



Title	ディドロ『サロン』抄訳（1）
Author(s)	山上，浩嗣
Citation	大阪大学大学院文学研究科紀要．2016， 56， p. 61-98
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/56927">https://doi.org/10.18910/56927</a>
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（1）

山上 浩嗣

1648年創設のフランス王立絵画・彫刻アカデミーが、ルーヴル宮の「方形の間」(le Salon Carré)を会場として定期的に開催していた展覧会を「サロン」と称する。サロンは1737年に始まり、1751年以後は隔年に開催されるようになった。メルキオール・グリムが、みずから主幹を務める『文芸通信<sup>1)</sup>』誌上で、このサロンに出展された絵画や彫刻作品に対する批評を行う。1759年、グリムは盟友のディドロにこの仕事をゆだねる。以後ディドロは1781年まで、9回にわたり『サロン』を執筆した(1773年、1777年、1779年は休載)。その文章は後世の美術批評に多大な影響を与えたが、同時にそれは批評の枠を超え、対話、夢想、理論、哲学を含み、論説というよりは随想、一部は戯曲や小説の様相をも呈している。

本稿では、ディドロ『サロン』の一部を翻訳する。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。本誌にて3回の連載を予定している。訳文の配列は原文の時代順(下記「凡例」に記載の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6つの文章を収める(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ィドロが認識していたものではなく、通称の場合もある)<sup>2)</sup>。

- 
- 1) レナール (Guillaume-Thomas Raynal) が『文芸新報』(*Nouvelles littéraires*) という誌名で1747年に創刊。1753年にグリムが引き継ぎ、『文芸通信』(*Correspondance littéraire, philosophique et critique*) と改称。少数(15名ほど)の北方の王侯だけを購読者として、パリ論壇の最新情報を伝える(高価な購読料、手書き、毎月2回刊行)。ディドロは本誌に、『サロン』のほか、『絵画論』『ダランベールの夢』『ブーガンヴィル航海記補遺』を掲載。検閲を気にせず自由に執筆した。
  - 2) 本稿は、訳者が2013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る。なお、本稿末尾の「付記」は、この授業で学生から受けた質問への回答である。貴重な問題を提起してくれた森康晃君(現在大阪大学大学院文学研究科博士前期課程)にお礼申し上げる。

1. グルーズ《娘の持参金を支払った父親》（「1761年のサロン」より）
2. シャルダン《オリーブを詰めた瓶》《皮をはがれたエイ》（「1763年のサロン」より）
3. ヴェルネ《月の光》（「1763年のサロン」より）
4. ブーシェ《カリストをつかまえるためにディアナに変身したユピテル》（「1765年のサロン」より）
5. グルーズ《小鳥の死を嘆く少女》（「1765年のサロン」より）
6. フラゴナール《カリロエを救うためにみずからを生贄に捧げる大神官コレソス》（「1765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巻本とあわせて、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、付注に際し参考にした刊本は、そのつど [*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。

## Utpictural18 — Base de données iconographiques

(http://utpictural18.univ-montp3.fr/)

5. 長いパラグラフ中で、訳者が適宜改行を行ったが、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。

1. グルーズ《娘の持参金を支払った父親》(「1761年のサロン」より)<sup>3)</sup>【図1-1】

やっと見る事ができた。われらの友グルーズのあの絵を<sup>4)</sup>。大変な苦勞だった。それはいまも群衆を集めつづけている。娘の持参金を支払ったばかりの父親を描いた絵だ。主題は胸を打つものであり、絵を見るにつけ、甘美な情動にとらわれるのを感じる。構図もとても美しく思えた。それもそのはずである。十二の人物が描かれていて、そのいずれもがしかるべき場所に置かれ、しかるべきことをなしている。全員がなんとなくまく連結していることか！ なんとなくまく躍動しながら、ピラミッド状に重なるように、つながっていることか！ 私はこうした状況には興ざめするほうだが、それでも、それがたまたま絵画作品のなかに見つかり、しかも画家がわざとそれを絵のなかに取り入れようとしたわけではなく、また画家がそのために何も犠牲にしなかった場合には、好ましく思う。

向かって右手には、観者に背を向けて、公証人が小さな机の前に座っている。机の上には、夫婦財産契約書その他の書類がある。公証人の両脚の間には、一家でもっとも幼い子どもがいる。ついで、絵を右から左に順にたどろう。まずは立って父親の肘かけ椅子の背にもたれかかる長女。家長用の肘かけ椅子に座る父。その前には、起立し、左手で持参金入りの袋をもっている婿。花嫁も起立した状態で、婚約者の腕の下にそっと片腕を通して。もう片方の腕は、その下に腰かける母親が握っている。母と花嫁の間には、立ったまま花嫁にもたれかかるその妹がいて、片腕を姉の肩にまわしている。この三人〔花嫁、母、妹〕の背後には、少年がつま先立ちをして、何が起こっているのか見ようとしている。前景の母親の下方には、エプロンのなかに細かく刻まれたパンを抱えている幼い娘が座っている。背景のもっとも左

3) Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), *Un Père qui vient de payer la dot de sa fille* (Salon de 1761).

出典：HER, I, p. 164, l. 30 – p. 170, l. 13 ; DEL, p. 61, l. 27 – p. 66, l. 21.

4) [DEL] グルーズによる最初のサロン出品は1755年。当時『文芸通信』は彼をこう紹介している。「グルーズという名の若き画家が、今季のサロンに初めて出展し、大成功を収めた。作品はフランドル風の趣を呈している。」フランドル風とはつまり、日常的で庶民的ということだ。1759年の時点で、ディドロのグルーズに対する評価は低い。「今年のグルーズ作品は傑作とは言いがたい。技巧はぎこちなく、色彩は味気なく白っぽい。」1761年になるとディドロは、グルーズによる王太子の肖像画、グルーズ夫人の肖像画、グルーズの義父の肖像画(《子どもたちに看護される中風患者》)を称賛し、同年のサロンで遅れて展示された《娘の持参金を支払った父親》にも賛辞を送るのである。

側、前景とは離れた場所には、二人の侍女がいて〔前を〕見つめている。右手には、しかるべきものが収まっている清潔な食器棚があり、背景の一部をなしている。真ん中には、古い小銃が<sup>かざ</sup>鉤でつるされている。そして、上の階に続く木の階段が見える。前景の地面、母親の足もと近くの、人物が配されていない空間には、ひなたちを連れているめんどりがいて、幼女がパンをやっている。そこにはまた、水が入った陶製の鉢があり、その縁にとまった一匹のひなが、呑みこんだ水<sup>そのう</sup>を嚙囊〔食道に続く袋状の器官〕へと落下させるために、くちばしを宙に向けている。以上が全体の構成である。細部に移ろう。

公証人は黒い服、色つきの半ズボンと靴下、コートとラバ〔折り返し襟〕を着け、頭に帽子をのせている。この職業にある田舎者に似つかわしく、少し腹黒で口うるさそうな印象だ。堂々たる人物である。彼は一家の父親が婿に語ることばを聞いている。語っているのは家長だけだ。ほかはみな黙って耳をかたむけている。

公証人の両ひざの上にいる子どもは、動きも色も真に迫っていてすばらしい。この子はまわりの状況に無関心で、文字が雑に書かれた書類を見つめ、その上に小さな手をはわせている。

父親の椅子の背に立ったままもたれかかる長女を見ると、妹に先を越されたことによって、苦悩と妬みで押しつぶされそうになっていることがうかがえる。長女は片手でほおづえをつき、婚約した二人に、無遠慮で、悲しそうで恨みがましいまなざしを投げかけている。

父親は六十歳くらいの老人で、白髪で、首のまわりにねじったスカーフを巻いている。誰にも好かれる人の善さをもしだしている。婿のほうに両腕を差し出し、わき上がる感情に駆り立てられるようにして語りかけているが、そのさまが喜ばしく感じられる。彼はこう言っているようだ。「ジャネットはやさしくて賢い娘だ。きっと君を幸せにするだろう。だから彼女も幸せにしてやってくれ…。」あるいは、結婚の義務の重要性について何か言おうとしているのかもしれない…。いずれにせよ、父親のことばは温かく誠実であることはまちがいない。彼の片手の甲は日焼けして茶色であり、もう片方の手のひらは白い。これはとても自然なことだ。

花婿はまったくもって気さくな顔つきをしている。顔は日焼けしているが、もとは色白だとわかる。義父のほうに少し体をかたむけ、そのことばをじっと聴いている。それに没頭しているようだ。格好もよく服装もみごとであるが、身分はわきまえている。それはほかのどの人物にも言えることだ。

画家は花嫁を、魅力的で、慎ましく控えめな姿で描いた。彼女はみごとに着飾っている。布製の白い前かけは、この上なくうまく描かれている。装飾にやや贅沢が見受けられるが、今日は婚約の日である〔だから大目に見よう〕。この花嫁を含めたすべての人物のあらゆる衣服の皺<sup>しわ</sup>という皺がいかに真実らしいかに注目しよう！ このかわいらしい娘は直立しているというよりは、全身と手足の全体がゆるやかにやわらかく曲がっている。これにより彼女

がより優美に、より真実らしく見える。この娘は本当に、とてもきれいだ。よいかたちの乳房をしている（露わになっているわけではないが）。しかもそれは、何かによってもち上げられているのではなく、おのずとそのかたちを保っているのだと断言しよう。彼女がもっと婚約者の近くにいたとすれば、適切な慎みを欠くことになっていただろう。また、彼女がもっと母親や父親に近い位置にいたとすれば、彼女は正直ではなくなっていただろう。彼女は片腕を、夫になる青年の腕の下になかば通し、その指先が彼の手にあふれ、やさしくなでている。これが、彼女が彼に示している唯一の愛情の印であるが、それを彼女はおそらく意識せずに行っている。画家の繊細な配慮がうかがわれる。

母親は六十がらみの善良な農婦であるが、健康そうだ。こちらもゆったりとした服装で、着飾っている。片手で娘の二の腕をもち、もう片方で同じ腕のこぶしの上方を握っている。椅子に座り、娘を下から見上げていて、娘と別れがたい表情をしている。だが婚約相手はよい。ジャンはまじめで働き者の律儀な青年だ。彼女は、娘が彼といっしょになって幸せになることをみじんも疑っていない。このよき母親の表情には、陽気さと優しさとは混ざりあっている。

花嫁のとなりに立ち、彼女に抱きつき、その胸の上で泣きくれている妹は、まことに興味深い人物である。姉と離れることが本当につらく、嘆いている。しかしこのことは絵全体の構図を陰気にするどころか、逆に感動を強めている。この情景を思いついたのは、よき趣味のなせるわざである。

二人の子どものうち、ひとりが母親のとなりに座り、めんどりとその子らにパンをやって遊んでいて、もうひとりはずつま先立ちになり、首を伸ばして見ている。この二人はともにかわいらしい。とくに後者が。

部屋の隅に立っている二人の侍女は、投げやりなようすでたがいに肩を寄せあっている。この二人はその態度と表情から、「いったいつになったら私たちにもこんな日がくるのかしら」とつぶやいているようだ。

そして画面の中央にひなたちを連れてきためんどり。ちょうど花嫁の母に六・七人の子がいるのと同じように、このめんどりには五・六匹の子がおり、花嫁の母の足もとでえさをつつついている。また、鳥たちにえさをやり、世話をしている先の娘。これらの全体が、ここで展開している情景や、この場所と人物たちに完全に適合していることを強調しておきたい。まことに巧みな、詩情あふれる表現である。

主として〔観者の〕視線を引きつけるのは父親であり、ついで夫（婚約者）、つづいて花嫁、母、妹、姉のいずれか（この四人を見る順番は絵を見る者の性格による）、そして公証人、ほかの子たち、侍女たち、背景という順になる。これは人物たちの配置の妙を示すたしかな証拠である。

テニールス<sup>5)</sup>なら、もっと真実らしい風俗を描くかもしれない【図1-2】。この画家の描く情景や人物を（現実のなかに）見いだすのはもっと易しいだろう。しかし、グルーズの絵のなかには、より多くの洗練と優美さ、より心地よい自然がある。グルーズの描く農夫は、われらのよきフランドル画家「テニールスのこと」の農夫ほど粗野でもなければ、ブーシェの農夫ほど嘘くさくもない。私は、色彩においてはグルーズよりもテニールスのほうがはるかにまざっていると思う。また、豊穰性の点でもテニールスがずっと優れていると思われる。それに彼は、偉大な風景画家であり、木々、森、河川、山、農家、動物の巧みな描き手でもある。

