

Title	ディドロ『サロン』抄訳 (3)
Author(s)	山上, 浩嗣
Citation	大阪大学大学院文学研究科紀要. 2018, 58, p. 101-140
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/68246">https://doi.org/10.18910/68246</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

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

Osaka University

## デイドロ『サロン』抄訳 (3)

山上 浩嗣

本稿は、「デイドロ『サロン』抄訳」の連載第3回である<sup>1)</sup>。本誌にて全5回の連載を予定している。翻訳に際し、デイドロ研究もしくは西洋美術史研究で比較的良好に言及されるテキストを選んだ。訳文の配列は原文の時代順（下記底本における配列順）とするが、のちの回で、今回訳出した文章よりも古い文章を取り上げることもある。今回は次の4篇の文章を収める（ただし、下記の見出しは訳者が便宜的に付したものであり、原文にはない。また、見出し中の作品タイトルは必ずしもデイドロが認識していたものではなく、通称の場合もある）。

22. ブーシェ 《アンジェリカとメドー口》（「1765年のサロン」より）
23. バシュリエ 《ローマの慈愛、獄中でおのが娘に乳を与えられるキモン》（「1765年のサロン」より）
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）
25. ボードウアン 《花嫁の寢床》（「1767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

---

1) 連載第1回「デイドロ『サロン』抄訳(1)」は、本誌第56巻(2016年3月刊、61-98頁)に、連載第2回「デイドロ『サロン』抄訳(2)」は、本誌第57巻(2017年3月刊、35-96頁)に、それぞれ所収。連載第3回の本稿は、訳者が2016年度に大阪大学文学部ならびに同大学院文学研究科で行ったフランス文学演習の授業ノートの一部に、授業中の受講生との議論の結果をふまえて修正を施したものである。熱心に参加された学生諸君に厚く御礼申し上げます。

Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1995 [略号 *HER*, III].

Diderot, *Héros et martyrs (Salons de 1769, 1771, 1775, 1781 ; Pensées détachées sur la peinture)*, textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Didier

Kahn, Annette Lorenceau et Gita May, Paris, Hermann, 1995 [略号 *HER*, IV].

2. 上記4巻本と合わせて、下記の版における注も参照し、適宜本稿の注に採用する。なお、付注に際して参考にした刊本は、[*HER*, I] のように略号で示す。

Diderot, *Salons*, textes choisis, présentés, établis et annotés par Michel Delon, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2008 [略号 *DEL*].

3. 翻訳に際しては、次の英語版も参照した。

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

Diderot, *On Art, Volume II, The Salon of 1767*, Edited and Translated by John Goodman, Introduction by Thomas Crow, New Haven/London, Yale University Press, 1995.

4. デイドロが批評文中で言及している作品の図版検索に際して、Centre Interdisciplinaire d'Étude des Littératures d'Aix-Marseille (CIELAM, EA4235) が運営する次のサイト (2009年創設) はきわめて有益であった。

*Utpictura18 — Base de données iconographiques*

(<http://utpictura18.univ-montp3.fr/Presentation.php>)

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

22. ブーシェ《アンジェリカとメドーロ》（「1765年のサロン」より）<sup>2)</sup>

9. 《アンジェリカとメドーロ<sup>3)</sup>》【図 22-1】

同 [ブーシェ]

前記作品と同じ形と大きさ<sup>4)</sup>。

二人の中心人物が、観者から見て右側に位置している。アンジェリカは無頓着なさまで地面に横たわり、うしろ姿を見せている。ただ、顔のほんの一部はこちらからも見え、不機嫌な様子がうかがえる。同じ右側の奥のほうで、メドーロが正面を向き、からだを傾けて、木の幹のほうに片手を伸ばしている。彼はそこにどうやらキノー<sup>5)</sup>の詩の二行を書いているようだ。リュリ<sup>6)</sup>がかくもみごとに曲に乗せた一節、オルランドが心の純真さを十全に発揮するきっかけを与えた一節だ。彼の純真さを誰もが笑うが、私は涙ぐんでしまう。

アンジェリカは自分の心を縛り、  
メドーロはそれを奪う<sup>7)</sup>。

2) François Boucher (1703-1770), *Angélique et Médor* (Salon de 1765)

出典：HER, II, p. 58, l. 7 - p. 59, l. 23 ; DEL, p. 109, l. 1 - p. 110, l. 14.

3) アンジェリカとメドーロは、アリオスト『狂えるオルランド』（1516年）の登場人物。オルランドはフランク王国最強の騎士。アンジェリカは、契丹の王女にして、魔術を使う絶世の美女。メドーロはサラセンの騎士。スペインがイスラム教徒の支配下にあったころ、シャルルマーニュが開いた馬上槍試合に、アンジェリカがやってくる。彼女が去ったあと、オルランドは彼女を求めて世界中を旅する。一方、アンジェリカは、負傷したメドーロの手当をするうちに彼を恋するようになり、やがて二人は結ばれる。オルランドは、洞窟や木々に記された「アンジェリカとメドーロ」という文字を見つけてこの二人の仲を知ると、失意のあまり発狂してしまう。

4) つまり「高さ約2ピエ、幅1ピエ1/2の楕円形画」。「前記作品」とは、《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》（拙稿「ディドロ『サロン』抄訳（1）」4を参照）。《アンジェリカとメドーロ》はこの作品と一対をなしている。

5) キノー（Philippe Quinault, 1635-1688）：フランスの詩人、劇作家。作曲家リュリ（次注参照）と組み、フランス・オペラを創設する。

6) リュリ（Jean-Baptiste [de] Lully, 1632-1687）：イタリア出身の作曲家。ルイ14世の宮廷作曲家としてバレエ曲、歌劇などを作曲。フランス古典歌劇の祖とされる。

7) アリオスト『狂えるオルランド』を翻案したオペラ、キノー脚本、リュリ作曲『狂えるロラン』（*Roland furieux*, 1685）第4幕、第2場。作中ではこの二行はアンジェリック（アンジェリカ）が洞窟に書いたもの。その文字を彼女に恋するロラン（オルランド）が発見する。

原作の『狂えるオルランド』における該当箇所は次の通り。「アンジェリカ、小屋の中でも、外にても、／昼間も夜も、その美しい若者をそばから離さず、／朝な夕なに、二人して、あちこちの／川のほとりや、緑の野辺を求めて歩く。／また昼日中には、アエネーアスとディーダーが、風雨を／避けて逃げ込んで、おそらくは二人の愛の秘め事の／口いと堅き立ち会いの役を果たしたあの洞穴に劣らずに、／ゆったり広く、心地よき洞の中にと二人して姿を隠す。／かかる無上の悦びに包まれながら、／澄んだ泉や、川の岸辺に木陰を作って、／真つすぐ伸びた木があれば、すぐさま

クビドたちが木のまわりを、せっせと花々で飾っている。メドーの半身は虎の皮で覆われ、左手は狩人の槍を握っている。思い描いてみたまえ、アンジェリカの体の下に、着物とクッション（クッションだよ、友よ！これは、ラ・フォンテーヌ作中のニケーズの絨毯<sup>8)</sup>にも匹敵するような代物だ）、それに矢筒と矢がある、と。地面には太ったクビドが一人仰向けに寝ていて、メドーの幸福な気持ちを記した木のまわりでは、さらに二人のクビドが宙に浮かんで戯れている。そして左側には、ちょっとした風景と木々が見える。

画家は本作を《アンジェリカとメドー》と命名したが、本作で私がよいと思うのはこの題名だけだ。これ以上にうまくこの場面の特徴をとらえ、うまく人物を示す題名を思いつものなら教えてもらいたい。だが、ちくしょうめ！詩人 [キノー] にまかせておけばよかったのだ。詩人の描いた場所のほうが、どれほど美しく、崇高で、絵画的で、うまく選ばれていたことか！そこ [詩人 (キノー) の戯曲の舞台] は田園の洞窟、人里離れた土地、影と沈黙の府である。その場所ですご、恋する者は、いかなる喧噪からも解放されて、存分に幸福を享受するのであって、断じて日の光のもとでも、開けた田園のなかでも、クッションの上でもないのだ。メドーが自分の名とアンジェリカの名を刻むのは、苔むした岩の上である。

この小さな閨房の絵はまともな感覚から外れている。それに、足も、手も、真理も、色彩もなく、またもや木々にはパセリが生えている<sup>9)</sup>。メドーを見なさい（というよりも見ないほうがよい）、とくにその脚を。感性 (goût) も教養もない少年の脚だ。アンジェリカといえ、まるで肉だんご<sup>10)</sup>である。おっと、下品な言葉だった！だが、彼が描いたのは実際にそれだ。丸々としていて、締まりがないデッサン。ぶよぶよだらしな肉體。この男が筆をとるのは、乳首や尻を見せるためだけだ。私はそれらを見るのは好きだが、むりやり見せられたくはない。

に／髪留めや、また小刀で、アンジェリカとメドーの／二人の名前をいろんな形に結わえ合わせて、彫り込むが、／同様に、柔らかい岩の面や、いろんな場所にも、／また小屋の中やら、外の壁にも、至るところに二人の名前を刻み込む」（アリオスト『狂えるオルランド』脇功訳、名古屋大学出版会、2001年、第19歌、35-36節、上巻、346頁）。

- 8) [HER, II] 「ニケーズ」はラ・フォンテーヌ『韻文による小話と短篇集』所収の物語（« Nicaise », in La Fontaine, *Œuvres complètes*, I, 1991, Paris, Gallimard, « Pléiade », p. 748-754）。職人の見習いニケーズは、親方の娘である恋人との待ちに待った逢い引きの途中で、地面が濡れているからと絨毯を探しに行く。彼女はあきれて別れを告げる。
- 9) デイドロは同じブーシェの別の作品への批評においても、画中の風景を「パセリの集まり」と評していた。「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る」（デイドロ『サロン』抄訳（1）74頁）。
- 10) [HER, II] 原語 *tripière* を、トレヴーの辞書は次のように説明している。「On appelle populairement et dénigrement, grosse tripière, une femme qui a un gros sein et un gros ventre, grosse et courte」（Trévoux, 1771）。

23. バシュリエ《ローマの慈愛、獄中でおのが娘に乳を与えられるキモン》(「1765年のサロン」より<sup>11)</sup>)

バシュリエ

39. 《ローマの慈愛、獄中でおのが娘に乳を与えられるキモン<sup>12)</sup>》【図 23-1】

高さ4ピエ、幅3ピエ。

バシュリエさんよ、ある本にはこう書かれている。<ミネルヴァの意に反することを、なにごともなすなかれ> (*Nil facies invitâ Minerva*) と。ほかの女性たちもちろんだが、とりわけミネルヴァは決して冒瀆してはならない。あなたがアベルをロバのあご骨で撲殺したときも、われらが主イエスがユダヤ人たちの手を逃れたあとに、気の毒にもあなたの手にとらえられたときも<sup>13)</sup>、またそのほかにも幾度となく、あの厳格厳正な女神はこう言った。「分不相応なことをしてはならぬ。私を冒瀆するのは許さない」と。あなたは相当に無駄な努力を重ねてきたのだ。どうして花々や動物たちをまた描かないのかね<sup>14)</sup>。そうすれば、ミネルヴァがあなたにどれだけ微笑んでくれるかわかるだろう。花々がどれほどあなたの画布の上で輝くか、あの馬がどれほど勢いよく跳ね、駆け回るか、あの犬たちがどれほど激しく吠え、噛みつき、食い破るかが、わかるだろう。気をつけたまえ。ミネルヴァはあなたを完全に見捨てるかもしれない。あなたは歴史画を描けなくなるかもしれない。また、あなたが花々や動物たちを描こうとしてミネルヴァに頼ろうとしても、好き勝手にふるまう子 [バシュリエのこと] に腹を立てて、もう助けてくれないかもしれない。すると、あなたの描く花々は青白く、くすみ、しおれ、色あせたものとなるだろうし、動物たちは動きも真実も失い、あなたの描く人物像と同様に、冷たく陰鬱なものとなるだろう。もしかして私のこの予言は、すでに半ば実現してしまっているのではないだろうか。あなたは独特で<sup>15)</sup> 奇妙な効果を求めているが、それこそがたいてい、発想の乏しさと才能の欠如の証拠なのだ。この《ローマの

11) Jean-Jacques Bachelier (1724-1806), *La Charité romaine, Cimon dans sa prison allaité par sa fille* (Salon de 1765)

出典: *HER*, II, p. 105, l. 1 - p. 108, l. 11; *DEL*, p. 112, l. 24 - p. 115, l. 22.

12) [*DEL*] 「ローマの慈愛」のテーマは、16世紀初頭のイタリアで扱われるようになり、カラヴァッジョとルーベンスによって普及した。次を参照。 *L'Allégorie dans la peinture. La représentation de la charité au XVII<sup>e</sup> siècle*, Caen, Musée des beaux-arts de Caen, 1986.

