The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ディドロ『サロン』抄訳（5）
Author(s)	山上，浩嗣
Citation	大阪大学大学院文学研究科紀要．2020，60，p．41-76
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/76051
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（5）

山上　浩嗣

本稿は、「ディドロ『サロン』抄訳」の連載第5回（最終回）である[1)]。翻訳に際し、ディドロ研究もしくは西洋美術史研究で比較的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）「第六場」、「第七画」

凡例

1. 本連載を通じて、翻訳の底本は以下の4巻本とする。

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

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

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

Diderot, *Héros et martyrs (Salons de 1769, 1771, 1775, 1781 ; Pensées détachées sur la peinture)*, textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Didier Kahn, Annette Lorenceau et Gita May, Paris, Hermann, 1995［**略号 *HER*, IV**］.

1）過去4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.
「ディドロ『サロン』抄訳（4）」、『大阪大学大学院文学研究科紀要』第59巻、2019年3月、125-171頁.
連載第5回の本稿は、訳者が2018年度秋冬学期と2019年度春夏学期に大阪大学文学部ならびに同大学院文学研究科で行ったフランス文学演習の授業ノートに、加筆修正を施したものである。熱心に聴講された学生諸君に厚く御礼申し上げる。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。

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」（「1767 年のサロン」より）［承前］

第六場 [2)]

［風景描写］[3)]

右側に、頂上が空に溶けこんでいる岩山があると想像してみたまえ。岩山に至るまでの空間にさまざまな事物が見え、岩山に当たる日の光がくすんだ灰色であることから、それはは

2）「第六場」の対象作品は、《海洋風景》（*La Marine*）（1767 年、所在不明）**【図 26-13】**とみなされているが、S・ロジキンは、この絵はアルプスの川岸の風景を描いていると推測している。次を参照。http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A1203（2020 年 2 月 27 日閲覧）

3）［　］内の見出しは原文にはなく、訳者による。以下同じ。

るか彼方にあるようだった。というのも、われわれは自分に近い場所ではどんな色でも区別できるが、遠くでは色は互いに殺し合って混じり合い、溶け合うことでくすんだ白になる。また、その岩山の手前、ずっと近い場所に、古式のアーチが設えられた建物があると想像してみたまえ。アーチを支える拱架（きょうか）の上には平屋根があり、それが灯台のような建物につながっている。その灯台の向こう、ずっと遠くに、丘陵が見えた。アーチの近く、向かって右側の端っこには、ひどく高いところから落下する滝があり、しぶきを上げるその水流は、岩山の深い溝に収まるか、または落下していびつな形の岩塊にぶつかり拡散していた。その岩塊のあたりに、何隻かの小舟が浮いていた。向かって左側には岬があり、釣り人やその他の人々が集っていた。またこの岬の上には、上部から差す光に照らされた森の一端が見えた。左側のこの風景と、深く溝が刻まれた岩山と、石の建造物の間には、はてしなく広がる海が見え、海の上には、いくつかの船が散らばっていた。右側では、海水が灯台と、それに直角に隣接するもうひとつの長い建物の土台部分を浸していた。その建物ははるか彼方にまで広がっていた。

［自然美の賛美と熱狂］

もし君［グリム］がこの場所をしっかり思い描く努力をしないまま、私が「私は賛嘆の叫び声を上げ、その場で動けなくなり、呆気にとられた」と言ったとすれば、君は私の頭がおかしくなったと思うだろう。実際、神父はしばらく私の驚きを楽しんだものだった。神父は私に、「自分自身は自然の美にはもう麻痺してしまっているが、それによって他人が驚いているのを見ると、いつも新鮮な気持ちになる」と告げた。このことによって私は、書斎人がなぜかくも熱心に好事家たちに自然の美を見るように勧めるのかを理解した。神父は私から離れ、生徒たちのもとに行った。彼らは木に背中をもたせかけて地面に座り、本を草の上にちりばめ、書見台の代わりに籠のふたを膝の上に置いていた。そこから少し離れて、疲れた使用人たちが横になって休んでいた。私はと言えば、どこに腰を下ろして風景を見ようか迷いながらうろついていた。

*「おお自然よ、お前はなんと偉大なのか！おお自然よ、お前はなんと雄壮で、壮麗で、美しいのか！」――私が心中で叫ぶ言葉はこれだけだった。だが、この同じ言葉がくり返されるたびに、甘美な感覚がそのつど異なる仕方でわき上がってきた。この感覚の多様なさまを、どうすれば君［グリム］に伝えられるだろうか。私の顔を見れば、まちがいなく人は、その感覚のすべてを読み取ることができただろう。私の声の調子――ときにか細く、ときに激しく、ときに切れ切れで、ときに息の長い声――によって、そうした感覚を見分けることができただろう。私の目と腕は、ときおり上方へ持ち上げられ、ときおり倦怠に引きずられたように両脇に落ちた。私は涙を数滴流したと思う。

* 友よ、熱狂[4]（enthousiasme）とその陶酔とをよく知る友よ、教えてくれ。私の心の上に置かれ、心を抑えつけたかと思うと、心を自在に躍動させ、私の全身にあの震えを引き起こす、あの手はいったい誰の手かを。その震えは髪のつけ根のあたりにとりわけはっきりと感じられ、すると髪はまるでざわめき立ち、動き出すように思われるのだ[5]。

私はこの歓喜（enchantement）の状態で、どれほど長い時間を過ごしたことか。私を呼んでいるような不分明な声が聞こえなければ、まだその状態であっただろう。それは、幼い生徒たちとその教師の声だった。私は心ならずも彼らのもとに向かったが、そうすべきではなかった。時刻はもう遅かった。私は疲れはてていた。激しい感覚はいつでも疲れさせるものだ。私は草の上に、水とワインが入ったいくつかのガラス製の小瓶と、巨大なパテを見つけた。それらは、私がさきほど立ち去った場所の荘厳で崇高な様相とは無縁であったが、それでも見ると心地よさを感じた。おお、地上の王たちよ、この質素で健康な食事の、陽気で、無垢で、甘美なさまと、あなたがたの饗宴の悲しき豪壮さとは、どれほどかけ離れていることか！食卓についた神々もまた、天の住みかの高みから、われわれの視線を釘づけにするこの光景を眺めている。少なくとも異教（パガニスム）の［古代ギリシア・ローマの］詩人たちは、［もしこの場にいたとすれば］まちがいなくそう言ったことだろう[6]。おお、森に住まう野生人よ、いまも自然状態に生き、われわれ［文明人］が近づいてもまったく汚されることのない自由人よ、あなたがたはなんと幸せなのか――あらゆる享楽を弱め、節制をより辛くさせる習慣が、あなたがたの生の幸福をまったく損なわなかったならば！[7]

われわれは残飯の片付けを、給仕してくれた使用人たちに任せた。また、幼い生徒たちが、齢にふさわしい遊びに気兼ねなく没頭している一方で、彼らの教師と私は、たえず自然の美しさに気を取られ、会話を交わすというよりはむしろ、途切れ途切れの言葉をぽつりぽつりと投げつけていた。

4）「熱狂」（enthousiasme）とは、神的な存在からの啓示を受け、優れた詩的創造を可能にする精神の高揚した状態のこと。このあとにも頻出する。Dictionnaire de Trévoux, 1771 : « ENTHOUSIASME. Mouvement extraordinaire de l'ame, causé par une inspiration, qui est ou qui paroît divine. […] ENTHOUSIASME, en matière de Belles-Lettres & dans les Beaux Arts, est une émotion vive de l'ame, par laquelle un homme qui travaille de génie, un Orateur, un Poëte, un Peintre, &c. à la vue de quelque nouvelle image qui se présente à lui, s'élève en quelque sorte, au-dessus de lui-même, crée, produit des choses surprenantes & extraordinaires. »

5）［*CHA*］ディドロは演劇についての文章（1757-1758 年）のなかで、「熱狂」が引き起こす生理学的な効果（身体の硬直、口がきけなくなること、身体のしびれ、熱、涙）について言及している。

6）［*HER*, III］「異教の詩人たち」の一例はおそらくホラティウスである。

7）［*CHA*］ルソーの『学問芸術論』『人間不平等起源論』の執筆（1750-1755 年）に端を発した、野生人の幸福と文明人の幸福に関する論争は、ディドロの晩年まで継続する。とりわけ『エルヴェシウス「人間論」反駁』（1773-1774 年執筆）を参照。

［対話：理性と趣味、判断力と想像力について］

［神父］――「それにしても、自然の魅力に打たれる人は、なぜこうも少ないのだろう。」

［私］――「それは、社会が人々の趣味（goût）を作り、人工の美を提供しているからだよ。」

［神父］――「私には、理性の論理は、趣味の論理とは異なり、ずっと大きく発展してきたと思われるが[8]。」

［私］――「だからこそ、趣味の論理はあまりにも繊細で、精緻で、精妙であることから、人間の精神や心、情念、先入観、誤り、趣味、恐れについてきわめて深い知識を要するために、その論理を理解し、ましてやそれを見つけることができる者など、ほとんどいないのだよ。美の論理を解明するよりも、論理の誤りを解明するほうが、よほど簡単だ[9]。そもそも、理性は趣味よりもずっと前に生まれたのだ。理性はもの［の存在そのもの］に、趣味はそのあり方に関係する。肝心なのは所有することで、所有の仕方は二の次だ。洞窟でも、避難所でも、小屋でも、藁葺きの家でも、屋敷でも、とにかく住みかはあればよい、どんな家、どんな住居かはその次だ。妻もそうで、どんな妻かは二次的な問題だ。本性[10]は必要なものを求める。それらのものがないと実にやっかいだ。一方、趣味は、その不可欠なものに快を

8）［*CHA*］18 世紀を通じて、徐々に、「趣味」に関する考察から、美と崇高の問題を扱う、哲学の一分野としての「美学」（esthétique）へと発展していく。

9）［*HER*, III］理性の論理と趣味の論理についての一節は、バーク『崇高と美の観念の起原』「序論　趣味について」の冒頭の一節の自由な書きかえである。「皮相な見方をすれば我々は自分で推論する場合に、そしてそれ以上に快を味わう場合には個々人が極めて異なった結論を持つというように見えるかも知れない。しかしこの差異は私には真実ではなく単なる表面的のものと思われ、従って理性と趣味の双方の基準があらゆる人間において同一であるという想定は充分に考えられる。つまりもしも全人類に共通な判断ならびに感情の何らかの原理が存在しないというのならば、人生日常の交流を維持するに充分な手がかりは、彼らの理性にも情念にも見出されぬこととなろう。確かに事柄が真か偽かという点に関しては、或る種の確定した基準が存在する事実は普く認められているようである。現に人々は論争に際しては、普く世間で承認されており我々の共通の本性にもとづいて確立されていると想像される或る種の検証ないし基準に絶えず訴えかけている事実を我々は知っている。しかし趣味に関する何らかの斉一的で確実な原理があるか否かについての同様に自明な意見の一致は存在していない。この余りにも把え難いために定義という鎖にすら縛られえないような繊細かつ微妙な働きは、どのような検証もうけつけずどのような基準によっても正しく規制されぬとさえ通例想定される有様である。我々が推論能力を鍛錬する必要性は絶えず強調されそれは不断の論戦によって強化されるので、正しい理性についての確実な格律は極度に無学な人々の間でも暗黙に認められているようである。博識な人々はこの粗削りな学問に改良を加え、これらの諸格律を一つの体系に組み立てた。趣味がこのような適切な開発の恩恵をこれまで受けなかった理由は、この主題が必ずしも不毛であったためではなくむしろそれに携わる人々が少なかったか不注意であったためであることを意味している。[...] 確かにもしも人々がこの趣味の主題に関して見解がまちまちになったとしても、彼らの間の見解の相違は前者の場合のような重大な帰結を生むことがない。そうでなかったならば私は疑いもなく趣味の論理学（という呼称を使うとするならば）も多分それと同程度には開拓され、我々はこの種の題材についても、もっと直接的に単なる理性の領域に属すると思われる題材と同程度に確実な論理にもとづいて論議するようになったことだろうと確信する」（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、15-16 頁）。

