The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ディドロ『サロン』抄訳（4）
Author(s)	山上，浩嗣
Citation	大阪大学大学院文学研究科紀要. 2019, 59, p. 125-171
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/72100
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（4）

山上　浩嗣

本稿は、「ディドロ『サロン』抄訳」の連載第4回である[1)]。本誌にて全5回の連載を予定している。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よく言及されるテクストを選んだ。今回は次の文章を収める。

26.「ヴェルネ散歩」（「1767年のサロン」より）「第一場」～「第五場」

「ヴェルネ散歩」の続き（「第六場」「第七画」）は連載第5回で扱う予定である。

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**].

1）過去3回の連載は次の通り。
「ディドロ『サロン』抄訳（1）」、『大阪大学大学院文学研究科紀要』第56巻、2016年3月、61-98頁.
「ディドロ『サロン』抄訳（2）」、『大阪大学大学院文学研究科紀要』第57巻、2017年3月、35-96頁.
「ディドロ『サロン』抄訳（3）」、『大阪大学大学院文学研究科紀要』第58巻、2018年3月、101-140頁.
連載第4回の本稿は、訳者が2014, 2015, 2016および2018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る。また、翻訳に際しては、大阪大学文学研究科で同僚のエリック・アヴォカ氏からいくつもの貴重なご教示を得た。記して感謝申し上げる。

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***].

Diderot, *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, suivi de la *Promenade Vernet*, édition établie par Pierre Chartier, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2004 [**略号 *CHA***].

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. ディ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。

26.「ヴェルネ散歩[2)]」（「1767年のサロン」より）

2）ヴェルネ：Claude Joseph Vernet (1714-1789)。「1767 年のサロン」に付された本文書の題名は単に「ヴェルネ」だが、ディドロ自身がのちにこれを、グリム宛の手紙（1768 年 10 月）のなかで「ヴェルネ散歩」（« Promenade de Vernet »）と呼んでいる。*CHA*, p. 22, n. 1を参照。
出典：*HER*, III, p. 174, l. 10 – p. 237, l. 10 ; *DEL*, p. 232 – p. 236, l. 2 ; *CHA*, p. 23-89.
「ヴェルネ散歩」は、ヴェルネの絵を実際の風景と見立てて「私」が友人の「神父」とそこを散歩するという体裁の文章であるが、その仕掛けは 、（「第一場」Premier site ～「第六場」Sixième site に続く）「第七画」Septième tableau で初めて読者にはっきりと明かされる（それ以前に何度もそうであることは示唆されるが）。この仕掛けについては、次の優れた論考が詳しく分析している。

ヴェルネ

私は、この画家の名をページの上部に記し、その作品について君［グリム］に語ろうとしていた。そこで思い立って、海沿いにあり、風光明媚で知られる村に出かけた[3]。その村では、ある者たちは、緑の絨毯のまわりで一日の最高の時間、あるいは最高の数日間を過ごし、金と陽気さを濫費していた。ある者たちは、銃を肩に掛け、猟犬を追い、野原を駆け回ってくたびれ果てていた。公園の脇道に迷いこむ者たちもいたが、彼らの過ち［愛の交歓のこと］に付き添った若い女たちにとっては幸いなことに、そこでは木々が静かに見守ってくれていた。お偉方たちは、宵の七時になってもなお、経済学者たち[4]の新説について、哲学が有益か無益かについて、宗教や習俗について、俳優や女優について、政府について、二つの音楽[5]［フランス音楽とイタリア音楽］のどちらが好みかについて、芸術や文芸について、はたまたその他のさまざまな重要な問題について、騒がしい声を食堂全体に響きわたらせていた。彼らはそうした問題に対する答えを、つねに酒瓶の底に求めていたのだ。彼らはやがて、声は嗄(か)れ、足元はふらふらの状態で、自宅の扉がどれかさえも見失うようなありさまで、やっとのことで奥の寝室へとたどり着き、さきほど行政のあらゆる部門に可能なかぎり最高の秩序を導入しようとして肺と胃と理性のすべてを捧げるのに費やした情熱と熱意を、椅子に腰掛けて冷まそうとするのだった。かたや私はといえば、家庭教師[6]とその二人の弟子ととも

冨田和男『ディドロ――自然と藝術』鳥影社、2016年、II、第五章「自然と藝術の融合をめぐって――ディドロ「ヴェルネの散歩」についての一考察」297-320頁。また、「ヴェルネ散歩」を含めた『サロン』全体の描写の仕方に関する論考としては、次がある。Daniel Arasse, *L'Expérience du regard au siècle des Lumières*, textes réunis par Chatherine Bédard-Arasse, édités et présentés par Danièle Cohn, Paris, Éditions du Regard, 2017 : « Les Salons de Diderot : le philosophe critique d'art », p. 33-59 ; « L'image et son discours : deux descriptions de Diderot », p. 61-85.

3）［*CHA*］この場所のモデルは、パリ南部の郊外シュシ＝アン＝ブリ（Sucy-en-Brie）にある、ドルバック（Paul Henri Thiry, baron d'Holbach, 1723-1789：化学者、哲学者）所有のグランヴァル城（Château du Grand-Val）である。1759年以後、ディドロはしばしばここに数週間滞在を許され、会話やハイキングを楽しみ、執筆に勤しんだ。ディドロは「ヴェルネ散歩」で、この城を海と山の間に位置するものとしている。

4）［*CHA*］18世紀半ばの重農主義者たち（physiocrates）のこと。国富はもっぱら農業の振興によってもたらされると主張。フランソワ・ケネー（François Quesney, 1694-1774）ら。この新理論に、ディドロは当初好意的であったが、のちに疑念を表明するようになった。

5）［*HER*, III］1750年代、フランスとイタリアのオペラの優劣の問題を端緒として、ブフォン論争（querelle des Bouffons）と呼ばれる音楽論争が起こった。

6）以下で「神父」（l'abbé）と呼ばれるこの人物は、教会禄を得ていない在俗の司祭である（curéとは異なる）。神父の生業は家庭教師である。*CHA*, p. 27, n. 3を参照。

に、一本の杖と帳面をもって、世界でもっとも美しい場所のいくつかを訪れようとしていた。

*私はこれから、それらの場所を描き出して、君に見せようと思う。その描写が何かの足しになることを願う。私の散歩の相棒は、この土地の地勢はどうなっているか、それぞれの田園風景を眺めるのにふさわしい時刻はいつか、早朝に訪れるべき場所はどこか、明け方にせよ夕暮れ時にせよ太陽から恵みと魅力を受け取る場所はどこか、昼の陽光の燃えさかる時間に涼しさと日陰を与えてくれる避難場所はどこかといったことがらに、きわめてよく通じていた。彼はこの地の名案内人（cicérone）だった。彼に案内されるのは、初めての訪問者にとっては大変ありがたいことだった。初めての風景をちらっと見るだけで訪問者をあっと言わせる術に、彼は誰よりも長けていた。こうしてわれわれは出発した。あれこれしゃべりながら歩いた。私はいつものように、うつむきながら進んだ。すると突然、何かにつかまえられたようにして立ち止まり、次の風景の前に出た。

第一場[7)]

私の右側はるか彼方に、天空に向かって山がそびえている。いまこのとき、たまたまその頂上で旅人が立ち止まり、静かに佇んでいた。その山の下の部分は、途中で突き出た岩の塊が邪魔して、われわれには見えなくなっていた。その岩山のふもとは、低くなったり高くなったりしながら横に伸びていて、目に見える景色の中央あたりを横切っていた。右の端のあたり、その岩山の突き出た部分に、二人の人物が見えた。彼らは、どんな芸術でもこれ以上の美的効果を生み出しえないほど絶妙の位置にいた。一人は腰かけて、岩山の下部に向かって両脚をぶらさげた状態で釣り竿をもっていた。彼はその竿を、この場所を洗い流している川に向けて垂らしていた。もう一人は、両肩に魚取り網を背負い、先の人物のほうに身を傾けながら、彼と言葉を交わしていた。

*岩山のふもとの部分が伸びた先のあたりにできた岩がちな土手のようなものの上、その土手が奥のほうに傾いている地点に、一人の農夫が引っぱって進む屋根つきの手押し車があった。その手押し車は、その土手の下方にある村に向かって降りていくところであった。これもまた、芸術が生み出したといってもよいような出来事だ。私の視線は、その岩でできた舌の頂をかすめて、村の家々の頂上部分にぶつかり、空に隣接する田舎のなかに入りこみ、吸いこまれていった。

*私の案内人［神父］はこう言った。「あの岩がちな土手の連なりを、あんなふうに木々の

7）［*HER*, III］「第一場」でディドロが取り上げているのは、ヴェルネ《豊かな泉》（*La Source abondante*）（1767年、個人蔵）**【図26-1】**である。

まとまりによって断ち切ることを構想しうるような画家は、君の知り合いで誰かいるだろうか。」

＊［私］――「ヴェルネなら、おそらくできるだろう。」

＊［神父］――「そりゃ結構なことだ。でも、そのヴェルネさんはあの木々の優美さと魅力とをうまく描き出せるだろうか。彼は、木々の幹と枝の間でたわむれるあの光の、熱さとまぶしさとを表現できるだろうか[8)]。」

＊［私］――「できるだろうとも。」

＊［神父］――「君の目がその彼方に見つめる広大な空間を、描き出すことができるだろうか。」

＊［私］――「ああ、それなら彼はすでに何度か成功している。君は彼のことを知らない。彼にとって、自然現象を描くことがどれほどお手のものかを知らないのだ。」

＊私は上の空でこう答えた。というのは、私の目は、野生の低木に覆われた大岩に釘付けになっていたからだ。それは自然によって、岩がちな丘のもう一方の［左側の］先端に置かれていた。その大岩は、さらに手前の岩山によって部分的に隠されていたが、この二つの岩山が分離して水路が作られていて、そこを急流が迸（ほとばし）っていた。流れは落下地点で散在する石に当たって跳ね返り、水しぶきを飛ばしていた。

＊私は案内人に言った。「サロンに出かけてみることだ。そうすれば、豊穣な想像力というものが、自然に対する深い探究心の支えを得ることで、われらの画家たちのひとり［ヴェルネ］に啓示を与え、まさにあの岩山、あの滝、あの小景が実際に描かれたことを知るだろう。」

＊［神父］――「それと、あの生（き）のままの岩の塊、座ったまま網をもち上げようとしている漁師、彼のまわりに散らばった漁の道具類、そして、後ろ向きに立っている彼の妻も、描かれているというのだろう。」

＊［私］――「神父よ、君は自分がどれほど人が悪いか、わかっていないようだね[9)]。」

＊急流の迸る二つの岩山の間の空間、岩がちな土手、そして左側にある山々によって湖ができていたが、われわれはその縁にそって散歩していた。そこからこのすばらしい景色の全体を眺めていたのだ。そうしているうちに、岩場の上の木々の集まりと、二人の釣り人がいる岩山の間から見える空の部分に、軽やかな雲が立ちのぼり、その雲を風が気ままに導いていた。そこで私は、神父のほうにふり返り、こう言った[10)]。

8）ヴェルネの作中で実際にそのように表現されていることを読者に示唆している。

9）［*CHA*］神父はふざけた様子でこの場所の自然を描写しているが、実際はヴェルネの作品のエクフラシスを行っている。その意味では、「人が悪い」のはむしろ、読者を欺こうとしている話者のほうである。もっとも彼は、文中で何度も手の内を明かそうとしている。

10）ここからの「私」（「ヴェルネ散歩」が虚構の枠組みをもつ文章である以上、話者であるこの「私」

＊「まじめな話、はたして賢明な画家が、あの雲を、まさに今あるとおりの場所以外に置くことがありうると、君は思うかね。その雲が、われわれの目に新たな構図を作り、手前側とあちら側の空間を予示し、空を遠ざけ、他の事物をもっと前にもってきているのだと思わないかね。ヴェルネはこのことすべてを感じ取っていたのだと思う。彼以外の画家なら、空を雲で暗くすることで、空の単調さを避けようとばかり考えるだろう。ヴェルネは、自分の描く空が動きをもつこと、われわれがまさにいま目にしている動きの魔術[11] をもつことを望んでいるのだ。」

＊［神父］――「君が何度ヴェルネ、ヴェルネとくり返したところで、私は自然を離れてまで、自然の像を追い求めたりしない。人間がいくら崇高[12] だとしても、それは神ではない。」

＊［私］――「わかった。だが、もし君が、もう少しだけよけいにこの画家と交流があったとしたら、自然のなかで君が見ていないものを、どうしたらそこで見つけられるかを教えてもらえただろう。君は自然のなかに、非難すべきものをどれほど多く見つけることだろう。芸術は、全体を損ない、効果を台なしにするものを、いかに数多く取り除くことだろう。また芸術は、われわれの喜びを増幅させてくれるものを、いかにたくさん身近なものにしてくれることだろう。」

＊［神父］――「なんだって、では君は、ヴェルネがこの光景を厳密に写生する以上のことをなしとげただろうと、本気で思っているのか[13]。」

がそのままディドロ自身であるかどうかについては速断できない）と神父との対話において、神父は自然（と造物主である神）が芸術（とその作者である人間）にまさると主張し、「私」は後者が前者にまさるとの立場に立つ。

11）ディドロにおける「魔術」（magie）の観念については、「ディドロ『サロン』抄訳（2）」47頁、注46を参照。

12）［*CHA*］この「崇高」（sublime）という語は、このあとにも再三登場する。伝ロンギノスの『崇高について』は、17世紀にボワローによってフランス語に翻訳された（Cf. ロンギノス『崇高について』戸高和弘訳、ロンギノス／ディオニュシオス『古代文芸論集』戸高和弘・木曽明子訳、京都大学学術出版会、2018年、所収）。この観念は18世紀において、とりわけエドマンド・バークによって新たな意味を与えられ、ディドロに受けつがれている（Cf. エドマンド・バーク『崇高と美の観念の起原』中野好之訳、みすず書房、1999年）。
なお、次の論考は、ヴェルネの画業全体について簡潔に解説した上で、ディドロがヴェルネ作品のなかに見出す「崇高」が、同時代においてロココの人工的な美とは対極的なものとして認識されており、そのことがヴェルネ作品の高評価の原因になっていたことを指摘している。吉田朋子「クロード＝ジョゼフ・ヴェルネの嵐――反パストラルとしての「崇高」」、『フランス近世美術叢書Ⅴ　絵画と表象Ⅱ――フォンテーヌブロー・バンケからジョゼフ・ヴェルネへ』大野芳材ほか著、ありな書房、2016年、第6章、217-248頁。

13）［*CHA*］ディドロによれば、「写生家」（copiste）は現実を「厳密に」再現しようと努めるのに対し、「芸術家」（artiste）は「理想のモデル」（「観念的モデル」）（« le modèle idéal »）に従って現実を「美化」する。ここで「理想のモデル」とは、古代人の理想に基づいて――あるいはそのような理

＊［私］――「ああ、そうだ。」

＊［神父］――「では、この光景を美化するために、彼がどんなふうにするのか教えてくれたまえ。」

＊［私］――「それはわからない。もし知っていたら、私はヴェルネ以上に偉大な詩人、偉大な画家になっていただろう。ただ、もしヴェルネが君に、自然をもっとよく見る方法を教えていたとしたら、自然は君に、ヴェルネ［の作品］をもっとよく見る方法を教えてくれたことだろう。」

＊［神父］――「だけど、ヴェルネは永遠にヴェルネ、つまり人間にすぎないのではないかね。」

＊［私］――「まさにその驚くべき理由によって、彼の作品はそれだけ賛嘆に値するのだよ[14]。この宇宙が偉大なものであることに疑いはない。だが、私が宇宙を、その生産原因（cause productrice）［神のこと］のエネルギーと比較し、驚嘆するのであれば、それはつまり、その生産物［自然のこと］が、［生産原因のエネルギーほどには］美しくもないし、完成度において劣っているということである。これに対して、私が人間の弱さ、その乏しい手段、人間の生涯のさまざまな困難やその短さ、人間が試み、なしとげたいくつかの事蹟に思いをいたすとき、感じるのはその正反対のことである[15]。神父よ、ひとつ質問してもいいか。頂が雲に届いているように見え、空を支えているかと思われるような山と、基底部がほんの数

