

## 『文芸通信』に掲載されたディドロ美術論の翻訳

——「ウェブ氏による絵画に関する著作」、「ブーシャルドンと彫刻について」（1763年）——

川 野 恵 子

本稿は『文芸通信 (*Correspondance littéraire*)』に掲載されたディドロの二つの美術論の翻訳である。一つ目は1763年1月15日号に掲載されたアイルランドの批評家ダニエル・ウェブ (Daniel Webb) による美術論のディドロによる要約、二つ目は1763年3月1日、15日号に掲載された彫刻家ブーシャルドン論である。『文芸通信』におけるディドロの美術論は「サロン」評が有名であるが、以上二つの論考は「サロン」評ではないため見落とされがちである。ただし古代美術や芸術作品の物質性など、ディドロの芸術論全般にかかわる重要な問題を議論し、さらにディドロの芸術論の代表作となる『絵画論』(1765年)を用意する重要なテキストと考えたため、訳出を試みた。

底本としてエルマン社によるディドロ全集を用い、適宜18世紀研究国際センター〔以下18研と省略〕による『文芸通信』の校訂版も参照した。両者の校訂註についてはテキストの理解に肝要と判断した場合は翻訳した。ページ数は以下の略号を用いて示した。校訂版の脚注の翻訳は【】で括り、〔〕は補足を示す。

[DPV ページ数-脚注番号]

Denis Diderot, *Œuvres complètes, Arts et lettres: 1739–1766 : critique I*, t. 13, éd. Jean Varloot [et al.], Paris, Hermann, 1979.

※特記がない限り13巻。異なる巻を参照するときのみ巻号も記した。

[CLG ページ数-脚注番号]

Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire*, Tome X, 1763, édition critique par Ulla Kölving & Françoise Tilkin, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle, 2016.

※特記がない限り10巻。異なる巻を参照するときのみ巻号も記した。

## 1763年1月15日号「ウェブ氏の絵画に関する著作について」

わたしは今絵画に関する英語の小論の翻訳を読んだ<sup>1</sup>。出版予定だという<sup>2</sup>。良識や才気、趣味や知識に溢れている。繊細さと優美さえ欠いていない。言い回し、表現、方法からして、まったくフランス流の小論である。著者はウェブという。わたしが読んで特に印象深く感じた〔ウェブ〕の考えを以下に記す<sup>3</sup>。

一生懸命取り組んでも絵画知識の進歩にあまり寄与しないもの、それはタブローを見過ぎることである。ごく限られた卓越したタブローだけをみて、その美に深く感動しなさい。それらのタブローに感嘆しなさい、常に感嘆しなさい。そして、なぜご自身が感嘆しているのか理解しようと努めなさい。

〔絵画知識を向上させようとして陥る〕もう一つの間違ひは、誰によって作られたのかに基づいて、作品を評価することである。〔作者によって作品を評価することが横行しているとはいえ〕しかし、ある凡庸な画家が素晴らしい作品をつくり、それが卓越した画家の凡庸な作品より優れているということはよく起こる。

どのような〔絵画の〕ジャンルで制作していても、画家よ、作品 (composition) には目的がありますように<sup>4</sup>。表現は真実で、多様で、知恵に従っていますように。デッサンには広がり

1 エルマン版によれば [DPV 308]、ディドロが読んだのは『絵画の美と古代と近代のもっとも有名な画家の長所に関する研究 (*Recherches sur les beautés de la peinture et sur les mérites des plus célèbres peintres anciens et modernes*)』と題されたクロード・ベルジエ (Claude Bergier) によるフランス語訳であり、1760年にロンドンで出版されたウェブによる原典『絵画美の探究 (*Inquiry into the Beauty of Painting: and into the merits of the celebrated painters ancient and modern*)』を手にしていただ可能性は低いという。

また18研版は [CLG 11-1]、この小論の成立の経緯を以下のように説明する。【この記事はアイルランドの批評家ダニエル・ウェブの最初の著作 [...] にインスピレーションを受けて1762年10月14日より前に書かれた。この日にディドロはソフィー・ヴァランに宛てて、以下のように書いている。「その最中で、わたしはグリムへの文書を書き下して、それを二つの感じの良い論考にした。一方は絵画について、一方は宗教についてである。前者についてはまだ完成していないから、同封しない。」後者は1月1日号に掲載された『哲学のパンセへの補遺 (*Addition aux Pensées philosophiques*)』である。〔前者の〕この論考が最初に出版されたのはネジョンによる1798年のディドロ全集15巻である。】

さらに18研版によれば [CLG 11-3]、哲学者と敵対していたニコラス・ベルジエ (Nicolas-Sylvestre Bergir) の弟にあたる翻訳者クロード・ベルジエは、パリ議会の弁護士であり、ドルバックの友人であった。ディドロはおそらくドルバック邸でベルジエと出会っている。

2 18研版の校訂者によれば [CLG 11-4]、明言されていないが、ウェブの著作の着想源は1755年にローマで出会ったドレスデンの友人アントン・ラファエル・メンクス (Anton Raphael Mengs, 1728-1779) による1762年の著作『絵画の趣味と美についての考察 (*Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei*)』である。

3 したがって、以下の大半はディドロによるウェブの著作の要約であり、校訂版においてはウェブのテキストが脚注につけられている。本稿はディドロの要約の理解を深めるか、ウェブの議論との逸脱やディドロの独自の見解が指摘されている場合に限り、それらの脚注も訳出した。

4 18研版によれば [CLG 12-7]、ここで要約されたウェブの原文は「注意深い観察者が少しも才気 (esprit) をみない作品 (composition) はすべて不完全である」であり、批評家に向けられている。一方ディドロはここで画家に向けた理論に転換している。

と正確さがあり、プロポーションは正確で、描かれる身体は生き生きとしていますように。光には効果があり、プランは明確で、色は自然でありますように。遠近法は厳格でありますように。全体は単純で高貴でありますように。

絵画に関する知識は、自然を研究し、自然の知識を持つことを前提とする。

世にいう目利き (connaissanceur) が陥る三つの間違い、それは、美ないし欠陥の判断をおざなりにして、巨匠同士を区別し、性格づけることに完全に専念してしまうことである。それは古物商がやることであり、趣味を持つ者がすることではない。その上、識別される価値がある芸術家の数はあまりに少なく、またそうした芸術家の特徴 (caractère) はときおり非常にちょっとしたことであるため、愚か者がこの点で最大の才気を持つ者を見落としかねない。

一枚のタブローを見なさい。自分自身に見せるためではなく、目利きになるために。感受性、才気、目を持ちなさい。百の欠陥を指摘するより、隠された一つの美を発見するためにより多くの魔力 (charme) と才能 (talent) が必要であることにとりわけ留意しなさい。

もし芸術とはどれほど困難で、批評とはどれほど容易かを考えれば、あなたは欠点に対しては寛容になり、美があなたを恍惚とさせるだろう<sup>5</sup>。

もし見間違いに賞賛することが愚かさの印なら、批判を好むことは性格 (caractère) の悪さの印である。意地悪というよりちょっとしたお人好しと思われる危険を冒しなさい<sup>6</sup>。

芸術には二つの重要な部分がある。すなわち模倣の (imitative) 部分とアイデアの (idéal) 部分である。模倣に卓越している者たちはかなり一般的であるが、アイデア<sup>7</sup> (idée) が崇高な者たちほど稀有な者はいない<sup>8</sup>。

学のある者は原理を認識する。学のない者は結果／効果を感覚する<sup>9</sup>。

多くのものは素人 (bonne femme) のように判断する。素人は、一方は描くテクニク (exécution) に、一方はアイデアに優れる聖パルトロマイの殉教を描いた二枚の絵画を見て、前者については大きな喜びを、後者については大きな苦しみを覚えると発言する<sup>10</sup>。

5 18研版によれば [CLG 12-10]、この一文はウェブではなくデトウーシュ (Destouches) の『威張り屋 (Le Glorieux)』第二幕第五場のパラフレーズである。