13) [*HER*, II] バシュリエの作品、《アベルの死》(「1763年のサロン」に出品)と《キリストの復活》(「1759年のサロン」に出品)のこと。

14) 【図 23-2】 【図 23-3】 を参照。

15) リトレの辞書は、「独特な」の原語 *singulier* に次の定義を与えている。« Il se dit de ce qui, en bonne ou en mauvaise part, excite l'étonnement, paraît extraordinaire. »

慈愛》においてあなたは、上部からの光によって画面を明るくすることで、偉業をなしとげようとした。仮にあなたが、あらゆる画家を感動のあまり身動きすらできなくするのに成功していたとしても、趣味をわきまえた人間 (l'homme de goût) が、あなたをレンブラントの系譜に位置づけた上で (それは失敗に終わるだろうが)、あなたの描く人物、デッサン、表情、情念、表現、顔つき、肌、色彩、衣服をしっかりと検証し、首を横に振りながら、あなたに向かって「なにごともなすなかれ」(Nil facies) とつぶやくのを妨げることはなかっただろう。

バシュリエの《ローマの慈愛》には、二人の人物しか描かれていない。一人の女が牢獄の奥から下りてきて、その場所で餓死する刑に処されている一人の老人に、みずからの乳を与えている。女は座っている。彼女は正面から描かれている。彼女は、足もとに横たわり、自分の膝の上に頭を載せている老人のほうに身を傾けている。その老人に彼女は乳を与えているのだが、どんなふうに与えているのかはよくわからない。なにしろ、この行為に適当な姿勢ではないからだ。この情景を、天井の窓から差しこむ日の光だけが照らしている。

この日差しのせいで、[うつむいている] 女の顔面が薄明かり、というか闇のなかに隠れてしまっている。画家がどれほど絶望的な努力を重ねたか知れないが、女の顔は丸くて黒っぽくなってしまっている。この色と形のせいで、彼女は、その角ばった鷲鼻とも相まって、ヨーロッパ人の男と関係をもったメキシコ女が生んだ子のような奇妙な顔つきをしている。両国の人の特徴が混ざり合った顔つきだ。

あなたはこの老人を、やせて、枯れて、みすぼらしくて、今にも死にそうな姿で描こうとしたのだが、それによって彼は醜悪になり、見ていて恐怖さえ覚える。彼の頭部の極度に生々しい描き方、突き出た骨、狭い額、もじゃもじゃのあご髭のせいで、外見から人間らしさが失われていて、首、腕、脚がどれほどうまく描かれていても、彼は怪物かハイエナにしか見えない。いや、どんなものにでも見えるが、とにかくそれは人間以外のものだ。だから、ある女性が、アカデミーの秘書官であるデュクロ<sup>16)</sup>に「これは何の動物ですか」と尋ねたのも無理はない。[この老人の] 色彩とデッサンに関して言えば、もしこれが大きな香料入りパン・デ・ビスを模したものだとしたら傑作だただろう。だが実際は、あちこちに綿入れした骸骨に上等の黄色いシャモワ革の服を着せたようなものだ。画中の女については、腕の描き方がまずい。遠近短縮法 (raccourci) がうまくいっていない。彼女の両手は貧弱で、老人の頭を支えているはずの手は見えない。また、醜い獣のような老人の頭を載せている彼女の膝は、どこから生えているのか。この膝はいったい誰のものか。そもそもあなたは、鉄で

16) デュクロ (Charles-Pinot Duclos, 1704-1772): フランスの小説家、歴史家。『ルイ 11 世の歴史』(*Histoire de Louis XI*, 1745-1746)、『18 世紀風俗史のための覚え書』(*Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1751) など。

すらろくに描けないのだ。この男がつながれている鎖は、まったく鉄らしくない。

あなたが意図せずに行った唯一のよい工夫は、画中の老人も女も、人に見られているかもしれないという意識とはまったく無縁な様子で描いた、という点だ。そんな「見られているかもしれないという」恐れは、この主題から自然さも、面白み<sup>17)</sup>(intérêt)も、感動も失わせてしまい、もはや「慈愛」を描くことにはならないだろう。とはいえ、この牢獄に格子窓を開けてもよかったですらうし、さらには、その窓から一人の兵士や見張りが覗いていてもよかったですらう。だが、その場合、もし画家に才能があるなら、その兵士は老人からも、彼に乳をやる女からも気づかれぬように、この絵の観者だけが彼の存在を知るように描くだろう。そして観者は、その兵士の表情に、兵士の抱く印象——驚き、賛嘆、喜び——を見いだすのである。ただ、あなたにちょっとした励ましの言葉を贈るなら、あなたの描くおぞましい老人より、ラグルネ氏<sup>18)</sup>の描くティトノス化した<sup>19)</sup>老人のほうが、私にはもっと不快である<sup>20)</sup>。私は、おぞましいものよりも卑小なものに、もっと気分を損なわれるからだ。少なくとも、あなたの発想は高邁だった。あなたの描く女は、頬が膨らみ、面長で厳しい顔つきで、美しく大きな胸をした、私好みの女とは異なる。だが、自分の品のよさと美しい乳房を鼻にかける小娘とも異なっている。

もう一度くり返すが、奇矯さを好むのは凡庸さのしるしである。人は、美しく、自然で、簡素なものをなす能力がないと絶望したとたんに、奇をてらおうとするものだ。悪いことを言わないから、ジャスミンに、水仙に、月下香<sup>げっかこう</sup>に、ブドウに、もどりたまえ。そして、私を信じるのが手遅れになってしまうのを恐れたまえ。かのレンブラントは、おのれの領域で唯一の画家だ。それについては、明暗の魔術にすべてを捧げたレンブラントに任せておくことだ。黒やすすけた色、堅さ、あるいはそこから必然的に生じるさまざまな他の欠点を許されるためには<sup>21)</sup>、[レンブラントに匹敵するような]あの最高に卓越した水準の力量をもたねばならなかった。そして、レンブラントにあっては、デッサンもすばらしかった。彼には独特の筆致があったが、それはなんと筆致だろう！また、なんとすばらしい表情、表現だろう。これらすべてを、あなたは身につけることができるだろうか。いつ身につけられると

17)「面白み」(「興趣」)については、「ディドロ『サロン』抄訳(2)」55頁、注70を参照。

18)ラグルネ：「ディドロ『サロン』抄訳(2)」18を参照。

19) [HER, II]「ティトノス化した」(titonisé)：ディドロの造語。ギリシア神話の登場人物 Tithon (ティトノス)から。エオス(暁の女神)の夫ティトノスは、エオスの願いを聞き入れたゼウスから、不死にもらったが、不老にしてもらうのは忘れてしまったため、老いさらばえて最後には声だけの存在となり、エオスによってセミに変えられた。

20)ラグルネの《ローマの慈愛》は、同年のサロンに出品されている(HER, II, p. 89-91を参照)。その作品は紛失したが、ラグルネは後年、同主題の絵画を制作する【図23-4】。

21)そのような見かけの欠点も作品全体の美に貢献させるためには、という意味だろう。



いうのか<sup>22)</sup>。

## 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)<sup>23)</sup>

ヴィアン

### 《フランスで信仰を説く聖ディオニシウス<sup>24)</sup>》【図 24-1】

高さ 21 ピエ 3 プース、幅 12 ピエ 4 プースの絵画。サン=ロック教会の礼拝堂のひとつを飾る作品である。

このヴィアンの絵と、ドワイヤンの[壊疽性] <sup>えそ</sup> 麦角中毒 (l'épidémie des Ardents) を描いた絵【図 24-2】が、民衆の評価を二分している。たしかに両方とも傑作であり、大作である。ここでは前者について述べよう。後者については、その順番が来たら述べる<sup>25)</sup>。

右手には教会の建造物、古代寺院の <sup>ファサード</sup> 正面と、前部の <sup>プラットフォーム</sup> 土台部分が描かれている。この土台部分に至る数段の階段の上、寺院の入り口のあたりに、説教する「ガリアへの伝道師」(l'apôtre des Gaules) [聖ディオニシウスのこと] の姿がある。その背後には、彼の弟子または新たな賛同者が何人か立っている。伝道師の足もとには、画面の少し奥の右から左に向かって、彼を取り囲むように、ひざまずき、座り、しゃがみこむ女たちがいる。これら四人の女たちのうち、一人は涙を流し、一人は熱心に話に聞き入り、一人は瞑想し、一人は歓喜に満ちたまなごしを向けている。この最後の女は、体の前にいる幼子を右手 [実際には左手] で抱きかかえている。これら女たちの後ろ、画面の一番奥には、三人の老人がいる。そのうちの二人は会話を交わしているが、[伝道師の] 話に納得していないようだ。さらに、同じ方向に向かって、多数の老若男女の聴衆が、座ったり、立ったり、ひれ伏したり、しゃがみこんだり、ひざまずいたりしながら、取りまわっている。彼らは、みな同じ表情をうかべてい

22) [HER, II] デイドロはつねに、レンブラントの「力強さ」(« la force ») と独創性を賛美していた (Diderot, *Œuvres complètes*, éd. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 1975-, t. XIII, p. 74, 351, 375) が、その「明暗の魔術」(« magie du clair-obscur ») を再現するのはきわめて困難だと強調していた。『絵画論』にて、デイドロは詳しくレンブラントの方法について論じている (『絵画について』佐々木健一訳、岩波文庫、144-146頁)。

23) Joseph-Marie Vien (1716-1809), *Saint Denis prêchant la foi en France* (Salon de 1767)

出典：HER, III, p. 93, l. 12 - p. 111, l. 7 ; DEL, p. 254, l. 24 - p. 269, l. 3.

24) パリのディオニシウス (聖ドニ) (Dionysius, 生年不詳-250 ごろ) : キリスト教の殉教者、カトリック教会で聖人。初代パリ司教。「ガリアへの伝道者」の一人。ディオニシウスは、多くの人々を改宗させたために異教の僧侶の怒りを買ひ、ドルイドの聖地であったと思われるパリ近郊の最も高い丘 (現在のモンマルトル) で斬首刑に処せられる。伝説によると、斬首の後、自分の首を拾い上げ、説教をしながら数キロメートル歩いた。彼が倒れた場所には小さな礼拝所が建てられたが、それがやがて、歴代フランス国王が埋葬されるサン=ドニ大聖堂になった。

25) HER, III, p. 256-277.

るのだが、それによって多種多様な感情の機微を表現している。不信感によるためらいから、説得されたことによる賛嘆の念まで、じっくり検証しようとして注意を怠らない状態から、突飛な発言に驚いて心が動転している状態まで、悔恨の念による感動から、おのれの罪を深く悔いることによる苦悩までといった、ありとあらゆる感情をである。

画面の左側を占めるこの聴衆について説明しよう。一人の女が、階段の最下段近くでしゃがみこみ、聖人を崇めるために両腕を差し出している。それを後ろから見ていると想像してほしい。彼女の背後、さっきよりも一段下の階段の上、画面の少し奥では、一人の男がひざまずき、話を聴き、体を傾け、頭、腕、肩、背中ofすべてで同意を示している。画面の左端に、二人の背の高い女が立っている。手前の女は説教に集中している。他方の女は、手前の女の左肩に右腕を置き、二人でひとつの群像をなしている<sup>26)</sup>。この後方の女は、じっと「前方を」見つめ、聖人の背後に立っている弟子や賛同者の集団のなかにいる、おそらくは自分の兄弟の一人を指さしている。この二人の女と、[先に言及した]手前にいる後ろ姿の二人の人物の間の空間には、一人の老人の頭と肩がある。彼は驚き、ひれ伏し、崇拜している。この人物の体のほかの部分、一人の子どもの背中によって隠れている。先に背の高い立位の女二人について話したが、これはそのうちの一人の子である。この二人の女の向こう側には、その他の聴衆の頭部だけが見える。画面中央部の奥には、遠くにあるとても背の高い石の建造物が見える。その上では、男女のさまざまな人物が欄干にもたれかかり、前景で起こっている出来事を眺めている。画面上部、天上には雲が浮かんでいて、その上に、顔に覆いをかぶり、片手に聖杯カリスをもつ<宗教<sup>27)</sup>>(la Religion)が座している。その下には、翼を広げ

26) 「群像をなしている」(l'autre est groupée avec elle)の grouper という語について、本稿注 29 を参照。

27) チェーザレ・リーパ『イコノロギア』(1593年)は、<宗教>(Religion)の図像を次のように説明している(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. ; Première Partie, p. 170-171)。

« RELIGION.

Elle est figurée par vne Femme voilée, qui a du Feu en la main gauche, en la droite vn Liure & vne Croix, & à son costé vn Elephant.

La Religion, selon saint Thomas, est vne Vertu morale, par laquelle l'homme reuere & honore Dieu interieurement auecque l'ame, & exterieurement auecque le corps. Comme les hommes, dit Aristote, y sont portez naturellement ; Aussi est-ce par elle plus que par la raison mesme qu'il differe des bestes, qui en sont despourueuës.

Elle a le visage voilé, pource qu'il est veritable qu'elle a tousjours esté secrette, & s'est conseruée dans les ceremonies & les figures, comme sous des voiles deliez.

La Croix est la victorieuse Banniere de la vraye Religion, que les Chrestiens ont accoustumé d'auoir en grande veneration, comme reconnoissant que par elle ils ont esté racheppez.

Le Liure qu'elle porte est celuy des saintes Escritures, par qui elle s'establit dans les ames ; Et le Feu est vn symbole de la deuotion qu'elle y allume.

