The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ディドロ『サロン』抄訳（6）
Author(s)	山上，浩嗣
Citation	大阪大学大学院人文学研究科紀要．2024，1，p．1-50
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/94798
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（6）

山上　浩嗣

本稿は「ディドロ『サロン』抄訳」の第6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。

27. カルル・ヴァンロー《三美神》（「1765年のサロン」より）
28. カルル・ヴァンロー《貞淑なスザンナ》（「1765年のサロン」より）
29. グルーズ《最愛の母》（「1765年のサロン」より）
30. グルーズ《不孝息子》（エスキス）（「1765年のサロン」より）
31. グルーズ《罰せられた息子》（エスキス）（「1765年のサロン」より）
32. ドワイヤン《麦角中毒の奇蹟》（「1767年のサロン」より）

凡例

1. 本抄訳全体を通じて、翻訳の底本は以下の4巻本とする。

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

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

1） 過去5回は次の通り。
「ディドロ『サロン』抄訳（1）」、『大阪大学大学院文学研究科紀要』第56巻、2016年3月、61-98頁.
「ディドロ『サロン』抄訳（2）」、『大阪大学大学院文学研究科紀要』第57巻、2017年3月、35-96頁.
「ディドロ『サロン』抄訳（3）」、『大阪大学大学院文学研究科紀要』第58巻、2018年3月、101-140頁.
「ディドロ『サロン』抄訳（4）」、『大阪大学大学院文学研究科紀要』第59巻、2019年3月、125-171頁.
「ディドロ『サロン』抄訳（5）」、『大阪大学大学院文学研究科紀要』第60巻、2020年3月、41-76頁.
第6回の本稿は、訳者が2022年度春夏学期、同秋冬学期、2023年度春夏学期に大阪大学文学部ならびに同大学院人文学研究科で行ったフランス文学演習の授業ノートに加筆修正を施したものである。熱心に聴講された学生諸君に厚く御礼申し上げる。また、翻訳に際しては、大阪大学人文学研究科の同僚エリック・アヴォカ氏から貴重なご教示を得た。記して感謝申し上げる。なお、第7回の掲載時期は未定である。

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

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

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

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

3. 翻訳に際しては、次の英語版も参照した。

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

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

4. デ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。

27. カルル・ヴァンロー《三美神》（「1765 年のサロン」より）[2)]

2.《三美神》

同人［カルル・ヴァンロー］**【図 27-1】**

高さ 7 ピエ 6 プース、幅 6 ピエ 2 プースのタブロー（tableau）

2）Carle Vanloo (1705-1765), *Les Grâces (Salon de 1765)*
出典：*HER*, II, p. 32, l. 1 – p. 35, l. 5 ; *DEL*, 欠.

三体の人物が互いに手を取り合っているので、画家はこれらが群像をなしていると考えた。三姉妹の長女が真ん中に立ち、右腕を［観者から見て］左側の妹の腰に当て、左腕を右側の妹の右腕にからませている。長女は真正面を向いている。舞台は（舞台と言ってよいなら）、ひとつの風景のなかにある。空から雲が下りてきて、人物たちの後ろを通り、地面で拡散しているのが見える。左側の女神は顔と背中の三分の二をこちらに向け、左腕を中央の女神の肩にのせ、右手に小瓶を持っている。これが末っ子だ。次女は背中の三分の二をこちらに向け、頭部は側面を見せていて、左手に一輪の薔薇を持っている。長女には一本のミルテの枝が与えられ、彼女はそれを右手で持っている[3)]。この場所には何枚かの花びらが散っている。

これ以上に素っ気ない構図、これ以上に味気なく、これ以上に軽やかさを欠き、これ以上に不快な三美神を想像するのは難しい。彼女らには生命も、動きも、表情もない。彼女らは何をしているのか。本人たちがそれを少しでもわかっているなら、私は死んでもいい。彼女らは、自分の姿を見せつけているのだ。詩人はそんなふうに彼女らを眺めたわけではない[4)]。

* 季節は春で、月が美しく輝いていた。新緑が山を覆い、小川のせせらぎが聞こえ、銀色に光る水が流れている音が聞こえ、そのさまが見えた。月影が川面で揺れていた。その場所には人気がなく、静かだった。女神たちが歌い、踊っているのは、森にほど近い野原のしなやかな草の上であった。私は今まさに彼女らを目にし、その声を耳にしている。その歌はなんと心地よく、その姿はなんと美しく、その肌はなんと引き締まっていることか！やわらかな月の光は、彼女らの肌の白さをさらになめらかに見せている。その動きはなんと軽快であることか！年老いたパンの神が笛を吹いている。彼のかたわらにいる若き二人のファウヌスが尖った耳を立ている。らんらんと輝くその目は、若き踊り子たちの秘めたる魅力のすべてを眺め回している。だが、その目がどれほど多くのものを見たとしても、変化に富んだ踊りの動きによって隠れてしまうものも見たいという欲望を抑えきれない。森のニンフたちが近づいてきて、川のニンフたちが葦の叢生の間に顔を出す。やがてこぞって、優美な三姉妹の遊びに加わるだろう。

3）実際の絵では、画面右側の女神がミルテの枝を左手に持ち、中央の女神が左手に一輪の薔薇を持っている。

4）［*HER*, II］詩人とはホラティウス［紀元前 65 - 紀元前 8 年］のこと。これに続く文章は、「歌章」4 の自由な書きかえであり、まとめとしてそのうちの 2 行をディドロは実際に引用している。次を参照。ホラーティウス『歌章』藤井昇訳、現代思潮社、1973 年、9-10 頁。

Junctæque nymphis Gratiæ decentes
Alterno terram quatiunt pede...
ニンフたちは、いつも品位ある三美神と
歩調を合わせて地を蹴る

ここでヴァンローの三美神にもどろう。それは、上記の三美神を描いているとはとても言えない代物だ。真ん中の女神の動きはこわばっている。まるでマルセル[5]［王室付ダンス教師］に指導されたかのようだ。頭部が丈夫すぎて支えきれないのだ。それに、この布の切れ端は何だ。ひとりの女神の尻ともうひとりの女神の太股の上部に貼りつけられている。いったい誰がこんなものをくっつけたのだ。画家の悪趣味と民衆の悪しき品性のしわざに違いない。彼らは、裸体の女（une femme nue）ではなく、脱がされた女（une femme découverte）こそが下品だということをわかっていない。下品な女とは、［裸体のまま］頭に頭巾（ずきん）をかぶり、脚に靴下をはき、足下にサンダルを着けた女だ。かつてオッケ夫人[6]が恥じらうウェヌスの像をありえぬほどふしだらな姿にしてしまったが、本作はそのことを思い出させる。彼女はある日、ウェヌスが片手では下方を隠しきれないと考え、その手と彫像の該当部分の間に石膏製の布を置いたのだが、それによってたちまち女神は自分の体を拭く女のようになってしまった。

＊友［グリム］よ、アペレス[7]が三美神のすべての体に手のような大きさの布きれを置くことをちょっとでも考えたと思うかい。まったく、老詩人［ホラティウス］の頭のなかから

5）マルセル（Marcel）：1726 年、王室付ダンス教師になる。ディドロはここで、マトン・ド・ラ・クール（Mathon de La Cour）が本作《三美神》について行った批評を暗示している：「三美神にもっと生彩ある表情を与えるためには、躍動感をもって描くべきだった。古代の詩人たちはこぞって三美神の踊りについて語っているし、私はそれが正しいと思う。しなやかで快い動きこそが三美神の特徴なのだ。彼女らを際立たせるのにダンスほど有用なものはない。」ただし、マトン・ド・ラ・クールは、こうも付け加えている。「コメディ・フランセーズで見られるが、何度もくり返しぴょんぴょん跳ねるようなありさまほど、優美さに反するものはない。」［以上 *HER*, II］
次も参照。ディドロ『絵画について』佐々木健一訳、岩波文庫、64-65 頁：「それ故、優美とは何であるのかを、すなわち、行動の性質への四肢のあの厳密で正確な適合性を、心得てくれたまえ。とくに、優美を俳優や踊りの師匠の言う優美さと間違えないでほしい。行動の優美さとマルセルの優美さとは、正しく矛盾しあうものである。もしもマルセルが、アンティノウスの像のようなかっこうをした人に出会ったとするならば、片手をこの人のあごの下にあて、もう一方の手を両肩の上に置いて、こう言うことであろう。やれやれ、よくまあこんなかっこうをしていられるもんだね、きみ。それから、自分の膝をかれの膝にあてて押しのばし、脇の下に手をさし込んで立たせながら、こうつけ加えて言うことだろう。これじゃまるで蠟人形じゃないか、溶けちまいそうだぞ。いいかねきみ、この膝をぴんとしてくれたまえ。この顔をもっと見せてくれたまえよ、この鼻をもう少し上にあげて。そして、全く味気のない洒落男に仕立て上げたならば、かれはこの人物にほほえみかけ、自分の作品に拍手を送り始めることだろう。」

6）［*HER*, II］画家のマリー・ドッケ（Marie d'Hocquet）のこと。

7）古代ギリシアの伝説的な画家。

裸の三女神が飛び出して以来、いや、アペレスの時代以来、画家の誰かが彼女らを実際に見たことがあったとしても、それはヴァンローではないと断言しよう。

ヴァンローの三美神の体はひょろ長く、とくに上半身が貧弱だ。右側から下りてきて彼女らの足下で拡散している雲は常識に反する。三美神のように優美で柔和な性質の対象を描くには、筆づかいが大胆にすぎ、力強すぎる。また、周囲にある想像上の草木の緑色は美しいのだが、そのせいで女神たちが黒っぽく、くすんだように見える。いかなる光の効果（effet[8]）もなければ、いかなる興趣（intérêt[9]）も喚起しない。デッサンも色塗りも下描きなしで行われている（peint et dessiné de pratique[10]）。本作の出来は、彼が前回のサロンに出展し、のちにみずから破壊した作品よりずっと劣る[11]。たしかに、三美神は姉妹なので、互いによく似ているのは当然だが、ここまで同じ顔である必要はあるだろうか。

もっとも、それでもなお、この三体のなかで最悪のものでさえ、ブーシェの描く女性の媚態や気取り、ならびに赤い尻よりはましだ[12]。ヴァンローが描くのは少なくとも肉体、それも美しい肉体であり、確固たる表情を備えている。それは放縦や悪しき品性よりずっと好ましい。この絵にマニエール［定型的技法］（manière[13]）があるとしても、それは気高いものだ。

8）リトレのフランス語辞典（https://www.littre.org）は effet の項目のなかに下記の語義を挙げている。« *Terme de peinture*. Effet de lumière, disposition de la lumière qui frappe par une combinaison heureuse et inattendue. »

9）山上浩嗣「ディドロ『サロン』抄訳（2）」注 70 を参照。佐々木健一『フランスを中心とする 18 世紀美学史の研究』岩波書店、1999 年、第一章「関心の美学」59-102 頁。

10）［*HER*, II］Dessiner ou de peindre de pratique：下描きなしで直接作画すること。ネジョンの注：「ヴァンローは習作のための手間をかけなかった。［…］私はこの大画家を特別によく知っていた」。

11）［*HER*, II］この《三美神》の先行作品は、ヴァンロー自身が 1763 年のサロン終了後に破壊した。それが不人気だったのと、とりわけ、ポンパドゥール夫人が本作を貶したことによる。破壊された作品の習作は現存**【図 27-2】**。

12）［*HER*, II］ここでおそらくディドロは、ブーシェ《三美神につながれたアモル》（*L'Amour enchaîné par les Grâces*）（1742 年、ボーヴァルレ［Jacques Firmin Beauvarlet, 1731–1797］による版画**【図 27-3】**あり）か《アモルを連れた三美神》（*Trois Grâces qui enchaînent l'Amour*）（1738 年のサロンに出展、オテル・ド・スービーズ［Hôtel de Soubise］の扉の上部装飾**【図 27-4】**）のいずれかを念頭に置いている。

13）ディドロは「マニエール」を、アカデミーで身につけるわざとらしい技巧とみなし、自然を忠実に模倣する際に妨げになるとして、強く批判している。次を参照。ディドロ『絵画について』佐々木健一訳、2005 年、「第一章　デッサンに関するわたしの奇想」9-24 頁。

28. カルル・ヴァンロー《貞淑なスザンナ》（「1765 年のサロン」より）[14)]

3.《貞淑なスザンナ》

同人［カルル・ヴァンロー］[15)]

高さ 7 ピエ 6 プース、幅 6 ピエ 2 プースのタブロー

画布の中央にスザンナが座っている。浴槽から出てきたばかりだ。二人の老人の間にいて、左側の老人のほうに身を傾けながら、右側の老人の視線の前に、美しい片腕、美しい両肩、腰、片方の太股、頭部全体、魅力的な全身の四分の三を投げ出している。頭をのけぞらせ、目は天を見上げ、助けを求めている。太股の上部を覆う布を左腕でつかみ、右手で右側の老人の左腕を退け、押し返している。美しい人物像だ！彼女のポーズは素晴らしく、その困惑と苦しみは見事に表現されている。デッサンは優れた趣味（grand goût[16)]）を備えている。肌は真に迫っていて、彩色はこの上なく美しく、首、胸、膝には自然の真実があふれている。両脚や太股など、躍動するすべての部位が、これ以上ないほど絶妙の位置に置かれている。優美さが高貴さを損なわず、多様な表現の併存がわざとらしい対照に堕していない。スザンナの像の部分は中間色で描かれていて、最高度に優れた技巧が用いられている。太股を覆う白い布の色は、見事に肌の色に反映している。それは光のマッスをなしているが、それでいて肌の表現を損なっていない。これは、巨匠の技と、色彩の鮮やかさをともに示す困難な魔術にほかならない。

左側の老人は横から描かれている。左脚を折り曲げ、右膝でスザンナの太股の下側を抑えつけているように見える。左手は彼女の太股を覆う布を引っ張り、右手で自分に身を任せよと彼女を誘っている。この老人はどことなくアンリ四世に似ている。この顔の表情の選択はよいが、動き、動作、欲望、表現をもっと加えるべきだった。冷淡で重苦しく、こわばった人物像であり、単調で、折り目もなく、その下に何もないただの大きな衣服を見せているだけだ。頭と二本の腕がはみ出している袋のようなものだ。たしかに衣文［人物像の着衣の波形やひだの表現］は大きいほうがよいが、これではよくない。

もう一人の老人は立っていて、ほぼ正面を向いている。スザンナを自分の側から見えなく

---

14) Carle Vanloo, *La Chaste Suzanne* (*Salon de 1765*)
出典：*HER*, II, p. 35, l. 6 – p. 38, l. 10 ; *DEL*, p. 103, l. 11 – p. 105, l. 34.