10）「本性」（nature）は、ここでは「理性」（raison）の言いかえ。

加える付随的な資質を求める。」

［神父］――「その付随的なものの探索や、洗練された選択に、どれほどの異常さや多様性があることか[11]。」

［私］――「いつの時代でも、どこでも、劣ったもの（le mal）から善きもの（le bien）が生まれ、善きものがより善きもの（le mieux）を喚起し、より善きものが優れたもの（l'excellent）を生じさせ、優れたものが奇怪なもの（le bizarre）を導き、奇怪なものがその同類を無数に殖やしてきた…[12]。それはつまり、理性、さらには感覚（les sens）さえも、行使するに際しては、万人に共通のものと、各人に固有のものがあるということだ。百の出来の悪い頭があれば、ひとつは出来のよい頭があるということだ。万人に共通のものは種に由来し、各人に固有のものは個人を見分ける印となる。もし何も共通のものがなければ、人間たちはたえず言い争い、決して握手することはないだろう。もし何も違いがなければ、その逆になるだろう。自然は同じ種の個体間に、いくぶんかの類似性といくぶんかの差異を配分し、それによって、平和を魅力あるものに見せると同時に、ちょっとした競争心を刺激したのである。」

［神父］――「ときにはののしり合い、殺し合うこともあるがね。」

［私］――「想像力と判断力は、どんな人間にも共通の、ほとんど対照的な二つの能力だ。想像力はなにも創造しない。それは模倣し、組みあわせ、結びつけ、誇張し、拡大し、縮小する。それはつねに［事物同士の］類似に注目する。他方、判断力は観察し、比較し、［事物間の］差異ばかりを探そうとする。判断力は哲学者の中心的な資質であり、想像力は詩人の中心的な資質である[13]。」

11）［*HER*, III］理性（raison）と趣味（goût）の対立は、哲学者の論法と演説家の論法の区別を想起させる。ディドロによれば、後者は「無数の付随的観念」に満ちている（ファルコネへの手紙、1766年9月）。またこの区別は、後述される哲学的精神と詩との比較を予告している。

12）［*HER*, III］ディドロは芸術の進展を三段階に認め、それがくり返し継続されると考えている。「理性」（raison）と「知恵」（sagesse）が支配する文化に続く第三段階において、芸術は「奇怪」（le bizarre）と「気取り」（le maniéré）に侵される。
［*CHA*］この説は同じ「1767年のサロン」の別の箇所でも示されている（« De la Manière », *HER*, III, p. 529-535）。ディドロにとって重要なのは、ギリシアにおける美の発見が、長期にわたる歴史上の「試行錯誤」（« tâtonnement »）の結果生じたということだ。したがって、その美の価値は、いかに卓越したものであるとはいえ絶対的なものではなく、また、その美は、個々の芸術家によって再生産されるのではなく、再発見される、という。「ヴェルネ散歩」では、このあと、「優れたもの」から「奇怪なもの」への推移、あるいは、古典主義から「気取り」（« manière »）への推移、要するに、趣味の退廃の多様なあり方についての叙述が行われる。結末では、「野蛮」（« barbares »）で活力に満ちた、さらには残酷な形式に続いて、形式上の均衡と完成を特徴とする「古典主義」時代が現れると述べられる。そこからまた、「趣味」の循環の歴史が新たにくり返されるのである。

13）［*HER*, III］Cf. バーク、前掲書「序論　趣味について」22-23頁：「人間の心はそれ自身の固有な一種の創造的力能を有し、事物の映像をそれが実際に受け入れられたままの順序と流儀で任意に再現することも、或いはこれらの映像を新しい流儀で異なった順序に従って結合することも可能である。この力能は想像力と呼ばれ、普通に機知、空想、創意等々と呼ばれる働きはすべてこれに属する。しかし想像力のこの力能は絶対的に新しい要素を生み出すことはできないのであって、あくまでも

［対話：哲学と詩、理性と霊感について］

［神父］――「哲学的精神は、はたして詩にとって望ましいのか、望ましくないのか。――この大きな問題が、先のほんの一言で片づいたようなものだね。」

［私］――「そのとおりだ。霊感（verve[14]）は、文明人よりも野蛮人に多く宿る。ギリシア人よりもヘブライ人に多く宿る。ローマ人よりもギリシア人に、イタリア人やフランス人よりもローマ人に、イタリア人やフランス人よりも英国人に多く宿る。どこでも、哲学的精神が発展するにつれて、霊感と詩は衰退していくのだ。人は軽視するものを育てることはしない。プラトンは理想国家から詩人を追放した[15]。哲学的精神は、より緊密で、厳密で、堅固な比較を求める。その慎重な手続きは、運動や文彩（figures）の邪魔になる。事物の支配が拡大するにつれ、像（イマージュ）の支配は弱まる。正確さ、精密さ、方法といった、要するに――失礼な言葉づかいを許してくれたまえ――すべてを台なしにする学者的態度（pédantrie[16]）は、理性によって導入される。世俗的（civils）なものも宗教的なものも、すべての迷信（préjudices）は一掃される。不信仰（incrédulité[17]）がどれほど詩から力を奪ってしまうか、その甚だしさは信じられないほどである。道徳は洗練され（Les mœurs se policent）、野蛮で詩的で絵画的な慣習は廃される。そうした単調な礼節（politesse）が詩に対して及ぼす害毒の大きさは信じられないほどだ[18]。哲学的精神は、格式ぶった、味気ない文体を生み出す。

自らが感覚から受け入れた諸観念の配列を変更しうるだけであることに注意せねばならない。[...] ロック氏が才知について、それは主として類似を探り出す機能であると述べたのは極めて正確かつ適切な評言である。同時に彼は判断力の任務がむしろ差異の発見にあると言明している。」
バークにおいて「想像力」の任務は、受け取った感覚を検証し結合することであるのに対して、ディドロにおいてそれは、もっと生産的な役割をもつ。それは印象を変容し、印象を記憶に貯蔵された経験によって結びつけるからである。ディドロはこの考えを『ダランベールの夢』（1769 執筆）で再び取り上げている（新村猛訳、岩波文庫、100-101 頁参照）。なお、『聾唖者書簡』（1751）では、想像力と判断力、詩と哲学の違いについて述べられる際に、むしろ後者を重視している。一方、『劇詩論』（1758）では、詩人的な気質を、文明的・市民的気質よりも優位に見ている。

14）« VERVE. s.f. Certaine fureur ou émotion d'esprit qui reveille le genie des Poëtes, des Peintres, des Musiciens, et des gens qui travaillent d'imagination » (Dictionnaire de Furetière, 1690).

15）［*HER*, III］プラトン『国家』（II, III, X）の中心的な主題である。

16）［*CHA*］神父は教師であるから、語源からして pédant（= éduquer, enseigner）である。当時すでにこの語には否定的なニュアンスがあった。

17）［*CHA*］ここで言う「不信仰」は、単に宗教的な意味ではなく、時代遅れで野蛮で愚かな「迷信」（préjugés）を「哲学的に」否認すること。その対極にあるのが、都市住民の現代的な思考と生活様式（politesse）である。

18）［*HER*, III］Cf. バーク、前掲書「序論　趣味について」23-24 頁：「また最も未開で無知な民族は、彼ら自身がもつ観念の区別や分類の点では不得手で無力であるにもかかわらず、往々にして直喩、比較、隠喩、寓意等々に長ずる傾向があるがこの現象も同じこの原理にもとづいている。更にホメーロスや東洋の詩人たちが直喩を非常に好んで使用し屢々まさしく驚嘆すべき出来映えの表現を作りだしながらもそれらを厳密には描き出さないのも、つまり彼らが全体としての類似に感じ入ってそれを強調して表現する結果として比較の対象となった事物の間に発見される差異に注目しないのも、これと同じ理由からに他ならない。」ディドロはこのテーマを、『聾唖者書簡』、『劇詩論』でも扱っている。

多数の現象を暗に告げる抽象的な表現ばかりが増殖し、具象表現（les expressions figurées）の場所を奪う。どこであっても、セネカ［前 1 頃 -65］やタキトゥス［55 頃 -120 頃］のような格言は、ティトゥス＝リウィウス［前 59 頃 -17］やキケロ［前 106- 前 43］のような活気ある記述や描写のあとで現れる。フォントネル［1657-1757］やラ･モット［La Motte-Houdar, 1672-1731］は、ボシュエ［1627-1704］やフェヌロン［1651-1715］のあとで現れる[19]。

＊もっとも多くの霊感が必要な詩のジャンルはなんだと思うかね。言うまでもなく、頌歌[20]（ode[21]）だよ。もはやだれも頌歌を作ることがなくなって久しい。ヘブライ人は作った。彼らの頌歌はもっとも熱狂的だった。ギリシア人も作ったが、もはやヘブライ人の頌歌ほどは激しいものではなかった（avec moins d'enthousiasme）。哲学者は推論するが、熱狂家（enthousiaste）は感じる。哲学者はしらふだが、熱狂家は陶酔しているのだ。ローマ人は、上述の詩の形式［頌歌］においてギリシア人に倣ったが、ローマ人の高揚（délire[22]）など、ほとんど猿まねにすぎなかった。

＊［午後］5 時にチュイルリー公園[23]の木々の下に行ってみたまえ。そこには、平行な並木道同士の間隔をわざわざ歩幅で測って互いに等距離に整列し、機械的に演説の練習をする人々がいる。発声の仕方もリズムも四角四面な話しぶりだ。彼らは、［演説文の作者である］詩人の魂の苦悩など、これまで感じたことがないため、まったくどうでもよいのだ。そこではまた、ピンダロス［前 518-438］のディオニュソス賛歌がいかにも突飛なものとしてずさんな扱いを受けていること、そして、ユピテルの王杖の下で眠る鷲[24]、その足元で体を揺ら

19）［*CHA*］ストア派の哲学者セネカは堅く張りつめた文体。タキトゥスはきわめて簡潔な散文を書く歴史家。ローマの歴史家ティトゥス＝リウィウスと、政治家にして弁論家のキケロの文章は、より緩やかで長文で装飾的。同様に、新旧論争における近代派のフォントネルとラ・モットは簡素な散文家であるが、古代派のボシュエとフェヌロンは、ともに聖職者でもあり、前者の文体は雄弁調で荘重、後者の文体はなめらかで優雅である。

20）［*HER*, III］グージュ・ド・カシエール（Gouge de Cassières）の『三つの詩』（*Trois Poèmes*）に対するディドロの書評のなかの頌歌についての記述を参照。ディドロはそこで、「霊感」（verve）の語を用い、調和の力についてのピンダロスの詩に言及している：「サンダーバード（oiseau porte-foudre）の背中で羽根が震えている」。

21）［*CHA*］頌歌（ode）：古代においては、出来事や英雄を祝うための歌をともなう詩。ボワローは頌歌について、「美しき無秩序が芸術的な効果をもたらす」と言う。本文でくり返し用いられている「霊感」（verve）と「熱狂」（enthousiasme）という要素は、頌歌の条件によく適合する。

22）« DÉLIRE. s. m. Terme de Médecine. C'est un symptôme qui survient souvent aux fievres causées de playes et inflammation, qui trouble l'esprit jusqu'à la folie & à la fureur » (Dictionnaire de Furetière, 1690).
« DÉLIRE. s. m. Terme de Médecine. Egarement d'esprit causé par quelque maladie » (Dictionnaire de Trévoux, 1771).