6 エルマン版によれば [DPV 312-9]、この一文はデイドロ独自のものである。

7 デイドロは idée をその語源である「アイデア」概念から遠ざけ、人間の創発性を強調する術語として使おうとしていると解釈した。

8 エルマン版によれば [DPV 312-8]、ウェブのテキストでは以下のように述べられる。【ウェブ「模倣芸術は以下二つの視点から考察されうる。1) 芸術家が現在見ている対象の模倣という視点。これは制作 (exécution) の機械的な部分である。2) 想像力によって形成された像 (image) の再現という視点。これはアイデアの (idéal) ないし考案 (invention) の部分である。】ウェブは模倣芸術を模倣と考案にわけが、デイドロはここで芸術一般を模倣とアイデアに分けている。

9 18研版によれば [CLG 13-14]、ウェブのテキストではクインティリアヌスが引かれる。【ウェブ「クインティリアヌス曰く、学のあるものは技術の諸原理を知る。学のないものは技術の結果／効果を感じる (クインティリアヌス『弁論家の教育』9-4-16)。】

10 [訳註] エルマン版、18研版どちらも、この一節はウェブのテキストにはなく、デイドロ独自の見解とし、次のように、デイドロの別のテキストとの関係を指摘する。エルマン版 [DPV 312-10]:『絵画論』「今日の

物体 (objet) そのものを描いた絵画が最初の記述 (écriture) であった<sup>11</sup>。

もしアルファベットの文字が発明されなかったら、人は無限に続く時間のなかで下手な絵画だけを手にしていただろう<sup>12</sup>。

ホメロスの著作を通して、絵画の起源はトロイアの城郭都市より以前に遡ることが証明される。

アキレウスの盾によって、古代人は当時金属を着色する技術を持っていたことが証明される<sup>13</sup>。

絵画にはとても雄弁な沈黙が起こりうる。

友人たちに裏切られたパラメデスのタブローを見てアレクサンドロスは青くなった。パラメデスのなかにアリストニコスをみたからである<sup>14</sup>。

ポルキアは涙を流すことなくブルータスと別れる。しかしヘクトールとアンドロマックの永遠の別れを描くタブローが彼女の目に入り、その冷静さは打ち砕かれた<sup>15</sup>。

アテネのある娼婦は、自分の前に置かれたタブローに描かれた哲学者の立派で物静かな姿を

ほとんどすべての絵画において、着想 (concept) の弱さが見受けられる。つまりアイデアの貧しさであり、そのために、荒々しい心の動揺や深い感覚を受け取ることができない (A. T., X, 504)。」18研版 [CLG 13-15]:「1767年のサロン」「価格が提示され、それを競う二枚の作品が展示された。死刑執行人に刃を向けられる聖バルトロマイ〔を描いた二枚の絵画〕であった。年をとった農婦が不確実な判断を下した。彼女 (bonne femme) いわく、一方は大きな喜びを、一方は大きな痛みを与える。前者は彼女をキャンパス外に取り残し、後者は彼女を絵画の中に連れて行った」[DPV, t. 16, p. 200]。

11 18研版によれば、ウェブの原典は以下である。【絵画にはわれわれの着想 (conception) の直接的な痕跡と像があるのだから、人間は文字より絵画を先に用いたことは自然である。文字はわれわれの考えと何のつながりもなければ、似ているところもない。こうしたことから、わたしは〔文字の〕記述 (écriture) は絵画よりはるかに古くないと結論する。】両校訂者はこの一節にデイドロのヒエログリフへの関心を読み取っている。それによれば「描かれる記述 (écriture dessinée)」であるヒエログリフは、書くこと (écriture) と描くこと (peinture) につながりがあることを証明しようと考えられ、こうした議論は18世紀に盛んになされた [CLG 13-16; DPV 312-11]。

12 両校訂版によれば [CLG 13-17; DPV 312-12]、デイドロとは異なりウェブによれば、絵画は「〔古代〕オリンピックが制度化される前には完全さの高みに至っていた」。

13 18研版によれば [CLG 13-18]、ウェブのテキストでは以下のように述べられる。【ウェブ「最初の〔絵画〕がホメロス以前に存在していたことは疑いえない。アキレスの盾はその確かな証拠である。〔…〕梨の先で地面が黒くなったようである。これは、そのとき金属を着色する技術があったことを証拠づける。〔…〕ここではあきらかに絵画〔の技術〕が模倣され、絵画はより洗練された技術であり、〔絵画技術の程度は〕当時揺籃期ではまったくなく、成熟期にあったことを証拠づける。〔…〕このことからトロイア戦争前に絵画が存在していたに違いないということになる。」『イリアス』第18歌のアキレスの盾の有名な描写は、諸芸術の関係を論じたり、古代芸術に関する結論を導き出すために頻りに用いられるが、ウェブは絵画がいつ始まったのか遡るために用いていることがわかる。】

14 18研版によれば [CLG 13-20]、ウェブがここで語る逸話は、ティアマンテス (Timanthe) [ギリシアの画家] の描いた《裏切りによって殺されるパラメデス》のタブローと関連がある。このタブローはフランシスクス・ユニウス (Franciscus Junius, 1591-1677) による『古代人の絵画 (De picture veterum)』(1-4) に描写される。

15 18研版によれば [CLG 13-21]、ウェブがここで語る有名な逸話については、プルタルコス『英雄伝』のなかの「カエサル生涯」を参照せよ。ユリウスによる『古代人の絵画』(1-4) にも描写される。

みて、宴会の最中に回心した<sup>16</sup>。

ウェルギリウスの詩の中で、アフリカの寺院の扉や壁に描かれた不幸の絵画に気づいたアエネイスは以下のように叫ぶ<sup>17</sup>。

ここにも人の世に注ぐ涙があり、人間の苦しみは人の心を打つ<sup>18</sup> (*Sunt lacryma rerum, et mentem mortalia tangunt*)。

始源の彫刻は直立していて、目は窪み、両脚は繋がっていて、腕は両サイドに垂れ下がっていた<sup>19</sup>。

まず模倣されたのは休止、続いて動きが模倣された。一般に休止しているものはブロンズなれし大理石においてよりわれわれを喜ばせ、動くものは色彩やタブローにおいてよりわれわれを喜ばせる<sup>20</sup>。

物質 (*matière*) が異なることは上述のような事柄〔休止する対象を模倣するのか動く対象を模倣するのか〕に影響する。大理石の塊は走り回る〔運動の表現〕にはあまり適さない<sup>21</sup>。

芸術と自然の関係は美しい彫像と美しい人との関係のようなものである。

古代の画家はこぞってフリユネの体つきとタイスの胸を素描しようと押しかけた。

16 18研版は [CLG 14-22]、この逸話の出典を以下のように説明する。【アテネの哲学者ポレモン (Polémon) の肖像画を見た娼婦の回心が仄めかされている。ウェブが記したこの有名な逸話の典拠は、ナジアンゾスのグレゴリオス (Grégoire de Nazianze) である。ユニウスの『古代人の絵画 (*De picture veterum*)』で言及し、ジョクールも『百科全書』項目「絵画」も同様である。】

17 トロイア戦争を描いた絵を見て、トロイア滅亡後の英雄アエネイスが嘆く場面。

18 ウェルギリウス『アエネイス』岡道男、高橋宏幸訳、京都大学学術出版会、2001年、31頁。

18研版によれば [CLG 14-23]、この一節の出典はウェルギリウス『アエネイス』(1, 461-462) であり、『絵画論』[DPV, t. 14, p. 371] および「ルミエールの『絵画について』」[DPV, t. 18, p. 148] で繰り返される。エルマン版は次のようにウェブとディドロの解釈の違いを説明する [DPV 313-17]。

【ウェブは以下のように述べる。「アエネイスはアフリカに上陸し、風習や特徴を知らない〔土地の〕人々から歓迎を少しも受けないことを恐れた。こうした考えはアエネイスのなかで警戒心を生じさせた。しかし、アフリカの人々の寺院を飾るタブローに気づくとたちまち、彼の不安は一掃され、熱狂してこう叫んだ。「ここでは感受性というものが理解されている。不幸がここでは情け深い心を見つけた。安心しよう。」ディドロはウェブとは全く異なって解釈し、ウェルギリウスのテキストに準じている。】

19 この一節の典拠にウェブはプリニウスを挙げるが、18研版の校訂者はシチリアのディオドロス (Diodore de Sicile) による『歴史叢書 (*Bibliothèque historique*)』であるとする [CLG 14-24]。