想化の努力を参照することで――構成された客観的であると同時に主観的である、範型的な「幻影」（« fantôme »）である。つまり、「理想のモデル」とは、純化された自然ではなく、再構成された自然のことである（ディドロは「1767年のサロン」序文で「理想のモデル」について詳述している。*HER*, III, p. 55-78を参照）。

この点について、次の論考は参考になる。①大橋完太郎『ディドロの唯物論――群れと変容の哲学』法政大学出版局、2011年、第三部第三章「絵画のなかを歩くことはどのようにして可能か？――『一七六七年のサロン』におけるヴェルネ逍遥に関する一考察」 3.「模倣と観念的モデル――自然の模倣と存在者」205-215頁。②青山昌文『美学・芸術学研究』放送大学教育振興会、2013年、14.「ディドロの美術批評――シャルダンについて」252-263頁。③冨田和男、前掲書、II、第二章「「自然の模倣」とその藝術的効果について――絵画を中心にして」221-243頁。④冨田和男「ディドロの自然模倣説の内実について」、『早稲田大学高等学院研究年誌』60号、2016年3月、1-22頁。④は、ディドロにおいて、自然の厳密な模倣と、自然の「理想的／観念的モデル」に基づく模倣とが相互に自律したものではなく、相克的な関係にあることを周到に論じていて興味深い。

14）［*CHA*］プリュシュ神父（Noël-Antoine Pluche, 1688-1761）のように自然を賛美するキリスト教護教論者は、被造物の驚異を強調することで創造主の存在を証明しようとした。他方ディドロは、創造主の功績に対するわれわれの驚嘆を、自然における人間の地位との関係で相対化するように提案している。

要するに、全能である神が宇宙や自然を作ることにくらべて、非力な人間が芸術作品をなすことのほうが、驚嘆の度合いは大きい、ということである。

15）つまり、人間の生産物である芸術の美と完成度を十分なものであると感じるということ。

リューしかないのに、頂上が雲のなかにあるようなピラミッドの、いずれに対して君はより強く感動するだろうか。――迷っているようだね。神父よ、それはピラミッドのほうだ。その理由は、神のわざで驚くに値するものなど何もないのに対して、ピラミッドは、人間がなした信じられない現象だからだ。」

以上の会話は、途切れ途切れになされた。この場所の美しさによって、われわれはかわるがわる驚嘆の念にとらわれ、言葉を継げなくなったのだ。私は、自分でも何が言いたいのかよくわからぬまま語っていた。それを聞く相手も、同じように気がそれていた。ところで、神父の幼い弟子たちは、あちこち駆け回ったり、岩の上によじ登ったりしていた。師は、彼らが迷子にならないだろうか、池に落ちて溺れたりしないだろうかと、たえず心配していた。彼は、次回は弟子たちを家に置いてこようと言ったが、私はそれがよいとは思わなかった。

私は、この場所にとどまり、日没まで過ごしたいと思っていたが、神父は、このあたりには同じような場所がたくさんあり、じっとここにいるのはもったいないと言うので、移動することにしたが、ときどき振り返らずにはいられなかった。

子どもたちが師より前を歩き、私は列の末尾にいた。みなで狭く曲がりくねった道を進むはめになったので、私は神父に、少し不平をもらした。しかし彼は振り向いて、私の前で不意に立ち止まると、私の目を見つめて、叫ぶようにこう言った。「君、人間の作品は、ときおり神の作品よりも優れているのだよね、君！」

* 私は答えた。「神父よ、アンティノウス**【図 26-2】**、メディチ家のウェヌス**【図 26-3】**、美尻（びこう）のウェヌス**【図26-4】**、あるいはその他いくつかの古代彫刻を見たことがあるかい？」

* **［神父］**――「ああ。」

* **［私］**――「自然のなかで、それらの作品ほど美しく、完全な像と出会ったことがあるかい？」

* **［神父］**――「ないね、たしかに。」

* **［私］**――「タキトゥス[16] のもっとも深遠な格言よりも大きな驚嘆や喜びを喚起する一語を、これまでに君の生徒たちが発したことはないかい？」

* **［神父］**――「それはときどきある。」

* **［私］**――「なぜそんなことが起こるのだと思う？」

* **［神父］**――「それは、私が彼らの言葉に大きな関心を抱いているからだろう。また、彼らがそうした言葉によって、優れた感受性、一種の洞察力、若さに似合わない精神の的確さを示していたからだろう。」

* **［私］**――「神父よ、よく考えたまえ。私がバケツいっぱいのサイコロを持っていて、

16）［*CHA*］タキトゥス（55ごろ–120ごろ）は、鋭く簡潔で正確な表現によって知られる歴史家である。

これをひっくり返したとしよう。そして、すべてのサイコロで同じ面が出たとしよう。君はこの現象にとても驚くだろうか？」

＊［神父］――「ああ、とても驚くね。」

＊［私］――「では、サイコロにいかさまの仕掛けがされていたとしたらどうだ？それでも驚くかい？[17]」

＊［神父］――「いや、驚かない。」

＊［私］――「神父よ、よく考えたまえ。この世界は、無限にも及ぶ多種多様な仕方でいかさまが仕組まれた分子[18]の集まりにすぎないのだ。ひとつの必然的な法があって、それが自然のすべての作品のなかで行使されている。そこには意図も、努力も、知性も、進歩も、抵抗も、一切関与しない。もしラファエロ[19]の描くような絵を作り出す機械が発明されたとすれば、それでもその絵は美しいだろうか？」

＊［神父］――「いや、美しくない。」

＊［私］――「ではその機械は？」

＊［神父］――「もしそれがありふれたものだとしたら、機械も絵と同じく美しくないだろう。」

＊［私］――「だが、君の原則によると、ラファエロ自身が絵を生み出す機械のようなものではないのかね？」

＊［神父］――「そのとおりだ。」

＊［私］――「だが、ラファエロ機械は、決してありふれたものではなかった。しかも、

17）［*CHA*］エピクロス派の哲学者において、原子の結合は偶然に支配されているという事実が、世界の形成を説明するのに十分であった。これに対して、観念論者たちは、創造主としての神の意志は必然であると反論した。ディドロのような無神論的唯物論者は、ドルバック男爵らとともにひそかに反宗教的文書を執筆し、広めようという意図のもとに、観念論者たちに対抗し、「いかさまが仕組まれたサイコロ」の議論を展開した。ディドロが執筆に協力したドルバックの『自然の体系』（1770年）には、次の記述がある。「自然の分子は、いかさまが仕掛けられたサイコロに喩えられる。つまり、つねに予定通りの結果を生み出すということだ。これらの分子は本質的に、それぞれに多様であるとともに、相互の結合においても多様であるから、いわば、無限に異なる結合によっていかさまが仕組まれているのだ。ホメロスの頭もウェルギリウスの頭も、分子の集合にすぎず、いうなれば自然のいかさまの結果である。つまり、『イリアス』や『アエネイス』を生み出すように組み合わされ、作り上げられた物質の集合なのだ。」

18）［*CHA*］「分子」（molécule）は、『百科全書』によれば「物体の極小のまとまり（masse）あるいは部分」。つまり、18世紀において、生物・無生物を問わず、物質を構成する最小単位としての粒子を意味した。

19）［*CHA*］ラファエロ（1483-1520）はここで、卓越した画家、古典絵画の巨匠の例として挙げられている。ディドロにとってイタリアルネサンスの巨匠は、古代の画家を継承する存在であった（古代の絵画そのものは完全に失われてしまっていた）。

この機械の産物は、樫の木の葉ほどありふれたものでもない。だが、われわれは、自然でほとんど抗いがたい衝動によって、この機械に意志、知性、意図、自由を想定してしまうのだ。では、永遠で、画布の前で不動で、たえず必然的に描くラファエロを想定してみたまえ。また、このように［自然を］模倣する機械があちこちにあると想定してみたまえ。自然のなかに、絵画がたくさん生まれていると想定したまえ。絵画のモデルになる植物、木々、果物と同じように。それで、君の驚きがどうなるか教えてくれたまえ。宇宙のなかで君を魅了しているこの美しい秩序は、現にそうであるものとは別のものではありえない。君はただひとつの秩序しか知らないのだし、君は現にそのもとで生きている。君にとってその秩序との共存が快であるか苦であるかによって、君はその秩序を美しく感じたり、醜く感じたりする。ほかの人々もまた、その秩序との共存が快であるか苦であるかによって、その秩序を美しく、または醜く感じるが、その感じ方は、君とはまったく異なる。土星人が地球に連れてこられたとしたら、肺が引き裂かれるように感じ、自然を呪いながら死んでいくだろう。逆に、地球人が土星に連れて行かれたとすれば、息ができず、窒息し、自然を呪いながら死んでいくだろう[20]。」

＊私がここまで話したとき、西風が田園を吹き抜け、われわれを分厚い埃の渦で包み込んだ[21]。神父はしばらくの間、目が見えなかった。彼がまぶたをこすっている間に、私はこう付け加えた。「君はこの旋風を、偶然に散らばった分子のもたらした混沌であると思うかもしれない。だが神父よ、この旋風もまた、世界と同じように完全な秩序によって制御されているのだよ。」こう言って私は、彼にその証拠を見せてやろうとしたが、彼はさほど興味がなさそうであった。そのとき、ちょうど次の場所が見えた。それは第一の場所に劣らず素晴

20）話者は、次の論拠によって、自然の産物や現象に驚嘆する理由はないということを説明しようとしている。

①芸術作品の一部は、自然の産物よりも美しい。

②自然現象は偶然ではなく、無機的な必然の法則によって生じている（機械的自然観、唯物論）。その際、「自然＝ラファエロ機械」とのたとえ話を導入。機械が描く絵が美しくないのと同様、機械たる自然が作る事物は美しくない。

③自然を美しく感じたり醜く感じたりするのは、感じる人間の快苦という主観的な感覚による。

21）［*CHA*］この一節は、いかさまのサイコロの議論と同様、ドルバック『自然の体系』で発展されている。「それがどれほどわれわれの目には混沌と映っても、猛烈な風が引き起こす埃の渦のなかで、また、波動を引き起こす向かい風によって生じる恐ろしい嵐のなかで、偶然にその場に置かれている埃の分子や水の分子は、ひとつたりともない。それらはみなその場所を占める十分な理由があり、必然的な理由に厳密に従ってそのようにふるまうのである。」このような必然性の思想、あるいは「運命論」（fatalisme）――のちに「決定論」（déterminisme）という用語が一般化する――は、ディドロの主要な思想のひとつである。自然の秩序は、理解しがたいが厳密な法則に従っているのであり、人間のためにあるのではないという。

らしい光景であった。私の言葉は途切れ、考えが混乱し、私は驚愕して口がきけなくなってしまった[22]。

第二場[23]

その場所は、野生の木々や低木に覆われた山々の右手であった。旅人なら暗闇のなかと言い、画家なら薄暗がりのなかと言うだろう。この山々のふもとを、背中しか見えないひとりの通行人が、肩に棒を載せ、その棒に袋を引っかけて、われわれがさきほど歩いてきた道のほうに、急いで向かっていた。彼はよほど急いでいたのだろう、この場所の美しさに足を止めようとしなかったのだから。この山々の坂道には、まずまず広い通り道のようなものが作られていた。われわれ二人は生徒たちに、座ってここで待つように命じ、彼らがそのすきに勝手なことをしないように、下の子にはパイドロス[24]の二つの寓話を暗唱するという課題を、上の子には［ウェルギリウスの］『農耕詩』第一巻の注釈を準備するという課題を、それぞれ与えた。

*そしてわれわれは、この険しい道をよじ登りはじめた[25]。ちょうど頂上あたりで、農夫と屋根つきの手押し車が見えた。牛が車を引いていた。農夫は下りにさしかかっていて、牛たちは、車が自分たちのほうにすべり落ちてこないかと恐れ、脚をふんばっていた。われわれは彼らを追い越し、さらに奥へと進んだ。われわれがさきほど登ってきた山並みからはるか遠く、登る前は山に隠れて見えていなかった場所にである。かなり長時間歩くと、橋のような場所に着いた。木でできた危なっかしい代物で、人間の天才、大胆さ、あるいは必要に

22）［*CHA*］バークは、畏怖（*terror*）とともに驚愕（*astonishment*）を、「崇高」の情の典型的な表現として認めている。ディドロはバークの著『崇高と美の観念の起原』（1757年刊）を英語で読んだ。「ヴェルネ散歩」の随所にその影響が認められる。「自然界の偉大で崇高なものが生み出す情念は、もしもこれらの原因が最も強力に作用する場合には驚愕となる。驚愕とは或る程度の戦慄を混えつつ魂のすべての動きが停止するような状態を言う。このような状態では心がその対象によって全く残りなく占領される結果、心は他の如何なる対象を思い浮かべることも、またそれ故にこの心を満たしている対象について推論を下すことも当然できない。それ故に我々の推論作用によって生み出されるどころか、むしろそれを先取りして不可抗的な勢で我々を拉し去って行くあの崇高の偉大な力能が、ここから生ずる」（バーク、前掲書、II, 1「崇高が生み出す情念について」62頁）。

23）「第二場」の対象作品は不明だが、《朝、水浴びする女たち》（*Le Matin, les baigneuses*）（1772年、ルーヴル美術館蔵）**【図26-5】**がその類似作品に当たるとみなされている。

24）［*CHA*］パイドロス（前15ごろ–後50ごろ）は古代ローマの寓話作家。アイソポスから影響を受けた。

25）［*CHA*］ここで話者と神父は、風景を嘆賞するだけでは満足せず、そのなか（実際には絵画のなか）に入りこみ、動き回る。

よって、山地のあちこちに作られたもののひとつだ[26]。そこに立ち止まり、私は視線を周囲にめぐらせると、震えとともに喜びを感じた。

＊私の案内人［神父のこと］は、もし赤く涙をにじませた片目の痛みがなければ、私の激しい驚嘆ぶりをさぞ喜んだことだろう！[27]だが彼は私に、皮肉な調子でこう言った。「では、［この自然の風景とくらべて］ルーテルブール[28]、ヴェルネ、クロード・ロラン[29]はどうだろう？[30]」眼前には、崖の頂上からの景色のように、左右両側と中央、その全体に荘厳な視界が広がっていた。私はさきほどまで、これを山の下からかいま見ていたにすぎなかった。背後には、広大な田園が広がっていたが、その途方もない大きさは、途中にある事物同士の距離を推測する習慣によってかろうじて想像できるにすぎなかった。正面に見えているアーチは、さっきは私の足の下にあったものだ。そのアーチの下を、幅広い水流が大きな音を立てて流れていた。その水はあちこちで途絶えたり流れを速くしたりしながら、この風景のなかでもっとも深い浜へと流れこんでいた。私は、この喜びと恐れの混ざり合った光景から離れることができなかった[31]。

＊それでもなお私はこの長い建造物［橋］を渡ると、さきほどわれわれがいた山並みと平

26）［*CHA*］ディドロはこの文章の執筆時、『百科全書』の編集の仕上げに取り組んでいた。その特徴のひとつが、人間の労働、その道具や技術に対する強い関心であった。

27）神父は、西風が起こした埃の渦のために目を痛めていた（「第一場」を参照）。

28）ルーテルブール（Philippe-Jacques de Loutherbourg, 1740-1812）：1767年のサロンに出展。

29）クロード・ロラン（Claude Lorrain, 1600-1682）：フランスで生まれローマで活躍した画家。本名クロード・ジェレ（Claude Gellée）。ニコラ・プッサンらの影響のもと、古典建築の簡潔な構成を配した明るい色調の風景画を描き、教皇ウルバヌス8世に認められる。

30）「ルーテルブール、ヴェルネ、クロード・ロランの絵は、君をこれと同じくらいに感動させられるか？」という意味だろう。自然（神）を芸術（人間）よりも優位と見る神父が、正反対の立場の話者を挑発している。だが、二人が見ている風景は実際にはヴェルネの作品であるというこの文章の枠組みは、その挑発をまったく無効化し、逆に話者の立場を正当化する。「ヴェルネ散歩」の随所にこのような凝った仕掛けが施されている。