23）［*CHA*］チュイルリー公園は、18 世紀において流行の散歩場所であった。

24）［*CHA*］« cette aigle » とあるように、詩的な想像力、帝国（ローマ帝国、のちのナポレオンの帝政）の権力の象徴としての鷲（aigle）は、女性名詞である。**【図 26-14】**を参照。

し、調べの強弱に合わせて翼を震わせている鷲が、いまや子どもじみたイメージとして軽視されていることを知るだろう。

＊批評家や文法家はいつ生まれただろうか。天才と神的な創造物が現れた世紀の直後だ[25]。この偉大な世紀は過ぎ去ったまま、もはや再来することはないだろう。自然は、いまもかつての樫の木と同じくらい大きな樫の木を生み出しているのであって、古代人に匹敵するほどの偉人が今日もはや現れないというわけではない。ただ、そのような驚異の偉人が、流行の小心翼々とした趣味という一般的な法則に従っているうちに、小さく凝り固まってしまっているのだ。幸福は一時的なものだ。それは、熱狂（être chaud）を可能にする霊感と自由がある時代、賢慮（être sage）を可能にする判断と趣味がある時代である[26]。天才は美を創造し、批評は欠点を指摘する。前者には想像力、後者には判断力が必要である。私がもし理性を絵に描くとしたら、理性がペガソス[27]の翼を引き抜き、アカデミー[28]の進む速さに合わせて歩かせているさまを描くだろう。そのさまはもはや、いななき、脚で地を蹴り、いきり立ち、大きな両翼を拡げるあの熱狂に震える動物ではない。一介の駄獣、モレレ神父[29]の乗り物、「方法」の原型（prototype de la méthode）にすぎない[30]。軍隊の規律は、将軍がいなくなったときに生まれる。方法は、天才がいなくなったときに生まれるのである。

［対話：言葉と観念について］

ところで、神父よ、われわれは長く会話を交わしてきた。君は私の話を聞いて、理解してくれた。そうだね。」

＊**［神父］**――「ああ、よく理解したとも。」

＊**［私］**――「言葉（des mots）以外のものも理解したと思うかい。」

25）［*CHA*］ヴォルテールが発展させたテーマ。政治と文化の栄華を極めた諸世紀である「ペリクレスの世紀」「アウグストゥスの世紀」「ルイ 14 世の世紀」のあとには、批評家と凡庸な創作家の時代が続くという。
［*DEL*］『劇詩論』末尾を参照。「詩人はいつ生まれるのか。それは、荒廃と大きな不幸の時代のあと、人々が再び息を吹き返しはじめるころだ。」

26）［*CHA*］まさに古典主義時代の性格である。調和に満ちた短く甘美な時代であった。

27）［大辞泉］ギリシア神話で、翼をもつ神馬。ペルセウスに殺されたメドゥサの血から生まれ、ゼウスの雷の運び手や、英雄ベレロフォンの愛馬として活躍。また、ミューズたちの住むヘリコン山に、蹄の一蹴りでヒッポクレネの霊泉を湧き出させた。のち、天上の星座となったという。
［*CHA*］芸術的啓示の象徴。

28）［*CHA*］王立絵画アカデミーのこと。ディドロは『サロン』のなかで、このアカデミーを、偏狭な保守主義の牙城、自然な芸術的啓示とは無縁の機関として批判している。

29）［*CHA*］モレレ神父（abbé André Morellet, 1727-1819）：ディドロは彼のことを「ややきまじめ」だが、「明晰で、正確で、とりわけ方法的である」と評している。

30）［*HER*, III］ディドロは、ペガサス、モレレ神父についてそれぞれ、Gouge de Cassières の *Trois Poèmes* についての書評と、モレレ神父の *Prospectus du Dictionnaire de commerce* についての書評で、上の本文と同様の表現を使用して語っている。

＊［神父］――「もちろんだ。」

＊［私］――「ところが、そうではないのだ。君が理解したのはあくまでも言葉だけだ。会話のなかには、観念（des idées）――つまり精神のいくぶんか一般的な見方――を指示する抽象的な表現と、物質的な存在を指示する代わりの表現しかないのだ。何だって？私が話していた間、君は抽象的な語のなかに含まれる観念を列挙するのに手一杯だったって？君の想像力は、私の話のなかに次々と現れる一連の像を思い描くのに忙しかったというのかい？神父よ、君は勘ちがいしている。私の演説の終わりに至ったときに、君はまだその最初の語に取りかかっていたのではないか。私が風景描写を終えても、君はまだ私の描写の最初の像を思い描き終わっていなかったのではないかね。」

＊［神父］――「なんと、君の言うとおりかもしれない。」

＊［私］――「そう願うよ。実験して試してみよう。聴いてくれ。

L'Enfer s'émeut au bruit de Neptune en furie.
冥界は猛り狂ったネプトゥーヌス［ポセイドン］の声に揺れ、
Pluton sort de son trône, il pâlit, il s'écrie.
プルートー［ハデス］は王座から飛び出し、青ざめて、叫ぶ。
Il a peur que le dieu, dans cet affreux séjour
プルートーは恐れるのだ、ネプトゥーヌスが、このおぞましい住みかに、
D'un coup de son trident ne fasse entrer le jour ;
その三つ叉の矛の一撃で、日の光を差しこませるのではないかと。
Et par le centre ouvert de la terre ébranlée
また、揺れ動く地の裂け目のまんなかから、
Ne fasse voir du Stix la rive désolée,
スティクス[31]の荒れ果てた岸を見せてしまわないかと。
Ne découvre aux vivants cet empire odieux,
そして、あの忌まわしい国を、生者たちに晒してしまわないかと。
Abhorré des mortels et craint même des dieux.
人間たちに嫌われ、神々にも恐れられる、あの国を[32]。

31）スティクス［ステュクス］：ギリシア神話の冥府の川。女神として神格化される。ヘシオドスによれば、オケアノスとテテュスの間に生まれた。

32）［*HER*, III］伝ロンギノス『崇高について』、ボワローによるフランス語訳（第7章）より。この一節は『イリアス』からの引用（XX, v. 61-65）である。「かく至福なる神々は、両軍を鼓舞して戦わせるとともに、自らも激しい闘争に入ろうとする。折から上天では、人と神との父なる神が凄まじく雷を鳴らし、その下ではポセイダオンが涯しなき大地と山々のそそり立つ峰々を揺り動かす。泉

さて、私が朗読しているときに、冥界、スティクス、三つ叉の矛をもつネプトゥーヌス、恐れて飛び出すプルートー、地のまんなかに空いた口、人間たち、神々を、君は見ただろうか。そんなことはないだろう。」

＊［神父］――「これは驚くべき神秘だね。というのも、観念を想起することなく、映像を思い描くこともないまま、私はあの恐ろしく崇高な場面の印象の全体をたしかに経験したのだから。」

＊［私］――「それは日常会話の神秘でもあるよ。」

＊［神父］――「それで、その神秘について説明してくれるかい。」

＊［私］――「できるならね…　われわれはかつて子どもだった。だが不幸にも、それはもうずいぶん前のことだ、神父よ。子どものころ、われわれは人がいろんな語を発するのを聞いた。それらの語がわれわれの記憶（mémoire）のなかにとどまった。そしてそれらの語の意味は、われわれの知性（entendement）のなかに、観念（idéé）あるいは像（image）としてとどまった。そこで、この観念や像には、嫌悪、憎悪、快、恐怖、欲望、憤慨、軽蔑などがともなっていた。それから長い年月の間、ある語が発せられるたびに、観念や映像が、その語に固有の感覚とともに知覚された。だが、そのうちわれわれは、それらの観念や映像を、語といっしょに使い古してしまった。貨幣を使い古すみたいにね。われわれはもはや、貨幣の価値を知るのに、その模様も、銘も、縁も気にかけないだろう。形や重さだけを考慮して、貨幣をやりとりしているのだ。語も同じだと、私は言いたい。われわれは、語の観念や像は脇にのけて、その音と感覚だけを頼りにするようになってしまったのだ。ある文章が発せられるのを聞いても、われわれにとってもはやそれは、当初喚起された音や感覚の長い連なりでしかない。心と耳は働くが、もはやそこに精神は関与しない。われわれは、そうした感覚の連続的な効果、それら感覚の強度、それら感覚全体の総量をもとにして、互いに理解し判断しているにほかならないのだ。このような作業の省略がなければ、われわれは会話できないのである[33]。さもなければ、少し長い一文を発し、理解するのにまる一日かかってしまうだろう。

＊ところで、哲学者は、［文章を］吟味し、立ち止まり、分析し、分解するが、彼ははたして何をしているのだろう。推測と疑念によって、子どもの状態に帰ろうとしているのであ

多きイデの山の根も頂きもことごとく、トロイエの町もアカイア勢の船陣も揺れに揺れる。地底では死者の王アイドネウスも恐怖に襲われ、恐怖のあまり玉座から躍り上がって大声で叫んだが、これは大地を揺るがすポセイダオンが頭上の大地を切り裂いて、彼の館――神々すら忌み嫌う暗湿の恐るべき館が、人間と神々の目に晒されはせぬかと懸念したからであった」（『イリアス』松平千秋訳、岩波文庫、下、253 頁）。

33）［*HER*, III］バークの一節により、ディドロは感情に対する言語の効果についての理解を深めた。ここでディドロはバークの主張の一部を取り入れている。バーク、前掲書、V, 7「言葉は如何にして情念に影響するか」186-190 頁。

る。人はなぜ子どもの想像力をかくも尊重して活用するのに、大人の想像力をかくも軽視するのだろうか。それは、子どもは一語を耳にするたびに、その像と観念を探求しているからである。子どもは自分の頭のなかを見つめているのだ。一方、大人は上述の貨幣の習慣にとりつかれている。長い一文［総合文］（période）はもはや大人にとって、古い印象の連続、足し算や引き算、組合せの術、バレーム[34]の会計にほかならない。こうして会話は迅速に進むのであり、会話ではすべてが定式によって伝達される。アカデミー[35]でもそうだし、市場でもそうだ。そこでは、貨幣を見つめるのは、その貨幣の価値が疑わしく思えるときだけだ。それは、新奇で、見たこともなく、めったに気づかれない事物が取引されるまれな場合、すなわち、観念同士の精密な関係、特別で目新しい像に遭遇するまれな場合だ。そのような場合には、自然、原初のモデル、原初の制度化の過程へと立ち戻らなければならない。だからこそ、オリジナルな［独自な］作品は快いのだし、あれこれと考えさせる書物には疲れてしまうのだし、会話や文章で人の関心を引くのは困難なことなのだ。

＊［サロン開催中の］9月の初めごろに、私が君にヴェルネの《月光》について語るとすれば、君は私の語った言葉で、この絵の主要な特徴を思い出すだろう。だが、君はほどなく、そんな面倒は避けるようになるだろう。その作品について君が原初に抱いた感覚の記憶に即してはじめて、私がその作品について与えた称賛あるいは批評を判定するようになるだろう。サロンのすべての作品についても、自然のすべての事物についても同様だ[36]。では、感動させたり、困らせたり、あるいは、だましたりするのにもっとも容易な人間とはどんな人々だろうか。それは、子どものままでいる人々、記号の習慣がまだ、事物を想像する能力を奪っていない人々である。」

［対話：共通言語と個人言語について］

[37]【少し黙って考えたあと、私は神父の片腕をつかみ、こう言った――「神父よ、言語というのは、奇妙な機械だよ！頭脳よりずっと奇妙な機械だ！ 言語も頭脳も、ほんの一部でさえ十分に機能するのだ。どんなにちぐはぐな記号同士も必ず互いに関係するし、どんなに奇怪な観念同士も互いに似通っている。韻によって、どれほど多様なものが、われらの詩人

34）［*HER*, III］バレーム（François Barrême, 1640-1703）：コルベールの庇護を受ける。算術と会計に関する多数の著作あり。

35）［*CHA*］アカデミー・フランセーズのこと。その任務のひとつが、辞書の編纂であった。

36）［*CHA*］ここでヴェルネの作品とサロンについて言及しているのは、この先（「第七画」）でこの文章がヴェルネ作品についての解説であることが明かされることを予告する意図によるものと考えられる。

37）［*HER*, III］【　】内の文章は、ディドロの自筆原稿にはなく、グリムへの手紙（執筆時期は1768年10月と推定される）の一部である。手紙のなかには次の書き込みがある。「これは、ヴェルネ散歩に組み込むにふさわしい段落となるだろう。」

たちの作中に心地よく並べられたことか。

再び少し黙って考えたあと、私は続けた。――「哲学者たちは、二つの異なる原因は、同じ結果を導くことはない、と言うが、学問において真の公理があるとすれば、これがまさにそうだ。そして、自然界で「二つの異なる原因」と言えば、二人の人間のことだ。」

* 神父の夢想は私の夢想と同じ道筋をたどっていたと見え、彼はこう続けた。――「しかし、二人の人間は同じ思考をもち、それを同じ表現によって伝えることがあるだろう。それに、二人の詩人はときおり、同じ主題について二つの同じ詩行を生み出すものだ。だとすれば公理はどうなる？」

* **［私］**――「どうなるかって？どうもならないさ。」

* **［神父］**――「どういうことか説明してくれないか。」

* **［私］**――「なんだって？同じ表現によって伝えられる同じ思考のなかにも、同じ主題について生み出された同じ二つの詩行のなかにも、単に同じように見える現象が存在するだけのことだ。そして、そのような見かけの同一性を生じさせる原因は、言語の貧困（la pauvreté de la langue）にあるのだ[38]。」

* 神父はこう言った――「なるほど、君の考えでは、同じ言葉で同じことがらを語る二人の話者も、同じ主題について同じ二つの詩行をなす二人の詩人も、いかなる共通の感覚ももっていない、ということだね。また、もし言語が彼らの感覚のすべてに対応できるほど豊かであったとしたら、それだけ異なった表現が可能であっただろう、と。」