グルーズに対しては、三つの異なった絵で同じ顔をくり返し描いていることを責めてもよいだろう。持参金を支払う父親の顔は、子どもたちに聖書を読む父親の顔【図1-3】と同じであり、中風患者の顔【図1-4】とも同じだと思われる。そうでないとしても、彼らは少なくとも、よく似た雰囲気をもった三兄弟である。

もうひとつ瑕疵がある。この姉は、本当に姉だろうか、それとも侍女だろうか。もし侍女なら、主人の椅子の背にもたれかかるのはまちがっているし、女主人の境遇をかくも激しくうらやむ理由がわからない。また、もしこの一家の子であれば、なぜこんなにも卑しいさまをしていて、身なりもだらしのないのだろうか。彼女が満足であれ不満であれ、妹の婚約式にふさわしい服装をさせるべきであった。誰もが見誤ると思う。この絵を見る者の大部分は彼女を侍女と思いこみ、そうでない者「彼女を花嫁の姉とみなす者」は当惑するだろう<sup>6)</sup>。私はまた、この姉の顔が《洗濯女》の顔【図1-5】と同じではないかとも思う。

とても知性に優れたある女性が、この絵が二つの性質からなると指摘した。彼女によれば、父親、婿、公証人が農夫、つまり田舎の人士であるのに対して、母親と花嫁およびほかのすべての人物は、パリの市場の人である。母親は果物か魚の裕福な商人、娘は美しい花売り娘だ。この着眼は、少なくとも洗練されてはいる。友よ「グリムのこと」、この着眼が正しいかどうか見てほしい。

とにかく、以上のたわごとなど気にならず、いたるところに美があふれているこの作品に陶醉するのがよい。これは、まぎれもなくグルーズの最高傑作だ。本作は、技術において優れた画家としても、知性と趣味の人としても、彼の名声を高めるだろう。彼の構図は知性と

5) ダフィット・テニールス（子）(David Teniers le Jeune, 1610-1690) は、フランドルの画家。

6) [DEL] グリムは次のように反論している。「しかし私は、画中の長女に対するディドロ氏による観察が正当だとは思わない。まずもって私は、彼女を見まがえようがないと思う。明らかに長女であって、女中ではない。彼女の卑しいありさまは、彼女がとらわれているあさましい情念に由来するにほかならない。服装について言えば、嫉妬と怨嗟の対象である妹の婚約のために着飾る気になれなかっただけのことだ。彼女にとっては喪の日なのである。そして両親は、この晴れの日に行事にかかりきりになっていて、長女のこの失礼なふるまいをたしなめ、落ち着かせようとする余裕はなかったのだ。」



繊細さにあふれている。主題の選択からは、彼の優れた感性和道徳心とがうかがえる。

珙瑯<sup>ほうろう</sup>の美品を求める裕福な人なら、このグルーズの絵をデュランに仕立ててもらうのがよいだろう。デュランはド・モンタミ氏<sup>7)</sup>が発見した色彩を用いる名人だ。よい珙瑯の複製なら、ほとんど原物と見分けがつかないだろう。この種の絵画はとくに複製に向いている。

## 2. シャルダン《オリーブを詰めた瓶》《皮をはがれたエイ》(「1763年のサロン」より)<sup>8)</sup>

### シャルダン

画家とはこの男、色彩家とはこの男のことだ。

サロンには、シャルダンのいくつかの小さな絵が展示されている。そのほとんどどれもが、果物と食卓の小物を描いている。まさに自然そのものだ。事物は画布の外に飛び出していて、目をあざむくほどの真実性をそなえている。

階段<sup>9)</sup>を上ったところに見える作品【図2-1】がとりわけ注目に値する。画家はテーブルの上に次のものを置いている。すなわち、中国の古い陶器、乾パン二つ、オリーブが入ったガラス瓶、フルーツ籠、ぶどう酒が半分ほど入ったグラスを二つ、橙<sup>だいだい</sup>の実、そしてパテである。

ほかの画家の絵を見るときには、目をこらさなければいけないような気がするのだが、シャルダンの絵を見るときには、目を自然から与えられた状態のままにして、それを正しく用いるだけでよい。

もし私がわが子を画家にしたいと思うなら、この絵を買うだろう。そしてこう言うだろう。「これを模写しなさい。もう一度模写しなさい」と。だが、自然を模写するよりも、この絵を模写するほうがたやすいわけではないだろう。

それというのも、この陶器は本当に陶器のようであり、オリーブの実の手前には本当にそれらが漬かっている水があるようであり、乾パンはいまにも手にとって食べられそうであり、橙の実はいまにもむいてしぼれそうであり、ぶどう酒は本当に飲めそうであり、果物はまさに皮をむけそうであり、パテは包丁を入れられそうなのだ。

色彩の調和とその反射とをしっかりと理解しているのはこの男だ。おおシャルダンよ、君

7) ド・モンタミ氏 (M. de Montami): ディドロの「蠟画の歴史と秘密」(*L'Histoire et le secret de la peinture en cire*) という文章 (1755 年) のなかに何度も登場する。ディドロは注でこう記している。「ド・モンタミ氏は、オルレアン公の第一司<sup>しちゅうちやう</sup>厨長で、本邦きっての化学者のひとりであり、世界最高の紳士のひとりである」(*Œuvres complètes de Diderot*, éd. J. Assézat, tome dixième, Paris, Garnier Frères, 1876, p. 60)

8) Jean Siméon Chardin (1699-1779), *Le Bocal d'olives*, *La Raie dépouillée* (Salon de 1763).

出典: *HER*, I, p. 219, l. 17 – p. 221, l. 8; *DEL*, p. 82, l. 1 – p. 83, l. 31.

9) [*DEL*] サロンに至るためのルーヴル宮の階段。



がパレットの上ですりつぶしているのは、白、赤、黒の色ではない。君が筆の先につけているもの、画布に塗りつけているものは、事物の本質そのものであり、空気と光なのだ<sup>10)</sup>。

わが子にこの作品を何度も模写させたら、次に私は、同じ師匠の《皮をはがれたエイ》【図2-2】に取りかからせるだろう。描かれているものはおぞましいが、それは魚の肉そのものだ。これこそがこの魚の皮であり、血だ<sup>11)</sup>。このものの見かけは、これ以外ではありえない。ピエールさん<sup>12)</sup>、アカデミーに行ったら、この絵をよく見て、できることなら、ある種の自然の事物のおぞましさを才能によって緩和する秘訣を学びたまえ。

この魔術のことは誰にもさっぱりわからない。それは、いくつもの色の絵の具が塗り重ねられてできた厚みのある層であり、その効果が奥から表面へとしみ出してきているのだ。あるいはまた、画布の上に吹きかけられた蒸気のようなもの、そこに吹きつけられた軽い泡のようなものだと言ってもいいかもしれない。ルーベンス、ベルヘム<sup>13)</sup>、グルーズ、ルーテルブールは、私よりもずっとうまくこの技巧について説明してくれるだろう。彼らはみなその[技巧の]効果を、実際に目の前で感じさせてくれると思う。近づいてみなさい。するとすべてが混沌とし、平板になり、消えてしまうだろう。遠ざかってみなさい。すると何もかもが生まれ、再びかたちをとるのだ。

聞いた話では、グルーズは、階段を上ってサロンに着くとすぐに、いま私が紹介したシャルダンの作品に気がつき、じっと見つめると、深くため息をついて通り過ぎたという。この讃辞は短いが、私の讃辞よりも優れている。

シャルダンというたぐいまれなる男がいなくなったとき、いったい誰がシャルダンの絵の代わりになるものを提供することができるだろう。また、さらに知っておかねばならないのは、この画家は正しい感覚をもっていて、自分の芸術についてみごとに語ることができるということだ。

10) デイドロは同年のサロンに出展されたデエ (Jean-Baptiste Deshayes) 作《ヨセフの貞潔》への批評文中で、「空気と光」を「二つの普遍的な倍音」(ces deux harmoniques universels) と形容している。また彼は、同じ箇所で、「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」と述べ、絵画が逃れえない宿命的な虚構性(「自然」との乖離)を指摘している。この点からすれば、デイドロのシャルダンへの評価は、彼の根本的な絵画観をも覆すほど例外的なものであることがわかる。HER, I, p. 212-213を参照。

11) [DEL] R・デモリは、このおぞましい赤エイと、アポロンに生皮をはがれたマルシュアス、さまざまな殉教者、さらには十字架上のキリストといった、この上なく崇高な情景との近接性を指摘している (René Démoris, *Chardin, la chair et l'objet*, Paris, Adam Biro, 1991, p. 28-38)。

12) ジャン＝バティスト・ピエール (Jean-Baptiste Pierre) のこと。デイドロは「1761年のサロン」で、彼の《キリスト降架》と《洗者ヨハネの斬首》をこきおろしている。

13) ニコラース・ベルヘム (Nicolaes Berchem, 1620-1683) は、オランダの画家。

おお友よ、アペレスの幕やゼウクシスのぶどうなんか、つばを吐きかけてやれ<sup>14)</sup>。あわて者の画家「ゼウクシスのこと」はいとも簡単にだまされるし、動物たち「ゼウクシスが描いたぶどうをついばみにきたという小鳥たち」は絵に関しては正しい判断ができない。「王の庭<sup>15)</sup>」の鳥たちが、劣悪この上ない遠近法画にぶつかって首の骨を折ったのを見たことがあるだろう。これに対して、シャルダン、君や私までも、好きなだけだましてしまうのである。

### 3. ヴェルネ《月の光》(「1763年のサロン」より)<sup>16)</sup>

ヴェルネ

少しの間、ギリシアの画家たちや、新旧ローマの画家たちをよみがえらせ、彼らがヴェルネの作品について語ることを聞けないものだろうか！それについて何かを語るのはほとんど不可能であって、見るしかないのだ。

景色も人物も、なんと多種多様なことか。なんとという海、なんとという空、なんとという真実、なんとという魔術、なんとという効果！

彼が火をともしるのは、その光が絵の残りの部分を暗く見せるであろうと思われるような場所である【図 3-1】。煙が厚く立ち上り、少しずつ希薄になっていき、はるか遠くの大気中に消えていく。

彼が水晶のように澄んだ海にものを投げこむと、それらのものによって海が——もとの色も透明さも損なわずに——もっとも深い場所にまで染め上がる。

彼が澄んだ海に光を落とせば、海のなかに光が差しこんでいく。水面で光が揺れ、震えているようだ。

彼が人物を動かせば、本当に動いているように見える。

彼が大気中に雲を広げるなら、それらはなんと軽やかに浮かんでいることか！なんと風まかせに進んでいることか！雲と天空との間のなんと美しいことか！

14) この逸話の出典であるプリニウス『博物誌』(XXXV, 36)では、アペレスではなく、パラシオスの幕である(アペレスもパラシオスも古代ギリシアの伝説的画家)。その逸話はおよそ以下の通りである。「パラシオスとゼウクシスという二人の画家が、どちらの絵が上手か勝負した。ゼウクシスの描いたぶどうにつられて小鳥たちがやってきた。彼はパラシオスに向かって誇らしげに言った。『君の絵にかけられた幕をどけなさい。』ところがその幕は、パラシオスの画中に描かれたものだった。ゼウクシスは負けを認めた。」

15) 「王の庭」(Jardin du Roi)：薬用植物王立庭園(Jardin royal des Plantes médicinales)の通称。1635年、ギー・ド・ラ・プロスによって設立された。現在のパリ植物園(国立自然史博物館)。

16) Claude Joseph Vernet (1714-1789), *Le Clair de lune* (Salon de 1763).

出典：HER, I, p. 226, l. 17 - p. 228, l. 13 ; DEL, p. 86, l. 25 - p. 88, l. 17.

