはとりわけ、彼ら芸術愛好家たちが偉大な芸術家たちをよってたかつていじめめることで、凡庸な芸術家どもが、公的な作品を制作する利益と名誉を得る機会がときおりめぐってくるという理由による¹⁷⁾。それなのに、このような寄生虫による疫病に加えて、わが子を貧窮に脅かされる境遇にさらすことに対する親の当然の嫌悪によって、文学や芸術の多くの人材が失われてしまったなら、いったいどうして優れた才能が存続し、芸術が保持されうるというのか。

* 芸術を解するにはある程度の教育が必要だ。ところが、自分の子に画筆を持たせようとするのは、貧しく、ほとんど資産をもたず、いかなる将来の展望もない市民だけである。わが国の最も優れた芸術家は最下層の出身だ。自分の趣味 (goût) に導かれた子が絵を描き詩を作りはじめたら、中流の家庭 (une famille honnête¹⁸⁾) なら悲鳴を上げるはずだ。ある子がこの二つの悪癖のうちのいずれかに没頭しはじめたら、その父にこう尋ねたまえ。「息子さんは何をしていますのですか」と。[彼はこう答えるだろう。]「息子が何をしていますかですって。血迷っているのです。絵を描いたり、詩作したりしています。」

[民衆の趣味、習俗の退廃]

* 芸術の完成と持続に対する障害については、また別の要素も忘れてはならない。それは、優れた才能を小粒の作品に従事させ、高貴な主題をバンボッシュ風の低俗なもの (bambochade¹⁹⁾) へと還元することで墮落させる、民衆の贅沢である (私はそれを民衆の豊かさとは言わない)。これに納得できないなら、ラグルネが描いた〈真理〉〈美德〉〈正義〉〈宗教〉を見たまえ [図 33-3]。それらは、財産家の閨房に適合するように制作されたのだ²⁰⁾。

* 以上の要因に加えて、習俗の退廃もある。すなわち、色恋 (galanterie) の蔓延という抑制のきかない嗜好である。これにより、悪徳の図像ばかりが支持されるようになり、ギリシア・ローマの歴史に取材した百の傑作を描く現代の芸術家を物乞いの境遇に追いやることになるだろう²¹⁾。この芸術家に対して、みなはこう言うだろう。「ああ、たしかにこれは佳作だ。

17) [HER, III] デイドロはここで、芸術愛好家の C.H. ヴァトレ (C.H. Watelet) とマリニー侯爵 (le marquis de Marigny) が、アレクサンドル・ロスラン (Alexandre Roslin, 1718-1793) が《ラ・ロシュフコー家》の肖像画を描いた際に、ロスランをグルーズよりも高く評価したことを暗示している。

18) [Litttré] honnête : Famille honnête, famille qui n'appartient ni à la basse classe, ni à la classe élevée. « Il s'est informé de votre naissance, on lui a dit qu'elle était honnête ; le mot honnête est fort équivoque à l'oreille d'un gentilhomme. » [Rousseau, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*]

19) [Litttré] bambochade : Peinture représentant des scènes grotesques et champêtres. (バンボッシュはオランダの画家ピーテル・ファン・ラール (Pieter Van Laar, 1599-1642) のこと。酒宴など滑稽な風俗画で知られる。) [図 33-2]

20) [HER, III] ラグルネ兄による連作《四つの身分》(*Les Quatre États*) は、ラングドック地方の財務官マザード (Mazade) が所有していた。

21) [HER, III] デイドロ「ペルシア風の贅沢への諷刺」(*Satire contre le luxe à la manière de Perse*, DEL, p. 377-383) を参照。

だが陰気な絵だね。燃え上がる炎の上に手を差し出す男²²⁾、焼きつくされる肉体、したたり落ちる血液。いやはや、恐ろしいことだ。いったい誰がこんなものを見たいと思うかね。」

[[美しい自然]]

*ところで、そのような連中はきまって、「美しい自然 (la belle nature)」の模倣 (imitation) について口にする。そして、たえず「美しい自然」の模倣について語ることで、「美しい自然」というものが厳然と存在すると確信していて、それが実在し、望めばいつでも目にすることができ、それを写し取りさえすればよいのだと信じている²³⁾。

*もし彼らに、「美しい自然」はまったく観念的な存在だと告げたとすれば、彼らはぎょっとして目を見開くか、相手を鼻で笑うだろう。このとき、相手を鼻で笑う芸術家は、目を見開いて驚く芸術家よりも愚かだ。前者は後者と同様に無知なくせに、知ったかぶりをしているからだ²⁴⁾。ねえ君 [グリム]、君は私を、調教が不十分で、目の前に現れる獲物を見境なく追いかける猟犬のようだというかもしれないが、だとしても、論題が与えられた以上、私は獲物を追いかけて、相手が現代の最も明哲な芸術家の一人でも、論争しなければならないだろう。彼の職業である芸術の技術に私が口を出せば、その皮肉屋の芸術家は私を鼻であしらうだろう。けっこうなことだ。だが、芸術の理念 (l'idéal de son art) が問われる際に、[哲学者の] 私に反論するなら、彼は私の反撃を受けることだろう²⁵⁾。

22) [HER, III] ガイウス・ムキウス・スカエウォラ (Gaius Mucius Scaevola、共和政ローマ初期の伝説的な人物。幽閉され、勇気を示すために、炎の上に手を差し出した) への暗示。ディドロはこのエピソードにくり返し言及している。若きルソーもこの人物に同様の称賛を表明している (『告白』)。また、複数の画家もこの場面を描いている (ル・ブラン、ルーベンス、ティエポロ) [図 33-4]。

23) [HER, III] 「そのような連中」(« ce peuple ») とは、ファルコネ、ダンドレ・バルドン (Dandré Bardon) などの画家や彫刻家、さらには、アベ・バトゥ (abbé Batteux) (『同一の原理に還元される芸術』*Les Beaux-arts réduits à un même principe*, 1746)、などの美学理論家を指す。ディドロはバトゥをすでに『百科全書』の項目「美 (beau)」および『聾啞者書簡』で批判している。それによると、バトゥは、「美しい自然 (la belle nature)」という概念を明確に定義することなしに、「芸術のすべての原理を、美しい自然の模倣」へと還元しているという。

24) [HER, III] ディドロはここで、彼が実際に会話を交わした芸術家たちのことを想定している。だが彼は正當にも、そのような芸術家 (とりわけファルコネ) のうちの一部の作品は、「まったく観念的」な「理念的モデル (modèle idéal)」に依拠していることを見抜いていた。「1765 年のサロン」でディドロは、まさに「ファルコネの理想 (idéal)」を強調している (HER, II, p. 290)。もっとも、ファルコネが古代の作品や自然を模倣したのではなく、彼自身の「理念的モデル」に基づいて制作したことをディドロが真に理解したのは、ファルコネの手になるピョートル大帝の騎馬像を目にしてからだ。

25) [HER, III] ここでディドロが念頭に置いている芸術家は、ファルコネであるに違いない。ディドロは他の文書や書簡中で、ファルコネを「明哲な (éclairé)」人物と表現している。ディドロはファルコネへの返信で、ファルコネの彫刻の技術に関する知識の豊富さを認めながら、その「芸術の理念」については必ずしも共感していない。この理念についてディドロは、1773 年 5 月 2 日の手紙で概要を示している (CORR, VI, 304 et XII, 251-253)。

【似せ絵：個物の模倣】

*そして、私は彼にこう問うだろう。

*——もしあなたが、自分の知る最高の美女にモデルを依頼し、彼女の顔の魅力のすべてを最大限入念に描き出したとして、それで美というものを表現したと思いますか。もしそうだと仰るなら、あなたの最も若い弟子でさえ抗弁し、あなたの描いたのは単なる似せ絵 (portrait) だと言うでしょう。ところで、顔の似せ絵があるなら、目の似せ絵があり、首、胸、腹、足、手、親指、爪の似せ絵もあるでしょう。なぜなら、似せ絵とは、何らかの個物の模倣 (représentation) にほかならないからです。また、もしあなたが、爪の似せ絵のなかに、顔の似せ絵ほど早く、確実に、同じくらい確かな特徴をもって原物を見分けられないとしても、それは実際に爪には特徴が乏しいからではなく、あなたが爪の様子を顔ほどにはしっかりと観察していないからであり、爪が顔より小さいからであり、爪の固有の特徴 (ses caractères d'individualité²⁶⁾) が顔のそれより目立たず、かすかで、移ろいやすいからです。

*——私をだますつもりですか。[相手の芸術家の発言]

*——あなたが自分で自分をだましているのです。自覚のないまま理解しているはずです。あなたは、普遍概念 (l'idée générale) と個物 (la chose individuelle) の差異を、最小の細部に至るまで知覚しています。あなたは、絵筆を持って以来、今日に至るまで、一本の髪の毛の厳密な模倣 (imitation) に従事したと私に請け負うことはできないだろうからです。あなたは模倣に何かを加えたり、模倣から何かを削除したりしたはずです。さもなければ、真実の写しという原初の像 (une image première, une copie de la vérité²⁷⁾) を作ることはできなかったはずで、単に似せ絵もしくは写しの写し——「物ではなく幻影」〈φαντάσματος, οὐκ ἀληθείας²⁸⁾〉——を作ったにすぎないだろうからです。その場合、あなたは第三列にしか

26) [DEL] « individualité » (個性) は、ライプニッツが『弁神論』(1710) で用いた新語で、1761年にロビネ Robinet、1762年にシャルル・ボネ Charles Bonnet によって受け継がれる。デイドロはラモアの甥のことを「それは醗酵させる一粒の酵母のようなもので、各人にその生まれつきの個性 (son individualité naturelle) をいくらか取り戻させる」と表現している ([ラモアの甥] 本田喜代治・平岡昇訳、岩波文庫、1940年、8頁)。

27) 後出の「原初のモデル (le modèle premier)」 「観念的モデル (le modèle idéal)」のこと。

28) [HER, III] プラトン『国家』からの引用。この一節はソクラテスの発言 (596-599) のきわめて簡潔な要約になっている。ソクラテスはこう主張している。芸術家は、「自分が現実から三段階離れていること」を自覚しておらず、「真理を知ることなしに、制作物において容易に成功できると信じている。だがその制作物は、結局のところ幻影にすぎないのだ」と。

次のグリムによるコメントを参照。「普遍概念 (idée générale)」「真理 (vérité)」「原型 (prototype)」という用語は、グリムの注にも登場する。「われわれの哲学者 [プラトン] が個物 (la chose individuelle) と呼ぶ諸形式 (formes) は、原初の型 (premiers types)、すなわち、神の悟性のなかに存在する真理 (vérités) からの派生物 (émanations) にほかならない。したがって、美の真理 (vérité)、型 (type)、普遍概念 (idée générale) は、自然界に存在しない。古代のプラトンは、それは神の悟性のなかに存在すると言うだろうが、現代のプラトンは、それは観念的存在だと言うだろう。」 (<https://utpictural8.univ-amu.fr/rubriques/numeros/salons-diderot-edition/preambule-salon-1767>)。

位置づけられなかったでしょう。なぜなら、真理とあなたの作品の間に [もうひとつの] 真理が存在することになるからです。言い換えれば、「原型 (prototype)」[①]²⁹⁾と、あなたのモデルとして実在するその「幻影 (fantôme)」[②] と、この曖昧な幻影からあなたが制作する「写し (copie)」[③] とが存在することになるからです。また、[もしあなたが事物の模倣に終始していたとしたら、] あなたの描く線は、真の線、美の線、理想的な線ではなく、いくぶんか変容し、歪曲された線、似せ絵的で、個別的な線になっていたことでしょう。そして、ペイディアス³⁰⁾ならこう言ったことでしょう。「あなたは美女と美の後の第三列に位置するにすぎない」と。真理 [①] とその像 [③] の間には、彼がモデルとして選んだ個としての女性 [②] が存在するのです。

① 真理 / 原型 (vérité / prototype)	
② 幻影 / モデル (fantôme / modème) (例: 実在の美女)	② 真のモデル / 原初のモデル / 理想的 = 観念的モデル (le vrai modèle / le premier modèle / modèle idéal)
③ 写し / 似せ絵 (copie / portrait)	③ 写し [= 芸術] (copie [=art])

* 似せ絵画家 (portraitiste) は、②に基づいて③を、芸術家 (artiste) は②に基づいて③を制作する。

[身体機構の絶えざる変容]

* 相手の芸術家は、少し考えてこう反論するだろう。

*——しかし、真のモデル (le vrai modèle [②]) が自然の全体のなかにも部分のなかにも存在しないなら、いったいどこにあるのです。それに、いかに小さなものを選んでも、最も美しいものを選んでも、それは「物ではなく幻影」だというのなら。

*——それについては、こう答えましょう。たとえ私がそのことについてご教示できなくても、いま私が語ったことが本当だと感じたことはあるでしょう。たとえ顕微鏡のような目をもってしても、一個の爪や一本の髪の毛の厳密な模倣は似せ絵とは異なることは、間違いないでしょう。そこで私は、あなたがそのような目をお持ちで、それをたえず使用していることを示しましょう。