* **［私］**――「神父よ、その通りだ！」

* **［神父］**――「［もし言語が十分に豊かであったなら］彼らの語りのなかには、共通の語はひとつもなかっただろう、ということだね。」

* **［私］**――「まことに。」

* **［神父］**――「それは、彼らの発声の仕方のなかに同じアクセントはひとつもなく、彼らの文章のなかに同じ［筆跡の］文字はひとつもないのと同様だ。」

* **［私］**――「その通り。君はうっかりすると、哲学者になってしまうよ。（si vous n'y prenez garde, vous deviendrez philosophe…）」

* **［神父］**――「君といると、すぐに病気になってしまうよ。」

---

38) Cf.『ダランベールの夢』：「**ボルドゥ**　会話というものはほとんどすべて計算書でして…　どこにステッキをおいたかな…　会話では心にどんな観念もありありと浮かんでやしませんよ…　それから帽子は…　どんな人間もひとりの他人に完全に似ることはないという、ただそれだけの理由で、われわれは他人を決して正確に理解することもなければ、他人から決して正確に理解されることもないのです。万事につけて過不足があるものですよ。われわれの口舌では、［経験した］感覚をいつもいい表し足りないか、いい表しすぎるか、どちらかです。［ひとびとの下す］判断のなかには実に多くの差違が認められ、しかも、気づかれず、また、幸いにも気づかれえない差違はその千倍もあるんです」（前掲書、104 頁）。

＊［私］――「親愛なる神父よ、しかも真の病気だよ。君が正当に指摘したアクセントの多様性が、語の欠乏を補い、同じ原因からかくもしばしば発生する同一性を破壊する。語の数は限られているが、アクセントの数は無限だ。つまるところ、各人はそれぞれに固有の、個々の言語をもち、観念や表現については、他人の言語と似通っていても、自分が感じる通りに、冷静にあるいは情熱的に、せっかちにあるいは穏やかに、自分らしく、自分だけの仕方で、語るのだ[39]。」

＊神父は言った。――「私はしばしば、［人々の語りの］内容と調子がまったく合っていないことに驚いていたんだ。」

＊［私］――「私もだ。このアクセント言語には無限の種類があるのだが、人々は相互に理解できるのだよ。それは自然の言語だ。音楽家のモデルであって、大作曲家はこれをもとに創作するのだ。何という著者だったか、〈アクセントは旋律の苗床〉（*musices seminarium accentus*）と言った者もいる。」

＊［神父］――「カペッラだね[40]。」

＊［私］――「君はまた、二人の歌手が同じ歌曲を、まったく同じように歌うのを聴いたことがないだろう。だが、歌詞や曲や拍子（mesure）など、さまざまな条件のすべてが合わされば、同じ効果を生じさせるはずだと思えるだろう。ところが実際は、まったく反対のことが起こるのだ。つまり、感情の言語、自然の言語、個人の語法（l'idiome individuel）は、貧困な共通言語と同時に語られる、ということだ。前者の言語［個人言語］が後者の言語［共通言語］の――つまりは歌詞や拍子や曲の――あらゆる同一性を破壊してきたのだ。世界の開闢以来、愛する男たちは決して同じ仕方で「愛している」とは言わなかった。また、これ以後永遠に、女たちは決して同じ仕方で「私もよ」と答えないだろう。『ザイール』［ヴォルテール作の悲劇、初演 1732 年］が上演されて以来、オロスマーヌは決して同じ仕方で「ザイール、泣いておられるのですか」と言わなかったし、これからも言わないだろう[41]。なかなか

39）［*HER*, III］『自然の体系』に同じ考えが見られる。「各人は、いわば自分だけのための言語をもっていて、その言語は他者の言語とは相容れないのだ」（I, 10, Londres, 1777, p. 142）。

40）［*HER*, III］カペッラ（Martianus Minneus Felix Capella, 360 頃―428 頃）：初期中世の教育を構成した自由七科の体系を発展させた最初の人物のひとり。著書『フィロロギアとメルクリウスの結婚について』は『七つの学科』あるいは『サテュリコン』と呼ばれることもある。
ディドロは、『ラモーの甥』のなかでこのカペッラの言葉を翻訳している。J. Fabre はこう記している。「ディドロがカペッラの『サテュリコン』第 9 巻「音楽について」を直接読んだとは考えにくいが、この概説書が中世全体とそれ以後を通して親しまれていたことは周知のことだ」（p. 219）。
ルソーは、『音楽事典』（*Dictionnaire de musique*, 1767）の « accent » の項目のなかで、この言葉をハリカルナッソスのディオニュシオス（前 60– 前 7 以後。帝政ローマ初期の歴史家、修辞学の教師）に帰している。「ハリカルナッソスのディオニュシオスは、正当にも、アクセント一般をすべての音楽の種（semence）とみなしている。」

41）［*HER*, III］ディドロは『俳優に関する逆説』のなかで、『ザイール』からの同じ引用をもとに、同様の思考を展開している（第 4 幕第 2 場）。

論証は難しいけれど。」

＊［神父］――「同じく、信じるのも難しいね。」

＊［私］――「だが真実だ。ライプニッツの、二粒の砂の理論[42]と同じだ。」】

［対話の終わり：哲学と詩について再論］

［神父］――「ところで、真偽不明のそんな形而上学風の思いつきと、哲学的精神が詩に及ぼす影響との間に、どんな関係があるのかね。」

［私］――「親愛なる神父よ、それは自分で考えてくれたまえ。私がいなくなった後も、君には少しは私のことを気にかけてもらいたいのだ。詩のなかには、つねに少しの嘘が混じっている[43]。哲学精神はその嘘を見分ける習慣を与えてくれる。すると、幻想だの［詩的］効果だのとはおさらばだ。舟の舳先に人が描かれた絵を見つけた最初の野生人は、その絵の人物を本物の人間だと思って、手を差しのべただろう。なぜおとぎ話は、子どもにあれほど強い印象を与えるのだと思うかい。それは、子どもには理性と経験が足りないからだ。年ごろになれば彼らも、［おとぎ話を読み聞かせる］女中を馬鹿にして笑うようになるだろう。それ［大人と子どもの違い］こそが、哲学者と詩人の役割の違いだ。わが家の使用人たちにも、もはやおとぎ話を聞かせるすべなどないのだ…[44]

人々は、ものごとの違いよりも相似について、より合意しやすい。観念よりも映像についてのほうが、判断はしやすい。情熱に満ちた若者は、趣味にこだわりなどない。若者はとにかく早く［女性が］ほしいのだ。それに対して、老人はまったく急がない。老人はじっくり

42）［*HER*, III］『百科全書』の「ライプニッツ主義」（leipnitzianisme）の項目に見られる、区別不能なものに関する説のこと。「自然界には、絶対的に他と同等の存在はひとつとしてありえない。それゆえ、ある存在のなかに内在する差異が、別の存在のなかに認められることはありえない。」ディドロは、『自然解釈についての断想』で同じ草のなかの二つの茎を、『劇詩論』で二人の人間とその判断および趣味を、『絵画論』で一本の木の二つの葉を（ディドロ『絵画について』佐々木健一訳、岩波文庫、86 頁）、『ダランベールの夢』で二つの分子を、それぞれ取り上げている。『クラウディウスとネロの治世について』の note 531 も参照。なお、ドルバック『自然の体系』は、二つの砂粒の例をもとに次のように記している。「私たちが知る諸々の個体の中には、それらが同一種類であっても、ぴったりと類似したものは存在しない。」また、原注にはこうある。「自然を注意深く観察した人は、二つの砂粒が厳密には同等でないことを知っている。環境や変容が同種の存在にたいして同一でない場合は、それらの存在間には正確な類似はありえない。［…］この真理は深遠にして精緻なるライプニッツによって立派に認められていた」（ドルバック『自然の体系』高橋安光・鶴野陵訳、法政大学出版局、2001 年、2 巻、I、43-44 頁）。

43）［*CHA*］Cf. バーク、前掲書、II, 10「建物の大いさ」84 頁：「真の芸術家は観客に対して上品な錯覚を与えるべきであり、換言すれば手軽な方法によって最も高貴な構図を作り出さねばならない。」なお、プラトンの詩人追放論の根拠なるこの「絵画＝ミメーシス」観は、ディドロの以前からの関心事であり、同様の思想が『ダランベールの夢』や『ブルボンヌの二人の友』にも認められる。

44）［*CHA*］「おとぎ話」の原語 « contes » は 18 世紀において、嘘、幻想、駄弁も意味した。また、ここでの「使用人たち」（nos gens）は、「野生人」や「子ども」と同様、素朴で信じやすい人々の代表例として挙げられている。

待ってゆっくり選ぶ。若者はどんな女性でも、とにかく女性であればかまわない。性器さえついていればよい。ところが、老人は美女を求める。このように、国民が老いることで、趣味が発展するのだ。」

［神父］――「さて、着いたよ。かなり長く歩いたが、やっと出発点にもどってきた。」

［私］――「つまり、学問においても、自然においても、すべては関係があるということだ（tout tient）。そして、不毛な観念、独立した現象などというものは、いずれもありえないということだ[45]。」

山々の影は長くなりはじめ、はるか遠くの村落の上に煙が立ち上りはじめた。詩的な言葉を避けるなら、要するに日が暮れはじめたのだが、そのとき、一台の馬車が近づいてくるのが見えた。神父は言った。「わが家の四輪馬車（カロッス）だ。子どもたちはこれで帰らせよう。すっかりくたびれていて、歩いて帰らせるのはかわいそうだからね。そして私たちは、月明かりのなかを歩いて帰るとしよう。夜も美しいということがわかってもらえるだろう[46]。」

＊**［私］**――「もちろんそのとおりだ。それに、その理由を告げるのにさほどの苦労はないさ。」

［「ヴェルネ散歩」の構造――種明かし］

＊ほどなく馬車は二人の子どもたちとともに遠ざかり、闇は深くなってきた。田園のなか

45）［*HER*, III］ディドロにおける自然哲学の根本思想。たとえば、次を参照。「ひとつの事実の絶対的な独立は、全体の観念と両立しえないし、全体の観念なしには、哲学もありえない」（『自然の解釈に関する思索』11）。

46）［*DEL*］Cf. フォントネル『世界の複数性についての対話』「第一夜」：
「私は口を開いた。
『美しい夜の素晴らしさは、昼間に優るとはお思いになりませんか。』
『ええ』と彼女［G 侯爵夫人］は頷いた。『昼の美しさはブロンドの美しさのようで、光り輝いてはいますけれど、夜の美しさは、ブルネットの方の美しさで、一層しっとりとした美しさですわ』。
［…］
『おっしゃるとおりです。けれど、あなたのようなブロンドの女性なら、この世でもっとも美しい夜と、その褐色の美しさのすべてをもってしてもかなわないくらい、私を夢見がちにしてくれることでしょう』。
『それが本当だとしても』と彼女は切り返す。『それだけで満足するわけにはいきませんわ。ブロンドの女性なら、昼間のことも考えてあげないといけないから申し上げるのですけれど、ブロンドの女性だけでなく、昼間のほうも、人を夢見がちにさせてほしいのですの。しっとりと心に触れることについては、とってもいい目を持っている恋人たちが、私の知るかぎり、どんなシャンソンやエレジーのなかでも、夜にしか語り掛けようとしないのは何故でしょう』。
［…］
『それは多分』と私は答えた。『昼間が暗い、情熱的な気持ちを全然抱かせないからでしょう。夜にはすべてのものが休息しているように見えます。星々は、太陽よりも一層静かに歩み、空に現れるものみな一層優しく、目をとどめやすいように思えます。それに、夜のほうが夢想には適しています。というのも、夜には、自然全体の中で、自分一人だけが夢見ているのだと思えますからね。［…］』」（赤木昭三訳、工作舎、1992 年、20-22 頁）。