31）［*HER*, III］「震えとともに喜びを感じた」（« Un plaisir accompagné de frémissement »）、「この喜びと恐れの混ざり合った光景」（« ce spectacle mêlé de plaisir et d'effroi »）という表現は、バークの「崇高の最も真正な効果でありその最も紛れのない証拠である、あの喜悦に溢れる戦慄」（« *that sort of delightful horror, which is the most genuine effect, and truest test of the sublime* »）という表現から想を得ている（バーク、前掲書、II, 8「無限」81頁）。ディドロにおいて、これは広大で荘厳な風景を見つめるときに生じる感覚である。次を参照。「この巨大な機構の創造主がまさにこの機構を満たし、われわれを見つめ、われわれの声を聞き、われわれを取りまき、われわれに触れているのだと想像するとき、われわれの恐懼はいかなるものか！私のまちがいでなければ、以上が、この天空を前にしたときにわれわれが抱く感覚の主たる原因なのである。これはまさに、なかば身体的で、なかば宗教的な感覚である」（「ディドロ『サロン』抄訳（2）」、「14. デエ《ヨセフの貞潔》」60頁）。

行に位置する山並みの頂上に出た。もし私にこの山並みを下る元気があれば、私は［いま見ている］この風景のまわりを一周してその左側に至るだろう。実際、太陽の熱を避け、日陰を進むようになるまで、ほんの少し歩けば十分だろう。なぜなら、私はこのとき山並みの頂上にいたが、日光はその山並みの向こう側から差しこんでいたからだ。その山並みは、さきに通ってきた山並みとともに漏斗型の斜面をなしていて、その遠いほうの縁は、破れ、崩れていたために、二つの山並みの頂上をつなぐ木製の建造物がその代役を果たしていた。私は進む。下りていく。茨や棘、植物や低木の叢生に沿った長く険しい道を過ぎると、［先に見た］風景の左側に出た。

＊急流の水によってできた池の岸に沿って進み、二つの山並みの中間地点に至ると、とてつもない高さと距離のところに、木の橋が架かっているのが見える。急流の水が、その橋のあたりから、自然の台地のせいでせき止められているのが見える。その水が、台地と同数に分流して落下し、みごとな滝をなしているのが見える。そしてその水が私の足もとにまで来て、水平に広がり、広大な池を満たすのが見える。騒々しい音のせいで左側を見る[32]。すぐそばにある岩場の上を覆う植物や低木の間から落ちる水の音だ。その水は落ちて川の淀みと混ざり合う。一面に植物が立ち並ぶ岩々全体の斜面を、この上なく濃い緑色で、この上なく柔らかい苔が覆っている。

＊さらに近くに目をやると、左の山並みのふもとのあたりに、大きな暗い洞窟が口を開けている。私の想像力は熱を帯び、この洞窟の入口に、そこから出てきたひとりの娘が青年といっしょにいるところを思い描く[33]。青年は片腕の下に、娘の片腕をしっかりと抱えている。彼女は青年から顔をそむけている。彼女は空いたほうの手で自分の目を覆っているが、それはあたかも、光を再び見ること、彼と目を合わすことを恐れているようであった。だが、この二人が実際にはいなかったのに対して、私の近く、大きな池の岸辺には、現実にひとりの女が、傍らにいる犬といっしょに休んでいた。また、同じ岸辺を左側に進むと、より高い位置にある小さな浜があるが、そこには男女の集団がいた。優れた画家ならばまさにこのとおりに描くだろう[34]。さらに遠くには、ひとりの農夫が立っていた。私は彼を正面から眺めていた。彼は遠くの村の住人に手で道順を教えているようであった。

＊私は身動きできなかった。視線はどの事物にもとどまらずにさまよっていた。腕は両脇にぶらりと垂れ下がっていた。口は開いたままだった。わが案内人［神父のこと］は私の驚

32）［*CHA*］この風景に、視覚ばかりでなく、聴覚も刺激されている。

33）［*CHA*］ディドロは絵の観者でありながら、画中の人物となり、画中を動き回る。のみならず、彼はものを見、ものを聞き、「想像し」、「熱を帯び」ることで、自身が芸術作品（物語、小説）の創作者となる。

34）言うまでもないが、ヴェルネの作品ではそのように描かれている、ということを示唆している。

嘆と沈黙を妨げずにいてくれた。彼は、自身がこの［自然の］驚異の所有者、いや創造主でさえあるかのように幸福を感じ、自惚れていた。私は自分がどれほどの間、陶酔のためにぼっとしていたのかわからない。諸事物が動かずにあることと、この場所の孤独と深い沈黙が、時間の動きを中断していた[35)]。もはや時間は存在せず、時間を計るものも存在しなかった。人間はまるで永遠の存在と化したようであった[36)]。ところが、頭が一回転するような奇妙な感覚が生じ――私はときおりこれを経験するのだ――一瞬にして自然の造物が人為の産物へと変化した[37)]。私は叫んだ。

*「なんと美しく、偉大で、変化に富み、高貴で、知恵にあふれ、均衡に満ち、生き生きとした色彩であることか！宇宙に散在する無数の美がこの画布の上に、混乱も無理もなく集められ、卓抜なる趣味（un goût exquis）によって結びつけられている。どこかに実在しそうな小説的（ロマネスク）な光景だ[38)]。この二つの山並みの頂点の上部、木造の建造物の中央にひとつの平面があると想像すれば、この平面の向こう側（奥の方向）に、画面の明るい部分の全体が位置し、こちら側（前方）には、暗部または明暗部のすべてが位置することになる。その暗部・明暗部においても、事物は明白に、はっきりと見えているし、輪郭も明瞭である。そこには明るい光が欠けているというだけのことだ。闇が濃くなるにつれて、事物は私の目の近くにあるのだから、私は何も見落としはしない。また、空と木造建造物の間に置かれた雲は、場面にどれほどの深みを与えていることか！この橋は、視界のもっとも遠くにある事物だが、さらにその向こうに空間があると想像するとは驚くべきことだ。このはるか遠方にじりじりと照りつける日の暑さを感じたあとで、ここから河川の水の冷たさを味わうのは、なんと心地よいことか。この岩々はなんと荘厳なことか！水はなんと美しく真に迫っていることか！画家はこの水の透明さを、どのようにして暗く色づけしたのだろう！」

*親愛なる神父はここまで、じっと私がつぶやくのにまかせていた。だが、「画家」という

35）［*HER*, III］バークの「崇高」の定義に合致した情動的な経験。本稿注22参照。

36）［*CHA*］芸術作品の鑑賞の際のほとんど神秘的な経験のことだが、これが同時に、自然を眺める際に得られる情動でもあることが、なかば真面目に、なかば冗談として示唆されている。この場の「崇高」は、鑑賞者であり散歩者である話者の魂を奪い去り、忘我、法悦の状態にする。

37）ここで描写されている風景がヴェルネの絵画中の風景にほかならないことを示唆している。話者の持論である「自然＜人為（芸術）」をあらためて主張。

38）［*CHA*］ヴェルネの風景画への暗黙の言及。ヴェルネはサルヴァトール・ローザ（Salvator Rosa, 1615-1673：イタリア・ナポリ出身の画家、詩人）の現実的かつ空想的な風景画（当時それは「小説的・絵画的ジャンル」« genre romanesque et pittoresque »と呼ばれていた）から影響を受けていた。ヴェルネとローザの関わりについては、次の論文に詳しい。大野芳材「ヴェルネとディドロ――18世紀中葉のフランス風景画についての小考」、『青山学院女子短期大学総合文化研究所年報』4巻、1996年12月、161-180頁。本論文は「ヴェルネ散歩」にはほとんど言及していないが、ディドロおよび同時代の批評家のヴェルネの風景画に対する関心の要点について的確に考察している。

語を聞くにおよび、彼は私の袖を引き、「君はどうかしているのではないか」と言った。

＊［私］――「それほどでもないさ。」

＊［神父］――「明暗部だとか、平面だとか、彩色が生き生きしているだとか、君は何を言いたいのだね。」

＊［私］――「自然を正しく判断するために、それを芸術と置きかえてみたのだ。」

＊［神父］――「そんなふうにしょっちゅう置きかえていると、しまいに美しい絵画を見つけるのが難しくなるだろうよ。」

＊［私］――「かもしれない。だが、この試みによって、私が称賛する少数の絵画は、まさに称賛に値することになるのではないかい。」

＊［神父］――「それはそうだ。」

こんなふうにしゃべりながら、池の岸辺に沿って歩くと、さきほどわれわれが二人の幼い弟子たちを残してきた場所に着いた。日は暮れかけていた。歩けども歩けども、城館までの道は遠かった。だがこれによってわれわれは得をした。神父は生徒のうちのひとりに、指定しておいた二つの寓話を暗唱させ、もうひとりには、ウェルギリウスの一節の解説をさせることができたし、私はといえば、いま立ち去ろうとしている場所のことを記憶することができたからだ。私は帰宅後、その場所の様子を文章にして君［グリム］にお目にかけようと考えていたのだ。私の仕事は、神父の仕事よりも早く片付いた。〈春がまたやってきて、高山の雪がとけ、小川になって流れ出す。西風（ゼフィロス）が吹いて湿った地面が、柔らかくなりはじめる〉（*Vere novo, gelidus canis cum montibus humor liquitur, et Zephyro putris se gleba resolvit*）［『農耕詩』I, v. 43-44］――この詩行を聞いて、私は絵画と詩との魅力のちがいに、そしてまた、どれほどよく理解できる表現も、ひとつの言語から別の言語に翻訳することがいかに困難かということに、思いをはせた。

39）【そこで私は神父に、ユピテルがある日、ひどい頭痛に襲われたことを話して聞かせた。神々と人間の父［ユピテル］は、昼となく夜となく、両手に額をもたせかけ、その大きな胸板から深いため息を漏らしていた。神々も人々も彼を取り囲んで静かに見守っていたところ、突如彼は身を起こし、大きな叫び声を上げたかと思うと、彼の頭がぱかっと割れて、全身を武具で固めた女神が飛び出すのが見えた。ミネルヴァだった。オリュンポスのあちこちに散在する神々はみな、ユピテルの快復とミネルヴァの誕生を祝福し、人間たちは、口々にミネルヴァを称えた。ただ、だれもがその美貌については異論はなかったが、その服装については、みなが不満であった。未開人は、彼女の兜と甲冑を脱がせ、その腰に草木で編んだ簡素な縄を巻いた。多島海［エーゲ海］の住民は、女神は一糸まとわぬのがよいと言った。

39）［*CHA*］この段落はのちに付加されたものであり、自筆原稿には不在。

アウソニア［イタリア］人は、彼女はもっと慎み深く、もっと肌を覆うべきだと言った。アジア人は、彼女の足までゆるやかに覆い、手足の輪郭をはっきり表すチュニックの長い襞は、さぞ彼女の優美さを引き立てるだろうと主張した。善良で寛容なるユピテルは、娘にこれらすべての衣服を試させたが、結局のところ人間たちは、そのいずれもが、彼女が父の頭から生まれたときに身につけていた服装ほどは似合わないと認めるにいたった。――こんな話である。神父がこの話の意味を理解するのにさほどの困難はなかった。】

さまざまな古代詩人のいくつかの箇所は難解すぎて、われわれ二人をひどく悩ませたし、タキトゥスの翻訳はウェルギリウスの翻訳よりも断然易しいという点について、二人はいまいましくも合意せざるをえなかった。もっとも、ラ・ブレトリ神父はこれには同意しないだろう。いずれにせよ、彼によるタキトゥスの翻訳はひどいものだが、デフォンテーヌによるウェルギリウスの翻訳は優れたものである[40]。

われわれは歩きつづけた。神父は痛む目を布きれで押さえ、その心は私の無茶な主張にひどく傷ついていた。私は、風が生じさせわれわれの目をくらませる埃の渦もまた、宇宙の秩序の完全なる統制下にあると主張していたのだ[41]。神父はこの渦を、混沌（カオス）のはかないイメージであり、創造の奇蹟的な業（わざ）のただなかで偶然に引き起こされるものと考えていた。彼はそのように納得していたのだ。私は彼にこう言った。

*「神父よ、君の角膜を痛めている小石のことはしばし忘れて、私の話を聞いてくれ。宇宙がなぜこれほどまでに正しく秩序に基づいてできているように見えるのだろうか。それは、そこでは何もかもが各自の場所に結びつけられていて、いかなる存在も、充足理由（une raison suffisante）――それが未知であるか既知であるかは問わず――をもたずに、その位置、生成（production）、結果（effet）の状態に置かれることはないからだ。西風は例外だと言えるだろうか。砂粒が例外だと、埃の渦が例外だと言えるだろうか。もしひとつひとつの分子を動かすすべての力――その分子が集まって、われわれを包みこんだ渦ができたわけだが――の大きさがわかったとすれば、幾何学者は、君の目と瞼（まぶた）との間に入りこんだ分子がまさに正しい場所にあるということを、君に対して証明してくれることだろう。」

*神父は言った。「だが私は、その分子がほかの場所にあってもいっこうにかまわないよ。

---

40)［*DEL*］ラ・ブレトリ神父（Jean-Philippe René de La Bletterie, 1696-1772）は、タキトゥス『アグリコラ』と『ゲルマーニア』を1755年に、『年代記』を1776年に翻訳した。翻訳に付された注は、哲学者たちの反感を買い、ダランベールによるタキトゥスの翻訳の株が上がることになった。グリムはラ・ブレトリ訳の書評で、これを「かつて耳にしたこともないほどめざましい文学上の大罪のひとつ」と断じている（*Correspondance littéraire*, 15 septembre 1768）。一方、デフォンテーヌ（Pierre François Guyot Desfontaines, 1685-1745）は、ウェルギリウスの翻訳作品集を、1743年に刊行している。

41)「第一場」を参照。

私の目はまだ痛むが、さきほどわれわれが訪れた風景は、私の目を休ませてくれた。」

＊［私］――「それで、その場合自然はどうなるのだい。自然がわれわれ人間のためにあの風景をこしらえたというのかい。」

＊［神父］――「もちろんだ。」

＊［私］――「もし自然がわれわれのためにあの風景をこしらえたというのなら、あの旋風も同じく自然がこしらえたということになるだろう。なあ友よ、われわれがそれほど特別な存在だとは思わないようにしよう。われわれは自然のなかにいる。われわれは自然のなかで、快を覚えることもあれば、不快な目にあうこともある。自然が春に大地をわれわれの目に優しい色である緑に染めるからといって自然を称える者たちは、その同じ自然――彼らが何ごとにおいてもその恩恵しか見ようとしない自然――が、冬になると、われわれの目を痛め、頭をぐるぐる回らせ、われわれを凍死の危険にさらす白色で、田園全体を覆いつくすことを忘れるうっかり者なのだ。自然はわれわれに優しいときに善良で美しいとされ、われわれを傷つけるときに醜く有害だとされる。自然の魅力の一部は、しばしばわれわれの努力にさえ負っているのだよ[42]。」

＊［神父］――「君の説を聞いていると、なにやら遠くに連れて行かれる心もちがするよ。」

＊［私］――「かもしれないね。」

＊［神父］――「今度この話をもとにして私の生徒たちに説教するのを手伝ってくれないか。」

＊［私］――「もちろんかまわないよ。その説教は、ありきたりのものよりもずっと真実であり、より危険性が少ないものとなるだろうと請け負うよ。」

＊［神父］――「一度彼らの親御さんに、このことについてどう思うか尋ねてみるよ。」

＊［私］――「親御さんらは、〈正しい考え〉をおもちだろうから、［その提案を拒否し］子どもらに［「私」から見て］まずい考え方を教えるようにと、君に命じるだろうよ。」

＊［神父］――「まさか。このあわれな小さな生き物たちの頭を馬鹿げたことや嘘でいっぱいにしたとして、親御さんたちに何の利益があるというんだ。」

＊［私］――「何の利益もないさ。だが彼らに分別などないし、小心者なのだ[43]。」

42）［*CHA*］同時期に書かれた『ダランベールの夢』、『運命論者ジャックとその主人』のなかに、同様の人間中心主義批判が見られる。

43）［*CHA*］生徒らの親たちは、「正しい考え」の持ち主である、すなわち、とりわけ宗教について、時の支配的な考えを疑わないがゆえに、話者から見ると、真の論理を持ち合わせていない、ということだろう。

第三場[44)]