15)［*HER*, II］原画は 1922 年に包装されたため撮影不可。ガブリエル・スコロドゥモフ（Gavriil Skorodumov, 1755-1792）が版画化**【図 28-1】**（版画なので原画とは左右が反転している）。

16)「優れた趣味」（grand goût）：表現に高貴さや優美さを付与する技法。*HER*, II, Lexique の « Manière grande » を参照（p. 353）。

していた布をすべて、左手で取り去ったばかりだ。彼はその取り去った布をまだつかんだままだ。彼女の前にある彼の右手と彼の伸びた腕は、脅かすような動作を見せている。彼の表情も同様だ。この男はもう一人の男にまして冷淡である。画面のこの人物以外の部分を隠してみたとすれば、イエス＝キリストに無理難題をふっかけるパリサイ人にしか見えないだろう。

老人二人にもっと熱気と横暴さと興奮を加えていたら、二人の老いたごろつきのなすがままになったこの無垢で美しい女に見事な興趣（intérêt）が生じていただろう。また、彼女自身ももっと怯えた表情になったことだろう。なぜなら、すべての要素は相互に関連しているからだ。画面上のさまざまな情念は、さまざまな色彩と同様に、相互に調和したり、ちぐはぐになったりする。感情も色調も、全体として均衡を保つのだ。老人たちをもっと執拗に迫る様子で描けば、画家は女性をもっと怯えさせなければならないと感じ、天に助けを求める彼女の視線は、はるかに切迫した懇願の様子を浮かべていたことだろう。

画面の右側には、灰色がかった石造りの建造物が見える。見たところこれは貯水槽か浴室と思われる。前景には水路があり、そこから右方向にごく少量の水が湧き出ている。悪趣味のなせるわざであり、これによって［風景のなかの］沈黙が破られている。もし老人たちが想像しうるだけの興奮を十分に覚え、スザンヌも同様の恐怖を感じていたとすれば、力強く噴出する水のうなる音は、真に迫る付随的細部（accessoire）となっていたかもしれない。

そうした欠点はあるにせよ、ヴァンローの本作は佳作である。ド・トロワも同じ主題を描いたし[17]、古代の画家で、この主題に想像力を刺激され、絵筆をとろうとしなかった者はほぼ皆無だろう。私は、ヴァンローの作品は、これまで描かれた同主題の作品中で中位を占めると請け合おう。本作中のスザンナの描かれ方はアカデミー風だと言われる。それは、実際のところ、彼女の動作がいくぶんかのわざとらしさを含んでいるからだろうか。その動きが暴行の場面としてはいささか行儀がよすぎるからだろうか。あるいはむしろ、ときにモデルが絶妙にポーズをとるため、それがアカデミーの［不自然な］ポーズ（cette position d'étude[18]）にすぎないことを知りながら、画家がそれを忠実に画布に写し取ってしまったからだろうか。老人たちの動作がもっと乱暴であったら、スザンナの動作ももっと自然でもっと真に迫るものになっただろう。もっとも、私はこのままで十分に気に入っており、もし私

17）［*HER*, II］ディドロは、ジャン＝フランソワ・ド・トロワ（Jean-François de Troye, 1679–1752）の《スザンナと老人たち》**【図 28-2】**を想起している。彼はこの作品をラリヴ・ド・ジュリ（Lalive de Jully）画廊で見た。現在はルーアン美術館に所蔵されている。ディドロはこの画廊（パリ、リシュリュー街）をよく訪れた。

18）［*HER*, II］une position d'étude とは、アカデミーでモデルがとるポーズのこと。画学生がそれを写生する。つまり、ヴァンローの様式は、アカデミーのポーズによる制約を受けているということを意味する。ディドロはつねに画家たちに、自然の環境のなかでモデルを描くべきだと助言している（『絵画について』）。

が不幸にも宮殿に住むことになれば、本作は画家のアトリエから私の画廊にもちこまれるだろう。

あるイタリアの画家は、この主題をきわめて巧みに描いた。二人の老人を同じ側に配置した。スザンナは布の全体を同じ側に持ち、老人たちの視線から身を隠すために、全身を観者の目に差し出しているのだ。この構図はきわめて大胆でありながら、誰も不快にしない[19]。要するに、画家の明白な意図が作品の出来を決するということだ。また、観者はあくまでも主題の外にいるのである[20]。

このヴァンローの《スザンナ》を見た以上、私はもはや親友のドルバック男爵が所有している《スザンナ》を見られないだろう。それはブルドンの作であるにせよ[21]。

29. グルーズ《最愛の母》（「1765 年のサロン」より）[22]

123.《最愛の母》
エスキス
同人［グルーズ］[23]

［色付き］エスキスにはたいてい、タブロー［完成した絵画作品］にはない熱気がある[24]。それは画家の情熱の瞬間であり、いかなる思索によっても混入してしまう気取り（apprêt）を排した純粋な激情（la verve pure）である。画布の上に自由にほとばしる画家の魂である。詩人の筆、巧みな素描家の鉛筆は、走っているような、軽やかに戯れているような印象を与える。［エスキスにおいては］素早い思考が一気に形になって表れるのだ。一方、芸術において、表現が曖昧であればあるほど、想像力は軽快に飛翔する。人は声楽のなかから、それ

19）［*HER*, II］ジュゼッペ・チェザーリ（Giuseppe Cesari）《入浴中のスザンナ》がこの説明に適合する。本作についてディドロは、「1767 年のサロン」でも再度言及する（「ディドロ『サロン』抄訳（2）」73 頁）。原画は紛失。ディドロはそれをパレ・ロワイヤルにあるオルレアン侯のコレクションで見た。この原画をアントワーヌ・ボレル（Antoine Borel）が写生し、ジャック・ブイヤール（Jacques Bouilliard）が版画化した。

20）絵の人物は観者を意識しないことが前提だということか。

21）［*HER*, II］セバスチャン・ブルドン（Sébastien Bourdon）《スザンナと老人たち》**【図 28-3】**

22）Jean-Baptiste Greuze, *La Mère bien-aimée*, esquisse (*Salon de 1765*)
出典：*HER*, II, p. 193, l. 3 – p. 196, l. 6 ; *DEL*, p. 137, l. 21 – p. 139, l. 25.

23）エスキスの実物は紛失。完成品のタブローは**【図 29-1】**。

24）［*DEL*］同じ「1765 年のサロン」の展示作であるアレ（Noël Hallé）のエスキスについて、ディドロはこう述べていた。「ここにはでき上がったものはまったく存在しないし、印象深い効果もない。これこそが、エスキスのもつ自由闊達さの究極の要素である」（*HER*, II, p. 73）。ディドロは同様の考察を、「1767 年のサロン」のユベール・ロベールのエスキスについての批評文のなかで記している（後掲【参考】参照）。

が表現しようとしているものを聞き取る。［それに対して］私は優れた交響楽のなかに、ほとんど私が勝手に好きなものを読み取る[25)]。私は、これまでの私自身の心の経験から、自分がどんなときに感動するかを誰よりもよく知っている。それゆえ、私がさまざまな音の表現から聞き取ることがらは、私の現在の、深刻な、甘美な、あるいは陽気な状況から影響を受けるのだが、それはたいていの場合、私の状況に適合しない音の表現よりも、ずっと大きな感動を与えてくれるものだ。エスキスとタブローについても、ほとんどそれと同じだ。私は、完成したタブローのなかから明瞭な言葉を聞き取るが、エスキスのなかには、発せられたのかどうかわからないような言葉をどれほど多く認めたことだろうか！

《最愛の母》の構図はきわめて自然で単純なので、思慮の浅い者は、これなら自分でも思いつくだろうとか、これを考案するのにさほど頭を働かせることもなかっただろうなどと、思いこむにちがいない。そんな連中には、これだけは言っておこう。「たしかに、この母親のまわりに子どもたちを散りばめ、その子たち全員に母親の体に触れさせるのは、あなたにもできたかもしれない。しかし、この画家はその他大勢と同等にみなされることを深く悲しむだろう。また、同時にあなたは、［この絵のとおり、］この母親の夫であることに満足し、こんなに多くの子の父であることを誇りに思う夫を描くことも思いついたかもしれない。だが、この画家は、すべてを実際に思いついたのはこの私だ、と言うだろう。それに、あなたははたして祖母をこの位置にもってくることを思いついただろうか。そう確言できるだろうか」と。

描かれている場面を説明しよう。場所は田舎だ。質素な室内の右から左に向かってひとつの寝台がある。寝台の手前に、猫の乗った腰かけがある。そして、長椅子に仰向けに横たわる最愛の母と、彼女の体に群がる子どもたちが少なくとも六人いる。末っ子は彼女の腕に抱かれている。二番目は彼女の片方の腕に、三番目はもう片方の腕にぶら下がっている。四番目は椅子の背中からよじ登り、母親の額にキスをしている。五番目は頬にしゃぶりつき、六番目は立ったまま彼女の膝に頭を載せているが、それでは不満そうだ。母親は顔に喜びと愛情を浮かべているが、こんなにたくさんの子たちがやがやと動いたり、上からかぶさって体重をかけたりするので、わずかに困った様子も感じられる。彼らが遠慮なく体を触るので、これが続くと母親もすぐに耐えきれなくなるだろう。仰向けになっただらしない姿勢で、愛情と喜びに混じり合った苦痛の感覚を味わうこと、そしてこのように口を半分あけていること、これこそが、絵の全体のなかでとりわけ目立つこの母親の顔に、きわめて特異な表情を与えている。このかわいらしい群像をとりまく絵の前景には、子ども服と乳母車が見える。

---

25)「1767年のサロン」のユベール・ロベールのエスキスについての批評文の一部（後掲【参考】）では、「声楽」がタブローに、「器楽」がエスキスにたとえられている。それゆえ、ここでの「声楽」はタブローの、「交響楽」はエスキスのたとえであると理解できる。

居間の奥には、鏡に覆われた暖炉に背を向けた老女が肘かけ椅子に腰かけている。いかにもおばあちゃん然とした顔つきと身なりで、目の前の情景に笑い声を上げている。

＊その左側前方で、犬が嬉しがって吠え、でしゃばった様子を見せている。画面の左端に、最愛の母から祖母の間隔と同じだけの間隔を祖母から空けて、狩りから帰ってきた夫がいる。彼は両腕を広げてこの場に加わり、体を少し後方に反らせて笑っている。若くて肥えた元気な若者で、その満足げな様子から、これら愛しい子どもら全員を自分が生み出したことを誇る気持ちが見受けられる。この父親の横に犬がいる。彼の後ろ、画面の左端の際（きわ）には、洗濯物の籠がある。また、扉の敷居には、立ち去ろうとする女中がちらりと見えている。

本作は、才能の点からも、道徳の点からも素晴らしい。庶民に教えを説き、家族の幸福と平和のはかりしれないほどの価値をきわめて感動的に描いている。本作は、思いやりと良識をもつすべての男性にこう語りかける。「家族の安楽を保て。妻に子どもを与えよ。できるだけ多く、自分の妻だけに。そうすれば、家庭内で幸せをあますことなく享受できるだろう。」

【参考】「1767 年のサロン」ユベール・ロベールの項目の一部 [26)]

エスキス

優れたエスキスはなぜタブローよりも好まれるのだろうか。それは、エスキスにはより多くの生命が満ちていて、形がより少ないからだ。形を多く盛りこめば盛りこむほど、生命は消失する。死んだ動物は目におぞましい事物だが、そこには形があふれ、もはや生命はない。小鳥や子猫あるいはその他の動物には、形はまだ内包されているが、生命が充溢している。若い画学生は、下手なタブローさえ描けないのに、なぜ素晴らしいエスキスを描くのか。それは、エスキスが熱意と天賦の才によってなされるのに対して、タブローは苦労、忍耐、長期にわたる修練、技術の練達の産物だからだ。熟練者ならではの形を導入しながら、初心者ならではの生命を保ち続けることができる者は、はたして存在するだろうか。そんなことは自然にさえできないように思われる。私のエスキスについての考えは、形而上学の長く精緻な議論よりも、これから述べるひとつの小話によってよく理解されるだろう。ただし、もし君がこの文章を未熟な耳しかもたない女性たちに送るのであれば、彼女らにここでやめるように言うか、続きを読むのなら一人でいるときにするように言ってほしい。

26）出典：*HER*, III, p. 358, l. 1 – p. 359, l. 20 ; *DEL*, p. 370, l. 32 – p. 372, l. 20.

ビュフォン氏［博物学者］とド･ブロス高等法院長[27]は、もう若くないが、かつては若かった[28]。彼らは若いとき、早い時間から食卓につき、遅くまで食事した。二人は旨いワインを愛し、多量に飲んだ。女好きで、酔っ払うと女に会いに行った。ある夜娼館で、小びととほとんどかわらないほど小柄な高等法院長は、部屋着をまとっていた。彼は不意に女たちの目の前で逸物を露わにしたところ、それが意外なほど見事で立派であったため、一同は驚嘆の叫び声を上げた。だが、驚嘆が大きければ、思索も深まるものだ。女たちのひとりが、高等法院長のかの見事な逸物のまわりを無言で何周かしたあと、こうつぶやいた。「たしかに見事ですわね。認めますわ。でも、これが入るお尻はどこにありますの？」

* 友よ、誰かが君に悲劇か喜劇のあらすじを話したら、その人のまわりを何周かして、娼婦がド・ブロス高等法院長に言ったとおりに、こう告げたまえ。「たしかにそれは面白いが、尻はどこにあるのか」と。金のかかる計画をもちかけられたときも、やはり「尻はどこか」と問いたまえ。小説や演説の構想を聞かされても、「尻はどこか」と、タブローのエスキスを見せられても、「尻はどこか」と尋ねるのだ。エスキスがわれわれをかくも強く惹きつけるのは、それが未完成であるゆえ、われわれの想像力により大きな自由を与えるからにほかならない。われわれの想像力は、そこに自分の望むものを何でも見いだすのだ。子どもが雲を眺めるときがそうであり、われわれもみないくぶんかは子どもなのだ。

* 声楽と器楽の違いも同様だ。われわれは声楽を聞くと、その意味を聞き取るが、器楽を聞くと、そこに自分の好きな意味を付与する。私の過去の『サロン』のどこかに、この違いに関するより詳細な記述が見つかると思う[29]。同時に、いくぶんか曖昧な芸術表現についてのちょっとした考察も付しておいた。幸いなことに私はそこでなんと書いたかを忘れてしまったので、ここでくり返すこともない。ただ、それに対して、われわれが酒を愛し、最高の紳士たちが酒場通いをしてもなんら恥じることはなかった時代について語る機会を私が切望しているにもかかわらず与えられないことを、ひどく残念に思う。友よ、以下がタブローのエスキス、描写のエスキスだ。

27）シャルル・ド・ブロス（Charles de Brosses, 1709–1777）は、ブルゴーニュ高等法院長を務めながら、歴史・地理・言語およびラテン文学を含む古典の研究にも従事し、イタリアの紀行文も書いた。『百科全書』にも執筆している。