で物音がかすかになり、月が地平線上に高く昇った。自然は、明かりのない場所では荘厳さを、月に照らされた平原では優美さを、それぞれたたえていた。われわれは黙って歩いた。私は前を歩く神父に従いながら、一歩進むごとに何か思いがけないことが起こらないかと期待していた。その期待は裏切られなかった。だが、その効果と魔術をどう君［グリム］に伝えればよいだろうか。荒れそうで暗い空。厚く黒い雲。その雲のせいであたりに満ちている重苦しさと恐怖、水面上に満ちている暗い色調。その雲の莫大な広がり。霞（かす）んだ月――その光が水面で揺れている――までの果てしない距離。この夜の真実、夜のなかにも目に見えるさまざまな事物と光景。物音と沈黙。動きと静止。付随的細部に宿る精神（l'esprit des incidents）。人物たちの優美さ、洗練、行動。色彩の力強さ。デッサンの端正さ。そしてとりわけ、全体の均衡と魔力（sortilège）。ぞんざいなところも、曖昧なところも一切ない。これこそまさに、豊かだが過剰ではない自然の法のなせるわざだ。それはまったく濫費せずに最大限の現象を生み出すのだ[47]。雲はあるが、もうすぐ嵐になるか嵐がおさまりつつある空が、雲を分散させている。雲は広がりつつあるか、再び集まりながら動いているかのいずれかだ。いずれにせよ、その雲は大気のなかで、真の運動、本当のうねりを実現している。その雲のせいであたりは暗くなっているが、その暗さの度合いは正当だ。だからこそわれわれは、月の光がその厚い雲を貫くさまを百回も眺めたのだ。だからこそわれわれは、弱められ青白くなったその月の光が水面で揺れ動くさまを眺めたのだ。画家が描こうとしたのは、港ではない。

＊ああそうだ、友［グリム］よ、〈画家〉だ。思わず秘密を漏らしてしまったが、もはや隠す必要はないだろう。私は、ヴェルネの作品《月の光》にあまりにも魅了されていたので、君にこれまで作り話をしていたことを忘れていたよ。私は自分が本当に自然の前にいるのだと思いこんでいた。すっかり幻想にとらわれていたのだ。そこで、突如われに返り、自分が田園ではなくサロンにいることに気づいたのだ。

＊君［グリム］はこう言うだろう。「なんだって、家庭教師やその二人の幼い生徒、草上

47）［*DEL*］フォントネル、同上箇所参照。
「侯爵夫人が遮って言った。『あなたの哲学は、まるでせり市か何かみたいですこと。最低の費用でいたしましょうと申し出た人が勝ちということですの？』
『確かにその通りですね』と私は続けた。『自然が自分の作品を作ったプランを手にいれるのには、このやり方しかないのですよ。自然は大へんな節約家でして、何かをするのに、少しでも安い手段があれば、その差が、ほとんどゼロに近いときでも、必ずこちらを選ぶのです。けれどこの節約は、自然が作ったものすべての上に輝いている、おどろくべき壮麗さとよくマッチしています。計画は壮麗、実行にあたっては倹約、というところです。一大計画を僅かの費用で実行する、これほどすばらしいことはありません。［…］』」（フォントネル、前掲書、32-33 頁）。
節約に励む自然というアリストテレス由来の考えが、「最大限の行為は最小の出費によって生じる」という思想として 17・18 世紀に復興する。次を参照。Pierre Hadot, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Gallimard, 2004, p. 200-205.

の食事やパテも、みんな創作だったというのかい。」

＊［私］――「まさに（エ・ヴェロ）。（*È vero.*）」

＊［グリム］――「これまで訪ねたさまざまな場所は、ヴェルネの絵の風景だったというのか。」

＊［私］――「そう（トゥ・ライ・デット）だ。（*Tu l'hai detto.*）」

＊［グリム］――「それで、説明が冗長になったり単調になったりするのを避けるために、君はヴェルネの絵画を実在の風景のようにして語り、君と神父との対話のなかに、その風景描写を盛りこんだというのか。」

＊［私］――「お見事（ア・マラヴィリア）だ、ブラボー。その通り（ベン・センティート）。（*A maraviglia, Bravo ; ben sentito.*）だからこれからは、自然ではなく芸術について、神ではなくヴェルネについて、君に語るとしよう[48]。」

さきほど私は、ヴェルネが描きたかったのは港ではないと言った。この光景を豊かにし、活気を与えるのに、ここには必要以上の船は描かれていない。ここで適切な効果を生むために船をうまく配置しているのは、知性と趣味、つまりは技術だ。だが、その効果は感じられるのに、技術は意識されない。また、ここには付随的細部（incidents）が描かれているが、作品の空間と時機に適合する量を超えない。何度でも強調するが、これはまさに、自然のもつ豊かさと倹約の原則に適うものだ。それは節約を旨とするが、決してけちでもなく貧しいわけでもない。［この絵のなかでは、］すべてが真実だ。誰もが感じることだ。人はこの絵について、いかなる過剰も不足も非難しない。人はこの絵のすべての部分を同等に好む。私は、長期にわたって海岸に何度も通った人々が、こう語るのを聞いた。「この絵には、［海辺で見る］真の空、真の雲、真の天候があり、全体の様子も真に迫っている」と[49]。

48）［*CHA*］ここで、「ヴェルネ散歩」の冒頭から（なかば見え透いてはいたが）継続してきた、絵画の風景を自然の風景として語るという仕掛けの種明かしが行われる。イタリア語のせりふは、喜劇の場面のように陽気な調子を与えている。

49）［*CHA*］ディドロは、1773年、サンクトペテルスブルクに向かう途中、オランダで初めて海を見た。ゆえにこのときまだ海を知らなかった。

第七画[50)]

［絵画描写］

そういうわけで、これからは神父ではなく、君［グリム］に向かって話すことにする。水平線の上に昇り、厚く黒い雲、今にも嵐になりそうな暗い空になかば隠れた月が、絵の中央を占め、その青白くかすかな光の色で、自身を覆う雲の幕と自身が見下ろす水面とを染めている。右側には建物が見え、その建物の近く、より手前にせり出した面には、基礎杭（ピロティ）の残骸が見える。少し左側の奥には一艘の小舟があり、その舳先で船頭が火のついた松明を握っている。その小舟は基礎杭のほうに向かっている。さらに奥のほう、海の真ん中あたりには、一隻の帆船があり、建物のほうに進路を向けている。そして、暗く際限なく広がる海がある。左端には切り立った岩山があり、その岩山のふもとには巨大な岩が見える。そこは広場のような場所になっていて、そこから人々が、前後左右に長い階段を通って海に向かって降りていく。この広場の左側は岩山によって、右側は壁面によって閉ざされている。その壁面の裏側にある噴水のノズルと放水口は海のほうを向いている。広場に囲まれた空間の左側、岩山に接した場所には、テントが張られている。そのテントの外には大きな樽があり、二人の水夫――ひとりは前方に座り、もうひとりは後方で肘をついている――の双方が、広場の中央の地面で燃えている焚き火を見つめている。その焚き火の上で、三脚台のようなものに鉄の鎖で鍋がつり下げられている。その鍋の前には、背中を向けてしゃがんでいる水夫がひとりと、その左側に横向きでしゃがんでいるひとりの女性が見える。二人の人物――男性と女性――が、噴水の背面をなしている垂直の壁に立ったまま背中をもたせかけている。その優美さ、自然さ、表情、姿勢、くだけた様子が魅力的だ。夫とその若い妻か恋人同士、あるいは兄と妹だろうか。以上がこの素晴らしい絵画全体のあらましだ。

* だがいったい、以上の私の活気がなく冷めた表現に何の意味があるだろうか。熱気も生気もない私の文章、私がただ次々に書き連ねただけの文章に。――断じて何の意味もない。実物を見なければならない[51)]。しかも、次のことを言い忘れていた。広場の階段の上では、動いたり休んだりしながら、［樽を］転がし、ものを運ぶ商人や船乗りたちがいる。また、

50）［*CHA*］対象作品は、1766年のヴェルネ作《陸の夜、海の夜》（*Nuit sur terre, nuit à la mer*）あるいは《月の光》（*Clair de lune*）とみなされているが、いずれも紛失している。**【図 26-15】**は類似作である。また、**【図 26-16】**はヴェルネ作の模写だが、ディドロの説明によく適合している。本作の存在について、大阪大学大学院文学研究科博士前期課程在学の涌井萌子さんからご教示を得た。記して感謝申し上げる（次を参照：https://www.anticstore.art/46699P［2020年2月27日閲覧］）。

51）［*CHA*］この時代、ディドロの文章の読者が実際にサロンに出展されている絵画を目にすることはほとんどなかった。ディドロはそれゆえ、文章によってできるだけ忠実に絵の描写を行おうと試みる。それでもなお彼は、詩による「魔術」を生み出さないかぎり、言葉は感覚の知覚には及ばないと考えている。

画面左端の階段のふもとには、網をもった漁師たちが見える[52]。

［ヴェルネ賛――創造主ヴェルネ］

本作のなかで何を最優先に褒めるべきかわからない。波打つ水面上に映る月影だろうか。暗く重苦しい雲とその動きだろうか。月の前を通ることで、月をはるか彼方にあるように見せ、その場所を動かないように見せている船だろうか。小舟の舳先で船乗りが手にする小さな松明の水面に映る光だろうか。噴水に背を向けている二人の人物だろうか。赤みがかった光を放ち、まわりのものすべてを照らしながら、調和を損ねずにいる焚き火の炎だろうか。この夜の全体の風景の総合的な効果だろうか。はたまた、大岩の突端を彩る美しい光の広がり（マッス）だろうか。その広がりの放つしぶき（la vapeur）は、光が集合している雲の部分と混ざり合っている。

この絵は、ヴェルネの作品のなかでもっとも美しいと言われている。なぜなら、この巨匠においては、最新作がつねに最高傑作と呼ばれるからだ。それでも、もう一度言うが、本作を実際に見てほしい。あの二つの光の効果、数々の場所、雲、全体を覆いながらもすべてを明らかに見せているあの暗闇、この厳粛な光景の恐れ（la terreur）と真実。――そのすべては、強く心に感じられるが、決して口では説明できないのだ[53]。

驚くべきことに、画家はこの光景を、自然から二百リューも離れた場所で想起していて、絵のモデルは彼の想像力のなかにしかないのだ。しかも彼は、信じられないほどの速さで描くのである。また、彼が「光あれ」と言えば、本当に光が生まれ、「夜よ昼に続け、昼よ闇に続け」と言えば、本当に夜や昼が生じる。彼の正当かつ豊かな想像力が、これらすべての真実を生み出す。その真実はあまりにも見事なので、海辺でその実際の光景を冷静に平穏に見つめる者でも、画面上では同じ光景に感嘆させられる。要するに、彼の絵は、自然の偉大さ、力、荘厳さを、〈自然〉そのものよりもずっと強く伝えているのである。

＊〈もろもろの天は神の栄光をあらわす〉（*Cœli enarrant gloriam Dei*）［詩篇 19 :1］という言葉があるが、実のところ、これはヴェルネの描く天のことであり、これはヴェルネの栄光のことだ[54]。はたして彼が、見事に作り上げられないものがあるだろうか。――すべての年齢、すべての身分、すべての国の人物。木々、動物、風景、海岸、眺望。あらゆる種類の

52）［*CHA*］ディドロは画中に活動中のさまざまな人間が描かれていることを好む。それが、ディドロがヴェルネ作品を好む理由のひとつである。

53）［*CHA*］ディドロは作品によって喚起される「恐れ」を強調する。同時代のサロン批評家たちがヴェルネ作の心地よい憂鬱に注目していたのに対して、ディドロはそこに、見る者を沈黙させる暗さを認めている。バークとロンギノスの影響か。

54）［*CHA*］同時代の批評家たちが、ヴェルネの忠実な作画能力（ミメーシス的能力）を称賛していたのに対して、ディドロはヴェルネをキリスト教的な造物主（デミウルゴス）になぞらえている。

詩情。荘厳な断崖、古来の山々。穏やかな河川、不穏な河川、激しい河川、急流、静かな海、荒れ狂う海。限りなく多様な場面。古代ギリシアの建物、古代ローマの建物、ゴシックの［中世の］建物。市民の建築、軍事建築、古代の建築、現代の建築。廃墟、宮殿、藁葺きの家、建造物。帆船の索具装置、索具、大型船。天空、遠景。凪、荒天、晴天。季節ごとの空、刻一刻と変わる陽光。嵐、遭難、悲嘆の情景。犠牲者とあらゆる種類の悲しみの場面。昼、夜、自然の光、人工の光。そうしたさまざまな光の個別の、または混ざり合った効果。

＊ヴェルネがどんな偶発的な場面をひとつ描いても、それだけでその絵は傑作になってしまうだろう。彼の《月の光》の右側全部を忘れたまえ。右側を隠して、左側の岩山と広場だけを見たまえ。それでも素晴らしい絵になるだろう。海の部分と、海に向かって月光を放っている空の部分を分けてみたまえ。それでも素晴らしい絵になるだろう。絵のなかで左の岩山だけを見たまえ。それでも美品を見たと思うだろう。広場とそこでの出来事だけを観賞したまえ。階段とそこで行われているさまざまな作業だけを眺めたまえ。それでも君の趣味（goût）は満たされるだろう。噴水だけを、そこに背を向けている二人の人物と切り離してみたまえ。それでも君は貴重な作品を腕の下に抱えることになるだろう。だが、このように切り離された一部だけでも君が感激してしまうのだから、この絵全体がもたらす効果、画面全体のもつ美点はいかに大きいことか。