20 18研版によれば [CLG 14-25]、この一節には次のようにディドロとウェブの主張の違いがある。【彫刻が絵画より先にあったとしたのは〔ウェブではなく〕ディドロである。ウェブ自身は以下のように述べる。「技芸 (art) のさまざまな分野はいつの時代も通常ともに花開いたということが指摘されてきた […]。」「絵画と彫刻は同じ幹、つまりデッサンから伸びる類似した二本の枝である。】

21 この一節に該当するウェブのテキストはない。ウェブのテキストからの逸脱が指摘される前文と合わせて、この箇所は諸芸術の媒体 (メディウム) の物質的相違が表現内容と相関するとするディドロに独特の芸術理論に基づいて加えられたと考えられる。この問題は次の「ブーシャルドンと彫刻」論でさらに深められる。ディドロにおける芸術作品の物質性の問題については次の論文で論じた (川野恵子「ディドロの「関心」概念と作品の物質性」『文芸学研究』第26号、文芸学研究会、2023年、50-65頁)。

プラクシテレス〔古代ギリシアの彫刻家〕は二体のヴィーナスを彫った。一体はドレープをまとい、一体は裸体だった。コス島は前者を購入し、何の評判にもならず、〔後者を購入した〕グニド (Gnide) はこの彫像で永遠に名が知られた<sup>22</sup>。

われわれがヴィーナスを彫ったとしても、せいぜいプラクシテレスのドレープをまとった方の《ヴィーナス像》だ<sup>23</sup>。

かのプッサンはそのことを認識していて、ラファエロについて、近代人の中ではワシ〔天才〕だが、古代人に並べばロバ〔間抜け〕にすぎないといった<sup>24</sup>。

なぜならプッサンは「自然の導きに従うか、あるいは意図に従うか〔の違いを〕 (*ut fert natura, an de industria*)」つけることに無関心ではなかったからである。これはテレンティウスの作品の中のダーウスの言葉であり、それは自ずと今日のあらゆる芸術家にも当てはまる<sup>25</sup>。

単純性、力強さ (*force*)、優美 (*grâce*) は古代の芸術作品に固有の質である。〔とりわけ〕優美は、古代の芸術家の中でもアペレスに固有の質である<sup>26</sup>。

コレッジョは上手に描く時、アテネ人に匹敵する画家である。アペレスなら彼を息子と呼んだらう。

だれもアペレスの《ヴィーナス像》を仕上げる勇気がなかった。アペレスはヴィーナスの頭部と胸部しか描かなかった。しかしこの頭部と胸部がこの絵に近づいてきた画家の手からパレットを落とさせた。

優美と質実さ<sup>27</sup> (*sévérité*) をうまく組み合わせることは難しい。われらのプーシェには優美はある。しかし質実ではない。

色彩のなかには無視するべきではない自然な親和性がある。〔光の〕反射は自然法則であり、その法則は物体のコントラストによって乱されたハーモニーを取り戻そうとする。

虹の色彩を乱せば、もはや虹は美しくないだろう。

22 18研版によれば [CLG 14-28]、この一節についてウェブはプリニウスの『博物誌』第36章を参照した。

23 18研版によれば [CLG 14-29]、この一節はデイドロ独自の見解である。ただし後半で展開する古代ギリシアにおいてはその気候から裸体が一般的に目にされた一方、近代の「われわれ」は身体を服で覆い、身体美を会得する機会が奪われているとするウェブの主張と関連がある一節と考えられる。

24 [訳註] 18研版によれば [CLG 15-30]、もともとロジェ・ド・ピールがプッサンのものとした発言である (Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, J. Étienne, 1715, p. 25)。

25 [訳註] 18研版によれば [CLG 15-31]、テレンティウス『アンドロスの女』第四幕、第七場面。尚、以下の日本語訳では第四幕第四場「突然思いつくままにやると、準備してやると同じだともいう気かい」(テレンティウス「アンドロスの女」『古代ローマ喜劇全集 第5巻』鈴木一郎訳、東京大学出版会、1979年、75頁)。

26 [訳註] 18研版によれば [CLG 15-32]、この一節についてウェブはプリニウスの『博物誌』第35章を参照した。

27 どちらの校訂版も、この一節にウェブのテキストの出典を指摘しないことから、デイドロ独自の見解であると考えられる。「厳しさ／質実さ (*sévérité*)」は、自然と天分の両端の中間に作品を位置付けるというデイドロに独特の芸術制作論にかかわる重要な概念である。これについて先に註21で記した論文のなかでプーシェを含め詳述した。

空気の青が美しい顔の赤さにあたると、〔顔の〕いくつか影になっている場所に感じ取れないほどの紫色を放つに違いないということを無視すれば、本当の肌を作ることができないだろう<sup>28</sup>。

物 (corps) の末端が影に触れている時に、この物の中で光に照らされた部分は、あなたの方に向かって突き出てくるということに気づくことがなければ、物体の輪郭がキャンバスからあまりくっつきり浮き出てこないだろう<sup>29</sup>。

われわれの目が好む色彩があり、それを疑うべきではない。付随的に起こり、道徳的な考え (idée) によって美化される色彩もある。たとえば、こういった理由で、世界に存在するもっとも美しい色彩が、若く、美しい少女の頬を無垢と恥じらいが染める紅潮なのだ。

レンブラントやそのほかの画家の特定のタブローを思い出すと、光の配分 (distribution) ほど〔タブローの〕技術のその他どのような部分でも同等、あるいはそれ以上の熱意は込められないと確信する。

〔画家の〕アイデアが込められた絵画 (peinture idéale) にはキアロスクーロにおいて自然を超越する何かがあり、結果的に、天分と同じだけの厳格な模倣が、厳格な模倣と同じだけの天分がある。

古代人が大掛かりな構図 (composition) を試みることは稀である。一人か二人の人物だけを、ただし完全に描いた。当時画家は彫刻家の歩んだ後を追ったからである。

古代人が構図の中に描く人物が少なければ少ないほど、その人物はより〔絵画的〕効果を放たなくてはならない。それゆえ古代人はアイデアにおいて卓越していた。画家は崇高なアイデアが浮かばないかぎり、散歩をして、友達に会いに行き、筆をそこに置き去りにした<sup>30</sup>。

ある画家はメディア<sup>31</sup>の子どもたちを描いた。子どもたちは母親に小さな手を差し出し、母が向ける短刀を面白がりながら前進する<sup>32</sup>。

もう一人の画家、アリストイデスは略奪された町の瀕死の母親を描いた。小さい子どもは母親の上に這いつくばり、胸に傷を受けた母親は、子どもが乳を探しているのに血を吸ってしま

28 18 研版の校訂者によれば [CLG 15-37]、以下のウェブの一節をデイドロは自由に解釈している。【ウェブ「同様に、キャンバスに緑を黄色、あるいは黄色を赤とともに置きなさい。これらの色彩は調和しないが、これらの色彩の間に青を置きなさい。すると、調和が生まれる。」】

29 エルマン版によれば [DPV 315-27]、ウェブは次のように述べた。【ウェブ「ロンギノスの観察によれば、一枚のタブローの同じ面に二つの物体を置き、一つが光の当たるところに、一つは影のなかに配置されると、前者はくっつきり浮き出て、目により見えるように思われる。」】

30 どちらの校訂版も [DPV 316-29; CLG 16-40]、この一節および先立つ三節はウェブの理論ではなく、デイドロ独自の見解であるとする。

31 コルキス王の娘。イアソンへの恋のために、国を裏切り、我が子を殺す悲劇の王女。

32 18 研版によれば [CLG 16-41]、これはティモマコス (Timomaque) [ビザンチンの紀元前 1 世紀頃の画家] による有名な絵画の描写であり、ヴィンケルマンも言及するが、子どもたちの姿については記述されていない。ウェブやデュボスなど同時代のほかの歴史家・批評家もこの絵画を論じる際には母親の姿だけを取り上げる。したがってデイドロがここで描写する子どもたちがどこから来ているのか不明である。

うことを恐れて、子どもを追い払う<sup>33</sup>。

第三の画家は寝ているキュクロプスがいかに並はずれて巨大か分からせようとした。そこで、キュクロプスにゆっくりと近づいていく羊飼いを描き、この羊飼いはキュクロプスの親指を麦の穂で測る<sup>34</sup>。