彼が霧を描くなら、光がそれによって弱められ、また逆に霧のおぼろな全体に光が浸透し、彩られる。光が闇になり、もやが明るくなるのだ。

彼が嵐を描き出せば、風が鳴り、波がうなっているのが聞こえてきそうだし、波が岩にぶつかって跳ね上がり、その泡によって岩が白くなっていくのが見える【図 3-2】。水夫たちは叫び、船の脇腹は口を開いている。ある者はわれがちに海にとびこみ、ある者は瀕死の状態で浜辺に横たわっている。こちらでは、この光景を見つめる者たちが空に向かって手を上げている。あちらでは、母が子をぎゅっと胸に抱いている。友や近親者を助けようとみずから危険に身をさらしている者たちもいる。夫がなかば意識を失った妻を両腕でしっかりと支えている。わが子が溺れてしまったことを嘆き悲しむ母がいる。それでも風は衣服をその体にぴったりとはりつけ、体型をはっきりと見分けられるようになっている。積荷の商品が水上を漂い、乗客たちは海底へと呑みこまれていく。

雷雨を集め、空から滝のような雨を降らせ、陸に洪水を引き起こすのがヴェルネである。好きなときに嵐を一掃し、海に静けさを、空に平穏をもたらすのもまたヴェルネである。すると、自然の全体が混沌から抜け出したように、まるで魔法のようにして晴れわたり、その魅力のすべてをとりもどすのだ。

彼の描く昼のなんとうらかなことか！彼の描く夜のなんと穏やかなことか！彼の描く海のなんと澄んでいることか！森のなかに静けさ、涼しさ、暗闇をつくりだすのも彼であり、恐れもせずに、天空に太陽や月を置くのも彼である。ヴェルネは自然からその秘密を盗んだ。自然のなすものすべてを、彼は再現することができるのだ<sup>17)</sup>。

そして、彼の「作品の」構図はいかに驚くべきものか。彼は無限の空間を包みこむ。それは、視界の最高地点の下に広がる空の全体であり、海の表面であり、社会の幸福に携わる無数の人間たちであり、広大な建造物の数々だ。彼はそれらを見わたすかぎり並べていく。

《月の光》とよばれる彼の絵は、技巧の結晶だ。画面が夜で満たされていて、昼で満たされている。こちらでは夜の星が輝き、彩っていて、あちらでは火がともされている。そしてその他の空間では、これら二つの光が混ざりあっている。ヴェルネは、ミルトン<sup>18)</sup>の目に見え、手に取ることでできる暗闇に色彩を与えた。海の揺らめく表面の上で、彼がいかにして光線をふるわせ、たわむれさせたのかについては、ここで語らないでおこう。その効果に

17) [HER, I] 画家や詩人を造物主——「真のプロメテウス」« véritable Prométhée »——とみなす考えは、シャフツベリからの影響による (*Characteristics*, I, 207)。デイドロはこの考えを、『「私生児」に関する対談』『リチャードソン頌』『サロン』においてたえず表明している。

18) [DEL] ジョン・ミルトン (John Milton, 1608-1674) への言及は、『崇高と美の起源』の著者エドモンド・パーク (Edmund Burke, 1729-1797) に由来すると推察されるが、デイドロ自身、ミルトンの『失樂園』を所持していた。

は、誰もが心を奪われたのだった。

#### 4. ブーシェ《カリストをつかまえるためにディアナに変身したユピテル》(「1765年のサロン」より)<sup>19)</sup>

ブーシェ

この男については、なんと云えばよいのかわからない。風紀の退廃に続いて、だんだんと、趣味、色彩、構図、描写<sup>20)</sup>、表現、デッサンの墮落が生じた。あなたはこの画家が、画布の上に何を投げつけることを望むだろうか。彼の想像のなかにあるもの、と言うだろう。では、最下層の娼婦たちと一生を過ごしているような男の想像のなかに、どんなものがありうるだろうか。羊飼いの娘たちの優美さは、『ローズとコラ<sup>21)</sup>』におけるファヴァール嬢の優美さであり、女神たちの優美さは、デシャン嬢から借りてきたものだ<sup>22)</sup>。田園全体のなかから、彼の描く風景のなかにある草の一本でも見つけられるものなら見つけてみたまえ。そしてまた、次々と積み重ねられた事物の混乱ぶりはどうだ。それらはあまりにも場ちがいで、あまりにもちぐなぐなため、これはまともな人の絵というよりもむしろ、狂人の夢のようだ。次の一節は彼のことを言っているようだ。

...velut ægri somnia, vanæ

*Fingentur species : ut nec pes, nec caput...*<sup>23)</sup>

19) François Boucher (1703-1770), *Jupiter transformé en Diane pour surprendre Callisto* (Salon de 1765). 出典 : *HER*, II, p. 54, l. 3 – p. 58, l. 6 ; *DEL*, p. 106, l. 1 – p. 108, l. 36.

20) 「描写」の原語は caractères. ここでは、次の語義と解釈した。« [...] expression, air expressif. [...] Dans les oeuvres 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 »).

21) 『ローズとコラ』は、ミシェル＝ジャン・スデース (Michel-Jean Sedaine) の三幕からなるオペラコミック (喜歌劇)。音楽はピエール＝アレクサンドル・モンシニー (Pierre-Alexandre Monsigny)。1764年3月8日初演。

22) [DEL] ファヴァール嬢 (1727-1772 年) は女優。デシャン嬢 (1730-1764 年) は高級娼婦で、一世を風靡したが、晩年は悲惨な境遇に陥った。ブーシェはファヴァール嬢を、そのさまざまな役柄に扮した姿で描いた。1764年、ある新聞はデシャン嬢を、「当世のライス [古代ギリシア屈指の遊女]」、「放蕩ぶり、贅沢好き、自分の魅力につけた過剰な価格で有名な女性」と形容した。次を参照。M.E. Benabou, *La Prostitution et la police des mœurs au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin, 1987, p. 369-377.

23) ホラーティウス『詩論』冒頭からの部分的な引用である。「もし画家が、人間の頭に馬の頸をつないで色とりどりの羽根を身にまといたいと思い、あちこちから手足と胴を集めてきたなら——こうして上のほうは美しい女であったものが、下のほうは恐ろしくみにくい魚になってしまうなら——

…まるで空虚な病人の夢のように  
足も頭ももたない妄想をつくりだす…

言わせてもらえば、この男は、優美さとは何かをはっきりとわかっていない。彼は真実を知ったことなどない。繊細、誠実、無垢、単純という観念は、彼にはほとんど無縁になってしまった。彼は自然を、ほんの一瞬も見ることがない。少なくとも、私の魂、君の魂、生まれのよい子の魂、感性をもつ女の魂を引きつけるようにできている自然を。言わせてもらえば、彼に趣味<sup>24)</sup> [美を正しく見分ける感性] などない。その証拠は無数に示すことができるが、ひとつだけで十分だろう。それは、彼が描くいくつもの男女の像のなかで、浮き彫りに適したものを四つも——ましてや彫像に適したものとなるとそれより少ない数でも——見つけることはまず無理だろう、ということだ<sup>25)</sup>。そこには偽り、わざとらしさ、マニエール<sup>26)</sup> [気取り]、媚び<sup>27)</sup> がありすぎて、質実な<sup>28)</sup> 芸術にはふさわしくない。彼がいくら人物たちを裸のまままで表現しようとしても、私にはそこにつねに口紅、つけほくろ、ボンボン [房飾り]、安物の装飾品が見えてしまう。はたして彼がこれまでに、ペトラルカの気高く魅力のある次のようなイメージの一部でも、頭のなかに思いついたことがあると思われるだろうか。

*E'l riso, e'l parlar dolce, humano*<sup>29)</sup>

笑いと歌と、人間のやさしい語り

---

招待されてその絵を見たとき、あなたがたは笑いを抑えることができるだろうか。親愛なるピーソー家の方々、たしかに、この絵にそっくりなものとなるだろう、もし書物が、病人の見る夢にも似て、足も頭も一つの形にまとめられないような、途方もない姿をつくり出すのであれば」(『アリストテレース「詩学」、ホラーティウス「詩論」』松本仁助・岡道男訳・岩波文庫、231頁)。

24) 「趣味」の原語は *goût*。リトレに次の記述がある。« Particulièrement. Bon goût, se dit de la faculté acquise ou innée qui nous fait discerner l'à-propos, la convenance de telle ou telle chose, de tel ou tel genre, de telle ou telle manière » (Dictionnaire de Littré, art. « goût »).

25) [DEL] デイドロにとって、大理石や固形物質を用いた作品は、そのモデルの精神のあり方を忠実に表す。それに対して、ブーシェの肖像は色鮮やかではあるが、対象の精神のうわべしか表現できていない。

26) リトレの辞書は *manière* の語義として次を挙げている。« Affectation, recherche, exagération » (Dictionnaire de Littré, art. « manière »).

27) [HER, II] 「媚び」の原語 *affêtrée* を、トレヴーの辞書は次のように定義している。« Les paroles et les actions d'une personne affêtrée ; certaines manières étudiées et pleines d'affectation qui marquent un désir de plaire » (Dictionnaire de Trévoux, 1771).

28) 「質実な」の原語 *sévère* の語義として、リトレは次を挙げている。« Terme de littérature et d'arts. Noble et régulier, sans élégance affectée, sans ornements recherchés. Un style sévère. Des ornements sévères, d'un goût sévère » (Dictionnaire de Littré, art. « sévère »).

29) [HER, II] ペトラルカ『カンツォニエーレ』より。

わが神に誓って言うが、画布の上に諸事物をよびおこし、それらを見えない糸で結びつけているような繊細で精緻な<sup>アナロジー</sup>類比関係〔調和、均衡〕というものを、彼はどのようなものかわかっていない。彼の作品のすべてが、目に耐えがたくければいい<sup>30)</sup>。それは沈黙の、私の知るかぎり最悪の敵である。いま彼は世界でもっともきれいな人形芝居の段階にあるが、そのうち彩色挿絵へと墮するだろう。なんとまあ、友よ、ブーシェが芸術家であることをやめたとたんに、彼が王付第一画家に任命されるとは。彼の絵画における地位が、息子のクレビヨン<sup>31)</sup>の文学における地位に相当するなどと考えるのでほしい<sup>32)</sup>。二人はほとんど同じような気質だが、文士〔クレビヨン〕は画家〔ブーシェ〕とはまったくちがう才能をもっている。画家の文士に対する唯一の優位性は、いくらでもたくさん絵を描くという点と、とくにその田園画の付随的細部における、信じられないほどの手際のよさである。子どもたちを描くとき、ブーシェはそれをうまくひとつの集団にするが、この子どもたちは、しじゅう雲の上ではしゃいでいる。この無数の子どもからなる集団全体のなかで、ひとりとして、人生の現実の活動に従事できる者、人生の教訓を学ぶ、本を読む、文字を書く、麻の皮をはぐなどする<sup>33)</sup>者は見つけられない。これらは空想的で観念的な存在であり、バッコスとシレノス<sup>34)</sup>との混合なのだ。この子たちの彫刻作品なら、古代の花瓶のまわりに置くとまずちょうどよいだろう。彼らは太っていて、下ぶくれで、むちむちしているから。もしこの画家〔ブーシェ〕が大理石をこねられたとしたら、そうしてできた作品が彼の手になることがすぐにわかるだろう。要するに、この男のあらゆる絵画作品を取り上げてみても、そのなかに、フォントネルがソナタについて言ったのと同様のことを言えないような作品はまず見当たらないだろう、ということだ。〈ソナタよ、私にどうしてほしいのだ<sup>35)</sup>。絵よ、私にどうしてほしいのだ。〉

30) [HER, II] ディドロはここで、「統一性の基準」を明確に定義し、「1765年のサロン」に出展されたブーシェの全作品の批評において、これを適用している。

31) 息子のクレビヨン (Crébillons fils, 1707-1777) : 好色小説作家。代表作に『ル・ソファ』など。

32) [DEL] ディドロは処女小説『おしゃべりな宝石』をクレビヨンをまねて書いたのだが、『ラモーの甥』では彼を、時代遅れの芸術家とみなしている。次を参照。「そのラモーはさきにあのフィレンツェ人〔リュリのこと〕を葬ったのだが、今度は自分がイタリアの名手たちに葬られそうになっている。そのことを彼は予感して、そのために陰気に憂鬱に気むずかしくなった。というのは、誰でも、鼻に吹出物をこさえて床を起き出る美人でさえ、生き恥をかきそうな作者ほどには不機嫌にならないものだからである。マリヴォーや息子クレビヨンが論より証拠だ」(『ラモーの甥』本田喜代治・平岡昇訳、岩波文庫、9頁)。

33) [DEL] 『百科全書』はこの作業 (tiller du chanvre) についてこう説明している。「ひどく時間のかかる労働であるが、子どもでも大人と同じくらいうまくできるので、子どもにさせるものである。」