退屈を覚えはじめたとき、入江のような場所の岸辺に出た。その入江は、左側が岬になっていた。そこは険しく岩がちな地面で、その表面はまことにひなびていて、草が生い茂っていた。その風景の一方は浜辺と、他方は海面にそびえ立つ堤防の壁面と接していた。その長い堤防は浜辺と平行で、はるか奥のほうにまでせり出していたが、その堤防の突端部分から先には、海が悠々と広がっていた。この場面の美しさは、ゴシック風の[45)] 軍事城塞の存在によってさらに際立っていた。城塞は遠く堤防の端のほうに見えていた。城の最上部には、石落としに囲まれた広場があり、その広場の中央には、丸く小さな櫓(やぐら)が設えられていた。堤防の脇や、櫓と石落としの間のあたりには、さまざまな人がいるのがよく見えた。堤防の欄干にもたれかかかる者もいれば、石落としの上部から身を乗り出している者もいた。人々がこちらでは散歩し、あちらでは足を止めて会話を交わしているように見えた。

*私は、わが案内人［神父のこと］に向かって言った。「ここもまたなかなかよい眺めだね。」

*彼は答えた。「ここがどこだかわからないかい。」

* **［私］**――「ああ、わからない。」

* **［神父］**――「われわれの城館だよ。」

* **［私］**――「なるほど、そうだね。」

* **［神父］**――「日没時に外で涼んでいるあの連中は、城館でゲームを楽しむ男女、政治家、遊び人(ギャラン)たちだ。」

* **［私］**――「そのようだ。」

* **［神父］**――「見たまえ、あそこに老伯爵夫人がいる。彼女はパートナーが誘い(コール)[46)] に応じないので、たえずいじめつづけている。城館の近くにいるあの集団は、おそらく例の政治家たちだろう。彼らは頭を冷やして、互いに耳を傾けあい、より落ち着いて議論を交わしあっているのだ。広場で櫓のまわりを二人一組で歩きまわる人たちは、まちがいなく若者だろう。足が達者でなければ、あんなところにまで登れまい。若き侯爵夫人と青年伯爵は最後に下りてくるだろう。二人はいつもこっそりいちゃついているからね。」

* われわれは座っていた。こちらはこちらで憩っていたのだ。われわれは浜辺に沿って右

---

44)「第三場」の対象作品は、ヴェルネ《日没時の海岸》（*Une marine au coucher du soleil*）（1765 年）**【図 26-6】**とみなされている。

45)［*HER*, III］「ゴシック風の」（gothique）という語を、ディドロはしばしば否定的な意味で使うが、ここでは中立的な意味である。

46)「コールの札」（invite）とは、カードゲームのホイストなどで同じ組の人に手の内を知らせ同種のカードを出させるためのカードのこと。

側に視線を移すと、二つの後ろ姿が見えた。それは誰だか知らぬが、地形の奥まったところで、やはり座って休んでいた。その向こう側では、水夫らが小舟に荷を積むか、そこから荷を下ろすかしていた。遠くには水面に一隻の帆船があった。そのさらに向こうには、彼方の山々に靄（もや）がかかっているのが見えた。ここから海路で相当な距離のあるあの城館まで、どうやってもどればよいのかと私は少々不安になった。

*私は神父に言った。「浜辺に沿って右側に行けば、城館に着くまでに地球を一周しなければならないだろう。それだと今夜中にはちょっと無理だろう。浜辺を左に進み、あの風景のところまで行けば、おそらくそこを通る小道があり、堤防に通じる入口のようなものにまでたどり着けるだろう。」

*神父が言った。「地球の一周も入江の一周もいやだというのだね。」

* **［私］**――「そのとおりだ。だがそういうわけにもいかぬ。」

* **［神父］**――「君のは名案ではない。あの船乗りたちに頼んで船に乗せてもらい、城館のふもとで下ろしてもらえばよいのだ。」

*そのとおりにことは運んだ。われわれが船に乗りこむと、二十ものオペラグラスがこちらに向けられた。われわれが着くと、堤防や城館の頂上から発する歓声に迎えられた。われわれはそれに、習慣に従って応えた。空は平穏だった。風は浜辺から城館に向かって吹いていた。われわれも船の行程を瞬く間に進んだ。私はいま単に事実だけを語っている。もっと詩的な状況だったなら、風が吹き荒れ、波が逆立ち、小舟が雲の高さに届いたり、海底に呑みこまれたりするさまを語っただろう。君［グリム］は教師とその幼い生徒たち、そして君の友である老哲学者［話者自身のこと］の身の上を案じて身震いしたことだろう。私は、若い女たちが涙に暮れて発する叫び声を、堤防から君の耳に届けただろう。城館の頂上の広場で天を仰ぐいくつもの腕を、君に見せたことだろう。だがその場合、そこには真実の言葉はひとつもなかっただろう[47]。実際は、われわれが出会ったのは、ウェルギリウスの書［『アエネイス』］の第一巻のなかの嵐だけであった。神父の弟子の一人が、われわれに暗唱して聞かせてくれた一節のことだ。こうして、われわれの最初の遠足ないしは散歩が終わった。

私は疲れていたが、この日は美しいものを見て、この上なく澄んだ空気を吸い、まことに健康な運動を行った。夕食時にはもりもり食い、この上なく心地よく、この上なく静かな夜を過ごした。翌朝目覚めると、私は「これこそが人間の真の生、真の住みかだ」とつぶやい

47）［*CHA*］この仮定のなかで、話者は自分の全能をひけらかしているが、それは創造主の能力であるとともに画家の能力でもある。この記述は、実際に嵐の場面を描いた作品を扱う「第五場」を予告している。また、『運命論者ジャックとその主人』の皮肉が効いた次の場面も参照。「読者よ、［…］私は自分の一存で、各人を好きなだけ危険な目に遭わせることができるのだ。［…］だが、私の物語に真実性などないのだ」。

た。社会のいかなる幻惑[48]も、決してこの場所の魅力を消すことはできなかっただろう。

＊われわれは、憂鬱な仕事やつまらぬ義務のせいで都会の狭い空間に縛りつけられている。そこでわれわれは、原初の安息地である森林に回帰できない以上、富の一部を代価にして、おのれの住みかのまわりに森林を呼びもどそうとしている。だが、そこでは森林は、人為（l'art）の洗練された手の支配に甘んじ、もとの静けさ、無垢さ、自由、威厳、休息を失ってしまっている。ゆえにわれわれは、しばらくの間、野生人のまねをすることになる。しきたりや情念に囚われているわれわれが、自然人の役（パントマイム）[49]を演じるのだ。われわれは、田園生活の仕事や娯楽に没頭したり、田舎をうろつき回ったり、家畜の群を追いかけたり、藁葺（わらぶ）きの家に住んだりすることはできないかわりに、高い金を払って、ワウウェルマン【図26-7】やベルヘム【図26-8】[50]やヴェルネに、われらの遠い祖先の習俗や歴史を描いてもらっている。そうして、われわれの豪華だが陰気な家屋の壁が、われわれが哀惜してやまない過去の幸福を描いた絵で埋めつくされている。ベルヘムやパウルス・ポッテル【図26-9】[51]が描く動物たちは、豪華な額縁に閉じこめられて、われわれの屋敷のなかで草を食んでいる。

48）［*CHA*］「幻惑」の原語 « prestiges » は、「人為によって感覚に作用する幻想」（『百科全書』）。象徴的な意味で、目をくらませる、驚かせる、幻想を抱かせるすべてのもの。17 世紀において、この語はしばしば複数形で、文芸や芸術によって精神に作用する幻想を意味した。対義語は、自然を超えた作用である prodige(s)（驚異）である。

49）［*CHA*］この語 pantomime を、ディドロは 1751 年から使用している。『ラモーの甥』では、各人が社会でパントマイムを演じているとの観察が取り上げられる。ディドロ『ラモーの甥』本田喜代治・平岡昇訳、岩波文庫、150-159 頁を参照。「私――人生上の物ごとには、確かになんらかの価値がある。ところが、君は、それを手に入れるために自分の払っている犠牲の価値を知らないのだ。君はいやしいパントマイムをやる。今までもやってきたし、これからも相変わらずやるだろう」（同書、154-155 頁）。

50）フィリップス・ワウウェルマン（Philips Wouwerman, 1619-1668）、ニコラース・ベルヘム（Nicolaes Berchem, 1620–1683）は、ともにオランダの画家。

51）パウルス・ポッテル（Paulus Potter, 1625-1654）：オランダの画家。牛や馬といった動物を多く描いたことで知られている。

オスターデ【図26-10】[52] が描く蜘蛛の巣は、深紅（しんく）のダマスク[53] を敷かれ、両側に金の縁飾りを付けられてつり下げられている。そしてわれわれは、名誉心、憎しみ、嫉妬、欲望にがっちりつかまえられている。無垢と清貧――何の不足もない者を清貧と呼べるとすればだが――を描いた風景に囲まれて、名誉や富への欲望に身もだえしているのだ。ありとあらゆるかたちの幸福が描かれた絵に取り囲まれているのに、われわれ自身は不幸なままである。〈田園よ、いつおまえと再会できるだろうか〉（*O rus, quando te aspiciam*）［ホラティウス『風刺詩』II, 6, v. 60］。詩人はこう語ったが、これこそは、われわれが心の底から幾度となく叫んだ願いである。

第四場[54]

私はまだ夢を見ているようであり、肘かけ椅子に無造作に横になり、精神が好きにさまようにまかせていた。心地よい状態だ。魂は思考から離れて正直であり、精神は無理なく正しく繊細に働いている。また、想念や感覚は、まるで豊穣な土地に生える草木のように、われわれのなかから自然に生じてくる。私の目は素晴らしい風景に釘付けになっていた。そこで私は、こうつぶやいた。「神父は正しい。わが国の画家たちは何もわかっていない。彼らの最高の作品を眺めても、いま私が感じている陶酔[55] を感じたことがないのだから。自分が本来の自分である喜び、自分が完全に善良な存在であると自覚する喜び、自分自身を見つめ、自分自身に満足する喜び、そして、われを忘れるという、さらに甘美な喜びを、である。」この瞬間、私はどこにいるのか。私のまわりには何があるのか。知らない、わからない。私

52）アドリアーン・ファン・オスターデ（Adriaen van Ostade, 1610-1685）：フランドルの画家。オランダの農民やブルジョワ階級の人々の日常生活を描いた作品で知られている。
［*HER*, III］ディドロはティエル男爵（baron de Thiers）邸で、ポッテルの絵画を見た可能性がある。だが、ディドロはここで、おそらく美術愛好家ルイ＝ジャン・ガニャ（Louis-Jean Gaignat）の書斎の壁について語っているのだろう。そこには、サン＝トーバンの素描とともに、ワウウェルマン、ベルヘム、オスターデ、ポッテル、テニエースなど、オランダの巨匠の作品が飾られていた（*Catalogue de la vente de L.-J. Gaignat*, 1768）。ディドロは、1768年5月から1769年初めにかけて、エカチェリーナ2世のためにガニャのコレクションをまるごと購入しようとして失敗するが、1769年には数点の重要作品を購入。それがサンクトペテルブルクに新設されたばかり（1764年）のエルミタージュ美術館に飾られる。

53）（シリアのダマスカスで発達したところから）斜文織りまたは繻子の地に色糸・金銀糸などで模様を織り出した緞子（どんす）風絹織物。家具・テーブルクロスなど室内装飾用（『大辞泉』より）。

54）［*HER*, III］第四場は、《岸辺での仕事》（*Les Occupations du rivage*）（1767年）【図26-11】に対応。

55）「陶酔」の原語 « délire » の語義として、リトレの辞書は次を挙げている。« Enthousiasme, fureur poétique.［用例］Un sublime délire. » 芸術創造における神秘的な啓示のことである。このenthousiasmeは、少し下に現れる「われを忘れる」（m'oublier）状態にも対応している。

に足りないものは何か。何も。私は何を欲しているのか。何も。もし神が存在するなら、そんなふうにして存在するだろう。神は自足している。

*そこへ、遠くから音が聞こえる。洗濯女がべらを打つ音だ。それが不意に私の耳に響き、自分があたかも神的な存在であるという感覚が消え去った。だが、神のように存在するのも心地よいが、人間なりの存在の仕方もときには、それなりに心地よいものだ。あの女(ひと)がただここに来てくれたなら、私のもとに現れて、あの大きな目を再び見られたなら、手を私の額にそっと置き、微笑んでくれたなら…[56]。あの右側の鬱蒼(うっそう)と生い茂った一群の木々は、なんとうまくできていることか！その木々の前方にあり、水面に向かってなだらかな傾斜を描いている、あのとがった形に整えられた舌のような岸辺は、まったく絵のような美しさだ。その半島状の場所の岸を浸し、そこをいかにも涼しそうに見せているあの川は、なんと美しいことか！

*わが友ヴェルネよ、鉛筆をもち、さっさとこの女性の群像を描いて、君の紙挟み[57]に加えたまえ[58]。ひとりは水面に身を傾け、洗濯物を水に浸している。もうひとりはしゃがみこみ、洗った衣服をしぼっている。三人目の女性は立ち上がり、洗濯物でいっぱいのかごを自分の頭の上に載せている。また、彼女らの脇にいて、こちらに背中を向け、向こう側にかがんで同じく洗濯をしている若者も、忘れずに描くべきだ。急ぎたまえ。これらの人物はすぐに、おそらく今ほどは描くのにふさわしくない姿勢をとることになるだろうから。現実を忠実に描けば描くほど、絵は美しくなるだろう。いや、ちがう。あの女性たちにほんの少し軽やかさを加えてごらん。絵の具をもっと軽く塗ってごらん[59]。あの岩場の黄みがかった、乾いた色調を弱めてごらん[60]。だが、網を左方の、水が豊かに広がっている場所に投げているあの釣り人は、あのまま描くとよい。これ以上にみごとな対象は考えつかないだろう。彼の動作を見てごらん。なんと真に迫っていることか！彼の脇にいる犬も描くがよい。ここには、君の才能をもってすれば、絵に取り入れるとよい効果をもたらす付随的細部（accessoires）

56）［*CHA*］愛人のソフィ・ヴォランの思い出が、画中の風景や女性たちの肖像と結びつき、夢想するディドロのもとに回帰する。ディドロは『百科全書』の « Délicieux » と « Jouissance » の項目の筆者でもあるが、これらの項目は、生の官能的な魅力の賛歌である。

57）「紙挟み」の原語 « porte-feuille » について、Furetière (1690) は次のように説明している。« un carton double couvert de parchemin, basane, veau, marroquin ou chagrin, qui s'ouvre et qui se ferme, et dans l'ouverture duquel on peut porter des feuilles, des papiers, des estampes sans les gaster. »

58）実際はヴェルネの絵を見てこのように書いている。

59）「塗る」と訳した原語 toucher の語義は、リトレの辞書ではこう説明されている。« Terme de peinture. Il se dit de l'opération par laquelle le peintre pose et étend les couleurs sur le tableau. »

60）［*CHA*］ディドロは、『サロン』でしばしば行うように、ここでも批評対象の絵画に具体的な修正の助言を与えている。

が、どれほど多く満ちていることか。左端に見える岩の先っぽもそうだし、奥の岩の近くに見える建物や小集落もそうだし、あの建造物、集落、洗濯女たちのいる舌状の岩の間にある、静かで穏やかな川面もそうだ。その川面は、彼方にまで広がり、やがて見えなくなっている。

* もし君が、自分の作品のなかで、これら活動中の女性たちのなす面と同一の面の上に、ただし十分な距離を取って、実際に自然のなかで見えているとおりに、頂上がかすかに見える靄（もや）がかかった山々を描いたとしよう。その場合、画中の地平線を、君が思うままに奥に追いやることができるだろう[61]。それにしても、これらさまざまな事物の形や、その真の色彩もさることながら、それらを関係づけている魔術的な均衡を、はたして君はどうすれば表現できるだろうか…[62]。

* 私はなぜここにひとりでいるのか！この場の魅力や美しさを、なぜ誰も私と共有しないのか！もしあの女（ひと）がしどけない服装でここにいてくれて、私が彼女の手を握り、彼女の賛嘆の念が私のそれと合わさったなら、私はさらに強く感動することだろう。私が求めてやまない感覚、彼女だけが与えることのできる感覚が懐かしい。この美しい場所の所有者は何をしているのか。眠っているのか。