この〔麦の〕穂は羊飼いとキュクロプスの〔大きさを測る〕共通の指標である。〔大きさの〕指標を与えたのは自然である。

物体 (objet) に大きさを与えるのはキャンパスないし石塊の面積 (étendue) ではない。リュシッポス<sup>35</sup>による《ヘラクラス》には脚しかないが、《ファルネーゼのヘラクレス》ほど大きく見える<sup>36</sup>。

アテネ人はつまらない者が絵画を描くことを禁じた<sup>37</sup>。

人々を統治する技術 (art) として美術 (beaux-arts) を考えることは、美術作品に感じ取られるべき重要性を与えることである<sup>38</sup>。

あらゆる華々しい時代に共通して観察されたのは、模倣諸芸術が互いに温め合い、完全さに向かってともに進んでいくところが目撃されたことである。アンバリッド〔廃兵院〕のドームの下をそぞろ歩く詩人は自分の部屋に戻ってきて、気づかずに〔詩人として〕建築との競争に立ちかえる。モンテーニュならこういうだろう。何も考えずに、わたしは旅の道連れに合わせて歩幅を決める<sup>39</sup>。

アレクサンドロス大王、アウグストゥス、レオ10世、ルイ14世の時代はあらゆるジャンルにおいて傑作が生み出された。

古代の詩人たち画家たちの間には、数々のアイデアの絶え間ない貸し借りがあった。あるときは画家ないし彫刻家が詩人のアイデアに基づいて制作し、あるときは詩人が画家ないし彫刻家の作品 (ouvrage) に基づいて書いた<sup>40</sup>。

これ〔詩人と画家・彫刻家のアイデアの貸し借り〕は、〔もともと〕ある碩学なイギリス人

33 18研版によれば [CLG 16-42]、この一節についてウェブはテーベのアリステイデスの絵画を論じるプリニウスの『博物誌』第35章を参照した。

34 18研版によれば [CLG 16-43]、この一節についてウェブはティアマンテス〔紀元前4世紀頃の古代ギリシアの画家〕の絵画を論じるプリニウスの『博物誌』第35章を参照した。

35 古代ギリシアの彫刻家。前4世紀。

36 18研版は [CLG 17-44]、ウェブの参照先として、小プリニウスとスタティウスがリュシッポスによる《エピトラペジオスのヘラクレス〔卓上のヘラクレス〕》がその小さいサイズにもかかわらず壮大な印象を与えたことを賞賛する一節を挙げる。

37 18研版によれば [CLG 17-45]、【ウェブ「アテネの法律は奴隷が絵画を描くことを禁じた。」プリニウス『博物誌』第35章。】

38 どちらの校訂版もこの一節および先立つ三節はウェブの原典ではなく、デイドロ独自の見解であると指摘する [DPV 317-34; CLG 17-46]。

39 どちらの校訂版もこの一節にウェブの原典を指摘しない。

40 エルマン版によれば [DPV 318-37]、ウェブは次のように述べた。【ウェブ「ギリシアの画家は歴史家や詩人のアイデアをわがものとし、キャンパスに雄弁な動きを移した。」】

ジョゼフ・スペンス（Joseph Spence, 1699–1768）が深い知識と才気に基づく著作の中で論証しようとしたことである。この著作は『ポリメティス<sup>41</sup> (*Polymetis*)』という題名である。この著作の中で、詩人たちの詩句と対照して、古代のもっとも美しい作品のデッサンを見ることができる。

ギリシアの焼け付くような気候のもとで、人々はほとんど裸であった。彼らは体育場でも公衆浴場でも裸だった。それに、娼婦という身分は少しも卑しくなかった。まさに娼婦をかたどって女神像が作られた。快楽の館で触れた胸と尻、接吻した口と頬、噛んだ首、眺めた尻、これらと同じものに人々は寺院や祭壇で再び出会い、いっそう崇拜した。気ままで放埒な風俗は、絶えず男女の服をはぎ取った。宗教は官能的な儀式に満ちていた。政治を取り仕切る男たちが美術を熱狂的に愛好していた。容姿の美しさで有名な娼婦が妊娠すれば、街中が噂した。それは稀有なモデルが失われることを意味したため、ヒポクラテスを連れてきて墮胎させるためにすぐに〔ヒポクラテスの住む〕コス島に向かった。このようにして一つの都市国家に見識が生まれ、皆で共有される趣味、偉大なことを成し遂げる芸術家とそれに気づく目利き（*judge*）が形成された<sup>42</sup>。

われわれは冷めた、信心に凝り固まる〔ギリシアとは〕別の民族である。われわれはいつもたっぷりとした服に包まれている。われわれの民族は裸体を一度も見たことがないのだから、何が自然の美で、何がプロポーションの優雅さなのか知らない。

われわれの風俗は洗練されすぎて〔自分自身を律しすぎて〕弱まった。われわれは、画家においても、詩人においても、真実で力強く、自然にも良い趣味にも反さないアイデアに耐えたとわたしは思わない。ユリシーズの仲間たちの血が、ポリュフェモスの口の両端から流れ、その髭や胸を赤く染める様子を見せたり、かつポリュフェモスの歯の間で彼らの骨が擦り潰される音を聞かせたりしたら、その詩人の詩なり画家のキャンパスからわれわれは恐怖で目を逸らすだろう。われわれはアポロンに皮を剥がれたマルシュアスの血に浸る心臓を取り巻くむき出しの静脈や浮き出る動脈をみたら耐えられないだろう<sup>43</sup>。われらの詩人の一人が自身の詩のな

41 ジョゼフ・スペンス『ポリメティス、すなわち、ローマの詩人の作品と古代の芸術家が残した作品の間の一致に関する調査、両者を互いに例示する試み』1747年（Joseph Spence, *Polymetis: Or, an Enquiry Concerning the Agreement Between the Works of the Roman Poets, and the Remains of the Antient Artists. Being an Attempt to Illustrate Them Mutually from One Another*, London, R. Dodsley, 1747）。

42 18研版によれば [CLG 18–51]、ウェブも同様にギリシアのモデルの卓越性について何度も言及するが、デイドロはさらにその官能性を強調している。エルマン版の校訂者によれば [DPV 318–39]、古代ギリシアという異教の文化に官能性を強調することは、デイドロの思想全体に認められるが、とりわけ『絵画論 (*Essais sur la peinture*)』に示される。

43 18研版は、この一節を次のように説明する [CLG 18–53]。【ホメロス『オデュッセイア』9章288–293。ウェルギリウス『アエネイス』3章622–627。アントワヌ＝マラン・ルミエール (Antoine-Marin Le Mierre) による詩『絵画について』について否定的な書評を書いたデイドロは、恐怖の表現の中に、オデュッセウスの仲間をむさぼり食うポリュフェモスと「アポロンの刀で皮を剥がされ〔血を〕噴き出すサテュロス・マルシュアスの血管」を改めて盛り込む。ただしこの箇所ではデイドロは画家より詩人に多くの自由を与えるこ

かに、まさに倒そうとする敵にむかって次のように言い放つ戦闘士を描いたとしよう。「お前の父も母も、お前の目を閉じてやることはないだろう。すぐにカラスたちがお前の頭から目をもぎ取っていけよう。カラスたちが喜びで翼を羽ばたかせながらお前の死体のまわりに集まってくるのが見えるようだ……<sup>44</sup>」。われわれのうち誰が、こうした野蛮に対して激しく抗議しないというのだろうか。しかしながら古代人は上述のようなことを言ったのだ。そしてこのような場面を描いた。古代人を粗野であると責めるべきか？ 反対にわれわれが臆病者であると責めるべきか<sup>45</sup>？「わたしの仕事ではない<sup>46</sup>…… (*Nom nostrum est...*)」

### 1763年3月1日号、15日号「ブーシャルドンと彫刻について<sup>47</sup>」

彫刻に下される判断は絵画の判断よりずっと厳しい／質実である (*sévère*) ようにわたしには思われる。タブローはたとえデッサンに不足があったとしても、色彩に長けていれば価値が

---

とになる。「詩人はわたしにポリュフェモスの歯の間でユリシーズの仲間の骨ががりがり擦り潰されるのを聞かせたり、血が[ポリュフェモス]の両端から流れ、髭をつたって胸まで滴り落ちるのを見せることができる。しかし、それをわたしは画家には許さないだろう。」「ルミエールによる『絵画：三歌による詩』』『文芸通信』(1770年3月15日号、4月1日号、4月15日号) [DPV, t. 18, p. 154-155]