これは心から私が自分のものにしたいヴェルネの作品だ。複数の子をもち、わずかな財産しかもたない父親も、これを手に入れることで貯蓄することになるだろう。その父親は本作を死ぬまで鑑賞しても飽きないだろうし、今から二・三十年後、もうヴェルネの絵が生み出されなくなったときにもまだ、彼はとてもよい投資をしたと思えるだろう。というのも、この画家のパレットが死によって破壊されたら、誰がその破片を集めるのか。われわれの子孫のために誰がヴェルネを再び蘇らせられるというのか。誰が彼の作品に代わるものを提供できるというのか。

［これまでに論じたヴェルネ作品の評価：第一～第六画］

自然の風景について語るようにして、最初の四枚の絵について書いたことは、ヴェルネの技巧や才能についての私の見解のすべてであると理解してほしい。

第五の絵は、ヴェルネの初期の作品だ。彼はこれをローマで制作し[55]、衣装や上着やズボンを買うための足しにした。きわめて美しく調和の取れた作品だ。今では高い値が付いている[56]。

彼が画架から取り出したばかりの作品と、彼がかつて描いた作品とを比較すれば、かつて

55）［*CHA*］ルネサンス以来、画家になるためにはローマ滞在が必須であるとされていた。
56）「ヴェルネ散歩」第一場～第五場参照（「ディドロ『サロン』抄訳（4）」）。

の作品は色彩が極端だったと非難されるかもしれない。だがヴェルネは、時間が経てば自然に、そのような非難に答え、批判者がいかに誤っているかを示すことになるだろうと言う。彼はまた同時に、こうも指摘した。古代の巨匠たちの作品を模倣するためにローマに留学する若い画学生のほとんどは、古い絵画を制作するすべを学ぶことばかりに気を取られ、自分の作品が百年後も彼らが手本にした作品のもつ活気を保持しているためには、一世紀ないしは二世紀先の状態を考慮し、破壊の原因となるものの作用に対して十分に配慮する必要があることを忘れているのだ、と。

第六の絵は、とてもヴェルネらしい作品だが、とても弱い作品だ。〈優れた者もときには休む[57]〉(*aliquando bonus dormitat*)。これは傑作ではなく、大画家の一作品にすぎない。それは、ヴォルテールの小品にいつもあてはまることだ。もっとも、そんな作品にも、作家の特徴的なしるしが見いだされる。ライオンの爪だ。

[脱線：創作と偶然]

それにしても、ひとりの詩人、弁論家、画家、彫刻家の作品は、なぜこうも出来が不均一で、相互に異なっているのかと、君［グリム］は問うだろう。それは、［創作が］時期、身体の状態、精神の状態に依存することがらだからだ。朝アトリエに出かける前に家族でちょっとした言い争いがあったとか、妻とじゃれ合ったとか、創作の炎や熱気、天才（génie[58]）のすべてを内包した精気をほんの数滴失ってしまったとか[59]、子どものひとりが馬鹿なことを口にしたり行ったりしたとか、友人のひとりが無礼なことをしたとか、愛人がつれない男を丁重にもてなしすぎたとか、あるいはまた、ベッドが寒すぎたとか暑すぎたとか、毛布が夜中にずり落ちたとか、枕の位置が悪かったとか、ワインをコップの半分ほど飲みすぎたとか、胃の調子が悪かったとか、帽子のせいで髪が乱れていたとか、そのようなことでも、霊

57)［*HER*, III］Cf. ホラティウス『詩論』357 行（*Art poétique*, v. 357）。原文は「優れたホメロスもときには休む」（*Indignor quandoque bonus dormitat Homerus*）。

58)［*CHA*］「天才」（génie）という語は伝統的に、ラテン語の ingenium に由来し、人物に具わる天賦の才、あり方を意味していたが、18 世紀において、とりわけ創作における優れた才能、さらには、崇高 sublime、熱狂 enthousiasme、狂気 folie に近い意味へと転化した。ディドロはまさに、その変化に大きく貢献した。
ただし、トレヴーの辞書（1771 年）には両方の定義が記されているのに対して、フュルティエールの辞書（1690 年）には、後者の語義は示されているが、前者は明示されていない。« GÉNIE signifie plus ordinairement l'esprit ou la faculté de l'ame en tant qu'elle pense ou qu'elle juge. *Ingenium, mens*. […] GÉNIE se dit aussi du talent naturel & de la disposition qu'on a à une chose plutôt qu'à une autre » (Dictionnaire de Trévoux, 1771).

59)［*HER*, III］ディドロはファルコネ宛のある手紙で、恋愛の情念を「悦楽とともにこぼれた数滴の液体」だけで説明しようとする人々を批判している（Diderot, *Correspondance*, éd. par G. Roth et J. Verloot, Paris, Minuit, 1955-1970, 16 vol., tome VII, p. 58）。また彼は、以前にもソフィに宛ててこう書いている。「正しく高邁な行動と、快楽とともに失われた数滴の液体との間に、どんな関係があるというのでしょう」（*Ibid.*, tome IV, p. 84）。

感（verve）はたちまち消え去ってしまう。チェスや、頭を使う他のあらゆるゲームには、偶然が作用するのである。偶然が作用しないことなどありえないだろう。すばらしいアイデアが生じたとき、それは一瞬前はどこにあったのだろうか。それが生まれたり生まれなかったりするのは、何によるのだろうか。私がわかるのはせいぜい次のことだけだ。すなわち、そのアイデアは詩人や画家の人生の運命的な次元にきわめて密接に関連しているので、より早い瞬間にもより遅い瞬間にも訪れることはありえなかったということ。また、そのアイデアはそっくりそのまま、誰か別の人でも思いついただろうとか、別の生涯を送っていても生じえただろうとか、ものごとの道理が別であったとしても（dans un autre ordre des choses）発生しえただろうなどと想像するのは、まったく馬鹿げている、ということだ[60]。

［これまでに論じたヴェルネ作品の評価：つづきとまとめ］

第［七］の絵は、もっとも強く大きな効果を及ぼす作品である。ヴェルネとルーテルブール[61]は、示し合わせて競い合おうとしたのではないかと思われる。それほど両者の作品に共通点が多い。構図（ordonnance）と主題が同じだし、同じような建物が描かれている。だが、それにだまされないようにしよう。ヴェルネの描く光景の全体から、岬に腰かけた釣り人たちだけに注目してみたまえ。あるいは、薄明りのなかに溶けこみ、奥のほうから差しこむ夕暮れの光に照らされた一群の木々だけに注目してみたまえ。すると君は、「まさにヴェルネだ」と呟くだろう。ルーテルブールはまだその域には達していない。

このヴェルネ、この恐るべきヴェルネは、最大限の才能と最大限の慎ましさを兼備している。ある日彼は私にこう語った。「もし、空をある巨匠と同じくらいうまく描けるかと問われれば、私は否と答えます。人物をまた別の巨匠に匹敵するほどうまく描けるかと問われれば、やはり否と答えます。木々や風景を何某と同じくらいに上手に描けるかと問われても、同様に答えます。霧や海や靄（もや）をある人と同じほどうまく描けるかと問われても、また同様に答えるでしょう。どの部分をとっても、それぞれの名人には敵いません。しかしそれ以外の部分では、彼らの誰にも負けません。」――まことにそのとおりだ。

友［グリム］よ、おやすみ。ヴェルネについては以上に述べたことで十分だろう。明日の朝、もしまだ言い忘れていて、伝えるに値することを思い出したら、また話すことにしよう[62]。

60）［*CHA*］偶然と道理（l'ordre et le hasard）の関係。「ヴェルネ散歩」と『運命論者ジャックとその主人』を接続する観点。

61）ルーテルブール［ラウザーバーグ］（Philippe-Jacques［Philip James］de Loutherbourg, 1740–1812）は、ドイツ系イギリス人画家。**【図 26-17】**、**【図 26-18】**参照。

62）［*CHA*］ここで「ヴェルネ散歩」の三日目が終わり、次に四日目の朝を迎える。四日目の朝の場面では、前夜に見た夢の光景が描かれる。*CHA* ではこの直後に、時間の経過を示すために、一行空

［前夜に見た夢の光景］

私はこの上なく不穏な一夜を過ごした[63]。夢というのはまことに奇妙な状態だ[64]。私の知るいかなる哲学者も、うつつと夢の真の違いを明確にしたことがない。夢を見ていると思っていても、目覚めていることはないのだろうか。目覚めていると思っていても、夢を見ていることはないのだろうか。いつか［真実を隠す］幕が破れ、私がなしたことがすべて夢であって、私が夢で見たことが現実であったと納得するようなことが、この先決して起こらないと、誰が言っただろうか。確言するが、私が自然のなかで目にした海、木々、森は、私が夢で見た同じものほど強い印象は与えなかった。

* 私は［夢で］、君が想像するとおりの広大な海が目の前に開けるのを見た、あるいは見た気がした[65]。私は岸辺で、帆船が火に包まれているのを見て取り乱していた。ボートが帆船に近づき、人々をいっぱいに乗せて遠ざかるのを見た。ボートに乗れなかった哀れな人々が動揺し、帆船の甲板上を走り回り、叫び声を上げているのを見た。その叫び声をはっきりと聞いた。彼らが海に飛び込み、ボートに向かって泳ぎ、ボートにしがみつくのを見た。ボートが今にも沈みそうになっているのを見た。実際、もしボート上の人々が――おお、運命の法則とはなんと非情なことか！――同胞であり旅の道連れである人々の手を切り落とし、首を斬り、喉や胸に剣を刺し、仮借なく殺し、虐殺しなければ、ボートは沈んでいただろう。この者たちは、波間を漂ったり、ボートの縁につかまったりしながら、救いを求めて必死で前に手を伸ばしながらも拒絶され、懇願をくり返しながらも決して聞き入れられなかったのである。今もまだ、この哀れな人々のうちのひとりの姿が目にこびりついている。彼が脇腹に致命的な一撃を受けた場面が、ありありと目にうかぶ。彼は長髪を乱し、水面に浮かんで横たわる。大きく開いた傷口から血が流れ出す。彼は海淵に呑みこまれ、姿が見えなくなる。また私は、ひとりの水夫が、身体の真ん中にロープを巻きつけた自分の妻を引っぱるのを見る[66]。彼はその同じロープを自分の腕に何回か巻きつけている。そうして彼は泳ぐ。疲労は限界に近づきつつある。妻は彼に、「私を見捨てて、あなたは助かって」と懇願する。その

白が置かれている。

63）［*DEL*］「1765 年のサロン」でのフラゴナール《コレソスとカリロエ》評（「ディドロ『サロン』抄訳（1）」79-89 頁）に続いて、ここでも絵画の説明が夢で見た場面の描写として行われる。次を参照。Jacques Chouillet, « La poétique du rêve dans les Salons de Diderot », in *Stanford French Review*, 1984.

64）［*CHA*］ディドロの夢への関心は、『お喋りな宝石』（*Bijoux indiscrets*, 1748）においてすでに認められる。『ダランベールの夢』が書かれたのは 1769 年（「1767 年のサロン」執筆の数ヵ月後）である。

65）［*HER*, III］ディドロがここで自分の夢の光景として描いているのは、嵐を描いたヴェルネの数ある作品のいずれかの風景である。**【図 26-19】**、**【図 26-20】**参照。

66）［*DEL*］ディドロの劇作品と同様、哀切な場面で、家族内の人間関係に焦点が当てられている。次を参照。Silvie Wuhrmann, « Formes et fonctions de la famille dans les représentations de catastrophes naturelles au XVIIIe siècle. L'exemple de Claude-Joseph Vernet », in *L'Art et les normes sociales au XVIIIe siècle*.