*私は何度も君を呼んだ、恋人の名を。そこに親愛なる神父が、目に布を当てて入ってきた。彼は少し不機嫌な様子で、私にこう言った。「君が言うには世界と同じくらいに規則にかなっているという、例の埃の渦だが、そのおかげで一晩さんざんな目にあったよ。」生徒のちびたちは課題に取り組んでいるところだったので、彼は私としゃべりに来たのだ。魂の強い情動は、過ぎ去ったあとでも、顔にその跡を残すものだ。それを見分けるのはなんら困難なことではない。神父は［私の顔に］正しくそれを認めた。私の魂の奥で生じた何かを見ぬいたのだ。「まずいときにお邪魔したかな。」

* **［私］**――「神父よ、そんなことはないさ。」

* **［神父］**――「こんなときは、私よりも別のお相手のほうが君はうれしいだろう。」

* **［私］**――「かもしれないね。」

* **［神父］**――「では、失礼するよ。」

* **［私］**――「いや、いてくれ。」

*彼は残った。彼は私に滞在を延長するように誘い、「私に何日か与えてくれればそれに見合うだけ、昨日のような心地よい散歩に案内しよう、いま目にしている風景[63]のような美

61）実際にヴェルネはそのように描いている。話者はヴェルネのこの選択を称賛しているのである。

62）ヴェルネは実際にそれを表現している、と言いたいのである。ディドロによれば、ヴェルネのほかにシャルダンが、この「魔術的な均衡」（la magique harmonie）を実現している。「ディドロ『サロン』抄訳（1）」、「2. シャルダン《オリーヴを詰めた瓶》《皮をはがれたエイ》」67-69頁を参照。

63）「風景」の原語 « tableaux » は「絵画」も意味する。神父とディドロが訪れる風景が実はヴェルネ

しい風景をお見せしよう」と約束してくれた。午前九時だった。われわれのまわりのすべてがまだ眠っていた。多くの気のよい男たちと魅力的な女たちがこの地に集まっていた。彼らは口々に、田舎の心地よさや幸福を楽しむために都会を逃れてきたと言っていたが、まだそのなかの誰ひとりとして、寝床を出て、早朝の新鮮な空気を吸い、鳥たちの最初の歌声を聞き、夜露に洗われた自然の魅惑を感じ取り、花々や草木の最初の香りをかぎに来ている者はいなかった。彼らは田園の住人になろうとしたが、結局のところ、都会の倦怠に確実に、より長い間どっぷりとつかることになっただけだったように思われる。

＊神父の同伴は、私が積極的に求めたわけではないが、それでも私は、ひとりきりよりも彼といっしょのほうがありがたかった。自分ひとりのためだけの喜びを味わっても、大して感激できず、長続きしないものだ。私が読んだり、考えたり、書いたり、瞑想したり、聞いたり、見たり、感じたりするのは、自分だけではなく、友人たちのためだ。この場にいなくても、私はすべてを彼らに捧げるために尽力する。いつも彼らの幸せを願っているのだ。一本の美しい線に感動したら、私はそれを友人たちに知らせる。美しい筆致に出会ったら、彼らに教えてあげようと心に決める。心おどらされる光景を目にしたら、知らず知らずのうちに、それについて彼らにどう語ろうかと考えている。私は自分の全感覚と全能力の使用を、友人たちのために捧げてきた。おそらくそれゆえに、私の想像と私の文章において、すべてがやや大げさに、誇張気味に表現されるのだ。だが、ときおりそのせいで彼らは私を責める。恩知らずな連中だ！

神父は私の横に腰かけて、いつものとおり自然の魅力に酔っていた。彼は、美しいという形容詞を百度もくり返しつぶやいていた。そこで私は、この共通の賛辞が、ひどく多様な事物に対して発せられていることに気づいた。私は彼に言った[64)]。「君はあの険しい岩を美しいと言い、その岩を覆う峻厳な森を美しいと言い、岸辺を水泡で白く彩り、あたりの小石を震わせるあの急流を美しいと言う。私の見るところ、君は美しいという語を、人間、動物、植物、石、魚、鳥、鉱物のいずれにも適用している。しかるに君は、それらの間になんら共

の絵画であることが暗示されている。

64）以下、話者と神父は、美と快にまつわる以下のようなパラドクスをめぐって対話を行う。

①「美」の対象に共通の物質的な性質は存在しない。

②悲しみを引き起こす対象は時間が経てば快の対象へと変化することがある。

③自然においては恐怖を引き起こす対象が、模倣物（芸術）において再現されると、快を引き起こす。

④快の感情は涙と共存する。

⑤親しい人の不幸が快の原因となる。

⑥われわれは舞台上で、危機に陥った英雄のみならず、優れた野心や才能をもつ悪人、危機に見舞われている悪人に加担する。

⑦観客を感動させるためには、俳優は演じる役柄の境遇に完全に没入してはならない。

通の物質的な性質など存在しないことを認めるだろう。では、その共通の属性[65]はどこから来るのだろうか？」

＊［神父］――「さあ、そんなことを考えさせられたのは初めてだよ。」

＊［私］――「簡単なことだ。親愛なる神父よ、君がさまざまなものに対して同じ賛辞を与えるのは、まったく異なる物質的な諸性質によって、君の魂のなかに、なんらかの共通の観念または感覚が引き起こされるからだ。」

＊［神父］――「なるほど、賛嘆の念（admiration）だね。」

＊［私］――「そこに快（plaisir）も加わる。よく考えてみたまえ。快を与えずに驚きや賛嘆の念だけをかき立てるものは美しいとは言えないし、快は与えても驚嘆や賛嘆の念をかき立てないものも同様だろう。炎上するパリの光景を見れば、君は恐怖を覚えるだろう。だがしばらく経てば、瓦礫の山と化したパリを歩きたくなるだろう。また、君は恋人が死にゆく姿を見れば、激しい苦悩にとらわれるだろう。だがしばらく経てば、君は憂愁（mélancolie）に駆られて彼女の墓へと向かい、その前に座るだろう。単純な感覚もあれば、複合的な感覚もある。だからこそ、［複合感覚をもたらす］視覚と聴覚の対象にしか美はないのだ[66]。音からあらゆる付帯的観念、道徳的観念を取り除いてみたまえ。すると、そこに美はまったく感じられなくなるだろう。目の表面に、ある映像をとらえたとしよう。そして、その印象がそこから精神にも心にも転移しないとしよう。その場合、その映像はいっさい美の要素をもたないだろう。また、もうひとつ区別しなければならないものがある。それは、自然のなかの事物と、芸術または模倣物のなかの事物だ。恐ろしい火災があり、そのなかで、男も女も、子どもたちも、父母たちも、兄弟姉妹も、友人知己も、外国人も、同国人も、何もかもが巻きこまれてしまったとすれば、君は茫然自失の状態になってしまうだろう。君は逃げ、目をそらし、叫び声から耳をふさぐだろう。かくも多くの親しい人々が失われたのに傍観するしかないことに絶望し、命を投げ出そうとするかもしれない。君は彼らを助けようとするか、さもなければ、炎のなかに飛びこんで、彼らと運命をともにしようとするかもしれない。と

65）「属性」の原語は *HER, III, CHA, DEL* では « tribut » だが、*Œuvres complète de Diderot*, éd. Assézat, tome 11, 1966, p. 115では、« attribut »。

66）［*HER*, III］芸術作品の形式的な美や律動的な音にしか関心を向けない美学理論家に対する一般的な批評。これに対して、デュ・ボス（Du Bos）、バーク、ウェブ（Webb）のような美学者は、芸術における情動的な要因を強調した。ディドロにおいては、芸術は「精神」および「心」に訴えかけるものである。

［*CHA*］ディドロにおいて、嗅覚、味覚、触覚とは異なり、視覚と聴覚は、「複合感覚」（« sensations composées »）を引き起こし、「付帯的観念、道徳的観念」（« idées accessoires et morales »）を生じさせる。両者はこうしてたんなる像やリズムの知覚をもたらすにとどまらず、心と精神に訴えかけることで、美の感覚の起源となるのである。

ころが、この惨事のさまざまな災いを、絵画によって見せられたとすればどうだろう。君の目は歓喜をもってそれを見つめるのではないか[67]。君はアエネアスに倣って、〈おお見よここにプリアモス！ここにも描(か)かれてその徳は、大きい報いを受けている〉（*En Priamus ; sunt hic etiam sua praemia laudi*）［ウェルギリウス『アエネイス』I, v. 462］とつぶやくだろう[68]。」

＊［神父］――「私は涙を流すだろうね。」

＊［私］――「そうだろうとも。」

＊［神父］――「それにしても、快を感じるのに、なぜ涙が出るのだろう。また、泣いているのに、どうして快を得ることがありうるのだろう。」

＊［私］――「神父よ、まさか君は、その種の涙を経験したことがないとは言わないだろうね？［悲しみで］自分の強さを保ちきれなくなったとき、虚勢を張ったことはないのかい？ある高潔な女性が君のために最大限の犠牲を払ってくれたときに、君は彼女をじっと見つめなかったかい？[69] また君は…」

＊［神父］――「わかったよ、たしかにそんな経験はある。だが、その理由がわからないのだ。だから君に尋ねているんだ。」

＊［私］――「親愛なる神父よ、なんという質問をしてくれるのだ。それについてはまた明日考えよう。君と心地よく時を過ごしているうちに、君の弟子たちは時間をつぶすだろうから。」

67）［*HER,* III／*CHA*］同様の発想がすでにアウグスティヌスに認められるが、バークもこう述べている。「現実世界では人を驚かせるに足る対象が悲劇もしくはそれに準ずる芝居の中では極めて高度な快の源泉となることは、日常普段に経験されるところである」（バーク、前掲書、I, 13「共感」50頁）。

68）［*HER,* III／*CHA*］ウェルギリウス『アエネーイス』泉井久之助訳、岩波文庫、上、50-51頁。
アエネアスは、アンキセスと女神アプロディーテの息子。トロイア王プリアモスとヘカベの娘クレウサ（ヘクトル、パリス、カッサンドラらの妹）を妻とする。アイネアスはトロイア戦争におけるトロイア側の武将で、トロイア滅亡後、イタリア半島に逃れてのちのローマ建国の祖となったとされる。ウェルギリウス『アエネイス』は、彼を主人公とする叙事詩。
アエネアスはギリシア軍に蹂躙されたトロイアを逃れ、嵐に見舞われたあと、カルタゴにたどり着く。都市に足を踏み入れたとき、彼は寺院の城壁の上に、突如トロイア戦争の光景を見出す。この町で彼は、極度の不幸のさなかに、はじめて安らぎを得た心もちがする。そこで彼が叫んだのが文中のせりふである。続きは「ここにも描かれて人間の、悲運は涙をさそい出し、／心の底を深く打つ」。ディドロはこの一節と、芸術作品が喚起する、悲しみと快とが入り混じった感情に関する議論とを関連づけようとしている。
また、ディドロはこの一節を、ウェブ（Webb）を参照しながら、『絵画論』のなかで引用し、芸術の教訓的な性格を強調しようとしている（ディドロ『絵画について』佐々木健一訳、岩波文庫、55, 98頁）。

69）彼女の行動に対して、感謝、感動、憐れみの涙を流さなかったか、ということだろう。

＊［神父］――「一言だけ。」

＊［私］――「だめだ。仏文羅訳と羅文仏訳にもどりたまえ。」

＊［神父］――「ほんの一言。」

＊［私］――「いいや、一語でもだめだ。だが、私のメモ帳を開いて、一枚目の裏側を見てみたまえ。君の考えを助ける文章が見つかるかもしれない。」

＊神父はメモ帳を取り上げ、私が服を着ている間に読んだ[70]。

「ラ・ロシュフコーはこう言った。〈もっとも親しい人々が極度の不幸にあるとき、いつもなんらかの快を覚えてしまう〉と[71]。」

＊神父は、「これかい」と言った。

＊［私］――「そうだ。」

＊［神父］――「でも、これではあまり解決にならないな。」

＊［私］――「先を読んでみてくれ。」

＊神父は続きを読んだ。

「この考え［上のラ・ロシュフコーの一文］には、人類にとって真実で、さほど悲観するにはおよばない側面が含まれていないだろうか。不幸な人々を憐れむのは美しく、うるわしいことだ。不幸な人々のために身を捧げるのは美しく、うるわしいことだ。われわれが自分

70）神父は話者の前で、話者の書いた文章を音読している。

71）［*HER*, III］『箴言集』初版（1665年）には、下記の「箴言99」が含まれていたが、翌年ラ・ロシュフコー自身が削除する：「もっとも親しい友人が逆境にあるとき、いつもなんらかの快を覚えてしまう」« Dans l'adversité de nos meilleurs amis, nous trouvons toujours quelque chose qui ne nous déplaît pas. »（éd. J. Truchet, 1967, *Maximes supprimées*, 18, p. 139）。だが、ディドロがこの引用をこの文脈のなかで行おうとしたのは、バークの「他人の難儀における共感の効果」についての章（バーク、前掲書、I, 14）を読んだからである。

同章のなかには、次の記述がある。「我々人間は他人の現実的な不幸および苦に対して喜悦を、しかも少なからぬ喜悦を感ずる存在であると私は確信している。というのは外見上それがどんな感情であるにもせよ、もしも我々がこのような対象を見ても一向それを避けようとせず逆にそれに一層近寄ってそれを詳細に見つめようという気持を起すのであれば、この場合我々はこの種の対象の観想に何らかの種類の喜悦ないし快を感じているに相違ないと私は考える。［…］或る種の途方もない悲しむべき災難の光景ほど、我々が目の色を変えて追い求めるものは他にない。従って不幸な事態が我々の眼前に繰り拡げられるにせよ歴史の中に見出されるにせよ、それは常に我々に喜悦を感じさせずにはいない。これは純粋な喜悦ではなくて、少なからぬ心配がそこに混った喜悦である。このような物事において我々が感じる喜悦は我々が悲惨の光景を回避することを妨げ、そして我々が感ずる苦は我々がこれらの苦しんでいる人々を救うことによって我々自身の苦を取除くように我々に促す。そしてこれらはすべて、如何なる推論にも先行して我々の側の協力なしに我々をそれ自らの目的達成へと駆る本能の働きによるものである」（同上、50-52頁）。

の魂のエネルギー[72]に対して自尊心をもてるのは、彼らの不幸のおかげなのだ[73]。われわれは、ある外科医が友人に語った次の一言ほど率直に、自分自身に対して告白したりはしない。「君が脚を骨折してくれないものか。そうすれば私がどんなふうに治すかを見せてやれるのに」と。だが、どれほど馬鹿げたものに見えようとも、同じような希望がどんな人の心の奥底にもひそんでいるものだ。それは自然で、一般的な願いだ。アルキビアデスのように、炎のなかに飛びこんで恋人を腕に抱えて救出してやろうと心に決めている者ならば、きっと恋人が炎のなかに閉じこめられるのを願うだろう[74]。

* われわれは、舞台の上では、悪人が罰せられるよりも善人が苦しむのを見て喜ぶが、世界という劇場の上では、反対に、善人が苦しむよりも悪人が罰を受けるのを見て喜ぶものだ。徳が厳しい試練にさらされるのを眺めるのは、おもしろいものだ[75]。徳に対して極度の抵抗が行われるさまは、われわれにとって不快なものではないのだ。われわれは、想念のなかでは、虐げられた英雄に加担する。圧政の熱狂にすっかりとらわれた者でさえ、［劇中の］圧政者を簡単に見捨て、彼が短刀を刺されて死に、舞台裏に消えていくのを見て喜ぶのである。それゆえ、心中の判断は公正であり、あくまでも清廉さに味方するというのは、人類に対するうるわしい賛辞ではある。とはいえ、実際は、たったひとつの要素があればわれわれは悪人に加担する。それは、彼の視野の大きさ、優れた才能、もしくは、彼の企てが危機に瀕していることである[76]。だから、われわれが［劇中の］悪人の運命に味方してその悪を忘れる

72）ディドロの語彙で「エネルギー」« énergie » は、偉大な人物や天才の創造的能力を意味する。ディドロはルソーとヴィンケルマンにもこの「エネルギー」を帰している。また、国家の大人物、人類に多大な貢献をなす人物、さらには忌まわしい暴君でさえもが魅力的に思えるのは、彼らがこの「エネルギー」を保持しているからである（*HER*, II, p. 178, n. 480 より）。