28）［*DEL*］『博物誌』の著者ビュフォンと、『イタリアからの書簡』の筆者ド･ブロスは、ともにブルゴーニュ出身の親しい友人で、一時期高等法院で同僚であった。後出の逸話はボードゥアン・ド・ゲマドゥーク（Baudouin de Guémadeuc）の『身ぐるみ剥がされたスパイ』（*L'Espion dévalisé*, 1782）やディドロの『秘密の回想録』（*Mémoires secrets*）によっても報告されている。ディドロはこの仲間に加わっていた（「われわれは若いとき、たまに娼館に出かけた」）。

29）前掲のグルーズ《最愛の母》（エスキス）についての批評文のこと。

30. グルーズ《不孝息子》（エスキス）（「1765 年のサロン」より）[30)]

124.《不孝息子》

同人［グルーズ］のもう一つのエスキス[31)]**【図 30-1】**

私は本作の前からどうしたら立ち去れるのかわからない。この次のエスキスについてはもっとだ。友［グリム］よ、このグルーズという男は、人をだめにしてしまう。

扉が開いているときはその扉から、扉が閉まっているときはその上部にしつらえられた四角い明かり取りからしか日が差し込まない、そんな部屋を想像したまえ。この陰鬱な部屋の周囲を見回せば、そこには貧困ばかりが目につく。ただし、右端にはなかなか立派な寝台があり、丁寧にシーツがかけられている。同じく右側の前方には、黒い革製の大きくて座り心地のよさそうな家長用椅子がある。そこにこの不孝息子の父親を座らせてみたまえ。扉の隣に箪笥の下部を置き、老いさらばえた父親のすぐ脇に小さなテーブルを置きたまえ。その上には給仕されたばかりのスープがある。

一家の長男は老父と母と兄弟の生活を支えてやってもよいはずなのに、兵役につくことにした。しかも彼は出立に際し、このあわれな家族からいくばくかの金銭を得ようとしている。彼には老兵が一人同行している。彼がそのように頼んだのだ。父親は憤慨し、この無情な息子に容赦なく厳しい言葉を投げつけている。息子はもはや父母も自分の義務も忘れて、父親を責める罵詈雑言を返している。この青年は画面の中央にいる。彼は乱暴で傲慢ですぐにかっとなるようだ。姉の一人の頭上で、右腕を父親のほうにまっすぐに上げている。地面に立ち、手で相手を威嚇している。頭に帽子をかぶり、動作も顔つきも同様に威圧的だ。

* わが子たちを愛し、そのうちの一人でもいなくなることが耐えられなかった老人が、懸命に立ち上がろうとしている。ところが、父の前に娘の一人がひざまずき、その上着の裾をつかんで引き留めている。若きならず者を、長姉と母と弟の一人が取り囲んでいる。母親は息子の体にしがみつき、この乱暴者は母親を押しのけようとして足で蹴っている。母親は傷つき、悲しみに暮れている。長姉も同じく弟と父の間に割って入っている。母と姉は、その動作からして、両者が直接対面するのを避けようとしているようだ。長姉は弟の衣服をつかみ、それを引っ張る様子からすると、こう言っているようだ。「この親不孝者！なんてことをするの！お母さんをおしのけ、お父さんを脅しつけるなんて！ひざまずいてあやまりなさい…」

---

30) Jean-Baptiste Greuze, *Le Fils ingrat*, esquisse (*Salon de 1765*)
出典：*HER*, II, p. 196, l. 7 – p. 198, l. 8 ; *DEL*, p. 139, l. 26 – p. 141, l. 15.

31) 本作の完成品タブローは **【図 30-2】**。

＊一方で小さな弟が涙を流し、片手で両目を拭い、兄の右腕にぶら下がっている。兄を家の外に引っ張り出そうとしているのだ。老人の椅子の後ろには、末っ子の男児がおびえ、びっくりしたような顔をして立っている。場面の反対側の端、扉のほうでは、不孝息子を徴兵しその両親宅にまで彼に同行してきた老兵が、目の前の光景から背中を向けて立ち去ろうとしている。刀剣を脇にかかえ、頭を低くしている。忘れていたが、この喧噪の真ん中、画面の手前には一匹の犬が構え、きゃんきゃん鳴く声で喧噪をいっそう高めている。

このエスキスでは、すべてが計算され、統御され、豊かな表現をそなえ、単純明快である。母親の自分がこれまで甘やかしてきた息子を見て感じるつらさやおのれの非力さ、老人の激しさ、姉妹や弟たちのさまざまな動作、不孝息子の傲慢さ、目の前の光景に肩をすくめずにはいられない老兵の恥じらい、など。また、吠える犬は、グルーズがきわめて個性的な趣味によってはじめて構想しえた付随的細部である。

ただ、このエスキスは相当な佳作だが、私に言わせれば、次に見る作品には及ばない。

31. グルーズ《罰せられた息子》（エスキス）（「1765 年のサロン」より）[32)]

125.《罰せられた息子》
（エスキス）
同人［グルーズ］[33)]

彼は従軍し、帰ってきた。だが、それはいつだったか。ちょうど彼の父が息を引き取った瞬間だ。そのとき、家のなかのすべてが一変した。貧窮の館が、苦悩と悲惨の館になった。寝台は粗悪でマットレスもない。死んだ老人はその寝台に横たわっている。窓から差しこんでいる光は、彼の顔だけを照らしていて、ほかはすべて闇のなかである。彼の足もとの藁製の腰かけの上には、聖別されたろうそくが点っているのと、聖水盤が見える。長女は古い革製の家長用椅子に座り、絶望の仕草で身を後ろにのけぞらせている。片手はこめかみのところに置かれ、もう一方の手はもち上げられ、父に口づけさせた十字架をまだ握っている。彼女の子の一人は怯えて母の胸に顔を隠している。もう一人の子は、両腕を上げ指を広げて、初めて死というものがどんなものかについて考えているようだ。窓と寝台の間に立っている末娘は、もはや父がいなくなってしまったことを納得できないのか、父のほうに身を傾け、

32）Jean-Baptiste Greuze, *Le Fils puni*, esquisse (*Salon de 1765*)
出典：*HER*, II, p. 198, l. 9 – p. 201, p. 14 ; *DEL*, p. 141, l. 16 – p. 144, l. 7.

33）［*HER*, II］このエスキスは、現在リール美術館に所蔵されている《罰せられた息子》と題されたデッサン**【図 31-1】**とおそらく同一のもの（筆、インク、淡彩画、肌の色の彩色あり、高さ 0.32m、幅 0.42m）。完成版のタブロー（1778 年）はルーヴル美術館蔵**【図 31-2】**。

瞳が動くのを確かめようとしているようだ。彼女は両腕をのばし、かすかに開いた唇でこう叫んでいる。「お父さん、お父さん、私の声が聞こえないの？」と。哀れな母親は悲しみに暮れて扉の側に立ちつくし、背中を壁にもたせかけているが、今にも膝から崩れ落ちそうになっている。

以上が、不孝息子を待ち受ける光景だ。彼は前進し、敷居をまたぐ。かつて母親を蹴った片足を失い、父を威嚇した片腕は不随になっている。

彼は部屋に入り、母親が出迎える。彼女は黙ったままだが、遺体のほうに向けられた両腕は、こう語っている。「ほら見なさい。おまえのせいでお父さんはこうなったのよ！」不孝息子は茫然とし、うなだれて、自分の額を拳で叩いている。

本作は、親たちや子どもたちにとって、どれほど深い教訓を与えていることか！

それだけではない。この画家は、作品の主題の核心と同様に付随的な細部にも入念な配慮を行き渡らせている。

［長女の前にある］テーブルの上に本が置かれてあるが、これはおそらく、悲しみに暮れる哀れな彼女が、臨終の祈りを代読するという悲痛な役割を担わされたことを示しているのだろう。

本の横にある小瓶には、どうやら気つけ薬の残りが入っているようだ。

地面に置かれた行火（あんか）は、瀕死の父親の冷えた足を温めるためにもってこられたものだ。

そして、前作に登場したのと同じ犬がいて、この脚を引きずる男がわが家の息子か、単なる物乞いのどちらか、わからずにいる[34]。

絵画のエスキスに関する以上の短く単純な説明について、他の人々がどう感じるのかはわからないが、私はこれを書きながら、湧き上がる感情を抑えきれなかったことを打ち明けておく。

本作は美しい、とても美しく、崇高だ。それもすべてが、全部が。もっとも、人間が作るものに完璧はないと言われるように、画中の母親の動作がこの場面に真にふさわしいとは思わない。彼女は、息子の姿と夫の遺骸を見ないために片手を目の上に置き、もう片方の手でこの不孝息子に父の遺骸を示すべきだったと思われる。それでも、彼女の顔の残りの部分から、彼女の苦悩の激しさはうかがい知ることができただろうし、その人物像はより単純でもっと心を揺さぶるものとなっていただろう。また、歴史的現実（costume[35]）の表現に瑕疵がある。ほんのささいなことにすぎないが、グルーズは本来どんな誤りも見逃さないはずだ。

34）［*DEL*］『オデュッセイア』第 17 歌を参照（イタケに二十年ぶりに帰郷したオデュッセウスを、最初に犬が本人だと見抜く）。

35）リトレの辞書は costume の語義として次を記している。« Terme de peinture. Fidélité à reproduire les édifices, les meubles, les armes d'un temps. Observer le costume. »

大きな丸い聖水盤と灌水器は、教会で棺の足もとに置かれるものだ。自宅で死を迎える者の足もとには、枝の主日に祝別されたツゲの枝を入れた水差しが置かれるべきである。

さらに言えば、この二作は、私が見るところ、傑作の創造物（des chefs-d'œuvre de composition）である。人物たちの姿勢にまったく衒いもわざとらしさもない。この絵にふさわしい迫真の動作である。とくに二作目においては、統一的で全体的な強烈な興趣（intérêt）がうかがえる[36]。にもかかわらず、趣味（goût）はみすぼらしく卑近であるため、この二つのエスキスは、おそらく絵画として完成させられることはないだろうし、たとえ完成させられたとしても、グルーズがその見事な二点のタブローを売るよりも先に、ブーシェがその下品で平板な駄作（marionettes[37]）を五十点売ってしまうだろう。友［グリム］よ、大げさではないつもりだ。実際のところ、グルーズの《中風患者》（《よき教育のなせるわざ》）は、まだ彼のアトリエにあるのではないかね。世紀の傑作だというのに[38]。彼は宮廷でうわさになり、招かれ、作品は称賛とともに眺められるが、買う人はいない。はかりしれないほどの幸福を得るため、画家に支払われる額はほんの二十エキュほどだというのに…しかし、この辺でやめておこう。腹が立ってきて、このままだと面倒なことを起こしかねない[39]。

この種のグルーズ作品について、いくつかの質問をさせてほしい。

* 第一問：「真の詩とはどんなものか。」

* 第二問：「グルーズのこの二つのエスキスに詩はあるか。」

* 第三問：「この詩と、［デエの］《アルテミスの墓のエスキス[40]》にはどんな違いがあるか、また、君はどちらが好きか。」

* 第四問：「二つの丸天井がある。一方は絵画のような本物の丸天井、他方は本物のような絵画の丸天井。どちらが美しいと思うか。」

* 第五問：「たとえば母から娘への二通の手紙がある。一方は、雄弁と哀感の美しく優れた表現に満ちていて、誰もが賛嘆してやまない、しかし誰も本物だとは思わない手紙。他方は、簡素で自然な手紙。あまりにも自然かつ簡素であるため、誰もが本当に母から娘に宛てて書かれたと思いこんでしまうほどだ。どちらが優れているか。さらには、どちらを創作す

36）「興趣」の原語 intérêt の語義として、リトレは次を挙げている。« Sentiment d'attention curieuse. L'intérêt qui naît dans l'âme du spectateur. […] / Qualité de certaines choses qui les rend propres à captiver l'attention, à toucher l'esprit » (Dictionnaire de Littré, *s. v.* « intérêt »).

37）« marionette : Fig. Simulacre, représentation » (Dictionnaire de Littré).

38）「ディドロ『サロン』抄訳（2）」60-66 頁参照。

39）［*DEL*］グリムは、エカチェリーナ二世がこの作品を購入し、当時はエルミタージュ美術館に収蔵されていた旨注記している。

40）紛失。

るのがより難しいか[41]。」

＊ご想像のとおり、私は以上の質問に取りかかるつもりはない。君も私も、一冊の本のなかに別の一冊を組み込む計画はないからね[42]。

32. ドワイヤン《麦角中毒の奇蹟》（「1767 年のサロン」より）

67.

ドワイヤン

Multaque in rebus acerbis

Acrius advertunt animos ad religionem — Lucret.

〈逆境は人々の精神に、あらゆる宗教的想念をより生き生きと呼び覚ます。〉（ルクレティウス『事物の本性について』III, v. 53-54）

《麦角中毒の奇蹟》[43]**【図 32-1】**

［全体の構図と主な人物・事物の説明］[44]

高さ 22 ピエ、幅 12 ピエのタブロー。サン＝ロック教会の「麦角中毒の礼拝堂」用に製作。

41）ディドロ『運命論者ジャックとその主人』のなかで、ディドロ本人を思わせる語り手が、登場人物の書く手紙を本物らしく創作するのが困難であるという理由で、その手紙を作中に挿入するのを断念すると告白する場面がある。『運命論者ジャックとその主人』王寺賢太・田口卓臣訳、白水社、2006 年、288 頁。

42）［*HER*, III］グリムは注でこう答えている。「最も稀有な詩のジャンルは何かということなら、それは、真実に最も近いフィクションに近づく詩だと言っても異論はないだろう。」
［*DEL*］これらの問いから、ディドロがグルーズを称賛する基準が理解できる。ディドロは、アカデミーの手法より自然な情動を、古典悲劇より市民劇を、例外性より日常性を好むのである。このような感性は、ディドロの小説『ブルボンヌの二人の友』の末尾に、絵画に言及する形で示されている。「ある画家が画布に人間の頭部を描く。そのすべての部分の形が強く、はっきりと、明瞭に描かれている。全体がこれ以上ないほど完璧で、稀有な出来である。これを見て私は、敬意と称賛と畏怖を抱く。私はそのモデルを自然のなかに探してみるが、見つからない。この絵と比べると、自然界のすべてが弱く、卑小で、つまらなく見える。この頭部は理想の頭部だと私は感じるし、そのように自分に言い聞かせるのだ…ところで、あるとき私が、この頭部の額にかすかな傷跡が、片方のこめかみにできものが、下唇に目に見えないほどの切り傷が描かれているのに気づいたとする。すると、観念的であったこの頭部が、一気に誰かの肖像画に変化する。片目の端や鼻の横に小さな天然痘の跡が見えると、この女性の顔は、ウェヌスのそれではなくなる。それはもはや、近所の女の肖像画にすぎない。」

43）Gabriel-François Doyen, *Le Miracle des Ardents* (*Salon de 1767*)
出典：*HER,* III, p. 256, 1. 1 – p. 277, 1. 10 ; *DEL*, p. p. 327, 1. 3 – p. 345, 1. 4.
Gabriel-François Doyen, *Le Miracle des Ardents*, 1773, Eglise Saint-Roch, Paris.