44 [訳註] 18研版はこの一節を次のように説明する [CLG 18-54]。【『イリアス』11章452-454。ディドロは自身の翻訳を『1767年のサロン』[DPV, t. 16, p. 267]と『逆説俳優』[DPV, t. 20, p. 90]で繰り返す。

45 詩人と画家・彫刻家間のアイデアの貸し借りというウェブの理論に影響を受けて、『絵画論』第4章のなかでディドロは、古代ギリシアの神々の表象が詩から芸術作品、さらに自然にまで拡大し、相互作用のうちに増幅していくことを示しながら、それを「存続するシミュラクル (*simulacres subsistants*)」と纏める独特の表象理論を展開する。その上で主に「1763年のサロン」のなかの「デエ作《聖母マリアの結婚》」の批評、1770年のルミエールの美術論書評を通じて、今日の「われわれ」は洗練されすぎて残酷な表象を許容しないというウェブの理論を批判し、身体を布で覆う「われわれ」は古代神々の身体を借用することによって、残酷性も官能性も表現してきたと反論する。この問題を詳細に以下の論文で論じた(川野恵子「ディドロのシミュラクル概念と新旧美術論」『関西フランス語フランス文学』第27号、日本フランス語フランス文学会関西支部、2021年、15-26頁)。

46 18研版の校訂者によれば、この一説はウェルギリウスから大まかに引用されている(『牧歌』3, 108-190)。「どちらも勝者であるあなた方のうちどちらかを勝ちとするのはわたしの仕事ではない。」エルマン版の校訂者によれば、『劇詩論』第18章「習俗について (*Des mœurs*)」のなかに関連する以下の一節がある。「一般に、民族は文明化し、洗練されればされるほど、その習俗は詩的になる」[DPV, vol. 10, p. 400]。

47 1762年7月27日に亡くなったブーシャルドンを偲んでケーリュス伯は『王の彫刻家、ブーシャルドンの生涯 (Anne-Claude-Philippe de Pestels de Lévis de Tubières-Grimoard, comte de Caylus, *Vie d'Edme Bouchardon, sculpteur du roi*, Paris, 1762)』を公刊し、また1763年2月23日にはブーシャルドンによるルイ15世騎馬像が現在のコンコルド広場に設置された。18研版にはディドロのブーシャルドン論執筆のコンテクストが以下のように説明される [CLG 72-5]。【後に論じられる古代の彫像は、ディドロがソフィ・ヴァランに宛てた1762年11月7日の手紙で言及されている。ウェブの『絵画美の探究』の草稿やファルコネによる『彫刻論』(1761年)を読んだことが〔このブーシャルドン論の執筆に〕影響している。ファルコネの『彫刻論』は後に『百科全書』の記事となり、第14巻に取められた。ヴァンドゥル文庫の写本において、この〔ディドロの〕テキストは「ブーシャルドンと彫刻について (*Sur Bouchardon et la sculpture*)」とタイトルが付けられている。百科全書派や哲学者と敵対していたケーリュス伯はブーシャルドンを褒めながら、「今日の才気 (*l'esprit du jour*)」といいながら間接的に哲学者たちを攻撃した。こうした論争的なコンテクストのなかで、

あるし、着色の力強さ、ないしデッサンの正確さに欠けていても、表現力があつたり、構図に美しさがあれば、夢中にさせる。それなのに、人は彫刻家にはなにも大目にみない。彫刻家は最も瑣末な部分でもしくじれば、もはやおしまいである。作品の制作が最高にうまくいっていても、一振り鑿を誤れば、凡庸な出来に減ずるほかになく、〔それを挽回するような〕手段がない。画家は反対に、自分の作業を見直して、心ゆくまで修正する。

じつに、人々を彫刻の前にわざわざ立ち止まらせるための必須の条件は、プロポーションとデッサンの純粋性 (pureté) である。この点においては容赦がない。かの彫刻家ファルコネの前に、人々はある日〔絵画と彫刻の〕二つの芸術の難しさについて論じていた。ファルコネは「かつて彫刻は絵画よりも難しかった、今日それは変わった」といった。しかし、今日優れた絵画はたくさんがあるが、優れた彫刻は全て数えようにもすぐ数え終わってしまう。もっとも彫刻家より画家の方がたくさんいて、しかも彫刻家が大理石の塊を荒く削っているうちに、画家はキャンバスを数々の人物像で埋めてしまうというのは事実ではあるが。

もうひとつ、友人よ、きみはわたしの意見に確かに賛同してくれるだろう。マニエラ〔凝りすぎ *maniéré*〕はなんでもみっともないが、色彩というより、大理石、ないしブロンズで凝りすぎるほうが、よりいっそうみっともない。彫刻家はしたがって、画家よりもさらに厳格に自然の模倣を強いられるのではないか<sup>48</sup>？

さらに、彫刻家はわれわれにほとんど一人か二人の人物しか差し出さず、それらの人物は〔ブロンズや大理石など〕一色しか持たず、眼差しを欠いている。それにわれわれはすべての注意と批判を注ぐ。彫刻家の作品の周りをぐるぐるとまわっては、出来の悪い部分を探す。

彫刻家が用いる物質 (matière) は、固く、また変化しないので、細々として繊細なアイデア (idée) を受け付けないようにみえる。したがって、構想 (pensée) は単純で高貴で力強く、偉大であるべきである。わたしはタブローを見る。しかし彫刻とは話し合わなければならない。リムノス島の《ヴィーナス》は、フェイディアスがあえて自分の名を冠した唯一の彫像であった<sup>49</sup>。

すべての自然が彫刻家にとって模倣可能というわけではない。ほんの少しでも重心が土台からずれば、〔彫像の〕上の部分の荷重で作品は崩壊してしまうだろう。ファルネーゼのヘラクレスは棍棒に寄りかかっているが、この棍棒がなければ、この作品の制作は不可能だったろう<sup>50</sup>。とはいえ、適切に引き立てながら〔彫像を〕支える部分を作り出すに至るには、どれほ

ディドロの〔このプーシャルドン論で示される〕見解を見極めるべきである。】

48 エルマン版によれば [DPV 323-1, 2, 3]、ここまでの三段落はファルコネの以下の書物から影響が認められる『1760年6月7日に王立絵画・彫刻アカデミーで読まれた彫刻論 (Falconet, *Réflexions sur la sculpture : lues à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, le 7 juin, 1760, Paris, Prault, 1761)』 [DPV 323-1, 2, 3]。

49 18研版によると [CLG 73-9]、このフェイディアスの作品はヴィーナスではなくミネルヴァである。この混同はルキアノスに由来し、カスパー・フォン・バース (Casper von Barth, 1587-1658) の指摘を経て、当時すでにピエール・ベールが『歴史批評辞典』(1697年)のなかでも改められていた。

50 18研版によると [CLG 73-10]、《ファルネーゼのヘラクレス》は古代彫刻の基準となる作品として頻繁に参

ど滑稽なものが試みられたのだろうか？ あのチュイルリー宮殿のテラスの馬の下にある巨大な凱旋門をご覧下さい。全力で空に羽ばたこうとする動物たちと地上に残される不動の台座のなんたる対比！<sup>51</sup>

したがって自然のなかにある姿勢のなかでも多くのものが彫刻家から剥奪される。古代の剣闘士〔像〕は、その完全さばかりでなく、目利きの目には大胆であるがゆえにいつそう傑出している。見るたびに、この彫像が立っているのを見て驚く。とはいえ、剣闘士なのに〔彫像として立つために〕支えられているとは何事だろう？

絵画は浮彫りを超越するが、それと同じくらい丸彫りは絵画を超越するとわたしには思われる。

さて、以上のような考えのうちいくつかでもあれば、ブーシャルドンを称賛する者はその無味乾燥で貧弱な論説を練り上げることができたかもしれない。もっともこの論説は〔ケーリュス伯の『ブーシャルドンの生涯』〕、アマチュアと呼ばれる人々のリーダーによって書かれた。これらアマチュアは、権力をつかって画家の工房の扉を開けさせ、芸術家に横柄に注文し、褒め称えなければ挨拶もしないような人々である。ところでそのほか大勢のアマチュアがケーリュス伯以上にアマチュアについて詳しくないとしても、アマチュアとは一体なにか？ 彼らが主張するように、自然によって与えられ、経験によって完全化させられる直感 (tact) というのは存在するのだろうか？ この直感は、これは良い、これは悪いと確信に満ちた断定的な口調で彼らを発言させるが、それらの判断を彼らは説明することができない。わたしが思うに、このような批評は、あなたの批評ではない。わたしが少し矛盾していたり、またあなたが少し考えただけなのに、あなたが論拠を示して (raison) 賞賛、あるいは非難するという目をしてきた。だからわたしは、このいわゆる盲目の直感しかもたない人は、わたしとは関係のない人と考え続けることとしたい<sup>52</sup>。