73）［*HER*, III］ディドロが翻訳した作品中でシャフツベリは、「処刑、拷問、荒廃、災害、血、虐殺、破壊の光景を見るときの残酷な快楽」の存在について述べている。もっともディドロは、1765 年には、この他人の不幸に対する嗜好について、より楽天的な説明を行っていた：「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」（「ディドロ『サロン』抄訳（1）」85 頁）。ディドロはまたのちに、『両インド史』のなかで、憐れみの情（compassion）の両義性について述べる：「他人の苦しみはあなたの苦しみを癒やし、あなたが他人に与える憐れみは、あなたのあなた自身に対する評価を高める」。ルソーも同様の見解を示している：「憐れみ（la pitié）はきわめて甘美な感情なので、人がそれをあえて感じるように努めるのも意外なことではない」（「フィロポリス氏への手紙」1755 年 10 月）。

74）［*HER*, III］有名なアテナイの貴族であるアルキビアデス（前 450 ごろ – 前 404。アテナイの政治家、軍人。ソクラテスの弟子）は、敵たちが火を放った家に追い詰められた。「炎に囲まれたアルキビアデスは、剣を片手に、殺し屋どもに飛びかかった。彼が救出したのは、ひとりの友とひとりの女だけだった。それは、彼の運命に深く関わる二人だった」（*Encyclopédie*, Suppl., I, 260a）。

75）［*CHA*］ディドロの戯曲『私生児』（*Le Fils naturel*, 1757）の副題はまさに「徳の試練」（*Les Épreuves de la vertu*）である。

76）［*HER*, III］次を参照：「私は、魂の卑小さを表すにほかならない、これら低劣な行いのすべてを憎

のは、たとえば、われわれがベドマール伯爵[77]とともにヴェネツィアに対する陰謀をはたらこうとするのは［陰謀がうまくいくように願うのは］、徳がまた別の相貌をもってわれわれを魅了しているからなのだ…[78]。」

＊**［私］**――「親愛なる神父よ、ここで［悪人を魅力的に描き出す］雄弁な歴史家がいかに危険な存在になりうるかを考えてみて、続きを読んでくれ。」

＊「われわれは、自分に実際以上の価値を与えるために、自分に対するよい評判を得るために、自分が決してなしえない偉業に対する自尊心を分けもつために、劇場に足をはこぶが、われわれは結局、劇中の有名な登場人物の空しい影にすぎない。劇場でわれわれは、危機にみまわれた徳を自分の胸で抱き留め、抱きしめるのに躍起になり、徳とともに自分が勝利を得るのだと、あるいは、時機が来るまで徳を手放さないのだと、確信している。われわれは死刑台の足場までは徳に従っていくが、そこまでである。エセックス伯爵[79]の頭とならんで自分の頭を断頭台に載せた者は誰もいないのだ[80]。そういうわけで、劇場の平土間は満員

む。一方、大罪は嫌いではない。それは第一に、傑作絵画や傑作悲劇の題材になるからだ」（「1765年のサロン」（グルーズの絵画についての批評）*HER*, II, p. 178 et n. 480）。

77）［*HER*, III］ベドマール（Bedmar, 1625-1685）は、スペインのヴェネツィア大使で、ヴェネツィアをスペイン領にしようと企てた。彼は『百科全書』の「醜さ」（laideur）の項目に例として用いられている。彼を登場人物とするトマス・オトウェイ（Thomas Otway）の戯曲『救われたヴェニス、あるいは露見した計略』（*Venice preserv'd, or a Plot discover'd* (voir acte II, scène 3)）も、『私生児に関する対話』第三で引用されている。
［*CHA*］話者によれば、ベドマールのように「エネルギー」にあふれた人物は、いくら悪人でも読者や観客の共感を得る（本稿注72を参照）。

78）Cf. コルネイユ『劇詩論』：「『ロドギューヌ』のなかのクレオパトラは、ひどく邪悪である。彼女は何にもまして王座を好むため、自分をそこに保つためであれば、どれだけ親族を殺しても平気である。彼女の支配欲はそれほど激しいのだ。だが、彼女が犯すすべての罪には、魂の高邁さがともなっているため、人は彼女の行為を憎むと同時に、その原因を賛嘆するのだ」（Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, in *id.*, *Théâtre complet*, I, texte préfacé et annoté par Pierre Lièvre, édition complétée par Roger Caillois, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1950, p. 19）。

79）エセックス伯（Essex, Robert Devereux, 2nd Earl of, 1566-1601）：イギリスの貴族。初代伯の長男。エリザベス一世の寵臣。オランダ、フランスに新教徒援助のため出兵、1596年、W・ローリーらと遠征艦隊を組織してスペインのカディスを占領。1597年スペインの財宝船が逃げこんだアゾレス諸島の遠征に赴いたが失敗。1599年、アイルランド総督に就任。ティロン伯H・オニールの反乱鎮圧に失敗して無断で帰国。女王の寵を失い、1601年反乱を企て、失敗して処刑された。

80）［*HER*, III］バークの次の一節を参照。「ところでその動機の善し悪しを問わずおよそ或る個人の心中でその当人の評価を高めるのに役立つものは、必ずや人間の心に極めて楽しい一種の慢心ないし勝利感を生み出す。そして人間の心は常にそれが観想する物に備わっている威厳と重みの一部分を自分にも要求する故に、この慢心は我々が身の危険のない処で恐ろしい対象物と関わりを持つ場合にもまして、明確に意識され強力に作用することはない」（バーク、前掲書、I, 17「大望」56頁）。ディドロは同時に、トマ・コルネイユの戯曲『エセックス伯』にも暗示的に言及している（第5幕、第8場）。

であるが、実際に不幸にあえいでいる人々のそばには誰もいない。もし誰もが、舞台に出演する不幸な者の境遇を真剣に理解しなければならないと考えるなら、桟敷席は閑散としているはずだ。詩人、画家、彫像師、俳優は、老ホラティウス［前65-前8。古代ローマの詩人］の厳格さや、老カトー[81]の愛国主義――この二人は、もっとも上手にわれわれの自尊心を満たしてくれる――を、ただ同然の値段でわれわれに売りつけるペテン師なのだ。」

神父がそこまで読んだとき、歓喜で飛び上がらんばかりの様子で、彼の生徒のひとりが入ってきた。手にはノートをもっていた。だが、神父は仕事の義務にもどるよりも、私と話を続けたがった。義務というものは、この世でもっとも気が進まないもののひとつだ。どれもこれも、妻に優しく接したり、借金を支払ったりするようなものだ。神父は生徒を追い返し、私に次の段落を読んでよいかと尋ねた。

* **［私］**――「ああ、読んでくれ。」

*神父は続けた。

「自然の模倣者[82]［芸術家のこと］は、つねに自作をなんらかの重要な目的に捧げるだろう。私はそれ［を可能にするの］は、彼のうちにある方法、計画、思索ではなく、本能、知られざる欲求、生来の感性、洗練された偉大な趣味だと考える。ヴォルテールが、マルモンテルの最初にして最後の悲劇である『僭主ディオニュシオス[83]』を見たとき、老詩人［ヴォルテール］は、『この作家はなにもなしえないだろう。彼には秘密がないから』と言った。」

* **［神父］**――「だが、天才（génie）はそなわっているのでは？」

* **［私］**――「ああ、神父よ、［マルモンテルは］天才にも恵まれているし、主題の選択もよい。野生人と文明人の対立。独裁制下の帝国に生きる人間、圧政の軛に苦しむ人間、親子や夫婦間のしがらみに苦しむ人間。それは、もっとも神聖で、もっとも甘美で、もっとも暴力的で、もっとも一般的な絆だ。そして、社会の数々の不幸、運命の不可避な掟、気高い情念のもたらすさまざまな顛末などなど[84]。誰も経験しないような苦難に強く感動することなど、まずありえないからね。そんな苦難には、人はおそらく今後決して遭遇することはないだろう。登場人物と私との距離が近ければ近いほど、素早く引きこまれ、強く心惹かれてしまうのだ。〈もし私を泣かせたいなら、あなた自身が先に悲しまねばならない〉（*Si vis*

81）前234-前149。ローマの将軍、政治家。ギリシア文化への傾斜を戒めて、古代ローマへの復帰を唱え、またカルタゴ打倒を叫んだ。『起源論』『農業論』などの著がある。大カトー。

82）［*CHA*］「自然の模倣者」（imitateur de nature）：単なる写生家（copiste）とは区別される、「理想のモデル」（「観念的モデル」）に即して創作する「芸術家」のこと。本稿注13参照。

83）Marmontel, *Deny le tyran*, 1748. 僭主ディオニュシオスの独裁の描写とそれへの裁き。

84）［*CHA*］ディドロはここでも、悲劇的で市民的で悲哀を誘う「偉大な趣味」（« grand gôut »）を支持している。世紀前半に一世を風靡したロココに抗して1750年代から徐々に復興してきた傾向である。これは伝統的に、叙事詩人、悲劇作家、歴史画家に対する嗜好である。

me flere, dolendum est primum ipsi tibi）［ホラティウス『詩論』v. 102-103］[85] と言われる。反対に、私が君の不幸をわがことのようにとらえられなければ、私は自分の涙を君の涙に混ぜ合わせたいとは思わずに、君はひとりで泣くことになるだろう。私は、君を空中に吊している縄の端をしっかりつかんでいなければならない。さもなければ、私は［君に共感して］涙に震えることはないだろう。」

* **［神父］**――「ああ、わかった。」

* **［私］**――「神父よ、何がわかったんだい？」

* **［神父］**――「私は二つの役目をもつ。私は二人なのだ。私はル・クーヴルール[86]［悲劇女優］であり、同時に私自身でもある。涙にうち震え、苦しむのはル・クーヴルールとしての私であり、快を感じているのは素の私だ。」

* **［私］**――「そのとおりだ、神父。そして、それこそが自然の模倣者の限界なのだ。もし私が［素の］私を長時間にわたって忘れるなら、恐れ（terreur）は強くなりすぎる。反対に、もし私が［素の］私をまったく忘れなければ、私はひとつの存在でありつづけることで、恐れは弱すぎるままだ。観客に甘美な涙を流させることができるのは、そのような中庸[87] の状態なのだ[88]。

ある賞の候補作として二つの絵画が展示されていた。いずれも、死刑執行人のナイフを突きつけられた聖バルトロマイを描いていた[89]。ある老いた農婦が審査員たちに、何をぐずぐずしているのかと迫った。婦人は言った。『こっちの絵は見ていて楽しくなるけど、あっちの絵は見ていて恐ろしくなるよ。』前者は彼女を絵の外に残したままだったが、後者は彼女をそのなかに引きこんだのだった。われわれは、現実においては快を愛するが、絵画におい

85）［*HER*, III］『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、236頁。

86）［*HER*, III / *CHA*］ル・クーヴルール（Adrienne Le Couvreur, 1693-1730）：悲劇女優。『俳優に関する逆説』にも登場する。「ヴェルネ散歩」のこの箇所は、本作の主要テーマの構想を示している。すなわち、優れた演技のためには、俳優が役柄と一体化するのではなく、冷静な俳優によって役柄が統御されていなければならないというテーマである。

87）「中庸」の原語 « tempérament » についてフュルティエールの辞書（1727年版）は、次のように説明している。« ［tempérament］ se dit aussi figurément, d'un accommodement, d'un adoucissement, d'un milieu qu'on trouve dans les affaires pour accorder les parties. »

88）役柄に没入しすぎる、すなわち役柄の感情を忠実に模倣しすぎるのも、まったく役柄の感情に共感しないのも、いずれも優れた俳優（芸術家）の態度ではない、ということ。ここには、優れた画家は、自然の忠実な模倣者（写生家）ではなく、自然の「理想のモデル」（観念的モデル）に基づいた模倣者であるという考えとの関連が認められる。本稿注13を参照。

89）［*HER*, III］バルトロマイ：新約聖書に登場するイエスの使徒の一人。皮剥ぎの刑で殉教したとされる。この逸話は、ウェブ（Webb）の絵画論に対するディドロの書評から採録されたものである。

ては苦を好むのである。

模倣物よりも実物が眼前にあるほうが強く胸を打つ、と言う者[90]がいる。たしかに人は、ラリー[91]の処刑を見に行くためなら、カトー[92]が死ぬ場面で劇場を抜け出すだろう。だがこれは、好奇心の問題だ。もしラリーが毎日斬首されるなら、人はカトーのもとにとどまるだろう。劇場は紳士たちのタルペイアの岩[93]であり、平土間は紳士たちのペルティエ河岸[94]である[95]。

もっとも、民衆は［現実の］処刑の場面に飽きることがない。これはまた別の原則による。まったくの凡人が、［処刑を目にして］帰ってくると、町のデモステネス[96]になるのだ。彼は一週間にもわたって演説をくり広げ、人々は耳を傾ける、〈語り手の唇にぶらさがって[97]〉（*pendent ab ore loquentis*）［『アエネイス』IV, v. 79］。いまや著名人気取りなのだ。

自然の事物がわれわれの関心を惹く場合、芸術は事物の魅力を、模倣物の魅力へと集約する。自然の事物がわれわれを嫌悪させる場合、絵画、詩、彫刻においては、模倣物の幻惑（prestige）しか残らない[98]。したがって、主題の選択をなおざりにする者は、自分の長所

90）［*HER*, III］バークのことである。「ためしに我々の有する最も崇高で感動的な悲劇を上演すべき日を選んで最も優秀な俳優たちを揃え、舞台装置の金に糸目を付けず詩と絵画と音楽の発揮する最大限の努力を統合させえたと仮定しよう。そして諸君が観客を集め彼らの期待感が絶頂に達したちょうどその瞬間に、或る身分の高い国事犯がすぐ隣接の広場で処刑されようとしている、という報知が届いたとする。一瞬にして劇場は空っぽになって、模倣芸術の相対的弱点と本物に寄せる共感の強さの勝利とを証明するであろう」（バーク、前掲書、I, 15「悲劇の効果について」52-53頁）。

91）ラリー伯爵（Thomas Arthur, baron de Tollendal, comte de Lally, dit « Lally-Tollendal », 1702-1766）：アイルランド出身のフランスの軍人。フランスのインド植民地の司令官として数々の勝利を得るが、インドのポンディシェリでイングランド軍に敗れたことから、フランスはインドの植民地を失う。彼はその罪をなすりつけられ、裁判の末にパリのグレーヴ広場で公開処刑に付された。

92）前95-前46。ローマの政治家。大カトー（本稿注81参照）の曾孫。ストア哲学を学ぶ。共和政を支持。ポンペイウスに味方してカエサルに反抗。ポンペイウスの死後アフリカに渡るが、カエサルの追討を恐れ、ウティカ（現在のチュニジアにあった都市）にて刀で胸を刺して自害。小カトー。

93）［*CHA*］古代ローマにおいて、国家背任罪などで死刑を宣告されると、カピトリヌスの丘の南側にあるタルペイアの崖から突き落とされた。

94）犯罪者の処刑が行われたグレーヴ広場から、ノートルダム橋に至る街路。

95）［*HER*, III］この文脈で、「好奇心」についての考えを表明せず、1747年のラヴァト卿［1667ごろ–1747。イギリス・スコットランドの貴族。1745年のジャコバイト蜂起に関与したとして大逆罪で処刑された］の処刑の例をもちだすだけのバーク［バーク、前掲書、197頁、訳注53・1参照］に対する批判およびコメント。ディドロはこの例をラリー＝トレンダルの処刑の例に置きかえている。

96）デモステネス：前384–前322。古代ギリシアの雄弁家。マケドニアの侵略を警告し、アテネの自由を守るように説いた。マケドニアによるギリシア統一後、親マケドニア派に追われて自殺。

97）［*CHA*］『アエネイス』前掲書、上、212頁。ディドロは、『運命論者ジャックとその主人』や他の著作で、18世紀において何度も議論された、公開処刑と民衆の快というテーマを取り上げている。