34) シレノス：ギリシア神話の神。外見はすこぶる醜く、陽気で好色でつねに酔っ払っているが、実は賢者で予言の能力をもつ。ディオニュソス (バッコス) の守り役。

35) フォントネルが、長ったらしいコンサートの交響曲を聴くのに疲れ果て、いらいらして投げつけたことば。



ブーシェは一時でも、乙女たちを描きたいというやむにやまれぬ熱情にとらわれたことはなかったのだろうか。おや、この乙女たちはいったい何なのだ。かわいらしい尻軽女か。また、この天使たちは何なのだ。好色なサテュロスどもか。それから、彼の描く風景のなかには、灰色一色で均一な色調のものがある。これによって、二歩ほど離れて見ると、この絵がまるで四角に切り取られた芝生のかたまりかパセリの集まりのように見えてしまう。もっとも、ブーシェは無能なのではなく、見かけをつくろうのがうまい画家なのだ。見かけ倒しの才人がいるのと同じように。彼は芸術についてまともな考えをもっておらず、その奇想<sup>36)</sup>しかもっていないのだ。

8<sup>37)</sup>. 《カリストをつかまえるためにディアナに変身したユピテル<sup>38)</sup>》【図4-1】

同 [ブーシェ]

(高さ約2ピエ、幅1ピエ1/2の楕円形画)

中央に変身したユピテルが見える。彼は横を向いており、カリストのひざの上に身をかたむけている。片手で彼女の衣をそっと脱がせようとしている（それは右手だ）。左手は彼女のあごの下に差し出している。両手とも忙しいことだ！カリストは正面から描かれている。自分を脱がせようとしている手を力なく遠ざけようとしている。このカリストの像の上に<sup>39)</sup>、画家は垂れ幕と矢筒を広げている。背景を木々が覆っている。左側には、一群の子どもたちがいて、空中で戯れている。この群像の上には、ユピテルの鷹がある。

それにしても、神話の人物は、われわれとは異なる足や手をもっているのだろうか。おお、ラグルネ<sup>40)</sup>よ、私はこのことをどう考えればよいだろうか。私があなたのすぐそばに

---

[HER, II] デイドロは、フォントネルの田園詩とブーシェの田園画を比較することで、二人には気取った表現や風刺精神が共通すると示唆している。彼は、古代ギリシアの詩人テオクリトスの単純素朴な牧歌や、同じく古代ギリシアの作家ロンゴスによる優美で素朴な田園小説『ダフニスとクロエ』を好む。なお、デイドロはフォントネルとブーシェの比較を、「1759年のサロン」および「1763年のサロン」でもすでに行っている。

36) リトレは *concelli* という語を次のように説明している。« *Pensées brillantes, mais que le goût n'approuve pas. Ouvrage rempli de concetti. Les concetti abondent dans cette pièce de vers* » (Dictionnaire de Littré, art. « *concelli* »).

37) この8という数字は、1765年のサロンの出展作品リストの通し番号である。*DEL* のテキストはこれを省略している。

38) [*DEL*] オウィディウス『変身物語』（第2巻）から取られた、ブーシェの好んだ主題。ブーシェはユピテルの誘惑の場面を描いているが、その結末を描くのが絵画史上の通例であった。

39) 実際は「下に」。

40) ルイ・ジャン＝フランソワ・ラグルネ (Louis Jean-François Lagrenée, 1724-1805)。フランスの画



いて<sup>41)</sup>、あなたのしっかりした色彩に、あなたが描く肉体の美しさに、あなたの作品のあらゆる点からわき上がってくる自然の真実に打たれているというのに。足でも手でも、腕でも肩でも、胸でも首でも、かつて自分が接吻したのと同じようなものが見たいというのなら、ラグルネが描いてくれるだろう。だが、プーシェに頼んでも無理な話だ。友よ〔グリムのこと〕、五十年もすれば、モデルを喚起する画家などほとんどいなくなり、画家たちはもはや機械的<sup>プラティック</sup>の手順によってしか描かなくなるだろう<sup>42)</sup>。プーシェはすでにそこに至っている。この絵に描かれているのは、彼のおなじみの人物像を何度も使い回したものだ。彼はもう百回もわれわれに、このカリスト、このユピテル、そしてユピテルを包んでいるこの虎の皮を、見せているのではなかったか<sup>43)</sup>。

## 5. グルーズ《小鳥の死を嘆く少女》(「1765年のサロン」より)<sup>44)</sup>

### 110. 《小鳥の死を嘆く少女》【図5-1】

同〔グルーズ〕

これは、ゲスナー<sup>45)</sup> が書く美しい哀歌、美しい詩、甘美な田園詩のようだ！ この絵は、この詩人の一篇の挿絵とするにふさわしい。麗しい絵だ。今回のサロンのなかでもっとも心地のよい、おそらくもっとも魅力的な絵だろう。少女は正面を向き、顔を左手で支えている。死んだ小鳥は、頭部がだらりと垂れ下がり、翼が生氣を失い、脚が宙に浮いた状態で、籠<sup>かご</sup>の上部の縁に置かれている。少女の位置は、なんと自然であることか！ その顔はなんと美しいことか！ なんと気品にみちた髪型か！ その表情はなんと豊かな感情を表しているこ

---

家。カルル・ヴァン・ローに師事し、1755年、アカデミーに迎えらる。息子のアンテルム＝フランソワ・ラグルネ (Anthelme-François Lagrenée) も画家。

41) [HER, II] サロン会場で、ラグルネの絵はプーシェの絵のすぐとなりに飾られていた。

42) 上で「機械的の手順によって」と訳した de pratique という表現を、DEL は「記憶や習慣によって」と説明している。リトレは pratique の語義として « En termes de beaux arts, manière de faire, habitudes particulières à chaque artiste » を挙げ、« En mauvaise part, acte, opération manuelle, exercice machinal de l'art » (「否定的な側面として、手先を使った行為や動作、芸術制作上の機械的な動き」) と付記している (Dictionnaire de Littré, art. « pratique »)。

43) [HER, II] プーシェは同主題の画を、すでに1761年のサロンに出品している。

44) Jean-Baptiste Greuze, *La Jeune Fille qui pleure son oiseau mort* (Salon de 1765).

出典：HER, II, p. 179, l. 8 – p. 184, l. 9 ; DEL, p. 133, l. 15 – p. 137, l. 20.

45) ザロモン・ゲスナー (Salomon Gessner, 1730-1788)：スイスの田園詩人。『ダフニス』『田園詩集』『アベルの死』など。銅版画家としても知られる。

[HER, II] ディドロはゲスナーを高く評価し、1760-1761年に、彼の作品のフランス語版出版に尽力した。

とか！彼女の苦悩は深く、不幸にどっぷりと浸<sup>ひた</sup>っている。籠は、小鳥のなんとも美しい棺台の役目をはたしている！籠のまわりを蛇行するように取り巻いている緑の葉飾りの、なんと優美なことか！おお、なんと美しい手、なんと美しい手！美しい腕！指の細部の迫真性、顔の上のくぼみ、[肌の]柔らかさ、頭の重みによって繊細な指の先端に生じてきた赤い色調、以上すべてのかもしだす魅力を、しっかりと見てほしい。この娘とその悲しみのことを考えなければ、この手に近づいて口づけしたくなるだろう。彼女の何もかもが、その服装にいたるまで、人を引きつけずにおかない。娘のスカーフは、練達の芸によって描かれている<sup>46)</sup>！なんというしなやかさ、なんという軽やかさであろうか！人はこの絵を一目見て、「すばらしい！」と言うだろう。つぎに、絵の前で立ち止まるか、そこに引き返してきて、「すばらしい！すばらしい！」と叫ぶだろう。そしてすぐに、思わずこの少女に話しかけ、慰めようとしてしまうことだろう。これは本当のことだ。その証拠に、以下に私が彼女に何度も語りかけたと記憶していることを記そう。

娘さん、君の悲しみは深く、何度もかみしめられたものだろう。で、どうしてそんなに、心ここにあらずというありさまで憂いをたたえているのだい？なに、小鳥のせいだって！君は泣いてはいない。悲しんでいて、心が悲しみに引きずられているのだよ。ねえ、私に心を開いてごらん。本当のことを話してごらん。君がそんなに強く、そんなに悲しく心を閉ざしているのは、小鳥が死んだせいなのかい？…うつむいて答えられないでいるね。涙がいまにもこぼれそうだ。私は父親ではないので、不<sup>ふ</sup>躰<sup>しつけ</sup>にならないようにするし、厳しく追及するつもりもないよ。さて、私にはわかるよ、あの少年が君を好きだったことが。彼はずっと前から君に、何度も何度も愛を告げたはずだ！彼はそれほど苦しんでいたんだ！自分が愛する者が苦しんでいるのを見ることなど、どうしてできようか！…まだ続けるよ。なぜ手で私の口をふさごうとするのだい？

\*今朝、折悪しく、君の母親は留守だった。彼がやってきた。君はひとりだった。彼は身なりを整え、熱意にみちて、優しく、魅力的であり、目には熱烈な愛情があふれ、全身で誠意を示そうとしていた！心をまともに打つことばを用いて語り、語りながらひざまずいた。そのありさまはいまもありありと目に浮かぶようだ。彼は君の片手を取り、君はときおり、彼の目からこぼれおちる涙のしずくの熱さを感じた。その涙は君の腕にそって流れた。母親はまだ帰ってくる気配はなかった。だから君のせいではなく、母親のせいなのだ…。おや、君はいまにも泣き出しそうではないか！泣かせようとしてこんなことを話しているのでは

46)「練達の芸によって」の原語は d'une manière。リトレは manière の語義として次を挙げている。

« 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 »).

ないのだよ。そもそも、どうして泣くことがあるんだい？ 彼は君に約束しただろう。君への約束は、決して破らないだろう。君のようなすてきな娘に出会い、恋をし、恋されるような幸運の持ち主は、その幸運を生涯忘れないものだよ…。

\*「でも、私の小鳥は？…」——おや、笑ったね…。(おお友〔グリム〕よ、彼女はなんと美しかったことか！ 彼女が笑い、涙するところを君が見ていたなら！)(私はこう続けた。)君の小鳥かい？ われを忘れているときに、小鳥のことなんか思い出さるうか？ 母親が帰ってくる時間が近づき、君の恋人が立ち去った。彼はなんと幸福で、うれしくて、夢心地だったことか！ どれだけ君のそばを立ち去りがたかったことか！… どうしてそんなに見つめるのだい！ すべてお見通しさ。彼は立ったり座ったりを何度くり返したことか！ 立ち去らないまま、何度さよならと言ったことか！ 出たり入ったりをどれだけくり返したことか！ さっき彼の父親の家で、彼と会ってきたよ。なんとも明るくて感じがよい少年だ。父親から必然的に受けついで陽気さだ…。

\*「それで、お母さんは？…」——君のお母さんは、彼が立ち去るやいなや帰ってきて、君がついさっきまでそうだったのと同じように、なにやら上の空であることに気づいた。[そんな状況では] 誰でもそんなものだよ。お母さんが語りかけても、君には彼女の言うことが聞こえなかった。何かをするように言われても、ちがうことをするようなありさまだった。涙が君のまぶたからこぼれそうになり、君はそれをなんとかこらえたり、そっとぬぐうために顔をそらせたりした。君がいつまでもうつろな様子なので、とうとう母親がしびれを切らしてしかりつけると、ちょうど君には心おきなく泣くきっかけになり、気持ちも落ち着いた。

\*まだ続けようか？ 私がいまから言うことによって君がまた苦しみを思い出すことになっては気の毒だ。かまわないって？ それなら言おう。君のお母さんは君を悲しませたことで自分を責め、君に近づいて両手を取り、額と頬にキスした。すると君はまたいっそう激しく泣いた。君は頭を彼女にもたせかけると、真っ赤になりはじめた君の顔が——ほら、ちょうどいまも赤くなったように——彼女の胸に隠れた。お母さんは君に、どれほど優しいことばをくり返しただろう。またその優しいことばが、どれほど君をつらくさせただろう！ しかし、君のカナリアがいくら鳴いても、いくら君の注意を引きつけようとしても、君に呼びかけても、翼をばたばたさせても、君に忘れられていることを嘆いても、君はカナリアをまったく見ることもなく、その声を聞くこともなく、ほかの考えにふけていた。水もえさももはや与えられなくなり、今朝とうとう死んでしまったのだった…。

\*また私を見つめているね。まだ私が言うべきことがあるだろうか。そうだ、聞いたよ。この鳥は、彼が君にくれたのだったね。彼はきっとまた同じくらいにかわいい鳥を見つけてくれるだろう…。まだ何か聞いたそうだね。君の目が私をじっとみつめて、なにやら悲しげだ。どうしたんだい。話しておくれ。なぜ悲しんでいるのかわからない…。「この小鳥の死が、