Et d'autant que l'Elephant est, s'il faut ainsi dire, le plus religieux de tous les animaux, c'est pour

た一人の大きな天使がいる。王冠を手にもって地上に下りてくるところである。その王冠をディオニシウスの頭上に置こうとしているのである。

したがって、本作の軸は、以下のものを結んでいる。〈宗教〉、天使、聖人、聖人の足もとの女たち、背景の聴衆、同じく背景の左側にいる聴衆、二人の背の高い立位の女性像、その足もとの前傾姿勢の老人、画面の一番手前にある後ろ姿の男女二名の人物像。この線は、〈宗教〉から左の画面の奥にまで、なだらかに下降し、ゆったりと蛇行するかと思えば、そこで反転して、聖人のまわりでぐるりと大きく旋回し、囲いのようなものをなし、両腕を聖人のほうに広げる手前の女性にまで至って途切れる。こうしてその囲いは、画面の内部にきわめて豊かな広がりがあることを示すのである。この連結線は、作品の中心的な要素を明らかに、端的に、容易に指示しているのであって、そこから外れるものは、右側と背景にある建物と、聖人を邪魔する不謹慎な老人たち——聖人から距離を置き、二人で会話し、議論している——のみである。

もう一度作品を詳しく眺めてみよう。伝道者はみごとに配置されている。右腕を伸ばし、頭部を少し前に傾けている。彼は言葉を発している。顔つきは力強く、穏やかで、素朴で、高貴で、優しさをたたえている。少し粗野だが、まことに伝道師らしい表情だ。以上が顔の表現についてである。描く技法 (faire) の点から言えば、絵の具はしっかりと、厚く塗られ

cela mesme qu'elle en a vn à son costé ; Ce qui n'est pas sans vne grande raison, puis qu'au rapport de Pline, ce merueilleux animal adore le Soleil & les Estoiles, iusques-là mesme, qu'au point que la nouuelle Lune commence à paroistre il se va lauer dans la riuere, & semble inuoyer le secours du Ciel apres s'estre purifié. »

「宗教。

宗教は、ヴェールをかぶり、左手に火を、右手に本と十字架をもち、かたわらに一頭の象を従えている女性として描かれる。

聖トマスによれば、宗教は精神の徳のひとつであり、それによって人は神を、魂をもって内的に、身体をもって外的に、崇め敬うという。アリストテレスの言うごとく、人間は自然に宗教へと導かれる。それゆえ、理性よりもむしろ宗教をもつことによって、人間は獣たちと区別されることになる。獣には宗教はないのだから。

宗教が顔を覆っているのは、それがこれまでずっと、あたかも繊細なヴェールで覆われたように、儀礼や象徴のうちに閉ざされ、隠されてきたのは真実だからである。

十字架は真の宗教の輝かしい印であり、キリスト者はそれに敬虔な崇拜を捧げるのをつねとしている。十字架によっておのれの罪が贖われると考えるからだ。

宗教が手にもっているのは聖書である。それによって宗教は魂のなかに定着する。また、火は宗教が魂に灯す崇敬の念の象徴である。

そして、こう言ってよければ、象はあらゆる動物のなかでもっとも敬虔な動物であるがゆえに、宗教はかたわらに象を一頭従えているのである。これには明白な根拠がある。というのも、プリニウスの述べるところによれば、この驚異の動物は、太陽と星々を崇め、さらには、新月が現れはじめると、象は川に入って体を洗うのだという。そのさまは、身を清めた後で天に救いを乞うているようだ」(拙訳)。

ヴィアンの絵では、天空に浮かぶ女性は布で覆われ、右手に十字架、左手に聖杯をもっている。聖書はもたず、象は従えていないが、明らかに伝統的な〈宗教〉の図像を踏襲している。

ている。あごひげはゆったりと描かれていて、威厳を醸し出している。<sup>ひだ</sup>髪が垂直に入った寛衣、あるいは白く大きな<sup>オープン</sup>祭服は、とても美しい。この衣服は、この人物の裸体を隠しすぎているように思えるが、それは彼が重ね着しているからである。この人物像全体が、「天上からくる」光のすべての力、すべての輝きを、一身に集めており、それゆえ観者の注意を最初に引きつける。ただ、その光の色調はやや灰色がかかっていて、平板すぎるきらいがある。

前景の、聖人の背後にいる青年は、デッサンも色彩も優れている。そのみごとなまでに純潔なさま、高貴なさま、神聖さの漂う顔の表情からして、これはラファエロの描く肖像そのものだ<sup>28)</sup>。まことに鮮烈な色彩である。この人物の衣服がややどっしりしすぎていると感じる向きもあるだろう。一理はある。だが、まわりの侍祭たちが協調して、構図の上でも色彩の上でもうまく均衡を取っている。

聖人の足下にうずくまる女たちの肌は青白く、背景から浮き上がって目立っている。

その片方の女が抱きかかえてている子は、蠟人形のようなだ。

背景で会話を交わす二人の人物の色は汚く、表情に乏しく、衣服も薄っぺらい。とはいえ、全体としてよく描かれている。

画面の左側に立ち、マッス (masse) をなしている女たち<sup>29)</sup>は、どことなく困惑した表情を浮かべている。その衣服は、裸体にかすかに触れ、その上をみごとにはためいて見える。

聖人に向かって両腕を差し出して階段に座る女は、はっきりと目立つ色で描かれている。その筆致は美しく、その目立つ色のおかげで、聖人との距離が大きく見える。

その女の背後でひざまずく男の像も、同じく美しく、同じく目立つ色をしている。おかげで、この男の像も、ぐっと手前にあるように見える。

この二つの人物像が、聖人と比べて、またとりわけ、その隣りにいる人物たちと比べて、小さすぎるという意見もある。一理ある。

また、腕を伸ばす女の腕は短すぎ、これではまるで穀物をふるいにかける動作のようであ

28) [HER, III] ディドロはおそらく、ラファエロの《洗礼者ヨハネ》【図 24-3】を想起している。彼はこの作品をオルレアン公宅で見た。ヨハネの肖像はまさに「純潔」と「高貴さ」をたたえている。また、《聖パウロのアテネでの説教》に対する暗示である可能性もある。ディドロは本作を、《使徒行伝》の一部をなすタペストリによって知っていた【図 24-4】。この連作は、複数回のサロンの期間中、ルーヴルのグランド・ギャラリーを飾っていた。本連作は、もともとはローマのシステナ礼拝堂のために構想されたものであった(実際、現在はそこにある)。無数にあるその模写のうちのひとつが、パリにあった (voir L. Dusler, *Raphaël. A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-paintings*, New York, 1971, p. 104-105, fig. 185 et p. 108)。

29) のち、本稿 122-124 頁に、グループ (groupe) とマッス (masse) の違いについての議論が展開されるが、そこでの定義によれば、この画中の二人の女性は、マッスではなくグループをなしていると思われる。ディドロは、「どのような仕方であれ、生物同士が並んでいるときには、それらがなんらかの共通の機能によって相互に結びついている場合にかぎって、私はそれらが「グループをなしている」と言う」(122 頁) と書くが、画中の二人の女性は、伝道師の後ろにいる青年を見るという共通の動作によって結びついている。

り、遠近短縮法 (raccourci) の効果が感じられにくいという意見もある。これも一理ある。

背景について言えば、これはそれ以外の部分と完全に調和している。これはまことに非凡であり、容易な業ではない。

こうした構成は、ドワイヤンの絵の構成とは明白な対照を見せている。二人の画家の一人にない資質を、もう一人がすべてそなえている。この「ヴィアンの」絵を支配しているのは、見る者を魅了してやまない、色彩の最高度に美しい調和、平和、沈黙である。これはまさに、わざとらしさも、気取りも、無理も排した技巧の、秘めたる魔術 (la magie secrète) である。この賛辞を、ヴィアンに捧げずにはいられない。しかし一方、ほの暗く、力強く、煮え立つように熱いさまを呈するドワイヤンの絵に目を向けると、「ヴィアンの」《聖ディオニュシウスの説教》では、すべてがみごとにつくられた弱さによって価値を高められていると認めざるをえない。だがそれは、調和をそなえた弱さであり、これによって、今度はその対になる作品「ドワイヤンの《麦角中毒の奇蹟》」の不調和の全体が引き立てられているのである。両作品は、互いに打ち合う一流のフェンシング選手のような。二作のそれぞれが、二人の画家の性格を反映している。

\*ヴィアンは、ドメニキーノ<sup>30)</sup>に似て、ゆったりとしていて、賢慮に満ちている<sup>31)</sup> **【図 24-5】**。人物像の顔はみな美しく、デッサンは正確で、脚も手も美しく、衣服の動きもうまく再現されていて、表現は簡潔で自然である<sup>32)</sup>。細部にも、全体にも、凝りすぎたところ、わざとらしいところが一切ない。これ以上ないほど甘美な安らぎだ。この作品を眺めれば眺めるほど、もっと眺めていたくなる。ドメニキーノの作風とともに、ル・シュウール<sup>33)</sup>の作風 **【図 24-6】**にも通じる。左側の女性の群像<sup>34)</sup>はまことに美しい。顔の表情のどれをとっ

30) ドメニキーノ (il Domenichino) ことドメニコ・ザンピエーリ (Domenico Zampieri, 1581-1641) : イタリア盛期バロックの画家。ポローニャ派、もしくはカラッチ派に属する。

31) [HER, III] *Mercure de France* (septembre, p. 178) : 「結局のところわれわれは、本作におけるヴィアン氏の偉大な作風を、かの有名なドメニキーノに比較できると考えた。この賛辞には、われわれが本作に与えようとするすべての正当な評価が含まれていると信じる。それに、本作は民衆からすでに評価を獲得しているのだが、この賛辞は民衆の判断をさらに決定づけるものだ、と。」他方、*Journal encyclopédique* (1<sup>er</sup> décembre, p. 89) も、「ヴィアン氏の作風とドメニキーノの作風とを」比較対照している。

32) [HER, III] *L'Avant-Coureur* (p. 550) : 「どの顔もひとつとしていいかげんに描かれておらず、どの人物もすべて、明確ではっきりとした表情を備えている。筆致はゆったりとしていて、明暗についても高度な技巧を発揮している。デッサンは明瞭かつ正確で、細部まで精緻である。全体の構成は美しく、作風はみごとである。これらのすべてが、ヴィアン氏の評判を確かなものとしている。」*Mercure de France* (septembre, p. 177) : 「本作においてとりわけ際立っているのは以下の点である。すなわち、簡潔でありながら高貴なさま。デッサンの正確さ。複数の面 [本稿 116 頁参照] の共存。光の調和。筆致が大胆であると同時に精緻であること、である。」

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

34) 「群像」: ここでは *masse* ではなく *groupe* と表現されている。数行下の「青年たちの群像」も、*le groupe de jeunes hommes* である。本稿注 29 を参照。

でも、前者の巨匠〔ドメニキーノ〕に学んだ跡が見られる<sup>35)</sup>。また、右側に位置する青年たちの群像は色彩が優れていて、ル・シュウールの趣味を思わせる<sup>36)</sup>。ヴィアンのこの作品は、見る者の目を釘付けにし、思う存分鑑賞させる。対するドワイヤンの絵には、見る者の目により強い刺激を与えるような効果があり、あたかも急げと告げているかのようだ。ドワイヤンの絵にあっては、ひとつの事物の印象が別の事物の印象をたちまち破壊してしまうので、観者は、全体を眺め終わる前に作品の魅力が消失してしまうことを恐れるのだ。ヴィアンの絵のどの部分を見ても、一大建築家の仕事を思わせる。いかなる部分もおろそかにされていない。背景も美しい。それゆえ、若い画家にとっては、模写にもってこいの作品だ。もし私が絵の教師だったら、生徒たちにこう言うだろう。「サン=ロック教会に行きなさい。《ディオニシウスの説教》を見なさい。絵のなかに没入しなさい。反対に、《麦角中毒》の絵の前は、素早く通り過ぎなさい。それは崇高すぎる思索の源泉であって、君たちが真似できる代物ではない」と。

\*これは、ヴィアンの最高傑作である（彼のアカデミーへの準会員応募作品は例外とすべきかもしれないが）。ヴィアンは、テレンティウス<sup>37)</sup>と同じく、＜豊かな水をたたえる川に似て、清純で、流麗である＞(*liquidus puroque fluit simillimus amni*) [ホラティウス『書簡』II, 2, v. 120]。ドワイヤンは、ルキリウス<sup>38)</sup>に似て、＜泥水しか流れていない川と同じで、なくしてしまわねばならない＞(*dum flueret lutulentus erat quod tollere velles*) [ホラティウス『風刺詩』I, 4, v. 11]。あるいは、もしもお好みならば、[テレンティウスとルキリウスをそれぞれ] ルクレティウス<sup>39)</sup>とウェルギリウスと言いかえてもいい。

\*しかしながら、以上に述べたようにヴィアン作品には優れた調和が認められるものの、他方で本作が全体に灰色で、肌の色にまったく多様性がなく、男女ともに肌の色調が単一にすぎるという点に注意しよう。技芸を最高度に知的に活用している反面、本作には理想、激情、詩情、動き、偶発性 (*incident*)、面白み (*intérêt*) が欠けているのだ<sup>40)</sup>。これは民の集

35) [HER, III] ディドロはおそらく、ドメニキーノの《貧者に衣服を配る聖セシリア》【図 24-7】を想起している。聖セシリアの生涯を描いたフレスコ画のひとつであり、ローマでしばしばフランスの画家に模写された。

36) [HER, III] ディドロはここで、ル・シュウールの《聖パウロのエフェソでの説教》【図 24-6】を想起している。彼は本作を、しばしばノートル=ダム大聖堂で鑑賞した（現在はルーヴルにある）。