44）［　］内の小見出しは訳者による。以下同じ。

以下が事件の概要だ。1129 年、ルイ六世治世に、天からパリの町に向けて火が降ってきた。火は町の隅々まで焼き尽くし、人々は凄惨きわまりない死を遂げた。聖ジュヌヴィエーヴ[45]のとりなしにより、災禍は突然止んだ。

災害が長期にわたり、それに対する人的な助力が奏功しないゆえ、やむをえず神頼みをするという事態において、人間は最もたやすく前後即因果の誤謬[46]の危険にさらされる。

ドワイヤンの作品の最上部左側に聖女ジュヌヴィエーヴが膝をついたまま雲に運ばれているのが見える。彼女は視線を頭上の空が明るい場所に向けている。両腕は地上のほうに差し出されている。彼女は懇願している。神に許しを乞うているのだ。彼女が神に対して何という言葉を発したかをここに記してもよいが、そんなことをするまでもないだろう。

神の栄光の輝きが聖女の顔に直接当たっているが、その下、赤みがかった雲のなかに、画家は天使とケルビムの二つの集団を描いている。彼らのなかには、ナンテールの羊飼い娘［聖ジュヌヴィエーヴのこと］の杖をもつという名誉を得るために争い合っている者がいるように見える。陽気で小粋な発想だが、絵の深刻な主題には似つかわしくない。

右側に目を向けると、聖女の上方で近いところに、もうひとつのケルビムの集団と、さきほどの雲から派生したいくつかの赤みがかった雲が見える。これらの雲は黒ずみ、厚みを増しながら下降し、建物の上部を覆い隠そうとしている。この建物は場面の右側にあり、画中にどっしりと居座り、真っ直ぐに絵の左側を向いている。これは病院だ。この場の広い面積を占めているが、よく見ても何の建物かはっきりとはわからない。絵の外にいる鑑賞者からは、この建物の側面が垂直方向に見えている。そこには玄関の側柱が貫通し、玄関全体が露わになっている。またその側柱は、手前にある広場（parvis）と、道路につながる階段を隔てている。そうして、区別された広場と階段とが一体となって垂直方向にひとつの大きな石塊（un grand massif）をなしている。その石塊の下には、地面（terrasse）が絵の横幅全体を占めている。

したがって、鑑賞者が今いる位置を出て病院に向かおうとすれば、まずは地面に上り、次に石塊の切り立った垂直面に対面して左折し、階段を見つけてそれを上り、広場を横切って病院に入るだろう。その玄関の敷居は広場と同じ高さにある。

あるいはまた、絵の奥に鑑賞者がいたとすれば、彼は反対側の道を通ってくるだろう。そして、彼の背が階段の高さ――これは絵の奥に行けば行くほど小さくなる――を越えるまで

45）聖ジュヌヴィエーヴ（420 頃～ 502-512 頃）：パリの守護聖女。ナンテール生まれの羊飼い。カトリックに入信し、両親の死後パリに出たが、451 年、フンの王アッティラ来襲のとき、恐怖におののく市民を鼓舞し、自らは断食して祈り、パリを有史以来の苦難から救った。この奇蹟はやがてゴール地方全域に伝えられ、救国の英雄として崇められるようになり、9 世紀末ごろから守護聖女と仰がれるようになった。（『日本大百科全書（ニッポニカ）』より）

46）〈そのあとに生じたゆえ、それが原因で生じた〉（*Post hoc, ergo propter hoc*）と推論する詭弁のこと。

近づいてきたときにはじめて、［画中の］人々は彼に気づくだろう。

最初に衝撃を受ける出来事は、一人の狂人が病院の玄関から外に飛び出そうとしていることだ。包帯が巻かれた彼の頭部とむき出しの両腕は、パリの庇護者である聖女［ジュヌヴィエーヴ］のほうに向けられている。後ろ姿の二人の屈強な男が彼を制止し、支えている。

画面の右側、もっと手前の広場には、背中だけが見えている大きな死体が横たわっている。衣服をまとっていない。彼の青白く長い両腕と頭部と髪の毛が、石塊の土台の部分に垂れ下がっている。

その下、地面の最も低い部分、石塊の右角には、暗渠が口を開けていて、そこから一人の死人の両脚と担架の二本の棒の端がはみ出ている。

広場の真ん中、病院の玄関の前には、一人の母親が膝をつき、両腕と視線を天と聖女の方に向け、口を開き、泣きぬれた様子で、わが子をどうか救ってくださいと祈っている。彼女のまわりには三人の侍女がいる。一人は背中を向けて女主人を両腕の下から抱きかかえ、悲痛な叫びを上げる彼女と同じ方向に視線を向け、同時に祈りを唱えている。二人目の侍女は、一人目の奥側にいて正面を向き、同じ動作をしている。三人目は石塊の縁でひざまずき、両腕を挙げ、手を合わせて、やはり祈っている。

この三人目の侍女の背後では、悲嘆に暮れる母親の夫が、立ったまま息子を腕に抱えている。その幼児は極度の苦しみに襲われている。悲しむ父親は、〈救いの希望を求めて〉（*exspectado si forte sit spes*[47]）空に目を向けている。母親はわが子の片手をつかんでいる。つまり本作は、中央のこの場所、石塊の上部、前景をなし絵画の最下部に位置する地面からある程度の高さのところに、六人の群像を配している。二人の侍女に支えられる悲嘆の母親、彼女が片手でつかむその子ども、苦痛にあえぐ子を両腕で抱くその夫、そして、女主人と主人の足もとにひざまずく三人目の侍女である。

この群像の向こう、やや左側の後景、石塊の底辺部、階段が地面に接するあたりに、救済を懇願するこの地のあまたの住民たちの頭部が見える。

絵の左端、地面の上、階段と石塊のふもとに、裸体の病人を両脇の下から抱えている屈強な男がいる。その病人は、片膝を地面につき、片足は伸ばし、上体を後ろにそらせ、苦しそうな表情で、顔を天に向け、口からたえず悲鳴をもらし、右手で脇腹をかきむしっている。この痙攣した病人に手を差しのべる男は、背中と横顔を見せ、首を露わにし、両肩と頭部には何も着けていない。彼は左手と視線で天に救いを求めている。

同じく地面上、同じ石塊のふもと、上記二名の群像より少し奥に、女の死体がある。痙攣する男のほうに両脚を伸ばし、顔面を空に向け、上半身全体がはだけ、大きな数珠を巻いた

47）［*HER*, III］出典不明。

左腕は地面にだらりと伸び、髪の毛はぼさぼさで、頭部は石塊に接している。女は厚手の布地の長枕、藁、数枚のシーツ、台所用品の上に横たわっている。女の奥にはその息子の横顔が見える。子は母親の顔の上に身を傾け、視線を向けている。彼は恐怖にとらわれ、前髪が逆立っている。母親がまだ生きているのか、それとも逝ってしまったのかを確かめようとしている。

この女性の手前で地面はくぼみ、陥没し、石塊の下部の右隅まで下がると、暗渠あるいは洞窟がある。そこから、担架の二本の棒の先端と、誰かが投げ込んだ死人の二本の脚がはみ出している。

以上がドワイヤンの全体の構図である。再度観察してみよう。そこには、詳細かつ厳格な検証に値する多くの欠点と美点がある。

言い忘れていたが、絵の一番奥の部分には、町の内部といくつかの特定の建物が描かれている。

［細部の説明：場所と建物］

一見したところ、本作は大きく、堂々としていて、人に多くを訴えかけ、人の足を止める力がある。ゆえに、恐怖と憐れみとを同時に引き起こしえたはずだ。しかし、実際には恐怖だけを生じさせている。これは、自分が想像した悲痛な出来事をうまく表現できなかった画家の失敗である[48]。

この病院、建造物、石塊が何であるかを明確に理解するのは困難だ。この場所の不可解さはおそらく、まずい遠近法、ひとつの場面にむりやり雑多な出来事を並べたことによる違和感に起因するのだろう。広く民衆全体におよぶこの災厄のなかで、宮殿が立ち並ぶまわりに乞食たちがやってくるのならわかるが、逆に、乞食の住居のまわりに宮殿の住人たちがやってくることは決してないだろう。

百人のうち――その百人が優れた知性の人であっても――この場所について正しく理解できるのは四人もいないだろう。優れた建築家の助言を求めるか、もっと整った、もっと統一的で均一な構図にしていれば、その瑕疵は避けられただろう[49]。この［病院の］玄関はまったく玄関らしくない。上面の壁に文字が書かれているにもかかわらず、むしろそれは窓のよ

48）［*HER*, III］「本作は［…］この種の表象が引き起こすべき二大効果である、恐れと憐れみとを生じさせている」と主張するラ・ガルド（La Garde）への間接的な批判。
ディドロの見解は、造形芸術が生み出す効果に関する伝統的解釈に基づいている。その解釈はたとえば、ル・ブラン（Le Brun）やヴィンケルマン（Winckelmann）に認められる。ウェッブ（Webb）は次のように説明している。「恐怖が憐れみと結びつくとき、絵画の劇（drame）は完全なものとなる。」

49）［*HER*, III］バショーモン（Bachaumont）の見解：「彼［ドワイヤン］は、統一性というものを台なしにしていると言える。」

うであり、一見すると例の病人がそこから飛び降りようとしているのではと想像される。

それに、くり返しになるが、なぜこの場面が病院の玄関で生じているのか。ここは［中央に描かれている］高貴な女性に関係のある場所なのか。実際、その特徴、衣装の豪華さ、随行する人々、夫の身につけている勲章からして、彼女はかなりの重要人物に見える。ドワイヤン氏よ、私は次のように推測する。あなたはまず、いくつかの個別の恐ろしい場面を想像した。そして、それらすべてが同時に生じうる場所を考えた。頭部と両腕と髪の毛が垂れ下がっている状態の死体を見せるために、切り立った石塊が必要になった。もう一体の死体の両脚が飛び出しているさまを描くために、暗渠が必要になった。病院も石塊も暗渠も、とてもよいと思う。しかし、それと同時に、この病院の玄関に、この広場に、暗渠のすぐ脇に、最底辺の俗衆の真ん中に、乞食どもに囲まれた状態で、豪華な衣装をまとい、いくつもの勲章を誇示する市長殿と、美しい白繻子を身につけたその妻を描くなら、こう問いたい気持ちを抑えられなくなる。「ドワイヤン氏よ、適合性（convenances）はどうしたのですか、適合性は」と[50]。

［細部の説明：聖ジュヌヴィエーヴと天使たち］

あなたの描く聖ジュヌヴィエーヴの姿勢はよいし、デッサンも色彩も、衣装のひだも美しく、うまく空に浮かんでいる。雲も彼女を自然に支えているように見える。ただ、私には――ほかの多くの人にも同様だろう――どうも彼女の描かれ方は、マニエール［わざとらしさ、技巧］が過ぎるように思える。彼女のひねった姿勢、両腕を片側に投げだし、顔を反対側に向ける仕草からして、背後にいる神を見て、自分の肩越しに神にこう告げているようだ。「もういいかげんにやめてもらえませんか。あなたならできるでしょう。つまらない暇つぶしをなさったものですね。」彼女の表情にはいかなる関心の名残も、憐憫の情も見られないのはたしかだし、彼女だけを取り出せば、すぐにブーシェ風の美麗な聖母被昇天の絵ができあがるのは間違いない[51]。

50）［*HER*, III］ドワイヤンは「歴史的真実の規則」（la règle du costume）に背いている。当時の芸術家にとって、「適合性」（convenance）は、「歴史的真実の規則」の同義語であった（*HER*, III, p. 116, n. 148）。

51）［*HER*, III］ディドロは、1765年のデエ（Deshays）による絵画販売会で展示されていたブーシェの油彩エスキス大作3点（おそらく直前に制作）のうちの一点を想起しているのだろうか。ディドロはブーシェの婿であるデエと顔見知りであり、ブーシェの作品をおそらくデエの自宅で見たことがあった。ただし、ブーシェ作品のなかで《聖母被昇天》と呼ばれているのは、彼の完成した作品のうちの一点のみである**【図32-2】**。あるいは、ディドロが言及しているのは、ポンパドゥール夫人の『聖母のための祭式』（*L'Office de la Sainte Vierge*）（1757年印刷、ブーシェの挿絵8点入りの豪華本）に描かれたブーシェの《聖母被昇天》か、ボードゥアン（Baudouin）の《聖母の生涯》シリーズ（現在は所在不明）の一点である《聖母被昇天》かもしれない。本シリーズは、ブーシェの連作から強い影響を受けている。

彼女が背後と足もとに従えている花飾りのようなケルビムたちの頭部は、きらめく光の輪をなしていて、私を不快にする。しかもこれらの天使は、丸々としていて透明なクピドのようだ。これら観念的な存在が肉と骨をもって描かれることが慣習であるならば、そのように肉と骨をもって描くべきだろう。あなたは以前の作品《ディオメデス[52]とウェヌス》**【図32-3】**で、同じ間違いを犯した。そこでは、女神ウェヌスは、ちょっとでも触れば破裂しそうな大きな革袋のようだった。そんなやりかたは改めたまえ。そして、次のことを想起したまえ。異教の神々が夢中になるというアンブロシアが、たとえひどく軽やかな飲み物であっても、また、われらが［キリスト教の］福者が享受する至福直観がまったく味気ない肉にすぎなくとも、彼らはふっくらとして、肉づきがよく、太っていて、丈夫で、ぽってりとした存在だということ。また、ガニュメデス[53]の尻や聖母マリアの乳房が、邪悪なこの世のどんな小姓やどんな娼婦にも劣らぬほど芳（かぐわ）しいはずだということを[54]。

ところで、あなたが描いている建物の上に広がる厚い雲は蒸気のように軽く、作品のこの上部全体が脆弱で、見えなくなっており、そこには多分に巧みな工夫が認められる。率直に言って私は、画中の聖女を運ぶ雲についてはそうは思わない。これらの雲に覆われている幼児たちは石けんの泡のように軽くてか細いのに対し、雲は羊毛でしっかり補強されたボールが跳ねているかのように重厚だ。

52）ディオメデス：ギリシア神話の英雄。トロイア戦争では知勇兼備の将として活躍し、アキレウスに次ぐ勇士とされた。トロイアの英雄アイネイアスを討ち取ろうとするところを女神アプロディテ（ウェヌス）に妨げられると、神といえども容赦せずに傷を負わせ、また戦いの神アレスさえも槍でその腹を突き破られて絶叫とともに逃げ去った。（『日本大百科全書（ニッポニカ）』より）