* 次のことは理解されるでしょう。すなわち、いかなる存在にも、とりわけ生き物には、生命によって決定された機能と情念がそなわっていて、それらの機能は、それが行使されたり時間が経過したりするにつれて、身体機構 (son organisation) の全体に変容を及ぼして

29) ①、②、③などの数字は、下図に対応。図は訳者が作成。

30) ペイディアス (またはフェイディアス、紀元前 490 年頃 - 紀元前 430 年頃) は、アテナイで生まれた古代ギリシアの彫刻家。

いくはずであり、ときにその変容が明白なあまり、その原因となる機能が一目瞭然でありうること。また、この変容は機構全体に波及するのみならず、機構全体に波及しつつも、個々別々の部位にも影響を与えずにはおかぬことを³¹⁾。そして、全体に固有の変容と、その各部位への波及の結果のいずれもを忠実に表現した場合、それがはじめて似せ絵³²⁾になることを³³⁾。したがって、[あなたがいかに微細な目を持っていたとしても、] あなたが描いたものとは異なるもの〔③〕と、あなたが描いたもの〔②〕とがあり、後者は原初のモデル〔②〕とあなたが作った写し〔③〕の間にあるのです³⁴⁾。

[個物と観念的モデル]

*——では、原初のモデル〔②〕はどこにあるのですか？ [と、相手の芸術家は尋ねるだろう。]

*——どうか少しお待ちください。その点についてはおそらくあとでお話します。

* 次のことにまだ合意されませんか。すなわち、動物の体内で最初に発達した柔らかい部分〔脳〕が、堅固な形態〔頭蓋骨〕に影響を及ぼしていること。その影響は全身に及ぶということ。日常の習慣的な機能が自然によって見事に形成されたものの形をやがて劣化させるわけですが³⁵⁾、そんな状況で、それとは無関係に、かくも複雑な機械〔生物の身体の仕組みのこと〕の生育、発展、成長におけるかくも多くの作用因とそれへの反応の間に、かくも厳格かつ持続的な均衡——過剰と過小のいずれの方向にも一切の誤りが生じなかったと想定されるような均衡——が存在するとは考えられないことに。

* 次のことは理解されるでしょう。すなわち、もしあなたが以上の考察に同意されないなら、

31) [HER, III] 『絵画論』の中心的思想の反復。ディドロ『絵画について』佐々木健一訳、9-19頁。

32) [HER, III] 「似せ絵 (portrait)」という語は、プラトン (『国家』) とヴィンケルマンのいずれによっても、現実を模倣する芸術を指すのに用いられている (『似せ絵芸術 l'art du portrait』あるいは個別化の芸術 l'art individualisant)。ディドロはこのヴィンケルマンの発想を、『ギリシア芸術模倣論』の抄訳版 (*Journal étranger*, de l'abbé Arnaud, janvier 1756 所収) によって知っていた (ドイツ語原著は 1755 年刊、フランス語全訳版 1786 年刊)。

33) [DEL] ここには『弁神論』の「奇形 (difformité) の体系」という考えが見いだせる。背の曲がった者 (bossu) は例外ではなく、規則に適った存在となる。「観念的モデル」というプラトンの原理は、ビュフォンによる動物の原型 (prototype animal) の考え [特定の動物が他の多くの動物の原型であるという考え] から導かれている。解剖学と生理学については下に言及あり。

34) « Il y a donc une chose qui n'est pas celle que vous avez peinte, et une chose que vous avez peinte qui est entre le modèle premier et votre copie... » この一文は難解だが、「上のような事情から、あなたがいかに顕微鏡のような精妙な目を行使しても、あなたの作品は完全な似せ絵にはなりえず、いくぶんかは加工が施されているはずで、作品は多少なりとも観念的モデルに近づいてるはずだ」ということ。

35) [HER, III] ロジェ・ド・ピル (Roger de Piles) : 「自然は元来個々の事物において不完全であり、その形成 (formation) の過程で、自然は [...] 何らかの偶発時によって、つねに完全な作品の制作を目指す意図に反して逸脱していく。」 (『絵画要綱』 *Éléments de peinture*)

それはあなたが、解剖学と生理学の初歩も、自然についての初歩的な認識もおもちではないからなのだと。また、少なくともこれには納得されるでしょう。すなわち、ある日に街の公園の小道にひしめき合う群衆のなかの誰一人をとっても、左右の横顔は一致しないし、口の形は左右で明らかに異なっているし、凹面鏡³⁶⁾に映った姿のなかに左右対称の点など一つもない、ということ³⁷⁾。お認めください。かのヴェルネが芸術学校で、「滑稽画(caricature)」に取り組んでいる生徒たち³⁸⁾に、「ああ、この皺は大きくてはつきりしていて美しいが、もう二度と見られないことに注意したまえ」と言ったとき、彼は偉大な画家であり、分別ある人として語ったのだと³⁹⁾。

* それゆえ、あなたが厳密な意味で原初のモデル(modèle premier)とみなしうような不変のもの〔②〕は、動物の個体であれ、その部分であれ、決して実在しないし、実在しようがありません。したがって、このモデル〔②〕は純粋に観念的なものであり、そのモデルは、自然のいかなる個別の像(image)〔②〕——その写し(copie)があなたの想像のなかにとどまっていて、それをあなたは目の前に固定し、再度呼び出すことができ、ご自分を似せ絵画家(portraitiste)と自認してはじめて、盲従的に写し取ることができるような像——からも直接借用されたものではありません⁴⁰⁾。また、あなたが美を作るときは、あなたは現存するいかなるものも、現存しうるいかなるものさえも、再現するわけではありません。単なる似せ絵画家と、才能ある芸術家であるあなたとの本質的な違いは、前者が自然〔②〕をあるがまま忠実に描き出し、好んで第三列にとどまるのに対して、あなたは真理、すなわ

36) 凹面鏡には物体を大きく見せる性質があるため化粧鏡に用いられる。

37) [DEL]「1765年のサロン」(ラウザーバーグに関する批評)の身体の左右対称性に関する記述と矛盾する(DEL, p. 147-148)。

38) [原注] 芸術学校では、週に一度生徒たちが集まり、そのうちの一人がモデルを務める。級友がモデル役の生徒を立たせ、彼を白い布きりで覆い、美しい皺ができるようにする。このことが「滑稽画を作る(faire la caricature)」と呼ばれている。

[Littre] Ajoutez : À l'école une fois la semaine, les élèves s'assemblent ; un d'eux sert de modèle ; son camarade le pose et l'enveloppe ensuite d'une pièce d'étoffe blanche, le drapant le mieux qu'il peut ; et c'est là ce qu'on appelle faire la caricature. (Diderot, Œuvres compl. 1821, t. IX, p. 16)

39) ヴェルネのエピソード：この場合のモデルの美は偶発的で個別的なものでしかないゆえ、これを写し取ったところで「似せ絵」にしかならず、芸術家がめざすべき「観念的モデル」の表出にはならないということを、ヴェルネが理解していたことを示す。

40) [HER, III]「自然の肉体を観察する多くの機会があったことは、ギリシアの芸術家たちが歩みをさらに先へと進めるきっかけとなった。彼らはそれぞれに、肉体の各部分についても、肉体全体の比率についても、自然の肉体を凌駕するような、一定程度普遍的な種々の美の概念を考案しはじめた。これらの美の概念の原像は、もっぱら思考の中だけで構想された、言わば精神上的の自然というべきものであった」(ヴィンケルマン『ギリシア芸術模倣論』田邊玲子訳、岩波文庫、2022年、31頁)。ヴィンケルマン『ギリシア芸術模倣論』の影響は、『劇詩論』(De la poésie dramatique, 1758)にすでに認められる。Voir J. Chouillet, La Formation des idées esthétiques de Diderot, 1973, p. 485-488. いずれにせよ、ディドロにおける「観念的／理想的モデル modèle idéal」の概念の基礎的な考えは、1758年から生じていたことがうかがえる。

ち原初のモデル〔2〕を探索することで、たえず第二列に上昇しようと努めているという点にあるのです。

〔自然的存在の不完全さ〕

*——困りましたね。すべてが形而上学としか思えません…

*——この石頭め、君の芸術には形而上学はないのか！自然、美しい自然、真理、原初のモデル——君はそれに従っているがゆえに、単なる似せ絵画家に堕していないのだ——を対象とする形而上学は、最も崇高な形而上学ではないかね。ものを考えない愚か者がものを考える賢者に投げつけるそんな非難の言葉は捨てたまえ。

*——まあまあ、そんなに私の頭をいじめないでください。私が美女の彫像を作りたいときには、大勢の美女を裸にします。その全員が美しい部分と不格好な部分をもっています。私は各人からその美しい部分を集めてくるのです⁴¹⁾。

*——そこで、何を規準に美しいと見分けるのだね。

*——そりゃあ、私が十分に研究した古代作品と一致しているかどうかですよ⁴²⁾。

*——では、もし古代の手本がなかったとすれば、どうするのだね。——答えられないだろう。そこで、私の話を聞いてほしい。模範となる古代人がいなかった古代人がどのように美を制作していたか、君がどのようにして現在の君になったか、さらには、君がその起源を決して探求せずに従っている良いとも悪いとも言える習慣（routine）がどこから生じたかを、説明するように努めよう。

* さきほど私が述べたことが正しければ、最も美しいモデル、男性あるいは女性の最も完全な形態は、生命のあらゆる機能に見事に適していて、最も十全な発達段階にある年齢に達しながら、その機能を一切行使したことのない男性あるいは女性ということになるだろう⁴³⁾。しかしながら、[A] 自然はこのモデルをわれわれに対して、全体であれその一部であ

41) [DEL] ゼウクシスは、クロトーネの神殿に飾るヘレネーの肖像の注文を受け、町で最も美しい娘たちから五名を選び、それぞれの最も美しい部分の模写を集めて制作した。理想の美は、身体の諸部分の総合、組み合わせにあった (Régis Michel, *Le Beau idéal ou l'Art du concept*, Paris, RMN, 1989)。次も参照：ヴィンケルマン『古代美術史』中山典夫訳、中央公論美術出版、2001年、第一部第四章「ギリシア人の美術」129頁。このエピソードを、デイドロは「古い作り話」と断じている（後出）。

42) [HER, III] 「デッサンのアカデミー的教育」において、『アンティノウス』【図 33-5】や『メデイチ家のウェヌス』【図 33-6】のような「古代の美しい作品」が、「美しい自然 (la belle nature)」や「観念的／理想的美 (la beauté idéale)」の模範的なモデルとみなされていた。

43) [HER, III] 『絵画論』(*Les Essais sur la peinture*) では、そのような存在は「空想の所産 (chimère)」、「土くれから急遽作り出され、未だ何もしたことがないような二五歳の男の姿」と描写されている（『絵画について』佐々木健一訳、岩波文庫、14頁）。「1765年のサロン」では、アンティノウス「ローマ皇帝ハドリアヌスの愛人として寵愛を受け、およそ18歳で死亡したと推定される男性」が「生命の機能のいかなるものもその比率を変化させていない」存在の例として挙げられていた (HER, II, p. 127)。

れ、いかなる場所においても与えない。[B] 自然はすべての生産物を不完全な状態で生み出す。[C] 自然の工房から発する最も完全なもの、さまざまな条件、作業、機能、必要に屈服し、変質させられている。[D] それに、それら自然の産物は、自己の生存と生殖という本性的な必要性 (la nécessité sauvage) からだけでも、真理、原初のモデル、観念的な像 (l'image intellectuelle) [②] から徐々に遠ざかっていったのだ。その [A ~ D の] 結果、全体でも、それゆえそのほんの小さな部分でさえも、欠陥を免れたものは一切存在しないし、これまでに存在しなかったし、そもそも存在しえないのだ。——そのような状況で、ねえ友よ、君の最古の先達たちがどうしたかわかるかい。

〔古代人による美の観念的モデルの探求〕

*彼らは、長期にわたる観察によって、熟練の経験によって、洗練された機転 [こつ tact] によって、いく人かの稀な天才に与えられた趣味、本能、ある種の啓示によって、またおそらくは、人間を生来の身分から引き上げ、聖性 (un caractère divin) ——すなわち、貧弱で、乏しく、卑俗で、悲惨なわれわれの生命のすべての集積とは正反対の印——を付与するという偶像崇拜者 [古代ギリシア・ローマ人のこと] の生来の企図によって、彼ら古代人は、[自然物の] 大規模な変化、最も明らかな形態の変容、大いなる劣化 (les grandes souffrances) に気づきはじめたのである⁴⁴⁾。以上が、生物の身体全体 (la masse générale du système animal)、あるいはその主要な部分だけに関わる [自然の美の理想的な美に向けた] 適切な再形成 (réforme) の第一歩だった。