37) テレンティウス (Publius Terentius Afer, 前 185 ごろ-前 159) : 古代ローマの喜劇作家。

38) ルキリウス (Caius Lucilius dit Lucilius, 前 180/前 148-前 102/前 101) : 古代ローマの詩人で、風刺詩の創設者。

39) ルクレティウス (Titus Lucretius Carus, 前 99 ごろ-前 55) : ローマの哲学詩人。エピクロスのアトモ論に基づく哲学詩『事物の本性について』により、唯物的世界観を叙述した。

40) [HER, III] *Mémoires secrets, dits de Bachaumont* (éd. Londres, 1780, t. XIII, p. 8-9) : 「この作品には、面白み (*intérêt*) が皆無だ。動作がまったくない。[...] それに、想像力もいっさい感じられない。氏よ、そこがまさに、天才との違いだ。[...] ヴィアン氏は、歴史画の第一の性質も、真の詩人のそれも欠いている。創意がない。」 *Journal encyclopédique* (1<sup>er</sup> décembre, p. 87-88) : 「本作の至ると

会ではなく、まるで家族の、ただ一つの家族の集まりのようだ。ここは新しい宗教がもたらされた国とは思えない。すでにまるごと回心を終えた国だ。なんだと、この地には執政官も、神官も、教養ある市民もいなかったというのか！どうしてここには、どこを見ても女と子どもしかいないのか！これではまるで、日曜日のサン＝ロック教会ではないか。もしこの場に謹厳な執政官たちがいたなら、新しい教えが、公共の平和に対してどの程度合致し、どの程度反しているかを聞き分け、しっかり検査していたことだろう。ところが、[画中では] 人々は、立って、注意深く耳を傾け、眉毛を下げて、頭とあごを両手に載せているにすぎない。この場に神官たちがもしいたとすれば、自分たちの神々が脅かされているのだから、彼らは怒りにうちふるえ、激怒で唇をかみしめているさまが見えたことだろう。また、君 [グリム] や私のような、教養ある市民がもしここにいたとすれば、馬鹿にした様子で首を横に振り、画面の両側で、われわれがいま語っているのと同じくらいくだらないことがらを、互いに言い合っていたことだろう。

それにしても、優れた才能さえあれば、この光景のなかで、最大級の動き、この上なく激しく、この上なく変化に富んだ出来事の数々を表現することも可能だったと、君 [グリム] は思わないだろうか。

\*——「説教の場面で？」

\*——そう、説教の場面です。

\*——「本当らしさを損なわずに？」

\*——ああ、本当らしさを損なわずにだ。

\*違う瞬間に注目すればよい。ディオニシウスの演説の結びの瞬間を描くのだ。彼がみずからの熱狂的な信仰で民衆全体の心に火をつけた瞬間、民衆に自分たちの神々に対してこの上ない侮蔑を向けるように促した瞬間だ。するとこの聖人が、熱弁をふるい、興奮し、熱情に突き動かされているさまが、聴衆に、おのれの神々を打ち碎き、祭壇をひっくり返せと扇動するさまが、見られるだろう<sup>41)</sup>。聴衆が、聖人の雄弁と彼ら自身の確信が激流のように迫ってくるのに身をゆだね、自分たちの神々の像の首に縄をくくりつけ、その台座の上から引き

---

ころに、完成された画家の様式が見いだされる。だが、天才のもつ豊かな発想は、同じようには見いだされないように思えた。」

41) [HER, III] デイドロは *Mémoires secrets* [前注参照] に記された、次の提案を発展させている。「ヴィアン氏は次のようにすればもっとよかつただろう。すなわち、異教徒たちを無秩序に並べ、彼らが、伝道師 [ディオニシウス] の声を合図にみずからの神々の像を次々に破壊しているさまを描くのだ。民衆全体を鼓舞したであろう伝道師の想念のもつ運動、勢いを考慮したまえ。ヴィアン氏はこの静かな場面において、単調さを避けられなかったが、この場面に続く場面では、どれほどの波乱が生じていたことだろう！」 (*Mémoires secrets, dit de Bachaumont, éd. cit., t. XIII, p. 8*)。この「1767年のサロン」は、ほかのサロンもそうだが、このような「創造的批評」(« critique inventive ») によって特徴づけられる。デイドロの提案のいくつかは、実際に実現している。

ずり落とすさまが見られるだろう。そうした神像の残骸が見られるだろう。その残骸に囲まれて、怒り狂った神官たちが威嚇し、叫び、攻撃し、防御し、抵抗するさまが見られるだろう。執政官たちが仲裁を試みて失敗し、かえってその人格が侮辱され、権威が軽んじられるさまが見られるだろう。新たな宗教のもたらす熱狂が、古い宗教の熱狂と混ざり合うさまが見られるだろう。男どもが伝道者の首を切ろうと飛びかかるのを、妻たちが止めようとするさまが見られるだろう。衛兵たちが、むしろ苦しみに耐えることを誇っているような何人かの回心者たちを、牢獄に連れて行くさまが見られるだろう。またしても女たちが、聖者の足に口づけし、彼を取りまき、身を挺して彼の防御壁を作るさまが見られるだろう。なぜなら、こんな状況では、女は男とはまた違った激しさを見せるものだからだ。聖ヒエロニムス<sup>42)</sup>は、その当時は小さな集団であった信者たち<sup>43)</sup>に、こう助言した。「おまえたちの教義を広めたいなら、女たちをねええ。＜女たちをねええ。無知ゆえに受け入れるのが早く、軽率ゆえに気軽に広め、頑固ゆえに長きにわたって信じるからだ<sup>44)</sup>＞（*Cito imbibunt, quia ignarae ; facile spargunt, quia leves ; diu retinent, quia obstinaces*）」と。

——もし私が詩人だったら、こんな光景を歌ったことだろう。もし私が画家だったら、こんな光景を描いたことだろう。

ヴィアンはデッサンも彩色も優れているが、あまりものを考えないし、感じない。ドワイヤンは技巧においてヴィアンの生徒のようなものだが、ヴィアンは詩情においてドワイヤンの生徒のようなものだ。根気と時間を費やせば、『麦角中毒』の画家〔ドワイヤン〕は、自分に欠けているもの、すなわち、遠近法の秘訣、前景と背景の区別、影と光の真の効果などを修得しうるだろう。装飾画家が百人いても、感情を描く画家は一人しかいないからだ。だが、『ディオニシウス』の画家〔ヴィアン〕に欠けているものは、決して修得することができない。思想に乏しい画家は、いつまでも思想に乏しいままである。想像力をもたない画家

42) ヒエロニムス (Eusebius Sophronius Hieronymus, 347 ごろ-420) : キリスト教の教父。古代西方教会の聖書学者。教皇秘書などを歴任後、ベツレヘムで修道院の指導にあたるかたわら、聖書のラテン語訳「ウルガタ」や聖書注解などを著した。

43) 313年、当時ローマ帝国の西半部を支配していたコンスタンティヌス帝は、ミラノ勅令によってキリスト教を公認したが、まだ教義が定まっておらず、さまざまな解釈が存在した。また、帝国内にはマニ教やミトラ教など異教の信仰も盛んであり、さらに古来のローマの神々への崇拜や伝統儀礼も残っていた。324年、コンスタンティヌス帝が帝国を統一すると、キリスト教を全帝国の公認宗教としたが、当時教会には神学上の見解の対立があったので、帝は325年、ニケーア公会議を開催し、キリストを神の子と認めるアタナシウスの説を正統とし、キリストの神性を否定するアリウス派を異端とみなした。4世紀後半、「背教者」として知られるユリアヌス帝は、古代文化の復興を企て、キリスト教を抑えたが失敗に終わり、392年、テオドシウス帝はついに正統のキリスト教を国教として、他の宗教を厳禁するに至る。

44) [HER, III] ディドロ「女性について」(1772年) 参照 (Diderot, *Sur les femmes*, in *id.*, *Œuvres complètes*, éd. J. Assézat et M. Tourneux, Paris, 1875-1877, 20 vol., tome II, p. 253 ; 「女性について」原宏訳、『ディドロ著作集 第1巻 哲学Ⅰ』新装版、法政大学出版局、2015年、330頁)。



は、それを決して得ることがない。魂の熱情をもたなければ、画家は生涯冷淡なままであろう。〈アルカディアの若者の心には、何も入ることがなかった〉 (*Leava in parte mamillae nil salit Arcadico juveni*) [ユウエナリス『風刺詩』VII, v. 159-160]。アルカディアの若者の胸を打つものは、何もないのだ。だが、われわれの銘句〈恨みも愛着もなく描く<sup>45)</sup>〉 (*sine ira et studio*) [タキトゥス『年代記』I, 1] を信頼しよう。そして、ヴィアンの作品の他の部分に、できるだけ多くの美点を見つけよう。

聖人の頭に冠を載せようとして、〈宗教〉の足もとから飛び出している天使は、これ以上ないほど美しく描かれている。考えられないほどの軽やかさ、優美さ、気品をそなえている。翼を広げ、飛翔しているのだが、まったく重さを感じさせない。雲に支えられているわけでもないのに、まったく落ちそうに見えない。その天使はぐっと体を伸ばしている。彼の前後に広い空間が見える。虚空を横切っている。その虚空は、天使のつま先から、冠をもつ手の先まで広がっている。私の目は天使の体のまわりをぐるりと見わたす。描かれた場面に、彼が大きな奥行きを与えている。彼のおかげで、私はこの場面のなかに、きわめて明瞭な主たる三つの面を区別することができる。ひとつは〈宗教〉の面である。天使のせいでその面は背景の奥深くへと追いやられて見える。第二は天使自身が占める面である。そして第三は伝道師の面であり、それは天使のせいで前景へと押しやられている。また、天使の顔は美しく、衣服の襞も豊かに表現されている。手足は小気味よい律動を刻んでいる。それゆえ、彼のふるまいも動きもみごとである。〈宗教〉は天使よりも色彩に乏しく、天使は地上の人物たちよりも色彩に乏しい。このように色彩が徐々に減退していくさまは、きわめて正当であるために、見る者はそのことに気がつかない。

一方、〈宗教〉はさほど軽快な感じはしない。その色はやや重々しい。だが、デッサンは精緻であり、その服装はもっとみごとだ。衣服の襞にいいかげんな点はいっさい見当たらない。完璧に計算されている。すべての襞の起点から終点に至る過程が見て取れる。

聖人はまことに大きく描かれていているが、もし頭部がもっと小さかったなら、さらに大きく見えたことだろう。一般的に、頭が大きいと全身は小さく見える。おまけに、聖人は体にまったく接することのないゆるやかな祭服を身にまとっているのも、その下方に長くまっすぐ伸びる襞の数々が、ますますその姿を大きく見せている。

ドワイヤンの絵とヴィアンの絵が展示されている。ヴィアンの絵はより美しい [芸術的] 効果を生じさせている。ドワイヤンの絵はやや黒く見えるし、そこには足場が組まれていて、それによって、この絵がまだ画家によって修正中であることを示している。

友 [グリム] よ、絵を正しく判断しようとするなら、夕暮れ時を選ぶことだ。それが肝心

---

45) タキトゥス『年代記』冒頭で宣言される、執筆の原則。

な瞬間なのだ。欠陥があれば、弱い光によって見えやすくなるし、描線にぶれがあれば、よりはっきりと見えるようになる。調和が完全であれば、それはまったく揺るがない。

ヴィアンの作品は全体的に地味にすぎると言われるし<sup>46)</sup>、私もそう思う。そして実際にそのとおりだ。だが、画家にそのような非難を向ける者は、その地味さの理由をおそらくわかっていない。彼らにはっきり言っておきたい。「この《伝道》の絵の、ほんの一箇所——全体の配置でもなく、ささいな周辺部でもなく、人物たちの位置でも表情でもなく、闇や光の色でさえもない、ほんのわずかな部分だ——だけに手に加えて、ほかはまったく変えなかったとしても、あなたがたは、この絵のなかに安らぎや静けさが足りないと、もっと強く騒ぎ立てることになるだろう」と。この考察の続きについては、絵画の実践と理論の両方に詳しい人々<sup>47)</sup>におまかせしよう。

私はこう考えている。ほかの条件がすべて同等であれば、人物像が重々しく、大きく、実際の比率 (module) を過大視して、大きな縮尺 (proportion) で、通常自然 (la nature commune) とは異なる特別な縮尺で描かれていなければならないほど、作品内の動きは、より小さくてもかまわない、と。この法則は、精神の大きさについても、物理的な大きさについてもあてはまる。事物については大きさの、精神については性格の法則なのだ。事物の嵩<sup>かさ</sup>が大きければ大きいほど、動きは鈍くなる。極度に恐ろしい場面で、それを見つめているのが崇敬すべき老人であって、その皺<sup>しわ</sup>だらけの額とはげ頭に年相応の経験が認められるような場合に、あるいは、女たちがとりすましていて、姿かたちも、顔の造りも大きくて、しかもパタゴン<sup>48)</sup>のような巨人であるような場合に、そうした人々のなかに激しい動きが見られるとすれば、私はひどく驚くことだろう。[描かれる対象の] 自然が大きければ大きいほど、その表現 (それがどのようなものであれ)、情念、動きは減退するものだ。だからこそ、ラファエロの絵は、真に崇高であるのに、地味にすぎると非難される。彼はその絵で、天才画家として、表現、動き、情念、行為を、自分が想像し、選んだ自然と調和させているのである<sup>49)</sup>。