53）ガニュメデス：ギリシア神話の美少年。ゼウスは彼を天上にさらって神々の宴席にはべる酌取りとし、父親にはその見返りとしてヘパイストス作の黄金製の葡萄樹を与えた。（『日本大百科全書（ニッポニカ）』より）

54）［*HER*, III］ディドロ『絵画について』：「わたしは抗うことができそうにない。どうしてもここできみに語らなくてはならない、詩人の彫像家や画家に対する作用と反作用、彫像家の詩人への作用と反作用、そしてその双方が自然の中の生けるもの、生なきものへと及ぼす作用や反作用を。わたしは二千年若返り、古代においてこれらの藝術家たちが、どのようにして相互に影響しあっていたかを、そしてかれらがどのようにして自然そのものに影響を及ぼし、そこに神の刻印を与えていたかを、説明しよう。ゼウスはその黒い眉を動かすだけでオリュンポスの山をゆるがした、とホメロスは語ったものである。語ったのは神学者である。そして、この頭部こそ、寺院に陳列される大理石が、ひれ伏す崇拝者に示してやらなければならないものであった。彫刻家の脳髄は興奮して熱をおびた。そして、正統的な像を心に捉えきったときにはじめて、やわらかな土とへらとを手に執った。詩人はテティスの足を聖なるものとして描いた、するとこの足は信仰の対象となった。アプロディテのうっとりさせるような胸を聖なるものとした、するとこの胸は信仰の対象となった。アポロンの魅力的な肩が聖化されたとなれば、この肩が信仰の対象となり、ガニュメデスの丸い尻が、となれば、この尻が信仰の対象となったのである。民衆はその教理書に描かれたままの性格的な魅力を具えた姿で神々や女神たちを、祭壇の上にも見られるものと、期待していた。神学者や詩人が示しておいたことであり、彫像家はそれに背かぬよう大いに心を配ったものである。異教徒の聖書に書かれたような胸板を持たないポセイドン像や、同様の背中を持たないヘラクレス像など、物笑いのたねとなったであろうし、異端的な大理石のかたまりは、アトリエから外には出なかったことだろう。」（佐々木健一訳、岩波文庫、67-68頁）。

聖女のすぐ下にいる二人の天使のうちの一人は、父親の腕のなかで苦しみにあえいでいる子を見つめている。彼はとても自然に関心を引かれた様子でその子を眺めている。きわめて巧みな想像力のなせるわざである。この発想は才能ある人間のものだ。天使と幼児は同年代のはな垂れ小僧だ。天使が子に関心を示すのはよい。なにせ天使なのだから。しかし、人間の子どもというものは、嵐のなかでもぐっすり眠るものだということを忘れてはいけない。私は、ある城が火事で燃えているさなかに、その一家の子どもたちが麦の山のなかで転げ回って遊んでいるのを見たことがある。四歳の子どもにとっては、宮殿が燃えるよりも、カードの城が崩れ落ちるほうが深刻なのだ。ソーランは、この自然の傾向について、彼の戯曲『賭博師[55]』のなかでしっかりと気づいていた。この点で私は彼を称賛する。

［細部の説明：窓際の病人とその脇の二人の男］

蒼白で高熱に浮かされた男が、病院の窓からか、あるいは――見たままに言えば――玄関からか、飛び出そうとしているが、その動作と顔つきは、この上なく素晴らしい。この病人は、目に何とも言えない錯乱を秘めている。恐ろしい薄笑いを浮かべている。その表情にうかがえる希望と苦しみと歓喜の混じり合ったさまに当惑させられるのだ。

この病人と、彼とともにいる二人の人物は、質朴で力強い立派な群像をなしている。病人の頭部はデッサンにおいて優れた趣味（grand goût）を示し[56]、この上なく非凡な表情を実現している。両腕はカラッチ風に描かれている[57]。この病人の全身がイタリアの初期の巨匠たちの様式を体現している。筆づかいは男性的で神聖である。実際には私はこの病の患者を見たことはないが、本当にこんな色をしているように思える。だが、実際にこんな色かどうかなどどうでもよい。この病人像は、ミニャールの模倣だと言われている[58]。だが、それがどうしたというのか。馬鹿者のラモー［音楽家ラモーの甥］は言った。〈われわれは誰もが

55）［*HER*, III］ベルナール＝ジョゼフ・ソーラン（Bernard-Joseph Saurin, 1706-1781）の戯曲『賭博師』（*Béverlei*）のこと（1768年5月7日初演）。エドワード・ムーア（Edward Moore）の『賭博師』の翻案。ソーランは本作中で、ディドロによる『英国人ムーアの悲劇の模作・賭博師』（1760年）の文章を使用している。

56）「優れた趣味」（grand goût）：表現に高貴さや優美さを付与する技法。本稿注16参照。

57）［*HER*, III］ディドロはおそらくカラッチの描く人物像の様式を想起している。「1761年のサロン」で、彼はピエールの作品をカラッチの《キリスト降架》**【図32-4】**と対比して論じている。ディドロは本作をパレ＝ロワイヤルのオルレアン公宅で見た。

58）［*HER*, III］ピエール・ミニャール（Pierre Mignard）の《エペイロスのペスト》（*La Peste d'Épire*）のこと（紛失）。トラパニ（シチリア島）のペポニ美術館（Musée Peponi de Trapani）に模写が収蔵されている。ディドロはこの作品を当時有名だったジェラール・オードラン（Gérard Audran）による版画**【図32-5】**によって知った。

みずからの霊を忍ぶ。〉（*Quisque suos patimur manes.*[59]）

病人を支える二人の男について言えば、私の間違いでなければ、彼らの大きさは次のようである。すなわち、もし彼らの全身が描かれていれば、その足は、彼らが乗っている石塊の下まで伸びていただろう。もっとも、彼らの動作はうまく描かれているし、衣服の皺もよいし、色彩もよい。ただ、くり返しになるが、この二人は病人を玄関から出ないようにしているというよりは、窓から身を投げないようにしているように見えてしまう。そもそも建物の構造がおかしいことによる。

［細部の説明：悲嘆に暮れる母親、侍女たち、子を抱く父親］

ドワイヤン氏よ、以上を私は残念に思う。だが、あなたの絵のなかで最も興味深い部分は、悲嘆に暮れる母親、彼女を取り巻く侍女たち、子を抱く父［の群像］であるにもかかわらず、この部分全体が完全に失敗している。

第一に、三人の侍女と女主人は、複数の頭部、腕、脚、身体が混沌とした塊をなしている。ごちゃごちゃしていて何が何だかわからなくなり、長く見つめていられいない。息子の治癒を嘆願する母親の髪はしっかり結われよく整っているが、不快感を与える顔つきをしている。顔色は十分に本当らしくない。彼女の肌の下にまったく骨格がないのだ。彼女には動作も動きも表情も欠けている。あなたは彼女に涙を流させてはいるが、苦しみがまったく足りないのだ。両腕は色のついたガラスのようであり、両脚はどこにあるのかよくわからない。彼女が身につけているサテンの布地は大きな光のしみに等しい。あなたはそのしみを消そうと努

59）たとえ誰かの模倣であっても、作品の評価は作者みずからに対して行われる、ということを伝えたいのだろう。
［*HER*, III］『ラモーの甥』の末尾の「彼」の台詞中に見つかる。音楽家ドーヴェルニュの独創性のなさを非難する言葉。ウェルギリウスの「自分の罪は自分で償わなければならない」という趣旨の主張が画家に向けられている。
『ラモーの甥』本田喜代治・平岡昇訳、岩波文庫、1940 年、158-159 頁：
「彼 ―― ［…］ところで、もう何時だかちょっと見て下さい。「オペラ」座へいかなきゃなりませんから。
私 ―― 何をやってるの？
彼 ―― 例のドーヴェルニュです。彼の音楽にはかなりいいところがありますな。残念なことに、彼が初めてそいつを言い出したんじゃないんですがね。そういう死んだ人のなかには、いつでも、何人かは、生きてる人を悩ます者がいるもんですな。まあ、仕方がないじゃありませんか。『われわれは銘々、死骸のけがれをはらい清めるものである』って言いますからね。だが、もう五時半だ。アベ・ド・カネーの晩禱と、わしの晩禱の鐘の音が聞こえてきます。それじゃ、哲学者先生。［…］」
ウェルギリウス『アエネイス』岩波文庫、上、410 頁：「われらは誰もみずからの、霊のこもるこのような、浄化の呵責を忍ぶもの。」（訳者・泉井久之助による注：「この原句は単に「みずからの霊を忍ぶ」とあるだけ。これについてさまざまの解釈がある。注目すべきものとしては二つ。その第一は死後にも残ってともに地下に下るわれわれの霊は、地上でのわれわれの罪を責めて呵責を加えられることがあるのを人は忍ぶとする場合、第二は自分の霊たちは、一様に地上で通過した罪業のゆえに、死後に罰を受けるのを人は忍ぶ運命にあるとする場合。第二の場合がよいと思われる。」）

めたのだろうが、依然としてそれは調和を乱している。その明るさのせいで、肉体らしさを損なっているのだ。

* 彼女の体を支え、こちらに背中を見せている大柄な侍女は、顔を背け、体をねじらせているが、そのさまはきわめて不快である。女主人を抱いている腕はぎこちない。この侍女はどこに立っているのかわからないし、その尻は、私がこれまで見た女の尻のなかで最も大きく、最も醜い。あなたが［注文主の］ヴァトレ（Watelet）氏のために描いたあのディオニュソスの巫女たちの巨大な尻でさえ、及びもつかないほどだ[60]。しかし、この陰気な人物像の衣服はうまく描かれており、裸体を忠実に映し出している。また、ぎこちない腕の色はよく、しっかり塗られている。ただ、この腕はややあいまいであり、隣の緑色の服を着た侍女の腕のように見えてしまう。

* 最初の侍女の行いを手伝っているこの［二人目の］侍女は、どこに立っているかも明らかで、堂々としていて、表情もきわめて美しい。だが、彼女をドメニキーノのもとに返さなければならない[61]。

* ひざまずいている［三人目の］侍女はと言えば、醜いの一言だ。さらに悪いことに、彼女は醜さにおいて女主人とそっくりだ。二人は同じモデルに基づいて描かれたことに賭けてもいい。さらに、彼女の顔の色は、主人と同様にぼんやりしている。彼女の臀部にある小さな光は何だろう。それによって明暗の効果が台なしになっているのがおわかりにならないか。そんな光は消してしまうか、全体に広げるべきだっただろう。

* 父親の腕に抱かれた子は、産着に包まれた姿はうまく描かれていて、苦しんでいるさま、泣いているさまもよく伝わる。ただ、彼は少し顔をしかめているように見える。彼の父親については、今以上に豊かな表情を求めはしないが、もう少し大きな威厳はあってもよいだろう。彼は隣にいる女性の夫というより、使用人の一人のように見える。それが一般的な見解だ。ただ、私はこの男に、素朴さ、一種の無骨さ、当時の人々にうかがえる善良な家庭人気質を見る。彼の縮れた髪には好感がもてるし、評価できる。もっとも、彼の顔の表情が目立ちすぎる。きわめて強く着色されている。過剰といってもよいくらいだ。それは息子の顔も同様である。この二人が明らかに前にせりだしてきているせいで、母親も本来の場所より前に追いやられ、彼女の位置からは、祈りを捧げる相手である聖女が見えないのではないか。そして、この母親とその侍女たちが前に追いやられることで、下にいる人物たちが巨大に見

60）［*HER*, III］ディドロが以前「1759年のサロン」でドワイヤン作《田園の神の祝祭》（*Une Fête au Dieu des Jardins*）に対して記した批評をくり返している。本作は紛失したが、下絵は残されている**【図 32-6】**。

61）ドメニキーノの模倣であることが明白すぎるということ。
［*HER*, III］ディドロは、ドメニキーノの《クマエの巫女》**【図 32-7】**を想起していると思われる（当時オルレアン公が所有していた）。

えてしまっている[62]。

［細部の説明：他の人物たち］

自分の脇腹を掻きむしっている病人については、次の観察に異論はないだろう。これは、色彩といい、デッサンといい、表現といい、カラッチ風の人物像である[63]。顔も動作も恐ろしくて震えるほどだが、顔は整っている。激しい苦痛にもかかわらず、醜さとは無縁だ。極度に苦しみもだえながらも、顔はまったくゆがんでいない。この病人を抱きかかえている男も立派な姿である。ただ、彼の頭頂部とうなじと肩はまるで銅のようだ。あなたはそれを熱を帯びたように描きたかったのだろうが、煉瓦のようになってしまった。くり返しになるが、この二人はもっと前景に来るべきではないだろうか。あるいは、他の人物が十分に後方に退いていないのではないか。

腕に数珠を巻いて藁の上で横たわって死んでいる女について言うと、見れば見るほど、私は彼女を美しいと思う。おお、美女よ、崇高で関心をかき立てる像よ！それはなんと簡素で、なんと見事な衣服で、なんと見事に死人に見えることか！なんと素晴らしい表情か！仰向けになり、顔の遠近は短縮されているにもかかわらず。この上なく不都合な姿勢で、彼女はなんと見事な表情と美を保持していることか！この像があなたに固有のものであったなら、これが本作で唯一の長所であったとしても、あなたは非凡な画家だと言えるだろう。この像の絵の具の厚みも十分だし、色彩も適切だ。ただ、衣服の緑色が強すぎて、ややもすると彼女の頭部が壁面の下部と一体化して見える。また、この像はプッサンの《ペスト[64]》からの借用だと言われている。しかし、くり返すが、だからといってどうということはない。彼女のまわりに散在する藁、布類、厚手の布地の長枕［の衣文］は大きく（large[65]）、うまく描かれている。一般に「ドイツ風」と呼ばれる雑な描き方が、どんなものを意味しているのか、私にはわからない。〈なんでも知っているふりをする者ほど、実は何も知らない[66]。〉（*Faciunt ne nimis intelligendo, ut nihil intelligant.*）

薄明かりのなかでこの女性の上に身を乗り出している子ども以上に優れた表情を描き出す

62）母親と侍女たちの群像と下部の群像との位置が近くなっているのに、後者が前者よりかなり大きく描かれているため。

63）［*HER*, III］再びカラッチ《キリスト降架》への言及。また、ラオコーン像**【図 32-8】**のことも想定されている。Cf.『絵画について』：「ラオコーンは苦しんでいるが、顔をゆがめていない」（佐々木健一訳、岩波文庫、63 頁、改訳）。

64）［*HER*, III］ディドロはプッサンの《アシュドドのペスト》（別名《ペストに襲われるペリシテ人》*Les Philistins frappés de la peste*）**【図 32-9】**を、一般公開中の王の美術品陳列室で見た。現在この絵はルーヴル美術館が所蔵。

65）draper large：衣文［人物像の着衣の波形やひだの表現］が大きい。

66）［*HER*, III］テレンティウスの詩句。「1763 年のサロン」（*HER*, I, p. 237）および「1767 年のサロン」（*HER*, III, p. 587）で引用。