何かの前兆だったとしたら… 私はどうすればいいのかしら、私はどうなってしまうのかしら？ 彼の心がもし離れるのだとしたら？…」なんてことだ！ 心配はいらないよ。そんなことは起こらないよ、ありえないことだ…。

\*——それにしても友よ、いい大人が、絵のなかの少女を、小鳥が死んでしまった悲しみ、自分に大切なすべてのものをなくした悲しみから癒やすようなまねをして遊んでいる様子を耳にすると、お笑いぐさだと思わないだろうか。だが、彼女がどれだけ美しいか、どれほど魅力的かをぜひ見てほしい！ 私は人を悲しませるのは好きではないが、彼女の悲しみの原因となれるなら、それはなかなかよいと思うよ。

この小さな詩「この絵のこと」の主題はとても繊細で、多くの人には理解できなかった。人々は、この少女がカナリアの死だけを嘆いていると思いこんだのだ。グルーズは、同主題の絵をすでに一度描いている。彼は「その絵で」、割れた鏡の前に、白い縞<sup>しめす</sup>子の服を着て深い憂愁にとらわれた少女を大きく配した<sup>47)</sup> 【図5-2】。君は、このサロンの「画中の」少女の涙を小鳥が死んだせいだと考えることが、以前のサロンの「画中の」少女の憂愁を鏡が割れたせいだと考えることに劣らず愚かだとは思わないだろうか。この娘はほかのことで泣いているのだよ。そもそも君も「彼女の言うことを」聞いていただろう。彼女自身がそのとおりだと認めているのだし、さらに彼女の悲しみぶりがそう語っている。この齡で、小鳥一匹のためにあんなに嘆くだろうか！

\*——「ところで、いったい彼女は何歳なんだね？」——なんと答えたらよいだろうか。それに君も、なんという質問をしてくれるのだ。顔つきは十五、六歳、腕と手を見ると十八、九歳というところか。これはこの絵の瑕疵である。この瑕疵は、頭部が手にもたれかかっている、しかも両者の大きさが相互に矛盾しているだけに、なおいっそう目立つようになっている。この手の配置を変えてみれば、それが少したくましすぎて、強調されすぎているという印象はなくなることだろう。友よ、このことは、顔と手が別々のモデルから取ってこられたことが原因だ。とはいえこの手はとても本物らしくて、とても美しく、色彩もデッサンもまことに完璧である。

\*絵全体にもどるなら、このやや紫色がかった色調のしみは、大変美しいものだ。顔面は、金髪女性に与えうるもっとも心地よい色できれいに染め上げられている。この頭部には、立体感がやや不足していると思うかもしれない。襷の入ったスカーフは大きく、軽やかで、最高に美しい透明感をそなえている。スカーフの全体に絵の具が強く塗り重ねられている<sup>48)</sup>

47) 《割れた鏡》(Le Miroir cassé) のこと 【図5-2】。1763年のサロンに出品されたが、当時ディドロは批評中でこの作品には言及しなかった。ディドロは割れた鏡が処女性の喪失を象徴していると解釈している。

48) 「塗り重ねられている」の原語は touché。リトレは toucher の語義として次を挙げている。« Terme de peinture. Il se dit de l'opération par laquelle le peintre pose et étend les couleurs sur le

にもかかわらず、細部の繊細さを損なっていない<sup>49)</sup>。この画家ならば、以前にも同程度にうまく描いたかもしれないが、これ以上ではないだろう。

本作は楕円型で、高さ2ピエ。ラリヴ・ド・ラ・ブリシュ氏の所蔵である<sup>50)</sup>。

サロンの展示が完了したとき、そのために貢献したマリニー氏に最大の礼が尽くされた。「ボワソン殿<sup>51)</sup>」が、彼が食卓をともにするおなじみの画家たちをひきつれてやってきた。その場にはほかの画家たちもいた。彼は進み、眺め、うなずいたり、渋い顔をしたりした。グルーズの《嘆く少女》が彼を引き留め、驚かせた。彼は、「これはすばらしい」と画家本人に言うと、画家は答えた。「はい、存じております。過分な称賛をいただいております。でも、なかなか仕事〔注文〕がないのです。」これに対してヴェルネが答えた。「それは、あなたには大勢の敵がいて、なかでも、あなたの熱狂的なファンのようなふりをしてあなたを陥れようとする者がいるからですよ。」グルーズは尋ねた。「それはいったい誰なのですか？」ヴェルネは答えた。「あなたご自身ですよ<sup>52)</sup>。」

## 6. フラゴナール《カリロエを救うためにみずからを生贄に捧げる大神官コレソス》(「1765年のサロン」より)<sup>53)</sup>

### フラゴナール

#### 176. 《カリロエを救うためにみずからを生贄に捧げる大神官コレソス<sup>54)</sup>》【図6-1】

tableau. Ce peintre a bien touché ces figures » (Dictionnaire de Littré, art. « toucher »).

49) 作品における全体と細部の均衡は、『サロン』を貫く重要な主題のひとつである。

50) [HER, II] ラリヴ・ド・ラ・ブリシュ (Lalive de La Briche) は伯爵で、外国大使の先導者。グルーズの庇護者であったラリヴ・ド・ジュリー (Lalive de July) の兄弟。

51) ポンパドゥール夫人の弟マリニー侯爵の本名はアベル＝フランソワ・ポワソン (Abel-François Poisson) であった [DEL]。「ボワソン殿」(Poisson Mécène) は、ディドロが彼につけたあだ名。ディドロはマリニーの鑑識眼を信頼していなかった。次を参照。Marie Leca-Tsiomis, « Portraits de l'auteur », in Pierre Frantz et Élisabeth Lavezzi (dir.), *Les Salons de Diderot. Théorie et écriture*, Paris, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 104, n. 14.

52) [HER, II] ディドロ著作集の編者ネジョンによれば、このグルーズとヴェルネのやりとりには、ディドロの創作が混ざっている。

53) Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), *Le Grand-prêtre Corésus s'immole pour sauver Callirhoé* (Salon de 1765).

出典 : HER, II, p. 253, l. 5 – p. 264, l. 17 ; DEL, p. 151, l. 10 – p. 161, l. 37.

54) 蔓延するペストの猛威を沈静化するために、神託によって、カリュドンの美しい娘カリロエが生贄に選ばれる。カリロエに思いを寄せていた大神官コレソスは、彼女の身代わりに自分の体に刃を突き立てる。この挿話の典拠はパウサニアス『ギリシア案内記』(2世紀)だが、ディドロと同時代の作曲家アンドレ＝カルディナル・デトゥーシュ (André Cardinal Destouches) のオペラ『カリロエ』

友よ〔グリムのこと〕、私はこの絵について君に語ることはできない。知ってのとおり、この絵が大評判になったことで私もサロンにやってきたのだが、そのときこの絵はもうそこにはなかったのだ<sup>55)</sup>。だから、この絵についての報告は君にまかせる。のちにこの絵について二人でおしゃべりでもしよう。それはとてもよいことだと思う。そうすればおそらく、画家が当初は称賛を浴びたにもかかわらず、最初は誰もが熱狂したにもかかわらず、民衆がやがて冷めてしまったように思えるのはなぜかがわかるだろうから。評判が長もちしない作品はいずれも、真の価値を欠いているものだ。だが、フラゴナールに関するこの記事を埋めるために、ある夜私を苦しめた奇妙な夢のことを君に知らせてあげようと思う。それは、午前中にさまざまな絵画を見て、夕刻にプラトンの対話篇を読んだ日の夜のことであった<sup>56)</sup>。

### プラトンの洞窟

私はこの哲学者の洞窟とよばれる場所に閉じこめられているようだった<sup>57)</sup>。長く薄暗い洞

---

(*Callirhoé*, 1712年に初演)からの影響も明白である。

以下は、パウサニアス『ギリシア案内記』第7巻第21章の一部である(フランス語版 Pausanias, *Description de la Grèce*, traduction par M. Clavier, Paris, 1821から山上訳)。

「町の同じ場所に、カリュドン神殿とよばれる、ディオニュソス〔バックス〕の神殿があった。ディオニュソスの像がカリュドンの人々によって建てられたからだ。この町にまだ人が住んでいたころ、ディオニュソスの神官のなかに、コレソスという名の者がいた。人間のなかで彼ほど愛にひどい仕打ちを受けた者はいない。彼はカリロエという名の娘を好きになったが、コレソスがカリロエを愛するのと同じほど、カリロエはコレソスを嫌った。コレソスは、どれほど懇願し贈り物を捧げても彼女の気持ちが変わらないと悟り、ディオニュソスの像のもとにひざまずいて祈った。神は自分のしもべの祈りを聞き届けたところ、たちまちカリュドンの人々は、理性を失うほどの陶酔状態に陥った。錯乱は死をも招いた。人々は、ドドナ〔ギリシア最古のゼウスの神託所〕の神託を求めた。[……] 神託は、『カリュドンの人々を苦しめているのはディオニュソスの怒りであり、これを鎮めるためには、コレソスの手によって、カリロエか、あるいはカリロエの身代わりを捧げなければならない』というものであった。娘は誰からも救いの希望を与えられず、両親にも斥けられてしまい、もはや自分の運命を受け入れるはかばかなくなった。神託が命じた供犠のあらゆる支度がととのえられ、彼女が生贄として祭壇に差し出された。このときコレソスは、この生贄の目の前で、愛によって怒りを挫き、カリロエの代わりにみずから打った。そうして、この行為によって、人間のなかで誰も目にしたことのない、この上なく誠実な愛の模範を示したのだ。一方カリロエは、コレソスの死を見るや突如感情に変化が生じ、彼の死を悼む気持ちからか、彼が自分のためにしたことを憐れむ気持ちからか、カリュドンの港のふもとにある泉のあたりで自害した。以後この泉は、カリロエという名でよばれるようになった。」

55) [HER, II] デイドロは、この絵を見ることができなかったと嘘をついている。このことで彼は読者に、グリムとの対話と、彼が語る夢の光景が実際に生じたものと信じさせようとしている。だが最終的には、この語りそのものがフラゴナールの作品の紹介になっていることが明らかになる。

56) [DEL] これはまさに『ダランベールの夢』(1769年執筆、1782年『文芸通信』誌に掲載、1830年死後出版)の状況と同じである。ダランベールは、デイドロとの対話のあと、その対話にちなんだ夢を見る。

57) プラトン『国家』第7巻。



窟だった。私は、大勢の男女と子どもたちにまじってそこで座っていた。われわれはみな手足を鎖でつながれ、頭は木の板の間でしっかりと挟まれていて、うしろをふり返ることができないようになっていた。だが驚いたのは、ほとんどの人が飲み、笑い、歌いながらも、鎖などいっこうに気にかけている様子はなく、彼らを見ていると、それがまるで彼らの自然状態であるかのように思われたことだった。それだけではない。自分の足や手や頭の自由を取りもどそうと努める人たちが非難の視線を浴び、ひどい差別語でよばれ、伝染病患者のように避けられていた。その上、洞窟になんらかの災害が生じたときは、必ず彼らが責められたのである。われわれは上で説明したとおりの状態で、全員がこの洞窟の入り口に背を向けていた。そのためわれわれは、奥の方向しか見ることができなかった。そこには巨大な幕がかかっていた。

われわれのうしろには、王、大臣、司祭、博士、使徒、予言者、神学者、政治家、詐欺師、山師、幻影<sup>イリュージョン</sup>をつくり出す職人、そして、希望と恐れとを売る商人の団がいた。彼らのひとりひとりが、自分の身分に応じて、透明の上に彩色されたたくさんの小さな人形を手にしていて。その人形はどれもこれもきわめて精巧にできていて、彩色もみごとであり、数も多く多種多様であったために、それがあれば、喜劇、悲劇、滑稽劇を問わず、この世のどんな場面の上演も可能であると思われた。

つづいて私が見たのは次の光景だ。彼らペテン師の連中が、われわれと洞窟の入り口の間に陣取って、その背後から大きな明かりをつるして、その光で彼らがつく小さな人形の数々を照らした。するとその人形の影がわれわれの頭を越えて移動し、しかもその過程で大きくなって、洞窟の奥にかけられた幕の上に投映され、そこで劇を演じたのだ。しかもその劇はあまりにも自然で、あまりにも真に迫っていたために、われわれにはそれが現実のように思われ、それを見てわれわれは大声で笑ったり、さめざめと涙を流したりしたものだった。これは奇妙なことではない。なぜなら、幕の背後にはさきほどのペテン師どもに仕えるしもべたちがおり、投映された影のそれぞれに、役柄にふさわしい訛り、台詞、真の声を付与していたからだ。