98）［*HER*, III］「詩歌や絵画に描かれている対象が我々にとって格別それを現実に見たいと思うような

の最大の部分を放棄することになる。それは、道具の杖をぽきんと二つに折る不器用な魔術師[99]のようなものだ。」

神父がおしゃべりに興じているうちに、生徒たちは遊びに夢中になっていた。仏文羅訳と羅文仏訳は、ぞんざいに済ませていた。仏文羅訳は文法上の誤りだらけで、羅文仏訳は誤読だらけだった。神父は怒って、散歩には出かけないと宣言した。実際に散歩はなしになった。いつものごとく、生徒たちと私は、師の過ちのせいで罰せられた。子どもたちがほんの少し課題を怠けたのは、師が世話を見てくれなかったからだった。こうして私は、案内人とその取りまきから取り残されたので、城館のほかの場所で行われている遊技に参加することにした。賭け事に興じたが、まったくついていなかった。人から怒鳴られ、大金をすった。私は、来館中の哲学者たちの対話にもまぜてもらった。彼らはしまいにはみなひどくけんか腰になり、騒がしくなったので、私はすばやく帽子と杖を手に取り、ひとりで田園を歩きに出かけた。もう公園を散歩するのにふさわしい齢でもないからだ。そして、さきほど哲学者たちがさんざん議論していた、まことにおもしろく重要な問題、彼らがまったく関係のない議論からたどり着いたある問題について考えた。

当初の話題は、語の意味についてだった。それを画定することの困難について、また、その作業なしに互いに了解することが不可能であることについて、話し合っていた。

だが、いずれの点についても、全員の意見が一致することはなかった。一例が挙げられた。「徳」（vertu）という語だ。徳とは何かという問いに対して、各自が思い思いに定義を提示し、そのうち話題は移行した。ある者たちは「徳とは自分の行動を法に一致させる習慣だ」と主張し、ある者たちは「徳とは自分の行動を公共の利益に一致させる習慣だ」と主張した。

前者の言い分は以下のとおりである。「［後者の言う］自己の行動を公共の利益に一致させる習慣としての徳は、立法者または君主の徳であり、臣民、市民、民衆の徳ではない。そもそも、公共の利益とは何かについて、誰が正しい考えをもっているだろうか。それはきわめて複雑で、ひどく多様な経験や知識に依存する観念なので、哲学者たちの間でさえ異論がある。もし人間の行動をこの法則にゆだねたとすれば、自分の信仰の根幹が社会の維持にあると信じるサン＝ロックの助任司祭（vicaire de Saint Roch）は、あらゆる宗教上の制度は人間の幸福の障害となると考えるある哲学者の意見を初めて耳にすれば、彼を抹殺してしまう

事物でないならば、その場合は詩歌や絵画の中のこれの魅力は模倣の力によるものであって、対象それ自体に働く原因のせいでないと断定して差支えない。画家が静物画と呼ぶ作品の大部分に関しては、間違いなくそうである。この種の絵画では小屋、堆肥、台所の極めて粗末でありふれた器具等までが我々に快を与えうる」（バーク、前掲書、I, 16「模倣」55頁）。

「幻惑」（prestige）について、本稿注48を参照。

99）［*CHA*］「魔術師」（magicien）：上述の「ペテン師」（charlatan）（30頁）の言いかえ。

だろう。無知と利害は、人間の頭のなかですべてをかき乱し、混乱させてしまうので、全体の利益を見誤らせる。徳についての考えは人それぞれに異なるため、人間生活はこれからも罪で満たされるだろう。おのれの情念や過ちに引きずられる民には風紀など望めない。風紀が成り立つのは、善法であれ悪法であれ、法が神聖不可侵である国においてのみである。そこにおいてはじめて、全員の行動が一致するのだ。ヨーロッパ諸国のどこにも風紀が存在せず、存在しえないのはなぜか。それは、市民の法（la loi civile）と宗教の法（la loi religieuse）が、自然法（la loi de nature）と対立しているからだ[100]。その場合、何が起こるか。人々がこれら三つの法に好き勝手に背いたり従ったりすることで、すべてが効力（sanction）を失うことになる。そんな国では、誰も信仰心をもたなくなり、誰も市民ではなくなり、誰も人間ではなくなる。誰もがそのときそのときの利害に応じた存在にしかならないのだ。それに、仮に誰もが、法と公共の利益との合致について正しく判断できるように自分を律することができるとしても、悪法を検証し、観察し、踏みにじろうとする自由への熱狂的な欲求のせいで、やがて善法をも検証し、軽視し、無視する結果につながるだろう。」

第五場[101]

上記の反論は、私には強力であると思われた。この反論についてくり返し考えながら、私は前に向かって歩いていた。すると木々や岩々に囲まれた。この静けさと暗闇からして、聖なる場所と思われた。私は立ち止まり、そこに腰掛けた。右側に、大岩の頂上にそびえ立つ灯台があった。それは雲にまで届いていて、うなり声をあげる海は、その足元で波しぶきを上げていた。彼方では釣り人や漁師たちがさまざまに働いていた。荒れた海の全体が私の目の前に広がっていた。海のところどころに大型の船が散らばっていた。波の上にそびえ立っ

100）［*HER*, III］「三つの法」の理論が初めて語られた一節。のちに『ブーガンヴィル航海記補遺』、『エカチェリーナ二世のための覚書』、『両インド史』で発展させられる。三つの法は相互に協調することが不可能だという。ディドロは「ヴェルネ散歩」では慎重に、市民法への服従を求めているのに対して、『ブーガンヴィル航海記補遺』では、自然法の観点から、市民法と宗教法を批判し、『覚書』では、自然法を「他の二法の範型」（« le type des deux autres »）と位置づけ、『両インド史』では、自然法へのノスタルジーを表明している。「ヴェルネ散歩・第四場」の末尾は、『ある父とその子どもたちとの対話――自分を法よりも上位の存在とみなすことの危険について』（*Entretien d'un père avec ses enfants. Du danger de se mettre au-dessus des lois*）を予告している。市民法と公共の利益とが合致しているかどうかを判断することができるのは、ひとにぎりの賢者だけだという。

101）［*HER*, III］ディドロはのちに（*HER*, III, p. 228）、ヴェルネがこの絵をローマで描いたと記しているが、ヴェルネはローマ滞在中、ここで描写されている内容に大筋で合致する作品を複数描いていた。たとえば、とりわけ《舷灯を上げて》（*Fanal exhaussé*, 1746）**【図 26-12】**がそれであるが、これはサロンの展示作品と同じものではない。

ているものもあれば、波に呑まれて見えなくなっているのもあった。そのそれぞれが、みな同じ風に吹かれているのに、帆やロープを使って、正反対の方向に航行していた。これはまさに、人間と幸福の寓意画、哲学者と真理の寓意画であった。

もし法がつねに公共の利益のための道具であったとしたら、［城館に滞在している］例の哲学者たちも、徳の定義において合意していたことだろう。だが、実際はそれとはほど遠かったし、分別ある人々に、悪法――それも明らかな悪法――に敬意を抱かせ、それをおのれの模範として権威づけるように仕向けること、おのれの魂にも良心にも反する行動によっておのれを汚すように仕向けることなど、至難の業であった。

＊［A］[102]――なんだって、マラバール海岸[103]の住民であったなら、私はわが子の喉を切り、すりつぶし、その脂を体に塗りつけて自分を不死身にするというのだろうか。マラバールの異邦人どものあらゆる無軌道な慣習に従うというのだろうか。こちらでは息子の睾丸を切り取り、あちらでは娘を足蹴にし、堕胎させるというのだろうか。さらには、八つ裂きにされた男たちや、多数の女たちを、私の放蕩や嫉妬のために犠牲にするというのだろうか。

＊［B］――もちろんそうするだろう。どのみち、かくもおぞましい習慣は長続きしえない[104]。また、もし悪人かよき市民かを選ばねばならないとしたら、私は社会の成員である以上、可能ならよき市民となるだろう[105]。私の善行は私の責任に、悪行は法の責任になる。私は法に従いつつも、その法に抗議するだろう。

＊［A］――だが、もしそのような抗議が法によって禁じられていて、死罪になるとしたら？

＊［B］――口をつぐむか、その地を去るだろう。

＊［A］――ソクラテス[106]なら、こう言うだろう。「私は声を上げるか、さもなくば死ぬ

102）ここからは話者の心中で行われた架空の対話。A, Bの記号は訳者が便宜的に付した。

103）［*CHA*］マラバール海岸（la côte du Malabar）は、インド南部の沿岸地帯。『百科全書』ではこう説明されている。「当地に住む人々の宗教は、迷信と偶像崇拝の集積にほなからない」（*Encyclopédie*, art. « Malabar »）。

104）［*HER*, III / *CHA*］これら奇妙な習慣はおそらく、エルヴェシウス（Claude Adrien Helvétius, 1715-1771）が、真の美徳と対立する偏見に基づいた美徳について書いた章に由来している（エルヴェシウス『法の精神』II, 14）。『法の精神』（1758年）は禁書とされ、エルヴェシウスはその唯物論的かつ反宗教的思想により訴追される。彼の次著『人間論』は生前に刊行されなかった。

105）［*CHA*］このテーマについては、『百科全書』の項目「自然権」（droit naturel）を参照。ディドロはそこで、公共利益の表現としての一般意志（volonté générale）が、個人の――ましてや悪人の――意向よりも優先されるべきだと主張している。彼はまた、この一般意志を、理性をそなえた人類全体の意志であると定義している。ディドロは上で、自分は「社会の成員」であると言うが、いかなる社会であれ、その市民法あるいは宗教の法に従うか否かという問いは、ソクラテスの問うた問いである。

106）［*CHA*］18世紀において、とりわけディドロにとって、ソクラテスは、社会の不正な法に抵抗した、真理の殉教者としての哲学者のモデルであった。ディドロは権威との妥協も辞さなかったが、しば

だろう。真理の使徒は、嘘の使徒ほど剛胆ではないというのだろうか[107]。嘘だけが殉教者を作り出す特権をもっているわけではない。断固として私はこう言おう『法がそれを命じてはいるが、その法は悪だ。私は何もしない。何もしたくない。死んだほうがましだ』と。」

＊［B］――だがアリスティッポスなら、ソクラテスにこう答えるだろう。「ソクラテスよ、私も君と同様に、法が悪だということは知っているし、命にもほかのものにも一切執着しない。それでも私は法に従う。なぜなら、私の私的な権威をもって悪法に異議を唱えれば、その例にならって、多くの馬鹿どもが善法に異議を唱えるように導いてしまう恐れがあるからだ[108]。私は君のように法廷から逃げないし、喜んで真紅の服［富や権力の象徴］を着るだろう。世の権力者におもねるだろう。そうすることで私はおそらく、悪法の廃棄に成功するか、悪法を破棄する善人の寵愛を得ることになるのだ[109]。」

私はこの問いを投げ出してはまた考えはじめ、再び投げ出すというようなありさまだっ

しばこのモデルに自己を同一化している。本文中では3つの答えが示唆されている。すなわち、①沈黙、②亡命、③危険を覚悟した上での抵抗、である。ルソーは、真理を主張しつつ社会から身を引くという道を選んだ。ディドロとルソーの仲違いは1758年に生じる。この事件はディドロの生涯と作品に色濃く影響を与えつづけた。

107）［*CHA*］ディドロにとって、「真理の使徒」は迫害された哲学者のことで、「嘘の使徒」はキリスト教の殉教者、ひいてはキリスト自身のことである。後者は疑わしい宗教的真理の証人であったからだ。また、「嘘の使徒」はルソーにもあてはまるかもしれない。

108）［*CHA*］アリスティッポスの言い分はディドロの言い分でもある。ディドロもまた、「法の上に自己を置くことの危険」« le danger de se mettre au-dessus des lois »（『父と子どもたちとの対話』*Entretien d'un père avec ses enfants*の副題）を認識している。

109）［*HER*, III］ソクラテスの弟子でキュレネ学派の創始者であるアリスティッポスの日和見主義は、『百科全書』の「キュレネ学派」（« Cyrénaïque［Secte］»）の項目のなかで触れられている。「彼ほど時局、場所、他人にうまく迎合する者はいなかった。彼自身は決してどこにも移り住むことはなく、ときには権力者の庇護のもとで、王たちに伴われて優雅に生き、ときには貧しい境遇で、埃まみれの学校でみじめな教師の立場にあった。」ソクラテスの道徳的厳格性と、この「無節操な哲学」との対比は、『エカチェリーナ二世のための覚書』のなかに見つかる。「ソクラテスはこう言った。『私はこの法には従わない。悪法だからだ。』アリスティッポスはソクラテスにこう答えた。『私もこれが悪法だと知っているが、それでも私はそれに従う』。」『私の古い部屋着への哀惜』のなかでは、アリスティッポスにディオゲネスが対置されている。J. Seznec は、『サロン』のこの一節を、キケロ『義務について』I, 148 と関連づけている（*Essais sur Diderot et l'Antiquité*, p. 121）。一方、L. Sozzi は、ディドロの変遷を強調している（« La favola, la legge, l'attesa. Riforme e utopia nel *Supplément* di Diderot », *Il Confronto letteraro*, mai 1986, p. 48）。

［*CHA*］ここでのアリスティッポスの言い分は、『クラウディウスとネロの統治について』（*Essai sur les règnes de Claude et Néron*, 1778 et 1782）におけるディドロの言い分そのものでもある。ディドロは本論で、ストア派の哲学者であり、ネロの家庭教師兼宰相であったセネカを擁護した。ディドロにとって問題は、哲学者として、権力者や法の不正に対していかなる姿勢で向き合うべきかを知ることであった。

た。はからずも海の光景が私の心をとらえた。私は見つめ、感じ、見とれた。もはや筋道を立てて考えることができなくなり、叫んだ。「おお、深遠なる海よ！」と。そうして、とりとめもないさまざまな思考にとらわれていた。私の精神は、固定する錨を見つけられないまま、そうした思考の間でたえず揺れつづけるのだった。

*私は自問した。法、嗜好、美しい、よい、真実の、習慣、習俗、悪徳、美徳、本能、精神、物質、恩寵、美、醜といった、もっとも一般的な語、もっとも神聖な語、もっともよく使われる語が、かくもしばしば発せられるのに、それが何かはさっぱりわからず、かくもさまざまに定義されるのは、いったいなぜなのか…[110]。かくもしばしば発せられ、かくもわけがわからず、かくも多様な定義を与えられるこれらの語が、哲学者、民衆、子どものいずれによっても、同じように正確に用いられているのはなぜなのか、と。子どもは、ある語が指示することがらについて誤ることがあっても、その語の価値そのものについては誤ることはない。子どもは、どんなものが本当に美、醜、善、悪、真、偽であるかは知らないが、それらの語の意味については、私と同程度に知っている。子どもは私と同じように、合意したり否認したりする。称賛したり軽蔑したりもする…。私はそれを反省によって、子どもはそれを機械的な習慣によって行っているのだろうか…。だが、そうだとすれば、子どもの機械的習慣と、私の反省とでは、どちらがより確実な導き手だと言えるだろうか…。

*子どもがこう言う。「これがぼくの姉です。」彼女に気がある私は、こうつけ加える。「ああ、君の言うとおりだ。彼女の美しいスタイル、軽やかな足取り、簡素で高貴な服装、顔の表情、声音（あの声音だ）――これらがいつも私の心を震わせるのだよ」と…。はたして、複数の事物のなかに、われわれの幸福を満たすのに必要ななんらかの共通点（quelque analogie）があるのだろうか…。この共通点は、経験によって知られるものなのだろうか。それとも、それについて、私はなんらかの秘かな霊感（un pressentiment secret）を抱いているのだろうか…。私が魅力や嫌悪を覚えた瞬間、それはたちまち私の判断を形成するものだが、そうした魅力や嫌悪を私が抱くのは、くり返される経験のゆえなのだろうか…。どれほど限りない探求を行えばよいのだろうか…。

*また、この探求に際して、最初に知らねばならない対象は何だろうか…。私だろうか…。私とは何だろうか。人間とは何だろうか…。動物だろうか…。もちろんだ。だが、犬もまた動物だ。オオカミもまた動物だ。しかるに、人間はオオカミでも犬でもない…。人間についてあらかじめ知ることなしに、善悪、美醜、好悪、真偽について、正確な観念を抱くことなどできようもない…。なのに、人間は定義できない…。すると行き止まりに陥ってしまう…。いかに多くの哲学者が、かくも単純な考察も行わずに、人間に対してオオカミの道徳を説い