46) [HER, III] とくに *Mémoires secrets, dits de Bachaumont* (éd. cit., t. XIII, p. 8-9) と *Journal encyclopédique* (1<sup>er</sup> décembre, p. 87-88)。

47) [HER, III] ディドロにとってそれはとりわけ、ル・ブラン、ブッサン、ロジェ・ド・ビルなど、17世紀の画家兼絵画理論家を指す。彼らは、「絵画の実践と理論」の関係を完全に理解していた。

48) パタゴン (英名: Patagon) とは、南アメリカ南端にいたとされる伝説の巨人族で、16世紀の探検家マゼランによって名付けられた人々である。

49) [HER, III] ここでのディドロの古典芸術の原則についての記述に影響を与えたのは、*L'Année littéraire* (p. 78-79) の批評であることは確実である。「主題は無味乾燥であると人は言う。これについて、ラファエロ、ドメニキーノ [ドメニコ・ザンピエーリ]、ブッサン、ル・シュールらの巨匠、動作も叫び声もなしに見る者の魂に訴えかけるすべをわかまえ、さまざまな主題をかくも崇高に描いた巨匠たちは、何と言うだろうか。[...] 勘<sup>かん</sup>ちがいしてはならない。表現とは、しかも面やもってまわった態度のなかにはない。真の炎は、ちょっとしたこつ<sup>こつ</sup>のなかにある。そのこつによって事物はわれわれの前に姿を現し、その事物に適した表現と動きの適正点において、われわれがその事物を把握できるのである。それに足らぬ場合は地味すぎるし、それを超えてしまえば真実性を欠い

ラファエロの悪魔憑きを描いた絵<sup>50)</sup>の人物像に、画家が与えた表情をそのままにしておいて、そこにより激しい動きを加えてみたまえ。それでその絵が台なしにならないかどうか考えてみたまえ。同様に、ヴィアンの絵のなかに、ほかのものにはいっさい手を加えずに、ラファエロの描く自然と比率を取り入れてみたまえ。そして、そこに動きが過剰に見られないかどうか、私に言ってくれたまえ。つまり私は、画家ごとに原則を定めるべきかもしれない。巨大な自然を描こうとするなら、その場面はほとんど不動のものとなるだろう。小さすぎる自然を描こうとするなら、その場面は騒がしく、混乱したものとなるだろう。だが、冷静と激烈との中庸というものがある。それは、動作が描かれるに際して、選ばれた自然が、最大限の成果、最大限の動きをもって表現される一点である。

どんな自然を描きたいと思っても、子どもから老人まで、動きは年齢とは逆方向に増大する。

人物像の比率や縮尺がいかなるものであれ、動きは反比例して小さくなる。

以上が全体の構成の基本原理である。こうした原理を知らないばかりに、人々は、ラファエロに対してさまざまな評価を下してきたのだ<sup>51)</sup>。彼の作品を地味だと批判する者たちは、おのれの自然〔本性〕と同様の卑小な自然にしか適合しないものを、ラファエロの偉大な自然に当てはめようとしている。彼らは〔ラファエロと〕同じ国の者ではない。ラケダイモン〔スパルタ〕におけるアテナイ人のようなものだ。

スパルタ人は、ほかのギリシアの民と背丈が異なっていたわけではないだろう。だが、彼らの穏やかで、厳格で、不動で、謹厳で、冷静で、とりすましたような性格を見て、彼らを実際以上に大きいと想像しない者はいない。つまり、平穩、厳格、不動、休止という要素は、その人物の背丈が大きいと想像させるのだ。それゆえまた逆に、背丈の大きさは、平穩、不動、休止を想起させるのだ。

表情、情念、動作、つまりは運動の大きさは、経験に反比例し、弱さに比例する。したがっ

てしまうのである。」

50) [HER, III] デイドロはおそらく、ラファエロの《アナニアの懲罰》【図 24-8】を想起している（「アナニアの懲罰」は使徒行伝の一挿話 [4:32-5:10]。アナニアはエルサレム教会の一員で、見栄を張って「畑を売ったお金を全額教会に寄付する」と嘘をつき、ベテロにそれを指摘されたところ急死する。その妻サフィラも同様に死ぬ）。彼はこの作品の複製を、《使徒行伝》のタペストリ【図 24-9】の一点によって見た。

51) [HER, III] シャルル・ル・ブランの講演「ラファエロの《悪魔をやっつける聖ミカエル》について」（1667年5月7日開催）の影響が認められる。次を参照。Charles Le Brun, « Sur saint Michel terrassant le Démon par Raphaël » (conférence tenue le 7 mai 1667), in *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, éditée par Félibien en 1668, conférence insérée dans les éditions ultérieures des *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, ainsi que dans l'édition de 1705 que connaissait Diderot ; rééditée pour la dernière fois par H. Jouin dans *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 1883 ; voir surtout p. 4 et p. 8-9.

て、ある場面に描かれる全員が[アテナイの]アレオパゴス会議<sup>52)</sup>の構成員[のような賢者]である場合、その場面の混乱には一定の限度がある。そして、ラファエロが描く人物像の大部分はまさにこの通りであり、彫刻家の作る人物像も同様なのだ。彫刻家が用いる[モデルと作品の]比率は、概して大きい。彫刻という芸術は、その本質からして、モデルを過大に表現するものだ。だからこそ、彫刻作品に含まれる動きは小さい。動きは原子[のような小さなもの]にふさわしく、休止は全世界[のような大きなもの]にふさわしいものである。神々の集会は、人間の集会のように騒がしくはないだろうし、大人の集会は子どもの集会ほど騒がしくはないのである。

陽気な大人物は滑稽であるが、まじめくさった小人物も同様である。

古代の遺跡の一部で、ある神殿の柱の上に、ヘラクレスの一連の功業が浮き彫りによって表現されている<sup>53)</sup>。その彫刻およびデッサンの精緻な仕上がりはみごとである。だが数々の像には動き、動作、表現が欠けている。これらの浮き彫りのヘラクレスは、アンタイオス<sup>54)</sup>の首を力まかせに締めつけて窒息させる、熱狂的な闘士ではない<sup>55)</sup>。それは、人が友人を抱擁するようにして、別の男の胸を押しつぶす逞しい男である。それは、ライオンに飛びかかり、ぶった切る大胆不敵な狩人ではない。それは、羊飼いが自分の率いる群れの番犬を抱きしめるようにして、ライオンを両足の間でつかまえる穏やかな男である。

\*このような図像上の冷静さは、芸術がエジプトからギリシアに伝わったときに、象形文字に対する嗜好が維持された結果だと言われるが、これは私には信じがたいことに思える<sup>56)</sup>。というのも、芸術の発展の様子を、図像の完成度の進化によって判断するに、エジプトから伝わる前に芸術はすでに高度に発達していたのだし、作品やデッサンのかたちをとらずと以前に、ヨーロッパにも原始的な芸術表現は存在していたからである。絵画においても、彫刻においても、文学においても、様式の簡素さ、端正さ、調和といった要素は、最後

52) アレオパゴス会議：古代アテネの政治機構。アテネ政治における貴族勢力の牙城であり、古代ローマにおける元老院のような役割を果たした。のち政変によって民会に権限が移譲されるにおよび、アテネの民主政が確立する。Cf. モンテーニュ『エッセー』宮下志朗訳、白水社、第7巻、III, 11「足の悪い人について」176-177頁（マルタン・ゲール事件の判決も、アレオパゴス会議にならって「百年後に出頭せよ」というようなものであればよかったと語る箇所）。

53) 【図 24-10】はそのような浮き彫り作品の一例。

54) 通行人に戦いを挑んでは殺す怪神（ポセイドンとガイアの子）。

55) [HER, III] ディドロは、次の書のなかの「ヘラクレスの功業」と、ヘラクレスのアンタイオス退治の数々の複製について、よく研究したとみられる。J. Spence, *Polymetis, or an Enquiry concerning the agreement between [...] the poets, and the remains of the ancient artists* (Londres, 1747; voir pl. xviii et xix, p. 118 et p. 122).

56) [HER, III] この説を最初に唱えたのはシケリアのディオドロスである。それが古代ギリシアのさまざまな文書によって伝えられた。ディドロは、これに対してヴィンケルマン（Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768：ドイツの美術史家）が『古代美術史』（*Histoire de l'art chez les Anciens*）のなかで行った批判を取り入れている。

に取り入れられるものである。そうした様式上の発展は、ひとりの天才に由来するものではなく、逆に天才の関与を妨げることで、靈感を刺激したりかき立てたりするよりは、むしろそれを抑制することで、実現したものである。これが可能になったのは、はてしない時間、長期にわたる実践、粘り強い仕事のおかげであり、懸命に取り組む無数の人々が代々受けついできた共同作業の結果にはかならないのである。

\*それに、上の「冷静な芸術様式が象形文字の影響によるという」仮説は、同じ「ヘラクレスの功業という」主題が、それ以前の芸術家たちや、同時代の芸術家たちによってさえ、まったく別の様式によって描かれてきたという事実によっても斥けられる。そもそも、この神「ヘラクレス」の冷静ぶり、数々の功業をかくもたやすくなしとげるさまは、彼の力をよりよく描き出していると言えるだろうか。私がより可能性が高いと考えているのは、この浮き彫り作品は、もっぱら民衆の記憶のために制作されたのではないか、ということだ。これは、民衆にはきわめて有益な宗教教育の機会となったであろう。当時において、人々が神々の事績や神学の教えを、心と目にとどめておく手段、記憶に刻みこんでおく手段としては、このような図像に頼る以外にはまず考えられなかったのだから<sup>57)</sup>。「古代ギリシアの」神殿のペディメント「建物上部の切妻壁部分」では、鷹「に化けたゼウス」がどのようにして「美少年の」ガニュメデスを誘拐したかを現したり、ヘラクレスがどのようにしてライオンを八つ裂きにしたか、どのようにアンタイオスの首を絞めたかを見せたりすることが目的ではなかった。そうではなくて、偉業を表す浮き彫りによって、そのような行いそのものを民衆に想起させ、その記憶に刻みこむことが目的だったのである。もしこうした冷静な表現が古代の様式であったと主張する人がいたら、私は彼に、なぜこの様式が一般的でなかったのか、と問うだろう。なぜ当時、神殿の内部で人々が嘆賞した図像には、豊かな表現、情念、運動が描かれていて、なぜ神殿の外部の浮き彫りにはそれが欠けていたのか、と問うだろう。なぜ当時の公園、柱廊<sup>ポルチコ</sup><sup>58)</sup>、ケラメイコス<sup>59)</sup>やその他の場所にあふれていた彫像の評判は、デッサンの端正さや簡素さだけに由来するわけではないのか、と問うだろう。以上さまざまな説のうちのいずれかを、自分のものとしてくれたまえ。どれも気に入らないのなら、代わりによりよい説を提示してくれたまえ。

57) [HER, III] こうした主張には、デイドロの、同時代の芸術家たち（とくにブーニュー [本稿注 69 参照]）に対する批判が含まれている。当時、ヴィンケルマンは別として、古代の作品の模倣に終始し、それらが特定の文化的背景と倫理的・宗教的目的をもっていたことを理解しなかった芸術家たちがいた。

58) アテナイのアゴラ北面にあり、絵画や彫像が多く飾られた「彩色柱廊」。

59) 古代アテナイの街区、陶器工房の地区。[HER, III] 次を参照。Encyclopédie, art. « Céramique en dehors ».