エドム・ブーシャルドンは1698年11月にバシニー地方のショーモンで生まれた。この地は1759年にあなたがわたしとご自身のためにわたしの父に会いに行った時に、あなたの馬車が壊れたところから少し離れたところである<sup>53</sup>。お分かりの通り、ブーシャルドンはわたしとほぼ同郷ということになる。

---

照され、さらに下記にデイドロが言及する《ヘラクレス》以外の古代彫刻も、複製が学生の勉強用にアカデミーに置かれていた。

51 18研版によると [CLG 73-11]、アントワーヌ・コワズヴォ (Charles Antoine Coysevox, 1640-1720) による二つの彫刻が問題になっている。すなわち、ルイ14世の戦争勝利を祝う《ペガサスに乗る名声》と《ペガサスに乗るメルクリウス》である。もともと別の城に1702年に設置されていたが、1719年にチュイルリー庭園に設置された。1986年からルーブル美術館に展示され、複製がチュイルリーに置かれている。

52 18研版によると [CLG 74-12]、ケーリュス伯はブーシャルドン論のなかで、「諸芸術の榮譽のために制作すべき」芸術家と対比して、アマチュアを「芸術家の榮譽のために働くべき」とし、自らをその代表とした。

53 18研版によると [CLG 74-13]、1759年2月にジュネーヴに行く途中で、グリムはデイドロの父親に会いにラングルに寄った。

ブーシャルドンの父は凡庸な建築家であり、彫刻家であったが、自分の息子を一流にする労をいとわなかった<sup>54</sup>。息子ブーシャルドンが最初にその眼差しを向けたのが《ラオコーン》であり、《メディチ家のヴィーナス》であり、《グラディエーター》であった。というのも、ホメロスやウェルギリウスがヴォルテールの図書室にもフレロン<sup>55</sup>の図書室にもあるように、これら彫像〔の複製〕は、一級、二流問わず芸術家のアトリエにあった。

美しいモデルたちはどこでも稀だが、とりわけわれわれのなかから見つけ出すのは難しい。われわれの脚は靴で圧迫され、大腿部は靴下どめによって膝の上が締め付けられた、腰の上部はコルセットのワイヤーで補足された、肩は巻き付く固い紐によって傷つけられている。ブーシャルドンの父は息子に金を払って見つける限りもっとも完全なモデルを探した。息子は早くから自然を見て、生きていく限り、その目を自然に向けていた。

プリニウスはアペレスについてこう述べている。アペレスにはデッサンをしない日はなかった。「線を引かない日はない (*nulla dies sine linea*)。」「彫刻史はブーシャルドンについても同じことをいうだろう<sup>56</sup>。いかなる者も〔ブーシャルドンほど〕クレヨンを自在に操らない。ブーシャルドンはほんの一笔ふるって輪郭を取るだけで、どんな姿勢であっても、ある人物を頭から足まで、足先から頭のとっぺんまで辿ることができた。しかもそれはデッサンの正確さに反することも、輪郭やプロポーションの真実に反することもなかった。

たとえピンだけ作るにしても、卓越するためには、自分の仕事に熱意を持つ必要がある。ブーシャルドンはそうだった。だから彼はまた次のように発言してもよかった「神はわれわれのうちにあり、神の働きのうちに、われわれの心は温められる<sup>57</sup> (*Est deus in nobis, agitante calescimus illo*)」。ブーシャルドンはパリに行き、クストゥー (Coustous) に弟子入りした。師クストゥーはブーシャルドンのデッサンの純粋さに驚いたが、それをいえる立場になった。同じ立場にいたギリシアの芸術家のように。「アルカディア人は何事にも胸を高鳴らせない<sup>58</sup> (*nil*

54 エルマン版によると [DPV 325-8]、ブーシャルドンの生涯については、ディドロはケーリュス伯の『ブーシャルドンの生涯』を参照し、要約している。

55 エリ・フレロン (Élie Fréron, 1718-1776)。ヴォルテールや百科全書派に対抗した批評家。

56 エルマン版によると [DPV 326-10]、この一節はケーリュス伯から来ている。ここではプリニウスの『博物誌』第35章の以下の箇所が参照されているが、省略されている。「さらにまた、どんなに仕事がある日でも、その仕事に没頭し過ぎて自分の芸術の練習に一本の線すら引かずにしまうようなことが絶対ないようにすることが、アペレスの日常の習慣であった。それが世に広まって一つの諺になった」(プリニウス『プリニウスの博物誌第3巻』中野定雄、中野里美、中野美代訳、雄山閣出版、1986年、1424頁)。

57 エルマン版によると [DPV 326-17]、オウィディウス『祭暦』(6-5)。「私は事実を歌いましょう。けれども、私が作り事を歌った、と言う人たちもありましょう。人間の身の私に神様は見えないと考えられましょうから。ですが、私たちには神が宿っています。神の鼓舞で私たちの心はたぎります」(オウィディウス『祭暦』高橋宏幸訳、国文社、1994年、218頁)。

58 エルマン版によると [DPV 326-19]、ユウェナリス『風刺詩』7-160。「あなたは報酬を請求するのですか。だって私はいったいあなたから何を学んだというのです。」あるいは、「これを明らかに教える側に罪があると思うのです。だってそうでしょう。このアルカディア生まれの若者の胸の左側は少しも高鳴らないのです。[…]

*salit Arcadico iuveni*)」。ブーシャルドンはルイ15世の彫像のためにモデルとなったあの驚くべき動物<sup>59</sup>の性格に似ていた。この動物は休んでいる時は穏やかで、動いている時は誇り高く、高貴で、熱に満ちて、生き生きとしている。ブーシャルドンはローマ賞に専念し、競い、勝ち取って、ローマに派遣された。

天分を持つ時というのは、まさに天分を感じるその時である。天分は廃墟の只中で目覚める。わたしが考えるに、大きな廃墟は全体に保存されたモニュメントよりもよりショックを与えるはずだ。廃墟は町から離れていて、畏れを抱かせる。時の仕業で、モニュメントを覆う苔の中にたくさんの偉大なアイデアやメランコリックで甘美な気持ちがまかれる。わたしは手つかずの遺構にみとれる。廃墟はわたしを震わせて、わたしの心を揺さぶり、わたしの想像力を戯れに満たす。制作の手が止まってしまい、不完全のまま放置された彫刻のようなものである。わたしはそれになにを見ないというのだろうか？ わたしはかつてこうした驚嘆を作り出し、この世をさった人々に思いを馳せる。「この者の手が制作中に〔死によって〕止まったことへの無念さが、鑑賞者の好意を引きつけることになる<sup>60</sup> (*et in lemocinio commendationis dolor est manus, cum id ageret, extinctæ*)。」

ブーシャルドンを賞賛する者の視野がもう少し開かれていたら、どれほどやるべき仕事があったことか！ もしかれが何かを動かす道具を持っていたというのなら、どれほどの石を動かすべきであったことか！ ローマでは、若きブーシャルドンはあらゆる古代の洗練された遺物をデッサンした。100回デッサンしては、やり直した。若き芸術家は長い時間をかけて古代をコピーするのだから、若き作家の育成も同じことをするべきであり、今日なにがしかを試みる前に、われわれも古代の詩人や弁論家の原作を翻訳することに専念すべきだとお考えにならないか？ 質実な (*sévère*) 数々の美をいわばわがものとし、われわれの趣味がそれによって固定されるなら、凡庸であったり、卑俗であったりするものをもはや何も許容しないだろう。