*ついで、時間とともに、緩慢で慎重な歩みによって、長く苦しい試行錯誤によって、無数の持続的な観察——その記憶は消失したが影響は現在にも及んでいる——を通じて得られた不分明で密やかな類推 (analogie) の観念によって、再形成は微細な部分に広がり、もっと小さな部分に、さらに小さな部分に、爪、瞳、眉、髪の毛にまで波及した。その再形成は、不完全な自然物 (nature viciée) ——その不完全さは元来のものか、環境による必然的な結果なのかは問わない——のもつ変質 (altérations) やゆがみ (difformités) を、たゆむことなく、驚異的な慎重さをもって消失させていくことで、徐々に似せ絵 (portrait) [③] や醜い輪郭から遠ざかり、〈美の真正な観念的モデル (le vrai modèle idéal)、真の輪郭 (la ligne vraie)〉[②] へと上昇していったのだ。

44) [HER, III] ヴィンケルマン：「知性的である生き物の精神は、常に物質を超えてみずからを理念の霊的領域に高めようとし、新しい、より洗練された理念を生み出したとき、満足する」(『古代美術史』前掲書、第一部第四章「ギリシア人の美術」129頁)。

ソフィー・ヴォラン宛の手紙 (1762年9月2日付け、CORR, IV, 125) と、『絵画論』(『絵画について』佐々木健一訳、岩波文庫、121頁) では、ミケランジェロの試行錯誤が言及されている (HER, III, p. 71, 74 も参照)。

[[美の観念的モデル、真の輪郭]]

* 〈真の輪郭、美の観念的モデル〉は、エフェソスのアガシアス⁴⁵⁾、ラファエロ、プッサン、ピュジェ⁴⁶⁾、ピガール⁴⁷⁾、ファルコネらのような巨匠の頭のなか以外のどこにもない⁴⁸⁾。〈美の観念的モデル、真の輪郭〉について、二流の芸術家は、古代作品あるいは自身の作品から、多少なりとも似てはいるが不正確な観念しか導き出すことができない。〈美の観念的モデル、真の輪郭〉は、上述の巨匠たちも、自身が抱いているのとまったく同様な形で弟子たちに教えることができない。[*] 〈美の観念的モデル、真の輪郭〉は、巨匠たちならば、それをもとに戯れつつ飛躍することができ、キマイラ、スフィンクス、ケンタウロス、ヒポグリフ [鷲の頭部と翼、胴体は馬]、ファウヌスなど、実在の存在のありとあらゆる混成物を生み出さう。また、彼らはそこから下降し、制作の際に必然的にまざれこむ虚構の程度や、醸成される視覚的效果 (effet) に応じて、滑稽なもの (la charge)、怪物 (le monstre)、グロテスクなもの (le grotesque) など、生のさまざまな似せ絵 (portraits) を生み出すこともできる。後者の場合、〈美の観念的モデル、真の輪郭〉にどこまで近づかなければならないか、そこからどこまで離れるべきかという問題は、ほとんど無意味な問いということになる。[*] 〈美の観念的モデル、真の輪郭〉は、伝統的なものではないので、天才の出現によってほとんど消失してしまうが、しばらくの間だけ、国民、時代、流派の作品がもつ精神 (esprit)、性格 (caractère)、趣味 (goût) を形成する。〈美の観念的モデル、真の輪郭〉については、天才こそが、それを生み出した土地、政府、法、状況に応じて最もふさわしい観念を抱く⁴⁹⁾。〈美の観念的モデル、真の輪郭〉は、衰退し消滅していくが、ある国民のもとで完全に復活するとすれば、それはおそらく野生状態 (état de barbarie) への回帰によってしかありえないだろう。野生状態においてのみ、おのれの無知を自覚した人間たちが、ゆっくりと手探りで進む覚悟ができるからだ。それ以外の者は、いわば生まれつき賢いがゆえにこそ、かえって無知にとどまるのだ。この連中は、先人を追いかけ、ほとんど盲従するばかりで、

45) アガシアス (Agasias, 前 125 ごろ～前 75 年ごろに活躍)：エフェソス (現在のトルコ) の彫刻家。

46) ピエール・ピュジェ (Pierre Paul Puget, 1620-1694)：フランスの彫刻家、画家、建築家。

47) ジャン＝バティスト・ピガール (Jean-Baptiste Pigalle, 1714-1785)：フランスの彫刻家。

48) [HER, III] ピュジェ、ピガール、ファルコネが挙げられているのは、ディドロがヴィンケルマンの「観念的美 beauté idéale」とは異なり、自分の「観念的モデル modèle idéal」の概念が、芸術家の古代の伝統に対するしばしば批判的な態度を排除しないことを示すためである。あるヴァリエント (G&) においては、ディドロの概念は、ヴィンケルマンの考えと同様、古代ギリシアの芸術家によってのみ明らかにされることが述べられている。この変化については、グリムがディドロの美学の古代的色彩を強化し、ヴィンケルマンの美学との類縁性を強調するために導入した可能性がある。

49) [HER, III] ヴィンケルマンからの影響がうかがえる。「ギリシア人の美術が卓越した原因、それは、風土の影響、社会環境と政治制度、それが形成した思想、さらには彼らの間での美術家への尊敬、美術の利用の仕方にある」(『古代美術史』前掲書、105 頁)。HER, II, p. 278 も参照。

[DEL] これこそがギリシア芸術の奇蹟と言える。ディドロはヴィンケルマンの著作から影響を受けていると思われるが、にもかかわらず、ギリシア芸術を絶対的な規範とはみなさない。

自然を完成への途次にあるもの (perfectible) としてではなく、すでに完成したもの (parfaite) として観察する。彼らが自然を見つめるのは、〈美の観念的モデル、真の輪郭〉に近づくためではなく、先人たちが作った写し (la copie) に接近するためなのだ。プッサンは、彼らのうちで最も優れた者について、「現代人と比べれば鷲、古代人と比べれば驢馬だ」と言った⁵⁰⁾。

〔古代人の模倣に対する批判〕

* 古代人を入念に模倣する者はたえず現象にのみ目を向けるが、誰もその現象の理由を知らない。彼らは最初はそのモデルより少し下位にいるのだが、少しずつそこから遠ざかる。第四列の似せ絵画家 (portraitiste)、写生家 (copiste) から、第百列まで急降下するのだ。「では現代の芸術家が古代人に並ぶのは絶対に不可能なのか」と、君は言うかもしれないね。そう思うよ。少なくとも現代人がこのままのやり方を続けるとすればね。つまり、ただ単に自然を観察し、研究し、古代人の作った写しに即してのみ——それがどれほど崇高なものであっても、古代人が自然に対してもつ像がいかに忠実なものであっても——自然を美しいとみなすとすればね。古代人に従って自然を再形成する (réformer⁵¹⁾) のは、そもそも道をもたなかった古代人が作った道を反対にたどることだ。つまり、つねに写しをもとに制作することだ。

* それに、ねえ友よ、起源と神秘の探求を旗印に、国家精神を共有し、ものを作った人々の熱に動かされ、彼らの観点、手続き、手段に感化されることと、単に作られたものを見ることの間に、まったく違いはないと思うかね⁵²⁾。〔現代の〕パリで〔アガシアスの〕《剣闘士》【図 33-7】を前にしたピガールやファルコネと、〔古代の〕アテネでアガシアスを前にしたピガールやファルコネの間に、まったく違いはないと思うかね。

* 古代人が「規範 (カノン) la règle⁵³⁾」と呼び、私が〈美の観念的モデル〉や〈真の輪郭〉と呼ぶ、実在のまたは想像上の彫像を作るために、古代人が自然を研究しつくし、そのなかの無数の個体から、ひとつの全体をなすように最も美しい部分を寄せ集めたなどというのは、

50) [HER, III] ウェップの著作にある一節。ディドロは原著の翻訳を 1762 年に読んでいた。ウェップはこの一節をロジェ・ド・ピルの『絵画綱要』(Éléments de peinture) から引用した。ウェップはここでプッサンが想定しているのはラファエロであると記している。なお、ウェップもド・ピルも、「鷲 (aigle)」ではなく「天使 (ange)」としている (ただし、『サロン』のヴァリエントでも「天使」)。

51) [HER, III] ヴィンケルマン『ギリシア芸術模倣論』における主要なテーゼへの間接的な批判。

52) 前者が(古代人を模倣する)現代人の態度、後者が古代人の態度の喩えだろう。

53) [HER, III] 「規範 la règle」という表現は、ポリュクレイトスの《ドリュポーロス (槍を持つ人) Doryphore》【図 33-8】に由来し、理想の均衡をもつ人物像としての規範 (règle / canon) を指示する。ポリュクレイトスは、本作と同題の著作でそれを定義した。この彫像(ナポリ考古学博物館蔵)は 1797 年に発見された。ディドロは本作についての情報を、『百科全書』の項目 Règle, règlement から得た。

古い作り話にすぎない。彼らはどうやってそれら諸部分の美を認識したというのだね。とりわけ、腹、腰の上部、股や腕の関節など、われわれの目にさらされることの少ない部分の美を。そこでは、「もうちよっと大きく (*poco più*)」とか「もうちよっと小さく (*poco meno*)」といった微細な加減を感知するのはほんの少数の芸術家しかいない。それに、そんな部分は、世間一般の常識からすれば美しいとは言われないうし、芸術家にとってもその常識は生まれつき確立されていて、判断に影響を与えられているのだ。

* 形態の美と形態の歪みの間には、髪の毛一本の細さほどの違いしかないのに、古代人はいかにしてこれを見分けるこつ (tact) を身につけたのか。世界に分散する最も美しい形態の数々を見つけ、それらを組み合わせてひとつの全体にするには、あらかじめこのこつを獲得していなければならないはずだ。このこつこそが問題ではないか⁵⁴⁾。それに、古代人はいつそうした美しい形態を見つけ、どんな不可解な手段によってそれらをひとつに組み合わせたのだろうか。また、彼らは、そのような形態を縮約して得られる真の「理想の」大きさを誰から学んだのだろうか。そうした逆説を弄するのは、彼ら古代の芸術家が、美の精髓をわきまえていて、最初の作品をなす前に、すでに真なる〈美の観念的モデル、真の輪郭 (la ligne de foi)〉を突き止めていたと主張することにならないだろうか。

* したがって、はっきり言っておく。そのような経緯は不可能であり、馬鹿げていると。仮に古代人があらかじめ想像のなかに〈観念的モデル、真の輪郭〉を保持していたとしたら、彼らを完全に満足させる要素はどこにも見つけれなかっただろう。彼らは、ものを盲目的に写し取る似せ絵画家でしかなかっただろう、と。部分のであれ全体のであれ、原初のモデルへと接近「上昇」していくのは、無数の個別の小さな似せ絵を積み重ねることによってではない。古代人が辿った道はそれとは異なるのであり、私が上で示した道⁵⁵⁾は、人間精神がありとあらゆる探求に際して辿る道なのだ。

54) [HER, III] ヴィンケルマンは、古代人の理想の美の形成 (la formation de la beauté idéale) についての説明のなかで、この方法について語っている (『古代芸術史』前掲書、128-130 頁)。「デイドロはこれに反対の立場である。」「自然の創造した最も美しい肉体といえども、欠点の何一つないものはまずなく、その個々の部分については、より完全な形が他の肉体に見出される、あるいは予想されるものである。このことを経験から学んだ賢明な美術家は、一つの幹に他からのすぐれた枝を接ぎ木する熟練の庭師と同じことをする。彼らの美の理念は、古代や近代の詩人がときおり、そして今日のほとんどの美術家がそうするように、個々の美を個性的なものに限るのではなく、蜂が多くの花から蜜を集めるように、多くの美しい肉体からの美しい部分を一つに集めたものであった。すなわち彼らは、自分たちの作品を、私たちの精神を真に美しいものから引き離すあらゆる個人的な好みから浄化したのである」(128 頁)。

55) 自然の事物において生命機能の行使によって必然的に生じる形態の劣化を、少しずつ「再形成」していくことで、美の原初のモデルを観念の上で作り上げる行程のこと。

【観念的モデルを一挙に見出す天才】

* ひどく不完全な自然物が古代人に再形成 (réforme) の最初のきっかけを与えたこと、また、かすかな不完全さも感じられないような自然物を彼らが長らく完全なものとしなしてきたことを、私は否定しない。ただしそれは、極度の稀なる天才が現れ、彼が群衆とともに試行錯誤をくり返していた第三列の段階から、第二列の段階への上昇を突如なしとげるまでの話だ。もっとも、次のことは強調しておきたい。この天才は遅れて到来したのであり、一時代の、一国全体の成果であるようなものを、彼一人で生み出したわけではない。この第三列の時期、全体であれ部分であれ現存する最も美しい自然物の似せ絵制作の段階においてこそ、佳作、秀作、傑作のもつあらゆる精妙な機微を作り上げることのできるあらゆる可能な方法が、賛辞や成功をともなって実践されるのだと⁵⁶⁾。似せ絵より上位にあるものはすべて空想の所産であり、似せ絵より下位にあるものはすべて貧困で、卑俗で、不完全であると。私が上で述べた概念⁵⁷⁾を用いないかぎり、人は永遠に「誇張 (exagération)」、「貧困な自然 (pauvre nature)」、「卑俗な自然 (nature mesquine)」といった語を、明確な観念 (idées) なしに使用し続けるだろうと⁵⁸⁾。