こうした演出の魔力にもかかわらず、われわれ群衆のなかには何人か、それをいぶかしく思い、ときどき鎖を揺すぶっては、どうにかして頭の副木<sup>そえぎ</sup>をとりはずし、うしろをふり返りたいと念じる者たちがいた。だが、たちまちわれわれのうしろに陣取るペテン師が、恐ろしい大声で、そのつど代わる代わる叫びはじめるのだった。「ふり返るな！鎖をふり払おうとする者には罰を与える！おとなしく副木に従うのだ…」と。この声の警告に逆らった者たちがどんな目に遭ったか、どれほど大きな危険を冒したか、どんな迫害を被ったかについては、またの機会にお話ししよう。それは、われわれが哲学を語るときにとっておこう。今日のところは絵画が話題なので、私があの大きな幕の上で見た絵画のうちのいくつかをご紹介します。



い。それらはまちがいなくサロンの出展作品のなかの最高傑作に匹敵するできばえであった。幕の画面では、初めはなにもかもが支離滅裂のように見えた<sup>58)</sup>。人々は泣き、笑い、遊び、飲み、歌い、自分のこぶしを噛み、髪をかきむしり、たがいに慰めあい、たがいに懲らしめあっていた。ひとりが溺れようとしているとき、別の者が絞首刑に処され、また別の者が絞首台の上に立たされていた。だが、やがてすべてが関連しあい、画面が明瞭になり、意味が理解できるようになってきた。以下は何度も不規則な中断をはさんで上映された場面である。ここではかいつまんで伝えるために、その中断を無視する。

最初に現れたのは若い男だ。神官が着る長衣をだらしなく身につけ、手にはティルス<sup>59)</sup>をもち、額には木<sup>きづた</sup>蔦の冠をかぶっていた。古代の大きな甕から、幅も深さも大きい杯になみなみと葡萄酒を注いでいた。彼はその杯を、目が血走って<sup>60)</sup> 乱れた髪をした幾人かの女たちの口元に運んでいた。男は女たちとともに酔いしれ、女たちは男とともに酔いしれていた。そして彼らは、酩酊のうちに立ち上がり、熱狂と歓喜の入り混じった叫び声を上げながら通りを駆けめぐりはじめた<sup>61)</sup>。人々はその声に驚いて家のなかに閉じこもり、以後は彼らの通ridorに出ることを恐れた。酔っ払いの一团は、道で出会ったうっかり者をばらばらに打ち砕きかねなかったし、私は彼らが実際にそうするところを何度か目にした。さて友よ、これについてどう思うかね。

グリム：そうだな、ほとんど同じ種類の、まずまずよくできた二つの絵だね。

ディドロ：次は異なった種類の三番目の絵だ。狂乱の女たちを率いていた若い神官は、この上なく美しい姿をしていた。私はそのことに気づき、私の夢の経過とともに、この神官が、酒の酩酊よりももっと危険な陶酔に身を任せ、顔にも動作にもことばにもあらんかぎりの情熱と愛情をこめて、ひとりの女に語りかけていることがわかった。男はその女のひざに口づけをくり返したが願いはかなわず、女は彼の言うことも聞こうとしなかった。

グリム：その三つ目の絵には二人しか人物が登場しないが、それでも描くとなると大変なことだろうね。

ディドロ：そうだ。とりわけ、その二人が洞窟の幕の上で見せていた強烈な表情と、独特な相貌を表現しようとすればね。

神官が懸命に口説くのに、その若き手ごわい女がまったくなびかないでいる間、突如集落

58) [DEL] ディドロにおいて、支離滅裂であることは、夢の特徴のひとつである。彼はこの点について、『生理学要綱』第3部第5章で説明している。夢は支離滅裂な状態から統一性を獲得するにつれて、芸術作品や科学的仮説へと移行するのである。

59) ティルス：酒神バックス（ディオニュソス）を象徴する、先に松かさをつけた杖。

60) [HER, II] 血走った目は、ギリシア神話におけるマイナス（バックスの供の女たち）の特徴である。

61) [DEL] バックス（ディオニュソス）の祝祭の描写。『百科全書』は、「バックス祭」（Orgie）の項目で、これを「狂気と法外さ」によって特徴づけている。

の奥のほうで人々の叫び声、笑い声、うなり声が聞こえ、父や母、女、少女、子どもたちが出てくるのが見えた。父親どもはみずからの娘に襲いかかり、娘たちは完全に羞恥心を失っていた。母親たちはおのれの息子に挑みかかり、息子たちは相手が母親であることを忘れた。子どもらは男も女もなく入り乱れ、地面に転がっていた。異常な享楽、度を越した破廉恥、途方もない陶酔と狂乱の光景であった。ああ、もし自分が画家だったら！ 私はまだ人々の顔つきをすべて鮮明に記憶している。

グリム：私は現代の画家たちを少しは知っているが、そんな絵の下絵を描くことすら、できる者はひとりもないよ。

ディドロ：こうした混乱のさなか、疫病の被害を免れた幾人かの老人が、目に涙をたたえて、神殿の床にひざまずき、額を地面に打ちつけ、痛切この上ない願いを訴えるべく神の祭壇に口づけをくり返していた。そこで私は、神が——というよりも実際には幕の背後にいる詐欺師の手下が——こう語る声をはっきりと耳にした。「その女か、さもなくばその身代わりを犠牲に捧げよ」と。

グリム：それにしても、友よ、君の夢のようにめまぐるしく展開するなら、たったひとつの夢を描き出すだけでもひとつの陳列室全体を満たしてしまうよ。

ディドロ：まあ待ちたまえ。まだ先があるんだ。この不吉な神託の続きがどうなるのか知りたくてうずうずしていると、目の前で神殿が再び開いた。その敷石は、金色の大きな房飾りのついた赤い絨毯で覆われていた。この豊かな絨毯と房飾りは、[神殿の] 正面全体を占めている幅広い段上間<sup>3</sup>から垂れ下がっていた。画面右側のその段上間の近くには、生贄の血を容れておくための大きな器がひとつ転がっていた。私の眼前にある神殿部分の両側には、白く透明な大理石でできた巨大な柱が二本あり、見えない天井に向かってそびえ立っていた<sup>62)</sup>。右側の最前列の柱の下には、黒い大理石の壺が置かれていて、その一部を、供犠<sup>くぎ</sup>に用いられる布が覆っていた。同じ柱の反対側には、この上なく高貴な形をした大燭台があった。それはきわめて背が高く、柱のてっぺんにまで届きそうなほどであった。反対側にある二本の柱の間には、三角状の大きな祭壇か三脚台があり、その上で聖火が灯されていた。燃えさかる炎の赤い輝きが見えていたが、香の煙で内側の柱の一部が見えなくなっていた。以上が、私が見ている間に洞窟の幕に映った出し物のなかで、もっとも恐ろしく、もっとも痛ましいもののひとつの舞台となる場面だ。

グリム：ところで友よ、その夢のことを誰かに話さなかったかい？

ディドロ：いいや、なぜそんなことを尋ねるのだい？

62) [DEL] この舞台状の空間は、(舞台装飾家・建築家の) セルヴァンドーニ (Giovanni Niccolò Servandoni, 1695-1766) が演劇に取り入れたものである。観客には建築の下部しか見えず、上部は「丸天井に吸収されているように見えた」(Marmontel, « Décoration », in *Encyclopédie*)。

グリム：いま君が描き出した神殿は、まさにフラゴナールの絵に描かれている場所そのものだからだ。

ディドロ：かもしれない。ここ数日その絵のことをしょっちゅう耳にしていたので、夢で神殿が出てくるときに、フラゴナールの神殿を用いたのだろう。ともかく、私の目がこの神殿と〔供犠の〕準備作業を眺めわたしていると、なにやら不吉な予感がして胸がしめつけられるような気がしたのだが、そこに白い服をまとった若い侍祭がひとりで現れた。悲しげな様子だった。彼は大燭台の下にひざまずき、柱の内側の根元の突起部に両腕をもたせかけた。つづいて、ひとりの神官が現れた。この神官は、胸の前で腕を組み、頭は完全にうつむいて、苦しみとこの上なく深い思索にふけっているようだった。彼は重い足どりで進んだ。私は彼が顔を上げるのを待った。すると彼は、目を天に向け、なんとも苦しげな叫び声を上げながら、顔を上げた。そのときこの神官が誰だかわかり、私もあっと叫んだ。それは、ついさきほど、つれない女を必死で口説き落とそうとしてしくじっていた神官であった。彼もまた白装束であった。その姿はさきほどと同じく立派であったが、苦悩が表情に深い陰影を刻んでいた。額に木鳶の冠をかぶり、右手に聖なる短刀を握りしめていた。彼は、前にいる若い侍祭といくぶんかの距離を置き、立ったままだった。そこへ白装束の侍祭がもうひとりやってきて、神官のうしろで立ちどまった。

次に、若い娘が入ってくるのが見えた。彼女もまた白い服をまとい、頭には薔薇の冠を着けていた。その顔は死人のように白く、ひざは震え、いまにも崩れそうだった。彼女はやつのことで、自分を熱愛する男の足もとにたどり着いた。そう、それは、神官の熱意や誓願をいとも頑固に退けた女だった。すべてが沈黙のうちに進行していたのだが、二人の様子をつぶさに眺め、先の神託を思い出せば、女が生贄であり、男が供犠者であることは明らかだった。彼女が、自分を愛する不幸な——彼女よりも百倍も不幸だ！——大神官に近づいたとき、彼女は完全に力を失い、寝台——そこがまさに、彼女が死に至る一撃を被るはずの場所であった——にあおむけに倒れこんだ。彼女は顔を天に向け、両目を閉じ、すでに生気を失った両腕を脇にだらりと垂らした状態であり、後頭部は、自分の供犠者でありながら自分に心を寄せる大神官の衣服に触れんばかりであった。体のほかの部分は〔うしろに〕倒れかかっていたが、大神官の背後にいる侍祭がそれを少しもち上げるようにしながら、かろうじて支えていた。

人間の不幸な運命と、神々——というよりもそのしもべたち（神々はなんら直接手を下さないで）——の残酷さで胸がいっぱいになり、目からこぼれ落ちた涙を拭いていると、そこに三人目の侍祭が入ってきた。ほかの二人と同様白い服をまとい、頭に花輪を着けていた。この若い侍祭はなんと美男であったことか！ そのつつましい様子、若さ、優しげなさま、高貴なさまが私の関心を惹いたのだろうか。いずれにせよ、大神官にもまさるほどの美男ぶり

と見えた。彼は気絶した生贄の女から少し離れたところでしゃがみこみ、彼女に憐れみの目を向けていた。やはり白装束の四人目の侍祭<sup>63)</sup> がやってきて、生贄の女を支えている侍祭の近くに身を寄せた。地面に片<sup>かた</sup>ひざをついて、もう片方のひざの上に大きな盥<sup>たらい</sup>を置き、これから流れ出す血に向けて差し出すように、その縁をつかんでいた。この盥と、この四人目の侍祭の位置および動作は、彼がいかに残酷な役目を担っているかを、あますところなく伝えていた。そうしている間に、この神殿に、ほかにも多数の人々が駆けつけた。人間は生まれつき憐れみ深いものだが、残酷な見世物があれば、その憐れみ深さを行使しようとやってくる<sup>64)</sup>。

奥のほう、左方内側の柱の近くに、二人の老神官が立っているのが見えた。彼らは、頭部を包む特徴ある衣服で、またその陰しい顔つきと威厳のある物腰で、目立っていた。

神殿のほとんど外といってもよい場所、同じく左方の、前方の柱によりかかる格好で、ひとりの女がいた。そこから少し離れた外側には、また別の女が標石に背中をもたせかけて、裸の幼児をひざにのせていた。この子の美しさと、おそらくさらにはこの母子を照らしていた光の独特の効果が、二人を私の記憶に刻んだ。この女たちの向こう側、ただし神殿の内側には、さらに二人の見物人がいた。この二人の向こう、正確に言うと二本の柱の間には、祭壇と燃えさかる炎があり、そのすぐ前にひとりの老人がいた。表情と白髪がとても印象的だった。もっと離れたところには大勢の人がいたのだと思うが、私が夢と洞窟のなかで占めていた場所からは、それ以上は何も見えなかった。