ことも、その子以上に不安と恐れをうまく表現することもできない。また、その子以上に生き生きと描くことはできないし、上手に描くこともできない。その逆立った髪の毛は美しい。デッサンは素晴らしく、筆づかいも適切である。

私はコシャン[67]に言った。「この地面（terrasse）以上に生き生きと描くことは誰にもできないだろう。あるいは、ルーテルブールなどの風景画の専門家ならできるかもしれないが。」すると彼は答えた。「そうだね、だがそれこそが問題だ。」わが友コシャンよ、君の言うことには一理あるかもしれないが、私は賛成しないね[68]。

二本の裸足の脚が洞窟あるいは暗渠からにゅっとはみ出ているのは、とても詩的なうまい着想だ。これらの脚は美しく、よく描けていて、色もよいし、真に迫っている。だが、洞窟の上部ががら空きなのが気にかかる。もしこの穴に死体がひしめき合っているように見せたいのなら、それがわかるように描くべきだろう。これら二本の脚では足りない。レンブラントは、ラザロの墓の底から二本の腕がもち上がるさまを描いたが、それと同様だ。ただ、両者では状況が異なっている。レンブラントの絵は、腕を二本しか見せないからこそ崇高なのだ[69]。あなた［ドワイヤン］の絵は、二本より多くの脚を描けば、崇高なものになっただろう。すき間だらけの空間を見て、そこにものが充満していると想像せよと言われても、それは無理な相談だ。

また、男の頭とむき出しの長い両腕と髪の毛が石塊の縁から垂れ下がっているさまも、詩情あふれるよい着想だ。臆病な者が何人か、この場面の恐ろしさに目をそらしたのを知っている。だが、臆病とはほど遠い私には、それはどうでもよいことだ。なにしろ私は、ホメロスの作中で、カラスが死体のまわりに集まり、目玉を取り出して、喜びに翼をばたばたさせながらついばんでいるさまを見るのが好きなのだ[70]。恐怖の場面、おぞましい光景が期待できるのは、戦争、飢餓、ペスト、疫病をおいてほかにないだろう。もしあなたが、強烈すぎる衝撃を嫌うお上品な嗜好の人々に助言を求めたとすれば、病院から飛び出そうとしている狂人や、石塊のふもとで脇腹を掻きむしっている病人の上にブラシをかけるはめになっただ

67）シャルル＝ニコラ・コシャン（Charles-Nicolas Cochin, 1715–1790）：版画家、デッサン画家、批評家。

68）［英訳 II］コシャンはおそらく、ドワイヤンの絵の最前景の暗い照明に異議を唱えたのだろう。彼は、このような地味な前景はわれわれの実際の視覚と矛盾していると確信したのだ。

69）［*HER*, III］おそらくレンブラント《ラザロの蘇生》を想定している（ラザロはユダヤ人男性で、イエス＝キリストの友人。イエス＝キリストによって死から甦らされる）。ただし現存のもの**【図32-10】**とは異なる。同主題の絵画をクロザ（Crozat）が所有していて、その後紛失した。

70）［*HER*, III］次の段落の引用を参照。ホメロス『イリアス』第 11 歌、391-395 行：「男は大地を朱に染めてやがて朽ちてゆき、屍のまわりは葬の女たちより野鳥の方が数が多かろう」（『イリアス』松平千秋訳、岩波文庫、上巻、350 頁）。同 22 歌、335，336 行：「おぬしの身には野犬、野鳥がたかって無残に食い千切るであろうが、パトロクロスはアカイア勢が葬ってやることになろう」（同上、下巻、322 頁）。同 11 歌、452-454 行：「可愛そうに、お前は死んでも父親や母御に目をつむらせてもらえず、生肉を啖う野鳥どもが、お前の屍のまわりを羽ばたきながら飛び交って、食いちぎるであろう」（同上、上巻、352 頁）。

ろう。ところが私は、むしろあなたの絵のそれ以外の部分を燃やしてしまうだろう。その絵が誰のものであったとしても。ただし、数珠を着けた女だけは残そう。

［脱線：おぞましい光景の描写と不快感について］

ところで友［グリム］よ、ここでしばらく画家のドワイヤンに辞去してもらって、別のことについて話し合うのも悪くないだろう。さきほど［ホメロス『イリアス』中の］ディオメデスの演説に言及したが、私はそれを記しながら、人々がそれについて下す判断がかくも多様なのはなぜかと考えていた。ディオメデスは、死体、顔面からくり抜かれた目玉、喜びいさんで羽根をバタバタさせるカラスどもを、読者の想像力の前に提示する。

* 死体そのものはいかなる嫌悪感も催さない。絵画は画面のなかで死体を提示しながらも、視覚に不快感を与えたりしない。詩は［死体という］語を果てしなく使い続ける。肉体が分解していないかぎり、体の腐敗した部位が分離していないかぎり、死体にウジ虫がうじゃうじゃとひしめき合っていないかぎり、死体がもとの形をとどめているかぎり、絵画においても、詩においても、死体の像（イマージュ）は、必ずしもよき趣味の持ち主を嫌悪させるものではないだろう。だが、頭部から引き抜かれた目玉についてはそうはいかない。カラスが嘴でつつき回した目玉、血と膿（うみ）にまみれ、半分は死体の頭部の目のくぼみにくっつき、半分は貪婪な鳥の嘴から垂れ下がっている神経繊維。そういったものを見たくないばかりに、私は目を閉じる。ところが、歓喜で羽をバタバタさせている残酷なその鳥は、不気味ながらも美しい。

* すると、そのような絵の全体の効果はどうなるだろうか。見る者の想像力がどの場所に向かうかで変化することになるだろう。そこで、上記の絵の場合、想像力はどの場所に優先的に落ち着くだろうか。死体にだろうか。そうではない。それはありふれた像だろう。死体の頭部から飛び出た目玉だろうか。それもちがう。それよりも目新しい像、つまり、喜びに羽根をばたつかせている鳥の像がある。つまるところ、このカラスの像が、見る者に最後に目にとまる。そうして、この最後に提示された像が、それ以前に提示された像の嫌悪感を拭い去るのだ。

* したがって、次の順番に並べられた複数の像の間には明確な［嫌悪感の］差異がある。「私は、カラスどもが羽根をばたつかせているのが見える。やつらはおまえの死体のまわりに集い、おまえの顔面から目玉をくり抜いている」（*Je vois les corneilles qui battent les ailes autour de ton cadavre et qui t'arrachent les yeux de la tête*）。詩人［ホメロス］によって次の順序で並べられたいくつかの像についても同様だ。「私は、カラスどもが群をなしているのが見える。やつらはおまえの死体のまわりに集い、おまえの顔面から目玉をくり抜き、喜びで羽根をばたつかせている」（*Je vois les corneilles rassemblées autour de ton cadavre, t'arracher les yeux de la tête, en battant les ailes de joie*）。友よ、しっかり見てほしい。君

の注意を引いているのはこの最後の場面［カラスが喜びで羽根をばたつかせている場面］であり、それによって他の場面の嫌悪感が薄められていることがわかるだろう。要するに、よい趣味は、さまざまな像を文章のなかで配置し、それらの［悪い］効果を覆い隠す仕方に表れるが、そのようなよい趣味に基づいた［詩人の］技術がある。それは、［詩人が］望む場所に受け手の想像力の目を固定させる技術だ。

＊それはまさに、アガメムノンの頭部を布で覆うティマンテス[71]の技術、壁の向こうでうずくまっている男の頭部だけをちらと見せるテニールス[72]の技術、そして、上で引用した一節におけるホメロスの技術なのだ。この技術は、単に複数の想念の並べかたにあるのでは

71）キトノスのティマンテスは、紀元前4世紀の古代ギリシャの画家。
［*HER*, III］ウェッブは、ティマンテスが、「アガメムノンの悲しみを表情によって表現する能力がなかった。［…］画家は彼の顔を布で覆い、彼の悲しみの深さを推し量る手間をわれわれの想像力に委ねたのだ」と評している。ディドロはこの批評を念頭に置いている。ウェッブは、ティマンテスの作品《イピゲネイアの犠牲》**【図 32-11】**についてのプリニウスによる描写を引用している。
レッシングは、論文『ラオコーン』で、ティマンテスがアガメムノンの顔を布で覆った理由を次のように説明している。「ティマンテスは、優美の女神（カリテス）が彼の芸術に与えている限界を知っていた。すなわち彼は、父親であるアガメムノンにとってその場合ふさわしい哀泣を表現するには、その顔をゆがめて描くほかはないが、しかし歪曲はつねに醜悪であることを心得ていたのである。彼は、美と威厳が表情と調和しうる限度を越えて表現を強くおしすすめることはしなかった。彼としては、できれば醜悪なものを無視するか、ないしはそれを緩和したかったのだ。しかし彼の構図はそのいずれをも許さなかったので、これを隠すほかに途はなかったのである。――つまり彼は、描いてはならないものを、見る人の推量にゆだねたのだ。要するにこの隠蔽は、画家が美にささげた一つの犠牲である。これは、芸術の限界を越えて表情を強く押し出すべきだというのではなくて、表情は芸術の第一原理すなわち美の法則に従うべきだということの一つの範例である。」（レッシング『ラオコオン　絵画と文学との限界について』斎藤栄治訳、岩波文庫、37-38頁）
ファルコネは、『レッシング氏の意見について』で、レッシングのティマンテスについての批評をやり玉に挙げ、バロック彫刻についての理解のなさを糾弾している。ファルコネはとくに、ピュジェ（Pierre Puget）作《クロトンのミロン》（*Milon de Crotone*）**【図 32-12】**を念頭に置いている。ディドロは大筋において、このファルコネの批評（1770年頃執筆）に同意しただろうと思われる（本サロン評が書かれた1767年にそれを知っていたはずはないが）。
他方、グリムは、「1757年のサロン」で、カルル・ヴァンローの《イピゲネイアの犠牲》**【図 32-13】**について、こう記している。「アガメムノンの悲しみが大きすぎるために、ティマンテスは、それにふさわしい強い表現を見出すことに絶望した結果、彼の顔を布で覆うことにしたが、その思いつきは素晴らしい。」グリムは、この問題についてのディドロの関心の大きさを表明している。
次も参照。「画家のティーマンテースは、詩人のエウリピデスによれば、アガメムノーンの頭部をヴェールですっぽりおおった。それは確かに良く出来た作品だった。しかし、その巧妙な工夫は、はじめの一回でもう、使い古されたものとなってしまい、陳腐なものとなった。同じ工夫を二度と繰り返してはいけないのだ」（ディドロ『絵画論断章』青山昌文訳、『ディドロ著作集4　美学･美術』鷲見洋一・井田尚監修、法政大学出版局、2013年、204頁、断章248）。「ラオコーンと彼の子供たちの、あの有名な群像彫刻において、特に私の心を動かすものは、深い苦痛のただなかにあっても保たれている、人間の尊厳である。苦しんでいる人間がなげくことが少なければ少ないほど、ますますその人物は私の心を打つ。激しい苦しみの内にあっても強い女性の光景は、何という素晴らしい光景だろうか」（同上、断章250）。

72）ダフィット・テニールス（子）（David Teniers de Jonge, 1610-1690）：フランドルの画家。作品は風俗画が多く、市場、街頭、室内、居酒屋など市井の生活を諧謔と寓意を込めて描いた。（『日本大百科全書』より）

ない。どのような表現を選ぶかということもきわめて重要な要素だ。強い表現、弱い表現、直接的な表現、象徴的な表現、遅い表現、早い表現、などなどである。だからこそ、朗唱（déclamation）を停止したり速度を速めたりする［ギリシア・ラテン詩の］韻律法（prosodie）の魔術は、大きな効果を発揮するのだ。わが国の詩人の大部分は、なんと惨めな連中であることよ！

［細部の説明：青白い死体、脇腹を掻きむしる熱病患者］

なお、私には、ドワイヤンが描く例の死体の青白い色は、やや単調すぎるように思える。死後の腐敗は、こんなふうに均一に進行するものではない。多数の偶発事に左右されるだろうし、無数のさまざまなまだら模様が発生するものだろう。そこにはもっと明瞭な凹凸が必要だった。現状ではやや平板すぎる。これを薄暗がりのなかに置いたのは、画家の大変よい工夫であった。

脇腹を掻きむしっている熱病患者にもどろう。彼の頭から足に至るまで、全身に痙攣がいきわたっている。そのことは、彼の顔の筋肉にも、首や胸の筋肉にも、腕、腹、下腹部、太股、両脚、両足にも、表れている。きわめて優れた、この上なく完璧な模倣である。彼ら［批評家たち］は、伸びた片脚と足の部分がやや目立ちすぎる非難する。私としては、その意見に同調すべきかどうかよくわからない。ただ、この足の形は不明瞭に思える。

［全体に関わる美点］

しかし、私がこのドワイヤンの作品においてとりわけ評価するのは、全体の混乱のなかで、すべてが唯一の目的に向かっている点である。人物一人一人が別個に一つの運動と動作をそなえていながら、彼ら全員が聖女［ジュヌヴィエーヴ］に対して、一つの共通の関係を取り結んでいる。その関係の名残が、死体のなかにさえ見いだせるのだ。石塊のふもとで息絶えたばかりの美女は、祈りを唱えながら息絶えた。石塊の縁に垂れ下がっているおぞましい死体は、その姿勢からわかるように、死の瞬間に倒れこむまで両腕を高く挙げていたのだ。

［全体に関わる欠点：混沌とした構図］

ただ、それにもかかわらず、私はドワイヤンの作品のなかで、次の点に目をつぶることができない。すなわち、混沌とした様子をまぬかれていない点、人物たちやさまざまな出来事の配置のなかに自然さや軽快さがともなっていない点、そして、画家の大いなる努力の痕跡が全体に及んでいない点、である。説明しよう。

本作の全体の構造のなかには、一本の筋、一本の線がある。それは、複数のマッスあるいは群像の先端をかすめ、さまざまな面［前景、中景、背景をなす面］を貫通し、ある場所で

は画面の奥まで到達し、ある場所では前景にまでせり出してきている。私はこの線を「連結線[73]」（ligne de liaison）と呼ぶが、この線が折れ曲がり、退却し、ねじ曲がり、のたうちまわっている場合、あるいは、その線が描く渦巻きが小さく、何重にもなり、直線的でごつごつした形である場合は、全体の構図は不明瞭で、猥雑なものとなる。見る者の目は不規則に動き回り、迷宮のなかでさまよった末に、画中の諸要素間の関係の把握は困難になる。それとは反対に、連結線の蛇行が十分でなく、広い空間をまったく事物に遮られることなしに進んでいく場合は、構図は味気なく散漫なものとなる。連結線が一点で停止する場合、構図には空隙や穴が生じる。また、この瑕疵に気づいて空隙を不要な付随的事物で埋めようとすると、ひとつの瑕疵を別の瑕疵で補う結果になる。