【古代ギリシア人が高度な芸術を実現した理由】

* さらに、次も言っておこう。これまで芸術が古代ギリシア人におけるほど高い水準に到達した時代も国民も存在しないが⁵⁹⁾、その主たる理由は、以下である。すなわち、芸術の探求が一步一步辛抱強く行われたのは、地上でこの場所だけであったこと。彼ら古代ギリシア人がわれわれにモデルを残してくれたせいで、われわれは、彼らと同じようには、それらのモデルの美へと持続的にゆっくりと到達することが決してできなかったこと。われわれは、いくぶんかはそれらのモデルの盲目的な模倣者、似せ絵画家に甘んじてきたため、〈観念的モデル、真の輪郭〉をうわべだけで、かすかに、曖昧な形でしか保持しえなかったこと。もしそれらのモデルが消滅していたら、われわれもきっと、彼らと同様に、不格好で、不完全

56) ディドロは芸術の発展において、この似せ絵制作への従事も必要な段階だと評価しているということか。

57) 「似せ絵」「原初のモデル」「美の観念的モデル」などの、ディドロが考える真の芸術創造に関わる観念のことか。

58) [HER, III] これ以前の「サロン」、とりわけ「1765年のサロン」において、ディドロは、現実に対する芸術家の独自の解釈を示す語として「誇張 (exagération)」を用いている。反対に、「貧困な (pauvre)」、「卑俗な (mesquin)」は、現実を忠実に写し取る芸術を特徴づける語である。前出 [※] ～ [※] の部分を参照。

59) [HER, III] この考えは、ヴィンケルマンのあらゆる著作の軸をなす。「ギリシア人の美術は、他の民族にはないこのような利点を有していたのであり、このようなギリシアの地なればこそ、美術の種は芽生え、その素晴らしい果実を稔らすことができたのであった」(『古代美術史』前掲書、第一部第四章「ギリシア人の美術」115頁)。

で、退廃した自然に従って進むことを余儀なくされ、彼らと同じく、もっとわれわれにふさわしい原初のモデル、真の輪郭へと到達しただろうと推測されること（実際にわれわれが手にしているモデルはわれわれ独自のものではなく、独自のものではありません）。要するに、古代人の傑作は、過去の芸術家の崇高さを永遠に保証し、来るべき芸術家の凡庸さを未来永劫にわたって明示するために作られたように、私には思えるのだ。残念だが、自然の不可侵の法には抗えない。自然は飛躍（saut）によって何も生み出さない⁶⁰⁾。それは、芸術においても宇宙においても同じことだ。君が以上のことからどんな帰結を導き出そうが、私は口を出すつもりはないが、芸術がひとつの国民のもとで、数世紀にわたって持続するのは不可能であることは、あらゆる時代、あらゆる国民の経験によって確認されている。この原則は、雄弁、詩、そしておそらく言語においても適用される。

【役者のモデルとしての想像上の存在】

かの有名な「俳優」ギャリック⁶¹⁾は、シャトリュクス騎士⁶²⁾にこう言った。「どれほど生まれつき感性豊かな人物であっても、もし自分だけ、もしくは自分が知る最も完全な実在の人物だけを頼りに演じるなら、その人は凡庸な役者にとどまるでしょう。」——「凡庸ですって！なぜですか？」——「それは、その人にとっても、私にとっても、観客にとっても、その場においてその人とは別の感情をもつ理想的な人物が存在するからです。そうした想像上の存在をモデルにしなければなりません。それを強く思い描けば描くほど、人は偉大で、稀有で、驚異的で、崇高な役者となるでしょう。」——「では、[演じているとき] あなたは断じてあなた自身ではないのですか？」——「もちろんです。騎士殿、私は決して自分ではな

60) [HER, III] 『百科全書』「連続性 (continuité)」の項目において語られるライプニッツの命題：「それはライプニッツ氏がもたらした原則で、われわれに次のことを教えてくれる。すなわち、存在はある状態から別の状態に移行する際に、両者の間に想像しうる諸段階のすべてを必ず通過する、ということだ」(IV, 116a)。ライプニッツのもう一つの一大命題である「識別不可能なもの (indiscernables)」の命題は、のちに言及される (HER, III, p. 221)。

61) デイヴィッド・ギャリック (David Garrick, 1717-1779) は18世紀イギリスの俳優、劇作家、劇場支配人。

[HER, III] この対話は異なった形で『俳優に関する逆説』(1773年執筆)にも登場する。「君を証人として喚問する、英国のロシウス、高名なギャリックよ。[...] 君は私にこう言ったではないか。『私がどんなに強い感情を抱いたとしても、どんな感情や性格を表現しようとしても、思考によって、私が自己投影しようと努めているホメロスの亡霊の偉大さにまで自分を高めることができれば、自分の演技は弱いものになるだろう』と。私が『それでは君は君自身を頼りに演じているのではないのか?』と問いかけたとき、君はこう告白したではないか。『その通りだ、私が舞台であれば驚異的に見えるのは、自分ではない想像上の存在をたえず観客に見せているからだよ』と。」

62) [HER, III] シャトリュクス騎士 (François-Jean, chevalier, puis marquis de Chastellux, 1734生) : 士官、哲学者、才人、サロンの喜劇作家。1772年、『公共の福祉』(*La Félicité publique*)。ディドロの書簡にしばしば登場する。ディドロは彼に『メロドラマについての手紙』(*Lettre sur le mélodrame*)を宛てている。

く、私の身の回りにいる誰かでもありません。私が内臓を引き裂き、獣のような叫び声を上げるとき、それは私の内臓でもなければ、私の叫び声でもありません。それは、私が思い描いた、実在しない他者の内臓と叫び声なのです。」

* さて友〔グリム〕よ、ギャリックの教えはどんな詩人にもあてはまる。彼のよく考え抜かれ、深く掘り下げられた言葉には、プラトンの「自然に次ぐもの (*secundus a natura*)」と「アイデアから生まれる第三のもの (*tertius ab idea*)」が含まれており、私がこれまで語ったすべてのことの萌芽と証拠がそこにある⁶³⁾。モデル〔②〕、それも偉大なモデルは、凡人にはきわめて有益だが、天才には大いに害となるのだ⁶⁴⁾。

* 以上の脱線⁶⁵⁾については、それが真実であれ虚偽であれ、君以外のほとんどの人は、その価値にふさわしい注意を払おうとしないだろう。なぜなら、みずから作り上げた国民と自然にできた国民の違い⁶⁶⁾を理解できる人は少ないからだ。さて、私はサロンに移り、わが国の芸術家たちが今年そこに展示したさまざまな作品について話すことにしよう。

【自己の率直さの弁明】

* 冒頭では君に、私の枯渇、あるいはむしろ、これまでのサロンによって私が追いやられた疲弊状態について伝えておいた。だが、逸脱、視点、原理、反省といった点で君が失うものを、正確な描写と公正な判断によって埋め合わせるように努めよう。さあこの神聖な場所に入っていこう。見つめよう、ゆっくり時間をかけて見つめよう、感じ、そして判断しよう。「常緑のヒイラギ」の店主殿よ⁶⁷⁾、私は自分の率直な性格に忠実に、黙ったり語ったりしなければならないゆえ、くれぐれも頼むが、顧客たち〔『文芸通信』購読者のこと〕に厳粛な沈黙の誓い⁶⁸⁾を立てさせてくれ。私は誰も悲しませたくないし、自分も悲しみたくない。私の敵の群れにさらによけいな敵を加えたくもないのだ。

* 顧客たちに伝えてほしい。芸術家はすぐに不機嫌になり——〈詩人という怒りやすい種

63) [HER, III] 『国家』の自由な言い換え。« Second à partir de la nature », « troisième à partir de l'Idée » (DEL, p. 250, note p. 560) .

64) [HER, III] 『絵画論断章』:「規則によって芸術は定形となった。規則は有益であるよりは有害になったのかもしれない。こう理解しよう。規則は凡人には有益だが、天才には有害だったと。」

65) 美の観念的モデルについての議論。

66) 前者は古代ギリシア人を、後者は現代フランス人を暗示している。

67) [HER, III] グリムのこと。Voir HER, II, p. 28, n. 21.

68) [HER, III] 文章の意味を宙づりにするために文章を中断するレトリック上の手法。ここでは、『文芸書簡』の内容を秘密にしておくこと。

[DEL] 「沈黙 (ためらい) (réticence)」は、すべてを語らないというレトリックの技法。「弁論家は、弁論の途中でわざと中断し、一度始めた語りを続けずに他の話題に移る。そのことでかえって、語られたことがすでに十分に語り手の意図を尽くしていることを理解させる」(Encyclopédie, t. XIV, p. 203)。

族 *genus irritabile vatum*⁶⁹⁾ ——、彼らが怒ると、スズメバチよりも恐ろしく、危険だと。私はスズメバチにさらされたくはないが、下手をすれば、彼らの大部分の友情や信頼を失うかもしれない。この文章を読めば、私は冷酷で偽善的で、悪意に満ちた、恩知らずな人物に思えるかもしれない。私の文章においては、国民の偏見も絵画の悪い技巧 (*manières*) も、高位の人々の欠点も芸術家たちの欠陥も、社会の愚行 (*extravagances*) もアカデミーの奇習も、いずれも批判の的となるため、私よりしっかり防護された人を百人でも破滅させてしまふかもしれない。君〔グリム〕への友情から引き受けたこの仕事のせいで私が傷つくことになれば、君自身もまた悲しむだろうと。どんな不都合があっても、合意した契約〔沈黙の誓いのこと〕には忠実でいてほしいと。

* ナッサウ・ザールブルクの公妃⁷⁰⁾に対して、私の心からの恭順の念を伝えてほしい。そして、彼女を楽しませる文書をいつまでも送ってあげてくれたまえ。友よ、今回はミシェル・ヴァンローの作品の埃を払うことにしよう。

〈愛憎に操られることのないように。私にはそれらを抱く理由はないのだから。〉 *Sine ira et studio quorum causas procul habeo* (タキトゥス⁷¹⁾)

以下は私の批判と称賛である。私は自分独自の感覚に基づいて称賛や批判を行うが、それは掟にかなったものではない。神は私たちに対して、私たち自身への誠実さしか求めないだろう。芸術家たちも、それ以上を求めることはないだろう。私たちはすぐに「これは美しい」、「これは下手だ」などと言うが、快や嫌悪の理由はなかなかわからないこともあるのに、私の内なる悪魔はその理由が判明する前に判断せよと命じる。この悪魔が回心できるように神に祈ってほしい。そして、サロンの扉の前で頭を垂れて、私がこれから述べる無分別な判断についてアカデミーに謝罪してくれたまえ。

69) [HER, III] ホラティウス『書簡詩』II, ii, v, 102.

70) [HER, III] この時期、グリムはおそらくナッサウ・ザールブルク公妃（ソフィー・フォン・エルバッハ）を訪問していた。デイドロは、ソフィー・ヴォランへの手紙（1765年7月25日付）で、公妃とのパリでの出会いについて語っている。次も参照。Épître à son Altesse Sérénissime Madame la Princesse de Nassau Saarbruck.