110）［*CHA*］バーク、前掲書、V, 1-3節、174-178頁を参照。

てきたことか。彼らはこの点、オオカミに人間の道徳を説くのと同じくらい愚かであった…。いかなる存在も幸福を求めるが、ある存在の幸福は、別の存在の幸福とはなりえない…。したがって、道徳は種（しゅ）の内部で完結することになる…。ところで、種とは何か…。同じような体内構造をもつ個体の集まりだ…。とすると、体内構造（organisation）が道徳の基盤となるのだろうか…。おそらくそうだ…。だが、そうすると、ポリュペモス［ホメロス『オデュッセイア』第9歌に登場する隻眼の巨人キュプロクスのひとり］は、オデュッセウスの仲間たちと体内構造においていかなる共通点ももたない以上、ポリュペモスがオデュッセウスの仲間たちを食うのは、オデュッセウスの仲間たちが野ウサギやウサギを食うのとくらべて、より残酷というわけではないというのか…。では、王たちはどうか。唯一の個体で種を構成する神はどうか…[111)]。

水平線に接していた太陽が姿を消した。海は突然、より薄暗く、より荘厳な姿を現した。最初は昼でも夜でもない黄昏、われわれの脆弱な思考のイメージ、哲学者に思索を中断するように命ずるイメージである黄昏が、旅人にも、ねぐらに足を向けるように促した。だから私ももどることにした。そうして、こう考えた。もしひとつの動物の種に固有の道徳があり、別の種にはまた別の固有の道徳があるのだとすれば、同じ種のなかでも、個体ごとにとまではいかずとも、少なくとも、似たような個体同士のなす階層あるいは集団ごとに、固有の道徳が存在するのではないか。それゆえ――君［グリム］を混乱させるのを避けるために、あまり深刻でない例を挙げるとすれば――、芸術家あるいは芸術には固有の道徳が存在するのではないか、と。そして、この芸術の道徳は、通常の道徳とは正反対のものになるのではないか、と。

*そうなのだ、友［グリム］よ。私は、自然の模倣者を崇高へと導く道をとることで、人間が不幸へと突き進んでいくのではないかと心配なのだ。極端のなかに身を投じること、これが詩人［芸術家］の原則だ。一方、中庸を守ること、これが幸福の原則だ。人生においては、詩［芸術］などなすべきではない。英雄、現実離れ（ロマネスク）した恋をする者たち、偉大な愛国者、絶対に信念を曲げない司法官、宗教の使徒、徹底的に戦う哲学者、これら稀少で神聖な無分別者たちが、人生で詩をなしている。そこに彼らの不幸がある。彼らこそが、その死後に大芸術作品の素材を提供している。彼らは絵画の題材としてはすばらしい。だが、自然から天

111）［*HER*, III］ディドロはポリュペモスを野蛮人、あるいは孤独な独裁者の例として、くり返し取り上げている。デヴィッド・ヒュームへの手紙（1768年2月22日付）など。この議論はもともとロックにおいて見出される。また、神を「唯一の個体で種を構成する」という着眼は、ホッブズによるものである（『百科全書』の項目「サラセン人」（« Sarrasins »）を参照）。
次の論考を参照。ジャンルイ・ゴッジ「ディドロの政治的言語における三つのイメージ」 2：「オデュッセウスの同伴者たちを貪り食うポリュフェモス」、同『ドニ・ディドロ、哲学者と政治—自由な主体をいかに生み出すか』王寺賢太監訳、勁草書房、2015年、7-23頁。

才を与えられた男たち、自然から美を授けられた女たちは、たいてい自然によって不幸に定められている。それは、彼らが詩的な存在にほかならないからだ。

112）【私は、その資質のゆえに残りの人類とははっきり区別され、そのために不幸に陥った大勢の偉大な男たちや美しき女たちのことを思い出した。またひそかに、他人の非難や嫉妬から等しく逃れさせてくれる中庸（médiocrité）を讃えた。そして、それなのになぜ、自分の感性が弱まり、中庸の存在になりたいと望む者はひとりもいないのかと自問した。おお、人間の空しいことよ！私は、ギリシアやローマの初期の偉人たちから、この散歩の道中で出会う老神父――黒服をまとい、白髪を逆立たせ、目が血走っていて、片手で杖をつき、ぼうっとした様子で足を引きずって歩く神父だ――に至るまで、多くの人物のことを次々に思い浮かべた。

* まずはギュア・ド・マルヴ神父[113]である。その幾何学者としての傑出ぶりは、三次・四次曲線に関する論考と、方程式の記号に関するデカルトの規則の解法、というよりはむしろ証明によって明らかである。この人物は、机の前に座り、書斎に閉じこもって、無限の数字を組み合わせる能力があったが、日常生活の常識はもちあわせていなかった。同じ年に、収入のほとんどを新たな金策のために費し、王立コレージュの教授職を失い、アカデミーから追放され、砂をふるい分ける機械の建造によって完全に破産する。砂はふるい分けられても、砂と金箔はふるい分けられなかったのだ。裸一貫出直そうとするが、その出直しの最中に、狭い板の上を歩き、そこから転落して足を折ってしまう。

* お次は、ある自然の崇高なる模倣者だ。彼が鑿や鉛筆や筆で作り上げるものを見たまえ。その驚くべき作品を讃えたまえ。ところが彼は、制作の道具を手放すやいなや、頭がまともではなくなってしまった。

* 次は、知恵によって霊感を与えられているかのような詩人である。金文字で刻印すべき名句で満ちた文章を書くこの詩人が、瞬時に自分が何を言っているのか、何をしているのか分からなくなり、頭がおかしくなった。

* そして次は、人々の心も精神も奪い去り、それを意のままに操る雄弁家だ。彼は講壇から降りたとたんに、われを失い、頭がおかしくなった。

私は叫んだ、天才と凡人とはなんと大きく違うのか、平穏な人と熱狂的な人とはなんと大きく異なるのか、と。また叫んだ。トゥールーズの役人バリヴォーさん[114]は幸せだ、なん

112）［*CHA*］【　】内の文章はのちに付加されたものであり、自筆原稿には不在。

113）［*CHA*］マルヴ神父（Jean-Paul de Gua de Malves, 1712-1786）：数学者、コレージュ・ド・フランス教授。『百科全書』刊行計画の最初の責任者。1747年にディドロとダランベールに交代した。ディドロによれば、マルヴは実務能力も経済観念も欠如していたという。

114）［*CHA* ／ *DEL* ］バリヴォー氏は、アレクシス・ピロンの喜劇『作詩狂あるいは詩人』（*La*

と幸せだろう、と！バリヴォーさんはよく飲み、よく食べ、胃の働きもよく、よく眠る。朝コーヒーを飲み、市場（いちば）を見回り、家庭では長広舌をふるい、お金を貯めこみ、子どもたちに金の貯め方について語り、時期が来たら燕麦と小麦を売り、葡萄畑の霜害のせいで高値がつくまでの間、ぶどう酒を酒蔵に貯蔵し、資本の投資先をしっかりと心得ていて、これまで破産に陥ったことなどないことを自慢し、目立たぬように生きているのだ。彼のためにこそ、ホラティウスが願っても得られなかった幸福、誰にも知られずに死ぬ幸福があるのだ。】バリヴォーさんは、自分の幸福と他人の不幸のために存在している。だが、その甥のランピレさんは、正反対の人間だ。人は二十歳のときはランピレさんのようになりたいと望み、五十歳でバリヴォーさんのようになりたいと願う。ちょうど私の齢である[115)]。

城館までまだいくらか距離があったが、夕食の時刻を告げる鐘の音が聞こえた。それでも私は急がなかった。私は夜ときおり食卓にはつくが、めったに食事はしなかった[116)]。みなの食事中に帰着すると、私の散策をからかう言葉をいくつか聞かされ、一度に二人の女性のゲームの相手をさせられた。彼女らは極度に幸運に恵まれ、最初から立て続けに五、六回キングのカードを引いた。私が負けて彼女らが楽しむことを望むまわりの連中は、「社交の場に君のような存在は貴重なので、君は異様な熱意を傾けて山や森を駆け回るのにこれ以上時間を費やすべきではない、時間の無駄だ」と言った。彼らは私の負債を計算し、ひと勝負あたりいくらになり、一日に何ゲームする必要がある、などと言った。ところが、そのうちに運が反転し、今度は私の味方をし始めた。

* ほとんどいつも目にするささいな現象が、ここでも見てとれた。つまり、ゲームの観客はたいてい勝っているほうに肩入れし、幸運の女神と結託しようとするものだし、大金を賭けずにうまく稼ぐ勝負師には見向きもせず、多量の金貨を失いつつある哀れなプレイヤーのまわりに集うものだ。こうしたささいな現象が頻繁に見られる場合、私は決して軽視しない。それは、人間の本性について光を当ててくれるからだ。人間の本性には、重大な場面でもそうでない場面でも、同じ原理が働いているのである。子どもほど大人に似ているものはないように。

* ゲーム卓のまわりでは沈黙が絶対だが、それが守られることはまずない。敗者を困惑させたり悲しませたりする冗談はたしなめられるが、むしろ、ありきたりの同情の言葉のほう

Métromanie ou le Poète, 1738）の登場人物で、現実主義者で常識人の典型だが、滑稽でもある。理想主義者で詩作に熱中する甥のダミス（別名ランピレ氏）とは対照的な存在。

115）［*CHA*］1768年、ディドロは55歳であった。

116）［*CHA*］18世紀において、一日の中心の食事は昼食であり、これが dîner と呼ばれた。ここでの夕食（souper）は軽食である。今日の昼食である déjeuner（原義は「一日の最初の食事」）は、朝食を意味した。

がずっと耐えがたいものだ。うまい負け方を知る者にはめったにお目にかからないが、勝ち方を知る者に出会うのはもっとまれである。とくに女性には皆無だ。勝っているときに上機嫌を隠す女も、負けているときに不機嫌を隠す女も、私は見たことがない。また、どういうわけか自分ばかりが負けることに本気で腹を立てる男たちがいるが、彼らはまことに滑稽である。ただひとつこの理由だけで嫌気を起こしたり、機嫌を損ねたりするプレーヤーたちだ。

＊マジャンヴィル神父[117]という人物は、私たちに立派な食事をごちそうするためにぽんと二十ルイを出したが、その後ゲームで私たちから一エキュを巻き上げ、夜にそれを使用人たちに与えた。人間というものは、どんなささいことでも優位に立ちたいと望むものだ。ジャン＝ジャック・ルソーは、チェスでいつも私に勝っていたが、もっと競った勝負にするために私にアドバンテージを与えようとはしなかった…。彼は「負けるのに耐えたまえ」と言った。私は答えた。「いやだ。私が強くなると君ももっと楽しいだろう」と。すると彼はこう返した。「そうかもしれないが、ものごとをなるに任せようではないか。」一等評定官でさえも［剣術の達人である］モテよりも上手にフルーレを操り、剣術をたしなむことを望むものだし、シェルの女子僧院長でさえも［バレリーナの］ラ・ギマールよりも上手に踊りたいと願うものだということを、私は疑わない[118]。人はおのれの凡庸さと無知を、軽蔑によって取り繕うのだ。

私が辞去したのは、相当遅くなってからだった。だが、神父は私に朝寝を許してくれた。彼はようやく十時ごろ、サンザシの杖をもち、縁の垂れた帽子を着けてやってきた。私は準備ができていたので、私たちは、巡礼のお供である二人の子らとともに出かけた。大きな荷物かごを交代で運ぶ二人の使用人が先に出発していた。きつい日差しを避けるために、森の長い脇道を静かに一時間ほど進むと、突如目の前に次の風景が現れた。それについてもう何も言うまい。判断は君［グリム］にまかせる。

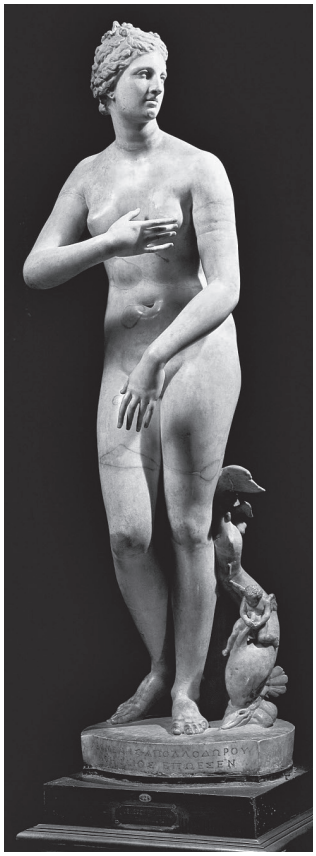
付記：本稿はJSPS科研費 17K02594による研究成果の一部である。

117）［*CHA*］この人物については知られていない。

118）［*CHA*］「一等評定官」（le premier président）は重要な司法官であり、剣術をする、ましてや剣術の達人であるモテ（Motet）と互角に戦うことなどありえなかった。同様に、「シェルの女子僧院長」は修道院を率いる有徳の女性で、コメディー・フランセーズ、ついでオペラでダンサーを務めたラ・ギマール（本名マリー＝マドレーヌ・モレル Marie-Madeleine Morelle, 1743-1816）と踊りで肩を並べることなどありえなかった。ラ・ギマールは派手な放蕩ぶりでうわさの種になったが、踊りで同時代人を魅了した。

図 26-1：ヴェルネ《豊かな泉》
1767 年、個人蔵

図 26-2：《アンティノウス像》、ローマ国立博物館



（左）図 26-3：《メディチ家のウェヌス》古代彫刻の複製、フィレンツェ、ウフィツィ美術館

（右）図 26-4：《尻の美しいウェヌス》1 ～ 2 世紀、ナポリ国立考古学博物館

（下）図 26-5：ヴェルネ《朝、水浴びする女たち》1772 年、ルーヴル美術館（ディドロが扱っている作品の類似作）

図 26-6：ヴェルネ《日没時の海岸》1765 年、個人蔵

図 26-7：ワウウェルマン《狩りからの帰還》1658-1660 年ごろ、ヘッセン・カッセル美術館

図 26-8：ベルヘム《市の城壁の外の凍った運河》1647 年

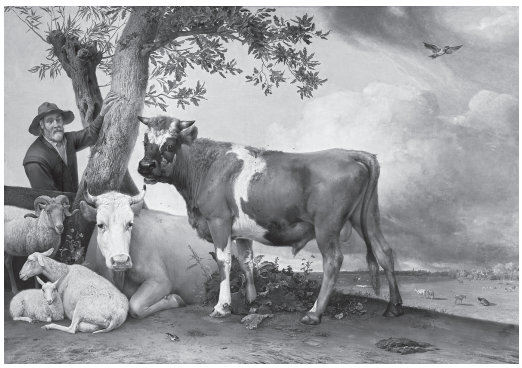


図 26-9：ポッテル《雄牛》1647 年、デン・ハーグ、マウリッツハイス美術館

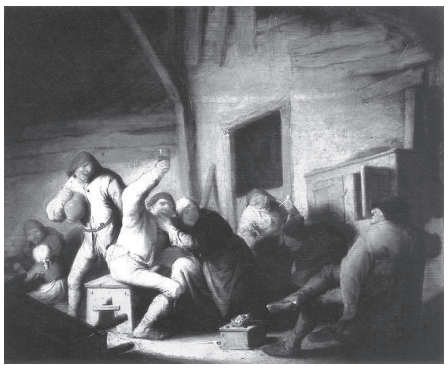


図 26-10：オスターデ《宿屋の農民たち》1635 年ごろ、ミラノ、アルテ・ピナコテーク

図 26-11：ヴェルネ《岸辺での仕事》1767 年、個人蔵

図 26-12：ヴェルネ《舷灯を上げて》1746 年、ジュネーヴ、芸術・歴史博物館（ディドロが扱っている作品の類似作）

Les extraits des *Salons* de Diderot : traduction japonaise (4)

Hirotsugu YAMAJO

Diderot, philosophe, est aussi l'un des premiers critiques d'art. Au XVIIIe 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 rédigera 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. Cette quatrième partie (n° 59) contient :

26. *Promenade Vernet* (Salon de 1767), les 1er – 5e sites