最も平板で最もまずい配列の例、最も下手に中断させられた連結線の例として画学生に見せるのに恰好なのは、今年のサロンにパロセルが出展したゲツセマネの祈りの絵である[74]。彼の描く人物は三つの平行線の上に位置しており、その絵をまるで三つの別々の下手な絵に寸断できるようだ。

ドワイヤンの《麦角中毒の奇蹟》は、この点について、非の打ちどころがないとは言えない。本作の連結線は不均一で、幾重にも折れ曲がり、ねじ曲がっている。目で追いかけるのも骨が折れる。ときおり、どれがそうかわからなくなる。突如断絶しているともとれるが、無理にその行程を追跡するには、よほど目をごまかさなければならない。

きちんと整備された絵には必ず、真の連結線はたった一本しかない。そしてその線が、絵を見る者と、絵を描こうとする者の双方を導いていくのだ。

［全体に関わる欠点：奥行きのなさ］

もうひとつの欠陥がおそらくすべての欠陥のなかで最も目に付くものだろう。それは、ここにはもっと正確な遠近法の知識が欠けているという点だ。つまり、複数の面のもっと明確な区別、もっと深い奥行きが必要であった、ということである。全体に風通しも余白も十分ではなく、奥行きは浅すぎ、前景は後退しすぎている。病院から飛び降りようとしている病人も、祈りながらひざまずいている母親も、彼女に仕える三人の侍女も、子を抱いているその夫も、全員がひとつの混沌、人物たちが一体化した稠密な一つのマッスをなしている。仮に父親の後ろの背景に垂直の面を画布と平行に立て、前景にそれと平行の面を立てたとすると、奥行きが六ピエもない箱ができるだろう。そのなかでドワイヤンの描くすべての出来事が展開することになる。そんな空間では、実際の病院のなかよりももっと多数の病人たちが

73）次を参照。「ディドロ『サロン』抄訳（3）」p. 110 ; *HER*, III, p. 95.
74）［*HER*, III, p. 377, n. 657］紛失。だがサン＝トーバン（Saint-Aubin）のサロン画**【図 32-14】**の上方左から三番目に描かれている。

ひしめき合い、窒息して死んでしまうことだろう。

混乱と不調和、それに目の疲れを増大させてしまう決定的な要因は、黄味がかった色調が近すぎる場所にくり返し現れる点である。雲は黄色っぽく、人間の肌は黄色っぽく、衣服は黄色か、黄色の混ざった赤だ。中心人物のコートは鮮やかな黄水仙色で、彼女が着けている装飾品は金色だ。黄色に近いスカーフもいくつか目につく。大きな尻の大柄な侍女も黄色だ。すべてを同系色でまとめることで、不調和を避けられるが、単調に陥る。その両方の瑕疵を同時にもつとは、まったく目も当てられない。

ドワイヤンは、ルーベンスの作品[75]から人物配置や全体の展開を借用した、構図がまるで同じではないか、と非難される。彼はそれに抗弁するのは難しいと思われる。だが、もしそれが本当だとしても、私はもはやドワイヤン作品の［事物・人物間の］間隔や［奥行き方向の］垂直面同士の位置関係の瑕疵には驚かない。そのような瑕疵は、この種の盗用につきものだ。絵画の複製版画からも、原作におけるマッスの位置や群像の配置についてはよくわかるだろう。影や光がどこにあるかさえも明瞭に把握できるし、諸事物を区別して描く技法の概略も理解できるだろう。だが、いざ自分で絵画を描こうとする際に、その技法を取り入れるのは至難の業だ。それは原作者固有の秘訣なのだ。原作者は、独自の決して他人には共有されない技術に則って作品全体を構想しているのである。いかに精密な模写からでも、原画を再現するのは困難だ。ましてや、版画をもとにそれを行うのはおそらくもっと難しいだろう。だからこそ、ここでは明暗の表現が失敗している。離れる、近づく、合一する、分離する、前進する、後退する、結合する、退避するといった動きがまったく見られない。もはや調和も、明瞭さも、効果も、魔術もない。だからこそ、前にせり出しすぎた人物像が過度に大きく、奥に退却しすぎた人物像が過度に小さく描かれているのだ。あるいは、もっと一般的に言えば、すべての人物像が積み重なり、広がりも、風通しも、空間も、奥行きもなくなっている。相互に切り離された事物が人工的に接合させられ、混乱を来している。二十もの異なった場面が、画布と縁の厚みによってのみ隔てられている二枚の板、二つの枠の間で展開しているのだ。

* さらに言えば、事物同士の間隔や遠近法の瑕疵により、前景の人物像が後方に退却し、背景の人物像が前方にせり出しているように見える一方で、第二の失敗により、すべての人物像が左から右へ、右から左へ追いやられるか、または、画布の囲いのなかに強制的に監禁

75）［*HER*, III］ルーベンス《聖フランシスコ・ザビエルの奇蹟》**【図 32-15】**のこと。ディドロは本作をマリヌス（Ignatius Cornelis Marinus, 1599-1639）作の版画**【図 32-16】**によって知っていた。ドワイヤンは、《麦角中毒の奇蹟》に取りかかる前に、アントワープを訪れてルーベンスの技法について学んだが、その際にこの絵を見たと考えられる（当時は聖カルロ・ボッロメーオ教会にあった）。ディドロとは異なり、当時のサロン批評家たちの多くは、ドワイヤンがルーベンスの色彩をうまく再現していると主張していた。

されている。こうして、もしこの障害物が除去されれば、全員が逃げ出し、まわりの虚空のなかに飛散してしまうのではないかと心配になる。

[全体に関わる欠点：色彩、時代錯誤]

色彩は豊かである。ドワイヤンの絵画は、きわめて生彩ある色彩に満ちているとさえ言える。だが、調和が欠けている。それゆえ、どこを見てもけざやか（chaud）ではあるが、長く見つめていると疲れてくる。とくに石塊上の六人の群像を見ていると、疲れはひどくなる。そこでは色彩がけばけばしくきらめいていて耐えがたい。絵画の下方の地面の部分や、上方の雲の部分は、そのようなことはない。

もうひとつの瑕疵は、建物はギリシア・ローマの建築様式であるにもかかわらず、この行為はゴチック様式が支配的な時代のもとで生じているという点だ。まったく無意味な破格である。ただ、建物の色調は優れている。

[作品への称賛]

とはいえ、上記のすべての批判にもかかわらず、ドワイヤンの本作はきわめて美しい。けざやかであり、豊かな想像力と霊感（verve[76]）に満ちている。デッサン、表現、動きは優れていて、色彩については申し分のない多様さである。それにより、豊かな光の効果（effet）が生じている。作中に画家はひとりの人間として姿を現しているが、その姿は思いがけないものだ。本作は間違いなく彼の最高傑作である。本作を世界のどこでも好きなところに展示し、古代画家でも現代画家でも、好きな巨匠の作品と見比べてみなさい。どんな場合でも本作が勝る点はきっと存在するだろう。

* ピエール騎士殿[77]、本作について好きなことを言いたまえ。もし本作が一画学生の作品の出来でしかないとしても（それには一理あるが）、あなたはいったい何様なのですか。あなたが何度描いても完成しなかった《メルクリウスとアグラウロス》がいかにつまらないかということを、あるいは、カラッチの最高傑作のひとつを模写したにもかかわらず凡作にとどまった、あなたの例のキリスト磔刑図を、われわれが忘れたとでもお思いですか[78]。まっ

76）verve: « Chaleur d'imagination qui anime le poëte, l'orateur, l'artiste, dans la composition. » (Dictionnaire de Littré)

77）［*HER*, III］Jean-Baptiste Pierre は、1762 年に聖ミカエル騎士団（Ordre de Saint-Michel）の騎士（chevalier）に任命された。

78）［*HER*, III］「1763 年のサロン」の《恋するメルクリウス（ヘルメス）が、彼を妹のヘルセーから遠ざけようとしたアグラウロスを石に変える》**【図 32-17】**。また、「1761 年のサロン」では、ピエールに対してディドロは次のように問うている。「あなたのキリスト降架図 **【図 32-18】** は、パレ＝ロワイヤルにあるカラッチの同主題作 **【図 32-4】** の模倣ではありませんか」（*Salon de 1761*, *HER*, I, p. 122）。

たく破廉恥で卑劣な嫉妬心の持ち主がいるものです。騎士殿、まずは人を見くびるだけの実力を養いなさい。その上で、実際に見くびるのはおやめなさい。それが賢明というものです。

ところで、友［グリム］よ、この気の毒なドワイヤンに対してグルーズがあれほど激しく怒り、ピエールがあれほど激しく噛みつく理由を知っているか。それは、王立芸術特待生学校[79]校長のミシェル［・ヴァンロー］が、もうすぐみなの垂涎の的である地位を誰かに譲るからだ。ドワイヤンは彼に向けられた非難に対する怨みを、一般からの好評とアカデミーからの高評価を得た（アカデミーは彼の作品を評価して彼を助教授に任じた）ことによって十分に晴らした。

［芸術における理性と熱狂の平衡］

私はすでにいくつかの文章のなかで、次のことに注目し、それを論証しようとしたと思う。すなわち、一国家は一世紀ほどしか黄金時代をもたないこと、その一世紀の間に、偉人はほんの一時期にしか生まれないこと、そして、絵画、彫刻、建築、雄弁、詩における傑作、真の天才には、すべからく理性と熱狂（enthousiasme）、判断と霊感（verve）のなんらかの平衡（tempérament）――この平衡はめったに生じず、つかの間しか持続しない――がそなわっていて、この均衡が失われると、作品は奇矯なものか平凡なものになってしまうということ、である[80]。ドワイヤンには、懸念すべき障害がある。それは、《麦角中毒の奇蹟》という彼の作品の成功は、技巧よりも詩情に負うところが大きいのだが（率直に言って、本作は絵画というより、きわめて壮麗な下絵 ébauche にほかならない）、それによって勢いづくことで、彼が真の中庸を踏み越えてしまわないか、頭を興奮させすぎたりしないか、極端へと身を投じたりしないか、ということだ。彼は境界線上にいる。一歩でも誤って踏み出せば、たちまち喧騒、無秩序に堕してしまう。平板よりは突飛なほうがましだと、君は言うかもしれないし、私も同感だ。だが、その両方の間には中庸があり、それはわれわれの両方にとって、より好ましいものだ。

私は画家本人に会ったことがある。信じられないと思うが、彼は驚くほど謙虚にふるまう男だ。彼は、おのれを支配する膨れ上がった傲りを抑制するためにあらゆる努力を注いでいる。称賛は喜んで受け取るが、その喜びを抑える力がある。また彼は、かつて貴顕や女たち

79）［*HER*, III］1765 年、伯父のカルル・ヴァンローの死後、ミシェル・ヴァンローが芸術特待生学校（École royale des élèves protégés）の校長に就任した。

80）［*HER*, III］「一方配置の方は、詩の場合であれ絵画の場合であれ、判断力と霊感（verve）、熱と知恵、陶酔と冷静さの或る平衡を要求するが、そのような実例は自然の中にざらにあるわけではない。この厳密な均衡を欠く場合、熱狂と理性のいずれが支配的であるかによって、藝術家は狂気に近かったり、冷淡で面白味がなかったりする。」（ディドロ『絵画について』佐々木健一訳、岩波文庫、101-103 頁）。

と過ごして無駄にした時間を真剣に悔いている。この二つは才能を蝕む病原だからね[81)]。彼は研究に身を入れようとしている。彼がとりわけほめられて嬉しがるのは、現代のどのアトリエにも見られない彼の技巧についてである。実際、彼の様式と筆づかいは固有のものだ。彼が好んで従うのは、ラファエロ［1483-1520］、グイド・レーニ［1575-1642］、ドメニキーノ［1581-1641］、ル・シュウール［1617-1655］、プッサン［1594-1665］など、才能あふれる巨匠たちばかりである。われわれは、この画家たちに相談し、意見を請い、助けを求めることを容認するが、決して彼らの作品を盗作することは許さない。ドワイヤンは、これら巨匠たちのいずれかからデッサンを、いずれかから色彩を、いずれかから場面の配置（ordonner sa scène）を、面（les plans）の位置関係を、個々の出来事（incidents）を連結線でつなぐ仕方を、光と影の魔術を（la magie de la lumière et des ombres）、調和の効果（l'effet de l'harmonie）を、適切さ（la convenance）を、表現を、学ぶことだろう。結構なことだ。

人々はドワイヤンの本作をこのサロンで最高の傑作とみなしたようだが、それは意外なことではない。強烈な表現をそなえたある事物、両腕をねじ曲げ、口からよだれを垂らし、錯乱した目の悪魔に憑かれたような男は、穏やかにまどろみ、両肩と腰をあらわわに見せつける裸の美女よりも、大衆に好意的に受け入れられるだろう。大衆は、そうした女性の像から発するすべての魅力を受け取ることはできない。その懶惰なさま、自然さ、優美さ、逸楽を把握できないのだ。だが、君や私は、その網につかまり、傷つくにまかせる。君や私は、その網にどうしようもなく絡め取られてしまうのである――〈永遠の愛の傷みに囚われて〉（*aeterno devincti vulnere amoris*）［ルクレティウス『事物の本性について』I, v. 34］。

＊しかしながら、はたして、テレンティウス作品の第一幕やアンティノウス像[82)]のなかに、モリエール作品のどこかの場面やミケランジェロ作のいずれかのなかと同じだけの霊感がなかったなどと、確信をもって言えるだろうか[83)]。私はこのことをかつて、少しふざけた調子

81）［*HER*, III］以前の「サロン」で、ドワイヤンに対してディドロは何度かくり返し、パリの生活による誘惑に注意し、それらが彼の絵画の成長の妨げにならないようにと警告している（*Salon de 1759*, *HER*, I, p. 102 et *Salon de 1765*, *HER*, II, p. 49）。

82）アンティノウス（111 頃 -130）は、ローマ皇帝ハドリアヌスの愛人であった青年。死亡したのは 18 歳位と推定される。

83）ここではさまざまな要素が「動」と「静」に分類され、対置されている。対応関係は下記の通りである。
（動）悪魔憑きの男／（静）裸体の女
（動）モリエール／（静）テレンティウス
（動）ミケランジェロ／（静）アンティノウス

でつぶやいたことがある[84]。いつでも私は誤る。なぜなら、言語は私に真理の適切な表現を与えてくれないからだ。私は、自分の推論を正しく表現する語がないために、主張を放棄してしまう。私は心の底にある想念を抱いているのに、別のことを語ってしまうのだ。これが孤独のなかに引きこもる者の特権だ。彼は自分に語りかけ、自分に問いかけ、自分に耳を傾け、沈黙のなかで自分の言葉を聞く。彼の秘かな感覚は少しずつ明らかになっていき、やがて真の声を見いだし、それが他人の目を開かせ、導いていく。〈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］。