71) [HER, III] 『年代記』冒頭におけるタキトゥスによる原則の宣言。彼は今から初代の皇帝たちの治世について語るのに着手する。「愛憎に操られることのないように。私には彼らを愛する理由も憎む理由もないのだから」。

34. ジャン＝バティスト・ル・プランス《幸運⁷²⁾》(「1767年のサロン」より)⁷³⁾87. 《幸運》*La Bonne Aventure*. 【図 34-1】

幅 11 ピエ、高さ同じ。

画家 [ル・プランス] によれば、他国と同様ロシアにもいわゆる魔術師の集団が生息していて、民衆の信じやすさを食い物にしているという。彼らは各地をさまよい、予言を行う。森のなかで野営する彼らに対して、人々は金銭を払い、未来がどうなるかを尋ねる。その好奇心は現状への不満を示しているが、それは、夢想への希求が人生への不満を示すのと同様である。それはロシア人の思いこみではあるが、みずからを文明的だと誇っている他国の人々においてほとんど普遍的に根づいている無数の思いこみと比べて、より自然というわけでも、より愚かしいというわけでもない。なにしろ、他の自称文明国においては、より巧みな別種のペてん師がいて、ロシアの魔術師たちよりも高い敬意と信頼と報酬を得ているのだ。

場面は森の奥深く。木の枝に支えられた大きな布で作られたテントのようなものの下に、馬に曳かせるように車輪が付いた移動式の揺りかごか寝台が見える。その奥、移動式寝台と馬の向こうには、魔術師が数人いる。テントの外、右側、前景の地面の上には、馬の首輪、複数の羊、鶏の籠が見える。画面中央、さらに奥まった場所に、ひとりのロシア人とその妻が立っている。その二人の横に、ひとりの老女がひざまずき、幸運を告げている。老女の背後、画面の手前側には、裸の幼児がおむつと布団の上に横たわっており、複数の鶏が並び、風呂敷包みや荷物が転がっている。場面の左端には樹木が数本あり、その遠方には森と風景が見える。

上述の諸作品と同様の美点と欠点がここにも見られる。それに、このような構図に何の意味があるのか。埋め合わせのために、ここでひとつ、家族の思い出を披露しよう。まだ幼いころの私の母の話だ。母は女中に腕を取られて教会に向かうか、教会から帰るところだった。二人のジブシー女 (bohémiennes) が近づいてきて、彼女の手を取り、こう告げた。「あなたは将来子宝に、それもとてもかわいいお子さんたちに恵まれるでしょう。それに、決して浮気をしない若い夫に熱愛されるでしょう」と (よくある予言だ)。そしてさらにこう言った。「手相には、財産に恵まれることをはっきりと保証する線が現れています。また、別の線は、

72) [HER, III] 《幸運》(*La Bonne Aventure*)、別名《幸運を予言する女》(*La Diseuse de bonne aventure*)。高さ 3.57m、幅 3.57m。Livret n° 87。素描 carton の中央部分はボーヴェ美術館 (Musée du Bauvais) 蔵、タペストリーはジャクマール＝アンドレ美術館 (Musée Jacquemart-André, Paris) 蔵。

73) Jean-Baptiste Le Prince, *La Bonne Aventure (Salon de 1767)*
出典：HER, III, p. 304, l. 17- p. 306, l. 6 ; DEL. p. 352, l. 12 - p. 353.

先の線と同じくらいはっきりと、幸福で長生きすることを示していますよ。」母はこのめでたい話を夢見心地で聞き、おそらく信じこんだ。そこへまた別の女占い師が現れ、こう言った。「お嬢ちゃん、手に目を近づけてごらん。ここに小さな線があるだろう。別の線と交わっている線だ。」「はい。」「この線はね、あることを告げているんだよ。」「何ですか。」「それはね、しっかり注意していないと、いつかものを盗まれるということさ。」——なんと、この予言は成就してしまった。人のいい母は、家に帰ると、ポケットが切られていることに気づいたのだ。

ひとりの老婆が最初に幼い無垢な少女の気を引いて喜ばせ、次に別の老婆が服のポケットから財布をするかポケットを小刀で切る。この場面を描いた絵が見たいものだ。二人の人物の表情が生き生きと描かれてさえいれば、よい絵になるだろう。お願いだから、いろんなものをごちゃごちゃと描けばよいと思わないでほしい。本作では、人物たちの顔がしっかりと描かれておらず、衣服が重すぎる。本作も、同主題の他の作品も同様だ。

35. ロベール（「1767年のサロン」より）⁷⁴⁾

ロベール

友〔グリム〕よ、旅はよいものだ。だが、職業として地球の表面をさまようためには、父や母や子や友を失ったか、そもそも天涯孤独であるしかない。家族に囲まれて平穩に食卓につくのではなく、地下室から屋根裏部屋へ、屋根裏部屋から地下室へ上ったり降りたりするだけで生涯を終える大宮殿の持ち主について、君はどう思うだろうか⁷⁵⁾。これこそ旅人の似姿だ。この男には道徳はない。あるいは、彼は意に反して導かれる本能的な不安のようなものに悩まされているのだ。

* われわれの生存を見守る本能は、本来それなりに強い不動への志向をもっているのだが、他方でわれわれをたえず運動と行動へと促す一定のエネルギーを与えるものだ。この二つの力が十分に平衡を保ち、過剰な休息と過剰な疲労のいずれにも傾かないことは稀である。人間は倦怠による無気力か、消耗による疲弊のために身を滅ぼす。森林のまんなかで、動物は

74) *Robert (Salon de 1767)* (ロベール作品への批評のまえがき)

出典：HER, III, p. 325, l. 4 - p. 336, l. 11 ; DEL, p. 354 - p. 363, l. 7

75) [HER, III] 『両インド史』参照。「旅人という職業ほど不道徳なものはない、と言ってよいだろう」(H, t. V, liv. IX, ch. 5, p. 21-22 ; H^a, p. 25)。自分の宮殿を享受しない所有者の喩えについては、ソフィー・ヴォラン宛て書簡（1760年10月12日付）、ならびに『両インド史』断章（旅人に固有の「精神のなんとも言えない不安」« je ne sais quelle inquiétude d'esprit »に言及）(p. 22 et 25)を参照。また、次も参照。*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* (DPV, XXV, 275), le compte rendu du *Voyage de Bougainville* (DPV, XII, 509).

覚醒し、獲物を追い、捕らえ、食い、眠る。都会では、一部の人間が他人の欲求に応えるために奉仕しているが、そうして欲求を満たされた者たちは、蓄えたエネルギーをさまざまな目的に注入する。哀れな者が私のためにウサギを追いかけてくれるがゆえに、私は思想を追いかけていられるのだ。

* ある人のなかに不活性な部分が少なくエネルギーが過剰にあるとき、その者はあたかも身体内部からわきあがる激しい活力にとらわれ、生来の欲求によって赤道や北極・南極への旅に出る。ヒンドゥスターンの奥地にまで赴き、バラモンの聖なる言語を研究したアネクティルは、まさにその例だ⁷⁶⁾。もし本能の状態でありつづけたとしたら、彼はこの鹿を、熱がすっかり冷めるまで追いかけてつづけただろう。人間はなぜかくも英雄的な努力を行うのか。このことの秘めたる理由について、われわれは知らない。アネクティルはこう言うだろう。「知りたいという欲求が抑えきれなくなったのだ」、「祖国への熱愛のゆえにこそ祖国を離れたのだ」、「両親の腕を振りほどいて、無数の危険を顧みず、彼方の国々を踏破したのは、彼らに有益な戦利品を持ち帰るためだった」などと。だが、信じないほうがよい。彼はありあまるエネルギーにつき動かされただけなのだ。

* 野生人モンカチ = アペ (Moncacht-Apé⁷⁷⁾) は、外国の首長に、「おまえは誰だ。どこから来たのだ。そんな短髪で何をしようというのだ」と尋ねられたら、こう答えるだろう。「私はカワウソの国から来た。私は理性を求めている、おまえがそれを与えてくれると思ってやってきた。私の髪が短いのは、長髪だと邪魔だからだ。だが私の心は善良だ。食糧をくれとは言わない。食糧ならもっと遠くに行けるだけあるし、不足したとしても、手持ちの弓矢で必要以上のものを得られる。寒いときは熊のように身を守り、夏には好奇心を満たすべくさまざまな驚を見習う。おまえは一人で日中に歩く人を恐れるのか。」

76) [HER, III] アネクティル = デュペロン (Abraham-Hyacinthe Anquetil-Duperron, 1731-1805) は、インドに滞在し、聖典『ゼンド・アヴェスタ』の翻訳にいそしんだ。碑文アカデミーに旅行記を提出し、1762年の『ジュルナル・デ・サヴァン』(*Journal des savants*)に発表した。ディドロはこれを読み、『百科全書』の「ゼンド・アヴェスタ (Zenda Vesta)」[ゾロアスター教の聖典]の項目を書いた。ディドロの『ブーガンヴィル航海記』への書評にも言及がある (DPV, XII, 519)。

77) モンカチ = アペ (Moncacht-Apé) は、現在のミシシッピ州地域に住んでいたヤズー族のネイティブ・アメリカン探検家で、17世紀末から18世紀初頭にかけて、北アメリカ大陸を大西洋から太平洋まで往復横断した最初の記録上の人物であった可能性がある。彼が大西洋から太平洋へ旅したとされる数年後、モンカチ = アペは、自らの冒険と行程をルイジアナ植民地のフランス人探検家・民族誌学者アントワヌ = シモン・ルパージュ・デュ・プラ (Antoine-Simon Lepage du Pratz) に語った。ルパージュは1750年代に回想録を出版し、その中にモンカチ = アペの証言を含めた。モンカチ = アペによれば、西海岸の先住民から「祖先が陸橋を渡って北アメリカに来了」と聞かされたという。[HER, III] 野生人モンカチ = アペのエピソードは、リシャール神父 (L'abbé Jérémie Richard) の『イタリア歴史批評事典』(*Description historique et critique de l'Italie, ou nouveaux mémoires sur l'état actuel de son gouvernement, des sciences, des arts, du commerce, de la population et de l'histoire naturelle*, Dijon-Paris, 1766, 6 vol.) の緒言 Discours préliminaire から借用したもので、リシャール神父はそれをルパージュ・デュ・プラ (1758) の『ルイジアナの歴史』で見つけた。

*親愛なるアベよ、君の言うことはまったくすばらしい。だが、君が旅するのは、一つの場所にとどまっていられないからだ。君はエネルギーがありあまっている。仲間たちが大地に横たわって眠っているのを尻目に、君は自分をつき動かすこの秘めたる力を、君が想像する最も高貴な名で飾り立てるのだ⁷⁸⁾。そうとも、偉大なるショワズール⁷⁹⁾よ、あなたは祖国の幸福を思い眠らずにいる！どうかその思いに酔っていたまえ。実際は、あなたは眠れないがゆえに目覚めているだけなのだが。

*ときおり、この残酷なエネルギーは、人の心の奥底で湧き立つ。すると彼は倦怠にとられ、やがておのれの情念や趣味 (goût) の対象を自覚する。またときに彼は心配と不安に襲われ、自分のまわりをきょろきょろ眺め、すべてを悟りすべてをあきらめ、ありとあらゆる道具や衣服をつかんで放すのだが、やがてついに自分が求める対象に出会う。その対象は、自然で秘かなエネルギーが指示してくれるわけではない。そのエネルギーはあくまでも盲目だからだ。そのエネルギーによってあらゆる方向に駆り立てられながら、どんな分野にもいかなる素質ももたない者が、残念ながら大勢いる。その者たちは、たえず活動するように強いられながら、一步も前に進めないのだ。また、友人や愛人の死といった不幸が、気力を維持していた糸をぱつんと切ってしまうこともある。そんなとき人は、足が向かうにまかせて旅に出て前に進むだけである。向かう先は地球上のどの土地でもかまわない。とどまればそこで死んでしまう。自然のエネルギーが自己の内部に閉じこもってしまうと、その者は不幸で、憂鬱になり、泣き、うめき、むせび、断続的に叫び声を上げ、憔悴し、疲弊してしまう。同等の力をもつ複数の原因に邪魔されながら、自然のエネルギーは人を〔不動と運動の〕正反対の二方向へと引っ張る。彼は拳銃か短刀を構えながらその中央線上を歩くうち、やがて真逆さまに川底や崖下へと墜落する。そうして、不屈の心と一徹な精神との闘いが終わる。

*おお幸いなる死すべき者たちよ、活力もなく、愚かで、無気力な者たちよ、あなたがたは飲み、食い、眠り、老い、死んでいく。楽しみも苦しみも知らずに。あなたがたを生まれた場所に釘付けにしているおもりは、どんな衝撃によっても揺るがないのだ。エネルギーをもつ者はどこに埋葬されるかわからない⁸⁰⁾。[それとは異なり、] あなたがたの墓は、ずっと自分の足もとにある。

78) 実際にはただ落ち着きがなく動かずにいられないだけなのに、その動機を崇高な使命感や高貴な精神活動と思いこむ人間の自己欺瞞をからかっている。

79) [HER, III] ショワズール公爵 (le duc de Choiseul, 1719-1785) は、1758-1770 の間フランス政治を導いたが、その後失寵し隠棲した。

80) [HER, III] Cf. ソフィー・ヴォラン宛て書簡 (1762 年 7 月 31 日付): 「凡庸な人間は獣のように生きて死にます。生きている間、目立つことは何もしません。死後、人に語られるものは何も残しません。名を呼ばれることもなく、草に覆われた墓の場所も忘れ去れるでしょう。」 (CORR, IV, 81)

君はこう言うだろう。「そんなふうに本筋から離れて旅行者や旅行について語ることに何の意味があるのだ。真偽の不明なそんな考えが、ロベールの廃墟画と何の関係があるのだ」と。彼の廃墟画は多数に上るので、私はそれらを、私の文章の単調さを補ってくれるようにひとつの額縁にはめこみ、それらの廃墟をどこかの国、たとえばイタリアに実在するものと想定し、それらをリシャル神父の書物への補遺としたかったのだ。そのためには彼のイタリア旅行記を読まねばならず、実際にそれを読んだのだが、そこには有用な文章はたったの一行も見つけられなかった⁸¹⁾。悔しさゆえに、「旅とはなんとすばらしいものだろう」とつぶやいたのだ。この著者の小心翼翼とした精神に対してまだ憤りを抑えきれないので、次の言葉をつけ加えるのを許してくれたまえ。「ドン・リシャルよ、君が信じる神話を構成するかくも多くの理不尽なことがらが、人々の永遠の信仰を獲得するとでも思っているのかい。君の本がすぐに廃れるなら、書く必要はなかったことになるし、長く読まれるなら、君は後世に自分が馬鹿だと伝えることになるのがわからないのかい。また、時を経て君が語る彫像が破壊され、絵画が蝕まれ、建物が瓦礫になったとき、そのような愚劣きわまりない考えに凝り固まった偏狭な頭による語りに、未来はいかなる信頼を与えられるというのか。」