グリム：それはつまり、それ以上に見るべきものは何もないということだよ。それこそがフラゴナールの絵に描かれた人物のすべてであり、君の夢のなかでその人物たちは、フラゴナールの絵とまったく同じ場所にいたというわけだ。

ディドロ：だとすれば、ああ、フラゴナールはなんと美しい絵を描いたことだろう！ だが、続きを聞いてくれ。空は澄みきった光で輝き、太陽はその光のかたまりすべてをこの神殿にぶつけ、まるでそれを生贄の女の上に集めようとしているかのようだった。そのとき、厚い闇がわれわれの頭上に広がり、空気と光に混ざりあったかと思うと、天蓋が厚い闇で真っ暗になり、突如おぞましい出来事が起こった。闇の向こうから地獄の精が飛んでくるのが見えたのだ。私は見た。その顔から血迷ったような目が突き出ていた。片手には短刀をもち、もう片方の手で燃えさかる松<sup>たいまつ</sup>明を振っていた。叫び声を上げていた。それは「絶望<sup>65)</sup>」(Désespoir)であった。そして「愛」(Amour)、あの油断のならない「愛」が、その背中に乗っ

63) フラゴナールの絵においては、侍祭は三人しか描かれていない。ディドロの言う三人目の侍祭と四人目の侍祭は同じ人物を指している。

64) 残酷な見世物に惹きつけられる人間の好奇心への皮肉と理解される。

65) 本稿末尾の「付記」を参照。

ていた。ほどなく大神官は聖なる短刀を抜き、腕をもち上げる。彼はそれで生贄を打つのだと、自分を見くびり、天が自分に引き渡した女の胸にそれを深く突き刺すのだと、私は思った。

\*だがちがった。彼は短刀でみずからを打ったのだ。その場にいる全員の激しい叫び声が響きわたり、空気を引き裂いた。私は、死とその前兆が、優しく思いやり深いその不幸な男の頬と額の上をさまようのを目にした。ひざは崩れ、頭はがっくりとうしろに倒れ、片腕はぶらりと垂れ下がり、短刀をつかんでいた手は、胸に突き刺さったままのそれをまだ握りしめていた。まわりの視線はすべて彼に釘づけになっていたが、同時に釘づけになることを恐れていた。

\*いずれ[の視線]にも苦悩と恐怖が表れていた。大燭台の根元にいる侍祭は口を開けたまま、おびえながら見つめていた。生贄の女を支えていた侍祭はふり向き、おびえながら見つめていた。不吉な盥をもつ侍祭は、おびえた目を上げた。大変な美男と見えた侍祭の顔と伸びた両腕は、限らない苦悩と恐れを示していた。二人の老神官の冷酷な視線は、祭壇を濡らす生贄の血——しかもその血を流させたのは自分たちだ——から立ち上る蒸気をかくもしばしば享受していたにもかかわらず、彼らも苦悩、憐憫、恐怖を覚えずにはいられなかった。彼らは不幸な男を憐れみ、苦しみ、おびえたのだった。ひとりで柱のひとつにもたれていた女は、嫌悪と恐れにとらわれて、すばやく身を伏せた。そして、標石に背中をもたせかけていたもうひとりの女はうしろにひっくり返った。彼女は片手で両目を隠し、もう片方の腕は、自分からこの恐ろしい光景をふり払おうとしているかのようにであった。また、この女から離れた場所にいる見物人たちの表情にも、驚きと恐れとが刻まれていた。

\*だが、白髪の老人の驚愕と苦悩ほど激しいものはなかった。彼の髪は額の上で逆立ち、燃えさかる炎の光が彼を照らし、彼の両腕は祭壇の上に伸びていた——そのさまがまだ私にはまざまざと目に浮かぶ。彼の目が見える、彼の口が見える、彼が身を乗り出すさまが見える。彼の叫びが聞こえる。その叫びが私を目覚めさせ、[絵を映していた]幕が閉じ、洞窟が消えたのだった。

グリム：それはフラゴナールの絵そのものだ。その効果のすべても表れている。

ディドロ：本当か？

グリム：神殿も、配置も、人物たちも、動きも、表情も、全体の面白みも、長所も、欠点も、みな同じだ。洞窟のなかで君は、さまざまな存在の幻影シミュラークルしか見なかったが、フラゴナールも君に、その絵のなかで幻影だけを見せたことだろう。君は美しい夢を見たのだし、フラゴナールは美しい夢を描いたのだ。彼の絵をしばらくの間見ないでいると、そのたびにその絵も、君の[夢に現れた]幕のように隠れてしまうのではないかと心配になるし、[絵に描かれた]これらの魅力的で崇高な亡霊たちが、夜の亡霊と同じように消え去ってしまったのではないかと心配してしまう。

\* 君がもしフラゴナールの絵を実際に見ていたら、君の夢におけるのと同様の光が生じさせる魔術に、闇が光と融合するさまに、光と闇との混合がその絵の構成のあらゆる点にもたらしめている悲痛な効果に、感銘を受けたことだろう。[君が夢において覚えたのと] 同様の哀れみ、同様の恐れを抱いたことだろう。はじめはまばゆいほど強かった光のかたまりが、すばやく、驚くほど巧みに衰えていくさまを見たことだろう。また、その光の反射が、人物たちの間でみごとにたわむれているのに気づいたことだろう。

\* 耳をつんざくような叫び声によって君の目を覚ましてしまった老人は、絵のなかで、君が夢で見たのと同じ場所にいたし、二人の女と幼児もみな、君がさきほど説明したとおりの服装で、そのとおりに光に照らされ、そのとおりにおびえていた。ゆったりとして絵に映える、頭部が広く開いた衣服を着た、まったく同じ老神官たち、白い祭司服を着たまったく同じ侍祭たちが、君が夢で見た幕の上とまったく同様に、フラゴナールの絵の上に配置されていた。君が大変な美男子だと思った侍祭は、君の夢のなかと同じく絵でも美男子であった。彼は背中に光を受け、それゆえにその体の前の部分はすべて薄明かりまたは闇のなかに沈んでいた。こうした視覚的效果は、夢で見るよりも、実際に描き出すほうが難しい。だがその効果は[とてもみごとに描かれていたために]、この侍祭の高貴なさまもその表情の豊かさも一切損なっているはいなかった。

ディドロ：君の話の聞いていると、昼の間にはとてもできそうにないが、夜の間にフラゴナールと交流しているのかもしれないと思えてくるよ。ただ、そうすると、私の夢の恐怖の瞬間、つまり供犠者がみずからの胸に短刀を突き立てる瞬間を、フラゴナールも描いたのだろうか。

グリム：その通りだ。ただ、絵のなかでは、大神官の衣服は、やや女物の服に似すぎているように見受けられた<sup>66)</sup>。

66) 『メルキユール・ド・フランス』誌も、「コレソスの顔の女性的な表情が、この人物の表象にあたえる曖昧さ」を指摘している。「この曖昧さは、この大神官の服装の形によっても保たれている。胸のあたりがふくらんだゆったりとした衣服のせいで体つきがわからず、年齢も性別も見分けられなくなり、この人物がバッコスの神官にも、彼が生贄に捧げようとしている若く美しい姫にも見えるのだ。」この一世紀のちに、ゴンクール兄弟はこの人物を「髭がなく、性別があいまいで、両性具有的な優美さをもつ神官、忘我状態のアドニス、男性の影」と表現している（以上DELより）。フラゴナールは、本作に先立つ1758年に同主題の絵画を制作しているが、そのなかでコレソスは老人の姿で描かれている【図6-2】。コレソスの容姿のこのような劇的な変容——老年男性から若年の両性具有者へ——について、スタロバンスキーは、ゲアリーニの牧歌悲喜劇『忠実な羊飼い』（1585年トリノで初演、1590年出版、18世紀末まで幅広く好評を博す）からの影響を指摘している。その第一部では、神官であるアミンタは若い青年である。次を参照。Jean Starobinski, « Le sacrifice en rêve », in *id.*, *Diderot dans l'espace des peintres, suivi de Le sacrifice en rêve*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, p. 69-101. 邦訳：ジャン・スタロバンスキー「夢の供犠」、同『絵画を見るディ



ディドロ：なんだって、私の夢でもそうだったよ。

グリム：また、若い侍祭たちは、大変に気高く、大変に魅力的であったが、いずれも性別が曖昧で、両性具有者のようだった。

ディドロ：それもまた私の夢と同じだ。

グリム：生贄の女は、しっかりと横になり、しっかりうしろにもたれているために、下半身のあたりが、衣服でややきつく締めつけられすぎていた。

ディドロ：私はそのこともやはり、夢のなかで気づいていた。だが、こんな瞬間に、彼女のしどけない姿を明かすのはためらわれたのだ。

グリム：色彩に乏しく、表情が欠けていて、蒼白で、陰影<sup>67)</sup>のない顔は、気絶している女の顔というよりはむしろ、眠る女の顔のようであった。

ディドロ：その欠点もあわせて、私の夢で見たとおりだ。

グリム：ひざに子どもをのせている女は、みごとに描かれ、配置されているように思えたし、天上から彼女に降り注ぐ光線は、<sup>イリュージョン</sup>幻想をもたらしていた。前の柱の上に見られる光の反射は真に迫っていた。大燭台の形はこれ以上ないほど美しく、金色に輝いていた。金色の房で縁取られたあの赤い絨毯の上でも埋没してしまわないためには、フラゴナールの描く人物たちのように鮮やかに彩られた人物が必要だった。[二人の]老人の顔は不機嫌そうで、驚きと恐れとを示しているように見えた。憤怒に満ち、大気と一体化している精霊、その精霊二人が運んできた黒くてあたり一面に広がっている蒸気が、画面に恐ろしさと驚きを付加している。闇のかたまりが、これ以上ないほど強く激しく、[画中の]明るい部分の輝きと、さらには、統一的な面白みを引き立てている。

\* 画中のどこに目を向けても、恐怖に出会うことだろう。恐怖はあらゆる人物のなかにある。大神官のなかから飛び出し、あたりに拡散し、それが二人の精霊、精霊たちに従う暗い蒸気、炎の薄暗い光によって増幅されていく。魂をそのように何度も反復される印象にゆだねずにおくことは不可能である。それはちょうど、民衆の暴動において、その暴動の理由を知らずとも、多数の人々の情念に共感してしまうのと同様だ。

\* だが、ちょっと十字を切るだけでこれらすべての美しい<sup>シミュラケル</sup>幻影が消えてしまわないかという心配に加えて、厳格な審美眼をもつ審判がいる。彼らはこの作品全体のなかに、なにやら演劇的な要素をかき取り、それが気に入らないと判断したのだ。ただ、彼らがなんと言おうと、君が美しい夢を見、フラゴナールが美しい絵を描いたのはたしかだ。彼には大変な魔法、

ドロ] 小西嘉幸訳、法政大学出版局「叢書ユニベルシタス」、1995年、77-114頁。

67) 「陰影」の原語 passages について、HER, II は次のように解説している。「Passage, se dit en peinture, de la lumière et des couleurs : on dit ces passages de couleur, de lumières, sont charmants ; de beaux passages. Passages de lumière, se dit d'une ombre ou demi-teinte extrêmement légère [...]」。



大変な知性、大変な「光の」描写技法<sup>68)</sup>がそなわっている。この画家において、理想的な部分は崇高である。彼に欠けているものがあるとすれば、より真実らしい色彩と、技術的な完成度であるが、時間や経験とともにそれも身につくことだろう<sup>69)</sup>。

\*

### 付記：フラゴナール《カリロエを救うためにみずからを生贄に捧げる大神官コレソス》画中の〈絶望〉像について

フラゴナール《カリロエを救うためにみずからを生贄に捧げる大神官コレソス》画中の空を飛ぶ二人の人物【図付-1】について、ディドロは「〈愛〉(Amour)が〈絶望〉(Désespoir)の背中に乗って運ばれている」と説明しているが(本稿85-86頁参照)、このうち、恐ろしい顔をして手に短刀と松明をもつ人物が〈絶望〉とよばれる根拠はどこにあるのだろうか。

#### 1. 「怒り」のアレゴリー

ディドロが「絶望」とよぶ精霊について、マリー＝ポーリーヌ・マルタンという研究者は、「怒り」(Fureur)の図像的伝統に従ったものであると説いている。古代において怒り・憎しみ(Ire / Haine)はすでに、松明と剣をもった人物として表現されてきたのであり、そのことは、近代においてもっとも広く用いられた図像学の教科書、チェーザレ・リーパ『イコノログア』(1593年<sup>70)</sup>)の次の記述によっても確証される【図付-2】(原文と拙訳文を掲げる。以下同じ)。

68)「描写技法」の原語は *machine pittoresque*。HER, II は *machine* という絵画用語について、次のように解説している。「*Machine (peinture)*, terme dont on se sert en peinture, pour indiquer qu'il y a une belle intelligence de lumière dans un tableau. On dit voilà une belle *machine* ; ce peintre entend bien la *machine*.」

69) グリムはこの対話を架空のものであると明かしている(DEL, p. 535, n. 2を参照)。ディドロは、デトウーシュによるオペラ『カリロエ』に啓発されて、この批評文を戯曲の形式で書こうとしたと推測される。このオペラはパリで何度も上演された(とくに1743年)(以上 HER, II より)。なお、次は、このテキストに関する優れた研究である。熊倉良子「ディドロ『サロン』——フラゴナール『コレソスとカリロエ』に関する一考察」(2009年度上智大学文学部卒業論文)。http://dept.sophia.ac.jp/human/flit/sotsuron/sotsuronAnonyme.pdfにて閲覧可(ウェブ上では筆者名は匿名であるが、本人の承諾を得て公表する)。

70) ここでは次の仏語版を参照。Cesare Ripa, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices et les vertus sont représentées*, Paris, 1643, 2 vol. 下の引用は本書の *Seconde Partie*, p. 163 より、【図付-2】は同じく *Seconde Partie*, p. 162 より転載。

IRE.