ブーシャルドンは10年間イタリアにいた。この羨望の国で高く買われ、たくさんの外国から来た芸術家、この国の芸術家の中で、クレメンス11世の墓を任せたいと望まれるほどであった。特別な事情がなければ、フランスにさまざまな災いをもたらしたこの教皇の神格化は〔ブーシャルドンという〕フランス人によってなされただろう<sup>61</sup>。

<sup>59</sup> この動物についてエルマン版と18研版の見解は異なっている。エルマン版はランスの広場にあるルイ15世像の台座を飾るライオンであるとし、18研版は騎馬像のモデルとなった馬であるとする [DPV 327-13; CLG 75-20]。

<sup>60</sup> 18研版によると [CLG 74-12]、『博物誌』35章。「また芸術家の最後の作品やその未完成の作品、たとえばアリストティデスの『イリス』、ニコマコスの『テュンドロスの子等』、ティモマコスの『メデイア』、そしてすでにわたしが述べたアペレスの『ウェヌス』などは、完成した作品より賞賛されるということも、きわめて異常で忘れ得ない事実である。そういう作品にはもとの線描が残っていて見ることができ、その芸術家の意図そのものが窺われ、我を忘れて賛同しているうちに、その芸術家はその作品の制作中に、死によって奪い去られたことを悼むからである」(プリニウス、前掲書、1986年、1437頁)。

<sup>61</sup> 18研版によると [CLG 76-23]、ブーシャルドンは1723年9月にローマに到着すると、9年イタリアで過ごした。1713年の教皇教書「ウニジェニツス (*Unigenitus*)」〔ルイ14世の要請によるジャンセニウスの主張を

フランスに戻ると、ブーシャルドンはたくさんの作品を任された。それらのすべての作品に自然と古代への趣味——すなわち、単純性、力、優美、真実——が息づいていた。

彫刻を作ることは非常に時間がかかる。したがって彫刻家とはまさに君主〔に庇護されるべき〕芸術家である。なぜなら、彼らの運命を左右するのは大臣なのだ<sup>62</sup>。こうしたことを考えると、ピュジェ（Puget）のことが想起される。彼はご存知のヴェルサイユ宮殿の《ミロ像》を制作した。この作品は古代の傑作の横に設置されているが、遜色ない。彼の制作に対する支払いがわずかであったので、ピュジェは不満に思い、作品をハンマーの一撃で粉々にしようとしたが、止められた。ルイ14世はそのことを知っていて、以下のように言った。「求めるだけ支払ってやりなさい。しかしもう彼に注文してはならない。かの職人はわたしには高すぎる。」このような発言のあとで、だれがこのピュジェを雇う勇気があるだろうか。誰も。そういうわけで、ピュジェは飢えによって亡くなったフランスの最初の芸術家である<sup>63</sup>。

ブーシャルドンはグルネル通りに美しい噴水を作ったが、パリ市は〔ブーシャルドンをピュジェのように〕扱わなかった。〔この噴水の〕人物たちは美しいが、しかしその他は凡庸以下だと思ふ<sup>64</sup>。水をどのように噴出させるのかによって見どころを作り出さない美しい噴水などない。あなたにとって、大きな水の透明な広がり、落下こそ何事にも代えられないではないか？ パリ市はブーシャルドンにもっとも高額で荣誉ある終身年金を支払った。ケーリュス伯によるブーシャルドン『礼讃<sup>65</sup>（Éloge）』の続きに取められた市会議員の審議はまったく読まれるべきである。このようにして、偉大なものは偉大なことを実行させられてきたのだ<sup>66</sup>。

ブーシャルドンは1762年7月27日に亡くなった。栄光に包まれていたが、ルイ15世広場に作っていたモニュメントを完成できなかった悔いにも苦しんでいた。ブーシャルドンは、われらが友ピガールがその仕事を引き継ぐよう任命した。ピガールはブーシャルドンの同僚で、友

---

誤りと断罪〕の著者である教皇クレメンス11世の墓を作るために素描したが、1732年に王によってフランスに呼び戻されたために実現しなかった。

62 画家のように短時間で描き、売るとい生活が許されず、一つの作品に長い時間をかけて制作に取り組まざるをえない彫刻家は、国の庇護を受けて制作しなければ生活できないという意味。

63 18研版によると [CLG 76-25]、ピエール・ピュジェ（Pierre Puget, 1620-1694）は、コルベールの注文を受けて《クロトナのミロ》群像（1671-1682）をヴェルサイユ宮殿の庭園のために制作した。1819年以降はルーブル美術館に設置されている。ピュジェは《ミロ》像について8000リーブル要求するが、6000リーブルに減額され、最終的に4500リーブル支払われた。

64 18研版によると [CLG 76-26]、今日でもグルネル通りにある泉は、ブーシャルドンが1739年から1745年にかけて制作したものであり、傑作とみなされていた。パリ市、セヌ川、マルヌ川を象徴する三体の彫像と四季の精霊が遊ぶ子どもたちの浅浮彫りで飾られる噴水である。

65 末尾にあるように、『ブーシャルドンの生涯』の別名。

66 18研版によると [CLG 77-27]、「1746年2月11日」の審議事項には以下のように記載される。「この作品はこれほどあらゆる人から賞賛されるのだから、ブーシャルドン殿が首都パリから尊敬の印を受け取るのは当然である。ブーシャルドン殿は芸術に専心するあらゆる者の競争心を喚起すると同時に、芸術家に専心する者たちが、この偉大なる王国の趣味と壮麗さに荣誉を与えることができるほどの完全さに至った時に、かれらの才能や徹夜仕事を受け取るべき褒美に授かった例を後世に示しうる。そこで、王の常任彫刻家でありブーシャルドン殿に1500リーブルの終身年金を与えることが承認された」。

人でもあり、またライバルでありファンでもあった。ピガールから一度ブーシャルドンのアトリエに入れば、必ず数週間まるまる落胆せずにはいられないと聞いたことがある。とはいえピガールこそ、ご存知のかの《メルクリウス》を作った。簡単に落ち込むような者の仕事ではない<sup>67</sup>。ピガールは四人の人物像を作ることになった。それらは王の像の台座を取り囲み、四徳を表すことになっていた<sup>68</sup>。ブーシャルドンは晩年ピガールにこの題材について取り組んだ全ての習作を残していた。お互いに敬意を持って尊敬し合う二人の偉大な芸術家をみることはほど素晴らしいことはない<sup>69</sup>。

ブーシャルドンのさまざまな作品の検討には立ち入らない。精通しているわけではないし、ケーリュス伯はすべて見ているが、価値のあることは何もいっていない。ただ《ヘラクレスの棍棒から弓を作るキューピッド (*Amour qui se fait un arc de la massue d'Hercule*)》に一言。子どもがヘラクレスの手を武装する巨大な棍棒を弓状にするには膨大な時間がかかるはずだ。こうした考えが浮かぶと、わたしの想像力は傷つけられる。そんな長い時間肉体労働に勤しむキューピッドなど好まないし、〔キューピッドの〕長い翼に関するわれらの技師ル・ローマンの意見にもある程度賛成である。〔ル・ローマンによれば〕翼幅が10ピエを越えれば、飛ぶことはできない<sup>70</sup>。

古代人ならこうした技師的な考えに取り憑かれる代わりに、天と地をおさめる静かで、愛らしく、手に負えない暴君〔キューピッド〕をわたしに見せようとしただろうと信じている。こうした古代人たちは、一度知れ渡れば、近代人の恐るべき審判になる。わたしや他の人がどう反応しようと、友人よ、あなたにお勧めするのは、あなたの部屋の中であなたを取り囲んでいるラファエロやグイドの《聖母マリア》をすべて少し遠ざけてみることだ。〔マリア像の代わりに〕わたしに以下の作品が見たい！ 片方では《メディチ家のヴィーナス》と《デルフォイのアポロ》の間に《ファルネーゼのヘラクレス》、もう片方では《剣闘士》と《アンティノオス》の間に《〔ベルヴェデーレの〕トルソ》、こちら側には《見つけた子どもを眺めるファウヌ》、その正面にただ《ラオコーン》のみを置く。この《ラオコーン》について、プリニウスは正しくも以下のように述べている。「〔ティトゥス皇帝の邸宅を飾るラオコーンにも同じことが言える。この作品は〕 絵画、彫刻が作り出してきたすべてのものを差し置いて飾られるべき