私がリシャル神父から学んだのは、次のことだけである。信心深い者も寺院から一步外に出れば姿を消し、その者は街でもっと悪徳に染まること⁸²⁾。

ある国では善行を売る商人がいて、ありあまった善行を何枚かの銀貨と引き換えにごろつきどもに譲ること。なんとも見事な商売ではないか⁸³⁾。

サヴォイアでは、すべての税金が所有地 (fonds) に課せられているため、一国全体の国

81) [HER, III] リシャル神父は『イタリア歴史批評事典』全6巻を刊行したばかりだった(1766年)。『文芸通信』1766年4月号の書評を参照。ファルコネ宛て書簡(1773年5月2日付):「面白みのないリシャル神父がラファエロについて書いているが、その鈍重な文章を読むと疲れてしまう。パウサニスのポリュグノトス『古代ギリシアの画家』についての陰鬱な文章を読んでいるときと同じだ。」(CORR, XII, 239-240)

82) [HER, III] リシャルは、イタリア人の信仰の形式主義についてくり返し語っている:「人々は、自分にとって宗教が必要となったときだけ、宗教の義務を果たすだけで十分であり、その瞬間が過ぎれば、彼らは自分の情欲に立ち戻ってもよいと考えているようだ。情欲の支配力は強すぎてそこから完全には逃れられないからだ。」(t. I, p. xxxviii);「一般的に、イタリア人は毎週日曜日にきちんとミサに参加し、コンタツを唱える。これがたいいていの人々の行いであり、それ以上の務めは課されないように思える。そのため彼らはこの種の義務は容易に果たしている。」(t. I, p. 163)

83) [HER, III] リシャルは、「有徳で信仰篤い特別な者たちの社会」について語ってる。「彼らはそのように生きることで、多くの功績(mérites)を積み上げる。自分の徳を有効活用したいと望む者は、(おそらく意識せずに)自分の善行や祈りを公共財とみなし、その財を彼らがそれを適用するのがふさわしいと思う人々に分け与えるのである。このようないわゆる功績の伝達は無償で行われ、罪人の貢献は一切求めないが、罪人を大いに保護することになる。それは、罪人にとって、想像しうるかぎり最も容易で最も確実な救済の方法であり、同時に、この特異な格言をあえて最初に主張した者たちを富で満たす無尽蔵の泉でもある」(t. I, p. xl-xli)。

民の数を合わせても、ひとつの大都市なみに少ないこと⁸⁴⁾。

ここ〔原注：ジェノヴァ〕では、上院議員は、上院の權威によって私生児に自分の名、家紋、財産、すべての特権を合法的に継がせて養子にし、総督（doge）にもできること⁸⁵⁾。

別の場所〔原注：ボローニャ〕では、捨子病院（l'hôpital des Enfants Trouvés）のなかからでさえ後継者を見つけられること。直接の相続人がいない上院議員が死亡した場合、そのすべての特権が運命によって孤児院（conservatoire⁸⁶⁾）の児童に授与されることで、大貴族の家名が存続するというわけだ⁸⁷⁾。

それで、ロベールはどうしたのかだと？もう少し辛抱してくれ（*piano di grazia*）。ロベールはもうすぐやってくる。

*あらゆる芸術分野において最も崇高な模範例の数々が生み出されてきたとはいえ、イタリアでは、絵画と彫刻の衰退が見られること。かの地では、良質の模倣は認められるが、もはや優れた作品は現れない⁸⁸⁾。

ある見識ある芸術愛好家が、デュケノワの創作作業を見て、「完璧を求めすぎるとかえって失敗するのでは」と不安がるのに対して、デュケノワがこう答えたこと。「あなたは模倣しか見ていないのでそんな心配をするのです。しかし、私は頭のなかにある原物を追求して

84) [HER, III] デイドロはリシャル神父のサルデーニャ王国についての二つの記述をひとつにまとめている：「人々はまったく密集していない。税金は人に対してではなく所有地に対して課されるからだ。この種の行政は産業振興にきわめて適している。とくに農業には好適だ。いかに楽に収益を得ても、隣人からもっと多くの税金を支払うべきだと思わせる心配がないからだ。各人は自分の税額を知っている。」(t. I, p. 80-81)；「サルデーニャ王国の国民は、多くの国民を擁するヨーロッパのどんな国にも匹敵するほど栄えている。だからこそこんなよく知られた格言が流布しているのだ。〈イタリアにおいてこの君主の諸国はまるでひとつの都市のようだ。〉」(t. I, p. 83, note)

85) [HER, III] デイドロはリシャル神父の注を極度に簡略化し、内容を改変している。「総督は合法的な結婚によって生まれた男児でなければならないが、ジェノヴァの貴族の一部はそれに該当しない。私生児の父は上院の權威により彼を養子にし、いかなる断絶も庶出の痕跡もなく名と武器を継がせることができる。父はこの私生児に財産を分与しうる。そして、この私生児がジェノヴァ貴族の娘と結婚した場合、この夫婦の子は総督の權威のもとで養育されうる。」(t. I, p. 115)

86) [Littré] conservatoire : Autrefois, maison où l'on retirait des orphelins, des filles et des femmes, pour les préserver de la débauche.

87) [HER, III] 「一定数の少年少女を保護し、特別の教育を施すために建てられた孤児院や施設がある。入居者の選定は上院が行う。ボローニャの貴族家のいくつかは、直接の相続人がいないため、孤児院で養育される子どもたちのなかの一人を選び、財産を国家に相続させた。その子は法に基づいた選択の結果養子と定められ、当該貴族の名を名乗り剣を佩用したのだ。」(t. II, p. 137)

88) [HER, III] リシャル神父もこう問うている。「これまで二百年以上もの間、イタリアの各地でかくも多くの傑作が生み出されてきたのに、もはや絵画が絶滅の危機にあり、優れた画家を一人も挙げられないほどであるとは、まったくどうしたことか。」(t. I, p. lxix)

いるので、これでよいのです」と⁸⁹⁾。これは伝説上のペイディアス⁹⁰⁾の姿にきわめて近い。彼はユピテル〔ゼウス〕像を制作するとき、いかなる自然の事物も制作の主題〔ユピテル〕より劣るとみなし、いっさい眺めることがなかったという⁹¹⁾。彼は想像のなかで自然に優る何ものかを見ていたのだ。以上の二点〔デュケノワとペイディアスの発言〕は、私がこの「1767年のサロン」の序文で書いたことの補足となるだろう。さて、今からロベールの作品に移るとしよう。

ロベールは、初めてサロンに出展した若い画家である。イタリアから軽快さと色彩をもち帰った。多数の作品を出展しており、そこには秀作といくつかの凡作はあるが、失敗作は一点もないと言ってもよい。以下では、絵画、エスキス、デッサンの三つに分類する。

36. ロベール《イタリアの田園風の広大な風景》(「1767年のサロン」より)⁹²⁾

絵画

103. [ロベール]《イタリアの田園風の広大な風景⁹³⁾》

幅8ピエ9ブース、高さ7ピエ7ブース。

私は本作をサロン展以外の場所で再度鑑賞してみたい。私は芸術家の作品が、その長所に關して、作品同士が隣接していたり対面していたりすることで影響を受けるのと同様、その見かけの大きさに関して、それが展示されている場所の大きさによって影響を受けるのではないかと思っている。サロン展では、本作のようにかなり大きな絵画が、普通の大きさにしか見えない。私はかつて、いくつかの展示作品をサロンの外で単独で眺めたときに、それら

89) [HER, III] フランソワ・デュケノワ (François Duquesnoy) はベルニーニ (ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ [Gian Lorenzo Bernini, 1598-1680]) : バロックの時期を代表するイタリアの彫刻家、建築家、画家) に匹敵する彫刻家であり、ファルコネとディドロから高く評価されていた。

90) ペイディアス (またはフェイディアス、前490年ごろ - 前430年ごろ) : アテナイで生まれた古代ギリシアの彫刻家。

91) [HER, III] ウェップ (Webb) : 「模倣芸術の条件は次の二点であると言える。創作者が現に目の前に見ているものを模倣する。すなわち制作の機械的側面。2) 想像力によって形成された像 (images) を表象する。すなわち、制作の観念的 (la partie idéale) または創造的側面。キケロ (『弁論家』II, 9) は、次のように語る際に、この区別について明確に意識していた。すなわち、ペイディアスのユピテルは、自然界に実在するモデルに基づいてではなく、彼がこれまで存在したことの無い型をもつ美に基づいて生み出して観念に従って創造したのだ、と」(o.c., p. 4-5)。

92) Hubert Robert, *Un grand paysage dans le goût des campagnes d'Italie* (Salon de 1767)

出典 : HER, III, p. 331, l. 6 - p. 334, l. 2 ; DEL, p. 358, l. 8 - p. 361, l. 3.

93) *Un Grand Paysage dans le goût des campagnes d'Italie*. T. H. 2, 46 ; L. 2, 84. N° 103 du Livret. 紛失。ただし、サン＝トーマンの『サロン』画中に描かれている。右下隅の少し端が切れた絵。【図 36-1, 36-2】

に対する自分の評価が辛すぎていたように思ったものだ。《カエサルの前に置かれたポンペイウスの頭部》【図 36-3】は、あくまでも画家「ラグルネ兄 Lagrenée l'ainé のこと」の舞台上で見られるべきであり、ルーヴルの大壁面にはまったく適していない。かくもさまざまな技法を見て疲れ、幻惑されると、われわれの目は判断を誤るのではないか。鮮やかに彩色され、めざましい光の効果を及ぼすような作品は、われわれの評価の基準となりうるだろうか。他のすべての作品をその基準と対照すれば、いずれも相対的に貧相でつまらないものに見えてしまうのではないだろうか。確実なのは、もし私がラグルネのあのカエサル坊やが等身大よりも大きく描かれていると告げたとしても、[その絵を実際に見たことのある]君[グリム]はまったく信じないだろうということだ。

* それにしても、展示場所の大きさは、そこにある絵画すべてに等しく同じ効果を及ぼさないのはなぜだろうか。なぜ大きいのに小さく見える絵がある一方で、小さいのに大きく見える絵もあるのだろうか。私の手のひらほどの大きさしかないあるエスキス (esquisse) のなかでは、人物が6から9ピエの大きさに見えるのに、別の絵画のなかでは、たとえそれが秀作であっても、先の素描とまったく同じ比率で描かれた人物が、その比率が狂って見え、半分ほどの大きさにしか見えないのはなぜだろうか。この現象は、人物像自体に起因するかもしれないが、その人物像とそのまわりの事物との関係に起因するのかもしれない。どんな絵画のなかでも、眠っているサテュロスの親指の大きさは「まわりの事物の大きさとの比較によって」理解される⁹⁴⁾。どんな大きさの絵画でも、牧人がいる、麦わら帽子がある、とわかる。グルーズの《アモルへの奉納⁹⁵⁾》(*Offrande à l'Amour*) 【図 36-4】を見に行くと、中心人物「である少女」がそのまわりの巨大な木々と比べてどう見えるか言ってくれたまえ。

ロベールのこの大きくて小さい絵画では、右側に古代建築の廃墟の一部が見える。左の側面を見せているこの廃墟の正面に、画家は一体の彫像を据えている。この彫像の台座から噴水が流れ、それを貯水盤が受けている。貯水盤のまわりには、いくつかの人物像と動物像がある。橋が場面の右側から左側へと渡され、この絵の全体を二つに切断しており、その手前

94) [HER, III] ウェップ Webb からの借用。ウェップの著作へのディドロの書評でも引用されている (DPV, XIII, 317)。

[DEL] 「眠るキュクロプス [ギリシア神話の一つ目巨人] の巨大さを理解させるために、ティアマンテス [紀元前4世紀のギリシアの画家] は、彼にそっと近づきキュクロプスの親指を麦の穂先で測る牧人を描いた」(ウェップ『絵画研究』へのディドロの書評 DPV, XIII, 317)。ディドロは次の例を記している:「事物の大きさを示すのは画布や彫木の大きさではない。リュシッポス [紀元前4世紀のギリシアの彫刻家] の《ヘラクレス像》は1ピエしかなかったが、《ファルネーゼのヘラクレス》【図 36-5】と同じくらいに見えた。」

芸術作品における実際の大きさと見かけの大きさに関する考察は、ディドロ『絵画について』第6章「建築に関するわたしの意見」にも認められる (佐々木健一訳『絵画について』岩波文庫、118-133頁)。