間にも、帆船の炎は周囲の場所を明々と照らし出す。この恐ろしい光景は、岸辺や岩場にいるこの地の住民を引きつけるが、彼らはその光景を直視できない。

これに続いて、よりうるわしく感動的な場面が生じる。ある船が激しい嵐に襲われたようだ。マストは折れ、帆は破れ、側面には穴が開いていて、水夫たちがたえずポンプで水を汲み出していたことから、それは明らかだった。懸命の努力にもかかわらず、彼らは自分たちが水底に沈んでしまわないかどうか、あるいはたどり着いた岸で座礁してしまわないかどうか、確信がもてなかった。その間も、海上には鈍いうなり声のような音が鳴り響いていた。白い水しぶきは岩々を洗い流し、岩々を覆っていた木々は折れたり、根元から倒れたりしていた。あたり一面、嵐の爪痕だらけだった。だが、そのなかで私の目を釘づけにしたのは、岸辺に散在する乗客たちが、自分たちが巻きこまれかけた災害に心を痛め、涙を流し、互いに抱き合い、空に向かって両手を上げ、額を地面にこすりつけている光景だった。私は、気を失った娘たちがそれぞれの母の腕に抱かれているのを見た。若い妻たちがそれぞれの夫の胸のなかで震えているのを見た。かと思えば、この混乱のさなかで、赤子が産着（うぶぎ）につつまれて穏やかに眠っているのを見た。また、船から岸辺に渡された板の上で、幼い子を胸にしっかり抱いた母親を見た。彼女はもうひとりの子を肩に載せており、その子は母の頬にキスをしていた。その女は夫のあとに従っていた。この夫は衣類をもち、三人目の子に紐を結んで連れ歩いていた。この父母が船から最後に脱出したのは明らかだった。生きるも死ぬも子どもたちといっしょだと決意していたのだ。私はこれらすべての胸を打つ光景を見て、本物の涙を流した[67]。

67）［*HER*, III］「横隔膜の意のままになる人」の涙について、『ダランベールの夢』（前掲書、90 頁以下）を参照。また、虚構に対しても涙が流れるという反応については、『俳優に関する逆説』に関連する。
「**ボルドゥ**　どんな仕方で偉大な人間がつくられるのか考えこんでいるのです。
レスピナス嬢　で、どんなふうにしてつくられますの？
ボルドゥ　どんなふうにしてですって？　それは感受性（sensibilité）が…
レスピナス嬢　感受性が？
ボルドゥ　あるいは網の若干の細糸の極度の浮動性が、凡庸な人々の支配的特質なのです。
レスピナス嬢　まあ、先生、何という冒瀆でしょう！
ボルドゥ　そうおいでなさると思ってましたよ。しかし感じやすい人っていったい何です？　横隔膜の意のままになる人（Un être abandonné à la discrétion du diaphragme）ですよ。何かほろっとさせるような言葉が耳をうち、奇異な現象が目に映ったとしましょう。するとたちまち内部の喧噪が起こり、束のすべての筋が興奮し、戦慄がひろがり、嫌悪の情にとらえられ、涙が流れ、溜め息が息をつまらせ、声が途絶え、束の根源も束がどうなるのか分からなくなり、冷静さも理性も判断力も本能も施す策もなくなってしまうのです。
レスピナス嬢　わたくしも身に覚えがありますわ。
ボルドゥ　偉大な人間は、不幸にしてそうした天与の素質を受け［て生まれ］たとしても、それを弱め、抑制し、それが起こす衝動を統御し、束の根源に支配力を完全に保持させるためにたゆみなく精を出すでしょう。こうして、偉大な人間はこの上なく大きな危険のさなかにあっても落ち着きを失わないでしょうし、冷静にしかも健全に判断を下すでしょう。自分のもくろみに役立ち、自分の目的に協力しうるものなら、なにひとつ見逃さないでしょう。また、容易なことでは驚かないで

［覚醒時と睡眠時における脳と腸の関係］

＊ああ友よ、脳（tête）の腸（intestins）に対する支配力は強烈であるに違いない。だがはたして、腸の脳に対する支配力はそれより小さいだろうか。目覚めているとき、私はものを見、聞き、見つめ、恐怖に打たれる。そのとき、脳は他の諸器官に指令し、働きかけ、統御している。他方、私が眠っているときには、諸器官は、恐怖によって以前に植えつけられたのと同じ衝撃、同じ運動、同じ痙攣を知覚する。そしてそのとき、諸器官は脳に指令して統御し、ものを見たり、見つめたり、聞いたりするように感じるのだ。こうして、私たちの生は、覚醒と睡眠の相異なる二つの状態に分かれている[68]。脳が覚醒しているときは腸がそれに従い、受動的になるが、腸が覚醒しているときには、脳が受動的で腸に服従し、指令されるのだ。脳から内臓、神経、腸へと降りていく作用（action）がある。これがいわゆる覚醒の状態だ。他方、内臓、神経、腸から脳へと上昇していく作用がある。これがいわゆる夢の状態だ。そして、前者が強くなくて、あるいは強くなれなくて、それよりも後者の作用のほうが強い場合があり、そのときに、夢は現実よりも大きい影響を及ぼすのだ。目覚めているときはふぬけであっても、眠っているときは知者のようになる者もいる。腸みずからが知覚するさまざまな痙攣から、さまざまな夢、さまざまな幻想が発生する。すなわち、そうした痙攣が原因で、健康な人間が睡眠時にさまざまな夢を見、本来の自分ではない病人が覚醒時にさまざまな幻想を見るのだ。

＊私はわが家の片隅にいる。身の回りには何不自由なく、十分に安全な状態にある。ところが突然、家の壁がぐらぐらと揺れているように見える。私は震え、まるで今にも天井が頭上に崩れ落ちてくるかのように目を上げる。妻のうめき声、娘の叫び声が聞こえる気がする。自分の脈を取ってみる。熱があるようだ。これは腸から脳に上り、脳を支配する作用のせいだ。やがて以上の現象の原因が判明し、脳が支配権と権威をとりもどす。するとすべての幻想も消え去るだろう。人が本当に眠るのは、全身が眠っているときだけだ。君が美女を見たとする。その美しさに打たれる。君は若い。すぐに快楽の器官が弾力性を帯びる。君が眠ると、その暴れ者の器官が騒ぎ出す。たちまち君はその美女と［夢で］再会し、おそらくもっ

しょう。四十五歳にもなれば、偉大な国王、偉大な大臣、偉大な政治家、偉大な芸術家、とりわけ、偉大な俳優、偉大な哲学者、偉大な詩人、偉大な音楽家、偉大な医者になるでしょう。自分自身と自分を取りまくすべてのものに君臨するでしょう。死の恐れは、ストア派の哲人がおごそかに言ったように、弱者をどこへでも欲するところへ連れてゆくために強者が握る把手で、その死さえ恐れないでしょう。偉大な人間はそうした把手を壊すと同時にこの世のあらゆる束縛から解脱するでしょう。感じやすい人々やあるいは狂人どもが舞台に出ているのに、平土間にいるのです。こうした人間こそ賢人なのです。

レスピナス嬢　神様、そんな賢人との交際はごめんこうむりますわ」（『ダランベールの夢』90-92頁）。

68）［*HER*, III］「頭／腸」、「覚醒／睡眠」が相互に正反対に作用しているという着眼について、次を参照。『生理学要綱』（第3部、第5章）、『ダランベールの夢』（前掲書、94-98頁）。

と大きな快楽を得るだろう。［夢想中は］すべてが反対の順序で進むのだ。腸の脳に対する作用が、現実（objets）がもたらしうる作用自体よりも強い場合、男は熱にうかされて頭がおかしくなり（imbécile）、女はヒステリー[69]や悪気[70]にとらわれて（une fille hystérique ou vaporeuse）、気が大きくなったり、誇り高くなったり、高慢になったり、雄弁になったりして、〈その声はもはや人間の声ではなくなる〉（*nil mortate sonans*[71]）のだ。熱が下がり、ヒステリーが止むと、またいつもの凡庸さ（sottise）にもどるのだ。

＊これで少しは、君や私の頭蓋のなかを満たしているやわらかいチーズのようなものがいったいどんなものかがわかるだろう。それは蜘蛛の胴体のようになっていて、すべての神経の網目が蜘蛛の脚や蜘蛛の巣のように広がっているのだ。どんな感覚（sens）にも特有の言語があるが、このチーズ［脳］は固有言語（idiome）をもたない。それはものを見ないし、聞かないし、感じることもない。だがそれは、きわめて優れた通訳（truchement）なのだ。もし時間があれば、私はこの機構についてもっと真実らしく明快な説明ができるだろう[72]。蜘蛛の胴体を動かす数々の脚についても、それらの脚を動かす胴体についても、どんなものか説明してあげられるだろう。そのためには、多少の医学の修練も必要かもしれない、それに…休息も必要だ。ぜひ頼むよ。

［「暗さ」の付帯観念］

おや、険しい顔をしているね。まだわからないことがあるのかね。何か聞きたいことでも？

69）ヒステリーは、子宮の障害に起因する病気とされた。フュルティエールの辞書は、hystérique を次のように説明している。« Terme de Medecine, qui se dit d'une femme qui a le mal de mere, ou une suffocation de matrice qui luy empesche quelquefois le mouvement du pous. On appelle cet accés passion hysterique. Ce mot vient du Grec hystera, qui signifie matrice, du Latin uberus, ou locimuliebres » (Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690).
［*HER*, III］hystérisme という新語は、「女について」（*Sur les Femmes*）にも見られる。

70）フュルティエールは、vapeur を次のように説明している。« VAPEUR, est aussi une humeur subtile qui s'eleve des parties basses des animaux, et qui occupe et blesse leur cerveau » (Furetière, *Op. cit.*).

71）［*HER*, III］ウェルギリウス『アエネーイス』泉井久之助訳、岩波文庫、VI, 50、上、350 頁：「大きく高くその声も、この世の人のものならず」（原文では *Nec mortale sonans*）。

72）［*CHA / DEL*］これがまさに、『サロン』執筆後の数ヵ月をかけて書かれた『ダランベールの夢』の目的であった。『ダランベールの夢』前掲書、54-57, 68, 77 頁参照。
「**レスピナッス嬢**　［...］巣のまんなかに一匹の蜘蛛を想像してごらんなさい。その糸を一本ゆり動かしてごらんになれば、そのすばしっこい動物が駈けつけてくるのが見えるでしょう。さてそこで、その昆虫が、好きなときに腸から引っぱり出したり、たぐりいれたりする糸が、その虫自身の感性ある一部分をなしているとしたら？…」（『ダランベールの夢』前掲書、54-55 頁）。
ピエール・ベール『歴史批評辞典』の「スピノザ」の項目では、蜘蛛を世界に内在する神のイメージとみなすベルニエの説が紹介されている（『ピエール・ベール著作集第 5 巻　歴史批評辞典 III』野沢協訳、法政大学出版局、647 頁）。また、脳を蜘蛛に喩える発想は、ドルバック『自然の体系』にも認められる（ドルバック、前掲書、I、94 頁）。

…よろしい。君はどんなことでも中途半端だと気がすまないのだね。私は神父に、暗闇（ténèbres）や暗さ（obscurité）の付帯観念（idées accessoires）についてとりとめのない話をすると約束したのだった。さあ、足に刺さったこの最後の刺（とげ）を早く抜き取ろう。それが済めばもう問題は残らないだろう。

魂を恐懼させる（étonner）すべてのもの、恐怖の感覚を植えつけるすべてのものは、崇高へとつながる[73]。広大な平原がもたらす驚きは、大洋がもたらすそれとは同じでないし、平穏な大洋がもたらす驚きは、荒れた大洋がもたらすそれとは異なる[74]。

暗さは恐怖を増幅させる[75]。闇の場面は、悲劇的な作品中では稀である。技術的に困難であることから、絵画ではそれがよけいに珍しい。それに、画中では闇の場面は困難の割に観者に好まれず、またその効果を真に判定できるのは巨匠たちしかいない。［王立絵画］アカデミーに行って、どんな単純なものでもよいから、闇の場面を描いてほしいと注文してみたまえ。たとえば、闇夜に地球上を飛翔するクピドを描いてほしいと頼むのだ。手に松明を持って振り回し、みずからを運ぶ雲の上から地上に向けて、雫（しずく）状の火を数々の恋の矢とともに雨のように降らせているクピドを[76]。

夜は形あるものを覆い隠し、物音に恐怖を付加する。一枚の木の葉が揺れる音でさえ、森の奥深くで聞けば、想像力が活性化される。想像力は臓腑を激しく揺さぶり、どんなものでもひどく大きく感じさせるのだ。慎重な者は警戒する。臆病者は足を止め、身震いするか走って逃げ出す。勇者は剣のつばに手をかける。