67 18研版によると [CLG 77-29]、《踵に小翼をつけるメルクリウス》のこと。ピガールは王立絵画・彫刻アカデミー入会のための二段階審査に際し、1741年にこの作品の模型を「承認作品 (morceau d'agrément)」として提出し、1744年に大理石で制作し「入会作品 (morceau de réception)」とし、好評を得た。

68 18研版によると [CLG 77-30]、グリムはこの一節を「三体はブーシャルドンによるもの、残り一体がピガールによる」と訂正する。

69 ここまでが3月1日号。

70 18研版によると [CLG 88-3]、ル・ローマン (Jean-Baptiste-Pierre Le Romain) は「グレナダ島の技師長」で『百科全書』にアンティル諸島に関する項目記事を寄稿している。デイドロはドルバックの家で彼に時折会っていることが1767年10月4日のソフィー・ヴァランへの手紙に記されている。また「1767年のサロン」には、「われわれの友人ル・ローマン氏、彼は翼に嫌悪する」と記される [DPV, t, 16, p. 132]。

だ<sup>71</sup> (*Opus omnibus et picture et statuariae artis preferendum*)」。これら彫像こそ、世界共通の良き趣味の伝道者たちだ。これら彫像こそ、ジラルドン、コワズヴォ<sup>72</sup>、クストゥー、ピュージェ、ブーシャルドンのような作家の範である。これらの彫像こそ、芸術を志し、芸術を解する人々の手から鑿を落とさせる。これらの彫像こそ、あなたを取り囲むにふさわしい。ああ、わたしが金持ちであったなら！

わたしが出会ったことのある何人から判断するに、ブーシャルドンほど勤勉なものは、貴重なデッサンを大量に残したに違いない。きみは例の《テイレシアスの霊を呼び出すユリシーズ<sup>73</sup> (*Ulysse qui évoque l'ombre de Toresias*)》を覚えているか？ もし覚えているなら、生贄の匂いに惹きつけられた空飛ぶ人物たちというアイデアを芸術家がどこで得たのかわたしに教えてほしい。この人物たちは地上の上に舞い上がり、駆け抜け、ひしめいている。われわれのように、頭、足、手、肉体がある。なのに、その人物は、われわれとはまた別の秩序のなかにいる。これらの人物が自然の中にいないとしたら（〔実際〕いないのだが）、いったいどこにいるのだ？ なぜ彼女たちはわれわれを喜ばせるのか？ なぜこれらの人物が、何の支えもないのに空中にいるのを見て、わたしは少しもショックをうけないのだろうか？ 桁違い (*énorme*) やキマイラ (*chimérique*) に陥らないように、詩情 (*poésie*) が飛び越えられないラインがあるとすれば、それはどこなのか？ より正確に言えば、ルシュウールやプッサン、ラファエロ、古代人がさまざまな地点を捉えた境界 (*lisière*) とは何か？ ルシュウールは自然に触れる境界の端にいて、その端から古代人たちは最大どれくらい離れることが可能なのか？ 一方で真実があればあるほど、一方で天分は薄まる。また他方で天分があればあるほど、真実は弱まる。このうちどちらが優先されるべきなのか？ 自然と詩情という両極の間に、ラファエロは《ヘリオドロス<sup>74</sup>》の絵の中に描いた天使の顔を、今日の最も優れた彫刻家の一人は《イノサンの泉》のニンフたちを<sup>75</sup>、そしてブーシャルドンは《テイレシアスの霊を呼び出すユリシーズ》と題されたデッサンの精霊たちを思いついた。

71 エルマン版によると [DPV 330-25]、プリニウス『博物誌』第36章からの引用。「これらの人々以外には有名な人はあまりいない。ある人の作品が著名なものであったとしても、ただひとつの作品に共同した芸術家が何人もあったため、その人の名声はぼやけてしまう。というのは誰でも個人として名声を独り占めすることはできないし、またそもそも何人かが同時に名を挙げることはできないからである。その例はティトゥス帝の宮殿にある『ラオコオン』だ。これはどんな絵画にも、どんな青銅作品にも勝る作品である」(プリニウス、前掲書、1986年、1459頁)。

72 アントワーヌ・コワズヴォ (Charles Antoine Coysevox, 1640-1720)。

73 エルマン版によると [DPV 331-26]、「1761年のサロン」にも同様のことが述べられる [DPV, t. 13, p. 256; CLG, t. 8, p. 349]。18研版校訂者によると [CLG 89-8]、ホメロス『オデュッセイア』(11, 22-153) が原典。

74 18研版によると [CLG 89-9]、『第二マカベア書』(3, 21-28) が原典。ラファエロの《神殿を追われるヘリオドロス》はヴァチカン宮殿のフレスコ画として1512年に完成した。デイドロはルーブル宮殿のグランド・ギャラリーで展示されたタピスリーを見ていた。

75 18研版によると [CLG 89-10]、『イノサンの泉』はアンリ二世のバリ入城に際して、サン＝ドニ通りとフェー通り (rue aux Fers) の角に設置するために1549年に注文された。作者はジャン・グージュン (Jean Goujon) であり、ニンフたちを連想させる三つの浅浮彫りで飾られる。

確実に霊力 (démon) がこのような人々の内側で活動していて、この霊力は彼ら〔ラファエロ、ブーシャルドン等〕に美しいものを作らせるが、しかし彼らはどうやって、どうして作るのか自分自身では理解していない。その価値を彼らに自覚させるのは哲学者の賞賛の努めだ。つまり彼らに以下のようにいうのは哲学者なのだ。「あなたは薪小屋から煙をまっすぐと上らせ、それなのにあれら精霊たちの髪をあたかも荒々しい風に持っていかれているかのように後ろになびかせた時、ご自身のなさったことを理解していますか？ あなたはその精霊たちに全く完全な風の速さを効果的に与えたのです。精霊たちはあなたのキャンパス上では動かないし、静かな大気も精霊に何も働きかけない。だからこそ、精霊たちがその静かな大気の上でも荒々しく動くと、望みさえすれば、瞬く間に地の果てまで突き進んでいくような感じをわたしは抱くのです。」ブーシャルドン氏、あなたはこうしたことをほとんど考えなかった。あなたは気づかぬうちに、自然の恒常的な法則と物理学の観察に順応した。哲学者がこうしたことをあなたに気づかせると、あなたはこうした哲学者の考えに歓喜せずにはいられない。

以上のようなこともまた哲学者の仕事なのだ。というのも、芸術／技芸 (art) の諸部分や芸術／技芸の仕組みについて、その長所を見積もるためには、芸術家でなくてはならない。わたしはまた思うに、一般の人 (homme du monde) にとって、タブローより彫刻を適切に判断するのはずっと難しい。われわれの中で誰がある筋肉が正確に描かれていないと厚かましくも批判するほど自然／身体 (nature) のことを知っているだろう？

わたしはある日コシャン (Charles-Nicolas Cochin) に会いに行った。彼の家のマントルピースの上に、ケーリュス伯のかの小冊子をみつけた。わたしは開いて、タイトルを読んだ。『ブーシャルドン礼讃 (Éloge de Bouchardon)』。ある悪戯好きがこうペンで付け加える。『すなわち、偉大な人を狭量な人にする方法』。このタイトルを以上の取るに足らない論考の頭に置いてくださりませんか。

キーワード：デイドロ、ブーシャルドン、ウェブ、文芸通信、美術

**Abstract**

Japanese translations of Diderot's articles on the arts published in *Correspondance littéraire* (1763):  
“Work by M. Webb on painting” and “On Bouchardon and sculpture”

Keiko Kawano

This study presents Japanese translations of two art theories published by Diderot in *Correspondance littéraire*. The first translation concerns Diderot's summary of Irish critic Daniel Webb's theory of art, published in the issue of January 15, 1763. The second rendition represents a discussion on the sculptor Bouchardon, published in two parts in the March 1 and 15 issues of 1763. Diderot's expositions on art theories in *Correspondance littéraire* are famous for its critiques of *Salon*. However, the two aforementioned essays are excluded from his *Salon* reviews and are hence often overlooked. Nevertheless, these texts are considered important because they discuss certain issues related to Diderot's theory of art in general; for instance, ancient art or the materiality of works of art. These essays also presage *Essay on Painting* (1765), Diderot's representative work on art theory.

Keywords: Diderot, Bouchardon, Webb, *Correspondance littéraire*, arts