95) [HER, III] この絵は1769年のサロンで展示される (題名《アモルの祭壇の足もとで祈りを捧げる少女》)。だが、本作はすでに1767年8月15日付のファルコネへの手紙でも言及されている。

側はかなり大きな空間が広がるが、絵の奥側の遠方には、さらに大きな空間が見える。その橋の下には、川の水が流れている。水は観者の方向に広がっている。川岸と川の水と橋とが、明確に区切られた三つの面をなし、その全体がすでにひとつの巨大な空間をなしている。橋の手前、左側の川には、一艘の船が浮かんでいる。背景の田園のあちこちを目がさまよい、どこに目を止めてよいのかわからない。船の向こう、画面の左端には、木が数本ある。

右側の建物、彫像、貯水盤、岸辺、つまりは本作の半分全体は色彩と光の効果に満ちている。それに対して、残りの半分は、色彩に乏しく、くすんでいて、陰気で、地味である。まるで先生が上手に描き始めた絵を、仕上げようとした生徒が台なしにしてしまったかのようだ。だが、本作が全体としてどれほど印象が弱いかを感じるには、ヴェルネの作品のいずれかを一目見るだけでよい。いや、それさえも不要だ。ロベールの本作は、基準となる他の作品との比較によってしか判断できないたぐいのあいまいな作品ではない。

それにしても、このヴェルネは恐るべき隣人だ。近くにあるものすべてに害を与えるが、自分はまったく無傷である。ロベールさんよ、はかり知れぬ巧みさによって、動きと休息、光と闇、静けさと喧騒を混ぜ合わせるすべを知っているのがヴェルネだ。これらの特徴のたったひとつでも、作品のなかで強く表現できれば、われわれは関心を引かれ、感動させられるものだ。これだけ多様な特徴が集まり、相互に対照をなせば、その効果はどれほど大きいことだろう。しかも、彼の手は、自分の想像がさまざまに素早く変化するのに忠実に反応するため、決して見る者を退屈させない。作中では、自然のなかと同様に、すべてが生彩にあふれ、何もその魅力が損なわれていない。ある事物が他の事物を引き立てるために犠牲になっているように見えることなど決してない。そこでは、ひとつの魂、ひとつの精神、ひとつの息吹があまねく行き渡っている。それはいわば、ウェルギリウスやルクレティウスが語ったごとく、被造物の世界全体の精髓ともみなせるものだ。

Deum namque ire per omnes

Terrasque tractusque maris, cælumque profundum.

Hinc pecudes, armenta, viros, genus omne ferarum,

Quemque sibi tenues nascentem arcessere vitas.

Scilicet huc reddi, deinde ac resoluta referri

Omnia ; nec morti esse lucum.

地の表面、海の底、広大な天上に、神の存在が感じられる。

その神から、人、動物、畜群、猛獣たちが、生の精妙な元素を受け取っている。

すべてがそのなかに溶けこみ、すべてがそこから発する。

死の居場所などどこにもない⁹⁶⁾。

カオス
混沌が展開し、世界が生まれるさまを歌う詩人たちの作品で出会うすべての要素が、ヴェルネによって描き出されるだろう。彼について、こう語ろう。

Spiritus intus alit, totamque infusa per artus

Mens agitat molem et magno se corpore miscet.

ひとつの精神が、[個体の] 内奥に息づき、世界というひとつの塊全体に広がり、それを動かしつつ、大いなる全体へと一体化する⁹⁷⁾。

[ヴェルネについて語る際に] ここから一語たりとも取り除いてはならない。

37. ロベール 《ローマから四十リユの地、サビニの田園を見下ろす橋》、《ヘリオポリスにあるパールベック神殿の有名な柱廊の廃墟》(「1767年のサロン」より)⁹⁸⁾

[ロベール] 二つの絵画⁹⁹⁾：

《ローマから四十リユの地、サビニの田園を見下ろす橋》【図 37-1】、
《ヘリオポリス¹⁰⁰⁾にあるパールベック神殿の有名な柱廊の廃墟》

二つの大きな湾曲したアーチの上に、高さも幅も巨大な木製の橋が架かっているのを思い浮かべてみたまえ。この橋が絵の両端に接しており、画面の最も高い位置を占めている。橋の欄干が中央部分で破損しているが、その上を通る牛車が落ちる心配はないと思ってほしい。橋から下りてアーチの下から、遠方を眺めてみたまえ。この第一の橋からはるかかなたに、二つ目の橋——こちらは石橋だ——が見える。それは絵の奥行きを二分し、二つの橋の間に途方もない距離を生じさせている。第二の橋の上に目を向け、できればそれがどのくらいの長さと思うか言ってみてくれ。私はこの絵の効果については何も言うつもりはない。ただ、

96) [HER, III] ウェルギリウス『農耕詩』IV, v. 221-226。

97) [HER, III] ウェルギリウス『アエネイス』VI, v. 726-727。「ヴェルネ散歩」の本質的な哲学的概念の要約である。

98) Hubert Robert, Deux tableaux : *Un Pont sous lequel on découvre les campagnes de Sabine, à quarante lieues de Rome et Les Ruines du fameux portique du temple de Balbec, à Héliopolis (Salon de 1767)*

出典：HER, III, p. 334, l. 3 - p. 335, l. 3 ; DEL, p. 361, l. 4 - p. 362, l. 2.

99) [HER, III] 二点で一对の絵画。それぞれ高さ 0,48m ; 幅 0,67m。Livret n° 111. 後者は紛失。

100) 現在のカイロ近郊に存在した古代エジプトの都市。

この絵がどんな画布に描かれていると思うかと君に尋ねたい。それはきわめて小さな画布、幅1ピエ10プース、高さ1ピエ5プースの画布に描かれているのだ。

対副画では、右側に廢墟と化した列柱があり、そのやや左前方に、ひとつのオペリスクの全体像と、ついで寺院の扉が見える。この扉の奥側には、それと対称的な第二の扉がある。これらの廢墟の総体の手前に、大きな階段がその全長にわたって広がり、それによって寺院の扉から画面の下部へと降りることができる。とても貧弱で、効果に乏しい。もう一方の作品は想像力の産物だった。こちらは芸術の模倣 (une copie de l'art) にすぎない¹⁰¹⁾。この絵の前で人が足を止めるのは、このような建造物を造った人々のかき消されてしまった力に思いをいたすからにはほかならない。本作で人を惹きつけるのは、絵筆の魔術ではなく、時間のすさまじい破壊力なのだ。

38. ロベール《凱旋門およびその他の記念碑の廢墟》(「1767年のサロン」より)¹⁰²⁾

[ロベール]《凱旋門およびその他の記念碑の廢墟¹⁰³⁾》

曲面型の絵画 (Tableau cintré)。高さ4ピエ2プース、幅4ピエ3プース。

こうした廢墟画は、佳作であつてもなくても、見る者を甘美な憂愁に引き込む。われわれは視線を凱旋門、柱廊 (portique)、ピラミッド、神殿、宮殿の残骸に向け、ついで自分自身へと目を向ける。時間のもつ破壊力を思い、自分が住んでいる建物そのものが地上で雲散霧消するさまを想像する。われわれはたちまち、孤独と沈黙にどっぷりと浸る。国も人々も消え去り、残されたのは自分ひとりだと感じる。——廢墟の詩学についての書はこのように書き始められる。

右側には、幅の狭い大きな建物がある。その石塊 (massif) には、壁龕^{へきがん}がしつらえられ、そこに彫像が置かれている。壁龕の両側にはそれぞれ、柱頭のない柱の残骸がある。その左前方には、ひとりの兵士が石塊の上でうつ伏せに寝ている。彼は足の裏を右側の建物に向け、頭を左に向けている。その左側から、別の兵士が、幼子を両手で抱えた妻とともに、彼のほうに向かって歩いてきている。その奥、背景には川が見える。川の向こうの左側、木々と風景の間には、廢墟と化した大寺院の頂上が見える。同じ方向のさらに奥には、老朽化により

101) 「想像力の産物」とは、自然を画家が再創造した結果であるということで、(自然物や人工物の)「模倣」とは異なる。ディドロは、ヴェルネの作品を前者であると考えたが、同時代の批評家たちはそれを後者 (ヴェルネの場合は人工物ではなく自然の模倣) だとみなした (HER, III, n. 358)。

102) Hubert Robert, *Ruines d'un arc de triomphe et autres monuments (Salon de 1767)*

出典: HER, III, p. 335, l. 4 - p. 336, l. 11; DEL, p. 362, l. 3 - p. 363, l. 7.

103) [HER, III] 高さ 1,35m; 幅 1,38m。Livret n° 102. 紛失。

崩れかけたアーチ型の建物（arcade）がある。その建物の近くには台座付きの柱があり、その柱のまわりには形の不揃いな石がならび、アーチ型の建物の下には、湖の岸辺へと伸びる階段がある。その向こう、はるか彼方には、田園が見える。アーチ型の建物のふもとに、ひとりの人物がいて、その手前、湖のほとりには、もうひとりの人物が見える。この二人は雑に描かれているため、どんな人物かも、男か女かもわからず、ましてや彼らが何をしているのかもわからない。だが、こんな描き方では廃墟を引き立てることができない。ロベールさんよ、人物をきちんと描きたまえ。人数は少なくして、それぞれをしっかりと描くことだ。とりわけ、この種の人物の心の内（esprit）を探究したまえ。彼らには独自の精神があるはずだ。廃墟のなかの人物は、別の風景のなかの人物とは異なるものだ¹⁰⁴⁾。

（＊この続きの部分、*HER*, III, p. 336, l. 12 - p. 340 ; *DEL*, p. 363, l. 8 - p. 367, l. 10 の訳は山上「デイドロ『サロン』抄訳（2）」76-80 頁に掲載。）

39. ロベール《崩れた回廊の内部》（「1767 年のサロン」より）¹⁰⁵⁾

〔ロベール〕《崩れた回廊の内部》【図 39-1, 39-2】¹⁰⁶⁾

小さな楕円型。

右側に列柱（colonnade）。壊れた丸天井（voûte）の残骸の上に、コートに身を包んだ男が一人。男の足もと、同じ残骸の下段に、女が一人身をかがめて休んでいる。下の隅、回廊の内側あたりに、男女の農民の群像。そのなかの一人の女は、水瓶を頭上に置いて運んでいる。群像の人物たちは頭しか見えないが、その手前に、馬を連れた女が一人いる。同じく手前にいるほかの人物たちは、彫像の大きな台座の影に隠れている。この台座から噴水が出ていて、水が大きな池に流れ出している。後景のこの池の縁のあたりに、水瓶を手に、濡れた衣服を入れた籠を頭上に持ち、この場面の奥に開け、この場全体に光をもたらしているアー

104) [*HER*, III] デイドロは、ブーシェの作品に見られるような輪郭の曖昧な人物像のことを想定していると思われる（「1765 年のサロン」で彼はそれを非難している）。デイドロはおそらく、ロベールがしばしばブーシェの人物像を模写し、ときには彼に何人かの人物を描いてもらっていたことを知らなかっただろう。Voir J. Cailleux, « Robert a pris modèle sur Boucher », *Connaissance des arts*, octobre 1959, p. 100-107.

105) Hubert Robert, *Intérieur d'une galerie ruinée (Salon de 1767)*

出典 : *HER*, III, p. 341 ; *DEL*, p. 367, l. 11 - p. 368, l. 4.