もしここで、「近代史は古代史の別名にほかならない」というガリアニ神父<sup>60)</sup>の考え<sup>61)</sup>を適用することが許されるなら、私はこう言うだろう。「かくも純粹で、かくも端正なこれらの浮き彫り<sup>62)</sup>も、古代の劣悪な浮き彫りの模造品にすぎず、民衆の崇敬を維持するために、原物から単調さをまるごと受けついでのだ」と。今日にあって奇蹟を起こすのは、跣足カルメル会の美しい聖処女像<sup>63)</sup>ではない。それはむしろ、プティ=ポン<sup>64)</sup>のそばにある箱に閉じこめられた、不格好な黒い石のかけらなのだ。このつまらないお守りの前には、蠟燭がたえずともされている。こんな野蛮な像に代えてピガール<sup>65)</sup>やファルコネ<sup>66)</sup>の傑作をもってくれば、たちまち、そんな俗衆の信仰は消え去ってしまうだろう！司祭が金もうけの種になる迷信の分け前を持続させる方法は、ひとつしかない。それは、彫刻家に古代の像にできるだけ似せた像を作らせることだ。奇蹟を起こす神像が、優れた作家の美品ではなく、マラバル海岸〔インド南西部の海岸〕やカリブのあばら屋で崇拝されているようなちよっとした人形の置物だというのは、まったく奇妙なことだ。人々は、古い偶像と、新奇な意見を追い求めるものである<sup>67)</sup>。

先に私は君〔グリム〕に、ドワイヤンの絵とヴィアンの絵がどちらが優れているかについては、人々の意見が分かれていると言った<sup>68)</sup>。ただ、ほとんど全員が自分は詩については詳

- 60) ガリアニ神父 (Ferdinando Galiani, 1728-1787) : イタリアの外交官、経済学者、作家。ディドロと親しく交友。ガリアニはディドロに、自著『小麦売買に関する対話』(*Dialogues sur le commerce des blés*, 1770) の編集の手伝いを依頼する。
- 61) [HER, III] ガリアニ神父からエピネー夫人への手紙 (1775年8月19日) を参照: 「古代のメセナたちは、現代のメセナたちと同様でした。世界はいつも昔を反復してきたのです」(*Correspondance de l'abbé Galiani*, éd. Perey-Maugras, Paris, 1881, t. II, p. 421)。
- 62) 上で話題になった古代遺跡の一部の浮き彫りではなく、現代に制作された古代風の浮き彫りのこと。
- 63) [HER, III] おそらくアントニオ・ラッジ (Antonio Raggi) による大理石の群像《聖処女と幼子》(バルナン Bernin のデッサンに基づいて制作) 【図 24-11】 のこと。ディドロはこれを、パリのカルメル会聖ヨゼフ礼拝堂 (Chapelle Saint-Joseph des Carmes) で見た可能性がある (現在も同所にある)。*L'Almanach parisien en faveur des étrangers et des personnes curieuses* (éd. 1772) は、本作品について「ローマ由来のきわめて高く評価された一品」と記している。
- 64) プティ=ポン (Petit-Pont) : パリ左岸のサン=ジャック通りとシテ島を結ぶ橋。2013年に、プティ=ポン=カルディナル・リュスティジェ (Petit-Pont-Cardinal-Lustiger) と改称。
- 65) ピガール (Jean-Baptiste Pigalle, 1714-1785) : バロックと新古典主義の中間に位置する彫刻家。生前から高く評価され、ボンパドゥール夫人の庇護を受ける。ヴォルテールやディドロの彫像【図 24-12】も制作。ピガールについては、『絵画論』で言及がある (ディドロ『絵画について』前掲書、92-94頁)。
- 66) ファルコネ : 「ディドロ『サロン』抄訳 (2)」16を参照。
- 67) [HER, III] マラバルについて、『百科全書』はこう記している。「この海岸に住む人々の宗教は、迷信と偶像崇拜の混合にすぎない。」グリムの講評: 「このことの原因は、神々や聖人が奇蹟を起こすのは無知蒙昧の時代にかぎられ、彼らの影響力は芸術の時代の開始とともに終わることにもあるし、それが主原因だと言ってもよい。それに私は、きわめて巧みであるばかりか、深く真理であるように思われるこの理論に手を加えるつもりはない」(HER, III, p. 82)。
- 68) [HER, III] ディドロは、とりわけシャルダン、ラ・トゥール、フラゴナール、ヴィアンらの芸術家の影響のもとに、彼ら芸術家の判断と、大衆の判断との違いをはっきりと区別するようになった。

しいと感じ、絵画に精通していると感じる者はきわめてまれであるため、ドワイヤンを讃える者のほうがヴィアンを讃える者よりも多いように、私には思われた。静止よりも運動のほうが、人の心を打ちやすい。ゆえに、子ども〔を感動させる〕には運動が必要であるが、世には子どもがあふれている。人は、静かに他人に耳を傾ける大人物の単純さ、高貴さ、真理、優しさよりも、自分の手で自分の脇腹を引き裂く凶暴な人物からのほうが、より強い印象を受ける。それに前者はおそらく、後者よりも想像しにくいし、想像できたとしても、表現するのはより困難だ。せりふを発する俳優が優れた才能を現すのも、拍手喝采する観客が洗練された趣味を見せつけるのも、荒々しい情念の場面においてではないのだ<sup>69)</sup>。

ガリツィン大公<sup>70)</sup>と私はよく夜ふけに語りあったが、あるとき、ヴィアン作品とドワイヤン作品の対比が話題になり、それがきっかけで芸術に関する諸問題を検討することになった。そのひとつが、グループ (groupes) とマッス (masses) をめぐる問題である<sup>71)</sup>。

私はまず、「グループをなす」(grouper) と「マッスをなす」(faire masse) という二つの表現を、人々がつねに混同していることに気づいた。だが、私が見るところ、両者の間にはいくぶんかの違いがある。

どのような仕方であれ、無生物が並んでいるときには、私は決してそれらが「グループをなしている」とは言わず、「マッスをなしている」と言う。

どのような仕方であれ、生物が無生物といっしょに並んでいるときには、私は決してそれらが「グループをなしている」とは言わず、「マッスをなしている」と言う。

どのような仕方であれ、生物同士が並んでいるときには、それらがなんらかの共通の機能によって相互に結びついている場合にかぎって、私はそれらが「グループをなしている」と言う。

例として、プッサンの《マナの収集》【図 24-14】の、左側〔図では右側〕の三人の人物を見よう<sup>72)</sup>。そのうちの一人がマナを拾っていて、二人目も同様だが、三人目は立ってマナ

この違いについて、デイドロは同じ「1767年のサロン」においてくり返し言及している (HER, III, p. 274, 356-357 を参照)。

69) [HER, III] 大衆が荒々しい表現を好むというテーマについてデイドロが論じるようになったきっかけは、ブーニユー (Michel-Honoré Bounieu, 1740-1814) の作品の単純さ、古典的な構図である【図 24-13】。ここに、「俳優をめぐる逆説」の中心的な思想の萌芽を認めることができる。

70) ガリツィン大公 (Le prince Dimitri Alexeïevitch Galitzine, 1738-1803) : ロシアの外交官、教養人。デイドロやヴォルテールと親交があった。

71) [HER, III] デイドロからソフィー・ヴォランへの手紙 (1767年9月) にこう記されている。「[ガリツィン] 大公と私は、その夕べを、絵画の原理について議論して過ごしました。自然にはマッスがあふれているが、グループはほとんどない、という原理です」(Diderot, *Correspondance*, éd. par G. Roth et J. Verloot, Paris, Minuit, 1955-1970, 16 vol., tome VII, p. 131)。

72) [HER, III] デイドロは書齋に、プッサン《マナの収集》の版画 (おそらく G. Chateau による版画) をもっていた (よってデイドロの記述は原物と左右が逆転している)。また彼は、リュクサンブール宮の一般公開された王の書齋で本作の原物 (現在はルーヴル美術館蔵) を見たはずである。

を食べている。これらの人物は、それぞれ独立に異なった行動に従事していて、ただ単に近い場所に置かれているにすぎず、私にとっては、グループをなしているとは言えない。

他方、若い女が地面に座って老母に乳をやろうと乳房を差し出し、自分の前に立ちつくしているわが子を片手でなだめている。この子は、自然が恵んでくれた飲み物[母乳のこと]を人に奪われて泣いているのだ。それでも彼女は、母性愛よりもむしろ親孝行の情に打たれて、母のほうを向いている。この女は、息子と母といっしょに、ひとつのグループをなしている。なぜなら、この女と他の二人は相互に、ひとつの共通の行動によって結びついているからだ<sup>73)</sup>。

ひとつのグループはつねにマスをなすが、ひとつのマスは必ずしもグループをなさない。

同じ絵のなかで、片手でマナを拾い、同じひと山のマナをねらっている別の人物を押しつけようとしているイスラエル人は、その人物とともにひとつのグループをなしている<sup>74)</sup>。

私は、ドワイヤンの作中では、十四の主要な人物しかいないが、そのなかで三つのグループがあるのに対して、ヴィアンの絵では、主要人物は三十三かそれ以上いるが、その全員がマスとしてばらばらに描かれていて、本来の意味でのグループはひとつもないことに気づいた。また、ブッサンの《マナの収集》では、百人以上の人物がいるが、グループはせいぜい四つしかなく、各グループはほんの二、三人からなること、そして、同じ画家の《ソロモンの審判<sup>75)</sup>》【図 24-15】においても、すべてがマスからなっていて、ひとりの子を手でつかみ、その子を剣で脅している兵士を除けば、グループはひとつもないことに気づいた<sup>76)</sup>。

私はまた、こんなことにも気づいた。サブロン平原[パリのヌイイ Neuilly 地区の地名]での閱兵式の日、五万人もの野次馬が集まってきていたが、そこでは、マスの数は、グループの数に比べれば無限にも上ること。復活祭の日の教会、夏の好天の夕刻時の散歩道、初演の日の劇場、民衆の祝祭の日、さらには、ランディ・グラ[謝肉祭の最終月曜日]のオペラ

73) [HER, III] ル・ブランによるブッサン《マナの収集》に関する講演(1667年11月5日)の影響が見られる(conférence éditée par Félibien dans les *Conférences de l'année 1667*)。17世紀、18世紀を通じて、本作は古典主義的な絵画構成の模範とみなされていた。

74) 以上のディドロによるブッサン《マナの収集》についての記述について、次の論考を参照。安部朋子「ディドロの美術批評『サロン』とブッサン絵画」、『関西フランス語フランス文学』17号、2011年、15-26頁。

75) [HER, III] ディドロはこの絵を、J. Dughetの版画によって見たと推測される。当時は王の書斎(Cabinet du roi)の一部であって、公衆が見ることができなかった原物は、現在はルーヴルに所蔵されている。

76) [HER, III] 1767年9月のソフィ・ヴォラン宛ての手紙を参照:「私は彼[ガリツィン大公]に、このことを示しました。ブッサンの作品には、百から百二十もの人物像が描かれていますが、そのなかで十、十二、十五、ときには二十ものマスがあるのに、グループは二、三しか見あたらない、と。なかでも《ソロモンの審判》においては、二十から三十の人物が描かれているのに、グループは皆無なのです」(Diderot, *Correspondance*, éd. cit., tome VII, p. 131)。



の舞踏会も同様であろうこと。そして、こうした数々の集会のなかで、グループを発生させようとするれば、その集会を脅かす<sup>おびや</sup>なんらかの突発事を生じさせなければならないこと、である。たとえば、何かの上演の最中に、もし会場に火事が発生したら、誰もが自分が助かろうとして、他人の救助よりもそれを優先したり、あるいは他人の救助のために自分を犠牲にしたりして、つい先ほどまで集中し、ひとりひとりばらばらで、静かにしていたすべての人々は、騒ぎだし、われがちに押しつけ合うようになるだろう。女たちは愛人や夫の腕のなかで気を失い、娘たちは母親を助けるか、父親に助けられるだろう。ほかの者たちは棧敷席から平土間へと突進し、そこで彼らは、差しのべられた腕のなかに迎え入れられるだろう。死者、窒息した者、足で踏みつけられた者が続出し、無数の事故と、さまざまなグループができあがることだろう。

ほかの条件をすべて無視すれば、運動、騒動こそが、グループを作る。

ほかの条件をすべて無視すれば、[描かれる]自然が大きい場合は、自然が弱く平凡な場合よりも、動きは大きくなりにくい。

ほかの条件をすべて無視すれば、絵画において自然が大きく描かれる場合は、動きも小さくなるし、グループの数も少なくなる。

以上から、私は次のように結論する。自然の真なる模倣者、賢明なる芸術家は、多数のグループを描かなかった、と。また、時機と主題をわきまえず、その[時機と主題の]尺度や性質も考慮せずに、作中でグループの数を増大させようとする者は、作文に頓呼法<sup>とんこほう</sup>や文彩をつめこもうとする弁論術の生徒に似ているのだ、と。上手にグループを描く技術こそが、完成された絵画の条件である、と。なんでもかんでもグループを描こうとする熱意は、頽廢期の絵画の特徴、すなわち、真の弁論術の時代ではなく、弁論術の模倣の時代——それは今も続いている——のそれである、と。芸術の黎明期において、絵画にはグループはまれだったはずだ、と。したがって、私はそう信じつつあるのだが、彫刻家は、ほとんど必然的にグループの像を制作せざるをえなかったわけだが、これがきっかけで、画家がグループについての最初の着想を得たのかもしれない、と。

もし私の考えが正しいなら、君は、私には思いつかなかった理由でそれを補強してほしい。また、推測の段階にあるその考えを、明白で証明ずみのものとしてほしい。もし私の考えが誤っているならば、それを完膚なきまでに破壊してほしい。それが真であろうと偽であろうと、読者は私の考えによって、つねに何かを得られるだろう。

25. ボードゥアン 《花嫁の寢床》（「1767年のサロン」より）<sup>77)</sup>

ボードゥアン

またしても、小さな絵、ささいな発想、たわいのない作品ばかりである。気取った娘の閨房、気取った男の小さな家に飾るのにふさわしい。田舎神父、小物の法律家、大資産家、そのほか道徳心に欠け、凡庸な趣味をもつ者どものために描かれた絵である。

1. 《花嫁の寢床》【図 25-1】、グアッシュ<sup>78)</sup>

このアバルトマンに入り、この光景を眺めよう。右には暖炉と鏡。暖炉の上、鏡の前には枝分かれした腕つきの燭台があり、何本かのろうそくが灯っている。いろいろの前では、侍女がしゃがみ、火を保っている。彼女の背後には、侍女がもう一人しゃがんでいて<sup>79)</sup>、ろうそく消しを手にもち、壁面の木の部分に取りつけられた燭台のろうそくを消そうとしている。暖炉の隣り、画面の向かって左側には、三人目の侍女が立っていて、女主人の腕の下をつかみ、新婚の寢床に押しこもうとしている。幕で半ば覆われたこの寢床が、背景全体を占めている。若い花嫁は、されるがままになっている。彼女の片膝はすでに寢床の上であり、部屋着姿である。彼女は泣いている。同じく部屋着姿の夫は、彼女の足もとで彼女になにかを懇願している。彼は後ろ姿しか見えない。また、枕元には四人目の侍女がいて、布団をもち上げている。画面の左端、小円卓の上には、もうひとつ燭台が載っている。同じ側の前景には、ナイトテーブルとテーブルクロスがある。

ボードゥアンさん、いったいこんな光景が、世界のどこでくり広げられたのか、おっしゃっていただけませんか。ここがフランスではないことはたしかでしょう。生まれも育ちもよい娘が、あれこれと世話を焼く侍女たちの目の前で、半裸で、片膝を寢床に載せて、夫に懇願されている——こんな姿を見たことがある者など、ひとりもないのだから。純潔な乙女が夜の身づくろいに長々と時間をかけている。彼女は震えている。父と母の腕からなんとか身を離れたが、目は上げられずにいる。[恥ずかしくて] 侍女たちのほうに目を向けられないのだ。娘は涙を流す。化粧台から離れて新婚の寢床へと向かうとき、膝がぐっとくずれてしまう。侍女たちが辞去し、彼女はひとりになる。そこで彼女は、若い夫の欲望に、彼が待ちきれないでひりひりしている様子に、向き合う。——こんな瞬間は真実ではない。こんな瞬間を描こうとするのは、まず下手な選択だろう。この夫、この妻、この侍女たち、この光

77) Pierre-Antoine Baudouin (1723-1769), *Le Coucher de la mariée* (Salon de 1767)

出典：HER, III, p. 286, l. 15 - p. 292, l. 4; DEL, p. 347, l. 9 - p. 352, l. 11.