73）［*HER*, III］ディドロはバークの「崇高」（sublime）の定義を要約している。次を参照。「如何なる仕方によってであれこの種の苦と危険の観念を生み出すのに適したもの、換言すれば何らかの意味において恐ろしい感じを与えるか、恐るべき対象物とかかわり合って恐怖に類似した仕方で作用するものは、何によらず崇高（the sublime）の源泉であり、それ故に心が感じうる最も強力な情緒を生み出すものに他ならない」（バーク『崇高と美の観念の起原』前掲書、I, 7「崇高について」、43 頁）。「心からその一切の行動ならびに推論能力を最も効果的に奪うものは不安（fear）である。何となれば不安は苦もしくは死の先取りである故に、実際的な苦と似た仕方で作用を及ぼすからである。それ故に視覚の点で恐怖をそそるものは、この恐怖の原因が容積の大いさによって生み出されるか否かを問わず、必ずや同時に崇高である」（同、II, 2「恐怖」、63 頁）。
だが、ディドロはすでに『私生児をめぐる対話』で、「崇高」の経験を喚起する「秘かなる恐れ」について言及していた。同作におけるディドロによる「秘かな関係」（rapports secrets）の定義も参照。また『哲学断想』（*Pensées détachées*）のなかで、同主題が再び取り上げられる：「偉大な風景画家は特別な熱狂状態（enthousiasme）をもっている。それは一種の神聖なる恐怖である（une espèce d'horreur sacrée）。」

74）［*HER*, III］この考えは、バークの「恐怖」（Terror）についての一節に由来する。バーク、前掲書、II, 2「恐怖」、63 頁参照。また、その影響の痕跡は、すでに『劇詩論』にも認められる。「詩人は、穏やかな海の風景と高波の風景のいずれを好むだろうか。」

75）［*HER*, III］「或る事物が極めて恐ろしいものであるためには、曖昧さ（obscurity）が概して不可欠な要素のように思われる」（バーク、前掲書、II, 3「曖昧さ」、64 頁）。

76）「1765 年のサロン」でディドロが取り上げたフラゴナール《コレソスとカリロエ》のなかのクピド（アモル）の図像を想起させる。「ディドロ『サロン』抄訳（1）」85-86 頁参照。

神殿は薄暗い。僭主はめったに姿を見せない。人は僭主の姿を目にすることがなければ、その残忍さから、彼を実際よりも強大な力をもつと判断する[77]。文明人の聖所も、未開人の聖所と同じように、闇で覆われている[78]。みずから闇を身にまとう技術をもってはじめて、〈秘かに隠れているものは言葉では言い表せない〉（*aliquid latet arcana non enarrabile fibra*）と語ることができるのだ[79]。神官たちよ、森の奥深くに祭壇を置き、神殿を築け。そうして、生贄の叫び声が闇に響きわたり、神秘と魔術による血まみれの儀式が、松明の不穏な光によってのみ照らされるようにするのだ[80]。光は人を説得するには有益だが、人の心を動かすには無益だ。光というものは、それがどんなものであれ、熱狂（enthousiasme）の妨げになる。詩人たちよ、たえず永遠、無限、広大無辺、時間、空間、聖なるもの、墓所、死者の魂（mânes）、冥府（enfers）、暗い空、深い海、暗い森、雷鳴、雲を切り裂く稲光について語れ。闇の事物を語るのだ[81]（Soyez ténébreux）。彼方に聞こえる大音響、眼前にはないが聞こえる滝の音、沈黙、孤独、砂漠、廃墟、洞窟、くすんだ太鼓の音、断続的に聞こえるばちの音、途切れて次が気になる鐘の音、夜の鳥の鳴き声、冬の夜、とりわけ風の吹く

77）Cf. エティエンヌ・ド・ラ・ボエシ『自発的隷従論』山上浩嗣訳、ちくま学芸文庫、2013 年、58-59 頁。

78）［*HER*, III］「民衆の情念、とりわけ彼らの不安の情念に基礎を置いている専制政府は、自分の首領を民衆の目からできるだけ隠そうと試みる。この政策は大抵の宗教の場合にも同巧異曲であった。ほとんどすべての異教の寺院は暗黒であった。今日のアメリカ現住民の粗末な寺院においてすら、彼らは自分らの偶像をば礼拝に宛てられている小屋の暗い箇所に安置する。ドルイド僧たちもまたこの目的で、森の最も奥深いところの最も枝の繁った樫の古木の木陰であらゆる儀式を行っていた。効果的なこの曖昧さの力によって対象の恐ろしさを高める秘訣、つまり自己流の表現を使わしてもらうならば恐ろしい事物の持ち味を最も強く映し出す秘訣を、誰よりも見事に理解していた者は他ならぬミルトンのように思われる。第二巻における彼の死神の描写は見事なまでに技巧的である。彼が恐怖の王の肖像を描き上げるに当ってどれほど陰鬱な誇示を、そして筆致と彩色の上で如何ばかり意味深長で雄弁な曖昧模糊とした技法を駆使したかは驚くべきものがある」（バーク、前掲書、II, 3「曖昧さ」、64 頁）。

79）［*HER*, III］「情念一般を知るだけでは断じて充分ではない。それを優雅な仕方で生み出すためには、そしてこれらの情念を生み出すべく意図された作品について適切な判断を下すためには、我々はそれら情念の個々の権限の厳密な境界を知らねばならない。我々はこれらの情念のあらゆる多彩な作用に立ち入って追跡し、我々の本性の最奥の一見窮め難いと見える領域にまで肉迫せねばならない。／*Quod latet arcana non enarrabile fibra.*（密カニ隠レタル物ハ詳カニ解クヲ得ズ）」（バーク、前掲書、I, 19「結論」、59 頁）。ラテン語の引用は、ペルシウス『諷刺詩』V, v. 29 より。

80）［*HER*, III］バーク、前掲書、II, 3「曖昧さ」、64 頁参照（本稿前々注）。また、次を参照。「古代人たちの、開放され孤立してある神殿が、どうしてかくも美しく、それでいてかくも大きな効果を生み出すのか、とよく思ったものである。［…］古代人たちの神殿は、人里はなれた場所に建てられていたし、周囲の森のおそろしさが、迷信ぶかい観念の陰鬱さと相俟って、独特な感じで魂を揺さぶっていたからである」（ディドロ『絵画について』佐々木健一訳、岩波文庫、79 頁）。

81）［*CHA*］Cf. ディドロ『劇詩論』（1758）：「詩人に必要なものは何か。粗野な才能か洗練された才能か、平穏な才能か不穏な才能か。澄明で静謐な日の光の美を、暗い夜に対する恐怖よりも好むべきか。その夜には、風の断続的な音が、遠雷の鈍い音と混ざり合い、頭上で稲光が空を照らしているのが見えるのだ。［…］詩には、何らかの巨大なもの、野蛮なもの、野性的なものが必要だ。」
Cf. ディドロ『絵画論』：「模倣芸術には、どこか野生のところ、原始的なところ、印象の強いところ、巨大なところが必要である」（『絵画について』前掲書、87-88 頁）。

音に混じって聞こえる猛獣の咆哮、出産時の女性の叫び声、止んではまた始まり、ときおり激しくなっては徐々に弱まって終わるあらゆる叫び声。――以上すべてのなかに、いわく言いがたいような恐ろしさ、崇高さ、暗さがそなわっている[82)]。

夜や闇に必然的につきまとう以上のような付帯観念こそが、恋人が待つ薄暗い木立に向かって歩く少女の心に恐怖を植えつけるのにとどめを指すものだ。少女の心臓が早鐘を打ち、立ち止まる。恐れが情念の混乱に結びつく。少女は耐えられず、膝がくずれる。やっとのことで恋人の腕にたどり着き、受けとめられ、抱きしめられて、少女は限りない幸福に満たされる。だが、そこで彼女が最初に発するのは、「本当にあなたなの？」という言葉だ。

思うに、黒人自身にとっても、黒人は白人よりも醜い。黒人にも白人にもそうなのだ。われわれの力では、自然が結び付けている観念を分離できない。ただし、もし誰かが、黒人は晴天の日光より暗闇に愛着を感じると言うならば、私も考えが変わるだろう[83)]。

また、強さの観念にも崇高さがともなう。ただし、脅かす力は、守る力よりも心を動かす。去勢していない雄牛（taureau）は去勢牛（bœuf）より美しい。角を折られてうなり声を上げる牛は、散歩して草を食む牛より美しい。たてがみを風になびかせて自由に走り回る馬は、騎手を乗せた馬よりも美しい。オナガー（onagre）はロバより美しい。暴君は君主より美しい。罪は美徳より、おそらく美しい。残酷な神は善良な神より美しい。聖なる立法者たちは、そのことをよく知っていた[84)]。

春の季節は厳粛な光景にふさわしくない。

壮麗さが美しいのは、無秩序においてのみである[85)]。貴重な器を積み重ねてみなさい。それら積み重ね、裏返しにした器の山を、同じくらい貴重な布で包んでみなさい。芸術家はそこに、単に美しい形の集まり、ひとつの美しい集合体を認めるだけである。哲学者は、そこに秘められた原理へと迫ろうとする。また、それらのものを所有する権力者が、それを最初に現れた人に気前よくあげてしまうことなどありえない[86)]。

物質の純粋に抽象的な次元にもなんらかの表現がそなわっている。安定のイメージ、深さ

82）［*HER*, III］バーク、前掲書、III, 17「音響と喧噪」、III, 18「唐突さ」、III, 19「断続音」、III, 20「動物の叫び声」、92-95 頁参照。

83）［*HER*, III］バーク、前掲書、IV, 15「暗闇は本性上恐怖の種である」、156-157 頁参照。ここでのディドロの主張は、ヴォルテール『哲学辞典』（1764 年）の「美」の項目にある次の一節に対する回答とも考えられる。「ギニアの黒人に尋ねてみたまえ。彼にとって美とは黒くなめらかな肌であり、くぼんだ目であり、平たい鼻なのだ。」

84）［*HER*, III］バーク、前掲書、II, 5「力能」、71-78 頁参照。

85）［*HER*, III］バーク、前掲書、II, 13「壮麗さ」、86-88 頁参照。

86）この段落でディドロが言いたいのは、芸術家も哲学者も権力者も、この端正に並べられ貴重な布で包まれた器の数々に、壮麗さや崇高さをともなう真の美的価値を認めない、ということだろう。その事物に、芸術家は単なる形式美だけを、哲学者は思索の題材だけを、権力者は金銭的価値だけを、それぞれ認めるのである。

の尺度としての垂線は、斜線よりも強い印象を与えるものだ[87]。

さようなら、友よ。おやすみなさい。眠りに就くときにでも、目覚めているときでも、上のことについてよく考えてみてくれ。すると君は私に、これまでのサロン評において私が語ったことと、今回のサロン評で私が語るだろうことに加えて、芸術における美についての論考[88]を書くべきだと告げることだろう。

付記：本稿は JSPS 科研費 17K02594 による研究成果の一部である。

87）［*HER*, III］「斜めの面よりも垂直な面の方が崇高を形成する上で一層強い働きを演ずるし、また高低と起伏に富んだ表面は滑らかに磨かれた表面よりも強い効果を発揮するように思われる」（バーク、前掲書、II, 7「広大さ」、80 頁）。
［*CHA*］ディドロはバークに倣って、「蛇行する」曲線を形式の点だけから擁護するウィリアム・ホガース（1697-1764。英国の画家、絵画理論家）を批判している。

88）［*HER*, III］ディドロはおそらく、彼の「観念的／理想的モデル」（modèle idéal）と「崇高の美学」とをよりよく調和させようと考えているのだろう。

図 26-13：ヴェルネ《海洋風景》1767 年、所在不明（ディドロが論じている作品の類似作）

図 26-14：ユピテルの像、1 世紀末、エルミタージュ美術館

図 26-15：ヴェルネ《パレルモ港の入り口、月夜》1769 年、エルミタージュ美術館（ディドロが論じている作品の類似作）

図 26-16：ヴェルネ《月夜》の模写、制作年不明、個人蔵（ディドロが論じている作品の類似作）

図 26-17：ルーテルブール《岩石海岸での遭難》1762 ～ 1770 年の間、シドニー、ニュー・サウス・ウェールズ州立美術館

図 26-18：ルーテルブール《嵐の岩石海岸》1771 年、個人蔵

図 26-19：ヴェルネ《嵐と船の遭難》1770 年、ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク（ディドロが想定している作品の類似作）

図 26-20：ヴェルネ《遭難》1759 年、ブルッヘ、グルーニング美術館（ディドロが想定している作品の類似作）

Les extraits des *Salons* de Diderot : traduction japonaise (5)

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. Ce 5e et dernier volet (n° 60) contient :

26. *Promenade Vernet* (Salon de 1767), « 6e site » et « 7e tableau »