<https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/numeros/salons-diderot-edition/hubert-robert-salon-1767>

106) [*HER*, III] 《崩れた回廊の内部》、楕円形の画布。高さ 0.45m、幅 0.35m。Livret n° 109。現在所在不明。

チ (arcade) の方に歩いている。そのアーチの下には、家畜に乗った農夫が同方向に進んでいる。そこから左側に目を向けると、崩れた建造物、荒廃した列柱、古びた大きな壁面がある。右側はアーチの下から入りこんできている光に照らされているのに対して、左側の全体は薄暗がり包まれているように見える。前景の古い大きな壁面の下部には、農夫が地面に座り、自分で集めた麦の束の上で休んでいる。ほかに、散乱した石の塊が複数転がっていて、この種の絵画に共通の付属的細部 (accessoires) も見られる。

本作のなかで注目すべきは、アーチの上部に見られる波打つような温かい霧である。丸天井の凹みに当たり、拡散し、反射した光の効果だ。

40. ロベール《小さな小さな廃墟》(「1767年のサロン」より) ¹⁰⁷⁾

[ロベール]《小さな小さな廃墟》¹⁰⁸⁾

右側には、城壁に倒れかかる納屋の傾いた屋根が見える。麦藁で覆われたこの納屋の下には、複数の樽がある。見たところ、中身が入った一部の樽は横になっていて、空になった一部の樽は地面に立っている。屋根の上には、破損した壁面の上部が雑草に覆われているのが見える。この壁面の左端には、傷んだ装飾付きの欄干 (balustrade à pilastres) の端の部分が見える。この欄干の端の上には一つの植木鉢が置かれている。この建物〔納屋〕のすぐ横に玄関のような開口部があり、それは鉄棒でできた柵によって半分閉じられているのだが、その柵状の扉は、それを支えている建物〔納屋〕の側面と直角をなしている。その玄関の奥には、もう一つ別の崩壊した石造の建物がある。この石造の建物の後景には第三の建物があり、四方に広がる大きな池まで続く階段がある。その池は、二つの建物の間の空間から見えている。左側には、石でできた四つ目の建物がある。それは右側の建物とは面しているが、奥のほかの二つの建物とは角度をなしている。この唯一右側にある建物の正面 (façade) の壁龕には、下手な聖人像がある。この壁龕の下部には噴水の溝があり、そこから発する水は桶に流れこんでいる。川まで降りていく木の階段の上には、水瓶をもつ女がいる。水の桶では、別の女が洗濯している。左側の建物の上部もまた崩落していて、雑草に覆われている。画家はその建物の端の部分もまた植木鉢で飾り付けている。その植木鉢の下に、画家は一つの窓を開け、その窓の両側の壁面に二本の棒を打ち込み、そこにシーツを掛けて乾かしている。左端には家の扉があり、家の内部では、その扉の下部に両腕をもたせかけて、一人の女

¹⁰⁷⁾ Hubert Robert, *Petite, très petite ruine (Salon de 1767)*

出典: *HER*, III, p. 342-344, l. 2; *DEL*, p. 368, l. 5 - p. 369.

¹⁰⁸⁾ [*HER*, III] *Livret* に記載なし、作品同定不可。

が通りの出来事を眺めている。

* これは小さな傑作タブローだ。だが、美点を文章で説明するのは難しく、またその説明を理解するのも困難な作品の一例だ。詳しく説明すればするほど、他人の精神に現れる映像 (image) が、画布上の映像と異なっていく。まず、われわれの想像力が対象に付与する大きさは、つねに説明の対象となる諸部分の数 (énumération des parties) に比例する。話の聞き手にアブラムシを象と思わせる確実な方法が存在する。その生きた原子 [アブラムシのこと] を極限まで詳しく解剖しさえすればよい。とりわけ優れた知性の持ち主に見られる機械的な習慣は、観念に明白さを付与することだ。そうして彼らは対象を拡大して (exagérer) しまうのであり、ある一点についての説明を聞くと、その点を頭のなかで少しばかり大きくしてしまうのだ。そうしないと彼らは、その一点を自分の精神の内部でも外部でも知覚できないのだ。詳細な説明は、言わば粉碎 (trituration¹⁰⁹⁾) と同じ効果を生じさせる。分子の状態にある一つの物体を描写すれば、聞き手の頭のなかでは、その物体を描写するより十倍も百倍も多数の空間または体積を満たすだろう。レオミュール氏はそのことを自覚していたわけではないだろうが、彼の『昆虫誌¹¹⁰⁾』の数ページを読んでみたまえ。するとそこに、私の文章と同様の滑稽さを感じるだろう。上述の私の [この絵についての] 説明を聞いて、実際はてのひらほどの小型の廃墟画を、数ピエ平方の絵だと思わない者はだれもないだろう。

* 以上のことから、私はたしかどこかで、二人の画家の脳内の像、あるいは一人の画家の異なった時期の脳内の像を測定する実験について論じたことがある。それは、詳細な説明を与えることができる対象の、明晰かつ判明で、可能なかぎり小さなデッサンを描くように、彼らに命じてみることだ。私が思うに、目と想像力はほとんど同じ大きさの領野を占めるか、逆に、想像力の領野の大きさは目の領野の大きさと反比例するかのいずれかだろう。いずれにせよ、現実の見え方がかくも異なる老眼の者と近視の者が、脳内で同じ見え方をしているのはありえない。老眼である詩人や預言者は、ハエを象のように見るのに対して、近視である哲学者は、象をハエのように単純化して見がちである。詩と哲学は、望遠鏡の両端なのである。

109) [HER, III] *Trituration* : Terme de pharmacie ou de chimie qui désigne « l'action de réduire un corps solide en poudre subtile » (*Encyclopédie*, XVI, 665a).

110) [HER, III] Réaumur, *Mémoires pour servir à l'histoire des insectes*, 1734-1742, 6^e vol. ルネ = アントワヌ・フェルシヨール・ド・レオミュール (René-Antoine Ferchault de Réaumur, 1683-1757) : フランスのラ・ロシェル出身の科学者 (化学者、物理学者、博物学者、金属学者、昆虫学者)。

41. ロベール《古代の柱廊に至る大階段》(「1767年のサロン」より)¹¹¹⁾

《古代の柱廊に至る大階段》【図 41-1】¹¹²⁾

高さ4ピエ、幅2ピエ9ブス。

背景の遠方右側にピラミッド。そして階段がある。階段の右側上部にオベリスク。下方手前に二人の男が、四頭の馬でもびくともしないような柱の一部を転がそうとしている。あまりにも奇妙な光景だ。階段にはそこを上る男が一人、中央あたりにはそこを降りてくる女が一人いて、上部には会話を交わす男女の小さな群像がある。左には大きな建物と〔その〕列柱あるいはペリスタイル〔建物正面を飾る列柱〕がある。その正面 (façade) は絵の奥へとずっと続いている。階段を上るとこの正面部分に至る。この建物の下部は壁龕が設えられていて、その壁龕内には彫像がある。建物上部の柱間 (entrecolonnements) には、よく見ないとわからない人物群が散らばっている。そのなかにはコートをまとい、外側に両脚をぶらりと出して坐っている男がいる。その男の背後には何人かの人物が立っている。この柱廊の正面とは異なる面である、狭い正面の下部に、画家は地面に坐る一人の旅人を描いている。彼は壊れた柱の瓦礫の間で休んでいる。

これはまさにロベールの作品であり、なかでも優れているほうだ。これ以上付け加えるのはやめておこう。さもなければ、同じ賛辞をくり返すことになり、君は読むのに飽きるだろうし、私も書くのに飽きるだろう。ただ、次のことは覚えておいてほしい。これらの人物、これら取るに足りない群像の存在は、廃墟の詩学が未完成であることの証拠だと。

111) Hubert Robert, *Grand Escalier qui conduit à un ancien portique (Salon de 1767)*

出典: *HER*, III, p. 344; *DEL*, p. 370.

112) [*HER*, III] 高さ1.14m、幅0.79m。1764年。*Livret* n° 108. ディドロの詳しい描写によれば、本作は《廃墟のローマ寺院》(*Temple romain en ruine*) (第二次世界大戦後までミュンヘン美術館蔵、現在はイギリス個人蔵) と一致する。

<https://utpictura18.univ-amu.fr/en/notice/19754-grand-staircase-leading-to-an-ancient-portico-hubert-robert>



図 33-1：ジャン＝バティスト・ウードリ《子犬たちに乳をやる牝犬》1752 年、パリ狩猟自然博物館



図 33-2：ピーテル・ファン・ラール《自画像のある幻想的場面》1635-1637 年、ニューヨーク、ライデン・コレクション



図 33-3：ルイ＝ジャン＝フランソワ・ラグルネ《無垢によって武装を解かれた正義が表象する司法権》1766 年、プリンストン大学美術館



図 33-4：ルーベンス《ガイウス・ムキウス・スケウオラとエトルリア王ボルセナ》、1618-1620 年、ブダペスト美術館



図 33-5 : 《アンティノウス像》2 世紀、ルーヴル美術館



図 33-6 : 《メディチ家のウェヌス》
前 50 年ごろ、フィレンツェ、ウフィツ
ツィ美術館



図 33-7 : アガシアス《剣闘士》前 100 ごろ、
ルーヴル美術館



図 33-8 : ポリクレイトス
《ドリュポロス（槍を持つ
人）Doryphore》前 1 世紀
～ 後 1 世紀前半（前 450-
440 ごろに制作されたもの
の模像）、ナポリ考古学博物
館蔵



図 34-1：ジャン＝バティスト・ルプランス《女占師（ロシア風遊戯の壁掛け）》1782 年、タペストリー、パリ、ジャクマル＝アンドレ美術館



図 36-1：ガブリエル・ド・サン＝トーバン《1767 年のサロン風景》1767、個人蔵（パリ）



図 36-2 : 図 36-1 の部分



図 36-3 : ルイ = ジャン = フランソワ・ラグルネ 《カエサルの前に置かれたポンペイウスの頭部》 1767、ワルシャワ、王宮



図 36-4 : グルーズ 《アモルの祭壇でひざまずいて祈る少女》 1769 年、ロンドン、ウォレス・コレクション

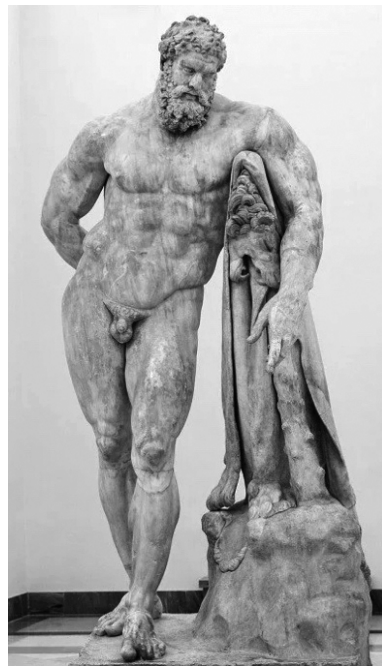


図 36-5 : 《ファルネーゼのヘラクレス》 前 216 年、ナポリ、イタリア国立考古学博物館、3.17 メートル、ローマンコピー (原作は紀元前 4 世紀のブロンズ像)



図 37-1：ユベール・ロベール《架け橋（サビニの田園を見下ろす橋）》1767 年、フィラデルフィア美術館

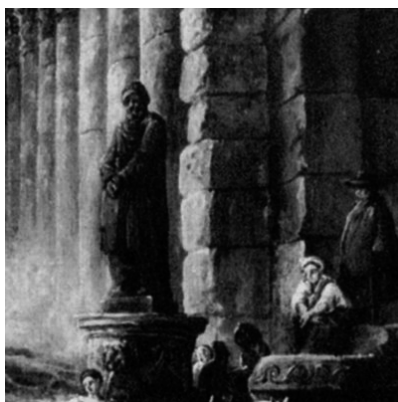


図 39-2：図 39-1 の部分



図 39-1：ユベール・ロベール《崩れた回廊の内部》1767 年、所在不明



図 41-1：ユベール・ロベール《古代の柱廊に至る大階段》1764 年、個人蔵（英国）

Les extraits des *Salons* de Diderot : traduction japonaise (7)

Hirotsugu YAMAJI

Diderot, philosophe, compte aussi parmi les premiers critiques d'art. Au XVIII^e siècle, l'Académie royale de peinture et de sculpture 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 se tenait dans le Salon Carré du palais du Louvre. Melchior Grimm en publiait le compte rendu dans la *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, revue qu'il avait fondée en 1753. À partir de 1759, Diderot le remplaça et rédigea à son tour neuf comptes rendus, jusqu'en 1781. Dans ces *Salons*, il décrit et analyse les œuvres exposées devant ses yeux, tout en développant les réflexions morales et philosophiques qu'elles lui inspiraient, dans un style varié qui se rapproche parfois de celui du roman ou de la poésie. Incomparables à tout autre écrit de leur temps, ces textes exercèrent une profonde influence sur les écrivains et les critiques d'art du siècle suivant, tels que Stendhal, Théophile Gautier, Baudelaire ou Sainte-Beuve.

Nous avons publié la traduction japonaise des principaux extraits des *Salons* dans les numéros 56 à 60 des *Memoirs of the Graduate School of Letters, Osaka University*, ainsi que dans le premier numéro des *Memoirs of the Graduate School of Humanities, Osaka University*. Ce septième volet (n° 3 de cette dernière revue) contient :

33. *Le Salon de 1767 adressé à mon ami M. Grimm* (introduction au *Salon de 1767*)
34. Jean-Baptiste Le Prince, *La Bonne Aventure* (*Salon de 1767*)
35. Robert (préface de la critique des peintures de Robert, *Salon de 1767*)
36. Hubert Robert, *Un grand paysage dans le goût des campagnes d'Italie* (*Salon de 1767*)
37. Hubert Robert, *Deux tableaux : Un Pont sous lequel on découvre les campagnes de Sabine, à quarante lieues de Rome, et Les Ruines du fameux portique du temple de Balbec, à Héliopolis* (*Salon de 1767*)
38. Hubert Robert, *Ruines d'un arc de triomphe et autres monuments* (*Salon de 1767*)
39. Hubert Robert, *Intérieur d'une galerie ruinée* (*Salon de 1767*)
40. Hubert Robert, *Petite, très petite ruine* (*Salon de 1767*)
41. Hubert Robert, *Grand Escalier qui conduit à un ancien portique* (*Salon de 1767*)