78) 顔料をアラビアゴムで溶いた不透明な水彩絵の具で描いた絵。

79) 実際の画中では、この二人目の侍女は背伸びして体をのけざらせている。

景全体に、いったいどんな面白み (intérêt) があるのか。われらの友、故グルーズ<sup>80)</sup>なら、まちがいなくもっと前の瞬間を選んだだろう。父と母が娘を夫のもとへと送り出す瞬間だ。彼ならば、兄弟、姉妹、両親、男女の友人たちのふるまいや表情に、どれほどの温かさ、どれほどの誠実さ、どれほどの繊細さをあふれさせたことだろうか！その光景にどれほどの哀感を湛えさせたことだろうか！この状況にあって、侍女の群れしか想像できないとは、なんと哀れな男だろうか<sup>81)</sup>。

画家は侍女たちに、卑劣で下品で不誠実な人相を与えたが、もしこれがなかったとしたら、この場での彼女らの役割は、耐えがたいほどみだらなものになっていただろう<sup>82)</sup>。花嫁の小さなくしゃくしゃの顔、後ろ姿の花婿の熱狂的だがなんら心に迫るもののない仕草、寢床を取り囲むろくでもない人物たち。これらのせいで、私にはここがいかかわしい場所のように見える。私にはどうしても、助平男<sup>フチ・リベルタン</sup>の愛撫によって気分が悪くなった高級娼婦<sup>クルティザース</sup>が、これ以上同じ危害が及ぶことを恐れているのを、哀れな仲間の何人かが大丈夫よとなぐさめているようにしか見えない。ここに描かれていないのは、やり手婆<sup>ばばあ</sup>だけだ。

道徳がよき趣味に対してどれほど本質的に重要かを、ボードゥアンの例以上に雄弁に示すものはない。この画家は、描く主題または瞬間の選択を誤った。彼は好色な絵を描くすべすら知らない。彼は、みなが部屋から出て行き、花嫁が夫と二人きりになった瞬間のほうが、自分が描いたよりももっと面白い光景になっただろうと思わないのだろうか。

画家たちよ、もし自作が長く残ることを願うなら、高潔な主題だけを描くように努めたまえ。人々に退廃を説くものはすべて、やがて滅ぼされる。しかも、作品が完全であればあるほど、それだけ確実に滅ぼされるのだ。好色なアレティーノ<sup>83)</sup> [の詩] に基づいてカラッチ<sup>84)</sup> が製作した、かの破廉恥で美しい版画は、もはやほとんど一点も残っていない<sup>85)</sup>。公正

80) 「故」(Feu) は、ディドロとグルーズの不和から来る悪ふざけ (Jean-Baptiste Greuze, 1725-1805)。

81) [HER, III] 「1765年のサロン」において、すでにディドロは、ボードゥアンの芸術を、グルーズの手法と対極にあるものとみなしていた (*Salon de 1765, HER, II, p. 167-171*)。もっとも、当時において、このような見解は美術批評家に共有されていたわけではなかった。*Mémoires secrets* はこう書いている。「ボードゥアン氏は、彼の主題に大いなる機知と、感性までも与えた。いわばグルーズのミニチュア版である」(*Mémoires secrets, dits de Bachaumont, éd. cit., t. XIII, p. 22*)。

82) 一見逆説的な一文だが、みだらな場面である以上、侍女たちの表情も下品でないと調和を失う、という趣旨だろう。

83) ピエトロ・アレティーノ (Pietro Aretino, 1492-1556) : イタリアの詩人、劇作家。ローマでアゴスティーノ・キージャジュリオ・デ・メディチ枢機脚の庇護を受け、政治詩や風刺誌を発表。アリオストが彼を「王侯の鞭」と名づける。

84) アゴスティーノ・カラッチ (Agostino Carracci, 1557-1602) : イタリアの画家で版画家。同じく画家であるアンニーバレ・カラッチの兄であり、ルドヴィーコ・カラッチの従兄弟。弟とともにボローニャに創設したアカデミア・デリ・インカミナーティの理論的指導者として、古代、ミケランジェロ、ラファエロに学ぶ。また自然研究をも行ってマニエリスム様式を脱し、初期イタリア・バロック様式の成立に決定的な役割を果たす。

85) [DEL] アレティーノの詩文にエロティックな版画挿絵を添えた刊本は、幾種類も刊行され、ヨー

さ、徳、高潔さ、ためらい、縁起担ぎの臆病な心は、不埒な作品を遅かれ早かれたたきのめすのだ。そもそも、われわれのなかに、色情をかき立てる絵画や彫刻の傑作を所有している者がいたとして、はたして彼は、まずもってそれを妻や娘や息子の目から隠さずにいられるだろうか。はたして彼は、この傑作が、秘かに保管しておくことに自分よりも無頓着な所有者の手に渡ってもよいと考えるだろうか。はたして彼は、心の奥底で、「この才能は他にもっとうまく活用できただろうに」とか、「こんな作品は存在すべきではなかった」とか、「廃棄してしまうほうが世のためだ」などとつぶやかずにいられるだろうか。はたして、どれほど完璧な絵画や彫刻でも、無垢な心を墮落させてしまうことを補って余りある価値など、もちうるだろうか。そして、もし上記の考え〔淫猥な作品を廃棄しようという考え〕——まったく愚かな考えとは言えないだろう——が、ある人——その人は、信心に凝り固まった人でなく、ただの善良な人、また、善良な人といっても、僧侶ではなく、むしろ自由思想家、無神論者、しかも棺桶に片足を突っこんでいるような老人でもありうる——の心に生じたとすれば、ヘルクラネウム<sup>86)</sup>の廃墟から発掘された、かの傑作絵画、傑作彫刻でも、どうなってしまいかはわかったものではない。雌羊から享楽を得るサチュロス<sup>87)</sup>を描いた群像、ならびにブリアポス<sup>88)</sup>の像のことだ。専門家のグライヒェン男爵<sup>89)</sup>とガリアニ神父<sup>90)</sup>の高説によると、これら二点こそ、古代からわれわれにもたらされたもっとも貴重な作品なのである<sup>91)</sup>。このようにして、もっとも稀有な才能の辛苦の産物も、一瞬にして破壊され、粉々に

---

ロッパ中でひそかに流通していた（ジュリオ・ロマーノ画、マルカントニオ・ライモンディ版画、1524年；ティツィアーノ画、1527年；カラッチ画、16世紀末）。

カラッチ画の刊本については、デイドロ『ラモーの甥』に言及がある（本田喜代治・平岡昇訳、岩波文庫、66頁）。また、次を参照。マルツィア・ファイエッティ「アゴスティーノ・カラッチの『好色で破廉恥な絵画』」、越川倫明編『ルネサンスのエロティック美術』東京藝術大学出版会、2011年。本論によると、カラッチの好色版画集の制作は1580年代である。

- 86) ヘルクラネウム (Herculaneum)：イタリア南部、カンパーニャ州にある廃都。前6世紀ごろにギリシアの植民地として築かれ、前89年にローマの支配下に属したが、79年のヴェスヴィオ火山の噴火により、ポンペイとともに埋没した。20世紀に発掘調査が行われた。1997年、ポンペイ、トリアンヌンツィアータの遺跡とともに世界文化遺産に登録。
- 87) サチュロス：ギリシア神話の半人半獣の山野の精霊たち。巨大な男根をたえず勃起させた姿で表される。自然力を霊格化した野性的存在で、ディオニュソスに従い、ニンフや信女たちに欲情を燃やして戯れかかるとされた。
- 88) ブリアポス：ギリシア神話の神。巨大な男根の持ち主で、畑や家畜の群れをたたりから守り、豊穡と繁栄を保証すると信じられ、農夫や牧人たちに崇拜された。
- 89) グライヒェン男爵 (Heinrich Gleichen, baron, 1733-1807)：ドイツの外交官で、パリに駐在した。回想録を残している。
- 90) ガリアニ神父 (Ferdinando Galiani, Abbé, 1728-1787)：イタリアの文筆家、経済学者、外交官。次注も参照。
- 91) [HER, III] ガリアニは、『ヘルクラネウムの古代遺跡カタログ』（*Caratogo degli Antichi Monumenti [...] di Ercolano* (1755), suivi d'*Antichità di Ercolano*, Naples, 1757-1779, 7 vol.）の編集に協力した。本書は、『百科全書』（*Encyclopédie*）の「Herculaneum」の項目で賛辞とともに引用されている。デイドロは、ヘルクラネウムで発見された作品を、上記書の刊行前から知っていた。ガリアニがグライ

なってしまうのだ。

\*また、われわれのなかで、いったい誰が、このような瀆聖<sup>とくせい</sup>のわざを犯す、清廉にして野蛮な手を、非難できようか。私にはできない。もっとも、その私とて、人が私に反論する理由を知らないわけではない。すなわち、芸術作品が道徳一般に対して及ぼす影響など微々たるものだとか、芸術作品は、君主の意志や模範からも、野心、危機、愛国心といった一時的な衝動からも独立であるべきだとかいった理由である。それに私は、悪書を追放し、扇情的な彫像を破壊する者は、誰かが溺れてしまっただけという理由で川に小便をするのを慎む愚か者と似たり寄ったりだということも知っている。だが、ここでは、そうした〔淫猥な〕作品が、国家の道徳に及ぼす影響については措いておこう。それらが個人の道徳に及ぼす影響に、話をかぎることしよう。一冊の悪書や一点の不届きな版画絵が、たまたま私の娘<sup>92)</sup>の目に触れただけで、彼女が夢中になり、身をもち崩すであろうことを、私は重々承知しているのだ。

\*町の公園を売春の絵で満たす人々は、おのれの行為の危険性をまったくわかっていない。だが、かくも多くの破廉恥な落書き（ヴェルサイユ宮殿の木立のなかにある美尻<sup>びこう</sup>のウエヌスの彫像【図 25-2】はいつもその標的になっている<sup>93)</sup>）、その落書きが報告するかくも多くの放縦な行い、まさにその放蕩行為がその崇拜の対象に向けるかくも多くの侮辱（想像力の頹廢を示す侮辱である）、墮落とも野蛮とも説明がつかないような何とも言えぬ混沌としたふるまい——こうしたもののすべてが、この種の作品の危険な影響を、雄弁に物語っている。司法の法廷においてであれ、君主の顧問会議においてであれ、文学や芸術の分野においてで

ヒェン男爵のいずれかが、1757年には完成していた挿絵図版を、デイドロに説明したか見せたかしたはずである。

「プリアモスの像」とは、1746年に発掘されたブロンズ彫刻のことだろう。その図版は1771年に、上記カタログの第7巻に収録される（このサロンより後）。現在はナポリ美術館に収蔵されている。「雌羊から享楽を得るサチュロス」は、あまりにも淫猥であったため、上記カタログに掲載されず、デイドロはガリアニカグライヒェンから、そのうわさを聞いただけである（voir Diderot, *Correspondance*, éd. cit., tome VII, p. 159）。このサチュロスには二つの種類がある。ひとつは大理石で、「ヘルクラネウム博物館」の閉架棚に保管されている。現在ナポリ美術館にある（C. Johns, *Sex or Symbol*, Londres, 1982, p. 17, pl. 1）。もうひとつはブロンズ製で、R. P. Knight, *An Account of the Remains of the Worship of Priapus* (Londres, 1786, p. 56, pl. vii) に掲載された。現在英国博物館にある。

92) [DEL] 娘 Angélique Diderot は 1753 年生まれ。

93) [HER, III] ヴェルサイユの庭園内にあるラトーン花壇 (le parterre de Latone) には、クレリオン (Jean-Jacques Clérion, 1637-1714) による、《美尻のウエヌス》(Vénus Callipyge) の模作【図 25-2】がある。本作はとりわけ、同時代人の淫猥な妄想をかき立てた。デイドロ『絵画に関する断想』に次の対話がある。「なんだって！君は乱暴にも、《美尻のウエヌス》をぶっ壊そうというのかい？——ああ、もし私の息子があの像の足もとで自慰に耽っているところを見つけたりしたら、まちがいでなくそうするね」(HER, IV, p. 394)。また、サドはこう書いている。「誰でも知っているが、ルイ十四世の小姓のひとり、美尻のウエヌスの背後に射精しているところを見られたんだ」(Sade, *Histoire de Juliette, Œuvres complètes*, Paris, 1966-1967, t. VIII, p. 184)。