［ヴィアン[85]とドワイヤン］

ヴィアンとドワイヤンは、展示後に自作の手直しをした。私はそれらを見ていないが、実際にサン＝ロック教会に行って確かめてみたまえ。ただ、賭けてもよいが、ドワイヤンがどのように手直ししたとしても、彼の絵は、最初は全体的に美しい色彩によって興味を引くだろうが、結局はその不調和によって嫌気を催させるだろう。また、これも確言するが、明るさの効果にうんざりさせられ、垂直面がなす奥行きがまったく感じられず、明確さが一切ないと思うだろう。広場部分の人物たちがどこに立っているのかがさっぱりわからないし、赤い服を着た巨大なお尻の侍女は、大らかに描かれているというよりは、ひたすら異常なまでに目立ち、座り方も不安定だと感じられるだろう。落ち着きというものがなく、どこを見ても〈フランス的狂騒〉（*furia francese*）を感じることだろう。そして、幼子を抱えている人物が位置している面から判断すると、この人物は巨人のような大きさだということになるだろう、などなど。こうした瑕疵は、小手先の修正で解消されるものではない。

〈しかし、すべてのメダルには裏がある[86]。〉（*Ma come ogni medaglia a suo riverso.*）本作の下部はやはりすばらしく、色彩はけざやかで、生き生きとしていて、真に迫っている。片方の人物が脇腹を掻きむしっている二人の群像は、巨匠の手になるものに匹敵する（ドワイヤンが見たルーベンスか誰かの作品のなかにおそらく悪魔に取り憑かれた人物が描かれて

84）［*HER*, III］ディドロ『テレンティウスについて』で扱われた主題。第一幕というのは『宦官』のそれのこと。
ディドロは「テレンティウスには才気煥発といったところがほとんどない（Térence a peu de verve）」とした上で、彼の作品の価値をモリエール作やアンティノオス像のそれと同等に評価している。『テレンティウス頌』中川久定訳、『ディドロ著作集 4　美学・美術』鷲見洋一・井田尚監修、法政大学出版局、2013 年、73-101 頁（とくに 80-83 頁）。

85）ヴィアン《フランスで信仰を説く聖ディオニシウス》についてのディドロの批評文（「1767 年のサロン」より）は、「ディドロ『サロン』抄訳（3）」を参照。

86）［*HER*, III］モンテーニュが『エセー』で引用しているイタリアの格言（*Essais*, III, 11, éd. Villey-Saulnier, p. 1035）。

い［て、彼はそれを手本にし］たのではないか[87]）。ドワイヤンがこの人物像を採用したのは、〈解釈者としてではなく創作者として〉（*ut conditor et non ut interpres*）であり、この点についてドワイヤンを非難したグルーズは口を慎むべきだ。なぜなら、彼の鼻を何点かのフランドル絵画の上に叩きつけてやるのは難しいことではないからだ。そこには、グルーズが活用したであろう姿勢（attitudes）、出来事（incidents）、表情（expressions）、三十もの付随的事物が見いだせるのだ。だからと言ってグルーズの作品は、何らその長所を損なってはいない[88]。

ドワイヤンの作品の下部は、真に豊かな才能を告げている。次のことが望まれる。ほんの少し頭に鉛を詰めること［もう少し慎重になること］。構図をより落ち着かせ、より明確にすること。人物像をより安定させること。複数の顔を重ねるのをやめること。巨匠の作品をもっと研究すること。もっと単純さに惚れこむこと。もっと調和を尊重し、厳格にし、激情を抑え、色彩のけばけばしさを抑えること。そうすればきっと、彼はフランス画壇のなかで重要な一角を占めることだろう。彼には熱意があるが、全体を損なう小さな欠点が多すぎる。あまりに細部にこだわりすぎて失敗している。ただし彼は感性が勝っている。感性が強すぎるのだ。これは長所でもある。要するに、彼の好きにさせてみよう。

彼の作品の上部は下部に匹敵しないとはいえ、上部の栄光［光背］（gloire）は丁寧に描かれている（慣習によればたいてい蔑（ないがし）ろにされるものだが）。〈ここでも天上の人々は特権を保持している[89]。〉（*Hic quoque sunt superis sua jura.*）［オウィディウス『変身物語』IX, v. 500］そしてその全体が、私の［この批評文の］エピグラフを想起させる。〈逆境は人々の精神に、あらゆる宗教的想念をより生き生きと呼び覚ます。〉（*multaque in rebus acerbis, acrius advertunt animos ad religionem.*）［ルクレティウス『事物の本性について』III, v. 53-54］

ドワイヤンとヴィアンが自作を展示後に手直しする必要を感じたということは、画家たちに次の教訓を与える。すなわち、アトリエにおいても、展示先の場所と同じ展示方法、光、環境を準備しておかなければならないということだ。

ヴィアン作品はサン＝ロック教会で、ドワイヤン作品ほどは［アトリエでもっていた］美質を失わなかった。ヴィアン作品は、教会でも簡素で、落ち着いていて、調和に満ちてい

87）［*HER*, III］ドワイヤンは、まさにルーベンスの《聖フランシスコ・ザビエルの奇蹟》**【図 32-15】**のなかに描かれた悪魔に取り憑かれた人物をモデルにしたと推測される。

88）［*HER*, III］1759 年のサロンに展示されたグルーズ作のジャンル画の何点かは、オランダ絵画からきわめて強い影響を受けている。たとえば、《糸を繰る少女》（*La Dévideuze*）**【図 32-19】**は、ヘラルト・ドウ（1613-1675）の作品から想を得ている。グルーズはこの作品をヨハン・ゲオルク・ヴィレ（1715-1808）の同題の版画**【図 32-20】**によって知った（ディドロは「1759 年のサロン」ではこのことを指摘していない）。

89）［*HER*, III］最初の二語 « *Hic quoque* » はディドロによる付加。*superi* に「天上の人々」と「神々」の二重の意味を付与する。

た。他方ドワイヤン作品は、騒々しく、けばけばしく、不調和で、活発である。下部の人物たちは、他の人物に比べてあまりにも強い印象を与えすぎることだろう。

ヴィアンに、彼に欠けているドワイヤンの霊感を与え、ドワイヤンには、彼にはないヴィアンの技巧を与えてみよう。すると二人の偉大な画家ができ上がるだろう。だが、それはおそらく不可能だ。少なくとも、霊感と技巧の両立は、これまでに実現したことはない。それゆえ、すべての画家のなかで最良の画家でも、絵画のどの要素においても二番手でしかないのだ。

ドワイヤンの絵は、夏の夜に見に行きたまえ。そして遠くから眺めたまえ。ヴィアンの絵は、同じく夏の朝に見に行きたまえ。そして、遠くからでも近くからでも好きな位置から眺めたまえ。夜が更けるまでそこにいたまえ。すると、自然の光が弱まるのに正確に比例して絵のすべての部分が見えなくなっていき、そこを照らしていた星が消えると同時に、実世界の場面と同じように、絵画の場面全体が暗くなることだろう。そして、自然のなかに夜明けが訪れたら、作品内にもそれが現れるだろう。

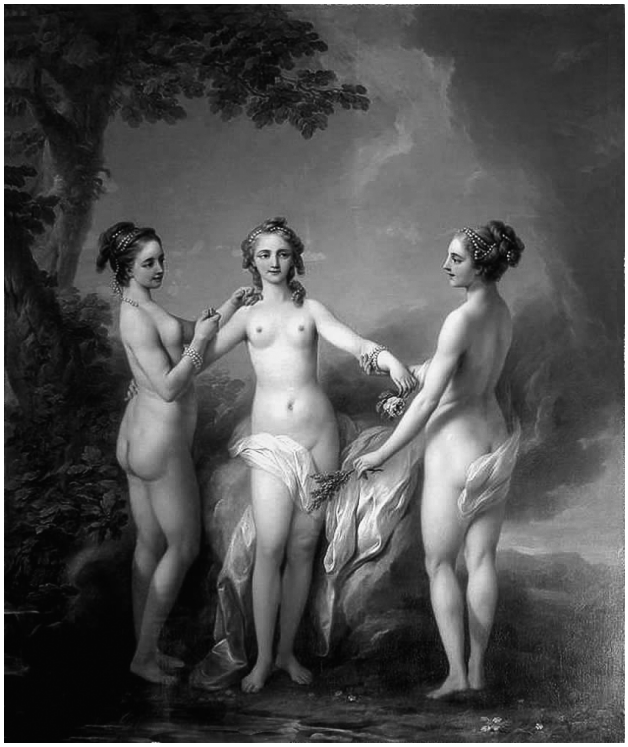


図 27-1：カルル・ヴァンロー《三美神》1765 年、シュノンソー城

図 27-2：カルル・ヴァンロー《三美神》1763 年、ロサンゼルス・カウンティ美術館

図 27-3：ブーシェ《三美神につながれたアモル》のボーヴァルレ（1731–1797）による版画、ルーヴル美術館

（上）図 27-4：ブーシェ《アモルを連れた三美神》1738 年、パリ、オテル・ド・スービーズ

（右）図 28-2：ジャン＝フランソワ・ド・トロワ《スザンナと老人たち》1727 年、ルーアン美術館

図 28-1：カルル・ヴァンロー《貞淑なスザンナ》のスコロドゥモフによる版画、1765–1776 年の間、ウィーン、アルベルティーナ美術館

図 28-3：セバスチャン・ブルドン《スザンナと老人たち》、1635–1671 年の間、個人蔵

図 29-1：グルーズ《最愛の母》1769 年、マドリッド、ラボルド侯爵コレクション

図 30-1：グルーズ《不孝息子》（エスキス）、1765 年、リール美術館

図 30-2：グルーズ《不孝息子》1777 年、ルーヴル美術館

図 31-1：グルーズ《罰せられた息子》（デッサン）、1765 年、リール美術館

図 31-2：グルーズ《罰せられた息子》1778 年、ルーヴル美術館

図 32-1：ドワイヤン《麦角中毒の奇蹟》1767 年、パリ、サン＝ロック教会

図 32-2：ブーシェ《聖母被昇天》
1750 年頃、ディジョン美術館

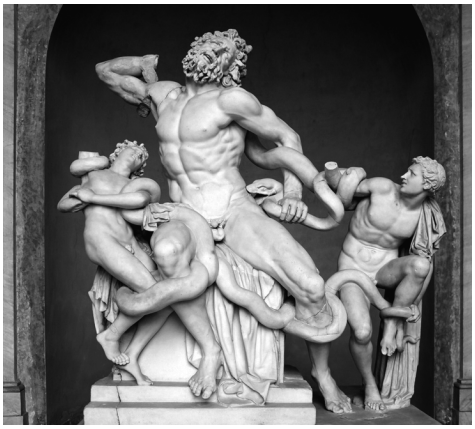
図 32-4：カラッチ《キリスト降架》1604 年、ロンドン、ナショナル・ギャラリー

図 32-3：ドワイヤン《ディオメデスとウェヌス》1761 年、エルミタージュ美術館

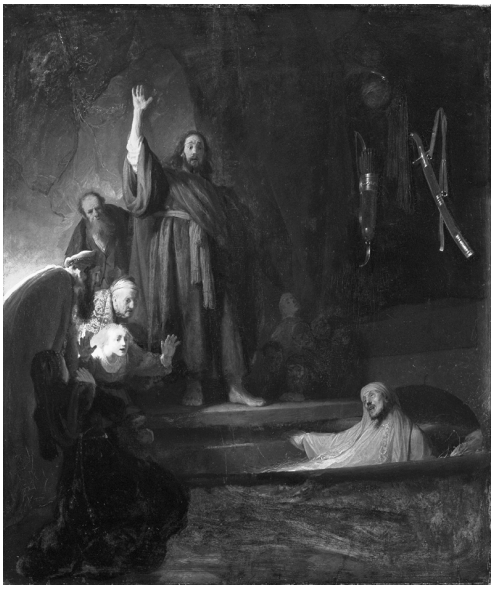
図 32-5：ピエール・ミニャール《エペイロスのペスト》のジェラール・オードランによる版画、1685 年、オルレアン美術館

（上）図 32-6：ドワイヤン作《田園の神の祝祭》（下絵）、1750–1754 頃、ルーヴル美術館

（右）図 32-7：ドメニキーノ《クマエの巫女》1617 頃、ローマ、カピトリーノ美術館



（上）図 32-8：《ラオコーン像》、前 160–20 年の間、バチカン、ピオ・クレメンティーノ美術館



（右）図 32-10：レンブラント《ラザロの蘇生》1630–1632 年、ロサンゼルス・カウンティ美術館

図 32-9：プッサン《アシュドドのペスト》（《ペストに襲われるペリシテ人》）1630–1631 年、ルーヴル美術館

図 32-11：ティマンテス《イピゲネイアの犠牲》の記憶による復元、１世紀、ナポリ国立考古学博物館

図 32-12：ピエール・ピュジェ《クロトンのミロン》、1671–1682 年の間、ルーヴル美術館

図 32-13：カルル・ヴァンロー《イピゲネイアの犠牲》1757 年、ポツダム、サンスーシ絵画館

図 32-14：サン = トーバン《1767 年のサロン光景》1767 年、個人蔵

図 32-15：ルーベンス《聖フランシスコ・ザビエルの奇蹟》1617–1618 年、ウィーン美術史美術館

図 32-16：ルーベンス《聖フランシスコ・ザビエルの奇蹟》のマリヌスによる版画、1615–1639 年の間、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

（上）図 32-17：ピエール《メルクリウスとアグラウロス》1763 年、ルーヴル美術館

（右）図 32-18：ピエール《キリスト降架》1761 年、ヴェルサイユ、サン＝ルイ大聖堂

図 32-19：グルーズ《糸を繰る少女》1759 年、ニューヨーク、フリック・コレクション

図 32-20：ヘラルト・ドウ《糸を繰る女、ヘラルト・ドウの母》のヨハン・ゲオルク・ヴィレによる版画、1750–1799 の間、ジュネーヴ美術・歴史博物館

Les extraits des *Salons* de Diderot : traduction japonaise (6)

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 avons présenté la traduction japonaise des extraits principaux des *Salons* dans les numéros 56-60 de la revue *Memoirs of the Graduate School of Letters, Osaka University*. Ce 6e volet (dans le n° 1 de la revue *Memoirs of the Graduate School of Humanities, Osaka University*) contient :

27. Carle Vanloo, *Les Grâces* (*Salon de 1765*)
28. Carle Vanloo, *La Chaste Suzanne* (*Salon de 1765*)
29. Jean-Baptiste Greuze, *La Mère bien-aimée*, esquisse (*Salon de 1765*)
30. Jean-Baptiste Greuze, *Le Fils ingrat*, esquisse (*Salon de 1765*)
31. Jean-Baptiste Greuze, *Le Fils puni*, esquisse (*Salon de 1765*)
32. Gabriel-François Doyen, *Le Miracle des Ardents* (*Salon de 1767*)