La Cholere est icy depeinte par vne ieune Dame armée de toutes pieces, & qui porte pour Cimier sur son Heaume vne teste de Dragon, vomissant des Flammes, outre qu'elle tient d'une main vne Espée, & de l'autre vne Torche allumée : Ce qui fait voir assez clairement, ce me semble, les effets de cette Passion, qui sont de porter par tout le fer & la flamme : Aussi n'est-ce pas sans raison qu'on la definit

*Vne Fureur sanglante, & de peu de durée.*

「憤怒。

怒りはここで、完全武装し、竜の頭を象った兜飾りをつけた若い女性として描かれている。彼女は片手に剣を、片手に燃えさかる松明をもつのみならず、炎を口から吐き出している。このことは、この情念があたりかまわず剣で攻めかかり、炎をまき散らすことを明白に示していると思われる。したがって、憤怒が次のように定義されるのもゆえなきことではない。

〈血も涙もないが、長続きしない怒り〉」

精霊が「怒り」だとすれば、これは熱心な愛を受け入れないカリロエに対するコレソスの感情を体现していると解釈できる。フラゴナールの画中でこの精の上方に「愛」が描かれているのは、コレソスがカリロエへの「愛」によっておのれの「怒り」を打ち負かしたことを象徴していると思われる<sup>71)</sup>。この展開は、パウサニアスの次の記述にもぴたりと対応している。「このときコレソスは、この生贄の目の前で、愛によって怒りを挫き、カリロエの代わりにみずからを打った」（フランス語訳では、*« Alors Corésus, que regardait ce sacrifice, faisant céder la colère à l'amour, se frappa lui-même à la place de Callirhoé »*）（本稿注54参照）。

## 2. 「絶望」 Désespoir の伝統的図像

ではなぜ、この「怒り」のアレゴリーを、デイドロは「絶望」とみなしたのだろうか。

リーパ『イコノロギア』には、「絶望」（Désespoir）の図像【図付-3】について、次の説

71) 次を参照。Marie-Pauline Martin, « Un 'je-ne-sais-quoi de théâtral' », in *Corésus et Callirhoé de Fragonard. Un chef-d'œuvre d'émotion*, textes réunis et présentés par Daniel Rabreau et Christophe Henry, *Annales du Centre Ledoux*, tome VI, Université Paris-I Panthéon-Sorbonne, Bordeaux, William Blake & Co., 2007 ; p. 45-62 (とくに p. 51-54). マルタンはここで、この精霊の図像の典拠と、同時代画家への影響についても言及している。なお、DEL もこの精霊が「怒り」(Fureur) の図像の応用であると指摘しているが、その根拠は示していない (p. 534)。

明がある<sup>72)</sup>。

#### DESESPOIR.

Cette Femme represente le Desespoir, qui est le dernier & le pire de tous les maux. Elle a dans le sein vn Poignard, qu'elle s'y est enfoncé iusques à la garde ; tient de main droite vn Rameau de Cyprès, & regarde à ses pieds vn Compas rompu. Par le Cyprès il est démontré, Que comme cet Arbre vne fois coupé, ne pousse iamais de nouveau rejettons ; vn Desesperé de mesme esteint en luy toutes les semences des grandes actions ; & parle Compas rompu, Que la Raison, dont le Compas est le Hyerogliphe, l'abandonne entierement, pour le laisser en proye à la violence de sa passion.

「絶望。

この女性は、あらゆる不幸のなかで最終段階にあり最悪のものである絶望を表している。胸には短剣が刺さっているが、これは彼女自身がつばまでぐさりと差し込んだものだ。右手には糸杉の枝をもち、足もとにある折れたコンパスを見つめている。糸杉は、この木がひとたび切られたら二度と新芽が生えないのと同様に、絶望者のうちには偉業の種がすっかり消滅してしまっていることを表している。また、折れたコンパスは、それが象徴する理性が絶望者を完全に見棄て、激しい情念にとらわれた状態で放置しているさまを物語っている。」

この説明と、フラゴナール画中の空中の精霊とは合致しない。「胸に短剣」という記述はむしろ、コレスとの関連を想起させる。フラゴナールは糸杉とコンパスこそ描いていないが、激しい情念にとらわれ、胸に短剣が刺さった人物とは、この若き神官そのものではないか。

同じく、フラゴナールと同時代のブーダールの図像学書 Jean-Baptiste Boudard, *Iconologie tirée de divers auteurs* (Vienne, 1766, 2 vol.) は、「絶望」(Désespoir) の図像を次のように説明している (Tome I, p. 148) 【図付-4】。

#### DESESPOIR.

On caractérise ce sujet par une figure moribonde, vêtue de brun obscure ; ayant un poignard enfoncé dans le sein. Elle a dans sa main une branche de cyprès, arbre que les anciens avaient dédié à Pluton, & dont ils ornoient les tombeaux. Le compas rompu qu'on voit sous sa main est un emblème allégorique au désordre dans lequel

72) C. Ripa, *op. cit.*, Seconde partie, p. 152. 【図付-3】も同頁。

plonge le désespoir. Le nuage épais qui environne sa tête, marque la perte de la lumière de l'intellect.

「絶望。」

この主題は、褐色の服を着た、地味で瀕死の人物によって表される。その胸には短剣が刺さっている。片手に糸杉の枝をもっている。糸杉とは、古代人がプルート[冥府の神]に捧げ、墓碑の飾りに用いた木だ。もう一方の手の下に見える折れたコンパスは、絶望がはまりこむ無秩序の象徴物である。人物の頭部をとりかこむ厚い雲は、知性の光の喪失を示している。」

リーパの記述に、この瀕死の人物の頭部が「厚い雲」で覆われているという説明が加わっている。これもフラゴナール画中のコレスス像と一致する。

ついでに、18世紀末に刊行されたグラヴロとコシヤンによる図像集 Gravelot et Cochin, *Iconologie par figures, ou, Traité complet des allégories, emblèmes, &c. : ouvrage utile aux artistes, aux amateurs, et pouvant servir à l'éducation des jeunes personnes* (1789-1791, 2 vol.) の「絶望」(Désespoir)の項目(Tome II, p. 17-18)も見ておこう(図は付されていない)。

#### DESESPOIR.

Ce dernier période du malheur est peint sous les traits d'une femme pâle, livide, ensanglantée, un poignard dans le sein, fléchissant les genoux, & tenant à la main une branche de cyprès. Pour plus d'exactitude, il seroit mieux de représenter le *Désespoir*, avec les mêmes attributs, sous la figure d'un homme que sous celle d'une femme.

「絶望。」

この不幸の最終段階は、顔面蒼白で、血まみれになり、胸に短刀が刺さり、ひざが折れ、手に糸杉の枝をもつ女の姿で描かれる。より正確を期するためには、女ではなく、〈絶望〉を同じ特徴を備えた男の姿で表現するほうがよいだろう。」

リーパおよびブーダールの図像集では、「絶望」は女性像として描かれていたが、ここでは男性像も許容されている。

さらに、ジェイムズ・ホール『西洋美術解説事典』(高階秀爾監修、河出書房新社、1988年)、項目「希望」(104頁)には、「〈絶望〉は中世美術では剣によって、あるいは首を吊って自殺しようとする擬人像によって表される」とあり、「絶望」が首吊り自殺者としても描かれることがわかるが、実際に、ジョットーのフレスコ画中の「絶望」ではそうになっている【図付-5】。「絶望」と自殺との関連は深い。そもそも、17世紀以前は、désespoirという語そ

のものが「自殺」を含意していた (suicide という語は18世紀に現れる)<sup>73)</sup>。画中のコレススは、まさしく自殺者である。

ディドロは、コレススと〈絶望〉の図像上の近接性を理解した上で、空中の精を「絶望」とみなしたのではないだろうか。この問題については、さらなる探求が必要である。

本稿は、「2014-2016 年度科学研究費補助金・基盤研究 (C)・課題番号 26370356」による研究成果の一部である。

---

73) 次を参照。Laurent Thirouin, « Le pari au départ de l'apologie », in *Chroniques de Port-Royal*, n° 63, 2013, p. 78.



図 1-1：グルーズ《娘の持参金を支払った父親》(《村の花嫁》) 1761 年、ルーヴル美術館



図 2-1：シャルダン《オリーブを詰めた瓶》1760 年、ルーヴル美術館



図 3-1：ヴェルネ《月の光》1762 年、ヴェルサイユ宮殿





(左) 図 4-1：ブーシェ《ディアナに化けたユピテルとカリスト》1763 年、ニューヨーク、メトロポリタン美術館  
(右) 図 5-1：グルーヴズ《小鳥の死を嘆く少女》1765 年、スコットランド、ナショナル・ギャラリー



図 6-1：フラゴナール《カリロエを救うためにみずからを生贄に捧げる大神官コレソス》1765 年、ルーヴル美術館





(左) 図 1-2：テニールス《酒を飲む王様》1634-1640 年ごろ、プラド美術館



(右) 図 1-3：グルーズ《家族に聖書を読んで聞かせる祖父》1755 年、ルーヴル美術館



(左) 図 1-4：グルーズ《子どもたちに看護される中風患者》1763 年、エルミタージュ美術館



(右) 図 1-5：グルーズ《洗濯女》1761 年、ロサンゼルス、ポール・Getty 美術館



(左) 図 2-2：シャルダン《皮をはがれたエイ》(《赤エイ》) 1728 年、ルーヴル美術館



(右) 図 3-2：ヴェルネ《嵐のイタリアの港》1753 年、ルーヴル美術館

(ヴェルネには同種の作品が多数あり、ディドロがここで念頭に置いているのは本作とはかぎらない)



(左) 図 5-2: グルーズ《割れた鏡》1763 年、ロンドン、ウォレス・コレクション

(右) 図 6-2: フラゴナール《コレソスとカリロエ》1758 年、アンジェ美術館



図付-1 (図6-1の一部)



図付-2



図付-3



図付-4



図付-5

## Les extraits des *Salons* de Diderot : traduction japonaise (1)

Hirotsugu YAMAJŌ

Diderot, philosophe, est aussi l'un des premiers critiques d'art. Au XVIII<sup>e</sup> 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 ce présent numéro et dans les deux prochains. Voici la table des matières de la première partie :

1. Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), *Un Père qui vient de payer la dot de sa fille* (Salon de 1761)
2. Jean Siméon Chardin (1699-1779), *Le Bocal d'olives*, *La Raie dépouillée* (Salon de 1763).
3. Claude Joseph Vernet (1714-1789), *Le Clair de lune* (Salon de 1763).
4. François Boucher (1703-1770), *Jupiter transformé en Diane pour surprendre Callisto* (Salon de 1765).
5. Jean-Baptiste Greuze, *La Jeune Fille qui pleure son oiseau mort* (Salon de 1765).
6. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), *Le Grand-prêtre Corésus s'immole pour sauver Callirhoé* (Salon de 1765).

Appendice : Une remarque sur la figure dite du « Désespoir » dans *Le Grand-prêtre Corésus s'immole pour sauver Callirhoé* de Fragonard.