あれ、武器を手にもち、祖国に多大な貢献をなした人々の胸像が、それ〔淫猥な芸術作品〕以上に有益な教訓を与えることはないと思われるだろうか<sup>94)</sup>。[そんな胸像のほうはずっと有益である。] それならば、テュレンヌ<sup>95)</sup>やカティナ<sup>96)</sup>の彫像は、なぜどこにも見当たらないのか、だって？<sup>97)</sup>それは、国民全体に善をもたらすものは、すべてたった一人の人間の行いだからだ。どんな栄光も渴望する人物は、誰か別の人物が尊敬されることに耐えられないからだ。その人にとっては、自分がすべてだからだ。

それはそうと、ボードゥアンの絵の主題選択のまずさは、優れたデッサン、表現、表情、技巧によって清算されていると言えるだろうか。言えない。彼の作品において、技巧のあらゆる点が未熟である。本作において、花嫁は全体として可憐であり、顔もよく描けている。だが、後ろ姿の夫は、その下敷きになっても何も感じないほど軽い袋のようである。部屋着が彼をぐるぐる巻きにしているのだ。色彩は薄暗いが、闇はまったくくない。夜の光景なのに、昼の光で描かれている。夜には闇が強く、したがって光はもっと強く輝くはずだ。だが、ここでは全体が灰色がかっている。ただ、布団をもち上げる侍女がいることで、うまく調和がとれてはいる。

#### 小さな対話

[ディドロ] ——ところで、友〔グリム〕よ、君は何を考えているのだい。文章を読んでいるのに、まるで上の空ではないか。

\* [グリム] ——そうなんだ、君が論じているボードゥアンにはまったく関心がないので、思わずまたカサノヴァ<sup>98)</sup>のことを考えていたんだ。

\* [ディドロ] ——カサノヴァだって？

\* [グリム] ——君によれば、彼はすばらしい画家だろう。

\* [ディドロ] ——すばらしい画家だよ。誰がそう言ったんだい？彼と前世紀のよい画家たちとの関係は、ちょうど現在のよい文士たちと、前世紀の作家たち

94) つまり、ディドロは、そうした偉人の像は淫猥な芸術作品よりも有益だと言いたいのである。

95) テュレンヌ (Henri de la Tour d'Auvergne, Vicomte de Turenne, 1611-1675) : 三十年戦争で神聖ローマ軍を、フロンドの乱でコンデ公を破り、名将、戦略家として名高い。

96) カティナ (Nicolas de Catinat, 1637-1712) : 元帥。戦略家。サヴォワ公と戦って勝利を取めた (1690年, 1693年)。

97) [HER, III] ディドロは「1761年のサロン」で、シャルル (Simon Challe) の《テュレンヌの死》を賞賛している (HER, I, p. 160)。また、彼の書簡のなかでもテュレンヌについて言及がある (Diderot, *Correspondance*, éd. cit., tome III, p. 230 ; *ibid.*, tome VI, p. 82)。

[DEL] 偉人像の制作計画は、18世紀後半から盛んになる。次を参照。Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon*, Paris, Fayard, 1998.

98) カサノヴァ (Francisco Giuseppe Casanove ou Casanova, 1727-1802) : 戦闘場面の描写によって知られる画家。女性遍歴によって有名な回想録作者のジャコモ・カサノヴァの弟。

との関係と同じだ<sup>99)</sup>。彼はデッサンも、思想も、熱意も、色彩も優れている。

- \* [グリム] ——彼のスペインの騎士を描いた絵 [不明] を、君はずいぶん高く評価しているが、これは前回のサロン [1765年のサロン] に出展された [カサノヴァの] また別の騎士像<sup>100)</sup>に匹敵する出来だろうか。
- \* [ディドロ] ——いや、そこまではないね。
- \* [グリム] ——灰色が強すぎないかい。
- \* [ディドロ] ——そうだね。
- \* [グリム] ——ちょっと薄汚れているようにも見える。
- \* [ディドロ] ——そうかもしれない。
- \* [グリム] ——デッサンが粗い。
- \* [ディドロ] ——君は厳しいね。
- \* [グリム] ——それに、馬がまるで貸し馬のようではないか。
- \* [ディドロ] ——君はカサノヴァが好きではないのだね。
- \* [グリム] ——好きでも嫌いでもないさ。彼のことを知らないのだから、私は彼を十分に公平に評価することができる。こう言えば君もわかってくれるだろう。たとえば私は、カサノヴァの戦闘を描いた絵【図 25-4】とその対副画<sup>ついで</sup>では、空はこの上なく美しいと思う。軽やかで透明な雲だ。この点と、色調の多彩さと繊細さにおいて、この絵はル・ブルギニオン<sup>ついで</sup><sup>101)</sup>の作品に優るとも劣らない。カサノヴァがルーテルブル<sup>ついで</sup><sup>102)</sup>の師匠であり、またルーテルブルがカサノヴァの弟子であることがよくわかる。だが、公平に言おう。君はこの小さな絵のなかで、白馬がよいとほめた。たしかに白色の繊細さは驚くべきほどだが、白馬の頭部はひどい出来だと思わないかい。彼の戦闘画の一点で、兵士たちが力強くかつ繊細に描かれていたのをいまだに覚えているが、それはこの画家には珍しい美点だ。また、同じ絵だったか、それとも違う絵だったか忘れたが(君を当てにして、私はいつも展示をざっと一巡りするだけなので)、前景の死んだ兵士、軍旗、太鼓、盛土<sup>もりつち</sup>が、とても生き生きと描かれていた

99) つまり、前世紀的な画風の画家だということ。

100) 現在は紛失。【図 25-3】は類似作品。

101) ル・ブルギニオン (本名: ジャック・クルトワまたはジャコモ・コルテーゼ) (le Bourguignon, Jacques Courtois ou Giacomo Cortese, 1621-1676): 画家、イエズス会修道士。戦闘場面の描写で名高い。

102) ルーテルブル (Philippe-Jacques de Louthembourg, 1740-1812): 画家。1767年のサロンに出展。

【図 25-5】。その対副をなす《浅瀬》(*Le Gué*) [不明] では、空は美しく、人物像はとても繊細だ。その代わり《元帥》(*Le Maréchal*) [不明] の人物像はこの点でやや不十分だ。《修繕した長靴》(*La Botte rajustée*) [不明] では、色は優美だが、少し灰色がかっていないだろうか。見てごらん。

\* [ディドロ] — 君は私よりずっと意地悪だね。だが、ポードゥアンにもどろう。





(左) 図 22-1：ブーシェ《アンジェリカとメドーロ》1763年、ニューヨーク・メトロポリタン美術館  
 (右) 図 23-1：ジャン=ジャック・バシュリエ《ローマの慈愛、獄中でおのが娘に乳を与えられるキモン》  
 1765年、パリ、国立高等美術学校（École nationale supérieure des Beaux-Arts）



(左) 図 23-2：バシュリエ《花とヴァイオリンの静物画》1750年ごろ、アデレード、南オーストラリア州立美術館  
 (右) 図 23-3：バシュリエ《アンゴラ猫》1761年、個人蔵



図 23-4：ラグルネ《ローマの慈愛》  
1782年、トゥールーズ、オーギュスタン美術館



図 24-2：ドワイヤン《聖ジュヌヴィエーヴと麦角中毒の奇蹟》1767年、  
パリ、サン=ロック教会

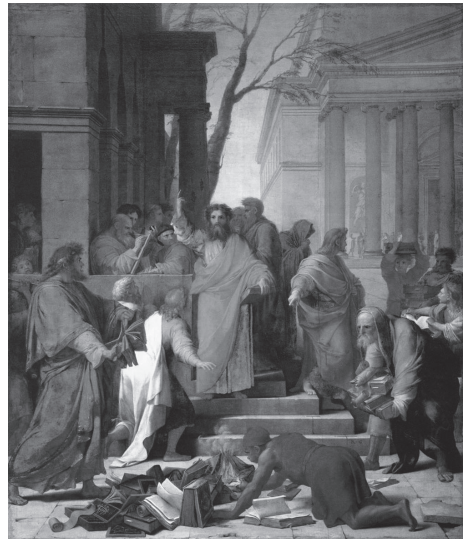


図 24-1 : ヴィアン 《フランスで信仰を説く聖ディオニシウス》 1767 年、パリ、サン=ロック教会



(左) 図 24-3: ラファエロ《洗礼者ヨハネ》1518年、ウフィッツィ美術館

(右) 図 24-4: ラファエロ《聖パウロのアテネでの説教》に基づくタペストリ、1519年(原画は1516年)、ヴァティカン美術館



(左) 図 24-5: ドメニキーノ《ディアーナとニンフたち》1616-1617年、ローマ、ボルゲーゼ美術館

(右) 図 24-6: ル・シュウール《聖パウロのエフェソでの説教》1649年、ルーヴル美術館



図 24-7：ドメニキーノ《貧者に衣服を配る聖セシリア》1613-1614年、フレスコ、ローマ、サン・ルイジ・デイ・フランチェージ教会



図 24-8：ラファエロ《アナニアの懲罰》（「ラファエロのカルトン」のひとつ）1515年、英国ロイヤル・コレクション

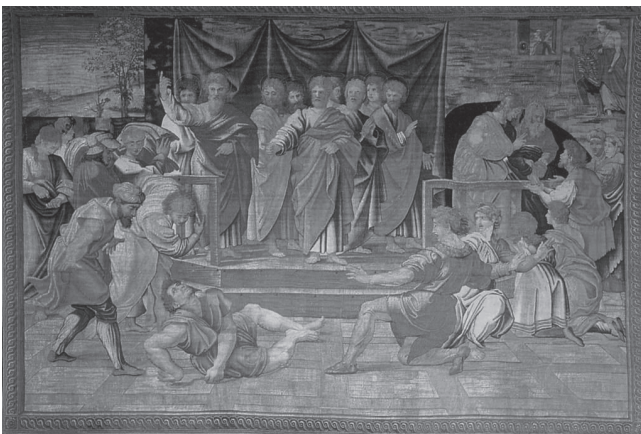
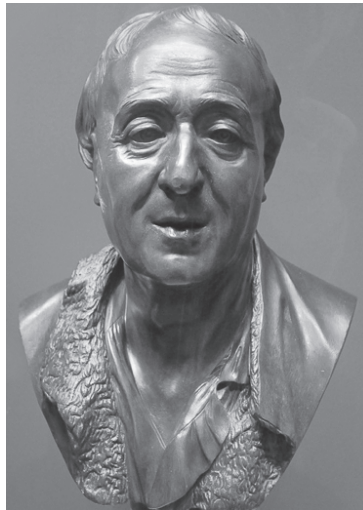


図 24-9：ラファエロ下絵（ピーテル・ファン・アールストの工房によるタペストリ）《アナニアの懲罰》、1516年ごろ、ヴァチカン美術館ピナコテカ（絵画館）



図 24-10: 《ヘラクレスの功業》 3 世紀半ばごろ、ローマ国立博物館



(左) 図 24-11: アン  
トニオ・ラッ  
ジ《聖  
処女と幼子》1650-  
1651 年、パリ、カ  
ルメル会聖ヨゼフ  
礼拝堂

(右) 図 24-12: ピガ  
ール《デイドロ》  
1777 年、ルーヴル  
美術館



(上) 図 24-15: プッサン《ソロモンの審判》1649 年、ルーヴル美  
術館

(左) 図 24-13: ブーニュー 《ロドペのサンダルを奪う鷹》1769 年、  
ボルドー美術館



(上)

図 24-14：プッサン《マナの収集》  
1637-1639年、ルーヴル美術館



(左)

図 25-1：ボードゥアン《花嫁の寝床》  
1767年、オタワ、カナダ美術館



(上) 図 25-3: カサノヴァ《スペインの騎士》1760-1780 年ごろ、ルーヴル美術館

(左) 図 25-2: ジャン=ジャック・クレリオン《美尻のウェヌス》(古代ローマの大理石像の模作)、1686 年、ヴェルサイユ庭園



図 25-4: カサノヴァ《騎馬戦》制作年不明、ルーヴル美術館 (デイドロが想定している作品かどうかは不明)



図 25-5: カサノヴァ《騎馬戦》1763 年、アヴィニオン、カヴェ美術館 (デイドロが想定している作品かどうかは不明)



Les extraits des *Salons* de Diderot : traduction japonaise (3)

Hirotsugu YAMAJO

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 les numéros 56-60 de cette revue. Voici la table des matières de cette troisième partie (n° 58) :

22. François Boucher (1703-1770), *Angélique et Médor* (Salon de 1765)
23. Jean-Jacques Bachelier (1724-1806), *La Charité romaine, Cimon dans sa prison allaité par sa fille* (Salon de 1765)
24. Joseph-Marie Vien (1716-1809), *Saint Denis prêchant la foi en France* (Salon de 1767)
25. Pierre-Antoine Baudouin (1723-1769), *Le Coucher de la mariée* (Salon de 1767)